

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:  
Recognition of Several Iranian Painting Genres as Islamic Art  
through the Discourse of Dominant Power  
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقاله پژوهشی

## بازشناسی گونه‌هایی از نقاشی ایران به مثابه هنر اسلامی تحت گفتمان قدرت حاکم

فهیمة زارع‌زاده\*

استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۲

### چکیده

بیان مسئله: طی چهل سال اخیر نظام جمهوری اسلامی ایران همواره در نظر داشته تا با ژرفابخشی به مفهوم واژگان هنر اسلامی در نقاشی، از این مکانیسم بصری بهره بهینه‌ای ببرد و مبتنی بر آن توان معنادهی به گفتمان خویش را تحکیم کند. این موضوع سبب اطلاق عنوان هنر اسلامی به گونه‌هایی از نقاشی شده است. گونه‌هایی که چه به یادگار مانده از سده‌های پیشین تاریخی (در پنج گرایش نگارگری، تذهیب، گل‌ومرغ، نگارگری نو و نقاشی قهوه‌خانه‌ای) و چه نشأت گرفته از رویدادهای سیاسی-اجتماعی همین دوران، اگرچه دارای محتوا و اصول زیبایی‌شناختی مختص به خویش هستند، لیکن همگی تقریباً یکسان و مشابه در اذهان عامه تجلی می‌یابند.

هدف پژوهش: بر همین اساس، پژوهش حاضر در پی کسب شناخت دال‌هایی برآمده که تحت گفتمان نظام در این گونه‌ها به نحوی مفصل‌بندی شده‌اند تا دلالت‌گر معنایی اسلامی باشند.

روش پژوهش: بر مبنای نظریه گفتمان لاکلا و موفه و تحلیل کیفی محتوایی تلاش شده تا تمامی عناصر گفتمانی گونه‌های مورد بحث مشخص شوند.

نتیجه‌گیری: بررسی‌ها نشان می‌دهند که گونه‌های «نقاشی ایرانی»، «نقاشی سنتی»، «نقاشی انقلاب» و «نقاشی دفاع مقدس» به ترتیب دارای دال‌های: ۱. اشرافی، عرفانی و حماسی، ۲. اخلاقی، معنوی و الوهی، ۳. عقیدتی، تبلیغی و حق‌طلبانه، ۴. ارزشی، آرمانی و پایدارمدارانه هستند. دال‌هایی که چون همگی حول دال مرکزی گفتمان قدرت یعنی اسلام شیعی سامان یافته‌اند، بنابراین سبب پنداشته شدن همگی این گونه‌ها تحت عنوان هنر اسلامی شده‌اند. به گونه‌ای که هر یک در ساحت‌های معنایی متفاوت از اسلام تاریخی-تمدنی، اسلام دینی-تعلیمی، اسلام حاکمیتی و اسلام سیاسی نه تنها منجر به پرورش و تجلی سایر دال‌های گفتمانی نظام شده‌اند، بلکه تحقق بخش اهداف سیاسی گوناگونش نیز بوده‌اند.

واژگان کلیدی: گونه‌نقاشی، گفتمان حاکم، دال، نظام جمهوری اسلامی ایران.

### مقدمه و بیان مسئله

آنها سعی می‌کنند تا قدرت خویش را به نمایش گذاشته و از آن برای گفتمان سیاسیشان بهره بگیرند (رهبر، طاووسی، افهمی، شیخ‌مهدی و پورمند، ۱۳۹۵، ۲۱۰). همچون نقاشی که برای نظام جمهوری اسلامی ایران با بنیان نهاده شدن در سال ۱۹۷۹ م. و ظهور هنرمندانی که در همان سال‌های منتهی به انقلاب بیشترین استفاده را از نقاشی جهت خلق پوسترها، دیوارنگارها و گرافیتی‌هایی با موضوع اعتراض به نظام شاهنشاهی داشتند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود و به عنوان یکی از ارزشمندترین مکانیسم‌های فرهنگی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. چنان‌که مفروض است «گونه‌های مختلفی از آن به تاسی از گفتمان همین قدرت حاکم تحت لوای هنر اسلامی شناسانده شده و تداعی‌گر این عنوان هستند». برای اثبات یا رد این فرضیه، نخست گفتمان

در سراسر دوره‌های تاریخی و فرهنگ‌های مختلف، همواره رابطه‌ای کلان میان هنر و سیاست مخصوصاً میان گونه‌های مختلفی از هنر و قدرت وجود داشته است. به نحوی که هنرها به رخدادها و سیاست‌های هم‌عصر خود واکنش نشان می‌داده‌اند (پورمند و داوری، ۱۳۹۱، ۹۵). آن‌گونی، مورخ مشهور تاریخ هنر، معتقد است هنر با استفاده از تصاویر و اشکال مرتبط با ایده‌های خاص، عقاید بنیانی یا آرمان‌های قابل تحقق جوامع را نشان داده و مردم را به سوی عقاید و باورهای نوظهور هدایت می‌کند. در این میان، برخی از هنرهای تصویری به دلیل فراگیر بودن، بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند و حکومت‌ها با به خدمت گرفتن

\* نویسنده مسئول: ۰۲۱۸۲۸۸۳۷۲۴ f.zarezadeh@modares.ac.ir

حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، ۱۳۸۸) و ردپای نور (مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۹) که تماماً خاطراتی گزارش‌گونه از نقاشان در بحبوحه پیروزی انقلاب و جنگ تحمیلی ارائه کرده و مروری گذرا بر مشخصه‌های بصری، توصیف و ارزیابی آثار آنها کرده‌اند. چندین مطالعه تحلیلی-تبیینی با رویکردی جامعه‌شناختی به این گونه‌ها هم انجام گرفته از جمله مقاله «بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی» از مرتضی اسدی و احمد نادعلیان که نشان داده‌اند چگونه تفکرات ایدئولوژیک هنرمندان بر نوع انتخاب نمادها در آثاری که تولید کرده‌اند، مؤثر بوده است. محمدرضایی پورسلیمی و کامران افشار مهاجر نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ شوروی)» به این پرداخته‌اند که گفتمان هنر دفاع مقدس نه صرفاً معطوف به جنگ ایران و عراق، بلکه عملاً در کار بازنمایی منازعات بزرگ‌تری بوده که نمی‌توان آن را محدود به جبهه و کشمکش‌های نظامی دانست. اصغر کفشچیان مقدم هم در مقاله خود، «غنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب»، بیان داشته که نقاشی به ویژه نقاشی دیواری پس از انقلاب ساختار زیبایی‌شناختی را بر اساس ایمان و ارتباط با مردم جستجو کرد و گرچه به ساختاری تکراری و وام گرفته همانند دیگر بخش‌های هنرهای تجسمی روی آورد، لیکن تلاش داشت تا با بیانی ساده مبانی دینی و ملی ایرانیان را در قالب یک زبان تجسمی بیان کند. بدین ترتیب، می‌توان گفت که هر یک از پژوهش‌های مذکور با رویکردی خاص تک‌تک گونه‌های مذکور را بررسی کرده‌اند، در حالی که پژوهش حاضر کوشیده تا برای نخستین بار با گرد هم آوردن آنها ذیل بازتولید گفتمان مسلط، علت شناخته‌شدنشان به مثابه هنر اسلامی را مطرح کند. بالطبع، تحقق این هدف، ضرورت پژوهش را نیز عیان می‌سازد. زیرا این گونه‌های نقاشی همانند متون وابسته به قدرت ایران محسوب می‌شوند که نظام تلاش کرده تا آنها را به دال گفتمانی نزدیک‌تر سازد و بدین واسطه گفتمان خویش را هژمونیک کند.

### روش پژوهش

این پژوهش که با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای-الکترونیکی صورت گرفته، از نظریه گفتمانی ارنستو لاکلا<sup>۱</sup> و شانتال موفه<sup>۲</sup> برای تحلیل داده‌ها استفاده کرده است. زیرا لاکلا و موفه<sup>۳</sup> بر گفتمانی بودن تمامی حوزه‌های اجتماعی با دربرداشتن مجموعه وسیعی از داده‌های زبانی و غیرزبانی تأکید می‌نمایند. بر این اساس، چون نقاشی در ایران همواره نقش جنبش بصری پیشتازی را در تحولات بنیادین این سرزمین به ویژه در دوره معاصر ایفا کرده و بنا به استنباط زنگی (۱۳۹۲، ۱) در رساله دکتریش تحت عنوان بررسی کارکردهای اجتماعی نقاشی دیواری در ایران، این هنر به شدت مورد توجه نظام جمهوری اسلامی بوده است. چندان که شناسنامه معرفتی-فرهنگی ایرانیان به شمار آمده و از ظرفیت‌های گفتمانی و اجتماعی آن به‌رغم کاستی‌های تکنیکی، کیفی و مهارتی، نهایت بهره را برده است (زنگی، ۱۳۹۲،

جمهوری اسلامی ایران مورد بررسی قرار گرفته است. زیرا «گفتمان، پیکره ساختارمندی است که مفاهیم و ارزش‌های هر نظام قدرت را همچون دال‌هایی به هم پیوند می‌زند و مبتنی بر آنها گونه‌هایی از هنر را مشروعیت می‌بخشد» (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۴۳). بنابراین شناخت حاصل از آن که در پیوند یافتن مفاهیم، اصول و ارزش‌های مورد تأیید نظام حول دال مرکزی اسلام شیعی شکل یافته است، می‌تواند برای کشف دال‌های محتوایی و بصری گونه‌هایی از نقاشی این سرزمین کاربرد داشته باشد. در ادامه بر همین اساس نیز گونه‌ها تحلیل گردیده‌اند تا در نهایت نحوه مفصل‌بندی‌شان مشخص شود. زیرا اگرچه هر یک سبک تجسمی مختص به خود را دارند، لیکن در تصورات عامه، متفاوت از یکدیگر انگاشته نمی‌شوند. البته در خلال این فرایند، کلی‌ترین کاربرد مفهوم واژگانی هنر اسلامی از دیدگاه اصحاب نظر هم بررسی شده است تا گستره بسط معنایش از سوی نظام جهت مشروع نمایانند گونه‌های مورد بحث آشکار شود، هر چند که نگارنده قصد ندارد تا رأی خاصی را مبتنی بر اندیشه آنها ارائه دهد و برجسته کند.

### پیشینه پژوهش

جهت بررسی صحیح‌تر و ژرف‌تر، پیشینه پژوهشی نیز واکاوی شد و نگارنده در گام نخست، ادبیات پژوهشی خود را محدود به آثاری دانست که دقیقاً به بررسی ارتباط میان «گفتمان جمهوری اسلامی ایران و انواع گونه‌های نقاشی» پرداخته باشند. چنین روندی صورت پذیرفت اما نتیجه‌ای در محافل دانشگاهی و تحقیقاتی به ویژه در باب نقاشی ایرانی و نقاشی سنتی مبتنی بر رویکردهای سیاسی-اجتماعی حاصل نشد. جستجوها نشان داد که نقاشی ایرانی بیشتر با اتکاء به رویکرد تاریخ‌نگارانه نگاشته شده و تقریباً اکثر تألیفات به نحو همپوشان، سیر تحول و تطور مکاتب آن را مطمح نظر قرار داده‌اند همچون: نگارگری ایران (آژند، ۱۳۹۲)، نقاشی ایرانی (کنبای، ۱۳۸۷)، تاریخ نقاشی در ایران (حسینی، ۱۳۹۱)، سرگذشت نقاشی در ایران (براتی، ۱۳۹۳) و سیر تاریخ نقاشی ایرانی (بینیون، ۱۳۷۸). در بحث از نقاشی سنتی هم اغلب، آثار هنرمندان ایرانی طی سده‌های متمادی اسلامی از منظر اصول و مبانی حکمت خالده توصیف گردیده‌اند. در نوشتارهایی تحت عنوانین: «امکان ضرورت هنر اسلامی: بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان» (قنبری، ۱۳۹۵)، زیبایی در اندیشه سنت‌گرایان (ماحوزی، ۱۳۹۵)، «آداب معنوی در هنرهای سنتی» (الیاس صفاران، ۱۳۹۷)، جاودانگی، هنر (آوینی، ۱۳۷۰) و هنر مقدس، اصول و ارزش‌ها (بورکهارت، ۱۳۶۹). در باب نقاشی انقلاب و نقاشی دفاع مقدس پژوهش‌ها گسترده‌تر انجام پذیرفته‌اند. نظیر «نقاشی انقلاب و هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران» (گودرزی، ۱۳۸۷)، «بررسی محتوا و شکل در نقاشی دهه اول انقلاب اسلامی» (طیسی و انصاری، ۱۳۸۵)، «جنبش هنر انقلابی ایران» (اسکندری، ۱۳۸۵)، «هنر اعتراض، هنر انقلاب» (اسدی، ۱۳۸۵)، «دفاع مقدس، برگزیده آثار نقاشی خیابانی» (لطیفی ممقانی، ۱۳۹۵)، قاب‌های حماسه (اداره کل

۱). بنابراین در پژوهش پیش رو حوزه‌های اجتماعی پنداشته شده که با تصاحب آثار تجسمی متعدد قابلیت خوانش گفتمانی را دارد. «گفتمانی که دو نظریه پرداز، لاکلا و موفه، معتقدند نظام معنایی بزرگتر از زبان است که نه مجموعه‌ای از احکام بلکه مجموعه‌ای از دال‌ها را شامل می‌شود. این دال‌ها طی فرآیندی به یکدیگر جوش می‌خورند و یک نظام معنایی را شکل می‌دهند. در نتیجه، هر عمل و پدیده‌ای برای معنا دار شدن باید گفتمانی باشد. فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل فهم می‌شوند که در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند. هر معنایی را تنها با توجه به عمل کلی که در حال وقوع است و هر عملی را با توجه به گفتمان خاصی که در آن قرار دارد باید شناخت. در این صورت، جهان اجتماعی تنها در قالب گفتمان قابل فهم است و خارج از قلمرو آن در بردارنده هیچ حقیقت بنیادین و قابل فهمی نیست. زیرا گفتمان دارای دال مرکزی است که بر محوریت آن سایر دال‌های شناور جمع و مفصل بندی می‌شوند تا فهم و تصویر واضحی از نظام قدرت به دست دهند و در مجموع، گفتمان را هژمونیک گردانند» (هنری و آزر می، ۱۳۹۲، ۹۹). در این حالت (هژمونی شدن) گفتمان نظام معنایی مطلوب خود را در ذهنیت جمعی مردم، هر چند به طور موقت، تثبیت می‌کند و رضایت آنها را جلب می‌نماید. بر همین اساس، گونه‌هایی از نقاشی ایران هم به مثابه الگوهای هنری اصیل جمهوری اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرند تا ادراک روشنی از نحوه مفصل بندی و انسجام‌دهی به دال‌هایشان حول دال مرکزی گفتمان نظام در قلمرو جاذبه معنایی هنر اسلامی حاصل شود.

### گفتمان جمهوری اسلامی ایران

چالش‌های حاصل از مدرن سازی در عصر پهلوی که به دگر دیسی سریع و ناگهانی ارزش‌ها در جامعه دینی ایران و تهدید این ارزش‌ها منجر شده بود، به آفرینش بحران‌هایی تازه در عرصه‌های مختلف انجامید. چنان که انقلاب اسلامی در پاسخ به این بحران‌ها و انکار ارزش‌های مقبول نزد رژیم پیشین شکل گرفت و توانست با وام‌گیری از مبانی اندیشه‌های سیاسی شیعی، گفتمان تازه‌ای را پیش کشد. «گفتمانی که با پشتوانه امام خمینی (ره) و روحانیت به عنوان یکی از قدرتمندترین گفتمان‌ها مطرح شد و کم‌کم مفاهیم و نشانه‌هایش را در یک مناظره سخت و در رویارویی با سایر گفتمان‌ها تثبیت گردانید. این گفتمان با دال مرکزی اسلام شیعی، تأکید بر ارزش‌های آرمانی و عدالت‌خواهانه دینی و اصولی از قبیل: مردم‌سالاری، حقوق بشر اسلامی، دفاع از محرومان، امت‌گرایی در برابر ملی‌گرایی، جمهوریت، قانون، آزادی، ظلم‌ستیزی، معنویت‌خواهی و عقل‌گرایی صورت گرفت و شکل یافت. به نحوی که تلفیقی از ارزش‌های اسلامی و الگوهای جدید حکومت‌داری به شمار می‌آمد» (رضائی جعفری، آقا حسینی و علی حسینی، ۱۳۹۵، ۹۴) که گستره‌ای فراتر از جغرافیای ملی را در نور دیده و مرزهای کشورهای اسلامی را دربر گرفت. در همین راستا، میان ایران و غرب چالشی عمیق در باب فرهنگ و ایدئولوژی به وجود آمد که کمابیش در عرصه هنر هم نمود یافت و منتج به قرار

گرفتن گفتمان هنر ایران اسلامی در برابر گفتمان هنری غرب شد. با این حال، چون منازعات معنایی میان گفتمان‌ها پیوسته در جریان است و هر گفتمان قاعدتاً تلاش می‌کند با طرد معنای دیگری، مفهوم خودی را حفظ و تقویت نماید (فرخی و افتخاری، ۱۳۹۳، ۱۴۹) لذا اقتضا بر آن شد که گفتمان قدرت حاکم مفهوم هنر اسلامی را تحت حمایت خود قرار دهد و در صدد گسترش، اثربخشی و معنادهی صحیح به آن برآید تا به طور منطقی نتایجش در هژمونی معنایی بر افکار عمومی (به مثابه بهترین شیوه اعمال قدرت) تجلی نماید. بی‌تردید چنین گفتمانی مبتنی بر تفکر اسلامی می‌بایست طبعاً در پی ایجاد و تقویت گونه‌هایی از گونه‌های هنری سازگار با ماهیت متعالی هنر‌ها، ارزش‌ها و آرمان‌هایش اقدام می‌نمود. چرا که «هر گاه گفتمانی از بازتولید خود عاجز شود و از قدرت معنابخشی خود آن چنان که باید پشتیبانی نکند، از همان زمان در سرانحالی سقوط قرار می‌گیرد و سرانجام ناگزیر خواهد شد از میدان کنار رود و یکی از گفتمان‌های رقیب خویش را به عنوان جایگزین بپذیرد. زیرا ظهور و سقوط گفتمان‌ها در وضعیتی خاص، واقعیتی اجتناب‌پذیر است» (همان، ۱۵۰). لذا به منظور مقابله با هنر غرب، رجوع به هنر اسلامی بسیار حائز اهمیت تلقی شد و نظام سعی کرد در پی تحقق گفتمان خویش در زیر چتر هنر اسلامی بخشی از آرمان‌هایش را محقق سازد و از آن جهت انتقال ارزش‌های مد نظرش بهره برد. چنان که «با وقوع انقلاب، از یک سو هنر و به ویژه نقاشی را به مجموعه معارف و مفاهیم دینی سوق داد و از سوی دیگر درهای جامعه دینداران را به روی نقاشی باز کرد و مرزهای ممتد و مستحکمی را که جامعه دینی می‌پنداشت به واسطه آنها از آفات هنرهای تجسمی در امان نگه داشته می‌شود، برداشت» (همان، ۱۵۶). لذا بسیاری از گونه‌های این هنر مشروعیت یافت و تلاش‌هایی به منظور برقراری ارتباط میان دو متغیر اسلام و هنر در عرصه نقاشی صورت پذیرفت. بنابراین پژوهش پیش رو به موضوعی وابسته به قدرت و آثار آن مبتنی بر گفتمانش توجه کرده است. چرا که «فوکو هم در این باره معتقد است: قدرت را نباید تنها در فاعل قدرت جستجو کرد بلکه قدرت در تمام سطوح جامعه جاری است و هر عنصری در جامعه می‌تواند مولد قدرت باشد و آن را به مثابه حضوری لازم، ضروری و انکارناپذیر توجیه کند» (پورمند و داوری، ۱۳۹۱، ۹۵). همچون هنر اسلامی برای قدرت ایران که در ادامه مفهوم واژگانیش تأویل شده است.

### هنر اسلامی

اگرچه مفهوم واژگانی هنر اسلامی را باید در مجموعه مطالعاتی جستجو کرد که از حدود دویست و هفتاد سال پیش آغاز شد، در باب صنایع کهن مردم جوامع تحت لوای اسلام که افزون بر هزار سال پیشینه تولید دست‌ساخته‌هایی با نقوش تزیینی را داشتند، لیکن اسناد مکتوب تاریخی گواه آنند که مردم آن جوامع هرگز اصطلاح هنر را برای دست‌ساخته‌هایشان به کار نمی‌بردند یا اگر می‌بردند آنها را موصوف به صفت اسلامی نمی‌کردند (کاووسی، ۱۳۹۸، ۱۶).

سر نحوه نامیدن این حوزه مطالعاتی تحت عنوان هنر اسلامی میان مورخان تاریخ هنر شکل گرفت. اجماعی که سایر عناوین متداول پیش از آن را از رونق انداخت. «جان هوگ در کتاب سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی اظهار می‌دارد ظاهراً هنر اسلامی به لحاظ جغرافیای تاریخی و هم از نظر تاریخ هنر تنها نام قابل قبول است و بایستی سایر عناوین را رد کرد» (همان، ۶۳). ریشارد اتینگهاوزن هم در این باب می‌نویسد: «وقتی به هنر صفت اسلامی اطلاق می‌شود به اقوامی اشاره می‌گردد که زیر نظر حکام مسلمان می‌زیسته‌اند یا در فرهنگ‌ها و جوامعی زندگی می‌کرده‌اند که به شدت متأثر از حیات و اندیشه اسلامی بوده‌اند» (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۶، ۲). در مجموع هنر اسلامی به اعتقاد شیلابلر و جاناتان بلوم در مقاله‌ای تحت عنوان «سراب هنر اسلامی» به مفهوم توافقی نانوخته و موقتی بدل می‌شود که جهان بر سر میراث ملموس هنر جوامع مسلمان به کار می‌برد.

### یافته‌ها و بحث

#### • گونه‌هایی از نقاشی ایران

در گذر چهار دهه کنونی همواره آثار نقاشی آفریده شده‌اند که عنوان هنر اسلامی بدان‌ها اطلاق شده است. به گونه‌ای که وقتی سخن از هنر اسلامی به میان می‌آید، عموماً آثاری آمیخته از نقوش تزئینی و صورت‌هایی از هنرهای تاریخی ایران یا آثاری با مضامین دینی یا آثاری مبتنی بر رویدادهای سیاسی وابسته به نظام جمهوری اسلامی تصور می‌شوند. در حالی که هر یک از این آثار دارای مفاهیم محتوایی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مختص خود هستند و طبق واکاوی‌های انجام شده در گونه‌های گوناگونی همچون نقاشی ایرانی، نقاشی سنتی، نقاشی انقلاب و نقاشی دفاع مقدس خلق و تولید می‌شوند. لذا ضرورت بازبینی و شناخت این گونه‌های نقاشی به نحوی مورد توجه به نظر می‌رسد. چندان که گفتمان مسلط قدرت به سبب حمایت از آنها، اختلاطشان را موجب گردیده و با رسمیت دادن به آنها، قطب وابسته را در هنر نقاشی به یک‌شکل شدن تدریجی دچار کرده است.

#### - نقاشی ایرانی

نقاشی ایرانی یا همان Persian Painting که در مواردی با واژه مینیاتور شناخته می‌شود، ریشه در نقاشی‌های ارژنگ-کتاب‌مانی-دارد. این هنر هر چند در سده‌های اولیه اسلامی به دنبال نهضت ترجمه عباسیان از کتب علمی یونانی-رومی در حوزه‌های ادبی، فلسفی و پزشکی بار دیگر احیا شد و اولین نمونه‌هایش جهت تسهیل در فهم متون، کارکردی تعلیمی یافتند (گلشنی، یارمحمدی و دانش‌فرد، ۱۳۹۲، ۵۰). با این حال، در همان اوان به صورت تخصصی و حرفه‌ای به سه گونه تذهیب، نگارگری و گل‌ومرغ تقسیم شد تا در خدمت آراستن کتب متعدد قرار گیرند. از جمله تذهیب که چون در جریان تحریم صورت‌نگری در اسلام مبتنی بر شیوه نقش و نگاری مطلق با طرح‌هایی از شاخه‌ها و بندهای اسلیمی و گل‌وبرگ‌های ختایی به همراه نقوش

همچون این خلدون، متفکر و مورخ سده نهم هجری که در اثر مشهور خود، کتاب «العبر»، معماری در جهان اسلام را تحت عنوان کلی صنعت بنایی معرفی می‌کند و تفاوت‌چندانی میان بناهای مذهبی و غیرمذهبی و حتی اسلامی و غیراسلامی قائل نمی‌شود. با این حال اصحاب نظر اولین جرقه‌های به کارگیری عنوانی واحد برای آثار هنری و بناهای جوامع اسلامی را متعلق به اروپاییان طی سده‌های هجدهم و نوزدهم می‌دانند که مقلان با شکل‌گیری نگاهی تازه از سوی آنها به جهان پیرامون خود با هدف کسب شناختی ساختارمند از سنت‌ها و آداب دیگر جوامع بود (مجته‌زاده و سعدوندی، ۱۳۹۶، ۵۹-۶۰). اما کم‌کم این نگاهشان مبتنی بر انگیزش‌های تجاری، رقابت‌های درون‌دینی، منازعات قومی و فعالیت‌های استعماری به سوی فعالیت‌هایی جهت تغییر فرهنگ جوامع ذیل الگوی مردم‌شناسی سوق یافت (ترنر، ۱۳۹۰، ۸۵-۸۶). چنان که در این دست‌اندازی‌های استعماری اصطلاح شرق‌شناسی را برای مجموعه آثار هنری و بناهای جوامع اسلامی، عناصر سازهای و تزئینی آنها و روش تحلیل‌یشان به کار بردند. با این وجود و با گذشت زمانی اندک، چون گروهی از معمارانشان به شوق دیدار و گرت‌برداری از بناهای کهن راهی اسپانیا و دیگر جوامع اسلامی شدند و آثار صنایع را نیز با وساطت دلالان بومی به مجموعه‌ها و موزه‌های غرب سرآزیر کردند، پس اصطلاحات جدیدتری را همچون هنر ساراسنی، هنر محمدی، هنر مسلمانان و هنر اسلامی مطرح ساختند و به بناها و دست‌ساخته‌های جوامع اسلامی اطلاق نمودند (همان). در این راستا، الگ گرابار، مورخ سرشناس هنر اسلامی، معتقد بود گردآوری چنین مجموعه‌های موزه‌ای از سوی سیاحان و شرق‌شناسان اروپایی در چگونگی پیدایش مفهوم هنر اسلامی نقش حائز اهمیتی داشتند و آن را تحت تأثیر رویکردهای مردم‌شناسانه شکل دادند. چنان که هنر اسلامی انعکاسی از صفات نژادی یک قوم تلقی می‌شد که فاقد اصول و مبانی مشخص نظیر هنر غرب بود (دشتی‌زاده، جوانی و سجودی، ۱۳۹۵، ۳۳). ژول بورگوئن، یکی از مورخان هنر اسلامی، در کتاب «هنر عرب‌ها» صراحتاً می‌نویسد: نباید توقع داشت که در تاریخ هنر شرق سیر تحول مشخص و محکمی که خاصه هنر غرب است یافت شود. همچنان که اگر به رابطه هنر اسلامی و قرآن اشاره شود، نه کتابی فراقومی بلکه بیشتر کتابی قومی و نماینده روحیه تازیان را یادآور می‌شود» (مجته‌زاده و سعدوندی، ۱۳۹۶، ۶۱-۶۲). با این حال، چنین مفهوم واژگانی، به تدریج ابعاد و گره‌گاه‌های خاص خود را یافت و تحت تأثیر عوامل متعددی نظیر ظهور رشته دانشگاهی تاریخ هنر در نیمه سده نوزدهم، وقوع تغییرات در باستان‌شناسی اسلامی و متعاقب آن رویکردهای جدید در موزه‌داری و جمع‌آوری آثار هنری، از حوزه مردم‌شناسی به حوزه تاریخ هنر انتقال یافت. به عبارتی، از بن‌مایه‌های قومی و مردم‌شناختی به مفهومی تاریخی با بن‌مایه‌های فرهنگی تغییر ماهیت داد و شاخه‌ای از معرفت‌های دوران جدید به شمار آمد که همگام با سایر رشته‌های دانشگاهی تاریخ هنر، موزه‌داری و باستان‌شناسی توسعه یافت. در همین راستا، نوعی اجماع نظری بر

اصول مدنیت غربی قرار ندادند. آنها تقلید و تاسی از غرب را نکوهیده و تلاش کردند تا مروج هنری نوبر پایه فرهنگ تصویری ایرانی باشند. لذا نقاشی را در رونگاری و تقلید از آثار پیشینیان خویش تلاطم بخشیدند. این جریان که نگارگری نو نام گرفت اگرچه اندکی در ویژگی‌های ساختاری و اصول و قواعد بصری متفاوت از گذشته شد، با این حال در ویژگی‌های محتوایی یعنی بهره‌وری از موضوعات ادبی، عرفانی و مذهبی همچنان پابندی خود را حفظ کرد. رویه دیگر این جریان انتقادی به نقاشی قهوه‌خانه‌ای موسوم شد که با مضمون‌های رزمی-مذهبی و به پشتوانه اندیشه بهره‌مندی از اعتبار ادبیات ملی شکل گرفت (همان، ۲۹). گرچه ظاهراً زمینه‌ساز آن سنت کهن قصه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و تعزیه‌خوانی بود، لیکن به واقع، از سوی هنرمندانی مکتب ندیده به ضرورت نیاز و درخواست مردم جهت همگامی با جریان مشروطیت و انتقاد علیه نظام استبدادی وقت رشد و بالندگی یافت. در آن اوان مردم که شاهد فتنه‌های جدید و پیچیده استعمار، فشارهای استبداد داخلی، سرکوب جریان‌های آزادیخواهانه و در خاک و خون کشیده شدن رهبران و سران ملی و مذهبی خویش بودند، درگیر نوعی جهان‌بینی فرهنگی شدند. چنان‌که در پی بومی‌کردن و ایرانی‌ساختن اندیشه‌های مدرن حتی در قانون اساسی سرزمین خود و متمم آن برآمدند و در اصل نخست قانون اساسی، مذهب شیعه را مذهب رسمی اعلام کردند. در همین راستا، روایی‌ترین گونه نقاشی به زبان نمادین و با وام‌گیری از موضوعات داستان‌های شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآنی و حکایت‌های عامیانه رواج یافت (زارعی، شاملو و حمیدی‌منش، ۱۳۹۷، ۱۴۶) و به سوی تجسم‌بخشی تمثال قهرمانان و پهلوانان اسطوره‌ای و تاریخی پیش رفت تا برانگیزاننده افکار عامه علیه استبداد و تقویت قوای انقلابیون باشد و حس میهن‌پرستی و دفاع از ارزش‌ها و اعتقادات را در میان عامه مردم تقویت کند (حسین‌آبادی و محمدپور، ۱۳۹۵، ۷۰-۷۱).

همین اهداف یعنی انتقاد و اعتراض به نظام استبدادی و حکومت مطلقه، مبارزه با دخالت‌های بی‌حد و حصر قدرت‌های بیگانه و حاکمیت نیافتن قانون در حدود هفتاد و دو سال بعد به مثابه دال‌هایی شناور در گفتمان نظام جمهوری اسلامی ورود یافتند. زیرا نظام با سبکه و ماهیت مضاعف دینی دارای همان آب‌سخور واحد مبانی فکری بود. بدین ترتیب نقاشی قهوه‌خانه‌ای ظرفیت و قابلیت را داشت تا حول دال مرکزی گفتمان نظام یعنی اسلام شیعی مفصل‌بندی شود. از سوی دیگر، چون نظام به دنبال تحکیم پایه‌های حکومتی نوین خود بود و می‌بایستی بخش قابل توجهی از انرژی را صرف تبعات سیاسی این تغییر حاکمیت می‌نمود، همچنین به دلیل «تجاوز آشکار نیروهای نظامی عراق، درگیر جنگ ناخواسته‌ای شده بود که تمامی تحولات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را تحت تأثیر قرار داده و با اشغال بخش‌هایی از جنوب و غرب ایران، حمله به تأسیسات زیربنایی نظیر فرودگاه‌ها، نیروگاه‌های برق، بیمارستان‌ها، خطوط انتقال نفت و سکوه‌های نفتی در کنار بمباران مناطق شهری و روستاهای مرزی و ناامن کردن مبادی ورود و خروج کالا، شرایطی به وجود آمده بود

منظم هندسی ابداع شد، همگام با خوشنویسی نخستین بار برای استنساخ و تزیین قرآن مورد استفاده قرار گرفت تا این کلام آسمانی به زیباترین شکل ممکن انتشار یابد. البته به مرور جهت صفحه‌آرایی و زینت سرفصل سایر کتب نیز به کار برده شد. «نگارگری هم‌بخش اعظم نمونه‌های آرمانی و موضوعات تمثیلی خود را از ادبیات وام گرفت و بیشتر در وابستگی به مضامین ادبی همچون شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و اشعار تغزلی و اخلاقی به کار برده شد. زیرا ادبیات پیش از آنکه فقط مأوایی برای مشروعیت‌بخشیدن به نقش هنرمند و منبعی برای موضوعات نگاره‌هایش باشد، در مفهومی کلی‌تر به معنای ایدئولوژی معنایی و زیبایی‌شناختی هنر ایرانی محسوب می‌گردید» (معین‌الدینی و عصارکاشانی، ۱۳۹۲، ۸۴). چنان‌که نقاشی گل‌ومرغ هم در ارتباط و پیوندی عمیق با ادبیات به ویژه اشعار عارفانه منظوم شکل گرفت. در این گونه نقاشی بر محوریت تجسم‌بخشی به احوال درونی و سلوک روحانی و معنوی، مرغ بار محتوایی و معنایی نمادین از عرفان اسلامی، اشراق، باورهای عارفانه و تجلی روح دریافت کرد و گل نمادی از بهشت به شمار آمد (پنجه‌باشی، ۱۳۹۵، ۶۲). بر این اساس، نقاش ایرانی با نوعی نقاشی غیرتصویری و غیرفیگوراتیو با انتظام کیفیات انتزاعی فرم‌ها سروکار یافت که سوژه خود را در مفاهیم معنوی بیش از مادی جستجو می‌کرد. همچنین چون سعی در غیرمادی نمودن دنیای اثرش را داشت، بنابراین نه تنها برای رعایت اصل عدم واقع‌گرایی به حذف پرسپکتیو اقدام می‌کرد، بلکه برای ارائه مرتبه و مقام پرسوناژها به حرکت ضد پرسپکتیو دست می‌زد تا با گذشتن از مرزهای زمانی و مکانی در جستجوی حقیقت برآید. «این ویژگی‌ها به رعم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه و آمیختگی سنت‌های گوناگون و غیرمتجانس همواره دارای نوعی تلاطم و پیوستگی ذاتی بود و معرف هویت نقاشی ایرانی و استمرار جوهر زیبایی‌شناسی و روح فرهنگی آن به حساب می‌آمد. در واقع، آنچه نقاشی ایرانی را از جنبه‌هایی چون اسلوب کار، مقیاس و کارکرد متمایز می‌نمود، گرایش هنرمند ایرانی به بیان مفاهیم ذهنی، عرفانی و نمادین بود که واقعیت عینی جهان بیرون را علتی عرضی از صورت مثالی و حقیقتی دائمی می‌دانست» (محمدی و کیل و بلخاری قهی، ۱۳۹۷، ۲۰). چنان‌که از جلوه چنین حقیقتی در خلق آثار خویش همواره ترکیبی از گونه‌های تذهیب، گل‌ومرغ و نگارگری را به کار می‌برد و تفاوتی را میان نگاره‌هایی چه با مضمون مذهبی و چه غیر مذهبی قائل نبود.

با این حال از اواخر سده شانزدهم به دلیل گسترش مناسبات سیاسی-اقتصادی با غرب و تأثیرپذیری از انقلاب صنعتی آن هر چند تمایل به اسلوب نقاشی اروپایی افزایش یافت، آشکارا علاقه به نمایش واقعیت عینی آغاز شده، سنت نقاشی ایران رفته‌رفته از لحاظ موضوع، اسلوب و روش متحول گردید و به پیروی از اصول واقع‌گرایانه اروپایی، اسلوب کاری پیشین خود را تا حدی وانهاد. لیکن در همین دوران، گروهی از هنرمندان از پذیرش اصول و آموزه‌های غربی اجتناب ورزیدند، عامدانه از تمسک به نظام جدید غربی سر باز زدند و خود را حامل و ناقل

متعالی و ملکوتیش از بازنمایی فضای عادی عالم مادی و جسمانی امتناع ورزد» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۴، ۲۱). اگرچه وی در تطابق با شرایط زیست اجتماع و دیدگاه زیبایی‌شناختی رایج در میان ملت خود، برخی مواقع در صدد بهره‌وری از خلاقیت، تحرک، پویایی و وام‌گیری از سایر اصول و قواعد تجسمی همچون پرسپکتیو و اصول طراحی مدرن در آثار خویش برآمده است، با این وجود چون بر محوریت مفهومی حاکمیت الهی، قداست و فضیلت به آفرینش آثار می‌پردازد، در نهایت نقاش سنت‌گرایی تلقی می‌گردد که با اخلاص و تقوا برای رهایی از عالم ماده و دستیابی به نوعی شهود ماورایی تلاش می‌نماید تا مخاطبان آثارش را به مراقبه در درون سوق دهد و ادراک هنریشان را به تعالی برساند (اسکندرپور خرمی و شفییعی، ۱۳۹۰، ۲۵). در راستای همین رسالت‌ها که تأکیدی بر وجه افتراق این‌گونه نقاشی از نقاشی ایرانی است، نظام جمهوری اسلامی هم که به واسطه انقلاب خود مدنظر داشت تا انسان‌ها را به سوی دین، معنویت و خدا دعوت کند و قلمرو مخاطبان‌ش را وجدان بیدار بشری می‌دانست، بدین‌گونه نقاشی روی آورد و کار کرده‌های گسترده‌تری تحت عنوان هنر اسلامی بدان داد. زیرا معانی نهفته در آن را در زنجیره‌ای هم‌ارز و مشابه با دال‌های گفتمانی خویش: اصل همزیستی در پرتو آموزه‌های اخلاقی و بسط معنویت می‌یافت که می‌تواند به مثابه مکانیسمی بصری جهت گسترش دین اسلام باشد. همچنین برای بیان دیدگاه‌های دینی «در راستای آمان‌گایی حکومتی-جهان‌داری اسلامی به رهبری امام موعود (ع)- و نیز در امتداد تحقق اهداف گفتمانی‌ش: انجام تکالیف الهی و سعادت انسان در کل جامعه بشری» (اسدی، ۱۳۷۱، ۸۰) نقش‌آفرینی کند.

#### - نقاشی انقلاب اسلامی

نقاشی انقلاب اسلامی، گونه خاصی محسوب می‌شود که در یک دهه پیش از انقلاب مبتنی بر مضامین ارزشی-اعتقادی، سیاسی و اجتماعی مردم ایران شکل گرفت. در این‌گونه، به دلیل آنکه هنرمندان بر آن بودند تا آثار بدیعی را با شاخصه کارایی، پیام‌رسانی و آگاهی‌بخشی همسو با شاخه انقلاب خلق کنند، در آثارشان نه تنها شیفتگی بیش‌از حد نسبت به میراث گذشته خود یا هجومی متعصبانه به اصول و قواعد نقاشی مدرن را لحاظ نکردند، بلکه در رویکردی تعاملی بیشترین تلاش را برای تغییرات محتوایی آثار خویش مبذول ساختند (خزائی، ۱۳۸۷، ۴). تادر پیشبرد انقلاب به‌مثابه حرکتی زنده، پویا و اندیش‌مدارانه یاری‌رسان باشند. در واقع آنها بیش از توجه به کیفیت هنری، طراحی و اجرای ماهرانه آثار بر اساس اصول و قواعد نقاشی چه ایرانی و چه مدرن در پی ثبت و انتقال مفاهیم و شعارهای انقلابی توده‌های مردمی و جریان‌های مبارز تحت رهنمودهای آیت‌الله خمینی (ره) برآمدند. چنان‌که همین رهنمودها بستر ساز محتوای هنر انقلاب محسوب گردیدند در قالب بیان جملاتی همچون: هنر دمیدن روح تعهد در کالبد انسان‌هاست و هنری زیبا و پاک است که کوبنده سرمایه‌داری و کمونیسم خون‌آشام و نابود کننده اسلام رفاه و تجمل، اسلام التقاطی، اسلام سازش و اسلام مرفهین بی‌درد و در

که حفظ یک وجب از خاک این سرزمین را در رأس همه امور قرار می‌داد» (اعتصام، فرم‌هینی، فراهانی و اقبالی، ۱۳۹۲، ۲۶). بدین ترتیب، در پس چنین فضای روحی متلاطمی، حرکت در روند تداوم تاریخ هنر سرزمینی و دستیابی به گفتمانی متناسب با غنای میراث کهن برای این نظام محلی از اعراب نداشت و می‌پنداشت در دورانی که جوانان وطن در خون غلتیده‌اند، حتی ایده نقاشی‌های نوگرا مبتنی بر اصول و قواعد هنری غرب، بی‌تفاوتی نسبت به سرنوشت ملت محسوب می‌شود. لذا احیای گونه‌های نقاشی گذشته و حمایت از آنها را که پیشتر غربی‌ها هنر اسلامی نامیده بودند در دستور کار خویش قرار داد. چنان‌که در مجموع، هر یک از گونه‌های نقاشی ایرانی اعم از تذهیب، نگارگری، گل‌ومرغ، نگارگری نو و نقاشی قهوه‌خانه‌ای را دارای دال‌های محتوایی و بصری به یادگار مانده در قلمرو حکومت اسلامی خود می‌دانست که در وابستگی به دال‌های گفتمانی‌ش، قابلیت آن را دارند تا ارزش‌ها و ضدارزش‌های تازه‌ای را بسازند.

#### - نقاشی سنتی

در میان عامه مردم، نقاشی سنتی به اثری گفته می‌شود که بدون هیچ‌گونه خلاقیت و نوآوری صرفاً مبتنی بر قواعد و اصول نقاشی سده‌های پیشین تاریخی شکل گرفته باشد. براساس مجموعه اصولی به شمار می‌آید که از فرط قدمت و تکرار به شیوه خودانگیزه‌ای از عمل هنرمند تبدیل شده و هنرمند آنها را با اعتقاد به مشخصه خلل‌ناپذیری و لایتغیریشان به کار می‌برد (آرون، ۱۳۷۰، ۵۹۵). این در حالیست که سنت مشخصه‌ها و مؤلفه‌های دیگری را داراست. همان‌گونه که جریان روشنفکری دینی حکمت خالده مطرح کردند، «جریانی که از اوایل سده بیستم در برابر مدرنیته جهت برون‌فت از بحران‌ها و آشوب‌های حاصل از آن و در مغایرت با تجددگرایی شکل گرفت و به تدریج با کوشش‌های آگاهانه رنه گنون، آناندا کوماراسوامی، فریتویف شووان، تیتوس بورکهارت، هیوستون اسمیت، مارتین لینگز، مارکو پالیس و سید حسین نصر هویت و موجودیت مستقلی یافت و در ساحت‌های نظری به ویژه هنر به ظرافت پرورده شد» (عطوفی کاشانی، ۱۳۸۹، ۱۴۸). این جریان سنت را مجموعه اصول دین‌محوری بر شمرده که منشأ الهی و آسمانی دارد و با فرهنگ و آداب و رسوم درمی‌آمیزد تا در ساختاری استوار حاوی حقایق واحد ازلی و ابدی گردد و چون فرآورده دانش و تلاش محض بشری نیست با مفهوم دین قرابت بسیاری دارد (مازیار، ۱۳۹۱، ۸). بنابراین هنر سنتی هم برآمده از فرهنگ معنوی هر ملت است که جوهرش برگرفته از مبدا وحیانی است و به نحوی با اولیاء دین و تجلیات باطنی هنرمند مربوط می‌شود. مبتنی بر چنین تعاریفی، در ایران نیز نقاشی سنتی برگرفته از باورهای اسلامی رایج در میان ملت در نظر گرفته شد که در پایبندی به اصول تجسمی تاریخی و تکنیک‌های بصری پیشینیان همچون فضای دوبعدی و غیرجسمانی، رنگ‌های شفاف و تابناک و نور منتشره و غیرمتمرکز راسخ است و دربردارنده پیام‌هایی است که خاستگاهی حکمی و قدسی دارند. «خاستگاهی که نقاش سنت‌گرای ایرانی را همواره بر آن داشته تا برای نمودار ساختن بعد

یک کلمه اسلام آمریکایی باشد (آوینی، ۱۳۹۳، ۹). پس لاجرم این گونه به نحوی شکل گرفت که علی رغم سربر آوردن از بطن پدیده‌های مدرن به نام انقلاب چون مبتنی بر اندیشه‌های رهبرش یعنی بازگشت به گذشته آرمانی اسلام بود، آمیخته‌ای از سنت و مدرنیته را برای نقاشان موجب شد. البته «اندیشه‌های روشنفکرانی همچون جلال آل احمد و علی شریعتی هم بی تأثیر نبود. به ویژه شریعتی که تفسیر خاصی از اسلام انقلابی را به هنر تسری داد» (حسینی راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۱۴). این اندیشه‌ها، نقاشان انقلاب را سوق داد به تصویر کردن: چهره رهبر انقلاب، روحانیون، همسران و مادران شهید و کودکانی که به جرگه تظاهرات خیابانی می پیوستند، مبارزه بین تهیدستان و سرمایه‌داران و مردمی که در صحنه‌های ایثار و انفاق مشارکت داشتند. در همین راستا، «دانشجویان و برخی از استادان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران نیز تحت عنوان گروه مسلمان با مضمون ضد امپریالیستی به خلق نقاشی‌هایی پرداختند» (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۵۴). مضمونی که با خود نمادهای تصویری مانند کتاب مقدس قرآن، مشتهای گره کرده، دستان بهم گره خورده، پرچم آمریکا، عقاب و چهره واژگون محمدرضا شاه را در برداشت (زنگی، آیت‌اللهی و فهیمی فر، ۱۳۹۱، ۸۸). با پیروزی انقلاب، نظام جمهوری اسلامی که به ثمر نشستن و بنیان گذاشته شدن قدرت خویش را به جهت اقناع تصویری اذهان عامه مردم، مرهون و مدیون فعالیت‌های همگی این نقاشان می‌دانست، به حمایت از آنها پرداخت و «ذیل کانون فرهنگی نهضت اسلامی روند کاریشان را ساماندهی کرد. کانونی که با گذر زمانی اندک به حوزه اندیشه و هنر اسلامی و بعد به حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تغییر نام داد» (اسکندری، ۱۳۸۷، ۱۰). این بار چون هنرمندان به جهت نشر و تعمیق ارزش‌های انقلاب و تثبیت پایه‌های نظام برخاسته از آن برآمدند، اندکی دگرگونی را در آثار خویش لحاظ نمودند. آنها در اصول و قواعد ترسیم و طراحی از هنر مدرن فاصله می‌گیرند و قواعد و اصول نقاشی ایرانی را بیشتر مورد استفاده قرار می‌دهند. زیرا بنا به اعتقاد نظام، «هنر مدرن بازتولید بصری گفتمان غرب محسوب می‌شود که در دوره پهلوی تا سرحد شکست و نابودی قواعد و اصول زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی مورد توجه قرار گرفته و دسیسه‌های فرهنگی است که در پی گریز از واقعیت و نادیده گرفتن دردها و رنج‌های ملت، تعهد و مسئولیتی را در قبال آنها برای خویش قائل نیست» (زنگی و همکاران، ۱۳۹۱، ۸۸). در همین راستا، نقاشان در محتوای آثارشان نیز تغییراتی را به وجود می‌آورند و به تمثال شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌های مذهبی مربوط به تاریخ اسلام به ویژه تاریخ تشیع، تصویر رزمندهای آرمانخواه و خداجو (مظهر رهبر عدالتخواه و نماد حضرت سیدالشهدا)، تصویر زنی آزادی‌خواه و پیشوای زنان آزاده (مظهر مقاومت و ایثار و نماد حضرت زینب(س))، ترسیم چهره‌هایی موصوف به حضرت مهدی (عج) منجی محرومین و تجسم وقایع عاشورا (نمودی از وقایع دوران انقلاب) می‌پردازند. بر این اساس، چون آثارشان به نوعی در بردارنده دال‌های گفتمانی نظام بر محوریت مشخصه‌های حاکمیت اسلامی

همچون نفی وسوسه‌های شیطانی، مقابله با دین‌ستیزی، مذمت فساد و ظلم و بی‌عدالتی، حق‌طلبی، آزادی، مقدم دانستن منافع ملت و مبارزه با فقر بر محوریت دال مرکزی اسلام شیعی می‌گردند، در گونه آفریده می‌شوند که همپای انقلابی دینی با هدف نمایش ایمان، توسعه تفکر اسلامی و جایگزینی حکومت حق به جای باطل به پیش آمده بود. از این رو عهده‌دار رسالت تبلیغی ارزش‌های حاکمیتی اسلام نظیر خوارشمردن رفاه‌طلبی و دنیاخواهی، توجه به اصلاح‌گری اخروی و رویگردانی از اندیشه‌های مادی گرایانه غربی می‌شوند. رسالتی که به دلیل پیوند با دین و تجسم بخشی گونه‌ای امتیاز و حق ویژه الهی برای نظام به منظور حکومت بر مردم، این گونه را در ترادف و هم‌سنگی با مفهوم واژگانی هنر اسلامی قرار می‌دهد.

#### نقاشی دفاع مقدس

آغاز جنگ میان ایران و عراق در سال ۱۹۷۹ موجبات شکل‌گیری گونه‌ای دیگر در نقاشی را فراهم آورد. گونه دفاع مقدس که اگرچه به ظاهر پنداشته می‌شد صرفاً با هدف نمایش صحنه‌هایی از جنگ جریان یافته است، اما به واقع در راستای تلاشی ایجابی برای استقرار و استمرار معنوبیتی جدید در آن بحبوحه بود (ربیعی پورسلیمی و افشار مهاجر، ۱۳۹۸، ۶). معنوبیتی که در چارچوب آن شکست بی‌معنا، کشته‌شدن توفیق و نه خسران و دفاع در جبهه‌های جنگ، مقدس و جلوه‌ای از بهشت بر روی زمین تعبیر می‌شد (مریدی، ۱۳۹۵، ۱۰۰) و در واقع تداوم نقاشی انقلاب اسلامی و طبیعتاً نسخه مجرب‌تری از آن بود. این گونه به دو صورت پیش رفت: نخست جهت تشویق به یاری‌رساندن و حضور در جنگ و حتی پشت جبهه‌ها، آثاری با روایت‌هایی از صحنه‌های شجاعت رزمندگان و غم و اندوه بستگان آنها چنان به تصویر درمی‌آمدند تا موجبات همراهی مردم و ترغیب‌شان برای حضور در جبهه‌های جنگ باشند و فرهنگ ایثار و شهادت را میان آنها ترویج دهند. دوم آنکه جهت ثبت مصور بخشی از تاریخ سیاسی-ارزی ایران، حقیقت جنگ و دفاع از خاک میهن و ناموس که از آرمان‌های نظام و موضوع برآمده از ایدئولوژی‌اش در جنگ محسوب می‌شد (ملکی، ۱۳۸۹، ۱۲۸) آثاری مبتنی بر نوعی زبان نمادین شکل گرفتند، برای آنکه تلاشی در راستای زنده نگه داشتن ابعاد وجودی و عمق باور مبارزان مسلمان ایرانی در حفظ تمامیت سرزمین خود باشند. به واقع نقاشان زبانی نمادگرا و تمثیلی در رجعت به گذشته هنر ایران برگزیدند تا به واسطه آن جنبه‌هایی از تقدس و روحانیت دفاع را تجسم نمایند. «آنها عناصر تصویری جدیدی مانند گل لاله، سرو، نخل، قطره خون، پلاک، چفیه، کبوتر و سنگ را در آثارشان با الهام از اجتماع و اوضاع زمانه خویش ترسیم کردند» (زنگی و همکاران، ۱۳۹۱، ۹۱) تا با فاصله‌گرفتن از یک فضای عینی صرف، درصد نمایش نوعی ایدئالیسم مذهبی یعنی انگاره تقدس جنگ و دفاع از اسلام و حق‌طلبی مظلومانه برآیند.

با این وجود و پس از پایان درگیری‌ها، چون جنگ طرحی استعماری برای تجزیه جهان اسلام قلمداد می‌شد و امام (ره) نیز همواره در رهنمون‌هایش می‌فرمود: جنگ ممکن است که باشد یا نباشد، اما

آثار در این گونه‌هاست که به عنوان نمایه حاصل از پژوهش حاضر و بابتنا به نظریه لاکلا و موفه می‌توان چنین تبیین نمود:

نقاشی ایرانی در تمامی گونه‌های خود اعم از نگارگری، تذهیب، گل‌ومرغ، نگارگری نو و نقاشی قهوه‌خانه‌ای در محتوا دارای دال‌های شهودی، عرفانی و حماسی مبتنی بر مفاهیم ادب فارسی و اصول زیبایی‌شناختی خاصی است که به‌مثابه دال‌های بصری منتسب به قلمرو حاکمیتی ایران طی سده‌های متمادی اسلامی دانسته می‌شوند، چنان‌که پیشتر نیز بر اساس همین دال‌ها در سطح بین‌الملل با عنوان هنر اسلامی شناخته می‌شدند. از این‌رو پس از انقلاب هم تحت گفتمان حاکم به گونه‌ای دارای دال‌های میراث‌گرا و بازمانده از تمدن ایرانی-اسلامی مبدل شدند که قابلیت آن را دارند تا در گستره معنایی تاریخ تمدن اسلامی، نظام را به سوی کسب استقلال فرهنگی و بازشناسی و نگاه‌بانی از موارث تاریخی سوق دهند. نقاشی سنتی از آنجایی که دارای دال‌هایی بصری در رجعت به اصول زیبایی‌شناختی است که تحت قواعد هنر اسلامی از آنها یاد شد و نیز در اصل ماهیت خود مقدس‌گرا با دال‌های محتوایی الوهی، اخلاقی و معنوی است، در تقریب به دال مرکزی گفتمان حاکم یعنی اسلام شیعی و متأثر از آن به مثابه گونه‌ای دینی تعبیر شد که مبتنی بر دال‌های مفصل‌بندی شده‌اش در گستره معنایی تعالیم اسلامی، بتواند امکانی را برای نظام فراهم سازد تا به ترویج فضایل و ارزش‌های متعالی جهت رشد به سوی نظام الهی بپردازد.

نقاشی انقلاب که هسته اولیه‌اش در نیاز برای جلوه مفاهیم عقیدتی اسلامی و در نقشی مبارزه‌جویانه علیه رژیم پهلوی شکل گرفت، با سرنگونی آن و به تاسی از گفتمان نوظهور قدرت حاکم، به تدریج دال‌های اعتراضی را در محتوای خویش وانهاد و در عوض دال‌های تبلیغی و حق‌طلبانه‌ای را در گستره معنایی نهضت حکومت‌داری اسلامی جایگزین کرد. حتی دال‌های بصری‌اش را به سوی کاربرد اصول زیبایی‌شناختی هنر اسلامی (در معنای تاریخی، نقاشی ایرانی) سوق داد تا با چنین مفصل‌بندی در گونه‌رسالت‌گرایفای تعهدنماید، تعهد به نظام جهت‌آنکه در راستای تقدیس انقلاب بر پایه هویت اسلامی‌ش و نیز صدور آن به سطح بین‌الملل و نهادینه کردن ارزش‌ها و بنیان‌های فکری‌ش در سطح ملی یاری‌رسان باشد.

نقاشی دفاع مقدس، چون نخست در جستجوی گزاره‌های معنایی و معنویت‌دهی به یک رویداد سیاسی-تسلیماتی مرتبط با جمهوری اسلامی بنا نهاده می‌شود، متفاوت از سایر گونه‌های پیشین، نه متأثر، بلکه کاملاً در چارچوب گفتمان آن و در پیوند با دال‌های ایدئولوژیک‌ش در گستره معنایی اسلام سیاسی شکل می‌گیرد. چنان‌که در محتوای خویش دال‌هایی ارزشی، آرمانی و پایداری‌مدارانه‌ای را به شکلی مبسوط می‌پذیرد و بالعکس در اصول زیبایی‌شناختی خود در بند دال‌های بصری خاصی نمی‌ماند تا بتواند تأمین‌کننده اهداف نظام در راستای حفظ هویت سیاسی و تحکیم مناسبات جهانی‌ش باشد.

مبارزه تمامی ندارد. تحقق اسلام در جهان و برقراری عدالت در گرو مبارزه حق و باطل است. جهاد حافظ بقای سایر اصول و فروع دین است (آوینی، ۱۳۹۳، ۱۳)، بنابراین هنرمندان در صدد تحقق بیانات امام و اهداف سیاسی نظام برآمدند. اهدافی که گسترش سیاست مقاومت در ابعاد بین‌المللی برای بیداری و آگاه‌سازی مسلمانان در اقصی نقاط جهان و برقراری ارتباط با نظام‌های سیاسی‌شان به جهت تحکیم پیوند مودت با آنها را شامل می‌شد. در همین رابطه، ابعاد محتوایی گونه نقاشی دفاع مقدس بسط یافت تا مبتنی بر این مکانیسم بصری اهداف ایدئولوژیک اسلامی قدرت حاکم، فراتر از مرزهای سرزمینیش محقق شوند. ابعادی که معانی ذیل را دربرمی‌گرفتند:

۱. مقاومت یعنی: دفاع در برابر هرگونه ظلم و تجاوز، انحصارطلبی، استبداد و بی‌عدالتی مبتنی بر بازگشت به فطرت الهی انسان و صرف نظر از رنگ پوست، زبان، قومیت و جغرافیا، ۲. مقاومت یعنی: دفاع در برابر تهاجم فرهنگی و سلطه رسانه‌های استکبار، ۳. مقاومت یعنی: دفاع در برابر شرارت، ترور و خشونت، ۴. مقاومت یعنی: پرده برداشتن از دروغ‌های حقوق بشر، یعنی دفاع در برابر حقیقت حقوق الهی و انسانی بشر، دفاع از کرامت و آزادی حقیقی انسان و نشان دادن پشت پرده اتفاقات جهان همچون منافع یهودیان در فلسطین و پرده برداشتن از حقایق یازده سپتامبر، ۵. مقاومت یعنی: پایداری بر ارزش‌های اخلاقی، فرهنگی، انسانی، دینی و معنوی، استقامت، جهاد، ایثار و شهادت، پایداری بر تقوا، ایمان و عمل صالح و پایداری بر ادامه راه انبیا و رسل، ۶. مقاومت یعنی: دفاع در برابر شیطان بزرگ آمریکا، دفاع از قدس شریف و مردم مظلوم فلسطین و ایستادگی در برابر هرگونه اشغالگری در فلسطین، عراق، افغانستان و به طور کلی سرزمین‌های اسلامی و ۷. مقاومت یعنی نمایش ظلم‌های مکرر در گوانتانامو، ابوغریب و زندان‌های مخفی و مخوف جهان سرمایه‌داری (میرهاشمی، ۱۳۹۱، ۶).

بنابراین خلق آثاری مبتنی بر چنین معانی و مفاهیمی بر محوریت ارزش‌های والای اجتماعی اسلام که به نوعی دربردارنده دال‌های گفتمانی نظام اعم از اصل صلح‌طلبی و رأفت اسلامی، توجه به کرامت انسانی، قیام به قسط و عدالت اجتماعی و اصل تفکر و مبارزه هستند، سبب اطلاق عنوان هنر اسلامی به این گونه نقاشی در بیان تصویری دفاع از منافع امت واحده اسلامی و حفظ سرزمین ایران به عنوان ام‌القرای جهان اسلام شده است.

### برآیند تحلیلی بر یافته‌ها

از بررسی‌های صورت گرفته استنباط می‌شود که گونه‌های مذکور بازنمود بهره‌گیری‌های گوناگون از سوی قدرت حاکم هستند. چنان‌که تحت گفتمان هژمونی شده‌اش در گستره‌ای وسیع از معانی اسلامی محتواسازی شده و مشروعیت یافته‌اند. پس آنچه در این روند حائز اهمیت است نحوه مفصل‌بندی دال‌ها طی آفرینندگی و تولید



## نتیجه گیری

از مجموع روند پژوهش بر گونه‌های نقاشی ایرانی، نقاشی سنتی، نقاشی انقلاب و نقاشی دفاع مقدس و برآیند تحلیلی بر نحوه مفصل‌بندی‌شان می‌توان نتیجه گرفت: همچنان که لاکلا و موفه معتقدند یک گفتمان برای تداوم هژمونیک خویش تلاش می‌کند تا تفاوت‌های موجود میان گونه‌های بصری یک عرصه را پنهان و آنها را یک‌دست نشان دهد. گفتمان نظام قدرت ایران هم سعی کرده تا این کار را در نقاشی به وسیله یک زنجیره هم‌ارز انجام دهد. بدین گونه که نشانه‌های اصلی گونه‌های نقاشی بررسی شده را با دال مرکزی شیعی، به نحوی ترکیب نموده که به مرور زمان تمایزات میان اصول زیبایی‌شناختی و محتوایی آنها به دست فراموشی سپرده شده و همگی در یک نظام معنایی واحد حل شده‌اند. در واقع، چون دال‌های محتوایی و بصری این گونه‌ها را تحت پیوند یافتن تمامی دال‌ها به دال مرکزی خویش قرار داده است، قابلیت به آنها بخشیده تا در آثارشان مفهوم‌سازی‌های متعددی از اسلام تاریخی-تمدنی، اسلام اخلاقی-معنوی، اسلام عقیدتی-حاکمیتی و اسلام سیاسی-ایدئولوژیکی را صورت دهند؛ چندان که پر بار نمودن شاکله گفتمانی و تحقق اهداف گوناگون نظام جمهوری اسلامی را موجب گردیده و زمینه‌ساز پنداشته شدن خود نیز با عنوان هنر اسلامی شده‌اند؛ به طوری که اذهان عامه مردم چه در داخل ایران و چه خارج از مرزهای آن، یک گونه را برای همگی‌شان متصور هستند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. Ernesto Laclau [۱۹۳۵-۲۰۱۴]

۲. Chantal Mouffe [۱۹۴۳-...]

۳. در میان همه نظریه‌پردازان گفتمان، نظریه لاکلا و موفه جایگاهی خاص دارد، از آنکه این دو اندیشمند بهتر از دیگران توانستند نظریه‌ای را که ریشه در زبان‌شناسی دارد به عرصه فرهنگ، اجتماع و سیاست بکشانند. آنها با ارائه صورت‌بندی نظام‌مند از نظریه گفتمان به وسیله ایجاد زنجیره‌ای به هم پیوسته از مفاهیم جدید، ابزاری کارآمد برای شناخت و تبیین پدیده‌ها به دست دادند و سیاست را در رأس همه آنها مطرح ساختند. بدین معنا که شیوه تفکر، بنای جامعه و عمل اجتماعی را محصول مفصل‌بندی‌های هژمونیک سیاسی دانسته و اعتقاد داشتند نظام رابطه‌های اجتماعی نیز برآمده از گفتمان‌ها و پدیده‌هایی سیاسی هستند که بر اعمال قدرت، خصومت و طرد غیر، استوار هستند. لاکلا و موفه در واقع گفتمان‌هایی که جوامع را می‌سازند و بر فهم انسان‌ها از جهان نظم می‌بخشند را در ذات خود سازه‌هایی سیاسی پنداشتند و در همین راستا تلاش نمودند تا در کتاب هژمونی و استراتژی سوسیالیستی این گونه تحلیل گفتمانی خود را تبیین نمایند.

## فهرست منابع

- آرون، ریمون. (۱۳۳۱). *مراحل اساسی اندیشه در جامعه‌شناسی* (ترجمه باقر پرهام). تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- آژند، یعقوب. (۲۹۳۱). *نگارگری ایران*. تهران: سمت.
- آوینی، محمد. (۱۳۳۱). *جاودانگی و هنر*. تهران: برگ.
- آوینی، سید مرتضی. (۳۹۳۱). *هنر متعهد در خدمت هیأت تراز انقلاب اسلامی*. شمسه رستاخیز جان. (۳۱)، ۵۳-۶۴.
- ابوالقاسمی، محمدرضا. (۴۹۳۱). *ملاحظات در باره زیباشناسی نگارگری ایرانی*. پژوهش‌های ایران‌شناسی، (۱۵)، ۵۱-۲۳.

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابار، الگ. (۶۸۳۱). *هنر و معماری اسلامی* (ترجمه یعقوب آژند). تهران: سمت.
- اداره کل حفظ و نشر ارزش‌های دفاع مقدس. (۸۸۳۱). *قالب‌های حماسه*. قم: سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.
- اسدی، مرتضی و نادعلیان، احمد. (۲۹۳۱). *بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی*. نگره. ۷ (۵۲)، ۵۶-۷۸.
- اسدی، مرتضی. (۵۸۳۱). *هنر اعتراض، هنر انقلاب*. هنرهای تجسمی، ۷ (۵۲)، ۴۵-۷۵.
- اسدی، بیژن. (۱۷۳۱). *سیاست خارجی جمهوری اسلامی ایران*. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- اسکندرپور خرمی، پرویز و شفیعی، عاطفه. (۰۹۳۱). *نگارگری ایرانی تجلیگاه ملکوت خیال (با تأکید بر آرای شیخ شهاب‌الدین سهروردی درباره عالم خیال)*. (مثال). *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۱ (۸۴)، ۹۱-۸۲.
- اسکندری، ایرج. (۵۸۳۱). *جنبش هنر انقلابی ایران*. هنرهای تجسمی، ۷ (۵۲)، ۵-۳۵.
- اسکندری، ایرج. (۷۸۳۱). *انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران*. تندیس، (۱۴۲)، ۱۰.
- اعتصام، ایرج؛ فرمبندی فراهانی، رضا و اقبالی، سیدرحمان. (۱۳۹۲). *سیر تحولات فرمی در طراحی معماری بناهای فرهنگی در معماری معاصر ایران*. هویت شهر، ۷ (۱۴)، ۲۵-۳۶.
- براتی، پرویز. (۱۳۹۳). *سرگذشت نقاشی در ایران*. تهران: افق.
- بلر، شیلا و بلوم، جانانان. (۱۳۸۷). *سراب هنر اسلامی* (ترجمه فرزانه طاهری). *باستانشناسی و تاریخ*، ۲۳ (۱)، ۴۸-۹۲.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). *هنر مقدس، اصول و ارزش‌ها* (ترجمه جلال ستاری). تهران: سروش.
- بینیون، لارنس. (۱۳۷۸). *سیر تاریخ نقاشی ایرانی* (ترجمه مهدی حسینی). تهران: امیرکبیر.
- پنجه‌باشی، الهه. (۱۳۹۵). *مطالعه تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه مرغ در نقاشی‌های گل و مرغ لطفعلی شیرازی*. نگره، ۱۰ (۳۹)، ۶۰-۷۵.
- پورمند، حسنعلی و داوری، روشنگر. (۱۳۹۱). *تصویر شاهانه و بازتابی قدرت در قاجاریه (مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلیشاه و ناصرالدین شاه قاجار در گفتمان قدرت)*. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۲ (۴)، ۹۳-۱۰۵.
- ترنر، برایان. اس. (۱۳۹۰). *رویکردی جامعه‌شناختی به شرق‌شناسی، بستمدن‌نسیسم و وجهانی‌شدن* (ترجمه محمدعلی محمدی). تهران: یادآوران.
- حسینی، سیدرضا. (۱۳۹۱). *تاریخ نقاشی در ایران*. تهران: مارلیک.
- حسین‌آبادی، زهرا و محمدپور، مرضیه. (۱۳۹۵). *بررسی تأثیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای با موضوعات مذهبی بر روی باورهای عامه مردم*. *جلوه هنر*، ۴ (۱۶)، ۶۹-۷۸.
- حسینی راد، عبدالمجید و خلیلی، مریم. (۱۳۹۱). *بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی*. هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۱۳ (۴۹)، ۵۱-۱۷.
- خزائی، محمد. (۱۳۸۷). *هنر انقلاب اسلامی*. کتاب ماه هنر، (۱۱۹)، ۴.
- دشتی‌زاده، مریم؛ جوانی، اصغر و سجودی، فرزانه. (۱۳۹۵). *واکاوی تغییرات مفهومی هنر اسلامی در مجموع‌های موزه‌ای*. *مطالعات تاریخ فرهنگی*، ۸ (۳۰)، ۳۱-۵۵.
- ربیعی پورسلیمی، محمدرضا و افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۸). *تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی)*. باغ

نظر، ۱۶ (۷۳)، ۵-۱۶.

- ربیعی پورسلیمی، محمدرضا و افشارمهجر، کامران. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ شوروی). *باغ‌نظر*، ۱۶ (۷۳)، ۵-۱۶.
- رضائی جعفری، محسن، آقاسینی، علیرضا و علی حسینی، علی. (۱۳۹۵). گفتمان انقلاب اسلامی ایران و الزامات اشاعه ارزش‌های آن در عصر جهانی شدن بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موفه. *مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی*، ۶ (۲۰)، ۸۵-۱۱۰.
- رهبر، ایلناز؛ طاووسی، محمود؛ فهیمی، رضا؛ شیخ‌مهدی، علی و پورمند، حسنعلی. (۱۳۹۵). بازتاب نمادین مشروعیت بر سکه‌های ساسانی (مطالعه موردی: دوران قباداول و جاماسب). *جامعه‌شناسی تاریخی*، ۸ (۱)، ۲۰۹-۲۳۰.
- زارعی، کریم؛ شاملو، غلامرضا و حمیدیمنش، تقی. (۱۳۹۷). تبیین نقش تأثیرگذار قهوه‌خانه در جریان شکل‌گیری نقاشی قهوه‌خانه‌ای. *باستان‌شناسی پارسه*، ۲ (۵)، ۱۴۳-۱۵۹.
- زنگی، بهنام. (۱۳۹۲). *بررسی کارکردهای اجتماعی نقاشی دیواری در ایران* (پایان‌نامه منتشرنشده دکتری پژوهش هنر). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.
- زنگی، بهنام؛ آیت‌اللهی، حبیب و فهیمی، فریاد. (۱۳۹۱). بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران (با رویکرد جامعه‌شناسی پیر بوردیو). *نگره*، ۶ (۲۴)، ۸۵-۱۰۱.
- صفاران، الیاس. (۱۳۹۷). *آداب معنوی در هنرهای سنتی*. تهران: دانشگاه پیام‌نور.
- طبسی، محسن و انصاری، مجتبی. (۱۳۹۴). بررسی محتوا و شکل در نقاشی دهه اول انقلاب اسلامی. *هنرهای زیبا*، ۲۷ (۲۷)، ۸۷-۹۶.
- عطوفی کاشانی، طاهره. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایان*. فرهنگ پژوهش، ۲ (۶)، ۱۴۵-۱۶۸.
- فرخی، حسین و افتخاری، اسماعیل. (۱۳۹۳). گفتمان‌های هنری در ایران پس از انقلاب اسلامی (با تأکید بر سینما). *پاسداری فرهنگی انقلاب اسلامی*، ۳ (۱۰)، ۱۴۷-۱۸۰.
- قنبری، حسین. (۱۳۹۵). *امکان ضرورت هنر اسلامی: بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان*. تهران: نگاه معاصر.
- کاووسی، ولیالله. (۱۳۹۸). سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بوته استشرق، استعمار و مجموعه‌داری. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۴ (۴)، ۱۵-۲۴.
- کفشچیان مقدم، اصغر. (۱۳۸۵). *گنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری*

انقلاب. خیال، ۱ (۳)، ۱۴-۲۳.

- کنبای، شیلا. (۱۳۸۷). *نقاشی ایرانی* (ترجمه مهدی حسینی). تهران: دانشگاه هنر.
- گلشنی، علیرضا؛ یارمحمدی، حسن و دانشفر، بابک. (۲۹۳۱). تأثیر مکتب جندی‌شاپور بر مکتب پزشکی بغداد. *مطالعات تاریخ پزشکی*، ۲ (۲)، ۶۴-۶۵.
- گودرزی، مرتضی. (۷۸۳۱). *نقاشی انقلاب و هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران*. تهران: فرهنگستان هنر.
- لطیفی ممقانی، غلامحسین. (۱۳۹۵). *دفاع مقدس، برگزیده آثار نقاشی خیابانی*. تبریز: صبر.
- ماحوزی، رضا. (۱۳۹۵). *زیبایی در اندیشه سنت‌گرایان*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.
- مازیار، امیر. (۱۳۹۱). نسبت هنر اسلامی و اندیشه اسلامی از منظر سنت‌گرایان. *کیمیای هنر*، ۳ (۳)، ۷-۲۱.
- مجتهدزاده، روحاله و سعدوندی، مهدی. (۱۳۹۶). نگاهی به تحولات گفتمانی حوزه هنر اسلامی در سه مقطع زمانی. *مطالعات هنر اسلامی*، ۷ (۸۲)، ۵۷-۵۵.
- محمدی و کیل، مینا و بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی مکاتب نقاشی در ادوار قاجار و پهلوی اول با رویکردهای فکری در برابر ورود تجدد به ایران. *نگره*، ۲۱ (۸۴)، ۹۱-۳۳.
- مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (۱۳۹۸). *رد پای نور*. تهران: سوره‌مهر.
- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. (۱۹۳۱). گفتمان‌های هنر ملی ایران. *انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۸ (۹۲)، ۹۳۱-۶۱.
- مریدی، محمدرضا. (۵۹۳۱). کشمکش‌های رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعه تاریخ اجتماعی هنر ایران معاصر. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۸ (۱)، ۱۸-۲۱.
- معین‌الدینی، محمد و عصار کاشانی، الهام. (۲۹۳۱). سیر تحول زیبایی‌شناسی طبیعت در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان. *جلوه هنر*، ۳ (۹)، ۷۷-۰۹.
- ملکی، توکا. (۹۸۳۱). *هنر نوگرایی ایران*. تهران: نظر.
- میرهاشمی، سیدعباس. (۱۹۳۱). *هنر مقاومت*. تهران: ساقی-انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس.
- هنری، یدالله و آزرمی، علی. (۲۹۳۱). بررسی و تحلیل فرآیند استقرار و انسجام‌یابی گفتمان انقلاب اسلامی ایران بر اساس نظریه گفتمان لاکلا و موفه. *پژوهشنامه انقلاب اسلامی*، ۲ (۸)، ۵۹-۱۱۱.

## COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. 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:  
زارع‌زاده، فهیمه. (۱۴۰۰). بازشناسی گونه‌هایی از نقاشی ایران به مثابه هنر اسلامی تحت گفتمان قدرت حاکم  
*باغ‌نظر*، ۱۸ (۱۰۳)، ۸۹-۹۸.



DOI: 10.22034/bagh.2021.263174.4741  
URL: [http://www.bagh-sj.com/article\\_140745.html](http://www.bagh-sj.com/article_140745.html)