# «درآمدی بر جایگاه مکتب سقاخانه در جنبش نوگرایی هنر معاصر ایران»

## (با نگاهی تحلیلی به آثار سقاخانه‌ای‌ها)

**پوریا محمودی اصل همدانی**

**چکیده**

بحث بر سر «مکتب سقاخانه» آن‌چنان گسترده است که نه‌تنها باید آن را در قالبِ شاخهٔ «هنر نوگرا»ی هنر معاصر ایران بررسی کرد، بلکه باید از آن به عنوان جریانی یاد کرد که در تاثیر و تاثر با تاملات و تفکراتی که از سوی برخی متفکرانِ حوزهٔ فلسفه و اجتماع مطرح می شد، قرار داشت. هنرمندان «مکتب سقاخانه» به‌عنوانِ یکی از نمایندگانِ راستینِ جریان «تاریخ‌گرا» در هنر معاصر ایران، جایگاهی حائز اهمیت در میانِ هنر معاصر ایران دارند. در این مقاله کوشش می شود با شناخت بیشتر از «مکتب سقاخانه» و «هنرمندان سقاخانه» و حدود و ثغور تفکرات و آثار این هنرمندان، به جایگاهی که اینان به‌طور عام در «هنر معاصر» ایران و به‌طور خاص در «هنر نوگرا» داشته‌اند، نگاهی بیاندازیم. از رهگذر این نگاه، چنین تبیین می‌شود که «مکتب سقاخانه» و سقاخانه‌ای‌ها، درک درستی از شرایط تحول در هنر جدید داشته‌اند و از طرفی وضعیت تاریخی خود را که برآمده از دو عنصر مکان و زمانِ خاصِ خود بود را فهمیده بودند. آن‌ها سعی داشتند با بهره‌گیری از مادهٔ متعلق به گذشته، راهی که « سنت گذشتهٔ هنر» قادر به ادامهٔ آن نبود را با به‌کارگیریِ شیوه‌های جدید، باز کنند. راهی که جز با توجهِ جدی به گذشتهٔ خودمان و در عین حال گسست جدی از موانعِ پیشرفتی که در هنر گذشته وجود داشت و استفاده از ظرفیت‌های خامِ «هنر ایران» امکان‌پذیر نبود. سقاخانه‌ای‌ها توانستد با گسستی جدی از هنرِ ناکارآمدِ سنتی و در عین حال استفادهٔ ابزاری از ظرفیت‌های هنرِ گذشته و هنرِ عامیانه، جایگاهی متفاوت را در «هنر جدید» برای خودشان، دست‌وپا کنند.

**مقدمه**

مکتب سقاخانه، یکی از مهم‌ترین -شاید مهم‌ترین- جریان‌های هنری «هنرنوگرا» در دورهٔ معاصر ایران، تفسیرهای بسیاری شده است. مکتب سقاخانه و هنرمندان این مکتب، در میانِ بحبوحهٔ «سنت و تجدد»، «نو و کهنه» و «گذشته و آینده»، دست به کاری سترگ زدند. هنرمندان سقاخانه، دریافته بودند که می‌توانند با بهره‌گیری از گذشتهٔ خودی، دورهٔ جدیدی بسازند که متعلق به خودشان باشد. این دورهٔ جدید که الزامات خاص خود را به‌همراه داشت، نیازمند توجهی جدی از سوی هنرمندان بود تا هم خودشان را در این بحبوحه از دست ندهند و هم بار دیگر هنر را در رابطه‌ای چندسویه با جامعه حفظ کنند.

هنرمندان سقاخانه، شاید، بهتر از هر نحله‌ای در هنر نوگرای ایران، توانستند رسالتِ «خودبودن در عینِ متجددبودن» را به انجام برسانند. آن‌ها با استفاده از مادهٔ گذشته، طرحِ آینده را نشان دادند. طرحی که به‌رغمِ جدیدبودن و روحی جدید داشتن، برگرفته از زمانی و مکانی بود که می‌توانست در ادامهٔ هنرِ گذشتهٔ ایران‌زمین معنا شود. از این منظر، جایگاه هنرمندانِ مکتب سقاخانه جایگاه بس رفیع و مهم است. از طرفی، در میانِ تمامِ تفسیرهایی که شده است، به نقشِ موثر این هنرمندان در تعریف و

بازتعریفِ «مدرنیسم»و «تجدد» در هنر معاصر، توجهی جدی نشده است. تفسیرهای ضدونقیض از این هنرمندان، چنان است که راهِ خوانشی واقع‌بینانه را سد می‌کند. تفسیرهایی که برخاسته از ایدئولوژی‌های مختلف نظیر سنت‌گرایی و سنت‌گریزی است، تصویرِ مبهمی از «سقاخانه‌ای»ها برجای گذاشته است.

این پژوهش نشـــان می‌دهد که در میانِ جریان‌های هنری «هنر نوگرا»ی ایران، جایگاه مکتب ســقاخانه از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است و می‌تواند به‌مثابهٔ درکی عمیق در میانهٔ بحرانِ «سنت و مدرنیته» مورد تعمق و تامل قرار گیرد. در پسِ این تامل، چنین نتیجه می‌گیریم که هنرمندانِ «مکتب سـقاخانه» نه به دنبال هویتی نایافته و گمشـده و نه به دنبالِ بازگشـت به گذشـته بوده‌اند؛ بلکه آن‌ها با درک وضـعیت تاریخیِ جدیدشـان، «هنر جدید» را با زبان و بیانی «خودی» بیان کردند. کاری که پیش‌تر هنرمندانِ ایرانی در دنیای گذشـته انجام می‌دادند و هنرمندانِ مغرب‌زمین نیز هم در گذشـته و هم در دوران جدید انجام دادند. این کار چیزی نبود جز همسوییِ هنرمند با وضعیتِ تاریخیِ خود.

## ۱. مختصری دربارهٔ جریان‌های هنری معاصر

جریان‌های هنر معاصـر به‌نظر شـاخه‌ها و گرایش‌های بسـیاری داشـته‌اند؛ لیکن از آن‌جایی که کار تاریخ‌نگاران هنر، دسته‌بندی و شناخت جریان‌های عمدهٔ دوره‌های هنری است، «روبین پاکباز» تقسیم‌بندیِ به‌نسبت دقیقی از هنر معاصر ارائه می‌دهد «چهار جریان موازی را در نقاشی معاصر ایران می‌توان تشخیص داد: نقاشی آکادمیک، نگارگری جدید، نقاشی قهوه‌خانه و نقاشی نوگرا». (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۸۵- ۱۸۶). در این میان جای بازشناسیِ جریان‌های حاکم بر هنر مجسمه‌سازی خالی است؛ اما این امر به این دلیل است که هنر نقاشی به‌نسبتِ مجسمه‌سازی از ریشهٔ استوارتر و سابقهٔ دیرینه‌تری در ایران برخوردار است. لذا درحالی که نقاشـی نوگرا در میان جریان‌های مختلف رشـد می‌کند و به‌تقریب از نخسـتین سـال‌های حکومت پهلوی در ایران می‌توان به بازشناسیِ آن و جریان‌های موازیِ آن پرداخت، مجسمه‌سازی وضع دیگری دارد: «مجسمه‌سازیِ نوگرای ایران تقریباً از سـال ۱۳۳۷همزمان با اولین بی‌ینال تهران ظاهر شـد». (ملکی، ۱۳۹۰: ۳۶). دراین‌بین آنچه که مشـترکِ میان نقاشـی و مجسمه‌سازیِ ایران در سال‌های دههٔ ۵۰ است، جریان «نوگرایی» است. این جریان پس از کش‌وقوس‌های فراوان، در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به تثبیت می‌رسد.

از این دو دهه به بعد است که می‌توان از جریان نوگرایی در این دو هنر به عنوان جریانی مستقل و تاثیرگذار و نیز غالب و قاهر در میدانِ نبرد با دیگر جریان‌ها، سـخن گفت. بررسـی و تحلیلِ کش‌وقوس‌های پدیدآمده در این راه، موضـوع این مقاله نیست؛ لیکن ضروری‌ست اشاره کنیم به اینکه «اگر شکل‌گیری دانشکدهٔ هنرهای زیبا را بتوان نقطهٔ آغاز نقاشی «نوگرای» ایران در نظر گرفت برپایی نخسـتین بی‌ینال تهران در سـال ۱۳۳۷ را می‌توان به منزلهٔ تثبیت آن به‌عنوان جریان اصـلی نقاشـی ایران به‌حساب آورد.» (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱: ۶). دههٔ ۴۰ دوران تثبیت و گسترش نقاشی نوگرا در ایران بود.

در دلِ هنر نوگرا نیز، جریان‌های بسیاری شکل گرفت؛ لیکن از آن‌جایی که موضوع مورد پژوهش این تحقیق، مکتبِ سقاخانه است، جریانِ «تاریخ‌گرا» در هنر نوگرا، از اهمیت اساسی برای ما برخوردار است. جریانِ «تاریخ‌گرایی»در هنر معاصر، البته تنها به هنر محدود نمی‌شد و گرایشی را نمایندگی می‌کرد که آبشخورش، جریان‌های اجتماعی و فلسفی و فکریِ مهمی در جامعهٔ علمیِ آن روزهای ایران بود.

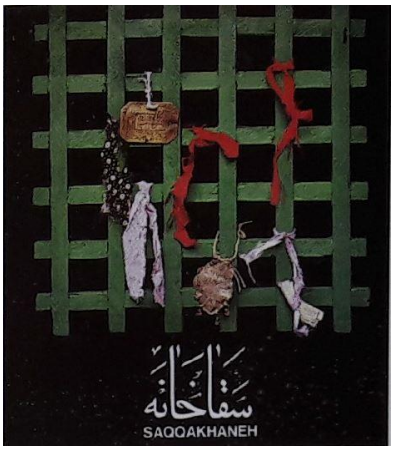
## ۲. هنر «تاریخ‌گرا» اما «متجدد» مکتب سقاخانه

مهم‌ترین جریانِ بازگشت به تاریخ در هنرهای تجسمیِ این دوره و یکی از جریان‌های بسیار مهم و حائز اهمیت در جریانِ هنرِ نوگرا «مکتبِ سقاخانه» است. در این پژوهش، این مکتب به این جهت حائز اهمیت است که: الف: سقاخانه‌ای‌ها در میانهٔ بحبوحهٔ بحث‌های سنت و تجدد، توانستند رویکرد یگانه‌ای را در دل «هنر جدید» ایجاد کنند؛ ب: سقاخانه‌ای‌ها مواد و مبادی و منشاء فکری و عملیِ کارهای خود را از ریشه‌هایی چون معماری بومی و عامیانه و معماریِ سنتی گرفتند که این موضوع به این جهت حائز اهمیت است که این هنر، در تعامل جدی با فضای اجتماعی و عامیانهٔ خود بوده است. از سویی این واقعیت را نیز نمی‌توان نادیده گرفت که دست‌کم به‌گمانِ برخی: «گروه سقاخانه اولین گروه به‌معنای واقعی در نقاشی معاصر ایران بود که کسانی نظیر مسعود قندریز و مسعود عربشاهی و فرامرز پیلارام و صادق تبریزی و حسین زنده‌رودی- و بعدها پرویز تناولی- جستجویی را آغاز کردند که ده سالی طول کشید تا ثمر داد». (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۱۷).

کریم امامی دربارهٔ منشاء شکل‌گیریِ سقاخانه و معرفیِ آثار آن‌ها، در نمایشگاهی که از آثار سقاخانه‌ای‌ها در موزهٔ هنرهای معاصرِ تهران برگزار می‌کند، توضیح می‌دهد و از زبانِ پرویز تناولی از مبدا شکل‌گیریِ سقاخانه می‌نویسد: «روزی (حدود سال ۲۵۲۰)(حدود ۱۳۴۰) من و زنده‌رودی به حضرت شاه‌عبدالعظیم رفتیم و آنجا توجهمان به تعدادی تصاویر چاپی مذهبی که برای فروش عرضه شده بود جلب شد. در آن وقت ما هردو در جستجوی انواعی از مواد و مصالح ایرانی بودیم که بتوانیم از آن‌ها در کار خود استفاده کنیم. و آن تصاویر مذهبی به نظرمان خیلی مناسب آمد. تعدادی از آن تصاویر را خریدیم و به خانه بردیم. از سادگی فرم آن‌ها، از تکرار نقش‌ها در آن‌ها و از رنگ‌های روشن و چشمگیرِ آن‌ها خوشمان آمد. اولین طرح‌هایی که زنده‌رودی با الهام از آن تصاویر کشید در واقع اولین کار سقاخانه‌ای هستند». (موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۵۶).

روایتی دیگر، سخن دیگری دارد، از زبانِ صادق تبریزی، یکی دیگر از هنرمندانی که داعیهٔ سردمداریِ سقاخانه را دارد: «خطاطی (آقای سنائی) در کارگاه سفال‌سازی برای یک مسجد کتیبه می‌نوشت، با مشاهدهٔ خطوط به ارزش زیبایی‌شناختی حروف پی بردم و این که از کنار هم گذاشتن آنها چه ترکیبات بدیعی می‌توان به دست آورد».(ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۰). شایان ذکر است که مادهٔ اولیهٔ هنرمندانِ این گروه، خودِ معماریِ «سقاخانه» بوده است. فضایی که به‌زعمِ برخی، خود مبدا اصلیِ جهت‌گیریِ هنرمندانِ سقاخانه بوده است: «سقاخانه‌ها در قالب فضایی کوچک که گاه در کمتر از یک متر مکعب خلاصه می‌شد، معمولاً در محلات قدیمی به عنوان نمادی که زنده‌کنندهٔ خاطرهٔ حماسهٔ قیام امام حسین (ع) است، به دست مردم عادی در هر کوچه و محله‌ای ساخته می‌شد». (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). بدین ترتیب همین فضای معماریِ کوچک و عامیانه، محتوایی داشت که

هنرمندانِ سقاخانه به‌دنبال آن بودند: «بدین‌گونه سقاخانه‌ها -همچون حسینیه‌ها و تکیه‌ها- در عین سادگی، مجموعه‌ای غنی از عناصر نمادین و تصویری را در خود جای داده است». (همان: ۱۵۲). نکتهٔ درخورِ تامل در اینجا، تاثیر و عاملیتِ فضای معماری بر شکل‌گیریِ ماده و مایهٔ هنریِ هنرهای تجسمی - دراینجا هنرمندانِ مکتبِ سقاخانه- است.




جلد کاتالوگ نمایشگاه مکتب سقاخانه، ۱۳۵۶، موزه هنرهای معاصر

آنچه که دربارهٔ شکل‌گیریِ سقاخانه همگان بر آن توافق دارند این است که «سقاخانه» لقبی بود که برای اولین بار کریم امامی منتقد هنری همان سال‌ها دربارهٔ آثاری که از افرادی همچون تناولی و حسین زنده‌رودی دیده بود به‌کار برد. «در دههٔ ۴۰ برخی نقاشان، به تشویق پرویز تناولی و آموخته‌های هنرکدهٔ هنرهای تزئینی، به سراغِ نقاشی‌های پشت شیشه، طلسم‌ها، دعاها وقفل‌ها رفتند. در سال ۱۳۴۱، کریم امامی، روزنامه نگار، منتقد هنری و معلم انگلیسی که بعدها یکی از بزرگترین مترجمان ایران شد، آثار این نقاشان و مجسمه‌سازان را «مکتب سقاخانه» نامید». (ملکی، ۱۳۹۰، ۶۶).

مرتضی گودرزی نیز بر این مطلب صحه می‌گذارد و می‌نویسد: «کریم امامی، یکی از منتقدان آن روزگار، در یادداشتی که در برو شور نمایشگاهی که از آثار نقاشان این گروه نوشت بر این حرکت نام « سقاخانه» گذاشت». (گودرزی، ۱۳۸۴). امامی خود می‌نویسد: «شروع رسمی سقاخانه با تابلوهایی بود که از نخستین سیاه‌مشق‌های زنده‌رودی فاصله گرفته بود.» (موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶). او دربابِ مایه‌های موضوعیِ هنرمندانِ سقاخانه می‌نویسد: «بیننده از تماشای این کارهای زنده‌رودی به یاد حرم و تکیه و حسینیه می‌افتاد». (موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶). نکتهٔ جالب توجه حضورِ پررنگِ اجتماع و فضای شهر در ذهنِ هنرمند و منتقدِ هنری است. حضورِ معماریِ مذهبی یا حتی غیرمذهبی تهران در ذهنِ هنرمند است که یارای دست و قلمِ او برای نقاشی و نقش‌زدن است. معماریِ بومی و عامیانه‌ای که صادقِ تبریزی گاه از کتیبه‌نویسیِ مسجدی آن را درمی‌یابد و گاه هنرمندانِ دیگر با نگاه به فضایی کوچک همچون سقاخانه یا دیگر فضاهای عامیانه و مذهبی همچون تکیه‌ها و حسینیه‌ها، بدان چشم می‌دوزند.

رد پای اولین آثاری که می‌توان از آنان به عنوان آثار مکتب سقاخانه یاد کرد را می‌توان در کارهای ساخته شدهٔ حدود دههٔ ۴۰ دید: «گروهی که در حدود سالهای ۱۳۳۵ به بعد کارش را به‌عنوان یک گروه مدرنیست در تهران شروع کرد».

(آغداشلو، ۱۳۷۱: ۱۷). نیز آنچه در این مقاله مدنظر است آثار هنری هنرمندان این مکتب در طی سال‌های دهه‌های ۳۰ و ۴۰ و۵۰ است. آثاری از سقاخانه‌ای‌ها که از دهۀ ۳۰ تا اواخر دهۀ ۵۰ به اوج پختگیِ خود رسیدند و همین سیاست‌ها و همین رویکردِ هنری در سال‌های دهۀ ۵۰ با قدرتِ بیشتری ادامه یافتند که نمونه‌ای از آن: «برگزاری نخستین نمایشگاه بین‌المللی تهران در سال ۱۳۵۳ و مطرح شدن همین سیاست‌های هنری نشان‌دهندۀ استمرار این گرایش در هنر ایران بود». (حسینی راد، ۱۳۹۱، ۱۲). این‌گونه پختگی را می‌توان در آثار تناولی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام و ... دید.

سقاخانه‌ای‌ها گروهی بودند که نه مقلدِ سنت بودند و نه مقابلِ سنت. آن‌ها به گذشته رجعت کردند تا امروزشان را دریابند. همانند معماری که تاریخ‌نگارانِ معماری از ترکیبِ «مدرنِ تاریخ‌گرا» استفاده کردند، تاریخ‌نگارانِ هنرهای تجسمی نیز از هنرمندانی که با رجعت به گذشته در جهان مدرن به دنبالِ رنگ‌وبویی خودی بودند با ترکیب « سنت‌گرای نو» یاد می‌کنند. «آنان را هنرمندان سنت‌گرای نو نیز خوانده‌اند، بیش از کسان دیگر در جهت دستیابی به یک هدف قدیمی پیش رفتند، یعنی ایجاد مکتب هنر ملی که کارهای پدیدآمده در لوای آن در عین حال هم امروزی و ایرانی بود و هنردوستان و داوران بی‌ینال‌ها و نمایشگاه‌های بزرگ، چه در داخل و چه خارج از ایران واکنشهای مثبتی نسبت به آن نشان می‌دادند».(پاکباز، ۱۳۹۲: ۲۱۵).

گرایش سقاخانه‌ای‌ها به گذشته هرچند در نظر بسیاری ستایش‌برانگیز بوده است و نشان از هنری اصیل و نه تقلیدی دارد، اما برخی منتقدان همچون آغداشلو به سقاخانه‌ای‌ها نیز بدبین بودند. «زنده‌رودی و دیگر نقاشان مکتب سقاخانه که می‌خواستند رابطی باشند میان سنت تصویری گذشته‌شان و هنر پیشتاز جهانی، تنها به این اکتفا کردند که نقاشی‌های تزئینیِ هر از گاهی مطبوعی را به معرض تماشای مخاطبین فرهیختۀ خود بگذارند؛ مخاطبینی که همانقدر معنای ریشۀ سنتی کارها برایشان دور و مبهم بود که برای هر مخاطب یا تماشاگر دیگری، و از هر فرهنگ دیگری.» (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۱۷)

سقاخانه‌ای‌ها به‌تدریج با تاثیرگذاری بر دیگر هنرمندان، هم‌صداهای بسیاری را دور خود جمع کردند. این موضوع با برگزاریِ نمایشگاهِ رسمی برای جمعی از هنرمندانِ « سنت‌گرای نو» تثبیت شد. آن‌ها در بیانیه‌ای به سال ۱۳۴۸ از جمعی که در تالار قندریز دور یکدیگر جمع می‌شدند اعلام کردند: « ما هرچند تاکنون از میراث غرب تغذیه کرده‌ایم، هر چند تکنیک و اندیشه‌مان تحت نفوذ فرهنگ مسلط غرب بوده است، ولی به راه نجات می‌اندیشیم، به سنت‌های خود ارج می‌گذاریم و سعی در شناخت بهتر و دقیق‌تر آن داریم». (حسینی راد، ۱۳۹۱: ۱۲). این موضوع نباید به‌منزلۀ بازگشتِ مقلدانه به گذشته تعبیر و تفسیر شود. هنرمندانی که به گذشته بازگشته بودند می‌خواستند ظرفیت‌های هنریِ خودشان را به‌مثابۀ هنرِ روز و مدرن مطرح کنند. لذا تعهدی به مواجهۀ محدود با طرح‌های گذشته نداشتند. «انعطافی که به هنگام استفاده از این نقش‌ها و طرح‌ها در اختیار هنرمند بود و آزادی او در انتخاب رنگ یا رنگهای دلخواه، کلید موفقیت هنرمندان سقاخانه به شمار می‌رفت» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۲۱۵). «تصور کلی هنرمندان گروه سقاخانه بر این اساس بود که با جستجو و یافتن دستمایه‌های مناسب می‌شود از عناصر تزئینی هنر عامیانۀ قدیمی ایران به عنوان زمینه‌ای، یا تخته پرشی، استفاده کرد و به حاصلی «سنتی- مدرن» دست یافت». (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۱۷).

به این دلیل که هنرمندانِ سقاخانه و به‌طور کلی هنرمندانِ مدرنی که به‌دنبالِ گذشته نیز بودند، هنرمندانِ سنت‌گرا نبودند، آثارشان به هیچ روی نشانگرِ نقاشیِ گذشتهٔ ایران نیست. آثارِ آن‌ها واجد هویتی دگرگون و واحد است که مختصِ خود آن‌ها است. مدرن است؛ اما نگاهِ مخاطب در آن‌ها چیزی از زبانِ «ایرانی بودن» را می‌فهمد. «این‌ها می‌خواستند با استفاده از هنر عامیانهٔ مردمی و مذهبی پل ارتباطی میان هنر مدرن جهانی و هنرهای سنتی و محلی برقرار کنند.» (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۱۷). کشفِ این زبانِ ایرانی‌بودن دشوار می‌نمود؛ اما هنرمندانِ سقاخانه راهِ آن را دریافته بودند: «سقاخانه‌ای‌ها شروع کردند به کندوکاو در نقشمایه‌های هنر عامیانه: از نقش‌های گلیم و قلمکار و خورشید خانم و مهر و تعویذ و طلسم و جادو و جنبل، تا جام‌های کلید و پنجه و خطاطی، تا عناصر قدیمی‌تری مثل صورت زنان سرمه کشیدهٔ ابرو پیوستهٔ قاجاری و اسب سوارهای کاسه‌های مینایی ری و کاشان قرن ششم و باز دورتر و دورتر تا کتیبه‌های هخامنشی و نقش‌برجسته‌های آشوری». (همان: ۱۷).

## معرفی و تحلیل آثار سقاخانه‌ای‌ها

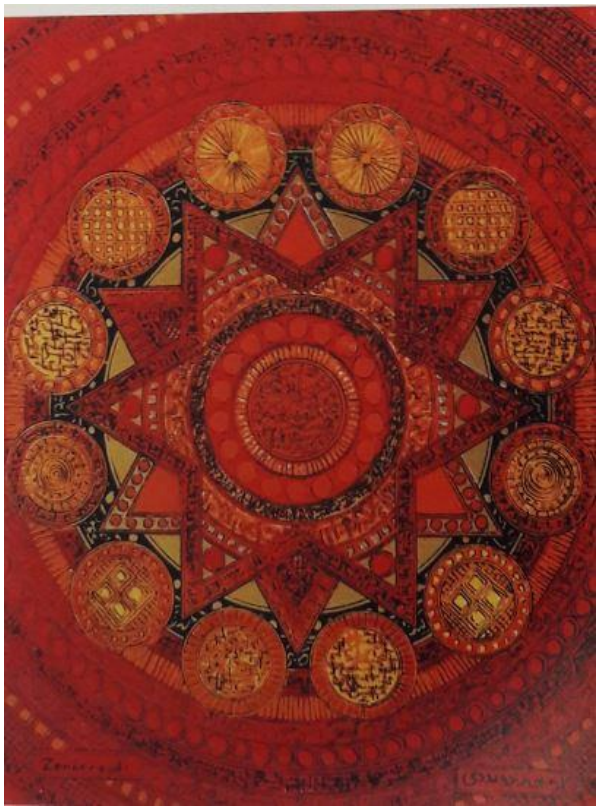
توصیفی که از هنرمندانِ تاریخ‌گرا در هنرِ مدرنِ هنرهای تجسمی داده شده، تاحدی چندوچونِ سیاقِ آن‌ها را روشن کرد. در بررسی آثار هنرمندان مکتبِ سقاخانه، دو موضوع از حائز اهمیت زیادی برخوردار است به‌وضوح در آثار ایشان مشاهده می‌شود: ۱. بازگشت به گذشته؛ این مولفه مهم‌ترین مولفهٔ حضوریافته در هنر نوگرایِ سال‌های ۴۰ و ۵۰ است که در دیگر هنرها نظیر معماری نیز چنین گرایشی را می‌توان دید. به‌عبارتی دیگر، هنرهای تجسمی و دیگر هنرها، به‌ویژه معماری، در این دوران از «روحِ مشترکی» برخوردارند. آنان سیاقی مشترک دارند. هر دو به گذشته نظر دارند، در عین حال که جهانِ جدید را به فراموشی نمی‌سپارند؛ ۲. شهر و فضای عامیانه به منزلهٔ مادهٔ خامِ آثارِ هنرهای تجسمی. برای مثال برداشت‌های آن‌ها از آثار و طرح‌ها در حرم شاه‌عبدالعظیم که از مبادیِ مهمِ مکتبِ سقاخانه بود، در فضای مردمی یک زیارت‌گاهِ ساده رخ داده بود. یا بخشی دیگر همچون مجمسه‌های پرویزِ تناولی که از قفل‌ها و دیوارها و ... بهره برده است، به‌وضوح اثرِ معماریِ عامیانهٔ آن سال‌های تهران دیده می‌شود. اگر از واژه و ترکیبِ معماریِ عامیانه استفاده می‌کنیم، منظور محیطِ ساده و آشنای تهران است که معماری ناگزیر بخشی از آن است. سقاخانه‌ای‌ها در همین فضای ساده و دلنشین بود که راه خود را گشودند. پرویزِ تناولی در آثاری که در سال‌های دههٔ ۵۰ می‌سازد (تصویر ۵ و ۶و ۷) از محیطِ پیرامونِ خود متاثر است. چنان‌که یکی از آبشخورهای اصلیِ هنرمندانِ سقاخانه، خودِ فضایِ معماریِ «سقاخانه» بوده است.

چنان‌که گفتیم باید به ساختارهای توجه کرد. همان سیاقی که بر هنرهای تجسمی و دیگر هنرهای این سال‌ها حاکم بود. ساختارهایی که «بازگشت به گذشته»، «خودی بودن»، «ملی بودن»، «ایرانی بودن» و چندین صفتِ دیگر را به یدک می‌کشند و این هنرهای تجسمی نیز متاثرِ از آن‌ها چنین رویکردی داشتند. با این تحلیل که هنرمندانِ بزرگ و کوچکِ آن دوران، بیشترشان در تهران کار می‌کردند و شواهد نیز نشان می‌دهد که آن‌ها از محیطِ تهران همچون سقاخانه‌ها و حرم‌ها و حسینیه‌ها و تکیه‌ها متاثر بوده‌اند، تاثیرِ محیطِ تهران در آثارِ آن‌ها انکارنشدنی‌ست. دیگر مثال‌های این تاثیر را می‌توان در آثارِ حسینِ زنده‌رودی، صادق تبریزی ، فرامرز پیلارام و محمد احصائی مشاهده کرد.

## حسین زنده‌رودی و محمد احصایی

تصویر ۱: اثری از حسین زنده‌رودی: ترکیب‌بندی با حروف، ۱۳۴۶ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۹۲، ۱۹۶

تصویر ۲: اثری از حسین زنده‌رودی: ارباب، ۱۳۵۱ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۰، ۷۱



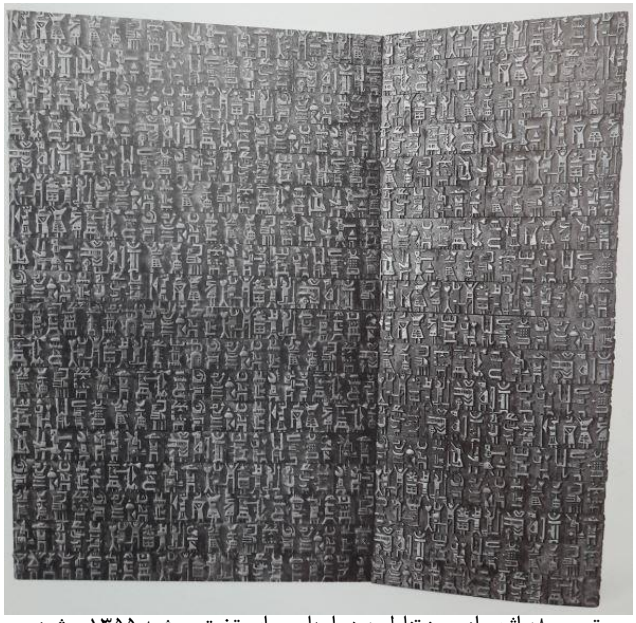
تصویر ۳: اثری از حسین زنده‌رودی: تصویرسازی برای قران، ۱۳۵۱ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۰، ۷۱

تصویر ۴: اثری از محمد احصایی: ، ۱۳۵۲ ه.ش؛ منبع: بروشور نمایشگاه Society of Asia museum exhibition in 2013 در آمریکا.

دربارهٔ آثار حسین زنده‌رودی منتقدان بسیاری قلم زده‌اند. آثار زنده‌رودی نمونه‌های استوارِ مکتبِ سقاخانه با همان ویژگی‌هایی هستند که در مطالب پیشین برشمردیم. آثار زنده‌رودی با بهره‌گیری از ساده‌ترین اشکال هنری هنرِ ایران، لبای نو می‌پوشند تا بیانی نو پیدا کنند. به‌عبارتی بهره‌گیری از بن‌مایه‌های هنرِ گذشتهٔ ایران و استفاده از نکنیک‌های جدید در هنر نقاشی، امکاناتی فوق‌العده را در اختیار هنرمندان سقاخانه به‌طور کلی و به‌طور خاص حسین زنده رودی، قرار می‌دهد. همان‌طور که در تصویر ۱ دیده می شود، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار زنده‌رودی، استفاده از حروف هنرِ خوش‌نویسی ایران است. پی‌یر کابان، منتقد هنری، دربارهٔ زنده‌رودی می‌نویسد «زنده‌رودی در پیوند حروف با معماری اندام‌واری که خلق می‌کند، به حروف تجلی می‌بخشد. خواه این معماری هندسی یا غنایی باشد، خواه مطلقاً تکرنگ یا به‌ظرافت رنگ‌آمیزی شده؛ در انجا دیگر نه شکوه و نه سترگی، درحقیقت خوش‌نویسی در مفهوم ساختاری فضا سهیم می‌شود.» (پاکبار، ۱۳۹۲: ۱۳) میشل تاپیه، منتقد هنری دیگری، در مقاله‌ای که سال ۱۹۷۰ می‌نویسد، می‌گوید: «خوش‌نویسی ایرانی که توانسته بود، به‌گونه‌ای خارق‌العاده با معماری و نقاشی انتزاعی اصفهان پیوند بخورد، از بخت خوش هرگز در جریان هنر پیشتاز دروغین تباه نگشت». (همان: ۱۴)

زنده‌رودی در اواخر دههٔ ۴۰ با تقسیم‌بندی آثار خود، می‌گوید: «من کارهایم را به سه دوره تقسیم می‌کنم. دورانی که از جادو جنبل و اوراد و اذکار متاثر بودم، دوره‌ای که به کاردیوگرافی توجه کردم و حالا در دورهٔ سوم هستم. دوره‌ای که خطوط برای زیبایی نیست، مثل ریاضیات دارای فضای مجهول است، مثل شعر و موزیک در جست‌وجوی حرکت است». (مجلهٔ فردوسی، شمارهٔ ۹۸۴، مهر ۴۹) در همین سال زنده‌رودی مدعی می‌شود که آثار او در دورهٔ سوم (تصاویر ۱و ۲و ۳) از آثار دورهٔ سقاخانه فاصله گرفته‌اند اما درحقیقت این آثار نیز رگه‌هایی مستحکم از گرایش‌هایی که در سقاخانه برشمردیم را با خود به یدک می‌کشند. برای مثال این ویژگی که در این تصاویر آثار حسین زنده‌رودی و محمد احصائی بیانگر ویژگیِ از شکل انداختن و تغییر در کارکرد است، خود تبدیل‌کردنِ موادِ هنریِ عامیانهٔ گذشته، به ماده‌ای برای هنر جدید است. «تبدیل و دگرگونی کارکرد واژه از نوشتار و دلالت‌های معنایی‌اش به نقشمایه؛ از حیث مجازهای نوشتاری و واگردان عطف توجه از مفاهیم نوشته به ریخت و شکل و فرمِ نوشته است. ارزش‌های زیبایی‌شناسیِ خط نگاره‌های حسین زنده‌رودی و صادق تبریزی در این مجال جای یادآوری دارد». (ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۴). تغییرِ گذشته به مناسبتِ مدرن بودن است. دستِ هنرمندانِ نوگرا بسته به گذشته نبود، بلکه برای آن‌ها گذشته در حال بود که می‌توانست به زیستِ خود ادامه دهد. «نقش‌مایه‌های سنتی را می‌شد تک‌تک یا با هم به شکلهای گوناگونی مورد استفاده قرار داد تا سطوحی را که از نظر بصری موزون بود پدید آورد یا جلوه‌های خاصی با تکیه بر جنس مصالح مورد استفاده ایجاد کرد و یا حتی پیامی طنز آمیز را در دل اثر ارائه شده جای داد.». (پاکباز ۱۳۹۲، ۲۱۵).

## پرویز تناولی



تصویر ۸: اثری از پرویز تناولی: دیوارهایی برای تخت‌جمشید ۱۳۵۵ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲۹

تصویر ۷: اثری از پرویز تناولی: تقدیس‌گاهی برای آخرین شاعر ایران ۱۳۵۴ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲۷

تصویر ۶: اثری از پرویز تناولی: دیوار هیچ ۱۳۵۲ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۲۵

تصویر ۹: اثری از پرویز تناولی: جایی برای آسودن فرهاد ۱۳۵۷ ه.ش؛ منبع: پاکباز، ۱۳۸۱، ۱۳۴

همان‌طور که در تصاویر دیده می‌شود، تناولی، علاوه بر استفاده از آثار عامیانه در هنرِ خود، با بازگشتِ مستقیم به هنرِ گذ شته و بهره‌گیری از معماری با ستانی، آثار بسیاری را خلق کرده ا ست. یکی از بهترین تو صیف‌ها از آثارتناولی متعلق ا ست به اتینگهاوزن، مورخ و منتقد سرشناسِ معماری و هنر است که می‌گوید: «چنین می‌نماید که این پدیده (گرایشِ آثار تناولی) حاصل تلاقی دو گرایش ا ست: یکی گرایش مدرن و دیگری گرایش ایرانی- ا سلامی. این دو گرایش از بسیاری از جهات به هم مرتبط و حتی همانندند و یکدیگر را تقویت می‌کنند». (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۴). همین تحلیل از آثار تناولی، موید مطالب پیش‌گفته اســت. به‌عبارتی، دنیای مدرن از ســویی با نفی توجه به گذشــته و آنچه ســنت‌اش می‌خوانند و از ســویی دیگر با ارائهٔ رهیافتی جدید به هنرمندانی که در مقابلِ جهانی‌شدنِ هنر مقاومت می‌کردند و می‌خواستند بومی بمانند، تاثیرِ خود را اینچنین بر آثار تناولی گذاشته است. لب کلام این است که تناولی (همچون دیگر سقاخانه‌ای‌ها) در نقطه‌ای میانِ نو و قدیم، رو به پیشرفت بودند.

در میانِ تمامِ توصیف‌هایی که از آثار تناولی شـده اسـت، به جرئت شـاید بتوان مشـهودترین ارتباط‌های میانِ سـادگیِ عامیانهٔ محیط و مجسمه‌های او را میانِ توصیفِ محققانِ هنریِ سال‌های هم‌عصرِ تناولی پیدا کرد. دیوید گالوی، در یادداشتی با عنوانِ «چشم آفرین‌شگرِ پرویز تناولی» که سال ۱۹۷۷ نو شته شده ا ست؛ می‌گوید آثارِ تناولی سرا سر بویِ ایرانی بودن و تاریخی بودن می‌دهد. «او در یک چشم‌انداز فرهنگی وسیع‌تر قرار گرفته و وارث طبیعیِ یک سنت زنده و مداوم است... در سقاخانه، تاقِ قوســیِ بازارها و گنبد مســاجد، ســاختار باغ‌های ایرانی، شــکل‌بندیِ دیوارهای خشــتی و برجهای کفترخانه، قفلها و ابزارها، حجاریهای زینتی، ظروف مســی چکش‌کاری شــده، خیمه‌های صــحرایی، حوضــچه و پاگاهِ حمام‌ها، کوزه قلیانها، بخوردنها، جواهرات سیمین چکش‌کاری شده، می‌توان این ذوق و شعور را دید.» (پاکباز؛ ۱۳۸۱: ۱۷).

## تحلیل نگارنده از اثر «هیچ در قفس» تناولی

تصویر ۵: اثری از پرویز تناولی: قفس هیچ و قفس هیچ، ۱۳۵۵ ه.ش؛ منبع: ملکی، ۱۳۹۲، ۴۷

اثرِ «قفس هیچ و قفس هیچ» یا نام هایی دیگر همچون «هیچ در قفس» یکی از بهترین آثار تناولی ا ست که در سال ۱۳۵۵ ساخته شده ا ست. این اثر همچنان در کارگاه تخصصی تناولی جا خوش کرده است. هیچ است؛ اما همه چیز است. این اثر از والاترین آثار تناولی است. چندی پیش در برگزاری نمایشگاه آثارِ تناولی در موزهٔ هنرهای معاصر تهران، در میانِ آن‌همه آثار تناولی، به نمایش گذاشته شده بود. هنگامی که انسان روبه‌روی اثر می‌ایستد، به یادِ سخنِ ارنست گامبریج در دیدارش از مونالیزای لوور می‌افتد. گامبریج می‌گوید باید اثر را از نزدیگ دید و لمس کرد تا زیبایی‌اش را دریافت.

اثر تناولی، لمحه‌ای از «آخرِ خط»را در خود دارد. انگار تناولی همهٔ آنچه که می‌خواست در هنر بگوید را در این اثر گفته است و آن چیزی نیست جز «هیچ». هیچ برای تناولی معانی زیادی دارد. شاید او می‌خواهد تمامِ دنیا را در اثر حبس کند؛ تمامِ توانش را به‌کار بسته ا ست تا بگوید خودش کیست. تناولی در مصاحبه‌های مختلف، خودش گفته است که این اثر نشانی از خودم دارد. خودش را به تصویر کشیده است. او همچون هر هنرمندِ دیگری، خودش را در قید و بندِ نظریه‌های هنر نمی‌بیند و شادانه می‌گوید اثر از درونش برخا سته ا ست. از درونی پرآشوب که می‌خوا سته است وجودِ مشوب به غوغایش را برون بریزد. این شیوهٔ بیان‌گرانه، همان چیزی‌ست که مولف اثر، خودِ هنرمند، می‌خواهد که بر اثر بنشاند. اما گریزی از دیگر وجوهِ هنر نیز نیست. چنان‌که می‌توان گفت اثرِ تناولی، نه درونِ خودش که درونِ جامعهٔ تناولی است. این بیان‌گری از درونِ تناولی برنخاسته است؛ بلکه تناولی مجرای سخن‌گفتنِ جامعه با خودش بوده است. و اساساً در تعریفی می‌توان گفت هنرمند همین است، یعنی مسیرِ جامعه برای سخن‌گفتن با خودش. هنرمند و هنرش آینهٔ جامعه‌اند. هیچ در قفس، تصویری ست از جامعهٔ تناولی. سال‌های پایانیِ دههٔ ۵۰. گذر از تب‌وتاب و شوقِ مدرنیسمِ سال‌های دههٔ ۲۰ و ۳۰ و پس از آن ورود به تاریخ‌گراییِ دهه‌هایِ ۴۰ و ۵۰ و نیز در پایانِ دههٔ ۵۰، این سیرِ تکاملی، قهراً پایانش اندیشه‌های پست‌مدرنِ نوین در غرب بود. «هیچ در قفس» تصویرِ پایانِ زندگیِ روزمرهٔ انسان و تلاش و کوشش او برای تعالی است. پایانی که با نزدیک‌شدن به قرنِ ۲۱اُم از اَبَرانسانِ قرن ۱۹اُم و از یاغی‌گریِ قرنِ بیستم گذر می‌کند. جامعهٔ پایانیِ دههٔ ۵۰ ایران، همچون دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در غرب، به‌دنبالِ سکوت است. سکوتی برخاسته از ناتوانیِ انسان در تسخیرِ خودش و جهان. آرزویی که در سال‌های ابتداییِ مدرنیسمِ بین‌الملل به‌دنبالش بود و پس از جنگ‌های جهانی و آن‌همه سم‌هایم مهلکِ مدرنیسم، پا به جایی گذاشت که تناولی می‌گذارد. یعنی دانستن و فهمیدنِ این که جز هیچ نباید گفت. لیکن چه باک از اینکه این هیچ، همه چیز است.بنابراین باید گفت اثر تناولی، بیش از آنکه خودش باشد، جامعهٔ اوست. جامعه‌ای که تناولی نیز برساختهٔ آن است.

## بحث پایانی

ارائهٔ چند تصـویر از آثار زنده‌رودی و تبریزی و احصـائی و تناولی به‌عنوان چند سـرآمدِ مکتبِ سـقاخانه و هنرمندانِ نوگرایی که در اندیشـهٔ هویتِ ملی بودند، تنها به این دلیل اسـت که مایه‌های بازگشـت به گذشـته را در آثار آن‌ها مشـاهده کنیم. این آثار از اولین‌های زنده‌رودی از اواخر دههٔ ۴۰ تا آخرین‌های تناولی در اواخر دههٔ ۵۰، بازگو کنندهٔ یک سـخن‌اند و آن چیزی نیسـت جز توجهِ هنرمندانِ نوگرا به خودشـان. هنرمندانی که تکنیک و محتوا و فرم و درون‌مایه را از غرب آموخته بودند؛ اما از جایی به‌بعد به‌دنبالِ چیزی «برای خود بودن» بودند. آن‌ها از حدوحدود گذشـته گذر کردند. اولین طرح‌ها را از هنرهای عامیانه گرفتند. از سـاده‌ترین چیزها همچون طلسـم‌ها و طرح‌ها و کتیبه‌ها و در و دیوارِ معماریِ شـهرِ و اماکنِ مذهبی؛ اما آنچه مشـخص اسـت و نشانگرِ گذرِ آن‌ها از قالب‌های مرسومِ هنرِ گذشتهٔ ایران است این است که: «از دیگر شگردهای مورد توجه هنرمندان سقاخانه از شکل انداختن و به‌تعبیری تغییر در کارکرد نقش و نقشمایه است». (ناغانی، ۱۳۸۹: ۴۴).

## نتیجه‌گیری:

چنان‌که تحلیل کردیم، مکتب سـقاخانه، پلی بود میانِ تنِ رنجورِ سـنت و جریانِ تنومند و پرسـرعتِ مدرنیسـم در ایران. چنان‌که گفته شد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که مکتب سقاخانه، جریانی موفق در هنر نوگرای ایران بوده ا ست. این‌ها با بهره‌گیری از سـاده‌ترین تا پیچیده‌ترین امکاناتِ محتوایِ هنرِ دیرینِ ایران، نحوی جدید برای هنرنوگرا به‌کار برده بودند که مایه‌های نحویِ خود را از هنرِ مدرنِ غربی وام می‌گرفت. درعینِ حال این‌ها به کاری سترگ د ست زدند. این کار چنان‌که گفتیم، چیزی نبود جز، رهیافتی برای خودی‌کردنِ موجِ «مدرینته».

منابع:


آغداشلو، آیدین، ۱۳۷۱، خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران، فرهنگ معاصر

پاکباز، روبین، (امدادیان، یعقوب، ملکی، توکا)، ۱۳۸۰، پیشگامان هنر نوگرای ایران: حسین زنده‌رودی، تهران، نشر ماه‌ریز

پاکباز، روبین، (امدادیان، یعقوب، ملکی، توکا)، ۱۳۸۰، پیشگامان هنر نوگرای ایران: مسعود عربشاهی، تهران، نشر ماه‌ریز

پاکباز، روبین، ۱۳۹۲، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین

پاکباز، روبین، ۱۳۹۳، دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک، تهران، فرهنگ معاصر

کاتالوگ نمایشگاه سقاخانه در موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶، تهران، موزه هنرهای معاصر

گلستان، لیلی، ۱۳۸۳، سهراب سپهری، شاعر- نقاش، تهران، امیرکبیر

گودرزی(دیباج)، مرتضی، ۱۳۸۴، تاریخ نقاشی ایران، از آغاز تا عصر حاضر، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)

گودرزی(دیباج)، مرتضی، ۱۳۸۵، جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

ملکی، توکا، ۱۳۹۰، هنر نوگرای ایران، تهران، چاپ و نشر نظر

نویسندگان، ۱۳۸۱، پیشگامان هنر نوگرای ایران: پرویز تناولی، تهران، موسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی

نویسندگان، ۱۳۸۳، پیشگامان هنر نوگرای ایران: محسن وزیری‌مقدم، تهران، موسسهٔ توسعه هنرهای تجسمی

مقاله

ابراهیمی ناغانی، حسین، ۱۳۸۹، جنبش سقاخانه؛ انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ش ۴۱، بهار، ص ۳۹- ۵۲

حسینی راد، عبدالمجید و مریم خلیلی، ۱۳۹۱، بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ش ۴۹، بهار ۱۳۹۱، ص ۵- ۱۷

سمیعی، امیر و سحر خدابخشی و منوچهر فروتن، ۱۳۹۵، مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران (نمونه موردی: آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری سیدهادی میرمیران)، معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ش ۱۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص ۶۳- ۷۸

معرک‌نژاد، سیدرسول، ۱۳۸۵، جنبش نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (پیشگامان نقاشی نوگرا)، فصلنامهٔ کارافن، س سوم، ش نوزدهم، تهران.