Application of the Discourse of Commitment and the Problem of Autonomy in the Iranian Paintings of 1960s and 1970s

Received: 2022-12-06 **Accepted: 2023-02-09**

Hoda Zabolinezhad *
Parisa Shad Qazvini **
Mehdi Haghighatbin ***

The present research is about the pragmatics of the discourse of commitment and the problem of autonomy in the paintings of 1960s and 1970s in Iran, particularly the institutes that produced such a discourse. The method of research is qualitative content analysis. We answer the following main question: How did the discourse of commitment from the perspectives from the viewpoints of Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, and Norman Fairclough affect the visual language of Iranian painting in 1960s and 1970s? The findings indicate the factors the contributed to the formation of this discourse of commitment in the paintings of those decades. According to the discourse of commitment that was prevalent then, the main visual elements of a committed autonomous painting is as follows: the paintings were often figurative (formalist) and narrative (content-centered); the content and form were visible separately; formalistic innovation was not accepted in the forms of the paintings; they were easy to understand by laypeople; masses of people were encouraged to

Vol 25, No. 100, Winter 2023

* Assistant professor, Department of Painting, College of Architecture, Urbanization, and Art, University of Urmia, and post-doc researcher at al-Zahra University, Tehran, Iran (corresponding author). h.zaoblinezhad@urmia.ac.ir.

** Associate professor, Department of Painting, College of Arts, alZahra University, Tehran, Iran. shad@alzahra.ac.ir.

*** Assistant professor, Department of Perspective Architecture, College of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. haghighatbin@modares.ac.ir.

cut off the hands of the corrupt regime and imperialism, particularly America, from the public wealth of the country, which was accompanied by communication of concepts such as fight against injustice, pursuit of justice, pursuit of Islam, return to oneself, autonomy, nativism, etc.; all those concepts were against the Pahlavi regime, and the central node for religious groups was Islamism, and for leftist groups was populism.

Keywords: Theory of the discourse of commitment; autonomy; art; painting; Ernesto Laclau; Chantal Mouffe; Norman Fairclough.

کاربردشناسیِ گفتمان تعهد و مسأله‌ی خودمداری در هنر نقاشیِ دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۱۵ تاریخ تأیید: ۱۴۰۱/۱۱/۲۰

هدا زابلی‌نژاد [۱]
پریسا شادقزوینی [۲]
مهدی حقیقت‌بین [۳]

هدف پژوهش حاضر، کاربردشناسیِ گفتمان تعهد و مسأله‌ی خودمداری در هنر نقاشیِ دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰، به ویژه نهادهای مولَد این نوع گفتمان تعهد است. روش پژوهش، تحلیل محتوای کیفی بوده و به این پرسش اصلی پاسخ داده شد که نقش گفتمان تعهد از منظر ارنستو لاکلو، شانتال موف و نورمن فرکلاف، منجر به بروز چه ویژگی‌هایی در زبان بصریِ هنر نقاشی ایران در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی شده است؟ نتایج نشان داد که چه شاخصه‌هایی باعث شکل‌گیری این نوع گفتمان تعهد در هنر نقاشی دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ ایران شده است. بر اساس گفتمان تعهدِ به وجود آمده در این دو دهه، شاخصه‌های بصری اصلی نقاشی متعهد و خودمدار به این شرح است: نقاشی، معمولاً فیگوراتیو (شکل گرا) و روایت‌گرا (محتوا محور) بوده است؛ فرم و محتوا به صورت جدا دیده می‌شده؛ نوجوییِ فرمالیستی در فرم‌های به‌کاررفته در نقاشی مورد پذیرش نبوده؛ فهم آن برای اکثریتِ عامه‌ی مردم ساده بوده؛ توده‌ها برای قطع دست رژیم فاسد و امپریالیسم، خصوصاً آمریکا، از ثروت‌های عمومی کشور تهییج می‌شدند که این کار همراه با انتقال مفاهیمی هم‌چون ظلم‌ستیزی، عدالت‌خواهی، اسلام‌خواهی، بازگشت به خویشتن، خودمداری، بومی‌گرایی و... بوده است؛ همگی این مفاهیم، متعارض با رژیم پهلوی بوده و دال مرکزیِ مورد نظر برای گروه‌های مذهبی، اسلام‌خواهی و خلق‌گرایی برای گروه‌های چپ‌گرا بوده است.

۱. استادیار گروه نقاشی دانشکده‌ی معماری، شهرسازی و هنر دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران و پژوهشگر پست دکتری در دانشگاه الزهراء علیها السلام، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). (tarzaboli@gmail.com).
۲. دانشیار گروه نقاشی دانشکده‌ی هنر دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران. (shad@alzahra.ac.ir).
۳. استادیار گروه معماری منظر دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. (haghighatbin@modares.ac.ir).

کلیدواژه‌ها: نظریه‌ی گفتمان تعهد، خودمداری، هنر، نقاشی، ارنستو لاکلو، شانتال موف، نورمن فرکلاف.

مقدمه

در دوره‌ی پهلوی دوم، به واسطه‌ی شکل‌گیری گفتمان‌های هویتی، طیف وسیعی از روشن‌فکران متأثر از این گفتمان، مطالباتی را بیان می‌کنند که تعارض و تخاصم برخی از آن‌ها با حاکمیت کاملاً مشهود است. مفهوم تعهد اجتماعی در هنر نقاشی، در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی، فراگیر می‌شود. از طرف دیگر، روشنفکران بوروکرات[1] و غیرمتعارض با رژیم،[2] به خصوص از دهه‌ی۴۰، بر ضرورت مفاهیمی مثل بومی‌گرایی در هنر نوگرا تأکید می‌کنند.

نظریه‌ی گفتمان[3] که به عنوان مبنای نظریِ این نوشتار در نظر گرفته شده است، به ساختارهای کلی اصطلاحات، مفاهیم و معانی به کار گرفته شده در یک دوره‌ی زمانی خاص اطلاق می‌شود که با خوانش این ساختار کلی، می‌توان به نوعی، به ادراکات قابل ارزش در آن دوران پی برد. «واژه‌ی «گفتمان» که سابقه‌ی آن در برخی منابع به قرن ۱۴م. می‌رسد، از واژه‌ی فرانسوی «discours» و لاتین «discourse-us»، به معنای گفت‌وگو، محاوره و گفتار و از واژه‌ی «discourrer /discoursum»؛ به معنای طفره رفتن، سربازکردن و تعلل ورزیدن گرفته شده است»(مک دانل، ۱۳۸۰، ص.۱۰). این واژه برای نخستین‌بار، در سال ۱۹۵۲م. توسط زلیک هریس، زبان شناس ساختارگرای آمریکایی، به‌عنوان یک اصطلاح در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان» در نشریه زبان به کار گرفته شد و گفتمان به مثابه‌ی بزرگ‌تر از جمله تعریف گردید(Harris، ۱۹۵۲، صص. ۱-۳۰).

در دهه‌ی ۸۰م. ارنستو لاکلو و شانتال موف، نظریه‌ی گفتمان را برگرفته از نظریات دوسوسور[4] در زبان‌شناسی، فوکو[5] در فلسفه، گرامشی[6] در جامعه شناسی و گفتمان انتقادیِ «ون دایک[7]، وداک[8] و فرکلاف[9]» گسترش می‌دهند. ایده‌ی[10] اصلی نظریه‌ی گفتمان از

1. Bureaucrate
2. Régime
3. La théorie de Discours
4. Ferdinand de Saussure
5. Michel Foucault
6. Antonio Gramschi
7. Van Dijk
8. Ruth Wedak
9. Fairclough
10. Idée

دید لاکلو و موف، حاکی از آن است که ساختارهای مختلف زبانی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ... بر اساس نوع مفصل‌بندی یا قرارگیریِ بُعدهای تشکیل‌دهنده‌ی هر کدام، شکل گرفته و دارای معانی تام و تمام تثبیت‌شونده نیستند.

بر این مبنا، این نوشتار در تلاش است به پرسش: نقش گفتمان تعهد از منظر ارنستو لاکلو، شانتال موف و نورمن فرکلاف، منجر به بروز چه ویژگی‌هایی در زبان بصریِ هنر نقاشی ایران در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی شده است؟ پرداخته و برای آن پاسخی درخور بیابد.

مفروضاتی که در این بحث مورد استفاده قرار گرفته به این قرار است: ۱. بحث بوروکرات‌ها در کاربردشناسیِ گفتمان تعهد، بیش‌تر تحت عنوان شبه‌گفتمان ملی‌گرایی و هویت‌گرایی در هنر، مفصل‌بندی شد و نه گفتمان تعهد در هنر؛ ۲. از اواسط دهه‌ی ۴۰، در صحنه‌ی روشن‌فکریِ ایران، دو طیف اصلی حضور داشته‌اند: روشن‌فکریِ دینی، با تعریفی نو از اسلام سیاسی، حول محور تفکرات شیعی؛ و روشن‌فکری غیردینی، به عنوان آبشخور فکری غرب‌گرایان و نیز گروه‌های مارکسیستی.[1] ۳. دلیل انتخاب هنر نقاشی در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰، اینست که نقاشی، به عنوان یک زبان بیانیِ غیر کلامی با قابلیت انتقال عقاید و بازنمایی اندیشه‌ها، در راستای هم‌گام کردن توده‌ی مردم با گفتمان سیاسی مورد نظر هنرمندانِ روشن‌فکر اسلام گرا و غیراسلام‌گرا، مورد توجه قرار گرفت. در واقع، رسانه‌ی نقاشی، به عنوان یک زبان بیانی مبارزاتیِ جدید و نوگرایانه، توسط هنرمندان روشن‌فکرِ متعلق به هر دو طیف، به رسمیت شناخته شد.

این نوشتار با بهره‌مندی از روش تحقیق تحلیل محتوایی، با جامعه‌ی آماری شش نقاشی متعلق به گونه‌ی تعهد اجتماعی: اعتصاب کارگران راه آهن در سال ۱۹۳۱م. در شمال ایران، اثر شهاب موسوی‌زاده، دهقان، اثر هوشنگ پزشک‌نیا، نفرین زمین، اثر هانیبال الخاص، کارگر، اثر نصرت‌الله مسلمیان، و کاریکاتور[2] شاه، اثر اردشیر محصص، به بررسی و پاسخ‌گویی به پرسش پژوهشی می‌پردازد. روش جمع‌آوری اطلاعات و مستندات، به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی به انجام رسیده و شیوه‌ی تجزیه‌وتحلیل نیز به روش کیفی است.

از جهت تبیین نظریه‌ی گفتمان، کاربردشناسیِ آن و توضیح تفصیلی مفاهیم و

1. Marxistes
2. Caricature

اصطلاحات کاربردی در این نظریه، کتاب «*Hegemony and socialist strategy*» (Laclau, E. & Mouffe، ۲۰۰۱)، قابل استناد و ارجاع‌دهی است. لاکلو و موف در این کتاب با استفاده از نظریات مارکسیستی، خصوصاً نظریه‌ی هژمونی[1] گرامشی، نظریه‌ی جدیدتر ساختارگرایی لوئی آلتوسر[2] و حتی نظریه‌ی پساساختارگراییِ[3] دریدا[4] و فوکو، تحلیلی جدید از جوامع سرمایه‌داری معاصر اروپا ارائه می‌کنند. در این کتاب با استفاده از نظریه‌ی گفتمان، جهت تبیین استراتژی جدید مارکسیستی، دال مرکزیِ دموکراسی[5] و لیبرالیسم[6] در برابر سرمایه‌داری معاصر اروپا مطرح می‌شود.

مقاله‌ی «نظریه‌ی گفتمان»، (هوارث، ۱۳۷۷) سعی در بررسی چگونگی شکل‌گیریِ نظریه‌ی گفتمان و ارتباط آن با سایر نظریات هم‌چون پساساختارگرایی، هرمونوتیک،[7] زبان‌شناسی، هژمونی و غیره در عالم سیاست دارد. این مقاله ازاین‌رو که به بررسی تفصیلی مفهوم نظریه‌ی گفتمان و اصطلاحات کاربردی در آن هم‌چون مفصل‌بندی، بعد، دال مرکزی و غیره می‌پردازد، برای این نوشتار مورد توجه است.

مقاله‌ی «زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان»، (جهانگیری و ریگی زاده، ۱۳۹۲)، از جمله مقالاتی است که در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. در این مقاله، برای تحلیلِ گفتمانِ انتقادی فرکلاف، سه خصوصیت اصلی مطرح شده است: رابطه‌ای، دیالکتیکی[8] و فرارشته‌ای. ایشان تحلیلِ گفتمانِ انتقادی را گونه‌ای «رابطه‌ای» از تحقیق می‌داند که تمرکزِ اصلی‌اش بر روابط اجتماعی است. به عقیده‌ی فرکلاف، روابط اجتماعی، بسیار پیچیده و لایه‌بندی‌شده است به این معنا که آن‌ها دربرگیرنده‌ی «روابطی میانِ روابط» هستند. «این چنین است که گفتمان، معنا و ساختن معنا را که زندگی اجتماعی را برمی‌سازند، در قالب «روابطی» درمی‌آورد و دیالکتیکی» (Fairclough، ۲۰۱۰، ص.۳).

1. L'Hégémonie
2. Louis Pierre Althusser
3. Post -Stracturalism
4. Jacques Derrida
5. Démocratie
6. Libéralisme
7. Herméneutique
8. Dialectique

کتاب «گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر» (مریدی، ۱۳۹۷)، پژوهشی است با رویکردی گفتمانی درباره‌ی تاریخ هنر نقاشی معاصر ایران. نویسنده در این کتاب، به بررسی نقاشی اعتراضی یا به اصطلاح، متعهد در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی می‌پردازد. مبنای نظریِ به کاررفته در این کتاب، تحلیل گفتمان لاکلو و موف است که در مقاله‌ی حاضر نیز پایه‌ی نظری تحلیل‌ها قرار گرفته است.

کتاب «ادب و هنر امروز ایران، مجموعه مقالات ۱۳۲۴- ۱۳۴۸ش.»(آل احمد، ۱۳۷۳) که تمامی نوشته‌های جلال در مورد نقد ادبیات و هنر را در بر می‌گیرد، یکی از منابع جامع در رابطه با فضای حاکم بر نقد هنر از دهه‌ی ۲۰ تا دهه‌ی ۵۰ است و از این منظر منبع مهمی در کار نقد هنریِ سه دهه تاریخ معاصر ایران است.

در کتاب «تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطیت تا کودتا)»، (لنگرودی، ۱۳۷۰)، نویسنده که خود از شاعران و منتقدان ادبی شناخته شده‌ی ایران است، با کندوکاو در صفحات مجلات و روزنامه‌های ادبی و فرهنگی- هنری از سال ۱۲۷۸ شمسی، به گردآوری نظرات منتقدان ادبی، به خصوص از دهه ی ۲۰ تا اواخر دهه‌ی۵۰ شمسی اهتمام ورزیده است. اکثر این افراد، نزدیک به حزب توده بودند که در میان ایشان می‌توان برخی نویسندگان، شعرا و مترجمان صاحب‌نام آن دوران نظیر احسان طبری، حسین تمدن، خسرو گل‌سرخی، جلال آل‌احمد و ... را نیز مشاهده نمود. متن‌های انتقادی مطرح شده در این کتاب، معمولاً در ضدیت با هنر مدرن[1] ایرانی - به دلیل عدم پیروی از سبک رسمی رئالیستی[2] مورد قبول شوروی که به بازنمایی ایده‌های انقلابی طبقه‌ی پرولتاریا[3] در هنر نقاشی می‌پرداخته- است. از این دیدگاه، این کتاب در راستای فهم جو حاکم بر نقد هنر نقاشی در ایرانِ سال‌های دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی، منبعی قابل اتکا است.

سه مرجعی که در ابتدا ذکرشان به میان آمد، به تعریف نظریه‌ی گفتمان و نیز گفتمان انتقادی می‌پردازند، بدون به کارگیری این مباحث در تحلیل شکلی و محتوایی آثار هنری به عنوان متون روایی غیرزبانی؛ و سه کتاب پایانی را می‌توان پژوهش‌هایی دانست که با محوریت دادن به تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی برون‌متنی، جریان‌های هنر نقاشی معاصر ایران را تحت کندوکاو قرار داده‌اند. وجه تمایز آن‌چه که این مقاله به طور أخص به آن

1. Modern
2. Réalist
3. Prolétariat

پرداخته، کاربردشناسیِ نیروهای مولد مفهوم تعهد در هنر نقاشی ایران در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ش، تحت لوای گفتمان به نوعی انتقادیِ تعهد است.

۱. مفاهیم اصلی در کاربردشناسیِ نظریه‌ی گفتمان

بررسی هر پدیده در ساختار اجتماع انسانی چه به لحاظ هنری، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و غیره، از طریق نظریه‌ی گفتمان دارای امکان است و گفتمان توانایی آن را دارد که قابلیت فهم و شناخت پدیده و پیامدهای ناشی از آن را فراهم کند. تعریفی که لاکلو و موف، از نظریه‌پردازان گفتمان، در مورد آن ارائه می‌دهند بدین گونه است: «کلیت ساختاردهی شده‌ای که از عمل مفصل‌بندی حاصل می‌شود گفتمان نام دارد. گفتمان‌ها از مجموعه‌ای از اصطلاحات تشکیل می‌شوند که به شیوه‌ای معنادار به هم مرتبط شده‌اند» (Laclau & Mouffe، ۲۰۰۲، ص.۱۳۹). در ادامه باید در نظر گرفت که در درون هر گفتمان هویتی، روشن‌فکران می‌توانند به تولید و بازتولید گفتمان بپردازند. در هر گفتمان جدید، نتایج، بنا بر مفصل‌بندیِ[1] خاصّه‌ی آن که بر حول دال مرکزی یا «دال برتر هسته‌ی مرکزی» (تاجیک و روزخوش، ۱۳۸۷، ص.۹۷)، شکل گرفته، قابل شناخت خواهد بود. مفصل بندی نیز هر عملی است که میان عناصر پراکنده ارتباط برقرار کند، به نحوی که هویت و معنای این عناصر در ریتم این عمل اصلاح و تعدیل شود(Laclau & Mouffe، ۲۰۰۱، ص.۱۰۵).

بدین ترتیب، در هر گفتمان، برمبنای ساختار نظام معناییِ مدنظر سازندگان و عوامل تولید کننده‌ی معنا، یک دال به عنوان دال اصلی و مرکزی برجسته شده، نشانه‌های مرتبط دیگر به عنوان مدلول، حول محور همین دال مرکزی جذب می‌شوند. «گفتمان راه‌هایی را می‌آزماید که به واسطه‌ی آن‌ها، ساخت‌های معنایی، شکل‌های خاص عمل را ممکن می‌کند»(هوارث، ۱۳۷۷). به عبارت دیگر، دال‌های احتمالی دیگر، به حاشیه رانده شده و هر گفتمان می‌کوشد تا دال مرکزی خود را نسبت به دال‌های مرکزیِ سایر گفتمان‌ها برجسته سازد و آن را حاوی معنای اصلی‌تری جلوه دهد. در هر گفتمان جدید، نیاز بر مفصل‌بندیِ خاصّه‌ی آن بر حول دالِّ مرکزی است که منجر به کش‌مکش، مجادله و بحث بر سر تعاریف در حوزه‌های مختلف می‌شود.

این روابط از دید فرکلاف، «دیالکتیکی» هستند و همین خصوصیت است که تعریف

1. Articulation

گفتمان به عنوان ابژه‌ای[1] ناهمبسته را نـاممکن مـی‌گردانـد. روابـط دیـالکتیکی، روابـط میـان ابژه‌هایی است که از یک‌دیگر متمایز بوده، اما مجزا از هم و به گونه‌ای انفکاک‌یافتـه نیسـتند. در این‌جاست که او از روابط برونیِ میان گفتمان و ابژه‌ها سخن به میان مـی‌آورد (جهـانگیری و بندرریگی‌زاده، ۱۳۹۲، ص.۶۰). در همین راستا و چنان‌چه در این نوشتار در نظر گرفته شده، ما در آن واحد با یک نظام تراگفتمانی[2] نیز مواجـه هسـتیم کـه بـه ایـن معناسـت کـه یـک گفتمـان می‌تواند در گفتمانی دیگر، نفوذی تقابلی از نوع سلبی، ایجابی، کاربردی یا حتی ایدئولوژیک[3] و ... داشته باشد و شرایط جدیدی از دریافت معنا را برای مخاطب تعریف کند. بدین ترتیب مـا شاهد جریانات مختلف که منجر به کش‌مکش، مجادله و بحث همیشگی و بی‌انتهـا، امـا نـه بی‌سرانجام، بر سر تعاریف، در حوزه‌های مختلف اجتماعی، سیاسـی، فرهنگـی، هنـری و ... هستیم. لازم به ذکر است که در این مقاله، نویسندگان، دو اصطلاح تراگفتمان و بیناگفتمان[4] را هم‌راستا و مکمل یکدیگر در نظر گرفته‌اند. بهمن نامور مطلق - پایه‌گذار اصطلاح بینامتنی - و کنگرانی در مقاله‌ی «از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی»، درباره‌ی تعریف اصطلاح بیناگفتمان چنین می‌نویسند:

> مجموعه صورت‌پردازی‌هایی که گفته، به صورت صریح، آگاهانه یا ناآگاهانـه، بـه آن‌هـا ارجـاع می‌دهد، بر آن مسلط است و از طریق آن معنا شکل مـی‌گیـرد. بیناگفتمـان، یعنـی مجموعـه‌ی گفتمانی که یا بر اساس محور در زمانی یا بر اساس محور هم‌زمانی با یکـدیگر پیونـد خـورده‌انـد (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۸۸، ص. ۸۰).

بدین ترتیب، این دو معناشناس معاصر ایرانی نیز معتقـد هسـتند کـه در نظـر گـرفتن یـک نظام گفتمانیِ تک و ثابت، مستقل از سایر گفتمان‌های پیش یـا هـم‌زمـان بـا نظـام گفتمـانی موردنظر، به منظور مداقه بر روی یک متن کلامی یا غیرکلامی (روایـی یـا غیـر روایـی) در آن نظام گفتمانی ممکن نیست.

بر اساس ابزارهای تحلیلی نظریه‌ی تحلیل گفتمـان لاکلـو و مـوف، مـوارد گفتـه شـده در قالب جدول الف، معرفی می گردد:

---

1. Objet
2. Métadiscours
3. Idéologique
4. Inter-discours

جدول الف : مفاهیم اصلی و ابزارهای تحلیلی لاکلاو و موف(مریدی، ۱۳۹۷، ص. ۳۶)

تعریف گفتمان	ابزارهای مفهومی	تعریف
گفتمان‌ها مجموعه‌ای از کدها، اشیاء و افراد هستند که پیرامون یک نقطه کانونی تثبیت شده و هویت خویش را در برابر مجموعه‌ای از دیگری‌ها به دست می‌آورند؛ معنا و مفهوم انسان از واقعیت گفتمانی است.	عنصر	نشانه‌هایی که معانی چندگانه‌ی آن‌ها هنوز تثبیت نشده است.
	مفصل بندی	هر عملی که عناصر و نشانه‌های مجزا را در ارتباط قرار می‌دهد.
	دال مرکزی	نشانه‌هایی که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند و نظام معنایی می‌یابند.
	دال شناور	نشانه‌هایی که هنوز در یک گفتمان تثبیت نشده‌اند.
	حوزه‌ی گفتمان‌گونگی	معانی دیگرِ نشانه‌ها که از گفتمان طرد شده‌اند.
	زنجیره‌ی شباهت‌ها	نشانه‌های اصلی با برجسته‌سازی شباهت‌ها، خصلت‌های متفاوت و معانی رقیب را از دست می‌دهند.
	زنجیره‌ی تفاوت‌ها	نشانه‌های اصلی به برجسته‌سازی تفاوت و تمایز با غیر و گفتمان‌های رقیب می‌پردازند.

۲. نهادهای مولد گفتمان تعهد در هنر نقاشیِ دهه‌ی ۴۰ و ۵۰

جریان‌های متعارض با رژیم پهلوی دوم، بیش از هر چیز با دو مسأله ضدیت داشت: ۱. مدرنیته‌گرایی[1] خودکامه و به دور از تشکیل نهادهای دموکراتیک لازمه که منجر به ظاهرسازی در تسلط نظام سیاسی- اجتماعی لائیک،[2] و به کنار راندن گفتمان مذهب تشیع اسلامی در کشور شد، ۲. استقلال ظاهری رژیم، اما در عمل، قرارگیری آن در زیر پرچم امپریالیسم[3] آمریکا و غرب.

روشن‌فکران حزب توده، فرهنگ سیاسی‌ای را برای نخستین‌بار به زبان فارسی تدوین کردند که عملاً مفاهیم مربوط به هویت طبقاتی، تضاد طبقاتی و پویایی طبقاتی را وارد

1. Modernité
2. Laïque
3. Impérialisme

فرهنگ سیاسی و اجتماعی ایران کرد. در دیدگاه کمونیست‌ها نسبت به هنر، هنر باید به اهداف حزب کمونیست حاکم در شوروی سابق متعهد بوده و البته این دیدگاه، در تمامی رژیم‌های تمامیت‌خواه یا توتالیتر[1] یافت می‌شود و بین ایشان مشترک است. دیدگاهِ وابستگان حزب کمونیست شوروی در ایران، طرفداران بسیار داشت؛ به عنوان نمونه، در سرمقاله‌ی شماره‌ی دوم مجله‌ی شیوه - آخرین و مهم‌ترین نشریه‌ی هنری حزب توده‌ی ایران که از اردیبهشت ماه ۱۳۳۲ به چاپ رسید - ذیل عنوان «نوجویی و نوآوری» آمده است:

> ما نمی‌توانیم و نباید در قبال مسائل فرهنگی و هنری، بی اعتنا و خونسرد باشیم. شعار «هنر برای هنر» و «هنر محض» را فراوان شنیده‌ایم و عدم صحت آن را اذعان کرده‌ایم.... ما هوادار نوییم، ولی هر مقوله‌ی بی‌بندوبارِ از هم گسیخته‌ی بدون محتوی و مهملی، نو نیست ... بهترین سرمشق برای ما، سرمشق اتحاد شوروی است. در اتحاد شوروی، نوآوری، بر اساس ملاحظه و مراعات سنت‌های مترقی گذشته و بر اساس خرد و خمیر کردن هرگونه تلقی ناسیونالیستی، استوار شده است ... در آثار ادبی و هنری جدید، اشکالِ در هم‌شکسته و نامطبوع، مضامین از هم‌گسیخته و دور از ذهن، و انتزاعات ایده‌آلیستی، فراوان دیده می‌شود. توده‌ها، به نشر این آثار اعتراض می‌کنند. ... نباید گذاشت «غربی کردن» مد شود (لنگرودی، ۱۳۷۰، صص. ۵۵۷ـ ۵۵۸).

اهالی قلم و نظریه‌پردازان ادبیِ چپ‌گرا که اکثرشان وابستگی مستقیم یا غیرمستقیم به حزب توده داشتند، از ابتدای تشکیل و اظهار وجود این حزب، تا سال ۵۷ و حتی سال‌های بعد از انقلاب اسلامی، همچنان بر این نوع گفتمانِ به اصطلاح تعهد، ولی در واقع پروپاگاندیست[2] پایدار ماندند. آن‌ها متفق‌القول، هنر مدرن و معاصر فرمالیستی[3] را برگرفته از سبک‌های غربی دانسته و به عنوان مظاهر امپریالیست غربی رد کردند و هنرمندانی که در این سبک کار می‌کردند را به دلیل خدمت به تفکر امپریالیستی و به نوعی تحمیق توده‌ها، مورد نکوهش شدید اللحن قرار می‌دادند. چنان‌چه یک اثر نقاشی اگر در سبک هنریِ رئالیسم اجتماعی قرار نمی‌گرفت، هنر خوب نبود، بلکه هنری مضر، بر اساس دکترین ژدانف[4] معرفی می‌شد.

---

1. Totalitaire
2. Propagandiste
3. Formaliste
4. Andrei Alexandrovich Zhdanov

منظور از رئالیسم سوسیالیستی، قبل از هر چیزی، شناختن زندگی است؛ برای این‌که بتوان آن را صادقانه در آثار هنری، نه به صورت مدرسی خشک، نه فقط به‌عنوان «واقعیت عینی»، بلکه به صورت واقعیتی در عین شکاف انقلابی‌اش نشان داد.» (ژدانف، ۱۳۷۵، ص. ۱۸۴)

این مفاهیم، گفتمانی تازه را در سیاست، مفصل‌بندی کرد و جنبش چپ به طور عام، در بیش‌تر برهه‌ها، از این گفتمان برای نقد و بحث درباره‌ی اصلاحات اجتماعی به صورت عمومی بهره برد. یورگنسن و فلیپس در تعریف مفصل‌بندی می‌گویند: «ما مفصل‌بندی را هرگونه عملی به شمار خواهیم آورد که رابطه‌ای را میان مؤلفه‌ها تثبیت می‌کند، به نحوی که هویت‌شان در نتیجه‌ی عمل مفصل‌بندی دست‌خوش تغییر می‌شود. آن کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی را گفتمان می‌دانیم (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹ ، ص. ۵۶).

در اینجا نقل بخشی از مصاحبه‌ی هنرمند چپ‌گرا، شهاب موسوی زاده با علی معصومی در مجله‌ی بایا (۱۳۸۳) قابل توجه است:

روشن‌فکران و هنرمندان چهل سال پیش ما، از جهانی شدن گفت‌وگو می‌کردند و کار را به جاهای باریک هم کشانده بودند و هنرمندانی را که از سرزمین خود الهام می‌گرفتند، عقب‌افتاده و پریمیتیو و ناشی می‌شناختند. این چیزی نبود جز همان که سرمایه‌داری در نهضت خود، از ابتدا نهفته دارد و غافل‌گیرکننده است. (معصومی، ۱۳۸۳، صص.۳۲_۳۳)

در سطور این گفت‌وگو که تا حدودی هنرمندان وابسته به نوع گفتمان هنر مدرن را محکوم می‌کند، جای پای گفتمان تعهد در هنر از منظر نویسندگان و نظریه‌پردازان چپ‌گرایی چون جلال آل‌احمد، احسان طبری، حسین تمدن، خسرو گل‌سرخی، بزرگ علوی، احمد شاملو و ... به خوبی پیدا است. قابل به ذکر است که نویسندگان این مقاله در طول مدت پژوهش، سندی را نیافتند که دال بر این باشد که هنرمندان فورمالیست و طرفدار مدرنیست، هنرمندان و نظریه‌پردازان گفتمان هنر بومی‌گرا و به نوعی روستایی‌گرایی روایی را چنان که موسوی‌زاده می‌پندارد، با الفاظی هم‌چون پریمیتیو[1] و ناشی و غیره تحقیر کرده باشند؛ بلکه در میان هنرمندان و کسانی که به هر دلیل گفتمان جهان‌وطنی و فرم‌گرایی در هنر مدرن و معاصر ایران را نمی‌پسندیدند، بودند افرادی که گفتمانِ هنری که به زعم ایشان در راستای اهدافِ انقلابیِ طبقه‌ی پرولتاریا نبوده را با الفاظی هم‌چون هنر بورژوازی،[2] هنر وابسته به

1. Primitive
2. Bourgeoisie

کپیتالیسم،[1] هنر در راستای تحمیق توده‌ها، هنرِ بی‌روح و هویت و غیره مورد اتهام قرار می‌دادند.

در تصویر شماره‌ی ۱، موسوی زاده در نقاشی خود، به خوبی ویژگی‌های بصری و مفاهیم کارکردیِ مدنظر این نوع گفتمان تعهد در هنر نقاشی دهه‌ی ۵۰ را به نمایش می‌گذارد. نقاشی‌ای که یک روایت واقعی را از نگاهی آرمانی به تصویر می‌کشد؛ فرم‌های فیگوراتیو[2] در راستای روایت یک رویداد تاریخی با موضوع اعتصاب و مقاومت طبقه‌ی کارگر ایرانی، در برابر ظلم و زیاده‌خواهی کارفرما که این بار بخشی از نهاد حکومت وقت (راه آهن سراسری کشور) است. در این نقاشی، جمعیتی از مردان مسلح، با مشت‌های گره کرده، پوشیده در لباس بومی کردی، با چهره‌هایی به غایت مصمم، تصویر شده‌اند. وجود شاخه‌ی درخت به صورت مورب در جلوی تصویر، اشاره به جو ناآرام ماجرا دارد. ترکیب‌بندی‌ای هم‌چون یک صحنه از فیلمی حماسی. نقاش، فضای روایی ماجرا را در محیط خارج از شهر، جنگل و یا روستا بازنمایی می‌کند؛ مردِ چوب به‌دستِ نشسته در مرکز تصویر، نمادی از مقاومت است و روشنایی پشت سرش، نمادی از صبح روشن امید. حتی با توجه به نگاه همه‌ی افراد حاضر به فرد وسط تصویر، که بدین شکل به عنوان رهبر جمع حاضر معرفی شده است، و روشنایی قرار گرفته در پشت سر این پرسوناژ[3]، می‌توان این نقاشی را برداشتی آزاد از تابلوی شام آخر داوینچی[4] نیز معرفی کرد.

1 Capitalisme
2. Figurative
3. Personnage
4. da Vinci

۱. شهاب موسوی زاده، ۱۳۵۵، اعتصاب کارگران راه آهن در سال ۱۹۳۱ در شمال ایران، رنگ روغن بر روی بوم (مریدی، ۱۳۹۷، ص.۱۳۸)

از همین سال‌ها و اوایل دهه‌ی ۴۰ است که نوعی تقابل میان اندیشه‌های مدرن و مسأله‌ی خودمداری یا بازگشت به خویشتن، تحت عنوان تعهد به جامعه و خدمت به مردم، شکل می‌گیرد. در تصویر شماره‌ی ۲، به چهره‌ی تکیده و افسرده‌ی دهقان که سراسر حاکی از نکبت‌بار بودنِ زندگیِ روزمره‌ی اوست، نگاه کنید یا در اثر شماره‌ی ۳، با این‌که نقاش، یک کشاورز را در حال کار در مزرعه به تصویر می‌کشد، اما رنج و نکبت از اندام استخوانی و تکیده‌ی کشاورز و حتی گاوهایی که زیر فشار گاوآهن در حال له شدن هستند، به خوبی نمایان است. پزشک‌نیا، نقاش این آثار، در رابطه با شیوه‌ی کار و موضوعات انتخابی‌اش می‌گوید:

> آن‌چه اصالت و پایداری در یک اثر هنری باقی می‌گذارد، فکر حقیقت‌بین و ایده‌آلی انسانی است همراه با یک تکنیک عالی هنری برای نمایش آن و در خدمت آن که به کمک هم سازنده‌ی یک اثر کامل هنری هستند. رنگ فرم و خط، هرچه عالی باشد، جز وسیله برای بیان فکر نیست؛ مانند کلمات برای بیان مطلب است (پزشک‌نیا، ۱۴۰۱).

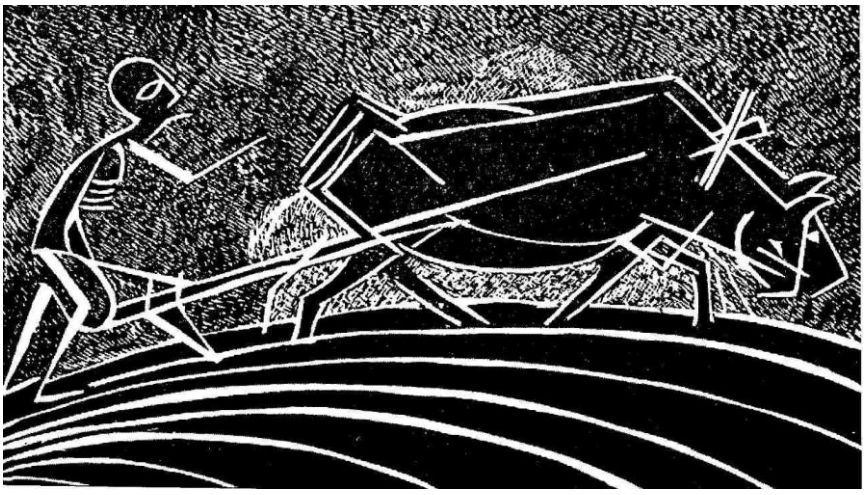
همان‌طور که مشاهده می‌شود، اعتقاد به برتریِ کلام بر تصویر، در تفکر پزشک‌نیا به خوبی هویدا است. بعدتر، در بخش ارجحیت کلام بر تصویر در گفتمان تعهد در هنر نقاشی، به این موضوع پرداخته خواهد شد.

مقابله با غربی‌گرایی در هنر و مخالفت با هنر نوگرا، تحت عنوان مخالفت با غرب و امپریالیسم و هنر در جهت تحمیق توده‌ها، مباحثی است که توسط حزب توده آغاز و در دوره‌های تاریخی بعدی توسط گفتمان‌های دیگری ادامه یافت. مرتضی گودرزی، تاریخ‌نگار و تحلیل‌گر هنر انقلاب، درباره‌ی ویژگی‌های آثار دهه‌ی ۵۰ چنین می‌گوید:

> وقتی آثار دهه‌ی ۵۰ به این سو را می‌بینیم، متوجه می‌شویم که اکثر این آثار برای توده‌ی مردم کار شده است، نه برای مخاطب خاص. بیش‌تر آثار، فیگوراتیو هستند و مردم عادی برای درک آن‌ها نیاز به جست‌وجو و تأمل ندارند. نقاشی‌ها روایت دیگری است از آن‌چه مردم در خیابان‌ها می‌دیدند. هنری است که سعی می‌کند بیش‌ترین ارتباط را با عموم مردم برقرار کند. وجه اکسپرسیونیستی در آثار نقاشان زیاد است، با نمادهایی که برای مردم عادی قابل درک باشد. این ویژگی‌ها را در کارهای همه‌ی نقاشان سال‌های انقلاب مثل هانیبال الخاص، سیروس مقدم، کاظم چلیپا، نصرت‌الله مسلمیان و... می‌بینیم (گودرزی، ۱۲/ ۳/ ۱۳۹۸).

۲. هوشنگ پزشک‌نیا، نقاشی، *دهقان یا بدون عنوان؟*، ۱۳۴۰، جوهر و آبرنگ بر روی مقوا، (عبدی، ۱۳۹۹)

۳. هوشنگ پزشک‌نیا، نقاشی، *دهقان*، دهه‌ی ۵۰، رنگ روغن، پاستل و جوهر بر روی مقوا، (ابراهیمی، ۱۴۰۱)



۳. ارجحیت کلام بر تصویر در گفتمان تعهد در هنر نقاشی

باید در نظر داشت که همگام با تشدید نزاع جهانیِ بلوک شرق و غرب و شکل گرفتن نوعی روشن‌فکریِ جهان سومی ضداستعماری، نوعی گفتمان بازگشت به خویشتنِ ضد غرب و به ویژه ضد امپریالیسم آمریکا - که در کودتای ۱۳۳۲ نیز نقش داشت - درایرانِ دهه‌ی ۴۰ شکل گرفت. گفتمان بازگشت به خویشتنِ ضد رژیم، شامل گفتمان مذهبی و چپ روشن‌فکری به طور هم‌زمان، در گفتمان سیاسی، اجتماعی و به تبع آن، فرهنگی - هنری آن زمان مطرح شد. به عنوان یکی از شاخص‌ترین نمایندگان گفتمان اصالت‌گرای مذهبی می‌توان به جلال آل‌احمد اشاره کرد که بعد از گفتمان چپ، روی به گفتمان اصالت‌گرای مذهبی آورد. آل‌احمد، در مقاله‌ی «به محصص و برای دیوار»، چنین می‌نویسد:

> نقاشی، همیشه بنده‌ی کلام بوده است یا در خدمت آسمان یا زینت درودیوارِ بزرگان یا درودیوارهای بزرگ. ... در عصر دوربین در کلام و سینما، از نقاشی سلب حیثیت شد. حتی به عنوان زینتی. سرش هوو آمد. این بود که نقاش قیام کرد ... و برای کشف استقلال خود، به دنیای پیچیده‌ی عجایب ذهنی زد و حسابی هم برد. سال‌ها صاحب‌قلمان نشستند و در تفسیر و تعبیرش آن قدر نوشتند تا قدرش را شناختند. این‌ها، همه فهمیدنی و مسلم و بسیار خوب هم. اما حضرات! می‌بینید که هنوز نان‌خورِ کلامید. ... نقاش «مدرن» معاصر، برای تفسیر و تعبیرِ کارش حتی در فرنگ، چه رسد به اینجا، محتاج این قلم هاست، ... می‌دانی که زیاد پای روضه‌ات نشسته‌ام که «مردم نمی‌خرند... و نمی‌فهمند ...و کریتیک نیست و الخ ... آن که حرفی دارد، گفتنی و یا چیزی دارد، نمودنی، با این استمدادها استغاثه نمی‌کند و با این ارضای «اسنوبیسم»، بیننده را مرعوب نمی‌کند و با این فرنگی‌مآبی درصدد تحمیقش نیست (آل احمد، ۱۳۷۳، صص. ۱۳۵۰-۱۳۵۵).

آل‌احمد همچنین به عنوان نخستین ناقد پدیده‌ی «ماشینیسم» در ایران، بر فروریختن جامعه‌ی سنتی خود به دست ماشین افسوس می‌خورد، اما او این واقعیت را نادیده می‌گیرد که همین ماشین‌های بیگانه، با کم‌کردن ساعت کار کارگران و بالابردن بازده کارشان، از زحمات جان‌کاه آنان می‌کاهد. در سراسرِ کتاب «غرب‌زدگی»، هیچ سخنی درباره‌ی عملکردهای مثبت ماشین و فن‌آوری به چشم نمی‌خورد و آن‌چه در مورد انتقاد آل‌احمد از ماشین بیش از هر چیز ناراحت‌کننده است، تقلید او از ایدگر[1] است.

1. Heidegger

وی بـــه مناســـبت، از ناسیونالیســـم[1] ایرانـــی، تحلیـــل اقتصـــادی مارکسیســـتی و اگزیستانسیالیسم[2] اروپایی مایه می‌گیرد. ولی می‌توان بر یک گـرایش مـذهبی نیرومنـد در گفتمان آل‌احمد انگشت نهاد. آل‌احمد، اسلام شیعه را عنصـری تفکیک‌ناپـذیر از هویـت ایرانی قلمداد می‌کرد. (بروجردی، ۱۳۹۲، ص. ۱۱۷)

در اینجا خالی از لطف نیست که به نگرش ژان پل سارتر، فیلسـوف معاصـر فرانسـوی کـه نظریـات پیشـرواَش در مـورد ادبیـات و هنـر بسـیار مـورد توجـه آل‌احمـد و اهـالی قلـم بـا ایدئولوژی‌های چپ گرا بود، بپردازیم. با توجه به متونی که سارتر درباره‌ی روند خلق اثر هنری در مورد کالدر،[3] هیر،[4] جاکومتی[5] بین سال‌های ۱۹۴۶ و ۱۹۷۰م. نوشته اسـت و بـا نگـاه بـه فهرست این هنرمندان، این نکته‌ی اساسی در زیبایی‌شناسـی سـارتر روشـن مـی‌گـردد: رونـد خلق اثر هنری. نقطه‌ی مشترک تمامی این هنرمندان، همان آزادی بی‌قیدوشرطی است کـه هویـت اصـلی هنـر مـدرن و پـس از آن را مـی‌سـازد. همـه‌ی ایـن هنرمنـدان، از مرزهـا و محدودیت‌های قبلی عبور می‌کنند و خود، این مرزها را گسترش می‌دهند. درواقـع، آن‌هـا بـه لطف همین آزادی بی‌قیدوشرط، همگی از پیش‌گامان هنر مدرن، پست‌مدرن و هنر معاصـر هستند. در ادامه نیز با خواندن این متون در مورد هنرمندان ذکرشده، کاملاً درمی‌یابیم کـه او به مسئله‌ی شخصیت و فردیت در راستای تهعد هنرمنـد می‌پـردازد (زابلـی‌نـژاد و شـاد قزوینـی، ۱۳۹۸، ص. ۲۸۸). سارتر در نقدهایی که با موضوعیت هنر و ادبیات می‌نویسد، همیشه به بررسی دیدگاه‌های شخصی و تعهدات اجتماعی و سیاسی هنرمنـد می‌پـردازد؛ آن‌چـه بی‌شـک ارتبـاط تنگـاتنـگ بـا روش زنـدگی و روزمرگـی او دارد و ایـن انعکـاس شخصـیتی هنرمنـد در هـر اثـر هنری‌اَش کاملاً هویدا است. بر اساس نظریه‌ی سارتر، تمامی نویسندگان و هنرمندان، خـود را به چیزی متعهد می‌دانند، اما تعهدی که کاملاً از هنر پروپاگاندا جدا است. بهترین متنی که در این رابطه می‌توان یافت، این نوشته است:

نقاشی که می‌خواهد یک تابلوی کمونیستی خلق کند، نقـاش بـدی است. در عـوض یـک نقاشـی

1. Nationalisme
2. Existentialisme
3. Alexander Calder
4. David Hare
5. Alberto Giacometti

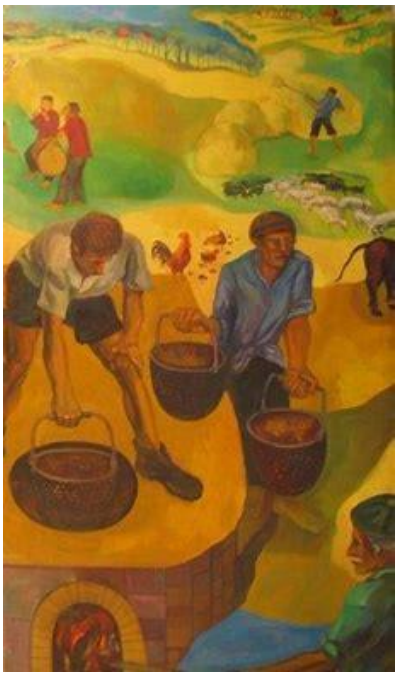
متعهد می‌تواند به وسیله‌ی یک حزب سیاسی، معنایی سیاسی پیدا کند. آن‌چه نقاش خلق کرده، به‌ذات، سیاسی نیست، اما ارزش سیاسی با توجه به محتوای متعهد آن، از بیرون به آن داده شده است(Sartre، ۱۹۸۱، ص.۲۰).

امروز ما می‌توانیم با سارتر موافق باشیم که درنظرگرفتن کاربرد سیاسی، همچون یک اثر تبلیغاتی برای یک یا مجموعه‌ای از آثار هنری کاملاً بی‌فایده و غیرمنطقی است. یک هنرمند به دلایلی که هرکدام متعلق به شخص اوست، یک شیوه‌ی تجسمی را برمی‌گزیند و از این طریق فرم‌های نمادین خلق‌شده‌ی شخصی را به نمایش می‌گذارد. بنابراین، آن‌چه که مبرهن است، این است که نه آل‌احمد و نه هیچ‌کدام از طرفداران چپ‌گرای گفتمان تعهد، به قول خودشان برگرفته از نظریات سارتر در رابطه با هنر متعهد، نظریات او راجع به هنر متعهد و یا آزادی بی‌قیدوشرط هنرمند در روند خلق اثر هنری‌اش را درک نکرده و وقعی بر آن ننهادند.

در این سال‌ها، بیش از همه در گفتمان ادبیات متعهد، ادبیاتی دهقانی جلوه می‌کند که از آل‌احمد گرفته تا ساعدی و دولت‌آبادی و... به آن پرداخته‌اند. برای بررسی تأثیر گفتمان تعهد بر هنر نقاشی و رابطه‌ی متقابل آن‌ها، می‌توان به کتاب «نفرین زمین» آل‌احمد اشاره کرد که در سال ۱۳۴۶، با نقاشی‌هایی از هانیبال الخاص، سردمدار این نوع گفتمان تعهد و مسأله‌ی خودمداری در هنرهای تجسمی در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰، در دانشکده‌ی هنرهای زیبا، انتشار یافت. نقاشی‌های هانیبال الخاص برای این کتاب، به شدت ساده و رنگ‌ها درخشان و تا حدودی خام هستند که با توجه به مهارت نقاش، مطمئناً در راستای روایت داستان بوده است (ن.ک تصویر شماره‌ی ۴). الخاص که متأثر از آل‌احمد و با پیش‌زمینه‌ی حزبی او، به شدت تحت تأثیر ادبیات روستایی است، با تأکید بر عناصر دهقانی و مردم‌شناسانه در این دوران همراه می‌شود و با بازگشت به سنتِ تام و بدون نگاه انتقادی، به نوعی، به ستایش کورکورانه‌ی بازگشت به روستا و مظاهر زندگیِ روستایی، در برابر مدرنیزه‌ی[1] شهری و عناصر زندگی شهرنشینی می‌پردازد.

1. Moderniser

۴. هانیبال الخاص، *نفرین زمین*، ۱۳۴۶، آبرنگ بر روی مقوا (عبدی، ۱۳۹۹)



از آن جا که کلام نیز در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی، در گفتمان تعهد طبقه‌بندی می‌شد و ماهیتی مبارزاتی در برابر حکومت داشت، این عدم وابستگی و محتواگرایی در نقاشی را، روشن‌فکران وابسته به گفتمان تعهد، زمینه‌ساز سوءاستفاده‌ی حکومت پهلوی دوم در جهت غیرمتعهدکردن هنر در جامعه و سوق دادن مخاطب به غربی‌گرایی و وابستگیِ فکری به غرب تلقی می‌کردند. داریوش آشوری در مقاله‌ی «نظریه‌ی غربزدگی و بحران تفکر در ایران»، گفتمان ضدیت با غرب‌زدگی در آن دوران را به خوبی توصیف می‌کند :

> از سویی بیان آن ستیزی است که مارکسیست لنینیست با غرب به عنوان دنیای امپریالیستی دارد و هم بیان آن ناسیونالیستی که در جست‌وجوی هویت و اصالت فرهنگی است و هم بیان آن گرایش دینی که به نام اسلام، با غرب و فساد فرهنگی آن مخالف و خواستار بازگشت به اصالت‌های خودی است (آشوری، ۱۳۶۸، ص. ۴۴۵).

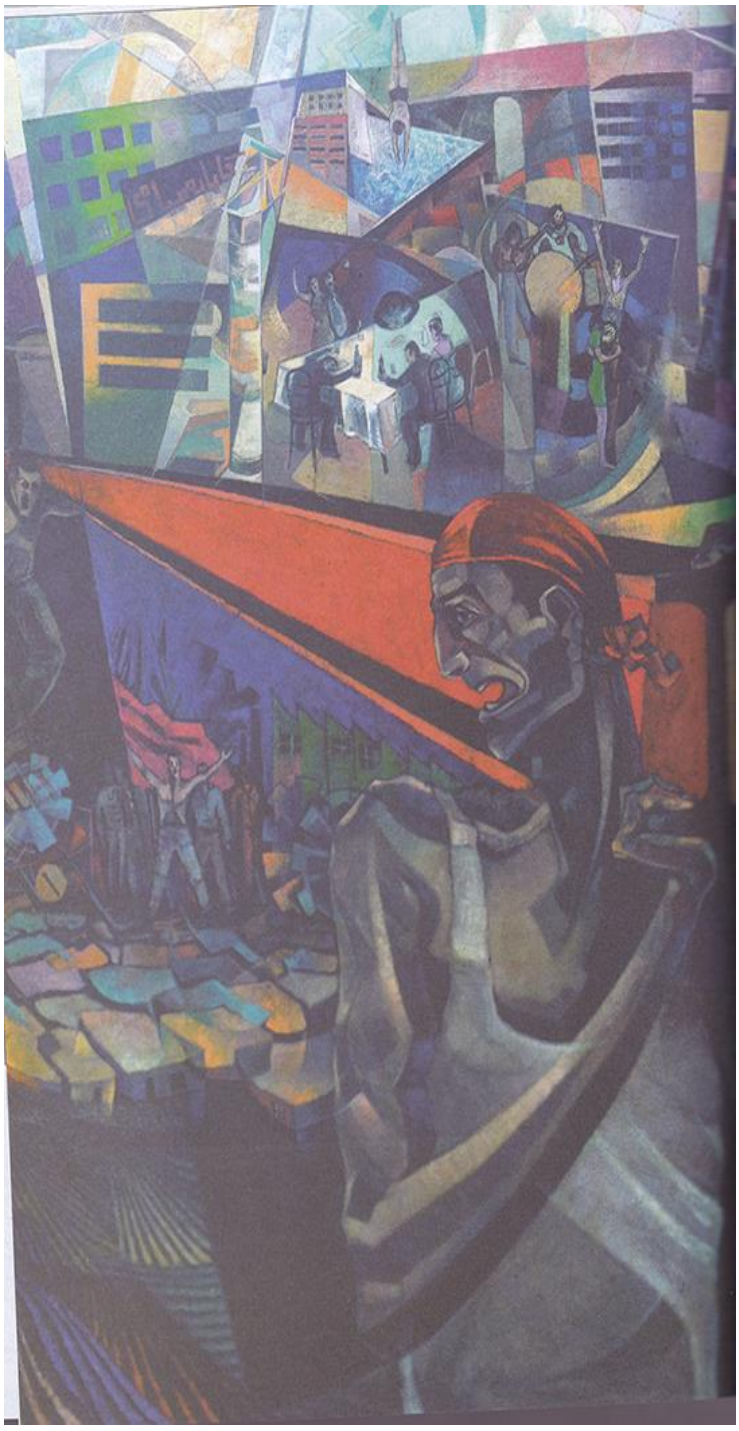
در تصویر شماره‌ی ۵، مسلمیان، با استفاده از فرم‌های ساختارگرایانه به روش ساختارگرایان روس، به سختیِ کار کارگران و تفاوت طبقاتی در جامعه‌ی آن‌روز ایران می‌پردازد. همان‌گونه که مشاهده می‌کنید، قسمت بالایی تابلو نشان‌دهنده‌ی مردمانی

بی‌دغدغه، غرق در عیش‌ونوش در کاباره‌ی[1] معروف میامی،[2] آوارشده بر روی دوش کارگرانِ در حال له شدن از بارِ طبقه‌ی بی‌خبر جامعه می‌باشد. این تابلو شاهدی است بر هم‌راستاشدن بازنماییِ ایده‌های انقلابیِ طیف چپ‌گرا، با ایده‌های طیف انقلابیِ اسلام‌گرا. استفاده از فرم‌هایی ساختارگرایانه و مدرن در این نقاشیِ انقلابی، کار نقاش را از بعضی هم‌مسلکان سنت‌گرای‌اَش که به این‌گونه موضوعات می‌پردازند، متمایز می‌کند.

دهه‌ی ۵۰ که طبق قول محمدرضاشاه، قرار بود دهه‌ی رفاه و رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ باشد، به علت توسعه‌ی ناموزون اقتصادی، منجر به اختلاف شدید طبقاتی و از طرف دیگر، سرکوب سیستماتیک[3] سیاسی و متقابلاً گسترش جنبش‌های چریکی و رادیکالِ[4] ضدِّرژیم شد. البته گرایش به مشی مسلحانه در مبارزات سیاسی، از سال ۱۳۴۸ آغاز و در پی آن جنبش‌های سیاسی و کاربردیِ گفتمان‌های روشن‌فکری اسلامی و چپ، به شدت رادیکالیزه شد و گفتمانی انقلابی با هدف براندازی رژیم محمدرضاشاه شکل گرفت. به عنوان نمونه‌ای از روشن‌فکران این دوره که متأثر از گفتمان تعهد در هنر، اثر ویژه‌ای داشته‌اند می‌توان از خسرو گل‌سرخی، شاعر، روزنامه‌نگار و به اصطلاح منتقد هنری (بدون هیچ‌گونه تحصیلات هنری) نام برد. او در ۲۹ بهمن ماه ۱۳۵۲ اعدام شد. کتاب «سیاست شعر، سیاست هنر»، در سال ۱۳۵۱ و در ابتدا در مجله‌ی نگین انتشار یافت. مجموع آراء منتشر شده‌ی او درباره‌ی هنر را می‌توان این گونه برشمرد: اذهان روشن‌فکری در نقد و تحلیل هنر و ادبیات، متوجه معیارهایی وارداتی شده است که البته با استفاده‌ی از آن‌ها در سنجش هنری که زاییده‌ی مناسبات طبقاتی و تحت سیطره‌ی امپریالیسم است، محکوم به شکست است. در نهایت باید که هنر، ایدئولوژیک و با هدف آگاهی‌بخشی توده‌ها تولید شود؛ هرچند طبق معیارهای منتقدین، لقب «هنر قالبی» نصیبش شود.

---

1. Cabaret
2. Miami
3. Systématique
4. Radical



۵. نصرت الله مسلمیان، کارگر، ۱۳۵۵، رنگ روغن بر روی بوم (مریدی، ۱۳۹۷، ص.۱۴۱)

در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی، توجه به تعهد اجتماعیِ هنر و نقد محتواگرایانه‌ی هنـر در میان روشـن‌فکـران، بـیش‌ازپـیش افـزایش می‌یابـد. بـه خصـوص در دهـه‌ی ۵۰، توجـه بـه کاریکاتور، به عنوان هنری که گواه زمانه‌ی خود است و به هجو کاستی‌ها مـی پـردازد، بسـیار شدت می‌یابد و بیان مسائل و مصائب اجتماعی و سیاسی و طبعاً بـه دنبـال آن نقـد سیاسـی زمانه، در محور توجه قرار می‌گیرد. نقدهای ستایش‌گر بـر کاریکاتورهـای اردشـیر محصـص، یکی از شاهدان این مدعاست. اشاره به چنین نمونه‌هایی نشان می‌دهد که فـارغ از درسـت و اشتباه بودن چنین نقدهایی، تا چه اندازه در نگـاه ادبیـاتی و محتـوانگر بـه هنـر نقاشـی در آن دوره، عدم شناخت تفاوت‌های هنر نقاشی و کاریکـاتور در گفتمـان تعهـد در هنـر، رایـج بـوده است. جواد مجابی در کتاب «سرآمدان هنر نو» اشاره می‌کند که در واقع اردشیر محصـص بـا آثارش، به نگاه روشـن‌فکرانـه‌ی اجتمـاعی و سیاسـی مجـال بـروز داد و خیلـی از نویسـندگان مخالف‌خوان و مبارزان سیاسـی، بـه بهانـه‌ی کاریکاتورهـای او توانسـتند نظـرات خودشـان را مطرح کنند.

> در کنار هزّالی‌ها و شوخ‌طبعی‌های بعضی از کارتونیست‌هـا، نـوعی گرافیـک فلسـفی- سیاسـی پدید آمد که در آثار «استاین برگ»، آن را به حد کمال می‌یابیم. در این نگرش تـازه، کاریکـاتور، متعهدِ خنداندن بنده و جناب‌عالی نیست. چرا که ضربه می‌زند؛ آگاه‌مان می‌کند؛ دنیا را و ذهـن را به رخ‌مـان می‌کشـد و پیـام چنـدپهلـو، امـا صـادقانه‌ی خـود را بازمی‌گـذارد (مجـابی، ۱۳۹۳، ص. ۳۸۸).

طبق تصویر شماره‌ی ۶، در کاریکاتور شاه، محصص، بدون هیچ‌گونه ایهام و زیاده‌گـویی، به اصل مطلب می‌پردازد و دقیقاً تاج محمدرضاشاه به وسیله‌ی دستی که نشان‌دهنده‌ی عدم استقلال و بازی‌چه بودن اوست، بر سر موشی که منظور همان شاه ایران یا همـان‌طور کـه او خود را می‌خواند؛ شاهنشاه آریامهر، می‌گذارد. کاریکاتوری سـاده‌فهـم بـرای اکثریـت جامعـه، حتی طبقات پایین دست. این ویژگیِ ساده‌فهمی و مستقیم بودنِ کارهـای محصـص، همـان چیزی بود که فضای روشن‌فکری آن دوران، از گفتمان تعهد در هنر و هنرمند متعهـد انتظـار داشت. شرایط دریافت هنر نقاشی به وسـیله‌ی مخاطـب عامـه را پریسـا شـاد قزوینـی چنـین تحلیل می‌کند:

> اصولاً مردم عادت داشتند به تصاویری توجه کنند و از آن لذت ببرند که بیان مسـتقیم دارد و بـه طبیعت‌پردازی یا واقع‌گرایی می پردازد؛ ... جامعه‌ی ایرانی نمـی‌توانسـت گـرایش‌هـای نقاشـان جوان خود را به جریان‌های مدرن درک کند و بپذیرد. در نتیجه، نه فقط مردم، بلکه منتقدان نیز

با جریان‌ها و اهداف برگزاری این نمایشگاه‌ها و نظریات داوران آن به تندی رفتار کردند (شاد قزوینی، ۱۳۹۰، ص. ۲۷).

در دهه‌ی۵۰، با رادیکال شدن هرچه بیش‌تر فضای مبارزاتی و قطبی‌تر شدن گفتمان تعهد و مسأله‌ی خودمداری در عالم ادبیات و هنر، گفتمان تعهد در هنر نقاشی که تا بدین‌جا به آن اشاره شد، به فضای دانشگاهی نیز راه یافت. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، این گفتمان که به‌ویژه توسط هانیبال الخاص، در دانشکده‌ی هنرهای زیبا رهبری می‌شد، با توجه به مؤلفه‌های تقریباً مشترک درون گفتمان، طرف‌دارانی از هر دو طیف جنبش‌های چپ و مذهبی از میان دانشجویان یافت. اگرچه پس از انقلاب اسلامی و بر اساس معادلات جدید قدرت، این هم‌گامی دیگر هویدا نشد.

اردشیر محصص، شاه، کاریکاتور، دهه ی ۵۰، خودنویس بر روی کاغذ، (وب سایت ایران کارتو، ۱۳۹۹)

چنان‌که پیش‌تر اشاره شد، از دهه‌ی ۴۰، در کاربردشناسی گفتمان تعهد و مسأله‌ی خودمداری در هنر نقاشی، مخالفت با حکومت و غرب‌ستیزی، به یک اندازه اهمیت یافت. ایشان قواعد هنر مدرن غربی را به خاطر همان وجه غرب‌ستیزی قبول نداشته و بنابراین به هنری غیرروایی و غیرمضمون‌گرا نیز باور نداشتند؛ برای مثال از نقطه‌نظر ایشان، ارائه و پرداختن صرف بصری به وجه بصریِ خط و آن را به صورت بی‌معنا و مفهوم درآوردن، در حالی‌که در تاریخچه‌ی سنت ادبی ما، محمل عظیم معانی و مفاهیم بوده، به دور از تصور است. پس ایشان حاضر به پذیرش گفتمان جهان‌وطنی در هنر نقاشی نبوده و در مقابل، گفتمان خودمداری در هنر نقاشی را مطرح کردند. ایشان به ضدیت با گفتمان هنر معاصر برآمدند که در آن فرم[1] و به تبع آن تصویر، بر کلام غلبه دارد. در حالی‌که در گفتمان هنرهای

1. La forme

سنتی، این کلام است که بر تصویر ارجحیت دارد و از آن‌جا که هر دو قشر روشن‌فکران مذهبی و چپ، مبارزه و آگاهی‌بخشی را از راه خط، کلام و ادبیات می‌دانستند، این‌گونه تصویرگرایی را درجهت تحمیق اذهان عمومی، سوءاستفاده‌ی رژیم پهلوی دوم و به تبع آن استثمار امپریالیسم غربی می‌دانستند.

جدول (ب)؛ ویژگی‌های سبکی و بصری نقاشی‌های دو طیف چپ‌گرا و اسلام‌گرای انقلابی در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰

سبک هنری	فرم ها	محوریت موضوعی
رئالیسم اجتماعی یا اکسپرسیونیسم و یا هر دو به صورت توأمان	فیگوراتیوِ واقع‌گرا و یا ساختارگرا (عدم وجود فرم های انتزاعی)	خودمدار، آرمان‌گرایانه، نمادگرایانه (بر اساس اسلام شیعه، نمادهای ملی، تاریخی و حتی قومیتی) و روایی

جدول (ج) کاربردشناسیِ گفتمان تعهد در نقد و نظریه‌پردازی پیرامون نقاشیِ این دو دهه

نیروهای مولدِ گفتمان	روشن‌فکران بومی‌گرای متعارض با رژیم پهلوی
دال مرکزی	هنر نقاشی بومی‌گرای فیگوراتیو و محتوامحور با مفصل‌بندی مضامین بیان‌گرانه‌ی خلقی ضدرژیم و امپریالیسم
دال شناور	توجه به مضامین و عناصر مذهبی اصلی و چپ رادیکال در هنر نقاشی
حوزه‌ی گفتمان‌گونگی (نشانه‌های طردشده)	نقاشی مدرن فورمالیستی
زنجیره‌ی تفاوت‌ها یا ضدیت‌ها	نفی مدرنیسم، نفی فرمالیسم، نفی انتزاع
زنجیره‌ی شباهت‌ها	تلقی وام‌داری هنر به ادبیات، اعلام خودمداریِ هنر در امر تعهد روستاگرایی و اهمیت به جلوه‌های زندگی دهقانی

نتیجه‌گیری

هدف از این پژوهش، پاسخ به این پرسش بود: نقش گفتمان تعهد از منظر ارنستو لاکلو، شانتال موف و نورمن فرکلاف، منجر به بروز چه ویژگی‌هایی در زبان بصریِ هنر نقاشی ایران در دو دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ شمسی شده است؟ که سعی شد در خلال این نوشتار بدان پاسخ داده شود. در طول مقاله به اثبات رسید که اصطلاحاتی مانند هنر متعهد و مسأله‌ی خودمداری در هنر نقاشی، از ناحیه‌ی نیروهای سیاسی چپ‌گرا و اسلام‌گرا، از دهه‌ی ۴۰ در کشور رواج یافت و به تدریج میان سایر نیروهای مخالف سیاسی نفوذ کرد. مخالفت و ضدیت روشن‌فکران با دولت بر سر سانسور[1] و اختناقی بود که حق آزادی بیان و آزادی عقیده را از آنان می‌گرفت. رژیم که درها را به روی هرگونه فعالیت جهت‌دار اجتماعی و سیاسی بسته بود، تا مدتی عرصه‌ی ادبیات و رسانه‌های مربوط را تا حدی آزاد گذاشت تا جوانان، روشنفکران ادبی، فرهنگی و سیاسی را مشغول و از سیاست دور کند. غافل از این‌که عرصه‌هایی که رژیم به چشم تفنن و تفریح به آن‌ها نگاه کرده بود، خود عرصه‌ای را برای اپوزیسیون[2] فراهم آورد که توانست از طریق آن، انتقاد هرچند دوپهلو و تلویحیِ خود را تبدیل به سلاحی اجتماعی و کوبنده کند.

پس از دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، به خصوص ادبیات و کلام تبدیل به ابزار مخالفت سیاسی شد. کم‌کم وظیفه و هدف اصلی، از رشد و ترقی در مسیر اعتلا، به مبارزه با رژیم و امپریالیسم تغییر جهت داد و هنر نقاشی نیز در این گفتمان تعهد، در برابر نظام تحت سلطه‌ی امپریالیسم قرار گرفت. در این راستا و به واسطه‌ی ارجحیت ادبیات برای توده‌ها، تلقی وامداریِ هنر نقاشی از ادبیات هرچه‌بیش‌تر شدت یافت. این جهت‌گیری سبب شد که شکافی عظیم میان دو جبهه در هنر نقاشی و ادبیات شکل بگیرد؛ بسیاری از هنرمندان، شاعران، مترجمان و نویسندگان به هواداری از «هنر و ادبیات متعهد» و «هنر در خدمت خلق» برخاستند.

- شاخصه های اصلی نقاشی متعهد و خودمدار را این چنین می‌توان فهرست‌بندی کرد:
- معمولاً فیگوراتیو؛
- جدا دیدن صورت و معنی و یا فرم و محتوا؛
- رد نوجوییِ فرمالیستی؛

1. Censure
2. Opposition

- روایت‌گرا؛
- دید صرفاً محتوانگر؛
- ساده‌فهم برای توده‌ی مردم؛
- سخن‌گوی طبقه‌ی فرودست جامعه؛
- تهییج مردم برای قطع دست رژیم فاسد و امپریالیسم خصوصاً آمریکا از ثروت‌های عمومی کشور؛
- در حوزه‌ی طردشدگی و گفتمان‌گونگی قراردادن هنر معاصر فورمالیستی.

در مقابل، اکثریت هنرمندان مدرن و معاصر ایران (هنرمندان نوگرا) چنین شاخصه‌های هنری‌ای را به منصه‌ی ظهور رساندند:

- عدم اعتقاد به گفتمان تعهد و مسئله‌ی خودمداری در هنر؛
- هم‌زاد و یکی دانستن صورت و معنی و عدم ارزیابی جداگانه؛
- ارزشمند دانستن نوجوییِ فرمالیستی؛
- در حوزه‌ی طردشدگی و گفتمان‌گونگی قرار گرفتن از طرف طرفداران نقاشی متعهد و خودمدار در راستای مبارزه بر علیه امپریالیسم و رژیم.

در طول نوشتار، به تفصیل شرح داده شد که تعهدگرایی در آگاهی دادن به توده‌ها، ظلم‌ستیزی، عدالت‌خواهی، اسلام‌خواهی، بازگشت به خویشتن، خودمداری، روایت‌گری، بومی‌گرایی و ... با دال مرکزیِ خلق‌گرایی، همگی متعارض با رژیم پهلوی، سبب‌ساز شکل‌گیری گفتمان تعهد در نقد و نظریه‌پردازی هنرنقاشی این دو دهه شد. (رجوع شود به جداول الف وب و ج)

منابع

آل احمد، ج. (۱۳۷۳). *ادب و هنر امروز ایران، مجموعه مقالات ۱۳۲۴-۱۳۴۸*. ش. آل احمد (به کوشش). تهران: نشر میترا و همکلاسی.

آشوری، د. (۱۳۶۸). نظریهٔ غرب‌زدگی و بحران تفکر در ایران. *ایران‌نامه*. شماره۲۷، ص.۴۵۴ –۴۶.

بروجردی، م. (۱۳۷۸). *روشنفکران ایرانی و غرب*. ج. شیرازی (مترجم). تهران: نشر فروزان روز.

ابراهیمی، پ. (۴/۲/۱۴۰۱). نگاهی به زندگی حرفه‌ای و کاری هوشنگ پزشک‌نیا. *هنر امروز*، قابل دسترس در: yun.ir/hszk8e

تاجیک، م.؛ روزخوش، م. (۱۳۸۷). بررسی نهمین دوره انتخابات ریاست جمهوری ایران از منظر تحلیل گفتمان. *زبان و ادبیات فارسی*، ۱۶(۶۱)، ص. ۸۳ – ۱۲۶.

جهانگیری، جهانگیر؛ بندر ریگی زاده، علی (۱۳۹۲). زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکردِ «انتقادیِ» نورمن فرکلاف به تحلیلِ گفتمان. *پژوهش سیاست نظری*، ۱۴، ص ۵۷-۸۲.

زابلی‌نژاد، هدا.؛ شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۸). *مقایسه تطبیقی خوانش هنر متعهد و هنر پروپاگاندا (مطالعه موردی ویدئو-چیدمان به یاد بیاور باربارا و سرکش)*. در: مجموعه مقالات ششمین همایش ملی انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران با رویکرد مبانی نظری هنر متعهد در ایران معاصر. ه. زابلی‌نژاد (به کوشش). تهران: مهرنوروز، ص. ۲۸۸-۳۱۰.

ژدانف، آ. (۱۳۷۵). سخنرانی آندره ئی ژدانف در نخستین کنگره نویسندگان شوروی. س.ر. حسینی (مترجم). *کلک*، شماره ۷۶، ص. ۱۷۹- ۱۸۶.

شاد قزوینی، پ. (۱۳۹۰). بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷). *جلوه هنر*، شماره۵، ص.۲۳-۳۲.

گودرزی، م. (۱۲/۳/۱۳۹۸). ایوب؛ نقاش فراموش شده خانواده امدادیان. *همشهری آنلاین*، قابل دسترس در: yun.ir/lm1lfb

مک دانل، د. (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ح.ع. نوذری (مترجم). تهران : فرهنگ گفتمان.

ابراهیمی، پ. (۱۴۰۱). *بیوگرافی هوشنگ پزشک‌نیا (۱۲۹۶ – ۱۳۵۱)*. قابل دسترس در: yun.ir/w6gmb7

عبدی، ف. (۱۳۹۹). *نفت در آیینه هنرهای تجسمی معاصر ایران تا پیش از انقلاب ۵۷*. قابل دسترس در: https://meidaan.com/archive/71233

مجابی، ج. (۱۳۹۳). *سرآمدان هنر نو*. تهران: به‌نگار.

مریدی، م. (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*. تهران: دانشگاه هنر و آبان.

معصومی، ع. (۱۳۸۳). هفت پرسش و هفت پاسخ با شهاب موسوی‌زاده. *بایا*، ۱۰(۳)، ص.۲۶-۴۵.

ناتل خانلری، پ. هنر و اجتماع، در کتاب ش. لنگرودی (۱۳۷۰). تاریخ تحلیلی شعر نو (از مشروطیت تا کودتا). (ج.۱). تهران: نشر مرکز.

نامور مطلق، ب.؛ کنگرانی، م. (۱۳۸۸). از تحلیل بینامتنی تا تحلیل بیناگفتمانی. *پژوهشنامه فرهنگستان*

هنر، شماره۱۲، ص. ۷۳ـ۹۴.
هوارث، د. (*۱۳۷۷*). نظریه گفتمان. س. ع. سلطانی (مترجم). *علوم سیاسی*، شماره ۲، ص ۱۵۶–۱۸۳.
یورگنسن، م.؛ فیلیپس، ل. (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ه. جلیلی (مترجم). تهران: نشر نی. تشـبیه شاه به موش در طرحی از اردشیر محصص. *ایران کارتو*، ۱۳۹۹. قابل دسترس در: yun.ir/3ugvjc
Fairclough, N. (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
Harris, Z. (1952). Discourse Analysis. *Language*, No.28, p.1-30.
Laclau, E. & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Stratrgy*. London:Verso.
Laclau, E. & Mouffe, C. (2002). *Recasting Marxisme in James martin: Antonio Gramsci,critical Assessment of leading Political philosophers*. London: Routledge.
Sartre, J.-P. (1981). Penser l'art, Sartre et les arts: Entretien avec Michel Sicard. *Obliques*, 24-25, p. 54-70.

References:

Abdi, F. (2020). Oil in the mirror of the contemporary visual arts of Iran before the 1979 revolution. Accessible at: https://meidaan.com/archive/71233.

Al-e Ahmad, J. (1994). Literature and art of today's Iran, collection of essays 1945-1969. Tehran : Mitra and Hamkelasi Publications.

Ashouri, D. (1998). Theory of Westernization and the crisis of thinking in Iran. Iran-nama, 27, 454-460.

Borujerdi, M. (1999). Iranian intellectualism and the West. J. Shirazi (tr.). Tehran: Foruzan Ruz Publication.

Ebrahimi, P. (2022). A look at Houshang Pezeshknia's career and work. Accessible at yun.ir/hszk8e.

Ebrahimi, P. (2022). Biography of Houshang Pezeshknia (1917-1972). Accessible at yun.ir/w6gmb7.

Fairclough, N. (2010). Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language. London: Longman.

Goodarzi, M. (2019). Ayyoub, the forgotten painter of the Emdadian family. Hamshahri Online. Accessible at yun.ir/lm1lfb.

Harris, Z. (1952). Discourse Analysis. Language, 28, 1-30.

Howarth, D. (1998). Theory of discourse. S.A. Soltani (tr.). Political sciences, 2, 156-183.

Jahangiri, J.; Bandar Rigizadeh, A. (2013). Language, power, and ideology in Norman Fairclough's critical approach to discourse analysis. Research on theoretical politics, 14, 57-82.

Jorgensen, M; Philips, L. (2010). Theory and method in discourse analysis. H. Jalili (tr.). Tehran: Ney Publication.

Laclau, E. & Mouffe, C. (2002). Recasting Marxism in James martin: Antonio Gramsci, critical Assessment of leading Political philosophers. London: Routledge.

Laclau, E. & Mouffe, C. (2001). Hegemony and Socialist Stratrgy. London:Verso.

Masoumi, A. (2004). Seven questions and seven replies with Shahab

Mousavizaden. Baya 10(3), 26-45.
McDonnel, D. (2001). An introduction to discourse theories. H.A. Nozari (tr.). Tehran: Farhang Gofteman.
Mohasses, A. 2020. Assimilation of the king to a mouse in a portrait by Ardeshir Mohasses. Iran cartoon. Accessible at yun.ir/3ugvjc.
Mojabi, J. (2014). Prominent figures of the new art. Tehran: Behnegar.
Moridi, M. (2018). Cultural discourses and artistic movements of Iran: an inquiry into the sociology of contemporary Iranian painting. Tehran: University of Art and Aban.
Namvar Motlagh, B; Kangarani, M. (2009). From intertextuality to interdiscursivity. Research letter of the Academy of Art, 12, 73-94.
Natel Khanlari, P. (1991). Art and society. In Sh. Langroodi, Analytic history of new poetry (from the Constitutional Movement to the coup d'état). Tehran: Markaz Publication.
Sartre, J.-P. (1981). Penser l'art, Sartre et les arts: Entretien avec Michel Sicard. Obliques, 24-25, 54-70.
Shad Qazvini, P. (2011). The study of the innovative aspect of contemporary Iranian painting (19601-1978). Jilvi-yi hunar, 5, 23-32.
Tajik, M. & Rouzkhosh, M. (2008). A study of the ninth presidential elections in the Islamic Republic of Iran from the perspective of discourse analysis. Persian language and literature, 16(61), 83-126.
Zabolinezhad, H. & Shad Qazvini, P. (2019). A comparative study of the reading of committed art and propaganda art (the case study of two video arrangements: remember, Barbara and rebellion). In Proceedings of the Sixth National Conference of the Scientific Association of Iran's Visual Arts with the approach of the theoretical foundations of the committed art in contemporary Iran, 288-310. H. Zabolinezhad (ed.). Tehran: Mehr Noruz.
Zhdanov, A. (1996). Speech at the first congress of Soviet writers. S.R. Hosseini (tr.). Kelk, 76, 179-186.