نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن (1376-1388)

نسیم نیل‌قاز*

چکیده

این پـژوهش شرایط ظهور نقاشی رئالیستی معاصر از 1376تا 1388در ایران را بررسی می‌کند و با طرح یـک مدل نظری ترکیبی، به بررسی تحـولات اجتمـاعی و فـرهنگی ایـران در دوره زمـانی مـورد نظـر پرداختـه و می‌کوشد نشـان دهـد که اگرچـه «بـه وجـود آمـدن بحـران در نظـم گفتمـان جامعـه»، «بـسیج منـابع» و «شکل‌گیری زنجیره‌های تعامل» برای شکل‌گیری فرایند تولید هنر (نقاشی) ضروری اسـت، فـرم و محتـوای محصولات هنری (آثار نقاشی) تحت تأثیر عواملی همچون «ماهیت بافت گفتمانی مسلط در جامعـه»، «افـق اجتماعی» و همچنین «منازعات گفتمانی درون میدان نقاشی» تعیین می‌شود. این پژوهش از طریق بررسـی آثار، به تحلیل بافت گفتمانی جامعه و ارتباط آن با گفتمان‌های جاری در میـدان نقاشـی مـی‌پـردازد و بـدین وسیله به تبیین راه‌ها، شیوه‌ها و مکانیسم‌هایی می‌پردازد که از طریق آن، شرایط اجتمـاعی مزبـور، نـوآوری و تولید هنری را در سال‌های مزبور ممکن می‌سازد و در نهایت به رابطه‌ی دیالکتیک هنـر و سـاختار اجتمـاعی اشاره می‌کند.

واژگان اصلی: نقاشی معاصر، ایران، رئالیسم (واقع‌گرایی)، تولید هنر، بسیج منابع، تحلیل گفتمان.

دریافت: 89/11/26 پذیرش: 90/3/23

*. کارشناس ارشد پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ Nasim.nilqaz@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

در سال‌های اخیر رویکـرد رئالیـستی در نقاشـی فیگوراتیـو ایـران در میـان آثـار دانـشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری به چشم می‌خورد که با نقاشـی فتورئالیـسم، کـه تـا حـدودی مبالغه‌آمیز و کنایه‌دار و در ذات خود مفهومی است، تفـاوت دارد. در بـسیاری از نمونـه‌هـا، ایـن رویکرد گرایش به بازنمایی و استفاده از مهارت‌های استادکارانه دارد. رویکردی کـه از یـک سـو نمی‌تواند بی‌تأثیر از گرایش‌های معاصر هنر غرب به این نوع نقاشی باشد، ولی از سوی دیگر بـه نظر می‌رسد گه‌گاه این نوع نقاشی با استفاده از زبانی آشـنا (شـیوه‌ی بازنمـایی)، کـه مـی‌توانـد برقراری ارتباط با مخاطب را آسان سازد، در خدمت بیان مفـاهیمی اجتمـاعی، فـردی و درونـی قرار گرفته است. همچنین به نظر می‌رسد این جریـان حرکتـی اسـت در تقابـل بـا نظـام رایـج آموزش هنر و مدرنیسم حاکم در میان دانشگاهیان و روشنفکران محافـل هنـری. ایـن گـروه از نقاشان هرچند کاملاً با هنر مدرن و مفاهیم آن آشنایند، ترجیح می‌دهند به روشی متفاوت کـار کنند. به نظر می‌رسد آنان نقاشی را در ارتباطی نزدیک با افکـار و عـادات و روش‌هـای زنـدگی خود و به نوعی تجربه‌ای از زندگی دانسته و همچنـان مـی‌کوشـند هنـر نقاشـی را در پیونـد بـا اندیشه‌های فلسفی، روان‌شـناختی، جامعـه‌شـناختی،... قـرار دهنـد و از ایـن طریـق، بـه طـرح اندیشه‌های جدید در جامعه کمک کنند. بنابراین این آثار به‌لحاظ مضمون و اندیشه‌های فلسفی – روان‌شناختی و جامعه‌شناختی از نقاشی ناتورالیستی کمال‌الملک و پیروانش فاصـله گرفتـه و خود را متمایز می‌سازند و همچنین تفاوت بارز خود با نقاشی‌های رئالیستی عامه‌پسند را نـشان می‌دهند.

بدین‌ترتیب شاید عمده‌ترین ویژگی این رویکرد هنری زمینه‌منـدی‌اش باشـد و اینکـه بـه شکلی واضح و آشکار در ارتباط با جامعه و زمینه‌های اجتماعی تولیدش قرار مـی‌گیـرد. در ایـن مقاله در پی تبیین شرایط اجتماعی ظهور این نوع نقاشی در دهه‌ی اخیر در ایران بوده‌ایم.

ما ظهور این نوع نقاشی را در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد نمونه‌ای از تولید فرهنگ و تغییر هنری به حساب آوردیم و سعی کردیم به این دو پرسش پاسخ بدهیم.

1. چه عوامل و شرایطی زمینه‌ساز شکل‌گیری این رویکرد هنری در نقاشی از 1376 تا 1388 در ایران شده و منابع و فضای اجتماعی و محیط هنری لازم را برای تولید این نوع نقاشی فراهم آورده است؟

2. چه عواملی فرم و محتوای آثار تولید شده در این رویکرد را تعیین می‌کند؟

ما در واقع در پی روشن ساختن علل تعامل و تقابل بین جامعه و ساختارهای کلان آن با هنر و خصوصیات منحصر به فردش بوده‌ایم.

چارچوب نظری: نظریه‌ی روبرت واتنو

واتنو معتقد است هنر و ساختار اجتماعی «همواره به صورتی مبهم و پیچیده در ارتباط با یکدیگرند.»، یعنی فقط بازتابنده‌ی قطعی یکدیگر نیستند. او این رابطه را در قالبِ حرف "Z" نشان می‌دهد. به این ترتیب که اگر خطِ مستقیمِ پائینی حرف "Z" را در حکمِ "ساختار اجتماعی" و خطِ مستقیمِ بالایی آن را در حکم ایده یا شکل هنری در نظر گیریم، در این صورت یکی از مهم‌ترین وظایف نظریه فرهنگی این است که ماهیت خطِ مورب «/» را روشن کند که عبارت است از مکانیسم‌هایی که این دو را در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهند. (مهرآیین، 273:1386)

واتنو دریافتی عینی از فرهنگ دارد. مطالعات اخیر و همینطور نظریات واتنو بر مؤلفه‌های قابل مشاهده و عینی فرهنگ مثل گفتارها[1] ،کنش‌های گفتاری[2]، قلمروهای بیانی[3]، رمزگان نمادی، کنش‌ها و تولیدات فرهنگی (مثل کتاب، فیلم، تابلو نقاشی،...) متمرکز شده‌اند.

[1] .utterances
[2] .Speech acts
[3] .enunciative fields

او در تبیین تغییر فرهنگی- هنری مدلی ارائه می‌کند شامل سه دسته مفهوم. سه دسته مفهومی او را بر مبنای مسائلی که بدان می‌پردازند می‌توانیم تحت عنوان 1) تحلیل شرایط اجتماعی، 2) فرایند تغییر هنری و 3) مکانیسم مسئله‌ی پیوند نام‌گذاری کنیم که هرکدام از این مفاهیم خود شامل سه مفهوم است.

تحلیل شرایط اجتماعی در سطح کلان به بررسی شرایط محیطی توجه می‌دهد؛ اینکه آیا جامعه در دوره‌ای معین دستخوش افزایش یا کاهش جمعیت بوده است یا خیر؟ آیا اقتصاد آن رونق داشته یا دچار رکود بوده است؟ آیا فضای سیاسی کلی آن آرام بوده یا دستخوش جنگ بوده است؟ آیا جامعه مورد نظر به لحاظ مذهبی واحد و یک‌دست بوده یا این‌که جامعه‌ای متنوع و دارای مذهب مختلف بوده‌است؟ این‌ها نقطه‌ی آغاز مناسبی برای انجام تحقیقاتی در شرایط محیطی است (مهرآیین، 1386:240-241). این تغییرات در شرایط محیطی احتمالاً منابع لازم برای ظهور یک جنبش هنری نوآورانه‌ی جدید را فراهم می‌آورند. منابعی چون منابع اقتصادی؛ منابع سیاسی مثل تضمین‌های مربوط به آزادی اندیشه، تضمین‌های حقوقی که مبنای قراردادهای مربوط به عرصه فرهنگ و روابط مالکیت را شکل می‌دهند و اعتبار یا مشروعیتی که ممکن است نظام‌های سیاسی به تولیدات فرهنگی ببخشند؛ منابع و تکنولوژی‌های ارتباطی مثل خدمات پستی، چاپ، کتابفروشی‌ها یا رسانه‌های الکترونیکی که بر اشکال تولید فرهنگ و رابطهٔ محصولات فرهنگی با مخاطبان تأثیر می‌گذارند؛ و منابع فرهنگی از قبیل زبان مشترک، باسوادی، سنت‌های مذهبی و قومی و جهت‌گیری‌های ارزشی (واتنو، 1386:434-435).

در سطح میانی بافت‌های نهادی قرار دارند، سازمان‌هایی که به واقع خلق و انتشارِ ایده‌های جدید را صورت می‌دهند. مدارس، دانشگاه‌ها، سازمان‌های دینی، انجمن‌های علمی یا فرهنگی، روزنامه‌ها، سازمان‌های دولتی و احزابِ سیاسی. در این بافت‌ها مولدانِ ایده و هنر به

منابعِ لازم دسترسی می‌یابند و با یکدیگر و با مخاطبان‌شان ارتباط پیدا می‌کنند (صدیقی، 85:1387).

در سطح خرد نیز زنجیره‌ها کنش به عملکرد تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگانِ ایده‌ها (تولیدات فرهنگی و هنری) و دیگرانی که بر این دو گروه تأثیر می‌گذارند مربوط می‌شود مثل حامیان و سانسورچیان و رهبرانِ سیاسی (صدیقی، 1387). "کنش این کنشگران در محدودیت‌های ساختاری نظم نهادی صورت می‌گیرد، اما در این محدودیت‌ها آزادی و اختیار عمل نیز وجود دارد و به همین دلیل است که متنوع بودن محصولات حتمی و قطعی است" (واتنو، 1386: 439).

اما در خصوص **فرایند تغییر هنری**، واتنو معتقد است تغییرات، جایگزینی ساده‌ی یک ایده با یک ایده‌ی جدید نیست، بلکه فرایندی است شامل سه فرایند فرعی تولید، انتخاب و نهادینه‌شدن. در مرحله تولید با یک افزایش کلی در میزان تنوع محصولات هنری روبروییم. هنگامی که تولید افزایش پیدا می‌کند و تنوع در محصولات رخ می‌دهد، بدیهی است که انتخاب یا گزینش اجتماعی آغاز می‌شود. رفته‌رفته برخی از انواع محصولات فرهنگی در به دست آوردن منابع موفقیت بیشتری نسبت به بقیه کسب می‌کنند. حامیان و تولیدکنندگان هم بیشتر انواع موفق هنری را انتخاب می‌کنند و مصرف‌کنندگان هم محصولات خاصی را انتخاب می‌کنند (همان: 442).

سرانجام با ساز و کارهایی که تولید و اشاعه‌ی یک ایده (یک نوع محصول فرهنگی-هنری) را روال‌مند می‌کند، با نهادینه شدن برخی از سبک‌ها و شیوه‌ها، صورت‌ها و مکاتب و ... که در فرایندِ قبلی انتخاب شدند و به واسطه سازمان‌ها رواج داده شده‌اند، مواجه می‌شویم (صدیقی، 1387). بعد از نهادینه‌شدن، فرایند تولید ادامه پیدا می‌کند، ولی دیگر محدود به فعالیت‌های ذهنی پراکنده‌ی تعداد کمی از افراد مبتکر و خلاق نیست، بلکه محصول دائمی و متعارف نهادها است که دیگر نابهنجار هم نیست. در این فرایند است که اندیشه‌های جدید به آن میزان

از نهادینه شدن دست می‌یابند که در دوره‌های نـاآرام‌تـر بعـدی نادیـده گرفتـه نـشوند (واتنـو، 448-446:1386).

دو دسته‌ی مفهومی مزبور، مفاهیم کلی «ساختار اجتماعی» و «هنر» را در ارتباط و پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد و تا حدی مکانیسم این ارتباط (تأثیر گذاری و تأثیر پذیری) را مـشخص می‌کند. واتنو مکانیسم مسئله‌ی پیوند را با سـه مفهـوم افـق اجتمـاعی، قلمروهـای گفتمـانی و کنش نمادین توضیح می‌دهد. به عقیدهٔ او، محصولات فرهنگی- هنری در زمـان و مکـان تولیـد می‌شوند و این دو مختصات، محدودیت‌هایی را بر افق اجتماعی اعمال می‌کنند. پـس میزانـی از پیوند میان محتوا با این افق‌ها وجود دارد، در عین حال میزانی از گسست هم میان آنها اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسد. خصوصاً اگر ایده‌ها و محصولات هنری تولید شـده از جـذابیت و گیرایـی ماندگار و مداومی نیز برخوردار شده باشند (همان: 450).

افق اجتماعی "هم به وجود آورنده‌ی ایده‌هاست و هم بالعکس ایـده‌هـا در قالـب مـتن‌هـا بازتاب دهنده‌ی افق اجتماعی‌انـد" (صـدیقی، 94:1387). ایـن دو در عـین اینکـه در پیونـد بـا یکدیگرند از یکدیگر مستقل نیـز هـستند" (مهـرآیین، 262:1386). قلمـرو گفتمـانی، سـاختار نمادینی است که ایده‌ها در قالب آنها بیان می‌شوند و افق اجتماعی در این حوزه‌هـا نمـود پیـدا می‌کند. قلمرو گفتمانی شیوه‌ها و روش‌هایی را در اختیار می‌گذارد که مـی‌شـود از طریـق آنهـا مسائلی را طرح کرد که در تضاد با مؤلفه‌های افق اجتماعی قرار دارند. بـه ایـن ترتیـب فـضایی مفهومی است که تفکر خلاق را امکان‌پذیر می‌کند (مهرآیین، 263:1386-264). کنش نمـادین نیز "شیوه‌ای از رفتار است که با در نظر گرفتن مسائل، امکانات و محـدودیت‌هـا در یـک قلمـرو گفتمانی، معنادار و منطقی به نظـر مـی‌رسـد" (همـان: 67). منظـور راه‌حـل‌هـایی اسـت بـرای پرسش‌ها و معضلاتی که در هر قلمروی گفتمانی وجود دارد. واتنو از طریق این سه مفهوم نحوه و میزان تأثیرگذاری و تأثیرپذیری ساختار اجتماعی و محصولات فرهنگـی هنـری و مکانیـسم و میزان پیوند و گسست این دو رو را از هم تبیین می‌کند.

واتنو اصولاً معتقد است بی‌ثباتی و عدم قطعیت در نظم اخلاقی جامعه فرایند نوآوری را تشدید می‌کند. این بی‌ثباتی هنگامی پدید می‌آید که هنجارها تغییر کند و رفتارهای مجاز مطلق بودنشان را از دست بدهند، یا شوکی بیرونی امکان شیوه‌های رفتار بیشتری را در دسترس قرار دهد. بحران در نظم اخلاقی باعث بالا رفتن ریسک فعالیت‌های اجتماع، مبهم و آشفته شدن وضعیت‌های اجتماعی و پیش‌بینی ناپذیر شدن روابط اجتماعی می‌شود (مهرآیین، 1386:280-281).

نظریه‌ی نورمن فرکلاف

به‌رغم موفقیت نظریه واتنو، او برای بررسی فرم و محتوای محصولات فرهنگی مدلی تئوریک ارائه نمی‌کند. به همین دلیل سعی می‌کنیم جای خالی تحلیل کنش انسانی، منازعات گفتمانی و فرم و محتوای تولیدات هنری را با نظریات تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف و مفاهیم نظری لاکلا و موفه پر کنیم.

از نظر فرکلاف "پایه‌های نظری رویکرد انتقادی بر این دیدگاه استوارند که بین رخدادهای «خرد» و ساختارهای «کلان» پیوندی وجود دارد، به این ترتیب که ساختارهای کلان از سویی در برگیرنده‌ی شرایط تحقق رخدادهای خرد، و از سوی دیگر نتیجه‌ی آن‌ها هستند" (فرکلاف، 1387:27).

فرکلاف در پی چارچوبی است که تحقیق خرد و کلان را به هم آمیزد. او دقیقاً هم جهت با واتنو «نهاد اجتماعی» را محوری اصلی می‌داند که کلی‌ترین سطح ساخت‌بندی اجتماعی یعنی «صورت‌بندی اجتماعی» را به ملموس‌ترین سطح یعنی سطح «کنش» یا «رخداد اجتماعی» پیوند می‌دهد (همان: 42-44).

تحلیل متن از نظر فرکلاف در سه مرحله‌ی توصیف، تفسیر تبیین نظام‌مند می‌شود.

فرکلاف همان‌طور که قائل به تمایز بین سه عنصر گفتمان (متن، تعامل و بافتِ اجتماعی) است، تحلیل آنها را نیز در سه مرحله‌ی صورت می‌دهد: توصیف متن، تفسیررابطه‌ای بین متن و تعامل و تبیین رابطه‌ای بین تعامل و بافت اجتماعی. تحلیل متون ما (یعنی منازعات گفتمانی کنشگران میدان نقاشی وآثار نقاشی رئالیستی معاصر) نیز در چارچوب سه سطحی توصیف، تفسیر و تبیین فرکلاف انجام می‌شود.

- توصیف ویژگی‌های صوری متن - مانند واژگان، ساختارهای نحوی، ساختارها در متون، همین‌طور عناصر، رنگ، تکنیک و ترکیب‌بندی در آثار نقاشی- و اینکه آنها بر چه مضامین، روابط و هویت‌های اجتماعی دلالت دارند؛
- تفسیر این ویژگی‌ها، معنادهی و انسجام بخشی به تفسیر با توجه به بافت موقعیتی و دانش زمینه‌ای، و پیدا کردن بینامتنیت در آن؛
- تبیین شالوده‌ی اجتماعی، تغییرات یا بازتولید دانش زمینه‌ای در متن و دیدن گفتمان و متن به عنوان مبارزه‌ای در ظرف مناسبات قدرت برای پیدا کردن جایگاه فاعلی بالاتر و تغییر دادن دانش زمینه‌ای.

نظریه‌ی لاکلا و موفه

از نظر «ارنستو لاکلا» و «شانتال موفه» ایجاد و تجربه‌ی «ضدیت‌های اجتماعی» امری محوری برای نظریه گفتمان است بدین معنی که تولید یک «دشمن» یا «دیگری» برای تعیین مرزها (هویت‌یابی) به طور کل و مثلاً تأسیس مرزهای سیاسی امری حیاتی است (هوارث، 143:1379). به عبارت دیگر افراد و گروها برای هویت‌یابی نیازمند «غیریت‌سازی»اند، بدین معنی که خود را در مقابل غیر (دیگری) بر اساس رفتارها و ویژگی‌های متضاد تعریف می‌کنند.

آنها برخلاف نظر سوسور، رابطه‌ی دال و مدلول را رابطه‌ای ثابت نمی‌دانند، بلکه با اتخاذ دیدگاه‌های پساساخت‌گرا امکان جدایی دال از مدلولش و اخذ مدلول جدید و همین‌طور ابهام و

چند معنایی را فراهم می‌آورند (سلطانی، 1384:74-75). اما این عدم ثبات معنا شکل‌گیری هویت‌ها را ناممکن می‌کند. آنها این دشواری را با مفهوم مفصل‌بندی[1] بر طرف می‌کنند؛ کنشی که میان عناصر گوناگون رابطه‌ای ایجاد می‌کند، طوری که هویت آنان در اثر این کنش تغییر کند (هوارث، 1379:141).

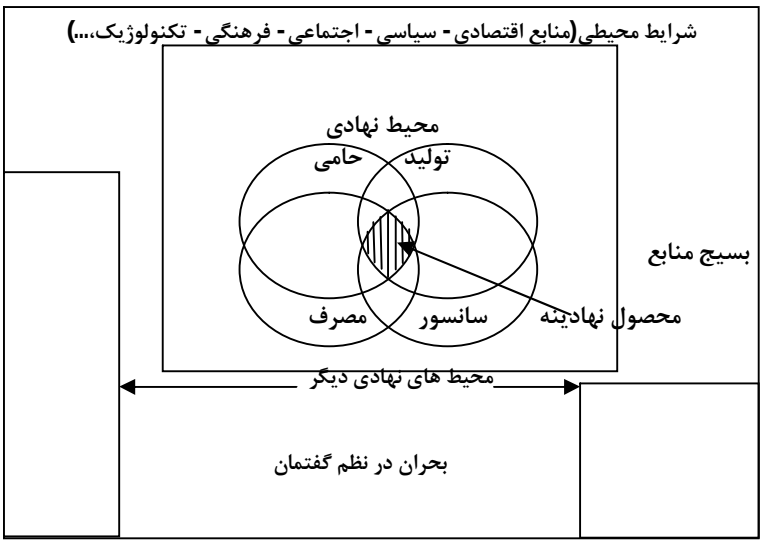
اگر مدلول خاصی به دالی نزدیک شده و در محیط گفتمان بر سر معنای آن اجماع حاصل شود، آن دال هژمونیک شده و هژمونیک شدن دال‌های یک گفتمان به هژمونیک شدن گفتمان می‌انجامد (سلطانی، 1384:83). همواره معانی و نشانه‌هایی خارج از حوزه‌ی گفتمان وجود دارند که در گفتمان به‌کار گرفته نمی‌شوند (همان: 77-79). این حوزه که منبعی از نشانه‌هایی است که در صورت نیاز قابل استفاده‌اند را حوزه‌ی گفتمانگونگی[2] می‌گویند. در شرایط بحران هویت، سوژه‌ها تلاش می‌کنند از طریق مفصل‌بندی و تعیین هویت با گفتمان‌های آلترناتیو، هویت و معانی اجتماعی خود را بازسازی کنند.

در جمع‌بندی چارچوب نظری می‌توان گفت نظریه‌ی فرکلاف همخوانی‌های زیادی با نظریه‌ی واتنو دارد، از آن جمله است اهمیت دادن به تحلیل در سه سطح و نیز کوشش برای از دست ندادن عینیت. نظریه‌ی فرکلاف می‌تواند مکمل تحلیل کل‌نگر واتنو باشد. برای ترکیب این دو نظریه به منظور تبیین شکل‌گیری نقاشی رئالیستی معاصر ایران از 1376تا 1388 در دو بخش نظری تحقیق تأثیرات اجتماعی را در دو سطح بررسی می‌کنیم.

1. در سطح کل به جزء یا بالا به پائین، تأثیرات سطح کلان اجتماعی را که منجر به تولید هنری در سطح فردی می شود بررسی می‌کنیم.

2. در سطح جزء به کل یا پایین به بالا که تأثیرات این تولیدات از جمله نقاشی ها و گفتمان‌ها را در سطح فردی به سطح ساختاری اجتماع پیوند می‌زنیم.

[1] .articulation
[2] .Field Of Discursivity



با توجه به شکل و با استفاده از نظر واتنو «بحران در نظم گفتمان» جامعه و «بسیج منابع» را دو عامل عمده می‌دانیم که مکانیسم این تأثیر را در عمده‌ترین شکل مشخص می‌سازد.

محیط نهادی و میدان تولید اثر هنری که میدانی محدودتر در محیط کلان اجتماعی است، به نوبه‌ی خود می‌تواند در تعامل یا تضاد با میدان‌های دیگر محیط اجتماعی قرار گیرد که می‌توانند نهادهای وسیع‌تر یا محدودتری نیز باشند. محیط‌های نهادی مکانیسم‌های واسطی هستند که شرایطِ محیطی کلان را به زنجیره کنش انتقال می‌دهند؛ بدین طریق که منابعِ لازمِ اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، تکنولوژیک، فرهنگی، آموزشی و همینطور به تعبیر فرکلاف دانش زمینه‌ای را در اختیار مولدان قرار داده، آنها را با یکدیگر و با مخاطبان‌شان مرتبط می‌سازند. هر

کدام از دوایر درونی شکل2 نشان‌دهنده‌ی یکی از حلقه‌های زنجیره‌ی کنش در میدان تولید هنری است که آنجا که با هم تداخل می‌کند، نشان توافق کنشگران در انتخاب محصولاتی خاص است که نهایتاً به نهادینه‌شدن هنری خاص می‌انجامد. از جمله محیط‌های نهادی می‌توان به مدارس، دانشگاه‌ها، فرهنگستان‌ها، نشریات، انجمن‌های هنری و سازمان‌های دولتی اشاره کرد.

«نقاط عطفی تاریخی» وجود دارد که تغییر فرهنگی- هنری خاصی را با جنبش‌های تاریخی خاص پیوند می‌دهد که سرچشمه‌های احتمالی تغییرند. واتنو پیوند و گسست محتوای هنری با شرایط اجتماعی ظهور آنها را نیز از طریق «افق‌های اجتماعی»، «قلمروهای گفتمانی» و «کنش نمادین» توضیح می‌دهد. ما نیز به تأسی از واتنو معتقدیم محتوای هنری در نتیجه‌ی تعاملی پویا میان تجربه زیست‌شده و گفتمان صورت می‌گیرد، اما برای تحلیل محتوای گفتمان‌ها و آثار هنری و احتمالاً تعامل یا تناقض و تضاد بین آنها از نظریات تحلیل گفتمانِ چندرشته‌ای فرکلاف استفاده می‌کنیم که در حین پرداختن به محتوای متون از ابعاد نشانه‌شناختی، زبان‌شناختی، روان‌شناختی آن‌ها غافل نمانده است. متون گفتمانی و آثار هنری به مثابه متون به عنوان اصلی‌ترین شواهد و منابع فرایندهای اجتماعی راهنمای ما در مطالعه و شناخت شرایط اجتماعی است. همچنین استفاده از چارچوب مفهومی غنی ارنستو لاکلا و شانتال موفه، در تحلیل حوزه‌های گفتمانی و شکل‌گیری و مفصل‌بندی آنها، به خصوص در تبیین تغییر هنری، بسیار سودمند است.

روش تحقیق

برای پاسخگویی به دو پرسش خود، ابتدا در خصوص شرایط کلان اجتماعی که زمینه‌ساز شکل‌گیری این رویکرد هنری شده‌اند به سؤال اول پاسخ می دهیم. این قسمت پژوهش ما

«تبیینی» است. برای این کار واحدهای کلان اجتماعی چون منابع موجود در بافت اجتماعی و بحران در نظم گفتمان کلان اجتماعی را به عنوان واحد تحلیل‌مان به کار می‌گیریم.

داده‌های این قسمت داده‌های تاریخی است و شامل اطلاعاتی در خصوص شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی ایران از 1376 تا 1388 می‌شود.

در پاسخ به سؤال دوم نحوه‌ی تأثیرگذاری این عوامل کلان را در شکل و محتوای گفتمان و آثار هنری بررسی می‌کنیم. این بخش از تحقیق ما «تفسیری» است. یکی از اصلی‌ترین اسناد و مدارک ما، آثار هنری تولیدی این جنبش هنری است. از میان مجموعه نقاشان ما به تحلیل آثار احمد مرشدلو، ایمان افسریان و مهرداد محب‌علی خواهیم پرداخت. دلیل انتخاب این افراد این است که بین محققان حوزه‌ی هنر نقاشی در خصوص اهمیت آثار این افراد اجماع دیده می‌شود.

رویکرد نقاشی رئالیستی معاصر در ایران (1376-1388)، مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها

بین گرایشات متنوعی که پس از اعمال سیاست‌های اصلاحی دوران اصلاحات در هنرهای تجسمی ایران پدید آمد، رویکرد رئالیستی در نقاشی به چشم می‌خورد که موضوع پژوهش ماست. جنبش اپیزودیک هنری مجموعه آثاری هنری است که دارای ارزش زیباشناختی یکسان و ترکیبی از مجموعه معانی همگرا و مضامین مشترک و موقتی (محدود به دوره و زمان خاص) است.

بنابراین، می‌توانیم گرایش به بازنمایی و استفاده از شیوه‌ی رئالیستی در فرم هنری و نمایش مهارت‌های تکنیکی را نشان هم‌گرایی در ارزش‌های زیباشناختی این گروه از هنرمندان بدانیم.

هم‌چنین، مضمون این آثار از دل «زندگی روزمره»، «واقعیت‌های اجتماعی»، «دغدغه‌ها و مشکلات زندگی فردی» و «مسائل روان‌شناختی انسان‌ها به مثابه افراد جامعه» انتخاب می‌شود

و مفهوم «تجربه‌ی زیسته» از اصلی‌ترین مفاهیمی‌است که در این آثار و همچنین در ادبیات مربوط به این جنبش مورد اشاره و استفاده قرارمی‌گیرد. بدین‌نحو همگرایی در مضمون در این آثار نیز توضیح داده‌می‌شود.

این آثار همچنین مشروط به زمانی خاص‌اند زیرا می‌توانیم ظهور، حضور در مجامع و نمایشگاه‌های رسمی و شیوع آن را در چارچوب فرمی و محتوایی مذکور پس از دوره‌ی اصلاحات تاکنون مشاهده کنیم. بدین‌ترتیب، جنبش هنری نقاشی رئالیستی معاصر ایران را می‌توانیم به مثابه یک «اپیزود هنری» مفهوم‌سازی و به لحاظ محتوای گفتمانی که به بازنمایی آن می‌پردازد بررسی کنیم. هر جنبش هنری ابعاد و جنبه‌های مختلفی از جمله تولیدکنندگان آثار ، اثر هنری، مخاطب، زمینه‌ی تولید، ارتباط با جنبش‌های رقیب و ... دارد که ما بر طبق نیاز پژوهش‌مان به مطالعه‌ی سه وجه از این ویژگی‌ها می‌پردازیم.

1. تولیدکنندگان این نوع نقاشی چه کسانی‌اند؟

2. چرا به تولید این نوع نقاشی پرداختند؟

3. در آثار خود درباره چه سخن می‌گویند؟

در پاسخ به سوال اول شاید نتوان جنبش نقاشی رئالیستی و تولیدکنندگان آن را تحت مجموعه‌ای بسته با حد و مرزی مشخص تعیین‌کرد، اما هسته‌ی مرکزی این نقاشان مجموعه‌ای است از نقاشان شناخته‌شده و گروهی از نسل جوان‌تر نقاشان‌اند. حضور این نقاشان در این دوره زمانی- در تقابل با دو گروه کاملاً متمایز و قابل تشخیص است: یکی کهنه مدرنیست‌هایی که به واسطه‌ی کسب موفقیت در سال‌های قبل در عرصه‌ی بینال‌ها و مسابقات داخلی و بین‌المللی بر فضای هنری کشور مسلط بودند و دیگری گروهی دیگر از نقاشان که تمایل به استفاده از جدیدترین دستاوردهای هنری بین‌المللی و رسانه‌های جدید هنری داشتند. رئالیست‌ها چهره‌های شناخته شده‌ای دارند، چون واحد خاکدان، مهرداد محب‌علی و معصومه مظفری که در این سال‌ها بیشتر به سمت این نوع نقاشی گراییده‌اند و کسانی چون ایمان افسریان، امین

نورانی، احمد مرشدلو، شهره مهران، مسعود سعدالدین، ساغر و امید مشکسار کـه در تمـام ایـن سال‌ها و شاید بهتر بتوان گفت تقریباً در انزوا مسیر خود را با جدیت دنبال کـرده‌انـد و کـسانی چون امیر راد، حسین‌علی عسگری، بهرنگ صمدزادگان، امیرحسین زنجانی، بابک روشـنی‌نـژاد، رضا عظیمیان و جوانانی که در سال‌های اخیر به این نوع نقاشی پرداختند.

برای بررسی جایگاه این هنرمندان در میدان نقاشی ایران اگر این هنرمندان را به دو نـسل تقسیم کنیم، نقاشان نسل اول هنرمندانی‌اند که در سال‌های اولیه‌ی انقلاب نقاشی‌مـی‌کردنـد و اکثراً به دلیل اینکه نه در زمره‌ی هنرمندان انقلابی به شـمار مـی‌رفتنـد و نـه در گـروه نقاشـان متجدد مدرنیست، جایگاهی رسمی در هـیچ نهـادی نداشـتند و غالبـاً بـرای کـسب سـرمایه‌ی فرهنگی و تحصیل به کشورهای دیگر مهاجرت‌کردند یا بـرای مـدتی در داخـل کـشور فعالیـت هنری کمی داشتند. این نقاشان بیشتر دانش‌آموختگان رشـته‌هـای هنـری‌انـد و غالبـاً مـشغول تدریس در دانشگاه‌ها یا آموزشگاه‌ها و آتلیه‌های خصوصی خود. واحد خاکدان، معصومه مظفری، ساغر پزشکیان از این جمله‌اند. نـسل دوم هنرمنـدان بیـشتر در دوران پـس از جنـگ و پـس از شروع فعالیت گالری‌ها در سال 68 به کـار و فعالیـت پرداختـه‌انـد؛ چـون شـهره مهـران، امیـد مشکسار، ایمان افسریان، نورانی، فریدون غفاری، مانی غلامی، امیر راد و علاوه بر اینها بـسیاری از نقاشان جوانی که به تازگی از رشته‌های هنری فارغ‌التحـصیل شـده‌انـد و فعالیـت‌شـان را در زمینه‌ی نقاشی آغاز کرده‌اند، اما بسیار پرکارند، چون بهرنگ صمدزادگان، بابک روشنی‌نژاد و ...

چرا به تولید این نوع نقاشی پرداختند؟ گرایش فیگوراتیو(پیکرنما) در هنر ایـران هرچنـد بـا اوج و فرودهایی همراه بوده است و گه‌گاه در قالب‌های محتـوایی و سـبکی و مفهـومی متفـاوت نمود یافته است، ولی همواره به حیات خـود ادامـه داده اسـت. از دوره‌ی اصـلاحات و بـا شـکل گرفتن فضای گفتمانی در جامعه، خصوصیت انضمامی این نوع نقاشی فضایی را برای مـشارکت در شکلی از گفتمان اجتماعی ایجاد می‌کرد.

در پاسخ به این پرسش که این نقاشان چرا به این شیوه نقاشی می‌کنند، افسریان معتقد است خویشتن هنرمند و وضعیت کنونی اوست که اهمیت دارد. در نظر وی، نقاشی تجربه‌ای است که با زبانی آشنا زیست و درونی شده و در قالب اثر هنری بیان می‌شود. هنرمند آنچه را تجربه می‌کند که زبانش را آموخته؛ به عبارتی دیگر، نقاش با زبانی که می‌داند تجربه می‌کند، می‌بیند، فکر می‌کند و درک می‌کند. او می‌گوید: "امروزه تمامی نظریات و زبان‌ها به سنت بدل گشته‌اند. به غیر از آوانگاردهایی که دائماً به دنبال سنتی می گردند تا با در هم شکستن آن نوآوری‌کرده باشند، به غیر از عده‌ای از تجددطلبان جهان جنوب که تب به روز بودن آنها را در فضای رنگارنگ سنت‌های وارداتی معلق کرده‌است، دیگر کسی با سنت (در مفهوم عام آن) سر ستیز ندارد." (افسریان، 1383 الف:146-148).

محب‌علی درپی بازنمایی پرسشی است که از تجربه‌ی زندگی انسان برآمده‌است. آثاری ساده، آشنا، ملموس، درک شدنی و مؤثر که مخاطب را با پرسشش درگیر می‌سازد، چراکه به زندگی او چسبیده (محب‌علی،9:1386) و او را در تجربه‌ی زندگی‌اش همراهی می‌کند. او با اتخاذ نگاهی نقاد و درون‌نگر به بازاندیشی و نقد خود می‌پردازد و برای رفع مشکل و به سودای ارتباطی حداکثری به رئالیست، چه در فرم و چه در محتوا، روی می‌آورد.

به زعم مرشدلو، یگانه راه نفوذ به وضعیت جامعه و جهان معاصر مراجعه به وضعیت موجود انسانی است. او برای توجیه این گونه مواجهه دو دلیل نظری دارد: این نوع نقاشی را اولاً راهی برای تفکر فلسفی و هستی شناختی و اساساً تأمل و اندیشه می‌داند و دوماً راهی برای جلب نظر مخاطبان بیشتر و گسترده کردن حوزه. البته معتقد است اغراض و نیات جانبی هم بی‌تأثیر نبوده‌اند. او می‌گوید: "این آثار بیانگر رویکرد من نسبت به سیاست‌ها و مقرراتی است که دولت‌ها طراحی و اجرا می‌کنند که نتیجه مستقیم و بلافصل‌اش در سیمای نوع انسانی بروز می‌یابد." (مطلب‌زاده، 11:1386).

سعدالدین معتقد است حضور چیـزی بیـرون از نقاشـی در نقاشـی اسـت کـه آن را زنـده می‌کند، ورود چیزی از واقعیت دنیای خارج از نقاشی؛ و این را در تباین با ذهنیت مدرنیستی از هنر یعنی «استقلال هنر» قرار می‌دهد (سعدالدین، 134:1386).

مهران به دنبال مسائلی می‌رود که در زمان بـرایش مطـرح اسـت و دغدغـه‌ی ذهنـی او را می‌سازد، یعنی چیزهای آشنا. او بر ثبت و مستندکردن آنچه در حال تغییـر و دگردیـسی اسـت صحه می‌گذارد و بدین طریق نقاشی برای او وسیله‌ای است که او سعی می‌کند با آن بر تـرس و اضطراب از دست دادن لحظه‌ها غلبه کند. او معتقد است دغدغه‌هـایی دارد از جـنس زنانـه کـه می‌خواهد به واسطه‌ی ثبت آن‌ها بر آنهـا فـائق آیـد (مهـران، 108:1387-112)... و بـه همـین ترتیب نقاشانی با انگیزه‌های مشابه.

در آثار خود درباره چه سخن می‌گویند؟ می‌توان گفت آنها بیش از هر چیز سـعی مـی‌کننـد واقعیت‌های اجتماعی و فردی زندگی خود را بیان کنند. آنچه را که در این آثار بازنمایی شـده و بدان‌ها پراخته‌شده را به لحاظ موضوعی می‌توان به چهار دسته تقسیم‌کرد که هر قلمرو می‌تواند در برگیرنده مفاهیم و موضوعات بیشتری باشد که گاه نیز در آثاری توأمـان ظـاهر شـده‌اسـت. 1.مسائل سیاسی- اجتماعی؛ 2.زنان و مسائل آنان؛ 3. مسائل حوزه‌شخصی و فردی و 4. خاطره.

نقش تحولات اجتماعی در تغییر هنری

در این قسمت، بر اساس مدل نظری واتنو سعی می‌کنیم واحـدهای کـلان اجتمـاعی در دوره‌ی مورد نظر را به مثابه منابع فراهم آمده بـرای تولیـد فرهنـگ و کـالای فرهنگـی، از جملـه آثـار هنری، پی‌گیری و گردآوری کرده و به تبیین علی این تأثیرگذاری بپردازیم.

بسیج منابع: می‌توان گفت با بستر اجتماعی اقتصادی که در سـال‌هـای پـس از جنـگ در دولت هاشمی رفسنجانی ایجاد شده بـود، زمینـه‌هـای تحـولاتی جدیـد فـراهم آمـد. تحـولات جمعیتی، چه به لحاظ کمی و چه به لحاظ کیفی (سطح تحصیلات، نگرش، ارزش‌ها) و چـه بـه

لحاظ ترکیبی (رشد جمعیت فعال زنان)، به یک اکثریت فکری تازه‌ای شکل داد که خواستار تغییر بودند (فوزی، 272:1384). نقش مشارکت گسترده‌ی مردمی در پیروزی دولت اصلاحات نیز مؤید چنین ادعایی است. دگرگونی فضای سیاسی در جهت تحقق حقوق مدنی و آزادی اندیشه و بیان، مجالی برای بیان، اشاعه و بازتاب دیدگاه‌های نو به این طیف جمعیتی تازه - که جوانان بخش عمده‌ای از آن بودند و خواهان سبک و شیوه‌ی جدیدی برای زندگی خود بودند - می‌داد. رونق نسبی اقتصادی، فضای باز اجتماعی، رشد سرمایه‌گذاری، و رفاه نسبی (فوزی، 1384: 343-347؛ کدی،1383:50-70) طبقاتی از جامعه را به سمت نیازهای فرا مادی کشاند. بدین‌ترتیب منابع اجتماعی، سیاسی (تضمین آزادی بیان) و اقتصادی نیروی محرکی شدند برای تولید فرهنگ، اندیشه و هنر. در واقع این دولت بود که با سیاست‌های اصلاحی خود، منابع لازم و فضای اجتماعی مناسب برای تغییر فرهنگی و ظهور جنبش‌های هنری جدید در ایران را فراهم آورد.

بحران در نظم گفتمان؛ در این سال‌ها نظام اندیشگی در حوزه‌ی گفتمان دینی - که از تأثیرگذارترین حوزه‌های فرهنگی ماست- به شکل اندیشه‌های نو نگاهی نو به چالش سنت و تجدد انداخته است. در این گفتمان، تقابل‌های گذشته میان جهان اسلام و استعمار غرب، دین و علم و تکنولوژی و... مطرح نیست (بشیریه،1381:149-151)، رویکردی واقع‌گرایانه به مسائل مد نظر قرار می‌گیرد و بر هم‌نشینی و هم‌زیستی این دو تأکید می‌شود؛ همزیستی که دیدی انتقادی به هر دو حوزه‌ی سنت و تجدد دارد، ولی در عین حال هیچ یک را نفی نمی‌کند. (بشیریه،1381:153) فرایند جهانی‌شدن نیز بر این تغییر زاویه‌ی دید بی‌تأثیر نیست. البته جهانی شدن تأثیرات عمده‌ی دیگری بر تحولات اجتماعی این سال‌ها دارد. از آن جمله پدیده‌ی چندفرهنگی، تکثرگرایی و تکنولوژی اطلاعات و گسترش بی‌سابقه‌ی ارتباطات الکترونیک است که فاصله‌ی جغرافیایی را بی معنا ساخته و تأثیرات متقابل جوامع را از یکدیگر ناگزیر و متحول ساخته‌است (بشیریه،1381:162-163؛ رجایی، 132:1379).

این تحولات با تأکید بر ضرورت پذیرش سرنوشت گریزناپذیر جوامع بشری و با رشد رسانه‌های عمومی و مطبوعات، باز شدن حوزه‌ی نقد و نظر و گسترش دامنه‌ی گفتارهای مجاز فرهنگی، مجال طرح‌شدن در حوزه‌های عمومی‌تر را پیداکرده و با تشدید تغییر نگرش عمومی به ویژه در بین نسل‌های جدیدتر (آزاد ارمکی، 1383:72-81؛ 1376:207؛ غلامرضا کاشی، 1382:8؛ ربیعی،1380)، نظم گفتمان عمومی جامعه را با بحرانی در خور توجه روبرو کرده‌است؛ بحرانی که در پی تغییر نظم گفتمان، برای تداوم حیات اجتماعی جایگزین کردن نظمی جدید را گریزناپذیر می‌کند. بدین‌ترتیب بحران در نظم عمومی گفتمان جامعه به عنوان دومین عامل عمده‌ای که مکانیسم تأثیر اجتماعی بر تولید هنری را تبیین می‌کند تبیین می‌شود.

این تأثیرات غیرمستقیمِ منابع و عوامل اجتماعی تأثیرات خود را به شکل مستقیم نیز بر فضای هنری در سیاست‌های باز و حمایتی فرهنگی، تسهیل در صدور مجوز برای کار گالری‌ها و افزایش بی‌سابقه‌ی تعداد گالری‌ها، کم شدن نظارت بر نمایش آثار، انتخاب مدیران متخصص، تخصیص بودجه‌ی بیشتر، جلب حمایت نخبگان تجسمی، افزایش نهادهای هنری چون خانه‌ی هنرمندان و فرهنگستان هنر، توسعه‌ی فضاهای تجسمی، تشویق و حمایت از شکل‌گیری تشکل‌های مستقل و غیردولتی و N.G.Oها، افزایش روابط و تعاملات بین‌المللی و مهم‌تر از همه، شکل‌گیری انجمن نقاشان نشان‌داد. رشد بی‌سابقه‌ی مطبوعات و از آن جمله مطبوعات مستقل، فضای هنری را نیز بی‌بهره نگذاشت. بدین‌ترتیب، دامنه‌ی مباحث اجتماعی و فضای متکثر فکری و منازعات و نقد و نظرات حوزه‌ی هنر به میدان وسیع‌تر و عمومی‌تر مخاطبان هنر گسترش یافت. فضای اعتقادی واحد و یک‌دست، چه در حوزه‌ی اعتقادی و سیاسی و چه در حوزه‌ی هنر با تنوع و تکثر بی‌سابقه‌ای روبه‌رو شد و نظم گفتمان عمومی و از آنجا نظم گفتمان غالب هنری را نیز با بحران و چالش روبه‌روساخت. بدین‌ترتیب، جایگزین شدن نظمی جدید در گفتمان هنری و مفصل‌بندی گفتمان‌های جدید و متکثر ناگزیر بود.

چنین تحولاتی در جامعه‌ی تجسمی پیامد بسیج منابعی چون منابع اقتصادی (حمایت‌های دولتی، تخصیص بودجه بیشتر، شکل‌گیری بازارهای پر رونقی که نشان دهنده‌ی ارزش سرمایه‌ای اثر هنری است)، منابع سیاسی (چون تضمین آزادی بیان، ایجاد بستر تبادل نظر، حداقلی شدن نظارت‌های دولتی و همچنین اعتبار بخشیدن به فضای گفت و گو و تبادل اندیشه و تکثر فرهنگی به منظور تولید فکر و اندیشه‌های جدید)، منابع فرهنگی (اعتبار یافتن فضای گفت و گو و تبادل اندیشه و تکثر فرهنگی، جذب آراء و افکار و سنت‌های گوناگون فرهنگی، ارزش دادن به زبان و بیان و آمال جمعی مشترک) و منابع ارتباطی (پیشرفت تکنولوژی ارتباط، رشد انتشار کتاب و مطبوعات، همگانی شدن رسانه‌های جدید چون ماهواره و رسانه‌های الکترونیکی و سعی بیشتر در برقراری ارتباط با مخاطب) بود. بسیج این منابع در مواجهه با تکثر و تنوع آراء و عقاید، و به چالش گرفته‌شدن و بحران در نظم غالب گفتمان هنری که تا آن زمان تحت هژمونی مدرنیسم غالب در فضای آموزشی، رسمی و دانشگاهی بود، نیاز تولید و نوآوری را تشدید کرد. محیط‌های نهادی که غالباً نیز تازه تأسیس بودند، چنین تولیدات و نوآوری‌ها را تشویق کردند و واسطه شدند و بودجه‌های دولتی یا امکانات و شرایطی را که خود فراهم می‌آورند به سطح جزئی‌تر گروه هنرمندان و زنجیره‌ی کنش عاملان تولید تخصیص دادند.

تحلیل گفتمان

سنت و تجدد همواره در فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دو نیروی متعارض و محرک تحولات کشورهای در حال توسعه بوده‌است. غالب تحولات اجتماعی ایران از طرفی ریشه در سنت‌های تاریخی و فرهنگی و به‌خصوص اسلامی داشته و از طرفی دیگر ریشه در تجددطلبی روشنفکران متأثر از غرب.

"امام خمینی در طی سال‌های قبل از انقلاب در سایه تفسیر جدیدی که از اسلام- اسلام سیاسی- ارائه داد توانست چتری را بر پا کند که در زیر آن مجموعه‌ای از مفاهیم برگرفته از سنت اسلامی و تجدد را که تا آن‌زمان شاید نسبتی با هم نداشتند، در سال 1357 در گفتمان انقلاب اسلامی گردآورد" (سلطانی، 139:1384). در این گفتمان دو دال «جمهوریت» و «اسلامیت» در کنار هم مفصل‌بندی می‌شوند. اسلام خود دال مرکزی گفتمان گروه‌های اسلامی بنیادگرا و سنت‌گرا بود با دال‌های شناور «روحانیت»، «فقه» و «ولایت فقیه». «جمهوری» نیز دال مرکزی گفتمان تجددگرای لیبرالیست و سکولار بود با دال‌های شناور «مردم»، «قانون»، «آزادی».

پس از جنگ تحولاتی عمیق در جامعه‌ی پس از انقلاب رخ داد. فقدان امام، شروع فرایند بازسازی و تحولات عمده‌ی جمعیتی که از آن به عنوان انقلاب ساختاری یاد می‌شود، (ربیعی313:1380) همراه با قرارگرفتن در فرایند جهانی‌شدن و عصر ارتباطات، زمینه‌های اصلاحات و شکل‌گیری گفتمان آن را فراهم‌می‌کرد. بنابراین، گفتمان اصلاح‌طلبی حول دال مرکزی «مردم» با دال‌های شناوری چون «جامعه‌ی مدنی»، «آزادی»، «قانون»، «توسعه‌ی سیاسی»، «اصلاحات»، «تکثرگرایی»، «اراده‌ی آزاد» و ... شکل‌گرفت.

گفتمان محافظه‌کاران نیز در منازعات پس از دوم خرداد در صدد پاسخگویی به گفتمان رقیب تغییراتی عمده داشت، چراکه این‌بار نه در مقابل غیریت سکولار غیر اسلامی، بلکه در مقابل داعیان اسلام قرار می‌گرفت. بنابراین در پاسخ به نیاز تحول در نظام معنایی خود، دال‌هایی چون «ارزش‌ها»، «توسعه‌ی اقتصادی»، «تهاجم فرهنگی» و «عدالت» را تعریف‌کرد. چنانکه خود را در مقابل دشمنی تعریف می‌کرد که عامل تهاجم فرهنگی و از بین برنده‌ی ارزش‌های انقلابی- اسلامی است (سلطانی، 152:1384-156).

منازعات گفتمانی میدان نقاشی

در حوزه‌ی هنرهای تجسمی نمایشگاه آبان 1358 در موزه‌ی هنرهای معاصر، یگانه نمایشگاهی بود که تحت تأثیر گفتمان انقلاب اسلامی، حاصل همکاری تمامی خرده‌گفتمان‌ها و به عنوان اولین و آخرین سند مشارکت این هنرمندان نقاش و عکاس با گرایشات مختلف سیاسی بود. پس از آن دامنه‌ی رقابت‌های جناحی سیاسی در گفتمان کلان سیاسی-اجتماعی به گفتمان نقاشان نیز راه یافت و این گفتمان کلان را تجزیه کرد.

این تجزیه منجر به ظهور دو گفتمان نقاشان انقلاب اسلامی و نقاشان تجددگرا شد. گفتمان اول که هویت خود را در دال‌های «غرب‌ستیزی» و «اسلام‌گرایی» تعریف می‌کرد، با اتهام غربزدگی گفتمان‌های نقاشان چپ‌گرا و تجددگرا را به حاشیه راند و خود گفتمان غالب دهه‌ی پس از انقلاب شد و در این حاشیه‌رانی از حمایت گفتمان رسمی این سال‌ها نیز بهره می‌جست.

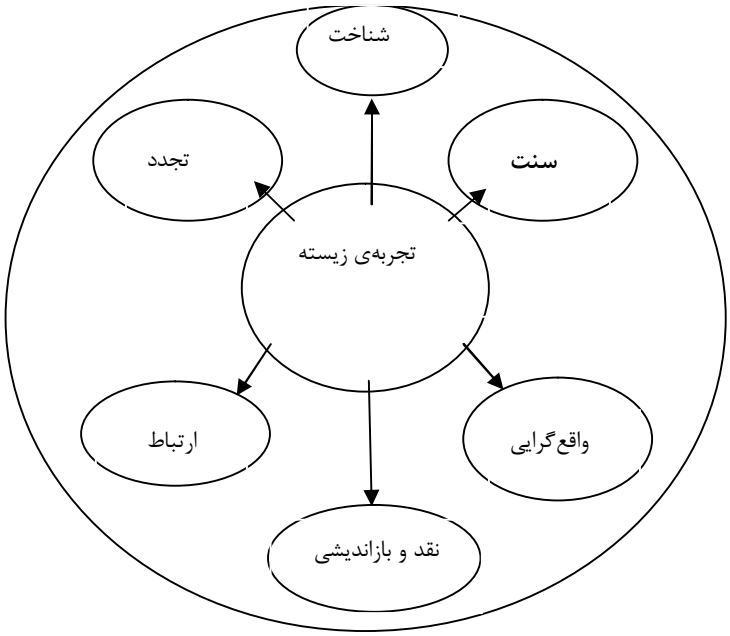
پس از جنگ و همراه با تحولات گسترده‌ی اجتماعی، تغییر گفتمان سیاسی قالب، مواجهه و رقابت نقاشان انقلاب با هنرمندان متجدد و قرار گرفتن دسته‌ی دوم در سمت استادی دانشگاه‌ها، دالِ مرکزی گفتمانِ نقاشان انقلاب اسلامی به تدریج ساخت‌شکنی شد. این ساخت‌شکنی با تحولاتی که گفتمان نقاشان تجددگرا در نظام معنایی خود به وجود آورد، تکمیل شد.

گفتمان نقاشان تجددگرا که پس از جنگ از حمایت طبقه‌ی متوسط جدید و بوروکرات‌های دولتی نیز برخوردار شد، دال مرکزی خود یعنی «تجددگرایی» را در هم‌گرایی با انتزاع‌گرایی اسلامی و سنتی بازتعریف کرد. آنها با استفاده از این دلالت‌های موجود در دانش زمینه‌ای‌شان توانستند حمایت دولتی بیشتری را کسب‌کنند و می‌کوشیدند همنشینی مسالمت‌آمیزی میان سنت و تجدد و همچنین ملی‌گرایی و اسلام برقرار کنند.

در همین حال، هنوز عده‌ای از نقاشان بودند که به وضع حاکم بر فـضای تجـسمی انتقـاد داشتند که به همراه نقاشان نسل جدید که تقریباً همگی نیز از فـارغ‌التحـصیلان و دانـشجویان هنری بودند، در پی مفصل‌بندی گفتمانی نقاد برآمدند. این گفتمان که آن را «گفتمـان نقاشـی رئالیستی معاصر» می‌نامیم، حول دال مرکزی «تجربه‌ی زیسته» سعی در بازتعریف و بازاندیشی در مفاهیم عمده‌ی فرهنگ و هنر از جمله، «سنت» و «تجدد» داشت. فضای نقد و گفت‌وگـوی پس از دوم خرداد مجالی بود تا این نقاشان تجربه‌های تاریخی خود را به آزمـون بگذارنـد. آنهـا «تجدد» را به مثابه‌ی این تجربه‌ی تاریخی بازتعریف کردند و «سـنت»، بـه منزلـه‌ی حافظـه‌ی تاریخی (قومی، ملی، اسلامی) و همچنین نقطه‌ی عزیمت تجربه‌های ایـن زمـانی و ایـن مکـانی اهمیت ویژه‌ای پیدا کرد.

«تجربه‌ی زیسته» به‌مثابه‌ی دال مرکزی گفتمان آنها که اهمیت تجربه‌ی لحظـه‌ی اکنـون را بازگو می‌کند، به اکنونیت و بدین‌ترتیب به این زمانی‌بودن، یعنی معاصـربودن و متجـددبودن همان‌قدر اهمیت می‌دهد که به سنت و حافظـه‌ی تـاریخی. بـدین‌ترتیـب، ایـن نقاشـان هویـت متجدد خود را انکار نمی‌کنند و بر زمینه‌مندی آثارشان نیز تأکید دارند.

گفتمان نقاشی رئالیستی معاصر ارتباطی صادقانه با مخاطبی وسیع‌تر را مد نظر دارد و این دال را در ثبت تجربه‌ی مشترک زیسته، حافظه ، خاطره، دغدغه، نگاه و اندیـشه‌ی مـشترک بـا استفاده از زبانی مشترک و آشنا می‌جوید. هنر شکل‌گرفته در این گفتمان تلاش دارد این کار را با تصویرکردن صحنه‌هایی آشنا از واقعیت‌های زندگی و دغدغـه‌هـای آن بـا اسـتفاده از زبـان و سنت بازنمایی بیش از صدساله‌ی خود تجربه کند و از خلال این تجربه، با مخاطبش رابطه‌ای را به اشتراک و از آنجا به تعامل و هم‌اندیشی بگذارد. این گفتمان در کل سعی دارد همه‌ی تـاریخ تجسمی قبل از خود را از خلال باز اندیشی به محک آزمون و تجربه گذارد و در حـالی‌کـه از آن به مثابه‌ی سنت تاریخی خود سود می‌جوید، با نگاهی نقادانه آن را تکامل بخشد.



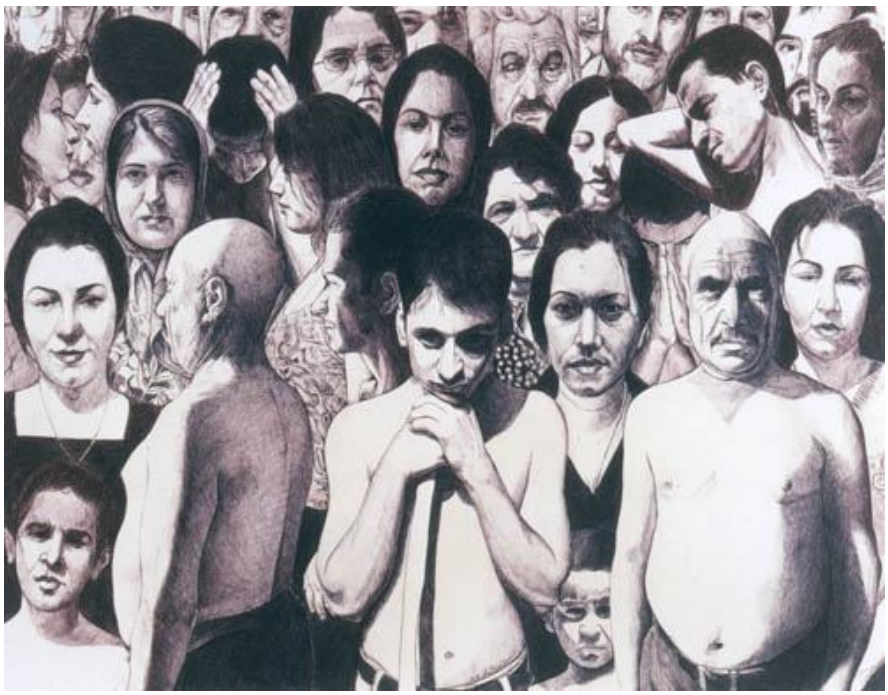
شکل2. مفصل‌بندی گفتمان نقاشی رئالیستی معاصر

تحلیل آثار نقاشی

آثار نقاشی تولید شده در این ژانر هنری چه در مضامین و چه در فرم به وضوح پیوند خود را در درجه‌ی اول با زمینه‌ی تولید خود یعنی جامعه‌ی ایران معاصر پس از 1376، نشان می‌دهد و بعد با گفتمان سیاسی- اجتماعی حاکم بر آن و در نهایت و دقیق‌تر با گفتمان نقاشان رئالیست معاصر در رسانه‌هاشان.

احمد مرشدلو

تصویر 1: سطحی مملو از فیگورهای متراکم انسانی که هر یک به دقت شخصیت‌پردازی شده‌است. بی‌شکلی و تراکم این توده‌ی انسانی حس خفگی ناخوشایندی متبادر می‌کند؛ حسی که البته در چهره‌ی خود فیگورها مشاهده شدنی نیست. هیچ ارتباط ملموسی بین افراد به مثابه عناصر تصویر و هم‌چنین اجزای یک کل واحد که از فضای کلی تأثیر می‌گیرند وجود ندارد؛ طوری‌که گویی هر یک فارغ از دیگران، در عوالم جداگانه‌ی خویش سیر می‌کنند. یگانه خاصیت وحدت‌بخش تصویر وجود منبع نوری واحد است که حس بودن در فضایی واحد را به‌وجود می‌آورد. شخصیت‌پردازی افراد البته چهره‌هایی کاملاً ملموس و مادی و روزمره آفریده که هر یک به راحتی حس همذات‌پنداری مخاطب را برمی‌نگیزد.



تصویر شماره 1

از این خصوصیات بصری مفاهیمی چون انزوا در جمع، عدم همبستگی بین افراد جامعه و بی‌شکلی توده‌وارش که آن را از خاصیت جامعه‌ی مدنی – که مستلزم ایجاد تشکل‌هایی نظام‌مند با اهدافی مشخص است- دور می‌کند برداشت می‌شود. همچنین، تراکم افراد و حس خفگی متبادر از آن را می‌توان دال بر معظله‌ی افزایش جمعیت دانست. مضامین پررنگ اجتماعی-سیاسی را می‌توان به همین ترتیب در این اثر پی‌گرفت، چنان‌که منتقدی معتقد است: "فشردگی پیکرها فضایی تخت، نفوذناپذیر و دوبعدی به وجود می‌آورد که مجاز جامعه‌ای‌ست که صرفاً در سطح فعال است و عمقی ندارد، چراکه ارتباطاش را با گذشته‌اش بریده و به آینده هم چندان نظری ندارد" (دارابی، 1386:35). این تفاسیر با ارتباط یافتن با مفاهیم بارز گفتمان نقاشی رئالیستی معاصر و دال‌های آن - چون «نقد و بازاندیشی»، «واقع‌گرایی» و نسبی نگری، «ارتباط» اجتماعی، «سنت» و «تجدد»؛ و چالش و عدم همخوانی‌شان در جامعه‌ی معاصر ما- این گفتمان را تقویت می‌کند.

تصویر 2: نمایی از پشت عروسکی برهنه با سایه‌اش بر دیوار و صورت جوانی با فاصله‌ای بسیار نزدیک به آن. نور شدیدی که سایه‌هایی تیره ایجاد کرده است، گویی علاوه بر اینکه می‌تواند خصوصیت واقعیتی مادی به تصویر ببخشد و آن را از فضای غیرواقعی خارج‌کند، در پی ایجاد حسی عمیق در تصویر است و این احساسات در حالت چهره‌ی جوان به خوبی قابل مشاهده شدنی است. نمای بسته از چهره‌ی جوان بیننده را به پی‌گیری و مکاشفه‌ی ذهنیات و درونیات او فرامی‌خواند. استفاه از پیکر برهنه‌ی عروسک همان کنش نمادینی است که به شکل خلاقیت هنری هنرمند را از محدودیت‌ها می‌رهاند. با کمک کدهایی که پیکر برهنه‌ی عروسک و سایه‌های شدید آن به دست می‌دهد، می‌توان حالت حسرتی آمیخته با لذت را در چهره‌ی مرد که بسیار به عروسک نزدیک شده است، قرائت‌کرد. چنین تفاسیری را می‌توان با مسائل و معضلات اجتماعی در فضای جامعه مرتبط دانست. قوانین و چارچوب‌های عرفی و اخلاقی‌ای که

موانعی بر سر راه تجربه‌ای کامل و بی‌واسطه از زندگی و بلوغ و تکامل ایجادکرده و دغدغه‌هـایی که در ذهن و زندگی فرد می‌آفرینند. زنانی که شرایط از جسمیت‌شان موجودیتی عروسک‌گونـه آفریده و جسمیت‌شان تنها ویژگی جنسیت‌شان تلقی می‌شود و مردانی که چـون قربانیـان ایـن شرایط از تجربه‌ی زندگی و بلوغ و تکامل وامی‌مانند، چنانکه چون کودکانی نابالغ، حسرت بـازی را با خود تا دوران بزرگسالی حمل می‌کنند و امکان رشد و تجربیاتی کامـل‌تـر را نیـز از دسـت می‌دهند.

تصویر شماره 2

ایمان افسریان

تصویر3 (1379): تصویر با عناصری چون شمعدان‌های لاله، قاب عکس‌ها و تابلو و لوستر و کاناپه‌ای در مرکز تصویر در معماری خاص چند دهه پیش، فضایی آشنا و البته خاطره‌انگیزی را پدید آورده که یادآور سلیقه‌ی خاصی از طبقه‌ی متوسط شهری دهه‌های چهل و پنجاه است. طبقه‌ی خاص متجددمأبی که تا حدودی سلایق و علایقی شکل‌گرفته‌ای داشت. تصویر در پی برقراری رابطه و سهیم‌شدن تجربیاتش با همین قشر و احتمالاً افرادی است که خاطره‌ای مشترک با آن دارند؛ از طرفی گویی درپی ثبت این حافظه‌ی جمعی مشترک نیز هست. او تاریخی را به تصویر می‌کشد که متعلق به گذشته است، گذشته‌ای که هنوز ممکن است بی واسطه به ما متصل باشد. او این فرصت را غنیمت شمرده و در پی مستندکردن این حافظه‌است تا زمانی که هنوز پاک‌نشده. اشیاء و فضایی که با سلیقه و دقت خاصی تا امروز نگهداری شده و هنوز جای خود را به چیزهای جدیدی که اکنون ما را احاطه کرده نداده است. «تجدد»ی که اکنون برای ما «سنت» شده و افرادی می‌کوشند با دقت و وسواس خاصی از آن مراقبت‌کنند. چنان که گفته شد، عناصری که در تصویرند، همگی متعلق به زمان خاص خودند و هیچ عنصر ناهمگون یا جدیدی در تصویر به‌چشم نمی‌خورد، اما خلوت و سکون موقعیت دال بر گذر زمان و انتقال آنها به «اکنون» است، چنانکه در برخورد با تصویر به‌وضوح حس می‌کنیم زمان ثبت تصویر حال است. حضور این بینامتنیت در پی دست‌یابی به تعاملی در زمان است و تجربه‌ای در گذشته را تا زمان حال پی‌گیری می‌کند و به تجربه‌ای در اکنون پیوند می‌زند. این دلالت‌های معنایی همان دال‌های گفتمان نقاشی رئالیستی معاصرند که در متن اثر قابل بازخوانی‌اند.

اما تصویر به عناصر و خاطراتی که با ما سهیم می‌شود خلاصه نمی‌شود؛ نورپردازی خاص و ایجاد فضاهای تاریکی که با لایه‌های رنگی ترانسپارنت ایجاد شده است، علاوه بر جذابیت بصری که ایجاد می‌کند، عمق زمانی و مفهومی نیز به وجود می‌آورد و پروسه‌ی ارتباط را طولانی‌تر می‌کند. اثر از ترکیب‌بندی قرینه‌ای استفاده کرده که سادگی اغراق‌آمیزش

تأمل‌برانگیز است. این ترکیب‌بندی بـا اسـتفاده از قرینگـی و خطـوط ایـستای عمـودی و افقـی سکون و آرامش تصویر را بیشتر نیز می‌کند.

تصویر شماره 3

تصویر 4 (1387): تصویری از آینه‌ی دستشوییِ مد دهه‌های گذشته با کاشی‌هـای متعلـق بـه همان زمان. آینه‌ای که خالی‌بودن غیرمعمول آن، بی‌واسطه انتظار کسی را می‌کـشد. کـسی کـه احتمالاً این سال‌ها را زیسته و در این قاب، روایتی است از تجربیات پر فراز و نشیبِ سـال‌هـایی

پر فراز و نشیب‌تر. این قاب گویی مخاطبی با حافظه‌ی مشترک را به درون تصویر فرامی‌خواند و او را در برابر آینه‌ای از زیست‌اش قرار می‌دهد. آینه همچنین نشانه‌ای است که دلالتی بر خودانتقادی دارد. این کار بر خلاف اکثر آثار افسریان عمق کمی را می‌نماید و حتی تصویر دیوار مقابل، که به واسطه‌ی انعکاسش در آینه به پلانی جلوتر منتقل‌شده است، به شدت از همین عمق کم نیز می‌کاهد و بیننده را در برابر دیواری سخت با تصلبی ناگوار مواجه می‌کند. این سختی انتظار کسی را می‌کشد که به واسطه‌ی حضورش به دلالت آینه معنا دهد. تصلبی که دور نیست تا آن را به سنت و اندیشه‌ای نسبت دهیم که به واسطه‌ی تکرار اشتباهاتمان با تصلب بیشتر مواجهش می‌کنیم. این ناگواری را چاره‌ای نیست جز آنکه خود را در قاب خودانتقادی تصویر زندگی‌مان ببینیم.

تصویر شماره 4

مهرداد محب‌علی

تصویر 5 (1387): زن بالغی کتاب به دست در میان کودکانی با ظواهری کاملاً امروزی کـه تـا نیم‌تنه در آب فرو رفته‌اند و دورتر مردی در هیأت دانشمندی که گویی متعلق بـه زمـانی دیگـر است عناصر تصویر را تشکیل‌می‌دهند. حضور این مرد و کـره‌ی مقـابلش نقـل قـول مـستقیمی است از دو اثر از ورمیر نقاش هلندی زمان باروک. این آثار بـا نـام جغرافـی‌دان[1] و اخترشـناس[2] نمونه‌ای است از شوق تحقیقات و مکاشفات علمی زمان خود که منطبـق بـود بـر شـروع عـصر روشنگری قرن 17م. کودکانی که گویی در کلاس درس زن به آموزه‌های او گوش فـراداده‌انـد و گاه غرق در شیطنت‌های کودکانه به «واقعیت» حضور، رفتار و شخصیت خـود تأکیـدمی‌کننـد. حضور جغرافی‌دان اما با ابزار، ادوات، ظاهر و لبـاس ناهمزمـان- کـه شـکلی نـوعی و مثـالین از دانشمند را به ذهن می‌آورد- نیز نـشانه‌ای تأکیـدی بـر محـیط آمـوزش و کـلاس درس اسـت. اظهارات خالق اثر- مبنی بر استفاده از مثال‌هایی بسیار روشن و واضـح و دم دسـت بـرای بیـان مقصود و منظور - این احتمال را قوی‌تر نیز می‌سازد. (مصاحبه‌ی شخصی نگارنـده بـا هنرمنـد، مهر 1389). از طرفی، همنشینی اکنـون و عـصر روشـنگری بـاروک ارتبـاطی بـین آنهـا ایجـاد می‌کند که دال بر تشبیه این دو زمـان متفـاوت بـه هـم اسـت. نقـاش شـاید بـا ایجـاد چنـین بینامتنیتی در پی قیاس امروز جامعه‌اش با دوره‌ی مادی‌شدن تفکر و ارزش یـافتن تحقیقـات و مکاشفات علمی قرن 17م است. چنانکه ورمیر نیز، نقاشی هلندی این عصر، بیش از بقیه در پـی تصویر کردن زندگی روزمره بوده است.

[1] .Johannes Vermeer: The Geographer, c. 1668-1669, Oil on canvas, 52 x 45.5 cm
[2] .Johannes Vermeer: The Astronomer, c. 1668, Oil on canvas, 50 x 45 cm.

تصویر شماره 5

در تبیین جامعه‌شناختی چنین مفاهیم و تفاسیری که از اثر به‌دست دادیم - همانند اثر قبلی- محیط غیرمعمول زیست و تجربه‌ی فیگورهای انسانی قابل‌توجه می‌نماید. در تصویر «تجربه های روزمره»ی زندگی چون آموزش، تکامل و بلوغ افراد به قدری طبیعی و بی‌واسطه می‌نماید که تعارضی سخت با پیرامون نامعمول آن به‌وجود می‌آورد. تعارضاتی صلب و سخت که ذهن را به سمت تجربه‌های ناقص و ناکامل، اما گریزناپذیر زندگی هدایت‌می‌کند. تجاربی که با همه‌ی نواقص و تعارضاتش، حتی در شرایط غیرمعمول و نابهنجار اجتماع‌مان همچنان با قدرت به زیست خود ادامه می‌دهند. در حضور جغرافی‌دان نیز شاید بتوان تأثیرات غرب و تجدد بر اذهان و سبک زندگی و حتی غربی‌بودن شکل آموزش مدرسه‌ای را نیز پی‌گیری‌کرد؛ چنانچه تجدد ما در آغاز خود و در تصویرش در نقاشی کمال‌الملک نیز وامدار باروک است.

تصویر 2 (1389): سه جراح را در حالت‌های مشابه در حالی که گویی مشغول جراحی‌اند در مقابل سه تلویزیون می‌بینیم، اما مشخص نیست جراح‌ها چه چیز را جراحی‌می‌کنند. تصویری

که از تلویزیون‌ها در حال پخش است اما صحنه‌هایی از وقایع و اخبار سیاسی اجتماعی روز است. قرارگرفتن این تلویزیون‌ها در اتاق جراحی به جای مانیتورهای کنترل کننده‌ی علائم حیاتی بدن بیمار شاید رمزی باشد که تصویر سعی می‌کند به شکلی کنایی بدهد؛ رمزی که به هویت بیماری که جراح در حال جراحی‌اش است رهنمون می‌شود.

عنوان آثار (از چپ به راست: سندروم سبز، سندروم سفید و سندروم قرمز) که سه رنگ پرچم ایران است نیز تأکیدی است از ارتباط تصاویر به جامعه‌ی امروز ایران. هریک از این رنگ‌ها به مثابه سندروم و علائم وجود بیماری‌ای نامیده شده‌است. می‌توان گفت همانطور که این رنگ‌های سه‌گانه هویت‌بخش ملیت ایرانی است، می‌تواند به خصوصیات مشترک، عمده و هویت‌بخش ملت ایران اشاره داشته باشد، به گفتمان‌های هویت بخش سه‌گانه‌ای چون گفتمان ناسیونالیسم ایرانی، گفتمان تجددطلب و گفتمان سنت‌گرا که همچون سندرومی نیاز به شناخت، تشخیص و احتمالاً جراحی، تغییر، بهسازی، سازگاری و همنشینی اندام‌وار با هم دارد. گفتمان‌های متعارضی که همچون معظله‌ای در سازگاری عناصر هویتی، بیش از صد سال است جامعه‌ی ایرانی را درگیر ساخته است. شاید بتوان هر یک از این سه‌گانه‌های هویت‌بخش را با توجه به تصویر درحال پخش از تلویزیون به یکی از لته‌ها مرتبط دانست.

نتیجه‌گیری

چنان که دیدیم این آثار در درجه‌ی اول با گزینش زبان بازنمایی ارتباطی عمیق و حداکثری با زندگی و تجربیاتش و همینطور مخاطبان را در نظر دارد و می‌خواهد دایره‌ی شمول خود را از جامعه‌ی تجسمی به دیگر اقشار جامعه و شاید نخبگان سیاسی- اجتماعی گسترش بدهد.

از آنجا که به‌کارگیری این شیوه کسب مهارت، و گذراندن دوره‌ای از آموزش را می‌طلبد، خود حاوی گونه‌ای از نقد اجتماعی است که جریان سریع و عجولِ همگام‌شدن با آخرین خبرها و جدیدترین دست‌آوردها را نقد می‌کند و نوعی فراخوان است به صبر و تأمل و درنگ. بنابراین

فرم این آثار، هماهنگی دیالکتیکی را با محتوای اجتماعی-سیاسی آنها برقرار می‌کند که نشان از وحدت فرم و محتوا دارد.

محتوای این آثار سراسر بازنمایی، باز اندیشی و نقد مضامینی است از مسائل سیاسی-اجتماعی گرفته تا مسائل و تجربیات شخصی، فردیت، بلوغ و ارتباط. اما از طرفی محدودیت‌های اخلاقی و اجتماعی امکان تصویرکردن این مسایل را نمی‌دهد و باعث می‌شود این آثار به‌شکل رمزگونه این تعارضات را بازنمایی‌کند. تعارضاتی مثل تناقضات ناشی از جذابیت‌های زندگی مدرن با عقاید و معیارهای نهادینه‌شده‌ی سنتی، تناقضات ارتباطات اجتماعی و فردی و اینکه جامعه‌ای ما در شکل مدرن است اما کارکردهای سنتی هنوز در آن کارآمدترند. تناقضاتی که می‌توانیم همه را تعارضات ناشی از سنت و تجدد به حساب بیاوریم.

پس «سنت» و «تجدد» با دلالت هایی متفاوت از قبل در گفتمان این آثار مفصل‌بندی می‌شوند، به قسمی که سنت نه در شکل گرته‌برداری از فرم‌ها و نمادهای سنتی، بلکه در مفاهیم و عملکردهای حاکی از سنت و حفظ کردن آن در حافظه‌ی تاریخی محل توجه قرارمی‌گیرد و تجدد هم نه در شکل و فرمِ جدیدترین سبک‌ها و دست‌اوردهای هنری، بلکه در رسوخ آثار و تأثیراتش در شیوه‌ی زندگی و نگرش اجتماعی، فردی و اعتقادی ما اهمیت پیدا می‌کند. بنابراین، می‌توانیم بگوییم این آثار به مثابه اثر هنری سعی دارند با نمایش پوسته‌ای ظاهری جذاب و عامه‌پسند که همواره به پوپولیست و واپس‌گرایی متهمش می‌کند، نخبه‌گرایی تجددگرایان را نقدکند و در همین حال، نه در سطح، بلکه در لایه‌هایی عمیق‌تر از سطح این ظواهر فرو برود و رابطه‌ای دیالکتیک و تعاملی پایا را صورت بخشد.

بنابراین تولید این حجم از آثار نقاشی با شکل و محتوایی نو و با دلالت‌ها و مضامینی بی‌بدیل در تاریخ نقاشی ایران را می‌توانیم تغییر هنری و شکل‌گیری اپیزودی دیگر در تاریخ نقاشی ایران معاصر به شمار بیاوریم که در جواب به بحران هویت و سؤالات و مشکلات فضای

تولید هنری و محیط اجتماعی پدید آمده و قصد دارد گفتمانی ایجاد کند که توان مقابله با این معضلات و پرسش‌ها را داشته باشد.

در همین حال، برخی از آثار با فرارفتن از محدودیت‌های جهانی اجتماعی که در آن تولید شده‌اند و با کنش نمادین تولیدکنندگانشان تا حدی مستقل از افق اجتماعی عمل‌کرده‌اند و همین استقلال و فراروی از زمینه و میزانی از گسست از آن ضامن بقا و ماندگاری این آثار است.

از طرفی، تغییر دولت در سال 1384، تحدید فضای بیان، افزایش نظارت‌های دولتی و در کل تغییر شرایط اجتماعی، ممکن است منابع و شرایطی را که برای شکل‌گیری این رویکرد هنری تبیین کرده بودیم با مشکل مواجه کند و بی‌تأثیر سازد، اما چنان که واتنو می‌گوید، محصول نهادینه شده می‌تواند از مکان و زمان و شرایط تولید خود فراتر رود و بر آنها تأثیر بگذارد و تا مدت‌ها، حتی پس از تغییر شرایط، به حیات و تأثیرگذاری خود ادامه دهد. ادامه‌ی تولید نقاشی رئالیستی معاصر نیز بدین‌ترتیب نمی‌تواند بر محیط اجتماعی خود بی‌تأثیر باشد، چنانچه در طی سال‌های پس از اصلاحات نیز به شکل افزایش در تولید و گسترش نمایش و فروش آثار به زیست خود ادامه‌داده‌است.

آنچه در این جمع بندی ناگفته ماند این است که در این میان، تحلیل و تفسیر ما از گفتمان‌های حاکم در بین دست‌اندرکاران این رویکرد هنری به متون ثبت شده‌ای از آنان که فقط در مطبوعات مربوط به آنها قابل پی‌گیری بود و آثاری که توانسته بودند به نمایش عمومی درآید محدود شد و چنین محدودیتی- از آنجا که تفسیر طرف قدرتمندتر از مشارکین است که توانسته است به حوزه‌ی عمومی‌تر مطبوعات و از آنجا به اسناد و متون و آثار مورد تحلیل ما راه‌یابد- یادآور این نکته است که تفسیر طرف قدرتمندتر ممکن است بر سایر مشارکین تحمیل شود. به همین ترتیب، قدرت نیز می‌تواند پیش‌فرض‌ها را تعیین کند. بنابراین، ممکن است چندی از این خصوصیات و ویژگی‌هایی که در تحلیل متون بر شمردیم و از آنجا بر تحلیل ما از

آثار و تبیین ارتباطات ساختار/متن اثر گذارد، ویژگی انکارناپذیر این جنبش هنری نباشد؛ خصوصیاتی که می‌توانند گاه «واقعی» و گاه «عوام‌فریبانه» و گاهی«ایدئولوژیک» باشد.

منابع

آذرین، فرهاد (1386) «بررسی وضعیت نگارخانه‌های تهران به لحاظ نوع آثار، مخاطب، تأثیرات فرهنگی، با نگاهی به گالری‌های لندن»، رساله‌ی کارشناسی ارشد به راهنمایی سیروس یگانه، دانشگاه هنر.

آزاد ارمکی، تقی (1376) «بررسی نظریه‌ی نوسازی: مطالعه‌ی موردی درباره‌ی تقدیرگرایی فرهنگی در ایران»، **در فرهنگ**، تابستان و پاییز، شماره‌ی 22و 23، ص 208-191.

آزاد ارمکی، تقی و غفاری، غلامرضا (1383) **جامعه‌شناسی نسلی در ایران**، تهران: پژوهشکده‌ی علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی.

اعتمادی، شهلا (1378) «تجربه‌ی 77»، در **طاووس**، شماره‌ی 1، پاییز، صص 85-82.

افتخاری، زهرا (1386) «شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور سینمای نئورئالیستی، انتقادی در ایران پس از انقلاب (1384-1367)» رساله‌ی کارشناسی ارشد به راهنمایی اسمائیل بنی اردلان، دانشگاه هنر.

افسریان، ایمان (1381) «منریسم جهان جنوب»، **در حرفه هنرمند**، شماره‌ی 2، پاییز، صص125-124.

افسریان، ایمان (1383الف) « نظریه، تجربه‌ی زیسته، آموزش»، **در حرفه هنرمند**، شماره‌ی 7، بهار، صص 144-148.

افسریان، ایمان (1383ب) «رابطه جامعه و هنرمند تجدید نظر اساسی»، در **شرق**، 19مهر، ص14.

افسریان، ایمان (1388) «بیینال قدرت:میدان رقابت هنرمندان نقاش»، **درجامعه شناسی هنر و ادبیات**، سال اول، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص195-171.

بشیریه، حسین ([1387]1381) **دیباچه‌ای بر جامعه‌شناسی سیاسی؛ دوره جمهوری اسلامی**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات نگاه معاصر.

بشیریه، حسین (1383) «جامعه ایران از گفتمان انقلاب تا گفتمان تحول»، **در همبستگی**، شماره‌ی 12 13 اسفند.

پاکباز، روبین (1389) «هنر ایرانی در نگاهی دیگر»، **در هنر فردا**، شماره‌ی 1، بهار، صص91-86.

دارابی، هلیا (1386) «حال محتوم فراگیر: نگاهی به نقاشی‌های احمد مرشدلو»، **در هفت**، شماره‌ی 44، بهمن، صص36-33.

ربیعی، علی (1380) **جامعه‌شناسی تحولات ارزشی: نگاهی به رفتارشناسی رأی دهندگان در دوم خرداد1376**، تهرن، انتشارات فرهنگ و اندیشه.

رجایی، فرهنگ ([1382]1379) **پدیده‌ی جهانی شدن: وضعیت بشری و تمدن اطلاعاتی**، ترجمه‌ی عبدالحسین آذرنگ، چاپ دوم، تهران: نشر آگه.

سلطانی، علی اصغر ([1387]1384) **قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران**، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

صدیق سروستانی، رحمت‌الله (1375) «کاربرد تحلیل محتوی در علوم اجتماعی»، **در نامه‌ی علوم اجتماعی**، شماره‌ی 8، زمستان، صص 114-91.

صدیقی، بهرنگ (1387) « ناسیونالیسم ایرانی: تبیین جامعه شناختی تحولات اندیشه ناسیونالیستی نزد روشنفکران ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی»، رساله دکتری جامعه شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران.

غلامرضاکاشی، محمدجواد (1379) **جادوی گفتار: ذهنیت فرهنگی و نظام معانی در انتخابات دوم خرداد**، تهران: انتشارات موسسه فرهنگی آینده پویان.

غلامرضا کاشی، محمد جواد (1382) «شکاف نسلی در ایران»، **در کار و کارگر**، 5مرداد، ص8.

فرکلاف، نورمن ([1387]1379) **تحلیلِ انتقادیِ گفتمان**، گروه مترجمان، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

فوزی تویسرکانی، یحیی ([1387]1384) **تحولات سیاسی اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی در ایران (1367-1380)**، (جلد دوم)، چاپ دوم، تهران: چاپ و نشر عروج.

کدی، نیکی آر ([1388]1383)، **نتایج انقلاب ایران**، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، چاپ پنجم، تهران: ققنوس

کشمیرشکن، حمید (1389) «الگوهایی برای معاصریت در هنر امروز ایران»، **در هنر فردا**، شماره‌ی 1، بهار، صص92-104.

گل محمدی، احمد (1386) **جهانی‌شدن فرهنگ، هویت**، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

مارشال، کاترین،گرچن ب، راس‌من ([1386]1377) **روش تحقیق کیفی**، ترجمه‌ی علی پارسائیان و محمد اعرابی، چاپ سوم، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

محب‌علی، مهرداد (1386) «ماکارونی»، **در تندیس**، شماره‌ی 116، 25 دی، صص 9-8

مطلب‌زاده، علی (1386) «الان هم مد چیز دیگری است»، **در اعتماد**، 9 مرداد، ص11

موریزی‌نژاد، حسن (1384) «طراحان امروز ایران: مهرداد محب‌علی»، **در تندیس**، شماره‌ی 48، صص 9-8.

مهرآیین، مصطفی (1386) « شرایط تولید فرهنگ: ریشه‌های ظهور مدرنیسم اسلامی در هند، مصر و ایران»، رساله دوره دکتری جامعه‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

مهران، شهره (1387) «پرده‌های نایلونی: گفتگو با شهره مهران، مهران مهاجر و ایمان افسریان»، **در حرفه هنرمند**، شماره‌ی 25، تابستان، ص108-113.

واتنو، روبرت (1386) «تحولات نظری در تحلیل فرهنگی»، ترجمه‌ی مصطفی مهرآیین، **مطالعات فرهنگی:دیدگاه‌ها و مناقشات**، گزینش و ویرایش محمد رضایی. تهران: سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی.

هوارث، دیوید (1379) «نظریه‌ی گفتمان»، ترجمه‌ی امیر محمد حاج یوسفی، **در گفتمان و تحلیل گفتمان**، به اهتمام محمدرضا تاجیک، تهران: انتشارات فرهنگ گفتمان.

"اساسنامه فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی" (1377)، قابل دسترس در:
http://www.honar.ac.ir.

"اساسنامه کانون فرهنگی خانهٔ هنرمندان ایران" (1377)، قابل دسترس در:
http://www.iranartists.org.

Keshmirshekan, Hamid (2007). “Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourse” ***in Iranian studies***.,volume 40, number3, pp. 335-366.

Keshmirshekan, Hamid (2009). “Modern And Contemporary Iranian Art: Developments and Challenges”. ***in Different Sames: New Perspectives In Contemporary Iranian Art***, Hossein Amirsadeghi. London: Thames & Hodson.

Talattof, Kamran (1997). “Iranian Women’s Literature: from Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism”, ***in International Journal of Middle East Studies***. volume**29**, pp. 531-558.