

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶
صفحه ۱۰۹ تا ۱۳۲

نقش گفتمان‌های متأثر از «ملیت» در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی^۱ (با تأکید بر نهادهای حامی هنر به‌عنوان میانجی)

خیزران اسماعیل‌زاده^۲

پریسا شاد قزوینی^۳

چکیده

یکی از مفاهیم تأثیرگذار بر جریان‌های هنر نوگرا در ایران «ملیت» است. مقاله حاضر چگونگی این اثرگذاری را بررسی و در این راستا بر نقش «دولت» و «گفتمان‌های فرهنگی-سیاسی» به‌عنوان واسطه‌های این تأثیر تأکید می‌کند. فرضیه مقاله تأثیرپذیری هنر نوگرا از گفتمان‌های سیاسی و حامیان هنری است و هدف، دستیابی به اشکال مختلف تأثیر مفهوم «ملیت» و یافتن توضیحی برای «چگونگی اثرگذاری» و شناسایی و تدقیق «واسطه‌ها»ی همچون نهادها و گفتمان‌ها در شکل‌دهی به گرایش‌های فرمی و محتوایی هنرمندان و جریان‌های هنرهای تجسمی نوگرای ایران در هر دو دوره پهلوی اول و دوم است. مقاله با رویکرد مارکسیستی و منطبق با نظریه «وساطت زیبایی‌شناسی» لوکاج نوشته شده است. در نتیجه، مفهوم «ملیت» به‌عنوان یک دال مرکزی در بسیاری از گفتمان‌های غالب نشان داده می‌شود و انواع گرایش‌های منتج و متأثر از آن در هنر نوگرای ایران تشریح می‌گردد.

واژگان کلیدی

ملیت، گفتمان‌های سیاسی-فرهنگی، حامیان هنر، هنر نوگرای ایران، هنر و سیاست

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۷

۱ این مقاله از رساله دکتری خیزران اسماعیل‌زاده با عنوان «تعارض بین حوزه فرهنگ و سیاست در هنرهای تجسمی عصر پهلوی» استخراج شده است.

۲ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا kheyzaran.smaelzadeh@gmail.com
۳ دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر دانشگاه الزهرا shad@alzahra.ac.ir

مقدمه

پس از ورود مدرنیسم به ایران و استقرار دولت پهلوی طی سال‌های ۱۳۰۴ تا ۱۳۵۷، برای بسیاری از روشنفکران و دولتمردان ضروری به نظر می‌رسید که هویتی یکپارچه و مستحکم برای همهٔ افرادی که در کلیت دولت‌ملّتی به نام «ایران» می‌زیستند ساخته شود، این هویت یکپارچه از مسیر گفتمان‌های فرهنگی سیاسی حول مفهوم «ملّیت» غالب و همگانی شد و تأثیرات فرهنگی متعددی بر جای گذاشتند. مقولهٔ «هنر نوگرا» نیز از این قاعده مستثنی نیست. این مقاله نشان می‌دهد که با محوریت مفهوم «ملّیت» چه گفتمان‌های متنوعی شکل گرفتند. آنگاه به جریان‌های اصلی و یا هنرمندان هنر نوگرای ایران در هر دو دوره بر مبنای تأثیرپذیری از این گفتمان‌ها اشاره می‌کند. به علاوه برای درک چگونگی ارتباط بین این گفتمان‌ها و آثار هنری و هنرمندان، بسیاری از نهادهای دولتی یا خصوصی را که متأثر از این گفتمان‌ها تأسیس می‌شدند و به نوعی از هنرهای تجسمی حمایت می‌کردند، یا به شکل مستقیم و غیرمستقیم برنامه‌هایی را در جهت این گفتمان‌ها تنظیم و اجرا می‌کردند، به عنوان واسطه‌های زیبایی‌شناسی شناسایی و در هر کدام از این بخش‌ها دسته‌بندی می‌کند. در اینجا، طرح مسئله به شیوه‌ای آنالیتیک و یک‌سویه انجام می‌گیرد و تأثیر احتمالی هنرهای تجسمی بر سایر حوزه‌ها مد نظر نیست. این امر به معنای فقدان تأثیر هنر بر سایر حوزه‌ها نیست، بلکه محدودیت این متن امکان نگاهی دوسویه و دیالکتیکی را نداشته است. طبقه‌بندی‌های صورت گرفته در اینجا با هدف تعیین خطوط فرضی برای شناخت وضعیت کلی است و به هیچ وجه ادعای شمول بر همهٔ جوانب را ندارد. اما تلاش شده است تا مهم‌ترین گفتمان‌های حاکم و نهادهای وابسته به هر کدام به شکلی کلی صورت‌بندی شوند.

رویکرد روش‌شناسی

مقاله حاضر رویکردی جامعه‌شناسانه در بررسی هنر را در پیش گرفته است. بررسی «ملّیت» به عنوان یک مفهوم اجتماعی و سیاسی و ارزیابی کاربرد این مفهوم در گفتمان‌های روشنفکری و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و در نتیجه شیوه‌های بروز و ظهور آن در هنرهای تجسمی، موضوع این مقاله را ذیل رویکرد جامعه‌شناسانه به هنر قرار می‌دهد. جامعه‌شناسی هنر در واقع تمرکز بر نحوهٔ تأثیرگذاری «روابط» و

«نهادهای اجتماعی» بر آفرینش، توزیع و درک آثار هنری است. سنتی که بیش از همه بر وابستگی بین هنر و جامعه تأکید دارد، رویکرد مارکسیستی به هنر است. در سنت مارکسیستی، مسئله هنر آشکارا «جامعه‌شناختی» می‌شود و از تأثیر زیربنای اقتصادی بر روبنای فرهنگی و از جمله هنر سخن گفته می‌شود. نظریه پردازانی چون گئورگ پلخانف^۱، هنر را به‌عنوان عنصری از روبنا، بر مبنای زیربنای اقتصادی و مادی جامعه خوانده‌اند. کسانی چون آرنولد هاووزر^۲ و یان وات^۳ (با پژوهش روی رمان‌های انگلیسی قرن هجدهم متأثر از زندگی اجتماعی و فرهنگی) نیز در این زمره‌اند. نقد مارکسیستی این نگره مألوف را که هنر و ادبیات یا حوزه‌های فرهنگی-انسانی مستقل و خودبنیاد هستند به چالش می‌کشد. مارکسیسم هنر را در شبکه پیچیده‌ای از روابط اجتماعی قرار می‌دهد که شامل اقتصاد و سیاست نیز هست.

گئورگ لوکاچ یکی از مهم‌ترین فیلسوفان مارکسیست بود که ضمن نگاه به زیبایی‌شناسی از مسیر جامعه‌شناختی تلاش کرد تا از دوگانه زیربنای اقتصادی و روبنای فرهنگی فراتر رود. او سبک زندگی یک دوران را به‌عنوان «عصر رابط» بین شرایط اقتصادی و تولید هنری بازشناخت. به باور لوکاچ زیربنای اقتصادی مستقیماً روبنای فرهنگی ایجاد نمی‌کند. بلکه مجموعه‌ای از روابط پیچیده بین بخش‌های مختلف یک جامعه وجود دارد که بر روی هم یک کلیت را می‌سازند. لوکاچ برای اشاره به چنین وضعیتی از واژه «وساطت»^۴ (میانجی) استفاده می‌کند. هر رکنی از یک جامعه معین، باید به‌عنوان بخشی از کلیتی نگریسته شود که اجتماعی است، این کلیت است که ماهیت بخش‌های متشکل آن را شکل می‌دهد. بنابراین هر بخش مستقیماً نه از بخش دیگر، بلکه از ماهیت آن کلیت شکل می‌گیرد. در نتیجه فرهنگ و هنر مستقیماً نه از زیربنای اقتصادی، بلکه از آرایش خاص دیگر بخش‌های این کلیت همچون نظام‌های اقتصادی و سیاسی شکل خود را می‌یابند. به‌عبارت دیگر، مجموعه‌ای از «واسطه‌ها» -رابطه‌های غیرمستقیم- نه رابطه‌های مستقیم علی و معلولی بین بخش‌های مختلف وجود دارد. بنابراین برای درک آثار هنری و چگونه شناخته شدن آنها باید تولید آنها

1. Georgi Plekhanov
2. Arnold Hauser
3. Ian watt
4. Mediation

را به‌عنوان رکنی در کلیت اجتماعی خاص قرار دهیم و روابط بین حوزه‌های دیگر همچون اقتصاد، سیاست و نظام آموزشی و حوزه تولید هنری را بررسی کنیم. در این مقاله تلاش می‌شود تا در دو سطح از ایده «وساطت» لوکاچ استفاده شود: نخست، با روشن شدن گفتمان‌های کلی فرهنگی‌سیاسی موجود در عصر پهلوی همچون ناسیونالیسم، اصالت‌گرایی و ... دوم، نهادها یا فعالیت‌هایی که ذیل این گفتمان‌های اصلی به کار هنرمندان و جریان‌های هنری جهت می‌دادند؛ همچون انجمن آثار ملی، وزارت فرهنگ، شورای عالی فرهنگ و هنر و ... روش دیالکتیکی لوکاچ به معنای قرار دادن هر چیز درون کلیت و دیدن نسبت جزء با کل و به معنای تأکید بر وجه باواسطه امور است. گرچه این روش می‌توانست بخش‌های دیگری همچون تأثیرات هنر و فرهنگ را بر این عرصه‌ها هم در نظر بگیرد، اما مقاله حاضر به این موضوع نمی‌پردازد.

قرار دادن هنر در وضعیتی که به نظر می‌رسد از مجموعه چارچوب‌های ساخته‌شده فرهنگی و اجتماعی پیروی می‌کند، به معنای انکار فردیت و خلاقیت هنرمند یا ردّ کلی امکان خودبستگی هنر نیست، بلکه برای روشن‌تر شدن محدود شدن هنرمند به تاریخ و جغرافیای خود است. در طبقه‌بندی گفتمان‌های غالب اگرچه تا حدودی تلاش شده تا از دوره پهلوی اول به دوم و با سیر زمانی به پیش رود اما هر جا که لازم بوده برای نشان دادن قدمت و ابعاد مختلف هر گفتمان بازگشت‌هایی به زمان‌های مختلف انجام شده است. برخی از این گفتمان‌ها - برای مثال، جهان سوم‌گرایی - مستقیماً مفهوم «ملّیت» را ترویج نمی‌کنند، اما این مقاله شرح خواهد داد که چطور همه آنها به نوعی این مفهوم را تثبیت می‌کنند. جدول ۱ تصویری کلی از آنچه مقاله سعی در تبیین آن دارد، ارائه می‌کند.

نقش گفتمان‌های متأثر از «ملیت» در برساخت گرایش‌های هنر نوگرایی ایران عصر پهلوی

جدول ۱. خلاصه‌ای از نهادهای هنری ساخته شده بر مبنای گفتمان‌های حاکم حول مفهوم ملیت

نتایج	فعالیت‌ها	نهادهای هنری
موزه ایران باستان	حفری و ساخت موزه	اداره کل عتیقات
موزه هنرهای تزیینی	آغاز سنت مجموعه‌داری	اداره کل باستان‌شناسی
	شناخت فرهنگ و هنر اقوام	مؤسسه مردم‌شناسی اداره فرهنگ عامه
هنرستان‌های پسران و دختران	آغاز آموزش رسمی هنر	هنرستان هنرهای تزیینی
بی‌نال نقاشی	برگزاری جشنواره‌های هنری	
دانشکده هنرهای تزیینی دانشگاه تهران	آموزش آکادمیک هنر	
ساخت بناهای یادبود ملی	ترویج همگانی گفتمان ملی‌گرایی	انجمن آثار ملی
انتشار مجلات هنری دولتی	حمایت نظری و مالی از هنرمندان	اداره هنرهای زیبا
	حمایت از هنرهای بومی	شورای عالی فرهنگ و هنر
برگزاری جشن هنر و خرید آثار نوگرا برای موزه‌ها	حمایت و خرید آثار هنری نو به‌خصوص آثار متعلق به جریان سقاخانه	دفتر مخصوص
انجمن شاهنشاهی فلسفه	ترویج نظری اندیشه‌های شرقی و ایرانی	

مدیریت هنر و میراث - دولت‌ساز

ناسیونالیسم

اصالت‌گرایی

مرور ادبیات پژوهش

«ملیت» مفهومی است که از مشروطه به این سو در ایران معنای امروزی خود را یافته است. ملیت واژه‌ای است که با پسوند «یت» از واژه ملت مشتق شده و حاکی از وجود ملت است. تا پیش از مشروطه، «ملت» پیش‌تر به معنای «شریعت» یا «پیروان شریعت» به کار می‌رفت. اما با ترویج اندیشه مشروطه و قانون‌خواهی در ترجمه nation لفظ ملت به کار برده شد. به این دلیل که ملت به معنی مجموع پیروان شریعت، از جهاتی به مفهوم nation نزدیک بود و به مجموع مردمی اطلاق می‌شد که از آیین خاصی پیروی می‌کردند و از این حیث با ذهنیت جامعه اسلامی توافق داشت (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۹۱-۱۹۲). بنابراین مفهوم ملیت تا پیش از مشروطه معنای دیگری داشت، اما برای اینکه هم به مردم در یک قلمرو خاص (ایران) و هم به وجود جامعه اسلامی ارجاع بدهد،

مورد استفاده روشنفکران و متجددین قرار گرفت. امروزه واژه ملّت غالباً برای ارجاع به مردمی به کار می‌رود که تحت یک حاکمیت خاص دولتی زندگی می‌کنند و در زبان و نژاد و فرهنگ اشتراکاتی دارند. به‌طور کلی دو دیدگاه با رویکردهای پیشامدرن و مدرن در نگاه به مسئله ملّیت وجود دارد. رویکرد پیشامدرن هر ملّت را دارای یک هسته قومی مرکزی می‌داند و معتقد است این هسته مرکزی همواره و پیش از وجود یا نام‌گذاری هر ملیتی وجود داشته است. آنچه برای طرفداران رویکرد پیشامدرن در مقوله ملّیت مهم است، نه واقعیت تاریخی این هسته مرکزی و نیاکان مشترک، بلکه وجود حس مشترک در مورد نیاکان است. در مقابل، نظریه‌پردازان با رویکرد مدرن، ملّت و ملّیت را ذاتی جوامع انسانی نمی‌دانند و آن را نتیجه مدرنیزاسیون و بر ساخته‌های آگاهانه‌ای همچون صنعتی شدن و مناسبات سرمایه‌دارانه می‌دانند که سبب آمادگی جماعت‌هایی می‌شود تا بر زبان، فرهنگ، سنت، تاریخ و نیاکان مشترکی تأکید کنند. در رویکرد مدرن، برخی بر عوامل اجتماعی و اقتصادی و برخی دیگر بر تأثیر انگاره‌ها و ایدئولوژی‌ها در شکل‌گیری مفهوم ملّیت تکیه می‌کنند (آندرسن، ۱۳۹۳: ۷-۱۲). در این مقاله ملّیت به‌عنوان پدیده‌ای مدرن و بر ساخته‌شده در فرایند ملت-دولت‌سازی مد نظر قرار می‌گیرد که با تأسیس نهادهایی که بر این مفهوم نو تأکید می‌کنند بر هنر نوگرای زمان اثرگذار می‌شود.

«حامی هنر» یا «هنرپرور»، «حمایت هنری» یا «هنرپروری» واژگانی هستند که اغلب معادل Patron of art و Patronage of art به کار می‌روند. پشتیبانی، تشویق، امتیاز دادن یا کمک مالی و به‌طور کلی «یاری‌گری» برای تولید اثر هنری Patronage محسوب می‌شود. هر دو واژه «حامی» یا «هنرپرور» برای اینکه برابر واژه انگلیسی قرار بگیرند تا حدودی کم‌توانند. واژه «حامی» طیف وسیع معنایی را بزرگ‌تر از محدوده هنر در نظر دارد و واژه «هنرپروری» آن‌چنان‌که باید بار معنایی دقیقی که متضمن برعهده گرفتن مسئولیت مالی و اقتصادی در تولید اثر هنری است القا نمی‌کند. در تعاریف مرسوم در دنیای هنر، «حامی هنر» اغلب سفارش‌دهنده است و پیش از تولید اثر هنری هزینه‌های تولید و دستمزد هنرمند را تأمین می‌کند. شاید عدم وجود واژه‌ای دقیق برای این مقصود و لزوم ترجمه و بر ساخت آن، خود نشانی باشد از عدم وجود این رسم و پیشینه در

هنر ایران به آن کیفیتی که در غرب اتفاق می‌افتاده است. هرچند آنچه از تاریخ به دست رسیده است، نشان از حقیقت وجود «حامیان هنری» در تاریخ خلق هنر در ایران دارد. در اینجا مقصود از «حامیان هنر» در ایران معاصر تنها حامیان اقتصادی نیست که با ایجاد بازار، فضا یا تأمین هزینه‌ها و سفارش یا خرید از تولید آثار هنری خاصی حمایت می‌کنند؛ بلکه معنای گسترده‌تری از «حامی» با توجه به معنای این واژه در فارسی پی گرفته می‌شود. از این رو، وقتی صحبت از حمایت از هنر به میان می‌آید، سایر حامیان غیراقتصادی به معنای روزنامه‌ها، روشنفکران مروج گفتمان‌های سیاسی حاکم، و سایر محافل و نهادهای هنری مؤثر در تشویق یا رد نوع خاصی از هنر نیز مد نظر خواهد بود. مقاله حاضر علاوه بر گفتمان‌های فرهنگی-سیاسی، بر نقش دولت و نهادهای هنری به‌عنوان حامیان هنری تأکید دارد که با جذب این گفتمان‌ها آنان را در نهادهای خاص خود ترویج می‌کردند و بر هنر نوگرای ایران تأثیر می‌گذاشتند.

«گفتمان» به‌عنوان برابرنهاد *discourse*، به معنای مجموعه یا دستگاهی بینشی است که از راه واژگان و گفتارهای نهادینه‌شده، بر ذهنیت‌ها اثر می‌گذارد و گاه حتی بر آگاهی یک دوران تاریخی نیز سایه می‌اندازد، بی‌آنکه کاربران همواره بر این ذهنیت و خصلت خاص تاریخی آن خودآگاه باشند. این واژه در فارسی نخستین بار توسط داریوش آشوری ساخته شد (آشوری، ۱۳۶۸: ۴۵۴-۴۶۰) و جایگزین کلماتی همچون سخن، گفتار، مقال و ... بود که تا پیش از این به جای *discourse* معمول بودند. اگرچه واژه *discourse* در زبان‌های اروپایی، یک واژه عمومی است و کاربرد عام دارد. اما در چند دهه اخیر در فلسفه و علوم انسانی، کاربرد تخصصی پیدا کرد است. این واژه در زبان لاتین و «گفتمان» در فارسی به‌هیچ‌وجه به معنی گفت‌وگو، گفت‌وشنود، مباحثه، مناظره، مصاحبه، و چیزهایی از این دست نیستند (کلباسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

۱. «ملت-دولت‌سازی»^۱ و برساخت ایده «ملیت»

دوران پس از انقلاب مشروطه، یعنی سال‌های ۱۲۸۵ تا کودتای اسفند ۱۲۹۹ و سر

۱ «ملت-دولت‌سازی» فرایندی است که طی آن «دولت‌ملت» های جدید، از قرن نوزدهم به این سو پدید آمدند. «دولت‌ملت» های مدرن با انواع حکومت‌مندی‌های سنتی عصر پیشامدرن و امپراتوری‌ها تفاوت دارند. در ادبیات توسعه سیاسی، ملت‌سازی باید مرحله‌ای را طی کند تا به کمک یکسان‌سازی فرهنگی از طریق دستگاه‌های آموزشی، ترویج مشارکت عمومی در سیاست، تقویت هویت و همبستگی از طریق سیاست توزیع خدمات رفاهی یک «دولت‌ملت» مدرن در یک محدوده مشخص جغرافیایی برساخته شود.

کار آمدن رضاشاه، به‌طورکلی سال‌های بی‌نظمی در ایران خوانده می‌شود. نظام سلطنتی قاجار اقتدار خود را از دست داده و نظام جدیدی آن‌چنان‌که باید جایگزین آن نشده بود. ساختار پارلمانی و دولت‌های ضعیف تجارب ناکامی بر جا گذاشته بودند، تنش‌های داخلی بسیار زیاد بود و نیروهای بیگانه نیز در صدد ورود به ایران بودند. مجموعه این مسائل زمینه‌ای را برای گرایش بسیاری از روشنفکران به ساخت کشور و دولتی واحد و قدرتمند فراهم آورد که با ایدئولوژی «ایرانی‌گری» همراه باشد و چنان شد که غالب آنان به لزوم وجود یک مصلح مقتدر باور پیدا کردند. کسی که قرار بود با رفع تنش‌ها، سعادت را بر مردم تحمیل کند (وحدت، ۱۳۸۳: ۱۲۸-۱۲۹). هم‌زمان، نشریات پرنفوذی چون کاوه، فرنگستان، ایرانشهر و آینده مروج این ایده بودند که تقویت دولت مرکزی تنها راه اصلاح فوری و سیاسی است. دولتی مقتدر که جایگزین دستگاه دیوانی گذشته شود، بساط اقتدار حکمرانان محلی را برچیند، تمامیت ارضی و یکپارچگی کشور را تأمین کند و بر پایه زبان مشترک، فرهنگ واحد و خودآگاهی تاریخی، ملّتی یگانه ایجاد کند. چنین میل و گرایشی در ایران با دوران اوج ناسیونالیسم در اروپا هم‌زمان بود. کوشش برای ایجاد یکپارچگی ملّی - به‌ویژه از جنبه زبانی - حرکتی بود که ناسیونالیسم اروپایی پیش‌تر در قرن نوزدهم آغاز کرده بود. ساخت ملّت یکپارچه، دستگاه اداری و پلیس و ارتش، نظام وظیفه اجباری و آموزش سراسری با زبان واحد ملّی فرصتی برای از بین بردن همه نشانه‌های ناهمگونی زبانی، فرهنگی و اجتماعی و راهی برای طرح هویت یگانه ملّی بود (شهابی، ۱۹۹۳: ۲۲۲).

۱-۱ مدرنیزاسیون و ساخت نهادهای هنری مدرن ملّی

اقدامات اثرگذار رضاشاه در حوزه فرهنگ و تأثیر غیرمستقیم آن بر هنرها را در گام اول می‌توان بخشی از فرایند مدرنیزاسیون و «ملّت-دولت‌سازی» دانست. تأسیس نهادی همچون دانشگاه تهران که در نهایت و البته در سال‌های پایانی دوره پهلوی اول -۱۳۱۹- به تأسیس دانشکده هنرهای تزئینی منجر شد، از این جمله است. رضاشاه برای القای آگاهی‌های ملّی در جامعه، سازمان‌های فرهنگی متعددی تأسیس کرد. ساخت نهادهایی

همچون «فرهنگستان زبان» و «انجمن آثار ملی» و «سازمان پرورش افکار» گام‌های نخست پهلوی اول در راستای ساخت نوعی ملی‌گرایی استوار بر باستان‌گرایی و ایرانی‌گری و بری از تاریخ دینی بود. تأسیس نهادهای هنری نیز به‌عنوان بخشی از پروژه ساخت ایران مدرن در پهلوی اول آغاز شد. در تهران کنار بناهایی همچون سالن تئاتر و کتابخانه - که از الزامات ساخت پایتختی مدرن به‌شمار می‌آمدند - ساخت موزه‌ها نیز به‌شکلی جدی آغاز شد. موزه‌ها جزو نخستین نهادهای مرتبط با هنر بودند که هم بخشی از پروژه مدرنیزاسیون محسوب می‌شدند و هم ساخت آنها نشان از نگاهی از جایگاه مدرن به تاریخ و فرهنگ گذشته داشت. پیش‌تر و در سال ۱۲۸۶ خورشیدی دو اداره «حفریات موزه» و «ابنیه عتیقه» ایجاد و امتیاز و اختیار حفاری‌های باستانی به‌طور کامل به دولت فرانسه سپرده شده بود. با لغو این امتیاز در سال ۱۳۰۶، در سال ۱۳۰۷ اداره مستقلی به نام «اداره کل عتیقات» وظایف رسیدگی به حفاری‌ها و موزه‌ها را بر عهده گرفت. در سال ۱۳۱۵ نام «اداره کل باستان‌شناسی» بر آن نهاده شد و در سال ۱۳۱۶ مهم‌ترین موزه وقت ایران به نام «موزه ایران باستان» پایه‌گذاری شد (مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران الف، ۲۵۳۵: ۱). طبیعتاً و با توجه به اهمیتی که دولت پهلوی اول در ساخت ایران مدرن، برای گذشته قائل بود، غالب موزه‌ها به جمع‌آوری آثار تاریخی اختصاص داشتند و آثار جدیدتر کمتر از ارزش و اعتبار جای گرفتن در موزه برخوردار می‌شدند. در سال ۱۳۱۶ مؤسسه مردم‌شناسی و اداره فرهنگ عامه با هدف گردآوری اطلاعات درباره اقوام ساکن در ایران و «تحقیق کیفیت زندگانی مادی و معنوی آنان از لحاظ مردم‌شناسی (آنتروپلژی)» تأسیس شد (مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران ب، ۲۵۳۵: ۳)، چراکه «ملیت» نیازمند بررسی و شناخت موقعیت جغرافیایی، نقشه‌برداری از سرحدات و شناخت شرایط اقلیمی نیز هست. به‌علاوه مستلزم مطالعات انسان‌شناسانه، قوم‌شناسانه و دقت در رسوم، لباس، موسیقی و به‌طور کلی فرهنگ‌های بومی است. ساکنان یک قلمرو مشخص جغرافیایی، تنها با تبدیل شدن به یک «ملت» می‌توانستند به‌شکل یک کلیت هماهنگ درآیند. از این‌رو، در عصر پهلوی، هم‌زمان که قدرت سیاسی بومی از مناطق مختلف به جدی‌ترین شکل ممکن سلب می‌شد، تا امکان گردآوری آنان ذیل یک

«دولت» یگانه ممکن شود، یافتن نشانه‌ها و نمادهای تصویری و شنیداری متنوع آنان و مصادره آنها برای ساخت میراث مشترک و یک «ملت» یگانه امری ضروری می‌نمود. ساخت موزه‌ها، ادارات مختلف باستان‌شناسی و مردم‌شناسی از این حیث قابل توضیح و اهمیت است.

۱-۲. تأثیر ملت-دولت‌سازی و مدرنیزاسیون بر هنرها

بسیاری از اقدامات صورت‌گرفته در پهلوی اول برای یکپارچه‌سازی قومیت‌های مختلف نژادی، زبانی و فرهنگی در ایران توسط رضاشاه، در پاسخ به ضرورت همه‌گیری بود که توسط متفکران جامعه مطرح شده بود. در واقع، آنچه آنان در حوزه نظر تئوریزه کردند، توسط رضاشاه و در دولت پهلوی اول به شکلی عملی اجرا شد تا با این وسیله پروژه «ملت-دولت‌سازی» با تأکید بر زبان واحد و پیشینه و تبری جستن از بیگانگان - به‌خصوص دولت‌های استعماری و اعراب- در ایران به انجام برسد. از آنجایی که بیشتر همت و توجه رضاشاه و حتی وزرای روشنفکر و پیشروی وی صرف توسعه و ساخت «دولت-ملت» جدید ایران می‌شد، بیشتر هنرهایی تحت حمایت و مورد توجه او قرار گرفتند که خاصیتی نمادین داشتند و می‌توانستند ابزاری برای تبلیغات ملی‌گرایانه به‌شمار روند. رواج سبک خاصی در معماری، ساخت بناهای یابود و مجسمه‌های یادمانی، و توجه کمتر به هنر نقاشی در این دوره از همین جنبه قابل توضیح است. در پهلوی اول، هنرهای غیرکاربردی همچون نقاشی کمتر مورد توجه قرار گرفتند. هنر نقاشی در اشکال موجود در آن زمان در دو سنخ نقاشی کمال‌الملکی و نگارگری ایرانی تنها در نقشی حاشیه‌ای باقی ماندند و تا دهه بیست و بازگشایی اولین آموزشگاه آکادمیک در دانشگاه تهران رونقی نیافتند. با اینکه گفته می‌شد رضاشاه به‌عنوان بخشی از میراث ملی ایران به هنر نقاشی توجه داشته است (آشتیانی، ۱۳۵۸: ۱۴)، اما به نظر می‌رسد به‌دلیل کم‌توانی نقاشی در تبلیغات ایدئولوژیک وقت، در مقایسه با سایر هنرها مورد توجه کمتری قرار گرفته است. مدرسه صنایع مستظرفه که در سال ۱۲۸۹ به همت کمال‌الملک تأسیس شده بود، در دوره پهلوی اول و پس از کناره‌گیری او - به‌دلیل اختلاف با وزرای معارف وقت بر سر استقلال مدرسه - تعطیل و در سال ۱۳۰۷ به دو هنرستان هنرهای سنتی (مدرسه صنایع قدیمه) و هنرستان کمال‌الملک تبدیل

شد (همان). اگرچه اضطراب دوره پهلوی اول مانع از توجه آن به هنرهای غیرتبلیغاتی همچون نقاشی می‌شد، اما این مدارس مقدمات تشکیل هنرکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران شدند که به شکل آکادمیک‌تر و مدرن‌تری به هنرهای تجسمی از جمله نقاشی و مجسمه می‌پرداخت.

نخستین مجموعه‌داری‌های خصوصی نیز تقریباً در همین زمان شکل گرفتند. حفاری‌های باستانی که با کمک مستشرقین غربی پیش‌تر آغاز شده بود، از سال ۱۳۱۳ با همکاری هیئت‌های ایرانی ادامه یافت و امکان خرید اشیایی را که حفاران غیرمتخصص محلی کشف و ارائه می‌کردند برای برخی ایرانیان فراهم کرد و مقدمه‌ای شد برای شکل‌گیری سنت مجموعه‌داری شخصی. مجموعه‌هایی چون مجموعه مهندس محسن فروغی و مهدی و هوشنگ محبوبیان و مانند اینها پدید آمد که خود زمینه‌ساز شکل‌گیری موزه‌های بعدی، مانند موزه هنرهای تزئینی تهران شد (آغداشلو، ۱۳۸۷: ۱۸۶). در سال‌های بعد به‌خصوص از دهه ۴۰ شمسی، سنت مجموعه‌داری در میان برخی از هنرمندان نامدار نوگرا رواج یافت و هنرمندان نوگرایی چون منیر شاهرودی فرمانفرمایان، صادق تبریزی و پرویز تناولی کار جمع‌آوری آثار هنری را به‌شکلی جدی دنبال کردند. تمایل به گردآوری آثار تاریخی که به‌عنوان بخشی از فرایند ساخت دولت‌ملت جدید اتفاق افتاده بود، بازتاب آن در آثار مدرن، به‌ویژه در دهه ۴۰ شمسی و پیشگامی کسانی چون تناولی و تبریزی به‌عنوان هنرمندان مجموعه‌دار در جریان سقاخانه و نقاشی‌خط از جمله مهم‌ترین اثرات غیرمستقیم و بلندمدت دولت‌سازی پهلوی اول بر هنر نوگرا، ذیل مفهوم «ملیت» است.

۲. پروپاگاندا‌ی هنری به هدف تقویت ملی‌گرایی

ملی‌گرایی نوعی آگاهی جمعی است، یعنی آگاهی به تعلق به یک ملت. آگاهی ملی، اغلب پدیدآورنده حس وفاداری، شور، و دلبستگی افراد به عناصر تشکیل‌دهنده ملت (نژاد، زبان، سنت‌ها و عادت‌ها، ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی، و به‌طورکلی فرهنگ) است که گاهی موجب بزرگداشت مبالغه‌آمیز آن و اعتقاد به برتری این مظاهر بر مظاهر ملی دیگر ملت‌ها می‌شود. پهلوی اول به‌دنبال پایه‌گذاری دولت مدرن و

۱ پروپاگاندا به معنی تبلیغات سیاسی جهت‌دار به قصد کنترل مردم و بسیج آنها است.

قدرتمند ایران، اساس خود را بر ساخت آگاهی ایرانیان به هویت ملی خود گذاشت؛ هویت فرهنگی دیرینه‌ای که تکیه آن بر تاریخ پیش از اسلام بود. این تاریخ که بخش عمده آن در دوران اسلامی ناشناخته بود یا در اساطیر گم شده بود، در قرن نوزدهم با کوشش‌های باستان‌شناختی اروپاییان بازیابی و در ایران مطرح شد و توسط حاکمان پهلوی مورد استفاده قرار گرفت. دولت پهلوی اول به‌خصوص تلاش داشت تا تاریخ ملت ایران را منهای تاریخ مشترک آن با سرزمین‌های اسلامی و در اتصال با دوران باستان طرح کند و برای ارائه چنین تاریخی، نهادهای فرهنگی هنری بسیاری تأسیس کرد.

یکی از نهادهایی حامی که دولت پهلوی اول بنا کرد تا به تبلیغ ناسیونالیسم منهای تاریخ اسلامی بپردازد «انجمن آثار ملی» بود. ساخت چندین بنای یادبود با نوعی معماری جدید متکی بر تاریخ پیش از اسلام از جمله یادبود فردوسی در طوس، نادرشاه در مشهد، باباطاهر و ابن سینا در همدان، کمال‌الملک و عمرخیم در نیشابور و مانند اینها از فعالیت‌های این انجمن محسوب می‌شد. محل دفن شخصیت‌های تاریخی، مناسب برای دستور کار ملی‌گرایانه انتخاب می‌شد. پس از نبش قبر و انجام کالبدشکافی بر روی جنازه، یک بنای مدرن در محل اصلی ساخته می‌شد و طی یک مراسم سلطنتی بازگشایی می‌شد. با اینکه ایرانیان معمولاً از دیدن مراسم محروم می‌ماندند، این مراسم با جزئیات تبلیغ می‌شد. نتیجه آنکه، به چهره‌های تاریخی یک گور مدرن داده می‌شد. چهره آنان بر مبنای اسکلت و آزمایش‌های انجام‌شده بازسازی و سرانجام برای هر فیگور تاریخی یک مجسمه به اندازه طبیعی ساخته می‌شد. زندگینامه و تصویر این افراد به وسیله عکس و مهر و کارت پستال و سکه و اسباب مختلف میان مردم می‌چرخید. هرکدام از این بخش‌ها به فیگور برساخته انجمن ملی آثار اعتبار می‌بخشید و مجموعه آنها جزئیات نژاد «آریایی» ایرانی، «گذشته باشکوه باستانی» و امکان وجود «ملت مدرن» را باورپذیر می‌نمود (گریگور، ۲۰۰۴: ۱۹). این انجمن توانست علاوه بر فرهنگ‌سازی در حوزه ناسیونالیسم و زنده کردن فرهنگ غیراسلامی و اسطوره‌ای، تأثیر زیادی بر معماری این عصر و همین‌طور بر مجسمه‌سازی بگذارد.

مجسمه‌ها که با توجه به کراهت آن در فرهنگ اسلامی ایران همواره یا وجود نداشتند یا به خلوت‌های شاهانه متعلق بودند، برای نخستین بار به سطح فضا‌های عمومی آورده شدند و مورد حمایت و تشویق قرار گرفتند.

در پهلوی دوم نیز بخش بزرگی از سیاست‌های فرهنگی در امتداد ایده ناسیونالیسم بر باستان‌گرایی استوار بود. با این تفاوت که به‌طور کلی، آن فرم از ایرانی‌گری متکی بر نژاد و قومیت که در دوران پهلوی اول رواج داشت - و تلاش داشت تا فرهنگی سره از عناصر و نشانگان اسلامی پدید آورد- تا حدود زیادی تعدیل شده بود. قدرت‌های جدید ناسیونالیست استوار بر نژاد همچون آلمان، ایتالیا و ژاپن که به‌دلیل دشمنی با قدرت‌های استعماری همچون انگلیس و روسیه الگوی ملت-دولت‌سازی نوین در ایران شده بودند و در عصر پهلوی اول مورد ستایش و الگوبرداری بودند- شکست خوردند و جای این قدرت‌های استعماری و بدیل‌های نژادی آن را در ایران، ایالات متحده آمریکا گرفت. ضمن آنکه از اواخر دهه ۳۰ و در دهه ۴۰ شمسی نگاه انتقادی به استعمار با نوعی نوستالژی گذشته‌گرایانه در کشورهای جهان سوم پدیدار شد (که در بخش بعدی شرح داده خواهد شد). نتیجه این عوامل سبب شد تا نوع ایرانی‌گری و باستان‌گرایی که در دوره پهلوی دوم ظهور کرد، گرچه در عرصه سیاسی با هدف مشروعیت‌بخشی بیشتر به ساختار نظام سلطنتی، خود را به تاریخ ۲۵۰۰ ساله هخامنشی متصل می‌کرد، اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از توشه دوران اسلامی نیز رغبت نشان می‌داد. نکته آنکه، پروژه ایرانی‌گری و باستان‌گرایی رضاشاه بیش از هر چیز مصرف داخلی داشت و چنان پنداشته می‌شد که برای خلاصی از هرج و مرج و ملوک‌الطوایفی حاکم بر کشور، می‌بایست فرهنگی در گذشته دور یافت که همه اقوام و افراد ملت در آن مشترک باشند و تمام جنبه‌های متفاوت و متناقض این فرهنگ می‌بایست پنهان یا حذف می‌شد؛ حال آنکه ثبات و یکپارچگی ایران در عصر محمدرضاشاه پهلوی امری بدیهی فرض می‌شد و چگونگی نمایش این گوناگونی فرهنگی و تأکید بر جنبه‌های اگزوتیک آن برای بیرون مرزها مد نظر قرار می‌گرفت. چنانکه مثلاً در سال ۱۳۴۱ در مجله هنر و مردم در وصف فعالیت‌های اداره هنرهای زیبا چنین نوشته می‌شود: «نمایشگاه‌هایی که این اداره از آثار هنری ایران در کشورهای

خارج تشکیل داده و می‌دهد همواره در جوامع هنری ممالک مختلف با حسن استقبال مواجه گشته و موجب بالا بردن حیثیت بین‌المللی میهن ما بوده است» (مجله هنر و مردم، ۱۳۴۱: ۱)

تأسیس اداراتی با هدف ترویج فرهنگ ایرانی از عمده‌فعالیت‌های دولت پهلوی در راستای حمایت از ملی‌گرایی در هنر بود. «اداره هنرهای زیبای کشور» یکی از نخستین سازمان‌های دولتی بود که با هدف گردآوری سرمایه‌های فرهنگی ایران و در سال ۱۳۲۹ شمسی تأسیس شد. «هنرهای زیبای کشور از بدو تأسیس دو هدف اساسی داشت: یکی بهبود و توسعه هنرهای ملی و دیگر تشکیل اداراتی که در سایر رشته‌های هنری و تربیتی آغاز فعالیت نماید» (جباری، ۱۳۳۴: ۲). این اداره تأسیس شده بود تا هنرمندان و کارمندان مؤسسات تابعه هنرهای زیبا با پشتیبانی «شخص اول مملکت» و به دلیل «روح میهن‌پرستی» در «حفظ مفاخر و مآثر ملی» بکوشند. همچنین به منظور «حفظ سنن و آداب و لهجه‌های محلی... گروه‌های تحقیق این اداره با زیر پا گذاشتن نقاط دورافتاده میهن» «اطلاعات ذی‌قیمتی از سنت‌ها، رسوم، جشن‌ها، آداب عروسی و عزا، فرق و مذهب، افسانه‌ها، اشعار، افسانه‌ها و اساطیر، لباس‌ها و لهجه‌های محلی» به دست آوردند. ایجاد همبستگی ملی، استفاده از این دانش در علوم اجتماعی و گردآوری آنها در موزه‌ها از اهداف این اداره عنوان شد (مجله هنر و مردم، ۱۳۴۱: ۱). نشریات دولتی نیز همچنان نوعی گفتمان ملی‌گرایانه را در هنر دنبال می‌کنند. نخستین نشریه دولتی که تحت نام این اداره در سال‌های ۱۳۳۴-۱۳۳۹ منتشر می‌شود «نقش و نگار» است. این نشریه در شماره نخست خود بر نقش پادشاهان به عنوان حامیان هنر تأکید می‌کند و محمدرضا شاه پهلوی را به عنوان پادشاهی هنرپرور ستایش می‌کند. غلامحسین جباری نخستین مدیرمسئول نشریه، هدف مجله را «معرفی هنرهای زیبای ایرانی» و شناساندن هنرمندان از «نقاشان و مینیاتورسازان و قالی‌بافان گرفته تا کاشی‌کاران و منبت‌سازان و زری‌بافان» اعلام می‌کند. هرچند قرار است تا شرایطی فراهم آید تا هنرجویان مشغول تحصیل در این شاخه‌ها هر دو روش هنرهای قدیمی و غربی را در آموزش‌های خود بشناسند «تا بر پایه و زمینه هنرهای والا و گران‌بهای ایرانی، هنر تحول‌یافته و کاملی به رنگ ایرانی و برای ایرانی به وجود بیاورند»

(جباری، ۱۳۳۴: ۲). این نشریه اگرچه در شماره‌های بعدی و به‌خصوص پس از مدیر مسئولی سیمین دانشور تا حد زیادی هنر مدرن و به‌خصوص نقاشان نوگرا توجه نشان می‌دهد؛ اما غالب محتویات آن بر هنرهای قدیم ایران و شناسایی و معرفی آن می‌پردازد. چند سال پس از تعطیلی این نشریه، مجله «هنر و مردم» از سال ۱۳۴۱ تا ۱۳۵۷ منتشر شد که برخلاف گریز زدن‌های گاه‌وبیگاه نقش و نگار به هنر مدرن، منحصراً بر هنرهای قدیم ایران متمرکز بود.

با تأسیس دانشگاه تهران و دانشکده هنرهای زیبا در نخستین سال‌های دهه ۲۰ شمسی و سفر تحصیلی تعدادی از دانش‌آموختگان هنرهای تجسمی به خارج از ایران و بازگشت آنها در اواخر این دهه، نقاشی نوگرای ایران با انجمن خروس جنگی و گالری آپادانا کارش را آغاز می‌کند. اما به نظر می‌رسد حتی نسل اول نقاشان نوگرای ایران نیز مهم‌ترین آثار نقاشی نوگرای خود را ذیل گفتمان کلی ملی‌گرایی شکل می‌دهند. جلیل ضیاپور پیشروترین این هنرمندان گرچه در نظریه و مکتوبات غالباً تعلیمی خود درباره سوررئالیسم و کوبیسم، بر اهمیت فرم محض و دلایل عدم بازنمایی یا طبیعت‌سازی در نقاشی مدرن تأکید می‌کند، اما در عمل و در آثاری که می‌آفریند نوعی نقاشی متأثر از فرم کوبیستی را اجرا می‌کند که غالباً نه آن‌چنان که خاصیت هنر مدرن غربی بود مبتنی بر مضامین نوآورانه و احساسات و افکار شخصی، بلکه بیشتر نوعی کاوش بوم‌گرایانه و جست‌وجوی پاسرتورال به‌دنبال تفاوت‌های اقوام و فرهنگ‌های محلی می‌شود. ضیاپور، نوآوری و مدرنیسم را تنها در فرم دنبال می‌کند و در مضمون اغلب به نقاشی از روستاییان و اقوام و فرهنگ‌های ایرانی می‌پردازد - یعنی همان چیزی که موضوع نقاشان پیش از او، شاگردان کمال‌الملک بود - علی‌رغم آنکه ضیاپور آگاه بود که آنچه در هنر مدرن رخ داد نه‌تنها انقلاب در فرم نقاشی، بلکه تجربه مدرنیته، رساندن این تجربه تا حد نهایی و تفسیر واقعیت پیچیده جوامع مدرن به فرم محض در نقاشی است، اما او و غالب نوگرایان هم‌نسلش قادر به گریز از سیاست‌های فرهنگی مدرنیزاسون در ایران نشدند و تلاش برای ایجاد نوعی هنر مدرن ملی را سرلوحه کار خود قرار دادند. با آنکه چیزی حدود یک دهه، حاکمیت وقت به نقاشی مدرن روی خوش نشان نمی‌دهد و حتی نهادهایی همچون اداره هنرهای

زیبا آن را محل ثبات و پیوستگی میراث هنر ملی در ایران می‌دانند، اما هژمونی گفتار رسمی آن‌چنان است که به نظر می‌رسد حتی نوگراترین نقاشان ایران را نیز از سیطرهٔ گفتمان ناسیونالیستی در امان نمی‌گذارد. به نظر می‌رسد نسل اول نقاشان تحت تأثیر گفتار رسمی و با اهمیت یافتن موضوع ملیت، اگرچه با فرم‌های مدرن غربی تا حدی آشنایی یافته بودند، اما هدف اصلی‌شان جست‌وجوی نوعی هنر ملی بود که در عین حال مدرن نیز باشد. بعدتر، در همان سال‌های نخست دههٔ ۳۰ با جذب شدن بسیاری از نقاشان نوگرای ایران توسط ادارات و مشاغل دولتی، این تأکید بر ملیت در کار نقاشان نوگرای ایران پررنگ‌تر هم شد. در این سال‌ها هنرمندان غالباً در پروژه‌های شناسایی فرهنگی بومی دولت مشارکت مستقیم داشتند. علاوه‌بر ضیاپور، کسانی چون هوشنگ پزشک‌نیا، منوچهر شبیانی، سیراک ملکونیان، و ... در دههٔ ۳۰ اغلب آثاری از اقوام، روستانشینان، زنان چادری و فرهنگ کوچه و بازار را در فرم‌هایی انتزاعی‌تر و مدرن‌تر از آنچه کمال‌الملکی‌ها انجام داده بودند، به تصویر کشیدند. (تصاویر ۱ تا ۴ نشان می‌دهد که طی دههٔ ۳۰ مسئلهٔ ملیت و هویت ملی، مهم‌ترین دغدغهٔ نسل اول نوگرایان ایرانی بود).

			
تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
سیراک ملکونیان، شهر، قرنگ، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۳۶ م.؛ نقش و نگار، شماره ۳	سیراک ملکونیان، زنان چادری، رنگ و روغن روی بوم، دههٔ ۱۳۳۰ م.؛ نقش و نگار، شماره ۵	هوشنگ پزشک‌نیا، تابستان، رنگ و روغن روی بوم، میانهٔ دههٔ ۳۰ م.؛ نقش و نگار، شماره ۶	جلیل ضیاپور، گل امیر و گل بهار، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۳۴ م.؛ ziapour.com

شاید بتوان تأثیر فرهنگی گفتمان ناسیونالیسم در دورهٔ پهلوی دوم و نوعی میل به جمع‌آوری فرهنگ فولکلور را که حامیان هنری برای استحکام مفهوم ایرانیست به دنبال آن بودند به نوعی دیگر در آثار این هنرمندان دید. چنین نگاهی به مردم کوچه‌بازار

در بسیاری از آثار کمال‌الملک و شاگردان او نیز دیده می‌شود. با رویکردی دیگر می‌توان هر دوی این گرایش‌ها (کار شاگردان کمال‌الملک و هنرمندان نوگرا) را در فرم‌های کلاسیک و نوگرا، جست‌وجوگری برای نوعی هنر ایرانی یا ملی به‌شمار آورد. جست‌وجویی که از سال ۱۳۳۷ شمسی و پس از رسمیت یافتن هنر نوگرا اشکال انتزاعی‌تر و جسورانه‌تری به خود می‌گیرد. در نسل دوم هنرمندان نوگرا نوع پیچیده‌تری از بهره‌گیری از کارمایه‌های سنت و فرهنگ و اقلیم ایرانی را - به‌عنوان نمونه - می‌توانیم در آثار کسانی چون مارکو گریگوریان ببینیم. گریگوریان هنرمندی است که از سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ جست‌وجوی نوع دیگری هنر نوگرایی ملی را با استفاده از مواد، ابزارها و حتی خوراک معمول و روزمره ایرانیان در کار خود نشان می‌دهد. قبل از توجه او به سنت ملی، در مقام هنرمندی مدرن و جهانی، موضوعاتی از نوع آشویتس مسئله او هستند. مجموعه‌ای که در اجرا و موضوع بی‌شباهت به اثر مشهور گرانیکا نیست و در تفاسیری می‌تواند به ستمی که بر ارامنه رفت و نسل‌کشی آنها اشاره داشته باشد. اما پس از بازگشت گریگوریان به ایران و قرار گرفتن در فضای جدید، دغدغه او نیز به سمت تولید هنری مدرن و درعین حال با اصالت به معنایی ملی و بومی تغییر می‌کند. معروف‌ترین کارهای گریگوریان با استفاده از مواد ایرانی که - از سال‌های پایانی دهه ۱۳۳۰ آغاز می‌شود و در دهه ۱۳۴۰ قوام می‌یابد و - گاهی در نمونه‌هایی همچون آبگوشت‌ها به نوعی پاپ آرت ایرانی پهلوی می‌زند، از این جمله هستند (تصاویر ۵-۸). کاهگل و آینه یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیانی هنرمندان نوگرا در این زمان هستند.

			
تصویر ۸	تصویر ۶	تصویر ۷	تصویر ۵
مارکو گریگوریان، کاهگل ملایی، ۱۳۴۷ مأخذ iranicaonline.org	مارکو گریگوریان، آبگوشت دیزی، ۱۳۴۷ مأخذ iranicaonline.org	مارکو گریگوریان، جزیره خارک، ۱۳۴۲ مأخذ iranicaonline.org	مارکو گریگوریان، ۱۳۳۶ مأخذ iranicaonline.org

۳. بازگشت به هویت ملی ذیل گفتمان اصالت‌گرا

دهه ۱۳۴۰ شمسی با خیزش‌های اروپای دهه ۱۹۶۰ میلادی مصادف بود. طی این دهه، نوعی ضدیت با فرهنگ و عقلانیت غربی در میان جوانان و روشنفکران کشورهای پیشرفته غربی رواج داشت. غرب جایی دانسته می‌شد که در آن انسان به موجودی «تک‌ساحتی» بدل شده و در زندگی ماشینی غرق شده بود. در مقابل «جهان سوم» جایی دانسته می‌شد که انسان‌ها هنوز به طبیعت وفادارند و اگر قدرت‌های استعماری در آنجا نباشند می‌تواند محل تحقق آمال ازدست‌رفته انسانی باشد. «جهان سوم‌گرایی» که توسط روشنفکرانی چون ژان پل سارتر^۱ و هربرت مارکوزه^۲ تبلیغ می‌شد با مقاومت‌های ناسیونالیستی علیه استعمارگران در کشورهای جهان سوم همچون الجزایر و ویتنام هم‌زمان شد. روشنفکران جهان سومی همچون فرانز فانون^۳ و امه سزر^۴ نیز با تأکید بر «فرهنگ بومی» و «خودی» به بازگشت به اصالت‌های فرهنگ بومی خود در مقابل غرب تأکید کردند. این گفتمان از طریق دانشجویان ایرانی که در غرب تحصیل می‌کردند به ایران وارد شد و با نگاهی ستایش‌گرانه به سنت بومی در سال ۱۳۴۱ شمسی و کتاب «غربزدگی» آل‌احمد نمادین شد. هرچند پیش و پس از این کتاب کسانی تحت تأثیر همین گفتمان انتقاد از غرب و گرایش به اصالت‌های خودی بودند. نتیجه این گفتمان در ایران، کنار گذاشتن فرهنگ خارجی و جانسپین کردن آن با اصالت فرهنگ خودی بود، حتی اگر تا حدودی زیادی احتیاج به بازآفرینی و برساخت داشت. این گفتار آنقدر پیش رفت تا به ستایش افراطی هر چیز بومی و خودی رسید. برای مثال، سرمقاله‌ای در سال ۱۳۴۷ درباره فرهنگ و مردم در فردوسی چنین نوشته بود: «ما از فرنگی و خارجی‌پرست که ما را تحقیر می‌کند متنفریم... ما همین ایران را، علی‌رغم تمام آداب و سنن کهن آن و با تمام مشکلات و مصائبش، از تمام دنیا بیشتر دوست داریم، همین ایران با تمام عقب‌ماندگی تحمیلی‌اش... با خرافاتش، دورویی‌ها و حقه‌بازی‌ها... به همان ترتیب آداب و سنن و شیوه ابراز احساساتمان... اعتقادات و فولکلورمان را دوست داریم... و [مایلیم] نگذاریم فرنگی مآبی که مرعوب غرب است

1. Jean-Paul Sartre
2. Herbert Marcuse
3. Frantz Fanon
4. Aimé Césaire

نابودشان کند» (نبوی، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

گفتمان «اصالت‌گرایی» اگرچه خود از «جهان‌سوم‌گرایی» ناشی می‌شد، اما فاقد سویه‌های انتقادی آن به سیاست غرب و گفتاری فرهنگی تر بود که می‌توانست در بسیاری حیطه‌ها به شدت با ایرانی‌گری و ملیت‌گرایی هم‌پوشانی داشته باشد و بنابراین و به‌خصوص از نیمه‌دهه ۱۳۴۰ شمسی تا حد زیادی توسط نهادهای دولتی جذب شد و به بخشی از سیاست‌های فرهنگی پهلوی دوم بدل شد. «شورای عالی فرهنگ و هنر» در سال ۱۳۴۶ به دستور شاه و به‌منظور تنظیم سیاست فرهنگی و هماهنگ کردن برنامه‌های متنوع فرهنگی و هنری که در کشور اجرا می‌شد تأسیس شد. چنین سازمانی از سوی یونسکو نیز مورد تشویق قرار می‌گرفت که در آن زمان می‌کوشید مقوله «سیاست‌گذاری مدون فرهنگی» را بین دولت‌های عضو ترویج کند. این شورا طی برنامه‌های چهارم و پنجم توسعه، سیاست‌های فرهنگی را تنظیم کرد. از این زمان به بعد، به فرهنگ از جنبه تأثیر آن بر «تحکیم مبانی وحدت ملی» توجه شد. چنگیز پهلوان در مقاله برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران می‌نویسد: «توجه به اصالت فرهنگی عامل مهم تقویت مبانی وحدت ملی است... و وحدت ملی اگر بر مبنای خودآگاهی از میراث فرهنگی استوار باشد استحکام بیشتری خواهد یافت...» و در ادامه نیز به موضوع مطرح شدن نوعی خودآگاهی فرهنگی در محافل روشنفکری با تکیه بر بازگشت به گذشته و طرد ارزش‌های غرب تأکید می‌کند (پهلوان، ۱۳۵۳: ۱۳-۲۰).

یکی دیگر از نهادهایی که می‌توان آن را نشانی از جذب گفتمان اصالت‌گرا توسط دولت و توسعه بخش نظری آن دانست «انجمن شاهنشاهی فلسفه» بود. این انجمن بنیان نهاده شد و بسیاری از پژوهشگران فلسفه شرق از جمله هانری کربن و توشیهیکو ایزوتسو در آنجا گرد آمدند. همچنین کسانی همچون احسان نراقی و داریوش شایگان که هر دو در حوزه اسلام و شرق صاحب‌نظر بودند از اعضای انجمن بودند. انجمن، به برگزاری نشست‌ها و سخنرانی‌ها اقدام کرد و دوره‌های بلندمدت و کوتاه‌مدت پژوهشی را در زمینه‌های فلسفه اسلامی، فلسفه شرق و فلسفه تطبیقی برای علاقه‌مندان دایر کرد. این نهاد، اگرچه به‌عنوان نهاد حامی هنر کار نمی‌کرد، اما به‌شکلی غیرمستقیم توانست گفتارهای اصالت‌گرا را - که به فرهنگ و اندیشه شرقی و ملی ارجحیت می‌دادند - به‌شکل نظری تقویت و ترویج کند.

سایر نهادهایی که توسط دولت پهلوی بنا نهاده شد همچون تالار رضا عباسی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تالار رودکی، مدرسه عالی سینما و تلویزیون، تئاتر شهر، فستیوال فیلم تهران، موزه رضا عباسی، موزه فرش، موزه هنرهای معاصر و بسیاری نهادهای دیگر، همچنین جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و جشن هنر شیراز نیز اگرچه بر هنرهای تجسمی تأثیر مستقیمی نداشتند، اما با اصل قرار دادن دو مقوله مدرن‌بودگی و درعین‌حال بازگشت به گذشته بومی چارچوب کلی هنر ملی نوین ایران را سازمان می‌دادند. بسیاری از این نهادها بی‌واسطه یا باواسطه توسط دفتر مخصوص فرح پهلوی اداره می‌شدند که گرایش شدیدی به تلفیق هنر مدرن و اصیل ایرانی داشت و به‌خصوص آثار نوگرا با مضامینی این‌چنینی از توجه و حمایت مالی این نهاد و شخص فرح پهلوی برخوردار بودند.

گفتان‌های اصلی‌ای همچون پروپاگاندای هنری در راستای ایرانی‌گری که در پهلوی اول در کار نهادهایی همچون انجمن آثار ملی دیده می‌شد، میل به کاوش در میراث گذشته برای شکل دادن به مفهوم ملیت مدرن که در کار نهادهایی همچون اداره حفریات در پهلوی اول و مجلات هنری دولتی و موزه‌ها و اداره هنرهای زیبا در پهلوی دوم دیده می‌شد و جست‌وجوی دائمی برای پیوند میان مدرن بودن و ملیت در کار نسل اول هنرمندان ایرانی وجود دارد. این بنیان‌ها سبب می‌شود تا جریانی موسوم به نوسنت‌گرایی در دهه چهارم به مهم‌ترین جریان هنر نوگرا بدل شود. طبق تعریف، نوسنت‌گرایی نوعی بازتفسیر نظام یا نظام‌های ارزشی قراردادی حاکم بر هنر است. این نظام‌های ارزشی هم شامل تکنیک و هم محتوا هستند و معمولاً توسط مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۰۱). سقاخانه مشهورترین نام در جریان نوسنت‌گرایی است. عنوان «سقاخانه» برای اولین بار توسط کریم امامی منتقد هنر، روزنامه‌نگار و مدرس زبان انگلیسی در هنرکده هنرهای تزیینی تهران به کار رفت. این نام در ابتدا برای توصیف آثار هنرمندان نقاش و مجسمه‌سازی عنوان شد که برخی عناصر موجود در هنر نذری شیعی را در آثار نوگرایی خود مورد استفاده قرار می‌دادند. اما بعدتر به تدریج برای اشکال گوناگون نقاشی و مجسمه‌سازی مدرن ایران به کار رفت که در آنها از عناصر سنتی-تزیینی استفاده شده بود. نکته قابل توجه درباره جریان‌های سقاخانه و نقاشی خط وابستگی این دو جریان به هنرکده هنرهای تزیینی

به‌عنوان یک نهاد است. اکثر هنرمندان منسوب به جریان سقاخانه به‌عنوان دانشجوی یا استاد در این دانشکده که قرار بود بر هنرهای کاربردی تأکید داشته باشد کار و فعالیت می‌کردند. کار هنرمندان سقاخانه چنان پیش رفت که نه‌تنها به‌عنوان جریان رسمی هنر مدرن ایران هویت و رسمیت یافتند، بلکه کارهایشان در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی مکرراً به نمایش گذاشته شد و به‌عنوان جریانی مدرن و درعین‌حال ملی مورد استقبال قرار گرفتند.

هنر نوگرای ایران که از آغاز دغدغه ملیت/هویت/اصالت را در کنار مسئله مدرن‌بودگی داشته با جریان سقاخانه به اوج خود رسید. اما همان‌طور که تا به اینجا شرح داده شد، وجود چنین دغدغه‌ای - به این اندازه همگانی و اثرگذار بین هنرمندان نوگرای ایرانی - تا حد زیادی به شکل ورود تجدد به ایران و همگانی شدن با استقرار دولت پهلوی و هژمونیک شدن گفتمان ملی‌گرایی ارتباط پیدا می‌کند. با این پیشینه می‌توان پی برد که چرا سقاخانه و نقاشی خط و کار کسانی چون پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی در میانه دههٔ چهل، مهم‌ترین جریان‌های هنری نوگرای ایران در تمام دوره‌ها به‌شمار می‌روند، هنرمندان زیادی را به خود جذب می‌کنند و نوع خاصی از هنر نوگرا را به‌عنوان هنر نوگرای ایران به جهان آن روز معرفی می‌کنند. دو جریان سقاخانه و نقاشی خط می‌توانستند به‌نوعی تمامی این گفتمان‌ها را در خود به‌شکلی نمادین جمع کنند؛ هم از بیانی مدرن بهره ببرند و هم با ارجاع به گذشته مفهوم «ملیت» را عرضه کنند (تصاویر ۹-۱۲).

			
تصویر ۱۲	تصویر ۱۱	تصویر ۱۰	تصویر ۹
ناصر اویسی، اواخر دههٔ ۱۳۴۰، رقص با پنج استکان	منصور قن‌دریز، ۱۳۴۲، بدون عنوان	فرامرزی پیلارام، مسجد اصفهان، ۱۳۴۱	پرویز تناولی، هیچ و صندلی، ۱۳۵۲
مأخذ: iranicaonline.org	مأخذ: iranicaonline.org	مأخذ: iranicaonline.org	مأخذ: iranicaonline.org

نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله پی گرفته شد تأثیر هم‌زمان گفتمان‌های روشنفکری و حامیان رسمی هنر بر هنرهای نوگرای ایران در عصر پهلوی بود. اگرچه این گفتمان‌ها حیطه‌های مختلفی از اضطرار دولت-ملت‌سازی و زمینه‌سازی با تأسیس نهادهای مدرن، تا ایرانی‌گری و باستان‌گرایی، همچنین نوعی بومی‌گرایی متأثر از گفتار اصالت‌گرا را در بر می‌گرفتند، اما به نظر می‌رسد چه آنجا که دولت و روشنفکران در ساخت دولت-ملت جدید ایران با یکدیگر توافق دارند و چه آنجا که روشنفکران با گفتمان‌های جهان‌سوم‌گرا و اصالت‌گرا نگاهی انتقادی به دولت دارند، دال مرکزی تمام این گفتمان‌های متفاوت، مفهوم «ملیت» است.

در پهلوی اول، اگرچه هنرهای تجسمی مدرن شکل نگرفت، اما گفتمان دولت-ملت‌سازی با تکیه بر مفهوم ملیتی که در تاریخ پیشااسلام جست‌وجو می‌شد، پروژه‌مدرنیزاسیون را آغاز کرد. این امر موجب تأسیس نهادهای اثرگذاری همچون موزه‌ها، اداره باستان‌شناسی و مؤسسه مردم‌شناسی و همین‌طور دانشگاه تهران شد. در این زمان، این نهادها گرچه هنر نوگرایی را شکل ندادند، اما با ترویج گفتمان‌های ملی‌گرا بر شکل هنر نوگرایی که از دهه ۱۳۲۰ شمسی به بعد پدید آمد اثرگذار شدند. ناسیونالیسم استوار بر باستان‌گرایی و ایرانی‌گری که در پهلوی اول با نهادهای فرهنگی همچون «انجمن آثار ملی» و «فرهنگستان زبان» ترویج می‌شد، در عصر پهلوی دوم با افزودن فرم‌هایی از میراث هنری اسلامی، در نشریات هنری دولتی همچون «نقش و نگار» و «هنر و مردم» و نیز اداراتی همچون «اداره هنرهای زیبا» ادامه پیدا کرد. اگر در پهلوی اول مفهوم ملیت در تاریخ باستان جست‌وجو می‌شد، در پهلوی دوم جست‌وجو در فرهنگ و هنر عامه نیز برای تکمیل جزئیات هنر ملی به کار گرفته شد. بعدتر نیز با عمومی شدن گفتار روشنفکرانه‌ای که با تأسی از جهان‌سوم‌گرایی به‌دنبال اصالت‌های فرهنگ خودی و بومی بود و بنابراین با پرهیز از غرب‌گرایی به تقویت و تثبیت فرهنگ ملی می‌انجامید، همچنان مفهوم «ملیت» اثرگذارترین نقش را در سیاست‌های فرهنگی و گفتمان‌های روشنفکری اثرگذار بر هنر نوگرا داشت. جذب گفتار اخیر توسط نهادهای دولتی همچون «شورای عالی فرهنگ و هنر» و «انجمن شاهنشاهی فلسفه» انجام گرفت

و در برنامه‌هایی همچون «جشنواره هنر شیراز» جزئیات سلیقه حاکمان پهلوی دوم نمادین شد. بدین ترتیب، در هنرهای نوگرای تجسمی نیز توجه به نوعی فرهنگ بومی و ملی به جریان اصلی بدل شد که گاهی با نوعی مردم‌گرایی و قوم‌نگاری در فرمی مدرن در اواخر دهه ۱۳۲۰ و دهه ۱۳۳۰ شمسی دیده می‌شد (ضیایور، شیانی، پزشک‌نیا و ...) و گاهی در مدرنیسمی انتزاعی که عناصری از گذشته را وام می‌گرفت (همچون آثار تناولی و زنده‌رودی و به‌طورکلی جریان سقاخانه و نقاشی خط).

منابع:

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹)، تاریخ ایران مدرن، ترجمه محمدابراهیم فتاحی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
- آندرسن، بندیکت (۱۳۹۳)، جماعت‌های تصویری، ترجمه محمد محمدی، تهران: رخ‌داد نو.
- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، مشروطه ایرانی، تهران: اختران.
- آشوری، داریوش (۱۳۶۸)، «نظریه غربزدگی و بحران تفکر در ایران»، ایران‌نامه، شماره ۲۷. ص ص ۴۵۴-۴۶۰.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، ما و مدرنیت، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- آشتیانی، اسماعیل (۱۳۵۸)، «محمد غفاری (کمال الملک)»، وحید، شماره ۲۶۲ و ۲۶۳، ص ص ۱۰-۱۸.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۸۷)، این دو حرف: برگزیده گفتارها و گفت‌وگوها ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۴، با چند نوشته از سال‌های دور، تهران: انتشارات دید.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران: نشر آتیه.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، از پیدا و پنهان: آیدین آغداشلو در گفت‌وگویی بلند با اصغر عبداللهی و محمد عبدی، تهران: کتاب سیامک.
- انتخابی، نادر (۱۳۷۹)، «ایرانیان و اندیشه ناسیونالیسم» در ایران و مدرنیت: گفتگوهای رامین جهاننگلو با پژوهشگران ایرانی و خارجی، رامین جهاننگلو، تهران: نشر گفتار.
- پهلوان، چنگیز (۱۳۵۳). «برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران»، نگین، شماره ۱۵، ص ص ۲-۳.
- جباری، غلامحسین (۱۳۳۴)، «در پیرامون این مجله»، نقش و نگار، شماره ۱، ص. ۲.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران، تهران: نشر نظر.
- کلباسی، ایران (۱۳۸۷)، ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- وحدت، فرزین (۱۳۸۳)، رویارویی ایرانیان با مدرنیت، تهران: ققنوس.
- مجابی، جواد (۱۳۹۲)، سرآمدان هنر نو، تهران: به‌نگار.

- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳)، «ملی‌گرایی تمرکز و فرهنگ در غروب قاجاریه و طلوع پهلوی»، ایران‌نامه، شماره ۴۷، صص ۴۷۹-۵۰۸.
- مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران الف (۲۵۳۵)، جزوه اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران، جلد اول. ص ۱.
- مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران ب (۲۵۳۵)، جزوه اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران، جلد سوم. ص ۳.
- نبوی، نگین (۱۳۸۸)، روشنفکران و دولت در ایران، سیاست، گفتار و تنگنای اصالت، ترجمه حسن فشارکی، تهران: نشر شیرازه.
- نبوی، نگین (۱۳۴۱). «آشنایی با مکانی ناشناخته»، هنر و مردم، شماره ۱، صفحه ۱-۷.
- Chehabi, Houchang E. (۱۹۹۳) Staging the Emperor's New Clothes: Dress Codes and Nation-Building under Reza Shah, *Iranian Studies*, vol. ۲۶, No. ۴-۳. P۲۲۲.p.
- Grigor, Talinn (۲۰۰۴) Recultivating "Good Taste": The early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage, *Iranian Studies*, vol. ۳۷, No. ۱. p۱۹.p.

