گفتمان‌های از یاد رفته در مجموعه یاد سبز قاسم حاجی‌زاده با تاکید بر رویکرد تحلیلی فرکلاف

محبوبه پهلوان نوده[۱*]، ترنم تقوی[۲]

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۷/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۲۷]

چکیده
اثر هنری به مثابه زبانی بازنموده شده و نظامی از مفاهیم و اندیشه‌ها ملهم از جامعه، گفتمان و ایدئولوژی حاکم است و رویکردهای تحلیل گفتمانِ انتقادی با مطالعه رابطهٔ زبان، قدرت، ایدئولوژی و گفتمان این امکان را فراهم می‌آورد که از سطح واژگان تصویر به جامعه و روابط و گفتمان‌های آن دست یابیم و چرایی خلق برخی آثار را در زمان‌های خاص جست‌وجو کنیم. هدف از این پژوهش، واکاوی چرایی سویه‌مندی روایت قهرمانِ اسطوره‌ای و ملی نزد هنرمند از خلال عناصر گفتمانی موجود در آثار اوست و جهت نیل بدین مقصود با رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف در تحلیل‌گفتمان درسه سطح توصیف، تفسیر و تبیین به بررسی روابط برجستهٔ واژگان تصویر در آثار مهم مجموعه «یاد سبز» قاسم حاجی‌زاده پرداخته شده است. پژوهش‌ها نشان می‌دهند، قرارگیری هنرمند در دهه‌های هویت‌سازِ تاریخ ایران و در تقابل گفتمان‌های اصالت‌گرا و ملی، چپ معترض، ناسیونالیسم ملی و گفتمان بازگشت به نوستالوژی‌های رمانتیک روستایی، سبب گزینش اسطوره‌های تاریخی، ملی و روستایی در میانه گفتمان‌های متعارض شهری می‌شود. قاسم حاجی‌زاده روایتی پیچیده از قهرمانی چندگفتمانی در فضای چندهویتی تاریخ ایران ارائه می‌دهد و او را میان سنت‌های ملی و مذهبی و گفتمان‌های وارداتی پس از مشروطه چون گفتمان چپ و ناسیونالیسم قرارمی‌دهد.

واژه‌های کلیدی
فضای گفتمانی، روایت، اندیشه بازگشت، حماسه میرزا، ملی‌گرایی.

*نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۳۵۷۹۸۸۸۱۹، E-mail : mahboobeh.pahlavan@gmail.com

مقدمه

تحلیل گفتمان انتقادی به علت هم‌زمانی واکاوی معنا و صورت از رویکردهای موثر در تحلیل متون ادبی و آثار تصویری است. در این میان رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به عنوان یکی از نظریه‌پردازان برجسته این حوزه در جهت بازیابی معنای متون در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین شیوه‌ای تحلیلی -تفسیری فراروی منتقدان قرار می‌دهد، تا به جست‌وجوی روابط و رویکردهای فکری، سیاسی و اجتماعی پدیدآورندگان آثار بپردازند و از سطح تصویر به جامعه و از آن به گفتمان‌ها دست‌یابند. در این میان، رسانه هنری و بالاخص نقاشی، رسانه‌ای تفسیری است که اغلب با بازخوانی‌های متعدد و متنوعی روبه‌رو می‌شود و منتقدان سعی بر آن دارند که با شیوه‌های بازخوانی متنوع، از سطح تصویر به کشف لایه‌های پنهانی اثر دست یابند. آن‌چه در تحلیل گفتمان انتقادی بازخوانی سوژه- ابژه نقاشی، به عنوان یکی از رویکردهای هنری قابل خوانش را قابل تأمل می‌نماید، دست‌یابی به سطحی از تصویر است که نقاش گاه بر حسب اعتقاد و آگاهی و گاه بر حسب شرایط فضای اجتماعی، آگاهانه و گاه ناخودآگاه، آن را در اثر خود جای داده و این مهم تنها با مطالعه نهادهای ساخت یافته در واژگان تصویری و تحلیل گفتمان‌های شکل گرفته در اثر قابل خوانش است.

هدف از این پژوهش، جست‌وجوی گفتمان‌های فضای فرهنگی جامعه در آثار (جنگل، مجموعه یاد سبز [میرزا کوچک‌خان جنگلی]) قاسم حاجی‌زاده و بازگشت به مجموعه عللی است که نقاش، دغدغه‌مند خود را موظف به روایت آن می‌کند. بدین منظور لازم دانسته شد تا با مطالعه واژگان تصویری آثار با رویکرد توصیفی فرکلاف از سطح اثر و عناصر برجسته آن به روابط تاکید شده عناصر و از روابط به فضای متنی جامعه و گفتمان‌های آن در چرایی علت و علل این بازیادآوری دست یافته شود. بنابراین هدف نه بازخوانی بازنمایی‌های تصویری، بل کشف روایت نقاش از بازتعریفی است که از فضای اجتماعی و روح دوران خود ارائه نموده است و این روایت‌ها از انتخاب موضوع تا تولید عناصر، تصویری روایی از گفتمان‌ها و دیالوگ‌های انتقادی ارائه می‌دهد. بنابراین سوال‌های اصلی پژوهش را می‌توان در دو رویکرد کلی به متن آثار جست‌وجو نمود؛ یکی چرایی عواملی است که منجر به انتخاب و طرح روایت جنگل در دوران سرنوشت‌ساز انقلاب می‌شود و دیگری چه بودگی گفتمان‌هایی است که در طرح روایت تصویری جنگل ارائه می‌شود.

بنابر نتایج، در مطالعه اثر در سطح توصیف، نقاش بیشتر بر انتخاب نوع واژگان، شخصیت‌ها و جنبه‌های استعاری با دیدگاه ایدئولوژیک تأکید داشته است. فضای سرد و بی‌روح حاکم بر آثار، اختناق اوضاع اجتماعی دوره‌های پیش از انقلاب و حس آزادی‌طلبی توأم با یأس شخصیت اصلی که در عناصر و المان‌های اثر نهفته، از ویژگی‌های برجستهٔ آثار این مجموعه به شمار می‌آید. آن‌چه در انتخاب واژگان تصویری، الگوها و سبک چیدمان عناصر و هویت‌های ساخته شده دارای ارزش است، تاکید نقاش بر هویت‌های بومی-منطقه‌ای، سنت‌های محلی و قهرمان‌پروری بر پایه آرمان‌های ایستادگی و شهادت‌طلبی است. تاکید بر جمع‌گرایی ملی، رهایی از اتکاء به عوامل بیگانه، آزادی‌خواهی که ریشه در سنت‌های ایرانی- اسلامی دارد، در روایت نوستالژیک قهرمانِ روستایی از گفتمان اصالت‌گرا در مفهوم بازگشت به ارزش‌ها سخن می‌گوید. در تفسیر آثار معین می‌گردد با وجود بینامتن‌های گفتمان چپ، بازگشت و گفتمان اسلامی- ملی، گفتمان فولکلور و اصالت‌گرای روستایی در آثار این مجموعه حضوری پررنگ‌تر دارند. آن‌چه سویه گفت‌وگومند این مجموعه را با گفتمان‌های مسلط دوره پیش و پس از انقلاب برقرار می‌کند، انتخاب موضوع قهرمان ملی-اسلامی و سبک کاری نقاش است. حضور ناتورالیستی عامه‌گرایانه، تلفیق واقعیت با خیال، استفاده از عناصر و واژگان بومی، تاکید بر هویت‌گرایی دینی همراه با سنت‌های عدالت جویانه و آزادی‌خواهانه شیعی- اسلامی، مجموعه جنگل حاجی‌زاده را به زبان گفتمانی چندین نسل پیوند می‌زند. در تبیین آثار مشخص می‌گردد روایت حاجی‌زاده از مجموعه جنگل، روایت‌های گفتمان ملی و اندیشه پایداری است که نه وارداتی بل هویت‌گراست؛ او در میان گفتمان‌های مدرن، گفتمان اصالت‌گرای شهری و چپ معترض، گفتمان اسلامی دَرهم آمیخته شده با گفتمان ملی با سویه پاس‌داشت قهرمانان ملی و سنتی را برمی‌گزیند که از دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی شروع و تا پس از انقلاب و جنگ ادامه می‌یابد.

پیشینه پژوهش

مجموعه جنگل قاسم حاجی‌زاده به علت هم زمانی خلق آن با فضای انقلاب ۱۳۵۷ و پس از آن، سال‌های جنگ ایران و عراق در ایران به نمایش درنیامد. نمایش آثار این مجموعه، گاه به صورت همراه با آثار دیگر نقاش در سال‌های اخیر در ایران و گاه در نمایشگاه‌های کشورهای دیگر (چون فرانسه) صورت گرفت و نقدها یا به‌عبارت دیگر یادداشت‌هایی که بر آن نوشته شد، محدود و در خلال دیگر آثار نقاش صورت گرفت. اما در این میان، منیژه میرعمادی (ناصری) کتابی با عنوان یاد سبز [مجموعه‌ای از نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده، میرزا کوچک‌خان جنگلی] را در سال ۱۳۷۱ به چاپ رسانید که در آن بخشی از آثار مهم این مجموعه و یادداشتی از جواد مجابی آورده شده است. به‌نظر، علت توجه به این مجموعه موفقیت نمایش آن در کشورهای خارجی (علی‌رغم عدم توجه به آن در ایران) بود. مجابی در این کتاب نقدی زندگی‌نامه‌ای با عنوان «حاجی‌زاده و آینه‌های روبه‌رو»، از نقاش به همراه یادداشت و نقدی کلی بر آثار مجموعه جنگل با عنوان «حاجی‌زاده و حماسه کوچک جنگلی» نوشته است که در کتاب سرآمدان هنر نو (۱۳۹۳)، نوشته جواد مجابی، انتشارات به‌نگار، نیز آمده است. حسن موریزی‌نژاد در مجله تندیس شماره ۹، (۱۳۸۵) تنها علت و علل پیدایش این مجموعه را از زبان نقاش، به‌طور بسیار مختصر و با مصاحبه پرسش و پاسخی مورد بررسی قرار داده

است. در فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۴۲ که سال ۱۳۹۱ به چاپ رسید، مصاحبه با قاسم حاجی‌زاده و آثارش مورد توجه قرار گرفت؛ اما در مورد مجموعه جنگل او کمتر صحبت شد. در حرفه هنرمند شماره ۴۷، سال ۱۳۹۴، آیدین آغداشلو در یادداشتی مختصر به گذشته‌گرایی در آثار او، علی‌رغم سالیان دراز اقامتش در پاریس، پرداخت و در شماره ۶۷، فصلنامه حرفه هنرمند، سال ۱۳۹۷، رویکردهای حاجی‌زاده به عکاسی و فیگورهای مردم‌شناسانه او از خلال رسانه عکاسی مورد توجه قرار گرفت، اما در مورد مجموعه جنگل او باب سخنی باز نشد. آن‌چه در این میان و تاکنون در مورد مجموعه جنگل مورد توجه قرار نگرفته و بدان پرداخته نشده است، خوانش آثار مجموعه جنگل از خلال عناصر تصویری و نشانه‌های بیانی مستتر در این آثار است. خلق این مجموعه، در سال‌های سرنوشت‌ساز برای ایران (سال‌های انقلاب و جنگ) و در میانه ایدئولوژی‌گرایی‌های بی‌اندازه جناح‌های مختلف شهری با وجود انبوه بی‌شمار گفتمان‌های موجود، بازخوانی آثار این مجموعه را مهم‌تر و برجسته‌تر می‌نماید و بایسته و لازم است با نگاه و خوانشی نو و به دور از پیش داوری‌ها، منتخبی از آثار این مجموعه مورد توجه و بازبینی قرار گیرد.

تحلیل گفتمان انتقادی با رویکرد فرکلاف در مجموعه جنگل حاجی‌زاده

تحلیل گفتمان چندی است به عنوان رویکردی تحلیلی جهت شناسایی روابط جامعه‌شناسانه آثار هنری با جامعه در تحلیل تصویر به کار گرفته می‌شود. در تحلیل گفتمان واحدهای تحلیل، متن (یا اثرهنری)، بینامتن و بافت اجتماعی است و محقق با نشانه‌ها، گزاره‌ها و واژگان متنی به ماهیت بافت‌های گفتمانی مسلط بر جامعه و منازعات گفتمانی درون میدان‌های قدرت می‌رسد. به عبارت دیگر «تحلیل گفتمان، به‌طور خاص، نحوه بر ساخته شدن آن دیدگاه‌ها یا روایت‌های خاص را مورد بررسی قرار می‌دهد که به منزله چیزهای واقعی یا حقیقی یا طبیعی از طریق رژیم‌های حقیقت برساخته می‌شوند» (رز،۱۳۹۴: ۲۶۵). بنابراین، هدف تحلیل گفتمان، بازشناسی روابط اجتماعی قدرت‌مندی است که در متن‌ها و آثار هنری ظهور می‌یابند. «اما در بسیاری از موارد منظور از "گفتمان" این است که زبان در چهارچوب قالب‌هایی ساختاربندی شده و مردم به هنگام مشارکت در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی در گفتار خود از این قالب‌ها تبعیت می‌کنند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۷). تحلیل گفتمان که از نظریات زبان‌شناسی آغاز و با نظریات گفتمانی امتداد یافت، در آثار متفکرانی چون میشل فوکو[۱]، ارنستو لاکلو[۲] و شانتال موف[۳] از نظریه به سمت روش تحلیل گفتمان حرکت کرد و در آثار نورمن فرکلاف صورت انتقادی یافت. فرکلاف[۴] به نقش فعال گفتمان در ساختن جهان اجتماعی تاکید می‌کند و معتقد است: «برساخت گفتمانی جامعه محصول عملکرد آزادانه ایده‌ها در ذهن افراد نیست، بلکه محصول نوعی پرکتیس اجتماعی‌ای است که عمیقا در ساختارهای اجتماعی مادی و واقعی ریشه دارند» (Fairclough,1992:66).

فرکلاف با تاکید بر سطوح تحلیل در یافتن معنا، صورت ضابطه‌مندی در تحلیل متون و تصاویر فراروی محققان قرار داد. به عبارتی، «رویکرد فرکلاف از میان رویکردهای موجود در جنبش تحلیل گفتمان انتقادی، مدون‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها را برای تحقیق در حوزه ارتباطات، فرهنگ و جامعه داراست» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹:۱۰۹-۱۱۰). «رویکرد فرکلاف نوعی تحلیل گفتمانِ متن‌محور است که تلاش می‌کند سه سنت را با یکدیگر تلفیق کند» (Fair-clough,1992:79). این سه سنت شامل: ۱- تحلیل مفصل متن در حوزه زبان‌شناسی (شامل گرامر کارکردی[۵] میشل هالیدی[۶])، ۲- تحلیل جامعه‌شناختی کلان پرکتیس اجتماعی (شامل نظریه فوکو، که روش‌شناسی مشخصی برای تحلیل متن در اختیارمان قرار نمی‌دهد)، و ۳- سنت تفسیری و خُرد در جامعه‌شناسی (شامل تحلیل گفت‌وگو) است که بر اساس این‌ها زندگی روزمره محصول کنش‌های اجتماعی افراد به شمار می‌آیند، کنش‌هایی که بر اساس پیروی از مجموعه‌ای از قواعد و رویه‌های «عقل سلیمی» مشترک انجام می‌گیرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹:۱۱۷).

از منظر فرکلاف، گفتمان به برساختن هویت اجتماعی، روابط اجتماعی و نظام‌های دانش و معنا کمک می‌کند و بدین‌ترتیب گفتمان سه کارکرد دارد: کارکرد هویتی، کارکرد رابطه‌ای و کارکرد فکری (همان، ۱۱۹). بنابراین مدل سه بعدی که فرکلاف در تحلیل متون ترسیم می‌کند در سه حوزه مطرح می‌شود: ۱- ویژگی‌های زبانی متن، که بر تحلیل خصوصیات صوری از قبیل کلمات، گرامر، نَحو و انسجام جمله متکی است. ۲- فرآیندهای مرتبط به تولید و مصرف متن که از آن با عنوان پرکتیس یا عمل گفتمانی نام می‌برد و بر روابط بینامتنی گفتمانی و ژانرهای از پیش موجود متکی است، ۳- پرکتیس یا عمل اجتماعی گسترده‌تری که رخداد ارتباطی به آن تعلق دارد و از آن با عنوان پرکتیس اجتماعی یاد می‌شود و به این نکته توجه دارد که هر متن باید در رابطه با سایر متون و در رابطه با بستر اجتماعی آن فهم شود.

سطوح تحلیل که فرکلاف از آن‌ها جهت دست‌یابی به معنا استفاده می‌کند، در پیوند با یکدیگر قرار دارند و شامل، متن (اثر)، بینامتن و متن و جامعه است. معنا در تحلیل این سه واحد در سطوح لایه‌ها ظهور و بروز می‌یابد و محقق با عبور از متن به بینامتن و از آن به جامعه، با واقعیت‌های گفتمانی که در متن و جامعه ظهور داشته‌اند، می‌رسد. در نظریه فرکلاف که در حوزه تحلیل گفتمان انتقادی جای می‌گیرد، تحلیل متن وابسته به سطوحی جهت یافتن معنا، و شامل توصیف متن، بینامتن (تفسیر با تعریف فرکلاف) و رابطه متن و واقعیت جامعه (تبیین)، می‌شود. بنابراین تحلیل گفتمان از منظر او دارای سه سطح «توصیف، تفسیر و تبیین» است. فرکلاف تفسیر را پیداکردن رابطه بینامتنی مبتنی بر دانش تاریخی و دانش متنی می‌داند؛ بنابراین معنا حاصل گفت‌وگومندی متن با دیگر متون است. مرحله تفسیر از منظر او گفتمانی است؛ گفتمانی که محصول گفت‌وگو و نسبت متن مورد نظر با دیگر متون

هم عصر و پیش از خود است و البته این ارتباط گفت‌وگومند، گاه صریح و گاه پنهان است. در مرحله تبیین، متن را در پیوند با جامعه قرار می‌دهد و به بررسی رابطه متن با بینامتن و چگونگی تاثیر آن از روابط قدرت و جامعه می‌پردازد. پیوند این مرحله با نظریات جامعه‌شناسی فرهنگ، ساختارهای زبانی و گفتمان‌ها به عنوان پدیده‌های اجتماعی با بیرون، بلامنازع و کامل کننده است.

اما فرکلاف، مرحله «توصیف» را پیچیده و مبتنی بر کشف معنای درون متن و در سلسله سطوح و پرسش‌ها، معنای متن را از خود متن مستخرج می‌کند. پرسش بنیادی او در مرحله توصیف، سوال از ابژه‌های گفتمانی، روابط و نظام زبانی متن (اثر) و چگونگی ساخته‌شدن آن است. مرحله توصیف به گفته فرکلاف، وابسته و پیوسته دانش زبان‌شناسی است و متن در مواجهه با سه سطح توصیف، یعنی واژگان، سطح دستور یا گرامر و سطح ساختارهای متنی قرار می‌گیرد. به عبارتی، متن واسازی می‌شود تا چگونگی امکان جهان آن معین شود. او با طرح سه پرسش از ارزش‌های تجربی واژه‌های متن یا اثر، ارزش‌های رابطه‌ای و ارزش‌های بیانی، سعی در دست‌یابی به نوع نظام ساختاری و معرفتی متن یا اثر دارد. به عبارتی او معین می‌نماید، واژه‌ها (یا در این‌جا عناصر تصویری) دارای ارزش‌های تجربی، ارزش‌های رابطه‌ای و ارزش‌های بیانی‌اند. مقصود او از ارزش‌های تجربی، بررسی نوع جهانی است که واژه‌ها از آن سخن می‌گویند. هنگامی که به ارزش‌های رابطه‌ای می‌پردازد، از چگونگی رابطه‌های ممکن در متن پرسش می‌شود و هنگامی که از ارزش‌های بیانی پرسش می‌شود به هویت‌های اجتماعی پرداخته می‌شود که با متن در حال خلق شدن هستند. به عبارتی، متن چگونه این هویت‌ها را می‌سازد و آن را ارزش‌گذاری می‌کند؟ این سه پرسش در سطح گرامر نیز به دامنه، افق و توانی جهت برجسته‌سازی ابعاد جهان متن می‌پردازد و با پرسش از نوع روابطی که میان اجزاء زبان برقرار شده است، لایه‌های معنایی متن را مورد کنکاش قرار می‌دهد.

بنابراین، در مرحله توصیف متن (اثر) را در سه سطح واژگان، دستور یا گرامر و ساختارهای متنی قرار می‌دهیم. در سطح توصیف واژگان، سه پرسش از ارزش تجربی اثر، ارزش رابطه‌ای و ارزش بیانی مطرح می‌شود. در ارزش تجربی از جهانی که واژه‌ها از آن صحبت می‌کنند، پرسش می‌شود (کدام ارزش‌ها برجسته می‌شوند). در ارزش رابطه‌ای از رابطه‌ای که واژگان در متن می‌سازند، صحبت می‌شود (اثرچه رابطه هایی را نشان می‌دهد). در ارزش‌های بیانی به هویت‌های ساخته شده در اثر پرداخته می‌شود و هویت‌های ساخته شده را ارزش‌گذاری می‌کند. در سطح گرامر یا دستور متن از چگونگی سبک، الگوها و نوع چیدمان و روابط پرسوناژها در ساختن یک مفهوم صحبت می‌شود و سه سوال ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی در سطح گرامر هم مطرح می‌شود (چینش عناصر برای رسیدن به یک مفهوم خاص که به ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی نزدیک است). بنابراین ساختار گرامر نشان می‌دهد چه ارزش‌های تجربی وجود دارد و کدام ارزش برجسته شده‌اند. این ارزش‌های تجربی برجسته شده چه ارزش‌های رابطه‌ای و چه ارزش‌های بیانی (هویت‌ها) را ممکن می‌کند. در سطح ارزش‌های بیانی، از ساختارهای کلانی متن و از روابط و ساز و کارهای تعاملی متن یا اثر هنری با دیگر گفتمان‌ها پرسش می‌شود و ساختار گفتمانی که اثر و هنرمند به آن تعلق دارند به پرسش گرفته می‌شود (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰-۱۷۵). در تفسیر اثر، بر روابط بینامتنی تاکید می‌شود که اثر با دیگر متون برقرار می‌کند، چه هویت‌هایی مهم می‌شوند و این هویت‌ها در تضاد با چه گروه‌های گفتمانی قرار می‌گیرند و در تبیین، متن در پیوند با جامعه قرار می‌گیرد و رابطه آن با گفتمان‌های دیگر و روابطی که گفتمان‌های قدرت ممکن می‌کند با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی سنجیده می‌شود.

زمینه‌های اجتماعی هنر و گفتمان‌های مطرح در میانه دو انقلاب (انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی)

تحولات اجتماعی ایران پس از انقلاب مشروطه با تغییر موضع قدرت از دال مرکزی به دال قانون، تغییرات زیادی در مناسبات قدرت بر جای گذاشت. با آغاز حکومت پهلوی در ۱۳۰۴، گفتمان انتقادی مشروطه و اندیشه‌های میهن‌پرستانه[۷] در دو گروه قدرت‌مند این دوره، شاه و روشنفکران، با تاکید بر باستان‌گرایی و اسلام‌ستیزی در گفتمان ناسیونالیستی صورت جدیدی یافت[۸]. در جریان گفتمان مشروطه با ورود کالاهای اروپایی، هنرهای سنتی با افول روبه‌رو شد. گفتمان مشروطه هنری انتقادی به وجود آورد و «هنر انتقادی به یاری مطبوعات و نشریات از انحصار دربار خارج و به زبان تجددخواهان و عموم مردم تبدیل شد» (مریدی، ۱۳۹۷: ۵۱). عکاسی در این دوره از حیطه دربار خارج شد و در خدمت مشروطه‌خواهان قرار گرفت و با ثبت وقایع ملی و قهرمانی و آشنایی عموم با فرهنگ تصویری جدید تغییرات زیادی در آگاهی تصویری عموم به‌وجود آورد. گفتمان مشروطه نه در نقاشی ناتورالیستی با سوژه‌هایی از مردم عادی، بلکه در آثار برخی از شاگردان کمال‌الملک ظهور یافت: اما با آغاز حکومت پهلوی اول، با تاکید بر هنرهای سنتی و گفتمان ملی‌گرایانه و ناسیونالیسم، نگارگری جدید مورد توجه قرار گرفت و نقاشی ناتورالیستی حضوری نسبتاً کم‌رنگ یافت.

ظهور طبقه متوسط جدید در این دوره و دوره‌های بعد گونه‌ای خوش‌دلی توام با امید به‌وجود آورد و پرداختن به فرهنگ عامه و سنت‌ها توسط حکومت و روشنفکران در گفتمان اصالت‌گرا و هنر بومی-ملی و گفتمان بازگشت به خویشتن تبلیغ می‌شد. تبلیغ سنت‌گرایی در رمانتیسم فرهنگی توسعه‌های شهری توجه هنرمندان را به فرهنگ‌های فولکلور روستایی و نشانه‌های فرهنگی در حال نابودی جهت تقویت وحدت ملی سوق داد. زیرا «وحدت ملی اگر بر مبنای خودآگاهی از میراث فرهنگی استوار باشد، استحکام بیشتری خواهد داشت» (نبوی، ۱۳۸۸: ۱۹۱). در

تصویر۱. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [میرزا کوچک خان در زمان طلبگی]، ۱۳۶۱-۱۳۵۹، ۳۱ در ۴۱ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۴۲).

تصویر۲. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [میرزا کوچک زمانی که داوطلب جنگ گمش تپه شد]، ۱۳۶۱-۱۳۵۹، ۳۶ در ۴۹ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۶۴).

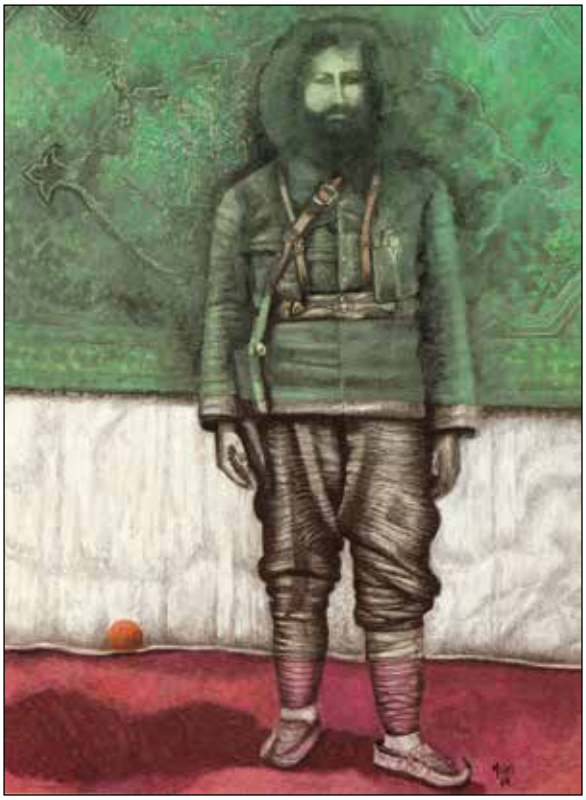
این دوره جشنواره‌های فرهنگی- هنری مختلف راه‌اندازی شد و هم‌جهت با تبلیغ مدرن‌گرایی نهادهای مختلف با عناوین متفاوت مسئولیت حفظ و اشاعه میراث فرهنگی کشور را به عهده گرفتند و هنرمندان را جهت ارائه آثاری هم‌سو با گفتمان بومی تشویق نمودند. در این میان، دو جریان هنری از نوع مردمی و روشنفکر مورد حمایت قرارگرفتند و انواع هنرها از موسیقی تا سینما و تئاتر و... در دو سطح خواص و عوام ارائه شدند. در هنرهای تجسمی، رویکرد خواص در گشت و گذارها میان سنت‌ها و فرهنگ عامه جریان سقاخانه را هدایت نمود و رویکرد عوام جریان دیگری در هنر تصویری به‌وجود آورد که ملهم از رمانتیسم شهری بود. رمانتیسیسم فرهنگیِ زندگیِ شهری در گفتمان اصالت‌گرا در دهه ۴۰ صورتی انتقادی پذیرفت و در مضامین نوستالژیکِ فرهنگ روستایی به ویژه در ادبیات، رویکردی اجتماعی یافت[۹] (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۰۲-۱۰۴).

اما جریان گفتمانی دیگری که پس از انقلاب مشروطه به‌وجود آمد، گفتمان چپ بود. «آن‌ها (مشروطه‌خواهان) نه مزایای استبداد سلطنتی و محافظه‌کاری سیاسی، بلکه اصول لیبرالیسم ناسیونالیسم و حتی سوسیالیسم را تبلیغ می‌کردند» (آبراهامیان،۱۳۸۶: ۶۶). نویسندگان این دوره در آثارشان با پرداختن به مفاهیم استثمار، مسخ و از خود بیگانگی روایتی معترضانه از فرهنگ عامه و توده ارائه می‌کردند. این گفتمان در آثار نقاشان تحصیل‌کرده در شوروی چون حبیب محمدی[۱۰] و شاگردان کمال‌الملک چون اسماعیل آشتیانی[۱۱] و علی‌اصغر پتگر[۱۲] با ناتورالیسم مردمی صورتی خوش‌دلانه و با آثاری که پزشک‌نیا[۱۳] و شیبانی[۱۴] به‌وجود آوردند، وجهی اعتراضی ارائه نمود[۱۵]. «گفتمان چپ، تاثیری دیرپا بر هنر معاصر ایران گذاشت و دنباله‌روی از مفاهیمی چون نگاه طبقاتی، ازخود بیگانگی، ضدامپریالیسم، هنر متعهد، توجه به طبقه فرودست و پرداختن به تضاد پول‌دار و فقیر از مضامین اصلی نویسندگان و هنرمندان چپ‌گرای ایران بودند» (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۲۴). با حمایت‌های حکومتی از نقاشی نوگرا در دهه ۴۰ و برگزاری بی‌ینال‌ها، برخی نقاشان در تالار ایران با دغدغه هنر ملی با وضعیت امروزی گرد آمدند و به جنبه‌های اجتماعی هنر توجه نشان دادند[۱۶]. شهاب موسوی‌زاده[۱۷] با رویکردی رئالیستی چهره سران مشروطه را نقاشی کرد؛ اردشیر محصص[۱۸] به کاریکاتورهای اجتماعی پرداخت و نصرت‌الله مسلمیان[۱۹] و حسین ماهر[۲۰] با مضامین کارگری، آثاری با مضامین انتقادی- اجتماعی در این دوره ارائه نمودند. با نزدیک شدن به پیروزی انقلاب ۵۷ و اوج‌گیری اعتراضات، گفتمان چپ هم‌سو با توده مردم شد، اما چندی پس از انقلاب با غالب شدن گفتمان اسلامی- ملی با اهداف ایدئولوژیک و صریح انقلاب و روایتی ایدئولوژیک از هنر اسلامی و ملی، گفتمان چپ به حاشیه رانده و پس از چندی خاموش شد.

آن‌چه در این میان از روابط گفت‌وگومند جامعه ایران برمی‌آید،

تصویر۳. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [میرزا کوچک جنگلی]، ۱۳۶۱، ۲۸ در ۴۰ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک‌خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۷۳).

تصویر۴. میرزا کوچک جنگلی پیش از مسافرت به لنگران (تصویری از کتاب سردار جنگل ابراهیم فخرایی، ص ۲۲۹).



تصویر۵. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [میرزا کوچک جنگلی]، ۱۳۶۱، ۲۸ در ۴۰ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک‌خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۷۵).

تحولات ضدامپریالیستی است که ریشه‌های آن را در گفتمان چپ دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و پس از آن در تحولات انقلاب می‌توان جست‌وجو نمود. گفتمان‌های ملی و ضدسرمایه‌داری که در آغاز شکل‌گیری انقلاب و پیش از آن در آثار هنری قابل بازشناسی است، در تحولات پس از انقلاب با حمایت نهادهایی چون حوزه هنری و وزارت فرهنگ و ارشاد که از ادغام وزارت خانه‌های فرهنگ و هنر و وزارت اطلاعات و جهان‌گردی سامان یافته بود، شکلی سازمان‌یافته از نقاشان را گردهم آورد[۲۱]. با وجود تفاوت‌هایی در هنر پیش و پس از انقلاب، ملاحظات آثار هنرمندان نشان از بازیابی عناصری دارند که ریشه‌های آن در هنر پیش از انقلاب جست‌وجو می‌شود. فرم‌های خط‌نگاری اسلامی، شمایل‌های مذهبی که در تمبرها، نقاشی‌های دیواری و پوسترها نمایان می‌شود و مضامین اجتماعی که پیشتر در آثار نقاشانی چون پزشک‌نیا، شیبانی و پتگر رخ نموده بود، حضوری متهورانه در هنر انقلاب یافتند. تحولات فرمالیستی پس از انقلاب که در اکثر موارد رجوعی تصویری به شمایل‌های تصویری است که ریشه در نشانه‌های تاریخی-فرهنگی و گذشته ملت ایران دارد، همراه و هم‌گام با موضوعات اجتماعی جدید، زبانی مشخص جهت ارائه می‌یابد. به گفته کشمیرشکن انقلاب ایران علی‌رغم دیگر انقلاب‌های قرن بیستم که جهت‌گیری رو به آینده داشتند و بر پایه باورها و آرمان‌های جامعه‌گرا متکی بودند، برای ارائه تعریفی دوباره از آینده، معطوف به گذشته اسلامی خود بود. «تعهد اجتماعی و روایت‌گری با انتقال پیامی مذهبی یا سیاسی از مهم‌ترین ویژگی‌های این آثار بود و محبوبیت و پذیرش این آثار را از آن جهت که هم در فرم و هم در اجرا ساده و قابل درک بودند، در میان توده‌ها افزایش داد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۲۰). بنابراین آن‌چه خط تحولات تصویری پیش و پس از انقلاب را جهت می‌دهد نه رویکرد مغایر با قبل، بل امتداد خط ممتدی است که به ظهور اهداف، اندیشه‌ها و آرمان‌هایش نزدیک می‌شود. خطی که با تاکید بر سنت‌های از دست رفته، بازگشت به ریشه‌ها و نشانه‌های اسلامی و ملی، دنباله‌رو هویت فرهنگی است تا تعادلی میان گذشته و مدرنیسم ترسیم کند.

قاسم حاجی‌زاده
و دوره‌های هویت‌ساز تاریخ ایران

قاسم حاجی‌زاده متولد لاهیجان ۱۳۲۶، نقاشی را با بازسازی گیاهان مدرسه کشاورزی و بعدها با تابلوسازی شروع کرد. به تهران آمد و سال ۱۳۴۶ از هنرستان پسران فراغت یافت. حضور اردشیر محصص و منوچهر یکتایی[۲۲] در انتخاب موضوعات آثار و تکنیک بازنمایی آثارش موثر افتاد و نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی‌اش در تالار قندریز و انجمن ایران- آمریکا و دیگر سالن‌های پُررونق دهه ۴۰ و۵۰ نشان از پذیرش سبک او در تحولات هنری این دهه دارد[۲۳]. آثار او مانند هنر جوامع شرقی دارای روحی یک‌سان است که بر مضامین مختلف تابانده شده و از اندیشه تغییرناپذیر او در نگاه به ابژه‌های زندگی سرچشمه می‌گیرد؛ زیرا دوره‌های

تصویر۶. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [میرزا و همراهان در منزل شهردار بندر پهلوی]، ۱۳۶۱-۱۳۵۸، ۵۰ در ۷۰ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۴۳).

تحول کاری‌اش محدود و از آبستره شروع و به ناگاه به یادنگاری از سوژه‌های انسانی عکس‌ها ختم می‌شود. بازگشت به آلبوم عکس‌های خانوادگی و غیرخانوادگی از جامعه نسبتاً سنتی رو به تحول قاجار، تا پهلویِ مدرن شدهٔ روز در نَوَسان است. مفهوم اجتماع به معنای جمع بودن گروهی در میان آثار او حضوری پررنگ دارد و به چالش کشیدن روابط خانوادگی در عکس‌های پرده‌نگارانه بدون مکان در نقاشی‌های او میان‌متنی روان‌شناسانه در جامعه معاصر دارد. در این میان آن‌چه در آثار حاجی‌زاده پررنگ‌تر است، خاطره است. خاطره نه فقط به مفهوم فردی آن، بل خاطره جمعی است.

گفتمان باز یادآوری در هِنگامه ورود حاجی‌زاده به جامعه هنری ایران (دهه ۳۰ و ۴۰) مُدی فراگیر شده بود و نمونه فرمی آن در بازگشت به عناصر فرهنگی گذشته باستان تا دوره قاجار در نَوَسان بود؛ اما خاطره‌نگاری‌های حاجی‌زاده از ابتدای فعالیتش جنسی دیگر داشت. حاجی‌زاده با کنکاش در عکس‌های قدیمی و جدید سعی دارد خاطرات گذشته را امروز به یادآوَرَد، ثبت کند و زنهاری به معاصرانش در شناسایی نمادهای دوست‌داشتنی‌شان بزند. نگاه حاجی‌زاده در این دوره، پس از دوره کوتاه آبستره‌هایش، بیشتر بر رویکردهای اجتماعی به هنر متمرکز است و برای اتصال به فضای فرهنگی جامعه به واکاوی عناصرآشنای فرهنگ عامه می‌پردازد. انسان از منظر او موجودی دوست‌داشتنی و غریب است. او فاصله میان پرده منظرهٔ عکاسی و زندگی واقعی را به مثابه تصویری آرمانی از جامعه، انسان و محیط وارد دنیای دیگری که خود آن را می‌سازد، می‌کند. نگاه او به سوژه‌های انسانی بی‌جانبه نیست[۲۲]؛ انتخاب عکس‌ها، موضوع آن‌ها و روابط انسان‌ها کاملا بر انتخاب آن‌ها و نکته‌گزینی استوار است. او با گزینش‌های موضوعی مانند یک جامعه‌شناس به برجسته‌سازی روابط از دست‌رفته یک دوره در حال ساخت می‌پردازد، تا رسوم قراردادی نوین و شیوه تحول تفکر و پارادایم یک عصر را نشان دهد و تجربه خود را با مخاطبان آثارش به اشتراک بگذارد. سوژه‌های مردمی حاجی‌زاده از میانه یک عصر تولید می‌شوند؛ عصری که مهم‌ترین تحولات را در دو انقلاب پشت سرگذاشت.

آثار حاجی‌زاده را به لحاظ مضمون و محتوا می‌توان در سه گروه گذشته‌نگاری (یا نوستالژیک‌نگاری دوره نزدیک حکومت قاجار در عکس‌ها)، حال‌نگاری (مردم‌نگاری معاصر)، و در شهرت‌نگاری و قهرمان نگاری طبقه‌بندی نمود. شهرت‌نگاری‌ها و قهرمان‌نگاری‌های او از چهره‌های دوست‌داشتنی عامه از مَهوَش شروع و با شاعران و آزادی‌خواهانی چون فروغ، شاملو، چه‌گوارا، مصدق و صادق

هدایت و در نهایت با میرزاکوچک جنگلی خاتمه می‌یابد. پیش متن‌های تصویری هنر عامه در آثار جنگل حاجی‌زاده نقطه اتصال او را با نقاشی قهوه‌خانه، پیکرنگاری‌های قاجار، عکس‌های موجود از روایت‌های میرزای جنگلی و کاریکاتورهای روزنامه‌ها، نشان می‌دهد. در میان آثار قهرمان‌نگارانه عامه حاجی‌زاده، روایت مجموعه جنگل سمت و سویی دیگر می‌یابد. حاجی‌زاده در کنار موضوعات دیگر، موضوعی جذاب و از دست رفته در سال‌های اولیه فعالیتش را دوباره واکاوی می‌کند. در میانه سال‌های پُر التهاب و پُر هیاهوی انقلاب اسلامی ۱۳۵۷و پس از آن (۱۳۵۷-۱۳۶۳) به مدت شش سال به نقاشی از عکس‌های مربوط به جنبش جنگل و میرزا کوچک‌خان می‌پردازد. حاجی‌زاده نقاش متفاوت و سویه تصویری او، مجموعه متفاوتی پدید آورد که بازتاب آن در نقاشی‌های جنگل بین سال های ۵۸ تا ۶۳ ظهور یافت. حاجی‌زاده در این مجموعه میرزا را از جوانی (دوران طلبگی) تا زمان مرگش در سه نوع ترکیب اجتماعی روایت می‌کند: پرتره‌ها[چهره‌نگاری‌ها] ی میرزا: به مثابه قهرمان رازآمیز مردمی، با چهره یک قهرمان معصوم، نافذ و مقتدر. «در آثار اولیه، میرزا صورتی محو و شبه‌گون دارد؛ اما در آثار بعدی پیکره برجسته‌تر می‌شود و از میان زمینه بیرون می‌آید» (مجابی،۱۳۹۳: ۲۸۱). پرتره‌های میرزا و یارانش: با شخصیت محوری میرزا، به مثابه یک رهبر رازآمیز و مقتدر با دخل و تصرفات خیالی در عکس‌ها و دیگری پرتره‌های یاران میرزا است که نقاش روایتی وقایع‌نگارانه و گه‌گاه شخصی ارائه نموده است.

خوانش مجموعه جنگل حاجی‌زاده با رویکرد توصیفی فرکلاف

عکس‌های کتاب سردار جنگل ابراهیم فخرایی (۱۳۴۳) به عنوان بینامتن آثار نقاشی حاجی‌زاده، روایتی از قدرت گرفتن یک قهرمان و یارانش تا لحظه شهادت ارائه می‌دهد. عکاس مجموعه مشخص نیست، اما عکاسان روسی، ارمنی و ایرانی که در گیلان فعالیت داشتند، روایت لحظات حساس زندگی میرزا را در قاب‌های تصویریِ سندنگارانه به تصویر کشیده‌اند. تصویری که فخرایی از زندگی میرزا ارائه می‌دهد، او را بسان اسطوره مقاومت و ایمان در دورانی سیاه نشان می‌دهد و حاجی‌زاده با پیش‌متن‌های دوران کودکی و با متن کتاب، آثاری در ستایش قهرمان افسانه‌ای می‌سازد. حاجی‌زاده گاهی با تلفیق عکس‌های واقعی با عناصر دیگر محیط، تفسیری شخصی می‌سازد و گاهی تنها به ثبت وقایع می‌پردازد. نقاش با ترکیب واقعیت و خیال سعی در ارائه تفسیر شخصی از واقعه میرزا در نهضت جنگل دارد. گویی نقاش روایت‌گری تازه آغاز می‌کند و متن تاریخ‌ساز عکس‌ها به کمک او روایت‌گر لحظه‌های پُرشتاپ قهرمان اسطوره‌ای او می‌شود. بنابراین عکاسی با ایجاد امکان بازیابی مجدد تاریخ این امکان را برای نقاش فراهم می‌آورد تا رویدادهای تاریخی با روایتی نو خوانش شوند و عکس چون لحظه گسست زمان و مکان در گذشته و آینده به خوانش تاریخی نو مبدل گردد. در این پژوهش جهت دست‌یابی به معانی ضمنی در خوانش آثار، عنوان تصاویر از کتاب مرجع نقاش (سردار

تصویر۷. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [چهارتن از زعماء جنگل]، ۱۳۶۱-۱۳۵۸، ۲۹ در ۳۰ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۶۲).

جنگل، ابراهیم فخرایی) وام گرفته می‌شود؛ زیرا نقاش (به‌نظر عامدانه) عنوانی برای هیچ یک از آثار این مجموعه انتخاب ننموده است. متن کتاب در تفسیر آثار به مدد گرفته شده و حوادث و موقعیت‌های انتخاب شده توسط نقاش بررسی می‌شود. چنان‌چه ذکر آن رفت جهت گروه‌بندی مشخص، آثار در سه دسته (پرتره‌های میرزا، پرتره‌های میرزا و یارانش، و پرتره‌های یاران میرزا) توصیف می‌شوند و پس از آن جهت تفسیر و تبیین به رویکردهای کلان‌تر بینامتنی و جامعه‌شناسی پرداخته می‌شود.

تفسیر مجموعه جنگل حاجی‌زاده

مقصود از تفسیر در رویکرد تحلیلی فرکلاف، دست یازیدن به روابط بینامتنی آثار با دیگر متون است؛ دست یافتن به رابطه اثر با دیگر آثار مشابه پیش از خلق یا در خلال خلق، بررسی گفتمان‌های متضاد و متشابه با این آثار که به علت و علل انتخاب موضوع و چگونگی بیان آن می‌پردازد و از اهداف رویکرد تفسیری فرکلاف است. همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر آن رفت، حاجی‌زاده با انتخاب مضمون آثار رویکردی متشابه اما مغایر با دیگر هم عصران خود داشت و مجموعه جنگل در امتداد شهرت‌نگاری‌های عامه او جای می‌گیرد. بینامتنیت موضوعی در آثار او به لحاظ مضمون به آثار اردشیر محصص، حبیب محمدی، هوشنگ پزشک‌نیا و علی‌اصغر پتگر و متاثر بودن از گفتمان چپ انکارناپذیر است؛ اما آن‌چه ناتورالیسم عامه حاجی‌زاده را به لحاظ سبک و مضمون از آن‌ها جدا می‌کند، پرداخت‌های ساده، وقایع‌نگاری‌های عکس‌گونه و ترکیب آن‌ها با سبک و بیان شخصی نقاشانه‌اش است. به‌نظر آثار حاجی‌زاده حاصل ناتورالیسم شاگردان کمال‌الملک است و در امتداد آثار اسماعیل آشتیانی در پرداختن به وقایع عادی و روزمره شکل می‌گیرد، اما انتخاب‌های او ریشه در فرهنگ‌عامه و داستان‌های فولکلوری دارد که پیش از این در آثار نقاشان قهوه‌خانه رخ نموده بود.

جریان کاری حاجی‌زاده علی‌رغم مُد فراگیر دهه ۴۰ که سقاخانه نام گرفت و در پی رجوع و احیای نمادها و نشانه‌های تصویری هنر ایران بودند، سمت و سویی مردم‌نگارانه داشت؛ اما چنان‌که ذکر آن رفت مردم‌نگاری‌های او علاوه بر بینامتنیت‌هایی که با تصاویر دوره قاجار داشت، بر معاصریت‌های هم‌زمان و هم‌دوره مردمانش تکیه داشت. در این میان اما روایت جنگل و حماسه او علاوه بر مردم‌نگاری، گونه‌ای قهرمان‌نگاری عامه بود که پیشامتن‌های آن در هنر عامه وجود داشت. حاجی‌زاده با انتخاب مضمون و بازیادآوری اسطوره‌ای از دوران هویت‌گرای مشروطه، گفتمانی چون بازیادآوری مضامین و الگوهای ملی را مطرح می‌کند که علاوه بر ریشه‌های دینی، گرایشات روشنفکرانه و مدرن دارد. این بازیادآوری‌ها به تاکید مورد توجه نقاشان نسل بعد از انقلاب و جنگ قرار می‌گیرد که نقدی بر نشانه‌های قراردادی دوران جنگ و انقلاب دارند و به بازیابی هویت ملی در هنر تاکید می‌کنند[۲۶]. بنابراین آثار حاجی‌زاده در مجموعه جنگل را می‌توان نقطه آغاز

تصویر۸. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [اطباء جنگل، دکتر کاشی و دکتر حشمت، دکتر حشمت بیشترین تک‌نگاره را میان یاران میرزا دارد و اغلب در ترکیب‌های قرینه با دیگر یاران میرزا تصویر شده است]، ۱۳۶۱-۱۳۵۸، ۶۸ در ۴۸ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۶۵).

تصویر۹. **قاسم حاجی‌زاده**، بدون عنوان [حیدرخان دیلمی و اطباعش، یکی از گروه‌های همراه میرزا که تسلیم نیروهای دولتی شدند]، ۱۳۶۱-۱۳۵۸، ۲۹ در ۳۰ سانتی‌متر، گواش و اکریلیک، (مجموعه یاد سبز، مجموعه نقاشی‌های میرزا کوچک خان جنگلی، ۱۳۷۱، ص ۶۱).

آثار مجموعه جنگل قاسم حاجی‌زاده (پرتره[چهره‌نگاری]های میرزا)			
	ارزش‌های تجربی	ارزش‌های رابطه‌ای	ارزش‌های بیانی
واژگان آثار	گل‌ها، درختان و شاخه‌های پیچ وتاب خورده آنها. طبیعت (آب و کوه) چشم‌های تاکید شده با رنگ سبز. تصویر جوانی (طلبگی تا تصاویر نظامی با تفنگ) تصویر شهادت میرزا. پرچم ایران و نقوش سنتی قالیچه‌هایی دست بافت.	رابطه میرزا با طبیعت (جنگل). رابطه میرزا با آب و خاک. رابطه‌های روستایی و بومی شخصیت میرزا. رابطه میرزا با مذهب. رابطه میرزا با ارزش‌های ملی و پهلوانی. رابطه میرزا با ارزش‌های خانوادگی و سنت‌ها.	روایت طبیعت (تولد و مرگ). روایت بازگشت قهرمانِ اسطوره‌ای است که به‌علت برخورداری از پیشینه‌های قومی و مذهبی، همیشه زنده است.
گرامر آثار	قرارگیری پرتره در میانه کادر. تنیدن پیکر او با طبیعت و درخت. تاکید بر فیگور [پیکره] ایستاده میرزا با تفنگ. سه بخشی کردن ترکیب‌بندی‌ها.	تاکید بر شخصیت محوری قهرمان. تاکید بر رابطه هویت‌مند او با هویت بومی‌اش. تاکید بر مقاومت و سرسختی قهرمان. تاکید بر سه مولفه بومی: جغرافیای زمین، سنت‌ها و قهرمان.	استواری قهرمان بومی در برابر عوامل طبیعی و مصنوع با رمزگانی از شهادت‌طلبی و آزادگی و سفر از زمین و حیات دنیوی با آگاهی به‌سمت رشد و تعالی.
ساختار متنی آثار	یادآوری انقلاب در میانه انقلاب و جنگ و بازیادآوری انقلاب مشروطه و آزادی‌خواهی قهرمانانی که در راه به‌ثمر نشستن ملی‌گرایی و رهایی ملت از بیگانه جان باختند. نقاش در روایت نوستالژیک قهرمان روستایی از گفتمان اصالت‌گرا در مفهوم بازگشت صحبت می‌کند و تصویری شمایل‌نگارانه از قهرمان ریشه‌دار در زمین روستایی ارائه می‌دهد. حکایت میرزا و تطور زندگی او حکایت مرگ آگاهی و شهادت‌طلبی یک اسطوره است.		

آثار مجموعه جنگل قاسم حاجی‌زاده (پرتره[چهره‌نگاری]های میرزا و یارانش)			
	ارزش‌های تجربی	ارزش‌های رابطه‌ای	ارزش‌های بیانی
واژگان آثار	دست‌های گره‌خورده میرزا با تسبیح و تاکید بر فیگور [پیکره] او یا دستان بازو به بازو داده همراهان با میرزا. پیکر سیلوئت [سایه‌وار] میرزا یکی شده با زمینه (قرارگیری درخت یا دریا و طبیعت در فیگور [پیکره] او). وجود یارانی با اندیشه‌های آزادی‌خواهانه اما غیر اسلامی همراه با میرزا (در این اثر روی چشم‌ها پوشانده شده است).	تاکید بر رابطه‌های مذهبی و عدالت‌جویی. تاکید بر فردیت و نقش محوری قهرمان، علی‌رغم حضور در جمع. رابطه قهرمان با ریشه‌های بومی زمین. گفتمانی‌بودن شخصیت میرزا به عنوان قهرمان در راه رسیدن به هدف.	جهت نیل به آزادی و عدالت، جمع‌گرایی و هم‌آوایی گروه‌ها موثر واقع می‌شود، اما هدف قهرمان همچنان خدمت به میهن و دفاع از ارزش‌های سنتی و بومی‌اش است.
گرامر آثار	قرارگیری میرزا در میانه دیگر یارانش. مشخص نمودن میرزا با تاکید بر رنگ و خط و قراردادن عناصر محیطی در بالاتنه او. سه سطحی‌بودن ساختار قرارگیری پیکره‌ها.	محوریت شخصیت قهرمان به نسبت دیگران. تاکید بر رابطه محوری قهرمان با محیط بومی‌اش. تاکید بر ارتباط میرزا با سه گروه مردم، نظامیان و نیروهای خارجی و البته همگی آزادی‌خواه.	تاکید بر هویت‌های بومی و سنتی و ارجح‌دانستن آن بر هویت‌های خارجی.
ساختار متنی آثار	میرزا قهرمان ملی معترض، نه چپ، بلکه مسلمان است و حاجی‌زاده قهرمان معترضی را به تصویر می‌کشد که علی رغم همراهی گروه‌های دیگر همچنان، ریشه‌های بس قدیمی در این آب و خاک دارد. اندیشه‌های اسلامی به‌عنوان تفکری دینی و مذهبی با اندیشه مردمان در هم تنیده و در این میان قهرمانی ریشه دارد که قهرمان مردم مسلمان باشد.		

آثار مجموعه جنگل قاسم حاجی زاده (پرتره[چهره‌نگاری]های یاران میرزا)			
	ارزش‌های تجربی	ارزش‌های رابطه‌ای	ارزش‌های بیانی
واژگان آثار	جنگل، درختان، گل‌ها و تفنگ. تاکید بر برخی شخصیت‌ها. لمیدگی، شکستگی و استتار قاب تصویری برخی از آنها.	تاکید بر رابطه یاران با محیط بومی خود. نشان‌دادن پایداری یاران نزدیک و اهداف مشترک آنها با میرزا. تاکید بر سستی و ناکارآمدی برخی همراهان.	گروه‌بندی‌های شخصیتی و تاکید بر هویت‌های کارآمد، نشان از ارزش‌گذاری شخصیت‌های بومی نسبت به دیگران دارد.
گرامر آثار	تاکید بر خطوط مورب و افقی در تصاویر جمعی. تاکید بر خطوط عمودی در تصاویر با ۱، ۲، ۳ و ۴ فیگور [پیکره]. قرینه بودن تصاویر با تعداد فیگور[پیکره]های کمتر(۱،۲،۳،۴).	ارزش‌های رابطه‌ای کمرنگ‌شده میان برخی گروه‌های جمعی. تاکید بر رابطه‌های ایستاتر در روابط یاران و تاکید بر میانه‌روی، ایستایی و اعتدال در روابط دوستان نزدیک.	برجسته‌سازی هویت‌های سازنده در انقلاب‌ها و قیام‌های جمعی و تاکید بر روابط سامان‌یافته بومی جهت نیل به اجتماع هدفمند.
ساختار متنی آثار	روایت نقاش از جمع‌گرایی، اشاره به وحدت‌های ملی دارد که منجر به انقلاب‌های سازنده و باثبات می‌شود. قهرمانانی که ایستادگی آنها ریشه در طبیعت و سنت‌ها دارد، می‌توانند با مرگ آگاهی و شهادت طلبی از بوم زیستی خود دفاع کنند. اما در این میان جمع‌گرایی‌های غیرهدفمند، غیرآرمانی و غیربومی که با اتکا به بیگانگان هدایت می‌شوند، سبب تزلزل و شکست می‌شوند و راه به جایی نمی‌برند.		

جدول‌های دسته‌بندی ارزش‌های تجربی، ارزش‌های رابطه‌ای و ارزش‌های بیانی در توصیف، خوانش و تفسیر نمونه نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده در مجموعه یاد سبز [میرزا کوچک خان جنگلی]، در سه دسته (پرتره[چهره‌نگاری]های "میرزا"، پرتره[چهره‌نگاری]های "میرزا و یارانش"، و پرتره[چهره‌نگاری]های "یاران میرزا") با توجه به سه عامل واژگان، گرامر و ساختار متنی آن‌ها (منبع: نگارندگان).

گفتمان‌های ملی-اسلامی دهه ۷۰ دانست. البته پیشامتن‌های تصویری گفتمان چپ، گفتمان اسلامی-ملی و گفتمان فولکلور و اصالت‌گرای روستایی در آثار این مجموعه حضوری پررنگ‌تر دارند. به‌نظر آن‌چه سویه گفت‌وگومند این مجموعه را با گفتمان‌های مسلط دوره پیش و پس از انقلاب برقرار می‌کند، انتخاب موضوع قهرمان ملی-اسلامی و سبک کاری نقاش است. حضور ناتورالیستی عامه‌گرایانه، تلفیق واقعیت با خیال، استفاده از عناصر و واژگان بومی، تاکید بر هویت‌گرایی دینی همراه با سنت‌های عدالت‌جویانه و آزادی‌خواهانه شیعی- اسلامی، مجموعه جنگل حاجی‌زاده را به زبان گفتمانی چندین نسل پیوند می‌زند؛ نکته‌ای که در کمتر مجموعه معاصری می‌توان جست‌وجو نمود.

تبیین مجموعه جنگل حاجی‌زاده

نگاه حاجی‌زاده در مجموعه جنگل، سوگرفته و جهت‌مندتر از دیگر آثار اوست. جهت‌گیری حاجی‌زاده در مجموعه جنگل چند روایت را در خاطر مخاطب می‌سازد که وابسته یکدیگرند. یکی بازیادآوری قهرمان دوره کودکی و بازیادآوری زادگاه روستایی نقاش که گفتمانی هویت‌ساز در بازگشت به مضامین فولکلور فرهنگ روستایی به ویژه در ادبیات در دهه ۴۰ شمسی بود[۲۷] و دیگری گفتمان ناسیونالیسم و میهن‌پرستانه مشروطه‌خواهان در بازگشت به مفاهیم رمانتیک قهرمان ایرانی است که پس از شکست مشروطه و جنبش ملی مصدق در ۱۳۳۲ خاموش مانده بود و در این سال‌ها با وقوع انقلاب مجددا سرباز می‌کند[۲۸]. دیگری گفتمان چپ معترض است که پس از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی در سال ۵۷ همواره حضوری پررنگ در فضای سیاسی ایران دارد. آن‌چه در روایت نقاش از زندگی میرزا بیان می‌شود، عبور از تصاویر محو و شبه‌گون به تصاویری واضح و پرطمطراق است. میرزا همان‌گونه که در آثار نقاش شفاف می‌شود، برای او هم قابل شناخت می‌شود. وضوح شرایط قهرمان، رابطه‌اش با زمین و بوم منطقه و تاکید بر هویت‌های ملی و اسلامی شخصیت او، روایت هویت‌های خاموشی است که در سال‌های پس از قیام مشروطه مجال ظهور نیافتند.

قهرمان‌گرایی، قهرمان‌پرستی و قهرمان‌نگاری که در تاریخ ایران پیشینه‌ای کهن دارد و از بازیادآوری قهرمانی‌های رستم، پهلوان افسانه‌ای ایرانیان در شاهنامه‌نگاری‌های درباری تا دیوارنگاری‌های حماسی مردمی از حماسه رستم و امامان شیعه (ع) امتداد می‌یابد، در خاطر نقاشان معاصر با روایت‌های قهرمانان ملی و مذهبی گره می‌خورد که بر هویت‌های بومی و ضد استعماری تاکید می‌کنند. این گونه‌های تصویری در روایت‌های معاصر که امتداد سنتی دیرپاست، استمدادخواهی ایرانیان از روایت‌های اسطوره‌ای و پاسداشت معنوی میراث ریشه‌دار در گذشته‌های دور را نشان می‌دهند. گفتمان ملی و میهن‌پرستی که در ایران معاصر از اوایل سلطنت قاجار با بازیادآوری قهرمان‌نگاری‌های بومی و اسلامی و در اواخر آن با روایات قهرمانان ملی پس از مشروطه مطرح شد،

تصویر۱۰. نقاشی چهره میرزا کوچک خان جنگلی، سنه ۱۳۲۶ هجری قمری، عمل **احمد صباحی**، یکی از معدود تصاویر نقاشی شده از چهره میرزا، پیش از مجموعه یاد سبز قاسم حاجی‌زاده (منبع: url1).

در بزنگاه‌های حساس تاریخ ایران به کرات بازیادآوری شده است و تنها با ورود اندیشه‌های مدرن دوره پهلوی به ایران، رویکردی ناسیونالیسم می‌یابد. روایت حاجی‌زاده از مجموعه جنگل، گفتمان ملی و اندیشه پایداری است که نه وارداتی بل هویت‌گراست؛ در میان گفتمان‌های مدرن،گفتمان اصالت‌گرا و چپ، گفتمان اسلامی در آمیختن با گفتمان ملی سویه پاسداشت قهرمانان ملی و سنتی را برمی‌گزیند که از دهه‌های ۳۰ و ۴۰ شمسی تا پس از انقلاب و جنگ ادامه می‌یابد. به‌نظر به جرأت می‌توان بر این نکته صحه گذاشت که رویکرد تبلیغی آن در گفتمان بازگشت به خویشتن و سنت‌گرایی و بازتاب غالب آن در جریان‌های فکری هنرمندان سقاخانه امتداد یافت و زمینه‌های اجتماعی آن در آثار هنرمندانی چون حاجی‌زاده، پتگر، آشتیانی و شیبانی ظهور پیدا کرد. بنابراین سویه گفتمانی ملی- اسلامی آثار جنگل حاجی‌زاده نه رویکردی تقلیدی و تبلیغی بل سویه‌ای عامه و مردمی دارد. سویه‌ای که هم‌چون دیگر آثار او به قصد گفت‌وگو در میان لایه‌های مردمی و بالاخص روایت‌های جامعه سنتی و فولکلور روستایی به وجود آمده است.

نتیجه‌گیری

روایت حاجی‌زاده از واقعه جنگل روایت جامعه دو نسلی، دو فرهنگی، شکاف‌مند، اما ریشه‌مند است. ثبت مجدد واقعه میرزا

پس از دوربین عکاسی، وسیله‌ای جهت ثبت زندگی عامه مردم پس از مشروطه، واکاوی اسطوره جهان کودکی نقاش از میانه دهه‌های پرآشوب انقلاب مشروطه به انقلاب اسلامی و جنگ، روایت قهرمانی‌های بیدار در ذهن نقاش است. گفتمان اصالت‌گرا و بازگشت با برجسته‌سازی مفاهیم سنتی در جامعه شهری برای طبقه جدیدی که اغلب از روستاها به شهرها آمده بودند و در حیطه عامه جای می‌گرفتند، منجر به شکل‌گیری نقاشی فرهنگ عامه شد. حاجی‌زاده نیز که خود از دل‌نمودگی‌های رمانتیسم روستایی در جامعه شهری بهره می‌جست، از میانه شکاف نسلی شهر و روستا به فرهنگ عامهٔ شهر جذب شد و در میان روایت‌های عامه شهری روایتی دیرآشنا از قهرمان کودکی‌هایش به مثابه انسانی در بحبوحه گفتمان‌های چندگانه میهن‌پرستی مشروطه و بازگشت به رمانتیسم بوم‌گرایی ساخت.

انتخاب موضوع جنگل برای نقاش یادآور مطالبات آزادی‌خواهانه دهه‌های گذشته و منازعات گفتمان‌های میهن‌پرستانه و چپ در روایت قهرمانان روستایی آزادی‌خواهی است که برای مطالبات عدالت‌خواهانه و سنت‌های از دست‌رفته تا پای جان ایستادگی کردند. میرزا در متون زندگی‌نامه‌ای (سردار جنگل فخرایی) و آثارحاجی‌زاده قهرمان ملی با رویکردهای مذهبی سنتی است، گفتمانی که پس از مشروطه با نوگرایی‌های پهلوی با تغییرات ناسیونالیسم درآمیخت و سویه‌های مذهبی و سنتی آن در تلفیق با جریانات چپ فراموش شد. ریشه‌های روستایی و بالیدن در طبیعت و رشد با اندیشه‌های جدید و آزادی‌خواهانه مدرن که ریشه‌های آن هم در اندیشه‌های دموکراسی غربی، اما پیش‌تر در عدالت‌جویی‌های شیعه دنبال می‌شود در ترکیب با هم فضای گفتمانی قهرمانی را بیان می‌کند که چندی پیش نمی‌توانست بیانی داشته باشد. ستایش نقاش از فضای مدرن و سنتی هم‌گام با هم در ساخت‌مندی نشان از جامعه‌ای گفتمانی است و محصول فضای چند گفتمانی سال‌های انقلاب است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Michel FOUCAULT میشل فوکو (۱۹۲۶- ۱۹۸۴) فیلسوف و متفکر معاصر فرانسوی بود. از مشهورترین آثار وی می‌توان به نظم اشیا، نظم گفتمان، دیرینه‌شناسی دانش، مراقبت و تنبیه، پیدایش کلینیک، تاریخ جنون و تاریخ جنسیت اشاره کرد (Url2).

۲. Ernesto LACLAU ارنستو لاکلو (۱۹۳۵-۲۰۱۴) فیلسوف و نظریه‌پرداز سیاسی اهل آرژانتین بود که بیشتر به دلیل همراهی با دیگر متفکر این حوزه، شانتال موف که همسر او نیز بود، شناخته می‌شود. او اغلب به عنوان بنیان‌گذار نظریه سیاسی پسامارکسیستی توصیف می‌شود. از جمله آثار او می‌توان به سیاست و ایدئولوژی در نظریه مارکسیستی، تأملات جدید در مورد انقلاب زمان ما و هژمونی و استراتژی سوسیالیستی (با همکاری شانتال موف) اشاره نمود (Url3).

۳. Chantal MOUFFE شانتال موف یا موفه (۱۹۴۳) تحلیل‌گر و نظریه‌پرداز سیاسی و فمینیست اهل بلژیک و همسر ارنستو لاکلو است. او را بیشتر به عنوان پساساختارگرا و نظریه‌های هویت و تعریف دوباره سیاست چپ از نظر دموکراسی رادیکال می‌شناسند. از جمله آثار وی، هژمونی و استراتژی سوسیالیستی: به سمت یک سیاست دموکراتیک رادیکال [که با لاکلو به انجام رساند] است (Url4).

۴. Norman FAIRCLOUGH نورمن فرکلاف (۱۹۴۱) استاد برجسته زبان‌شناسی در دانشگاه لنکستر است. او یکی از بنیان‌گذاران تحلیل گفتمان انتقادی است که در جامعه‌شناسی کاربرد دارد و به بررسی نحوه اعمال قدرت از طریق زبان می‌پردازد. از جمله آثار او زبان و قدرت، گفتمان و تغییر اجتماعی و تحلیل گفتمان انتقادی است (Url5).

۵. Functional grammar

۶. Michael HALLIDAY میشل هالیدی (۱۹۲۵- ۲۰۱۸) زبان‌شناس متولد انگلیس که الگوی زبان‌شناسی کاربردی سیستمیک بین‌المللی را توسعه داد. هالیدی زبان را در نسبت با مردم و استفاده و کاربرد آن تحلیل می‌کند. کاربرد زبان از منظر او برای بیان تجارب، ایجاد رابطه و ایجاد یک گفتمان منسجم است.

۷. میهن‌پرستی مفهومی سنتی است که بر مبنای ارزش‌های بیگانه‌ستیزی قومی و قبیله‌ای همواره در طول تاریخ جریان داشته، اما ناسیونالیسم به عنوان مفهومی مدرن بر مبنای ارزش‌های ملت-دولت شکل گرفته است (مریدی، ۱۳۹۷: ۶۷).

۸. ادبیات این دوره ملهم از اندیشه‌های میهن پرستانه بود. نمونه آن را می‌توان در روایت رکن‌زاده آدمیت در رمان دلیران تنگستان (۱۳۱۲. ش) و صادق هدایت با نمایشنامه مازیار و پروین‌دخت ساسان (۱۳۰۹) و دیگران مشاهده نمود. جهت مطالعه بیشتر به مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷) گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران،کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، مراجعه شود.

۹. جهت مطالعه بیشتر به مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷) گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، صفحات ۱۰۲-۱۰۴، مراجعه شود.

۱۰. محمدحبیب محمدی (۱۲۸۳-۱۳۳۶) از نقاشان پیش‌گام ایران و متولد حاجی ترخان لاهیجان است. فارغ التحصیل آکادمی هنر مسکو و تعلیم یافته در باکو است و تجربه‌های هنری خود را بیشتر در هنر اروپایی و شیوه‌های امپرسیونیستی نقاشان روس گذرانده است. با آغاز جنگ جهانی دوم به ایران بازگشت و با تاسیس کارگاه نقاشی در رشت به تعلیم هنرمندان جوان پرداخت. از جمله شاگردان نامدار او می‌توان از بهمن محصص و آیدین آغداشلو نام برد (مجابی، ۱۳۹۵: ۳۷۴-۳۷۳).

۱۱. اسماعیل آشتیانی (۱۲۷۱-۱۳۴۹) از شاگردان کمال‌الملک در مدرسه صنایع مستظرفه تهران بود که سبک کاری او را وفادارانه ادامه داد و پس از کناره‌گیری کمال‌الملک، ریاست این مدرسه را به عهده گرفت. در سال ۱۳۰۹ به اروپا سفر کرد و پس از بازگشت، هنرستان کمال‌الملک را بنیاد نهاد. کتابی در باب مناظر و مرایا نوشت و محدوده موضوعی آثارش از چهره‌نگاری و طبیعت بی‌جان‌نگاری متفاوت می‌نمود (پاکباز، ۱۳۸۶: ۳۰).

۱۲. علی‌اصغر پتگر (۱۲۹۷-۱۳۷۱) متولد تبریز، شاگرد مصور ارژنگی و از هنرآموزان مدرسه صنایع مستظرفه است. از او به عنوان هنرمند مردم‌نگاری نام می‌برند که گوشه‌هایی از کار و زندگی فرودستان شهری و روستایی را نقاشی می‌کرد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

۱۳. هوشنگ پزشک‌نیا (۱۲۹۶-۱۳۵۱) متولد تهران و دارای لیسانس تاریخ و جغرافیا از دانش‌سرای عالی بود. نقاشی را در نوجوانی با استادان کمال‌الملکی آغاز نمود و در ۲۵ سالگی در آکادمی هنرهای زیبای استانبول به‌طور حرفه‌ای بدان پرداخت. با استخدام در شرکت نفت به آبادان رفت و در آن‌جا آثار زیادی از کارگران و روستائیان با شیوه‌ای اکسپرسیو آفرید که از نمونه‌های پیشتاز مردم‌نگاری در هنر ایران است (مجابی، ۱۳۹۵: ۹۰-۸۸).

۱۴. منوچهر شیبانی (۱۳۰۳-۱۳۷۰) متولد کاشان بود و تجربه‌های متفاوتی میان شعر، نقاشی و سینما داشت. به هنرستان هنرپیشگی می‌رود، منظومه‌ای نیمایی می‌سراید و از آن‌جا راهی دانشکده هنرهای زیبا می‌شود. برای ادامه تحصیل به ایتالیا و پس از بازگشت به سفر مطالعاتی در خلیج فارس می‌رود و طرح‌هایی از آداب، رسوم و طرز خانه‌سازی مردمان آن منطقه فراهم می‌آورد که بعدها دست‌مایه یک سلسله پرده نقاشی می‌شود. از جمله آثارش کمپوزیسیون و گورستان است (پاکباز،۱۳۸۶: ۳۳۵).

۱۵. در این دوره نویسندگان و شعرایی چون بزرگ علوی و نیما یوشیج و در

نسل بعد جلال آل‌احمد و غلامحسین ساعدی و علی‌اشرف درویشان از اعضا و هواداران حزب توده بودند و در آثارشان گرایشات سوسیالیستی در فرم رئالیستی مشهود است (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۲۷-۱۲۵).

۱۶. جهت مطالعه بیشتر به گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر (محمدرضا مریدی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، ۱۳۹۷) مراجعه شود. «محصص فاصله‌ای معنادار با آثار بی‌ینال رایج در آن زمان و بی‌اعتباری معناداری نسبت به جریان غالب و پذیرفته شده سقاخانه داشت» (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۳۴).

۱۷. شهاب موسوی‌زاده، نقاش، متولد ۱۳۲۴ تهران است. فراگیری نقاشی را در ۱۳۴۰ زیر نظر حسین احیای‌شیخ آغاز نمود و سال ۱۳۵۲ فارغ‌التحصیل رشته نقاشی هنرهای زیبا شد. او تصاویری از انقلاب مشروطه بین سال‌های ۱۳۵۷- ۱۳۶۲ خلق نمود و تا امروز که در آلمان زندگی می‌کند این موضوع را ادامه داده است (برگرفته از مصاحبه مسعود یحیوی با شهاب موسوی‌زاده [«گفت‌وگو با نقاش»]، اسفند ۱۳۸۳- فروردین ۱۳۸۴، شماره ۲۱۶-۲۱۷، صفحات ۴۶۴-۴۴۰).

۱۸. اردشیر محصص (۱۳۱۷-۱۳۸۷) نقاش و دوست قاسم حاجی‌زاده، بسیاری از منتقدان سبک آثار او را به لحاظ جنبه‌های انتقادی با آثار دومیه و گویا مقایسه کرده‌اند. مضامین آثار او اغلب سیاسی و با موضوعاتی چون استبداد و استثمار و رابطه حاکم و محکوم و هم‌چنین وضعیت زنان و کودکان و جنگندگان در دایره‌ای از بی‌عدالتی و ریا آمیخته است. او هم‌چنین به بازسازی پرتره افراد صاحب‌نام و بازسازی عکس‌های تاریخی و نقاشی‌های چاپ سنگی مینیاتورها می‌پردازد (مجابی، ۱۳۹۵: ۳۶۶-۳۶۳).

۱۹. نصرت‌الله مسلمیان متولد ۱۳۳۰ سلماس و از هنرمندان نوگرای نقاشی معاصر ایران است. مسلمیان در دانشگاه هنر و دانشگاه آزاد اسلامی و مؤسسه ماه مهر به تدریس مشغول بوده است (Url 6).

۲۰. حسین ماهر متولد ۱۳۳۶ آبادان و از شاگردان شهاب موسوی‌زاده است. فارغ‌التحصیل رشته نقاشی از دانشکده هنرهای تزئینی تهران و شاگرد استادانی چون حسین کاظمی، بهمن بروجنی، غلامحسین نامی و ابراهیم جعفری است. پروژه دانشگاهی‌اش را با موضوعات کارگران معدن به انجام می‌رساند. سربازی‌اش را در جنگ سپری می‌کند و پس از آن عازم فرانسه می‌شود. پس از بازگشت، به جنوب می‌رود و به نقاشی از طبیعت و زندگی آن‌جا می‌پردازد و در سال‌های بعد با مجموعه‌های «گیاهان» و «شوک»، جمع‌بندیِ نگاهِ چندضلعیِ نقاشانه خود را به‌نمایش می‌گذارد (Url 7).

۲۱.جهت مطالعه بیشتر به: هنر معاصر ایران (کشمیرشکن، حمید، تهران: نشر نظر، ۱۳۹۳)، ص ۲۲۰ مراجعه شود.

۲۲. منوچهر یکتایی متولد ۱۳۰۱ تهران، و دانش آموخته ایران، بوزار و نیویورک است. تحصیلات اصلی او در نیویورک و آثارش در همراهی با مکتب نقاشی نیویورک است. آثار او، ائم از پرتره‌ها و طبیعت بی‌جان‌هایش با قلم‌های حجیم رنگ و خطوط قوی بر بوم‌های سفید خلق شده‌اند و فضایی میان آبستره و فیگوراتیو دارند (سبک کار او را آبستره لیریک یا آبستراکسیون غنایی می‌نامند) (مجابی، ۱۳۹۵: ۴۲۶-۴۲۸).

۲۳.جهت مطالعه بیشتر به مجله تندیس شماره ۹۲، بهمن ۱۳۸۵ ، صفحه ۴-۶، نوشته حسن موریزی‌نژاد مراجعه شود.

۲۴. نخستین تابلوی حاجی‌زاده در زمینه جنبش جنگل، چهره دکتر حشمت به ابعاد ۳ در ۲ متر و به صورت آبستره و فیگوراتیو [که در آن، سر او دارزده به‌نظر می‌رسید] بود. این تابلو همراه دو تابلوی دیگر، مهوش و زنی قاجاری با بچه‌ای بی‌سر در بغل، در نمایشگاهی گروهی شرکت داده شد. روز افتتاح، شاه و فرح از آن بازدید کردند. هنگام رسیدن به تابلوی دکتر حشمت از او درباره صاحب عکس پرسید و وقتی نام را فهمید چهره‌اش در هم رفت و سپس از زن قاجار و بچه بی‌سرش پرسید و در آخر از تابلوی مهوش تعریف کرد. پس از رفتن وی امیرعباس هویدا نزد حاجی‌زاده رفت و با اشاره به نقاشی‌های دکتر حشمت و زن قاجار به او گفت این‌ها را کنار بگذار و مهوش را ادامه بده. حاجی‌زاده که در دوره پهلوی از نمایش نقاشی‌های میرزا منع شده بود، با وقوع انقلاب فرصتی به‌دست آورد تا به‌طور جدی موضوع جنبش جنگل را ادامه دهد. برای این منظور با کمک محمود پاییزه و محمدرضا اصلانی ملاقاتی با ابراهیم فخرایی داشت و او پس از اطلاع از قصد حاجی‌زاده، همه عکس‌هایی که داشت در اختیار حاجی‌زاده قرار داد و حاجی‌زاده نیز پس از عکس‌گرفتن از آن‌ها باشتاب و تمام مدت، مشغول خلق سری نقاشی‌های میرزا کوچک‌خان شد (به نقل از: حسن موریزی‌نژاد، مجله تندیس، شماره۹۲، بهمن ۱۳۸۵، صفحه ۶-۴).

۲۵. والتر بنیامین (Walter BENJAMIN) نیز «تاریخ را در قالب زبان عکاسی تفسیر می‌کند. او به هم گرایی «تاریخ» و «عکاسی» عقیده دارد. به گفته ادواردو کاداوا (Eduardo CADAVA) استفادهٔ بنیامین از زبان عکاسی در بیان تاریخ نه تنها بر این باور او استوار است که تصویر باید به شکل امر تاریخی فهمیده شود، بلکه با این عقیدهٔ رادیکال‌تر او نیز تطابق دارد که تاریخ را باید به صورت ایماژیستی (emagistic) متصور شد (Cadava, 1977: 84). [برگرفته از مقاله: «تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوران قاجار: پیش و پس از مشروطه»، (حسن زین‌الصالحین و نعمت‌الله فاضلی، ۱۳۹۴)، ص ۵۵].

۲۶. حمیدکشمیرشکن هنر اواخر دهه ۶۰ و اوایل ۷۰ را دوره دوم هنر و طرح دوباره مساله هویت هنری و ملی، و شکل‌گیری هنری می‌داند که بر ویژگی‌های ملی-اسلامی به عنوان قاعده‌ای اساسی آگاهی یافته بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۲۶).

۲۷. در این دوره، اصلاحات ارضی رابطه خان و رعیت را در مرکز توجه اجتماعی قرار داد و نویسندگان هم‌چون مردم‌نگاران به ثبت رویدادها و شخصیت‌ها پرداختند (مریدی، ۱۳۷۶: ۱۰۲). قهرمان روستایی از یک سو آزادی روستائیان از استثمار تاریخی زمین‌داران را روایت می‌کرد و از سوی دیگر، با گفتمان غالب بومی‌گرایانه در سیاست‌های فرهنگی هم‌خوانی داشت. جهت مطالعه بیشتر به گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر (محمدرضا مریدی، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان، ۱۳۹۷) صفحات ۱۰۳ -۱۰۲ مراجعه شود.

۲۸. حاجی‌زاده با دل‌بستگی و رازآمیزی میرزا را میان رازهای دوران کودکی خود پنهان می‌کند. میرزا برای او حکم اسطوره‌ای قهرمان متهورانه میان حوادث جنگل سردار آزادی و آزادگی می‌شود: «همیشه زندگی میرزا برای من یک راز بود. اسم او را می‌شناختم ولی می‌دیدم که همه درباره او زیرگوشی و به‌آهستگی حرف می‌زنند. گاه می‌شنیدم آواز زنان و مردانی که در هنگام کار در مزارع چای و شالیزارها راجع به چشم‌های سبز میرزا و قهرمانی‌های او و یارانش می‌خواندند. یادم است در کودکی، پدرم برای کوتاه‌کردن موهایم مرا نزد سلمانی (آرایشگر) پیری می‌برد که گویا یکی از یاران میرزا بود و با او درباره میرزا حرف می‌زد. پدرم نیز عکسی از میرزا داشت که در قابی به دیوار اتاق زده بود؛ منتها پشت این قاب نیز عکسی از یک منظره بود تا در مواقعی که احساس خطر کرد، قاب را پشت‌ورو کند؛ بنابراین میرزا و فداکاری‌ها و قهرمانی‌هایش حضوری زنده اما گنگ در ضمیر من داشت؛ تا این‌که کتابی درباره میرزا توسط ابراهیم فخرایی که از یاران بسیار نزدیک او بود چاپ شد. به توصیه دوستی (محمود پاییزه، شاعر) این کتاب را خواندم و از واقعه قیام جنگل و میرزا و یاران او تصویر روشنی یافتم» (به نقل از: حسن موریزی‌نژاد، مجله تندیس، شماره۹۲، بهمن ۱۳۸۵، صفحه ۶-۴).

فهرست منابع

الف/ کتاب‌های فارسی

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۶)، **ایران بین دو انقلاب**، ترجمه: احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشرنی.

پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، **دایره‌المعارف هنر، نقاشی، پیکرسازی، گرافیک**، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

حاجی‌زاده، قاسم (۱۳۷۱)، **مجموعه یاد سبز [مجموعه‌ای از نقاشی‌های قاسم حاجی‌زاده، میرزا کوچک خان جنگلی]**، به‌کوشش منیژه میرعمادی (ناصری)، تهران: چاپ فروغ دانش.

رز، ژیلیان (۱۳۹۴)، **روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر**، ترجمه: سیدجمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی، تهران: پژوهشکده فرهنگ، هنر و ارتباطات؛ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.

فرکلاف، نورمن (۱۹۹۵-۱۹۸۹)، **تحلیل انتقادی گفتمان**، مترجمان: فاطمه شایسته‌پیران، شعبان علی بهرام‌پور، رضا ذوقدارمقدم، رامین کریمیان، پیروز

ایزدی، محمود نیستانی و محمدجواد غلامرضاکاشی (۱۳۷۹)، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، **هنر معاصر ایران**، تهران: نشر نظر.
فخرایی، ابراهیم (۱۳۴۳)، **سردارجنگل، میرزاکوچک‌خان**، تهران: انتشارات جاویدان.
مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، **گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران، کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر**، تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان.
مجابی، جواد (۱۳۹۵)، **نودسال نوآوری در هنر تجسمی ایران**، جلد دوم، تهران: انتشارات پیکره.
مجابی، جواد (۱۳۹۳)، **سرآمدان هنر نو**، تهران: انتشارات به نگار.
یورگنسن، ماریان، فیلیپس، لوئیز (۲۰۰۲) **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**، ترجمه: هادی جلیلی (۱۳۹۶)، تهران: نشر نی.

ب/ کتاب غیرفارسی

Fairclough, N.(1992), **Discourse and Social change**, Cambridge: Polity Press.

ج/مقاله‌های فارسی

زین‌الصالحین، حسن؛ فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۴)، «تاریخ، جامعه، و بازنمایی کارکردهای ایدئولوژیک عکاسی در دوران قاجار: پیش و پس از مشروطه»، تحقیقات تاریخ اجتماعی، پاییز و زمستان، سال پنجم، شماره ۲، صص ۸۲-۵۳.
موریزی‌نژاد، حسن(۱۳۸۵)، «هنرمندان معاصر ایران، قاسم حاجی‌زاده»، مجله تندیس، شماره۹۲، صص ۶-۴.
یحیوی، مسعود؛ موسوی‌زاده، شهاب (۱۳۸۳- ۱۳۸۴)، «گفت‌وگو با نقاش- شهاب موسوی‌زاده»، چیستا، شماره ۲۱۶-۲۱۷، صص ۴۶۴-۴۴۰.

د/پایگاه‌های اینترنتی:

Url1: http://mahfouzi-museum.com/search
مرکز دایره‌المعارف انسان شناسی. ساعت: ۲:۱۴، تاریخ: ۱۳۹۸/۱/۷
Url2: https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault
ساعت: ۱۵:۳۳ تاریخ: ۱۳۹۸/۱/۷
Url3: https://en.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Laclau
ساعت ۱۵:۴۴ تاریخ ۱۳۹۸/۱/۷
Url4:https://en.wikipedia.org/wiki/Chantal_Mouffe
ساعت: ۳:۵۴ تاریخ: ۱۳۹۸/۱/۷
Url5:https://en.wikipedia.org/wiki/Norman_Fairclough
ساعت: ۱۶ تاریخ: ۱۳۹۸/۱/۷
Url6:https://fa.wikipedia.org/wiki
ساعت: ۲۱: ۲۰، تاریخ ۱۳۹۸/۱/۷
Url7:https://fa.wikipedia.org/wiki/
ساعت: ۲۱: ۲۰، تاریخ ۱۳۹۸/۱/۷

Missing Discourses in the Green Remembrance Collection of Ghasem Hajizadeh by Emphasizing on the Analytical Approach of Fairclough

Mahboubeh Pahlevan Noudeh
Ph.D. Candidate in Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran
Taranom Taghavi
Ph.D. Candidate in Art Research, School of Visual Art, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

(Received 08 October 2019, Accepted 16 Februray 2020)

Abstract
Art is presented as a language and a system of concepts and ideas inspired by dominant society, discourse, and ideology, and critical discourse analysis approaches by studying the relation of language, power, ideology, and discourse provide the opportunity to picture society and Its relationships and discourses, and why we create certain works at specific times.
The purpose of this research is to analyze the mythical and national hero's narration of the artist's narration through the elements of speech in his works. To this end, Norman Fairclough's critical approach to discourse analysis at three levels of description, interpretation, and explanation has examined the salient relationships of image vocabulary in the important works of Ghasem Hajizadeh's "Green remembrance" collection.
Studies show that the artist's placement in the decades of identity in Iranian history, in contrast to the gentility and nationalist discourses, the Protester left, national nationalism, and the discourse of return to rural romantic nostalgia, makes historical, national, and rural myths among the contrasting urban discourses. Ghasem Hajizadeh presents a complex narrative of multi-disciplinary heroism in the multifaceted atmosphere of Iranian history and situates it between national and religious traditions and post-constitutional imported discourses such as leftist discourse and nationalism.

Keywords
Discourse Space, Narrative, Return Thought, Mirza Epic, Nationalism.