نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۴ / زمستان ۱۴۰۴
صفحات ۲۹ - ۱۷ (مقاله پژوهشی)

مکتب سقاخانه، روشنفکران بومی گرا و آثار نمایشی با نمونه موردی "یادمانی برای فرهاد و کوه" پرویز تناولی و نمایشنامهٔ "پهلوان اکبر" بهرام بیضایی

/// حسن فرضی‌پور علی کمر[1*]، دکتر مجید سرسنگی[2]، دکتر کاظم نظری[3]

[1] دانشجوی دکتری تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] دانشیار گروه تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[3] استادیار گروه تئاتر، دانشکده هنر، دانشگاه بین المللی سوره، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۲۰-۰۶-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۲۲-۰۷-۱۴۰۴

چکیده

این پژوهش به بررسی نسبت اندیشه روشنفکری ایرانی با مکتب سقاخانه در هنرهای تجسمی و تئاتر، در بستر تحولات فرهنگی و اجتماعی سال‌های پایانی حکومت پهلوی دوم می‌پردازد. روش تحقیق این مطالعه، تحلیل تطبیقی با رویکرد تاریخی-مفهومی است که با تمرکز بر دو مؤلفه نظری «غرب‌زدگی» و «بازگشت به اصالت عامیانه»، به سنجش پیوند میان آثار هنرمندان تجسمی و نمایشنامه‌نویسان ایرانی پرداخته است. یافته‌ها نشان می‌دهند که مکتب تجسمی سقاخانه، با بهره‌گیری از عناصر آیینی و اشیاء مذهبی چون قفل، پنجه، تسبیح، و پنجره مشبک، کوشیده است تا نمادهای فرهنگی شیعی را در قالبی نوگرا بازآفرینی کند. در تئاتر نیز، نمایشنامه‌نویسانی چون بهرام بیضایی، علی نصیریان و اسماعیل خلج با استفاده از فرم‌های نمایشی سنتی نظیر روحوضی، نقالی و شخصیت‌های عامه‌پسند، به بازنمایی فقدان سنت‌های اخلاقی و اجتماعی در دوران مدرن پرداخته‌اند. نمونه‌های موردی چون «یادمانی برای فرهاد و کوه» اثر پرویز تناولی و «پهلوان اکبر می‌میرد» اثر بیضایی، نشان می‌دهند که هنرمندان این جریان با رویکردی نوستالژیک، در پی بازتعریف هویت فرهنگی ایرانی در مواجهه با مدرنیته بوده‌اند. بر این اساس، پیشنهاد می‌شود که عنوان «مکتب سقاخانه» نه‌تنها برای جریان هنرهای تجسمی، بلکه برای جریان تئاتر ایرانی نیز به‌کار رود؛ چراکه هر دو حوزه با بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه و مناسک آیینی، در تلاش برای خلق هنری بومی و مدرن هستند که بازتابی از خویشتن فرهنگی در عصر نوسازی است. نتیجه پژوهش حاکی از آن است که مکتب سقاخانه، در هر دو عرصه تجسمی و نمایشی، تلاشی برای تلفیق سنت‌های بومی با زبان مدرن هنر است.

واژگان کلیدی

روشنفکران بومی گرا، مکتب تجسمی سقاخانه، تئاتر سقاخانه.

استناد: فرضی‌پور، حسن، سرسنگی، مجید و نظری، کاظم. (۱۴۰۴). مکتب سقاخانه، روشنفکران بومی گرا و آثار نمایشی با نمونه موردی "یادمانی برای فرهاد وکوه" پرویز تناولی و نمایشنامهٔ "پهلوان اکبر" بهرام بیضایی. (e7301.134). رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۴)، ۱۷-۲۹. DOI: 10.22034/ra.2025.2040668.1474

این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده سوم حسن فرضی پور علی کمر با عنوان «نسبت جریان های روشنفکری و ادبیات نمایشی در ایران (۱۳۴۰-۱۳۵۷) در رشته مطالعات عالی تئاتر از دانشگاه تهران است.

* نویسنده مسئول: E-mail: Hasan.farzi.p@gmail.com

مقدمه

مدرنیته پدیده‌ای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است که در پی رخدادهایی چون شهرنشینی، استعمار، سکولاریزاسیون، توسعه نهادهای مدنی و صنعتی‌شدن شکل گرفته و با مفاهیمی چون رشد، پیشرفت، نوآوری، رهایی و نگاه به آینده شناخته می‌شود. در برابر آن، جامعه سنتی با محافظه‌کاری و دلبستگی به گذشته و سنت تعریف می‌گردد. در مطالعات متعددی پیرامون تجربه مدرنیته در ایران از جمله آثار محمدعلی همایون کاتوزیان، مهرزاد بروجردی (۱۹۹۶)، علی قیصری (۱۹۹۸)، فرزین وحدت (۲۰۰۲)، نگین نبوی (۲۰۰۳)، مجید شریفی (۲۰۰۸)، کامران متین (۲۰۱۳)، افشین متین (۲۰۱۸) و مجموعه آثار علی میرسپاسی—نشان داده شده است که مفهوم مدرنیته در ایران هرگز به‌طور کامل با معنای غربی آن پذیرفته نشده است. با وجود تلاش‌های روشنفکران[1] ایرانی در شکل‌گیری مدرنیته، این مفهوم پیش از آنکه به ساختار اندیشه و نظام اجتماعی بدل شود، بارها مورد تردید قرار گرفته است. از مهم‌ترین دوره‌های تقابل مدرنیته و سنت، دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی است که روشنفکران ایرانی در هم‌صدایی با کنشگران سنتی، به بازگشت به اصالت فرهنگی و دینی گرایش یافتند. آنان مدرنیته را عامل تخریب باورها و سنت‌ها دانسته و کوشیدند با بهره‌گیری از اندیشه‌های مدرن، خود مدرنیته را نقد کنند. از جمله متفکران مؤثر بر این جریان، مارتین هایدگر بود که با نقد بنیادین مدرنیته، الهام‌بخش روشنفکرانی چون احمد فردید، جلال آل احمد، داریوش شایگان، احسان نراقی، سید حسین نصر و علی شریعتی شد. همچنین، ایدئولوژی جهان‌سوم‌گرایی با آثاری از فرانتس فانون، آلبرت ممی و امه سزر، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری نگرش فرهنگی و سیاسی این دوره داشت. این جریان فکری، روشنفکر ایرانی را در موقعیت بازاندیشی نسبت به غرب قرار داد؛ موقعیتی که در آن، مفاهیمی چون شرق، سنت، بومی‌گرایی و اصالت فرهنگی بازتعریف شدند. اصطلاح «غرب‌زدگی[2]» و نقد سیاسی-فرهنگی آل احمد، به روشنفکر ایرانی هویتی بومی بخشید. در همین دوره، گرایشی نوظهور در میان هنرمندان تجسمی و نمایشی نسبت به فرهنگ عامه پدید آمد. این گرایش، با حمایت روشنفکران و نهادهای رسمی، به شکل‌گیری «مکتب سقاخانه» در هنرهای تجسمی انجامید. با این حال، چنین نام‌گذاری‌ای در حوزه تئاتر صورت نگرفت.پیشنهاد این مقاله آن است که با توجه به زمینه‌های فرهنگی و هنری این دوران، اصطلاح «مکتب سقاخانه تئاتر» به عنوان مفهومی علمی، برای جریان تئاتری هم‌راستا با مکتب سقاخانه تجسمی به‌کار رود؛ جریانی که با بهره‌گیری از عناصر آیینی و فرهنگ عامه، در پی بازتعریف هویت فرهنگی ایرانی در مواجهه با مدرنیته بوده است.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، تحلیل تطبیقی با رویکرد تاریخی-مفهومی است. در این چارچوب، آثار هنری مکتب سقاخانه در حوزه تجسمی (مانند مجسمه‌های پرویز تناولی) با متون نمایشی مرتبط (مانند نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و علی نصیریان) مقایسه شده‌اند. داده‌های پژوهش شامل نمونه‌های هنری، متون نمایشی، و منابع نظری مرتبط با روشنفکری ایرانی، غرب‌زدگی و فرهنگ عامه هستند. تحلیل بر اساس بررسی عناصر آیینی، نمادهای مذهبی، و ساختارهای نوستالژیک در آثار هنری انجام شده است. این روش امکان کشف پیوندهای معنایی میان سنت‌های فرهنگی و بیان هنری مدرن را فراهم می‌سازد. محدودیت پژوهش در تمرکز بر نمونه‌های خاص و عدم‌بررسی مخاطب یا اجراهای زنده است.

پیشینه پژوهش

در بررسی مکتب سقاخانه در هنرهای تجسمی ایران طی سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ خورشیدی، علاوه بر رساله‌های دانشگاهی، می‌توان به مقالاتی چون «بازکاوی مجسمه‌های پرویز تناولی» اثر یعقوب آژند، آذر میدی و مهدی حسینی اشاره کرد. تمرکز پژوهشگران هنرهای تجسمی بر این مکتب، به‌ویژه در تحلیل عناصر آیینی و فرهنگ عامه، موجب شکل‌گیری پیشینه‌ای گسترده و تخصصی شده است. با این حال، به دلیل ماهیت میان‌رشته‌ای موضوع، پیوند میان مکتب سقاخانه و هنرهای نمایشی کمتر موردتوجه قرار گرفته است. نوآوری پژوهش حاضر در آن است که با درک فضای فرهنگی دوران، به تحلیل هم‌زمان آثار تجسمی و نمایشی پرداخته و امکان اطلاق عنوان «مکتب سقاخانه» به جریان تئاتری را بررسی می‌کند. در حوزه تئاتر، برخلاف مطالعات گسترده در هنرهای تجسمی، اصطلاح «تئاتر سقاخانه» نخستین‌بار توسط ناصر حسینی مهر در کتاب تئاتر در ایران (۱۴۰۰) مطرح شده است. وی با استناد به دیدگاه برخی منتقدان، نمایش‌هایی با گرته‌برداری از مسلک‌های پهلوانی، آیینی و جاهلی را ذیل این عنوان طبقه‌بندی می‌کند (ص: ۲۰۳). این اصطلاح، ریشه در مفهوم «تئاتر عامه» دارد که در اواخر دهه ۱۳۴۰ در ادبیات ژورنالیستی تئاتر ایران رایج شد و روزنامه‌نگاران بر توسعه آن تأکید داشتند (قلی‌پور، ۱۳۹۷: ۲۵۷). نغمه ثمینی نیز در کتاب تماشاخانه اساطیر (۱۳۹۹)، با توجه به نقش مکان قهوه‌خانه در آثار اسماعیل خلج، اصطلاح «تئاتر قهوه‌خانه‌ای» را برای نمایش‌هایی با فضای قهوه‌خانه‌ای پیشنهاد می‌کند (ص: ۲۵۵). با این‌حال، این عنوان بیشتر مناسب نمایش‌های سنتی است که توسط هنرمندان غیرآکادمیک اجرا می‌شوند، نه آثار هنرمندان تئاتری که عناصر سنتی را در ساختار مدرن به‌کار می‌گیرند. در مقایسه میان اصطلاحات «تئاتر سقاخانه»، «تئاتر عامه» و «تئاتر قهوه‌خانه‌ای»،

اصطلاح نخست به‌دلیل ظرفیت مفهومی، پیوند با مدرنیته بومی، و امکان انتساب به دوره و سبک مشخص، مناسب‌تر ارزیابی می‌شود. از این‌رو، پژوهش حاضر اصطلاح «تئاتر سقاخانه» را در همراهی با مکتب تجسمی سقاخانه برمی‌گزیند؛ اصطلاحی که بازتاب‌دهنده روح زمانه و گرایش هنرمندان به سنت‌های فرهنگی در مواجهه با مدرنیته است.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم روشنفکری در مطالعات مدرن، به‌عنوان یکی از عوامل بنیادین در شکل‌گیری مدرنیته شناخته می‌شود. روشنفکران، به‌مثابه حاملان اندیشه انتقادی و تولیدکنندگان ایده‌های نو، نقش واسطه‌ای میان سنت و نوگرایی ایفا کرده‌اند. از منظر آلوین وارد گلدنر در کتاب آینده روشنفکران و ظهور طبقه جدید (۱۹۷۹)، روشنفکران گروهی اجتماعی‌اند که با ترویج تفکر انتقادی، به بازسازی معنایی جهان متلاشی‌شده سنتی می‌پردازند. ژولین بندا (۱۹۲۷) در اثر کلاسیک خود، روشنفکر را مدافع حقیقت در برابر منافع سیاسی و اجتماعی تعریف می‌کند و بر استقلال فکری او تأکید دارد. رمون آرون (۱۹۵۵) و ژان پل سارتر (۱۹۷۲) نیز با تمرکز بر مسئولیت اجتماعی روشنفکر، او را کنشگری می‌دانند که در برابر ساختارهای قدرت موضع‌گیری می‌کند. آیزایا برلین (۲۰۰۰) با تفکیک دو نوع آزادی، روشنفکر را حامل تنوع فکری و مدافع تکثرگرایی می‌داند. توماس سوئل (۲۰۱۱) نیز در تحلیل انتقادی خود، روشنفکر را تولیدکننده ایده‌های بدیع و گاه غیرعملیاتی معرفی می‌کند که در شکل‌دهی به گفتمان‌های فرهنگی نقش مؤثری دارد. در جمع‌بندی، دو مؤلفه اصلی روشنفکری عبارت‌اند از: تولید اندیشه نو و نقد ساختارهای موجود. این دو مؤلفه در بستر تاریخی ایران، به‌ویژه در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی، زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان‌هایی چون مکتب سقاخانه در هنرهای تجسمی و نمایشی شده‌اند. روشنفکران این دوره، با نقد مدرنیته غربی و بازگشت به فرهنگ عامه، کوشیدند تا سنت را در قالبی نو بازتعریف کنند. بنابراین، مبانی نظری این پژوهش بر نقش روشنفکران در بازسازی هویت فرهنگی و مواجهه انتقادی با مدرنیته تمرکز دارد؛ رویکردی که در آثار هنری مکتب سقاخانه بازتاب یافته است.

مولفهٔ نخست: نگرش انتقادی و مفهوم غربزدگی

یکی از مؤلفه‌های بنیادین روشنفکری مدرن، نگرش انتقادی نسبت به ساختارهای فکری و اجتماعی موجود است. به تعبیر کانت، دوران مدرن عصر نقادی است که هیچ امر مقدسی از نقد مصون نمی‌ماند (کانت، ۱۳۸۳: ۲۰۰). آلوین گلدنر نیز روشنفکر را کنشگری اجتماعی می‌داند که با ترویج خرد انتقادی، به بازسازی معنایی جهان سنتی می‌پردازد (گلدنر، ۱۹۷۹: ۲۸). در ایران، این نگرش انتقادی در قالب اصطلاح «غرب‌زدگی» نمود یافت؛ مفهومی که نخستین‌بار توسط احمد فردید مطرح شد و بعدها توسط جلال آل احمد در کتاب غرب‌زدگی صورت‌بندی شد. این اصطلاح، واکنشی به شیفتگی برخی متفکران ایرانی نسبت به مظاهر تمدن غربی بود و در بستر فرهنگی ایران، به‌عنوان نقدی بومی بر مدرنیته وارداتی تلقی شد. به گفته میرسپاسی، غرب‌زدگی تصویری از مدرنیته را ترسیم می‌کند که تنها در بافت ملی ایرانی قابل تحقق است (میرسپاسی، ۱۳۹۸: ۱۶۶). این مؤلفه، زمینه‌ساز شکل‌گیری جریان‌هایی هنری شد که با بهره‌گیری از عناصر سنتی، به نقد مدرنیته پرداختند.

مولفهٔ دوم: اندیشه بدیع و ایدهٔ بازگشت به بوم ایرانی

دومین مؤلفه روشنفکری، تولید اندیشه‌های نو در پاسخ به مسائل اجتماعی است. آیزایا برلین، توماس سوئل و رمون آرون روشنفکر را فردی اهل اندیشه می‌دانند که حرفه‌اش با تولید ایده آغاز و پایان می‌یابد (سوئل، ۱۴۰۱: ۲۴) (آرون، ۱۴۰۱: ۲۷۶). در ایران، این اندیشه نو در قالب «بومی‌گرایی» نمود یافت؛ رویکردی که به‌عنوان واکنشی به جهان‌گرایی و حس لامکانی، بر بازگشت به مکان، تاریخ و فرهنگ ایرانی تأکید دارد (فراستخواه، ۱۳۹۹: ۲۰۹). رولند رابرتسون بومی‌گرایی را نوعی ایدئولوژی خانه‌محور با پارادایم‌های نوستالژیک می‌داند (رابرتسون، ۱۳۸۰: ۳۲۷). روشنفکران بومی‌گرا در ایران، با ارج‌نهادن به هویت فرهنگی، در پی ترکیب مدرنیته با سنت‌های ملی بودند (بهرامی کمیل، ۱۳۹۵: ۲۹۹). این مؤلفه، زمینه‌ساز شکل‌گیری مکتب سقاخانه شد؛ جریانی هنری که با بهره‌گیری از عناصر آیینی و فرهنگ عامه، به بازتعریف مدرنیته در قالبی بومی پرداخت.

نوستالژیِ روشنفکران: بوم گرایی عامیانه

بر اساس دو مؤلفه بنیادین روشنفکری یعنی خرد انتقادی و اندیشه‌ورزی، جریان روشنفکری ایران در دهه‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ خورشیدی، در واکنش به صورت‌بندی ظاهری مدرنیته غربی، به تولید مبانی معرفتی متکی بر فرهنگ مردمی و سنت‌های پیشینیان پرداخت. این رویکرد، به شکل‌گیری دستگاهی فکری با گرایش بوم‌گرایانه انجامید که یکی از شاخه‌های آن، بازگشت به خویشتن عامیانه بود؛ جریانی که در سیاست‌های فرهنگی رسمی نیز بازتاب یافت. شورای عالی فرهنگ و هنر در سال ۱۳۴۸، سند سیاست فرهنگی ایران را منتشر کرد که اصل «فرهنگ برای همه» و پرورش ذوق عامه از ارکان آن بود. این بازگشت به بوم، با بازتولید گذشته در قالبی مدرن، به شکل‌گیری هویتی تازه در عرصه فرهنگ و هنر انجامید. تغییر در برداشت از زمان و بازنگری در رابطه با گذشته، نوعی هنر نوستالژیک را پدید آورد که شاخصه آن احیای عناصر سنتی با نگرشی مدرن بود. نوستالژی[۳] در این زمینه، نه صرفاً حسرت گذشته، بلکه بازسازی خلاقانه آن در قالبی فرهنگی و هنری بود. مایکل پیکرینگ در کتاب شیوه‌های

نوستالژی (۲۰۰۸) بیان می‌کند: «هرگاه انگیزه‌ای احساسی، تجلیل از توده‌ها، اصالت ادعایی جامعه محلی یا جذابیت عناصر بومی در زمینه هنر و معماری مطرح باشد، نوستالژی نیز حضور دارد» (ص ۲۶۹). این مفهوم، واکنشی به تجربه لامکانی و گسست فرهنگی در مدرنیته است.

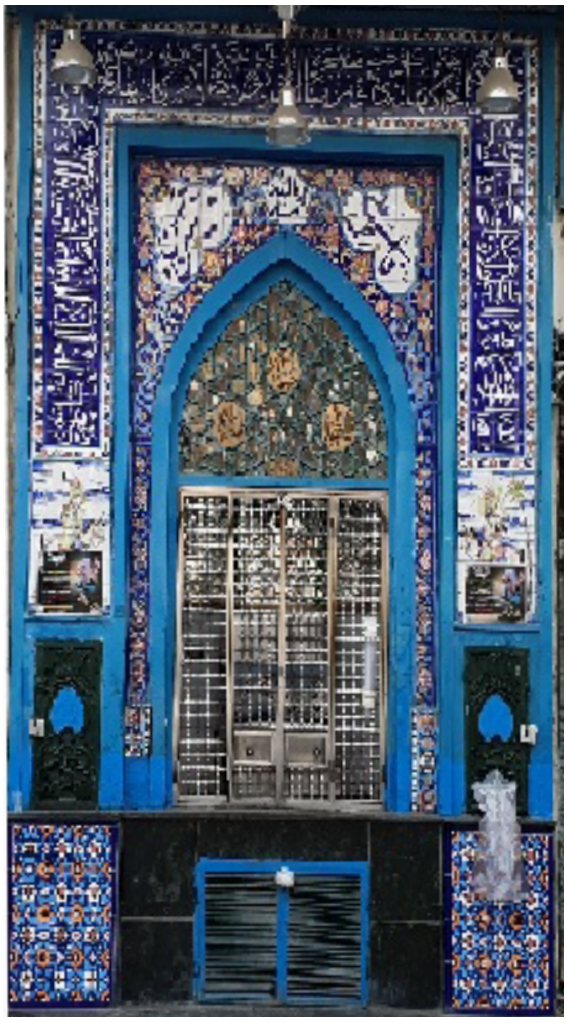
در این چارچوب، روشنفکران بوم‌گرا با تردید نسبت به ارزش‌های مدرن و ارائه تفسیری تازه از فرهنگ عامه[۴]، در پی بازتعریف مدرنیته‌ای متناسب با جامعه ایرانی بودند. نوستالژی، به‌عنوان مهم‌ترین ایده در پیوند خرد انتقادی و اندیشه بدیع، در آثار هنری این دوران نمود یافت. این گرایش، در هنرهای تجسمی و نمایشی، به‌ویژه در مکتب سقاخانه، به خلق آثاری انجامید که با بهره‌گیری از عناصر آیینی، اشیاء سنتی و نمادهای فرهنگی، تلاش داشتند تا گذشته را در قالبی نو بازآفرینی کنند. نوستالژی در این آثار، نه بازگشت صرف به گذشته، بلکه تلاشی برای بازسازی هویت فرهنگی در مواجهه با مدرنیته بود.

نوستالژی، بن مایه‌ی بازگشت به بومی‌گرایی

«نوستالژی واژه‌ای یونانی است و از دو کلمه نوستوس به معنی بازگشت به خانه و الگوس به معنی درد تشکیل شده است. در زبان فارسی معادلی ندارد، از این رو بعضاً با ترکیب‌هایی چون غم غربت و حسرت گذشته معادل‌سازی شده که کاملاً گویا نیست» (مهرابی،۱۳۹۹: ۱۶). دریغ دردی یا حسرت وطنی نوعی احساس اندوه همراه با اشتیاق به خاطرات گذشته و بازگردانده‌شدن، دلتنگی برای گذشتگان و یا تمایل شدید برای بازگشت به وطن است. «نوستالژی نوعی ساختار احساس چند وجهی و پیچیده است که با اصالت ارتباط دارد. این احساس ابعاد مختلفی دارد: ابعاد زمانی (اشتیاق به زمان‌های گذشته یا احساس انحطاط تاریخی)، ابعاد فضایی (اشتیاق برای مکان‌های از دست رفته، وطن)، ابعاد اخلاقی (تضعیف اطمینان اخلاقی و قواعد اجتماعی که چنین اطمینانی را ایجاد می‌کنند)، ابعاد اجتماعی(فروپاشی روابط اجتماعی اصیل و تمایل به برقراری مجدد چنین روابطی) و ابعاد سیاسی» (مظفری و وست بروک، ۱۴۰۱: ۵۴).

مکتب سقاخانه: ایده بومی‌گراییِ بازگشت به فرهنگ عامه در هنرهای تجسمی

در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ خورشیدی، هم‌زمان با گسترش نقاشی مدرن در ایران و سیطره مفاهیم مدرنیسم، گروهی از هنرمندان تجسمی در پی آن بودند که به آثار خود هویتی قومی و ایرانی ببخشند. این تلاش، به شکل‌گیری نخستین حرکت‌های هدفمند در جهت خلق هنری با ریشه‌های بومی انجامید و در نهایت، به پیدایش مکتب سقاخانه منجر شد (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۵۲). هنرمندان این جریان، راه رسیدن به هنر هویت‌مند را در بهره‌گیری از گنجینه هنرهای تزیینی، عناصر عامیانه و خوشنویسی فارسی جست‌وجو کردند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۱۴). آغاز دهه ۱۳۴۰ خورشیدی در تاریخ هنر ایران، با تثبیت مکتب سقاخانه همراه بود؛ جریانی که تحت تأثیر فضای روشنفکری، اجتماعی و سیاسی زمانه، کوشید تا پیوندی میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر برقرار کند (دل‌زنده، ۱۳۹۶: ۳۰۸)(کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۴). این مکتب، درون‌گفتمان بازگشت‌گرایی فرهنگی رشد یافت و با هدف بازآفرینی نوستالژیک از سنت‌های آیینی، به خلق آثاری پرداخت که عناصر مذهبی و عامیانه را در قالبی مدرن بازنمایی می‌کردند (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۰۶). نماد مرکزی این مکتب، خود سقاخانه‌ها و متعلقات آن‌ها هستند؛ فضاهایی آیینی که با اشیائی چون پنجره مشبک، قفل، تسبیح و پنجه، بار معنایی خاصی را منتقل می‌کنند. تصویر شماره یک نمونه‌ای از این نمادپردازی است که نشان می‌دهد چگونه فرم و معنا در سقاخانه به‌عنوان منبع الهام هنری، در خدمت بازتعریف هویت فرهنگی قرار گرفته‌اند (تصویر ۱). این تصویر، نه‌تنها بازتابی از فرهنگ عامه، بلکه تجسمی از تلاش هنرمندان برای تلفیق

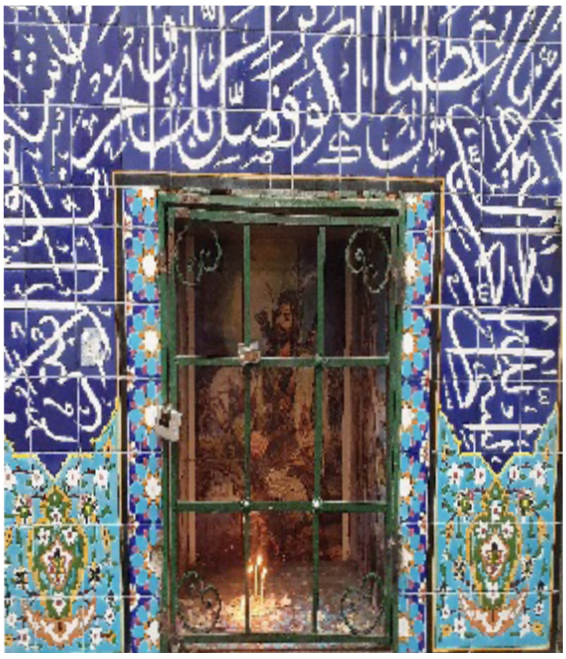


تصویر ۱. سقاخانه آیینه طهران، خیابان ظهیرالاسلام. تهران.[۵]

سنت و نوگرایی در بستر هنر تجسمی ایران است. استفاده از عناصر مذهبی در ترکیب با تکنیک‌های مدرن، نشان‌دهنده گرایش هنرمندان این مکتب به بازسازی خلاقانه گذشته در قالبی نوین است؛ رویکردی که در بستر روشنفکری بوم‌گرا، به‌ویژه در دهه ۱۳۴۰، معنا و مشروعیت یافت.

سقاخانه‌ها: نوستالژی مکانی

سقاخانه‌ها به‌عنوان یکی از عناصر شاخص فرهنگ آیینی شیعی، در بافت‌های قدیمی شهری ایران، کارکردی چندلایه داشته‌اند. به‌طور سنتی، هر سقاخانه متشکل از طاقچه‌ای کوچک درون دیوار بود که در آن مخزن آب، کاسه‌ای مسی یا برنجی، و وسایل دیگر برای رفع عطش رهگذران فراهم می‌شد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۹). این فضا، گاه در کمتر از یک متر مکعب خلاصه می‌شد و در نقاط پررفت‌وآمد مانند بازارها و گذرها، به‌عنوان نمادی از یاد و بزرگداشت حماسه کربلا شکل می‌گرفت (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۵۱) (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۱۹۸). دیوارهای سقاخانه‌ها اغلب با کاشی‌کاری‌هایی از واقعه عاشورا تزئین می‌شدند و فضای آن‌ها با نمادهای مذهبی چون پنجره‌های مشبک، شمع‌های روشن، و تکه‌پارچه‌های بسته‌شده به میله‌ها، حال‌وهوایی عرفانی و شخصی می‌یافت. این عناصر، نه‌تنها بیانگر حاجت‌خواهی فردی، بلکه نشانه‌ای از پیوند عاطفی مردم با مکان‌های آیینی بودند. سقاخانه‌ها به‌واسطه کوچکی فضا و سهولت دسترسی، امکان مناسک عبادی کوتاه‌مدت را فراهم می‌کردند؛ به اندازه نوشیدن جرعه‌ای آب، روشن کردن شمعی، یا فرستادن صلواتی. در این زمینه، سقاخانه‌ها را می‌توان تجسمی از نوستالژی مکانی



تصویر ۲. سقاخانه سرکوچه خانقاه مطهریه. خیابان هدایت. تهران.[۵]

دانست؛ فضایی که گذشته آیینی را در قالبی ملموس و روزمره بازآفرینی می‌کرد. تصویر شماره ۲، نمایی از پنجره مشبک یک سقاخانه را نشان می‌دهد که با تکه‌پارچه‌های بسته‌شده و شمع‌های نیم‌سوز، به‌وضوح بیانگر این پیوند عاطفی و آیینی است (تصویر ۲). این تصویر، نه‌تنها سندی بصری از کارکرد مذهبی سقاخانه، بلکه نمادی از بازنمایی حافظه جمعی در فضای شهری است. در بستر هنرهای تجسمی، این عناصر به‌عنوان منابع الهام در مکتب سقاخانه به‌کار گرفته شدند. هنرمندان این جریان، با بهره‌گیری از فرم‌های سنتی مانند پنجره مشبک، قفل و نمادهای عاشورایی، کوشیدند تا گذشته آیینی را در قالبی مدرن بازآفرینی کنند. سقاخانه، به‌عنوان فضای آیینی کوچک اما پرمعنا، در این آثار نه‌تنها بازتابی از فرهنگ عامه، بلکه تجسمی از تلاش برای بازسازی هویت فرهنگی در مواجهه با مدرنیته بود.

نوستالژی اشیاء و عناصر سقاخانه

مکان‌های کوچک معمولاً به اقتضای فضاهای همجوار، هرکدام شکل و هیئتی خاص دارند و با یکدیگر متفاوت‌اند. با این حال، در همهٔ سقاخانه‌ها اشیاء، عناصر، نقش‌مایه‌ها و رنگ‌هایی به‌طور مکرر استفاده می‌شوند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۵۱). داخل سقاخانه غالباً با تمثال یک امام و سینی‌های فلزی حاوی جاشمعی (برای کسانی که شمعی را برای یادبود رفتگان خود روشن می‌کردند) تزئین شده که روی‌هم‌رفته فضایی مقدس پدید می‌آورد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۹). تصویر سوم به‌خوبی نمایانگر این موضوع‌اند (تصویر ۳). این عناصر و اشیاء، همگی برای شیعیان معانی سمبلیک دارند (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۵۲). این مؤلفه‌ها، علاوه بر خاصیت سمبلیک، از نوعی نوستالژی نیز بهره‌مند هستند که ویژگی‌های گاه باطنی و رازآمیز بدان‌ها می‌دهد. همچنین، اشیایی با دلالت‌های مبهم و رازآمیز مذهبی—از جمله دستی از جنس برنج یا قلع (مرتبط با حضرت عباس، شهید کربلا)، تسبیح، آینه، پارچه‌های سیاه یا سبز که ادعیه یا آیاتی از قرآن بر آن‌ها دوخته شده، تصاویری کوچک از وقایع کربلا و دیگر روایت‌های مشهور مذهبی—حال‌وهوای مذهبی و مقدس سقاخانه را افزایش می‌دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۹).

تصویر ۳. شمع و جاشمعی. سقاخانه حضرت ابوالفضل. تهران.[۵]

اشیاء ساحت درونی

سقاخانه‌ها دو ساحت اندرونی و بیرونی دارند. فضای اندرونی یا داخلی، با وجود پنجره مشبکی که حدفاصل این دو ساحت است، خود را شبیه یک ضریح می‌نماید و جلوه‌ی معنوی می‌بخشد (تصویر ۴) بدین ترتیب از فضای بیرونی جدا می‌گردد. پنجره مشبک به نوعی با ضریح حرم‌های متبرکه ارتباطی نوستالژیک دارد و علاوه بر القای خاطره زیارتی در روح مؤمن، نوید یک زیارت مختصر را به زائر سقاخانه می‌دهد. حرم که محل ارائه آب و رفع نیازها و برآوردن حاجات است، معنوی‌ترین قسمت سقاخانه را ایجاد می‌کند و از نوعی روحانیت و قدسیت خبر می‌دهد. فضای بیرونی، مقدمه‌ای است برای آهسته زمزمه کردن مشکلات. شمع و محل شمع‌گذاری، که نوعی تجدید خاطره درگذشتگان، خصوصاً شهدای کربلا است به اندرونی سقاخانه روحانیت ویژه‌ی می‌دهد. شمایل‌هایی به رنگ درخشان، که بر دیواره‌ی انتهای سقاخانه قرار دارند پایان یک جستجوی معنوی هستند. شمایل مقدسین و در بیشتر موارد حضرت عباس(ع) در سقاخانه‌ها علاوه بر گرامی‌داشت خاطره تاسوعا و عاشورا بر هیبت مذهبی سقاخانه می‌افزاید. تصاویری صاحب کرامت را در برابر دیدگان ملتمسین، چنان شکوهمند نشان دهدکه علاوه بر نمایش آن جهانی سقاخانه، تضمینی باشد بر رفع مسائل و برآورد شدن حاجات این جهانی مومنان. حضور این شمایل‌ها بر باور عامیانه دین در برابر دین رسمی دلالت دارد و ضمن ضمانت دین مردمی و اعتبار معنوی برای سقاخانه سایر اشیاء را نیز تحت‌شعاع خویش قرار می‌دهند.

اشیای بیرون پنجره مشبک

کاسه و پنجه دست، به عنوان نماد دست سقای کربلا و جانبازی وی برای آب آوردن و مرتبط با برآورده‌شدن حاجت در نزد فرهنگ عامه است. قفل بر ضریح (پنجره مشبک)، از دیگر اشیایی نمادینی است که بر پنجره مشبک متصل می‌شود. قفل از اشیائی است که در فرهنگ ایرانی علاوه بر اینکه نگهداری اموال و دارایی اشاره دارد به‌نوعی با عقاید مذهبی و باورهای عامیانه نیز همراه است. «بیشترین کاربرد قفل‌های طلسمی موسوم به نظر قربانی انتقال نوعی ایمنی و اتکا به صاحب قفل و دور داشتن آن از چشم بدخواهان است» (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۵).

باطن و نوستالژی معنای سقاخانه

سقاخانه، فضای سنتی مذهبی است که در ارتباط معنایی با واقعهٔ کربلا، جنبه عامیانه کوچه و بازار را معنایی اعتقادی می‌بخشد و به‌نوعی دین غیر رسمی تبدیل می‌کند. معمولاًدر محلات قدیمی به‌عنوان نمادی که زنده کنندهٔ خاطرهٔ حماسهٔ قیام امام حسین(ع) است، به دست مردم عادی هر کوچه و محله‌ای ساخته می‌شد» (گودرزی،۱۳۸۴: ۱۵۱). و شمع روشن به‌نوعی به تداعی این معنا می‌پردازد (تصویر ۵). «در فرهنگ عامه شیعی، سقاخانه (با ارتباطی مداوم با آب زمزم) پیوندی فراتاریخی با شهادت امام حسین(ع) در کربلا در سال ۶۱ق دارد» (کشمیرشکن،۱۳۹۶: ۱۱۹). به همین سبب، به‌عنوان یکی از بومی‌ترین عناصر هویتی فرهنگ عامه، به‌زودی به‌عنوان رابطی میان سنت، هنر عامیانه، هنرهای سنتی مذهبی و محلی توده مردم با دنیای مدرن، به سپهر هنری نقاشان و مجسمه سازان ایرانی وارد شد.

تصویر ۴. پنجره مشبک. سقاخانه حضرت ابوالفضل. تهران.[۵]

تصویر ۵. درون سقاخانه. سرکوچه خانقاه مطهریه. تهران.[۵]

سقاخانه بنیان مکتب سقاخانه

هنرمندان مکتب سقاخانه، به بهانه سقاخانه به ریز و درشت فرهنگ عامه و سنت‌های هنری ایرانی پرداختند آن‌ها علاوه بر نگرش یک هنرمند مدرن، درونیات بومی خود را نیز عرضه نمودند. در این راه علاوه بر استفاده از ترکیب‌بندی‌های گاه بدیع هنر سنتی، رنگ، جلوه، نقش‌ها و طرح‌ها، نقش‌مایه‌ها و تفکر عامیانه از جنس و مصالح نیز سود بردند. به واقع کوشیدند از اشکال و احجام مربوط به سقاخانه به‌عنوان سمبل فرهنگ عامه و سنت و مذهب برای نگرش مدرن خویش الهام بگیرند (تصویر ۶). کامران دیبا نیز در کتاب "باغی میان دو خیابان"(۱۳۹۳) سقاخانه را اولین حرکت موفق هنرمندان ایرانی «برای رسیدن به یک سبک ملی در چارچوب مدرنیسم» (ص۱۵۴) می‌داند که توانست توجه دوستداران هنر جلب کند. «سقاخونه‌ای اومدن از روش‌های تصویری متداول در دعا و رمل و اسطرلاب و نوشته‌ها و تصاویر دینی استفاده کردن، از چیزهای پیُولار(خَلقی، عامیانه) نزدیک و آشنا در حدسقاخانه‌ی سرگذر» (همان،۱۵۵).

فرم و ظاهر در مکتب سقاخانه

«هنرمندان منتسب به جریان سقاخانه از مناسک، آداب و عناصر بصری فرهنگ عامه و بومی بسیار الهام گرفتند» (کشمیرشکن،۱۳۹۶: ۱۱۹). مختصری فضا و نزدیکی ابعاد به یکدیگر در سقاخانه، ترکیبی منحصربه‌فرد از خط، سطح، حجم و غیره ایجاد می‌کند و هنرمند نقاش یا مجسمه‌ساز را به جزئیات سقاخانه رهنمون می‌شود. این استقلال عناصر سقاخانه، نوعی دسترسی به ارائه این فضا در قالب فضای دو بعدی را در یک اثر هنری فراهم می‌کند. چنان خطوط این عناصر از یکدیگر مجزاست که نقاشان به سهولت از خطوط کناره‌نما در آثار خود استفاده می‌کنند.

تصویر ۶. کاسه برنجی سقاخانه

سقاخانه، نوستالژی هنرمندان برای مکان سنتی و اصالت زمان

«گرایش گروه سقاخانه به عناصر قومی- ملی و دینی تا حدودی، بازتاب و عکس‌العملی در مقابل موج‌نوگرایی غربی بود که نمی‌توان تاثیرات اندیشه و انتقادات کسانی چون جلال آل احمد و غرب‌ستیزی و غرب‌گریزی را در میان برخی روشنفکران آن سال‌ها رواج یافته بود از نظر دور داشت» (گودرزی،۱۳۸۴: ۱۵۳). همه‌چیز در سقاخانه معنا و سمبلی، معنوی و روحانی دارد. رنگ و شمع‌ها از دنیای بی‌سایه و غرق در نور آن جهانی که به سهولت نیازی را برآورده می‌نماید خبر می‌دهد چنان که عدم وجود سایه روشن و نور بی واسطه و همیشگی در اثر این هنرمندان را می‌توان به همین معنویت نسبت داد. معنویتی که از مکان بصری فیزیکی عبور می‌کند.

سقاخانه در تئاتر

اگر نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب سقاخانه، کوشیدند از پنجه دست برنجی و کاسه، به‌عنوان ماده اولیه الهام بگیرند. این مواد خام در فضای تئاتر بیشتر به صورت، ذکرها، صلوات، ادعیه‌ها و ترانه‌های برخاسته از فرهنگ عوامانه، افسانه‌ها، قصه‌ها، داستان پهلوانان و ذوق گاهاً شفاهی مردم بودند،که با اماکن سنتی، یعنی گذر و چهارسوق، زورخانه، بازار، قهوه خانه و البته سقاخانه ارتباط عمیقی داشتند (تصویر ۷). این فضاهای سنتی امکان اولیهٔ مناسبی برای نمایشنامه‌نویس در جهت ایجاد نگرش بومی بود و نمایشنامه‌نویسان همچون هنرمندان تجسمی به فرهنگ عامه همچون ماده‌ای خام نگریستند. سقاخانه محلی است برای حل حاجت‌مگوی مردمان. مرام سقاخانه ستودن جوانمردی و پهلوانی است. کوشش عمده‌ی هنرمندان تئاتر تبدیل این نگرش به بن مایه آثار نمایشی بود. بن مایه‌ای که بطن نگرش ایرانیان است. عباس جوانمرد در این خصوص در کتاب "دیدار با خویش"(۱۳۹۶) می‌گوید: «آیا درباره‌ی احیای "تئاتر ملی" به راه‌حل درستی رسیده‌ایم؟ آیا راه‌حل ما با توجه به ضرورت و درک توانمندی ریشه‌های نمایشی ما

تصویر ۷. تصویری از تله‌تئاتر عروسک‌ها برگرفته از ضبط ویدئویی

رهیافتی جامع وکامل است؟ گفته بودیم: تنها درام ملی می‌تواند به فریاد تئاتر محتضر ما برسد و درام ملی ما باید از سرچشمه فیاض افسانه‌ها و ترانه‌ها سیراب گردد» (ص۳۱۳). اگر هنرمندان مکتب سقاخانه وارثان خوشنویسان، نقاشان سنتی و غیره هستند، هنرمندان تئاتر مکتب سقاخانه را نیز باید وارث «لوتی‌های مطرب تقلیدچی‌ها که در بعضی قهوه‌خانه پاتوقی داشتند و گاهی نمایشی می‌دادند» (بیضایی،۱۳۸۰: ۱۵۹) دانست. نمایشنامه‌نویسان، متاثر از فرهنگ و هنر عامه، بازی‌های عامیانه و مردمی، چون میرنوروزی، تقلید، روحوضی و ترنابازی آثار خود را نگاشتند. «مشهدی اسماعیل کریم آبادی قهوه‌چی بود و قهوه‌خانه‌ی بزرگ کریم آباد را داشت. در این قهوه خانه در ماه رمضان و ایام بزرگ مذهبی و ملی، مراسم ترنابازی، سخنوری و نقالی اجرا می‌شد» (جوانمرد،۱۳۹۶: ۳۲۷). «ادراک عمومی هنرمندان سقاخانه بر این باور استوار بود که آن‌ها می‌توانند به سنتزی مدرن - سنتی دست یابند که در برگیرندهٔ هویت و ممیزهٔ ایرانی باشد. این هنرمندان طی کاوش در جنبش‌ها و گرایش‌های هنر غرب، به دنبال یافتن اعتباری جهانی از طریق تلفیق میراث گذشتهٔ خود با شکلی عملی از مدرنیسم بودند که بتواند به‌عنوان هنر پیشرو ایرانی در آن دوره پذیرفته شود» (کشمیر شکن، ۱۳۹۶: ۱۲۰). مکتب سقاخانه تئاتر ایران می‌تواند در حکم واکنشی هنری-سیاسی به غرب‌محوری و اروپامحوری باشد که به‌عنوان یک مبارزه همچون بیانیهٔ مقاومت روشنفکران جهان‌سوم‌گرا در جهت تجدید حیات جامعه، بازگشت به ارزش‌های فرهنگی بومی، تداوم باورها، آداب و رسوم، آیین‌ها و مناسک و اساساً اصالت فرا می‌خواند و «بومی‌گرایی بر پایهٔ باورهای عمیقی چون ایستادگی در برابر پذیرش فرهنگی، ارجح شمردن هویت بومی اصیل خودی و اشتیاق برای بازگشت به سنت فرهنگی بومی ناب شکل گرفته است» (پاتریک ویلیامز، ۱۹۹۴: ۱۷۴). این نوع از بومی‌گرایی اصالت را در سنت‌های پهلوانی و زورخانه ای، تخت حوضی و ادبیات عامیانه جستجو می‌کند. مکتب سقاخانه در تئاتر، در نوعی گرته‌برداری از نمایش‌های عامه‌پسند و سنتی بخصوص تخت حوضی و سیاه شکل گرفت. سقاخانه در تئاتر به ارائه لوطیان، مطربان و پهلوانان و لودگان و سیاهان روحوضی، لات‌ها و در کل برشی از زندگی مردم فرود دست می‌پرداخت. شیفتگی به فرهنگ گودنشینی و جاهل مسلکی و باورهای خرافی و مذهبی برای نشان‌دادن تراژدی انسان‌هایی که سرپناهی نداشتند. انبوهی خوش‌نشین و مزدبگیر آواره ساکن در زاغه‌ها و آلونک‌های حاشیهٔ شهر، که در اتاقک‌ها و پستوهای قهوه‌خانه زیست می‌کردند و در محله‌های بد نام، قمارخانه‌ها و شیره‌کش‌خانه‌ها، و اصولا جنوب تهران وقت می‌گذراندند یک سوی این جریان بود و سویی دیگرش نگاهی به فرهنگ عامیانه و سنتی داشت. پهلوانی و صوفی‌گری و چله‌نشینی، مرشد، عارف و درویش، یاوران مردم در روزگار سخت شخصیت‌های اصلی بودند. پشمینه پوشان پیرو تصوف که مهم‌ترین رسوم‌شان یکی هم چله‌نشینی در خانقاه بود که ارتباطی جدی با زورخانه داشت. در مجموع جریانی که انواع نمایش‌ها و سرگرمی‌های سنتی ایرانی از رقص و شاهنامه‌خوانی و برگزاری قوالی، نقالی مذهبی، مدیحه‌سرایی، نقل خامس آل‌عبا تا روحوضی و معرکه‌گیری، انواع قصه‌گویی و حتی تعزیه، را برای رونق خود اقتباس کرد (تصویر ۸). نمایشی که سعی داشت ضمن به کارگیری نمایش و سرگرمی‌های عامه‌پسند، به‌عنوان مضامین سنتی هنر دراماتیک ایرانی، فرم هنری مدرنی در تئاتر را ایجاد کند. عامه‌پسندی با همه گستردگی خود در این دوران توسط نخبه‌های جامعه نمایشی ایران، نه تنها پذیرفته می‌شود بلکه به‌عنوان راه‌حلی برای بومی‌کردن تئاتر به کار گرفته می‌شود. در واقع تئاتر ایرانی به کمک همه‌پسندی سعی دارد فرهنگ مدرن را به خدمت خود بگیرد. رژیم پهلوی نیز، با به‌رسمیت شناختن و حمایت این جریان، آن را مورد توجه قرار می‌دهد. سازمان رادیو تلویزیون ملی ایران در دوران افزایش چشمگیر بودجه، نمایش تخت حوضی را به‌عنوان نمایش عامیانه وسنتی ایران مورد توجه و حمایت خود قرار می‌دهد. از جمله نمایشنامه‌نویسان این مکتب می‌توان به علی نصیریان، علی حاتمی، بهرام بیضایی، بیژن مفید، اسماعیل خلج، محمود استاد محمد و نصرت‌الله نویدی اشاره کرد. بازگشت به خویشتن در مکتب سقاخانه، در واقع به‌کارگیری امکانات جریان

تصویر ۸. تصویری از ضبط ویدیوئی تعزیه علی‌اکبر روستای برغان. آرشیو شخصی.[۶]

پرورش ذوق عامه (فرهنگ عامه) و نمایش ایرانی برای شکل‌گیری هویت ایرانی در تئاتر در برابر نمونهٔ غربی آن است. شاخص‌ترین نمایندهٔ این جریان، علی نصیریان و بهرام بیضایی هستند که بارها از افسانه‌های عامیانه و نمایش‌های ایرانی استفاده کرده است. «نصیریان دو نمایشنامه نوشت با نام‌های افعی طلایی که ملهم از قصه‌ای به قلم صادق هدایت بود و بلبل سرگشته که از افسانه‌های مشهور عامیانه اقتباس شده بود» (خلج، ۱۳۸۱: ۱۳۸). «از کارهای دیگری که نوشتم، رفتن به سوی مضامین تخت حوضی بود چرا که دریافتم نمایش سنتی تخت حوضی بستر مناسبی است برای خلق تئاتر. اصلا می‌تواند مکتبی مخصوص به خود داشته باشد. نمایش تخت حوضی نمایشی است کامل؛ یعنی دارای آکسیون نمایشی است. نمایشنامه‌های افعی طلایی، سیاه، پهلوان کچل و بنگاه تئاترال در همین راستا نگاشته شدند، بعدها هم سلطان و سیاه» (همان: ۱۳۸). با اینکه سرکیسیان جستجو برای منابعی مناسب، برای تئاتر ملی را طرح کرد و همواره از حرکت به سمت تئاتر لاله‌زاری و عامه‌پسند نهی می‌کرد اما علی نصیریان و عباس جوانمرد چون مکتب سقاخانه هنرهای تجسمی، باورمند این جریان برای تئاتر ایرانی بودند. بدین ترتیب توجه اهلی تئاتر دانشگاهی و هنرمندان تئاتر به این‌گونه نمایش‌ها جلب می‌گردد و «تئاتر سنتی در میان اهل هنر و هنرمندان سرشناس جایی برای خود باز کرد» (عظیمی،۱۳۹۳: ۳۲). این توجه در نهایت باعث شد گروه تئاتر حافظ نو به سرپرستی مهدی صناعی به پنجمین جشن هنر شیراز دعوت شوند» (قلی پور،۱۳۹۷: ۲۴۵). اجرای نمایش روحوضی در جشن هنر شیراز، تاثیراتی [اساسی] بر تئاتر مدرن ایران و شکل‌گیری مطالعات آکادمیک مردم‌شناسانه در زمینه نمایش سنتی دارد» (همان، ۲۴۵). که به نظر می‌رسد مهم‌ترین این تاثیرات همانا مکتب سقاخانه تئاتر باشد که در نتیجه ادغام نمایش‌های عامیانه، عام‌پسند و سنتی ایران و نگرش‌های مدرن و گاهی آکادمیک به وجود می‌آید. در واقع هنرمندان مکتب سقاخانه تئاتر به تعبیر قلی پور (۱۳۹۷) «با دست انداختن به عمق سنت برای یافتن پدیده‌هایی که از نوسازی شتابان ایران از عصر پهلوی اول در امان مانده اند» (ص۲۵۱) با نگرش مدرن عصر پهلوی دوم، درصدد ایجاد تئاتر ایرانی بودند. بازگشت به اصالت در این مکتب بازگشت به سنت‌های نمایش عامه‌پسند و نمایش‌های چون روحوضی بود. «پژوهش‌های مردم‌شناسانه و مطالعات میدانی برای نمایش‌ها عامه‌پسند در یازدهمین جشن هنر شیراز به پشتوانه‌ای برای بزرگداشت سنت واصالت تبدیل می‌شود» (قلی پور، ۱۳۹۷: ۲۵۱). سخنرانی‌های که در این نشست صورت می‌گیرند؛ از جمله تئاتر سنتی و شکل‌های نوین و یا نمایش بداهه‌سازی از سه دید نشان‌دهنده کوششی است که سعی دارد مکتب سقاخانه را به‌عنوان یک تئاتر مدرن ایرانی رسمیت بدهد. علی نصیریان در این جریان نقش کلیدی را بر عهده دارد. «علی نصیریان در سخنرانی خود در پی اثبات آن است که می‌توان از فرم‌های نمایش روحوضی و سایر نمایش‌های عامیانه به تئاتر ملی رسید که خاستگاه آن دیگر نه در درام غربی، بلکه در نمایش‌های مردمی ایرانی است» (نصیریان، ۱۳۸۳: ۳۶۵). به جز این سخنرانی نصیریان «درمراسم بزرگداشت مهدی مسری و ذبیح ماهری از قدیمی‌ترین سیاه بازان تهران، آن‌ها را ریشه‌های تئاتر ایران خطاب کرده و پرویز ممنون نیز کت خود را وارونه پوشیده و در قطعه‌ای نمایشی با آن‌ها هم‌بازی می‌شود» (تماشا، ۱۳۵۶: ۸۴). نقطه عطف این کوشش‌ها برای تبدیل نمایش‌های سنتی و عامیانه به تئاتر بومی و ابداع فرم تئاتر ملی سال ۱۳۴۴ خورشیدی است. در این سال بنا به گزارشی که پرویز صیاد ارائه داده است؛ مجموعه‌ای از نمایش‌های سنتی ایرانی نظیر تعزیه، روحوضی و غیره در جشنواره‌ای در تالار ۲۵ شهریور تهران، برای حفظ و حراست این هنرها برگزار می‌گردد. «علی نصیریان و بهرام بیضایی را باید مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان در انتقال فرم نمایش‌های سنتی عامه‌پسند به تئاتر ملی‌گرای مدرن ایران بدانیم. مسئله هر دو نمایشنامه‌نویس در زمینه بهره‌کشی‌شان از فرم‌های نمایشی عامه‌پسند، واکنش به از میان رفتن میراث نمایشی ایران در عصر نوسازی است. آن‌ها از فرم‌های سنتی برای ساختن یک تئاتر مدرن ملی بهره می‌گیرند» (قلی پور،۱۳۹۷: ۲۵۳ و ۲۵۴). علاوه بر علی نصیریان و بهرام بیضایی می‌توان به اسماعیل خلج به‌عنوان یکی از ارکان مکتب سقاخانه تئاتر اشاره نمود. «نمایشنامه‌های اسماعیل خلج و گروه تئاتر کوچه از زیر مجموعه‌های کارگاه نمایش، که به نمایش‌هایی برگرفته از فضای جنوب شهر، قهوه خانه‌ها و بازتولید زبان جنوب شهر شهرت داشت» (همان: ۲۵۵) اشاره کرد. تقریبا همهٔ آثار خلج در قهوه خانه رخ می‌دهد، «به جز نمایشنامه "توی خودت باش، عرقت رو بخور"» (ثمینی،۱۳۹۹: ۲۵۵). «از این نظر آثار خلج در کنار نمایشنامه "آسد کاظم" محمود استاد محمد، حلقهٔ مهمی برای درک مولفه‌های تئاتر سقاخانه است»(قلی پور، ۱۳۹۷: ۲۵۵) . از آن جمله تلاش این نویسندگان در نگارش فاخر زبان فارسی، طرح موضوعات جدی و عمیق برگرفته از فرهنگ عامه و غیره است. «نتیجه چنین نمایش‌هایی ابداع سنت در مضمون و اتکا به تکنیک درام‌نویسی مدرن بود» (همان، ۲۵۶). علاوه بر آثار نصیریان، بیضایی، خلج و استادمحمد می‌توان به نمایشنامه‌های "امیر ارسلان نامدار" و "سیاه زنگی، مرد فرنگی و دایره زنگی" اثر پرویز کاردان، و "ملا نصرالدین" پرویز حضرتی به مجموعه آثار ایرج زهری با موضوع ملا نصرالدین (نمایشنامه‌های ملانصرالدین) چون: نمایشنامهٔ ملا نصرالدین و غول بی

شاخ‌ودم و خدا، نمایشنامهٔ ملا، تخم‌مرغ و خروس، نمایشنامهٔ ملا، خر و پسرش و نمایشنامهٔ ملا و تیمور لنگ اشاره کرد. برخی آثار بیژن مفید همچون "شهر قصه" و "حسن کچل" و "حریر و ماهیگیر" علی حاتمی از نمونه‌های شاخص است. به جز این‌ها نیز می‌توان به نمایشنامه "وقتی سیامست بیدار می‌شود" اثر مهدی ساده، "سگی در خرمن‌جا" و "تامارزوها" هر دو متن نمایشی از نصرت الله نویدی "تاس بازی" صادق هاتفی اشاره کرد.

نمونه موردی: یادمانی برای فرهاد و کوه (۱۳۴۰)

پرویز تناولی، مجسمه‌ساز، نقاش و پژوهشگر حوزهٔ هنرهای سنتی، یکی ازشخصیت‌های محوری جریان [مکتب سقاخانه] بود» (کشمیرشکن،۱۳۹۶: ۱۲۲). «کارهای پرویز تناولی برگرفته از نقوش مذهبی و باورهای عامیانه بود که ترکیبی از قفل و زنجیر و تمثیل‌های شاعرانه از باورهای عامیانهٔ مذهبی در آثارش داشت» (مریدی،۱۳۹۶: ۱۰۹). یکی از این آثار تصویر شماره ۹ با عنوان یادمانی برای فرهاد و کوه است (تصویر ۹). قفل فروشی اطراف سقاخانه‌ها یکی از مشاغل مهم بود و زوار این قفل‌ها را می‌خریدند و به ضریح می‌بستند (تناولی،۱۳۹۲: ۱۶۹). «ستایش تناولی از هنرمند افسانه‌ای ایران که به خاطر عشق، مأموریت ناممکن تراشیدن صخره‌های کوه با تیشه را پذیرفت، در مجموعه‌ای از مجسمه‌های وی در اوایل دههٔ ۱۳۴۰ تجلی یافت» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

فرهاد اسطوره مجسمه سازی تناولی

تناولی برای نخستین‌بار در ۱۳۳۷ مجسمه‌ای را در گرامی‌داشت نام و یاد فرهاد کوهکن خلق کرد. در واقع «تناولی از همان آغاز کار، فرهاد، شخصیت افسانه‌ای - اسطوره‌ای فرهنگ ایرانی را به‌عنوان معلم خیالی و مراد خود در نظر گرفت و در اولین آزمون‌ها، پیکر او را- که بر طبق روایات تمثیلی [در هنگام] ساختن نقش برجسته بر دیوار بیستون بر زمین افتاد و جان داد با مصالح آهن قراضه را اجرا کرد. سپس با روی‌آوردن به نشانه‌های سقاخانه‌ای، شخصیت فرهاد را با کمک شکل‌های سه بعدی خاص بازآفرینی کرد. این نشانه‌ها که در روایت‌های حجمی تناولی به نمادهای استعاری تبدیل می‌شوند، شامل شیرآب، قفسه‌سینه به شکل ضریح مشبک و گاهی هم تیشه‌ی فرهاد هستند» (دل زنده،۱۳۹۶: ۳۲۸). این مجسمه که فرهاد را افقی در حالتی خشک و محجر و پس از افتادن از کوه نشان می‌داد موضوعی گردید که سالیان متمادی به دست تناولی خلق گردید «و با نام‌های مختلفی چون فرهاد افتاده، مرد خوابیده و شاعر خوابیده عرضه شد» (امیدی و همکاران،۱۴۰۱: ۴۱). از سوی دیگر ساخت فرهادهای مکرر به‌نوعی کوششی بود که تناولی در درک و ارائه جوهره‌ی روایت فرهاد مجسمه‌ساز داشت. فرهاد نه تنها اسطوره‌ی مجسمه‌سازی تناولی است بلکه به‌واسطهٔ امتداد نگرش وی در مجسمه‌های چون شاعر (۱۳۴۰) و پیامبر (۱۳۴۱)، نماد انسان در جستجوی هویت خود در گذشته، سنت و اصالت است و مجسمه فرهاد هم نماد مجسمه‌ساز و هم نماد شاعری است که او را جاودان کرده است.

عناصر بیرونی سقاخانه در مجسمه فرهاد

«تناولی بسیاری از مجسمه‌های خود را با همان مواد و مصالح سقاخانه‌ها، یعنی مس و برنج می‌سازد. این فکر که اشیاء متعلق به سقاخانه‌ها و یا قسمت‌های ساختاری آن‌ها به‌عینه بازتولید و تبدیل به جزئی ساختاری از یک مجسمه شوند، روح اصلی آثار پرشمار و متنوع پرویز تناولی را می‌سازد. از این میان، پنجه ابوالفضل، قفل، پنجره مشبک ضریح، عناصر اصلی و تکرارشونده در مجسمه های این هنرمند هستند» (دل زنده، ۱۳۹۶: ۳۲).

تصویر ۹. یادمانی برای فرهاد و کوه. پرویز تناولی. برگرفته از هنرمعاصر ایران. حمید کشمیرشکن

ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی آثار تناولی معمولاً ساده است و در این مجسمه نیز ساده است اصولا تناولی «قالب کارهایش را براساس ترکیبی از چند استوانه و یا مکعب استوار می‌کرد که هر شکل هندسی جعبه‌ای بود که با تراش و کاستن از آن یا افزودن بر آن جعبه‌ها، حجم اولیهٔ مجسمه‌ها ساخته می‌شد. مهم در این ترکیب پیوند ارگانیک و ضروری حجم‌ها با یکدیگر بود» (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۳). «این مجسمه‌ها [آثار تناولی] اغلب نگاهی پر اُوهام و پرسش‌گر دارند و گرچه گاه در داخل قفس‌های مشبک سقاخانه مانند به‌نمایش درآمدند، اما گویی در خانهٔ خود هستند، نه گرفتار و محبوس» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۸).

عناصر و اشیاء

تناولی (۱۳۸۷) در کتاب "جواهرات پرویز تناولی" درکنار نشانه‌های دیگر بر قفل تأکید خاصی دارد: «در کارهای من قفل نقش موثری داشته است به‌حدی که به‌صورت عضو از اعضای مجسمه‌هایم در آمده است» (ص:۹). قفل از عناصر پرتکرار مجسمه‌های تناولی، نقش مؤثری در این مجسمه‌ها دارد. «قفل در حقیقت نوعی اطمینان خاطر است برای دوری از چشم بد، شیاطین، اجنه، حسودان، بخیلان» (تناولی، ۱۳۸۶: ۸۳). در کنار قفل، قفس نیز برای تناولی اهمیت بسزایی دارد و از مؤلفه‌های اصلی آثار تناولی است. قفس که اعتبار خویش را از پنجره مشبک و ضریح‌مانند سقاخانه برگرفته است و محل حضور معنویت و شمع وجود مجسمه فرهاد است. گویی قلبی است در تن که درونی‌ترین عواطف را در درون خویش به همراه دارد. تیشه و دست فرهاد که در یکدیگر ادغام می‌شوند، از عناصر اصلی آثار او و سمبلی برای فرهاد و دست بریدهٔ ابوالفضل عباس(ع) تلقی می‌شوند.

تصویر ۱۰. نمایش پهلوان اکبر نمی‌میرد. نویسنده بهرام بیضائی. کارگردان عباس جوانمرد.
عکس برگرفته از کتاب دیدار با خویشتن عباس جوانمرد

عناصر درونی سقاخانه در مجسمه فرهاد

تناولی شخصیت فرهاد کوه‌کن را با وسواس درونی خود برمی‌گزینند. در واقع فرهاد پیوندهای منطقی با نگاه تناولی دارد و مجسمه فرهاد، گویا قرار است انعکاس درونیات تناولی را نشان دهد. «تقریبا همهٔ روایت‌های آثار تناولی از اسطورهٔ فرهاد در ادبیات فارسی شروع می‌شود. این قهرمان مصیبت‌زده، داستان مشهور دوران ساسانی را به‌مثابه قربانی یک مثلث عشقی ترسیم می‌کنند» (امید، ۱۴۰۱: ۴۴). پایان اسطوره فرهاد نوعی مرگ مظلومانه یک عاشق است. تناولی دربارهٔ فرهاد می‌نویسد: «در نظر من فرهاد تنها عاشقی شوریده که کوه را به‌خاطر عشق شیرین تراشیده نبود، بلکه او در صدر مجسمه‌سازان عالم بود» (تناولی،۱۳۸۴: ۱۷).

نمونه موردی: پهلوان اکبر می‌میرد (۱۳۴۲) بهرام بیضایی

اولین نمایشنامهٔ بلند او در چهار پرده و احتمالا شناخته‌شده‌ترین نمایشنامه او با اقبال بسیاری از اهالی تئاتر و هنر و ادبیات روبرو می‌شود» (ملک‌پور، ۱۴۰۲، ۱۳۰). «موضوع این نمایشنامه (تصویر شماره ۱۰) بسیار ساده و به اصطلاح خطی است و آن داستان پهلوانی است به نام اکبر که پس از یک هفته غیبت نزد می‌فروش قدیم شهر می‌آید و هنگام نوشیدن متوجه می‌شود پیرزنی در آن سوی میخانه -بر در سقاخانه- نشسته و دعا می‌کند تا پسر کوچکش حیدر در نبرد با پهلوان اکبر شکست نخورد، چرا که در غیر این صورت، خان دختر خود را به حیدر نمی‌دهد. پهلوان اکبر نیز که بر همان دختر عاشق است با مردانگی از آن عشق می‌گذرد و به آن مادر قول می‌دهد تا در کشتی پسر او را شکست ندهد» (حسینی مهر، ۱۴۰۰: ۷۲). در نهایت پهلوان کشته می‌شود. «بیضایی برای نوشتن پهلوان اکبر می‌میرد زمینه‌های مناسبی در اختیار داشته و به خوبی از آن مواد و عناصر برای خلق یک اثر استفاده کرده است: داستان پوریای ولی و پهلوان اکبر خراسانی و همین‌طور افعی طلایی علی نصیریان. اما ردپای صادق هدایت را بیشتر در این نمایشنامه می‌توان دید. داش آکل و بوف کور. داش آکل هدایت پهلوان اکبر بیضایی می‌شود و سایه‌های بوف کور، سیاه‌پوش بیضایی» (ملک‌پور، ۱۴۰۲، ۱۳۱).

پهلوان اکبر می‌میرد و یادمانی برای فرهاد وکوه

پیرزنی نالان در سیاهی شب به قفل سقاخانه چنگ زده، از خدا می‌خواهد پسرش پیروز میدان پهلوانی و عشق باشد جایی که اکبر و فرهاد هر دو شکسته و مغموم خواهند مرد. از ابتدای نمایشنامه و چنگی که زن بر قفل سقاخانه به دعا می‌زند تا پایان متن که زن قفل سقاخانه را می‌بوسد نشان می‌دهد که نگرش تزئینی به عناصر موجود در هنر نذری شیعی به آثار نمایشی نیز وارد شده است. اشکال گوناگونی از عناصر سنتی و آیینی به شکوه از دست‌رفته اشاره می‌کند. مصیبتی که از نیاز

به قرارگرفتن در جایی دیگر، زمانی دیگر، جامعه‌ی دیگر با تعهد اخلاقی و مسئولیت اجتماعی دیگر را خبر می‌دهد. «در پهلوان اکبر می‌میرد محله در حال فروپاشی است همه‌چیز فرسوده و رو به انقراض است و زبان مردم گشاده است. کوچه، روزگاری سقفی ضربی داشته که اینک به جز یک تکه، بقیه‌ی آن فرو ریخته است. پهلوان اکبر هم متعلق به دورانی است که محله سقف ضربی داشته و فرهنگ پهلوانی در آن جاری بوده است. [و این] تفاوت‌ها [اینک] از پهلوان اکبر یک غریبه ساخته است» (قلی پور،۱۳۹۶: ۱۸۸). «پایان داستان پهلوان اکبر می‌میرد، که با شهادت اکبر پهلوان همراه است، پایانی است بر دوره ی پهلوانی» (باقری،۱۳۹۱: ۱۱۲) هم‌چون داستان فرهاد عاشق. نوستالژی از دست‌رفتن ناجوانمردانه عشق، عیاری و پهلوانی در دوران معاصر. پهلوان اکبر نزدیک سنتی‌ترین نماد شهر، یعنی سقاخانه دشنه بر قلب‌اش فرو می‌رود. با مرگ او گویی اصالت و سنت به پایان می‌رسد. تناولی نیز در اثر فرهادش با نوعی نوستالژی زمانی و فضایی در جستجوی ابعاد اخلاقی و اجتماعی اصالت و سنت است. حسرت تناولی بینشی آرمان‌گرایانه، غیرواقعی و برگرفته از نوعی خاطره گرم و گرانبها را ایجاد می‌کند. اشتیاق به زمان گذشته در حراست از سنت خود را نشان می‌دهد. پرداختن به سقاخانه به نوعی پرداختن به شهرهای سنتی ایران است همین است که تناولی هر چه پیش‌تر می‌رود اجزاء بناها در نظرش اهمیت فراوان‌تری می‌یابد. او عشق و شهرهای سقاخانه‌ای را نوستالژی می‌کند و نگرشی غمگین و طنز ملایم برخاسته از چیدمان اشکال طعنه تلخی به حادثه ای عظیم می‌زند. خاطره‌ای که ترکیب آب و سقاخانه‌اش مجسمه‌ها را به کربلا می‌رساند و سختی‌اش به تصویر مجسم عاشقی بر کوه را ترسیم می‌کند. در نهایت هر دو اثر از مرگ خبر می‌دهند. مرگی ناجوانمردانه ولی فداکارانه. درد همراه مجسمه از دلتنگی عمیق عاشق دنیای معاصر به گذشته شکوهمند کوچه‌های شهر را بیان می‌کند. اکبر در نمایشنامه خاطر پوریای ولی را به یاد می‌آورد و چون فرهاد، اکبر و پوریا به‌واسطه قول‌ش به پیرزنی در کنار سقاخانه‌ای، جان خویش را تقدیم می‌کند و چون فرهاد این بار به شکلی دیگر قمه در قلب اش فرو می‌رود. اشتیاق به گذشته در اکبر به واسطهٔ شباهت سرگذشت‌اش با فرزند گمشده‌ی پیرزن باعث می‌شود وعدهٔ پیروزی حیدر را به مادر دهد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، با دسته‌بندی عملکرد روشنفکران ایرانی در دو ساحت «نگرش انتقادیِ غرب‌زدگی» و «اندیشه بازگشت به خویشتن عامیانه»، نوعی بوم‌گرایی در فضای کلان فکری ایران آشکار شد که افزون بر تأثیرات فرهنگی، به شکل‌گیری هنری نوگرای بومی با عنوان «مکتب سقاخانه» انجامیده است؛ جریانی با بن‌مایه‌ای نوستالژیک. مقایسه میان مکتب تجسمی سقاخانه و جنبش تئاتر سقاخانه، با توجه به مؤلفه‌های روشنفکری بومی، نشان می‌دهد که هر دو جریان در پی بهره‌گیری از امکانات مادی و نمادین فرهنگ عامه‌اند تا به‌جای تقلید شتاب‌زده از غرب، نوعی هم‌نشینی انتقادی با مدرنیته را رقم زنند. سقاخانه‌ای‌ها، چه در عرصه تئاتر و چه در هنرهای تجسمی، می‌کوشند تا فرهنگ ایرانی را از دل سنت‌ها و آیین‌های مردمی بازنمایی کنند و از این میراث برای تعریف مدرنیته‌ای بومی مدد گیرند. مؤلفه دوم، یعنی ایده بازگشت به فرهنگ عامه، در پیوند مستقیم با روشنفکران بومی، به پذیرش «سقاخانه» به‌عنوان خویشتن عامیانه اصیل می‌انجامد؛ فضایی که حامل نوستالژی زمان، مکان، اخلاق و اجتماع است. این گرایش نوستالژیک در مکتب سقاخانه، چه در هنرهای تجسمی و چه در تئاتر، بازگشت به اصالت عامیانه را به‌مثابه نماینده‌ای تمام‌عیار از فرهنگ ملی در مواجهه با مدرنیته تعریف می‌کند؛ تعریفی که نه صرفاً بازگشت به گذشته، بلکه بازآفرینی خلاقانه آن در قالبی معاصر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Intellectuals
2. Westoxication
3. Nostalgia
4. Folk Culture

۵. تصاویر شماره ۱،۲،۳،۴،۵ توسط نگارندگان مقاله حسن فرضی پور علی کمر عکاسی شده است.

۶. تصویر شماره ۸ برگرفته از فیلم تعزیه علی اکبر در روستای برغان است که توسط نگارنده حسن فرضی پور در سال ۱۳۹۸ فیلمبرداری شده و عکس از این فیلم استخراج شده است.

فهرست منابع فارسی

آل احمد، جلال (۱۳۹۷). *در خدمت و خیانت روشنفکران*. تهران: انتشارات فردوس.

آل احمد، جلال(۱۳۹۸). *غربزدگی*. چاپ هفتم. تهران :نشر مصدق.

آل احمد، جلال(۱۳۷۳). *ادب و هنر امروز ایران*. مجموعه مقالات ۱۳۴۸-۱۳۲۴. تهران: نشر میترا و نشر همکلاسی.

استاد محمد، محمود(۱۳۹۴). *چهره‌ام پوشیده بهتر*. تهران :انتشارات افراز.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۹۱). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: ناشر دانشگاه هنر.

باقری، الهام (۱۳۹۱). *از اسطوره تا تاریخ از تاریخ تا اسطوره در آثار بهرام بیضایی*. تهران: نشر رازگو.

برلین، آیزایا(۱۴۰۰). *قدرت اندیشه*. ترجمه: عزت‌الله فولادوند. تهران: نشر ماهی.

بروجردی، مهرزاد (۱۳۹۶). *روشن فکران ایرانی و غرب*. چاپ هفتم. تهران: نشر فرزان روز.

بهرامی کمیل، نظام(۱۳۹۵). *گونه‌شناسی روشنفکران ایرانی*. تهران: انتشارات کویر.

بیضایی، بهرام (۱۳۸۰). *نمایش در ایران*. تهران :انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۶). *دیوان نمایش*. تهران:انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

تناولی، پرویز (۱۳۸۴). *آتلیه کبود*، تهران: بن گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۸۶). *قفل های ایران*، تهران: بن گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۸۷). *جواهرات پرویز تناولی*. تهران: بن گاه.

تناولی، پرویز (۱۳۹۲). *تاریخ مجسمه سازی در ایران*. تهران: نشر نظر.

تناولی، پرویز (۱۳۹۷). *عشاق*. تهران: بن گاه.

جوانمرد، عباس(۱۳۹۶). *دیدار با خویش*. تهران: نشر فرهنگ نشر نو.

حسینی مهر، ناصر (۱۴۰۰). *تئاتر ایران از کودتا تا انقلاب*. تهران :انتشارات ماهریس.

دل زنده، سیامک (۱۳۹۶). *تحولات تصویری هنر ایران*. تهران: نشر نظر.

دیبا، کامران (۱۴۰۰). *باغی میان دو خیابان*. تهران: بن گاه.

رابرتسون، رونالد(۱۳۸۰). *جهانی شدن: تئوری های اجتماعی و فرهنگ جهانی*. تهران: نشر ثالث.

سارتر، ژان پل(۱۳۹۹). *در دفاع از روشنفکران*. ترجمه: رضا سید حسینی. تهران:انتشارات نیلوفر.

عبدالکریمی، بیژن(۱۳۹۵). *هایدگر در افق تاریخی ما*، تهران: نشر نقد فرهنگ.

قلی پور، فرشید(۱۴۰۲). *دانشنامه ی آثار بهرام بیضایی*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

قلی پور، علی(۱۳۹۷). *پرورش ذوق عامه در عصر پهلوی*. تهران: نشر نظر.

کچویان، حسین (۱۳۸۷). *تطورات گفتمان های هویتی ایران*. تهران: نشر نی.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. تهران: نشر نظر.

مظفری، علی؛ وست بروک، نایجل(۱۴۰۱). *گذشته حیاتی*. تهران: نشر شیرازه.

ملک پور، جمشید(۱۴۰۲). *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد۵. تهران: نشرتوس.

مهرابی،آذر (۱۳۹۹). *قدرت نوستالژی*. تهران: انتشارات شباهنگ.

میر سیاسی، علی (۱۳۹۲). *تاملی در مدرنیته ایرانی*. ترجمه: جلال توکلیان، تهران: نشر ثالث.

نبوی، نگین (۱۳۹۷). *روشنفکران و دولت در ایران*. تهران: انتشارات شیرازه کتاب ما.

فهرست منابع لاتین

Berlin, Isaiah (2000). *The Power of Ideas*. Princeton University Press.

Boroujerdi, Mehrzad (1996). *Iranian Intellectuals and the West*. Syracuse University Press.

Gheissari, Ali (1998). *Iranian Intellectuals in the Twentieth Century*. University of Texas Press.

Nabavi, Negin (2003). *Intellectuals and State in Iran*. University Press of Florida.

Matin-Asgari, Afshin (2018). *Both Eastern and Western: An Intellectual History Iranian Modernity*. Cambridge University Press.

Pickering, Michael; Emily, keightley (2006). «The Modalities of Nostalgia». *Current Sociology*. Volume 54. Issue 6.

Sartre, Jean Paul (1972). *Plaidoyer pour les intellectuels*. Gallimard.

Sowell, Thomas (2011). I*ntellectuals and Society*. Basic Book.

Wagner, Peter(2013). *Modernity understanding the present*.Polity.

Wake,Paul; Simon Malpas (2013). *The Routledge Companion to Critical Theory*. Routlege.

Vahdat, Farzin (2002). *GOD AND JUGGERNAUT: Iranian Intellectual Encounter with Modernity*. Syracuse University Press.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)