جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره اول پاییز و زمستان ۱۳۹۵
صفحه ۸۱ تا ۱۱۲

کشمکش‌های رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعهٔ تاریخ اجتماعی هنر ایران معاصر[۱]

محمدرضا مریدی[۲]

چکیده

برای نگارش تاریخ هنر معاصر نمی‌توان به زندگی‌نامه‌نگاری هنرمندان و تاریخ‌نگاری رویدادهای هنر و مطالعهٔ نوع‌شناسانه و سبک‌شناسانهٔ آثار هنری اکتفا کرد، بلکه باید پرسید چگونه تاریخِ رویدادها شکل می‌گیرد و سبک‌ها پدید می‌آیند؟ چگونه نظام‌های قدرت فراز و فرود جریان‌های هنری را جهت می‌دهند؟ در مقالهٔ حاضر این پرسش دنبال می‌شود که تقابل ایدئالیسم صاحبان قدرت و رئالیسم حاشیه‌نشینان قدرت به‌عنوان تقابل ساختاری به سبک‌ها و جریان‌های هنری ایران شکل داده‌اند؟ البته منظور از رئالیسم بازنمایی واقع‌نمایانه و طبیعت‌نمایانه و تقلیل آن به سبک‌های محدود در تاریخ هنر نیست، بلکه منظور مواجههٔ تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجههٔ استعلایی و نمادی با جهان است. در این مقاله برای مطالعهٔ فراز و فرود جریان‌های هنری ایران به مطالعهٔ ظهور و گسترش طبقهٔ متوسط و کشمکش‌های طبقهٔ متوسط جدید و قدیم و هژمونیک شدن ارزش‌های این طبقات در تاریخ تحولات اجتماعی پرداخته شد. در نهایت پنج دورهٔ پرفرازونشیب تحت عنوان شکل‌گیری رئالیسم در دوران مشروطه، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا و اصالت‌گرای پهلوی، حیات کوتاه رئالیسم انقلابی، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم مذهبی پس از انقلاب و بازگشت دوبارهٔ رئالیسم انتقادی مورد مطالعه قرار گرفت.

واژه‌های کلیدی

هنر ایران معاصر ، نقاشی ایران، رئالیسم، ایدئالیسم، تحلیل گفتمان.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۹

۱. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری است که با حمایت صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور انجام شده است.

۲. دکتری جامعه‌شناسی و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران. moridi@art.ac.ir

مقدمه

برای نگارش تاریخ هنر معاصر نمی‌توان به زندگی‌نامه‌نگاری هنرمندان و تاریخ‌نگاری رویدادهای هنر و مطالعهٔ نوع‌شناسانه و سبک‌شناسانهٔ آثار هنری اکتفا کردف بلکه باید پرسید چگونه تاریخِ رویدادها شکل می‌گیرد و سبک‌ها پدید می‌آیند؟ چگونه نظام‌های قدرت فراز و فرودِ جریان‌های هنری را جهت می‌دهند؟ تاریخ‌نگاری اجتماعی هنر به تعبیر هاینریش ولفلین[1] با تاریخ بی‌نام هنرمند و به تعبیر آرنولد هاوزر[2] با دوری از تاریخ نوابغ هنر به‌دنبال طرح ساختاری تحولات هنر است.

آرنولد هاوزر آفرینش هنری را دیالکتیک میان «آنچه هست»[3] و «آنچه باید باشد»[4] می‌داند. خلاقیت هنرمند تحقق هر دو هدف است. کار هنرمند تخریب آنچه قبلاً ساخته شده و ساخت دوبارهٔ آن است؛ لذا همواره در کشمکش تقلید و نوآوری هستند، اما این تنها کشمکش در فرایند آفرینش هنری نیست، بلکه هنر محصول نیروهای تقابلی است که تاریخ هنر و فراز و فرود سبک‌ها را پیش می‌برد. تقابل‌های طبقاتی از مهم‌ترین الگوهای تحلیل ساختاری تحولات هنر هستند، اما مهم‌تر از خاستگاه طبقاتی سبک‌های هنری، جایگاه آنها در نظام قدرت است. سلایق زیباشناختی و سبک‌های هنری مورد حمایت صاحبان قدرت و حاشیه‌نشینان قدرت متفاوت است و کشمکش قدرت است که تاریخ هنر را شکل می‌دهد.

در مقالهٔ حاضر این پرسش دنبال می‌شود که چگونه تقابل ایدئالیسم صاحبان قدرت و رئالیسم حاشیه‌نشینان قدرت به‌عنوان یک تقابل ساختاری، به سبک‌ها و جریان‌های هنری ایران شکل داده‌اند؟ البته منظور از رئالیسم، بازنمایی واقع‌نمایانه و طبیعت‌گرایانه و تقلیل آن به سبک‌های محدود در تاریخ هنر نیست، بلکه منظور مواجههٔ تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجههٔ استعلایی و نمادی با جهان است. در این مقاله برای مطالعهٔ فراز و فرود جریان‌های هنری ایران به مطالعهٔ ظهور و گسترش طبقهٔ متوسط و کشمکش‌های طبقهٔ متوسط جدید و قدیم و هژمونیک شدن ارزش‌های این طبقات در تاریخ تحولات

1. Heinrich Wölfflin
2. Arnold Hauser
3. mimesis
4. idealism

اجتماعی پرداخته می‌شود و این پرسش در مرکز مطالعه قرار می‌گیرد که چگونه رئالیسم هنری در نقاشی ایران معاصر شکل گرفت؟ رئالیسم هنر در چه زمینه‌های اجتماعی توسط هنرمندان رشد یافت و در چه زمینه‌هایی محدود شد؟

دینامیسم تاریخ اجتماعی هنر

آرنولد هاوزر مدل چرخشی یا ادواری سبک را پیشنهاد می‌دهد و می‌پرسد: چرا تکامل مستمر و تفکیک و تشدید یک سبک در نقطهٔ خاصی از زمان پایان می‌یابد؛ آنگاه چرا حوادث چرخش تازه‌ای به خود می‌گیرند و انسان‌ها به جست‌وجوی معیارهای تازهٔ زیبایی می‌پردازند؟ (هاوزر، ۱۳۸۲: ۲۷۵). ایدهٔ سبک‌های ادورای در دیدگاه تاریخ‌نگاران هنر نیز وجود داشته است. مثلاً ریگل در اواخر قرن نوزدهم استدلال کرد که سبک‌های هنری بین سبک مصنوع هندسی[1] و نظام‌یافتهٔ طبیعی[2] در نوسان هستند. هاینریش ولفلین نیز این ویژگی‌های چرخشی را در دو سبک هنر باروک و رنسانس نشان داد و تقابل‌های فرمی ازجمله نقاشانه/خط‌پردازانه را پیشنهاد می‌دهد. هاوزر (۱۹۸۲) به اهمیت ویژهٔ دینامیک دوقطبی‌ها اشاره می‌کند:

نظریه و عمل هنری عمیقاً ریشه در مفاهیم دوگانه‌ای دارند که ردیابی جنبش‌های سبک‌ها در تاریخ هنر و نقد هنری در ارجاع به آنها قابل تشخیص است. تمایز میان نمونه‌های برتر و آوانگاردهای نوآور، آرمان‌گرا و واقع‌گرا، و عینی و ذهنی اولین صورت‌بندی‌های تقابلی است. فردگرا و عام‌گرا، نظم‌یافته و آنارشیستی، خردگرا و خردگریز، کلاسیک‌گرا و رومانتیسمی دومین صورت‌بندی تقابلی، و ساده[3] و متکلف[4]، آپولونی و دیونیسوسی، تجرید[5] و یگانگی[6]، درون‌گرا و برون‌گرا، معمولی و خاص سومین صورت‌بندی هستند. اکنون ما صحبت از هندسی (جئومتریک) و طبیعی

1. crystalline
2. organic
3. naive
4. sentimental
5. abstraction
6. empathy

ویژگی تجرید ـ یگانگی توسط ویلهلم ورینگر (Wilhelm Worringer) در مطالعهٔ روانشناسانهٔ سبک هنری ارائه شد. نوشته‌های او بر کاندینسکی و نقاشانی که وی آنها را اکسپرسیونیستی نامید تأثیر بسیار گذاشت. او تجربهٔ زیبایی‌شناختی را در کشاکش ارگانیک و تجرید می‌دانست. به نظر او «خواست یگانگی» ناشی از وحدت وجودگرایانهٔ انسان با پدیدهٔ جهان خارج است، درحالی‌که «میل به تجرید» ناشی از ناآرامی بزرگ درونی بشر است که بر اثر دنیای بیرونی به وجود آمده است.

(ناتورالیستی)، تکتونیک[1] و غیرتکتونیک، فرمالیستی و اکسپرسیونیستی می‌کنیم. اکنون دوباره زمان انتخاب میان دوگانهٔ تسلیم شدن به واقعیت عینی یا چشم‌پوشی از آن، و انتخاب میان حفظ یا تجزیهٔ واقعیت تجربی است (هاوزر،۱۹۸۲: ٤١٠).

همان‌گونه که هاوزر اشاره دارد، دوقطبی‌های متعددی را می‌توان در تاریخ هنر دنبال کرد، اما یکی از دوقطبی‌ها که به‌مثابه کلان‌روایت در بسیاری از تقابل‌ها دیده می‌شوند، دوقطبی رئالیسم و ایدئالیسم است. البته منظور از رئالیسم بازنمایی واقع‌نمایانه و طبیعت-نمایانه نیست، بلکه مواجههٔ تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجههٔ استعلایی و نمادی با جهان است. ریشه‌های تقابل رئالیسم و ایدئالیسم را در رویارویی افلاطون و ارسطو باید دنبال کرد؛ تقابلی که در رویارویی عینیت و ذهنیت یا تجربی و استعلایی تداوم یافت. رئالیسم در جریان‌های هنری را نباید به بازنمایی واقع‌نمایانه یا پرداختن به موضوعات اجتماعی تقلیل داد. ممکن است اثری در فرم واقع‌نما، اما در سوژهٔ استعلایی باشد؛ همان‌گونه که بسیاری از آثار نمادگرایانهٔ مذهبی در اجرا ممکن است رئالیستی، اما در موضوع آرمانی باشند. حتی ممکن است در ترکیب-بندی ایدئالیستی، اما در اجرا رئالیستی باشد؛ «آثار ون‌آیک و بسیاری دیگر از نقاشان دورهٔ رنسانس این ویژگی در آثارشان دیده می‌شود» (راکستول[2]، ۱۹۱۷: ۲۵۸). هنر مذهبی رنسانی با تأکید بر انتظام هندسی و تقارن و توازن و تعادل در تصویر در پی سوژه‌های مطیع و بهنجار است، سوژه‌هایی که با انسانِ تسلیم در برابر نهاد کلیسا هم‌خوان است؛ از همین رو فرم‌های آن دلالت بر آرمان‌گرایی دارد، درحالی‌که هنر باروک با تأکید بر تجربه‌گرایی و پرداختن به سوژه‌های انسانی نوعی رئالیسم تازه را دنبال می‌کند. آرنولد هاوزر در کتاب تاریخ اجتماعی هنر بارها به دینامیسم ایدئالیسم و رئالیسم در تاریخ هنر پرداخته و آن را در بستر دیالکتیک طبقاتی مطالعه کرده است.

اما واقعیت امری قطعی و عینی نیست، بلکه امری تعریف‌شده و بازسازی‌شده است؛ همان‌گونه که مارکسیست‌ها تفسیری ایدئولوژیک از واقعیت داشتند؛ رویه‌ای که سرانجام در مکتب رئالیسم سوسیالیسم شوروی رسمیت یافت. در سیاست‌های

1. tectonic
۲. Wellington Ruckstuhl

رسمی شوروی اعلام شد که هنرمندان باید واقعیت را نه به‌شکلی که در واقع هست، بلکه به‌شکلی که باید باشد بیان و تصویر کنند[1]. رئالیسم سوسیالیسم شوروی در فرم، تصویری واقع‌نما از زندگی کارگری ارائه می‌داد، اما در مضمون، بازنمایی‌ای آرمانی از زندگی کارگران داشت که اغلب با واقعیت زندگی کارگران فاصله داشت. لوکاچ نیز تفسیری ایدئولوژیک از رئالیسم ارائه داد و با تأکید بر رئالیسم راستین، میان رمان رئالیستی بالزاک و رمان رئالیستی امیل زولا تمایز قائل شد. از نظر او بالزاک نمایندهٔ هنر بورژوازی نوظهوری بود که در سال‌های پس از انقلاب فرانسه به انتقاد از طبقهٔ اشرافی می‌پرداخت، اما پس از قرار گرفتن این طبقه در جایگاه قدرت و تثبیت این طبقه (به‌ویژه بعد از شورش‌های ۱۸٤۸) به‌عنوان طبقهٔ مسلط در نظام سرمایه‌داری، سلایق هنری این طبقه نیز از نظر وی فاسد شد. هنر بورژوازی ویژگی انتقادی خود را از دست داد و نوعی رومانتیسم اجتماعی و احساسات‌گرایی را پدید آورد که لوکاچ نمونه آن را آثار ناتورالیستی امیل زولا می‌داند. از نظر وی «ناتورالیسم با محدود کردن خود به اینکه منحصراً واقعیت بی‌میانجی را وفادارانه بازتولید کند، ادبیات را از قدرت ارائهٔ تصویری زنده و پویا از نیروهای اساسی محرک تاریخ محروم کرد» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۱٦). لوکاچ به‌وضوح میان واقع‌گرایی آرمانی و واقع‌بینی تمایز قائل می‌شود و ارزش‌گذاری می‌کند.

آریان‌پور (۱۳٥٤) در کتاب جامعه‌شناسی هنر در تبیین دینامیسم سبک، به تطور سبک واقع‌گرا و واقع‌گریز و نیز کشمکش دو طبقهٔ عام و خاص پرداخته و مناسبات متقابل آنها را دنبال کرده است[2] (آریان‌پور، ۱۳٥٤: ۱٦۲). وی هنر عوام را واقع‌گرا و هنر خواص را واقع‌گریز می‌داند و می‌نویسد:

ساخته‌های هنری عوام همیشه ساده و بی‌پیرایه‌اند. مردم متعارف به اقتضای زندگی فعال و بی‌تکلف خود، به هنگام سخن گفتن صریحاً در روشنی و کوتاهی

۱. از نظر کمونیست‌ها هنر فرم‌گرایانه برآمده از نگره‌های بورژوازی است که برای گریز از واقعیت یا کتمان آن به انتزاع‌گرایی سرخوشانه پناه می‌برد. هنر انتزاعی خط قرمز هنر شوروی در آن زمان بود و رئالیسم سوسیالیستی به‌عنوان روش هنر رسمی اعلام شد. اگرچه این خط قرمز پس از دورهٔ استالینیسم (۱۹٥۳) کم‌رنگ‌تر شد، اما همچنان به‌عنوان مرام‌نامهٔ حزب کمونیسم در هنر مورد تأکید بود.

۲. همچنین در کتاب در آستانهٔ رستاخیر: رساله‌ای در باب دینامیسم تاریخ (چاپ اول ۱۳۳۰، چاپ آخر ۱۳۵۸؛ انتشارات امیرکبیر) به مقایسهٔ جهان‌بینی هنر نو و کهنه می‌پردازد و دینامیسم تاریخ را توضیح می‌دهد.

می‌کوشند، بنابراین نمی‌توانند در افسانه‌ها و ترانه‌های خود به پیچیدگی گرایند. از این گذشته، افسانه‌ها و ترانه‌های آنان اگر پیچیده باشند، درست در زبان جاری نمی‌شوند و به‌سهولت از یادها می‌روند ... زندگی مردم متعارف مخصوصاً روستاییان سخت وابسته به طبیعت است و ناچار وقار ساده و درشت طبیعت را انعکاس می‌بخشند (همان: ۱۱۸).

به نظر آریان‌پور هنر خواص که عمدتاً از طبقات اشراف و دارای جامعه هستند، ذاتاً به واقعیت عنایتی ندارد زیرا موقعیت‌های فراغتی و تفننی اشراف آنها را از شرایط تولید اقتصادی دور کرده است و نوعی خیال‌پردازی و واقع‌گریزی در هنر این طبقه پدید آمده است (آریان‌پور، ۱۳۵٤: ١٤٤). اما اختلاف نظر دربارهٔ واقع‌گرایی و واقع‌گریزی طبقاتی زیاد است. نمونه‌های بسیاری از هنر عوام و روستایی می‌توان سراغ گرفت که واقع‌گریز و خیال‌پردازانه است. آرنولد هاوزر نیز هنر مردمی را هنر واقع‌گریز می‌داند. به اعتقاد او هنر، سازوکار جبران و جایگزین برای سرخوردگی‌های عامهٔ مردم در دستیابی به امتیازهای اجتماعی است. هنر به‌مثابه پناهگاهی برای خیال‌ورزی است تا در این هالهٔ خیالی به امتیازهایی دست یابند. سینما نمونه بارز هنر عمومی با کارکرد جبران و جایگزین است.

بوردیو کشمکش میان سلایق هنری را نه در تقابل دو طبقهٔ عوام و خواص، بلکه در سازوکاری درونی‌تر در تقابل میان طبقهٔ متوسط روبه‌بالا و طبقهٔ متوسط روبه‌پایین مطالعه می‌کند[1]. او نه‌تنها کشمکش طبقات با سرمایهٔ اقتصادی بالا و پایین، بلکه طبقات با سرمایهٔ فرهنگی بالا و پایین را به‌عنوان شکل‌دهندهٔ فضای اجتماعی و پیش‌برندهٔ تاریخ تحولات و تغییرات سبک‌ها و سلایق دنبال می‌کند. بوردیو توضیح می‌دهد که زاهدانه‌ترین شکل قریحهٔ زیبایی‌شناختی و کنش‌هایی که به لحاظ فرهنگی مشروع‌ترین و به لحاظ اقتصادی ارزان‌ترین هستند (مانند بازدید از موزه‌ها یا در ورزش پیاده‌روی و کوهپیمایی)، به احتمال بیشتر بین پاره‌های طبقاتی‌ای فراوان‌تر است که سرمایهٔ فرهنگی نسبتاً بیشتر و سرمایهٔ اقتصادی نسبتاً کمتری دارند. او در کتاب

۱. لازم است تعریف ساده و توافقی از طبقه متوسط ارائه داده شود. طبقه‌ای که منش‌هایی مانند طبقات بالا دارد اما درآمدش به طبقات پایین نزدیک‌تر است. طبقه‌ای فاقد مالکیت که منشا مالی آن درآمد است نه ثروت و سرمایه. این شامل همه حقوق‌بگیران، کارمندان دفتری، شاغلان اصناف کوچک و کارگاه‌های کوچک می‌شود.

تمایز (بوردیو، ۱۳۹۰: ۵۰۵ تا ۵۱۰) به‌تفصیل به جدال سلایق و ذائقهٔ زیبایی‌شناختی خرده‌بورژوازی نوپدید در برابر بروژوازی سنتی می‌پردازد.

ذائقهٔ زیبایی‌شناختی سنتی، زاهدانه و توأم با ممارست و مهارت است. هنرمندان سنتی با ریزپردازی در صنایع دستی یا دقت در نقاشی واقع‌نمایانه از پرتره و طبیعت پیرامون، بخشی از ذائقهٔ زیبایی‌شناختی زاهدانه را نشان می‌دهند. در مقابل، هنرمندان مدرنیست و معاصر که در پی ذائقه‌های زیبایی‌شناختی بازیگوشانه و اتفاقی و خلق آثار غیرمهارتی هستند و خود را در مقابل جزئی‌پردازی‌ها و ریزپردازی‌های پرمرارت و پرممارست صنایع دستی قرار می‌دهند. زیبایی‌شناسی زاهدانهٔ برآمده از اخلاق کارمحور است، لذا با زیبایی-شناسی هنرهای کاربردی انطباق دارد. در مقابل زیبایی‌شناسی بازیگوشانه، تفریح‌محور است و با زیبایی‌شناسی هنرهای غیرکاربردی انطباق دارد. این دو گونهٔ زیبایی‌شناسی با ذائقهٔ طبقهٔ متوسط سنتی و جدید تناظر دارد. کشمکش و فراز و فرود قدرت میان طبقهٔ متوسط قدیم و جدید به کشمکش سلایق و سبک‌های هنری کاربردی و مضمون‌گرایانه و سبک‌های فرم‌گرایانه و انتزاعی منجر می‌شود.

اما مهم‌تر از خاستگاه طبقاتی سبک‌های هنری، جایگاه آنها در نظام قدرت است که اهمیت دارد. سلایق زیبایی‌شناختی و سبک‌های هنری مورد حمایت صاحبان قدرت و حاشیه‌نشینان قدرت متفاوت است و کشمکش قدرت است که تاریخ هنر را شکل می‌دهد. قشرهای مسلط که نهادهای اصلی قدرت را در کنترل دارند با ایدئایستی ساختن سلایق زیبایی‌شناختی، جایگاه خود را متعالی می‌سازند و انتخاب‌های خود را همراه با رومانتیسم مذهبی، تاریخ‌گرا و محافظه‌کار به‌سوی هنرهای مضمون‌گرا و کاربردی می‌برند؛ در مقابل، قشرهای طردشده و در حاشیهٔ قدرت با در پیش گرفتن رویکرد رئالیستی به واقعیت‌های کتمان‌شده و نادیده‌گرفته‌شده می‌پردازند. همچنین در برابر هنرهای مضمون-گرا و تحت‌کنترل‌درآمده، بر هنرهای فرمالیستی و آزاد از سوژه‌های بهنجار تأکید می‌کنند. مطالعات برگسن[1] (۱۹۸٤) نیز نشان داد که چرخهٔ سبک در انطباق با ظهور و سقوط سلطهٔ هژمونیک است. مثلاً در طول یک دورهٔ تسلط هژمونیک، هنر به سبک‌های کلاسیک با تأکید بر شفافیت، وحدت، تعادل و

1. Bergesen

تقارن گرایش دارد، در مقابل در دوران عدم تمرکز و پیدایش قدرت‌های رقابتی، هنر با ویژگی‌های باروک ظهور می‌کند که از تقارن و توازن به جنبش و حرکت، و از وحدت به کثرت، و از وضوح به تیرگی میل می‌کند. به تعبیری دیگر، در جوامع دارای قدرت متمرکز فرم‌های هنری ساده، نمادگرایانه، قراردادی و انتظام‌بخش هستند و در جوامع با قدرت غیرمتمرکز اشکال هنری پیچیده ظهور می‌کنند؛ نمی‌توان کشمکش‌های سبک در تاریخ هنر را متناظر با کشمکش طبقات بالا و پایین دانست، ولی می‌توان تصحیح کرد که تاریخ هنر ناشی از کشمکش‌های صاحبان قدرت و فاقدان قدرت است. صاحبان قدرت که سلایق استعلایی دارند و طردشدگان و فاقدان قدرت که سلایق واقع‌بینانه دارند. در مقالهٔ حاضر، تاریخ تحولات هنری نیز در منطق کشمکش صاحبان قدرت و حاشیه‌نشینان قدرت دنبال می‌شود و ازآنجاکه دولت مدرن در ایران برآمده از طبقهٔ متوسط بوده و تغییرات سیاسی در کشمکش میان طبقهٔ متوسط قدیم و جدید شکل گرفته است در این مقاله نیز تحولات هنر در بستر کشمکش طبقهٔ متوسط قدیم و جدید و فراز و فرود قدرت این طبقات مطالعه می‌شود.

روش‌شناسی: کشمکش‌های گفتمانی

گفتمان‌های فرهنگی، جریان‌های هنری را مورد حمایت قرار می‌دهند یا آنها را طرد می‌کنند تا به بازتولید خود و تثبیت نظام قدرت بپردازند. اگرچه قدرت‌های مرکزگرا، تجربه‌های مهارکننده، نهادساز، تثبیت‌کننده، سلطه‌آور، هژمونیک، اجبارگر و سرشار از باور و اعتقاد را حمایت می‌کنند، اما قدرت‌های دموکراتیک‌تر فرم‌های کثرت‌گرا و تأویل‌پذیر را پذیرا هستند. در یک سوی این بحث ساختارهای محدودکنندهٔ نظام قدرت قرار دارند و در سوی دیگر تجربه‌های فردگرایانهٔ هنرمند؛ هنرمند در پی خلق متنِ هنری است و قدرت در پی متنِ بازتولیدکنندهٔ قدرت؛ هنرمند در بازی با نشانه‌ها متنی مبهم، پارادوکسیکال، کنایی و لاجرم انتقادی می‌آفریند، اما قدرت به‌دنبال متنی مطلق‌گرایانه، تعالی‌گرایانه و نمادگرایانه برای تثبیت معانی است. قدرت با ارائهٔ تصویری ایدئالیستی از خود هرگونه دسترسی به نقد را دور از ذهن می‌سازد؛ تصویر قدرت از طریق هنرهای استعلایی به‌گونه‌ای افسانه‌ای و قدسی بازنمایی می‌شود. اما منتقدان قدرت با رویکردی رئالیستی و عقلانی، ناکارآمدی قدرت و گزندگی واقعیت

را تصویر می‌کنند. نظام‌های فرهنگی و جریان‌های هنری همواره در کشمکشی میان ایدئالیسم و رئالیسم قرار دارند.

اما همان‌گونه که در مباحث نظری مطرح شد، واقعیت تعریف روشن و قطعی ندارد، بلکه امری برساخته[1] است که در میانهٔ عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی قرار داد. همان‌گونه که برگر و لاکمن (۱۳۸۷) در کتاب ساخت اجتماعی واقعیت، توضیح می‌دهند برساختهٔ اجتماعی چطور به‌مثابه واقعیت اجتماعی یعنی به‌مثابه چیزی ثابت و تغییرناپذیر جلوه می‌کند، درحالی‌که واقعیت محصول تاریخی برداشت آدمی است. تنها واقعیت عینی و بیرونی نیست که شناخت را می‌سازد، بلکه ذهن نیز در ساختن جهان خارج نقش سازنده-ای دارد.

واقع‌گرایی در فرم و محتوای هنر را نمی‌توان به عینیت‌گرایی پوزیتیویستی که در ناتورالیسم دیده می‌شود، یا تجربه‌گرایی احساسات که در رومانتیسم دیده می‌شود، یا رئالیسم سوسیالیستی تقلیل داد[2]. واقعیت امری برساخته است که نهادهای قدرت در این بازتعریف و جهت دادن به واقعیت نقش دارند. از این منظر بیش از آنکه با رئالیسم مواجه باشیم با «گفتمان رئالیسم» در هنر مواجه هستیم. در این رویکرد بیش از آنکه تعریف واقعیت به‌عنوان امری فلسفی یا سبک هنری اهمیت داشته باشد، کارکردهای واقعیت به‌عنوان امری گفتمانی اهمیت می‌یابد.

کارکرد مهم ایدئالیسم در نظام قدرت، دور از دسترس کردن منابع قدرت و نقدناپذیر کردن آنها است، در مقابل کارکرد مهم رئالیسم در خارج از نظام قدرت، نقد و طرح پرسش در مورد سوژه‌های استعلایی و دیدگاه‌های آرمانی است. رئالیسم و ایدئالیسم به‌مثابه دو گفتمان رقیب در ضدیت با یکدیگر شکل می‌گیرند. به تعبیر لاکلا و موفه، هویت‌یابی یک گفتمان صرفاً در تعارض با گفتمان‌های دیگر امکان‌پذیر است (کسرایی و پوزش،۱۳۸۸: ۳۴۷). ازاین‌رو، برای بررسی ساختار نظام معنایی یک گفتمان باید آن

1. constructiv

۲. سیروس پرهام در کتاب رئالیسم و ضدرئالیسم (چاپ اول ۱۳۳۶؛ انتشارات نیل) ضدرئالیسم را شامل رومانتیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم و اگزیستانسیالیسم دانست. البته تعریف ایشان از رئالیسم مبتنی بر نگرش‌های مارکسیستی و دیدگاه ایدئولوژیک همچون لوکاچ است. ایشان در بخش‌هایی از کتاب به کارکردهای منتقدانه رومانتیسم در هنر و سیر آن از جریانی انتقادی به مکتبی انفعالی را دنبال می‌کند (صفحه ۲۰ تا ۲۲)، اما ارزیابی نهایی ایشان از رومانتیسم به‌عنوان مهم‌ترین وجه ضدرئالیسم است.

را در مقابل ساختار نظام معنایی گفتمان رقیب قرار داد و نقاط درگیری و تفاوت‌های معنایی را پیدا کرد. این کار با سازوکار برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی از یک سو و منطق هم‌ارزی از سوی دیگر انجام می‌شود (لاکلا و موفه،۲۰۰۱: ۱۶۰-۱۵۸). بر این اساس این پرسش روش‌شناختی دنبال می‌شود که: چگونه تاریخ هنر مبتنی بر منازعهٔ گفتمانی ایدئالیسم و رئالیسم شکل می‌گیرد؟ چگونه نظام‌های مرکز/حاشیه قدرت با در پیش گرفتن بازنمایی ایدئالیستی/رئالیستی به واقعیت جهت می‌دهند و با مواضع و منافع خود سازگار می-سازند؟ این روند در مقاله حاضر دنبال می‌شود و فراز و فرود نیروهای اجتماعی (طبقات بالا/پایین و طبقهٔ متوسط قدیم/جدید) و تأثیر آن در بازنمایی رئالیستی و ایدئالیستی نهادهای قدرت از خود و شکل‌گیری جریان‌های هنری مورد کنکاش قرار می‌گیرد.

تاریخ اجتماعی رئالیسم در نقاشی ایران معاصر

در تحولات اجتماعی ایران معاصر، شکل‌گیری و پویش طبقهٔ متوسط بسیار تعیین‌کننده بوده و محور بسیاری از تحولات گفتمانی قدرت در ایران بوده است. به‌دلیل اهمیت بحث طبقهٔ متوسط در روند استدلالی این پژوهش، توضیح دقیق‌تر مفهوم طبقهٔ متوسط ضروری است.

در ادبیات مارکسیست کلاسیک طبقهٔ متوسط اغلب به‌عنوان خرده‌بورژوازی مورد مطالعه قرار می‌گیرد که شامل خرده‌بورژوازی سنتی (دارای تولید و مالکیت کوچک، صنعت‌کاران و پیشه‌وران اصناف و بازار) و خرده‌بورژوازی جدید (مزدبگیران غیرمولد مانند کارمندان، کارگران اداری و خدماتی) است. اما در رویکردهای معاصر و بازنگری-شدهٔ مارکسیستی همچون تحلیل‌های پیر بوردیو، موقعیت طبقهٔ متوسط بیش از آنکه با اقتصاد و روابط تولیدی در ارتباط باشد با سرمایهٔ فرهنگی و انتخاب‌های ذوقی در ارتباط است. با این تغییر رویکرد، به‌صورت کاراتری می‌توان از مفهوم طبقهٔ متوسط به‌عنوان ابزار تحلیل برای مسائل ایران استفاده کرد، زیرا فقدان مالکیت خصوصی در ایران (و به‌شکل تاریخی، فقدان فئودالیسم) همواره طرح بحث‌های طبقاتی و تحلیل‌های مارکسیستی دربارهٔ ایران را با ابهام و ناکارآمدی مواجه کرده است. طبقهٔ متوسط در ایران بیش از آنکه به روابط تولید و منشأ اقتصادی آن مربوط باشد به

انتخاب‌های فرهنگی و مواضع سیاسی مربوط است. به‌خصوص اینکه رشد طبقهٔ متوسط جدید وابسته به اقتصاد نفت بوده و سرشت و سرنوشتش به تغییر دولت‌ها گره خورده است؛ انقلاب و دیگر تغییرات سیاسی بر انتخاب‌های فرهنگی و ذوقی و سبک زندگی این طبقهٔ تأثیر بسیار داشته است. همان‌گونه که تفاوت‌های فرهنگی طبقهٔ متوسط مزدبگیر دولت در دههٔ چهل و دههٔ شصت بسیار تغییر کرده است. بنابراین در پژوهش حاضر به‌جای مطالعهٔ طبقهٔ متوسط در ساختار روابط تولیدی (و تحلیل ایدئولوژی در ساختار طبقاتی) به مطالعهٔ طبقهٔ متوسط در ساختار روابط قدرت (و تحلیل گفتمان در مواضع طبقاتی) خواهیم پرداخت. مواضعی که آن را (همان‌گونه که در منطق تاریخ هنر توضیح داده شد) در کشمکش ایدئالیسم صاحبان قدرت و رئالیسم حاشیه‌نشینان قدرت سیاسی مورد بحث قرار خواهیم داد.

شکل‌گیری رئالیسم

ظهور طبقهٔ متوسط ریشه در رشد بازرگانی و تجارت در پایان دورهٔ قاجار داشت، طبقهٔ جدیدی که برابری واقع‌گرایانهٔ قانون را در برابر عدالت ملوکانهٔ شاه قرار داد و رئالیسم انتقادی را در برابر ایدئالیسم مذهبی طبقات اشراف دنبال کرد. رئالیسم همچون زبانی نو برای مشروطه‌خواهان بود که ادبیات و هنر خود را از اشراف پیشین جدا می‌کردند. ادبیات که تا پیش از این قلم بر ستایش شاهانه و تغزل شاعرانه و کنایهٔ عارفانه داشت، محاوره‌ای‌تر شد و در بیان خواسته‌ها صراحت و سادگی بیشتری یافت. کاریکاتور که بیان تصویری تازه‌ای بود، با رئالیسم انتقادی خود سوژه‌های بهنجار را مورد حمله قرار داد و با تصویر کردن چیزهایی که ممنوعیت بیان و نمایش داشتند مشروعیت قدرت را به پرسش گرفت. عکاسی نیز به‌تدریج از ایدئالیسم تصویری در نمایش شاه و قبلهٔ عالم به‌سوی ثبت رئالیستی از اعدام مشروطه‌خواهان، زندانیان و اجتماع انقلابیون رفت. همچنین نقاشی نیز از سوژه‌های درباری و استعلایی که شاه در مرکز آن بود رو به سوی سوژه‌های غیردرباری کرد.

زمینه‌های ظهور رئالیسم را در اغلب آثار اواخر دورهٔ قاجار می‌توان یافت، مانند تابلو پزشک و بیمار اثر مهدی مصورالملک، تابلو استنساخ اثر محمدخان ملک‌الشعرا و نقاشی‌های صنیع‌الملک در کتاب هزارویک‌شب. اما در مکتب کمال‌الملک نقاشی

رئالیستی زمینهٔ ظهور بیشتری یافت. اگرچه در ابتدا انتخاب موضوعات برای نقاشی با احتیاط و گاه محافظه‌کارانه بود، اما به‌تدریج دایرهٔ موضوعات نقاشی کمال‌الملک از دربار خارج شد و به تصویر مردم عادی پرداخت. «نقاشی‌های شش سال آخر کار کمال‌الملک در دربار (از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱٤ه.ق) نشان می‌دهد که وی به‌رغم زندگی در دربار در انتخاب سوژهٔ نقاشی انتخاب‌های آزادانه‌تری داشته است. این نقاشی‌ها نمایش‌دهندهٔ سوژه‌هایی از زندگی مردم عادی هستند که هیچ ارتباطی با دربار و دولت ندارند» (پرستش و محمدی‌نژاد،۱۳۸۹: ۱۲۰)؛ مانند نقاشی‌های رمال، مرد مصری و عموصادق شیرازی و کهنه‌فروشان یهودی. نه‌تنها آثار کمال‌الملک، بلکه «می‌توان به آثاری از موسی ممیزی با عنوان دختر قالیباف، و مهدی مصورالملک با عنوان طبیب و مریض اشاره کرد که به نقاشی از زندگی و کار مردم عادی پرداخته‌اند» (پاکباز،۱۳۸٤: ۱٦۳).

اگرچه جریان نقاشی کمال‌الملک به‌عنوان جریان ناتورالیستی شناخته می‌شود که در آثارش کمتر اثری از گزندگی‌های واقعیت و تصویری انتقادی از جامعه دارد، اما این مکتب در درون خود رئالیسم انتقادی را پروراند که توسط برخی شاگردان آن ادامه یافت؛ همچون اثر محمود اولیاء با نام دو پسر گدا که چهره فقر مردم تهیدست را نقاشی می‌کرد (تصویر ۱) و دختر فقیر اثر علی‌اکبر یاسمی یا اثری از اسماعیل آشتیانی که تصویری از فقر و اعتیاد را تصویر کرد (تصویر ۲).

تصویر ۱: محمود اولیا؛ دو پسر گدا

تصویر ۲: اسماعیل آشتیانی؛ قهوه خانه

البته این جریان رئالیستی حیات اجتماعی کوتاهی داشت و همان‌گونه که در ادامه تشریح خواهد شد، آن بخش از آثار شاگردان کمال‌الملک در دوره‌های بعد تثبیت شدند و تداوم حضور و فعالیت یافتند که اغلب طبیعت یا طبیعت بی‌جان را نقاشی می‌کردند. حرکت از این رئالیسم نوپا به‌سوی ناتورالیسم محافظه‌کارانه، با تغییر موقعیت طبقهٔ متوسط پس از دوران مشروطه هم‌خوانی و تأسیس دولت مدرن مربوط است.

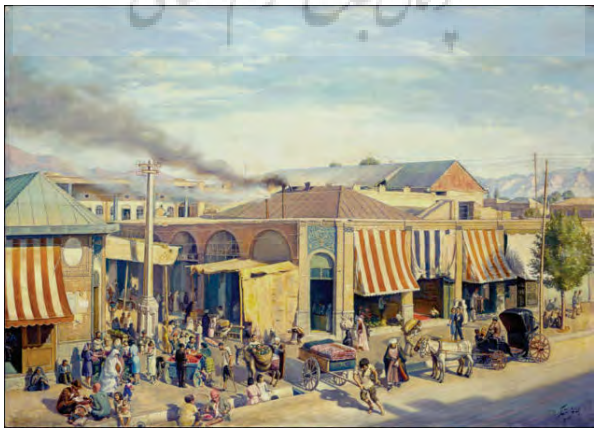
افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا

تأسیس دولت مدرن به معنای پیروزی طبقهٔ متوسط بر دربار و اشراف سنتی بود. با گذر از مشروطه، طبقهٔ متوسط نوپدیدی که برای نقد قدرت سلطنتی، رئالیسم انتقادی را در پیش گرفته بود و در دوران پهلوی به طبقهٔ مسلط و صاحب دولت بدل شد، لذا ناتورالیسم محافظه‌کارانه را به زبان تلخ انتقادی ترجیح داد. این تغییر نگرش طبقهٔ متوسط در قبل و بعد از تثبیت قدرت را جورج لوکاچ در تغییر رویهٔ رمان‌های رئالیستی بالزاک به رمان‌های ناتورالیستی ایمل زولا مطرح می‌کند. به تعبیر لوکاچ، جنبش‌های ۱۸٤۸ نقطهٔ عطفی در حیات طبقهٔ متوسط اروپا، به‌ویژه فرانسه بود که آن را از طبقهٔ انقلابی پیشین که در برابر اشرافیت قرار داشت به طبقه‌ای مسلط به‌عنوان سرمایه‌دار تثبیت کرد (لوکاچ،۱۳۷۳: ۷-۱۳).

هنر به‌تدریج از رئالیسم انتقادی خود فاصله گرفت و به زبان ایدئالیستی تازه‌ای از تاریخ‌گرایی و ناسیونالیسم باستان‌گرا گرایش پیدا کرد. در این دوران ادبیات و شعر

تاریخ‌گرا که با نگرشی ایدئالیستی تاریخ ایران را روایت می‌کرد جای رئالیسم ادبی را گرفت و فردوسی همچون استعاره‌ای از پارسایی غیرمذهبی طبقهٔ جدید درآمد که الهیات تاریخ‌گرای جدید را جایگزین الهیات مذهبی طبقهٔ قدیم می‌کرد و زرتشت‌گرایی آرمانی‌شده را جایگزین تشیع (که در دوران مشروطه وجوه انتقادی آن رشد یافته بود) عامیانه می‌کرد. آرمان‌گرایی ناسیونالیسم و ایدئالیسم میهن‌پرستانه این بار جایگزین رئالیسم انتقادی شد. از همین رو بود که جریان نوپای نقاشی مکتب کمال‌الملک که رو به سوی رئالیستی شدن در نظام تصویری داشت مورد حمایت دولت قرار نگرفت و نگارگری به‌عنوان هنر تاریخ‌گرا و نمایندهٔ ایدئالیسم ایرانی مورد تأکید و توجه در پهلوی اول قرار گرفت.

همان‌گونه که تئاترهای ملودرام آن زمان، پیروزی‌های طبقهٔ مسلط جدید را جشن می‌-گرفت و باقی‌مانده‌های رئالیسم تلخ‌زبان، یا همچون فرخی یزدی کشته شدند یا چون لاهوتی از کشور خارج شدند، زبان تصویر نیز به‌سوی بازنمایی طبقهٔ متوسط جدید گام برداشت. شاگردان کمال‌الملک از رئالیسم اجتماعی دور شدند و همچون ابوالحسن صدیقی و علی‌محمد حیدریان که در نظام دانشگاهی سنت کمال‌الملک را ادامه می‌دادند رو به نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه و طبیعت بی‌جان آوردند. نقاشان معرف طبقهٔ متوسط جدید بودند و همچون حسین شیخ در تابلو «هفت‌سین» تصویری از آیین‌ها و شکل زندگی طبقهٔ متوسط شهری را تصویر کردند یا همچون علی‌اصغر پتگر مناظری از زندگی شهری جدید و پرتره‌های فراوانی از زنان شهری به تصویر کشیدند (تصویر ۳).



تصویر ۳: علی اصغر پتگر؛ خیابان سرچشمه؛ ۱۳۲۲

پرتره‌ها و مناظر شهری پتگر موقعیت تثبیت‌شدهٔ طبقهٔ متوسط را بازنمایی می‌کردند. اگرچه در آثار علی‌اصغر پتگر مردم زحمت‌کش همچون کارگران، پیشه‌وران، دایه‌ها، پیش‌خدمتان و انسان‌های دوره‌گرد و بی‌خانمان نیز تصویر شدند «اما هرگز غبار فقر را در چهرهٔ آنان رقم نزد، بلکه همواره خرسندی و قناعت و سلامت و فقر توأم با استغنای درونی آنان را در آثار خود تأکید می‌کرد» (موسوی‌زاده، ۱۳۷۱: ۲٦٦). همین ویژگی است که آثار این هنرمندان را به‌سوی صفای فقر یا استعلای تهیدستی توأم با احساسات رمانتیسمی می‌برد و ویژگی ناتورالیستی را بر رئالیستی در آثارشان غالب می‌کند. این آثار اگرچه بر پیوند هنر و واقعیت تأکید داشتند و بازنمایی واقع‌نمایانه از سوژه‌ها ارائه می‌دادند، اما همچون ملودرام در تئاتر و سینما، واقعیت پیرامون را از دریچهٔ پیروزی‌های اجتماعی طبقهٔ متوسط جدید روایت می‌کردند.

اما طبقهٔ متوسط که قدرت را در دست داشت طبقه‌ای همگون نبود، بلکه به‌تدریج شکاف‌ها خود را آشکارتر ساخت. در فرایند مدرنیزاسیون، تأسیس نهادهای دولتی منافع نهادهای سنتی را به خطر انداخت (همچون تأسیس نهاد آموزش در برابر نهاد مکتب، نهاد قضاوت در برابر نهاد مرجع، نظام مالیات جدید در برابر وجوهات شرعی، قوانین اقتصادی جدید در برابر قواعد بازار سنتی) و شکاف میان طبقهٔ متوسط جدید و قدیم بیشتر شد؛ شکافی که در هنر و انتخاب‌های زیبایی‌شناسانهٔ آنها نیز دنبال شد. تئاتر به‌عنوان زبان اعتراضی یا گاه موعظه‌گر طبقهٔ متوسط جدید، موقعیت مهمی برای شکل‌دادن به اخلاقیات این طبقه داشت. پندها و پندارهای اخلاقی که اغلب در نمایش‌های ملودرام در دوران پهلوی اول با استقبال مواجه می‌شد، با پایان‌بندی خوش و پیروزمندانه حکایت از پیروزی و غلبهٔ طبقهٔ متوسط نوظهور داشت؛ طبقه‌ای که با توسعهٔ بروکراتیک دولتی در حال رشد بود و نظام‌های تربیتی و آموزشی جدید ارائه می‌داد و نوکیشی را عرضه می‌کرد. ملودرام اغلب نظام ارزشی سنتی را با اشارات کمدی به شوخی می‌گرفت و بر نوعی نظام اخلاق انسانی، نوع‌دوستانه و متمدن تأکید می‌کرد. به‌عبارتیف نظام اخلاق غیرمذهبی (لیبرالیستی) را در برابر اخلاق مبتنی بر مذهب مورد تأکید قرار می‌داد. فاصلهٔ میان طبقهٔ متوسط سنتی و جدید در انتخاب‌های زیبایی‌شناختی دیگر نیز خود را نشان داد. طبقهٔ متوسط قدیم با تأکید بر ارزش‌های

سنتی همچون زهدگرایی در رفتار جنسی بر تابوهای تصویری و عدم نمایش بدن اصرار داشت و نه‌تنها با کشف حجاب مخالف بود، بلکه تمایلی به تصویرپردازی‌های واقع‌گرایانهٔ نقاشان از زنان و دیگر امور نداشت. لذا ترجیح می‌داد به‌جای نقاشی‌های مضمون‌گرا بر انتخاب تذهیب، خوشنویسی و نگارگری تأکید کند. این هنرها از یک سو بر پیشینه‌ای سنتی تأکید داشت که انتخاب‌های آنها را از طبقهٔ متوسط نوظهور متمایز می‌کرد و از سویی اغلب این هنرها مانند خاتم‌کاری، منبت‌کاری و معرق‌کاری هنرهای کاربردی شناخته می‌شدند. هنرهای کاربردی با تأکید بر کارآمدی هنر با فعالیت مبتنی بر هدف و اخلاق مبتنی بر نتیجه و وظیفه، هم‌خوانی بیشتری داشت. در مقابل، طبقهٔ متوسط جدید بر زیبایی‌شناسی محض و هنرهای غیرکاربردی تأکید می‌کرد. جدایی هنرهای جدید و قدیم در مدرسهٔ صنایع مستظرفه همچون جدایی سلایق طبقهٔ متوسط قدیم و جدید بود که نگارگری را بر نقاشی و شعر کلاسیک را بر شعر نو ترجیح می‌داد.

روند روبه‌رشد طبقهٔ متوسط جدید ناشی از توسعهٔ دیوان‌سالاری دولتی بود؛ «کارمندان دولت از ۱۰٫۸ درصد جمعیت در سال ۱۳۳۵ به ۲۷٫۷ درصد در سال ۱۳۵۵ رسیدند» (بحرانی، ۱۳۸۹: ۱۶۱). «این بروکرات‌های نوپدید در تلاش برای تثبیت‌شدگی اجتماعی و شکل دادن به طبقهٔ جدید، در ارزش‌های پیشین شکاف ایجاد کردند و تحت عنوان پیکار با تابوها ذوب کردن عقیده‌ها، آداب و منش‌های باز را در پیش گرفتند و سلسله‌مراتب جنسی و نسلی و شغلی که مبتنی بر طبقه‌بندی‌های مُدَرسی بود را بازنگری می‌کنند» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۵۰۵ تا ۵۱۰). بنابراین طبقهٔ متوسط جدید با تأکید بر لذت و منش‌های آزاد نوعی زیبایی‌شناسی غیرکاربردی و محض را دنبال می‌کند که در برابر زیبایی‌شناسی کاربردی طبقهٔ متوسط سنتی قرار می‌گرفت که از منش مبتنی بر وظیفه و اخلاق زاهدانهٔ کار و تلاشِ افراد سنتی برآمده بود. این روند موجب غلبهٔ زیبایی‌شناسی جدید بر قدیم شد و فرمالیسم هنری و انتزاعی در میانهٔ دههٔ چهل به هنری غالب و مشروع قدرت در آمد که در خود نوعی گریز از مضمون‌گرایی و پندها و آموزه‌های طبقهٔ متوسط قدیم را داشت. برگزاری اولین بینال تهران (۱۳۳۶) نشان از پیروزی هنرهای فرمالیستی، غیررئالیستی و انتزاعی بر هنرهای مضمون‌گرا، رئالیستی

و کاربـردی داشـت. آثـار برجسـته ایـن دوران که به‌عنوان نقاشـان مکتب سـقاخانه شـناخته می‌شـوند، نمونه‌هایـی از غیرکاربردی‌سـازی عناصـری بـود کـه تـا پیـش از ایـن کاربـرد داشـتند؛ آنهـا از عناصـر سـنتی تنها تزیینات و وجـوه غیرکاربردی آنهـا را وارد هنر نو کردند و مواجهـه‌ای انتزاعـی بـا ارزش-های سـنتی داشـتند. به این ترتیب نقاشـی نوگـرای ایران با گسـترش ایدئالیسـم اصالت‌گـرا، جریـان رئالیسـتی در هنـر را به حاشـیه برد.

حیات کوتاه رئالیسم انقلابی

در رونـد رشـد و تکویـن طبقهٔ متوسـط، بخشـی از طبقـهٔ متوسـط جدید همچنـان هنرهای مضمون‌گـرا (کـه بـر کارایـی، پیام‌رسـانی و آگاهی‌بخشـی تأکیـد داشـتند) را ترجیـح دادند. هنـر آنهـا متأثـر از اندیشـه‌های چپ‌گرایانـه بودنـد کـه طبقـات زحمت‌کـش و فرودسـت اجتماعـی و مضامینـی در رئالیسـم انتقـادی را دنبال می‌کردنـد و در مقابل، فرمالیسـم هنری و انتزاع‌گرایـی تصویـری را راهـی بـرای گریـز از واقعیـت و ایدئالیستی‌سـازی آرمان‌هـای طبقـات بالادسـت و صاحـب قدرت می‌دانسـتند.

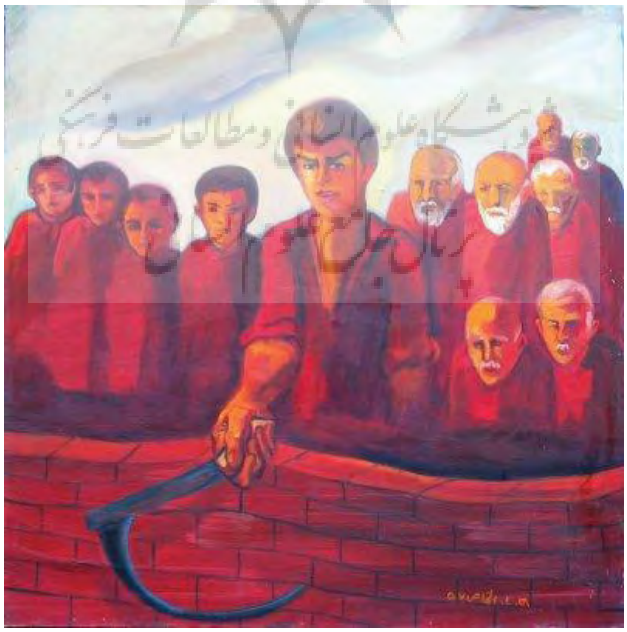
برخـی نقاشـان کـه در آکادمی‌هـای جمهـوری شـوروی نقاشـی را آموختـه بودنـد، الگوهـای رئالیسـم سوسیالیسـتی را در ایران گسـترش دادند؛ همچـون محمدحبیب محمدی و رضـا فـروزی کـه در مکتـب شـوروی آمـوزش دیـده بـود و بـا نقاشـی از کوچه‌هـا و خانه‌هـای مـردم عـادی نوعـی واقع‌گرایـی متأثـر از ایـن مکتـب را دنبـال می‌کردنـد. البتـه تصویـر فرودسـتان و روسـتاییان تنهـا محـدود بـه نقاشـان ایدئولوژیـک نبود، بلکه نقاشـان نوگـرای ایـران نیـز چنیـن مضامینـی داشـتند. احمد اسـفندیاری و جلیـل ضیاپور عشـایر و روسـتاییان را سـوژهٔ کارشـان قـرار دادنـد و هوشـنگ پزشـک‌نیا و منوچهر شـیبانی بلوچ‌ها و بندرنشـینان جنـوب را نقاشـی کردنـد. امـا بایـد روشـن سـاخت که بـرای نقاشـان نوگرا انتخـاب ایـن سـوژه‌ها بیشـتر به‌منظـور نمایـش سـنت بـود نـه پرداختن بـه توده‌هـا و ارائهٔ مضمـون رئالیسـتی و انتقادی.

در سـال‌های منتهی به انقلابف نقاشـی‌های رئالیسـتی بیشـتر شـد. هنر متعهد با مضامین اجتماعـی، در برابـر هنـر انتزاعـی و تزیین‌گرایـی کـه طـی دهـهٔ چهـل و پنجاه مـورد توجه بینال‌هـا و نمایشـگاه‌ها بـود، در آثـار نقاشـان افزایـش یافـت و حتـی مدرنیسـت‌هایی چون بهمـن محصـص و علی‌رضـا اسـپهبد نیـز همسـوی روشـنفکران آن زمـان بـه ارائـهٔ آثـاری

انتقادی پرداختند. البته این وجوه انتقادی در آثار برخی دیگر آشکارتر و صریح‌تر و ایدئولوژیک-تر بود. شهاب موسوی‌زاده در سال‌های انقلاب آثاری با عنوان اعتصاب‌های کارگری و دیگر موضوعات اجتماعی ارائه داد (تصویر ٤).

تصویر ٤: شهاب موسوی زاده؛ اعتصاب کارگران راه آهن سال ۱۹۳۱در شمال ایران؛ ۱۳۵۵

نقاشانی چون پرویز حبیب‌پور نیز آثاری با مضامین کارگری و انقلابی تصویر کرد، اگرچه چندان مجالی برای نمایش این گونه آثار نداشت. نصرت‌الله مسلمیان نیز آثاری با مضامین کارگری و زحمتکشان روستایی و اعتصابات خیابانی ارائه داد. هانیبال الخاص الگوی تازه‌ای در نقاشی رئالیستی بود که شیوهٔ کارش در نقاشی فیگوراتیو و نقاشی دیواری در آثار بسیاری دنبال شد (تصویر ٥).



تصویر ٥: هانیبال الخاص؛ ۱۳۵۷

آثـار ایـوب امدادیـان، بهرام دبیـری، رحیم ناژفر، منوچهر صفرزاده، مسـعود سـعدالدین، نیلوفـر قادری‌نـژاد و ثمیـلا امیرابراهیمـی و کمـی بعـد آثـار حسـین ماهـر کـه به نقاشـی از کارگـران معـدن پرداخـت در امتداد باورهـای چپ‌گرایانـه بود[1].

بـا پیـروزی انقـلاب اسـلامی موضع‌گیـری تـازه‌ای در نمایـش آثـار هنـری، متناسـب با شـرایط اجتماعـی پدیـد آمد. نقاشـی انتزاعی و زیبایی‌شناسـی فرمالیسـتی که طـی دهه‌های قبـل جریانـی غالـب بـود، به‌عنوان دسیسـهٔ فرهنـگ بورژوازی تلقی شـد که در پـی گریز از واقعیـت و نادیـده گرفتـن دردهـا و رنج‌هـای جامعه بوده اسـت؛ نقاشـان محکوم شـدند که بـا آثارشـان نوعـی روشـنفکری کاذب و دروغیـن در جامعـه ارائـه می‌کردنـد و تعهـدی به جامعـه و مسـئولیتی در قبـال مردم نداشـتند. ایـن نگرش، موضع مشـترک منتقـدان چپ‌گرا و منتقـدان مذهبـی در خصـوص نقاشـی بـود (تصویر ٦ از کاظـم چلیپا).

تصویر ٦: کاظم چلیپا؛ ۱۷ شهریور

پرداختن به نقاشـی انتزاعی و آبستراکسـیون نوعی غفلت محسـوب می‌شـد و «رسـالت» هنرمنـد و «پیام‌رسـانی» هنـر از مؤلفه‌هـای اصلـی هنـر مکتبـی و انقلابی به‌حسـاب می‌آمد. در همیـن بسـتر بـود کـه دانشـکدهٔ هنرهـای تزیینـی کـه در سـال ۱۳۳۹ تأسـیس شـده بود و بـر احیـای نقـوش و الگوهـای سـنتی به‌صـورت انتزاعـی تأکید داشـت در سـال ۱۳٦۲ به دانشـکدهٔ هنرهـای کاربـردی و صنایـع دسـتی تغییر کرد و بـر وجه کاربردی هنرهای سـنتی تأکیـد شـد. حرکـت از هنـر انتزاعـی بـه هنـر مضمون‌گـرا و هنـر تزیینی بـه هنـر کاربردی،

۱. فصلنامـه حرفـهٔ هنرمنـد در شـمارهٔ ۶۰ بـه هنـر سیاسـی و اجتماعـی پرداختـه اسـت. بـرای تکمیـل ایـن فهرسـت بـه ایـن مقالـهٔ ثمیـلا امیرابراهیمـی (۱۳۹۵) مراجعـه شـود.

نوعی چرخش گفتمانی برای رشد هنر رئالیستی بود، اما این جریان حیاتی کوتاه داشت. رئالیسم در آثار هنرمندان مذهبی چندان تداوم نیافت و اغلب آنها خیلی زود متأثر از جریان سنت‌گرایی ایدئولوژیک که در سیاست غالب شده بود قرار گرفتند و آثارشان سمت و سوی ایدئالیستی تازه‌ای گرفت.

افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم مذهبی

هنر دهۀ شصت، ابعاد رئالیستی نداشت. اگرچه هنر جنگ مضمون‌گرا و پیام‌رسان بود، با انگارۀ تقدس جنگ و دفاع از اسلام همسو بود و نوعی ایدئالیسم مذهبی را در نقاشی، عکاسی و سینمای جنگ بازنمایی می‌کرد. حتی ابعاد حماسی و قهرمانی جنگ نیز کمتر به نمایش درآمد؛ آنچه بود معصومیت مذهبی و مظلومیت حق‌طلبی بود. از همین رو نه قهرمان، بلکه شهید به‌عنوان سوژه‌ای متعالی، مضمون این آثار بود.

همان‌گونه که پس از انقلاب اسلامی، ارزش‌های طبقۀ متوسط قدیم در نظام سیاسی مسلط شد و نیروهای مذهبی و نیروهای سنتی بازار، گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک را به جریان غالب سیاسی تبدیل کردند، در نظام فرهنگ نیز نهادهایی چون حوزۀ هنری، دیدگاه‌های هنری و سلایق زیبایی‌شناختی آنها را توسعه دادند. هنرمندان حوزۀ هنری که هنر متعهد اسلامی را دنبال می‌کردند، در پی حقیقت هنر، سوژه‌های استعلایی را تصویر کردند. هنرمندان جنگ با بهره‌گیری از نقوش، فرم، مضامین و نشانه‌های مذهبی محتوای جنگ را به‌عنوان امری مقدس و موهبتی الهی به نمایش گذاشته‌اند. در این آثار، جنگ جنبه‌ای رئالیستی ندارد، بلکه نوعی رمانتیسم آرمانی و جنگ مقدس می‌آفرینند و آن را از چهرۀ خشن و زشتش دور می‌کنند. هنرمندان کشتن، ویرانی، نفرت و خشونت را به تصویر دیگری از جنگ یعنی جلوه‌ای از بهشت بر روی زمین تبدیل کردند؛ همچون اثری از عبدالحمید قدیریان با عنوان امدادهای غیبی که به باورهای دینی و کمک‌های آسمانی در دوران جنگ اشاره دارد (تصویر ۷).

تصویر ۷: عبدالحمید قدیریان؛ امدادهای غیبی؛ ۱۳۶۲

مرتضی آوینی معتقد بود که نقاشان متعهد ما هرگز رو به‌سوی آبستراکسیون در فرم نیاوردند و در بند ناتورالیسم نیز باقی نماندند، بلکه سمبولیسم را در پیش گرفتند. البته سمبل نه چون نماد یا نمودی قراردادی بلکه چون مظهر، آیه، مثال یا تمثیلی برای حقیقت است و با این معنا بیان هنری از طریق سمبولیزاسیون انجام می‌گیرد. سمبولیسم همچون دریچه‌ای است که به روی هنرمند مفتوح گشته است تا از آن به آسمان حقیقت بنگرند (شکیب[1]، ۱۳۶۸: ۲۹). این سمبولیسم هنری در پی آرمان‌گرایی دینی، راهی نو به ایدئالیسم تصویری بود.

نقاشی مضمون‌گرا و آرمان‌گرای دهۀ شصت را نه‌تنها در آثار هنرمندان مکتبی حوزۀ هنری، بلکه در آثار دیگر هنرمندان این دوره نیز می‌توان دنبال کرد. مثلاً آثار ارائه‌شده در اولین دوسالانه بعد از انقلاب (در سال ۱۳۷۰) می‌تواند به‌عنوان بخشی از کارنامۀ دهۀ شصت بررسی شود. اغلب آثار ارائه‌شده در این دوسالانه مضامین سنتی، روستاگرایانه و بومی‌گرایانه داشتند. این امر دور از انتظار هم نبود، زیرا این هنرمندان در دهۀ شصت آموخته و فعالیت کرده بودند و فضای فرهنگی آن دهه بازنمایی آرمان‌گرایانه از سنت

۱. مرتضی آوینی مقاله جنگ در آینه مصفای هنر متعهد را با نام مستعار سجاد شکیب در اولین شماره سوره مهر نوشت.

بـود کـه خـود را به‌صـورت نقاشـی‌های ناتورالیسـتی از طبیعـت و روسـتا نشـان مـی‌داد (تصویـر ۸ از مرتضـی کاتوزیان). نقاشـی‌های ناتورالیسـتی از روسـتا و طبیعـت، جریان مهم و گسـترده‌ای در هنـر پایـان دهۀ شـصت و نیمه دهۀ هفتـاد بودند.

تصویر ۸: مرتضی کاتوزیان نگاهی به ابیانه؛ ۱۳٦۵

بازگشت دوبارۀ رئالیسم

نظـام نشانه‌شـناختی تصویـر در گـذر از دهۀ هفتاد به‌تدریـج پارادوکسـیکال، کِنایی و لاجرم انتقـادی شـد و ایـن برخـلاف نشـانه‌های تصویـری دهـۀ شـصت بـود کـه اغلـب مطلـق، تعالی‌گـرا و نمادگرایانـه بودنـد. همان‌گونـه کـه برخی در عرصۀ روشـنفکری دینـی مباحثی در مـورد تجربه‌هـای دموکراتیـک دینـی و مرزهـای تفسـیر در امـر دینی را مطـرح کردند و قطعیـت تجربـۀ دینـی را (همچون نقـدی به مرکزگرایی قـدرت در جامعۀ دینـی، و نقدی به مرجع‌گرایـی در ایمـان) به چالش می‌کشـیدند، نقاشـان نیـز قطعیت معنای نهفتـه در تصویر و قراردادهـا و نمادهـای ایدئولوژیک را به پرسـش گرفتند. هنر انتزاعـی در برابر هنر مصلح، هنـر متعهـد و هنـر ارزشـی کـه در گفتمـان تهاجـم فرهنگـی آغـاز دهۀ هفتـاد مـورد تأکید بـود، قـرار گرفـت و به‌جـای نشـانه‌های اسـتعلایی، نشـانه‌هایی با معانـی مبهـم و چندپهلو و ارزش-هـای تفسـیرپذیر قـرار داد. نقاشـی انتزاعـی کـه در دهـۀ شـصت هنـری ناشـی از بی‌خبـری و خودفریبـی نقـاش در برابـر واقعیت‌هـای جامعه قلمـداد می‌شـد، در دهۀ هفتاد

بـه هنـری انتقـادی تبدیل گردید کـه نقاش آگاهانـه در بی‌اعتنایـی به واقعیت‌های رسـانه‌ای و کلیشـه-های تصویـری ایـن شـیوه را بـه کار می‌گرفـت. ازایـن‌رو نقاش و نقاشـی بیش از گذشـته در موقعیـت نقـد سیاسـی قرار گرفـت و این بخشـی از پویش طبقهٔ متوسـط جدید بـرای غلبـه بر نظـام فرهنگ سیاسـی مسـلط بود.

افزایـش جمعیـت جـوان موجب توسـعهٔ نهادهـای آموزشـی و فرهنگی شـد و به‌تدریج طبقـهٔ متوسـط بروکـرات نوگرا بـا گرایش‌هـای کمترمذهبـی اداره و کنترل نهادهای شـهری جدیـد را در دسـت گرفتنـد. طبقـهٔ متوسـط جدیـد بـا ویژگی‌هـای نوگرایانـه بـار دیگـر بر طبقـهٔ متوسـط قدیـم با ویژگی‌هـای سـنت‌گرایانه غلبـه یافـت و زیبایی‌شناسـی و هنر خود را گسـترانید. هنرهـای فرمالیسـتی و نقاشـی‌های انتزاعـی بـر هنرهـای مضمون‌گـرا کـه طی سـال‌های انقـلاب و جنـگ بـه مضامیـن ایدئولوژیـک محـدود شـده بودنـد، غلبـه یافتنـد. فرمالیسـم و هنـر انتزاعـی به‌مثابـه فرمـی انتقـادی بود کـه در برابـر مضمون‌ها و سـوژه‌های مطیـع و مشـروع قـرار گرفـت. پیگیـری کاتالوگ‌هـای دوسـالانه‌های آغـاز تـا پایـان دهـهٔ هفتـاد نیـز نشـان‌دهندهٔ حرکـت از نقاشـی‌های طبیعت‌گرایانـه و مضمون‌گرایانـه نیمـهٔ اول دهـهٔ هفتـاد بـه آثـار انتزاعـی و اکسپرسیونیسـتی و بازاندیشـانهٔ نیمـهٔ دوم دههٔ هفتاد اسـت.

طبقـهٔ متوسـط شـهری جدیـد بـه بازاندیشـی در همـهٔ مظاهـر زهدگرایانه اخلاق سـنتی پرداخـت؛ از همیـن رو بـه کانـون اخـلاق زاهدانـهٔ طبقـات سـنتی یعنـی بـدن حملـه کرد. هنرمنـدان بـدن را به سـوژهٔ جدید آثـار خود تبدیل کردند. نمایش رئالیسـتی بـدن به‌ویژه در مـوج تـازه‌ای از نقاشـی‌های زنان خود را نشـان داد. افزایـش نقاشـی‌های فیگوراتیو زنان در دوسـالانهٔ ۱۳۸۲ بـه یکـی از کانون‌های بحث و اختلاف تبدیل شـد. آثـار فیگوراتیو همچون در مرکـز قـرار دادن فـرد و خواسـته‌ها و اندیشـه‌ها اسـت؛ خواسـته‌های بازاندیشـانه‌ای کـه هنرمند را در برابر جامعه قرار می‌داد. بررسـی کاتالوگ ششـمین دوسـالانهٔ نقاشـی (۱۳۸۲) نشـانگر تفـاوت معنـادار تعـداد آثـار فیگوراتیـو در بخش مسـابقه (که اغلب از نسـل جدید بودنـد) و آثـار بخـش مدعوین (که اغلب از نسـل پیشـین و فعالان دههٔ هفتاد بودند) اسـت[1] . بـه ایـن ترتیـب فیگوراتیو در مرکـز جریان رئالیسـم نوپدید قـرار گرفت.

۱. اغلـب آثـار مدعویـن انتزاعـی بودنـد و از ۳۷ اثـر تنهـا چهـار اثـر (از بهـرام دبیـری، حسـین ماهـر، حسـین خسـروجردی و علی‌اکبـر صادقـی) تصویـری از فیگـور داشـتند کـه هـر چهـار اثـر نیـز مضمونـی اسـطوره‌ای و نمادیـن را بازنمایـی می‌کردنـد، امـا از ۹۷ اثـر در بخـش مسـابقهف ۲۷ اثـر فیگوراتیـو و تقریبـاً ۳۴ اثـر مضمون‌گـرا و بازنمایـی غیرانتزاعـی داشـتند. از برخـی هنرمندانـی کـه انسـان را در مرکـز آثارشـان داشـتند می‌تـوان بـه فریـدون غفـاری، حامـد صحیحـی، آریـا شـکوهی اقبـال، الهـه حیـدری، افشـین پیرهاشـمی، سـمیرا اسـکندرفر، فـرزاد حسـن‌زاده، پروانـه رمضانـزاده، پانتـهآ رحمانـی، سـارا میرمظفـری، مهیـن لطف‌محمـدی اشـاره کـرد.

از آغـاز دهـهٔ هشـتاد پرفورمنـس و هنرِ بدنـی در فضای تجسـمی ایران گسـترش یافت. پرفورمنس‌هـا بـه مانیفسـت‌های اجتماعـی هنرمنـدان تبدیـل شـدند کـه از زبـان بسـته و انتزاعـی دهـهٔ هفتـاد گذر می‌کردند و رئالیسـم دههٔ هشـتاد را شـکل می‌دادند. بـدن هنرمند، دال مرکـزی معنـا بـود. نقاشـی فیگوراتیـو همچـون بازنمایـی از بدن‌هـای حذف‌شـده و نادیده‌گرفته‌شـده بـود، ماننـد تصویـر بدن‌هـای نیمه‌برهنـه در موقعیت‌هـای شـخصی. در همیـن بسـتر بـود که برخی نقاشـان بـه زندگـی خصوصی و اشـیای خصوصی در آثارشـان پرداختنـد کـه نوعـی مقابله‌جویـی بـا گفتمان رسـمی و رسـانه‌ای قلمداد می‌شـد (تصویر ۹ از احمد مرشـدلو).

تصویر ۹: احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۸۷، ۳٦٦ *۱۷۸ سانتی‌متر

همچنیـن برخـی نقاشـان بـا نمایـش اشـیای روزمـره و عادی بـه مقابلـهٔ نشانه‌شـناختی بـا سـوژه‌های ایدئالیسـتی و کنترل‌شـده در نظـام قـدرت پرداختنـد (تصویـر ۱۰ از معصومه مظفری).

تصویر ۱۰: معصومه مظفری، بدون عنوان، ۱۳۸۸

شـهر از دیگـر سـوژه‌های رئالیسـم نوپدیـد بـود. شـهر عرصهٔ بازاندیشـی طبقهٔ متوسـط شـهری در تفکـر محافظه‌کارانـه (دولت‌محـور) و سـنت‌گرایانه (خانه‌محـور) اسـت کـه در طول دههٔ هشـتاد و در آثار نقاشـان جوان این دوران بیشـتر شـد. شـهر تصویری از رئالیسـم جدیـد بـود کـه بـا ناتورالیسـم روسـتاگرایانهٔ دهه‌هـای گذشـته فاصله بسـیار داشـت. شـهر بازنمایـی زندگـی روزمـره با فضاها و آدم‌های معمولی اسـت که نه شـکوه نمادینِ پیشـرفت و توسـعه (کـه مـورد تأکیـد نظام‌های قدرت اسـت) را دارد و نـه پویایی هدفمنـد رفتارها و قدم‌زدن‌هـا (کـه مـورد تأکیـد نظام پرورشـی خانواده اسـت) را. شـهر عرصهٔ واقعیت اسـت بـا سـیمایی عبـوس، گرفتـه و گیـج و مبهـم کـه افراد در آن سـرگردان پرسـه می‌زنند. شـهر در نقاشـی اغلـب اشـاره بـه واقعیت‌های فراموش‌شـده یـا به‌حاشیه‌رانده‌شـده دارد؛ همچون نقاشـی‌های ثمیـلا امیرابراهیمـی (تصویر ۱۱)، جواد مدرسـی، داریوش قـره‌زاد (تصویر ۱۲) و بسـیاری دیگر.

تصویر ۱۱: ثمیلا امیر ابراهیمی، پل های بزرگراه؛ ۱۳۷٤

تصویر ۱۲: داریوش قره‌زاد، «بدون عنوان»، ۱۳۸٦

جدول شمارهٔ ۱: دینامیسم رئالیسم و ایدئالیسم در کشمکش‌های طبقاتی

تحولات رئالیسم	تحولات اجتماعی و زمینه‌های طبقاتی	فراز و فرود گفتمانی رئالیسم در هنر ایران	جریان هنری
شکل‌گیری رئالیسم	ظهور طبقهٔ متوسط با منشأ بازرگانی در برابر اشراف سنتی و درباری و پیدایش مشروطه‌خواهی	پیدایش رئالیسم انتقادی در برابر ایدئالیسم اشرافی در گفتمان مشروطه‌خواهی	شکل‌گیری رئالیسم در مکتب کمال‌الملک و گسترش آن نزد برخی شاگردان این مکتب
افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا	تغییر حیات اجتماعی طبقهٔ متوسط از حاشیه به مرکز قدرت، با تأسیس دولت مدرن و گسترش مدرنیزاسیون در پهلوی‌ها و غلبهٔ ارزش‌های طبقهٔ متوسط جدید بر طبقهٔ متوسط سنتی	گسترش ناتورالیسم تاریخ‌گرا در گفتمان ناسیونالیسم در برابر رئالیسم انتقادی و مضمون‌گرا، و گسترش زیبایی‌شناسی محض و هنر انتزاعی در برابر زیبایی‌شناسی کاربردی، و هنر ایدئالیستی در گفتمان اصالت‌گرای فرهنگی در برابر هنر رئالیستی	گسترش ناتورالیسم هنری شاگردان کمال‌الملک، و اهمیت یافتن ایدئالیسم تاریخ‌گرا در نگارگری، و گسترش ایدئالیسم اصالت‌گرا در نقاشی نوگرای ایرانی
حیات کوتاه رئالیسم انقلابی	رادیکالزه شدن ارزش‌های طبقهٔ متوسط و سنتی در حاشیهٔ قدرت مسلط در همسویی با روشنفکران چپ‌گرا و طبقهٔ پایین در برابر ارزش‌های هژمونیک طبقهٔ مسلط	تأکید بر رئالیسم انتقادی و زیبایی‌شناسی مضمون‌گرا در گفتمان چپ‌گرایانه، و هنرهای کاربردی در گفتمان سنت‌گرا در برابر زیبایی‌شناسی محض و انتزاعی	پیدایش رئالیسم انتقادی، انقلابی و متعهد با مضامینی از طبقات کارگری و اقشار فرودست
افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم مذهبی	غلبه ارزش‌های طبقهٔ متوسط سنت‌گرا بر ارزش‌های طبقهٔ متوسط مدرن با تأسیس نظام قدرت دینی پس از انقلاب	گسترش ایدئالیسم مذهبی در گفتمان سنت‌گرای ایدئولوژیک در برابر رئالیسم انتقادی در مضامین هنری	گسترش ناتورالیسم روستاگرایانه و رومانتیسم مذهبی در هنرها
بازگشت دوبارهٔ رئالیسم انتقادی	بازگشت ارزش‌های طبقهٔ متوسط جدید بر طبقهٔ متوسط سنتی در طول دههٔ هفتاد و گسترش تفکر انتقادی با پویش طبقهٔ متوسط جدید شهری در طول دههٔ هشتاد	غلبه رئالیسم انتقادی با مضامین اجتماعی با نشانه‌های پارادوکسیکال و کنایی در برابر هنر ایدئالیستی با نشانه‌های مطلق، متعالی و نمادگرایانه؛ همچون گسترش رئالیسم انتقادی زن‌محور در برابر ایدئالیسم و رومانتیسم مردانه در نقاشی	گسترش رئالیسم انتقادی در نقاشی و بازاندیشی انتقادی به زندگی روزمرهٔ شهری، بدن و تجربهٔ جنسیتی و تجربه‌های تاریخی و هویتی ایران

مسئله رئالیسم به پرسش واقع‌گرایانه از جامعه و تاریخ تبدیل شد و همان‌گونه که جامعهٔ دانشگاهی و روشنفکری با کتاب‌هایی همچون ما چگونه ما شدیم (صادق زیباکلام، ۱۳۷۵)، تجدد و تجددستیزی در ایران (عباس میلانی،۱۳۷۸) و علل تاریخی عقب‌ماندگی جامعهٔ ایران (علی میرفطروس،۱۳۸۰) به جست‌وجو در تاریخ دور و نزدیک می‌پرداختند، هنرمندان نیز تاریخ را دستمایهٔ کار خود قرار دادند و پارادوکس‌های تجدد و بازخوانی تاریخی تصویر در آثارشان بیشتر شد. همچون آثار شادی قدیریان در مجموعهٔ قاجار (۱۳۷٦) که تصاویر قاجاری را به‌روز کرد و بهمن جلالی در مجموعهٔ تصویر تصورات (۱۳۸۳) که تصاویر قدیمی را بازسازی کرد و این روند در آثار هنرمندانی همچون بهنام کامرانی با مجموعهٔ اسکناس‌ها و عکس‌های آزاده اخلاقی در مجموعهٔ به روایت یک شاهد عینی (۱۳۹۱) دنبال شد. مجموعه این آثار در طول دههٔ هشتاد تجانس و عدم تجانس تاریخی در دوره‌های قاجار، مشروطه، نهضت نفت و انقلاب اسلامی را مورد پرسش قرار می‌دادند و روایت‌های تاریخی یکدست، خطی و فراموش‌شده را بازنگری می‌کردند و با اگزوتیک و بیگانه ساختن تاریخ، مسیر تجدد ایرانی را با پرسش مواجه می‌ساختند. رئالیسم اجتماعی در آثار چیدمانی، مفهومی، ویدئویی و چندرسانه‌ای‌ها بیشتر شد و به پرسشی در مورد هویت ایرانی تبدیل گردید.

رئالیسم دههٔ هشتاد کاملاً خود را در برابر ناتورالیسم محافظه‌کار و نقاشی آبسترهٔ دههٔ هفتاد و نقاشی ایدئالیستی دههٔ شصت قرار داد. آثار این دوران اغلب به بازنمایی شهر و زندگی شهری، تن و بدن و ناسازه‌های تاریخ و هویت معاصر پرداختند. البته نمی‌توان همهٔ مضامین هنری این دوران را به این مقولات محدود کرد، اما «زندگی شهری»، «بدن» و «تاریخ» سه عرصهٔ مهم در بازاندیشی در زندگی روزمره بودند؛ سه مقوله‌ای که در سال‌های پس از انقلاب اغلب نادیده انگاشته و انکار شده بودند.

رویدادهای سیاسی نیمهٔ دههٔ هشتاد به پیروزی دوبارهٔ ارزش‌های طبقهٔ متوسط سنتی بر طبقهٔ متوسط جدید منجر شد. بار دیگر رئالیسم انتقادی در انتخاب سوژه‌ها در تنگنا قرار گرفت. بازگشت آرمان‌گرایی مذهبی طبقهٔ متوسط سنتی به عرصهٔ سیاست (و اعلام همسویی با خواسته‌های اجتماعی طبقات پایین و روستاییان) به شکل‌گیری جریان تازه‌ای از هنرهای ایدئالیستی مذهبی با تأکید بر قدرت جهانی

اسلام منجر گردید. آنچه در جشنوارهٔ هنر مقاومت، نمایشگاه‌های هنر بیداری اسلامی و جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر ارائه شد نشان از بازگشت دوبارهٔ این هنرهای مضمون‌گرا و ایدئالیستی داشت. اما در طول دههٔ هشتاد رسانه‌های جدید به‌مثابه حوزهٔ عمومی جدید ظهور کردند و انتخاب-ها و سلایق و نگرش‌ها را از سیطرهٔ دولت خارج شدند. در این فضای جدید، گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده، اقلیت‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگ‌های غیررسمی صاحب رسانه شدند. ارزش‌های طبقهٔ متوسط جدید که از گفتمان سیاسی مسلط سنت‌گرایان خارج شده بود نیز در فضای رسانه‌ای جدید رشد کرد و نظام بهنجار و مشروع طبقهٔ متوسط سنتی (که در نظام سیاسی هژمونیک شده بود) را با چالش مواجه کرد؛ هنرمندان برای گریز از سوژه-های مطیع و بهنجار و امکان نمایش رئالیستی از بدن و سوژه‌های زندگی روزمره، یا به بازارها و نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های جهانی هنر پیوستند یا به ارائهٔ کارشان در فضای مجازی، غیررسمی و زیرزمینی پرداختند. به‌این‌ترتیب فضای مجازی و رسانه‌ای جدید، مانع از حذف و مغلوب شدن رئالیسم انتقادی هنر در برابر ایدئالیسم غالب در عرصهٔ سیاست شد.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

فوکو در نقد تاریخ‌نگاری سنتی آن را تمامیت‌گرا و غایت‌گرا می‌داند، زیرا می‌کوشد همهٔ رخدادها و تحولات تاریخی را در چارچوب یک کلیت بسته و منسجم جا دهد. از همین روست که این روش به مفاهیمی چون روح زمان، روح قومی و جهان‌بینی متوسل می‌شود. بااین‌حال، فوکو نیز به‌دنبال روشی است که امکان درک تغییرات معرفتی را فراتر از آگاهی عاملان تاریخی، و بدون ارجاع به غایت ازپیش‌تعیین‌شده، میسر سازد. روشی که آن را تحلیل گفتمانی می‌داند (جمشیدیها و باینگانی، ۱۳۹۰: ۱۹۳ تا ۱۹۵). مطالعهٔ گفتمانی هنر، طرحی برای مطالعهٔ تاریخ اجتماعی تعارض‌ها و مواضع متفاوت کنشگران در یک فضای گفتمانی است. روشی که در این مقاله نیز دنبال شد.

در مقالهٔ حاضر با در پیش گرفتن رویکردی گفتمانی در تعریف رئالیسم، از تعاریف ایدئولوژیک از رئالیسم و تقلیل رئالیسم به فرم‌های واقع‌نمایانه در اجرای هنری پرهیز شد و به‌جای آن، رئالیسم/ ایدئالیسم به‌مثابه یک موضع گفتمانی در نقد/ تثبیت قدرت مورد مطالعه قرار گرفت. به‌این‌ترتیب، از تحلیل‌های خطی مارکسیسم در تحلیل واقعیت

دوری شد. در این رویکرد بیش از آنکه تعریف واقعیت به‌عنوان امری فلسفی یا سبک هنری اهمیت داشته باشد، کارکردهای واقعیت به‌عنوان امری گفتمانی اهمیت می‌یابد. مثلاً لوکاچ رئالیسم را ویژگی هنر انقلابی و رهایی‌بخش می‌دانست، اما کارکردهای رئالیسم در نظام کونیستی غیرانقلابی بود. در واقع آنچه مورد توجه قرار گرفته بود تقلیل واقعیت به سبک اجرایی در هنر و نادیده گرفتن کارکرد این هنر در جامعه بود. اما در مقالهٔ حاضر واقعیت به‌عنوان امری گفتمانی مورد تأکید قرار گرفت که کارکردهای آن در تثبیت و نقد قدرت، پیش‌برندهٔ جریان‌ها و سبک‌های هنری بود.

مقالهٔ حاضر، پنج دورهٔ پرفرازونشیب رئالیسم هنری در ایران را مطالعه کرد که عبارت‌اند از: شکل‌گیری رئالیسم در دوران مشروطه، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا و اصالت‌گرای پهلوی، حیات کوتاه رئالیسم انقلابی، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم مذهبی پس از انقلاب، و بازگشت دوبارهٔ رئالیسم انتقادی. در دوره‌های مختلف کشمکش میان رئالیسم و ایدئالیسم شکل‌دهنده و پیش‌برندهٔ تاریخ هنر ایران معاصر بوده است.

این مقاله به‌دنبال ارائهٔ طرحی قطعی در تاریخ هنر ایران نیست، بلکه تلاش برای ارائهٔ روایتی دیگر از تاریخ هنر ایران است. به تعبیر ماینر (۱۳۸۷: ۳۲۹) تاریخ هنر به «روایت مورخ از هنر» تبدیل شده که آن قطعیت و اطمینان در ثبت فراز و فرود سبک‌های هنر را از دست داده است، اما امکان ارائهٔ تاریخ‌های گسسته و ناپیوسته و حاشیه‌ای را فراهم می‌سازد.

منابع

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۸). *در آستانهٔ رستاخیز: رساله‌ای در باب دینامیسم تاریخ*، تهران: انتشارات امیرکبیر
- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵٤). *جامعه‌شناسی هنر*؛ انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا.
- امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵). *ما با همان: سیری در هنر سیاسی اجتماعی ایران معاصر*، فصلنامهٔ حرفهٔ هنرمند، شمارهٔ ٦۰؛ صفحه ۲ تا ۲٦.
- بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹). *طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر (۱۳۲۰-۱۳۸۰)*، چاپ دوم، تهران: نشر آگه
- برگر، پیتر و لاکمن، توماس (۱۳۸۷). *ساخت اجتماعی واقعیت: رساله‌ای در جامعه‌شناسی*

شناخت، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: شرکت سهامی انتشار
- بوردیو، پیر (۱۳۹۰). *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت ذوقی*، ترجمهٔ محسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.
- پاکباز، رویین (۱۳۸٤). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پرهام، سیروس (۱۳۳۰). *رئالیسم و ضدرئالیسم*، تهران: انتشارات نیل
- جمشیدیها، غلامرضا، باینگانی، بهمن (۱۳۹۰). فوکو، تاریخ و روش‌شناسی تاریخی، *برگ فرهنگ*، بهار و تابستان، شمارهٔ ۲۳، ص‌ص ۱۷٤-۱۹۹.
- زیباکلام، صادق (۱۳۷۵). ما چگونه ما شدیم: ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی در ایران، تهران: انتشارات روزنه.
- شکیب، سجاد (۱۳٦۸). جنگ در آینه مصفای نقاشی متعهد (سجاد شکیب نام مستعار مرتضی آوینی)، *مجله سوره*، دوره اول، شمارهٔ۱، ص‌ص ۲٤ تا ۳۰.
- فوکو، میشل (۱۳۸۸). *دیرینه‌شناسی دانش، ترجمهٔ عبدالقادر سواری*، تهران: انتشارات گام نو.
- کسرایی، محمدسالار و پوزش شیرازی، علی (۱۳۸۸). نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارامد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی، *فصلنامه سیاست، مجلهٔ دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران*، دورهٔ ۳۹، شمارهٔ ۳، ص‌ص ۳۳۹ تا ۳٦۰.
- لوکاچ، جورج (۱۳۷۵). *جامعه‌شناسی رمان*، محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات تجربه.
- لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸). *رمان تاریخی*، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: نشر اختران.
- لوکاچ، گئورگ، (۱۳۷۳). *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ماینر، ورنر هاید (۱۳۸۷). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، انتشارات فرهنگستان.
- میرفطروس، علی (۱۳۸۰). *ملاحظاتی در تاریخ ایران: علل تاریخی عقب‌ماندگی جامعهٔ ایران*، تهران: نشر فرهنگ.
- میلانی، عباس (۱۳۷۸). *تجدد و تجددستیزی در ایران*، تهران: نشر اختران
- هاوزر، آرنولد (۱۳۸۲). *فلسفه تاریخ هنر*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.
- Bergesen, Albert (۱۹۸٤) The Semantic Equation: A theory of the social origins of art styles, *Sociological Theory journal*, Vol. ۲, pp. ۲۲۱-۱۸۷
- Hauser, Arnold (۱۹۸۲). *The Sociology of Art*. Translated by Kenneth J. Northcott. Chicago: University of Chicago Press.
- Laclau, Ernesto &Mouffe, Chantal (۲۰۰۱). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. ۲nd edition, published by verso, London.

• Ruckstuhl, Wellington (۱۹۱۷). *Idealism and Realism in Art*, The Art World, Vol. ۱, No. ٤, pp. ۲٥٦-۲٥۲, at: http://www.jstor.org/stable/۲٥٥۸۷۷٤۰?seq=#۱page_scan_tab_contents

فهرست منابع تصویر:

• تصویر ۱: اثر محمود اولیا؛ دو پسر گدا؛ برگرفته از وبگاه محمود اولیا؛ دسترسی در نشانی:

• http://master-mahmood-olia.net/contact-us.php

• تصویر ۲: اثر اسماعیل آشتیانی؛ قهوه‌خانه، دسترسی در نشانی:

• http://www.beytoote.com/art/artist/master-painter-ashtiani.html

• تصویر ۳: اثر علی اصغر پتگر؛ برگرفته از وبگاه علی‌اصغر پتگر؛ دسترسی در نشانی:

• http://a-petgar.com/fa_IR/Pages/Gallery/%D۸%A۲%D۸%AB%D۸%A۷%D۸%B۱

• تصویر ٤: شهاب موسوی‌زاده؛ اعتصاب کارگران راه‌آهن؛ ۱۳٥٥؛ از وبگاه هنرمند؛ دسترسی در نشانی:

• http://www.mousavizadeh.net/picture.php?/٦۳/category/۳

• تصویر ٥: اثر هانیبال الخاص؛ ۱۳٥۷؛ از وبگاه هنرمند؛ دسترسی در نشانی:

• http://www.hannibal-alkhas.org/

• تصویر ٦: اثر کاظم چلیپا؛ ۱۷ شهریور؛ از کتاب ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی؛ صفحهٔ ۱۷۷

• تصویر ۷: اثر عبدالحمید قدیریان؛ امدادهای غیبی؛ ۱۳٦۲؛ از کتاب ردپای نور: مروری بر آثار منتخب نقاشی و گرافیک دفاع مقدس: صفحهٔ ۹۳

• تصویر ۸: اثر مرتضی کاتوزیان، نگاهی به ابیانه؛ ۱۳٦٥؛ ؛ اثر ارائه‌شده در نمایشگاه موزهٔ هنرهای معاصر در ۱۳٦۹؛ دسترسی در نشانی:

• http://www.mortezakatouzian.com/gallery/files/amoodi/d۳۷.htm

• تصویر ۹: اثر احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۸۷؛ اثر احمد مرشدلو؛ برگرفته از مجموعهٔ ساعتچی؛ دسترسی در نشانی:

• http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/ahmad_morshedloo_untitled_۳۸۰_۱۸۰.htm

• تصویر ۱۰: اثر معصومه مظفری، میز، ۱۳۸۸؛ برگرفته از نشانی:

• http://eapgroup.com/wp-content/uploads/۰۱/۲۰۱٤/MozaffariM۲۰۱۰Table-lr.jpg

• تصویر ۱۱: اثر ثمیلا امیرابراهیمی، پل‌های بزرگراه؛ ۱۳۷٤؛ مجموعه‌آثار گالری ماه؛ دسترسی در نشانی:

• http://www.mahartgallery.com/fa/?id=collectiondetail&num=۲۰۷۰

• تصویر ۱۲: اثر داریوش قره‌زاد، «بدون عنوان»، ۱۳۸٦؛ اثر ارائه‌شده در حراج ساتبیز؛ دسترسی در نشانی:

• http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Daryush-Gharazad۳٥۲۸۲۷٤-/Untitled۲۰۰۷-

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی