DOI.2023.414853.1018/10.22083
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۶
از صفحه ۹۵ تا ۱۰۸

# نگاهی انتقادی به مکتب سقاخانه، مبتنی بر رژیم بازنمایانه از دیدگاه ژاک رانسیر (بررسی موردی اثر: نقاشی‌خط فرامرز پیلارام)

• عاطفه گروسی[۴]

## چکیده

دردههٔ۱۳۴۰،آثارانتزاعیبرخیهنرمندانِنوگرایایران،نظیرفرامرزپیلارام،بامکتبسقاخانه پیوندیناگسستنیبرقرارکردهاست.مکتبسقاخانهکهپیروسیاست‌های«بازگشتبه خویشتن»دهه‌های۴۰و۵۰شکلگرفته،اصطلاح«نوسنت‌گرا»به‌آثاریاطلاقمی‌شودکه درحینهمگن‌سازیخودباتکنیک‌هایمدرنهنرغرب،به‌المان‌هایبومیوملیآمیخته است،.ازهمین‌رو،کلیشه‌هایتقلیل‌گرایانهدرتفسیرآثارسقاخانه‌ایدرراستایبازنمایی هویتملی،ضرورتبازاندیشینقشاینمکتبدرغالب‌شدنبرداشت‌هایتک‌ساحتیاز اثرهنریرا‌ایجابکرده‌است.هدفازپژوهشپیش‌رو،پاسخبهسؤال‌هاییاستکه‌به واسطهٔآن‌هاروشنشودکه‌تحلیلبازنمایانه‌اثرهنریچگونه‌می‌تواندازاثرسیاست‌زدایی کندوآنرابهخدمتنظمپلیسیحاکمدرمقطعیتاریخیدرآورد.دراینتحقیق،تفاوت میانسیاستونظمپلیسیوجایگاهاثرهنریدرارتباطباهریکازآن‌ها،باتکیه‌برآرای ژاکرانسیردراینباب،به‌روشتوصیفی-تحلیلیبررسیوروشنشدکهتأثیرهنرسیاسی، نهدرانتقالپیام،بلکهدربرکندننظاممعناییمسلط،زیرسؤال‌بردنامربدیهیوخلق معناهاوروابطجدیدمیانچیزهااستومبتنیبراینخصوصیاتدرتقابلبانظمپلیسی کهنمودآننگاهبازنمایانه‌بهاثرباشد،قرارمی‌گیرد.درگامبعدی،عواملشکل‌گیریمکتب سقاخانهوجایگاهآثارهنریذیلآنموردبازنگریقرارگرفتونمایانشدکهحروف مُنتزع درنقاشی‌خط‌هایپیلارام،تلاشدررساندنپیامتصویریمرتبطباعرفاناسلامی/ایرانی، به‌شکلی«نوین»داردکه‌بدینطریقهنرایرانبانمایی‌فاخرازآثارجریانسقاخانه،بتواند جایگاهیدرهنرجهانی‌شدهبرایخودبیابد.

## واژگان کلیدی

مکتبسقاخانه،نقاشی‌خط،فرامرزپیلارام،نوسنت‌گرا،رژیمبازنمایانه،نظمپلیسی،رانسیر.

## مقدمه

پس از فروپاشی سنّت کتاب‌آرایی و مناسبات درباری متناظر با آن، بنیان تاریخی نقاشی ایران فروریخت و [این هنر] به منظور بقای خود در دورهٔ مدرن نیاز به تکیه‌گاهی برای توجیه خود داشت. بدین قرار، پس از ناتورالیسم کمال‌الملک، با دو رویکرد غالب روبه‌رو می‌شویم؛ اول درک و جذب مبانی هنر مدرن غربی و کارورزی و تجربه‌اندوزی بر اساس پارادایم‌های تصویری هنر غرب و رویکرد تصویری دوم، کاوش در «آن‌چه خود داشته‌ایم» و احیای آنها در قالب سنتی ممتد و خود ویژه. هر دو رویکرد به شاخه‌های متفاوتی از لحاظ محتوایی و فرمی تقسیم می‌شوند و سقاخانه شاخص‌ترین گرایش تصویری تا پیش از انقلاب براساس رویکرد دوم است. مکتب سقاخانه تعدادی از هنرمندان معاصر را تحت یک نام و هویت نسبتاً منسجم گردآورد و اصول هنری را مطرح کرد که حداقل از لحاظ صوری و بر خلاق سنت نگارگری، تحت نام یک حکومت شناخته نمی‌شود (گرامی، رضایی‌اقدم، ۱۳۹۵: ۷۴).

این هنرمندان، طی کاوش در جنبش‌ها و گرایش‌های هنر غرب، به دنبال یافتن اعتباری جهانی از طریق تلفیق میراث گذشته خود با شکلی عملی از مدرنیسم بودند که بتواند به عنوان هنر پیشرو ایرانی در آن دوره پذیرفته شود. **فرامرز پیلارام** (۱۳۱۵_۱۳۶۲) از جمله هنرمندان عضو این مکتب بود که خط مشی فکری‌اش در این شیوه از تعریف مکتب سقاخانه می‌گنجد، با این حال بدیهی است که تفسیر هر اثر، تنها با تکیه بر رویکردی تاریخی در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی شکل‌گیری آن میسر نخواهد شد؛ به‌خصوص آن‌که زمینه فکری این مکتب، تحت عنوان «نوسنت‌گرا»، با برداشت‌های دوگانه‌انگارانه شرق ـ غرب، سنت ـ تجدد و مدرن ـ کلاسیک بررسی شده است. حال این سؤال مطرح می‌شود که با قرارگرفتن آثار پیلارام تحت سیطرهٔ معنایی مکتبی چون سقاخانه به عنوان جریانی تاریخی، چگونه می‌توان روزنه‌ای برای فهم متفاوت از اثر، خارج از نگاه ایدئولوژیک نسبت به آن یافت؟ به عبارتی دیگر، چگونه ممکن است آثار هنرمندی چون فرامرز پیلارام، هم از آن وجه کلی آگاهی صورت‌بخش خود در بستر جریانی خاص بهره‌مند بشود و هم امکان نفوذ به تکنیک‌ها و ویژگی‌های متمایزکنندهٔ اثر را در خارج از بستر مکتب سقاخانه داشته باشد؟ در این پژوهش، داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و پژوهشگر، به روش توصیفی. تحلیلی، با تکیه بر آرای **ژاک رانسیر**[۲] در زمینه سیر رهایی از رژیم بازنمایانه پیش از مدرنیسم، بر آن است تا تلاشی در جهت فهم منطق بازنمایانه آثار فرامرز پیلارام در بستر مکتب سقاخانه‌ای آن انجام دهد. این شیوه پرداخت، برخلاف پژوهش‌های صورت‌گرفته پیشین، بر خود عنوان «نوسنت‌گرایی» را به دیده شک می‌نگرد تا آن که صرفاً در جهت توجیه اقتضائات اجتماعی دوره‌ای مشخص برآید؛ چرا که به نظر می‌رسد با چنین نگرشی به یک اثر، ممکن است خود را در چارچوب نقد عرفی محبوس در گفتمان رایج دوره‌ای خاص به دام بیاندازد.

## پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در ارتباط با مکتب سقاخانه و سبک‌های منشعب از آن انجام گرفته است که در جهت تثبیت جایگاه و یا توصیف جریان‌های ناشی از آن بوده است. از جمله پژوهش‌هایی که در راستای این مقاله نوشته شده‌اند، می‌توان به «بازنمایی هویّت ملی در آثار نقاشی خط فرامرز پیلارام» از پگاه‌سادات رضوی به سال ۱۳۹۸، در همایش ملی خوشنویسی و نگارگری اشاره داشت که آثار پیلارام را براساس هندسه و عرفان ایرانی مورد تحلیل قرار داده است. همچنین مقاله «نقاشی خط؛ مکتب نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران» نوشته بهروز شریفی زیندشتی و مصطفی اوجی در سال ۱۳۸۸، مندرج در شماره ۱۳۵ نشریه کتاب ماه هنر را، می‌توان نام برد که به روند شکل‌گیری سبک نقاشی خط پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های انجام‌گرفته در این حوزه، مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی» از عبدالمجید حسینی راد و مریم خلیلی، ۱۳۹۱، در نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۴۹ است که دیدگاه‌های چپ‌گرایانه، ملی‌گرایانه و تأثیر آن‌ها در روند شکل‌گیری هنر معاصر ایران در دوران پهلوی و رویکردهای غرب‌ستیزانه در جهت تشکیل مکتب سقاخانه و سبک نقاشی خط را شرح داده است. نیز مقاله «بررسی نوگرایی در نقاشی معاصر ایران» از مهتاب مبینی و مریم فیروزبخت، در سال ۱۳۹۵، نشریه مطالعات هنر و معماری، شماره ۳، دلایل تقلید هنر نوگرای ایران از هنر مدرن غرب و عدم کامیابی آن را مطرح کرده است. در فصلنامه حرفه: هنرمند، فصلنامه ۵۷ در سال ۱۳۹۴، پژوهشگرانی چون پیمان گرامی و علیرضا رضایی‌اقدم در مقاله «مکتب سقاخانه: آشتی رؤیایی تعارضات»، آریاسپ دادبه در «آیا سقاخانه یک مکتب است؟»، خیزران اسماعیل‌زاده در «مکتب سقاخانه در در تصویر تاریخ» با نگاهی انتقادی، به مناسبات و شیوهٔ شکل‌گیری مکتب سقاخانه پرداخته‌اند که در پژوهش حاضر به ماحصل این نوشتارها اشاره‌ای مختصر خواهد شد.

## مفهوم «بازنمایی» و «نظم پلیسی» در آرای ژاک رانسیر

اصطلاح «بازنمایی[۳]» اصطلاحی رایج در بحث‌های مربوط به هنر و ادبیات است، مثلاً از بازنمایی یک درخت در یک اثر نقاشی صحبت می‌کنیم؛ اما پیش از پرداختن به این اصطلاح، در دستگاه مفهومی مربوط به ژاک رانسیر، لازم است با مفهومی چون زیباشناسی در آرای این فیلسوف فرانسوی آشنا شویم و بدین طریق جایگاه این اصطلاح را تا حد امکان به‌درستی بشناسیم. در حین پرداختن به این دو مفهوم، پلی میان زیباشناسی و سیاست برقرار خواهد شد که در پی آن، ارتباط متقابل میان بازنمایی و آن‌چه رانسیر به آن «نظم پلیسی» می‌گوید و نقد وارد بر آن، عیان می‌شود تا شاید بتواند راهی برای بازنگری انتقادی اصطلاح «نوسنت‌گرا»، به‌کاررفته در تحلیل آثار فرامرز پیلارام بگشاید.

بنا بر استدلال رانسیر، نیروی مولد تصویر از شکل‌بندی‌های درونی خودش نشأت نمی‌گیرد، بلکه در مفهوم خاصی از زیباشناسی گنجانده شده است. رانسیر بسیاری از دیدگاه‌های ارتدکسی در مورد زیباشناسی را به عنوان رشته‌ای برای درک ویژگی‌های رسمی یک شیء هنری معین، یا بیان تأثیری که از مواجهه با هنر می‌آید، به چالش می‌کشد. او استدلال می‌کند که در این گفتمان است که اعمال هنری، تأثیرات معقول و تفکر روشنفکری با هم ساخته و گره می‌خورند. تجربهٔ زیباشناختی، همیشه از طریق یک سیستم سوبژکتیو شکل می‌گیرد که او آن را «رژیم» می‌نامد. او مدعی است که سه رژیم برای بازنمایی تجربه زیباشناختی وجود دارد: اول، مدل افلاطونی یا آن‌چه او رژیم اخلاقی می‌نامد که معنای یک تصویر را به ظرفیت آن برای انعکاس «اخلاق» جامعه محدود می‌کند. به دنبال آن، الگوی ارسطویی رژیم نماینده‌ای است که معنای هنر را از طریق ظرفیتش برای تعریف قواعد خود، به منظور سازمان‌دهی کارکردهای تقلیدی و ارزشی آن تثبیت کرد. سوم، رژیم زیباشناختی که به گفتهٔ او، تنها در «دو قرن اخیر» به وجود آمده است (Ranciere, 2004: 22_27).

رانسیر، تفاوت میان زیباشناسی و رژیم «بازنمایانه» را در شیوهٔ نگریستن این دو مفهوم می‌داند. به گفتهٔ او، بازنمایی «اساساً یک منطق سلسله‌مراتبی است که می‌گوید ما اجازه داریم چیزی را تصویر کنیم؛ ولی چیز دیگر را نه، و این‌که بایستی کنش‌ها یا پیکرها را بر اساس فرم‌ها یا قالب‌هایی تصویر کرد که مناسب آن‌هاست» (رانسیر، ۱۳۹۹: ۴۳). در حالی که منطق زیباشناختی مرزهای دوگانه‌انگارانه‌ای چون هنر وسیاست، هنر و زندگی، کار و تفریح و نظیر این مرز بندی‌ها را در هم می‌شکند و حاصل شیوه‌ای نو در نگریستن به آثار گذشته و معاصر است (همان، ۴۶_۴۷).

این شکل از نگریستن به اثر که از قول رانسیر هیچ ارتباطی با فیگوراتیوبودن یا انتزاعی‌بودن آن ندارد، حامل کیفیتی است که او آن را «امر محسوس» نامیده است. امر محسوس همان کلیدی است که هم دریچهٔ زیبایی‌شناسی را می‌گشاید و هم سیاست را. از نظر او، امر محسوس، هم‌زمان هم امری مشترک را بنا می‌کند و هم بخش‌بندی‌هایی انحصاری در درون امر مشترک به وجود می‌آورد. این بخش‌بندی‌ها توزیع خاصی از «زمان‌ها» و «مکان‌ها» هستند که تعیین می‌کنند چگونه امر مشترک تن به مشارکت می‌دهد. بدین ترتیب، نحوهٔ فعالیت‌ها، جایگاه‌ها و شیوهٔ مشارکت افراد در امر مشترک از طریق یک توزیع خاص از امر محسوس تعیین می‌شود (رانسیر، به نقل از دانش اشراقی، ۱۳۹۹: ۶).

از همین رو، رانسیر با نگرش‌هایی چون «هنر برای هنر» و «هنر متعهد»، با پیش‌فرضِ درهم‌بودگی سیاست و زیبایی‌شناسی در یکدیگر ـ به این معنا که هر کدام ذاتاً واجد آن دیگری است ـ به مخالفت می‌پردازد. به زعم او، کاری که هر کدام از این دو ساحت می‌کنند، در راستای توزیع مجدد امر محسوس است که البته این مسأله هر یک به نوع خود، در این دو ساحت پی‌گرفته می‌شود. به بیانی ساده‌تر، سرشت مشترك این دو (سیاست و اثر هنری) عبارت است از برخورداری از پتانسیلی

نوآورانه برای مختل‌کردن اشکال مختلف سلطه و یا همان توزیع امر محسوس.

از نظر رانسیر، ایجاد خلل در اشکال مختلف سلطه نسبت به جایگاه اثر هنری، اشکال جدیدی را پدیدار خواهد کرد که چندان که تصور می‌شود جدید نیستند، بلکه « سروصدا»هایی هستند که از خلال کنش سیاسی به «سخن» مبدل می‌گردد؛ این صحنهٔ ایجادشده، به واسطهٔ سیاست، در تنشی دائم با آن‌چه «نظم پلیسی» خوانده می‌شود، قرار می‌گیرد. برداشت رانسیر از «پلیس» در ذات خود، قانون ضمنی است که حکم می‌کند چه بخشی سهم داشته باشد و کدام یک نداشته باشد. پلیس، نظم مرئی‌ها و گفتنی‌هاست؛ پلیس مشخص می‌کند کدام کنش مرئی باشد و کدام کنش نامرئی، کدام کلام به عنوان گفتار شنیده شود و دیگری سروصدا. پلیس مشخص می‌کند کدام مکان به‌عنوان بخشی خصوصی دیده شود و کدام‌یک به عنوان محلی عمومی (رانسیر، به نقل از دانش اشراقی، ۱۳۹۹: ۱۰). حال با مشخص‌شدن مفهوم پلیس نزد رانسیر، باید تفاوت بارزی میان سیاست و پلیس قائل شد. به پیشنهاد او، هر آن‌چه را تاکنون به عنوان فلسفه سیاسی می‌شناختیم، باید به عنوان فلسفه پلیس بشناسیم و در برابر مفهوم پلیس و این نوع از توزیع امر محسوس، کلمهٔ سیاست را برای فعالیتی دیگر کنار بگذاریم؛ فعالیتی که در ماهیت، با نظم پلیس در تخاصم است و جایگاهی است برای آنان که هیچ جایگاهی ندارند؛ کنشی برای بازسازمان‌ده توزیع امر محسوس؛ کنشی که آن چیزی را که پیش‌تر نامرئی بود، مرئی می‌سازد و هر آن‌چه را از منظر نظم پیشین سروصدا بود، به عنوان گفتار نمایان می‌کند (Ranciere, 1995: 53).

به واسطهٔ پل ارتباطی میان مفاهیم ارائه‌شده در دستگاه نظری رانسیر است که می‌توان ماهیت منطق «بازنمایانه» و «غیر بازنمایانه» در هنر و تفاوت میان آن‌ها را شناخت. این‌گونه به نظر می‌رسد که پی‌گرفتن رویکرد «بازنمایانه» در برابر اثر هنری می‌تواند نمایندهٔ همان «نظم پلیس»‌ی‌ای باشد که رانسیر بدان اشاره می‌کند و این برخورد «غیربازنمایانه» با اثر است که می‌تواند آن را از هرگونه صدای غالبی بر صداهای دیگر برهاند و تعلیق یک صدا در خدمت هزاران صدای دیگر را محقق سازد. البته این بدان معنی نیست که منظومهٔ صدایی شکل‌گرفته در اطراف اثر هنری از ناکجا می‌آید و هیچ حدود تعیین‌گری برای خود قائل نیست، بلکه بدان معناست که این صداها با وجود به‌رسمیت‌شناختن یکدیگر در هیئت اجتماعی از اذهان، بی که تخالفی داشته باشند، ارتباط خود را با اثر قوام می‌بخشند.

حال، با تکیه بر مبنای نظری مطرح شده در بالا، این سؤال مطرح می‌شود که آیا آن دسته از آثار پیلارام در مکتب سقاخانه که لقب «نوسنت‌گرا» را به خود اختصاص می‌دهد، به عنوان فرآیندی محبوس در تحولات نقاشی ایران باید در نظر گرفته شود، یا آن که جزئی از نظمی گسترده‌تر است؟ چنان‌چه داعیه‌دار چنین نظمی خارج از محدودهٔ جغرافیایی مشخص است، آن‌گاه ضروری است که به دنبال پاسخی برای

نقشی که صفت «بومی‌گرا» در جریان‌های رایج آن دوره بازی می‌کرد نیز یافت. از همین رو در وهلهٔ اول ضروری است که به چارچوب‌های مطرح شده حول مکتب سقاخانه و ویژگی‌های آثار پیلارام در این مکتب پرداخته شود.

**مکتب سقاخانه**

به نقل از جواد مجابی، از بی‌ینال اول (۱۳۳۷) تا بی‌ینال پنجم (۱۳۴۵) دو گرایش اصلی در حوزهٔ هنرهای تجسمی جریان داشته است که او از آن‌ها با عناوین «نوآوران سنت‌گرا» و «نوآوران آزاد» یاد می‌کند؛ نوآوران سنت‌گرا شامل کسانی می‌شود که به نحوی قائل به حفظ سنت قدیمی نقاشی ایران (مینیاتور، خوشنویسی و نقش‌مایه‌های کهن و ملی) بوده‌اند، دیگر افرادی که گسترهٔ هنر را محدود به جغرافیای مشخص نمی‌انگاشتند و به مثابه الفبایی جهانی از ان یاد می‌کردند، نوآوران آزاد نام گرفتند (مجابی، ۱۳۹۵: ۸۹) (تصویر ۱).

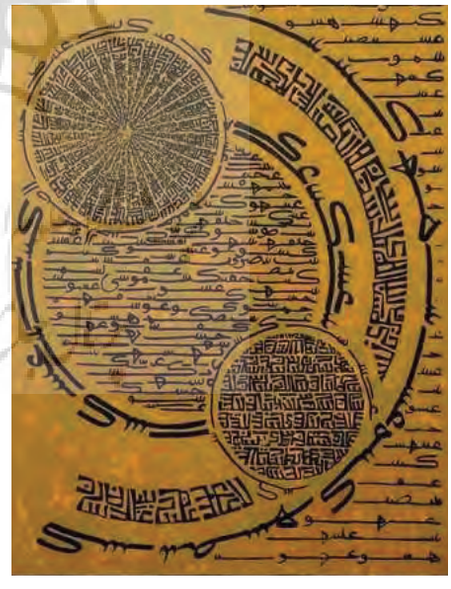
**تصویر۱. بهجت صدر، ۱۳۴۹_۱۳۵۹، بدون عنوان، ترکیب مواد روی آلومینیوم کشیده شده روی چوب، ۸۵ در ۷۲ سانتی‌متر. (URL[1])**

به نظر می‌رسد آن‌چه که مجابی از تمایز میان این دو گرایش تحت عناوین «نوآوران سنت‌گرا» و «نوآوران آزاد» مراد می‌کند، عیان‌کردن شکل‌گیری نوعی گرایش «پسامدرنیستی»، هم‌زمان با جریان‌داشتن انگاره‌های «مدرنیسم» در فضای هنرهای تجسمی ایران باشد. مکتب سقاخانه، نمایانگر نگاهی پسامدرنیستی در جریان‌های رایج در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ بوده است، به این معنی که بازیابی هویتی فرهنگی به مثابه مبارزه‌ای علیه یکسان‌سازی ذیل سیاست‌های ارزش‌های معاصری چون دموکراسی، بازار آزاد و سبک جدید زندگی در عرصهٔ فرهنگی آن بوده است، با این حال، نمایانگر وفاداری تام و تمام سنت نگارگری ایرانی نبوده و هویت خود را در نسبتی با تمامی جهان می‌سنجد؛ «ما» بر زمین خودمان، اما با چوب‌پای «شما» راه می‌رویم. توضیح این ادعا با توصیف مجابی دربارهٔ مکتب سقاخانه قوام می‌یابد:

«مکتب سقاخانه بیشتر فضای آثاری را بازتاب می‌داد که تحت تأثیر فضای مذهبی یا

در قلمرو فرهنگ اسلامی شکل گرفته بود[...] . در واقع، آن‌چه این هنرمندان را در یک افق نشان می‌داد، توجه آن‌ها به هنرهای کاربردی ایران بود، چه آن عناصری که جنبهٔ مذهبی داشت، مثل معماری اسلامی، خطوط عربی ـ ایرانی‌شده، نقاشی قهوه‌خانه، ترسیمات عامیانه چون نقوش ادعیه و طلسمات و ... چه آن‌ها که در فضای مذهبی ساخته نشده بود و شکل کاربردی و فولکلوریک داشت، مانند موتیف‌های آذینی پیش از اسلام، تأثیرگیری از نگارگری نقش‌برجسته و سنگ‌نبشته‌ها، نقوش عامیانهٔ قالی و گلیم و گبه و سفالینه و مفرغ، انواع وسایل کاربردی که جایگزین مجسمه و نقاشی تحریم‌شده، گشته بود» (همان، ۱۱۲). (تصویر ۲) (تصویر ۳)

می‌توان چنین گفت که با این پیش‌فرض که تشکیل هر الگوی ویژه و عنوان‌داری مستلزم گزینش عناصری خاص و حذف عناصری دیگر است، سقاخانه نیز از اساس، چشم بر عینیت امر روزمره بست، ادراکات شهری را کنار گذاشت و از فیگور انسان معاصر دور شد تا به نقش‌مایه‌های سنتی، سمبل‌های مذهبی و انتزاع نمادین بپردازد. به نقل از گرامی و رضایی اقدم، نخستین شمایلی که آثار سقاخانه‌ای در کلیت خود به ذهن می‌آورند، تلاش نقش‌پردازانی است که قصد دارند میان داشته‌هایی که اصیل شمرده می‌شوند (المان‌های سنتی) با کنش‌هایی که در پارادایم‌های جهانی، هنر دانسته می‌شوند (برخوردهای فرمال مدرن)، هم‌زیستی و هم‌خوانی ایجاد کنند تا در نهایت به «برساخت هویتیِ ما» منجر شود (گرامی، رضایی‌اقدم، ۱۳۹۵: ۷۴).



**تصویر ۲. حسین زنده‌رودی، ورودی ، ۱۳۵۰، رنگ و روغن روی بوم، ۵۵ در ۷۷ سانتی‌متر، (URL[1]).**

**تصویر ۳. فرامرز پیلارام، بدون عنوان، ۱۳۴۰، جوهر و رنگ روی کاغذ، نصب‌شده روی بوم، ۹۸/۵ در ۲۰۰ سانتی‌متر (URL[2]).**

## «نوسنت‌گرایی» و رژیم بازنمایانه

شاید بتوان انگارهٔ مجید اخگر در ارتباط با رواج‌یافتن گرایشی در هنرهای تجسمی ایران با رویکرد «بازیابی جنبه‌های قابل استفاده، قابل عرضه و جذاب و شکل‌پذیر آن‌ها، با ته‌رنگی بومی و منطقه‌ای و در عین حال مطابق با زبان تجسمی روزآمد جهان» را به آن قسم از آثار فرامرز پیلارام در مکتب سقاخانه نسبت داد (اخگر، ۱۳۹۴: ۴۹). حال، باید حول «جنبه‌های قابل استفاده، قابل عرضه و جذاب»، پرسشی مطرح کرد که این اِلمان‌های برآمده از بستر فرهنگی منطقه‌ای خاص، مبتنی بر چه نظمی انتخاب می‌شود و خود را به مثابه هنر «نوسنت‌گرا» به رسمیت می‌شناساند؟ برای پاسخ به این پرسش، نیاز است تا مروری بر مفهوم رژیم بازنمایانه‌ای که رانسیر بدان اشاره دارد صورت گیرد.

در دیدگاه رانسیر، خاصیت رژیم بازنمایانه هنجارگذاربودن آن، به واسطهٔ قوانین است که تعیین کند اثر هنری باید چگونه باشد و اعتبار آن به نوعی از تقلید وابسته است که به واسطهٔ آن بتوان با ارجاع به هنجارهای موجود اثر را داوری کرد (رانسیر، انگلمان، ۱۳۹۹: ۳۹-۳۷). در چنین شیوه‌ای از نگریستن، معنای «بازنمایی» در عرصهٔ سیاست و هنر می‌تواند متفاوت باشد، معنای سیاسی بازنمایی در ایران معاصر، با مسئلهٔ ایجاد دولت ـ ملت حکومت پهلوی تجلی پیدا می‌کند و امر سیاسی، به واسطهٔ ترویج «هویت ملی» در بافت زندگی جمعی رسوخ می‌کند. از آن‌جایی که بازنمایی به معنای ارائهٔ دوباره چیزی است که نمی‌توان آن را به‌عین تکرار کرد، از همین رو، چنین شیوهٔ برخوردی در جریان هنر نیز با نحوی از حذف و انتخاب عجین می‌شود که خصلتی سیاسی به خود می‌گیرد و پرسش‌هایی را به وجود خواهد آورد، از قبیل آن‌که هنرمند ایرانی چه چیزی را در مواجهه‌اش با جهان مدرن بازنمایی می‌کند و چه چیزی در آن حذف می‌شود که بخواهد بدیلی برای «ما»ی هویتی ایران معاصر باشد. گویی که تفاوت‌های فنی و تکنیکی اثر هنری، لاجرم مبنای جایگاهش در سلسله مراتب ارزش‌گذارانه‌ای مانند سلسله مراتب سیاسی یا حتی سلسله‌مراتب اجتماعی، تا جایی محلی از اعراب دارد که بازنمای نظمی از پیش‌تعیین شده در دوره‌ای خاص باشد. حال، با چنین پیش‌فرضی، می‌توان فهمی از جایگاه ایدئولوژیک مکتب سقاخانه بر شیوهٔ فهم آثار پیلارام داشت.

مکتب سقاخانه، چنان که در بالا بدان پرداخته شد، خود را نمایندهٔ آثاری می‌داند که جدای از تفاوت‌های‌شان، از نظر تکنیک و فرم، با لقب «نوگرای سنتی» یا همان «نوسنت‌گرا»، زیر یک چتر گرد هم می‌آیند که به تعبیری عهده‌دار تقویت نگرشی پسامدرنیستی در برابر نگرش مدرنیستی در آثار تجسمی ایران بود. نکتهٔ مهم در اینجا، نه صرف این تقابل است که دستمایه‌شدن اثر در نظمی است که تعیین می‌کند در خدمت سنت بودن مهم است؛ اما به شیوه‌ای نو. از همین روست که این مسئله نیز پررنگ می‌شود؛ چنان‌چه سنت امری مولد و پویاست، لزومی به تأکید بر واژهٔ

«نو» در جهت توجیه سنت‌گرایی وجود ندارد؛ اما گویی بسیاری از منتقدان، چشم بر تناقض موجود در این عنوان که پایه‌های شکل‌گیری چنین مکتبی را شکل داده است، بسته‌اند. گویی سنت نه به مثابه آن‌چه به گذشته ربط دارد و دگرگون‌شونده است که به عنوان منشأ ازلی ـ ابدی چیزهاست و اثر هنری تنها می‌تواند در چارچوب فرم‌های معنادار مرتبط با سنت مذکور تجلی یابد؛ این سنت پرابهام است که به «نو» بودن در چارچوبی که خود تعیین می‌کند مشروعیت می‌بخشد و می‌تواند آثاری را زیر سایهٔ مکتب سقاخانه گرد هم آوَرَد. حال آن‌که هیچ مانیفست مکتوب یا اتفاق نظری سبک‌ساز، به این مکتب اطلاق نشده است و به نظر می‌رسد خود واژهٔ «مکتب» برای چنین جریانی توجیهی نظری ندارد، بلکه نمایانگر شعار «بازگشت به خویشتن»[۵] است که روح انقلاب اسلامی در روان سوژهٔ ایرانی نهادینه کرده است. از همین رو، اگر مخاطب، چه در جایگاه منتقد و چه در جایگاه تماشاگر، قصد پرداختن به هر یک از آثار محاط‌شده مکتب سقاخانه را داشته باشد، لاجرم باید طبق نظمی سلسله‌مراتبی در اثر، نشانی از هویت‌مندی ملی یا دست‌کم منطقه‌ای بیابد؛ چرا که منطق توجیهی سقاخانه، بهره‌گیری از عناصر هنرهای تزیینی، عامیانه و مذهبی در آثار را، به عنوان ذخایری فرهنگی منسوب به سنتی معین، در خدمت تقویت روحیهٔ ملی‌گرایی در نسبتش با جهان مدرن می‌داند. طبق نوشته شیخ و قمی، مبتنی بر مؤلفه‌های مکتب سقاخانه‌ای، هنرمندان نوگرا از عوامل و نمادهای موجود در هنرهای سنتی ایران الهام گرفتند که به شرح زیر است:

الف. رنگ: این نقاشان سعی داشتند تا از رنگ‌های موجود در نقاشی‌های گذشته، مشتمل بر طلایی، لاجورد، فیروزه‌ای و بهره بگیرند. ب. خط: استفاده از خطوط منحنی و پیچان از ویژگی‌های ترکیب‌بندی نقاشی‌های ایران در گذشته بوده است. هنرمندان این مکتب از این خطوط برای طراحی پیکره‌ها، اسلیمی‌ها و نقوش و در کل خطوط اصلی ترکیب‌بندی و هماهنگ‌سازی عناصر موجود در تصویر با یکدیگر بهره‌ها بردند. ج. اصل تقارن: وجود اصل تقارن در ترکیب عناصر موجود در یک اثر. د. تعلیق عناصر موجود در کار و نوعی سبکی و ناوابستگی این عناصر به چیزی. هـ. خط‌نگاری: توجه ویژه هنرمندان در استفاده از خوشنویسی سنتی ایران به شکل‌های مختلف. و. عنصر تزیین و به‌کارگیری نماد: به‌کارگیری نمادهای متعدد مربوط به هنر و فرهنگ گذشته این سرزمین (شیخ و قومی، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

در اینجا باید توجه داشت که مفهوم «هویت»، بنا به جغرافی‌مند بودنش، عرصهٔ هنر را نیز جغرافی‌مند می‌خواهد، اگرچه این گزاره و توجه به بسترتاریخی برای فهم اثر هنری به خودی خود نمی‌تواند نمایانگر رژیم بازنمایانه‌ای باشد که اثر هنری را در خودش حبس می‌کند؛ اما از آن‌جایی که این جریان دست بر روی عقیدهٔ تثبیت‌شدهٔ مبتنی بر نزاع مدرنیته و پست‌مدرنیته گذاشته است، اثر را فارغ از انتزاعی‌بودن یا نبودنش، با نگاهی ایجابی می‌نگرد، به نحوی که اگر نقاشی‌خط‌های پیلارام در چارچوب آرمان‌های جریان

سقاخانه در دههٔ چهل ارزش‌آفرین نباشد، نمی‌تواند خارج از آن به حیات خود ادامه دهد؛ این یعنی همان رویکرد بازنمایانه‌ای که در آن ایرانی‌بودن پیلارام و آثارش تنها با یک شیوهٔ برداشت از عناصر بومی آن توجیه‌پذیر است و آن نمایاندن شکوه و اقتدار هنر ایرانی در افق هنر جهان به گونه‌ای است که هم با ایدهٔ یکسان‌سازی فرهنگی در تضاد باشد و هم از رقابت جریان‌های پیش‌رو هنری در سطح جهان عقب نماند.

به گفتهٔ رانسیر، امکان‌پذیری نقاشی انتزاعی، نتیجهٔ بروز دیدگاهی انتزاعی به نقاشی است که پیش از آن شکل گرفته است، دیدگاهی که روایت نقاشی یعنی سوژه را به دست فراموشی می‌سپارد تا نقاشی را به منزلهٔ تمامیتی از رویدادهای مواد و مصالح نقاشانه در نظر بگیرد (رانسیر، ۱۳۹۹: ۴۲). بنابراین، با در نظر گرفتن این نکته که برخی آثار پیلارام با پوشش سقاخانه‌ای خود در خدمت نظمی بازنمایانه قرار گرفته است، نمی‌تواند مواد و مصالح نقاشانهٔ خود را جدای از نمادهای صلبی که نمایندهٔ جهان‌بینی خاص باشد، به عرصهٔ فهم تاریخی‌اش درآورد، جایی که فرم‌های جدید در یک اثر ،چنان که رانسیر می‌گوید، هم‌نهشت بر حیات جمعی جدید که در مقابل سازماندهی اجتماع از طریق دولت، از طریق قانون‌گذاری و مصوبات قرار می‌گیرد، تاریخ خود را پی گیرد.

### نقاشی‌خط

در دورهٔ مشروطه صدایی از غرب به گوش می‌رسید و نگاه‌ها به سوی«شهر فرنگ» بوده است، حال آن‌که پس از بازگشت اولین دانشجویان ایرانی از اروپا و دیدن خودِ «فرنگ» در دههٔ ۱۳۳۰، شدت «عقب‌ماندگی» ما و ترس از آن عیان‌تر شد و نیاز به تسریع در تجدد را دو چندان کرد. عرصهٔ نقاشی یکی از مناسب‌ترین بسترها برای کم‌کردن این فاصله بود. پیوند گذشته و آینده با تصویرِ خط و قفل و در همنشینی‌اش با کوبیسم، فتوریسم و آبستره اکسپرسیونیسم امکان‌پذیر بود. برخورد سوژهٔ شرقی با مدرنیته، به شکل ترومایی عیان شد که در آن سنت در تقابل با مناسبات جدید قرار گرفته است. بنابراین شاید بتوان گفت در دهه‌های ۳۰، ۴۰ و ۵۰، واژهٔ «هویت» و پاسداشت ارزش‌های بومی در عصر مدرن، همان سنتی است که به بیان می‌آید و خود را به شکل نمادین آشکار می‌سازد. به نقل از بهرنگ پورحسینی: «صرفا در مدرنیتهٔ ایرانی می‌شود به نگارگری و خط نستعلیق مهر هنر ایرانی زد؛ چرا که در جهان پیشامدرن، این نقاشی و خط برای فرد، بی‌واسطه حضور دارد و او در خلق آن دغدغهٔ هنربودن یا ایرانی‌بودن آن را ندارد» (پورحسینی، ۱۳۹۷: ۵۴). شاید بتوان گفت از دریچهٔ چنین نگاهی، جایگاه نقاشی‌خط های فرامرز پیلارام در جریان سقاخانه برجسته می‌شود.

در اواخر دههٔ چهل، عده‌ای از نقاشان ایرانی به دنبال تمایلات سنتی که در حوزه‌های مختلف هنری، به‌رغم حاکمیت فضای مدرنیستی وجود داشت، به خوشنویسی ایرانی روی آوردند. در همین سال‌ها، برخی از نقاشان نوپرداز ایرانی در پی مطالعاتی دربارهٔ فرم‌ها و نقش‌مایه‌هایی آشنا، خطوط ایرانی ـ اسلامی را به دلیل انعطاف‌پذیری از نظر

شکل و اندازه و بهره‌گیری از حروف آن‌ها به عنوان عناصر بصری پایه در خلق آثار خود برگزیدند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۴۷). بدین‌ترتیب، نوعی آثار تجسمی پدید آمد که اصطلاحاً «نقاشی‌خط» نام گرفت. به نقل از قلیچ‌خانی: «هرگاه نوشتن خط، با قلم نی و مرکب و در سنت خوشنویسی انجام نگیرد و حروف و کلمات با ابزاری دیگر طراحی شود و سپس داخل و خارج طرح (فضای مثبت و منفی) رنگ‌آمیزی شود [به آن نقاشی‌خط می‌گویند]. در نقاشی‌خط، برخلاف خط‌نقاشی، هدف اصلی هنرمند، نشان‌دادن قابلیت‌های خوشنویسی است که با ابزار و تکنیک‌های اجرایی نقاشی (از جمله ایجاد حجم، بافت، سایه‌روشن، پرسپکتیو و...) و گاه حجم‌سنجی انجام می‌شود» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۴۰۴). نقاشی‌خط با معنای اکنونی آن را می‌توان منسوب به فرامرز پیلارام (۱۳۱۶-۱۳۶۲) یکی از نقاشان جریان سقاخانه دانست که ضمن آشنایی با قواعد خوشنویسی، خط را به عنوان دستمایهٔ اصلی نقاشی برگزید.

شاید بتوان گفت در این شیوه، عنصر خط، انتزاعی از فرهنگی ملی است که رفتار گزینشی خود از اِلمان‌های سنتی ـ ایرانی را با فرمی یکپارچه و با سلسله‌مراتبی مشخص به نمایش می‌گذارد و این امر امکان‌پذیر نیست، مگر با داشتن انباری از ذخایر فرهنگی که بتوان بدون درنظرگرفتن بستر پیشامدرن آن‌ها، حیاتی را برای جامعه‌ای مدرن رقم زد که مخاطبانش هنوز شکل نگرفته‌اند. به واسطهٔ همین برخورد گزینشی است که می‌توان گفت اشتراکی که در میان آثار منسوب به مکتب سقاخانه وجود دارد، ذیل نشانه‌های قراردادی‌ای عمل می‌کنند که همگی بر «هویت»ی یکپارچه دلالت دارند، حال آن‌که این هویت لزوماً برآمده از بستر حیات واقعی جامعه نباشد. این یک خصلت است؛ خصلتی که نوعی از «آرشیوگری» محسوب می‌شود (پورحسینی، ۱۳۹۷: ۵۹). آرشیوگری، یعنی چیزی در جایی ذخیره شده و در جایی و روزی دوباره ظاهر می‌شود. به این معنا، هم بازگشت به خویشتن و احیای شیوهٔ قدما و هم هر چه که خواستار حفظ و تداوم هر مفهومی از هنر ایرانی باشد بر این پیش‌فرض مبتنی است که چیزی در جایی نگهداری شده که قابل استخراج است. انتخاب، فراموشی و نابودی، بخش جدایی‌ناپذیر آرشیوگری‌اند. این انتخاب، از فیلتری ناشی می‌شود که در ارتباطی متقابل با پدیدآمدن مکتب سقاخانه و نظم پلیسی ناشی از آن، تعیین می‌کند چه چیزی نگه داشته شود و چه چیزی نابود شود. به عبارتی، در قالب بنیاد یا جایگاه اقتداری عمل می‌کند که تعیین‌کنندهٔ معنای کار هنری نیز هست. چنان‌چه در نقاشی‌خط‌های پیلارام دیده می‌شود، عنصر خط با حذف بخشی از بستر پیشین خود ـ که معنایش در آن قوام می‌یافت ـ به شکل موتیف‌های بصری در می‌آید. این موتیف‌ها و بازی با فرمی که از خط «ایرانی» استخراج می‌شود، داعیه‌دار حیات‌بخشی به سنت خوشنویسی ایران به شکلی نوین است، به گونه‌ای که نه به تقلید صرف فروکاسته شود و عاملیت شخصی چون پیلارام را نادیده گیرد و نه بند ناف خود را به‌طور کامل با روح «بازگشت به خویشتن» از دست دهد. به عبارتی، شاید بتوان گفت ریشه و خاستگاه، تبدیل به

اسطوره‌ای گشته که به شکلی فیگوراتیو و با فرمی یکپارچه، سودای رجوع به خویشتن را در قالب ملیت نمایان می‌کند.

**تصویر۴. فرامرز پیلارام، معاصر، (URL[4])**

برای مثال، در تصویر۴ می‌توان به رمزگشایی از نمادهایی پرداخت که غایت خود را در رسیدن به پیامی عرفانی در اثر می‌جویند. از پرداختن به مفهوم شکل‌های هندسی مربع و دایره در متون عرفانی گرفته که در آن‌ها مربع نمادی از نظم و تناسب در آفرینش باشد و دایره رمز بی‌کرانگی. روح لایتناهی عالم. وحدت تقسیم‌ناپذیر مبدأ اعلی. گردش آسمان و تصویری از ابدیت (اکبری، ۱۳۸۹) تا تفسیرهایی نظیر حرکت از رنگ آبی به مثابه مراقبه و مشاهده و پیش‌رفتن با زنده‌دلی و درک حکمت الهی که از رنگ سبز برمی‌آید و رسیدن به نور که همان قرب به عالم معناست، با تلاش و حس وفاداری و تعلق خاطر (رنگ زرد) (رضوی هندی، ۱۳۹۸: ۱۲). چنان‌چه دیده می‌شود، این اثر به لحاظ فرمی، از فرمی یکپارچه برخوردار است که گویی سعی دارد برخورد گزینشی خود از آرشیو خط، رنگ و هندسهٔ اسلامی را پنهان سازد. این ادعا از آن رو مطرح می‌شود که شیوهٔ تحلیل این اثر در نسبتی دور با حیات فکری واقعی جامعه در دههٔ چهل قرار می‌گیرد، حیاتی که تلاش داشت ذیل «ناسیونالیسم رسمی» محمدرضا پهلوی. مبتنی بر نهاد سلطنت. هویت یکپارچهٔ خود را با «جشن ۲۵۰۰ ساله» به پدیده‌ای انتزاعی تبدیل کند که هیچ ارتباطی با واقعیت زندگی معاصر ملت ایران نداشت. بدیهی است که نظم پلیسی حاکم بر این دهه، خود را در آثار مکتب سقاخانه نیز بروز می‌دهد و ای بسا خود این مکتب به مثابه جریانی در راستای تحقق این نظم همه‌شمول شکل می‌گیرد. حال این عناصر منتزَع از سنت که در خدمت «هویت» قرار گرفته‌اند، دارای چنان قدرتی شده‌اند که باید پرسید چگونه ممکن است برای نقاشی‌خط پیلارام حیاتی مستقل، ورای نظم قانونگذار مکتب سقاخانه قائل شد؟

## بحث و نتیجه‌گیری

هنر و سیاست، به عنوان دو فضای جدای از هم؛ اما درهم‌تنیده، در حال شکل‌دادن به چیزی هستند که به تعبیر رانسیر «امر محسوس» و امر مشترک نام دارد. امر محسوس، آن نقطه‌ای است که سیاست و هنر با یکدیگر مرتبط می‌شوند و رابطهٔ میان این دو حوزه را باید در مرزبندی محسوسِ امر مشترک پیگیری کرد. از همین رو، اثر هنری، نه بدان سبب که به بازنمایی وفادارانهٔ وقایع اجتماعی زمان خود می‌پردازد، بلکه از آن نظر که نظم حساب‌شده و «پلیسی» حاکم بر زمانهٔ خود را می‌شکافد، با سیاست پیوند دارد و موجب توزیع «امرمحسوس» خواهد شد. این امر اما شامل حال آثاری که ذیل مکتب سقاخانه قرار گرفته‌اند نمی‌شود و به تعبیری از همان نظمی پیروی می‌کند که امکان هرگونه سیاسی‌شدن اثر هنری را از آن می‌گیرد. این مکتب با شعار «نوسنت‌گرایی» به پیروی تام و در رابطه‌ای مستقیم با گرایش «بازگشت به خویشتن» در دههٔ چهل پدید می‌آید که در آن داعیهٔ احیای انتزاع‌گونهٔ سنّتی را دارند که در تقابل با مدرنیسم قرارگیرد؛ حال آن‌که منظور از سنت مذکور و تمایل به هویت‌یابی ملی، با رفتاری آرشیوگونه است که بدان طریق تکه‌هایی از عناصر گذشته‌ای را که در گفتمان «بازگشت به خویشتن» می‌گنجد، از جهان پیشامدرن خود وام بگیرد و مطابق با زبان تجسمی مورد قبول جهان نو، معنایی واحد را ـ تحت نام خود ـ در آثاری نظیر آثار فرامرز پیلارام بازنمایاند. از همین روست که برآمدن سبک نقاشی‌خط از دل جریان سقاخانه، بازنمایی هنر ایرانی‌ای می‌شود که با وجود دستیابی گشایش‌های فرمی و موتیف‌های متفاوت، از نظم پلیسی‌ای که به شکل اقتدارگرایانه، نمایانگر معنای معنوی مشخصی است، دست نخواهد کشید؛ به همین سبب نیز آثاری چون نقاشی‌خط‌های پیلارام حیات خود را تنها می‌توانند در دههٔ چهل بیابند و به دلیل دربندِ مکتبی‌خاص بودن نتوانسته‌اند به ساحت سیاسی رهایی‌بخش خود دست‌یابند. آن هم نه از آن رو که سقاخانه به مثابه «مکتب» از چنین امری جلوگیری کرده است، از آن رو که «مکتب» بودن چنین جریانی که پایه‌ای نظری برای پیش‌بردن خود ندارد و تنها پاسخی است به تناقضات برآمده از زمانهٔ خود، نتوانسته است تفسیرهای دیگر از اثر را در خود بپذیرد. این رخداد، زاییدهٔ رژیم بازنمایانه‌ای است که رانسیر از آن یاد می‌کند.



### پی‌نوشت

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
a.garoossi@modares.ac.ir

2. Jacques Rancier (1940)

3. Representation

۴. «بازگشت به خویشتن» اصطلاحی است که به واسطهٔ اندیشمندانی چون جلال آل‌احمد، احمد فتوت و سید حسین نصر در دههٔ چهل شمسی، در برابر ایدهٔ تجدد جریان داشته است. این

اصطلاح به مثابه پادگفتمانی در برابر «غرب‌زدگی» عمل می‌کند که راه حل فائق‌آمدن بر چالش‌های ناشی از تجدد را، پیوند میان جریان‌های روشنفکری و روحانیت می‌داند و بازگشت به بومی‌گرایی و همچنین بازگشت به اسلام و پیشوایان راستین آن را در برابر استعمارگرایی ترویج می‌کند.

**منابع و مآخذ**


اکبری، فاطمه (۱۳۸۹). «معرفت روحانی و رمزهای هندسی». پژوهشنامه زبان و ادب فارسی. گوهر گویا. ۴، ۲۲_۱.

گرامی، پیمان و رضایی‌اقدم، علیرضا (۱۳۹۴). «مکتب سقاخانه: آشتی رؤیایی تعارضات». حرفه: هنرمند. ۵۷، ۸۱_۷۳.

اخگر، مجید (۱۳۹۴). «مسیرهای هنر ایران». حرفه: هنرمند. ۵۴ ، ۵۹_۴۸.

دانش اشراقی، سپهر، محمدرضا مریدی و امیر مازیار (۱۳۹۹).« تحلیل مفهوم هنر سیاسی به مثابه فرم‌های عدم اجماع در اندیشه ژاک رانسیر». نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. ۲۱-۲.

شیخ مهدی، علی و مصطفی قمی (۱۳۹۰). «پست مدرنیسم در مکتب سقاخانه: آمیختگی سنت و مدرنیسم». کتاب ماه هنر. (۱۵۱)، ۱۲۷_۱۲۰.

رانسیر، ژاک (۱۳۹۹). سیاست و زیبایی‌شناسی. مترجم: اشکان صالحی. تهران: نشر نی.

مجابی، جواد (۱۳۹۵). نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران. جلد اول. تهران: پیکره.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران. تهران: سمت.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۷۳). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.

پورحسینی، بهرنگ (۱۳۹۷). در کتاب نگرهٔ فیگوراتیو در نقاشی معاصر ایران. به کوشش محسن خضری. تهران: نشر نظر.


**کتاب اثر مجموعه‌ای از مولفان است**


مسلم خضری، آیدین آغداشلو، مجید اخگر، هدا اربابی، ایمان افسریان، رویین پاکباز، بهرنگ پورحسینی، محمدرضا یگانه‌دوست

Rancière, J. (2004). Jacques Ranciere, Slavoj Zizek-The Politics of Aesthetics_ the Distribution of the Sensible. (G. Rockhill, Trans.) New York: Continuum Interational Publishing Group.

Rancière, J. (1995). La Mésentente – Politique et philosophie. Paris: GALILÉE.

URL[1]:https://artchart.net/fa/artists/%D8%A8%D9%87%D8%AC%D8%AA-%D8%B5%D8%AF%D8%B1/artworks/xZy1b

URL[2]:https://artchart.net/fa/artists/%D8%AD%D8%B3%DB%8C%D9%86-%D8%B2%D9%86%D8%AF%D9%87-%D8%B1%D9%88%D8%AF%DB%8C/artworks?page=10

URL[3]:https://artchart.net/fa/artists/%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%B1%D8%B2-%D9%BE%DB%8C%D9%84%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%85/artworks/xjBKO

URL[4]:https://honargardi/?s=%D9%BE%DB%8C%D9%84%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D9%85+.