جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۴، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱

چگونگی تغییر منش زبانی در آثار نقاشان معترض دهۀ پنجاه با بهره‌گیری از مفهوم استراتژی نزد بوردیو (مطالعۀ موردی: آثار کاظم چلیپا و نصرت‌الله مسلمیان)

مریم سالاری[۱]

چکیده

میدان نقاشی ایران در سال‌های پیش از انقلاب و پس از آن، بیش از آنکه در نوآوری و خلاقیت یا قدرت و توانمندی هنرمند در ارائۀ سبک و فرم هنری اهمیت داشته باشد، در ایجاد شکافی که براساس تغییر جایگاه و نقش هنر و هنرمند ایجاد کرد، اهمیتی ویژه دارد. در میانۀ دهۀ پنجاه، نقاشی اعتراضی که توسط گروهی از دانشجویان جوان تحت هدایت هانیبال الخاص شکل گرفته بود، در برابر هنر مشروع آن دوران، یعنی هنر انتزاعی و مدرن قد علم کرد و به‌جای شعار هنر برای هنر، از هنر متعهد و رسالت هنرمند در برابر وقایع اجتماعی سخن گفت. با استقرار نظام اسلامی، جریان هنر اعتراضی به دو شاخه تقسیم شد. گروهی جذب حوزۀ هنری شدند و فعالیت‌های پیشین خود را با تأکید بر هویت دینی و نمادهای آن ادامه دادند. گروه دوم در ادامه به‌سمت هنری ناب‌تر و شخصی‌تر پیش رفتند و آثاری خلق کردند که کمتر نشانی از تعهدات ملی و انقلابی صریح داشت. در این مقاله با بهره‌گیری از تئوری میدان‌های بوردیو و مفهوم راهبرد نشان می‌دهیم هنرمندان جریان دوم برای براندازی هنر مشروع، دست به اقداماتی زدند که کاملاً در مقابل حوزۀ هنری -که هنری واقع‌گرا و مردمی را ترویج می‌کرد- قرار می‌گرفت؛ یعنی آنان خواستار بازگشت به منشأ و اصل هنر شدند. از این‌رو زبانی چندپهلو، پیچیده و ناب‌تر را برگزیدند. البته نباید از نظر دور داشت که این راهبرد برای اعادۀ حیثیت، کاملاً صادقانه و بی‌غرضانه صورت گرفته است؛ زیرا نتیجۀ رابطۀ ناآگاهانه میان عادت‌واره و میدان است.

واژه‌های کلیدی: تاریخ میدان نقاشی، پی‌یر بوردیو، راهبرد، نقاشان انقلاب، نقاشان دگراندیش، هنر متعهد، هنر ناب.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۷/۱۶

[۱]. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، maryamsaalari@yahoo.com

مقدمه

انقلاب سال ۱۳۵۷ در ایران سبب‌ساز شکل‌گیری جریان‌های قابل‌توجهی از هنرهای گوناگون شد که نقاشی سهم بزرگی از آن را در اختیار داشت. بدون تردید نقاشی ایران تقریباً از نیمهٔ دوم دههٔ پنجاه شمسی، سیاسی‌ترین و اجتماعی‌ترین دورهٔ خود را تجربه کرد. نقاشی این سال‌ها بیش از آنکه در نوآوری و خلاقیت و با قدرت و توانمندی هنرمند در ارائهٔ سبک و فرم هنری اهمیت داشته باشد، در ایجاد شکافی که براساس تغییر و جایگاه و نقش هنر و هنرمند در هنر نقاشی آن سال‌ها ایجاد شده بود، دارای اهمیتی خاص است. از این‌رو می‌توان گفت نقاشی انقلاب نه‌فقط منعکس‌کنندهٔ فضای اجتماعی آن روزها، بلکه مشارکت‌کننده در این نهضت نیز بود.

پیچیدگی شرایط اجتماعی ایران در اواخر دورهٔ پهلوی موجب شد که در کنار گفتمان غالب نقاشی نوگرا و فرمالیستی آن دوران، نوع دیگری از نقاشی، مانند یک خرده‌فرهنگ معترض در خفا شکل بگیرد، اما به یک‌باره همه‌چیز در سال‌های پیش از انقلاب دچار دگرگونی شد. هنرمندان انتزاعی به حاشیه رانده شدند و از دل این شرایط هنرمندانی ظهور کردند که آمال و اهدافشان را در رسیدن به یک انتزاع و خلوص ناب بصری به همراه چاشنی عرفان شرقی، شبیه به آنچه در مکتب سقاخانه رخ داده بود نمی‌دیدند، بلکه مردم و مسائل اجتماعی پیرامون برایشان اهمیت ویژه‌ای یافته بود. از این‌رو هنر مدرن و انتزاع‌گرای مشروع دههٔ چهل و پنجاه، جای خود را به آفرینش هنری داد که دغدغه و اندیشهٔ هنرمندانش دیگر نه ارائهٔ اثری خاص طبقهٔ الیت جامعهٔ آن دوران و نه میل به جهانی‌کردن آثارش، بلکه تمام تلاشش به‌نمایش‌کشیدن شور انقلابی مردم کوچه و خیابان بود. بدین‌ترتیب «با حادشدن مفاهیمی چون تعهد و رسالت هنرمند و التزام به مردم و جامعه، توجه به شرایط زندگی توده‌های محروم شهری و روستایی و پرداختن به موضوعات و مضامین اجتماعی، مهم‌ترین هدف هنر، هنر انقلابی شناخته شد و در مقابل رهایی و خودمختاری هنر، به‌ویژه در هنر انتزاعی همچون گرایشی ارتجاعی طرد و محکوم شد» (امیرابراهیمی، ۱۳۸۸: ۱۱۸). از این‌رو نسل جدیدی از هنرمندان معترض جوان تحت تأثیر نظریات مارکس و گرایش‌های سوسیالیستی با حضوری پرشور و پررنگ وارد عرصهٔ هنر شدند. این گروه از هنرمندان با نفی شعار «هنر برای هنر» و جهت‌گیری حزبی و نگرش‌های ایدئولوژیک خود و با رویکردی مردمی علیه هنر نوگرای ایران –هنری که مورد حمایت مادی و

معنوی ملکۀ وقت قرار داشت- برآمدند و علیه آن شوریدند. پهنه‌های بوم محل تجلی تعهدات اجتماعی هنرمند قرار گرفت و بیان تصویری هنرمند در قالب نوعی واقع‌گرایی اجتماعی (سوسیال رئالیسم) و تحت تأثیر نقاشی‌های انقلابی مکزیک و شوروی، بیان تصویری خود را در ساختارهای فیگوراتیو نشان داد؛ زیرا این نوع بیانگری به واقعیات زمانه نزدیک‌تر بود و علی‌الخصوص برای ادراک مخاطب، زبانی آسان‌تر به‌شمار می‌آمد. بدین‌ترتیب هنر مدرن که تا وقوع انقلاب، هنر رسمی و مشروع کشور شمرده می‌شد، عقب‌نشینی کرد و در انزوا فرورفت. در مقابل، هنری واقع‌گرا و دارای محتوای اجتماعی که حداقل چند سال پیش از انقلاب بدون توجه حامیان و سیاست‌گذاران فرهنگی در حاشیه به‌تدریج شکل گرفته بود، از انزوا و اختفا خارج شد و به‌جای تکیه و توسل به گالری‌ها و محافل خصوصی و نمایشگاه‌های بین‌المللی، درست در میانۀ زندگی روزمرۀ مردم فرود آمد.

درواقع هستۀ شکل‌گیری هنر اعتراضی در دانشگاه تهران و تحت رهبری هانیبال الخاص، معلم پرشور و جدی آن سال‌ها شکل گرفت که در سال‌های بعد از انقلاب، دو جریان مهم از هنر معاصر ایران را تشکیل دادند. جریان اول که دارای تمایلات سوسیال-رئال و اغلب فیگوراتیو-اکسپرسیونیسم و بدون تأکید بر شعارهای مذهبی صریح بود. حاوی کنایه‌های نمادینی مانند تیرگی، روشنایی با تجلی سیاهی و سپیدی و اشاراتی به فقر، بی‌عدالتی، اختناق، تهییج تودۀ مردم و طبقۀ زحمت‌کش و ازخودگذشتگی با بهره‌گیری یا حداقل نیم‌نگاهی به نقاشی انقلابی مکزیک و شوروی بود و در درون خود به وضعیت سیاسی موجود اعتراض داشت. در این جریان نقاشانی مانند نیکزاد نجومی، یعقوب عمامه‌پیچ، نصرت‌الله مسلمیان، ایوب امدادیان، بهرام دبیری، منوچهر صفرزاده و حسین متوکل حضور داشتند و به‌طورکلی ساختار آثارشان هنری فیگوراتیو و دارای گرایش‌های اکسپرسیونیستی انرژیک بود (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). جریان دوم در قالب گروهی از نقاشان جوان انقلابی مذهبی و به فاصلۀ چند سال پس از جریان اول شکل گرفت. این گروه نیز در ابتدا اغلب رویکردهای فیگوراتیو و اکسپرسیونیستی با تمایل سوسیال-رئال داشتند، اما به‌سرعت متأثر از جریان و فضای جاری کشور بر هویت دینی و نمادهای آن تأکید کردند. این گروه سال‌ها بعد در برخی از نوشته‌ها «نقاشان انقلاب» نام گرفتند. اولین حرکت جمعی این گروه در قالب یک نمایشگاه در حسینیۀ ارشاد شکل گرفت... که به فاصلۀ چند روز پس از انقلاب در حسینیه به نمایش درآمد (همان: ۱۳۴). هستۀ اصلی این

گروه عبارت بود از: حسین خسروجردی، حبیب صادقی، علی رجبی، مرتضی کاتوزیان، کاظم چلیپا، ناصر پلنگی و بعدها نقاشان جوان‌تری مانند ایرج اسکندری، علی وزیریان، مصطفی گودرزی، عبدالحمید قدیریان، زهرا قربانیان و ناهید فراست با این جمع همراه شدند. می‌توان گفت به لحاظ بسیاری از ویژگی‌های ساختاری، هردو جریان وجوه مشترک بسیاری داشتند، اما تحولات سریع و خط‌کشی‌های سیاسی در سال‌های بعد از انقلاب، این همگرایی هنرمندان را به‌سرعت از هم گسیخت و مرزبندی‌های سیاسی-عقیدتی جایگزین آن همبستگی خودجوش روزهای نخستین شکل‌گیری انقلاب شد. گروه دوم همان هنرمندانی بودند که بعد از انقلاب در تشکیل حوزهٔ هنر و اندیشهٔ اسلامی نقش ویژه‌ای ایفا کردند؛ نهادی که پس از انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۶۲ به حوزهٔ هنری تغییر نام داد. از آن پس نقاشان انقلاب یا نقاشان حوزه، «ما»، «اصلی‌ها» و «خودی»ها شدند و هنرمندان جریان اول «دگراندیشان» نام گرفتند.

در سال‌های بعد از انقلاب و با استقرار نظام اسلامی و به‌حاشیه رانده‌شدن هنر انتزاعی، هنر واقع‌گرای اجتماعی به هنر مسلط دوران تبدیل شد، اما هنرمندان انقلابی و دگراندیشان به‌سرعت راه خود را از یکدیگر متمایز کردند و هنر رسمی کشور بار دیگر دستخوش تغییر و دگرگونی‌های فراوان شد. گرچه هردو گروه یادشده «از یک منبع تغذیه می‌شدند، استادان و برنامه‌های آموزشی آنان مشترک بود و آثار آنان الگو و منبع الهامی جز هنر انقلابی جهان نداشت، اما تفاوت بین آن‌ها در دو دیدگاه مذهبی و غیرمذهبی -و کمی بعدتر که معنای دولتی و غیردولتی به خود گرفت- روزبه‌روز مشخص‌تر و شکاف عمیق‌تر شد؛ تا آنجا که در پرتوی سیاست عمومی کشور به تضادی آشتی‌ناپذیر تبدیل شد. از همان ابتدا سازمان‌های فرهنگی و هنری دگراندیش در یک سو و در سوی دیگر حوزهٔ هنر و اندیشهٔ اسلامی شکل گرفت» (امیرابراهیمی، ۱۳۸۸: ۱۱۹). گروه «نقاشان انقلاب» مسیر و جهان‌بینی گذشتهٔ خویش را حفظ کردند، اما جهان بازنمایی‌شده در برخی آثار نقاشان دگراندیش شیوهٔ بیانی جدیدی را در پیش گرفته بود. برخی از آنان با دوری‌جستن از رئالیسم اجتماعی و نمایش باورهای انقلابی در پهنهٔ بوم به یک‌باره از هنری که از تعهد اجتماعی سخن می‌گفت، فاصله گرفتند و «با روی‌آوردن به سمبولیسم رنگ و فرم، دوری از شعار و تعهد آشکار، تمایل به آبستراکسیون و انتزاع‌گرایی، دوری از عناصری که کمتر سابقهٔ ذهنی و دینی برای مردم دارند» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۲۱) دست

به خلق آثاری زدند که کمتر نشانی از تعهدات ملی و انقلابی صریح داشت. چه حادثه‌ای در این میان رخ داده بود؟ این دگردیسی در بیان هنرمند به فاصلهٔ چند سال، حاصل چه تغییراتی بود؟ چطور فضای ذهنی هنرمند در دیدن وقایع و به تصویر کشیدن جهان اجتماعی پیرامون خویش به یک‌باره دچار این حجم از دگرگونی شده بود؟ آثاری که جهان را تا این اندازه متضاد با جهان پیشین بازنمایی می‌کند، دستاورد چه ساحت معنایی یا اجتماعی است؟

مقالهٔ پیش‌رو تلاش دارد تا با بررسی آثار و موقعیت این هنرمندان در میدان نقاشی ایران توضیح دهد که این دگردیسی در بیان هنرمندانهٔ نقاش حاصل چه اتفاقات درونی یا بیرونی‌ای بوده است؟ آیا سلیقهٔ هنرمند در پی یک انقلاب درونی و احوالات شخصی‌اش دچار تحول شده است یا این تغییر، برآیند و حاصل تغییرات بیرونی و موقعیت هنرمند در درون میدان نقاشی بوده است؟

پیشینهٔ تحقیق

نقاشی انقلاب و پساانقلاب از جریان‌های بسیار مهم و کلیدی نقاشی معاصر ایران محسوب می‌شود که تأثیر بسزایی در روند شکل‌گیری جریان‌های نقاشی پس از خود داشته است؛ بنابراین بسیار بدیهی است که شمار زیادی از پژوهشگران و منتقدان هنری اتفاقات و مسائل آن دوره را دستمایهٔ پژوهش خود قرار بدهند. از جمله می‌توان به دو مقالهٔ ارزشمند «فرازوفرودها در دو دهه نقاشی ایران» نوشتهٔ ثمیلا امیرابراهیمی و «بازنگری هویت در زبان شخصی» نوشتهٔ فائقه بقراطی هردو چاپ‌شده در نشریهٔ «حرفه، هنرمند» اشاره کرد، اما در میان کتب و مقالات پژوهشی باید از کتاب *نقاشی انقلاب* نوشتهٔ مرتضی گودرزی (۱۳۸۷) نشر فرهنگستان هنر نام برد که به بررسی وقایع مهم تاریخی و عوامل مؤثر در تولید هنر انقلاب پرداخته است. بدون تردید این کتاب تنها منبع جامعی است که در زبان فارسی به‌طور کامل موضوع نقاشی انقلاب را مطالعه کرد و داده‌های بسیاری را در اختیار خوانندگان قرار داد. از دیگر تحقیقات انجام‌گرفته در باب این موضوع، رسالهٔ دکتری محمد اسکندری با عنوان «بررسی تأثیرات انقلاب در نقاشی معاصر ایران» در دانشگاه هنر است. این پژوهش به شرح و توصیف وقایع آن دوره و معرفی هنرمندان و آثارشان پرداخت و شامل مصاحبه‌هایی با هنرمندان نیز هست. هرچند محمد اسکندری صرفاً رویکردی توصیفی و تاریخی به موضوع داشت که با هدف و مسئله نگارندهٔ

مقالهٔ حاضر از اساس متفاوت است. از دیگر تحقیقات انجام‌گرفته دربارهٔ این موضوع، باید به پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سارا آل‌علی با عنوان «تحلیل تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی-اجتماعی در دورهٔ انقلاب اسلامی و دورهٔ پسا انقلاب در ایران سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۶۸» در سال ۱۳۹۱ و در دانشگاه علم و فرهنگ اشاره کرد که موضوع آن، بررسی چیستی و چگونگی تحول گفتمانی نقاشی‌های سیاسی ایران از دورهٔ انقلاب تا سال‌های جنگ است. آل‌علی در این پژوهش به این سؤال پاسخ داد که چگونه هنر انتقادی انقلاب، در اواخر دههٔ پنجاه با تغییر گفتمان سیاسی و اجتماعی به هنر تثبیت‌گر حکومتی در دههٔ ۱۳۶۰ انجامید. مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار انقلاب اسلامی» در نشریهٔ نگره (۱۳۹۲) که توسط مرتضی اسدی و احمد نادعلیان نگاشته شده است. نویسندگان نشان دادند که چگونه تأثیرات ایدئولوژیک هنرمندان بر نوع انتخاب نمادها در آثاری که تولید کرده‌اند تأثیرگذار بوده است.

ادبیات نظری تحقیق

در اینجا برای تحلیل موقعیت هنرمندان دگراندیش و آثارشان به‌جای اینکه مانند فرمالیست‌ها، وقایع هنری را صرفاً از درون تحلیل کنیم، یا مانند مارکسیست‌ها وقایع را به‌صورت ساده‌انگارانه و مکانیسمی به وقوع وقایع مشخصی در بیرون نسبت دهیم، راه سومی را برگزیده‌ایم که رابطهٔ میان این دو را بررسی می‌کند. در میان جامعه‌شناسانی که در ذیل این رویکرد تلفیقی، مطالعاتی انجام داده‌اند می‌توان به پی‌یر بوردیو[1] اشاره کرد. بوردیو مفهوم میدان[2] را به‌جای ساختار می‌نشاند. هر میدانی به‌عنوان فضای موقعیت‌ها و جایگاه‌ها[3]، موضع‌گیری‌ها[4] و راهبردهای اجتماعی منطق خاص خود را دارد و واجد دو ویژگی است:

---

1. Pierre Bourdieu
2. filed
3. position

۴. disposition؛ دو اصطلاح position و disposition در زمرهٔ مفاهیم بنیادین جامعه‌شناسی بوردیو هستند. مفهوم position که بیشتر واجد خصلتی ابژکتیو و عینی و ساختاری است، گویای نظام موقعیت و جایگاه هریک از عناصر و عوامل متعلق به حوزه‌های گوناگون است، نظیر میدان قدرت، میدان تولیدات فرهنگی، میدان اقتصاد و... . اما مفهوم disposition بیشتر جنبهٔ سوبژکتیو و ذهنی دارد. به لحاظ لغوی، هم به معنای موضع‌گیری و هم به معنای

یک، نظام نیروها که بر همۀ کسانی که در آن هستند، حاکم است. و دوم، هر میدان عرصۀ مبارزۀ دائمی است که هدفش توزیع سرمایه‌های خاص آن میدان و تغییر یا حفظ روابط نیروهای حاضر در آن است (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۱).

مبنای راهبردها، محاسبۀ آشکار و جست‌وجوی آگاهانۀ کسب بیشترین منفعت نیست، بلکه یک رابطۀ ناآگاهانه میان عادت‌واره[1] و میدان است (بوردیو، ۱۳۹۵: ۱۴۰). در هر میدانی یک مبارزه وجود دارد که هر بار باید در جست‌وجوی اشکال ویژۀ آن برآمد؛ مبارزه میان تازه‌واردانی که می‌کوشند حق ورود به میدان را پیدا کنند از یک سو و از سوی دیگر سلطه‌گرانی که تلاش می‌کنند از انحصار خود دفاع کرده و زمینۀ رقابت را از میان ببرند، اما هر میدانی حدود و ثغور خود را در میان عوامل و از طریق تعریف مسائل مورد نظر و علائق خاصی تعیین می‌کند که به مسائل و علائق میدان‌های دیگر قابل‌تقلیل نیستند. ساختار میدان حالتی از مناسبات قدرت میان کنشگران یا نهادهای دخیل در «مبارزه» یا توزیع سرمایۀ خاصی را هدایت می‌کند. این ساختار مبنای راهبردهایی را تشکیل می‌دهد که هدفشان دگرگون ساختن آن است. مبارزاتی که در میدان در جریان است، بر سر انحصار خشونت مشروعی (اقتدار خاص) درمی‌گیرد که مشخصۀ میدان مورد نظر است؛ یعنی نهایتاً مبارزه بر سر حفظ یا براندازی ساختار توزیع سرمایۀ خاص میدان. کسانی که در یک وضعیت معین مناسبات قدرت، سرمایه‌ای خاص را که مبنای قدرت یا اقتدار ویژۀ یک میدان است، به‌طور کمابیش کامل در انحصار خود درمی‌آورند، به راهبردهای حفظ تمایل دارند. راهبردهایی که در میدان تولید کالاهای فرهنگی مثل حزب راست از محافظه‌کاری دفاع می‌کنند؛ درحالی‌که کسانی که از سرمایۀ ناچیزی برخوردارند اغلب از تازه‌واردان هستند و درنتیجه در بیشتر اوقات در زمرۀ جوان‌ترین‌ها قرار دارند. به راهبردهای براندازی–راهبرد ارتداد–گرایش دارند. ارتداد و دگرآیینی به‌عنوان گسستی خطرناک از آیین (دوکسا) که اغلب با بحران مرتبط هستند سبب می‌شوند تا سلطه‌گران از حالت سکوت خارج

عادت‌واره‌ها و خلق‌وخوها است. این مفهوم بیانگر کنش‌ها و طرح‌ها و عملکرد هریک از عناصر و عوامل متعلق به آن میدان خاص است. جایگاه یا position و موضع‌گیری یا disposition هردو محصول و ثمرۀ فرایندی تاریخی‌اند. به‌علاوه این دو جنبه متقابلاً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. برای مطالعۀ بیشتر نگاه کنید به: مقالۀ بوردیو (۱۳۷۹). تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب. ترجمۀ مراد فرهادپور. فصلنامۀ ارغنون، ۱۷، ۱۴۹–۱۶۳.

[1]. Habitus

شوند و به تولید گفتمان تدافعی راست‌آیینی و راست‌اندیشی با هدف برقراری مجدد موافقت ضمنی با آیین (دوکسا) بپردازند (همان: ۱۳۵-۱۳۶).

خصوصیت دیگر میدان که کمتر آشکار است، عبارت از این است که کلیهٔ افرادی که در یک میدان قرار گرفته‌اند، در تعدادی از منافع بنیادی معین یعنی همهٔ آن چیزهایی که به موجودیت خود میدان مربوط می‌شود، اشتراک نظر دارند. در اینجا نوعی تبانی عینی وجود دارد که در کلیهٔ تضادها مستتر است. اغلب این نکته فراموش می‌شود که مبارزه مستلزم توافق بین طرف‌های متخاصم درمورد آن چیزی است که شایستگی مبارزه را دارد و دیگر امری بدیهی و آیین‌مند تلقی نمی‌شود. کسانی که در مبارزه شرکت می‌کنند، به بازتولید بازی از این طریق کمک می‌کنند که بنا بر میدانی که در آن فعالیت دارند، کمابیش به ایجاد اعتقاد به ارزش مسائل مطروحه یاری می‌رسانند.

تازه‌واردان باید حق ورودی بپردازند که شامل تشخیص ارزش بازی (سرمایه‌گذاری) و نیز شناخت (عملی) اصول کارکرد بازی است. آنان تلاش خود را مصروف راهبردهای ابزاری می‌سازند، اما به‌دلیل ترس از رانده شدن در بعضی محدوده‌ها باقی می‌مانند. از این‌رو انقلاب‌های محدودی که میدان‌ها دائم دستخوش آن‌ها می‌شوند، اساس بازی، اصول بدیهی و بنیادی آن و نیز پایهٔ اعتقادات نهایی را که کل بازی روی آن استوار است، زیر سؤال نمی‌برند. بالعکس «در میدان تولید کالاهای فرهنگی مثل هنر، براندازی ارتدادآمیز خواستار بازگشت به منبع، منشأ، معنویت و حقیقت بازی علیه ابتذال و انحطاطی است که در آن گرفتار آمده است» (همان: ۱۳۷).

این دگرگونی نظام‌مند مسائل و موضوعات، حاصل جست‌وجویی آگاهانه (و سنجیده همراه با شک و تردید) نیست، بلکه تأثیر خودبه‌خودی تعلق به میدان و به‌تبع آن تسلط بر تاریخچهٔ خاص آن میدان است که همانا رابطه‌ای ناآگاهانه میان عادت‌واره و موقعیت کنشگر در میدان است. درواقع عادت‌واره یا نظام قابلیت‌های پایدار که حاصل یادگیری‌های ذهنی و عینی است مانند یک نظام مولد عمل می‌کند و راهبردهایی تولید می‌کند که می‌تواند به شکل عینی با منافع عینی تدوین‌کنندگان آن‌ها سازگار باشد، بدون آنکه تعمداً به‌کار گرفته شود. هنگامی که افراد عادت‌وارهٔ خود را تابع ضرورت ذاتی میدان و برآورده‌ساختن مقتضیات آن (که در همهٔ میدان‌ها شرط کمال مطلوب‌بودن است) قرار می‌دهند، آن‌ها نسبت به فداکاری برای انجام تکالیف و از

آن هم کمتر، جست‌وجو برای به‌حداکثررساندن منفعت (خاص) هیچ‌گونه آگاهی ندارند. درنتیجه آنان از این امتیاز نیز برخوردارند که خود را کاملاً بی‌قصد و غرض بدانند و به دیگران نیز این‌گونه نشان دهند.

روش تحقیق

این مقاله تغییر جایگاه هنرمندان معترض دهۀ پنجاه را در سال‌های پس از انقلاب بررسی می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، جریان هنر اعتراضی بعدها به دو شاخه تقسیم شد. گروهی به‌عنوان نقاشان انقلاب جذب حوزۀ هنری شدند و گروه دوم که دگراندیشان نام گرفتند شیوۀ بیان و مضمون آثارشان متفاوت با هنرمندان حوزه بود. برای تحلیل این دو جریان از هر گروه، یک هنرمند به‌عنوان نمونه انتخاب شده است. نصرت‌الله مسلمیان از جریان هنرمندان دگراندیش و کاظم چلیپا از هنرمندان متعلق به حوزۀ هنری هستند که روند تغییر در آثارشان بررسی می‌شود. دلیل انتخاب آثار این دو هنرمند برای مطالعه می‌توان چنین عنوان کرد که هردو هنرمند در سال‌های پیش از انقلاب در گروه هنرمندان جوان معترض، طغیانگر و از شاگردان هانیبال الخاص بوده‌اند که با تغییر مختصات میدان در سال‌های پس از انقلاب در آثار خود، زبان متفاوتی را اتخاذ کرده‌اند. روش تحقیق مورد استفاده در اینجا توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها در اینجا بهره‌گیری از آثار تصویری این هنرمندان و منابع دست‌اول تاریخی است و انتظار می‌رود گردآوری و چینش این داده‌ها در کنار هم، فرضیۀ پژوهش را که مبتنی بر ایدۀ به‌کارگیری کنش راهبردی از سوی هنرمند برای تصاحب جایگاه در میدان است آشکار کند.

صورت‌بندی و مختصات میدان هنر در سال‌های پیش از انقلاب و پس از آن

در این بخش با توجه به شرح مختصری که در چارچوب نظری بیان شد، به بررسی دگردیسی سلایق در میان نقاشان دگراندیش در میدان هنر می‌پردازیم، اما پیش از هر چیز باید قدری دربارۀ مختصات میدان هنر در سال‌های پیش از انقلاب توضیح دهیم و پس از آن مشخص کنیم که نقاشان دگراندیش -یعنی آن‌هایی که در سال‌های پیش از انقلاب دست به خلق آثاری با مضامین انقلابی زدند و در ادامه از آن شیوه روی گردانیدند- چه کسانی بودند و موقعیت آن‌ها در میدان هنر چگونه بود و در ادامه چه مواضعی را برای تغییر جایگاهشان در میدان اتخاذ کردند. برای مطالعۀ میدان هنر باید به تاریخ میدان مراجعه کرد و تاریخ «میدان هنر نیز مانند

میدان طبقات اجتماعی و شیوه‌های زندگی صحنهٔ دائمی نبرد، مبارزه و پیکارها است. هنگامی که دیگر مبارزه‌ای وجود نداشته باشد، تاریخ نیز وجود نخواهد داشت. تا زمانی که مبارزه وجود دارد، تاریخ و درنتیجه امید نیز وجود خواهد داشت. به‌محض اینکه دیگر مبارزه‌ای وجود نداشته باشد، یعنی مقاومت افراد تحت سلطه پایان پذیرد و سلطه‌گران انحصار را در دست بگیرند، تاریخ متوقف خواهد شد. سلطه‌گران در کلیهٔ میدان‌ها سلطهٔ خود را به‌مثابهٔ پایان تاریخ می‌دانند» (همان: ۱۹۹). از این‌رو برای بررسی این تاریخ از یک سو باید مواضع سلطه‌گران در میدان هنر در دورهٔ پهلوی، یعنی آن‌ها که در گالری‌ها، جشنواره‌ها، دوسالانه‌های رسمی و دانشگاه‌های هنر به ترویج و تقدس‌بخشی به هنر مشروع مشغول بودند و از سوی دیگر جریان‌های هنری تحت تسلط و درحاشیه قرارگرفته‌ای را مطالعه کرد که برای به‌زیرکشیدن این مشروعیت، در حال مبارزه‌اند.

جریان هنر انتزاعی و نوگرا در دورهٔ پهلوی از سال ۱۳۳۷ با برگزاری اولین دوسالانهٔ هنر معاصر تهران به دست وزارت فرهنگ و هنر وقت به‌عنوان هنر مشروع و رسمی کشور پذیرفته شده بود. هنرمندان نوگرا حدود هفده سال برای دستیابی به چنین موقعیتی تلاش کردند و توانستند نقاشان مینیاتوریست (مکتب نگارگری تهران) و همچنین نقاشان واقع‌گرا (هنرمندان مکتب کمال‌الملک) را از صحنهٔ هنر رسمی حذف کنند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۰۲-۲۰۶). به‌طورکلی می‌توان گفت وزارت فرهنگ و هنر در دورهٔ پهلوی زیر نظر مهرداد پهلبد و با حمایت‌های شخص ملکه و نیز بودجه‌های دفتر مخصوص فرح در اشاعه و ترویج هنر مدرن نقشی مؤثر و انکارناپذیر ایفا کردند. فرح پهلوی در مقام ملکه، علاقهٔ بسیاری به دردست‌داشتن زمام امور فرهنگی و هنری داشت. وی در جهت استفاده از امکانات و ابزارهای هنری و فرهنگی، برای نشان‌دادن چهره‌ای مدرن و درعین‌حال ملی‌گرا از حکومت پهلوی بسیار کوشید که در این ارتباط می‌توان به برگزاری پنج دوسالانه در تهران، تأسیس دانشکدهٔ هنرهای تزئینی، تأسیس گالری مهرشاه و مرکز فرهنگی آفتاب، تأسیس موزهٔ هنرهای معاصر تهران، اعطای بورس‌های مطالعاتی به خارج و ارتباط با دوسالانهٔ ونیز، نمایشگاه سن پائولو و سالن پاییز در پاریس و نمایشگاه بال سوئیس برای نمایش آثار هنرمندان ایرانی اشاره کرد. در همین راستا وی به جمع‌آوری مجموعه‌ای از کارهای نقاشان نوگرای ایران نیز پرداخت.

تحت لوای همین سیاست فرهنگی، دانشکدۀ هنرهای زیبا نیز در حدود سال ۱۳۴۴ تصمیم به انجام تغییرات بنیادین در شیوۀ آموزشی خود گرفت و مدرسۀ باهاوس و روش آموزشی آنجا را الگو قرار داد و بدین‌ترتیب پای استادان نوگرایی مثل محسن وزیری‌مقدم[۱] به دانشکدۀ هنرهای زیبا باز شد. وزیری‌مقدم از پیشگامان نقاشی نوگرا با رویکردهای مدرنیستی بود. در مقابل رویکرد مدرنیستی وزیری‌مقدم، هانیبال الخاص[۲] قرار داشت و در آنجا جریانی را رهبری می‌کرد که به‌طورکلی در مقابل جریان‌های هنر رسمی کشور یعنی هنر مدرن و انتزاعی قرار می‌گرفت که وزیری‌مقدم نمایندۀ شاخص آن گرایش در آن سال‌ها بود.

تأکید الخاص بر نوعی تعهد و روایت مضامین اجتماعی در نقاشی بود که نوعی نقاشی و طراحی فیگوراتیو و حضور هنرمند در میان مردم و عرصۀ اجتماعی را به دنبال داشت. الخاص از اواخر دهۀ چهل، با شماری از هنرمندان تجسمی، نویسندگان، روزنامه‌نگاران آشنا شد و به‌ویژه با جلال آل‌احمد مراوده پیدا کرد و او را مانند مرشد خویش یافت. آنچه الخاص در تعامل با محافل روشنفکری آن سال‌ها کسب کرد، پرچینی بود از تفسیرهای چپ‌گرایانه از هنر و هنرمند و تعهد او به جامعه به‌علاوۀ عقاید آل‌احمد دربارۀ حفظ ارزش‌های سنتی یا باور «بازگشت به خویشتن» که نشانی محو و ملایم از نقد «غرب‌زدگی» را نیز در خود داشت. از این‌رو الخاص در نوشته‌ها و گفته‌هایش در آن سال‌ها به‌صراحت کنش هنری و کارکرد آن را چیزی مانند کار، تعهد و مسئولیت اجتماعی تعریف می‌کرد. در یکایک این واژه‌ها می‌توانیم

---

[۱]. محسن وزیری‌مقدم (۱۳۰۲ تهران–۱۳۹۷ رم)، طراح، نقاش و مجسمه‌ساز معاصر و از شاخص‌ترین هنرمندان نوگرای ایرانی بود که با رویکردی مدرنیستی و سبک شخصی، آثاری بدیع و منحصربه‌فرد خلق کرد. وی بین سال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۵ ریاست دانشکدۀ هنرهای زیبا دانشگاه تهران را برعهده داشت. وزیری‌مقدم را به سبب ازمیان‌بردن شیوه‌های آموزشی کهنه در هنرآموزی و حذف شیوۀ کمال‌الملکی در دانشکدۀ هنرهای زیبا نیز از پیشگامان هنر مدرن ایران می‌دانند.

[۲]. هانیبال الخاص (۱۳۰۹ کرمانشاه–۱۳۸۹ کالیفرنیا) نقاش، منتقد و مدرس هنری، مترجم و نویسندۀ آشوری‌تبار اهل ایران بود. او آغازگر طراحی فیگوراتیو در نقاشی نوگرا و یکی از تأثیرگذارترین نقاشان و مدرسان هنری بر جریان هنر معاصر نقاشی ایران بود. نقاشی‌های فیگوراتیو الخاص بخش مهمی از تجربیات هنر مدرن ایران را شکل می‌دهد. این هنرمند آشوری‌تبار، در طول زندگی هنری خود به‌خوبی توانست روایتگری هنر ایرانی را با تمثیل‌های اسطوره‌ای درآمیزد و با بهره‌گیری از فضاسازی‌های مذهبی ال‌گرکو و اکسپرسیونیسم مارک شاگال، سبکی را شکل دهد که کاملاً شخصی و درعین‌حال ایرانی و مدرن بود.

ردی از دیدگاه جامعه‌گرا و در کل فضای روشنفکری آن دهه بیابیم. از این جهت شیوهٔ نقاشی که الخاص آموزش و ترویج می‌کرد، کاملاً در مقابل پافشاری وزیری‌مقدم و شاگردانش که در جست‌وجوی زبان نوین در نقاشی و تجربه‌گری و نوجویی در هنر بودند، قرار می‌گرفت. بدین‌ترتیب ریشه‌های شکل‌گیری نقاشی اعتراضی[۱] دههٔ پنجاه که به‌عنوان جریانی حاشیه‌ای و تازه‌وارد در مقابل هنر مشروع آن سال‌ها قرار می‌گرفت، در دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران پی‌ریزی شد.

سرانجام در بحبوحهٔ شرایط اجتماعی و شدت‌گرفتن وقایع انقلاب، هنرمندان جوان برخاسته از این جریان حاشیه‌ای، هنر مدرن را که به‌عنوان هنر مشروع و رسمی کشور پذیرفته می‌شد، به گوشه‌ای راندند و در مقابل، هنری واقع‌گرا و دارای محتوای اجتماعی که بدون توجه حامیان و سیاست‌گذاران فرهنگی در حاشیه به‌تدریج شکل گرفته بود، به‌عنوان هنری مسلط و یکه‌تاز عرضه کردند. هنری که به‌جای تکیه و توسل به گالری‌ها و محافل خصوصی و نمایشگاه‌های بین‌المللی، درست در میانهٔ زندگی روزمرهٔ مردم فرود می‌آمد و آن‌هایی را مخاطب قرار می‌داد که موزه‌روی و گالری‌گردی جزء عادات زندگی روزمره‌شان نبود.

با پیروزی انقلاب اسلامی، تحولات گسترده و تغییرات بنیادینی در تمام حوزه‌ها، ساختارها و مناسبات سیاسی و اجتماعی شکل گرفت و از این روی، عرصهٔ فرهنگ و هنر نیز از این تغییرات بی‌بهره نماند. هگای رم[۲]، استاد علوم سیاسی، این بحث را طرح می‌کند که «انقلاب‌ها

---

[۱]. جریان نقاشی اعتراضی و سیاسی طی سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۸ آغاز شد. این نقاشان که تحت تأثیر نقاشی رئالیسم اجتماعی و بعضاً سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی بودند، با مطالعاتی که از اصول و مبانی فکری این مکتب نقاشی داشتند سعی می‌کردند تا در این راستا آفرینش هنری خود را با این امر منطبق کنند. درنتیجه پیروی از اصول بدون شناخت همه‌جانبه از بیانیهٔ کمونیسم و سوسیالیسم میسر نبود. در این مسیر نقش مؤسسهٔ انتشارات «پروگوس» مسکو در چاپ مجموعه‌های نقاشان انقلاب اکتبر روسیه را نباید نادیده گرفت. این ناشر آثار مکتب مورد بحث را از طریق بخش فرهنگی سفارت شوروی و کتاب‌فروشی ساکو که در مقابل سفارت مذکور قرار داشت با نازل‌ترین قیمت در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌داد. تشکیل اتاق پژوهش و انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا و ایجاد هسته‌های مطالعاتی میان این طیف از دانشجویان سبب شد اولین کتاب اجمالی از جامعه‌شناسی هنر نوشتهٔ امیرحسین آریان‌پور توسط این انجمن در سال ۱۳۵۴ منتشر شود برای مطالعهٔ بیشتر نگاه کنید به: اسدی، نادعلیان (۱۳۹۲). بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی. نشریهٔ نگره، ۲۵، ۷۶.

[2]. Haggai Ram

شاید از اساس، کشمکش‌هایی علیه حافظه‌اند. بدین معنا که با خاطرات نظم سابق می‌ستیزند. در انقلاب ایران، چنان‌که رم ادامه می‌دهد، الزام به گسست از گذشته [نظام پادشاهی] بنیانی برای ساختن جامعۀ نو فراهم ساخت. «براین‌اساس انقلابیون شروع به حذف روایت تاریخی غالب سلطنت پهلوی، و ایجاد ضدروایتی تاریخی کردند که به‌نحوی آرمانی برای تطبیق با علل غایی نوین انقلاب، سازمان یافته بود» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۲۶۱-۲۶۲).

بنابراین در این ساختار تازه ظهوریافته، آرمان‌ها و مختصات تازه‌ای نیز برای هنر تعریف شد. هنر مدرن یا انتزاعی، از آنجا که برآمده از فرهنگ غرب تلقی می‌شد، در بافتار جدید هیچ جایگاهی نداشت و این هنر «غیرمتعهد» که تعهدی به جامعه و تحولات اجتماعی آن نداشت و به مفهوم «هنر برای هنر» پایبند بود، مورد انزجار مجامع فرهنگی تازه‌شکل‌گرفته قرار گرفت و در عوض، گونه‌ای هنر مردمی مضمون‌گرا و واقع‌گرایانه که می‌توانست پیام‌های روشنی برای عموم داشته باشد، مورد ترویج و تبلیغ قرار گرفت. در پی همین تغییرات، حوزۀ اندیشه و هنر اسلامی در سال ۱۳۵۸ تأسیس و در سال ۱۳۶۱ به حوزۀ هنری سازمان تبلیغات اسلامی تبدیل شد. بهار سال ۱۳۵۹ انقلاب فرهنگی و برنامۀ اسلامی‌کردن دانشگاه‌ها آغاز گردید. طی انقلاب فرهنگی که به سه سال تعطیلی دانشگاه‌ها انجامید، صدها تن از استادان و کارگزاران فرهنگی با گرایش‌های ملی‌گرا و چپ از عرصۀ سیاست و فرهنگ حذف شدند. به‌طورکلی بعد از انقلاب اسلامی، سه نهاد در میدان تولید هنر ایران نظارت و نقش ویژه‌ای داشتند: وزارتخانۀ فرهنگ و ارشاد اسلامی و نیز حوزۀ هنری و تبلیغات اسلامی که هردو نهاد متعلق به انقلابیون بود که وظیفه داشتند با تولید آثار هنری مانند یک امر دینی برای تثبیت و استحکام نظام قدم بردارند و البته در بخش آموزش نیز دانشکدۀ هنرهای زیبای دانشگاه تهران باز هم سهم نقاشان انقلاب اسلامی شده بود. تنها گروه نقاشی دانشگاه هنر بود که از رویکردهای مدرنیستی و انتزاعی در هنر حمایت می‌کرد.

درنهایت می‌توان چنین استدلال کرد که اگر در دوران پیش از انقلاب، قدرت مرکزی تلاش کرد تا با پشتیبانی از هنر نوگرا و طرح‌ریزی یک مکتب هنر ملی، از ظرفیت‌های میدان هنر برای برساخت نوعی هویت مدرن از ایران در جامعۀ جهانی، بیشترین استفاده را ببرد، اما این نقش‌آفرینی و استفاده از کاتالیزور میدان هنر در دوران پس از انقلاب و به‌خصوص در دهۀ ۱۳۶۰ شمسی و در دوران جنگ به کمترین میزان رسید. همان‌طور که در سطور بالا ذکر شد، از

آنجا که هنر مدرن هیچ پیام مذهبی، اخلاقی و سیاسی‌ای برای «هدایت» جامعه نداشت و به عبارتی در نظم جدید بی‌حاصل بود، در دهۀ اول انقلاب میدان هنر نه‌تنها از سوی دولت و دیگر بخش‌ها نظیر وزارتخانه‌ها، بانک‌ها، شرکت‌های خصوصی و مطبوعات حمایت نشد، بلکه به‌دلیل کاهش خودمختاری‌اش در مواجهه با میدان قدرت، با بحرانی درونی در باب مشروعیت نیز روبه‌رو شد.

جدال برای به‌زیرکشیدن هنر مشروع و بازتعریف از مفهوم هنرمند

با شرحی که از تاریخچۀ میدان هنر داده شد، حال باید بررسی کنیم هنرمندان برای تغییر جایگاهشان در میدان هنر چه راهبردهایی را مدنظر قرار دادند. همان‌طور که در بخش روش توضیح داده شد، این مقاله جایگاه دو تن از هنرمندان را تحلیل می‌کند. کسانی که در دوران قبل از انقلاب به‌عنوان کنشگران تازه ازراه‌رسیده و طغیانگر در میدان حاضر بودند و بعد از انقلاب هرکدام سبک و رویکردی دیگرگون را در پیش گرفتند مطالعه می‌کند. اگر مجموعه نقاشی‌های این دو هنرمند را با ایدۀ راهبرد ناآگاهانه هنرمند در میدان هنر بررسی کنیم، شاید تبیین درستی از تغییر و دگرگونی در سبک آثار خلق‌شدۀ آنان در سال‌های پس از انقلاب برای ما عیان شود. مسلمیان و چلیپا به‌عنوان گروه تازه‌واردان در حاشیۀ میدان قرار گرفته‌اند. درواقع این هنرمندان در مقابل هنرمندان مدرنیست که از سرمایۀ اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی بالایی بهره‌مند بودند، هنرمندانی با سرمایۀ کم و تحت سلطه قرار دارند. موقعیت برتر و مسلط در اختیار و تحت تملک هنرمندان انتزاع‌گرا است که از حمایت‌های کامل دولتی در جهت ترویج مشروعیتشان بهره‌مندند. این دارندگان جایگاه برتر، کسانی هستند که طی سالیان گذشته در درون میدان و در تاریخ میدان موفق شده‌اند سرمایۀ خاص بیشتری برای خویش بیندوزند. آن‌ها راهبردهای محافظه‌کارانه و تدافعی را در پیش می‌گیرند. این هنرمندان براساس انبوهی از روابط متقابل درون میدان، در تقابل با تازه‌واردان، نورسیده‌ها و دیرآمدگان قرار می‌گیرند که سرمایۀ خاص چندانی ندارند. اکنون این دارندگان جایگاه مسلط به جدوجهد از هنر بی‌غرضانه و بی‌طرفانه، هنری ناب با رویکردهای غیرمتعهد سخن می‌گویند.

اما این هنر ناب و خالص فقط در صورتی برخوردار از ارزش و معنا است و فقط در صورتی وجود دارد که توسط تماشاگرانی درک شود. تماشاگرانی که توانایی خیره‌شدن به

تصویری ناب انتزاعی را مستقل از هر اشاره‌ای به واقعیت بیرونی دارند. درواقع این نگاه، محصول نوعی خبرگی زیباشناختی است که به‌نحوی پنهان و ضمنی کسب شده است. از این‌رو هنر مدرن و انتزاعی همواره این داعیه را مطرح می‌کند که برای چشم تماشاگر عام تولید نمی‌شود. مخاطب عام کسی است که از این موهبت خاص بی‌بهره مانده است. این هنر ناب برای تماشاگری عرضه می‌شود که قادر است اثر هنری را همان‌طور که اثر اقتضا می‌کند (یعنی به‌عنوان چیزی در خود و برای خود، به‌عنوان شکل و نه کارکرد) درک کند. قطعاً این حصول نگاه ناب به آثار هنری با شرایط ویژه‌ای در زمینهٔ اکتساب و قابلیت فردی (عادت‌واره) مرتبط است. به دیگر سخن، مخاطب هنر به‌عنوان مصرف‌کننده درست همتای هنرمند در مقام تولیدکننده، در بازی میدان هنر نقشی اساسی ایفا می‌کند و هردو به یک نسبت بازیگران میدان هستند؛ بنابراین در سال‌هایی که هنر انتزاعی و مدرن به‌عنوان هنر مشروع و مسلط ایران درنظر گرفته می‌شد، از آنجا که مردم عادی در گروه مخاطبان این آثار طبقه‌بندی نشده بودند و به شکلی نانوشته از این دسته‌بندی حذف شده بودند، در کنشی ناآگاهانه، خود شروع به حذف هنر انتزاعی زدند.

از این‌رو هنرمندان تحت سلطه، گفتمانی را در پیش می‌گیرند که در تقابل و تضاد کامل با این هنر مشروع یعنی هنر انتزاعی قرار داشت: هنری اعتراضی و متعهد. در این راهبرد براندازانهٔ تازه شکل‌گرفته، نه‌تنها هنرمند در مقام دانای کل، این رسالت را داشت که هنری آگاهی‌بخش متناسب با مقتضیات جامعه تولید کند، بلکه از دیگر سو می‌بایست اثری خلق می‌کرد که مخاطب عام توانایی درک و تحلیل آن را داشته باشد. از این جهت شیوهٔ بیان رئالیستی و اکسپرسیونیستی برگزیده شد که برای عموم مردم و نه اقلیتی خاص، قابل‌فهم باشد. با این گفتمان براندازانه و انتقادی، نقاش عارف‌مسلک ایرانی که در انزوای درویشانهٔ خود مشغول به آفرینش هنری انتزاعی و معناگرایانه بود، ناگهان جایش را به شخصیتی اجتماعی، معترض و سیاسی داد. نقاشی اعتراضی و انقلابی به خیابان‌ها و به کنار انقلابیون آمد و فضای عمومی شهر را در تسخیر خود گرفت و با حضورش معنای خیابان را دگرگون ساخت. آثار نقاشی دیگر نه به‌عنوان اشیایی لوکس، زندانی و محصورشده در فضای گالری و موزه‌ها بلکه به‌مثابهٔ یک ابزار سیاسی، وارد عرصهٔ عمومی شده بودند: فارغ از تمام قضاوت‌های زیبایی‌شناسانه در باب سبک و فرم و

مسائل تکنیکی. به‌جرئت می‌توان گفت این تنها باری بود که نقاشی ایران، هرچند کوتاه توانسته بود فعالانه در میان تودهٔ مردم حضور داشته باشد (تصاویر ۱ و ۲).

شاید بتوان گفت یکی از مشکلات بزرگی که نقاشی نوگرای ایران در آن سال‌ها از آن رنج می‌برد و نقاشی اعتراضی به بهترین نحو از آن استفاده و به‌عنوان اهرم فشار و عنصر براندازانهٔ مشروعیت، آن را مطرح کرد، قطع کامل رابطهٔ هنر مدرن با تجربهٔ زیستهٔ مردم بود. درواقع آنچه نقاشی اعتراضی و متعهد را از نقاشی مدرن متمایز می‌کرد، این نکتهٔ مهم بود که این نقاشی برای گروهی از خواص جامعه تولید نمی‌شد و برای عموم مردم قابل‌فهم بود و هرگز انگارهٔ پیامبرانهٔ اثر هنری خودبسنده با شعار «هنر برای هنر» را به‌طور مطلق بر خود نمی‌پذیرفت؛ بنابراین این هنرمندان با ارائهٔ آثار مردمی، مسئلهٔ تعهد اجتماعی و دینی هنر را در مقابل نظریهٔ هنر برای هنر مطرح کردند. «تصور بر این بود که در عرصهٔ نقاشی، روشنگری اذهان به مدد زبانی میسر است که مخاطبان توانایی درک آن را داشته باشند و این امر با واقع‌گرایی امکان می‌یافت. از جنبهٔ دیگر، معنای ضمنی روشنگری اذهان این بود که هنرمند می‌باید خود را در مقام دانای آگاهی‌بخش ببیند. بدین‌ترتیب نقاش کسی بود که می‌توانست با آثارش، محتوای ذهنی مخاطبان و سپس جهان را تغییر دهد» (بقراطی، ۱۳۸۸: ۱۱۱-۱۱۲).

سرانجام با وقوع انقلاب و دگرگونی در جامعهٔ ایران، به‌ویژه در باورهای مردم و طرح مقولهٔ هویت‌گرایی و به‌خصوص هویت‌گرایی دینی، مفاهیم و ارزش‌های جدیدی مانند «رسالت هنرمند» و «هنر متعهد»، وارد ادبیات رسمی و مشروع هنرهای تجسمی شد. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نقش ویژه‌ای در ترویج و تبیین مباحث نظری هنر انقلابی و دینی در غالب انتشار کتاب‌ها، سخنرانی‌ها و مقالات ایفا کرد. بدین‌سان برخی هنرمندان و صاحب‌نظران با تولید متون نظری و انتشار آن در مجلات و ماهنامه‌ها تلاش کردند تا در قوام‌بخشیدن به مشروعیت به این هنر نوظهور مردمی نقشی مؤثر ایفا کنند. دراین‌باره می‌توان به سخنرانی آیت‌الله بهشتی به تاریخ ۱۳۵۸/۰۸/۳۰ دربارهٔ هنر مکتبی، سخنان امام خمینی دربارهٔ هنر در *صحیفهٔ نور* (۱۳۶۸، ج ۱۹: ۳۰) نوشتهٔ جواد محدثی با کتاب *هنر در قلمرو مکتب* (۱۳۶۵) اشاره کرد. همچنین مرتضی آوینی در مقاله‌ای با عنوان «منشور تجدیدعهد با هنر» (۱۳۶۸) در قالب یک مانیفست جامع، آشکارا از مسئولیت و تعهد هنرمند دردمند در برابر مسائل اجتماعی دفاع کرد. وی با تفسیر و

تحلیل آرای امام خمینی دربارۀ هنر، اصطلاح هنرمندان فرزانه را پیش کشید و بر همبستگی میان هنر و آگاهی تأکید کرد: «هنر عین پیام و تعهد است و انتزاع این دو از یکدیگر و انکار نسبتی که مابینشان وجود دارد، از اصل بی‌معناست و محال... و عاقبت این کار به جنونی مذموم می‌انجامد؛ چرا که هنر در اصل و ذات خویش عین حکمت و معرفت و تفکر است» (آوینی، ۱۳۶۸: ۱۲). در این گفتمان تازه شکل‌گرفته، هنرمند به‌عنوان انسانی آزاد، این مسئولیت دینی و اخلاقی را بر دوش داشت که به واقعیت جهان، جامعه و مسائل انسانی توجه کند و اذهان مخاطبانش را روشن سازد؛ برای مثال در مقاله‌ای که به بهانۀ برگزاری دو نمایشگاه نقاشی در دو سوی دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۸ در نشریۀ سروش با عنوان «هنر در سطح خیابان» منتشر شد، آمده است: «ارائۀ خیابانی هنر، رابطه‌ای ساده و به‌مراتب مؤثرتر از گذشته با مردم برقرار کرده است و همین رابطۀ ساده امکان داده است تا هنر در سطح خیابان و در جریان زندگی روزمرۀ مردم و زندگی و مبارزه‌شان وارد و به‌کار گرفته شود. هنری که از مردم برخاست، توانسته است با مردم به‌عنوان خالق و مخاطب و صاحب نیاز و داور اصلی و بیننده، همراهی و همفکری و همسرایی و هماهنگی داشته باشد. این مهم‌ترین و بزرگ‌ترین اتفاقی است که در برابر نیازهای متقابل «مردم و هنر» و «هنر و مردم» روی‌داده است» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۴۹). براساس این گفتمان، هنر انقلاب «هنری مردمی است، اما این مردمی‌بودن با عوام‌زدگی و ابتذال یکی نیست و از زیبایی و غنای آن نمی‌کاهد» (تجدید میثاق، ۱۳۷۸: ۹۶).

اکنون با قوانین تازه تصویب‌شدۀ میدان هنر، مرکز ثقل میدان در سلطۀ هنرمندان حوزۀ هنری قرار گرفته بود و آن‌ها می‌بایست در مقابل دو رویکرد اعلام موضع می‌کردند. از یک طرف، هنر مدرن و انتزاعی چون دسیسۀ فرهنگ بورژوازی تلقی شده بود، مشروعیتی نداشت و از طرف دیگر نقاشی اعتراضی پیش از انقلاب که یک سر طیفش روشنفکری چپ مارکسیستی و سر دیگرش روشنفکری راست لیبرال بود، پس از انقلاب مورد تصفیۀ کامل قرار گرفته بود و از دل این دو جریان، هنر انقلاب یا هنر مکتبی شکوفا شده بود؛ یعنی همان هنری که توسط هنرمندان حوزۀ هنری تولید و ترویج می‌شد. بدین‌ترتیب در بافتار جدید، میدان مبارزۀ تازه‌ای آغاز شده بود. هنرمندان حوزۀ هنری اینک در سلک محافظه‌کاران قرار داشتند و از راست‌آیینی دفاع می‌کردند. برای آن‌ها نقاشی تنها هنر نبود، بلکه نوعی از مبارزه تلقی می‌شد. از همین‌رو آن‌ها در سال‌های ابتدایی انقلاب و با شروع جنگ کوشیدند از خشونت جنگ بکاهند و درون‌مایۀ

آثارشان لحنی معصومانه و ستمدیده پیدا کرد. هنرمندان حوزه با بهره‌گیری از نقوش، فرم، مضامین و نشانه‌های مذهبی محتوای جنگ را مانند امری مقدس به نمایش گذاشتند؛ به‌طوری‌که جنگ موهبتی الهی تلقی شد. در این آثار، جنگ جنبهٔ رئالیستی ندارد، بلکه صورتی سمبولیکی و رمانتیسمی به خود گرفت. هنرمندان به ویرانی، مرگ، جراحت و سیاهی جبهه‌های جنگ صورتی بهشتی و اهورایی بخشیدند. چلیپا نمونهٔ بارز هنرمندانی است که هنر را همواره متعهد و «در راستای تفسیر شعایر اسلامی می‌بیند، هنرمندانی که معتقد بودند: «ما باید اصل را بر تعهد بدانیم» و «هنرمند باید رو در روی باطل در هر لباسی که هست بایستد و ارزش‌های عمیق و سازنده را به تصویر بکشد» (چلیپا، ۱۳۹۱: ۸۷).

در مقابل هنرمندان حوزه، دگراندیشان قرار داشتند که به‌دنبال به‌زیرکشیدن ارزش‌های کمابیش رادیکال موجود و بازتعریف دوبارهٔ قواعد میدان بودند. کسانی که در هیاهوی انقلاب و سال‌های ابتدایی پس از آن، از مسئولیت هنرمند در قبال روشنگری اذهان عمومی سخن می‌گفتند، خیلی زود به این نتیجه رسیدند که هنر متعهد از زبان بصری ساده‌فهم و بدون ایهامی برخوردار است و نمی‌تواند منعکس‌کنندهٔ هویت حرفه‌ای یک هنرمند باشد. آثار مسلمیان نمونهٔ خوبی از این تغییر رویکرد را نشان می‌دهد. هنر او که در سال‌های قبل از انقلاب بازتابی صریح از ایدئولوژی‌های سیاسی و اجتماعی بود، در سال‌های جنگ بیانی انتزاعی و اکسپرسیونیستی به خود گرفت. او در مواجهه با واقعیت‌های اجتماعی–فرهنگی تفسیری شخصی را در پیش گرفت و فرایند خلق برای او به کشف تناقضات و پیوندها، تداوم و انقطاع و کاوش در انگارهٔ زیبایی در برابر واقعیت تبدیل شد. مسلمیان دربارهٔ روند دگرگونی در آثارش این‌گونه سخن می‌گوید: «اگر نقاشی‌های مرا متناسب با دوره‌های اجتماعی–سیاسی مدنظر قرار دهید، قابل‌لمس‌تر باشد. حرکت من از یک هویت جمعی به یک هویت فردی معناگرا آغاز می‌شود. ذهنیت تغزلی و تراژیک من موقعیت دیالکتیکی زندگی را بازتاب می‌دهد. برای من، تنها یک بخش خاص از زندگی جالب توجه نیست؛ زیرا مسائل گوناگونی هستند که در کنار هم برای من اهمیت دارند و در کارهایم مطرح می‌شوند» (مروری بر آثار نصرت‌الله مسلمیان در موزه ملک:۱۳۹۴). می‌توان این تغییر راهبردی محسوس در بیان هنری را با بررسی دو اثر –با یک مضمون واحد (زن و جنگ)– از هر دو هنرمند مشاهده کرد (تصاویر ۳ و ۴).

تابلو «کویر» اثری با موضوع جنگ از کاظم چلیپا است. سوژۀ اصلی تابلو یک زن است: زنی ستم‌کشیده، معصوم و اندوهگین. زنی که در آثار حوزۀ هنری همواره نقشی در سایه را ایفا می‌کند. در این گفتمان، نقش زن عمدتاً یک نقش درجۀ دوم است. او می‌تواند مادر، خواهر یا همسر سربازی به‌جبهه‌رفته باشد. زنی که در گفتمان حوزۀ هنری یا نقش پرستار را به‌عهده دارد یا چشم‌انتظار بازگشت رزمنده است یا در سوگ شهید وطن به داغ نشسته است. همان زنی که به‌ندرت در متن جنگ حاضر است. قامتش زخمی، تکیده و پریشان است و چهرۀ فروافتاده‌اش گویای مظلومیتی است که به وی رفته است. او سبد شقایقی در آغوش دارد؛ شقایقی که در دل کویر روییده است. شقایق می‌تواند نماد شهدای به‌جامانده از جنگ باشد که در آغوش این زن که نماد مادر وطن است، آرام گرفته‌اند. در منتهای سمت چپ تصویر و در انتهای این خانۀ ویرانه، دری به روی باغ آزادگی، بهشت عدن و روشنی گشوده شده است. گرچه هنرمند می‌کوشد این ایده را منتقل کند که استقامت و صبر به نیکی و سعادت می‌انجامد، این سوژۀ مظلوم، محنت‌زده و رنجور، بیش از آن‌که امید را در دل مخاطب بپروراند، سبب برانگیختن شفقت، دلسوزی بیننده شده است.

تابلوی دوم یکی از آثار مربوط به مجموعۀ جنگ نصرالله مسلمیان است که «زیبای سوخته» نام دارد. گرچه مضمون جنگ مدنظر هنرمند بوده است، او در شیوۀ بیان، رسانه و زبان تصویری، شیوۀ متفاوتی را اتخاذ کرده و نظام معنایی جدیدی را هم مغایر با نقاشان حوزه ارائه داده است. سوژۀ اصلی این تابلو نیز یک زن است، اما در اثر مسلمیان پیکر زن استوار و تنومند ایستاده است. این اثر اگرچه به جنگ میان ایران و عراق اشاره دارد، می‌تواند بیانگر فاجعۀ جنگ در معنای کلی آن نیز باشد. در اینجا زنی را در کرانۀ تابلو بر فراز ویرانه‌ها می‌بینیم. «این زن نه‌تنها می‌تواند نمایانگر یک زن ایرانی، افغان یا عراقی باشد، بلکه نیم‌رخ یونانی ونوس‌وار او، نمایندۀ تصویری عام از زنی است که بر بقایای تمدنی بی‌رحم، تمدنی درعین‌حال سازنده و ویرانگر، مبهوت مانده است... . در اینجا، زن به‌واسطۀ سربرافراشتنش بر فراز ویرانه‌ها و نظاره‌کردن که نمادی از دستیابی به آگاهی است، دیگر نه در قالب آن موجود منفعل و پذیرای همیشگی –نقشی که همواره از طرف تاریخ بر او تحمیل شده است– بلکه در هیئت یک انسان به‌پاخاسته در برابر جبر تاریخی ظاهر می‌شود و در این لحظه، با دست‌یافتن بر این آگاهی است که خود به‌عنوان یک واقعیت مطلق و یکپارچۀ تاریخی از هم می‌پاشد» (گلستانه، ۱۳۹۰: ۳۶).

به‌طورکلی می‌توان گفت یکی از بهترین راهبردهای موجود برای تغییر جایگاه هنرمند در میدان، راهبردی است که در آن هنرمند، چندان چشم به مشتریان خود، یعنی آنچه مخاطب خوانده می‌شود، ندوخته است، بلکه نگاهش بیشتر معطوف به رقبایش در میدان است و نزاعی بر سر تثبیت معانی جدید با آنان را در پیش می‌گیرد. اگر نقاش حوزه در آثارش با موضوع جنگ تلاش می‌کند از واقعهٔ جنگ تصویری مقدس و عرفانی ارائه دهد[۱]، نقاش دگراندیش این روزها مصمم است تا فاجعهٔ جنگ را با تمام هولناکی و ویرانی‌اش به تصویر کشد و نمایان سازد. اگر نقاش حوزه، به حادثهٔ مرگ رزمنده در جبهه، صورتی اهورایی و عرفانی می‌بخشد و شهادت را راه سلوک و ارتقای روح تعبیر می‌کند، نقاش دگراندیش در آثارش مرگ را یک مصیبت بزرگ، نوعی خسران و فقدان ترجمه و تصویر می‌کند.

بدین‌ترتیب می‌توان تغییر موضع هنرمندان دگراندیش را در سال‌های پس از انقلاب این‌گونه تبیین کرد که هنرمند معترض در حاشیه که در سال‌های پیش از انقلاب از هنر ساده‌فهم و مردمی سخن می‌گفت، در سال‌های پس از انقلاب و تغییر موازنه در قدرت، درگیر مبارزهٔ تازه‌تری شد. این بار مبارزه بر سر انحصار خشونت مشروعی درگرفت که حوزهٔ هنری پیشرو آن بود. از این جهت هنرمند دگراندیش نگاهش چندان به مخاطب نیست، بلکه توجه ویژه‌اش به حوزهٔ هنری و تولیدات هنرمندان انقلاب است. برای این کار او نیاز نداشت مستقیم به حوزهٔ هنری ارجاع دهد، بلکه فقط کافی بود سلیقه و تمایلات خاص آن را تعقیب کند تا بتواند موضعی علیه جناح رقیب بگیرد. اگر در سال‌های پیش از انقلاب، هنرمندان معترض بر علیه هنر نوگرا شوریدند، مهم‌ترین دستاویزشان برای سلب مشروعیت، همه‌فهم نبودن آن هنر و تولید برای مخاطب خاص بود. از این جهت برای کسب اعتبار، از هنری دفاع کردند که می‌بایست برای عموم مردم قابل‌فهم باشد. در سال‌های پس از انقلاب و با حاشیه‌نشینی دوباره، آن‌ها برای به‌چالش‌کشیدن هنر مسلط دوران و سلب مشروعیت هنر حوزه، دقیقاً از همین مسیر و راهبرد استفاده کردند. درواقع مخاطبان هنر حوزه بیشتر تودهٔ مردم بودند و هنرمندان اغلب بر آن بودند که اثر خود را

[۱]. برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به پایان‌نامهٔ سارا آل‌علی با عنوان «تحلیل تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی-اجتماعی در دورهٔ انقلاب اسلامی و دورهٔ پساانقلاب در ایران سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۶۸» فصل چهارم: یافته‌های تحقیق، از صفحهٔ ۵۳ تا ۹۵.

برای آن‌ها به انگارۀ روشنگری، همراهی، تأکید یا تعمیق باورها و نظایر آن اجرا کنند. با اتمام جنگ و تغییراتی که همراه با بهبود شرایط و امکانات زیستی رخ داد. میدان هنر هم تا اندازه‌ای از وابستگی کامل بیرون آمد. بازشدن گالری‌ها، برگزاری دوسالانه‌ها و جشنواره‌های هنری، ورود تازه‌واردان به میدان (افزایش تعداد دانشجویان هنر) موجب شد تا هنرمندان انقلابی با ذهنیتی آزادتر و با دسترسی بیشتر به گفتمان‌های جهانی در بازتعریف دنیای پیرامون خود به نگرش و ذهنیت‌ها و نیز تکنیک‌های متنوع‌تری روی بیاورند. هنرمندان در حاشیه قرارگرفته در سال‌های پس از انقلاب، در کنار نیروی جوان به‌صحنه‌آمده در اواخر دهۀ شصت، قافله‌ای ساختند که هنرمندان حوزه برای عقب‌نماندن از آن (تغییر شرایط) به تغییر موضع خود دست زدند و به کسب تجربه‌های نوین پرداختند؛ به‌طوری‌که گاه تمایز آثارشان با دورۀ قبل بسیار مشهود و با هنرمندان نو ناممکن است. در این زمان تقریباً اکثر هنرمندان (هنرمندان حوزه و دگراندیش) جامعۀ هنری و محافل دانشگاهی را هرچند بسیار محدود بود، مخاطب اصلی خود قرار دادند و هردو طیف خواستار بازگشت به قاعدۀ اصلی میدان شدند؛ «بنابراین، اگر خاستگاه هنرمند در حدود دهۀ اول انقلاب نوعی خدمت، همراهی و تعهد اجتماعی بود، در سال‌های بعد و درواقع در دهۀ دوم انقلاب به این سو، پذیرش و مقبولیت در جامعۀ هنری به‌عنوان «هنرمند» برای او اصالت یافت» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

بدین‌ترتیب با پایان‌یافتن جنگ تحمیلی و گذر از روزهای پرالتهاب آن، بدگمانی نسبت به نقاشی انتزاعی در نیمۀ دوم دهۀ ۱۳۶۰ بازنگری شد و بسیاری از نقاشان انقلابی از همان شگردهای بصری و سبک‌های زبانی در کارشان بهره گرفتند که پیش‌تر آن را با برچسب طاغوتی مهروموم کرده بودند. این چرخش گفتمانی را می‌توان در مقاله‌ای که به مناسبت نمایشگاه دوسالانۀ طراحان تهران در موزۀ هنرهای معاصر تهران در سال ۱۳۶۶ برگزار شد، مشاهده کرد: «هنر مدرن در ایران را باید بی‌ارتباط با روابط افراد دانست؛ همان‌گونه که آثار کمال‌الملک بی‌ارتباط با پروندۀ شخصی او با دربار مورد توجه قرار می‌گیرد. هنرمندان مدرن قبل از انقلاب نیز جدای از پروندۀ هنر طاغوتی هستند» (بی‌نا، ۱۳۶۶: ۱۴۵)؛ یعنی چرخش از فرم‌گرایی انتزاعی به مضمون‌گرایی که در اواخر دهۀ ۱۳۵۰ و نیمۀ اول دهۀ ۱۳۶۰ وجود داشت، به‌تدریج به فرم‌گرایی در سال‌های پس از جنگ انجامید. در این زمان می‌توان گفت تعصبات ضدغربی فروکش کرده بود و راه برای توجه به کارکردهای هنر انتزاعی در نزدیکی روحیات

اسلامی و سنت نگارگری از سویی و توجه به هویت ایرانی از سوی دیگر برای برخی از هنرمندان حوزه باز شد. «آرامش هنر انتزاعی در این زمان بهانهٔ خوبی برای دور شدن از فضای پرالتهاب جنگ و احیاناً نقدهای مرتبط با آن بود. این امر از سویی بنا به تعبیر بسیاری که نزدیک‌ترین نقاشی به تعریف فقه اسلامی، نقاشی آبستره است» (آغداشلو، ۱۳۷۹: ۱۶۰) دلیلی منطقی دانسته شد. حکومت که در آن زمان نیاز به محکم‌کردن پایه‌های خود داشت، حال نیاز به آرامش پس از طوفان را احساس می‌کرد. هنر انتزاعی با وجهی بی‌طرفانه در کنار دیگر هنرهای ذکرشده این مسئولیت را به عهده گرفت، اما هنر انتزاعی‌ای که هنرمندان حوزهٔ هنری ارائه می‌دادند برخلاف تعریف غربی‌اش (توجه به فرم ناب)، با نسبت‌دادن معنا و مضمون به اثر و در مواردی کاربردی‌کردن آن مورد استفادهٔ دوسویه قرار گرفت؛ برای مثال کاظم چلیپا شیوهٔ بیان خود را متناسب با محتوای جدید آثارش به‌سمت نوعی سبک انتزاعی معنوی و عرفانی سوق داد (تصویر ۵). هنرمند کوشیده است تا با استفاده از نمادهای آیینی، تصویری سرتاسر فرمیک از واقعهٔ عاشورا ارائه دهد. اگرچه بیان سمبلیک در آثار گذشتهٔ او نیز نمایان بوده است، در دههٔ دوم انقلاب شیوهٔ بیان در آثار این هنرمند به‌سمت نوعی هنر انتزاعی و فرم‌گرا گرایش پیدا کرد؛ گرچه باز هم تأکید اصلی بر مضمون و محتوای ایدئولوژیک بود. او معتقد است «هنرمند انقلاب برای بیان موضوع خود می‌تواند از هر زبان هنری استفاده کند؛ زیرا مهم بیان موضوع مورد نظر است. بر همین اساس ما می‌توانیم از تکنیک و روش اکسپرسیونیست‌ها استفاده کنیم. می‌توانیم از روش سوررئالیست‌ها بهره بگیریم؛ چرا که اصل محتوا است» (چلیپا، ۱۳۸۹: ۸۷).

از این‌رو پس از واقعهٔ جنگ و با شروع دههٔ ۱۳۷۰، هر دو طیف از هنرمندان که در پیش از انقلاب، همراه و همسو با مسائل اجتماعی پیرامونش، اندیشهٔ انقلاب را مانند روح در کالبد فرم و ساختار اثرش عیان و نمایان کرده بودند. اکنون ناگزیر بودند برای پذیرفته‌شدن در میدان هنر به قاعدهٔ اصلی و شالودهٔ بنیادی این میدان رجوع کنند؛ یعنی هنری بی‌غرضانه، بی‌طرفانه، خالصانه و رها از هرگونه جانبداری سیاسی یا اجتماعی را پیش‌رو قرار دهند تا بدین‌ترتیب هویت حرفه‌ای خویش را بازسازی کنند؛ بنابراین ضرورت حکم می‌کرد بر هدف جدیدی متمرکز شوند: دستیابی به زبانی خالص‌تر از پیش و شخصی‌شدن هرچه بیشتر این زبان. از این حیث، هنرمند با خودکاوی و تردید، به بازنگری دربارهٔ وظایفش به‌عنوان یک هنرمند، ظرفیت

هنر نقاشی، رابطۀ فرم و محتوا، رابطۀ زبان و واقعیت دیدنی و اهمیت زبان شخصی به‌عنوان شاخصۀ هویت حرفه‌ای تأکید کرد؛ برای مثال مسلمیان در میزگردی با عنوان تأثیر انقلاب در نقاشی معاصر ایران، برای دفاع از آز رویکرد تازه‌اش در نقاشی، این‌گونه اظهار می‌دارد که درواقع «در تجربۀ هنر معاصر واکنش نقاشانه، به اتکای جنبه‌های روان‌شناختی فردی و اجتماعی هنرمند، خود را به شکل ساختار نقاشانه نشان می‌دهد... بحث توصیف الان بحثی فرعی شده و آنچه عمده است نحوۀ بیان است... بعضی نقاشان از بحث توصیف عبور کرده‌اند و درواقع نقاشانه عبور کرده‌اند... از این منظر، تصور من این است که تأثیر وقایع اجتماعی هنوز در نقاشی ما حضور دارد: منتهی به شیوۀ متناسب با استحالۀ خودش از نظر زمانی و تاریخی» (تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران، ۱۳۷۸). از این‌رو زبان یا زبان‌هایی که بعدها در کار بسیاری از هنرمندان شکل گرفت، دیگر صرفاً زبان روایی نبود، بلکه زبان برگزیدۀ آنان در بیان مفاهیم مورد نظرشان، حتی در بیان مضامین اجتماعی نیز به‌سمت زبانی چندپهلو، پیچیده و کاملاً شخصی کشیده شد.

درنهایت باید گفت مهم‌ترین راهبردی که هردو طیف از هنرمندان برای حفظ جایگاه خود در میدان، در پیش گرفتند و برگزیدند، ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین رویکرد بود: یعنی به‌سمت هنری پیش رفتند که کمتر عمومیت‌یافته، تنزل‌یافته و کم‌ارزش شده بود. آثار هنری مانند هر محصول دیگری، به میزانی که شمار مصرف‌کنندگانشان افزایش پیدا کند، ارزش تمایزدهنده و قدرت جادویی خود را از دست می‌دهند. آنچه ارزش را به‌وجود می‌آورد و سبب می‌شود اثر هنری به‌مثابۀ یک شیء مقدس واجد اهمیت و اعتبار قلمداد شود و قدرتی جادویی بیابد، تبانی کلیۀ کنشگران در نظام تولید کالاهای مقدس (هنر) است. البته این تبانی کاملاً ناخودآگاه است (بوردیو، ۱۳۹۵: ۲۰۲-۲۰۳). باید این نکتۀ بسیار مهم را در نظر داشت که این اعادۀ حیثیت کاملاً صادقانه و بی‌غرضانه صورت می‌گیرد؛ زیرا این رفتار حاصل تعامل ناآگاهانه میان عادت‌وارۀ هنرمند و موقعیت او در میدان است.

نتیجه‌گیری

انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ سرآغاز تحولی عظیم در پهنۀ سیاسی و اجتماعی جامعۀ ایران بود، اما این تغییرات به شکل آشکاری در سال‌های پیش از انقلاب در نقاشی‌های اعتراضی قابل‌مشاهده است. درواقع نقاشی اعتراضی که نطفۀ آن در حدود سال ۱۳۵۴ توسط گروهی از دانشجویان

دانشگاه تهران تحت هدایت هانیبال الخاص شکل گرفته بود، در برابر جریان هنر مسلط آن روزها یعنی هنر انتزاعی و مدرن آن دوران قد علم کرد. بدین‌ترتیب نسل جدیدی از هنرمندان معترض جوان تحت تأثیر نظریات مارکس و گرایش‌های سوسیالیستی با حضوری پرشور و پررنگ وارد عرصهٔ نقاشی شدند. این گروه از هنرمندان با نفی شعار «هنر برای هنر» و جهت‌گیری‌های حزبی و نگرش‌های ایدئولوژیک خود و با رویکردی مردمی علیه هنر نوگرای ایران –که تحت حمایت کامل مادی و معنوی حکومت قرار داشت و نهایت تلاش آن برای ملی‌شدن به مکتب سقاخانه ختم شده بود– شوریدند.

با استقرار نظام اسلامی و به‌حاشیه رانده‌شدن و طرد هنر مدرن و انتزاعی، هنر رسمی کشور باز هم دستخوش تغییر و دگرگونی‌های فراوانی شد. در ادامه هنرمندان معترض انقلابی در دو شاخه مسیر خود را از یکدیگر منفصل کردند. گروهی با گرایش‌های مذهبی قوی‌تر به حوزهٔ هنری پیوستند و تحت لوای یک نهاد تازه‌تأسیس اما مشروع به ادامهٔ فعالیت خود پرداختند و گروه دیگر که از شعارهای ایدئولوژیک سرخورده و ناامید بودند، بدون حمایت‌های دولتی، در سایه و خفا به فعالیت خود ادامه دادند. بعدها گروه اول نقاشان انقلاب یا نقاشان حوزه لقب گرفتند و گروه دوم به نقاشان دگراندیش تغییر نام دادند. این هنرمندان کسانی بودند که در سال‌های پس از انقلاب مسیر، سبک و جهان‌بینی بسیار متفاوتی را در آثارشان پیگیری کردند.

اگر میدان نقاشی ایران را در سال‌های پیش از انقلاب و پس از آن با ایدهٔ راهبرد ناآگاهانهٔ هنرمند برای حفظ جایگاه خود در میدان بررسی کنیم، این دگردیسی قابل‌تحلیل و توضیح است. نقاشان معترض انقلابی درواقع دانشجویان جوان و تازه‌وارد و عموماً از طبقات ضعیف و تحت سلطهٔ جامعه هستند که بنا بر شرایط زیسته، از سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی یا اجتماعی چندانی برخوردار نیستند. از دیگر سو چون قوانین بازی را خوب نمی‌دانند، از سرمایهٔ خاص میدان هنر نیز بی‌بهره مانده‌اند. این گروه درست در برابر نقاشان کهنه‌کار و مسلط قرار دارند که از تمام سرمایه‌های میدان اشباع هستند؛ زیرا سال‌ها در درون میدان بازی کرده‌اند و با قاعدهٔ آن مأنوس شده‌اند. نقاشان کهنه‌کار از قانون اساسی میدان هنر دفاع می‌کنند؛ یعنی هنر انتزاعی که هنری قائم‌به‌ذات و استوار بر خود، بدون هیچ وابستگی به دیگر میدان‌ها است؛ زیرا قاعدهٔ بازی در هر میدانی از جمله میدان هنر این‌چنین است: هرچه غیروابسته‌تر، اصیل‌تر و ناب‌تر؛ بنابراین آن‌ها

به‌طور آشکار رویکرد «هنر برای هنر» را در پیش دارند و راهبرد محافظه‌کارانه را برای تثبیت جایگاهشان اجرا می‌کنند. از این جهت هنرمندان تحت سلطه، گفتمانی را در پیش می‌گیرند که در تقابل و تضاد کامل با هنر مشروع قرار دارد: یعنی هنری وابسته و متعهد. هنری که سخنگوی دیگر میدان‌ها است: میدان سیاست، قدرت و ایدئولوژی مسلط. گفتمانی که در آن هنرمند وظیفه دارد صدای طبقات رنج‌کشیده باشد و به سبب همین وابستگی به دیگر میدان‌ها ناچار است هنری خلق کند تا برای عموم مردم و نه‌فقط برای گروهی خاص، قابل‌فهم باشد.

اما در سال‌های پس از انقلاب، با تغییر شرایط اجتماعی و فرهنگی و در حاشیه قرارگرفتن دوبارۀ این هنرمندان، آن‌ها برای تغییر جایگاه خود در میدان، برای بار دوم، راهبرد دیگری را در پیش گرفتند که درواقع ساده‌ترین رویکرد بود. در این راهبرد، هنرمند چندان چشم به مشتریان خود، یعنی آنچه مخاطب خوانده می‌شود، ندوخته است، بلکه نگاهش بیشتر معطوف به رقبایش در میدان است و نزاعی بر سر تثبیت معانی جدید با آنان را در پیش می‌گیرد. از این‌رو اگر نقاش حوزه از هنر مردمی، ساده‌فهم و ایدئولوژیک سخن می‌گفت، این هنرمندان به این نتیجه رسیدند که هنر متعهدی که از زبان بصری ساده‌فهم و بدون ایهامی برخوردار است، نمی‌تواند منعکس‌کنندۀ هویت حرفه‌ای آنان به‌عنوان یک هنرمند باشد؛ بنابراین برای بیان تصویری خود نیاز به زبانی شخصی‌تر، پیچیده‌تر و دشوارتر دارند. بدین‌ترتیب هنرمند دگراندیش درگیر تجربه‌های تازه‌تری شد و نوجویی‌هایی را دنبال کرد. از این‌رو زبان یا زبان‌هایی که در کار بسیاری از این هنرمندان شکل گرفت، دیگر صرفاً زبان روایی نبود، بلکه زبان برگزیدۀ آنان در بیان مفاهیم مورد نظرشان، حتی در بیان مضامین اجتماعی نیز به‌سمت زبانی چندپهلو، پیچیده و کاملاً شخصی کشیده شد.

اما در مطالعۀ آثار هنرمندان انقلابی باید این مهم را یادآور شد که مسلم است که نظام جمهوری اسلامی برخلاف رژیمی مانند شوروی هیچ‌گاه هنرمندان را به ارائۀ سبک و نوع خاصی از هنر وادار نکرد، از همین جهت صورت هنری نقاشان انقلاب دارای تنوع و گوناگونی بسیار است. در جمع‌بندی نهایی، باید گفت که به نظر نمی‌رسد هنرمندان انقلاب بنا به منفعتی خاص، هنر متعهد را انتخاب کرده باشند. به‌کاربردن واژۀ منفعت بسیار خطرناک است؛ زیرا نوعی فایده‌گرایی را در ذهن تداعی می‌کند. بهتر است تغییر موضع هر دو طیف از هنرمندان انقلابی و دگراندیش را این‌گونه تبیین کنیم که زمانی که هنرمند، منش خود را تابع ضرورت

ذاتی میدان و برآوردن مقتضیات آن قرار می‌دهد، از اعلام مواضع یا فداکاری‌هایی که انجام می‌دهد، هیچ‌گونه آگاهی‌ای ندارد. درنهایت آنچه به‌وقوع می‌پیوندد توافق نظر بر سر رجوع به قاعدهٔ اصلی میدان است. باید این نکتهٔ بسیار مهم را مدنظر قرار داد که این اعادهٔ حیثیت معمولاً صادقانه و بی‌غرضانه صورت می‌گیرد؛ چرا که محصول تعامل ناآگاهانهٔ میان عادت‌وارهٔ هنرمند و موقعیت او در میدان است. درنهایت باید به‌خاطر سپرد یک دگردیسی خاص در فرم هنری – دگرگونی‌ای که بتواند در میدان هنر تاریخ‌ساز باشد– مولود هم‌زمانی یک انقلاب داخلی و چیزی است که در بیرون، یعنی جهان خارج می‌گذرد.

منابع

۱. آوینی، مرتضی (۱۳۶۸). منشور تجدید عهد هنر. *سوره*، *۱*(۱).

۲. امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۸۸). فراز و فرودهای دو دهه نقاشی ایران. *حرفه؛ هنرمند*، *۲۹*.

۳. بقراطی، فائقه (۱۳۸۸). بازنگری هویت و جست‌وجوی زبان شخصی در دههٔ ۱۳۶۰. حرف؛ هنرمند، *۳۱*.

۴. بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۵). *مسائل جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی. چاپ اول. تهران: آفتاب.

۵. بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹). *تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. *فصلنامهٔ فلسفی–ادبی ارغنون*، *۱۷*.

۶. بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹). *نظریهٔ کنش*. ترجمهٔ مرتضی مردیها. چاپ سوم. تهران: نقش و نگار.

۷. پاکباز، رویین (۱۳۸۷). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ هفتم. تهران: انتشارات زرین و سیمین.

۸. تجدید میثاق: گزیده‌ای از مقالات، گفتگو و سخنرانی‌ها پیرامون نقاشی انقلاب، تهران، مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (۱۳۷۸).

۹. چلیپا، کاظم (۱۳۷۸). تجربهٔ معنوی: گزیده‌ای از مقالات، گفت‌وگو و سخنرانی‌ها پیرامون هنر انقلاب اسلامی. تهران: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی.

۱۰. چلیپا، کاظم (۱۳۹۱). مجموعه آثار کاظم چلیپا. تهران: سورهٔ مهر.

۱۱. کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. چاپ اول. تهران: نظر.

۱۲. بی‌نا (۱۳۶۶). موزهٔ هنرهای معاصر و مروری بر آثار هنرمندان گرافیست: دستاوردهایی از چند سال تجربه. فصلنامهٔ هنر، *۱۴*.

۱۳. گلستانه، علی (۱۳۹۰). بدون عنوان، نگاهی به یکی از پرده‌های مجموعۀ جنگ اثر نصرت‌الله مسلمیان. *گلستانه*، *۱۱۷*.

۱۴. گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۸۷). هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران؛ نقاشی انقلاب. تهران: فرهنگستان هنر.

۱۵. مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه-شناسی نقاشی معاصر ایران*. چاپ اول. تهران: آبان.

۱۶. تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران، میزگردی با حضور آیدین آغداشلو، نصرت‌الله مسلمیان و حسین خسروجردی (۱۳۷۸). *نشریۀ طاووس*، ۲.

17. http://shabestan.ir/detail/News/713990

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱. کاظم چلیپا، ۱۷ شهریور، ۱۳۵۷
منبع: مریدی، ۱۳۹۷: ۱۷۵

تصویر ۲. نصرت‌الله مسلمیان، انقلاب، ۱۳۵۷.
منبع: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۳۱

تصویر ۵. کاظم چلیپا، عاشورا، ۱۳۸۳
منبع: چلیپا، ۱۳۹۱: ۶۳

تصویر ۶. نصرت‌الله مسلمیان، بدون عنوان، ۱۳۸۶
منبع:
https://tehranauction.com/auction/nosratollah-moslemian-b-/3-1951