# تحلیل عناصر بصری در نقاشی مکتب سقاخانه مطالعه موردی: آثار قدسی-عرفانی حسین زنده‌رودی

**مصطفی لعل شاطری**[1]
استادیار، گروه باستان‌شناسی و تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه نیشابور، ایران

**مهناز ناظری**
دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد، گروه نقاشی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

https://doi.org/10.22034/ciom.2025.2068202.1047
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۵، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۳۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳
نوع مقاله: پژوهشی، صص۹۳-۷۶

## چکیده

پژوهش حاضر با هدف واکاوی عناصر بصری (رنگ، خط، فرم، بافت و فضا، فرم و شکل) در نقاشی‌های حسین زنده‌رودی به‌مثابهٔ یکی از بنیان‌گذاران مکتب سقاخانه، با تمرکز بر پنج اثر شاخص او انجام شده است. پرسش اصلی تحقیق بر چگونگی بازتعریف عناصر بصری سنتی در چارچوب هنر نوگرای ایرانی و نقش آن در ایجاد هویت ملی-بین‌المللی متمرکز است. با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی، داده‌ها از طریق مطالعهٔ مستقیم آثار و تحلیل ساختارهای بصری گردآوری شدند. یافته‌ها نشان می‌دهد زنده‌رودی با تلفیق هوشمندانهٔ نمادهای مذهبی، عناصر هنر عامیانه و خوشنویسی فارسی با فرم‌های انتزاعی مدرن، به خلق زبانی تصویری متمایز دست یافته است. در آثار موردبررسی، خط (به‌ویژه ثلث) از کارکرد زبانی فراتر رفته و به عنصری تجسمی تبدیل می‌شود که در قالب ترکیب‌بندی‌های ریتمیک، تقارن‌های پویا و سطوح رنگی تفکیک‌شده (استفادهٔ هدفمند از رنگ‌های گرم و سرد) بازتعریف می‌گردد. به‌طور خاص، هندسهٔ مقدس (دایره به‌مثابه نماد کیهان،

1. mostafa.lalshateri@neyshabur.ac.ir

مستطیل‌های عمودی یادآور کتیبه‌ها) و مفاهیم عرفانی (بی‌نهایت در اثر قوس آبی نیلگون) از طریق تکرار حروفی مانند «ه» و اعداد نمادین بازنمایی می‌شوند. همچنین، تضاد بین نظم هندسی و بیان آزادانهٔ اکسپرسیو (به‌ویژه در اثر برای دسته) بازتابی از دوگانگی سنت و مدرنیته در بستر تاریخی ایران است. این پژوهش ثابت می‌کند که زنده‌رودی با تبدیل عناصر بصری بومی به ابزاری مفهومی، نه‌تنها گفتمان هنر معاصر ایران را غنا بخشیده، بلکه الگویی بی‌بدیل برای تلفیق میراث فرهنگی با زیبایی‌شناسی جهانی ارائه داده است.

**واژگان کلیدی:** نقاشی معاصر، مکتب سقاخانه، عناصر بصری، اندیشهٔ قدسی-عرفانی، حسین زنده‌رودی



## مقدمه

در جریان نوسازی ایران و درگیری‌های سنت‌گرایان و هواخواهان مدرنیته، عده‌ای از هنرمندان نوآور، مکتبی را بنیان نهادند که تأثیر شگرفی بر دگرگونی‌های هنر نوگرای ایران و حتی نوآوری‌های عرصهٔ خوشنویسی از خود باقی گذاشت، این مکتب یا جنبش هنری بعدها به نام «مکتب سقاخانه» شهرت یافت. مبدعان این جنبش در جست‌وجوی تعریف دوباره‌ای از زیبایی‌های ملی و سنتی برآمدند. به‌عبارتی‌دیگر، آنان با عشق به زوایای فرهنگ ملی و نگاهی گسترده به فرهنگ جهانی به فکر افتادند که مکتبی ملی-بین‌المللی را پایه‌گذاری کنند.

رویکرد این گروه به اشیاء و عناصر بصری محیط اطراف زندگی مردم که در سقاخانه و زیارتگاه‌ها و اماکن مذهبی وجود داشت، موجب شد که از این اشیاء تعریف مجددی در فضای معاصر به عمل آید و در یک ساماندهی تازه، به مکتبی جدید و قابل‌قبول و سرشار از نوآوری تبدیل شود. هنرمندان سقاخانه‌ای از طرح اشیای آشنا برای عموم، در نقاشی‌های خود استفاده کردند و از فرم آن‌ها در آثارشان بهره بردند. آنان همواره در تلاش بودند اثری خلق کنند که وابسته به افکار و عقاید مردم ایران باشد و درعین‌حال افکار انسان امروزی را بازتاب دهد.

هنرمندان سقاخانه از آثار گذشته حالت‌های دوبعدی و تخت سطوح، عدم وجود سایه‌روشن، ترسیم خطوط کناره نما، عدم توجه به پرسپکتیو را مورداستفاده قرار دادند و از هنر مدرن، عدم ریزه‌کاری، بیان صریح، ابزار جسورانه، الهام‌بخش آنان شد. این گروه از هنرمندان از عوامل بصری نقاشی‌های مدرن و نقش‌مایه‌های هنرهای سنتی، مذهبی و باستانی ایران الهام گرفتند (کشاورز، ۱۳۹۹: ۱۲۶-۱۲۷؛ هوشیار، ۱۴۰۲: ۱۴۰؛ پورمختار، ۱۴۰۰: ۳۵). مسئلهٔ کانونی پژوهش، واکاوی عناصر بصری (رنگ، خط، فرم، بافت، فضا، فرم و شکل) با نگاهی مفهومی در آثار عرفانی حسین زنده‌رودی به مثابهٔ یکی از بنیان‌گذاران این مکتب است.

## پیشینهٔ پژوهش

در دهه‌های اخیر پژوهش‌هایی در زمینهٔ وجوه گوناگون عناصر تصویری مکتب سقاخانه و با رویکردی خاصی به بررسی آثار زنده‌رودی پرداخته‌اند، ازجمله گل‌صباحی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «آثار پیشگامان مکتب سقاخانه در خزانه رنگ و نقش؛ حسین زنده‌رودی» بسیار کوتاه به معرفی این هنرمند پرداخته است. مهرجویا (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «زیبایی‌شناسی فرمی آثار حسین زنده‌رودی با رویکرد فرمالیستی» اشاره دارد که زنده‌رودی به عنوان پیشرو در نقاشی سقاخانه توانست بین هنر غرب و هنر ایران، پلی برقرار و هنر ایران را با هنر انتزاع غرب هماهنگ سازد. او برای دستیابی به محتوا در آثارش از فرم استفاده می‌نمود و می‌توان آن‌ها را از دیدگاه فرمالیستی تحلیل نمود.

یافته‌های این پایان‌نامه نشان می‌دهدکه قالب آثار زنده‌رودی بر پایهٔ نظریه فرمالیست‌ها بوده و در تمامی آن‌ها به‌واسطهٔ استفاده فراوان از ریتم حروف خوشنویسی، حالت موسیقایی و شعرگونه حاکم است که بخشی از هویت و فرهنگ ایرانی را با فرم‌های ملهم از حروف خوشنویسی به زبان بصری جهانی بیان کرده است. پاشاخانلو (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «بررسی استعاره‌های تصویری در هنر ایران (موردپژوهشی آثار فریده لاشایی، بهمن محصص و حسین زنده‌رودی)» با مطالعه استعاره در آثار سه تن از هنرمندان معاصر ایران به تبیین الگویی جهت خوانش استعاره‌های تصویری به‌کاررفته توسط هنرمندان در آثار نقاشی پرداخته است.

موارد پژوهشی به گونه‌ای انتخاب گردیده تا دربرگیرندهٔ آثار فیگوراتیو و انتزاعی باشد تا امکان استنتاج استعاره‌های تصویری با تکیه بر نظریات استعاره مفهومی جرج لیکاف و نظریه تعاملی ماکس بلک، در هر دو گروه سنجیده شود. این مطالعه نشان می‌دهد نظام نشانه‌ای نقاشی را می‌توان همچون نظام نشانه‌ای زبان مورد مطالعهٔ استعاری قرار داد و روش مدونی جهت خوانش استعاره‌های تصویری تبیین نمود. معینی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل تمثال پنجهٔ دست حضرت عباس(ع) در آثار هنرمندان ایرانی مکتب سقاخانه (نمونهٔ موردی: پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام)» به این موضوع اشاره می‌کند که برخی از هنرمندان مانند حسین زنده‌رودی در قالب مکتب هنری سقاخانه، رویکردی نو به عناصر و آیین‌های هنرهای سنتی و دینی همچون نمادهای عاشورایی به‌ویژه دستان حضرت عباس(ع) در حادثهٔ کربلا، برای خلق اثر دارند، چنانکه تمثال پنجهٔ تداعی‌کنندهٔ اقتدا به حضرت و معنای مقدس شفاعت و در جوار کاسه و ستارهٔ شش‌پر، نشان از واقعهٔ کربلا و سقا بودن و علمداری دارد.

رحیمی (۱۴۰۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی نقش طلسم در نقاشی‌های سقاخانه به‌ویژه در آثار صادق تبریزی و حسین زنده‌رودی» نتیجه می‌گیرد که نمادهای سنتی ایرانی همچون علامت‌های طلسم‌گونه، اسب، پرنده و غیره و نمادهای شیعی همچون علم، نقوش هندسی و نقوش نوشتاری،

نقوش اصلی به‌کاررفته در این آثار هستند. کریمی (۱۴۰۴) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تصویری آثار نقاشی‌خط حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی (بر مبنای دیدگاه رولان بارت)» با تحلیل نشانه‌شناسانه، به مفاهیم نوشتاری و تصویری، نوع خط و تکنیک به‌کار رفته و دسته‌بندی اشکال و نقوش موجود در آثار این دو هنرمند و همچنین به بررسی مفاهیم موردنظر آنان در خلق آثار و دستیابی به ساختار علمی مستحکم‌تر پرداخته است. مبنی بر پیشنهٔ مذکور، تاکنون پژوهشی به‌صورت متمرکز و تحلیلی به واکاوی عناصر بصری منتخبی از آثار دارای مفاهیم قدسی-عرفانی زنده‌رودی به صورت جدی و علمی توجه نداشته است.

## روش پژوهش

پژوهش حاضر با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد کیفی، به مطالعهٔ نظام‌مند پنج اثر شاخص حسین زنده‌رودی (بی‌عنوان، چهارباغ، برای دسته، قوس آبی نیلگون و بی‌نام) می‌پردازد که با نمونه‌گیری هدفمند از جامعه آماری کل آثار نقاشی‌خط این هنرمند، بر اساس چهار شاخصِ بازنمایی تلفیق سنت-مدرنیته، تنوع در کاربست عناصر بصری، جایگاه کلیدی در گفتمان مکتب سقاخانه و پوشش نگرش خلاقانه انتخاب شدند. داده‌ها از طریق مطالعهٔ مستقیم ساختارهای بصری و تحلیل محتوای نشانه‌شناختی نمادها گردآوری شدند.

## مکتب سقاخانه، موضوعات هنری و هنرمندان

مکتب سقاخانه به‌عنوان جریان پیشگام نوگرایی در هنر معاصر ایران، با بهره‌گیری آگاهانه از عناصر فرهنگ بومی در پاسخ به جریان‌های جهانی هنر شکل گرفت. هنرمندان این مکتب با وجود تنوع تکنیکی مشهود، در تعهد مشترک به بازآفرینی نمادها و مضامین سنتی ایرانی وحدت یافتند. به‌جای تقلید از نگارگری کلاسیک یا موضوعات رایج، با اتکا به گنجینهٔ هنرهای تزیینی-عامیانه و ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی خوشنویسی فارسی، به خلق هویتی هنری متمایز دست یافتند. این مکتب که در بستر تقابل سنت و مدرنیته ظهور یافت، از طریق بازتعریف میراث فرهنگی در قالب بیانی معاصر، آثاری بنیادین پدید آورد و به‌عنوان پارادایمی تأثیرگذار در شکل‌دهی به گفتمان هویت در هنر نوین ایران مورد تحلیل‌های گسترده قرار گرفته است (پاکباز، ۱۳۹۰:۲۱۴؛ محمدی‌اصل همدانی، ۱۳۹۴:۱؛ ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۸۹:۴۰).

نخستین‌بار این اصطلاح (مکتب هنری سقاخانه) توسط کریم امامی (مترجم، منتقد و روزنامه‌نگار) برای توصیف جریان هنری دهه‌های (۱۳۴۰-۱۳۵۰ش) ابداع شد، به گروهی از هنرمندان ایرانی اشاره دارد که با الهام از فرم‌های سنتی هنر ایران، به ایجاد پیوندی ساختاری میان سنت بومی و نوگرایی معاصر پرداختند. این عنوان متضمن بهره‌گیری نظام‌مند از عناصر نمادهای مذهبی شیعی

و هنر عامه در خلق آثار بود و در عین حال، به فضای آیینی تکیه‌ها و حسینیه‌ها به مثابه خاستگاه معناشناختی خود ارجاع می‌داد. سقاخانه به‌مثابهٔ گفتمانی هنری، بازنمایی زیست‌جهان پیشامدرن ایرانی در تقابل با جریان غرب‌گرایی و مدرنیسم تحمیلی بود و از طریق نشانه‌های نمادینِ ریشه‌دار در باورهای جمعی، به‌مثابهٔ حافظهٔ تاریخی جامعه در برابر دگردیسی‌های شتابزده عمل کرد و در سطح بین‌المللی به‌عنوان شناسه‌ای از هویت بومی-ملی بازشناخته شد. مؤلفه‌های تصویری این مکتب، عمدتاً متکی بر استخراج مضامین عمیق کلامی-اعتقادی و تبدیل آن‌ها به نشانه‌های بصریِ ذاتاً ایرانی بود که بار معنایی قومی، مذهبی و ملی را انتقال می‌داد (خورشیدیان، ۱۳۹۵: ۴۳؛ افشارمهاجر، ۱۳۸۴: ۲۱۰؛ گودرزی، ۱۳۸۰: ۱۰۴-۱۴۲؛ گروسی، ۱۳۹۹: ۴۸).

مکتب سقاخانه به‌عنوان جنبشی نوگرا در هنر معاصر ایران، در دو دورهٔ متمایز تکامل یافت. دورهٔ نخست (۱۳۴۱-۱۳۴۳ش) اساساً معطوف به بازخوانی و احیای عناصر تصویری و نمادین فرهنگ عامه شیعی بود، از جمله شمایل‌نگاری‌های نذری، نقوش هندسی، اشکال طلسم‌گونه، پالت رنگی خاص، مهرها، تعویذات و قفل‌ها. در دورهٔ دوم (از ۱۳۴۳ش به بعد)، محوریت به اقتباس آگاهانه از موتیف‌های هنرهای سنتی ایران معطوف گشت و عناصر تزیینی و هندسیِ ریشه‌دار در هنر ایرانی-اسلامی و خوشنویسی فارسی-عربی موردتوجه قرارگرفت، بازنمایی پیکره‌های فیگوراتیو (انسانی و حیوانی) با تکنیک‌های سنتی ظهور یافت و خط به‌مثابهٔ عنصر ساختاری محوری تثبیت شد. این تلفیق نوآورانه میان زبان هنر مدرن و زیبایی‌شناسی سنتی-دینی، جریانی پایه‌ریزی کرد که تأثیری ژرف بر تحولات هنر نوگرای ایران و احیای خوشنویسی نهاد (پورمختار، ۱۴۰۰: ۳۷).

مکتب سقاخانه با استخراج عناصر بصریِ ریشه‌دار در فرهنگ شیعی ایران شامل خط، فرم، رنگ و بافت، موفق به برقراری ارتباطی سریع و مؤثر با مخاطبان عام گردید. نقاشان این مکتب، با رویکردی انتزاعی و از طریق تأکید بر کیفیت‌های دیداری حروف، کلمات و نمادها، به احیای وجه رمزآلود و جادویی این عناصر همت گماشتند، امری که انتقال بی‌واسطهٔ پیام هنری را ممکن ساخت. این عناصر بصری، افزون بر کارکرد ارتباطی، به‌مثابهٔ ابزاری کلیدی در شکل‌دهی به هویت منحصربه‌فرد هنری و ایجاد تمایز از دیگر جریان‌ها عمل کردند و سهمی تعیین‌کننده در کسب اعتبار جهانی این مکتب داشتند. هنرمندان سقاخانه با تلفیق بدیع نقش مایه‌های سنتی و مذهبی (همچون نگاره‌های اماکن متبرکه، نمادهای اعتقادی، پیکرهای قاجاری، نوازندگان، اسب‌سواران و اشکال طلسم‌گونه) با زبان بصری مدرن، به تجسم‌بخشی بی‌آلایشی از هنر ایرانی در عرصهٔ معاصر دست یافتند. پیکره‌های انسانی -غالباً در ترکیب‌بندی با اسب به‌عنوان عنصری پرتکرار در سنت تصویری ایران- که اندام و پوشش آنان پوشیده از نقوش زینتی و کتیبه‌هایی با یادآوری طلسم‌نویسی‌های قدیم (حامل دلالت‌هایی نمادین برای سلامتی و طول عمر) است، نمونه‌ای بارز از این تلفیق هستند.

این عناصر بصری، فراتر از جنبه‌های تزیینی صرف، حامل دلالت‌های قراردادی و نمادین

عمیق‌تری بوده و بستری برای تفسیر و قضاوت فراهم می‌سازند (غازی، ۱۳۹۵: ۲۰-۲۸؛ کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۰).

مکتب سقاخانه، که شکل‌گیری آن در دهۀ ۱۳۴۰ش عمدتاً مرهون نوآوری‌های بصری حسین زنده‌رودی است، با مشارکت هنرمندانی شاخص مانند رضا مافی، منصور قندریز، مسعود عربشاهی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، پرویز تناولی و غیره، پایه‌گذار تحولی بنیادین در زبان تصویری هنر نوگرای ایران شد. زنده‌رودی با کشف قرابت‌های صوری میان جنبه‌های تجریدی هنرهای تزیینی سنتی ایران (به‌ویژه عناصر ایرانی-اسلامی، خوشنویسی فارسی و عربی) و هنر انتزاعی غرب، به خلق ترکیب‌بندی‌هایی مبتنی بر اشکال انتزاعی پرداخت که متمرکز بر خط، حروف و ترکیب‌های نمادین بودند. این رویکرد در تقابل با روش سایر هنرمندان همچون صادق تبریزی قرار می‌گرفت که از اشیاء آیینی مانند آویزها، قفل‌ها، سنگ‌ها، تعویذها، ادعیه و طلسمات در آثارش بهره می‌برد.

دستاورد بصری اصلی این جنبش در آثار متقدم آن، به‌ویژه طی ۱۳۳۹-۱۳۴۵ش، فارغ از مسیرهای متکثر بعدی هنرمندانش، در سه مؤلفۀ کلیدی قابل ردیابی است: ۱. ظهور ساختارهای هندسی پایه (مثلث، مربع، دایره، مکعب، استوانه، مخروط)، ۲. کاربست سطوح رنگی تفکیک‌شده در درون این قالب‌های هندسی و ۳. تلفیق این سطوح رنگی با اشکالی ارجاع‌دهنده به عناصر جهان بیرون، که غالباً حاشیه‌هایشان با خطنگاری یا حروف فارسی مشخص می‌شد. بااین‌حال، شالودۀ بیان هنری سقاخانه را باید در پیوند ساختاری و بنیادین دو شیوۀ بازنمایانه و انتزاعی جستجو کرد (ایزدی، ۱۳۹۵: ۲۵؛ باقری، ۱۴۰۲: ۱۲۲)، موضوعی که ماهیت این جنبش را شکل داد.

## حسین زنده‌رودی و تحلیل آثارش

حسین زنده‌رودی (زادۀ ۱۳۱۶ش) با مشاهده پیراهن دعانویسی شده درموزۀ ایران باستان، مسیر پژوهش در گنجینۀ هنر سنتی ایران را آغاز کرد. حیات حرفه‌ایِ او به‌طور مشخص از ۱۳۳۱ش با برپایی نخستین نمایشگاه انفرادی در تالار رضا عباسی تهران شکل گرفت؛ آثاری که با مضامین غریب، جهانِ ذهنی هنرمندی نوپرداز را عیان می‌ساختند، از جمله یک پردۀ مذهبی متشکل از ده تصویر پیرامونِ واقعۀ کربلا. همکاری پژوهشی مستمر با پرویز تناولی در حوزۀ فرهنگ عامه، همراه با جستجوهای مستقل زنده‌رودی، مبانی اولیۀ جریانی را پدید آورد که پس از نمایشِ اثری شاخص (تصویرگری پیکری بی‌دست‌وپا) در سومین دوسالانۀ تهران، توسط کریم امامی تحت عنوان «مکتب سقاخانه» نام‌گذاری شد. زنده‌رودی ظرفیت‌های بیانی هنرهای مردمی و سنت‌های بصری دینی ایران را کشف نمود، اما با عبور آگاهانه از تقدس متعارفِ خوشنویسی، به زبانی انتزاعی و نوین دست یافت. استفادۀ هدفمند و نظام‌مند او از نمادها و نشانه‌های فرهنگ بومی نظیر طلسمات، اسطرلاب، قفل، کلید و دایره که هنرمندانه فرم گرفته‌اند، تصادفی نبود، بلکه ریشه در مفاهیم دینی و اساطیر

کهن ایران داشت و حامل دلالت‌های معنایی فرامادی است (بنی‌اردلان، ۲۶:۱۳۹۸؛ گل‌صباحی، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶).

زنده‌رودی با اتکا بر درک ژرفانگر از مبانی سنتی خوشنویسی ایرانی، آثاری نوگرایانه خلق نمود که ضمن وام‌گیری از میراث هنری پیشین، به کشف جوهرهٔ انتزاعی حروف پرداخت. او با گسستن حروف از محتوای متنی اعم از مذهبی، ادبی یا عامیانه، بر ذات زیبایی‌شناختی آن‌ها متمرکز شد و از طریق ابداع ریتم‌های پویا و حرکات سیال، انعطاف‌پذیرترین رویکرد ممکن به خط را متجلی ساخت. آثارش تلفیقی است هوشمندانه از ارجاعات سنتی شامل طلسم‌ها، نقوش قالی، اسلیمی‌ها و برداشت‌های خلاقانه از نسخ خطی با جستارهای معاصر (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۲:۱۳۸۹؛ پاکباز، ۳۵۳:۱۳۹۹؛ امانی، ۵۷:۱۳۹۹).

باوجود عدم تعلق ذاتی به سنت خوشنویسی، با پشتکار به خلق ترکیبات موزون حروف در بستر رنگ‌های پُرشدت دست یافت. مسیر تکاملی او از نقوش هندسیِ پوشیده از نوشته‌ها و رنگ‌های درخشان آغاز گشت و به تدریج با عبور از قید اشکال هندسی، به کاوش در امکانات انتزاعی خوشنویسی گرایید. در این رویکرد، خط نه به‌مثابهٔ هنری کالیگرافیک، بلکه به‌عنوان مادهٔ‌خام ترکیب‌بندی حروف، کلمات و جملات، فارغ از دلالت‌های معنایی خاص، به‌کار گرفته شد تا فضاهای ریتمیک و غیربازنمایانه پدید آورد. این شیوه که وامدار سیاه‌مشق‌های تاریخی بود، اساساً بر محوریت خط و نقاشی‌خط با تکیه‌بر ظرفیت‌های خط ثلث استوار است (داوودی آبکنار، ۳۰:۱۴۰۲؛ روان‌جو، ۶۲:۱۴۰۱؛ کشمیرشکن، ۳۵:۱۳۹۱)، رویکردی که جایگاه ممتاز او در مکتب سقاخانه را تبیین می‌کند.

## بی‌عنوان

در تصویر ۱، محوریت با نقش هندسی دایره است که در سمت راست به‌صورت واضح ترسیم‌شده و هرچه به سمت چپ اثر پیش می‌رود، از وضوح آن کاسته و گویی در پس‌زمینه اثر محو می‌شود. در این اثر از اشکال هندسی و خطوط خوشنویسی استفاده‌شده و خطوط مستطیل تصویر عمودی به‌صورت منظم و ردیفی در سمت چپ در کنار هم قرار دارند که در فرمی مستطیل تصویر از روی آن‌ها رد شده و آن‌ها را قطع کرده است. در زیر دایرهٔ بزرگ آبی‌رنگ، دایره‌ای نارنجی و شش مستطیل به رنگ‌های آبی و سبز قرار دارند و به این خاطر که توسط دایره این مستطیل‌ها منقطع شده‌اند، می‌توان گفت دایرهٔ آبی‌رنگ جلوتر از دیگر اشکال هندسی این اثر است.

به‌طورکلی این اشکال و پنج دایره در بالای اثر در یک حصار پهن محصورشده که نمادی از روز آفرینش هستند و دایره‌ای بسیار بزرگ‌تر که در پشت خطوطی عمودی در حال انفجار و چرخش به نظر می‌رسد که نمادی از آخرین و ششمین روز آفرینش است. بر روی تمام خطوط و پهنای دوایر موجود در اثر اعداد و نقش‌هایی رمز مانند وجود دارد که نمادی از اسرار خلقت است. همچنین، زنده‌رودی

در آثار خود به بهره‌گیری از مضامین هنرهای عامیانه و عناصر سنتی و فولکلوریک ایرانی پرداخته است. او تحت تأثیر جداول علوم غریبه، آثار متعددی خلق کرده که سرشار از اعداد، نوشته‌ها و نام‌هاست. در این اثر نیز حجم فشرده‌ای از اعداد و حروف ریز و تکرارشونده به نمایش درآمده که بر خطوط رنگارنگ متقاطع نوشته شده‌اند.

■ تصویر: بی‌عنوان، حسین زنده‌رودی (اسکرین ابریشم با چاپ رنگی روی پارچه) (URL 1)

**عناصر بصری:** وجه اصلی عناصر بصری در این اثر، اشکال دایره و مستطیل هستند که دایره کل فضای اثر را در اندازهٔ بزرگ تا کوچک پوشانده و بر روی دایره‌های پس‌زمینه، مستطیل‌های عمودی با عرض نامساوی قرار داده شده‌اند. ترکیب‌بندی رنگی استفاده‌شده در این اثر که رنگ‌های گرم نظیر قرمز را برای دایره‌های پس‌زمینه برگزیده و رنگ‌های سرد نظیر آبی و سبز برای مستطیل‌های عمودی و افقی و برخی از دایره‌ها به جذابیت بصری و جلوه زیبایی اثر افزوده‌اند. خط نیز که عنصر اصلی آثار زنده‌رودی است، به‌صورت خط ثلث در تمام اثر در داخل مستطیل‌ها و دایره‌ها و در هماهنگی با ابعاد و اندازه این اشکال هندسی و جهتشان نوشته‌شده و به همین خاطر می‌توان این اثر را نقاشی‌خط دانست. فضای اثر در حقیقت همان اشکال هندسی و خوشنویسی‌هایی هستند که کل فضای نقاشی را فراگرفته‌اند.

به دلیل پراکندگی اشکال هندسی در مرکز و سمت راست اثر، تعادل و ترکیب‌بندی متقارن و حتی توازن وجود ندارد و ریتم تنها در اشکال هندسی دایره با تغییر در ابعاد از بزرگ به کوچک و حتی روی‌هم آمدن این اشکال در جهت ایجاد عقب‌رفتگی و جلوآمدگی اشکال هندسی به‌کاررفته است. این اثر بر پایهٔ دایره به‌عنوان نماد کیهان، وحدت و بی‌پایانی در هنر شرقی شکل‌گرفته است. دایره در سمت راست تابلو با خطوط واضح و پررنگ ترسیم‌شده، اما با حرکت به سمت چپ، وضوح آن کاهش‌یافته و به‌تدریج در ابهام رنگی و خطوط ناتمام محو می‌شود. این تغییر تدریجی از وضوح به ابهام می‌تواند نمادی از گذار از ماده به معنا یا تغییر درک از عینیت به انتزاع باشد. تضاد میان هندسه دقیق دایره و نقوش نامشخص در سمت چپ، گفتگویی بصری بین نظم و بی‌نظمی را به وجود می‌آورد.

خطوط خوشنویسی که درون مستطیل‌ها قرارگرفته‌اند، در تضاد با خطوط آزاد و سیالی هستند که دایره و پس‌زمینه را شکل می‌دهند. این تضاد نمایانگر دوگانگی سنت و مدرنیته است؛ از یک‌سو ساختارهای منظم و مذهبی متأثر از هنر اسلامی و از سوی دیگر آزادی بیان انتزاعی مکتب سقاخانه.

رنگ‌آمیزی اثر، با بهره‌گیری از طیف‌های گوناگون، بر این تضاد تأکید می‌کند و فضایی میان سکوت معنوی و جنبش مدرنیستی ایجاد می‌نماید. مستطیل‌های عمودی با طراحی خوشنویسی، به‌عنوان عناصر ساختاری متضاد با دایره، به اثر حس عمودی و ریتمی موزون می‌بخشند. این مستطیل‌ها که شبیه به صفحات یک کتاب مقدس یا کتیبه‌های سنتی هستند، با خطوط ثلث یا نستعلیق پرشده‌اند، اما متن آن‌ها معمولاً ناخوانا و انتزاعی به نظر می‌رسد.

زنده‌رودی با این رویکرد، خوشنویسی را از کارکرد زبانی به یک عنصر تجسمی تبدیل می‌کند، به‌گونه‌ای که حروف به نقوشی هندسی و عرفانی تبدیل می‌شوند. این مستطیل‌ها همچنین می‌توانند به معماری اسلامی (مانند پنجره‌های مشبک) یا ساختارهای شهری مدرن اشاره داشته باشند. زنده‌رودی، با محو تدریجی دایره و نامفهوم کردن خطوط، معنای سنتی نمادها را به چالش می‌کشد. دایره که در هنر اسلامی نمایانگر وحدت است، در اینجا به شکلی ناتمام تبدیل می‌شود که در مرز وجود و عدم در نوسان است. مستطیل‌های عمودی نیز، اگرچه از کتیبه‌های مذهبی الهام گرفته‌اند، اما فاقد محتوای مشخصی هستند و مخاطب را به جستجوی معنا در فرم خالص دعوت می‌کنند. به‌طورکلی، این اثر پلی است میان میراث فرهنگی ایران و زبان جهانی هنر انتزاعی، جایی که نمادها نه برای انتقال پیام، بلکه برای برانگیختن تأملات هستی‌شناختی به‌کار می‌روند.

## چهارباغ

■ تصویر ۲: چهارباغ، حسین زنده‌رودی (رنگ روغن و اکرولیک روی بوم) (URL 2)

تصویر ۲، دربردارندهٔ ترکیبی از اعداد و حروف در یک ساختار هندسی رنگارنگ، مشابه به اندام‌های انسانی است. نحوهٔ به‌کارگیری این اعداد و حروف، تقسیم‌بندی تابلوها و فضای ایجادشده، یادآور اوراد و طلسمات موجود در نسخه‌های خطی است. استفاده از حروف و تکرار برای ایجاد ریتم و هارمونی لازم در کمپوزیسیون‌های رنگین، یکی دیگر از روش‌های زنده‌رودی به شمار می‌آید. در این آثار، گاهی تکه‌های رنگ به‌عنوان حوزه‌هایی عمل می‌کنند که حروف را در خود جای می‌دهند و گاهی نیز حروف حامل رنگ هستند. البته در مراحل بعدی، حروف به‌تنهایی و بدون رنگ، مسئولیت ایجاد کمپوزیسیون را بر عهده دارند. این اثر با تکیه‌بر هندسهٔ مقدس و الگوهای منظم، یادآور باغ‌های ایرانی (چهارباغ) است که در فرهنگ ایران نماد بهشت و وحدت کیهانی به شمار می‌رود.

**عناصر بصری:** در آثار زنده‌رودی، استفاده از خط به‌منظور خوشنویسی نیست، بلکه هنرمند از خط، حروف و خوشنویسی برای ایجاد فرم بهره می‌برد. او گاهی اوقات می‌خواهد یکنواختی یک زندگی طولانی را با تکرار یک حرف به تصویر بکشد و صحنه‌ای تراژدی را خلق کند. در کارهای او، زیبایی حروف در اولویت نیست. نقاشی می‌تواند حالتی از خط را به نمایش بگذارد و یادآور آن باشد، اما خط به‌تنهایی نمی‌تواند نقاشی محسوب شود. فضای این اثر، در حقیقت همان حروف و خوشنویسی‌هایی هستند که کل فضای نقاشی را فراگرفته‌اند. همچنین رنگ نیز در این اثر برای حروف نوشتاری و خوشنویسی‌های پایین و بالای اثر رنگ سیاه بر زمینه سفید و برای حرف «ه» از رنگ‌های متنوع اعم از قرمز، آبی، صورتی، سفید، سبز، قهوه‌ای استفاده شده است و این رنگ‌ها به‌صورت ممتد به زیر نوشتارهای بالای حروف «ه» و زیر خط و نوشتارهای کشیده رفته‌اند. این رنگ‌ها نه‌تنها به هنر سنتی ایران اشاره دارند، بلکه حس زندگی و حرکت را در تضاد با سکون هندسی به بیننده منتقل می‌کنند. مرکز اثر به حروف و اعداد اختصاص‌یافته که به‌عنوان نقطهٔ کانونی، توجه بیننده را جلب می‌کند.

این اثر دارای ترکیب‌بندی متوازن و متقارن است و حروف «ه» که در محوریت هستند، در میانه و مرکز اثر به‌صورت افقی با ریتمی یکنواخت و غیرمنظم چیده شده‌اند. در این اثر، حروف و اعداد عمدتاً با خطوط تحریری نگاشته شده‌اند، اما زنده‌رودی آن‌ها را از کارکرد زبانی خود جدا و به عناصر بصری خالص تبدیل می‌کند.

این حروف به‌استثناء حرف «ه» که غالباً ناخوانا یا تکراری هستند، به‌نوعی اعدادی مانند «۵» و «۷» (که در عرفان اسلامی نمادهای مقدس به شمار می‌روند) را نشان می‌دهند. گویی زنده‌رودی از این اعداد الهام گرفته و مبتنی بر آن، خوشنویسی را از عدد به حرف تبدیل و پیوندی میان سنت مذهبی و هنر انتزاعی مدرن برقرار می‌سازد. اگرچه ساختار کلی اثر بر پایهٔ نظم هندسی استوار است، زنده‌رودی با ایجاد اختلال کنترل‌شده در قالب‌ها، تعادل اثر را به چالش می‌کشد. به‌عنوان‌مثال، برخی حروف عمودی از مرزهای هندسی فراتر رفته و از کادر خارج شده‌اند. این تضاد نمادی از دوگانگی ذاتی در هنر معاصر ایران است: از یک‌سو، پایبندی به سنت‌های ساختاری و از سوی دیگر، تمایل به بیان آزادانه و شخصی.

## برای دسته

در تصویر ۳، تغییرات قابل‌توجهی در رویکرد نقاشانهٔ زنده‌رودی مشاهده می‌شود. برخلاف شیوه‌های گذشته، این اثر به عناصر نوستالژیک و مفاهیم دینی پیوند خورده است. هنرمند این بار سلوک معنوی خود را از آیین‌های کهن به تاریخ تشیع و به‌ویژه واقعهٔ کربلا مرتبط می‌سازد و تأثیر آن را با تکرار مصراعی (کشتی شکست‌خورده)، از ترکیب‌بند معروف محتشم کاشانی «کشتی شکست‌خورده

■ تصویر ۳: برای دسته، حسین زنده‌رودی (اکرولیک روی بوم) (URL 3)

طوفان کربلا» دوچندان می‌کند. این اثر حول واقعه کربلا و نماد کشتی شکسته شکل‌گرفته و ترکیبی از عناصر تاریخی و استعاری را به نمایش می‌گذارد. تابلو به دو بخش تقسیم شده است: بخش بالایی با خطوط پرآشوب و رنگ‌های تیره (سیاه، قهوه‌ای و قرمز تیره) صحنهٔ نبرد و هرج‌ومرج را به تصویر می‌کشد، درحالی‌که بخش پایینی با کشتی شکسته و قطعات پراکنده‌اش، نمادی از شکست قیام امام حسین(ع) و غم انسانی است. زنده‌رودی با قرار دادن کشتی در مرکز کادر، به مفهوم «سفینه نجات» در ادبیات عرفانی اشاره می‌کند که در اینجا به‌صورت ناتمام و ویران به تصویر کشیده شده است.

**عناصر بصری:** در این اثر، عناصر بصری محوریتی در استفاده از اشکال هندسی ندارند و تنها این اثر با لکه‌گذاری‌های رنگی توسط قلمرو ایجاد شده است. این لکه‌های رنگی در تمام اثر به‌صورت تلویحی و ناگهانی ایجاد شده‌اند، گویی هنرمند صرفاً علایق و نظر شخصی خود را اعمال کرده است. با توجه به محوریت مذهبی و سنتی‌گون این اثر، رنگ غالب استفاده‌شده، سبز است که به قداست و روحانیت و جلوهٔ مذهبی اثر بیفزاید. از این‌رو، رنگ سبز به‌عنوان پس‌زمینهٔ اثر در نظر گرفته‌شده و بر روی آن رنگ قدسی و سنتی و هماهنگ با مذهب و سنتی ایرانی، رنگ سفید استفاده شده است. استفاده از رنگ صورتی، قرمز و زرد نیز در این اثر بر جنبهٔ بصری و جذابیت اثر افزوده‌اند.

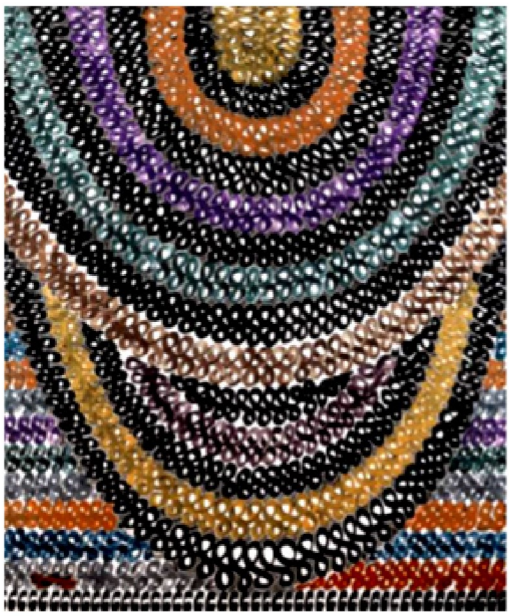
خطوط آشفته و ضربه‌های قلم رنگی که به شیوه‌ای کنشی بر سطح بوم نقش بسته‌اند، همچنان از شور نهانی هنرمند در بعدی انتزاعی حکایت دارند که از ویژگی‌های بارز نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی در ارائهٔ هنر به شمار می‌رود. وجود مصراع شعری سلحشورانه (کشتی شکست‌خورده)، هرچند نشان‌دهندهٔ نوعی ایرانی‌سازی نقاشی اکسپرسیونیسم است، اما ترکیب فرهنگ سنتی ایران با مدرنیست در ساختار این اثر به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

نکتهٔ قابل‌توجه، به‌کارگیری مفهومی و فرمیک خط و خوشنویسی در اثر است و هنرمند چندان به جنبه‌های خاص زیبایی‌شناسی خوشنویسی توجهی ندارد و این مهم باعث شده تا این اثر در ترکیب‌بندی نامتقارن باشد و ریتمی در عناصر بصری و ساختاری آن دیده نشود. گویی تمام عناصر ساختاری درهم فرورفته‌اند. پالت رنگی این اثر عمدتاً شامل سبز، قرمزهای ملایم و لکه‌های زرد کمرنگ است که فضایی غم‌انگیز و سنگین ایجاد می‌کند. رنگ قرمز که در برخی نقاط آسمان و بدنه

کشتی مشاهده می‌شود، هم نماد خون شهیدان و هم یادآور آتش ویرانگر است. زنده‌رودی در این اثر از خطوط اکسپرسیو و ضربات سریع قلم بهره می‌برد که یادآور نقاشی‌های انتزاعی اکسپرسیونیسم است. خطوط مورب و شکسته در قسمت بالای تابلو، صحنه‌ای از نبرد و هرج‌ومرج را به تصویر می‌کشند، درحالی‌که خطوط افقی و منحنی در بخش کشتی، حس سکون و فروپاشی را منتقل می‌کنند. به‌طورکلی کشتی‌شکسته در این اثر، فراتر از یک نماد ساده، به قیام ناتمام امام حسین(ع) و پیام پایدار عاشورا اشاره می‌کند. تکه‌های پراکندهٔ کشتی، یادآور پیکرهای تکه‌تکه شدهٔ شهیدان هستند و بادبان‌های فروریخته، نمادی از امیدهای ازدست‌رفته به شمار می‌روند. زنده‌رودی با ترکیب عناصر مدرن (مانند انتزاع) و سنتی (خوشنویسی و نمادگرایی مذهبی)، واقعهٔ کربلا را نه‌تنها به‌عنوان یک رویداد تاریخی، بلکه به‌عنوان یک اسطورهٔ زنده در حافظه جمعی شیعیان بازتعریف می‌کند. این اثر به‌طورکلی، پلی میان هنر معاصر ایران و عمق تراژدی‌های مذهبی-تاریخی ایجاد می‌کند.



## قوس آبی نیلگون



■ تصویر ۴: قوس آبی نیلگون، حسین زنده‌رودی (URL 4)

در تصویر ۴، عنصر تکرار به‌عنوان حرف «ه» به‌صورت قرینه و حول یک محور، به تصویر آیینی تکرار شده و درهم‌تنیده و به فرم نشان «∞» در حالتی سیال تبدیل شده است. مفهوم بی‌نهایت به‌خوبی در این اثر نمایان شده است. این مفهوم از فرمی نامیرا و مبتنی بر زیبایی‌شناسی نهفته در قوس گنبدهای به‌ظاهر ایرانی اقتباس‌شده و با اصول نقاشی انتزاعی ترکیب گردیده است. نگرش زنده‌رودی در این اثر، با استفاده از رنگ و نور و با توجه به چیدمانی مرکزگرا، علاوه بر ایجاد ریتم در نگاه مخاطب، بر مضمونی آشنا از کثرت در وحدت تأکید دارد که قرن‌هاست الگویی غالب بر هنر و تزیینات معماری به شمار می‌آید.

**عناصر بصری:** در این اثر، اشکال هندسی همان نیم‌دایره و بیضی‌هایی هستند که از طریق چیدمان حرف «ه» ایجادشده و از پایین که فرم بیضوی دارند به بالای اثر به فرم دایره تغییر تصویر داده‌اند. نوع چیدمان این اشکال نشان از روی‌هم قرار گرفتن اشکال دارد. نوع دیگری از اشکال هندسی

به‌صورت غیرمنظم با استفاده از همین حروف، مستطیل‌های افقی هستند که در پایین اثر قرار گرفته‌اند. فضای این اثر در حقیقت همان اشکال هندسی و خوشنویسی‌هایی هستند که کل فضای نقاشی را فراگرفته‌اند. به لحاظ ترکیبات رنگی نیز، از انواع رنگ‌ها همچون مشکی، نارنجی، سفید، قرمز، آبی و طلایی استفاده‌شده تا بر جلوهٔ بصری و جذابیت اثر بیفزایند. نوع ریتمیک چیده شدن اشکال و حروف فارسی در این اثر، همراه با ترکیب‌بندی متقارن و تعادل‌گونهٔ آن نشان از اهمیت هنرمند به تلفیق حروف فارسی و اشکال سنتی و هندسی ایرانی دارد. در این اثر، حرف فارسی «ه» به‌عنوان عنصر اصلی، با تکرار متقارن حول یک محور مرکزی، به شکل نماد «∞» (نماد ریاضی بی‌نهایت) بازآفرینی شده است. این تکرار نه‌تنها ریتمی موزون ایجاد می‌کند، بلکه با تبدیل حرف به شکلی سیال و پیوسته، مفهوم جاودانگی و چرخهٔ ابدی هستی را به تصویر می‌کشد.

زنده‌رودی با این رویکرد، حروف را از کارکرد زبانی خود جدا کرده و به نمادی بصری از مفاهیم عرفانی شرقی مانند «وحدت وجود» و «بقای پس از فنا» تبدیل می‌کند. این دگرگونی، حرف «ه» را از یک نشانهٔ نوشتاری به تجلی هنری از فلسفه بی‌پایانی ارتقا می‌دهد. به‌طورکلی، خطوط منحنی و پیوسته‌ای که حرف «ه» را شکل می‌دهند، از خوشنویسی نستعلیق الهام گرفته‌اند، اما زنده‌رودی آن‌ها را از قید متن آزاد کرده و به ابزاری برای بیان تجریدی تبدیل می‌کند. این خطوط با حرکت مارپیچی خود، یادآور رقص سماع در عرفان مولوی هستند؛ حرکتی بی‌پایان که نماد اتحاد با حق به شمار می‌رود. همچنین، تبدیل حروف به حلقه‌های بی‌نهایت، تداعی‌گر نقوش اسلیمی است که در هنر اسلامی نمایانگر حیات جاودان و رشد مستمر محسوب می‌شود.

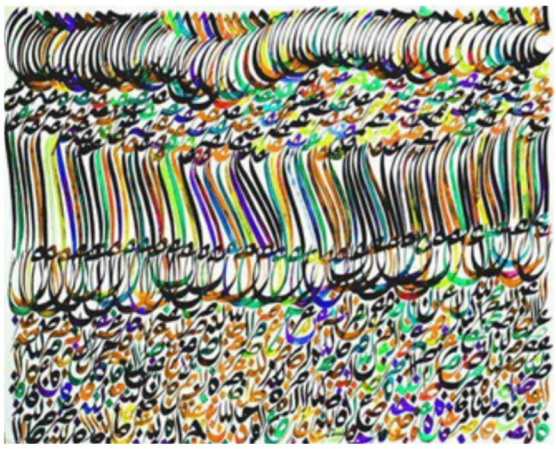
زنده‌رودی در این اثر با ترکیب نماد «∞» (که ریشه در ریاضیات غرب دارد) و حروف فارسی، پلی میان میراث فرهنگی شرق و زبان بصری جهانی ایجاد می‌کند. این اثر نشان می‌دهد که مفاهیمی چون بی‌نهایت، در عین جهانی بودن، می‌توانند با نشانه‌های بومی دوباره تعریف شوند. فرم سیال اثر که همزمان یادآور خوشنویسی و هنر انتزاعی است، بیانگر این ایده است که زیبایی‌شناسی شرقی می‌تواند در تعامل با مدرنیسم به اوج خود برسد، نه در تقابل با آن. این اثر درمجموع، بی‌نهایت را نه به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی، بلکه به‌عنوان تجربه‌ای عرفانی و هنری به تصویر می‌کشد.





## بی نام

در تصویر ۵ که از طریق خوشنویسی، فارغ از قوانین این هنر و با حرکات قلم‌مو ایجاد شده است، حروف و واژه‌های به‌کاررفته بعضاً به‌صورت کشیده افقی و یا کشیدگی زیاد عمودی ترسیم شده‌اند. درحالی‌که این کشیدگی‌ها با قوس و منحنی همراه است، وجهی که باعث شده تا این اثر از قوانین خوشنویسی تبعیت ننماید. این اثر با قاب مستطیل شکل خود، حس کلاسیک را به تصویر می‌کشد، اما زنده‌رودی با نقض قوانین خوشنویسی سنتی، این نظم را به چالش می‌کشد.



■ تصویر ۵: بی‌نام، حسین زنده‌رودی (URL 5)

**عناصر بصری:** در این اثر، عناصر بصری و ساختاری از طریق خط و خوشنویسی فارسی و حتی از طریق در هم رفتن کلمات و واژه‌ها ایجاد شده‌اند. ضمن آنکه کشیدگی حروف در میانه اثر نیز جنبه و وجهی دیگر از ساختار عناصر بصری این اثر است. در این اثر همچون دیگر آثار نقاشی‌خط زنده‌رودی، ترکیبات رنگی متنوعی استفاده‌شده و هر حرف رنگی جداگانه را دارد که با تکرارش مجدداً رنگش نیز تغییر پیدا کرده است. فضای این اثر در حقیقت همان اشکال هندسی و خوشنویسی‌هایی هستند که کل فضای نقاشی را فراگرفته‌اند. در این اثر، توجه به استفاده از خوشنویسی سنتی ایرانی به‌وضوح قابل‌مشاهده است.

به‌کارگیری قلم نی و مرکب‌های رنگی برای به تصویر کشیدن مشق‌های هنرمند به‌خوبی نمایان است؛ مشق‌هایی که با خطی نامنظم، سرشار از نشاط و سادگی هستند. عدم توجه به هندسه و قداست موجود در خوشنویسی، به بیان شخصی و جسورانه‌ای با زیبایی‌شناسی متفاوت در این اثر منجر شده و ریتم‌های ناموزون را رقم‌زده است. ضمناً با توجه به چیدمان حروف می‌توان بیان داشت که ترکیب‌بندی به‌صورت نامتعادل است که در بالای اثر سنگینی بیشتری به دلیل پیچ‌درپیچ بودن حروف و چرخش آن‌ها و چسبیده بودنشان به هم دیده می‌شود، اما اثر به‌طورکلی دارای ترکیب‌بندی متقارن عمودی است. حروف «آ» و «ه» با کشیدگی‌های افقی و عمودی اغراق‌آمیز، از مرزهای معمول فراتر رفته و فضایی پویا و ناآرام ایجاد می‌کنند.

این کشیدگی‌ها که گاهی به سمت انتزاع پیش می‌روند، نه‌تنها حس حرکت و انرژی را منتقل می‌کنند، بلکه مرز بین نوشتار و نقاشی را نیز محو می‌سازند. درحالی‌که ترکیب‌بندی ظاهری، آشفته به نظر می‌رسد، قرینه گی نسبی آن تعادل بصری را حفظ می‌کند. همچنین، استوانه‌ای درهم‌پیچیده در بالای اثر، با تکرار حروف و رنگ‌های چرخشی، نماد چرخهٔ هستی و بی‌پایانی زمان است. این فرم که همزمان یادآور طومارهای باستانی و ساختارهای مولکولی مدرن است، ارتباطی میان گذشته و حال برقرار می‌کند. حرکت مارپیچی حروف در این بخش می‌تواند به «رقص سماع» در عرفان مولوی اشاره داشته باشد که حرکتی بی‌پایان به‌سوی وحدت است. زنده‌رودی در این اثر، با ترکیب خوشنویسی ایرانی و انتزاع مدرن، به بازتعریف هویت هنر معاصر ایران می‌پردازد. او از یک‌سو به

میراث نگارگری و خوشنویسی اسلامی پایبند است و از حروف مقدس و رنگ‌های نمادین بهره می‌برد و از سوی دیگر با شکستن قواعد، به مکتب‌هایی مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی نزدیک می‌شود. این اثر به‌طورکلی نه‌تنها تنش میان سنت و نوگرایی را به تصویر می‌کشد، بلکه نشان می‌دهد که هنر شرقی می‌تواند در سطح جهانی زبانی نوین خلق کند؛ زبانی که ریشه در فرهنگ خود دارد، اما شاخه‌هایش به‌سوی افق‌های نامحدود هنر گسترش می‌یابد.

## نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با واکاوی نظام‌مند پنج اثر شاخص حسین زنده‌رودی، به‌مثابهٔ یکی از ارکان بنیادین مکتب سقاخانه، فرآیند بازآفرینی عناصر بصری سنتی (رنگ، خط، فرم، بافت، فضا، فرم و شکل) را در بستر هنر نوگرای ایران آشکار ساخت. یافته‌ها مؤید آن است که زنده‌رودی با رویکردی مفهومی و چندلایه، نمادهای مذهبی شیعی، عناصر هنر عامیانه و خوشنویسی فارسی را نه در تقابل، بلکه در گفتگوی پویا با فرم‌های انتزاعی مدرن قرار می‌دهد. این تلفیق هوشمندانه، سه دستاورد محوری را رقم زده است: نخست، گذار از کارکرد زبانی به تجسمی خط، به‌ویژه در خط ثلث، که در آثارش از حامل متن به سازه‌ای ریتمیک دگردیسی یافته و از طریق ترکیب‌بندی‌های موزون (همچون تکرار حرف «ه» در «قوس آبی نیلگون»)، مفاهیم قدسی مانند بی‌نهایت کیهانی را بازنمایی می‌کند.

دوم، بازتعریف هندسهٔ مقدس در چارچوب زیبایی‌شناسی معاصر، آنجاکه فرم‌های پایه‌ای چون دایره (نماد وحدت وجود) و مستطیل (ارجاع به کتیبه‌های مذهبی) در اثر «بی‌عنوان»، با تقابل سطوح رنگی گرم و سرد، هم‌زمان هم یادآور اسلیمی‌های سنتی هستند و هم با انتزاع مدرن هم‌نوا می‌شوند. سوم، خلق زبان تصویری دوپهلو که در اثر «برای دسته» با تلفیق بیان اکسپرسیو (ضربات قلم آشفته، پالت تیره) و نمادگرایی تشیع (کشتی شکسته= عاشورا)، تنش تاریخی میان سنت و تجدد در ایران را به تصویر می‌کشد. نکتهٔ تعیین‌کننده در این فرآیند، تبدیل عناصر بومی به ابزارهای مفهومی است: رنگ‌های سبز (قداست) و سفید (پاکی) در «برای دسته» تنها تزیین نیستند، بلکه واسطه‌ای برای انتقال غم انسانی و روحانیت جمعی محسوب می‌شوند. همچنین، تکرار اعداد نمادین (۵، ۷) در «چهارباغ»، با تبدیل نوشتار به فرم، گفتمان عرفان اسلامی را به زیبایی‌شناسی انتزاعی گره می‌زند.

این رویکرد، زنده‌رودی را به پلی میان حافظه فرهنگی ایران و هنر جهانی بدل می‌کند، چنانکه در «قوس آبی نیلگون»، نماد ریاضی ∞ (بی‌نهایت) با حرف «ه»ی فارسی بازتعریف می‌شود و هم‌زمان هم به اسطوره‌های شرقی وفادار است و هم با زبان جهانی هنر انتزاعی سخن می‌گوید. در سطح کلان‌تر، این پژوهش ثابت می‌کند که مکتب سقاخانه، با محوریت زنده‌رودی، با عبور از تقلید صرف، الگویی پارادایمی برای هویت‌سازی هنری در جوامع درحال گذار ارائه داده است: هنری که ریشه

در جغرافیای فرهنگی خود دارد (سقاخانه‌ها، طلسم‌نویسی، علوم غریبه)، اما با بازخوانی انتقادی عناصر بصری، آن‌ها را به دایرهٔ واژگان معاصر جهان می‌افزاید. این موفقیت، نه در نفی سنت یا تسلیم به مدرنیسم، بلکه در احیای نشانه‌های بومی به‌مثابهٔ امضاهای مفهومی نهفته است. بنابراین، زنده‌رودی نه‌تنها گفتمان هنر ایران را غنا بخشید، بلکه چارچوبی نظری برای هنرمندان جهانی خلق کرد که در جست‌وجوی تلفیق میراث محلی با فراروایت‌های هنری هستند. در این مسیر، عناصر بصری قدیمی، با نظام نوین مفهومی، به ابزاری بدیع برای مقابله با یکنواختی زیبایی‌شناختی جهانی تبدیل شدند.



## منابع


- ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۹). «جنبش سقاخانه، انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبای شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران». هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی). (شماره ۴۱). ۳۹-۵۳.
- افشارمهاجر، کامران. (۱۳۸۴). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: دانشگاه هنر.
- امانی، حجت. (۱۳۹۹). «تغییر معنا در گفتمان خوشنویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی». هنر و تمدن شرق. (شماره ۳۱). ۵۱-۶۲.
- ایزدی، عباس. (۱۳۹۵). «بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر». هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی. (شماره ۲۱)، ۲۱-۳۰.
- باقری، نگار. (۱۴۰۲). «بازیابی مظاهر نو سنت‌گرایی در دوازده‌پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه». رهپویه حکمت هنر. (شماره ۲). ۱۱۹-۱۳۱.
- بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار نقاشی‌خط حسین زنده‌رودی (بر اساس دیدگاه پیرس)». دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی. (شماره ۱۷). ۲۴-۲۹.
- پاشاخانلو، فاطمه. (۱۳۹۶). «بررسی استعاره‌های تصویری در هنر ایران (موردپژوهشی آثار فریده لاشایی، بهمن محصص و حسین زنده‌رودی)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه هنر
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۹). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
- پورمختار، صدیقه. (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی خوانش پسااستعماری آثار نقاشی مکتب سقاخانه ایران و گروه ترکیه». هنرهای زیبا. (شماره ۲۶). ۳۳-۴۲.
- خورشیدیان، رائیکا. (۱۳۹۵). «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق شناسانه؟». باغ نظر. (شماره ۵۳)، ۴۳-۵۶.
- داوودی آبکنار. (۱۴۰۲). «تبارشناسی خط نگاره‌های جنبش سقاخانه». پیکره. (شماره ۳۳)، ۲۱-۳۵.
- رحیمی، لیلا. (۱۴۰۲). «بررسی نقش طلسم در نقاشی‌های سقاخانه به‌ویژه در آثار صادق تبریزی و حسین زنده‌رودی». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. اصفهان: موسسه آموزش عالی سپهر.
- روان‌جو، احد. (۱۴۰۱). «جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشی‌خط بر پایه گرایش به سویه‌های

هنر سنتی و مدرن». پیکره. (شماره ۲۸). ۵۳-۶۶.
• روان‌جو، احد. (۱۴۰۳). «بررسی و طبقه‌بندی دوره‌های نقاشی‌خط محمد احصایی با رویکرد خوشنویسی سنتی و مدرن». پیکره. (شماره ۳۷). ۱-۱۹.
• غازی، سیده مریم. (۱۳۹۵). «تحلیل عناصر بصری در نقاشی سقاخانه‌ای». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی.
• کریمی، علی. (۱۴۰۴). «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تصویری آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی و حمیدرضا قلیچ‌خانی (بر مبنای دیدگاه رولان بارت)». مطالعات هنرهای زیبا. (شماره ۱۱)، ۱۴-۲۴.
• کشاورز، گلناز. (۱۳۹۹). «مطالعه‌ای بر نمود اهمیت حروف محوری در هنر معاصر ایران (مطالعه موردی: جشنواره فجر و حراج تهران)». پژوهشنامه گرافیک نقاشی. (شماره ۳)، ۱۹۱-۲۰۲.
• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). هنر معاصر ایران. تهران: نظر.
• کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۱). «لتریسم و جنبش مدرن نقاشی‌خط». هنر معاصر. (شماره ۲۸)، ۲۸-۳۵.
گروسی، عاطفه. (۱۳۹۹). «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنازدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)». پیکره. (شماره ۲۲). ۵۹-۷۲.
• گل‌صباحی، گلناز. (۱۳۹۲). «آثار پیشگامان مکتب سقاخانه در خزانه رنگ و نقش؛ حسین زنده‌رودی». فرهنگ موزه. (شماره ۲)، ۴۵-۴۶.
• گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۰). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. تهران: هنر.
• محمدی‌اصل، پوریا. (۱۳۹۴). «درآمدی بر جایگاه مکتب سقاخانه در جنبش نوگرایی هنر معاصر ایران، (با نگاهی تحلیلی به آثار سقاخانه‌ای‌ها)». دومین همایش ملی هنر و علوم انسانی با رویکرد ایرانی. تهران.
• محمودی، اکرم. (۱۴۰۲). «تحلیل-تطبیقی ویژگی‌های فرم‌گرایانه در نقاشی‌های دو مکتب قهوه‌خانه و سقاخانه (مطالعه موردی: عباس بلوکی‌فر از مکتب قهوه‌خانه، صادق تبریزی از مکتب سقاخانه)». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. نیشابور: دانشگاه نیشابور.
• معینی، بتول. (۱۴۰۲). «بررسی و تحلیل تمثال پنجهٔ دست حضرت عباس(ع) در آثار هنرمندان ایرانی مکتب سقاخانه (نمونهٔ موردی: پرویز تناولی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام)». مطالعات تاریخ اسلام. (شماره ۵۹)، ۱۲۶-۱۴۸.
• مهرجویا، معصومه. (۱۳۹۵). «زیبایی‌شناسی فرمی آثار حسین زنده‌رودی با رویکرد فرمالیستی». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه الزهرا(س).
• هوشیار، افسون. (۱۴۰۲). «مطالعه بینامتنی نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط مکتب سقاخانه». جلوه هنر. (شماره ۶۸)، ۱۳۷-۱۵۲.

URL1:https://artgalleries.ir/wp-content/uploads/2023/10/Charles-Hossein-Zenderoudi-artgalleries-mut31-jpg.webp

URL2:https://artgalleries.ir/wp-content/uploads/2023/10/Charles-Hossein-Zenderoudi-artgalleries-his6-jpg.webp

URL3:https://s3.artchart.net/artworks/tpRxr35AhX79KHABz93kroT8ub4uPrPn-Y63ADf2g.jpeg

URL 4: https://s3.artchart.net/artworks/3RJfyM4drraW3TU6vgjmwFcvEHHfmq8Vq99LQ2LI.jpeg

URL 5: https://honargardi.com/wp-content/uploads/2018/08/Charles_Hossein_Zenderoudi-painting-2.jpg