

## تحلیل بازتاب گفتمان چپ در نقاشی معاصر ایران در دهه ۴۰ تا ۶۰، بر اساس آرای میشل فوکو

ترنم تقوی<sup>۱\*</sup> محبوبه پهلوان<sup>۲</sup>

<sup>۱\*</sup> دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<sup>۲</sup> دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۴/۰۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۰۶/۲۸]

### چکیده

ورود اندیشه مدرن از دوران مشروطه و گسترش گفتمان چپ که تعهد اجتماعی را در ارایه آثار ادبی و هنری اشاعه می‌داد، سبب ایجاد تحولاتی در نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی دوم گردید. هدف این پژوهش، بررسی تاثیر گفتمان چپ بر فرم و محتوای آثار نقاشی و واکاوی دلایل عدم تکامل گرایش‌های هنری این مقطع تاریخی، به عنوان گرایشی تاثیرگذار در هنر نوگرای ایران است. رویکرد نظری این مقاله بر مبنای مفهوم گفتمان قدرت در آرای میشل فوکو، روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای بوده است. بنا بر نتیجه پژوهش، هنرمندان چپ‌گرا، با وجود محتوای اجتماعی در آثارشان به دلیل مولفه‌هایی چون تسلط گفتمان تجددخواهی، نرسیدن به فرم هنری منسجم، الگوبرداری‌های ناسنجیده و بدون رابطه ذاتی با بینش فرهنگی-ایرانی و گاه عدم تعهد درونی و عاطفی و برداشتی ناقص از معنای تعهد در هنر، موجبات عدم ارتباط اثر با مخاطب زمانه را مهیا نموده و در نهایت این گفتمان به خلق جریانی ماندگار و تاثیرگذار تبدیل نشد. اما شاید یکی از مهمترین دستاوردهای گفتمان چپ، جهت دادن به هنر انتقادی بود که آرمان‌های عدالت‌خواهی را طلب کرده و نفوذ خود را تا مدت‌ها در گفتمان قدرت حفظ نمود.

### واژه‌های کلیدی

گفتمان چپ، هنر متعهد، نقاشی نوگرا، میشل فوکو.

## مقدمه و بیان مساله

هنر به دلیل جای گیری در ساختار اجتماعی در رابطه‌ای متقابل با دیگر عناصر اجتماعی قرار دارد. هر ساختار اجتماعی دربرگیرنده گفتمان‌هایی در درون خود است و توفیق هر گفتمان در گرو رابطه آن با شبکه قدرت است. در تحلیل گفتمان پژوهشگر می‌کوشد تا رابطه میان مولف (هنرمند)، متن (اثر هنری) و خواننده را نشان دهد و مشخص نماید که چه زمینه‌هایی (اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و...) در تولید گفتمان تأثیر دارند. در این مرحله محقق از کل و ساختار متن فراتر رفته و وارد بافت موقعیتی متن (شرایط اجتماعی و ایدئولوژیک) می‌شود و به تحلیل و تفسیر آن می‌پردازد. در تحلیل گفتمان برای نقد یک دوران هنری، نیاز است هنر به عنوان گفتمان تلفی شده و بر نقش تعاملی زبان هنری تأکید شود. بر این مبنا برای درک و تحلیل چرایی و چگونگی شکل‌گیری سبک‌های هنری در دورانی مشخص، و به بیانی دیگر درک هنر به مثابه تولید اجتماعی، می‌بایست جایگاه هنرمندان و میزان دوری یا نزدیکی آنها را از گفتمان مسلط دوران مورد بررسی قرار داده و به بافت اجتماعی حاکم بر آثار هنری توجه شود. واضح است که شرایط و موقعیت ویژه جامعه و موقعیت خاص حاکم بر هنر در آن جامعه، تعیین‌کننده میزان و شیوه تأثیرپذیری هنرها از شرایط موجود است و در این میان تحلیل‌گر گفتمان می‌کوشد تا با آشکارسازی ایدئولوژی پنهان در متن، رابطه میان قدرت و ایدئولوژی را در فرهنگ بصری نمایان سازد.

دیدگاهی که هنر و ادبیات را فقط اشکالی از شعور فرد که تابع بصر یا لفظ باشد ندانسته، بلکه آن را تابع شرایط اجتماعی می‌داند، از جمله تفکرات غالب در اندیشه چپ‌گرایان در عرصه ادبیات و هنر ایران بود. رویکرد چپ‌گرا با رد نظریه «هنر برای هنر» و لزوم تعهد اجتماعی در عرصه ادبیات و هنر، یکی از پارادایم‌های غالب و موثر بر دیدگاه‌های ادیبان و هنرمندان از دهه ۱۳۲۰ تا دهه اول انقلاب (۱۳۶۰) بود و قسمت مهمی از تحولات هنر و ادبیات معاصر ایران را تحت تأثیر خود قرار داد. در واقع در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، ادبیات و هنر، خصلت ایدئولوژیک یافت و از آن به بعد ادبیات و هنر ایدئولوژیک به بخش غالب ادبیات و هنر در ایران تبدیل گردید. با این وجود، پارادوکس‌های حاکم بر ذهن هنرمندان در شیوه اجرای آثار، سبب عدم تکامل این سبک، به عنوان سبکی تأثیرگذار و ماندگار در هنر معاصر ایران گردید. این پژوهش در پی یافتن پاسخ مناسبی برای این پرسش است: چه عواملی منابع و بستر اجتماعی لازم برای شکل‌گیری گفتمان چپ در ایران را فراهم ساخت؟ و این گفتمان چه تأثیری بر هنر معاصر ایران نهاد؟ دو گفتمان مسلط در زمان پهلوی اول و دوم، گفتمان ناسیونالیسم و گفتمان بازگشت به خویش‌تنبود و گفتمان سوسیالیستی چپ‌گرایانه در حاشیه و در تضاد با سیاست‌های دولت شکل گرفت. گفتمان‌های سوسیالیستی در تقابل با گفتمان‌های سنت‌گرای ایران، به لحاظ تاریخی بیش

از همه وامدار آرای نظریه‌پردازان مارکسیست بوده‌اند؛ آرای که از طریق حزب توده و ترجمه آثار ادبی شوروی سابق به عرصه گفتمانی ایران راه یافتند. در این مطالعه پس از بررسی سیر تاریخی گفتمان هنر و ادبیات متعهد در آرای نظریه‌پردازان چپ‌گرا، با نگاهی به دو رویکرد «هنر برای هنر» و «هنر متعهد»، به مطالعه و تحلیل هنر نوگرای ایران، تحت تأثیر هژمونی تعهد اجتماعی و بازتاب آن در فرم و محتوای اثر هنری پرداخته می‌شود. پیش از هر چیز باید به این نکته اشاره نمود که نقاشان چپ‌گرا در ایران یک گروه سیاسی عمل‌گرا نبودند، بلکه فضای دو قطبی و سیاسی حاکم بر دوران کمتر هنرمندی را خارج از جریان ایدئولوژیک قرار می‌داد. اهمیت این پژوهش در آن است که شناخت زمینه‌های خلق آثار و پیامدهای سلطه گفتمان چپ در دوران معاصر را با مطالعه اسناد تاریخی و بازتاب آن بر ادبیات و هنر ایران فراهم آورده و بر این اساس فهم جامع‌تری از هنر دوران معاصر را، در گسست تاریخی خود در زمان سلطه گفتمان چپ، امکان‌پذیر می‌سازد. کاربرد آرای میشل فوکو در زمینه گفتمان قدرت بر این مساله صحت می‌گذارد که در هر مقطع تاریخی، کنش‌ها و اعمال سازمان یافته‌ای وجود دارند که گفتمان‌های رسمی و جاری را شکل می‌بخشند.

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، بر مبنای نظریه «تحلیل گفتمانی قدرت» فوکو انجام شده است. جامعه آماری پژوهش نیز، نقاشی نوگرای ایران در بازه زمانی دهه ۴۰ تا ۶۰ است که در پیوند با گفتمان چپ سوسیالیستی بود. اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای به دست آمد.

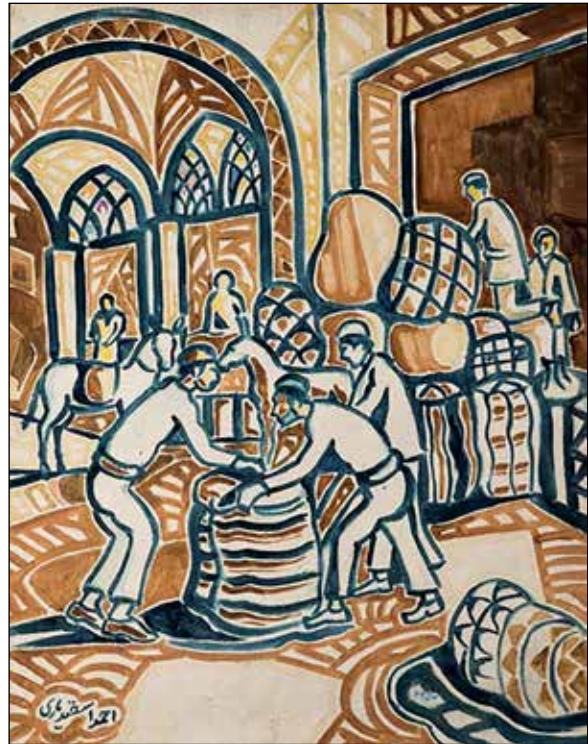
## پیشینه تحقیق گفتمان قدرت

به گفته ون دایک، واژه گفتمان به طور معمول به روش‌های استفاده از زبان یا دستور زبان‌هایی که ملل مختلف با آنها صحبت می‌کنند و هم‌چنین طرق مختلف گفتگو نسبت داده می‌شود. البته استفاده از این واژه در برخی رسانه‌ها و هم‌چنین علوم اجتماعی، به شکلی غیر رسمی به چشم می‌خورد. به‌طور مثال وقتی صحبت از «گفتمان نئولیبرالیسم» می‌شود در این مورد خاص، منظور از گفتمان صرفاً زبان مورد استفاده متفکران و سیاست‌مداران مکتب نئولیبرالیسم نیست، بلکه آرا، ایدئولوژی و فلسفه‌های منتشر و تبلیغ شده از جانب آنها نیز مد نظر است (ون دایک، ۱۹۹۷، ۲). در واقع، مفهوم گفتمان در اینجا تنها با کارکرد زبانی آن مرتبط نیست، بلکه در این منظر شکلی از گفتمان وجود دارد که به نحوه تفکر و ایدئولوژی مربوط بوده و اعمالی را شامل می‌شود که از قواعد خاصی پیروی می‌کنند. «این اعمال به وسیله کارگزاران یک سیستم اجتماعی حقیقی یا فکری صورت می‌پذیرد و مربوط به زبان و گفتار بوده و موضوع اصلی آن حکم است. گفتمان، گروهی از بیان‌هاست که امکان صحبت درباره موضوعی خاص، در لحظه ویژه‌ای از تاریخ را برای زبان فراهم می‌آورد. گفتمان، حقیقت، دانش اجتماعی و انسان‌ها را تشکیل می‌دهد و در واقع با تحمیل

تاثیرگذاری با یکدیگر نزاع و رقابت می‌کنند (رز، ۱۳۹۴، ۲۶۰). بر این مبنا در سطح جوامع ما تنها با یک گفتمان مواجه نیستیم، بلکه خرده گفتمان‌های بسیاری در هم‌نشینی یا در تضاد با هم وجود دارند و توفیق هر گفتمان در گرو رابطه آن با ساختار قدرت است. هنگامی که گفتمان جدیدی در مقابل گفتمان سلطه ایستاده و اهداف تازه‌ای را مطرح می‌نماید، زمینه‌های احتمال فروپاشی گفتمان حاکم را فراهم می‌سازد. در این موقعیت، گفتمان سلطه یا درصدد خاموشی و نابودی گفتمان جدید یا درصدد به انحصار درآوردن آن و خنثی‌سازی‌اش برمی‌آید. این چرخه، اصل ناپیوستگی یا گسست تاریخی فوکو را بیان می‌دارد.

فوکو هیچ تداوم یا توسعه پایداری را در پیشرفت تاریخ نمی‌بیند، بلکه از منظر او هر آنچه وجود دارد گسست و جدایی است. مفهوم صورت‌بندی دانایی یا اپیستمه از مفاهیم اساسی فوکو در کتاب نظم اشیا است: «اپیستمه مجموعه روابطی است که در یک عصر تاریخی به کردارهای گفتمانی موجد دانش‌ها، علوم و نظام‌های فکری وحدت می‌بخشد. اپیستمه نوعی از دانش نیست، بلکه به سخن ساده‌تر مجموعه روابطی است که در یک عصر تاریخی میان علوم در سطح قواعد گفتمانی وجود دارد (بشیریه، ۱۳۹۱، ۱۳). بر این اساس، اندیشه نوعی رخداد است که هرگز تکرار نمی‌شود، بلکه در شرایط و زمانه‌ای که رخ می‌دهد تبارهای مختلفی دارد. از دیدگاه تبارشناسی فوکو «هیچ‌گونه ماهیت ثابت یا قاعده بنیادین یا غایت متافیزیکی وجود ندارد که مایه تداوم تاریخ شود، بلکه باید پیوسته شکاف‌ها، گسست‌ها و جدایی‌هایی را که در حوزه‌های گوناگون معرفتی وجود دارد، جستجو کرد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۶، ۳۹۲). چنین به نظر می‌رسد که پارادایم‌ها و گفتمان‌های مسلط هر دوران جهان‌نگری معاصر خود را تعریف نموده و اساس معنوی فرهنگ‌های خود را می‌سازند و این فرهنگ‌ها در هنر دوران خود بیانی مخصوص خود می‌یابند. در واقع جریان‌های هنری همواره تابع شرایط و گفتمان‌های مسلط خاستگاه‌های زمانی و مکانی خود قرار گرفته و واقعیت هنر، همگامی یا دیالکتیک با پیرامون خود است و آنچه در این میان رخ می‌نماید، دیاگرامی متشکل از گسست و ارجاع به مفهوم بازماندگی و بیانگری است. از آنجا که شرایط و خاستگاه‌های مختلف، اقتضائات متفاوتی در برخورد با رویداد هنری دارند، بینش‌های هنری و اهداف متفاوتی را در بازماندگی واقعیت، به شکل عینی و ذهنی، خلق می‌کنند. بر این مبنا تولیدات مادی و ایدئولوژیک هر عصر به تولید مواد خاصی می‌پردازد که برای انواع هنر پیشین مطلوب یا نامطلوب است و بدین شکل برخی از انواع کهن‌تر را نابود نموده و برخی دیگر را بازتولید می‌کند. بنا بر این برداشت «هنر انواع معینی از هنرهای بصری نیست، بلکه دانش‌ها، نهادها، سوژه‌ها و رویه‌هایی وجود دارند که کارشان این است که تصاویر معینی را هنر بدانند و بقیه را هنر ندانند» (رز، ۱۳۹۴، ۲۵۷).

علاوه بر این نگاه ایدئولوژیک به مقوله داور آثر هنری، از



تصویر ۱: احمد اسفندیاری، بدون عنوان، ۱۳۵۰، رنگ روغن روی بوم (URL2).

اندیشه و رفتار خاصی بر فرد، فردیت را از او می‌گیرد. گفتمان قواعد ناخودآگاه معرفت را شکل می‌دهد. پس اساسا در درون گفتمان حقیقت‌محور، سوژه خودآگاه معنا ندارد (قادری، ۱۳۹۰، ۱۳۱).

چنان‌چه مشخص گردید امروزه گفتمان از سطح معنایی اولیه یعنی مکالمه و تفکر و صحبت گذر نموده و به جنبه‌هایی از متن (اثر) می‌پردازد که درک و تفهیم آن، تنها با رجوع به موقعیت زمانی و مکانی آن اثر امکان‌پذیر است. در واقع در گفتمان، یک رابطه تعاملی میان متن و زمینه وجود داشته و شرایط اجتماعی (بافت موقعیتی و شرایط فرهنگی، سیاسی و ارتباطی) زمینه‌های خلق یک اثر را فراهم می‌سازد. بر این مبنا رابطه‌ای دیالکتیکی میان گفتمان و موقعیت‌ها و ساختارهای اجتماعی وجود دارد. یعنی با وجود آنکه گفتمان‌ها از آنها شکل می‌گیرند، شکل‌دهنده ساختارهای اجتماعی نیز هستند، با این وجود گفتمان‌ها در این فرایند سازندگی، حضور و مداخله خود را پنهان می‌سازند. «نظریه گفتمان از آرای مرتبط با مارکسیسم، همچون ایدئولوژی و سوژکتیویته و ساختارگرایی سوسور رشد کرده است. این نظریه بر مبنای آرای فیلسوف پس‌ساختارگرا، میشل فوکو پا گرفت. در رویکرد فوکو، سوژه اسیر گفتمان است که ساخته و پرداخته چرخه قدرت-دانش است و برای او و سایر پس‌ساختارگراها هویت سوژه در موقعیت استیضاح یا فراخواندن است که توسط قدرت-دانش استعمار شده است (Newman, 2005: 57). از منظر فوکو هر جا قدرت وجود دارد، مقاومت وجود دارد: «نقاط بی‌شمار مقاومت» و منظور فوکو از این موضوع آن است که گفتمان‌های بسیاری وجود دارند که برای



تصویر ۲: عبدالله عامری، پای چشمه، ۱۳۳۹، رنگ روغن روی گونی (موزه هنرهای معاصر).

بنیادینی در ادبیات بودند» (قیصری، ۱۳۷۳، ۲۳۳).

روشنفکران دوره قاجار در پی آشنایی با مدرنیته غربی، راه جبران عقب‌ماندگی علمی و فنی سرزمین‌شان را در تغییر در ساختار قدرت می‌دیدند. مشروطه ایرانی با جستجوی قالب‌های جدید، برای بیان و القای مضامینی چون وطن‌خواهی، استعمارستیزی، آزادی‌خواهی، عدالت‌طلبی و... منشا بسیاری از تحولات در حیات فردی و اجتماعی ایرانیان و از این طریق در شعر و ادبیات شد. آثار نویسندگان و شعرای این دوره به مرور زمان، از مسایل شخصی و عاشقانه‌های فردی، به سوی گفتمان تازه‌ای رو کرد که گاه از مسئولیت ادبی و تعهد اجتماعی سخن می‌گفت و با منشی خودآیین در پی نوعی مدینه فاضله بود. تا آنجا که ادیب‌الممالک، شاعر شعر مشروطه می‌گوید: «پیدا کردن مسایل جدید ضروری است، اگر شما شعر بگویید بایستی به وطن خود و مردم آن بپردازید. شاید شما مشتاق اشعار عاشقانه باشید، ولی چه عشقی ناب‌تر از عشقی است که ما نسبت به وطن‌مان و مردم آن احساس می‌کنیم» (آژند، ۱۳۶۳، ۴۳). این دوره با آغاز نوعی واقع‌گرایی اجتماعی و سیاسی، به انعکاس بی‌کم و کاست مسایل اجتماعی در ادبیات پرداخت. «در سال‌های مشروطه و پس از آن، در عرصه ادبیات می‌توان شاهد فریادها و ناله‌های آمیخته با تمایلات سوسیال-رئالیستی و رمانتیسیسم انقلابی بود» (گودرزی، ۱۳۹۰، ۲۳).

مهمترین نظریات ادبی در دوران مشروطیت حول محور نظریات

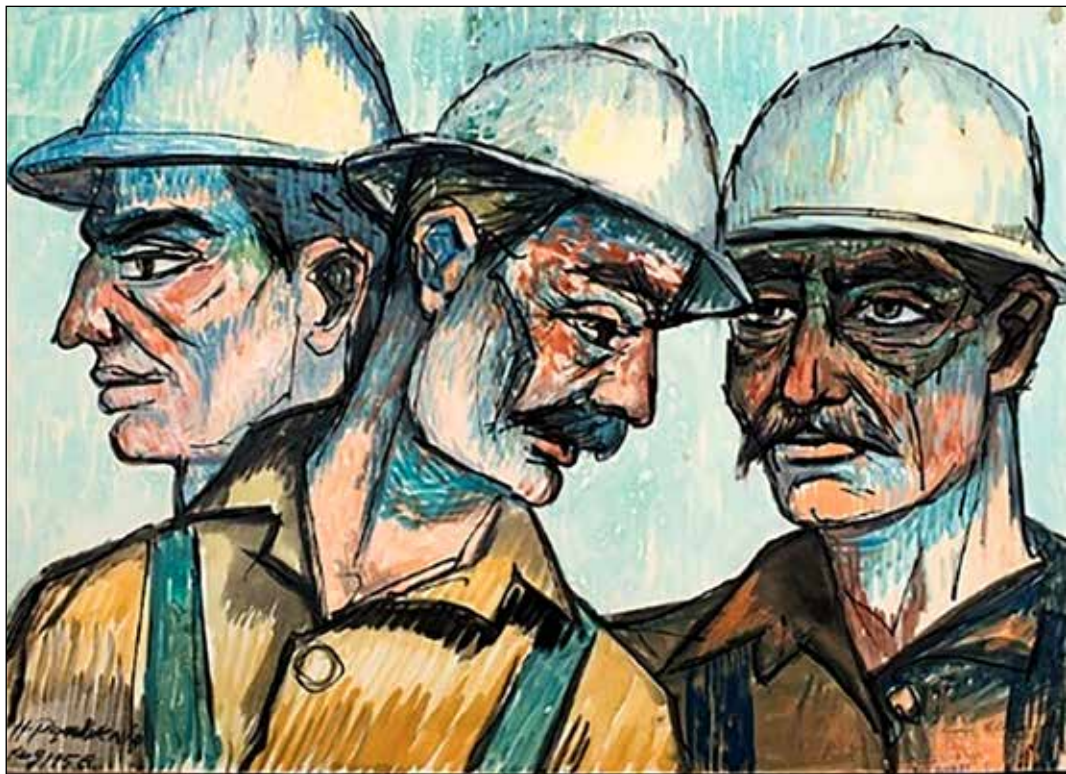
جمله عوامل پیروزی یک گفتمان، توان برخورداری از اعتبار در میان گروه یا گروه‌هایی از مخاطبان و میزان دسترسی آن در میان جوامع است. این مساله حکایت از آن دارد که گفتمان‌ها تنها در انحصار قدرت‌های حاکم جامعه نیستند، بلکه طبقات ضعیف و بدون قدرت نیز گفتمان‌های خاص خود را دارند که گاه از آن برای نشان دادن مخالفت خود با گفتمان حاکم و نامشروع جلوه دادن قدرت‌های رسمی بهره می‌برند.

### گفتمان چپ سوسیالیستی

زمانی که بحران‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در سرزمینی با پیشینه اسطوره‌های قهرمانی هویدا می‌شود، کفه ترازو میان مسئولیت ادبی شاعر و مسئولیت‌های اجتماعی وی، به نفع پیوند هنر و اجتماع، سنگینی مسئولیت انسانی و اجتماعی را بر دوش هنرمند شاعر می‌گذارد. در این زمان شعر و هنر، تبدیل به زبان گویای مردم و انگیزه‌ای در جامعه، برای حفظ هویت در برابر عوامل داخلی و خارجی تهدیدکننده شده و در پی فهم هرچه گویاتر هدف مورد نظر به مخاطبان است. این دیدگاه نشأت گرفته از ظهور اندیشه مدرنیسم در جوامعی بود که در آن سطره خرد بر سنت و تبدیل شدن انسان به سوژه‌ای مرکزی نمایان بود. دوران مدرنیته آبخشور نظرگاهی بود که در آن انسان به صورت خودبنیاد و بر اساس بینشی خودآیین، اهداف، روابط و روش زندگی خود را سامان داده و حرکتی آگاهانه را در مسیر متحول ساختن اندیشه و شیوه زندگی خود آغاز کرد. پیش از زایش این تفکر، همه چیز توسط نیرویی بیرونی سامان داده شده و دیگری (با قدرتی ماورایی که ریشه در ایمان دینی داشت) قاعده و قانون زندگی را تعیین می‌نمود. با کم رنگ شدن تسلط سنت بر ارکان زندگی و باور به قدرت مطلقه خرد انسانی، همه موجودات در حکم ابژه این موجود متفکر قرار گرفتند.

زمزمه‌های تفکر مدرن در ایران به انقلابی ختم شد که طعم شیرین مشروطیت می‌داد. در نیمه دوم سده نوزدهم، «برخورد و ارتباط با غرب به ویژه تماس فکری و ایدئولوژیکی از طریق نهادهای نوین آموزشی، زمینه رواج مفاهیم و اندیشه‌های جدید، گرایش‌های نو و مشاغل جدید را فراهم ساخت و طبقه متوسط حرفه‌ای جدیدی به نام طبقه روشنفکر به وجود آورد. جهان‌بینی این روشنفکران تحصیل‌کرده جدید با اندیشه‌های روشنفکران قدیم درباری تفاوت‌های بنیادی داشت. آنان نه به حق الهی پادشاهان، بلکه به حقوق واگذار نشده فرد معتقد بودند؛ نه مزایای استبداد سلطنتی و محافظه‌کاری سیاسی، بلکه اصول لیبرالیسم، ناسیونالیسم و حتی سوسیالیسم را تبلیغ می‌کردند (آبراهامیان، ۱۳۸۶، ۶-۶۵). در حقیقت می‌توان گفت که طلیحه فکر مدرن در ایران، با دوران مشروطه آغاز شد و نخستین بارقه‌های آن در ادبیات تجلی یافت، اگرچه پیش از آن «تدوین و چاپ آثاری مانند نامه دانشوران در دوره ناصری و گسترش روزافزون نگارش متونی که با مسایل سیاسی و اجتماعی سر و کار داشتند، همگی زمینه‌ساز دگرگونی





تصویر ۳: هوشنگ پزشک‌نیا، خارک، ۱۳۳۷، آبرنگ روی مقوا (URL 1).

ورود اندیشه چپ به ساحت فکری ایران را باید هم‌زمان با اولین موج ورود اندیشه‌های مدرن در انقلاب مشروطیت مورد توجه قرار داد. «در واقع مارکسیست‌های ایرانی از زمان انقلاب مشروطه ۱۲۸۵، در صحنه سیاسی اجتماعی ایران فعال بودند» (بهرز، ۱۳۸۰، ۲۷). حزب توده از سه ایدئولوژی «مشروطه‌خواهی، سوسیالیسم و ناسیونالیسم» به دو ایدئولوژی نخست بسیار وابسته و پایبند بود {...} از مشروطیت پشتیبانی می‌کرد و خودش را وارث انقلاب مشروطه قلمداد می‌نمود (آبراهامیان، ۱۳۸۶، ۴۲۲). به‌نوعی انقلاب مشروطیت برای اتحادیه‌های صنفی چپ‌گرا و سازمان‌های سیاسی این فرصت را پیش آورد تا بسط یابند و ریشه خود را در ایران مستحکم کنند (رودینسون، ۱۹۸۸، ۶۴۱). در دوران رضا شاه، آرای نویسندگان و روشنفکران چپ‌گرا در مجله دنیا از سال ۱۳۱۲ تا ۱۳۱۴ انتشار می‌یافت. مقالات این مجله، نخستین تلاش برای توضیح چپستی ادبیات و هنر بر طبق نظریات مارکسیستی در ایران بود. نویسندگان این نشریه، با قائل شدن رسالت و تعهد اجتماعی برای هنر، آن را انعکاسی از زندگی اجتماعی دانسته و معتقد بودند که این هنر، در شخصیت دیگران تأثیر کرده و راهنمای تغییر رفتار و عقاید مخاطب می‌شود؛ در نتیجه از نظر آنها هنر دارای هدف بوده و با شعار هنر برای هنر (هنر ناب) مخالف بودند.

با سقوط رضا خان در سال ۱۳۲۰ و افزایش آزادی‌های سیاسی، حزب توده رسمیت یافت و این مساله سبب بسط آرای نظریه‌پردازان چپ‌گرا شد. در این زمان اهل هنر و ادب کمتر به سبک و روش

ناسیونالیستی همچون تقویت روح ملی، وطن‌پرستی، توجه به هویت ملی و تلاش در تثبیت واقع‌گرایی به عنوان الزامی ادبی و فکری بود. ادبیات مشروطه با نشأت گرفتن از چند ویژگی همچون بروز تفکرات مردم‌گرایی در زمینه سیاسی، اهمیت فردگرایی، تاریخ‌باوری و اعتقاد به هدف‌مندی تاریخ، بستری را برای بروز آثاری فراهم کرد که خواست‌های اجتماعی ملموس را مورد هدف قرار می‌داد. در این زمان بخشی از فرهنگ و هنر، در خدمت خواست سیاسی مشروطه‌خواهان قرار گرفت و «هنر انتقادی به یاری مطبوعات و نشریات از انحصار دربار خارج و به زبان تجددخواهان و عموم مردم تبدیل شد. البته موج انتقادی هنر در نقاشی کمتر از نفوذ آن در شعر و ادبیات بود. طبقه متوسط جدید با خردگرایی در سیاست (که پیامد قوانین پارلمانی بود) و عقل‌گرایی در معرفت (که آن را به جای مذهب در علم می‌جست) سلايق زیباشناختی واقع‌گرایی انتقادی را دنبال کرد» (مریدی، ۱۳۹۷، ۵۱). با آنکه نخستین طلیعه ادبیات متعهد با گرایش رئالیسم از دوران مشروطه به عنوان زبانی اعتراضی در ایران پدیدار گشته بود، شکل‌گیری جریان ادبی دارای تعامل با عرصه سیاست (ادبیات متعهد) در سال‌های پس از انقلاب مشروطه، بیشترین نمود خود را در آثار نویسندگان وابسته به حزب توده ایران با عقاید مارکسیستی نشان داد. این شیوه در سال‌های ۲۵-۱۳۲۴ در اوج اقتدار حزب توده رواج یافت و از سال ۱۳۲۸ به بعد، به‌طور گسترده تبلیغ شد و تا چندین دهه بعد گرایش غالب بر ادبیات و تا حدودی هنر ایران بود.

بیان هنری اندیشیده و تمرکزشان بیش از همه بر تاثیر اجتماعی هنر بود.

بر این مبنا هنر ارزشمند و موفق، هنری بود که به نحوی تعهد اجتماعی هنرمند را نمایان می‌ساخت. این مساله تا بدان‌جا پیش رفت که در آن نوگرایی فرمالیستی خدمت به قدرت مسلط دانسته شده و شعاری شدن آثار بر ضد دیکتاتوری، مورد تشویق و عامل ارتقای هنرمند محسوب می‌گردید. در این زمان دیدگاه‌های سیاسی طبقه روشنفکر، در مجله سخن بازتاب می‌یافت. «این مجله در سال ۱۳۲۲ به عنوان ارگان انجمن فارغ‌التحصیلان تربیت معلم منتشر شد و پس از سال ۱۳۲۵ به عنوان ماهنامه مستقل تخصصی در حوزه‌های ادبی، آموزشی و اجتماعی درآمد که روی سخنش با روشنفکران، استادان دانشگاه، آموزگاران، مسئولان مدارس و دانشجویان بود. سردبیر مجله، دکتر پرویز ناتل‌خانلری نویسنده نامدار استاد دانشگاه و منتقد ادبی بود» (آبراهامیان، ۱۳۸۶، ۴۲۱).

در سال ۱۳۲۵ اولین کنگره نویسندگان ایران تحت نظارت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی با تاکید بر نقش اجتماعی هنر در ادبیات ایران تشکیل شد که می‌توان آن را نتیجه تاثیر سیاست بر ادبیات و مطرح شدن وظیفه و نقش تازه هنر و هنرمند شمرد. در این کنگره نویسندگان چپ‌گرایی چون احسان طبری و فاطمه سیاح با استناد به آرای ادبی ناقدان روس، از قبیل بلینسکی و چرنیشفسکی، نقد و نظریات خود را بیان کردند. طبری این نظریه را مطرح کرد که هنر محصول اجتماعی و ابزار نبرد طبقاتی است و سیاح، رئالیسم اجتماعی را به عنوان پیشروترین دیدگاه در زمینه نقد و خلاقیت مطرح کرد (قیصری، ۱۳۸۹، ۱۲۵). این برداشت تازه از ادبیات، میان ادیبان متعهد و ادیبان بی‌طرف، شکافی به وجود آورد. در نتیجه این شکاف، بسیاری از هنرمندان، شاعران، ترجمه‌ان، و نویسندگان، به هواداری ادبیات متعهد برخاستند (بروجردی، ۱۳۸۷، ۷۳). در اواخر دهه ۳۰ با کاهش اختناق حاکم بر ادبیات و هنر، آثار داستانی متعددی با مضامین سیاسی انتشار یافت. بی‌تردید تولید این حجم از آثار با محتوایی در پیوند با ادبیات متعهد، نشانه‌ای از پیوند میان فرهنگ و سیاست در این دوران تاریخی است. در این زمان «برای بسیاری ادبیات ابزاری برای تغییر وسیله سیاسی شد تا از طریق آن موضوعات سانسور، فساد، سرکوب استبداد و وضع دشوار محرومان را جلوه‌گر سازند» (بروجردی، ۱۳۸۷، ۷۳). از جمله پایگاه‌های ادبی طبقه روشنفکر با دیدگاه چپ‌گرا، مجله پیام نو و روزنامه نامه مردم و مجله کبوتر صلح بود. از دیگر مجلات هم‌سو با اندیشه چپ، مجله فردوسی بود. این نشریه از جمله هفته‌نامه‌هایی بود که به طرح مسایل سیاسی روز می‌پرداخت.

خطر گسترش آرای مارکسیسم، پهلوی دوم را بر آن داشت که به منظور راضی نمودن روشنفکران چپ‌گرا، دست به اصلاحات اجتماعی-اقتصادی بزند. او در سال ۱۳۴۱ تحت نام «انقلاب سفید»، دست به اصلاحات ارضی زد و در همین دهه با اجرای

برنامه‌های سوسیالیستی، سعی در جذب نیروهای عقیدتی و روشنفکری چپ در نهادهای دولتی نمود تا بتواند به نحوی قدرت این گروه را تحت اختیار خود گرفته و بر عملکردشان کنترل بیشتری داشته باشد. این تغییرات در نهایت به اقتناع این گروه نینجامید، به‌صورتی که در اواسط دهه ۴۰ حزب توده در شماییلی جدید، بار دیگر سربلند کرد و وارد مرحله چریکی و مسلحانه شد. در دهه ۴۰ و ۵۰ هم‌زمان با اوج‌گیری مبارزات حزب توده در ایران، برخی روشنفکران و نویسندگان همچون امیرحسین آریان‌پور، به ترویج اندیشه‌های چپ در فضاهای آکادمیک پرداختند. اثر آریان‌پور تحت عنوان «جامعه‌شناسی هنر»، در سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به شکل هشت مقاله در مجله سخن منتشر شد و سه سال بعد (۱۳۴۴) آریان‌پور به تدریس جامعه‌شناسی هنر و روان‌شناسی عمومی در دانشکده هنرهای زیبا و دانشکده هنرهای دراماتیک پرداخت (حسن‌پور، ۱۳۹۵، ۳۸۱).

در فاصله سال‌های ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۹ آرای روشنفکران در ماهنامه «نگین» به سردبیری محمود عنایت چاپ می‌شد. فیروز شیروانلو بخش‌هایی از کتاب ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی اثر ارنست فیشر را در این مجله ترجمه و چاپ نمود که بی‌شک مهمترین کتاب منتقدان مارکسیست درباره هنر بود. هم‌چنین نویسندگان دیگری چون علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی، رضا براهنی، انور خامه‌ای و علیرضا میبیدی در این مجله به ارایه تفکرات خود پرداختند. عصاره سخن تمامی این نویسندگان، ستایش هنر متعهد و رد نظریه هنر خود بنیاد «هنر برای هنر» بود. در این زمان رابطه میان هنرمندان و نویسندگان با احزاب سیاسی در دو دهه ۴۰ و ۵۰ به اوج خود رسید و ماهیتی کاملاً سوسیالیستی یافت. در مجموع «گفتمان چپ مفاهیم تازه‌ای در ادبیات و هنر وارد کرد؛ مانند نگاه طبقاتی به جامعه، از خودبیگانگی، ضد امپریالیسم، هنر متعهد، توجه به طبقه فرودست و پرداختن به تضاد پولدار و فقیر که همه از مضامین اصلی نویسندگان و هنرمندان چپ‌گرای ایران بودند (میردی، ۱۳۹۷، ۱۲۴).

### تقابل هنر متعهد و هنر برای هنر

تحت تاثیر گفتمان حاکم بر جامعه، در فاصله سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲، هنر همچون ادبیات، خصلت ایدئولوژیک یافت، اما «برخلاف وحدت نظری که درباره ضرورت جانبداری طبقاتی آثار هنری و ادبی در بین اعضای حزب توده وجود داشت، در مورد فرم و سبک اثر، گرایش‌های متفاوتی در حزب توده ایران مطرح بود و طرفداران آنها می‌توانستند درباره مکتب و سبک هنری مورد علاقه خود -حتی اگر در شوروی به عنوان مکتب و سبک انحرافی شناخته می‌شد- در جراید حزب توده بنویسند. نمونه بارز این تکرار، مقاله‌هایی است که در زمینه هنر نقاشی در ماهنامه «مردم» (نشریه تئوریک حزب توده ایران که به سردبیری طبری، از ۱۳۲۵ تا ۱۳۲۷ انتشار یافت) منتشر شد. مثلاً در آذرماه ۱۳۲۵ منصور شکی در مقاله «مکاتب جدید نقاشی» نبوغ بی‌نظیر



تصویر ۴: نصرت‌الله مسلمیان، برزگر، ۱۳۵۶، رنگ روغن روی بوم (کودرزی، ۱۳۶۰، ۱۹۹).

نام منتشر می‌کنند. این مجله بعد از چند شماره متوقف شد و سرانجام در اول اردیبهشت ۱۳۳۰ با انتشار نخستین شماره دوره دوم بود که تمام و کمال به هیأت یک خروس جنگی ظاهر شد و رو در روی نشریه کبوتر صلح (از نشریات حزب توده و در تقابل با هنر آوانگارد) قرار گرفت {...} "خروس جنگی" مطلقاً به هنر متعهد حتی خودخواسته‌ترین تعهدها اعتقادی نداشت (لنگرودی، ۱۳۸۴، ۱۴).

جلیل ضیاپور در رساله‌ای [متنی] در سال ۱۳۲۸، نقاشی آبستره را منتهای همت نقاشان مدرنیست دانسته و خواستار پیراستن نقاشی از زواید ادبی و تاریخی و اجتماعی و امثال آن می‌شود. وی در انجمن گیتی، ضمن سخنرانی می‌گوید: «نقاره‌زنی‌های متولیان رئالیسم ارزشی ندارد و هنر نو-نویی که با تکامل فنی همراه است نه با هوس‌ها و خواهش‌های عقب مانده اجتماع- همیشه فاتح بوده و هست و خواهد بود» (مجابی، ۱۳۷۶، ۱۱).

مقاله‌ها و سخنرانی‌های اعضای انجمن خروس جنگی بعد از کودتای ۱۳۳۲ و جو بسته آن دوران، به تدریج رو به خاموشی گرایید. در همان سال (۱۳۳۲) اولین کتاب درباره تحولات هنر معاصر تحت عنوان رد عقاید و مرام مکتب کویسیم توسط هوشنگ پیمانی در رد نظریات ضیاپور درباره کویسیم نوشته

پیکاسو یا سبک سوررئالیسم و کویسیم را مورد ستایش قرار داد (خسروپناه، ۱۳۸۹، ۲۱۷). بطور کلی تا سال ۱۳۲۶ با وجود گرایش آشکار این حزب به هنر و ادبیات رئالیسم سوسیالیستی و انتقادی، این دیدگاه مورد پذیرش بود که سبک، تابعی از تغییر الگوهای فرهنگی در جوامع است و این امکان وجود دارد که با تغییر و تحولات اجتماعی و سیاسی، سبک و شکل هنری نیز تغییر نماید. مارکسیست‌ها بر این عقیده بودند که نمی‌توان آثار هنری را به دور از بستر اجتماعی برآمده از آن، مورد مطالعه قرار داد. بر این مبنا آنچه در بررسی آثار اهمیت دارد، محتوای اثر است نه فرم اثر هنری. اما در سال ۱۳۲۶ معیارهای ارزیابی و داوری آثار هنری تغییراتی نمود و سبک رئالیسم سوسیالیستی، مورد پذیرش تعداد بیشتری از نویسندگان و نظریه‌پردازان حزب توده قرار گرفت. به تدریج بر گستره افکار ایدئولوژیک در حزب توده افزوده شد و با این تغییرات، سبک رئالیسم سوسیالیسم به عنوان یگانه سبک مورد پذیرش در هنر و ادبیات معرفی گردید. «در این زمان برخی نقاشان که در آکادمی‌های جمهوری شوروی نقاشی آموخته بودند، الگوهای رئالیسم سوسیالیستی را در ایران گسترش دادند؛ از آن جمله محمدحسین محمدی که پس از بازگشت به ایران در سال ۱۳۱۷، به نقاشی از کوچه‌ها و خانه‌های رشت پرداخت. رضا فروزی (۱۲۹۰-۱۳۴۶) از دیگر نقاشانی بود که در مکتب شوروی آموزش دیده بود و در نقاشی واقع‌گرایانه متأثر از این مکتب شناخته می‌شد» (مریدی، ۱۳۹۷، ۱۳۰). به عقیده موسوی‌زاده یکی از نخستین نقاشی‌های رئالیسم انتقادی، تابلویی از اسماعیل آشتیانی بود که در آن «سه جوان در قهوه‌خانه، بر منقلی گرد آمده‌اند و تریاک چاق می‌کنند و بر نشئه افیون خمارند. ژنده‌پوش هستند و معلوم است دست‌شان به دهان‌شان نمی‌رسد. این یکی از پرده‌های برجسته مکتب رئالیسم انتقادی است که زندگی اسفبار توده مردم فلک‌زده ایران را طرح می‌کند (موسوی‌زاده، ۱۳۸۳، ۳۸).

بنا بر نظر خسروپناه، انتشار مقاله «انقلاب و انحطاط هنری» به قلم احسان طبری در ماهنامه مردم (اول تیر ۱۳۲۷) را می‌توان نقطه عطفی در پذیرش رئالیسم سوسیالیستی در حزب توده دانست (خسروپناه، ۱۳۸۹، ۲۱۷). احسان طبری در این مقاله مشخصه اصلی هنرهای مدرن را فرمالیسم دانسته و معتقد است که هنر انحطاطی سرمایه‌داری، به جای تعبیرات هنری در خور فهم، تعبیرات هنری بغرنج و غیرقابل فهمی را که ناشی از ذهنیت مطلق است برقرار کرده و موجب شده «عرفان‌بافی جیمس جونز به عنوان آخرین کشفیات علمی و تخیلات رویایی فرانتس کافکا به عنوان آخرین نمونه‌های داستان‌نویسی و شیوه‌های ناهنجار پیکاسو و براک به عنوان آخرین شیوه‌های نقاشی، در سرزمین ما طرفدارانی بیابند (طبری، ۱۳۲۷، ۸). مقاله احسان طبری موجی از اعتراضات را در میان شاعران و هنرمندان نوگرای ایران به همراه داشت. «در سال ۱۳۲۷ چند تن از شاعران و نقاشان و نمایشنامه‌نویسان، به تشکیل انجمن کوچکی به نام "انجمن هنری خروس جنگی" پرداخته و در سال ۱۳۲۸ نشریه خود را با همین



ایدئولوژیک این حزب بر رئالیسم اجتماعی به عنوان یگانه سبک مورد پذیرش - که به انکار واقعیت و پنهان کردن آن پیش از نمایش آن اصرار می‌ورزید - دیدگاه‌های مارکسیستی در میان روشنفکران تا حدودی تعدیل شد و به گرایش‌های انتقادی و جامعه‌گرایانه، طرح دیدگاه‌های منتقدانه و تجلی عواطف وطن‌خواهانه در آثار و آرای هنرمندان و نویسندگان تقلیل یافت. در واقع ادبیات روس که در فاصله زمانی بین ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ تسلط فرهنگی-ادبی را از ادبیات فرانسه باز ستانده بود، بعد از کودتای ۱۳۳۲ تحت سیاست‌های طبقه حاکم، از پهنه ادبیات ایران زدوده شد. در چنین شرایطی دیگر سخن از دیدگاه رئالیسم روسی نزد روشنفکران چندان منطقی نمی‌نمود. در نتیجه با نگاهی دوباره به ادبیات فرانسه، دیدگاه ژان-پل سارتر در زمینه ادبیات متعهد، در میان روشنفکران ایرانی رواج یافت. از سال ۱۳۳۳ به بعد سبک تازه‌ای در ادبیات معاصر ایران تحت عنوان سمبولیسم اجتماعی با دو ویژگی عمده نمادگرایی و جامعه‌گرایی متولد می‌شود. تاثیر این نگرش بر نقاشی هنرمندان نوگرای ایران با گرایش به سمت نوعی نمادپردازی اجتماعی و اکسپرسیونیسم وارداتی در آثارشان هویدا می‌شود. «شیفتگی به هنر و فرهنگ غرب، نقاشانی چون جلیل ضیاءپور، محمود جوادپور، احمد اسفندیاری (تصویر ۱)، منوچهر شبانی، عبدالله عامری (تصویر ۲) و هوشنگ پزشک‌نیا را بر آن داشت که در خلق موضوعات اجتماعی خود به مدرنیسم هنری توجه کنند و پیشگام ابداعاتی در فرم نقاشی‌های خود باشند. بیشتر آثار اجتماعی آنها صحنه‌هایی از احوالات جمعی و زندگی روزمره، کار و اوقات فراغت مردم را با بیانی مدرن (امپرسیونیستی، اکسپرسیونیستی و انتزاعی) نشان می‌دهد (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵، ۸-۹). در میان این هنرمندان، هوشنگ پزشک‌نیا نقش مهمی در آشنا ساختن جامعه هنری ایران، با سبک‌های نوین اروپایی داشت. پزشک‌نیا، تحصیل کرده استانبول، آشنایی عمیقی با اکسپرسیونیسم اروپایی داشت و با پیوند فکری که به جریان چپ داشت، در نقاشی‌های خود از اواخر دهه ۳۰ به بعد به طبقه محروم و کارگر ایران اشاره کرد (تصویر ۳).

اگرچه نمایش زندگی و کار مردم کوچه و بازار و کارگران معادن موضوع اصلی آثار اجتماعی این دوران بود، اما واقع‌گرایی خام‌دستانه این دوران هم‌چنان تحت تاثیر مدرنیسم وارداتی غرب با بیانی اکسپرسیونیستی بود که هم زبانی مناسب برای بیان اعتراض هنرمند به اوضاع اجتماعی خود و از سوی دیگر پوششی بر ضعف تکنیکی اجرای آثار واقع‌گرایانه و هم پاسخی به میل هنرمند معاصر در آزمودن سبک‌های نوین غربی بود. در این زمان هنرمندان صرفاً موضوعات محلی را در قالب شیوه‌های غربی ارایه می‌کردند. اما حتی در نمایش زندگی کارگران در این زمان فاصله زیادی تا واقعیت وجود داشت و چنانچه موسوی‌زاده خاطر نشان می‌کند، در این آثار به جای غبار فقر، همواره تاکید بر خرسندی و قناعت و استغنائی درونی در چهره‌ها نمایش داده می‌شد. شاید «اشکال اساسی استفاده نامتجانس هنرمندان از مولفه‌های متفاوت



تصویر ۵: هانیبال الخاص، بدون عنوان، ۱۳۵۷، رنگ روغن روی بوم (URL 3).

می‌شود. در این زمان، تایید آثار هنری تنها در صورت ارتباط مستقیم یا غیر مستقیم محتوای اثر با موضوعات اجتماعی و سیاسی و از دیگر سو همه فهم بودن هنر کلید می‌خورد. آثاری سرشار از پیام‌های سیاسی که در بیشتر موارد به نمایش توده‌های مردم و طبقه کشاورز و کارگر می‌پرداخت. در این دوران دو قطبی شدیدی بر فضای هنر ایران حاکم می‌شود. از یک سو تسلط شرایط سرکوب و سانسور و قطب‌بندی ایدئولوژیک جامعه، بخش بزرگی از روشنفکران و هنرمندان را به سوی آرمان‌های انقلابی سوق داده بود و در سوی دیگر و به همین اندازه افراطی، هنر رسمی ایران گوشه دیگری از احوالات اجتماعی را نشان می‌داد. در ساحل امن و آسوده‌ای که برای طبقه مرفه فراهم شده بود، امکان بیشتری برای تبادل و تجربه‌اندوزی هنرمندان و روشنفکران در کشورهای غربی به وجود آمد و دوره جدیدی از هنر مدرن ایران به شکوفایی رسید. هنری که بر اساس الگوهای نظری و عملی مدرنیسم از طرح و تحمل موضوعات اجتماعی پرهیز داشت و به دیده تحقیر به آن می‌نگریست (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵، ۱۰). در این زمان دو ایدئولوژی هنری در دو جبهه، مقابل هم سربرافراشتند: از یک سو هنر انتزاعی با گرایش هنر برای هنر در جوار سبک‌هایی چون هنر سقاخانه، تزئینی با گرایشات ملی و از دیگر سو هنر متعهد اجتماعی فیگوراتیو. جدا از تفاوت‌ها، هر دو گروه به دلیل رویکرد ملی‌گرایی در آن سال‌ها، به شکلی ابتدایی گرایش به نمایش هویت ایرانی در آثارشان داشتند.

### گفتمان چپ و بازتاب آن بر نقاشی نوگرای آن

چنین به نظر می‌رسد که با رخداد چند اتفاق از جمله انحلال حزب توده در سال ۱۳۲۷ و پس از آن سرکوب کودتای ۱۳۳۲، فشار حکومت بر فرهنگ‌زدایی کشور از آثار روسی، و هم‌چنین برملا شدن وابستگی سیاسی حزب توده به شوروی و تعصب





۱۳۸۷

در این دوران جریان نوگرایی در ایران به دو شاخه عمده تقسیم شد. در واقع نقاش نوگرا- خواسته یا ناخواسته در برابر دو راه قرار گرفت و ملزم به انتخاب شد؛ یا تردید انتخاب میان دو گرایش را تجربه کرد: او ناگزیر بود که خود را با سیاست‌های فرهنگی حاکم و مدرنیسم کاذب منطبق کند و به کارگزار نوعی هنر رسمی بدل می‌شد، یا زیر نفوذ جریان‌های روشنفکری معترض - به ویژه در عرصه شعر - انگیزه‌های کاوش با وسایل بیانی خاص خود را از دست می‌داد (پاکباز، ۱۳۹۴، ۸۶). رابطه تالار قندریز با تفکرات چپ - که به نوعی در تضاد با سیاست کلی ملی‌گرایی حکومت پهلوی بود - تا حدودی مشهود است. این مساله هنرمندان این تالار را به منتقدان سرسخت جنبش سقاخانه که تالیله‌دار حفظ هویت ملی در آثارشان بودند، تبدیل کرده بود. هنرمندان مکتب سقاخانه در آثارشان به دنبال احیای سنت‌های گذشته بودند. اما این احیاء فقط به واسطه موتیف‌ها و نقش‌ها و نمادهای سنتی، مذهبی و ملی بود و شیوه ترکیب‌بندی و ساختار کلی و فرم اثر، برداشتی مدرن داشت. در واقع این هنرمندان هم در جهت خواست سیستم حاکم زمان خودشان (ارایه‌ای مدرن با بازگشت به هویت ملی) و هم در هم‌سویی با روشنفکران مذهبی دوره خود - که تمایل به بازگشت به سنت را داشتند - کار می‌کردند. این رویه بیشتر از آن جهت مورد انتقاد بود که «نوعی گرایش اگزوتیک توریست‌گرا را در هنر ایران جایگزین روند طبیعی توسعه در محدوده بافتار خود کرده بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۱۶۵). رویین پاکباز در مقاله‌ای در کتاب ایران و مدرنیته، به نوعی هدایت و حمایت از مکتب سقاخانه را به حکومت وقت منتسب می‌کند و خصلت توریست‌پسند بودن را به آنها نسبت می‌دهد (افشارمهاجر، ۱۳۸۴، ۱۹۹).

پاکباز در خصوص تفکرات غالب بر هنر و اندیشه هنرمندان تالار قندریز می‌گوید: «... باید یادآور شوم که ما به نسل دانشجویان پس از کودتای ۲۸ مرداد تعلق داشتیم. نه فقط ادبیات سارتر و کامو، بلکه هم‌چنین از شعر نیما، شاملو، اخوان ثالث و فرخزاد و کلا از ادبیات معترض دهه ۴۰ تغذیه فکری می‌کردیم. علاوه بر این، پیوند برجسته‌ترین مدرنیست‌ها با جریان چپ را می‌شناختیم: از پیکاسو و لژه گرفته تا تاتلین و روتچنکو [رودچنکو] و دیگران» (پاکباز، موریزی‌نژاد، ۱۳۹۵، ۱۰۶). نقاشان تالار قندریز در اسلوب کاری وجه اشتراک چندانی نداشتند و آثارشان بیشتر آستره و مدرن بود، اما گرایشات فکری و سیاسی این گروه و الزام به کارکرد اجتماعی هنر، آنان را به هم نزدیک می‌نمود. ارتباط نزدیک این گروه با نویسندگان و شعرای زمانه خود، به شکلی بود که این مرکز تا مدت‌ها محل گردهمایی و جلسات کانون نویسندگان شد. تعدادی از بنیان‌گذاران این تالار معتقد بودند که تا زمانی که پیوندهای هنر و جامعه برقرار نگردد، نه هنر اجتماعی خواهد شد و نه جامعه هنردوست و نه هنرمند موفق. به همین دلیل نیز بود که اینان فعالیت در جهت توسعه هنری جامعه را وظیفه خود می‌دانستند. در قسمتی از بیانیه‌ای که به مناسبت یک نمایشگاه گروهی و با امضای گروه منتشر شد (۱۳۴۸) آمده بود: «...در این شرایط

و گاه ناهماهنگ بود: قالب‌های سبکی از پیش موجود غربی و کارمایه‌های تصویری برگرفته از هنر سنتی ایران (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۱۶۴). به عقیده آیدین آغداشلو «شکل‌گیری و ظهور اکسپرسیونیسم در نقاشی معاصر ایران، با صرف‌نظر از علایق شخصی، در واقع نوعی واکنش در برابر هنر غیر اجتماعی و غیر متعهد و به اصطلاح هنر برای هنر بود {...} البته او یادآور می‌شود که برگزاری بی‌ینال‌ها، درک عمیق مدرنیسم را در طیف وسیعی از مخاطبان و هنرمندان ایجاد نکرد و اغلب نقاشان با سطحی‌انگاری از آثار برندگان این بی‌ینال‌ها، که فرصت حضور در دوسالانه ونیز یا دیگر نمایشگاه‌های بین‌المللی را می‌یافتند، به تقلیدی مصنوعی و تاثیرپذیری موقتی از آن‌ها دست می‌زدند {...} در این زمان آثار هنرمندان انقلابی مکزیک و روسیه و هم‌چنین بانوی نقاش آلمانی، کنه‌کلویتس منبع الهام بسیاری از هنرمندان بود. در واقع تاثیر گفتمان چپ بر هنر معاصر ایران را باید در گرایش تعداد کثیری از هنرمندان به نقاشی آمریکای لاتین و برداشتی تقلیدوار از آثار هنرمندان آن، بدون شناخت زمینه‌های اجتماعی خلق اثر در آن سرزمین جستجو نمود. «نقاشان مکزیک چون سیکه‌ایروس (نقاش چپ معروف و طرفدار اندیشه‌های استالین) اروسکو و ریوه‌را (نقاشان چپ و طرفدار تروتسکی) که همه از شهرت جهانی برخوردار شدند، مارکسیسم را در پیوند و در مناقشه فکری با یک سنت کاتولیکی-لاتینی مهاجر به آمریکای جنوبی در قرن پانزدهم میلادی تفسیر می‌کردند؛ از همین رو بر خلاف مسیحیان متجدد در اروپا هنوز یوتوپیا‌باور بودند. بسیار طبیعی بود که جدال دجال با مسیح را به مبارزه کارگران و دهقانان با سرمایه‌داران و مستبدان زمین‌خوار تفسیر کنند و در همه آثارشان انبوهی از امت خود را به مثابه خلق ستم کشیده در ذیل حضور یک ناجی آسمانی به تصویر درآورند. اما از همه شگفت‌انگیزتر گرایش نسلی از هنرمندان دهه ۵۰ خورشیدی ایران در آن شرایط به این آثار است {...} یکی از کج‌فهمی‌های ما در عدم تطبیق تاریخی، عدم درک فهم دیانت و الهیات مسیحی است. ناآگاهی به سرشت (الهیات رهایی‌بخش) در آمریکای لاتین یعنی نهضتی که حتی مارکس را از قدیسین کلیسا می‌شناخت موجب برداشت غلط تفکر چپ ایران در دهه ۵۰ از آثار نقاشان مکزیک شد. نقاشان ما که آن آثار را به مثابه الگویی برای بازتاب یوتوپیا‌ی آزادی و حل بحران هویت در ایران معاصر سرمش خود قرار می‌دادند! از تمام جریان‌های آمریکای لاتین بی‌خبر بودند و باز تنها ظاهر امر را می‌شناختند (به نقل از: دادبه، ۲/۱۳۹۵، ۵۰-۱۴۹).

نکته دیگری که باید به آن توجه نمود آن است که در دهه ۴۰ نوگرایان بر جریان نقاشی ایران غلبه داشتند و از حمایت‌های حکومت برخوردار بودند. در نتیجه فضا برای دیگر نقاشان تنگ شده بود.

در واکنش به این فضا برخی دیگر از نقاشان در تالار ایران (تالار قندریز) گرد هم آمدند. به عقیده رویین پاکباز، از موسسان تالار،

"تماشای عصبانی و منتقد کم حوصله" بود که اگر به این نکته مهم از خلاقیت آثار هنری (یعنی پیشرو بودن هنرمند) پی می‌برد، فاصله از میان برداشته و (سبب) پیوند اجتماعی هنر می‌شد» (ثقفی، ۱۳۷۵، ۵-۴۴).

این دیدگاه مسئولیت حل مشکل پیوند اجتماعی هنر را از دوش هنرمند برداشته و بر عهده مخاطبی می‌گذاشت که به عقیده هنرمندان تالار، همه چیز را از دریچه ارزش‌های ثابت و محدود خود می‌دید. حتی مطالب توضیح‌دهنده به شکل بروشور و بیانیه و جلسات بحث و گفتگو، چندان کمکی به تفاهم میان نقاش و مخاطب نمی‌کرد. در نتیجه تعاملی ناقص میان هنر با بستر اجتماعی‌اش وجود داشت. در واقع «اگرچه اراده‌ای در گروهی از هنرمندان اندیشمند، برای فاصله گرفتن از نگره تزئینی و تکتیر کسالت‌بار مولفه‌های بومی و عامیانه صورت گرفته بود، اما این عزم راسخ از آنجا که در میان عقاید و مفاهیم نادقیقی که درون گفتمان‌های مختلف سیاسی و اجتماعی معناهای متفاوت و گاه متناقضی را تولید می‌کردند سرگردان شده بود، فعلیت لازم برای ایجاد تحول را نداشت. از سوی دیگر قطب مخالف این معادله هم آنقدر جذاب و نیرومند نبود که بتواند بر موانعی که مفاهیم ضد و نقیضی همچون غرب‌زدگی، بازگشت به خویش‌تن یا هویت تاریخی و ملی - که محصول گفتمان‌های سیاسی و روشنفکری دهه ۴۰ بودند- فائق آید و افق تازه‌ای را پیش روی هنرمندان بگشاید. در نتیجه ساده‌ترین راه، تکرار همان الگو و همان ساختاری بود که پیشتر در ابتدای دهه ۴۰ به تأیید نهادهای رسمی و بازار محدود هنر آن سال‌ها رسیده بود (دل‌زنده، ۱۳۹۶، ۳۷۳).

در دهه ۵۰، به‌ویژه پس از عملیات سیاه‌کل در سال ۱۳۴۹ تعداد بیشتری از نقاشان با دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی به خلق اثر پرداختند که هم‌چنان رویکرد رئالیسم را در نقاشی دنبال می‌کند، چهره شماری از سران مشروطه‌خواه را نقاشی کرد که به زبان استعاری به انقلابی‌گری و آزادی‌خواهی آن دوره اشاره داشت {...} می‌توان آثار بهمن محمص (تصویر ۶)، علیرضا اسپهبد و دیگرانی همچون ایشان را متأثر از اندیشه چپ سیاسی دانست، بطور دقیق‌تر حساسیت و تعهد آنها به دغدغه‌های انسانی متأثر از فضای روشنفکری بود که از اندیشه انتقادی چپ تأثیر گرفته بود (مریدی، ۱۳۹۷، ۱۳۴).

در سال‌های منتهی به انقلاب، مضامین انتقادی در نقاشی‌ها بیشتر شد. آثار نصرت‌الله مسلمیان (تصویر ۴)، ایوب امدادیان، نیلوفر قادری‌نژاد، بهرام دبیری و چند تن دیگر در امتداد عقاید چپ‌گرایانه بود. از دیگر هنرمندان تأثیرگذار در این عرصه هانیبال الخاص (تصویر ۵)، نقاش و منتقد هنری با گرایش‌های عقیدتی چپ بود. وی نوعی اکسپرسیونیسم روایی را با مضمون‌های اساطیری، مذهبی، و اجتماعی متداول کرد و به رساندن پیام در نقاشی‌های فیگوراتیو خود پای‌بند بود. در اواخر دهه ۵۰، هنرمندان چهره‌هایی

زمانی و مکانی نقاشی فقط تخلیه بلااراده محتویات ذهن یا ابراز احساسات فردی به زبان رنگ و طرح و... نمی‌تواند باشد، چرا که اندیشه و احساس یک نقاش اگر به نقاشی به عنوان عنصری منتزع از واقعیت زندگی بنگرد، محتوای اصیل و مبین زمانه خویش را نمی‌تواند پروراند» (مجابی، ۱۳۹۵، ۱۷۷). در واقع با آن که کارکرد اجتماعی هنر از مهمترین چالش‌های ذهنی بنیان‌گذاران تالار بود، اما وجه عملی این دغدغه ذهنی به مرور تغییر نمود و در نهایت به هنری همگام با حرکت ملی رسید.

بنا بر عقیده پاکباز اگر هدف دستیابی به هنری بود که مناسبات راستین و پرمایه با جامعه داشته باشد و بتواند نقشی واقعی و سازنده همانند نقش هنر ادوار پیشین این سرزمین بیابد، محصولی از مجموع کارهای نظری و عملی به دست آمد که نوع دیگری از هنر برای هنر بود که نه ریشه در سنت‌های فرهنگی داشت و نه در شکل‌گیری و سازندگی فرهنگ امروز نقشی می‌توانست ایفا کند. پاکباز درباره تمایلات هنرمندان تالار، نسبت به جریان چپ و جهت‌گیری‌های اجتماعی و گرایش آثار وی از آستره به هنر فیگوراتیو (فرم مورد پسند دیدگاه چپ‌گرا) چنین می‌نویسد: «تالار هم به نوعی از آن جو- به‌ویژه در حوزه روشنفکری - تأثیر گرفت. نمونه‌اش سعید شهلاپور که در آن شرایط به این نتیجه رسید که کار نقاشی را کنار بگذارد و برود صرفاً فعالیت سیاسی بکند {...} می‌شود گفت که تا حدی به همین سبب عناصر فیگوراتیو در کارم بروز کرد، اما عوامل دیگری هم در این قضیه موثر بودند، از جمله اعتراض بینندگان دانشجو به نامفهوم بودن نقاشی انتزاعی‌ام، مطالعات در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و ضرورت تأمل بیشتر در تاریخ هنر، وقتی که به تدریس مشغول شدم» (پاکباز، موریزی‌نژاد، ۱۳۹۵، ۵-۱۰۴). در واقع در این دوران در بسیاری موارد اعلام موضع سیاسی به فاصله‌گیری از سبک و اسلوب مالوف هنرمند انجامید. «انگار عمل روشنفکرانه قابلیت حمل موضع سیاسی و انتقال آن به مخاطبان را ندارد. این نکته نشان می‌دهد که هنرمند معاصر ایرانی نتوانسته زبانی برای خلق تصویر بیابد که بتواند جهان‌بینی و نظرگاه خود به تجربه‌اش را از خلال و به واسطه آن بیان کند و برای بیان اندیشه‌ها و مواضع سیاسی‌اش باید از آن عدول کند. گویی سبک شخصی او در تعارض با مشترکات جمعی یا ناتوان از بازنمایی و انتقال حافظه تاریخی جامعه است (افسران و خضری، ۱۳۹۶، ۷۹-۸۰).

مراد ثقفی در مقاله خود در خصوص رابطه هنرمندان تالار قندریز و مخاطبان زمانه می‌نویسد: «زمانی هنرمندان این تالار گمان کردند که می‌توانند با پیشرو خواندن خویش، هم نوع ارتباط‌شان با جامعه را تعیین کنند و هم انزوای‌شان را توضیح دهند {...} از آنجا که پیشرو بودن هنرمند جزئی از ذات او بود جمع هنرمندان تالار قندریز بر این نظر بودند که نمی‌توان به نقاش خرده گرفت که چرا از دوستداران نقاش خود فاصله گرفته و آنها را پشت سر گذاشته است. مسئولیت ناکامی در اجتماعی شدن هنر، متوجه





B. M. | 011631.75

اجتماع و نوگرایی مدرنیسم، که هنرمند را به گسستن از زمانه خود فرا می‌خواند، در نوسان بودند. این هنرمندان با گرایش به سبک‌های روز جهان غرب، سعی در ارتباط هنر با اجتماع و پیوند قاعده‌ها و قراردادهای هنر دیگری به زمینه‌های اجتماعی، بدون ارتباط ذاتی با قواعد فرهنگی خود داشتند.

در شوروی سابق هنر متعهد در شکل رئالیسم سوسیالیستی بر مبنای سه اصل تعهد مردمی، تعهد حزبی و تعهد ایدئولوژیک، به ایجاد یک جریان هنری منجر گردید زیرا هنرمندان در پی یافتن حمایت طبقات پایین، حاضر به فدای فرم در راه محتوا بودند تا توضیحات خود را هر چه مستقیم‌تر به مخاطب زمانه برسانند. این هنر به عنوان یک پروپاگاندا یا هنر تبلیغاتی در خدمت ایدئولوژی حاکم زمانه درآمد. اما در ایران وضع متفاوت بود. زیرا اگر که در شوروی هنر متعهد در خدمت گفتمان حاکم بود، در ایران بر ضد گفتمان حاکم پا به عرصه نهاد. در واقع فرهنگ و هنر در عصر مدرنیته ایرانی عرصه‌ای برای تعارض سوژه با گفتمان حاکم بود با این وجود هژمونی گفتمان حاکم در دو شق گفتمان تجددخواهانه و بازگشت به خویشتن، بر افکار هنرمندان چپ تاثیر خود را نهاده بود و فرهنگ در تصادم با مدرنیته ناتوان از آفرینش زبان خود بود. هنرمندان این عصر ناتوان از به خدمت گرفتن هنر گذشته خود، گذشته دیگری را به خدمت گرفتند که بی‌ربط با مضامین فرهنگی سرزمین‌شان بود.

با این وجود رویکرد اجتماعی به هنر، تاثیر خود را به شکل بیان نظریه‌هایی آرمان‌گرایانه در قالب پیوند هنر و اجتماع نهاد. تاثیر این نگرش بر فرم و سبک هنری به دو صورت بود. چنان‌چه پیش از این بیان گردید، گروه نخست هنرمندانی که برای بیان این زبان اعتراضی در هنر، به دلیل گرایش هم‌زمان به هنر غرب و آنچه تحت عنوان مدرنیسم وارد حوزه هنر شده بود، به سبک‌های غربی همانند سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم و هنر انتزاعی روی آوردند؛ در نتیجه زبان هنری ایشان با زبان مردم زمانه خود سازگاری نداشت. بر این اساس هنرمند معترض به وضع حاضر و متعهد به اجتماع، در عین گسستن از میدان قدرت، از مردم زمانه خود گسست. این زبان تازه برای مردمی که با آن بیگانه بودند نامانوس و ناخوانا می‌نمود. چنین به نظر می‌رسد که بالارفتن دیوار خودآیینی، در عین ادعای دگرآیینی هنر، هنرمند را نه تنها از میدان قدرت، بلکه از مردمی که قرار بود نویدبخش رهایی برای آنها باشد، جدا ساخته و مخاطبانش دیگر نه عوام بلکه خواص شدند و در نتیجه تاریخ هنر معاصر ایران تحت تاثیر گفتمان چپ، به دلیل عدم ارتباط با مخاطب زمانه خود به جریانی ماندگار تبدیل نگردید. عدم درک اثر هنری توسط مخاطب، تنها شامل نداشتن ابزار تکنیکی لازم برای فهم آن نبود، بلکه در محتوا نیز خودآیینی شدید میدان هنر، به دور شدن و جدایی هنر از مخاطب انجامید. گروه دوم آن دسته هنرمندانی بودند که برای بیان پیام سیاسی خود به شکلی مستقیم، شیوه رئالیسم اجتماعی را آزمودند، اما رئالیسم

تصویر ۶ [صفحهٔ روبرو]: بهمن محمص، بدون عنوان، ۱۳۵۴، رنگ روغن روی بوم (URL 4).

تاریخی همچون میرزا کوچک‌خان جنگلی، منصور حلاج و بابک خرم‌دین را موضوع کار خود قرار داده و به نحوی نمادین، ایستادگی و مقاومت این افراد را در مقابل ظلم به صحنه زمانه خود پیوند داده بودند. در نهایت پس از پیروزی انقلاب اسلامی، سبک رئالیسم اجتماعی با بیانی اکسپرسیو اما با محتوایی دینی و در ستایش عمل قهرمانانه شهادت به سبک نقاشان انقلاب تبدیل گردید. «در فاصله سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۰ نمایشگاه‌های هنری بیشتری با درون‌مایه انقلابی و متأثر از اندیشه چپ برپا شدند. نمایشگاه گزارش یک انقلاب (آبان ۱۳۵۷) مجموعه‌ای از ۱۰ طرح ذغالی نیکزاد نجومی در موزه هنرهای معاصر بود. نقاشی‌های چپ‌گرایانه تا سال ۱۳۶۲ نیز در نمایشگاه‌ها و مجلات ارایه می‌شدند، اما پس از تعطیلی حزب توده این آثار دیده نشدند» (مریدی، ۱۳۹۷، ۱۳۷).

### تحلیل نهایی

چنان‌چه بیان گردید بر مبنای اندیشه فوکو، تفکر سیاسی به جای طبقه‌بندی در قالب الگوهای فکری واحد، به مثابه رخدادهایی تحت تاثیر گفتمان‌های عصر خویش در مقطع زمانی خاص سر برمی‌آورند. جامعه ایران پس از آشنایی با مدرنیته تحولات عمیقی را در عرصه اجتماعی تجربه نموده و گفتمان‌های هنری متفاوتی را پذیرا شد. گفتمان‌های مزبور بر مبنای چارچوب‌های نظری متغیر، مفاهیم مختلف و گاه متفاوتی را مطرح ساختند. ارتباط این گفتمان‌ها با گفتمان قدرت، نهادها و گروه‌های مسلط اجتماعی نیز متفاوت بوده و گاه در هم‌نشینی با گفتمان حاکم و گاه در تضاد با آن استوار بود. به عقیده جواد مجابی، فضای اجتماعی پرتلاطم این سال‌ها، ناگزیر ذهن و دست اهل هنر و ادب را به سوی بیان اجتماعی سوق می‌داد. «از یک سو گروه تالار ایران (تالار قن‌دریز) از جوانانی ترکیب یافته بود که از سال‌های پرجنبش اوایل دهه ۴۰، که دانشگاه در تب و تاب اعتصاب‌ها و تظاهرات بی‌قرار بود برآمده بود و از سوی دیگر موجی برای بازگشت به خود و به فرهنگ خودی شروع شده بود که طیفی از عقاید را در برمی‌گرفت {...} کل این طیف در برابر نهضت چپ می‌ایستاد که جهانی شدن را زیر یک پرچم تبلیغ می‌کرد» (مجابی، ۱۳۹۵، ۸-۱۷۷). در این دوران برخی هنرمندان تحت تاثیر فضای سیاسی زمانه، محتوای آثار خود را در پیوند با هنر متعهد اجتماعی قرار دادند، اما در ارایه فرم هنری سبک‌های متفاوتی را آزمودند. در واقع این نوع نقاشی تحت فشار موج تجددخواهی دوره پهلوی و زبان رئالیستی اعتراضی در نقاشی روسیه، دائم مابین رئالیسم، اکسپرسیونیسم، سمبولیسم و انتزاع در نوسان بود. در نتیجه نتوانست همانند الگوهای خود در برخی از نقاشی‌های واقع‌گرای اجتماعی در روسیه و اروپا به سبکی تاثیرگذار و ماندگار تبدیل شود؛ گویی در اینجا موضوع تنها بهانه‌ای برای رسیدن به نوعی زبان نوین هنری بود. در واقع هنرمندان تحت تاثیر گفتمان‌های حاکم بر دوران خود، در میان دو گرایش عمده، یعنی پیوند با

یکدیگر به هم‌بستگی رسیده و گاه اثر در عین فرم‌گرایی، محتوایی اجتماعی را یدک می‌کشد. چنان‌چه محصولات هنری بازتاب‌دهنده صرف محیط اجتماعی خود با موضوعی آشکار باشند، مقید به زمان و مکانی محدود شده و از دست‌یابی به مخاطبانی ماندگار باز می‌مانند. تاریخ گواه آن است که آثاری با موضوع سیاسی و اجتماعی آشکار، با تبدیل اثر به پروپاگاندا سیاسی و تبلیغاتی، معمولاً به آثاری ماندگار تبدیل نخواهند شد. اما با وجود تمامی ایراداتی که بر گفتمان چپ و تاثیر آن بر هنر نوگرایی ایران وارد است، از نکات مثبت آن شکل‌دهی گفتمان انتقادی (هنر اعتراضی) در هنر معاصر ایران است. گفتمانی که تاثیر خود را تا به امروز در شناخت و معرفی آثاری در حیطه ارتباط هنر با اجتماع و تاثیرات متقابل آن نهاد و سبب ارتقای بینش مخاطب معاصر شده است.

### نتیجه‌گیری

هنرمندان نوگرایی ایران با گرایش چپ سوسیالیسم، با وجود محتوای اجتماعی در آثارشان به دلیل مولفه‌هایی چون تسلط گفتمان تجددخواهی، نرسیدن به فرم هنری منسجم، الگوبرداری‌های ناسنجیده بدون رابطه ذاتی با بینش فرهنگی مان و هم‌چنین گاه الزام بیرونی هنرمندان به خلق اثر با محتوای سیاسی و اجتماعی که مغایر با مفهوم تعهد در هنر - که مهمترین رکن آن الزام درونی و عاطفی هنرمند بدون فشار خارجی است - موجبات عدم ارتباط اثر با مخاطب زمانه (به دلیل نهادینه نشدن هنر جدید در اذهان آنها) را مهیا نموده و در نهایت این گفتمان به خلق جریانی ماندگار و تاثیرگذار تبدیل نشد. این هنرمندان موضوعات اجتماعی را در گرایش‌های متفاوت همچون استفاده از سبکی تقلیدی از هنر غرب و دیگری سبکی کلیشه‌ای و بیانی شعارگونه و صریح، که تقلیدی خام از هنرمندان رئالیست شوروی بود، ارایه نمودند. اما شاید یکی از مهمترین دستاوردهای گفتمان چپ، جهت دادن به هنر اعتراضی و انتقادی بود که آرمان‌های عدالت‌خواهی را طلب کرده و نفوذ خود را تا مدت‌ها در گفتمان قدرت حفظ نمود.

### پی‌نوشت‌ها

۱. احسان طبری نویسنده، شاعر، نظریه‌پرداز برجسته مارکسیسم-لنینیسم، ایدئولوگ ارشد و عضو کمیته مرکزی و هیأت سیاسی حزب توده ایران در سال‌های انقلاب ایران بود.
۲. مجله پیام نو به نحوی آشکار، به بزرگداشت هنرمندان عمدتاً رئالیست روس، نظیر نیکالای ریخ، ورشچاگین و سوریکوف، که طبق نظر نویسندگان مجله، آثارشان نمودی از میهن‌پرستی و نمایش آلام جامعه است، می‌پردازد. در نوشتاری که به مناسبت پنجاهمین سالگرد درگذشت سوریکوف، نقاش بزرگ روس در مرداد ۱۳۴۵ چاپ گردید، چنین می‌خوانیم: «سوریکوف، قوی‌ترین جنبه‌های اسلاف خود، نقاشان رئالیست روس را که عبارت است از دموکراتیسم درستی، عمق آرمان و وقوف حیرت‌انگیز به زندگی ملت، در وجود خویش جمع نمود (پیام نوین، ۱۳۴۵، ۷).
۳. کبوتر صلح نشریه‌ای ادبی-هنری بود و اولین شماره آن در تاریخ ۱۵ اردیبهشت ۱۳۳۰ انتشار یافت.
۴. مراجعه شود به: «نگاه نو را حلاوتی دیگر است» (گفتگوی هوشنگ پیمانی و جلیل ضیاپور)، مجله تندیس، ۲۱ اسفند ۱۳۸۶، شماره ۱۲۰.
۵. موسوی‌زاده این سخنان را درباره آثار علی‌اصغر پتگر بیان می‌دارد.

آنها رئالیسمی خام‌دستانه، با نیم‌نگاهی به هنر اکسپرسیو غرب بود و ضعف تکنیکی آن مانع از رسیدن به سبکی تاثیرگذار در هنر نوگرایی ایران شد. در نتیجه هنر واقع‌گرای این دوران از منظر عملی و نظری به دلیل ضعف در کسب دانش آکادمیک و توسل به تخیل در خلق آثار که گاه به خام‌دستی‌های تکنیکی و پرگویی‌های محتوایی می‌انجامید، تکامل پیدا نکرد. در واقع هنر ایران در تاریخ خود سابقه هنر اعتراضی یا هنر جنگ را نداشت و در نتیجه در دوران سیاست‌زده پیش از انقلاب و در روند شکل‌گیری انقلاب و در دوران بحران و آشوب، چاره‌ای جز تقلید از هنر انقلابی سرزمین‌هایی که پیش از این تجربه انقلاب را پشت سر نهاده بودند نداشت و در نتیجه در نوسان میان مدرنیسم و سوسیالیسم، گاه با استفاده از کلیشه‌های تکراری در جهت برانگیختن احساسات مخاطب، فرم زیباشناسانه اثر را فدای محتوای هنری نموده و گاه با مدرنیسمی خام و زیر پا گذاشتن اصل تعهد مردمی از مخاطب زمانه خود فاصله می‌گرفت.

از تاثیرات مستقیم گفتمان چپ بر هنر ایران، سویه سطحی و شبه سیاسی آن بود تا آنجا که هنرمند غیرسیاسی مطرود و خائن خوانده می‌شد. این مساله هنرمندان را گاه بدون درونی شدن این اندیشه در ژستی روشنفکرانه و گاه به اجبار، به تقلیدی طوطی‌وار از هنر متعهد سرزمین‌های دیگر واداشت و «آنها را نه سیاست‌شناس به مثابه هم‌تایان مدرن خود، بلکه تبدیل به انسان‌های مخالف وضع موجود نمود. این تخالف را نباید با آنارشیسم اشتباه گرفت، زیرا که آنارشی نهادی است متفکر در برابر ناسیونالیسم اروپایی، که از درون آن پرودون و گوستاو کوربه بیرون آمدند» (دادبه، ۱/۱۳۹۵، ۱۳۲). در واقع حضور همه جانبه سلطه ایدئولوژیک گفتمان چپ بر عرصه فرهنگ و هنر این مساله را اجتناب‌ناپذیر ساخته بود تا حتی هنرمندانی که گرایشی به این ایدئولوژی نداشتند آن را وانمود کنند. در این زمان به دلیل اکتسابی و تقلیدی بودن برداشت هنرمندان از هنر انقلابی کشورهای دیگر، اهدافی که هنرمندان متعهد اجتماعی در بیانیه‌های خود عنوان می‌نمودند کاربردی اجرایی نداشت و بسیار ایده‌آل‌گرایانه و تکرار مفاهیمی بود که گاه هیچ ارتباط ذاتی با خواست و پیشینه فرهنگی ما نداشت. بنابراین این هنرمندان نتوانستند به آرمان‌های خود که دستیابی به هنری در پیوند با جامعه روز و مخاطب زمانه است دست یابند.

شاید آخرین نکته‌ای که بتوان در رابطه با هنر متعهد ایران در دوران پیش از انقلاب بیان نمود آن است که روشنفکران و هنرمندان ایرانی با برداشتی اشتباه از مفهوم تعهد در هنر، آن را به چند کلیشه ساده خلاصه نمودند. هنر متعهد هنری است که با اراده و خواست هنرمند و با آگاهی از چیستی متعلق تعهد صورت پذیرفته و در قالب زمان‌بندی یک روایت بسته می‌شود. هنر متعهد نه بازتاب واقعیت اجتماعی، بلکه در سایه ابعاد تاویل، توان بازاندیشی در واقعیت اجتماعی را به مخاطب خود عرضه نموده و سبب تغییر در سطح آگاهی مخاطب می‌شود. در چنین هنری فرم و محتوا با



دادبه، آریاسپ (۱۳۹۵/۱)، «نیست‌انگاری نابخردی» در: درآمدی بر تاریخ انتقادی معاصر: در جستجوی زبان نو، گردآوری ایمان افسریان، تهران: حرفه هنرمند.

----- (۲/۱۳۹۵)، «توهم» در: درآمدی بر تاریخ انتقادی معاصر: در جستجوی زبان نو، گردآوری ایمان افسریان، تهران: حرفه هنرمند. دریفوس، هیوبرت: رابینو، پل (۱۳۷۶)، میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک، ترجمه حسین بشریه، تهران: نی. دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۶)، تحولات تصویری هنر ایران، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

رز، ژیلیان (۱۳۹۴)، روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر، ترجمه سید جمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

سیم، استوارت (۱۳۹۶)، مارکسیسم و زیبایی‌شناسی، ترجمه مشیت علایی، تهران: فرهنگستان هنر.

طبری، احسان (۱۳۲۷)، توضیحاتی چند درباره مقاله انقلاب و انحطاط هنری، ماهنامه مردم، مرداد.

قادی، ذکریا (۱۳۹۰)، «نقد گفتمان فلسفی مدرنیته: سوزه، حقیقت و قدرت در اندیشه میشل فوکو»، نشریه غرب‌شناسی بنیادی، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۱۲۷-۱۷۹.

قیصری، علی (۱۳۸۹)، روشنفکران ایران در قرن بیستم: از مشروطیت تا پایان سلطنت، ترجمه محمد دهقانی، تهران: هرمس.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶)، کنکاشی در هنر معاصر ایران، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

گودرزی (دیباج)، مرتضی (۱۳۹۰)، نقاشی انقلاب: هنر متعهد اجتماعی-دینی در ایران، تهران: متن.

لنگرودی، شمس (۱۳۸۴)، «کبوتر صلح، خروس جنگی و جیغ بنفش»، ویژه‌نامه غریب و ایرانی، شماره ۷ و ۸، بهار و تابستان.

مجابی، جواد (۱۳۹۵)، نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران، جلد اول، تهران: پیکره.

----- (۱۳۷۶)، پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول»، ترجمه کریم امامی، تهران: هنر ایران.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و کتاب آبان.

موسوی‌زاده، شهاب (۱۳۸۳)، «هفت پرسش و هفت پاسخ»، مصاحبه از علی معصومی، مجله بایا، دوره سوم، شماره ۱۰.

میلز، سارا (۱۳۸۹)، میشل فوکو، ترجمه داریوش نوری، تهران: مرکز. ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۲۴)، «هنر و اجتماع»، مجله سخن، سال دوم، شماره ۵، صص ۷۲۲-۷۲۶.

----- (۱۳۳۲)، «هنر و اجتماع»، مجله سخن، سال دوم، شماره ۲، صص ۷۲۱-۷۲۹.

## ۲. لاتین

Rodinson, Maxime (1988). *Marxism and Socialism*, in Michael Adams. Ed., *Marxism and Socialism in the Middle East*, New York: Fact on Files Newman, S. (2005). *Power and Politics in poststructuralist thought: New Theories of The Political*. Rultedge press Van dijk, T. (1997). *Discourse as structure and process*. London: Sage publication

URL 1: <http://observer.com>

URL 2: <http://tehranauction.com>

URL 3: <http://mutualart.com>

URL 4: <http://honargardi.com/portfolio/bahman-mohases-2>

(موسوی‌زاده، ۱۳۷۱، ۲۶۶).

۶. آغداشلو، آیدین، گفتارها و گفت‌وگوهای دیگر: برگزیده گفتارها و گفت‌وگوها ۱۳۸۱-۱۳۷۸، ۱۳۸۳، چاپ اول، تهران: فانوس.

۷. در حقیقت یکی از کارکردهای «نوسازی فرهنگی» در سال‌های دهه ۱۳۴۰ به رسمیت شناختن هنر نوگرا در کشور بود. اداره کل هنرهای زیبا (و پس از آن وزارت فرهنگ و هنر) بسیاری از هنرمندان نوگرا را به استخدام خود درآورد. اقدامات متنوعی برای حمایت از هنر نوگرای ایران در تبدیل شدن به موجودیتی مهم مانند شعر نو در حیات فرهنگی کشور در کنار هم صورت گرفت (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۱۶۳).

۸. برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: ثقفی، ۱۳۷۵، صص ۳۷-۵۳.

۹. رویین پاکباز، «نگارخانه ایران»، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، اداره کل آموزش هنر و ادبی، شماره ۱۶، ۱۳۵۵.

۱۰. موسوی‌زاده از اوایل دهه ۵۰ مجموعه مفصلی از آثار تاریخی خود را با تمرکز بر جنبش مشروطه و شکل‌گیری حزب اجتماع‌یون عامیون آغاز کرد. یکی از بهترین کارهای این مجموعه عظیم چاپ شب‌نامه است که حیدرخان افشار، مبارز ضد استبداد و بنیان‌گذار حزب کمونیست ایران را در عمق فضایی تاریک و در پرتو شمعی فروزان پشت میزی پوشیده با پارچه سرخ آتشین نشان می‌دهد (امیرابراهیمی، ۱۳۹۶، ۶۵).

## فهرست منابع

### ۱. فارسی

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۶)، ایران بین دو انقلاب (درآمدی بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر)، ترجمه احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی و لیلایی، تهران: نی.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۴۴)، «زمینه اجتماعی شعر فارسی»، مجله پیام نوین، فروردین، شماره ۴، دوره ۷.

آزند، یعقوب (۱۳۶۳)، ادبیات نوین ایران: از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران: امیرکبیر.

آغداشلو، آیدین (۱۳۸۳)، گفتارها و گفت‌وگوهای دیگر: برگزیده گفتارها و گفت‌وگوها ۱۳۸۱-۱۳۷۸، تهران: فانوس.

افسریان، ایمان؛ خضری، مسلم (۱۳۹۶)، «پرتو تاریخ بی‌تاریخی»، حرفه هنرمند، شماره ۶۵، پاییز، صص ۷۲-۸۶.

افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، تهران: نشر دانشگاه هنر تهران.

امیرابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵)، «ما با همان: سیری در هنر سیاسی اجتماعی ایران معاصر»، حرفه هنرمند، شماره ۶۰، تابستان، صص ۲-۲۶.

----- (۱۳۹۶)، «نقاشی تاریخی ایران در نسبت با غرب»، حرفه هنرمند، شماره ۶۵، پاییز، صص ۶۲-۷۱.

بروجردی، مهرداد (۱۳۸۷)، روشنفکران ایرانی و غرب، ترجمه جمشید شیرازی، تهران: فرزاد.

بشیریه، حسین (۱۳۷۶)، «مقدمه ترجمه» در: هیوبرت دریفوس و پل رابینو، میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، تهران: نی.

بهورز، مازیار (۱۳۸۰)، شورشیان آرمان‌خواه ناکام چپ در ایران، ترجمه مهدی پرتوی، تهران: ققنوس.

پاکباز، رویین (۱۳۹۴)، «چهره‌ای از قندریز»، حرفه هنرمند، شماره ۵۷، پاییز، صص ۸۶-۹۲.

پاکباز، رویین، موریزی‌نژاد، حسن (۱۳۹۵)، تالار قندریز: تجربه‌ای در عرصه اجتماعی هنر، تهران: حرفه هنرمند.

ثقفی، مراد (۱۳۷۵)، «شهر و عرصه اجتماعی هنر (نگاهی به تجربه تالار قندریز)»، فصلنامه فرهنگی و اجتماعی گفتگو، پاییز، شماره ۱۳، صص ۳۷-۵۳.

حسن‌پور، امیر (۱۳۹۵)، «امیرحسین آریان‌پور و تدریس جامعه‌شناسی مارکسیستی در دهه ۱۳۴۰»، ایران‌نامه، دوره جدید، سال ۱، شماره ۱، بهار ۱۳۹۵.

خامه‌ای، انور (۱۳۷۲)، خاطرات سیاسی، تهران: گفتار.

خسروپناه، محمدحسین (۱۳۸۹)، «سرآغاز رئالیسم سوسیالیستی در ایران»، فصلنامه زنده‌رود، شماره ۵۲، پاییز.

# **Reflection Analysis of Left Discourse in Iranian Contemporary Painting in the 40s and 60s With an approach to Michel Foucault's views**

---

**Taranom Taghavi**

Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

**Mahboobeh Pahlavan**

Ph.D. Candidate in Art Research, School Of Visual Art, College Of Fine Arts, University Of Tehran, Tehran, Iran

(Received 25 June 2019, Accepted 19 September 2019)

## **Abstract**

The entrance of modern thought from the constitutional era and the spread of leftist discourse, which promoted social commitment in the literary and artistic works, led to developments in modernist Iranian painting during the Second Pahlavi era. The purpose of this study is to investigate the influence of left discourse on the form and content of paintings and to analyze the reasons for the lack of development of artistic tendencies of this historical period as an influential tendency in modernist Iranian art. The theoretical approach of this paper is based on the concept of power discourse in Michel Foucault's views, the method of descriptive-analytical research and the method of collecting information through library method. According to the research, leftist artists, despite the social content in their works, due to components such as domination of modernism discourse, lack of coherent art form, thoughtless modeling and without any intrinsic relation to our cultural-insights and sometimes an incomplete understanding of the meaning of commitment in art, the external commitment for artists to create works with political and social content that contradicts the concept of committed art - the most important of which is the artist's inner and emotional obligation without external pressure - led to lack of connection of works with the audience of the era, and eventually this discourse did not become a lasting and influential style. These artists presented social themes in a variety of approaches, such as the use of imitation styles of Western art and another of the stereotypical style, which was a raw imitation of Soviet realist artists. But perhaps one of the most important achievements of leftist discourse was to direct the critical art that demand the ideals of justice and maintained its influence for a long time in power discourse.

## **Keywords**

Left Discourse, Committed Art, Modernist Painting