

## کشمکش‌های رئالیسم و ایدئالیسم در نقاشی ایران معاصر: طرح رویکردی برای مطالعه تاریخ اجتماعی هنر ایران معاصر<sup>۱</sup>

محمدرضا مریدی<sup>۲</sup>

### چکیده

برای نگارش تاریخ هنر معاصر نمی‌توان به زندگی‌نامه‌نگاری هنرمندان و تاریخ‌نگاری رویدادهای هنر و مطالعه نوع‌شناسانه و سبک‌شناسانه آثار هنری اکتفا کرد، بلکه باید پرسید چگونه تاریخ رویدادها شکل می‌گیرد و سبک‌ها پدید می‌آیند؟ چگونه نظام‌های قدرت فراز و فرود جریان‌های هنری را جهت می‌دهند؟ در مقاله 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 مواجهه تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجهه استعلایی و نمادی با جهان است. در این مقاله برای مطالعه فراز و فرود جریان‌های هنری ایران به مطالعه ظهور و گسترش طبقه متوسط و کشمکش‌های طبقه متوسط جدید و قدیم و هژمونیک شدن ارزش‌های این طبقات در تاریخ تحولات اجتماعی پرداخته شد. در نهایت پنج دوره پرفرازونشیب تحت عنوان شکل‌گیری رئالیسم در دوران مشروطه، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا و اصالت‌گرایی پهلوی، حیات کوتاه رئالیسم انقلابی، افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم مذهبی پس از انقلاب و بازگشت دوباره 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 مطالعه‌ی نوع‌شناسانه و سبک‌شناسانه آثار هنری اکتفا کرد بلکه باید پرسید چگونه تاریخ رویدادها شکل می‌گیرد و سبک‌ها پدید می‌آیند؟ چگونه نظام‌های قدرت فراز و فرود جریان‌های هنری را جهت می‌دهند؟ تاریخ‌نگاری اجتماعی هنر به تعبیر هاینریش ولفلین<sup>۱</sup> با تاریخ بی‌نام هنرمند و به تعبیر آرنولد هاووزر<sup>۲</sup> با دوری از تاریخ نوابغ هنر به دنبال طرح ساختاری تحولات هنر است.

آرنولد هاووزر آفرینش هنری را دیالکتیک میان «آنچه هست»<sup>۳</sup> و «آنچه باید باشد»<sup>۴</sup> می‌داند. خلاقیت هنرمند تحقق هر دو هدف است. کار هنرمند تخریب آنچه قبلاً ساخته شده و ساخت دوباره 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 مهم‌ترین الگوهای تحلیل ساختاری تحولات هنر هستند، اما مهم‌تر از خاستگاه طبقاتی سبک‌های هنری، جایگاه آنها در نظام قدرت است. سلايق زیباشناختی و سبک‌های هنری مورد حمایت صاحبان قدرت و حاشیه‌نشینان قدرت متفاوت است و کشمکش قدرت است که تاریخ هنر را شکل می‌دهد.

در مقاله 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 مواجهه تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجهه استعلایی و نمادی با جهان است. در این مقاله برای مطالعه فراز و فرود جریان‌های هنری ایران به مطالعه ظهور و گسترش طبقه متوسط و کشمکش‌های طبقه 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 هاووزر مدل چرخشی یا ادواری سبک را پیشنهاد می‌دهد و می‌پرسد: چرا تکامل مستمر و تفکیک و تشدید یک سبک در نقطه خاصی از زمان پایان می‌یابد؛ آنگاه چرا حوادث چرخش تازه‌ای به خود می‌گیرند و انسان‌ها به جست‌وجوی معیارهای تازه زیبایی می‌پردازند؟ (هاووزر، ۱۳۸۲: ۲۷۵). ایده سبک‌های ادواری در دیدگاه تاریخ‌نگاران هنر نیز وجود داشته است. مثلاً ریگل در اواخر قرن نوزدهم استدلال کرد که سبک‌های هنری بین سبک مصنوع هندسی<sup>۱</sup> و نظام یافته طبیعی<sup>۲</sup> در نوسان هستند. هاینریش ولفلین نیز این ویژگی‌های چرخشی را در دو سبک هنر باروک و رنسانس نشان داد و تقابل‌های فرمی از جمله نقاشانه/خط‌پردازانه را پیشنهاد می‌دهد. هاووزر (۱۹۸۲) به اهمیت ویژه 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 آناشسیستی، خردگرا و خردگریز، کلاسیک‌گرا و رومانتیسمی دومین صورت‌بندی تقابلی، و ساده<sup>۳</sup> و متکلف<sup>۴</sup>، آپولونی و دیونیسوسی، تجریده<sup>۵</sup> و یگانگی<sup>۶</sup>، 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 - یگانگی توسط ویلهلم ورینگر (Wilhelm Worringer) در مطالعه روانشناسانه سبک هنری ارائه شد. نوشته‌های او بر کاندینسکی و نقاشانی که وی آنها را اکسپرسیونیستی نامید تأثیر بسیار گذاشت. او تجربه زیبایی‌شناختی را در کشاکش ارگانیک و تجرید می‌دانست. به نظر او «خواست یگانگی» ناشی از وحدت وجودگرایانه انسان با پدیده جهان خارج است، درحالی که «میل به تجرید» ناشی از ناآرامی بزرگ درونی بشر است که بر اثر دنیای بیرونی به وجود آمده است.

(ناتورالیستی)، تکتونیک<sup>۱</sup> و غیرتکتونیک، فرمالیستی و اکسپرسیونیستی می‌کنیم. اکنون دوباره زمان انتخاب میان دوگانه تسلیم شدن به واقعیت عینی یا چشم‌پوشی از آن، و انتخاب میان حفظ یا تجزیه واقعیت تجربی است (هاوزر، ۱۹۸۲: ۴۱۰).

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 طبیعت‌نمایانه نیست، بلکه مواجهه تجربی و عملی با جهان است؛ از همین رو در رویارویی با ایدئالیسم قرار دارد که مواجهه 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 سوژه استعلایی باشد؛ همان‌گونه که بسیاری از آثار نمادگرایانه 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 دوره رنسانس این ویژگی در آثارشان دیده می‌شود» (راکستول<sup>۲</sup>، ۱۹۱۷: ۲۵۸). هنر مذهبی رنسانس با تأکید بر انتظام هندسی و تقارن و توازن و تعادل در تصویر در پی سوژه‌های مطیع و بهنجار است، سوژه‌هایی که با انسان 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 به شکلی که در واقع هست، بلکه به شکلی که باید باشد بیان و تصویر کنند<sup>۱</sup>. 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 نماینده هنر بورژوازی نوظهوری بود که در سال‌های پس از انقلاب فرانسه به انتقاد از طبقه اشرافی می‌پرداخت، اما پس از قرار گرفتن این طبقه در جایگاه قدرت و تثبیت این طبقه (به‌ویژه بعد از شورش‌های ۱۸۴۸) به‌عنوان طبقه مسلط در نظام سرمایه‌داری، سلیق 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 ارائه تصویری زنده و پویا از نیروهای اساسی محرک تاریخ محروم کرد» (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۱۶). لوکاچ به‌وضوح میان واقع‌گرایی آرمانی و واقع‌بینی تمایز قائل می‌شود و ارزش‌گذاری می‌کند.

آریان‌پور (۱۳۵۴) در کتاب جامعه‌شناسی هنر در تبیین دینامیسم سبک، به‌طور سبک واقع‌گرا و واقع‌گریز و نیز کشمکش دو طبقه عام و خاص پرداخته و مناسبات متقابل آنها را دنبال کرده است<sup>۲</sup> (آریان‌پور، ۱۳۵۴: ۱۶۲). 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، به‌هنگام 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 دوره استالینیسم (۱۹۵۳) کم‌رنگ‌تر شد، اما همچنان به‌عنوان مرام‌نامه حزب کمونیسم در هنر مورد تأکید بود.

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

می‌کوشند، بنابراین نمی‌توانند در افسانه‌ها و ترانه‌های خود به پیچیدگی‌های گرایند. از این گذشته، افسانه‌ها و ترانه‌های آنان اگر پیچیده باشند، درست در زبان جاری نمی‌شوند و به سهولت 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 واقعیت‌عنایتی 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، ۱۳۵۴: ۱۴۴). اما اختلاف نظر درباره‌ی 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 عامه‌ی مردم در دستیابی به امتیازهای اجتماعی است. هنر به مثابه پناهگاهی برای خیال‌ورزی است تا در این هاله‌ی خیالی به امتیازهایی دست یابند. سینما نمونه بارز هنر عمومی با کارکرد جبران و جایگزین است.

بورديو کشمکش میان سلايق هنري را نه در تقابل دو طبقه‌ی عوام و خواص، بلکه در سازوکاری درونی‌تر در تقابل میان طبقه‌ی متوسط روبه‌بالا و طبقه‌ی متوسط روبه‌پایین مطالعه می‌کند<sup>۱</sup>. او نه تنها کشمکش طبقات با سرمایه‌ی اقتصادی بالا و پایین، بلکه طبقات با سرمایه‌ی فرهنگی بالا و پایین را به عنوان شکل‌دهنده‌ی فضای اجتماعی و پیش‌برنده‌ی تاریخ تحولات و تغییرات سبک‌ها و سلايق دنبال می‌کند. بورديو توضیح می‌دهد که زاهدانه‌ترین شکل قریحه‌ی 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 سرمایه‌ی فرهنگی نسبتاً بیشتر و سرمایه‌ی 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 منشای مالی آن درآمد است نه ثروت و سرمایه. این شامل همه حقوق‌بگیران، کارمندان دفتری، شاعلان اصناف کوچک و کارگاه‌های کوچک می‌شود.

تمایز (بورديو، ۱۳۹۰: ۵۰۵ تا ۵۱۰) به تفصیل به جدال سلايق و ذائقه زیبایی‌شناختی خرده‌بورژوازی نوپدید در برابر بورژوازی سنتی می‌پردازد.

ذائقه 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 ذائقه 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 پرمراحت و پرممارست صنایع دستی قرار می‌دهند. زیبایی‌شناسی زاهدانه برآمده از اخلاق کارمحور است، لذا با زیبایی‌شناسی هنرهای کاربردی انطباق دارد. در مقابل زیبایی‌شناسی بازیگوشانه، تفریح‌محور است و با زیبایی‌شناسی هنرهای غیرکاربردی انطباق دارد. این دو گونه زیبایی‌شناسی با ذائقه طبقه متوسط سنتی و جدید تناظر دارد. کشمکش و فراز و فرود قدرت میان طبقه متوسط قدیم و جدید به کشمکش سلايق 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. سلايق 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 ایدئالیستی ساختن سلايق زیبایی‌شناختی، جایگاه خود را متعالی می‌سازند و انتخاب‌های خود را همراه با رومانتیسم مذهبی، تاریخ‌گرا و محافظه‌کار به سوی هنرهای مضمون‌گرا و کاربردی می‌برند؛ در مقابل، قشرهای طردشده و در حاشیه قدرت با در پیش گرفتن رویکرد رئالیستی به واقعیت‌های کتمان‌شده و نادیده‌گرفته‌شده می‌پردازند. همچنین در برابر هنرهای مضمون‌گرا و تحت‌کنترل‌درآمده، بر هنرهای فرمالیستی و آزاد از سوژه‌های بهنجار تأکید می‌کنند. مطالعات برگسن<sup>۱</sup> (۱۹۸۴) نیز نشان داد که چرخه سبک در انطباق با ظهور و سقوط سلطه هژمونیک است. مثلاً در طول یک دوره تسلط هژمونیک، هنر به سبک‌های کلاسیک با تأکید بر شفافیت، وحدت، تعادل و

1. Bergesen

تقارن‌گرایی 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 سلاطین استعلایی دارند و طردشدگان و فاقدان قدرت که سلاطین واقع‌بینانه دارند. در مقاله حاضر، تاریخ تحولات هنری نیز در منطبق کشمکش صاحبان قدرت و حاشیه‌نشینان قدرت دنبال می‌شود و از آنجاکه دولت مدرن در ایران برآمده از طبقه متوسط بوده و تغییرات سیاسی در کشمکش میان طبقه متوسط قدیم و جدید شکل گرفته است در این مقاله نیز تحولات هنر در بستر کشمکش طبقه 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 پردازند. 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 محدودکننده نظام قدرت قرار دارند و در سوی دیگر تجربه‌های فردگرایانه هنرمند؛ هنرمند در پی خلق متن هنری است و قدرت در پی متن بازتولیدکننده قدرت؛ هنرمند در بازی با نشانه‌ها متنی مبهم، پارادوکسیکال، کنایی و لاجرم انتقادی می‌آفریند، اما قدرت به دنبال متنی مطلق‌گرایانه، تعالی‌گرایانه و نمادگرایانه برای تثبیت معانی است. قدرت با ارائه تصویری ایدئالیستی از خود هرگونه دسترسی به نقد را دور از ذهن می‌سازد؛ تصویر قدرت از طریق هنرهای استعلایی به گونه‌ای 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<sup>۱</sup> است که در میانه عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی قرار داد. همان‌گونه که برگر و لاکمن (۱۳۸۷) در کتاب ساخت اجتماعی واقعیت، توضیح می‌دهند برساخته اجتماعی چطور به‌مثابه واقعیت اجتماعی یعنی به‌مثابه چیزی ثابت و تغییرناپذیر جلوه می‌کند، در حالی که واقعیت محصول تاریخی برداشت آدمی است. تنها واقعیت عینی و بیرونی نیست که شناخت را می‌سازد، بلکه ذهن نیز در ساختن جهان خارج نقش سازنده‌ای 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<sup>۲</sup>. 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 (کسرابی و پوزش، ۱۳۸۸: ۳۴۷). از این‌رو، 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 اکزیستانسیالیسم 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 جریان 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 منازعه 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 می‌سازند؟ این روند در مقاله حاضر دنبال می‌شود و فراز و فرود نیروهای اجتماعی (طبقات بالا/پایین و طبقه 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 پویای طبقه متوسط بسیار تعیین‌کننده بوده و محور بسیاری از تحولات گفتمانی قدرت در ایران بوده است. به دلیل اهمیت بحث طبقه متوسط در روند استدلالی این پژوهش، توضیح دقیق‌تر مفهوم طبقه متوسط ضروری است.

در ادبیات مارکسیست کلاسیک طبقه 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 - شده مارکسیستی همچون تحلیل‌های پیر بوردیو، موقعیت طبقه متوسط بیش از آنکه با اقتصاد و روابط تولیدی در ارتباط باشد با سرمایه فرهنگی و انتخاب‌های ذوقی در ارتباط است. با این تغییر رویکرد، به‌صورت کاراتری می‌توان از مفهوم طبقه 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 درباره ایران را با ابهام و ناکارآمدی مواجه کرده است. طبقه 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 طبقه 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 طبقه تأثیر بسیار داشته است. همان‌گونه که تفاوت‌های فرهنگی طبقه 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. موضعی 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 پزشکی و بیمار اثر مهدی مصورالملک، تابلو استنساخ اثر محمدخان ملک‌الشعرا و نقاشی‌های صنیع‌الملک در کتاب هزارویک‌شب. اما در مکتب کمال‌الملک نقاشی

رنالیستی زمینه ظهور بیشتری یافت. اگرچه در ابتدا انتخاب موضوعات برای نقاشی با احتیاط و گاه محافظه‌کارانه بود، اما به تدریج دایره موضوعات نقاشی کمال‌الملک از دربار خارج شد و به تصویر مردم عادی پرداخت. «نقاشی‌های شش سال آخر کار کمال‌الملک در دربار (از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۴ه.ق) نشان می‌دهد که وی به‌رغم زندگی در دربار در انتخاب سوژه نقاشی انتخاب‌های آزادانه‌تری داشته است. این نقاشی‌ها نمایش‌دهنده 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. نه تنها آثار کمال‌الملک، بلکه «می‌توان به آثاری از موسی ممیزی با عنوان دختر قالیباف، و مهدی مصورالملک با عنوان طیب و مریض اشاره کرد که به نقاشی از زندگی و کار مردم عادی پرداخته‌اند» (پاکباز، ۱۳۸۴: ۱۶۳).

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 رنالیسم 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 اولیاء؛ دو پسر گدا



تصویر ۲: اسماعیل آشتیانی؛ قهوه‌خانه

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 به سوی ناتورالیسم محافظه‌کارانه، با تغییر موقعیت طبقه متوسط پس از دوران مشروطه هم‌خوانی و تأسیس دولت مدرن مربوط است.

### افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا

تأسیس دولت مدرن به معنای پیروزی طبقه متوسط بر دربار و اشراف سنتی بود. با گذر از مشروطه، طبقه متوسط نوپدید که برای نقد قدرت سلطنتی، رئالیسم انتقادی را در پیش گرفته بود و در دوران پهلوی به طبقه مسلط و صاحب دولت بدل شد، لذا ناتورالیسم محافظه‌کارانه را به زبان تلخ انتقادی ترجیح داد. این تغییر نگرش طبقه متوسط در قبل و بعد از تثبیت قدرت را جورج لوکاج در تغییر رویه رمان‌های رئالیستی بالزاک به رمان‌های ناتورالیستی ایمل زولا مطرح می‌کند. به تعبیر لوکاج، جنبش‌های ۱۸۴۸ نقطه عطفی در حیات طبقه متوسط اروپا، به‌ویژه فرانسه بود که آن را از طبقه انقلابی پیشین که در برابر اشرافیت قرار داشت به طبقه‌ای مسلط به‌عنوان سرمایه‌دار تثبیت کرد (لوکاج، ۱۳۷۳: ۷-۱۳).

هنر به تدریج 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 طبقه جدید درآمد که الهیات تاریخ‌گرای جدید را جایگزین الهیات مذهبی طبقه قدیم می‌کرد و زرتشت‌گرایی آرمانی شده 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 نماینده ایدئالیسم ایرانی مورد تأکید و توجه در پهلوی اول قرار گرفت.

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



تصویر ۳: علی اصغر پتگر؛ خیابان سرچشمه؛ ۱۳۲۲

پرتره‌ها و مناظر شهری پتگر موقعیت تثبیت‌شده طبقه 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 چهره آنان رقم‌نزد، بلکه همواره خرسندی و قناعت و سلامت و فقر توأم با استغنائی درونی آنان را در آثار خود تأکید می‌کرد» (موسوی‌زاده، ۱۳۷۱: ۲۶۶). 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 دریچه پیروزی‌های اجتماعی طبقه متوسط جدید روایت می‌کردند.

اما طبقه متوسط که قدرت را در دست داشت طبقه‌ای همگون نبود، بلکه به تدریج 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 طبقه متوسط جدید و قدیم بیشتر شد؛ شکافی که در هنر و انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه آنها نیز دنبال شد. تئاتر به‌عنوان زبان اعتراضی یا گاه موعظه‌گر طبقه 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 غلبه طبقه متوسط نوظهور داشت؛ طبقه‌ای که با توسعه 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. فاصله میان طبقه متوسط سنتی و جدید در انتخاب‌های زیبایی‌شناختی دیگر نیز خود را نشان داد. طبقه متوسط قدیم با تأکید بر ارزش‌های

سستی همچون زهدگرایی در رفتار جنسی بر تابوهای تصویری و عدم نمایش بدن اصرار داشت و نه تنها با کشف حجاب مخالف بود، بلکه تمایلی به تصویرپردازی‌های واقع‌گرایانه نقاشان از زنان و دیگر امور نداشت. لذا ترجیح می‌داد به جای نقاشی‌های مضمون‌گرا بر انتخاب تذهیب، خوشنویسی و نگارگری تأکید کند. این هنرها از یک سو بر پیشینه‌ای سستی تأکید داشت که انتخاب‌های آنها را از طبقه 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، طبقه متوسط جدید بر زیبایی‌شناسی محض و هنرهای غیرکاربردی تأکید می‌کرد. جدایی هنرهای جدید و قدیم در مدرسه صنایع مستظرفه همچون جدایی سلاطین طبقه متوسط قدیم و جدید بود که نگارگری را بر نقاشی و شعر کلاسیک را بر شعر نو ترجیح می‌داد.

روند روبه‌رشد طبقه متوسط جدید ناشی از توسعه 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 طبقه 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 مدرسی بود را بازنگری می‌کنند» (بورديو، ۱۳۹۰: ۵۰۵ تا ۵۱۰). بنابراین طبقه متوسط جدید با تأکید بر لذت و منش‌های آزاد نوعی زیبایی‌شناسی غیرکاربردی و محض را دنبال می‌کند که در برابر زیبایی‌شناسی کاربردی طبقه متوسط سستی قرار می‌گرفت که از منش مبتنی بر وظیفه و اخلاق زاهدانه کار و تلاش افراد سستی برآمده بود. این روند موجب غلبه زیبایی‌شناسی جدید بر قدیم شد و فرمالیسم هنری و انتزاعی در میانه دهه چهل به هنری غالب و مشروع قدرت در آمد که در خود نوعی گریز از مضمون‌گرایی و پندها و آموزه‌های طبقه متوسط قدیم را داشت. برگزاری اولین بینال تهران (۱۳۳۶) نشان از پیروزی هنرهای فرمالیستی، غیررئالیستی و انتزاعی بر هنرهای مضمون‌گرا، رئالیستی



و کاربردی داشت. آثار برجسته این دوران که به‌عنوان نقاشان مکتب سقاخانه شناخته می‌شوند، نمونه‌هایی از غیرکاربردی‌سازی عناصری بود که تا پیش از این کاربرد داشتند؛ آنها از عناصر سنتی تنها تزیینات و وجوه غیرکاربردی آنها را وارد هنر نو کردند و مواجهه‌ای انتزاعی با ارزش‌های سنتی داشتند. به این ترتیب نقاشی نوگرایی ایران با گسترش ایدئالیسم اصالت‌گرا، جریان رئالیستی در هنر را به حاشیه برد.

### حیات کوتاه رئالیسم انقلابی

در روند رشد و تکوین طبقه متوسط، بخشی از طبقه متوسط جدید همچنان هنرهای مضمون‌گرا (که بر کارایی، پیام‌رسانی و آگاهی بخشی تأکید داشتند) را ترجیح دادند. هنر آنها متأثر از اندیشه‌های چپ‌گرایانه بودند که طبقات زحمت‌کش و فرودست اجتماعی و مضامینی در رئالیسم انتقادی را دنبال می‌کردند و در مقابل، فرمالیسم هنری و انتزاع‌گرایی تصویری را راهی برای گریز از واقعیت و ایدئالیستی‌سازی آرمان‌های طبقات بالادست و صاحب قدرت می‌دانستند.

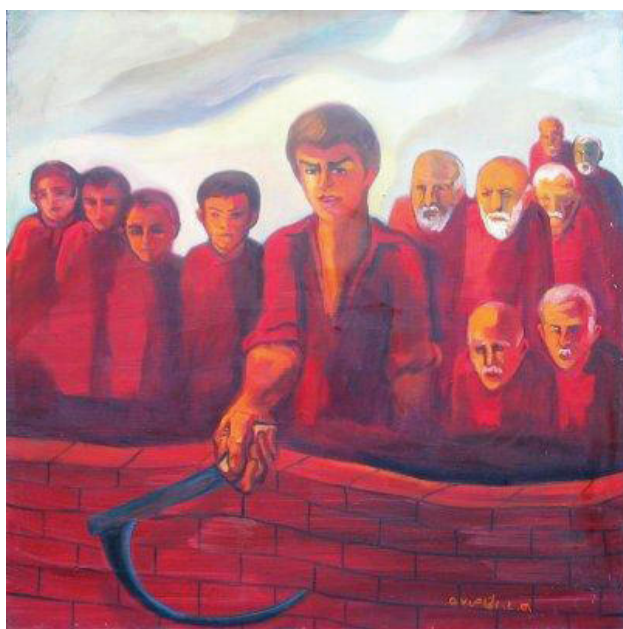
برخی نقاشان که در آکادمی‌های جمهوری شوروی نقاشی را آموخته بودند، الگوهای رئالیسم سوسیالیستی را در ایران گسترش دادند؛ همچون محمدحبيب محمدی و رضا فروزی که در مکتب شوروی آموزش دیده بود و با نقاشی از کوچه‌ها و خانه‌های مردم عادی نوعی واقع‌گرایی متأثر از این مکتب را دنبال می‌کردند. البته تصویر فرودستان و روستاییان تنها محدود به نقاشان ایدئولوژیک نبود، بلکه نقاشان نوگرایی ایران نیز چنین مضامینی داشتند. احمد اسفندیاری و جلیل ضیاپور عشایر و روستاییان را سوژه کارشان قرار دادند و هوشنگ پزشک‌نیا و منوچهر شیبانی بلوچ‌ها و بندرنشینان جنوب را نقاشی کردند. اما باید روشن ساخت که برای نقاشان نوگرا انتخاب این سوژه‌ها بیشتر به‌منظور نمایش سنت بود نه پرداختن به توده‌ها و ارائه مضمون رئالیستی و انتقادی.

در سال‌های منتهی به انقلاب نقاشی‌های رئالیستی بیشتر شد. هنر متعهد با مضامین اجتماعی، در برابر هنر انتزاعی و تزیین‌گرایی که طی دهه‌چهل و پنجاه مورد توجه بینال‌ها و نمایشگاه‌ها بود، در آثار نقاشان افزایش یافت و حتی مدرنیست‌هایی چون بهمن محصص و علی‌رضا اسپهبد نیز همسوی روشنفکران آن زمان به ارائه آثاری

انتقادی پرداختند. البته این وجوه انتقادی در آثار برخی دیگر آشکارتر و صریح‌تر و ایدئولوژیک‌تر بود. شهاب موسوی‌زاده در سال‌های انقلاب آثاری با عنوان اعتصاب‌های کارگری و دیگر موضوعات اجتماعی ارائه داد (تصویر ۴).



تصویر ۴: شهاب موسوی‌زاده؛ اعتصاب کارگران راه آهن سال ۱۳۳۱ در 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 شیوه کارش در نقاشی فیگوراتیو و نقاشی دیواری در آثار بسیاری دنبال شد (تصویر ۵).



تصویر ۵: هانیبال الخاص؛ ۱۳۵۷

آثار ایوب امدادیان، بهرام دبیری، رحیم ناظر، منوچهر صفرزاده، مسعود سعدالدین، نیلوفر قادری‌نژاد و ثمیلا امیرابراهیمی و کمی بعد آثار حسین ماهر که به نقاشی از کارگران معدن پرداخت در امتداد باورهای چپ‌گرایانه بود<sup>۱</sup>.

با پیروزی انقلاب اسلامی موضع‌گیری تازه‌ای در نمایش آثار هنری، متناسب با شرایط اجتماعی پدید آمد. نقاشی انتزاعی و زیبایی‌شناسی فرمالیستی که طی دهه‌های قبل جریان غالب بود، به‌عنوان دسیسه فرهنگی بورژوازی تلقی شد که در پی گریز از واقعیت و نادیده گرفتن دردها و رنج‌های جامعه بوده است؛ نقاشان محکوم شدند که با آثارشان نوعی روشنفکری کاذب و دروغین در جامعه ارائه می‌کردند و تعهدی به جامعه و مسئولیتی در قبال مردم نداشتند. این نگرش، موضع مشترک منتقدان چپ‌گرا و منتقدان مذهبی در خصوص نقاشی بود (تصویر ۶ از کاظم چلیپا).



تصویر ۶: کاظم چلیپا؛ ۱۷ شهریور

پرداختن به نقاشی انتزاعی و آبستراکسیون نوعی غفلت محسوب می‌شد و «رسالت» هنرمند و «پیام‌رسانی» هنر از مؤلفه‌های اصلی هنر مکتبی و انقلابی به حساب می‌آمد. در همین بستر بود که دانشکده هنرهای تزئینی که در سال ۱۳۳۹ تأسیس شده بود و بر احیای نقوش و الگوهای سنتی به‌صورت انتزاعی تأکید داشت در سال ۱۳۶۲ به دانشکده هنرهای کاربردی و صنایع دستی تغییر کرد و بر وجه کاربردی هنرهای سنتی تأکید شد. حرکت از هنر انتزاعی به هنر مضمون‌گرا و هنر تزئینی به هنر کاربردی،

۱. فصلنامه حرفه هنرمند در شماره ۶۰ به هنر سیاسی و اجتماعی پرداخته است. برای تکمیل این فهرست به این مقاله ثمیلا امیرابراهیمی (۱۳۹۵) مراجعه شود.

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 دهه شصت، ابعاد رئالیستی نداشت. اگرچه هنر جنگ مضمون‌گرا و پیام‌رسان بود، با انگاره 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 طبقه 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 حوزه هنری، دیدگاه‌های هنری و سلايق زیبایی‌شناختی آنها را توسعه دادند. هنرمندان حوزه 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 می‌آفریند و آن را از چهره‌خشن و زشتش دور می‌کند. 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 به سوی 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<sup>۱</sup>، ۱۳۶۸: ۲۹). این سمبولیسم هنری در پی آرمان‌گرایی دینی، راهی نو به ایدئالیسم تصویری بود.

نقاشی مضمون‌گرا و آرمان‌گرای دهه شصت را نه تنها در آثار هنرمندان مکتبی حوزه هنری، بلکه در آثار دیگر هنرمندان این دوره نیز می‌توان دنبال کرد. مثلاً آثار ارائه شده در اولین دوسالانه بعد از انقلاب (در سال ۱۳۷۰) می‌تواند به عنوان بخشی از کارنامه دهه شصت بررسی شود. اغلب آثار ارائه شده در این دوسالانه مضامین سنتی، روستاگرایانه و بومی‌گرایانه داشتند. این امر دور از انتظار هم نبود، زیرا این هنرمندان در دهه 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.

بود که خود را به صورت نقاشی‌های ناتورالیستی از طبیعت و روستا نشان می‌داد (تصویر ۸ از مرتضی کاتوزیان). نقاشی‌های ناتورالیستی از روستا و طبیعت، جریان مهم و گسترده‌ای در هنر پایان دهه شصت و نیمه دهه هفتاد بودند.



تصویر ۸: مرتضی کاتوزیان نگاهی به ایبانه؛ ۱۳۶۵

### بازگشت دوباره رئالیسم

نظام نشانه‌شناختی تصویر در گذر از دهه هفتاد به تدریج پارادوکسیکال، کنایی و لاجرم انتقادی شد و این برخلاف نشانه‌های تصویری دهه شصت بود که اغلب مطلق، تعالی‌گرا و نمادگرایانه بودند. همان‌گونه که برخی در عرصه روشنفکری دینی مباحثی در مورد تجربه‌های دموکراتیک دینی و مرزهای تفسیر در امر دینی را مطرح کردند و قطعیت تجربه دینی را (همچون نقدی به مرکزگرایی قدرت در جامعه دینی، و نقدی به مرجع‌گرایی در ایمان) به چالش می‌کشیدند، نقاشان نیز قطعیت معنای نهفته در تصویر و قراردادهای ایدئولوژیک را به پرسش گرفتند. هنر انتزاعی در برابر هنر مصلح، هنر متعهد و هنر ارزشی که در گفتمان تهاجم فرهنگی آغاز دهه هفتاد مورد تأکید بود، قرار گرفت و به جای نشانه‌های استعلایی، نشانه‌هایی با معانی مبهم و چندپهلوی و ارزش‌های تفسیرپذیر قرار داد. نقاشی انتزاعی که در دهه شصت هنری ناشی از بی‌خبری و خودفریبی نقاش در برابر واقعیت‌های جامعه قلمداد می‌شد، در دهه هفتاد

به هنری انتقادی تبدیل گردید که نقاش آگاهانه در بی‌اعتنایی به واقعیت‌های رسانه‌ای و کلیشه‌های تصویری این شیوه را به کار می‌گرفت. از این رو نقاش و نقاشی بیش از گذشته در موقعیت نقد سیاسی قرار گرفت و این بخشی از پویش طبقه متوسط جدید برای غلبه بر نظام فرهنگ سیاسی مسلط بود.

افزایش جمعیت جوان موجب توسعه نهادهای آموزشی و فرهنگی شد و به تدریج طبقه متوسط بروکرات نوگرا با گرایش‌های کمتر مذهبی اداره و کنترل نهادهای شهری جدید را در دست گرفتند. طبقه متوسط جدید با ویژگی‌های نوگرایانه بار دیگر بر طبقه متوسط قدیم با ویژگی‌های سنت‌گرایانه غلبه یافت و زیبایی‌شناسی و هنر خود را گسترانید. هنرهای فرمالیستی و نقاشی‌های انتزاعی بر هنرهای مضمون‌گرا که طی سال‌های انقلاب و جنگ به مضامین ایدئولوژیک محدود شده بودند، غلبه یافتند. فرمالیسم و هنر انتزاعی به مثابه فرمی انتقادی بود که در برابر مضمون‌ها و سوژه‌های مطیع و مشروع قرار گرفت. پیگیری کاتالوگ‌های دوسالانه‌های آغاز تا پایان دهه هفتاد نیز نشان‌دهنده حرکت از نقاشی‌های طبیعت‌گرایانه و مضمون‌گرایانه نیمه اول دهه هفتاد به آثار انتزاعی و اکسپرسیونیستی و بازاندیشانه نیمه دوم دهه هفتاد است. طبقه متوسط شهری جدید به بازاندیشی در همه مظاهر زهدگرایانه اخلاق سنتی پرداخت؛ از همین رو به کانون اخلاق زاهدانه طبقات سنتی یعنی بدن حمله کرد. هنرمندان بدن را به سوژه جدید آثار خود تبدیل کردند. نمایش رئالیستی بدن به ویژه در موج تازه‌ای از نقاشی‌های زنان خود را نشان داد. افزایش نقاشی‌های فیگوراتیو زنان در دوسالانه ۱۳۸۲ به یکی از کانون‌های بحث و اختلاف تبدیل شد. آثار فیگوراتیو همچون در مرکز قرار دادن فرد و خواسته‌ها و اندیشه‌ها است؛ خواسته‌های بازاندیشانه‌ای که هنرمند را در برابر جامعه قرار می‌داد. بررسی کاتالوگ ششمین دوسالانه نقاشی (۱۳۸۲) نشانگر تفاوت معنادار تعداد آثار فیگوراتیو در بخش مسابقه (که اغلب از نسل جدید بودند) و آثار بخش مدعوین (که اغلب از نسل پیشین و فعالان دهه هفتاد بودند) است<sup>۱</sup>. به این ترتیب فیگوراتیو در مرکز جریان رئالیسم نوپدید قرار گرفت.

۱. اغلب آثار مدعوین انتزاعی بودند و از ۳۷ اثر تنها چهار اثر (از بهرام دبیری، حسین ماهر، حسین خسروجردی و علی‌اکبر صادقی) تصویری از فیگور داشتند که هر چهار اثر نیز مضمونی اسطوره‌ای و نمادین را بازنمایی می‌کردند، اما از ۹۷ اثر در بخش مسابقه ۲۷ اثر فیگوراتیو و تقریباً ۳۴ اثر مضمون‌گرا و بازنمایی غیرانتزاعی داشتند. از برخی هنرمندانی که انسان را در مرکز آثارشان داشتند می‌توان به فریدون غفاری، حامد صحیحی، آریا شکوهی اقبال، الهه حیدری، افشین پیرهاشمی، سمیرا اسکندرفر، فرزاد حسن‌زاده، پروانه رمضانزاده، پانته‌ا رحمانی، سارا میرمظفری، مهین لطف‌محمدی اشاره کرد.

از آغاز دهه هشتاد پرفورمنس و هنر بدنی در فضای تجسمی ایران گسترش یافت. پرفورمنس‌ها به مانیفست‌های اجتماعی هنرمندان تبدیل شدند که از زبان بسته و انتزاعی دهه هفتاد گذر می‌کردند و رئالیسم دهه هشتاد را شکل می‌دادند. بدن هنرمند، دال مرکزی معنا بود. نقاشی فیگوراتیو همچون بازنمایی از بدن‌های حذف‌شده و نادیده‌گرفته‌شده بود، مانند تصویر بدن‌های نیمه‌برهنه در موقعیت‌های شخصی. در همین بستر بود که برخی نقاشان به زندگی خصوصی و اشیای خصوصی در آثارشان پرداختند که نوعی مقابله‌جویی با گفتمان رسمی و رسانه‌ای قلمداد می‌شد (تصویر ۹ از احمد مرشدلو).



تصویر ۹: احمد مرشدلو، بدون عنوان، ۱۳۸۷، ۳۶۶\*۱۷۸ سانتی‌متر

همچنین برخی نقاشان با نمایش اشیای روزمره و عادی به مقابله‌ناشانه‌شناختی با سوژه‌های ایدئالیستی و کنترل‌شده در نظام قدرت پرداختند (تصویر ۱۰ از معصومه مظفری).



تصویر ۱۰: معصومه مظفری، بدون عنوان، ۱۳۸۸



شهر از دیگر سوژه‌های رئالیسم نوپدید بود. شهر عرصه‌بازاندیشی طبقه متوسط شهری در تفکر محافظه‌کارانه (دولت‌محور) و سنت‌گرایانه (خانه‌محور) است که در طول دهه هشتاد و در آثار نقاشان جوان این دوران بیشتر شد. شهر تصویری از رئالیسم جدید بود که با ناتورالیسم روستاگرایانه دهه‌های گذشته فاصله بسیار داشت. شهر بازنمایی زندگی روزمره با فضاها و آدم‌های معمولی است که نه شکوه نمادین پیشرفت و توسعه (که مورد تأکید نظام‌های قدرت است) را دارد و نه پویایی هدفمند رفتارها و قدم‌زدن‌ها (که مورد تأکید نظام پرورشی خانواده است) را. شهر عرصه واقعیت است با سیمایی عبوس، گرفته و گیج و مبهم که افراد در آن سرگردان پرسه می‌زنند. شهر در نقاشی اغلب اشاره به واقعیت‌های فراموش شده یا به حاشیه‌رانده شده دارد؛ همچون نقاشی‌های ثمیلا امیرابراهیمی (تصویر ۱۱)، جواد مدرس، داریوش قره‌زاد (تصویر ۱۲) و بسیاری دیگر.



تصویر ۱۱: ثمیلا امیرابراهیمی، پل‌های بزرگراه؛ ۱۳۷۴



تصویر ۱۲: داریوش قره‌زاد، «بدون عنوان»، ۱۳۸۶

جدول شماره ۱: دینامیسم رئالیسم و ایدئالیسم در کشمکش‌های طبقاتی

تحولات رئالیسم	تحولات اجتماعی و زمینه‌های طبقاتی	فراز و فرود گفتگمانی رئالیسم در هنر ایران	جریان هنری
شکل‌گیری رئالیسم	ظهور طبقه متوسط با منشأ بازرگانی در برابر اشراف سنتی و درباری و پیدایش مشروطه‌خواهی	پیدایش رئالیسم انتقادی در برابر ایدئالیسم اشرافی در گفتگمان مشروطه‌خواهی	شکل‌گیری رئالیسم در مکتب کمال‌الملک و گسترش آن نزد برخی شاگردان این مکتب
افول رئالیسم در برابر ایدئالیسم تاریخ‌گرا	تغییر حیات اجتماعی طبقه متوسط از حاشیه به مرکز قدرت، با تأسیس دولت مدرن و گسترش مدرنیزاسیون در پهلوی‌ها و غلبه ارزش‌های طبقه متوسط جدید بر طبقه متوسط سنتی	گسترش ناتورالیسم تاریخ‌گرا در گفتگمان ناسیونالیسم در برابر رئالیسم انتقادی و مضمون‌گرا، و گسترش زیبایی‌شناسی محض و هنر انتزاعی در برابر زیبایی‌شناسی کاربردی، و هنر ایدئالیستی در گفتگمان 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	رادیکالیزه شدن ارزش‌های طبقه متوسط و سنتی در حاشیه قدرت مسلط در همسویی با روشنفکران چپ-گرا و طبقه پایین در برابر ارزش‌های همزمنیک طبقه مسلط	تأکید بر رئالیسم انتقادی و زیبایی‌شناسی مضمون‌گرا در گفتگمان چپ‌گرایانه، و هنرهای کاربردی در گفتگمان 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 طبقه متوسط سنت‌گرا بر ارزش‌های طبقه متوسط مدرن با تأسیس نظام قدرت دینی پس از انقلاب	گسترش ایدئالیسم مذهبی در گفتگمان سنت‌گرای ایدئولوژیک در برابر رئالیسم انتقادی در مضامین هنری	گسترش ناتورالیسم روستاگرایانه و رومانتیسم مذهبی در هنرها
بازگشت دوباره رئالیسم انتقادی	بازگشت ارزش‌های طبقه متوسط جدید بر طبقه متوسط سنتی در طول دهه هفتاد و گسترش تفکر انتقادی با پوشش طبقه متوسط جدید شهری در طول دهه 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 روزمره شهری، بدن و تجربه جنسیتی و تجربه‌های تاریخی و هویتی ایران

مسئله رئالیسم به پرسش واقع‌گرایانه از جامعه و تاریخ تبدیل شد و همان‌گونه که جامعه 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 جامعه ایران (علی میرفطروس، ۱۳۸۰) به جست‌وجو در تاریخ دور و نزدیک می‌پرداختند، هنرمندان نیز تاریخ را دستمایه کار خود قرار دادند و پارادوکس‌های تجدد و بازخوانی تاریخی تصویر در آثارشان بیشتر شد. همچون آثار شادی قدیریان در مجموعه قاجار (۱۳۷۶) که تصاویر قاجاری را به‌روز کرد و بهمن جلالی در مجموعه تصویر تصورات (۱۳۸۳) که تصاویر قدیمی را بازسازی کرد و این روند در آثار هنرمندانی همچون بهنام کامرانی با مجموعه اسکناس‌ها و عکس‌های آزاده اخلاقی در مجموعه به روایت یک شاهد عینی (۱۳۹۱) دنبال شد. مجموعه این آثار در طول دهه 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 دهه هشتاد کاملاً خود را در برابر ناتورالیسم محافظه‌کار و نقاشی آبستره دهه هفتاد و نقاشی ایدئالیستی دهه 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 همه مضامین هنری این دوران را به این مقولات محدود کرد، اما «زندگی شهری»، «بدن» و «تاریخ» سه عرصه مهم در بازاندیشی در زندگی روزمره بودند؛ سه مقوله‌ای که در سال‌های پس از انقلاب اغلب نادیده انگاشته و انکار شده بودند.

رویدادهای سیاسی نیمه دهه هشتاد به پیروزی دوباره ارزش‌های طبقه متوسط سنتی بر طبقه متوسط جدید منجر شد. بار دیگر رئالیسم انتقادی در انتخاب سوژه‌ها در تنگنا قرار گرفت. بازگشت آرمان‌گرایی مذهبی طبقه متوسط سنتی به عرصه 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 جشنواره هنر مقاومت، نمایشگاه‌های هنر بیداری اسلامی و جشنواره هنرهای تجسمی فجر ارائه شد نشان از بازگشت دوباره این هنرهای مضمون‌گرا و ایدئالیستی داشت. اما در طول دهه هشتاد رسانه‌های جدید به‌مثابه حوزه عمومی جدید ظهور کردند و انتخاب‌ها و سلیق و نگرش‌ها را از سیطره دولت خارج شدند. در این فضای جدید، گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده، اقلیت‌های فرهنگی و خرده‌فرهنگ‌های غیررسمی صاحب رسانه شدند. ارزش‌های طبقه متوسط جدید که از گفتمان سیاسی مسلط سنت‌گرایان خارج شده بود نیز در فضای رسانه‌ای جدید رشد کرد و نظام بهنجار و مشروع طبقه متوسط سنتی (که در نظام سیاسی هژمونیک شده بود) را با چالش مواجه کرد؛ هنرمندان برای گریز از سوژه‌های 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 ارائه کارشان در فضای مجازی، غیررسمی و زیرزمینی پرداختند. به این ترتیب فضای مجازی و رسانه‌ای جدید، مانع از حذف و مغلوب شدن رئالیسم انتقادی هنر در برابر ایدئالیسم غالب در عرصه سیاست شد.

### جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

فوکو در نقد تاریخ‌نگاری سنتی آن را تمامیت‌گرا و غایت‌گرا می‌داند، زیرا می‌کوشد همه رخدادهای 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. با این حال، فوکو نیز به دنبال روشی است که امکان درک تغییرات معرفتی را فراتر از آگاهی عاملان تاریخی، و بدون ارجاع به غایت از پیش تعیین‌شده، میسر سازد. روشی که آن را تحلیل گفتمانی می‌داند (جمشیدیها و باینگانی، ۱۳۹۰: ۱۹۳ تا ۱۹۵). مطالعه گفتمانی هنر، طرحی برای مطالعه تاریخ اجتماعی تعارض‌ها و مواضع متفاوت کنشگران در یک فضای گفتمانی است. روشی که در این مقاله نیز دنبال شد. در مقاله 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 به جای آن، رئالیسم/ایدئالیسم به‌مثابه یک موضع گفتمانی در نقد/ تثبیت قدرت مورد مطالعه قرار گرفت. به این ترتیب، 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 مقاله حاضر واقعیت به‌عنوان امری گفتمانی مورد تأکید قرار گرفت که کارکردهای آن در تثبیت و نقد قدرت، پیش‌برنده جریان‌ها و سبک‌های هنری بود.

مقاله حاضر، پنج دوره 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 دوباره رئالیسم انتقادی. در دوره‌های مختلف کشمکش میان رئالیسم و ایدئالیسم شکل‌دهنده و پیش‌برنده تاریخ هنر ایران معاصر بوده است.

این مقاله به‌دنبال ارائه طرحی قطعی در تاریخ هنر ایران نیست، بلکه تلاش برای ارائه 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 ارائه تاریخ‌های گسسته و ناپیوسته و حاشیه‌ای را فراهم می‌سازد.

## منابع

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۸). *در آستانه رستاخیز: رساله‌ای در باب دینامیسم تاریخ*، تهران: انتشارات امیرکبیر
- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴). *جامعه‌شناسی هنر؛ انجمن کتاب دانشجویان دانشکده هنرهای زیبا*.
- امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵). *ما با همان: سیری در هنر سیاسی اجتماعی ایران معاصر*، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۶۰؛ صفحه ۲ تا ۲۶.
- بحرانی، محمدحسین (۱۳۸۹). *طبقه متوسط و تحولات سیاسی در ایران معاصر (۱۳۲۰-۱۳۱۰)*، چاپ دوم، تهران: نشر آگه
- برگر، پیتر و لاکمن، توماس (۱۳۸۷). *ساخت اجتماعی واقعیت: رساله‌ای در جامعه‌شناسی*

- سناخت، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: شرکت سهامی انتشار
- بوردیو، پیر (۱۳۹۰). *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت ذوقی*، ترجمه محسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.
  - پاکباز، رویین (۱۳۸۴). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
  - پرهام، سیروس (۱۳۳۰). *رنالیسم و ضدرنالیسم*، تهران: انتشارات نیل
  - جمشیدیها، غلامرضا، باینگانی، بهمن (۱۳۹۰). فوکو، تاریخ و روش‌شناسی تاریخی، برگ فرهنگ، بهار و تابستان، شماره ۲۳، صص ۱۷۴-۱۹۹.
  - زیباکلام، صادق (۱۳۷۵). *ما چگونه ما شدیم: ریشه‌یابی علل عقب‌ماندگی در ایران*، تهران: انتشارات روزنه.
  - شکیب، سجاد (۱۳۶۸). *جنگ در آینه مصفای نقاشی متعهد (سجاد شکیب نام مستعار مرتضی آوینی)*، *مجله سوره*، دوره اول، شماره ۱، صص ۲۴ تا ۳۰.
  - فوکو، میشل (۱۳۸۸). *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه عبدالقادر سوارزی، تهران: انتشارات گام نو.
  - کسرای، محمدسالار و پوزش شیرازی، علی (۱۳۸۸). نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی، *فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق دانشگاه تهران*، دوره ۳۹، شماره ۳، صص ۳۳۹ تا ۳۶۰.
  - لوکاچ، جورج (۱۳۷۵). *جامعه‌شناسی رمان*، محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات تجربه.
  - لوکاچ، گئورگ (۱۳۸۸). *رمان تاریخی*، ترجمه شاپور بهیان، تهران: نشر اختران.
  - لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۳). *پژوهشی در رنالیسم اروپایی*، ترجمه اکبر افسری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
  - ماینر، ورنر هاید (۱۳۸۷). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، انتشارات فرهنگستان.
  - میرفطروس، علی (۱۳۸۰). *ملاحظات در تاریخ ایران: علل تاریخی عقب‌ماندگی جامعه ایران*، تهران: نشر فرهنگ.
  - میلانی، عباس (۱۳۷۸). *تجدد و تجدیدستیزی در ایران*، تهران: نشر اختران
  - هاووزر، آرنولد (۱۳۸۲). *فلسفه تاریخ هنر*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.
  - Bergesen, Albert (۱۹۸۴) 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. ۴, pp. ۲۵۶-۲۵۲, at: [http://www.jstor.org/stable/۲۵۵۸۷۷۴۰?seq=#۱page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/۲۵۵۸۷۷۴۰?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 علی اصغر پتگر؛ دسترسی در نشانی:  
[http://a-petgar.com/fa\\_IR/Pages/Gallery/%D%A%۲D%۸AB%D%۸A%۷D%۸B۱](http://a-petgar.com/fa_IR/Pages/Gallery/%D%A%۲D%۸AB%D%۸A%۷D%۸B۱)
- تصویر ۴: شهاب موسوی‌زاده؛ اعتصاب کارگران راه‌آهن؛ ۱۳۵۵؛ از وبگاه هنرمند؛ دسترسی در نشانی:  
<http://www.mousavizadeh.net/picture.php?۶۳/category/۳>
- تصویر ۵: اثر هانیبال الخاص؛ ۱۳۵۷؛ از وبگاه هنرمند؛ دسترسی در نشانی:  
<http://www.hannibal-alkhas.org/>
- تصویر ۶: اثر کاظم چلیپا؛ ۱۷ شهریور؛ از کتاب ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی؛ صفحه ۱۷۷
- تصویر ۷: اثر عبدالحمید قدیریان؛ امدادهای غیبی؛ ۱۳۶۲؛ از کتاب ردپای نور: مروری بر آثار منتخب نقاشی و گرافیک دفاع مقدس: صفحه ۹۳
- تصویر ۸: اثر مرتضی کاتوزیان، نگاهی به ایبانه؛ ۱۳۶۵؛ اثر ارائه‌شده در نمایشگاه موزه هنرهای معاصر در ۱۳۶۹؛ 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 مجموعه ساعتچی؛ دسترسی در نشانی:  
[http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/ahmad\\_morshedloo\\_untitled\\_۳۸۰\\_۱۸۰.htm](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/۰۱/۲۰۱۴/MozaffariM۲۰۱۰Table-Ir.jpg>
- تصویر ۱۱: اثر ثمیلا امیرابراهیمی، پل‌های بزرگراه؛ ۱۳۷۴؛ مجموعه آثار گالری ماه؛ دسترسی در نشانی:  
<http://www.mahartgallery.com/fa/?id=collectiondetail&num=۲۰۷۰>

- تصویر ۱۲: اثر داریوش قره‌زاد، «بدون عنوان»، ۱۳۸۶؛ اثر ارائه‌شده در حراج ساتبیز؛ دسترسی در نشانی:  
• <http://artsalesindex.artinfo.com/auctions/Daryush-Gharazad3528274-/->  
Untitled ۲۰۰۷-