# The Analysis and Reinterpretation of the Role of Writing in Pahlavi Visual Arts Based on Foucault's Thoughts

**Sara Javanmard**[1], **Nader Shayganfar**[2]

Type of article: original research
Receive: 17 September 2025, Accept Date: 19 October 2025
DOI: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

## Extended abstract

The present study aims to analyze and reinterpret the role of writing and Shia elements in Iranian visual arts during the Pahlavi era. Using Foucault's archaeological framework and its four main categories (objects, enunciative modalities, concepts, and strategies), the research reveals that writing and Shia elements possessed several multilayered and shifting significations and functions. The analysis at the level of objects shows that during the first Pahlavi period, religion and its related elements were primarily treated as subjects of restriction and limitation across all discursive levels. However, after a twelve-year rupture, an opportunity emerged for previously excluded elements to reenter discourse. In the Second Pahlavi Period, these elements were redefined in relation to national identity and modern art. From an enunciative perspective, the first Pahlavi era promoted modernism unilaterally through associations with Western and ancient Iranian elements. In the second Pahlavi period, however, attention to popular and religious culture, as well as the rise of independent artistic movements, created the possibility for a multifaceted presence of writing. The current research studies draw on Michel Foucault's method of archaeology, which is engaged with discourse analysis in its precise theoretical sense—a framework that, instead of seeking origins or hidden meanings, focuses on the conditions of possibility for the emergence of discourses. According to Foucault, the history of thought and knowledge is not grounded in linear continuity or progress but also unfolds through ruptures, discontinuities, and differences.

To support on this idea, in his later reflections Foucault moves from discourse analysis toward an examination of power relations, regimes of truth, and processes of subject formation. He demonstrates that power, through the production of knowledge and discursive practices, shapes and subjugates subjects; while at the same time, the subject always retains the potential for resistance and self-redefinition. Thus, in Foucault's view, the identity of the

1. PhD in Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: Sarajavanmard@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. Email: N.shayganfar@aui.ac.ir

subject is neither intrinsic nor fixed. In fact, it is the outcome of the interplay between historical forces, discourses, and the mechanisms of power and resistance.

Within this framework, the present study separate itself from the chronological divisions of Foucault's intellectual phases and synthesizes his archaeological and genealogical concepts to analyze the mechanisms of power, meaning, and identity in the artistic discourses of the Pahlavi period. To this end, four fundamental categories of Foucault's archaeological method are employed: objects, enunciative modalities, concepts, and formation of strategies.

At the level of objects, Foucault inquiries into the historical and institutional conditions that make certain topics speakable and examines how these objects do not persist through time but are instead transformed and ruptured. At the level of enunciative modalities, the focus is on the position and legitimacy of the speaker—who is authorized to speak, from which locus, and in what way forms of subjectivity in discourse will be historically determined. The level of concepts addresses the internal organization of statements and reveals how conceptual frameworks work whit in mechanisms of exclusion and delaminate certain meanings while stabilizing others. Finally, at the level of formation of strategies, Foucault analyzes how discursive possibilities are distributed throughout history and how a set of choices, oppositions, and latent potentials constitutes the specific situation in which discourse operates.

Accordingly, Foucault's discourse analysis method in this study serves as an analytical tool to uncover the power relations embedded in the production of meaning, identity, and knowledge which enables the researchers to move beyond the surface of texts and images and to grasp the historical and ideological dynamics underlying artistic discourses during the Pahlavi era.

At the conceptual level, the first Pahlavi period is characterized by the dominance of secular and nationalist meanings that stand in opposition to religious symbols. However, an examination of artworks from the second Pahlavi era reveals that calligraphy and writing beyond conveying indigenous culture have been merged with modern concepts and nationalism through movements such as the Saqqakhaneh School. From the perspective of strategies, the first Pahlavi era had focused on a grand project of modernity aimed at eliminating religious culture. However, during the second Pahlavi period, while religious symbols were instrumentally employed to legitimize the monarchy, new possibilities have emerged for artists to redefine national identity and to express forms of resistance.

The findings of the study indicate that during the second Pahlavi period, writing was supposed to play three simultaneous roles: as an instrument of compliance and legitimation for the monarchy; as a tool of resistance for artists who critiqued the established order and sought to reconstruct religious identity; and finally, as a means of personal expression in movements such as the Saqqakhaneh School and calligraphic painting, which transformed writing into a personal and aesthetic language. Therefore, writing and Shia

elements in the visual arts of the Pahlavi era should not be regarded as static phenomena but as the product of interactions among multiple discourses, forces, and artistic strategies, which provided artists with the capacity for domination, resistance, and individual creation.

A study of the history of the contemporary Iranian art particularly, during the first and second Pahlavi periods reveals that the political, social, and cultural transformations of this era had a profound impact on the formation of artistic discourses and the creative approaches of modern artists. One of the significant elements that emerged within this context was “writing” in the visual arts, an element which stands for both a tool of representation and also as in the visual as a discourse sign that acquired a distinctive place in the trajectory of Iran’s cultural and identity transformations. Analyzing the emergence and consolidation of this element requires an approach that uncovers the interconnections among power, knowledge, subjectivity, and culture. Michel Foucault’s theories of archaeology and genealogy provide an effective framework for examining the ruptures, discontinuities, and discursive strategies of this historical period.

The significance of the present study lies in its focus on the discursive ruptures between the first and second Pahlavi periods and its examination of the conditions under which writing emerged and evolved in the visual arts in relation to national identity, religion, popular culture, and the cultural policies of the state. This research is to answered in the question of how the cultural policies of the first Pahlavi era, through the elimination of religious and ethnic elements, constructed a discourse centered on archaism, the Persian language, and national unity. This research also answers how the previously excluded elements, including Shi’a religion and popular culture, have regained the opportunity for the expression by using the modern art. These transformations created a context in which writing, as one of the components of Shi’a culture, became period a means of resistance, personal expression, and reconstruction of identity in the second Pahlavi.

In light of Foucault’s theoretical framework and through the study of artworks in this period, it can be concluded that writing was influence by Shia elements in the visual arts of the second Pahlavi. It was to mention that writing was not regarded as static phenomenon and it was regarded as product of discursive ruptures, interactions among multiple discourses, and diverse forces. These forces which operate within contexts of domination, resistance, and individual creativity, have enabled the artists to detach writing and religious elements from their original contexts and to transform them into a personal, formal, and aesthetic language.

**Keywords**: Archaeology, Genealogy, Foucault, Writing in Visual Arts, Pahlavi Era

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

# تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو

سارا جوانمرد [۱]، نادر شایگانفر [۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۶ شهریور ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۲۷ مهر ۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۹۱-۱۰۶
Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

## چکیده

پنداشتن افراد در یک جامعه در مقام سوژه‌ها و ابژه‌های کنش و معرفت جایگاه برجسته‌ای در تحقیقات با رویکرد تحلیل گفتمان پیدا کرده است و موجب پیدایش طیفی از تحلیل‌ها و تلاش‌های مختلف برای برآیند پدیداری یک پدیدهٔ خاص در جامعه گردیده است. یکی از روش‌های رایج تحلیل گفتمان برای بررسی چنین پدیده‌هایی روش‌های دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکو است. فوکو در مرحلهٔ اول کاری‌اش یعنی در روش دیرینه‌شناسی صورت‌بندی‌ها را در چهار مقولهٔ ۱)موضوعات، ۲)اسلوب‌های بیانی، ۳)مفاهیم و ۴) تشکیل استراتژی‌ها قابل تحلیل می‌داند. او در مطالعات مسئلهٔ قدرت در تأملات بعدی‌اش، یعنی روش تبارشناسی هدف خود را پژوهشِ سوژه اعلام می‌کند تا بررسی قدرت و با بسط مفهوم قدرت به «کردارهای شکاف انداز» و بررسی «اشکال مقاومت سوژه‌ها» نقاط برخورد و معارضه استراتژی‌ها را برای بررسی ناپایداری‌ها، گسست‌ها وخلأهای گفتمانی قرار می‌دهد. اگرچه تاکنون دربارهٔ هنر نوگرای ایران و تأثیر عوامل اجتماعی و سیاسی بر آن پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است، اما کمبود پژوهش‌هایی در زمینه گسست‌های گفتمانی در دو دوره پهلوی اول و دوم و بررسی شرایط پیدایی عنصر نوشته که بعدها به یکی از عناصر پرتکرار در هنرهای تجسمی معاصر ایران تبدیل شد، به‌وضوح احساس می‌شود. پرسش اصلی پژوهش این است که؛ چگونه عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری دوره پهلوی در چارچوب چهار مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی فوکو قابل تحلیل است؟ و پرسش دیگر آن‌که؛ نوشتار در آثار دوره پهلوی دوم با چه رویکردهایی ابزاری برای تمکین، مقاومت و یا بیان فردیِ سوژه می‌شود؟ پرسش اصلی پژوهش چنین پاسخ می‌یابد که عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری پهلوی، در چارچوب چهار مقولهٔ دیرینه‌شناسی فوکو، به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی می‌گردند: حذف و تحدید عناصر مذهبی در دورهٔ پهلوی اول، خلأ و گسست گفتمانیِ دوازده‌ساله بین دو دوره، و بازتعریف و چندلایگی عناصر مذهب در دورهٔ پهلوی دوم. به بیانی صریح‌تر موضوعاتی مانند فرهنگِ مذهب شیعی، فرهنگ عامه و بومی (روستا) گرایی از پس شکاف گفتمانی بین دو دوره به گفتمان پهلوی دوم افزوده شد. همچنین در پاسخ به پرسش فرعی می‌توان گفت نوشتار در دورهٔ پهلوی دوم سه کارکرد هم‌زمان یافتند: ابزار تمکین در خدمت سیاست‌های رسمی و مشروعیت‌بخش سلطنت؛ ابزار بیان فردی در آثار جریان‌هایی چون سقاخانه و نقاشی‌خط که نوشتار را به زبان

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Sarajavanmard@yahoo.com

۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: N.shayganfar@aui.ac.ir

**استناد:** جوانمرد، سارا؛ شایگانفر، نادر (۱۴۰۵)، تحلیل و بازخوانی نقش نوشتار در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی با ابتنا بر اندیشه‌های فوکو، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۱)، ۹۱-۱۰۶.
Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180
https://rph.soore.ac.ir/article_730589.html

شخصی و زیباشناختی بدل ساختند؛ و سرانجام ابزار مقاومت در دست هنرمندانی که در اعتراض به پدیداری فزایندهٔ نمادهای شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری در پی نقد نظم مستقر و باززایی مفاهیم بودند. روش پژوهش پیش رو، تحلیل گفتمان به روش فوکو و از نوع کیفی و تحلیلی است. به‌علاوه، روش نمونه‌گیری تصاویر بر پایهٔ تحلیل محتوای کیفی هدفمند و با توجه به پرسش‌های پژوهش نوعی و ناهمگون است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای بر اساس منابع اطلاعاتی مشابه، مطالعهٔ کتابها، منابع مرجع و اسناد و مدارک دوره تهیه شده است.

**کلیدواژه‌ها:** دیرینه‌شناسی و تبارشناسی فوکو، نوشتار در هنرهای تصویری، دوره پهلوی

**مقدمه**

بررسی تاریخ هنر معاصر ایران، به‌ویژه در دوره‌های پهلوی اول و دوم، نشان می‌دهد که تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی این دوران تأثیری بنیادین بر شکل‌گیری گفتمان‌های هنری و شیوه‌های آفرینشگری هنرمندان نوگرا داشته است. یکی از عناصر مهمی که در این بستر پدیدار شد، «نوشتار» در هنرهای تصویری بود؛ عنصری که هم به‌منزلهٔ ابزار بازنمایی و هم به‌مثابهٔ نشانه‌ای گفتمانی، در مسیر تغییرات تاریخی و هویتی جامعه ایران جایگاهی ویژه یافت. تحلیل چگونگی ظهور و تثبیت این عنصر، نیازمند رویکردی است که بتواند پیوند میان قدرت، دانش، سوژه و فرهنگ را آشکار سازد. در این میان، نظریه‌های میشل فوکو دربارهٔ دیرینه‌شناسی و تبارشناسی، ابزاری کارآمد برای واکاوی گسست‌ها، شکاف‌ها و استراتژی‌های گفتمانی در این دوره تاریخی فراهم می‌کند. اهمیت این پژوهش در آن است که با تمرکز بر گسست‌های گفتمانی میان پهلوی اول و دوم، شرایط ظهور و تحول نوشتار در هنرهای تصویری را در پیوند با مسئلهٔ هویت ملی، دین، فرهنگ عامه و سیاست‌های فرهنگی حاکمیت بررسی می‌کند. اگرچه تاکنون مطالعاتی دربارهٔ هنر نوگرای ایران و تأثیر عوامل گفتمانی بر آن انجام شده است، اما کمبود پژوهش‌هایی که به‌طور مشخص بر تحلیل گفتمانیِ عنصر نوشته و عناصر شیعی در این بستر متمرکز باشند، به‌وضوح احساس می‌شود. از این رو، ضرورت این تحقیق نه‌تنها در تکمیل خلأ مطالعات پیشین بلکه در ارائه الگویی تحلیلی برای بازخوانی مناسبات قدرت، مقاومت و بازنمایی عوامل گفتمانی در هنرهای تصویری معاصر ایران نهفته است.

زمینه محوری بحث حاضر، کاوش در این مسئله است که چگونه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی در دوره پهلوی اول، با طرد و حذف عناصر اسلامی، مذهبی و قومی، گفتمانی بر پایه باستان‌گرایی، زبان فارسی و وحدت ملی پدید آورد؛ و چگونه با گسست گفتمانی پس از سال ۱۳۲۰، عناصر حذف‌شده، از جمله مذهب تشیع و فرهنگ عامه، مجالی دوباره برای بازنمایی و تأثیرگذاری بر هنر نوگرا یافتند. این تغییرات، بستری فراهم آوردند تا نوشتار، به عنوان یکی از ملحقات فرهنگ شیعی، در آثار هنری دوره پهلوی دوم حضوری چشم‌گیر بیابد و به ابزاری برای مقاومت، بیان فردی و یا بازتولید هویت بدل شود. این پرسش‌ها، پژوهش حاضر را در مسیری قرار می‌دهند که ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان فوکو، بتواند لایه‌های پنهان مناسبات قدرت و مقاومت در تاریخ هنر معاصر ایران را آشکار سازد و نقش نوشتار را در بازنمایی تحولات هویتی و فرهنگی این دوران تبیین کند.

**روش پژوهش**

آنچنان‌که می‌دانیم دورهٔ اول تأملات فوکو تحلیل گفتمان به مفهومی دقیق دیرینه‌شناسی[1] است. در این روش، تحلیل‌گر به‌جای جست‌وجوی سرمنشأ یا معناهای نهفته در گفتمان، به بررسی شرایطی می‌پردازد که آن گفتمان را ممکن کرده است. آنچه فوکو سعی در نمایش آن در این روش دارد که نقطهٔ عطف پژوهش حاضر است اشاره به این نکته دارد که در هر سامان‌مندی گفتمانی با تکامل، ترقی و تداوم سرو کار نداریم، بلکه با گسست، شکاف، خلأ و تفاوت مواجه هستیم (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۱). می‌توان گفت فوکو پس از می ۱۹۶۸[2]، علایق خود را آشکارا از دیرینه‌شناسی و مسئلهٔ گفتمان به مسئلهٔ قدرت، «رژیم گفتمانی» و حوزهٔ عملکرد بیانی و تحلیل تعبیری قدرت بر پیکر انسان معطوف کرد. در این روش فوکو بر آن است تا نشان دهد چگونه قدرت، از طریق تولید دانش، نظام‌های معنایی و رویه‌های گفتمانی، سوژه‌ها را شکل می‌دهد، طبقه‌بندی می‌کند و به انقیاد درمی‌آورد (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۰۳). اما این در حالی است که نه ذهنیت سوژه صد در صد تسلیم شرایط عینی می‌گردد و نه شرایط عینی کاملاً ذهنیت سوژه را بر می‌سازند (عضدانلو، ۱۳۹۸: ۵۳).

گرچه خودِ فوکو اعلام می‌کند که تبارشناسی[3] به‌وسیلهٔ دیرینه‌شناسی پشتیبانی و تکمیل می‌شود، اما پژوهش‌گر دیرینه‌شناس را درگیر کردارهای اجتماعی مورد مطالعهٔ خویش می‌داند، چراکه بر این عقیده است که پژوهش‌گر تا اندازهٔ زیادی محصول آن کردارها به شمار می‌آید و پس از آن تبارشناسی را برای تشخیص روند پیدایش چیزی به‌کار می‌برد که وی از آن به‌عنوان «قدرت مشرف بر حیات» یاد می‌کند (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۰۱). فوکو در گام‌های بعدی تأملاتش در مقالهٔ «سوژه و قدرت»[4] به موضوع‌سازی سوژه‌ای می‌پردازد که در «کردارهای شکاف‌انداز»[5] اشکال مقاومت را خلق می‌کند. او آگاهانه هدف خود را از بررسی موضوعاتی که تا کنون انجام می‌داده پژوهش سوژه اعلام می‌کند نه پژوهشی در باب بررسی قدرت. به‌طورکلی

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

از نظر فوکو هویت «سوژه» یک هویت ذاتی و مستقل نیست، بلکه محصول تاریخ، گفتمان‌ها و سازوکارهای قدرت و مقاومت علیه قدرت است (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۲۶).

حال، فارغ از گرفتار شدن در تقسیم‌بندی دوران تأملات فوکو پژوهش پیش رو بر آن است از چهار مقوله ـ ۱. تحلیل موضوعات، ۲. تحلیل اسلوب‌های بیانی، ۳. تحلیل مفاهیم و ۴. تحلیل تشکیل استراتژی‌ها ـ در روش دیرینه‌شناسیِ او و از دورهٔ متأخرش یعنی تأثیر قدرت بر مقاومت سوژه برای تحلیل گفتمان دوره‌های پهلوی اول و پهلوی دوم بهره ببرد. روش تحلیل گفتمان فوکو یک ابزار تحلیل قوی برای فهم سازوکارهای قدرت در تولید معنا، هویت و دانش است. این رویکرد پژوهشگر را قادر می‌سازد از سطح ظاهر عبور کرده و روابط قدرت نهفته در متون، تصاویر، معماری، یا نهادها را آشکار کند. در ادامه به تعریف این مفاهیم از دیدگاه او می‌پردازیم.

## ۱. موضوعات

فوکو موضوعی را که گزاره‌های یک گفتمان دربارهٔ آن است را با سه پرسش دنبال می‌کند: سطوح ظهور یا شرایط تاریخی و زمینه‌هایی که اجازهٔ ظهور گفتمان و گفت وگو دربارهٔ موضوع را داده، کدامند. چه کسانی یا چه نهادهایی تعیین‌کنندهٔ آن موضوع هستند؟ عواملی که بر اساس آن‌ها موضوع مطروحه شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود، کدام‌اند. به نظر فوکو «موضوعاتِ» علوم حتی بر طبق معیارهای خودشان تداوم ندارند. او بر این نظر است که هیچ‌یک از ویژگی‌های ذاتیِ هیچ‌یک از رشته‌های دانش به مفهوم سنتی در طی تغییرات، یکسان باقی نمی‌ماند.

## ۲. اسلوب‌های بیانی

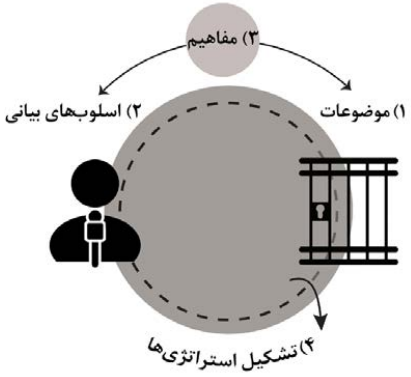
برای درک قواعد گفتمانی، فوکو به دیرینه‌شناسی اسلوب‌های بیانی می‌پردازد و این پرسش‌ها را دنبال می‌کند: چه کسی را می‌توان در بیان موضوعات یک دورهٔ گفتمامی مشخص جدی گرفت، چه کسی حق ادای احکام را دارد، احکام از چه جایگاهی صادر می‌شوند، فاعلِ خودآگاه چه موقعیتی را اشغال می‌کند. یعنی چه کسی حق دارد با چنان جسارتی سخن بگوید که آنچه می‌گوید درست است گرچه سرچشمهٔ گفتمان حوزهٔ گمنامی از کردارهاست در توضیح این بخش با پرسش‌هایی از سوی فوکو مواجه هستیم که اشاره به فاعل شناسایی و سوژه دارد. فوکو با نادیده گرفتن نمونه‌های اصلی که نشان می‌دهد چگونه پیدایش سخن‌گویان جدی ممکن می‌گردد، از این ادعا که «حوزهٔ بیانی» نه فاعل شناسایی فردی، نه آگاهی جمعی و نه ذهنیتی استعلایی است عبور می‌کند و «اشکال مختلف ذهنیت فاعل سخن» را اسلوب‌های بیانی می‌داند.

## ۳. مفاهیم

برای بررسی نحوهٔ شکل‌گیری مفاهیم یک گفتمان، فوکو به بررسی سازمان گزاره‌های آن گفتمان می‌پردازد و سه پرسش را مطرح می‌کند: اشکال توالی گزاره‌ها (مانند اشکال استنتاج، انواع وابستگی و اشکال ترکیب آنها) چگونه است. اشکال همزیستی گزاره‌ها (مانند نحوهٔ قبول یاردِ گزاره‌ها بر اساس تصدیق تجربی، اعتبار منطقی، تکرار و سنت) چگونه است. روندهای میانجی (مانند فنون نگارشی و بصری، ابزارها و روشهای تأکید) چگونه است. فوکو در توضیح «مفاهیم» در پی توصیف قواعدی است که در دل خود محصورسازی دارد. یعنی کارکرد مفاهیم به گونه‌ای است که بر اساس موازین ترسیم‌شده و متعین حوزه‌های زیادی را طرد و اخراج می‌کنند تا آنچه را که «موضوعات» به شمار می‌رود و ماهیت آن فردی که مطلبی را به‌طور جدی ادا می‌کند و نوع مفاهیم که در تمامی این فرایندها به‌کار می‌رود، مشخص و محدود سازند. در واقع تحلیل گفتمان در پی کشف قانون محصوریت و ندرت است.

## ۴. تشکیل استراتژی‌ها

یکی از کوشش‌های سنتی برای تحلیل تشکیل استراتژی‌ها و کردارها، شناخت موضوعات بنیادین و آموزه‌های ساختاری است؛ همانند تحلیل پارادایم در دیدگاه تامس کوهن که با وجود همهٔ پراکندگی‌ها، تفاوت‌ها و گسست‌ها، به دنبال موضوعات محوری اندیشه است (مثلاً اصل تکامل در زیست‌شناسی.) فوکو معتقد است برای دستیابی به مجموعهٔ ثابتی از گزاره‌های نظری باید به مطالعهٔ همبستگی‌های پراکنده در تاریخ یا حتی حوزه‌های مختلف دانش پرداخت. همچنین باید به این اندیشید که چه سازه‌های هماهنگی، امکان به‌وجود آمدن دارند، اما در عمل به وجود نمی‌آیند. بنابراین او به تشخیص تقابل‌ها و تضادهای




تصویر ۱. چهار مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی فوکو (تدوین: نگارندگان).

درونی آنچه به گفتهٔ فوکو به‌عنوان «حوزهٔ گزینش‌های ممکن» باقی می‌ماند که در آن برخی امکان‌ها برای عمل ایجاد می‌شود و مورد استفاده قرار می‌گیرد، استراتژی‌ها را شکل می‌دهد. یعنی فضای خاصی که هر صورت‌بندی گفتمانی برای جولان عرضه می‌کند. استراتژی‌ها نه‌تنها نظریه‌ها و ملاحظات علمی را گزینش می‌کنند بلکه عواملی هستند که حافظ فعالیت‌های گفتمانی هستند. چگونه امکان‌های استراتژیک در تاریخ توزیع می‌شوند، چه چیزی این فضا را ایجاد می‌کند، و چگونه تغییر شکل آن ممکن می‌شود، از پرسش‌های مربوط به این بخش می‌باشد (فوکو، ۱۴۰۰ :۱۰۶-۶۳)، (مریدی، ۱۳۹۷: ۳۵-۳۳)، (دریفوس و رابینو، ۱۴۰۰: ۱۵۵-۱۴۲).

روش پژوهش پیش رو، از نوع تحلیل گفتمان به روش فوکو است. آثار مورد بررسی پژوهش حاضر با استفاده از روش‌های غیراحتمالی و هدفمند انتخاب شده است که مشخصاً به بازنماییِ گفتمانی عنصر نوشته در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی دوم می‌پردازد. از آنجایی که هدف نمونه‌گیری در پژوهش کیفی، دستیابی به پاسخ پرسش اصلی پژوهش و مسئله است نمونه‌گیری در این پژوهش برآمده از تأثیرات گسست گفتمانی بین دو دورهٔ پهلوی اول و دوم و بازنمایی آن در آثار تصویری پهلوی دوم است.

**پیشینهٔ پژوهش**

پرداختن به مفهوم سوژه و دیگری از جریان‌های نوین در مطالعات تحلیل گفتمان و نظریه‌های فرهنگی است. از مقالاتی که در زمینه گفتمان سوژه و هنر تجسمی در ایران و همچنین چارچوب نظری روش تحلیل گفتمان فوکو نگارش شده است می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

پژوهش امیرابراهیمی و دیگران (۱۴۰۲) با عنوان «تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰»، با روش تحلیل گفتمان فوکو به تحلیل بازنمایی گفتمان فرودستی در عکاسی مستند اجتماعی ایران بین دهه ۱۳۵۰ تا ۱۳۹۰ پرداخته و از آن یک تقسیم‌بندی سه‌گانه به شرح ذیل به دست می‌دهد: ۱. دهه ۱۳۵۰ تا اواخر ۱۳۶۰: در این دوره، فرودست به عنوان سوژه‌ای انقلابی و آرمانی بازنمایی می‌شود؛ با چهره‌هایی مصمم و بدن‌هایی مقاوم، در راستای گفتمان انقلابی و ایدئولوژیکِ مستضعفان. عکاسی با هدف آگاهی‌بخشی و عدالت‌خواهی، نقش رسانه‌ای پررنگی دارد. ۲. دهه ۱۳۷۰ تا دهه ۱۳۸۰: گفتمان فرهنگی بر گفتمان اجتماعی غالب می‌شود. فرودستان به عنوان سوژه‌هایی منفعل، آسیب‌پذیر و نابهنجار تصویر می‌شوند. عکاسی مستند بیشتر جنبه مؤلف‌محور پیدا کرده و به فضای گالری منتقل می‌شود؛ بدن‌های مطیع و چهره‌های راضی، نشان از استحالهٔ فرودستی در جامعهٔ هنجارمند دارند. ۳. اواخر دهه ۱۳۸۰ تا دهه ۱۳۹۰: در دوران غلبه گفتمان نئولیبرال، فرودست نامرئی یا ابژه‌ای بی‌قدرت بازنمایی می‌شود؛ با بدن‌هایی مثله‌شده، اگزوتیک یا خطرناک. این تصاویر بیشتر در چارچوب بازار هنر و زیبایی‌شناسی کالاگونه قرار می‌گیرند، و فرودستان را به حاشیه‌های جغرافیایی و اجتماعی رانده و بی‌قدرت می‌کنند.

آندری ژلنیتس در فصل پنجم کتاب *فضا و نظریهٔ اجتماعی*[۶] (۲۰۰۷) ترجمهٔ آیدین ترکمه (۱۳۹۹)، نظریهٔ قدرت/دانش میشل فوکو را به موضوع پر اهمیت بُعد فضایی بسط و گسترش می‌دهد. این فصل از کتاب توجه ما را معطوف به این موضوع می‌کند که میشل فوکو به طرح یک نظریهٔ عام فضا یا قدرت نپرداخته است اما با این حال طرح معروف او از پیدایش مفهوم «جامعهٔ انضباطی» پرکتیس‌های پراکندهٔ قدرت را در بازنمایی شکل‌های فضا که بخش اصلی نظریهٔ اجتماعی فوکو است طرح می‌کند. این دیدگاه و توجه به موضوع فضاها می‌تواند نقطه اتکای نظری قوی برای بررسی تشکیل استراتژی‌ها در گفتمان‌ها باشد، جایی که هنر و فضا حامل گفتمان قدرت‌اند و سوژه هنرمند یا مخاطب در آن عمل می‌کنند و بر آن تأثیر می‌گذارند.

اشرف‌نظری و دیگران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بازفهمی هویت‌های تاریخی از موضع روش تبارشناسانه با تأکید بر نظریهٔ فوکو» می‌کوشند با تکیه بر تبارشناسی فوکو، به تحلیل مفهومی و تاریخی «هویت» بپردازند. این پژوهش استدلال می‌کند که هویت تاریخی نه امری ثابت، بلکه امری سیال، حادث و پیوسته در حال «مسئله‌سازی» است که در دل گفتمان‌ها، نهادها و نیروهای قدرت برساخته می‌شود. بر اساس این رویکرد، در هر دوره تاریخی، نیروهای متکثر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی با بهره‌گیری از ابزارهایی چون نهادها، تکنیک‌ها، گفتمان‌ها و فرایندهای اقتصادی، به مهار، تعریف و بازتولید هویت می‌پردازند. مقاله با تمایز بین روش دیرینه‌شناسی و تبارشناسی در اندیشه فوکو، تأکید دارد که در تبارشناسی، تمرکز از توصیف صرف به سمت تحلیل نسبت هویت با قدرت و انقیاد حرکت می‌کند. تحلیل هویت تاریخی در این دیدگاه بدون شناسایی نیروهای گفتمانی و غیرگفتمانی که آن را در تصرف خود دارند، ممکن نیست. در پایان، نویسنده پیشنهاد می‌کند که برای شناخت هویت‌هایی نظیر «هویت ایرانی»، باید این چارچوب تبارشناسانه را در بستر انضمامی و تاریخی به‌کار گرفت و سازوکارهای تولید و اعمال قدرت بر هویت را در هر دوره بازشناسی کرد

رفاهی و صباغیان (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی در هنر معاصر ایران (دههٔ ۱۳۴۰ خوردشیدی) از منظر گفتمان‌شناسی میشل فوکو» با بهره‌گیری از مفاهیم فوکویی به بررسی نحوه شکل‌گیری این گفتمان در سه سطح روشنفکری، نهادی و هنرمندان می‌پردازد. مقاله نشان می‌دهد

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

که گفتمان نوسنت‌گرایی تحت تأثیر حمایت‌های روشنفکری و ساختار قدرت، تلاش دارد تا نوعی تلفیق میان هویت سنتی ملی و فرهنگ جهانی مدرن ایجاد کند. این روند، باعث جهت‌دهی به هویت هنرمندان و شکل‌گیری فردیت آنان ذیل ساختارهای گفتمانی می‌شود. نویسنده با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر تبارشناسی فوکو، گسست‌ها و شکاف‌های تاریخی موجود در هنر معاصر ایران را برجسته می‌کند و استدلال می‌نماید که این گفتمان در پی بازتولید مشروعیت هنری با اتکا به مفاهیمی چون «بازگشت به اصل» و «ضدغرب‌زدگی» بوده است. نتیجه مقاله بیانگر آن است که فردیت هنرمند در بستر این گفتمان، نه به عنوان یک ویژگی مستقل، بلکه به‌مثابه محصول نیروهای گفتمانی و ساختارهای قدرت فهم می‌شود.

شاطی‌زاده ملک‌شاهی و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تبارشناسانه و مسئله‌مندانه سوژه در نسبت با تاریخ سوژه‌مندی و تکنیک‌های خود در اندیشه فوکو» (۱۴۰۳)، با تمرکز بر تحلیل تبارشناسی در اندیشه میشل فوکو، به مطالعهٔ نحوهٔ شکل‌گیری سوژه در نسبت با سازوکارهای قدرت و دانش می‌پردازد. نویسنده با بهره‌گیری از چارچوب نظری فوکو، نشان می‌دهد که سوژه نه امری ثابت و ذاتی، بلکه پدیده‌ای تاریخی، مسئله‌مند و وابسته به گفتمان‌ها و تکنیک‌های انضباطی است. در این مقاله، فرایند «سوژه‌سازی» به‌مثابه نتیجهٔ تعامل بین ساختارهای دانایی، نهادهای قدرت، و تکنیک‌های خود (مانند مراقبه، اعتراف، و زیست‌اخلاق) بررسی می‌شود. نویسنده تلاش می‌کند تا نشان دهد که چگونه در طول تاریخ، انسان‌ها در نسبت با خود و دیگران به‌مثابه «سوژه» شکل گرفته‌اند؛ سوژه‌ای که محصول فرایندهای تاریخی متکثر و متضاد است. همچنین تأکید می‌شود که پروژه فوکو، شناخت خود از خلال تبارشناسی شرایطی است که «سوژه‌شدن» را ممکن کرده است، و این مطالعه، امکانی برای نقد حال و احیاناً گشودن راه‌هایی برای رهایی فراهم می‌کند.

نوذری و علی‌پور در مقالهٔ «درآمدی بر تبارشناسی و نسبت آن با خُرده سوژه» با تبیین چگونگی شکل‌گیری سوژه نزد فوکو از سه نوع هستی «دانش‌هست»، «قدرت‌هست»، و «خودهست» یاد می‌کند. به باور نگارنده خُرده سوژه، از نسبت خود با خود شکل نمی‌گیرد بلکه در نسبت خود با دیگری خلق می‌شود، و به هستیِ دیگری که آن را «هستی-خواست» می‌نامیم، تعلق دارد. اگر فرد از مناسبات نیرو با خودش ساخته شده باشد، در عوض دیگری از مناسبات نیرو با نیروهای دیگر شکل گرفته است. از سوی دیگر مناسبات نیروهای موجود در دیگری، روابطی هم‌سطح، شکننده، موقتی، اتفاقی، بدون حافظه، است که می‌توان از آن با عنوان خُرده فیزیک قدرت در خالص‌ترین و انتزاعی‌ترین شکلش یاد کرد. و از آنجایی‌که شکل فضا و مکان که به واسطهٔ نیرو بر بستر بدن گذر می‌کند، اثر می‌گذارد، و اثر می‌پذیرد، لذا پای بدن‌های انتظام یافتهٔ سیاسی به میان می‌آید.

با بررسی پژوهش‌های مذکور، فقدان مطالعات اساسی در رابطه با گسست گفتمانی در دو دورهٔ پهلوی اول و دوم و تحلیل شرایط پیدایی عنصر نوشته در هنرهای تجسمیِ دورهٔ پهلوی دوم -که بعدها تبدیل به یکی از پر تکرارترین عناصر هنرهای تجسمی معاصر ایران شد- حس می‌شود. ازین رو پژوهش حاضر رویکرد متفاوتی در موضوع نسبت به دیگر مقالات و منابع در پیش دارد.

## مفصل‌بندیِ سیاست‌گذاریِ فرهنگی در گفتمان پهلوی اول

بر اساس چارچوب نظری پژوهش پیش‌رو آنچه در اینجا مورد واکاوی قرار می‌گیرد تبیین موضوعات، اسلوبهای بیانی، مفاهیم و استراتژی‌ها در صورت‌بندی و سیاست‌گذاری فرهنگی در دو دورهٔ پهلوی است. از آنجایی که صورت‌بندی‌های مورد بحث در تأملات فوکو به فهم خاستگاه‌های تاریخی و توسعهٔ جامعهٔ مدرن عمدتاً شهری مربوط‌اند، صورت‌بندی سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی که از طریق کاربست دانش/قدرت برای پرورش، القا و ترویج ارزش‌های «متمدنانه» شکل می‌گرفت، می‌تواند ذیل آن قابل بررسی باشد. از این رو ایدهٔ اصلی متن بررسی عناصرِ نوظهور در هنرهای تصویری در پیوند با مفاهیمی چون مدرنیسم، دولت-ملت‌سازی، گفتمان‌های فرهنگی و روشنفکری و همچنین گفتمان شرق‌شناسانه است.

ـ موضوع اصلی تولید شده در دوره پهلوی اول چیست، چه چیزی را توصیف می‌کردند، عناصر هم‌بسته به چه چیزی را نشان دادند.

از آغاز حکومت رضا شاه یعنی از آغاز به کار حکومتی که قصد مدرن کردن ایران در همهٔ حوزه‌ها را داشت -از آنجایی‌که مدرنیته خود محصولی غربی بود- مسئلهٔ ملیت و «وحدت ملی» موضوع اصلی سیاست‌گذاری در این دوره گردید. در شرایط بی‌نظمی داخلی و فشار خارجی در آغاز سلطنت رضاشاه، در روند دولت-ملت‌سازی «وحدت ملی» به باور بسیاری از اصلاح‌طلبان پیش‌شرط پیشرفت محسوب می‌شد و باید بر اساس نژاد، زبان و مرزهای مشترک شکل می‌گرفت (افسریان، ج۱، ۱۳۹۴: ۲۸۰). هر آنچه در این‌جا به‌ظاهر مدرنیزم در حال از آن‌خودسازی بود، رضا خان می‌کوشید با هدف فاصله گرفتن از تاریخی امتزاج یافته با اعراب و اسلام، مفهومی از «ایرانیتی آریایی» ایجاد کند. میل به ساختن تاریخی متکی بر خود موجب شد ادبیات و زبان فارسی[۷] و تاریخ باستانیِ پیش از ورود اسلام به ایران به عنوان پایه هویت ملی مطرح شود. این رویکرد ملی‌گرایانه، که بر ایده «ایرانشهر» استوار بود، سرانجام به بنیان‌گذاری حکومت پهلوی انجامید، نامی که خود نمادی از مرزبندی هر دیگری با «ایرانیتی ناب» بود (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۸۷-۱۵۴).

ـ در اسلوب‌های بیانی چه کسی کنش‌های کلامی جدی به‌کار می‌برد، چه کسی حق ادای موضوعات را دارد، آن فرد چه جایگاهی دارد.

آنچه باعث می‌شود قدرت اعتبار خود را حفظ کند، صرف این واقعیت است که قدرت فقط همچون نیرویی بازدارنده یا تحمیلی بر ما سنگینی نمی‌کند، بلکه افزون بر این، چیزها را درمی‌نوردد و تولید می‌کند، دانش را شکل می‌دهد، و در نهایت آگاهی‌های کاذب و ایجاد لذت در سوژه‌ها موجب می‌شود که در پایین‌ترین سطوح جامعه ساز و کار قدرت به صورت خودکار عملیاتی شوند (Foucault, 1980: 100, 102, 119). آن‌چنان که ذکر آن رفت در این عصر هم‌زمان با تأسیس اداره فرهنگ عامه ایده پرورش که از سال ۱۳۱۳ با فعالیت‌های فرهنگی فروغی[۸] و دیگر اعضای انجمن آثار ملی به عنوان بدیلی برای فعالیت سیاسی حزبی صورت‌بندی شد، بعدها با گفتار ملی‌گرایانه سازمان پرورش افکار ادامه پیدا کرد و در سال ۱۳۱۶ برنامه‌های گسترده‌ای جهت تربیت و پرورش «ذوق عامه»[۹] صورت گرفت (قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۱۵)، انجمن پرورش افکار با سرمشق از ماشین‌های تبلیغاتی ایتالیا و آلمان میکوشید از طریق مجله، روزنامه، کتاب و برنامه‌های رادیویی وظیفه داشت آگاهی ملی را ارتقا دهد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۱). از سوی دیگر و با ترویج گفتمان باستان‌گرایی فرهنگ موزه‌سازی و مجموعه‌داری در ایران که خود توسط کارشناسان غربی هدایت می‌شد صورت گرفت. در این حین نوعی نگاه متفاوت نشانه‌ای از توجه به «خود» با رویکردی اگزوتیک شکل گرفت. افرادی مانند ارنست هرتسفلد، آرتور پوپ و همسرش فیلیس آکرمن که با تصورات آن‌ها[۱۰] به شرق و ویژگی‌های تزیینی و خیال‌پردازانه هزارویک‌شبی‌اش دست به قلم می‌بردند و در محافل تخصصی سخنرانی می‌کردند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰). تأکید بر صنایع دستی و هنرهای تزئینی، که پوپ و دیگر شرق‌شناسان ترویج می‌کردند، بعدها در سیاست‌ها و برنامه‌های رسمی هر دو دوره پهلوی با تأسیس «اداره هنرهای ملی» (۱۳۰۹) با تمرکز بر صنایعی چون قالی‌بافی، تا گسترش فعالیت‌ها در «اداره هنرهای زیبا» و سپس وزارت فرهنگ و هنر (افسریان، ج۱، ۲۸۲) بازتولید شد.

ـ مفاهیم، یعنی در این دوره بین چه موضوعاتی چه ارتباطی برقرار شده است، در پی تأکید بر چه قواعدی هستند، با محصورسازی چه چیزی را طرد و نفی می‌کنند.

چنان‌چه ذکر آن رفت، سیاست فرهنگیِ ملت‌سازی در دوره پهلوی اول مجموعهٔ ناهمگنی بود که هم‌زمان با هدف ساخت ایرانی مدرن و هم‌تراز با تمدن غرب، منابع هویت ملی را در گذشته جست‌وجو می‌کرد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰)، جست‌وجویی که می‌کوشید تاریخ طولانیِ اعراب و اسلام را از آن طرد و نفی کند. در این راستا برنامه حزب تجدد که با کمک رضاخان اکثریت را در مجلس ملی پنجم کسب کرده بود، خواستار جدایی دین از سیاست، ایجاد ارتش منضبط، صنعتی کردن کشور، تبدیل کردن چادرنشینان به کشاورز، ایجاد نظام مالیاتی، تسهیلات آموزش همگانی از جمله زنان، و ترویج زبان فارسی به جای کلیهٔ زبان‌های محلی در راستای تحکیم «وحدت ملی» بود. آموزش زبان‌های غیر فارسی- به‌خصوص آذری، عربی و ارمنی- با تعطیلیِ این مدارس و نشریات چاپی اقلیت‌ها ممنوع شد. در سال ۱۳۰۷ مجلس لباس محلی اقوام ایرانی را غیرقانونی و همهٔ مردان را مجبور به گذاشتن «کلاه پهلوی» و پوشیدن چادر سنتی را برای زنان (در سال۱۳۱۳) ممنوع اعلام کرد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۰ و ۱۱۱). بنابراین در محصورسازیِ این صورت‌بندی، تاریخ اسلامی روحانیون، پوشش‌ها، زبان‌ها و گویش‌های محلی طرد شدند.

ـ تشکیل استراتژی، فضاهایی که برای حوزهٔ گزینش‌های ممکن، امکان عمل طبق مفاهیم شکل‌گرفته را ایجاد می‌کند.

بین سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ ظرفیت آموزش همگانی به‌طور عینی تا دوازده برابر افزایش یافت. توسعهٔ اقتصادی و صنعتی با بهبود ارتباطات آغاز شد (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۳۲). در زمینهٔ فرهنگ نیز «موسسه مردم‌شناسی و اداره فرهنگ عامه»، در سال ۱۳۱۶ برای جمع‌آوری اطلاعات درباره اقوام ساکن در کلیهٔ نقاط دور افتادهٔ ایران و تحقیق کیفیت زندگانی مادی و معنوی آنان از لحاظ مردم‌شناسی (آنتروپولژی) تأسیس شد. همچنین نهادهای فرهنگی متعددی همچون «فرهنگستان زبان»، «سازمان پرورش افکار» و «انجمن آثار ملی» تأسیس شدند تا با تکیه بر باستان‌گرایی و ایرانی‌گری، ایدهٔ ناسیونالیسم را ترویج کنند. در تهران کنار بناهایی همچون سالن تئاتر و کتابخانه که از الزامات ساخت پایتختی مدرن به شمار می‌آمدند؛ ساخت «موزه»ها نیز به شکلی جدی پی گرفته شد. پیش‌تر در سال ۱۲۸۶ خورشیدی دو اداره «حفریات موزه» و «ابنیه عتیقه» ایجاد شده و پس از آن در سال ۱۳۱۵ نام «اداره کل باستان‌شناسی» بر آن نهاده شد و در سال ۱۳۱۶ مهم‌ترین موزه وقت ایران به نام «موزه ایران باستان» پایه گذاری شد. طبیعتاً غالب موزه‌ها به جمع‌آوری آثار تاریخی تعلق داشتند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰). معماری در این دوره، وابسته به نظام نشانه‌ها و گفتمانِ حاکم متأثر از رویکردهای باستان‌گرایانه، نئوکلاسیک، التقاطی طراحی می‌شدند و هرکدام نمایندهٔ سبکی خاص در فضای شهری در دههٔ ۱۳۲۰ در شهر تهران بودند. برای مثال کاخ شهربانی، با رویکردی باستان‌گرایانه متأثر از دورهٔ هخامنشی، موزهٔ ایران باستان ملهم از معماری دورهٔ ساسانی، وزارت امور خارجه تخت رستم هخامنشی، میدان حسن آباد و عمارت شهرداری در میدان توپخانه سبک نئوکلاسیک اروپایی در تلفیق با برخی مؤلفه‌های عمارت ایرانی را نمایندگی می‌کردند (دل

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

زنده، ۱۳۹۴: ۲۳۵). در سایر شهرهای ایران نیز انجمن آثار ملی در راستای ترویج «وحدت ملی» بناهای معماری یادبود مانند ساخت آرامگاه‌های فردوسی در توس، نادرشاه در مشهد، باباطاهر و ابن سینا در همدان، و کمال‌الملک و عمر خیام در نیشابور را آغاز کرد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۷۷). نمی‌توان تأثیر عاملیت فضایی خاص هرکدام از این بناها را بر زندگی روزانه مردم نادیده گرفت. علاوه‌بر همهٔ این‌ها شبیه‌سازی کامل همهٔ ابعاد زندگی با فرهنگ اروپایی در دستور کار حکومت قرار گرفت. کافه‌هایی که پر از بوی قهوه و موسیقی اروپایی، شب‌نشینی گروه‌های مختلف، میز و صندلی‌های مدرن، رفتار و پوشش جدید پیش‌خدمت‌ها همه و همه حال و هوای نو شده‌ای را به پایتخت آورده بود. لذا سوژه ناگزیر به اقتباس رفتار و آداب تازه‌ای بود. گویی هنرمند نیز در مقام سوژه اراده و امکان خلق با زبان پیشین برایش میسر نبود (دل زنده، ۱۳۹۴: ۲۳۸).

**از سقوط رضاخان تا سلطنت محمدرضا شاه:**

اگر در طول شانزده سال سلطنت رضا شاه، قدرت انحصارا حول یک فرد واحد متمرکز شده بود، در عوض در دوازده سال بعدی، از سقوط رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ تا پادشاهی محمدرضا شاه در مرداد ۱۳۳۲، قدرت بین پنج قطب جدا از هم یعنی، دربار، مجلس، کابینه، سفارتخانه‌های خارجی، و همچنین عامهٔ مردم که به‌صورت نیروی اجتماعی رقیب درآمده بود، دست به دست می‌شد. گسیختن ساختار سیاسی دو نوع کشمکش عمدهٔ اجتماعی را به‌وجود آورد: ستیزهای طبقاتی در شهرها؛ و رقابت‌های قومی، فرقه‌های مذهبی و گروه‌های زبانی در روستاها (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۵۳). از یک‌سو آشفتگی سیاسی ناشی از فقدان حکومت مرکزی مقتدر پدیدار شد و از سوی دیگر، مطالبات مردم برای جبران ناکامی‌های اقتصادی و اجتماعی روز به روز بیشتر می‌شد (مشایخی و دیگران، ۱۳۸۶). بنابر این موضوع، اسلوب‌های بیانی، مفاهیم و استراتژی‌های شکل‌گرفته در این دوره حاکی از کشمکش‌های طبقاتی و قومی بود. حزب تودهٔ ایران که در دههٔ ۱۳۲۰ به یکی از بازیگران اصلی سپهر سیاسی ایران تبدیل شده بود، در سال‌های نخستین، از بیشتر آزادی‌خواهان و مبارزان و فعالان سیاسی سرشناس تشکیل شده بود. این حزب موفق شد بخش‌های گسترده‌ای از کارگران شهری، خرده‌بورژوازی جدید و روشنفکران را به سمت خود جذب کند. می‌توان گفت خلأ قدرت متمرکز در دهه ۱۳۲۰ تا تثبیت پهلوی دوم در دهه ۱۳۳۰ شمسی فرصت داد تا پادگفتمان‌های حاشیه‌ای و طرد شده در قالب گروه‌ها و جریان‌های مختلف صورت‌های مقاومت منسجم‌تری را تشکیل دهند.

**مفصل‌بندیِ سیاست‌گذاریِ فرهنگی در گفتمان پهلوی دوم:**

آن‌چنان‌که سیاست‌گذاری‌های پهلوی دوم در ادامهٔ خط مشی سیاست‌گذاری‌های دورهٔ پیشین است، از تقسیم‌بندی ۴ مقولهٔ روش دیرینه‌شناسی عبور کرده و در این بخش به گسست، خلأ و تفاوت‌های دو دوره و تأثیر آن بر جریان‌های هنر نوگرا می‌پردازیم. رضاشاه با محصورسازی و طرد روحانیون، ایلات، قبایل و قومیت‌گرایی، به عنوان «دیگری»های ملی‌گرایی باستان‌گرا، گفتمان خود را بر مبنای اولویت بخشیدن به هویت ملی و نفی تمامی هویت‌ها و چندگانگی‌های فرهنگی فروملی، قومی، زبانی، مذهبی و محلی شکل داد. از پس تکثرگرایی در سال‌های بین دو دوره پهلوی مفاهیم طرد شده عرصه‌ای برای ظهور دوباره یافتند. به بیانی صریح‌تر موضوعاتی مانند فرهنگ مذهب شیعی، فرهنگ عامه و بومی (روستا)گرایی از پس شکاف گفتمانی به گفتمان پهلوی دوم افزوده شد.

از آنجایی‌که با سلطنت محمدرضا شاه دوباره کلیهٔ سازمان‌ها و نهادهای سیاسی دموکراتیک و سکولار با محدودیت و یا با نابودی مواجه شدند. نقدگرایی سکولار در قالب گروه‌های «چپِ ستیزه‌جو» یا «جنبش جدید سوسیالیستی» برای جولان در عرصهٔ سیاسی، وضعیت نامساعدِ مضاعفی نسبت به احزاب و رهبران بنیادگرای اسلامی داشتند. ازین‌رو تنها فرصت موجود برای ابراز مخالفت، مساجد و مدارس علمیه و کانون‌های مذهبی بود. این تغییر مکانی در محدوده فعالیت سیاسی منجر به سکولاریزه شدن سیاست و زندگی عمومی در دوره پس از کودتا شد. در سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۴ محافل دینی شکل گرفت و گزارشی سه جلدی از سخنرانی‌های آن تحت نام «مکتب تشیع» منتشر شد. نگاهی به محتوای مباحثات نشان می‌دهد که برنامهٔ اساسی محافل و انجمن‌های اسلامی ارائهٔ یک ایدئولوژی سیاسی است. موضوعاتی مانند، «زن در اسلام»، «اسلام و مشکل اختلاف طبقاتی» (اشاره به توزیع نابرابر ثروت و منابع جامعه در میان مردم در دههٔ ۳۰ و ۴۰ شمسی)[۱۱]، «طبقهٔ جدید اجتماعی در جامعهٔ ما» «احیای تفکر دینی»، «اسلام و جهان متمدن امروز»، «رهبریِ نسل جوان»، «نیاز به صداقت در رهبری دین»، «اسلام و اعلامیهٔ جهانیِ حقوق بشر» و بسیاری از موضوعات مشابه نشان‌دهندهٔ سیاست جاری در جامعهٔ ایرانی آن دوره است. اما نقطهٔ عطف در فعالیت روشن‌فکران شیعی در این دوره، تأسیس حسینیهٔ ارشاد در شمال تهران بود. با تأسیس حسینیهٔ ارشاد و ظهور سخنران و چهرهٔ اصلی آن، علی شریعتی (۱۳۵۶ -۱۳۱۲) فرایندهای مربوط به مردم‌پسندشدنِ ایدئولوژی سیاسیِ اسلام با رشد چشم‌گیری مواجه شد (میرسپاسی، ۱۳۸۵: ۱۶۵-۱۵۸). در این‌جا عبارت «مردم پسند شدن» یعنی «عامهٔ مردم» چیزی را مطلوب خویش بپندارند، به‌دلیل آن‌که این «عامه» به‌صورت نیروی رقیب برای

قوی‌ترین احزاب درآمده بود، بسیار قابل توجه است. به همین دلیل و با این سیاست در این دوره با افزایش قدرت و نفوذ فضاهای سیاسی کلاسیک سنتی مانند مساجد، حسینیه‌ها، حوزه‌های علمیه و بازارها روبه‌رو هستیم. بنابراین، شکل جدیدی از فعالیت سیاسی پدیدار شد و اساساً جایگزین تمام سبک‌های سکولار و مدرن قبلی شد که به نوبه خود تلفیقی از فرهنگ‌های متعدد را ایجاد کرد. درنهایت، یک فرهنگ سیاسی به وجود آمد که بسیار سنتی، مذهبی و محافظه کارتر از پیش بود. این فرهنگ جدید بر عرصه سیاسی و ملی حکم‌فرمایی می‌کرد.

تحولات ذکرشده از طریق متداول‌سازی نمادگرایی اساطیر شیعی، وقایع کربلا در گفتمان سیاسی و کنار گذاشتن گروه‌های غیرمذهبی مخالف از ایدئولوژی و سیاست‌های شیعی حاصل شد (میرسپاسی، ۱۳۸۵: ۱۶۶-۱۴۱). این امر موجب شد در حوزه‌های فرهنگی و هنری، بهره‌گیری از توشه دوران اسلامی ترویج پیدا کند. در ایران نگاه انتقادی به فرهنگ خودی که از دوره مشروطه شکل گرفته بود و در دوره پهلوی اول ذیل نگاه شرق‌شناسانه به دیگری به پدیده‌ای دارای ارزش شناسایی و حفاظت بدل شده بود تا بخشی از گفتمان ملت‌سازی شود، در این زمان تحت تأثیر گفتمان جهان سوم‌گرایی به خلق تصویری اثیری از فرهنگ خودی منتهی شد که تحت هر شرایطی باید ستایش و در اکنون حاضر می‌شد (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

از سویی دیگر تغییر گرایش جدی در اعطای شأن هنری در برنامه‌های رسمیِ دولتی نیز حکایت از تغییر نگرش کلی نسبت به زبان بصریِ جدید حاصل از تلفیق دو رویکرد مدرنیسم و بومی‌گرایی در این دهه داشت (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۹۴). موقعیت سیاسی و فرهنگی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، اسلامی شدنِ اوضاع، پدیدهٔ اجتماعی جدیدی بود که در نمونه پوسترهای چاپی، پیش از شکل‌گیریِ مکتب سقاخانه مشتمل بر دعاهای نذری و مذهبیِ شیعه (تصویر ۲) قابل ردیابی است. صورت‌بندی تفکر و جریانی که نمادها و سمبل‌های آن و همچنین عنصر «نوشته» یکی از آبشخورهای اصلی مکتب سقاخانه[۱۲] در دورهٔ پهلویِ دوم شد.

آنچه در «تصویر ۲»، دیده می‌شود روایتی از استقبال عمومی و ترویج آیین تشیع ایرانی در قالب تصویر است. تصویرگری‌هایی مربوط به قبل از شکل‌گیری مکتب سقاخانه بر اساس اصلاح‌گریِ اسلامی و اصالت فرهنگی، که از عزت نفس و حسی آمیخته به هویت جمعی و فرهنگ عامه پدید آمده بود.

گفتمان بومی-مدرنیسم و ترویج فرهنگ فولکلور توجه هنرمندانی مانند حسین زنده‌رودی (تصویر۳)، پرویز تناولی و ژازه طباطبایی را برای استفاده از نمادها و سمبل‌های تصویری شیعه به خود جلب کرد. نشانه‌های آیینی و اجتماعی گذشته با انتقال به بافتار هنر تجسمی، معنایی جدید را باز آفریدند. هدف این‌بار ترویج و گسترش آیین و مکتب تشیع نبود، بلکه دست و پا زدن و کوششی برای ایجاد فاصله از مدرنیته از حیث محتوا و همچنین فرم (سبک‌های رایج آن دوران، مانند کوبیسم و فوویسم) برای دوری جُستن از اتهام به هضم هنر ایرانی در مکاتب غربی بود. عناصری صرفاً تزیینی که در زمینه آیینی و مذهبی پیشین دارای جنبه نمادین بودند، در کوشش‌های سقاخانه‌ای‌ها به یک نشانه تصویری یا فرمی پایه و ساختاری تبدیل شدند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۲). یکی از پایه‌گذاران اصلیِ این جریان، پرویز تناولی توضیح می‌دهد که چگونه او و حسین زنده‌رودی در اواخر دهه ۱۳۳۰، هنگامی که در جست‌وجوی مواد خام محلی ایرانی برای استفاده و گسترش در آثارشان بودند، مجذوب پوسترهای چاپی حاوی صحنه‌های مذهبی، مُهرهای طلسم و اشکال تصویری موجود در جنوب تهران شدند (کشمیرشکن، ۱۳۹۷: ۱۰۲).

آنچه در پوسترهای چاپی مذهبی، مُهرهای طلسم و اشکال

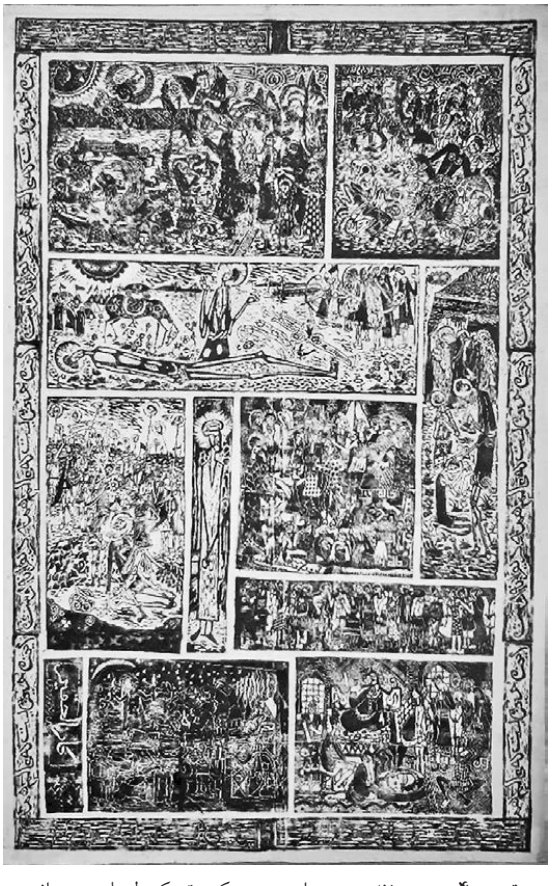
تصویر۲. هنرمند ناشناس، پوستر ادعیه و نذورات، ۱۳۴۰ش (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۳).

تصویر۳. حسین زنده‌رودی، پنجه ابو الفضل، ۱۳۳۹خ (دل‌زنده: ۱۳۹۹: ۳۱۲).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

تصویری موجود در جنوب تهران توجه تناولی و زنده‌رودی را به خود جلب کرده بود، سادگی اشکال، نقوش تکرار شده و رنگ‌های روشن بود. از همین عبارات پیداست که برخورد آن‌ها با فرم و نوع ترکیب‌بندی اشکال پوسترهای مذکور (تصویر ۲) رویکردی بیگانه بوده است. آن‌ها فرم و شکل و رنگ (عناصر بصری) را به گونه‌ای پدیدارشناسانه در آثارشان استفاده کردند. مجموعه‌ای از تعارضات گفتمانی از سوی حاکمیت و ملت، تفکر دیالکتیکی یعنی نفیِ نفی که موجب بروز فردیت سوژه در آثار این دوران می‌شود. آفرینش‌گری‌هایی برآمده از ترویج فرهنگ فولکلور و شیعی‌گرایی در تلفیق با نگاه نخبه‌گرایانه از سوی هنرمندانی که تجربه یک دورهٔ آموزش در خارج از کشور (رُم) را داشتند، باستان‌گراییِ جامانده از گفتمان پهلوی اول و حتی توجه به هنر معاصر در قالبِ هنرهای کنشی، همه و همه به‌تدریج به عناصر اصلی سازندهٔ آثار نقاشی نوگرا برای حتی دهه‌های پس از انقلاب ۱۳۵۷ بدل شد، که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

خط و نوشته مانند عبارت «بنوش به یاد حسین» و یا «این حسین کیست که عالم همه دیوانهٔ اوست» در مناسک مذهبی عمدتاً نقش یادآوری و تذکار ایفا می‌کرده است. اما اگر قادر به خواندن زبان فارسی نباشیم نوشته‌ها نقش عنصر تزیینی مانند یک تکسچر یا بافت را پیدا می‌کند. «نوشته»ها در آثار این دوره در ابتدا با قابلیت‌های تزئینی و فرمیکی که داشت به‌صورت عنصری فرعی در آثار استفاده می‌شد (تصویر ۳ و ۴)، اما رفته رفته بخش‌های وسیع‌تری در آثار به «نوشته»ها اختصاص پیدا کرد به گونه‌ای که از دل همین نگاه ژانر نقاشی‌خط پدید آمد.



تصویر۴. حسین زنده رودی، این حسین کیست، که دل‌ها همه دیوانه اوست؟ ۱۳۳۷ (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۴).

### سوژه در گفتمان بومی‌گرایی

استفاده از حروف در آثار برخی از هنرمندان در بافتار فرهنگ فولکلورِ رایج در این دوره مواجهه‌ای آیرونیک بود. آیرونی[۱۳] را می‌توان با مشابه آن در ادبیات یعنی یکی از صورت‌های بلاغیِ روایت مقایسه کرد که مشخصهٔ اصلی آن برخورداری از منطقِ دو پهلو است. تجلی این دوگانگی در زبان عموماً از طریق شیوه‌ها و شگردهای بیانی نظیر: نقیضه‌سازی، طنز، طعنه، کنایه، تهکم[۱۴]، وارونه‌گویی و امثال آن صورت می‌گیرد. درواقع، نگرش آیرونیک بیان‌گر شکل ویژه‌ای از مواجهه با واقعیت است و به هنرمند امکان می‌دهد از موضعی فرادست به مسائل و امور پیچیدهٔ زندگی بنگرد. زوایای پنهان وضعیت، شخصیت‌ها و رویدادها را با زبانی کنایی و بازیگوشانه بازتاب دهد (کی یرکگور، ۱۴۰۲: ۲). «این حسین کیست؟»[۱۵] تصویر۴ اثری از حسین زنده رودی، در همین زمینه است. این پرده مذهبی شامل ده تصویر از واقعهٔ کربلا و حوادث پس از آن، و مصرع شعری در مدح امام سوم شیعیان را نشان می‌دهد که با لوحه‌هایی از جنس لینولئوم بر سطح بوم چاپ شده است. آن مصرع این بود: «این حسین کیست که عالم همه دیوانه اوست ؟»و از سوی دیگر در گوشه سمت چپ پایین اثر امضایی با عنوان «کار الحقیر حسین زنده رودی» وجود دارد. با توجه به مصاحبه‌ها و یادداشت‌ها و همچنین روحیهٔ هنرمند برخی بر این باورند که کاربرد واژه‌ی حسین هم‌زمان در این اثر ایهام داشته و در واقع هنرمند در هر دو جایگاه اشاره به نامِ خویش دارد که عالم را تحت تأثیر آثارش قرار خواهد داد.

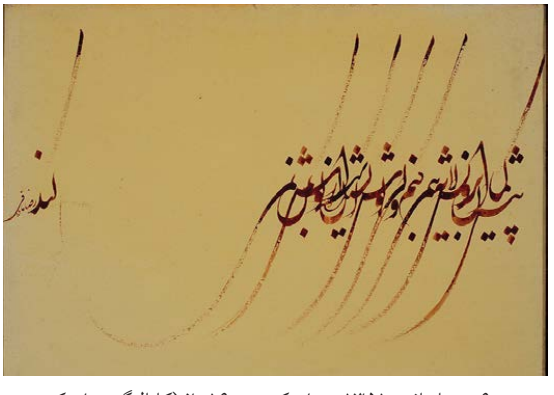
زنده رودی، در آثار بعدی‌اش از محتوای ادبی و مذهبی فاصله می‌گیرد و با رویکردی کاملاً انتزاعی و غیرِ بیان‌گر دست به آفرینش نظام تازه‌ای از کاربرد حروف می‌زند (تصویر ۵). او این‌بار نه مضمون و روایت خاصی را بلکه خودِ حروف را دستمایهٔ رویکرد آیرونیک قرا می‌دهد. حروف در آثار زنده‌رودی برای نخستین‌بار قرار نیست هیچ‌چیزی را بیان کنند. او به تمامیِ قوانینِ نوشتاری بار معناییِ تاریخیِ آن بی‌اعتنا بود و تلاش خود را بر تجربهٔ شوخ‌طبعانه وماهیت صرفاً بصری عناصر نوشتاری معطوف داشته است. از همین‌جا زنده‌رودی تمایل به استفاده

از واژهٔ «نوشته» در توصیفِ آثارش در برابر واژه «خوشنویسی» دارد و متأثر از شعار مدرنیست‌های قرن ۲۰ آزادی مطلقی برای هنرمند و هنر قائل است (کشمیرشکن ۹-۱۴۸ :۱۳۹۷). البته در همین دوران هنرمندان خوشنویسی مانند رضا مافی بودند (تصویر۶)، که محتوای سنتی را مؤلفه‌ای اساسی در هنر خود به حساب می‌آوردند. در نتیجه مشخصهٔ برجستهٔ آثار آن‌ها اتکا بر قوانین اصول محورِ خوشنویسی و وابسته به اصل انتقال معنا بوده است. آثار این هنرمندان که محتوایی مذهبی، ادبی یا ابر روایتی داشتند، غالباً کلماتی بیان‌گر و معنی‌دار شامل آیات یا متون مذهبی و شاعرانه بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۷: ۱۵۷). دو گرایشی که برآمده از یک دوره گفتمانی اما در رویکردی کاملاً متناقض اجرا می‌شد، پیروان زیادی را تا کنون به همراه دارد.

از دیگر هنرمندان در این دوره که با معطوف‌شدن بر وجه آیرونی می‌کوشد درک تازه‌ای در مواجهه با گرایشات و باورهای مردمی ایجاد کند، ژازه طباطبایی است. طباطبایی در آثارش گرایشات عامیانه، عناصر مردمی، سنتی و تزئینیِ فراوانی دارد. «واژه» نزد ژازه از اهمیت زیادی برخوردار بوده است. این را می‌توان از انتخاب نام مستعارش، «ژازه» که نه در فرهنگ لغت وجود دارد و نه معنایی را متبادر می‌سازد و همچنین نام‌هایی که برای آثارش برمی‌گزیده، فهمید. «ژازه تباتبای» (شیوهٔ نوشتاری خودش که آخرین امضای هنرمند بر آثارش بود) در یکی از عکس‌هایی که از او به یادگار مانده، جلوی پرده‌ای تیره با حالتی نمایشی ایستاده که نامش بر روی آن مکرراً با رنگ روشن نوشته شده است. او بر روی پرده با جابه‌جایی حروف نام و نام خانوادگی‌اش با معادل‌های آواییِ مختلف در زبان فارسی، بارها آن‌ها را به بازی گرفته است (تصویر ۷).

تصویر ۵. حسین زنده رودی، ۳۵۱۱خ (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

تصویر ۷. ژازه طباطبایی، ۱۳۳۷ (Bayanbox, n.d.).



تصویر ۶. رضا مافی، ۱۳۵۱، حراج کریستیز۲۰۱۶ (کاتالوگ حراج کریستیز ۲۰۱۶).

تصویر ۸. ژازه طباطبایی، سال خلق: نامعلوم (Artnet, n.d.).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

وسواس مفرط او درباره هویت خودش و نامش تا آنجا پیش می‌رود که همه‌جا بر نوشته‌شدن نام فامیلیش با «ت» به جای «ط» تأکید می‌کند و احتمالاً با این کار می‌خواهد بر خوانش ایرانی‌شدهٔ نامش بیفزاید. آنچه در گفتمان فرهنگی دورانش بر آن تأکید می‌شد.

**سوژه در گفتمان «باستان‌گرایی»**

یکی از هنرمندان در این عرصه که گفتمان باستان‌گرایی در آثارش مشهود می‌باشد، پرویز تناولی است. با ارجاع به مفاهیم افلاطون و ارسطو[۱۶] در باب تقلید، نخستین پلهٔ تقلید در آثار تناولی، را می‌توان تقلید از کنش دانست (مانند اسطوره در آثار تناولی: فرهاد) و در گام بعد تقلید از موقعیت (مانند: شاعر و نبی). تقلید از کنش به کنشِ ارتباط کلامی مرتبط می‌شد، کلمه‌هایی که به آثارش راه پیدا کردند، مانند «هیچ» یا تکرار حروف، و پلهٔ دوم یعنی، بازیابیِ ابژه‌هایی برای بیان موقعیت (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۳۴) مانند قفس، قفل، دست، دیوار، سرو و غیره. او به جای تکرار و تقلیدِ محض از گفتمان باستانی‌گراییِ دوران خود از دیدگاه یا نقل نامستقیم روایت‌ها سود جست. خلق یک کیفیت شخصی که ما به‌ازای معنایی توسط مشاهدهٔ هر مخاطب ایجاد می‌کرد. آثار تناولی در بنیان خود به هنر کلامی و داستانی وابسته‌اند. دو مرکزیت تصویرگری در روایت و روایت در تصویرگری در تندیس‌های او قابل ردیابی است. تناولی تا سال ۱۳۵۵ فقط هیچ می‌ساخت. او در این مورد بیان می‌کند: «از اواسط دههٔ ۱۳۴۰ و سال‌های بعد از آن مسیر مکتب سقاخانه به اوج خود رسید و نقاشان بیشتری به این مکتب پیوستند. اغلب نقاشان را اساس کار خود شیوه‌های آزمایش‌گرانه خطاطی و خوشنویسی قرار داده بودند و تابلوهایشان را از خط می‌پوشاندند. این امر به جای آن‌که مرا خوشنود کند باعث دل‌زدگی من شد. احساس می‌کردم خط وسیله‌ای برای عده‌ای نانقاش شده است. بر همین اساس تصمیم گرفتم تا جای ممکن از خط کناره بگیرم و هرگاه لازم باشد، آن را به کار بَرم و به یک «کلمه» قناعت کنم. مدت‌ها در فکر چنین تک‌کلمه‌ای بودم تا عاقبت به «هیچ» رسیدم» (تصویر ۹) (تناولی، ۱۳۸۴: ۵۸). علاوه‌بر مجموعهٔ «هیچ»ها بر سطوح اغلب آثار تناولی به‌ویژه در مجموعه دیوارها نوشتارهایی حک شده است که یادآور میراث کتیبه‌نگاری باستانی ایرانیان است. گاهی بافت‌های فشرده کالیگرافی خوانا یا ناخوانا با حروف فارسی یا خطوط باستانی و یا فرم‌هایی شبیه خط نگاره‌ای نا آشنا که صرفاً نوعی نوشتار را تداعی می‌کنند، تمام سطوح و یا بخش‌هایی از آن را به صورتی منظم و یکپارچه پوشانده است (تصویر ۱۰).

**کنش‌مندیِ سوژه**

کوشش پهلوی‌ها برای مدرنیته کردن ایران در کلیهٔ عرصه‌ها بر کسی پوشیده نیست. گرایش انتزاعی در هنر نیز در سایهٔ چنین کوشش‌هایی و به واسطهٔ نزدیکی با جریان‌های هنری غربی صورت گرفت. برخلاف آن‌که برای فهم هنر مدرن از سوی نهادهای رسمی و دولتی تلاش‌هایی صورت می‌گرفت، اما برای عمومِ مردم هنر انتزاعی و مدرن هنری نخبه‌گرا و غیرقابل فهم باقی ماند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۸۲). از آن‌جایی که عکس‌العمل ایرانیان به جریانات مدرنیزم در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به ظهور ایدئولوژی جدیدی انجامید، این موضوع منجر به شکل‌گیری هنرهای کنشی و مفهومی شد.

ورود به عرصهٔ کنش‌گری در هنر به‌واسطهٔ خلق هنر مفهومی، و طرح پرسش و واکنش به اشباع هنرهای تجسمی از اشکال پرتکرار، آفرینش هنر در قالب فرمالیسم محض، ضرورت عبور از

تصویر ۹. پرویز تناولی. ۱۳۵۳. برنز (تناولی، ۱۳۸۷: ۸۶).

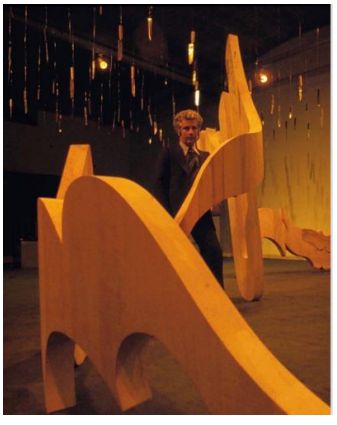
تصویر ۱۰. پرویز تناولی، ۱۳۵۵، اوه‌اپرسپولیس ۲ (کشمیرشکن ۱۳۹۳: ۱۵۳).

تصویر ۱۱. بخشی از صفحات شمارهٔ ۹ مجلهٔ تماشا، ۳۰ اردیبهشت ۱۳۵۰ (آرت‌چارت، ۱۴۰۰).

بحران؛ و البته هم‌گام‌شدن با رویکردهای هنری در «غرب» برای نخستین‌بار در سال ۱۳۵۳ در قالب تشکیل یک گروه هنری به نام «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» به‌وجود آمد. این گروه از افراد نام‌آوری چون مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، سیراک ملکنیان، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی، و عبدالرضا دریابیگی تشکیل می‌شد (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۸۷). (تصویر۱۱)

گروه آزاد مجموعاً در طول فعالیت خود تا سال ۱۳۵۶خ، هفت نمایشگاه برگزار کردند. اولین نمایشگاه آذر ۱۳۵۳ در نمایشگاه بین‌المللی تهران و دومین نمایشگاه در اسفند همان سال، در گالری مس با مدیریت عبدالرضا دریابیگی برگزار شد. اما در سومین نمایشگاه بود که رویکرد گروه به «هنر مفهومی»، خود را آشکار کرد. بعد از این چهارمین نمایشگاه با نام «گُنج و گستره ۱» در آبان‌ماه ۱۳۵۴ در گالری‌های «پوپ» و «علاء» در محل انجمن فرهنگی ایران و آمریکا در خیابان عباس‌آباد، برگزار شد. در این نمایشگاه در کنار آثاری از هنرمندانی مانند قباد شیوا، سیروس مالک و اصغر محمدی آثار چاقوهای آویزان ممیز و مجسمه چوبی بسیار بزرگ پیلارام که پرداختی سه بعدی از خوشنویسی فارسی و تجسم فضایی نقاشی خط (تصویر۱۲) بود از آثار پرماجرای این برنامه بود (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۹۴). پیلارام استاد مسلم درشت‌نویسی با قلم بود و در آن مهارت بسیار داشت و با اتکا بر این هنر توانست اثری متفاوت متأثر از الگوی جریان فکری جدید خلق کند.

پیلارام در واکنش به شیءشدگی و موزه‌ای شدنِ هنر همواره معتقد بود که اثر هنری نباید در انحصار گالری‌ها و نمایشگاه‌ها باشد و باید در دسترس عموم مردم قرار بگیرد و در گفت‌وگوهای گوناگون بارها اعلام کرده بود که قصد دارد این مجسمه را در معابر عمومی (ایستگاه قطار، میادین و پارک ها) نصب کند که



تصویر ۱۲. فرامرز پیلارام، تندیس سه بعدی نقاشی‌خط انجمن فرهنگی ایران و آمریکا، ۱۳۵۴ خ (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۹۵).

تصویر ۱۳. فرامرز پیلارام، تندیس سه بعدی نقاشیخط، گالری ۶۶، ۱۳۸۸ (مجله هنری اثر، ۱۳۹۹).

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

قابل استفاده برای عموم باشد، اما هیچگاه موفق به این کار نشد. در نهایت این پیکره فوق‌العاده آخرین بار در سال ۱۳۸۸در گالری ۶۶ در تهران در نمایشگاهی به یاد فرامرز پیلارام به همت صادق تبریزی به نمایش درآمد (تصویر ۱۳).

از واکنش‌های دیگر علیه «نهادینه شدن» می‌توان از آثار کوروش شیشه‌گران نام برد. او توانست به جای درگیر شدن در فضای میان دو قطبی بازگشت به اصل و هنر انتزاعی غربی به مسئله دیگر یعنی به جایگاه عرضهٔ هنر در جامعه و برای جامعه بیندیشد. او در حرکتی هنجارشکنانه در سال ۱۳۵۲ در گالری مس پس از پایان نمایشگاه، آثارش را به‌طور رایگان به مردم و برخی مؤسسه‌های عمومی بخشید با روی آوردن به روش سیلک اسکرین، به بازتولید و تکثیر آثار هنرمندان مشهور پرداخت، و سرانجام پوستر را دقیقاً به‌خاطر قابلیت چاپ و تکثیر رسانهٔ هنری مورد نظر خود یافت. او در فروردین و اردیبهشت ۱۳۵۵خ، به‌طور هم‌زمان نسخه‌های باز تولید شدهٔ مشاهیر هنر (موندریان، کله، رضا عباسی و ...) را در چهار گالری کاخ جوانان شمال شهر، کاخ جوانان جنوب شهر، گالری مس و تالار ایران به نمایش گذاشت. در این برنامه، هنرمند همانند پرفورمنسی مفهومی، اصالت اثر هنری -فرآیند تکثیر مکانیکی آن- و همچنین اصالت مکانی -با انتخاب هم‌زمان چند گالری مختلف- را به چالش کشید. شیشه‌گران بعد از نشان‌دادن امکان تکثیرپذیری نهاد خود بنیاد گالری و ایجاد اختلال در تعریف آن، در اثر دیگری به‌نام «خیابان شاه‌رضا هنر است»، از مجموعهٔ «هنر+هنر» رویکردی نو در نظام رابطه‌ایِ متن و مخاطب ارائه می‌کند. او در پوستر نوشتاری «خیابان شاه رضا هنر است» در واقع مخاطب خود را به اندیشیدن درباره مفاهیم تثبیت شده هنر دوران و نهادهای مربوط به آن وا می‌دارد. روی این پوستر با طرح گرافیکیِ ساده به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شده است: «خیابان شاه‌رضا: نقاشی است؛ خیابان شاه‌رضا: مجسمه است؛ خیابان شاه‌رضا: گرافیک است؛ خیابان شاه‌رضا: سینما است؛ خیابان شاه‌رضا: تئاتر است ... شعر است؛ نوشتن است؛ موسیقی است؛ رقص است؛ کاریکاتور است؛ عکس است» (تصویر۱۴). او به این شکل از گالری، و هر نهاد هنری دیگری عبور می‌کند؛ و خیابان را به عنوان محلی که مخاطب، اثر، هنرمند و هنر بی‌واسطه با یکدیگر در ارتباط هستند به عنوان اثر هنری معرفی می‌کند. شیشه‌گران برنامهٔ خود را از طریق چاپ پوستر و انتقال پیام با نوشته و جملات گاه شعاری و گاه معمایی پی می‌گیرد. رویکرد او مفهومی و نهاد ستیز بوده و در ذات خود مخالف با کالایی شدن اثر هنری و در نتیجه محدود کردن مخاطبان اثر هنری به یک گروه یا طبقهٔ خاص اجتماعی است (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

آثار شیشه‌گران در زمینهٔ خلق پوسترهای مشهوری با موضوع انقلاب -بدون هیچ حمایت مالی- نیز شاخص است (تصویر ۱۵). بخش عمده‌ای از هنر انقلاب توسط گروهی از هنرمندان با افکاری ایدئولوژیک پدید آمد که گرایش‌های خاص مشترک اجتماعی-سیاسی، انقلابی و مذهبی را اشاعه دادند (تصویرهای ۱۶ و ۱۷). برخی از این هنرمندان اولین نمایشگاه بزرگ خود را

تصویر ۱۴. کوروش شیشه‌گران، خیابان شاهرضا هنر است، ۱۳۵۵خ ( دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۴۰۴).

تصویر ۱۵. اسماعیل شیشه گران، پوستر انقلاب، ۱۳۵۷ (شانزدهمین جشنواره تجسمی فجر، ۱۴۰۲).

تصویر ۱۶. مرتضی ممیز، پوستر انقلاب، گالری گری نیویورک، ۱۳۵۸ خ (Yousefi, n.d.).

تصویر ۱۷. حسین کاشیان، پوستر انقلاب، ۱۳۵۷ ( موزه هنرهای معاصر، جشنواره تجسمی فجر۱۴۰۲).

جدول ۱. تحلیل صورت‌بندی گفتمان پهلوی اول، گسست ۱۲ساله گفتمانی و گفتمان پهلوی دوم با روش دیرینه‌شناسی فوکو (نگارنده)

| دوره گفتمانی | موضوعات | اسلوب‌های بیانی | مفاهیم | تشکیل استراتژی ها |
|---|---|---|---|---|
| پهلوی اول (۱۳۲۰-۱۳۰۵) | وحدت ملی، تجددگرایی | یکپارچگی، مدرنیزاسیون، تأکید بر زبان فارسی | هویت ملی، دولت/ملت‌سازی، نفی تاریخ اسلام، نفی هویت‌های بومی، نفی زبان‌های قومی | پوشش و زبان یکپارچه تاسیس نهادها و ادارات، موزه‌ها، مدارس، نمایشگاه‌های مختلف برای سیاست‌های موجود |
| از سقوط رضاشاه تا سلطنت محمدرضاشاه (۱۲سال) | شکاف گفتمانی، تأسیس ایرانی جدید | بی‌ثباتی سیاسی، ظهور کلیهٔ رویکردهای متکثر سیاسی، قومی، مذهبی، زبانی | کثرت‌گرایی، فرهنگ عامه، گرایشات مذهبی | تأسیس نشریات و دفاتر متعدد روزنامه |
| پهلوی دوم (۱۳۵۷-۱۳۳۲) | گفتمان‌تجددگرایی، شکل‌گیریِ‌پادگفتمان‌فرهنگ عامه | مدرنیزاسیون، شیعی‌گرایی | مدرنیته، بازگشت به اصل، ترویج هویت‌های بومی، تاریخ اسلامی‌وپیشا اسلامی | آپاراتوس‌های نهادی مروج مدرنیزم، مراکز مذهبی، مساجد، حسینیه‌ها مانند حسینیهٔ ارشاد |

درست بعد از انقلاب در سال ۱۳۵۷ در حسینیهٔ ارشاد برگزار کردند. این رویداد آغازی بود بر تشکیل هستهٔ اصلی حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی که بعدها زیر نظر سازمان تبلیغات اسلامی به کار خود ادامه داد (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۱۴).

## نتیجه‌گیری

این پژوهش با تکیه بر روش دیرینه‌شناسی فوکو و چهار مقولهٔ اصلی آن، نشان داد که عناصر شیعی و به‌ویژه نوشتار، در هنرهای تصویری دورهٔ پهلوی واجد دلالت‌های چندلایه و متغیر بوده‌اند. تحلیل در سطح موضوعات آشکار ساخت که در دورهٔ پهلوی اول، مذهب و ملحقات آن عمدتاً در هیئت ابژه‌هایی برای تحدید و حاشیه‌رانی فهم می‌شدند، در حالی که در دورهٔ پهلوی دوم، همین عناصر بار دیگر در نسبت با هویت ملی، مدرنیسم بازتعریف شدند. در سطح اسلوب‌های بیانی نیز می‌توان دریافت که در پهلوی اول، نهادهای رسمی به شکل یک‌سویه در حذف یا تضعیف عناصر مذهبی عمل می‌کردند، اما در پهلوی دوم با گسترش نهادهای هنری و امکان ظهور جریان‌های مستقل، نوشتار، از منظر مطالعهٔ عناصر عامه که مذهب و پوسترهای مذهبی زیرمجموعه آن بود، جایگاهی چندوجهی و ویژه یافت. از حیث مفاهیم، در پهلوی اول شاهد غلبهٔ معناهای سکولار و ملی‌گرایانه در تقابل با نشانه‌های مذهبی هستیم، در حالی که در پهلوی دوم، خوشنویسی و نوشتار و عناصر مذهبی نه‌تنها بار معنوی و بومی یافت بلکه در قالب‌هایی چون مکتب سقاخانه با مفاهیم مدرن و شخصی درآمیخت. در سطح استراتژی‌ها نیز تمایزی روشن پدیدار شد: پهلوی اول بر پروژه‌ای کلان برای عرفی‌سازی مدرنیته با توسل بر باستان‌گرایی به حذف عناصر دینی تکیه کرد، در حالی که پهلوی دوم ضمن استفاده ابزاری از نمادهای دینی برای مشروعیت سلطنت، پس از ۱۲ سال نابسامانی حکومت امکان‌های تازه‌ای برای هنرمندان در جهت مقاومت و بازتعریف هویت مذهبی ایجاد شد.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین پاسخ می‌یابد که عناصر شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری پهلوی، در چارچوب چهار مقولهٔ دیرینه‌شناسی فوکو، به‌گونه‌ای متفاوت مفصل‌بندی می‌گردند: حذف و تحدید در پهلوی اول، و بازتعریف و چندلایگی در پهلوی دوم. همچنین در پاسخ به پرسش فرعی می‌توان گفت نوشتار در دورهٔ پهلوی دوم سه کارکرد هم‌زمان یافت: ابزار تمکین در خدمت سیاست‌های رسمی و مشروعیت‌بخش سلطنت؛ ابزار بیان فردی در آثار جریان‌هایی چون سقاخانه و نقاشی‌خط که نوشتار را به زبان شخصی و زیباشناختی بدل ساختند؛ و سرانجام ابزار مقاومت در دست هنرمندانی که در اعتراض به پدیداری فزایندهٔ نمادهای شیعی و نوشتار در هنرهای تصویری در پی نقد نظم مستقر و باززایی مفاهیم بودند.

بنابراین، در پرتو چارچوب نظری فوکو می‌توان نتیجه گرفت که نوشتار و عناصر شیعی در هنرهای تصویری پهلوی دوم نه پدیده‌هایی ایستا، بلکه محصول برهم‌کنش نیروها، گفتمان‌ها و استراتژی‌های متکثر بوده‌اند؛ نیروهایی که هم‌زمان امکان سلطه، مقاومت و آفرینش فردی را در ساحت هنر فراهم ساخته‌اند.

## اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان این پژوهش اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است و منافع شخصی مادی و غیرمادی ایشان در روند پژوهش و نتایج آن تأثیرگذار نبوده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2071972.1180

## پی‌نوشت‌ها

1. Archeology

۲. جنبش دانشجویی-کارگری مه ۱۹۶۸ فرانسه به مجموعه حوادثی گفته می‌شود که در طول ۴ هفته در ماه مه سال ۱۹۶۸ در فرانسه رخ داد. نقطه اوج این جنبش در فاصله‌ای یک هفته‌ای از سوم تا دهم ماه مه به وقوع پیوست. این خیزش که از اعتراضات یک گروه دانشجویی شروع شده بود، میلیون‌ها نفر از مردم شهرنشین فرانسه را به میدان مبارزه کشاند.

3. Geneology

4. The Subject and Power (1982)

۵. در مقالهٔ سوژه و قدرت در مؤخره کتاب *«میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک»* که خود فوکو آن را به زبان انگلیسی نوشت، بشیریه «کردارهای شکاف‌انداز» را بر اساس متنی که از «The Subject and Power» موجود است، معادل انگلیسی «dividing practices» قرار داده است (دریفوس، رابینو، ۱۴۰۰: ۳۴۳). در نسخهٔ اصلی انگلیسیِ مقاله، فوکو چنین می‌گوید: «In the second part of my work, I have studied the objectivizing of the subject in what I shall call dividing practices».

6. Zieleniec,Andrzej (2007). *Space and Social Theory*. UK: Sage

۷. «وحدت ملی ایران» به منظور حفظ استقلال سیاسی و تمامیت ارضی کشور که یکی از برنامه‌های اساسی دوران بود با تأکید اغراق‌آمیز بر روی زبان فارسی و از بین بردن سایر زبان‌ها و گویش‌ها در دوران رضاخان صورت گرفت : «... پس همه باید یک‌دل و یک‌صدا بخواهیم و کوشش کنیم که زبان فارسی در تمام نقاط ایران عمومیت پیدا کند و به تدریج جای زبان‌های بیگانه را بگیرد، این کار میسر نمی‌شود مگر با تأسیس مدارس ابتدایی مجانی و اجباری و فراهم کردن وسایل آن که فقط به زبان فارسی تاریخ باشکوه ایران آموزش داده شود...»، «باید هزارها کتاب و رسالهٔ دلنشین کم بها به زبان فارسی در تمام مملکت، بخصوص آذربایجان و خوزستانمنتشر نمود»، «باید ایالات فارسی زبان را به نواحی بیگانه زبان فرستاد و در عوض ایالات بیگانه زبان را به نواحی فارسی زبان کوچاند»، «کلیهٔ اسامی تمامی کوی و برزن‌ها باید به زبان فارسی تغییر صورت دهد» (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۱۴).

۸. محمد علی ذکاءالملک -بعدها به فروغی شهرت یافت- معلم سابق دربار و وزیر عدلیه، همکار ملکم خان، استاد حقوق در دارالفنون، عضو کمیتهٔ انقلابی در ۱۲۸۴ و یکی از بنیانگذاران نخستین لژ رسمی فراماسونری در سال ۱۲۸۸ در تهران (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۱۱) یکی از چهره‌های بسیار تأثیر گذار در صورت‌بندی سیاستگذاری‌ها فرهنگی معاصر است.

۹. ذوق در زبان ما معنای چندگانه دارد، یک معنا در عرفان که به قول ملاعبدالرزاق کاشانی اول درجات شهود حق است به حق به اندک زمانی همچون برق که این پژوهش را کاری با آن نیست؛ دیگر آزمودن مزه چیزی و احساس آن به قول ناصر خسرو «نفس حسیه» دارای پنج حاسه به این شرح است: «المس و ذوق و شم و سمع و بصر» در نهایت آن معنا که سخن شناسان به ذوق می‌دهند که به قول دهخدا تمایل خاص فطری و خلقی کسی به چیزی: ذوق موسیقی، ذوق نقاشی، ذوق گل کاری، ...و این قوه تمیز زیبایی و زشتی در آدمی در نقاشی‌ها و شعر و موسیقی و حجاری و بناء و غیره که در عصر ما می‌توان تئاتر و سینما و غیره را هم به آن افزود خاص انسان است، زیرا معنای دیگر ذوق چنین باشد: قوه‌ای که بدان حیوان درک مزه‌ها کند و یا آن طور که سعدی گفته اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست ترا کر طبع جانوری. پس اگر ذوق، سلیقه و یا شم زیبا شناختی تنها نزد انسان باشد، بی‌راه نخواهد بود که پرورش ذوق در دوران مدرن بار دیگر از دل سنت بازخوانی شده و به بخشی از برنامه دولت‌ها برای پرورش انسان، پرورش افکار یا همان انسان‌سازی تبدیل شود (قلی پور، ۱۳۹۷: ۱۳).

۱۰. در سال ۱۳۰۴ شمسی ارنست هرتسفلد باستان‌شناس آلمانی به دعوت و هزینه انجمن آثار ملی به ایران آمد و بر اهمیت «میراث ملی» ایرانیان تأکید کرد. او در سخنرانی خود از قدمت دیرین ایرانشهر، ارتباط این سرزمین و نامش با نژاد آریایی و چهار دوره هخامنشیان، ساسانیان، سلجوقیان و صفویان به عنوان باشکوه‌ترین سلسله‌های تاریخی در ایران سخن گفت. هرتسفلد همچنین در قیاسی جالب توجه به استمرار تاریخ تمدن در ایران نسبت به برجسته‌ترین تمدن‌های غربی همچون یونان تنها با درخشش ۵۰۰ ساله و ایتالیا فقط با دو دوره باشکوه عصر رومیان و رنسانس در جهان بی‌مانند خواند. هرتسفلد که بعدها هیئت حفاری خارجیان در ایران را به عهده گرفت برای نخستین بار به شیوه‌ای دانشگاهی از طبقه بندی و دوره بندی تاریخی در تاریخ هنر و فرهنگ ایران استفاده کرد. همچنین یک گام به پیش رفت و در نگاه به تاریخ هنر و فرهنگ ایران یک دوتایی شرقی-غربی را برای قیاس طرح کرد. هرتسفلد و کمی بعدتر آرتور پوپ و همسرش فیلیس آکرمن نخستین غربیانی بودند که روایات کلاسیک خود از طبقه‌بندی تاریخ هنر در ایران را ضمن مکاشفات و حفاری‌هایشان در جلسات سخنرانی با حضور سیاسیون و توسعه‌گران و همچنین با نخستین کتاب‌های خود درباره هنر ایران منتشر نمودند (افسریان، ج۱، ۱۳۹۷: ۲۸۰).

۱۱. در یکی از گزارش‌های مجله آمریکایی، «ایران یکی از ناعادلانه‌ترین جوامع در کل جهان بود» (آبراهامیان، ۱۴۰۳).

۱۲. آغاز دهه ۱۳۴۰ خورشیدی در تاریخ هنر ایران با نام «مکتب سقاخانه» پیوند خورده است. وقتی به تاریخ هنر نوگرای ایران نظر کنیم مکتب سقاخانه به عنوان جریان اصلی و محوری دهه دوم خودنمایی می‌کند. روایت‌های مختلفی در این بین وجود دارد. همه این روایت‌های چندگانه اما مخرج مشترکی دارند که مرتبط با تعریف تازه‌ای از نگره تزیینی و محوریت یافتن گرایش هنر عامیانه در آن است (دل زنده، ۱۳۹۴: ۲۹۶).

13. irony

۱۴. در فرهنگ لغت به معنای دست‌انداختن و متلک گفتن، سرزنش کردن، شماتت کردن، طعنه زدن.

۱۵. این اثر اکنون در بخش خاورمیانه و شمال آفریقای بریتیش میوزیم نگهداری می‌شود.

۱۶. ارسطو در نظریه ادبی میان ابزار تقلید (نقاشی، زبان، موسیقی)، موضوع تقلید (سویه‌هایی از کنش انسانی) و شیوهٔ تقلید (چگونگی تقلید از موضوع) تفاوت گذاشت. افلاطون نیز میان دو گونهٔ بازگوییِ کنش کلامی تفاوت می‌گذاشت: یکی تقلید دقیق و ساده آنچه کسی گفته، و دیگری بیان آن گفته‌ها به شیوهٔ بیان و تأویل شخصیِ راوی (سوژه). به گمانِ افلاطون روایت، در گوهر و بنیان خود «کنشی زبان‌شناسانه» است. بازتاب چنین روایت‌هایی از ذهن سوژه در آثار پرویز تناولی به وضوح یافتنی است (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۳۴).

## فهرست منابع


- آبراهامیان، یراوند (۱۴۰۳)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه کاظم فیروزمند، حسن شمس آوری، محسن مدیر شانه چی، چاپ هفدهم، تهران: نشر مرکز.
- آرت‌چارت (۱۴۰۰)، *هنرمند و جامعه نیازهای متقابل یکدیگر را در پانل نقاشان برآورده نمی‌کنند*، بازیابی شده در ۲۵ نوامبر ۲۰۲۴، از https://artchart.net/fa/articles/the-artist-and-the-community-do-not-meet-each-others-mutual-needs-in-the-panel-of-painters

- احمدی، بابک (۱۳۹۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن، به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، چاپ دوازدهم، تهران: نشر مرکز.
- اشرف‌نظری، علی؛ اشکور کیایی، افشین؛ ساعی، احمد؛ پولادی، کمال (۱۳۹۷)، بازفهمی هویت‌های تاریخی از موضع روش تبارشناسانه: با تأکید بر نظریهٔ فوکو، *رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی*، سال دهم، زمستان ۱۳۹۷، شماره ۲، ۶۵-۴۰.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۷)، *در جستجوی زمان نو*، جلد اول، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.
- امیرابراهیمی خرمشهر، فاطمه زهرا؛ مقیم‌نژاد حسینی، سید مهدی؛ مریدی، محمدرضا (۱۴۰۲)، تحلیل گفتمان فرودستی: بازنمایی عکاسانهٔ فرودستان در ایران از دههٔ ۱۳۵۰ تا دههٔ ۱۳۹۰، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۵ (۱)، ۷۳-۵۳.
- تناولی، پرویز (۱۳۹۰)، *مصاحبه‌ای در نشریه تندیس*، ۱۰ خرداد ۱۳۹۰، شماره ۲، ص ۷-۴، موریزی نژاد.
- دریفوس، هیوبرت اِل و رابینو، پل (۱۴۰۰)، *میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک*، ترجمهٔ حسین بشیریه، تهران: نی.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران، بررسی انتقادی*، تهران: نظر.
- رفاهی، هدی؛ جاوید صباغیان، مقداد (۱۳۹۶)، تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی در هنر معاصر ایران (دهه ۱۳۴۰شمسی) از منظر گفتمان‌شناسی میشل فوکو، *کیمیای هنر*، زمستان ۱۳۹۶، شماره ۲۵، ۲۳-۳۷.
- ژلنیتس، آندره (۱۳۹۹)، *فضا و نظریهٔ اجتماعی*، ترجمهٔ آیدین ترکمه، تهران: علمی فرهنگی.
- شاطی‌زاده ملک‌شاهی، امیررضا؛ صوفیانی، محمود؛ اصغری، محمد (۱۴۰۳)، بررسی تبارشناسانه و مسئله مندانه سوژه در نسبت با تاریخ سوژه‌مندی و تکنیک‌های خود در اندیشهٔ فوکو، *شناخت*، ۱۷ (۱ /۸۹)، ۹۱-۱۱۳.
- عضدانلو، حمید (۱۳۹۸)، *گفتمان و جامعه*، تهران: نی، چاپ چهارم.
- فوکو، میشل (۱۴۰۰)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نی.
- قلی‌پور، علی (۱۳۹۷)، *پرورش ذوق عامه*، تهران: نشر نظر.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نظر.
- کی یرکگور، سورن (۱۴۰۲)، *مفهوم آیرونی با ارجاع مدام به سقراط*، ترجمه صالح نجفی، چاپ ششم، تهران: مرکز.
- مجله هنری اثر (۱۳۹۹)، *ژاله تباتبایی*، بازیابی شده در ۹ نوامبر ۲۰۲۳، از https://asarartmagazine.ir/8393/artist
- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *گفتمان‌های فرهنگی و جریانهای هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*، تهران: دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، چاپ اول.
- مشایخی، مهرداد؛ غفاریان، متین (۱۳۸۶)، *نهال ملی‌گرایی در خاک چپ*، *مجلهٔ شهروند*، شماره هشتم، ۳۰ تا ۲۲.
- میرسپاسی، علی (۱۳۸۵)، *تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی*، ترجمهٔ جلال توکلیان، چاپ دوم، تهران: طرح نو.
- نوذری، حسینعلی؛ علی‌پور هرچگانی‌زاده، سعید (۱۳۸۹)، درآمدی بر تبارشناسی و نسبت آن با خرده سوژه، *نشریه علوم سیاسی دانشگاه آزاد کرج*، بهار ۱۳۹۰، شماره ۱۴، ۲۴-۵.


## فهرست منابع لاتین


- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Pantheon Books.
- Yousefi, D. (n.d.). *Daniel Yousefi (yousefidaniel5) - Profile*. Pinterest. Retrieved March 14, 2024, from https://id.pinterest.com/yousefidaniel5/
- Artnet (n.d.). *Jazeh Tabatabai*. Retrieved January 2, 2024, from https://www.artnet.com/artists/jazeh-tabatabai/ Bayanbox. (n.d.). *Jazeh-Tabatabai-5*. Retrieved July 18, 2023, from https://bayanbox.ir/info/7705333218922128661/Jazeh-Tabatabai-5