پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
دیرینه‌شناسی تحول صورت و محتوای نقاشی‌تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به پست‌مدرنیسم
دوره دوازدهم، شماره۳۴، زمستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۹۱تا ۱۰۶
۹۱

محدثه صابر[۱] سمیرا رویان[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۶،۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۹،۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۰،۱
DOI: 10.22055/PYK.2024.18758 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18758.html
ارجاع به این مقاله: صابر، محدثه و رویان، سمیرا. (۱۴۰۲). دیرینه‌شناسی تحول صورت و محتوای نقاشی‌تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به پست‌مدرنیسم. پیکره، ۱۲(۳۴)، ۹۱-۱۰۶.
ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Arceaology of the Form and Content Evolution of Historical Painting in the Transition from Neoclassicism to Postmodernism
مقاله پژوهشی

دیرینه‌شناسی تحول صورت و محتوای نقاشی‌تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به پست‌مدرنیسم

چکیده

مقدمه: تصویرگری تاریخ ثبت تصویری واقع‌گرایانهٔ یک رویداد تاریخی نیست، بلکه ابزاری برای بازتعریف یک رویداد تاریخی به‌واسطهٔ رسانهٔ تصویری است. در بازنمایی تصویری تاریخ، هم جزئیاتی که قابلیت بیان کلامی ندارند تصویرسازی می‌شوند و هم نگرش جوامع نسبت به ماهیت رویداد تاریخی نمایان می‌گردد. مطالعهٔ آثار ژانر نقاشی‌تاریخی اروپا و آمریکا درخلال قرون ۱۸تا دههٔ اول قرن ۲۱ میلادی نشان‌دهندهٔ چندین دورهٔ گذار و تحول است. این نقاط عطف را می‌توان در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم و مدرنیسم به پست‌مدرنیسم تشخیص داد. . لذا هدف پژوهش حاضر تبیین چگونگی تحول نقاشی تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به پست‌مدرنیسم در نسبت با معرفت دوران است. مسأله این است که تغییر در نگرش جوامع نسبت به مفهوم تاریخ چه تحولی در شیوهٔ بازنمایی تصویری تاریخ در ادوار یاد شده ایجاد کرده است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی است که به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی انجام شده است و روش گردآوری اطلاعات اسنادی است. بر این اساس، مصداق‌ها از جامعه آماری مشخص که بر مبنای تعریف نقاشی تاریخی در بازه زمانی مذکور محدود گردیده‌اند به روش انتخابی و بر مبنای معرف بودن در معیارهای مورد نظر گزینش شدند و با رویکرد دیرینه‌شناسی مورد تحلیل قرارگرفتند. دیرینه‌شناسی تصویر یک روش تحلیل تاریخی با تأکید بر «نقاط گسست» به‌جای «پیوستگی» و «تکرار» است.

یافته‌ها: تحلیل‌ها نشان دادند که اسلوب و محتوای نقاشی‌تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیم به مدرنیسم و مدرنیسم به پست‌مدرنیسم متحول شده است؛ به‌گونه‌ای که تصویرگری مضامین اسطوره‌ای و تاریخی مربوط به گذشتهٔ دور در نقاشی‌های اواخر قرن ۱۸ میلادی جای خود را به تصویرگری رخدادهای معاصر دادند. در مدرنیسم هنری، سبک‌های تصویرگری تاریخ و در پست‌مدرنیسم موضوع و مخاطبان این ژانر تغییرات اساسی داشتند؛ همچنین کارکرد نقاشی‌تاریخی از اسطوره‌سازی و بزرگ‌نمایی یک رویداد تاریخی به عادی‌سازی و حتی به‌چالش کشیدن آن تغییر یافت.

نتیجه‌گیری: تصویر گری تاریخ رابطه مستقیم با مفهوم تاریخ در ادوار مختلف داشته است. از آنجا که تا پیش از عصر روشنگری تاریخ یک چرخه تکرار شونده پنداشته می‌شد، در نقاشی تاریخی نیز ایده آل سازی و اسطوره سازی گذشته مشاهده می‌شود. در آستانه مدرنیته تاریخ سیر حرکت رویدادها به سمت نتیجه مشخص پنداشته می‌شد، ولی با فروپاشی انگاره پیشرفت روایت‌های تاریخی متکثر و موضعی اهمیت یافتند. همین رویکرد در سبک و موضوع نقاشی تاریخی این ادوار بازتاب یافته است.

کلیدواژه

دیرینه‌شناسی، نئوکلاسی‌سیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، تصویرگری تاریخ، نقاشی‌تاریخی

۱. کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: s.royan@modares.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

تصویرگری افراد، رخدادها و ایده‌های مهم هر عصر همواره از اصلی‌ترین کارکردهای هنرهای تجسمی بوده است. جالب آنکه حتی با ظهور تکنولوژی‌های مدرن ثبت تصاویر که به توسعهٔ شیوه‌های مختلف عکاسی و فیلم‌برداری انجامید، نقاشی همچنان به‌عنوان یکی از رسانه‌های تصویرگری و نمایش تاریخ محسوب می‌شود. بر این اساس، به‌نظر می‌رسد که ژانر نقاشی‌تاریخی نه در گذشته و نه در دوران معاصر ابزار مستندسازی صرف تلقی نشده است. فرض پژوهش حاضر بر آن است که رویکرد جوامع به چگونگی ثبت و نمایش تاریخشان به‌هیچ وجه بی‌طرف و خنثی نیست و تصویرگری تاریخ حتی در سطحی‌ترین جزئیات بیانگر مؤلفه‌های گفتمانی است که ویژگی‌های نقاشی‌تاریخی هر عصر را مشخص می‌کند. بنابراین نقاشی‌تاریخی پدیداری موضعی است که در مواجهه با آن می‌توان به‌جای پرسش متداول «این اثر چه‌چیزی می‌گوید؟» به جستجوی پاسخ این پرسش پرداخت که «این اثر چه‌چیزی را در ارتباط‌با جامعه و زمانهٔ خود نشان می‌دهد؟». برای پاسخ به این پرسش، پژوهشگر همانند یک دیرینه‌شناس، از سطحی‌ترین لایه، که فرم و موضوع اثر است، آغاز نموده و به لایه‌های درونی و ناپیداتر نفوذ می‌کند. رویکرد دیرینه‌شناسی[۱] که در این پژوهش مدنظر است، یکی از روش‌های مطالعات تاریخی است. اهمیت این رویکرد در پژوهش حاضر از این جهت است که میشل فوکو[۲]، فیلسوف فرانسوی و بنیانگذار مطالعات دیرینه‌شناختی در علوم انسانی، دیرینه‌شناسی را روشی مناسب برای تحلیل نقاشی‌ها معرفی کرده است. آنچه دیرینه‌شناسی را از شیوه‌های سنتی مطالعات تاریخی متمایز می‌کند، تأکید بر «گسست» است؛ از این منظر هر پدیدار محصول منحصربه‌فرد زمانهٔ خویش است و حتی در بدیهی‌ترین جزئیات می‌تواند نشان‌دهندهٔ نظام گفتمانی مولد خود باشد. به‌نظر می‌رسد که ژانر نقاشی‌تاریخی غرب، از سدهٔ ۱۸ میلادی تا امروز (نیمهٔ اول قرن ۲۱)، در چند نقطه تحول و گسست اساسی داشته است که می‌توان آن را در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم و مدرنیسم به پست‌مدرنیسم مشاهده کرد. لذا، هدف پژوهش حاضر آن است که ضمن معرفی مشخصه‌های نقاشی‌تاریخی در سه دورهٔ مذکور، به تبیین نقاط عطف ژانر نقاشی‌تاریخی و ارتباط آن با زمینه‌های سیاسی و اجتماعی زمانه‌اش بپردازد. با مطالعهٔ ژانر نقاشی‌تاریخی در محدودهٔ مشخص‌شده سعی می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که تغییر رویکرد جوامع نسبت به مفهوم رویداد تاریخی چگونه در نقاشی‌ها بازتاب یافته است. شایان ذکر است که هرچند این تحولات می‌توانند نشان‌دهندهٔ تغییر در نظام گفتمانی باشند، لیکن هدف این پژوهش تحلیل گفتمان نیست.

روش پژوهش

پژوهش حاضر در زمرهٔ مطالعات کیفی با رویکرد تاریخی است که به روش توصیفی- تحلیلی با استناد به داده‌های اسنادی انجام می‌شود. تحلیل داده‌ها برمبنای رویکرد دیرینه‌شناسی است؛ در این رویکرد هر پدیدار به‌عنوان یک رخداد و براساس ویژگی‌های منحصربه‌فردش بررسی می‌شود. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر را ژانر نقاشی‌تاریخی برمبنای تاریخ هنر غرب تشکیل می‌دهد. مهمترین ویژگی این ژانر که وجه مشترک همهٔ آثار است، ارجاع به یک رویداد تاریخی مشخص است. براساس هدف پژوهش سه دورهٔ مشخص نئوکلاسی‌سیسم (اواسط قرن ۱۸ م تا اواخر قرن ۱۹ م)، مدرنیسم (نیمهٔ اول قرن ۲۰ م) و پست‌مدرنیسم (اواخر قرن ۲۰ م و اوایل قرن ۲۱ م) به‌عنوان محدودهٔ زمانی در نظر گرفته شدند و برمبنای روش نمونه‌گیری انتخابی از هر دوره، تعداد ۴ اثر به‌عنوان مصداق

نظریات پژوهش انتخاب شدند. بدیهی است از آنجا که این پژوهش بر یک مفهوم نظری استوار است، شرط انتخاب نمونه‌ها دارا بودن معیارهای مشخص در تعریف نظری (در اینجا نقاشی‌تاریخی) و شاخص بودن در دسته‌بندی تعیین شده است(Lynn, 2016, 251-252). از طرفی با توجه به این که دیرینه‌شناسی اساساً مطالعهٔ تاریخی با تأکید بر نقاط گسست است (Tanke, 2009, 50)، نمونه‌هایی از هر دوره انتخاب شدند که نشان‌دهندهٔ وجوه مختلف گسست از اصول و قواعد پیش از خود باشند.

پیشینه پژوهش

علی‌رغم اهمیت نقاشی‌تاریخی تا پیش از مدرنیسم و تداوم این ژانر در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم، مطالعاتی که در این حوزه انجام شده است، غالباً به واکاوی مشخصه‌های تصویرگری تاریخ در دورهٔ نئوکلاسیک پرداخته‌اند و نقاشی‌تاریخی مدرن و معاصر کمتر مورد توجه قرار گرفته است. با این حال، منابع معدودی که به معرفی نقاشی تاریخی معاصر و تحول در موضوعات نقاشی‌تاریخی در یک دورهٔ مشخص پرداخته‌اند، زمینهٔ ورود به بحث در پژوهش حاضر را فراهم می‌آورند. در این میان، مقالهٔ «ویند»[۳] (۱۹۳۸) با عنوان «انقلاب نقاشی‌تاریخی» بسیار حائزاهمیت است؛ چراکه به روند تحول موضوعی نقاشی‌تاریخی با نگاه به وضعیت ادبیات در قرن ۱۸ میلادی و همچنین تاریخ‌نویسی در این دوران پرداخته و با تحلیل تضادهای بین نقاشی تاریخی از رویکرد جدید در مقابل نگاه سنتی، اولین تحولات ژانر تاریخی را تبیین نموده است. کتاب «نقاشی‌تاریخی چه بود و اکنون چیست؟» مجموعهٔ مقالاتی است که توسط«سالبر فیلیپس و بیر»[۴] (۲۰۱۹) گردآوری و ویرایش شده است. این مجموعه شامل سه بخش عمده است که در فصل اول به پیکره‌های انسانی، در فصل دوم به بحران قرن ۱۸ میلادی و در بخش پایانی به تغییر موضوعات نقاشی تاریخی می‌پردازد. «دالوود»[۵] (۲۰۱۹) به‌عنوان هنرمند و پژوهشگر ژانر نقاشی تاریخی، در یکی از مقالات همین کتاب با عنوان «تاریخ در نقاشی تاریخی معاصر چیست؟» با تحلیل سه نمونهٔ مطالعاتی، نحوهٔ تصویرگری موضوعات معاصر نقاشی تاریخی را به اختصار نشان می‌دهد. به اعتقاد دالوود، نقاشی تاریخی سنتی که عمدتاً به بازنمایی عینی موضوعات و افراد خاص محدود می‌شد، در دوران معاصر به ساخت تصاویری روی می‌آورد که برگرفته از چالش‌های ذهنی انسان معاصر هستند. همچنین «کون»[۶] (۲۰۰۲)، در مقاله‌ای با عنوان «روایت تروما و نقاشی‌تاریخی جنگ تمدن‌ها» به بحث دربارهٔ نقاشی‌تاریخی آمریکا و چگونگی روایتگری جنگ در این ژانر هنری می‌پردازد. وی استدلال می‌کند که موفقیت این آثار به‌دلیل شکستن چارچوب‌های نقاشی تاریخی سنتی بوده است. «تاریخچهٔ نقاشی و موضوعات در حال تغییر آن» توسط «کریر»[۷] (۲۰۲۰) نوشته شده است که به شرح تغییر نگرش نسبت به نقاشی تاریخی در سدهٔ ۱۸ میلادی اشاره دارد و نتیجه می‌گیرد که تغییر در موضوعات نقاشی‌تاریخی نشان‌دهندهٔ تغییر اهمیت موضوعات در گذر زمان است. «هارت»[۸] (۲۰۱۵) در مقاله‌ای با عنوان «نقاشی تاریخی و منتقدان آن» به نقاشی تاریخی در دوران مدرن می‌پردازد و دورهٔ افول این ژانر را از دیدگاه منتقدان بررسی می‌کند. هارت نشان داده است که نقاشی تاریخی حتی در دوران افولش مورد توجه منتقدان بوده و می‌تواند ابزار مناسبی برای بیان موضوعات معاصر باشد. از آنجا که منابع فارسی در مطالعهٔ نقاشی تاریخی غرب یافت نشد و منابع نام برده نیز هریک به بخشی از موضوع پرداخته‌اند، امید است که پژوهش حاضر با تأکید بر نقاط عطف سیر تحول نقاشی تاریخی در سده‌های اخیر راهگشای شناخت بهتر این ژانر به‌عنوان یکی از نقاط عینیت یافتن تاریخ جوامع معاصر باشد.

مبانی نظری

۱. دیرینه‌شناسی تصویر: «میشل فوکو» (۱۹۲۶-۱۹۸۴م)، بنیانگذار روش دیرینه‌شناسی، نقاشی را به‌عنوان یکی از حوزه‌هایی که می‌تواند مورد تحلیل دیرینه‌شناسانه قرار گیرد، معرفی می‌کند. او ضمن اشاره به ناکارآمدی روش‌های زبان‌شناسانه برای تحلیل تصویر، در موارد متعددی به نگارش و سخنرانی دربارهٔ نقاشی‌ها و آثار تجسمی پرداخته است. نکتهٔ قابل توجه رویکرد او، ادراک نقاشی به‌مثابهٔ علمی است که مادیت آن براساس گفتمانی خاص شکل گرفته است. او با ارجاع به ویژگی‌های نقاشی در ادوار مختلف به رؤیت‌پذیری تغییرات «اپیستمیک»[۹] در نقاشی اشاره کرده است. روش دیرینه‌شناسی در تحلیل نقاشی از رویکردهای هرمنوتیکی، روانشناسانه و پدیدارشناسانه به هنر فاصله می‌گیرد و بر رخدادبودگی نقاشی و رابطهٔ ویژگی‌های مادی تصویر و شرایط نمایش آن با گفتمانی مشخص تأکید می‌کند. اینکه اثر چگونه قواعد پیش از خود را طرد یا تأیید می‌کند، محور اصلی این روش است (رویان، ۱۳۹۸). تأکید اساسی دیرینه‌شناسی بر گسست‌ها، به‌جای پیوستگی‌ها، در مطالعات تاریخی است؛ یعنی در این روش اعتقاد بر این است که آنچه ماهیت رخدادهای خاص و منحصربه‌فرد را نشان می‌دهد، تفاوت‌هاست، نه شباهت‌ها. تحلیل دیرینه‌شناسانهٔ آثار نقاشی در پی آن است تا دریابد آیا فضا، فاصله، عمق، رنگ، نور، تناسبات احجام و خطوط در دورهٔ مورد نظر، در یک عمل گفتمانی، ایجاد، اعلان و ادراک نشده‌اند و آیا دانشی که این عمل گفتمانی موجب آن بوده، احتمالاً در نظریه‌ها و احکام، روش‌های آموزشی و اصول اجرایی و همچنین در فرآیندها، تکنیک و حتی اشارهٔ نقاش قرار ندارند. هدف دیرینه‌شناسی این نیست که معنی یا مطلب خاصی به نقاشی نسبت دهد، بلکه می‌خواهد نشان دهد، حداقل از برخی جهات آن، این عمل گفتمانی است که در عناصر و تمهیدات بصری جای گرفته است (رویان، ۱۳۹۸). روش دیرینه‌شناسی، در ارتباط با فرهنگ تجسمی، نشان می‌دهد که چگونه نمونه‌های خاص محصولات تجسمی -آن‌هایی که سرمایهٔ گفتمانی، تصویری، حسی و اقتصادی محسوب می‌شوند- را که پیش از آن‌ها وجود داشته است، جایگزین می‌کنند. از خلال بررسی این آثار که لحظهٔ انتقال را نشان می‌دهند، می‌توان دریافت چگونه شیوه‌های جدیدی برای توزیع عناصر بصری نقاشی ارائه می‌شوند، چگونه رابطهٔ متفاوتی با طبیعت برقرار می‌کنند و چگونه به نوبهٔ خود تغییراتی در رویکرد تولیدکنندگان و بینندگان ایجاد می‌گردد (Tanke, 2009, 7). در این روش نمونه‌هایی مورد تأکید قرار می‌گیرند که اصول و قواعد پیش از خود را نفی کرده و به‌عنوان سرمنشأ جریان‌های جدید شناخته می‌شوند. در این پژوهش نیز پس از تبیین ویژگی‌های اصلی نقاشی تاریخی در سبک نئوکلاسی‌سیسم، با استناد به نمونه‌هایی در ادوار مدرنیسم و پست‌مدرنیسم که نشان‌دهندهٔ تغییر و گسست در اصول تثبیت شدهٔ پیشین هستند، چگونگی بازنمود گسست در مفهوم تاریخ از طریق نقاشی‌تاریخی بررسی می‌شود.

۲. نقاشی‌تاریخی: تعریف نقاشی‌تاریخی امری دشوار است، زیرا شناسایی موضوعات آن -رویدادهای تاریخی- دارای مرزی مبهم است. بر این اساس، اگر خصیصهٔ بازنمایی در این آثار را ملاک قراردهیم، می‌توان ساده‌ترین تعریف این ژانر را آثاری دانست که به بازنمایی «رویدادهای تاریخی» می‌پردازند. البته تصویرگری تاریخ در طول دوران دچار تحولات بسیاری شده که بخش عظیمی از این تغییرات منوط به تعریف رویدادهای تاریخی بوده است: در یک مفهوم سنتی و آشنا «رویدادهای تاریخی» رویدادهای مهم مربوط به گذشتهٔ نسبتاً دور هستند. این مفهوم در عصر کلاسی‌سیسم به‌کار گرفته شده است؛ دوره‌ای که ژانر نقاشی‌تاریخی از اعتبار والایی برخوردار بود و در

منابع با عناوینی همچون «نقاشی‌تاریخی بزرگ» یا «نقاشی‌تاریخی سنتی» -تا میانهٔ قرن ۱۹ میلادی- یاد می‌شد. همانطور که در تصویر ۱ اثر «نیکلاس پوسین»[۱۰]، نقاش مطرح دورهٔ کلاسیک و الگوی برجستهٔ ژانر نقاشی‌تاریخی بزرگ مشاهده می‌شود، با نمایش تمثیلی از موضوعی ملی -موفقیت نظامی ژنرال رومی ژرمنیکوس- مواجه هستیم. در این دوره قهرمانان در روایت‌هایی ملی، مذهبی یا اسطوره‌ای با یک فاصلهٔ زمانی قابل توجه مورد تحسین و تقدیس قرار می‌گرفتند، این دوره از نقاشی‌تاریخی به تاریخ پایان‌یافته توجه داشت (Cullen, 2015, 85). نقاشی‌تاریخی به‌شیوهٔ سنتی به قوانین خاصی متعهد بود که این قراردادها هم برای نحوهٔ نقاشی کردن نقاشان و هم برای نحوهٔ دیدن مخاطبان طراحی شده بود (White, 1987, 24). شیوهٔ سنتی این ژانر در قرن ۱۸ میلادی تلاش کرد قهرمانی افراد را با پیام‌های اخلاقی در صحنه‌های خاص که بیشتر از سنت‌های مسیحیت وکلاسیک برداشت می‌شد، به‌تصویر بکشد. می‌توان هدف این ژانر را به‌تصویر کشیدن گذشته با رویکرد تعلیم حقیقت‌های اخلاقی تثبیت شده دانست (Conn, 2002). هنرمندان این شیوه برای هر چه بهتر به‌بار نشاندن آثار در جهت رسیدن به اهداف نقاشی‌تاریخی تلاش می‌کردند. اغلب این تلاش‌ها همانطور که در این آثار نیز مشاهده شد، در جهت استفاده از واژگان بصری کلاسیک بود. در واقع نقاشان بهترین راه برای دستیابی به اهداف نقاشی‌تاریخی سنتی را همان الهام از آثار کلاسیک می‌دانستند. تصویر ۲، اثر «گوین همیلتون»، با عنوان«آشیل در حال زاری از مرگ پاتروکلوسگوین»، تصویرگری یک اسطورهٔ یونانی است که ابعاد عظیم اثر، اندام‌های تنومند و مرگ باشکوه قهرمان نشان از تعهدات نقاشی‌تاریخی بزرگ دارد. استفاده از صحنه‌های کلاسیک در ژانر تاریخی از دو منظر حائزاهمیت بود؛ اول آنکه بر بی‌زمانی و دیدگاه ایده‌آلیست این ژانر تأکید می‌کرد و دیگر اینکه صحنه‌های کلاسیک به‌عنوان کنایاتی همگام با نگاه ادواری به تاریخ مربوط به آن زمان محسوب می‌شد. در نیمهٔ قرن ۱۸ میلادی مفهوم تاریخ را بر این اساس می‌دانستند که جوامع و حکومت‌ها براساس قوانینی ثابت برپا شده، رشد می‌کنند و در نهایت سقوط می‌کنند و این چرخه در حکومت بعدی نیز تکرار می‌شود. اصول و قواعد نقاشی‌تاریخی سنتی به نگرش چرخه‌ای نسبت به تاریخ قالب تصویری و عینی بخشیدند.

تصویر ۱. «مرگ ژرمانیکوس»[۱۱]. «نیکلاس پوسین». ۱۶۲۷ م. منبع: collections.artsmia.org (access date: 2021/06/21)

تصویر ۲. «آشیل درحال زاری از مرگ پاتروکلوس»[۱۲]. «گوین همیلتون»[۱۳]. ۱۷۶۰ م. منبع: nationalgalleries.org (access date: 2021/06/21).

نقاشی‌تاریخی در دورهٔ نئوکلاسی‌سیسم (نیمهٔ قرن ۱۸ تا اواخر قرن ۱۹ م): در حدود ۱۷۷۰ میلادی، با تغییر مفهوم رویداد تاریخی -از امری مربوط به گذشته به هرآنچه که در زمان مشخصی اتفاق افتاده است- اولین تحولات ژانر نقاشی‌تاریخی در مضامین آثار پدیدار شد. اولین دگرگونی در موضوع نقاشی‌تاریخی را شاید بتوان در اثر بنجامین وست[۱۴] به‌نام «مرگ ژنرال ولف[۱۵]» (۱۷۷۱) مشاهده کرد (تصویر ۳). تا این زمان قواعدی مثل آنکه موضوع نقاشی‌تاریخی به تاریخ پایان یافته و دور توجه داشت یا آنکه قهرمانان نباید چهره‌ای آشنا برای مخاطب می‌داشتند، معیار این ژانر بود (Wind, 1938). تصور عموم بر آن بود که اگر غیر از این باشد از عظمت بازنمایی تاریخ به‌عنوان برترین ژانر نقاشی کاسته خواهد شد، اما در این اثر تصویر ژنرال ولف، یک نظامی مطرح در پادشاهی بریتانیا، بازنمایی شده است که از فرماندهی جنگی در سال ۱۷۵۹ م زنده بازنگشت. قهرمان یک نظامی آشناست -برخلاف قواعد سبک بزرگ- و صحنه نشان از فضای جنگ دارد، ولی مکان در این تابلو نامشخص است -یعنی هنوز بر بی‌مکانی نقاشی بزرگ وفادار مانده است. از طرفی برمخاطب آشکار است که هیچ نظامی‌ای در میدان جنگ چنین لباس‌های باشکوهی برتن نخواهد داشت. در این پرده مرگ قهرمان به‌تصویر کشیده شده، اما آیا نشانه‌ای از مرگ دیده می‌شود؟ نه لکهٔ خونی بر دستمالی که روی بدن ژنرال است دیده می‌شود و نه غمی بازنمایی شده است. گویی بازیگر نقش اول در حال اجرای یک صحنهٔ تئاتر است و پس از اجرا از جا برمی‌خیزد. این همان هدف والای نقاشی‌تاریخی بزرگ است که در این صحنه با وجود تحولی عظیم در موضوع حفظ شده است. سنت شکوه قهرمان آرمانی در نقاشی‌تاریخی بزرگ با عواملی چون خون، شیون یا اسارت زیر سؤال نرفته است. برای درک بهتر از جسارتی که در پردهٔ مرگ ژنرال ولف دیده می‌شود، می‌توان اشاره‌ای به «سوگند هوراتیوس‌ها» داشت (تصویر۴). یک اثر سفارشی دولتی مربوط به افسانه‌ای از رم، صحنه‌ای نمایشی که حتی ستون‌های پس‌زمینه و قرارگیری فیگورها کاملاً یادآور صحنه‌های پرشکوه تئاتر است. در طراحی لباس‌ها به‌طور مشخص از شیوهٔ البسهٔ مجسمه‌های یونان و رم باستان استفاده شده است.

تصویر ۳. «مرگ ژنرال ولف». «بنجامین وست». ۱۷۷۱ م.
منبع: gallery.ca (access date: 2021/06/21).

تصویر ۴. «سوگند هوراتیوس‌ها». «ژاک لویی دیوید». ۱۷۸۴ م.
منبع: artsandculture.google.com (access date: 2021/06/21).

به هر حال، در قرن ۱۹ میلادی، بسیاری از هنرمندان دیگر نیز به موضوعات معاصر در ژانر نقاشی‌تاریخی روی‌آوردند که از معروف‌ترین این آثار می‌توان به اثر «سوم ماه می»[۱۶] (۱۸۰۸ -۱۸۱۴) از «فرانسیسکو گویا»[۱۷] اشاره کرد. این اثر تیرباران شهروندان مادریدی توسط سربازان امپراتوری فرانسه در خلال سال‌های اشغال اسپانیا

به‌دست ناپلئون را به‌تصویر کشیده است. موضوعی کاملاً معاصر و شاید اولین اثر انقلابی. نقاشی‌تاریخی که زمانی ابزار تبلیغات در جهت منافع حکومت‌ها بود، برخلاف کاربرد سابقش به‌کار گرفته شده است. در تصویر ۵ یک انقلاب معاصر اروپایی در قالب نقاشی‌تاریخی در مقیاس بزرگ به‌تصویر کشیده شده است. در این اثر قهرمان یک سیاه‌پوست است، نحوهٔ نورپردازی در اثر کاملاً به نفع مردمی است که به رگبار بسته شده‌اند. با آنکه عواطفی چون ترس، رنج و ظلم در این اثر عینیت یافته است، باز هم مهمترین مفهومی که در اثر به نمایش گذاشته شده شجاعت قهرمان است؛ با توجه به اینکه دو ویژگی فاصلهٔ زمانی و اسطوره‌سازی دو ترفند اصلی بودند که فرد عادی می‌توانست در جایگاه قهرمان قرار بگیرد (kohle, 2014)، در نقاشی مذکور علی‌رغم زیر پا گذاشتن قانون فاصلهٔ زمانی، همچنان از شیوه‌های نورپردازی و ترکیب‌بندی رنگی و فضایی برای اسطوره‌سازی قهرمان استفاده شده است. تأثیر این تحولات به‌حدی بود که حتی «ژاک لویی داوید»[۱۸]، هنرمندی که از حمایت دولت برخوردار بود، نیز در گیرودار انقلاب فرانسه با اثر «مرگ مارا»[۱۹] (۱۷۹۳) خود را با موج تحولات ژانر تاریخی همراه کرد. نقاشی «مرگ مارا» قتل یک روزنامه‌نگار را نشان می‌دهد که موضوعی معاصر است، با این حال از این نظر که علی‌رغم بازنمایی صحنهٔ قتل، اسطوره‌سازی شخصیت اصلی به‌واسطهٔ استفاده از تمهیدات بصری مورد توجه بوده است، هنوز تأثیرات نقاشی‌تاریخی بزرگ را نمایان می‌سازد.

تصویر ۵. «سوم ماه می»[۲۰]. «فرانسیسکوگویا». ۱۸۰۸-۱۸۱۴ م. منبع: artchive.com (access date: 2021/06/21).

تصویر ۶ . «مرگ مارا». «ژاک لویی دیوید». ۱۷۹۳ م. منبع: ageofrevolution.org (access date: 2021/06/21).

نقاشی تاریخی در دورهٔ مدرن (نیمهٔ اول قرن ۲۰ م): مدرنیته و به‌تبع آن مدرنیسم هنری دستاورد انقلاب صنعتی بود. این دوره با تغییرات سریع در ساخت، حمل و نقل و فناوری از حدود اواخر قرن ۱۹ م آغاز شد و تا اواخر قرن ۲۰ م ادامه یافت. اما ژانر تصویرگری تاریخ که در دوران پیشین بسیار پرطرفدار و حائزاهمیت بود، در دورهٔ مدرن به دو دلیل اساسی با افول مواجه شد؛ چراکه شارحان دورهٔ مدرنیسم معتقد بودند که نقاشی‌تاریخی متعلق به وقایع مربوط به گذشته است و نمی‌تواند بیانگر روح زمانهٔ خود باشد (Kohle, 2014). در نتیجه بسیاری از هنرمندان بزرگ علاقهٔ کمتری به موضوعات نقاشی‌تاریخی سنتی نشان دادند یا حتی اصلاً علاقه‌ای نداشتند.

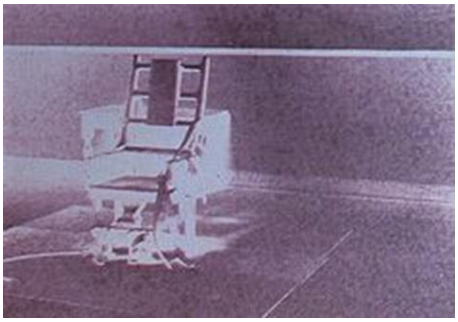
شاید بهترین و شناخته‌شده‌ترین نمونه از ژانر تاریخی مدرن اثر «گوئرنیکا» باشد (تصویر۷). اثری که به بمباران نیروهای نظامی ارتش هیتلر در یکی از شهرهای اسپانیا اشاره دارد. موضوع کاملاً معاصر است و اثر در تأکید بر فاجعهٔ رخ داده خلق شده است. اما آنچه که در اثر «گوئرنیکا» در نگاه اول قابل توجه است، بازی فرم‌هاست. اینجا دیگر تغییر موضوع نیست که تحول اساسی ژانر تاریخی را نمایان می‌کند. بسیاری از قواعد موجود در ژانر بزرگ به‌چالش کشیده می‌شود. عنصر تک‌قهرمان که اصلی مهم در تصویرگری تاریخ در گذشته بوده ناپدید می‌شود. خطوط و فرم‌ها هستند که مخاطب را به دیدن وامی‌دارند. دیگر نشانی از چهره‌ای مشخص نیست، حتی نمادی آشکار دیده نمی‌شود، صرفاً براساس نام اثر است که مشخص می‌شود اثر به چه واقعه‌ای اشاره دارد. غلبهٔ فرمالیسم در دورهٔ مدرن به‌وضوح در آثار نمایان است. گوئرنیکا لحظهٔ پایانی را نمایش نمی‌دهد، آنگونه که در اثر «مرگ مارا» یک واقعهٔ خاتمه‌یافته دیده می‌شود. مدرنیسم واقعه‌ای را که وجود دارد در چهارچوب خود به‌تصویر می‌کشد، به عبارت دقیق‌تر، تاریخی که در مدرنیسم تصویرگری شده است تاریخ در جریان است.

تصویر ۷. « گوئرنیکا»[۲۱]. «پابلو پیکاسو». ۱۹۷۳ م. منبع: pablopicasso.org (access date: 2021/06/21).

تصویر ۸. «رابرت مادرول»[۲۲]. «زندان کوچک اسپانیا»[۲۳]. ۱۹۴۴ م. منبع: moma.org (access date: 2021/06/21).

برای تبیین ادعایی که مطرح شد، اثری از «رابرت مادرول» با عنوان «زندان کوچک اسپانیایی» که در تصویر ۸ ملاحظه می‌شود، نمونهٔ مناسبی است. در این اثر نه زندانی تصویر شده و نه هیچ شکل قابل‌تشخیص دیگری. غیر از خطوط عمودی و یک پاره خط افقی چیزی نیست. در اینجا «فرمالیسم»[۲۴] با قاطعیت غلبهٔ خود را نشان می‌دهد، غلبهٔ فرم‌های انتزاعی ناب. حتی بازی با رنگ‌ها هم بی‌اهمیت شده است. مخاطب این اثر مطلقاً غرق در نوآوری فرمی می‌شود. البته در نگاه موشکافانه می‌توان نشانه‌های بصری دال بر موضوع اثر را در کار «مادرول» دید: خطوط عمودی که یادآور میله‌های زندان هستند در تجانسی کامل با عنوان اثر و موضوع قرارگرفته‌اند. این آثار برای ستایش عموم مردم خلق نشده‌اند و برای درک همگان از واقعه نیستند، تصویرگری تاریخی مدرن منطبق با رویکرد هنر برای هنر است و بازنمایانندهٔ خردگرایی ویژهٔ مدرنیسم است. در اواخر همین دوره، اولین گام‌ها برای تحولات بعدی برداشته شد. «دیوید جوزلیت»[۲۵] در کتاب «هنرآمریکایی: از سال ۱۹۴۵»[۲۶] استدلال می‌کند که «در اکسپرسیونیسم انتزاعی، عرصهٔ بوم باید به‌عنوان یک بازتاب میکروکیهانی از عرصهٔ بزرگتر حوزهٔ عمومی تلقی شود». او می‌افزاید: «هنر آمریکا پس از جنگ ترکیبی از تجربیات جدید مردم است که در اثر انفجار رسانه‌های

جمعی تصویری با تلویزیون در دهۀ ۱۹۴۰ شروع شد و از طریق اینترنت در دهۀ ۱۹۹۰ ادامه یافت»(Joselit, 2003).اگر تحلیل جوزلیت قابل قبول است، پس نقاشی‌های انتزاعی «جکسون پولاک»[۲۷] و همتایانش، و همچنین برخی از آثار پاپ «اندی وارهول»[۲۸] و معاصرانش را می‌توان نقاشی‌های تاریخی نامید. به‌هر حال، وارهول تصاویری را استفاده کرد که جنبش حقوق مدنی و سایر رویدادهای سیاسی معاصر را نشان می‌داد (Carrier, 2020). اثبات این ادعا در مجموعۀ صندلی‌های الکتریکی وارهول کاملاً واضح است. این مجموعه شامل تکرار تصویر یک صندلی الکتریکی است که با چاپ‌های رنگی مختلف خلق شده است. تصاویر معروف اندی وارهول از صندلی برقی برای اولین بار در سال ۱۹۶۴ م به‌عنوان یک نقاشی برروی صفحۀ ابریشمی خلق شد. صندلی برقی در اصل نوعی مجازات اعدام بود که برای جایگزینی حلق‌آویز کردن ایجاد شد. محکومان به صندلی بسته می‌شدند و تا زمانی که آسیب مهلکی به آن‌ها وارد می‌شد، در معرض توالی‌های مختلف جریان الکتریکی قرار می‌گرفتند. تصویری که هنرمند براساس آن این مجموعه را خلق کرد مربوطبه یک عکس مطبوعاتی از اتاق مرگ در مرکز اصلاحات در نیویورک در سال ۱۹۶۳ م بود. در آن سال، دو شهروند آمریکایی به‌دلیل انتقال اطلاعات محرمانه دربارۀ بمب اتمی به روسیه در طول جنگ جهانی دوم اعدام شدند (tate.org.uk). با آنکه موضوع اثر مرگ دو شهروند آمریکایی است، اما نه جسدی دیده می‌شود و نه اثری از انسان (تصویر ۹). دیگر موضوع یک رویداد عظیم ملی نیست و حتی در همان دوران هم به اندازۀ موضوعات منتخب ژانر نقاشی تاریخی سنتی خبرساز نبوده است. با این حال هنرمند مشخصاً براساس یک رویداد این مجموعه را خلق می‌کند. چرا یک مجموعه از چاپ‌های رنگی؟ آیا یک تصویر کافی نیست؟ چرا با رنگ‌های مختلف جلوه‌های متفاوت ایجاد می‌کند؟ این درست همان بحثی است که فرم را بر محتوا ارجحیت می‌دهد. البته که تکثر آثار تأکیدی بر موضوع نیز هست، اما تنوع چاپ‌ها کنار هم بیشتر مخاطب را متوجه فرم می‌کند. در این اثر یک تابلو در سمت راست به‌سختی قابل مشاهده است که برروی آن نوشته شده است: سکوت. نه‌تنها سنت فیگوراتیو گذشته دیده نمی‌شود، بلکه به‌نظر می‌رسد برای انتقال معنا گام‌های متفاوتی چون استفاده از نوشتار وارد کار شده است. نکتۀ حایزاهمیت آن است که این اثر با سبک پاپ‌آرت اجرا شده است، سبکی که در ذات خود دقیقاً چارچوب‌های نقاشی تاریخی بزرگ را زیر سؤال می‌برد. پاپ‌آرت در فرهنگ عامه و زندگی روزمره ریشه دارد و برای مخاطب عام و در تعداد بالا تولید می‌شود. به این ترتیب، نقاشی تاریخی مدرن بسیاری از اصول تثبیت شدۀ پیشین را طرد می‌کند و با موضوعات جدید و در قالب‌های جدید، برای مخاطبان جدید، ارائه می‌شود.

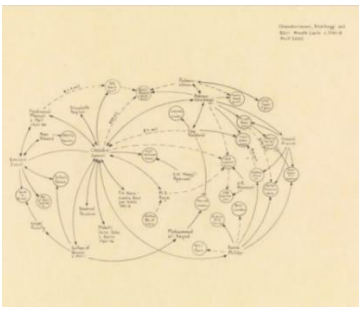


تصویر ۹. «صندلی الکتریکی»[۲۹]. «اندی وارهول»[۳۰]. ۱۹۷۱ م.
منبع: tate.org.uk (access date: 2021/06/21).

نقاشی‌تاریخی در دورهٔ پست‌مدرنیسم (۱۹۷۰ م تا ۲۰۲۰ م): انکار حقیقت مطلق و نسبی‌گرایی و تردید به تمام آنچه پیش‌تر قطعی تصور می‌شد، مشخصهٔ دوران پست‌مدرنیسم است که تأثیر آن در تصویرگری تاریخ نیز قابل توجه است. همانطور که پیش‌تر گفته شد، در نگرش تاریخ به روش سنت‌گرایانه باورهایی از این دست غالب هستند که تاریخ ساختاری خطی دارد و تاریخ‌نگار وقایع را ثبت می‌کند و مواد تاریخ ناظر بر آن است که در هر دوره‌ای چه حادثه یا واقعه‌ای روی داده است. در مقابل، از منظر تاریخ‌نگاری نوین، نه‌تنها خطی بودن ساختار تاریخ مردود شمرده می‌شود، بلکه با تکیه بر نگارش جانب‌دارانهٔ مورخ از وقایع و حوادث، داده‌های تاریخی را به‌لحاظ واقعیت حقیقی انکار و در عوض آثار مورخان را به‌عنوان یک متن تاریخی قلمداد می‌کند و اذعان دارد که این متن را مانند هر متن دیگری می‌توان مورد خوانش و تفسیر قرار داد (رستم بیگی و زاویه، ۱۳۹۲).

I want a dyke for president. I want a person with aids for president and I want a fag for vice president and I want someone with no health insurance and I want someone who grew up in a place where the earth is so saturated with toxic waste that they didn't have a choice about getting leukemia. I want a president that had an abortion at sixteen and I want a candidate who isn't the lesser of two evils and I want a president who lost their last lover to aids, who still sees that in their eyes every time they lay down torent, who held their lover in their arms and knew they were dying. I want a president with no airconditioning, a president who has stood on line at the clinic, at the dmv, at the welfare office and has been unemployed and layed off and sexually harrassed and gaybashed and deported. I want someone who has spent the night in the tombs and had a cross burned on their lawn and survived rape. I want someone who has been in love and been hurt, who respects sex, who has made mistakes and learned from them. I want a Black woman for president. I want someone with bad teeth ~~and no medication~~, someone who has eaten ~~dirt cake~~, hospital food, someone who crossdresses and has done drugs and been in therapy. I want someone who has cossited civil disobedience. And I want to know why this isn't possible. I want to know why we started learning somewhere down the line that a president is always a clown: always a john and never a hooker. Always a boss and never a worker, always a liar, always a thief and never caught.

تصویر ۱۰. «من یک رئیس جمهور می‌خواهم»[۳۱]. «زوئی لئوناردو»[۳۲]. ۱۹۹۲ م. منبع: hauserwirth.com (access date: 2021/06/21).



تصویر ۱۱. «چاندراسوآمی، خاشقچی و BBCI مونت کارلو»[۳۳]. «مارک لومباردی». ۱۹۸۵ م. منبع: whitney.org (access date: 2021/06/21).

تصویر ۱۱، اثر «لومباردی»[۳۴] پروندهٔ فروش اسلحه توسط «عدنان خاشقچی» را مصورکرده است. در این اثر به‌شکل مشخصی به روابطی که در بین اعضای باند فروش اسلحه وجود دارد، اشاره شده است و تمامی اسامی با افراد قرابت دارند. این اثر بیش از آن که برمبنای اصول زیبایی‌شناختی خلق شده باشد، پرده‌برداری از مافیایی است که در فروش اسلحهٔ غیرقانونی مشارکت داشتند. این آثار حتی برای تحقیقات مأموران FBA نیز سودمند بوده است(sputniknews.lat). این تابلو یک آگاهی‌رسانی عمومی است، نه تصویرگری یک واقعهٔ مشخص. درواقع داده‌ها هستند که رؤیت‌پذیر می‌شوند و نتیجه‌گیری با مخاطب است. همانطور که پیش‌تر گفته شد، در اثر گوئرنیکا مربوط به دوران مدرن تأثیرات یا عواطف واضحی منتج از یک واقعه به‌نمایش درآمده بود؛ اما اینجا صرفاً انتقال داده صورت می‌گیرد. این اثر زمانی کامل می‌شود که توسط مخاطب مورد خوانش قرار گیرد. در اینجا هیچ پیام از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد، فقط داده‌ها و روابطی است که نمایان می‌شود. همین رویکرد را می‌توان در اثر «من رئیس‌جمهوری می‌خواهم» از «زوئی لئوناردو» (تصویر ۱۰) -که واکنشی بود به انتخابات ریاست جمهوری آمریکا در سال ۱۹۹۲- مشاهده کرد. زمانی که دوست او «آیلین مایلز» نامزد انتخاباتی در همین دوره شد و به‌عنوان یک رقیب مستقل در برابر «جورج بوش»، «بیل کلینتون» و «راس پرو» قرار گرفت. هنرمند این اثر فردی از طبقهٔ اجتماعی بسیار پایین است که در اثر فقر، ایدز و تجاوز جنسی آسیب‌های زیادی دیده است

(hauserwirth.com). اثر تعدادی جمله است که با عبارت «من یک رئیس‌جمهور می‌خواهم که ...» آغاز می‌شود و این مسأله را مطرح می‌کند که چرا همیشه رئیس‌جمهورها از میان افراد ثروتمند طبقهٔ بالادست جامعه هستند؟ چرا افرادی که فقر، آسیب‌اجتماعی، تجاوز، بیماری و بسیاری از تجربه‌های سهمگین این‌چنینی را دارند رئیس‌جمهور نمی‌شوند؟ اثر لئونارد نقدی آشکار به سیاست‌های انتخابات ریاست جمهوری در آمریکاست. این اثر خلق شده برای آگاهی، برای انتقاد به قدرت سیاسی است؛ در این اثر نه داستانی روایت می‌شود نه شمایل شناخته شده‌ای نشان داده می‌شود. جالب آنکه در این دوره اهمیت اثر هنری به‌عنوان کالای منحصربه‌فرد گرانبها به‌چالش کشیده می‌شود. در همین راستا اثر «من یک رئیس‌جمهور می‌خواهم ...» به مقدار زیاد تکثیر گردیده، تکثیری که با تکثیر فرم در کار وارهول متفاوت است. درواقع، انتشار اثر در اینجا تأکید بر رسالت و تعهد اجتماعی هنر در راستای آگاهی‌بخشی عمومی است.

تصویر ۱۲. «بازتاب سه هفته در ماه می»[۳۵]. «ریتا دونا»[۳۶]. ۱۹۷۱ م.
منبع: tate.org.uk (access date: 2021/06/21).

تصویر ۱۳. «حلب، کمک رسیده است»[۳۷]. «آگستوفرر. دالمائو»[۳۸]. ۲۰۱۹ م. منبع: sputniknews.lat (access date: 2021/06/21).

کاملاً واضح است که موضوعات ژانر تاریخی دیگر صرفاً شامل طبقهٔ حاکم جامعه نیست و می‌تواند یک پدیدهٔ محیط‌زیستی، اعتراض محلی، رخداد سیاسی و هر امر مشخص دیگری باشد. مهم آن است که اثر مشخصاً حول رویداد مورد نظر خلق شود. همین تنوع موضوعی موجب تنوع در نحوهٔ ارائه و اجرا می‌شود، چراکه در این آثار اولویت بر انتقال مفاهیم و داده‌هاست و دیگر امکانات اثر -بیانیه، چیدمان اثر در مکان، کتاب هنرمند همراه اثر و مواردی از این دست- تحت‌تأثیر این مؤلفه خلق می‌شوند. در دورهٔ معاصر نقاشی تاریخی تقریباً تمامی محدودیت‌های سنتی خود را طرد می‌کند. نحوهٔ اجرا و سبک آثار ژانر نقاشی‌تاریخی کاملاً فردی می‌شود و تناسبات زیادی با موضوع، محتوا، فضایی که اثر در آن خلق می‌شود و تجربهٔ زیستهٔ هنرمند دارد؛ به‌همین دلیل است که تبیین مرزهای نقاشی تاریخی معاصر تقریباً غیرممکن است. اثر «ریتا دونا» نمونه‌ای شایسته در بحث حاضر به‌شمار می‌رود. این اثر به واقعهٔ تیراندازی به دانشجویان توسط گارد ملی اشاره دارد که با عنوان بازتاب ماه می در سه‌هفته نام گرفته است (تصویر ۱۲). فرآیند خلق اثر به این صورت است که گروهی از دانشجویان برای گروهی دیگر که قربانی واقعهٔ مورد نظر بودند یادبودی اجرا می‌کنند. اثر به‌سبک انتزاعی و با قراردادهای تصویری خلق شده و هنرمند برای آگاه‌سازی مخاطب در کنار اثر یک بیانیهٔ کامل قرار داده است. در مقابل اثر دونا که به‌سبک کاملاً انتزاعی کار شده‌است، اثر «دالمائو» (تصویر ۱۳) قرار می‌گیرد که رویداد تاریخی را با واقع‌گرایی عینی

هایپررئال گونه‌ای نشان داده است. تصویرگری تاریخ در پست‌مدرنیسم تمام قواعد پیش از خود را طرد می‌کند و در عین حال بازگشتی بازی‌گوشانه به رویکردهای پیشین دارد.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

براساس رویکرد نظری این پژوهش نقاشی مادیتی است که معرفت زمانهٔ خویش را عینیت می‌بخشد و لذا می‌توان انتظار داشت که تغییر در مفاهیم نظری به تغییر در ویژگی‌های صوری و محتوایی نقاشی منجر شود. در یک دورهٔ انقلابی که از حدود ۱۷۵۰ م تا آغاز قرن ۱۹ میلادی به‌طول انجامید و با عنوان عصر روشنگری شناخته می‌شود، فرهنگ غرب در بسیاری از ایده‌های بنیادینش بازبینی کرد. تأثیرات این دوره در سیاست به انقلاب‌های فرانسه و آمریکا، سرنگونی حکومت‌های پادشاهی در سراسر اروپا، و برقراری ایده‌آل‌های جمهوری‌خواهی و دموکراتیک منجر شد (گلرنتر، ۱۴۰۱، ۲۱۵). تا پیش از عصر روشنگری، جهان کلیتی پیوسته و کامل بود. براساس این رویکرد، تاریخ ماهیتی چرخه‌ای و تکرارشونده داشت. تصویرگری وقایع مربوط به گذشتهٔ دور تا پیش از قرن ۱۹ م بازتاب این تفکر است. بازنمایی قهرمانان و رویدادهای تاریخی بزرگ می‌تواند موجب عبرت انسان‌ها شود. از آنجایی که در این دوره ارزش‌گذاری‌هایی چون انسان‌های بزرگ و رویدادهای بزرگ وجود دارد، بدیهی است که عموم مردم مخاطب نقاشی‌تاریخی نیستند، زیرا نقاشی تاریخی کارکردی یادمانی دارد و هدف آن مشروعیت و شکوه بخشیدن به طبقهٔ حاکم است (Foucault, 2003, 68-69). در نقاشی‌تاریخی نه‌تنها موضوعات که همواره نشان‌دهندهٔ قدرت و الوهیت داشتن است، بلکه ویژگی‌های صوری از قبیل ابعاد بزرگ بوم، ایده‌آلیسم در نمایش پیکره‌ها، ترکیب‌بندی مرکزیت‌گرا، غنای رنگ، نورپردازی دراماتیک و توجه به جزئیات، همگی در راستای همین کارکرد است. لیکن از اواخر قرن ۱۸ میلادی نحوهٔ درک تاریخ تغییر کرد. روحیهٔ سکولار و انسان‌گرای عصر روشنگری هیچ یک از تئوری‌های گذشته برای تاریخ (تئوری چرخه‌های تکرارشونده که نزد یونانیان باستان رواج داشت و تئوری نمودار خطی در حرکت به‌سمت هدف غایی که مسیحیان به آن باورد داشتند) را نمی‌پذیرفت. تاریخ برای آنان نتیجهٔ بازی اراده‌ها و عواطف انسانی بود (گلرنتر، ۱۴۰۱، ۲۲۹-۲۳۰). در این حین رشد «سکولاریسم»[۳۹] هم اهمیت صحنه‌های مقدس مسیحی را کمرنگ کرد و آموزش کلاسیک با تمرکز بر فرهنگ یونانی و لاتین رو به زوال رفت (Carrier, 2020). بدیهی است که در این نگرش زمان حال بر گذشته اولویت می‌یابد؛ چراکه نشان‌دهندهٔ موقعیت پیشرفته‌تری در سیر تکامل اندیشه است. به این ترتیب، در اواخر قرن ۱۸ میلادی، نقاشی‌تاریخی سنتی به‌دلیل بازنمایی رویدادی مربوط به گذشتهٔ دور اهمیت خود را از دست داد. از طرفی با ظهور طبقهٔ متوسط روشنفکر و شکل‌گیری موزهٔ هنرهای عمومی، حامیان و مخاطبان هنر تغییر کردند. نقاشی تاریخی نه‌تنها رویدادهای معاصر را سرمشق خود قرار داد، بلکه با توسل به اسلوب‌های تصویرسازی نقاشی تاریخی کلاسیک به اسطوره‌سازی زمان حال و رویدادها اجتماعی زمانه‌اش پرداخت. تحول اساسی در ژانر نقاشی تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم رخ داد. نظریهٔ نسبیت که در آستانهٔ قرن ۲۰ م طرح شد، تأثیر عمیقی بر تاریخ اندیشه داشت. فیلسوفان مدرنیسم در بازهٔ میان نسبیت‌گرایی و قطعیت‌گرایی سرگردان بودند. تعارض نسبیت‌گرایان و آنان که به‌دنبال قطعیت بودند در هنر نخستین دهه‌های قرن ۲۰ م آشکار است. کلاسی‌سیسم‌ها به‌دنبال اصول عینی و بی‌زمان طراحی بودند، در حالی که رمانتیک‌ها آزادی فردی را می‌ستودند (گلرنتر، ۱۴۰۱، ۳۱۳). نکتهٔ قابل توجه آن است که هر دو رویکرد به فاصله گرفتن از ارجاع به جهان محسوس و تأکید بر فرم منتهی شد و در نهایت خرد

ساختارگرای[۴۰] مدرنیته در هنر به‌شکل فرمالیسم ناب تجلی می‌یافت. با فراگیری نظریهٔ فرمالیسم در دورهٔ مدرن آثار نقاشی تاریخی نیز به تبعیت از سامانهٔ معرفت دوران خود از بازنمایی واقعیت عینی فاصله گرفته و به‌خلق تصویرهایی هم‌ارز رویدادهای تاریخی روی‌آورد. ماتریالیسم حاکم بر این عصر، نقاشی را به‌سمت تمرکز بر ماده و فرم به‌جای مضمون و محتوا سوق داد. نقاشی تاریخی مدرن پنجره‌ای باز شده به تاریخ باستان نیست، بلکه بر تاریخ معاصر دلالت دارد؛ وقایعی که عام و جهان شمول هستند با زبان بصری جهان‌شمول -که زبان فرم ناب است- بیان می‌شوند (تصاویر ۷ - ۹). هنرمند مسئولیت آفرینش هنری خود را برعهده می‌گیرد و آثار هنری درون دنیای هنر تولید و عرضه می‌شوند، لذا آسان‌فهم بودن آثار اهمیت چندانی ندارد. نقاشی تاریخی مدرن نه اسطوره‌سازی می‌کند و نه پیام اخلاقی می‌دهد، بلکه یک فرم را به‌نمایش می‌گذارد که معادل بصری یک لحظه است، لحظه‌ای که خود را به‌عنوان بخشی از تاریخ عرضه می‌کند. در اواخر قرن ۲۰ میلادی چنین به‌نظر می‌رسید که آسیب‌های این قرن چنان عظیم و سیر حوادث آنچنان گمراه‌کننده بودند که اعتقاد بنیادی عصر روشنگری به پیشرفت محل تردید قرار گرفت. به‌جای این اعتقاد، به‌نحو فزاینده‌ای با نوعی سرخوردگی پسامدرنیستی مواجهیم که هرگونه تلاش برای تبیین نظام‌مند مسیر تاریخ جهانی مدرن را نفی می‌کند. این مسأله با دوری جستن از تمام شکل‌های جهان‌شمول تعهد سیاسی که اکنون ذاتاً سرکوب‌گرایانه تلقی می‌شوند، همراه شده است (روزنبرگ، ۱۳۹۶، ۱۵۷-۱۵۶). پست‌مدرنیسم حاصل پیروزی قطعی نسبیت‌گرایی بر مطلق‌گرایی است. «وارد» ضمن آنکه پست‌مدرنیسم را در تضاد با ایده‌های پیشرفت، خوش‌بینی و عقلانیت مدرنیسم می‌داند، مهمترین مشخصهٔ این دوره را باور به پایان تاریخ، پایان انسان و مرگ واقعیت می‌داند. پست‌مدرنیست‌ها ایدهٔ پیشرفت را مورد تردید قرار می‌دهند و نشان می‌دهند که رویدادهای تاریخی یکپارچه و جهت‌دار نیستند (وارد، ۱۳۸۴، ۲۷). بحث از نقاشی تاریخی در پست‌مدرنیسم کار دشواری است، چراکه اساساً تفکیک نقاشی از سایر شکل‌های هنری و تفکیک رویداد تاریخی از سایر رویدادها در این دوره دشوارتر از هر زمان دیگری است. پست‌مدرنیسم یک پارادایم فرهنگی است؛ پارادایمی که شاید مهمترین خصیصه‌اش تفکیک‌زدایی/ التقاط‌گرایی است. اگر مدرن شدن فرآیندی مبتنی بر تفکیک بود، در پست‌مدرنیسم تمامی مرزهای تفکیک‌کننده مخدوش یا محو می‌شوند. به‌عنوان مثال قلمرو زیبایی‌شناختی هم حوزه‌های نظری و هم حوزه‌های اخلاقی و سیاسی را به تسخیر خود درمی‌آورد (لش، ۱۳۸۳، ۲۹). در نقاشی تاریخی پست‌مدرن، موضوعات، روش‌های اجرا، مخاطبان و شیوه‌های نمایش متنوع‌تر از آن است که ذیل هرگونه دسته‌بندی قرار گیرد. با این حال، همانطور که از تحلیل مصداق‌های پژوهش مشخص شد، نقاشی تاریخی پست‌مدرن ادعای بی‌طرفی زیبایی‌شناختی را کنار می‌گذارد و بر کارکرد اجتماعی هنر تأکید می‌کند. ویژگی مشترک آثار این گروه (تصاویر ۱۰-۱۳) اجتناب از هرگونه اسطوره‌سازی و تکیه بر برداشت مخاطب است.

نتیجه‌گیری

تعریف نقاشی تاریخی در هر دوره با تعریف و فلسفهٔ تاریخ در ارتباط مستقیم است. مطالعهٔ سیر تحول ژانر نقاشی تاریخی غرب در گذار از دورهٔ نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم و مدرنیسم به پست‌مدرنیسم نشان‌دهندهٔ دو نقطهٔ عطف است که مفهوم تاریخ، رویداد تاریخی و به‌تبع آن ویژگی‌های نقاشی‌تاریخی دستخوش تحول و گسست شده است. گذار از نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم و مدرنیسم به پست‌مدرنیسم نقاط تحول نقاشی تاریخی هستند. اولین تحول اساسی نقاشی‌تاریخی در گذار از نئوکلاسی‌سیسم به مدرنیسم قابل مشاهده است. در این زمان، تاریخ از

یک طرح کلی از پیش تعیین شده که خارج از کنترل انسان بود، به مجموعه‌ای از رخدادهای ناشی از انتخاب‌ها و رفتارهای انسانی تغییر کرد. متعاقباً ژانر نقاشی تاریخی که به‌طور سنتی با بازنمایی رویدادهای مذهبی، اسطوره‌ای و تاریخ زندگی حاکمان و رویدادهای مربوط به تاریخ گذشته پیوند خورده بود، برای اولین‌بار در قرن ۱۹ میلادی موضوعات تاریخ معاصر را مورد توجه قرار داد. هنرمندان نئوکلاسی‌سیست به‌دنبال یافتن اصول عینی برای هنر بودند ولی این اصول بر طبیعت محسوس مبتنی نبود، بلکه بر ادراک ذهنی زیبایی تکیه داشت. لذا علی‌رغم نوآوری در موضوعات نقاشی تاریخی و اولویت دادن به تاریخ معاصر، صورت نقاشی‌تاریخی بدون تغییر باقی ماند. با نزدیک شدن به اواخر قرن ۱۹ میلادی و توسعهٔ جنبش‌های انقلابی دموکراتیک، اصول فکری عصر روشنگری بیش از پیش در میان اقشار مختلف جامعه رواج یافت، تا آنجا که باور به عقلانیت و پیشرفت از اصول مدرنیسم شناخته می‌شود. براساس این باور، زمان حال بر گذشته اولویت پیدا می‌کند. به این ترتیب این پیش‌فرض که صرفاً وقایع مربوط به تاریخ گذشته ارزش نمایش دارند، کنار گذاشته شد و موضوعات معاصر که نشان‌دهندهٔ تسلط انسان بر جهان است مورد توجه قرار می‌گیرد. نقاشی‌تاریخی مدرن نه‌تنها محتوا و کارکرد نقاشی تاریخی کلاسیک را کنار گذاشت، بلکه شیوه‌های بازنمایی آن را نیز طرد کرد. عینیت‌گرایی اصول‌گرای نئوکلاسیستی در مدرنیسم به فرمالیسم ناب بدل شد. در نقاشی تاریخی مدرن فرم بر محتوا ارجحیت دارد. نقاشی‌تاریخی مدرن به‌جای بازنمایی ظاهری یک رویداد تاریخی معادل بصری آن را می‌سازد. دومین نقطهٔ عطف در ژانر نقاشی‌تاریخی غرب در گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم رخ داد. عصری که یکی از مشخصه‌های آن پایان تاریخ است. تعیین ویژگی‌های نقاشی تاریخی پست‌مدرن به‌اندازهٔ تعریف خود پست‌مدرنیسم دشوار است. در این دوره، نقاشی‌تاریخی را تنها از مصداق‌هایش می‌توان شناخت. نقاشی‌تاریخی پست‌مدرن برخی از قواعد نقاشی تاریخی مدرن را تأیید و بازتولید و برخی دیگر را طرد می‌کند. به این ترتیب، در ادامه روند تکاملی ژانر نقاشی تاریخی در دوران پست‌مدرن دیده می‌شود که بازنمایی تاریخ به‌صورت هدفمند برای آگاه‌سازی اجتماعی در اختیار عموم مردم قرار می‌گیرد. نگاه نقادانه به تاریخ نشان از ارجحیت دیدگاه فردی بر قواعد نهادی دارد. کثرت‌گرایی پست‌مدرنیستی در آثار این ژانر نیز به طرق مختلف رؤیت‌پذیر می‌شود. تنوع سبک و موضوع، نحوهٔ اجرا و چیدمان و مهمتر از همه تنوع اقشار مخاطبان از تغییرات بارز نقاشی‌تاریخی دوران پست‌مدرن است. نقاشی تاریخی پست‌مدرن گاه تاریخ را به سوژهٔ بصری صرف فرومی‌کاهد و گاه با آشنایی‌زدایی از عناصر تصویر و مخدوش کردن مرزهای واقعیت بر ابهام و عدم‌قطعیت حاکم بر نظام معرفتی دوران تأکید می‌کند. در این دوره، هدف تصویرگری تاریخ، نه بازنمایی یک رخداد مشخص و نه نتیجه‌گیری و انتقال پیام صریح است، بلکه می‌تواند صرفاً به‌چالش کشیدن و در معرض تردید قرار دادن لحظه‌ای از زندگی فردی یا جمعی انسان معاصر باشد که به‌اندازهٔ یک روایت اسطوره‌ای قابل‌توجه است.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم است.

تقدیر و تشکر

فاقد قدردانی

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی در مورد تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Archeology
2. Michel Foucault
3. Edgar Wind
4. Mark Salber Philips & Jordan Bear
5. Dexter Dalwood
6. Steven Conn
7. David Carrier
8. Imogen Hart

۹. فوکو اولین بار واژۀ اپیستمه (Episteme) را برای دلالت بر مجموعه‌ای از روابط و قوانین دگرگونی که همۀ کارکردهای گفتمانی را در زمان معینی سامان می‌بخشد به‌کار برد. فرض بنیانی روش دیرینه‌شناسانه فوکو این است که نظام‌های فکری و شناختی با قواعدی فراتر از قواعد گرامری و منطقی هدایت می‌شوند که در زیر آگاهی سوژه‌های منفرد فعالیت می‌کنند و نظامی از امکانات مفهومی را به‌وجود می‌آورند که مرزهای اندیشه و شروط حقیقت مورد قبول در هر فصل عصر را تعیین می‌کنند (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۲۵).

10. Nicolas Poussin
11. The death of Germanicus
12. Achilles Lamenting the Death of Patroclus
13. Gavin Hamilton
14. Benjamin West
15. The Death of General Wolfe
16. The Third of May
17. Francisco Goya
18. Jacques-Louis David
19. The Death of Marat
20. The Third of May
21. Guernica
22. Robert Motherwell
23. The Little Spanish Prison

۲۴. اصطلاحی برای توصیف رویکردی در هنر که در آن خودسامانی یا برتری کیفیات صوری اثر هنری مورد تأکید قرار می‌گیرد. باور بر این است که وجود عناصری مانند خط، شکل و رنگ در اثر هنری برای درک و ارزیابی آن کفایت می‌کند و ملاحظات دیگر از قبیل جنبه‌های بازنمودی، اخلاقی یا اجتماعی کم‌اهمیت یا اضافی‌اند (پاکباز، ۱۳۹۴، ۱۰۰۴).

25. David Joselit
26. American Art Since 1945
27. Paul Jackson Pollock
28. Andy Warhol
29. Electric Chairs
30. Andy Warhol
31. I Want a President
32. Zoe Leonard
33. Chandra swami, Khashoggi and BCCI Monte Carlo
34. Mark Lombardi
35. Reflection on three weeks in May 1970
36. Rita Donagh
37. Aleppo, Help Has Arrived
38. Augusto Ferrer-Dalmau

۳۹. سکولاریزاسیون فرآیندی است که به افول موقعیت اجتماعی و یا کاهش نقش فرانهادی دین منجر می‌شود (بیرو، ۱۳۷۵، ۳۳۴).

۴۰. دیدگاهی که فهم عناصر و پدیده‌های فرهنگی را تنها در پیوند آن‌ها با نظام یا ساختی وسیع‌تر ممکن می‌داند. ساختارگرایی به تعبیر برخی نویسندگان نوعی انقلاب فرانسوی برای مطالعهٔ کثرت‌های ساختمند بود که یکی از مهمترین جنبش‌های فکری را از آغاز قرن ۲۰ م در اندیشهٔ غربی رقم زد (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۳۶۵).

منابع

- بیرو، آلن. (۱۳۷۵). *فرهنگ علوم اجتماعی* (ترجمهٔ باقر ساروخانی). تهران:کیهان.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- رستم‌بیگی، سمانه و زاویه، سعید. (۱۳۹۲). فلسفهٔ تاریخ و تاریخ‌نگاری هنر از منظر سنتی و نوین. *نشریهٔ کیمیای هنر*، ۳(۱۰)، ۳۵- ۴۵.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*. تهران: نشر نی.
- روزنبرگ، جاستین. (۱۳۹۶). قرن هابسبام (ترجمهٔ احمد شایگان). از مجموعه *مقالات پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد*، گزینش و ویرایش خسرو پارسا، چاپ اول ۱۳۷۵، تهران: نشر آگاه.
- رویان، سمیرا. (۱۳۹۹). بررسی قابلیت‌های دیرینه‌شناسی فوکو در تحلیل نقاشی (تصویر). *نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی*،۱۳(۲۷)، ۶۹- ۸۸ Doi.org/10.30480/vaa.2020.2326.1349
- گلرنتر، مارک. (۱۴۰۱). *سرچشمه‌های فرم معماری* (ترجمهٔ پویان روحی). تهران: نشر گیلگمش.
- لش، اسکات. (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم* (ترجمهٔ شاپور بهیان). تهران: انتشارات ققنوس.
- وارد، گلن. (۱۳۸۴). *پست‌مدرنیسم* (ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی). تهران: نشر ماهی.
- Carrier. D. (2020). History Painting and its Changing Subjects. *History and Theory*, 59(3), 471-481. DOI:10.1111/hith.12175
- Conn. S. (2002). Narrative Trauma and Civil War History Painting, or Why are These Pictures so Terrible? United State: *History and Theory*, (41), 17-42. DOI: 10.1111/1468-2303.00218
- Cullen. F. (2015). *Visual Politics in 1780s Ireland: The Roles of History Painting*. Chinese University of Hong Kong. DOI: 10.1093/oxartj/18.1.58
- Joselit. D. (2003). *American Art Since 1945*. England: Thames & Hudson.
- Foucault, M. (2003). *Society Must Be Defended: Lectures at the College De France* (1975- 76) (D. Macey,trans. & ed.), New York: Picador.
- Hart. I. (2015). History Painting and Its Critics, ca. 1870–1910. *Nineteenth-century Art Worldwide*, 14. NO(2, 85-102.
- Kohle. H. (2014). The Modernity of History Painting: The Case of Adolph Menzel, Intellectual History Review. *Routledge: University of Munich*, 135-151. DOI: 10.11588/artdok.00000980
- Lynn. P. (2016). *Principles of Sampling. in Tony Greenfield & Sue Greener (ed), Research Methods for Postgraduates*. United States: Wiley & Sons Ltd. DOI: 10.1002/9781118763025.ch24
- Salber Phillips, M & Bear, J. (۲۰۱۹). *What Was History Painting and What Is It Now?*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press. DOI: 10.1515/9780228000358
- Tanke, J. J. (2009). *Foucault's philosophy of art: a genealogy of modernity*. London :Continuum. DOI: 10.1093/fs/knq056
- Wind. E. (1938). The Revolution of History Painting. *Journal of the Warburg Institute*, 2(2), 116-127. DOI: 10.2307/750085
- White. H. (1987). *Narrative Discourse and Historical Representation*. United State: The Johns Hopkins University Press. DOI: 10.2307/2504922

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0