نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۱ • بهـار ۱۳۸۹

جنبش سقاخانـــه؛ انکشاف وگشودگـــی تمهیـــدات وشگـــردهای زیبایـــی شناختـــی هنـــرهای کهـــن، قومـــی وسنتـــی ایـــران

حسین ابراهیمی ناغانی*

عضو هیئت علمی دانشگاه شهرکرد و دانشجوی دورهٔ دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۸/۹/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۹/۵/۲)

چکیده:

کاربست عناصر تصویری و جلوه های بصری هنرهای کهن، قومی و سنتی در آثار سقاخانه ای ها مورد وثوق همگان است. اما در این التفات، نوع نظرگاه و چگونگی کاربست، اهمیت ویژه ای می یابد. گفتمان هویت و سایهٔ سنگین آن در دهه های اخیر بر جامعهٔ "نقد هنری"، تأثیر عمیقی در عدم گشودگی معیارهای زیبایی شناسی واقعی این جنبش داشته است. لذا تشبث به میراث گذشتگان را وجهی شعارزدگی و نگرش در سطح ارزیابی کرده اند. این پژوهش با نگرش نقد "زیبایی شناسی" جنبش سقاخانه؛ ارزش های خودبسنده آثار ایشان را که تحت سیطرهٔ نقدهای" ماهیت پندارانهٔ" معطوف به" هویت گرائی صرف" است؛ مهجور و ناگشوده می یابد. لذا می کوشد با معرفی چگونگی نگرش این هنرمندان به میراث هنری گذشتگان که بیشتر در کنش "کشف و گشودگی" "شگردها و تمهیدات زیبایی شناسانه" آن مواریث جستنی است، هم به واکاوی ارزش های زیبایی شناسانه هنرهای مورد التفات ایشان پرداخته و به ساخت های همیشگی "هنر ایران" اشارتی کرده باشد و هم "گوهر ناب فرم و اشکال هنری" آثار ایشان که در "تجربهٔ زیبایی شناختی" اندیشه هنرمندانش نهفته می باشد را به بوته نقد و نظر بنشاند. به نظر می رسد پرویز تناولی در این جنبش نقشی تعیین کننده داشته باشد، از همین روی این پژوهش بر آثار وی تاکید بیشتری دارد.

واژه های کلیدی:

جنبش سقاخانه، میراث هنری، تمهیدات، زیبایی شناسی، تجربه زیبایی شناختی، تناولی.

* تلفن: ۰۹۱۳۳۱۱۸۶۳۷، نمابر: ۰۳۸۲-۷۲۲۰۰۰۷، **E-mail:** hossein.ebrahiminaghani@gmail.com.

مقدمه

ما را دیده ای باید که بتواند گذشته را در جایگاهش و در تفاوت های آشکارش با حال ببیند، اما چنان زنده که در نظر ما همچون حال جلوه کند. این است آن چشم آفرینشگر ....
"تی .اس .الیوت"

بنای سقاخانه را اگر مجموعه ای از مصالح و عناصر متفاوت بدانیم که اکثراً کارکرد آیینی و جادویی داشته و سوای کاربرد خود بنا که مشرب تشنگان است، پیکره ای از دست ساخته ها و دستآویزهایی است که اندامی پرپیرایه را می ماند برساختهٔ مشارکت عمومی مردم کوچه و بازار. مردمی که در آیین آویزش اشیاء طلسم گونه و جادویی بر پیکره سقاخانه توفیق در امور حیات و کسب و کار گرفته تا سعادت ابدی را یکجا و بدون رده بندی سلسله مراتبی در جریان روزمره طلب کرده و استمداد می جویند. در چنین فرهنگی برساخته شدن سقاخانه با همهٔ ظرفیت های کاربردی و تزیینی اش محصول کنش افرادی ا ست که سطح کار و امور روزمره شان از مسائل آیینی و متافیزیکی جدا نبوده و در هم تنیده شده است. لذا این آثار و عناصر افزودنی به بنای سقاخانه چه در قالب دست نوشته های ادعیه گونه و چه طرح ها و طلسم های جادویی، دست ساخته استادان و صنعتگران بنام و حرفه‌ای نبوده، بلکه برساخته افرادی است که صرفاً به اصول جفر و رمل و اسطرلاب آگاهی داشته و بنابراین از حیث بصری، بداهگی و شوخ طبعی نمکینی در آنهاست که نگاه ورزیده و آموختهٔ هنری را از حیث ابعادی چند، همچون" پیچیدگی"؛" غریب بودگی" و سادگی" بدوی[1]" جذب کرده و به خود مشغول می دارد. اندک اندک این ظرفیت ها و شناسه های زیباشناختی از پس پیام های رمزی و کاربردی لحاظ شده که چون حجابی صلب و سترک آنها را در برگرفته بود، مدیون طبع آزموده و انگیزش پویشگر هنرمندانی چند، رو به آشکارگی نهاده و حیاتی نوین یافته است. از آمیزش و التقاط وجهی زیباشناختی با عناصر بومی و مستعد که اینک از کارکرد اولیه خویش برهنه گشته و معنایی نوین یافته اند، مکتبی هنری شکل گرفت به نام "جنبش[2] سقاخانه".

نخستین کسانی که با این انگیزش هنری در دهه های سی و چهل به تولید آثار هنری مبادرت ورزیدند حسین زنده رودی؛ پرویز تناولی؛ صادق تبریزی؛ مسعود عربشاهی؛ فرامرز پیلارام؛ منصور قندریز؛ ناصر اویسی و ژازه طباطبائی بودند. این نقاشان غالباً از فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای تزیینی بوده و تحت تعالیم آکادمیک بر اصول و چارچوب های هنر غرب آگاهی و وقوف کامل یافته، آن را زبانی درخور برای اشاعه اندیشه خویش یافتند و لذا از حدود سال‌های ۱۳۳۵ فعالیت هنری خود را به عنوان گروهی نوگرا[3] تحت نام" جنبش سقاخانه" آغاز نمودند." سقاخانه ای" عنوانی بود که کریم امامی [از روزنامه نگاران و منقدان هنری-ادبی دهه بیست و سی] به آثار این هنرمندان داده بود که چون هر نام دیگری آنطور که خود می گفت؛ در ابتدا صرفاً وسیله ای بود برای یادکردن و متمایزساختن شخصی یا چیزی از اشخاص و چیزهای دیگر. اما در ادامه به زعم نگارنده همین نام توسط معنا و محتوای خاصی که از آن افاده می شد باعث بروز نقدها و تحلیل های یک جانبه نگرانه ای از کلیت هنر این هنرمندان و جنبش گردید. هنرمندان سقاخانه در ابتدای امر به تحقیق و جستجوی موشکافانه در جلوه های تصویری و نحوهٔ برساخته شدن گونه های هنری گذشتگان پرداخته و در این میان از وارسی و واکاوی هنرهای باستانی؛ هنرهای بومی و قومی و سنتی گرفته تا فرهنگ تصویری عامیانه و مردمی دریغی نداشتند (تصاویر ۱ تا ۶)[4]. بنابر غنای فرهنگی و تمدنی ایران، و نیز آنچه شاهد بروز و ظهور دیگربار آن خواهیم بود باید گفت، گنجینهٔ هنرهای صناعی ایرانی از این حیث بسی الهام بخش و دیر پای می نماید.

نه الزاماً هویت گرا، نه یکسره سنت ستیز

با واکاوی دقیق چگونگی دل سپردگی هنرمندان سقاخانه ای به عناصر و اشکال سنتی، معلوم می گردد که این نگاه و نقد صرفاً "هویت گرایانه" که بیشتر از جانب برخی منتقدان مطرح گشته و یگانه عامل شکل گیری این جریان هنری را تنها در سایه علت های اجتماعی، آن هم" مقابله با جریان سلطه گری حکومت بر هنر"؛ "رویارویی با ایسم های وارداتی غرب" و" دفاع از نگاه آیینی[5]" دانسته و عنصر هویت خواهی را یگانه می پندارند، عجولانه و یکسویه می باشد. صادق تبریزی یکی از هنرمندان این جنبش که آن نیز چون دیگر هنرمندان سقاخانه داعیه دار سردمداری جنبش سقاخانه است، در اتفاقی و تصادفی وقوف یافتن بر ظرفیت های هنری سنتی و استعداد باززایی در آنها می گوید:" خطاطی [آقای سنائی] در کارگاه سفال سازی برای یک مسجد کتیبه می‌نوشت. با مشاهده آن خطوط به ارزش زیبایی شناختی حروف پی‌بردم و این که از کنار هم گذاشتن آنها چه ترکیبات بدیعی می توان به دست آورد" (شمخانی، ۱۳۸۴، ۱۶۳).

این سخن گویای آن مطلب است که این ظرفیت در ذهن شخصی جای گرفت که پیش تر نظام و ساحت هنری نظرگاه خویش را پرداخته و اینک آنچه دیده بود، برای تبدیل شدن و نزدیکی به آن فضا آمادگی تغییر و هم نشینی داشته است. هدف از این سخن آن است که بگوییم چگونه نظام حاکم بر ذهن این هنرمندان که تعالیم دانشگاهی را متناسب با آموزه های مدرن فراگرفته بودند، در ابتدای امر با پیش فرض های قبلی کوس هویت گرایی ننواخته و بر طبل حفظ سنت ها نکوفته اند. اما همین جا برای ممانعت از درگرفتن انتقاد عجولانه در خصوص آنچه گفته شد و برای آگاهی از آنچه در نهایت مدنظر نگارنده است از زبان مؤلفین کتاب"مسائل زیبایی شناسی و هنر" بر این نکته تاکید گذاشته و به آن می اندیشم که: "هنرمند در جهانی متولد می شود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده اند. او نه تنها زندگی واقعی معاصران و نیاکان خود؛ مجموعهٔ

پیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی، بلکه علاوه بر این قرن ها تاریخ هنر را نیز مطالعه می کند. پیوند او با زندگی فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه-همانطور که" یان بوچر" تاکید می گذارد- پیوندی است با فرهنگ معنوی جامعه" (سیلایف،۱۳۵۲، ۱۰۸)." با وجود همهٔ این مسائل این هنرمندان هستند که در دنیای مدرن حافظ معنویات هستند" (هریسون، ۱۳۸۰، ۱۷۹).

داستان تناولی و زنده رودی نیز آنگاه که به حرم حضرت شاه عبدالعظیم رفته بودند نیز حکایت از همین نوع جستجوها برای یافتن مواد و مصالحی برای انعکاس و عملیاتی کردن اندیشه و پنداشت‌هایشان دارد. تناولی نقل می کند که:" در آن وقت ما هر دو در جست و جوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم تا بتوانیم از آنها در کار خود استفاده کنیم و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آنها، از تکرار نقش ها در آنها و از رنگ های روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد" (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه، ۱۳۵۶). کلمه "کار" در این جمله به نوعی دلالت بر اندیشه، نظام و قاعدهٔ نضج گرفته و پیشتر شکل یافته دارد و از پی آن است که به دنبال مواد و مصالح، ره به انتخاب و گزینش عناصر ایرانی می برند. آنچنان که خود ایشان معترفند، این جستجوها و رجعت ها"ضرورت های تصویری" است و آنچه ایشان را مجذوب ساخته" سادگی فرم" و"رنگ های درخشان" بوده که در بُعد تجربهٔ زیبایی شناختی مأوا می گزیند نه در اندیشه تعصب بر هویت گرائی صرف. "سر هربرت رید" معتقد است:" هنرمند آن چیزی را نقش می کند که می خواهد ببیند" (رید، ۱۳۶۲، ۱۰۰). لذا اگر اینگونه به این گزینش گری نظر افکنیم باید بگوییم آنچه ایشان می خواستند ببینند و در جستجویش بودند، همانگونه که گفته شد مواردی است که در اقلیم" تجربه زیبایی شناسی" جای دارد و نه زاییدهٔ تعصب و اهتمام بر اعادهٔ" هویت". اساساً کار هنر انعکاس اندیشه ای از قبل نوشته و سازواره ای از قبل آرایه شده نیست.

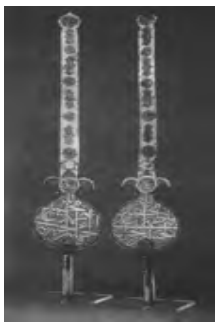
البته در ادامه خواهیم گفت که چگونه و بر چه سیاق این نگرش به آرمان ها و نشانه های ایرانی در اندیشه ایشان راه یافته و همسوی با جریانات روشنفکرانه رو به سوی آمیزش و همگرایی دارد. اما باید بدانیم که انتساب صفاتی نسنجیده بر کلیت هنر این افراد آن هم از این دست ویژگی ها، اسارت اندیشه و غایت کار ایشان در دام رسانه ای بودن و غرض ورزی های جزم اندیشانه است که رأی و نظری ناثواب است. در دیگر سوی هستند کسانی که این جنبش را یکسره نهال تفکر غرب گرایی و غرب زدگی دانسته و از آن به"رشد نهال بی قواره یا میوه‌های تلخ (رازی، ۱۳۷۳، ۱۷۲)" یاد کرده اند. همچنین هم زمان شدن این جنبش با تأسیس و شکل گیری نهاد وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۳ و ره یافت دولت به یک سیاستگذاری در عرصه هنر؛ برخی نیز آن را برآمده از نیات نظام سلطه و تطمیع کننده نیات نظام حاکم برشمردند. این نظرگاه نیز ناثواب است چرا که نشانه های میهمان در آثار سقاخانه ای ها مبین این است که این جنبش در ویرانسازی نیات هدفمند، پیشرو بوده است، آنچنانکه به زعم" آیدین آغداشلو" در" ریشخند به هنر رسمی (آغداشلو، ۱۳۷۲، ۴۷)" تردیدی به خود راه نداده است.

اگر هنر سقاخانه را نسخه ای طبیبانه برای احیاء هویت بینگاریم، آنچه سر آخر می ماند مصداق سمساری و عتیقه فروشی است که مواد و مصالح قدیمی و تاریخ گذشته را گردهم آورده و می توان آنها را یک به یک تفکیک کرده از هم بازشناخت و نام برد یا همچون آلبوم عکس یادگاری است که باید صفحه به صفحه و مجزا ورق زد و یاد و خاطری تازه کرد. لذا این"رجعت به گذشته تصویری" الزاماً به قصد واکنش و"یافتن هویت ملی" نیست. هر اثر سقاخانه ای، حیاتی دارد مستقل و خوبسنده که حتی از حیث شناختی و افاده گری معنایی نیز

تصویر ۱- جزئی از قالی بلوچ با نقش خسرو و شیرین.
ماخذ: (تناولی، ۱۳۶۸، ۲۰)

تصویر ۲- قالی سجاده ای، بلوچ.
ماخذ: (husego, 1978, 104)

تصویر ۳- مجسمه مفرغی، لرستان.
ماخذ: (موزه خرم آباد شماره ۵)



تصویر ۴- جفت علم.
ماخذ: (کن بای، ۱۳۸۶، ۱۶۹)

تصویر ۵- در تکیه معاون الملک، کرمانشاه.
ماخذ: (هراجی، ۱۳۸۶، ۸۲)

تصویر ۶- در و پنجره، یزد.
ماخذ: (هراجی، ۱۳۸۶، ۵۸)

نیازی به خاطرات و یادها و تجربه های پیشینی ندارد. اگر غیر از این باشد به زعم"کلایو بل": " آنچه از چنین تابلویی[اثری] نصیب بیننده می شود، در بهترین حالت، گیجی مطبوعی ست که از هیجان زنده شدن خاطراتِ تجربه شدهٔ پیشین حاصل می شود(واربرتن، ۱۳۸۷، ۲۰)". لذا چنین آثاری برانگیزاننده شور و احساسی زیبایی شناختی نخواهند بود. پیکره و کلیتی است معنادار، که نه مانند کتاب خاطره که باید از اول خواند، که چون از هر سوی و هر نظرگاه و پشتوانه ای که نظر کنی انطباعی خاص و لذتی شگرف ارزانی می دارد. همچنان که بازگشت به نشانه های سنتی از سر تعصب آمیخته به تجاهل نبوده؛ ژست روشنفکرمآبانه و افتادن در دام جاذبه های آمده از هجمهٔ غربگرایی نیز عنان از ارادهٔ ایشان نگسلانده بود. لجام گسیختگی که حتی امروزه با وجود همهٔ روشنگری ها و اندیشه های انتقادی که به مدرنیسم و خرد ابزاری مدرن آن هم از جانب خود غربیان شده در آثار به ظاهر هنرمندان امروزه دیده می شود نیز در آثار ایشان با وجود آنکه در معرض آماج جاذبه های تازه از راه رسیده و خوش نگار بوده‌اند، دیده نمی شود و لذا تتبع از شگردهای مدرنیته، در کسوتی آگاهانه و بس گزینش گرانه، آن هم به قصد معرفی مواریث و در کشیدن اندیشه و بیانی سنتی در زبانی نو و امروزی وجه نظر و همت ایشان بوده است.

تحلیلی جامعه شناسانه بر جنبش سقاخانه

پرداختن به کلیت ویژگی های یک جریان و جنبش هنری بدون التفات به زمینه های اجتماعی و ساختارهای فرهنگی و زیربناهای جامعه شناختی شکل گیری و نضج آن، البته پژوهشی ناقص و ناتمام می‌نماید. توجه به شاخص های مذکور در تحلیل جنبش سقاخانه مستلزم امعان به سه جنبهٔ دریافت از تعبیر "نوشدگی" است. عمدتاً سه وجه زمانی نسبتاً متفاوت در سیر پیشرفت و حاکمیت" اندیشه نو" مطرح می باشد که بار معنایی و عاطفی متغیری دارند. نوسازی[۶]؛ تجدد[۷] و نوگرایی[۸]. "نوسازی" عبارت است از ترقی های علمی و فن‌آوری (تکنولوژیک) که موجب تغییر چهرهٔ جهان شده و لذا در کشور ما نیز در دهه های مذکور(هم دوران با جنبش سقاخانه و حتی پیش تر) موجب بهبود نظام آموزشی و شهرنشینی؛ گسترش زمینه‌های ارتباطی؛ ورود زنان به نظام اقتصادی، فرهنگی و... شده بود." تجدد" به مظاهر اجتماعی و فرهنگی این تغییرات عینی[هر چیز جدید مقوله‌های قدیمی را به عقب می راند] مربوط می گردد. یعنی خصوصیات زندگی تحت این شرایط تغییر یافته و لذا نوعی تجربه و آگاهی از تغییر و سازگاری و انطباق با تغییر محسوب می گردد. این امر در کشور ما به‌واسطه افرادی هم در جبهه روحانیت و هم روشنفکری با انگیزه و ذائقه تمایل به انطباق سنت با پدیده های نو در حال ظهور بود و باید گفت از درجه ای خودآگاهی برخوردار بوده و بر خلاف دو جبههٔ افراطی دیگر(یکی آن دسته که جلال آل احمد از آنان با عنوان غرب زده و جمال زاده به فُکُولی ها تعبیر می کرد و دسته دیگر که از بیخ و بن با این رویکرد نوگرایی مخالفت داشته و بر طبل سنت گرایی محض می‌زدند) مسیر تغییر را با شناخت از الگوهای تمدنی خویش به پیش می بردند. شعار ایشان این بود که تجدد ایرانی باید از دل سنت ایرانی برآید نه سنت اروپایی. اما "نوگرایی" به نوعی بازنمودگی و انعکاس واکنش تهاجمی به هر آنچه کهنه و قدیمی تلقی می گردد، است. لذا سخن از نوعی" ایدئولوژی" در میان است که در درون خود دفاع از خردباوری نوخواهی را باور اصلی دانسته و به آن پایبند است. اینجا سخن از نوعی "ایدئولوژی" به میان می آید که بار معنایی و عاطفی پیدا کرده و لذا در مقابل خویش سنت و قدیم را در هم آمیخته کرده و در روبروی خود حاضر ساخته و در تعارض با آنها قد علم می کند.

با توجه به تعاریف مذکور از اندیشه نو برخی جریانات که در ابتدا باید آنها را تحت عنوان" نوخواهی" در اندیشه و تفکر به حساب آورد، از جمله جنبش هنری" سقاخانه" با توجه به آنکه تعریف واقعی و وثیقی از سنت بدست می دهد، جریانی" تجددخواه" به حساب آورد چرا که به سنت به عنوان امری قدیمی با بار معنایی عاطفی که روبروی معاصر و" نو" قرار می گیرد، نگاه نکرده؛ بلکه به سنت به عنوان ریشه‌های فرهنگی یک جامعه می نگرد و آن را نگاه می دارد. سنت از نگاه ایشان تحرک و پویایی دارد و به مثابه" حضور گذشته درحال (بهنام، ۱۳۸۳، ۳۰)" است. بنابراین در فحوای آثار ایشان نوگرایی و تجدد،" ریشه کن کردن گذشته نیست و ما همواره با حافظهٔ جمعی خود زندگی می کنیم، سنت جزئی از تاریخ است(همانجا)". ایشان به این امر وقوف یافته که ما" ایرانی قدیم نخواهیم بود ولی می توانیم ایرانی جدید باشیم. به قول آلن تورن جامعه شناس فرانسوی، ما کاروان شتر نیستیم که لزوماً پای خود را در جای پای شتران جلو کاروان بگذاریم، اما باید کاروان تمدن را در راهی که می پیماید همراهی کنیم" (همان، ۳۷). در این میان توجه به"خویشتن خویش" که از وجوه بارز" بیانگری" " هنر نو" به حساب می آید از ممیزه های بارز هنر شکل گرفته در این دوران خصوصاً جنبش سقاخانه بوده که در عین وفاداری به شگردها و شکل‌های هنر سنتی ایران، در بارور نمودن آن اهتمام ورزیده است. این وجه که به صورتی برجسته در سویهٔ تجربه های زیبایی شناختی نمود می‌یابد، امروزه بیش از هر محتوای دیگری از درون آثار جنبش سقاخانه خواندنی و نمودیافتنی ا ست." هنر چیزی جز بیان تجربه آدمی نیست، و درک کردن و لذت بردن از هنر همانا توانایی تماشاگر است به مرتبط ساختن اثر هنری با ذخیرهٔ تجربه های بر هم انباشته شدهٔ شخصی اش" (نیوتن، ۱۳۷۷، ۲۵۹).

از حیث جامعه شناسی، کارکرد هنر در جامعه در دو بعد" عرصه شکل دهی هنر در جامعه" و" عرصه بازتابی و انعکاسی در جامعه" مورد ارزیابی قرار می گیرد. که این مورد آخری عاملی جهت یکپارچگی و شکل دهی به رفتار مردم و نیز محرک ساماندهی ایدئولوژی در نظام های ایدئولوژیک می باشد. جنبش سقاخانه را اگر بخواهیم با این معیار محک زده تا بازخورد آراء طرح شده را سنجیده باشیم، باید بگوییم که جنبش سقاخانه سوای یادآوری مواریث دیداری و همچنین بازتولید مصادیق تصویری ملی و شکوه الگوهای پادشاهی، تؤامان در کاربست عناصر آیینی و نمادهای مذهبی آن هم یکجا (که این خود از حیث زیبایی شناختی قابل تأمل می باشد) توفیقاتی چند یافته است. این نگاه تؤامان از یکسو انکار انگ های

افتادن در جاذبه های غربی و نیز تبعیت از نظام سلطه را دارد و از سویی دیگر حکایت از عطف توجه این هنرمندان به نظام های زیبایی شناسانه و ظرفیت های ساختاری این ساحت های متضاد دارد که اتفاقاً یکجا به هم آمده است. و همچنانکه درصدد تطمیع و اقناع نظام حاکم و هدفمندی نیت آن نیست، قصد حاکمیت بیانی دینی و آیینی بر ساحت آثار خویش را نیز نداشته است. بربنیاد آنچه نوشته آمد تحلیل نزدیک به درستی و صحت جنبه های بیان گرایانه، آنچنان که در نظرگاه های مذکور منعکس یافته بود، حاکی از آن است که نقد آثار سقاخانه ای ها از حیث تحلیل جامعه شناسانه در سویهٔ"عرصهٔ شکل‌دهی هنر در جامعه" و تغییر ذائقه های مردمی قرار دارد و از حیث" انعکاسی" نیز برجسته سازی"روح" تازه از راه رسیده مدرنیته(تجدد) است که خود مولود تسریع دنیای ارتباطات و تبادلات فرهنگی از یکسو و همچنین گذار جامعه در تمامی شئون از سنت به مدرنیته می باشد.

ممیزه های زیبایی شناسی

اگر در بررسی پیامی(خواه هنری یا غیر هنری) توجه خود را منحصر به درک شکل آن پیام کنیم و بکوشیم تا از راه شناخت عناصر نشانه شناسانهٔ سازندهٔ آن به معنایش یا دامنه تأثیرهایش پی ببریم و دیگر نه به فرستنده اش توجه کنیم نه به زمینهٔ دلالت هایش و نه شرایط تاریخی، اجتماعی و روانی پدیدآمدنش، آنگاه با کارکرد زیباشناسانهٔ آن آشنا خواهیم شد. این درسی است که از رومن یاکوبسن آموخته ایم (احمدی، ۱۳۸۰، ۲۹۸). هنر سقاخانه در آمیزش با صورت های برآمده از قرون متمادی کوشش صورت بخشی به پدیده ها و انگاره ها، دنیایی نو با تجربه های حسی جدیدی آفرید که در ذات خویش بشارتی ناب از استقلال هنر و زیبایی از جهان ارزش‌ها و امور واقع بود. چرا که"فرمانبرداری هنرمند از اثرش" به‌زعم" ادگار آلن پو" به مثابه استقلال هنر و زیبایی از جهان ارزش ها و اصول شناختی تقدیس شده بود. لذا این ایده های رایج و ارزش های تثبیت شده مرسوم نبود که در کالبد جنبش سقاخانه جان دمید. اگر هم تعلق به گذشته داشت، فرزند جوهره ناب حساسیت بصری و تجسمی گذشتگان بود که ظرفیتی ساختاری از حیث نسبت های بصری و شکلی ناب همچون پویایی فرم و سادگی تغزلی؛ فی‌البداهگی و تمهیدات و شگردهای زیبایی شناختی را در خود مستقر و مستعد زایش و"تولید مجدد" داشته بود." ما ارزش های جاودانهٔ هنرِ متعلق به گذشته را می پذیریم و منظور از ارزش های جاودانه آنهایی ست که به بیان انسانی در هر زمان و مکانی در واقعیت به حیات خود ادامه می‌دهند و باقی می مانند، مانند ارزش های مربوط به زیباشناختی یا مرگ" (هریسون، ۱۳۸۰، ۱۷۷). این دگردیسی که آمیخته با واکنش‌های عاطفی به وجهی"هویت" بود در ابداع مجددش ابهامات و انگیزش های زیبایی شناختی"هاله گونه ای" به زعم" بودلر" آفرید که نقد زیبایی شناختی معطوف به شکل و فرم هنری را به دور از وابستگی های ماهوی به جهان مورد توجه و نظرش بشارت داده و موجب می گردد. که البته درپاره ای موارد برای خود هنرمند خالق اثر نیز ناشناخته و غریب می ماند." تلاش هنرمند برای شکستن شکل‌های کهنهٔ بیان و تصویرهای قالبی از حقیقت که به سان امری مقدس پرستش می شوند، چندان با نیت، نقشه، خواست و آگاهی او ارتباط ندارد. این کوشش یا تجربه ای است که ناخوداگاه به حکم نیاز اثر به رویارویی با خودش در مقام یک قدرت و دلیل پرشور در گذشتن از مرزها و ممنوعیت ها، تمنای خیال در فرارفتن های مداوم از قلمرو وجودی خود، شکل می گیرد" (احمدی، ۱۳۸۵، ۴۱۷).

لذا با همه شفافیت و برجستگی که زمینه اجتماعی محل رشد و بالندگی جنبش سقاخانه دارد، آنچه نهایتاً برای ما هدف شده و اهمیت می یابد به زعم"والترپتر"،"نه محصول تجربه که خود تجربه است" که در این پژوهش سویه کار نگارنده می گردد. توجه به این گفتهٔ نغز و هشداردهنده "کلایوبل" در این مجال اهمیت اساسی می یابد:"زیر بار اطلاعات تاریخی و تاریخی-هنری پشت خم نکنید؛ به خطوط، اشکال و رنگ هایی که مقابل شماست توجه کنید؛ در بیشتر موارد از هر عنصر بازنمودی ای که ممکن است در نقاشی باشد صرف نظر کنید، آن وقت است که نقاشی را در مقام هنر تجربه خواهید کرد، البته مشروط [بر] آنکه بیننده ای حساس باشید و آن هم دارای فرم معنادار باشد" (واربرتن، ۱۳۸۷، ۲۴). با این رویکرد، حذف زمینه و عطف دادن توجه به شکل آثار در گرو درک ساخت های اساسی؛ معماری عناصر بصری؛ بافت های چشم نواز و ساماندهی خالی های معنی دار و سایر شگردهای تصویری ا ست که به فراخور کاویده خواهد شد. باز تاکید می گذارم بر این مطلب که آنچه خوشایند این نگرش و مطلوب این پویش است نه انعکاس هوای غربت و رجعت(احساسات نوستالژیک به میراث کهن) و نه ترجمان تصویری سیر تاریخی صورت بخشی به انگاره های آیینی و ارزشی و همچنین نه ابلاغ و برجسته کاری و بازشناسی دیداری" هویت"؛ که آمیغی (سنتزی) هنرمندانه از حساسیت بصری به انضمام درک هنر نو از یک سو و التفات به میراث گذشتگان[به صورت واکنش احساسی-عاطفی نسبت به آن] از وجه زیبایی شناسی و ادراک هنری ا ست. هنرمندان انگیزش‌گر و شگفتی سازِ توانا کسانی هستند که می توانند پندارهای بی فروغ و نشانه های کم سو را در گستره تاریخ، دیگربار به شیوه ای هنرمندانه رونق و روایتی ببخشند و آن میراث روبه اضمحلال را که گرد و غبار زمان بر رخسارش فزونی یافته، رنگ و لعابی دیگر بیارایند و نوآیین فراچشم آورند. هنرمند واقعی در ذات خویش گوهری دارد که چون عصای جادویی بر هر آنچه رنگ فرسودگی و مردگی بگیرد، بزند، فروغی دیگربار گرفته حیاتی دیگرگون بیاغازد.

آشکارگی و بالندگی ارزش ها و قابلیت هایی که فرهنگ عامیانه ایران در خود پرورانده بود، به دست توانا و نگاه بینای هنرمندانی چند (سقاخانه ای ها) استعدادیابی شده و پس از زدودن خصلت هایی چند از جمله افزارمندی و تقدس یابی شان از منظر ریخت و اشکال زیبایی شناختی در کار هنری-نشاندنشان- همت گماردند. این برجستگی نقش و فرم از حیث زیبایی های معطوف به خود(بالذات) پنداری بی پیشینه و نوبنیاد است. آنچه نهایتاً ستودنی است و باید بگوییم از سر کاهلی نقد ما سایه بر اندامشان افتاده و مترصد نگاهی واقع بین و بدور از تجاهل در انزوا نشسته است؛ پیوستگی و وحدت

زیبایی شناسی مجموعه آثار این جنبش چه در قالب نقاشی و چه در هیأت مجسمه است که برخی به طور اجمال به شرح زیر است:

- کاربست اندیشه ناب تصویری در قالب صراحت و جسارت در گشایش ریخت و اندام موتیف های سخت و تثبیت شده در فرهنگ تصویری گذشتگان ما که البته خود بر ساختی انتزاع‌گرایانه استوار می باشد، در شگردی آشنازدایی[۹] شده روایتی دیگرگون و بازی هایی جدید در روند تجسم و چشم‌نوازی می یابد. چرا که بیان شاعرانه هنرمند که آمیخته با وجهی ناخودآگاهی رازآلود(به قول" رنوار" واقعیت مرموز) می گردد، کارکرد آن عناصر در هیبتی تعالی گرایانه که والایی جایگاه حساسیت بصری را سویه اصلی نگرش خویش می داند، دگرگون می سازد. این کیفیت همچون سِحر زبان شاعر است که واژگان عمومی و روزمره را برگزیده و در چینشی باژگونه و منحصربفرد، دشوار کردن ادراک بیان و عادت های شنیداری را محترم شمرده و اینچنین رخت جاودانگی بر تن واژگان می کند. اگر آثار هنری را بر آمده از نگاهی که گفته شد همچون شعر قلمداد کنیم، باید متذکر شویم که" شعر هیچ نیست مگر کاربرد نامتعارف زبان" (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۹).
- برجسته نمودن و کرامت بخشیدن به عناصر ناب بصری همچون بافت[۱۰] در دقایق خاصی بر پیکره این آثار خصوصاً مجسمه های پرویز تناولی که هم عنان با زیبایی شناسی کمینه گرایی[۱۱]، ابهام را تشدید کرده و حظ بصری را توسط مجازهای نوشتاری فراهم می سازد.
- تعاطی (مبادله) سنت و معاصر(در اینجا به معنی قدیم و جدید) به سان شکست زمان خطی گذشته و حال، تمهیدی است که از حیث زبانی، تضادهای[۱۲] زنده از جنس" این همانی دیگر" را زیرکانه آمیخته با سرخوشی و رهایی کودکانه در هم می آمیزد و آمیغی چشم نواز عرضه می دارد. سخن"هراکلیتوس" در خصوص هم آیش اضداد جهت خلق زیبایی در این مجال راهگشاست:" تناقض، توافق است و از چیزهای ناموافق زیباترین هماهنگی (و همه چیز از راه جدال) پدید می آید (خراسانی، ۱۳۷۰، ۲۳۶)".

از دیگر شگردهای مورد توجه هنرمندان سقاخانه "از شکل انداختن" و به تعبیری" تغییر کارکرد نقش و نقشمایه" است. به‌عنوان مثال تبدیل و دگرگونی کارکرد واژه‌از نوشتار و دلالت‌های معنایی اش (ملاحظات بیانی خاص خودش) به نقشمایه؛ از حیث مجازهای نوشتاری و واگردان عطف توجه از مفاهیم نوشته به ریخت و شکل و فرمِ نوشته است. ارزش های زیبایی شناسی خط نگاره های حسین زنده رودی و صادق تبریزی در این مجال جای یادآوری دارد (تصاویر ۷ و ۸). همچنین استحاله شخصیت های روایی و داستانی عجین شده با مضامین آشنا و بعضاً سمبلیک در فرهنگ ادبی به فرم و شکل هایی برای بازی و شگردهای تصویری از آن جمله اند." فرهاد" و "شاعر" با پشتوانه فرهنگی که در پس‌زمینه خویش دارند در حالتی دگردیس شده گفتمان و حکایتی

تصویر ۷- خط نگاره، ترکیب مواد، صادق تبریزی.
ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)

تصویر ۸- antimonia، ۱۹۸۱، احتمالا جزئی از اثر، ترکیب مواد، اثر حسین زنده رودی.
ماخذ: http://www.zenderoudi.com

جدید عهده دار شده و روایتگر صحنه های احیاء و حیات زیبایی‌شناسی معاصر می گردند. نیز بر همین اصل منتهی با چرخشی معکوس، عناصر و شناسه هایی افزارمند در زمینه تاریخی گذشته، لباس رمز به تن کرده، منشی تهذیب یافته در روایت دنیای اکنون می یابند. مثلاً "شیرآب"؛ "دروازه" و "درکوبه" در فضا و پیکره های جدید با مفاهیم و التفات های چندپهلو" شأنی" معناگرایانه ایفا می کنند. مثالی از این دست به نقل از تناولی، راهگشاست:" شاعر آدمی ست با آزادی کامل... برای من شیرآب، نماد آزادی ست؛ می دانید که در سرزمین من آب همه چیز است، زندگی ست، آزادی است" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲). از این دست واگردانی ها و گرانش ها در عرصه این جنبش نوخاسته بسیار یافت می شود.

حاکمیت تجربه زیباشناختی بر جریان شناختی؛ شگرد سقاخانه‌ای‌ها

تجربه زیبایی شناختی محصول برخوردی حسی و غریزی از یک سو و پیش زمینه های اطلاعاتی و البته بی غرض به مقداری که نتواند به زعم "مارک تواین"،" خلسه گنگ" را زایل گردانده و صرفا در حدی که فرم و محتوا را در حدود معرفت زیبایی شناختی به وحدت برساند، است. این تجربه زیباشناختی بر خلاف جریان و تجربه شناختی به ما بصیرت و دریافت واقعیتی ژرف تر و کلی تر را می دهد که واجد لذت و شوری بی غرض و خارج از اعتبارهای مفهوم سازی شده است. هرگاه بتوانیم بجای پرداختن به موضوع اثر هنری و عناصر نمایشی؛ تنها به خطوط و رنگ ها توجه کرده و روابط و کمیت آنها را مورد التفات قرار دهیم، به حس عمیق تر و لطیف تر از وصف و بیان اندیشه ها و حقایق دست می یابیم. در اینجا توفیق یابی در کسب معیارهای شناختی از دریچهٔ دنیای زیبایی حاصل شده و لذا تحت عنوان" تجربه زیباشناختی" بر ما نمود می یابد." لذت زیبایی شناختی به شکل

رضایت درونی متجلی می شود. ارزش یک خط یا یک شکل از نظر ما به ارزش حیاتی آن بستگی دارد. این نیروی حیات درونی ماست که به آن زیبایی می بخشد و ما این نیروی حیاتی و اساسی را به طریقی اسرارآمیز به خط یا شکل انتقال می دهیم (هریسون، ۱۳۷۹، ۱۳۴).

اکثر آثار جنبش سقاخانه با تحلیل نگرش زیباشناختی که بر عرضه داشت عناصر سنتی و بکارگیری آنها حاکم می کند، فضایی را خلق می سازد که اعتبار شناختی در تحت سلطه ساحت حضور و دگردیسی ناب هنری که محصول نگرش زیباشناختی است، رنگ باخته و لذا با معیارهای جانشینی و انتقالیِ ایستائی به پویایی؛ حاضر به غایب؛ کاربردی و مصرفی به تخیلی و تغزلی؛ ارجاع به انتزاع و مهم تر از همه آشنایی به غریبی کارکرد نشانه‌ها و عناصر میهمان و آشنا را از جنبه شناختی خارج ساخته به سوی جنبه های زیباشناختی متمایل می گرداند. این ساحت و کیفیت چنان پرقدرت و کارا حضور خود را مبرز می دارد که نشانه های بعضاً ناهمگون را که ماده یا جنس دلالت گر واحدی (ازحیث شأنیت و دلالت های معنایی همگن) نداشته، در کنار یکدیگر مستقر ساخته و در وحدتی پایا، بازتولید نشانه ای جدید را عرضه می دارد. لذا نشانه ها و عناصر اقتباسی به لحاظ منتزع شدن از زمینه[۱۳] خویش و همآیی شان در فضایی متفاوت، به تولید فرآیند معنایی دیگری دل سپرده اند که واجد معیارهایی از جمله غیرمنتظرگی؛ پیچیدگی و عمق، جلوه ای مسحورکننده می‌یابد. سقاخانه ای ها این مواد و مصالح اقتباسی را به خوبی در" کارهنری" می نشانند و لذا آنچنان که" هایدگر" معتقد است: "ماده و مبنا عرصه‌ای ست که به آن هنرمندانه باید صورت داد (هایدگر، ۱۳۸۲، ۱۲)" در ابتدا این عناصر و واژگان ماده و مبنا و عرصه ای هستند که صورتی داشته متحد با محتوایی که در آن عرضه شده بودند و لذا چنان ماهرانه در ساحتی (گفتار) جدید بنابر ماهیتی جدید صورت می یابند که وحدت این صور، محتوایی یگانه از حیث" پاسخ های عاطفی و زیبایی شناسانه" بر آن مترتب می گردد که در خوانش و تجربهٔ زیبایی شناختی باید گفت این عناصر اقتباسی در آثار سقاخانه ای ها شکل و گفتاری متفاوت یافته و لذا با وجود آنکه پیام و محتوای سنتی ایشان از حیث تجربه های پیشینی که در ما حضور دارند، یادآور بوده و مفاهیم سنتی را فراخوانی می کنند اما از حیث التفات به تجربه‌های زیباشناختی که اینک شاهد آن هستیم، حیثیت ارزشی خود را منبعث از شأن و جایگاه پیشینی نمی یابد، بلکه هر جا وحدتی ساختاری با نظام زیبایی شناختی مدرن یافته، به زبان هنر معاصر بصورتی حسی- عاطفی درآمیزد و درآویزد، شاعرانه زبان گشوده و روایتی دیگرگون می آغازد. لذا این عناصر در زمینه مدرن با زبانی نو، محتوایی[۱۴] نو می یابد. "در هنر همه چیز قراردادی ست، حقایق دیروز، دروغ های امروزند... نقاش [هنرمند] در درون خودش چشم اندازهایی دارد که در تمنای آفرینش آنهاست (گلدواترز، ۱۳۸۰، ۵۹)". از آنجایی که در روزمره گی همه چیز متعارف، آشنا و سطحی می شود، منشی خودکار یافته، تازگی خود را از کف می دهد و ما به آنها خو می‌گیریم. به تعبیری سایه روزمرگی بر آنها مستولی می گردد. این کیفیت را" ویکتور شکلوفسکی" منقد و هنرشناس نظریه پرداز در عرصه جریان ادبی" فرمالیسم" با این مثال که" صدای امواج دریا به گوش ساحل نشینان نمی رسد (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۰۸)" اعلام می دارد و باز هم می توان این خصلت را در اثر و از زبان" مارک تواین" در داستان "زندگی بر روی می سی سی پی" در آنجا که پس از گذشت ایامی چند، دیگر آن زیبایی های بی نظیر را پس از عادت و تکرار روزمرگی نتوانست دوباره ببیند (تواین، ۱۳۵۴، ۷۸)، به خوبی به یاد آورد. بنابراین در جریان روزمرگی به لحاظ عدم تازگی چیزها؛ کنش ها و عقاید تکراری و یکنواخت شده، از وجه خودکار بودنشان تاثیر چندانی بر نیروی سازنده فکر نداشته، هیجان و جاذبه ای ایفا نمی کنند. اما هنرمندان آنچنان که در آثار سقاخانه ای مشاهده می کنیم کارکرد این عناصر و افزار را دگرگون کرده خصلتی کنش گر و تکان دهنده بدانها می بخشند. او تصاویر و اشکال تازه نمی آفریند بلکه به تعبیری" جای" واقعی آنها را در دنیای جدید به خوبی شناسایی کرده و جوهره زیبایی شناختی آن را منکشف می سازد. لذا این شگرد نامنتظرگی یا به زعم" پیکاسو" "لذت غیر منتظره بودن" نه تنها قرین زیبایی است که خودِ زیبایی ا ست. این شگرد که از آن می توان به "تبحر در هنری کردن" عناصر دم دستی و فرهنگ عامیانه کوچه و بازار یاد کرد، در آثار سقاخانه ای ها برجسته گشته و ارج گذاری آن اهمیت اساسی می یابد. "تنها هنری پوئیده و کارآمد است که عناصر خود را از محیط پیرامونش بیابد (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۵۷)". این مؤلفه ها منبعث از میراثی است که خود آنچنانکه گفته خواهد آمد، با هنرهای قومی و بومی ایران عجین و قرین می باشد.

ساخت‌های اساسی هنر ایران در آثار سقاخانه‌ای ها

در جمع بندی و خوانش معیارهای اساسی و نظام های همیشگی "هنر ایران" سه" ساخت" عمده، غیر قابل انکار و حذف شدنی‌است. "پرهیز از واقع نمایی و تمایل به پیرایش گری"؛ "به‌کارگیری رنگ های درخشان و تکلف های تصویری" و "ریزه‌پردازی و زینت گری" آن سه ساخت اساسی در هنر ایران است که در تمامی ازمنه تاریخی وجه نظر و توجه هنرمندان ایرانی بوده است. در خصوص آذین بندی و پیرایش گری در هنر نقاشی،" آرتور اپهام پوپ" معتقد است: "نقاشی ایرانی هرگز از اصول تجریدی خود جدا نشده و تزیین را همیشه بر شبیه سازی مقدم داشت. مفهوم و زیبایی عناصر تزیینی خالص بیشتر از هر چیز مورد دلبستگی هنرمند بوده و به همین دلیل نیز این شیوه تا

تصویر ۹- دیوارهای ایران، جائی برای آسودن فرهاد، اثر پرویز تناولی، برنز، ۱۳۵۸، ارتفاع ۲۲۰cm.
ماخذ: (تناولی، ۱۳۸۴، ۶۸)

تصویر ۱۰- تقدیس، اثر پرویز تناولی، ۱۳۵۷، برنج.
ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)

تصویر ۱۱- بدون عنوان، اثر پرویز تناولی، برنز.
ماخذ: (سایت اینترنتی، http://www.qoqnoos.com)

تصویر ۱۲- مقدس، اثر پرویز تناولی، ترکیب مواد، ارتفاع ۱۱۲ .cm، مجموعه شخصی هنرمند.
ماخذ: (سایت اینترنتی، http://www.qoqnoos.com)

سر حد کمال پیش رفت" (پوپ، ۱۳۵۰، ۲۵-۲۶). این ساخت‌های اساسی چه آنگاه که هنر ایرانی "روایت" درباری و شاهانه داشته و چه آنگاه که "گفتمان" منع شمایل نگاری تحت لوای هنر دینی و مذهبی بر آن مسلط بوده و چه در زمانی که زیر نفوذ حکومت های مهاجم و نظام های سلطهٔ بیگانه جلوه گری می‌نمود از این اصول اساسی در حکم قواعد و نظام های زیبایی‌شناسانه تخطی نکرده و حتی در تحت لوای سلیقه و ذائقه بی ریشه قجری نیز این اصول و قواعد را صیانت کرده است. با امعان نظر به شاهکارها و الگوهای[۱۵] هنری دوران شاخص و بعضاً متفاوت تاریخ هنر ایران این ادعا قابل اثبات و تأمل است. از دیوارنگاری های غارهای لرستان چون" میرملاس" و "همیان" و "دوشه" و سواحل دریای خزر" گاومیشان" و" کمربند" تا مفرغینه‌های لرستان و بناهای پادشاهی و جلوه های تصویری درگاه" بارعام" تخت جمشید و حتی از حیث سفالینه ها از" تپه گیان" و" سی یلک" گرفته تا سفالینه های سلجوقی تا برسد به هنر دربار زند و قاجار این میراث را دانسته و ندانسته حفظ کرده تا در خوانشی دیگر بار در هیأت هنری امروزی و متجدد به نام "سقاخانه" شکوفان سازد.

پرتکلفی و پرپیرایه گی نقاشی های حسین زنده رودی با ریزه‌پردازی های نقوش متنوع و بعضاً ناهمگون؛ قالیچه و گبه روستایی را می ماند که به قصد "زدن رنگ شادی به محیط زندگی خویش" از ترکیب و بهره گیری هر نقش خوشآینده و مطبوع از حیث زیبایی ظاهری فروگذار نبوده و ملاحظه گری در انتخاب و گزینش آنان دخالتی نداشته است. هرچند" گزینش" از این سنخ، به زعم" مارسل دوشان"" همان آفرینش است". تنها آنچه مطبوع نظر و محور عقلانیت در انتخاب می گردد، اعتماد به نفس در چینش و پیکره بندی آنها در ساحتی چشم نواز و وحدتی زیباشناسانه است که به آن شکل داده و جان می بخشد.

از دیگر گونه های هنری مورد التفات هنرمندان سقاخانه‌ای، نگارگری و نقاشی ایرانی ست که همچون سایر ظرفیت های هنر ایرانی مورد ارزیابی و انکشاف ارزش های شکلی و هنری قرار گرفت. در این میان نمونه های فاخر نگارگری ایرانی بیشتر مورد توجه و تدقیق قرار گرفته است. بر کسی پوشیده نیست که نگارگری فاخر ایرانی به لحاظ بهره مندی از شگردهای تصویری و تمهیدات هنری همچون "محدود نبودن به زمان و مکان مادی- فیزیکی" و لذا در هم شکستن قواعد بصری و نگاه تک ساحتی مرسوم (محدودیت در زاویهٔ دید) در واقع گرایی؛ جایگاهی ویژه در هنرهای تجسمی یافته است، همچنین از ظرفیت دریافت های شاعرانه و بازی های بصری ناب بی نصیب نبوده است." جهان نقاشی ایرانی جهانی ست که در آن قالب بر محتوا مسلط است... در جهان نقاشی ایرانی فرم ها تحت سلطهٔ ساختاری از روابط با تنوع محدود ولی دستکاری فراوان در جزئیات اند... و همیشه درجایی از فاصله با محتوا حفظ شده است" (گرابر، ۱۳۸۳، ۱۲۸). لذا هنر نقاشی ایرانی با تاکید بر فرم و بازی های بصری و انتزاع گری هایی که آن را از طبیعت گرایی و واقع نمایی فاصله داده و این که خود در نگاه اول منبعث از تضادهای عمده میان دریافت فردیِ امر بیرونی، ظاهر؛ و امر درونی، باطن؛ در ادبیات و عرفان ایرانی-اسلامی ست؛ صبغه ای زیبایی شناسانه یافته است. با وجود همین ممیزه هاست که در ضمن حضور نمونه های فاخر نگارگری در متون ادبی و تاریخی؛ تصویرسازی صرف و به تعبیری ترجمان تصویری متن انگاشته نمی شود و لذا چیزی در خود دارد که آن را مستقل از متن و موضوع و محتوا؛ دلنشین، پذیرفتنی و اغواگر می سازد.

"شکل معنی دارد اما این معنی تماماً به خود تعلق دارد و ارزشی شخصی و اختصاصی است که نباید با صفاتی که ما به آن نسبت می دهیم اشتباه گرفته شود" (رید، ۱۳۶۲، ۳۶۷). این

تصویر ۱۳- کاوالیه، اثر ناصر اویسی، ۱۳۴۵.
ماخذ: (هنر و مردم، ۱۳۸۲، ۸)

تصویر ۱۴- بدون عنوان، صادق تبریزی.
ماخذ: (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه، موزه
هنرهای معاصر، ۱۳۵۶)

تصویر ۱۵- بدون عنوان، اثر ژازه طباطبائی.
ماخذ: (گودرزی، ۱۳۸۰، ۸۵)

مؤلفه های اغواگر بدون تردید همان "اشکال هنری" ا ست که در نقدهای هنری با عنوان "فرم و شکل معنا دار و یا دلالت گر[۱۶]" [با وجود همهٔ ابهامات و تردیدهائی که در خصوص تعریف واضح و شفاف آن موجود است اما از حیث شهودی قابل درک و دریافت می‌باشد] شناخته و تعریف می شود. "مفهوم شکل، دیگر همچون یک دربرگیرنده بکار نمی رود، بلکه مجموعه ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد، و نکته مهم اینجاست که با این محتوا نسبت درونی دارد. از این نکته شاید بتوان نتیجه گرفت که به نظر فرمالیست ها شکل نسبت میان اجزاء را نشان می دهد" (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۱۵). این همان کیفیتی است که قدرت ایجاد وجد و شور زیبایی شناختی در هرکسی را فارغ از زمان و مکان و بستر فرهنگی ایجاد می کند. این نشانه ها در نگارگری ایرانی همانهایی است که اندیشه" پل گوگن" و" هانری ماتیس" را به خود معطوف ساخته و دیگر هنرمندان را به وام گیری از خود ترغیب نموده است.

صرف نظر از هدف نگارگر ایرانی که در پی القای یک الگوی کلی و ازلی است و در نقدهای مربوط به آن درک و توجه به عالم مثال و نحوهٔ حضور عناصر در آن عالم را برای نمایش عناصر کارش سرمشق قرار می دهد. فضا، زمان و مکان با شگردها و تمهیدات خاصی، زمینهٔ حضور و تداعی چنین فضایی را محقق می سازد. توجه به این شگردها و چگونگی حادث شدنشان از منظر شکل گرایی و فرم هنری در این مبحث برای نگارنده اهمیت دارد. هنرمند نگارگر با شکافتن فضا و گسترش حدود عملکرد خویش توسط درهم ریختن هندسهٔ مناظر و مرایای مرسوم، فضایی را خلق می کند تا بواسطهٔ آن زوایای دید متنوع و متکثر را برای عرضهٔ بهتر عناصر تصویری مهیا سازد. لذا تلفیق زوایای دید که به نگاهی کودکانه تعبیرشدنی است، حصارها و محدودیت های فضای فیزیکی را درهم می شکند.

این جستجو و امعان نظر نه تنها موجب حضور نقشمایه های بی بدیل و فاخر شده که بسیاری تمهیدات و شگردهای زیبایی شناسانه را به همراه آورده است. از آن جمله شکست فضا و چندبعدی بودن آن در فضای نگارگری ایرانی که تمهیدی شگرف در توسعهٔ فضای تصویری برای عملکرد بهتر شخصیت ها و عناصر تصویری بوده است. به این صورت که در ادغام با حجم و مواد و مصالح جدید، همچنین استذکار خویشتن خویش؛ پس از زدودن عملکردهای سنتی و حذف بسترهای [بسترزدایی] موضوعی، تبدیل به گونه (ژانر) جدیدی شده که در قالبی ساده و کمینه گرا، جذابیت و گیرایی منحصر بفرد و جلوه ای نوین یافته است.مجموعه مجسمه های "دیوارهای ایران" اثر تناولی از حیث ساختمان و تناسب اجزا و نیز تقسیمات فضائی، تداعی گر همان نسبت های طلائی و لاهوتی ا ست که در تحلیل بسیاری از منقدان بعضاً داخلی (همچون خشایار قاضی زاده بنابر تحلیل هایش از نسبت های طلائی در آثار کمال الدین بهزاد[۱۷]) آن معلوم داشته شد. تناولی با فضاهای خالی معنی دار؛ طول و عرض‌های سنجیده و ریزه کاری های تزیینی با استفاده از عناصر و آرایه های مشبک و نوشتاری، مجسمه هائی را عرضه کرد که در عین "خودبسندگی شکل هنری شان" از بطن نظام زیبایی شناسی سنتی سر برآورده و هنوز بوی کاه گل دیوارهای نگاره های فاخر ایرانی را می دهد و لطف شاعرانه و ابهام های باغ های ایرانی با حصارهای خشتی را متذکر می شود." ریچارد اتینگهاوزن" در این خصوص معتقد است: "هرچند این مجسمه ها ویژگی بسیار فردی دارند که آشکارا از آنِ تناولی است ولی به همان زبان مدرنِ جهانی سخن می گویند. از سوی دیگر در نگاه نخست چنین می‌نماید که این آثار چندان سرشت ایرانی ندارند. در واقع، زبان این مجسمه ها چنان معاصر است، که هرگونه همانندیِ ظاهری با شکل های سنتی ایران را از میان بر می دارد. در نتیجه، در این آثار باید بیشتر در جستجوی آن دسته از گرایش های سبکی با نگرش‌های کلی زیبایی شناختی برآییم که شیوه های کهن را در قبال مسایل زیباشناختی نشان می دهد" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲). در همین خصوص "دیویدگالوی" با تاکید بر " ساختن گذشته در حال" اظهاری نظری دارد با این مضمون که: "سنت های گذشته از صافی زیباشناختی پیچیدهٔ هنرمند عبور کرده و با علاقهٔ او به

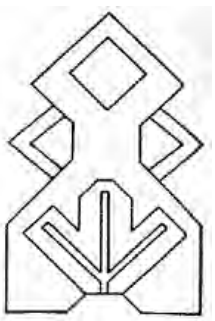
عرفان پر بار شده و به صورت هنری درآمده اند که بسیار امروزی است" (همان، ۱۷)(تصاویر ۹ تا ۱۲)[۱۸].

لازم به ذکر است که جلوه های ظاهری و ریخت عناصر تصویری نگارگری ایرانی نیز همچون شگردهای هنرمندانه اش بخشنده و الهام گر است. بسیاری از هنرمندان سقاخانه ای از جمله صادق تبریزی؛ ژازه طباطبائی و ناصر اویسی از این قابلیتها سرمشق برداشته و در روندی ابتکاری، انتزاعی گری‌های لحاظ شده در روند نقاشی ایرانی از دوران پادشاهی تا قاجار را یکجا در کار خویش به هم الحاق کرده و از حیث مجموعه ای از ویژگی های ظاهری و پیرایش های شکلی در قابی واحد، وحدت و ترکیبی چشم‌نواز خلق کرده اند (تصاویر ۱۳ و ۱۴ و ۱۵).

از آن جهت که به ساخت های اساسی هنر ایران اشاره کرده و بر وفاداری جنبش سقاخانه بر آنها تاکید ورزیدیم لازم می آید به "قرینه سازی" به عنوان یکی از این اصول و قواعد اشاره ای کرده باشیم. لذا در این مجال به جهت تاکید بر این مطلب، با نگاهی تطبیقی، نحوهٔ حضور این ساخت در مجسمه های تناولی را بهانه ساخته و در این اثنا برخی نقدهای ناثواب را- همچنان که متصورم برخی پاسخ های آن تا بدین جای متن داده شده است- پاسخ خواهیم داد. هم عصر با آفرینش مجسمه های پرویز تناولی؛ در غرب، مجسمه سازی در فکر گسترش فضا بوده و برای نیل به این مقصود در زمینهٔ فرم و نور و حرکت بر فضایی بودن آنها تاکید می ورزید. لذا در تطبیق با این مؤلفه‌ها برخی منقدین داد سخن بر آورده که این آثار در مقایسه با مجسمه های هم عصر خویش واجد خصلت هایی از جمله زمینی، سنگین، بدون حرکت و مصادیقی از این دست بوده و بر کم اهمیتی این آثار و ناپختگی‌شان اصرار ورزیدند[۱۹]. هنر ایرانی از حیث بیان و ریتم‌های القای بیان دارای وقار، سنگینی و تمرکززدایی نسبتاً شدیدی ا ست. عدم حضور ترکیب بندی های به تمامه متمرکز و نیز حرکت های پرتنش در فضا، علیرغم پرتکلفی عناصر و فضاهای تصویری، بخصوص در نگارگری ایرانی منبعث از حاکمیت "قرینه سازی" و توجه اساسی به این مهم است که جایگاهی ویژه در اندیشهٔ عرفانی هنرمند ایرانی دارد. این خصلت بواسطهٔ تمهید قرینه‌سازی باعث شده تنش های تصویری با وجود پرکاری فضا حذف شده، نگاه نگرنده با ریتمی ملایم و موقر و آهنگین [که البته مجازهای تصویری و آذین گری در آثار نشانده شده نیز در این میان بی تاثیر نمی باشد]، در فضای کار گردش کند و در سیر و سلوک سلّم گونه ای به خوشه چینی معرفت دل بسپارد. لذا آنچه از این هنر با چنین شناسه هایی بر می آید، مصداق "از کوزه همان تراود که در اوست". به جهت پرهیز از اطناب کلام، هر آنچه در این مجال خواستم بیاورم، بسیار زیبا و پرشور در مباحثهٔ "سهراب سپهری" با استاد فرنگی اش در کتاب "اطاق آبی" یافتم. و آنچه پیش روی آمادهٔ تقریر داشتم در مقابل آن به کلی رنگ باخت. لذا با توجه به مطلب مورد ادعای این مقاله، خوانندهٔ محترم را بدان ارجاع داده تا هم بر ضعف کلام خویش در مقایسه با آن مطلب و رسایی‌اش سرپوش گذاشته و هم بر مستند ساختن سخن خویش در این باب، به مأخذی درخور ارجاع داده باشم[۲۰].

شگردها و تمهیدات زیبایی شناسانهٔ هنرهای بومی و قومی ایران در هنر سقاخانه

با وجود آنکه بسیاری از این ممیزه ها پیش تر مورد ارزیابی واقع گردید اما برای تاکید بیشتر، به صورت خاص و موردی، مواردی چند را علاوه می کنم. بسیاری از ویژگی ها و شگردهای هنری که اینک با نام مؤلفه های مدرن شناخته می شود قرن ها در هنر بومی و قومی (هنر غیررسمی و غیر درباری) ایران زنده بوده و جلوه گری می کرده است. خواهیم دید که چگونه وجه" آشنائی‌زدایی" به عنوان یکی از ممیزه های بارز آثار سقاخانه که در نگرش های" فرمالیسمی" مطرح گشته و مؤلفه ای ارزشی محسوب می گردد، در نگاه آزادمنشانه بافندهٔ دست بافته های عشایر و روستایی نمود می یابد. همانگونه که پیشتر نیز اشاره کردم، ایشان در تزیین و آذین بندی آثار خویش از تمامی عناصر دم دستی و ابزارهای مورد کاربرد در امور روزمره گرفته تا اشکال و فرم های خیالی بدون هیچ قید و بندی بهره می برند. این بهره گیری خودبخودی صورت نمی گیرد، بلکه در کنشی عقلانی



تصویر ۱۶- نقشمایه عروسک، قالی خنجر آباد.
مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۱۹)

تصویر ۱۷- نقشمایه چراغ آویزی، قالی سیستان.
مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۱۲)

تصویر ۱۸- نقشمایه چراغ، قالی خنجر آباد.
مأخذ: (شعبانی، ۱۳۸۷، ۲۲۰)

تصویر ۱۹- نقشمایه سماور، گلیم هرسین.
مأخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)

با آگاهی کامل از رعایت تناسب و معیارهای دیگر زیبایی شناسانه متناسب با روند جایابی نقش که با پیرایش گری همراه خواهد شد؛ جرح و تعدیل شده متناسب با فضای کار در جای مناسب خود می نشیند(تصاویر ۱۶ تا ۱۹)[۲۱].

آنچه در این میان نقش تعیین کننده دارد حساسیت بصری و دانش زیباشناختی ست که در قالب مفاهیم شناختی و مفهوم‌سازی شده تبیین نمی شود. مثلاً بافنده چنانچه اراده کند نقش سماور را که یک آن در فکر وی جا یافته، در فضای دستبافته در کنار دیگر نقوش بنشاند؛ تردیدی به خود راه نداده و آنچه تنها در این میان تعیین کننده است حساسیت بصری در نحوه جاگیری و هم سازی با دیگر عناصر آن هم از وجه ریختی و شکلی است. لذا تناسب های بدست آمده در کلیت کار منبعث از حساسیت های تجسمی، دلنشین، گیرا و تکان دهنده خواهد بود. این کیفیت زیبایی شناسانه همانی است که با عنوان اصل" بیطرفی"[۲۲] در مباحث زیبایی شناسی مطرح می گردد و مبین لذت حاصل از تجربهٔ خود [فرد] در هنر است و اثر و کنش هنری را از مقدس‌مآبی شدید و قدسی سازی می رهاند."ویکتور شکلوفسکی" در مقاله‌ای با عنوان هنر به مثابه صنعت[شگرد][۲۳] می گوید:" کار اصلی هنر ایجاد تغییر شکل در واقعیت[۲۴] است؛ غریب سازی[۲۵]. [وی معتقد است:] هدف زبان ادبی این است که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیرعادی به هم می زند و از این رو شکل[۲۶] را برجسته و آشکار می کند" (شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۵۸). لذا" هرچه راز هنری در [اثر هنری و]سخن ادبی نهان تر باشد، شگفتی ما در برابر آن فزون تر خواهد بود و سرانجام ما با آن سخن [و اثر هنری] پیوندی تنگ تر خواهیم داشت. آنچنانکه سخن [و اثرهنری] در هوش و یاد ما کاراتر و پایاتر خواهد بود. پس شیوه ای در بیان، هنری تر و پرورده تر می شود که راز هنری در آن نغزتر و نهان تر باشد؛ و خواننده یا شنونده [یا بیننده] را به درنگ و ژرفکاوی بیشتر برانگیزد" (کزازی، ۱۳۸۱، ۳۶).

"ویلیام امپسون" صاحب کتاب هفت نوع ابهام می گوید که هنر مشکل می کند، فهم همین دشواری و مکث بر آن است که منشاء التذاذ هنری و تجربهٔ زیبایی شناختی است. امروزه به جای اصطلاح"غریب سازی"،" آشنایی زدایی"[۲۷] مرسوم شده است. هنر عادت ها را دگرگون می کند و آشناها را بیگانه می سازد. معنی"بیگانه سازی"[۲۸] که از"برشت" است همین معنی را می‌رساند. و به قول"سپهری"؛ غبار عادت پیوسته در مسیر تماشاست(شمیسا، ۱۳۸۱، ۱۵۹). با وجود آنکه پیش تر در این خصوص مواردی مطرح گردید، اما اصرار بر موارد تکمیلی در این مجال گشایشگر است.

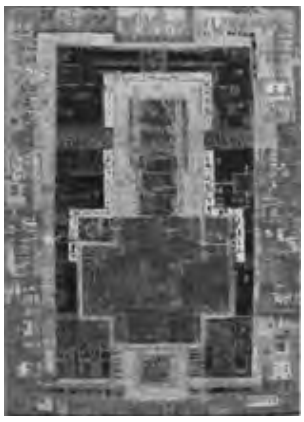
عدم سنخیت دلالت های معنایی اشکال و فرم ها؛ عدم پایبندی بر نظام های ایستایی اشکال و احجام و بی اعتباری ساحت های معنایی بدین معنا که مثلاً این فرم"سیخ کباب" است یا"نعل اسب" یا"نقشی مقدس و آیینی" اهمیتی نداشته، زاییدهٔ چنین نگرش و شگردی است [همچنین التفات به اصل" بیطرفی"[۲۹]]. در نزد این افراد همچنان که"می توان اهمیت شکل را نزد هنرمند مدرن دریافت. پیش او اعتبار دلالت های اثر، یعنی کارکرد ارجاعی آن کاهش می یابد و به طور مدام شکلِ اثر ارزش بیشتری می یابد" (احمدی، ۱۳۸۰، ۴۱). شکل و ساختار درونی و هندسه ذاتی اهمیت ویژه ای دارد." از این رو ناگزیریم که شیء را بر حسب ارزش های خود آن در نظر بگیریم و نه در ارتباط با فایده ای که ممکن است از قبلِ آن عاید ما بشود؛ به بیان دیگر ما می بایست با خود ابژه روبرو شویم نه با چگونگی رابطهٔ آن با خودمان" (کالینسن، ۱۳۸۵، ۷۲). این است انگیزهٔ خلق کنندگی و تمهیدات زیبایی شناسی اسلاف هنرمندان سقاخانه ای. یکی از شگردهای هنرمندان سقاخانه از منظر اخیر، همان استفاده از ارزش های فرمی و چشم نواز خط نوشته های ایرانی ست که بدان اشاره شد(تصاویر۷ و ۸). این گزینش بدون توجه به دلالت های معنایی، تنها با اندیشهٔ برجسته سازی فرم و شکل از منظر تجربهٔ زیبایی شناختی صورت می پذیرد. هرچند در ادامه این نگرش بتوسط برخی که تنها مسلط بر فن خوشنویسی بودند رو به افراط نهاده و به لحاظ بی توجهی به فرم هنری و زیربنای زیبایی شناختی چنین نگرشی، مبدل به اشکال و آثاری صرفاً تزیینی و تصنعی (فانتزی) گردید.

نتیجه

جنبش سقاخانه همچنانکه بر شگردِ در کارِ هنر نشاندن احساس غربت و رجعت (حس نوستالژیک) توفیق یافته؛ در تحقق" فردیت هنرمند" اندر حوزهٔ خلاق و کنش گر قریحه و نبوغ تجددخواهانه، دستی توانا و اندیشه ای بسوده داشته است. رویکرد مدرن این هنرمندان به" ابداع مجدد"؛ ریشه در اندیشه ای دارد که آگاهانه درپی برآوردن تجدد ایرانی از دل سنت ایرانی است. آن هنگام که سردمداران جنبش هنر مدرن برای صورت بخشیدن به ایده ها و تجربه های زیبایی شناختی خویش ره به عناصر (ابژه های) تصویری پیش پاافتاده و ساده ای می برند و لذا ظروف آشپزخانه، میوه، سبد و ...(در کار پل سزان)؛ زین و فرمان دوچرخه و روسپیان آوینیون (در کار پیکاسو)؛ دهکده و مزارع و سیب زمینی خوران و کافه های شبانه (در کار ون گوگ)؛ زنان و مردان و باغ های تاهیتی (در کار گوگن) و نیز صورتک ها و آرایه‌های قومی سیاهان و بومیان آمریکایی و آفریقایی، آمده در

تصویر ۲۰- نیایش، اثر رضا تائبی، نقش برجسته و کاشی.
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۴۳)

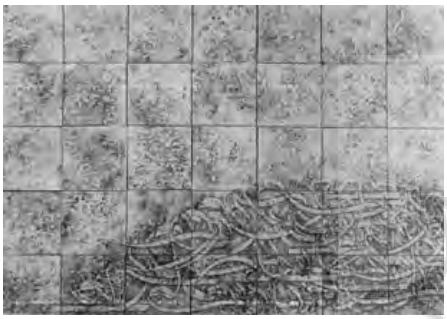
تصویر ۲۱- بدون عنوان، آبرنگ، ۷۵×۱۰۴ئز، اثر ضیاءالدین امامی.
ماخذ: (حسینی، ۱۳۸۶، ۶۷)



تصویر ۲۲- بدون عنوان، ترکیب مواد، اثر جعفر روحبخش.
ماخذ: (عکس از آرشیو نگارنده)

تصویر ۲۳- طلسم، اثر دریا علیشاه، نقش برجسته و کاشی.
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۹۱)

تصویر ۲۴- بدون عنوان، اثر نفیسه خلج، حجم.
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۵۳)



تصویر ۲۵- حدیث آرزومندی، حمیدرضا کاظمیان، نقش برجسته و کاشی.
ماخذ: (دوسالانه ملی سفال و سرامیک ایران، ۱۳۸۸، ۱۲۸)

اکثر کارهای ایشان را بهانهٔ آشکارگی اندیشهٔ خویش می ساختند؛ هنرمندان سقاخانه که دل در گرو خاطراتی چند پُربها و پرپیشینه دارند، چرا از عناصر و ابژه های فرهنگی خویش بهره نجویند؟

ارزش های زیبایی شناسی و فرم های هنری آثار بزرگان هنر مدرن که نامی از ایشان برده شد، مرهون و وام دار عناصر و ریخت اشکال عاریتی نبوده و در اقلیمی دیگر چون تجربهٔ زیبایی‌شناختنی و فرم هنری دیدنی و جستنی است. بر همین سیاق آنچه مهر شایستگی بر آثار سقاخانه می زند، پیش از آنکه معلول عناصر و اشکال بعضاً آشنای اقتباسی باشد، مدلول متغیرهای زیبایی شناختی و انسجام هنری به انضمام دست یافتن بر شگردها و تمهیدات زیبایی شناسانه هنر اسلاف خویش هستند که همچون نسخه ای کارآمد روال نوشدگی را در کار هنری ایشان هدایت، راهنمایی و راهبری کرده است. این شگردها در حکم ساخت های اساسی هنر ایرانی چون در آثار سقاخانه حلول می‌یابد رنگ و بوی هویت و اصالت به جای می گذارد، نه آنکه چون تنها به سطح و ظاهر عناصر آشنا بسنده کنیم، این امر میسر گردد. خود این شگردها و فرم های هنری ست که نه تنها با هنر مدرن هم صدایی داشته که با هر آنچه به مثابه "نو" تلقی گردد، ظرفیت تطبیق و دگردیسی داشته؛ بروز می کند.

هنرمند سقاخانه ای در آثار خویش مؤلفه هایی را از هنرهای قدیم مکشوف می دارد، که با ممیزه های هنر مدرن سر شوخی و دلبری دارد. او دیده است که چگونه هنرمند قومی برای صورت بخشی به ایده های زیبایی شناسانهٔ خویش زیر بار حساسیت تجسمی و بصری؛ عناصر دم دستی و ابزارهای کار روزمره را از خصلت های وجودی پیراسته گردانده و در کارِ هنری می نشاند. و درک کرده است که به چه صورت هنرمند سنتی برای رجعت به زیبایی فرمی و شکلی ناب عناصر که در ظواهر طبیعی شان پوشیده و پنهان مانده اند، پیرایش و انتزاعی گری را سویه خویش ساخته تا به امتیازات بیشتری حصول یابد. همچنین با مطالعه و تدقیق در سرشت میراث هنری گذشتگان یافته است که کاربست تمهیدات و شگردهای حاصل از تجربهٔ زیبایی شناختی است که هنرهای قدیم و اصیل ایرانی را نامیرا و جاودان ساخته و آنچه بر این اصول دامن می زند را به عنوان ساخت های اصلی هنر ایران آنچنان که در متن تحقیق آورده شد به عنوان قواعد و اصول همیشگی ارج گذاشته و صیانت می کند تا دیگر بار بر همان سیاق، درکسوتی نو رنگ و بوی جاودانگی را به آثار خویش بیاراید. اما با همهٔ این وجود زیبایی نمونه های ممتاز و بدیع سقاخانه ای، زیبایی ای است خودبسنده و قائم به ذات، هویتی که در خود خلاصه می شود و معنایشان در خودشان متجسد است. به

گونه‌ای که حتی اگر بر ذخیره های تاثیر پذیرفته شده از آن، شناختی نداشته باشی باز هم آهنگین، پرشور و کنش گر می‌نماید. اگر بارها در چیدمان ها و ترکیب هایی عناصری از هنرهای قدیم را یکجا به هم آوریم تا آن فرم هنری و آن واقعیت مرموز "هاله گونه" که برانگیختهٔ سرشت زیبایی شناختی است در کارنشانده نشود، ماندنی و ستودنی نخواهد بود.

با توجه به گفتگویی که آثار سقاخانه ای با نگرنده های امروزی دارد و به خوبی توان اقناع حس زیبایی شناسی ایشان را داراست، باید بگوییم که گوهری ناب در این آثار نهفته است که فارغ از نشانه های هویتی بدان اعتبار می بخشد. این گوهر ناب شاید برآمده از همان هدفی است که" ژرژ براک" از آن به نام" ساخت یک واقعیت تصویری" (گلدواتر، ۱۳۸۰، ۳۳) یاد می‌کند. به هر روی آنچه ستودنی ا ست، فرهنگ ناب تصویری و دیگرگون شده ای ست که این جنبش از نظام های نشانه ای تصویری ایران یکجا و در مدت زمانی اندک به هم آورده بود تا همچون منبعی الهام بخش برای سالیان متمادی خوراک ذهنی و احساسی هنرمندان در دهه های بعد را تأمین کرده باشد. آنچنان که این نشانه و نگاه برافتاده بر فرهنگ تصویری ایران زمین همچنان کارآمد بوده و امروزه روز نیز هر جا نفسی از حیات هنر ایرانی در زمانی از دهۀ سی و چهل به این سو و در گوشه ای از نگارستان ها و نمایشگاه ها و دوسالانه ها بر می شود و امیدبخش به نظر می آید، رد پای آن کوشش و جوشش را در خود دارد (تصاویر ۲۰ تا ۲۵)[۲۰].

پی‌نوشت‌ها:

۱ Primitive.

۲ در لغت نامه اینترنتی "آرت لکس" [Art Lex، Movement] یا "جنبش" هنری به معنای تمایل یا گرایشی در" نیات" یا" آثار" شماری از هنرمندان است که به صورت شباهتی بارز در تکنیک یا روش هنری آنها جلوه گر می شود و یا در نظر و دیدگاهی که از آن به شکل کم و بیش منسجم حمایت می کنند. با توجه به این تعریف کلمه" جنبش" با توجه به معنای مذکور عنوان مناسبی برای آثار و هنرمندان سقاخانه ای است.

۳ Modernist.

۴ مجموعه تصاویر شماره ۱ تا ۹ نمونه های متنوع هنرهای صناعی از دوران مختلف تاریخی ایران را نشان می دهد که آگاهانه و ناخودآگاه در متن تجربه زیبایی شناختی جنبش سقاخانه ای تاثیر گذاشته است. در مجموع این آثار وحدت زیباشناسانه از حیث ساخت های اساسی زبان هنر ایرانی مشهود است.

۵ برای کسب آگاهی بیشتر مراجعه شود به مقاله: بررسی چگونگی شکل گیری هنر نقاشی در جامعه هنری دهه ۴۰ و50؟ ایران. منبع: http://www.ayar.ir/news/show_3l.aspid=6787&pgn=6 .

۶ Modernization.

۷ Modernity.

۸ Modernism.

۹ Defamiliarization.

۱۰ Texture.

۱۱ Minimalism.

۱۲ Contrast.

۱۳ Context.

۱۴ Content.

۱۵ Paradigm.

۱۶ Significant form.

۱۷ برای کسب آگاهی بیشتر در این خصوص نگاه کنید به مقالۀ:" هندسۀ پنهان" در کتاب مجموعۀ مقالات: حسینی راد، عبدالمجید (۱۳۸۲)، یادنامۀ کمال‌الدین (مجموعۀ مقالات)، مقالۀ" هندسۀ پنهان" نوشته خشایار قاضی زاده، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

۱۸ مجموعه تصاویر ۱۲ تا ۱۷ نمونه هایی از مجسمه های پرویز تناولی است. در این آثار افزون بر فرم و شکل هنری که برآمده از احساس زیبایی شناختی و فردیت هنرمند است، تاثیرپذیری از شگردهای زیبایی شناسی عناصر و بهانه های تصویری ایرانی در این آثار بخوبی دریافتنی ست، مضافاً اینکه تأسی به ساخت های اساسی هنر ایرانی در مقایسه تطبیقی با نمونه های فاخر آن کاملاً مبرز و آشکار است.

۱۹ با احترامی که به کار و نقد مؤلف کتاب"نوشت و نقدهایی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران" قائل هستم؛ نقد آثار تناولی در نوشته جناب آقای شمخانی از نظر نگارنده کمی همراه با ناپختگی است و لذا جای تردید داشته است. برای کسب اطلاعات بیشتر رجوع شود به کتاب: شمخانی، محمد (۱۳۸۴)، نوشت و نقدهائی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران، انتشارات آگاه، تهران.صص ۱۴۶-۱۶۰.

۲۰ رجوع کنید به : سپهری، سهراب (۱۳۸۲)، اطاق آبی، ویراستۀ پرویز سیار، انتشارات سروش، صص۴۸-۷۳.

۲۱ مجموعه تصاویر ۲۱ تا ۲۵ که نمونه های از نقوش دستبافته های ایرانی را نشان می دهد؛ نحوه برساخته شدن آنها نشان از حساسیت بصری و دانش تجسمی سازندگانشان دارد. تاثیرپذیری آثار سقاخانه ای بخصوص مجسمه های تناولی از شگردها و تمهیدات زیبایی شناختی لحاظ شده در این هنرنمایی ها بخوبی آشکار می باشد. حتی در بسیاری موارد ساختمان مجسمه های وی آشکارا متاثر از سازوارۀ این آرایه ها است.

۲۲ Disintrestednes.

۲۳ Art as device.

۲۴ Deformation of reality.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲۵ Making strange.
۲۶ Form.
۲۷ Defamiliarization.
۲۸ Alienation effect.
۲۹ Disintrestednes.
۳۰ در تصاویر اخیر آنچنان که دیده می شود، تاثیر عمیق جنبش سقاخانه و نگرش ایشان در هنرمندان پس از خود انکار ناپذیر است. آنچنان که از این نمونه‌ها بر می آید، از هنرمندان دهه های بعد از شکل گیری سقاخانه تا امروزه، این تأثیر در گونه های هنری متفاوت بروز کرده و همچنان ساری و جاری است.

فهرست منابع:

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۲)، باقی همه حرف است، مجله هنر معاصر، شماره۲، ص۴۷.
احمدی، بابک (۱۳۸۵)، آفرینش و آزادی، جستارهای هرمنوتیک و زیبائی شناسی، نشر مرکز، تهران.
احمدی، بابک (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبائی، نشر مرکز، تهران.
افلاکی، علی (۱۳۸۲)، مکتب سقاخانه وتاثیر آن در نقاشی معاصر ایران، دوماهنامه هنر و مردم، سال اول، شماره اول خرداد و تیر، ص۸.
بهنام، جمشید و رامین جهانبکلو (۱۳۸۳)، تمدن و تجدد(گفتگو)، نشر مرکز، تهران.
پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۱)، پیشگامان هنر نوگرای ایران-تناولی، انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر، تهران.
پوپ، آرتور اپهام (۱۳۵۰)، مقام هنر ایرانی (اهمیت و کیفیت هنر ایرانی)، مجله فرهنگ و زندگی (ویژه سنت و میراث)، شماره۴ و ۵، صص۲۵-۲۶.
تناولی، پرویز (۱۳۸۴)، آتلیه کبود، نشر بن گاه، تهران.
تناولی، پرویز (۱۳۶۸)، قالیچه های تصویری ایران، انتشارات سروش، تهران.
تواین، مارک (۱۳۵۴)، زندگی بر روی می سی سی پی، ترجمه نجف دریابندری، نشر فرانکلین، تهران.
حسینی، مهدی (۱۳۸۶)، شمس فرهنگستان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
خراسانی، شرف الدین (۱۳۷۰)، نخستین فیلسوفان یونان، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی (نشر علمی فرهنگی)، تهران.
دوسالانه ملی سفال معاصر ایران- سمنان، نهمین (۱۳۸۸)، انتشارات مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر، تهران.
رازی، امیر (۱۳۷۳)، آخرین سکوی ابداع، مجله هنر معاصر، شماره ۵و ۶، ص۱۷۲.
رید، هربرت (۱۳۶۲)، فلسفه هنر معاصر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران.
سیلایف، نیکلای و دیگران (۱۳۵۲)، مسائل زیبائی شناسی و هنر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات پویا، تهران.
شعبانی خطیب، صفرعلی (۱۳۸۷)، فرهنگ نامه تصویری آرایه و نقش فرش های ایران، انتشارات سپهر اندیشه، قم.
شمخانی، محمد (۱۳۸۴)، نوشت و نقدهائی درباره برخی پیشگامان هنر معاصر ایران، انتشارات آگاه، تهران.
کاتالوگ نمایشگاه (۱۳۵۶)، سقاخانه، موزه هنرهای معاصر، تهران.
کالینسن، دایانه (۱۳۸۵)، تجربه زیباشناختی، ترجمه فریده فرنودفر، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۱)، زیباشناسی سخن پارسی، بیان، نشر مرکز، تهران.
کن بای، شیلا (۱۳۸۶)، عصر طلائی هنر ایران، ترجمه حسن افشار، نشر مرکز، تهران.
گرابر، اولگ(۱۳۸۳)، مروری بر نگارگری ایرانی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
گلدواترز، رابرت و مارکو تریوز (۱۳۸۰)، هنرمندان دربارهٔ هنر، ترجمه سیما ذوالفقاری، (مقاله بیانیهٔ هنرمندان آینده گرا؛ اومبرتو بوتچونی)، نشر ساقی، تهران.
گودرزی، مرتضی (۱۳۸۰)، جستجوی هویت در نقاشی ایران، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
مجموعهٔ موزهٔ خرم آباد، مفرغ های لرستان و صنایع فلزی اسلامی.
میرزائی مهر، علی اصغر (۱۳۸۶)، نقاشی های بقاع متبرکه، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
نیوتن، اریک (۱۳۷۷)، معنی زیبائی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
واربرتن، نایجل (۱۳۸۷)، چیستی هنر، ترجمه مهتاب کرامتی، نشر نی، تهران.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۲)، سرآغاز کار هنری، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، انتشارات هرمس، تهران.
هراجی، هادی (۱۳۸۶)، درهای ایرانی (مجموعهٔ عکس)، انتشارات چاپ و نشر نظر، تهران.
هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۸۰)، هنر و اندیشه های اهل هنر، ترجمه فرزان سجودی، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران.
هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۷۹)، هنر و اندیشه های اهل هنر، ترجمه مینا نوائی، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران.
Housego, jenny (1978), tribal rugs, scorpion publication limited, London.
http://www.qoqnoos.com
http://www.zenderoudi.com