نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۰

مطالعه‌ی تطبیقی خوانش پسااستعماری آثار نقاشی مکتب سقاخانه ایران و گروه D ترکیه با تکیه بر فضای سوم هومی بهابها

صدیقه پورمختار[۱]، سیدرضا حسینی*[۲]

[۱] دانشجوی دکترای تاریخ تحلیلی تطبیقی هنراسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

[۲] استادیار گروه نقاشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله:۹۸/۱۲/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی:۹۹/۴/۹)

چکیده

فضای سوم در اندیشه‌ی هومی کی بهابها از اندیشمندان حال حاضر حوزه‌ی پسااستعماری، جایی است که در آن تعاملی بین استعمارگر و مستعمره و یا فرهنگ‌های آنان روی می‌دهد. در این فضا، برجسته‌شدن شباهت‌ها پدیده‌ای نو ایجاد می‌کند که دورگه نامیده می‌شود و به صورت منسجم عناصر فرهنگی هر دوسویه را داراست که از نظر بهابها باعث جریان سازی می‌شود. با توجه به نقش و جایگاه مهم هنر در انتقال فرهنگ‌ها، بررسی فضای سوم و محصول آن در آثار هنری که مستقیم و یا غیر مستقیم متاثر از هنر غیرملی به‌عنوان یک عنصر تأثیرگذار بوده‌اند ضروری به نظر می‌رسد. فضایی که می‌تواند از یک سو هویت ملی را حفظ کرده و از سویی دیگر همسو با تحولات هنری پیش رود. بسط این دیدگاه موضوع پژوهش حاضر بوده و با هدف شناخت بیشتر هنر معاصر ایران و ترکیه در آثاری از مکتب سقاخانه ایران و گروه D ترکیه، به روش توصیفی-تحلیلی و رویکردی تطبیقی به انجام رسیده است. این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این پرسش است که آیا در جنبش‌های هنری معاصر در این دو کشور، فضای سوم هومی بهابها شکل گرفته است؟ از نتایج این پژوهش می‌توان به دستیابی هر دو مکتب به فضای سوم با کمی تفاوت با یکدیگر اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی

پسااستعماری، گروه سقاخانه، گروه D ترکیه، هومی بهابها، فضای سوم.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۲۷۰۸۱۱، نمابر: ۰۲۱-۵۱۲۱۲۵۰۰، E-mail: rz.hosseini@shahed.ac.ir.

مقدمه

یکی از بحث‌های مهم در مطالعات فرهنگی و نظریه‌های انتقادی، مطالعات پسااستعماری[۱] و ضدّاستعماری[۲] است. ضدّاستعمار در قرن بیستم و بیست‌ویکم به دو مفهوم به‌هم‌پیوسته اشاره دارد: رویدادی تاریخی و یک تحلیل انتقادی. ضدّاستعمار در معنای نخست، به مبارزه با حاکمیت امپریالیستی در کشورهای مستعمره اشاره دارد، که بیشتر در نیمه اول قرن بیستم رخ داده‌اند. در مفهوم دوم، به مثابه یک جنبش فلسفی و تحلیلی انتقادی، که موازی با نظریه پسااستعمار است. علاوه بر محرکی برای استقلال ملی و ملی‌گرایی پسااستعماری، متفکران و فعالان ضدّاستعمار درباره‌ی ضرورت همبستگی سیاسی و همچنین همکاری‌های بین المللی - از همبستگی افریقایی-آسیایی تا جنبش غیرمتعهد- را مورد توجه قرار می‌دهند (Elam, 2017, 1). از سوی دیگر، بیل اشکرافت[۳]، پسااستعمارگری را تأثیرات استعمار بر فرهنگ‌ها و جوامع تعریف می‌کند و بر این باور است که منتقدان ادبی از دهه‌ی ۱۹۷۰، این اصطلاح را برای بررسی تأثیرات فرهنگی گوناگون استعمار به کار برده‌اند؛ اما اولین بار برای نشان‌دادن تجربه‌ی فرهنگی، زبانشناختی، و سیاسی جوامعی به‌کار می‌رفت که در گذشته تحت استعمار اروپایی‌ها قرار گرفته بودند (Ashcroft, 2001, 11-16). هومی کی. بهابها[۴] (۱۹۴۹) در کنار ادوارد سعید[۵] و گایاتری چاکراورتی اسپیوک[۶] از متفکران حوزه‌ی پسااستعمار، همانند ادوارد سعید در آثار خود به مطالعه‌ی رابطه‌ی میان مستعمره و استعمارگر می‌پردازد، اما برخلاف سعید توجه خود را بر روی قدرت، گفتمان و عملکرد استعمارگر متمرکز نمی‌کند. او برای این که بتواند تعادلی در مطالعات پسااستعماری برقرار سازد، به مطالعه‌ی رفتار، زبان و ذهنیت مستعمره و رابطه‌ای که میان او با استعمارگر وجود دارد، می‌پردازد. هومی بهابها برخلاف دیگر اندیشمندان پسااستعمارگرا که معتقد هستند مستعمره همیشه «دیگری» است و مالک هیچ مکانی نیست تا بتواند از آنجا صحبت کند و خود را به دیگران بشناساند، معتقد است فضایی وجود دارد که مستعمره می‌تواند در آن علایق و تجربیات خود را در قالب مفاهیم و واژگان خود به دیگری بنمایاند. هومی بهابها در هنر آثار تلفیقی-تقلیدی را از آثار دورگه[۷] یا جریان‌ساز که می‌توانند گفتمان جدیدی را بسازند، جدا می‌کند. براساس آرای وی برخی از آثار هنری می‌توانند باعث ایجاد تحولی جدید شوند. فضای سوم[۸] هومی بهابها جایی است که فرهنگ‌های مختلف حتی استعمار و مستعمره هم می‌توانند با هم تعامل داشته باشند؛ که باعث افق‌های جدید و مشترک در فرهنگ‌های مختلف شوند. از سوی دیگر یکی از کارکردهای مهم هنر، انتقال پیام به مخاطب است. شیوه‌ی انتقال این پیام در دوران معاصر که عصرارتباطات نیز نامیده شده است از اهمیت بالایی برخوردار است. از آنجا که هنر یکی از نمودهای فرهنگی هر ملت محسوب می‌شود، ایجاد چنین فضایی در آن به رشد و گسترش فرهنگی کمک به‌سزایی خواهد کرد. بسط دیدگاه هومی بهابها در هنر به ویژه آثار هنرمندانی که دغدغه‌ی هویت را دارند موضوعی است که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. براساس دیدگاه‌های هومی بهابها می‌توان گفت که آثار نقاشی مکتب سقاخانه و گروه D که از آثار معاصر ایران و ترکیه می‌باشند از جمله نمونه‌هایی هستند که فضای سوم هومی بهابها را با برقراری تعامل و انسجام بین هویت ملی به‌عنوان موضوع و محتوای آثار و نوجویی در اجرای آثار با تأثیر از ویژگی‌های تأثیرگذار، خلق کردند. این جستار، به پرسش‌های؛ فضای سوم و دورگه از دیدگاه هومی بهابها دارای چه ویژگی‌هایی است؟ آیا فضای سوم در جنبش‌های هویت محور در ایران (مکتب سقاخانه) و ترکیه (گروه D) ظهور یافته است؟، پاسخ خواهد داد. نظریات هومی بهابها بیشتر در حوزه‌ی استعمار و مستعمره‌ها مصداق پیدا کرده است و بررسی آنها در هنر نقاشی ایران که به‌طور رسمی مستعمره نبوده است خوانش و پژوهشی جدید و نوآورانه محسوب شود. همچنین معرفی و بررسی اختصاصی آثار جنبش هنری گروه D متعلق به دوران معاصر کشور ترکیه و تطبیق آن با جنبشی مشابه در ایران و سپس یافتن مشابهت‌های آن براساس یک دیدگاه پسااستعماری که شعار بازگشت به خود را دارند، وجهی دیگر است که اهمیت این پژوهش را بیشتر نشان می‌دهد.

روش پژوهش

داده‌های پژوهش به شیوه‌ی کتابخانه‌ای گردآمده و تجزیه و تحلیل و نتیجه‌گیری از آنها نیز به شیوه‌ی توصیفی- تحلیلی بوده و هدف از انجام آن شناخت عمیق‌تر هنر معاصر دو کشور اسلامی ایران و ترکیه و جایگاه هویت ملی در این آثار بوده است. ابزار گردآوری اطلاعات از طریق فیش برداری و مشاهده‌ی آثار در دسترس می‌باشد. انتخاب نمونه‌ها به روشی انتخابی است.

پیشینه‌ی پژوهش

با توجه به‌عنوان و موضوع پژوهش مقالات مختلفی در زمینه‌ی آرای هومی بهابها، مکتب سقاخانه به‌طور جداگانه نوشته شده است به‌عنوان نمونه رائیکا خورشیدیان، حیدر زاهدی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی خود با عنوان «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟» جهت بررسی مکتب سقاخانه دیدگاه‌های پسااستعماری و شرق‌شناسی را به چالش می‌کشد و مکتب سقاخانه را محصور در هیچ یک از این دو قطب نظریه‌ای ندانستند و تحلیل آثار سقاخانه بیشتر متأثر از جریانات متأخر می‌دانند؛ امری که می‌توان آن را پرتاب نقد شرایط معاصر به گذشته تعبیرکرد. این پژوهش هرچند مدعی شده است که بر مبنای آثار متأخرتر صورت پذیرفته است، اما در تحلیل‌های خود از آرای متأخرتر نظریه پسااستعماری بهره گرفته نشده است از جمله آرای هومی بهابها که پژوهش حاضر بر مبنای آرای ایشان شکل گرفته است و هدف آن تحلیل آثار سقاخانه براساس نظریه‌ی فضای سوم ایشان است. آزاده بهمنی‌پور و عفت‌السادات افضل‌طوسی در مقاله‌ی «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو» (۱۳۹۵) جنبش سقاخانه را پروپاگاندای ویژه‌ای پاسخگوی اهداف و سیاست‌های دولت وقت شده و در ضمن با گرایش‌های مدرنیستی سعی در هماهنگ و هم‌سوشدن با جریانات هنری جهان به خصوص غرب

داشت تا با اعتبار و اصالت باستانی ایرانی در صحنه بین‌المللی حضور یابد. این مقاله با استفاده از آراء جامعه‌شناختی پیربوردیو درحوزه‌ی هنر که بر رابطه شرایط اجتماعی و هنر تأکید دارد و مکتب سقاخانه که برگرفته از نیازهای اجتماعی و گرایشات عامه مردم بود را مورد بررسی قرار می‌دهد. حمید کشمیرشکن (۲۰۰۵) به بررسی تاریخی مکتب سقاخانه پرداخته و آن را با صفت نقاشی نئوسنت‌گرایی و مدرن ایران توصیف می‌کند. بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر مقاله‌ای از عباس ایزدی و کاظم حسنوند (۱۳۹۵) است که به‌زعم نویسندگان این جنبش با آرای گادامر در ارتباط با مواجهه با متن قرابت دارد. براین اساس، مفاهیمی همچون پیش‌داوری، زمینه و بافت، افق معنایی، مکالمه، فاصله‌ی زمانی، زبان و سنت، هرکدام بر بخشی از ساختار نقاشی این جنبش دلالت دارد. نقاشی سقاخانه برای گروهی از هنرمندان ایرانی تجربه‌ی جدیدی بوده است تا با انتقال سنت‌ها به عصر حاضر، با زبان معاصر خود با آنها به گفتگو بنشینند. هرچند عناصر و نقشمایه‌های آثار آنان از گذشته بوده، اما برای هنرمند ایرانی چندان هم ناشناخته نبوده است، زیرا زبانی مشترک با آنها داشته که جایگاه آن در دل سنت‌ها و فرهنگ ایرانی بوده است.

بسط آرای هومی بهابها در ادبیات و هنر هم در برخی مقالات مورد تحلیل قرار گرفته است. از آن جمله: «بررسی هویت پسااستعماری در رمان مملکه‌ی الفراشه اثر واسینی الاعرج با تکیه بر دیدگاه هومی بهابها» (۱۳۹۶) عنوان مقاله‌ای از راحیل سن سبلی و سیدحسن فاتحی است که در این پژوهش هویت پسااستعماری شخصیت‌های رمان *مملکه‌الفراشه* را از دیدگاه هومی بهابها و براساس مؤلفه‌هایی چون هویت و اصطلاحاتی همچون فضای سوم و دورگه‌گی بررسی کرده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که نویسنده، در این رمان، هویت پیوندخورده‌ی شخصیت‌ها را در اموری چون دین، پوشش، زبان، ملیت، نژاد، نام و هنر نشان داده و بحران هویتی شخصیت‌های مهاجر را به تصویر کشیده است. اشرف‌السادات موسوی لر و مریم کشمیری (۱۳۹۵) به بررسی آرای هومی بهابها در دیوارنگاره‌ی دوربان پرداخته و به این نتیجه دست یافتند که این اثر هنری بنا بر تعریف بهابها، اثری دورگه است و فضای سومی را ایجاد کرده که توانسته جریان‌ساز باشد و گفتمانی جدید را ایجاد کند.

مقالات در زمینه‌ی هنر ترکیه معاصر بیشتر با نگاهی تاریخی به موضوع نگریسته شده است به‌عنوان مثال؛ مقاله‌ی جمشید حاتم و نازنین داوری با عنوان «بررسی جایگاه اتوماتیسم در آثار چند هنرمند معاصر غرب و تأثیرات آن در نقاشی ترکیه» (۱۳۹۷) با معرفی تعدادی از هنرمندان غربی معاصر و نقاشان ترک، جایگاه ایده اُتوماتیسم در ذهنیت آنان و بازتاب آن را در آثارشان مورد بررسی قرار می‌دهد. «هنر در خدمت گفتمان نوسازی: مطالعه موردی نقاشی عثمانی از اواخر امپراطوری تا استقرار جمهوری» (۱۳۹۵) عنوان مقاله‌ای است از مهدی محمدزاده و دیگران که علاوه برهدف آشنایی با هنر مدرن عثمانی و تکوین گفتمان هنری نوگرای عثمانی، گفتمان هنری نوگرا در عثمانی پیوندی تنگاتنگ بـا گفتمـان نوسازی یا مدرنیزاسیون دارد. گفتمان نوسازی درعثمانی معادل است با «غرب‌گرایی» که در حوزه هنر به واسطه اتخاذ الگوهای غربی و انتقال آمـوزش هنـر ازکارگاه‌های درباری به مدارس نظامی و سپس به آکادمی هنرهای زیبا نمودار شد. با تاسیس نهاد هنری جدید مانند آکادمی هنرهای زیبای استانبول در ۱۸۸۳، آموزش هنر به شیوه غربی به‌عنوان بارزترین مصـداق نوگرایی نهادینه شد. از دیگر مصادیق تأثیر گفتمان نوسازی بر نقاشی عثمانی، می‌توان به تصویرکردن زنان، مستندنگاری نوسازی شهری و روستایی و استفاده از سبک‌های مدرن اشاره کرد. «نقاشی عثمانی: بازتابی از هنرغرب از امپراطوری عثمانی تا استقرار جمهوری ترکیه» (۲۰۱۱) اثر وندی کارل شو است که نقاشی عثمانی را در دوران قبل و بعد جمهوری ترکیه مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد. «نقاشی و بیان تصویری ازهویت عثمانی در طول دوران مدرنیزاسیون در امپراطوری عثمانی» (۲۰۰۸) نوشته آیتول پاپیلا که آثار نقاشی را که با مضامین هویت عثمانی خلق شده‌اند را مورد بررسی قرار می‌دهد. «تغییرات تصویر زنان در نقاشی‌های قرن ۱۹ عثمانی» (۲۰۰۱) عنوان مقاله‌ی زینب اینانکور است که به بررسی تحولات قرن ۱۹ در ترکیه پرداخته و تغییر و تحولات تصویر زن را در این دوران بررسی می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

ادوراد سعید، هومی بهابها و گایاتری اسپیوک از شاخص‌ترین چهره‌های مطالعات فرهنگی در حوزه‌ی پسااستعماری هستند. هر کدام از این اندیشمندان بر بخشی از این حوزه متمرکز و صاحب نظر می‌باشند. ادوارد سعید در *شرق‌شناسی* بر روی روابط نظامی، قانونی و سیاسی میان استعمارگر و مستعمره متمرکز می‌شود (Said,1978,130). گایاتری اسپیوک هم در آثار خود بیشتر بر زنان فرودست تأکید دارد و در پی آن است که بتواند راهی برای سخن گفتن و در نهایت رهایی آنان از شرایط شان بیابد.

هومی بهابها به نقل از ریچارد لین[۹] به روابط روان‌شناختی میان فرهنگ غالب و فرهنگ زیردست می‌پردازد. از دیدگاه هومی بهابها در روابط استعماری، هویت هیچ یک از دو طرف اصیل نیست و هر دو طرف برای بر ساخت هویت خود به یکدیگر نیازمند هستند. در واقع هنگامی که هر یک از دو طرف با دیدن دیگری تفاوتی را احساس کند، سعی می‌کند خود را به دیگری نزدیک و مرزهای سنتی و کهنه‌ای را که میان خود و دیگری وجود داشت، پشت سر نهد. در واقع هومی بهابها روابط فرهنگی میان غالب و فرودست را به جای آنکه با رویکرد سیاسی مورد مطالعه قرار دهد، از رویکرد روان‌شناختی بررسی می‌کند (Lane, 2006, 30-35).

هومی بهابها اثری را خلق کرد که او را به‌عنوان چهره‌ای بزرگ در حوزه‌ی اندیشه در علوم انسانی معاصر شناساند: مجموعه مقالات او با نام *جایگاه فرهنگ*[۱۰] (۱۹۹۴). در این اثر بهابها به گسترش گفتمان انتقادی که در مطالعات پسااستعماری به یک الزام تبدیل شده است، می‌پردازد. این گفتمان از طرحی آغاز شد که همیشه از جوامع و افراد ناهمگون نشات می‌گیرد: زنان، استعمار شدگان، گروه اقلیت، تحمل کنندگان آزارهای جنسی. در نوشته‌های بهابها هم‌گرایی الگوهای اقلیت، مهاجرت و آوارگی به چشم می‌خورد که تناقضی‌بودن (دوپهلویی) نظریه‌ی معاصر را به تصویر می‌کشد (Bhabha, 1994, 134).

او معتقد است همین تفاوت‌های فرهنگی باب گفتمانی را میان مستعمره و استعمارگر می‌گشاید که در نتیجه‌ی آن استعمارگر نیز در این روابط بین‌الاذهانی در معرض ناخودآگاه مستعمره قرار می‌گیرد. او به تأثیر از ژاک لکان[۱۱] بر این ادعا است که مستعمره زمانی قادر خواهد بود در برابر قدرت استعمارگر مقاومت کند که بتواند نگاه استعمارگر به خود را پاسخ

گوید و او نیز به استعمارگر نگاه کند و با نگاه خود قدرت استعمارگر را به چالش کشاند (Lane, 2006, 30-35).

بهابها در خوانشی متفاوت از ادوارد سعید، رابطه‌ی میان مستعمره و استعمارگر را بسیار پیچیده‌تر، معنادارتر و مبهم‌تر از آن چیزی می‌بیند که سعید در اثر *شرق‌شناسی*[۱۲] و فرانس فانون[۱۳] در *بیچارگان زمین*[۱۴] بدان اشاره می‌کنند. از دیدگاه هومی بهابها هویت و شخصیت افراد در بافت‌های استعماری، به شدت تحت تأثیر «ناخودآگاه» هردو طرف برساخته می‌گردد. رابطه‌ی استعمارگر و مستعمره به معنی حذف هویت استعمارشده، چیرگی یک سویه و نظارتی نیست بلکه نظاره‌گر هم در مقام نظاره شونده قرار می‌گیرد. استعمارگر و مستعمره، هردو در تعامل با یکدیگر از کنش‌هایی بهره می‌گیرند که از ناخودآگاه آنها برخاسته است (Huddart, 2006, 113-115). او در حوزه‌ی پسااستعمار اصطلاحاتی همچون «فضای سوم»، «دورگه»، «مقاومت منفعلانه» را مطرح کرده است.

دورگه و فضای سوم

میشل فوکو[۱۵] گفتمان را مجموعه‌ای قانونمند از گزاره‌هایی می‌داند که به شیوه‌های پیش‌بینی‌پذیر با دیگر گزاره‌ها درمی‌آمیزند. او معتقد است ما به جای اینکه گفتمان را صرفاً مجموعه‌ای از گزاره‌های منسجم تلقی کنیم، باید وجود آن را وابسته به مجموعه‌ی پیچیده‌ای از دو نوع روال بدانیم؛ یکی روال‌هایی که می‌کوشند آن گزاره‌ها را رواج دهند، و دیگری روال‌هایی که می‌کوشند تا میان آن گزاره‌ها و گزاره‌های دیگر مرزی بنا کنند و از رواج یافتن گزاره‌های دیگر ممانعت به عمل آورند (Mills, 2003, 75). فوکو در کتاب *تاریخ میل جنسی*[۱۶] دو کارکرد برای گفتمان در نظر می‌گیرد: «گفتمان می‌تواند توأمان ابزاری برای قدرت و نتیجه‌ی قدرت باشد و علاوه بر آن، مانعی در برابر قدرت و پایگاهی برای برای مقاومت و نقطه‌ی آغازی برای یک راهبرد مخالف نیز است.» (Foucault, 1990, 131-135). به عبارت دیگر فوکو گفتمان را هم شیوه‌ای برای سرکوبگری و هم برای مقاومت می‌داند.

بهابها متأثر از دیدگاه‌های میشل فوکو در باب گفتمان، ویژگی‌های فضای سوم و دورگه را در بخش‌های مختلف کتاب *جایگاه فرهنگ* شرح داده است. دورگه از نظر وی «ابژه‌ای تازه که نه آن چیزی است که استعمارگر ارائه نموده و نه مشابهتی با ناخودآگاه مستعمره دارد» این فضای سوم پیشینه خود را عوض کرده و می‌تواند یک موقعیت سوم بیافریند. چرخش قدرت در ساختار جدید روی می‌دهد و تنها به یک طرف متعلق نیست. تولید دورگه در نتیجه‌ی تعامل دو طرف صورت می‌پذیرد (Huddart, 2006, 36-38).

بر این اساس دورگه را نمی‌توان مانند یک قطعه موزاییک کاری زیبا کنار هم بچینیم و با لحیم سنت‌های فرهنگی متفاوت، فرهنگی یکپارچه به دست آوریم بلکه دورگه به‌عنوان «چیزی جدید، نه این و نه آن» که برخاسته از فضای سوم است تعریف می‌شود. یعنی آنچه که از «هر دو نشانه‌ای» دارد و این ابژه‌ی جدید، «معنایی کاملاً جدید» دارد هر چند بازتابی از آن دو است (Bhabha,1994, 119).

مکتب سقاخانه

هنر ایرانی در دوره معاصر چهره‌ای از فرهنگ و جامعه‌ی ایران را نشان می‌دهد. تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود. اما شعر و داستان بیش از نقاشی و مجسمه‌سازی از آرمان‌های این جنبش تأثیر گرفتند، با این حال این دو هنر بر زمینه‌ی تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب مجالی برای رشد یافتند (پاکباز، ۱۳۸۳، ۸۸۹). بنابراین، هنر معاصر ایران را در کنار مجموعه‌ی این شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی بهتر می‌توان بررسی کرد. حمید کشمیرشکن معتقد است سه گفتمان غالب در قلمروهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ایران عمل کرده‌اند: اول، فرهنگ مدرن و جایگاه آن در سیاست و جامعه‌ی ایرانی، دوم، ملی‌گرایی و سوم هویت اسلامی/ شیعی. بنابراین فرهنگ ایرانی را متشکل از سه مؤلفه‌ی «فرهنگ پیش از اسلام، فرهنگ اسلامی شیعی و فرهنگ مدرن غربی» می‌داند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۱۱). سده‌ی یازدهم تا سیزدهم رونق اقتصادی و افزایش جهانگردان، سفیران سیاسی، مبلغان مذهبی، و هنرمندان خارجی در ایران رونق و شکوفایی زیادی را به بارآورد؛ و هنر ایران به ویژه نقاشی تأثیرات را از اروپاییان پذیرفت. این اثرپذیری از چند طریق صورت گرفت: آثار هنری واردشده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان، نقاشی ارمنیان ساکن جلفای نو، و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۳۱).

سهم دانشکده هنرهای تزئینی که در سال ۱۳۳۹ آغاز به کار کرد، تقریبا برای اغلب کسانی که در این زمینه‌ی پژوهش نموده و آثاری از خود به جا گذاشته‌اند، کاملاً آشکار است. دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران از لحاظ سیاست‌گذاری فرهنگی، برنامه‌ریزی آموزشی و روشی که برای انتقال دانش، به دانشجویان اتخاذ کرده بود، کاملاً در مغایرت با آن بود. برنامهٔ آموزشی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برگرفته از برنامه درسی مدرسه بوزآر پاریس بود، که آندره گدار بدون توجه به ارزش‌های فرهنگ سنتی و پایدار ایران، تدارک دیده و به اجرا گذاشته بود. در حالی که در دانشکده هنرهای تزئینی براساس ارزش‌های فرهنگ ملی، اقلیمی و سنتی، برنامه‌ریزی و تدوین شده و پس از تصویب وزارت فرهنگ وقت، به اجرا درآمده بود. به جرأت می‌توان اظهار داشت که برنامه آموزشی دانشکده هنرهای تزئینی هم تجربه مدرسه صنایع قدیمه را که از سوی حسین طاهرزاده بهزاد در دوره‌ی پهلوی اول، برای احیای هنرهای ملی فراهم آمده بود و تلاش داشت هنرهای چون نگارگری، تذهیب، گچبری، خاتم، منبت، گره‌چینی و کاربندی را احیا و به شیوهٔ سنتی، به جوانان آموزش دهد را پشت سر داشت و هم تجربه و برنامه‌ی آموزشی دانشکده هنرهای زیبا را که صرفا اروپایی بود. برنامه دانشکده هنرهای زیبای تزئینی، برخلاف برنامه دانشکده هنرهای زیبا، بیشتر توجه به ارزش‌های فرهنگ خودی داشت و تلاش داشت تا دانشجویان با الهام از فرهنگ ملی پروژه‌های عملی خود را طراحی و اجرا کنند.

هنرآموزانی که از اروپا برگشته بودند و متاثر از مکتب‌های کوبیسم و اکسپرسیونیسم اروپایی بودند در نخستین پایگاه‌های‌هنر یعنی انجمن خروس جنگی و نگارخانه‌ی آپادانا گرد هم آمدند و از این زمان تا یک دهه بعد برخورد میان گرایش‌های کهنه و نو فضای هنر معاصر را فرا گرفت و نهایتاً به پیروزی نوگرایان انجامید. دولت وقت هم با برپایی نخستین دوسالانه‌ی تهران در سال ۱۳۳۷ ه.ش که آثار نوگرایان را به نمایش گذاشته بود، این جنبش نوگرا را به رسمیت شناخت (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۰۵ -۲۰۶). حدودا در دهه‌ی ۱۳۳۰ هنرمندان جوان‌تر، هنری باهویت را نه در انتخاب موضوعات مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره‌گیری از

گنجینه‌ی هنرهای تزیینی عامیانه و خوشنویسی فارسی دانستند. آنان با هدف ایجاد یک مکتب هنر ملی که هم امروزی بودند و هم ایرانی کار خود را آغاز کرد. این مکتب از نظر جهانبگلو در واقع «نوعی بازسازی میراث گذشتگان در قالب امروزی بود» و «تأییدگرفتن از محافل بین‌المللی هدف اصلی آنان بود» (جهانبگلو، ۱۳۷۹، ۱۴۷). هنرمندان سقاخانه‌ای در پی آن بودند که آثارشان بازتاب آنی از هنر ایرانی باشد، به گونه‌ای که مخاطب ایرانی و غیرایرانی با دیدن آثارشان دریابد هنرمند آن اثر ایرانی است و بدین ترتیب هنرمندان این مکتب به سطح ظاهری و لایه‌های رویی تابلو توجه بیشتری داشتند به ویژه در به‌کارگیری و استفاده از خوشنویسی فارسی که بازتابی از هنر ایرانی دارد (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲۱۵). این آثار بیشتر با توجه به نوعی سادگی، تکرار نقش مایه‌های عامیانه و استفاده از رنگ‌های روشن و درخشان خلق می‌شدند. به زعم آغداشلو این مکتب ترکیبی شد از عناصر و نقش مایه‌های هنر عامیانه ملی و هنر مذهبی از یک سو، و مدرنیسم آزاد و تزیینی و گاهی انتزاعی غربی از سویی دیگر که نیم نگاهی به هنر غرب در دهه‌های ۱۹۴۰و ۱۹۶۰ به ویژه مکتب‌های هنری پاپ آرت و اکسپرسیونیسم انتزاعی داشته‌اند (آغداشلو، ۱۳۷۸، ۴۷).

در این فضا و امکانات بود که نقاش توانست واژه‌ها و عباراتی چون بازگشت به خود، در بیکرانگی تخیل، در واقعیت اشیا، در مذهب و اساطیر و آداب و سنن، خطوط چهرهٔ خویش را مطالعه کند و مرحله به مرحله به خودشناسی نزدیک شود. مکتب سقاخانه، دقیقاً در چنین اتمسفری شکل گرفت. زمانی که اندیشمندان، هنرمندان و نویسندگان دنیای سوم به نوعی خودباوری و رویکرد به ارزش‌های فرهنگ سنتی روی آورده و تلاش داشتند تا درمقابل هجوم بی‌امان غرب بایستند. هرچند به احتمال زیاد، بسیاری از هنرمندان سقاخانه، به‌طور مستقیم با آثار این دسته از اندیشمندان جهان سوم، در آن ایام، آشنا نبودند ولی روح زمانه و یا به تعبیر مشهور فردریک هگل «روح دوران» در جو فرهنگی جهان سوم حاکم بود و بی‌توجهی نسبت به آن از سوی هنرمند اجتناب‌ناپذیر می‌نمود. موضوعی که پدیدآورندگان مکتب سقاخانه به آن ایمان داشتند و به آن عمل نمودند (عصر ایران به نقل از حسینی، ۱۳۹۵).

دوره‌ها و گرایش‌های مختلف مکتب سقاخانه

در دورهٔ اول این جنبش هنری (بین سال‌های ۴۱ تا ۴۳) عمدتا شاهد رویکرد زنده‌رودی، تناولی و پیلارام به عناصر عامیانهٔ شیعی (شامل: شمایل‌نگاری‌های نذری، نقوش هندسی، اشکال طلسم‌گونه، اعداد، رنگ‌های عامیانه، مهرها، تعویذات، قفل‌ها و شمع‌ها) هستیم.

در دوره‌ی دوم (از سال ۴۳ به بعد) هنرمندان این جریان از اشکال هنرهای سنتی ایران به‌عنوان ماده خام در کار خود استفاده کردند. به‌طور خلاصه۲ گرایش عمده را در توسعه مسیر سقاخانه می‌توان برشمرد. اول زنده‌رودی، تناولی، پیلارام، قندریز و عربشاهی از طریق نزدیکی و شباهت ظاهری بین وجه تجریدی هنرهای تزئینی سنتی ایران با هنرانتزاعی که به خلق ترکیب‌های متنوعی از اشکال انتزاعی انجامید و در آنها عناصر تزئینی و اشکال هندسی متعلق به هنرایرانی- اسلامی و خوشنویسی فارسی و عربی مورد توجه قرار گرفت.

دوم ناصر اویسی، ژازه طباطبایی، صادق تبریزی که از طریق اشکال فیگوراتیو همچون پیکر انسان و حیوان در هنر سنتی ایران (از نقش برجسته‌های سنگی و باستانی و صنایع دستی تا نقاشی‌های قاجاری). در این میان البته تنوعی از تکنیک‌ها و شیوه‌ها و رویکردها را در زیر یک چتر واحد و در پوشش یک نام شاهدیم. زنده‌رودی توجه خود را به خط و حروف و ترکیب‌های تمثیلی معطوف می‌کند. عربشاهی بیشتر متمایل به انتزاع است. قندریز به نوعی عناصر ایرانی را محور تأکید خود دارد و صادق تبریزی با آویزها و قفل‌ها و سنگ‌ها و تعویذ و ادعیه و صور و جداول رمل و طلسمات و غیره کار می‌کند. پیلارام بیشتر دلبسته فرم‌های ایجاد شده از خطوط است (عصر ایران به نقل از عابددوست، ۱۳۹۵).

بنابراین، مکتب سقاخانه با استفاده از هنر مدرن و برخی عنصرهای تزیینی هنرهای سنتی و دینی، جریانی را ایجاد کرد که تأثیر بسزایی بر تحولات هنر نوگرای ایران و حتی خوشنویسی از خود برجای گذاشت. می‌توان گفت که این هنرمندان در جستجوی تعریفی نو از زیبایی ملی و سنتی بودند.

زمینه‌های هنر مدرن ترکیه

با انحلال امپراتوری عثمانی و تأسیس جمهوری ترکیه در سال ۱۹۲۳، هنرمندان و سیاست‌مداران به‌طور یکسان خواستار نوعی هنر جدید برای نشان‌دادن حکومت جدید شدند. در حالیکه توافق کلی در مورد رد هنر عثمانی وجود داشت، هیچ سبک واحد و همه جانبه برای جایگزینی آن ظهور نکرد. در سال‌های اولیه ایجاد جمهوری ترکیه شاهد ظهور ده‌ها مکتب جدید هنری از سوی هنرمندان جوان بود. نمایندگان این دوره، انجمن نقاشان و مجسمه‌سازان مستقل[۱۷] (تاسیس۱۹۲۸) و گروه D[۱۸](تاسیس۱۹۳۳) که به فاصله‌ی اندکی شروع به فعالیت کردند. اعضای گروه نخست صحنه‌های فرهنگ عامه[۱۹] را در آثار خود ترجیح داده، که در کار حیوات دِرلی یا تورگوت زعیم[۲۰] منعکس شده است. در حالی که دومی مجموعه ناهمگن‌تر از هنرمندان بود. برخی از اعضا مانند نورالله برک[۲۱] در نقاشی ترکیبی از سبک‌های اروپایی و ترکی کار کردند. دیگران همچون چیمال طولو، تأثیرات انتزاعی‌تری از کوبیسم و ساختگرایی گرفتند ، یا مانند عبیدین دینو[۲۳] به صورت انتزاعی با یک گرایش سیاسی کار کردند (Denny, 2012, 92).

در کنار این آثار که توسط خود هنرمندان انجام شده، یک کاوش رسمی از هنرهای ملی صورت گرفت. مصطفی کمال آتاتورک[۲۴]، نخستین رئیس جمهور حکومت جمهوری (۳۸- ۱۹۲۳) به دنبال تجدید نظر در چندین جنبه از فرهنگ ترکیه و تأکید بر میراث باستانی و زندگی روستایی این کشور بود (Berk, 1988, 110-12). بنابراین تلاش کرد کلیه تأثیرات فرهنگی عربی و فارسی از جمله استفاده از الفبای عربی و فرم‌های لباس شرقی را حذف کند. برای احیای حومه‌ی شهر (نواحی روستایی)، صدها «خانه‌های مردم»[۲۵] افتتاح شد. این خانه‌ها از یک‌سو مراکز اجتماعی بودند، جایی که تولیدات تئاتر به صحنه می‌رفت و فیلم‌ها به نمایش در می‌آمد. از سوی دیگر، انجمن‌هایی بودند برای حفظ فعالیت‌های بومی، جایی که آثار هنرمندان محلی به نمایش گذاشته و آهنگ‌های موسیقیدانان محلی ضبط می‌شد. عصمت اینونو[۲۶] جانشین آتاتورک (۱۹۳۸- ۱۹۵۰) تورهای استانی را برای نقاشان بین سال‌های ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۴ برپا نمود، هر سال ده هنرمند را برای زندگی و کار در مناطق مختلف کشور اعزام می‌کرد (Sardar, 2004, 175). هم‌زمان با این حرکت ترکی، اروپا همچنان به

آموزش رویکردهای جدید در زیبایی‌شناسی به هنرمندان ترکیه ادامه داد. کمک‌های مالی دولت به دانشجویان اجازه می‌داد که در خارج از کشور تحصیل کنند و هنرمندان خارجی برای آموزش در آکادمی‌های ترکیه استخدام شدند. مجسمه‌سازی در این زمان معرفی شد، و رودولف بلینگ آلمان در سال۱۹۳۷ به سرپرستی دپارتمان در آکادمی هنرهای زیبا آمد (Denny, 2012, 95). با درک پتانسیل تبلیغی این رسانه، دولت تعدادی از کارهای عمومی را به منظور گرامیداشت جنگ برای استقلال و نقش آتاتورک در آن سفارش داد. در عرصه نقاشی، دولت، تعدادی نمایشگاه مهم از جمله نقاشی‌های انقلاب، و نمایشگاه دولتی نقاشی و مجسمه‌سازی، که همه ساله برای آن برگزار می‌شود را برپا کرد. چند سال این نمایشگاه‌ها ضمن نمایش آثار هنری جوان، اولین تلاش‌ها برای سفارش، و طبقه‌بندی نقاشی مدرن شدند. به ویژه نمایشگاه پنجاه سال هنر ترکی[۲۷]، که در سال۱۹۳۷ در کاخ دولمه باهچه[۲۸] افتتاح کرد. در حالی که به‌طور کلی دستاوردهای آتاتورک مورد ستایش قرار می‌گرفت، ادبیات اوایل دوره جمهوری نیز نگرانی مردم ترکیه را که بین اصلاحات و سنت گرفتار شده بودند، و تغییرات ناگهانی را به ثبت می‌رساندند. بازگشت به ریشه‌های ترکیه نیز در سینمای این سال‌ها بازتاب داشت. برخی از کارگردانان ادعا می‌کردند که زیبایی‌شناسی آنها از نقاشی ترکیه و قدم زدن آنها از سبک‌های سنتی داستان‌پردازی ناشی می‌شود. از دهه ۱۹۴۰، هنر ترکیه ضمن حفظ پیوندی با اصطلاحات محلی، رویه‌های غربی را دنبال می‌کرد. هنرمندانی چون عدنان تورانی[۲۹] و بورهان دوکانچای[۳۰]، هر دو عضو جنبش خوشنویسی، از اشکال خوشنویسی اسلامی به‌عنوان مرجع استفاده کردند. کار آنها واکنشی برای حذف عربی به نفع متن لاتین بود (Sardar, 2004, 181).

گروه نقاشی D

در نقاشی، بسیاری از مهم‌ترین نقاشان دهه‌های نخست جمهوری به دنبال آن بودند از سنت هنرهای زیبا فاصله بگیرند و در جهت خلق آثار بومی یا به اصطلاح سبک‌شناسی آناتولی تلاش کردند. هنرمندان «آناتولیستی» مانند تورگوت زعیم، نورالله برک و بدری رحیمی عیوبوغلو بیشتر آثار خود را برگرفته از سرزمین آناتولی خلق می‌کردند. در آثار آنها زندگی و مبارزات دهقانان آناتولی در سبک‌های گوناگونی به تصویر کشیده شده است (Demirsar Arli, 2000, 232). بسیاری از نقاشان در اوایل جمهوری، سبک‌های «رسمی» را که تکرار سبک‌های اروپایی آن روز که از نظر سیاسی، پوپولیستی، سوسیالیستی یا حتی کمونیستی بودند را رد کردند.

مورخان هنر، هنرمندان اوایل حکومت جمهوری را تحت عناوین مختلف می‌شناسند: یک گروه معروف به «نسل۱۹۱۴» که روند اروپا را در نقاشی دنبال کرد. گروهی به نام مستقلان شناخته می‌شود که از هنرمندانی تشکیل شده است که در دهه۱۹۲۰ در اروپا تحصیل کردند، و سبک اروپایی دوره بین جنگ را بازتاب می‌دادند. هنرمندانی که خود را گروه «D» معرفی می‌کردند از نظر سبک متنوع بودند، اما موضوع آثار آنان آناتولیستی یا کمالیست[۳۱] بودند. بدری رحیمی شاید برجسته‌ترین و شناخته‌شده‌ترین عضو این گروه بود. نفوذ آنها هم به‌عنوان هنرمندان عملی و هم به‌عنوان معلمان فعال، به‌خوبی تا دهه۱۹۸۰ و بعد از آن ادامه یافت. فعالیت‌های هنری آوانگارد در ترکیه طی سال‌های دهه۱۹۳۰ روی داد. نقاشی‌های کوبیستی- ساخت‌گرایی گروه D فاصله خود را با آثار تبلیغاتی انقلابی حفظ کردند و به سوی فرهنگ ترکی متمایل گشتند. به عبارت دیگر آثار آنها با موضوع فرهنگ عامه و به شیوه‌ی کوبیستی اجرا می‌شد (Denny, 2012, 91-93).

رویین پاکباز بر این باور است که، اواخر سده پانزدهم، زمانی که سلطان محمد فاتح چند نقاش ونیزی را به قسطنطنیه فراخواند عثمانیان با هنر اروپایی آشنا شدند و کم کم توجه و علاقه‌ی آنان به این هنر افزایش یافت. در سده‌ی نوزدهم نقاشان عثمانی قواعد طبیعت‌پردازی را به‌طور دقیق در آثارشان اعمال می‌کردند؛ مانند عثمان حمدی که آکادمی هنرهای زیبا را با همکاری استادان اروپایی در استانبول بنیان نمود و رییس آنجا شد. عثمان حمدی[۳۲] سبک غربی آن زمان را به‌طور کامل و دقیق آموخت، وی چهره‌نگاری و مردم‌نگاری را با روش هنر آکادمیک اروپایی اجرا میکرد.

در این میان اولین فارغ‌التحصیلان آکادمی هنرهای زیبا از جمله ابراهیم چَلّی[۳۳] و جلیل پاشا[۳۴] آثاری تحت تأثیر امپرسیونیست‌ها ارائه می‌کردند، آنها پس از بازگشت از فرانسه مناظر بُسفُر[۳۵] را به سبک امپرسیونیستی نقاشی می‌کردند و خود را -گروه چَلّی- نامیدند؛ این گروه نسل بعدی هنرمندان ترکیه را آموزش دادند. همچنین نخستین انجمن هنری و انتشار مجله هنری توسط آنها موجب بنیان‌گذاری هنر معاصر ترکیه شد. مبارزات ملّی به رهبری آتاتورک نظر هنرمندان را به بخش آسیایی ترکیه جلب کرد. در این دوران تمام شاگردان گروه چلّی و نقاشان دیگر به سبک‌های فوویسم[۳۶] و کوبیسم[۳۷] و اکسپرسیونیسم[۳۸] روی آوردند؛ گروه‌های « انجمن مستقلان»، «گروه D» ، «گروه نو»[۳۹] (یِه نیلر) در عرصه هنر ترکیه ظاهر شدند؛ این گروه‌ها ارتباط میان نقاشان عثمانی را با نقاشان دوران فعلیشان به‌طور کامل قطع کردند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۹۰۶-۹۱۰).

همچنان که اعضای گروه مستقلان متمایز از یکدیگر کار خود را ادامه می‌دادند و هریک شیوه خود را دنبال می‌کردند. مدتی بعد برخی از اعضای گروه مستقلان گرد هم آمدند و«گروه D» را در سال ۱۹۳۳تشکیل دادند. از آنجا که نام انجمن نقاشان عثمانی (A) و نام انجمن هنرهای زیبا (B) و نام انجمن مستقلان (C) بود، آنها نام (D) را برای خود انتخاب کردند. اینان همگی از امپرسیونیسم فاصله گرفتند و با انتخاب موضوع‌های مربوط به آناتولی در جستجوی بیان هویت ملی برآمدند. بنیانگذاران این گروه زکی فیک ایزر[۴۰]، نورالله برک، الیف نقیم[۴۱]، جمال طولو، عبدین دینو و مجسمه‌ساز، زیتو میریتولو[۴۲] بودند (Germaner, 2019, 25) که به تشویق و حمایت دولت جمهوری هر ساله برای مطالعه و نقاشی کردن به نقاط مختلف آناتولی می‌رفتند. حاصل این سفرها صدها پرده نقاشی بود که تأثیر آنها به صورت استفاده از نقشمایه‌ها و موضوع‌های روستایی در هنر دهه‌های بعد نیز پایدار ماند (Shaw, 2011, 171).

تحلیل و بررسی

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، بهابها فضای سومی را معرفی می‌کند که در آن محصولی به نام دورگه به وجود می‌آید؛ چیزی جدید که عناصری از دو پدیده را چنان در خود تلفیق کرده است که ویژگی‌های هردو را در خود دارد و در عین حال به هیچ‌یک به‌طور اختصاصی تعلق ندارد. دغدغه‌ی اصلی جنبش‌های هنری مورد بررسی در این پژوهش، هویت ملی و حفظ

آن در دوران مدرن است. این دغدغه به‌عنوان محتوای آثار با شیوه‌های اجرایی نو و با بهره‌گیری از قابلیت‌های هنر مدرن، امکان خوانش فضای سوم هومی بهابها را ایجاد می‌کند. برای بررسی تحقق فضای سوم هومی بهابها در این آثار ابتدا به‌طور جداگانه آثار گروه سقاخانه در جدول ۱ و آثار گروه D در جدول ۲ مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد تا ضمن واکاوی آثار، ویژگی عناصر دربردارنده‌ی مفهوم فضای سوم در هر کدام مشخص گردد. در این جدول آثاری از هنرمندان مختلف از این گروه‌ها انتخاب شده‌اند و در دو قسمت ویژگی‌های ملی و غیرملی در دو زیر مجموعه‌ی فرم و محتوا بررسی می‌شوند.

در آثار مکتب سقاخانه همانگونه که در شرح این مکتب آمد، عناصر و ویژگی‌هایی از هنر ملی و غیرملی را مشاهده می‌کنیم که در یک انسجام در کنار هم قرار گرفته‌اند. به‌عنوان نمونه در اثر ۵ در جدول ۱همچنان فضای دوبُعدی نقاشی ایرانی را مشاهده می‌کنیم. هرچند در مکتب کمال‌الملک و شاگردان ایشان متأثر از نقاشی رئالیسم غرب فضاهای سه‌بُعدی دیده می‌شود، اما در این آثار فضای دوبعدی بدون استفاده از پرسپکتیو، که از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است دیده می‌شود. استفاده از اشکال هندسی و انتزاعی که در اثر ۲ مشاهده می‌شود، متاثر از هنر ایرانی و اسلامی است. همچنین استفاده از رنگ‌های درخشان در این آثار مشاهده می‌شود که از ویژگی‌های نقاشی ایرانی است. محتوای این آثار انتخاب شده یا مستقیما از آیات قرآنی و یا اشعار فارسی گرفته شده است و یا به‌طور غیر مستقیم به موضوعی ملی اشاره دارد. اما در کنار این ویژگی‌ها تأثیراتی که از غرب در خلق آثار نیز دخیل هستند از جمله استفاده از خوشنویسی به‌عنوان یک عنصر بصری (لتریسم)، فرم‌های التقاطی ناموزون و متکثر (پُست‌مدرنیسم)، استفاده از تزیینات عامیانه (پاپ آرت) می‌توان نام برد.

در آثار گروه D هم می‌توان فضای سومی را مشاهده کرد که در اثر ترکیب منسجم عناصر فرمی ملی و تأثیرگذار و محتوای برگرفته از فرهنگ ملی به وجود آمده است. هر یک از ویژگی‌های ملی مانند فضای دوبعدی، موضوعات مربوط به آناتولی در کنار استفاده از پرسپکتیو و پرداختن به سبک‌های کوبیسم، و آبستره در ساخت چنین فضایی دست داشته‌اند.

جدول ۱- ویژگی‌ها و کیفیات تصویری ملی و غیرملی در آثار مکتب سقاخانه.

	هنرمند/ منبع اثر	ملی		غیرملی	
		عناصر، فرم‌ها شیوه نمایش و کیفیات تصویری اثر	موضوع و کیفیات محتوایی	عناصر، فرم‌ها شیوه نمایش و کیفیات تصویری اثر	موضوع و کیفیات محتوایی
۱	حسین زنده‌رودی/ arthibition.net	-فضای دوبعدی - اشکال هندسی و انتزاعی - رنگ روشن و درخشان	آیات قرآنی/ بهره گیری از فرهنگ عامه/	- تکثر خطوط و اشکال به صورت نامرتب - هماهنگی‌های ناموزون -استفاده از خوشنویسی به عنوان بافت(لِتریسم) - تکرار نوشته ها و رویکرد فرمالیستی - سنت گرایی متجددانه - رویکرد سنت گرا با شاخص های طبیعت گریزی و انتزاعی و تمایل به سوبژکتیویته	ندارد
۲	مسعود قندریز/ arthibition.net	-اشکال هندسی و انتزاعی - فضای دوبعدی - اشکال نمادین - استفاده از نمادهای اساطیری - استفاده از نمادهای عامیانه تاریخی	- بهره‌گیری از فرهنگ عامه/ عناصر فرهنگ شیعی/ جایگزینی معانی و نشانه های سنتی و مذهبی با نقوش تزیینی/	- علائم و نشانه‌های متضاد - فرم‌های التقاطی و ناموزون - فردگرایی و اصالت نشانه - توجه به فرم گرایی - رویکرد التقاطی در ترکیب - ساختارگرایی و توجه به زیبایی بصری در اثر - عدم ارتباط میان بافت و زمینه مفهومی ویژه	ندارد
۳	فرامرز پیلارام/ arthibition.net	-اشکال هندسی و انتزاعی - تزیین بااشکال تجریدی - استفاده از خطوط منحنی و پیچان - استفاده از رنگهای طلایی و ترکیب رنگهای سنتی تکرار نوشته ها و ایجاد کثرت فرمهای برگرفته از خوشنویسی	متن آیات و احادیث و یا اشعار فارسی / ماهیت بین الاذهانی	- فرم‌های التقاطی و هماهنگی های ناموزون - تاکید بر فضای متنوع در شکل اجرای کار - عمق نمایی و ترکیب پلان‌ها و سایه روشن -استفاده از خوشنویسی به عنوان بافت(لِتریسم) - عدم ارتباط میان بافت و زمینه و مفهومی ویژه	ندارد
۴	مسعود عربشاهی / arthibition.net	- اشکال هندسی، انتزاعی و تجریدی - کثرت گرایی و وحدت در عین کثرت - فرم به عنوان طرحی از بافت و زمینه همچون هنر سنتی	جایگزینی معانی و نشانه‌ها با نقوش تزیینی	- فرم‌های التقاطی و ناموزون - توجه به فضاهای متنوع در اجرا و اهمیت فرم-گرایی - سایه روشن - فردگرایی و اصالت نشانه - ساختارگرایی و زیبایی بصری در اثر	ندارد
۵	ژازه طباطبایی/ arthibition.net	-فضای دوبعدی -رنگ های روشن - استفاده از فرم پیکره انسان و حیوان در هنر سنتی - استفاده از خوشنویسی	جایگزینی معانی و نشانه ها با نقوش/ بهره گیری از فرهنگ عامه و سنتی	- خلاصه شدن فرم‌ها و توجه به فرم‌گرایی -فرم‌های التقاطی و ناموزون - سایه و روشن - استفاده از خوشنویسی به عنوان تزیین - ساختارگرایی و زیبایی بصری	ندارد

جدول ۲- ویژگی‌ها و کیفیات تصویری و محتوایی ملی و غیرملی در آثار گروه D.

	هنرمند / اثر	ملی		غیرملی	
		عناصر، فرم‌ها شیوه نمایش و کیفیات تصویری اثر	موضوع و کیفیات محتوایی	عناصر، فرم‌ها شیوه نمایش و کیفیات تصویری اثر	موضوع و کیفیات محتوایی
۱	 خلیل پاشا/ mutualart.com	-فضای دوبعدی - استفاده از نماد ملی - استفاده از اصل تقارن	صحنه‌هایی از آناتولی/ بهره گیری از فرهنگ ملی و دینی	- شیوه رنگ‌گذاری و طراحی درهم شکسته - غالب بودن خطوط و سطوح - استفاده از نمادها - استفاده از پرسپکتیو - بهره گیری از شیوه های امپرسیونیستی	استفاده از طبیعت گرایی
۲	 بدری رحمی/ turkishpaintings.com	- فیگورها و پوشش آنها - فضای دو بعدی - استفاده از رنگ‌های روشن هنر اسلامی	صحنه زندگی آناتولی/ تاکید بر جنبه های ملی و اجتماعی	-پرسپکتیو -رنگ گذاری -طبیعت گرایی - تجسم صحنه ای از زندگی عادی - ساختارگرایی و زیبایی بصری در اثر توجه به فرم گرایی و ساده سازی عناصر	رویکرد واقعگرایانه در انتخاب موضوع
۳	 کمال طولو/ www.artsy.net	-فیگورها و پوشش آنها - فضای دوبعدی	صحنه از زندگی روستایی آناتولی/ بهره گیره از فرهنگ عامه و سنتی	-ساده سازی و تلفیق پلان‌ها - استفاده از شکل‌های هندسی و ترکیب با خطوط موزون -سایه روشن - نشان دادن حجم و جسمیت بدون استفاده از پرداخت واقع گرایانه	استفاده از برشی از زندگی واقعی به عنوان موضوع
۴	 فخرالنسا زید/ t-vine.com	-فضای دوبعدی - استفاده از اشکال هندسی و فرم‌های انتزاعی هنر اسلامی	جایگزینی معانی و نشانه های سنتی و مذهبی با نقوش تزیینی	- طراحی و رنگ‌پردازی بیانگرانه - غالب بودن خطوط و سطوح - رویکرد التقاطی - هماهنگی های ناموزون - ارزشگذاری بر ویژگی های سبکی و وجه نشانه ای اثر - ماهیت طبیعت گریزی و انتزاعی	ندارد
۵	 عدنان چوکر/ turkishpaintings.com	-استفاده از فرمهای هندسی -استفاده از نمادهای مذهبی و تاریخی -بازنمایی از مساجد ترکیه -ارزشگذاری بر وجه نشانه‌ای آثار	نماد دینی در ترکیه/ غلبه فرهنگ اسلامی	-استفاده از خطوط راست، اشکال هندسی و سطوح گسترده - رویکرد کمینه گرا - استفاده از اشکال هندسی -استفاده از فضا و بعد - ساده گرایی - توجه به فرم گرایی	ندارد

جدول ۳- بررسی فضای سوم در دو گروه سقاخانه و D.

شاخص	شاخص	گروه سقاخانه	گروه D
فرم	عناصر ملی	فضای دو بعدی- استفاده از خط فارسی و عربی- اشکال هندسی- فرم های ایجاد شده با خطوط- اشکال انتزاعی- اشکال طلسم	شکل پرنده و جاده- پوشش فیگورها- فضای دوبعدی
	عناصر غیرملی	فضای سه بعدی- تکثر خطوط و اشکال- خوشنویسی به عنوان بافت(آبستره)- ترکیب بندی التقاطی- تاکید به نشانه ها- فضاسازی متنوع- خلاصه شدن فرمها- سایه روشن	شیوه ی رنگ گذاری و طراحی- پرسکتیو- طبیعت گرایی- واقع گرایی- سایه و روشن- استفاده از فضا و بعد
موضوع	عناصر ملی	-	-
	عناصر غیرملی	-	طبیعت گرایی- صحنه‌های زندگی واقعی
محتوا	عناصر ملی	آیات قرآن- احادیث- اشعار	صحنه‌های آناتولی- نمادهای مذهبی ترکی
	عناصرغیرملی	-	-
سبک	عناصر ملی	-	-
	عناصرغیرملی	آبستره- کوبیسم	آبستره- کوبیسم- ساخت گرایی
شکل گیری فضای سوم	دورگه (عناصر ملی و غیرملی)	مجموع ویژگیهای فرمی ملی و غیر ملی و نمادهای ملی در کنار استفاده از سبک غیر ملی دورگه را تشکیل می دهند	مجموع ویژگیهای فرمی ملی و غیر ملی در کنار استفاده از سبک و موضوعات غیر ملی دورگه را تشکیل می دهند

نتیجه

این پژوهش با هدف شناخت بیشتر هنر معاصر در دو کشور اسلامی ایران و ترکیه به انجام رسیده است و دو جنبش هنری معاصر از آنها مکتب سقاخانه ایران و گروه D ترکیه را مورد بررسی قرار داده است که در دوران معاصر دغدغه‌ی هویت و بازگشت به خویش را در سر داشتند. این دو گروه هنری پس از اقدامات اصلاح‌طلبانه در کشور خود ایجاد شده‌اند. در ایران پس از اقدامات اصلاحی در ایران در سال ۱۳۴۰ گروهی که بعدها به جنبش سقاخانه نامیده شدند با اهداف نوجویی و همگامی با جنبش‌ها و سبک‌های نوین هنری و از سوی دیگر حفظ هویت ملی در تلاش برای خلق آثاری بودند که این دو جنبه را در کنار هم داشته و در عین حال هنری تقلیدی و تکرار گذشته نباشد. از طرف دیگر در ترکیه‌ی معاصر، بعد از استقلال جمهوری‌خواهان، گروه D هدفی مشابه گروه سقاخانه دنبال کرد و در آثار خود به نمایش گذاشتند. این آثار از نظر هومی بهابها اندیشمند حوزه‌ی پسااستعمار دورگه نامیده شده که در فضای سوم تولید می‌شوند. فضایی که سیال و مبهم است و تعین خاصی به یک‌سویه ندارد و در عین حال دوطرف در این فضا در تعامل با یکدیگر هستند. ناب‌بودگی یکی از فرهنگ‌ها در این فضا منتفی شده و در نتیجه این فضا صحنه‌ی کارزار تقابل‌های دوگانه نیست بلکه همان‌گونه که بیان شد دوسویه در تعامل با هم هستند. بررسی امکان تحقق این فضا در آثار این دو گروه با شباهت‌هایی که ذکر شد موضوع این پژوهش بوده که با بررسی آثار هریک از این دوگروه به‌طور جداگانه این فضا بررسی شد. براین اساس از چهار شاخص بهره گرفته شد؛ فرم، سبک، موضوع، و محتوا. و سپس هر یک از این شاخص‌ها در ارتباط با آثار بررسی و به‌طور خلاصه در جدول ۳ آورده شده است.

همان‌گونه که مشاهده می‌شود عناصر ملی و غیرملی در ترکیبی منسجم در کنار یکدیگر قرار گرفته و یک هماهنگی ایجاد نموده‌اند که هر کدام سهمی در اثر داراست. از نتایج برآمده از جدول ۳ می‌توان چنین نتیجه گرفت که برخی عناصر فرمی و عنصر سبک از عناصر غیرملی بوده که یک‌سویه این فضای سوم هستند و عناصر موضوعی و محتوایی عناصر ملی هستند که سویه‌ی دیگر را تشکیل داده و به ایجاد محصول دورگه کمک کرده‌اند. در آثار مکتب سقاخانه اهمیت فرم و ساختار بیشتر از محتوایی بوده است که آنان قصد انتقال داشته‌اند و به انتقال پیام با بهره‌گیری از نمادها و تزیینات عامیانه بسنده کرده‌اند. گروه D به صحنه‌های واقعی یعنی همان صحنه‌های زندگی را به‌عنوان موضوع انتخاب کرده اند که این شیوه‌ی انتخاب موضوع یعنی به تصویرکشیدن بخشی از زندگی روزانه بدون احساس گری است که از ویژگی‌های غیرملی است. اما در مکتب سقاخانه آثار مکان‌مند عمل نکرده و بر مبنای عقاید عامیانه و شیعی و بهره‌گیری نمادهایی از فرهنگ ملی می‌باشند ولی این آثار در عین حال زمان‌مند هستند که هماهنگ با زمان و متاثر از سبک‌های هم عصر خلق شده‌اند. بنابراین گروه سقاخانه با عمق بیشتر و مؤثرتری به فضای سوم دست یافته است و در گروه D این فضا تنها در لایه‌های رویی دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Postcolonialism.
2. Anticolonialism.
3. Bill Ashcroft.
4. Homi.K.Bhabha .
5. Edward Said.
6. Gayatri Chakravorty Spivak.
7. Hybridity.
8. The Third Space.
9. Richard Lane.
10. Location of Culture.
11. Jacques Lacan.
12. Orientalism.
13. France Fanon.
14. The Wretched of the Earth.
15. Michel Foucault.
16. The History of Sexuality.
17. Independent Painters and Sculptors.
18. D Group.
19. Folkloric.
20. Turgut Zaim.
21. Nurullah Berk.
22. Çemal Tollu.
23. Abidin Dino.
24. Mustafa Kemal Atatürk.
25. People's Houses.
26. Ismet Inönü.
27. Rudolf Belling.
28. Dolmabahçe Palace.
29. Adnan Turani.
30. Burha n Doğançay.

۳۱. Kemalist. کمالیسم، آنچنان‌که توسط مصطفی کمال آتاتورک به اجرا درآمد، مجموعه اصلاحات فراگیر سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی بود که به‌منظور جداسازی دولت نوین ترکیه از سنت عثمانی‌اش و در آغوش‌کشیدن راه غربیِ زندگی طراحی شده بود، و تأسیس دموکراسی، برابری سیاسی و مدنی برای زنان، سکولاریسم، حمایت دولتی از علوم و تحصیلات آزاد را شامل می‌شد، که بسیاری از آن‌ها برای نخستین‌بار در دوران ریاست‌جمهوری آتاتورک و در اصلاحات وی در ترکیه معرفی شد (زورخر، ۱۳۹۷، ۱۸۱).

32. Osman Hamdi.
33. Ibrahim Chelli.
34. Jalil Pasha.
35. Bosphorus.
36. Fauvism.
37. Cubism.
38. Expressionism.
39. New Group.
40. Zeki Faik İzer.
41. Elif Naci.
42. Zitomer Italo.

فهرست منابع

آغداشلو، آیدین(۱۳۷۸)، *از خوشی‌ها و حسرت‌ها*. تهران، آتیه.

ایزدی، عباس. حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۵)، بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۱، شماره ۴، صص ۳۰-۲۱.

بهمنی‌پور، آزاده؛ افضل‌طوسی، عفت‌السادات (۱۳۹۵)، پروپاگاندا در مکتب سقاخانه براساس نظریات پیر بوردیو، *کیمیای هنر*، ۵ (۱۹)، صص ۷۱-۸۸.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *دائره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

جهانبگلو، رامین (۱۳۷۹)، *ایران و مدرنیته: گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن*، مترجم: حسین سامعی، تهران: گفتار.

حاتم، جمشید؛ داوری، نازنین (۱۳۹۷)، بررسی جایگاه اتوماتیسم در آثار چند هنرمند معاصر غرب و تأثیرات آن در نقاشی ترکیه، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. تهران: دانشگاه الزهرا.

خورشیدیان، رائیکا؛ زاهدی، حیدر (۱۳۹۶)، مکتب سقاخانه: نگاهی

پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟، *باغ نظر*، (۵۳)۱۴، صص ۴۳- ۵۶.

زورخر، اریک جی. (۱۳۹۷)، *تاریخ نوین ترکیه*، مترجم، نفیسه شکور، حسن حضرتی، تهران: سمت.

فاتحی، سیدحسن؛ سن‌سبلی، بی‌بی راحیل (۱۳۹۶)، بررسی هویت پسااستعماری در رمان مملکه الفراشه اثر واسینی الاعرج با تکیه بر دیدگاه هومی بهابها، *لسان مبین*، شماره‌ی ۲۸، قزوین: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره).

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)، *هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نظر.

محمدزاده، مهدی؛ شریفیان، شکیبا و مهرآیین، مصطفی (۱۳۹۵)، هنر در خدمت گفتمان نوسازی: مطالعه‌ی موردی نقاشی عثمانی از اواخر امپراطوری تا استقرار جمهوری، *هنرهای صناعی اسلامی*، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.

موسوی، اشرف‌السادات، کشمیری مریم (۱۳۹۵)، مقایسه‌ی تجلی الهه زولو و خدای پدر در دیوارنگاره دوربان با تکیه بر نظریه فضای سوم هومی بهابها، *مطالعات تطبیقی هنر*، شماره ۱۲، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

Ashcraft, Bill. (2001). *Post-colonial Transformation*. New York: Psychology Press.

Demirsar Arli, Belgin. (2000). *From Orientalism to Contemporary Turkish Painting*. Istanbul: Toprakbank.

Denny, Walter. B. (2012). *The Routledge Handbook of Modern Turkey*. edited by Metin Heper and Sabri Sayarı. New York: Routledge.

Berk. Nurullah. (1988). *Modern Painting and Sculpture in Turkey*. Turkish Press.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.

Elam, J. Daniel. (2017). *Global South Studies: A Collective Publication with the Global South* "Anticolonialism." University of Virginia.

Foucault, Michael.(1990). *The History of Sexuality*.New York: Vintage

Keshmirshekan, Hamid. (2005). *Iranian Studies*. "Neo-traditionalism and modern Iranian painting: The Saqqa-khaneh school in the 1960s". 38(4):607-630. London: Iranian Studies.

Huddart, D. (2006). *Homi K Bhabha*. London & New York: Routledge.

İnankur, Zeynep, (2001). "The Changing Image of Women in nineteenth Century Ottoman Painting," Electronic Journal of Oriental Studies 4, pp: 1−21.

Lane, Richard J. (2006). *Fifty Literary Theorists*. New York: Routledge.

Mills, Sara. (2003). *Michel Foucault*.London and New York: Routledge.

Papila, Aytül. (2008), "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı,". Gazi Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Fakültesi*, Sanat ve Tasarım Dergisi. (The Emergence of Painting and Pictorial Expression of Ottoman Identity during the Westernisation Period of Ottoman Empire)

Said, Edward. E. (1978). *Orientalism*. New York: Penguin Books.

Sardar, Marika. (2004)."Art and Nationalism in Twentieth-Century Turkey." In Heilbrunn *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/anrt/hd_anrt.htm.

Shaw, M.K. Wendy. (2011), *Ottoman Painting*: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. London: Tauris.

Germaner, Semra. (2019), *The Development of Turkish Modern Art*. in http://www.turkishculture.org/fine-arts painting-110.htm.

Work cited:

https://www.asriran.com/fa/news/690331

http://blog.arthibition.net/

https://www.artsy.net/

https://www.mutualart.com

http://www.t-vine.com/

http://www.turkishpaintings.com/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Comparative Study of Postcolonial Reading of by Saqqakhaneh School and Group D`s Paintings in Turkey Based on the Third Space of Homi Bhabha

Sedigheh Pourmokhtar[1], Seyyed Reza Hosseini[*2]

[1]Ph.D Student of Comparative Analysis History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
(Received 16 Mar 2020, Accepted 29 Jan 2020)

The third space in the Homi K. Bahabha thought, one of the present postcolonial thinkers, is the place where the interaction between colonialism and their colonies takes place. In this space, the similarities between phenomena are highlighted and create a new one, called the Hybridity, and coherently incorporate the cultural elements of both of them, which make them mainstream. In fact the concept of hybridity occupies a central place in postcolonial discourse. It is celebrated and privileged as a kind of superior cultural intelligence owing to the advantage of in-betweeness, the straddling of two cultures and the consequent ability to negotiate the difference. Bhabha has developed his concept of hybridity to describe the construction of culture and identity within conditions of colonial antagonism and inequity. For Bhabha, hybridity is the process by which the colonial governing authority undertakes to translate the identity of the colonized within singular universal framework, but then fails producing something familiar but new. This new hybrid identity or subject-position emerges from the interweaving of elements of the coloniser and colonised challenging the validity and authenticity of any essentialist cultural identity. Given the important role and place of art in the transmission of cultures, The third space and its product appear to be essential in works of art that have been directly or indirectly influenced by non-national art as an element of influence. A space that can be identified as retained the national identity, and it is in line with artistic developments. Expanding of this viewpoint is the subject of this article. The aim of the research is, knowing more the contemporary Iranian and Turkish art in the works of the Saqqakhaneh School of Iran and D Group of Turkey in a descriptive-analytical and comparative approach. Saqqakhaneh, one of Iranian contemporary artistic movement appeared in 1962 with major characteristics include the use of forms taken from traditional architecture and calligraphy, as well as the borrowing of visual aspects of classical Persian painting such as the interpretation of natural phenomena, attention to color balance and distribution, the creation of simultaneous dynamism and unity of different areas throughout the two-dimensional space of the painting, and the inclusion of symbolism in both figurative and abstract forms. The “Group D” artists of Turkey continued in many respects to dominate painting in the Republic in the decades after World War II, many other, smaller groups and movements of artists in all media, but especially painters, began to reflect the increasing pluralism in Turkish culture and society, and an increasing sense of belonging to, rather than simply following, international artistic Movements. Anatolianist tradition and Group D artists and their students and followers had as of that time continued to dominate contemporary art in Turkey. This research seeks to answer this question whether in the contemporary art movements in these two countries, the third space of Homi Bhabha has been formed? From the results of this study we can point out that both schools have access to the third space with a little difference.

Keywords
Post-Colonial, Saqqakhaneh School, Turkish D Group, Homi Bhabha, Third Space.

[*]Corresponding Author: Tel: (+98-912) 3270811, Fax:(+98-21) 51212500, E-mail: rz.hosseini@shahed.ac.ir