

تحلیل زمینه‌مند نوسنت‌گرایی در هنر معاصر ایران (دهه ۱۳۴۰ شمسی) از منظر گفتمان‌شناسی میشل فوکو

هدی رفاهی*

مقداد جاوید صباغیان**

تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۲۶

تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۲/۱۵

چکیده

گفتمان «نوسنت‌گرا» در پی راهبردهای کلی ساختار قدرت و زمینه‌های اندیشگی روشنفکران در هنر معاصر ایران پدیدار شده است. پشتیبانی‌های فکری روشنفکران در ایجاد گفتمان «ضدغرب‌زدگی» و «بازگشت به اصل»، و همچنین حمایت‌های ساختار قدرت در ایجاد امکان پدیدار شدن آن، هنرمندان را در مسیر تمایزبخشی به هنر نوگرای ایران در برابر هنر مدرن غربی جهت‌دهی می‌کند. در چنین موقعیتی، هنرمندان هویت حرفه‌ای خود را در فضای گفتمان غالب بازتولید می‌کنند و از آن کسب مشروعیت و رسمیت می‌نمایند. برگزیدن گفتمان نوسنت‌گرایی در سه حوزه: سطح گفتمانی هنرمندان، سطح گفتمانی روشنفکری و سطح گفتمانی نهادی، و تحلیل رابطه این سه سطح و نقد اثرپذیری آن‌ها از یکدیگر، هدف این جستار می‌باشد. روش تحقیق مقاله تحلیلی-توصیفی-تاریخی است و شیوه گردآوری اطلاعات آن اسنادی (کتابخانه‌ای) و مشاهده‌ای می‌باشد. رویکرد کلی و چارچوب‌های نظری این جستار بر پایه برخی مفاهیم در تاریخ‌گرایی نوین میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم، بنیاد یافته است.

کلیدواژه‌ها: هنر معاصر، ایران، گفتمان، نوسنت‌گرا، گسست، میشل فوکو

Email: Hodarefahi@gmail.com

Email: Mejavid@du.ac.ir

*. کارشناس ارشد پژوهش هنر.

** استادیار دانشگاه، دانشکده هنر دانشگاه دامغان.

مقدمه

ادراک کنش‌های فرهنگی - اجتماعی هنرمندان ایرانی، علاوه بر در نظر داشتن خودآگاهی و خودمختاری هنرمند، می‌بایست در بررسی احتمالات عینی پیش روی آنها، ساختارها و دستگاه‌های هماهنگ‌کننده عمومی در حوزه هنر، و همچنین نوع مواجهات آنها در گسست‌های تاریخی هنر معاصر ایران مورد توجه قرار گیرد. خوانش آثار هنری در زمینه‌هایی که امکان حضور و دیده‌شدن به آن آثار را می‌دهند، به ادراکی عمیقاً انتقادی منجر خواهد شد، چرا که پیدایش گرایشات مختلف در حوزه هنر، نسبت معنادار و قابل تأملی را با ساختارهای فرهنگی-اجتماعی و گفتمان‌های برسازنده این گرایشات برقرار می‌سازد. بررسی ارتباط گفتمان نوسنت‌گرا با گسست‌های تاریخی-فرهنگی در ایران معاصر، ساختارهای کلانی که کارکرد این گفتمان را رسمیت و مشروعیت می‌بخشند، و همچنین زمینه‌های اندیشگی آن که توسط مهم‌ترین و اثرگذارترین روشنفکران و اندیشمندان ایرانی مطرح می‌شود، اهداف این جستار می‌باشد.

مواجهه هنرمندان ایرانی با هنر مدرن غربی، واقعه تاریخی و فرهنگی عمده‌ای است که دامنه اثرات و نتایج آن بیشتر در دهه ۱۳۴۰ و بعد از آن مشاهده می‌شود. یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین پی‌آیندهای این گسست، شکل‌گیری گفتمان نوسنت‌گرا و تفکر نوگرایی در هنر ایران می‌باشد. با وقوع فرآیند مدرنیزاسیون در ایران، بازسازی و بازتولید ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی نیز آغاز گشت. هنرمندان نیز از این جریان پیشرو تأثیر پذیرفته و ضمن مواجهه با این پدیده نوظهور، سعی خود را بر هم‌ساز و هم‌گام شدن با آن معطوف داشتند. اما همواره ذهن این هنرمندان ایرانی با این سؤال اساسی درگیر بوده است که چگونه می‌توان تفکر دوگانه نوگرایی و معاصریت را با میراث فرهنگی و سنتی همراه کرد و پیوند داد؟ چگونه می‌توان از چارچوب مدرنیسم گذر کرد و به گونه‌ای بیان شخصی و پایدار رسید؟ این سؤالات و چالش‌های اساسی، زمینه‌های ظهور گفتمان نوسنت‌گرایی را پدیدار ساخت. جامع‌ترین تعریف نوسنت‌گرایی را حمید

کشمیرشکن در کتاب خود با عنوان *هنر معاصر ایران*؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین ارائه می‌دهد:

«تعریف پذیرفته شده آن، دربرگیرنده نوعی تفسیر دوباره نظام‌های ارزشی قراردادی حاکم بر هنر است. این نظام‌های ارزشی که شامل تکنیک و محتوا هستند، معمولاً توسط مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند. این تعریف در عین حال ادعای نفوذ بر اشکال هنری آینده را از جانب هنرمندانی که ارزش‌های گذشته را تفسیر می‌کنند به رسمیت می‌شناسد. ارجاع به آرمان‌های اجتماعی که بر مذهب، سیاست یا ایدئولوژی ملی‌گرایانه متمرکز شده‌اند نیز در این بحث مطرح می‌شوند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۱).

همچنین روئین پاکباز^۱ در *دایره‌المعارف هنر* اصطلاح نوسنت‌گرایی^۲ را با تعریف مختصر و ساده‌ای مطرح می‌کند: «اصطلاحی برای توصیف گرایشی در هنر معاصر که به منظور تأکید بر تشخیص بومی و ملی، عناصر شاخص هنرهای سنتی را در قالب‌های اقتباسی از هنر غرب ارائه می‌کند» (پاکباز، ۱۳۸۱: ۳۱۰).

نوسنت‌گرایی با هویت اختلاطی و تلفیقی خود، راهی مسالمت‌جویانه بود میان سنت‌گرایی که تمامی دستاوردهای تازه‌وارد غربی را مضر قلمداد کرده و از آن دوری می‌جست، و رویکرد اصطلاحاً غرب‌زده که تنها راه نجات را گسست کامل از گذشته و پیوستن یکسره به ارزش‌ها و ساختارهای غربی می‌دانست؛ کوششی در جهت سازگار کردن فرهنگ سنتی و بافت بومی و ملی، با مدرنیته جهانی. هنرمندان نوسنت‌گرا از طریق اشارات صوری متعدد به فرهنگ سنتی در قالب‌های نوگرایی غربی، هویت هنری خود را سامان بخشیدند، اما نتیجتاً در آثار خود به رشدی طبیعی و هم‌گام میان مؤلفه‌های بنیادین هویتی دست نیافتند.

فرهنگ رجایی^۳ هویت را با مشخصه متناقض‌نمایی تبیین می‌کند که آن را «تداوم و تحول هم‌زمان» می‌نامد؛ به این معنا که «در عین حال که جوامع مرتب متحول می‌شوند، جنبه‌هایی از ثبات در فرهنگ آنها هست که این تحول به گرد آنها می‌چرخد و اجازه تغییر جامعه، یا تبدیل به غیر شدن به آنها نمی‌دهد»

(رجایی، ۱۳۸۲: ۳۸). فرهنگ سنتی و هویت ایرانی به درستی همان وجوه تداوم و ثبات‌اند، که در مواجهه با مدرنیسم می‌بایست در عین ماندگاری، وجهی پویا و تحول‌پذیر داشته باشند، به شرطی که تمامی ابعاد این هویت مورد توجه و بازبینی قرار گیرد. نوسنت‌گرایان نیز به دنبال دستیابی به چارچوبی تازه برای هنر، گاهی در ساختارهای صوری و گاهی نیز در محتوا به تحولاتی دست زدند. آنها در جستجوی زبان و مکتبی نو در هنر ایران بودند که هم نشانی از فرهنگ سنتی و آئینی خود داشته باشد و هم با معیارهای جهانی هنر هم‌خوان گردد؛ و در این راه گاهی بر وجه ملی هویت خویش تأکید کرده و گاهی یکسره بر وجه متجددانه متمرکز شدند، گاهی اسلامی و گاهی نیز سنتی. به روشنی می‌توان دریافت که چرا همواره با بحران هویت و یا رسیدن به هنری ملی و خودی دست به گریبان بوده‌اند. شرح و نقد گفتمان نوسنت‌گرا، می‌تواند هم‌زمانی اندیشه‌های متفاوت و گاه متعارض را توجیه کند و فضای گفتمانی که امکان خلق این آثار را فراهم کرده است بازشناسد.

آیا گفتمان نوسنت‌گرا توانسته است به توفیقی مداوم و زبانی خودی دست یابد؟ آیا جهانی از آن هویت چندگانه ایرانی برپا کرده است؟ و یا در مواجهه با هنر مدرن تحولی درون‌ماندگار داشته است؟

«به‌طور کلی از بررسی تاریخ هنر معاصر چنین نتیجه می‌گیریم که به رغم کنکاش‌های پیگیر هنرمندان ایرانی، تاکنون دستاورد منسجم و جامعی که بتواند الگوی زیباشناختی ویژه‌ای را به دنیای هنر امروز ارائه کند، حاصل نیامده است. علت این مسئله را نه فقط در دنباله‌روی‌ها و الگوبرداری‌های ناسنجیده، بلکه همچنین در کمبودهای ناشی از نهادینه نشدن پدیده هنر جدید در جامعه ایران باید جست. به همین سبب نیز عواملی چون تغییرات سیاسی، سیاست‌گذاری‌های دولتی، نظر محافل خارجی و سلیقه بازار بیش از انگیزه‌ها و خواست‌های درونی بر سیر تحول هنر معاصر اثر گذاشته است» (پاکباز، ۱۳۸۱: ذیل مدخل هنر معاصر/ایران).

رویین پاکباز معتقد است هنر نوگرایی ایران با اینکه از الگوها و دستاوردهای هنر مدرن غربی برداشت کرده

است، اما ماهیتاً با آن متفاوت است؛ چرا که به فقدان «خوداندیشی» و نبود تفکری که از دل نقد و گفتگوی متقابل بیرون آمده باشد دچار است. در پی چنین رویکرد گزینش‌گرایانه‌ای، و همچنین عدم گسترش هم‌زمان ابعاد هویتی و فقدان خوداندیشی، تحولات هنر معاصر ایران را نمی‌توان «کنش»‌هایی هنرمندانه در نظر آورد چرا که اغلب حاصل «واکنش»‌هایی به جهان اندیشگی دیگران هستند. این‌جاست که مفهوم «دیگری» در سیر روشنفکری ایران خود را بیش از پیش نشان می‌دهد. مواجهه با دیگری و پی‌آیندهای عینی و ذهنی آن، اثرپذیری از دیگری، قیاس و سنجش مداوم با دیگری و مواجهه با دیگری در تقابل با بافت اجتماعی و فرهنگی خویش... همگی از موضوعات اساسی گفتمان نوسنت‌گرا می‌باشند.

چارچوب نظری

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) یکی از فیلسوفان مطرح و بحث‌برانگیز نیمه دوم قرن بیستم می‌باشد. وی پس از پژوهش‌های تاریخی خود در حوزه‌های مختلفی چون روان‌پزشکی، پزشکی، جرم‌شناسی، علوم انسانی و اجتماعی، به شهرت و نفوذی جهانی دست یافت. فوکو در فلسفه، تاریخ، جامعه‌شناسی و علوم سیاسی مباحث تازه‌ای را گشود و بی‌شک نمی‌توان اثرگذاری وی را در حیطه‌های مختلف علوم انسانی نادیده انگاشت. مهم‌ترین دستاورد فوکو را تحلیل روابط قدرت و معرفت می‌دانند. تحلیل اصلی وی درباره ساختمان افکار و اندیشه‌ها مبتنی بر روابط قدرت-دانش است که از طریق آن‌ها انسان‌ها به سوژه تبدیل می‌شوند.

تاریخ از منظر میشل فوکو

فوکو از اندیشمندانی است که در پژوهش‌های نوجویانه و بنیادین خود، با استفاده از موردهای مطالعاتی مشخص و جزئی، نتایجی بس کلی و پیچیده گرفته است. رویکردی که در پژوهش‌های علمی خود برگزیده رویکردی‌ست تاریخی، اما تاریخ نه به معنای سیر پیوسته از گذشته تاکنون، بلکه به معنای «تاریخی واژگون» (ضیمران، ۱۳۹۳: ۳۶). روش تاریخی فوکو به

به این پرسش که چه شرایطی در هر دوره تاریخی خاص موجب می‌شود گونه‌های خاصی از گفتمان به کار برده شوند و رواج یابند، و در عوض بسیاری دیگر که از نظر علمی موجه و منطقی هستند، مورد غفلت قرار گیرند و استفاده نشوند (همان: ۱۴۲).

«شکل‌گیری گفتمانی»^۵

گفتمانی که ذکر آن گذشت چگونه پدیدار می‌شود و گزاره‌ها تحت چه شرایطی در آن معنا خواهند یافت؟ چه صورتی باید شکل گرفته باشد تا بتوان از آن با عنوان گفتمان یاد کرد؟

«در صورتی که بتوانیم سیستمی از پراکندگی را میان شماری از گزاره‌ها توصیف کنیم، در صورتی که بتوانیم یک قاعده‌مندی را میان ابژه‌ها، انواع گزاره‌پردازی‌ها، مفاهیم و انتخاب درون‌مایه‌ها تعریف کنیم، بنابراین خواهیم گفت که با یک شکل‌گیری گفتمانی سروکار داریم... شرایطی را که عناصر این توزیع (ابژه‌ها، وجه گزاره‌پردازی، مفاهیم و انتخاب درون‌مایه‌ها) از آن تبعیت می‌کنند، «قواعد شکل‌گیری»^۶ می‌نامیم» (فوکو، ۱۳۹۳: ۵۹).

فوکو گزاره‌ها را تابع ساختارها و نظام‌هایی می‌داند و آن‌ها را «صورت‌های گفتمانی» می‌نامد. وی در مطالعات تاریخی خود از این صور گفتمانی (مثل علوم تجربی، علوم انسانی و...) برای رسیدن به شناخت قواعد حاکم بر آنها استفاده می‌کند. هر صورت گفتمانی واجد چهار عنصر اساسی است که سبب وحدت و انسجام درونی گفتمان و به وقوع پیوستن آن می‌شود؛ وحدت موضوع، وحدت در شیوه بیان، وحدت در نظام مفاهیم، و وحدت در بنیان‌های نظری.

قدرت

فوکو با بررسی قالب‌ها، تقسیم‌بندی‌ها و محدودیت‌ها در زمینه‌های پژوهشی معین خود (همچون پزشکی، شیوه‌های مراقبت و مجازات در سیاست و اجتماع، روابط جنسی و...) و تحولات آن‌ها در تاریخ، نشان می‌دهد که زندگی اجتماعی بشر در زمینه‌های مختلف با قدرت درآمیخته است، و همراه با تحولات و تغییرات قدرت،

دنبال جوهره پایدار تاریخ و ماهیت الگوماند آن نیست، بلکه در پی یافتن شکاف‌ها، گسست‌ها و انقطاع روندهای تاریخی می‌باشد. به اعتقاد فوکو در هر دوره تاریخی و هر جامعه‌ای، فرهنگ خاصی غالب است که بر پایه این فرهنگ شرایط خاصی را نیز برای سوژه‌های مربوط به آن فراهم می‌کند. این شرایط به زبان و گفتمان‌های حاکم در آن فرهنگ ارجاع دارد و در واقع شرایط امکان به وجود آمدن معانی و مفاهیم را می‌سازد (برای مطالعه بیشتر ر.ک Falzon, 2013 و فوکو، ۱۳۸۹). حقیقت هر گزاره‌ای در متن یک گفتمان قرار می‌گیرد و برای شناخت آن، می‌بایست ابتدا آن شرایط، ساختار و گفتمان را بشناسیم. از دیدگاه فوکو گفتمانی که بی‌تفاوت یا بی‌طرف باشد، همچنین گزاره‌ای که در یک ساختار قرار نگرفته باشد، هرگز وجود ندارد.

مفهوم «گفتمان»^۴

«میشل فوکو بدون تردید مهم‌ترین نظریه‌پرداز معاصر گفتمان است» (رشیدیان، ۱۳۹۳، ذیل مدخل گفتمان). وی در کتاب‌های *دیرینه‌شناسی دانش و نظم گفتار*، *پیچیدگی‌های مفهوم «گفتمان»* را تبیین کرده است. گفتمان در دیدگاه فوکو «نظام‌هایی از اندیشه‌ها متشکل از ایده‌ها، رویکردها، فرآیندهای عملی، باورها و پراتیک‌ها که به گونه‌ای منتظم سوژه‌ها و جهانی را که از آن سخن می‌گویند، می‌سازند» (همان). به بیانی ساده‌تر گفتمان «شیوه خاصی برای سخن گفتن درباره جهان و فهم آن (یا فهم یکی از وجوه آن) است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۸). گفتمان نظامی است که به شیوه ادراک ما از واقعیت شکل می‌دهد.

فوکو گفتمان را نوعی فعالیت محوری انسان به‌شمار می‌آورد و به بُعد تاریخی تغییرات آن علاقه‌مند است. به اعتقاد وی امکان بیان در اعصار مختلف، تغییر می‌کند؛ به این معنا که بیان یک نظریه، اگر موافق نظر نهادها و ساختارهای رسمی زمانه نباشد و در جایگاه مناسب خود مطرح نشود، به رسمیت شناخته نمی‌شود و اعتباری نخواهد داشت. به عبارت دیگر «کافی نیست که شخص حقیقت را بگوید، بلکه باید درون حقیقت باشد» (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۶۷). فوکو در پی یافتن پاسخی بود

تحلیلی، تجدید نظر در مفهوم «تاریخ» می‌داند. تاریخ را نه به شکلی پیوسته، بلکه می‌بایست به شکل گسست‌ها، حدها و انقطاع‌ها مورد مطالعه قرار داد. تنها باید نشان داد که «معنا» امری قطعی نیست و می‌توان قواعدش را شناخت یا مورد بازبینی قرار داد، همچنین می‌توان درباره شرایط پدیداری آن پرسش کرد.

رویکردی که مبتنی بر اندیشه فوکوست اصولی را همچون «جعبه ابزار» (به نقل از دلوز، ۱۳۹۴) برای تحلیل در اختیار قرار می‌دهد. بدین ترتیب با کاربردی این روش‌های تحلیلی-تاریخی، می‌توان به رویکردی برای مطالعه زمینه‌مند هنر معاصر ایران دست یافت. روش فوکو به ما نشان می‌دهد که عقاید پذیرفته‌شده روشن‌فکران، و شرح‌حال‌های تاریخی و رسمی، متضمن هیچگونه حقیقت روشن و شفافی نیستند؛ کردارهای تاریخی سازمان‌یافته‌ای وجود دارند که این گفتارهای رسمی و رایج را ممکن می‌سازند. فکر و روش فوکو ما را پیوسته به چالش و تعارض با ساختارهای جاری می‌کشاند و از جزم‌اندیشی و تفکرات یک‌سویه دور می‌کند و امکان نقد تازه‌ای را برمی‌گشاید؛ نقدی که قالب‌ها و گفتارهای پنهان فرهنگ، که مورد غفلت واقع شده و یا بدیهی انگاشته می‌شوند، را مورد بازبینی قرار می‌دهد (ر.ک فوکو، ۱۳۷۸).

آنچه در این جستار به عنوان گسست در تاریخ هنر معاصر ایران در نظر گرفته شده است، همانا مواجهه هنرمندان با هنر مدرن غربی و تعاریف ویژه و نوپدید از هنر نو در وجه معنایی و صوری آن است. تغییر رویکرد در معنای اثر هنری و نظاره کردن بر آثار و نتایج آن، فاصله و شکافی را در اذهان هنرمندان ایرانی باز می‌گشاید و میل به دستیابی به این جهان تازه و هم‌نوایی با آن را تقویت می‌کند. با در نظر گرفتن پدیده مواجهه با هنر مدرن غربی به مثابه گسستی تاریخی در هنر معاصر ایران، و مطالعه زمینه‌مند پی‌آیند آن (گفتمان نوسنت‌گرا در دهه ۱۳۴۰)، این دوره در سه رده سطح گفتمانی هنرمندان، سطح گفتمانی روشن‌فکران، و سطح گفتمان نهادی (ساختارهای قدرت) مورد بررسی قرار گرفته است.

ساختارهای روابط بشر نیز دچار تحول می‌شود (فوکو، ۱۳۷۸: ۹). گفتمان صورتی تاریخی‌ست از مجموعه‌هایی که متشکل از گزاره‌ها هستند و برای اینکه این گزاره‌ها در گفتمان امکان ظهور بیابند، محدودیت‌ها و تقسیم‌بندی‌هایی بر آن‌ها اعمال می‌شود. گفتمان‌ها آزادانه زیست نمی‌کنند و دائماً کنترل و محدود می‌شوند. توفیق هر گفتمانی در گروه رابطه‌ایست که با شبکه قدرت دارد، زیرا هیچ حقیقت ماقبل گفتمانی وجود ندارد و گفتمان، خود رژیمی است که حقیقت را برمی‌سازد (بشیریه، ۱۳۷۸: ۱۴۳). بنابراین تمرکز فوکو بر مطالعه ساختارها و رژیم‌هایی است که از طریق ایجاد محدودیت‌ها و نظارت‌هایی بر گفتمان، در صدق و یا کذب بودن گزاره‌های آن گفتمان دخل و تصرف می‌کنند. رویه‌های کنترل از طریق طرد و کنارگذاری گزاره‌های گفتمانی کارکرد دارند، که هم از دورن گفتمان اعمال می‌شوند و هم از بیرون آن را کنترل می‌کنند و نهایتاً از «رخداد» گزاره جلوگیری می‌کنند.

ارتباط گفتمان با قدرت از آنجایی درمی‌گیرد که گفتمان با تکرار و سخن گفتن منظم درباره پدیده‌ها به آنها معنا و شکل می‌بخشد. چارچوب‌های گفتمانی که پدیده‌ها را محدود و متعین می‌کنند، آنها را تعریف می‌کنند، و به آنها شکل می‌دهند، (همانطور که در دیدگاه فوکو نسبت به گزاره‌ها ذکر شد) نمی‌توانند بی‌طرف باشند. دقیقاً همین‌جاست که مسئله ارتباط با «قدرت» مطرح می‌شود. چرا که این صورت‌های گفتمانی به گونه‌ای عمل می‌کنند که ساخت قدرت بر آنها اعمال می‌کند. وی معتقد است که می‌بایست در آن‌ها تردید کنیم و حالت طبیعی و علمی پذیرفته شده آن را واژگون نماییم (ر.ک Martin Alcoff, 2013).

اما کارکرد این مفاهیم و همچنین رویکرد تاریخی-تحلیلی ویژه فوکو در نقد هنر معاصر ایران چه خواهد بود؟ و ما، در مقام ایرانیان معاصر، چگونه قادر خواهیم بود از دریچه نگاه فوکو به بنیادهای اجتماعی و فرهنگی خود نظر کنیم؟

میشل فوکو اساسی‌ترین گام را در جهت چنین



گفتمان نوسنت‌گرا در دهه ۱۳۴۰ (دوره مواجهه؛ ریشه‌های شکل‌گیری نوسنت‌گرایی) سطح گفتمانی هنرمندان

فرآیند عمومی جهانی شدن باعث شده است که دو حرکت و راهبرد کلی متضاد با هم در زمینه تولید آثار هنری شکل گیرد: اولین راهبرد فرآیند همگن و هم‌شکل شدن آثار هنری می‌باشد. این گرایش در صنعتی‌سازی عرصه فرهنگ و منطق اقتصادی کاهش هزینه‌ها و جلب مخاطبین گسترده، قابل مشاهده است. به عنوان مثال در بازار وسیع محصولات موسیقی عامه‌پسند و فیلم‌های هالیوودی و تولید انبوه آثار تجسمی قابل تکثیر می‌توان به روشنی این تأثیرات را مشاهده کرد. دومین راهبرد، فرآیند ناهمگن‌کننده است که به نوعی تمایزبخشی در آثار هنرمندان و تولیدکنندگان آثار هنری می‌انجامد. این راهبرد در پی ایجاد نسبت‌ها و بستگی‌های فرهنگی خاص قومی و ملی پدیدار می‌شود (برای مطالعه بیشتر ر.ک فکوهی، ۱۳۹۱: ۹۵-۱۰۰ و جاوید صباغیان، ۱۳۹۳). هنرمندان نوگرای ایران در پی راهبرد دوم و گفتمان بومی‌سازی و ملی‌گرایی، آثار خود را بر مبنای خاص‌بودگی هویت فرهنگی خود خلق کردند.

هنرمندان با توجه به گفتمان‌های غالب در هر دوره گاهی خود را موظف کرده، و یا بر خود بدیهی می‌انگاشتند که متکی بر این گفتمان‌ها آثاری خلق کنند. زمانی صورت ظاهری و یا محتوا و موضوع آثار خود را بر مبنای زیبایی‌شناسی هنر مدرن پایه‌ریزی کرده و تمامی شیوه‌های کاری گذشته خود را کنار گذاشتند؛ اما اندک زمانی بعد و تحت تأثیر مکتوبات و تفکرات اندیشمندان و روشنفکران دینی، و همچنین گفتمانی تحت عنوان «ضدغرب‌گرایی»، مایل به رجعت به ارزش‌ها و تشخیص فرهنگی خویش گشتند که از آن با عنوان «گفتمان بازگشت» یاد می‌شود. در این میان همواره دل‌بستگی و تعلق خاطر هنرمندان به میراث فرهنگی و هنری خود، مانع از پیوستن همه‌جانبه و بلندمدت آنها به موقعیت نوظهور مدرنیسم در هنر شده است.

هنرمندانی که در دانشکده‌های اروپایی تحصیل کرده بودند، پس از بازگشت به ایران، هم‌بسته فرهنگ و

هنر غربی شده و به‌گونه‌ای تبلیغاتی و تأثیرگذار، دستاوردها و مشاهدات خود را در اختیار دیگر هنرمندان قرار دادند. این شکل از ارائه، تصویری در اذهان هنرمندان باقی گذاشت که گویی می‌بایست خود را ملزم به پیوند با این تحولات نوظهور کرده، و هرگونه تأثیری را پذیرا باشند. شوق جا نماندن از این قافله تندرو، هنرمندان را آنچنان به این پیوند ترغیب می‌کرد که هر کدام در مدت زمانی اندکی چندین گرایش هنر مدرن را تجربه کرده و بارها و بارها قواعد و اصول کاری خود را بر مبنای آنچه دریافت می‌کردند تغییر می‌دادند تا آن زمان که به الگوی شخصی خود می‌رسیدند. نتیجتاً این الگوی شخصی اغلب ملغمه‌ای بود از تأثیرات، دریافت‌ها و الگوهای تجربه‌شده غربی، که در ادامه پس از آزمون و خطاهای بسیار و سنجش سلیق و جلب اعتماد ساختارهای کلان هنر، در پیوندی با علایق و شیوه‌های کاری هر هنرمند آمیخته می‌شد و منجر به گونه‌ای تکنیک شخصی می‌گشت (تصاویر ۱ تا ۳).

در گرایش‌های نوسنت‌گرا از جمله مکتب سقاخانه و بعدتر نقاشی خط، به برداشتی صوری از هنرهای سنتی و میراث فرهنگی اکتفا شد. سقاخانه شناخته‌شده‌ترین و تأثیرگذارترین جریان هنری دهه ۱۳۴۰ می‌باشد. رویین پاکباز در مقاله «هنر ایرانی در نگاهی دیگر»، هنرمندان سقاخانه را در جستجوی هویت ایرانی در گذشته می‌داند، نه در روزگار معاصر یک جامعه در حال گذار. زمان گذشته، از دید هنرمندان سقاخانه به مثابه سنت‌های غنی و منابع فراوان الگوهای بصری است که تنها راه نجات برای حفظ تمایز و تشخیص فرهنگی آنان محسوب می‌شده است (ر.ک پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۲).

کشمیرشکن، هنرمندان نوسنت‌گرای منتسب به مکتب سقاخانه را میراث‌داران صنعت‌گران و نگارگران و مذهب‌بان و خوشنویسان ایرانی می‌داند. وی هدف از خلق چنین آثاری را تجربه‌ای می‌داند «متناسب با دوره‌ای که در آن هنرمندان ایرانی خود را در رقابت با دیگر هنرمندان معاصر جهان و مشارکت در صحنه هنر بین‌المللی [می‌یافتند]» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۰۶). به نظر می‌رسد که تمامی این تلاش‌ها و جستجوهای جسورانه در پی هدف بزرگتری بوده است؛ ایجاد مکتب

هنر ملی یا ایرانی (تصاویر ۴ تا ۷).

زمینه فرهنگ و هنر سنتی که بسترهای حقیقی و محتوایی آن در آثار هنرمندان این دهه از دست می‌رود چیست؟ چرا با وجود تلاش‌های جنبش‌های نوگرای این دهه و استفاده از عناصر بصری که برآمده از فرهنگ عامه، مذهبی و اسطوره‌ای است، انتقادات فراوانی از آن صورت گرفته و هنری جدا افتاده از مردم، غیر متعصبانه و بی‌طرف معنا می‌شود؟

داریوش شایگان در توصیف چنین چندگانگی و عدم تجانسی در مواجهه و اثرگذاری فرهنگ‌ها با هم می‌گوید: «درک نکردن فاصله‌های تاریخی و تفاوت‌های فرهنگی باعث می‌شود بازتاب مفاهیم مدرن در ظرف‌های سنتی... از معنا تهی باشد و انعکاس معانی سنتی در آینه‌های مدرن، سطحی و تصنعی» (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۸). شایگان این عرصه چندگانه و ناهمخوان را «حوزه کژتابی‌ها» می‌نامد که در آن مفاهیم، معانی حقیقی خود را از دست داده و تصاویر غیر واقعی و معوجی را پدیدار می‌سازند (همان).

آسیبی که می‌توان در این حوزه کژتابی‌ها باز شناخت، تفاوت اساسی در تعریف مدرنیته در ایران است با معنای حقیقی آن در عرصه جهانی. اگر حقیقت مدرنیته را در زمینه غربی آن بشناسیم، همانا از این لفظ، معنایی جز «تخریب سنت» عاید نمی‌شود. مدرنیته «در قالب بحران، تنش، تناقض و بی‌معنا شدن گذشته و تکه‌پاره شدن فرهنگ ارگانیک سنتی و بدل شدن‌اش به آشغال و آرایه‌های بی‌معنی» (فرهادپور، ۱۳۹۵: ۱۸۰) است که تحقق می‌یابد. درحالی که در جنبش‌های نوگرای هنر ایران دقیقاً عکس این روند رخ می‌دهد و اساس مفهوم نو سنت گرایی با رویکرد «هم‌زیستی مسالمت‌آمیز تکه‌هایی از سنت و مدرنیته» (همان) است که شکل می‌گیرد.

سطح گفتمانی روشنفکران

نوگرایی فرهنگی در ایران با تألیفات و ترجمه‌های روشنفکران آغاز گردید. مهم‌ترین و اثرگذارترین گفتمان‌های روشنفکری در دهه ۱۳۴۰، تحت عناوین گفتمان بازگشت، گفتمان بومی‌گرایی، و یا گفتمان

ضد غرب‌گرایی شناخته می‌شوند. این گفتمان‌ها پس از جریان شیفتگی و پذیرش تمام‌عیار ایرانیان نسبت به فرهنگ غربی در دهه ۱۳۲۰، اگرچه در ابتدا به عنوان آنتی‌تزی برای نجات از غرب‌زدگی و مقابله با آن خود را نشان داد، اما بعدها خود تبدیل به ساختار نظری منسجمی گشت که در حوزه‌های مختلفی از جمله فرهنگ و هنر بسیار تأثیرگذار شد. باور وطن‌پرستانه جلال آل‌احمد، رویکرد دینی و انقلابی علی شریعتی و همچنین «زبان فلسفی داریوش شایگان، بیان جامعه‌شناسانه احسان نراقی، و سنت‌باوری سید حسین نصر» (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)، همگی از بنیان‌های اساسی این گفتمان در ضدیت با غرب‌زدگی نمایان می‌شوند.

اساساً جهان سنتی تا زمانی سنتی خواهد ماند که تنها الگوهای اندیشگی و رفتاری همیشگی‌اش در جریان باشد، اما به محض رویارویی با دیگری، و گشودن عرصه‌هایی متفاوت، جهان سنتی دگرگون شده و همواره خود را در سنجش و ارزیابی و یا رقابت و تأثیرپذیری درمی‌یابد (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۶۱). بنابراین بنیان رویکرد روشنفکران را می‌بایست در تحلیل موضوع مواجهه با دیگری دریافت. واکنش و عملکرد اندیشمندان ایرانی در برابر این مسئله تاریخی دو مرحله را از سر گذراند: ۱. شیفتگی و نفی خود؛ و ۲. به خود آمدن و توجه به هویت خودی. داریوش آشوری هر دو رویکرد را، چه شیفتگی و پیروی از غرب باشد و چه پرخاش و پرهیز از آن، گونه‌ای از غرب‌زدگی می‌پندارد (ر.ک آشوری، ۱۳۹۲: ۱۴). روشنفکران دهه ۱۳۴۰ راهبرد مرحله دوم را برگزیدند تا پس از گذار از مرحله اول و آسیب‌های آن، به جستجوی هویت و خاص‌بودگی فرهنگ خویش برآمده و به جبران بحران‌های پیش آمده همت گمارند. اما دیری نگذشت که راهبرد دوم نیز آسیب‌ها و چالش‌های دوران خود را پیش چشم روشنفکران و هنرمندان این دهه گشود. شایگان وضعیت دوگانه‌ای را که این اندیشمندان به آن مبتلا گشته بودند «اسکیزوفرنی فرهنگی» می‌نامد؛ حالت بیمارگون انسان‌هایی که در میان سنت و مدرنیته گرفتار شده و معلق میان این دو وضعیت مانده‌اند. «زیستن در مفاک

اپیستمه‌ها^۷ (به تعبیر فوکو)، و یا پارادایم‌ها^۸ (به تعبیر توماس کوهن). این بیماری گاهی به صورت تعلق خاطر به گذشته و سنت بروز می‌یابد و گاهی انزجار از آن. گاهی در لباس شیفتگی مفرط به فرهنگ جدید پدیدار می‌شود و گاهی نفرت از آن» (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۸).

آشوری مقولهٔ روشنفکری را، که از نیمه قرن نوزدهم در ایران آغاز گردیده است، پلی می‌داند میان آنچه دستاوردهای جهان غربی است با جهان خودی (آشوری، ۱۳۹۲: ۲۶۶). تلفیق و ترکیب مفاهیم و از آن خودسازی، همواره راهی پیش پای جریان‌های روشنفکری در ایران بوده است. این راه حل به‌ظاهر ساده می‌خواهد مظاهر مثبت و بی‌خطر غربی را دریافت کند و با تلفیق آن با مفاهیم شرقی، از پذیرش کامل آن سرباز زند. می‌توان این هم‌آمیزی و از آن خودسازی مفاهیم را به گونه‌ای راه‌گریز از انفعال روشنفکران دهه‌های گذشته تعبیر کرد. این انفعال که مورد نقد روشنفکران دههٔ ۴۰ قرار می‌گیرد و نهایتاً به ایدهٔ گفتمان بازگشت یا ضدغرب‌زدگی منجر می‌شود، رویکردی است که با پذیرش همه‌جانبهٔ مفاهیم غربی مخالفت می‌کند و قصد دارد دخل و تصرف خود را به نشانهٔ عدم انفعال در برابر جهان غرب نشان دهد. به این منظور دست به تغییر و ترکیب می‌زند، مفاهیم را بدون زمینه‌هایشان منتقل می‌کند، و همچنین تأویل‌های شخصی خود را وارد می‌کند تا مفاهیم را از آن خود کرده باشد. در دیدگاه این روشنفکران، برای گریز از مدرنیسم تحمیلی و نگاه شیفته‌وار ایرانیان به آن در دهه‌های گذشته، «اصل»ی وجود دارد که باید به آن رجعت کرد. ایدهٔ «بازگشت به اصل» از مهم‌ترین مفاهیم جریان‌های روشنفکری دههٔ ۴۰ می‌باشد که شرح تأثیرات آن بر هنرمندان در بخش پیشین آورده شد.

بازگشت به اصل یا بومی‌گرایی، نظریات منسجمی است که هم در حوزه علوم اجتماعی و هم در حوزه فرهنگ و هنر تداوم و اثرگذاری ویژه‌ای داشته است. این رویکرد جامعه را به تجدید حیات گسترده، بازگشت به آداب و رسوم، باورها و سنت‌های بومی، و هویت شرقی فرا می‌خواند. ایدهٔ بازگشت، اگرچه با شتابزدگی برای پاسخ‌گویی به جهان غرب، اما در دیدگاه هریک از

اندیشمندان آن با ابعاد خاصی مطرح می‌شود و مورد تأکید قرار می‌گیرد. زبان فارسی در آثار سید فخرالدین شادمان، نقد غرب‌زدگی در آثار آل‌احمد، اسلام سیاسی و مبارز در آثار شریعتی، تقابل شرق و غرب در آثار شایگان^۹ و آشوری، و نهایتاً خوانش تازه‌ای از کلام اسلام در آثار عبدالکریم سروش. در این میان اندیشمندان دیگری نیز همچون احمد فردید و رضا داوری اردکانی و شاهرخ مسکوب و... نیز به مقولهٔ مدرنیسم ایرانی پرداخته‌اند. این روشنفکران هرچند متفاوت از هم، اما به طور کلی آرای خود را با مرکزیت هویت دینی و اصیل، پایه‌گذاری کرده و در ظهور گرایش نوسنت‌گرا در هنر بسیار اثرگذار بودند و با تولیدات فکری خویش، خط مشی این جریان را مشخص می‌کردند.

هنرمندان نوسنت‌گرا با استفاده از عناصر بصری فرهنگی، دینی و اسطوره‌ای به کلیت آثار که اتفاقاً در قالب‌های مدرن ارائه می‌شدند مشروعیت بخشیدند. عنوان «نوسنت‌گرایی» به همان معنای منظور نظر روشنفکران ایدهٔ بازگشت به اصل می‌باشد و کوششی که در پی ایرانی کردن آثار هنری و حفظ تشخص فرهنگی آنان دیده می‌شود، همان عدم انفعالی است که مورد تأکید آنان بوده است. این اندیشمندان زوال معنوی را نه تنها در پذیرش ارزش‌های غربی، بلکه در عدم مقاومت و عدم پافشاری بر اصالت فرهنگی نیز می‌دانند. هنرمند نیز تحت تأثیر چنین گفتمانی می‌بایست در مقابل مظاهر هنر مدرن فعال و اثرگذار باشد، نه تقلیدکننده و مصرف‌کنندهٔ محض؛ هنرمندی با موضعی مشخص و ایدئولوژی فعال.

نوسنت‌گرایی به مثابه جریانی هویت‌ساز و یکی از پی‌آمدهای گفتمان ضدغرب‌گرایی و بازگشت به اصل، نه تنها توانایی پاسخ‌گویی به چالش‌های زمانه خود را داشته است، بلکه در جهت هویت‌سازی و صورت‌بندی ساختارهای هویتی ایران نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. نقطه اشتراک این جریان‌های روشنفکری نیز در همین امر مستتر می‌باشد؛ ترغیب ایرانیان به کشف و استقبال از سنت‌های فرهنگی خویش، بازگشت به ریشه‌ها و جستجوی هویت حقیقی ایرانی-اسلامی.

سطح گفتمانی نهادی

در دهه ۱۳۴۰ و همزمان با اصلاحات گسترده‌ای که در برنامه دولت قرار گرفته بود، همچنین درآمدهای نفتی روزافزون (ر.ک آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۵۲۴)، رشد و توسعه عرصه اقتصادی، به توسعه و شکوفایی در عرصه‌های فرهنگی نیز منجر شد. سیاست‌های فرهنگی دولت بر مبنای حمایت از هنر ملی و رسمی، اقتضا می‌کرد که بخش قابل توجهی از درآمدهای خود را صرف این آرمان کند. نتیجتاً به پشتیبانی از نشریات و مراکز هنری و آثار هنرمندان پرداخت. شمار روزافزون گالری‌های خصوصی و دولتی و مؤسسات و انجمن‌های هنری، راه تازه‌ای را برای هنرمندان و عرضه آثارشان گشود. این امر خود به بستری برای شکل‌گیری بازارهای هنری تبدیل شد، و همچنین هنرمندان را به گرایش به سمت خواست و سلیقه خریداران سوق داد.

توسعه اقتصادی، همچنین باعث رشد طبقه متوسط و تحصیل کرده و نتیجتاً اثرگذاری بیشتر این طبقه اجتماعی در حوزه‌های فرهنگی کشور گردید. همچنین رشد جمعیت و گرایش به شهرنشینی، میزان شناخت، استقبال و استفاده از کالاهای فرهنگی را افزایش داد، که به نوبه خود منجر به توسعه گالری‌های خصوصی و تأسیس انجمن‌های هنری و بازار پررونق هنرهای تجسمی گردید.

یکی از کارکردهای «نوسازی فرهنگی» در سال‌های دهه ۱۳۴۰، به رسمیت شناختن هنر مدرن در کشور بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۴۲). برخلاف سیاست‌های فرهنگی که بر هنر ملی و فرهنگ بومی تأکید می‌کرد، اما تنها الگوی پذیرفته‌شده و مشروع هنری همانا هنر مدرن بود. ساختار سیاسی و فرهنگی حکومت پهلوی، به عنوان مهم‌ترین و اساسی‌ترین نهاد حمایت‌گر هنرمندان، نظام‌بخش اغلب اتفاقات و جریان‌های روز هنر و بازتولیدکننده معنای فرهنگی-اجتماعی بود. رویکرد دولت مبنی بر هم‌سو شدن هنرمندان با گرایش‌های هنر مدرن غربی، آنان را ترغیب کرد تا برای ایجاد تشخص فرهنگی و نمایش جلوه‌ای ایرانی در عرصه‌های جهانی هنر، استفاده زیباشناسانه و ابژکتیو از عناصر بصری فرهنگ سنتی را به عنوان راه‌کاری در نظر گرفته و به

همین برداشت اکتفا کنند. این‌چنین بود که شرایط امکان ظهور نوسنت‌گرایی رقم خورد؛ هم‌زیستی موضوعات و اشکال سنتی، در قالب‌های بیانی مدرن. حکومت تجددخواه پهلوی، ویژگی‌ها و جلوه‌های بصری هنر بومی و سنتی را می‌پسندید و آن را برای مکتبی ملی در هنر کافی می‌دانست، این امر زمینه‌ای مساعد را برای شکل‌گیری هنری سرشار از عناصر بصری عاریه‌ای فراهم کرد. این جریان نتوانست روح هنر ملی و سنتی را در خویش بازتولید کند و مکتبی منسجم و پایدار باقی بماند.

«در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ دربار و برخی مقامات عالی‌رتبه، نهادهای دولتی و حتی برخی شرکت‌ها و بانک‌های خصوصی سیاست کلی حمایت از هنر مدرنیستی را دنبال می‌کردند. وابسته‌های فرهنگی سفارتخانه‌ها و گالری‌های نوظهور نیز وسیعاً به معرفی این‌گونه آثار می‌پرداختند. برگزاری نمایشگاه‌های بزرگ و جشنواره‌ها، تأسیس موزه‌ها (از جمله موزه هنر معاصر تهران)، اهدای جوایز، تأمین هزینه مسافرت و تحصیل هنرمندان در اروپا و آمریکا، ارتباط با مجامع بین‌المللی و دعوت از منتقدان مشهوری چون میشل تاپیه، پیر رستانی، از جمله اقداماتی بود که به ویژه در سال‌های افزایش بهای نفت، تحرکی بی‌سابقه در صحنه هنر ایران ایجاد کرده بود» (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۲).

سایر فعالیت‌های حمایتی دولت از هنر در این دوران، شامل تأسیس گالری‌های عمومی، جلب نهادهای حمایتگر غیر ایرانی برای گسترش هنر معاصر ایران، رشد ترجمه و چاپ آثار مکتوب در حوزه هنر و علوم انسانی و غیره می‌باشد.

حمید کشمیرشکن مسئله‌ای اهمیت «معاصر بودن» و هم‌راستا بودن با هنر مدرن اروپایی و آمریکایی را مقارن و متأثر از سیاست‌های فرهنگی دوره محمدرضا شاه (۱۳۲۰-۱۳۵۷) می‌داند. دوسالانه یا بی‌ینال از مهم‌ترین و بزرگترین رخدادهای هنر معاصر است که تا پیش از انقلاب پنج بار برگزار شد. این نمایشگاه جامع و عرصه رقابتی بزرگ، نشان‌دهنده و چکیده اتفاقات مهم هنری‌ست که از جانب دولت پهلوی رغبت بسیاری برای برگزاری و حمایت از آن دیده می‌شد.

«هدف از برگزاری پنچ بی‌ینال تهران که از سوی اداره کل هنرهای زیبا حمایت می‌شد، تقویت روند توسعه هنر معاصر و در عین حال ارائه میراث تمدن باستانی کشور بود... برگزارکنندگان این دوسالانه‌ها قصد معرفی و ترویج نوعی از هنر مدرن ایرانی را داشتند که در برگیرنده دستور کار فرهنگی دولت باشد. مسئله هویت ملی و ایرانی هم به واسطه کارگزاران فرهنگی و هم توسط هنرمندانی که خود دل‌بسته سنت‌ها بودند، مورد تأکید بود و ترویج می‌شد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۱۴۱).

توسعه در کشورهای شرقی همانطور که رشد اغلب ابعاد و زمینه‌ها را در پی دارد، هم‌زمان با آسیب‌هایی نیز همراه می‌گردد. آنچه آسیب‌های ناگزیر تجدد و توسعه را عمیق‌تر می‌کند، انگیزه‌های این توسعه است. جهان شرقی تنها می‌کوشد تا به جایگاه و قدرت غرب دست پیدا کند، بدون آنکه زمینه‌های لازم برای چنین تحولاتی را گذرانده باشد و یا در حین توسعه، با فرهنگ سنتی خود ارتباطی مداوم و عمیق برقرار سازد. این همان پدیده‌ای است که شایگان از آن با عنوان «تعطیلات تاریخی» یاد می‌کند. شایگان توضیح می‌دهد که اتفاقات و تحولاتی در فرهنگ غربی حادث شده تا به نتیجه‌ای همچون مدرنیسم منجر شود (از جمله نهضت اصلاح دینی، روشنگری، انقلاب صنعتی و...). فرهنگ‌های پیرامون این جوامع در این تحولات شرکت نداشته و نسبت به آن ناآگاهند، و زمانی از نتایج آن آگاه می‌شوند که در فاصله‌ای عمیق و طولانی از آن تغییرات قرار گرفته و گویی در تعطیلات تاریخی به سر می‌برده‌اند (شایگان، ۱۳۸۹). نتیجتاً جوامعی که در این فاصله قرار دارند، به تأویلی عمیق و کارگشا از تحولات نمی‌رسند و در سطح مظاهر آن باقی می‌مانند. چنین توسعه شتاب‌زده‌ای در ابعاد عمومی، گرایشی تنها به مظاهر غربی در پی داشته که اساساً با فرهنگ ایرانی در تضاد می‌باشد.

«در دهه ۴۰ ارتباط ایرانیان با جهان غرب از طریق رادیو، سینما، تلویزیون، جشنواره‌ها، نمایشگاه‌های بین‌المللی و سفر صدها هزار نفر به اروپا و آمریکا بیش از پیش گسترش یافت. سیاست محمدرضا شاه برای

توسعه و رشد... نوعی غرب‌گرایی سطحی را میان قشرهای بالا و متوسط شهری پدید آورد و تضادهای درون جامعه را تشدید کرد» (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

برخلاف آنچه در پیدایش هنر مدرن در غرب رخ می‌دهد، گفتمان نوسنت‌گرا همواره با مناسبات قدرت و سرمایه در ارتباط بوده است. هنر مدرن بی‌آیند انتقادی مدرنیته بوده و اساساً بر ضد ساختارهای قدرت و هنر بورژوازی شکل می‌گیرد. در ایران اما مدرنیسم در هنر، خواست ساختار قدرت بوده و در راستای جهت‌دهی‌ها و سیاست‌های کلان دولت در موضوع نوسازی فرهنگی-اجتماعی شکل می‌گیرد.

«می‌توان به تمایز ماهوی و آشکاری که میان توسعه هنر جدید در ایران و آنچه در غرب قبلاً تجربه شده بود را دریافت. به شکلی کنایه‌آمیز در حالی که هنر مفهومی در غرب موقعیتی پیشرو را پذیرفت- دقیقاً در زمانی که از قلمرو بنیادهای هنری خارج و با جریان‌های سیاسی رادیکال زمان خود مرتبط شد-... در ایران اساساً این هنر، هنری بود که از طریق نهادهای رسمی پشتیبانی می‌شد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۸۴).

نتیجه‌گیری

گفتمان نوسنت‌گرا در هنر معاصر ایران، نمونه کوششی است برای سازگار نمودن فرهنگ سنتی و هویت ملی، با فرهنگ جهان‌شمول مدرنیته. هنرمندان در این گفتمان که از حمایت‌های دولتی و پشتیبانی اندیشگی روشنفکران بهره‌مند بود، برای کسب مشروعیت، پیوستن به عرصه‌های جهانی هنر، و هم‌سویی با زمانه خویش، بر مبنای ایده بازگشت به اصل، اندیشیدند و آثاری خلق کردند. البته شایان ذکر است که یکی از مهم‌ترین انتقادات به هنرمندان نوسنت‌گرای ایرانی فعال در دهه ۱۳۴۰، همانا فاصله تاریخی و فرهنگی آن‌ها با تحولات جوامع مدرن غربی است. هنر مدرن وارداتی بدون زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی ویژه خود، و سوسه‌آمیز و تأثیرگذار بوده است، به گونه‌ای که نزد هنرمندان ایرانی به مثابه یک متن، در معرض تأویل‌های شخصی، سلیقه‌ای و غیر علمی قرار گرفته است. همچنین گشودگی فرهنگ و هنر مدرن در

شکل‌گیری آن در وحدت‌های چهارگانه (وحدت موضوع، وحدت در شیوه بیان، وحدت در نظام مفاهیم، و وحدت در بنیان‌های نظری)، می‌توان به توصیف سیستمی از پراکندگی‌ها و همچنین قاعده‌مندی میان ابژه‌ها، گزاره‌پردازی‌ها، مفاهیم و درون‌مایه‌ها دست یافت؛ و در نتیجه می‌توان شکل‌گیری و پدیدار شدن گفتمان نوسنت‌گرایی را رؤیت نمود. در این جستار سعی شده است با به‌کار بردن رویکرد تاریخی میشل فوکو، پیوسته در شکاف‌ها و گسست‌هایی که در حوزه‌های گوناگون معرفتی وجود داشته نظر کرده، و مفاهیمی چون تکامل و تداوم، خودبستگی و فردیت در هنر معاصر ایران به دیده تردید نگریسته شوند. به اعتقاد فوکو در هر دوره تاریخی و هر جامعه‌ای، فضاهای گفتمانی خاصی غالب است. این فضاهای گفتمانی، سوژه‌های انسانی را در شرایط و موقعیت‌های ویژه‌ای قرار می‌دهند، و این‌گونه است که امکان خلق و آفرینش فردی، ذیل گفتمان‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، علمی، مذهبی، و... پدید می‌آید.

در این جستار، در سطوح روشنفکری و نهادی و در ترسیم روابط آنها با هنر نوسنت‌گرای ایران، گونه‌های خاصی از مفاهیم گفتمانی (همچون غرب‌زدگی، بازگشت به اصل، بومی‌گرایی، مواجهه با دیگری و...) یافت شد. باید گفت زمینه‌های فرهنگی حوزه روشنفکری و همچنین زمینه‌های اقتصادی و سیاسی نهادهای قدرت، در میان هنرمندان، امکان‌اندیشیدن به جهانی شدن و توسعه‌طلبی نوگرایانه از یک سو و رجعت به ریشه‌های هویت‌ساز ملی‌گرایانه از سوی دیگر، را مهیا کرده است

پی‌نوشت‌ها

۱. مورخ هنر، منتقد و نقاش معاصر ایرانی
2. Neo-traditional
۳. استاد علوم سیاسی و رئیس دانشکده علوم انسانی در دانشگاه کارلتون در شهر اوتاوا، کانادا
4. Discourse
5. Discursive Formation
6. Rules of Formation
۷. اپیستمه (episteme) در اندیشه فوکو به معنای

برابر جهان، مرزهای فردیت هنرمندان را به‌طور کلی متحول ساخت. جدای از فرصت‌ها و امکاناتی که پدیده جهانی شدن در اختیار هنرمندان قرار می‌دهد، نباید آسیب‌های آن را فراموش کرد؛ چندگانگی، عدم قطعیت، از بین رفتن وحدت سوژه و احساس موقتی بودن و متغیر بودن که همگی بر ذهن هنرمندان اثرگذار بوده است. چنین چندگانگی فرهنگی بر حیطه‌های مختلفی از بینش هنرمندان راه یافت و باعث از دست رفتن پایگاه‌های شخصیتی و فردی خاص خودشان گشت. بدین‌صورت همگی در چارچوب‌های واحدی که همانا چارچوب‌ها و ضروریات مدرنیسم بود، می‌اندیشیدند و رفتار می‌کردند. اگر مبنا را بر توجه ناگزیر به هنر مدرن و مواجهه با مدرنیسم بگذاریم، چالش آنجایی رخ می‌دهد که هنرمندان ادراک عمیق و ارتباط خود را با مناسبات فرهنگی خویش از دست می‌دهند، و هر آن که می‌خواستند چنین ارتباطی را بازیابند، به برداشتی صوری از آن رجوع کرده و اغلب در راستای جلب رضایت و سلیقه جهانی حرکت کردند، گویی در این جایگاه جهانی تنها در پی ارزش‌گذاری آثار خود از طریق میزان شباهت با آثار مدرن غربی بوده‌اند.

نقد گفتمان نوسنت‌گرا در هنر ایران و به چالش کشیدن آن، و اثبات این فرضیه که این گفتمان در بطن ساختارها و موقعیت‌های فرهنگی و سیاسی شکل گرفته، تلاشی است برای شناخت زمینه‌مند آن، و مهم‌تر از همه، تلاش برای گسترش پرسش در این حوزه. این گشودگی انتقادی، روابط نهفته و طبیعی‌نموده آن را با ساختارهای قدرت برملا کرده و حوزه فردیت هنرمندان را مخدوش می‌کند. تاریخ هنر معاصر ایران، نه روندی تکاملی، بلکه سیری ناپیوسته است و هنرمندان در گسست تاریخی (که همانا در مواجهه با هنر مدرن غربی ریشه دارد)، مفاهیم و معانی فرهنگی-اجتماعی دوران خویش را دنبال کرده‌اند. سر برآوردن گفتمان نوسنت‌گرا نیز یکی از مظاهر و نتایج روابط ساختار قدرت با حوزه هنر، و گفتمان‌سازی و پشتیبانی‌های اندیشگی روشنفکران در جهت کارکردهای اجتماعی و فرهنگی آن است (جدول شماره ۱).

با توجه به تبیین مفهوم گفتمان در اندیشه فوکو، و



برای در امان ماندن از آسیب‌های تفکر غربی، ملزم به بازگشت به ریشه‌های فرهنگی خود هستیم. وی این ریشه‌ها را به معنای هویت ایرانی-اسلامی می‌داند که در هم آمیخته و از هم قابل تفکیک نیستند. اما در دوره دوم تفکر شایگان، سنت نیز به اندازه مدرنیته مخرب تلقی می‌شود و پذیرش تکنولوژی غربی چیزی جدا از پذیرش تفکر غربی نیست. وی در دوره دوم صراحتاً با دیدگاه تلفیقی که خواهان اقتباس تکنولوژی از غرب بدون پذیرش زمینه‌های آن می‌باشد مخالفت می‌کند و تأکید خود را بر هویتی تازه می‌گذارد که اساساً چندوجهی، چندفرهنگی و جهانی است.

کتابنامه

- احمدی، بابک (۱۳۷۳)، *مدرنیته و اندیشه انتقادی*، تهران: مرکز. — (۱۳۸۴)، *کار روشنفکری*، تهران: مرکز.
- (۱۳۹۵)، «هوای تازه»، در ایمان افسریان (۱۳۹۵) در *جستجوی زبان نو*، صص ۱۱۸-۱۰۵
- اخگر، مجید (۱۳۹۵)، «جهانی شدن ایرانی شدن»، در ایمان افسریان (۱۳۹۵) در *جستجوی زبان نو*، صص ۵۴۹-۵۸۲
- افسریان، ایمان (گردآورنده) (۱۳۹۵)، *در جستجوی زمان نو؛ درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*، حرفه هنرمند، تهران.
- آبراهامیان، پروانه (۱۳۸۹)، *ایران بین دو انقلاب*، تهران: نی.
- آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *ما و مدرنیته*، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۴)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- بشیریه، حسین (۱۳۷۸)، *سیری در نظریه‌های جدید در علوم سیاسی*، تهران: علوم نوین.
- بوستانی، داریوش و احمد محمدپور (۱۳۸۸)، «مقدمه‌ای بر ابعاد و گستره دستگاه نظری میشل فوکو»، *نشریه علوم اجتماعی* (دانشگاه فردوسی مشهد)، ش ۱۳ بهار و تابستان ۸۸، صص ۱۰۰-۵۳
- پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- (۱۳۹۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- (۱۳۹۵)، «هنر ایرانی در نگاهی دیگر»، در ایمان افسریان (۱۳۹۵) در *جستجوی زبان نو*، صص ۱۰۴-۹۹

صورت‌بندی‌های کلی است؛ مجموعه روابطی که در یک عصر تاریخی به کردارهای گفتمانی موجب دانش‌ها، علوم و نظام‌های فکری وحدت می‌بخشد. اپیستمه به بیان دیگر مجموعه روابطی است که در یک عصر تاریخی میان علوم، در سطح قواعد گفتمانی وجود دارد.

«فوکو با بررسی در زمینه‌های هنری و زبانی از یک‌سو، و پیشرفت علوم طبیعی و اقتصاد مدرن از سوی دیگر، (در کتاب واژه‌ها و چیزها) نشان می‌دهد که بشریت اروپایی از مفهوم نشانه (Signe) به عنوان رمزی از جهان و اشیاء در قرن ۱۶، که بر ادراک مفهوم جادویی قربت و همانندی ذاتی در اشیاء مبتنی بوده، به مفهومی قراردادی از نشانه در عصر کلاسیک می‌رسد، قراردادی که در قالب مفاهیمی دیگر همچون سازمان، علوم طبیعی، پول و مبادله، و ارزش کالا در اقتصاد، در همان عصر کلاسیک همراه است. فوکو از اینجا نتیجه می‌گیرد که در هر فرهنگی در زمانه معین، همواره یک اپیستمه یا بنیان معرفتی وجود دارد که شرایط امکان هرگونه دانش را تعیین می‌کند» (پرهام، ۱۳۷۸: ۸).

۸. توماس کوهن، فیلسوف آمریکایی، پارادایم (paradigm) را در ارتباط با علم بهنجار مورد تعریف قرار داده است. او آن دسته از دستاوردهای علم بهنجار را که دارای این دو خصلت باشند پارادایم می‌نامد: ۱. دستاوردهایی چنان بی‌سابقه که گروه پایداری از هواداران را از رشته‌های رقیب فعالیت علمی، به سوی خود جذب کند. ۲. دستاوردهایی چنان باز و منعطف که انواع مسائل را برای حل کردن، در اختیار گروه کارورزان قرار دهد.

در این معنی پارادایم حاکی از آن است که برخی نمونه‌های پذیرفته شده پراتیک علمی الگوهایی فراهم می‌آورند که سرچشمه سنت‌های ویژه و منسجم پژوهش علمی هستند (ر.ک خندان، ۱۳۹۰ «مفهوم پارادایم در فلسفه علم توماس کوهن»، *نشریه تحقیقات اطلاع‌رسانی و کتابخانه‌های عمومی*، ش ۶۷ زمستان ۹۰، صص ۶۴۸-۶۲۳)

۹. داریوش شایگان از روشنفکرانی است که آرای وی را می‌توان به دو دوره تقسیم نمود: دوره اول کاری وی که با محوریت مضمون بازگشت مشخص می‌شود و عمده آثار وی در این زمان، به مواجهه شرق و غرب اختصاص دارد. شایگان در این دوره معتقد است که

_____ (۱۳۸۰)، «ما همه مهاجر هستیم» گفتگو با داریوش شایگان، نشریه بازتاب اندیشه، ش ۱۳، فروردین ۸۰، صص ۱۴-۷.

_____ (۱۳۸۴)، «چندگانگی فرهنگی»، نشریه بخارا، ش ۴۲، خرداد و تیر ۸۴، صص ۷۱-۵۵.

_____ (۱۳۸۹)، *آمیزش افاقها*، تهران: نشر فرزانه روز.

_____ (۱۳۹۱)، *افسون زدگی جدید؛ هویت چهل تکه و تفکر سیار*، مترجم فاطمه ولیانی، تهران: فرزانه روز.

_____ (۱۳۹۰)، «درآمدی بر تحلیل گفتمان میشل فوکو: روش‌های تحقیق کیفی»، نشریه معرفت فرهنگی اجتماعی، ش ۳، تابستان ۹۰، صص ۱۴۱-۱۱۳.

ضمیران، محمد (۱۳۹۳)، *میشل فوکو؛ دانش و قدرت*، تهران: هرمس.

فرهادپور، مراد (۱۳۹۵)، «دیالکتیک معکوس مدرنیسم در ایران»، در ایمان افسریان (۱۳۹۵) در جستجوی زبان نو، صص ۱۷۵-۱۸۸.

فکوهی، ناصر (۱۳۹۱)، *انسان‌شناسی هنر؛ زیبایی، قدرت، اساطیر*، تهران: ثالث.

فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *نظم گفتار*، مترجم باقر پرهام، تهران: آگه.

_____ (۱۳۸۹)، *نظم اشیاء؛ دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، مترجم یحیی امامی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

_____ (۱۳۹۳)، *دیرینه‌شناسی دانش*، مترجم نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.

کاظمی، عباس (۱۳۸۳)، *جامعه‌شناسی روشنفکری دینی در ایران*، تهران: طرح نو.

کچویان، حسین (۱۳۸۴)، *تطورات گفتمان‌های هویتی ایران؛ ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد*، تهران: نی.

کشمیرشکن، عبدالحمید (۱۳۹۳)، *هنر معاصر ایران؛ ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نشر نظر.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۰)، *جستجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

میریدی، محمدرضا و معصومه تقی‌زادگان (۱۳۹۱)،

جاوید صباغیان، مقداد (۱۳۹۳)، «تحلیل مبانی نظری و روش‌شناختی مطالعات تطبیقی در حوزه هنر»، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر

جاوید صباغیان، مقداد، سید سعید سیداحمدی‌زاویه و اسماعیل بنی‌اردلان (۱۳۹۲)، «زمینه‌مندی اجتماعی-فرهنگی موضوعات و آثار در پژوهش‌های تطبیقی هنر»، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ش ۳، دوره ۱۸، پاییز ۹۲، صص ۴۶-۳۵

حسین‌زاده یزدی، مهدی، منیره زین‌العابدینی رنانی و سیدحسین ملاباشی (۱۳۹۴)، «تبیین و بررسی مبانی معرفتی تبارشناسی میشل فوکو»، نشریه غرب‌شناسی بنیادی، ش ۱۱، بهار و تابستان ۹۴، صص ۷۴-۵۱

دریغوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۹۱)، *میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*، مترجم حسین بشیریه، تهران: نی.

دلوز، ژیل (۱۳۹۴)، *فوکو، مترجم نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده*، تهران: نی.

رجایی، فرهنگ (۱۳۸۲)، *مشکله هویت ایرانیان امروز؛ ایفای نقش در عصر یک تمدن و چند فرهنگ*، تهران: نی.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

رضادوست، کریم، علی‌حسین حسین‌زاده و فیروز طاهری، «آسیب‌شناسی جریان روشنفکری در ایران معاصر»، نشریه *جامعه‌شناسی ایران*، ش ۳۱، پاییز ۸۶، صص ۱۵۲-۱۰۵.

سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، «فوکو و برخی مفاهیم بنیادین»، نشریه *کلک: هنر و معماری*، ش ۱۴۰، مرداد و شهریور ۸۲، صص ۱۰-۷.

شایگان، داریوش (۱۳۷۳)، «گذری و نظری: فضای ایرانی پنج اقلیم حضور» برگرفته از کتاب *بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی*، نشریه *ایران‌نامه*، ش ۴۶، بهار ۷۳، صص ۳۶۸-۳۴۳.

_____ (۱۳۷۹)، «تصویر یک جهان: بحثی درباره هنر ایران»، نشریه *هنرهای تجسمی*، ش ۱۰، پاییز ۷۹، صص ۸۹-۷۰.

ایران، مترجم جلال توکلیان، تهران: ثالث.
 Falzon, Christopher (2013), "Making History" in
 Falzon Christopher, Timothy O'Leary and Jana
 Sawicki, *A Companion to Foucault*, p.p 282-
 298
 Matin Alcoff, Linda (2013), "Foucault's Normative
 Epistemology" in Falzon Christopher, Timothy
 O'Leary and Jana Sawicki, *A Companion to
 Foucault*, p.p 207-225
 Falzon Christopher, Timothy O'Leary and Jana
 Sawicki (2013), *A Companion to Foucault*
 ,UK: Wiley Blackwell

«گفتمان‌های هنر ملی در ایران»، نشریه مطالعات
 فرهنگی و ارتباطات، ش ۲۹، زمستان ۹۱، صص
 ۱۶۰-۱۳۹.
 _____ (۱۳۸۸)، کار هنر؛ بررسی جامعه‌شناختی عناصر
 ساختاری سیستم هنر، مشهد: به‌نشر (انتشارات
 آستان قدس رضوی).
 منوچهری، عباس (۱۳۸۹)، «جامعه‌شناسی تاریخی و
 دیالکتیک تجدد در ایران»، نشریه جامعه‌شناسی
 ایران، ش ۱ بهار ۸۹، صص ۱۷۸-۱۵۹
 میرسپاسی، علی (۱۳۸۶)، روشنفکران ایران: روایت‌های
 یأس و امید، مترجم عباس مخبر، تهران: توسعه.
 _____ (۱۳۹۳)، تأملی در مدرنیته ایرانی؛ بحثی درباره
 گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در

سطح گفتمانی نهادها	سطح گفتمانی روشنفکران	سطح گفتمانی هنرمندان	دوره مواجهه؛ شکل‌گیری نوست گرای
- رشد و توسعه اقتصادی حاصل از فروش نفت - رشد طبقه متوسط و تحصیل کرده و تأثیرگذاری آنان در عرصه‌های اجتماعی - به رسمیت شناختن هنر مدرن به عنوان الگوی پذیرفته شده	- گفتمان ضدغرب‌زدگی - گفتمان بازگشت به اصل - گفتمان بومی‌گرایی و ملی‌گرایی شادمان، احمد فردید، جلال - آل‌احمد، شریعتی، شایگان (دوره اول)، آشوری بروز کژتایی‌های فرهنگی	- هنرمندان پس از بازگشت به ایران - تمایزبخشی به هنر نوگرای ایران در برابر هنر مدرن غربی - بحران وظیفه‌گرایی و تعهد اجتماعی - عدم ارتباط با ادبیات، دیالکتیک معکوس	



تصویر ۲. «کنسرت دوستان کتاب‌فروش»، (۱۳۳۷)،
 محمود جوادپور. مأخذ:

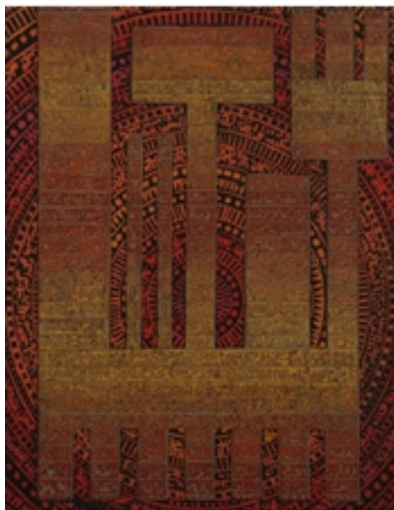
www.mahmoudjavadipour.com



تصویر ۱. «بازگشت از کار»، (۱۳۲۶)، احمد اسفندیاری.
 مأخذ:

www.esfandiari.honar.ac.ir

.....تحلیل زمینه مند نوسنت گرایی در هنر معاصر ایران (دهه ۱۳۴۰ شمسی) از منظر گفتمان شناسی میشل فوکو



تصویر ۴. «زیارت»، (۱۳۴۴)، حسین زنده‌رودی. مأخذ:
www.artnet.com



تصویر ۳. «کل امیر و گل بهار»، (۱۳۳۴)، جلیل ضیاءپور.
مأخذ: www.ziapour.com



تصویر ۵. «مسجد اصفهان»، (۱۳۴۱)، فرامرز پیل آرام. مأخذ:
www.Grayartgallery.nyu.edu



تصویر ۶. «زنی سوار بر اسب»، (۱۳۴۴)، ناصر اویسی.
مأخذ: www.artnet.com



تصویر ۷. بدون عنوان، (۱۳۵۹)، مسعود عربشاهی مأخذ:
www.artnet.com