ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال چهارم، شماره ۶ (پیاپی: ۲۰)، آبان ۱۳۹۸

هویت و نشانه‌های هویت زیبایی‌شناختی در جنبش هنری سقاخانه

حسین ابراهیمی ناغانی[1*]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۱۹
کد مقاله: ۹۴۱۴۶

چکـیده

هویت، چیستی و چگونگی هر چیزی است و در خصوص انسان و فرهنگ؛ آگاهی فرد از کیستی و تعلقات اجتماعی‌اش می‌باشد. در گفتمان تمدن و فرهنگ، هویت با برشماری چیستی‌ها و چگونگی‌ها، بار ارزشی و تقدیس‌گونه می‌یابد و انسان با ارجاع به آن، خود و هستی‌اش را تفسیر و ترجمه می‌کند؛ لذا خصلتی مفهوم‌ساز دارد و به‌مثابه زبان عمل می‌کند. هویت در هنر یک امر بغرنج و پیچیده است. اگر مفهوم‌سازی کند و علقه‌مندی را موجب شود، با زیبایی به عنوان جوهره ذاتی هنر که سیال و آزاد و خارج از علقه و مفهوم معنی می‌یابد؛ در تضاد قرار می‌گیرد. چالش اصلی این مقاله تبیین این تناقض است. در جنبش سقاخانه شکل خاصی از هویت وجود دارد که هم‌معنی «ایرانیت» را به‌مثابه یک رمزگان فرهنگی منعکس می‌کند؛ یعنی هم واجد مفهوم است و قوه ادارک ما را از حیث مفهومی متأثر می‌سازد و هم زیبایی و فرم ناب هنری که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را معنی می‌کند؛ محدود نمی‌سازد. این شکل خاص هویت را می‌توان «هویت زیبایی‌شناختی» نام نهاد که در این مقاله به روش تحلیلی–توصیفی و به شیوه‌ی اسنادی (کتابخانه‌ای) و استدلال در ترجمه‌ی نشانه‌ها و فرهنگ بصریِ جنبش هنری سقاخانه به بازشناسی آن خواهیم پرداخت. جنبش سقاخانه، شکل خاصی از هویت را در عرصه هنر می‌گشاید که می‌توان از آن به عنوان «هویت زیبایی–شناختی» یاد کرد. شکلی کمال‌یافته از رهایی و تعلقِ توأمان. رهایی از قیدوبندهای تحمیلی اجتماع و ایدئولوژی و در همان حال تعلق به ذائقه و نبوغ ایرانی بر مدار تجربه زیبایی‌شناختی.

واژگـان کلـیدی: هویت، هویت زیبایی‌شناختی، جنبش سقاخانه، هنر ایرانی، هویت هنر ایرانی

۱- عضو هیات علمی دانشگاه شهرکرد (*Hossein.ebrahiminaghani@gmail.com*)

۱- پیشینه تحقیق

مقوله هویت در هنر از پیچیده‌ترین و بغرنج‌ترین مسئله‌هاست. چنانچه هنر را دنیایی خاص و مستقل از قواعد و چارچوب‌های مفهومیِ زبانی بدانیم، امر هویت که امری محدودکننده و حصارافکن است در تعارض با زیبایی و هنر که آزاد و رها در پی کشف جهان‌های ناشناخته وجود و هستی می‌باشد، قرار می‌گیرد. با همه این وجود هویت همیشه امری ست که ناخودآگاه از باطن آثار هنری دیده و احساس می‌شود و این خود یک تناقض یا پارادوکس عمیقی می‌باشد؛ اما نگارنده معتقد است جنس خاصی از امر «هویت» در آثار هنری با آنچه در فرهنگ در کلیتش می‌شناسیم به‌طورکلی متفاوت است که در این مقاله آن را «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

هویت زیبایی‌شناختی که در این مقاله از آن یاد می‌کنیم، فرضیه یا تئوری نسبتاً جدیدی است که مطرح می‌گردد و سعی داریم با پرداختن به جنبه‌های خاص هویت در هنر و نامیدن آن با عنوان «هویت زیبایی‌شناختی» که در همین ظاهر عنوان نیز دارای تناقضی شدید می‌باشد؛ ضمن تائید حضور و حلول امر هویت در آثار هنری، تناقض آزاردهنده‌ی هویت به عنوان یک امر زبانی با هنر به عنوان یک امر فرازبانی را به چالش کشانده و پیرامون آن سخن بگوئیم؛ اما در مورد استخدام این عبارت هویت زیبایی‌شناختی در آثار سقاخانه‌ها عمدتا دلیل نگارنده این بوده که این جنبش هنری به عنوان پیشروترین جنبش مدرن هنر در ایران و چالشهای هویت پیرامون نقدهایی که بر این جنبش بوده و در بسیاری موارد خود هنرمندان آن به این انتصاب بدبین بوده و بلکه محدودکننده و تخریبی به حسابش آورده‌اند؛ هم به لحاظ مدرن بودن آن و هم به لحاظ رجعت به سنتها و امور قدیمی هنر ایرانی، حائز اهمیت بوده است. لذا اثبات این تئوری با وجود نشانه های خاصی از هویت ایرانی در این جنبش هنری مدرن، بهتر و قابل فهم تر برای فارسی زبانان می‌باشد.

هویت زیبایی‌شناختی به‌طورکلی امری بی پیشینه در نقد هنری ایران و حتی می توان گفت در تحلیلهای هنری و جهان هنر به‌طور معمول می‌باشد. نگارنده در اینکه بحث یا تئوری «هویت زیبایی‌شناختی» را به نام خود ضرب زده باشد هیچگونه تعصبی ندارد. بلکه تنها حس عجیب متناقض نمایی که در تجربه زیبایی‌شناختی و امر زبانی هویت که همیشه در عالم هنر مطرح می شد و به عینه در بطن آثار هنری دیده بوده ام را به چالش کشانده و با طرح فرضیه هایی در این مقاله درصدد آشکاره شدن بیشتر این تناقضِ کمتر مورد توجه واقع شده است. لذا امیدوارم این بحث در عالم فلسفه هنر جهت تحلیلهای موشکافانه تر گشوده گردد.

۲- روش تحقیق و چارچوب نظری

عمده نظریات هنر درصدد تعریف زیبایی و لذت حاصل از ارزشهای ژرف مندرج در آثار هنری‌ست. تجربه‌ی زیبایی در عالم هنر منوط به رهایی ذهن از مفاهیم زبانی و علقه‌مندی احساس است؛ یعنی اینکه هر چه آثار هنری از قواعد زبانی که درصدد القاء مفاهیم از پیش تعیین‌شده و صلب می‌باشند، رهایی بیابد و علقه‌مندی غرض‌ورزانه آن کمتر باشد، عمق زیبایی را بهتر احساس کرده و به تجربه درخواهد آورد. بر این اساس هر چه هنر خصوصا هنرهای تصویری به فرمهای محض و خالص متمایل گردد، این امر بهتر و سریعتر محقق می‌گردد. در این حالت اگر در آثار هنری نشانه‌هایی با قوالب زبانی از جمله هویت که نشانه‌های خود را با چارچوبه‌های زبانی منعکس می‌کند و سمت و سوی خاصی به پیامهای مندرج در آثار هنری می‌دهد، وجود داشته‌باشد؛ احساس عمیق زیبایی و تجربه ناب آن را به محاق خواهد برد. چرا که اموری همچون هویت با لحاظ کردن نشانه‌هایی مفهوم‌سازی شده در آثار هنری بروز می‌نماید؛ اما در نمونه‌ی آثاری از هنر مدرن ایران با نام جنبش سقاخانه می‌توان نشانه‌هایی دید که به‌مثابه هویت، یک فرهنگ و شناسه تمدنی خاصی را نشان می‌دهد، اما کارکرد مفهوم‌سازی نمی‌یابد آنهم در مقوله هویت که بار محدودکنندگی دارد. با وجود اینکه نشانه‌های بصری آثار سقاخانه‌ای تجریدی نمی‌باشند و سرشار از نشانه‌های عینی و انتزاعی هنر ایرانی‌ست اما واجد زیبایی محض و لذت حاصل از امر زیبا به معنای جهانشمول آن است. بنابراین با درنظرگرفتن معنای عام هویت و شکل و فرم خاص هنریِ جنبش سقاخانه که زیبایی محض را به عینه نشان می‌دهد، در ظاهر تناقضی وجود دارد. تناقض از این بابت که در این آثار هم هویت وجود دارد و هم امر جهانشمول زیبایی که در نظریه تجربه زیبایی‌شناختی مندرج است. این درحالی‌ست که هویت به معنایی که شناخته می‌شود و پدیده ها از جمله آثار هنری را به شدت رمزگذاری زبانی می کند؛ در تعارض با رهایی از علقه‌مندی و مفهوم‌سازی در تجربه زیبایی‌شناختیِ جهان هنر قرار می‌گیرد.

بر همین اساس روش عمده ما در این تحقیق تحلیلی تطبیقی و بر مبنای داده های فلسفی در خصوص امر زیبا و زیبایی‌شناختی و مسئله هویت می‌باشد که به صورت کتابخانه ای انجام گرفته است.

۳- طرح مسئله و مقدمه

نوع خاصی از تعلق عاطفی و سمت‌دهی شورانگیز در برخی جنبش‌های هنری خصوصا سقاخانه وجود دارد که الزاما جانبداری و علقه‌مندی هدفگرا و بیانگرا؛ آنگونه که ایدئولوژیک؛ سیستماتیک؛ رسانه‌ای و تبلیغاتی باشد؛ نیست.

در جنبش هنری سقاخانه نشانه‌های ایرانی به‌مثابه هویت؛ بدون آنکه ویژگیهای زمانمند یک دستگاه زبانی مسلط و حاکم را ابلاغ کرده و به نفع اغراض و انگیزشهای سیاسی یا اجتماعی و مذهبی سمت‌دهی شود؛ به شکلی خاص بروز می‌کنند؛ اما این چه نوع هویتی‌ست که نه در خدمت بیانیه و مانیفست محدودکننده‌ای‌ست و نه پیامی جامعه‌شناختی یا روانشناختی یا ایدئولوژیک دارد؟ تجربه زیبایی‌شناختی جنبش سقاخانه کاملا به لحاظ ارزشهای ذاتی فرمِ خالص هنری، رنگها و نشانه‌های ناب هنری، نشان از هنری دارد که قابلیت تحریک عواطف زیبایی‌شناختی همگانی را دارد، اما بدون وقفه و تعلل دل در گرو دقایق ناب فرهنگ ایرانی دارد. این خصلت و ویژگی که بدون تردید باید هویت‌مندی خواندش، جنس و ماهیتی متفاوت از نشانه های زبانی و کلاسیک هویت در گفتمانهای اجتماعی؛ دینی و سیاسی دارد. لذا سوال اساسی این تحقیق این است که این نوع خاص هویت چیست و در جنبش هنری سقاخانه چگونه بروز می‌کند؟

به هویت در دنیای هنر همیشه به دیده‌ی تردید، تحدید و تهدید نگریسته شده‌است. خصوصا در دنیای مدرن که قائل به حذف مرزهای فرهنگی بوده و دهکده‌ی جهانی را به عنوان یک باور و ایدئولوژی بر اندیشه انسان مسلط ساخته است. همیشه در عالم هنر یک تردید و دوری خاصی از مفهوم هویت‌مندی آثار هنری می‌شود و باعث می‌گردد مورد طعنه‌ی تنزیل حوزه معنایی و عمق ارزش محتوای زیبایی‌شناختی قرارگیرد و خصوصا در هنر مدرن عملا علقه‌مندی در تنافی و تضاد با روح هنر دانسته می‌شود[1]. لذا سعی داریم با تاکید بر شکل‌گیری نوع خاصی از هویت که می‌توان از آن با عنوان «هویت‌مندی زیبایی‌شناختی» نام برد؛ در این مقاله به نحوی هویت‌مندی خاصِ عالم هنر را نشان داده و این تابویی که هویت‌مندی به‌طورکلی بار ارزشی هنر به معنای خاص آن را تقلیل می‌دهد؛ کم‌رنگ و احیانا بزدایم. چرا که معتقدم این یک شکل خاصی از هویت است که چنانچه با این ممیزه‌ها در آثار هنری رخ بنماید؛ اتفاقا می‌تواند ارزشمند تلقی گشته و مورد اقبال واقع گردد؛ اما در ابتدا با ذکر مقدمه ای در باب هویت و شکل خاص آن در هنر، مدخل ورود به شناخت هویت در جنبش هنری سقاخانه را مهیا می‌سازم.

آنچه در دنیای اسطوره و سنت رابطه ذاتی و وحدت فرد با جمع و گروه نامیده می‌شد، امروزه به لحاظ تغییر اساسی در ساختارهای اجتماعی و رسوب‌زدایی از تفکر اسطوره‌ای و سنتی در گفتمان دوران مدرن (با حاکمیت ذهنیت مفهوم‌ساز که عناصر ذاتی حیات و هستی را منتزع کرده و در قالب مفاهیم عرضه می‌دارد یا به تعبیری می‌سازد) به هویت تعبیر شده است. لذا پیش از آنکه کیفیت ذاتی و جوهری داشته باشد، ساختگی و قراردادی است. از آنجایی که هویت دائما در حال ساخته شدن و بازتولید است؛ «...معنا و هویت هر چیزی با نحوه آشکارگی آن نزد افراد و جوامع، مختلف است که این امر حکایت از ساختگی بودن هویت و غیرذاتی بودن آن دارد (رهبری، ۱۳۸۸: ۱۷)».

در این میان هویت در دنیای مدرن، *ارادی* و بر مبنای عقلانیت شکل می‌پذیرد و اما در دنیای سنت و اسطوره جبری و ناآگاهانه رخ می‌نمود (اگر بشود این هویت در دنیای مدرن را با وحدت در دنیای سنت و اسطوره هم‌عرض و هم‌معنی دانست). هویت کیفیتی است قراردادی که در آن برای یک انسان، یک پدیده و یا یک محصول ویژگیهایی که چیستی و چگونگی و چرایی آنرا پاسخ می‌دهد، مقرر می‌گردد. به عبارتی هویت، چیستی هر چیزی است. اگر انسان سوژه‌ی آن باشد، منظور از آن مجموعه‌ای از خصوصیتها و ویژگیهایی نسبتاً پایدار است که کسی دارای آن است که دیگرانی از آن ویژگیها عاری بوده و از آن دایره بیرون قرار داده می‌شوند و لذا به اعتبار آن از دیگران متمایز می‌شوند. این اصطلاح در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در روانشناسی فردی و جمعی و سپس در جامعه‌شناسی کاربرد فراوانی یافته‌است. همنهادهای این اصطلاح، «شخصیت» و «خصلت» می‌باشد که تا حدودی به ویژگیهای فردی و اجتماعی یک انسان و یک جامعه با شاخصه‌ی تفکیک و تمایز، دلالت دارد. «بنابراین هویت به معنای آگاهی فرد از کیستی خود و تعلقات اجتماعی‌اش می‌باشد و طبعا این آگاهی نیز معطوف به آن دسته از ارزش‌ها و معانی‌ست که برای فرد از اولویت بیشتری برخوردارند. همچنین، این آگاهی گرچه از طریق فرایند فردیت بخشیدن حاصل می‌شود؛ اما در حد یک احساس درونی و فردی باقی نمی‌ماند و از طریق نشان دادن همگنی‌ها و ناهمگنی‌های فرد با افراد و گروه‌های دیگر، نمود جمعی و بیرونی یافته و به بنیادی برای ارتباط و کنش اجتماعی و سیاسی تبدیل می‌شود (همان: ۲۰)». این توصیف در مورد انسان است که البته هویت در چیزها و رفتارها و آفرینشها و سایر دسته‌بندیهای دیگر نیز صادق است. به‌طور خاص در هنر که خودِ دسته بندی‌هایِ

---

۱ – خصوصا در تبیین تجربه‌ی زیبایی‌شناختی در نظریه کانت و اخلاف وی که سهم عمده‌ای در نظریه‌ورزیهای زیبایی‌شناسی دارند. در نظر ایشان هنر در مقامی امری فرازبان تلقی شده و امر هویت به مثابه وابستگی و علقه‌مندی، همچون زنجیری دست و پاگیر و محدود کننده انگاشته می‌شود که در عالم هنر به شدت تخطئه می‌گردد.

مکتب‌شناسانه و سبک‌شناسانه و روش‌شناسانه و غیره به نوعی بر همین مبنا شکل می‌گیرد و بر مجموعه‌ای از آثار و دستاوردها مصداق می‌یابد؛ اما به‌طور خاص در این مقال و مرتبط با جنبش هنری «سقاخانه» از این هم فراتر می‌رود و مصداق بارز خاستگاه تولید این مکتب؛ آثار هنری آن و نیز زادگاه هنرمندان و فرهنگ ایشان می‌شود.

باری هویت و هویت‌پرستی هم عرض با مطرح شدن «نظریه‌ی قرارداد اجتماعی» در متن دنیایی از درون فردی شده، معلول میثاقهای اجتماعی است که به واسطه قراردادها که خود زاده تفکر عقلانی می‌باشد، زمینه بروز و ظهور یافته‌است. از پنجره‌ی هویت، رابطه‌ی فرد با خویشتن خود، با دیگری (و گروه) اهمیت اجتماعی کسب کرده‌است. می‌توان اذعان داشت هویت، مجموعه‌ای از تعلقات مادی و معنوی انسان است که به‌مثابه «معنی یافتگی»، اصول آن از قبل شکل گرفته‌اند. «بنابراین هویت یافتن چیزی یعنی معنادار شدن آن است(رهبری، ۱۳۸۸: ۱۶)».

اما هویت در هنر چیز دیگریست. به شدت راز آلود و مبهم است و سخت تن به تفسیر و گشودگی می دهد. اگر هویت را به‌مثابه زبان تلقی کنیم، دارای قواعد و رمزگان خاصی‌ست که چیزهایی را در مقایسه با چیزهای دیگر تفکیک و ممیزی می‌کند. به این معنی که در فرهنگ یا مثلا تمدن دارای ساختار و اسلوبی است که بر همین اساس تمدنی را از تمدنی دیگر می‌توان به لحاظ اشکال مختلف زبانی‌اش بازشناخت. در مورد فرهنگ نیز به همین‌گونه است. زبان، شکل تمایزات را عیان و تفاوتها را مبرز می‌سازد. زبانِ فرهنگ ایرانی با زبان فرهنگ چینی متفاوت است و بر همین اساس هویت ایرانی را می‌توان از هویت چینی بازشناخت. اگر هویت هنر ایرانی در مقایسه با هویت سایر هنرها قابل تفکیک است علی‌الظاهر به خاطر زبان و بیان و رمزگان‌های خاص آن است که موجب برشماری ساخت‌ها و ویژگیهای خاص هر کدام می‌گردد؛ اما چون در هنر، زبان و رمزگان بسیار سیال و کمی منعطف‌تر نسبت به زبان محاوره‌ای‌ست و عناصر و نشانه‌ها بسیار راحت در هم تداخل می‌یابد و به راحتی می‌توان نشانه‌های تصویری را در هم تافت و بافت؛ سخت بتوان مرزی بین پایان یک هویت هنری با دیگر هویت هنری کشید؛ اما معتقدم اگر بتوان هنر یک تمدن یا یک ملت را که برآمده از شعور و آگاهی جمعی و اجتماعی ایشان است از یک ملت و تمدن دیگر بازشناخت؛ یعنی اینکه دارای هویتی ممزوج با سایر مقوله‌های فرهنگی آن اجتماع و جمع است و لذا قابل تبیین و تعریف می‌باشد. به این معنا که عناصر فرهنگی و زبانی که یک تمدن و فرهنگ را یگانه می‌سازد؛ چنانچه زبان هنر و ساختهایش نیز ریشه در عناصر آن فرهنگ بطور کلی داشته باشد، دارای هویت هنری است. هویتی که پایگان هویتی [به معنای عام کلمه] آن فرهنگ و تمدن را مستحکم‌تر و یگانه‌تر می‌سازد.

نشانه‌های هنر اعم از نشانه‌های بصری، شنیداری و غیره چه آنگاه که عالمانه برای ارجاع به کنه و کیستی دستچین می‌شوند و چه آنگاه که به لحاظ خصلتهای ذاتی فرم، مدنظر قرارمی‌گیرند؛ در تأویل بیننده تعبیرها و معانی سیال و مستقل از اراده هنرمند می‌یابد که مبتنی بر قراردادهای اجتماعی مخاطب و شرایط ویژه‌ی اجتماعی وی خواهد بود؛ اما به هر روی چه از منظر مخاطب نگریسته شود و چه از منظر هنرمند؛ چه به دید فرم به معنای ذاتی زیبایی‌شناختی‌اش و چه به نگاه نشانه‌شناسی برای ترجمه نقش و فرم، اگر به شکلی نظام‌یافته در شیوه هنری هنرمند لحاظ شود؛ از تفسیرهای هویت‌انگارانه در امان نخواهد ماند. حتی اگر با شعار زیبایی‌شناسانه و اصالت فرم ناب و خالص نیز در صندوقچه ذهنیِ بی‌غرض هنرمند مستقر بوده باشد و بر اثر هنریِ هنرمند با این خصلت نظام‌یافته بنشیند، از دغدغه هویتی رها و مبرا نخواهد بود. همچنانکه نمی‌توان این اراده‌محور یا ناخودآگاهانه بودن این انتخاب را با قضاوتهای ارزشی تعبیر و ترجمه کرد.

در هنر توجه نظام‌یافته به نشانه‌های تصویری و آواییِ آمده از گذشته‌های دور یا نشانه‌های مورد تکریم و فراگیر در اندیشه و احساس جمعیِ معاصر، همیشه احساسی از هویت و رجعت را با خود به همراه دارد. گونه‌ای دل‌سپاری به نشانه‌هایی که احساسات عاطفی فرد، چه هنرمند و چه مخاطب را به بازی گرفته و ظرفیتی رؤیایی و وهم‌گونه به آثار می‌دهد (غم غربت یا همان حس نوستالژیک). خصلت تاریخی و پیرسالی این نشانه چنانچه از میراث کهن باشد، بازآفرینی میثاقها و رجعت به وحدت را به شکلی خاص زنهار و هشدار می‌دهد و این شیوه الزاما تبلیغاتی و رسانه‌ای نخواهد بود. چنانچه با معیارهای زیبایی‌شناسانه معاصر و مطلوب ذائقه مخاطبِ هدف، آرایش گردد به سیاقی رندانه و البته زیبایی‌شناسانه هویت را در لفافه زیبایی و قریحه زیبایی‌شناسانه می‌نشاند و چنانچه از ارزشهای ذاتی فرم و قرایح زیبایی‌شناسانه بی‌بهره باشد به سان رسانه و تبلیغی شعارگونه و فاقد عمق خواهد بود که دیرپایی نخواهد داشت.

در هنر معاصر ایران آن هنگام که در هنرهای تصویری، شعر و ادبیات؛ هشدارهای غربگرایی و استحاله‌ی فرهنگی (یا بحران فرهنگی) شنیده می‌شد، عده‌ای به اندیشه و سودای یافتن آنچه از متن زندگی و حیات ایرانی بر می‌خواست، به قصد پرهیز از تکرارهای عذاب‌آلود (و برای معنادار کردن)، به جستجوی میراث صوری و فرمی گذشته‌ی فرهنگ تصویری خویش پرداخته و خرت و پرتهای پیرامون خویش را به قصد انکشاف صُوَری که چنانچه در بستر و متنی شناخته شده که اینک هنری نام گرفته

است؛ به دنبال اغواگری‌های نمکین زیبایی‌شناسانه زیر و رو کردند که این توفیق در متن هنرهای مدرن منجر به تولید معناهای جدید گردید.

از جمله‌ی این هنرهای دوران معاصر که به نوعی هم‌آموخته و هم نیاموخته و هم ارادی و هم غیرارادی دست به کار یافتن هویت و بازشناسی آثارشان از سایر آثار با برچسب مدرن شدند، هنرمندان جنبش سقاخانه بودند. این مکتب هنری فراگیر که شاید شاخص‌ترین مکتب هنر معاصر ایران محسوب می‌شود، در ابتدای امر به جهت همسویی با هنر مدرن شالوده‌ی هنر مدرسی و کلاسیک را در هم پیچیده و فراتر از هنر مدرن که هیچ نظام نشانه‌شناسانه‌ی منطقه‌ای و محلی را بر نمی‌تاباند، با رویکرد انکشاف در المانها و نشانه‌های دم‌دستی که وجوه بصری نابی با معیارهای مدرن در خود پنهان داشتند؛ آثار فاخری خلق کردند. امروزه اگر ده اثر برتر مدرن دهه‌ی سی و چهل شمسی ایران و سایر نقاط جهان را که با شناسنامه مدرن تولید شده‌اند، در کنار هم بنشانی، آثاری که رنگ و بوی ایرانی دارند و می‌توان از سایر آثار تفکیکشان کرد؛ کاملا مشخص و قابل تمایز است. آنچه باعث این تمایز است در تعبیر ما عنصر «هویت» نامیده می‌شود که سعی کرده با بازتولید نشانه‌های سنتی و قدیمی در متن و بستری مدرن و البته زیبایی‌شناسانه تعلیق بر ورطه بی‌نشانی و بی‌جایی را پس بزند و بر این اساس خلق معنا از منظر هویت کند؛ اما نوع خاصی از هویت که البته سخت تن به تعریف می‌دهد.

بسیار دشوار است که بخواهیم این غرض در گزینش نشانه‌های صوری و فرم‌گرایانه‌ی آثار هنرمندان سقاخانه را انگیزه‌ی *آگاهانه‌ی* هویت‌دار[1] کردن و شناسنامه‌ی ایرانی داشتن آنها بدانیم؛ اما به‌طور آشکار می‌توان از حیث تأویل و امتداد دادن به ذهنیت مخاطب به‌طور غریزی، آدرس «ایرانیت» را از رخسار آنها جویا شد. به نظر نگارنده این کیفیتی‌ست مختص به هنر ایران که همیشه دل در گرو میراث فرهنگی و یادمانی خویش دارد. اگر هنر هخامنشی سبک و نشانه‌های عمده‌اش را از هنر بابل و آشور وام می‌ستاند، نهایتا ایرانی بودن را با الحاق ریزه‌پردازیها و انتزاع‌گریها و پرطمطراقی رنگ در آن می‌نشاند و تضمین می‌کند. اگر نگارگری از دل محدودیتهای تصویرگری و شمایل‌نگاری سر برمی‌آورد، مادامی که به زیور ذوق و قریحه ایرانی آراسته می‌گردد، وجوه عاریتی هنر چینی و عربی و مغربی‌اش نیز در چربش بارقه‌های ایرانی مستحیل می‌گردد. اینک با رویکرد مدرن که بالاصاله در پی جهان‌وطنی و رجعت به ارزشهای بنیادی زیباییِ ذاتی می‌باشد، مادامی که نشانه‌های تصویری را مستمسک تبدلهای سبک-گرایانه می‌کند، باز وجوه ایرانی از جمله همان نشانه‌های تزئینی و تصویری و همان ارزشهای پرتکلف و انتزاع‌گونه که در خودِ این نشانه‌ها اعم از تعویضها و طلسم‌ها و خطوط و آرایه‌ها به انضمام عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی و قریحه عرفانی مندرج است، وجه قالب آثار می‌شود و ایرانی بودن را بر آثار غیرایرانی برجسته و پر رنگ کرده و مکشوف می‌دارد. ما گریزی نداریم که این ویژگیها را با خصلت هویت بسنجیم و البته با کمی دقت، غیرارادی و غیر غرض‌ورزانه تعریفشان کنیم.

ذکر یک نکته در این مقال حائز اهمیت است و آن اینکه به‌طور حتم هنر در هر جامعه‌ای ولو بسته به سان یک روستا؛ یا وسیع‌تر چون در تعبیر سیاره‌ای‌اش یا دهکده‌ی جهانی متأثر از اجتماع است و چنان بدیهی می‌نماید که به میان‌آوردن آن به عنوان یک بحث مهم و کوشش در جهت اثبات آن بسیار سخیف می‌نماید. از این هم بدیهی‌تر تعبیر تأثیرپذیری هنر از فرهنگ است. به نظر نگارنده تاثیرپذیری هنر از فرهنگ به لحاظ بدیهی بودن، یک تعبیر و تصور اشتباهی است و اصلا به‌سان یک گزاره بی‌معنا در زبان می‌نمایید. بلکه این دو همانند عناصر متحده و لایتجزای یک ساخت عمل می‌کنند و انفکاک هر دو برای تبیین مجزایشان، به شدت اشتباه است. همچنان که بگوییم هنر از جامعه تاثیر میگیرد...ممکن است بگوییم که هنر از بارقه‌های هویتی در گفتمانهای هویتی اقتباس می‌کند یا مثلا چالشهای اجتماعی (آنهم چالشهای خاصی) را دستمایه کار هنری کرده است اما اینکه بگوییم هنر از جامعه تاثیر می‌پذیرد بی‌معنایی محض است (بدان علت که بسیار بدیهی می‌نماید)؛ یعنی اینکه تا اینجا هنر چیزی جدا بوده و از چیز دیگری تاثیر می‌گرفته و حالا تازه متوجه شده است که از فرهنگ و جامعه تاثیر بگیرد!

«بی گمان هیچ هنری نیست که یکسره از واقعیت بیرونی بیگانه باشد...[حتی] هنرمند در سایه‌ی واقعیت بیرونی، واقعیت درونی را می‌شناسد (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۸۸)». هنر در هر شکلش برآیند عامل بیرونی یعنی جامعه و فرهنگ است. چه آنگاه که جاری و ساری فرهنگ و جامعه است و چه آنگاه که فقدان چیزی در جامعه به‌مثابه یک تکلیف و ضرورت، خود موجب تولید روشی هنری یا اصلا هنر می‌شود؛ بنابراین در هر دو صورت محمل تولید هنر؛ فرهنگ و جامعه است که فرد [هم به معنای یک نفر و هم به معنای فرد در نزد فلسفه‌ی «اگزیستانسیالیستی کی‌یر کگاردی»] نیز خود زاده ی فرهنگ و اجتماع است؛ اما با همه‌ی این وجود منکر خاص بودن هنر و تمایزاتش در نسبت با واقعیت‌ها و امور روزمره نخواهیم بود. حتی سختگیرانه‌ترین منتقدان مارکسیست از

۱- نگارنده معتقد است؛ رویکردِ هدفمندِ هویت‌مندی، بنابر آگاهانه بودنش، دارای شکلی زبانی‌ست و لذا ترجمان مشخص و کاملا سمت و سو یافته دارد؛ بنابراین فاقد تاویل‌های زیبایی‌شناسانه است.

جمله «لوکاچ» که اصطلاح «خاص‌بودگی هنر» را تقریر داشت و بعضا نظریه‌پردازان ماتریالیست نیز بر این امر صحه می‌گذارند. هرچند که این خاص‌بودگی را به شیوه‌ای رندانه، امری تاریخی قلمداد می‌کنند[1]. «هنر، به موازات اینکه محصول اجتماعی، سیاسی و ایدئولوژیک است، خاص بودن خود را در این معنای ویژه به معرض نمایش می‌گذارد (ولف، ۱۳۸۹: ۱۱۳)». البته باید پذیرفت که این یک تناقض نیست، بلکه قطعیت در دادن حکم چیستی علیت تولید هنری و هنر به‌طورکلی دشوار و ای‌بسا ناممکن است؛ یعنی هم رازورانگی الهام و ایده‌ی لازمان و لامکانی دارد و هم متأثر از جامعه و اجتماع است. برای همین هم هست که توصیف امر هویت در هنر نیاز به حساسیت و وسواس خاصی در تعریف دارد. اگر تابع شرایط صرف اجتماعی تلقی شود؛ هویت، زبانی رسانه‌ای و حصارافکن دارد و اگر هنر را صرفا امری متافیزیکی و انتزاعی تلقی کنیم، چنان از واقعیت دور می‌شود که سخن از اصالت و دلباختگی به فرهنگی خاص در آن بی‌معنا می‌گردد؛ اما می‌توان پیوندی ظریف میان این دو برقرار کرد تا بدین واسطه امر «هویت خاص زیبایی‌شناختی» را در آن آشکار کرد.

لذا این استدلال کمک شایانی به این مفهوم می‌کند که بپذیریم علت اصلی بروز «حیثیتِ استعلاییِ هویت» در آثار سقاخانه‌ای‌ها به هیچ وجه معلول یک ایدئولوژی و باور صرف به الحاق برچسب هویت نبوده است. بلکه هم از آن روی که اصالت و ایرانیت؛ بالاصاله در هنرمندان و جامعه‌ی آن عصر نهادینه بوده و هم به‌طور عام این رویکرد[2] به المانها و نشانه‌های قدیم و سنتی خودبخود تعلقشان به میراثی ملی و قومی را به‌مثابه ارزشهای هویتی نشان می‌دهد. لذا این نشانه‌ها، خصلت یا همان هویت ایرانی را که در لحن و آهنگ حسی-عاطفی این آثار به جای گذاشته، کاملا خواندنی و شنیدنی کرده است. باید تاکید کرد که جستجوی ارزشهای فرمی از منظر تجربه‌زیبایی‌شناختی و استحاله و بازتولید در آثاری مدرن، عامل اصلی در رویکرد سقاخانه‌ای‌ها به محصولات هنرهای صناعی و تصویری کهن و سنتی بوده و لذا در ابتدای امر اراده و انگیزه‌ای معطوف به بازیابی هویت به معنای عاملی محدودکننده، حیثیتی، برتری‌جویانه و حصارافکن در هنر ایشان نبوده است؛ اما هر چه بود این نشانه‌های ریشه‌دوانده در تاریخ و یادها ارجاع به امر تاریخی و کیفیت تاریخ را در خود حفظ کرده و سرآخر از آن عامل متضادی که در اندیشه مدرن قصدش هویت زدایی بود، به‌مثابه رفتار دیالکتیک که «هر چیزی در خود روند بازتولید ضدش را فرا می‌گستراند» به هنری مدرن و هویت-دار، منتهی در شکلی بسیار خاص و منحصربفرد مبدل شد. هنری که هرجا رهایش کنی سر به دیار تاریخ ایران و ذهنیت عاطفی ایرانی می‌گذارد و آن آدرس را در پیشانی‌اش نصب‌شده دارد.

اما این شکل متفاوت هویت چنانچه رمزگان خاصش متأثر از عواطف و احساسات غریزی زیبایی‌شناسانه باشد و بدون شعارزدگی و تأسی از صراحت نشانه‌ای زبان (نشانه‌ی صریح در مقابل نشانه‌ی ضمنی)؛ نوبودن و غیرمنتظره‌گی واگشت فرهنگ بصری ایرانی را با ملاحت و غنای عاطفی در تعبیر تجربه‌ی زیبایی‌شناختی موجب شود، هویتش جنس خاصی دارد که به آن «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

در این تعبیر، «هویت زیبایی‌شناختی» با آن جنس هویتی که به‌مثابه زبان و یک ساختار زبانی عمل می‌کند متفاوت است. اتفاقا اینجا چالش هنر و زبان مطرح می‌شود. نگارنده قائل به تفاوت و تمایز زبان و هنر است و معتقد است هیچ هنر اصیلی تابع قواعد زبان که قوانین صرف و نحو آن را محدود به زمان و مکان می‌دارد، عمل نمی‌کند. لذا این شکل خاص «هویت زیبایی-شناختی» که در جنبش سقاخانه بروز کرده و ایرانیت را به عینه نشان می‌دهد و اما آن را محدود به زمان و مکان نمی‌کند را به کلی با آن معنای هویت در گفتمانهای علوم اجتماعی و سیاسی که در چارچوب زبان عمل می‌کند و محدودیت زمانی و مکانی به همراه دارد؛ متفاوت می‌دانم.

هویت زیبایی‌شناختی، آن نوع هویتی‌ست که دارای رنگ و بوی محلی و عواطف خاص ذهنیت منطقه‌ای‌ست، اما می‌تواند در ضمیر و سرشت عواطف زیبایی‌شناختی دیگر ملل و مناطق نیز رسوخ کرده و تعامل ادراکی برقرار کند. چرا که دچار ساختارهای زبانی نیست که بخواهد برای برقراری پیوند و ارتباط، ترجمه و تفسیر شود؛ که همانا اگر چنین شود دیگر هنر نبوده و فاقد هرگونه ارزش زیبایی‌شناختی‌ست.

در ادامه با تدقیق و بررسی جلوه‌های تصویری و شگردهای زیبایی‌شناختی نهفته در آثار سقاخانه‌ای، تلخیص و تلفیق آرمان‌های مدرن و گفتمان هویت را خواهیم دید که چه آرام و چه اجتناب‌ناپذیر در یکدیگر ممزوج می‌گردند.

۴- جنبش یا مکتب «سقاخانه»

---

۱ – هر چند که خود «جنت ولف» در منبع فوق‌الذکر ص۱۰۴ می‌گوید: «زیبایی‌شناسی‌ای که بر ماهیت اجتماعی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تاکید می‌کند، امر زیبا را به امر سیاسی یا امر اجتماعی فرو نمی‌کاهد.

۲ – منظور، فرم خاص هنری هنرمندان مکتب سقاخانه است.

«سقاخانه‌ای» عنوانی بود که کریم امامی [از روزنامه نگاران و منقدان هنری–ادبی دهه بیست و سی] به آثار گروهی از هنرمندان نوگرا[1] همچون حسین زنده‌رودی؛ پرویز تناولی؛ صادق تبریزی؛ مسعود عربشاهی؛ فرامرز پیلارام؛ منصور قندریز؛ ناصر اویسی و ژازه طباطبائی داده بود که چون هر نام دیگری آنطور که خود می‌گفت؛ در ابتدا صرفاً وسیله‌ای بود برای یادکردن و متمایز ساختن شخصی یا چیزی از اشخاص و چیزهای دیگر. «هنرمندان سقاخانه در ابتدای امر به تحقیق و جستجوی موشکافانه در جلوه‌های تصویری و نحوهٔ برساخته شدن گونه‌های 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 (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۰)».

قبلا گفتیم که ایشان به شکل آگاهانه و عامدانه دغدغه حفظ سنتها و هویت‌گرایی را نداشته‌اند. چنانکه هیچ هنر اصیلی نمی‌تواند اینگونه «غرض‌ورزانه» رخ بنماید. خود «پرویز تناولی» از سردمداران این جنبش هنری تلویحا گفته‌است: «در آن وقت ما ... 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 نقشها در آنها و از رنگهای روشن و چشمگیر آنها خوشمان آمد (کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه: ۱۳۵۶).» اما آنگونه که آورده شد هنرمند در ارتباط با جامعه است و لحظات و روح جامعه را درک کرده و ناخودآگاه در اندیشه و ذهنیت اش چون مداری گسترده، خیالش را حول آن محور متمرکز کرده و شکل می‌دهد. «هنرمند در جهانی متولد می‌شود که سرشار است از آثاری که جملگی پیش از او آفریده شده اند. او نه‌تنها زندگی واقعی معاصران و نیاکان خود؛ مجموعهٔ پیچیده و نظام پرتضاد روابط انسانی، بلکه علاوه بر این قرنها تاریخ هنر را نیز مطالعه می‌کند. پیوند او با زندگی فقط پیوند ساده با رویدادها نیست، بلکه–همانطور که «یان بوچر» تاکید می‌گذارد– 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)».

با اینکه اعتقاد راسخ داریم که به نوعی در هنر سقاخانه‌ای‌ها هویت ایرانی بسیار مبرز است اما این هویت تعامدی و رسانه‌ای و منطبق با جریانات «هنر برای اجتماع» صرف نبوده است. اگر غیر از این باشد به زعم «کلایو بل»: «آنچه از چنین تابلوئی[اثری] نصیب بیننده می‌شود، در بهترین حالت، گیجی مطبوعی‌ست که از هیجان زنده‌شدن خاطراتِ تجربه‌شدهٔ پیشین حاصل می‌شود (واربرتن، ۱۳۸۷: ۲۰)». لذا چنین آثاری برانگیزاننده شور و احساسی زیبائی‌شناختی نخواهند بود.

در هنر سقاخانه‌ای به‌طور چشمگیری «همچنان که بازگشت به نشانه‌های سنتی از سر تعصب آمیخته به تجاهل نبوده؛ ژست روشنفکرمآبانه و افتادن در دام جاذبه‌های آمده از هجمهٔ غرب‌گرائی نیز عنان از ارادهٔ ایشان نگسلانده بود. لجام‌گسیختگی که حتی امروزه با وجود همهٔ روشنگری‌ها و اندیشه‌های انتقادی که به مدرنیسم و خرد ابزاری مدرن آن هم از جانب خود غربیان شده، در آثار به ظاهر هنرمندان امروزه دیده می‌شود نیز در آثار ایشان با وجود آنکه در معرض آماج جاذبه‌های تازه از راه‌رسیده و خوش‌نگار بوده‌اند، دیده نمی‌شود. لذا تتبع از شگردهای مدرنیته، در کسوتی آگاهانه و بس گزینش‌گرانه، آن هم به قصد معرفی مواریث و در کشیدن اندیشه و بیانی سنتی در زبانی نو و امروزی وجه‌نظر و همت ایشان بوده است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۲)».

۵- شکل خاص «گذشته» در نگاه سقاخانه‌ای‌ها

سقاخانه‌ای‌ها به گذشته به‌مثابه یک پدیده صلب و مرده نگاه نکرده‌اند؛ همچنان که تفکری سنت‌گرا یا گذشته‌نگر نیز نداشته‌اند. این هنرمندان به گذشته با کیفیتی خیالین و نه صرفا نوستالژیک نگاه کرده‌اند. سنت از نگاه ایشان عنصری‌ست زنده و زایش‌گر و به‌مثابه «حضور گذشته درحال (بهنام، ۱۳۸۳: ۳۰)» است. با وجود اینکه ایشان هنرمندان نوگرا بوده‌اند اما در نگاه ایشان نوگرائی و تجدد، «ریشه‌کن کردن گذشته نیست [چرا که ما] همواره با حافظهٔ جمعی خود زندگی می‌کنیم، [و لذا] سنت جزئی از تاریخ است (همانجا)». ایشان به این امر وقوف یافته که ما «ایرانی قدیم نخواهیم بود ولی می‌توانیم ایرانی جدید باشیم. به قول آلن تورن جامعه‌شناس 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 می‌پیماید همراهی کنیم (همان: ۳۷)». در این میان توجه به «خویشتن خویش» که از وجوه بارز «بیانگری» «هنر نو» به حساب می‌آید از ممیزه‌های بارز هنر شکل‌گرفته در این دوران خصوصا جنبش سقاخانه بوده که در عین وفاداری به شگردها و شکل‌های هنر سنتی ایران، در بارور نمودن و بازتولید آن اهتمام ورزیده است. این وجه که به صورتی برجسته در سویهٔ تجربه‌های زیبائی‌شناختی نمود می‌یابد، امروزه بیش از هر محتوای دیگری از درون آثار جنبش سقاخانه خواندنی و یافتنی‌ست. «هنر چیزی جز

[1]- *modernist*

بیان تجربه آدمی نیست و درک کردن و لذت بردن از هنر همانا توانائی تماشاگر است به مرتبط ساختن اثر هنری با ذخیرهٔ تجربه-های بر هم انباشته شدهٔ شخصی‌اش (نیوتن، ۱۳۷۷: ۲۵۹).»

از حیث جامعه‌شناسی، کارکرد هنر در جامعه در دو بعد «عرصه شکل‌دهی هنر در جامعه» و «عرصه بازتابی و انعکاسی در جامعه» مورد ارزیابی قرار می‌گیرد؛ که این مورد آخری عاملی جهت یکپارچگی و شکل دهی به رفتار مردم و نیز محرک ساماندهی ایدئولوژی در نظام‌های ایدئولوژیک می‌باشد. جنبش سقاخانه را اگر بخواهیم با این معیار محک‌زده تا بازخورد آراء طرح شده را سنجیده باشیم، باید بگوئیم که جنبش سقاخانه سوای یادآوری میراث دیداری و همچنین بازتولید مصادیق تصویری ملی و شکوه الگوهای پادشاهی، تؤامان در کاربست عناصر آئینی و نمادهای مذهبی، آنهم یکجا (که این خود از حیث زیبائی‌شناختی قابل تأمل می‌باشد) توفیقاتی چند یافته‌است. این نگاه تؤامان از یکسو انکار انگهای افتادن در جاذبه‌های غربی [به‌مثابه ایدئولوژی] و نیز تبعیت از نظام سلطه را دارد و از سوئی دیگر حکایت از عطف توجه این هنرمندان به نظام‌های زیبائی‌شناسانه و ظرفیتهای ساختاری این ساحتهای متضاد دارد که اتفاقا یکجا به هم آمده‌است؛ و همچنانکه درصدد تطمیع و اقناع نظام حاکم و هدفمندی نیت آن نیست، قصد حاکمیت بیانی دینی و آئینی بر ساحت آثار خویش را نیز نداشته‌است (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۲).

از این منظر نگاه سقاخانه‌ای‌ها را باید رسالت‌گونه و منطبق با جاذبه و عشق زیبایی‌شناختی سنجید که سعی ندارد تنها تقلید و تشبثی ژورنالیستی و ژستی روشنفکرانه باشد، بلکه می‌خواهد روح هنر ایرانی را که در سویدای دل هر ایرانی با هر نامی که شناخته شود؛ زنده ساخته و جلوه‌های متعالی و ناب هنری آن را به جهانیان نمایش دهد.

۶- تجربه زیبایی‌شناختی؛ اصالت اندیشه سقاخانه‌ای‌ها

تجربه زیبائی‌شناختی محصول برخوردی عاطفی-حسی و غریزی از یک سو و پیش‌زمینه‌های اطلاعاتی و البته بی‌غرض 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 زیبائی‌شناختی به وحدت برساند، است. این تجربه زیبایی‌شناختی بر خلاف جریان و تجربه‌یِ شناختی به ما بصیرت و دریافت واقعیتی ژرف‌تر و کلی‌تر را می‌دهد که واجد لذت و شوری بی‌غرض و خارج از اعتبارهای مفهوم‌سازی 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 عمیق‌تر و لطیف‌تر و البته بی‌واسطه‌تری از وصف و بیان اندیشه‌ها و حقایق دست می‌یابیم. در اینجا توفیق‌یابی در کسب معیارهای شناختی از دریچهٔ دنیای زیبائی حاصل شده و لذا تحت عنوان «تجربه زیباشناختی» بر ما نمود می‌یابد. «لذت زیبائی‌شناختی به شکل رضایت درونی متجلی می‌شود. ارزش یک خط یا یک شکل از نظر ما به ارزش حیاتی آن بستگی دارد. این نیروی حیات درونی ماست که به آن زیبائی می‌بخشد و ما این نیروی حیاتی و اساسی را به طریقی اسرارآمیز به خط یا شکل انتقال می‌دهیم (هریسون، ۱۳۷۹: ۱۳۴).»

«در هنر همه‌چیز قراردادی ست، حقایق دیروز، دروغهای امروزند... نقاش[هنرمند] در درون خودش چشم‌اندازهائی دارد که در تمنای آفرینش آنهاست (گلدواترز، ۱۳۸۰: ۵۹)». از آنجائی که در روزمره‌گی همه‌چیز متعارف، آشنا و سطحی می‌شود، منشی خودکار یافته، تازگی خود را از کف می‌دهد و ما به آنها خو می‌گیریم. به تعبیری سایه روزمرگی بر آنها مستولی می‌گردد. این کیفیت را «ویکتور شکلوفسکی» منقد و هنرشناس نظریه‌پرداز در عرصه جریان ادبی «فرمالیسم» با این مثال که «صدای امواج دریا به گوش ساحل‌نشینان نمی‌رسد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۰۸)» اعلام می‌دارد و باز هم می‌توان این خصلت را در اثر و از زبان «مارک تواین» در داستان «زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی» در آنجا که پس از گذشت ایامی چند، دیگر آن زیبائی‌های بی‌نظیر 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؛ کنش‌ها و عقاید تکراری و یکنواخت شده، از وجه خودکار بودنشان تاثیر چندانی بر نیروی سازنده فکر نداشته، هیجان و جاذبه‌ای ایفا نمی‌کنند؛ اما هنرمندان آنچنان که در آثار سقاخانه‌ای مشاهده می‌کنیم کارکرد این عناصر و افزار را دگرگون کرده خصلتی فعال و عاطفی و در عین حال غیره‌منتظره بدانها می‌بخشند. او تصاویر و اشکال تازه نمی‌آفریند بلکه به تعبیری «جای» واقعی آنها را در دنیای جدید به خوبی شناسائی کرده و جوهره زیبائی‌شناختی آن را منکشف می‌سازد. لذا این شگرد نامنتظره‌گی یا به زعم «پیکاسو» «لذت غیر منتظره‌بودن» نه تنها قرین زیبائی‌ست که خودِ زیبائی‌ست. 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 سقاخانه‌ای‌ها 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 ویژگی‌ها با بسیاری از مولفه‌های زیبایی‌شناختی هنرهای قومی و بومی ایران عجین و قرین می‌باشد. رجعت به این نشانه‌ها و بازتولید زیبایی‌شناختی آنها با تمهیدات و شگردهای ذهنیت مدرن [خصوصا رویکرد فرمالیستی]، ضمن ایجاد حسِ جذابِ

تبدیل نشانه‌ها؛ بار هویتی خاصی را به دوش می‌کشد که چون متمثل در زیبایی‌ست و تجربه بسیار عمیق و عاطفی‌ای را زنده می‌کند؛ به آن «هویت زیبایی‌شناختی» می‌گویم.

۷- عناصر ساخت‌گونه‌ی «هویت هنر ایرانی»

در «هنر ایران» چند «ساخت» اساسی که به‌مثابه جواهر هویت هنر ایرانی کارکرد داشته است، همیشگی‌ست. «پرهیز از واقع‌نمائی و تمایل به پیرایش‌گری»؛ «بکارگیری رنگ‌های درخشان و تکلف‌های تصویری» و «ریزه‌پردازی و زینت‌گری»؛ از آن جمله ساختهای اساسی در هنر ایران است که اگر ویژگیهایی از جمله «ساده‌انگاری فرمی و بدوی» را نیز بدان اضافه کنیم به قاعده‌ای کلی و هستی‌شناسانه در تبیین ساختها و مؤلفه‌های ذاتی هنر ایران بسیار نزدیک شده‌ایم. در خصوص آذین‌بندی و پیرایش‌گری در هنر نقاشی، «آرتور اپهام پوپ» معتقد است: «نقاشی ایرانی هرگز از اصول تجریدی خود جدا نشده و تزئین را همیشه بر شبیه‌سازی مقدم داشت. مفهوم و زیبائی عناصر تزئینی خالص بیشتر از هر چیز مورد دلبستگی هنرمند بوده و به همین دلیل نیز این شیوه تا 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 شمایل‌نگاری تحت لوای هنر دینی و مذهبی بر آن مسلط بوده و چه در زمانی که زیر نفوذ حکومتهای مهاجم و نظام‌های سلطهٔ بیگانه جلوه‌گری می‌نمود از این اصول اساسی در حکم قواعد و نظام‌های زیبائی‌شناسانه تخطی نکرده و حتی در تحت لوای سلیقه و ذائقه بی‌ریشه قجری نیز این اصول و قواعد را صیانت کرده‌است. با امعان نظر به شاهکارها و الگوهای هنری دوران شاخص و بعضاً متفاوت تاریخ هنر ایران این ادعا قابل اثبات و تأمل است.

تصویر ۱: sellier [سراج]، حسین زنده رودی، مجموعه وزارت فرانسه اوت دو سن، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰۲.
www.zenderoudi.com

تصویر ۲: بی نام، حسین زنده رودی، اکریلیک روی کاغذ، ۱۹٦۸.
www.pinterest.com/sdarivas/hossein-/zenderoudi

سقاخانه‌ای‌ها با علم و شناخت آکادمیک این وجوه را که به عبارتی برون‌داد زیبایی‌شناختی تجربه‌ی گذشتگان بوده انکشاف کرده و در کار و نگاه خویش استحاله داده‌اند. ریزه‌پردازی‌های پرتکلفِ نقاشی‌های حسین زنده رودی (تصاویر شماره ۱ و ۲) با تلفیق و ترکیب نقوش متنوع و بعضاً ناهمگون؛ قالیچه و گبه روستائی را می‌ماند که به قصد «زدن رنگ شادی به محیط زندگی خویش» از ترکیب و بهره‌گیری هر نقش خوش‌آینده و مطبوع از حیث فرمی و شکلی فروگذار نبوده و محافظه‌کاری در انتخاب و گزینش آنان دخالتی نداشته‌است. هرچند «گزینش» از این سنخ، به زعم «مارسل دوشان» «همان آفرینش است». تنها آنچه مطبوع نظر و محور عقلانیت در انتخاب می‌گردد، وحدت و تناسب بصری و زیبایی‌شناسانه و هم‌آیی فرمی مبتنی بر حساسیت بصری محض است که هارمونی و هماهنگی مثبت و منفی پس‌زمینه را بر قراردادهای زبانی ارجح می‌داند.

تصویر ۳: دو فیگور زن، رنگ روغن روی بوم، صادق تبریزی. http://www.tabnak.ir/fa

تصویر ٤: گوشه چهارم یک خانه، رنگ روغن روی بوم، صادق تبریزی، ۱۹۳۸. http://artist.christies.com

تصویر ٥: پرسپولیس، برنز، ۱۹۷۵، پرویز تناولی. https://www.pinterest.com/

تصویر ٦: پرسپولیس دو، برنز، پرویز تناولی. https://www.pinterest.com

تصویر ۷: تقدیس، ۱۳۵۷، برنز، پرویز تناولی. عکس از آرشیو نگارنده

از دیگر گونه‌های هنری مورد التفات هنرمندان سقاخانه‌ای که از آن وامهای بسیار ستاند، نگارگری و نقاشی ایرانی‌ست. نگارگری فاخر ایرانی ساختهای اساسی هنرهای ایرانی را یکجا در خود استحاله داده و بر آن وجوه عاطفی و شاعرانه ایرانی را نیز افزوده است. نگارگری ایرانی به لحاظ بهره‌مندی از شگردهای تصویری و تمهیدات هنری همچون «محدود نبودن به زمان و مکان مادی–فیزیکی» و لذا در هم شکستن قواعد بصری و نگاه تک‌ساحتی مرسوم (محدودیت در زاویهٔ دید) در واقع‌گرائی و نیز بداهه‌گری عالم کودکانه و اثیری جایگاهی ویژه در هنرهای تجسمی یافته‌است. از سوی دیگر همچنانکه متعلق و مألوف با ادبیات و شعر نیز بوده است، از ظرفیت دریافتهای شاعرانه و بازی‌های بصری ناب نیز بهره‌ی بسیار دارد. «جهان نقاشی ایرانی جهانی‌ست که در آن قالب بر محتوا مسلط است... در جهان نقاشی ایرانی فرم‌ها تحت سلطهٔ ساختاری از روابط با تنوع محدود ولی دستکاری فراوان در جزئیات‌اند... و همیشه درجاتی از فاصله با محتوا حفظ شده‌است (گرابر، ۱۳۸۳: ۱۲۸)». جلوه‌های ناب تصویری مندرج در نگارگری فاخر ایرانی خصوصا اشکال و صور نمونه‌ای[1]، وجه قالب اقتباسات هنرمندان سقاخانه‌ای بود. این صورِ نوعی، با اغراقهایی خاص و فضاسازیهای منحصربفرد در متن هنرهای تصویری و ایلوستراسیونی مدرن، هیچگاه نشانه‌ی ایرانیت خود را در آثار ایشان از دست نداده است (تصاویر شماره ۳ و ۴).

۱- *typical*

این آثار در متنی مدرن، پس از حذف عملکردهای سنتی از جمله وابستگی به متن و کتابت و بسترهای موضوعی[بسترزدائی]، تبدیل به گونه (ژانر) جدیدی شده که در قالبی ساده و کمینه‌گرا، روح هنر ایرانی را در قالبی مدرن باززایی و بازتولید کرده‌است.

نمی‌توان از ساخت‌های اساسی مستحیل در هنر سقاخانه‌ای‌ها یاد کرد و از نمونه آثار «پرویز تناولی» نامی به میان نیاورد؛ خصوصا مجموعه‌ی دیوارهای ایران. نگارنده معتقد است این نمونه ها متکامل‌ترین نمونه‌های مدرنیسم ایرانی در گونه هنرهای تصویری است که علاوه بر شگردهای تصویری و نقشمایه‌های اصیل ایرانی، وجوهی از جمله نسبتهای طلایی و قابلیتهای محاسباتی ریاضی معماری ایرانی را فراپیش آورده است. در تصویر شماره (۵)، تناولی جلوه‌هایی چند از هنر ایران را در متنی جدید به هم پیوند زده‌است. شگردهایی چون بافتن واژگان تصویری به هم که هر کدام خود تبحری در انتزاعی‌گری هنرمندان ایران را گوشزد می‌کند. این دیوارنگاره ضمن قامتی گیرا که از حیثیت اسطوره‌ای و توتمیزمی‌اش برمی‌آید، فرشی دستباف است که در تار و پودش کل دایره‌المعارف واژگان ایرانی را با حساسیت و اعجابی خاص گره زده است. با کمی فاصله گرفتن از آن به حجمی کمینه گرایانه می‌ماند که در نهایت بداهه و سادگی، اتمسفر و جو پیرامونی‌اش را معنایی جادویی و خلائی بی‌انتها می‌بخشد. این رمزوارگی مگر نه اینکه لطف فضاهای معماری ایرانی را گوشزد و بازخوانی می کند؟ تصاویر شماره ۶ و ۷ نیز از همین دست آثارند. در این آثار خصوصا تصویر شماره ۷ به خوبی می‌توان ساخت اساسی «قرینگی» را که در تمامی گونه‌های هنر ایرانی مشهود است ملاحظه کرد. بازتولید این نشانه‌ها ذیل حساسیت خاص بصری و بر اساس تجربه‌زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد و هدفش به‌طور غایی، شکل محض و فرم ناب است که با همه‌ی این وجود با شکل خاصی از هویت که «زیبایی‌شناختی» تعبیرش کردیم قرین و همراه است.

نتیجه‌گیری

در آثار هنرمندان سقاخانه‌ای به جرأت می‌توان گفت همه‌ی آنچه به عنوان هویت و به تعبیر این مقاله «ساختهای اساسی» هنر ایران است، یکجا و در یک مجموعه به هم‌آمده است. این ساختهای اساسی هنر ایران از آن روی که در متنی جدید به نام مدرنیسم به هم آمده‌اند، هر کدام در گونه‌ای خاص بازتاب فردیت هنرمند را نیز در شمول خود دارد؛ مثلا فردیت «حسین زنده-رودی» یا «صادق تبریزی» هیچگاه در آثارشان با همه اقتباسها و تأثیرپذیری از ساختهای هنر ایران گم نمی‌شود و مثلا نمونه‌های آثار «صادق تبریزی» را می توان به راحتی از آثار «ژازه طباطبایی» بازشناخت. لذا باید بر این مطلب تاکید گذاشت که چشم آفرینشگر هنرمندان این جنبش هنری با وجود اینکه از منظر هویت‌مندی می‌توان آثارشان را ایرانی خواند، اما قالب فردیت مدرن را نیز بالاصاله حفظ کرده است که این فردیت خود به نوعی اثبات ادعای حاکمیت تجربه زیبایی‌شناختی در ذهنیت ایشان است. آنها جلوه‌های زنده و بالذات زیبایی‌شناختی را در گذشته و سنتهای خویش جستجو کرده و یافته‌بودند و این مزیتی بود که باید بدانها به عنوان هنرمندان آگاه و آموخته نگریست. تی اس الیوت معتقد است: «ما را دیده‌ای باید که بتواند گذشته را در جایگاهش و در تفاوتهای آشکارش با حال ببیند، اما چنان زنده که در نظر ما همچون حال جلوه کند. این است آن چشم آفرینشگر». آنها یکبار دیگر گذشته را در حال سرودند و چکامه‌های گذشته را به عنوان ارزشهای هویتی ایرانی رنگ و بویی نو داده و شکل خاصی از هویت را تولید کردند که فقط در لفافه‌ی زیبایی قابل طرح و درک است. «میخائیل باختین» معتقد است: «هنر، در زمان حال می-زید، ولی همواره از گذشته و منشاء خود آگاه است». سقاخانه‌ای‌ها نشان دادند که از گذشته خویش آگاهند. در همین خصوص «دیویدگالوی» با تاکید بر «ساختن گذشته در حال» اظهارنظری دارد با این مضمون که: «سنت‌های گذشته از صافی زیباشناختی پیچیدهٔ هنرمند عبور کرده و با علاقهٔ او به عرفان پربار شده و به صورت هنری درآمده‌اند که بسیار امروزی است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۷)».

هرچند که این جست و جوی پژوهشگرانه‌ی سقاخانه‌ای‌ها به‌طور ارادی از برای استفاده و بکارگیری شگردهای زیبایی‌شناختی و نشانه‌های تصویری بود و صرفا پویش هویت‌سازی و تثبیت آن در آثارشان نبود؛ اما خود بخود این تمهیدات و شگردها و نیز نشانه‌های سنتی و اسطوره‌ای و مذهبی رنگ و بوی ایرانی و اسلامی به این آثار داد و ایرانیت آنها را در تفکیک با سایر آثار هنری مدرن شرق و غرب مشخص و برجسته ساخت. اگر بتوان هویت‌سازی ارادی و هویت‌سازی ناخودآگاهانه را به عنوان یک تقسیم-بندی در گفتمان هویت در هنر پذیرفت؛ باید گفت جریان هویت‌مندی آثار سقاخانه‌ای با پویش هویت‌سازی، ناخودآگاهانه و تابع «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» کاملا فارغ از علقه و غرض بوده است. برای همین است که این نوع خاص هویت را متفاوت از هویت-سازی‌های تعامدی و غرض‌ورزانه که محدودکننده و انحصارطلبانه است تفکیک کرده و متفاوت می‌دانم.

با وجود تبعیت روش هنری سقاخانه‌ای‌ها از مانیفست هنر مدرن که بالضروره باید کنه و اصالت زیبایی را مد نظر قرار دهد و از دغدغه‌های زبانی و بارقه‌های معنایی منطقه‌ای و بومیِ صرف، دوری جوید؛ اما هر الحاق و پیوستی به‌طور طبیعی تعبیر و تغییری را

موجب می‌گردد. «هویت انضمامی (کانکرت) یک شیء یا پدیده متضمن حرکت و تغییر آن نیز هست. هر چیز انضمامی در پیوند با دیگر چیزها هویت مشخصی دارد ـ یعنی در عین حال که خود است، یک غیر است. خودهویتی به معنی وحدت موضوع با خویش است، در هر مرحله‌ی تحول خود، هویت خویش را دارد (هویت در تغییر خود را دارد). (عبادیان، ۱۳۸۳: ۱۰)». لذا این رویکرد در الحاق با تمهیدات و شگردها و نشانه‌های ایرانی موجب ایجاد سبکی کاملا خاص و هویتی منحصربفرد در هنر ایران و بلکه هنر جهان گردید.

به جرأت می‌توان گفت که هنرمندان سقاخانه‌ای به شدت به دنبال تثبیت ارزشهای زیبایی‌شناختی ایرانی بوده‌اند. آنها با کنکاشی ژرف و عامدانه ظرفیتهای شکلی و درونی ادوار هنری ایران از دوران پادشاهی گرفته تا هنرهای سنتی و قومی ایران را کاویده و تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی ایرانی را به عنوان ابژه‌های خیال برای آرمانهای زیبایی‌شناسی هنر مدرن استفاده کردند. این مطالعه و برداشت ظرفیتهای عمدتا شکلی در قالبهایی متنوع، از نقاشی و تصویرسازی و گرافیک گرفته تا مجسمه‌سازی و ریخته‌گری و نقاشی‌خط ظهور و بروز فراگیر و همه جانبه‌ای داشته است. این فراگیری و انتشار آن در سرآغاز دوران مدرن هنر ایران موجب وحدت و رویه‌ای گردید که در گفتمان هویت به‌طور عام نیز، بازتولید هنر ایرانی در مدرنیسم را در پی داشت.

باید به صراحت گفت تنها حضور المانها و اشکال و نقشمایه‌ها نیست که ایرانی بودن هنر سقاخانه‌ای را مشخص می‌کند؛ بلکه تمهیدات و شگردهای خلق زیبایی و جستجوهای زیبایی‌شناختی ایرانی‌ست که به توسط مکتب سقاخانه ای ها انکشاف گردید و از این بابت است که می‌توان روح هنر ایرانی را در آنها یافت. رنگهای درخشان، ریزه‌کاری‌های پرطمطراق و انتزاعی‌گری، روح و ساخت هنر ایرانی‌ست و خصلتهایی چون عشق به انگاره‌ی محض و فرم ناب هنری که مثلا در هنر اقوام ایرانی خصوصا دستبافته-های قومی موج می‌زند؛ آن چیزی بود که فی‌المثل «پرویز تناولی» یا «زنده رودی» یا «صادق تبریزی» هر کدام به نوعی و از نگرشی ویژه؛ به خوبی با مطالعه و تدقیق بسیار در هنرهای قومی دستبافته‌ای کشف و در متن یا گفتمان هنر مدرن بازتولید کردند.

نگارنده معتقد است بازتاب شکل ایدئولوژی و باورهای فکری که پیشتر در قالب زبان نقش و جایگاه خویش را یافته باشند، چنانچه متداخل در امر هنری و زیبایی‌شناختی گردند؛ هویتی می‌یابند که بسیار ویرانگر و مشمئزکننده است. چرا که شکلی رسانه-ای و ژورنالیستی یافته و اصطلاحا مانیفستی تحدید شده دارد؛ اما باید باور کرد که امر هنری مبدع و صنع انسان است. انسان نیز برآمده از جامعه است و درونی ترین اشکال روانی و عاطفی اش نیز ریشه در نشانه‌هایی دارد که رگ و پی آن را محیط و آموزشها و تعلقات و خاطرات و علقه‌هایش از جهان بیرون می سازد. از سویی دیگر هیچ هنری بدون «واقعیت» و لذا موضوع و انگیزشی هم اساسا رخ نمی نماید؛ بنابراین نمی توان اساسا از هنر تجریدی به زعم پیکاسو سخن گفت[1].

اما نمی توان در انتزاعی‌ترین هنرها و درونی‌ترین عواطف هنری شخص هنرمند نشانه‌های منطقه‌ای و خاص‌شده‌ی یک فرهنگ را ندید و حتی درونی‌ترین بازخوردهای عاطفه و واکنشهای روانی–عاطفی به هر پدیده که به کالبد هنر و روح زیبایی-شناسی هم که ریخته شود، باز نشانه‌هایی از آنچه به عنوان هویت می‌شناسیم دیده می‌شود. پیکاسو در همین باره با زبانی جهانی‌تر و پیامی عام تر زنهار می‌زند که: «تصورات و عواطف هنرمند، در نهایت، در اثر هنری او محبوس خواهند ماند و هرچه کنند نمی-توانند از آن بگریزند (دراشتن، ۱۳۶۳: ۹۵)».

اما این نوع هویت که هم‌نشین و همزاد عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی می‌گردد با آن هویتی که شعارزده است و عمدتا در صدد برتری‌جویی و حصارافکنی است و لذا شعارگونه مفهوم‌سازی می‌کند؛ به کلی متفاوت و متعارض است. اینجا سخن از هویت زیبایی‌شناختی ست که هرچند هم سخن از دهکده‌ی جهانی و حاکمیت خرد محض را به حلقومش بریزیم، باز ناگزیر از تن دادن به ساختهای مثلا هنر ایرانی یا هنر رومی یا هنر شمنی یا هنر چینی است. اینجاست که چنانچه از جنس زیبایی‌شناختی و عاطفی محض باشد، بدان می‌گوئیم «هویت زیبایی‌شناختی» و چنانچه در لفافه شعار و برتری خواهی و مصادره به مسیر ایدئولوژی باشد می‌گوئیم «هویت‌زده». شاید مجالی اندک در حد دامنه‌ی این مقاله یارای نگارش تفاوتها و حدود این دو گزاره نباشد، اما به نظرم باید نظریه‌ورزان هنری یکبار هم که شده از زیر این تعصبات نظریه‌ورزی در عالم هنر که عمدتا هنرمندان را نیز متقاعد به تمکین از این حصارها می‌کند، مفهوم تعلق خاص زیبایی‌شناختی با تعلق فرهنگی–سیاسی را تشریح کرده و حدود هر کدام را معلوم دارند تا جرات این بیابیم که بگوئیم چنانچه در فکر یک هنرمند علقه‌های عاطفی خاصی به روح زیبایی‌شناختی خاستگاه و رستنگاه اندیشه و ذهنیت بومی خویش وجود دارد، راحت و بدون هر گونه محافظه‌کاری‌ای آن را مبرز داشته و جرات دفاع از آن را داشته باشد که بگوید مثلا من ایرانی‌ام و روح هنر ایرانی را ممزوج با عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی خویش در ایده‌های ذهنی و هنری‌ام همساخت کرده و لاجرم هویت در آن آشکاره است.

۱– پیکاسو معتقد است: هیچ هنر آبستره‌ای [هنر تجریدی] وجود ندارد. همیشه باید از یک واقعیت شروع کرد (دراشتن، ۱۳۶۳: ۹۴).

در خاتمه ذکر یک نکته به عنوان پیشنهاد جهت تداوم این رویکرد؛ خالی از لطف نیست و آن اینکه؛ به نظر می‌رسد رویکرد «زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی» که «جنت ولف» توصیه می کند راهگشای این مناقشه در نظریات هنر باشد[1].

منابع

کتاب

- آریان‌پور، ا.ح (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی هنر. چاپ چهارم، تهران: نشر گستره.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). حقیقت و زیبائی. تهران: نشر مرکز.
- بهنام، جمشید و رامین جهانبکلو (۱۳۸۳). تمدن و تجدد (گفتگو). تهران: نشر مرکز.
- پاکباز، روئین و یعقوب امدادیان (۱۳۸۱). پیشگامان هنر نوگرای ایران–تناولی. تهران: انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر.
- تواین، مارک (۱۳۵۴). زندگی بر روی می سی پی. ترجمه نجف دریابندری، تهران: نشر فرانکلین.
- دراشتن (۱۳۶۳). پیکاسو سخن می‌گوید. چاپ اول. ترجمه محسن کرامتی، تهران: نشرنگاه.
- رهبری، مهدی (۱۳۸۸). معرفت و قدرت: معمای هویت، انتشارات کویر.
- سیلایف، نیکلای و دیگران (۱۳۵۲). مسائل زیبائی شناسی و هنر. ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات پویا.
- کاتالوگ نمایشگاه (۱۳۵۶). سقاخانه. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- گرابر، اولگ (۱۳۸۳). مروری بر نگارگری ایرانی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- گلدواترز، رابرت و مارکو تریوز (۱۳۸۰). هنرمندان دربارهٔ هنر. ترجمه سیما ذوالفقاری، (مقاله بیانیهٔ هنرمندان آینده گرا؛ اومبرتو بوتچونی)، تهران: نشر ساقی.
- نیوتن، اریک (۱۳۷۷). معنی زیبائی. ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ولف، جنت (۱۳۸۹). زیبایی‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر. چاپ اول. ترجمه بابک محقق، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۷۹). هنر و اندیشه های اهل هنر. ترجمه مینا نوائی، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.
- هریسون، چارلز و پل وود (۱۳۸۰). هنر و اندیشه های اهل هنر. ترجمه فرزان سجودی، تهران: انتشارات فرهنگ کاوش.

مقاله

- ابراهیمی ناغانی، حسین (۱۳۸۹). جنبش سقاخانه؛ انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبائی شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران. نشریه هنرهای زیبا–هنرهای تجسمی. شماره ۴۱، صص ۴۰–۴۱.
- 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.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۳). پدیدارشناسی هنر و جهانی شدن: هویت در مناسبت با هنر، مجله زیباشناخت، شماره ۱۱، ص ۱۰.

سند اینترنتی

- www.zenderoudi.com بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۷/۱۲
- www.pinterest.com/sdarivas/hossein-zenderoudi بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۷/۱۰
- http://www.tabnak.ir/fa/news/۳۴۰۴۳۴ بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۳/۷/۵
- http://artist.christies.com/Sadegh-Tabrizi--۴۶۴۹۷.aspx بازیابی شده در تاریخ: ۱۳۹۴/۱۰/۲۳
- https://www.pinterest.com/hkhajehnouri/parviz-tanavoli/ بازیابی شده در تاریخ: ۱۷/ ۳/ ۱۳۹۴

Abstract

۱ – برای کسب اطلاع بیشتر رجوع شود به: ولف، جنت (۱۳۸۹)، زیبایی¬شناسی و جامعه¬شناسی هنر، ترجمه بابک محقق، چاپ اول، تهران، نشر فرهنگستان هنر.

Abstract

Identity is quiddity of anything. Regarding to human and culture is “who is he” and what are her social interests. Identity is the framework that studies the distinction "category" in comparison with other categories of isomorphic and similar. From this perspective, the identity is the "language". In the dialogue of civilizations and cultures, identities by showing what and how, the time value is biblical. With reference to the identity of the man himself and his existence is to interpret, so the building has character and serves as in language. It is a complicated identity in art. If you have conceptualized and purpose, with beauty as the essence of art is fluid and free and out of the bond and the concept of meaning, are at odds. The main challenge of this paper is to explain this paradox.

There is a particular form of identity in Saqakhaneh movement .This particular form of identity shows Iranian trait as a code demonstrates meaningful and affect on our minds as a concept. This particular form of identity does not limit pure form in aesthetic experience.

In this article, we will recognize the specific identity and methods of descriptive analysis based on documentation (library) and argued in translating signs and visual culture art in movement Saqakhaneh.

Saqakhaneh movement shows a form of identity in the arts that the "aesthetic identity," I translated. This particular form of identity, belonging and at the same time release form is sublime. Liberation from the shackles imposed by society and ideology and at the same time belongs to the Iranian genius based on taste and aesthetic experience.

Within the meaning of art, modernism in Iran Saqakhaneh movement and the efforts of research and academic artists such as "Parviz Tanavoli", "Hossein living river", "Jazeh Tabatabai", "Sadegh Tabrizi", "Massoud Arabshahi", "Faramarz Pylaram"; “Mansur Qndryz "," Nasser oweisi "and several other artists at the thirty and forty decade was happened. This artistic movement with the modern view of all aspects of Iran's art and the Kingdom of traditional and ethnic arts and native Iran to the public art and folklore were searched. Whatever they could, including the form and signs they shape their mental idea of anything used, but they represented them in new context. This approach derived from elements of the old with the spirit of seeking to respond to emotional reactions and only aesthetic, but because they were in Iranian flavor of his work, it’s given Iranian identity to their modern works. But we should not imagine that the artists deliberately and only for the purpose of identifying chose this approach to work. It must be said with other cultural forms of identity in art is different. As in the works of these artists, despite being an international language understood and is translated into modern works is essential, Iranian transformation of their symptoms led to a form of art that we face a particular form of identity.

In general, traditional arts as well as in the works of the artists mixed with emotional reactions up linguistic identity and the aesthetic of the artist's history and culture. Iranian identity Saqakhaneh works of artists owe receive and aesthetic impression is not just counterfeit and imitation of ancient pictorial signs.

Saqakhaneh movement, a form of identity defined in art. A perfection form of liberation and dependency in totally. It is Liberation from the constraints imposed by belonging to taste and genius of Iranian art and aesthetic experience of the circuit. In Saqakhaneh movement represent and Reproduce capacities of Iranian art aesthetic techniques and measures, which according to the author is "The identity of pure Iranian art.”

Key words: Identity, Identity in art, Saqakhaneh movement, Iranian art, the identity of Iranian art