مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک،
جلیل رسولی، اکریلیک روی بوم،
مأخذ: رسولی،۱۳۹۱

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تحلیل بازنمود رویکرد سنّت‌گرا در آثار نقاشیخط دههٔ هشتاد ایران*

جوادعلی محمدی اردکانی** پرنیا پژوهش‌فر***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۲/۷
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۶/۱۲

چکیده

نقاشیخط ایران در دههٔ هشتاد تحت‌تأثیر رویکرد سنّت‌گراست. منظور از رویکرد سنّتگرا جریاناتی است که گرایش غالب آن بازگشت به سنّت برای احیای هویت است. نگارنده در این مقاله به بررسی چگونگی اثرگذاری این رویکرد بر آثار نقاشیخط این دهه می‌پردازد. بنابراین، با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکردی اجتماعی، به این سؤال می‌پردازد که رویکرد سنّت‌گرا از طریق چه مؤلفه‌هایی در نقاشیخط دههٔ هشتاد ایران بازنمود یافته است؟ در این راستا ۲ اثر از ۱۰ هنرمند شاخص این عرصه به‌عنوان نمونهٔ آماری مورد بررسی قرار گرفت که یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد شاخصه‌هایی در آثار تکرار شده است که در رویکرد سنّت‌گرا به‌عنوان دلالتگر مفهوم سنّت ترویج شده‌اند. این امر تحت‌تأثیر شرایط بازار اقتصادی هنر نیز قرار گرفته و رونق فروش آثار نقاشیخط در خاورمیانه و کشورهای عربی در این دهه بر تمایل به استفاده از این عناصر افزوده است اما با توجه به محدودیت‌های چارچوبی رویکرد سنّت‌گرا اغلب آثار از بعد معنایی تهی و به یک اثر بصری زیبا خلاصه گشتند. معدود آثار معناگرا نیز صرفاً در حد انتقال مفاهیم سنّتی توان مفهومی داشته و از بازگویی جریانات اجتماعی - که ظرفیت نقادی و اثرگذاری بر جامعه را ایجاد می‌کند - تهی هستند.

واژگان کلیدی

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان *تحلیل رویکرد سنّت‌گرا در نقاشیخط دههٔ ۸۰ ایران* با راهنمایی جواد علی محمدی اردکانی در دانشگاه آزاد اسلامی یزد است.

**استادیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه علم و فرهنگ تهران، استان تهران، شهر تهران(مسئول مکاتبات)
Email:jalimohammadi@yahoo.com
***کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد یزد، استان یزد، شهر یزد
Email:p.pazhuhesh@gmail.com

مقدمه

هم‌اکنون نزدیک به نیم قرن از به وجود آمدن جریانی به‌نام نقاشیخط در ایران می‌گذرد. علی‌رغم عمر کوتاه این هنر، شاهد رشد سریع آن در سطح جامعه و نیز توفیق آن در بازارهای هنری داخل و خارج کشور هستیم. اگرچه این امر حاکی از شرایط خاص خاورمیانه و فرهنگ اسلامی است که تأکید بر خط و خوشنویسی داشته و دارد، اما همین ویژگی فرهنگی پهنۀ گسترده‌ای را ایجاد کرده است که این هنر را به جریان‌های مختلفی از هنر و رشته‌های مختلف هنری مرتبط می‌سازد. در ابتدای دهۀ ۱۳۴۰ در پی برداشت‌های شکل‌گرایانه در هنر مدرن ایران که همزمان با بازگشت به عناصر بومی به وقوع می‌پیوندد، استفاده از عنصر خط و خوشنویسی در نقاشی نوگرای ایران اتفاق می‌افتد که تمرکز بر این موضوع توسط هنرمندان در دهه‌های بعد، منجر به شکل‌گیری جریان نقاشیخط می‌گردد.

منشأ شکل‌گیری نقاشیخط را به مکتب سقاخانه نسبت می‌دهند. مکتب سقاخانه جریان هنری بود که در دهۀ ۱۳۴۰ در راستای جریان‌های بازگشت به خویشتن شکل گرفت. این جریان، که در بحبوحۀ رواج مدرانیزاسیون به وجود آمد، تلاش داشت تا فرهنگ سنّتی تجسمی ایران را با رویکردهای نوین در حوزه هنرهای تجسمی و خاصّه آثار مدرن نقاشی جهان غرب پیوند دهد و شکل‌گیری جریان نقاشیخط در بطن هنر سقاخانه تلاشی در راستای این هدف بود. این حرکت در دهۀ ۴۰ توسط گروهی از هنرمندان که در آن زمان از «متجددین سنّت‌گرا» به شمار می‌آمدند شکل گرفت و تاکنون ادامه یافته است اما برخاستن از چنین بستری با داشتن پتانسیل بالای این هنر در تزیینی و تجریدی بودن، به اوج‌گیری آن در برهه‌هایی از تاریخ ایران منجر گردیده است که مؤلفۀ محافظه‌کارانه این هنر در بسط آن بی‌نتیجه نبوده است. در دهۀ هشتاد نیز، شناساندن نقاشیخط به‌عنوان یک هنر ایرانی-اسلامی در عرصه‌های جهانی و کارکردهای هویت‌بخشی‌ای که این هنر بر عهده گرفت، در کنار تقاضاهای بازارهای کشورهای عربی برای آن، بر شدّت این موضوع می‌افزاید. به نظر می‌رسد هنرمندان دهۀ هشتاد به‌عنوان «سنّت‌گراهای متجدد» پیشرو این جریان هستند.

هدف این تحقیق بررسی چگونگی اثرگذاری رویکرد سنّت‌گرا بر نقاشیخط دهۀ هشتاد ایران است. این تحقیق تلاش دارد با بررسی آثار این دهه به بررسی این موضوع بپردازد و بر این مبنا سوأل اصلی تحقیق این است که رویکرد سنّت‌گرا از طریق چه مؤلفه‌هایی در نقاشیخط دهۀ هشتاد ایران بازنمود یافته است.

روش تحقیق

برای جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز تحقیق از روش اسنادی کتابخانه‌ای استفاده شده است که به‌واسطۀ معاصریت و نو بودن طرح مسئله از اطلاعات رایانه‌ای و سایت‌ها و کاتالوگ‌ها نیز استفاده گردیده است؛ اما، با توجه به رویکرد اجتماعی تحقیق، روش مورد استفاده برای تجزیه و تحلیل اطلاعات و تبیین سوأالات تحقیق، روش تحلیلی بوده است که با تمرکز بر رویکرد اجتماعی صورت گرفته است. قابل ذکر است جامعۀ آماری این تحقیق کلیۀ آثار نقاشیخط دهۀ هشتاد ایران (بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۹) تعریف گردیده که به‌عنوان نمونۀ آماری ۲۰ اثر شاخص نقاشیخط این دهه انتخاب و مورد بررسی قرار گرفته است. روش نمونه‌گیری تصادفی نبوده و با توجه به شاخصه‌های نام، میزان تحصیلات و جایگاه هنرمند، شهرت اثر و میزان فروش انتخاب گردیده است. تقدم و تأخر ذکر نام هنرمندان انتخاب شده بر مبنای تقدم و تأخر تاریخی ـ یعنی مبنی بر جایگاه و اهمیت هنرمند، پیشکسوتی و سنوات کار هنرمندان ـ به شرح زیرند: حسین زنده‌رودی، محمد احصایی، نصرالله افجه‌ای، صادق تبریزی، جلیل رسولی، جواد بختیاری، علی شیرازی، صداقت جباری، عین‌الدین صادق‌زاده، احمد محمدپور.

پیشینۀ تحقیق

با توجه به درجۀ اهمیت علمی، ابتدا مقالات، سپس پایان‌نامه‌ها و در انتها کتاب‌های موجود در این حوزه مورد جست‌وجو قرار گرفتند. مقالات موجود مربوط به این حوزه را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد. در دستۀ اول مقالاتی قرار می‌گیرند که بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای نگارش یافته‌اند و در آن‌ها صرفاً تلاش شده است به چگونگی روند شکل‌گیری این مکتب، معرفی هنرمندان شاخص آن و نقش آن‌ها در شکل‌گیری این جریان پرداخته شود. در این زمینه می‌توان به مقالۀ بهروز شریفی زیندشتی و مصطفی اوجی با عنوان «نقاشی خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران» اشاره کرد. بخش دیگری از مقالات صرفاً به منشأ شکل‌گیری جریان نقاشیخط یعنی «مکتب سقاخانه» پرداخته اند که می‌توان به مقالۀ رسول معرک‌نژاد با عنوان «جنبش نوگرایی در نقاشی معاصر ایران» و یا مقالۀ کامران افشار مهاجر با عنوان «هنرمند ایرانی و مدرنیسم» و مقالۀ مشترک حسین عابددوست و زیبا کاظم‌پور با عنوان «جامعه‌شناسی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای» اشاره کرد. برخی از مقالات نیز به‌طور غیرمستقیم به این موضوع پرداخته اند؛ همانند محمد پرویزی در مقالۀ «انتزاع سقاخانه‌ای» که به‌طور کلی به نقد تجربه‌های هنر انتزاعی در ایران می‌پردازد و ذیل این موضوع به نقد تجربۀ مکتب سقاخانه به‌عنوان یک هنر انتزاعی اشاره دارد و یا عبدالمجید حسینی راد و مریم خلیلی در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملّی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی» به بررسی نقش سه رویکرد چپ‌گرایانه، ملّی‌گرایانه و اسلام‌گرایانه در کنار اقدامات حکومتی دوران پهلوی بر نقاشی معاصر ایران پرداخته است که

1.Rene Guenon
2.ananda coomaraswamy
3.Frithjof Schuon
4.Titus Burck harolt

تصویر ۱. «مروارید بنفش»حسین زنده‌رودی، تکنیکacrylicوiridescent روی بوم،152×150cm، مأخذ: www.artnet.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

به‌طور خاص بر جریان سقاخانه تمرکز شده است و نه نقاشیخط. همچنین اسماعیل رشوند در مقالهٔ «نقد هنری در خوشنویسی و نقاشی‌خط معاصر» با اشارهٔ مختصری به تعریف و تاریخچهٔ نقد هنری در غرب جایگاه آن در هنر نوین ایران به ضرورت حضور نقد در خوشنویسی سنّتی و نقاشیخط معاصر ایران پرداخته است.

در میان پایان‌نامه‌ها، محمدرضا رخشا در پایان‌نامهٔ خود با عنوان عوامل شکل‌گیری مکتب نقاشیخط در دههٔ چهل با رویکردی تاریخی به بررسی تاریخچهٔ خط و خوشنویسی و ایجاد جریان نقاشیخط پرداخته است و با رویکرد زیباشناختی به بررسی تعدادی از آثار نقاشیخط دههٔ چهل پرداخته است که این تحقیق ضمن اینکه فقط بازهٔ زمانی دههٔ چهل را دربرمی‌گیرد دارای رویکرد اجتماعی به موضوع نیز هست. همچنین بهروز الیاسی نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان پژوهشی در نقاشی خط ایرانی؛ بررسی عوامل تأثیرگذار بر نقاشی‌خط دههٔ ۴۰ تا ۸۰ به جمع گشتن سنّت و مدرنیته به‌عنوان دو دیدگاه ناهمساز در نقاشیخط پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که اگرچه مبانی هنرهای تجسمی در نقاشیخط نوگرا در صورتْ بر مبانی خوشنویسی غلبه داشته اما در محتوای آثارْ اندیشهٔ ایرانی و اشراقی عمیقاً حاکم بوده است. شادی مظاهری نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بازتاب سنّت در آثار نقاشان معاصر ایران» داستان دگردیسی نگارگری ایرانی به نقاشی نوگرا را مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده است که جرقه‌های این تحول از عصر صفوی شروع شد و به دوری از نقاشی سنّتی ایرانی انجامید و آن‌گاه که خلأ هویت احساس شد هنرمندان در جست‌وجوی ریشه و اصالت خود به تلاش برای کسب هویتی اصیل پرداختند.

اما می‌توان گفت هیچ کتابی در این حوزه به چاپ نرسیده است. تنها در کتاب‌هایی به‌طور کاملاً غیرمستقیم و تحت محوریت موضوع دیگری به آن پرداخته شده است که در این زمینه می‌توان به کتاب مرتضی گودرزی به‌نام

جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران اشاره کرد که به بررسی موضوع هویت در نقاشی معاصر ایران پرداخته است و تحت این موضوع اشاراتی هم به نقاشیخط داشته است؛ و یا هادی تقی‌زاده در کتاب خط در نقاشی؛ بررسی مفهوم خط و نقش آن در نقاشی نوین به ضمیمۀ نقش خط در نگارگری ایران، به بررسی نقش خط در نقاشی معاصر پرداخته است. در کنار این اشاره‌های غیرمستقیم چند جلد کتاب در قالب جمع‌آوری آثار برخی هنرمندان نقاشیخط وجود دارد که مجموعه آثار به حساب می‌آیند همانند کتاب راز نقاشیخط نوشتۀ کاوه تیموری که برخی آثار جلیل رسولی را جمع‌آوری کرده است.

با توجه به منابع ذکرشده، بیشتر تحقیقات صورت‌گرفته به بررسی مکتب سقاخانه پرداخته‌اند نه جریان نقاشیخط، و در برخی آثار دیگر که نقاشیخط محور بوده فقط تا دهۀ چهل مورد بررسی قرار گرفته است. لذا تحقیق حاضر قصد دارد نقاشیخط را به‌طور خاص در دهۀ هشتاد مورد بررسی قرار دهد؛ همچنین برخلاف منابع ذکرشده که رویکردی توصیفی دارند در بررسی خود رویکرد اجتماعی به موضوع دارد و بنابراین دارای روشی تحلیلی خواهد بود.

رویکرد سنّت‌گرا

از جریاناتی که در پی تحولات دنیای نوین به وجود آمد و جاذبه‌های زیادی هم در دنیای دور از معنویت به‌عنوان پیامدهای مدرنیته داشت جریان «سنّتگرایی» است. از نظریه‌پردازان معروف این جریان می‌توان از رنه گنون،[1] آناندا کوماراسوامی،[2] فریتیوف شووان[3] و تیتوس بورکهارت[4] نام برد. البته اندیشمندانی همچون هانری کربن، ایزوتسو و ویلیام چیتیک نیز در این جریان سهم دارند. در ایران، اندیشمندانی نظیر هادی شریفی، غلامرضا اعوانی و نصرالله پورجوادی از این جریان دفاع می‌کنند، ولی این جریان در ایران بیشتر به اسم سید حسین نصر شناخته می‌شود. می‌توان شاخصه‌هایی را در دیدگاه سنّت‌گرایان مشاهده کرد، که اگرچه در نظریات تئوریک این رویکرد مطرح می‌گردد، اما در هنرهای اسلامی به‌طور کلی و در بحث مورد نظر ما یعنی نقاشیخط به طور خاص، اثرگذار و بنابراین قابل پیگیری است: «هنر سنّتی هرگز از صورت بیرونی طبیعت تقلید نمی‌کند بلکه همواره ضد طبیعت‌گرایی است» (جهانبگلو، ۱۳۸۹: ۳۳۶). بنابراین می‌توان از «انتزاعی بودن» و «طبیعت گریزی» به‌عنوان یکی از شاخصه‌هایی که در هنر تحت‌تأثیر رویکرد سنّت‌گرا دیده می‌شود نام برد. همان‌طور که بورکهارت بیان می‌کند «احدیت در عین حال که به‌غایت عینی و انضمامی است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید و این امر به‌علاوه بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی مبین خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام احدیت و وحدانیت است ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست» (بورکهارت،۱۳۹۲:۱۳۱).

نصر ویژگی اساسی این هنر را در استفادۀ دائم از نقوش اسلیمی، طرح‌های هندسی و خوشنویسی به‌عنوان نشانی از حضور دائمی کلام خداوند در همه جا می‌داند. او معتقد است این هنر تأکید دارد بر آنچه اصطلاحاً به نگرش «انتزاعی» یا «مجرد» موسوم است و در واقع به معنای گشودن دریچه‌ای بر جهان معقول و نقش‌پردازی و تکرار طرح‌هایی است که به یک معنا انسان را به مشاهده یا بازیافت نامتناهی در اشکال متناهی رهنمون می‌شود (اسعدی،۱۳۸۲:۱۵۶). بورکهارت نیز معتقد است «بنا به کلام اساسی اسلام، لا اله الا الله، در عین آنکه تمایز سطوح مختلف واقعیت با یکدیگر محفوظ است، هر چیز زیر قبّۀ بیکرانۀ احدیت اعلی جای می‌گیرد؛ یعنی به مجرد تشخیص امر فی‌نفسه متناهی، دیگر نمی‌توان آن را به‌مثابه واقعیتی در کنار نامتناهی تلقی کرد و به همین علت متناهی در نامتناهی مندرج می‌شود» (بورکهارت،۱۳۹۲:۱۳۲). بر این مبنا می‌توان از عنصر «تکرار» به‌عنوان یکی از عناصری که در این رویکرد برجسته می‌گردد نام برد.

یکی دیگر از این کلید واژه‌های اساسی نزد سنّت‌گرایان «سمبولیسم» است. در واقع، همان‌طور که بورکهارت نماد و سمبل را چارچوب تجلّی مفاهیم عظیم و معارف جاویدان می‌دانست، نصر نیز رمزگرایی را یکی از ویژگیهای حکمت برتر می‌داند. از نظر سنّتگرایی اساس حکمت الهی سمبولیسم است (حیاتی،۱۳۹۳). در رویکرد سنّتگرایی بیان تجریدی رمزی و نمادگرایانه والاترین شکل ارائه محتوای قدسی است. بورکهارت معتقد است زبان رمزی و تمثیلی آثار هنری، بیانی ویژه از همان مؤلفه‌های فرازمانی ادیان هستند: «هنر قدسی مانند هنر اسلامی، همواره شامل عاملّی جاویدان و ابدی است» (همان،۱۳۹۳).

از نظر بورکهارت، در تفکر و هنر اسلامی، «نور» نمادی از توحید، خداوند یکتا و تکیه بر مفهوم محوری وحدت است. وی با تکیه بر آیۀ ۳۵ سوره نور (الله نور السموات و الارض) می‌گوید: خداوند در این آیه به نور تشبیه شده است و نور نمادی از خداوند و وحدت است. از این رو می‌گوید: در میان نمادهای وحدت ـ که موضوع آن همواره وحدت هستی‌شناسانۀ عالم است ـ عمیقترین و آشکارترین نماد نور است که هنرمند مسلمان به‌خوبی می‌داند که آن را چگونه جذب کند. از دیدگاهی نور از حیث نمادین با وجود مطابق است، زیرا بدون نور هیچ صورتی نمی‌تواند ادراک شود (حیاتی،۱۳۹۳).

اعتقاد به توحید و یگانگی خداوند از اصیلترین مبانی فکری هنر اسلامی است. اصل توحید محوری و مرکز محوری در اساس چارچوب فکری اسلام خانه دارد و بالطبع هنرمند اسلامی می‌خواهد تا با اثر هنری آن را به نمایش بگذارد. هنر اسلامی اساساً از توحید مایه می‌گیرد؛ یعنی از صعود و عروج نفس به سوی خدای متعال و حتّی

1.Rene Guenon
2.Ananda Coomaraswamy
3.Frithjof Schuon
4.Titus Burckhardt

تصویر ۲. «الله»، محمداحصایی، آکلریک روی مقوا، ابعاد هر لت ۵۸/۷cm× ۵۹. مأخذ: www.artnet.com

تفکر در یگانگی احدیت. نصر در خصوص ویژگی‌های درونی هنر اسلامی و تجلّی مفاهیم در این باب می‌گوید: «هنر اسلامی نتیجه تجلّی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به‌شیوه‌ای خیره‌کننده وحدت اصل الهی، وابستگی همهٔ کثرات به خدای واحد، فناناپذیری جهان و کفیات مثبت عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد». حرکت افقی خط، حرکتی متموّج است، همانگونه که در بافندگی با تغییر و صیرورت تناظر دارد، در حالی‌که حرکت عمودی مظهر بُعد ذات مطلق یا ذوات لایتغیر است و یا از دیدگاهی دیگر می‌توان گفت که حرکت عمودی رمز وحدت اصل و حرکت افقی رمز کثرت تجلّی است (همان،۱۳۹۳).

«سرچشمهٔ صورت‌ها، نمادها، قالب‌ها و رنگ‌ها در هر گونه از هنر سنّتی نه روان فردی هنرمند بلکه عالم مابعدالطبیعه و معنوی است که به هنرمند تعالی می‌بخشد و ریشه بزرگ هنر سنّتی و مدرن نیز از همین‌جاست» (جهانبگلو،۱۳۸۹:۳۳۵). به‌لحاظ رنگ‌شناسی نیز، می‌توان شاخصه‌هایی را برجسته کرد. به‌کارگیری رنگ سفید و سیاه (چه به‌شکل تقابلی و چه به‌شکل جداگانه) تحت‌تأثیر فلسفهٔ سنّت این‌گونه تعبیر می‌شود که سفید در واقع همان تجلّی «نور» است که تمامی رنگ‌ها را در خود دارد. رنگ طلایی و نقره‌ای نیز به‌دلیل درخششی که به‌همراه دارند همچون رنگ سفید از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. همچنین طیف‌های مختلفی از رنگ آبی همچون آبی فیروزه‌ای، آبی لاجوردی و... به‌عنوان پس‌زمینهٔ آثار به کار گرفته می‌شود و یا رنگ سبز که در اسلام رنگی مقدّس به حساب می‌آید.

یکی از اصول مورد تأکید سنّت‌گرایان اصل نظام سلسله‌مراتبی واقعیت یا وجود است. در بینش این رویکرد انسان‌شناسی و جهان‌شناسی به هم پیوسته‌اند و مراتب عالم هستی به‌عنوان عالم کبیر در انسان به‌عنوان عالم صغیر مطابقت دارد. «هنر و معماری سنّتی مبتنی بر اصل تناظر میان عالم و آدم است. این معنا سبب گشته در کیهان‌شناسی ادیان شرقی به‌ویژه اسلام، اشکال هندسی، ابعاد کیهانی را شرح داده و هم آنها در ساخت معماری‌های مقدّس تجلّی یابند. در این میان دایره و مربع جایگاه ویژه‌ای دارند. جایگاهی که در متون کیهان‌شناسی هم بیانگر روح لایتناهی عالم‌اند (به‌صورت دایره) و هم بیانگر ابعاد یتناهی

آن (مربع)» (بلخاری قهی،۱۳۸۴:۵). بنابراین، به‌عنوان یکی دیگر از شاخصه‌ها، می‌توان به استفاده و به‌کارگیری «اشکال هندسی مربع و دایره» اشاره کرد. دایره به‌عنوان نمادی از آسمان و ملکوت و مربع نمایندۀ زمین و دنیا که مفهوم بی‌نهایت بودن و نهایت دار بودن را در خود حمل می‌کنند.

بنابر توضیحات داده‌شده، می‌توان گفت عناصری که در نمونه‌های آماری تحقیق به‌عنوان شاخصه‌های اثرگذاری رویکرد سنّت‌گرا مورد بررسی قرار خواهد گرفت، به شرح زیرند: فضای انتزاعی و مجرد، ترکیب نقشمایه‌ها، نمادگرایی و گرایش به اساطیر، ترکیب‌بندی، ساختار رنگی، عناصر تزیینی همانند ورق طلا و ورق نقره و بافت.

بررسی آثار

نقوش برگرفته از خوشنویسی و حروف الفبا از جمله مواردی بودند که برای اولین بار توسط پیشگامان جریان سقاخانه در سال‌های آغازین دهۀ ۱۳۴۰ مورد استفاده قرار گرفتند که این کار بعدها به‌طور ویژه به‌عنوان روشی برای تطبیق اشکال سنّتی با دغدغه‌های مدرنیستی در میان هنرمندان رواج یافت و به گرایشی تبدیل شد و آن را از خوشنویسی معمول جدا می‌کرد. آنچه این شیوه را از خوشنویسی متمایز کرد رهایی آن از اصول و قواعد دقیق و غیرقابل تغییر خوشنویسی سنّتی بود.

به‌لحاظ تاریخی اگرچه خوشنویسی نوازجریان سقاخانه نشئت گرفته بود اما خود آن را به دو انشعاب اصلی تقسیم می‌کنند. گرایش اول دربردارندۀ رویکرد «حروف‌گرایانه» پیشگامان سقاخانه یعنی حسین زنده‌رودی، تناولی و پیلارام به خط و خوشنویسی بود. هدف آن‌ها از به‌کارگیری خط و حروف بهره‌مندی از اشکال سنّتی ایرانی و ارائۀ آن‌ها در ترکیب‌ها و شیوه‌های مدرن بود. آن‌ها نقش‌مایه‌های برگرفته از خوشنویسی را به‌گونه‌ای آزاد و فردی و با بی‌قیدی نسبت به اصول حاکم بر خوشنویسی سنّتی به کار گرفتند. بدین ترتیب، در آثار آن‌ها نشانه‌ای از التزام به قواعد مرسوم خوشنویسی و یا تلاش برای گنجاندن محتوایی مذهبی یا ادبی و یا اساساً متنی قابل خواندن در کار به چشم نمی‌خورد. گرایش دوم که به «نقاشیخط» شهرت یافته است، فعالیت هنرمندانی را در بر می‌گیرد که اغلب خوشنویسانی حرفه‌ای بودند. محمد احصایی، رضا مافی و نصرالله افجه‌ای نمایندگان اصلی این گرایش به حساب می‌آیند. آن‌ها بیش از گروه قبل به محتوای سنّتی و اصول ساختاری خط و اصل انتقال معنا پایبند بودند. آثار ایشان محتوایی مذهبی، ادبی یا روایی را از طریق بهره‌مندی از شعر، احادیث و آیات قرآنی به نمایش می‌گذاشت. بر این اساس می‌توان گفت در حالی‌که آثار حروف‌گرایان[1] سقاخانه در برخورد با خوشنویسی به‌گونه‌ای جهت‌گیری آزاد و مدرن داشتند هنرمندان نقاشیخط هنوز مسحور

تصویر ۳. «مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک»، جلیل رسولی، اکریلیک روی بوم، مأخذ: رسولی،۱۳۹۱

موضوعات مقدّس و ادبی موجود در خوشنویسی بودند.[2] البته قابل ذکر است که گرچه در دهۀ چهل رویکرد بی‌توجهی به اصول خوشنویسی در به‌کارگیری خط و صرف استفاده از حروف با بار بصری‌ای که دارند در آثار هنرمندان گرایش اول وجود داشت، ولی مشاهده می‌شود که در دهۀ هشتاد این هنرمندان نیز تا حدودی به سمت گرایش دوم تغییر رویکرد داده‌اند. این امر در آثار حسین زنده‌رودی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایندگان گرایش اول در آثاری که در دهۀ هشتاد خلق کرده قابل مشاهده است. این در حالی است که در آثار دهه‌های قبل زنده‌رودی صرفاً شاهد رویکردی حروف‌گرایانه بودیم که سبکی کاملاً نقاشانه به آثارش می‌داد.(تصویر۱)

بعد از زنده‌رودی، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره گردید، دیگر هنرمندان این حوزه بیشتر خوشنویس بودند که از میان آنان محمد احصایی و نصرالله افجه‌ای به‌عنوان پیشروترین افراد شناخته شده‌اند. خط در کارهای احصایی از استخوان‌بندی محکمی برخوردار است که این امر به دلیل تبحر او در خوشنویسی است. مهارت او در گرافیک نیز به او کمک کرده است تا از ظرفیت شناخت خط به‌نفع نقاشی

1.letterists

۲. برگرفته از کاتالوگ نمایشگاه نوسنّت‌گرایی، موزۀ هنرهای معاصر تهران، ۱۳۹۳.

تصویر۴. بدون‌عنوان، صداقت جباری، رنگ روغن روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰cm مأخذ: رسولی، ۱۳۹۱

بهره ببرد. اگرچه احصایی نسبت به برخی هنرمندان دیگر نقاشیخط بیشتر از اینکه به رعایت اصول خوشنویسی اهمیت بدهد به کاربست عناصر تجسمی توجه دارد اما در هر حال او هم تحت‌تأثیر رویکرد سنّت‌گراست.(تصویر۲) او، در ادامهٔ کارهای معروف به «اسماءالله» خود در سال‌های بعد، رنگ را به‌کلّی از میان برداشته تا با کارهای سفید روی سیاه و سیاه روی سفید، به‌عنوان دو رنگی که نور را تجلّی می‌دهد طرحی جدید ایجاد کند. در این امر هنرمند تحت‌تأثیر عرفای ایرانی همچون بایزید بسطامی و شیخ محمود شبستری بوده است.

افجه‌ای نیز همانند احصایی به ماندن در قالب صوری سنّت معتقد نیست. در آثار دههٔ هشتاد او نیز این وفاداری به اصول خوشنویسی در کنار استفاده از دیگر عناصر سنّتی همانند رنگ‌شناسی سنّتی و مضامین و محتوای سنّتی نیز مشهود است. او وفاداری‌اش را به خوشنویسی حفظ کرده و اگر از مصالح نقاشی در خلق آثار تازهٔ خود بهره برده، در حد استفاده از تک‌رنگی گرم و شکل سوختهٔ آن بوده است. همچنین اسطوره‌گرایی او در انتخاب نام آثارش هویداست.

اما صادق تبریزی، با توجه به اینکه از پیشروان جریان نقاشی سقاخانه نیز بوده است، اصراری بر خوانایی در کارش ندارد. او از نگرش انتزاعی در رویکرد سنّت‌گرا بهره برده است و به همین دلیل نیز خط در آثارش روحیه‌ای مجرد دارد که بسیار به الگوگیری از سیاه‌مشق‌ها شبیه است که منتج به بهره‌گیری از عنصر تکرار گردیده است تا از مفاهیم متناهی برداشتی نامتناهی کند. همچنین در کارهای تبریزی به‌کارگیری چرم و ورق طلا زیاد دیده می‌شود که باعث برانگیختن حس نوستالژیک سنّتی در مخاطبان آثارش می‌گردد.

اما در آثار جلیل رسولی با توجه به سابقه‌اش در خوشنویسی سنّتی تمایل زیادش به رعایت اصول کلاسیک و سنّتی خوشنویسی مشهود است. «رسولی در مورد گرایش به نقاشیخط و وارد کردن رنگ و فرم به کار خوشنویسی نخست از نقصان‌هایی که در مسیر راه نسبت به خط احساس کرده یاد می‌کند. او خط را در نهایت تکنیک و فنّی می‌داند که در خدمت پیام‌رسانی محتوا و مضمون است. در جایی در مورد پیام‌رسانی در خط و محدودیت‌های آن آورده است: پیام‌رسانی در اصل مربوط به خوشنویسی نیست بلکه مربوط به پیام شعر و شاعر است و این خود مطلب مهمی است» (تیموری،۱۳۹۰: ۳۲). بنا بر همین نگرش در آثار وی می‌توان اشاره به نوعی «سمبولیسم» کرد که والاترین شکل ارائهٔ محتوای مقدّس در سنّت به حساب می‌آید. او در آثارش از نماد «مرغ» بهره برده است و آن را با شعری از ادبیات سنّتی[1] که اشاره به محتوای متون مقدّس دارد ترکیب کرده است. (تصویر۲)

جواد بختیاری نیز خوشنویسی است که در رشتهٔ نقاشی تحصیل کرده است و با رویکرد سنّتی در هر دو هنر آن‌ها را در عرصهٔ نقاشیخط به کار می‌گیرد و کنار هم قرار می‌دهد. با مروری بر آثار او شاهد به‌کارگیری نقاشی سنّتی در قالب نگارگری و یا نقاشی واقع‌گرای کمال‌الملکی در کنار خط نسعلیق هستیم که در آثار دههٔ هشتاد او به استفادهٔ صرف از رنگ برای نوشتن خط تغییر می‌یابد. البته در برخی آثار هم به منش سیاه‌مشق عمل می‌کند اما در تمامی آنها در عین حفظ اصول سنّتی خوشنویسی رنگ خودنمایی می‌کند که این کار با تمرکز بر بهره‌گیری از عنصر «نور» به‌عنوان یکی از نمادهای «وحدت» در سنّت مشهود است. او این کار را با تیره و روشن کردن فام رنگی یا در حروف و یا در کل پهنهٔ اثر نشان می‌دهد.

علی شیرازی نیز سعی بر حفظ سنّت با استفاده از به‌کارگیری نستعلیق با رعایت قواعد اما در ابعاد بسیار بزرگ دارد. وی با استفاده از رنگ‌گذاری‌های متنوع جلوهٔ بیشتری به آن‌ها می‌بخشد اما علی‌رغم این موارد کارهای دههٔ هشتاد او نسبت به آثاری که در سال‌های بعد ارائه می‌دهد نقاشانه‌تر می‌نماید چراکه در کارهای بعدی خود به‌طور خاص بر بزرگ کردن حروف و لایه‌لایه کار کردن

۱.مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک

تصویر ۵. بدون‌عنوان، عین الدین صادق زاده، قیر و رنگ ماشین روی بوم، ۱۴۰×۱۴۰cm مأخذ: www.artnet.com

آن‌ها متمرکز می‌شود.

صداقت جباری بیشتر به «سیاه‌مشق» می‌پردازد. سیاه‌مشق، به‌دلیل آزادی و رهایی بیشتری که نسبت به کلاسیک‌نویسی دارد، امکان ترکیب‌بندی‌های متنوعی را ایجاد می‌کند که به هنرمند این اجازه را داده است که از این پتانسیل برای تجربه‌های گرافیکی‌اش بهره ببرد. تجانس، تقابل و هماهنگی و ریتمی که در مبانی هنرهای تجسمی وجود دارد، در سواد و بیاض، خلوت و جلوت و وحدت و هماهنگی خطوط در سیاه‌مشق نیز یافت می‌شود و جباری از همین پتانسیل بهره می‌برد. آثار جباری به گونه‌ای بنیادین ماهیتی دینی دارند و ترکیب التقاطی سنّت و مدرنیسم در آن‌ها نوعی از عقلانیت را نمایش می‌دهد که مشابه آن را در برخورد روشنفکران دینی با مدرنیته می‌توان دید. تظاهرات هنری این تفکر التقاطی طیف وسیعی از تجربه‌گری‌های معاصر را دربرمی‌گیرد. به‌عنوان نمونه در آثار جباری با وجود تجربه‌های فرمی مدرن رنگ‌ها کماکان ایرانی و اسلامی بوده عمدتاً یادآور کویر و گنبد فیروزه‌اند و از شفافیت و صراحت چندانی برخوردار نیستند. این خاصیتی است که نگارگری ایرانی هم از آن برخوردار بود. (تصویر۴)

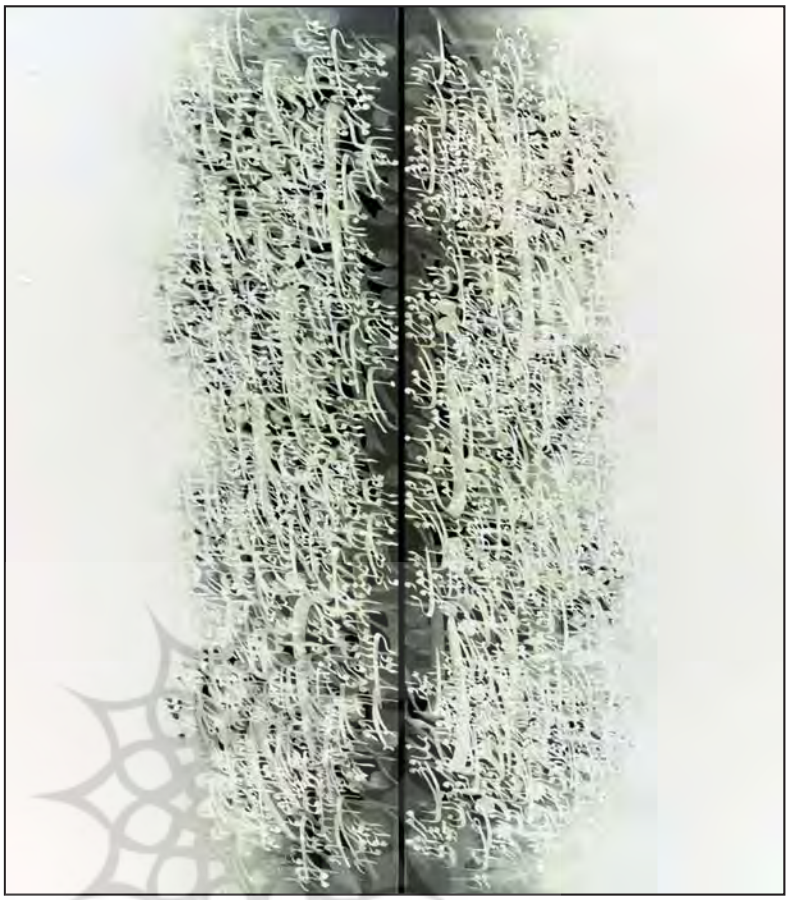
صادق‌زاده، علاوه بر هنر ایرانی‌اسلامی، از هنر شرق دور هم تأثیر پذیرفته است. در آثار او بهره‌گیری از مفهوم سنّتی سواد و بیاض بسیار دیده می‌شود. او در آثارش خط را به شکل سنّتی‌اش به کار می‌گیرد و سعی دارد با ایجاد تقابل میان نوشته و متن در فضا خلاء ای ذکروار ایجاد کند. او از قیر برای خلق آثارش در دهۀ هشتاد استفاده کرده است و حتی نام نمایشگاهی را که در سال ۱۳۸۸ در گالری «آن» برگزار کرد به همین مناسبت «قیرات» نامید. (تصویر۵)

عنصری که در آثار احمد محمدپور بسیار برجسته می‌نماید استفاده از عنصر تکرار و الگو گرفتن از سیاه‌مشق‌نویسی سنّتی است. همچنین او به استفاده از دو رنگ سیاه و سفید با تمام بار معنایی که در خود نهفته دارند تمایل نشان می‌دهد، اگرچه در آثار خود از دیگر رنگ‌ها نیز بهره برده است. همچنین عنصر «قرینگی» در برخی از آثار او به‌طور برجسته‌ای نمود می‌یابد. (تصویر۶)

رویکرد اجتماعی به موضوع

«سه کارکرد اساسی را در رابطه میان هنر و حوزۀ اجتماعی می‌توان برجسته کرد:۱.کارکرد اقتصادی؛۲. کارکرد فرهنگی؛۳.کارکرد سیاسی» (فکوهی،۱۰۰:۱۳۹۱). در کارکرد اقتصادی هنر، کالای هنری نیز همچون هر کالایی باید با هدف پاسخ به یک نیاز یا یک تقاضا تولید شده باشد و در نتیجه می‌توان آن را از خلال مبحث عمومی عرضه و تقاضا تحلیل کرد. «در این کارکرد، هنر به‌مثابه عامل تولید ثروت فهمیده می‌شود. ثروت تولیدشده همان کالاهای فرهنگی است که در هر سطح و ارزشی که باشد، در اصل مبادله پذیر بودن آن شکی وجود ندارد» (همان،۱۳۹۱: ۱۰۰). این امر دو وجه دارد. به بیان دیگر هم می‌تواند مثبت باشد و هم می‌تواند منفی به حساب آید. اگر برای اقتصاد هنر سازوکار مناسبی تدارک دیده شود، این امر می‌تواند موجب رونق هرچه بیشتر هنر در جامعه شود. به بیان دیگر رونق بازار اقتصادی هنر به شکوفا شدن بیشتر هنر می‌تواند کمک شایان توجهی کند و بدیهی است که این امر به رونق اقتصاد جامعه نیز کمک خواهد کرد اما به نظر می‌رسد در جامعۀ فعلی ایران در مورد بازار اقتصادی هنر نقاشیخط وجه منفی این امر فزونی یافته است.

با توجه به رکودی که در بازار هنر داخلی وجود داشت، وجود حراجی‌های خارجی به‌عنوان یک فرصت دیده شد. البته قابل تأیید است که هنرمندان نقاشیخط در این حراجی‌ها فروش خوبی داشته‌اند اما موضوع در همین‌جا و به این پایان خوش تمام نشده است. اولین آسیب آن است که درپی ارقام بالای فروش بسیاری از هنرمندان دیگر نیز تمایل پیدا کردند به این عرصه روی آورند، چراکه آفرینش هنری، علی‌رغم خواست هنرمندان، معمولاً از ملاحظات اقتصادی نیز تأثیر می‌پذیرد. به بیان دیگر این موضوع در جامعه این‌گونه برداشت شد که از نقاشیخط استقبال خوبی می‌شود و به بیان اقتصادی تقاضا برای آن وجود دارد. بنابراین به‌لحاظ کمّی هنرمندان زیادی به این هنر روی آوردند، اما، از آنجا که هیچ‌گونه راه تعریف‌شده‌ای وجود نداشت و یا شکل نگرفته بود، بعد از مدت کوتاهی حجم زیادی اثر به نام نقاشیخط تولید و در جامعه ارائه گردید که تمامی این آثار را شامل می‌شد. این در حالی بود که هنوز تعریف مشخصی از این هنر جا نیفتاده بود و مرزها مبهم بودند. بنابراین به آشفتگی بیشتر این حوزه



تصویر۶.بدون‌عنوان،احمد محمدپور، اکریلیک روی بوم،۱۵۵×۱۵۰cm،کاتالوگ نمایشگاه محمدپور در گالری والی تهران در سال ۱۳۹۲

دامن زده شد. از طرف دیگر راه یافتن آثار هنرمندان ایرانی به حراجی‌ها توسط واسطه‌هایی صورت گرفته بود و خود هنرمندان نمی‌توانستند شخصاً برای ورود به این عرصه اقدام کنند؛ بنابراین آسیب دیگری که به وجود آمد از این ناحیه بود، بدین شکل که نقش این گروه واسطه حیاتی شمرده شد و بنابراین این افراد جایگاه بالایی به‌لحاظ قدرت اثرگذاری بر روند هنری جامعه پیدا کردند. به بیان دیگر واسطه‌ها به‌نوعی در نقش «هنرگردان[1]» قرار گرفتند که بر سلیقهٔ تولید هنری هنرمندان اثرگذار شدند و نظر این افراد در مورد اینکه چه تیپ از کار می‌تواند به فروش برسد و یا برای چه تیپی از کار در بازار هنر خریدار وجود دارد اثرگذار گردید. اینان با انتخاب برخی هنرمندان و بردن آثارشان به حراجی‌ها باعث معروف شدنشان گشتند و عملاً برخی دیگر مهجور ماندند، چراکه در عمل امکان وارد کردن هنرمندان به حراجی‌ها محدود است و بنابراین باید گزینش صورت بگیرد. همچنین به‌لحاظ اقتصادی، بیشترین سود شامل این واسطه‌ها می‌گردد و خود هنرمند به‌جز شناخته شدن، از نظر مالی سهم کوچکی در این فروش‌ها دریافت می‌کند. این امر به این شکل رخ می‌دهد که با توجه به اینکه واسطه با هنرمند قرارداد می‌بندد، یا ابتدا اثر را از هنرمند خریداری کرده و سپس در حراجی شرکت می‌دهد، که در این صورت تمامی سود ناشی از فروش اثر به واسطه تعلق می‌گیرد و یا میزان سود ناشی از فروش بین هنرمند و واسطه سهم‌بندی می‌شود که باز هم سهم واسطه در اینجا بیشتر از هنرمند به حساب می‌آید. البته قابل ذکر است به دلیل عدم شفافیت، اطلاع‌رسانی عمومی و یا حتی مستندسازی این امور، خیلی از پیامدها و آسیب‌های دیگر نیز ممکن است رخ داده باشد و یا در آینده به وقوع بپیوندد اما به هین دلایل و با توجه به اینکه روی روابط و کنش‌های مبادلات نقاشیخط تحقیقاتی صورت نگرفته است، در حال حاضر نمی‌توان بیش از این به آن پرداخت. تمامی موارد ذکرشده درکنار هم پیامد منفی دیگری نیز داشته است که به خود آثار هنری مربوط می‌گردد. فروش برخی آثار در حراجی‌ها و نقش واسطه‌ها در این میان به هدایت سلیقهٔ هنری در خلق آثار نقاشیخط منجر گردیده است و باعث از بین رفتن خلاقیت و ایجاد مدگرایی و تکرار، به‌تبعیت از

1.curator

سلیقۀ بازار متقاضی، در سبک کاری هنرمندان نقاشیخط شده است. برای نمونه می‌توان به فروش‌های خوب در حراج کریستی در دوبی اشاره کرد. کشورهای عربی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین خریداران آثار نقاشیخط شناخته شده‌اند و به همین دلیل می‌توان اثرگذاری سلیقه و ذائقۀ فرهنگی‌هنری این کشورها را بر تولید آثار نقاشیخط ایرانی مشاهده کرد. بخشی از علاقۀ کشورهای عربی به دلیل اشتراکات فرهنگی است، همچنان‌که دین اسلام به‌عنوان عنصری مشترک، در این میان نقش پررنگی ایفا می‌کند. این اثرپذیری از بازار برای خلق اثر نقاشیخط را از طی مسیر طبیعی خود دور کرده و در ورطۀ تکرار و مدگرایی انداخته است.

فراتر از بعد اقتصادی هنر، که به اثر هنری به‌عنوان کالایی اقتصادی می‌پردازد، بعد فرهنگی اثر هنری قرار می‌گیرد. در اینجا هنر به‌مثابه کالایی هویتی کارکردی اجتماعی می‌یابد. «هنر می‌تواند در قالب ابزاری کاملاً ایدئولوژیک در خدمت قدرت حاکم دربیاید یا بر عکس نقشی انقلابی و مبارزه جویانه علیه این قدرت به خود بگیرد» (همان،۱۳۹۱: ۱۰۱). هدف اصلی در نگاه اجتماعی به هنر ارائۀ تصویری مناسب از رابطه میان هنر و جامعه است. بنابراین در این رویکرد از یک طرف اینکه جامعه بر هنر چه اثراتی می‌گذارد و در تعیین مسیر هنر چه نقشی بازی می‌کند، مورد توجه قرار می‌گیرد و از طرف دیگر آثار هنری نیز در ارتباطی متقابل به‌عنوان محصولات فرهنگی که در کار تأثیرگذاری بر جامعه و تعیین تحولات آینده آن است، مورد توجه قرار می‌گیرد. «دو تئوری عمده دربارۀ رابطه میان هنر و جامعه عبارت‌اند از تئوری‌های بازتاب و شکل‌دهی. تئوری بازتاب مبتنی بر این تفکر است که آثار هنری همانند آینه‌ای جامعه‌ی معاصر خود را بازتاب می‌دهند. البته همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت گزینش شده موردنظر را در چارچوب قاب خویش بازمی‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند. همچنین همان‌طور که همۀ آینه‌ها تخت نیستند که شیء بیرونی را دقیقاً همان‌طور که هست نشان دهند، آثار هنری نیز به تناسب توانایی‌ها و ارزش‌ها و معیارهای هنرمند ممکن است به میزان‌های متفاوتی واقعیت را به نمایش بگذارند یا از آن انحراف حاصل نمایند. بر اساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند و آنچه را در جامعه وجود دارد به صورتی نمادین و رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین شکل هنر بر اساس قواعد زیبایی‌شناختی و محتوای آن منبعث از جامعه است. این محتوا ارزش‌ها و اعتقادات و به‌طورکلی ایدئولوژی را شامل می‌شود، اما تئوری شکل‌دهی مبتنی بر این باور است که هنرها در مرتبه‌ای بالاتر از جامعه قرار دارند و هنرمند با ارائۀ ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های جدید در اثرش آن‌ها را در جامعه طرح و نهادینه می‌کند. بنابراین، بسیاری از تغییرات ارزشی و رفتاری در جوامع مختلف تحت‌تأثیر آثار هنری رخ می‌دهند» (راودراد،۱۳۸۴:۵۹-۶۰). اما گویی نقاشیخط نتوانسته است بازتابی از جامعۀ معاصر خود باشد، به‌طوری‌که با بررسی سیر روند آثار نقاشیخط از ابتدای شکل‌گیری تاکنون صرفاً شاهد تغییرات فرمی و شکلی در آثار هستیم که از روی آنها به‌هیچ‌وجه نمی‌توان به اوضاع و احوال جامعه در زمان خلقشان پی برد. در بهترین حالت می‌توان این آثار را بازتاب رویکرد سنّت‌گرا دانست که از طریق مؤلفه‌های خاص خود سعی در حفظ و انتقال هویت و میراث سنّتی داشته‌اند. البته در میزان دسترسی به این هدف نیز توافق وجود ندارد.

در کارکرد سیاسی هنر «حوزۀ سیاسی ممکن است با حرکت از رویکردی کاملاً ایدئولوژیک در پی آن باشد که برخی از احساس‌ها، حساسیت‌ها و سلیقه‌ها را تشویق و تقویت و برخی دیگر را تضعیف کند. در طول سال‌های گذشته در کشور ما این امر با اولویت بخشیدن به هنرهای اسلامی در برابر هنرهای غربی مشاهده شده است» (فکوهی،۱۳۹۱: ۱۰۰-۹۹). در دهۀ ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ که حکومت پهلوی از دوران تأسیسی خود بیرون آمده و در دوران تثبیتی خود به سر می‌برد، به‌طور گسترده‌ای به حمایت از جریان نقاشیخط پرداخت. تا آنجا که تلاش می‌کرد این هنر را به‌عنوان نوعی هنر ملّی ایران در جهان مطرح نماید. از مصادیق این موضوع می‌توان به تأسیس بنیاد فرح پهلوی و خریداری آثار نقاشیخط توسط او اشاره کرد. در واقع حکومت پهلوی سعی در استفاده از نقاشیخط به‌عنوان ابزاری برای ایجاد یک هویت ایرانی در بستر هنر جهانی داشت. بعد از انقلاب اسلامی در دهۀ ۱۳۵۰ و بعد از اتمام دوران جنگ با عراق در دهۀ ۱۳۶۰، در دهۀ ۱۳۷۰ که شرایط کشور آرام‌تر شده بود، عرصه برای رشد و شکوفایی هنرها باز گردید. بنابراین در دهۀ ۱۳۸۰ بار دیگر شاهد حمایت‌های دولتی از هنر نقاشیخط هستیم. این بار دولت سعی در مطرح کردن هنر نقاشیخط به‌عنوان هنری ایرانی‌اسلامی داشت.

نتیجه

بررسی آرای سنّتگرایان شاخصه‌هایی را دربارۀ آثار مرتبط با این تفکر معین می‌کند، از جمله فضای انتزاعی و مجرد، ترکیب نقشمایه‌های سنّتی، نمادگرایی و گرایش به اساطیر، ترکیب‌بندی‌های افقی و

عمودی و استفاده از اشکال هندسی دایره و مربع، ساختار رنگی سنّتی، استفاده از عناصر تزیینی همانند ورق طلا و ورق نقره و بافت. در بررسی و تحلیل آثار، چگونگی و میزان استفاده و بهره‌ای که هنرمندان از این عوامل به‌عنوان شاخصه‌های اثرگذاری رویکرد سنّت‌گرا برده‌اند نشان داد که رویکرد سنّتگرایانه چگونه از طریق این عناصر در نقاشیخط معاصر ایران در دههٔ هشتاد بازنمود پیدا کرده است. همچنین، از بعد تحلیل اجتماعی، می‌توان گفت که نقاشیخط نتوانسته است آینهٔ رخدادهای پیرامونی باشد و به بیان دیگر نتوانسته است موقعیت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوران خود را بازتاب دهد و این شکاف میان واقعیت و فرم تاکنون نقاشیخط را تهدید کرده است چرا که تحلیل سیر تاریخی نقاشیخط صرفاً نشان‌دهندهٔ تطور شکلی آثار این هنر است و نمی‌توان با نشانه‌شناسی آن به وضعیت جامعه، مختصات فرهنگی، وقایع اجتماعی و یا رویکردی مشخص در جامعه اشاره کرد. شاید دست کشیدن از برداشت انتزاعی از قراردادهای سنّتی که از پیش تعریف شده‌اند و ایجاد قراردادهای جدید، بتواند راه جدیدی برای نقاشیخط باز کند. اینکه مفاهیم اجتماعی همانند تمایل به آزادی، تنفر از جنگ و فقر، حقوق بشر و خیلی چیزهای دیگر از طریق فرم بصری خط قابل بیان نیستند شاید بزرگ‌ترین آسیب و تهدید حوزهٔ نقاشیخط است. تنها رهیافتی که تا به این جا هنرمندان از طریق آن به بیانی تکثرگرایانه دست یافته‌اند استفاده از رسانه‌های مکمّل در آثار نقاشیخط است (همان‌طورکه حوزهٔ نقاشی یا مجسمه‌سازی معاصر خاورمیانه از مکمل خوشنویسی بهره جسته است). بنابراین می‌توان گفت نسل‌های پیشین و فعلی هنوز نتوانسته‌اند خط را وارد حیطهٔ اجتماعی کنند و کماکان خوشنویسی به‌عنوان عنصری لوکس و تجملی کاربرد دارد. بنابراین تا زمانی که این سوی سکه ـ یعنی بازتاب جریان‌های موجود در جامعه و مفاهیم اجتماعی ـ نتواند در آثار نقاشیخط جلوه‌گر شود، این جریان توان اثرگذاری اجتماعی و قدرت شکل دهی به حرکت آیندهٔ جامعه را نخواهد داشت، که روی دیگر سکه است.

منابع و مآخذ

احصایی، محمد. ۱۳۹۲/٦/۷. «منِ بی‌خویشتن؛ گفتاری از محمد احصایی در ۷٤ سالگی‌اش»
http://www.cgie.org.ir/fa/news/4789 :

احمدی، بابک. ۱۳۸۷. *حقیقت و زیبایی؛ درسهای فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز.

آریان پور، امیرحسین. ۱۳۸۰. *جامعه‌شناسی هنر*. تهران: گسترده.

آغداشلو، آیدین. ۱۳۷۵. *ازخوشی‌ها و حسرت‌ها*. تهران: فرهنگ معاصر.

افشار مهاجر، کامران. ۱۳۸٤. *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: انتشارات دانشگاه هنر تهران.

امامی جمعه، سید مهدی. طالبی، زهرا. ۱۳۹۱. «سنّت و سنّتگرایی از دیدگاه فریتیوف شوان و دکتر سیّد حسین نصر»، *مجلهٔ الهیات تطبیقی*، س ۳، ش ۷، صص: ۳۷-٥٦.

امامی، کریم. *سقاخانه*؛ بروشور نمایشگاه. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

بختیاری، جواد. ۱۳٦٤. «جوهره و ساختار هندسی خط نستعلیق»، *فصلنامهٔ هنر*، ش ۹، صص: ۱۳۰-٤٥.

بختیاری، جواد. ۱۳٦۹. «خط نستعلیق جلوهٔ ناب هنر آبستره»، *فصلنامهٔ هنر*، ش ۱۹، صص: ۹۸-۱۰۱.

براتی، پرویز. ۱۳۸۹. «بازیگران عمدهٔ مارکت هنر ایران»، *مجلهٔ هنر فردا*، ش ۲۸.

بلخاری قهی، حسن. ۱۳۸٤. «جایگاه کیهان‌شناختی دایره و مربع در معماری مقدّس اسلامی»، نشریهٔ *هنرهای زیبا*، ش ۲٤: ٥-۱٤.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳۹۲. *هنر مقدس؛ اصول و روش‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نشر سروش.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۷. *دایرة المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پرویزی، محمد. ۱۳۸۲. «انتزاع سقاخانه‌ای؛ درآمدی برنقد تجربه‌های انتزاعی درایران»، *تندیس*، ش ۱۳، صص: ۸-۱۰.
پورحسینی، بهرنگ. ۱۳۹۲. «آنچه کیوریتورها به ما نمی‌گویند؛چند گزاره در باب کیوریتوری»، *تندیس*، ش ۲۵۶.
تیموری، کاوه. ۱۳۹۰. «بزرگان نقاشیخط معاصر ایران؛ سیری در زندگی و آثار استاد جلیل رسولی»، مجلهٔ *رشد آموزش هنر*، د ۹، ش ۲، صص: ۳۲-۳۵.
تیموری، کاوه. ۱۳۹۲. «بررسی ویژگی‌های نسل دوم و سوم نقاشیخط در ایران»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۸۵، صص: ۵۰-۶۱.
جام جم آنلاین. ۱۳۹۲/۱۱/۱. «خوشنویسی افجه ای در موزه متروپولیتن»
http://jamejamonline.ir/online/1353516549014599054
جام جم آنلاین، ۱۳۸۷/۲/۱۳. «فروش خیره‌کنندهٔ آثار هنرمندان ایرانی در حراج کریستی» شمارهٔ خبر: ۱۰۰۹۳۷۴۱۶۹۸۷
جمشیدی، محمدحسین و ایران‌نژاد، ابراهیم. ۱۳۹۰. «چالش غربگرایی و بازگشت به خویشتن در اندیشهٔ جلال آل احمد»، *فصلنامهٔ مطالعات ملّی*، ش ٤٦، صص: ۵۷-۸۲.
جهانبگلو، رامین. ۱۳۸۹. *در جست‌وجوی امر قدسی*؛ گفت‌وگوی رامین جهانبگلو با سید حسین نصر. تهران: نشر نی.
جهانگرد، علی اکبر. ۱۳۹۱ . «تحلیل مفهوم زیبایی و سنّت»، روزنامهٔ *اطلاعات*، ش ۲۵۵۳۱.
حامدی، محمدحسن. ۱۳۸۳. «حاشیه‌ای بر جوابیه صادق تبریزی»، *تندیس*، ش ۳۱، صص: ٦-۷.
خاتمی، محمود. ۱۳۹۰. پیش‌درآمد فلسفه‌ای برای هنر ایرانی. تهران: فرهنگستان هنر.
خبرگزاری فارس. ۹۱/۲/۲۰. «نقاشی‌هایی که فرم خط دارند لزوماً نقاشیخط نیستند»
http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=13910219000813
خبرگزاری فارس. ۱۳۹۱/۵/۲٤. «حکایت رازی که جواد بختیاری در خط نستعلیق کشف کرد»
http://www.farsnews.com/newstext.php?nn=13910516001159
دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران قم. ۱۳۹۳/۲/٦. «بررسی دیدگاه‌های بورکهارت و نصر دربارهٔ هنر اسلامی»
http://qomirib.ac.ir/index.aspx?pid=99&articleid=50715
راودراد، اعظم. ۱۳۸٤. «*جایگاه اقتصاد در جامعه شناسی هنر*»، بیناب، ش ۸، ٤۸-٦۳
رسولی، جلیل. ۱۳۹۱. *راز نقاشیخط. تهران*: کتاب آبان.
شاد قزوینی، پریسا. ۱۳۸٦. «تفاوت نوآوری و نوگرایی در هنر با رویکردی به نقاشی معاصر در ایران»، کتاب ماه هنر، ش ۱۱۱-۱۱۲، صص: ٦۸-۷۵.
شاهی، ابوالفضل. ۱۳۹۲. «پرونده در آزادی هنر یا بند ادب»، تندیس، ش ۲۵۹، ص: ۷.
شریعتی، علی. ۱۳۷۷. *بازگشت*. تهران: نشر الهام.
شریفی زیندشتی، بهروز و اوجی، مصطفی. ۱۳۸۸. «نقاشیخط مکتیبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران»، *کتاب ماه هنر*، صص: ۳۰-۳۷.
صالحی، آزاده. ۱۳۸۹. «*هنرمند نقاش: فضای هنری تهران بلاتکلیف است*»، گفت‌وگو با صادق تبریزی، روزنامهٔ جام جم، ش ۲۹٤۳.
عابددوست، حسین. کاظم پور، زیبا. ۱۳۸۹. «جامعه‌شناسی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱٤٤، صص: ٤۸-۵۷.

فکوهی، ناصر. ۱۳۹۱. *انسان شناسی هنر زیبایی، قدرت، اساطیر*. تهران: نشر ثالث.
کامیاب، هرمز. ۱۳۵۱. «من از زیبایی به سوی مفهوم کلی میروم»، گفت‌وگو با حسین زنده‌رودی، *ماهنامهٔ فرهنگی‌هنری رودکی*، س ۲، ش ۱۴، صص: ۱۴-۱۵.
کچوئیان، حسین. ۱۳۸۷. *تطورات گفتمان‌های هویتی ایران ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*. تهران: نشر نی.
گلستانه، علی. ۱۳۹۲. «نقدی بر نقد ایدئولوژیک هنر»، *تندیس*، ش ۲۶۷، ص: ۹.
گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۰. جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران. تهران: علمی و فرهنگی.
گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۴. *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
محمودآبادی، عظیم. ۱۳۹۱. «روشنفکری دینی در تحقق اهدافش موفق بوده است»، مصاحبه با فاطمه صادقی، روزنامهٔ *اعتماد*، ش ۲۵۴۸.
معرک‌نژاد، سید رسول. ۱۳۷۸. «*جنبش نوگرایی در نقاشی معاصر ایران*؛ پیشگامان نقاشی نوگرا»، فصلنامهٔ کارافن، س ۳، ش ۱۹.
مهر نیوز. ۱۳۹۱/۶/۱۸. «صادق تبریزی: انجمن خوشنویسان ناکارآمد است»
http://www.mehrnews.com/news/1691742
میرسپاسی، علی. ۱۳۸۴. *تأمّلی در مدرنیته ایرانی بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست* مدرنیزاسیون در ایران. جلال توکلیان. تهران: طرح نو.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۲. *جوان مسلمان و دنیای متجدد*. ترجمهٔ مرتضی اسعدی. تهران: طرح نو.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۶. *اسلام سنّتی در دنیای متجدد*. ترجمهٔ محمد صالحی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۸. معرفت و معنویت. ترجمهٔ انشاءالله رحمتی. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
همشهری آنلاین. ۱۳۸۹/۱۱/۳. «نقاشیخط‌های جلیل رسولی رونمایی می‌شود»:
http://www.hamshahrionline.ir/details/126484/Art/artexpo
هنر نیوز. ۱۳۸۹/۷/۲۵. «شکایت از مجموعه‌داری که بدون اطلاع هنرمندان نقاشی‌ها را به کریستی برد»
http://honarnews.com/vdcenf8z.jh8vei9bbj.html :

Analysis of Representation of Traditionalist Approach in the Iranian Calligraphic Paintingin the 2000s

Javad Alimohammadi Ardakani, Assistant Professor, University of Science and Culture, Tehran, Iran.
ParniaPazhouheshfar, M.A, Islamic Azad University, Yazd, Iran.

Recieved: 2015/4/27 Accepted: 2015/9/3

Iranian calligraphic paintingin the 2000s is under the influence of the traditionalist approach. This approachrefers tomovements which orientation is mostly return to traditions to revive self-identity. This research investigates how traditionalist approach affects Iranian calligraphic paintingin the 2000s.There fore by applying descriptive-analytical method and social approach, investigatesthat through which components the traditionalist approach has been represented in Iranian calligraphic paintingin the 2000s. For this purpose, two works of ten significant artists in this field were studied as samples. The results indicate that some characteristics which are repeated in these works, are promoted as signifiers of the concept of tradition in the traditionalist approach.It was also affected by the conditions of the commercial art market and the tendency touse these factors is increased by the flourishing market for calligraphic paintingin Middle East and Arabic countries. But because of the structural limitations of the traditionalist approach, most of the works were devoid of the conceptual aspectand summed up to a beautiful visual work. The few spiritual works have just as much conceptual potential to convey the traditional concepts and are devoid of any reflection of the social occurrences – which makes the capacity for criticizing and influencing the society.

Keywords: Calligraphy, the 2000s, Traditionalist approach, Tradition,Calligraphic painting.