روحانیت، کاظم چلیپا، ۱۳۶۱، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۰×۲۰۰ سانتی‌متر، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۲۴۵.

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی*

مرتضی اسدی ** **دکتر احمد نادعلیان** ***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۹/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۲/۱/۳۱

چکیده

انقلاب اسلامی با آرمان‌های دینی و مذهبی در سال ۱۳۵۷شکل گرفت. در این میان، هنرمندان نیز همچون دیگر آحاد جامعه سعی داشتند نقش خود را در این انقلاب ایفا کنند و با توجه به احساس مسئولیت و تعهد خود به این حرکت عظیم مردمی دست به خلق آثاری متفاوت با اندیشه‌های گوناگون زدند. در این راستا،گروهی از این هنرمندان با اندیشه‌های دینی آثاری در ارتباط با مفاهیم انقلاب اسلامی خلق کردند و گروهی دیگر با تکیه بر اندیشه‌های سازمانی و حزبی آثار هنری خود را آفریدند. این مقاله با بررسی تطبیقی آثار به وجود آمده در آن مقطع در پی آشکارسازی چگونگی استفاده از نمادهای تصویری و بصری هنرمندان براساس مبانی اندیشه‌ای خلق آن‌هاست. این تحقیق به‌روش توصیفی و تحلیلی و با جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای صورت پذیرفته و مبین این نتیجه است که ویژگی‌های بصری آثار و عناصر نشانه‌ای به‌کاررفته در آن‌ها قابلیت طرح اندیشه‌های حاکم بر شکل‌گیری آثار آن دوره را دارد، بدین معنی که نقاشان مذهبی از نمادهای مبتنی بر اندیشهٔ دینی بهره گرفته و نقاشان دگراندیش نظر به تجربیات کشورهای سوسیالیستی براساس باورهای ایدئولوژیک خود داشته‌اند.

واژگان کلیدی

ایدئولوژی، نقاشی انقلاب، نقاشان دگراندیش، نقاشی واقع‌گرا، سوسیالیسم، عناصر تصویری.

* این مقاله مستخرج از پایان نامه دکترا با عنوان «**نقد تطبیقی نقاشی امروز ایران در مواجهه به نگارگری ایرانی اسلامی از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۷**» در دانشکده هنر دانشگاه شاهد می باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email: mortezaasdi@hotmail.com
*** استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران Email: nadalhyan@yahoo.com

مقدمه

با وقوع انقلاب اسلامی در ایران و با تغییر زیر ساخت‌های اجتماعی، کشور در همهٔ زمینه‌ها دستخوش تحولات بنیادی شد. یکی از این تغییرات مهم فرهنگ و هنر ایران بود.در این رویداد بزرگ، بسیاری از هنرمندان هم‌سو با آرمان‌های انقلاب دست به خلق آثاری با درونمایهٔ انقلابی و اسلامی زدند و به‌خصوص هنرمندان جوان با اندیشه‌های ناب و پرطراوت خویش آثاری پرشور آفریدند، ولی عده‌ای از هنرمندان نتوانستند شرایط جدید را بپذیرند و تصمیم به مهاجرت گرفتند و عده‌ای دیگر گوشه‌نشینی اختیار کردند و منتظر ماندند تا ببینند که شرایط چگونه پیش خواهد رفت؛ در نتیجه، در کنج مصلحت‌اندیشی و محافظه‌کاری بیشتر این افراد کار خود را رها کردند و تا سال ۱۳۶۲ فعالیتی درزمینهٔ نقاشی نداشتند.

نقاشی انقلاب نمی‌توانست منتظر بماند تا آن‌هایی که از تجربهٔ کافی درزمینهٔ هنر نقاشی برخوردار بودند با انقلاب همراه شوند. پس از پیروزی انقلاب اسلامی، نقاشان مخالف رژیم پهلوی درکنار حرکت‌های مردمی با فعالیت‌های هنری خود انقلاب را همراهی کردند و آثار آن‌ها «هنر انقلاب» نام گرفت. تحلیل‌های متفاوتی دراین‌خصوص انجام پذیرفت.در پاسخ به نقدها و تحلیل‌هایی که مبدأ هنر انقلاب را تفکری انقلابی و ضدرژیم ارزیابی می‌کنند باید گفته شود که هر انقلابی دارای ریشه‌های تاریخی مشخص است که تأثیرات آن‌ها در آثار هنرمندان طرفدار عدالت اجتماعی در شکل هنر اعتراض یا هنر انقلاب نمود می‌یابد،اما آشکارسازی این ریشه‌ها اجازه می‌دهد تا اندیشه و پشتوانهٔ فکری خلق این آثار مشخص شود.

سابقهٔ تاریخی انقلاب‌های اجتماعی حتی در وجه فرهنگی نشان داده است که جوانان از اولین اقشاری هستند که به انقلاب می‌پیوندند و خود را به‌آسودگی در اختیار انقلاب قرار می‌دهند. هنرمندان جوان و پرشور ایرانی نیز آن روزها به‌دنبال الگوی تجربه‌شدهٔ قابل قبولی دررابطه‌با حرکت‌های «ضداستکباری» ازنظر نقاشان مذهبی و«ضدامپریالیسم» به‌زعم دگراندیشان[1] بودند.

این تجربهٔ موفق را هر دو گروه در نقاشی انقلاب مکزیک ۱۹۱۰و نقاشی انقلاب روسیه در ۱۹۱۷ جست‌وجو می‌کردند.حاصل این شور و جست‌وجو در اولین جلوهٔ نقاشی انقلاب اسلامی قبل از پیروزی انقلاب توسط گروهی از هنرمندان جوان مسلمان شکل گرفت و پس از انقلاب اکثر هنرمندان را با توجه به گرایش‌های گوناگون دربرگرفت و درکنار آثار هنرمندان معتقد به مبانی و آرمان‌های انقلاب نقاشان دگراندیش بنیان نقاشی اعتراضی در ایران را با نگاه به آرمان‌های چپ‌گرایانهٔ سوسیالیستی بنا نهادندو با اعتقاد به واقع‌گرایی در هنر نقاشی افکار خود را به تصویر کشیدند. نقاشان مذهبی در مقابله با این نگاه تلاش کردند تابا تأکید بروجهه اسلامی عناصر تصویری مشترک در نقاشی رئالیسم[2] (واقع‌گرایی)اجتماعی نگاهی خاص را بیافرینند و همین امر موجب ایجاد نگاهی نو مبتنی بر نمادگرایی مذهبی در آثار نقاشی انقلاب گردید.

به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت نقاشی انقلاب و روند به‌وجودآمده تاکنون تحقیقات مکفی دراین‌خصوص صورت نگرفته و تنها در مواردپژوهش‌های مقدماتی و خاطراتیگزارش‌گونه از نقاشان انقلاب اسلامی ارائه شده که شامل موارد ذیل است:

۱) کتاب *نقاشی انقلاب هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران* نوشتهٔ مرتضی گودرزی (دیباج). این کتاب با تحلیل‌هایی محافظه‌کارانه به‌صورت تلویحی به تأثیر نگرش سیاسی و ایدئولوژیک در نقاشی انقلاب اسلامی می‌پردازد.

۲) مقالهٔ «بررسی محتواوشکل درنقاشی دههٔاول انقلاب اسلامی» نوشتهٔ محسن طبسی و مجتبی انصاری در شمارهٔ۲۷ نشریهٔ*هنرهای زیبا*.در این مقاله مؤلفان به نوعی طبقه‌بندی در ارتباط شکل و محتوای آثار نقاشان انقلاب دست زده‌اند و با ارائهٔ جداولی بیشترین مضامین کارشده در دههٔ اول انقلاب اسلامی را معین کرده‌اند.

۳)مقالهٔ «جنبش هنر انقلابی ایران» نوشتهٔ ایرج اسکندری در شمارهٔ ۲۵ نشریهٔ *هنرهای تجسمی*.

۴) مقالهٔ «هنر اعتراض، هنر انقلاب» نوشتهٔ مرتضی اسدی در شمارهٔ ۲۵ نشریهٔ *هنرهای تجسمی*.

دو یادداشت اخیر از دو نقاش است که هردو در جریان‌های انقلاب و نقاشی مرتبط با آن دیدگاه‌های خود را ارائه کرده‌اند و در این یادداشت‌هابه تقسیم‌بندی دو گروه نقاش فعال مذهبی و دگراندیش پرداخته و با ذکر نمونه‌هایی از آثارنقاشی دههٔ اول انقلاب مخاطبان را به‌طور اجمالی با دیدگاه‌های سیاسی و هنری آن‌ها آشنا می‌کنند.

۵) کتاب *خیال شرقی*(کتاب چهارم) نوشتهٔ مصطفی گودرزی. این کتاب به نقل خاطرات، مصاحبه‌ها، یادداشت‌ها و آثار نقاشی نقاشان در سه دههٔ انقلاب اسلامی پرداخته است که اکثر آن‌ها از هنرمندان حوزهٔ هنری‌اند.

این مقاله به‌روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است و هدف آن آشکارسازی ارتباط مستقیم نمادهای به‌کاررفته با مبانی اندیشه‌ای آثار نقاشی انقلاب اسلامی است و در مقام پاسخ‌گویی به این پرسش است که آیا با توجه به نشانه‌ها و نمادهای بصری به‌کاررفته در آثار این نقاشان می‌توان به مبانی اندیشه‌ای خلق آن آثار دست یافت یا نه.

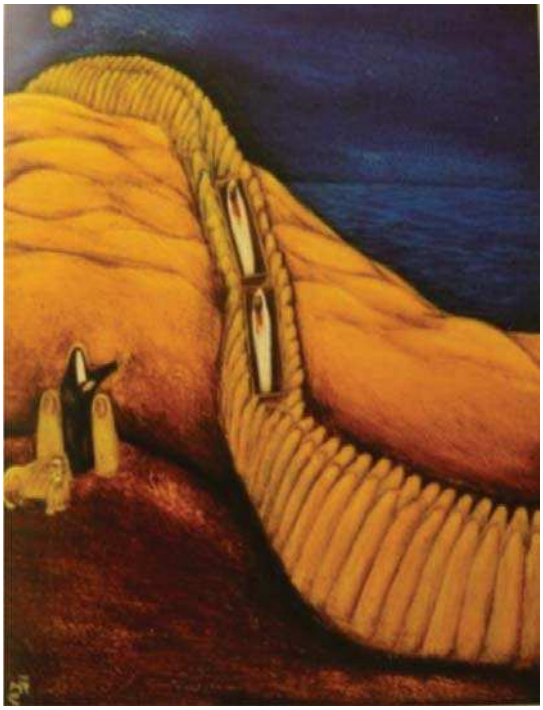
به‌علت تقارن زمانی انقلاب و جنگ تحمیلی، جامعهٔ آماری این تحقیق شامل آثار نقاشی از سال ۱۳۵۵ تا ۱۳۶۷ است که توسط گروه‌های مختلف هنری درارتباط‌با انقلاب ترسیم شده است.

هنر انقلاب و موضوعات مرتبط با آن

انقلاب اسلامی ایران با مؤلفه‌های خاص خویش که مبتنی

۱.دگراندیش درفرهنگ سیاسی پس ازانقلاب اسلامی به کسانی اتلاق می‌شودکه دیدگاهی متفاوت بانظام فکری انقلاب اسلامی درایدئولوژی وموضع گیری‌های سیاسی دارند.

2. Realism



تصویر۱.شهید، رحیم ناژفر،۱۳۵۳، گواش وروغن جلا، ۳۲× ۲۷ سانتی‌متر،مأخذ: کتاب جنبش هنرنوگرای ایران

بر خدامداری و خداباوری در عصر عصیان‌زدگی انسان در قرن بیستم میلادی ظهور کرد بنیادهای تعاریف ازپیش‌تعریف‌شده را نیز متزلزل ساخت، به‌گونه‌ای که به تجدید آن‌ها احساس نیاز شد. در تعریف هنر انقلاب نیز چنین حالتی پدید آمد. در تعریف کلاسیک از هنر انقلاب چنین گفته می‌شود:

هنر انقلاب هنری است که بر ضد طبقهٔ سرمایه‌داری در قارهٔ اروپا و بر علیه نظریهٔ «هنر برای هنر» حرکت می‌کرد. یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در هنر انقلاب انتخاب موضوعات اجتماعی و انقلابی با دیدگاهی کاملاً سیاسی است.این نگاه نه‌تنها در هنر بلکه بیشترین بازتاب را در ادبیات انقلاب به جای گذاشته است.

دراین‌رابطه،احسان طبری می‌نویسد:«هنرمندان میهن ما وظیفه‌ای مقدس بر عهده دارند و آن وظیفهٔ مقدس عبارت است از قراردادن هنر خود در خدمت خلق و میهن خویش. هنر باید به یاری حقیقت و عدالت بشتابد و هم‌رزم خلق در نبرد وی برای احراز استقلال سیاسی و اقتصادی و آزادی‌های دموکراتیک اصلاح عمیق اجتماعی ترقی و سعادت عمومی باشد» (طبری،۱۳۵۹ :۷۱).

با این نظریه‌پردازی‌های قطعی، هم تقدس برای هنر قائل هستند و هم اینکه هنرمند را به‌عنوان نیروی کار سازمانی به وظایف ازپیش‌تعیین‌شدهٔ خود یادآوری می‌شوند. در چنین وضعیت اجباری هنرمند هیچ اختیاری از خود ندارد تا به مسائل درونی خود در جامعهٔ انقلابی بپردازد چون از قبل وظایفش در «هنر»توسط ایدئولوگ‌های انقلاب با کلمهٔ«باید» تعریف شده است.البته در این مسیر هنرمند هم‌سو با انقلاب با تناقض‌هایی در اجرایی‌شدن اهداف انقلاب مواجه خواهد شد که باید میان شرح وظایف ابلاغ‌شده و هنر به ذات هنر یکی را برگزیند.

تروتسکی۱ معتقد است که: تا به حال هنر انقلابی وجود نداشته است. عناصری از این هنر اشاره‌ها و تلاش‌هایی برای آن و مهم‌تر از همه انسان انقلابی وجود داشته که نسل جدید را با پندار خود شکل می‌دهد و بیش از هر کسی نیازمند این هنر است. چقدر طول می‌کشد تا چنین هنری خود را به عیان آشکار کند؟ حتی حدس و گمان دراین‌باره نیز مشکل است، چراکه این فرایند ناملموس و محاسبه‌ناپذیر است و حتی وقتی تلاش می‌کنیم فرایندهای ملموس‌تر اجتماعی را تخمین بزنیم نیز مجبور به گمانه‌زنی هستیم، اما چرا نباید این هنر دست‌کم نخستین موج‌های بزرگش برای بیان هنر نسل جوانی که در انقلاب زاده شده و آن را پیش برده به این زودی‌ها سربزند؟ هنر انقلابی، که گریزناپذیر تمام تناقض‌های سیستم اجتماعی انقلاب را بازتاب می‌دهد، نباید با هنر سوسیالیستی که هنوز هیچ مبنایی برایش وجود ندارد اشتباه گرفته شود. به‌تعبیر دیگر، نباید فراموش کرد که هنر سوسیالیستی از هنر این دورهٔ گذار سر برون خواهد آورد (تروتسکی، ۱۳۸۵: ۴۸).

البته نظریهٔ هنر انقلاب از دیدگاه مارکسیسم شاید دررابطه‌با این تفکر کارایی داشته باشد، ولی در انقلاب اسلامی ایران سیستم اجتماعی براساس مبارزهٔ طبقاتی شکل نگرفته و پایه‌های این انقلاب براساس مسائل فرهنگی و مذهبی دین اسلام در مقابله با سیاست‌های وابسته به فرهنگ و تفکر شرق و غرب استوار بود.

انقلاب اسلامی با محور قراردادن مذهب به‌عنوان رکن اصلی انقلاب موجب شد که بازنگری در تعاریف صورت پذیرد. در تعریف بنیانگذار انقلاب اسلامی ایران، حضرت امام خمینی (ره)، «هنر در مدرسه عشق،نشان‌دهندهٔنقاط کوروومبهم معضلات اجتماعی ،اقتصادی،سیاسی ونظامی است.خون صدهاهنرمندفرزانه درجبهه‌های عشق وشهادت وشرف وعزت سرمایهٔزوال‌ناپذیرهنری است که به‌تناسب عظمت وزیبایی انقلاب اسلامی همیشه مشام جان زیباپسند طالبان جمال حق رامعطرمی‌کند. تنهاهنری موردقبول قرآن است که صیقل‌دهندهٔ اسلام ناب محمدی (ص)،اسلام ائمهٔهدی (ع)،اسلام فقرای دردمند، اسلام پابرهنگان،اسلام تازیانه‌خوردگان تاریخ تلخ وشرم‌آورمحرومیت‌هاباشد.

هنری زیباوپاک است که کوبندهٔسرمایه‌داری مدرن وکمونیسم خون‌آشام ونابودکنندهٔاسلام‌رفاه وتجمل،اسلام التقاط، اسلام سازش وفرومایگی، اسلام مرفهی نبی دردودریک کلمه اسلام امریکایی باشد. هنردرعرفان اسلامی ترسیم روشن عدالت، شرافت، انصاف وتجسم تلخ‌کامی گرسنگان مغضوب وقدرت وپول است.

1.Trotsky

ازبزرگ‌ترین‌نظریه‌پردازان‌مارکسیسم تا به امروز، نزدیک ترین یارلنین درانقلاب‌اکتبر،سازمان دهندهٔ ارتش سرخ ومنتقد ادبی برجسته‌ای بود که تأثیر انکارناپذیری براندیشهٔ مارکسیستی سدهٔبیستم داشته است (مرادی، اسپیلی، ۱۳۸۵ : ۷).

تصویر ۲.مدرسهٔ فیضیه،حبیب‌الله صادقی، ۱۳۵۶،رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۸۰×۲۶۰ سانتی‌متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۶۸: ۹۸.

هنردرجایگاه واقعی خودتصویر زالوصفتانی است که ازمکیدن خون فرهنگ اصیل اسلامی ،فرهنگ عدالت وصفا لذت می برند. تنهابه هنری بایدپرداخت که راه ستیزباجهان خواران شرق وغرب ودر رأس آن‌ها آمریکاوشوروی رابیاموزد.

هنرمندان‌مازمانی‌می‌توانندبی‌دغدغه،کوله‌بارمسئولیت وامانتشان را زمین بگذارندکه مطمئن باشندمردمشان بدوناتکای به غیر و تنهاوتنهادر چارچوب مکتبشان به حیات جاویدان رسیده‌اند و هنرمندان مادرجبهه‌های دفاع مقدس اینگونه بودندتابه ملأ اعلا شتافتند وبرای خدا،عزت وسعادت مردمشان جنگیدند و در راه پیروزی اسلام عزیز تمام مدعیان هنربی دردرارسوان مودند.

خدایشان درجوار رحمت‌خویش محشورشان گرداند» (پیام امام خمینی (ره) درتاریخ ۳۰ شهریور ۱۳۶۷). ازدیدگاه امام‌خمینی(ره)،هنری ستوده وارجمند وقابل دفاع است که ازعنصر«تعهد» وجوهر«پیام»وبعد«سازندگی وتربیت» برخوردارباشد،هنری که ارزش‌های مقدس راترسیم کند،به‌انسان‌هاایده‌وامیدواعتمادبدهد،وازفسادوهرزگی وبدآموزی وتحریک غرایزحیوانی وشهوانی دورومنزه باشد.

توجه به امر معنوی در هنر انقلاب اسلامی وجه ممیزهٔ آن با سایر هنرهای انقلابی محسوب می‌شود. تعریف امام خمینی(ره)می‌تواند به‌مثابهٔ بیانی های باشد که سیر هنر انقلاب اسلامی را در همهٔ عرصه‌ها دربرگیرد.

به‌سبب همین رویکرد است که هنرمندان جوان انقلابی نیز در تعاریف خود، چنین نگرشی را محور قرار می‌دهند. شاید مناسب‌ترین تعبیر را شهید مرتضی آوینی در تعریف هنر در نسبت با انقلاب اسلامی ارائه داده است:

«عصر ما عصر تجدید میثاق با خداست که لاجرم در هنر امروز و فردای ما انعکاس خواهد یافت. هنری که بدین تجدید عهد تعلق ندارد و آیینهٔ آن نیست به‌اعتقاد ما نه شایستهٔ دوران ماست و نه شایستهٔ این مرز و بوم که اکنون به‌اعتبار روح‌الله (ره) و حرم قدس او قلب و ام‌القرای جهان است» (آوینی،۱۳۷۸: ۱۲۴).

در تعریفی دیگر دربارهٔ هنر انقلاب،حسین خسروجردی چنین می‌گوید:«کسی که دارد از میراث فرهنگی خود با تمام وجود دفاع می‌کندهنرمند انقلابی است. کسی که از ادبیات ایران پاسداری می‌کند هنرمند انقلابی است. کسی که برای تنفس و تولید و خلاقیت در جامعه فضا ایجاد می‌کند هنرمند انقلابی است. همهٔ تعریف انقلاب و هنر انقلاب این نیست که عده‌ای خیلی اصرار دارند که یک نگاه سیاسی را پیاده کنند و هنر آن را هنر انقلاب بنامند» (گودرزی،۱۰۹:۱۳۸۸).

نقاشی انقلاب

ارائهٔتعریف از نقاشی انقلاب با دیدگاه‌های مختلف مشترکات و نیز تناقض‌های خاصی دررابطه‌با انقلاب و تعاریف آن دارد.درواقع، دو جریان هنر نقاشی انقلاب در ستیز با امپریالیسم آمریکا و حکومت پهلوی هدف مشترکی را دنبال می‌کردند، اما با زبان و بیانی متفاوت.اگر اعتقاد داشته باشیم که انقلاب یعنی دگرگونی وایجاد تغییرات

تصویر ۳. حی علی الفلاح،حسین خسروجردی، ۱۳۵۶،رنگوروغن روی بوم،۲۰۰×۵۰۰ سانتی‌متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۰۶.

اساسی در زیرساخت‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یک جامعه،باید ظهور و بروز این دگرگونی‌هارا در هنر آن نیز پذیرفت. از دیگر سو، درک و شرح مبانی هنر و نقاشی انقلاب وابسته به واژگان کلیدی مانند ایدئولوژی است، لذا برای فهم هنر انقلابی که هنر ایدئولوژیک نامیده می‌شود ناگزیریم از تعریف این کلمه. در تعریف واژهٔ ایدئولوژی در فرهنگ‌نامه‌ها چنین آمده است:

«ایدئولوژی واژه‌ای است در زبان فرانسه و انگلیسی که آن را به آرمان‌شناسی، اندیشه‌شناسی، مرام، مسلک، عقیده، نظریه‌پردازی خیالی، نظریهٔ غیرعلمی معنی کرده‌اند»(حق‌شناس و دیگران: «ایدئولوژی»؛ پارسایار: «ایدئولوژی»).اما بدیهی است که این کلمه درصورت اصطلاحی بار معانی گسترده‌تری دارد. شاید مناسب‌ترین تعبیر در تعریف این واژه کلمهٔ «جهان‌بینی» باشد، زیرا به‌طرز جامعی با مجموعه‌ای از تعاریف و درعین‌حال با خاستگاه‌های فکری هنرمند در ارتباط است. با این تفسیر، هنر ایدئولوژیک هنری است که وابسته به جهان‌بینی و عقیدهٔ حاکم بر اندیشه و دورهٔ هنرمند است.

استوارت سیم از قول لوئی آلتوسر می‌نویسد:ایدئولوژی «موضوع رابطهٔ زیستهٔ میان انسان و جهان است...و نه رابطهٔ میان انسان و شرایط هستی او، بلکه نحوهٔ زیستن رابطهٔ میان او و شرایط هستی است. چنین چیزی مستلزم دو نوع رابطه است:رابطهٔ تخیلی وزیسته»(سیم،۶۱:۱۳۸۹).

انقلاب‌ها در جهان معاصر ما به‌ویژه در قرن بیستم میلادی بیشتر برمبنای تفکر نظام اشتراکی یا کمونیزم[1] بناشده‌اند، که با مبانی فکری آن تا حدودی آشناییم.انقلاب‌ها و رهبری فکری آن‌ها پس از نهادینه‌شدن و تشکل‌یافتن احزاب تمامی جنبه‌های فعالیت‌های یک جامعهٔ انقلابی را تحت سیطرهٔ خود قرار داده و جهت جامعه را براساس مبانی نظری آن تعیین کرده‌اند،اما با توجه به آرمان‌های انقلاب اسلامی اولین آثار نقاشی با تفکر اسلامی و انقلابی باوجود تأثیرپذیری از تجربه‌های هنری سایر انقلاب‌ها در آثار اولیهٔ خویش به‌مرور مؤلفه‌های خاص خود رادر قالب عناصر بصری سازمان‌یافتهدر ساختار تجسمی پدیدار ساختند.

هنرمندان در رویکرد انقلاب‌ها عموماً به دودسته تقسیم می‌شوند: یا همراه انقلاب هستند یا مخالف آن. در گروه اول، همراهان انقلاب با نظرات حزب حاکم حرکت می‌کنند و گروه دوم به نقد عملکرد گروه اول خواهند پرداخت؛ اما در ایران مخالفان انقلاب از این مسیر کنار رفتند و گروه دوم که تعریف دیگری از انقلاب داشتتا مدتی این حرکت را همراهی کرد.طبیعتاً هنرمندان نقاش در دوران انقلاب با توجه به اهداف انقلاب اسلامی و چندگانگی نگرش‌های سیاسی حاکم در دههٔ اول انقلاب اندیشهٔ خود را با تجربه‌ای اندک ازسیاست و هنر انقلاب به تماشا گذاشتند.به‌همین علت، منتقدان نیز با دیدگاه‌هایی متفاوت و بعضاً مخالف آثار نقاشی و نقاشان انقلاب را نقد کردند.

ایرج اسکندری می‌گوید:«من از نقاشی انقلاب این تعریف را دارم که درارتباطبا پدیده‌ای اجتماعی بود که در کشور ما اتفاق افتاد و به‌هرحال نوعی بازتاب وقایع را در نقاشی‌های این دوره شاهد هستیم. اگر بخواهیم تحلیلی راجع‌به نقاشی انقلاب داشته باشیم، باید بگویم آثاری درارتباطبا باورهای مذهبی، سنتی، دینی و فرهنگی مردم است» (گودرزی،۱۳۸۸: ۲۳۵).

«نقاشی بعد از انقلاب ایران مثل نقاشی بعد از هر انقلابی است. مثل نقاشی بعد از انقلاب فرانسه، انقلاب روسیه، کوبا و چین است. در پی تقدس انقلاب است و نمایش ایمان و جایگزینی حق به‌جای باطل. در کار اسطوره‌ای‌کردن آن است» (آغداشلو،۱۳۷۰: ۲۰۶).

سیدعلی میرفتاح در نقدی راجع‌به نقاشی انقلاب می‌گوید: «نقاشی انقلاب چیست؟ سبک خاصی از نقاشی است؟ دورهٔ خاصی از تاریخ هنر ایران است؟ (اگر چیزی به‌اسم تاریخ هنر ایران وجود و جریان داشته باشد.) صرفاً نام مجموعه‌ای است که حوزهٔ هنری منتشرمی‌کند؟

1.Communism

تصویر ٤.آفتاب‌گردان،نصرت‌الله مسلمیان،۱۳۵۴،رنگ و روغن روی بوم، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۹۸.

۵.برزگر، نصرت‌الله مسلمیان،۱۳۵۶، رنگ‌وروغن روی بوم،مأخذ: همان: ۱۹۹.

به حسین خسروجردی و حبیب صادقی و کاظم چلیپا و باقی دوستان نقاشان انقلاب و به آثارشان نقاشی انقلاب گفته می‌شود؟ نقاشی انقلاب چیست؟ من دربرابر این سؤال بلاتکلیفم. از یک طرف، فکر می‌کنم چیزی به این اسم وجود دارد و از یک طرف نه...»(میرفتاح،۱۳۷۸: ۱۴۲).

«بنابراین من نمی‌توانم به‌صرف اینکه گروهی نقاش موضوعاتی مانند شهادت، ایثار، جنگ، انقلاب را مضمون کار خود قرار داده‌اند در یک کته‌گوری[1](طبقه‌بندی)قرار دهم و هنر آن‌ها را یک سبک هنری خاص بنامم. ازدیگرسو، در نقاشی مورد بحث ما وحدت صورت نیز دیده نمی‌شود. بین کار حسین خسروجردی و مصطفی گودرزی و مرتضی اسدی هیچ وحدت یا قرابتی وجود ندارد. این‌ها را نمی‌شود در زیر یک اسم جمع کرد، اما با این حال این‌ها، یعنی همهٔ این نقاشان، زیریک اسم جمع شدند و ما نیز با این اسم آن‌ها را از باقی جدا کردیم. این اسم انقلاب اسلامی است، و آیا منظور ما از نقاشان انقلاب نقاشان طرفدار انقلاب است؟»(همان:۱۴۳).

اگرچه با توجه به این تعاریف نمی‌توان به تعریف جامعی از هنر انقلاب از سوی نقاشان و منتقدانش در آنزمان دست یافت، می‌توان از میان دیدگاه‌های گوناگون نقاشی در خدمت انقلاب را معرفی کرد.

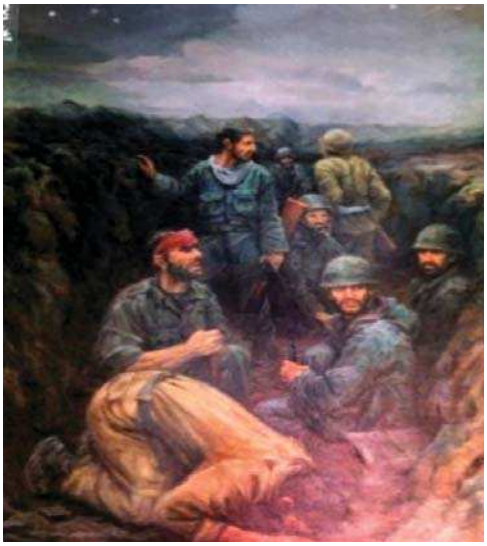
اگر نقاشان اتحاد شوروی همگی پیرو یک اصول بودند، بدان علت بود که هنر در آن کشور از طریق حزب کمونیست و اعضای کمیتهٔ مرکزی آن نهادینه شده بود و به‌صورت یک دستور به هنرمندان ابلاغ می‌شد، تا جایی که ژدانف[2] به‌عنوان کمیسر فرهنگی استالین در سخنرانی خود در کنگرهٔ نویسندگان شوروی اصل مطلبی را که استالین[3] بدان معتقد بود چنین توصیف می‌کند:«صداقت و عینیت تاریخی تصویر هنری باید با بازآفرینی ایدئولوژیک و آموزش زحمت‌کشان برپایهٔ روحیهٔ سوسیالیسم عجین شود. ما این روش در ادبیات و نقد ادبی را روش رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم.» او از نویسندگان می‌خواست تا «مهندسان روح بشر» باشند (سیم،۱۳۸۹ :۲۱).

این سیاست اجباری فرهنگی را عده‌ای پذیرفتند و عده‌ای دیگر از این فرمان سرپیچی کردند. از جمله، دیمیتری شوستاکوویچ[4] آهنگساز به‌سبب موضوعی که آن را نادرستی یا اشتباه‌بودن ایدئولوژیک خوانده بود سرکوب شد. استقلال فکری هنرمندان موضوعی نیست که حاکمان بتوانند با صدور بیانیه، قوانین و سیاست‌های مقتدرانهٔ اجباری آن را در خدمت خود قرار دهند.

هربرت رید دررابطه‌با استقلال هنرمند چنین می‌نویسد: هنرمندانی که با شخصیت مستقل خود به‌کار می‌پردازند تحت هیچ شرایط خاصی زیر نفوذ طبقات حاکم قرار نخواهند گرفت.«فلان نقاش بدان‌جهت که دست بر قضا در دوره‌ای رئالیستی چشم به جهان گشوده یا حکومت به او دستورداده است که رئالیست باشد رئالیست نمی‌شود. فلان نقاش هم بدان‌جهت که در دوره‌ای رمانتیک به دنیا آمده است رمانتیک نمی‌شود یا چون در دوره‌ای مذهبی به دنیا آمده استمذهبی نمی‌شود، و الی آخر» (رید،۱۳۶۲: ۱۱۶).

در همین رابطه، لئون تروتسکی می‌گوید:«سبک نقاشی امروز را رئالیسم سوسیالیستی نامیده‌اند. خود این نام آشکارا اختراع کارگزاران ادارهٔ هنر است. این رئالیسم تقلید ساده‌لوحانهٔ داگرو تایپ نیمهٔ دوم سدهٔ پیش است و سوسیالیسمش آشکارا نمایشی است به همان صورتی که در عکاسی خودنمایانه شاهدش هستیم، یعنی نمایش

1. Category
2. Zhdanov
3. Joseph stalin: دومین رهبر اتحادجماهیرشورویسوسیالیستی
4.Dmitry Shostakovich



تصویر ٦.سنگرنشینان،غلامعلی طاهری، ١٣٦٤،رنگوروغن روی بوم،١٤٠×١٤٠ سانتی‌متر،موزهٔ شهدای تهران.

تصویر ٧. فرمان صلح،ولادیمیرسرف(Vladimir Servo)،مأخذ: www.visualrian.ru

رویدادهایی که هرگز اتفاق نیفتاده‌اند. ممکن نیست بتوان شعر و نثر شوروی یا کپی‌های نقاشی و مجسمه‌هایی که در آن‌ها کارگزاران مسلح به قلم‌مو و قیچی زیر نظارت کارگزاران مسلح به موزر[1] رهبران کبیر و بی‌نظیر را ستایش می‌کنند و عملاً از کم‌ترین جرقهٔ نبوغ یا عظمت عاری‌اند را بدون انزجار آمیخته با تشویش خواند یا به آن‌ها نگاه کرد. هنر دورهٔ استالین به‌عنوان سرراست‌ترین بیان افول ژرف انقلاب پرولتری[کارگری] در تاریخ باقی خواهد ماند» (تروتسکی، ١٣٨٥ :١٠٣).

در جمع‌بندی نهایی، مسلم است که نظام جمهوری اسلامی هنرمندان را به ارائهٔ سبک و نوع خاصی از هنر وادار نکرد و صورت هنری نقاشان انقلاب به‌همین دلیل گاهی دارای تنوع و گوناگونی بسیار است، ولی به‌مرور جریان‌های هنر نقاشی در خدمت انقلاب دارای محور و روح واحدی شدند که در پرتو یک حقیقت مشترک شکل می‌گرفت و آن هم جنبهٔ خدامحوری و دین‌باوری آن بود.

واقع‌گرایی در نقاشی انقلاب

اگر «انقلاب» را در تعریف کلاسیک آن بدون پسوندی خاص بپذیریم «واقع‌گرایی»نیز از دیدگاه صاحب‌نظران متفاوت و قابل تأمل است.

به‌نوشتهٔ پاکباز، واژهٔ رئالیسم اصطلاحی است در تاریخ هنر و نقد هنری که به بازنمایی واقعیت مورد تجربهٔ انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد (پاکباز،١٣٨٦: ٢٧٦).

«جوهر واقع‌گرایی عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه،مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط بین فرد و جامعه، و ساختمان خود جامعه»(رافائل،١٣٥٧: ٢١).

«هنرمند واقع‌گرا پیوسته به حساس‌ترین و دقیق‌ترین وجهی به زندگی و روابط آن می‌نگرد و وجوه پیچیدهٔ آن را در خلق یک تصویر هنری آشکار می‌سازد. هنرمند واقع‌گرا به تصویرکردن جزئی‌ترین مورد خاص از زندگی می‌پردازد و در آن عام‌ترین روابط و قوانین حاکم بر حرکت انسان را نمایان می‌سازد. یک رابطه یا تنها یک شخصیت را نشان می‌دهد و در آن عمده‌ترین خصوصیات یک تیپ، یک نسل یا یک دوره را مشخص می‌کند. لازمهٔ چنین قدرتی در جامعیت‌دادن به یک تصویر هنری داشتنِ درک عمیقی از رابطهٔ عینی پدیده‌هایی است که به انسان و زندگی او مربوط می‌شود» (بیانوف،١٣٦٣: ١٣).

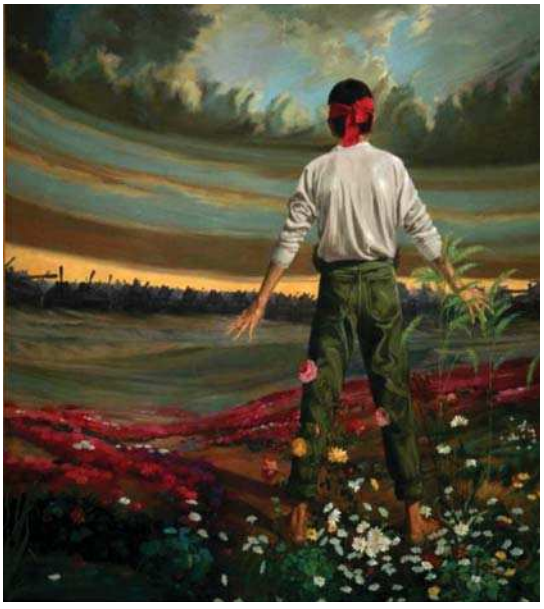
«واقع‌گرایی مضمون تمامی ادبیات و هنر- تجسم جهان و افکار و احساس‌های بشری - را جذب کرده آن را به‌صورت یک اصل درآورد و بدین وسیله از نسخه‌برداری از واقعیت و ارائهٔ ذهنی طبیعت انسان به‌عنوان جولانگاه هیجان‌های عنان‌گسیخته فراتر رفت» (رافائل،١٣٥٧: ٢١).

واژهٔ سوسیالیسم[2] در فرهنگ لغت به‌معنی جامعه‌گرایی آمده است،دکترین سازمان‌دهی اجتماعی که خواستار غلبهٔ منافع جمعی بر منافع خصوصی به‌واسطهٔ یک سازمان جمعی است و همچنین خواهان کنترل وسایل عظیم تولید و مبادله توسط جامعه و اغلب دولت است.

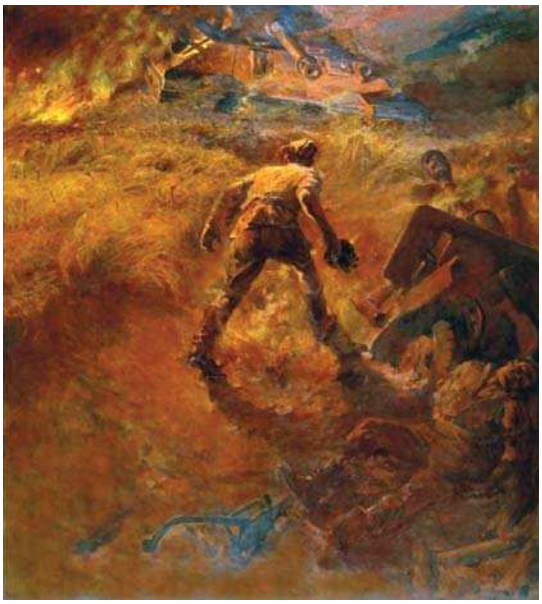
نقاشان جوانی که واقع‌گرایی اجتماعی و سوسیالیستی با آرمان‌های وابسته به این اندیشه را پذیرفته بودند زبان نقاشی را به‌عنوان ابزاری کارآمد برای به‌چالش‌کشیدن حکومت وقت انتخاب کردند. ازاین‌رو، آن‌ها طبیعتاً به‌دنبال معضلات اجتماعی موجود در سطح جامعه و طرح آن در آثار خودبودند. نقاشی واقع‌گرا در ایران بیشتر برداشتی حسی و آرمانی از رئالیسم اجتماعی و در مواردی رئالیسم

١. Mauser : نام سازندهٔ جنگ‌افزاری آلمانی است که برای نیروهای‌نظامی آلمان‌ساخته‌شد. اواخرقرن نوزدهم واوایل قرن بیستم این نوع سلاح به بسیاری از کشو ر ها صا د ر شد و حتی به‌عنوان‌یک‌اسلحهٔ‌گرم‌غیرنظامی مشهورشد(ویکی‌پدیاانگلیسی).

2. Socialism



تصویر ۸. مقاومت،مصطفی گودرزی، ۱۳۶۵،رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۵۰×۱۵۰ سانتی‌متر، حوزه هنر و اندیشه.



تصویر ۹.نبردتن به تن،کرینوونوگوف(P.Krinvonogov)، مأخذ:
www.allwordwars.com/sovietwarpaintingss.htm

سوسیالیستی با نگاه حاکم دوران استالین بود. بر این اساس، این هنرمندان با به‌کاربستن نظرات تئوریسین‌های سوسیالیسم موجود در انقلاب بلشویکی روسیه به خلق نمونه‌هایی از این مکتب پرداختند.

«به‌عقیدهٔ پلخانف[1] برای پی‌بردن به ایدئولوژی حاکم بر یک دوره کافی است به هنر آن دوره توجه کنیم.در دوره‌های انحطاط هنر منحط و به‌عکس در دوره‌هایی که به‌لحاظ سیاسی مترقی‌اند هنر پیشرو خلق می‌شود. پیشروبودن هنر در دورهٔ استالین به هنری گفته می‌شود که ازنظر سبک و ساختار محافظه‌کارانه و ازنظر موضوع و مضمون به روش هنر واقع‌گرای قرن نوزدهم باشد، یعنی سبکی که در کل منعکس‌کنندهٔ آرمان‌های طبقهٔ متوسط و مترقی جامعه قلمداد می‌شود»(سیم،۱۳۸۹:۲۳).با توجه به این رویکرد، نظریه‌پردازان رئالیسم سوسیالیستی با هرگونه نوآوری در هنر مدرن که راوی مسائل اجتماعی نبودمخالفت می‌کردند.

استوارت سیم در کتاب مارکسیسم و زیبایی شناسی می‌نویسد: ازاین‌رو بود که حملهٔ پلخانف به هنر آبستره (انتزاعی) از جمله مبانی نظریهٔ رئالیسم سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی به شمار می‌آید، و شاهد مثال آن انتقاد او از نقاشی کوبیسم است. او در هنر و زندگی اجتماعی (۱۹۳۶) با انتقاد از کوبیسم به‌دلیل تعلق آن به جریان «هنر برای هنر» آن را مرتبط با ایدئولوژی بورژوازی دانسته که می‌کوشد هنر را از سیاست جدا کند(سیم،۱۳۸۹:۲۴).

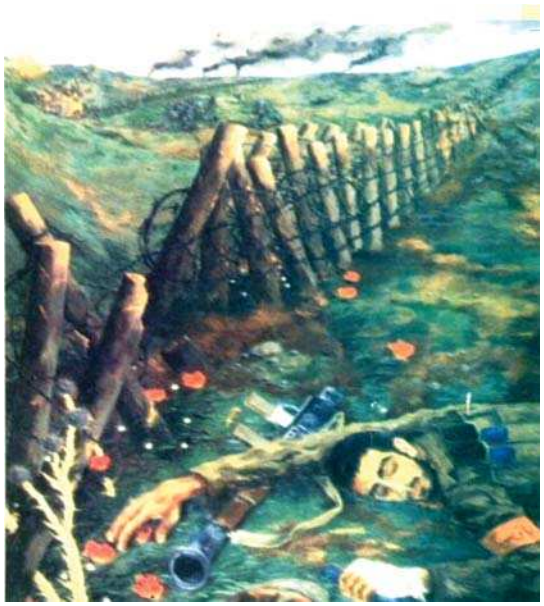
اما در ایران انقلابی جریان به‌گونه‌ای متفاوت پیش رفت و حرکت هنری شکلی کاملاً خودجوش داشت. دانشجویان و نیروهای جوان و تازه‌نفسی که در بطن این حرکت اجتماعی حضور داشتنددر دو گروه مذهبی و دگراندیش فعالیت‌های هنری خود را با نگاه معطوف به انقلاب و عدالت‌جویی آغاز کردند. چنین خاست گاهی درمیان نقاشان دگراندیش ایران نیزطرفداران قابل توجهی داشت.

آموزش هنر نقاشی ایران در دههٔ ۵۰ از اندیشه‌های بعضی از استادان معتقد به دیدگاه‌های مارکسیستی مصون نماند. نقش این آموزش را می‌توان در سال‌های ۵۷-۱۳۵۴ به‌خوبی در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران مشاهده کرد.

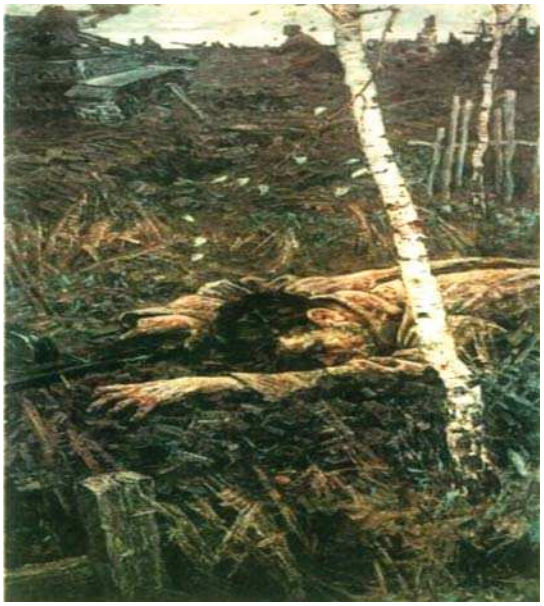
هانیبال الخاص،هنرمند مسیحی آشوری،از جمله استادانی بود که با گرایش به تفکر چپ نقش مهمی دررابطه‌با تربیت نقاشان دگراندیش و بعضاً مذهبی داشت. اکثر نقاشان مطرح این دو گروه در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران از طریق روش تدریس نقاشی موضوعی او که بدان معتقد بود تربیت شدند. به‌ویژه نگاه نقاشان دیواری مکزیکدرآموزش ساختاری و بیان تجسمی موضوعات اجتماعی در نقاشی اعتراض به نقاشی انقلاب منجر شد.

به‌موازات جریان‌ها و تشکل‌های هنرمندان مسلمان در کانون اندیشهٔ‌اسلامی، در دانشکدهٔ هنرهای زیبا نیز نقاشی سیاسی و اعتراضی با تأثیر از دیدگاه‌های الخاص ناظر به«نقاشی در خدمت جامعه»منجر شد به اجراینقاشی دیواری روی دیوار سفارت آمریکا در سال ۱۳۵۸ به‌همراه ادهم (امیر) ضرغام و نقاشی روی دیوار دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در همان سال به‌همراه نیلوفر قادری‌نژاد و مسعود سعدالدین. او درکنار حضور مردم در

1. Plekhanov



تصویر۱۰. شهید،مرتضی اسدی، ۱۳۶۱،رنگوروغن روی بوم ۱۲۰×۱۸۰سانتی‌متر.مأخذ:آرشیوتصویری‌مرکزهنرهای‌تجسمی وزارت فرهنگ وارشاداسلامی(اصل ازبین رفته است)



تصویر۱۱. برای خاک وطن،آ.پ.کراسنوف (A.P.Krasnov)،مأخذ: مجموعه تصاویر بازتاب زیبایی‌های انقلاب بربوم نقاشان خلق

بحث‌های خیابانی توانست نقش هنر و هنرمند را دررابطه‌با جنبش‌های مردمی معرفی کند.

تفکرمارکسیستی در ایران پس از متلاشی‌شدن حزب توده ایران در سال ۱۳۳۲ و شکست مبارزات سیاسی بدون قهر انقلابی باعث شد تفکر چپ توسط امیر پرویزپویان[۱] و بیژن جزنی[۲] از فعالان اواخر دهۀ ۴۰ در ایران که مبارزه با حکومت پهلوی را در شکل مسلحانه می‌دیدند رشد و گسترش یابد. این جریان در عرصه‌های فرهنگ، ادبیات، هنرهای تجسمی و حتی ورزش‌نفوذ خود را آشکار ساخت و به‌مرور به‌عنوان جریانی مترقی در ایران در میان طبقات روشن‌فکر مطرح شد.در معرفی ریشه‌های نظری هنرمندان دگراندیش پیش از ظهور انقلاب اسلامی می توان چنین گفت که به‌علت حمایت روشن‌فکری و ایجاد زمینه‌های بروز اندیشۀ مارکسیسم در فضاهای روشن‌فکری و دانشگاهی و نیز وجود نظریه‌پردازانی که این انقلاب را در روسیه تجربه کرده بودند به‌مرور این اندیشه در میان برخی از هنرمندان پا گرفت.

براساس‌نظریات‌آنان،مارکسیسم‌یکی‌ازتأثیرگذارترین جریان‌های نظریۀ زیبایی‌شناسی در قرن بیستم به‌ویژه در کشورهای اروپای قاره‌ای بوده است. مارکسیسم نمونۀ بارز آن دسته از نظریه‌های زیبایی‌شناسی است که با انگیزۀ سیاسی ساخته و پرداخته می‌شوند و ازاین‌رو اهمیت بسیار برای نقش آموزش هنر قائل‌اند...ارزش هنر ازنظر مارکسیسم مقوله‌ای است که باید به‌لحاظ سیاسی تعریف و مشخص شود. هم هنرمند و هم اثر هنری را باید برطبق موازین سیاسی تحلیل کرد،هرچند که چنین ملاکی به بحث‌های مفصلی دربارۀ ارزش دقیق آثار منفرد هنری جامعه یا سبک‌های هنری آن می‌انجامد، بحثی که قدمت آن به خود مارکس باز می‌گردد» (همان:۱۱-۹).

براساس این اندیشه، بهترین قالب برای هنرمندان می‌توانست هنر واقع‌گرا باشد، زیراهنر واقع‌گرا بینشی است که هنرمند براساس آن واقعیت‌های یک جامعۀ زنده و پرتکاپو را در مقابل دید مردم قرار می‌دهد و اثر او با توده‌های عوام و خواصارتباطی مستقیم برقرار می‌کند.

از طرفی، دیدگاه مذهبی در بخشی از جامعه و مخالفت خانواده‌ها با هنر موجب شده بود که این وظیفه در قبل از انقلاب در فضاهای رسمی و دانشگاهی فضا را برای دگراندیشان مهیاتر سازد.

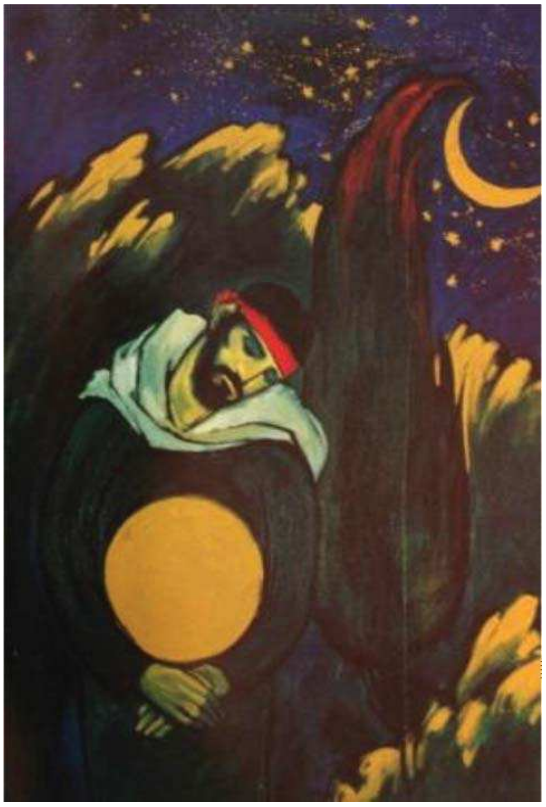
با نظر به آثار باقی‌مانده از فعالیت‌های آنان در پیش از انقلاب، می‌توان گفت که ادبیات و هنر پیشرو در کارنامۀ این تفکربه ثبت رسیده و به‌عنوان اولین آثار هنر اعتراض به شمار می‌آمد،اما به‌علت بافت عمیق مذهبی مردم این جریان هنری در محدودۀ فضاهای روشن‌فکرانه باقی ماند و از نفوذ و رسوخ آن در میان توده‌های مردم اثر چندانی نبود. با ظهور انقلاب اسلامی، باوجودآنکه بارقه‌ای در جهت جریانات مردمی داشت، به‌علت ظرفیت فراوان آزادشده توسط انقلاب و گرایش و توجه و اقبال آحاد مردم از باورهای ریشه‌دار دینی، نقاشی انقلاب نیز به‌مرور ساختار شکلی و نظری خود را تبیین کرد.

وجود ریشه‌های تاریخی نقاشی مذهبی در ایران، خصوصاً گنجینه‌های عظیم متأثر از تفکر شیعی، باعث شده بود نقاشانی هرچندمعدود در سال‌های قبل از انقلاب آثاری

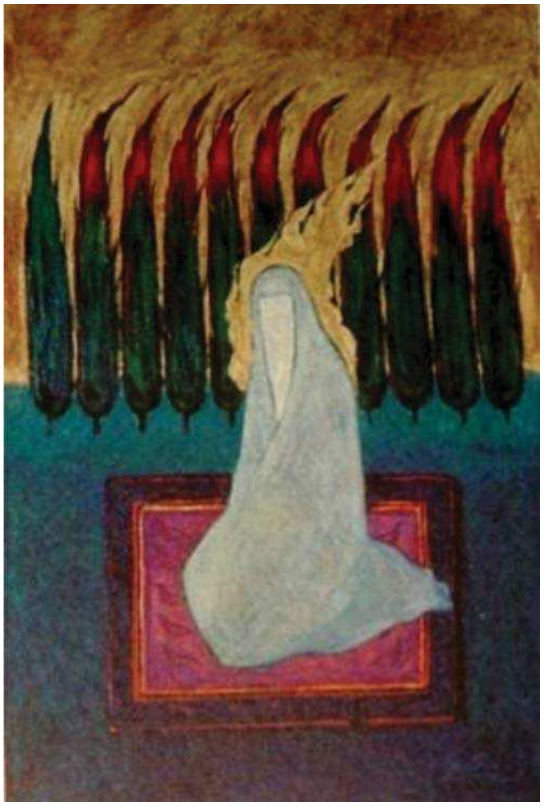
1.Cubism

۲.امیرپرویزپویان‌ازبنیان‌گذاران‌سازمان چریک‌های فدایی خلق دردهۀ ۵۰ بود.

۳.بیژن‌جزنی‌ازبنیان‌گذاران‌ونظریه‌پردازان مشی چریکی درسازمان فداییان خلق در دهۀ ۵۰ بود.



تصویر ۱۲.مسندخورشید،علی وزیریان،۱۳۶۶، رنگ‌وروغن روی بوم،۸۵×۱۲۰سانتی‌متر،مأخذ:حوزهٔ‌هنری.



تصویر ۱۳.کوثر،عبدالحمیدقدیریان،۱۳۶۷، رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر، مأخذ:حوزهٔ هنری.

با موضوعات اعتراضی به وجود آوردند و با رویکردی سنتی و با توجه به اعتقادات مذهبی مردم و با تکیه بر واقعهٔ عاشورا و نمایش شبیه‌خوانی به خلق تابلوهایی از این دست بپردازند(تصویر ۱).

همان‌گونه که واعظان در منابر و مساجد به‌شکل سمبلیک حکومت وقت را با یزید و معاویه مقایسه می‌کردند،رحیم ناژفربا استفاده از واقعهٔ کربلا و نیم‌نگاهی به نقاشی خیالی‌سازی قهوه‌خانه‌ای در نقاشی معاصر همان روش را به‌کار برد و آثاری را خلق کرد.این ظرفیت‌های پراکنده در هنر انقلاب اسلامی تشکل یافت و باعث شد که مهم‌ترین و بیشترین آثار مربوط‌به انقلاب در دههٔ اول انقلاب شکل گیرد. در این میان، هنرمندان با اندیشهٔ مذهبی نقش قابل توجهی داشتند، اما درکنار این گروه از هنرمندان، دگراندیشان با تکیه بر اندیشه‌های حزبی خود کماکان آثاری را آفریدند که با بررسی ویژگی‌های تصویری آن آثار اندیشهٔ حاکم در شکل‌گیری آن مقطع به‌شکل مستند آشکار خواهد شد.

نقاشان هم‌سو با باورهای انقلاب اسلامی

در دوره‌ای که جنبش اسلامی و انقلابی مردم ایران در کوچه و خیابان‌های این کشور در حال شکل‌گرفتن بود، نقاشانی چون کاظم چلیپا، حسین خسروجردی،حبیب‌الله صادقی،ناصر پلنگی،مرتضی حیدری، محمدعلی رجبی، مرتضی کاتوزیان، حسین صدری، حسن محمدی، محمود ایمانی و فریده فروتن که از دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودندبا خلق آثاری با موضوعاتی چون میرزاکوچک‌خان جنگلی و یارانش واقعهٔ مدرسهٔ فیضیهٔ قم(تصویر ۲)،حی علی الفلاح (تصویر۳)وچهرهٔ شخصیت‌های دینی و مبارز دههٔ ۴۰ تا ۵۰ شمسی در ایران، نمایشگاهی را در حسینیهٔ ارشاد در ۲۰ فروردین سال ۱۳۵۸برپا کردند.

با گردش این مجموعه در سراسر کشور مردم با هنر نقاشی بیشتر آشنا شدند و از نقش تأثیرگذاری آثار هنریدر جنبش‌های مردمی آگاهی یافتند. نسل اول از گروه اول نقاشان انقلاب با توجه به شعارها و دستاوردهای سیاسی و ایدئولوژیک انقلاب اسلامی در تلاش بودند تا تشکلی هنری با دیدگاه اسلامی بنا نهندبا تشکیل حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی هنرمندانی همچون ابوالفضل عالی، محمدعلی رجبی، کاظم چلیپا،حسین خسروجردی، حبیب‌الله صادقی بخش تجسمی این مرکز هنری را ایجاد کردند.

در سال‌های بعد تعدادی دیگر به جمع نقاشان حوزهٔ هنری پیوستند ازجمله عبدالحمید قدیریان، ایرج اسکندری، مصطفی گودرزی، علی وزیریان، مصطفی ندرلو و در دههٔ

تصویر۱٤. روحانیت،کاظم چلیپا، ۱۳۶۱،رنگوروغن روی بوم، ۱٤۰×۲۰۰ سانتی‌متر،مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۲٤۵.

تصویر۱۵. چشم نرگس به شقایق نگران خواهدشد،کاظم چلیپا، ۱۳۶۳،رنگوروغن روی‌بوم،۱۶۰×۱۳۰سانتی‌متر،مأخذ: همان:۲٤۶

دوم انقلاب اسلامی حسن یاقوتی مرتضی اسدی، مرتضی گودرزی (دیباج)، حمید آقالر، ایرج رزمخواه، ابراهیم صاحب‌اختیاری، عبدالمجید حسینی‌راد، کامیار صادقی،که به‌شکل رسمی و قراردادی با این نهاد هنری به همکاری پرداختند. بخش هنرهای تجسمی که از مهم‌ترین و فعال‌ترین گروه‌های هنری این تشکل به شمار می‌رفت با توجه به آرمان‌های انقلاب اسلامی اولین آثار نقاشی با تفکر اسلامی و انقلابی را در شکلی سازمان‌یافته ارائه کرد.

نقاشان انقلاب با توجه به اهداف انقلاب، که در شعارهای مردم در دوران جنبش تکرار می‌شد، خود را ملزم می‌دانستند که هم‌پای حرکت‌های مردم و رهبری روحانی آن حرکت کنند و به‌عنوان نیروهای پیشتاز و پیش‌گام فرهنگی و هنری، نقش تعیین‌کننده‌ای ایفا کنند.

با ایجاد شکاف ایدئولوژیک میان نقاشان هم‌سو با باورهای انقلاب اسلامی و نقاشانی که فقط انقلاب را به‌عنوان یک انقلاب ضد امپریالیستی می‌دانستند فاصله‌های آن‌ها در شکل مبارزه با دشمن مشترک یعنی آمریکا بیشتر شد. با شکل‌گرفتن شورای انقلاب و پس‌ازآن تشکیل دولت موقت و تحلیل‌های مختلف از برداشت‌های فقهی و سیاسی از حکومت اسلامی، صف‌بندی‌های حزبی و سازمانی ابعاد تازه‌ای به خود گرفتند. این مسائل کار را برای هنرمندان دشوارتر می‌کرد، چراکه هماهنگ‌شدن با این چالش‌های سیاسی برای هر دو گروه مذهبی و دگراندیش تجربه‌ای کافی را طلب می‌کرد که این نسل از آن بی‌بهره بود. اما نقاشان جوان مذهبی در پی عینیت‌بخشیدن آرمان‌های خود از حکومت عدل علی (ع) بودند و با توجه به پیروی از اندیشه‌های معمار انقلاب اسلامی، حضرت امام خمینی (ره)،آثارخود را نقش می‌زدند.

«کاظم چلیپا در مصاحبه‌ای می‌گوید: برای ما در دورهٔ معاصر بحث اسلام و تفکر اسلامی و تشیع علوی مطرح بود. شروع مبارزات حضرت امام (ره) بود و مبارزه‌ای که در طیف‌های مختلف بچه‌مسلمان‌ها به‌شکل‌های مختلف انجام می‌شد یک مبارزهٔ تئوریک که در مراکزی مثل حسینیهٔ ارشاد که دکتر شریعتی و آقای مطهری بودند یا مثلا مسجد هدایت که آقای طالقانی بودند انجام می‌گرفت. البته ما زیاد با اینجاها آشنایی نداشتیم. یک‌سری جزوه‌هایی بود دررابطه‌با تشیع علوی و... که به دست بچه‌ها می‌رسید و یک بیان تازه‌ای از عاشورا داشت. تبیین تازه‌ای از شخصیت حضرت علی (ع) و از حرکت ائمه (ع) می‌کرد.» (گودرزی،۱۳۸۸: ۱۴۴).

همین عامل باعث شد نقاشی انقلاب اسلامی همانند سایر آثار انقلابی تابع سبک معینی نباشد. شاید مناسب‌ترین

تصویر۱۶. شهادت، حبیب‌الله صادقی، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۰۵

تصویر۱۷. همسنگران قدس، حسین خسروجردی، ۱۳۵۹، رنگ و روغن
روی بوم، ۱۴۰×۱۸۵ سانتی‌متر، ماخذ: همان: ۱۰۰

تعبیر را دراین‌باره سیدمحمد آوینی داشته باشد:

«نقاشی انقلاب را الگوی خاص و اصول ازپیش تعیین شده‌ای نبوده است. نقاشان انقلاب در جست‌وجوی هویتی مستقل و در پی یافتن قالب و شیوه‌ای مناسب برای بیان مفاهیم و معانی مورد نظر خود به شیوه و روش‌های از پیش به‌دست‌آمده پرداختند.

برخی به‌شیوه‌های نقاشی تجربه‌شده در تاریخ هنر غرب نظر کردند. برخی به هنر کشورهایی که در آن‌ها انقلاب صورت گرفته بود تمایل نشان دادند و گروهی دیگر به نقاشی سنتی ایران رجوع کردند و از شرق مایه گرفتند... اما این سخن بدین معنا نیست که نوآوری‌ها و خلاقیت‌های بسیاری از این نقاشان درزمینهٔ فرم و رنگ و کمپوزیسیون و... مورد انکار ماست» (آوینی، ۱۳۷۸: ۶۷).

نقاشان دگراندیش

این گروه با تکیه بر هنرمندان پی‌گیر خود که اغلب از فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا و دانشکدهٔ هنرهای تزیینی بودند و نمایشگاه‌هایی همچون نمایشگاه شهاب موسوی‌زاده در نگارخانهٔ تخت جمشید با موضوع انقلاب مشروطیت و نمایشگاه نصرت‌الله مسلمیان در نگارخانهٔ تالار نقش در پایتخت برگزار کردند که با استقبال خوبی از طرف اهل فرهنگ و هنر مخالف سلطنت روبه‌رو شد.

نقاشی اعتراضی و سیاسی طی سال‌های ۱۳۵٤ تا ۱۳۵۸ و با تلاش نقاشانی چون هانیبال الخاص، نیکزاد نجومی، بهرام دبیری، منوچهر صفرزاده، یعقوب عمامه‌پیچ، شهاب موسوی‌زاده، ایوب امدادیان، نصرت‌الله (بهروز) مسلمیان، علیرضا اسپهبد، سیروس مقدم، حسین بختیاری، نیلوفر قادری‌نژاد و مسعود سعدالدین آغاز شد. این نقاشان که تحت‌تأثیر نقاشی رئالیسم اجتماعی و بعضاً سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی بودند با مطالعاتی که از اصول و مبانی فکری این مکتب نقاشی داشتند سعی می‌کردند تا در این راستا آفرینش هنری خود را با این امر منطبق سازند.

در نتیجه، پیروی از این اصول بدون شناخت همه‌جانبه از بنیانهٔ کمونیسم و سوسیالیسم میسر نبود. در این مسیر، نقش مؤسسهٔ انتشارات پروگرس[1] مسکو را در چاپ مجموعه‌های نقاشان انقلاب اکتبر روسیه را نباید نادیده گرفت. این ناشر آثار مکتب مورد بحث را از طریق بخش فرهنگی سفارت شوروی و کتابفروشی ساکو، که در مقابل سفارت مزبور قرار داشت با نازل‌ترین قیمت در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌داد.

تشکیل اتاق پژوهش و انجمن کتاب دانشجویان دانشکدهٔ هنرهای زیبا و ایجاد هسته‌های مطالعاتی میان این طیف از دانشجویان سبب شد اولین کتاب اجمالی از جامعه‌شناسی هنر نوشتهٔ امیرحسین آریانپور توسط این انجمن در

1. progress

تصویر ۱۸. مهاجرت،نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۵،رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۴۰×۱۸۵سانتی‌متر،مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۱۲.

سال۱۳۵۴ منتشر شود. گروه دوم در سیر مطالعاتی خود غیرمستقیم تحت‌تأثیر نظرات مارکسیستی قرار داشتند و طبیعتاً آثار آن‌ها تاحدودی تابع این اندیشه خلق می‌شد. حتی گروه اول نیز با الگو قراردادن موضوعات اجتماعی و ساختاری نقاشی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی اتحاد شوروی از تأثیرات آن‌ها بی‌نصیب نماند. البته این تأثیرات نه‌تنها بر نقاشی انقلاب ایران بلکه در نقاشی انقلاب چین، کره شمالی کوبا و دیگر کشورهایی که پس از جنگ جهانی دوم به اردوگاه سوسیالیسم پیوستند نیز دیده می‌شود.

در ایران، هنرمندان نقاش رئالیست نه فرمانی از سوی حزب یا رهبر سیاسی دریافت کرده بودند و نه تشکلی فراگیر داشتند که بتوانند چنین دیدگاهی را نهادینه کنند. با این پیشینهٔ ذهنی، نقاشان چپ‌گرا آثاری درمخالفت با سلطنت پهلوی ارائه کردند، زیرا شاه را نمایندهٔ نظام سلطه در کشور و منطقه می‌دانستند.

یکی از مهم‌ترین نمایشگاه‌های نقاشی پس از پیروزی انقلاب اسلامی با عنوان «مرگ بر آمریکا» از سوی دانشجویان دگراندیش دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سالن‌های بزرگ شهرسازی این دانشکده برگزار شد. آثار نقاشانی چون ایوب امدادیان، نصرت‌الله (بهروز) مسلمیان، حسین بختیاری وپرویز حبیب‌پور، با موضوعاتی از قبیل اعتراض به وضع طبقهٔ محروم جامعه، طرح تضاد طبقاتی در جامعه،جنبش کارگری، اعتصاب کارگران، حاشیه‌نشینی در شهرها و نشان‌دادن مقاومت نیروهای سیاسی در برخورد با مشکلاتی که در مقابله با حکومت وقت داشتند.

با شروع جنگ تحمیلی که از مهم‌ترین حوادث پس از انقلاب بود هنرمندان نقاش رویکرد خود را از نقاشی رویدادهای انقلاب ۱۳۵۷ به توجه به مسئلهٔ جنگ تغییر دادند. این روند تا سال ۱۳۶۱که سال اوج تضادهای سیاسی سازمان‌ها و احزاب بود ادامه یافت و طبیعتاً هنرمندان نیز از این امر مستثنی نبودند. حوادث و تحولات سیاسی در کشور چنان سریع اتفاق می‌افتادند که هنرمندان به‌دشواری می‌توانستند تحلیل‌ها و برداشت‌های خود را با اثر هنری منطبق کنند.

ازاین‌رو، آثار خلق‌شده در دههٔ ۶۰ بیشتر به ثبت حوادث تأثیرگذار درجامعهٔ انقلابی بدل گشت و دو گرایش سیاسی و ایدئولوژیک به‌موازات هم آثاری دررابطه‌با دفاع همگانی از تمامیت ارضی و انقلاب اسلامی ایران آفریدند. به‌علت تضاد و تندروی سازمان‌ها و احزاب چپ دررابطه‌با انقلاب اسلامی و غیرقانونی‌شدن فعالیت آن‌ها، نقاشان دگراندیش سمت‌وسوی دیگری را در فعالیت‌های هنری خود انتخاب کردند.

از سه نقاش فعال گروه دوم که بیشترین تأثیر را در دههٔ ۵۰ در نقاشی اعتراضی یا انقلابی داشتندایوب امدادیان راه مهاجرت را انتخاب کرد، سیروس مقدم از نقاشی کناره‌گیری کرد و سال‌ها بعد با تغییر نگرش در ایدئولوژی خود به سریال‌سازی تلویزیونی پرداخت، ولی مسلمیان همچنان به‌عنوان هنرمندی مؤثر با تعدیل‌نظرات خود آثاری درزمینهٔ نقاشی ارائه کرد.او از اندک هنرمندان پیشرو نقاشی در انقلاب است که پیش از پیروزی نهضت آثاری را با مضمون‌های اجتماعی‌ـانقلابی آفریده است،هرچند همهٔ نقاشی انقلاب در آثار و نگرش وی خلاصه نمی‌شود» (گودرزی دیباج،۱۳۸۷:۱۹۶).

در جناح دگراندیش، این مسلمیان بود که به‌تنهایی بار همراهانش را به دوش کشید و بخشی از نقاشی اعتراض را تثبیت کرد.او از اولین کسانی بود که نقاشی معاصر غرب را از دیدگاه یک نقاش رئالیست اجتماعی چپ‌گرا، نقد و نفی

تصویر ۱۹. گیلاس‌ها، اوسیمویی‌زنکو (YevseyMoiseyenko)، ۱۹۶۹، رنگ‌وروغن روی بوم،۲۷۵×۱۸۷سانتی‌متر،مأخذ:
Paintings from the Russian Museum collection

کرد و آثار او در دهۀ اول انقلاب گواه بر این ادعاست. دامنۀ آثار مربوط به انقلاب او ازنظر تاریخی سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۹ را دربرمی‌گیرد. در این فاصله تعداد زیادی اثر با موضوع و مضمون انقلاب خلق کرد و از این نظر یکی از هنرمندان فعال این عرصه به شمار می‌رود(تصاویر ۴ و ۵). البته فروپاشی اتحاد شوروی در سال۱۹۹۱ میلادی و کارکردنداشتن ایدئولوژی حاکم بر آن همگان را واداشت که در باورهای پذیرفته‌شدۀ خود تجدید نظری کنند و نگاه واقع‌گرایانۀ خود را مبتنی بر واقعیت‌های موجود تغییر دهند.

بازتاب نمادهای تصویری و بصری در آثار نقاشان هم‌سو با انقلاب اسلامی

در بررسی چگونگی انعکاس نمادها در آثار نقاشان محدودۀ زمانی معینی که از سال ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۷ را دربر می‌گیرد مورد نظر قرار گرفت که اصطلاحاً دهۀ اول انقلاب نامیده می‌شود.آنچه مسلم است در هر دو گروه نقاشان تأثیرپذیری از آثار سایر هنرمندان و سبک‌های هنری دیده می‌شود، ولی بررسی تأثیرپذیری‌ها هدف این مقاله نیست. اگر دراین‌زمینه اشاره‌ای وجود دارد، از باب تغییر رویکردی است که در کار نقاشان صورت گرفته استو در آن‌ها با استفاده از نمادهای آشنا با فرهنگ بومی متناسب با اندیشۀ حاکم بر ذهن هنرمند تبدیل و تغییراتی صورت گرفته است. این تغییرات نمادین را می‌توان به‌طور خلاصه در سه بخش پی‌گیری کرد:

الف) نمادهایی که بر ساختار شکل تأکید دارند و نمادهای تصویری به شمار می‌آیند که شامل هر نوع نشانۀ تصویری اعم از نباتی مانند گل‌وگیاه، حیوانی، اشیا، استفاده از موجودات ماورایی مانند فرشتگان یا موجودات غریب مانند دیوها یا اجرام سماوی می‌شوند.

ب)نمادهای بصری که شامل عناصر بصری ماند رنگ، نور، بافت و سطح می‌شوند.

تصویر ۲۰. اعتصاب کارگران نفت، ۱۳۵۷،رنگ‌وروغن‌روی‌بوم، ۴۰۵×۲۰۰سانتی‌متر، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷

ج) نمادهایی که بر حالاتِ عمدتاً حالات انسانی و چگونگی استقرار پیکره‌ها و عناصر بصری و تصویری در ترکیب تأکید دارند.

در آثار نقاشان هم‌سو با باورهای انقلاب اسلامی، نمونه‌هایی دیده می‌شود که تأثیرپذیری را از آثار و سبک‌های هنری نشان می‌دهد و گاهی هم‌زمان تأثیر از چند شیوه و سبک در آن‌ها دیده‌می‌شود. آن‌ها، به‌علت بی‌تجربگی درچنین مضامینی و نیز نبودپیشینۀ مرتبط بااین مضامین در هنر بومی، تصویر خاصی از نقاشی واقع‌گرا نداشتند و طبیعتاً به‌دنبال تجربه‌های تاریخی دراین‌زمینه بودند،لذا،با توجه به حجم بسیارِآثار به‌وجودآمده پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷در روسیه و مکزیک، نقاشان انقلابی مذهبی با مطالعۀ مجموعه‌های تصویری منتشرشده از نقاشان واقع‌گرای این انقلاب‌ها،در حرکت آغازین خود تحت‌تأثیر آن قرار گرفته و در جهت هویت‌بخشیدن به آثار خود با اضافه‌کردن نشانه‌ها و نمادهای تصویری مذهبی و ملی وجه تمایزی میان آثارشان با هنرمندان دگراندیش ایجاد کردند.

حبیب‌الله آیت‌اللهی دربارۀ نقاشان جوان مسلمان چنین می‌گوید: «هنرمندان جوانی که در این تشکیلات گرد آمدند، به‌دلیل اینکه در اندوخته‌های هنری آنان هنوز فرهنگ هنری رخنه‌نکرده‌بودو از دیدگاه آموزش‌های هنری هم‌فقرنگره‌ای و هم فقر تجربی داشتند، برای آفرینش‌های خود به‌جای چنگ‌افکندن در گنجینه‌های معارف اسلامی به الگوبرداری از آثار هنری انقلاب‌های دیگر جهان و جریان‌هایی چون واقع‌گرایی جامعی کشورهای مارکسیستی شدند یا برخی از صحنه‌های نقاشی‌شدۀ انقلاب بزرگ فرانسه، انقلاب اکتبر روسیه، انقلاب کوبا و غیره را با تغییراتی الگوی آثار خود قرار دادند» (آیت‌اللهی،۱۳۸۸: ۹۲).

شناسایی و دسته‌بندی گرایش‌ها و شیوه و سبک نقاشان انقلاب به‌سادگی میسر نیست، اما در تقسیم‌بندی نسبتاً قابل قبول آقایان طبسی و انصاری شاید بتوان گرایش‌های عمدۀ این تأثیرپذیری را در پنج گروه خلاصه کرد:

«الف)واقع‌گرایی (رئالیسم)

تصویر ۲۱. انقلاب، داوید آلفا روسیکه ایرس، نقاشی دیواری، ماخذ: موزه ملی تاریخ مکزیک.

ب)نمادگرایی(سمبولیسم)
ج) واقع‌گرایی ذهنی (سوبژکتیو رئالیسم)
د) نقاشی قهوه‌خانه‌ای
ه) نگارگری ایرانی» (طبسی و انصاری، ۱۳۸۵:۹۰).

اگرچه در این تقسیم‌بندی مرز قطعی و مشخصی را نمی‌توان ترسیم کرد،می‌توان با استفاده از آن تلفیق‌های مختلف را در آثار نقاشان انقلاب شناسایی کرد که به جغرافیای خاصی منحصر نمی‌شود، ولی عمدتاً برگرفته از پیشینهٔ بومی ایرانی و رئالیسم برگرفته از آثار کشورهای انقلابی است. نکتهٔ مهم این است که باوجود نمونه‌هایی از تأثیرپذیری در آثار نقاشان انقلاب اسلامی هنرمندان با بهره‌گیری بجا از نمادها به آثار ویژگی و محتوای بیانی متناسب با فرهنگ اسلامی بخشیده‌اند.

از جمله آثار قابل بحث دراین‌خصوص سنگرنشیان اثر غلامعلی طاهری است که دارای تأثیراتی چنداز تابلوی فرمان صلح اثر ولادیمیرسرف است. در اینجا شاهد نوعی از اقتباسیم که درآن تأثیرپذیری هنرمند بیش از سایر آثار است. شباهت در حالت پیکرها و نحوهٔ چیدن آن‌ها در فضا و به‌طور کلی ترکیب‌بندی اثر مشهود است (تصویر ۶)، اما نکتهٔ مهم این است که او اثر ولادیمیر سرف را با بیان و نگاه شخصی خود بازآفرینی کرده است.

در اثر سرف (تصویر۷)،موضوع مهم است که همان فرمان صلح است. درواقع، هنرمند روس فضایی را ساخته که بر این موضوع تأکید می‌کند، اما در اثر طاهری تنها شاهد فضاسازی از صحنهٔ دفاع مقدس هستیم. فضاسازی سنگر مدنظر هنرمند بوده و روابط رزمندگان رابه‌صورتی توصیفی بیان کرده است. شخصیت‌های اول در تابلوی ولادیمیر سرُف خستگی ناشی از جنگی طاقت‌فرسا را به نمایش گذاشته و اکثر نگاه‌ها به سمت پیام‌آور صلح است، ولی در اثر غلامعلی طاهری شخصیت پلان اول که در حال نماز است پیامی دیگر را القا می‌کند و جنبهٔ نمادین باورهای مذهبی در دفاع مقدس را درکنار استفاده از سربند سرخ رنگ به نمایش می‌گذارد.نماز و سربند دراین اثر به‌عنوان نشانه‌های تصویری مسلمانان در نمای اول مورد استفادهٔ هنرمند قرار گرفته است و رنگ سرخ نشانه‌ای بصری

تصویر ۲۲. بدون عنوان، رنگ روغن روی بوم، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۲۳۷ .

به‌منزلهٔ جنگاوری و شهادت‌طلبی به شمار می‌رود و با رویت این نشانهٔ تصویری مبانی اندیشهٔ به‌کاررفته در اثر را مشخص می‌کند.

مصطفی گودرزی در اثر خود با نام مقاومت، با بهره‌گیری از سابقهٔ نقاشی جنگ و مقاومت در برابر نیروهای متجاوز آلمان به اتحاد شوروی با تغییر فضاسازی در پلان اول ازجمله نحوهٔ قرارگرفتن رزمنده در اثر و تبدیل فضای خشونت به گلستانی پرگل،از شدت مقاومت کاسته و فضا بیشتر دوست‌داشتنی است تا تجاوز و تخریب، ولی در اثر هنرمند روس،پ. کرینوو نوگوف[1]، با نام نبرد تن‌به‌تن، هجوم رزمنده به‌طرف تانک و نزدیکی او به دشمن حالت مقاومت را به شرایط حقیقی خود نزدیک‌تر کرده است. درهم‌ریختگی گندم‌زار و شعله‌ورشدن آن در پلان آخر با ایجاد تضاد شدیدی در سایه‌روشنِ عناصر تصویری تابلو نمایشی واقعی‌تر از جنگ ارائه کرده است، ولی در اثر نقاشی با عنوان مقاومت هنرمندِمعتقد تلاش کرده است هجوم گستردهٔ تانک‌ها را با فاصله‌ای بسیار دور به تصویر بکشد و با توجه به عنوان اثر مقاومتی اتفاق نیفتاده است و بیننده باید منتظر حادثه بماند.

در این اثر،مصطفی گودرزی با استفاده از نماد سربند سرخ تمایزی میان دو رزمنده در دفاع از سرزمین خود ایجاد نموده است.نماد سربند سرخ به‌تنهایی نمی‌تواندنشان از ایدئولوژی رزمندهٔ ایرانی باشد، چراکه نشانهٔ نوشتاری که حاکی از تفاوت نگرش این دو مدافع باشد در اثر دیده نمی‌شود، اما هنرمند با توجه به فرهنگ سربندبستن در دفاع مقدس آن را به‌کار بسته است و از سوی دیگر به‌طرز هوشمندانه‌ای با قراردادن رزمندهٔنوجوان در دشت پر از گل و شقایق بیانی متناسب با جهان‌بینی اسلامی به اثر خود بخشیده است، زیرا بر معنای نمادین آن‌ها تأکید شده است: شقایق نمادی است از عشق و شهادت‌طلبی و گلستان نمادی از بهشت و گریزی است به معانی آتشی که برای

1. P. Krinvonogov

تصویر۲۴.تاتیانا یابلونسکایا، رنگ‌وروغن روی بوم، ۳۷۰×۲۰۱ سانتی‌متر، ۱۹۳۶، مأخذ: The Art of Soviet Ukraine

انسان مؤمن در فرهنگ اسلامی گلستان می‌شود.درمقابل، هنرمند روس نیازی به نشان‌دادن ایدئولوژی خوددر تابلو نمی‌بیند. هدف او مقابله با ماشین جنگی دشمن در نبردی نابرابر است و بس.نمونهٔ‌پردهٔ نقاشی شهید اثر مرتضی اسدی(تصویر۱۰)و برای خاک وطن(تصویر ۱۱)اثر کراسنوف است.

تابلوی شهید اثر مرتضی اسدی که دررابطه‌با شهادت برادر هنرمند است به‌لحاظ ترکیب قرارگرفتن پیکر با تابلوی برای خاک وطن اثر آ. پ کراسنوف شباهت زیادی دارد. یکی از علل این شباهت‌هادردسترس‌بودن آثار چاپ‌شدهٔ نقاشان انقلاب روسیه و همچنین آموزش‌های دانشکدهٔ هنرهای زیبا در یکی‌دو سال اول انقلاب و جاری‌شدن نگاه سیاسی و ایدئولوژیک در نقاشی معاصر ایران است. ایثارگری سربازان و رزمندگان در جنگ‌های میهنی و به خاک‌وخون افتادن آن‌ها شباهت‌های زیادی به یکدیگر دارند.

انتخاب زیباترین حالت برای شهدای جنگ بعضاً شباهت‌های ناگزیر را در پی دارد. جنبه‌های آموزشی و مشق‌کردن از دیگران تا جایی که هنرمند مقلد دیگران و مکتب خاصی نشود، پذیرفتنی است. تفاوت بارز این دو اثر در آن است که کراسنوف تخریب فضای جنگ را به‌خوبی نشان داده است، ولی در اثر مرتضی اسدی در کنار تخریبْ رویش شقایق‌ها به‌معنی امید و ادامهٔ راه رزمندگان مسلمان ایرانی است.در این اثر، نقاش از نشانهٔ بازوبند سرخ با نوشتهٔ یا زهرا(س) استفاده کرده، که رمز عملیات فتح‌المبین در فروردین ۱۳۶۱ بوده و استفاده از این نشانه تمایز اندیشه‌ای این دو رزمندهرا در دفاع میهنی مشخص کرده است.

در نقاشی انقلاب اسلامی از نمادهای تصویری متنوعی بهره گرفته شده است، امابیشتر نمادهاعبارت‌اند از: سرو، کبوتر، گل لاله، گل شقایق، پیکره‌هایی با هاله‌های نورانی و پرچم سرخ،که هنرمندان با استفادهٔ مکرر و پذیرش جامعه

تصویر۲۳. سنگرسازان،پرویزحبیب‌پور،رنگ‌وروغن روی بوم، ۲۰۰×۱۵۰، ۱۳۶۱، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۷۳.

آن‌ها را به نمادهای مرتبط با انقلاب تبدیل کردند. نماد سرو یکی از مهم‌ترین نمادهایی است که در آثار این گروه از نقاشان انقلاب مورد استفاده قرار گرفته است. درواقع، تصویر سرو به‌مثابهٔ ایستادگی و مقاومت در فرهنگ ملی و مذهبی ایرانیان است و در مواردی هنرمندان به‌عنوان نماد شهید نیز از آن استفاده کرده‌اند.

البته این نگاه به نماد سرو بیشتر در فرهنگ و ادبیات کهن ایران زمین ریشه دارد و بازتاب آن در نقاشی معاصر سابقهٔ چندانی نداشته است، ولی به‌عنوان یکی از عناصر تصویری در فضاسازی نقاشی قدیمِ ایران و در حوزهٔ نگارگری سابقه‌ای بسیار دارد. اساساً نگارگری که به‌مدد بهره‌گیری از عناصر نباتی درصدد نمایش باغی بهشتی و عالمی مثالی است، منبع الهام خوبی در جهت نمایش معانی برای نقاش انقلاب اسلامی محسوب شده است.

زیبایی‌شناسی یکسان نقاشان انقلاب اسلامی در رابطه با شهید و تشبیه آن به سرو و گلگون‌کردن کردن قسمت فوقانی آن(تصاویر ۱۲ و ۱۳) از تکرار یک نگاه حکایت می‌کندو تأکید هنرمند را برای بهره‌گیری از فضای مثالی نگارگری و بیان نمادین آن نشان می‌دهد.استفاده از فضاسازی دوبعدنما، استفاده از حالات نشستن نمادین

تصویر۲۵. نهال آزادی، ایوب امادیان، رنگوروغن روی بوم، ۲۵۰ ×۲۵۰سانتی‌متر، ۱۳۵۵، ماخذ:همان ۲۰۴.

تصویر۲۶. خون شهدا زمین رابارورمی‌کند، دیه گوریورا، ۱۹۲۶، ۲۴۴×۴۹۱ سانتی‌متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۵۵.

پیکره ها، استفاده از عناصر نمادین تصویری مانند سرو و خورشید و نیز تلفیق آن‌ها با نمادهای بصری مانند رنگ سرخ و طلایی جهت نمایش نور و عشق و شهادت از مؤلفه‌های نمادین این دو اثر است.همین مسئله دررابطه‌با نمادهای دیگر همچون کبوتر،گل لاله، گل شقایق و چفیه که در دوران جنگ در کنار نمادهای ملی و مذهبی ایرانیان قرار گرفت تکرار شدند. ویژگی مهم آثار نقاشان معتقد به انقلاب اسلامی به‌کارگیری نمادها با توجه به باورهای مذهبی و متافیزیکی آنان است که آثارشان را از ساختارگرایی صرف در خدمت وقایع و از گروه دوم متمایز می‌سازد. در نمونه‌های ارائه‌شده، حتی هنرمند در یک اثر از دو یا سه نماد استفاده کرده و برای ایجاد ارتباط عاطفی بیشتر مخاطب و اثر هنری جنبه‌های توصیفی عناصر بصری را شدت بخشیده است.

استفاده از نشانه‌های عمومی مانند نشان‌نوشته‌ها درکنار نمادها در آثار نقاشان انقلاب کاربردی آگاهی‌بخش برای مخاطب دارد. استفاده از این نشانه‌ها وجه تمایزی است میان دیدگاه‌های متفاوت. برای مثال، نشان‌دادن یک رزمندهٔ مسلمان در دفاع میهنی با استفاده از نشانهٔ‌بازوبند و نوشتارهای گوناگون با رنگ‌های سبز و سرخ دیده می‌شوند. بازوبندهایی از قبیل «یا زهرا (س)»،«یا علی (ع)»،«یا حسین (ع)»،«یا ابالفضل العباس ادرکنی»و «لبیک یا خمینی» و پیشانی‌بندهایی با این مضامین نشانگر باورهای اعتقادی این رزمندگان است. علاوه‌بر این نشانه‌ها،استفاده از طراحی نشان سپاه پاسداران انقلاب اسلامی به‌عنوان پاسداران انقلاب روی لباس بسیجیان نقش خود را به جای گذاشت و این خود نشانی دیگر شد از نشانه‌های شناخته‌شده طی جنگ تحمیلی. حتی چفیه و پلاک، که نوعی نشانهٔ عمومی بسیجیان بود، به‌منزلهٔ‌نشانه‌ای نمادین جایگاه خاصی برای خود پیدا کرده بود.

در نمونه‌ای دیگر از این دست آثار به‌خصوص آثار کاظم چلیپا به‌علت آشنایی هنرمند با نقاشی قهوه‌خانه‌ای، برخی از آثار وی تأثیر این شیوه را به‌صورتی نمادین دارد.اگرچه در پاره‌ای از آثار وی تأثیر رئالیسم همچنان پابرجاست (تصویر ۱۴)، در طراحی پیکر شهید نواب صفوی در این اثر حتی در نوع رنگ‌آمیزی و ساده‌سازی حالت نیز تأثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای دیده می‌شود. هنرمند در این اثر از عنصر تصویری پرچم و عنصر بصری رنگ سرخ و فضاسازی به‌گونه‌ای مشترک با آثار سایر نقاشان غیرمذهبی استفاده کرده است، ولی استفاده از شخصیت‌پردازی و پوشش یک روحانی کار وی را متمایز می‌سازد.

چلیپا در اثری دیگر (تصویر۱۵)مادری را تصویر می‌کند که شقایق‌های سرخو دسته‌ای از نرگس در میان سبد را به‌عنوان نمادی از شهدای جنگ در آغوش گرفته است.او با استفاده از این نمادها رابطهٔ عاطفی مادران سرزمینی را به مخاطب معرفی می‌کند که در پشتیبانی از فرزندان خود در دفاع از میهن اسلامی درکنار آن‌ها تا آخر ایستادگی کردند. خانه‌ای روستایی که زمین آن با رنگ سرخ نقاشی شده و در افق آن سروهای سر به آسمان ساییده به‌عنوان نمادی از شهدا ایستادگی در مقابل هجوم بیگانگان به تصویردرآمده است. ترکیب‌بندی ایستا و محکم اثر در مربع دوسوم کادر با قرارگرفتن شخصیت اصلی در اولین نگاه مخاطب را به‌سوی خود می‌خواند.

رنگ‌های گرم و پرانرژی با پلان‌بندی منطقی دید مخاطب را در کل قاب به گردش درمی‌آورد و با عبور از خانه به‌سوی سروها دوباره مخاطب را متوجه پلان اول و شخصیت اصلی اثر می‌کند. قلم‌های روان نقاش حتی در جزئی‌ترین قسمت تابلو نیز بسیار راحت و با جسارت به حرکت درآمده است.

تصویر۲۷.فراماسیون‌ها (بخشی ازاثر)،بهرام دبیری، ۱۳۵۹، رنگ وروغن روی بوم، ۱۸۰×۶۰۰ سانتی‌متر، ماخذ: همان: ۱۹۳.

تصویر۲۸.بدون عنوان (بخشی ازاثر)،نیلوفرقادری‌نژاد ونسرین افروز، رنگ روغن روی دیوار، ۱۳۵۹، ماخذ: همان: ۲۴۰.

در این اثر، نه فرم‌ها و نه رنگ‌ها هیچ‌کدام حالتی شعارگونه ندارند ونقاش با تسلط به روابط تجسمی در اثر به بیانی کاملاً واقعی و در پس آن به آرمان‌های خود در انقلاب توجه کرده است.

از هنرمندان مطرح در عرصهٔ نقاشی انقلاب اسلامی بی‌گمان می‌توان از حبیب‌الله صادقی نام برد. وی در اثر مدرسهٔ فیضیه (تصویر ۲) فضایی را به تصویر می‌کشد که در آن مؤلفه‌های بیان نمادین در صورت‌های متعددی دیده می‌شود: از حالات انسان‌ها که بازگوکنندهٔ شور و التهاب ناشی از حمله به مدرسه فیضیه است تا عناصر تصویری نمادینی مانند تابوت‌ها و چوبهٔ دارها و در نهایت شهیدی کفن‌پوش که به دار آویخته شده است. بیان نمادین عناصر بصری نیز در استفاده از نور و رنگ به‌خوبی دیده می‌شود. در اثری دیگر از این هنرمند با عنوان شهادت (تصویر ۱۶) هنرمند با پختگی و مهارتی بیشتر از تمامی مؤلفه‌های نمادین بهره گرفته است. تصویر رزمنده‌ای که با لباس سپاه به شهادت می‌رسد و در لحظهٔ شهادت قدیسی با اسبی سفید، درحالی‌که ردایی سبز را به‌سوی او می‌افکند، در انتظار وی است و صفی از شهدای سرخ‌پوش بی‌سر درکنارش ایستاده‌اند.در این اثر هم از بیان نمادین نقاشی قهوه‌خانه‌ای بهره گرفته شده است و هم از عناصر تصویری نمادین مانند شخصیت‌های ملکوتی، شهدا، پارچهٔ سبز و اسب سفید که نمادی از ذوالجناح می‌تواند باشد و درعین‌حال نماد بصری رنگ‌های سرخ، سبز، سفید و طلایی که بیان نور را نیز دارد در این اثر به‌کار رفته است.

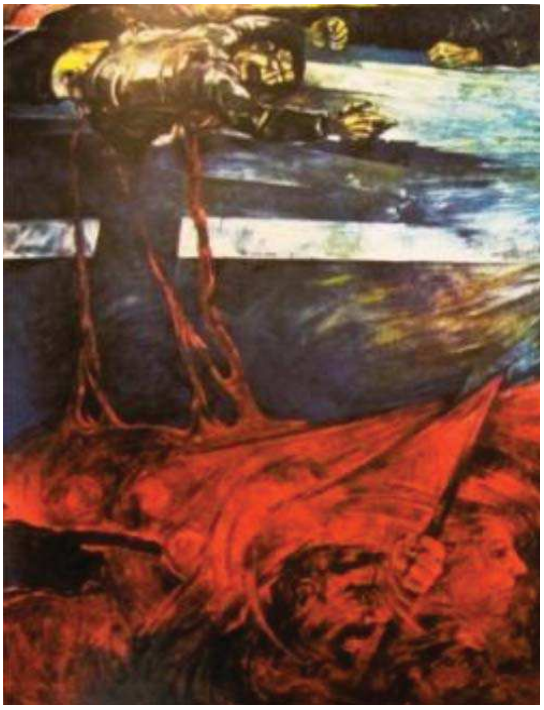
هنرمند مطرح دیگر در حوزهٔ نقاشان انقلاب حسین خسروجردی است. وی در اثر خویش به‌نام حی علی الفلاح(تصویر ۳) به موضوعی کاملاً نمادین با بیانی نمادین پرداخته است. سلوک انسانی در هفت مرحله از خوی حیوانی به‌سوی خصایل انسانی و ملکوتی موضوع اثر را تشکیل می‌دهد.عاملی که این اثر را در حوزهٔ هنر انقلاب جا می‌دهد تاریخ خلق اثر در سال ۱۳۵۶ است و اینکه به‌گونه‌ای کاملاً مستقیم بر رویکرد معنوی انقلاب اسلامی تأکید دارد.

در این اثر، تبدیل تدریجی انسان طی هفت مرحله از طریق تغییرات ظاهری درطراحی شکل و فرم و همچنین رنگ‌آمیزی و نورپردازی و در نهایت تقسیم فضای اثر به هفت بخش صورت گرفته است. عنصر نمادین مهم دیگر چسباندن کتیبه‌ای بر بالای تصویر است که معمولاً در مراسم سوگواری عاشورا از آن استفاده می‌شود و نمایانگر پیوند عمیق این سلوک عارفانه با حقیقت دین است.

در اثر دیگر حسین خسروجردی با نام همسنگران قدس(تصویر ۱۷)نیز از تمامی ویژگی‌های نمادین در تصویر استفاده شده است.

فضاسازی اثر به‌گونه‌ای کاملاً نمادین شخصیت‌هایی را دربرمی‌گیرد که آن‌ها نیز هرکدام مظهر و نماد قشری از افراد جامعه‌اند. زن و کودک، روحانی، کارگر، سپاهی که همه در زاویه‌ای نیم‌رخ ترسیم شده و با حرکتی رو به جلو درحالی‌که فریاد می‌زنند، دست‌ها را به جهات مختلف گشوده‌اند و علاوه‌بر طراحی که بیانی به‌شدت سمبلیک ومحکم دارد استفاده از عناصر تصویری نمادین مانند اسلحه، کبوتر، کتاب قرآن، خورشید، گل لاله ولباس‌هایی که هرکدام بیان نمادین دارند و همچنین دورنمایی از کارخانه در اثر دیده می‌شود.نمادهای بصری به‌خصوص رنگ به تکمیل اثر کمک می‌کند و درکنار آن استفاده از سطوح زاویه‌دار و منحنی در این اثر علاوه‌بر کارکرد بصری در ترکیب حاوی بیان نمادین نیز هستند.

تصویر۲۹.کارگر،نصرت‌الله‌مسلمیان،۱۳۵۵،رنگ‌وروغن‌روی‌بوم، ۱۷۰×۱۲۰ سانتی‌متر،مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۹۷.



تصویر ۳۰.سایه درخون،نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۶،رنگ‌وروغن روی بوم، مأخذ: همان : ۴۸.

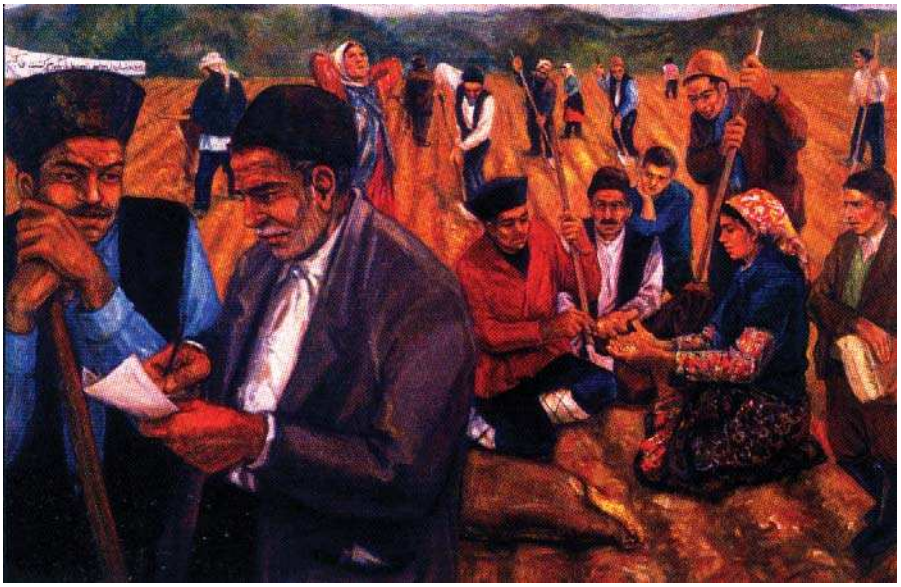
بازتاب نمادهای تصویری و بصری در آثارنقاشان دگراندیش

همان‌طور که اشاره شد، در مواجهه با موضوعات انقلابی تأثیرپذیری امری اجتناب‌ناپذیر بود و نقاشان دگراندیش نیز از این قاعده مستثنی نبودند. از نمونه آثار تأثیرپذیرفتهٔ این گروه می‌توان به تابلوی مهاجرت(تصویر ۱۸)اثر نصرت‌الله مسلمیان و گیلاس‌ها اثر اوسی موییزنکو(تصویر ۱۹) اشاره کرد. برخی از آثار نصرت‌الله مسلمیان به‌لحاظ ساختاری شباهت‌های بسیاری به موییزنکو نقاش روسی دارد. نحوهٔ تقسیم‌بندی پس‌زمینه و انتخاب‌های کولاژگونهٔ فضاهای گوناگون در ابعاد کوچک و بزرگ و نحوهٔ روایتگری در موضوع که نشانگر نوعی زندگی در مبارزات سیاسی و در مواردی دفاع میهنی است خودنمایی می‌کند، همچنین ساده‌کردن فرم‌ها و استفاده از کنتراست‌هایی که در هر فیگور منبع نور جای ثابتی ندارد و هنرمند سعی دارد در ایجاد حرکت در نور و رنگ در خدمت حرکت فرم.

حذف پرسپکتیوهای طبیعی و نگاه چندساحتی در آثار این دو هنرمند با نگاهی مشترک به چشم می‌خورد. درواقع، پایبندی نقاشان دگراندیش ایرانی تحت‌تأثیر نقاشی رئالیسم سوسیالیستی چه ازنظر موضوع و چه ازنظر ساختاری تشابه بسیار دارد.

مسلمیان در اثر خویش با عنوان مهاجرت (تصویر ۱۸) بیان نمادین خویش را در وهلهٔ اول به حالات پیکره‌ها معطوف کرده و سپس از عناصر نمادین مانند چرخ دنده، پنجهٔ گشوده‌شده رو به آسمان ودر مرحلهٔ سوم از عناصر نمادین بصری به‌خصوص رنگ سرخ در مقابل حرکت رو به جلوی افراد و نیز سطوح تقطیع‌کننده استفاده کرده است. وی در این اثر که یکی از آثار رئالیسم انتقادی دههٔ ۵۰ به شمار می‌آید زندگی و فعالیت روزمرهٔ روستاییان و نقش آن‌ها در تولید محصولات کشاورزی را تصویر می‌کند و با نگاهی انتقادی به روابط اجتماعی و سیاسی اقتصادی حاکم، فرهنگ شهری و صنایع وابسته (مونتاژ)می‌پردازد که باعث جذب نیروی کار روستایی در شهرها و مهاجرت اجباری شده بود. مسلمیان در این اثر در مرکز تابلو توجه بیننده را به کشاورز روستایی معطوف کرده است. کشاورزبا یک دست تولید و دسترنج خود را به‌سوی شهر روان کرده و دستی دیگررا به‌عنوان اعتراض روی چرخ‌دنده‌ای که سمبل صنعتی‌شدن شهرها و بی‌توجهی به کشاورزی است قرار داده است، با توجه به اینکه روشنفکران و هنرمندان سیاسی آن‌زمان صنایع وابسته به صنعت مونتاژ را به‌عنوان سرمایه‌داری وابسته می‌دانستند و این نگرش در عرصهٔ سیاست اقتصادی دولت وقت را باعث ازدست‌دادن زمین و محصولات کشاورزان و رعیت می‌دانستند؛ در نتیجهٔ این سیاست، کشاورزان در جست‌وجوی کار به شهرهای بزرگ و در حال توسعه مهاجرت می‌کردند.

مسلمیان در این اثر با برش‌های زاویه‌داری از سطوح که هرکدام به‌شکلی زندگی زحمتکشان روستایی را روایت می‌کند مقابله با تجمع امکانات شهری را به نمایش گذاشته



تصویر ۳۰. سایه درخون(مبارزات خیابانی)،نصرت‌الله مسلمیان، ۷-۱۳۵۶،رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۸۰×۱۵۵ سانتی‌متر،

است. او درماندگی و اعتراض به وضعیت جامعهٔ روستایی را از سمت چپ تابلو به سمت راست کشانده و در نهایت حرکت مهاجران را به سطحی پوشیده با رنگ سرخ هدایت می‌کند. در فرهنگ سیاسی و مبارزات و انقلاب‌های مردمی، رنگ سرخ نماد مبارزه و شهادت است

در تابلوی اعتصاب کارگران نفت(تصویر ۲۰) مسلمیان مبارزات کارگران صنعت نفت را در دورهٔ پیش از انقلاب نشان می‌دهد. ازآنجاکه کارگران نفت از پیشگامان مبارزه با رژیم گذشته بودند و به‌سبب فعالیت‌های مخفی نیروهای چپ در شرکت نفت و سازمان‌دهی آنان نقش پررنگ‌تری داشتند، جنبش کارگری در این اثر دقیقاً همان ویژگی‌های تصویری نقاشی سوسیالیستی را به نمایش می‌گذارد. او با توجه به این مسئله در مرکز تابلو پرچم سرخ مبارزه را به دست کارگری داده که نقش رهبری برای آن قائل شده و بقیه متحد و دست در دست یکدیگر صفوف به‌هم‌فشرده‌ای را تشکیل داده‌اند.نقاش در سمت راست تابلو فقر را در زندگی خانواده‌های کارگری به تصویر کشیده که از گرسنگی عضوی از خانواده را از دست داده‌اند. انتخاب رنگ زرد بیمارگونه برای انسان ازدست‌رفته در فضایی رنجور با خاکستری‌های رنگی و آبی و قهوه‌ای تأثیر این تراژدی را دوچندان کرده است. در سمت چپ تابلو که قرینهٔ سمت راستاست سختی کار و خستگی ناشی از آن برای تولید سرمایهٔ ملی (نفت)تصویر شده است که هیچ سهمی از این ثروت ملی به تولیدکنندگان آن نمی‌رسد. نقاش،با عبوردادن لوله‌های بزرگ نفت از روی سر خانواده‌ها و کارگران، سنگینی و خفقان و رنجحاکم را به تصویر کشیده است. در یک‌سوم بالای تابلو نمایی تیره از فضای شهری و دکل‌ها به نمایش درآمده و هیچ نور امیدی در زندگی دیده نمی‌شود.استفادهٔ هم‌زمان از نمادهای بصری و تصویری در این اثر نیز دیده می‌شود.حالات درهم و اعوجاج‌گونهٔ پیکره‌ها و قرارگیری آنان در فضایی محبوس و بسته، استفاده از نمادهای آشکار مانند پرچم سرخ یا نمادهایی مانند لوله‌های نفت و نیز استفاده از نمادهای بصری مانند رنگ‌های سیاه و سرخ از جمله مشخصه‌های این اثر است. این دست آثار را از لحاظ بیان هنری می‌توان در گروه آثار رئالیسم ذهنی قرار داد.

آثار هانیبال الخاص درخصوص انقلاب از یک نگاه طبقاتی حائز اهمیت است. نشان‌دادن مردم زحمت‌کش شهر و روستا و مبارزات آن‌ها با نیروهای استبداد در دوران پهلوی با روحیه و نگاه آلفاروسیکه ایرس، نقاش انقلابی مکزیک، منطبق است. نحوهٔ اغراق‌های‌هانیبال الخاص با اغراق‌های سیکه ایرس شباهت بسیاری دارد، ولی آنچه تفاوت این دو هنرمند را نمایان می‌کند قدرت در ترکیب عناصر بصری و شیوهٔ اجرای آن است. مؤلف‌بودن نقاش مکزیک درمقابل نقاش ایرانی به‌خوبی گویای این امراست. عنصر تکرار در ترکیب‌بندی هر دو هنرمند شباهت بسیاری دارد، ولی نظم و حرکت در عنصر تکرار در آثار نقاش مؤلفی چون سیکه ایرس از استحکام قابل توجهی برخوردار است(تصاویر ۲۱ و ۲۲).

بیان نمادین در اثر بدون عنوان هانیبال الخاص نیز به حالات نمادین پیکرها و اغراق در اندازه دست‌های مادران منحصر می‌شود که یا پهنای صورتشان را پوشانیده یا به‌سمت جلو آمده است و از رنج و اندوه آنان حکایت می‌کند. استفاده از نماد بصری رنگ سرخ دیگر مشخصهٔ‌درخور اعتنا در این اثر به شمار می‌رود.

اثر دیگر در حوزهٔ هنر انقلاب اثری است با عنوان

روزهای انقلاب، سنگرسازان از پرویز حبیب‌پور (تصویر ۲۳).حبیب‌پور با توجه به ترکیب‌بندی و حالت شخصیت‌های اثری از تاتیانا یا بلونسکا یا تابلوی سنگرسازان را ساخته است. حالت زن کشاورزی که در سمت راست تابلو دست‌به‌کمر ایستاده و مردی که با همان حالت در سمت راست اثر حبیب‌پور قرار گرفته استو شباهت سه پیکر اصلی درتابلوی نقاش روس و نقاش ایرانی نشانگر علاقه‌مندی حبیب‌پور به چنین ترکیب‌بندی با کمترین دخل و تصرف دراثر هنرمند روساست (تصویر ۲۴).

مشخصه‌های نمادین در اثر حبیب‌پور نیز به استفاده از حالات نمادین در پیکره و استفادهٔ اغراق‌آمیز در استفاده از دو رنگ سرخ و سیاه در تابلو منحصر شده است و از لحاظ بیانی نیز اثر در حوزهٔ واقع‌گرایی ذهنی قرار گرفته است.

از آثار مهم دیگر نقاشان دگراندیش می‌توان به پردهٔ نقاشی با عنوان نهال آزادی اثر ایوب امادیان اشاره کرد(تصویر ۲۵).در این پرده با بیانی اکسپرسیو و نمادین گروهی از افراد تصویر شده‌اند که هرکدام نمادی از طبقات محروم اجتماعیه شمار می‌روند و بر مزار شهیدی گرد آمده‌اند و حالتی سوگوارانه و درعین‌حال در انتظار دارند. فرد کشته‌شده در زیر خاک ترسیم شده است، درحالی‌که گلی آفتاب‌گردان بر مزار او روییده که نمادی است از طلوع قریب‌الوقوع روز و طلیعهٔ پیروزی و آزادی. این اثر در بیان نمادین شباهتی انکارناپذیر دارد با پردهٔ نقاشی هنرمند مکزیکی، دیه گو ریورا، با عنوان خون شهدای انقلاب زمین را بارور می‌کند(تصویر ۲۶).

مشخصه‌های نمادین در اثر امادیان هم در طراحی حالات پیکره‌ها، به‌خصوص اغراق در اندازهٔ دست‌ها و حالات آن‌ها،و هم درترکیب‌بندی و شکل قرارگیری پیکرهادیده می‌شود. بیان نمادین علاوه‌بر رنگ، در استفاده از عناصر نمادین مانند گل آفتاب‌گردان به‌نشانهٔ آزادی، که با سایرهنرهای انقلابی چپ‌گرا مشترک است، به چشم می‌خورد.

استفادهٔ آشکار از نمادهای جنبش‌های سوسیالیستی و چپ‌گرا در آثار نقاشان دگراندیش، به‌ویژه در اوان انقلاب، به‌خوبی مشهود است. این به‌کارگیری هم در طراحی حالات و تناسبات پیکره‌ها دیده می‌شود و هم در نشانه‌ها و ابزار نمادین. برای مثال، در بخشی از اثری منسوب به بهرام دبیری با عنوان فراماسیون‌ها(تصویر ۲۷)

ترکیبی از پیکرهٔ دو مرد و یک زن با حالتی بسیار نمادین ترسیم شده است. دو مرد در حالی مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند که با صورت‌هایی مصمم به یکدیگر می‌نگرند و دست‌ها را به‌شکل ضربدر روی هم قرار داده و در دست یکی خوشهٔ گندم و در دست دیگری چکش قرار دارد. این حالت نمادی است از اتحاد کارگران و کشاورزان که در جنبش‌های سوسیالیستی نماد طبقات محروم و فرودست جامعه به شمار می‌روند.

طراحی چهرهٔ هر دو مرد شبیه یکدیگر و با ساختاری مربعی‌شکل، گونه‌های برجسته و چشم‌هایی تیز و ابروانی کشیده، با سبیل‌هایی بسان شخصیت‌های مرسوم در نقاشی‌های روسی است. لباس‌های ایشان نیز شکلی نمادین دارد. زن درحالی‌که پشت سر و بالاتر از ایشان با حالتی حمایت‌گرانه، ترسیم شده است، با پوششی سرخ‌رنگ، نوزادی در آغوش دارد و در دستی دیگر سلاحی گرفته، خورشیدی در پشت سر وی و از ستیغ کوه‌ها بر آسمانی تیره در حال طلوع است. تمامی این نمادها اعم از نمادهای بصری مانند رنگ، نمادهایی مانند چرخ‌دنده، خوشهٔ گندم، چکش، خورشید و لباس‌های کارگری و کشاورزی درکنار حالات اغراق‌آمیز نمایانگر اندیشهٔ نقاش در آن دوره است.

در بخشی از یک نقاشی دیواری منسوب به نیلوفر قادری‌نژاد و نسرین افروزرویکردی مشابه دیده می‌شود (تصویر ۲۸).در این تصویر نیز تعدادی زن و مرد کارگر و کشاورز ترسیم شده‌اند که با حالاتی مصمم و تهاجمی دست‌ها را به‌نشانهٔ اتحاد به‌سوی یکدیگر دراز کرده‌اند، درحالی‌که هریک در دست خویش سلاح یا داس و چکش و خوشهٔ گندم دارند.

اغراق در نمایش حالات مصمم چهره‌ها و اندازهٔ دست‌ها با بازوانی پرقدرت، وجود چرخ‌دنده‌ای بزرگ و سرخ‌رنگ در زمینه‌ای زردرنگ و استفاده از لباس‌های سیاه و سفید برای پوشش افراد، جملگی نمایانگر استفادهٔ بی‌بدیل هنرمندان از نمادهای هنری انقلاب‌های سوسیالیستی است. به نظر می‌رسد نقاشان دگراندیش در استفادهٔ تصویری از نشانه و نمادهای نقاشی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی از نمادونشانه‌های رایج در نقاشی انقلابی شوروی سابق بهره گرفته‌اند.نمادهای مدنظر این نقاشان عبارت است از: داس و چکش، ستارهٔ سرخ، پرچم سرخ، رومیزی سرخ و دودکش کارخانه‌ها، تیرآهن و چرخ‌دنده، گل آفتاب‌گردان که هرکدام به‌تنهایی معرف انقلاب‌های چپ وسوسیالیستی است(تصویر ۲۹).اگرچه انقلاب‌های چپ، بیشتر طبقهٔ کارگر را صاحبان اصلی انقلاب می‌داند، کشاورزان را در ارزش‌گذاری خود در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهد و از آن به‌عنوان زحمت‌کشان جامعه، خرده‌بورژوازی یا خرده‌مالک یاد می‌کند.علاوه‌بر نمادهای شناخته‌شده رنگ نیز در مواردی به‌منزلهٔ‌نمادی مستقل ایفای نقش می‌کند. برای مثال، تبدیل‌شدن خون جاری‌شدهٔ شهیدبه پرچم و همچنین ادامهٔ مبارزه توسط دیگران دراثری با نام سایه در خون مشاهده می‌شود(تصویر ۳۰). رنگ سرخ در تمامی فرهنگ‌ها نشانهٔ مبارزه و به‌منزلهٔ‌خون سرخ شهیدان راه آزادی‌معرفی‌شده‌است.نشانه‌هایی‌که‌نقاشان‌سوسیالیست از آن‌ها در آثار خود استفاده کرده‌اند عبارت‌اند از: بازوبند، ستارهٔ سرخ،روبان سرخ بر سینهٔ نوجوانان در سازمان جوانان حزب کمونیست (کامسومول[1]) و دیگر نشان‌های

1. Komsomol

حزبی که در انقلاب اکتبر و جنگ جانی دوم در مقابله با فاشیسم هیتلری به رزمندگان ارتش سرخ اهدا می‌شد. ولی با توجه به اینکه انقلاب ایران رنگ‌وبوی سوسیالیستی نداشت، نقاشان دگراندیش از نشانه‌های رایج در نقاشی سوسیالیستی استفاده نکردند و فقط به استفاده از رنگ سرخ به‌عنوان نشانه بسنده کردند.

یافته‌ها

۱) هنرمندان در دهۀ اول انقلاب اسلامی درآغاز کار با نگاهی واقع‌گرا با نزدیک‌شدن به آثار واقع‌گرای انقلاب‌های دیگر و با اضافه‌کردن نمادها و نشانه‌های منبعث از فرهنگ اسلامی به بیان اندیشه‌های حاکم بر آثارخود پرداختند.

۲) هنرمندان هم‌سو با باورهای انقلاب با استفاده از نمادها و نشانه‌های شکل‌گرفته در دهۀ اول انقلاب به طرح اندیشۀخود پرداخته و در ادامه با فاصله‌گرفتن از نگاه واقع‌گرایانه به نمادهای گذشته که بیشتر در ادبیات و هنر تصویری قدیم ایران به‌کار رفته است توجه کرده و ازاین نمادها در آثار خود بهره جسته‌اند.

۳) نقاشان دگراندیش با گرایش به اندیشه‌های سوسیالیستی از نمادها و نشانه‌های مربوط به آن‌ها استفاده کرده‌اند.

۴) نقاشان دگراندیش علاوه‌بر استفاده‌از نمادها و نشانه‌های شناخته‌شده از ویژگی‌های بصری تا مرز رونگاری از آثار سوسیالیستی استفاده کرده‌اند.

نتیجه

انقلاب‌ها همواره براساس ایدئولوژی و نگرش حاکم برآن شکل گرفته‌اند و طبیعتاً تمامی پدیده‌های تحت‌تأثیر انقلاب نمی‌توانند خارج از حیطۀ این نگرش تداوم یابند. هنر و هنرمندان نیزاز این قاعده مستثنی نبوده و نیستند. نقاشان انقلاب با توجه به رویکردهای سیاسی آثار خود را درزمینۀ مبارزه با استکبار(امپریالیسم) وعوامل داخلی آن خلق کردند. نقاشان جوان مذهبی و دگراندیش با نظری مستقیم و غیرمستقیم به ساختار تجسمی آثار به‌جای‌مانده از نقاشی‌های انقلابی کشورهایی نظیر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی (سابق) و انقلاب مکزیک آثاری مشابه خلق کردند. این روند طی زمان با توجه به بروز و تثبیت اندیشۀ اسلامی در آثار هنرمندان مسلمان به‌سوی بهرۀ بیشتر از نمادهای اسلامی در فرهنگ و هنر بومی متناسب با ضرورت جامعه انجامید، اما در آثار نقاشان دگراندیش استفاده از نمادها محدود و منحصر ماند. این نمادها و نشانه‌ها به‌خوبی قابلیت طرح گرایش‌های ذهنی هنرمندان را داشته است.

منابع و مآخذ

آوینی، سیدمحمد. ۱۳۷۸. «خلاقیت و تجربۀ معنوی»، *تجدید میثاق*(گزیده‌ای از مقالات، گفت‌وگو و سخنرانی‌ها پیرامون نقاشی انقلاب). تهران: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۸. *نوشتارهای هنری دینی* (ج۱).تهران: اشتاد.

بیانوف، سارا.۱۳۶۳.رپین. ترجمۀ مهدی شباهنگ.تهران: گام.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۶. *دایرةالمعارف هنر*.تهران: فرهنگ معاصر.

تروتسکی، لئون. ۱۳۸۵. *هنر و انقلاب*. ترجمۀ رضا مرادی اسپیلی. تهران: نشر دیگر.

خیال شرقی. ۱۳۸۸.«نا گفته‌هایی از هنر و هنرمندان انقلاب در گفت‌وگویی نسبتاً بی‌پرده با نقاش معاصر کاظم چلیپا» تهران: فرهنگستان هنر.

رافائل، ماکس. ۱۳۵۷. *نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)*. ترجمۀ محمدتقی فرامرزی،تهران: شباهنگ.

رید، هربرت. ۱۳۶۲، *فلسفۀ هنر معاصر*.ترجمۀ محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه تهران.

سیم، استوارت. ۱۳۸۹. *مارکسیسم و زیبایی‌شناسی*.ترجمۀ مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر.

طبسی، محسن و انصاری، مجتبی.۱۳۸۵. «بررسی محتوا و شکل در نقاشی دهۀ اول انقلاب اسلامی»،

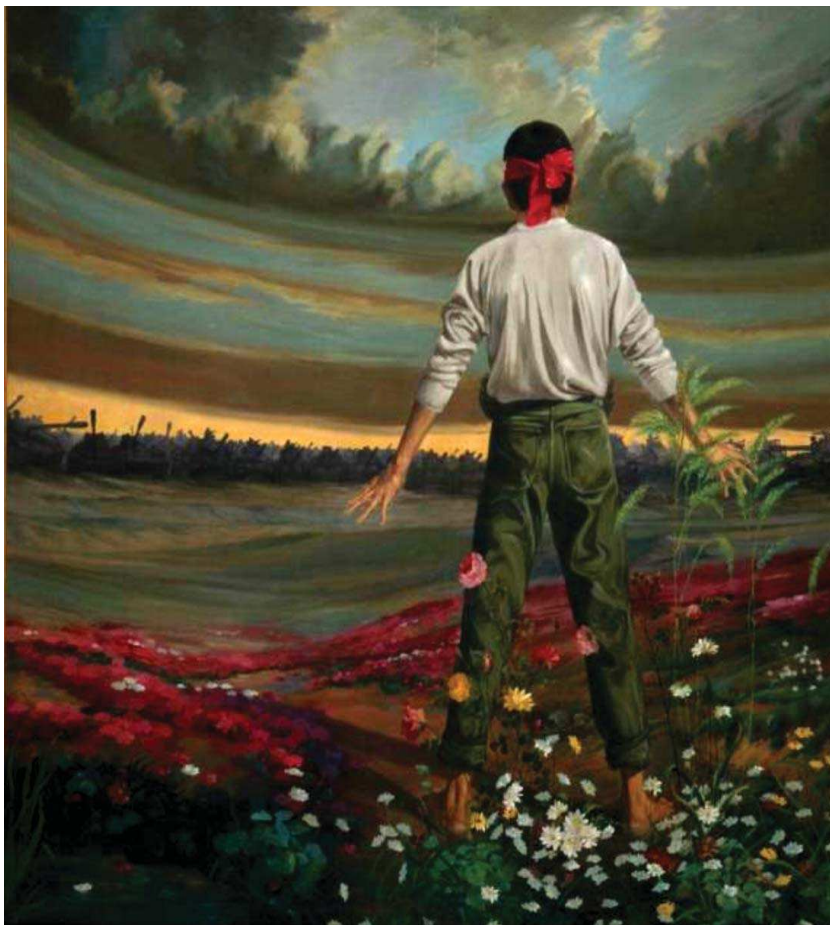
هنرهای زیبا، ۲۷.
گودرزی (دیباج)، مرتضی. ۱۳۸۷. *هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران (نقاشی انقلاب)*. تهران: فرهنگستان هنر.
گودرزی، مصطفی، ۱۳٦۸. ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی(۱۳٦۷-۱۳۵۷). تهران. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
گودرزی، مصطفی، ۱۳۸۷. خیال شرقی. تهران. فرهنگستان هنر .
میرفتاح، علی. ۱۳۸۷.«چیزی فراتر از یک تعهد اجتماعی»، *تجدید میثاق*.تهران: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

USSR Academy of Arts. 1978. *Art and life (Works by the Members of the USSR Academy of arts On occasion)*.Moscow:Izobrazitelnoye Iskusstvo publishers.
The Ttretyakov Gallery in Moscow. 1975.*Paintings from the Russian Museum collection*.Leningrad: Aurora.
www.allwordwars.com/sovietwarpaintingss.htm
www.visualrian.ru
www.wikipaintings.org

A Study on the Influences of Ideology and Political Thinking on Pictorial Elements of Revolutionary Painting

MortezaAsadi, PH.D,Student of Research Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Ahmad Nadalian,PH.D,Associate Professor,Shahed University, Tehran, Iran.

Reseaved: 2013/2/7 Accept: 2013/4/20



Religious ideals led to the revolution in 1979. The artists too tried to play their role in the victory of revolution. They created artworks distinct from various views with regard to their responsibility and commitment to this unprecedented public movement.

A group of artists in this regard created works centered on religious beliefs and Islamic revolutionary concepts, while another group worked depending on party-oriented and organizationalideas. This paper through a comparative study tries to identify the visual and pictorial symbols selected based on the artists intellectual basis in the time of revolution.

The research has been carried out through gathering published materialusinganalyticaland descriptive methods. The results clarify that the visual characteristics of the works and their symbolic elements reflect the ideas central to the creation of works in this period. In other words religious artists used the symbols correspondent to religious thought while others worked based on their ideologicbeliefsandconcerning the experiences of socialist countries.

Key words: Ideology, Revolutionary Painting, Non religious Painters, Realist Painters, Socialism, Pictorial Elements.