Visual Art Studies of Iran

Analysis of "Theme" and "Tone" in the Works of Saqqakhaneh Movement Artists from the Perspective of Gérard Genette

Azin Molavi [1] | Mehdi Parastar Shahri [2]✉

Master's student in graphic arts, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: azin.molavi@gmail.com

1. Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Buali-Sina University, Hamedan, Iran. Email: parastar@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
scientific research articles

Article history:
Received:
08 January 2025
Received in revised form:
12 May 2025
Accepted:
12 May 2024

Keywords:
Contemporary Iranian Painting
Saqqakhaneh Movement
Narratology
Theme
Tone
Gérard Genette

ABSTRACT

Through a structured examination and analysis of any text, whether written or visual, the narrativity of the work can be analyzed and evaluated. From Gérard Genette's perspective, "theme" refers to the type of discourse employed by the narrator, while "tone" pertains to the narrator's attitude or emotional quality in the narrative. The "theme" determines the direction of the "tone." The 1960s in Iran marked a search for artistic identity intertwined with nativist and nationalist sentiments in contemporary Iranian art, ultimately leading to the formation of the "Saqqakhaneh Movement." The significance of this movement lies, firstly, in its novel approach to the tension between tradition and modernity, resulting in a new form of art, and secondly, in its reference to Iranian-Islamic visual, religious, and architectural traditions to establish a unique conceptual and practical framework. This research aims to analyze the works of Saqqakhaneh artists from the perspective of Gérard Genette's "theme" and "tone," using a descriptive-analytical method and a comparative approach, with narratology as the foundational theory. It appears that the works of Saqqakhaneh artists exhibit a lack of alignment and coherence in "theme" and "tone." Conducted through a descriptive-analytical method and a comparative approach, based on library and documentary sources, this study seeks to answer the question: How can "theme" and "tone," from Genette's perspective, be explained in the works of Saqqakhaneh artists? The findings indicate that while the works of Saqqakhaneh artists share a common "theme" aligned with Iranian-Islamic identity, the "tone" of each artist's work carries a distinct and personal quality .

Cite this article Parastar Shahri, Mehdi; Molavi, Azin. Analysis of "Theme" and "Tone" in the Works of Saqqakhaneh Movement Artists from the Perspective of Gérard Genette. *Journal of Visual Art Studies*, (2025), 2(1), 193-210.
DOI: 10.22111/jart.2025.50716.1071

© Parastar Shahri, Mehdi; Molavi, Azin.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.2025.50716.1071

Extended Abstract

The modernist Saqqakhaneh school marks the beginning of a new era in Iranian painting and has had a significant influence on subsequent artistic movements. Saqqakhaneh artists, with an awareness of their historical context, achieved a balance between personal expression and the characteristics of modernism while simultaneously engaging with issues of identity_an identity infused with nationalist, traditionalist, religious, and folkloric sentiments (Hosseinirad & Khalili, 2012). It seems that the Saqqakhaneh artists had a clear understanding of the transformations within modern art and the historical situation shaped by the elements of time and place. They opened a path that the artistic traditions of the past were no longer capable of continuing. In narrating their works, Saqqakhaneh painters returned to elements of Iranian national identity and tradition, selecting a tone appropriate for this moment of modernist renewal. Each artist chose a tone suited to the narrative elements of their work. This study aims to critically analyze these aspects through the narratological framework of Gérard Genette, particularly focusing on the concepts of mode and tone.

The French term narratology, meaning "the study of narrative," was coined by Tzvetan Todorov in his book Grammaire du Décaméron (1969). Later, other structuralist narratologists such as Greimas and Genette made substantial contributions to expanding the boundaries of narratology (Herman, 2009, p. 30). By analyzing various texts through a structuralist approach, one can access their deep structures. Through the systematic and structured analysis of any kind of text—written or visual—the narrative quality of the work can be assessed.
Accordingly, Genette's structuralist theory has been employed in this study to evaluate a group of narrative-based works from the modernist Saqqakhaneh school, which represents the emergence of a new chapter in Iranian painting. As previously mentioned, Saqqakhaneh artists revisited traditional and national elements, adopting tones that corresponded with the modernist nature of the period. Each artist selected a tone appropriate to the narrative elements present in their work. Therefore, this paper seeks to critique and analyze these aspects using Genette's concepts of mode and tone.

In a broader sense, if we are to interpret the meaning of mode in the context of Saqqakhaneh artworks, it can be linked to two fundamental aspects of the school: opposition to Western influence and a return to the self. This return is essentially synonymous with the notion of identity. Saqqakhaneh artists paid particular attention to identity in its various forms, including tradition, nationality, and religion. Thus, it can be argued that the dominant mode in Saqqakhaneh artworks is the pursuit of Iranian identity.

Regarding tone, it generally relates to the style, visual aesthetic, color, and technique employed in the artwork. In effect, it is the mode that directs and shapes the tone. Therefore, if we have reached a consensus that the mode in Saqqakhaneh is rooted in Iranian identity, the question then arises: is the tone used to express this identity consistent with what we observe in the visual compositions of Saqqakhaneh artists?

The variety of visual and technical strategies used by these artists in presenting their work has led to a range of tonal expressions in their art. The methodology of this study is descriptive-analytical, adopting a comparative approach grounded in Genette's theory to read and analyze mode and tone in the works of Saqqakhaneh artists. The research seeks to answer the following question: How can Genette's concepts of mode and tone be interpreted and explained in the context of Saqqakhaneh art?

To achieve this, data collection has been documentary, drawing from library and online sources. The artworks were purposefully selected from among Saqqakhaneh artists, continuing until theoretical saturation was reached.

دو فصلنامه علمی - تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی ایران

تحلیل«وجه» و «لحن» در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه از منظر ژرار ژنت

آذین مولوی [1] | مهدی پرستارشهری [2]✉

1. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد گرافیک، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. azin.molavi@gmail.com
2. نویسنده مسئول: استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران. parastar@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله علمی پژوهشی

تاریخ دریافت: 1403/10/19
تاریخ ویرایش: 1404/02/22
تاریخ پذیرش : 1403/02/22

واژه‌های کلیدی:
نقاشی معاصر ایران
مکتب سقاخانه
روایت‌شناسی،
وجه، لحن،
ژرار ژنت.

چکیده

با بررسیِ و تحلیل ساختارمندِ هر متنی، اعم از نوشتار و یا تصویر می‌توان روایت‌مندیِ اثر را تحلیل و ارزیابی کرد. «وجه» از منظر ژرار ژنت به نوعِ گفتمانی اشاره دارد که راوی استفاده می‌کند و «لحن» مرتبط به صدایِ راوی در روایت است. «وجه» جهتِ «لحن» را تعیین می‌کند. دهۀ1340ه.ش. جست‌وجوی هویت هنری آمیخته با احساسات بومی‌گرایی و ملی‌گرایی در هنر معاصر ایران است که درنهایت به شکل‌گیری «مکتب سقاخانه» منتهی شد. اهمیت این مکتب یکی به‌دلیل رویکرد تازه به کشمکش بین سنت و تجدد بود که منتهی به صورتی جدید در هنر شد و دوم اینکه برای پی‌ریزی اندیشه‌ای و اجرایی این رویکرد یگانه، به سنت‌های تصویری، مذهبی و معماری ایرانی-اسلامی رجوع کردند. این پژوهش بر آن است تا با شیوۀ توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی، آثار هنرمندان سقاخانه را از منظر «وجه» و «لحن» ژرار ژنت به‌عنوان چارچوبی ساختارگرا در روایت‌شناسی، به‌عنوان نظریۀ مبنا، مورد واکاوی قرار دهد. به نظر می‌رسد آثار هنرمندان سقاخانه در «وجه» و «لحن» دارای عدم‌انطباق و هم‌سویی هستند. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد تطبیقی و براساس منابع کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است و به‌دنبال پاسخ به این سوال است که، «وجه» و «لحن» از منظر ژنت در آثار هنرمندان سقاخانه چگونه قابل‌تبیین است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که: آثار هنرمندان سقاخانه در وجهِ موردِ استفاده دارای اشتراک و منطبق بر هویت ایرانی-اسلامی است، اما لحنِ آثار هرکدام از هنرمندان سقاخانه دارای آوای شخصی و متفاوت است.

استناد: مولوی، آذین؛ پرستارشهری، مهدی. (1403). تحلیل«وجه» و «لحن» در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه از منظر ژرار ژنت ، *مطالعات هنرهای تجسمی*، 2(1)، 193-210.

DOI: 10.22111/jart.2025.50716.1071

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

© مولوی، آذین؛ پرستارشهری، مهدی

1- مقدمه

مکتب نوگرای سقاخانه، نمایانگرِ آغازِ دوره‌ایِ جدید در نقاشیِ ایرانی است که نقش مؤثری در جریان‌های هنری پس ازخود دارد. هنرمندان سقاخانه با درک وضعیت تاریخیِ، هنر را با بیانیِ شخصی، همراه با خصیصه‌های مدرنیسم با دغدغهٔ هویت به تعادل رساندند. هویتی توأم با احساسات ملی‌گرایانه، سنت‌گرایانه، مذهبی و عامیانه(حسینی‌راد و خلیلی، 1391). به‌نظر می‌آید سقاخانه‌ای‌ها، درک درستی از تحول هنر جدید و وضعیت تاریخی، که برآمده از عناصر مکان و زمان بود را فهمیده بودند. آن‌ها توانستند مسیری را باز و هموار کنند که سنت‌های گذشتهٔ هنر قادر به ادامهٔ آن نبود. نقاشان سقاخانه‌ای برای روایت آثارشان به وجوهی از سنت و هویت ملی ایران زمین رجعت کردند و لحنی را که مناسب این نوگرایی در این بُرهه از زمان بود را برگزیدند. هر هنرمندی لحنی درخور وجوه عناصر روایی آثارش انتخاب کرد. پژوهش پیش‌رو بر آن است تا این مهم را با توجه به عناصر روایی ژرار ژنت[1] که شامل «وجه[2]» و «لحن[3]» است، مورد نقد و بررسی قرار دهد.

اصطلاح فرانسویِ «روایت‌شناسی»[4] به معنیِ «مطالعهٔ روایت» توسط تزوتان تودوروف[5] در کتاب *دستور زبان دکامرون (1969م.)* وضع شد. بعدها روایت‌شناسان ساختارگرای دیگری نظیر گریماس[6] و ژنت، در بسط و تحول مرزهای روایت‌شناسی گام‌های بلندی برداشتند (هرمن، 1388: 30). با بررسی متون مختلف با روش ساختارگرایی می‌توان به ژرف‌ساخت‌های متن راه یافت. با بررسیِ و تحلیل ساختارمندِ هر متنی، اعم از نوشتار یا تصویر می‌توان روایت‌مندیِ اثر را ارزیابی کرد.

در این راستا، نظریهٔ ساختارمندِ ژنت درجهتِ ارزیابیِ دسته‌ای از آثار روایت‌مندِ مکتب نوگرای سقاخانه که نمایانگرِ آغازِ دوره‌ایِ جدید در نقاشیِ ایرانی است، مورد استفاده قرار گرفته است. همان‌طور که اشاره شد، به وجوهی از سنت و هویت ملی ایران، رجعت کردند و لحنی را که مناسب این نوگرایی بود، برگزیدند. هر هنرمندی لحنی درخور وجوه عناصر روایی آثارش انتخاب کرد؛ ازاین‌رو برآنیم این مهم را با توجه به عناصر روایی ژرار ژنت مورد نقد و بررسی قرار دهیم. اگر بخواهیم به‌صورت کلی معنای «وجه» را در آثار مکتب سقاخانه واکاوی کنیم، با توجه به دو وجه اساسی و مهم مکتب سقاخانه که همانا، مقابله با غرب و بازگشت به خویشتن است؛ این بازگشت با «هویت» هم‌معنا تعریف شده است. هنرمندان سقاخانه این «هویت» را در جنبه‌های مختلف مورد توجه قرار دادند، ازجمله سنت، ملیت و مذهب. پس می‌توان گفت «وجه» غالب در آثار هنرمندان سقاخانه تلاش درجهت رسیدن به هویت ایرانی است.

در خصوص «لحن» نیز باید اشاره کنیم که، به‌طورکلی «لحن» در مکتب سقاخانه به سبک، رنگ و لعاب، جلوهٔ بصری و تکنیک می‌پردازد. درواقع این «وجه» است که جهتِ «لحن» را تعیین می‌کند. پس چنانچه به این نتیجه و توافق رسیده‌ایم که «وجه» در مکتب سقاخانه مبتنی بر هویت ایرانی است، آیا «لحنِ» بیان این هویت بر آن‌چه در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه می‌بینیم سازگار و همخوان است؟ راه‌کارهای مختلف و متنوع تصویری و تکنیکی که هنرمندان مکتب سقاخانه درجهت نمایش آثارشان داشتند، منتهی به شکل‌گیری لحن‌های متنوعی در آثارشان شد. روش پژوهش در این مقاله توصیفی-تحلیلی است که با رویکرد تطبیقی از منظر ژنت، سعی در خوانش و تحلیل «وجه» و «لحن» در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه دارد. این پژوهش به‌دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال است که، «وجه» و «لحن» ژنت در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه، چگونه قابل‌تبیین است؟ در این راستا، گردآوری داده‌ها، اسنادی و مبتنی بر منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی است. انتخاب آثار نیز به‌صورت هدفمند و تا حد اشباع نظری از میان آثار هنرمندان مکتب سقاخانه انتخاب شده است.

1-1 روش پژوهش

این پژوهش از حیث هدف، بنیادی نظری و در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی براساس روش تحلیل محتوا قرار دارد که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده است. در این پژوهش از نظریهٔ وجه و لحن ژنت در حوزهٔ ادبیات با رویکرد تطبیقی و بسط آن به حوزهٔ نقاشی معاصر ایران (مکتب سقاخانه)، به‌عنوان نظریهٔ مبنا استفاده شده است. جمع‌آوری اطلاعات موردنیاز به روش اسنادی، کتابخانه‌ای و به شیوهٔ فیش‌برداری است. جامعهٔ پژوهش مشتمل بر همهٔ آثار مکتب سقاخانه است که از این میان، 7 اثر از هفت هنرمند به روش هدفمند انتخاب شده است.

1-2 پیشینهٔ پژوهش

پیشینه‌های مرتبط با موضوع این پژوهش از چند منظر قابل‌بررسی است. این زمینه‌ها، روایت‌شناسی، وجه و لحن ژنت و مکتب سقاخانه را شامل می‌شوند. درخصوص روایت‌شناسی، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته که بیشتر به بررسی متون ادبی پرداخته‌اند؛ ازجمله: در مقالهٔ *«نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت»* از صافی پیرلوجه (1387) که به سیر تاریخی و نظریه‌هایِ روایی، البته فقط در بستر ادبیات می‌پردازد و این نظریات را در دیگر زمینه‌ها به بحث نمی‌گذارد. در حوزهٔ وجه و لحن ژنت می‌توان به مقالهٔ *«بازخوانی وجه و لحن روایی داستان ابومعزی، اثر نجیب گیلانی از منظر ساختارگرایانه ژرار ژنت»* از قهرمانی و همکاران (1396) اشاره کرد که به تشریح مباحث وجه و لحن در آرای ژنت پرداخته و در این مقاله نیز بیشترین تأکید بر بسط این نظریه در ادبیات بوده است. درخصوص مکتب سقاخانه نیز پژوهش‌های زیادی انجام شده که بیشتر بر جنبه‌های بصری و تجسمی این جنبش تأکید شده است؛ مانند مقالهٔ *«جامعه‌شناسی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای»*، از عابددوست و کاظم‌پور (1389) که به تقابل اندیشه‌های نو و کهنه و تأکید بر نوگرایی در ایران در دههٔ 1320 ه.ش. می‌پردازد. هدف پژوهش پیش‌رو، مطالعهٔ جنبش سقاخانه براساس عناصر وجه و لحن از منظر ژرار ژنت است که در دیگر پژوهش‌های مورد بررسی، تا زمان نوشتن این مقاله، موردی از سوی نویسندگان یافت نشده است.

2- مبانی نظری

ادبیات اساساً استوار به زبان است و نقد ساختاری، کاربردِ روش‌های زبان‌شناسیک[7] را در مسیر انجام نقد گریزناپذیر می‌نماید. ژنت با اشاره به این نکته، آن را دستاورد فرمالیسم دانسته و تأکید می‌کند که دریافت پیام از طریق رمزگان در متن ادبی صورت‌بندی می‌شود (احمدی، 1389: 308). ساختارگرایان بر این باوراند که همهٔ داستان‌ها را می‌توان به ساختارهای

روایتی اساسی و مشخص تقلیل داد (سلدن، 1377: 118-117). از منظر ساختارگرایی بررسی دقیق ساختار و فرم آثار ادبی به کشف روال‌های تولید معنی در این متون می‌انجامد و درواقع صورت و فرم اثر، چارچوبی است که معنی در آن جان می‌گیرد. براساس این دیدگاه برای کشف و بررسی پیشینهٔ تفکر و اصول حاکم بر متون ادبی باید به مطالعهٔ دقیق فرم آن‌ها پرداخته شود. ساختارگرایی به‌ویژه در پی اکتشاف رابطهٔ نظام ادبیات با فرهنگی است که این نظام بخشی از آن است. به گفتهٔ ژنت: «یک فرهنگ همان‌قدر در آن‌چه می‌خواند متجلی است که در آن‌چه می‌نویسد» (همان: 28). پس می‌توان نتیجه گرفت که هدف ساختارگرایان تجزیه‌وتحلیل پیام ادبی بر مبنای ساخت است. ساخت البته هر دو جنبه صورت و معنی را دربرمی‌گیرد (شمیسا، 1394: 180). ژنت نیز همچون ارنست کاسیرر[8]، ساختارگرایی را فراتر از یک روش، گرایش همگانی اندیشه می‌داند. او همانند فرمالیست‌ها، شکل را نکتهٔ اصلی می‌دانست و نظریات آنان را گسترش داد. یکی از نتایج به‌دست‌آمده در منظر فرمالیستی ژنت، دسته‌بندی روایت در سه سطح مختلف است. ژنت تعامل این سه سطح را از طریق سه مشخصهٔ «زمان روایی[9]»، «وجه یا حال و هوا» و «لحن یا صدای راوی» شرح می‌دهد (قهرمانی و همکاران، 1396: 57). زمان روایی در منظر ژنت به عناصر دیگری همچون: نظم[10]، تداوم[11] و تکرار[12] یا بسامد[13] تقسیم می‌شود. «وجه» از منظر ژنت به نوع گفتمانی اشاره دارد که راوی استفاده می‌کند و به‌نوعی دلالت بر میزان اطلاعات راوی از شخصیت دارد. «لحن» مرتبط با صدایِ راوی در روایت است. روایت‌شناسان بین «وجه» و «لحن» تفاوتی قائل نبودند؛ ژنت برای نخستین‌بار این مبحث را به شکل منسجم تبیین و معرفی کرد. تحلیل و بسط نظریه «وجه» و «لحن» ژنت در آثار مکتب سقاخانه هدف این پژوهش است.

2-1 وجه (حالت)

درخصوص تعریف «وجه» از منظر ژنت می‌توان گفت که، «وجه» به نوعِ گفتمانی اشاره دارد که راوی استفاده می‌کند و به‌نوعی دلالت بر میزان اطلاعات راوی از شخصیت دارد. در بررسیِ «وجه» با سؤالاتی از قبیل: دیدِ چه کسی است؟ چقدر محدود است؟ کِی تغییر می‌کند؟ و اینکه فاصلهٔ روایت با بیان راوی چقدر است؟ مورد بررسی واقع می‌شوند (قهرمانی و همکاران، 1396: 61). «وجه» به‌عنوان یکی از جنبه‌های روایت، تابع رابطهٔ نقل و داستان است و با منظرها سروکار دارد تا رخدادها. همچنین، «وجه» مسائل مربوط به فاصله و دیدگاه را دربرمی‌گیرد (همان). «وجه» همان است که در سنّت نقد ادبی «زاویهٔ دید»[14] نامیده می‌شود. در این‌جاست که ژنت اصطلاح «کانونی‌سازی»[15] را مطرح و اهمیت آن را در روایت مورد توجه قرار می‌دهد. ژنت، زاویهٔ دیدِ راوی و جهانی را که روایت می‌کند کانونی‌سازی می‌نامد. این اصطلاح از طرف ژنت به عاملی اشاره دارد که رخدادها و رویدادهای متن از منظر او دیده می‌شود (حسینی‌راد، 1389: 52). تولان، کانونی‌سازیِ ژنت را انتخاب اجتناب‌ناپذیر و منظری محدود در روایت تعریف می‌کند و معتقد است که دیدن، احساس‌کردن و درنهایت فهمیدن و ارزیابی‌کردن چیزها در روایت به‌طور غیرصریح از رهگذر انتخاب این دیدگاه میسر می‌شود (تولان، 1398: 108). می‌توان کانونی‌سازی ژنت را همان نگاه جانب‌دارانه و مورد تأکید راوی در روایت دانست که علاوه بر ادراک بصری، منظرِ شناختی احساس و ایدئولوژیک راوی را نیز دربرمی‌گیرد (مارتین، 1382: 110). پیشنهاد ژنت درخصوص طبقه‌بندی کانونی‌سازی بدین‌ترتیب است: 1- راویِ کانونی‌گر (مشاهده‌گر)؛ 2- کانونی‌شده (مورد مشاهده)، که به دو نوع بیرونی و درونی تقسیم می‌شوند. در کانونی‌سازی بیرونی[16] جهت‌گیری بیرون از داستان اتفاق افتاده و وابسته به هیچ‌یک از شخصیت‌های درون متن نیست. در اینجا راوی تنها گزارشگر رویدادهاست. کانونی‌گر بیرونی ابژه (انسان و شیء) را هم از خارج و هم از داخل می‌تواند مشاهده کند. در حالت اول، فقط نمود خارجی انسان یا شیء نمایش داده می‌شود و در حالت دوم، ورود به عرصهٔ احساسات و افکار نیز امکان‌پذیر می‌شود؛ اما کانونی‌سازی درونی[17]، محدود به زمان و مکان است؛ بدین معنی که خواننده (بیننده) متن، تنها به زمان و مکانی که کانونی‌ساز درونی در آن سیر می‌کند، محدود است. در ادامهٔ مبحث «وجه»، ژنت به مقولهٔ فاصله در روایت می‌پردازد. فاصله در روایت به‌معنایِ میانجی‌گری راوی در نقل و روایت‌گری داستان است. در اینجا داستان از صافیِ ذهن راوی می‌گذرد. میزان مداخلهٔ بیشتر و کمتر راوی، فاصلهٔ بین سطح روایت‌گری و داستان را بیشتر و کمتر می‌نماید (قهرمانی و همکاران، 1396: 59). نکتهٔ حائز اهمیت در اینجا این است که راوی با انتخاب زاویه دید اول شخص، در بیان احساسات و تجربیات و هیجاناتش رابطهٔ صمیمانه‌تر و مؤثرتری با خواننده برقرار می‌کند و در گونه‌های دیگر کانونی‌سازی با میزان مداخله و تأثیرگذاری متفاوتی بر خوانندگان شکل می‌گیرد (میرصادقی، 1385: 389).

2-2 لحن (آوا)

«لحن» مرتبط با صدایِ راوی در روایت است. پیش از وی روایت‌شناسان بین «وجه» و «لحن» تفاوتی قائل نبودند؛ ژنت برای نخستین‌بار این مبحث را به شکل منسجم معرفی کرد؛ یعنی صدایی که می‌شنویم، می‌تواند متفاوت از چشمانی باشد که با آن دنیایِ روایت را می‌بینیم (قهرمانی و همکاران، 1396: 71). ژنت همهٔ ارتباط‌های میان راوی و موضوع روایت‌شده را بررسی می‌کند. ژنت «لحن» روایت‌کردن را در سه سطح مورد مطالعه قرار می‌دهد: *زمان روایت*، *سطوح روایت* و *شخصیت*. ژنت، *زمان روایت* را ارتباط زمانی میان داستان و روایت‌کردن طرح کرده است. او تمایز قائل شدن میانِ چهار نوع عمل روایت‌کردن را فقط از نظر موقعیت زمانی ضروری می‌داند: 1- روایت‌کردن بعدی: بیشتر مواقع رویدادها بعد از آنکه اتفاق می‌افتند بیان می‌گردند؛ 2- روایت‌کردن قبلی: روایاتی که به زمانِ آینده نوشته می‌شوند و از نظر ماهیت پیش‌گویانه هستند؛ 3- روایت‌کردن همزمان: که روایت، همزمان با عمل اتفاق می‌افتد؛ 4- روایت‌کردن تداخلی: روایت‌کردن همراه با چند مثال است و از آنجا که داستان و روایت‌کردن درهم ادغام می‌شوند، روایت‌کردن بر داستان تأثیر می‌گذارد. درخصوص *سطوح روایت*، ژنت آن‌را به‌ترتیبِ وقایع در یک روایت مربوط می‌داند. شخصیتی که اعمال او به‌عنوان موضوع روایت بیان می‌شود، به نوبهٔ خود می‌تواند درگیر روایت‌کردن یک داستان شود. چنین روایت‌هایی که درون روایت اصلی قرار می‌گیرد، سطوح مختلفی از روایت‌کردن را به روایت می‌دهد و در پایان، ژنت *شخصیت* را به‌عنوان عنصری ساختاری در داستان براساس شبکه‌ای از خصوصیات شخصیتی توصیف می‌کند که این خصوصیات ممکن است به آن صورتی که در متن هست، ظاهر بشود یا نشود. او دو نوع شاخص متنی را برای شخصیت برمی‌شمرد که شامل، معرفیِ مستقیم و معرفی غیرمستقیم می‌شود. در معرفی شخصیت به شیوهٔ مستقیم، خصوصیات شخصیت‌ها از طریق صفات، اسامی انتزاعی یا از طریق دیگر گونه‌های گفتاری بیان

می‌شوند و در معرفی شخصیت به شیوهٔ غیرمستقیم، به خصوصیات اشاره نمی‌شود، بلکه شخصیت را به طُرُقی مختلف در عمل نشان می‌دهد و قضاوت و نتیجه‌گیری را به‌عهدهٔ خواننده می‌گذارد (یعقوبی، 1391).

3- مکتب سقاخانه

مواجههٔ ایرانیان با دنیای یکسر متفاوت و مدرن، از سال‌ها پیش از جنبش سقاخانه آغاز شده بود. این مواجهه از سویی جذب‌شدن به مظاهر غربِ مدرن و از سویی دیگر دفع و کناره‌گیری از این تأثیرات را به همراه داشت. درنهایت، ایرانیان در راهی ناشناخته گام برداشتند و به‌گونه‌ای سنتز با این پدیدهٔ بیگانه رسیدند. ایرانیان مدرن شدند اما این مدرن‌شدن به همراه خود تحفه‌هایی همچون: کم‌توجهی و حتی پشت‌کردن به ارزش‌هایی در سنت را به ارمغان آورد (افسریان، 1397: 781). این دوران، بر محور دو مفهوم «مقابله با غرب» و «بازگشت به خویشتن» دور می‌زد. دهه‌های 1320 و 1330 شمسی، سال‌هایی مملو از تردید و بی‌ثباتی که هنرمندان به تعریف شکل ویژه‌ای از مدرنیسم ایرانی پرداختند و در دهه‌های بعد شاهد همین جست‌وجوی مداوم برای رسیدن به هویت هنری آمیخته با احساسات بومی‌گرایی و ملی‌گرایی هستیم که درنهایت جریانی کاملاً بومی مانند «سقاخانه» درپی دارد (کشمیرشکن، 1394: 96). مکتبِ سقاخانه را می‌توان مهم‌ترین رویکردِ بازگشت به تاریخ در هنرهای تجسمی ایران دانست. این مکتب به این جهت حائز اهمیت است که از سویی توانست گفتمان و در سطحی دیگر، درگیری بین سنت و تجدد را با ایجاد هنری جدید، هموار سازد. در ابتدای نام‌گذاری این جریان توسط کریم امامی نیز بیشتر برای توصیف آثار هنرمندان نقاش و مجسمه‌سازی که برخی عناصر موجود در هنر نذری شیعی را در آثار نوگرای خود به‌کار می‌بردند، استفاده می‌شد؛ هرچند بعدها دلالت بر اشکال گوناگون نقاشی و مجسمه‌سازی مدرن ایرانی داشت که در آن‌ها از عناصر سنتی-تزئینی استفاده شده بود(آغداشلو،1371: 69). از آغازکننده‌های این رویکرد تازه می‌توان به تناولی و زنده‌رودی اشاره کرد. آن‌ها در در اواخر دههٔ 1330 ه.ش.، با دست‌مایه قراردادن تصاویر موجود در پوسترهای چاپی با موضوعات مذهبی، کتب ادعیه و نمادها و مُهرهای طلسم‌وار در جنوب تهران، اولین اندیشه‌های این تلفیق را عملی کردند (همان: 102).

مکتب سقاخانه شامل دو دوره است: دورهٔ ابتدایی و دورهٔ متأخر. دورهٔ ابتدایی که از سال 1341 شمسی تا حدود سال 1343 شمسی است، عمدتاً با آثار هنرمندانی چون زنده‌رودی، تناولی و پیلارام مشخص می‌شود که از عناصر عامیانهٔ نذری شیعه در آثارشان استفاده می‌کردند (پاکباز، 1395: 108). حسین زنده‌رودی از مهم‌ترین نقاشان مکتب سقاخانه است، در آثارش دلالت‌های آشنایی از حروف الفبای فارسی به چشم می‌خورد. خوشنویسی در آثار زنده‌رودی مورد توجه نیست و هنرمند بیشتر بر جنبهٔ فرمی خط و ترکیب‌بندی خطنگاری در آثارش تأکید دارد. (ملکی، 1390: 70). فرم‌ها (مربع، مثلث و دایره) و رنگ‌ها (اُکر، سبز، قرمز و زرد به همراه سیاه)، نیز در آثار زنده‌رودی دلالتی بر فرم و مجموعه رنگ‌های عزاداری شیعه دارند (کشمیرشکن، 1394: 104). پرویز تناولی به‌عنوان طلایه‌دار مجسمه‌سازی مدرن ایران، به پیوند سبک و معنا در آثارش توجه نشان داده است. او برای این پیوند از خوشنویسی، هنر عامیانه و توجه به ادبیات کلاسیک فارسی بهره برده است (همان: 110). در آثار فرامرز پیلارام، رکن اصلی بر مبنای خوشنویسی بنا نهاده شده است. در اینجا، خوشنویسی در معنا و مفهومی فراتر از نگاه و استفادهٔ سنتی به‌کار گرفته شده است. فرمِ آزاد و خودانگیختهٔ خطوط و تغییرات مداوم آن‌ها درجهت شکل‌دهی به ترکیب‌بندی، علاوه بر ایجاد دوایر، مارپیچ‌ها و فرم‌های حلزونی، خطهایِ راست با تلفیقِ احجامِ گوناگون را نیز شکل داده است (دل‌زنده، 1395: 117)؛ اما در دورهٔ متأخر که از سال 1343 ه.ش. به بعد را دربرمی‌گیرد، شامل گسترش تأثیرپذیری هنرمندان جریان سقاخانه از اشکال هنرهای سنتی ایران است. هنرمندانی چون: اویسی، تبریزی، قندریز و عربشاهی از پیشگامان این جریان هستند. سوارکارانی در نقش دو دلداده در حالتی تغزلی، از موضوعات پرتکرار در آثار صادق تبریزی هستند. این آثار با الهام از اشیای نمادین هنر عامیانه (کاسه‌های فلزی، کلید و قفل‌های قدیمی، شیشه‌های رنگی و...) خلق شده‌اند. استفاده از خوشنویسی نیز در بخشی از آثار تبریزی و در فرم و الگویی موزون به‌کار رفته است (همان: 133). در آثار ناصر اویسی، نقش‌مایه‌هایی از نگارگری ایرانی، سفالگری و خوشنویسی به چشم می‌خورد. در آثارش عناصری چون پیکر انسان، اسب به چشم می‌خورد. نحوهٔ نقش‌پردازی فیگور زنان و مردان در آثار اویسی، نسبتی با پیکرنگاری درباری قاجار برقرار می‌کند. استفاده از نقوش تزئینی و کمک از فرم خوشنویسی در قسمت‌های مختلف آثار اویسی نیز به‌چشم می‌خورد (پایدارفرد و معینی، 1402: 134). آثار منصور قندریز، با سطوحِ رنگیِ تخت و روشن و خطوط شکل‌ساز معرفی می‌شود. اهمیت استفاده از نقش‌پردازی تزئینی، پس از آشنایی قندریز با جریانِ سقاخانه، در آثارش اهمیت یافت. تأکید بر شناخت و استفاده از ارزش‌های سنتِ تصویری ایرانی و با رویکردی زیبایی‌شناختی (مدرن) و توجه به کیفیتی معنوی (سنت)، از شاخصه‌های مهم آثار قندریز هستند (پاکباز، 1391: 387). مسعود عربشاهی، تاریخ هنر ایران پیش از اسلام و بین‌النهرین را منبع الهام خویش برگزید. آثار عربشاهی یادآور دوران باستان و به‌گونه‌ای نقشه‌های باستان‌شناختی شهرهای کهن است. می‌توان اشکال و فرم‌های آثارش را به صنایع دستی و معماری ایرانی-اسلامی مرتبط دانست که با ترکیب و رنگ‌بندی خاص هنر عامیانه (طلایی، سبز و قرمز) در گسترهٔ تصویر به نمایش درآمده است (کشمیرشکن، 1394: 130).

4- یافته‌ها

4-1 تطبیق «وجه» و «لحن» ژنت در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه

همان‌طور که ذکر شد، در دورهٔ ابتدایی جنبش سقاخانه وجه مذهبی در شکل‌گیری آثار غالب است. روایت‌گری با وجه مذهبی از منظر *حسین* زنده‌رودی در جنبش سقاخانه گسترش یافت. به‌عقیدهٔ وی مفهوم «تکرار» که در خطوط خوشنویسی وی جلوه کرد، دارای یک ریشهٔ عرفانی است؛ «شما نماز می‌خوانید و این تکرار باعث می‌شود که حواس آدم جمع بشود و بیشتر به خدا توجه کند و حرف‌هایش را بزند» (گودرزی، 1380: 20). زنده‌رودی قصد داشت با تکیه بر وجهی که با تکرار حروف در آثارش شکل می‌داد، مخاطب را به مراقبه و آرامش دعوت کند. وی آن‌قدر به فکر نو بودن وجه تصاویرش بود که قداست

سنتی خوشنویی را به ابژه‌ای منتزع‌شده با دریافتی جدید تبدیل کرد. از وجوه دیگر آثار او می‌توان به اعداد و ارقام، طلسم‌ها و دعاها، نقش و نگارهای بومی چاپی، علائم طالع‌بینی و نجوم اشاره کرد. کانونی‌سازی در آثارش بیرونی است، زیرا وجهِ آثار، محدود به یک زمان و مکان خاص نیست و روایت فاقد شخصیت است. اگر تصاویر دارای شخصیت مستقیم باشند، سطوح روایت در دل تصویر شکل می‌گیرد. زندەرودی از شخصیت‌های غیرمستقیم در آثارش بهره برده است؛ همانند بافت‌های حروف که با حرکت موجی که در تصویر به راه انداخته است، لحن تصویر را گاهی به سمت رقصی پویا و گاهی به سمت یک مراقبه پیش برده است؛ بنابراین جهت‌گیری، بیرون داستان است و مخاطبین از تصویر برداشت آزاد و متفاوتی دارند.

تصویر 1- حسین زنده‌رودی بدون عنوان، 1349ش. رنگ‌وروغن. مأخذ: artibition.net (2022/12/10)

تصویر 2- پرویز تناولی، بادمانی برای هادی کوه، 1340ش. آبستور رنگ‌وروغن. مأخذ: artchart (2023/01/11)

تصویر 3- فرامرز پیلارام، بدون عنوان، 1343ش. رنگ‌وروغن. مأخذ: کشمیرشکن، 1394، 117

از دیگر هنرمندانی که توانست از وجوه نمادین و تکنیک‌های ابزاری برای خلق قالبی نو، همتراز با لحن مدرنیسم استفاده کند، پرویز تناولی است. او علاوه‌بر نگارش آیین‌های سنتی، ادبیات را نیز آبستور منظرهای تصویرگری خود قرار داد. ازجمله وجه‌های آثار وی می‌توان به دعا و طلسم، اشیای مذهبی مانند علم و قفل و وسایل امامزاده‌ها اشاره کرد. لحن صدای تصاویرش با مصالح سقاخانه‌ای‌ها، ازجمله مس و برنز، هم‌آوا شد. در مجموعهٔ عودسوزهای تناولی شاهد سطوح روایتی هستیم که دارای شخصیت مستقیم است و تداعی‌کنندهٔ وجه هویت اسلامی است که در قرن‌های چهارم و پنجم ه.ق. شاهدشان هستیم (تصویر 3). تناولی این وجه هویتی را از دوران اولیهٔ اسلامی وام گرفته است. او با لحنی که توجیه‌کنندهٔ وجه است، هم‌آوا شده. صدای لحن مفرغینه‌های لرستان و هنر فلزکاری سلجوقی را در خاطر زنده می‌کند. آنچه جذابیت آثار تناولی را دوچندان کرده است، وجود هویتی است که در وجه و لحن به‌صورت هم‌زمان شکل گرفته است. همین نکته، روایتگری او را در ساختاری ویژه‌تر از دیگر هنرمندان سقاخانه نمایان کرده است؛ بنابراین زمان روایت آثار او و تعاملی که بین زمان 1 و زمان 2 در نظر گرفته، دارای هم‌زمانی است. *فرامرز پیلارام* با استفاده از حروف و المان‌های نوشتاری، وجه تصویری خود را روایت کرده است (تصویر 3). در این آثار با بهره‌ای که از هنر کاشی‌کاری دوران اسلامی در ایران برده است، زمینه‌ای را برای صور هندسی و حروف خوشنویسی ایجاد کرده است. پیلارام را به‌سبب تنوعی که در آثارش به‌وجود آورده، می‌توان به‌عنوان حد واسطی بین دورهٔ اول و دورهٔ متأخر سقاخانه به‌حساب آورد. آثار اولیهٔ پیلارام، هم‌تراز با آثار زندەرودی و آثار ثانویهٔ او، تداعی‌کنندهٔ آثار منصور قندریز است که آوایِ تصاویرش بر وجهِ مناظر منتخب، پیشی دارد.

در ادامه و در دورهٔ متأخر جنبش سقاخانه، ابتدا به بررسی وجه و لحن آثار *صادق تبریزی* پرداخته می‌شود که در نقل و حکایت تصاویرش وجه و لحن را درهم بیامیزد؛ اما در آثارش بیشتر به منظرها بها داده است تا رخدادها؛ وجه تصاویرش را با مردان و زنان مینیاتوری، ماه‌پیشونی‌ها و دختران گیس‌گلابتون، زوج‌های تغزلی و سوارکاران و علامت‌های عاشورایی همچون پنجهٔ ابوالفضل روایت می‌کند. کانونی‌سازی در درون متن تصویر اتفاق افتاده چراکه در آثار تبریزی، روایتگری شخصیت‌ها صورت گرفته است. لحن روایتگری تصاویرش شامل: قطعات تزئینی زنجیر، نگین، مهره‌های آبی، کلیدها و قفل‌های قدیمی، کاسه‌های فلزی با لبه‌های حکاکی‌شده، یا تکه‌هایی از سنگ‌های نیمه‌قیمتی و مزیّن شده است. می‌توان گفت، وجه آثار تبریزی (تصویر 4)، با صدای روایت‌مندی لحن، هم‌زمانی دارد. آوای تناژ آبی در اثر تبریزی، حاکی از رنگِ مهره‌های چشم‌زخم دارد که در دیگر آثار تبریزی به‌طور مستقیم از آن استفاده شده است. وجوه هندسی که در سطوح روایتگری از آن استفاده کرده است تداعی‌کنندهٔ نقوش منسوجات ایرانی است. تبریزی با درکی که نسبت‌به فضای تصویر دارد، با درایت کامل به چکیده‌نگاری (ساده‌کردن اشکال طبیعی به اشکال هندسی و اُرگانیک)، نقوش گلیم و قالی ایرانی پرداخته است. این ساده‌سازی منجر به هم‌زمانی و نزدیکی وجه و لحن شده است و صدای تصویر با زاویهٔ روایتگری آن هم‌خوانی دارد. وجه آثار صادق تبریزی و *ناصر اویسی* (تصویر 5)، براساس منظرهایی که در روایتگری به‌کار می‌برند، مشابه است؛ اما آنچه آثار تبریزی را از اویسی متمایز می‌کند، چیدمان منظرهایی است که کانونی‌سازی درونی را شکل داده است. این کانونی‌سازی در آثار اویسی زمینی و مادی است؛ و در آثار تبریزی بُعد عارفانه و معنوی دارد. نقاش به‌عنوان راوی، از کانونی‌سازی در

تصویر 5- ناصر اویسی، رخش، آکرلیک، 1344ش. مأخذ: tehranauction.com (2021/09/15)

تصویر 4- صادق تبریزی، دودلداده، 1356ش. رنگ‌وروغن. مأخذ: کشمیرشکن، 1394، 137

دو حالت مختلف استفاده کرده است. در اثر تبریزی با آنکه عاشقان دل‌داده حضور دارند، اما کمتر به فرم‌های گیس‌گلابتون و لپ‌های گلی و سرقلیان و غیره بها داده شده است. به بیان دیگر، در روایتگری تبریزی، موضوع، محتوا و صورت دارای وجه اشتراک عمیقی هستند. این وجه اشتراک به تفاوت صدای راوی می‌انجامد. بدین‌گونه که وقتی علامت پنجه ابوالفضل را ساده‌سازی می‌کند، هم‌زمان آن روش را برای تمام صورت‌ها، حتی ساختار کلی تصویر به‌کار می‌برد و به‌جایی ختم می‌شود که لحن تصویر از یک جنس می‌شود. در آثار تبریزی همچون نگارگری ایرانی نور به‌صورت منتشر است؛ چراکه بستر فضای تصویر غرق نور است و سایه در آن جای ندارد. در عالم تصویرگری آثار تبر، صورت‌های مثالی تفاوت چندانی میان چهرهٔ زن و مرد وجود ندارد، زیرا جنسیت مربوط به عالم ماده است و تفکیک میان چهره‌ها از لحاظ جنسیتی موجب هم‌صدانبودن لحن در این ساحت می‌شود و عامل دیگری که به‌طور مستقیم بر هماهنگی لحن تأثیر گذاشته است، هماهنگی و هم‌خوانی پالت رنگی مورد استفاده نقاش است. حروف خوشنویسی و سیاه‌مشق‌ها در یک فرم معنادار در جایگاهی در تصویر ترسیم شده است که حکایت از نورانی‌بودن و هالهٔ دور سر شخصیت‌های کانونی‌سازی درونی دارد. در آثار ناصر اویسی، لحن دیگری شکل گرفته است. در آثار وی بیشتر مواقع حروف خوشنویسی در خدمت لذت بصری است و بیشتر به‌عنوان یک بافت تزئینی با آن برخورد شده است. می‌توان چنین گفت که اویسی از حروف برای بیانِ لحن، و تبریزی برای وجه، بهره برده است. با حروف نوشتار فارسی در آثار اویسی به‌عنوان یک بافت برخورد شده است؛ در صورتی‌که در آثار تبریزی به‌عنوان یک فرم، در خدمت یک منظر -که تابع نقل داستان است- استفاده شده است. سطوح روایتگری و ترتیب وقایع به زمان و مکانی ثابت اشاره ندارد و شاهد هم‌زمانی که در ساختار روایتگری وجه و لحن تبریزی حاکم بود، مشاهده نمی‌شود. فضای تصویر و پلان‌های عقب صرفاً سطوح رنگی هستند و فاقد هرگونه دلالتی بر جنبه‌های روایتگری هستند. این جریان، در بعضی از آثار اویسی تا جایی پیش رفته که بیشتر به طرحِ منظرهای زاویه‌دیدِ راوی منتهی شده تا به رخدادها بپردازد؛ البته نباید این را فراموش کرد که این نتیجه‌گیری از آثار اویسی در قیاس با آثار تبریزی است، زیرا در قیاس با دیگر هنرمندانی که نوع زمان روایتگری تصاویرشان تداخلی است و کمتر به منظرهایی داری هویت ملّی و فرهنگی پرداخته‌اند، آثار اویسی دارای وجه و لحن هماهنگ‌تری است. تا اینجا، آثار هنرمندانی بررسی شد که دارای کانونی‌سازی درونی بوده‌اند، یعنی تصویرگری، محدود به زمان و مکانی واحد است و کانونی‌سازی با شخصیت همراه شده است. در اینجا به تحلیل آثار هنرمندانی پرداخته می‌شود که، کانونی‌سازی در روایتگری آن‌ها در خارج از متن رخ داده است؛ در این خصوص می‌توان به آثار *منصور قندریز* و *مسعود عربشاهی* در دورهٔ متأخر مکتب سقاخانه اشاره کرد.

منصور قندریز درعین‌حال که در ساختار صوری آثارش، متأثر از خوان میرو[18] و پل کله[19] است، ولی در انتخاب منظرها و وجه، از المان‌های تصویری که بویی از فرهنگ و سنت ایرانی دارد، بهره برده است. قندریز در اثرش (تصویر6) کاملاً جانبدارانه منظرهای زاویه‌دید را بررسی کرده و به رخدادها پرداخته است. در آثار قندریز توالی رویدادها تصویر نشده است. وجوه تصویرگری صرفاً در یک ترکیب‌بندی بدون وجود فاصلهٔ زمانی منتها با کانونی‌سازی بیرونی تصویر نشده است؛ زیرا در آن شخصیتی وجود ندارد که زاویه‌دیدی از منظر پدید آید و کانونی‌سازی درونی اتفاق افتد. وجوه آثار قندریز از المان‌ها و علامت‌های عاشورایی، مرغ آمین و اشکال

نمادین که منتزع از فرهنگ و [illegible] شکیل شده است. در آثار تصویری، وجه و لحن به هماهنگی کامل نرسیده‌اند و ازطرفی هر [illegible] انتزاعی بغرنج، و از طرفی [illegible] هویت ملّی و [illegible] که وجوه نمادین آثارش را ساخته است. در اینجا هم‌زمانی در روایتگری رخ داده است، یعنی [illegible] هم‌زمان با [illegible] شخصیت‌ها چون اشارهٔ مستقیمی بر سطوح روایت و توالی ندارد، آن را به‌صورت غیرمستقیم بیان داشته است. درنهایت می‌توان گفت ساختارشکن‌ترین هنرمند سقاخانه، منصور قندریز بوده است که لحن روایت تصویری‌اش، بر وجه تصاویرش پیشی گرفته است. با یادآوری این نکته که آن‌چه در مکتب سقاخانه مهم بوده است، لزوم برتری وجه بر لحن بوده است.

مسعود عربشاهی از دیگر هنرمندان پیش‌رو سقاخانه است، که به التقاط هنر انتزاعی با ساختار هندسی معماری سنتی ایرانی، اسطوره‌ها و کهن‌الگوها پرداخته است. عربشاهی با اینکه وجه تصاویرش متأثر از هویت ایرانی است و از معماری اصیل ایران و بین‌النهرین بهره برده است، آوای لحن تصاویرش صدای بیشتری دارد. لحن در آثار عربشاهی (تصویر 7) به‌دلیل استفادهٔ ساحت متفاوت تصویر در انتخاب زاویه‌دید (زاویه دید پرنده‌وار)[20] و تکنیک، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد شده است. وجه در آثار عربشاهی را می‌توان یک بازدریافت و بازخوانی از نمادهای فرهنگی، اساطیری و کهن‌الگوها دانست. از وجوه اساطیری که وی در آثارش به‌کار برده است، می‌توان به آیین‌های باستانی آشوری و سومری همچون لوتوس، درخت زندگی، چرخ و دایره به معنای خورشید یا شاید دایره‌های کیهانی (ماندالا)- که مراقبهٔ انسان‌های کهن را تداعی می‌کند- اشاره کرد. عربشاهی در برابر مدرنیسم پیشرو، از اصل بنیادین آیین‌های کهن در آثارش سپری ساخت تا به روایتگری آثارش وجهی هویتی ببخشد. کانونی‌سازی روایی در آثارش به‌صورت بیرونی است، زیرا جهت‌گیری روایت بیرون از متن است و بدون

وابستگی به شخصیت (عناصر مستقیم سنتی) نمود یافته است. فضای سرشار از وجه نمادین و جاذبهٔ ساختار بصری در آثار عربشاهی حاصل یک بازتعریف جدید در فضای روایی و تصویری اوست. درواقع، نقطهٔ اوج قوّت آثار او لحنی است که از التقاط سنت و مدرنیته حاصل شده است.

5- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، مکتب نوگرای سقاخانه که نمایانگرِ آغازِ دوره‌ایِ جدید در نقاشیِ ایرانی است، با مطالعه‌ای تطبیقی و از منظر «وجه» و «لحن» ژرار ژنت مورد بازخوانی و واکاوی قرار گرفت. این مکتب توانست رویکردی نو، در کشمکش بین سنت و تجدد را بر پایه و مبنای سنت‌های تصویری، مذهبی و معماری ایرانی-اسلامی، ایجاد کند. در دورهٔ ابتدایی جریان سقاخانه، از عناصر عامیانهٔ نذری شیعه استفاده می‌شد و در دورهٔ متأخر، گسترش تأثیرپذیری هنرمندان جریان سقاخانه از اشکال هنرهای سنتی و کهن ایرانی-اسلامی مورد توجه بوده است. به‌صورت کلی معنای «وجه» در آثار مکتب سقاخانه، تلاش درجهت رسیدن به هویت ایرانی است. در خصوص «لحن» نیز اشاره شد که به‌طورکلی «لحن» در مکتب سقاخانه به سبک، رنگ و لعاب، جلوهٔ بصری و تکنیک می‌پردازد. درواقع این «وجه» است که جهتِ «لحن» را تعیین می‌کند. در پاسخ به سؤال مطروحه که، رابطهٔ «وجه» و «لحنِ» ژنت در آثار هنرمندان سقاخانه چگونه است؟ می‌توان نتیجه را طبق موارد ذیل دسته‌بندی و بیان کرد: وجهِ بیان‌شده در دورهٔ ابتدایی مکتب سقاخانه، مبتنی بر بیان هویت ایرانی-اسلامی که با تأکید بر عناصر مذهبی شکل گرفته است و می‌توان بدین‌گونه اشاره کرد: آثار حسین زنده‌رودی دارای بُعد مذهبی و دینی و وجوهی چون رموز و اعداد، طلسم و دعا است. آثار پرویزتناولی دارای بُعد مذهبی و دینی و وجوهی چون عودسوز، دعا و طلسم، عَلَم و قفل است. آثار فرامرز پیلارام دارای بُعد مذهبی-دینی و بصری-عرفانی و وجوهی چون، خط و خوشنویسی، علم و پنجه است.

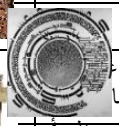
وجهِ بیان‌شده در دورهٔ متأخر مکتب سقاخانه، مبتنی بر بیان هویت ایرانی-اسلامی و با تأکید بر عناصر بیشتر پیشااسلامی در ایران شکل گرفته است که می‌توان به نمونه‌های زیر اشاره کرد: آثار صادق تبریزی دارای بُعد عرفانی و معنوی و وجوهی چون، مردان و زنان مینیاتوری، ماه‌پیشونی، دختران گیس‌گلابتون، زوج‌های تعزلی و سوارکاران و علامت‌های عاشورایی است. آثار ناصر اویسی دارای بُعد مردمی و عامیانه: گیس‌گلابتون، لپ‌های گلی، سرقلیان، خورجین اسب است. آثار منصور قندریز دارای بُعد بصری و وجوهی چون علامت‌های عاشورایی، مرغ آمین، خورشید و شمشیر است. آثار مسعود عربشاهی دارای بُعد اسطوره‌ای، نقوش باستانی معماری ایران و بین‌النهرین، آیین‌های باستانی آشوری و سومری، لوتوس، درخت زندگی، مفرغینه‌های لرستان و حجاری‌های باستانی است.

لحن دورهٔ اول مکتب سقاخانه، مبتنی بر استفاده از عناصر مستقیم برگرفته از فرهنگ ایرانی و دارای بیانی مستقیم است. در آثار حسین زنده‌رودی، بافت‌های حروف با حرکت اعوجاج‌گونه، رقصی پویا، لحنی از جنس آرامش مراقبه. آثار پرویز تناولی، آوای مس و برنز در همزمانی با عودسوز، ماهیت شیر و فرهنگ پرقدمت ایران. آثار فرامرز پیلارام در لحن روایت‌گری آثارش، وجوه تصویری منتخب به سهولت یکدست و مستحیل شده و به شیوهٔ شخصی دست یافته است. همچنین اشکال هندسیِ ساده‌شده از شمایل‌نگاری شیعی، پیچیدگی نقاط و دوایر و مارپیچ‌ها و خطهایِ راست، تلفیقِ احجامِ گوناگون. لحن استفاده‌شده در دورهٔ متأخر مکتب سقاخانه، مبتنی بر استفادهٔ غیرمستقیم از المان‌های هنر ایرانی است. آثار صادق تبریزی دارای لحنی شاد و غزل‌گونه، استفاده از حروف فارسی به‌عنوان یک فرم در خدمت ساختار بصری، وجوه تصویر مزیّن به آوای زنجیر تزئینی، نگین، مهره‌های آبی، مهرهای قدیمی امضا، آوای تناژ آبی تصویر حاکی از رنگ‌های مهره‌های چشم‌زخم است. آثار ناصر اویسی دارای لحنی بیان‌گرا و شورمند، استفاده از حروف و دیگر عناصر بصری، برای بیان‌گری لحن در خدمت حظ بصری استفاده شده است. آثار منصور قندریز دارای لحن حماسی-بدوی است و لحن تصاویرش بر وجه پیشی دارد؛ سطوح رنگیِ تخت، خطوط شکل‌ساز و خصلت بدوی از دیگر ویژگی‌های روایتِ تصویری قندریز است. آثار مسعود عربشاهی دارای لحنی اسطوره‌ای است. لحن تصاویر اسطوره‌ای و آیینی عربشاهی بر وجه تصاویرش پیشی دارد، پس به‌گونه‌ای تکنیک و روش اجرا بر فرم و ساختار بصری تصویر ارجحیت دارد. موارد گفته‌شده را می‌توان در جمع‌بندی نهایی مطابق با جدول 1 دسته‌بندی کرد:

«وجه»			
کانونی‌سازی (زاویه‌دید کانونی‌گر): (در زاویه‌دید کانونی‌گر توجه راوی رخداد فاقد شخصیت است تا منظری که حاوی شخصیت و رویداد باشد)	درونی		در شرایطی که راوی به زاویه‌ای توجه داشته باشد که بیشتر رخداد است و فاقد شخصیت، دیگر نمی‌تواند درونی باشد، زیرا فاقد روایتی است که در آن منظری وجود داشته باشد؛ بنابراین با بافت، موتیف، نقش‌ونگار در بخش بیرونی دارای روایت‌گری است.
	بیرونی	دورهٔ ابتدایی	**حسین زنده‌رودی =** (به اعداد و ارقام، طلسم‌ها، دعاها، علائم طالع‌بینی و نجوم)
			فرامرز پیلارام = (حروف و المان‌های نوشتاری، هنر کاشی‌کاری، صور هندسی)

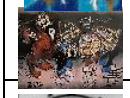
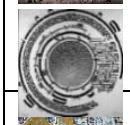
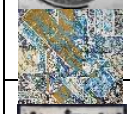
جدول 1. وجه در آثار جنبش سقاخانه، مأخذ: نگارندگان.

جدول 2. لحن (زمان روایت) در آثار جنبش سقاخانه، مأخذ: نگارندگان

لحن: (زمان روایت)			
زمان روایت بعدی = (رویدادها بعد از آنکه اتفاق می‌افتند بیان می‌گردد. روایت‌گری کانونی‌سازی (زاویه‌دید کانونی شده) روایت‌گری همه‌چیزدان و ناظر آشنا و مضامین بومی و سنتی آن است.)	دورهٔ متأخر	**حسین زنده‌رودی =** (بافت‌های حروف با حرکت امواج‌گونه، رقصی پویا/ لحنی از جنس آرامش مراقبه همراه است.)	
		پرویز تناولی = (در عودسوزها، دعانویس‌ها، طلسم‌ها/ اشیاء مذهبی/ علَم‌ها و قفل‌ها و ...)	
		فرامرز پیلارام = (در شیوهٔ شخصی لحن روایت‌گری آثارش، وجوه تصویری منتخب به سهولت یکدست و مستحیل می‌شد/ اشکال هندسی و ریبندگی نقاط و دایره‌ها و مارپیچ‌ها و ...)	
		صادق تبریزی = (مردان و زنان میانه‌سال/ ماه پیشونی/ دختران گیس‌گلابتون/ زوج‌های عاشق/ ...)	
		پرویز تناولی = (جنسیت مس و برنز دارای همزمانی/ اعداد/ علامت‌های عاشورایی/ پنجهٔ ابوالفضل)	
		صادق تبریزی = (استفاده از حروف نامرسوم یا نگین‌گلابتون/ لت‌های ساختار بصری/ وجوه تصویر مزین‌شده/ نگین/ مهرهٔ آبی، آوای تناژ آبی تصویر حاکی از رنگ‌های مهره‌های چشم‌زخم)	
		ناصر اویسی = (استفاده از حروف و دیگر عناصر بصری، برای بیان‌گری لحن در خدمت لذت بصری)	
		مسعود عربشاهی = (فضای سرشار از وکه تمادین و جایگاه بصری/ نمادها و ایهام‌های تصویری کهن برگرفته از ایران و بین‌النهرین).	
زمان روایت همزمان = (در این آثار از المان‌ها یا شخصیت‌هایی که برای مخاطب آشنا باشد استفاده نکرده‌اند. زمان رخداد رویداد با زمان روایت‌گری برابر است و اصلاً فاصله‌ای وجود ندارد.)	دورهٔ	پرویز تناولی = (صدای جنسیت مس و برنز دارای همزمانی با عودسوزهای قرن 4 و 5 ه.ق.)	
	دورهٔ متأخر	**منصور قندریز =** (ترکیب‌بندی عناصر تصویر در قرابت با ترکیب‌رنگی است، در میان عناصر بصری (سطوح و خطوط سیاه) با شکل انتزاعی همچون مرغ آمین، پنجه و علم روبه‌رو هستیم، که در لحن فضای رنگی همین جریان ادامه دارد.)	
		مسعود عربشاهی = (اساطیر و کهن‌الگوها با رنگ‌بندی و مختصات و نقشه‌های معماری و بناهای باستانی، دارای همزمانی است.)	
زمان روایت تداخلی= (جاسازی روایتی درون روایتی دیگر و روایت‌گری‌های چندگانه که روایت‌های مختلف با هم ادغام می‌شوند. روایت‌هایی که شاهد تداخل و التقاط رخدادهای مختلف باشیم، برداشت مخاطب آزادتر است و نقطهٔ تأکید تصویرگری بستگی به توالی و نزدیکی رویدادها دارد.)	دورهٔ ابتدایی	**حسین زنده‌رودی =** (در آثار زنده‌رودی با تداخل و التقاط المان‌های بصری، بافت‌ها و موتیف‌های مختلف روبه‌رو هستیم که هرکدام مربوط به مکان و زمان متفاوت است.)	
		فرامرز پیلارام = (در آثار زنده‌رودی با تداخل و التقاط المان‌های بصری، موتیف‌های مختلف روبه‌رو هستیم که هرکدام مربوط به مکان و زمان متفاوت است.)	
	دورهٔ متأخر	**صادق تبریزی =** (باتوجه به التقاطی که از تداخل عناصر، در روایت‌گری به‌کار برده است، چه در منظرها و چه در لحن به یک زبان مشترک رسیده است که کمتر در آثار دیگر، این همزبانی قابل‌مشاهده است.)	
		ناصر اویسی = (با التقاط المان‌ها و عناصری که در روایت‌گری به‌کار برده است، به ترکیبی دست یافته که تداخلی از منظرها و رخدادها است.)	

عنوان مقاله عنوان مقاله عنوان مقاله عنوان مقاله

جدول 3. لحن (شخصیت) در آثار جنبش سقاخانه، مأخذ: نگارندگان

لحن (شخصیت)				
شخصیت مستقیم	دورهٔ ابتدایی	بیانگری واقع‌گرایانه	**پرویز تناولی=** (در آثار وی شخصیت‌ها به‌گونه‌ای گفتاری درحال روایتگری هستند، شخصیت‌ها و منظرها با لحن متناسبی به روایت پرداخته‌اند که دارای آوایی مستقیم است)	
	دورهٔ متأخر		**صادق تبریزی =** (در آثار وی به‌گونه‌ای شاخص، شخصیت‌ها در حال روایتگری هستند، شخصیت‌ها و منظرها با آوایی متناسب با منظرهای منتخب به روایتگری پرداخته‌اند که برای مخاطب ملموس و واقعی است.	
			ناصر اویسی = (در آثار وی به‌گونه‌ای شاخص، شخصیت‌ها در حال روایتگری هستند، شخصیت‌ها و منظرها با آوایی متناسب با منظرهای منتخب به روایتگری پرداخته‌اند که برای مخاطب ملموس و واقعی است.	
شخصیت غیرمستقیم	دورهٔ ابتدایی	بیانگری آبستره	**حسین زنده‌رودی =** (آثار وی ازجمله آثار سقاخانه است که فاقد بیانگری واقع‌گرایانه است و این رخدادها هستند که بر منظرها پیشی دارند؛ بنابراین در این تصاویر که دارای بیانگری آبستراک است شخصیت غیرمستقیم است.)	
			فرامرز پیلارام = (آثار وی فاقد بیانگری واقع‌گرایانه است و این رخدادها هستند که بر منظرها پیشی دارند؛ بنابراین در این تصاویر که دارای بیانگری آبستره است و شخصیت غیرمستقیم است.)	
	دورهٔ متأخر	بیانگری انتزاعی	**منصور قندریز =** (در میان عناصر بصری که در این تصاویر قابل‌مشاهده است، شاهد نقاط تأکیدی هستیم که تداعی‌کنندهٔ تصاویری آشنا هست، همین تصاویر آشنا که منتزعی از عالم واقعیت است، با بیانگری انتزاعی روبرو هستیم. بیانگری انتزاعی دارای شخصیت انتزاعی یا همان غیرمستقیم است).	
			مسعود عربشاهی = (عناصر بصری که در این تصاویر قابل مشاهده است، دراین میان شاهد تصاویری آشنا که منتزعی از دنیای باستان است روبرو هستیم، با بیانگری انتزاعی یا همان شخصیت غیرمستقیم	

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هنرمندان مکتب سقاخانه در برخورداری از وجه، دارای شباهت‌های بیانی و موضوعی وام‌گرفته‌شده از فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی هستند، ولی در جنبهٔ لحن و آوای بیانی از تکنیک‌ها و ساختارهای مختلف تصویری استفاده کرده‌اند. نتایج این تحقیق محدود به مطالعهٔ بخشی از روایت‌شناسی ادبی و نظریهٔ وجه و لحن ژرار ژنت در حوزه تصویر بود. در همین راستا و با استفاده از دیگر نظریات معتبر اندیشمندان حوزهٔ روایت‌شناسی ساختارگرا، می‌توان جریان‌های مهم و تأثیرگذار دیگر در حوزهٔ تجسمی ایران و جهان را مورد تحلیل و بازخوانی قرار داد.

جدول 4- وجه و لحن در آثار مکتب سقاخانه، مأخذ: نگارندگان.

وجه و لحن در آثار جنبش سقاخانه										
هنرمندان سقاخانه		وجه				لحن				
		زاویه‌دید کانونی‌گر		زاویه‌دید کانونی‌نشده		زمان روایت			شخصیت	
		درونی	بیرونی	درونی	بیرونی	بعدی	همزمان	تداخلی	مستقیم	غیرمستقیم
دورهٔ ابتدایی	زنده‌رودی		*			*		*		*
	پیلارام		*			*		*		*
	تناولی			*		*			*	
دورهٔ متأخر	تبریزی			*		*		*	*	
	اویسی			*		*		*	*	
	قندریز		*				*			*
	عربشاهی		*			*	*			*

پی‌نوشت‌ها:

1. Gérard Genette
2. Theme
3. Tone (Mood)
4. Narratology

5. Tzvetan Todorov
6. Algirdas Julien Greimas
7. Linguistics
8. Ernst Cassirer
9. Narrative time
10. Order
11. Continuation of the narrative
12. Repetition
13. Frequency
14. Point of view
15. Focalization
16. External Focalization
17. Interal Focalization
18. Joan Miro
19. Paul Klee
20. راوی با اتخاذ دید کلی، خود را بیننده‌ای کاملاً هوشیار و مسلّط به صحنه نشان می‌دهد و با نگاهی کلی مناظر را می‌بیند. این دید به «دید پرنده‌وار» (Bird's eye) مشهور است.

منابع

احمدی، بابک، (1389)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ دهم، تهران: مرکز.

آغداشلو، آیدین، (1371)، از خوشی‌ها و حسرت‌ها؛ برگزیده مقاله ها 1353-1370، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.

افسریان، ایمان، (1397)، در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.

حسینی‌راد، عبدالمجید؛ خلیلی، مریم، (1391)، بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی، نشریهٔ هنرهای‌زیبا-هنرهای تجسمی، شمارهٔ 49. 5-17.

تولان، مایکل‌جی، (1398)، درآمدی زبان‌شناختی و انتقادی، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی، فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

پاکباز، روئین، (1391)، دایره‌المعارف هنر، چاپ دوازدهم، تهران، فرهنگ معاصر.

پاکباز، روئین، (1395)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پایدارفرد، آرزو؛ معینی، بتول، (1402)، بررسی و تحلیل پنجه دست حضرت عباس(ع) در آثار هنرمندان ایرانی مکتب سقاخانه (نمونهٔ موردی: پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام)، نگره، شمارهٔ 59، صص 126-148.

پیرلوجه، حسین، (1387)، نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت، فصل‌نامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ 2.

دل‌زنده، سیامک، (1395)، تحولات تصویری هنر ایران بررسی انتقادی، تهران: نشر نظر.

سلدن، رامان، (1377)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: انتشارات بان.

شمیسا، سیروس، (1394)، انواع ادبی، تهران: انتشارات میترا.

عابددوست، حسین، کاظم‌پور، زیبا، (1389)، جامعه‌شناسی مکتب نقاشی سقاخانه‌ای، کتاب ماه هنر، شمارهٔ 144.

قهرمانی، علی؛ شیدایی، آرزو؛ حسینی، صدیقه، (1396)، بازخوانی وجه و لحن داستان «ابومعزی»، اثر نجیب گیلانی از منظر ساختارگرایانهٔ ژرار ژنت، دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی، شمارهٔ 2.

کشمیرشکن، حمید، (1394)، هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، چاپ اول، تهران، نظر.

گودرزی (دیباج)، مرتضی، (1380)، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، تهران.
مارتین، والاس (1382). نظریه‌های روایت، چاپ پنجم، ترجمهٔ شهبا، محمد، تهران، هرمس.
ملکی، توکا، (1390)، هنر نوگرای ایران، چاپ دوم، تهران، هرمس.
میرصادقی، جمال، (1385)، عناصر داستان، تهران، نشر سخن.
هرمن، دیوید، (1388)، روایت‌شناسی ساختارگرا، ترجمهٔ محمد راغب، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ 82.
یعقوبی، رؤیا، (1391)، روایت‌شناسی و تفاوت بین داستان و گفتمان براساس نظریات ژرارژنت، پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، شمارهٔ 13.
tehranauction.com(2021/09/15)
artchart(2023/01/11)
artibition.net(2022/12/10)