تاریخ دریافت : ۹۵/۰۵/۱۰
تاریخ پذیرش : ۹۵/۰۹/۲۴

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
The Saqqa-khaneh School: Post-Colonialism or Orientalism Perspective?
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟

رائیکا خورشیدیان*
حیدر زاهدی**

چکیده

بیان مسئله : آیا مکتب سقاخانه را می‌توان متأثر از نظریه پسااستعماری دانست؛ آیا تقویت‌کننده سلطه شرق‌شناسانه است یا باید نگرش سومی را نسبت به آن یافت؟

هدف و روش تحقیق : هدف از تحقیق پیش‌رو به چالش کشیدن دو رویکرد -پسااستعمارانه و شرق‌شناسانه- به صورت توصیفی-تحلیلی برای بررسی مکتب سقاخانه است. پیشنهاد پژوهش محصور نکردن مکتب سقاخانه در دو قطبی نظریه پسااستعماری یا شرق‌شناسانه و در نظرگرفتن مسایل خاص کشور ایران است. این پژوهش ابتدا خود مکتب سقاخانه و سپس جریانات هنری روز ایران، اروپا و آمریکا را بررسی می‌کند.

نتیجه‌گیری : کتاب «شرق‌شناسی» ادوارد سعید، آغاز نظام‌مند رویکرد پسااستعماری و ترجمه فارسی «دوزخیان روی زمین» فرانتس فانون، هر دو متاخرتر از شکل‌گیری جریان سقاخانه هستند. به نظر می‌رسد نظریات پسااستعماری فانون و سعید در طبقه‌بندی هنر در جامعه ایران موثر بوده؛ حال آنکه آن نظریات علاوه بر اینکه متاخرتر از جریان سقاخانه‌اند، بر جوامع دیگری منطبق هستند که شرایط برابری با جامعه ایران نداشتند. به نظر نسبت دادن این مکتب هنری به گفتمان پسااستعماری، برگرفته از نگاهی شرق‌شناسانه است. بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد سقاخانه به‌عنوان جریانی پست‌مدرن هم‌زمان با اتفاقات جهان هنری غرب شکل گرفت و البته داعیه ملی بودن داشت. مردم ایران خود را استعمارزده نمی‌دیدند تا بخواهند به این جایگاه اعتراض کنند. سقاخانه درصدد به تصویر کشیدن امری اگزوتیک به معنی شرق‌شناسانه آن نبود؛ ضمن اینکه حال‌وهوای معنوی این هنر که بر نام‌گذاری آن بی‌تاثیر نبوده، امری آشنا با مردمان ایران است. به نظر می‌رسد تحلیل آثار سقاخانه بیشتر متأثر از جریانات متاخر باشد؛ امری که می‌توان آن را پرتاب نقد شرایط معاصر به گذشته تعبیر کرد. این جریان که پیش از به بلوغ رسیدن به حاشیه رفت، از اواخر دهه ۱۳۷۰ با اوج گرفتن نگاه ایرانی-اسلامی حیاتی دوباره یافت. پیشنهاد نگارندگان برای هنرمندان معاصر توجه به زمینه‌های معنوی مکتب سقاخانه و اجتناب از تکرار صوری آن است.

واژگان کلیدی

مکتب سقاخانه، نقد پسااستعماری، شرق‌شناسی، جامعه‌شناسی.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. نویسنده مسئول ۰۹۱۲۴۹۷۷۸۸۰
Raika.khorshidian@modares.ac.ir
**. دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران hdzahedi@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

غالب صاحب‌نظران شروع جنبش سقاخانه را مربوط به اوایل دهه جهل هجری‌شمسی می‌دانند (امامی، ۱۳۵۶)؛ یعنی هم‌زمان با شکل‌گیری نگاه پسااستعماری (کشمیرشکن، ۲۰۱۱) در دهه ۱۹۶۰ در اروپا و آمریکا، درست در زمانی که نگاه به فرهنگ خودی در کشورهای جهان سوم در حال شکل‌گیری بود. این مکتب معمولاً مقارن با انتشار دوزخیان روی زمین[۱] فرانتس فانون[۲]، شرق‌شناسی[۳] ادوارد سعید[۴] و غرب‌زدگی جلال آل‌احمد در ایران شناخته می‌شود.از منظر ادوارد سعید رویکرد شرق‌شناسی دانشی است که از استعمار مشرق‌زمین حمایت می‌کند. عملکرد این دانش در راستای رواج باورهای کلیشه‌ای در ارتباط خاور، و معرفی کردن این منطقه در قالب امری پیش‌پاافتاده و بسیار ساده برای باخترنشینان است. شرق برای یک غربی تصویری از یک «دیگری» بوده است، تصویری که برای اروپا مجال تعریف کردن خویش را فراهم کرد است (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۵۵). نقد پسااستعماری یعنی همین مفهوم «دیگری» را به چالش کشیدن. از این منظر فرهنگ‌های دیگر را می‌توان شامل فرهنگ‌های «بومی»، «بدوی» و «شرقی» دانست. نقد پسااستعماری با طرح مسئله قومیت، پژوهش‌های مردم‌شناختی هنر را در آثار هنری پررنگ می‌کند و نگرش جزءنگرانه به آثار تولید شده در فرهنگ‌های «دیگر» را در مقابل کلیت فراگیرتر جریان‌های اصلی هنری غربی طرد می‌کند.

با این‌حال نمی‌توان بدون توجه به مسایل جامعه‌شناختی کشور ایران و بررسی اوضاع و احوال دوره تاریخی خاص شکل‌گیری این جریان هنری، مکتب سقاخانه را در دو قطبی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه محدود کرد. فی‌الواقع این نگرش با منطبق ساختن نتیجه‌گیری‌های جامعه‌شناختی که حاصل بررسی جوامع دیگری هستند با شرایط بررسی نشده کشور ایران در آن دوره تاریخی دچار ساده‌انگاری خواهد بود. مکتب سقاخانه در دهه ۱۳۴۰ خورشیدی تلفیقی را در هنر ایران بوجود آورد که از برخی عناصر مدرن و ترکیب آنها با عناصر تزیینی در هنرهای سنتی و البته دینی ایران بهره می‌جست. نگاهی مختصر به شرایط کشور ایران در دهه‌های سی و چهل هجری‌شمسی، جامعه‌ای را به ما نشان خواهد داد که از لحاظ جامعه‌شناختی و باورهای مردمانش به شدت در حال گذار است و همین حالت بینابینی بررسی آن‌را مشکل‌تر می‌کند. از این رو به نظر می‌رسد نظریات پسااستعماری نزد فرانتس فانون و ادوارد سعید در طبقه‌بندی هنر در جامعه ایران تاثیر داشته و حال آنکه آن نظریات براساس مطالعات جوامع دیگری شکل گرفته که لزوماً شرایط برابری با جامعه ایران در دهه‌های سی و چهل هجری‌شمسی ندارند. به سخن دیگر در این انطباق هرگز کلی‌نگری کارساز نخواهد بود.

با این مقدمه پرسش اصلی این پژوهش این است که آیا مکتب سقاخانه را می‌توان متأثر از دیدگاه پسااستعماری قلمداد کرد؟ آیا این مکتب تقویت‌کننده سلطه[۵] شرق‌شناسانه است یا نگرش سومی را نسبت به آنها باید تعریف کرد؟

مبانی نظری و پیشینه تحقیق

«شناخت نظریه‌ها و نقدهای شرق‌شناسی و پسااستعماری نه فقط شناخت نظریه نقدی مهم و به‌روز، بلکه شناخت تجربه‌ای ویژه در خصوص استقبال یک تمدن شرقی از نقدی است که با زندگی و فرهنگ آنها عجین شده است» (فرهنگستان هنر،۱۳۹۱). نقد پسااستعماری با کارها فرانتس فانون و پس از آن ادوارد سعید آغاز شد و امروز گایاتری چاکراورتی اسپیواک[۶] و هومی مهابابا[۷] از مطرح‌ترین منتقدین این حوزه محسوب می‌شوند. کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید که در سال ۱۹۷۸ نگاشته شد آغاز نظام‌مند نگرش پسااستعماری و نقد شرق‌شناسی است.

شرق‌شناسی ارایه شده توسط ادوارد سعید نوعی واکنش انتقادی و اعتراض به تصویرسازی از شرق نزد غربیان است. او در کتاب خود به نقد شیوه معرفی شرق به خصوص خاورمیانه اسلامی در متون غربی در طول تاریخ می‌پردازد. «آثار سعید نشان می‌دهد که دانش فرهنگی درباره «شرق» و نمودهای آن که برساخته ذهنی دنیای غرب است، چگونه «شرق» را به مکان «دیگریت» مبدل می‌کند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۱۵). این طرز فکر «شرق» را جایی مرموز و سرزمینی شگفت‌انگیز معرفی کرده است. این «دیگری بودن» به نسبت شناخته بودن دنیای غربی انگلیسی-اروپایی است، مبنای «شرق‌شناسی» مانند مبنای هر شکلی از نژادپرستی یا قوم‌گرایی، این انگاره است که «ما»، «وجودهایی» شناخته شده هستیم و «دیگران» ذاتاً «شگفت‌انگیز» (همان:۲۱۴).

سعید برای بیان نظریه خود به شدت از آنتونیو گرامشی[۸] تاثیرپذیرفت. برمبنای مفهوم سلطه فرهنگی[۹] گرامشی، سلطه در روابط اجتماعی، اعمال مستقیم قدرت سیاسی یک طبقه بر طبقات دیگر نیست. بلکه سلطه نگرش خاصی درباره جهان و جایگاه ما در آن است و بر رابطه انسان‌ها دلالت می‌کند. این نگرش ماهیت سیاسی دارد و به شکل‌های گوناگون نظیر نوع نهادهای اجتماعی، روابط اجتماعی و ذهنیت آحاد جامعه تبلور می‌یابد. مساله مهم اینجاست که طبقات تحت سلطه، سلطه حاکم را امری عادی و واقعیتی منطبق با عقل سلیم تصور می‌کنند و به رضایت و رغبت به آن تن در می‌دهند (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹۸). بنابراین سلطه فرهنگی شرق‌شناسانه، «شگفت‌انگیز بودن»، «دیگری بودن»، «صرفاً موجود بودن نه وجود داشتن» را برای خود مردمان خاورمیانه درونی کرده

است و آنان نیز ناخودآگاه در جهت تقویت آن گام برمی‌دارند. این نقد گفتمان‌های غربی را از منظر جهان‌بینی و برداشت قوم‌مدارانه‌شان از دیگر فرهنگ‌ها، و از منظر رابطه قدرت و نفوذ استعماری‌شان بر این فرهنگ‌ها، به سؤال می‌گیرد. نقد پسااستعماری به نقد گرفتن ساختارهای خوارنگرانه ارزیابی فرهنگی را هدف عمده خود قرار می‌دهد. می‌توانیم این نقد را هم از دیدگاه فرهنگ‌های استعمارزده به عنوان موضوعات (یا ابژه‌های) بازنمود (یا تصاویر) غربی به بررسی گیریم، و هم از دیدگاه فرهنگ‌های استعمارزده به عنوان عاملیت‌های هنریِ مبتنی بر ملاک‌های خود (رامین، ۱۳۹۰: ۱۲۴). روشن است که در بررسی مکتب سقاخانه به عنوان یک جنبش هنری در ایران بخش دوم این نگاه به کار ما خواهد آمد. این بررسی باید هنرمندان و فضای ساخت آثار هنری ایرانی را در آن دوره همچون عاملین تولید هنرهای بومی در نظر آورد و بپرسد که آیا این تولیدات و سازندگان آن، ملاک‌های غربی را درباره شرق، همچون دیگری پذیرفته‌اند و به تکرار آنها مبادرت دارند یا خیر.

از طرف دیگر همان‌طور که سعید می‌گوید، در مجموعه وسیعی از تصویرسازی‌های هنرمندان اروپایی، شرق نماینده استبداد است در برابر روشن‌اندیشی، انحطاط در برابر تمدن، شور و غلیان احساس در برابر عقل و منطق (سعید، ۱۹۷۸). اما همان‌طور که پرواضح است، این شرق به یک شرق جغرافیایی اشاره ندارد و نمی‌توان کشور ایران را به صرف حضورش در شرق جغرافیایی بر ذیل همان شرقی که ادوارد سعید می‌گوید دسته‌بندی کرد. شرق به مفهومی که سعید مستفاد می‌کند مفهومی است که می‌تواند کشورهای آمریکای لاتین و حتی کوبا را دربرگیرد. از این منظر لازم است مطالعه شود که آیا کشور ایران در دهه ۱۳۴۰ را می‌توان بخشی از شرق در مقابل غرب دانست یا باید این کشور را همچون تکه‌ای از غرب دانست که تنها در شرق نقشه جغرافیایی واقع شده است.

منتقدان پسااستعماری تأکید می‌ورزند که فرهنگ‌های استعمارزده باید از دیدگاه عاملیت (یا آفرینش) هنری خودشان فهمیده شوند. آنها بررسی می‌کنند که چگونه هنر بومی که پیش از ورود استعمار پدید آمده است، به تصاحب استعمارگران در می‌آید و چگونه مردم کشورهای مستعمره به این استعمارزدگی واکنش نشان داده‌اند. از این منظر آنها نشان می‌دهند که چگونه اشیای خارجی که به دست ماجراجویانی غارت شده و به وسیله بازرگانانی از ورای دریاها گذشته‌اند، بخش مکملی از فرهنگ عتیقه‌شناسی غربی را تشکیل می‌دهند (رامین، ۱۳۹۰: ۱۲۶). حال باید بررسی ما نشان دهد که آیا آثار هنری که توسط مکتب سقاخانه پدید آمده‌اند و در بازارهای غربی به نمایش درآمده‌اند حکم همین عتیقه‌جات غربی را دارند یا می‌توان آنها را تولیدات یک مکتب هنری مجزا دانست. به واقع در این تحقیق نگاه بازدیدکننده غربی به این آثار اهمیت بسیار پیدا می‌کند که نمی‌توان آن را با نگاه این بازدیدکنندگان به تولیدات دیگر فرهنگ‌ها قابل قیاس دانست. غیر از این باید بسیار محتاط بود تا بین نگاه غربیان به خیل آثار هنری تولید شده در دوره‌های آغازین فرهنگ ایران زمین و نگاه آنان در همان زمان به تولیدات روز هنرمندان این مکتب خاص تمایز قائل شد.

با این معرفی، قصد ما از مطرح کردن نقد پسااستعماری در مورد مکتب سقاخانه با استناد به آرای افرادی نظیر کشمیرشکن (۲۰۰۵) و (۲۰۱۱) این است که آیا این مکتب حرکتی است در واکنش به گفتمانی که شرق را فاقد جنب‌وجوش و ترکیب و اثرگذاری می‌داند؟ یا نظیر آنچه پاکباز (۱۳۹۱) و افشارمهاجر (۱۳۸۴) مطرح می‌کند ساخته و پرداخته روشنفکران، هنرمندان و سرمایه‌دارانی است که خود نگاهی شرق‌شناسانه به هنر و مردم سرزمینشان دارند؟ در عین حال نباید از نظر دور داشت که محتمل است که مطالعه مکتب هنری سقاخانه در دوقطبی پسااستعماری- شرق‌شناسانه خود به شدت تحت تاثیر گفتمان غالب منتقدان پسااستعماری باشد که افرادی نظیر جان فوران(۱۳۷۷) خارج از این دوقطبی به هنر ایران نگریسته‌اند. ممکن است مکتب سقاخانه در روند هنری ایران در آن دوره به خودی خود قابل پیش‌بینی و بدون اینکه آنرا واکنشی به نسبت شرق و غرب یا مرکز و حاشیه بدانیم تحلیل‌پذیر باشد. از این منظر حتی نسبت دادن این مکتب هنری به گفتمان پسااستعماری خود می‌تواند منتج از نگاهی شرق‌شناسانه باشد، نگاهی که نمی‌تواند یک مکتب هنری را نسبت به شرایط خودش بررسی کند و برای نشان دادن تمایز مرکز و دیگری به ناچار دست به دامان گفتمانی می‌شود که تأکید بر این فاصله دارد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش نگاهی پدیدارشناسانه نسبت به مکتب سقاخانه و رویکردی ساختارشکنانه نسبت به ساختارهای موجود این زمینه دارد. در این راستا ابتدا مختصری به معرفی نقد پسااستعماری می‌پردازیم و سپس سیر حیات مکتب سقاخانه و گرایش‌های هم‌زمان با آن را بررسی توصیفی- تحلیلی خواهیم کرد؛ تا سرآخر ببینیم که آیا می‌توان مکتب سقاخانه را با رهیافت شرق‌شناسانه- پسااستعماری بررسی کرد یا می‌بایست بررسی جامعه‌شناسی دقیق‌تری از شرایط اجتماعی و تاریخی کشور ایران به منظور شناخت بهتر زمینه‌های شکل‌گیری این جریان هنری داشت.

مکتب سقاخانه و زمینه‌های پیدایش آن

مکتب سقاخانه مهم‌ترین مکتب نقاشی ایران از حیث وسعت و شهرت است. نقاشان این مکتب اگر چه در اسلوب و سبک از روش جهانی زمان الهام می‌گیرند، اما موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های سنتی و مرسوم را به کار می‌گیرند. این هنرمندان از لحاظ شگرد کار به طور قابل ملاحظه‌ای با یکدیگر فرق دارند، ولی همگی در مراجعه دایمی به مضمون‌های و نمادهای هنر و زندگی سنتی ایرانی سهیم‌اند (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۷۵). هنرمندان سقاخانه راه رسیدن به هنری باهویت را نه در انتخاب موضوع‌های مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۱۴)؛(تصویر ۱). نام سقاخانه جایی که مظهر مجموعه‌ای از اعتقادات و اعمالی است که پیوند تنگاتنگ با گذشته نزدیک ایران دارد تصویر آن خاطرات جامعه‌ای را زنده می‌کند که هنوز در معرض نیروهای شگفت‌انگیز تغییر و تبدیل نیافته است. اشیا نذری و تزئینات سقاخانه روش دیرین زندگی‌ای را به ذهن می‌آورند که در چرخش قرن ناگهان دیده بر روی ضروریات دنیایی جدید و خیره‌کننده گشود (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۲۷۶-۲۷۷). این نام توسط کَریم امامی، برای توصیف آثار هنرمندانی به کار رفت که عناصر برگرفته از هنر نذری، بومی و مذهبی و مرتبط با هنر عامیه شیعی را در آثار خود استفاده می‌کردند. برای تبیین این عنوان به حال و هوای صمیمی و مذهبی موجود در تکیه‌ها و حسینیه‌ها، و به طور خاص به آثاری اشاره داشت که در دوسالانه (بینال) سوم تهران در سال ۱۳۴۱(۱۹۶۲) به نمایش در آمد. حال و هوایی که تداعی‌گر «آشنایی و صمیمیت سقاخانه‌های سرگذر» بود (نمایشگاه نوسنت‌گرایی موزه هنرهای معاصر تهران، آذر و دی ماه ۱۳۹۳).

تولد مکتب سقاخانه را کریم امامی از قول پرویز تناولی چنین تعریف می‌کند: «روزی حدود سال ۱۳۴۰، من و حسین زنده‌رودی به حرم حضرت شاه‌عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجهمان به تعدادی تصاویر چاپی که برای فروش عرضه شده بود جلب شد. در آن وقت ما هر دو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آنها در کارمان استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آنها را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم، تکرار نقش‌ها و رنگ‌های روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد. اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویر کشید، در واقع اولین کارهای سقاخانه‌ای هستند» (ملکی، ۱۳۸۹: ۶۵). از میان مکان‌هایی که مکتب سقاخانه در آنها پا گرفت و سامان یافت، هنرکده هنرهای تزئینی، آتلیه کبود و تالار ایران مهم‌ترین‌ها هستند (تصویر ۲).

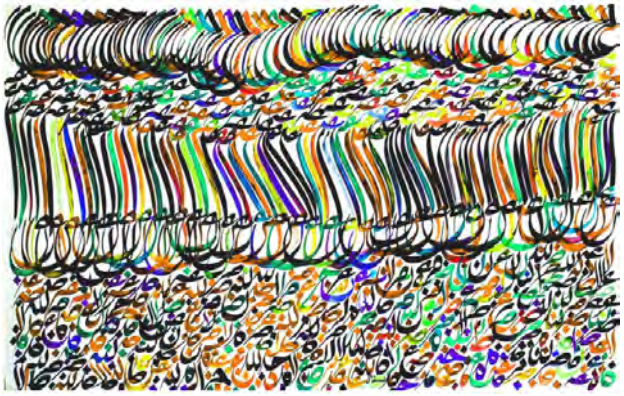
هنرمندان مکتب سقاخانه به نمادها و فرم نقاشی پیش از خود توجه داشته‌اند و وامگیری عناصری از گذشته را در آثار آنان نمی‌توان منکر شد. نقاشان سقاخانه ابتدا به تحقیق و جست‌وجو در نقش‌ها و نقش‌مایه‌های عامیانه پرداختند (گودرزی، ۱۳۸۰: ۱۰۴). پس از جلیل ضیاءپورکه سال‌ها پیش از نقش‌مایه‌ها و موضوع‌های محلی و سنتی استفاده کرد، مکتب سقاخانه نخستین توجه گروهی است؛ که به صورت سازمان‌یافته به احیای سنت‌های تصویری گذشته می‌پردازد و می‌تواند وجه مذهبی از سنت را بگیرد؛ امری که در آثار ضیاءپور به آن توجه جدی نشد (اسکندری، ۱۳۷۹). آنطور که در نمایشگاه نوسنت‌گرایی در آذر و دی ماه ۹۳

تصویر ۱. ژازه تباتبایی، بدون عنوان، ۱۹۶۳، ابعاد ۲۹* ۴۱.
مأخذ : www.elahe.net

تصویر ۲. منصور قندریز، مادر و کودک، ۱۹۷۵، رنگ روغن روی بوم، ابعاد ۵۲,۷ * ۷۶,۵. مأخذ:www.tavoosonline.com

ذکر شده است، هدف هنرمندان این مکتب ترکیب اشکال بصری فرهنگ عامه و هنر مذهبی سنتی-ملی با شیوه‌های مدرن برای تحقق بیانی ملی بود. هنرمندان سقاخانه به دنبال هویت‌بخشی به هنرمعاصر ایران به جستجوی کنجکاوانه در گنجینه هنر و فرهنگ بومی و تاریخی ایران دست زدند و در این مسیر از شیوه‌های بیان هنری گذشته و جریانات روز جهان نیز بهره جستند (تصویر ۳).

جدول ۱ موضوعات و شیوهای نمایش فرهنگ عامیانه ایرانی در کار هنرمندان مطرح سقاخانه را به اختصار نشان می‌دهد. نگاهی به تحولات اجتماعی و هنری ایران چند سده قبل از شکل‌گیری این جریان هنری ما را در درک زمینه پیدایش مکتب سقاخانه یاری می‌کند. راید می‌گوید : تحول نقاشی مینیاتوری ایران نشان‌دهنده پاره‌ای از گرایش‌های متضاد در دربار نیز هست. در زمان شاه عباس و بعد از وی، در سده هفدهم (۹۷۹ تا ۱۰۷۹ ش)، در مینیاتورهای آن زمان مجموعه متضادی گهگاه به تصویر کشیده می‌شود که در آنها به اندازه مینیاتورهای قبلی حالت تمکین و تسلیم‌پذیری به چشم نمی‌خورد، فردیت بارزتر، محافظان بی‌رمق، نبود نظم و انضباط و «ناخوشنودی بی‌حاصل از مراجع قدرت» از ویژگی‌های



تصویر ۳. حسین زنده‌رودی، بدون عنوان، ۱۹۷۷، آکریلیک روی بوم، ابعاد: ۱۹۴,۹۵ *۱۲۹,۸۵سانتی‌متر، مجموعه شخصی.
مآخذ : www.zenderoudi.com.

این مینیاتورهاست (راید، ۱۹۸۴: ۱۴۷). به اعتقاد ریچارد اِتینگهاوزن، هنر سده هفدهم (۹۷۹ تا ۱۰۷۹ ش) در ایران، واقع‌گرایانه‌تر شد و به زندگی فرد معمولی در حالت کارکردن و فراغت توجه بیشتری نشان داد (اِتینگهاوزن، ۱۹۷۴: ۱۳۵).

جدول ۱. موضوعات و عناصر ایرانی در کار نقاشان سقاخانه. مأخذ : نگارندگان.

هنرمند	موضوع و عناصر ایرانی	شیوه نمایش حال و هوای ایرانی
حسین زنده‌رودی	خطوط و متون ادعیه و طلسم‌ها، مضامین مذهبی مانند صحنه عاشورا، هنر عامیانه و خوشنویسی، علایم و نمادهای ریز نسخه مانند	فضای جادویی و خاطره‌انگیز، حالات انتزاعی و هندسی
پرویز تناولی	عشاق، فرهاد، عاشق، هیچ، شاعر، قفل، بلبل، دیوار، دست، معماری عامیانه ایرانی نظیر: فرم‌های مشبک پنجره‌ها، ضریح‌ها و سقاخانه‌ها، خط و البته خط ابداعی، دیوار نگاری‌های هخامنشی	ادبیات غنایی و عاشقانه، مفاهیم عرفانی
منصور قندریز	پیکره نیمه انتزاعی انسان، پرنده، خورشید، شمشیر و سپر	نقوش هندسی تکرار شونده، فضای محدود شده حالت تزیینی، کیفیت معنوی، ترکیب واقعیت و خیال، حالت نیمه‌انتزاعی، تداعی خاطرات قومی
صادق تبریزی	شیوه زندگی سنتی، نقوش سنتی، خط و شخصیت‌های مینیاتورهای ایرانی، خرمهره‌ها، قفل و کلیدهای کهنه، نسخ خطی، مهر، شیشه‌های کاسه‌های فلزی با حاشیه محکوک، سرهای قلیان یا نارگیله	قصه‌های گذشته، شیوه‌های بیان در ادبیات فارسی، خطوط مرزنما
ناصر اویسی	کاشی‌کاری‌های سنتی، فضاهای مینیاتورهای قدیم، اسب	روایت، رنگ آبی معماری ایرانی
ژازه تباتبایی	موجودات افسانه‌ای، زنان قاجاری، صور تزیینی، سیاه‌مشق‌ها، و صحنه‌های داستان‌گویی ایرانی	شوخ طبعی، شیوه پیکرنگاری قاجاری و هنر عامیانه
فرامرز پیلارام	مهر زدن، زمینه‌ای کتیبه‌گونه، نشانه‌های مذهبی مانند علم، پنجه، خط نستعلیق و شکسته نستعلیق، سیاه مشق	کیفیت تزیینی، رنگ طلایی
مسعود عربشاهی	موتیف‌های ساسانی و هخامنشی	استفاده از استحکام خطوط حجاری‌های باستانی

به نوشته سیوری، شعر عصر صفوی به «زبان مردم کوچه و بازار» نزدیکتر شد (Savory, 1980: 213). از سوی دیگر، در حدود سیصد سال پیش با جدا شدن طراحی و نقاشی از کتاب و حاصل آمدن مرقع‌ها، نگاره‌هایی پدید آمد که غالباً پیکری یا زوجی جوان به اضافه چند گیاه و ابرپیچان بر زمینه‌ای ساده را بازنمایی می‌کردند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۹۶). به نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی از چندی پیش توجه‌شان نسبت به فردیت و سوژه انسانی جلب شده بود و این روند در طول سیصد سال مراحل تکوین خود را طی کرده است.

از این منظر هنرمند ایرانی بسیار پیش از دوره حکومت پهلوی و سیاست‌های مدرن‌سازی وقت، با عناصر مفهومی مدرن آشنا بوده و حتی به نوعی آنها را به کار بسته است. پرواضح است که در دهه‌های سی و چهل در بحبوحه مدرنیزاسیون و درگیری سنت‌گرایان و مدرنیته، در حالی که مکتب رایج در عرصه‌های بین‌المللی، هنر مردمی یا پاپ‌آرت در حال عبور و انقضای دوره خود بود، زمان و فضای مناسبی فراهم شده است که هنرمندان نوآور ایرانی مکتب جدیدی را بنیان گذارند. گرچه باید گفت این مکتب جدید از دل تجربه‌های بسیار پیشین بیرون آمده و شاید بتوان گفت ریشه آن در هنرمندانی نظیر هوشنگ پزشک‌نیا و جلیل ضیاءپور است که در پی جریان‌های مدرنیستی غربی بودند و آنها را تکرار می‌کردند. اما این موضوع هرگز اصالت آنها را زیرسؤال نمی‌برد و نمی‌توان تمام فضای موجود در آن‌زمان را با یک ادعای جامعه‌شناسی تخطئه کرد.

در این مورد پاکباز در کتاب نقاشی ایران این‌طور می‌نویسد : تقریباً ۷۰ سال پس از شروع جنبش مدرنیسم هنری در غرب، پژواک آن به ایران رسید. این در شرایطی بود که نقاشان ایرانی همچنان از مکتب‌های سنتی و منسوخ اروپایی و ایرانی مایه می‌گرفتند. گسترش دامنه جنگ جهانی دوم به ایران، رفتن رضا شاه، برقراری مختصر آزادی‌های اجتماعی مجالی برای نوجویی هنری پدید آورد (پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۰۲). دور از انتظار نیست اگر دهه ۱۳۲۰، عمدتا آثاری اقتباسی از الگوهای اروپایی پدید آورده باشد. هنرمندان از یافته‌های تازه لذت می‌بردند و از طیف امکانات جدید حاصل از این یافته‌ها متحیر می‌شدند. آنها، همچون جهانگردانی که به قاره‌ای نویافته هجوم می‌برند، دوست نداشتند در یک‌جا رحل اقامت افکنند. کنجکاوی تحریک شده، آنان را به آزمودن شیوه‌های گوناگون -از امپرسیونیسم تا کوبیسم، از خیالپردازی‌های سوررئالیستی تا شکل‌بندی‌های انتزاعی- سوق داد. خلاقیت و ابتکار در زیر موج تلاش برای جذب نگرش‌های نو و آموختن و تسلط یافتن بر اسلوب‌های جدید پنهان ماند (یارشاطر به نقل از پاکباز، ۱۳۹۰).

در این زمینه است که ظهور مکتب سقاخانه با دغدغه «هنر ملی» نوید بخش نگاهی تازه در نقاشی ایران زمین شد. کریم امامی در کاتالوگ آثار نقاشان گروه سقاخانه که در سال ۱۳۵۶ به چاپ رسید، نوشت مکتب ملی نقاشی، پیش از ظهور سقاخانه‌ای‌ها یک رویای آسمانی بود. سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که با استفاده از مصالح آشنای دم‌دست خیلی آسان‌تر می‌توان به این مکتب رسید (گودرزی، ۱۳۸۰: ۱۰۴). پرسشی که یقیناً ذهن بسیاری از هنرمندان نوپرداز را باید به خود مشغول کرده باشد کشف آن کیفیات و ویژگی‌هایی بود که می‌توانست کار آنان را از کارهای مشابه در نقاط دیگر جهان مشخص و ممتاز بسازد. در کار آنان چه چیز «ایرانی» وجود داشت؟ و چه چیزی بود که تابلوهای نقاشی و پیکره‌هایی را که از زیردست آنها بیرون می‌آمد با گذشته فرهنگی وطن‌شان پیوند می‌داد؟ کارگزاران فرهنگی کشور هم مشوق این پرس‌وجوها بودند، چرا که می‌خواستند شاهد ظهور یک «مکتب هنر ملی» باشند، مکتبی که پیوندهای روشنی با دوره‌های باشکوه هنر ایران: هنر هخامنشی و ساسانی و صفوی داشته باشد (کریم امامی به نقل از پاکباز، ۱۳۹۰: ۲۱۴)؛ (تصویر ۴).

در این حال و هوای داخلی و البته با رجوع به شرایط ایران در نظام جهانی که به زعم جان فوران به سوی نیمه حاشیه‌ای شدن پیش می‌رفت، طبقه‌بندی ایران و آثار هنری آن در بازارهای جهانی به عنوان «دیگری» نامعقول به نظر می‌رسد. فوران می‌گوید: «هیچ کشور دیگری را نمی‌توان یافت که ایالات متحده امریکا تا بدین پایه در آن نفوذ کرده باشد.

تصویر ۴. مسعود عربشاهی، بدون عنوان، بدون تاریخ، ترکیب مواد روی بوم، ابعاد : ۱۳۰*۱۳۵سانتی‌متر. مآخذ : www.mahartgallery.com

در میان کشورهای اروپایی، آلمان غربی در زمینه تجارت با ایران، از بریتانیا پیشی گرفت و بریتانیا به صورت چهارمین طرف تجاری ایران در آمد» (۱۳۷۷: ۵۱۳).

جریانات هم‌زمان با مکتب سقاخانه

در دورانی که مکتب سقاخانه شکل گرفت و رشد و بلوغ یافت، جریاناتی هم‌زمان با آن در جهان غرب وجود داشت نظیر پاپ آرت، لتریسم و اُپ‌آرت. از آنجایی که خیلی از فعالان این مکتب درس‌خوانده آنجا بودند و یا بعدها برای مدتی و برخی کاملاً به اروپا و آمریکا رخت بربستند، از آن جریانات تاثیر پذیرفتند، و قصد داشتند با توجه با میراث سرزمینشان بیانی به‌روز از هنر بومی خود داشته باشند (تصویر ۵).

علاوه براین از آنجایی که در این محافل هنری هنرمندان شاخه‌های مختلف حضور داشتند، روح هنری که در اشکال گوناگون هنر ایران در آن دوره وجود داشت را می‌توان مورد مطالعه قرار داد و به ارتباطات، تأثیر و تأثرات بین آنها پی‌برد.

• جریانات هنری روز داخل ایران

ارتباط مکتب سقاخانه با روحیه هنری آن دوران را می‌توان در ادبیات، سینما و تئاتر آن زمان جستجو کرد به استناد اتینگهاوزن و یارشاطر (۱۳۷۹: ۳۸۳) آثار ادبی صادق هدایت ارتباط مضمونی وسیعی با سنخ‌های ایرانی و محیط ایران در سال‌های پیش از جنگ جهانی دوم دارند نظیر داش آکل، بوف کور، علویه خانم وجود دارد. این سبک توسط تعدادی از نویسندگان داستان کوتاه مانند صادق چوبک، جلال آل‌احمد و به‌آذین (محمود اعتمادزاده) و نیز تعدادی از داستان‌پردازان جوان‌تر ماند هوشنگ گلشیری در شازده احتجاب تداوم می‌یابد. در نمایش‌نامه نویسی معاصر همین گرایش را می‌توان در آثار علی نصیریان و بهرام بیضایی نظیر «پهلوان اکبر می‌میرد» دید. این گرایش در شعر چندان نبود، چرا که شعر نو فارسی کمتر حکایت‌گونه است و بیشتر متعهد به تصویر آینده تا تصویر گذشته. با این حال می‌توان تصویری اجمالی از علاقه به گذشته نه چندان دور، در برخی از اشعار روستایی نیما یوشیج و بعضی قطعات فولکوریک احمد شاملو و فروغ فرخزاد یافت. به دیگر سخن گرایش نوستالژیک و خاطره‌گرایی، و تلاش برای ایجاد زبان و بیانی ایرانی و در عین حال به‌روز در کار اغلب هنرمندان عرصه‌های مختلف هنری این دوره دیده می‌شود.

از منظری دیگر حامیان هنر نیز نقش موثری بر شکل‌گیری گرایش‌های هنری در این زمان داشته است. برای مثال وقایعی نظیر فرایند ساخت و انتخاب آثار برای موزه هنرهای معاصر توسط کامران دیبا که چیزی قریب به ده سال به طول انجامید نقشی موثر بر شکل‌گیری جریانات و سلایق هنری آن روزگار داشته است؛ یا اتفاقاتی نظیر جشن هنر شیراز که در آن از هنرمندان بسیار آوانگارد اروپا مجال بروز فراهم شد. با نگاهی به اتفاقات پیش از این دوره می‌توان چنین جمع‌بندی کرد که شرایط آن روزگار ایجاب کرد که هنر ایران بدون اینکه دوران مدرنیسمی را طی کند به ناگاه جذب پست‌مدرنیته آن زمان شود. به بیان دیگر ایران هیچگاه با مدرنیسمی که جنبه‌های تاریخی بستر خود را -نظیر آتاتورک در ترکیه- نفی کند مواجه نبوده، که بخواهد پس از آن به بازسازی هویتی خود با دیدگاه پسااستعماری بپردازد.

• جریانات هنری روز اروپا و آمریکا

دهه ۱۹۶۰ در اروپا و امریکا اوج جریان‌های پست‌مدرن و گرایش به هنر پاپ یا مردمی است. تناولی در این باره می‌گوید: «هنرمندان پاپ از هر نظر گروه تازه‌ای بودند که با نقاشی‌ها و طرز فکرشان هر روز جنجال تازه‌ای به راه می‌انداختند. آنها با بهره‌گیری از مسایل عامیانه و عرضهٔ آنها به همان شیوه که بود، تئوری‌های پیچیده نقاشان قبلی را در هم ریخته و بدون هیچ ادعا یا دکترین تازه‌ای، ولوله‌ای در منابع هنری انداخته بودند. هر آنچه پیش از این عیب محسوب می‌شد، در نظر آنها حسن بود. کپی کردن را عیب نمی‌دانستند و عین اصل شناخته‌شده‌ترین آگهی‌ها و یا داستان‌های مصور انتخاب می‌کردند و به دخل و تصرف‌های کلیشه‌وار سابق معتقد نبودند [...] احساس ما این بود که دوره جدیدی در هنر آغاز و در آن سادگی و صفا و طنز دلنشین، جایگزین بغرنج‌های هنر آبستره شده است و ما این‌ها را مطابق میل و طبیعت خود می‌یافتیم» (تناولی، ۱۳۸۴: ۴۱-۴۰).

علاوه بر پاپ آرت، تاثیر جریان‌هایی نظیر اُپ‌آرت بر آثار متأخر زنده‌رودی به چشم می‌خورد و لتریسم به خصوص آثار آنتونی تاپیس هم نقش غیرقابل‌انکاری بر هنر سقاخانه داشت.

تصویر ۵. جاسپرجونز، نقشه، ۱۹۶۱، رنگ روغن روی بوم، ابعاد: ۱۹۸,۲* ۳۱۴,۷ سانتی‌متر، موزه هنر مدرن نیویورک (موما). مأخذ : www.moma.org

تصویر ۶. آنتونی تاپیس[۱۰]، کالیگرافی،۱۹۵۶، ترکیب مواد روی بوم، ۱۹۴,۵*۱۲۹,۵ سانتی‌متر، موزه هنرهای معاصر تهران.

مآخذ: www.tmoca.com.

تصویر ۷. پرویز تناولی، هیچ، ۱۹۶۴، پلاکسی‌گلاس، چوب، مس، گچ و رنگ روغن، ۸۰*۸۲ سانتی‌متر، مجموعه منیژه.

به علاوه نمی‌توان از تاثیر کارهای مارک شاگال که در این دوره بسیار مورد توجه جامعه هنری ایران بود، چشم‌پوشی نمود. همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، حضور ویژگی‌های هنر پست‌مدرن از جمله خاطره‌برانگیزی، هزل‌آمیزبودن، شوخ‌طبعی، نشان از آن دارد پدیده پست‌مدرن به شکلی زودهنگام -پس از تنها پشت سرگذاشتن دوران‌های بسیار کوتاه مدرنیستی نظیر مکتب کمال‌الملک و پیشگامان هنر مدرن- در جامعه ایران ظهور کرده است.

یافته‌ها

مکتب سقاخانه نخسین جنبشی است که راه ورود جدی هنر معاصر ایران به مجامع جهانی را هموار کرد، آنچنان که شایگان می‌گوید : هنر ما دارد جای خودش را در جهان پیدا می‌کند و اتفاقاتی دارد می‌افتد. زمانی هنر فقط غربی بود. سال ۱۹۵۰ که من به اروپا رفتم یعنی شصت سال پیش به هنر شرقی فقط در جایگاه اوریانتالیستی و تمدن کهن نگاه می‌شد و جایش در موزه بود و هنر قابل عرضه فقط هنر غربی بود. اما امروز شما می‌بینید که هنرمندی مثل تناولی در لندن کارهایش را عرضه می‌کند ... امروز حتی نقاشان جوان ایرانی جایگاه خودشان را یافته‌اند. پس مرکزیت غرب به کلی از بین رفته است. پیرامون هم داخل آمده است. جنگ مرکز و پیرامون در هنر پایان یافته است. این اتفاقات جدید است (خجسته و هاشمی، ۱۳۸۹).

مکتب سقاخانه عملاً جنبشی قوی، محکم و خلاق است (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۸۳). به نظر می‌رسد مکتب سقاخانه را از یک منظر می‌توان گرایشی پسااستعماری دانست. جنبشی که می‌خواهد همراه با ادوارد سعید فریاد بزند: «مشرق زمین یک پدیده طبیعی فاقد جنب‌وجوش

تصویر ۸. مارک شاگال، دایره سرخ، ۱۹۶۶، چاپ دستی روی کاغذ ۵۴* ۷۵,۸ سانتی‌متر، موزه هنر گیلدنز، لندن.

مآخذ : www.masterworksfineart.com

و عاجز از ترکیب و اثرگذاری نیست. مشرق‌زمین صرفاً «موجود» نیست و به همان‌گونه که مغرب‌زمین هم صرفاً موجود نیست» (سعید، ۱۳۹۰: ۲۴). اما آیا مکتب سقاخانه با جهت‌گیری انتقادی نسبت به فرهنگ غرب کار خود را آغاز می‌کند؟ باید گفت هنرمندان معاصر ایرانی از این دوران اعتمادبه‌نفس و جسارت خود را باز می‌یابند و هنر معاصر ایران را به جهان معرفی می‌کنند.

کتاب مهم ادوارد سعید با نام «شرق‌شناسی» را می‌توان آغاز نظام‌مند شکل‌گیری جریانات پسااستعماری دانست. این کتاب در سال ۱۹۷۸ به طبع رسید که مصادف با سال ۱۳۵۷ شمسی در ایران خواهد بود. در نتیجه امکان‌پذیر نخواهد بود که جریان هنری مکتب سقاخانه را متأثر از این اثر یا نحله فکری بدانیم. از این گذشته کتاب مهم فرانتس فانون نیز که در سال ۱۹۶۱ به زبان فرانسه چاپ شده است ورودش به ایران همراه با ترجمه علی شریعتی[۱۱] است که باز تاریخ آن به سال‌ها پس از انقلاب اسلامی ایران برمی‌گردد و در نتیجه تأثیرش بر این جریان هنری ناممکن است. حتی با فرض در دسترس بودن کتاب فانون برای هنرمندان مکتب سقاخانه باید گفت این کتاب را هرگز نمی‌توان شروعی بر نقد پسااستعماری دانست و به حتم نمی‌تواند در ذهن هنرمند ایرانی، که از مسأله نژادی طرح شده توسط فانون بسیار دور است، تأثیری در شکل‌گیری کلی یک مکتب بگذارد.

در همه این بررسی‌ها نباید از نظر دور داشت که این جریان هنری داعیه ملی بودن داشت و بر سابقه هنری ایران زمین استوار بود. اندیشه‌ای که سال‌ها بعد یعنی در اواخر دهه ۱۳۷۰ حیاتی دوباره یافت. در آن دوران با روی کار آمدن رئیس‌جمهور جدید (سیدمحمد خاتمی) رویکرد به هویت ملی دچار دگردیسی تازه شد. در گفتمان خاتمی هویت ملی و تاریخی ایران بار دیگر در قالب جدیدی که می‌توان هم‌نشینی سنت‌های دینی خواند، مطرح شد. در این گفتمان ملی‌گرایی ایرانی به گونه‌ای است نه تنها با هویت دینی و ارزش‌های اسلامی سازگار است، بلکه چنان در هم آمیخته‌اند که شناسایی و تمیز آنها از یکدیگر ممکن نیست و از این طریق می‌توان ظرفیت‌های بیشتری برای حضور فرهنگی در فرآیند جهانی‌شدن کسب کرد (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در این دوره تلفیق اسلام‌گرایی و ایرانی‌گرایی دوباره فوت‌گرفت با این تفاوت که اسلام‌گرایی به معنای ایدئولوژیک کمتر مورد تأکید بود، بلکه سنت‌های تاریخ فرهنگی اسلام بیشتر مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۳۸۲ میراث فرهنگی به عنوان یک سازمان، از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی استقلال و رسمیت یافت تا احیاگر هنر سنتی اسلامی باشد و در این دوره آثار هنری بار دیگر به تلفیق تزیین‌های اسلامی و مضامین مدرن پرداختند و آثار نقاشی مکتب سقاخانه دهه ۱۳۴۰ بار دیگر مورد توجه قرار گرفت (مریدی، ۱۳۹۱: ۱۵۷).

بحث

آستین هرینگتون در فصل دوم کتاب خود با نام هنر و نظریه اجتماعی به مساله ارزش زیباشناختی و ارزش سیاسی اثر هنری می‌پردازد. او می‌گوید : «گرچه مسایل قدرت به مسایل زیباشناختی مربوط می‌شوند؛ ولی مسایل ارزش زیباشناختی به مسایل قدرت اجتماعی قابل تقلیل نیستند» (رامین، ۱۳۹۰: ۱۲۹). به نظر می‌رسد سعی در پیدا کردن ارتباطی مستقیم بین مسایل جامعه‌شناختی و هنر به هیچ‌وجه با ذات هنر همراهی ندارد و این کار تنها تلاشی عبث از طرف جامعه‌شناسی است که نگاهی صلب به هنر دارد و اثر هنری را تنها نتیجه مستقیم وضع اجتماعی خاصی می‌داند. با این حال حتی اگر از منظر جامعه‌شناختی متمرکز بر احوال جامعه آن‌روز ایران شویم و در پی تطبیق الگوهای دیگر بر این شرایط نباشیم، کشور ایران و مردم ایران، خاصه در آن دوره تاریخی هرگز خود را استعمار زده نمی‌بینند و با توجه به نحوه حضور ایران در جامعه جهانی، مردم کشوری که به شدت در مسیر توسعه اقتصادی و سیاسی هستند هرگز خود را دست‌دوم و حاشیه‌ای نمی‌دانند (فوران، ۱۳۷۷: ۵۱۶-۵۰۶). در نتیجه دلیلی برای اعتراض به این جایگاه باقی نمی‌ماند. به زعم نگارندگان بدون ارزش‌داوری باید گفت ایران در این دوره به نظر می‌رسد که خود را تکه‌ای تبعید شده از غرب می‌داند که تنها به علت قرارگیری‌اش در شرق جغرافیایی، غربی محسوب نمی‌شود. حتی نمود این تفکر را در گرایش عمومی فلسفه‌ورزی در ایران نیز می‌توان دید و همراهی اهالی فلسفه با فلسفه کنتیننتال یا قاره‌ای به شدت مشهود است. با بررسی کلیت این شرایط نسبت دادن موضع‌گیری پسااستعماری به هنرمندان مکتب سقاخانه معقول به نظر نمی‌رسد.

از سوی دیگر عده‌ای بر این اعتقادند که : سعی در ربط دادن هنر مدرن و نقوش سنتی، در آثار این نقاشان بسیار سطحی بود و نمی‌توانست تأثیر عمیقی بر مخاطب بگذارد (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۹۹). این عده، هنرمندان مکتب سقاخانه را در تکاپوی رسیدن به یک سبک ایرانی می‌بینند که گاهی برداشت‌هایی ظاهری و حتی تفنن‌آمیز از منابع هنری قدیمی کرده‌اند و تلاش برای تطبیق این عناصر سنتی با قالب‌های جدید، به نتایج مناسبی نمی‌رسید (همان). این نگاه که تمایل دارد جریان هنری مکتب سقاخانه را شرق‌شناسانه بنمایاند به خصوصیات این نوع هنر بی‌توجه است. از منظر سعید شرق مفهومی ساختگی است. او در پیشگفتار کتاب شرق‌شناسی نقل می‌کند از دید یک اروپایی مشرق‌زمین از روزگار کهن سرزمین رویاها، موجودات عجیب

و غریب، مناظر و خاطرات شبح مانند و رویدادهای به یاد ماندنی به شمار می‌آمد (سعید، ۱۳۹۰: ۱۹). اگر بخواهیم مکتب سقاخانه را جریانی هنری بدانیم که با پذیرش شرقی بودن و «دیگری» بودن، تنها برای فروش آثار خود، نشانه‌ها و عناصر هنری ایران را در وضعی سطحی به مخاطب غربی ارایه می‌کند باید نشانه‌های این نحوه نمایش را در شکل بصری این آثار مورد توجه قرار دهیم، تبدیل کردن عناصر بومی به اشیای موزه‌ای و جلب توجه مخاطب اروپایی با عجیب و غریب نشان دادن آنها. در صورتی که مکتب سقاخانه همان‌قدر که متأثر از نشانه‌های بومی و هنر ماقبل خود است از سبک‌های هنری مغرب زمین نیز وام‌گرفته است. این در شرایطی است که هم‌زمان در غرب آثار هنرمندانی نظیر

تصویر۹. پرویز تناولی، شاعر و معشوقه،۱۹۶۶، چوب، مس، رنگ روغن، پلکسی گلاس و نور، ۱۹۰*۱۲۰*۷۰ سانتی‌متر، مجموعه منیژه.

مآخذ: www.theguardian.com

رابرت راشنبرگ[۱۲]، اندی وارهول[۱۳]، روی لیختن‌اشتاین[۱۴] و جاسپر جونز[۱۵] را مشاهده می‌کنیم. هنر آفریده شده توسط اهالی مکتب سقاخانه به هیچ‌وجه در کنار هنر آن دوره غرب عجیب و دور از ذهن نیست. به واقع حتی برخی صاحب‌نظران مکتب سقاخانه را با جریان‌های موازی هنری پست‌مدرن در غرب مقایسه کرده‌اند (تناولی، ۱۳۸۴ ۴۱؛ قراخانی، ۱۳۹۳؛ زهتابچی، ۱۳۹۴). آثار مکتب سقاخانه در زمان خودش برای مخاطب اروپایی و آمریکایی کاملاً پذیرفتنی است و هرگز نشانه‌های پررنگ پذیرش نگاه شرقی‌مآب را ندارد. به نظر می‌رسد می‌توان مکتب سقاخانه را یک مکتب هنری هم‌پای هنر معاصر خود در دنیا دانست.

باید گفت برچسب شرق‌شناسانه بودن وقتی قابل طرح است که هنر مکتب سقاخانه با جریان‌های پیش از خود نسبتی نداشته باشد و اصولاً هم به نظر می‌رسد مدعیان این تحلیل گذشته و اتصال این حرکت را با هنرمندان قبل از آن بررسی نمی‌کنند. اگر تنها آثار ضیاءپور را که پیش از مکتب سقاخانه قرار داشت در نظر آوریم، سابقه و پیشینه روند شکل‌گیری مکتب سقاخانه روشن خواهد شد. از منظر دیگر بررسی تحلیلی نشان می‌دهد که هنر شرق‌شناسانه عناصرش را به شکلی اگزوتیک و خارجی نگاه می‌کند، در صورتی که عناصر هنری در مکتب سقاخانه، از قفل و کبوترهای تناولی گرفته تا اسب‌سواران اویسی و پنجه‌های پنج‌تن همگی بیانگر عواطف مرتبط با سوژه خود هستند و هرچند فضای نمایش تغییر یافته اما ترکیب شکل‌گرفته مجددا برای نشان دادن حال و هوای عناصر پیشین از منظری درونی و بومی وارد شده است. حتی نامگذاری مکتب توسط کریم امامی هم دال بر زنده کردن فضای سقاخانه برای مخاطب ایرانی است. این خود شاهدی است بر وجود جنبه‌های معنوی و حال و هوای آشنا برای خود مردم ایران که با عناصر فرهنگی خود آشنا هستند. باید گفت این برچسب شرق‌شناسانه را می‌توان به نوعی ناشی از اتفاقات متأخر سقاخانه دانست. اما پرواضح است که پرتاب نقد شرایط معاصر به آن دوره، خارج از منطق بصری و زمانی است.

نتیجه‌گیری

در این جستار به رد هم‌راستایی و مطابقت مکتب سقاخانه با نگاه منتقدانه پسااستعماری و همچنین نامرتبط دانستن این مکتب با نگاه شرق‌شناسانه و شرق‌مآب پرداختیم. پس از بررسی و دسته‌بندی بسیاری از نقدهای مطروحه پیشن به این نتیجه رسیدیم که با وجود کم و کاستی‌های مکتب سقاخانه، به نظر می‌رسد بسیاری از نقدها صرفاً جنبه طرح موضوع داشتند و گاهی در تلاش برای مطابقت موضوعات بدون توجه به زمینه‌شان به خرده‌گیری منتج شده‌اند.

از آنجایی که هر بررسی منتقدانه اگر بخواهد به بهبود آینده بیانجامد باید جزییات و گوشه‌های موضوع خود را با مداقه مد نظر قرار دهد: در یک کلام می‌توان گفت مکتب سقاخانه با تعامل موثری که با جریانات روز هنر اروپایی و آمریکایی برقرار کرد در شروع توانست بدون آنکه از بدنه فرهنگی خود منفصل گردد و امری اگزوتیک و شرقی‌مآبانه را برای جهانیان به تصویر بکشد

با زمانه و جهان همراه و همزبان شود؛ اما این مکتب نیاز به زمان بیشتری داشت تا به یک مکتب ملی تبدیل شود. اگر رسمی شدن این جریان هنری را سال ۱۳۴۱، یعنی دوسالانه سوم در نظر بگیریم، و آخرین نمایشگاه این جریان هنری را سال ۱۳۵۶، خواهیم دید که پانزده سال کل زمانی است که مکتب سقاخانه فرصت بالیدن یافت. درواقع مکتبی که با هدف ملی بودن از حمایت‌های دربار برای تولید هنر ملی برخوردار بود تا سال‌ها پس از انقلاب اسلامی مورد توجه قرار نگرفت. در حقیقت این چرخش سیاسی در قدم اول موجب قطع حمایت از مکتب سقاخانه و در قدم بعدی موجب تغییر اساسی روابط ایران با جهان، خاصه در دوره هشت ساله جنگ ایران و عراق شد و تمام این ماجرا باعث پراکنده شدن هنرمندان سقاخانه گشت. طوری که به نظر می‌آید بسیاری از توانمندی‌های این جریان هنری که در حال پاگرفتن بود، در این تلاطم سیاسی و اقتصادی نابود شد. به هر روی به گمان نگارندگان این مکتب بنیان معنوی ارزشمند و قابل‌احترامی را برای هویت هنری این سرزمین در عرصه‌های جهانی بنا نهاد؛ امری که راه موفقیت هنرمندان آتی را هموار ساخت. این جاده موفقیت با ممارست، خلاقیت، کاوشگری و آگاهی از شرایط زمانه هموار شد. جایگاهی که با گذشت بیش از پنجاه سال از عمر آن تکیه‌گاه خوبی برای هنرمند معاصر ایرانی است. از این رو به نظر می‌سد وظیفه هنرمند مسئول و خلاق معاصر چشم‌پوشی از تکرارهای صوری کدهای موفقیت سقاخانه‌ای در مجامع هنری بین‌المللی و در عوض حیات، پویایی و تنوع بخشیدن به این مسیر پنجاه‌ساله است. بدین‌ترتیب توصیه نگارندگان به هنرمندان معاصر و آتی شناخت جوهره معنوی این مکتب، استمرار جستجو کاوشگرانه و دلسوزانه در هنر بومی و عامیانه، در نظرگرفتن گرایش‌های روز عرصه‌هنر و بهره‌گیری از خلاقیت و تنوع در موضوع و روش است.

قدردانی

با سپاس از دکتر رضا افهمی، دکتر حسنعلی پورمند و دکتر امیر نصری که با راهنمایی‌های خود ما را در مسیر پژوهش یاری نمودند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Les Damnés de la Terre
۲. Frantz Fanon
۳. Orientalism
۴. Edward Said
۵. Hegemony
۶. Gayati Chakravorty Spivak
۷. Homi Bhabha
۸. Antonio Gramsci روشنفکر چپ‌گرای ایتالیایی و از پایه‌گذاران حزب کمونیست ایتالیا : (۱۸۹۱-۱۹۳۷)
۹. Cultural Hegemony
۱۰. Antoni Tàpies
۱۱. رجوع شود و به کتاب دوزخیان روی زمین (فانون، ۱۳۵۶).
۱۲. Robert Rauschenberg
۱۳. Andy Warhol
۱۴. Roy Lichtenstein
۱۵. Jasper Johns

فهرست منابع

• اسکندری، ایرج. ۱۳۷۹. بررسی گرایش‌های سنتی در نقاشی معاصر ایران. *هنرنامه*، (۹) : ۴۳-۲۷.
• افشارمهاجر، کامران. ۱۳۸۴. *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران : دانشگاه هنر.
• اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان. ۱۳۷۹. *اوج‌های درخشان هنر ایران*. ت : عبداللهی، هرمز و پاکباز، رویین. تهران : آگاه.
•پاینده، حسین. ۱۳۸۲. *گفتمان نقد مقالاتی در نقد ادبی*. تهران : نشر روزنگار.
•پاکباز، رویین. ۱۳۹۰. *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران : انتشارات زرین و سیمین.
•پاکباز، رویین. ۱۳۹۱. *نقاشی نو در ایران. دایره‌المعارف هنر*. تهران : فرهنگ معاصر.
•تناولی، پرویز. ۱۳۸۴. *آتلیه کبود*. تهران : بنگاه.
• خجسته رحیمی، رضا؛ هاشمی، محمدمنصور. اردیبهشت ۱۳۸۹. *داستان زائر شرقی در غربت غربی چه بخواهم، چه نخواهم شرقی‌ام*

گفت‌وگو با داریوش شایگان. مهرنامه(۲) : بدون صفحه . بازیابی از سایت http://www.mehrnameh.ir/article/351 در تاریخ ۳۰ دی ۱۳۹۴.
• رامین، علی. ۱۳۹۰. *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران : نشر نی.
• زهیری، علیرضا. ۱۳۸۰. انقلاب اسلامی و هویت ملی. *فصلنامه علوم سیاسی، مؤسسه آموزش عالی باقرالعلوم*، (۱۶) : ۱۲۴-۱۰۵.
• زهتابچی، منا. بهار ۱۳۹۴. شارل یا حسین زنده‌رودی. *حرفه هنرمند*، (۵۴) : ۱۹۱-۱۸۶.
• سعید، ادوارد. ۱۳۹۰. *شرق‌شناسی*. ت : لطفعلی خنجی. تهران : امیرکبیر.
• شاهمیری، آزاده. ۱۳۸۹. *نظریه و نقد پسااستعماری*. تهران : نشر علم.
• فانون، فرانس. دوزخیان روی زمین. ۱۳۵۶. ت : شریعتی، علی. تهران : نشر تلاش.
• فوران، جان. ۱۳۷۷. *مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران از سال ۱۵۰۰ میلادی مطابق با ۸۷۹ شمسی تا انقلاب*. ت : تدین، احمد. تهران : خدمات فرهنگی رسا.
• قراخانی، زهرا. ۱۳۹۳. *درآنجا دیریم و در اینجا زود درباره مهاجرت نقاشان دهه ۴۰-۵۰ ایران*. حرفه هنرمند، (۵۰) : ۶۲-۵۶.
• کلیگز، مری. ۱۳۸۸. *درسنامه نظریه ادبی*. ت : سخنور، جلال.، دهنوی، الهه و سبزیان، سعید. تهران : اختران.
• گودرزی دیباج، مرتضی. ۱۳۸۰. *جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*. تهران : انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ اول.
• مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. ۱۳۹۱. گفتمان‌های هنر ملی در ایران. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، (۲۹) : ۱۶۰-۱۳۹.
• ملکی، توکا. ۱۳۸۹. *هنر نوگرای ایران*. تهران : موسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر.
• موزه هنرهای معاصر ایران. آذر و دی ماه ۱۳۹۳. *نمایشگاه نوسنت گرایی [بروشور]*. تهران : نشر نامعلوم.
• هرینگتون، آستین. ۱۳۹۰. هنر و نظریه‌های اجتماعی. ت : علی رامین، در : *نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر*. تهران : نشر نی.
• فرهنگستان هنر ایران تابستان۱۳۹۱. نقدنامه هنر: از شرق‌شناسی تا پسااستعماری؛ نظریه و نقد. *نقدنامه هنر*، (۳) : ۶۵-۴۷.
• Ettinghausen, R. (1974). Stylistic Tendencies at the Time of Shah' Abbas. *Journal of Iranian Studies*, (2): 600-603, 610 cited by Savory, Iran under the Safavids. Doi: http://dx.doi.org/10.1080/00210867408701481.
• Reid, James J. (1984). *Tribalism and Society.* Malibu, California: Undena Publications.
• Savory, R. (1980). *Iran under the Safavids.* Cambridge: Cambridge University Press.
• Keshmirshekan, H. (2005). Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-khaneh school in the 1960s. *Iranian Studies*, 38 (4): 607-630.
• Keshmirshekan, H. (2011). Contemporary or Specific: The Dichotomous Desires in the Art of Early Twenty-First Century Iran. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 4(1): 44-71.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی