جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۹، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۶
صفحه ۱۰۹ تا ۱۳۲

نقش گفتمان‌های متأثر از «ملّیت» در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایرانِ عصر پهلوی[۱]
(با تأکید بر نهادهای حامی هنر به‌عنوان میانجی)

خیزران اسماعیل‌زاده[۲]
پریسا شاد قزوینی[۳]

چکیده
یکی از مفاهیم تأثیرگذار بر جریانات هنر نوگرا در ایران «ملیت» است. مقالهٔ حاضر چگونگی این اثرگذاری را بررسی و در این راستا بر نقش «دولت» و «گفتمان‌های فرهنگی-سیاسی» به‌عنوان واسطه‌های این تأثیر تأکید می‌کند. فرضیهٔ مقاله تأثیرپذیری هنر نوگرا از گفتمان‌های سیاسی و حامیان هنری است و هدف، دستیابی به اشکال مختلف تأثیر مفهوم «ملّیت» و یافتن توضیحی برای «چگونگی اثرگذاری» و شناسایی و تدقیقِ «واسطه‌ها»یی همچون نهادها و گفتمان‌ها در شکل‌دهی به گرایش‌های فرمی و محتوایی هنرمندان و جریان‌های هنرهای تجسمی نوگرای ایران در هر دو دورهٔ پهلوی اول و دوم است. مقاله با رویکرد مارکسیستی و منطبق با نظریهٔ «وساطت زیبایی‌شناسی» لوکاچ نوشته شده است. در نتیجه، مفهوم «ملّیت» به‌عنوان یک دال مرکزی در بسیاری از گفتمان‌های غالب نشان داده می‌شود و انواع گرایش‌های منتج و متأثر از آن در هنر نوگرای ایران تشریح می‌گردد.

واژگان کلیدی
ملّیت، گفتمان‌های سیاسی-فرهنگی، حامیان هنر، هنر نوگرای ایران، هنر و سیاست

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۶/۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۳/۷

۱ این مقاله از رسالهٔ دکتری خیزران اسماعیل‌زاده با عنوان «تعارض بین حوزهٔ فرهنگ و سیاست در هنرهای تجسمی عصر پهلوی» استخراج شده است.

۲ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا kheyzaran.smaelzadeh@gmail.com
۳ دانشیار گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا shad@alzahra.ac.ir

مقدمه

پس از ورود مدرنیسم به ایران و استقرار دولت پهلوی طی سال‌های ۱۳۰٤ تا ۱۳۵۷، برای بسیاری از روشنفکران و دولتمردان ضروری به نظر می‌رسید که هویتی یکپارچه و مستحکم برای همهٔ افرادی که در کلّیت دولت‌ـملّتی به نام «ایران» می‌زیستند ساخته شود، این هویت یکپارچه از مسیر گفتمان‌های فرهنگی‌ـسیاسی حول مفهوم «ملّیت» غالب و همگانی شد و تأثیرات فرهنگی متعددی برجای گذاشتند. مقولهٔ «هنر نوگرا» نیز از این قاعده مستثنی نیست. این مقاله نشان می‌دهد که با محوریت مفهوم «ملّیت» چه گفتمان‌های متنوعی شکل گرفتند. آنگاه به جریان‌های اصلی و یا هنرمندانِ هنر نوگرای ایران در هر دو دوره بر مبنای تأثیرپذیری از این گفتمان‌ها اشاره می‌کند. به‌علاوه برای درک چگونگی ارتباط بین این گفتمان‌ها و آثار هنری و هنرمندان، بسیاری از نهادهای دولتی یا خصوصی را که متأثر از این گفتمان‌ها تأسیس می‌شدند و به‌نوعی از هنرهای تجسمی حمایت می‌کردند، یا به‌شکل مستقیم و غیرمستقیم برنامه‌هایی را در جهت این گفتمان‌ها تنظیم و اجرا می‌کردند، به‌عنوان واسطه‌های زیبایی‌شناسی شناسایی و در هرکدام از این بخش‌ها دسته‌بندی می‌کند. در اینجا، طرح مسئله به شیوه‌ای آنالیتیک و یک‌سویه انجام می‌گیرد و تأثیر احتمالی هنرهای تجسمی بر سایر حوزه‌ها مد نظر نیست. این امر به معنای فقدان تأثیر هنر بر سایر حوزه‌ها نیست، بلکه محدودیت این متن امکان نگاهی دوسویه و دیالکتیکی را نداشته است. طبقه‌بندی‌های صورت‌گرفته در اینجا با هدف تعیین خطوط فرضی برای شناخت وضعیت کلی است و به‌هیچ‌وجه ادعای شمول بر همهٔ جوانب را ندارد. اما تلاش شده است تا مهم‌ترین گفتمان‌های حاکم و نهادهای وابسته به هرکدام به‌شکلی کلی صورت‌بندی شوند.

رویکرد روش‌شناسی

مقالهٔ حاضر رویکردی جامعه‌شناسانه در بررسی هنر را در پیش گرفته است. بررسی «ملّیت» به‌عنوان یک مفهوم اجتماعی و سیاسی و ارزیابی کاربرد این مفهوم در گفتمان‌های روشنفکری و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و در نتیجه شیوه‌های بروز و ظهور آن در هنرهای تجسمی، موضوع این مقاله را ذیلِ رویکرد جامعه‌شناسانه به هنر قرار می‌دهد. جامعه‌شناسی هنر در واقع تمرکز بر نحوهٔ تأثیرگذاری «روابط» و

«نهادهـای اجتماعـی» بـر آفرینـش، توزیـع و درک آثار هنری اسـت. سـنتی که بیـش از همه بـر وابسـتگی بیـن هنـر و جامعـه تأکیـد دارد، رویکرد مارکسیسـتی به هنر اسـت. در سـنت مارکسیسـتی، مسـئلهٔ هنـر آشـکارا «جامعه‌شـناختی» می‌شـود و از تأثیـر زیربنـای اقتصـادی بـر روبنـای فرهنگـی و ازجملـه هنـر سـخن گفتـه می‌شـود. نظریه‌پردازانـی چـون گئورگ پلخانـف[1]، هنـر را به‌عنـوان عنصـری از روبنـا، بر مبنـای زیربنـای اقتصادی و مـادی جامعه خوانده‌انـد. کسـانی چـون آثـار آرنولـد هـاوزر[2] و یـان وات[3] (بـا پژوهـش روی رمان‌هـای انگلیسـی قـرن هجدهـم متأثـر از زندگـی اجتماعـی و فرهنگـی) نیـز در ایـن زمره‌انـد. نقد مارکسیسـتی ایـن نگـرهٔ مألـوف را که هنـر و ادبیـات یا حوزه‌های فرهنگی‌ـانسـانی مسـتقل و خودبنیـاد هسـتند بـه چالـش می‌کشـد. مارکسیسـم هنـر را در شـبکهٔ پیچیـده‌ای از روابط اجتماعـی قـرار می‌دهـد کـه شـامل اقتصـاد و سیاسـت نیز هسـت.

گئـورگ لـوکاچ یکـی از مهم‌تریـن فیلسـوفان مارکسیسـت بـود کـه ضمـن نـگاه بـه زیبایی‌شناسـی از مسـیر جامعه‌شـناختی تلاش کرد تـا از دوگانهٔ زیربنای اقتصـادی و روبنای فرهنگـی فراتـر رود. او سـبک زندگـی یـک دوران را به‌عنـوان «عنصـر رابـط» بیـن شـرایط اقتصـادی و تولیـد هنـری بازشـناخت. بـه باور لـوکاچ زیربنـای اقتصـادی مسـتقیماً روبنای فرهنگـی ایجـاد نمی‌کنـد. بلکـه مجموعـه‌ای از روابـط پیچیـده بین بخش‌هـای مختلف یک جامعـه وجـود دارد کـه بـر روی هـم یک کلیـت را می‌سـازند. لوکاچ بـرای اشـاره به چنین وضعیتـی از واژهٔ «وسـاطت»[4] (میانجـی) اسـتفاده می‌کنـد. هـر رکنـی از یـک جامعـه معین، بایـد به‌عنـوان بخشـی از کلیتـی نگریسـته شـود کـه اجتماعـی اسـت، ایـن کلیت اسـت که ماهیـت بخش‌هـای متشـکل آن را شـکل می‌دهـد. بنابرایـن هر بخش مسـتقیماً نـه از بخش دیگـر، بلکـه از ماهیـت آن کلیـت شـکل می‌گیـرد. در نتیجـه فرهنـگ و هنـر مسـتقیماً نه از زیربنـای اقتصـادی، بلکـه از آرایـش خاص دیگـر بخش‌های ایـن کلیت همچـون نظام‌های اقتصـادی و سیاسـی شـکل خـود را می‌یابنـد. به‌عبـارت دیگـر، مجموعـه‌ای از «واسـطه‌ها» –رابطه‌هـای غیرمسـتقیم– نـه رابطه‌هـای مسـتقیم علّـی و معلولـی بیـن بخش‌هـای مختلف وجـود دارد. بنابرایـن بـرای درک آثـار هنـری و چگونـه شـناخته شـدن آنها بایـد تولید آنها

1. Georgi Plekhanov
2. Arnold Hauser
3. Ian watt
4. Mediation

را به‌عنوان رکنی در کلیت اجتماعی خاص قرار دهیم و روابط بین حوزه‌های دیگر همچون اقتصاد، سیاست و نظام آموزشی و حوزهٔ تولید هنری را بررسی کنیم.

در این مقاله تلاش می‌شود تا در دو سطح از ایده «وساطت» لوکاچ استفاده شود: نخست، با روشن شدن گفتمان‌های کلی فرهنگی‌ـسیاسی موجود در عصر پهلوی همچون ناسیونالیسم، اصالت‌گرایی و .... دوم، نهادها یا فعالیت‌هایی که ذیل این گفتمان‌های اصلی به کار هنرمندان و جریان‌های هنری جهت می‌دادند؛ همچون انجمن آثار ملی، وزارت فرهنگ، شورای عالی فرهنگ و هنر و .... روش دیالکتیکی لوکاچ به معنای قرار دادن هر چیز درون کلیت و دیدن نسبت جزء با کل و به معنای تأکید بر وجه باواسطهٔ امور است. گرچه این روش می‌توانست بخش‌های دیگری همچون تأثیرات هنر و فرهنگ را بر این عرصه‌ها هم در نظر بگیرد، اما مقالهٔ حاضر به این موضوع نمی‌پردازد.

قرار دادن هنر در وضعیتی که به نظر می‌رسد از مجموعه‌چارچوب‌های ساخته‌شدهٔ فرهنگی و اجتماعی پیروی می‌کند، به معنای انکار فردیت و خلاقیت هنرمند یا ردِّ کلی امکان خودبسندگی هنر نیست، بلکه برای روشن‌تر شدن محدود شدن هنرمند به تاریخ و جغرافیای خود است. در طبقه‌بندی گفتمان‌های غالب اگرچه تا حدودی تلاش شده تا از دورهٔ پهلوی اول به دوم و با سیر زمانی به پیش رود اما هرجا که لازم بوده برای نشان دادن قدمت و ابعاد مختلف هر گفتمان بازگشت‌هایی به زمان‌های مختلف انجام شده است. برخی از این گفتمان‌ها - برای مثال، جهان سوم‌گرایی- مستقیماً مفهوم «ملّیت» را ترویج نمی‌کنند، اما این مقاله شرح خواهد داد که چطور همهٔ آنها به‌نوعی این مفهوم را تثبیت می‌کنند. جدول ۱ تصویری کلی از آنچه مقاله سعی در تبیین آن دارد، ارائه می‌کند.

جدول ۱.خلاصه‌ای از نهادهای هنری ساخته‌شده بر مبنای گفتمان‌های حاکم حول مفهوم ملیّت

	نهادهای هنری	فعالیت‌ها	نتایج
مدرنیزاسیون و ملت- دولت‌سازی	ادارهٔ کل عتیقات	حفاری و ساخت موزه	موزهٔ ایران باستان
	ادارهٔ کل باستان‌شناسی	آغاز سنت مجموعه‌داری	موزهٔ هنرهای تزیینی
	مؤسسه مردم‌شناسی ادارهٔ فرهنگ عامه	شناخت فرهنگ و هنر اقوام	
	هنرستان هنرهای تزیینی	آغاز آموزش رسمی هنر	هنرستان‌های پسران و دختران
		برگزاری جشنواره‌های هنری	بی‌نال نقاشی
ناسیونالیسم		آموزش آکادمیک هنر	دانشکدهٔ هنرهای تزیینی دانشگاه تهران
	انجمن آثار ملی	ترویج همگانی گفتمان ملی‌گرایی	ساخت بناهای یادبود ملی
	ادارهٔ هنرهای زیبا	حمایت نظری و مالی از هنرمندان	انتشار مجلات هنری دولتی
اصالت‌گرایی	شورای عالی فرهنگ و هنر	حمایت از هنرهای بومی	
	دفتر مخصوص	حمایت و خرید آثار هنری نو به‌خصوص آثار متعلق به جریان سقاخانه	برگزاری جشن هنر و خرید آثار نوگرا برای موزه‌ها
		ترویج نظری اندیشه‌های شرقی و ایرانی	انجمن شاهنشاهی فلسفه

مرور ادبیات پژوهش

«ملّیت» مفهومی است که از مشروطه به این سو در ایران معنای امروزین خود را یافته است. ملیّت واژه‌ای است که با پسوند «یَت» از واژهٔ ملت مشتق شده و حاکی از وجود ملت است. تا پیش از مشروطه، «ملّت» پیش‌تر به معنای «شریعت» یا «پیروان شریعت» به کار می‌رفت. اما با ترویج اندیشهٔ مشروطه و قانون‌خواهی در ترجمهٔ nation لفظ ملّت به کار برده شد. به این دلیل که ملّت به معنی مجموع پیروان شریعت، از جهاتی به مفهوم nation نزدیک بود و به مجموع مردمی اطلاق می‌شد که از آیین خاصی پیروی می‌کردند و از این حیث با ذهنیت جامعهٔ اسلامی توافق داشت (آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۹۱-۱۹۲). بنابراین مفهوم ملّیت تا پیش از مشروطه معنای دیگری داشت، اما برای اینکه هم به مردم در یک قلمرو خاص (ایران) و هم به وجودِ جامعهٔ اسلامی ارجاع بدهد،

مـورد اسـتفاده روشـنفکران و متجددیـن قـرار گرفت. امـروزه واژۀ ملّـت غالباً بـرای ارجاع بـه مردمـی بـه کار مـی‌رود کـه تحـت یـک حاکمیـت خاص دولتـی زندگـی می‌کننـد و در زبـان و نـژاد و فرهنـگ اشـتراکاتی دارند. به‌طورکلـی دو دیـدگاه با رویکردهای پیشـامدرن و مـدرن در نـگاه بـه مسـئلۀ ملّیت وجـود دارد. رویکـرد پیشـامدرن هر ملّـت را دارای یک هسـتۀ قومـی مرکـزی می‌دانـد و معتقـد اسـت این هسـتۀ مرکزی همـواره و پیـش از وجود یـا نام‌گـذاری هـر ملّیتـی وجود داشـته اسـت. آنچه بـرای طرفـداران رویکرد پیشـامدرن در مقولـۀ ملّیـت مهـم اسـت، نـه واقعیـتِ تاریخی ایـن هسـتۀ مرکزی و نیـاکان مشـترک، بلکه وجـود حـس مشـترک در مـورد نیـاکان اسـت. در مقابـل، نظریه‌پـردازان با رویکـرد مدرن، ملّـت و ملّیـت را ذاتیِ جوامع انسـانی نمی‌دانند و آن را نتیجۀ مدرنیزاسـیون و برسـاخته‌های آگاهانـه‌ای همچـون صنعتی‌شـدن و مناسـبات سـرمایه‌دارانه می‌داننـد کـه سـبب آمادگـی جماعت‌هایـی می‌شـود تـا بـر زبـان، فرهنگ، سـنت، تاریـخ و نیاکان مشـترکی تأکیـد کنند. در رویکـرد مـدرن، برخـی بر عوامـل اجتماعی و اقتصـادی و برخی دیگر بر تأثیـر انگاره‌ها و ایدئولوژی‌هـا در شـکل‌گیری مفهـوم ملّیـت تکیـه می‌کننـد (آندرسـن، ۱۳۹۳: ۷-۱۲). در ایـن مقالـه ملّیـت به‌عنـوان پدیـده‌ای مـدرن و برساخت‌شـده در فراینـد ملت-دولت‌سـازی مـد نظـر قـرار می‌گیـرد کـه بـا تأسـیس نهادهایـی کـه بر ایـن مفهـوم نـو تأکیـد می‌کنند بر هنـر نوگرای زمـان اثرگذار می‌شـود.

«حامـی هنـر» یـا «هنرپرور»، «حمایـت هنری» یا «هنرپـروری» واژگانی هسـتند که اغلب معـادل Patron of art و Patronage of art بـه کار می‌رونـد. پشـتیبانی، تشـویق، امتیاز دادن یا کمک مالـی و به‌طورکلـی «یاری‌گـری» بـرای تولیـد اثـر هنـری Patronageمحسـوب می‌شـود. هـر دو واژۀ «حامـی» یـا «هنرپـرور» بـرای اینکـه برابـر واژۀ انگلیسـی قـرار بگیرنـد تـا حدودی کم‌تواننـد. واژۀ «حامـی» طیـف وسـیع معنایـی را بزرگ‌تـر از محـدودۀ هنـر در نظـر دارد و واژۀ «هنرپـروری» آن‌چنان‌کـه بایـد بـار معنایی دقیقی کـه متضمن برعهده گرفتن مسـئولیت مالـی و اقتصـادی در تولیـد اثـر هنـری اسـت القـا نمی‌کنـد. در تعاریـف مرسـوم در دنیای هنـر، «حامـی هنر» اغلب سـفارش‌دهنده اسـت و پیـش از تولید اثـر هنری هزینه‌هـای تولید و دسـتمزد هنرمنـد را تأمیـن می‌کنـد. شـاید عـدم وجـود واژه‌ای دقیـق بـرای ایـن مقصـود و لـزوم ترجمـه و برسـاخت آن، خـود نشـانی باشـد از عـدم وجود این رسـم و پیشـینه در

هنر ایران به آن کیفیتی که در غرب اتفاق می‌افتاده است. هرچند آنچه از تاریخ به دست رسیده است، نشان از حقیقت وجود «حامیان هنری» در تاریخ خلق هنر در ایران دارد. در اینجا مقصود از «حامیان هنر» در ایران معاصر تنها حامیان اقتصادی نیست که با ایجاد بازار، فضا یا تأمین هزینه‌ها و سفارش یا خرید از تولید آثار هنری خاصی حمایت می‌کنند؛ بلکه معنای گسترده‌تری از «حامی» با توجه به معنای این واژه در فارسی پی گرفته می‌شود. ازاین‌رو، وقتی صحبت از حمایت از هنر به میان می‌آید، سایر حامیان غیراقتصادی به معنای روزنامه‌ها، روشنفکران مروج گفتمان‌های سیاسی حاکم، و سایر محافل و نهادهای هنری مؤثر در تشویق یا رد نوع خاصی از هنر نیز مد نظر خواهد بود. مقالهٔ حاضر علاوه‌بر گفتمان‌های فرهنگی‌ـسیاسی، بر نقش دولت و نهادهای هنری به‌عنوان حامیان هنری تأکید دارد که با جذب این گفتمان‌ها آنان را در نهادهای خاص خود ترویج می‌کردند و بر هنر نوگرای ایران تأثیر می‌گذاشتند.

«گفتمان» به‌عنوان برابرنهادهٔ discourse، به معنای مجموعه یا دستگاهی بینشی است که از راه واژگان و گفتارهای نهادینه‌شده، بر ذهنیت‌ها اثر می‌گذارد و گاه حتی بر آگاهی یک دوران تاریخی نیز سایه می‌اندازد، بی‌آنکه کاربران همواره بر این ذهنیت و خصلت خاص تاریخی آن خودآگاه باشند. این واژه در فارسی نخستین بار توسط داریوش آشوری ساخته شد (آشوری، ۱۳٦۸: ٤٥٤-٤٦۰) و جایگزین کلماتی همچون سخن، گفتار، مقال و ... بود که تا پیش از این به‌جای discourse معمول بودند. اگرچه واژهٔ discourse در زبان‌های اروپایی، یک واژهٔ عمومی است و کاربرد عام دارد. امّا در چند دههٔ اخیر در فلسفه و علوم انسانی، کاربرد تخصّصی پیدا کرد است. این واژه در زبان لاتین و «گفتمان» در فارسی به‌هیچ‌وجه به معنی گفت‌وگو، گفت‌وشنود، مباحثه، مناظره، مصاحبه، و چیزهایی از این دست نیستند (کلباسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

۱.«ملّت-دولت‌سازی»[۱] و برساخت ایدهٔ «ملّیت»

دوران پس از انقلاب مشروطه، یعنی سال‌های ۱۲۸۵ تا کودتای اسفند ۱۲۹۹ و سر

۱ «ملّت‌ـدولت‌سازی» فرایندی است که طی آن «دولت‌ـملّت» های جدید، از قرن نوزدهم به این سو پدید آمدند. «دولت‌ـملّت»های مدرن با انواع حکومت‌مندی‌های سنتی عصر پیشامدرن و امپراتوری‌ها تفاوت دارند. در ادبیات توسعهٔ سیاسی، ملّت‌سازی باید مراحلی را طی کند تا به کمک یکسان‌سازی فرهنگی از طریق دستگاه‌های آموزشی، ترویج مشارکت عمومی در سیاست، تقویت هویت و همبستگی از طریق سیاست توزیع خدمات رفاهی یک «دولت‌ـملّت» مدرن در یک محدودهٔ مشخص جغرافیایی برساخته شود.

کار آمـدن رضاشـاه، به‌طورکلـی سـال‌های بی‌نظمـی در ایـران خوانـده می‌شـود. نظـام سـلطنتی قاجـار اقتـدار خود را از دسـت داده و نظام جدیـدی آن‌چنان‌که بایـد جایگزین آن نشـده بـود. سـاختار پارلمانـی و دولت‌هـای ضعیف تجـارب ناکامی بـر جا گذاشـته بودند، تنش‌هـای داخلـی بسـیار زیـاد بـود و نیروهـای بیگانـه نیـز درصـدد ورود بـه ایـران بودند. مجموعهٔ این مسـائل زمینه‌ای را برای گرایش بسـیاری از روشـنفکران به سـاخت کشـور و دولتـی واحـد و قدرتمنـد فراهـم آورد کـه با ایدئولـوژی «ایرانی‌گـری» همراه باشـد و چنان شـد کـه غالـب آنان به لـزوم وجود یـک مصلح مقتدر بـاور پیدا کردند. کسـی که قـرار بود بـا رفـع تنش‌هـا، سـعادت را بر مـردم تحمیـل کنـد (وحـدت، ۱۳۸۳: ۱۲۸–۱۲۹). هم‌زمان، نشـریات پرنفـوذی چـون کاوه، فرنگسـتان، ایرانشـهر و آینـده مـروج ایـن ایـده بودنـد کـه تقویـت دولـت مرکـزی تنهـا راه اصلاح فوری و سیاسـی اسـت. دولتی مقتدر کـه جایگزین دسـتگاه دیوانـی گذشـته شـود، بسـاط اقتـدار حکمرانـان محلـی را برچیند، تمامیـت ارضی و یکپارچگـی کشـور را تأمیـن کنـد و بـر پایـهٔ زبان مشـترک، فرهنـگ واحـد و خودآگاهی تاریخـی، ملّتـی یگانـه ایجاد کنـد. چنین میل و گرایشـی در ایران با دوران اوج ناسیونالیسـم در اروپـا هم‌زمـان بـود. کوشـش بـرای ایجـاد یکپارچگـی ملّـی - به‌ویـژه از جنبـهٔ زبانـی– حرکتـی بـود کـه ناسیونالیسـم اروپایـی پیش‌تـر در قـرن نوزدهـم آغـاز کـرده بود. سـاخت ملّـت یکپارچـه، دسـتگاه اداری و پلیـس و ارتش، نظـام وظیفهٔ اجباری و آموزش سراسـری بـا زبـان واحـد ملّی فرصتـی برای از بیـن بردن همـهٔ نشـانه‌های ناهمگونی زبانـی، فرهنگی و اجتماعـی و راهـی بـرای طـرح هویت یگانـهٔ ملّی بـود (شـهابی[1]، ۱۹۹۳: ۲۲۲).

۱–۱ مدرنیزاسیون و ساخت نهادهای هنری مدرن ملّی

اقدامـات اثرگـذار رضاشـاه درحوزهٔ فرهنـگ و تأثیر غیرمسـتقیم آن بر هنرهـا را در گام اول می‌تـوان بخشـی از فراینـد مدرنیزاسـیون و «ملّت–دولت‌سـازی» دانسـت. تأسـیس نهـادی همچـون دانشـگاه تهـران که درنهایت و البته در سـال‌های پایانی دورهٔ پهلـوی اول –۱۳۱۹– بـه تأسـیس دانشـکدهٔ هنرهـای تزیینی منجر شـد، از این جمله اسـت. رضاشـاه بـرای القای آگاهی‌هـای ملّـی در جامعـه، سـازمان‌های فرهنگی متعددی تأسـیس کرد. سـاخت نهادهایی

1. Chehabi

همچـون «فرهنگسـتان زبـان» و «انجمـن آثـار ملّـی» و «سـازمان پـرورش افـکار» گام‌هـای نخسـت پهلـوی اول در راسـتای سـاخت نوعـی ملّی‌گرایـی اسـتوار بـر باسـتان‌گرایی و ایرانی‌گـری و بـری از تاریـخ دینـی بـود. تأسـیس نهادهـای هنـری نیـز به‌عنوان بخشـی از پـروژهٔ سـاخت ایـران مدرن در پهلوی اول آغاز شـد. در تهـران کنار بناهایی همچون سـالن تئاتـر و کتابخانـه – کـه از الزامـات سـاخت پایتختـی مـدرن به‌شـمار می‌آمدنـد– سـاخت موزه‌هـا نیـز به‌شـکلی جـدی آغـاز شـد. موزه‌هـا جـزو نخسـتین نهادهـای مرتبـط بـا هنـر بودند که هم بخشـی از پروژهٔ مدرنیزاسـیون محسـوب می‌شـدند و هم سـاخت آنها نشـان از نگاهـی از جایـگاه مـدرن بـه تاریـخ و فرهنـگ گذشـته داشـت. پیش‌تر و در سـال ۱۲۸٦ خورشـیدی دو ادارهٔ «حفریـات مـوزه» و «ابنیـه عتیقـه» ایجـاد و امتیاز و اختیـار حفاری‌های باسـتانی به‌طـور کامـل بـه دولـت فرانسـه سـپرده شـده بـود. بـا لغـو ایـن امتیـاز در سـال ۱۳۰٦، در سـال ۱۳۰۷ ادارهٔ مسـتقلی بـه نـام «ادارهٔ کل عتیقـات» وظایـف رسـیدگی بـه حفاری‌هـا و موزه‌هـا را بـر عهـده گرفـت. در سـال ۱۳۱۵ نـام «ادارهٔ کل باستان‌شناسـی» بر آن نهـاده شـد و در سـال ۱۳۱٦ مهم‌تریـن مـوزهٔ وقـت ایـران بـه نـام «مـوزهٔ ایران باسـتان» پایه‌گـذاری شـد (مرکـز اسـناد و آمـار وزارت فرهنـگ و هنر ایـران الـف، ۲۵۳۵: ۱). طبیعتاً و بـا توجـه بـه اهمیتـی کـه دولـت پهلوی اول در سـاخت ایـران مـدرن، برای گذشـته قائل بـود، غالـب موزه‌هـا بـه جمع‌آوری آثـار تاریخـی اختصـاص داشـتند و آثار جدیدتـر کمتر از ارزش و اعتبـار جـای گرفتـن در مـوزه برخـوردار می‌شـدند. در سـال ۱۳۱٦ مؤسسـه مردم‌شناسـی و ادارهٔ فرهنـگ عامـه بـا هـدف گـردآوری اطلاعـات دربـارهٔ اقوام سـاکن در ایـران و «تحقیـق کیفیـت زندگانی مـادی و معنوی آنـان از لحاظ مردم‌شناسـی (آنترپولژی)» تأسـیس شـد (مرکز اسـناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران ب، ۲۵۳۵: ۳)، چراکه «ملّیت» نیازمنـد بررسـی و شـناخت موقعیـت جغرافیایـی، نقشـه‌برداری از سـرحدات و شـناخت شـرایط اقلیمـی نیز هسـت. به‌علاوه مسـتلزم مطالعـات انسان‌شناسـانه، قوم‌شناسـانه و دقت در رسـوم، لبـاس، موسـیقی و به‌طورکلـی فرهنگ‌هـای بومـی اسـت. سـاکنان یـک قلمـرو مشـخص جغرافیایـی، تنهـا بـا تبدیل شـدن به یـک «ملّت» می‌توانسـتند به‌شـکل یک کلیت هماهنـگ درآینـد. ازایـن‌رو، در عصـر پهلـوی، هم‌زمـان که قدرت سیاسـیِ بومـی از مناطق مختلـف بـه جدی‌تریـن شـکل ممکـن سـلب می‌شـد، تـا امـکان گـردآوری آنـان ذیل یک

«دولـت» یگانـه ممکن شـود، یافتن نشـانه‌ها و نمادهای تصویری و شـنیداری متنـوع آنان و مصـادرهٔ آنهـا بـرای سـاخت میراث مشـترک و یک «ملّـت» یگانـه امری ضـروری می‌نمود. سـاخت موزه‌هـا، ادارات مختلـف باستان‌شناسـی و مردم‌شناسـی از ایـن حیـث قابل توضیح و اهمیت اسـت.

۱-۲.تأثیر ملت-دولت‌سازی و مدرنیزاسیون بر هنرها

بسـیاری از اقدامـات صورت‌گرفته در پهلـوی اول برای یکپارچه‌سـازی قومیت‌های مختلف نـژادی، زبانـی و فرهنگـی در ایران توسـط رضاشـاه، در پاسـخ بـه ضـرورت همه‌گیری بود کـه توسـط متفکـران جامعـه مطرح شـده بـود. درواقـع، آنچه آنـان در حـوزهٔ نظـر تئوریزه کردنـد، توسـط رضاشـاه و در دولـت پهلوی اول به‌شـکلی عملی اجرا شـد تا با این وسـیله پـروژهٔ «ملّت-دولت‌سـازی» بـا تأکید بر زبـان واحد و پیشـینهٔ و تبری جسـتن از بیگانگان - به‌خصـوص دولت‌هـای اسـتعماری و اعـراب- در ایـران به انجام برسـد. ازآنجایی‌که بیشـتر همت و توجه رضاشـاه و حتی وزرای روشـنفکر و پیشـروی وی صرف توسـعه و سـاخت «دولت-ملّـت» جدیـد ایـران می‌شـد، بیشـتر هنرهایی تحت حمایـت و مورد توجـه او قرار گرفتنـد کـه خاصیتـی نمادیـن داشـتند و می‌توانسـتند ابـزاری بـرای تبلیغـات ملّی‌گرایانـه به‌شـمار رونـد. رواج سـبک خاصـی در معمـاری، سـاخت بناهـای یابـود و مجسـمه‌های یادمانـی، و توجـه کمتـر بـه هنـر نقاشـی در ایـن دوره از همیـن جنبـه قابل توضیح اسـت. در پهلـوی اول، هنرهـای غیرکاربـردی همچـون نقاشـی کمتـر مـورد توجـه قـرار گرفتنـد. هنـر نقاشـی در اشـکال موجـود در آن زمـان در دو سـنخ نقاشـی کمال‌الملکـی و نگارگری ایرانی تنها در نقشـی حاشـیه‌ای باقی ماندند و تا دههٔ بیسـت و بازگشـایی اولین آموزشـگاه آکادمیـک در دانشـگاه تهـران رونقـی نیافتند. با اینکه گفته می‌شـد رضاشـاه به‌عنوان بخشـی از میـراث ملّـی ایـران بـه هنر نقاشـی توجه داشـته اسـت (آشـتیانی، ۱۳۵۸: ١٤)، امـا به نظر می‌رسـد به‌دلیـل کم‌توانـی نقاشـی در تبلیغـات ایدئولوژیـکِ وقـت، در مقایسـه بـا سـایر هنرهـا مـورد توجـه کمتـری قرار گرفته اسـت. مدرسـهٔ صنایع مسـتظرفه که در سـال ۱۲۸۹ بـه همـت کمال‌الملـک تأسـیس شـده بـود، در دورهٔ پهلـوی اول و پـس از کناره‌گیـری او - به‌دلیـل اختـلاف با وزرای معارف وقت بر سـر اسـتقلال مدرسـه - تعطیل و در سـال ۱۳۰۷ بـه دو هنرسـتان هنرهـای سـنتی (مدرسـهٔ صنایـع قدیمـه) و هنرسـتان کمال‌الملـک تبدیـل

شـد (همـان). اگرچـه اضطـرار دورهٔ پهلـوی اول مانـع از توجه آن بـه هنرهـای غیرتبلیغاتی همچـون نقاشـی می‌شـد، اما این مدارس مقدمات تشـکیل هنرکـدهٔ هنرهای زیبای دانشـگاه تهـران شـدند کـه به‌شـکل آکادمیک‌تـر و مدرن‌تری بـه هنرهای تجسـمی ازجمله نقاشـی و مجسـمه می‌پرداخت.

نخسـتین مجموعه‌داری‌هـای خصوصـی نیـز تقریبـاً در همیـن زمـان شـکل گرفتنـد. حفاری‌هـای باسـتانی کـه بـا کمـک مستشـرقین غربـی پیش‌تـر آغـاز شـده بـود، از سـال ۱۳۱۳ بـا همـکاری هیئت‌هـای ایرانـی ادامـه یافـت و امـکان خریـد اشـیایی را کـه حفاران غیرمتخصـص محلـی کشـف و ارائـه می‌کردند بـرای برخی ایرانیـان فراهم کـرد و مقدمه‌ای شـد برای شـکل‌گیری سـنت مجموعه‌داری شـخصی. مجموعه‌هایی چون مجموعهٔ مهندس محسـن فروغـی و مهـدی و هوشـنگ محبوبیـان و ماننـد اینها پدیـد آمد که خود زمینه‌سـاز شـکل‌گیری موزه‌هـای بعـدی، ماننـد مـوزهٔ هنرهـای تزیینـی تهران شـد (آغداشـلو، ۱۳۸۷: ۱۸۶). در سـال‌های بعـد به‌خصـوص از دههٔ ٤٠ شمسـی، سـنت مجموعـه‌داری در میـان برخـی از هنرمنـدان نامـدار نوگـرا رواج یافـت و هنرمنـدان نوگرایـی چون منیر شـاهرودی فرمانفرمایـان، صـادق تبریـزی و پرویـز تناولی کار جمع‌آوری آثار هنری را به‌شـکلی جدی دنبـال کردنـد. تمایـل بـه گـردآوری آثـار تاریخـی کـه به‌عنـوان بخشـی از فراینـد سـاخت دولت‌ـملّـت جدیـد اتفـاق افتاده بـود، بازتاب آن در آثـار مدرن، به‌ویژه در دههٔ ٤٠ شمسـی و پیشـگامی کسـانی چـون تناولـی و تبریـزی به‌عنـوان هنرمنـدان مجموعـه‌دار در جریـان سـقاخانه و نقاشـی‌خط ازجملـه مهم‌تریـن اثـرات غیرمسـتقیم و بلندمـدت دولت‌سـازی پهلـوی اول بـر هنـر نوگـرا، ذیل مفهـوم «ملّیت» اسـت.

۲.پروپاگاندا[۱]ی هنری به هدف تقویت ملی‌گرایی

ملی‌گرایـی نوعـی آگاهـی جمعـی اسـت، یعنـی آگاهی بـه تعلق به یـک ملت. آگاهـی ملی، اغلـب پدیدآورنـدهٔ حـس وفاداری، شـور، و دلبسـتگی افراد بـه عناصر تشـکیل‌دهندهٔ ملت (نـژاد، زبـان، سـنت‌ها و عادت‌هـا، ارزش‌هـای اجتماعـی، اخلاقـی، و به‌طورکلـی فرهنگ) اسـت کـه گاهـی موجـب بزرگداشـت مبالغه‌آمیـز آن و اعتقـاد بـه برتـری ایـن مظاهـر بـر مظاهـر ملـی دیگـر ملت‌هـا می‌شـود. پهلـوی اول به‌دنبـال پایه‌گـذاری دولـت مـدرن و

۱ پروپاگاندا به معنی تبلیغات سیاسی جهت‌دار به قصد کنترل مردم و بسیج آنها است.

قدرتمند ایران، اساس خود را بر ساختِ آگاهی ایرانیان به هویت ملی خود گذاشت؛ هویت فرهنگی دیرینه‌ای که تکیهٔ آن بر تاریخ پیش از اسلام بود. این تاریخ که بخش عمدهٔ آن در دوران اسلامی ناشناخته بود یا در اساطیر گم شده بود، در قرن نوزدهم با کوشش‌های باستان‌شناختی اروپاییان بازیابی و در ایران مطرح شد و توسط حاکمان پهلوی مورد استفاده قرار گرفت. دولت پهلوی اول به‌خصوص تلاش داشت تا تاریخ ملّت ایران را منهای تاریخ مشترک آن با سرزمین‌های اسلامی و در اتصال با دوران باستان طرح کند و برای ارائهٔ چنین تاریخی، نهادهای فرهنگی هنری بسیاری تأسیس کرد.

یکی از نهادهایی حامی که دولت پهلوی اول بنا کرد تا به تبلیغ ناسیونالیسم منهای تاریخ اسلامی بپردازد «انجمن آثار ملّی» بود. ساخت چندین بنای یادبود با نوعی معماری جدید متکی بر تاریخ پیش از اسلام ازجمله یادبود فردوسی در طوس، نادرشاه در مشهد، باباطاهر و ابن‌سینا در همدان، کمال‌الملک و عمرخیام در نیشابور و مانند اینها از فعالیت‌های این انجمن محسوب می‌شد. محل دفن شخصیت‌های تاریخی، مناسب برای دستور کار ملّی‌گرایانه انتخاب می‌شد. پس از نبش قبر و انجام کالبدشکافی بر روی جنازه، یک بنای مدرن در محل اصلی ساخته می‌شد و طی یک مراسم سلطنتی بازگشایی می‌شد. با اینکه ایرانیان معمولاً از دیدن مراسم محروم می‌ماندند، این مراسم با جزئیات تبلیغ می‌شد. نتیجه آنکه، به چهره‌های تاریخی یک گور مدرن داده می‌شد. چهرهٔ آنان بر مبنای اسکلت و آزمایش‌های انجام‌شده بازسازی و سرانجام برای هر فیگور تاریخی یک مجسمه به اندازهٔ طبیعی ساخته می‌شد. زندگینامه و تصویر این افراد به‌وسیلهٔ عکس و مهر و کارت پستال و سکه و اسباب مختلف میان مردم می‌چرخید. هرکدام از این بخش‌ها به فیگور برساختهٔ انجمن ملّی آثار اعتبار می‌بخشید و مجموعهٔ آنها جزئیات نژاد «آریایی» ایرانی، «گذشتهٔ باشکوه باستانی» و امکان وجود «ملّت مدرن» را باورپذیر می‌نمود (گریگور[1]، ۲۰۰۴: ۱۹). این انجمن توانست علاوه‌بر فرهنگ‌سازی در حوزهٔ ناسیونالیسم و زنده کردن فرهنگ غیراسلامی و اسطوره‌ای، تأثیر زیادی بر معماری این عصر و همین‌طور بر مجسمه‌سازی بگذارد.

1. Grigor

مجسمه‌ها که با توجه به کراهت آن در فرهنگ اسلامیِ ایران همواره یا وجود نداشتند یا به خلوت‌های شاهانه متعلق بودند، برای نخستین بار به سطح فضاهای عمومی آورده شدند و مورد حمایت و تشویق قرار گرفتند.

در پهلوی دوم نیز بخش بزرگی از سیاست‌های فرهنگی در امتداد ایدهٔ ناسیونالیسم بر باستان‌گرایی استوار بود. با این تفاوت که به‌طورکلی، آن فرم از ایرانی‌گری متکی بر نژاد و قومیت که در دوران پهلوی اول رواج داشت – و تلاش داشت تا فرهنگی سره از عناصر و نشانگان اسلامی پدید آورد– تا حدود زیادی تعدیل شده بود. قدرت‌های جدید ناسیونالیست استوار بر نژاد همچون آلمان، ایتالیا و ژاپن که به‌دلیل دشمنی با قدرت‌های استعماری همچون انگلیس و روسیه الگوی ملّت–دولت‌سازی نوین در ایران شده بودند و در عصر پهلوی اول مورد ستایش و الگوبرداری بودند– شکست خوردند و جای این قدرت‌های استعماری و بدیل‌های نژادی آن را در ایران، ایالات متحدهٔ امریکا گرفت. ضمن آنکه از اواخر دههٔ ۳۰ و در دههٔ ٤٠ شمسی نگاه انتقادی به استعمار با نوعی نوستالژی گذشته‌گرایانه در کشورهای جهان سوم پدیدار شد (که در بخش بعدی شرح داده خواهد شد). نتیجهٔ این عوامل سبب شد تا نوع ایرانی‌گری و باستان‌گرایی که در دورهٔ پهلوی دوم ظهور کرد، گرچه در عرصهٔ سیاسی با هدف مشروعیت‌بخشی بیشتر به ساختار نظام سلطنتی، خود را به تاریخ ۲۵۰۰ سالهٔ هخامنشی متصل می‌کرد، اما در حوزه‌های فرهنگی به بهره‌گیری از توشهٔ دوران اسلامی نیز رغبت نشان می‌داد. نکته آنکه، پروژهٔ ایرانی‌گری و باستان‌گرایی رضاشاه بیش از هر چیز مصرف داخلی داشت و چنان پنداشته می‌شد که برای خلاصی از هرج‌ومرج و ملوک‌الطوایفی حاکم بر کشور، می‌بایست فرهنگی در گذشتهٔ دور یافت که همهٔ اقوام و افراد ملّت در آن مشترک باشند و تمام جنبه‌های متفاوت و متناقض این فرهنگ می‌بایست پنهان یا حذف می‌شد؛ حال آنکه ثبات و یکپارچگی ایران در عصر محمدرضاشاه پهلوی امری بدیهی فرض می‌شد و چگونگی نمایش این گوناگونی فرهنگی و تأکید بر جنبه‌های اگزوتیک آن برای بیرون مرزها مد نظر قرار می‌گرفت. چنانکه مثلاً در سال ۱۳٤۱ در مجلهٔ هنر و مردم در وصف فعالیت‌های ادارهٔ هنرهای زیبا چنین نوشته می‌شود: «نمایشگاه‌هایی که این اداره از آثار هنری ایران در کشورهای

خـارج تشـکیل داده و می‌دهـد همـواره در جوامـع هنری ممالک مختلف با حسـن اسـتقبال مواجـه گشـته و موجـب بـالا بـردن حیثیـت بین‌المللـی میهـن ما بوده اسـت» (مجلـهٔ هنر و مـردم، ۱۳٤۱: ۱)

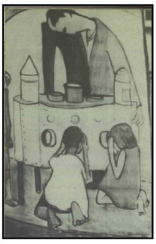
تأسـیس اداراتـی بـا هـدف ترویج فرهنـگ ایرانـی از عمده‌فعالیت‌های دولـت پهلوی در راسـتای حمایـت از ملی‌گرایـی در هنر بـود. «ادارهٔ هنرهای زیبای کشـور» یکی از نخسـتین سـازمان‌های دولتـی بـود کـه بـا هـدف گـردآوری سـرمایه‌های فرهنگـی ایـران و در سـال ۱۳۲۹ شمسـی تأسـیس شـد. «هنرهـای زیبـای کشـور از بـدو تأسـیس دو هـدف اساسـی داشـت: یکـی بهبـود و توسـعهٔ هنرهای ملی و دیگر تشـکیل اداراتی که در سـایر رشـته‌های هنـری و تربیتـی آغـاز فعالیـت نمایـد» (جبـاری، ۱۳۳٤: ۲). ایـن اداره تأسـیس شـده بود تا هنرمنـدان و کارمنـدان مؤسسـات تابعـهٔ هنرهـای زیبا با پشـتیبانی «شـخص اول مملکت» و به‌دلیـل «روح میهن‌پرسـتی» در «حفـظ مفاخـر و مآثـر ملـی» بکوشـند. همچنیـن به‌منظـور «حفـظ سـنن و آداب و لهجه‌هـای محلـی... گروه‌هـای تحقیـق ایـن اداره با زیر پا گذاشـتن نقـاط دورافتـادهٔ میهن» «اطلاعات ذی‌قیمتی از سـنت‌ها، رسـوم، جشـن‌ها، آداب عروسـی و عـزا، فـرق و مذهـب، افسـانه‌ها، اشـعار، افسـانه‌ها و اسـاطیر، لباس‌هـا و لهجه‌هـای محلی» بـه دسـت آوردنـد. ایجـاد همبسـتگی ملّـی، اسـتفاده از ایـن دانـش در علـوم اجتماعـی و گـردآوری آنهـا در موزه‌هـا از اهـداف ایـن اداره عنوان شـد (مجلـهٔ هنر و مـردم، ۱۳٤۱: ۱).

نشـریات دولتـی نیـز همچنـان نوعـی گفتمـان ملّی‌گرایانـه را در هنـر دنبـال می‌کننـد. نخسـتین نشـریهٔ دولتـی کـه تحت نـام این اداره در سـال‌های ۱۳۳٤-۱۳۳۹ منتشـر می‌شـود «نقـش و نـگار» اسـت. ایـن نشـریه در شـمارهٔ نخسـت خـود بـر نقـش پادشـاهان به‌عنوان حامیـان هنـر تأکیـد می‌کند و محمدرضاشـاه پهلـوی را به‌عنوان پادشـاهی هنرپرور سـتایش می‌کند. غلامحسـین جباری نخسـتین مدیرمسـئول نشـریه، هـدف مجلـه را «معرفی هنرهای زیبـای ایرانـی» و شناسـاندن هنرمنـدان از «نقاشـان و مینیاتورسـازان و قالی‌بافـان گرفتـه تـا کاشـی‌کاران و منبت‌سـازان و زری‌بافـان» اعـلام می‌کنـد. هرچنـد قـرار اسـت تـا شـرایطی فراهـم آیـد تـا هنرجویـان مشـغول تحصیل در این شـاخه‌ها هـر دو روش هنرهـای قدیمی و غربـی را در آموزش‌هـای خـود بشناسـند «تـا بـر پایـه و زمینـهٔ هنرهـای والا و گران‌بهای ایرانـی، هنـر تحول‌یافتـه و کاملّـی بـه رنـگ ایرانـی و بـرای ایرانـی بـه وجـود بیاورنـد»

(جباری، ۱۳۳٤: ۲). این نشریه اگرچه در شماره‌های بعدی و به‌خصوص پس از مدیر مسئولی سیمین دانشور تا حد زیادی هنر مدرن و به‌خصوص نقاشان نوگرا توجه نشان می‌دهد؛ اما غالب محتویات آن بر هنرهای قدیم ایران و شناسایی و معرفی آن می‌پردازد. چند سال پس از تعطیلی این نشریه، مجلهٔ «هنر و مردم» از سال ۱۳٤۱ تا ۱۳۵۷ منتشر شد که برخلاف گریز زدن‌های گاه‌وبیگاه نقش و نگار به هنر مدرن، منحصراً بر هنرهای قدیم ایران متمرکز بود.

با تأسیس دانشگاه تهران و دانشکدهٔ هنرهای زیبا در نخستین سال‌های دههٔ ۲۰ شمسی و سفر تحصیلی تعدادی از دانش‌آموختگان هنرهای تجسمی به خارج از ایران و بازگشت آنها در اواخر این دهه، نقاشی نوگرای ایران با انجمن خروس جنگی و گالری آپادانا کارش را آغاز می‌کند. اما به نظر می‌رسد حتی نسل اول نقاشان نوگرای ایران نیز مهم‌ترین آثار نقاشی نوگرای خود را ذیل گفتمان کلی ملّی‌گرایی شکل می‌دهند. جلیل ضیاپور پیشروترینِ این هنرمندان گرچه در نظریه و مکتوباتِ غالباً تعلیمی خود دربارهٔ سوررئالیسم و کوبیسم، بر اهمیت فرم محض و دلایل عدم بازنمایی یا طبیعت‌سازی در نقاشی مدرن تأکید می‌کند، اما در عمل و در آثاری که می‌آفریند نوعی نقاشی متأثر از فرم کوبیستی را اجرا می‌کند که غالباً نه آن‌چنان‌که خاصیت هنر مدرن غربی بود مبتنی بر مضامین نوآورانه و احساسات و افکار شخصی، بلکه بیشتر نوعی کاوش بوم‌گرایانه و جست‌وجوی پاستورال به‌دنبال تفاوت‌های اقوام و فرهنگ‌های محلی می‌شود. ضیاپور، نوآوری و مدرنیسم را تنها در فرم دنبال می‌کند و در مضمون اغلب به نقاشی از روستاییان و اقوام و فرهنگ‌های ایرانی می‌پردازد - یعنی همان چیزی که موضوع نقاشان پیش از او، شاگردان کمال‌الملک بود-. علی‌رغم آنکه ضیاپور آگاه بود که آنچه در هنر مدرن رخ داد نه‌تنها انقلاب در فرم نقاشی، بلکه تجربهٔ مدرنیته، رساندن این تجربه تا حد نهایی و تفسیر واقعیت پیچیدهٔ جوامع مدرن به فرم محض در نقاشی است، اما او و غالب نوگرایان هم‌نسلش قادر به گریز از سیاست‌های فرهنگی مدرنیزاسون در ایران نشدند و تلاش برای ایجاد نوعی هنر مدرن ملی را سرلوحهٔ کار خود قرار دادند. با آنکه چیزی حدود یک دهه، حاکمیت وقت به نقاشی مدرن روی خوش نشان نمی‌دهد و حتی نهادهایی همچون ادارهٔ هنرهای

زیبا آن را مخلِ ثبات و پیوستگی میراث هنر ملّی در ایران می‌دانند، اما هژمونی گفتار رسمی آن‌چنان است که به نظر می‌رسد حتی نوگراترین نقاشان ایران را نیز از سیطرهٔ گفتمان ناسیونالیستی در امان نمی‌گذارد. به نظر می‌رسد نسل اول نقاشان تحت تأثیر گفتار رسمی و با اهمیت یافتن موضوع ملیت، اگرچه با فرم‌های مدرن غربی تا حدی آشنایی یافته بودند، اما هدف اصلی‌شان جست‌وجوی نوعی هنر ملی بود که درعین‌حال مدرن نیز باشد. بعدتر، در همان سال‌های نخست دههٔ ۳۰ با جذب شدن بسیاری از نقاشان نوگرای ایران توسط ادارات و مشاغل دولتی، این تأکید بر ملّیت در کار نقاشان نوگرای ایران پررنگ‌تر هم شد. در این سال‌ها هنرمندان غالباً در پروژه‌های شناسایی فرهنگ بومی دولت مشارکت مستقیم داشتند. علاوه‌بر ضیاپور، کسانی چون هوشنگ پزشک‌نیا، منوچهر شیبانی، سیراک ملکونیان، و ... در دههٔ ۳۰ اغلب آثاری از اقوام، روستانشینان، زنان چادری و فرهنگ کوچه و بازار را در فرم‌هایی انتزاعی‌تر و مدرن‌تر از آنچه کمال‌الملکی‌ها انجام داده بودند، به تصویر کشیدند. (تصاویر ۱ تا ٤ نشان می‌دهد که طی دههٔ ۳۰ مسئلهٔ ملّیت و هویت ملّی، مهم‌ترین دغدغهٔ نسل اول نوگرایان ایرانی بود.)

تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
			
سیراک ملکونیان، شهر فرنگ، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۳۶ مأخذ: نقش و نگار، شمارهٔ ۳	سیراک ملکونیان، زنان چادری، رنگ و روغن روی بوم، دههٔ ۱۳۳۰ مأخذ: نقش و نگار، شمارهٔ ۵	هوشنگ پزشک‌نیا، تابستان، رنگ و روغن روی بوم، میانهٔ دههٔ ۳۰ مأخذ: نقش و نگار، شمارهٔ ۶	جلیل ضیاپور، کل امیر و گل بهار، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۳۴ مأخذ: ziapour.com

شاید بتوان تأثیر فرهنگی گفتمان ناسیونالیسم در دورهٔ پهلوی دوم و نوعی میل به جمع‌آوری فرهنگ فولکلور را که حامیان هنری برای استحکام مفهوم ایرانیت به دنبال آن بودند به نوعی دیگر در آثار این هنرمندان دید. چنین نگاهی به مردم کوچه‌بازار

در بسیاری از آثار کمال‌الملک و شاگردان او نیز دیده می‌شد. با رویکردی دیگر می‌توان هر دوی این گرایش‌ها (کار شاگردان کمال‌الملک و هنرمندان نوگرا) را در فرم‌های کلاسیک و نوگرا، جست‌وجوگری برای نوعی هنر ایرانی یا ملّی به‌شمار آورد. جست‌وجویی که از سال ۱۳۳۷ شمسی و پس از رسمیت یافتن هنر نوگرا اشکال انتزاعی‌تر و جسورانه‌تری به خود می‌گیرد. در نسل دوم هنرمندان نوگرا نوع پیچیده‌تری از بهره‌گیری از کارمایه‌های سنت و فرهنگ و اقلیم ایرانی را - به‌عنوان نمونه- می‌توانیم در آثار کسانی چون مارکو گریگوریان ببینیم. گریگوریان هنرمندی است که از سال‌های پایانی دهۀ ۱۳۳۰ جست‌وجوی نوع دیگری هنر نوگرای ملی را با استفاده از مواد، ابزارها و حتی خوراک معمول و روزمرۀ ایرانیان در کار خود نشان می‌دهد. قبل از توجه او به سنت ملی، در مقام هنرمندی مدرن و جهانی، موضوعاتی از نوع آشویتس مسئلۀ او هستند. مجموعه‌ای که در اجرا و موضوع بی‌شباهت به اثر مشهور گرانیکا نیست و در تفاسیری می‌تواند به ستمی که بر ارامنه رفت و نسل‌کشی آنها اشاره داشته باشد. اما پس از بازگشت گریگوریان به ایران و قرار گرفتن در فضای جدید، دغدغۀ او نیز به‌سمت تولید هنری مدرن و درعین‌حال با اصالت به معنایی ملی و بومی تغییر می‌کند. معروف‌ترین کارهای گریگوریان با استفاده از مواد ایرانی که – از سال‌های پایانی دهۀ ۱۳۳۰ آغاز می‌شود و در دهۀ ۱۳٤۰ قوام می‌یابد و – گاهی در نمونه‌هایی همچون آبگوشت‌ها به نوعی پاپ آرت ایرانی پهلو می‌زند، از این جمله هستند (تصاویر ۵–۸). کاهگل و آیینه یکی از مهم‌ترین ابزارهای بیانی هنرمندان نوگرا در این زمان هستند.

تصویر ۵

مارکو گریگوریان،۱۳۳۶
مأخذ iranicaonline.org

تصویر ۷

مارکو گریگوریان، جزیرۀ خارک، ۱۳۴۲
مأخذ iranicaonline.org

تصویر ۶

مارکو گریگوریان، آبگوشت دیزی، ۱۳۴۷
مأخذ iranicaonline.org

تصویر ۸

مارکوگریگوریان، کاهگل طلایی، ۱۳۴۷
مأخذ iranicaonline.org

۳. بازگشت به هویت ملّی ذیل گفتمان اصالت‌گرا

دهۀ ۱۳۴۰ شمسی با خیزش‌های اروپای دهۀ ۱۹۶۰ میلادی مصادف بود. طی این دهه، نوعی ضدیت با فرهنگ و عقلانیت غربی در میان جوانان و روشنفکران کشورهای پیشرفتۀ غربی رواج داشت. غرب جایی دانسته می‌شد که در آن انسان به موجودی «تک‌ساحتی» بدل شده و در زندگی ماشینی غرق شده بود. در مقابل «جهان سوم» جایی دانسته می‌شد که انسان‌ها هنوز به طبیعت وفادارند و اگر قدرت‌های استعماری در آنجا نباشند می‌توانند محل تحقق آمال ازدست‌رفتۀ انسانی باشد. «جهان‌سوم‌گرایی» که توسط روشنفکرانی چون ژان پل سارتر[1] و هربرت مارکوزه[2] تبلیغ می‌شد با مقاومت‌های ناسیونالیستی علیه استعمارگران در کشورهای جهان سوم همچون الجزایر و ویتنام هم‌زمان شد. روشنفکران جهان سومی همچون فرانتس فانون[3] و امه سزر[4] نیز با تأکید بر «فرهنگ بومی» و «خودی» به بازگشت به اصالت‌های فرهنگ بومی خود در مقابل غرب تأکید کردند. این گفتمان از طریق دانشجویان ایرانی که در غرب تحصیل می‌کردند به ایران وارد شد و با نگاهی ستایش‌گرانه به سنت بومی در سال ۱۳۴۱ شمسی و کتاب «غربزدگی» آل‌احمد نمادین شد. هرچند پیش و پس از این کتاب کسانی تحت تأثیر همین گفتمان انتقاد از غرب و گرایش به اصالت‌های خودی بودند. نتیجۀ این گفتمان در ایران، کنار گذاشتن فرهنگ خارجی و جانشین کردن آن با اصالت فرهنگ خودی بود، حتی اگر تا حدودی زیادی احتیاج به بازآفرینی و برساخت داشت. این گفتار آنقدر پیش رفت تا به ستایش افراطی هر چیز بومی و خودی رسید. برای مثال، سرمقاله‌ای در سال ۱۳۴۷ دربارۀ فرهنگ و مردم در فردوسی چنین نوشته بود: «ما از فرنگی و خارجی‌پرست که ما را تحقیر می‌کند متنفریم... ما همین ایران را، علی‌رغم تمام آداب و سنن کهن آن و با تمام مشکلات و مصائبش، از تمام دنیا بیشتر دوست داریم، همین ایران با تمام عقب‌ماندگی تحمیلی‌اش... با خرافاتش، دورویی‌ها و حقه‌بازی‌ها... به همان ترتیب آداب و سنن و شیوۀ ابراز احساساتمان... اعتقادات و فولکلورمان را دوست داریم... و [مایلیم] نگذاریم فرنگی‌مآبی که مرعوب غرب است

1. Jean-Paul Sartre
2. Herbert Marcuse
3. Frantz Fanon
4. Aimé Césaire

نابودشـان کند» (نبـوی، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

گفتمـان «اصالت‌گرایـی» اگرچـه خـود از «جهان‌سـوم‌گرایی» ناشـی می‌شـد، امـا فاقـد سـویه‌های انتقـادی آن بـه سیاسـت غـرب و گفتـاری فرهنگی‌تـر بـود کـه می‌توانسـت در بسـیاری حیطه‌هـا به‌شـدت بـا ایرانی‌گری و ملیت‌گرایی هم‌پوشـانی داشـته باشـد و بنابراین و به‌خصـوص از نیمـهٔ دهـهٔ ۱۳٤۰ شمسـی تـا حـد زیـادی توسـط نهادهـای دولتـی جذب شـد و بـه بخشـی از سیاسـت‌های فرهنگـی پهلـوی دوم بدل شـد. «شـورای عالـی فرهنگ و هنـر» در سـال ۱۳٤٦ بـه دسـتور شـاه و به‌منظـور تنظیـم سیاسـت فرهنگـی و هماهنـگ کـردن برنامه‌هـای متنـوع فرهنگـی و هنـری که در کشـور اجرا می‌شـد تأسـیس شـد. چنین سـازمانی از سـوی یونسـکو نیـز مـورد تشـویق قـرار می‌گرفـت کـه در آن زمان می‌کوشـید مقولـهٔ «سیاسـت‌گذاری مـدون فرهنگـی» را بیـن دولت‌هـای عضـو ترویـج کند. این شـورا طـی برنامه‌هـای چهـارم و پنجم توسـعه، سیاسـت‌های فرهنگـی را تنظیم کـرد. از این زمان بـه بعـد، بـه فرهنـگ از جنبـهٔ تأثیـر آن بـر «تحکیم مبانـی وحدت ملّـی» توجه شـد. چنگیز پهلـوان در مقالـهٔ برنامه‌ریـزی فرهنگـی در ایـران می‌نویسـد: «توجـه بـه اصالـت فرهنگـی عامـل مهـم تقویـت مبانـی وحدت ملّی اسـت... و وحدت ملّـی اگر بر مبنـای خودآگاهی از میراث فرهنگی اسـتوار باشـد اسـتحکام بیشـتری خواهـد یافت»... و در ادامـه نیز به موضوع مطـرح شـدن نوعـی خودآگاهـی فرهنگـی در محافـل روشـنفکری با تکیـه بر بازگشـت به گذشـته و طـرد ارزش‌هـای غرب تأکیـد می‌کنـد (پهلـوان، ۱۳۵۳: ۱۳–۲۰).

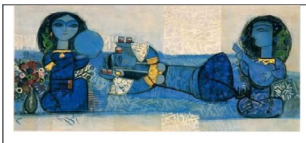
یکـی دیگـر از نهادهایـی کـه می‌تـوان آن را نشـانی از جـذب گفتمان اصالت‌گرا توسـط دولـت و توسـعهٔ بخـش نظـری آن دانسـت «انجمـن شاهنشـاهی فلسـفه» بـود. ایـن انجمن بنیان نهاده شـد و بسـیاری از پژوهشـگران فلسـفهٔ شـرق ازجمله هانری کربن و توشـیهیکو ایزوتسـو در آنجـا گـرد آمدند. همچنین کسـانی همچون احسـان نراقی و داریوش شـایگان کـه هـر دو در حوزهٔ اسـلام و شـرق صاحب‌نظر بودنـد از اعضای انجمن بودنـد. انجمن، به برگـزاری نشسـت‌ها و سـخنرانی‌ها اقدام کرد و دوره‌هـای بلندمدّت و کوتاه‌مدّت پژوهشـی را در زمینه‌های فلسـفه اسـلامی، فلسـفهٔ شـرق و فلسـفه تطبیقی برای علاقه‌مندان دایر کرد. ایـن نهـاد، اگرچـه به‌عنوان نهـاد حامی هنر کار نمی‌کرد، اما به‌شـکلی غیرمسـتقیم توانسـت گفتارهـای اصالت‌گـرا را – کـه بـه فرهنـگ و اندیشـهٔ شـرقی و ملـی ارجحیـت می‌دادنـد– به‌شـکل نظـری تقویت و ترویـج کند.

سایر نهادهایی که توسط دولت پهلوی بنا نهاده شد همچون تالار رضا عباسی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تالار رودکی، مدرسهٔ عالی سینما و تلویزیون، تئاتر شهر، فستیوال فیلم تهران، موزهٔ رضا عباسی، موزهٔ فرش، موزهٔ هنرهای معاصر و بسیاری نهادهای دیگر، همچنین جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و جشن هنر شیراز نیز اگرچه بر هنرهای تجسمی تأثیر مستقیمی نداشتند، اما با اصل قرار دادن دو مقولهٔ مدرن‌بودگی و درعین‌حال بازگشت به گذشتهٔ بومی چارچوب کلی هنر ملّی نوین ایران را سازمان می‌دادند. بسیاری از این نهادها بی‌واسطه یا باواسطه توسط دفتر مخصوص فرح پهلوی اداره می‌شدند که گرایش شدیدی به تلفیق هنر مدرن و اصیل ایرانی داشت و به‌خصوص آثار نوگرا با مضامینی این‌چنینی از توجه و حمایت مالی این نهاد و شخص فرح پهلوی برخوردار بودند.

گفتمان‌های اصلی‌ای همچون پروپاگاندای هنری در راستای ایرانی‌گری که در پهلوی اول در کار نهادهایی همچون انجمن آثار ملّی دیده می‌شد، میل به کاوش در میراث گذشته برای شکل دادن به مفهوم ملّیت مدرن که در کار نهادهایی همچون ادارهٔ حفریات در پهلوی اول و مجلات هنری دولتی و موزه‌ها و ادارهٔ هنرهای زیبا در پهلوی دوم دیده می‌شد و جست‌وجوی دائمی برای پیوند میان مدرن بودن و ملیت در کار نسل اول هنرمندان ایرانی وجود دارد. این بنیان‌ها سبب می‌شود تا جریانی موسوم به نوسنت‌گرایی در دههٔ چهل به مهم‌ترین جریان هنر نوگرا بدل شود. طبق تعریف، نوسنت‌گرایی نوعی بازتفسیر نظام یا نظام‌های ارزشی قراردادی حاکم بر هنر است. این نظام‌های ارزشی هم شامل تکنیک و هم محتوا هستند و معمولاً توسط مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند (کشمیرشکن، ۱۳۹٤: ۱۰۱). سقاخانه مشهورترین نام در جریان نوسنت‌گرایی است. عنوان «سقاخانه» برای اولین‌بار توسط کریم امامی منتقد هنر، روزنامه‌نگار و مدرس زبان انگلیسی در هنرکدهٔ هنرهای تزیینی تهران به کار رفت. این نام در ابتدا برای توصیف آثار هنرمندان نقاش و مجسمه‌سازی عنوان شد که برخی عناصر موجود در هنر نذری شیعی را در آثار نوگرای خود مورد استفاده قرار می‌دادند. اما بعدتر به‌تدریج برای اشکال گوناگون نقاشی و مجسمه‌سازی مدرن ایران به کار رفت که در آنها از عناصر سنتی-تزیینی استفاده شده بود. نکتهٔ قابل‌توجه دربارهٔ جریان‌های سقاخانه و نقاشی‌خط وابستگی این دو جریان به هنرکدهٔ هنرهای تزیینی

به‌عنوان یک نهاد است. اکثر هنرمندان منسوب به جریان سقاخانه به‌عنوان دانشجو یا استاد در این دانشکده که قرار بود بر هنرهای کاربردی تأکید داشته باشد کار و فعالیت می‌کردند. کار هنرمندان سقاخانه چنان پیش رفت که نه‌تنها به‌عنوان جریان رسمی هنر مدرن ایران هویت و رسمیت یافتند، بلکه کارهایشان در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی مکرراً به نمایش گذاشته شد و به‌عنوان جریانی مدرن و درعین‌حال ملی مورد استقبال قرار گرفتند.

هنر نوگرای ایران که از آغاز دغدغهٔ ملیّت/هویت/ اصالت را در کنار مسئلهٔ مدرن‌بودگی داشته با جریان سقاخانه به اوج خود رسید. اما همان‌طور که تا به اینجا شرح داده شد، وجود چنین دغدغه‌ای - به این اندازه همگانی و اثرگذار بین هنرمندان نوگرای ایرانی- تا حد زیادی به شکل ورود تجدد به ایران و همگانی شدن با استقرار دولت پهلوی و هژمونیک شدن گفتمان ملّی‌گرایی ارتباط پیدا می‌کند. با این پیشینه می‌توان پی برد که چرا سقاخانه و نقاشی‌خط و کار کسانی چون پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی در میانهٔ دههٔ چهل، مهم‌ترین جریان‌های هنری نوگرای ایران در تمام دوره‌ها به‌شمار می‌روند، هنرمندان زیادی را به خود جذب می‌کنند و نوع خاصی از هنر نوگرا را به‌عنوان هنر نوگرای ایران به جهان آن روز معرفی می‌کنند. دو جریان سقاخانه و نقاشی‌خط می‌توانستند به‌نوعی تمامی این گفتمان‌ها را در خود به‌شکلی نمادین تجمیع کنند؛ هم از بیانی مدرن بهره ببرند و هم با ارجاع به گذشته مفهوم «ملّیت» را عرضه کنند (تصاویر ۹-۱۲).

			
تصویر ۹	تصویر ۱۰	تصویر ۱۱	تصویر ۱۲
پرویز تناولی، هیچ و صندلی، ۱۳۵۲	فرامرز پیلارام، مسجد اصفهان، ۱۳۴۱	منصور قندریز، ۱۳۴۲، بدون عنوان	ناصر اویسی، اواخر دههٔ ۱۳۴۰، رقص با پنج استکان
مأخذ: iranicaonline.org	مأخذ iranicaonline.org	مأخذ iranicaonline.org	مأخذ iranicaonline.org

نتیجه‌گیری

آنچه در این مقاله پی گرفته شد تأثیر هم‌زمان گفتمان‌های روشنفکری و حامیان رسمی هنر بر هنرهای نوگرای ایران در عصر پهلوی بود. اگرچه این گفتمان‌ها حیطه‌های مختلفی از اضطرار دولت-ملّت‌سازی و زمینه‌سازی با تأسیس نهادهای مدرن، تا ایرانی‌گری و باستان‌گرایی، همچنین نوعی بومی‌گرایی متأثر از گفتار اصالت‌گرا را در بر می‌گرفتند، اما به نظر می‌رسد چه آنجا که دولت و روشنفکران در ساخت دولت-ملّت جدید ایران با یکدیگر توافق دارند و چه آنجا که روشنفکران با گفتمان‌های جهان‌سوم‌گرا و اصالت‌گرا نگاهی انتقادی به دولت دارند، دال مرکزی تمام این گفتمان‌های متفاوت، مفهوم «ملّیت» است.

در پهلوی اول، اگرچه هنرهای تجسمی مدرن شکل نگرفت، اما گفتمان دولت-ملّت‌سازی با تکیه بر مفهوم ملّیتی که در تاریخ پیشااسلام جست‌وجو می‌شد، پروژهٔ مدرنیزاسیون را آغاز کرد. این امر موجب تأسیس نهادهای اثرگذاری همچون موزه‌ها، ادارهٔ باستان‌شناسی و مؤسسهٔ مردم‌شناسی و همین‌طور دانشگاه تهران شد. در این زمان، این نهادها گرچه هنر نوگرایی را شکل ندادند، اما با ترویج گفتمان‌های ملّی‌گرا بر شکل هنر نوگرایی که از دههٔ ۱۳۲۰ شمسی به بعد پدید آمد اثرگذار شدند. ناسیونالیسم استوار بر باستان‌گرایی و ایرانی‌گری که در پهلوی اول با نهادهای فرهنگی همچون «انجمن آثار ملّی» و «فرهنگستان زبان» ترویج می‌شد، در عصر پهلوی دوم با افزودن فرم‌هایی از میراث هنری اسلامی، در نشریات هنری دولتی همچون «نقش و نگار» و «هنر و مردم» و نیز اداراتی همچون «ادارهٔ هنرهای زیبا» ادامه پیدا کرد. اگر در پهلوی اول مفهوم ملّیت در تاریخ باستان جست‌وجو می‌شد، در پهلوی دوم جست‌وجو در فرهنگ و هنر عامه نیز برای تکمیل جزئیات هنر ملّی به کار گرفته شد. بعدتر نیز با عمومی‌شدن گفتار روشنفکرانه‌ای که با تأسی از جهان‌سوم‌گرایی به‌دنبال اصالت‌های فرهنگ خودی و بومی بود و بنابراین با پرهیز از غرب‌گرایی به تقویت و تثبیت فرهنگ ملّی می‌انجامید، همچنان مفهوم «ملّیت» اثرگذارترین نقش را در سیاست‌های فرهنگی و گفتمان‌های روشنفکری اثرگذار بر هنر نوگرا داشت. جذب گفتار اخیر توسط نهادهای دولتی همچون «شورای عالی فرهنگ و هنر» و «انجمن شاهنشاهی فلسفه» انجام گرفت

و در برنامه‌هایی همچون «جشنوارهٔ هنر شیراز» جزئیات سلیقهٔ حاکمان پهلوی دوم نمادین شد. بدین ترتیب، در هنرهای نوگرای تجسمی نیز توجه به نوعی فرهنگ بومی و ملّی به جریان اصلی بدل شد که گاهی با نوعی مردم‌گرایی و قوم‌نگاری در فرمی مدرن در اواخر دههٔ ۱۳۲۰ و دههٔ ۱۳۳۰ شمسی دیده می‌شد (ضیاپور، شیبانی، پزشک‌نیا و ...) و گاهی در مدرنیسمی انتزاعی که عناصری از گذشته را وام می‌گرفت (همچون آثار تناولی و زنده‌رودی و به‌طورکلی جریان سقاخانه و نقاشی‌خط).

منابع:

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹)، تاریخ ایران مدرن، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

آندرسن، بندیکت (۱۳۹۳)، جماعت‌های تصوری، ترجمهٔ محمد محمدی، تهران: رخ‌داد نو.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲)، مشروطهٔ ایرانی، تهران: اختران.

آشوری، داریوش (۱۳٦۸)، «نظریه غربزدگی و بحران تفکر در ایران»، ایران‌نامه، شمارهٔ ۲۷. ص ص ٤٥٤-٤٦٠.

آشوری، داریوش (۱۳۷۷)، ما و مدرنیت، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.

آشتیانی، اسماعیل (۱۳۵۸)، «محمد غفاری (کمال الملک)»، وحید، شمارهٔ ۲٦۲ و۲٦۳، ص‌ص ۱۰-۱۸.

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۷)، این دو حرف: برگزیدهٔ گفتارها و گفت‌وگوها ۱۳۸۱ تا ۱۳۸٤، با چند نوشته از سال‌های دور، تهران: انتشارات دید.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران: نشر آتیه.

آغداشلو، آیدین (۱۳۷۸)، از پیدا و پنهان: آیدین آغداشلو در گفت‌وگویی بلند با اصغر عبداللهی و محمد عبدی، تهران: کتاب سیامک.

انتخابی، نادر (۱۳۷۹)، «ایرانیان و اندیشه ناسیونالیسم» در ایران و مدرنیته: گفتگوهای رامین جهانبگلو با پژوهشگران ایرانی و خارجی، رامین جهانبگلو، تهران: نشر گفتار.

پهلوان، چنگیز (۱۳۵۳). «برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران»، نگین، شمارهٔ ۱۱۵، ص‌ص ۲-۳.

جباری، غلامحسین (۱۳۳٤)، «در پیرامون این مجله»، نقش و نگار، شمارهٔ ۱، ص. ۲.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹٤)، هنر معاصر ایران، تهران: نشر نظر.

کلباسی، ایران (۱۳۸۷)، ساخت اشتقاقی واژه در فارسی امروز، چاپ سوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

وحدت، فرزین (۱۳۸۳)، رویارویی ایرانیان با مدرنیت، تهران: ققنوس.

مجابی، جواد (۱۳۹۲)، سرآمدان هنر نو، تهران: به‌نگار.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳)، «ملّی‌گرایی تمرکز و فرهنگ در غروب قاجاریه و طلوع پهلوی»، ایران‌نامه، شمارهٔ ٤٧، ص‌ص ٤٧٩ –٥٠٨.
مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران الف (۲۵۳۵)،جزوه اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران، جلد اول. ص ۱.
مرکز اسناد و آمار وزارت فرهنگ و هنر ایران ب (۲۵۳۵)،جزوه اسناد و اطلاعات نیم قرن فرهنگ و هنر ایران، جلد سوم. ص ۳.
نبوی، نگین (۱۳۸۸)، روشنفکران و دولت در ایران، سیاست، گفتار و تنگنای اصالت، ترجمهٔ حسن فشارکی، تهران: نشر شیرازه.
نبوی، نگین (۱۳٤۱). «آشنایی با مکانی ناشناخته»، هنر و مردم، شمارهٔ ۱، صفحهٔ ۱–۷.
Chehabi, Houchang E. (۱۹۹۳) Staging the Emperor’s New Clothes: Dress Codes and Nation-Building under Reza Shah, Iranian Studies, vol. ۲٦, No. ٤-۳. P۲۲۲.p.
Grigor, Talinn (۲۰۰٤) Recultivating “Good Taste”: The early Pahlavi Modernists and Their Society for National Heritage, Iranian Studies, vol. ۳۷, No.۱. p۱۹.p.