

زیباشناسی تصویر کارگر در آثار نقاشی سه دهه پایانی سده نوزدهم؛ تحلیل گفتمان انتقادی آثار ماکسیمیلیان لوس*

ترنم تقوی^۱، مصطفی گودرزی^{۲*}

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲ استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۹/۱۵)

چکیده

منظور مارکس از توده‌ها، کارگران صنعتی به آگاهی رسیده‌ای بود که قادر به ایجاد تغییر در شرایط زندگی و در دست گرفتن چرخه تولید بودند. او صنعت ماشینی را عامل اصلی فاصله طبقاتی ندانسته و معتقد بود که تسلط طبقه قدرت بر تکنولوژی، ماهیت آن را به نفع خود تغییر داده است و کارگران قادر به تغییر شرایط موجود به شرایط مطلوب هستند. این پژوهش با طرح این پرسش که نقش آرای فلسفی مارکس در خلق آثار هنری مربوط به طبقه کارگر چیست؟ به بررسی مؤلفه‌های زیباشناسی تصویر کارگر در آثار نقاشی سه دهه پایانی سده نوزدهم پرداخته و بر این فرض استوار است که ساختار هنر در این برهه آغازی بر تأثیرپذیری هنر از فلسفه مارکس در حوزه ماشین، تکنولوژی و تشریح جامعه در دوران صنعت در حیطه کار و سرمایه بود. برای تبیین فرضیه، گفتمان آثار نقاشی ماکسیمیلیان لوس با موضوع کارگر مورد تحلیل انتقادی قرار گرفته است. آثاری که بازتابی از دوگانه آرای مارکس مبنی بر ظالمانه‌دانستن زندگی صنعتی و تأثیر منفی آن بر زندگی کارگران، و از سویی ضرورت وجود ماشین برای کاهش کار سخت در آرمان شهر او بود. این تحقیق براساس ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی

طبقه کارگر، نقاشی اجتماعی، گفتمان انتقادی، ماکسیمیلیان لوس، مارکسیسم، سده نوزدهم.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول، با عنوان «گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر: با تأکید بر هنرهای تجسمی معاصر ایران در دو دهه اخیر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹، شماره: ۰۲۱-۶۶۴۶۱۵۰۴، E-mail: mostafagoudarzi@ut.ac.ir

مقدمه

شرح خواسته‌ها و مبارزات جامعه کارگری، تشویق آن‌ها برای رسیدن به جهانی به دور از استثمار و برقراری تساوی حقوق و برابری انسان‌ها است. پرسشی که در اینجا مطرح می‌گردد آن است که نقش آرای فلسفی مارکس در خلق و تولید آثار هنری مربوط به طبقه کارگر چیست؟ و این آثار تا چه میزان به بازتاب شرایط سیاسی و اجتماعی زمانه خود پرداخته‌اند؟ بر مبنای فرض پژوهش، ساختار هنر در سه دهه پایانی سده نوزدهم، آغازی بر تأثیر هنر از فلسفه مارکس در حوزه ماشین، تکنولوژی، مناسبات اجتماعی و تشریح جامعه در دوران ماشین در زمینه کار و سرمایه بود. مارکس معتقد بود که ابزارهای پیشرفته ماشینی و صنعتی، سبب تحول در سلسله مراتب اجتماعی و افزایش فاصله طبقاتی نگردید بلکه تسلط طبقه قدرت (سرمایه‌داری) بر تکنولوژی، ماهیت پیشرفت صنعتی را به نفع خود تغییر داد. رویکرد هنر اجتماعی در این زمان، آگاهی طبقه کارگر از وضعیت خویش، خروج از انفعال همیشگی، به چالش کشیدن گفتمان مسلط و نقد جامعه سرمایه‌داری و درعین حال در سال‌های پایانی سده نوزدهم و آغاز سده بیستم، ستایش ماشینیزم به‌عنوان ابزاری در جهت تسهیل زندگی کارگران و نه به‌عنوان ابزاری در انحصار سرمایه‌داری بود.

کار سخت و توان‌فرسا و دست‌مزد پایین و مشکلات معیشتی کارگران در نقش مهم‌ترین گردانندگان چرخه صنعت و تولید و اقتصاد، در طول تاریخ بر اعتصابات و اعتراضات کارگری دامن زده است. این اعتراضات با آغاز سده نوزدهم میلادی و وقوع انقلاب صنعتی، رنگ و بویی تازه گرفت و بر مطالبات جامعه کارگری افزود. انقلاب صنعتی در دو کفه ترازوی خود یکی پیشرفت صنعتی و دیگری بهره‌کشی از نیروی انسانی را قرار داده و کفه ناموزون ترازو در نیمه سده نوزدهم به ضرر طبقه کارگر تحت سلطه بود. طبقه‌ای که به دلیل نبود ابزار تولید متعلق به خود، برای ادامه حیات، مجبور به فروش نیروی کار خود به قیمتی ارزان بوده و بی‌تردید از وضع موجود ناراضی بود. تضاد طبقاتی و بی‌عدالتی اجتماعی حاصل از سلطه سرمایه‌داری، منجر به مبارزات و اعتصابات طبقه کارگر گردید و این اعتراضات در سال ۱۸۶۴ به تأسیس اولین سازمان بین‌المللی کارگران^۱ (انترناسیونال اول) و در نهایت در سال ۱۸۷۱ به تشکیل اولین حکومت کمون کارگری در فرانسه انجامید. در این میان رخداد‌های سه دهه پایانی سده نوزدهم، هنر و ادبیات را به بستری برای بازتاب شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه تبدیل کرد. آثار هنری خلق شده در این برهه تاریخی، روایتگر نقد و نمایش زندگی روزمره، مسئله کار و بی‌عدالتی جامعه سرمایه‌داری، زندگی زنان و کودکان کار،

روش پژوهش

متمرکز بر رابطه کار و هنر و تغییر مفهوم کار در طول سده نوزدهم بریتانیا بوده و با بازنمایی تصاویر کارگران روستایی، کارگران صنعتی و کارخانه‌ای، سهم و جایگاه آن‌ها را در فرهنگ بصری مورد بحث قرار داده است. در تلاشی مشابه، فیلیپ هودن چاپمن^۸ و جان مکنباخ^۹ در مقاله‌ای با عنوان «فقر و نقاشی: بازنمایی‌هایی در سده نوزدهم اروپا»^{۱۰} (۲۰۰۲)، به تفسیر تصویر فقر در نقاشی قرن نوزدهم اروپا پرداخته‌اند. همچنین ارنست فیشر^{۱۱} در کتاب *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، مایکل کامیل^{۱۲} در کتاب *بت‌گوتیک: ایدئولوژی و تولید تصویر در هنر قرون میانه*^{۱۳} و آلن انتلیف^{۱۴} در کتاب *آناژنری و هنر: از کمون پاریس تا فروریختن دیوار برلین*^{۱۵}، هر یک به طریقی رابطه هنر با اجتماع و زمینه‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی آن را مورد مطالعه قرار داده‌اند. در این مطالعات هنر بیش از آن که تجلی روح یک دوره یا روح ملی باشد، نمودی از منافع و آرمان‌های طبقه‌ای خاص است.

مبانی نظری پژوهش

نظریه گفتمان انتقادی با پرداختن به این موضوع که همه انواع دانش، ریشه در منافع دارند که فعالیت‌های اجتماعی افراد متعلق به یک طبقه، جنسیت، قومیت و نژاد را متأثر می‌کنند، «با نقد مفاهیمی چون سلطه، زور، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض جنسی، نابرابری قومی و... عجین گشته است (فرکلاف، ۱۳۹۷، ۱۰). تحلیل گران گفتمان در تلاش‌اند تا با تزلزل نظام‌های معنایی تثبیت‌شده، به ذکر این مسئله بپردازند که بسیاری از باورهای ما از جهان طبیعی شده‌اند؛ یعنی به آن‌ها نه به‌مثابه برداشت‌هایی از جهان، بلکه به‌مثابه واقعیت خود جهان نگریسته می‌شود. در نتیجه، یکی از اهداف عمده تحلیل گفتمان، تشریح فهم‌های بدیهی انگاشته و آشکارسازی ایدئولوژی‌های پنهان و تبدیل‌شان به موضوع بحث و نقد و سرانجام، آماده‌کردن آن‌ها برای تغییر است. در خوانش متون، تحلیل گفتمان انتقادی، با گذر از توصیف صرف ویژگی‌های زبانی، بافت‌های

این پژوهش در جهت بررسی مؤلفه‌های زیباشناسی تصویر کارگر در نقاشی سه دهه پایانی سده نوزدهم بر پایه شرایط اجتماعی، سیاسی و فلسفی دوران، به آرای مارکس در خصوص آگاهی طبقه پروولتاریا و پرورش نگاه انتقادی و مقوله ماشین می‌پردازد. برای تبیین فرضیه، در بخش مطالعه موردی، آثار نقاشی ماکسیمیلیان لوس^۳ مورد خوانش انتقادی قرار گرفته و در این خوانش از نظریه تحلیل گفتمان انتقادی^۴ نورمن فرکلاف^۵ بهره گرفته شده است. این تحقیق در زمره تحقیقات بنیادی- نظری محسوب گردیده و بر اساس ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی بوده و بر مبنای توصیف- بیان ویژگی‌ها و جوانب نظریه- و تبیین- بررسی علت یا چگونگی نظریه- صورت گرفته و از آن‌جا که داده‌های پژوهش به‌صورت کیفی است، تحلیل آن‌ها بر مبنای استدلال در آثار مربوطه صورت می‌پذیرد.

پیشینه پژوهش

از معدود منابع فارسی که به تصویر فقر و جامعه کارگری و بازتاب آن در آثار هنری پرداخته، کتاب محمدرضا مریدی با عنوان *هنر/اجتماعی: مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران* است. مریدی در این کتاب در مقاله‌ای با عنوان «تصویر فقر: فقر تصویر: زیباشناختی کردن درد در تصویر» (۱۳۹۸)، به این مساله توجه نموده است که چگونه تصویر رمانتیستی از فقر برای طبقات متوسط رو به بالا، سازوکاری برای فاصله‌گذاری طبقاتی با تهیدستان و طبقات پایین جامعه است. از جمله منابع لاتین که به بررسی تصویر فقر در آثار هنر بصری پرداخته‌اند، کتاب تیم برینگر^۶ با عنوان *کارگران مشغول کارند: هنر و کارگر در دوران ویکتوریایی*^۷ (۲۰۰۵) است که موضوع آن

گرفته می‌شود (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۱۷۰-۱۷۵). نکته‌ای که باید به آن توجه کرد آن است که گفتمان نه تنها گفتار و نوشتار، بلکه تصاویر بصری را نیز شامل می‌شود. اگر هنر را همچون رسانه‌ای تأثیرگذار در جهت ایجاد تعامل و انتقال عواطف و اطلاعات در نظر بگیریم بی‌تردید در برداشت مخاطبان مختلف با تعبیر متفاوتی از اثری واحد مواجه خواهیم شد. این تعبیر گاه با واقعیت اثر تطابق داشته و گاه فاصله دارد و همین عدم تطابق برخی تعبیر با واقعیت‌ها سبب می‌شود که از یک متن واحد، تعبیر متفاوتی استنباط شود. بی‌تردید به معنای پنهان اثر نمی‌توان نزدیک شد مگر آن که مخاطب بداند چه کسی اثر را خلق کرده و هدف او از خلق اثر چه بوده و در چه زمان و مکانی اثر آفریده شده است. در این جا تحلیل گفتمان، تجسم معنا و ارتباط اجتماعی است. در تحلیل گفتمان انتقادی، برای نقد یک دوران هنری، مستلزم به تلقی هنر، به‌عنوان گفتمان، و تأکید بر نقش تعاملی زبان هنری هستیم. گفتمان هنر، همچون رسانه‌ای تعاملی، عاملی مؤثر در شکل‌گیری تجربه‌ها و صورت‌بندی‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی است. هدف اصلی هنر، نمایش وجوه مختلف زندگی است و اغلب نشان می‌دهد که زندگی کردن با گفتمانی خاص و از طریق آن به چه معناست. بر این مبنا برای درک و تحلیل چرایی و چگونگی شکل‌گیری رویکردهای هنری در دورانی مشخص، و به بیانی دیگر، درک هنر به مثابه تولید اجتماعی، می‌بایست جایگاه هنرمندان و میزان دوری یا نزدیکی آن‌ها را از گفتمان مسلط دوران، مورد بررسی قرار داده و به بافت اجتماعی حاکم بر آثار هنری توجه کنیم. اگر به این عرصه قدم بگذاریم وارد ساخت گفتمان انتقادی شده‌ایم.

شرایط اجتماعی، سیاسی و فلسفی سده نوزدهم

در میانه سده نوزدهم، با گسست هرچه بیشتر هنر از بازنمایی خواست گفتمان مسلط، هنر در وجودی فارغ از اهداف انتسابی و اجتماعی، در نظریه «هنر برای هنر» شکل گرفت.

فرانسویان به منزله خالقان انقلاب فرانسه، اینک در عرصه هنر و ادبیات نیز به دنبال انقلابی دیگر بودند، اما برداشت‌های سوء از نظریه کانت (یا مصادره آن به نفع خود) و درعین حال پی گرفتن نوعی افراطی‌گری، که خود محصول فقدان عقبه کاملاً نظری و تئوریک در ایده‌های فرانسویان در باب هنر بود، شیوع گسترده نظریه‌هایی چون هنر برای هنر را ناکام گناشت، به‌ویژه که برای مثال، پیروان سن سیمون^{۱۶} و طرفداران هنر مفید به دنبال اثبات تعهد وسیع هنر در عرصه اجتماع و برای مردم بودند. (بلخاری، ۱۳۹۵، ۱۷)

در این عصر «غرض و منظور اثر هنری، مدام بین دو نظرگاه، بین وجودی ماندگار و فارغ از واقعیت فراسوی خود اثر و وظیفه‌ای که زندگی و جامعه و ضرورت عملی مقرر داشته‌اند، مردد بود» (هاورز، ۱۳۷۷، ۹۴۰). ریشه‌های گریز از واقعیت، در نزد متفکرین رمانتیک را می‌توان در سست شدن موقعیت‌شان به‌عنوان یک عامل مؤثر اجتماعی دنبال کرده و آن را واکنشی در برابر جهان سرمایه‌داری دانست. رمانتیسیسم در اعتراض به وضعیت موجود، با رویگردانی از واقعیت، دست به دامان دنیای اوهام و درونیات خود شد؛ اما در نهایت نتوانست از درد و رنج جامعه صنعتی شده بکاهد و بار دگر هنر اجتماعی و سیاسی، قدرت بروز پیدا کرد. انقلاب‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸ و کمون پاریس در ۱۸۷۱^{۱۷}، از مهم‌ترین

موقعیتی و زمینه‌های مؤثر بر شکل‌گیری گفتمان را مورد توجه قرار می‌دهد. گفتمان انتقادی، با زیر سؤال بردن نظم نمایشی در بازنمایی واقعیت، بر این نکته تأکید می‌ورزد که گرچه بازنمایی‌ها واقع‌نمایانه هستند اما در بسیاری از مواقع، واقع‌گراییه نیستند و به منظور حفظ زنجیره‌ای از نظم‌های نظام سلطه، بخش یا تمامی واقعیت را دستکاری یا پنهان می‌کنند. در تحلیل گفتمان یک اثر، واحدهای تحلیل شامل متن (اثر هنری)، 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.

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) می‌شود. بنابراین تحلیل گفتمان از منظر او دارای سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین است. فرکلاف تفسیر را پیدا کردن رابطه بینامتنی، مبتنی بر دانش تاریخی و دانش متنی می‌داند؛ بنابراین معنا حاصل گفت‌وگومندی متن با دیگر متون است. تبیین، متن را در پیوند با جامعه قرار می‌دهد و به بررسی رابطه متن با بینامتن و چگونگی تأثیر آن از روابط قدرت و جامعه می‌پردازد. در تفسیر اثر، بر روابط بینامتنی تأکید 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 می‌کنند، با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی سنجیده می‌شود. اما فرکلاف مرحله توصیف را پیچیده و مبتنی بر کشف معنای درون متن دانسته و در سلسله سطوح و پرسش‌ها، معنای متن را از خود متن مستخرج می‌کند. پرسش بنیادی او سؤال از ایزه‌های گفتمانی، روابط و نظام زبانی متن (اثر هنری) و چگونگی ساخته شدن آن است و در این مجموعه این پرسش‌ها از ایزه‌های تصویری و روابط آنها در تصویر و چگونگی قرار گرفتن آنها در روابط ساخت تصویر است. 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 شده و 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 (اثر چه رابطه‌هایی 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 می‌کند و سه سؤال ارزش‌های تجربی، رابطه‌ای و بیانی را در سطح گرامر نیز مطرح می‌کند. گرامر در این معنا، چینش عناصر برای رسیدن به یک مفهوم خاص است که به ترکیب‌بندی در هنرهای تجسمی نزدیک است. بنابراین ساختار گرامر نشان می‌دهد چه ارزش‌های تجربی وجود دارد و کدام ارزش برجسته شده است. این ارزش‌های تجربی برجسته شده چه ارزش‌های رابطه‌ای و چه ارزش‌های بیانی (هویت‌ها) را ممکن می‌کند. در سطح ارزش‌های بیانی، از ساختارهای کلاتی متن و از روابط و سازوکارهای تعاملی متن با اثر هنری با دیگر گفتمان‌ها پرسش می‌شود و ساختار گفتمانی که اثر و هنرمند به آن تعلق دارند به پرسش

رویدادهای انقلابی در فرانسه قرن نوزدهم هستند (پاکباز، ۱۳۸۶، ۵۷). فرانسویان از دوران لویی چهاردهم به این مسئله پی برده بودند که «هنر در همه شکل‌هایش می‌تواند به نوبه خود سهمی در تثبیت قدرت داشته باشد و پرستش یک طبقه یا فرد را که مظهر حاکمیت باشد تقویت کند» (دوینیو، ۱۳۸۸، ۱۴۶). انقلاب کبیر فرانسه در سده هجدهم و انقلاب‌های پس از آن در طول سده نوزدهم همچون انقلاب صنعتی (۱۸۴۸) و در انتهای این قرن، شکل‌گیری کمون پاریس (۱۸۷۱) هنرمندان را بیش از پیش وارد جریان‌های سیاسی کرد. انقلاب ۱۸۴۸ با تأثیر عمیق خود بر لایه‌های پنهان زندگی هنرمندان و نویسندگان، واکنش آنان را نسبت به هنر رسمی و قوانین و سنن مورد نظر طبقه بورژوازی برانگیخت و سرانجام هنرمندان را به سوی رهایی از تعالی‌گرایی رمانتیسیسم و تمایل به واقعیت کنونی پیش برد. با افزایش مردمان فقیرزده، چهره استثمار، بیش‌ازپیش آشکار گشت و توده مردم را به این آگاهی رساند که بنیاد مشکلات اقتصادی در مناسبات جامعه سرمایه‌داری نهفته است. با شکل‌گیری جنبش‌های کاری، سراسر قرن نوزدهم به تلاشی برای کسب آزادی تبدیل کرد. در این زمان منتقدین اجتماعی، با نقد جامعه سرمایه‌داری، به تدوین نظریات خود برای رسیدن به یک جامعه ایده‌آل پرداختند و برخی روش‌های انقلابی و برخی دیگر با میل به اصلاحات، روش‌های مسالمت‌آمیز را پیش نهادند.

در این دوران اندیشه «تقسیم کار» آدام اسمیت^{۱۸} به‌عنوان راه‌کاری برای تولید انبوه‌تر و سریع‌تر، مورد توجه جامعه سرمایه‌داری بود. او مهم‌ترین جنبه زندگی اقتصادی را تقسیم کار دانسته و کتاب خود را با این موضوع آغاز می‌کند.^{۱۹} از نظر اسمیت تقسیم کار آغازی بر رشد اقتصادی، توسعه ثروت یا فراوانی در جامعه و در نهایت تجارت بین‌المللی است. او معتقد بود که تقسیم کار در میان کارگران یک صنعت، منجر به ساخت ابزارهای پیشرفته‌گردیده و این مسئله به مرور با افزایش سرعت کار و کاهش سختی کار کارگران، تأثیر خود را بر رشد اقتصادی خواهد نهاد. حدود یک قرن بعد، استفاده انتخابی از آرای اسمیت بدون ملاحظاتی اخلاقی مورد نظر او، سبب گردید تا کارگران نه به‌عنوان انسان بلکه به‌عنوان ابزار کار و تولید در جریان تکراری و ماشینی کار صنعتی قلمداد شوند. در واقع قرن نوزدهم، دوران غلبه و گسترش اندیشه‌های لیبرالی و توجه انحصاری به پیشرفت‌های مادی، بدون توجه به پیشرفت‌های معنوی و اخلاقی بشر بود. در این زمان با تغییر مفهوم کار، میزان بهره‌وری و بازتولید، اهمیتی بیش از گذشته پیدا کرده بود. علاوه بر انقلاب فرانسه، استقلال آمریکا، شکل‌گیری انقلاب صنعتی، جنگ‌های جهانی و منطقه‌ای، ظهور قدرت‌های استعماری و در مجموع، دگرگونی نظام عقیدتی و فلسفی، سبب بدبینی به نظریه‌های پیشرفت تاریخی شد. زیرا اندیشه پیشرفت، در کشوری همانند فرانسه، سرمشقی برای رسیدن به حیات مادی و معنوی و اخلاقی بشریت بود؛ اما در نهایت تنها به‌الگویی برای کسب حیات مادی و صنعتی، آن هم تنها برای گروه یا طبقه خاصی از جامعه منجر گردید. اتفاقات رخ داده و فشار مضاعف بر توده مردم - که اکثراً طبقه کارگر با حقوق ناچیز و زندگی طاقت‌فرسا را تشکیل می‌دادند - سبب‌گرایش طبقه کارگر به سوی اندیشه‌های سوسیالیستی شد. از مروجین این نخله از اندیشه، سن سیمون و پس از او مارکس و انگلس بودند. آرای سن سیمون که بعدها منبعی برای دیدگاه‌های سوسیالیستی مارکس شد، به شکلی واضح، اندیشه و شرایط اجتماعی اوایل قرن نوزدهم را نمایش می‌دهد.^{۲۰} «آرای وی، با تأکید بر عدالت نسبت به طبقه کارگر و

لزوم کنترل اقتصاد توسط دولت، از جانب پیروان او در قرن نوزدهم فرانسه، انتشار یافت و نقش مهمی در اندیشه‌های سوسیالیستی قرن نوزدهم ایفا کرد (پولارد، ۱۳۵۴، ۱۱۴-۱۲۱). در این زمان، حتی هنر رمانتیک، با اندیشه‌های آرمان‌گرایانه هنر برای هنر، که برای محفوظ ماندن از صنعتی شدن جامعه و نقد آن پیش‌گرفته بود، در همراهی با جریان‌های انقلابی، تفسیری نواز هنر مردمی مورد تقاضای سوسیالیست‌ها ارائه داد. هنرمندان رمانتیست با دور شدن از هنر ناب، به هواخواهان سن سیمون پیوستند و داعیه‌دار افکار سوسیالیستی شدند. در بین سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۸۴۸، یعنی هم‌زمان با دوران تداخل سیاست در زندگی، گرایش‌های سیاسی در ادبیات و هنر نیز فزونی گرفت. همه چیز در این دوران رنگ و بویی سیاسی داشت و جامعه با ظهور نویسندگان و هنرمندان سیاستمدار و سیاستمداران هنرمند مواجه گشت و هنر در همراهی خود با امر سیاسی ارزشمند خوانده شد.

هم‌زمان با تغییرات رخ داده، هنرمندان به شیوه‌های واقع‌گرایانه، به نقد تحولات سیاسی و اجتماعی دوران خود پرداختند و مکتب رئالیسم را به زمره جنبش‌های هنری افزودند. «در آثار رئالیستی، بازتاب فکری انقلاب فرانسه یافتنی است. انقلابی که به گفته هگل، آدم‌ها را متوجه کرد که در تاریخ زندگی می‌کنند و به‌نظر کانت، آگاهی صدها هزار انسانی را که حتی در آن شرکت مستقیم نداشتند، دگرگون کرده بود. پاره مهم اندیشه اجتماعی سده نوزدهم، نتیجه انقلاب بود و توجه به زمینه اجتماعی و سیاسی از آن نتیجه می‌شد که در هنر سرانجام به آیین رئالیسم منجر شد (احمدی، ۱۳۸۴، ۱۶۴). جنبش‌های رئالیستی حکایت از تعهد هنر به مواضع سیاسی، اجتماعی و گاه اخلاقی داشتند. آیینی که توجه خود را بر بافت اجتماعی و سیاسی و تاریخی شکل‌دهنده اثر معطوف ساخته و در روند تکاملی اندیشه انتقادی، نقش مهمی را ایفا کرد و مطالبات نوینی را مطرح ساخت.

بر این اساس نیمه دوم قرن نوزدهم، زمینه‌ساز آغاز دورانی شد که از آن تحت عنوان «هنر سیاسی» نام می‌برند. در این زمان اعتصابات انقلابی و توجه به کارکرد اجتماعی هنر، ریشه در ظهور اندیشه‌های مارکس و انگلس داشت. بی‌تردید مهم‌ترین منبع برای مارکس سنت روشنگری رادیکال، از روسو^{۲۱} تا سوسیالیست‌های فرانسوی مانند سن سیمون و سنت آنارشیتی افرادی مانند پرودون^{۲۲} و آرای هگل در باب از خود بیگانگی بود. بر اساس این سنت فکری، عقل و اندیشه ابزاری خلاق برای بازسازی و تغییر جامعه بود. مارکس ماشین را تنها زمانی که مورد بهره سرمایه‌داری قرار گیرد سبب بحران در جامعه دانسته و در تلاش بود تا جامعه کارگری را از راه انقلاب کارگری از این وضعیت برهاند. او طبقه کارگر را خیر مطلق و طبقه سرمایه‌دار را شر مطلق دانسته و معتقد بود که میان این دو تضادی ناشی‌ناپذیر وجود دارد که جز با قیام و براندازی و تعویض حکومت و جایگزین کردن آن با حکومتی که نماینده کل جامعه باشد قابل اصلاح نیست.

مارکس با برداشت از نظریه خودآگاهی و آزادی انسان و از خودبیگانگی هگل، انسان را در نقش موجودی اقتصادی-سیاسی، نه تنها دارای قدرت درک جهان، بلکه دارای قدرت تغییر و تحول جهان می‌دانست؛ اما معتقد بود که انسان به دلیل ظلم سرمایه‌داری، قدرت و توان شناخت حقیقت را از دست داده و دچار از خودبیگانگی شده است. بدین معنا که افراد، مهره‌هایی یکسان در چرخه تولید شده و به شکلی مکانیکی به تولید کالا می‌پردازند. این مسئله موجب عدم توازن قدرت، میان کالا و انسان شده و کالا به

بی‌خانمانی، شرایط کاری سخت، گرسنگی، جنایت و خطرات شیوه خاص زندگی، و تأثیرات فقر در ارتباط با سلامت، همانند بیماری و مرگ را نشان می‌دهد. در نقاشی‌های اخلاقی اروپا، فقر به‌عنوان نتیجه گناه در نظر گرفته شده و گاه فرصتی را برای ثروتمندان فرصت طلب فراهم می‌کرد تا با رمانتیک‌سازی فقر و در موقعیتی شاعرانه، صدقه و خیرات خود را به نمایش عموم بگذارند. با این وجود به‌نظر می‌رسد که در اواخر قرن ۱۹، نقاشی‌های مربوط به خیرات و صدقه افراد، جای خود را به نقاشی‌هایی انتقادی داد. در این زمان برای اولین بار، کارگران و فقیران، با عزت و عظمت خاصی در تصاویر نمایان شدند. در همین دوران موضوعاتی چون صنعتی شدن شهرهای بزرگ، کار جان‌فرسا در کارخانه‌ها و اخراج کارگران و بی‌خانمانی آن‌ها، مورد توجه نقاشان منتقد وضع موجود قرار گرفت. در اثری تحت عنوان «خروج‌شده»^{۲۳} (۱۸۸۷) (تصویر ۱) اثر بلندفورد فلچر^{۲۴}، با آن‌که اخراج زن و دختر خردسالش به صراحت با عصر صنعتی در ارتباط نیست، اما ظرفیت روایت اثر به اندازه کافی باز است که بیننده بتواند دلایل اخراج این خانواده کوچک را تفسیر کرده و حدس بزند. در زمان خلق این اثر، تعدادی از کودکان و زنان همچنان در کارخانه‌ها یا معادن زغال سنگ - همان‌طور که در اوایل قرن نوزدهم کار می‌کردند - مشغول به کار بودند و سلب مالکیت از اراضی کوچک روستایی و کاهش زیست‌پذیر بودن بسیاری از اراضی کوچک، منجر به اخراج گسترده کارگران گردیده و در غیاب مقررات رفاه عمومی، بسیاری از زنان و کودکان بی‌خانمان شده بودند. نقاشی فرناند پلز^{۲۵} با عنوان «بی‌خانمان‌ها»^{۲۶} (۱۸۸۳) (تصویر ۲) نمایشی از فقر در خیابان‌های پاریس، در اواخر سده نوزدهم است. در این تصویر، مادری فرسوده و خسته به همراه پنج فرزندش، که از گرسنگی در حال چرت‌زدن هستند، در کنار خیابان نشسته‌اند و مادر، نگاه محکوم‌کننده خود را به مخاطب احتمالی‌اش دوخته است. در نقاشی دیگری از هنرمند دانمارکی، اریک لودویگ هنینگسن^{۲۷} با عنوان «مستأجرین اخراج‌شده»^{۲۸} (۱۸۹۲) (تصویر ۳) خانواده‌ای در سرمای زمستان، اثاثیه محقر خود را سوار بر یک چرخ‌دستی کرده و بلا تکلیف در وسط خیابان ایستاده‌اند. همچنین در این زمان می‌توان فهرست کاملی از مشاغل خاص تهیه کرد که در نقاشی‌های قرن نوزدهم به تصویر کشیده شده است برای مثال سنگ‌شکن، کارگران معدن، رخت‌شویی، خیاط، دروگران و کارگران ریخته‌گری و ذوب فلزات. بسیاری از این مشاغل با خطرات بهداشتی و جسمانی خاصی همراه بودند که گاه در نقاشی‌ها به تصویر کشیده شده است.^{۲۹}

از نیمه سده نوزدهم، ژان فرانسوا میله^{۳۰} صحنه‌هایی از زندگی روستایی

قدرت برتر تبدیل می‌گردد. مارکس بر این عقیده بود که طبقه پرولتاریا (کارگر) با آگاهی یافتن از جایگاه و موقعیت خود در نظام سرمایه‌داری، امکان آن را دارد که به آگاهی طبقاتی دست یافته و در مقابل بورژوازی (طبقه سرمایه‌دار) بایستد. بر این اساس «مارکس از سویی ماشین را ابزاری می‌دانست که می‌تواند انسان را از جان‌کندن رهایی بخشد و فرصت فراغت بیشتری را برای خودسازی و جلوگیری از بروز از خودبیگانگی برای او مهیا کند و از سویی دیگر می‌دید که ماشین درست خلاف این عمل می‌کند (Wendling, 2005, 174). مارکس در کتاب سرمایه‌داری خود بیان می‌دارد که ماشین در نقش نیرومندترین ابزار ارتقای بارآوری کار، یعنی کوتاه کردن مدت‌زمان لازم برای تولید یک کالا، در عین حال به منزله محمل سرمایه، قدرتمندترین ابزار برای افزایش طول روز کار و فرارفتن از هرگونه حد طبیعی در صنایعی است که نخست تحت سلطه بلاواسطه آن در می‌آیند (مارکس، ۱۳۸۵، ۴۴۰). او معتقد بود که طبقه کارگر با رسیدن به آگاهی و شناخت طبقاتی، توان آن را دارد که مالکیت ماشین را از آن خود کند و این امر در یک حکومت کمونیستی امکان‌پذیر است.

تحت تأثیر اشاعه افکار سوسیالیستی، در نیمه سده نوزدهم، قیام‌های مردمی در سرتاسر اروپا در حال وقوع بود و کشمکش‌های طبقاتی میان طبقه کارگر و بورژوازی به شکل روزافزونی در حال افزایش بود. این شورش‌ها سبب گردید تا طبقه کارگر کم‌وبیش آگاه، مانند یک نیروی سیاسی مستقل وارد عرصه اجتماع شود. «جنبش‌ها و قیام‌های کارگری سرانجام در سال ۱۸۶۴ میلادی نتیجه داد و اولین سازمان بین‌المللی کارگران با عنوان «انترناسیونال اول» تأسیس شد که متشکل از فعالان کارگری برای همبستگی جهانی کارگران بود. تئوریسین‌های کارگری، مارکس و انگلس با انتشار بیانیه‌های مربوط به کار و حقوق کارگر نقش مهمی را ایفا کردند. اولین حکومت کارگران جهان در سال ۱۸۷۱ و در کشور فرانسه تشکیل شد. این حکومت کمون پاریس نام گرفت. انترناسیونال دوم در سال ۱۸۸۹ در سالروز فتح باستیل بود. یک سال مانده به آغاز قرن بیستم در سال ۱۸۹۸ آخرین جنبش مهم کارگران در ایتالیا رخ داد. شعار آخرین جنبش، نان و کار بود (سلطانی، ۱۳۸۷، ۱۱۵).

هنر اجتماعی در سه دهه پایانی سده نوزدهم

در نیمه دوم سده نوزدهم، هنرمندان تحت تأثیر افکار سوسیالیستی، از آن به مثابه مبنای زیباشناسانه آثار خود بهره گرفتند. از موضوعات جاری در نقاشی‌های سده نوزدهم، موضوع فقر و عواقب آن بود. شمایل‌شناسی نقاشی‌هایی که نشانگر فقر است، تصاویری از خانه‌های فقرزده، اخراج و



تصویر ۳- اریک لودویگ هنینگسن، مستأجران اخراج‌شده (۱۸۹۲)، رنگ روغن روی بوم، گالری ملی دانمارک. مأخذ: [https://en.wikipedia.org/wiki/Erik_Henningsen#/media/File:Sat_ud_\(Henningsen\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Erik_Henningsen#/media/File:Sat_ud_(Henningsen).jpg)



تصویر ۲- فرناند پلز، بی‌خانمان‌ها (۱۸۸۳)، رنگ روغن روی بوم، ۷۷/۵ × ۱۳۶ سانتی‌متر، موزه هنرهای زیبای پاریس. مأخذ: www.artnet.com/artists/fernand-pelez/ sans-asile-homeless-a-NSevCFzo43p0DC291x-(CLyA2)



تصویر ۱- بلندفورد فلچر، اخراج‌شده، ۱۸۸۷، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۵/۳ × ۱۲۳ سانتی‌متر، مجموعه گالری هنر کوینزلند. مأخذ: [https://blog.qago-\(ma.qld.gov.au/blandford-fletcher-evicted](https://blog.qago-(ma.qld.gov.au/blandford-fletcher-evicted)

قدرت را برای نسل‌های آینده فراهم آوردند. ون گوگ، از جمله هنرمندانی بود که در نیمه دوم سده نوزدهم، هنر خود را با موضوعات اجتماعی پیوند زد. بیان گرانه‌ترین تصویر او از فقر، اثری تحت عنوان سیب‌زمینی‌خوران^{۳۳} (۱۸۸۵) (تصویر ۵) تلاشی پرشور برای قرار دادن زندگی مردم فقیر در متن اثر است. چهره‌های تصویر شده در این نقاشی، به شکلی تحریف‌شده، کشاورزان روستایی متحمل کارهای سخت را با انعکاسی از یاس و دل‌مردگی و پیکری استخوانی، زمخت و محکم نشان می‌دهد. نکته جالب توجه، تصویر دخترکی است در مرکز نقاشی، با چهره‌ای ناپیدا، که شاید اشاره‌ای نمادین به آینده مبهمی باشد که هنوز امید و فرصت‌هایی در انتظارش است. بی‌تردید ون گوگ و معاصرانش، هنوز هم با همان حس مبهم از مسیحیت، دلسوزی

را با تصویری صادقانه از فقر، در نقاشی‌هایش ثبت می‌کرد. همانند نقاشی کوربه از سنگ‌شکن‌ها، انتخاب موضوعات میله برای آثارش، از نظر سیاسی مخرب در نظر گرفته شد، حتی با وجود آن که سبک او محافظه‌کارانه‌تر از سبک کوربه بود. نقاشی معروف میله، تحت عنوان خوشه‌چینان^{۳۴} (۱۸۵۷) (تصویر ۴) وضعیت دهقانان بی‌سرزمین و نمایی واقع‌بینانه از فقر را نشان می‌داد و موضوع آن به‌طور مکرر، در آثار هنرمندان جوان‌تر امپرسیونیست مورد استفاده قرار گرفت. این هنرمندان، هرچند محافظه‌کارانه، در تضاد با ایده‌آلیسم استعلاعی و قراردادی‌گفتمان قدرت، به مواجهه تجربی و عملی و انتقادی با جهان خارج پرداختند و واقعیت‌های کتمان‌شده را به سوژه هنری خود تبدیل کردند و زمینه‌های خلق پرسش از سوژه‌های استعلاعی‌گفتمان



تصویر ۶- گوستاو کایلبوت، کف‌ساب‌ها (۱۸۷۵)، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۲ × ۱۴۶ سانتی‌متر، موزه اورسی پاریس (The Muse d'Orsay). مأخذ: [http://arthisto.org/ryteachingresources.org/lessons/art-and-labor-\(in-the-nineteenth-century](http://arthisto.org/ryteachingresources.org/lessons/art-and-labor-(in-the-nineteenth-century)



تصویر ۵- ونست ونگوگ، سیب‌زمینی‌خوران (۱۸۸۵)، رنگ روغن روی بوم، ۸۲ × ۱۱۴ سانتی‌متر، موزه ونگوگ. مأخذ: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Van_Gogh_-_The_Potato_Eat-\(ers.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Van_Gogh_-_The_Potato_Eat-(ers.png)



تصویر ۴- ژان فرانسوا میله، خوشه‌چینان (۱۸۵۷)، رنگ روغن روی بوم، ۱۸۵/۳ × ۱۲۳ سانتی‌متر، موزه اورسی پاریس (The Muse d'Orsay). مأخذ: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Fran%CC%A7ois_Millet_-_Gleaners_-__\(Google_Art_Project_2.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-Fran%CC%A7ois_Millet_-_Gleaners_-__(Google_Art_Project_2.jpg)



تصویر ۸- گنزالو بیلباتو، برداشت محصول در آندلس (بخشی از اثر) (۱۸۹۴)، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۵ × ۱۸۰ سانتی‌متر. مأخذ: <https://elobrero.es/cultura/histo-ria/59896-los-derechos-sociales-de-los-trabajadores-del-campo.html>



تصویر ۷- ماکس لیبرمن، انبار کتان در لارن (۱۸۸۷)، رنگ روغن روی بوم، ۲۳۰ × ۱۳۵ سانتی‌متر، گالری ملی در موزه ایسلند. مأخذ: <https://artsandculture.google.com/asset/the-flax-barn-at-laren-max-liebermann/HgHkmpmHJTZ-g?hl=en>



تصویر ۱۱- اوگن لازمانس، اعتصاب عمومی (۱۸۹۳)، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۶ × ۱۱۵ سانتی‌متر، موزه هنرهای زیبای سلطنتی بلژیک. مأخذ: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bruxelles_Laermans_greve.JPG



تصویر ۱۰- کامیل پیسارو، دناات‌های اجتماعی، طراحی روی کاغذ، مجموعه خصوصی ژان بونا. مأخذ: <https://www.amazon.com/Turpitudes-sociales-Camille-Pissarro/dp/2130575749>



تصویر ۹- آبرام آرخیپوف، رخت‌شوی‌خانه (۱۹۰۱)، رنگ روغن روی بوم، موزه سن پترزبورگ. مأخذ: <https://www.pinterest.com/pin/304626362275556479>

و مشاهده صادقانه، که هنرمندان را به واقعیت‌های فقر سوق می‌داد، به خلق اثر می‌پرداختند، اما جهان به سرعت در حال تغییر بود و آثار هنری نیز همپای تغییرات، در حال به روز رسانی محتوا و موضوعات خود بودند. آثاری مانند *کف‌سب‌ها*^{۳۳} (۱۸۷۵) (تصویر ۶) اثر گوستاو کایلبوت^{۳۴}، *انبار کتان در لارن*^{۳۵} (۱۸۸۷) (تصویر ۷) اثر ماکس لیبرمن^{۳۶}، *برداشت محصول در آندلس*^{۳۷} اثر گنزالو بیلباو^{۳۸} (تصویر ۸) و *رخت‌شوی‌خانه*^{۳۹} (۱۹۰۱) (تصویر ۹) اثر آبرام آرخیپوف^{۴۰}، هر یک به شکلی، انتقاد از ماهیت ضدانسانی جامعه سرمایه‌داری هستند. این هنرمندان به دنبال استقرار نظم اجتماعی نوینی بودند که در آن مالکیت، در اشتراک همگان باشد و تباهی اجتماعی، به پایان رسیده و تفاوت‌ها محترم شمرده شود. کامل پيسارو در سال ۱۸۸۹ بروشور کوچکی را به نام *دناات‌های اجتماعی*^{۴۱} تهیه کرد که خرحمالي را در اشکال نوظهور کار دستمزد شهری، به تصویر می‌کشید. در میان آن‌ها، تصویری از خیاطان، زیر نگاه خیره سرپرست قرار دارد. آن‌ها در زندان بدهکاران، که به خاطر تنگ‌دستی به وظایف تکراری و بی‌پایان در آن‌جا محکوم شده‌اند، بر روی کار قوز می‌کنند (انتلیف، ۱۳۹۸، ۳۹) (تصویر ۱۰). در همین سال‌ها تصویر اعتصابات کارگری به موضوع مورد توجه هنرمندان نقاش تبدیل شد. *اعتصاب عمومی*^{۴۲} (۱۸۹۳) (تصویر ۱۱) اثر اوگن لارمانس^{۴۳} و *پس از اعتصاب*^{۴۴} (۱۸۹۵) (تصویر ۱۲) اثر خوزه اوربایی اوربایی^{۴۵} از جمله آثار نقاشی با موضوع اعتصاب بودند. سرانجام در آغاز سده بیستم، جوزپه پلیتزا دو ولپدو^{۴۶}، نقاش ایتالیایی، با اثر خود تحت عنوان *طبقه چهارم*^{۴۷} (۱۹۰۱) (تصویر ۱۳) تصویری تازه از کارگران مصمم و آماده تغییر را به نمایش گذاشت؛ اثری که خیلی زود به نماد شناخته شده‌ای برای اهداف مترقی و سوسیالیستی در ایتالیا و به نمادی از مبارزات اجتماعی طبقه کارگر در سراسر اروپا بدل گردید. بی‌تردید اندازه عظیم این نقاشی، کارکرد تعیین‌کننده مهمی در تأثیرگذاری آن داشت. پلیتزا این نقاشی بزرگ مقیاس را در مکانی عمومی، برای کارگران و دهقانان به نمایش گذاشت. او با انتخاب مکانی عمومی، در پی آن بود تا اثر توسط اقشار مختلف مردم، از جمله طبقه متوسط و ضعیف، قابل مشاهده باشد.

تحلیل گفتمان انتقادی آثار ماکسیمیلیان لوس

در سال‌های پایانی سده نوزدهم، اقتصاد فرانسه هنوز در دست صنعتگران، کشاورزان و مغازه‌داران بود. اما بلژیک، به‌ویژه در ناحیه شارلوا^{۴۸}، به دلیل وجود منابع غنی طبیعی زغال سنگ و فلزات، خیلی زود به منطقه‌ای صنعتی تبدیل گردید و در دهه نود قرن نوزدهم، تولید آهن و فولاد در این



تصویر ۱۳- جوزپه پلیتزا دو ولپدو، *طبقه چهارم* (۱۹۰۱)، رنگ روغن روی بوم، ۲۵۰ × ۲۹۳ سانتی‌متر، موزه قرن بیستم میلان. مأخذ: https://en.wiki-pedia.org/wiki/Giuseppe_Pellizza_da_Volpedo



تصویر ۱۲- خوزه اوربایی اوربایی، *پس از اعتصاب* (۱۸۹۵)، رنگ روغن روی بوم، ۲۵۰ × ۲۸۰ سانتی‌متر، موزه دل پرادو. مأخذ: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Despu%CC%89s_de_una_huelga_\(de_Jos%CC%89_Ur%CC%89_Ada_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Despu%CC%89s_de_una_huelga_(de_Jos%CC%89_Ur%CC%89_Ada_(Museo_del_Prado).jpg)

است. رخداد اصلی در پس زمینه، در فاصله‌ای مشخص از بیننده صورت می‌گیرد، جایی که سه کارگر در مقابل نور و گرمای شدید، در حال انجام کار هستند. فضای نقاشی را نور صورتی، نارنجی و زرد فراگرفته است، نوری که در بالای صفحه جای خود را به دود غلیظ مایل به آبی و خاکستری می‌دهد. بر روی دیوارهای کارخانه و لباس کارگران، رنگ گرم و نارنجی پاشیده شده است. صحنه پر خطر و ناپایمن کار کارگران در مقابل کوره، توسط نرده‌ای از بیننده جدا می‌شود؛ نرده‌ای که همچنین کارگران در حال کار را از مردانی که به کمک آن‌ها نیازی نبوده و برای محافظت از خود در پشت آن ایستاده‌اند، جدا می‌کند. موقعیت قرارگیری کارگران تماشاگر، نگاه بیننده را به سمت منبع نور در نقاشی هدایت می‌کند که در پشت سر مرد نشسته در مرکز قرار دارد. کارگری در سمت راست با نگاه به کارگران در حال فعالیت، بدن‌اش را به جلو متمایل کرده است و بدن او با ایجاد یک خط مورب، گوشه بوم را به مرکز نقاشی متصل می‌کند. یکی دیگر از کارگران در سمت چپ، تماشاگر صحنه با حالتی متمایل به جلو بوده و بازوهای خود را روی نرده فلزی قرار داده است. جهت بدن او یک خط مورب تشکیل می‌دهد که به موازات پای خم‌شده مرد نشسته در مرکز است. در مجموع موقعیت قرارگیری کارگران و هیجان بصری رنگ‌ها، تأکیدی بر کار و فعالیت صنعتی است؛ حتی زمانی که کارگران در حال تماشا و استراحت هستند. نمایی عظیم از فضای کوره‌ای سوزان به صورت طاقی قوس‌دار (به مثابه نمایی از محراب) نشانه‌ای از تقدس صنعت و کار صنعتی و بازتابی است از دوگانه عقاید آنارشویستی که در عین ظالمانه‌دانشتن زندگی صنعتی و تأثیر آن بر زندگی کارگران، وجود ماشین را برای کاهش کار سخت در آرمان‌شهر خود ضروری و مقدس می‌دانست. فضای تعاملی و دوستانه کارگران و تأکید بر بدن‌های عضلانی و کشیده آن‌ها، تأکیدی بر علاقه هنرمند به جنبه‌های بصری کار صنعتی مدرن با تأکید بر اثرات خیره‌کننده نور و رنگ در فرآیند ذوب فلزات و بیان‌گر این موضوع است که این ماشین‌ها نیستند که عامل بدبختی کارگران‌اند، بلکه کسانی هستند که به‌عنوان ابزار بهره‌برداری، کارگران را به خدمت گرفته‌اند. چنانچه بیان‌گر دید مارکس منشأ آن تناقض حیرت‌آور در تاریخ صنعت مدرن را در آن می‌دانست که ماشین‌ها تمامی محدودیت‌های اخلاقی و طبیعی موجود بر سر راه طول روز کار را به کنار می‌زنند و در عین حال همین ابزار کاهنده مدت کار، به ابزاری جهت تبدیل تمامی اوقات زندگی یک کارگر و خانواده‌اش به مدت کار می‌شود (مارکس، ۱۳۸۵، ۴۴۳). مارکس معتقد

جای خود را به دود غلیظ سفید و خاکستری داده است. برای نشان‌دادن شدت درخشش و گرما، لوس ضربات رنگ نارنجی را روی بدن کارگران، کف کارخانه و سازه فلزی سمت راست پراکنده کرده است. نکته جالب توجه در نقاشی لوس، تصویر کارگرانی است که به نظر می‌رسد علاقه چندانی به انجام کار ندارند. از هفت کارگر، تنها چهار تن در حال انجام عملی هستند که از آن چهار تن نیز تنها دو نفر فعالانه کار می‌کنند و دو نفر در حال تماشا هستند: کارگری که به حالت نیم‌رخ ایستاده و مردی که در حالت نیم‌رخ نشسته است. یک کارگر خسته روی زمین دراز کشیده است و نور و گرمای سوزان باعث می‌شود که مردی چشمان خود را با دست محافظت کند و دیگری برای تسکین گرما آب بنوشد.

در این نقاشی نمایی عظیم سازه فلزی نمادی از کار صنعتی و تأکیدی بر تسلط صنعت بر کارگر است. کارگران نشسته و ایستاده نمادی از تقسیم کار در فضای کارخانه، و آتش فروزان و نور عظیمی که از درون کوره بر پیکره کارگران تابیده، نشان‌دهنده رابطه ماهیت مقدس هویت آن‌ها در رابطه با کارشان و رابطه صنعت مقدس با انرژی است که باید مدام توسط کارگران تغذیه شود. این نمایش تصویری، از سوپی تأکیدی بر وابستگی چرخه صنعت به کارگران و از سوپی نمایان‌گر سلطه جامعه صنعتی سرمایه‌داری بر جامعه کارگری است. مردان خسته و در حال استراحت و امتداد دود کوره در اطراف پیکر آن‌ها، نشانی از عدم رضایت و آسیب جسمانی کارگران از محیط صنعتی است. لباس‌های مندرس و معمولی (نه لباس مخصوص کار)، ابزار کار ساده، شانه‌های نحیف و افتاده و قراررفتن کارگران در نیمه پایینی اثر، نمادی از رابطه کارگران با فقر و تأثیر منفی ماشین‌آلات در زندگی مدرن و تأکیدی بر مؤلفه‌های انسانی (بیشتر روانی و جسمانی) در مواجهه با جامعه صنعتی جدید است. در واقع در این نقاشی، هنرمند خستگی را به‌عنوان اثر منفی کار به تصویر کشیده است. تصویر کارگران غیرفعال با حالتی نشسته و خمیده و در حال استراحت در کنار سازه عظیم ذوب فلزات نشان از تسلط صنعت و ماشین بر کار و زندگی کارگران و خستگی آنان از کار بی‌مزد در پایان سده نوزدهم داشته و فضای آکنده از دود و آتش که ذرات آن همچون ترکش‌هایی بر سرتاسر صحنه پراکنده شده، التهاب سوزان فضای بسته کارخانه را به نمایش می‌گذارد.

عدم فعالیت کارگران در نقاشی فولادسازی (۱۹۰۰) با نقاشی دیگری که لوس چندین سال پیش، در سال ۱۸۹۵ کشید متفاوت است (تصویر ۱۵). در این نقاشی، هنرمند، مخاطب را در پشت سر کارگران قرار داده



تصویر ۱۶- ماکسیمیلیان لوس، فولادسازی (۱۸۹۵)، رنگ روغن روی بوم، ۸۹ × ۱۱۶ سانتی‌متر، گالری هنری کاخ کوچک پاریس، ژنو.

مأخذ: (<https://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn13/weidinger-on-fatigue-machinisme-and-visual-spectacle-in-max-imilien-luce-s-l-acierie>)



تصویر ۱۵- ماکسیمیلیان لوس، فولادسازی (۱۹۰۰)، رنگ روغن روی بوم، موزه فولکوانگ سدن، آلمان.

مأخذ: (<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn13/weidinger-on-fatigue-machinisme-and-visual-spectacle-in-maximilien-luce-s-l-acierie>)

نوبین با استفاده از رنگ‌های گرم و خیره کننده و نور درخشان آتش حاصل از مواد مذاب. بازتابی از دوگانه عقاید آناشیشیستی که در عین ظالمانه دانستن زندگی صنعتی و تأثیر آن بر زندگی کارگران، وجود ماشین را برای کاهش کار سخت در آرمان شهر خود ضروری می‌دانست. در جداول (۱ و ۲) به تحلیل گفتمان تصاویر مذکور پرداخته شده است.

بود که انقلاب کمونیستی در سایه نیروهای انقلابی و طبقه پرولتاریای به آگاهی رسیده، سبب خروج قدرت از دستان طبقه سرمایه دار و انتقال آن به طبقه کارگر شده و این مسئله به ارتقای زندگی کارگران می‌انجامد. بی دلیل نیست که هنرمندی چون ماکسیمیلیان لوس در آثار خود هر دو وجه آرای مارکس را به نمایش گذاشته است، از سویی نمایش استثمار طبقه کارگر و از سویی هیجان هنرمند در ستایش عنصر ماشین و فناوری

جدول ۱- تحلیل گفتمان نقاشی کارگران معدن، ۱۹۰۰.

کارگران معدن ماکسیمیلیان لوس (۱۹۰۰)		
ارزش‌های تجربی	ارزش‌های رابطه‌ای	ارزش‌های بیانی
نمایی عظیم از سازه‌ای فلزی	رابطه سازه فلزی با کار صنعتی	تأکید بر تسلط زندگی صنعتی بر انسان (کارگر)
پیکر کارگرانی که با چند حالت: نشسته، ایستاده، خوابیده و در حال کار تصویر شده‌اند. ۷ کارگر	رابطه کارگران با هم (درعین حال نوعی گسست نیز قابل مشاهده است)	تقسیم کار میان افراد
نور عظیمی که از فضای کوره به پیکره کارگران تابیده می‌شود	رابطه کارگران با فضای کار	ماهیت مقدس شخصیت آنها در رابطه با کارشان تعریف می‌شود و هویت آن‌ها در گرو کارشان است.
تصویر عظیمی از آتش فروزان	رابطه صنعت مقدس مدرن با حرارت و انرژی‌ای که باید مدام توسط کارگران تغذیه شود.	تأکید بر وابستگی چرخه صنعت به کارگران و سلطه جامعه صنعتی سرمایه‌داری بر کارگران
نمایش ابزار ساده صنعتی چون بیل‌ی که در دست کارگران است.	رابطه کارگران با صنعتی که هنوز به‌روز نشده است.	عدم رسیدگی به بخش کارگری صنعت و باری که با وجود صنعتی شدن همه چیز همچنان بر دوش انسان‌ها (در اینجا کارگر) است.
دو کارگر در حال انجام کار (یکی از چشمانش در مقابل حرارت با دست محافظت کرده) دو کارگر به حالت نشسته و ایستاده در حال تماشا و سه کارگر با فاصله از صحنه اصلی در حال استراحت (یکی در حال نوشیدن آب، یکی در حال چرت زدن، یکی نشسته بر سکو در حالت تفکر)	رابطه کارگران با عدم رضایت و خستگی	نقاشی لوس از کارگرانی که مشغول بارگیری و خالی کردن ماشین‌آلات و مشغول استراحت هستند پیامی را به گوش می‌رساند که سخنان مارکس در مورد تأثیر منفی ماشین‌آلات در زندگی مدرن و کار طاقت‌فرسای کارگران را تکرار می‌کند.
امتداد دود فضای کوره در اطراف پیکره کارگران	رابطه دود کوره (به‌عنوان نشانه‌ای از قسمت آسیب‌رسان کار) با کارگران	دود کوره (آسیب کار) تنها به کارگران (زحمت‌کشان) متعلق است.
لباس‌های ساده و معمولی (زیرپوش، کت، بلوز) و نه لباس کار	رابطه کارگران با فقر	عدم رسیدگی به کارگران و عدم تجهیز کارگاهی ایمن برای آن‌ها
نمایشی ساده از فضای کارگاه محل کار با کم‌ترین عناصر	رابطه کارگر با صنعت و صنعت با عدم پیشرفت مؤلفه‌های انسانی آن	تأکید بر صنعتی که با وجود پیشرفت، همچنان برای طبقات محروم، هزینه جسمی و روحی دارد.
تأکید بر بدن‌های ضعیف و شانه‌های افتاده	رابطه بدن کارگر با کار سخت و رابطه کار با جامعه صنعتی	تأکید بر خستگی جسمی کارگران
ترکیب افقی فضای تصویر در مواجهه با ترکیب مورب کارگران	رابطه صنعتی آسوده با کارگرانی بی‌قرار و مضطرب	تأکید بر مؤلفه‌های انسانی (بیشتر روانی) در مواجهه با جامعه صنعتی جدید
دادن بیشترین فضای اثر به سازه عظیم فلزی	رابطه کوره به‌عنوان صنعت مدرن با کلیت فضای اجتماعی جامعه	تأکید بر عناصر صنعتی و اهمیت آن در مقابل جامعه انسانی (البته به نقد)
قراردادن کارگران در نیمه پایینی اثر و در ترکیبی افقی و مورب	رابطه کارگر (انسان) با جایگاه او در جامعه صنعتی	تأکید بر اضطراب انسان مدرن در مواجهه با صنعت
هدایت چشم به وسیله ابزار بلند ریخته بر زمین به عمق تصویر (محل قرارگیری کوره و کارگران فعال)	رابطه کارگر با کوره سوزان	تأکید بر حرارت سوزان منطقه فعالیت و خطرات کار
پالت رنگ گرم (نارنجی، صورتی، زرد) استفاده از شیوه رنگ‌گذاری نئوامپرسیونیسم‌ها در برخی از قسمت‌های نقاشی برای پراکندگی رنگ گرم در همه جای صحنه	رابطه رنگ‌های گرم با آتش و حرارت و هیجان و صنعت	تأکید بر هیجان و عظمت کار صنعتی
نقاشی لوس از کارگران در نقاشی ۱۹۰۰ نشان از آگاهی وی از شرایط سخت کار در کارخانجات دارد. این اثر تأکیدی بر چالش‌هایی است که کارگرانی که در گرما و نور شدید ناشی از فلز مذاب کار می‌کنند با آن روبرو هستند. نور، آتش و دود بسیار زیاد، نمایشی از خطرات عملیات به تصویر کشیده شده است. این هنرمند خستگی را به‌عنوان اثر منفی کار به تصویر کشیده و تصویر فرسودگی اجتناب‌ناپذیر دوازده ساعت کاری را نشان می‌دهد. تصویر کارگران غیرفعال با حالتی نشسته و خمیده و در حال استراحت در کنار سازه عظیم ذوب فلزات نشان از تسلط صنعت و ماشین بر کار و زندگی کارگران و خستگی آنان از کار بی‌مزد در پایان سده نوزدهم داشته و فضای آکنده از دود و آتش که ذرات آن همچون ترکش‌هایی بر سرتاسر صحنه پراکنده شده، التهاب سوزان فضای بسته کارخانه را به نمایش می‌گذارد.		ساختار متنی اثر

جدول ۲- تحلیل گفتمان نقاشی کارگران معدن، ۱۸۹۵.

کارگران معدن ماکسیمیلیان لوس (۱۸۹۵)		
ارزش‌های تجربی	ارزش‌های رابطه‌ای	ارزش‌های بیانی
نمایی عظیم از فضای کوره‌ای سوزان به صورت طاقی قوس‌دار (به مثابه نمایی از محراب)	رابطه صنعت جدید با فلسفه‌ای که به تقدس امر کار می‌پردازد.	مقدس نشان دادن صنعت: این نقاشی بازتابی است از دوگانه عقاید آنارشیستی که در عین ظالمانه دانستن زندگی صنعتی و تأثیر آن بر زندگی کارگران، وجود ماشین را برای کاهش کار سخت در آرمان‌شهر خود ضروری و مقدس می‌دانست.
پیکر کارگرانی که با چند حالت: نشسته، ایستاده و در حال کار تصویر شده‌اند. ۹ کارگر	رابطه کارگران با هم	تقسیم کار میان افراد و رابطه‌ای که بیش از کاری متعامل و دوستانه به نظر می‌رسد.
نور عظیمی که از فضای کوره به پیکره کارگران تابیده می‌شود.	رابطه کارگران با فضای کار	ماهیت مقدس شخصیت آنها در رابطه با کارشان تعریف می‌شود و هویت آن‌ها در گرو کارشان است.
تصویر عظیمی از دود غلیظ و آتش فروزان	رابطه صنعت مقدس مدرن با آنچه که به عنوان آسیب ابزار مدرنیته شناخته می‌شود.	تأکید بر مشخصه‌های بیانی قدرت انسانی
نمایش ابزار ساده صنعتی چون بیل‌ی که در دست کارگران است و سطلی که میان دیگر کارگران قرار گرفته	رابطه کارگران با صنعتی که هنوز به روز نشده است.	عدم رسیدگی به بخش کارگری صنعت و باری که با وجود صنعتی شدن همه چیز همچنان بر دوش انسان‌ها (در اینجا کارگر) است.
گروهی از کارگران در حال کار و گروهی از آنان در حال مشاهده و گفتگو هستند. تعداد کارگرانی که کار می‌کنند کمتر از تعداد کارگرانی است که استراحت و گفتگو می‌کنند.	رابطه کارگران با آنچه که مهم‌تر از کار بدنی و بیشتر اندیشه‌ای است.	تأکید بر قدرت تعامل، تأمل و گفتگو در میان انسان‌ها (بالأخص طبقات محروم و در اینجا کارگر)
امتداد دود فضای کوره در اطراف پیکره کارگران	رابطه دود کوره (به عنوان نشانه‌ای از قسمت آسیب‌رسان کار) با کارگران	دود کوره (آسیب کار) تنها به کارگران (زحمت‌کشان) متعلق است.
لباس‌های ساده و معمولی (زیرپوش، کت، بلوز) و نه لباس کار	رابطه کارگران با فقر	عدم رسیدگی به کارگران و عدم تجهیز کارگاهی ایمن برای آن‌ها
نمایشی ساده از فضای کارگاه محل کار با کمترین عناصر	رابطه کارگر با صنعت و صنعت با عدم پیشرفت مؤلفه‌های انسانی آن	تأکید بر صنعتی که با وجود پیشرفت، همچنان برای طبقات محروم بار و هزینه جسمی و روحی دارد.
تأکید بر بدن‌های کشیده، عضلانی و بلند	رابطه بدن کارگر با کار و رابطه قدرت بدنی کارگر با جامعه صنعتی	تأکید بر بدن‌های جوان و سالمی که برای چرخاندن چرخ صنعت استفاده می‌شود. (تأکید بر استثمار سلامت توسط صنعت)
کارگران اکثراً پشت به تصویر و رو به کوره تصویر شده‌اند	رابطه کارگران با کوره یا انسان با کار (انسان با صنعت)	تأکید بر ماهیت و هویتی که از انسان این دوره تنها به واسطه کارش ساخته می‌شود.
ترکیب افقی فضای تصویر در مواجهه با ترکیب مورب کارگران	رابطه صنعتی آسوده با کارگرانی بی‌قرار و مضطرب	تأکید بر مؤلفه‌های انسانی (بیشتر روانی) در مواجهه با جامعه صنعتی جدید
دادن بیشترین فضای اثر به کوره	رابطه کوره به عنوان صنعت مدرن با کلیت فضای اجتماعی جامعه	تأکید بر عناصر صنعتی و اهمیت آن در مقابل جامعه انسانی (البته به نقد)
قراردادن کارگران در نیمه پایینی اثر و در ترکیبی افقی و مورب	رابطه کارگر (انسان) با جایگاه او در جامعه صنعتی	تأکید بر اضطراب انسان مدرن در مواجهه با صنعت
جداسازی فضای کار کوره و فضای استراحت کارگران با یک خط افقی	رابطه نزدیک کار و استراحت (پیوند کار و استراحت در جامعه صنعتی) و تأکید بر فاصله بیننده تا کارگر	تأکید بر فضای کار (کوره) در اینجا و صنعت در حالت کلی و رابطه نزدیک و موزون و متعادل آن با استراحت
پالت رنگ گرم (نارنجی، صورتی، زرد) استفاده از شیوه رنگ‌گذاری نئوامپرسیونیسم در برخی از قسمت‌های نقاشی برای پراکندگی رنگ گرم در همه جای صحنه	رابطه رنگ‌های گرم با آتش و حرارت و هیجان و صنعت	تأکید بر هیجان و عظمت کار صنعتی
نقاشی لوس از کارگران در نقاشی ۱۸۹۵ همانند تصویر ۱۹۰۰ بازتابی از شرایط سخت کاری در معادن و کارخانجات ذوب فلزات است با این وجود نحوه قرارگیری کارگران، نسبت به نقاشی ۱۹۰۰ از حالت فعال‌تری برخوردار بوده و به نظر می‌رسد که لوس در این اثر بیش از نمایش سختی کار کارگر، به ستایش عظمت و شکوه کارخانجات و ماشین‌آلات صنعتی پرداخته و انفجار نور نارنجی در پس‌زمینه نمایشی از اشتیاق او به هیجان زندگی ماشینی است. تصویر نقاشی شده توسط لوس بیانگر این موضوع است که این ماشین‌ها نیستند که عامل بدبختی کارگران‌اند، بلکه کسانی هستند که به عنوان ابزار بهره‌بردار، کارگران را به خدمت گرفته‌اند. استفاده از رنگ‌های درخشان و ضربه قلموی پر هیجان و بدن‌های عضلانی و ترکیب‌بندی تصویر که کارگران را در عین استراحت در چینی فعال نمایش می‌دهد،		

نتیجه

چنانچه در مبانی نظری پژوهش مطرح گردید، تحلیل گفتمان انتقادی، با فراتر رفتن از توصیف صرف ویژگی‌های زبانی، بافت‌های موقعیتی و زمینه‌ای مؤثر بر شکل‌گیری گفتمان اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در تحلیل گفتمان یک اثر، واحدهای تحلیل، شامل متن (اثر هنری)، بینامتن

نگرفته باشد. تحلیل انتقادی نقاشی‌های لوس از کارگرانی که مشغول کار در کارخانه بودند پیامی را به گوش می‌رساند که سخنان مارکس در مورد تأثیرات ماشین‌آلات در صنعت مدرن را تکرار کرده و نقاشی‌های او را به تصاویری انتقادی از کار صنعتی طاقت‌فرسای کارگران و در عین حال ستایش‌گر ماشین و تکنولوژی نوین در پیشبرد اهداف انسانی تبدیل می‌کند. تصویر مردان خسته و نحیف با ماهیچه‌های فرسوده و شانه‌های افتاده، نمایش نور و گرمای جان‌فرسا و مردانی در حال رفع عطش و دستانی در مقابل چشم برای ممانعت از آسیب احتمالی و تضاد ابعاد انسانی در مقابل سازه‌های عظیم صنعتی، همه و همه، ابزار دست هنرمند به منظور تأکید بر استثمار سلامت کارگران توسط صنعت و کار سخت و طاقت‌فرسای آن‌ها در محیطی فاقد امنیت است. اما در این تصاویر در عین حال نمایشی از ستایش هنرمند از عظمت ساختار صنعتی و نمادی از تقدس کار به‌عنوان تلاشی آزادانه و جمعی به چشم می‌خورد. نمایشی که هنرمند آن را در تصویر کوره‌ای عظیم با طاقی قوس‌دار به مثابه محرابی مقدس، کار جمعی، بدن‌های عضلانی و کشیده، تأکید بر اثرات خیره‌کننده نور و رنگ در فرآیند ذوب فلزات در امواجی از رنگ‌های آتشین در اجرایی متفاوت از سبک‌های هنری رایج زمانه و در قالب سبک انقلابی نئوامپرسیونیسم به تماشا گذاشته است.

و بافت اجتماعی است و محقق با نشانه‌ها و واژگان متنی به ماهیت بافت‌های گفتمانی مسلط بر جامعه و منازعات گفتمانی درون میدان‌های قدرت می‌رسد. در خوانش ما از وضعیت اجتماعی سه دهه پایانی سده نوزدهم و مطالعه گفتمان‌های غالب آن، به آرای دوگانه مارکس در خصوص تأثیر منفی کار صنعتی بر زندگی کارگران و در عین حال ستایش او از ماشین‌بازیم پرداختیم و در بررسی هنر سده نوزدهم تأثیر سخنان مارکس و رهروان او را در پیوند میان تصویرسازی زندگی مدرن در هنر سده نوزدهم و پرسش‌های شکل گرفته در ذهن طبقه اجتماعی متوسط و فرودست جامعه مشاهده کردیم. صحنه‌های کار روستایی، قحطی، بیماری، فقر، بیکاری، اعتصاب کارگران و... از جمله موضوعاتی بود که هنرمندان سده نوزدهم در اجرایی رئالیستی، طبیعت‌گرا و در نهایت امپرسیونیستی و نئوامپرسیونیستی به تصویر آن پرداختند. در واقع این هنرمندان در خط مقدم فعالیت‌های اصلاحی و در تلاش برای استقرار نظمی نوین، از هنر خود برای مقابله با مشکلات اجتماعی استفاده می‌کردند و امیدوار بودند که با نقاشی و ثبت صحنه‌های دردناک زندگی و ارائه آن در معرض دید مخاطب، گفتمانی انتقادی را شکل داده و با ترویج اهداف مدنی، منجر به تغییرات اجتماعی گسترده‌تر شوند. در این برهه اما شاید هیچ هنرمندی به اندازه ماکسیمیلیان لوس، آثارش در همایندی با اندیشه مارکس شکل

پی‌نوشت‌ها

۱. را از آوانگارد پهلوانی آغاز نموده و ریشه‌های آن را در اندیشه‌های سن سیمون و عبارات او جستجو می‌کند: بر ما هنرمندان است که در مقام آوانگارد شما را خدمت‌گزاریم [...] آن‌گاه که بخواهیم اندیشه‌های تازه در میان مردمان بیروانیم، آن‌ها را بر مرمز یا کرباس نقش می‌کنیم [...] و بدین طریق بیش از هر چیز دیگری نفوذ برق‌آسا و پیروزمندانه اعمال می‌کنیم [...] اگر امروز کار ما هیچ می‌نماید یا دست‌کم بسیار ثنوی، به دلیل فقدان آن چیزی در هنرهاست که برای توان و برای موفقیت آن‌ها اهمیت اساسی دارد و آن محرکی عام و اندیشه‌ای کلی است (جنکس، ۱۳۷۳، ۵۱؛ ۱۲۱، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۰). «محرک عام و اندیشه کلی» البته پیشرفت اجتماعی بود، پیش رفتن به‌سوی سوسیالیسمی آوانگارد، سو و مقصد آن را به‌دست می‌داد. بدین ترتیب به هنرمند و معمار، وظیفه‌ای مهم واگذار شد و آنان پیام‌آوران تحول پیش‌پیش جریان حاکم شدند [...] بعدها مارکس نیز در بیانیه کمونیستی، همین نقش آوانگارد را برای حزب کمونیست قائل شد و بسیاری از روزنامه‌های رادیکال فرانسه پس از ۱۸۴۸ عنوان *L' avant-garde* را به نشانه پوزیتیویسم سیاسی خودشان برگزیدند (جنکس، ۱۳۷۳، ۵۲).
۲۰. Jean-Jacques Rousseau (۱۷۱۲-۱۷۷۸) فیلسوف، نویسنده و آهنگساز فرانسوی.
۲۱. Pierre-Joseph Proudhon (۱۸۰۹-۱۸۶۵) فیلسوف، اقتصاددان و جامعه‌شناس فرانسوی.

22. England.

۲۳. Blandford Fletcher (۱۸۵۸-۱۹۳۶) نقاش انگلیسی.

۲۴. Fernand Pelez (۱۸۴۳-۱۹۱۳) نقاش فرانسوی‌الصل اسپانیایی.

25. Homelessness.

۲۶. Erik Ludvig Henningsen (۱۸۵۵-۱۹۳۰) نقاش و تصویرگر دانمارکی.

27. Evicted Tenants.

۲۸. برخی منابع به بررسی تصویر فقر در آثار هنر بصری پرداخته‌اند همچون کتاب برینگر (۲۰۰۵) با عنوان *کارگران مشغول کارند: هنر و کارگر در دوران ویکتوریایی*، به رابطه کار و هنر و تغییر مفهوم کار در طول قرن نوزدهم بریتانیا پرداخته است. در این کتاب، به بازنمایی تصاویر کارگران روستایی کارگران صنعتی و کارخانه‌ای پرداخته و سهم و جایگاه آن‌ها در فرهنگ بصری مورد بحث قرار داده

1. International Workingmen's Association.
۲. Maximilien Luce (۱۸۵۸-۱۹۴۱) هنرمند حکاک، تصویرگر و نقاش نئوامپرسیونیست فرانسوی.
3. Discourse Analysis Critical.
۴. Norman Fairclough (۱۹۴۱) زبان‌شناس و پژوهشگر بریتانیایی.
۵. Claude Henri de Rouvroy, Comte de Saint-Simon (۱۷۶۰-۱۸۲۵) فیلسوف و دانشمند علوم سیاسی و اجتماعی فرانسوی.
۶. Tim Barringer (1965) مورخ هنر.
7. Men at Work: Art and Labour in Victorian Britain
۸. Philippa L Howden-Chapman پژوهشگر و متخصص بهداشت همگانی متولد نیوزلند.
۹. Johan Mackenbach پژوهشگر و متخصص بهداشت همگانی.
10. Poverty and Painting: Representations in 19th Century Europe.
۱۱. Ernst Fischer (1899-1972) مورخ هنر اتریشی.
۱۲. Michael Camille (2002-1958) مورخ هنر بریتانیایی.
13. The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art (1991).
۱۴. Allan W. Antliff (1957) هنرمند و منتقد هنری امریکایی.
15. Anarchy and Art: From the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall (2007).
۱۶. کمون ره‌آورد شکست امپراتور ناپلئون سوم پس از اعلان جنگ نامدبرانه با پروس در ژوئیه ۱۸۷۰ بود (انتیلف، ۱۳۹۸، ۲۶).
۱۷. Adam Smith (۱۷۲۳-۱۷۹۰) اقتصاددان، فیلسوف و نویسنده اسکاتلندی.
۱۸. برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: اسمیت، آدام؛ (۱۳۵۷)، *ثروت ملل*، ترجمه سیروس ابراهیم‌زاده، تهران: انتشارات پیام.
۱۹. ریچارد جنکس، در مقاله‌ای تحت عنوان «پست آوانگارد»، چهار مرحله اصلی آوانگارد، از ۱۸۲۰ تا دوران معاصر را چنین تقسیم‌بندی می‌کند: آوانگارد قهرمانی (پهلوانی)، آوانگارد ناب‌گرا، آوانگارد رادیکال و پست آوانگارد؛ و بحث خود

میرانفر، تهران: امیرکبیر.
 جنکس، چارلز (۱۳۷۳)، پُست آوانگارد، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی،
 مجله هنر، شماره ۲۵، تابستان ۷۳، صص ۴۹-۶۰.
 دووینیو، ژان (۱۳۸۸)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.
 سلطانی، فرامرز (۱۳۸۷)، *ادبیات کارگری/ایران در قرن معاصر*، تهران: اکنون.
 فر کلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل/انتقادی گفتمان*، ترجمه فاطمه شایسته پیران
 و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
 فیشر، ارنست (۱۳۸۶)، *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی*، ترجمه فیروز
 شیروانلو، تهران: انتشارات توس.
 مارکس، کارل (۱۳۸۵)، *سرمایه (کاپیتال): تحلیل نقادانه تولید کاپیتالیستی*
 (جلد اول)، ترجمه جمشید هادیان، استکهلم: انتشارات نسیم.
 مریدی، محمدرضا (۸۹۳۱)، *هنر اجتماعی: مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر*
معاصر/ایران، تهران: کتاب آبان و دانشگاه هنر.
 هاورز، آرنولد (۱۳۷۷)، *تاریخ/اجتماعی هنر*، ترجمه ابراهیم یونسی، جلد چهارم،
 تهران: انتشارات خوارزمی.

Barringer, Tim (2005). *Men at Work: Art and Labour in Victorian Britain*. New Haven: Yale University press.

Camille, Michael (1991). *the Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art* (Cambridge Studies in New Art History and Criticism) 1st Edition. ISBN-13: 978-0521424301, ISBN-10: 0521424305. 5.0 out of 5 stars (2).

Chapman, Philippa L Howden & Johan Mackenbach (2002). *Poverty and Painting: Representations in 19th Century Europe*. IN: BMJ (online) 325(7378):1502-5. 21 December 2002.

Polasky, Janet L. (1992). Revolution for Socialist Reforms: The Belgian General Strike for Universal Suffrage, *Journal for Contemporary History*. 27, no. 3 (1992): 452-53.

Wendling, Amy. E. (2009). *Karl Marx on Technology and Alienation*. New York: Creighton University, Palgrave Macmillan.

است. هم‌چنین چاپمن و مکنباخ (۲۰۰۲) در مقاله «فقر و نقاشی: بازنمایی‌هایی در سده نوزدهم اروپا»، به تفسیر تصویر فقر در نقاشی قرن نوزدهم اروپا پرداخته‌اند.
 ۲۹. Jean-François Millet (۱۸۱۴-۱۸۷۵) هنرمند و نقاش فرانسوی.
 30. The Cleaners
 31. Potato Eater
 32. The Floor Scrapers
 ۳۳. Gustave Caillebotte (۱۸۴۸-۱۸۹۴) نقاش فرانسوی.
 34. The Flax Barn at Laren
 ۳۵. Max Liebermann (۱۸۴۷-۱۹۳۵) چاپگر و نقاش آلمانی.
 36. The harvest in Andalusia
 ۳۷. Gonzalo Bilbao Martínez (۱۸۶۰-۱۹۳۸) هنرمند نقاش اسپانیایی.
 38. Laundresses
 ۳۹. Abram Efimovich Arkhipov (۱۸۶۲-۱۹۳۰) هنرمند رئالیست روسی.
 40. Turpitudes Sociales.
 41. General Strike.
 ۴۲. Eugne Jules Joseph Baron Laermans (۱۸۶۴-۱۹۴۰) نقاش بلژیکی.
 43. After a Strike.
 ۴۴. Jose Uria y Uria (۱۸۶۱-۱۹۳۷) نقاش اسپانیایی.
 45. Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907).
 46. The Fourth Estate (1901).
 47. Charleroi.
 ۴۸. Anarchism (اقتدارگریزی).
 49. The Steelworks.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۴)، *حقیقت و زیبایی درس‌های فلسفه هنر*، تهران: نشر مرکز.
 انتلیف، الن (۱۳۹۸)، *هنر و آنارشی*، ترجمه هومن کاسبی، تهران: نشر شوند.
 بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی اخلاقی هنر-تهران*: انتشارات سوره مهر.
 پولارد، سیدنی (۱۳۵۴)، *اندیشه ترقی، تاریخ و جامعه*، ترجمه حسین اسدپور

The Aesthetics of the Image of the Worker in the Paintings of the Last Three Decades of the Nineteenth Century Critical Discourse Analysis of the Works of Maximilian Luce*

Tarannom Taghavi¹, Mostafa Goudarzi^{2}**

¹PhD Candidate of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

²Professor, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran..

(Received: 28 Jul 2021; Accepted: 6 Dec 2021)

Marx meant of the masses, the industrial workers of consciousness who were able to change living conditions and control the production cycle. He did not blame the machine industry for the class gap, and argued that the dominance of the ruling class over technology had changed its nature in its favor. The difficult work, low wages and living problems of the workers, as the most important drivers of the industrial, production and economic cycle, have historically fueled labor strikes and protests. Class conflict and social injustice resulting from capitalist domination led to struggles and strikes of the working class, and these protests in 1864 with the establishment of the first international workers 'organization and finally in 1871 with the formation of the first workers' commune government. Meanwhile, the events of the last three decades of the nineteenth century turned art and literature into a platform for reflecting the social and political conditions of the time. The works of art created in this historical period narrate the critique and display of daily life, the problem of labor and injustice of the capitalist society, the life of working women and children, and the description of the demands and struggles of the working society, their encouragement to reach a world without Exploitation. The question that arises here is what is the role of Marx's philosophical views in the creation and production of works of art related to the working class? According to the research, the structure of art in the last three decades of the nineteenth century was the beginning of the impact of art on Marx's practical philosophy in the field of machine, technology, social relations and the description of society in the machine in the field of labor and capital. According to Marx, advanced machine tools did not cause a change in social hierarchy and class distance, but rather the domination of the ruling class over technology, which changed its nature in its favor. The approach of social art at this time was the working class's awareness of its situation, the departure from

perpetual passivity, the challenge of the dominant discourse and critique of capitalist society, and at the same time in the late nineteenth and early twentieth centuries the praise of mechanism as a tool in It was to facilitate the life of the workers and not as a tool in the monopoly of capitalism. To explain the hypothesis, Maximilian Luce's paintings have been read using Norman Fairclough's theory of critical discourse. According to the result, a critical reading of Loos's paintings of workers working with machines sends a message that reflects Marx's remarks about the effects of machines on modern industry, and his paintings criticize the exhausting industrial work of workers and at the same time, he admires the machine and new technology in advancing human goals. This research is considered as a basic-theoretical research and based on its nature and method, it is descriptive-analytical and the method of collecting information is library.

Keywords

Working Class, Social Painting, Critical Discourse, Maximilian Luce, Marxism, Nineteenth Century.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled "Discourse of Social commitment in contemporary art, emphasizing on the contemporary visual arts of Iran in the last two decades" under the supervision of the second author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1304399, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: mostafagoudarzi@ut.ac.ir