نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی • شماره ۴۹ • بهار ۱۳۹۱

بررسی نقش جریان های فکری و حکومتی در رویکرد ملی گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی

عبدالمجید حسینی راد*[۱]، مریم خلیلی[۲]
[۱] دانشیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دوره پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۰/٤، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۱۱/۹)

چکیده

تحولات سیاسی، فکری، جهت گیری ها و برنامه ریزی های فرهنگی نقشی مهم در نوگرایی و ایجاد جریان های مهم نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی دارد. این مقاله بر اساس مباحث و تحلیل هایی که ارایه می دهد نشان خواهد داد که سه رویکرد چپ گرایانه، ملی گرایانه و اسلام گرایانه در کنار اقدامات حکومتی، همچون پارادایم های حاکم بر نهادهای مختلف اجتماعی، به ویژه نهاد سیاست و فرهنگ، تحولات نقاشی معاصر ایران را در دوران پهلوی، در فاصلهٔ زمانی ۱۳۱۰ تا ۱۳۵۷، تحت تأثیر خود قرار داده است. این تاثیرگذاری در مقاطع و موقعیت های مختلف از ابتدا تا آخر دوران پهلوی، بسته به وضعیت و عملکرد سیاستمداران بر اساس اهداف فرهنگی حکومت و تعامل و تقابل آن با رویکردهای فکری نخبگان فرهنگی و با توجه به نفوذ مدرنیسم به شکل های نسبتاً متفاوتی ازنوگرایی در قالب تئوری های جامعه گرایانه ی چپ تا بومی گرایی در هنر منجر شد. برخلاف تحقیقات صورت گرفته در خصوص نقاشی نوگرای ایران که غالباً تحولات درون متنی نقاشی معاصر را براساس عملکرد نوجویانه هنرمندان در تقابل با سنت و گرایش متکی به شیوه کمال الملک مدنظر قرار داده اند، این نوشتار با محوریت دادن به تحولات سیاسی و فکری و اجتماعی تأثیر تحولات برون متنی بر جریان کلی نقاشی ایران با رویکرد ملی‌گرایانه را محور مطالعه قرار می دهد.

واژه های کلیدی

نقاشی نوگرای ایران، ملی گرایی، چپ گرایی، بومی گرایی، بازگشت به خویشتن، نقاشی سقاخانه.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۸٤۱۲۵۳، نمابر: ٦٦٤۱۹۵۷۱-۰۲۱، E-mail: hrad@ut.ac.ir.

مقدمه

گرایش به ویژگی های قومی و فرهنگ ملی در هنر و تاریخ ایران سابقه ای کهن و دیر پای دارد. این ویژگی در مقاطع مختلف در جهت گیری های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نقش بازی کرده است. حوادث دوران مشروطه تا پایان دوران قاجاریه و شروع سلسله پهلوی یکی داغ ترین مقاطع اجتماعی و سیاسی ایران به عنوان آبشخور این جریان در تاریخ معاصر بوده که به نوبه خود بر رویکردهای هنری و فرهنگی صد ساله اخیر ایرانیان تاثیر گذارده است. همزمان با این گرایش، رویکردهای روشنفکرانه و چپ گرایانه نیز تاثیراتی را بر تحولات فرهنگی کلی جامعهٔ ایران داشته اند. جریان مذهبی شیعی که بطور طبیعی زیرساخت های فرهنگ اجتماعی ایرانیان را از دیر باز شکل داده، نیز نقشی فعال و تعیین کننده داشته است

از اولین طلیعه های نوگرایی در نقاشی ایران همواره هنرمندان به ایجاد یک مکتب ملی در هنر توجه داشته اند. در شکل گیری جریان های نقاشی نوگرای ایران رویکرد های فکری و سیاسی همچون سرمشق های مسلط ملی گرایانه با سیاست های فرهنگی وبرخی عملکردهای حکومت پهلوی تطابق پیداکردندو در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ امکان گسترش یافتند. گرایش روشنفکرانه نیز غالباً تحت تأثیر نظریه های چپ، مدعی تلاش برای ایجاد هنری جامعه گرایانه در راستای پیوند میان هنر نوگرا با توده های مردم بود. در سال های پایانی حکومت پهلوی اما درکنار نقد رویکردهای نوجویانه، مدرن و تاحدودی پست مدرن، نوعی هنر بومی گرا با رویکرد به فرهنگ شیعی به ویژه تحت تأثیر تئوری بازگشت به خویشتن، نزد برخی از هنرمندان به وجود آمد که در نهایت با رویکرد اسلام گرایانه هنرمندان پس از انقلاب پیوند برقرار کرد.

زمینه های تاریخی

با شروع اندیشه نوگرایی و آزادی خواهی در دوران مشروطه و ایجاد بسیاری از نهاد های تجدد، مانند روزنامه ومدارس جدید، ادبیاتی جامعه گرا، با زبانی ساده و متناسب با شرایط تاریخی که در عین حال مفاهیم دوران جدید و منورالفکرانه را ترویج می‌کردند، پدید آمد. برخلاف ادبیات و شعر که بستر اصلی طرح مسائل فکری، اجتماعی و سیاسی دوران مشروطه در قالب های هنری بود، بحث نظری مبسوطی در مورد هنر نقاشی که آن هم بر اساس سابقه دیرپای تاریخی پا بپای ادبیات فارسی در جامعه ایرانی حضور داشت صورت نگرفت. تنها میرزا آقاخان کرمانی بود که گاهی در ذیل نوشته هایش اشاره ای به طبقه بندی هنرها می کرد (آدمیت، ۱۳۵۷، ۱۲۸).

حوادثی که پس از انقلاب مشروطه در ایران اتفاق افتاد ـ همچون مداخله و رقابت کشورهای روس و انگلیس در امور ایران، آغاز جنگ جهانی اول و تشدید مداخلات خارجی و همچنین بی ثباتی و ناامنی اجتماعی اواخر دوره قاجار، ایجاد یک حکومت مقتدر مرکزی را به خواست سیاسی بسیار مهمی برای ایرانیان تبدیل کرد. رضا میرپنجه رئیس "دیویزیون قزاق" در آن اوضاع نابسامان این خواست را با کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ عملی کرد. اما پس از اعلام انقراض قاجاریه و تفویض سلطنت، حاکمیت پهلوی خود به حکومتی خود کامه تبدیل شد که به توقیف و تبعید جمعی از روحانیان و افراد سرشناس و برانداختن جنبش های انقلابی گیلان و خراسان(آرین پور، ۱۳۵۵، ۲۱۹-۲۲۱)، اقدام کرد.

هرچند رضاشاه جریان کمونیست را به شدت سرکوب کرد، اما هواداران آن با تاسیس حزب توده پس از ۱۳۲۰ در عرصه های مختلف اجتماعی از جمله طرح مباحث فرهنگی و هنری مجدداً فعالیت های خود را گسترش دادند (آبراهامیان،۱۳۷۷). باوجود تلاش های محمدرضا شاه برای از بین بردن گرایش‌های چپ، با در نظر گرفتن شرایط جغرافیایی ایران که شوروی را در همسایگی خود داشت، و نیز مقبولیت جهانی جنبش‌های مبارزه‌طلبانهٔ چپ در نیمهٔ دوم قرن بیستم، به ویژه نزد روشنفکران، طبیعی بود که گرایش به دیدگاه های چپ در اندیشه و هنر آن روز ایران حضور خود را حفظ کند. روشنفکران و شخصیت‌های مذهبی اگر چه نقش مهم و تعیین کننده ای در انقلاب مشروطیت و مسایل سیاسی و اجتماعی دوره رضا شاه داشتند، کمی دیرتر در عرصه هنر و توجه به نقش آن در جامعه متجدد به نظریه‌پردازی پرداختند. اما بتدریج به طرح دیدگاه های خود در زمینه هنر و هنرمندان پرداختند. به طوری که این دیدگاه‌ها در دهه های ۴۰ و ۵۰ به شدت با تمایلات اعتراض‌جویانه و ملی عجین و در میان هنرمندان مورد توجه قرار گرفت.

دیدگاه های چپ گرایانه در نظریه پردازی هنر

درفضای سیاسی تاریک حکومت رضا شاه، تقی ارانی از مهم ترین افراد در جریان روشنفکری چپ آن زمان، مجلهٔ دنیا را تأسیس کرد که در آن بسیاری از روشنفکران و نویسندگان چپ گرا به انتشار مطالب خود پرداختند. از جمله این نویسندگان بزرگ علوی بود که غالباً با اسم مستعار«فریدون ناخدا» عقایدش را منتشر می کرد. علوی در مقاله ای با عنوان «هنر و ماتریالیسم» هنر و از جمله نقاشی را از نتایج مادی زندگانی بشر و تابع وضعیت تولید مادی برشمرد که به نسبت ترقی یا انحطاط طرزِ تولیدِ ثروت در ترقی یا انحطاط است (علوی، ۱۳۱۲، ۲۰ و۲۱). علوی سپس نتیجه می گیرد که هنر وسیله

اجتماعی کردن احساسات است و به هر شکل و شمایلی که فرض شود، به طور مستقیم یا غیرمستقیم توسط یک سلسله روابط نتیجهٔ اوضاع اقتصادی و درجهٔ ترقی وسایل فنی اجتماع است. وی در نهایت تاکید بر هنری دارد که بتواند به نیازهای دوره معاصر او پاسخ دهد. به همین دلیل هنرگذشته ایران را بر اساس یک تحلیل ماتریالیستی فاقد ارزش برای دوره خود دانسته وحتی آن را گمراه کننده می پندارد و در همان مقاله می‌نویسد: «شعرهای سعدی و حافظ و مولوی همان کتب دیروز که به موقع خود به مردم فکر قناعت و استقامت یاد می‌داد، امروز مردم قرن بیستم را تشویق به افیون و فساد اخلاق می‌نماید. رویهم رفته باید اذعان کرد که اگر تعریف هنر را تعبیر عواطف به صورت های مادی محسوس و رول اجتماعی آن را عمومی کردن احساسات انفرادی بدانیم، در این صورت از خواندن حافظ و سعدی و همقطارانشان دیگر آن احساسات در ما تولید نمی‌شود. مگر اینکه سطح فکری خود را تا به حد آن دوره پایین آورده و فراموش کنیم که چه آوازهای مهیبی را ماشین های عظیم‌الجثه اروپایی برای بیدارکردن ما می‌خوانند و چه انقلاب فکری غریب و عجیبی اصول جدید ماتریالیسم در دنیای متمدن جدید ایجاد کرده است» (همان). نوشته های علوی که نمایندهٔ نسلی از روشنفکران چپ‌گرای آن زمان است، نشان می دهد که این طرز تلقی از هنر در دهه های بعد، به گونه ای در آرای نظریه پردازانی که هنر را از منظر اجتماعی مورد مطالعه قرار می دهند، ادامه می یابد.

نظریه هایی که برای هنر رسالت و تعهدی اجتماعی قائل می‌شدند، به ویژه در فاصلهٔ برکناری رضا شاه و قدرت یافتن محمد رضا شاه، با حمایت های شوروی، مجال بروز یافتند. بارزترین نمونهٔ آن برگزاری کنگرهٔ نویسندگان ایران در تابستان ۱۳۲۵ بود که توسط انجمن فرهنگی ایران و شوروی برگزار شد. در این کنگره نویسندگان چپ گرایی همچون احسان طبری و فاطمه سیاح با استناد به آرای ناقدان ادبی روس، از قبیل بلینسکی و چرنیشفسکی، نقد و نظرهای خود را بیان کردند. طبری این نظریه را مطرح کرد که هنر محصول اجتماعی و ابزار نبرد طبقاتی است و سیاح رئالیسم اجتماعی را به عنوان پیشروترین دیدگاه در زمینهٔ نقد و خلاقیت مطرح کرد (قیصری،۱۳۸۳، ۱۲-۱۲۵).

درحالی که در دههٔ بیست طرفداری از نظریات چپ در حوزهٔ ادبیات و هنر بروزی آشکار یافته بود، اما به طور خاص در حوزهٔ نقاشی با گرایش های سوسیالیستی نماینده یا بازتابی نیافت. با این حال مطرح شدن نظراتی که هنر را محصولی اجتماعی و ابزار نبرد طبقاتی می‌دانست، نمی توانست بر سایر عرصه های فکری و فرهنگی بی تأثیر باشد. برای مثال پرویز ناتل خانلری، از روشنفکران برجستهٔ آن زمان، در مجلهٔ سخن، سال ۱۳۲٤، در مقاله «هنر و اجتماع»، که بی شباهت به مقالهٔ علوی نیست، نوشت: «در وضع هنرمند امروزی با هنرمند روزگار قدیم تفاوت آشکاری هست. در قرون پیشین هنرمند با اکثریت اجتماع، که عامه نامیده می شد، ارتباطی نداشت زیرا جوامع بزرگ و وسائل ارتباط درمیان نبود، [...] اما امروز رواج خط و سواد و پیدایش چاپ و رادیو و نمایش، هنر را در دسترس گروه بزرگ تری گذاشته است. از این گذشته بیداری جماعات وطبقات و آگاهی ایشان از حقوق خویش و ظهور مبارزات مرتب اجتماعی موجب شده است که اجتماع از هنر توقع دیگری داشته باشد. [...] طبقهٔ کامیاب که منافع خود را در خطر می بیند دیگر از هنر به کسب لذت فردی خرسند نیست بلکه می خواهد از آن سلاحی بسازد و برای دفاع از خویش در این پیکار بکار برد [...] طبقهٔ محروم [...] از هنرمند توقع دارد که او را در این مبارزه یاری کند و یا دست کم با او همدرد و همزبان باشد» (ناتل خانلری،۱۳۲٤، ۷۲۱-۷۲٦).

در دهه های چهل و پنجاه، همزمان با اوج گیری مبارزات مسلحانه گروه های چپ در ایران، برخی نویسندگان و روشنفکران نیز علی رغم فشارهای دستگاه امنیتی حکومت پهلوی، به ترویج تئوری‌هایی که جریان های فکری چپ را در مسایل فرهنگی و هنری نمایندگی می کردند، پرداختند. امیرحسین آریان پور، مترجم و جامعه شناس، سلسله مقالاتی را در مجله های سخن، پیام نو و فردوسی در سال‌های ۱۳٤۰ تا ۱۳٤۹ چاپ کرد که بعدها در قالب کتاب با عنوان «جامعه‌شناسی هنر» در یک جلد منتشر شد. آریان پور در این مباحث طبقه ی اجتماعی را زمینه ی تحولات اجتماعی و مبنا و معیار تحلیل خود از هنر قرار می داد. در این سال‌ها همچنین فیروز شیروانلو به ترجمهٔ آثار ارنست فیشر، نویسندهٔ اتریشی که با دیدگاهی مارکسیستی به خاستگاه و سیر تحولات تاریخ هنر می پرداخت روی آورد. شیروانلو در سال ۱۳٤٦ در مجلهٔ نگین بخش‌هایی از کتاب «ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی» فیشر را ترجمه و منتشرکرد. این مباحث نیز در سال ۱۳٤۸ به صورت کتاب چاپ شد. رویکرد به تئوری های جامعه شناختی چپ‌گرا، و انتشار کتاب هایی از متفکرین چپ مانند جرج لوکاچ نیز در همین سال‌ها رونق گرفت.

گرایش چپ اگرچه نتواست، همچنان که در ادبیات، در هنرهای تجسمی و بطور خاص در نقاشی نمایندگانی تاثیرگذار بوجود آورد، اما در عین حال با طرح دیدگاه‌های جامعه گرایانه حساسیت هایی را نسبت به رابطه میان هنر و اجتماع و نقش هنرمند در روند تحولات اجتماعی برانگیخت. در واقع پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ و برملا شدن وابستگی سیاسی حزب توده و نقش سهم خواهانه آن به سود شوروی، دیدگاه‌های مارکسیستی در قالب گرایش‌های انتقادی و جامعه‌گرایانه تعدیل یافت. در عین حال شرایط نابسامان اجتماعی و وابستگی رژیم محمد رضا شاه به غرب، علی رغم گسترش مدرنیسم در هنر ایران، منجر به طرح دیدگاه‌های اجتماعی و انتقادی در آرا، آثار و فعالیت‌های هنرمندان می شد. این مسئله بویژه با طرح مسائل ملی گرایانه و بازگشت به هویت هنر ایرانی از یکسو و با پیش کشیدن تفکر غرب‌ستیزانه از سوی دیگر مجدداً توجه هنرمندان و نظریه پردازان روشنفکر را به اهمیت نقش هنر و هنرمند در مبارزات اجتماعی معطوف کرد.

گرایش های ملی گرایانه در نظریه پردازی هنر نوگرای ایران

در ایران ملی گرایی هیچگاه از احساسات و باورهای دینی جدا نبوده است. در عین حال ریشه‌های شکل‌گیری گرایش‌های ملی معاصر به اندکی پیش از دوران مشروطه و شروع نهضت دفاع از منافع ملی ایرانیان در مقابل دخالت‌های استعمارگرانه دولت‌های خارجی باز می‌گردد. آنچنان که در نهضت تنباکو اتفاق افتاد و با آن نحوی خودآگاهی ملی پیدا شد که مقدمه تحولات فکری و سیاسی منجر به شکل گیری انقلاب مشروطیت بود(داوری، ۱۳٦۵، ۲٤). از سوی دیگر اقدامات تجددطلبانهٔ قائم مقام و سپس امیرکبیر در جهت ایجاد دولتی منتظم و مستقل که به استیفای حقوق ملت توجه داشت مقدمات استقرار حاکمیتی ملی را فراهم آورد. ریچارد کاتم معتقد است هدف نخستین ناسیونالیست های ایرانی که از نخستین تجددطلبان نیز محسوب می شدند، ایجاد حکومتی مرکزی و مقتدر بود که به کمک آن، به عمر نظام فئودالی و فساد حکومتی پایان دهند و نگذارند منابع کشور دربست در اختیار خارجیان و بیگانگان قرار بگیرد، این هدف ها با ارزش های ناسیونالیستی پیوند نزدیکی دارند (کاتم، ۱۳۸۵، ۳٤-۳۵). از دوران مشروطه تا دوره رضا شاه برخی نویسندگان ایرانی با باستان‌گرایی و اغراق در ارزش‌ها و افتخارات تمدن پیش از اسلام ایران در شکل گیری نوعی ملی‌گرایی افراطی، به معنای نفی ارزش‌های بومی و اسلامی، نقش داشتند. چنانکه آخوند زاده (۱۲۲۷-۱۲۹۵ هق/ ۱۸۱۲-۱۸۷۸م) که در قفقاز قلم می زد، نجات ایرانیان را در ترک خط عربی و کار نداشتن به دین، بازگشت به دوران قبل از اسلام و یاد گیری آداب و فرهنگ «یوروپائیان» می دانست. از او در کتاب «الفبای جدید و مکتوبات» آمده است: «اصول تعلیم و تربیت ما خراب است بدون اصلاح خط، تعلیم و تربیت ما اصلاح پذیر نیست. بدون اصلاح تعلیم و تربیت، تمدن و ترقی امکان ندارد. نقص الفبای عربی منشاء فقر و ناتوانی و عقب ماندگی فکری و استبداد سیاسی سرزمین اسلام است» (گودرزی، ۱۳۸۳، ۱۳۷). در ادامه همین ملی گرایی افراطی بود که سیدحسن تقی زاده در نخستین شماره دوره جدید مجله کاوه که در آلمان منتشر می‌شد، در سال ۱۳۳۸هق نوشت: «ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی مآب شود و بس» (آرین پور، ۱۳۵۳، ۲۳۲).

گرایش به ملی گرایی در دوران پهلوی نیز بر سیاست و عرصه های مختلف فرهنگ ایران تأثیری مهم داشت. به اعتقاد مرعشی اگر مدرنیزاسیون هدف رضاشاه و تمرکزگرایی شیوهٔ او بود، ناسیونالیسم ایدئولوژی اش بود که به مدرنیزاسیون و تمرکزگرایی مشروعیت می بخشید. وی به ویژه از طریق نظام آموزشی در ترویج ناسیونالیسم در جامعهٔ ایران کوشید (Marashi, 2005,139-140). از آنجاکه پس از ناصرالدین شاه تا کودتای رضا شاه، ایران چیزی جز هرج و مرج به خود ندیده بود، ایجاد نظم در کشور و رشد نسبی اقتصادی سبب شد که احساسات ناسیونالیستی در میان جوانان شهری به طور اعم و خیل فزایندهٔ طبقهٔ متوسط به طور اخص با خوش بینی به آینده همراه گردد (Katouzian, 2005, 405). بدین ترتیب در زمان رضا شاه جریان جدیدی از ناسیونالیسم پدید آمد که مبنای ایدئولوژیکی جامعهٔ روشنفکری ایران شد.

ملی گرایی در دورهٔ حکومت پهلوی دوم نیز نقشی کلیدی در مناسبت های اجتماعی ایفا کرد. در دههٔ ۱۳۲۰ پس از روی کار آمدن محمد رضا شاه، ملی گرایی در میان سیاستمداران ایران منجر به شکل گیری جبههٔ ملی به رهبری محمد مصدق شد که خواستار ملی کردن نفت ایران بود. ملی کردن نفت طبیعتاً برای دولت بریتانیا پذیرفتنی نبود و از سوی دیگر محمدرضا شاه نیز قدرت مصدق را خطری برای سلطنت خویش یافت. در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ سازمان جاسوسی بریتانیا و آمریکا طرح سرنگونی دولت مصدق را به سود شاه تهیه و اجرا کردند. پس از این کودتا محمدرضا شاه برای خاموش کردن مخالفانش به‌طور فزاینده‌ای به خشونت متوسل شد و از آن پس جوی امنیتی بر فضای سیاسی ایران حاکم گشت. اما همزمان حکومت وی به‌طور تناقض آمیزی ضمن گرایش به غرب، ایدئولوژی ناسیونالیستی را با تأکید بر تاریخ دوهزار و پانصد سالهٔ شاهنشاهی ترویج می‌کرد.

تادههٔ ۱۳۲۰ آنچه غالباً در نقاشی ایران از سوی مقامات دولتی و نهادهای وابسته به آن به ویژه با رویکردی ملی گرایانه مورد حمایت قرار می گرفت، نوعی هنر با گرایش به احساساتی‌گری در شیوه های نقاشی مکتب کمال الملک و نگارگری جدید بود. نگارگران عموماً صحنه‌های عارفانه و عاشقانه، و پیروان کمال‌الملک بیشتر آثاری مردم‌پسند از طبیعت بیجان با موضوع گل و میوه، و صحنه هایی از زندگی مردم کوچه و بازار خلق می کردند. بخش قابل توجهی از آثار نقاشان قهوه خانه ای را نیز علاوه بر موضوعات مذهبی حماسه عاشورا، داستان‌های عامیانه و نقاشی از مضامین حماسی و ملی برگرفته از شاهنامه فردوسی تشکیل می داد. در واقع پایه های نقاشی نوگرای ایران با تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا در حدود ۱۳۲۰ ریخته شد. در سال ۱۳۲۵، با همکاری انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی نمایشگاهی گسترده از آثار نقاشان و هنرمندان بر پا شد که اولین قدم در راه معرفی هنرمندان نوگرای ایران بود. هر چند این نمایشگاه ترکیب ناهمگونی بود از نقاشان مکتب کمال الملک، نگارگران و فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، با این حال فرصت مناسبی بود که مرزهای شیوه های گوناگون نقاشی رایج در آن زمان از یکدیگر متمایز شود.[1] آموزه های استادان دانشکده تازه تاسیس هنرهای زیبا، و کوشش های دانشجویان برای رها شدن از نقاشی طبیعت گرایانه، در این نمایشگاه به نوعی امپرسیونیسم، که بیشتر نتیجهٔ قلم زنی آزاد بود و نوعی اکسپرسیونیسم که از طریق ساده سازی و دفرماسیون صورت می گرفت، منجر شده بود.

از میان نخستین نقاشان جوانی که از دانشکده هنرهای زیبا فارغ التحصیل شدند، جلیل ضیاپور نقشی مؤثرتر در جهت مردود اعلام کردن نظام های ثبیت شدهٔ هنر و ترویج شیوه‌های

جدید نقاشی در ایران ایفا کرد. وی که موفق به دریافت بورس برای ادامه تحصیل در کشور فرانسه شده بود پس از بازگشت به ایران در سال ۱۳۲۷، همراه با غلامحسین غریب و حسن شیروانی که ایده‌هایی نوآورانه در داستان نویسی و تئاتر داشتند، انجمنی به نام «خروس جنگی» بنا نهادند و مجله‌ای به همین نام منتشر کردند. بسیاری از هنرمندان نوگرا در شاخه‌های هنری مختلف با این جمع در ارتباط بودند. ضیاپور و همکارانش با این انجمن حمله ای سرسختانه را به هنر و ادبیات رایج زمانه آغاز کردند.

ضیاء پور که نقشی روشنفکرانه برای خود قائل بود، قصد داشت با ابزار نوشتار دست به روشنگری در عرصهٔ هنر بزند. وی با صراحت و بی‌پروا به نگارگری به شیوهٔ جدید و با لحنی شدیدتر به نقاشی طبیعت گرایانه شاگردان کمال الملک می‌تاخت و آنها را شایسته هنر زمانه خود که فرهنگ و هنر ملی را نمایندگی کنند نمی دانست. در واقع ضیاء پور که خود شیفتهٔ کوبیسم و نقاشی هندسی بود تلاش داشت تا با تفسیری ایرانی از کوبیسم، نقاشی و نقاشان ایران را به سمت مدرنیسم با الهام گرفتن از هنر ملی تشویق کند: «نقاشی هندسی در ایران ما بیگانه نبود و اگر در اروپا چهل سالی بود که رواج یافته بود، در ایران بیش از شش هزار سال بود که سابقه، پایه و مایه داشت. ما هر روز بر روی فرش‌های متنوع خود با شکل‌های هندسی شان پا می‌گذاریم و راه می‌رویم و هرگز از خود نمی‌پرسیم که این نقش‌ها را کدام استادان آفریده اند و این طرح‌های پیچ در پیچ سطح گنبدها و بر دیوارهای مسجدها را کدام استاد خلاق ما پایه گذاری کرده است....» (ضیاء پور، ۱۳۸۲، ۱۰۲). او در شرایط اوج گیری مبارزات ملی گرایانه پیش از کودتای ۲۸ مرداد در مقاله «آ...ی مردم! هنرکده را دریابید» در شماره دوم مجله «پنجه خروس» اردیبهشت ۱۳۳۲ فریاد بر می‌آورد: «برنامه تاریخ هنر در دانشکده چنین تنظیم شده است که هنرجویان ما از همه کشورهای قدیم و جدید آگاهی می یابند (جز از هنرهای ایران) پس کو هنر مردم پیشین ما طی این چند هزار سال که آثارش جهانیان را مفتون کرده است؟ چرا در هنرکده از تاریخ هنر ایرانیان تدریس نمی شود؟ آیا این هنرکده برای این تاسیس شده است که فرزندان ایرانی از هنرهای خود اطلاعی نداشته باشند و فقط از یونان و فرانسه اطلاع حاصل کنند؟ در کجای دنیا ملتی برنامه تحصیلی فرزندان خود را طوری تنظیم می‌کند که از هنر خود هیچ اطلاعی پیدا نکنند؟ آیا این جوانان نباید بدانند که مردم گذشته شان چکاره بوده و چه هنر نمایی ها کرده‌اند؟ ده سال است که این هنرکده تاسیس شده است اگر قبول کنیم هر موسسه ای در اوایل نواقصی دارد، چرا پس از ده سال درصدد اصلاح برنیامده اند؟ [...] نمونه ها و برنامه ها به خوبی نشان می دهد که جز نظرهای تحمیلی و از میان بردن شخصیت ملی و به طور کلی استعمار فرهنگی، نظر دیگری در میان نیست» (همان، ۱۷– ۱۹). ضیاپور این نظریه را توسعه داد که نقاشان ایرانی باید با استفاده از مدرنیسم و تلفیق خلاقانهٔ آن با خصوصیات تاریخ و فرهنگ ایرانی، شیوه ای نو و در عین حال ایرانی بیافرینند. این خواسته، یعنی حفظ هویت هنر ایرانی با شیوه بیان مدرن، تا چند دهه نگرش مسلط بسیاری از هنرمندان و نظریه پردازان هنر در ایران بود.

شوق شناخت مکاتب جدید هنر در میان نقاشان نوجوی آن زمان، در عرصهٔ عمل تقریباً از همان آغاز با مضامین و استفاده از عناصر هنرهای تصویری گذشتهٔ ایران توأم شد. نهاد های فرهنگی و جامعهٔ فکری آن روزگار نیز با حسی ملی‌گرایانه چنین گرایشی را از نقاشان ایران انتظار داشتند. برای مثال حسین کاظمی، از اولین فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، در نخستین تجربه هایش برای توأمان کردن نقاشی قدیم ایران با گرایش های نو، سعی داشت با استفاده از ساده سازی، اغراق و استفاده از اشکال هندسی و عناصر بومی، به نو کردن فضاهای نقاشی قدیم ایران بپردازد. آل احمد در نقدی بر یکی از نخستین نمایشگاه‌های کاظمی که در ۱۳۲۸ برپا شده بود می‌گوید آثار کاظمی همهٔ نشانه های هنر ایرانی را در خود دارد: «کاظمی در این نمایشگاه خود را یک هنرمند ملی نشان داده است. هنرمندی که هنر خود را و توانایی خود را در خدمت مردم گذاشته[است] »(آل احمد، ۱۳۲۸، ۱و ۸). سیمین دانشور سر دبیر وقت مجلهٔ نقش و نگار در مورد تجربه های جواد حمیدی، از دیگر نخستین فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا، آثار او را به این جهت که به حفظ هویت ملی اهتمام ورزیده و همسو با اصالت های ایرانی است مورد تأیید قرار می دهد: «حمیدی با اینکه از اسلوب های غربی در نقاشی جدید کاملاً مطلع است[...] در آثار خود شخصیت خاص هنر ایرانی، رنگ محلی و سنت کهن مینیاتور را حفظ کرده است. چنان که برمی آید اهمیت فراوانی که هنرشناسان غربی برای نمونه های قدیمی هنر نقاشی ایران، موجود در موزه های اروپا قائلند حمیدی را واداشته است که توجه عمیقی به این گذشته هنری داشته باشد و همان مشخصات را به صورت تازه ای جلوه بدهد» (دانشور، ۱۳۳۵، ٤٦). در صفحات بعدی همین شماره از نقش و نگار در بارهٔ نمایشگاهی که در بهمن ۱۳۳۵ در انجمن ایران و آمریکا برگزار شد، اصالت نقاشی ها به این خاطر که نشانی از هنر گذشتهٔ ایران نداشتند، مردود شمرده می شود (همان، ٤٨). دانشور معتقد بود «برای تکمیل هنرهای خود و برای پی ریزی هنر امروزمان بایستی ابتدا اسرار و رموز و دقایق فنی هنر های خود را از نو کشف کنیم [...] از آنها الهام بگیریم و بعد درصدد تکمیل آن برآییم [...]، مقصد عالی ما بایستی آن باشد [...] که در عین الهام گرفتن از آنچه خوب و عالی است، هنری کاملاً ایرانی و در خور ایرانی و مورد پسند ایرانی باشد» (دانشور، ۱۳۳٦، ۳) .

اقدامات و خواست حکومت

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۰، با تثبیت پایه های قدرت محمد رضا شاه، به ظاهر نوعی ثبات سیاسی و اقتصادی در ایران حاکم شد. سیاست های کلی حکومت که از طرفی به سمت مدرنیزاسیون

و گسترش روابط با غرب جهت گرفته بود، بر ملی گرایی باستانی نیز تأکید داشت، در عرصهٔ هنر هم حاکمیت نیازمند هنری بود که از یک سو با تحولات هنری مدرن همگام باشد و از سویی دیگر هویت ایرانی را نمایندگی کند. در این دهه فعالیت‌های روشنفکری ایران به سود نسل جدید نقاشان که برای شکست سنت های هنری بازمانده از تحولات هنر اواخر دوران قاجار و خلق آثار مدرن تلاش می کردند، جهت گرفت. از جمله احسان یارشاطر از دوره پنجم مجلهٔ سخن در آذر ۱۳۳۳ سلسله مباحثی را با عنوان «آیا می توان از نقاشی جدید لذت برد؟» برای معرفی نقاشی مدرن آغاز کرد و طی آن ضمن اشاره به تفاوت میان هنر قرن بیستم با قرون گذشته، برای اثبات متناسب بودن شیوه‌های انتزاعی هنر مدرن با جامعهٔ ایران، به سابقهٔ هنرهای سنتی ایران اشاره می کند که غیرطبیعت گرا بوده است: «اگر نظر خود را وسعت بخشیم، به آسانی متوجه می شویم که حسن ترکیب رنگ ها و اشکال همیشه سرچشمه لذتی برای ما ایرانیان بوده است. نقش قالی و رنگ های آن اگر لذت بخش است از اینجاست» و در ادامه می‌افزاید همانگونه که آنچه در قالی زیباست طرز ترکیب و هماهنگی رنگ و شکل‌هاست نه محتوا، از نقاشی جدید نیز تنها با توجه به ترکیب رنگ ها و تنظیم شکل ها می توان لذت برد (یارشاطر، ۱۳۳٤، ۳۸۱-۳۸۳).

در اواخر دهه ۱۳۳۰ اقدامات حکومت در جهت مدرنیزاسیون شکلی جدی تر به خود گرفت و متناسب با آن برای توسعه مدرنیسم در هنر ایران نیز فضای بیشتری پدید آمد. با گسترش دامنهٔ فعالیت نقاشان نوگرا، توجه نهادهای دولتی به سوی جریان نقاشی نوین جلب شد. به ویژه آن که با استقبالی که از آثار هنرمندان در انجمن های فرهنگی «ایران و فرانسه یا ایران و امریکا می شد، نهادهای دولتی این جریان هنری تازه را بستر مناسبی برای معرفی هنر ملی و در عین حال مدرنیزاسیون ایران یافتند.

مهم‌ترین گام در این جهت با برگزاری بینال نخست تهران برداشته شد. اگر شکل گیری دانشکده هنرهای زیبا را بتوان نقطهٔ آغاز نقاشی نوگرای ایران در نظر گرفت، برپایی نخستین بینال تهران در سال ۱۳۳۷ را می توان به منزلهٔ تثبیت آن به عنوان جریان اصلی نقاشی ایران به حساب آورد. در همین راستا انتشارات ادارهٔ کل هنرهای زیبای کشور، هدف از برگزاری این نمایشگاه را امکانی برای تشویق و معرفی ایران در جوامع هنری معتبر جهانی از جمله بینال ونیز ذکر کرد و شرکت در بینال ونیز را به منزلهٔ نوعی موفقیت ملی به شمار آورد: «شک نیست که عرضه داشتن آثار با ارزش و جالب در نمایشگاه ونیز افتخار بزرگی برای کشور ما می باشد» (نقش و نگار،۱۳۳۷، ٤٨). با برگزاری نخستین دوسالانه در آستانهٔ دههٔ چهل جریان نقاشی نوگرای ایران به نوعی شناسنامه پیدا کرد و وارد مرحلهٔ جدیدی از سیر تاریخی خود شد. بطوری که طی دو دههٔ بعد امکانات نمایشگاهی برای نقاشان نوپرداز گسترش یافت. برپایی نمایشگاه‌ها در انجمن‌ها و دفاتر فرهنگی سفارت‌ها مانند انجمن ایران و آمریکا، تأسیس گالری ها، شکل گیری گروه‌های هنری و برگزاری پنج بینال نشان‌دهندهٔ رشد کیفی و کمی نقاشی جدید در ایران بود.

دههٔ ۱۳٤۰ دوران تثبیت و گسترش نقاشی نوگرا در ایران بود. در نتیجهٔ رشد اقتصادی دهه‌های چهل و پنجاه، در عرصه های فرهنگی نیز تغییرات برجسته ای صورت گرفت. در برنامه چهارم عمرانی (۱۳٤۷-۱۳۵۲) به دلیل افزایش چشمگیر درآمدِ دولت در نتیجهٔ بالارفتن قیمت نفت، بسیاری از برنامه های اجتماعی، از جمله برنامه‌هایی در ارتباط با فرهنگ و هنر جزو سیاست های عمرانی قرار گرفت (Rassekh, 1971, 145). رشد جمعیت در نتیجهٔ اقدامات نوسازی در بالابردن سطح بهداشت عمومی در دههٔ چهل و افزایش نسل جوان، افزایش شهرنشینی، همزمان با رشد طبقهٔ متوسط در ایران، نیازمند توجه بیشتر به وضعیت فرهنگی کشور بود. در جریان برنامه سوم عمرانی، یعنی سال ۱۳٤۳ «وزارت فرهنگ»، که تمامی برنامه های آموزش، هنر و ورزش زیر نظر آن انجام می شد، به دو وزارتخانه با نام‌های «وزارت فرهنگ و هنر» و «وزارت آموزش و پرورش» تقسیم شد. تا پیش از آن برنامه‌های هنر در چارچوب برنامه های آموزشی قرار می گرفت که توسط سازمان هنر های زیبای کشور و زیر نظر وزارت فرهنگ اجرا می شد. پس از تأسیس وزارت فرهنگ و هنر سازمان‌هایی نظیر سازمان ملی حفاظت آثار باستانی، سازمان ملی فولکلور ایران، هیأت امناء کتابخانه های عمومی کشور و شورای عالی فرهنگ و هنر برای اجرای برنامه های فرهنگ و هنر تأسیس شدند. به گفتهٔ چنگیز پهلوان، با تصویب ایجاد شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳٤٦ مسألهٔ سیاست های فرهنگی مطرح شد و در برنامه چهارم عمرانی کشور که در سال ۱۳٤۷ آغاز شد، نقش فرهنگ در «تحکیم مبانی وحدت ملی» مورد توجه قرار گرفت. در برنامهٔ فرهنگ و هنر برنامهٔ چهارم عمرانی، مسائلی نظیر بررسی و احیای هنرهای ملیِ فراموش شده یا هنرهایی که به تدریج رو به زوال می روند، در نظر گرفته شد و شورا سیاست فرهنگی ایران در سال ۱۳٤۸ را تهیه کرد که دارای هفت فصل بود از جمله: نگهداری و زنده کردن میراث فرهنگی، ایجاد تسهیلات برای ابداع هنری و پرورش فکری، آموزش و گسترش فرهنگ ایرانی در رابطه با فرهنگ های دیگر (پهلوان، ۱۳۵۳، ٥٤).

حمایت های دولتی و نقش دفتر مخصوص

ازدواج محمدرضا شاه در سال ۱۳۳۸ با فرح دیبا، که پیش از آن در پاریس به تحصیل معماری مشغول و به تحولات هنری علاقمند بود، سبب شد تا از جانب دربار نیز اقداماتی در جهت پشتیبانی و یا ایجاد نهادهایی برای ترویج و معرفی شاخه‌ها و گرایش های مختلف هنری ایران صورت بگیرد. فرح دیبا، در مقام ملکه، علاقهٔ بسیاری به در دست داشتن زمام امور فرهنگی و هنری داشت. وی در جهت استفاده از امکانات و ابزارهای هنری و فرهنگی، برای نشان دادن چهره ای مدرن و در عین حال ملی‌گرا از حکومت پهلوی کوشید. نکتهٔ تناقض آمیز در اینجاست که این اقدامات در زمانه ای صورت می گرفت که دستگاه تفتیش و سانسور حکومت شاه به اوج فعالیت خود رسیده بود. با این حال

علی رغم ماهیت دوگانهٔ سیاست های فرهنگی دولت، فعالیت‌های دفتر مخصوص فرح به ویژه از اواسط دههٔ چهل توانست در جهت دادن به برخی گرایش های هنری نقش ایفا کند. اگر چه در آن زمان رسماً وزارت فرهنگ و هنر زیر نظر مهرداد پهلبد(شوهر شمس خواهر بزرگتر شاه) بود،[۲] اما به نظر می رسد عملاً دفتر مخصوص در رأس امور فرهنگی و هنری قرار داشت. در بخش فرهنگ و هنر سازمان ها و نهاد های مختلفی تحت نظارت این دفتر تأسیس شدند و به فعالیت پرداختند. روشنفکران و کارگزاران هنری برجسته ای مانند سید حسین نصر، احسان نراقی، فیروز شیروانلو و احسان یارشاطر با این نهادها به همکاری پرداختند. باحمایت های دفتر مخصوص امکانات ویژه ای برای عده ای از هنرمندان و نویسندگان فراهم آمد. هدف فرح و دیگر همفکرانش، آنگونه که خود بیان می‌کردند، بالا بردن سطح سلیقهٔ جامعه و آماده ساختن آنان برای پذیرش مدرنیسم از طریق آموزش همگانی بود (تماشا، ۱۳۵۰ الف، ٤٨-٤٩).

اوج بلندپروازی‌های فرح برای اجرای برنامه های فرهنگی‌اش و ارائهٔ تصویری از ایران به عنوان کشوری با ظرفیت عرضهٔ هنر مدرن و در عین حال دارای هنر و فرهنگی بسیار کهن، در جشن هنر شیراز که خود ریاست عالیه آن را به عهده داشت، تجلی پیدا کرد. این جشن که هرساله از ١٣٤٦ تا ١٣٥٦ در تخت جمشید برگزار می شد، ترکیبی ناهمگون از هنرهای سنتی ایران مانند تعزیه و موسیقی فولکلور و آوانگارد ترین تحولات هنری معاصر غرب را ارائه می کرد. از بیانیه های فرح در این جشن می توان به سیاست های کلی فرهنگی وی پی برد. در پیام وی به مناسبت آغاز به کار جشن هنر در ١٣٤٦آمده است « از آنجا که اعتلای هنر در ایران و پیشرفت های هنرهای اصیل ملی پیوسته مورد توجه و علاقهٔ خاص ما بوده است، [...] جشن هنر به منظور برگزاری نخستین فستیوال بین المللی در شیراز آغاز شد. هدف این جشن گسترش هنر، بزرگداشت هنرهای اصیل ملی و بالا بردن سطح فرهنگ در ایران است. تجلیل از آثار هنرمندان ایرانی و نیز شناساندن هنرمندان خارجی در ایران و آشنا کردن مردم ایران با آخرین تحولات هنری جهان نیز یکی از هدف های این جشن به شماره می رود» (چهارمین جشن هنر شیراز، ١٣٤٩). وی در دوره های بعد نیز همواره بر اهداف خود در برگزاری جشن هنر تأکید می کرد. در گفته های دیبا به طور واضح از یک سو بر ملی‌گرایی و از سویی دیگر بر همسویی با آخرین تحولات هنری غرب تأکید می شد. وی تمایل داشت تا اقدامات او در مقام شخصیتی که فرهنگ ایران را احیا کرده است، مورد تأیید جهانیان نیز واقع شود. برای مثال در مصاحبه ای با خبرگزار تلویزیون فرانسه که او را «سازنده و آفرینندهٔ فرهنگ ایران» خطاب می‌کند در خصوص اهمیت فرهنگ بر تمایلات ملی گرایانه‌اش تأکید کرده و می گوید که اعتقاد او بر این است که یک کشور در حال رشد برای تبدیل شدن به یک کشور پیشرفتهٔ صنعتی نباید تمام ارزش‌ها و سنت های فرهنگی خود را فدا کند (تماشا، ۱۳۵۰ ب، ٤١).

توجه به هنرهای تجسمی مدرن نزد نهادهای حکومتی و دولتی را می توان به نوعی حمایت‌های دولتی از این هنر قلمداد کرد. بسیاری از موسسات دولتی و خصوصی از اواخر دههٔ چهل به اشکال مختلف به حمایت از این هنرها پرداختند. ثقفی تصمیم‌گیری دولت بر دخالت بیشتر در امور هنری را ناشی از دو عامل می داند: « اول پاسخگویی به نیازی که او [دولت] خود با تأسیس دانشکده هنر و هنرستان ها به وجود آورده بود. دوم برای جلوگیری از اینکه این نیاز ـ همانند گذشته ـ توسط سفارت‌خانه های خارجی برطرف گردد به ایجاد گالری های خصوصی کمک رساند و با خرید آثار نقاشان برای حفظ در موزه به آنان یاری رساند» (ثقفی، ١٣٧٥، ٤٠). در همین راستا فرح دیبا به جمع‌آوری مجموعه ای از کارهای نقاشان نوگرای ایران نیز پرداخت. موزه هنرهای معاصر تهران و فرهنگسرای نیاوران نیز در آخرین ماه‌های حکومت پهلوی زیر نظر دفتر مخصوص افتتاح شدند.

وزارت فرهنگ زیر نظر مهرداد پهلبد نیز در اشاعهٔ هنر مدرن نقشی مؤثر ایفا کرد که در این ارتباط می توان به برگزاری پنج بینال در تهران، تأسیس دانشکده هنرهای تزئینی، تأسیس گالری مهرشاه و مرکز فرهنگی آفتاب، اعطای بورس‌های مطالعاتی به خارج و ارتباط با بینال ونیز، نمایشگاه سن پائولو و سالن پاییز پاریس و نمایشگاه بال سوئیس برای نمایش آثار هنرمندان ایرانی اشاره کرد. همچنین بسیاری از مدیران رده بالا و نیز شرکت‌ها و سرمایه‌داران بخش خصوصی، همچون خاندان لاجوردی و گروه صنعتی بهشهرو بانک ها به خرید آثاری از نقاشان نوگرا تمایل پیدا کردند. امیر عباس هویدا نیز مجموعه ای را برای نهاد نخست وزیری خریداری کرد (Diba, 1989, 155).

تحولات فکری غرب ستیزانه و تاثیر آن بر شکل گیری بازگشت به خویشتن

با بیشتر شدن نفوذ غرب بر فرهنگ ایران پس از کودتای ۲۸ مرداد، برخی متفکران و نویسندگان با دیدگاه‌های متفاوت به بحث دربارهٔ این موضوع پرداختند. این بحث در دهه های چهل و پنجاه شدت گرفت. از جمله کسانی که به بحث میان شرق و غرب و نقد دوران مدرن پرداخت، احمد فردید بود. او بالأخص با تفسیر آرای مارتین هایدگر و طرح این موضوع که تکنولوژی، انسان های مدرن را از اخلاق محروم ساخته است بخش مهمی از روشنفکران ایران را که مشتاق بودند هویت خویش را بازیابند، به مباحث خود مجذوب کرد. بسیاری از متفکران از جمله سید حسین نصر، احسان نراقی، جمشید بهنام، داریوش شایگان، داریوش آشوری و بسیاری دیگر با دیدگاهی خاص به بررسی و مطالعهٔ نقادانهٔ تفاوت های میان شرق و غرب و به بحث دربارهٔ مفاهیمی همچون از خودبیگانگی پرداختند. برخی از این دسته روشنفکران با نهادهای وابسته به حکومت پیوندهای نزدیکی داشتند اما به نظر می رسد هوادار بومی ساختن علوم انسانی در ایران بودند. در میان روشنفکران این دوره اما اندیشه های هیچ کدام به اندازهٔ آراء جلال آل احمد با موضوع غربزدگی تأثیر گذار نبود. او با طرح مفهوم «غربزدگی» نقدی جدی علیه قدرت سلطه‌طلب غرب طرح نمود. این نقد همچنین علیه روشنفکران سکولار بود که آل

احمد از آنان، به عنوان همدستان غرب و کسانی که از ساخت یک مدرنیته اصیل و مؤثر ایرانی عاجز هستند یاد می‌کرد. نظر آل احمد این بود که برای در امان ماندن از هجوم نیروهای سلطه طلب و از خودبیگانه مدرنیزاسیون اجتماعی ـ تکنولوژیکی، می بایست به فرهنگ «اصیل» اسلامی بازگشت (آل احمد، ۱۳۴۳). برخورد انتقادی آل احمد با غربزدگی و جهت گیری او به سوی بومی‌گرایی و تجدید حیات اسلام شیعی با گفتمان بازگشت به اصل یا باز گشت به خویشتن به ویژه با آرای دکتر علی شریعتی در صحنهٔ روشنفکری ایران دنبال شد.

هویت گرایی دینی و تحولات نقاشی نوگرا

غالب متفکران و نویسندگان مطرح در آن زمان، چه آنها که به نوعی با نهادهای فکری و فرهنگی حکومت در ارتباط بودند، مانند نصر، شایگان، آشوری، بهنام، نراقی، چه آنان که در جبههٔ مخالف حکومت قرار داشتند، مانند آل احمد، بازرگان و شریعتی هر یک به گونه ای در بیان اندیشه های خود بر لزوم بازگشت به خویش و سنت گرایی تأکید داشتند. اگرچه برخی از این متفکران همچون آل احمد، در بیان دیدگاه‌های خود واکنش‌های خصمانه‌ای علیه مدرنیزاسیون و مظاهر مادی و معنوی آن، از خود نشان دادند، اما در نگاهی کلی می توان تمامی کوشش‌های ضدمدرنیزاسیون ایران در دهه‌های چهل و پنجاه را تلاش برای سازگارکردن مدرنیته با بافت «ایرانی» و «اسلامی» قلمداد کرد. در نوشته های بسیاری از روشنفکران آن زمان انتقاد از غرب و بازگشت به سنت موج می‌زند.[۳] برپایی سمینار های مختلف با محوریت هویت ملی نیز نشان دهندهٔ همسویی تلاش‌های ملی گرایانهٔ سیاست گزاران فرهنگی با فضای فکری روشنفکران آن روز جامعهٔ ایران بود. اقبال به گذشته و سنت گرایی در فضای فکری و فرهنگی ایران به نوعی در تطابق با سیاست های فرهنگی نهادهای حکومتی نیز قرار می گرفت که در عین مدرنیزاسیون به ملی گرایی توأم با هویت گرایی و گذشته گرایی تأکید می‌ورزیدند. جنبش سقاخانه، که از سویی به استفاده از شکل های هنر سنتی گرایش داشت و در عین حال هنری مدرن بود، در چنین فضایی بالید. اگر چه این جنبش هنری، ضدغرب نبود، اما بر هویت گرایی با استفاده از نقش‌ها و عناصر هنر عامیانه، سنتی و خوشنویسی تأکید می‌ورزید. طبیعی است که تطابق آن با نیازهای نهادهای فرهنگی حکومت، برای نمایش هنری که در عین مدرن بودن هویت ملی ایرانیان را نیز نمایندگی کند، امکان گسترش آن را فراهم آورد.

زمینه های نظری و سیاسی نقاشی سقاخانه

بطور کلی چهار عامل در ارتباط با زمینه های شکل گیری این جنبش که مبتنی بر استفاده از عناصر هنر بومی در قالبی مدرن بود، به شرح زیر قابل تشخیص است:

الف) تحولات پدید آمده در دیدگاه‌های روشنفکران در جهت ملی گرایی و بازگشت به اصل در مقابل غربزدگی که بازگشت به سنت‌ها و حفظ هویت را از جامعهٔ ایران طلب می کرد.

ب) برنامه های مدرنیزاسیون فرهنگی حکومت که اگر نگوییم به طور مستقیم، دست کم درخشش مکتب سقاخانه در مجامع هنری ایران و غرب، مرهون حمایت های سیاست گزاران فرهنگی وابسته به حکومت بود. این حمایت ها و نیز اقداماتی مؤثر نظیر تشکیل مراکز هنری و اعطای بورس، برگزاری بینال ها و نمایشگاه‌ها، به لحاظ رشد اقتصادی و بالا رفتن درآمدهای نفتی امکان پذیر شده بود.

ج) ثبات نسبی و رشد اقتصادی جامعه که خود معلول سه وضعیت بود: اول، حمایت سیاسی و اقتصادی کشورهای غربی به ویژه آمریکا از شاه، به دلیل موقعیت سوق الجیشی ایران همچون سدی در برابر شوروی، و بر خورداری ایران از منابع سرشار نفتی. دوم، بالا رفتن قیمت نفت پس از دهه ۴۰ و سوم، استفادهٔ گسترده از ابزار سرکوب علیه مبارزه جویان (میلانی، ۱۳۸۸، ۱۴۱).

د) تحولات جهانی در گذر از دوران مدرنیسم در اروپا؛ در دهه ۱۹۶۰ نزد بسیاری از متفکران و روشنفکران، مدرنیتهٔ غربی به چالش کشیده شده بود و در عوض توجه به فرهنگ توده ها، اقلیت‌ها، ارزش های بومی و هویت کشورهای استعمارزده به پدیدآمدن اندیشه های پست مدرن منجر شد. نویسندگانی نظیر امه سزر و فرانتس فانون مسائلی همچون «هویت» فرهنگ های استعمارزده و لزوم «بازگشت به خویشتن» را مطرح کردند. همزمانی جریان‌های اعتراض‌آمیز چپ و رویدادهایی نظیر انقلاب کوبا، جنگ ویتنام، جنبش های دانشجویی، هیپیسم و اقبال به گرایش های مذهبی و عرفانی شرقی را نیز نباید از نظر دور داشت. این تحولات مستقیم و غیرمستقیم بر فضای فکری دهه‌های چهل و پنجاه ایران تأثیر گذاشت و پیامدهای مهمی برای جامعهٔ فرهنگی ایران به بار آورد.

ازرویدادهای هنری دیگر در آستانهٔ دههٔ چهل، تأسیس هنرکده‌ی هنرهای تزیینی به قصد تربیت کارشناسانی در زمینه‌ی هنرهای کاربردی از سوی وزارت فرهنگ و هنر در سال ۱۳۳۹ بود. تشکیل این هنرکده که بعدها دانشکده نام گرفت، به اهتمام اداره هنرهای زیبا، به ریاست مهرداد پهلبد و جمعی از کارگزاران فرهنگی از جمله اکبر تجویدی و هوشنگ کاظمی انجام شد و با سیاست های فرهنگی کلی حاکم بر فضای جامعهٔ هنری آن روز، مبنی بر ایجاد هنری مدرن که در عین حال نشان دهندهٔ ویژگی‌های ایرانی و ملی باشد، بی ارتباط نبود. فعالیت نهادهای دیگری همچون تالار ایران (قندریز)، نیز در دههٔ چهل در رویکرد نقاشان به یافتن زبانی که هم مدرن باشد و هم از فرهنگ ایرانی نشأت گرفته باشد موثر بود. در بیانیهٔ گروه نقاشان تالار قندریز در اردیبهشت ۱۳۴۸ گفته شده است: «ما هرچند تاکنون از میراث غرب تغذیه کرده ایم، هرچند تکنیک و اندیشه مان تحت نفوذ فرهنگ مسلط بوده است، ولی به راه نجات می اندیشیم، به سنت‌های خود ارج می گذاریم و سعی در شناخت بهتر و دقیق تر آن داریم.» و در ادامه آمده است

که نقاشان این تالار، در جستجوی پیداکردن هنر ملی هستند؛ حتی اگر این هنر با الگوهای جهانی انطباق نداشته باشد و تأکید می کنند که « مسألهٔ نقاش ایرانی، باید همین جا و در محدودهٔ واقعی این ملک حل شود» (فرهنگ و زندگی، ۱۳۴۸، ۲۰).

سیاست های فرهنگی اتخاذ شده در برگزاری بینال ها و نمایشگاه های دیگر نیز نشان دهندهٔ تمایل متولیان آنها به هنری تلفیقی از هویت ملی و مدرنیسم بود. در مقدمهٔ کتابچهٔ بینال دوم، ویژگی مشترک هنرمندان شرکت کننده سعی در «یافتن وسایل تازهٔ بیان» و «مواضع جدید هنری» و گنجاندن «روح و مایهٔ هنر کهن ایران» در آثار و بخشیدن «رنگ و بوی ملی و ایرانی» به هنر ذکر شده است(دومین بینال، ۱۳۳۹، ۱۴-۱۵). چنین سیاست هایی در سه بینال برگزار شدهٔ بعدی نیز اتخاذ شد. چهارده سال بعد در برگزاری نخستین نمایشگاه بین المللی تهران در سال ۱۳۵۳ مطرح شدن همین سیاست های هنری نشان دهندهٔ استمرار این گرایش در هنر ایران بود(رجوع شود به مقدمه نخستین نمایشگاه بین المللی تهران، ۱۳۵۳).

هویت گرایی نقاشان سقاخانه

«سقاخانه» عنوانی بود که توسط کریم امامی، منتقد هنری و روزنامه نگار بر کار نقاشانی که ویژگی مشترک آنها کوشش برای استفاده از عناصری از فرهنگ سنتی، هنر گذشته و اعتقادات و باورهای ملی ایران در ارائهٔ آثارمدرن بود اطلاق شد.[۴] امامی، ضمن آنکه علت مطرح شدن این جنبش را توفیق نقاشان آن در رسیدن به یک مکتب هنری مدرن و در عین حال ایرانی می‌داند، معتقد بود پیش از آن نقاشان بسیاری در جهت تلفیق عناصر سنتی و بومی با شیوه های نقاشی جدید کوشیده بودند، اما میان کار نقاشان سقاخانه با پیشینیان، چون جلیل ضیا پور و هوشنگ پزشک نیا که تلاش داشتند موضوعات ایرانی را در قالب شیوه کوبیستی یا اکسپرسیونیستی ارایه کنند، تفاوت وجود داشت. استفاده از نقش های تزئینی موجود در هنر سنتی که خط فارسی نیز اغلب جزء ثابتی از آن بود، امکان همه گونه ترکیب و تجزیه را از نظر فرم، رنگ و بافت به هنرمندان سقاخانه می‌دهد (امامی، ۱۳۵۶). به اعتقاد امامی مکتب سقاخانه با بازگشتش به هنرهای گذشته، رنسانسی در هنر ایران ایجاد کرد و توانست هنرهای تجسمی ایران را احیا کند و مکتبی ملی به وجود آورد: « مکتب ملی پیش از ظهور سقاخانه ای ها یک رویای آسمانی بود. سقاخانه‌ای ها نشان دادند که با استفاده از مصالح آشنای دم دست، خیلی آسان‌تر می‌توان به این مکتب رسید» (همانجا). او نام دیگر این مکتب را «نو ـ ملی‌گرایی» می گذارد و آن را در عمل ادامه راه هنرمندان قدیم ایران می‌داند (Emami, 1971, 351). در واقع انگیزهٔ امامی در بیان این مسئله، دفاع از هنرمندان سقاخانه در برابر انتقاداتی بود که دامنگیر آنها شد. بیشتر این انتقادها وجههٔ تقلید و تکرار نقشمایه‌ها بدون توجه به شأن و ویژگی‌های فرهنگی و سنتی آنها و عدم واکنش به مسائل و مشکلات اجتماعی ایران را در کار نقاشان سقاخانه هدف گرفته بود.

برای سیاست گزاران هنر ایران، داشتن هویت ایرانی همان قدر اهمیت داشت که برای منتقدان اروپایی و آمریکایی در مواجه با آثار ایرانی. ارایه این آثار در کشورهای دیگر فرصت مناسبی برای معرفی چهرهٔ فرهنگی و هنری جدید (مدرنیزاسیون) ایران قلمداد می شد. در همین راستا نمایشگاهی از نقاشی مدرن ایران به ابتکار یارشاطر در ۱۳۴۷/۱۹۶۸ در دانشگاه کلمبیا در امریکا برگزار شد و ریچارد اتینگهاوزن، تاریخ نگار برجسته هنر اسلامی، در تحسین آن گفت: «اگرچه ماهیت زبان هنری نقاشی مدرن ایران، بخشی از جریان هنری عالم‌گیر هنر مدرن است، اما در عین حال همچنان چشم اندازی از قرن‌ها سنت هنری ایران ارائه می کند. حتی در پیشتازترین نمونه های این هنر نیز می توان پیوند با سنت هنری ایران را دریافت کرد.» (Ettinghausen, 1971, 343-344). وی داشتن هویت ایرانی نقاشی های مدرن ایران را با برشمردن سه ویژگی که در هنر قدیم و جدید مشترک هستند، مورد تاکید قرار می‌دهد؛ در ابتدا گرایش آشکار نقاشان ایرانی به انتزاع و چکیده نگاری را، که زبان هنر مدرن نیز هست و در اسلیمی ها، نقوش فرش و ظروف و نسخه های مصور ایرانی وجود داشته، از ویژگی های بارز سنت هنری ایران معرفی می کند. ویژگی دوم را شیوهٔ رنگ پردازی نقاشی‌ها می داند که به زعم او در همان سنت هنرهای تصویری ایران قرار می گیرد و در نهایت به جنبهٔ ایده آلیستی و غیرواقع نمای آثار اشاره می کند که همچون نقاشان قدیم ایران، هیچ مابه ازایی در عالم واقع ندارند و هیچ نشانه‌ای از پدیده های مادی اجتماعی، همچون فقر، جنگ و موقعیت تاریخی درآنها به چشم نمی خورد. اتینگهاوزن در نحوهٔ به تصویر کشیدن پیکرهٔ آدمی و استفاده از خوشنویسی همچون ابزاری برای بیان هنری، نیز پیوند با گذشته را آشکار می بیند(همان).

انعکاس آرای غرب ستیزانه درنقد نوشته های هنری

همزمان با بالا گرفتن جو انتقاد بر جریان‌های غربزده روشنفکری، نقاشی سقاخانه نیز به سبب پیروی از پسند غربیان و تسلط گرایش به معیارهای غربی در آن، به عنوان نقطهٔ ضعف نقاشی نوگرای ایران از سوی برخی از منتقدین و نظریه پردازان هنری به نقد کشیده شد. آیدین آغداشلو، در مجلهٔ اندیشه و هنر، در انتقاد به نقاشی‌های هنرمندان تالار ایران و مکتب سقاخانه، آنان را بلاتکلیف و درمانده «میان شرق قدیم و غرب جدید» توصیف می کند. وی از یک سو به نقاشانی که به سبک های غربی گرایش دارند و سر از پا نشناخته در دامن آبستره و فوویسم و فتوریسم و کوبیسم افتاده اند و خیلی اگر سعی کنند تازه می توانند مقلدین خوبی باشند می تازد (آغداشلو، ۱۳۴۳، ۵۳۶)، و از سویی دیگر به گذشته گرایی این نقاشان انتقاد می‌کند: «گویا عده‌ای نمی خاهند [خواهند] بدانند که از گذشتهٔ پر افتخار، با همهٔ دبدبه و کبکبه اش کاری برای امروز ساخته نیست ... که دیگر امروز نمی توان مینیاتور و خط نسخ و کوفی را به ما تحمیل کرد زیرا جوابگوی احتیاجات بصری امروز ما

نیست»(همان). برخی دیگر نیز به گرایش های آوانگارد هنری، به ویژه «آبستره و پاپ»، به جهت «غربزده» بودنشان و عدم ارتباط با مخاطبین ایرانی، انتقاد می کردند. برای مثال فیروزه صابری، نقاش و منتقد هنری مجلهٔ فرهنگ و زندگی دربارهٔ نمایشگاه پاپ آرت مارکو گریگوریان می نویسد: «مسأله این است که گرچه عناصر و عوامل کار او (گریگوریان) از زندگی تودهٔ مردم است، اما فضای نمایشگاه ارتباطی با زندگی مردم ندارد و کاملاً از آن بریده و جدا افتاده است؛ فضایی کاملاً خصوصی برای طبقه ای خصوصی. به تمام معنا نمایشگاهی است برای یک آمریکایی که دسترسی به عکس های زندگی توده مردم ندارد و این نمایشگاه، عطش فراوان جمع آوری کلکسیون شرقی او را ارضاء می کند» (صابری، ۱۳۵۰، ۱۱۹).

رویکردهای انتقادی و جامعه گرایانه

ضرورت پیوند اجتماع و هنر و لزوم تأثیرپذیری هنرمند از جامعه و متقابلاً تأثیر گذاری بر آن، در دههٔ پنجاه نیز در نوشته‌های نویسندگان و هنرشناسان ایران جایگاه خود را همچنان حفظ کرده بود. طیف وسیعی از صاحب نظران آن زمان برای هنر تعهدی روشنگرانه برای بیدارکردن مردم قائل می شدند. علی اصغر حاج سید جوادی در مجلهٔ نگین نوشت: «دربارهٔ ارزش آثار هنری یک تعریف ساده وجود دارد؛ ارزش اصلی و مشترک همهٔ آثار هنری خلق کردن پدیده های واقعی زندگی است که معرف مصلحت و منفعت مردم باشد» (حاج سید جوادی، ۱۳۴۸، ۴۹). به موازات این جریان آن دست هنرهایی که مورد توجه نهاد هایی حکومتی و مجامع هنری غرب قرار می گرفتند مورد انتقاد قرارمی‌گرفت. از مهم‌ترین علل نقد این گونه هنرها عدم توانایی در ارتباط برقرار کردن با تودهٔ مردم بود.

رویین پاکباز و محمدرضا جودت از نقاشان و نظریه پردازان فعال دهه های چهل و پنجاه، در نقد خود به هنر زمانه، جامعهٔ ایران را فاقد توان پذیرش هنری در سطح بالا می دانستند. به اعتقاد این دو، هنرمند در سازندگی فرهنگ جدید جامعه نقشی مؤثر دارد و آگاهی به ایفای این نقش او را در موقعیتی جدی قرار می دهد: «هنرمند رودرروی واقعیت زمان خود قرار می گیرد و به عنوان تبیین خود از سویی، و به عنوان تقبل وظیفهٔ توجیه دیگران از سویی دیگر، به آنها می پردازد». پاکباز و جودت سپس به نقد هنرمند و جامعهٔ آن روز ایران می پردازند و هنرمند بی توجه به مسائل انسانی و اجتماعی را یا انسانی کاملاً گسسته از گذشتهٔ خویش یا کسی که در تار و پود سنت دست و پا می زند توصیف می کنند و نتیجهٔ وجود چنین هنرمندانی را ایجاد اجتماعی می دانند که ذائقه ای در هنر نخواهد داشت و پذیرای هر گونه هنری است که به او عرضه می شود چرا که دارای هیچ اعتقادی در عرصهٔ زیبایی شناسی نیست و در حد متوسط نیز باقی می ماند: «چنین اجتماعی در اوج خودش یک اجتماع متوسط است و در نتیجه به اقتضای فرهنگ و تعلیم و تربیت متوسط، شخصیت های متوسط نیز می سازد که هر گاه تلاشی بکنند کاری در حد متوسط ارائه خواهند داد» (جودت و پاکباز، ۱۳۴۶، ۲۷-۳۰). پاکباز در اواخر دههٔ پنجاه در بررسی خود از نقاشی آن روزگار به دلیل عدم ارتباط با تحولات اجتماعی، نقاشی ایران را علی رغم موفقیت هایش بی بهره از کیفیتی سازنده ارزیابی می کند: «مسأله ای که در هنر معاصر به طور کلی مطرح است برکنار بودن آن از جریانات زندگی امروز جامعه ایران است. به عبارت دیگر هنرمند نه تنها خود را عامل مؤثری در تحولات اجتماعی تلقی نمی کند، بلکه غالباً با بی تفاوتی و گوشه گزینی از حرکت های جامعه پس می ماند و نتیجتاً هنر او از کیفیت پویا و سازنده بی بهره است. از این روست که در تلاش و تجربه گری خود غالباً به راه حل های اساسی نمی رسد و نیز به این دلیل است که بین کار او و مردم فاصلهٔ عمیقی وجود دارد» (پاکباز، ۱۳۵۵، ۳۰-۳۱و ۵۱).

بازگشت به خویشتن و اندیشه های شریعتی در هنر

در سال های پایانی حکومت پهلوی، انتقاد به وضعیت فرهنگی جامعهٔ ایران از سوی متفکران با گرایش های گوناگون شدت گرفت. به ویژه گرایش به تفاسیر معنوی از فرهنگ ایران با تکیه بر اصول اعتقادی تشیع بسیار مورد توجه بود. علاوه بر انتقاد از غربگرایی، به نقش مذهب و معنویت در بازیابی هویتی اصیل در جامعهٔ فکری و فرهنگی آن زمان تأکید ویژه ای می شد. در میان متفکران دههٔ پنجاه هیچ کس به اندازهٔ شریعتی نتوانست با مطرح کردن «اسلام انقلابی» در میان توده های مختلف مردم، به ویژه جوانان، محبوبیت کسب کند. شریعتی تفسیر خاص خود از مذهب شیعه را به موضوعات مرتبط با هنر نیز تسری داد.[۵]

اگر فضای فکری ایران در دهه چهل زیر تسلط جلال آل احمد بود، فضای دهه پنجاه به شریعتی تعلق داشت. گفتمان اصلی شریعتی، بازگشت به خویشتن، دنباله گفتمان غربزدگی آل احمد بود. شریعتی که شیعه را مذهب اعتراض می دانست، معتقد بود که جامعهٔ ایران به دلیل قرن ها دور بودن از اسلام حقیقی و نیز به دلیل پیروی از ایدئولوژی های غربی رو به انحطاط رفته است و از همین رو بر آن بود که خصلت پویا و انقلابی اسلام را روشنگرانه مطرح کند.

بازگشت به اصل در نظر شریعتی با حفظ اصالت ها، آن گونه که در نهادهای وابسته به حکومت ترویج می شد، تفاوت داشت: «مقصود این نیست که معانی و عواطف و احساسات و افکار و فلسفه ها را از اعماق زمان بیرون بکشیم و امروز در موزه ها به نمایش بگذاریم». در عوض وی بازگشت به اصالت ها را به معنای بازگشت به «روح سازنده و فعالی» معرفی می کرد که به زعم او در گذشته، فرهنگ و جامعهٔ ما را ساخته بود: «یعنی به آن شخصیت ملی و قومی ـ به معنای قومی و انسانی، نه نژادی و خونی و خاکی ـ برگردیم؛ یعنی در برابر هجوم ارزش های خارجی، استقلال انسانی به دست آوریم» (شریعتی، ۱۳۷۸، ۴ - ۵). در نظر او یکی از راه‌های بازگشت به اصل، هنر است و فرهنگ ایران، به عنوان فرهنگی شرقی، جایگاه ویژه ای در عرصهٔ هنر دارد چرا که هنر مدرن، «هنری است که به گونه ای تازه

کوشش می کند تا خود را به روح هنری ای که روح اساسی هنر شرقی بود نزدیک کند» (همان، ٦). شریعتی در تحلیل خود از هنر از نظریه های جامعه گرایانه نیز غافل نبود: «مسألهٔ هنر، برخلاف گذشته، یکی از شعبه های فرعی و تفننی زندگی مرفه برخی از طبقات آسوده و ثروتمند و اشرافی نیست، و [برعکس زمان] پیش، امروز جدی‌ترین و ضروری ترین مسألهٔ انسانی است که در عالم و دنیای مدرن مطرح است. و گذشته از آن، از چارچوب محدود کاخ های اشرافی و محدودهٔ زندگی ثروتمندان بیرون آمده است و به متن مردم و در همهٔ وسعت توده ها توسعه و تعمیم پیدا کرده است»(همان). در نظر شریعتی در زمانهٔ حاضر هنر همچون مذهب از مسیر حقیقی خود منحرف شده است و با نگاهی موعود باورانه می افزاید هنر و مذهب از طریق اعتقاد به «نجاتی قطعی و انقلابی و ریشه براندار» از انحراف رهایی پیدا می کنند، این نجات به نام « مسیانیسم»، به نام موعود، اصلاً فکری انقلابی است که ناگهان برمی خیزد و ناگهان همهٔ عادت ها و تلقین ها و اغفال ها را برملا می کند و راه راستین و صادق این مذهب [و هنر] را می‌نماید و هنر یا مذهب را در آن راه، که راه نخستین اش بود، می‌راند» (همان، ۷– ۹). شریعتی ازیک سو با دیدگاهی انقلابی برای هنر رسالتی قائل می شود که مؤلفهٔ اصلی آن عصیان است نه ایجاد لذت و سرگرمی و می گوید: «امروز هنر به عنوان یک سرگرمی، به عنوان پرکردن اوقات فراغت و به عنوان نرمش دادن به زندگی خشک صنعتی [است] و این، پست ترین شغل را به مقدس ترین موجود ـ که هنر است ـ واگذاشتن است» (همان، ۲۹). از سوی دیگر وی با رد نظریه هایی که هنر را ایجاد لذتی زیباشناسانه یا تقلید طبیعت می دانند، نقشی ماوراء طبیعی برای هنر برمی شمارد: « هنر درست، تقلید از ماوراء محسوس است، ماوراء طبیعت است، تا طبیعت آن چه را که می خواهد باشد و نمی یابد [برگونهٔ آن] بسازد. و احساس احتیاج او [انسان] را و اضطراب او را و تنهایی او را و بزرگ تر از همه نیاز به تکامل او را ، یعنی دور شدن از قیدهای مادی محسوس تحقق بخشد» (همان، ۲۰).

شریعتی عملاً تعریفی مذهبی از هنر ارائه کرد و آن را در حوزه‌های دینی قرار داد: «هنر تجلی آفریدگاری انسان است در ادامهٔ این هستی ـ که تجلی آفریدگاری خداست ـ تا طبیعت و هستی را آنچنان که او می خواهد و نیست بیاراید یا آنچه را که می خواهد و نیست، بسازد» (همان، ۲۰). آن چه در سال های بعد از انقلاب اسلامی، به ویژه در دههٔ نخست، در مجامع رسمی و به عنوان تعریف و رسالت هنر به اشکال مختلف مطرح می شد تقریباً بسط و گسترش همین قرائت شریعتی از هنر، در مقام پدیده ای معنوی و متعالی بود. تأکید شریعتی بر فرهنگ توده ها و قائل شدن رسالت و تعهد انقلابی برای هنر و هنرمند در کنار ارائهٔ تعبیری معنوی از هنر و پیوند دادن آن با مذهب، درست همان چیزی بود که نسل انقلابی و جوان اواخر دههٔ ۱۳۵۰ تشنهٔ شنیدن آن بود. هر چند پیدا کردن راه حلی عملی از آن چه شریعتی به عنوان تعاریف هنر ارائه کرد، در نهایت به هنری سمبلیک با شیوه ای روایتگرایانه و بعضاً تا حدی اکسپرسیو و با محتوایی ایدئولوژیک منتهی شد، اما جذابیت نظری و ایده آل جویی آن توانست تا سال های پس از انقلاب هنرمندان نسل جوان را به دنبال خود بکشاند.

نتیجه

بررسی حاضر نشان می دهد که تحولات کلی نقاشی معاصر ایران در دوران پهلوی، در کنار رویکردهای حکومتی، به نوعی تحت تأثیر نظرپردازی‌های چپ گرایانه، ملی گرایانه و بومی گرایانه شکل گرفت. این رویکردها، همچون سرمشق‌های مسلط بر چارچوب سیاسی و فرهنگی جامعهٔ ایران در فاصلهٔ زمانی مورد نظر، مجموعه‌ای از الگوها و نظریه‌ها را برای جامعهٔ هنری شکل دادند. همانگونه که در تحولات فرهنگی بین دو انقلاب مشروطه و اسلامی، از تحولات ادبی گرفته تا تاریخ‌نگاری، سه پارادایم ملی گرایی، چپ گرایی و سنت گرایی، به عنوان جریان‌های سیاسی مهم در تاریخ معاصر ایران به شمار می آیند، این تحقیق نیز نشان داد که وجود چنین پارادیم‌هایی در تحولات کلی نقاشی معاصر ایران تا چه اندازه نقش ایفا کرده اند. گرایش ملی گرایانه با رویکرد به مدرنیسم که به نوعی با سیاست های فرهنگی حکومت پهلوی تطابق داشت در دهه های چهل و پنجاه علی رغم مخالفت‌های آشکار نظریه پردازان غرب ستیز، مورد حمایت کارگزاران فرهنگی قرار گرفت. در این میان جنبش نقاشی سقاخانه رویکردی بود که بواسطه فراهم آمدن زمینه های سیاسی، فکری و اجتماعی و همزمان شدن با تحولات جهانی در تغییر نگرش فرهنگی هنری از مدرنیسم به پست مدرنیسم در ایران شکل گرفت و توانست پاسخی مناسب باشد به سیاستگزاری‌های هنری حکومت در پیوند میان مدرنیسم و ملی گرایی در هنر نقاشی نوگرای ایران. جریان‌های مخالف این گرایش نیز که غالباً تحت تأثیر نگرش‌های چپ و یا دیدگاه‌های مذهبی قرار داشتند، برای ایجاد پیوند میان هنر نوگرا با توده‌های مردم در تلاش بودند و سرانجام در سال‌های پایانی حکومت پهلوی منجر به شکل‌گیری نوعی هنر توده‌گرا و متعهد شد که از یکسو با رویکردی چپ‌گرایانه در آثار برخی هنرمندان تا اولین سال‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی ادامه یافت، و از سوی دیگر تحت تأثیر فرهنگ شیعی و تئوری بازگشت به اصل به ایجاد آثاری بر اساس ایدئولوژی و اسلام انقلابی قرار گرفت. گرایش اخیر در کوران اوج گیری تحولات انقلاب اسلامی با باورهای سیاسی و دینی انقلاب همراه و به جریان مسلط هنر نقاشی در دهه اول انقلاب تبدیل شد.

پی‌نوشت‌ها

۱ در بخش نگارگری حسین بهزاد، که از داوران نمایشگاه بود، کریمی، قرابگیان، و مطیع شرکت داشتند. آشتیانی، مقدم، برادران پتگر، اولیایی، نجمی از جمله پیروان مکتب کمال الملک به حساب می آمدند. نقاشان نوگرا همان دانشجویان یا فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا بودند از جمله: حسین کاظمی، جلیل ضیاپور، مهدی ویشکایی، جواد حمیدی، عبدالله عامری، محسن سهیلی، لیلی تقی پور، شکوه ریاضی، احمد اسفندیاری.

۲ به نظر می رسد پهلبد عقاید محافظه کارانه تری نسبت به هنر داشت. این را می توان از گفته های پرویز تناولی برداشت کرد. به گفتهٔ تناولی اگرچه پهلبد امکاناتی برای وی به منظور کار و تدریس در اختیارش گذاشت اما اندکی بعد از کارهای مدرن تناولی در مجسمه سازی ناخشنود بود (تناولی، پرویز، ۱۳۸٤: آتلیه کبود، نشر بنگاه، تهران، ۹). با این حال بعد ها به نظر می رسد بعد از موفقیت هایی که آثار مدرن تناولی در بینال دوم بدست آورد دیدگاه پهلبد تغییر کرد (همان ١٦).

۳ در این باره کافی است به مقالات و مصاحبه های روشنفکران دههٔ چهل و پنجاه در نشریات رجوع کنیم . برای مثال داریوش آشوری در ۱۳٤۸ در مجلهٔ فرهنگ و زندگی، مجله ای زیر نظر وزارت فرهنگ و هنر، در مقاله ای با عنوان «سنت و پیشرفت» می نویسد « مقولات فکری غرب برای ما صورت مطلق پیدا کرده اند... امروز طبقات و نیروهایی که در کار زیر و رو کردن بنیادی جوامع جهان سوم هستند خود را با معیار "پیشرفت" و "ترقی" [تأکید از خود نویسنده است] توجیه می‌کنند که نسبت به شاخص مطلق غرب سنجیده می شود.به هر صورت جهان امروز این اصل را به عنوان اصل اساسی پذیرفته است...اما حال که ما نیز این اصل را پذیرفته ایم نباید فراموش کنیم که ما به عنوان انسان دارای گذشته ای نیز هستیم.» وآشوری در ادامه می افزاید لازمهٔ پیشرفت توجه به گذشته است. چرا که گذشته رابطهٔ مستقیمی دارد با تاریخ جمعی انسان و از طریق پیوند با این «تاریخ مشترک جمع است که انسان دارای هویت می شود. و در نهایت می گوید« سخن بر سر کشف مجدد این تاریخ و این گذشته و بازگشت به آن است.» بنگرید: آشوری، داریوش (۱۳٤۸) « سنت و پیشرفت» ، فرهنگ وزندگی، شماره اول، صص٦٧-٧٢.

٤ کشمیرشکن به لحاظ زمانی برای مکتب سقاخانه دو دوره قائل می شود. دورهٔ نخست که دو سال اول این مکتب را در بر می گیرد بیشتر بر عناصری از فرهنگ شیعه و باورهای مذهبی عامهٔ مردم محوریت داشت و بیشتر نقاشی های زنده رودی و پیل آرام را شامل می شود. دورهٔ دوم شامل فعالیت همهٔ هنرمندانی است که از این زمان به بعد در چه در زمینه نقاشی و چه مجسمه سازی به هنر های سنتی ایران، همچون ماده ای خام برای خلق آثارشان روی آوردند. برای توضیحات بیشتر در این باره نگاه کنید به:

Keshmirshekan, Hamid, 2007: "Sqqa-Khana School of Art" in The Encyclopaedi Iranic.

۵ شریعتی نظریات خود را در قالب سخنرانی و کلاس درس دربارهٔ هنر بیان کرد. بعد ها سخنرانی ها و جزوات درسی او توسط طرفدارانش جمع آوری شد و به صورت کتاب در آمد. از همین رو در نظریات جمع آوری شده از شریعتی دربارهٔ هنر عدم انسجام و پراکندگی به چشم می خورد.

فهرست منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹)، تاریخ ایران مدرن، ترجمهٔ ابراهیم فتاحی، نشر نی، چاپ اول، تهران.

آدمیت، فریدون(۱۳۵۷)، اندیشه های میرزا آقاخان کرمانی، انتشارات پیام، چاپ دوم، تهران

آرین پور، یحیی (۱۳۵۵)، از صبا تا نیما [جلد دوم]، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپ چهارم، تهران.

آغداشلو، آیدین (۱۳٤۳)، نقد و بررسی، در اندیشه و هنر، دوره پنجم، شماره چهارم، صص ٥٣٦-٥٣.

آل احمد، جلال (۱۳۲۸)، ایران ما، یکشنبه ۲۸ اسفند ۱۳۲۸.

آل احمد، جلال (۱۳٤۳)، غربزدگی، انتشارات رواق، چاپ سوم تهران.

امامی، کریم (۱۳٥٦)، سقاخانه، کاتالوگ نمایشگاه، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳٥٥)، مروری بر نقاشی و پیکره‌سازی معاصر، جوانان رستاخیز، شماره ۷۹ صص ۳۰-۳۱و ٥۱.

پهلوان، چنگیز (۱۳٥۳)، برنامه ریزی فرهنگی در ایران، فرهنگ و زندگی، شماره پانزدهم، صص ٥۳- ۷۲.

تماشا (۱۳٥۰ الف)، هشدارهای دقیق شهبانوی ایران به مردم، هنرمندان و تاریخ نویسان، سال اول، شماره هفتم، صص ۱۲-۱۳ و ٤۸ - ٤۹.

تماشا (۱۳٥۰ب)، تماشای جهان در یک هفته؛ مصاحبهٔ شهبانو، سال اول شماره شانزدهم، ص ٤۱.

ثقفی، مراد(۱۳۷٥)، شهر و عرضهٔ اجتماعی هنر؛ نگاهی به فعالیت تالار قندریز، در گفتگو، شماره سیزدهم، صص۳۷-٥۳.

جودت، محمدرضا و پاکباز، رویین (۱۳٤٦)، ملاحظاتی در نقاشی معاصر، جهان نو، سال ۲۲، شماره دوم، صص ۲۷-۳۰.

چهارمین جشن هنر شیراز(۱۳٤۹)، کتابچهٔ چهارمین جشن هنر شیراز، بی نا.

حاج سید جوادی، علی اصغر(۱۳٤۸)، ارزش آثار هنری، در نگین، سال پنجم، شماره ٤۹ صص ٦-۷.

دانشور، سیمین (۱۳۳٥)، گزارش نمایشگاه‌ها، در نقش و نگار، دوره اول، شماره اول، صص٤٦-٤۹.

دانشور، سیمین(۱۳۳٦)، ره آورد سفر، در نقش و نگار، دوره اول، شماره چهارم، صص ۱-۳.

داوری، رضا (۱۳٦٥)، ناسیونالیسم و انقلاب، دفتر پژوهش‌ها و برنامه‌ریزی فرهنگی وزارت ارشاد اسلامی، تهران.

دومین بینال تهران (۱۳۳۹)، کتابچهٔ راهنمای بینال، چاپخانهٔ سمعی بصری هنرهای زیبا، تهران.

شریعتی، علی(۱۳۷۸)، هنر، (مجموعه آثار)، انتشارات چاپ پخش، چاپ هفتم،تهران.

صابری، فیروزه (۱۳٥۰)، از غرب با سوغات، فرهنگ و زندگی، شماره هشتم، صص ۱۱۱-۱۱۹.

ضیاپور، جلیل(۱۳۸٤)، مجموعه سخنرانیهای هنری -تحقیقی زنده‌یاد استاد جلیل ضیاء پور، به کوشش شهین صابر تهرانی، اسلیمی، تهران.

علوی، بزرگ (۱۳۱۲)، هنر و ماتریالیسم، دنیا، سال اول، شماره اول، صص ۲۰-۲٥.

علوی، بزرگ (۱۳۱۳)، هنر نو در ایران، دنیا، سال اول، شماره هفتم، صص ۲۲۱-۲۲۲.

علوی، بزرگ (۱۳۱٤)، هنر در ایران جدید، دنیا، سال اول، شماره دهم، یازدهم و دوازدهم، صص۳۳٦-۳۷۱.

فرهنگ و زندگی (۱۳٤۸)، گالری ها و نمایشگاه‌ها، گالری قندریز، سال اول، شماره یکم، صص ۱۲۰- ۱۲۱.

قیصری، علی (۱۳۸۳)، روشنفکران ایران در قرن بیستم، ترجمه محمد دهقانی، چاپ اول، انتشارات هرمس، تهران.

کاتم، ریچارد (۱۳۸۵)، ناسیونالیسم در ایران، ترجمهٔ احمد تدین، انتشارات کویر، چاپ چهارم، تهران.

گودرزی، غلامرضا (۱۳۸۳)، دین و روشنفکران مشروطه، نشر اختران، تهران.

میلانی، محسن (۱۳۸۸)، شکل گیری انقلاب اسلامی، از سلطنت پهلوی تا جمهوری اسلامی، ترجمهٔ مجتبی عطارزاده، گام نو، چاپ ششم، تهران.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۲٤)، هنر و اجتماع، در سخن، سال دوم، شمارهٔ پنجم، صص ۷۲۲-۷۲٦.

نقش و نگار (۱۳۳۷)، بینال اول، دوره اول، شماره چهارم، صص ٤۸.

یارشاطر، احسان، (۱۳۳٤)، آیا می توان از نقاشی جدید لذت برد؟، سخن، دورهٔ ششم، شماره پنجم، صص ۳۷۹-۳۹۰.

Diba, Kamran(1989), *Iran in Vijdan Ali,* ed. Contemporary Art from the Islamic World, 1989, Scorpion Publishing Ltd, London.

Emami, Karim(1971), *Modern Persian Artists,* in Yarshater, Ehsan.

Ettinghausen, Richard(1971), *An introduction to modern Persian painting,* in Yarshater, Ehsan, ed.1971.

Katouzian, Homa(2005), *Reza Shah's political legitimacy and social base,* in: Cronin, Stephanie, ed. The Making of Modern Iran, Routladge, London and NewYork.

Marashi, Afshin(2005), *Performing the nation: The Shah's official statevisit to Kemalist Turkey,* June to July 1934, in Cronin, Stephanie.

Rassekh, Shahpour(1971), *Palning for social change, in Yarshater,* Ehsan.

Yarshater, Ehsan, ed(1971),*Iran Faces the Seventies,* Praeger Publishers, New York and London.