

باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نو سنت‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۱۹

تاریخ تصویب: ۱۳۹۵/۹/۲۰

ابوالقاسم دادور^۲

مریم کشمیری^۳

چکیده

مدرنیست‌های ایرانی در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ هجری شمسی در پی یافتن بیانی شخصی و جنبشی آوانگارد، از نقش‌مایه‌های بومی و ایرانی بهره گرفتند. این اقدام، جریانی تازه در مدرنیسم هنری کشور به راه انداخت که امروزه با عنوان نوسنت‌گرایی شناخته می‌شود. عناصر متأثر از هنرهای باستانی ایران، یک گروه از نقوش مورد استفاده نوسنت‌گرایان بودند. نوشتار حاضر می‌کوشد به این پرسش پاسخ گوید که «آیا نقوش باستانی در آثار پیشگامان جریان سقاخانه در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ هجری شمسی رسالت پیام‌رسانی نیز بر عهده داشته‌اند یا تنها از منظر زیبایی‌شناسی و آذین‌گری بر آثار نشستند؟» نویسندگان گمان می‌کنند که توانسته‌اند با تحلیل موردی برخی نقوش باستانی در بستر آثار مدرن نشان دهند: «این آرایه‌ها با بهره‌مندی از قالب‌شکنی در ذهن مخاطب، می‌توانند درک وی را به سوی معانی تازه و منطبق بر دریافت‌های دنیای معاصر رهنمون گردانند.» این پژوهش، بازخوانی جدی و جزئی‌نگر آثار پیشگامان مدرنیسم کشور را اصلی ضروری برای تولید، درک و تفسیر آثار جدیدتر می‌داند و باهدف گسترش بازخوانی‌های مجدد آثار مدرن و آشنایی مخاطب با شیوه‌های گوناگون رمزگشایی آثار، پیش‌رفته است. در بررسی نقش‌مایه‌های کهن، روش تاریخی - تحلیلی و در بخش جمع‌آوری منابع شیوه اسنادی مدنظر بوده و برای بررسی آثار معاصر از روش تحلیلی - تطبیقی استفاده شده است. آثار مورد بررسی نیز به‌صورت هدفمند، از میان مجموعه موزه‌ها، آرشیوها، مجموعه‌های شخصی و تصاویر کتابخانه‌ای برگزیده شده‌اند.

کلید واژگان: نوسنت‌گرایی، نقش‌مایه‌های باستانی، مدرنیسم ایرانی، جریان سقاخانه.

مقدمه

برخی نویسندگان تاریخ هنر، امروزه بر این باورند که می‌توان از توالی زمانی آثار و سبک‌ها چشم‌پوشی نمود تا از زاویه نظریه‌هایی مانند اهمیت نقش زنان، مقاصد ترویجی یا ایدئولوژیک، اثرپذیری از هنرهای بومی یا غیربومی و ... مجموعه‌های هنری را گردآوری و بررسی کرد.^۱ سپس با کاوش در این آثار، برداشت‌هایی تازه از تحولات فرهنگی، اجتماعی، اعتقادی و ... در جامعه ارائه نمود؛ و به‌این‌ترتیب تاریخ هنر جدید را از موزه‌داری و معرفی گالری‌وار آثار رها کنید. با تکیه بر چنین رویکردی، می‌توانیم نقاشی‌های ایرانی را نیز با ریزبینی بیشتر بکاویم: برای نمونه آثاری که با تأکید بر هنر و نقوش بین‌النهرین و دوران باستانی ایران در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ ش. ساخته شده‌اند، بیشتر هنرمندانی که در آن سال‌ها به نقوش باستانی روی آوردند، مدرنیست‌هایی بودند که شالوده اصلی سبک‌های کاری‌شان را آموزه‌های غربی تشکیل می‌داد. اما آنان به دنبال بیان و امضای شخصی در پی تجربه‌هایی برآمدند که باستان‌گرایی نیز بخشی از آن‌ها بود. این آزمایش‌گری‌ها در دهه‌های بعد نیز توسط هنرجویان و هنرمندان دیگر پی‌گیری شد و حتی در برخی از این آثار، تأثیراتی از تولیدات هنری آن سال‌ها مشهود است. در مجموع آثار یادشده، بهره‌مندی از نقوش در دو سویه متفاوت صورت گرفته‌اند: استفاده آذینی از نقش‌مایه‌ها، و یا قالب‌شکنی آن‌ها و ارائه مفهومی تازه در شکل کهن. محور اصلی بحث پژوهش حاضر نیز بر بررسی همین دو سویه در آثار متقدمان نوسنت‌گرایی^۲ و به‌ویژه بر پیشگامان جریان سقاخانه استوار است. به بیانی دیگر می‌خواهیم به این پرسش پاسخ گوئیم "آیا هنرمندان پیشگام جریان سقاخانه که المان‌های باستانی را بر آثارشان نشانده‌اند، تنها بهره‌ای تزیینی از نقوش برده‌اند یا نقش‌مایه‌ها، برای مخاطب تداعی‌گر معانی مدرن و یا کهن هستند؟" برای رسیدن به نتیجه‌ای روشن‌تر می‌توانیم ذیل پرسش‌هایی موردی‌تر، تحلیل را پیش‌بریم. نخست باید بدانیم نوسنت‌گرایان چه کسانی بودند و چرا در این نوشتار آنان را بدین نام می‌خوانیم؟ سپس به این سؤال می‌پردازیم که نقوش باستانی به کار رفته از چه سنخی‌اند؟ این نقوش در زمان خود حامل چه پیام‌هایی بوده‌اند؟ و با پرسش پایانی نیز به نتیجه نهایی دست می‌یابیم: مخاطب با کدگشایی از آثار مدرنیستی باستان‌گرا، می‌تواند چه مفاهیمی را

دریافت و استنباط نماید؟ با پی‌گیری پرسش‌های بالا می‌کوشیم این فرضیه را روشن سازیم: "نقوش باستانی به کار رفته در آثار نوسنت‌گرایان دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ ش.، دارای خصلتی دوگانه‌اند. یعنی از یک‌سو باریشه گرفتن از سنت‌ها، خصلتی تداعی‌گر برای مخاطب دارند و از سوی دیگر با شکستن قالب‌های ذهنی مرسوم، حامل پیام‌هایی تازه و مدرن، متعلق به دنیای امروزی‌اند." نویسندگان، ذیل این فرضیه، با تحلیل موردی چند اثر متعلق به آن دوران، می‌خواهند لایه‌های معنایی مدرن و شیوه قالب‌شکنی از نقوش باستانی را نشان دهند. هدف اصلی، بازخوانی آثار نوسنت‌گرایی با تکیه بر المان‌های (عناصر) باستانی و رمزگشایی از منظر ذهن مخاطب امروزی است. این امر هم به مخاطب در دریافت دیگر آثار مدرن یاری می‌رساند و هم می‌تواند برای هنرمندان جوانی که گوشه چشمی به موتیف‌های کهن دارند، راه‌گشا باشد. بدین منظور پس از معرفی نوسنت‌گرایان آن دهه‌ها، نقش‌مایه‌های باستانی را به‌اجمال مرور کرده و با تحلیل موردی چند اثر از مسعود عربشاهی، ژازه طباطبایی، حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی و ناصر اویسی، به پاره‌ای برداشت‌های مدرن از نقوش کهن می‌پردازیم. از آنجاکه مقاله حاضر بر نمونه آثار جریان سقاخانه متمرکز است، بررسی آثار دیگر نوسنت‌گرایان و حوزه‌های دیگر هنری مانند معماری به مجالی دیگر وانهاد شد.

پیشینه تحقیق

درباره هنرمندان نوسنت‌گرا به‌ویژه آنان که با نام کلی سقاخانه‌ای‌ها شناخته می‌شوند کتب و مقالات گوناگونی از منظرهای بیوگرافی هنرمندان؛ نحوه تشکیل، اهداف و دستاوردهای گروه؛ و هم‌چنین معرفی آثار نگاشته شده است. از آنجاکه نگاه مقاله حاضر بر آثار متمرکز است، تنها به بررسی این بخش از نگارش‌ها اکتفا می‌شود.

فیروز شیروانلو، در ۱۳۵۷ ش. به همت فرهنگسرای نیاوران مجموعه‌ای از آثار مسعود عربشاهی را با عنوان اوستا از دیدگاه هنر نو، منتشر کرد و ذیل هر اثر، فرازی از اوستای باستانی را متناسب با آن نشاناد. این تلاش شیروانلو، شاید تنها و البته مهم‌ترین گام در تحلیل و حتی بیشتر تطبیق آثار نوسنت‌گرایی بوده است. بررسی مجموعه اوستا از دیدگاه هنر نو، مخاطب را هم‌زمان درگیر دریافت‌های بصری و کلامی می‌نماید و توجه را از آذین‌گری صرف به معناپذیری و انتقال

پیام معطوف می‌دارد. از این رو می‌توان گفت رویکرد و شیوه این کتاب، مهم‌ترین پیشینه نگرش مقاله حاضر است. اما تلاش شیروانلو، تنها بر تطبیق آثار عربشاهی متمرکز گردیده و سایر هنرمندان، در این کتاب سهمی ندارند. شاید یکی از دلایلی که نام مسعود عربشاهی با باستان‌گرایی در اذهان گره‌خورده نیز همین باشد. این مقاله می‌کوشد هنرمندان بیشتری را در عرصه باستان‌گرایی مطرح نماید و در آثار عربشاهی نیز اندکی تحلیلی‌تر پیش رود.

یکی از جامع‌ترین مجموعه آثاری که به همت موزه هنرهای معاصر و به کوشش رویین پاکباز و یعقوب امدادیان گردآوری گردیده، مجموعه‌ای است با عنوان پیشگامان هنر نوگرایی ایران که در اوایل دهه ۱۳۸۰ ش. منتشر شده است. در این مجموعه که هر مجلد آن به یک هنرمند اختصاص دارد، نخست بیوگرافی کامل هنرمند و سپس آثار، با ذکر عنوان، تاریخ تولید اثر و محل نگهداری کنونی ارائه شده است. مجموعه نشر مطلوب، یکی از کتاب‌های مورد استفاده در نگارش مقاله حاضر بوده است اما از آنجا که آثار تنها معرفی گشته‌اند و رمزگشایی و تحلیل در آن‌ها مدنظر نبوده است، می‌توان بیشتر در حکم یکی از منابع کاربردی در تحلیل‌ها از آن یادکرد و نه پیشینه پژوهش.

از دیگر کتاب‌هایی که به معرفی جامع آثار می‌پردازند می‌توان مجموعه‌ای سه‌جلدی از آثار ژازه طباطبایی را نام برد که در ۱۳۸۴ ش. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی آن را منتشر نموده و در آن، پس از معرفی اجمالی هنرمند، آثار و سال‌های تولیدشان ارائه شده است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر نخست با بررسی نقش‌مایه‌های باستانی و کاربرد آن‌ها در اعصار پیشین، روشی توصیفی - تاریخی را پیش می‌گیرد. سپس در بخش تحلیل آثار نوسنت‌گرایی، روش تحلیلی را با یافته‌های تاریخی پیوند زده است؛ و از منظر مطابقت نقوش هنری در دو دوره زمانی، (ایران پیش از اسلام و ایران دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ ش.)، روش بررسی تطبیقی در زمانی را با رویکرد تأثیرپذیری‌ها مدنظر داشته است. جمع‌آوری اطلاعات، به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای)، و بازبینی مجموعه‌های موزه رضا عباسی تهران (در بخش باستانی) و موزه هنرهای معاصر تهران (در

قسمت معاصر) صورت گرفته است. هم‌چنین برای تحلیل آثار، نمونه‌ها به صورت هدفمند و با تکیه بر دسته‌بندی نقش‌مایه‌ها در نوشته حاضر، انتخاب شده‌اند. دسته‌بندی اجمالی نقوش، امکان خطا در انتخاب نمونه‌ها را کاهش می‌دهد و از تمرکز بر یک گونه نقش‌مایه‌ها جلوگیری می‌نماید. به این صورت، می‌توان اطمینان داشت که نقوش مورد بررسی از پراکندگی در میان گروه‌های سفالینه‌ها، مفرغ‌ها، نقش برجسته‌ها، زرینه‌ها و سیمینه‌ها، و ... برخوردار بوده‌اند و نتایج قابل تعمیم‌تری به دست می‌آید.

نوسنت‌گرایی، جریان مدرن بر بستری کهن

گالری آپادانا در ۱۳۲۸ ش. آثاری متفاوت از حسین کاظمی را به نمایش گذاشت که در آن‌ها، هنرمند لباس‌های کردی و لری را تصویر کرده بود. این تابلوها که به نظر جلیل ضیاء پور در هیچ‌یک از سبک‌های کوبیسم، امپرسیونیسم و فوویسم اجرانشده بودند، (ضیاء پور: ۱۳۲۹)، نخستین تلاش‌های هنرمند ایرانی برای بیان مفهومی وطنی در بستر سبکی غربی بود. هنرمندان اروپا دیده که اکنون با داعیه مدرنیست‌های ایرانی به کشور بازگشته بودند، به‌زودی دریافتند می‌بایست بیان و امضای شخصی خود را بیابند تا در محافل داخلی و خارجی پذیرفته شوند. برای نیل به این هدف، بهترین راه، برگزیدن موتیف‌ها و عناصری برگرفته از سنت‌ها، تاریخ، باورها و گرایش‌های ملی بود. گزارش‌های بی‌ینال‌های اول و دوم تهران در سال‌های ۱۳۲۷ و ۱۳۲۹ ش. به‌روشنی این تلاش را نشان می‌دهند: «در نخستین بی‌ینال تهران، علاقه به سنت‌های ملی، به شکلی نه‌چندان جدی خود را در میان "نقاشانی که اشکال ملی و محلی و صحنه‌های فولکلوریک را موضوع اثر خود قرار داده بودند" نشان داد.» (بی‌نام، ۱۳۷۷: ۵۰).

گرایش‌های ایرانی، در آثار هنرمندانی جوان در اواخر دهه ۱۳۳۰ و اوایل ۱۳۴۰ ش. رنگ و بویی دیگر یافت. استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی، ملی، مذهبی، عامیانه، و سنتی متمرکزتر و هدفمندتر شده و به‌زودی آثار این هنرمندان در بی‌ینال‌های داخلی و خارجی دارای رتبه گردیدند. حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی، ناصر اویسی، ژازه طباطبایی، مسعود عربشاهی و ... از آشناترین نام‌های آن دوران بودند. کریم امامی، منتقد و روزنامه‌نگار آن سال‌ها، نام "سقاخانه‌ای" را برای این گروه برگزید. اما عنوان سقاخانه به‌زودی با خرده‌گیری دیگر صاحب‌نظران مواجه شد. به قسمی که خود امامی

در ۱۳۴۶ ش. برای توضیح نام‌گذاری‌هایش - نقاشی‌های سقاخانه و نقاشی‌های قهوه‌خانه - در نشریه *راهنمای کتاب* نوشت: این نام‌گذاری، «ممکن است بهترین نام برای این نوع پرده‌ها نباشد، ولی کدام نام است که همه مشخصات یک مکتب هنری را در خود خلاصه کند؟ غرض برجسیبی است که در دهان بگردد و رنگ آشنایی داشته باشد. مشخصات مکتب را هنرشناسان به وقت خود در یک تعریف جامع چند سطری تحریر خواهند کرد. ما در مورد نقاشی‌ها هنوز در مرحله انتخاب برجسب هستیم.» (امامی، ۱۳۴۶: ۵۵۸). خرده‌گیری‌ها در سال‌های بعد نیز ادامه یافت؛ برای نمونه این بحث مطرح شد که آیا عنوان «مکتب» می‌تواند برای این جریان به کار رود؟ در همین دوران، بسیاری از هنرمندانی که زمانی سقاخانه‌ای نامیده می‌شدند نیز به این گروه‌بندی معترض شده و سبک‌ها و شیوه‌هایشان را مستقل و جدا از اعضای سقاخانه دانستند. نویسندگان و منتقدانی نیز بر این اعتراض‌ها مهر تأیید زدند. برای نمونه، فیروز شیروانلو تأکید می‌کند: عربشاهی را به نادرست در میان نقاشان مکتب سقاخانه - اگر بتوان بدان نام مکتب داد - برشمرده‌اند. این‌گونه اهمال‌ها و غفلت‌ها که عملاً نمایشگر بی‌تفاوتی و عدم شناخت مسائل هنری است، یکی از علل عمده بلبشوی فضای فرهنگی حاضر به شمار می‌رود و جای آن دارد که پس‌از این نویسندگان آسوده‌گزين را اگر با اشاره سوزن نشد با نیشتر به اهمیت مسئله واقف ساخت.» (شیروانلو، ۱۳۵۷: ۱۵). کشمکش‌ها در سال‌های اخیر به این اشتراک نظر نسبی رسید که سقاخانه، جریانی تأثیرگذار بوده و هنرمندان مذکور نیز تنها از پایه‌گذاران آن بودند که سپس هر یک به راه خود رفته‌اند. (برای بررسی‌های بیشتر نگاه کنید به: اسعدی، ۱۳۸۲: ۸-۹). اما واژه نوسنت‌گرایی، کلمه‌ای کلی‌تر است که می‌تواند تنها بیانگر گرایش‌های ایرانی در بستر سبک‌های مدرن باشد. این عنوان، در نگارش‌ها کم‌تر مورد مناقشه بوده است. پس با رویکرد این مقاله، هر جا از نوسنت‌گرایان نام برده‌ایم غرض، مدرنیست‌هایی‌اند که عناصر ایران باستان و بین‌النهرین را با رویکرد مفهومی و نه تنها تزیینی به کار بسته‌اند، و در نشریات و محافل هنری دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی، تحت نام کلی سقاخانه‌ای‌ها دسته‌بندی شده‌اند؛ اما به دلیل ترجیح خود هنرمندان، از تکرار این نام پرهیز کردیم.

نگاهی اجمالی به نقوش باستانی و ملی ایران

از آنجاکه نقوش در ادوار کهن وظیفه‌ای وری تزیینات داشته‌اند و بیشتر در خدمت انتقال مفاهیم آیینی و اسطوره‌ای بوده‌اند، داشتن نگاه زیبایی‌شناسانه صرف به آن‌ها، برای درک و به‌کارگیری مجددشان چندان راه‌گشا نخواهد بود. به‌منظور سهولت بررسی، نقوش‌های باستانی را در سه گروه کلی بازنگری کرده‌ایم:

نخست، نقوش سفالینه‌های ماقبل‌آریایی است که حاصل یافته‌های باستان‌شناسان از مناطقی چون سیلک، شوش، عیلام، گیان و ... می‌باشند. به گفته پوپ، این نقوش «نخستین کتاب بشر به شمار می‌آید. ... این نقوش بیان بیم‌ها، امیدها و علائمی برای استعانت از قوای طبیعی در مبارزه دائم وحشتناک حیات است.» (پوپ، ۱۳۸۹: ۱۵).

فلزات پیش‌آریایی مانند مفرغ‌های لرستان، زرینه‌های زیویه و مارلیک در گروه دوم قرار می‌گیرند. جام‌ها و ظروف فلزی، طلسم‌های ترکیبی از خدایان گوناگون، صفحات مدور نذری که بیشتر در عبادتگاه سرخ‌دم^۳ یافت شده، زیرسری‌ها و سپرها از جمله این آثار می‌باشند. بخش عمده این اشیا از لرستان باستانی به‌دست آمده است.

گروه سوم، متعلق به دوره‌های پادشاهی پیش از اسلام‌اند: نقوش ماد تا ساسانی. می‌توان نام کلی نقوش مایه‌های هنر درباری را بر آن‌ها نهاد. (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۷). نقوش برجسته‌های بیستون و تخت جمشید تا زرینه‌ها و سیمینه‌های ساسانی، همگی در این دسته می‌گنجند.

کنار بررسی نقوش باستانی، می‌توانیم به دو المان دیگر اشاره نماییم: نقوش ملی و سازه‌های باستانی. نقوش ملی: در بررسی تحول اشکال در گذر زمان درمی‌یابیم که بسیاری از آن‌ها با تغییراتی اندک در دوره‌های گوناگون ظاهر شده‌اند. این ویژگی را در بسیاری از نقوش مایه‌های هخامنشی می‌بینیم که بعدها در هنر اشکانی و ساسانی نیز ظهور یافته‌اند؛ یا اشکال ساسانی که در تزیینات صدر اسلام به‌وضوح تکرار شده‌اند. اما گاه، نقوش‌های تکرار شونده، یادآور پیشینه و گذشته قومی یک ملت‌اند. برای نمونه، نقش گیاه سرو یا نیلوفر که از گذشته در فرهنگ هنری ایرانیان بوده و تاکنون نیز به‌عنوان نمادی از ایرانی‌گری در آثار ظاهر می‌شوند. هم‌چنین شیر و خورشید که در جای خود توضیح بیشتری درباره آن داده می‌شود.

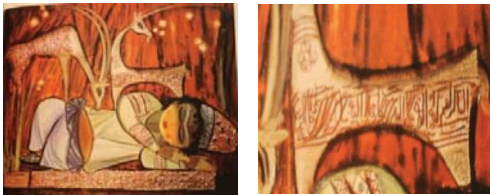
سازه‌های باستانی: ساخته‌های معماری دوره‌های پیش اسلامی مانند زیگورات‌ها، مقابر باستانی، آتشکده‌ها و ... هستند، که ردپای برخی‌شان در سازه‌های دوره‌های بعد نیز دیده می‌شود. مانند ارتباط معماری پلان برخی مساجد با آتشکده‌های ساسانی. در تحلیل آثار با بررسی ساختار بصری پرستشگاه‌های باستانی - زیگورات‌ها - نمونه‌ای از کاربرد تداعی بصری سازه‌های کهن در آثار مدرن را بیشتر می‌کاویم. گفتمنی است بررسی هم‌زمان اشکال، در دوره‌های پیشین و معاصر، امکان مقایسه و تطبیق کاربردها و مفاهیم را سهل‌تر می‌نماید.

نقش مایه‌های کهن و آثار نوسنت‌گرایان

۱. بزکوهی یا بز باستانی:

بزهای باستانی که بر سفالینه‌های تپه حصار دامغان، شوش و سیلک به‌کرات بر ظروف دیده می‌شوند، به تعبیر پرادا همگی دارای ویژگی مشترکی بوده‌اند: «نقش اصلی در بدن آن‌ها، دو مثلث مربوط به هم با اضلاع منحنی است و انحنای پشت جانور، ادامه حرکت زیبای منحنی شاخ‌هاست.» (پرادا، ۱۳۸۶: ۲۰). در بزهای باستانی، شاخ رکن اصلی و مهم نقش است؛ و تأکید بر آن، پررنگ‌تر نشان دادن عناصر قدرت، نرینگی و حاصلخیزی است. (تصویر ۱، راست). اکنون این نقش را در دو اثر از ژازه طباطبایی، دنبال می‌کنیم: ضامن آهو و رؤیای شیرین.

پیکر بز نیز تکرار شده و حتی رنگ نقش‌مایه، در مفهوم عزای شیعی معنایی تازه می‌یابد. سرخی، که تم کلی تابلوست فضای شهادت‌گون اثر را مضاعف نموده است اما همچنان سفال‌های سرخ و قهوه‌ای رنگ ایرانی را نیز به یاد می‌آورد. این امر سبب می‌شود یکپارچگی رنگی موتیف بز بر سفالینه در ذهن مخاطب نگسلد و جانور تنها به آرایه‌ای مونتاژی تبدیل نگردد. در ضامن آهو، بز باستانی، حیوانی فرازمانی و فرازمینی، یا شاید صورت نوعی جانور را تداعی می‌کند. فرازمینی است زیرا میرایی و انقراض ندارد و فرازمانی چون ریشه در گذشته داشته، با تغییر آیین ایرانیان تداوم یافته و حتی تا امروز پیش‌آمده است. فرازمانی بودن بز، در اثر رؤیای شیرین، سهل‌تر به چشم می‌آید، زیرا تزیینات اسلامی به شکلی روشن، جانور را آذین کرده‌اند. درعین‌حال، هنرمند بز را بر پس‌زمینه خواب فرد نشانده است. خوابیدن، تداعی ناخودآگاهی است و آنچه در این ناخودآگاهی حضور دارد، گذشته کهنی است که با تمدن اسلامی گره‌خورده است.



تصویر ۲) سمت چپ، رؤیای شیرین، ژازه طباطبایی، ۱۳۵۰. راست: بخشی از اثر. (همان: ۲۰۴)

۲. زیرسری‌ها:

اقوام لرستان کهن، به اسب اهمیت بسیار می‌دادند و این جانور به‌غیراز نقش محوری‌اش در زندگی این مردمان، مَرکب جهان آخرت آنان نیز دانسته می‌شده است. از این‌رو، دهنه آذین‌شده‌ای از آن را زیر سر مردگان می‌گذاشتند تا فرد، مسیر آخرت را به‌سلامت و همواری طی کنند. زیرسری‌ها در حقیقت همین دهنه‌های تزیین‌شده‌اند. تزیینات، بیشتر موجوداتی ترکیبی میان اسب نژاد سکایی و جانوران فرازمینی (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۶۱) بودند، که با قدرتهای جادویی‌شان طی مسیر آخرت را تسهیل می‌کردند. در اثری از مسعود عربشاهی متعلق به مجموعه اوستا/از دیدگاه هنر نو، زیرسری را می‌بینیم که مشابه آن، در موزه رضا عباسی تهران نگهداری می‌شود. (تصویر ۳ راست). عربشاهی این نقش را در اثری نشانده (تصویر ۳ چپ)، که شرح اوستایی‌اش چنین است: «چون



تصویر ۱) راست: بزکوهی، سیلک، هزاره ۴ ق.م. کیانی، ۱۳۵۷: ۶۵؛ چپ: ضامن آهو، ژازه طباطبایی، ۱۳۳۸. (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۴۷)

ژازه در ضامن آهو، (تصویر ۱، چپ)، بز سیلک را به‌جای آهوی داستان معروف امام رضا (ع) می‌نشانند. فضایی که در کل تابلو تصویر کرده، برای مخاطب ایرانی، حال و هوایی شیعی دارد. بیننده درعین‌حال که بز را در حافظه باستانی‌اش می‌شناسد، آن را با باورهای اسلامی گره‌خورده می‌یابد. فرم شاخ‌ها تغییر کرده و از انحنای‌شان کاسته شده است. حالت نیمه صاف شاخ‌ها، از منظر بصری، صافی و تیزی تیرهای نشسته بر پشت جانور را تقویت می‌کند. سیاهی جامه زنان عزادار، بر

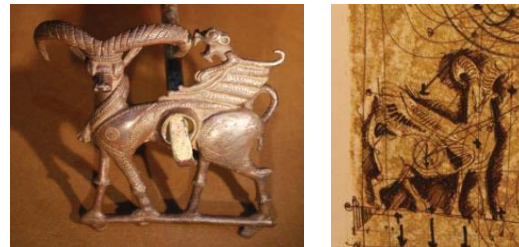
دگربار فر بگسست، فر از جمشید (دور شد)، از جم و یونگهان، [...]» (عربشاهی، ۱۳۵۷: ۱۸۶).

«جمشید شخصیتی است هند و ایرانی، [...] نخستین کس از بی‌مرگان است که مرگ را برمی‌گزیند، راه مرگ را می‌پیماید تا راه جاودانان را به مردمان نشان دهد. او سرور دنیای درگذشتگان می‌شود.» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۴۸). پس، زیرسری که در مصرف کاربردی‌اش، شی‌ای متعلق به دنیای مردگان بوده، به‌منظور تداعی‌گری ویژگی از جمشید در ارتباط با مرگ آمده است؛ مرگی انتخاب‌شده برای نشان دادن راه جاودانگی، چنانچه او «سرور دنیای درگذشتگان» می‌گردد. مفهوم جاودانه شدن پس از مرگ، در فضای دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ ش. دیدگاهی قابل‌درک بود. سهراب سپهری نیز در *صدای پای آب* که به سال ۱۳۴۳ ش. سروده، بر این بودن پس از مرگ تأکید می‌کند. (سپهری، ۱۳۷۵: ۲۹۶).

پس این نقش‌مایه، برای مخاطب دو صفت را هم‌زمان تداعی می‌کند: توانایی در نابودی دروغ، و دادگری؛ که هر دو متأثر از خصلت باستانی نقش است. اما عربشاهی، سروش را به جای اورمزد نیز نشانده و از این راه، در عین انتقال معنی سروده، صورت تازه‌ای از اهورامزدا را نشان می‌دهد، صورتی که دیگر فروهر شناخته شده تخت جمشید نیست. انتخاب سروش به جانشینی اهورامزدا با توجه به این‌که نخستین ایمان آورنده به اوست، برای مخاطب ایرانی مفهومی آشنا دارد: اعتقاد بر حقانیت جانشینی کسی که نخستین پذیرای دین تازه است.



تصویر ۴ (راست): بت سروش، لرستان، سده‌های ۷ و ۸ ق.م. موزه رضا عباسی تهران (تصویر از نگارندگان)؛ چپ: مسعود عربشاهی، ۱۳۳۶. (عربشاهی، ۱۳۵۷: ۱۰۱)



تصویر ۳ (راست): زیرسری از تمدن لرستان، سده‌های ۷ و ۸ ق.م، موزه رضا عباسی (تصویر از نگارندگان)؛ چپ: مسعود عربشاهی، ۱۳۵۴، بخشی از اثر (عربشاهی، ۱۳۵۷: ۱۸۷)

۴. تخت جمشید:

تأثیر تخت جمشید بر آثار معاصر را می‌توان از دو منظر بررسی کرد: نخست، اسلوب و شیوه حجاری، و دوم، مفاهیم نقش برجسته‌ها. هر یک از این بخش‌ها را با تحلیل یک اثر معاصر پی می‌گیریم. شمایل‌نگاری در تخت جمشید از الگویی ثابت و کهن پیروی می‌کند. پورادا، نام «شمایل‌نگاری ایستا» را به سبک حجاری‌های تخت جمشید می‌دهد؛ (پورادا، ۱۳۸۷: ۷۲۷)؛ و گیرشمن معتقد است «قیافه‌های جدی، رسمی و تاندازه‌ای سرد» در نگاره‌ها، بازتاب سنت نگارگری دوران کهن‌اند. (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۲۳). پیکره‌ها و صورت‌ها، همگی نیم‌رخ اما چشم‌ها از مقابل‌اند. آرایش ریش‌ها نیز، امتداد سبک آرایش آشوری به حساب می‌آیند اما نسبت به آن‌ها و حتی نمونه‌ای که در بیستون از داریوش حجاری شده، قدری کوتاه‌تر و مستطیلی‌تر شده‌اند تا ظاهری خوشایندتر داشته باشند. (نارکاس، ۱۳۸۷: ۷۹۴).

ژازه طباطبایی، هنرمندی است که در آثار متعددی این قالب ظاهری را بر بوم‌هایش نشانده و در

۳. خدای سروش

خدای سروش، بتی متعلق به تمدن پیش آریایی است، (تصویر ۴ راست)، که در ساخته‌های فلزی تمدن‌های پیشین به اشکال گوناگون وجود دارد. گیرشمن معتقد است این بت، به مانند دیگر مجسمه‌های آیینی، نمادی از موجودات فرا انسانی بوده و ریشه در داستان‌های بین‌النهرین دارد. سروش، خدای عدالت است و به دلیل دارا بودن چندین سر و چشم، دادگری را مانند میترا به نهایت می‌رساند. (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۴۴). پس از زردشت، او نخستین ایمان آورنده به اورمزد است. خصلتی جنگجو دارد و «بهترین نابودکننده دروغ است.» (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۷). عربشاهی در مرکز اثری متأثر از بند دوم یسن چهل و هشتم، بت سروش را می‌نشانند. (تصویر ۴ چپ). این فراز اوستایی خطاب به اهورامزدا می‌گوید آیا پیش از فرارسیدن دادرسی بزرگ، راستگرای بر دروغوند چیره می‌گردد؟ (عربشاهی، ۱۳۵۷: ۱۰۰).

که در صورت کلی، همان نقش برجسته آشنای کاخ صد ستون است. اما به جای الگوهای شمایل‌نگاری تکرار شونده هخامنشی، اشکالی می‌بیند که ویژگی هنر مدرن‌اند: اشکال تداعی‌گر چندمعنایی.



تصویر ۶) اوه پرسپولیس، پرویز تناولی، ۱۳۵۴. (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۲۸).

هنرمند بر سطح دیوار به‌ظاهر خشتی‌اش، نقوشی انتزاعی و انسان‌گون را تکرار نموده است. این اشکال، از جنبه‌های گوناگون می‌توانند تعبیر و تفسیر گردند: نخست حالات تجریدی و خلاصه‌شده آدمک‌های تناولی، تداعی‌گر نوعی هنر بدوی است. هم‌چنین خطوط شکسته‌ای که برای ایجاد این اشکال به‌کاررفته‌اند در یک نگاه، الفبای ابتدایی و میخی را القا می‌کنند. پس در نگاه اول، کلیت اثر شکلی باستانی و کهن به خود می‌گیرد؛ گویا هنرمند خود را امتداد نسل حجاران گذشته می‌پندارد. در گام دوم، با بررسی آدمک‌ها، اشکالی را درمی‌یابیم که برای ذهن آشنا با آثار تناولی شناخته‌شده هستند. مجموعه‌هایی که تناولی بانام‌های کلی شاعر، فرهاد و عشاق، پیش و پس‌از این اثر بسیار به آن‌ها پرداخته است و برای نمونه، شاعر و قفل‌ها^۶ را می‌توان نام برد که در محوطه تئاتر شهر تهران قرار دارد. حال به نمونه باستانی بازمی‌گردیم. در نقش برجسته‌های کهن ایرانی، تعدد چهره‌ها در بیشتر موارد بیانگر ملیت‌ها و قومیت‌های تابع‌اند؛ اما در *اوه پرسپولیس*، شاهد حضور تیپ‌های اجتماعی هستیم. شاعر، فرهاد و ... هر یک معرف گروه‌هایی در جامعه‌اند. پرداختن به تیپ‌ها و عبور از قومیت‌ها، حرکتی تازه بر اساس تحولات اجتماعی زمانه هنرمند^۷ و قابل‌درک برای مخاطب امروزی است. از سویی دیگر، بیننده در سطح اثر، با تکرار شاعرها، عاشق‌ها، فرهادها، و ... مواجه می‌گردد. تکرار تیپ‌ها، به هر یک از آدمک‌ها، شخصیتی مستقل نیز می‌بخشد. گویی، شاعری که درجایی نشسته با هم‌زاد مشابهِش در چند ردیف پایین‌تر، نقلی متفاوت دارد. پس با

ذهن مخاطب، مفاهیمی کهن و گاه برداشت‌هایی تازه و امروزی را برمی‌انگیزاند. در *هدیه‌ای برای شهرزاد* قصه‌گو و موبد *موبدان ژازه*، قالب چهره‌های آشنای تخت جمشید تنها بیان‌گر شخصیت‌هایی قدیمی‌اند. ذهن بیننده بی‌درنگ، افسانه‌های شهرزاد یا شخصیت موبد را به فضای کهن ایرانی پیوند می‌دهد. اما در *نوایی برای مرغان سیاه‌وسفید*، آنچه به ذهن متبادر می‌گردد مفهومی چندلایه و نمادین است. (تصویر ۵). در این اثر، مرد سمت راست با قواعد پیکرتراشی هخامنشی، تداعی‌ای از ایران باستان می‌شود. در برابر او، مرد سمت چپ که هیأت اندیشمندان ایرانی - اسلامی دارد، دوره‌ای دیگر از تاریخ این کشور را واگویی می‌کند. در شیوه ایستادن این فرد، پیروی چندانی از الگوی باستانی نمی‌بینیم و این امر گمان بیننده را شاید تقویت نماید. هر دو تن، حکایتی برای زن دارند. زن نیز در مفهوم خود همواره مادر است و در بیانی کهن‌الگویی وطن و سرزمین. پرندگان سیاه‌وسفید در دست او، مردمان ایران‌زمین از هر رنگ و قومیت‌اند. پرندگان در آغوش مام وطن، با نجواها و آواهای کهن سرزمینشان آرام گرفته‌اند.



تصویر ۵) نوایی برای مرغان سیاه‌وسفید، ژازه طباطبایی، ۱۳۵۰. (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۹۲).

بعد دوم تأثیرپذیری از حجاری‌های تخت جمشید به مفاهیم نقوش بازمی‌گردد. این جنبه با اثری از پرویز تناولی به نام *اوه پرسپولیس* بررسی شده است. (تصویر ۶). نقش‌مایه‌های تخت جمشید، برخلاف نمونه‌های کشورهای دیگر - برای نمونه آثار آشور - در عین حال که بیانگر اقتدار شاه ایرانی است، سایه‌ای از دادگستری، مهربانی و صلح را برای اقوام تحت فرمان دربردارد. *اوه پرسپولیس* نیز، همین مفاهیم را در قالبی دوگانه ارائه می‌نماید. مخاطب با اثری مواجه می‌گردد

شکلی از تیپ - شخصیت‌پردازی روبه‌رو می‌شویم که ذهن را درگیر واگوپه‌های گوناگون دنیای امروز می‌نماید.

۵. شاهین:

در هنر ایران به‌ویژه دوره ساسانی، یکی از نقوش تزئینی مهم، پرندگان شکاری و موتیف‌هایی بود که از تغییر شکل این پرندگان حاصل می‌شد. (تصویر ۷ راست). شاهین در اساطیر ایرانی، همان پیک خورشید است که در کشتن گاو نخستین با میترا همکاری کرد. در برخی توصیف‌ها، اهورامزدا به سر شاهین تشبیه شده و شاید مقصود همان سیمرغ اوستا باشد. فر کیانی نیز در اوستای قدیم به شکل مرغی شکاری از جنس شاهین بازنمایی می‌شده است. در ایران کهن، شاهین، مرغ خوش‌یمن و مقدس، و گاه مظهر آسمان به حساب می‌آید. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۷۰ و ۲۷۱). عربشاهی، شاهین را در آثارش برای بیان فر نشانه است. (تصویر ۷ چپ). در بیشتر این آثار رنگ طلایی تند (مانند خورشید) غالب است. این رنگ می‌تواند به پیام‌رسانی عقاب از جانب خورشید اشاره کند.

مهم‌ترین ویژگی‌های بصری زیگورات‌ها محسوب می‌شود.

پرویز تناولی، در آثار یادمانی خود، بانام‌های یادمانی برای داریوش کبیر و جایی برای آسودن فرهاد، (تصویر ۸)، این ساختار را به کار می‌گیرد. با دیدن این دو سازه، گمان می‌شود برای هنرمند، بزرگان تاریخ و فرهنگ کشورش، همان خدایان کهن‌اند. نکته‌ای که می‌بایست بر آن تأکید شود توجه هنرمند به استفاده از ساختار زیگورات در یادمان‌های باستانی است. تناولی در دو اثر یادمانی دیگر، یعنی یادمانی برای مادرم و یادمانی برای سهروردی، از الگوی کهن، فاصله گرفته و با آرایه‌هایی ایرانی - اسلامی، یادمان‌هایی امروزی‌تر ساخته است. این توجه تناولی، می‌تواند هنرمندان جوان را با پتانسیل دیگری از آرایه‌های کهن آشنا سازد: تداعی‌گری‌های زمانی. یعنی گاه نقوش کهن و اسلامی برای تأکید بر دوره‌ای خاص یا تفکری ویژه به کار می‌آیند. در نوایی برای مرغان سیاه‌وسفید طباطبایی نیز به شکلی با این تداعی‌گری زمانی مواجه شدیم.



تصویر ۸) راست: یادمانی برای داریوش کبیر، تناولی، ۱۳۶۹. (پاکباز، ۱۳۸۱: ۱۳۴). چپ: جایی برای آسودن فرهاد، تناولی، ۱۳۵۷. (همان: ۱۴۰)



تصویر ۷) راست: بشقاب نقره، ساسانی، موزه رضا عباسی (عکس از نگارندگان)، چپ: مسعود عربشاهی، دهه ۱۳۴۰. (عربشاهی، ۱۳۵۹: ۱۷۳)

۶. زیگورات‌ها:

تنها زیگورات باقی‌مانده در ایران، زیگورات چغازنبیل در شوش، دارای طبقاتی توپر بوده که با پله‌هایی متعدد به اتاقکی در طبقه آخر ختم می‌شده است. در این اتاقک که مکان نزول خدایان به حساب می‌آمده، کسی جز خادمان مخصوص راه نداشتند و مردم از پایین پله‌ها به عبادت و تقدیم نذورات می‌پرداختند. زیگورات‌ها در بین‌النهرین و برخی تمدن‌های کهن غیر آسیایی نیز وجود داشته‌اند. اهمیت این بناها چنان بوده که مقبره کوروش را نیز با الهام از شکل زیگورات، ساخته‌اند. شکل سر به فلک کشیده و ایستاده، به همراه پلکانی بلند و باریک از

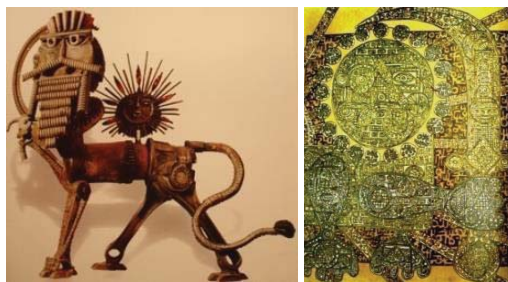
۷. شیر و خورشید:

پیشینه شیر و خورشید به دوران کهن بازمی‌گردد: «ایرانیان از خورشید که نماینده و مظهر خداوند و میثاق و پیمان و زور و نیرو است و عقاب که فر و شکوه سلطنت از اوست، برای خود پرچم و درفش داشته‌اند.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۳۸۰). شیر و اسب هم، نماینده و مظهر خورشید بودند. ساسانیان در جشن مهرگان (جشن شاهان)، «تاجی بر سر می‌گذاشتند که صورت آفتاب بر آن بوده است.» (بیرونی، نقل در: همان). در شاهنامه، شیر و خورشید، درفش پهلوانان

بود. تداوم این نقش در اسطوره‌ها و تاریخ و ادبیات ایران (حماسه، تصوف و حکایت)، پیوستگی ملیت و قوم ایرانی را نشان می‌دهد. از این رو شیر و خورشید را در را در مفهوم مستقیم ایران به کار برده‌اند. (تصویر ۹).

۸. نقش سرو و بته‌جقه:

این نقش از اشکال تکرارشونده در ایران است. درخت سرو شیرازی از گونه‌های معروف این گیاه، خاستگاهی ایرانی دارد و چون بومی منطقه فارس است در نقش برجسته‌های تخت جمشید بسیار به چشم می‌خورد. این گیاه به تدریج یکی از نمادهای پادشاهی ایرانیان شد و بعدها شکل تجریدی آن، یعنی بته‌جقه، در هنر اسلامی نیز تداوم یافت. این نقش‌مایه بر پارچه‌ها، فرش‌ها، ظروف، و حتی مرصع آن بر تاج شاهان نشست. در سه زن اثر ناصر اویسی، (نک به: روشنگر، ۱۳۴۴: ۵۵)، برخی آثار مجموعه اوستای عربشاهی، (نک به: عربشاهی، ۱۳۵۷: ۷۸)، سه عزال و سه سرو ژازه طباطبایی، (نک به: طباطبایی، ۱۳۸۲: ۱۹۲)، نقش سرو را می‌بینیم. هم‌چنین ژازه در بازی تقدیر (نک به: همان: ۱۳۶)، و خاتون و ندیمه/ش (نک به: همان: ۴۱) بته‌جقه را بر بوم نشانده است.



تصویر ۹ (راست: شیر و خورشید، حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۷. (پاکباز، ۱۳۸۰: ۸۵)؛ چپ: شیر و خورشید، ژازه طباطبایی. (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۳۱۲).

نتیجه‌گیری

مدرنیست‌های ایرانی در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ ش. با بهره‌مندی از نقوش ایرانی، توانستند آثاری خلق کنند که تحت عنوان کلی جریان نوسنت‌گرایی مورد توجه محافل داخلی و خارجی قرار گرفت. یکی از موتیف‌های مورد توجه ایشان، نقش‌مایه‌هایی بودند که ریشه در گذشته باستانی این کشور داشتند. برای سهولت مطالعه و صحت نمونه‌گیری‌های هدفمند از آثار معاصر، نقش‌مایه‌ها و عناصر کهن را در چند گروه بررسی کردیم: نقوش باستانی سفالینه‌های ماقبل ماد؛

نقش‌مایه‌های متأثر از هنرهای فلزی پیش‌آریایی مانند؛ مفرغ‌های لرستان؛ نقوش درباری دوران باستان؛ سازه‌های باستانی؛ و نقوش تکرارشونده ملی. سپس، با توجه به گروه‌های فوق، بز سفالینه‌های سیلک، زیرسری و بت رب‌النوع سروش از تمدن لرستان، حجاری‌های کاخ صد ستون تخت جمشید، نقش شاهین بر سیمینه‌ای از دوره ساسانی، سازه زیگورات، نقش شیر و خورشید، و سرو و بته‌جقه را برگزیده، و در آثاری از مسعود عربشاهی، پرویز تناولی، ژازه طباطبایی، ناصر اویسی و حسین زنده‌رودی (پیشگامان جریان سقاخانه) بررسی نمودیم. از تحلیل‌های فوق چنین به نظر می‌آید که می‌توان در آثار نوسنت‌گرایان نامبرده، ویژگی پیام‌رسانی نقوش را مقدم بر خصلت آذین‌گری آن‌ها یافت. هم‌چنین از بازخوانی آثار معاصر درمی‌یابیم هنگام مواجهه مخاطب با این آثار، نقوش باستانی، می‌توانند عملکردهای گوناگونی را ارائه نمایند؛ یعنی با تداعی‌گری آنچه در ذهن مخاطب آشناست، ریشه‌های گذشته را زنده نموده و هم‌زمان در جایگاه تازه و با بیان مفاهیم جدید، قالب ذهنی مخاطب را دوباره پی‌ریزی کرده، او را به لایه‌های معنایی تازه‌ای هدایت نمایند. از این رو می‌توان گفت نقش‌مایه‌ها هم در معنای کهن خود می‌نشینند و هم مفهومی مطابق با دنیای امروز بیان می‌کنند. آشنایی گسترده با دامنه مفاهیم نقوش باستانی، و کشف پتانسیل‌های هر یک برای بیانگری‌های تازه، سبب می‌شود هنرمند و مخاطب، هر دو در عرصه تولید و ادراک آثار مدرن به موفقیت‌های تازه‌ای دست یابند. از این رو لازم است مقالاتی با رویکرد کدگشایی از آثار موفق، شیوه‌های گوناگون تفسیر و ادراک را آموزش دهند تا تولیدات مدرن از اقبال بیشتری برخوردار گردند.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- برای آشنایی بیشتر با این دیدگاه نگاه کنید به: آرنولد، دینا (۱۳۸۹). تاریخ هنر. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: بصیرت.
- ۲- Neo-traditional.
- ۳- سرخ‌دم، عبادتگاهی در لرستان که مطابق اصول علمی کشف گردیده است. این عبادتگاه نشان می‌دهد که ساکنان نواحی گوناگون لرستان، در مرکزی مقدس، عادات و رسوم مذهبی واحدی را انجام می‌دادند. هنوز نیز برخی گله‌چرانان لر، مانند اجدادشان گاهی در مراکز مذهبی مقدسی که اکنون اسلامی شده‌اند، به زیارت و عبادت می‌پردازند. (گیرشمن، ۱۳۷۱: ۴۲).
- ۴- Edith Porada, (۱۹۱۲ تا ۱۹۹۴)، استاد اتریشی باستان‌شناسی و تاریخ هنر شرق و ایران در دانشگاه‌های آمریکا.

در این پژوهش به دو شکل نام وی ذکر شده است: ادیت پورادا و ادیت پرادا. ادیت پورادا را مرتضی ثاقب‌فر به کار گرفته و ادیت پرادا ترجمه یوسف مجید زاده است. ما نیز برای حفظ امانت‌داری، عیناً مطابق ترجمه هر یک را به کار برده‌ایم.

^۵ - این تندیس برنزی در ابعاد ۲۸۰×۲۴۰×۱۰۵ سانتی‌متر به سال ۱۹۷۲ م. ساخته شده است.

^۶ - پروژه ملت‌سازی که در دوره رضاشاه، به اجرا درآمد، یکسان‌سازی اقوام ایرانی از نظر گویش، لباس و ... بود. نوعی یکپارچه‌سازی یا ایرانی‌سازی، که با برنامه‌هایی مانند آموزش وسیع زبان فارسی و لباس متحدالشکل پی‌گیری شد. برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳). *داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع*. تهران: نشر و پژوهش فرزاد روز، فصل نخست.

منابع

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

اسعدی، مینو (۱۳۸۲)، مدرنیسم، هویت و سنت در نقاشی معاصر ایران، *جلوه هنر*، شماره ۲۳، ۴-۱۳.

امامی، کریم (۱۳۴۶). نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، *راهنمای کتاب*، شماره ۶، سال ۱۰، اسفند، بازچاپ، ۱۳۸۸، تهران: انتشارات سخن.

بی‌نام (۱۳۷۷). نخستین بی‌ینال تهران، ۱۳۳۷، *هنرهای تجسمی*، سال اول، شماره یکم، ۴۷ - ۵۱.

پاکباز، رویین و دیگران (۱۳۸۱). *پیشگامان هنر نوگرایی ایران، پرویز تناولی*، تهران: موزه هنرهای معاصر.

پاکباز، رویین و دیگران (۱۳۸۰). *پیشگامان هنر نوگرایی ایران، حسین زنده‌رودی*، تهران: موزه هنرهای معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶). *تاریخ نقاشی از دیرباز تا کنون*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پرادا، ادیت (۱۳۸۶). *هنر ایران باستان*، ترجمه یوسف مجید زاده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پوپ، آرتور (۱۳۸۹). *شاهکارهای هنر ایران*، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پورادا، ادیت (۱۳۸۷). معماری و پیکرتراشی کلاسیک هخامنشی، در: ایلیا گرشویچ (۱۳۸۷). *تاریخ ایران دوره هخامنشی*، جلد دوم، دفتر دوم، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: جامی، صص ۷۰۵ - ۷۹۱.

روشنگر، مجید (۱۳۴۴). *نقاشی‌های معاصر ایران، ناصر اویسی*، تهران: انتشارات مروارید و خانه کتاب.

سپهری، سهراب (۱۳۷۵). *هشت کتاب*، تهران: انتشارات کتابخانه طهوری.

شیروانلو، فیروز (۱۳۵۷). هنر ایران و اندیشه‌های مینوی، در: مسعود عربشاهی (۱۳۵۷). *اوستا از دیدگاه هنر نو*، تهران: فرهنگسرای نیاوران.

ضیاء پور، جلیل (۱۳۲۹). نمایشگاهی در گالری آپادانا و انتقاد ضیاء پور از آن، *آذریاد*، شماره ۴، شنبه ۲۶ فروردین. نسخه الکترونیکی: <http://www.ziapour.com/articles/> قابل دسترسی در ۲۰ خرداد ۱۳۹۲.

طباطبایی، ژازه (۱۳۸۴). *گزیده آثار ژازه طباطبایی*، جلد دوم: سفری در کهکشان رنگ‌ها و جلد سوم: رنگ اسپانیا، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

عربشاهی، مسعود (۱۳۵۷). *اوستا از دیدگاه هنر نو*، تهران: فرهنگسرای نیاوران.

عربشاهی، مسعود (۱۳۵۷). *اوستا از دیدگاه هنر نو، نگاره‌های مسعود عربشاهی*، تهران: فرهنگسرای نیاوران.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۱). *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، جلد اول، ترجمه عیسی بهنام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نارکاس، آن (۱۳۸۷). برجسته‌کاری بیستون، در: ایلیا گرشویچ (۱۳۸۷). *تاریخ ایران دوره هخامنشی*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، جلد دوم، دفتر دوم، تهران: جامی، ۷۹۲ - ۷۹۶.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر*، تهران: انتشارات سروش.

References

Amoozgar, J. (1995). *Mythological History of Iran*, Tehran: SAMT (Text in Persian).

Arabshahi, M. (1978). *Avesta Based on Contemporary Art Point of View*, Tehran: Niavaran Cultural Center (Text in Persian).

Asadi, M. (2003). Modernism, Identity and Tradition in Contemporary Iranian Painting, *Jelve-Y-Honar*, No: 23, p.p: 4-13 (Text in Persian).

Emami, K. (1967). Ghahveh Khaneh Painting, *Rahnamay-E-Ketab*, Vol: 10, No: 6, Tehran: Sokhan (Text in Persian).

Ghirshman, R. (1992). *L'Art de L'Iran, Mede et Achemenide (volume 1)*, I. Behnam, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

No Name, The First Biennial of Tehran, (1998). *Honar-Ha-Ye Tajassomi*, Vol: 1, No: 1, p.p: 47-51 (Text in Persian).

Pakbaz, R. (2007). *Iranian Painting*, Tehran: Zarrin-o-Simin (Text in Persian).

Parkas, A. (2008). The Behistun Relief, cited in: I. Gershevitch, *The Cambridge History of Iran*, Vol. 2: The Median and Achaemenian Periods, M. Saqebfar, Tehran: Jami (Text in Persian).

Pope, A. U. (2010). *Masterpieces of Persian Art*, P. Natel Khanlari, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).

Porada, E. (2007). *The Art of Ancient Iran Pre-Islamic Culture*, Y. Majidzadeh, Tehran: University of Tehran (Text in Persian).

Porada, E. (2008). Classic Achaemenian Architecture and Sculpture, in: I. Gershevitch, *The Cambridge History of Iran*, Vol. 2: The Median and Achaemenian Periods. M. Saqebfar, p.p. 705 - 791, Tehran: Jami (Text in Persian).

Sepehri, S. (1996). *Hasht Ketab* (eight books), Tehran: Tahouri (Text in Persian).

Shirvanlou, F. ; Arabshahi, M. (1978). *Avesta Based on Contemporary Art Point of View*, Tehran: Niavaran Cultural Center (Text in Persian).

Yahaqqi, M.J. (1990). *A Dictionary of Myths and Narrative Symbols in Persian Literature*, Tehran: Soroush (Text in Persian).

Ziapour, J. (1950). An Exhibition in Apadana Gallery, *Azarpad*, No. 4, Saturday, Saturday, 26th of April. Electronic version available in: <http://www.ziapour.com/articles/> 10th June 2013 (Text in Persian).

Archaism: An Expressive Method for Neo-Traditionalists (With Regard to Pioneers of Saqakhaneh School)¹

A. Dadvar 2
M. Keshmirey 3

received: 2014.6.9
accepted: 2016. 12.10

Abstract

Iranian modernists of 1940s to 1970s who were after a personal expression and Avant-garde movement, used native and Persian symbols in their works. This action caused a new movement in this Iran's modernist art which now is known as Neo-traditionalism. Elements inspired by ancient Iranian arts were a group of motifs used by Neo-traditionalists. The present study tries to provide an answer to the question that: whether the ancient symbols and patterns used in the works of the Neo-traditionalists in the 1940's and 1970's had had a semantic value or just were used due to their aesthetic and decorative values? Researchers believe that they, by selective analysis of some ancient motifs in context of modern works, have been able to show the following: these symbols can guide the audiences mind toward new and modern world based understanding by de-familiarization in audiences mind. The present study believes that a serious and detailed rereading of the works of the modernist pioneers is essential for production, understanding and interpreting the more recent works. Furthermore, it aims to expand new readings of modern works and familiarizing the audiences with the decoding methods of these works. The historic-documentary method was used in analyzing the ancient symbols and patterns, and in case of contemporary works, the comparative analysis has been applied. These works were selected purposefully from the museums, archives, private collections and libraries.

Keywords: Neo-Traditional, Ancient Symbols and Patterns, De-familiarization, Iranian Modernism, Saqakhaneh School.

1. DOI: 10.22051/jjh.2017.133.

2. Prof. of Art Research, Alzahra University, Tehran, Ghadadvar@yahoo.com.

3. Ph.D.Student of Art Researc, Alzahra University, Tehran, (Corresponding Author) Maryam_Keshmirey@yahoo.com.