تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷\۷\۱۸ ـ تاریخ چاپ مقاله: بهار ۱۴۰۲ doi: 10.30480

مقایسه گرایش‌های اکسپرسیونیستی و رئالیستی در بازنمایی مردم در نقاشی انقلاب[۱] ۱۳۵۷

محمدرضا ربیعی پورسلیمی[۲] ـ کامران افشار مهاجر[۳]

چکیده

بازنماییِ مردم در نقاشی انقلاب ۵۷ ایران نقشی اساسی داشت. هنرمندانی چون نصرت‌الله مسلمیان، سیروس مقدم، ایوب امدادیان، حسین خسروجردی، ثمیلا امیرابراهیمی، پرویز جبیب‌پور، شهاب موسوی‌زاده و محمدعلی ترقی‌جاه از جمله مهم‌ترین کسانی بودند که در دوره‌ای از فعالیت هنری خود، آثاری در این زمینه آفریدند. علی‌رغم اینکه دوره خلق چنین هنری کوتاه بود اما اهمیت آن به‌عنوان یکی از جدی‌ترین اشکال هنر سیاسی در تاریخ هنر معاصر ایران غیرقابل چشم‌پوشی است. مسئله این پژوهش بررسی تفاوت دو روایت خاصی است که عده‌ای از هنرمندان این دوره، از انقلاب و مردم انقلابی آن دوره ساختند. هدف این مقاله این است که مفروضات سیاسیِ هنر اکسپرسیونیستی و هنر رئالیستی در دوران انقلاب و نتایج به‌بارآمده از این دو رویکرد را مورد بررسی قرار دهد.

روش تحقیق این مقاله از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی- تحلیلی است و روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی است. مهم‌ترین آثار اکسپرسیونیستی و رئالیستی هنر انقلاب برای انجام این مقاله بررسی و شماری از آن‌ها برای ارائه در این متن انتخاب شده‌اند. با بازخوانی مناقشات مطرح میان منتقدان آلمانی (لوکاچ، بلوخ و برشت) در فاصله میان دو جنگ جهانی درباره نسبت اکسپرسیونیسم و رئالیسم در هنر آلمان، تلاش شده است تا تحلیلی از نقاشی اکسپرسیونیستی و نقاشی رئالیستی در انقلاب ایران ارائه شود. هنر اکسپرسیونیستی را از یک سو به‌سبب نمایش مردمِ انقلابی همچون توده‌ای انسانیت زدوده و منفعل، به‌تمامی محکوم کرده‌اند و از طرف دیگر نگاه‌هایی وجود دارند که وحشت و خشونت موجود در این آثار را برآمده از واقعیتی اجتماعی و واجد حقایقی از متن جامعه معاصر می‌دانند. از آن‌سو، مدافعان هنر رئالیستی مدعی هستند که این گرایش می‌تواند میان نمایش ستمِ انسانیت‌زدا و عاملیت ستمدیدگان تعادل ایجاد کند. نتایج حاصل از این پژوهش آشکار کرده است که اگرچه نقاشی اکسپرسیونیستی در زمان وقوع انقلاب، افشاگر و روایت‌کننده ستم‌های فراوانی بود که در آن دوره بر مردم اعمال می‌شد اما در عین حال با صورت‌بندی خاصی که از مردم به‌مثابه توده‌ای انسانیت‌زدوده ارائه داد، عاملیت و توانایی این توده‌ها را برای دردست‌گرفتن سرنوشت خود انکار کرد و در هدفش که به صحنه آوردن مردمی رهایی‌یافته بود، شکست خورد. نقاشی رئالیستی اما موفق شد با حفظ عاملیت و انسانیتِ توده‌ها، پیروزی مردمِ مورد بازنمایی‌اش در انقلاب را نیز به صحنه بیاورد.

واژگان کلیدی: نقاشی انقلابی، انقلاب ۵۷، هنر سیاسی، اکسپرسیونیسم، رئالیسم.

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری محمدرضا ربیعی پورسلیمی با راهنمایی دکتر کامران افشار مهاجر با عنوان «بررسی چگونگی بازنمایی مفهوم مردم در نقاشی اجتماعی- سیاسی ایران در فاصله سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۰» در دانشگاه هنر ایران (دانشگاه هنر) است.

۲. محمدرضا ربیعی پورسلیمی، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر ایران (دانشگاه هنر) (نویسنده مسئول)، ایمیل: com.gmail@rezarabiee۶۶

۳. کامران افشار مهاجر، دانشیار گروه ارتباط تصویری دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر ایران (دانشگاه هنر)، ایمیل : afshar@art.ac.ir

مقدمه

رابطه هنر و سیاست، حتی بدون اینکه به هنر دوره‌ای خاص و جدال‌های انضمامیِ آن بپردازیم، به‌تنهایی می‌تواند مناقشات بسیاری برانگیزد. از یونان باستان و بررسی‌های افلاطون درباره رابطه هنر، جامعه و سیاست تا مباحث امروزی و سیاسی خواندن هنر در ناب‌ترین شکلش و استتیک دانستن سیاست در سرراست‌ترین عملکرد روزمره‌اش، مباحثات گسترده‌ای درباره هنر و سیاست مطرح بوده است. اما هنر سیاسی به‌معنای هنری که مشخصاً مسائل سیاسی روز را هدف می‌گیرد، عمر چندان طولانی‌ای ندارد و محصول جامعه مدرن است. هنر سیاسی با ورود مردم به عرصه سیاست به وجود آمد و موضوع اصلی آن نیز همین مردم بود. به‌واقع تاریخ هنر سیاسی را می‌توان به‌واسطه تجلی‌های متفاوت و متغیر مردم در آن، در زمان‌ها و مکان‌های مختلف از ابتدا تا انتها خواند. این تجلی‌های متفاوت علاوه بر ارزش هنری‌شان می‌توانند به‌مثابه متنی برای خوانش ایده‌های سیاسی و اجتماعی و حتی محلی برای بروز مجادلات عقیدتی نیز باشند. ازاین‌رو و بر این اساس که ایده‌های سیاسی در هنرِ سیاسی تجلی پیدا می‌کنند، آثار هنری-سیاسی یک دوره می‌توانند به‌مثابه یکی از نمودهای اندیشه‌های سیاسی مورد بررسی قرار بگیرند و بروزی از تضادهای موجود در سطحی به‌غیر از تفاوت‌های ذوقی باشند.

هدفِ این مقاله دقیقاً در چنین زمینه‌ای می‌گنجد. تجلی‌های متفاوت مردم در نقاشی در زمانِ شکل‌گیری و وقوع انقلاب ۱۳۵۷ در ایران چگونه بود و چنین نمودهایی چه تبعاتی می‌توانست داشته باشد؟ این مقاله قصد بررسی تفاوت دو رویکرد مهم (که در این مقاله با عناوین اکسپرسیونیستی و رئالیستی خوانده می‌شوند) در بازنمایی مردم در نقاشی دوران انقلاب را دارد. بررسی این دو رویکرد به‌معنای عدم وجود رویکردهای دیگر به مردم در نقاشی انقلاب نیست. برای نمونه رویکرد مهم دیگری به مردم وجود داشت که سویه پررنگ حزبی داشت و از نمادهای آشکاری چون داس و چکش استفاده می‌کرد و توسط هنرمندان مهمی چون هانیبال الخاص، نیلوفر قادری‌نژاد و بهرام دبیری نمایندگی می‌شد و در این مقاله به آن پرداخته نشده است.

دو گرایش مورد بررسی در این مقاله بر اساس ویژگی‌های سبکی آشکارشان از یکدیگر متمایز شده‌اند. در اینجا از لفظ اکسپرسیونیسم برای اشاره به آثاری استفاده می‌شود که مشخصه‌شان دفرماسیون شدید فیگورها، غلبه فضای تیره و تار و خشونت و آشفتگی آگاهانه در فرم و محتوایشان است و توسط هنرمندانی چون نصرت‌الله مسلمیان، سیروس مقدم، ایوب امدادیان و حسین خسروجردی نمایندگی می‌شوند، و اصطلاح رئالیسم برای اشاره به آن دسته آثاری است که رویکردی واقع‌نما و مستند به اشخاص و رخدادها دارند و توسط هنرمندانی چون ثمیلا امیرابراهیمی، پرویز جبیب‌پور، شهاب موسوی‌زاده و محمدعلی ترقی‌جاه نمایندگی شده‌اند.

پرسش این نوشته درباره بازنمایی مردم در نقاشی انقلاب مشخصاً این است که مردم در آثار اکسپرسیونیستی- انقلابی‌ای چون «فریاد» اثر حسین خسروجردی (تصویر ۱) یا «از تولد تا تولد» منسوب به سیروس مقدم (تصویر ۲) چگونه مردمی هستند و این نوع بازنمایی از مردم چه معانی و تبعاتِ متفاوتی از بازنماییِ رئالیستی مردمی که در تصاویری چون «تظاهرات» اثر محمدعلی ترقی‌جاه (تصویر ۳) یا «پیروزی» اثر ثمیلا امیرابراهیمی (تصویر ۴) دیده می‌شوند، دارند. این دو گرایش در دوره پیش از انقلاب و دوره بلافصل بعد از انقلاب با یکدیگر مقایسه می‌شوند و بازنمایی هرکدام از این دو گرایش از مردم، در دوران پیش از پیروزی و پس از پیروزی انقلاب تا آغاز دهه ۶۰ و ورود به دورانی متفاوت در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. بر این اساس، منظور از نقاشی انقلاب در این مقاله، هنر دوران مبارزه در اوایل و اواسط دهه ۵۰، و سپس مواجهه این هنر با وقوع انقلاب تا حدود دو سال پس از پیروزی انقلاب است. هر دوی این گرایش‌ها به موضوعات مشابهی می‌پرداختند و در عین حال دو نوع تصویر بسیار متفاوت از سوژه‌های خود تولید کرده‌اند. پرسش این است که آیا تفاوت در سبک بازنماییِ مردم و وقایع، شامل فرض‌ها و ایده‌هایی درباره چیستی مردم و مبارزه نیز هست یا این تفاوت‌های سبکی صرفاً نمودهایی از اختلافات سلیقه‌ای و ذوقی هستند؟

تصویر ۱- فریاد، حسین خسروجردی، ۱۳۵۸، ۱۰۰×۷۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: مجموعه آثار حسین خسروجردی (۱۳۹۰)

تصویر ۲- از تولد تا تولد، منسوب به سیروس مقدم، ۱۳۵۷، ۴۸۰×۱۸۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

فرضیه این پژوهش این است که شکلِ نمایش و حضور مردم در هنرِ نقاشی، هم‌زمان با نمایان‌کردنِ ظلم و مظلومین، واجد پیش‌فرض‌های سیاسی‌ای است که علاوه بر مرئی‌کردن مردم مظلوم، نوع مبارزه و آینده آن نوعِ خاصِ از مردمی که بازنمایی می‌کند را نیز آشکار می‌کند. این بازنمایی‌های مختلف نه‌تنها فهم‌های مختلفی از مردم را برمی‌سازند، بلکه حدود خود را برای بازنمایی وقایع آینده نیز تعیین می‌کنند و امکاناتشان را برای مفصل‌شدن با گفتمان‌های خارج از خود نیز شکل می‌دهند. بر این اساس بررسی می‌شود که هرکدام از این دو جریان چگونه مردمی را برمی‌سازند و چه مرزهایی برای این مردم و توانایی عملِ سیاسی آن‌ها تعیین می‌کنند.

تصویر ۳ (راست) – تظاهرات، محمدعلی ترقی‌جاه، ۱۳۵۸، ؟، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: خیال شرقی (۱۳۸۸)
تصویر ۴ (چپ) - پیروزی، ثمیلا امیرابراهیمی، ۱۳۵۷، ؟ ، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

پیشینه تحقیق

بررسیِ نسبت سیاست و نقاشی انقلابی در ایران، حوزه جوان و روبه‌رشدی است. یکی از این پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد سارا آل‌علی (۱۳۹۱) با عنوان بررسی تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی- اجتماعی در دوره انقلاب اسلامی و دوره پساانقلاب در ایران سال‌های ۱۳۵۶– ۱۳۶۸، است که تلاش می‌کند تحول گفتمانیِ نقاشی معترض انقلاب در اواخر دهه ۵۰ به نقاشیِ مدافع وضع موجود در دهه ۶۰ را بررسی کند. آل‌علی با استفاده از تحلیل گفتمان نشان می‌دهد که دال‌های مبارزاتی و مفصل‌بندی انقلابی آن‌ها به‌تدریج با نشانه‌های محافظه‌کارانه‌تر و مفصل‌بندی‌های آشتی‌جویانه جایگزین شده‌اند.

مرتضی اسدی و احمد نادعلیان در پژوهش دیگری با عنوان بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی (۱۳۹۲) کوشیده‌اند که نشان دهند که چگونه تأثراتِ ایدئولوژیک هنرمندان بر نوع انتخاب نمادها در آثاری که تولید کرده‌اند مؤثر بوده است و این موضوع را در آثار هنرمندان «مذهبی» و هنرمندان «دگراندیش» نشان داده‌اند.

کتابِ Contemporary Iranian Art (۲۰۱۴)، نوشته تالین گریگور نمونه دیگری از پژوهش‌های انجام‌شده در این زمینه است. کتاب در سه بخشِ «خیابان»، «استدیو» و «تبعید» تلاش می‌کند نسبت متقابلِ سیاست و هنر را در چهار دهه گذشته در ایران به بحث بگذارد. اما آنچه که کتاب در نهایت ارائه می‌کند (به‌خصوص در دو بخش اولِ کتاب که مربوط به هنر درون مرزهای ایران است)، روایتِ بسیار تقلیل‌گرایانه‌ای از آثار هنری ایران در دوره مورد بحثش است که برای انطباق با روایتِ سیاسی کتاب انتخاب شده‌اند. گریگور تاریخ ایران بعد از انقلاب را به سه دوره «پاکسازی»، «بازسازی» و «زیباسازی» تقسیم می‌کند و می‌کوشد تا با ارائه نمونه‌هایی از آثار هنری، هرکدام از این دوره‌ها را تبیین کند. نتیجه اینکه کتابی که در ظاهر بر اساس جدیدترین تئوری‌های علوم انسانی و در تضاد با ساکت‌کردن صداهای مخالف نوشته شده است، در عمل تبدیل به بهترین نمونه از روایتِ تاریخ هنر از دید قدرت (یا دقیق‌تر قدرت به روایتِ هنر) شده است.

این روند به‌شکل تلطیف‌شده‌ای در پژوهش حمید کشمیرشکن که در کتابی با عنوان Contemporary Iranian Art (۲۰۱۳) منتشر شده است، نیز پیگیری شده است. پژوهش کشمیرشکن برخلاف اثر گریگور که در حوزه انسان‌شناسیِ فرهنگی تألیف شده (و همین موضوع تا حدی رویکردش به هنر را توجیه می‌کند)، اثری در حوزه تاریخ هنر است. اما کشمیرشکن برای اینکه بتواند روایت معناداری از حدود یک سده تاریخِ هنر ایران بنا کند، مستقیماً سراغ سیاست می‌رود. او در فصل نخست کتابش سه جریان فرهنگی- سیاسی مهم (مدرنیسم، ملی‌گرایی و جنبش‌های مذهبی) در تاریخ این دوره ایران را به بحث می‌گذارد و در فصل‌های بعدی اثرش تلاش می‌کند هنر ایران را بر اساس این سه رویکرد تشریح کند. این ورود به هنر از منظر سیاست در مقاطع مختلفی از کتاب به جامعیت پژوهشِ کشمیرشکن آسیب زده است و او را دچار همان اشکالی کرده است که پژوهش گریگور به‌شکل شدیدتری از آن رنج می‌برد. این ایراد در روایتِ کشمیرشکن از نقاشی دوره انقلاب و زمان‌های بلافصل قبل و بعد از آن، که محل بحث ما در پژوهش حاضر است، به‌شکل آشکارتری قابل مشاهده است. هنرمندان و آثاری که به‌راحتی در دسته‌بندی‌های انجام‌شده در فصل اول نمی‌گنجند، نادیده گرفته شده‌اند و برای مثال نقاشی دهه هشتاد میلادی، که زمانه غلبه مطلق گفتمان

اسلام‌گرایی در عرصه سیاست است، تبدیل به هنر اسلام‌گرایانه شده و چندان خبری از جریان‌های دیگر نیست.

پژوهش محمدرضا مریدی با عنوان گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر (۱۳۹۷)، اثر دیگری است که تلاش کرده با استفاده از روش تحلیل گفتمان و با رویکردی جامعه‌شناختی به هنر معاصر ایران ورود کند. این پژوهش به‌شکل آگاهانه‌ای کوشیده است که از آسیب اساسی‌ای که متوجه پژوهش‌های قبل از آن بوده است دوری کند و تبدیل به روایتِ قدرت سیاسی در هنر نشود و به‌شکل قابل قبولی هم موفق به انجام این کار شده است. مریدی به‌جای اینکه طبق معمول تعدادی جریانِ سیاسی در تاریخ ایران را شناسایی کند و برای این جریان‌ها معادل‌های هنری بیابد، تلاش کرده است که چارچوبِ پژوهشی متفاوتی تعریف کند تا فضایِ بیشتری برای جریان‌های هنری‌ای که در حاشیه قدرت سیاسی زندگی می‌کردند باز شود. او در این کتاب از دوگانه گفتمانِ مسلط/گفتمانِ حاشیه‌ای یا ایده‌آلیسم/رئالیسم استفاده می‌کند. این کارِ پژوهشگر برایش این امکان را ایجاد کرده که از تبدیل کردنِ تاریخ هنر به روایتِ پیروزمندان عرصه سیاست دوری کند و آثار و هنرمندانی را ببیند که معمولاً در تاریخ هنر محذوف بوده‌اند. مریدی بیان می‌کند که با گذر از تاریخ سبک به تاریخ گفتمانی می‌توان علاوه بر گفتن از تاریخ قدرت و سلطه از تاریخ مقاومت هم گفت و نه صرفاً به تاریخ پیوستگی‌ها، بلکه به تاریخ گسست‌ها و تغییرها نیز پرداخت. این تاریخِ گفتمانی از تعارض‌ها و مواضع متفاوتِ کنشگران در یک فضای گفتمانی بحث می‌کند. بنابراین و با استفاده از این روش، پژوهش مریدی تبدیل به اولین تحلیل جامعی از تاریخ هنر معاصر ایران شده است که منجر به حذفِ بخش عظیمی از تاریخ نقاشیِ ایران، به‌سبب اینکه در حاشیه قدرت بوده‌اند، نشده است.

ثمیلا امیرابراهیمی در مقاله ما با همان (۱۳۹۵) بحث مفصلی را درباره هنر سیاسی- اجتماعی ایران از دوره انقلاب تا زمان حاضر مطرح می‌کند. او در این مقاله این ایده را پی می‌گیرد که چگونه در دوره انقلاب، هنرمندانی که خودشان عموماً از طبقه متوسط بودند، مردم ایران را به‌عنوان مجموعه‌ای از کارگران و کشاورزان می‌فهمیدند و ادامه می‌دهد که این هنرمندان هرچه که از انقلاب دور شدند، از این ایده بیشتر فاصله گرفتند و نه‌تنها هنرشان بر طبقه خودشان متمرکز شد، بلکه نوعی دوری‌کردنِ آگاهانه از «زحمتکشان و رنج‌دیدگان» نیز در هنر معاصر آشکار است.

کتاب‌های نقاشی انقلاب (۱۳۸۸) و هنر انقلاب (۱۳۹۶) هر دو تألیف مرتضی گودرزی، از نخستین پژوهش‌های جامعی هستند که برای جمع‌آوری آثار نقاشی مربوط به انقلاب انجام شده‌اند. مؤلف کوشیده است مجموعه جامعی از آثاری که به‌گونه‌ای در جریان نقاشی اجتماعی- سیاسی آن دوره مشارکت کرده‌اند را در آثار خود جمع‌آوری کند و در این زمینه تا حد زیادی نیز موفق عمل کرده است. مؤلف کتاب علی‌رغم اینکه دیدگاه سیاسی آشکاری دارد و در تحلیل‌های مختلف کتاب‌هایش این دیدگاه را آشکار می‌کند، به‌خوبی توانسته است فارغ از گرایش فکری‌اش، مجموعه متنوع و یگانه‌ای از نقاشی‌های آن دوره را در آثارش جمع‌آوری کند و کتاب‌هایش مشحون از آثاری هستند که پیش از چاپِ این کتاب‌ها در جای دیگری یافتنی نبوده‌اند. نقطه قوت این کتاب‌ها در این است که از سیاست آغاز نمی‌کنند تا به هنر برسند و برخلافِ لحن نویسنده که ممکن است این تصور را ایجاد کند که با اثری تماماً ایدئولوژیک طرفیم، انتخاب آثار نشان می‌دهد که نویسنده علی‌رغم داشتن دیدگاه سیاسی مشخص، بی‌طرفی علمی را نیز در تألیف اثرش رعایت کرده است. با همه این احوال باید این کتاب را بیشتر به‌عنوان نوعی منبع مواد خام در نظر گرفت و خود کتاب هم تلاش نمی‌کند تحلیل جامع و منسجی از دوره مورد بحثش ارائه دهد.

روش انجام پژوهش

روش پژوهش این مقاله تحلیلی- توصیفی است. این پژوهش ضمن بررسی منابع کتابخانه‌ای همچون کتاب و مقاله سعی دارد تحقیقی در مفاهیم «مردم» و «بازنمایی» در هنر انجام دهد و سپس با مطالعه کیفی آثار نقاشی به‌جامانده از دوره موردبحث نسبتِ میان بازنماییِ مردم در این آثار با پیش‌فرض‌های فکری موجود در این آثار و نتایج احتمالی برآمده از آن‌ها را مورد پژوهش قرار دهد. برای انتخاب نمونه‌های مرتبط با پژوهش از روش مطالعه موردی استفاده شده است. به این منظور نمونه‌های شاخص هنر این دوره برای پژوهش انتخاب شده‌اند. در این مقاله تلاش شده است پیشینه نظری بحث در زمینه مسئله مورد نظر در مقاله بازتعریف شود و آثار مورد بررسی درون این چارچوب مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

مبانی نظری

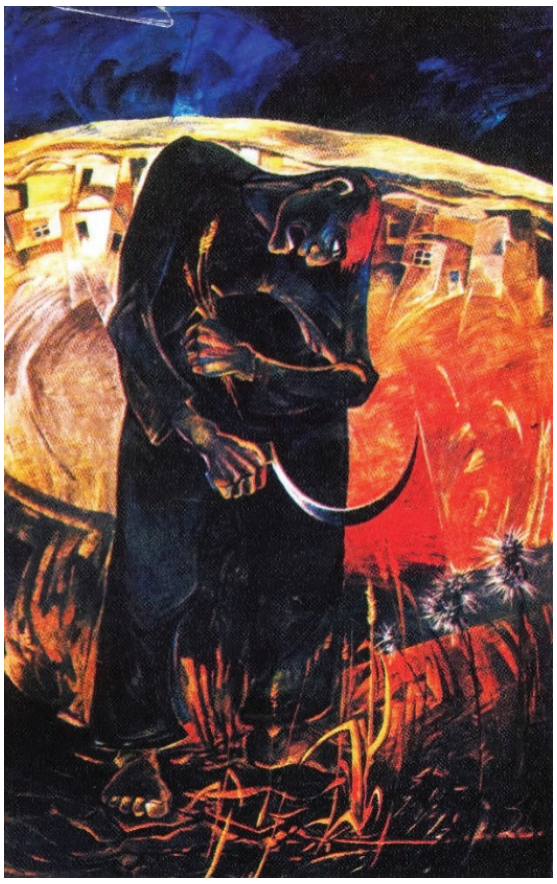
رجوع به مباحث حول رئالیسم و اکسپرسیونیسم در آلمان دهه چهارم قرن بیستم به این سبب است که در آنجا بحث دقیقاً بر سر مسئله مشابهی بود. گئورگ لوکاچ[۴] و شماری از پیروانش به‌خاطر ویژگی‌های خاصی که در اکسپرسیونیسم می‌دیدند، به‌سختی به آن حمله می‌کردند و درصدد دفاع از رئالیسم برآمدند. از نظر لوکاچ سوژه‌ای که برای برپاسازی جامعه‌ای جدید، مبارزه انقلابی می‌کند، نمی‌تواند در حدی که اکسپرسیونیسم بازنمایی می‌کند، انسانیت‌زدایی شده باشد. او در نقدی هوشمندانه حتی اکسپرسیونیسم را جزئی از روند برآمدن فاشیسم (البته ناخواسته) معرفی کرد (lunn، ۱۹۷۴: ۱۴). لوکاچ با اشاره به اینکه این حد از ناتوانی و شیءشدگی که در جریان‌های اکسپرسیونیستی به مردم حواله می‌شود، صرفاً زمینه را برای ظهور ناجی‌ای به‌غیر از خودِ این مردمِ ناتوان هموار خواهد کرد (braun،۱۹۹۶: ۲۷۴)، اکسپرسیونیسم را در زمینه‌سازی برای برآمدن هیتلر، صاحب تقصیر می‌دانست. او معتقد بود که هنر رئالیستی برخلاف مدرنیسم و اکسپرسیونیسم از اغراق بیش از حد در تأثیرات فردی ستم می‌پرهیزد و بنابراین امکان مبارزه را مخدوش نمی‌کند. از طرف دیگر ارنست بلوخ[۵] و برتولت برشت[۶] درصدد پاسخ برآمدند. بلوخ، لوکاچ را متهم کرد که واقعیت ازهم‌پاشیده جامعه معاصر را نادیده گرفته است (بلوخ، ۱۳۹۱: ۲۸) و به‌طور ضمنی متذکر شد مسیرِ مبارزه آنقدرها هم که لوکاچ ادعا می‌کند روشن نیست. بنابراین هنر وظیفه دارد که جامعه معاصر را نقد کند و پلشتی‌های آن را نشان دهد. از سوی دیگر برشت نیز لوکاچ را به بت ساختن از هنرِ جامعه‌ای که سال‌هاست مرده است، متهم کرد (برشت، ۱۳۹۱: ۹۹) و هنر مورد علاقه او را نه هنری انقلابی که به عمل وادار می‌کند، بلکه صرفاً ابزاری برای ساختن کلیت‌های دروغین و مخدر نامید.

تصویر ۵- حرکت، ثمیلا امیرابراهیمی، ۱۳۵۷، ؟ ، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

لوکاچ مدعی بود جریان‌های مدرنیستی در هنر، پیامدهای سیاسی‌ای ضد آنچه که ادعا می‌کنند دارند. از ۱۹۳۴ او با آغازِ انتشارِ دنباله‌ای از مقالات، حمله به هنر مدرنیستی را آغاز کرد و به دفاع از میراث کلاسیک ادبیات بورژوایی (رئالیسم) در برابر آن پرداخت. لوکاچ نظر روشنی درباره کارکرد هنر داشت. از دید او اثر هنری راستین (رئالیستی) با روایت تجربه‌های منفرد و شخصی در زمینه‌های اجتماعی و عامی که این تجربه‌ها را ممکن می‌کنند، در کار آشکارکردن کلیت جامعه برای مخاطبش است. هنر بزرگ، هنری است که این تمامیت در آن به بهترین شکل بازنمایی شود (لوکاچ، ۱۳۸۴ وlunn ، ۱۹۷۴). رمان‌های رئالیستی کلاسیک (بالزاک، استاندال ،تولستوی ...) نماینده چنین هنری هستند. نقد لوکاچ به کل جریان‌های مدرنیستی دقیقاً در ازدست‌رفتن همین تمامیت است. از دید او جریان‌های مدرنیستی از سوژه‌گرایی غیرعقلانی (اکسپرسیونیسم) تا پوزیتیویسمِ مکانیکی (ناتورالیسم) در یک امر مشترک‌اند؛ نادیده‌گرفتن تمامیت و تأکید بر بی‌واسطگی، چه برای بیان احساسات (در اکسپرسیونیسم) و چه در تلاش برای شرح مکانیکی واقعیت (در ناتورالیسم). بنابراین به‌زعم لوکاچ آنچه که ما در اکسپرسیونیسم با آن طرف هستیم، صرفاً تجربیات انتزاعی سوژه پاره‌پاره‌شده، تحت‌سلطه سرمایه‌داری یا فاشیسم است. اکسپرسیونیسم در فرم و محتوا، آشفتگی و وحشتِ تجربه شخصی را بازسازی می‌کند، بدون اینکه به واسطه‌های اجتماعی‌ای که

۴- Georg Lukacs
۵- Ernst Bloch
۶- Bertolt Brecht

سازنده‌های چنین تجربیاتی هستند اشاره کند. دقیقاً همین بی‌واسطه بودن توصیف‌های اکسپرسیونیسم از تجربه شخصی است که آن را انتزاعی می‌کند (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۵۱). از نگاه لوکاچ این بی‌واسطگی و انتزاع به‌جای اینکه واقعیت جامعه را آشکار کند، بیشتر این واقعیت را مخدوش خواهد کرد (braun، ۱۹۹۶: ۲۷۳). در واقع تفاوتِ توصیف با روایت از دیدگاه لوکاچ در همین‌جا است. روایت برعکس توصیف، صرفاً آنچه که حس می‌شود یا آن چیزی که دیده می‌شود را شرح نمی‌دهد، بلکه ترکیب دقیقی بین روانشناسی درونی و واقعیت‌های بیرونی می‌سازد و فهم جامعه و تجربیات فردی را در تمامیتشان ممکن می‌کند (لوکاچ، ۱۳۸۶).



تصویر ۶ (راست)- برزگر، نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۶-۷، ۱۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)
تصویر ۷ (چپ)- آتش، ثمیلا امیرابراهیمی، ۱۳۵۴، ۱۲۰×۹۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، شب‌ها و سایه‌ها (۱۳۹۱)

لوکاچ نقد خود را از اکسپرسیونیسم با استدلال دیگری تقویت می‌کند. او اظهار می‌کند که بر این عقیده نیست که استفاده از توصیفِ احساسات یا بروز شیءشدگی در اثر به روشی که در اکسپرسیونیسم می‌بینیم، به‌کلی اشتباه و اجتناب‌پذیر هستند، بلکه برعکس به گمان او اینها اجزایی ضروری از پروسه پیشرفت (و انحطاط) ایدئولوژی بورژوازی‌اند (Nadal-Melsió ، ۲۰۰۴: ۶۷). او با مقایسه جیمز جویس با توماس مان توضیح می‌دهد که هر دو نویسنده در آثارشان بروز شیءشدگی را نشان داده‌اند اما در جویس این کژدیسگی و پاره‌پارگی، تمامی اثر را فرامی‌گیرد ولی در رمان توماس مان این آشفتگی درون زمینه‌ای بزرگ‌تر و کلیتی منسجم قرار گرفته است (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۴۵ تا ۴۸). نتیجه‌ای که لوکاچ می‌خواهد از این استدلال بگیرد این است که ایدئولوژی انحطاط، انقلاب نمی‌کند. این انحطاط به‌درستی روایتگر وضعیت فرهنگ حاکم است اما نه‌تنها پتانسیلی از مقاومت و مبارزه در خود ندارد بلکه حتی با مخدوش‌کردن ریشه‌های اجتماعیِ تضادهای واقعی، تضادهای کاذبی خواهد ساخت که در نهایت می‌تواند به کار توجیه دخالت گروهی نخبه برای برون‌رفت از این وضعیت بینجامد. در واقع شاید بتوان «حقیقتی» که کسی چون یوزف گوبلز در آثار اکسپرسیونیستی می‌دید و به آن علاقه داشت را همین تضادهای کاذبی دانست که امکان استفاده از آن برای کسانی چون او فراهم بود.[۷]

لوکاچ در بحث‌های دیگرش درباره ادبیات از نوعی تیپ‌سازی که برجسته کردنِ خصوصیات تاریخی کاراکترها

۷- گوبلز (وزیر تبلیغات هیتلر) که خود در جوانی نویسنده‌ای درجه دو بود، عمیقاً به اکسپرسیونیسم علاقه داشت. او تابلویی از نولده در خانه‌اش آویخته بود، تولد مونش را تبریک می‌گفت و هرجا دستش می‌رسید از اکسپرسیونیسم حمایت می‌کرد. رهاکردن اکسپرسیونیسم و مخالف‌شدنش با آن ظاهراً تحت فشارهای مستقیم و صریح هیتلر (که برای مثال او را مجبور کرده بود تابلوی نولده را از دیوار خانه‌اش پایین بکشد) بود. هیتلر که خودش نقاشی درجه سه بود از هنر مدرن عمیقاً تنفر داشت. (برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به Barnett (۲۰۰۱) و braun (۱۹۹۶)).

بر اساس ضرورت‌ها و تضادهای تاریخی یک دوره خاص در یک فرد است، بحث و دفاع می‌کند (lukacs,1989 و لوکاچ، ۱۳۸۱). از این جنبه ممکن است بتوان مدعی شد (چنانکه بلوخ مطرح می‌کند) که همین اشخاص انسانیت‌زدایی شده، تیپ‌سازی‌هایی بر اساس شرایط زمان و بازنمایی دقیقی از وضعیت و تضادهای موجود هستند. اما برای لوکاچ که خواهان مبارزه مشخص و مردمیِ انقلابی است، چنین تیپی نمی‌تواند نماینده شرایط تاریخی باشد. او در نقدش بر مدرنیسم تأکید کرده است که هنر مدرنیستی صرفاً شرایط درونی و روانشناختی انسان‌ها را برجسته (در واقع تیپ‌سازی) می‌کند و شرایط بیرونی را نادیده می‌گیرد. او با نقد مشابهی به ناتورالیسم که از دید او فقط شرایط بیرونی را برجسته می‌کند، معتقد است هنر رئالیستی باید کاراکترهایش را از ترکیب این دو بنا کند و بر همین اساس هنر مدرنیستی (که اکسپرسیونیسم یکی از شاخه‌های اصلی آن محسوب می‌شود) را نفی می‌کند.

تصویر ۸ – گاوآدم، ایوب امدادیان، ۱۳۵۲، ۵۸×۵/۹۲ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

لوکاچ پاسخ‌های فراوانی از همان زمانِ ارائه‌شدنشان تا امروز دریافت کرده‌اند. شناخته‌شده‌ترین این پاسخ‌ها، یک مقاله از ارنست بلوخ و چند یادداشت از برتولت برشت هستند. بلوخ در مفروضاتِ بحث مشترکات زیادی با لوکاچ دارد و انتقاداتش کمتر از برشت در تضاد اساسی با نظرات لوکاچ هستند. به همین سبب نخست به نقد بلوخ بر لوکاچ می‌پردازیم و سپس به سراغ برشت خواهیم رفت.

بلوخ در مقاله خود، بحث درباره اکسپرسیونیسم (۱۳۹۱)، دو نقد جدی به لوکاچ وارد می‌کند.[۸] نخست بلوخ به‌درستی یادآور می‌شود که لوکاچ نه از آثار واقعاً موجود، بلکه از تصوری ذهنی برای نقد اکسپرسیونیسم استفاده کرده است. در واقع آنچه که به‌عنوان آثار اکسپرسیونیستی واقعاً موجود است، متنوع‌تر از دسته‌بندی تنگ لوکاچ هستند. علاوه بر این، لوکاچ خود را محدود به ژانر رمان کرده است و از باقی هنرها سخن نمی‌گوید.[۹] بلوخ در اینجا بر نقطه مهمی دست می‌گذارد که برای بحث ما در این مقاله نیز مهم است. لوکاچ با تأکید فراوان بر کلیت و اینکه اثر هنریِ بزرگ لزوماً باید تجربه‌های شخصی را در زمینه‌های اجتماعی روایت کند، تعریفش از هنر بزرگ را اجباراً محدود به ژانرهای خاصی از هنر می‌کند. مثلاً نقاشی یا شعر علاوه بر اینکه ذاتاً چندان روایتگر نیستند و بیشتر به توصیف متمایل‌اند، به‌سبب حجم داده بسیار کمتری که در نسبت با رمان در خود دارند، اساساً نمی‌توانند زمینه‌سازی‌های گسترده‌ای برای سخن خود داشته باشند. بر این اساس، مثلاً نقاشی خودبه‌خود از لیست هنرهای بزرگ حذف می‌شود و این دقیقاً

۸- بلوخ انتقاداتی نیز دارد که چندان قابل توجه نیستند. مثلا او از صلح‌طلب بودن اکسپرسیونیست‌ها صحبت می‌کند که چندان (حداقل در مورد نقاشان اکسپرسیونیست) درست نیست (wolf, ۲۰۰۴:۱۱) و یا اینکه چون نقاشان اکسپرسیونیست از عناصر تزیینی و فولکلور استفاده می‌کنند، پس هنرشان مردمی است که استدلال قابل اعتنایی نیست و لوکاچ نیز آن را رد می کند (لوکاچ، ۱۳۹۱: ۷۱ تا ۷۴).

برشت هم عیناً همین ایراد را وارد می‌کند و غیاب شعر غنایی و درام را در مباحثات لوکاچ مثال می‌زند (برشت، ۱۳۹۱: ۹۷).

نکته‌ای است که بلوخ با یادآوریِ اینکه اکسپرسیونیسم در نقاشی جنبشی بزرگ‌تر از اکسپرسیونیسم در باقی هنرها است، به لوکاچ متذکر می‌شود.

تصویر ۹ - مزدوران پهلوی، ثمیلا امیرابراهیمی، ۱۳۵۷، ؟ ،رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

دومین نقد بلوخ به لوکاچ معطوف به کلیتی است که لوکاچ از جامعه معاصر در نظر دارد. بلوخ، هم در بازتاب‌دانستنِ هنر با لوکاچ هم‌عقیده است و هم در اینکه هنر باید کلیت جامعه را بازتاب دهد. نقطه‌ای که بلوخ از لوکاچ فاصله می‌گیرد، محتوای کلیتی است که بلوخ برای جامعه معاصر در نظر دارد. او با اشاره به کلیتی که لوکاچ با اطمینان از آن سخن می‌گوید، می‌نویسد:

اما اگر واقعیتِ لوکاچ – یعنی تمامیتی منسجم و بی‌نهایت باواسطه – تا این حد عینی نبود چه اتفاقی می‌افتد؟ ... اگر واقعیت راستین نیز از هم‌گسیخته بود چه باید گفت؟ ... هر هنری که می‌کوشد از درز و ترک‌های واقعی در سطح مناسبات درونی بهره‌برداری کند و امر نوین را در شکاف‌های آن کشف کند، به‌نظر لوکاچ یک عمل شریرانه مخربی مرتکب شده است (بلوخ، ۱۳۹۱: ۲۸ و ۲۹).

این تفاوت احتمالاً برآمده از نگاه‌های مختلف آن دو به امکانات سیاسی موجود در دوره وقوع این مجادله است. لوکاچ که در آن زمان تقریباً به‌نوعی سخن‌گوی رسمی حزب کمونیست شوروی تبدیل شده بود، راه نجات را یافته بود و بنابراین قاعدتاً آشفتگی و ازهم‌گسیختگی‌ای نمی‌توانست احساس کند و بلوخ که فاصله خود را با حزب حفظ می‌کرد، نمی‌توانست تا این حد به تمامیتی بی‌درز و شکاف تن دهد. با این‌همه اگرچه بلوخ بر نکته مهمی دست گذاشته بود اما اشکال مهمی در انتقادش وجود داشت. بلوخ هم مثل لوکاچ مارکسیست بود و قاعدتاً نمی‌توانست هم به فروپاشی جامعه معاصر در تمامیتش معتقد باشد و هم به در آستانه نجات بودن جامعه معاصر توسط انقلابیون مارکسیست (Nadal-Melsió ، ۲۰۰۴: ۶۷). در واقع موضع لوکاچ در این نقطه به‌نظر انسجام و صداقت بیشتری دارد. استدلال لوکاچ فارغ از محتوای خاصش امری است که نمی‌توان آن را به‌سادگی رد کرد. موضع لوکاچ را می‌توان با تعلیق مارکسیسم و کلیت هگلی-مارکسی مورد نظر او به این شکل بازگفت که هنری که برای ساختن جامعه‌ای جدید مبارزه می‌کند (فارغ از نوع جامعه آرمانی)، طبیعتاً حرفی بیشتر از توصیف انحطاط جامعه موجود دارد .

تصویر ۱۰- شمع تاریخ، حسین خسروجردی، ۱۳۶۳، ۱۶۰×۱۳۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: مجموعه آثار حسین خسروجردی (۱۳۹۰)

برشت اما از هر جهت فاصله بیشتری با لوکاچ داشت و البته به‌هیچ‌وجه با بلوخ نیز هم‌نظر نبود. او نه‌تنها جامعه آرمانی را دمِ‌دست نمی‌دید، بلکه نه به بازتاب‌بودن هنر اعتقاد داشت و نه به اینکه هنر باید تمامیت خاصی را در خود منعکس کند. او به‌عنوان یک انقلابیِ فعال در تولید آثار هنری موضعِ قابل دفاع‌تری درباره وضعیت جامعه نسبت به لوکاچ و بلوخ گرفت و از همین موضع توأمان هم از اکسپرسیونیسم دفاع و هم آن را نقد کرد. برشت از یک سو به تصور فرمالیستی لوکاچ از هنر تاخت و اذعان کرد که فرمالیسم به‌معنای تأکید بر سبک هنری خاصی بدون توجه به تغییرات تاریخی‌ای است که فرم‌های جدیدی می‌طلبند و از این نظر، لوکاچ خود بزرگ‌ترین فرمالیست است چراکه با بت ساختن از رمان قرن نوزدهم، اصرار می‌کند که این فرم برای به‌تصویر کشیدن جامعه قرن بیستم نیز مناسب است (Iunn، ۱۹۷۴: ۲۷). بر این اساس برشت ازهم‌گسیختگی و آشفتگی حاکم بر شماری از جریان‌های هنری مدرن را نه صرفاً بازیگوشی‌هایی فرمالیستی، بلکه واجد حقایق تاریخی مهمی محسوب می‌کند و می‌گوید که باید از آن‌ها آموخت. برشت در اینکه هنر اکسپرسیونیستی هنر انقلاب نیست با لوکاچ هم‌عقیده است اما خوشبینی مفرط لوکاچ را در کاذب دانستن سقوط و انحطاطی که هنر مدرنیستی از آن سخن می‌گفت نیز نمی‌پذیرد و می‌نویسد: «[راه حل] نه با ایام خوش گذشته بلکه با ایام بد آینده گره خورده است» (برشت، ۱۳۹۱: ۹۷) و ازاین‌رو نسبت به مدرنیسم گشوده‌تر است. با این حال زمانی که برشت هم به مسئله مردم و مبارزه می‌رسد، موضعی بسیار نزدیک به لوکاچ می‌گیرد. برای او نیز مردم عده‌ای بدبختِ انسانیت‌زدایی‌شده نیستند :

برداشت ما از آنچه مردمی پنداشته می‌شود، اشاره به مردمی است که نه‌تنها نقش کاملی در تکامل تاریخی ایفا می‌کنند بلکه این نقش را فعالانه غصب می‌کنند، جایگاهشان را به‌زور می‌گیرند و جهتش را تعیین می‌کنند. مردمی را در نظر داریم که تاریخ می‌سازند و جهان و خودشان را تغییر می‌دهند. مردمی مبارز و بنابراین مفهومی ستیزنده از آنچه مردمی است را در نظر داریم (برشت، ۱۳۹۱: ۱۱۴).

در واقع با اینکه برشت ارزش و اعتبار بسیار بیشتری نسبت به لوکاچ برای اکسپرسیونیسم قائل است اما با او موافق است که این جریانات خود جزئی از آشفتگی‌ای هستند که با آن مبارزه می‌کنند و بی‌تردید ربطی به هنر مبارز ندارند (برشت، ۱۳۹۱: ۹۵ و ۹۶).

تصویر ۱۱- تمدن بزرگ، ایوب امدادیان، ۱۳۵۴، ۱۸۰×۱۲۰ سانتی‌متر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: نقاشی انقلاب (۱۳۸۸)

اما مهم‌ترین نقطه اختلاف برشت با لوکاچ (و بلوخ) در جای دیگری است. برشت دقیقاً به مرکز نظریه لوکاچ حمله می‌کند. از نظر او نه‌تنها وظیفه هنر ارائه یک کلیت بدون نقص به مخاطب نیست، بلکه هنری که چنین کاری کند فریبنده و غیرانقلابی است. برشت نقد خود را از تمامیت لوکاچی با نقد مفهوم کاتارسیس پیش می‌برد. برشت معتقد است هنر باید تضادهای اجتماعی را آشکار کند و مخاطب را وادارد که برای حل آن‌ها دست به کنش بزند، نه‌اینکه آن‌گونه که لوکاچ پیشنهاد می‌کند این تضادها را درون کلیتی یکپارچه توجیه کند و احساسی کاذب از تمامیتی پایدار به مخاطب بدهد (lunn، ۱۹۷۴: ۲۷ و ۲۸). ایده پایانِ باز در نظریات برشت از همین نگاه برمی‌آید. نمایش را مخاطب باید تمام کند. برای برشت صحنه تئاتر و صحنه اجتماع دو امر جداازهم نیستند و از همین جا است که اختلاف برشت با لوکاچ عمیق‌تر می‌شود. او نه‌تنها به ارائه کلیت در اثر هنری معتقد نیست بلکه اساساً هنر را صرفاً بازتاب محسوب نمی‌کند. لوکاچ با اینکه منتقدِ هنری است که در کار توصیف بی‌واسطه احساسات درونی یا عینیات بیرونی است اما با این حال باز هم پیرو نظریه بازتاب است (lunn، ۱۹۷۴: ۴۱). اگر بعضی اظهارات مکانیستی و به‌شدت تقلیل‌گرایانه لوکاچ را نادیده بگیریم[۹]، در بهترین حالت باز هم هنر در نظر او بازتاب نوعی تمامیت خارج از خود است. از آن سو اما برشت نظر متفاوتی دارد. او می‌نویسد: «هنر بازتاب صرف روابط اقتصادی نیست، بلکه عنصرِ کنش‌ورزِ سازنده‌ای از این واقعیت و بخش خلاقانه‌ای از کنش تولید فردیت اجتماعی است» (lunn، ۱۹۷۴: ۴۲). چنین اظهارنظری درباره جایگاه اثر هنری نقش کاملاً متفاوتی برای آن در نظر می‌گیرد. در واقع برشت با مطرح‌کردن موضوع به‌شکلی که سال‌ها پس از او در مباحثات مربوط به بازنمایی و هویت به مسائل مرکزی تبدیل شدند، به نقش فعال بازنمایی‌های هنری در برساخته‌شدن و تثبیت فردیت اشاره می‌کند. به همین سبب است که چنان‌که پیش‌تر نقل کردیم، از نظر برشت اکسپرسیونیسم خود تبدیل به بخشی از چیزی می‌شود که با آن مبارزه می‌کند. بازنمایی امری به شکلی خاص در واقع تثبیتِ آن به‌شکل بازنمایی شده است .

۹- مثلا لوکاچ در مقاله هنر و حقیقت عینی در ۱۹۳۴ نوشته است «هر فهمی از جهان بیرون چیزی بیش از یک بازتاب در آگاهی، بازتابی از جهانی که مستقل از آگاهی وجود دارد ، نیست» (lunn, ۱۹۷۴:۴۹).

رئالیسم در برابر اکسپرسیونیسم

نقاشی انقلابی بنا به طبیعتش تأکید زیادی بر مردم تحت‌ستم و مبارزاتی که پی‌آمد این ستم‌ها است می‌کند. اکسپرسیونیسم سیاسی، انتخاب روشنی در بازنمایی مردم ستمدیده دارد. موجوداتی که زیر بار ظلمی همه‌جانبه خرد و نابود شده‌اند، انسانیتشان از آن‌ها گرفته شده و شکل توده‌ای حیوان گرفته‌اند (تصاویر۱، ۲، ۶ و ۸). روش اکسپرسیونیسم اغراق بسیار شدید در نمایش تأثیرات بیداد بر انسان‌ها است. این اغراق تا جایی پیش می‌رود که در این نقاشی‌ها ستمدیدگان عموماً از شکل انسانی خود خارج می‌شوند. این موضوع را می‌توان در قیاس آثاری چون «گاوآدم» اثر ایوب امادیان (تصویر ۸) و «برزگر» اثر نصرت‌الله مسلمیان (تصویر ۶) با اثری چون «آتش» از ثمیلا امیرابراهیمی (تصویر ۷) به‌روشنی دید. هر سه اثر ستمدیدگان را نمایش می‌دهند. در کار مسلمیان، کشاورزی را در زمین سوخته‌ای می‌بینیم که محصولی جز چند شاخه گندم ندارد. کشاورز در جهانی تیره و خالی از امید، کاملاً مچاله و ناتوان تصویر شده است. در «گاوآدم» امادیان یک گام جلوتر رفته است. کشاورزِ امادیان با گاو و خیش یکی شده است. ستم و نابرابری چنان بر انسان اثر گذاشته است و بیگانگی تا جایی جلو رفته است که کشاورز و گاوش فرق چندانی با هم ندارند و عملاً یکی شده‌اند. در «آتش» اما عکس قضیه صادق است. افراد در اینجا نیز ستمدیدگان و مطرودین هستند. لباس‌های پاره و جمع‌شدن آن‌ها در یک شب سرد، دور آتشی در فضای باز، به‌خوبی بیانگر موقعیت اجتماعی آن‌ها است. با این حال برعکس روش اکسپرسیونیستی، آن‌ها در حال زاری و ضجه‌زدن، و فاقد خصوصیات انسانی تصویر نشده‌اند، بلکه اتفاقاً بر ویژگی‌های انسانی آنها تأکید ویژه‌ای شده است. آن‌ها با وجود شرایط غیرانسانی‌ای که در آن قرار گرفته‌اند، مشغول گفت‌وگو و خندیدن هستند.

این تفاوت‌ها را در تابلوهایی که نقاشان از تظاهرات مردم کشیده‌اند، به‌شکل پررنگ‌تری می‌توان دید. تابلوی «فریاد» (تصویر ۱) اثر حسین خسروجردی یکی از نمونه‌های شناخته‌شده آثار اکسپرسیونیستی از تظاهرات زمان انقلاب است. فیگورها در اثر، یکسر دهان شده‌اند و فریاد می‌کشند؛ دهانی که خروجی‌اش نه کلمات، که آشکارا نعره‌ای از سرِ درد است. در مقابل، تابلوی «حرکت» (تصویر ۵) اثر امیرابراهیمی دقیقاً در زمانی کشیده شده است که تابلوی ذکرشده در بالا خلق شده است. اما مردمِ در خیابان، در «حرکت» کاملاً به‌نحو دیگری حضور دارند. تابلو سراسر پوشیده از رنگ و نور است. مردم از طبقات مختلف، بدون تنش از یک سو به سوی دیگر در حرکت هستند و آرامشی باشکوه بر فضا حکم‌فرما است. تابلوی «مزدوران پهلوی» (تصویر ۹) از امیرابراهیمی می‌تواند شکل نهایی این تفاوت در گرایش‌ها را نشان دهد. امیرابراهیمی سرکوبگران را در صفوفی فشرده، یکرنگ و یک‌شکل و در فضایی تیره و خفه تصویر کرده است. این ویژگی‌ها دقیقاً همان ویژگی‌هایی هستند که اکسپرسیونیست‌ها برای نشان‌دادن مردم ستمدیده از آن‌ها استفاده می‌کنند، اما امیرابراهیمی این مشخصات را برای تصویرکردن ستمگران به کار می‌برد. در واقع در گرایش رئالیستی حفظ انسانیت برای مردم و ستمدیدگان تا حدی اهمیت داشت که این سرکوبگران (یعنی دشمنان مردم) بودند که فاقد این ویژگی تصویر شده‌اند.

آنچه که در آغاز مقاله به‌عنوان اکسپرسیونیسم تعریف کردیم، بیشتر در دوره کوتاهی در زمان انقلاب ایران حضور پررنگی داشت. با اینکه هنرمندانی چون ایوب امادیان (تصویر ۸) از سال‌ها قبل از انقلاب، نقاشی‌های اجتماعی با گرایش‌های اکسپرسیونیستی می‌کشیدند، اما ظهور و افول ناگهانی این جریان متعلق به دو سالِ اول انقلاب است (از اواخر ۵۷ تا اواسط ۵۹). از حوالی سال ۶۰ پیرو وقایع سیاسی، نقاشی سیاسی نیز چرخشی اساسی داشت و جریان‌های جدیدی در هنر ایران ظهور کردند.[۱۰] نقاشی‌های اکسپرسیونیستی را بیشتر طیف جوان‌تر و انقلابی‌ترِ نقاشان می‌کشیدند و به‌نوعی این تصور وجود داشت که اکسپرسیونیسم نوعی رادیکالیسم انقلابی در خود نهفته دارد. موضوع اکثر آثار نیز طبیعتاً و با توجه به بحبوحه انقلاب، مردمِ انقلابی و معترض بود و چنان‌که پیش از این گفته شد و در نمونه آثار هم می‌بینیم (تصاویر ۱، ۲، ۵ و ۷)، تأکید بر نمایش انسانیت ازبین‌رفته و تخریب‌شده مردم بود. آنچه پیش از همه باید در موردش بحث کرد، نسبت وحشت و ازهم‌گسیختگیِ نمایان در این تابلوها با فضای کلی هنری و اجتماعی آن دوره است. در واقع می‌توان در این مورد اندیشید که آیا در ایران ۵۷، چنان‌که بلوخ درباره رابطه اکسپرسیونیسم و جامعه در آلمان اوایل قرن ادعا می‌کرد «واقعیت راستین نیز ازهم‌گسیخته بود»؟ و اکسپرسیونیسم نمود این کلیتِ ازهم‌پاشیده محسوب می‌شود؟

اکسپرسیونیسم زمانی که در اوایل قرن بیستم در آلمان زاده شد، سبکی تمام عیار بود. یعنی از این سبک

۱۰- برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به آل‌علی (۱۳۹۲)

برای نقاشی از موضوعات مختلف استفاده می‌شد و حتی گرایشِ خاصی در بازنمایی همه‌چیز به‌گونه‌ای یکسان در آن وجود نداشت. هنرمندان اولیه اکسپرسیونیست (گروه سوارکار آبی و گروه پل) علاقه‌مند به نقاشی از منظره، پرتره، طبیعت بی‌جان و فضاهای شهری بودند و اکسپرسیونیسم برایشان ابزار بازنمایی امور محدودی نبود. پیشگامان آن‌ها نیز (مثلاً ادوارد مونش) وحشتی را که نمایش می‌دادند در زمینه‌ای کاملاً غیرسیاسی و مثلاً در مناظر و پرتره‌ها نمایان می‌کردند. اما وقتی به ایران می‌رسیم این روند کاملاً دگرگون می‌شود. نه منظره و پرتره‌ای توسط نقاشان مورد بحث ما به شیوه اکسپرسیونیستی نقاشی شده است و نه اساساً هر چیزی که سیاسی نباشد. در واقع به‌شکل غیرمنتظره‌ای حیوانی‌شدن و متلاشی‌بودن فقط مخصوص مردم انقلابی بود و نقاشانی که مردم را این‌گونه می‌دیدند، چنین تصوری از خودشان یا فضاهای شهری یا مثلاً موضوعات مذهبی نداشتند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که این بازنماییِ خاص اکسپرسیونیستی از مردم انقلابی برآمده از این اعتقاد بود که مردم انقلابی باید به‌گونه‌ای باشند که این نقاشی‌ها نشان می‌دهند و نه نتیجه این تصور که جامعه در تمامیتش فروپاشیده است. این موضوع که با پیروزی انقلاب و برافتادن نظامی که منشأ ظلم در این نقاشی‌ها تعریف شده بود، این گرایش به‌نوعی بن‌بست برخورد (بن‌بستی که در آثار اوایل دهه ۶۰ ایوب امدادیان که رئالیستی‌تر نیز شده‌اند، کاملاً آشکار است)، خود دلیل دیگری بر این مدعا است که این فرم فقط برای بازنمایی یک‌سویه ستم کشیدنِ مردم مناسب بود. در تصور خاصی که از امر سیاسی و مردمِ انقلابی در این گرایشِ خاص از نقاشی اجتماعی وجود داشت، به‌جای فضاسازی برای توانایی این مردم در ساختن شرایطی بهتر (که تا حدی در آثار رئالیست‌ها نمایان است)، بر نابودی تمام و کمال آن‌ها به‌عنوان موجوداتی عاملیت‌زدایی‌شده تمرکز شده است و این نوع به صحنه کشاندنِ مردم، چنانکه لوکاچ در تحلیلش از هنر اکسپرسیونیستی متذکر شده بود، تبعاتی داشت که با وقوع انقلاب آشکار شد.

تصویر ۱۲ (راست) – اول ماه مه، ثمیلا امیرابراهیمی، ۱۳۵۹، ۱۵۰×۱۵۰ سانتیمتر، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند
تصویر ۱۳ (چپ) – جشن پیروزی، پرویز حبیب‌پور، ۱۳۶۰، ؟، رنگ‌روغن روی بوم، مأخذ: آرشیو شخصی هنرمند

نقاشی رئالیستیِ انقلابی نیز همانند اکسپرسیونیسمِ انقلابی بیشتر در دوره انقلاب رشد ناگهانی پیدا کرد، اما هنرمندانی مانند ثمیلا امیرابراهیمی و شهاب موسوی‌زاده از چند سال پیش از انقلاب در این زمینه فعالیت می‌کردند. این گرایش بیش از هرچیز در تلاشش برای نمایان کردن مردم و رخدادهای اجتماعی، فارغ از گرایش‌های ایدئولوژیک و اغراق‌های فرمی یا احساسی، قابل تشخیص است. نقاشیِ امیرابراهیمی از فقرا (تصویر۷) که در عین نمایش فقر، سویه‌های انسانیِ آن‌ها را نیز آشکار می‌کند و یا تابلوی تظاهراتِ ترقی‌جاه (تصویر ۳) که به‌جای زدوخوردهای رایجِ در درگیری‌های خیابانی دوره انقلاب، تعدادی زن و بچه و یک پیرمردِ در حال خستگی‌درکردنِ بعد از تظاهرات را نقاشی کرده است، نمونه‌های خوبی از این رویکرد هستند. دینامیکِ چندسویه‌ای که این گرایش در نمایشِ مردم تحت‌ستم در دوره پیش از وقوع انقلاب

در خود خلق کرده بود، این امکان را برای این گرایش ایجاد کرد که بتواند گذار مردم از ستم‌دیده‌بودن در دوران قبل از انقلاب، به مردم پیروز را بازنمایی کند (تصاویر ۱۲ و ۱۳). در واقع هنر رئالیستی دوره انقلاب، تنها گرایشی از هنر انقلاب است که مردم را در جشن پیروزی نقاشی کرده است. حفظ عاملیت و پتانسیلِ انسانی ستمدیدگان در این گرایش، امکان این را برای هنرمندان رئالیست ایجاد کرد که بتوانند پیروزی این مردم را در مبارزه‌ای که درگیر آن بودند به‌خوبی نمایان کند. مقایسه تابلوهایِ اکسپرسیونیستی‌ای چون «فریاد» (تصویر۱) و «از تولد تا تولد» (تصویر۲) با تابلوهایِ رئالیستی‌ای چون «پیروزی» (تصویر ۴) و «پیروزی» (تصویر ۱۳) به‌خوبی نمایانگر تقابل میان این دو گرایش است.

گفتیم که با خروج از وضعیت انقلابی و تثبیت حکومت جدید، نقاشی اکسپرسیونیستیِ اجتماعی نیز از هنر ایران حذف شد. اینکه چه گرایشی جای این هنر را پُر کرد، می‌تواند نکاتی را برای ما روشن کند. پیش از این در بحث از انتقادات لوکاچ از اکسپرسیونیسم گفته شد که او معتقد بود اکسپرسیونیسم با تبدیل مردم به توده‌ای انسانیت‌زدایی شده و ناتوان، زمینه‌ساز ظهور نخبه‌گرایی و حذف مردم از صحنه، و به زبانی دیگر پیداشدن منجی برای این مردم ناتوان است. گذرِ نقاشی چون حسین خسروجردی از تابلویی چون فریاد (تصویر ۱) به اثری مانند «شمع تاریخ» (تصویر ۱۰) را به‌سختی می‌توان چیزی کمتر از اجرای موبه‌موی پیش‌بینی گئورگ لوکاچ از سرنوشت این‌گونه جریان‌ها دانست. مردم ناتوان و حیوان‌نما با قهرمانی که چون شمع، جهان زخمی و تاریک را نجات می‌دهد، جایگزین شده‌اند. این گذار نمودی از استحاله بزرگ‌تری بود که در عرصه نقاشی سیاسی آن دوره اتفاق افتاد. حوزه هنری انقلاب اسلامی سردمدار این گذار از نقاشیِ توده مردم به نقاشیِ مجموعه‌ای از ناجیان بود. نکته جالب‌توجه در این میان، این مسئله بسیار مهم است که گذر از نقاشی مردم به‌معنای نفی وجود این نوع خاص از مردم، در زمانی در گذشته نبود. از این منظر تصویر اکسپرسیونیستیِ مردم در دوران پیش از انقلاب، به‌نوعی تبدیل به روایتی رسمی از مردم، پیش از وقوع انقلاب شد. گفتمان مسلط، مردم در دوره پیش از انقلاب و مردم انقلابی را دقیقاً بر اساس همین بازنمایی‌های اکسپرسیونیستی از آن‌ها تعریف و تثبیت کرد. زندگی مردم پیش از انقلاب، معادل نقاشی برزگر (تصویر ۶) و اعتراض آن‌ها معادل تابلوی فریاد (تصویر ۱) بود. در واقع از این منظر ضرورتِ ظهورِ ناجیانی از نوع ناجیِ اثر«شمع تاریخ» کاملاً قابل فهم می‌شود.

در این نقطه می‌توان به برشت و اشاره‌اش به هنری که خود جزئی از چیزی است که با آن مبارزه می‌کند، بازگشت. چنان‌که دیدیم برشت با هنری که تلاش کند تمامیت را در خود نمایان کند مخالف است و این مخالفت او دو نتیجه برای بحث حاضر دارد. نخست اینکه برخلاف محدودشدن لوکاچ به ژانرهای خاصی از هنر، برشت چنین محدودیتی ندارد. زیرا از دید او اثر ممکن است، و در واقع بایسته است، لحظاتی از حقیقت را در خود حمل کند، نه تمامیتِ بی‌نقص آن را. بر این اساس نقاشی که از حیطه مباحثات لوکاچ بیرون گذاشته شده بود، در صحنه‌ای که برشت چیده است، حضور دارد. دوم اینکه بر اساس مورد اول، جریان‌هایی چون اکسپرسیونیسم نمی‌توانند و نباید به تمامی نفی شوند، چراکه ممکن است بخشی از حقیقت را در خود داشته باشند. بنابراین می‌توان با نگاهی برشتی علاوه بر اینکه نقاشی رئالیستی انقلاب را فهمید، مرزی در میان آثار اکسپرسیونیستی ساخت و حکمی نفی‌کننده و همسان‌ساز برای همه آن‌ها صادر نکرد. از این منظر این امکان ایجاد می‌شود که برای نمونه، ایوب امدادیان (تصاویر ۷ و ۱۰) را متفاوت از کسانی چون مسلمیان، مقدم یا خسروجردی فهمید. برشت در اینکه مردم انقلابی چیزی که اکسپرسیونیست‌ها نشان می‌دهند نیستند، با لوکاچ هم‌عقیده است و بنابراین مردم «ستیزنده و تاریخ‌سازی» که برشت از آن‌ها سخن می‌گوید نه آدم‌های تابلوهایی چون «فریاد» (تصویر ۱) و «از تولد تا تولد» (تصویر ۲) بلکه مردمی از جنس تابلوهای «اول ماه مه» (تصویر ۱۲) و «پیروزی» (تصویر ۱۳) خواهند بود. اما برشت این عقیده را نیز داشت که اگرچه اکسپرسیونیسم در لحظه انقلاب خود جزئی از مشکل می‌شود، اما حقایقی انکارناپذیر را درباره جامعه معاصر بیان می‌کند و در تاریک‌ترین زمان‌ها می‌تواند در برابر واقعیت موجود، مقاومت قابل توجهی از خود بروز دهد. بر این اساس ممکن است آثاری چون «گاوآدم» (تصویر ۸) و «تمدن بزرگ» (تصویر ۱۱) را با توجه به تاریخ خلقشان (اولی ۱۳۵۲ و دومی ۱۳۵۴) به‌نحو دیگری دید. اینکه نقاشی چون امدادیان در سال ۱۳۵۲ و اوج قدرت و اعتمادبه‌نفس رژیم حاکم، اثری چون «گاوآدم» خلق می‌کند که راوی وضعیت روستاییانی است که زندگیشان پس از اصلاحات ارضی به‌تمامی نابود شده و صدایی برای بیان دردهایشان ندارند، دقیقاً نمودی از مقاومت در وضعیتی است که مقاومت ناممکن می‌نماید. «تمدن بزرگ» نیز که دو سال بعد خلق شده است وضعیت مشابهی دارد. فرزندان کسی از جنس همان روستاییِ اثر قبلی، اکنون در

حاشیه «تمدنی بزرگ» هستند که سهمی جز زباله از آن تمدن به آن‌ها نمی‌رسد. می‌توان تصور کرد این‌ها بخشی از همان «روزهای بدی» هستند که برشت گمان می‌کند، اکسپرسیونیسم راوی خوبی برای آن‌ها است .

نتیجه‌گیری

در بررسی‌های مربوط به نقاشی دوره انقلاب، معمولاً دوره‌بندی‌هایی انجام می‌شود که مبتنی بر این فرض است که گسست‌هایی که در هنر سیاسیِ ایران رخ داده است (و مهم‌ترینشان گذر از نقاشی انقلاب به نقاشی دفاع مقدس است)، برآمده از تغییرات سیاسی و اجبارِ فضای بیرونِ از جهان هنر بوده‌اند. اما به نظر می‌رسد با استفاده از منطق درونیِ خود این آثار نیز می‌توان سیری قابل فهم برای این هنر در نظر گرفت. جریانی که مردمِ انقلابی را اساساً توده‌ای فاقد توانایی و امکاناتِ رهایی‌بخش، و صرفاً گروهی ناانسانِ خردشده زیر بار ستم می‌دید، به‌ناچار به اینجا می‌رسید که نوعی ناجی و قهرمان برای جایگزین‌کردنشان پیدا کند و بنابراین گذر از نقاشی انقلاب به نقاشی دفاع مقدس چندان هم غیرمنتظره و غیرقابل پیش‌بینی نبود. در واقع مسیری که جریانِ اصلی نقاشی سیاسی در ایران از اعتراضاتِ پیش از انقلاب تا وقوع انقلاب و دوره پس از آن طی کرد، به‌نوعی از همان آغازِ کار در خود آثار نهفته بود و سرگذشتِ این هنر در طی دهه‌های پر تلاطم ۵۰ و ۶۰ به‌نوعی متجلی‌شدنِ پیش‌فرض‌های سیاسی‌ای بود که بخشی از هنرمندانِ این جریان از آغاز کارشان در اوایل دهه ۵۰ آثارشان را بر آن اساس بنا کرده بودند.

از همین جا می‌توان تفاوت دو نوع مردمی که در آغاز مقاله به آن‌ها اشاره شد را روشن‌تر دید. مردمی که قرار است به‌گفته برشت نقشی تاریخی بر عهده بگیرند و جهت حرکت جامعه را تعیین کنند، نمی‌توانند صرفاً آدم‌های رنجکشِ اکسپرسیونیستی باشند. چنین مردمی ناچار هستند که دیر یا زود صحنه را به‌نفع نیرویی که قصد و توانایی ایجاد نظم جدیدی دارد ترک کنند. احتمالاً از همین جا می‌توان بحثِ امیرابراهیمی در مقاله‌اش (۱۳۹۵) درباره کنارگذاشته‌شدن طبقه محروم از هنر اعتراضی ایران در دوره‌های بعد را نیز بهتر فهمید. طبقه متوسطی که روی پتانسیل‌های طبقه پایین در دوره انقلاب حساب باز کرده بود و با نرسیدن به خواست‌های سیاسی‌اش در دوره‌های آتی، به روی خود متمرکز شد و تلاش کرد از طبقه پایین فاصله بگیرد (ما باهمان، ۱۳۹۵). در واقع تصویری که اکسپرسیونیسم از مردم و محرومین ساخته بود، با گذر زمان برای خودِ هنرمندانی که خالق این تصاویر بودند غیرقابل تحمل شد. اهمیت آثار متفاوتی از نوع نقاشی‌های ثمیلا امیرابراهیمی، شهاب موسوی‌زاده یا پرویز حبیب‌پور در این است که جلوه‌هایی از مردمی متفاوت را نمایان می‌کنند. مردمی که ستم و فقر نه‌تنها تمام انسانیتشان را از آن‌ها نگرفته است (تصویر ۷)، بلکه خودِ انقلابِ آن‌ها نمایشی از تواناییشان برای برپاکردن نظمی جدید است که به‌دست خودشان و برای خودشان (تصویر ۵) برساخته شده است. جدال بر سر اینکه ستمدیدگان کیستند و تأثیر ستم بر آن‌ها چیست و چگونگی نمایش این امور، صرفاً مسائلی برآمده از تفاوت‌های سلیقه‌ای و تمایزاتِ ذوقی و زیبایی‌شناختی نیستند. نوعِ به صحنه آوردنِ مردمی که از بی‌عدالتی رنج می‌برند، از همان آغاز هم شکل مبارزه بالقوه آن‌ها را نیز در خود آشکار می‌کند و هم سرنوشتی که پس از پیروزی احتمالی برایشان رقم می‌خورد را پیش‌بینی خواهد کرد. اینکه ستمدیدگان انسان‌هایی از جنس «برزگر» (تصویر ۶) تصویر شوند یا «آتش» (تصویر ۷)، و یا انقلابیون چنان باشند که در «فریاد» (تصویر ۱) می‌بینیم یا از نوعی که در «پیروزی» (تصویر ۴) تصویر شده‌اند، بیشتر از اینکه نشانِ نوعی اختلاف ذوقی باشند، نشان‌دهنده انتخاب‌های سیاسیِ متفاوتی هستند که از یک موقعیتِ مشترک اما درونِ دو فهم متفاوت از سیاست صورت گرفته‌اند.

منابع

- اسدی، مرتضی، نادعلیان، احمد. (۱۳۹۲). بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی. نگره، شماره ۵۲: ۸۸-۵۶.
- آل‌علی، سارا. (۱۳۹۱). بررسی تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی - اجتماعی در دوره انقلاب اسلامی و دوره پساانقلاب در ایران سالهای ۱۳۵۶ - ۱۳۶۸. پایان‌نامه کارشناسی ارشد ، دانشگاه علم و فرهنگ.
- امیرابراهیمی، ثمیلا. (۱۳۹۱). شب‌ها و سایه‌ها. تهران: مؤلف.
- امیرابراهیمی، ثمیلا. (۱۳۹۵). ما باهمان. حرفه هنرمند، شماره ۶۰: ۲۶-۱۲.
- برشت، برتولت. (۱۳۹۱). علیه گئورگ لوکاچ. (مترجم: حسن مرتضوی). در کتاب زیبایی‌شناسی و سیاست، تهران: مولی، ۱۲۳-۹۵.
- بلوخ، ارنست. (۱۳۹۱). بحث درباره اکسپرسیونیسم. (مترجم: حسن مرتضوی). در کتاب زیبایی‌شناسی و سیاست، تهران: مولی، ۳۷-۱۹.
- خسروجردی، حسین. (۱۳۹۰). مجموعه آثار حسین خسروجردی. تهران: سوره مهر.
- کوچترنی، الکساندر. (۱۳۷۴). ماهیت و حدود اکسپرسیونیسم، (مترجم: محمود حسینی‌زاد). هنر و معماری، شماره ۲۹، ۱۲۹-۱۱۳.
- لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۱). رئالیسم در ابهام. (مترجم: حسن مرتضوی). در کتاب زیبایی‌شناسی و سیاست، تهران: مولی، ۸۳-۳۸.
- لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۴). پژوهشی در رئالیسم اروپایی. (مترجم: اکبر افسری). تهران: علمی و فرهنگ.
- لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۱). جامعه‌شناسی رمان. (مترجم: محمدجعفر پوینده). تهران: چشمه.
- لوکاچ، گئورگ. (۱۳۸۶). نویسنده، نقد و فرهنگ. (مترجم: اکبر معصوم‌بیگی). تهران: دیگر.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۸). نقاشی انقلاب. تهران: فرهنگستان هنر.
- گودرزی، مرتضی. (۱۳۹۶). هنر انقلاب. تهران: سوره مهر.
- مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران. تهران: دانشگاه هنر ایران (دانشگاه هنر).
- Barnett, David. (۲۰۰۱). Joseph Goebbels: Expressionist Dramatist as Nazi Minister of Culture. New Theatre Quarterly, ۱۷ (۲): ۱۶۱-۱۶۹.
- Braun, Emily. (۱۹۹۶). Expressionism as Fascist Aesthetic. Journal of Contemporary History, Vol. ۳۱, No. ۲, Special Issue: The Aesthetics of Fascism (Apr., ۱۹۹۶): ۲۷۳-۲۹۲.
- Grigor, talinn. (۲۰۱۴). Contemporary Iranian Art: From the Street to Stdio. London: REAKTION BOOKS.
- Keshmirshekan, Hamid. (۲۰۱۳). Contemporary IRANIAN ART. London: SAQI.
- Lukacs, Georg, (۱۹۸۹). historical novel, merlin press:London.
- Lunn, Eugene. (1974). Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: A Comparison of Brecht and Lukacs. New German Critique, No. 3, (Autumn, 44-12 :۱۹۷۴).
- Nadal-Melsió, S. (2004). GEORG LUKÁCS: MAGUS REALISMUS? Diacritics, vol. 34, no. 81-62 :2.
- Wolf, Norbert. (2004). Expressionism. Newyork: Taschen.