

تحلیل بازنمایی «نقاشی انقلاب» در کتاب‌های دانشگاهی با رویکرد تاریخ فرهنگی

(نمونه موردی: کتاب تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر؛ سازمان سمت)

علیرضا کریمی^۱، مرتضی افشاری^۲، زهیر صابیان گرگی^۳

(دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹ - پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴، نوع مقاله: پژوهشی)

چکیده

«نقاشی» از هنرهای تجسمی فعال در پیروزی انقلاب اسلامی ایران، واجد ابعادی است که به خودی خود بخشی از هویت «هنر انقلاب» را شکل می‌دهد. روایتگری پیرامون این هنر از دهه ۸۰ در میان نویسندگان ایرانی و غیرایرانی از رونق بیشتری نسبت به قبل برخوردار شده است؛ در این میان بخشی از تولیدات و آثار مذکور در قالب کتب درسی و دانشگاهی با هدف انتقال فهمی هدفمند از «نقاشی انقلاب» به نسل جدید به ویژه دانشجویان تدوین شده است. در عین حال، این کتب به طور عمده توسط مؤلفانی نگارش یافته که در بیشتر اوقات آشنایی کافی با ماهیت، دانش و روش تاریخ‌نگاری نداشته و در نحوه روایت‌گری خود نیز به دخالت موضع فرهنگی خود مبادرت می‌ورزند. دخالت موضع فرهنگی ذیل مطالعات فرهنگی و تاریخ فرهنگی از جمله موضوعاتی است که در بافتار متن نگارش یافته محلی از پرسش برای کاوش تاریخ‌پژوهان و متن‌پژوهان بوده که تا چه اندازه توانسته واقعیت «نقاشی انقلاب» را بازسازی نماید. هدف از مطالعه حاضر تبیین موضع فرهنگی مؤلف در نگارش و روایت‌گری تاریخی پدیده «نقاشی انقلاب اسلامی ایران» در کتب دانشگاهی با انتخاب مورد مطالعه: کتاب تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر؛ سازمان سمت، به قلم مرتضی گودرزی (دیباج) بوده و از حیث روش‌شناسی، به تحلیل گفتمان در نسبت با ارکان تاریخی و از حیث رویکرد تاریخ فرهنگی را مطمح نظر قرار داده

۱. دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

۲. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

m_afshari700@yahoo.com

۳. استادیار گروه تاریخ، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

است. گزیده نتایج به دست آمده از مورد مطالعه، نشان می‌دهد مؤلف در پرداختن به خاستگاه، اصول، مبانی نظری، زبان، سبک و فرم در نقاشی انقلاب، روایتی زمان‌مند، مستند، مستدل، مبتنی بر ارکان تاریخی را ارائه نکرده و در صورت‌بندی کلان متن، بر روایت استحاله یا روی‌برگرداندن عمده نقاشان انقلاب از گفتمان انقلاب تأکید کرده است. چه آنکه خود را با قرار گرفتن پشت نقل‌قول‌های مکرر، به الگوی «مؤلف پنهان یا پشت سایه‌ها» نزدیک کرده است.

واژه‌های کلیدی: نقاشی انقلاب اسلامی ایران، مرتضی گودرزی (دیباچ)، کتاب‌های درسی، موضع فرهنگی مؤلف و مفهوم استحاله.

**The analysis of representation of "painting of revolution" in academic books
with cultural history approach (Case study: The book of Iranian Painting
From Beginning to Contemporary Age: SAMT)**

Alireza Karimi¹, Morteza Afshari², Zahir Siamian Gorji³

Received: 08/02/2022, Accepted: 05/03/2022

Abstract

Painting, one of the active arts in the victory of the Islamic Revolution of Iran, has dimensions that form part of the identity of "revolution art". On the other hand, "revolutionary art" is a kind of visual aesthetics that is intertwined with concepts derived from revolutionary ideology; Therefore, how the history of the formation, continuity and evolution of the art of the revolution is narrated is a field of research that is important for recognizing and explaining the intellectual and cultural history of Iran in relation to the ideology of the revolution and its history. Since textbooks in higher education are one of the opportunities to narrate the history of the art of the revolution and one of their goals is to transfer knowledge and teach critical understanding, the question arises as to how the "painting history of the Islamic Revolution of Iran" in books has been represented and narrated? The "cultural history" approach, which is based on deconstructing the historical text and constructing the narrative of history to retrieve the authors' cultural position on the past, makes it possible to answer this question. The results of the study on a case study: The book "History of Iranian painting from the beginning to the present" by Morteza Goodarzi (Dibaj) published by SAMT, shows the author in dealing with the origin, principles, theoretical foundations, language, style and form in the "painting of revolution" does not touch on a timely, documented and historically based narrative and emphasizes the narration of the transformation or turning away of the major painters of the revolution from the painting of the revolution. Furthermore, by hiding behind the repeated quotes, he has approached the model of "hidden author or behind shadows".

Keywords: author position and transformation concept, Iranian Islamic revolution painting, Morteza Gudarzi (Dibaj), textbooks

-
1. PhD Student in Analytical and Comparative History of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran
 2. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Shahed University, Tehran, Iran (Corresponding author: m_afshari700@yahoo.com)
 3. Assistant Professor, Department of History, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

مقدمه

تاریخ‌نگاری از دوران مُدرن به رشته‌ای دانشگاهی بدل شد تا برخلاف تاریخ‌نویسی عامیانه متداول که عمدتاً برای مشروعیت حکومت‌ها یا تأیید باورهای عمومی مردم با جانبداری نوشته می‌شد، این بار در ساختار روایی استدلالی و معتبر، مهارت‌های دانشورانه فنی، بی‌طرفانه و بیان‌کننده واقعیت‌های صادق مطابق با واقع در قالب روایت سازمان‌یافته‌ای درباره گذشته نگاشته شود (استنفورد، ۱۳۹۵، ص ۱۷۶-۲۱۰؛ ایگرس، ۱۳۹۶، ص ۳۱-۴۹؛ تیمینز و همکاران، ۱۳۹۸). تمام تلاش جامعه دانشگاهی بر این استوار شد تا گونه‌ای نواز تاریخ‌نویسی را معرفی کند که در آن نویسندگان، روایتی «معتبر»، «فهم‌پذیر» و «بی‌طرف» از رویدادها و موضوعات برای مخاطب ارائه کنند (بارو، ۱۳۹۹، ص ۳۷۵-۳۹۴؛ مک‌آلا، ۱۳۹۵؛ بلک و مکرایلند، ۱۳۹۰، ص ۱۵-۳۹)، اما واقعیت‌های اجتماعی فکری مانند جنبش‌های سیاسی اروپای قرن بیستم و کشاکش‌های ایدئولوژیک نیروهای اجتماعی و پدید آمدن انقلاب‌های مردمی در کشورهای مختلف تا سقوط بلوک شرق در دهه ۱۹۹۰ م باعث شد تاریخ‌نگاری مدرن با چالش روایت تاریخ از مواضع فرهنگی مواجه شود. مسئله بی‌طرفی مورخانه در بازسازی واقعیت گذشته با استنادهای متنی و شواهد مادی از گذشته بدان شیوه که بانیان این رشته دانشگاهی — همچون فون رانکه^۲ — در ذهن خود می‌پروراندند در مسیری متفاوت با مقاومت‌های سازمانی توسط دولت‌های ملی به‌خصوص در نهاد آموزش مواجه شد و عملاً روایت گذشته بر مبنای ارزش‌های ایدئولوژیک، «گزینش» اجزای یک رخداد تاریخی و ترجیح و تبلیغ یک موضع فرهنگی به‌خصوص در کتاب‌های آموزشی به رویه‌ای معمول در روایت تاریخ تبدیل شد (مک‌آلا و تیلور، ۱۳۹۹؛ تیمینز و همکاران، ۱۳۹۸، ص ۳۱-۴۰).

در همین چارچوب تاریخ‌نگاری در ایران نیز بر دو قسم سنتی و مدرن شناخته می‌شود. شکل پیشامدرن نوشتن از گذشته با عبارت تاریخ به‌عنوان «بیان اخبار ماضی» شکل وقایع‌نگاری داشت (قدیمی قیداری، ۱۳۹۶). شکل نو آن به گشایش نظام آموزش عالی،

۱. گئورگ ایگرس معتقد بود در تاریخی خواندن یک متن یا روایت می‌باید به شاخصه «توالی»، «نیت‌مندی» و «صدق مطابق با واقع» مطمح‌نظر قرار گرفته باشد. به این معنا که در یک متن تاریخی، می‌باید توالی رویدادها در روایتگری، ذکر علل رخ دادن واقعه و سپس تطابق گفته‌ها با واقعیت بیرونی به‌درستی لحاظ شود. در غیر این صورت باید در اعتبار آن متن تشکیک کرد (ایگرس، ۱۳۹۶).

2. Leopold von Ranke

تأسیس دانش‌سرای عالی و دانشگاه تهران بازمی‌گردد که در چرخش پارادایمی از تاریخ نویسی به تاریخ پژوهی به رشته دانشگاهی تاریخ تبدیل شد (شوهانی، ۱۳۸۹). روش و الگوی تاریخ‌نگاری ایران در عصر جدید تابع الگوی مدرن تاریخ‌نگاری مبتنی بر رعایت اصول علمی و مستندنگاری مبتنی بر شواهد تاریخی و رعایت بی‌طرفی علمی بوده است. (قدیری قیداری و برهمند، ۱۳۹۳)، اما تحت تأثیر تحولات دوران جدید و نقش آفرینی ملی‌گرایی در روند شکل‌گیری رشته‌های دانشگاهی علوم انسانی و اجتماعی در کشور، رقابت‌های ایدئولوژیک جریان‌های سیاسی در دوران پهلوی عملاً مواضع فرهنگی و کنش‌های سیاسی را در حوزه‌های علمی وارد ساخته و سرانجام با تکوین ایدئولوژی انقلاب اسلامی و پیروزی آن، روایت تاریخ از موضعی فرهنگی به یک رویه‌ای عمومی تبدیل شد، بدون آنکه رویکرد و روش‌های علمی در تاریخ‌نگاری مدرن مدنظر نویسندگان به اصطلاح تاریخ‌نویس شود (ملایی توانی، ۱۳۹۶)، به‌خصوص که روایت تاریخ معاصر و زندگی‌کنشگران معاصر، درگیر تجربه‌های زیسته مشترک یا تاریخ نزدیک زندگی آنان می‌شود. بنابراین، عدم تفکیک روایت تاریخ‌نگارانه بر مبنای روش علمی از روایت گذشته از موضع فرهنگی روایان و مؤلفان تاریخ در بستر کشاکش‌های سیاسی، فرهنگی، فکری و اجتماعی امری معمول نبود. بدین‌گونه تاریخ‌نگاری معاصر نیز فرم خطابه و محتوای ایدئولوژیک یا نظرگاه فرهنگی پیدا کرد (جتکینز، ۱۳۹۳؛ متین، ۱۴۰۰؛ توکلی طرقی، ۱۳۸۲). صرف وجود نام‌هایی از گذشتگان و معاصران در روایت‌واره‌های داستانی درباره گذشته، ذکر سال‌ها و روزهایی مطابق با زمان‌های تقویمی معمول و جای‌گزاری ادراک‌های شخصی از وضعیت فکری و فرهنگی دوره زندگی کنشگران مؤثر در رخدادهای تاریخی معاصر به اسم تبیین علمی، تحلیل‌های برآمده از مواضع فرهنگی همراه با چند ارجاع به منابع خام کتبی یا شفاهی باقی‌مانده یا پژوهش‌هایی درباره گذشته معاصر به رویه‌ای از تاریخ‌نویسی تبدیل شد که با عنوان‌هایی که با کلمه «تاریخ...» شروع می‌شود بازار نشر و دانش را مخاطب قرار داده است. ما آن را ساختن تاریخ از موضع فرهنگی می‌نامیم.

در این میان، تاریخ‌نگاری برای هنر ایران معاصر، صرف نظر از اندک بودن نگارش توسط صاحبان قلم، چندان از الگوهای دانش تاریخ - به‌مثابه رشته‌ای دانشگاهی تبعیت نمی‌کند. عمده نوشته‌ها با عنوان تاریخ هنر معاصر یا حتی تاریخ هنر اسلامی یا تاریخ هنر ایران گویای این حقیقت است؛ به‌نحوی که به‌شکل عمده توسط خود هنرمندان روایت و

بازگو شده‌اند بی‌آنکه نیم‌نگاهی به اصول و مبانی تاریخ‌نویسی به معنای مورخانه و علمی آن داشته باشند. این آسیب جایی خود را پُررنگ‌تر و برجسته‌تر می‌کند که بخواهد موجد فهم و ادراک پدیده‌ای هنری در اجتماعی علمی و دانشگاهی با کارکردهای آموزشی شود. (رشیدی، ۱۳۹۶). «اولیور لیمن»^۱ منتقد هنر در دوره معاصر نیز بر اهمیت و اشکالات وارد بر نویسندگی در دنیای هنر اذعان دارد و می‌نویسد:

نویسندگان غالباً توفیق می‌یابند دل‌مشغولی‌هایشان را با همگان در میان بگذارند؛ حال آنکه مردم عادی از آن بی‌بهره‌اند. بسیار شده پیش آمده که مجبور شده‌ام بنشینم و با لیکندگی تصنعی به اظهارنظر برخی متخصصان هنر [اسلامی] گوش بدهم که تحلیل و تفسیرهایشان از دیدگاه من کاملاً پرت و پلا بوده است. کسی که بخواهد درباره زیبایی‌شناختی یک شیء سخن بگوید به نوع کاملاً متفاوتی از تنوع‌های فکری نیاز دارد (لیمن، ۱۳۹۵، ص ۱۲).

در چنین حالتی عدم انسجام، جانبداری و نادرستی در روایت از وقایع هنری یک حوزه دانشی و رشته دانشگاهی، موجبات فهمی ناقص از موضوع را در اذهان علمی و جامعه علمی آن رشته فراهم می‌آورد.

در مورد «نقاشی ایران» در بازه زمانی پس از وقوع انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، تاکنون کتابهایی منتشر شده که در این میان شماری به عنوان کتاب دانشگاهی محسوب می‌شوند و همه این‌ها یا با عنوان «تاریخ» یا بدون آن، به زعم مؤلف یا مخاطبان پژوهشی تاریخی انجام داده‌اند تا گزارشی روایی از تاریخ نقاشی در دوره یادشده به مخاطب انتقال دهند، در حالی که روایت تاریخی از کنش یا رخداد یا نهادی در گذشته، روش‌شناسی علمی خاص به خود را دارد تا به تبیین توالی رویدادها از طریق گزارش توالی رویدادها بپردازد (استنفورد، ۱۳۹۵، ص ۱۱-۱۲)؛ مسئله‌ای که در مقاله حاضر و در منابع دانشگاهی مرتبط با تاریخ نقاشی ایران معاصر مورد بررسی قرار می‌گیرد. با این همه، آثار یادشده به عنوان منابع مکتوب، در تحقیقات و مطالعات دانشگاهی و تدوین پایان‌نامه‌ها و رسالات مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرند و به عنوان منابع تاریخ نقاشی ایران مورد رجوع هستند. در میان ناشران دانشگاهی، سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم اسلامی و انسانی با نام اختصاری «سمت» به عنوان سازمانی دولتی - دانشگاهی با مأموریت ویژه از «شورای عالی انقلاب فرهنگی» در سال‌های پس از انقلاب، درصدد پُر کردن خلأ ناشی از فقدان کتاب

درسی دانشگاهی در موضوعات مقتضی بوده و هست، اما باید پرسید که چقدر توانسته به عنوان نهادی علمی به ارائه منابع تاریخ‌نگاری تخصصی در زمینه نقاشی ایرانی در دوران معاصر نائل آید؟ پس می‌توان این سؤال را مطرح کرد که اساساً منابع درسی این ناشر دانشگاهی، در حوزه تاریخ نقاشی معاصر ایران چه میزان با معیارهای تاریخ‌نگاری هم‌خوانی دارد و مواضع فرهنگی نویسندگان آن به چه مقدار در گزینش و نگارش متنی ایشان تأثیر داشته است؟ چنانچه «آلن مانزلو»^۱ در کتاب *واساخت تاریخ می‌نویسد*: «این مؤلف واجد موضع فرهنگی است که در نگارش و ترکیب‌بندی متن تاریخی، نگرش خود را دخالت می‌دهد» (۱۳۹۵، ص ۱۱۵).

مبانی نظری

رجوع به رابطه روایت و تاریخ، همواره گویای این مهم است که نویسنده تاریخ با تبعیت از منطق داستان و انتخاب پی‌رنگ در صدد بازسازی گذشته براساس شواهد یا نظام نشانه‌ای متقن است که از یک پدیده، روایتی خواندنی و واجد مؤلفه‌های «آغاز، میانه و پایان» ارائه دهد. و در این راه چاره‌ای جز «گزینش» ندارد. چنانچه بسیاری از مورخان بزرگ جهانی نیز بر این مسئله اذعان کرده‌اند. «ارنست گامبریج»^۲ در صفحات پایانی کتاب خود با عنوان *تاریخ هنر*^۳ آورده است: «دانش تاریخی ما هیچ‌گاه کامل نیست. همواره واقعیات جدید در حال کشف شدن هستند، واقعیاتی که می‌توانند تصویر ما را از گذشته دگرگون سازند. تاریخ هنری که اکنون در دست خواننده است به هیچ وجه ادعایی بیش از یک تاریخ گزینشی ندارد» (۱۳۷۹، ص ۶۱۵). از این رو همواره نویسندگان براساس منطق ادبی و داستانی یا موضع فرهنگی خویش و گروه‌های وابسته دست به انتخاب یا برجسته‌سازی نقاطی از تاریخ می‌زنند که برای ایشان مهم‌تر بوده یا به باورهایشان نزدیک‌تر است. این همان عرصه‌ای است که از آن با عناوینی ذیل «مطالعات فرهنگی» و «تاریخ فرهنگی» یاد می‌کنند.

تاریخ فرهنگی: تاریخ فرهنگی برساخته تاریخ اجتماعی است که در نیمه دوم قرن بیستم بر زوایای پنهان رویدادها و پدیده‌های انسانی تأکید می‌کرد و طالب بود تا آنچه را

1. Alun Munslow
2. Ernst Gombrich
3. *The Story of Art*

که توسط شخصیت مؤلف - مورخ در بازنمایی گذشته از دیده‌ها مغفول مانده است مطرح و برجسته کند تا به این واسطه فهم تازه‌ای از واقعیت اشیا، رویدادها و اجتماعات را عرضه سازد. در این میان نقش و جایگاه انسان به عنوان سازنده معناها و مفاهیم، بسیار حائز رتبه بوده و از سوی دانشمندان تاریخ فرهنگی نو، اصرار خاصی بر روی آن مطرح و مورد بحث است.

تاریخ فرهنگی عنوانی است که در گستره وسیعی از فعالیت‌های فرهنگی به کار می‌رود. برای مثال نوشته‌های انسان‌شناسان را به‌ویژه در زمینه مردم‌شناسی اجتماعی تاریخ فرهنگی می‌نامند. تاریخ فرهنگی آن گونه‌ای فعالیت تاریخ‌نگاری‌ای است که موضوعش انسان به مثابه سازنده معناها باشد. به این ترتیب می‌توان زیرمجموعه‌هایی برای تاریخ فرهنگی متصور شد: تاریخ عمومی، تاریخ رشته‌های دانایی، تاریخ زندگی افراد و انواع فراوان دیگر. اگر تاریخ‌نگار نداند یا اعتقادی به این موضوع نداشته باشد، باز کارش گشاینده افقی برتر از روزشماری می‌شود (احمدی، ۱۳۸۷، ص ۳۷-۳۸).

از ویژگی‌های این رویکرد «توجه خاص به فرهنگ با وجه انتقادی با توجه به حال» و «بررسی واقعیت‌های اجتماعی در وجهی متنی و گفتمانی» است. تاریخ فرهنگی اساساً رویکردی پسامدرن است (احمدی، ۱۳۹۸، ص ۲۳۰-۲۳۳).

اما تاریخ فرهنگی در مطالعات هنر از موضوعات روزآمدی است که توجه بسیاری از محققان را به خود جلب کرده است و ارتباط تاریخ‌نگاری با سویه‌های فرهنگی مورد بررسی ایشان واقع شده و می‌شود. در این باره بابک احمدی در کتاب رساله تاریخ: جستاری در هرمنوتیک تاریخ آورده است:

یک تاریخ‌نگار هنر با هر هدف و نیتی که کارش را پیش برد ناگزیر جایی اثر هنری را در زمینه آن نظام معناسازی یا زندگی فرهنگی‌ای قرار می‌دهد که اثر در دل آن پدیده آمده است. حتی یک تحلیل ناب شکل‌شناختی اثر هنری موقعیت‌های تاریخی و فرهنگی آن را نمایان می‌کند. دو اصل تاریخ فرهنگی این دو قاعده‌اند: ۱) پدیده فرهنگی (برای مثال اثر هنری) در زمینه و موقعیتی بامعنا می‌شود و نمی‌توان آن زمینه را نادیده گرفت، ۲) هیچ چیز به تنهایی قابل شناخت نیست. اثر در زمینه‌ای جای می‌گیرد و شناخته می‌شود (احمدی، ۱۳۸۷، ص ۳۸).

وابستگی به کل فرهنگ در کار تاریخ هنر خیلی خوب دیده می‌شود. تاریخ هنر مجموعه‌ای است از نهادها و حرفه‌ها که می‌کوشند تا گذشته‌ای تاریخی را در معرض مشاهده نظام‌مند امروزی قرار دهند. تاریخ هنر بدون رشته‌های همراهش ممکن نیست. تاریخ هنر بدون روش‌های پیشرفته تحلیل، گسترش قاعده‌های بیان و گفتمان و

دیدگاه‌های نظری و فلسفی وجود نخواهد داشت. از سوی دیگر اعتبار تاریخ هنر به موقعیت دانشگاهی آن نیز هست. از دهه ۱۸۴۰ که تاریخ هنر در برخی از دانشگاه‌های آلمان به عنوان یک رشته شکل گرفت تا پایان سده نوزدهم گسترشی خیره‌کننده در اروپا و به‌طور خاص در ایالات متحده آمریکا یافت. به تدریج دیدگاه اصلی وینکلمان که تاریخ هنر باید اثر هنری را در کلیت زندگی فرهنگی جای دهد، تعیین‌کننده اهداف و ابزار این رشته شد (احمدی، ۱۳۸۷، ص ۳۸-۳۹).

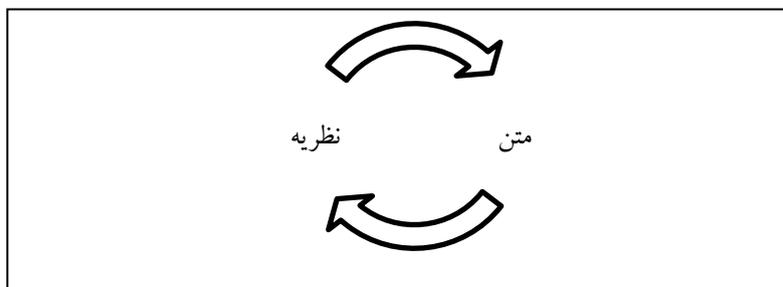
کتاب دانشگاهی: کتاب‌های آموزشی دانشگاهی به آن دسته از کتاب‌ها اطلاق می‌شود که توسط دانشگاه یا مدرّسان برای مطالعه در طول نیمسال تحصیلی معرفی شده و به تبع، محل و مرجع آزمون پایانی نیز قرار می‌گیرند. این درحالی است که همین کتب در مطالعات و تحقیقات تکمیلی دروس پژوهشی نیز مورد رجوع‌اند. کتاب دانشگاهی خود بر دو نوع است: ۱) کتاب درسی: که منطبق با سرفصل‌های ابلاغی آموزشی عالی بوده و دارای ویژگی‌های فنی و محتوایی خاصی با هدف تأمین نظر و دیدگاه مقام بالادستی در آموزش و تحصیلات تکمیلی کشور است؛ و اما ۲) کتاب غیردرسی: که لزوماً بر اساس سرفصل‌های آموزش عالی نوشته نشده و از قواعد نگارش کتب درسی تبعیت نمی‌کند، اما توسط استادان و نیز مجموعه عوامل آموزشی دانشگاه به دانشجویان و محصلان معرفی می‌شود تا جای خالی کتب درسی «نوشته نشده» را بگیرند یا اینکه «مکمل» کتب درسی مذکور باشند (نوروززاده و رضایی، ۱۳۸۸، ص ۱۲۰).

نقاشی انقلاب: مفهوم نقاشی انقلاب را باید در کنش‌ها و واکنش‌های انقلابی در ایران دنبال کرد که از نظر زمانی به کمی قبل از سال پیروزی یعنی ۱۳۵۷ ش باز می‌گردد و تداوم آن به سال‌های جنگ تحمیلی یا دفاع مقدس کشیده می‌شود بنابراین ابتدا در قالب هنر اعتراض، با رویکرد ضدسلطنت و امپریالیسم بلوک غربی و نیز سوسیالیسم بلوک شرقی و بعدتر در قالب هنر انقلاب و جنگ با آفرینشگری برای مقاومت و پایداری در برابر دشمن متجاوز بعثی به عرصه نمایش درمی‌آید. واضح آنکه نقاشی انقلاب را به واسطه دارابودن عقبه فکری و فرهنگی برخاسته از نهضت حسینی می‌توان در قاب یک «مکتب» نام‌گذاری کرد. نقاشی انقلاب اگرچه در یک برهه زمانی ده ساله یعنی ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۷ که پایان جنگ تحمیلی است در اذهان شناخته می‌شود، ولی تداوم این مهم تا چندین سال بعد از دوره زمانی ذکر شده در آثار برخی از بازماندگان این مکتب مشاهده می‌شود. طرفه آنکه بازنمایی گذشته این گونه هنری در ایران معاصر تا دهه‌های بعد نیز ادامه می‌یابد. «نقاشی انقلاب در شرایطی ظهور کرد که علاقه و توجه به ظاهر هنر مدرن جهانی یا

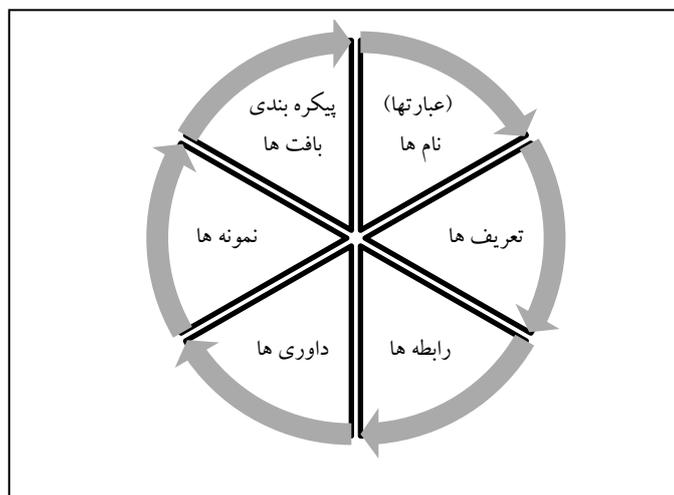
گرفته‌برداری سطحی از هنر قومی و ملی بر انفعال بر پدیده‌های اجتماعی سرپوش می‌گذاشت و گریزگاهی بود برای هنرمندان از توجه به مسائل حاد اجتماعی» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۷، ص ۱۵۰-۱۵۱). نقاشی در هنر انقلاب، در مجاورت با ارزش‌های انقلاب معنا می‌یافت. در این زمینه حمید کشمیرشکن از نصرت الله مسلمیان نقل می‌کند: «نقاشی برای من نوعی سلاح بود که می‌توانست و باید جامعه را تغییر می‌داد. بنابراین آثار خود به خود محتوایی اجتماعی - سیاسی و ایدئولوژیک به خود می‌گرفت» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص ۲۶۳).

درباره الگوی مفهومی تحلیل

نظریه پایه در مقاله حاضر همانا جمله معروف «آلن مانزلو» ذیل «مؤلف واجد موضع فرهنگی» است و این در راستای رویکرد «تاریخ فرهنگی» می‌گنجد که معتقد است روایتگری درباره هر واقعتی در زمان «اکنون» حقیقتی از آن واقعت است و نه همه حقیقت. نویسنده با گزینش و نحوه روایت خود کوشیده تا آن حقیقت مطلوب - برگرفته و متأثر از موضع فرهنگی خود - را به‌عنوان یگانه روایت و حقیقت از آن واقعت به خواننده امروز تلقین کند. در الگوی مفهومی تحلیل مقاله حاضر اولاً، رابطه «نظریه» با «متن» یا به عبارتی «مؤلف واجد موضع فرهنگی است» با «نقاشی انقلاب اسلامی ایران» مورد واکاوی قرار می‌گیرد (شکل ۱). ثانیاً، در ادامه با دقت نظر در عبارات و واژگان به تعاریف، و بعد به رابطه‌ها، و بعد به داوری‌ها، نمونه‌ها، پیکره‌بندی و مفصل‌بندی متن و درنهایت به گفتمان غالب، نایل آیم (شکل ۲). «به نظر می‌رسد تاریخ را بتوان بر شش رکن نام‌ها، تعریف‌ها، رابطه‌ها، داوری‌ها، پیکره‌بندی‌ها و مصداق‌ها استوار کرد. اگر بر مبنای این رویکرد به تاریخ که هر روایتی از گذشته، تاریخی است که از افق معاصر به روایت درمی‌آید، بنابراین هر متن تاریخی، تاریخ معاصر است» (صیامیان گرجی و حیدری‌نسب، ۱۳۹۳، ص ۳). «هر متن تاریخی را می‌توان با این طرح مسئله پیش رو نهاد که دشواره (مشکله، مسئله، دغدغه)های مورخ در یک بافت تاریخی، به برجسته‌شدگی چه نام‌هایی در روایت منجر شده و این نام‌ها با چه نوع تعریف‌هایی ذیل چه رابطه‌هایی، با چه سنخ داوری، یا ارزش‌گذاری‌ها، بهره‌گیری از کدام مصداق‌ها، و نمونه‌ها و سرانجام، در چه نوع صورت‌بندی، یا پیکره‌بندی‌هایی سامان یافته است» (جمشیدی و صیامیان گرجی، ۱۳۹۱، ص ۲۶-۲۵).



شکل ۱ الگوی مفهومی از نظریه به متن و بالعکس؛ مأخذ: نگارنده



شکل ۲ الگوی مفهومی تحلیل گفتمانی بافتار متن تاریخی (مأخذ: جمشیدی و صیامیان گرجی، ۱۳۹۱)

پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین سوابق موجود نسبت به تحقیق حاضر را در دو بخش می‌توان خلاصه کرد: نخست آن دسته از پژوهش‌هایی که به جایگاه و کیفیت کتاب‌های درسی و دانشگاهی در ایران پرداخته‌اند که از جمله آن‌ها مقاله «مبانی و معیارهای نقد کتاب درسی دانشگاهی» نوشته حسن ملکی است که در آن سعی کرده تا موضوع نقد متون علمی و کارکردهای آن را با تأکید بر کتب درسی مدنظر قرار دهد و در عین حال به خصایص کتاب درسی دانشگاهی همچون «اعتبار علمی»، «انسجام و یکپارچگی»، «اندیشه‌محور و استدلالی بودن» اشاره کند یا در منابعی دیگر نظیر مقاله: «مسائل و مشکلات آموزش دانشگاهی هنر به‌ویژه

سینما و تئاتر» نوشته منصور ابراهیمی، بر وضعیت‌سنجی و نقد آموزش هنر در فضای دانشگاهی ایران، و همچنین پیامدهای ناشی از فقر کتب درسی دانشگاهی در این عرصه پرداخته شده است و عمده منابع موجود و مورد رجوع مدرسان را نیز تابع الگوی اثبات‌گرایی و فضای غیربومی عمدتاً غربی اعلام می‌دارد.

دسته دوم نیز همانا نوشته‌های محدودی هستند که درباره مورد مطالعه یعنی کتاب *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*، تنظیم و منتشر شده‌اند. نخستین مقاله با عنوان «پیوستن به تاریخ پس از فراغت از تحصیل» نوشته مهدی حسینی است که کتاب منتخب این تحقیق را مورد نقد و ارزیابی قرار داده و طی آن اشکالاتی نظیر سهم‌دهی نادرست به مطالب کل تاریخ نقاشی ایران، نادیده گرفتن بسیاری از هنرمندان معاصر و نیز فراهم کردن زمینه فهم غلط از نقاشی ایرانی در اذهان دانشجویان را گوشزد کرده است. در پاسخ به این مقاله نیز مرتضی گودرزی (دیباچ) در مقاله «عقدہ‌گشایی به انگاره نقد هنری (در حاشیه نقد مهدی حسینی به کتاب *تاریخ نقاشی ایران*)» در صدد رفع اتهامات وارده بر کتاب برآمده که به لحاظ منطقی و استدلالی، چندان موفق نبوده است. با وجود این نقد حسینی و پاسخ گودرزی هیچ‌یک به روایتگری به معنای تاریخی یا ارکان تاریخی متن دلالت و اشارتی نداشته و تحقیق حاضر کماکان به دلیل دارا بودن رویکرد تاریخی و موضع مؤلفان، بدیع به‌شمار می‌رود.

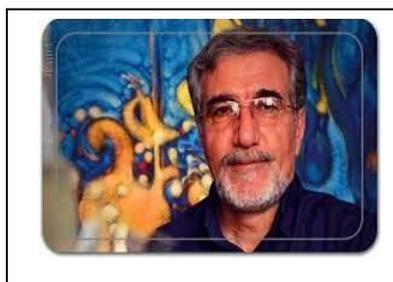
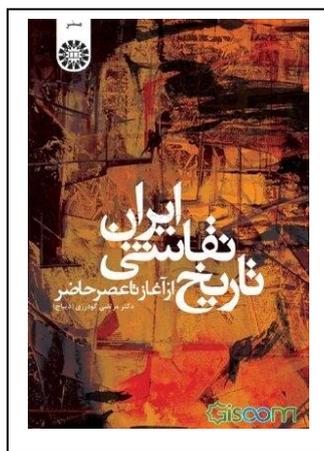
روش

تحقیق حاضر از نظر هدف، توسعه‌ای- کاربردی و از نظر ماهیت و روش، تبیینی از نوع کیفی با رویکرد تاریخ فرهنگی است. نحوه استدلال از نوع قیاسی در راستای الگوی دورانی تحقیقات کیفی است. اهمیت رویکرد تاریخ فرهنگی در شناخت موضع فرهنگی مؤلف، جایی خودنمایی می‌کند که متن مورد مطالعه و زیرروایت‌های آن از منظر ارکان تاریخی یعنی «نام‌ها»، «تعریف‌ها»، «رابطه‌ها»، «داوری‌ها»، «مصادق‌ها» و «پیکره‌بندی‌ها» مورد شناخت و بررسی قرار گیرند.

معرفی نمونه موردی

کتاب *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر* نوشته مرتضی گودرزی (دیباچ) از سوی

سازمان سمت برای اولین بار در سال ۱۳۸۴ ش در شمارگان ۳,۰۰۰ نسخه، با هدف تأمین منبع درسی «تاریخ نقاشی ۳» دانشجویان رشته نقاشی دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی منتشر شده است.^۱ مرتضی گودرزی دو مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد را در رشته نقاشی و به ترتیب در دانشگاه تهران و دانشگاه آزاد اسلامی گذرانده و دانش آموخته مقطع دکتری در رشته فلسفه هنر از دانشگاه بیرمنگام انگلستان است. گودرزی سال‌ها مدیر مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری و ریاست پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی [وابسته به حوزه هنری] را برعهده داشته است. پیش‌تر عضویت هیئت علمی دانشگاه سوره و سردبیری مجله تخصصی بیناب را نیز در کارنامه حرفه‌ای خود ثبت کرده است. در مورد این کتاب تاکنون جدی‌ترین و چالشی‌ترین نقدی که انجام شده مطابق آنچه در پیشینه ذکر شد همانا نوشته مهدی حسینی در مجله تندیس است و جز آن با نقد و نوشته دیگری روبه‌رو نیستیم. این کتاب اگرچه در فهرست منابع معرفی شده از سوی «آموزش عالی ایران» جای نگرفته، اما انتشار آن توسط ناشر مأمور به تأمین منابع درسی دانشگاهی ایران و نیز معرفی شده توسط استادان کلاس‌های تاریخ نقاشی، قابل تأمل و توجه از منظر دانش تاریخ است.



تصویر ۱ مرتضی گودرزی (دیباچ) (مأخذ: url1) تصویر ۲ طرح جلد کتاب تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر (مأخذ: url2)

۱. شایان ذکر آنکه امضای اتمام مؤلف بر این کتاب به تاریخ اسفند ۱۳۸۳ بازمی‌گردد.

یافته‌ها

شروع نقاشی انقلاب

مؤلف درباره شروع نقاشی انقلاب، معتقد است: هسته اولیه نقاشی انقلاب همان تعداد از نقاشانی بوده‌اند که آثار خود را در «حسینیة ارشاد تهران» به نمایش گذاشته و توانستند هنرمندان سایر رشته‌ها را نیز به خود جذب کنند.^۱ بی آنکه به موضوع «نقاشی اعتراض» در دهه پنجاه – به عنوان مقدمه و عقبه شکل‌گیری نقاشی انقلاب – اشاره‌ای داشته باشد. چه بسا که این طیف از نقاشان متمایل به گرایش‌های «چپ»، به رهبری «هانسیال الخاص» جریان قابل توجهی را به خود اختصاص می‌دادند. در این باره حمید کشمیرشکن در کتاب خود با عنوان *کنکاشی در هنر معاصر ایران* در مبحث «تحولات نوگرایی در دهه ۱۳۵۰ به این مهم اذعان کرده است.^۲ این توضیح به همراه اسنادهای مشابه حاکی از آن است که «هنر اعتراض» قبل از پیروزی انقلاب حضور فعال داشته و افراد زیادی را گرد خود جمع کرده است که نمی‌توان از آن چشم‌پوشی کرد. این تقطیع، موجبات وضعیتی از «عدم انسجام» در متن نسبت به فهم «نقاشی انقلاب» را فراهم آورده است. به عبارت دیگر، روایت از شروع نقاشی انقلاب واجد سیر تاریخی و گذشته آن نبوده و مخاطب را به یک‌باره به زمان و ساعت شکل‌گیری نمایشگاه در حسینیة ارشاد پرتاب می‌کند.

۱. «هسته اصلی شرکت‌کنندگان در این نمایشگاه عبارت بودند از: ناصر پلنگی، حبیب‌الله صادقی، مرتضی کاتوزیان، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، مرتضی حیدری، حسین صدری، محمدعلی رجیبی، ابوالفضل عالی و امیرادم ضرغام. همه این افراد به‌جز مرتضی کاتوزیان، از دانشجویان رشته نقاشی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودند. این نمایشگاه سپس در شهرهای دیگر ایران نیز برپا شد و همایش هنری این نقاشان و تلاش هنرمندان و نویسندگانی چون طاهره صفارزاده به شکل‌گیری مرکزی به نام «حوزه اندیشه و هنر اسلامی» انجامید. سپس نقاشانی دیگر به این گروه پیوستند و آثاری آفریدند، مصطفی گودرزی، ایرج اسکندری، محمدعلی ترقی‌جاه، علی وزیریان و غلامعلی طاهری از آن جمله‌اند. به دنبال تشکیل این مرکز، که هسته اولیه آن گروهی طراح و نقاش انقلابی بود، عده‌ای از فیلم‌سازان، کارگردانان، بازیگران، شاعران و نویسندگان نیز که علاقه‌مند به انقلاب بودند در آن گرد آمدند» (گودرزی، ۱۳۸۰، ص ۱۸۶).

۲. «در سال‌های دهه ۱۳۵۰، به دنبال اوج‌گیری بحران اجتماعی و بالاگرفتن فعالیت‌های سیاسی که عمدتاً در نقد سیاست فرهنگی و اجتماعی رژیم پهلوی انجام می‌گرفت، گروهی از هنرمندان نظیر هانسیال الخاص، نیکزاد نجومی، منوچهر صفرازاده، مرتضی کاتوزیان، اردشیر محمصص، بهرام دبیری، نصرت‌الله مسلمیان و نیلوفر قادری‌نژاد، نوعی هنر اجتماعی را ترویج کردند که متأثر از رویکردهای چپ بود» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص ۲۴۲).

تعریف و مبانی نظری نقاشی انقلاب

مؤلف درباره مبانی نظری نقاشی انقلاب - و در امتداد مبانی نظری هنر انقلاب - بر نقل قول‌های مکرر از نویسندگان و مؤلفان دیگر تکیه کرده و خود به اظهار نظر صریح دست نمی‌زند. بنابراین عمده بررسی‌ها در این باره به اظهارات ایشان معطوف می‌شود که از جمله این نام‌های پرتکرار، همانا زهرا رهنورد و مصطفی گودرزی است. استناد گودرزی به رهنورد در جایی به موضوع فقدان مبانی روشن برای هنر انقلاب مربوط می‌شود.^۱ در حالی که در جای دیگر و به نقل از همین فرد، هنر و نقاشی انقلاب را واجد عقبه و پشتوانه‌ای از دین و مذهب و هنر اسلامی معرفی کرده^۲ و این امر، خود رابطه‌ای ناموزون و تناقضی متنی را رقم زده است. مبانی هنر انقلاب در نوشتار وی، «ترکیبی از اصول و مبانی هنر غرب و اسلام» تعریف شده است. این در حالی است که مبانی هنر غرب به معنای «مدرنیسم» با مبانی اسلام ناسازگار بوده و امکان ترکیب و تجمع در یک هنر را ندارد. طرفه آنکه بسیاری از هنرمندان انقلاب در تعریف و مبانی نظری این هنر به سخنان رهبران و شخصیت‌های ایدئولوگ انقلاب نظیر امام خمینی^(ره) مراجعه می‌کردند.^۳ در ادامه، مؤلف به «سردرگمی مبنایی و محتوایی هنرمندان» پس از انقلاب اشاره می‌کند.^۴ در حالی که مرز

۱. «از آنجا که رد و دفع مدرنیسم و توجه به سنت‌های هنری قومی و مذهبی، عمیق و بنیانی نبود و اساساً در نظر و عمل، مبانی مشخصی برای هنر سنتی دینی ارائه نشد، هنر معاصر ایران در پاره‌ای از حوزه‌ها و رشته‌های هنری بیش از پیش بحران زده شد» (رهنورد، ۱۳۷۹ الف، ص ۱۲۱).

۲. «برخی معتقدند اگرچه میان هنر انقلاب و هنر اسلامی چند قرن فاصله است که شامل مکاتب مختلف از جمله زند و قاجار، رئالیسم و هنر عصر پهلوی است، با این همه به‌طور ضعیفی ترکیبی از اصول و مبانی هنر غرب و اسلام در زیباشناختی هنر انقلاب وجود دارد. بنابراین سنت‌های گذشته هنر اسلامی و سنت‌های غربی آن با ویژگی‌های خود مانند ترکیب‌بندی، نورپردازی و رنگ پایه‌ای نگارگری به‌عنوان یک اتوپیای تصویری در هنر انقلاب رخ نموده است. به تعبیر دیگر هنر انقلاب به‌طور مطلق با پیشینه خود پیوند نگسسته است. اما از آنجا که هنر انقلاب هنری عقیدتی و ضمناً مذهبی است، این اصول و مبانی، کم‌وبیش با باورهای مذهبی و اصول اعتقادی پیوند می‌خورد» (رهنورد، ۱۳۷۹ الف، ص ۱۱۹).

۳. «هنر در مدرسه عشق نشان‌دهنده نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نظامی است. هنر در عرفان اسلامی ترسیم روشن شرافت و عدالت و انصاف، و تجسیم تلخ‌کامی گرسنگان مغضوب قدرت و پول است» (خمینی، ۱۳۶۷، ج ۲۱، ص ۱۴۵).

۴. «بعد از انقلاب، به‌ویژه در دهه نخست، فضای ایدئولوژیک شعارمحور، غلبه داشت؛ بدون آنکه راه حل جدی و عملی برای آنچه نفی می‌شد و آنچه تبلیغ می‌گردید ارائه شود. از این‌رو هنرمندان دقیقاً نمی‌دانستند که قرار است چه کنند؟ هنر غربی را ریشه کن کنند؟ از هنر انقلاب دفاع کنند؟ به آداب هنر بازگردند؟ یا اصولاً هیچ کدام از موارد ذکر شده را انجام ندهند و همان روندی را که پیش از انقلاب انجام می‌گرفت ادامه دهند؟» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۴، ص ۱۷۹).

روشنی میان هنرمندان [نقاشان انقلاب] با سایر هنرمندان ایران در دوران پس از پیروزی، که ممکن بوده نسبتی با هنر انقلاب هم نداشته باشند، ترسیم نمی‌کند. یا به نقض نقل قول‌های خود پیرامون شخصیت محکم و استوار نقاش انقلاب — که قبل‌تر یا بعدتر مشاهده می‌شود — دست می‌زند. چنانچه در یکی از همین نقل قول‌ها از مصطفی گودرزی هنرمند انقلاب را واجد «تعهد» و «معنا» معرفی کرده.^۱ او را عنصری درد آشنا خطاب می‌کند. چنین هنرمندی چگونه در اصول و مبنا سردرگم است؟

زبان، سبک و فرم در نقاشی انقلاب

نقاشی انقلاب در پیروی از سبک‌های شرقی و غربی سردرگم بوده، واجد سبکی مستقل نیست! «نقاشی انقلاب خطابه‌ای است» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۴، ص ۱۶۵). این‌ها بخشی از اظهارات و استنادهای نویسنده دربارهٔ زبان، سبک و فرم در نقاشی انقلاب است. خطابه‌ای قلمداد کردن نقاشی انقلاب در بیش از دو محل از روایت‌ها حول هنر انقلاب، مشهود است.^۲ حالتی که بعدتر آن را زمینهٔ دگرگونی در احوال و افکار هنرمندان یعنی استحاله معرفی می‌کند که در عنوان بعدی بدان پرداخته خواهد شد. اما در تبعیت نقاشی انقلاب از سبک‌های شرقی و سوسیالیستی، سخن به میان آمده در حالی که به مهم‌ترین فرد تأثیرگذار این جریان یعنی «هانیبال الخاص» اشاره‌ای نشده است.^۳ حبیب‌الله صادقی در این باره معتقد است: «هانیبال الخاص در کلاس‌های درسی خود و طرح‌های دانشجویان سعی در تثبیت سبک‌های اجتماعی، نگاه چپ و ضد امپریالیسم بر هنرجویان داشت. پرداختن به

۱. «هنرمند انقلاب اسلامی درد آشناست و تعهد او در تذکر به این عهد و وفاداری نسبت به آن معنا پیدا می‌کند» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۴، ص ۱۶۲).

۲. «در ابتدا هنرمندان انقلاب از منظر ایدئولوژیک در کنار این نهضت، مواضعی یکپارچه و مطلق داشتند. هنر انقلاب نیز در پیرامون نهضت، عکس‌العملی عاطفی و پر انرژی از خود نشان داد، که در همان آغاز با نوعی شعار و تعهد همراه بود. این شعار عاطفی و پرانرژی موجب می‌شد تا هنر انقلاب ویژگی خطابه‌ای داشته باشد، خصوصیتی که از باورهای قدرتمند عاطفی و تخیلی در ذهن هنرمندان آن سرچشمه می‌گرفت» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۴، ص ۱۶۵).

۳. «هانیبال الخاص به عنوان یک نقاش ضد مدرن، با رویکردهای سوسیالیستی، به دعوت جلال آل‌احمد از آمریکا به ایران آمد و با تدریس در دانشگاه تهران گرایش دیگری را در هنر آن روزها به راه انداخت. او مخالف جریانی بود که خود آن را هنر وارداتی یا هنر مدرن وارداتی نام نهاده بود» (وحیدزاده، ۱۳۹۶، ص ۱۲۰).

موضوعاتی نظیر رنج کارگران و کشاورزان با سبک رئالیسم اجتماعی در کلیت فرهنگ و هنر سوسیالیستی توجه شایانی از خود بروز می‌داد» (صادقی، ۱۳۹۸).

گودرزی در بیان نحوه تأثیرپذیری سبک و فرم در نقاشی انقلاب، با نقل قول‌های پیاپی از زهرا رهنورد با بیان تأثیر حداکثری به سبک‌های رایج در انقلاب‌های جهان، توجه به برخی سبک‌های هنری ایرانی را چندان مطمح نظر قرار نداده^۱ که از جمله آن‌ها می‌توان به «نقاشی قهوه‌خانه» اشاره کرد. کاظم چلیپا فرزند حسن اسماعیل‌زاده در زمرة نقاشان انقلابی است در تأثیرپذیری از نقاشی قهوه‌خانه - که سبک اصلی آثار پدرش محسوب می‌شد - مؤلفه «چندزمانی» و «خیالی‌نگاری» را در کارهایش دخالت می‌داد که چنین حالتی در تبعیت از سبک‌های شرقی و غربی به دست نمی‌آمد. یا آنکه در تخیل خود، به تبعیت از اصول حاکم بر نگارگری ایرانی، ترکیبی از عناصر تصویری ماورائی و زمینی را توأمان استفاده می‌کرد.

ناظر بر نقل قول مؤلف از زهرا رهنورد، نمایش حالات عاطفی و قدسی توسط نقاش انقلاب، در مشابهت و تناظر با هنر مسیحیت قرون وسطی بیان و یاد شده است.^۲ این درحالی است که در بیشتر موارد این مهم حاصل تخیل و ذهنیت هنرمند از شخصیت‌های مثبت انقلاب اسلامی و اولیای الهی است. منشأ الهام هنرمند برای ترسیم چهره، فیگور و حالات آدمی در مواردی به پشتوانه هنرهای سنتی، نگارگری و شهود شخص هنرمند از حوادث انقلاب و دفاع مقدس است. به این معنی که نقاش عمده تصاویر از وقایع انقلاب

۱. «هنر انقلاب در ظهور خود به واقع‌گرایی سوسیالیستی نزدیک شد: حضور مردم، اهمیت انسان (انسان‌دوستی)، دردهای اجتماعی و مبارزات مردمی. این عناصر به دنبال خود اشکالی از ترکیب‌بندی، نورپردازی، و رنگ را همراه می‌آوردند. همچنین برخی ترکیب‌بندی‌های آثار هنرمندان آمریکای لاتین نیز در آثار بعضی دیده می‌شد. که تابع خصوصیات عام انقلاب‌ها بر آثار هنری است و به انقلاب ایران تعلق ندارد» (رهنورد، ۱۳۷۹ الف، ص ۱۲۱).

۲. «شخصیت‌پردازی مطلق مثبت و منفی ویژگی همه انقلاب‌هاست که در هنر متجلی می‌شود. هنر انقلاب اسلامی نیز این‌گونه است. نقاشان انقلاب می‌کوشند شخصیت‌های مثبت را با الگوهای قدسی تطبیق دهند. عنصر آسمانی یا ماوراءالطبیعه که در هنر قرون وسطی به‌عنوان عامل تعیین‌کننده به شمار می‌رفت در نقاشی انقلاب از راه بخشیدن ابعاد ماورائی به قهرمان‌ها، فضا و ترکیب‌بندی و قرار دادن سمبول‌های مذهبی تحقق می‌پذیرد. همچون کشیده‌شدن اندام‌ها، بزرگ‌شدن چشم‌ها، منبع نامرئی نور، و سمبول‌های دیگر مذهبی، قرار دادن چند فریم (کادر) در یک تصویر برای القای محیط آسمانی، از ویژگی‌های نقاشی انقلاب است» (رهنورد، ۱۳۷۹ ب، ص ۱۱۴-۱۱۵).

را به چشم خود دیده، لمس کرده سپس با تأسی از عنصر خیال به نقش آفرینی دست می‌زند و این طور نیست که هیچ ندیده باشد و بر حسب توهم عناصر را ترسیم و تجسیم نماید (رجبی، ۱۳۹۶).

استحاله یا تداوم در نقاشی انقلاب

تغییر در سبک هنری و اندیشه هنرمند از موضوعات خاص و چالشی‌ای است که نویسنده در کتاب خود به آن اشاره کرده و آن را می‌توان شاه‌بیت روایت‌های مؤلف از نقاشی و نقاشان انقلاب دانست. دست کشیدن از شور و آرمان‌های انقلاب و تمایل به فرمالیسم توسط نقاش انقلابی مورد تأکید وافر مؤلف است.^۱ در عین حال که شاهد مثال را نیز در قلم افرادی نظیر آیدین آغداشلو و محسن حامدی جسته است^۲ که همگی بر نفی و انکار گذشته از سوی هنرمند انقلاب دلالت دارند. ولی استدلال و استناد خاصی برای آن طرح نمی‌کنند. چرخش موضع هنرمندان انقلابی در دوره متأخر (دهه ۱۳۷۰) انکارناپذیر است و مهم‌ترین بارقه آن را می‌توان در بی‌ینال چهارم نقاشی دنبال کرد. موضوعی که مؤلف از کنار آن عبور کرده به‌عنوان اتفاقی تاریخی مورد نظر قرار نداده است.

کاتالوگ بی‌ینال چهارم چاپ نشد. اما چینش آثار در موزه به همان روال گذشته بود. اتفاق جالب در این بی‌ینال حضور آقای ایرج اسکندری^۳ (یکی از نقاشان انقلاب اسلامی)

۱. «هنرمندان انقلاب در ابتدا درحالی که باورهای احساسی و ایدئولوژیک در ذهن آن‌ها خودنمایی غیرمتعارفی داشت، تجربه‌های دیگر را موقتاً به کناری نهادند. این مسئله در آن زمان، خود نوعی قالب‌شکنی به‌شمار می‌رفت. اما پس از دو دهه، در پی تغییر احساس، اکثر آن‌ها اغلب کارمایه‌های اولیه خود را در راستای همان آرمان‌های نخستین به کار نمی‌بندند» (گودرزی (دیباچ)، ۱۳۸۴، ص ۱۶۵-۱۶۶).

۲. «نقاشان حوزه اندیشه و هنر دارند آرام آرام پوست می‌اندازند و هر چند آثار تجربی این روزهایشان به تشخیص کارهای سابقشان نیست، اما معلوم است که دارند مفری را جست‌وجو می‌کنند که نظر دادن درباره‌اش زود است. همین قدر می‌توانم بگویم که از نوعی سوررئالیسم متعهد دارند به نوعی از فرمالیسم تغزلی می‌رسند که همچنان وجه تصویرگرایانه - ایلستراتیو بر کارشان غلبه دارد» (آغداشلو، بی‌تا، ص ۷). «این جدایی از سوژه که گویی کمی نیز به نفی گذشته انجامیده است باعث می‌شود که در هر رویکرد متفاوت، دستاوردهای گذشته را به باد فراموشی بسپاریم» (حامدی، ۱۳۸۲، ص ۱۴).

۳. ایرج اسکندری به‌عنوان نقاش انقلاب شناخته می‌شود، اما او خود معتقد است این نام‌گذاری صحیح نیست؛ چراکه عمر یک نقاش به مضامین متنوعی ممکن است بگذرد و برای من انقلاب رویدادی متعلق به پایان دهه ۱۳۵۰ و شروع دهه ۱۳۶۰ش بود که تمام شد؛ به‌عبارتی قرار نیست انقلاب در طول زمان تداوم یابد که من نوعی همچنان نقاش انقلابی لقب گیرم [نقل به مضمون] (اسکندری، ۱۳۹۶).

در دو سالن بود. سالن اول در کنار نقاشان انقلابی و در سالن پایین در کنار نقاشان مدرن؛ این را می‌توان به‌عنوان اعلان آغاز استحاله نقاشان انقلاب اسلامی و نزدیک شدن آن‌ها به نقاشان متجدد غیرسیاسی گرفت (افسریان، ۱۳۹۷، ص ۴۵۳-۴۵۴).

از سوی دیگر باید پرسید آیا استحاله به‌عنوان حکمی کلی و برای همه هنرمندان قابل پذیرش است؟ چرا که دگرگونی کار شماری از نقاشان انقلاب را تنها باید در سبک و شیوه فردی‌شان جست و نه تحول در محتوا و ندامت از آنچه پیشتر تحت نام نقاشی انقلاب انجام داده‌اند. برخلاف پیش‌بینی آیدین آغداشلو و تعبیر چرخش از سوررئالیسم متعهد به فرمالیسم تغزلی، در آثار تعدادی از ایشان گرایش به سمبولیسم و انتخاب نمادین عناصر و روی برگرداندن از صراحت از فرم همچون گذشته بیشتر مشهود است.

بحث

از جمله موضوعات هنر ایران معاصر، که جای روایتگری آن مورد سؤال بوده همانا «نقاشی انقلاب» ذیل «هنر انقلاب» است. روایتگری درباره این هنر، علاوه بر آنچه در دهه ۱۳۷۰ ش کمابیش آمده، به‌طور جدی از ابتدای دهه ۱۳۸۰ ش مورد اقبال نویسندگان قرار گرفته است. به نحوی که تعدادی از آثار نشر یافته آن به‌عنوان منبع درسی توسط شورای عالی انقلاب فرهنگی و آموزش عالی کشور به دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزشی ابلاغ شده است که در میان نویسندگان آن‌ها می‌توان به افرادی چون حبیب‌الله آیت‌اللهی، جواد مجابی، حسین امیرصادقی، توکا ملکی، مرتضی آوینی و مرتضی گودرزی اشاره کرد. اما از جمله کتبی که با عنوان «تاریخ هنر» و به‌عنوان منبع درسی - طبق مقدمه ناشر دانشگاهی «سمت» - می‌توان «نقاشی انقلاب» را در آن واکاوی کرد همانا تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر نوشته مرتضی گودرزی (دیباچ) است.

روایت‌های پیرامون «نقاشی انقلاب» در این کتاب، در چهار زیرروایت: (۱) شروع نقاشی انقلاب؛ (۲) تعریف و مبانی نظری در نقاشی انقلاب؛ (۳) زبان، سبک و فرم در نقاشی انقلاب؛ و (۴) استحاله یا تداوم در نقاشی انقلاب، مشهود است. در زیرروایت نخست: شروع نقاشی انقلاب به تشکیل گروه نقاشان جوان تحصیل کرده دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران با برپایی نمایشگاهی در حسینیه ارشاد ارجاع داده شده؛ در زیرروایت دوم: درباره تعریف و مبانی نظری این هنر نیز نویسنده ضمن نقل قول از نویسندگانی نظیر زهرا

رهنورد آن را فاقد مبنایی روشن قلمداد می‌کند. در زیرروایت سوّم: تبعیت از رئالیسم روسیه و سبک غالب بر کار نقاشان انقلاب‌های آمریکای لاتین و مرکزی، به‌عنوان منشأ و کلیدواژه اصلی و نقاشی انقلاب را هنری خطابه‌ای معرفی می‌کند. چه آنکه در شخصیت‌پردازی‌ها در آثار نیز تأثیرپذیری از حالات الهی مندرج در کارهای قرون وسطی و مسیحیت به‌عنوان منبع الهام نقاشان انقلاب شناسانده می‌شود. در زیرروایت چهارم نیز نویسنده در همراهی با تعدادی از نویسندگان و هنرمندان معاصر، معتقد است نقاشان انقلاب طی چند سال از گذشت رویداد انقلاب، از رویکرد متعهدانه انسانی، اسلامی و اجتماعی خود روی برگردان می‌شوند که شروع این رویداد نیز به رویداد هنری بی‌ینال چهارم نقاشی بازمی‌گردد.

بحث و نتیجه‌گیری

گودرزی در روایات خود از نقاشی انقلاب، ارتباط مناسبی میان داده‌ها برقرار نمی‌کند، به نحوی که بتوان اجزای روایت (توالی آغاز، میانه و پایان) را در آن‌ها مشاهده کرد. همین موجب شده تا خواننده با ابتدا و انتهای روشنی از روایت یا موضوع روبه‌رو نباشد و به تبع درک درستی از آن به‌دست نیآورد. از این رو معیار «توالی» در روایت او شکسته می‌شود. عدم پیوستگی مطالب، فقدان خط داستانی و نتیجه‌گیری‌های بدون بارش اسناد، مخاطب را اذیت نکرده، اعتبار صحبت از موضوع - رویداد را مخدوش ساخته است. چنانچه اگر تعمیم‌پذیری یکی از اجزای علم تاریخ و استنتاج‌های متن تاریخی باشد؛ سطحی‌نگری و تکیه تام به نقل قول دیگران با فراوانی آرای زهرا رهنورد درباره روایات حول نقاشی انقلاب، موجبات تعمیم‌ناپذیری آن را نیز فراهم کرده است که می‌توان دلیل این مهم را در دو مؤلفه دانست: نخست عدم اشراف نویسنده به علم تاریخ و روایت و دوم تبعیت از «گفتمان سکوت» و الگوی «مؤلف پشت سایه‌ها» است؛ به این معنا که مؤلف سعی می‌کند با نقل قول‌های پیاپی از دیگران، دست آخر، خود موضعی اعلام نکند که این رفتار نیز به خودی خود نوعی «موضع مؤلف پنهان» وی مربوط می‌شود. گودرزی در استفاده از منابع نیز، از خود رویکردی ژورنالیستی و روزنامه‌وار بروز داده است. این را می‌شود از ترتیب زمانی منابع منتخب و مورد رجوع او که عمده آن‌ها به نیمه اول دهه ۱۳۷۰ بازمی‌گردد فهمید. این درحالی است که گودرزی این اثر را در ابتدای دهه ۱۳۸۰ منتشر کرده است و می‌توانست از منابع تازه‌تر یا در صورت فقدان از مصاحبه‌ها بهره برد. در صورت‌بندی یا

پیکره‌بندی روایت نقاشی انقلاب در نوشته‌های گودرزی، علی‌رغم تبعیت از نظریه «مؤلف پنهان یا پشت سایه‌ها» می‌باید «مفهوم استحاله» در نقاشی انقلاب را به‌عنوان جدی‌ترین مفهوم مطلوب نزد مؤلف به‌شمار آورد که سعی دارد تا در مجموع روایت‌های خویش از نقاشی انقلاب به خواننده تفهیم کند. دگرگونی صورت و معنا در نقاشی نقاشان انقلاب روایت غالبی است که گودرزی آن را به مدد نقل قول‌های شخصیت‌های مختلف مورد تأکید قرار داده است. این رویکرد مؤلف در دهه ۱۳۸۰ و در پایان دولت اصلاحات، هم‌زمان با گفتمان اصلاحات و تغییر، دوران «پساسازندگی» می‌تواند تأملاتی را در اذهان و در راستای «استحاله انقلاب» برانگیزد.

جدول ۱ نسبت روایتگری تاریخی کتاب منتخب با ارکان تاریخی (مأخذ: نگارنده)

تعریف و زبان، سبک و استحاله در نقاشی				زیرروایت‌ها
انقلاب	انقلاب	مبانی نظری فرم در نقاشی	شروع نقاشی انقلاب	ارکان تاریخی
✓	×	✓	✓	نام‌ها (عبارت‌ها) افراد
×	×	✓	✓	مکان‌مندی
✓	×	×	×	زمان‌بندی
✓	✓	✓	✓	تعریف‌ها الگوی خطی
×	×	×	×	الگوی دورانی
×	×	×	×	رابطه‌ها منطقی و مستدل
✓	✓	✓	✓	سطحی و نفوذپذیر
✓	✓	✓	✓	داوری‌ها سطح بالا
×	×	×	×	(ارزش‌گذاری‌ها) سطح متوسط
×	×	×	×	سطح پایین
×	×	×	×	نمونه‌ها کفایت
✓	✓	✓	✓	(مصدق‌ها) عدم کفایت
✓	✓	✓	✓	پیکره‌بندی تأیید و القا
×	×	×	×	نفی و انکار
✓	✓	✓	✓	الگوی سکوت

منابع

- آرمند، م. (۱۳۷۲). آشنایی با ساختار و عملکرد سازمان مطالعه و تدوین کتب دانشگاهی در علوم انسانی و اسلامی (سمت). پژوهش و برنامه ریزی در آموزش عالی، ۳، ۱۳۸-۱۲۵.
- آغداشلو، آ. (بی تا). دیدن این همه نقاشی بد، طاقت می خواهد. تهران.
- ابراهیمی، م. (۱۳۷۷). مسائل و مشکلات آموزشی دانشگاهی به ویژه سینما و تئاتر. جلوه هنر، ۱۲ و ۱۳، ۴۷-۴۰.
- احمدزاده، م. ا. (۱۳۹۹). درآمدی بر روش‌شناسی و حوزه‌های مطالعاتی تاریخ فرهنگی (مجموعه مقالات). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- احمدی، ب. (۱۳۸۷). رساله تاریخ: جستاری در هرمنوتیک تاریخ. مرکز.
- احمدی، ح. (۱۳۹۸). تاریخ فرهنگی: معرفت‌شناسی و روش‌شناسی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- استنفورد، م. (۱۳۹۵). درآمدی بر تاریخ پژوهی. تهران: سمت و دانشگاه امام صادق.
- اسکندری، ا. (۱۳۹۶). نقاش انقلاب. تهران: سروش.
- افسران، ا. (۱۳۹۷). در جست و جوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران. تهران: حرفه هنرمند.
- ایگرس، گ. (۱۳۹۶). تاریخ نگاری در قرن بیستم از عینیت علمی تا چالش پسا مدرن. ترجمه م. ا. باسط. تهران: سمت.
- بارو، ج. (۱۳۹۹). تاریخ تاریخ‌ها. ترجمه ح. افشار. تهران: نشر مرکز.
- بلک، ج.، و مکرایلد، د. (۱۳۹۰). مطالعه تاریخ. ترجمه م. ت. ایمان پور. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- توکل طوقی، م. (۱۳۸۲). تجدد بومی و بازانندیشی تاریخ. تهران: تاریخ ایران.
- تیمینز، ج. ورنون، ک.، و کینیلی، ک. (۱۳۹۸). تاریخ و یادگیری آن. ترجمه م. غفوری. تهران: سمت.
- جتکینز، ک. (۱۳۹۳). بازانندیشی تاریخ. ترجمه ح. نوذزی. تهران: آگه.
- جمشیدی، ف.، و صیامیان گرجی، ز. (۱۳۹۱). روایت و واقعیت در تاریخ نگاری. کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ۱۷۰، ۲۵.
- حامدی، م. ح. (۱۳۸۲). جای خالی گذشته: نقدی بر آخرین نمایشگاه نقاشی مرتضی اسدی. تندیس، ۹، ۱۴.
- خمینی، ر. (۱۳۶۷). صحیفه امام (ج ۲۱). تهران: مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (ره).
- رجبی، م. ع. (۱۳۹۶). شهود و شاهد در نقاشی انقلاب و جنگ.
- رشیدی، صادق. (۱۳۹۶). هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی. تهران: علمی و فرهنگی.
- رهنورد، ز. (۱۳۷۹ الف). مکتب هنر انقلاب. فصلنامه هنرهای تجسمی، ۹، ۱۲.
- رهنورد، ز. (۱۳۷۹ ب). هنر انقلاب اسلامی. فصلنامه هنرهای تجسمی، ۹، ۱۸.
- سلطانی، ا. (۱۳۹۳). تحلیل نظریه برنامه‌درسی در کتب دانشگاهی ایران. پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، ۳۴، ۲۸-۵۰.

- شوهانی، س. (۱۳۸۹). پارادایم تاریخ‌نویسی در ایران: الگویی از تاریخ‌نگاری هزار ساله (از اواخر قرن سوم تا برآمدن جنبش مشروطه‌خواهی). *مطالعات تاریخ اسلام*، ۶(۲)، ۱۰۲-۷۵. صادقی، ح. (۱۳۹۸). *هانیبال الخاص و نقاشی سوسیالیستی*.
- صیامیان گرجی، ز. و حیدری‌نسب، ف. (۱۳۹۳). بررسی انتقادی بازنمایی شخصیت ابن مقفع در روایت تاریخ‌نگاری ملی گرایانه عصر پهلوی. *مطالعات تاریخ فرهنگی*، ۲۲، ۹۸-۷۷.
- قدیری قیداری، ع. و برهمند، غ.ر. (۱۳۹۳). *تداوم و تحول تاریخ‌نویسی در ایران عصر قاجار*. تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.
- قدیمی قیداری، ع. (۱۳۹۶). *کتاب تاریخ‌نویسی در ایران*. تهران: سمت.
- کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. اول. تهران: نظر.
- گامبریچ، ا. (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*. تهران: نشر نی.
- گودرزی (دیباچ)، م. (۱۳۸۴). *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: سمت.
- گودرزی، م. (۱۳۸۰). *جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران*. تهران: علمی و فرهنگی.
- گودرزی (دیباچ)، م. (۱۳۸۷). *نقاشی انقلاب: هنر متعهد اجتماعی، دینی در ایران*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- لیمن، ا. (۱۳۹۵). *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*. ترجمه م.ر. ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- مانزلو، آ. (۱۳۹۵). *واساخت تاریخ*. ترجمه م. مرادی سه ده. تهران: پژوهشکده تاریخ اسلام.
- متین، ا. (۱۴۰۰). *هم شرقی هم غربی*. ترجمه ح. فشارکی. تهران: شیرزه.
- مکالا، س. (۱۳۹۵). *بنیادهای علم تاریخ: چیستی و اعتبار شناخت تاریخی*. ترجمه ا. گل محمدی. تهران: نشر نی.
- مک رایلند، د. و تیلور، آ. (۱۳۹۷). *نظریه اجتماعی و تاریخ اجتماعی*. تهران: سمت.
- ملایی توانی، ع.ر. (۱۳۹۶). *گفتن تاریخ‌نگاری رسمی دوره پهلوی پیرامون رضاشاه*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ملکی، ح. (۱۳۸۵). *مبانی و معیارهای نقد کتاب درسی دانشگاهی*. سخن سمت، ۱۷، ۹-۲۰.
- نوروززاده، ر. و رضایی، ن. (۱۳۸۸). *پیش‌بایسته‌ها و الزامات کتاب درسی دانشگاهی*. عیار، ۲۳، ۱۱۷-۱۳۸.
- وحیدزاده، م.ر. (۱۳۹۶). *سبک‌شناسی هنر انقلاب اسلامی*. تهران: سوره مهر.

Urls:

url1: <http://lilit.ir/163181>

url2: <https://www.gisoom.com/book/1831847%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%AA%D8%A7%D8%B1%DB%8C%D8%AE-%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%B2-%D8>