

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Changing the Mmeaning in the Discourse of Contemporary Iranian Calligraphy from the Perspective of Critical Discourse Analysis
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقاله پژوهشی

تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی

حجت امانی^۱، حسن بلخاری فهی^۲، صداقت جبّاری^۳

۱. دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه تهران، ایران.

۲. استاد، دکتری مطالعات اسلامی، فلسفه هنر، دانشگاه تهران، ایران.

۳. استاد، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۱/۱۲

تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۲/۰۵

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۰/۲۱

چکیده

خوشنویسی اسلامی ایرانی که از پشتوانه کلام الهی، میراث فرهنگی، گنجینه حکمت، عرفان و ادبیات برخوردار است در رویارویی با مدرنیسم و گفتمان‌های رقیب در فرایند انتقال معنا میان کنشگران اجتماعی به ویژه هنرمندان معاصر با گرایش خوشنویسانه، دچار تغییر معنا شده است؛ به گونه‌ای که در برخی موارد از کارکرد و شأن خود جدا شده و به عنوان عنصری پیش پا افتاده و مبتذل تبدیل شده است. این پژوهش به دنبال یافتن عوامل مهم و تأثیرگذار در این تغییر معناست. مصون نگه داشتن مفاهیم و ارزش‌های والای خوشنویسی به عنوان عنصری برآمده از بطن تمدن اسلامی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی چندوجهی، بیانگر ضرورت این پژوهش است. جامعه‌آماري پژوهش بر مبنای آثار هنرمندان شناخته شده با رویکرد خوشنویسانه در هنرمعاصر ایران است که در جهت اهداف پژوهش انتخاب شده است. از این رو به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین عوامل پس از مواجهه با مدرنیسم، تجاری شدن برخی از این آثار جهت فروش در بازارهای هنری است. فرض آن است که رونق گرفتن بازارهای هنری در منطقه و اعمال نظر نظریه‌پردازان هنری خارجی در تغییر معنای خوشنویسی و جهت‌دهی آن در مسیر اهداف خودشان بی‌تأثیر نیست. نتایج پژوهش نشان می‌دهد، به همان میزان که جامعه و هنرمندان از ارزش‌ها و سنت‌های عرفی و دینی فاصله گرفته و سطحی‌نگر باشند از درک معنای خوشنویسی اسلامی که محصول گفتمان اسلامی است دور خواهند ماند و دستخوش بازارهای فروش خواهند شد.

واژگان کلیدی: خوشنویسی اسلامی، تحلیل گفتمان انتقادی، سیاست‌های فرهنگی، ایران معاصر.

مقدمه و بیان مسئله

بخشیده است. هنر خوشنویسی در زمره هنرهایی است که از درون تمدن اسلامی رشد و توسعه یافته و در بستر فرهنگ و تمدن خود قابل درک و فهم است. خوشنویسی در ایران مسیر متفاوت و دگرگونی را پیموده و با خلاقیت‌های نخبگان هنری به حیات خود ادامه داده است که در برخورد با پدیده مدرنیسم دچار تغییر و تحولاتی شده است. به نظر می‌رسد کارکرد خوشنویسی در دوران معاصر گسترش یافته و علاوه بر اهداف مفهومی و زیبایی‌شناسی در انتقال پیام و اشکال حروف،

هنر همواره یکی از قدرتمندترین ابزارهای تأثیرگذار و یکی از پدیده‌های جریان‌ساز فرهنگی در متن جوامع بوده و درصدد کشف معنا، پالایش و پیرایش روح زیبایی‌شناسانه انسان بوده است. هنرهای برخاسته از هر تمدنی بازتاب‌دهنده ویژگی‌ها و هویت‌های آن تمدنی است که به زندگی مردمانش معنا

که بیشتر بر هنرهای تجسمی معاصر عرب متمرکز است در کنار سایر هنرها، به خوشنویسی معاصر نیز به عنوان نماد نوآوری هنرمندان اسلامی در هنر معاصر پرداخته است. وی در مقاله‌ای با عنوان «بازکشف هنر اسلامی^۲» که در سال ۲۰۱۵ به چاپ رسید به احیای خوشنویسی اسلامی در ادوار معاصر پرداخته است و بر موقتی‌بودن تلاش هنرمندان معاصر در احیای سنن فراموش شده پیشین با استفاده از نوآوری اصرار دارد. او معتقد است این پدیده‌ای است موقتی برای نوآوری سنتی که قبلاً فراموش شده و با هنر غرب سازگار شده است. در این پژوهش به تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی اشاره ای نکرده است و بیشتر متمرکز بر جهان عرب و خیلی گذرا به ایران اشاره کرده است. مقاله دیگری با عنوان «تحلیل انتقاد گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران با رویکرد به هویت فرهنگی» (۱۳۹۸) به نقد رویکردهای هنرمندان معاصر ایرانی به هویت فرهنگی می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که هویت فرهنگی مفهوم تاریخی خود را از دست داده و تبدیل به کالایی جهت فروش شده است. در این پژوهش به عوامل کالایی شدن آثار هنرمندان معاصر پرداخته و تفاوت آن با پژوهش حاضر، بررسی چگونگی و عوامل تغییر در گفتمان خوشنویسی معاصر است. همچنین مقالات متعددی درباره نقاشی - خط که با رویکردهای متفاوتی غیر از جنبه تغییر معنای گفتمانی هنر خوشنویسی ایران، انتشار یافته‌اند، فراوانند.

مبانی نظری

خوشنویسی: به نقل از تعریف «شیلا بلر^۳» خطی است که نگارنده‌اش قصد دارد تأثیری زیباشناسانه در بیننده ایجاد کند؛ نوشتاری که نه تنها به واسطه محتوای معنایی‌اش پیامی را منتقل می‌کند، بلکه از طریق نمود ظاهری‌اش نیز سخن می‌گوید و در قیاس با علم زبان‌شناسی، خوشنویسی برای نوشتار همچون فصاحت است در گفتار. بدین معنی، خوشنویسی متضاد بد خطی^۴ است (Blair, 2006, 14). اما در اینجا مراد از به‌کارگرفتن خوشنویسی به مفهوم به‌کارگرفتن خوشنویسی با رویکرد خوشنویسانه در آثار هنرمندان معاصر ایران است.

- خوشنویسانه: نویسندگان و منتقدان همچنان در پی تعریفی جامع برای این گرایش جدید خوشنویسی هستند. حتی نام آن هم مسئله‌ساز شده است. برخی، مکتب حروفیه^۵ گفته‌اند و در ایران با عباراتی چون خط - نقاشی و یا نقاشی خط شناخته شده است. «وجدان علی» صاحب‌نظر و هنرمند آردنی، عنوان مکتب خوشنویسانه^۶ را مناسب‌تر می‌داند (Ali, 1997, 16).

- تحلیل گفتمان انتقادی^۷: معنا از متون هنری (تصویری

هنرمندان از خوشنویسی برای اهداف سیاسی - اجتماعی بهره می‌گیرند (Blair, 2006, 180).

با ورود جریان‌های هنر معاصر و جدید به ایران که از حمایت‌های سیاست فرهنگی دوران گفتمان اصلاح‌طلبی نیز برخوردار بود مورد استقبال هنرمندان به ویژه نسل جوان قرار گرفت. با گذشت دو دهه از انقلاب اسلامی هنرمندان جوان رویکردی دوباره به هنرهای مفهومی را آغاز کردند. در همین سال‌ها با تغییراتی که در دستگاه‌های فرهنگی و هنری کشور به وجود آمد تحولات گسترده‌ای در زمینه فرهنگی در ایران رخ داد. یکی از مصداق‌های آن در زمینه هنرهای تجسمی بود که موجب به حاشیه رفتن بوم‌های نقاشی در مقابل هیاهوی هنر مفهوم‌گرا بود (امانی، ۱۳۸۷، ۳۷).

پس از فرونشستن شور و هیجان‌های اولیه، برخی از هنرمندان به دنبال بومی کردن این پدیده‌های جدید با عناصر ایرانی اسلامی برآمدند که در بسیاری موارد نوعی ناسازگاری به‌وجود آمد. اغلب هنرمندان در این سال‌ها در پی تلاش برای رسیدن به قالب‌های انحصاری و شخصی تنزل معانی آثار خود را به مفاهیم عمیق ترجیح داده‌اند زیرا هنرمند امروزی این شانس را دارد که از ابزار و امکانات متعددی مانند: رایانه، تلویزیون، لیزر و ده‌ها امکان دیگر از طبیعت و طبیعت مصنوع، که هر یک قابلیت بیانی خود را دارند استفاده کرده است و قالبی نوین را برای اثرش برگزیند (Ali, 1977, 117).

از میان عناصر و نقش‌مایه‌های متنوع به کار گرفته شده در بومی‌سازی هنر معاصر، خوشنویسی ایرانی سهم بسزایی داشته است. با استقبال از این عنصر که پیشتر هم در جنبش سقاخانه مورد توجه و استفاده قرار گرفته بود دوباره دست‌مایه تولید آثار هنری طیف وسیعی از هنرمندان ایرانی در قالب‌ها و گرایش‌های نوین قرار گرفت. در میان آثار به وجود آمده نوعی تغییر معنا در مواجهه با خوشنویسی اسلامی ایرانی که ریشه در سنت‌ها و آموزه‌های اسلامی و عرفانی داشته احساس می‌شود. هدف از این پژوهش شناسایی و تبیین عوامل مهم این تغییر است که مورد بررسی و واکاوی قرار می‌گیرد. بنابراین جامعه آماری پژوهش بر مبنای هنرمندان سرشناس با رویکرد خوشنویسانه هنر معاصر ایران که در راستای اهداف این پژوهش انتخاب شده، سامان یافته است.

پیشینه پژوهش

خوشنویسی اسلامی از جنبه‌های مختلفی توسط پژوهشگران جوامع اسلامی و غربی مورد پژوهش قرار گرفته اما از دیدگاه تغییر معنا تا کنون موردی مشابه این تحقیق انجام نشده است، از این رو این مقاله بدیع به نظر می‌رسد. پژوهش‌های انجام‌شده درباره خوشنویسی اسلامی توسط «سیلویانف^۸»

تحلیل گفتمان انتقادی: اضافه شدن تحلیل بصری به تحلیل زبان شناختی در کنار تحلیل متون نتیجه‌ای بود که تحلیل‌گران با عنوان تحلیل گفتمان چندوجهی از آن نام بردند. پژوهشگران زبان‌شناس در اواخر دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بدین نتیجه رسیدند که به طور کلی معنا نه تنها از طریق زبان بلکه به وسیله وجوه دیگر نشانه‌شناختی انتقال پیدا می‌کند. پژوهشگرانی مانند «کرس» و «ونلیاوان» احساس کردند بسیاری از تحلیل‌های بصری نیز فاقد جعبه ابزار است که بتواند موجبات تسهیل در فرایند توصیف دقیق، نظامند و موشکافانه را فراهم آورد. به نظر این نویسندگان برخی از اصول تحلیل زبان‌شناختی موجود در نظریه هالییدی (۱۹۷۸) همان‌گونه که در تحلیل گفتمان انتقادی به منزله اصولی برای تحلیل نظام‌مند استفاده می‌شد برای ارتباطات بصری هم می‌تواند به کار گرفته شود (مکین، ۱۳۹۷، ۲۶).

مفهوم گفتمان در گفتمان چندوجهی از معنای کارکردی و اجتماعی زبان ریشه می‌گیرد. گفتمان از منظر متفکرانی همچون ون دایک به مفهوم کاربرد زبان در بافتی خاص است (دایک، ۱۳۸۷، ۱۶). او در درجه اول، گفتار و پس از آن نوشتار را مد نظر قرار داده است. پس از انتقاد از رویکرد زبان‌شناسانه صرف مطالعات گفتمانی، وجه‌های دیگر همچون، تصویر و... و ارتباطات آن‌ها نیز افزوده شد.

بنابراین در بررسی و تحلیل آثار که در این پژوهش به عنوان آثار خوشنویسانه (خوشنویسی‌گونه) هستند یعنی هم دارای وجه تصویری و هم متن به صورتی کجا هستند تکیه بر یک رویکرد نمی‌تواند از فهم و ترجمه نزدیک آن رمزگشایی کند اما می‌توان از گفتمان انتقادی چندوجهی به تحلیل ایفای نقش گزینه‌های نشانه‌شناختی بصری که برآمده از تحلیل گفتمان‌های انتقادی است در ارتباطات وابسته به روابط قدرت، پرداخت. از جمله نقدهایی که بر تحلیل گفتمان انتقادی وارد است این بوده: متن‌ها را به نیابت از خوانندگانی که ممکن است نادانسته فریب متن را خورده باشند تحلیل می‌کند و همچنین به نیت‌های تولیدکنندگان متن به اندازه کافی توجه نمی‌کند. لذا بنابر توصیه برخی از تحلیل‌گران می‌توان تحلیل گفتمان انتقادی را با جامعه‌شناسی که مستلزم حضور نظام‌مند محقق در بافت از عمل مطالعه شده است، ترکیب کرد. علاوه بر این تقویت تحلیل و آشنایی با اعتقادات و نیت سازندگان متن با استفاده از مصاحبه با تولیدکنندگان و کاربران متن نیز می‌تواند با تحلیل گفتمان انتقادی چند وجهی همراه باشد.

روش پژوهش

در یک مرحله به سنجش و تحلیل ویژگی‌های دیداری

دیداری) ناشی می‌شود که تابعی از بافتی از مینه فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است. معنی و پیام از درون متن در بستر تاریخی زاده می‌شود. هیچ متن گفتار یا نوشتاری بی‌طرفانه نیست، بلکه به موقعیت خاصی وابسته است خواه آگاهانه و خواه ناآگاهانه باشد. هدف از تحلیل گفتمان متون، کشف معناست. گفتمان‌ها شأن نزول را روشن می‌کنند برای تشریح معنا در گفتمان‌ها با زمینه متن سر و کار ندارد، بلکه فراتر رفته و عوامل بیرون از متن یعنی بافت موقعیتی فرهنگی و اجتماعی را مورد واکاوی قرار می‌دهد.

تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان را از منظر نظری و روش‌شناختی از سطح توصیف به سطح تبیین ارتقا داده و از جنبه گستره مفاهیم و محدوده پژوهش از سطح بافت کنشگر فراتر رفته و تا سطح کلان جامعه، تاریخ و بینش‌ها را دربر می‌گیرد. از این رو در بررسی روابط معنا در خوشنویسی از این روش استفاده می‌شود.

در واقع تحلیل گفتمان انتقادی، نوعی پژوهش گفتمانی است که وجه جامعه‌شناختی آن ارجحیت دارد. همچنانکه از لفظ «انتقادی» برمی‌آید، در درجه اول به مسئله سوءاستفاده از قدرت، سلطه، نابرابری و بازتولید و مقاومت در برابر قدرت در متون می‌پردازد. این دیدگاه باگرایشی سازه‌گرایانه، به ساخته شدن هویت‌ها در چارچوب زبان، کشف خصایص ایدئولوژیک و سیاسی کاربست‌های زبان و بازتولید روابط قدرت توجه دارد. نگاهی تحلیلی هم در سطح خرد و هم در سطح کلان، با تکیه بر تحلیل متن، و پژوهشی تجربی در حیطه زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی است (فاضلی، ۸۸، ۱۳۸۳).

در این رویکرد زبان به مثابه گفتمان هم‌نوعی کنش است (فیلیپس و یورگنسن، ۱۳۸۹، ۱۱۲). رویکرد نوین زبان‌شناسی انتقادی و به دنبال آن تحلیل گفتمان انتقادی، در دهه‌های اخیر گستره وسیعی همچون رشته‌های ادبیات، جامعه‌شناسی، فلسفه، علوم سیاسی، هنر و روان‌شناسی را در بر گرفته است و به عنوان «مرجعی در نزاع علیه استثمار و سلطه مورد استفاده قرار می‌گیرد» (کلانتری، عباس‌زاده، سعادت‌تی، پورمحمد و محمدپور، ۱۳۸۸، ۱۴). بنابراین هنر معاصر ایران در سطوحی فراتر از متن و تفسیر شامل مطالعه فضای اندیشه‌ای است که امکان خلق آثار هنری را فراهم می‌کند مانند مطالعه نهادهای قدرت سیاسی و نهادهای آموزشی (دانشگاه‌ها و موزه‌ها و غیره) که به کمک تحلیل گفتمان انتقادی می‌توان از آن پرده برداشت و روابط گفتمانی را تفسیر و تبیین کرد. هدف تحلیل گفتمان انتقادی پرده برداشتن از روابط قدرت و سلطه از طریق بازاندیشی و تحلیل انتقادی تاریخ گذشته در پی فهم موقعیت کنونی است.

(در خلال جنگ‌های ایران و روس) و همچون گسست تاریخی خشنی تجربه شد (ضیاء‌ابراهیمی، ۱۳۹۶، ۳۰). ریشهٔ امروزی سیاست‌گذاری فرهنگی که در تحولاتی بروز و ظهور یافته نتیجهٔ ورود مدرنیسم به ایران و نوعی از تجربهٔ مدرنیته بوده که به مرور در بینش حکومت راه یافته است. بدین ترتیب مسئلهٔ سیاست‌گذاری فرهنگی و گفتمان‌های حاکم که توسط دولت‌ها شکل می‌گیرند به عنوان عامل اساسی در چگونگی شکل‌گیری هنرها مورد توجه است. بنابراین در ایران می‌توان تحولات فرهنگی و هنری مبتنی بر سیاست‌های فرهنگی را به سه دوره تقسیم کرد: ۱. دورهٔ پیشانقلاب و گفتمان‌های ملی و اصالت‌گرا ۲. دورهٔ انقلاب اسلامی و گفتمان هنر ارزشی و اسلامی ۳. دورهٔ اصلاح طلبان و گفتمان اصلاح‌طلبی.

۱. دوران پیشانقلاب و گفتمان‌های ملی و اصالت‌گرا

دوران پیشانقلاب شامل دورهٔ قاجاریه، مشروطه، پهلوی اول و پهلوی دوم، یا به عبارت دیگر دورهٔ ۱۲۸۵-۱۳۰۴ (تصویب قانون مشروطه تا سقوط قاجار)، ۱۳۰۴-۱۳۲۰ (سقوط پهلوی اول)، ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ سقوط پهلوی دوم است که به طور اختصار به مؤلفه‌های مهم آن اشاره می‌شود؛ بازنگری در جغرافیای سیاسی ایران که پیش‌تر ایران زمین و یکی از اقلیم‌های هفت‌گانه پنداشته می‌شد و تبدیل شدن به ایران کنونی، جایگزینی مفهوم ملت ایران به جای امت اسلامی، انتقال علم از حوزه علوم انسانی به سمت روشنفکرانی که با غرب ارتباط داشتند. حرکت تدریجی از مدرسه - مکتب به دارالفنون و دانشگاه که سبب تقلیل منزلت دانشمندان دینی از علما به روحانیان شد، تشکیل مجلس شورای ملی، ظهور برداشتی متفاوت از سیاست که بر کوشش مردم برای به خدمت گرفتن ولی در پیشبرد منافع همگانی ملت مبتنی بود، تغییر معنای دولت از بخت و ثروت شخصی پادشاهان به نهادی پابرجا برای پیشبرد منافع همگانی (توکلی طرقي، ۱۳۹۵، ۱۳-۱۷) و بسیاری موارد دیگر همگی تغییر و تحولاتی بودند که در نتیجهٔ رویارویی با مدرنیته، صورت‌بندی اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جدیدی را بر جامعهٔ ایران حاکم کردند. نخستین نشانه‌های ظهور سیاست فرهنگی برخاسته از حکومت‌مندی به معنای امروزی نیز در این دوره بررسی می‌شود. تأسیس دارالفنون و چاپ وقایع‌التفاهیه در سال‌های بین ۱۲۹۷ تا ۱۲۳۰ ه. ش. همچنین تأسیس مدارس و دانشگاه‌های مختلف در زمان عباس‌میرزا، تأسیس نهادهای فرهنگی و آموزشی به وسیلهٔ خارجی‌ان در ایران، اعزام دانشجویان به خارج از کشور، تأسیس صنعت چاپ، چاپ و گسترش مطبوعات، ساماندهی رسم‌الخط فارسی، ترجمهٔ متون از زبان‌های مختلف، بازخوانی تاریخ ایران (ر. ک. آبراهامیان، ۱۳۸۶، ۱۳۸۹؛ ضیاء‌ابراهیمی، ۱۳۹۶؛ اتابکی،

بصری)، ساختاری و متن اثر (ژانر) و در سطح دیگری تفسیر بینامتنی و نسبت آن با تاریخ یا در واقع محتوی اثر مد نظر قرار خواهد گرفت و در مرحلهٔ دیگر مطالعهٔ زمینه و فضای اندیشه‌ای است که در فراهم‌آوردن امکان خلق اثر مؤثر است و موجب باز تولید فضای گفتمانی می‌شود. روش پژوهش حاضر مبتنی بر معیارهای روش توصیفی-تحلیلی و قیاسی است. در این گونه از تحقیقات علاوه بر بررسی «وضع موجود» به تبیین «صفات و ویژگی‌های آن» پرداخته و سپس به «تشریح و تبیین» دلایل چگونگی بودن و چرایی وضعیت مسئله می‌پردازد. از این رو در این کار پژوهشی با استفاده از نمونه‌های انتخاب‌شده به چگونگی تغییر معنا در خوشنویسی معاصر به عنوان عاملی در بومی‌سازی هنر معاصر در آثار هنرمندان معاصر براساس اهدافی که این تحقیق در مسیر آنها به حرکت درخواهد آمد، پرداخته می‌شود.

شیوهٔ انتخاب هنرمند و آثار هنری

مبنای انتخاب هنرمندان و آثارشان براساس شهرت در یک گروه خاص هنری و همچنین حضور در عرصه‌های مختلف هنری مانند نمایشگاه، مراکز دانشگاهی و بازارهای حراج آثار هنری بوده است زیرا پرتکرار بودن این گونه آثار توسط نهادهای حاکم، یا گفتمان‌های حاکم و رقیب در جامعه به واسطهٔ باز نشر در کاتالوگ، مقالات و غیره تأثیر بیشتری بر جامعه داشته‌اند تا آثاری که گذرا در نمایشگاهی در معرض دید قرار گرفته‌اند. همچنین پرکاری این هنرمندان در تولید آثار هنری در جهت شناساندن سبک و شیوهٔ خود نیز در نظر گرفته شده است.

راهبرد روش‌شناختی پژوهش برای تعیین محتوا و معنی خوشنویسی معاصر ایران مبتنی بر ضوابط و معیارهای روش «تحلیل گفتمان» به ویژه «تحلیل گفتمان انتقادی چندوجهی» خواهد بود.

در تجزیه و تحلیل یافته‌های این پژوهش از روش کیفی استفاده خواهد شد که راهبرد در روش کیفی در پی شناخت اغلب از طریق تحلیل استقرایی هستند و از مشاهده‌های خاص به سوی مشاهده‌های کلی حرکت می‌کنند اما به زعم برخی پژوهشگران با توجه به اینکه معرف همه ابعاد آن نیست، بنابراین می‌توان از روش ترکیبی استقرا و قیاس بهره برد.

زمینه‌ها و بسترهای تاریخی

مدرنیته در ایران بر بستر تاریخی رویارویی با تحولات، چالش‌ها و بحران‌های مختلفی در قرن‌های ۱۲ و ۱۳ ه. ش.

گفتمان غالب بود و نوعی بیگانه ستیزی از جمله عرب‌ستیزی بر سیاست‌های فرهنگی پهلوی حاکم بود، تمرکز اصلی بر خط نستعلیق گذاشته شد که در کتیبه‌های معماری، اوراق دولتی، سکه و پول رایج و غیره نمودپردازی شد و سایر خطوط اسلامی را در سایه قرار داد. گفتمان دیگری که در دوره پهلوی اول با تأسیس انجمن آثار ملی شکل گرفت گفتمان ناسیونالیسم بود. انجمن آثار ملی با هدف تبلیغ ملی‌گرایی بناهایی با تأثیر از هنر ایران پیش از اسلام مانند مقبره فردوسی، خیام، ابوعلی سینا و کمال‌الملک ساخت. به گونه‌ای که در کتیبه‌های این بناها از خوشنویسی نستعلیق و به طور نمونه در مقبره خیام از نخستین خط ایرانی یعنی خط تعلیق یا ترسل استفاده شده بود.

با سقوط حکومت رضاشاه که نماینده «ناسیونالیسم تجددگرا» بود در دهه نخست عصر پهلوی دوم، جامعه ایرانی شاهد پیدایش «ناسیونالیسم ضداستعماری» بود که مهم‌ترین دستاورد آن «ملی‌کردن صنعت نفت» است. پس از دخالت مستقیم آمریکا در شکست مصدق، اندیشه‌های ضداستعماری و انتقادی نسبت به غرب در جامعه قوت گرفت. در سطح جهانی نیز نزاع میان بلوک شرق و غرب بالا گرفت نهضت‌ها یا استقلال‌طلبانه قرین شد و در میان روشنفکران جهان سومی رفته رفته گرایش‌های ظاهر شد که آن‌ها را به سمت هویت‌های بومی و سنت‌های محلی‌شان سوق داد. تشدید این وضع به ویژه در دهه شصت میلادی بر کل گفتمان هویتی این دوره ایران آثار قطعی گذاشت (کچوئیان، ۱۳۸۷، ۱۲۵) و گفتمان اصالت‌گرا یا بازگشت به خویش‌نشدن شکل گرفت (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۴۷).

از این رو ناسیونالیسم در دوره پهلوی دوم نیز به عنوان بخش بزرگی از سیاست‌های فرهنگی تداوم یافت با این تفاوت که حذف عناصر و نشانگان اسلامی که در گفتمان مسلط حضور داشت تا حدود زیادی تعدیل شده بود. در همین راستا اداره هنرهای زیبا با اهداف حمایت مالی از هنرمندان با گفتمان غالب ناسیونالیسم شکل گرفت. «اداره هنرهای زیبای کشور» یکی از نخستین سازمان‌های دولتی بود که با هدف گردآوری سرمایه‌های فرهنگی ایران در سال ۱۳۲۹ شمسی تأسیس شد و از ابتدا دو هدف مهم را به دنبال داشت: نخست به‌سازی و گسترش هنرهای ملی و دیگری ایجاد ادارات و مراکزی که به توسعه و تربیت سایر رشته‌های هنری بپردازد. نتیجه این عوامل موجب ظهور نوعی ایرانی‌گری و باستان‌گرایی در دوره پهلوی دوم شد، گرچه با هدف مشروعیت‌بخشی بیشتر به ساختار نظام سلطنتی، نسبت خود را به تاریخ کهن هخامنشی متصل می‌کرد، اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از میراث دوران ایران پس از اسلام نیز گرایش‌هایی

(۱۳۹۱) و بسیاری موارد دیگر، همگی به نوعی در چارچوب سیاست فرهنگی پیشامشروطه قرار می‌گیرند (خالق‌پناه و سنائی، ۱۳۹۹، ۶۷).

پس از استقرار مشروطه شاهد ظهور گفتمان سیاست فرهنگی هستیم. چنانکه گفتمان مشروطه در آزادی خواهی و ضدیت با استبداد، قانون‌خواهی، عدالت‌طلبی و تجددطلبی تبلور می‌یابد، مؤلفه تجدد، به عنوان شاه بیت این گفتمان، در دوره بعد با شدت و وحدت بیشتر ادامه دارد و مهم‌تر آنکه به مرحله اجرا نیز در می‌آید. در این گفتمان دولت به عنوان کارگزار قوانین مطرح شده از جمله قانون مطبوعات و آزادی فرهنگی که تاریخ ایران از منظر زیباشناختی و زبان فارسی را پیش می‌برد. اندیشه‌های میهن‌پرستانه در دوره مشروطه، پیش از هر هنری در شعر جلوه‌گر شد. عارف قزوینی، ایرج میرزا، میرزاده عشقی، نسیم شمال، پروین اعتصامی، ملک الشعراء بهار، فرخی یزدی، علی اکبر دهخدا و ابوالقاسم لاهوتی در اشعار خود به نقد نظام حکومتی استبدادی و نظام فراگیر است‌عماری پرداختند (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۴۶).

با این پیش‌فرض در دوران پهلوی اول بعد از ایجاد آرامش، توجه به حوزه فرهنگ بود که اقدامات رضاشاه در حوزه فرهنگ و در نتیجه تأثیر مستقیم آن بر هنرها را می‌توان بخشی از فرایند مدرن‌سازی «ملت-دولت‌سازی مدرن» دانست. از جمله تأسیس نهادهای فرهنگی و هنری چون اداره باستان‌شناسی به دنبال توجه به حفظ میراث فرهنگی، اداره فرهنگ عامه برایش ناخت هنرهای بومی و اقوام در یکپارچه‌سازی مفهوم ملیت و هم‌چنین هنرستان هنرهای تزئینی که آغاز رسمی آموزش رسمی هنر در کشور بود. ایجاد مراکز و نهادهای هنری نیز در جهت برنامه ساخت ایران مدرن در دوره پهلوی اول آغاز شد. ساخت موزه‌ها که جزو نخستین نهادهای مربوط به هنر از فرایند مدرنیزاسیون بودند در تهران کنار بناهایی همچون سالن تئاتر و کتابخانه به شکلی جدی آغاز شد تا از جایگاه مدرن‌نگاهی به تاریخ و فرهنگ گذشته نیز شود.

در این فرایند هنرهای کاربردی چون مجسمه‌سازی و معماری که می‌توانستند به عنوان ابزار تبلیغاتی در پیشبرد اهداف حکومت باشند برجسته‌سازی شده و با بسته‌شدن مدرسه صنایع مستظرفه (که با حمایت کمال‌الملک تأسیس شده بود) هنرهای غیرکاربردی از جمله نقاشی به حاشیه رانده شد. در زمینه هنر خوشنویسی نیز که در امتداد دوره قاجار قرار داشت بابرسته‌سازی خطوط نستعلیق و شکسته نستعلیق از جهت کاربردی‌بودن آنها، سایر خطوط اسلامی به حاشیه رفتند. به بیان دیگر از آنجایی که ملیت ایرانی

از هنرمندان شد که در کنار جنبش سقاخانه شکل مدرنی به خود گرفت. زیرا دو جریان سقاخانه و نقاشی خط می توانستند به نوعی تمامی این گفتمان‌ها را در خود به شکلی نمادین در کنار هم جمع کنند؛ در واقع هم دارای بیانی مدرن بودند و هم با ارجاع به گذشته مفهوم «ملیت» (همراه با سنت دینی) را عرضه می کردند (همان، ۲۹). با این وجود می توان در ایران اولین تغییر در معنای گفتمان خوشنویسی ایرانی را در تلاقی با هنر مدرن در جنبش سقاخانه دانست.

• **مکتب سقاخانه تلاقی گفتمان خوشنویسی و هنر مدرن**
سیاست‌های متناقض حکومت پهلوی به عنوان قدرت مسلط یا همان گفتمان حاکم از یک سو به دنبال گسترش روابط با غرب بود و از سوی دیگر بر ملی‌گرایی باستانی تأکید داشت. بنابراین هنرمندان تحت نفوذ سلطه قدرت از یک سو به دنبال همگامی با جریان مدرنیسم غربی و از سوی دیگر در جستجوی هویت ایرانی در هنرشان بودند.

گرایش ملی‌گرایانه با رویکرد مدرنیسم که به نوعی با سیاست‌های فرهنگی حکومت پهلوی تطابق داشت در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ علی‌رغم مخالفت‌های آشکار نظریه‌پردازان غرب ستیز، مورد حمایت کارگزاران فرهنگی قرار گرفت. در این میان جنبش سقاخانه پاسخ مناسبی بود به سیاست‌گذاری هنری حکومت در پیوند میان مدرنیسم و ملی‌گرایی در هنر نقاشی نوگرایی ایران (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۱۵).

نقاشان این مکتب اگرچه در اسلوب و سبک از روش جهانی زمان الهام می‌گیرند، اما موضوع‌ها و نقش‌مایه‌های سنتی و مرسوم را به کار می‌برند که در میان آنها خوشنویسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. هنرمندان «سقاخانه راه رسیدن به هنری با هویت‌را نه در انتخاب موضوع‌های مألوف و یا استفاده از نگارگری قدیم، بلکه در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی و عامیانه و نیز خوشنویسی فارسی دانستند» (پاکباز، ۱۳۹۰، ۲۱۴).

«حسین زنده‌رودی» از میان هنرمندان مکتب سقاخانه نیز مدعی اولین نفر در توسعه نقاشی خط در جهان عرب بوده است. در حالی که در جهان اسلام پیشتر از دهه ۱۹۶۰م، جنبش لترنیست‌ها (حروف‌گراها) و هنرمندان دیگر این تجربه‌ها را داشته‌اند. در ایران می‌توان سه هنرمند دیگری که پیش از او خوشنویسی را در آثارشان به کار گرفته‌اند نام برد: محمد صابر فیوضی (۱۲۸۸-۱۳۵۲ ه. ش.) از جمله این هنرمندان بود؛ اگرچه نمایشگاهی نداشت، اما خوشنویسی را به عنوان نقاشی - خط بعد از جنگ جهانی دوم تجربه کرد (تصویر ۱). همچنین «ناصر عصار» که اساس کارهایش بر پایه خوشنویسی خطی به همراه تأثیرات هنر شرق بود. افزون بر اینها منصوره حسینی (۱۳۰۵-۱۳۹۱ ه. ش.) که

داشت. همچنین در همین سال در عرصه خوشنویسی، انجمن خوشنویسان ایران با همت «سیدحسین میرخانی» و دیگر خوشنویسانه معاصر نظیر «علی‌اکبر کاوه»، «ابراهیم بوذری» و «سیدحسن میرخانی»، و با اهتمام «مهدی بیانی» محقق و استاد دانشگاه به عنوان نهادی مردمی با همکاری وزارت فرهنگ و هنر وقت با عنوان «کلاس‌های آزاد خوشنویسی» تأسیس و راه‌اندازی شد. بدین ترتیب آموزش خوشنویسی که بیشتر در قالب خط نستعلیق بود در قالب منسجم‌تری فراگیر شد. با تأسیس دانشگاه تهران و دانشکده هنرهای زیبا در نخستین سال‌های دهه بیست شمسی و اعطای سفرهای تحصیلی دولتی به تعدادی از دانش‌آموختگان هنرهای تجسمی به اروپا و بازگشت آنها در اواخر این دهه، نقاشی نوگرایی ایران با انجمن خروس جنگی و گالری آپادانا کارش را آغاز می‌کند. اما به نظر می‌رسد حتی نسل اول نقاشان نوگرایی ایران نیز مهمترین آثار نقاشی نوگرایی خود را ذیل گفتمان کلی ملی‌گرایی شکل می‌دهند (اسماعیل‌زاده و شادقزوبنی، ۱۳۹۶، ۱۲۳). چراکه دغدغه آنان بومی‌سازی^۸ قالب‌هایی بود که در اروپا آموخته بودند. این روند را به نوع پیچیده‌تر آن در نقاشان نسل دوم نوگرایی ایران نیز می‌توان دید که در تلاش برای استفاده از فرهنگ و میراث بومی ایرانی جهت خلق آثار ایرانی بودند.

• **گفتمان اصالت‌گرایی با بازگشت به هویت ملی خویشتن**
دهه ۱۳۴۰ ه. ش (دهه ۱۹۶۰ میلادی) مقارن با شکل‌گیری اندیشه‌هایی چون شرق در برابر غرب پس از جنگ جهانی دوم بود که توسط روشنفکران جهان سوم مطرح شد. بدین ترتیب برخلاف گفتمان ملی‌گرایی قبلی که در جهت حذف سنت دینی بود گفتمان اصالت‌گرا در پی تلفیق سنت دینی و مدرنیته برآمدند. این گفتمان که در ابتدا سوئیة انتقادی داشت به زودی توسط حکومت پذیرفته و با اندیشه‌های «علی شریعتی» و «جلال آل احمد» تقویت شد. همچنین سبب تنظیم سیاست فرهنگی و برنامه‌های فرهنگی و در نهایت تأسیس «شورای عالی فرهنگ و هنر» در سال ۱۳۴۶ شد. بنابراین در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ مفهوم فرهنگ اصیل ایرانی به مثابه محور مرکزی نظریه‌پردازی هم از طرف نخبگان و روشنفکران و هم از سوی حکومت مورد توجه قرار گرفت. از این‌رو اندیشه تجددگرایانه به همراه حفظ میراث فرهنگی در ایجاد نهادهای هنری مانند موزه‌های کاخ مرمر، هنر اصفهان، هنر شیراز و کرمان، همچنین موزه رضا عباسی و نظایر آن با هدف حفظ، نگهداری و نمایش میراث فرهنگی پیشین برآمدند. هنر خوشنویسی همچنان به عنوان نمادی از هنرهای سنتی جایگاه خود را داشت و نگاه دوباره به فرهنگ خود باعث کشف دوباره خوشنویسی توسط برخی



تصویر ۲. منصوره حسینی (۱۳۰۵-۱۳۹۱ ه. ش.) از پیشگامان بکارگیری خط ایرانی در شکل مدرن. مأخذ: آرشیو فرهنگستان هنر.



تصویر ۱. از اولین نمونه های بکارگیری خط ایرانی در شکل مدرن، هنرمند: محمد صابر فیوضی. مأخذ: آرشیو گالری شمس تهران.



تصویر ۳. ترکیب خوشنویسی ایرانی با حرکت های مدرن. هنرمند: حسین زنده روی (زاده ۱۳۱۶ ه. ش.). مأخذ: Ali, 1997.

کرد. مشهورترین مضمون آثار او بازنمایی تندیس وار واژه «هیچ» است. در ترکیب بندی اولیه اش، که نخستین بار در

پیوند خوشنویسی و فضای آستره آن را در خط نقاشی های این هنرمند به خوبی می توان احساس کرد. «رنگ های آبی در پس زمینه فضایی توفانی را ترسیم می کنند که همچون حرکت قلم در خوشنویسی ایرانی به نظر می رسند؛ گویی نقاش در پی سرودن شعری است درباره زندگی» (تصویر ۲). با این وجود آثار «حسین زنده روی» به رغم استفاده از خوشنویسی سنتی در آثارش مدعی است که استفاده از نسخ خطی در آثارش نه فقط زیبایی صرف است، بلکه برای قدرت متن و نص آن است و بیان فکری بوده که تنها نوشتار آن را می تواند به وجود بیاورد. او ترجیح می دهد به جای واژه خوشنویسی از نوشتار استفاده کند (Ali, 1997, 156). به رغم ادعاهایش، وی خوشنویسی سنتی و مذهبی را در برخی آثارش دستمایه قرار داده و با ایجاد فرم و حرکت های مدرن گونه روی آن معنای دیگری به خوشنویسی داده است (تصویر ۳). معنا در مجموعه آثار خوشنویسان زنده روی را می توان به طور خلاصه حاصل گفتمان ملی گرایانه دانست که در جهت هویت سازی از خوشنویسی ایرانی بهره برده است. «پرویز تناولی» از دیگر هنرمندان سقاخانه است که هم اشیای فلزی، طلسم های مصور و ادعیه و حرزها را گرد آورد و هم مجسمه هایی را ساخت که یادآور مقابر مذهبی و اشیای مرتبط به آنهاست. او با مصالح متنوع — از برنز و مس و برنج و آهن قراضه تا گل رس — در ابعاد مختلف، از حلقه های بسیار کوچک تا تندیس های سه چهار متری عمومی، کار

مشخص کردن حوزه‌های آن در دست دولت قرار گرفته است و در برابر رویارویی با مدرنیسم، گفتمان سیاست فرهنگی شکل گرفت که در ساحت دینی، گفتمان‌های مدرنیسم اسلامی و اسلام سیاسی بود. در سال‌های نخست انقلاب و جنگ، هنر ایدئولوژیک اسلامی هنر دفاع مقدس را می‌توان به عنوان مهم‌ترین جریان هنری ایران در آن برهه دانست. هنر ارزشی برخلاف هنر اسلامی که اغلب با فرم‌های هنری و قواعد زیباشناختی شناخته می‌شوند، بیشتر به مضامین و محتوای پیام اسلامی می‌پردازد مانند جهاد اسلامی، شهادت‌طلبی، قرب به خدا و ایثار؛ همچنین با مضامینی چون ظلم‌ستیزی، استعمار و استکبارستیزی در برابر اندیشه‌های ماده‌گرایانه دنیای غرب قرار گرفت و با خوارشمردن رفاه‌طلبی، دنیاخواهی و اندیشه حسابگرانه بر اندیشه اصلاح‌گرای اخروی تأکید کرد. به این ترتیب هنر متعهد ارزشی، اسلامی و انقلابی به عنوان شکل تازه‌ای از هنر ملی در جریان انقلاب اسلامی شکل گرفت (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۵۴). به عبارت دیگر می‌توان گفت گفتمان هنر انقلاب به عنوان گفتمان رسمی و حاکم بود. آثار «محمد احصایی» در زمره هنرمندانی است که در این گروه قرار می‌گیرند؛ کلمات و حروف به عنوان خوشنویسی در آثار او گاه به عنوان حامل پیام و کلام الهی است و گاه کلمات شامل عبارت‌های عرفانی و فلسفی مانند «آن»، «عشق» و ازین دست مفاهیم قرار می‌گیرد. مقصود از خطاطی قرآنی در آثار احصایی این است که یک جور رحمت بصری برای روح به وجود بیاید، تا بلکه بتواند از او برخوردار شود و به تعالی برسد (فولادوند، ۱۳۹۰، ۲۹)؛ (تصویر ۴).

۳. گفتمان اصلاح‌طلبی

پایان جنگ، شروع دوره جدیدی برای فعالیت جامعه سیاسی ایران بود. در این دوره شرایط سیاسی و اجتماعی تغییر یافت



تصویر ۴. بکارگیری خوشنویسی ایرانی در شکل مدرن. هنرمند: محمد احصایی (زاده ۱۳۱۸ ه. ش.). مأخذ: آرشبو مجله هنر فردا.

سال ۱۹۶۵ در گالری «بورگزه»^۱ تهران به نمایش درآمد، دستانی گچی نرده‌هایی مسی را گرفته‌اند که بر فرازشان کلمه هیچ فارسی در میان حلقه‌های پلاستیکی نشسته است. در ارائه‌های بعدی عناصر فرعی یا با کل ترکیب هماهنگ یا حتی حذف شده‌اند (Blair, 2006, 18).

مجموعه آثار متنوع تناولی به عنوان هنرمند پیشگام در مکتب سقاخانه نیز برگرفته از گفتمان ملی‌گرایی در راستای هویت‌بخشی ایرانی است که در آثارش از خوشنویسی ایرانی ملهم از ادعیه و طلسم و غیره استفاده کرده است. از این رو خوشنویسی پیش از آنکه خوشنویسی باشد به عنوان عنصری تزئینی و یا در قالب فرمی مدرن به کار رفته است. «اما در مجموع، بهره‌گیری این هنرمندان از سنت، بیشتر از جاعی «صوری» به سنت بود تا اشاره به مضمونی تداعی‌گر یا محتوایی مفهومی؛ کیفیتی که در گرایش انتزاعی این جریان مشهودتر است. به عبارت دیگر آنها برسنت‌های تصویری (شامل اشکال، نقش‌مایه‌ها، رنگ‌ها و غیره) متمرکز شدند که همه این‌ها در کنار هم می‌توانست پیوندی قابل درک با کار مایه‌های سنتی و گاه مذهبی ایجاد کند تا ارجاع به محتوایی خاص» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۱۰۷ - ۱۰۹).

۲. دوره انقلاب اسلامی و گفتمان سیاست فرهنگی اسلامی-ایرانی

وقوع انقلاب اسلامی نظامی فرهنگی بر ایران حاکم کرده بود که با ارزش‌های دینی رهنمودهای امام خمینی (ره) در سال‌های قبل از انقلاب که با هدف تقویت شعائر اسلامی و شکل‌گیری بنیادین اندیشه‌های اسلامی در بسیج مردم بود پیوند داشت. بر این اساس در اولین سال‌های پس از انقلاب برنامه‌ریزی فرهنگی در رأس قرار گرفت و اصول زیادی برای آن تدوین و به تصویب رسیدند. فرهنگ ایرانی - اسلامی به عنوان دال مرکزی مفصل‌بندی گفتمان سیاست فرهنگی دولتی با تأکید بر مهندسی و در نظر گرفتن دال‌هایی همچون روحیه انقلابی، هویت فرهنگی متکثر، پیشرفت علمی و فرهنگی، زبان فارسی، معنویت‌گرایی و غیره حول این دال مرکزی هم ارز ترسیم شد. برجسته‌سازی هرآنچه هویت اسلامی-ایرانی مبتنی بر آرمان‌های اسلام شیعی را تقویت و بازنمایی می‌کند و به حاشیه‌رانی هرآنچه این دال مرکزی را با چالش روبه‌رو می‌کند، مهم‌ترین راهبرد گفتمانی این دوره است. در متون بررسی‌شده، هدف غایی سیاست فرهنگی، بر ساخت هویتی اسلامی-ایرانی و وحدتی است که در نتیجه هم‌ارزی دال‌های ذکرشده حاصل می‌شود (خالق‌پناه و سنائی، ۱۳۹۹، ۶۹).

پس از انقلاب اسلامی، فرهنگ و سیاست‌های فرهنگی و

رسمی فرصتی برای دیده شدند و اختیار این گروه قرار نمی‌داد اما خوشنویسان همچنان فعالیت‌های خود را در قالب انجمن خوشنویسان و آموزش‌های آزاد ادامه می‌دادند و جهت نمایش بیشتر از فضاهای وابسته به دولت بهره‌مند می‌شدند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت گفتمان اصلاح‌طلبی گرچه فرصت‌های نابرابری در گفتمان‌های هنری ایجاد کرد، اما شرایط رونق و توسعه هنرهای تجسمی را نیز فراهم آورد. شکل‌گیری گروه‌های هنری، انجمن‌ها و برگزاری نمایشگاه‌های گروهی در داخل و خارج از کشور با ایده گفتگوی تمدن‌ها از جمله این دستاوردهاست.

با تغییر دوباره در ساختار اجتماعی و جریان‌های سیاسی ناشی از آن، توسعه روابط هنرمندان با خارج از کشور و فضای متکثر فکری نهادهای قدرت و مولد جدیدی چون گالری‌ها و موزه‌ها را شاهد هستیم که به‌طور کلی توسط بخش خصوصی اداره می‌شوند. بازارهای جدید خارج از کشور در برابر گفتمان رسمی هنری که به عنوان گفتمان حوزه هنری می‌توان از آن نام برد، قرار گرفتند. در این شرایط گفتمان‌ها در میدان رقابت کنار یکدیگرند و موجب بروز آثار هنری خوشنویسان متنوعی شده است که تغییر معنا به وضوح در آنها دیده می‌شود. در این گونه از آثار ترکیب زیبایی‌شناسی حروف و کلمات خوشنویسی اسلامی بدون در نظر گرفتن معنایی خاص و صرفاً برای ایجاد ترکیب‌بندی زیبای دیداری را شاهد هستیم مانند آثار «فرهاد مشیری» که حروف و اعداد را کنار یکدیگر بدون هدف معنایی چیدمان می‌کند. از دیدگاه این هنرمندان بیش از القای مفهوم حروف و کلمات، جنبه‌های زیبایی و تزئینی حروف در نظر گرفته می‌شوند. چرا که این حروف صدها سال دگرگونی و دگردیسی را طی کرده و توسط خوشنویسان خوش‌قریحه با ممارست زیاد به شکلی متناسب و زیبا رسیده‌اند مانند «ه» که به واسطه شکل دیداری دستمایه خلق آثار توسط چندین هنرمند مانند «حسین زنده‌رودی»، «فریدون امیدی» و «مجتبی رمزی» قرار گرفته است.

گونه‌ای دیگر از آثار خوشنویسان معاصر که به ندرت در میان هنرمندان جوامع اسلامی صورت گرفته است ناخواسته برخی از آنها با توجه به قالب‌های خوشنویسی اسلامی با مفاهیم ضد دینی در آمیخته است که در چند دهه اخیر با توجه به سیاست‌های ضد دینی برخی از کارگردان‌های هنری غربی شکل گرفته‌اند؛ مانند غالب آثار «سارا رهبر» که ترکیب پرچم‌های مختص ماه محرم و کلمات مقدس دینی چون الله و یا ابا عبدالله الحسین و غیره را به‌طور متناقضی با پرچم آمریکا تلفیق و ادغام کرده است (تصویر ۵). به نظر می‌رسد این گونه آثار بیشتر در تقابل با سیاست‌های حاکم و ترغیب سیاست‌گذاری‌های غربی شکل گرفته تا اینکه به عنوان

و منازعه میان هنر انقلابی به عنوان دال مرکزی هویت ملی با گفتمان اصلاح‌طلبی شکل گرفت.

با آغاز دوران حاکمیت اصلاحات، جامعه مدنی بیش از پیش در کانون توجه گرفت و گفتمان‌های مختلفی با یکدیگر به رقابت می‌پرداختند در این دوره ایده ترکیب اسلام‌گرایی و ملی‌گرایی دوباره جان گرفت با این تفاوت که سنت‌های تاریخ فرهنگی اسلام از اسلام‌گرایی ایدئولوژیک بیشتر مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۳۸۲ میراث فرهنگی به عنوان یک سازمان، از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی استقلال و رسمیت یافت تا احیاگر هنر سنتی اسلامی باشد. در این دوره آثار هنری بار دیگر به تلفیق‌ترین‌های اسلامی و مضامین مدرن پرداختند و آثار نقاشی‌های مکتب سقاخانه دهه ۱۳۴۰ بار دیگر مورد توجه قرار گرفت (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۵۷).

با تأکید بر جامعه مدنی و ایده گفتگوی تمدن‌ها در این دوره از یکسو و تغییرات در عرصه ارتباطات و رسانه‌های جهان از سوی دیگر هنرمندان را با ایده‌های جهان‌نو که فراتر از آموزش‌های رسمی هنر در کشور بود آشنا کرد و موج گرایش نسل جوان به هنرهای جدید که عموماً به تقلید از غرب بودند و از سوی نهادهایی چون موزه هنرهای معاصر وقت حمایت می‌شدند موجب منازعه و رقابت میان گفتمان‌های هنر ارزشی (هنر ایدئولوژیک اسلامی) و هنر سنتی (هنر سنتی اسلامی) شد که با حاکمیت گفتمان هنر جدید و سعی در بومی‌نشان دادن جلوه‌های آن با مفاهیم ایرانی و دینی توانستند هنرمندان با گرایش‌های مختلف را به سمت این پدیده‌ها جذب کنند.

با تغییر وزیر ارشاد در سال ۱۳۷۹ مدیریت موزه هم تغییر کرد و در اختیار نقاشان متجدد غیرسیاسی قرار گرفت که پیش از انقلاب هم مورد حمایت بودند، اما در این سال‌ها در حاشیه بودند. با برگزاری پنجمین دوسالانه نقاشی که «مهدی حسینی» دبیری آن را برعهده داشت فرصتی برای هنرمندان متجدد غیرسیاسی فراهم آورد و هنرمندان هنر سنتی از جمله نقاشی خط به حاشیه رانده شدند. دبیر بی‌ینال به صراحت در ابتدای کاتالوگ نوشت که آثار بازاری (نگارگری، نقاشی خط و واقع نما) در بی‌ینال‌ها جایی ندارند. هرچند کاتالوگ براساس حروف الفبا چیده شده بود، پیش از آن آثاری از ده نفر از شرکت‌کننده‌ها حذف شد. بدین ترتیب، اثری که با ایدئولوژی هنرمندان متجدد غیرسیاسی مطابقت نداشته، در پرونده این بی‌ینال ثبت نشد (افسران، ۱۳۸۸، ۱۹۰).

ششمین دوسالانه نیز به همین روند برگزار شد و تا حدود زیادی هنرمندان انقلاب و هنرمندان سنتی با سرمایه نقاشی خط در حاشیه بودند و تبلیغات نقاشی توسط گفتمان

الهی، میراث فرهنگی و عرفان و ادبیات برخوردار است و زنجیره بینامتنی خود را با آن حفظ نموده در روزگار معاصر در فرایند انتقال معنا میان کنشگران اجتماعی دچار تغییر معنا شده است. به گونه‌ای که در بسیاری از موارد از کارکرد و شأن خود جدا شده و به عنوان عنصری پیش پا افتاده در آثار برخی از هنرمندان دیده شده است. همچنین در جامعه نیز نمونه‌های فراوانی از کاربرد نقش‌مایه‌های خوشنویسانه در لباس و کفش و سایر کالاهای تجاری دیده می‌شوند. این تغییر معنا در میان کنشگران اجتماعی را می‌توان ناشی از تغییرات در ساختار جامعه در دوران معاصر و مفصل‌بندی هنر اسلامی با اقتصاد هنر دانست. حدوداً پس از سال ۲۰۰۰ م. هنر غرب آسیا در سراسر جهان به ویژه لندن مورد توجه قرار گرفت. نگارش کتاب‌های متعدد با عناوین هنر خاورمیانه یا هنر اعراب و ایران توسط ویجدان علی^{۱۱} (۱۹۹۷)، رز عیسا^{۱۲} (۲۰۰۱)، سیلیویانف^{۱۳} (۲۰۰۳)، ونیشا پرت^{۱۴} (۲۰۰۸)، نادینه منعم^{۱۵} (۲۰۰۹)، لیسا فرجام^{۱۶} (۲۰۰۹)، ایگنر تائب^{۱۷} (۲۰۱۰) و منتقدان و مفسران دیگر هر یک در شناخت هنر این مناطق سهم بسزایی داشته‌اند. همچنین در سال ۲۰۰۹ نمایشگاهی از آثار هنرمندان غرب آسیا با عنوان گروه هنر مدرن و معاصر خاورمیانه^{۱۸} توسط ونیشا پرت^{۱۹} در موزه بریتانیا برپا شد که علاوه بر شناخت آثار هنرمندان این منطقه در رونق و ایجاد بازارهای جدید برای فروش این گونه آثار مؤثر بود. علاوه بر این موارد، افزودن رشته هنرهای اریانتالیست در دانشگاه سواس^{۲۰}، برگزاری فستیوال‌های هنری مانند آرت فر دبی، تأسیس نگارخانه‌های جدید و برگزاری حراج‌های فروش نشان از شکل‌گیری جریان هنری غرب آسیا در اروپا داشت. هرچند خوشنویسی اسلامی به مدد مقاومت در برابر نفوذ غرب، قرن‌ها به حیات خود ادامه داده و خود را از غربی‌شدن مصون داشته است اما در دوران معاصر با رشد چشمگیر نهادهای مولد غرب مانند گالری‌ها به ویژه در ایران با منازعاتی همراه بوده است. با نگاهی بر سوابق گالری‌داران و حرفه گالری‌داری در چند دهه گذشته می‌توان ادعا کرد که بیشتر گالری‌دارها با اهداف اقتصادی و به عنوان کسب درآمد بدون تجربه و شناخت کافی از رویدادها و تاریخ هنر با اعمال سلیق شخصی و کلیشه‌ای گفتمان هنر اسلامی را با چالش مواجه ساخته‌اند. واقعیت این است که فرار از این کلیشه‌های فرهنگی به دلیل بازار پر رونقی که دارند، تنها در مواردی بسیار نادر صورت می‌گیرد و اینگونه نوآوری‌ها، قربانی فروش می‌شود (مصطفوی، ۱۳۸۸، ۱ به نقل از ابوالحسن تنهایی، راودراد و مریدی، ۱۳۸۹، ۲۱).

نهادهای کلان‌تر دیگری نیز مانند خانه‌های حراج که در حوزه هنر غرب آسیا فعال شده‌اند با سیاست‌های خاصی به



تصویر ۵. ترکیب خوشنویسی ایرانی با پرچم آمریکا. هنرمند: سارا رهبر (زاده ۱۳۵۵ ه. ش.). مأخذ: <https://darz.art/fa/artists/sara-rahbar>

محتوایی خاص قابل ارزیابی باشد. چرا که با فقر معنایی به سمت شی وارگی و بازاری شدن سوق داده می‌شوند. همچنین، آثار «مهدی میرباقری» که خوشنویسی اسلامی به ویژه خط ثلث را با پیکره‌های زنانه بی‌هدف ترکیب می‌کند و خوشنویسی را از شأن خود تغییر می‌دهد؛ به گونه‌ای که معنا را در جهت شخصی تنزل داده است.

به طور کلی می‌توان گفت این گونه آثار گرچه به نظر می‌رسند که در جهت نقد فضای سیاسی ایران معاصر شکل گرفته‌اند اما در واقع نمی‌توان نگاه کارگردانان و سیاست‌گذاران بازارهای خاورمیانه را در تعیین نقش بازیگران این گونه آثار نادیده گرفت. بنابراین بی‌راهه نیست اگر تغییر معنا در خوشنویسی معاصر را بعد از گفتمان مدرنیسم مفصل‌بندی با اقتصاد دانست.

مفصل‌بندی گفتمان هنر خوشنویسی اسلامی و اقتصاد گفتمان خوشنویسی اسلامی ایرانی که از سرچشمه کلام

پی‌نوشت‌ها

۱. Silvia Nafe
۲. Reexploring Islamic Art
۳. Blair, S., Islamic calligraphy
۴. cography
۵. الحروفیه
۶. المدرسة الخطیة فی الفن (Calligraphic school)
۷. Critical Discourse Analysis
۸. منظور از بومی سازی در اینجا ایرانیزه کردن است که بیشتر جنبه ملی‌گرایانه داشته تا دین‌گرایانه
۹. بروشور نمایشگاه «دو گل در سی پرده»، مرداد ۱۳۴۴، به اهتمام شرکت‌های عامل نفت ایران، تهران.
۱۰. Borghese Gallery
۱۱. Wijdan Ali
۱۲. Rose Isaa
۱۳. Silvia Neaf
۱۴. Venetia Porter
۱۵. Nadine Monem
۱۶. Lisa Farjam
۱۷. Eigner Saeb
۱۸. CaMMEA
۱۹. British museum
۲۰. SOAS (School of Oriental and African art)

فهرست منابع

- آبراهامیان، یراوند. (۱۳۸۶). *ایران بین دو انقلاب* (ترجمه احمدگل محمدی و محمدابراهیم فتاحی). تهران: نشرنی.
- ابوالحسن تنهایی، حسین؛ راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا. (۱۳۸۹). تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۲)، ۷-۴۰.
- اتابکی، تورج. (۱۳۹۱). *تجدد آمرانه: جامعه و دولت در عصر رضاشاه* (ترجمه مهدی حقیقت‌خواه). تهران: ققنوس.
- اسماعیل‌زاده، خیزران و شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۶). نقش گفتمان‌های متأثر از «ملیت» در بر ساخت‌گرایی‌های هنرنوگرای ایران عصر پهلوی (با تأکید بر نهادهای حامی هنر به عنوان میانجی). *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۹(۱)، ۱۰۹-۱۳۲.
- افسریان، ایمان. (۱۳۸۸). بی‌ینال قدرت: میدان رقابت هنرمندان نقاش. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات (نامه علوم اجتماعی)*، ۱(۲)، ۱۷۱-۱۹۵.
- امانی، حجت‌الله. (۱۳۸۷). نوگرایی در هنرهای تجسمی ایران: بسترهای شکوفایی هنر جدید در ایران. *آینه خیال*، ۱۱(۱)، ۳۶-۴۳.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پورمند، فاطمه و افضل طوسی، عفت‌السادات. (۱۳۹۸). تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی. *باغ نظر*، ۱۶(۷۰)، ۳۱-۴۸.
- توکل‌طوقی، محمد. (۱۳۹۵). *تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ*. تهران: پردیس دانش.
- کچوئیان، حسین. (۱۳۸۷). *تطور گفتمان‌های هویتی در ایران: ایران در کشاکش تجدید و مابعد تجدید*. تهران: نشر نی.

انتخاب نمونه‌های هنر معاصر در جوامع اسلامی با معیارهای از پیش تعیین شده و غرب‌پسند می‌پردازند که به مرور موجب مشروعیت‌بخشی به برخی از آثار خوشنویسانه‌ای شده است که در تضاد با گفتمان هنر اسلامی قرار دارد. هنر خاورمیانه‌ای از آن که نوع خاصی از هنر باشد، ساخته و پرداخته نوع خاصی از بازار هنر است. بازاری که از سوی نهادهای هنری نظیر خانه حراج کریستی، موزه هنر انگلستان و نیویورک و برخی خریداران ایرانی و عربی مورد حمایت قرار گرفته است (همان، ۲۲). با این حال نمی‌توان جنبش خوشنویسانه‌ای که دارای معنا و محتوا باشد و همچنین تجربه‌های هنرمندان با دیدگاه‌های پسا استعماری را نادیده گرفت. این نظر از آن رو اهمیت دارد که مفاهیم اقتصادی در بسیاری از موارد نقش تعیین‌کننده‌ای در تغییر معنا در گفتمان هنر خوشنویسی اسلامی داشته و به معنای پیروی تام هنرمندان مسلمان از نهادهای قدرت و مشروعیت‌بخش هنر با نیت افزایش درآمد اقتصادی نیست، بلکه هژمونی نهادهای هنر غربی این شیوه‌های آفرینش هنری را به عنوان تنها شیوه ممکن ترسیم می‌کند و آثار هنرمند بدون قصد و نیتی به آنها ارجاع می‌یابد (همان، ۳۵). بنابراین می‌توان رد پای گفتمان استعماری غرب را در هنر معاصر ایران و منطقه دید که سعی دارد به عنوان معیار و نمونه برتر خود را اعمال کند.

نتیجه‌گیری

اغلب، معنا در گفتمان خوشنویسی معاصر ایران تابع گفتمان‌های حاکم و غالب بوده است. در هر دوره تاریخی با توجه به تغییرات در سیاست‌های فرهنگی سیاست‌گذاران حاکم در فرایند انتقال معنا، هنرهای سنتی از جمله خوشنویسی دچار تغییر معنا و دگرگونی شده است؛ به گونه‌ای که در تلاقی با مدرنیسم و پدیده‌های نوین در جهت شخصی‌سازی و گفتمان‌های حاکم در برخی موارد هنر خوشنویسی از کارکرد و شأن خود دور شده و به شی‌وارگی و امری مبتذل تبدیل شده است. با رونق بازارهای هنری در منطقه که برساخته سیاست‌گذاران غربی و ترویج معیارهای انتخاب‌های هدفمند آنان بوده می‌توان این تغییر معنا را حاصل مفصل‌بندی گفتمان خوشنویسی با اقتصاد دانست. از این رو باید اذعان داشت به میزانی که جامعه و هنرمندان از ارزش‌ها و سنت‌های دینی فاصله بگیرند و سطحی‌نگر باشند از درک معنای خوشنویسی اسلامی که محصول گفتمان اسلامی است دور خواهند ماند و دستخوش بازارهای فروش خواهند شد.

- دایک، تئون ای. ون. (۱۳۸۷). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان چندوجهی: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی* (ترجمه پیروز ایزدی و همکاران). تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- حسینی‌راد، عبدالمجید و خلیلی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرایای ران در دوران پهلوی. *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۴(۴۹)، ۵-۱۸.
- خالق پناه، کمال و سنائی، علی. (۱۳۹۹). *مدرنیته و صورت بندی گفتمانی سیاست فرهنگی: تحلیل گفتمان سیاست فرهنگی دولتی در ایران ۱۲۸۵ هـ. ش. تا به امروز*. *جامعه‌شناسی کاربردی*، ۳۱(۳)، ۵۷-۷۴.
- ضیاء‌ابراهیمی، رضا. (۱۳۹۶). *پیدای شناسی و ناسیالیسم ایرانی، نژاد و سیاست بی‌جاساز*. تهران: مرکز.
- فولادوند، هنگامه. (۱۳۹۰). *محمداحصایی کندوکاو در فرم و محتوی هنر فردا*، ۶(۶)، ۲۸-۳۲.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). *هنر معاصر ایران*. تهران: نشر نظر.
- کلانتری، صمد؛ عباس‌زاده، محمد؛ سعادت‌ی، موسی؛ پورمحمد، رعنا و محمدپور، نیر. (۱۳۸۸). *تحلیل گفتمان: با تأکید بر گفتمان انتقادی به عنوان روش تحقیق کیفی*. *مطالعات جامعه‌شناسی*.
- ۱(۴)، ۷-۲۸.
- فاضلی، محمد. (۱۳۸۳). *گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی*. *پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی* (دانشگاه مازندران)، ۱۴(۱۴)، ۸۱-۱۰۶.
- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. (۱۳۹۱). *گفتمان‌های هنر ملی در ایران*. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۸(۲۹)، ۱۳۹-۱۶۰.
- مکین، دیوید. (۱۳۹۷). *چگونه تحلیل گفتمان انتقادی انجام دهیم* (ترجمه مهدی کوچک‌زاده). تهران: سوره مهر.
- فیلیپس، لوئیز و یورگنسن، ماریان. (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* (ترجمه هادی جلیلی). تهران: نشرنی.
- Ali, W. (1997). *Modern Islamic Art: Development and Continuity*: University Press of Florida.
- Blair, S. (2006). *Islamic calligraphy*: Edinburgh University Press. *Reexploring Islamic Art: Modern and Contemporary Creation in the Arab World and Its Relation to the Artistic Past*. Res: *Anthropology and aesthetics*, (43), 164-174.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).



نحوه ارجاع به این مقاله

امانی، حجت؛ بلخاری قهی، حسن و جباری، صداقت. (۱۴۰۰). تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی. *مجله هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۱)، ۵۱-۶۲.

DOI: 10.22034/jaco.2021.266825.1180

URL: http://www.jaco-sj.com/article_128653.html

