اثر استاد نصرالله افجه‌ای
چهرهٔ ماندگار خوشنویسی معاصر
گنجینهٔ مؤسسهٔ فرهنگی هنری نام

تجسمی

نشریهٔ مرکز هنرهای تجسمی
شماره ۴۵/ شهریور ۱۴۰۲
ویژه‌نامهٔ هنر دفاع مقدس

صاحب امتیاز: حوزهٔ هنری انقلاب اسلامی
مدیر مسئول: محمدمهدی دادمان
سردبیر: امیر عبدالحسینی
مدیر داخلی: مهدی مرادی
طراحی نشانه نوشته: صداقت جباری
طراح گرافیک: مهدی فدوی، جلال محمودی
صفحه‌آرایی: اکرامه تقوایی
حروفچین: مریم رستمی، نغمه خانی
ویراستار: کیومرث عبدی
گفت‌وگو: فاطمه شهدوست

شورای علمی:
دکتر مصطفی گودرزی/ عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران
دکتر محمد خزایی/ عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرس
دکتر زهرا رهبرنیا/ عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا(س)

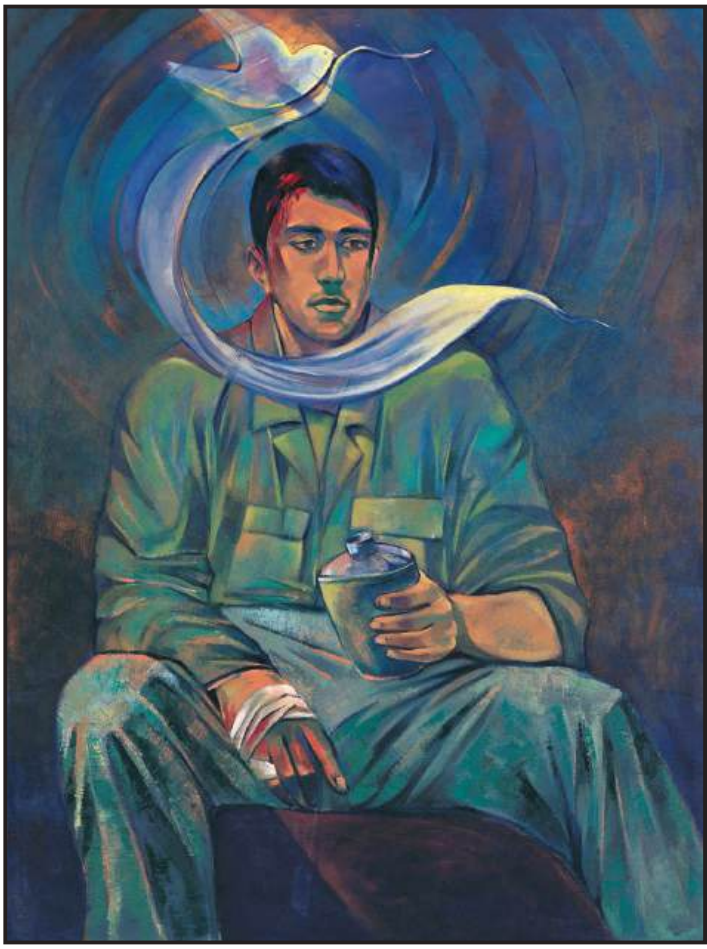
با تشکر ویژه از:
علی فروزانفر (معاون هنری حوزهٔ هنری)
محمد زرویی نصرآباد (مدیرکل هنرهای تجسمی حوزهٔ هنری)
انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس
انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس
مؤسسهٔ فرهنگی هنری نام

حوزه هنری انقلاب اسلامی

نشانی: تهران، خیابان سمیه، نرسیده به خیابان حافظ
حوزهٔ هنری، مرکز هنرهای تجسمی، تلفن: ۹۱۰۸۸۵۴۸

- **روی جلد:** کاظم چلیپا/ شهید صیاد شیرازی (بخشی از اثر)/ ۱۳۹۵
رنگ و روغن روی بوم/ ۲۵۰ x ۲۰۰ سانتی‌متر
- **پشت جلد:** مصطفی گودرزی/ ماه همراه بچه‌هاست/ ۱۳۹۵
رنگ و روغن روی بوم/ ۷۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر
(هر دو اثر به گنجینهٔ انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس تعلق دارد.)
- **داخل جلد:** سید حمید شریفی آل‌هاشم (یادبود استاد فقید حبیب‌الله صادقی)
- آثار هنری منتشر شده در نشریه، از گنجینهٔ مرکز هنرهای تجسمی انتخاب شده است.

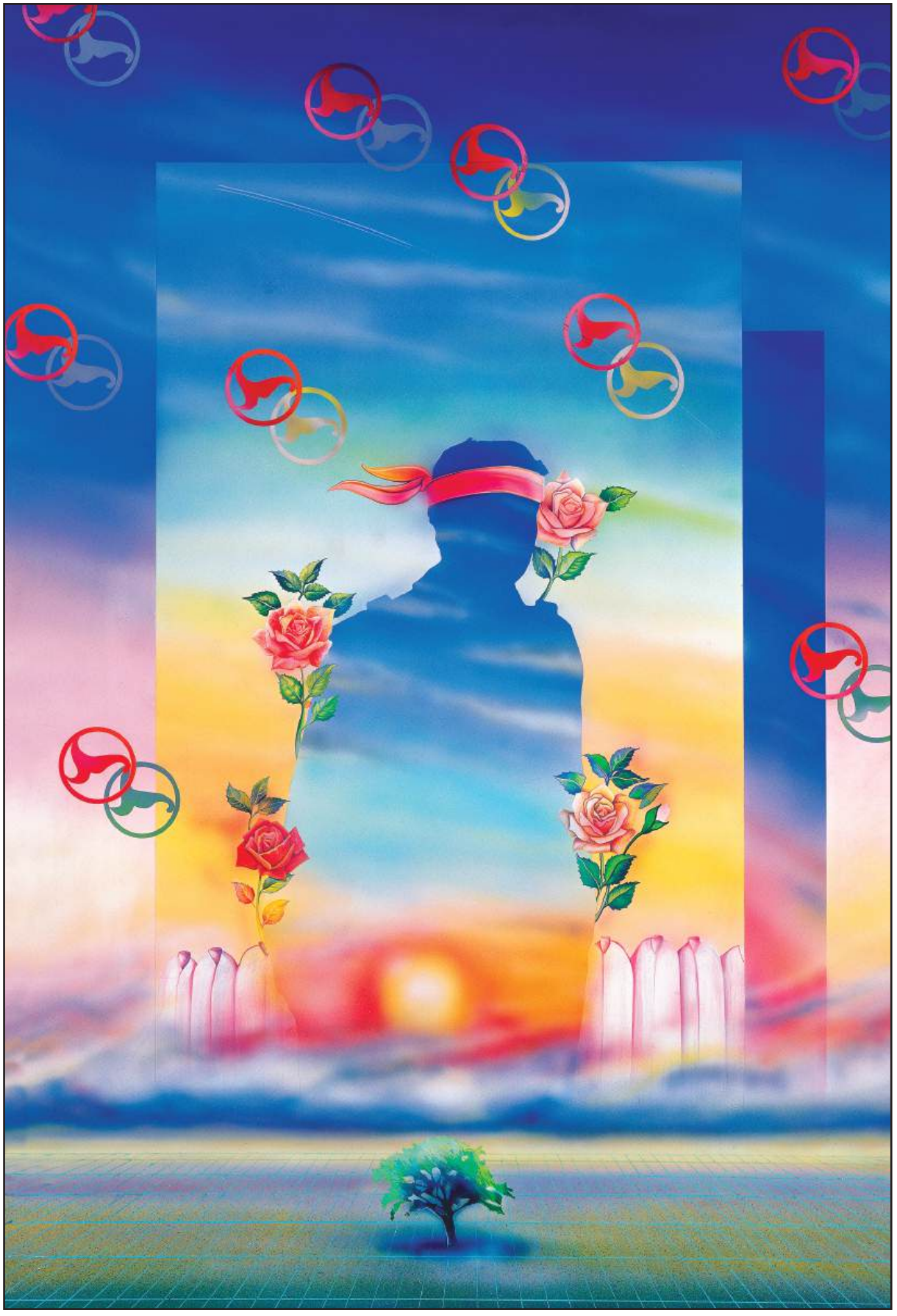
حسن یاقوتی/ بسیجی/ ۱۳۷۶/ رنگ و روغن روی بوم/ ۸۰ x ۱۲۰ سانتی‌متر



۵ راهی که آمده‌ایم، راهی که مانده است.../ محمد زرویی نصرآباد
۶ حکایت هم‌چنان باقی‌ست/ مصطفی مهاجر
۸ درهای بهشت/ مصطفی گودرزی
۱۴ شکست حصر نقاشی/ سید علی میرفتاح
۲۰ حکایت رهایی/ مرتضی سرهنگی
۲۲ تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران/ گفت‌وگو با آیدین آغداشلو، نصرت‌الله مسلمیان و حسین خسروجردی/ منیژه میرعمادی
۲۸ لعل در مقام صبر/ محمدرضا وحیدزاده
۳۲ از تبار زنان ایران/ بازنمایی سوژهٔ زنانه در نقاشی دفاع مقدس/ سمیه رمضان‌ماهی
۴۳ شکوه حماسه بر دیوارهای شهر/ پدیده عادلوند، محمدرضا شرایلی
۵۰ از دیوارنگاری ۶۱ تا سراسرنمای ۹۵/ امیر شکیبا
۵۲ خاطرات خرمشهر/ ناصر پلنگی
۵۴ تا صدای اذان بلند است .../ مجید احمدی
۵۶ شلیک خنده بر ریخت بی‌ریخت هیولای آتش‌افروز/ کیارش زندی
۵۸ سرمشق شقایق‌های عاشق/ سید محمود ابوالقاسمی
۶۲ دفاع‌نگاره‌های مقدس/ مهدی خانکه
۶۶ راز پرنده‌ها/ گفت‌وگو با محمد حبیبی/ فاطمه شهدوست
۶۸ لحظهٔ قطعی/ مسعود زنده‌روح کرمانی
۷۰ قاب ماندگار/ محمود عبدالحسینی
۷۲ نجات نگاتیوهای رو به زوال/ گفت‌وگو با سید عباس میرهاشمی/ فاطمه شهدوست
۷۶ بازتاب فرهنگ جبهه/ پژمان دادخواه
۷۸ عصر انتظار/ سید احسان باقری
۸۰ خدا کند برق نرود/ محمد روح‌الامین
۸۸ خنکایِ ختمِ خاطره / سید ابراهیم حسینی
۹۲ رگ‌هایَ انسانیت با اشک‌هایی غلطان بر گونه‌ها/ پرویز براتی
۹۸ همواره جدید/ امیر عبدالحسینی

راهنمای ارسال مطالب

- نشریهٔ هنرهای تجسمی از دریافت مقالات، مطالب، نقدها و نظرات هنرمندان و پژوهشگران استقبال می‌کند.
- مطالب ارسالی دارای عنوان مشخص باشد و از حداکثر ۱۰ صفحه A۴ حروف‌چینی شده در word بیشتر نباشد.
در صورت نبود عنوان، شورای تحریریه مجاز است تا عنوان مناسب برای مطلب انتخاب کند.
- نویسنده موظف است چکیدهٔ مطلب را به فارسی و انگلیسی در ابتدای مقاله بیاورد.
- در مطالب ترجمه شده، نام نویسنده و یک نسخه از متن اصلی همراه مطلب ارسال شود.
- تصاویر مربوط به مطالب با کیفیت مطلوب ارسال شود.
- مواردی که در مطلب به شکل تخصصی آمده و نیاز به توضیح دارد، با شماره به انتهای مطلب در قسمت پی‌نوشت ارجاع و برای آگاهی بیشتر مخاطب، توضیح تکمیلی ارائه شود.
- املای لاتین و نام‌های خاص غیرایرانی، در پی‌نوشت ارائه شود.
- تاریخ‌های قمری و میلادی با خط فارق (/) از هم جدا شود؛ مثلاً قرن نهم ه.ق/ پانزده م.
- شیوهٔ رسم‌الخط نشریه حتی‌المقدور بر اساس جزوهٔ مصوب «فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی» تدوین شده است.
- هنرهای تجسمی در ویرایش و تلخیص مطالب رسیده آزاد است.
- مقالات و آثار منتشر شده مبین نظرات و عقاید صاحبان آن‌هاست.
- هرگونه استفاده از مطالب و تصاویر «هنرهای تجسمی» با ذکر مأخذ مجاز است.



ابوالفضل عالی/ شرق بهشت/ ۱۳۶۶/ ۷۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر

راهی که آمده‌ایم راهی که مانده است...

• **محمد زرویی نصرآباد**
مدیرکل هنرهای تجسمی حوزهٔ هنری

نشریهٔ هنرهای تجسمی از زمان انتشار تا کنون روزگار پر فراز و نشیبی را سپری کرده است. از سال‌های آغازین که به صورت فصلنامهٔ تخصصی (شماره‌های ۱ تا ۱۰) و در ادامه به صورت ماهنامهٔ تمام رنگی (از شماره ۱۱ تا ۲۰) با سردبیری دکتر مصطفی گودرزی منتشر شد تا دوره‌ای که به صورت فصلنامهٔ تخصصی با سردبیری استاد فقید دکتر عبدالمجید حسینی‌راد در عرصهٔ رسانه‌های مکتوب تخصصی هنر ایران جایگاه ممتازی پیدا کرد.

اما با تغییرات مدیریتی و شرایط دشوار بازار چاپ و نشر و ارائهٔ مجلات فرهنگی، نبض هنرهای تجسمی نامنظم و به صورت پراکنده و به اصطلاح هر از چند گاهی جریان داشت. هنرمندان ارجمند دکتر مرتضی گودرزی دیباج و سید مسعود شجاعی طباطبایی در زمان تصدی مدیریت مرکز هنرهای تجسمی تلاش کردند تا چراغ نشریه خاموش نماند و هر کدام با شیوه و نگرشی به دوام نشریه یاری رساندند. اما منظم نبودن انتشار مجله در کنار مواردی از جمله چالش‌های انتشار رسانه‌های مکتوب، روند ارائهٔ نشریات هنری، تغییر قالب‌های رسانه‌های تخصصی و عدم کادرسازی و تربیت نسل جوان‌تر برای تولید محتوای مناسب و ... سبب شد این نشریه که در روزگار آغاز تا شماره‌های میانی از ارج و قرب خاصی در بین اهالی هنرهای تجسمی و جامعهٔ حرفه‌ای هنر برخوردار بود، به تدریج با کاهش اقبال و استقبال مواجه شود.

از زمان تصدی مدیریت هنرهای تجسمی، اهمیت به سیاست‌ها و رفتارها و اهداف بلند مدتی را که نسل اول هنر انقلاب اسلامی پایه‌ریزی کرده بودند به عنوان مهم‌ترین رویکرد این مرکز مد نظر قرار دادم و در مشورت با استادان سرآمد مرکز هنرهای تجسمی بر آن شدم تا مهم‌ترین برنامه‌های مرکز طی ۴ دههٔ اخیر -از جمله بازانتشار نشریه- را به نحو شایسته پیاده‌سازی کنم.

از همین رو با مشورت و حضور هنرمند و پژوهشگر معاصر و دوست ارجمندم امیر عبدالحسینی که خود روزگاری در زمرهٔ هنرمندان جوان مرکز هنرهای تجسمی به شمار می‌رفته و با استادان و هنرمندان نسل اول حوزهٔ هنری هم‌نشینی و همکاری داشته و علاوه بر سهیم بودن در دوره‌های مختلف نشریه به عنوان مدیر هنری، قائم مقام سردبیر و سردبیر مهمان، سوابق و تجربیات مختلفی را هم در عرصهٔ مدیریت هنری کشور عهده‌دار بوده است، شروع دیگری برای احیای نشریه در دستور کار قرار گرفت و مقرر شد تا به صورت فصلنامهٔ تخصصی در پایان هر فصل منتشر شود.

از سوی دیگر در این روزگار که نشریات تخصصی هنر - از جمله هنرهای تجسمی- تعطیل و یا فقط در قالب نشریات علمی پژوهشی دانشگاهی به تولید مقاله (آن هم برای امتیاز دانشگاهی) معطوف شده، اهمیت نشریهٔ هنرهای تجسمی از منظر تاریخی، ترویجی، آموزشی و پژوهشی دو چندان می‌نماید.

انتخاب موضوع دفاع مقدس برای دورهٔ جدید انتشار این فصلنامه از چند منظر اهمیت دارد؛ اول آن‌که شروع مجدد نشریه به یاد دلاورمردان روزگار دفاع مقدس و آثار هنرمندان شاخص آن روزگار مزین و متبرک شود، دو دیگر آن‌که شمارهٔ فصل تابستان نشریه همزمان با هفتهٔ بزرگداشت دفاع مقدس به بار نشسته است و سوم آن‌که هنر دفاع مقدس همواره در کنار و گاهی ذیل عنوان هنر انقلاب معنا شده و از آن جا که کارشناسان، منتقدان و صاحب‌نظران، پس از تکوین هنر انقلاب، تثبیت آن را در هنر روزگار دفاع مقدس می‌دانند، جای آن بود که از این منظر هم به هنر دفاع مقدس پرداخته شود.

ساماندهی کتاب جامع و دایره‌المعارف هنر دفاع مقدس در کنار طرح نمایشگاه و موزهٔ دائمی آثار هم گزینهٔ دیگری است که به اهمیت موضوع این شماره از نشریه تأکید می‌کند.

در پایان نوشتار ضمن تشکر ویژه از هنرمند ارجمند جناب آقای دکتر مصطفی گودرزی، قدردان هنرمندان و نویسندگانی هستم که در تدوین این شماره از فصلنامه همکاری و همراهی داشتند. هم‌چنین باید سپاسگزار جناب آقایان محمد مهدی دادمان رئیس محترم حوزه هنری و علی فروزانفر معاون هنری ایشان باشم که در دورهٔ جدید فعالیت مرکز هنرهای تجسمی، حمایت کامل و اثربخشی از برنامه‌های این مرکز ابراز داشته‌اند تا علاوه بر حفظ میراث گذشتگان و توجه به اندیشه‌های سرآمدان هنر انقلاب و دفاع مقدس، دستاوردهای ارزشمند این هنر شریف به طور شایسته به آیندگان منتقل شود.

حکایت هم‌چنان باقی‌ست...

• مصطفی مهاجر

هم‌چنان و هماره، دفاع ادامه دارد...

• هنر انقلاب، به قول یکی از منتقدان معاصر، نخست بر خرابه‌های هنر بی‌تفاوت و بی‌درد سربرآورد. هم‌زمان با اوج‌گیری انقلاب شکوهمند اسلامی، اندک هنرمندان مخالف رژیم پهلوی در کنار حرکت‌های مردمی، به فعالیت‌های هنری خود ادامه دادند و پس از پیروزی انقلاب در بهمن ۱۳۵۷، آثار آن‌ها «هنر انقلاب» نام گرفت. هنر انقلاب، هنری بود که در فضایی از دانش سیاسی و انقلابی و شعار روشن ظلم ستیزی، بر ضد استکبار جهانی، طبقهٔ سرمایه‌دار بی‌درد و زالوصفتان بی‌رحم، علیه نظریهٔ «هنر برای هنر» و در جهت نهضت دینی مردم پابرهنه حرکت کرد. **هنر انقلاب اسلامی**، با افق روشن **«هنر برای حق و حقیقت»**، **«هنر برای مردم»**، **«هنر برای انتقال یک پیام و معنا و مفهوم»** و **«هنر برای دردمندی»**، در چنین فضایی سربرآورد. یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در هنر انقلاب، انتخاب موضوعات سیاسی، اجتماعی و تاریخی، با دیدگاهی کاملاً فرهنگی و دینی [به معنای درست و تمام و کمال آن] است؛ این نگاه بیشترین بازتاب را در ادبیات و هنرهای تجسمی انقلاب به جای گذاشته است.

• هنر به عنوان نیرویی اصولاً اجتماعی که در ضمن آن، هنرمند نیز مسئولیت اجتماعی دارد، ظاهراً برای اولین بار از سوی هنرمندان و جامعه‌شناسانی مانند جان راسکین [John Ruskin] و ویلیام موریس [William Morris] انگلیسی و پیر-ژوزف پرودون [Pierre-Joseph Proudhon] فرانسوی، مطرح شد. در این نوع نظریه‌پردازی، ایده‌هایی که هنر را فی‌حدّ ذاته غایت و مقصد می‌پندارند، نفی و ژرف‌بینی‌های مراتب اجتماعی آیندهٔ آزاد و رها از خشونت مطرح شد. نکتهٔ حائز اهمیّت این‌که در این نوع نظریه، بر ترکیب و تلفیق «زیبایی» و «فایده» به طور مؤثر تأکید می‌شد. آرنولد هاوزر [Arnold Hauser]، مورخ تاریخ هنر، گفته بود: «هنر به واقعیت اجتماعی از همه نزدیک‌تر است «و می‌تواند» به مراتب علنی‌تر و بی‌پروایانه‌تر به سمت هدف‌های اجتماعی پیش رفته و آشکارتر و قاطعانه‌تر از علوم عینی به عنوان سلاحی ایدئولوژیک به‌کار گرفته شود». هنر انقلاب در شرایطی ظهور کرد که علاقه و توجه به ظاهر هنر مدرن جهانی یا گرته‌برداری سطحی از هنر قومی و ملی بر انفعال در مورد پدیده‌های اجتماعی سرپوش می‌گذاشت و گریزگاهی بود برای هنرمندان از توجه به **مسائل حاد اجتماعی**. آثار **هنرمندان انقلاب**، نمونه‌ای از **همگامی هنر با واقعیت‌های اجتماعی** [و در نگاه دینی، **همگامی با «حقایق» جامعه و «حقایق ازلی و ابدی»**] بود و توانست به عنوان سلاحی مؤثر، علنی، بُرنده و بی‌پروا به سمت هدف‌های اجتماعی پیش رفته و آشکارتر و قاطعانه‌تر از علوم عینی به کار گرفته و در زمانهٔ خود تاثیرگذار باشد، البته آن‌چه لازم است بر آن تأکید شود، **وجه عارفانه و شاعرانهٔ آثار** هنرمندان انقلاب اسلامی است که حتی واقعیت‌های اجتماعی و حوادث و مسائل عینی و وقایع تلخ و سخت و خونبار را با نگاهی تغزلی و نمادین مطرح کردند.

• وقتی رژیم بعث صدام به نمایندگی از **ائتلاف عربی-عبری-غربی** و به تصور خام از پا انداختن انقلاب نوپای اسلامی و تجزیهٔ ایران، حملات ددمنشانهٔ خود را به ایران آغاز و با کمک تسهیلاتی حیرت‌آور ده‌ها کشور، جنگ گسترده‌ای علیه این مرز و بوم صورت داد، نیروهای غیور ارتش و سپاه و بسیج مردمی، از زن و مرد و پیر و جوان، دلاورانه در برابر آن قد برافراشتند و شجاعانه از خاک ایران‌زمین، دفاعی تاریخی را شکل دادند. از همان آغاز جنگ، بازتاب گوشه‌هایی از مسائل و مصائب جنگ تحمیلی و **جلوه‌هایی از حماسه‌های دفاع**، در آثار هنرمندان دیده شد؛ از سینما و موسیقی گرفته تا تئاتر و ادبیات و البته هنرهای تجسمی؛ از عکس و نقاشی گرفته تا گرافیک و طرح‌های حجمی و کاریکاتور و غیره. چنین بود که زوایایی از اثرات گوناگون جنگ بر جامعه و مردم، **دفاع مقدس تاریخی ایرانیان** در برابر تجاوز دشمنان تا دندان مسلح و بی‌رحم، و ابعاد متنوعش در آثار خالصانهٔ هنرمندان موحد و متعهد رُخ گشود و وجوهی از جنگ با همهٔ ابعادش، صریح و ضمنی و نمادین، در **آینهٔ مصفای هنر انقلاب اسلامی**، هنر دفاع مقدس و هنر مقاومت، بازتاب پیدا کرد.

● شهید **سید مرتضی آوینی**، هنر غربی را نمونهٔ حدیث نفس و بیان خودپرستی انسان امروز و نهایتاً هنری شیطانی می‌داند و هنرمند غربی را مستغرق در اوهام و نفسانیات خویش. در مقابل، هنر و هنرمند موحد را در جست و جوی حقایق متعالی. او در اشاره به مسئولیت خطیر هنرمند متعهد موحد می‌نویسد: هنرمند موحد گذشته از آن‌که باید جهان را به مثابه نشانه‌ای برای حق ببیند و به تبعیت از این تعهد، هنر او نیز رو به بالا بیاورد و به حقایق متعالی اشاره داشته باشد، باید **زبان سمبولیک اشیا** را با توجه به این حقیقت پیدا کند که هر شیء در واقع آیت و نشانهٔ حق است و از وجه خاصی به حق اشاره دارد و این اشارات نیز با یکدیگر متفاوت است. **هنرمندان انقلاب اسلامی**، در جست‌وجوی حقایق متعالی، بنابر شرایط اجتماعی و سیاسی و نیاز مردمی انقلاب مردم مسلمان و با توجه به سطح دانش هنری خود در هر دوره، به خلق آثار هنر انقلاب پرداختند. در دو سه سال منتهی به پیروزی انقلاب، و سال‌های اول پس از پیروزی، آثار مورد اشاره بیشتر جنبهٔ کاربردی داشت؛ و این امر، بر اساس نیاز انقلاب در آن سال‌ها بود. آثار پدیدآمده در سال‌های پرالتهاب انقلاب، امروز کم و بیش جنبهٔ تاریخی یافته و نیازمند مطالعه و تحلیل است. آثار خلق‌شده در هشت سال دفاع مقدس، و تداوم موضوعی کم‌وبیش آن‌ها در سه دههٔ بعد توسط تعدادی از هنرمندان، بر گفتمان ملی و دینی با مخاطبانی به گسترهٔ ایران بوده و هست.

● هنر به طور کلی، و هنرهای تجسمی به طور خاص، علاوه بر خلق زیباشناسانه و پاسخ به ذوق و حال‌وهوای درونی هنرمند، می‌تواند محصول یک **رابطهٔ اجتماعی** نیز باشد. در واقع، اثر هنری محل تجلّی برآیند و معدل عوامل مختلفی است که خود را در قالب رنگ، فرم و فضا می‌نمایانند. از طرف دیگر می‌توان گفت دغدغه‌ها، نیازها، تعلقات دینی و ملّی، هستی‌شناسی هنرمند و خلوت‌های خاص وی در اثر هنری قابل ارزیابی است و از این نظر که به طور معمول امکان تجلّی منویات و علایق فردگرایانه و حتی بدون مخاطب را درون خود دارد، یکی از بیانگری‌های حقیقی و بسیار تأمل‌برانگیز است. برای به حرکت درآوردن یک پدیده جاری فرهنگی-اجتماعی و دامن‌زدن به دگرگونی بنیادی باور مردم، ظهور «عامه نوینی» از مردم ضرورت دارد. بر این اساس، عقب‌راندن مدرنیسم در هنر یا حداقل بی‌اعتنایی-موقت- به آن، فقط زاییدهٔ علت‌های درونی و سادهٔ نامهیج‌شدن آفریده‌های مدرنیسم نبود، بلکه بخش بسیار وسیعی از آن، معلول گروه مخاطب مشتاق، محرک بیرونی و در واقع، مخاطب و حمایت‌کننده تازه‌ای بود که در دوران انقلاب اسلامی پای به میدان گذاشته و **هنرهای تجسمی انقلاب** را به نوعی حمایت معنوی می‌کرد. آثار خلق‌شده در دوران دفاع مقدس، از نمونه‌های مثال‌زدنی آثاری است که هم دغدغه‌ها و نیازها و **تعلقات دینی و ملّی مخاطبان** و هم دغدغه‌ها و **آرمان‌ها و نگاه هستی‌شناسانهٔ هنرمندان** و خلوت‌های خاص آن‌ها را بروز داده و قابل ارائه و ارزیابی کرده است.

● اگر این نظر را بپذیریم که «هنرمند انقلابی، هنرمندی است که حتی با یک اثر نسبت به حداقل یکی از مضامین و مفاهیم و مسائل و جنبه‌های انقلاب عکس‌العمل نشان می‌دهد»، هنرمندان بسیاری دل در گرو انقلاب و ارزش‌های آن نهاده و آثاری با مضامین دینی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی ایران خلق کرده‌اند، بی آن‌که در چارچوب نظرات روشنفکری هنر قرار گیرند. مضامین آثار هنری انقلاب در یکی،دو سال اول انقلاب و تقریباً در تمام طول دوره جنگ، کوشش برای **تجلی رابطه و پیوند روحی و معنوی میان اثر هنری و مخاطب**، ایده‌آل‌سازی، ستایش ایثار و فداکاری انقلابیون و مبارزان در دوران دفاع مقدس، ظهور نوعی میتولوژی و باور اساطیری و اعتقاد به عالم ماوراء و سمبولیسم آشنای مردم‌فهم بود.

● در چهل و دومین سال آغاز جنگ تحمیلی علیه ایران و دفاع غیرتمند ملی و دینی ایرانیان در برابر آن، اشاراتی هر چند شتاب‌زده، در نوشتارهای مختصر و جُستارهای کوتاه و نمایش تعدادی از آثار مرتبط با این حادثهٔ عظیم تاریخ معاصر ایران، هم ادای احترامی به هنرمندان آن است و هم یادآوری این موضوع که **حکایت همچنان باقی‌ست**: حفظ و نمایش درست آثار مرتبط با دفاع مقدس و گفت‌وگو و پژوهش دربارهٔ وجوه مختلف‌شان از جمله نمادها و نشانه‌های متجلی‌شده در آن‌ها و هم‌چنین برنامه‌ریزی برای بسط اندیشه و زبان و بیان برآمده در این‌گونه آثار، ضرورتی تاریخی است...

درهای بهشت

مصطفی گودرزی
مدیر هنری، طراح و نقاش
استاد و عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

قاب اول

این رسم ما نبود که ز یاران جدا شویم
در هجوم وحشت شب بی‌صدا شویم
این عهد ما نبود که در انتهای راه
ما بین کوچه‌ها تک و تنها رها شویم...

قاب دوم

آنان برادران ما هستند. کجایند آنان که در صحنهٔ پیکار، شمشیرهاشان را از غلاف بیرون کشیده، هر گوشه از میدان نبرد را دسته دسته و صف به صف فرا می‌گرفتند؟ آنان جوانمردانی بودند که در پایان هر مصاف، از بقاء زندگانی بازگشته از کارزار سپاه خود، شادمان نمی‌شدند و از بابتِ مرگِ سرخ کشتگان‌شان از کسی تسلیت نمی‌خواستند، چشمان‌شان از شدتِ گریهٔ خوف بر درگاه جلال ربوبی به سفیدی گراییده، شکم‌هاشان بر اثر روزه‌داری لاغر گشته و پوست لبان‌شان بر اثر مداومت بر دعا و ذکر حق خشکیده. رنگ رخسارشان از فرط شب‌بیداری زرد گشته و غبار فروتنی و تواضع چهره‌های‌شان را پوشانده؛ آنان برادران من هستند که از این سرای فانی سفر می‌کنند. پس سزاوار است که تشنهٔ دیدارشان باشیم و از اندوه فراق‌شان انگشت حسرت بر لب بگزیم... [امیرالمؤمنین علی علیه‌السلام/ نهج‌البلاغه-کلام ۱۲۰].

قاب سوم

شهادت شرط زیبا دیدن است یا دل به دریا زدن؟ امام خمینی(ره)، از سلالهٔ انبیاء و ائمه و اولیاء بود. امام، در تداوم تلاش و مجاهدت همهٔ انبیاء و اولیاء، راه سعادت را نشان داد و دری از آسمان را روی انسان معاصر گشود. هم ایشان بود که دل را به دریای حقیقت ازلی سپرد و به ما یاد داد که جز با مبارزهٔ خستگی‌ناپذیر، جز با ایثار و مقاومت و شهادت، درهای بهشت روی کسی باز نمی‌شود. چنین است که سال‌ها بعد از دفاع مقدس هشت ساله،

باز هم دریادلان لشکر اسلام هم‌چنان زمزمه می‌کنند: «نمی‌دانم شهادت شرط زیبا دیدن است یا دل به دریا زدن؟ ولی هر چه هست جز دریادلان، دل به دریا نمی‌زنند...» [شهید مدافع حرم و حریم اهل‌بیت علیهم‌السلام و انقلاب اسلامی، حامد بافنده].

• قاب چهارم

مرگ تقدیر همهٔ انسان‌هاست. همهٔ انسان‌ها از دنیا می‌روند. اما برای هر انسانی، چه توفیقی از این بیشتر و بزرگ‌تر که در مسیر رضای خدا از دنیا برود.

ای کسانی که ایمان آورده‌اید، شما به مانند آنان نباشید که راه کفر و نفاق پیمودند که گفتند اگر برادران و خویشان ما به سفر نرفته یا به جنگ حاضر نمی‌شدند، به چنگ مرگ نمی‌افتادند. این آرزوهای باطل را خدا حسرت دل آنان خواهد کرد و خداست که زنده می‌گرداند و می‌میراند (و هر وقت به هر سبب که می‌خواهد) و به هر چه می‌کنید آگاه است.

وقتی همهٔ استکبار و نیروهای شر و ارتجاع، در مقابل انقلاب نوپای اسلامی ایستادند و یکی از بزرگ‌ترین جنگ‌های سدهٔ بیستم را بر آن تحمیل کردند، انسان‌هایی با عزم الهی و ارادهٔ آهنین به دفاع از انقلاب و تمامیت ارضی و استقلال این مرز و بوم پرداختند که تاریخ ایرانِ سرفراز، آن‌ها را بر تارک آزادگی خود نشاند. ده‌ها و صدها هزار جوان رعنا، جان نازنین و شریف خود را از دست دادند تا از مکتب، انقلاب و وطن‌شان پاسداری کرده باشند. انقلاب، مشقات فراوانی را در هشت سال جنگ بعد از انقلاب پشت سر گذاشت و با مسائل بسیاری دست و پنجه نرم کرد. ما همواره مدیون شهدا بوده و خواهیم بود. اگر ایستادگی همهٔ ملت به ویژه شهدا، جانبازان و ایثارگران گرانقدر نبود، نمی‌توانستیم به پیروزی برسیم و کشور در اشغال می‌ماند و تجزیه می‌شد و مردم ما تحت سلطه قرار می‌گرفتند.

سربداران سرفراز و شهیدان جاودانهٔ دفاع مقدس و مقاومت، از علی هاشمی، مهدی باکری، حمید باکری، علی‌اکبر شیرودی، مهدی زین‌الدین، مجید زین‌الدین، ابراهیم همت، عبدالحسین برونسی، عباس کریمی، علی صیاد شیرازی، قاسم سلیمانی و تمام فرماندهان و سرداران شهید، تا تمام شهدای گمنام بودند که هم‌چون اسپند در آتش عشق و ایثار سوختند تا حافظ ایران و اسلام باشند و ما تا «ابد و یک روز» وامدار همت جانانه‌شان هستیم. شهدای نامدار و شهدای گمنام را از یاد نبریم.

• قاب پنجم

جای برادران غیورمان چه خالی است. می‌نویسیم تا یادمان نرود: تمام اقتدار و امنیت و سرفرازی میهن‌مان را از شهامت و ایثار و شهادت شما داریم... این روزها، بیشتر از همیشه، شرمندهٔ نگاه آسمانی‌تان هستیم؛ آن نگاهی که فریاد می‌زند: خون‌مان را به دنیاپرستی و سوءاستفاده از موقعیت‌ها نفروشید، خون‌مان را به سازش با دشمن نفروشید؛ افسوس... هزاران افسوس که خون دل خوردن‌هایتان... یادمان رفت؛ فرصت‌طلبان و سرمایه‌دارها و غرب‌گرایان و منافقان و سالوس‌ها و حرامیان آمدند، پابرهنه‌ها را پس زدند و به دشمن لبخند...

اینک که شهر، شعله‌ور بی‌خیالی است
جای برادران غیورم چه خالی است
جای برادران غیوری که بعدشان
این شهر در محاصرهٔ خشک‌سالی است
بی‌ادعا ز خویش گذشتند و پل شدند
رد عبور صاعقه‌شان این حوالی است...
طاعون گرفته‌ایم و کسی حس نمی‌کند
تا آن‌که زنده بودن‌مان احتمالی است
آلوده است کوچه، خیابان به زندگی
چیزی که هست و نیست و حالی به حالی است
بر من چه سخت می‌گذرند این غروب‌ها
جای برادران غیورم چه خالی است...

[پروانه نجاتی].

• قاب ششم

به افتخار عزیزان تلاشگر عرصهٔ فرهنگ دفاع مقدس، تمام قد می‌ایستیم و کلاه از سر برمی‌داریم. با خضوع تمام، دست تمام کسانی را که برای زنده نگه‌داشتن فرهنگ دفاع مقدس [فرهنگی که در جامعهٔ اسلامی ما، از قرن‌ها قبل تا سال‌های دفاع مقدس، و پس از آن تا سال‌های دفاع از حریم آزادگی و حریم اهل بیت علیهم‌السلام تداوم دارد]، تلاش می‌کنند اثر خلق کنند و آن را به نمایش بگذارند و کتاب و مجموعه، تألیف و تدوین و تنظیم و منتشر می‌کنند، می‌بوسیم؛ و عرض ادب و خسته نباشید به ایشان داریم. عرض ادب به همهٔ آن‌ها، از نقاشان و عکاسان و فیلم‌سازان و شاعران و طراحان گرفته تا مجسمه‌سازان و طراحان گرافیک و نگارگران و تصویرسازان و سایر هنرمندان؛ و با تمام ایشان، در انتظار ظهور منجی عالم و عالمیان و بازگشت لشکر خوبان و اولیاء و شهدا می‌مانیم...

• قاب هفتم

همان‌گونه که حضرت امام صادق علیه السلام فرموده‌اند؛ مَوْضِعُ قَبْرِ الْحُسَيْنِ -علیه‌السلام- تُرْعَةٌ مِنْ تُرَعِ الْجَنَّةِ [جایگاه قبر امام حسین علیه‌السلام دری از درهای بهشت است]، درهای خانه‌هایی که نام و یاد حضرت اباعبدالله‌الحسین علیه‌السلام را زنده نگه می‌دارند نیز درهای بهشت هستند.

بیوت شهدا قطعه‌ای از بهشت هستند و خانوادهٔ شهیدان، خصوصاً پدر و مادران و همسرانشان، ساکنان بهشتی هستند که از این‌جا تا ابدیت بهشت برین جاری‌ست. راه بهشت از میان همین کوچه‌های باریک جنوب شهری، با آن دیوارهای آجری و کاهگلی، از میان حیاط‌های ساده و روح‌بخش خانه‌هایی که روزگاری وجود شریف شهیدان سرفراز را در برگرفته بودند، آغاز می‌شود و به عوالم قدسی و ملکوت می‌پیوندد.

• قاب هشتم

سرکار خانم مریم کُمار، عکاس خوش‌قریحه و شایستهٔ معاصر ما، در ادای احترام به ساحت قدسی شهیدان این مرز و بوم، و خانواده‌های ارجمند و ایثارگرشان، خصوصاً همسران و مادران

شهدا، چند ایدهٔ قابل احترام و چند طرح ستودنی داشته و دارد. مجموعه‌های «یاد و قاب‌ها»، «همسران» و «تکیه بر قاب»، از جمله آثار او به شمار می‌رود که تماماً بر موضوع مورد اشاره، تأکید می‌کنند و نمونه‌ای از ادای دین این هنرمند متعهد به ساحت شهدای گرانقدر هستند؛ شهدایی که جان شریف خودشان را برای استقلال و سربلندی این مرز و بوم فدا کردند. خانم کُمار، در عکس‌هایش، راه بهشت که از میان کوچه‌های باریک شهر می‌گذرد را به ما نشان می‌دهد؛ این درها، درهای باغ‌های بهشت‌اند و آن عکس‌ها، تصاویر نمادین دنیایی از ساکنان آن باغ‌ها؛ و آن خانه‌ها، آن خانه‌های ساده و صمیمی، قصرهای بهشتی‌اند و ساکنانش نیز اهل بهشت.

• قاب نُهم

کار ارزشمند سرکار خانم کُمار، ادامهٔ کار تاریخی و ماندگار عکاسان بزرگی است که شجاعانه و هنرمندانه، گوشه‌هایی از هشت سال دفاع مقدس مردم مظلوم اما غیور ایران را در برابر جبههٔ عربی-عبری-غربی، متشکل از رژیم بعث صدام و ده‌ها کشور همراه و همکار و پشتیبان او، به تصویر کشیدند: سعید صادقی، ساسان مؤیدی، علی فریدونی، رسول ملاقلی‌پور، محسن راستانی، جاسم غضبان‌پور، آلفرد یعقوب‌زاده، مریم کاظم‌زاده، محمود عبدالحسینی، رضا برجی، محمدحسین حیدری، سعید جان‌بزرگی، داریوش گودرزی‌کیا، بهرام محمدی‌فرد، صادق مصلح و دیگر هنرمندان. اگر این عکاسان خلاق و شجاع، در صحنه‌های خونین نبرد یکی از بزرگ‌ترین [و طولانی‌ترین] جنگ‌های تاریخ معاصر، حضور داشتند و لحظات بی‌بدیلی را ثبت کردند، این بانوی هنرمند از منظری شاعرانه و با مِهری زنانه، به حاشیهٔ مهم‌تر از متن این رویداد تاریخی پرداخته و شعر شهید و شهادت و شاهد بودن را در شهرها و خیابان‌ها و کوچه‌ها و خانه‌هایی که ما را به حقایق آسمانی می‌کشانند، در قاب عکس‌های خود سروده است.

خانم کُمار، یک هنرمند دفاع مقدس است؛ از منظر انقلاب، تمامی دوران‌ها تا رسیدن به وضع مطلوب و تا قیام قائم (عجل‌الله تعالی فرجه‌الشریف)، دفاع مقدس است. با این نگاه، هنر دفاع مقدس قلمرو گسترده‌ای دارد و هر هنرمندی که متعهدانه در مسیر انقلاب و تکمیل‌کنندهٔ صفوف رزمندگان و مجاهدان عرصهٔ دفاع مقدس باشد، هنرمند دفاع مقدس است. هر کس در مسیر خلاقیت‌های هنری خود، از فرهنگ ملی و دینی این مرز و بوم بسُراید، گوهر گمشدهٔ عدالت را جست‌وجو کند، یاد دلاوران از جان گذشتهٔ این خاک از قرن‌ها قبل تا امروز باشد و قدمی برای یادآوری رشادت‌های ایشان بردارد، از امید و آینده حرف بزند، در برابر غرب‌زدگی و محصولات فکری و فرهنگی غرب بایستد و سبک زندگی تمدن غربی را نقد کند، هنرمند دفاع مقدس است و از این حیث، مریم کُمار نیز در این قلمرو قرار می‌گیرد.

• قاب دهم

اگر شهدا و ایثارگران در هشت سال دفاع مقدس توانستند پیروزی مطلق را به دست آورند ولی هزاران ماجرا در این میان وجود دارد و حالا اهالی هنر می‌توانند ایثار آنان را به تصویر بکشند. همان‌گونه که رهبر معظم انقلاب تأکید نموده‌اند این کارِ هنرمندان عزیز ماست؛ کار نویسندگان، سینماگران، شاعران، نقّاشان و کار اصحاب فرهنگ و هنر است که به مسائل و مفاهیم دفاع مقدس بپردازند. امروز کار عدّه‌ای که به میدان جنگ رفتند و در این هشت سال، آن حماسه را آفریدند، دیگر تمام شد؛ هر چند دفاع و ایثار و جهاد و مقاومت، از شهرها تا مرزها و تا فرامرزها در شکل‌های مختلف ادامه دارد. شهدا و ایثارگران در هشت سال دفاع مقدس و در سال‌های بعد، در دفاع از حریم و حرم و امنیت، کار خودشان را کردند. پس از پایان کار آن‌ها، کار یک خیل عظیم دیگری آغاز می‌شود که از آن حماسه‌ها و غربت‌ها و عشق‌ها بگویند؛ چیزی که سال‌های سال، ادامه دارد و می‌توان ده‌ها سال آثار هنری مرتبط با آن خلق کرد. یکی از مصداق‌های این نیاز و ادعا، همین کارهای مریم کُمار است.

• قاب یازدهم

خدایا، درودهای خود و درودهای فرشتگان و حاملان عرش و تمام آفریدگان و درودهای آسمان و زمین و درودهای پیامبران و فرستادگانت را بر پیامبر عظیم‌الشأنت حضرت محمد مصطفی (صلی‌الله علیه و آله و سلم) و خاندان پاک و مطهرش (علیهم‌السلام) قرار ده. خدایا درود فرست بر مولای ما و پیامبر ما حضرت محمد مصطفی (صلی‌الله علیه و آله و سلم) و خاندان مطهرش (علیهم السلام) تا آن‌گاه که روز و شب می‌آید و می‌رود و بامداد و شامگاه‌ها به هم تبدیل می‌شوند و روزها و شب‌ها به دنبال هم می‌رسند... خدایا درودهای آسمان و زمین و درودهای پیامبرانت (سلام‌الله علیهم اجمعین) را بر شهدایی که برای دین تو و برای این مرز و بوم، خالصانه از جان شریف خود گذشتند، عطا فرما...

• قاب دوازدهم

اَللّهُمّ ارْزُقْنی تَوْفیقَ الشّهادَةِ فی سَبیلِکَ تَحْتَ رایَةِ وَلِیِّکَ الْمَهْدِیّ (عجل الله تعالی فرجه الشریف).

پروردگارا؛ شهادت در راه خودت و در رکاب ولیّت حضرت مهدی (عجل الله تعالی فرجه الشریف) را روزی‌مان فرما...

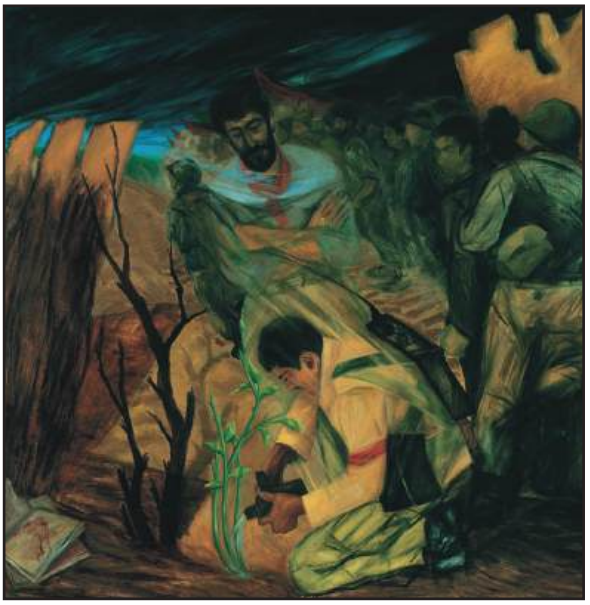
*****این درها، درهای باغ‌های بهشت‌اند و آن عکس‌ها، تصاویر نمادین دنیایی از ساکنان آن باغ‌ها؛ و آن خانه‌ها، آن خانه‌های ساده و صمیمی، قصرهای بهشتی‌اند و ساکنانش نیز اهل بهشت*****

* عکس‌ها: مریم کُمار
منتخبی از مجموعه‌های تکیه بر قاب، مادران، یادها و قاب‌ها

مختصری در بارهٔ نقاشی دوران جنگ تحمیلی

شکست حصر نقاشی
یا دموکراتیزه شدن هنرهای تجسمی

• سید علی میرفتاح
نویسنده، پژوهشگر، نقاش و کارشناس هنر



مرتضی اسدی/ نهال آرزو/ ۱۳۶۵/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۷۰ x ۱۷۰ سانتی‌متر

ایرج اسکندری/ جنگ شیمیایی/ ۱۳۶۷/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۱۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر

واضح است که مردم ما چندان اهل نقاشی نیستند و آشنایی زیادی با دنیای هنرهای تجسمی ندارند. منظورم عموم مردم است؛ معلم‌ها، کارگران، کارمندان، راننده‌ها و حتی دکترها و مهندس‌ها. در بین دوست و آشنای خود چند نفر را می‌شناسید که هفتگی به گالری‌های هنری سربزنند، کارهای جدید هنرمندان را پی بگیرند و از بازار نقاشی پرس‌وجو کنند؟ در بین دوست و قوم و خویش، حتی در بین دوستان مدرن و از فرنگ برگشته‌تان چند نفر را می‌شناسید که اهل خرید آثار هنری باشند، ارزش مادی و معنوی تابلوهای نقاشی را بدانند؟ آن‌قدری که ما با شعر و ادبیات مأنوسیم، البته که از هنرهای زیبا سررشته نداریم، دست بالا آن را امری لوکس و تفننی و متعلق به عوالم شکم‌سیری می‌دانیم. در بین روشنفکران و فرهیختگان نیز کمتر بزرگواری را می‌توان سراغ گرفت که بتواند از مکاتب هنری سخن بگوید، چشم و دلش با آثار بزرگ هنری آشنا باشد، به هنر به چشم یک منبع معرفتی بنگرد. اینها را نمی‌گویم تا از پس آن خدایی نکرده مردم را سرزنش کنم. قطعاً هنرشناسی فضیلت است اما اگر کسی به هر دلیلی از این فضیلت بهره نداشته باشد، شایستهٔ ملامت نیست. بالاخره ما -خوب یا بد- متعلق به دنیایی هستیم که نقاشی در آن جایگاه مستحکمی ندارد. با این‌که در دهه‌های اخیر منزلت هنرمندان ارتقا یافته و مقام «آرت» در چشم مردم رفعت گرفته، مع‌ذلک هنرهای تجسمی هزار پله از ادبیات و سینما پایین‌تر است. دقیق‌تر و صریح‌تر بگویم: علی‌رغم دموکراتیزه شدن دانش و سیاست و ادبیات در سال‌های اخیر، نقاشی کماکان دموکراتیزه نشده، در این راه با موانعی جدی و غیر قابل انکار روبه‌روست؛ مهم‌ترینش فهم عمومی جامعه از تصویر است. من متوقع نیستم که بقال و آشپز و آهنگر و جراح، هنر آبستره را بشناسند و با آن ارتباط برقرار کنند یا به واسطهٔ مدرن شدن زندگی، مسیر چند قرنهٔ اروپا را یک‌شبه بپیمایند. با این‌که گرافیک در دهه‌های اخیر راهی باورنکردنی پیموده و گرافیست‌ها پایگاه خود را محکم کرده‌اند، اما از حیث کلی ما هنوز نتوانسته‌ایم به فهم بصری، آن‌چنان‌که شهروندان دنیای متجدد به آن رسیده‌اند، برسیم. اما چرا باید برسیم؟ چه ضرورتی ایجاب می‌کند که ما هم همان مسیری را بپیماییم که پیش‌تر غربی‌ها پیموده‌اند؟ چرا باید همان فهمی را از آرت‌پلاستیک پیدا کنیم که فی‌المثل فرانسوی‌ها دارند؟ در این‌جا بنا ندارم به این سؤال مهم پاسخ قانع‌کننده بدهم، صرفاً این چند سطر را شتابزده و تلگرافی می‌نویسم تا اولاً منظورم را از نقاشی جنگ بهتر بیان کنم و ثانیاً سنگم را با خوانندهٔ بزرگوار این سطور باز کنم که وقتی از نقاشی حرف می‌زنم، از چه چیز حرف می‌زنم. سؤال: ما چرا باید با مفهوم غربی

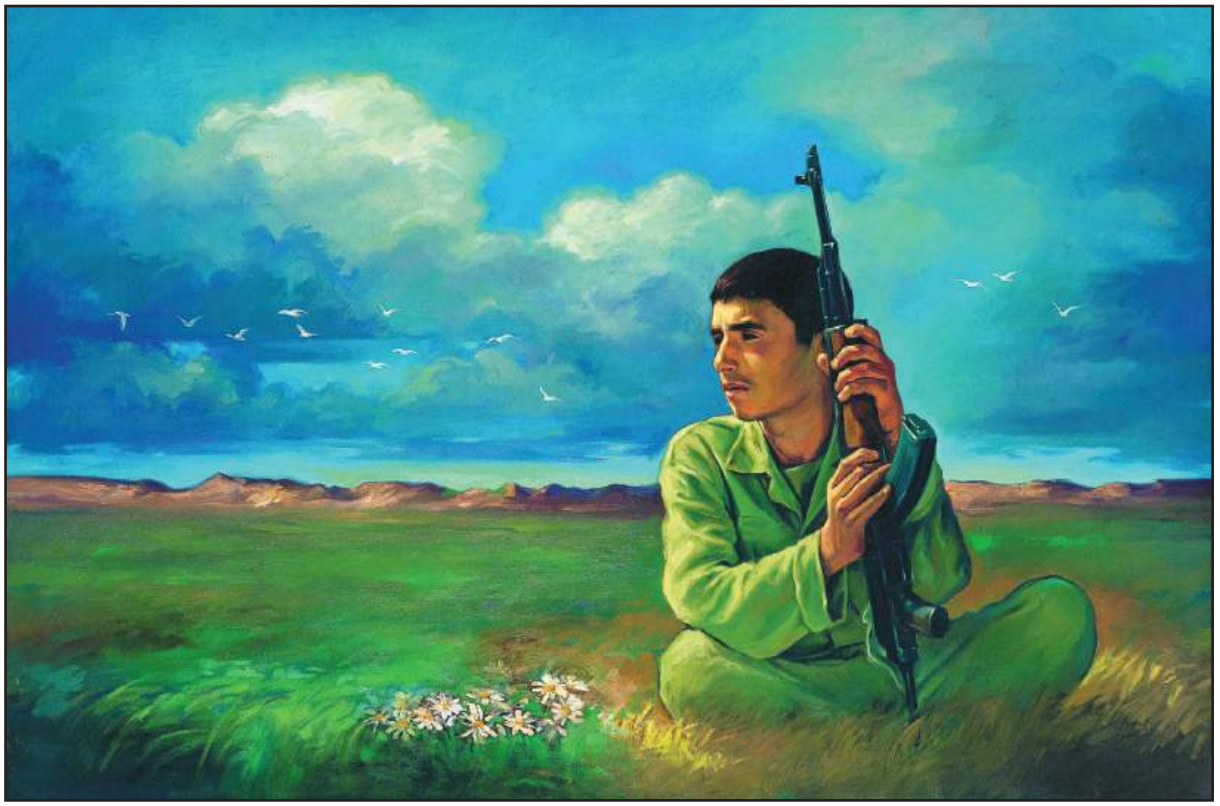
و مدرن نقاشی کنار بیاییم؟ جواب: شما موفق به فهم دنیای جدید نمی‌شوید مگر این‌که هنر و فلسفه و ادبیات و معماری این دنیا را بشناسید. مگر می‌شود بدون فهم کانت و دکارت دنیای مدرن را شناخت؟ اتفاقاً در این زمینه تلاش‌های قابل اعتنا بلکه قابل تقدیری کرده‌ایم. نزدیک یک قرن پیش مرحوم ذکاءالملک «سیر حکمت در اروپا» را نوشت تا فارسی‌زبان‌ها با امهات فلسفهٔ غرب آشنا شوند یا حتی‌المقدور بتوانند شریک تمدن جدید شوند. به دنبال او در ترجمه و تألیف کارهای بزرگی صورت گرفته و اندیشمندان آثار ارزشمندی از خود به جا گذاشته‌اند. در علم/ساینس هم بعد از تأسیس دارالفنون، اقدامات جمعی و فردی شگرفی صورت داده‌ایم که قابل تقدیر است. همین‌طور در معماری و سینما و ادبیات مسیرهایی را پیموده‌ایم که حقاً ستودنی است. روشنفکران بعد از مشروطه ابزار و ادواتی به چنگ آوردند که با به‌کارگیری‌شان توانستند دنیای بعد از رنسانس را بهتر بشناسند و مهم‌تر از آن به واسطهٔ همین ابزار و ادوات توانستند نسبت خود را با غرب تعریف کنند. فهم این نسبت را دست‌کم نگیریم اگرچه بی‌عیب و ایراد نباشد. کسی ادعا نمی‌کند که روشنفکران سلف در فهم این نسبت خطا نکردند یا فریب نخوردند؛ نه. اندر این ره می‌تراش و می‌خراش/ تا دم آخر دمی غافل مباش. آن‌ها تا آن‌جا که مقدور بود و تا آن‌جا که شرایط زمانه و جبر جغرافیا اقتضا می‌کرد، از هیچ تلاشی مضایقه نکردند و دمی از پا ننشستند. اما یادمان باشد که فهم غرب جدید و شراکت در تمدن مدرن کار ساده‌ای نیست که عدهٔ معدودی صفر تا صد آن را به عهده بگیرند و خیال ما را آسوده کنند. ضمن این‌که کار و بار این روشنفکران یک نقیصهٔ بزرگ داشت که مورد غفلت واقع شد؛ نقیصه‌ای که وضوح تصویر دنیای شگفت‌انگیز نو را در چشم‌شان بلکه در چشم‌مان مخدوش می‌کرد: ما از هنر غربی غفلت کردیم. دنیای «جدید» دنیای «صورت» است و بدون درک صورت سخت بتوان به جوانب و به پس و پیش این دنیا واقف شد. ضمن این‌که نقاشی نه تنها صورت/فرم، بلکه ابزاری برای فهم آن است. در واقع نقاشی به معنی غربی‌اش دریچه‌ای است که زوایای پنهان دنیای غربی را نشان‌مان می‌دهد بلکه حقِ مطلب را عیان می‌سازد؛ دریچه‌ای که به ما کمک می‌کند تا اولاً صورت غربی را و دنیای مدرن را بهتر بشناسیم، ثانیاً بهتر بتوانیم نسبت خود را با آن تعریف کنیم. مع‌الوصف به هزار و یک دلیل نقاشی غربی در ایران نتوانست همان مقبولیتی را به دست آورد که مقدم بر او ادبیات و فلسفه و معماری و سینما در میان اقشار مختلف مردم به دست آوردند. تا پیش از وقوع انقلاب اسلامی، هنر نقاشی نتوانست از دایرهٔ صنف هنرمند و جماعت هنردوست بیرون بیاید. همان موقع که ما به فرنگستان دانشجو اعزام کردیم تا طب و مهندسی و فلسفه و نظامی‌گری و موسیقی بیاموزد، نقاش هم فرستادیم. اتفاقاً استعداد دانشجوهای ایرانی در آموختن هنر غربی مثال‌زدنی است، اما نقاشی در ایران گرفتار حصر طبقاتی شد و به جامعه راه نیافت. برای این‌که گرفتار سوءتفاهم نشویم، یک مثال ملموس می‌زنم تا جوانب و اقتضائات این انحصار طبقاتی را بهتر بشناسید. معماری و نقاشی شباهت‌های زیادی به هم دارند و خیلی از دروسی که معماران می‌خوانند، نقاشان هم آن‌ها را می‌خوانند. مع‌ذلک کار معمار به جامعه راه می‌یابد و وزیر

کاظم چلیپا/ طلایه‌داران نور/ ۱۳۶۱/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۷۰ x ۱۲۰ سانتی‌متر

مصطفی گودرزی/ عروج/ ۱۳۶۴/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۰۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر

و وکیل و شوفر و روحانی و پلیس و... در اثر معماری زندگی و بی‌واسطه زیبایی‌ها و زشتی‌ها و خوبی‌ها و بدی‌هایش را تجربه می‌کنند. ما چه بفهمیم و چه نفهمیم، چه تاریخ هنر بدانیم و چه ندانیم، چه فهم زیبایی‌شناسانه داشته باشیم و چه نداشته باشیم، وقتی درون فی‌المثل موزهٔ هنرهای معاصر یا وزارت خارجه پا می‌گذاریم از فضایی که معمار برای‌مان ساخته، متأثر و دانسته و ندانسته با آن وارد تعامل می‌شویم، اما این اتفاق در مواجهه با نقاشی نمی‌افتد یا اگر بیفتد به قدری نادر است که کالمعدوم. به بیان دیگر نقاشی هنری است منحصر به جماعتی خود بسنده، که هم تولید می‌کنند، هم مصرف می‌کنند، هم آموزش می‌دهند، هم نقد می‌کنند و هم... در زمان مشروطه اصناف مختلف در پیشبرد آرمان‌های عدالت‌طلبانه و آزادی‌خواهانه آن روزگار سهمی داشتند که نیک و بد به قدر وسع ادا کردند. روحانیون، تحصیلکرده‌های از فرنگ برگشته، روزنامه‌نگاران، حقوق‌دانان و در نهایت مردم کوچه و بازار، هرکدام درست یا غلط نقش تاریخی خود را ایفا کردند و در پیروزی انقلاب مشارکت جستند. اما آیا مرحوم کمال‌الملک و شاگردانش هم توانستند در این انقلاب سهیم شوند و گوشه‌ای از کار را بگیرند؟ سال‌ها بعد در قیام ملی شدن صنعت نفت نیز اقشار مختلف به میدان آمدند. بازاریان، هیأتی‌ها، استادان دانشگاه، دانش‌آموزان و ... اما آیا نقاشان توانستند با رنگ و بوم و قلموی خود در این قیام ملی شرکت کنند و تصویری هنرمندانه از ماوقع ثبت کنند یا مردم را در پی‌گیری مطالباتشان تحریک و تحریص کنند؟ مقایسه کنید با نقش نقاشان اروپایی در تحولات سیاسی-اجتماعی غرب. کاری که فرضاً داوید در فرانسه کرد از حیث اهمیت کم از «روبسپیر» و «دانتون» نبود. پیش از او «دلاکروا» یا «ترنر». در همین جنگ جهانی دوم و فجایعی که هیتلر بر اروپا بلکه بر جهان تحمیل کرد، علاوه بر نیروی نظامی و فکری‌ای که در مقابل آلمان صف کشیدند، نقاشان نیز به میدان آمدند و در شکست هیتلر بلکه در شکست اندیشه هیتلری نقش قابل ملاحظه‌ای به عهده گرفتند. گرونیکای پیکاسو تنها گوشه‌ای از این صف‌بندی ملموس و قابل درک را به رخ می‌کشد. عرضم اختصاص به جنگ و تحولات انقلابی ندارد، در همهٔ عرصه‌ها ردّپای نقاشان را به وضوح می‌توان دید؛ ردّپایی که مردم اروپا با آن ارتباط برقرار کرده و بسته به اهمیتش آن را دنبال می‌کنند، بلکه با آن می‌زیند. این دقیقاً چیزی است که ما نداریم. حتی تمنایش نیز به جانمان نیفتاده. در واقع نقاشی بیرون از زیست جمعی ما مثل یک خط موازی کمرنگ و بی‌رمق به زیست محقرش ادامه می‌دهد. این‌ها را به طعنه و تحقیر نمی‌گویم، بلکه می‌خواهم تصویر واقعی هنر نقاشی را در جامعهٔ ایران ترسیم کنم؛ تصویری که در اغلب تحولات تاریخ معاصر، یا به چشم نمی‌آید یا آنقدر صنفی و محصور است که رسماً بی‌تأثیر است. اما در تاریخ معاصر یک استثناء شگرف به چشم می‌آید که قابل بررسی و شناسایی است: جنگ تحمیلی.

در زمان وقوع انقلاب اسلامی، دانشجویان هنری و بعضی از اساتیدشان دست به کار شدند تا نقاشی را از هزارتوی گالری‌ها بیرون بکشند و به کوچه و بازار ببرند. اقدام آن‌ها قابل تقدیر است اما سیر و سرعت تحولات انقلاب به قدری سریع و صریح بود که کسی مجال درک نمادهای بصری را پیدا نمی‌کرد. نه‌تنها مجالش را نداشتیم، بلکه سوادش را نیز نداشتیم. فهم نقاشی یک دانش است که باید به روش‌های مختلف آموزش داده شود. وقتی این آموزش به هر دلیلی تعطیل شده باشد، نمی‌توان از شهروندان متوقع بود که نمادها را بفهمند، با رنگ‌ها ارتباط برقرار کنند و ارزش و اهمیت نقش‌ها را واقف شوند. تابلوی سه‌لتی حسین خسروجردی به اسم «حی‌علی‌الفلاح» بسیار جالب توجه و قابل اعتناست، اما آیا در زمستان ۵۷، در آن شور و حال عجیب و غریب عمومی و در آن سرعت سرسام‌آور تحولات می‌شد از مردم خواست که سمبولیسم متعالی این اثر هنری را بفهمند؟ مقایسه کنید «حی‌علی‌الفلاح» خسروجردی را با شعارهایی که از دل حسینیه‌ها و مسجدها بیرون می‌آمد و به سرعت برق و باد سر زبان‌ها می‌افتاد. مقایسه کنید تلاش آیدین آغداشلو و کیخسرو خروش را در ترسیم پرترهٔ امام‌خمینی(ره) با سخنرانی طلبه‌های جوانی که از روی سقف ماشین با بلندگوی دستی خطابه‌های آتشین می‌خواندند و مخاطبان خود را زیر و زبر می‌کردند. تلاش نقاشان در زمان انقلاب ستودنی است، اما متأسفانه از این طرف راه بسته بود و فهم نقاشی میسر نمی‌شد. اگر جامعهٔ ما فرض کنید ده،بیست سال جلوتر سواد بصری آموخته بود، آن‌وقت شاید در زمان انقلاب نقاشان می‌توانستند بار سنگین‌تری بر دوش بگیرند: کمک به فهم مدرن از جهان. انقلاب یک امر مدرن بود که باید از ابزار مدرن بهره می‌جست. بهره هم جست. اما بخش اعظم این کار را روحانیون با همان روش‌های سنتی پیش بردند و از اتفاق به موفقیت هم رسیدند. خطابه‌های سنتی به کار یک تحول مدرن آمدند و کار را پیش بردند، اما ناخواسته سنتی‌تر شدن جامعه را نیز موجب شدند. این‌جا همان‌جایی است که اگر جامعه سواد بصری می‌داشت، می‌توانست به کمک نقاشان فهم بهتری از دنیای مدرن به دست آورد. تأکید می‌کنم انقلاب یک امر مدرن است و حتی اگر آرمانش بازگشت به سنت باشد، این بازگشت، بازگشتی مدرن است. مگر رنسانس چیزی جز رجعت به ارزش‌های یونانی/ رومی بود؟ اما این رجعت در حقیقت، بازخوانی



علی وزیریان/ امید/ ۱۳۶۵/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۵۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر

مدرنی بود که متفکران مدرن از گذشته ارائه می‌دادند. در انقلاب اسلامی نیز بازگشت به سنت بازگشتی مدرن بود، اما ما برای این کار ابزار و ادوات مدرن زیادی در دست نداشتیم. باز هم برای تقریب به ذهن بگذارید طالبان یا سلفی‌های حجاز را مثال بزنم. آن‌ها هم می‌خواهند به گذشتهٔ متعالی برگردند، اما چون فهمی از دنیای مدرن ندارند و چون ابزار و ادواتشان تناسبی با دنیای جدید ندارد، ناگزیر حرکت‌شان تعبیر به ارتجاع می‌شود و در واقعیت نیز به دام ارتجاع می‌افتند. فرزند زمان خویشتن بودن به همین معناست که در بازگشت به گذشته، اقتضائات دنیای مدرن بلکه فهم مدرن از عالم را کنار نگذاریم. بالاخره ما متعلق به قرن بیستم/ بیست و یکم هستیم و نمی‌توانیم به صدر اسلام بازگردیم و چنان‌که بعضی مرتجعین تمنا می‌کردند، با اسب و شتر رفت و آمد کنیم و با شمشیر بجنگیم. اتفاقاً جدی‌ترین مخالفان انقلاب اسلامی همین مرتجعین بودند که امام از آن‌ها تعبیر به متحجرین می‌کرد. به نظرم رهبران انقلاب متفطن این معنای پارادکسیکال بودند که ما نمی‌توانیم اقتضائات زمانه و فهم‌مان از دنیای مدرن را نادیده بگیریم. چیزی که شاید دست آن‌ها را بسته بود، جامعه‌ای بود که نه تنها شریک تمدن جدید نشده بود، بلکه از دانش مدرن نیز بهره چندانی نداشت.

نقاشی یکی از همین دانش‌هایی بود که جامعه نتوانسته بود با آن ارتباط برقرار کند. اما یکی،دو سال بعد از پیروزی انقلاب اسلامی اتفاقی افتاد که به نظرم نه فقط در غرب آسیا بی‌بدیل بود، بلکه در جهان نیز نمونه‌های زیادی نداشت. بگذارید از تجربه شخصی‌ام حکایتی بگویم که هم نوشته را قدری تلطیف کنم و هم چهل سال جلوتر را به یادتان بیاورم.

من زمان جنگ محصل بودم و به دلیل علاقه‌ام به نقاشی، سعی می‌کردم نقاشی بعضی بچه‌حزب‌اللهی‌های حوزهٔ هنری را برای مدرسه و مسجد محل کپی کنم. آن ایام یک اتفاق خوبی که افتاده بود، این بود که حوزه، نقاشی‌ها را تبدیل به کارت‌پستال کرده و در دسترس عموم قرار داده بود. این نقاشی‌ها عموماً نقاشی‌های سمبولیکی بود که فهم‌شان نیاز به آموزش داشت. قبل از انقلاب چپ‌ها با کار گرافیک توانسته بودند بعضی از نمادها را برای اکثریت جامعه قابل فهم کنند. مثلاً سیم‌خاردار نشانهٔ اختناق و استبداد بود و پرندهٔ سفید نشانهٔ آزادی. کاری که یاسر عرفات در سخنرانی سازمان ملل کرد، باعث شد بیشتر مردم معنای نمادین شاخهٔ زیتون را دریابند. کسی در مدرسه به ما یاد نداده بود که داس و چکش و خوشهٔ گندم و پوتین سربازی، واجد چه معناهایی هستند، اما مجلات و پوسترهای سیاسی، به‌خصوص نشریات متعلق به جریان‌های چپ کمونیستی، باعث شده بود که لااقل دانشجوها و دبیرستانی‌ها این سمبولیسم را بشناسند و بفهمند. بعدتر هنرمندان مسلمان و انقلابی سمبول‌های دیگری نیز به این مجموعهٔ کوچک اضافه کردند: خون، خورشید، شمشیر، مشت گره کرده، گل لاله، اسلحه و... اما چیزی که باعث یک تحول اساسی، بلکه یک انقلاب هنری شد، وقوع جنگ تحمیلی بود. هنرمندان در این مقطع تاریخی فرصت بی‌بدیلی پیدا کردند که نه تنها فهم تصویری جامعه را ارتقا دادند، بلکه نقاشی را به بطن جامعه بردند.

زمان جنگ، بیش از آن‌که روی احساسات ملی و قومی تأکید شود روی آرمان‌های مذهبی و تعهدات دینی و ارزش‌های شیعی تأکید می‌شد. مدیران جنگ به درستی دریافته بودند چیزی که بعد از

*****تجربهٔ جنگ به ما یادآوری می‌کند که اتفاقاً جامعه مستعد یادگیری چنین زبانی است منتها شرطش علاوه بر صدق و دردمندی، آوردن نقاشی به خیابان و مسجد و مدرسه و خانه است نه به زور و زر که به صدق و صفا و اخلاص*****

انقلاب اسلامی باعث تحریض رزمندگان می‌شود و غیرت آن‌ها را تحریک می‌کند نه ناسیونالیسم که آرمان‌های شیعه است. برای همین خیلی زود کربلا، جنگ حق و باطل، نبرد دائمی خیر و شر، شهادت و اتصال به هفتاد و دو یار سیدالشهدا(ع) به ادبیات جنگ راه پیدا کرد و تبدیل به عناصر ثابت در فرهنگ واژگانی رزمندگان و حتی مردم عادی شد. در این میان، نقش نوحه‌خوان‌ها را نباید دست‌کم گرفت. کاری که آهنگران و دوستانش کردند شبیه به معجزه بود. آن‌ها انقلاب اسلامی و رزمندگان ایرانی را بی‌واسطه به کربلا و امام‌حسین(ع) و یارانش پیوند زدند و انگیزهٔ مشارکت در دفاع را صبغهٔ الهی بخشیدند. نطفهٔ این اتصال، البته به سنت دینی در ایام انقلاب بسته شده بود اما در آن ایام سرعت تحولات و تنوع گروه‌های انقلابی مجال تبیین چنین اتصالی را فراهم نیاورد. در واقع با وقوع جنگ بود که آن کار نیمه تمام پی گرفته شد و کربلا نقش محوری پیدا کرد. «کربلا منتظر ماست بیا تا برویم»؛ چیزی که فعلاً به بحث ما مربوط می‌شود و انصافاً هم کم از معجزه نیست، راهیابی چنین مفاهیمی به سمبول‌های بصری است که توسط هنرمندان انقلابی اتفاق افتاد. این‌که نقاشی شما را در دانشکدهٔ هنری بفهمند و با آن ارتباط برقرار کنند یک بحث است، این‌که مردم کوچه و بازار نقاشی شما را جلوی چشم بگذارند و از تماشایش حظ بصری ببرند و معانی بصری‌اش را دریابند و با آن ارتباط برقرار کنند و در بعضی مواقع احساساتشان برانگیخته شود، بحث دیگری است. یعنی آن ناکامی نقاشان در صد سال گذشته در زمان جنگ توانست تبدیل به کامیابی تاریخی شود. نقاشی ناصر پلنگی در دیوار مسجد خرمشهر گواه آن است که نقاشان مجالی عالی یافتند تا نقش تاریخی خود را در تحولی عظیم ایفا کنند. کور از خدا چه می‌خواهد جز دو چشم بینا. نقاشان مگر چه می‌خواهند جز این‌که کارشان دیده شده و بیان هنری‌شان با اقبال عمومی مواجه شود.

در خاطره‌ای که جلوتر سرانداختم، عرضم این بود که من یکی از نقاشی‌های آقای صدری را در مسجد محل کپی کردم و آن را در معرض دید نمازگزاران قرار دادم. این نقاشی انگشتی است رو به آسمان که از آن خون می‌ریزد و دریای متلاطم خون راه می‌اندازد. یعنی یک نقاشی سمبولیک غیر روایی. ولی بخش جالب خاطرهٔ من این است که مسجدی‌ها که بیشترشان کاسب و معلم و بسیجی وکارگر بودند، نقاشی را فهمیدند و با آن ارتباط برقرار کردند و از حیث احساسات دچار تقلب احوال شدند. حتی یک نفر هم نبود که بگوید چرا انگشت این مرد خونی شده یا معنی این دریای خون چیست؟ سؤالی که چند سال قبلش طبیعی به نظر می‌رسید. اما سؤال من این است که مردم عادی این بیان سمبولیک را از کجا تعلیم دیدند و چه شد که یک شبه ره صد ساله پیمودند و سواد بصری پیدا کردند؟ امکان نداشت شما در مسجدی، مدرسه‌ای، سنگری، جایی بروید و روی دیوار یکی از نقاشی‌های جنگ را نبینید. آیا این همان دموکراتیزه شدن نقاشی نیست؟ حقیقتاً فرصت بی‌بدیلی پیش آمده بود که نقاشان توانسته بودند با زبانی قابل فهم با مردم کوچه و بازار سخن بگویند. این‌که زبان آهنگران قابل فهم باشد عجیب نیست. آهنگران روی سنت هزار ساله‌ای ایستاده بود که هزاران شاعر و خطیب جلوتر راهش را هموار کرده بودند. عجیب آنجا بود که خسروجردی و پلنگی و چلیپا و گودرزی و... هم می‌توانستند بی‌لکنت همان حرف‌ها را به زبان تصویری بزنند و احساسات جامعه را برانگیزانند؛ حرف‌هایی که با این زبان قبلش کسی نزده بود و جلوتر راهش را کسی باز نکرده بود: یک امر بی‌سابقه. حیف و صد حیف که این کار تداوم نیافت و بعد از جنگ مجدداً نقاشی به حصر خودساخته‌اش بازگشت. دوباره نقاشی به درون دانشکده‌ها و گالری‌ها رفت و تبدیل به کالای لوکس شد. اما همان دورهٔ کوتاه فرصت بی‌بدیلی بود برای ارتقاء دانش و سلیقهٔ عمومی. زیبایی‌شناسی یک امر آموختنی است که متأسفانه در جامعه ما متولی شایسته‌ای برای این منظور گمارده نشده. متأسفانه در این زمینه نه تنها کم‌کاری کرده‌اند، بلکه خطاهای پی‌درپی و مکرری هم صورت داده‌اند. زبان نقاشی هم مثل دیگر زبان‌ها فرّار است و زود از ذهن و ضمیر جامعه می‌گریزد.

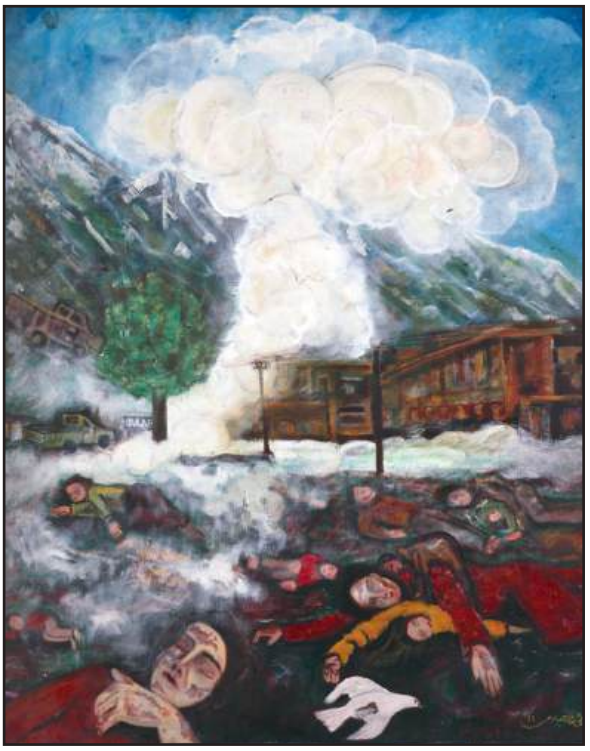
من نمی‌گویم مجدداً باید به همان نمادهای دورهٔ جنگ برگردیم و شهر را پر کنیم از خون و گنبد و گل لاله و پرندهٔ سفید و...، هر دوره‌ای نمادهای خودش را دارد. می‌گویم اگر بخواهیم جامعه‌مان ترقی کند و حضوری مقتدرانه در عالم داشته باشد، پیش‌نیازش فهم واقعیت و حقیقت دنیای شگفت‌انگیز نو است. این فهم ابزار و ادوات مختلفی دارد که اگر از من بپرسید، می‌گویم مهم‌ترینش هنرهای تجسمی است؛ همین نقاشی و مجسمه و گرافیک.

تجربهٔ جنگ به ما یادآوری می‌کند که اتفاقاً جامعه مستعد یادگیری چنین زبانی است منتها شرطش علاوه بر صدق و دردمندی، آوردن نقاشی به خیابان و مسجد و مدرسه و خانه است. نه به زور و زر که به صدق و صفا و اخلاص.

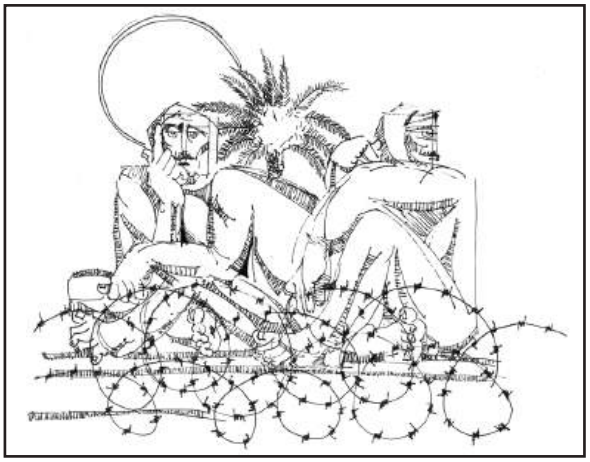
مروری بر آثار مُنقذ عبدالوهاب الشریده (ابوحیدر)
هنرمند اسیر عراقی روزگار دفاع مقدس

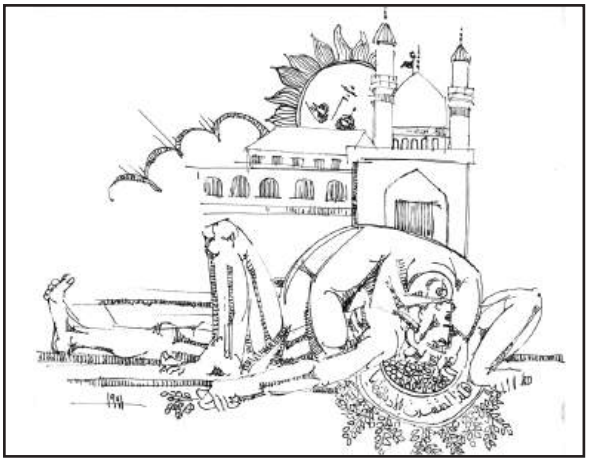
حکایت رهایی

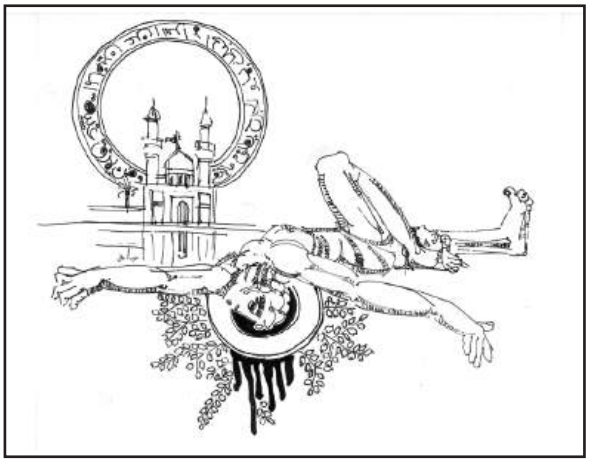
مرتضی سرهنگی
نویسنده و پژوهشگر ادبیات و هنر پایداری

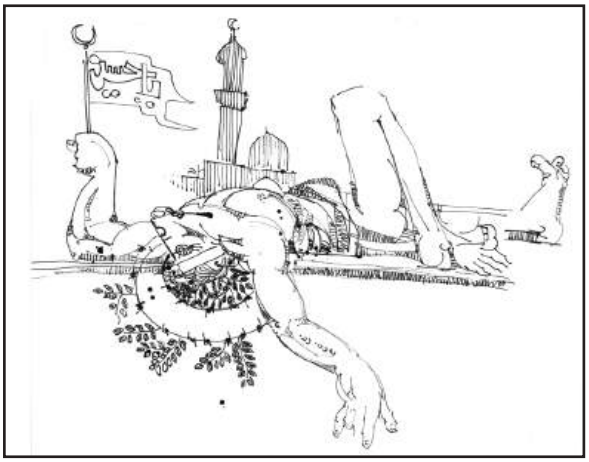


مُنقذ عبدالوهاب الشریده (ابوحیدر) در سال ۱۳۲۵ هجری شمسی در منطقهٔ ابوالخصیب بصره در جنوب عراق متولد شد و پس از گذراندن تحصیلات آکادمیک در ایتالیا و اسپانیا، سال‌ها در مدارس و دانشگاه‌های کشورهای عربی به آموزش پرداخت و از استادان هنر دانشگاه مستنصریهٔ بغداد به شمار می‌رفت. ابوحیدر نقل می‌کرد که سال ۱۳۶۶ از کلاس دانشگاهی که در آن نقاشی و مجسمه‌سازی درس می‌داد به جنگ اعزام شده بود. او می‌گفت که در اواخر همان سال بمباران شیمیایی شهر حلبچه توسط هواپیماهای عراقی و شهادت هزاران زن و بچه مظلوم و بی‌دفاع به قدری برایش تلخ و ناباورانه و تکان‌دهنده بود که تصمیم گرفت خود را تسلیم نیروهای ایرانی کند. ابوحیدر پس از اسارت، همراه دیگر اسیران جنگی به اردوگاه اسرای عراقی در تهران اعزام شد.
در زمان مستندنگاری و گردآوری مجموعه‌ای از آثار فرهنگی و هنری اسرای عراقی، از میان خاطره‌ها، شعرها و نقاشی‌های اسیران عراقی به چند نقاشی برخوردم که با نقاشی‌های دیگر فرق می‌کرد. کمی شگفت‌زده شدم. آن چند طراحی و نقاشی که پشت پوشه‌های اداری کشیده شده بود را برای حسین خسروجردی، زنده‌یاد حبیب صادقی و کاظم چلیپا (هنرمندان مطرح مرکز هنرهای تجسمی حوزهٔ هنری) بردم. نقاشی‌های ابوحیدر را که دیدند گفتند کار فردی در سطح عالی نقاشی است. گفتم: «این کار یک اسیر عراقی است که در اردوگاه کهریزک نگهداری می‌شود!»
یک روز با آقای هدایت بهبودی شیرینی خریدیم و به دیدار او رفتیم. از آن روز به بعد، رنگ و قلم و بوم نقاشی در اندازه‌های مختلف از حوزهٔ هنری برای ابوحیدر در اردوگاه کهریزک ارسال می‌شد. یک بار هم بستهٔ کامل راپید برایش بردیم. ابوحیدر رنگ‌ها را بو می‌کرد و لذت می‌برد. به نظرم او با این بوم‌ها و رنگ‌ها دوباره زنده شد.
پس از پایان جنگ تحمیلی ابوحیدر از جمله اسیرانی بود که در زمرهٔ آخرین گروه تبادل اسرای دو کشور برای بازگشت به کشورش قرار گرفت. در آن زمان، به دلیل مشکلات بین ایران









*****کارهای ابوحیدر را که دیدند گفتند این آثار، کار فردی در سطح عالی نقاشی است*****

و عراق، تبادل اسرا برای مدتی متوقف و مُنقذ در اردوگاه ماندگار شد.

در سال ۱۳۷۱، آقای محمدعلی زم -رئیس وقت حوزهٔ هنری- نامه‌ای به مقام معظم رهبری نوشت و ضمن شرح حال ابوحیدر، درخواست کرد که این هنرمند اسیر عراقی آزاد شود. چند روز بعد مقام معظم رهبری دستور آزادی او را صادر فرمودند و او پس از ۵ سال زندگی در اسارت، آزادی خود را به دست آورد. اما پس از آزادی و با وجود این‌که بستگانش در کانادا زندگی می‌کردند، در ایران ماند و زندگی کرد.

مُنقذ در مدت حضور و همکاری با حوزهٔ هنری با استفاده از وسایل و تجهیزات خاص و انحصاری و دست‌ساز خودش، طرح جلدهای زیادی برای کتاب‌های دفتر ادبیات و هنر مقاومت کار کرد. او هم‌چنین آثار زیادی را تحت تأثیر جنایت حلبچه کار کرد. مضامین مرتبط با جنگ، انتفاضهٔ فلسطین، قیام مردم عراق و سوگواری مردم ایران در عاشورا از موضوعاتی بود که در آثار ابوحیدر دیده می‌شود. این اسیر عراقی هنرمند حدود ۲۰۰ طراحی و نقاشی برای مرکز هنرهای تجسمی کار کرد. او در کنار نقاشی، مجسمه هم می‌ساخت و سوگواری مردم ایران در ارتحال حضرت امام خمینی(ره) را روی سنگ مرمری به ابعاد ۳ در ۱ متر حجاری کرد.

خلاصه آن‌که دوستی من و ابوحیدر از همان زمان که آثارش را دیدم و به دیدارش رفتم شکل گرفت. پس از رهایی هم گاهی او را در دفتر ادبیات و هنر مقاومت و گاهی در کارگاه‌های مرکز هنرهای تجسمی می‌دیدم. این رفاقت و هم‌نشینی با فردی که مدتی در جبههٔ دشمن و مقابل ما بوده و حالا به خاطر هنرمند بودنش آزاد شده و در زمرهٔ دوستان قرار گرفته، همیشه برایم دل‌نشین و قابل توجه بود.

با گذشت چند سال از آن روزها شنیدم که مُنقذ مدتی به سلیمانیهٔ عراق و مدتی به سوریه و سپس برای ادامه زندگی نزد برادرش به کانادا رفته است. او در ادامهٔ مسیر زندگی‌اش برای تداوم فعالیت هنری و آموزشی به آمریکا رفت. منقذ عبدالوهاب الشریده (ابو حیدر) هنرمند اسیر آزاد شدهٔ عراقی سال ۱۳۹۳ در سن ۶۸ سالگی بر اثر بیماری قلبی، در شهر نشویل مرکز ایالت تنسی آمریکا درگذشت. بخش مهمی از طراحی‌ها و نقاشی‌های این هنرمند در روزگار اسارت و رهایی و در دوران همکاری با حوزهٔ هنری، به همراه اثر حجمی حجاری شدهٔ او، در آرشیو مرکز هنرهای تجسمی نگهداری می‌شود.

برگرفته از فصلنامهٔ طاووس، شمارهٔ دوم، زمستان ۱۳۷۸
(بخشی از گفت‌وگو)

تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران

• **گفت‌وگو با آیدین آغداشلو، نصرت‌الله مسلمیان و حسین خسروجردی**

جنگ و جانبازی‌های آن از موضوعاتی است که بارها دستمایهٔ آثار هنرمندان قرار گرفته است. آثار بزرگ ادبی چون «جنگ و صلح»، «سرخ و سیاه» و «در جبههٔ غرب خبری نیست» و شاهکارهای موسیقی چون «سمفونی استالینگراد» و «فینلاندیا» نمونه‌های مشهور و شناخته شدهٔ این تأثیر هستند. در نقاشی نیز از مینیاتورها و پرده‌های نقاشی ایرانی و مغولی که زمانی نقش ثبت تاریخ را بر عهده داشتند تا «ولاسکوئز» و «گویا» و «دولاکروا» و معروف‌تر از همه «گورنیکای پیکاسو» شاهکارهایی هستند که متأثر از جنگ و رویدادهای آن پدید آمده‌اند. این تأثیر در طی جنگ طولانی دههٔ گذشته در ایران نیز تکرار شد. هشت سال جنگ و اشغال موقت قسمتی از خاک ایران توسط نیروهای متجاوز که با فجایعی چون بمباران شیمیایی و موشک‌باران شهرها و آواره شدن ساکنان مناطق اشغالی همراه بود و از سوی دیگر دفاع و فداکاری‌های جوانان ایران که به تن و ایمان و همت استوار خود به مقابله با متجاوزین برخاستند و توانستند سرفرازانه دشمن را از سرزمین خود بیرون برانند و با صدها هزار شهید و جانباز از استقلال میهن خود دفاع کنند، اثری ژرف و ماندگار بر روح و احساسات تمام مردم ایران نهاد و از آن میان، هنرمندان مختلف نیز مستقیم یا غیرمستقیم و هر یک به نحوی، ذهنیت خود را در قالب آثار هنری بیان کردند. دومین بخش از سلسله مباحث هنر معاصر ایران به موضوع تأثیر جنگ بر نقاشی معاصر ایران اختصاص یافته است. این موضوع در میزگردی با شرکت سه تن از نقاشان معاصر؛ آیدین آغداشلو، نصرت‌الله مسلمیان و حسین خسروجردی مورد بحث قرار گرفت. توجه خوانندگان را به گزیدهٔ این مباحثات جلب می‌کنیم. تصاویری که در این بخش از طاووس آمده گزیده‌ای از مجموعه هزاران اثر نقاشی است که در جریان مقاومت فرزندان این سرزمین یا با خاطرهٔ از خودگذشتگی‌های آنان آفریده شده است.

• **منیژه میرعمادی**

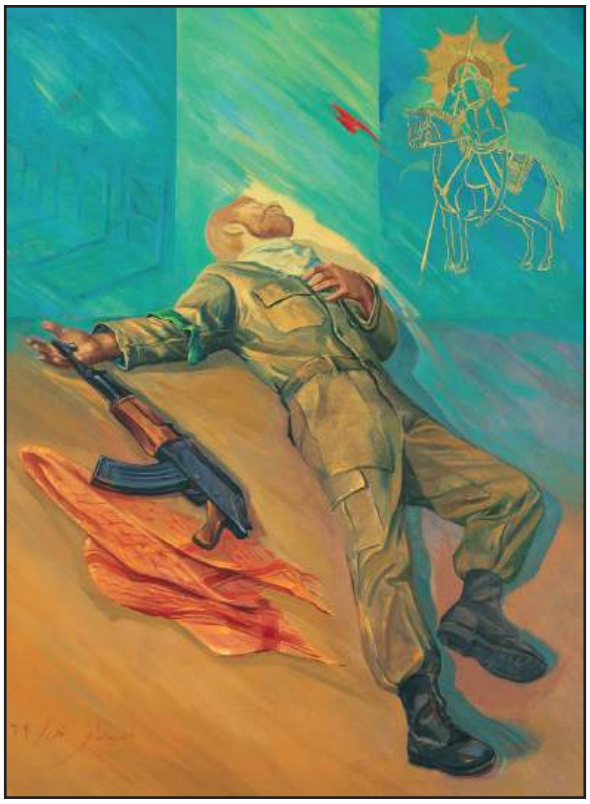
• **طاووس:** در زندگی هر هنرمندی غیر از حوادث شخصی که منجر به بازتاب درونی می‌شود، مسائلی هم هست که بیرون از فردیت و روان فردی او اتفاق می‌افتد که حوادث اجتماعی از جملهٔ آن‌هاست. اتفاق مهمی که در جامعهٔ ما واقع شده و مدتی طولانی هم ادامه داشته، مسئلهٔ جنگ بود که جامعه در کل و هنرمندان به طور خاص نسبت به آن عکس‌العمل نشان دادند. در زمینهٔ ادبیات، رمان‌هایی نوشته شد که بازتاب جنگ بود. کاری نداریم که مدافع یا مخالف جنگ بود، مهم این است که نویسنده یا شاعر نسبت به آن چه به عنوان جنگ اتفاق افتاد، عکس‌العمل نشان داد و قاعدتاً هنرمندان نقاش ما هم نسبت به این واقعه بی‌تأثیر باقی نمانده‌اند. موضوع بحث جلسهٔ ما این است که جنگ در هنر نقاشی ایران چه بازتابی داشته و جلوه و نمود آن چگونه بوده است.

• **آغداشلو:** همانطور که گفتید، هم یک صحبت شخصی مطرح است و هم یک بحث کلی. سعی می‌کنم برای افتتاح سخن به هر دو جنبه اشاره مختصری بکنم. از جنبهٔ فردی، جنگ در کارهای من حضور داشته و مسأله‌ای نبوده که بتوانم آن را نادیده بگیرم. علی‌الخصوص که نقاشی هستم که هر دو جنبهٔ اجتماعی و ادبی در کارم وجود دارد. حالا اگر این تأثیر غیرمستقیم است، در هر حال این تأثیر را پذیرفته‌ام. می‌توانم بگویم شاید از اولین نقاشانی بودم که تأثیر جنگ را در نقاشی‌هایم نشان دادم و در کتابم هم آمده است. یک مینیاتور رضا عباسی است که سوخته و مچاله شده و مثل هر حریقی که در آن کاغذها پراکنده می‌شود و به پرواز در می‌آید، در آسمان سرگشته و معلق است. در پس‌زمینهٔ ستون‌های دود حریقی عظیم از جنگ حکایت می‌کند. این موارد در نقاشی‌های من کم نیستند. نمونهٔ دیگرش یکی از این پرنده‌های گل و مرغ قدیم ایرانی است که در دشتی مرده و در پس‌زمینهٔ ستون‌های دود به آسمان برخاسته است. این‌ها مستقیم‌ترین نوع نقاشی‌های غیر مستقیمی هستند که می‌توانم

اشاره کنم. اما به طور حسی و درونی شاید بدحالی و پریشانی خودم را بتوانم در نقاشی دیگری که قدیم‌تر کار کرده بودم سراغ کنم که دریایی است که در آن آسمان رنگ گل است و خود دریا و ساحل هم گل است و از موقعیت شومی حکایت می‌کند. به یک خواب بد می‌ماند. اینها نقاشی‌هایی هستند که از جنگ تأثیر گرفته‌اند و این تأثیر صوری و مستقیم نیست، بلکه حسی است که عمیقاً در جان من هم در آن زمان و حتی بعدها لانه کرده و آن اندوه و افسوس نسبت به انهدام هر ارزشی است.

اما در بخش بعدی اگر بخواهم تأثیر جنگ در هنر نقاشی معاصر ایران را بررسی کنم، به نظر می‌آید خیلی کمتر از آن مقداری که قاعدتاً باید تأثیر می‌گذاشت، تأثیر گذاشته است. ما واقعاً نقاشی جنگ به آن مفهومی که جنگ را بتوانیم در آن سراغ کنیم، -چه خود جنگ را و چه پیامدهایش را- نمی‌بینیم، جز نقاشی‌هایی که به صراحت و خیلی مستقیم راجع به جنگ است و در شمار نقاشی‌های بعد از انقلاب است و انجام تعهد نقاش‌های انقلابی ماست. در کارهای دیگران رد این مسئله را بسیار کم می‌بینیم. منتها این مسئله به نظر من خیلی غریب نمی‌آید. اگر از این حیث به نقاشی نگاه کنیم، واقعاً در همه جای دنیا نقاشی را غیر متعهد به این مسئله می‌یابیم. شما کمتر نقاشی‌هایی را می‌بینید که جنگ جهانی دوم یا جنگ کره و ویتنام را نشان داده و منعکس کرده باشد. شاید این طبیعت نقاشی قرن بیستم است. برعکس ادبیات که به طور مستقیم روایت می‌کند، نقاش این وظیفه را خیلی کمتر انجام می‌دهد که به نظر من، نشانهٔ آن نیست که نقاشان ما یا نقاشان هر جای دنیا نسبت به محیط اطراف و رویدادهای اجتماعی‌ای که بخش عمده‌ای از هستی‌شان را شکل می‌دهد بی‌تکلیف و بی‌اعتنا هستند، بلکه شاید در جوهره و طبیعت نقاشی، این خصیصه کمتر است. در حالی که به ادبیات نگاه می‌کنیم، آن را آینهٔ تمام‌نمای حوادث اجتماعی می‌بینیم. یعنی شما تاریخ ایران را می‌توانید از طریق ادبیات معاصر مطالعه کنید. تمام وقایع تاریخی ۵ دههٔ اخیر در ادبیات معترض، در حجم وسیعی منعکس شده است. ولی اگر بخواهیم برای نمونه دربارهٔ نقاشی معترض سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ تحقیق کنیم، شاید تعدادشان از ۵۰ عدد تجاوز نکند که کار نقاشان خاصی است که هنرمندان انقلابی همان دوره هستند. در یک نگرش کلی شاید بهتر است بررسی شود که چگونه است نقاشی دیرتر و غیر مستقیم‌تر و خیلی محوتر و مبهم‌تر می‌تواند این قصد را در خودش جا دهد.

• **مسلمیان:** بعد از انقلاب، جنگ واقعهٔ بسیار مهمی بود که در کشور رخ داد و به نظر من ابعادش بسیار وسیع و تأثیرش به قدری گسترده است که تا چند نسل بعد از ما نیز درگیر عواقب مخرب روانی آن خواهند بود. قطعاً این مسئله روی من هم بسیار تأثیر گذاشت و من شخصاً از ۱۳۶۰ که هنوز اندک زمانی از جنگ نگذشته بود، خیلی مستقیم و به صورت موضوعی با این



مصطفی ندرلو/ شهید/ ۱۳۶۶/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۵۰ x ۲۰۰ سانتی‌متر

مسئله درگیر شدم. در واقع از سال ۶۰ تا ۶۷ دقیقاً با عنوان جنگ نقاشی کردم. طبیعتاً در این زمینه تنها نبودم و معتقدم اغلب هنرمندان ما چه مستقیم و چه غیر مستقیم به عنوان افرادی که در حیات اجتماعی مشارکت دارند، با مسئله جنگ درگیر شدند. حالا چنانچه فرصت شود و بحث اجازه دهد، بعداً راجع به کارهای خودم صحبت خواهم کرد، اما در این جا تأثیر اجتماعی جنگ و بالاخص تأثیری که بر نقاشی‌ها گذاشت مورد نظر من است. به نظرم، باید اختلافی را نسبت به سایر حوزه‌های فعالیت فرهنگی از جمله ادبیات قائل شویم. ادبیات عرصهٔ مفاهیم است و بیان بیشتر از طریق مفاهیم و حوادثی که در زبان رخ می‌دهد متجلی می‌شود، اما ما تجربهٔ گسترده‌ای در زمینهٔ نقاشی داریم که بیان از طریق توصیف و مفاهیم متجلی نمی‌شود. در واقع در تجربهٔ معاصر، بیان عمدتاً با تکیه بر خود عناصر بصری و خاصیت‌های پلاستیکی نمود پیدا می‌کند. واکنش نقاشانه به اتکای جنبه‌های روان‌شناختی فردی اجتماعی هنرمند، خود را به شکل ساختار نقاشانه نشان می‌دهد.

از این منظر می‌توانیم تأثیر جنگ را روی بسیاری از نقاش‌ها مشاهده کنیم. ما حتی در کار آبستره نیز تأثیر جنگ را به شدت می‌بینیم و می‌توانیم ارزیابی کنیم. نقاشانی هم هستند که از بحث توصیف جنگ به صورت نقاشانه عبور و جنگ را در نگاه امروزی بیان کرده یا این که حتی به صورت موضوعی به جنگ پرداخته‌اند و تابلوهایشان به عنوان جنگ مطرح می‌شود؛ هر چند

دریافت‌هایشان از جنگ توصیفی و روایتی نیست. در آثار این‌ها اشارات را به تخریب و انهدام و درگیری می‌بینیم. این اشارات، با تنوع بسیار گسترده و بر حسب تنوع شخصیتی افراد در حوزهٔ نقاشی بازتاب دارد. از این دیدگاه می‌توانم بگویم که نقاشی حتی جسورانه‌تر و وسیع‌تر از ادبیات به مقولهٔ جنگ پرداخته است. اگر بخواهم این‌جا به افرادی که مستقیم‌تر به مقولهٔ جنگ پرداختند اشاره‌ای بکنم، کورش شیشه‌گران، صفرزاده و نامی به نوعی، شهلاپور به نوعی دیگر و بعد چلیپا، حبیب صادقی و ایرج اسکندری و تعدادی دیگر حتی افرادی که آبستره به قضیه پرداخته‌اند مثل فریده لاشایی در ذهنم می‌آید. زمانی که دید عرفانی این‌ها را در کنار وقایع اجتماعی قرار دهیم، به‌گونه‌ای تأثیر جنگ را در آثارشان می‌بینیم. از این منظر تصورم این است که این تأثیرات در حال حاضر نیز در نقاشی ما حضور دارد. منتها به شیوه متناسب با خودش از نظر زمانی و تاریخی.

• **خسروجردی:** اگر درست در خاطرم مانده باشد، نقاشی جنگ با اشغال خرمشهر شروع شد و طبعاً به دلیل فضایی که ما در آن فعالیت می‌کردیم و در نوع خود یک کار گروهی بود و اطلاعاتی که به ما می‌رسید، نسبت به سایرین به واقعیت خیلی نزدیک‌تر بود. حتی می‌توانم بگویم یکی از دلایلی که خیلی بر ما تأثیر گذاشت، یک نسخه فیلم سوپر هشت بود که یکی از بچه‌های خرمشهر به اسم محسن راستانی -که در حال حاضر یکی از عکاسان خوب ایران است- تهیه کرده بود. حُسن این فیلم این بود که نمایشی نبود و وقایع کاملاً مستند و واقعی بود و ما به عینه گوشه‌ای از جنایت‌های عراق در خرمشهر و آدم‌هایی که مانده بودند و از سرزمین خودشان دفاع می‌کردند را دیدیم. این مسئله غیرت ما را به جوش آورده بود و احساس می‌کردیم که در عین حالی که ادعا می‌کنیم آدم‌های متعهد و مسئول و دردمند و دردشناس هستیم، چقدر به نوعی در مقابل این آدم‌ها حقیریم. در عین حال به دلیل نوع کارمان، نمی‌توانستیم خودمان را به کوران حوادث نزدیک کنیم و مجبور بودیم صرفاً به اطلاعاتی بسنده کنیم که از طریق اخبار یا رسانه‌های گروهی به ما منتقل می‌شد. به هر تقدیر ما دیدگاهی را که برای تعریف و تفسیر جنگ انتخاب کردیم یک نگاه منتقدانه نبود، چیزی بود مثل نگاه بچه‌هایی که در خرمشهر ایستاده بودند، ولی یک مسئله را توضیح بدهم دربارهٔ آن‌چه که نتیجهٔ کار بچه‌هایی بود که به قول استادم آقای آغداشلو مستقیم در ارتباط با جنگ فعالیت می‌کردند. این نگاه مستقیم به جنگ به هیچ وجه دلیل این نبود که کارهای رسمی اتفاق بیفتد. دلایل زیادی هم وجود داشت برای این‌که ما کاملاً از دیدگاه یک نقاش به مسائل نگاه کنیم. چون هیچ هدایتی از هیچ سمت و سویی وجود نداشت. فرمایشی وجود نداشت و هرچه اتفاق می‌افتاد، در واقع بازتاب احساسات فردی ما بود. اگر این کارها را مقایسه کنید با نقاشی‌هایی که در رابطه با جنگ کره ترسیم شده، می‌بینیم که جنبه تبلیغاتی آن‌ها پررنگ‌تر است. معمولاً این جور کارها تلخی‌ها و ناکامی‌ها یا زشتی‌های جنگ را نشان نمی‌دهد و خیلی فانتزی و تبلیغاتی به این مقوله نگاه می‌کند، ولی مایهٔ اکسپرسیونیستی کارهایی

مسلمیان:
نقاشی حتی جسورانه‌تر و وسیع‌تر از ادبیات به مقوله جنگ پرداخته است

سیاوش کسرائی/ بدون عنوان/ ۱۳۶۸/ آبرنگ روی مقوا/ ۴۶ x ۳۴ سانتی‌متر

که در ایران انجام شد بیشتر است جنبهٔ تبلیغاتی آن کمتر. من از کارهای خودم مثال می‌زنم. یکی تابلوی «همسنگران قدس» من است که شبه تبلیغاتی است و در بقیه کارهایم کمتر چنین تأثیری بود. نمونهٔ دیگر کار آقای گودرزی است که یک بسیجی در مقابل حجم زیادی از تانک‌های دشمن ایستاده و شهید فهمیده قهرمان نوجوان آن دوره را به تصویر کشیده است. در کل، نقاشی جنگ در این دوره توسط چند گروه انجام می‌شد. یک گروه که ما هستیم و کارهایی که در این رابطه انجام دادیم واجد نگاهی اکسپرسیو است که خیلی هم تلخ نیست، ولی جریان دیگری که چند نفر از آن‌ها را آقای مسلمیان نام بردند، تلخی‌ها را پررنگ‌تر می‌دیدند. نکتهٔ دیگر آن‌که به نظر من نقاشی جنگ نباید با نوعی قضاوت و داوری به مسائل جنگ نگاه می‌کرد. این نظری است که بنده امروز بیان می‌کنم که به هر تقدیر باید به مقولهٔ جنگ واقع‌گرایانه و خیلی رئالیستی و شسته‌رفته نگاه می‌شد. مخصوصاً در زمینهٔ نقاشی و عکاسی. متأسفانه از این زاویه کمتر به جنگ نگاه کرده‌ایم و اگر قرار باشد در آینده گروهی بیاید و به بانک اطلاعاتی و تصویری ما در زمینهٔ نقاشی مراجعه بکند و بخواهد اطلاعاتی در مورد این جنگ به دست آورد، اطلاعات تصویری تدوین‌شده‌ای را نخواهد یافت.

• **آغداشلو:** اشاره‌ای شد که در زمینه‌های دیگر کار زیادی انجام نشده است، اما در عکاسی خیلی خوب کار شده است. من هزاران عکس از کارهای محمد فرنود را دیده‌ام که بعضی از آن‌ها شاهکارهای محض هستند. یا در سینما دربارهٔ جنگ فیلم‌های زیادی ساخته شده است، ولی در نقاشی هم‌چنان قانع نشده‌ام و سر حرف خودم هستم. اعتقاد آقای مسلمیان سرایت دادن جزء به کل است؛ یعنی این طور نگاه کنیم که نقاشان اندیشه و روح

ناصر پلنگی/ از تبار زینب/ ۱۳۶۰/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۰۰ x ۷۰ سانتی‌متر

عبدالحمید قدیریان/ شهید گمنام/ ۱۳۶۹/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۴۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر

حساس دارند و جنگ حادثه بزرگ و عظیمی بود که به طور منطقی و عقلانی نمی‌شود از آن برکنار ماند و بعد هم مثلاً در کار خانم فریده لاشایی یک چیزی از جنگ پیدا بکنیم. این کار عملی است ولی فکر نمی‌کنم آن چیزی باشد که مقصود این جمع است. من به تصویر مستقیم‌تری فکر می‌کنم که در عین حال کلیشه‌ای و شعاری نیست. هم‌چنان فکر می‌کنم نقاشی این کار را نکرده است به این علت که این وظیفه در جوهر نقاشی مدرن نیست. نقاشی مدرن می‌تواند مسائل اجتماعی را در خودش جا دهد. می‌تواند آرمان‌ها را تصویر و تبلیغ کند اما نه به شکل مستقیم و برانگیزاننده. فکر می‌کنم نقاشی مدرن خیلی ملایم‌تر، خیلی نامعلوم‌تر و نامحسوس‌تر و در سطوح دیگری عمل می‌کند، اما در جاهایی که نقاشی مستقیماً درگیری ایدئولوژی و درگیری مفهومی دارد، آن وقت نوع خاصی از نقاشی به میان می‌آید که نقاشی انقلابی است. یعنی از نقاشی‌های مکزیک گرفته تا نقاشی رئالیست سوسیالیست زمان استالین و نقاشی زمان هیتلر تا مجسمه‌هایی که در دوران موسولینی ساخته شد. در کل سعی نمی‌کنم نقاشی مدرن را از این کمبود در ببرم، ولی سعی می‌کنم حوزهٔ عمل و فعالیتش را جای دیگری جست‌وجو کنم.

نکته‌ای که اینجا یادم آمد و فکر می‌کنم اتفاق خوبی است، تصاویر شهدایی است که روی دیوارها نقاشی می‌کنند و به نظرم از منظر تصویری اتفاق خیلی خاص و منحصر به فردی است. ما در هیچ جا چنین چیزی را سراغ نداریم. نقاشی دیواری خیلی عظیم دیده‌ایم که دربارهٔ جنگ و قهرمانی یا دربارهٔ قهرمان‌های گمنام است اما این که صورت‌های خیلی مشخص و با هویت معلوم در سطح بسیار بزرگ روی دیوارها کار بشود و ما که جنگ را لمس نکرده‌ایم در لابه‌لای این‌ها زندگی کنیم و به دلیل بزرگی‌شان دائماً نظاره‌شان بکنیم، اتفاق خیلی عمده‌ای از لحاظ تاریخ هنرهای تجسمی در قرن بیستم است. چنین واقعه‌ای در جایی اتفاق نیفتاده است و ای کاش این‌ها را بهتر می‌کشیدند و ای کاش نقاش‌های مهم ما می‌توانستند سهمی در آن داشته باشند. حتی نه به صورت فیگوراتیو صرف که فقط چهره‌ها را بکشند، بلکه حس خودشان را از جنگ بیان کنند. متأسفانه این اتفاق نیفتاد ولی تا همین جا هم غنیمت است. فکر می‌کنم ما که در جنگ شرکت نکردیم و فقط آن را از تلویزیون و مطبوعات تعقیب کردیم به نوعی بدهکار مانده‌ایم و چه خوب است با تماشای این چهره‌های بزرگ که نمی‌شود آن‌ها را پشت چیزی مخفی کرد و نادیده گرفت، بدهکاری‌مان یادمان بیاید.

• **مسلمیان:** آقای آغداشلو باور دارند که نقاشی به لحاظ ویژگی‌های خاص خودش، قصد توصیف و بیان مفهومی جنگ را ندارد و حتی اشاره کردند که این شاید اصلاً کار نقاش نیست. به اعتباری این همان مطلبی است که اشاره کردم و گفتم در ادراک معاصر، بیان همان توصیف نیست و نقاشی ما کوشش کرد از طریق بیان -نه از طریق مفهوم‌گرایی یا توصیف ویژه- به مقولهٔ جنگ بپردازد. به همین دلیل معتقدم اگر بر مبنای این نوع نگاه که فراگیرتر و به ماهیت رسانه‌ای مثل نقاشی نزدیک‌تر است، به نقاشی این دوره نگاه کنیم، قطعاً تأثیرات جنگ را در نقاشی بسیار وسیع می‌بینیم. اگر از زاویهٔ مفهومی به نقاشی معاصر نگاه کنیم و بخواهیم دنبال مواضع شخصی بگردیم یا جنبه‌های تأیید یا به اصطلاح عدم تأیید نقاشان را ببینیم، مسئله فرق می‌کند. در واقع می‌توانیم از دو ساحت به مسئله جنگ نگاه کنیم؛ یکی از لحاظ بیان مفهومی جنگ که در این بخش نقاشان انقلاب روی این قضیه کار کرده‌اند، دوم از جنبهٔ بیان در رابطه با ادراک معاصر است که برای بحث در این حیطه باید

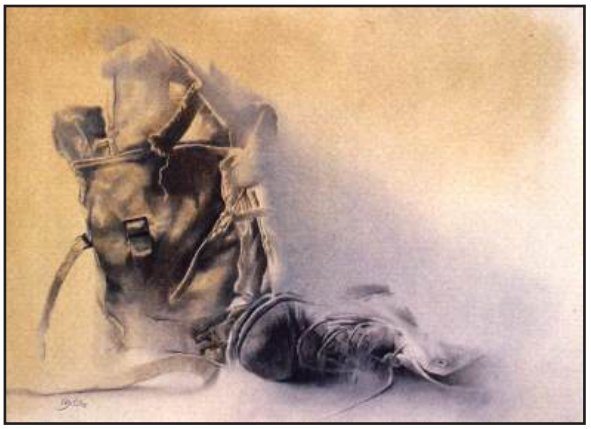
مصطفی گودرزی/ مقاومت/ ۱۳۶۵/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۵۰ × ۱۵۰ سانتی‌متر

مقدمات بیشتری را آماده کنیم و آثار بیشتری در اختیار داشته باشیم تا بتوانیم به یک نقادی اصولی دست بزنیم. همین جا باید اشاره کنم که بسیاری از آثار مربوط به بحث ما حتی از طرف منقدان دیده و تحلیل نشده است. قیاسی هم شد بین نقاشی و عکاسی و سینما که هر کدام ویژگی‌های خاص خود را دارند. مثلا دربارهٔ عکاسی به دلیل خاصیت خبری و تکنولوژی آن که بسیار سریع‌الانتقال است و استفاده کاربردی ویژه‌ای دارد، می‌تواند به سرعت در صحنه حضور داشته باشد و ارتباط برقرار کند، ولی ما در نقاشی چنین امکانی را نداریم. ضمن آن که در طول ۸ سال جنگ تقریباً گالری‌ها بسته بودند و نقاش‌ها در خلوت خودشان نقاشی می‌کردند، ولی عکاسی در متن صحنه بوده است. یعنی ما از جهت افکار عمومی مکان یا فضای مناسبی برای ارائه نقاشی نداشتیم. به این‌ها اضافه کنید موقعیت زمانی محدود نقاشی را که باید در محیط بسته‌ای ارائه شود و وقتی از مقابل دید برداشته می‌شود، امکان تماس با مخاطب را از دست می‌دهد. از این جنبه هم بسیار فرق دارد با عکاسی که می‌تواند در تیراژی وسیع حضور داشته باشد و در کل موجب می‌شود موقعیت و ویژگی رسانه‌ها با یکدیگر متفاوت باشد.

• **آغداشلو:** نکتهٔ اصلی این است که ما در وهلهٔ اول تفاوتی قائل شویم میان کسانی که این تأثیر بر کار آن‌ها غیرمستقیم و دور بوده است با آن‌هایی که این حس را در خودشان تألیف کرده و صاحب آثاری شده‌اند و بعد هم این که این گروه چگونه بودند و چطور کار کردند و چقدر تأثیر گرفتند و آیا واقعاً چیزی به وجود آوردند که لایق رنج و سعی عظیم‌شان بوده باشد؟ من شخصاً، وقتی به عنوان یک منقد قدیمی نقاشی و نه به عنوان یک نقاش نگاه می‌کنم کمتر اثر ماندگاری می‌بینم؛ چه در کسانی که آدم‌های مستقلی بودند و این تأثیر را در خودشان حل کردند و

*****آغداشلو:**
تصاویر بزرگی که از شهدا بر دیوارها کشیده شده یکی از اتفاقات عمده تاریخ هنرهای تجسمی در قرن بیستم است***

پروانه اعتمادی/ یادگار/ ۱۳۶۷/ مداد رنگی و پاستل روی کاغذ/ ۷۰ x ۵۰ سانتی‌متر



حسن رزمخواه/ جانباز/ ۱۳۶۸/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۲۰ x ۱۸۰ سانتی‌متر

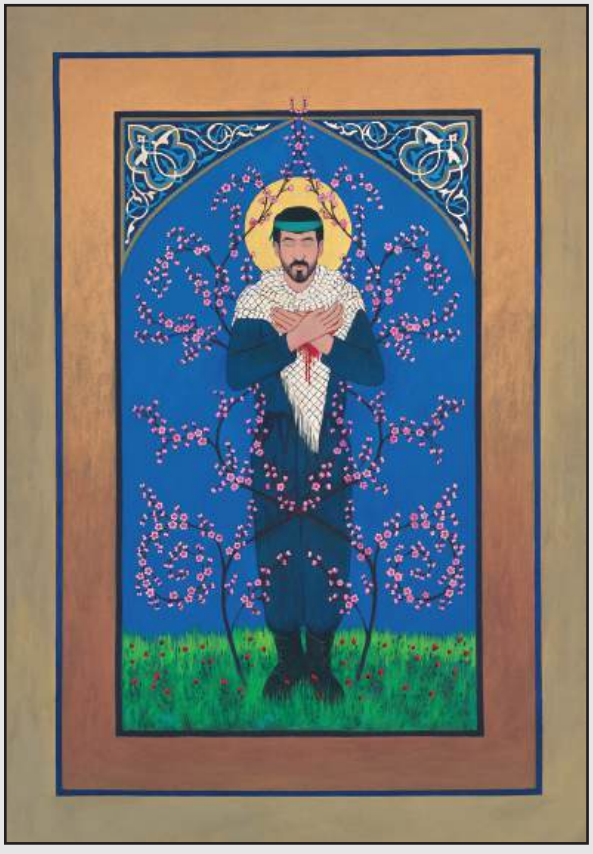
بیرون دادند و ردّپایی از آن در اثرشان هست و چه در کسانی که خود را متعهد می‌دانستند و راحت کار کردند و به قول شما در دوره‌ای که گالری نبود، کارهایشان را روی دیوارها عرضه کردند. معتقدم در هیچ‌کدام از این دو وجه، نتیجه رضایت‌بخش نیست و تنها وجهی که رضایت‌بخش است صورت‌های شهداست که بزرگ روی دیوارهای تهران کشیده شده است.

• **خسروجردی:** به هر تقدیر جنگ از دیدگاه‌های مختلف در نگاه نقاشان ایران مورد دقت و توجه قرار گرفته است. با چشم‌پوشی از عدم توجه جمعی اندک که حتماً برای خود دلایلی دارند، چه آن‌ها که نیم‌نگاهی به جنگ داشته‌اند و چه آن‌ها که عمیقاً به آن نگریسته‌اند، در مجموع توان نقاشی ایران را در برخورد با پدیدهٔ جنگ نشان می‌دهد. در این میان، غیر از تقبیح جماعتی که در طول دوران جنگ هنر جنگ را نشانه رفته بودند، هیچ عامل بازدارندهٔ دیگری وجود نداشته و آنچه باقی مانده است جدا از شعارهای سیاسی‌ای که مستقلاً در قالب استراتژی جنگ در حوزهٔ جنگ روانی معنی می‌یابد، نقاشی ایران با حفظ و توجه به ارزش‌های آرمانی و اعتقادی مذهبی و ملی که عموماً ایثار و فداکاری و ایمان ملتی را در برابر جنگی ناخواسته ارائه می‌کند، نشان از تنفر از جنگ را در قالبی شاعرانه به ثبت رسانده است. در این میان آن دسته از آثاری توجه برانگیزتر است که دور از سفارشات و تنها با تکیه بر باورهای نقاشان خلق شده. در هر حال، هر چه هست نیاز به وقتی جانانه دارد. گرچه بی‌دقتی و بی‌توجهی کسانی که در طول جنگ تنها به شعارها دلخوشی داشته‌اند، در حفظ و نگهداری و جمع‌آوری این آثار در کنار هم برای قضاوتی تاریخی بخشیده نخواهند شد اما نقاشان ایران، خدا را شکر که سرافکنده نخواهند بود.

تثبیت
مؤلفه‌های سبک‌شناختی هنر انقلاب اسلامی
در دوران دفاع مقدس

لعل در مقام صبر

• محمدرضا وحیدزاده
مدرس دانشگاه و پژوهشگر هنر



احمد بادعلیان/ شهید/ ۱۳۷۶/ اکریلیک روی بوم/ ۸۰ × ۱۲۰ سانتی‌متر

انقلاب اسلامی به گفتهٔ صاحبان دل و نظر، انکشافی در تاریخ و تحولی در نفوس انسان ایرانی عصر حاضر بود. از این رو چنین تحول ژرف و گسترده‌ای را نمی‌توان محدود به ساحت‌های بستهٔ سیاسی یا نهایتاً اجتماعی قلمداد کرد. به همان نسبت که انسان موجودی با وجوه و ساحات وجودی مختلف است، پهنهٔ تحولات این رخداد تاریخی را نیز باید مشتمل بر همهٔ این وجوه دانست. از آن جمله، هنر و مشخصاً نقاشی این عصر همگام با حرکت انقلاب، دستخوش دگردیسی‌ها و نوزایی‌هایی از سنخ انقلاب اسلامی شد. پیش از این، گفتار غالب در سپهر فرهنگی کشور، گفتار مدرنیته و منشعبات آن بود؛ چنان‌که با حمایت دربار و نهادهای فرهنگی و هنری مرتبطش، هنر کشور با سرعتی لجام‌گسیخته به سوی مدرنیسم و گاه پسامدرنیسم می‌تاخت و در این شتاب نیز عموماً سر از پا نمی‌شناخت و دوغ را از دوشاب تشخیص نمی‌داد و تشبث به نشانه‌های ظاهری را حمل بر امکان برقراری نسبت وجودی با این عالم مفروض می‌گرفت.

از ویژگی‌های این دوران همانا تزریق پول‌های بادآورده و انباشته در دفتر شهبانو، به نهادها و واسطه‌های تجددخواه شبه‌غربی جهت تسریع و توسعهٔ همین فرآیند مدرن‌سازی بود؛ چه ساخت بنای موزه‌های مدرن به سبک ساختمان‌های آمریکایی و به دست پسرعموها باشد، چه خرید و دلالی آثار ستاره‌های هنر جدید از حراجی‌های غرب، چه برپایی جشنواره‌های عجیب و خط‌شکن موسوم به هنری، چه سفارش پروژه‌های پرشمار و سودآور به هنرمندان همراه و چه حمایت‌های مستقیم از چهره‌های آوانگارد و متجدد.

در این میان اما هنر انقلاب اسلامی، چنان‌که شعله‌های خود انقلاب از زیر خاکستر سنگین و خفه‌کنندهٔ سیاست‌های مدرن‌سازی پهلوی دوم بیرون می‌آمد، آرام‌آرام فروزان می‌شد.

در ابتدا هر چیزی می‌توانست منبع الهام این جریان جدید و تحول‌خواه برای طرح ایده‌های انقلابی‌اش باشد؛ از میراث هنری گذشتگان چون نگارگری گرفته تا هنر مکتب‌ندیدهٔ قهوه‌خانه‌ای، تا رئالیسم واقع‌گرای هنرمندان چپ، تا دیوارنگاری‌های مورالیست‌های مکزیکی، تا سبک عامیانهٔ هنرمندان خودآموخته و حتی الگوهای هنر مدرن؛ هر چیزی که امکان تصرف در آن و به خدمت‌گیری‌اش برای بیان حرف انقلاب بود، دستمایه‌ای می‌شد برای به‌کارگیری در ساختار مُرکب و درهم‌تافتهٔ هنر انقلاب اسلامی؛ یعنی هنری که پیش از دستیابی به سبکی متمایز و مستقل، به طرح رسای حرف انقلاب می‌اندیشید و در این راه هر چیزی را امکانی برای انجام آن قلمداد می‌کرد.

از این رو روایت‌گری را علی‌رغم ذائقهٔ شکل‌یافتهٔ مدرنیست‌ها دوباره وارد صحنهٔ هنرهای تجسمی کرد و با وجود اعراض قاطع هنر انتزاع‌گرا و نقاشی آبستره، به بیان فیگوراتیو توجهی تازه نشان داد و در عین حال بی‌اعتنا به اصول رئالیست‌های کلاسیک و اتباع مکتب کمال‌الملکی، دفورمه‌شدن و به‌هم‌ریختگی تناسبات، غباری بر خاطرش ننشاند. بیان‌گرایی را با رنگ‌های تند و تیزش و حرکت‌های پرتنش و هیجان‌نمایش از آثار اکسپرسونیست‌های فرنگی وام گرفت و در پرسپکتیو مقامی و تداخل و تقارن زمانی حوادث توجهی به آثار خیالی‌نگاری در قهوه‌خانه‌ها نشان داد. از

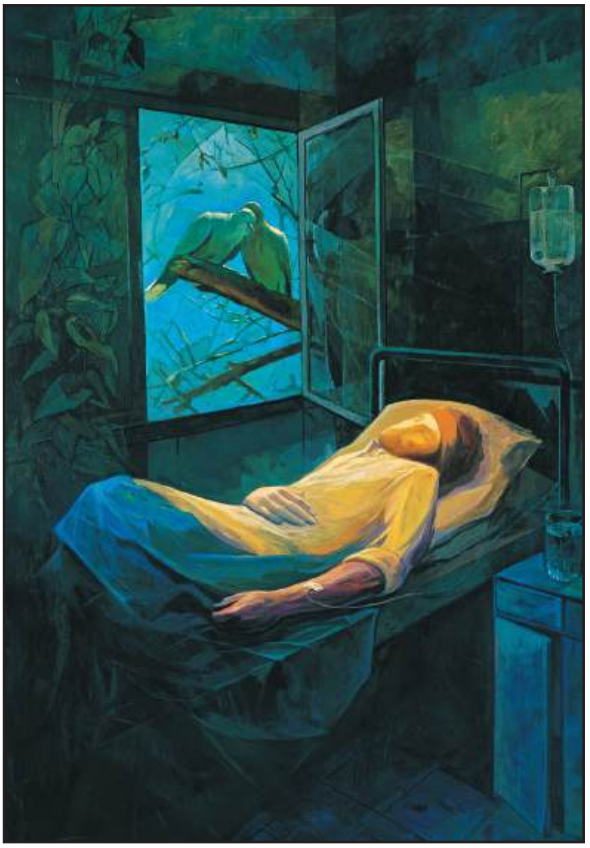
هنر عامیانه، سادگی و مردم‌گرایی‌اش را برگزید و در نگارگری‌های فاخر گذشته، حرکت‌های نرم و مواج و نحوهٔ رنگ‌گذاری‌های ناب و نورپردازی‌های سرمدی را فرصتی برای نمایاندن جنبه‌های معنوی و حالات قدسی سوژه یافت. در بیان رمزی مسائل و نقب‌زدن به باطن امور قرابتی با سمبولیست‌ها پیدا کرد و در عین حال فرم را به‌رغم تأکید صورت‌گرایان، موقف و منزلگاه نهایی ندید و حتی خود را به رسانه‌ای چون بوم یا مقوا نیز محدود نساخت و از دیوار تا کارت‌پستال را عرصهٔ ابتکار عمل و تاخت خویش انگاشت.

این‌چنین بود که در میانهٔ انکشاف تاریخ و ظهور رخدادی به شکوه و گسترهٔ انقلاب اسلامی، سبک هنری منحصربه‌فردی در ایران سربرآورد که همانا باید آن را سبک هنر انقلاب اسلامی نامید؛ سبکی که صاحب‌نظران بسیاری از آغاز تاکنون در صدد معرفی و تشریح ویژگی‌ها، زمینه‌ها و ابعاد مختلف آن برآمده‌اند و هریک به نحوی وجوهی از این پدیدهٔ شگفت را به عنوان مکتبی هنری بازکاویده‌اند.

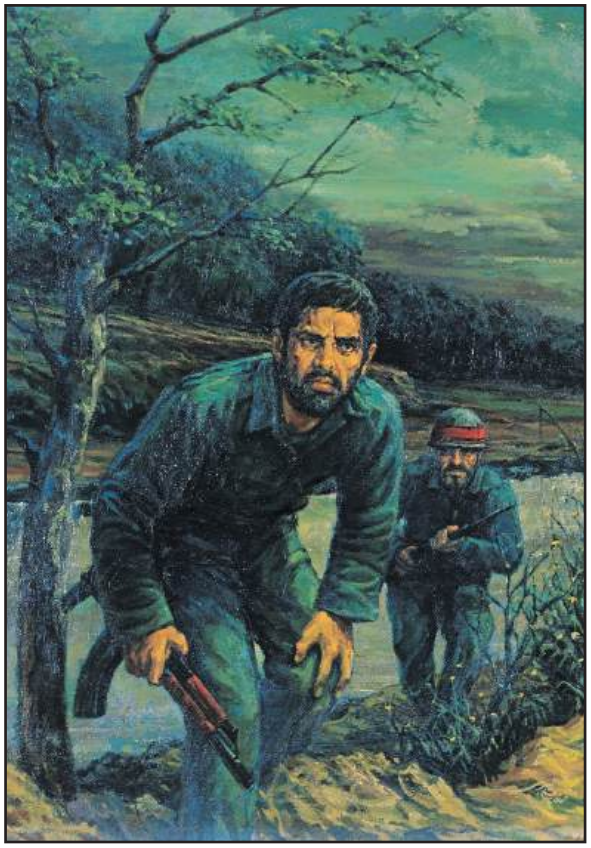
در این میان مجموعه مقالات سید شهیدان اهل قلم، مرتضی آوینی اما با وجود اختصار و اجمال خاص مطبوعاتی‌اش، شاید بیش از آثار پژوهشگران دیگر روشنگر مؤلفه‌های فرمی و معنایی این جریان بوده است. نگارنده نیز پیش از این در کتاب «سبک‌شناسی هنر انقلاب اسلامی» با خواندن از روی دست استادان خود و بهره‌گیری از مساعی پژوهشگران و محققان پیشین کوشیده است به صورت‌بندی قابل اتکایی از مؤلفه‌های سبک‌شناختی این مکتب نائل آید.

با این‌همه باید اذعان کرد، آن‌چه در دورهٔ انقلاب، در آثار هنرمندان جوان و دغدغه‌مند و پرشوری چون حبیب‌الله صادقی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، ناصر پلنگی، ایرج اسکندری، مصطفی گودرزی و بسیاری دیگر پدیدار گشت، هنوز تا نقطهٔ اوج خود فاصلهٔ معناداری داشت. آنچه از آن سخن می‌رود، به‌واقع اتفاقی نو و شگفت بود که از ذخایر فرهنگی و هنری غنی و پرشمار پیش از خود مایه می‌گرفت و ظرفیت قابل اعتنایی برای پیش تاختن به سوی آینده و گشودن افق‌های تازه داشت، اما هنوز به معنی واقعی کلمه تثبیت نیافته بود. مستعد و سرشار از ظرفیت‌های بکر بود، به بلوغ ولی نرسیده بود. شاید درست شبیه به خود انقلاب.

کاظم چلیپا/ بسیجی/ ۱۳۶۴/ رنگ و روغن روی بوم/ ۲۰۰ x ۱۸۰ سانتی‌متر



ایرج اسکندری/ عیادت/ ۱۳۶۵/ رنگ روغن و روی بوم/ ۱۰۰ x ۱۵۰ سانتی‌متر



غلامعلی طاهری/ سردار شهید ذبیح الله عاصی زاده/ ۱۳۶۴/ رنگ روغن و روی بوم/ ۸۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر/ موزه شهدا

از این رو در کنار درخشش‌ها و جسارت‌ها، بعضاً خام‌دستی‌ها و ناتراشیدگی‌هایی در آثار این دست از هنرمندان و چهره‌های تازه‌نفسی که بعدها به جمع آنان ملحق شدند، دیده می‌شد؛ خامی‌هایی که گاه ریشه در کم‌تجربگی ایشان داشت و گاه در سرعت و شتاب بالای شکل‌گیری این جریان، اما شاید مهم‌ترین دلیل را بتوان بی‌پیشینگی و بداعت خاص کار آن‌ها دانست.

پیش از این هیچ‌گاه «هنر»، «معنویت» و «تعهد اجتماعی»، این‌چنین همساز و یکه، در هم نیامیخته و پیکره‌ای واحد را نساخته بودند، چرا که در دوره‌ها و اثنای شرایط فرهنگی و تاریخی مختلف، همواره یکی از این سه‌ضلع، غایب میدان بوده است. یا در گذشته‌های دور، زیبایی و معنویت دست در دست یکدیگر داده‌اند و به آثاری قدسی و رازآمیز اما خالی از تعهد نائل آمده‌اند یا در دوره‌های متأخر و متأثر از گفتمان بلوک شرق، هنر و رسالت اجتماعی به هم پیوند خورده‌اند و منفک از باورهای دینی و گرایش‌های معنوی، به سوی آرمان‌های حزبی گام برداشته‌اند و گاه دین‌مداری و تعهدپذیری به یکدیگر درآمیخته‌اند و خالی از خلاقیت‌های هنری که گاهی حتی از سوی متدینین مذموم هم تلقی می‌شد، پا به میدان مبارزه نهاده‌اند. این بار اما در افق انقلاب اسلامی، حادثه‌ای نو رخ نموده بود. در این دوران جوانانی به صحنه آمده بودند که هنر ذاتاً برایشان مسئله‌ای جدی بود و در عین حال به آرمان‌های اجتماعی باور داشتند و پیش از هردوی آن‌ها، مؤمنانی باورمند بودند.

*****جنگ ظرفیتی را که با انقلاب و در هنر آن گرد آمده بود، فعال ساخت و به همسازی بیشتر این مکتب هنری و تثبیت ویژگی‌های سبک‌شناختی آن انجامید. در واقع نهالی که در انقلاب رُسته بود، در جنگ به ثمر نشست*****

هنر انقلاب اسلامی در چنین بستری به بار نشست و در شتابی ناگزیر و به اقتضای شرایط انقلاب، از همهٔ ظرفیت‌های پیشین و موجود و ممکن، توشه برگرفت تا در کوران حوادث انقلاب به ایفای نقشی تاریخی بپردازد. حادثهٔ مهم دیگری اما در راه بود. هنوز چیزی از عمر انقلاب نگذشته بود که کشور با بحرانی ناگهانی و تأثیرگذار به نام حملهٔ رژیم بعث و تحمیل جنگی تمام‌عیار به مدت هشت سال، روبه‌رو شد. جنگ هشت‌ساله خسارات عظیمی را بر ایرانِ تازه برون آمده از دل انقلاب و مهیای نوسازی، تحمیل کرد. جان‌های گرامی بسیاری را ستاند و خانواده‌های بی‌شماری را به سوگ عزیزانشان نشاند. فشارهای اقتصادی عدیده‌ای بر کشور بار کرد و چرخهٔ پیشرفت و شکوفایی را متوقف ساخت و همهٔ توش و توان کشور را معطوف به جبهه‌های نبرد با دشمن بعثی و دفاع از کیان ایران کرد.

در کنار این مصائب، بسیج نیروها و هم‌تافتی عموم قوای نظامی، سیاسی، اجتماعی و البته فرهنگی کشور، ثمراتی شگفت نیز در بر داشت که همانا موجب ضمان انقلاب و پایایی حرکت تاریخی

حبیب‌الله صادقی/ وداع/ ۱۳۷۹/ رنگ و روغن روی بوم/ ۱۰۰ x ۷۰ سانتی‌متر

ملت ایران شد؛ چنان‌که از منظری دیگر باید جنگ هشت‌ساله را در کنار بلیه بودن، از الطاف خفیهٔ الهی و به تعبیر بنیان‌گذار انقلاب، نعمت و دارای برکات دانست. بر همین اساس، جنگ بر صحنهٔ هنر کشور نیز تأثیر نهاد. ظرفیتی را که پیش از این با انقلاب و در هنر همسو با آن گرد آمده بود، به‌نوعی فعال ساخت و همگرایی عموم نیروها، به همسازی بیشتر این مکتب هنری و تثبیت ویژگی‌های سبک‌شناختی آن انجامید. در واقع نهالی که در انقلاب رُسته بود، در جنگ به ثمر نشست.

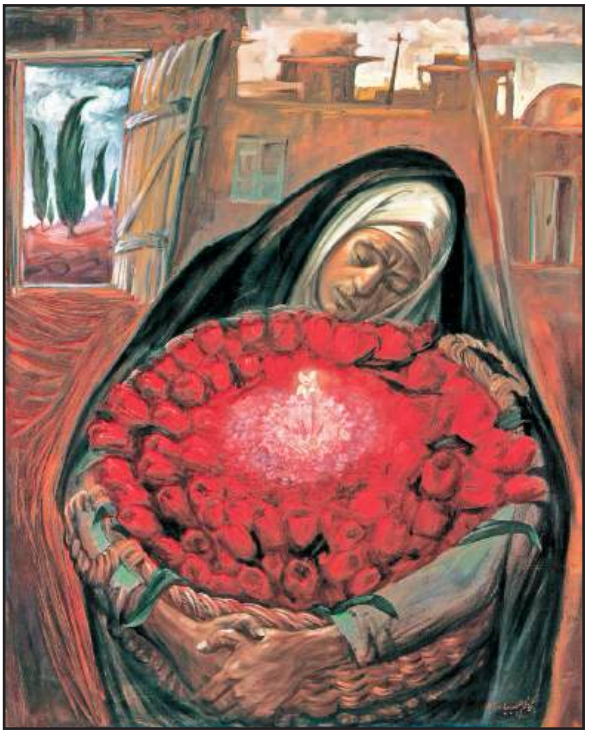
اگر در آثار نخستین هنرمندان جوان انقلاب، گاهی ناتجانس‌هایی میان گرایش به یکی از الگوهای نخستین دیده می‌شد و در اثری کفهٔ نگاه سوسیالیستی غلبه داشت و در اثر دیگری کفهٔ سنت‌های هنری ایران‌زمین، در هنر جنگ، این گرایش‌ها به تعادلی منطقی رسید و در هویتی مستقل و یگانه به نام «هنر انقلاب اسلامی» مستحیل شد. حالا دیگر معنویت مورد نظر، نه امری مُعلق، که عطری جاری و قابل استشمام در تار و پود تابلوی «بسیجی» چلیپا و «شهید گمنام» صادقی و «بمباران» خسروجردی و «مرثیهٔ» پلنگی و «مقاومت» گودرزی و «ظفر» اسکندری و «طلوع» قدیریان و ده‌ها اثر ماندگار و درخشان دیگر از این نسل بود و دیگر بیان نمادین ایشان، نیازی به سمبول‌هایی آشکار و بیرون‌زده از تابلو نداشت؛ در لطیف‌ترین شکلش و البته به نحوی محسوس، خود را در باطن این آثار و لایه‌های زیرین‌ترشان می‌نمایاند؛ یا آن‌که بیان وقایع، جنبهٔ شعاری و بیانیه‌خوان نمی‌یافت؛ شکل طبیعی زندگی را داشت و بدون لکنت، صحنهٔ واقعی روزگار را آینگی می‌کرد. به عنوان مثال رزمندگانی که در آثار دورهٔ متأخر صادقی حضور دارند، از سویی به صراحت چهره‌های آشنایی را به یاد می‌آورند که در محله‌ها و معابر همین شهر زیسته‌اند و خاطراتی از آنان در ذهن و ضمیر اهالی شهر زنده است و در عین حال نقبی می‌زنند به عمق تاریخ پرتب و تاب و خون‌آلود مبارزات این دیار و ریشه‌هایشان را حتی تا زمین تف‌دیدهٔ کربلا می‌افشانند.

کافی است اثری همانند «غیر قمر هیچ‌مگو»ی او با تابلوی مثلاً ارزشمند اما تا حدودی خام‌دستانه و سادهٔ «ناصرخان» از وی مقایسه شود. لطافت و روانی بیان اثر نخست به‌راستی نشان از پختگی قلم صادقی در بوتهٔ حوادث دوره‌های اخیر دارد. همچنین است تفاوتی که می‌توان میان اثری همانند «قنوت» از خسروجردی و تابلوی دیگری از او چون «فریاد» جست. خشونت عریان و اکسپرسیونیستی فریاد به وضوح جای خود را به صلابتِ درآمیخته با آرامش و حزن معنوی قنوت داده و به اعتدالیِ شگفت رسیده است. این مقایسه را می‌توان با بسیاری از آثار نقاشان انقلاب و جنگ ادامه داد و تفاوت چشمگیر آثارشان را به روشنی دریافت؛ تفاوتی که حکایت از شکل‌گیری یک جریان هنری قدرتمند و پرظرفیت در ایام انقلاب اسلامی، اما تثبت و تعادل آن در دورهٔ دفاع مقدس، در اثر تفتیدگی‌اش در گرماگرم سال‌های پایداری و ایستادگی دارد.

بازنمایی سوژهٔ زنانه در نقاشی دفاع مقدس

از تبار زنان ایران

• **سمیه رمضان ماهی**
عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه سوره



تصویر ۱/ کاظم چلیپا

انقلاب، مفهومی است که از تحولی بنیادین در ارزش‌ها و اندیشه‌های انسانی شکل گرفته و به واسطهٔ مشارکت وسیع مردمی، ساختارهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی را دچار تغییر می‌کند و بدین طریق باعث جابه‌جایی ارکان قدرت در تمامی سطوح اجتماعی می‌شود. این جابه‌جایی گاه با چرخش هویتی همراه است؛ امری که مابه‌ازای تاریخی آن را به بهترین نحو می‌توان در انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ ایران بازجست. در بستر گفتمان برآمده از انقلاب اسلامی، هویت انسانی ابعاد جدیدی به خود گرفت، اما این چرخش و برساخت هویتی، دربارهٔ زنان بارزتر بود؛ امری که به واسطهٔ شروع جنگ تحمیلی، سوژهٔ زنانه را در بستر گفتمانی جدید تثبیت کرد و نمود آن را می‌توان در آثار هنری به جای مانده از آن دوره بازجست. این نوشتار در نظر دارد با شناخت بسترهای هویت‌ساز زن ایرانی در عصر مدرن، به گفتمان‌های برآمده از انقلاب در سوژهٔ زنانه دست یافته و چگونگی نمایش زنان و معانی نهفته در آن را در زمان تثبیت گفتمان غالب هویتی، یعنی دوران دفاع مقدس، بازشناساند.

• گفتمان مدرنیته، سوژهٔ برساخته

یکی از ویژگی‌های اصلی عصر مدرنیته، مسئله‌مند شدن مفهوم هویت است. برخلاف عالم سنت که در آن مرجعیت‌های از پیش تعیین‌شده در مسیری خطی، سرنوشت انسان را پیش‌بینی می‌نمود، دنیای مدرن، انسان را هم‌چون سوژه‌ای شناسا مرجعیت بخشید که اصلی‌ترین خصیصه‌اش، شأن انتخابگری بود. در این جهان نوظهور امر هویتی با مفاهیمی چون جنسیت، فرهنگ، باورهای مذهبی، جایگاه اجتماعی، قومیت و نژاد آمیخته شد و در بسترهای گفتمانی به واسطه دال‌های متفاوت، معانی مختلفی را از آن خود ساخت.

گفتمان را می‌توان کلیتی ارتباطی دانست که نه تنها زبان را شامل می‌شود، بلکه دربرگیرنده تمامیت زندگی اجتماعی است؛ آن گونه از زندگی که درون آن، معنا و هویت به واسطهٔ رابطه دال‌های شناور در فضای گفتمان‌گونگی با دال‌های مرکزی ارتباط یافته و در این روند، پیوسته ساخته و برساخته می‌شوند (Jorgenson & Piliphs, ۲۰۰۲: ۲۶۰). دلیل انتخاب رویکرد گفتمانی در این نوشتار از آن روست که سوژه را در بستری معنا می‌کند که امکان ارتباط آن با هویت، به واسطهٔ عمل‌گرایی یا انفعال سوژه ممکن می‌شود. توضیح آن‌که در تاریخ فلسفه، متفکرین، معانی متفاوت و گاه متضادی برای سوژه در نظر گرفته‌اند. مثلاً رنه دکارت، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین فلاسفهٔ عصر روشنگری، سوژه را فاعلی شناسا می‌داند که دارای هویتی مستقل، یکپارچه و منفرد است و به واسطهٔ خودآگاهی و خودبنیادی، چون فاعلی دانسته می‌شود که می‌تواند مستقل عمل کند. بدین لحاظ سوژه در معنای دکارتی، سوژهٔ فعال است (Pile & Thrift, ۱۹۹۹: ۶). در مقابل، متفکری چون لوئی آلتوسر، سوژه را نه فعال، بلکه در حکم اشغال‌کننده و حامل صرف جایگاه‌هایی از پیش‌تعیین‌شده و در درون مناسبات اجتماعی تعریف می‌کند که به واسطهٔ پارلمان‌های قدرت حاکم، از هرگونه آزادی و اختیار عمل مبرا بوده و بدین سبب منفعل است، اما بر بنیان نظریهٔ فرهنگی عصر

مدرنیته، سوژه را نمی‌توان این‌گونه در دو سوی طیف فعال و منفعل دانست، بلکه به واسطهٔ میزانی از آزادی و عمل‌کنندگی که یکی از اصول وجودی انسانی است، سوژه درون کردارهای قدرت و مقاومت مندرج در گفتمان‌ها، برساخته می‌شود و از این‌رو در میانهٔ دو طیف فعال و منفعل، در نوسان است. در چنین بستری پرداختن به امر گفتمانی، دارای اهمیتی بنیادین می‌شود، چرا که هویت سوژه، به واسطه موقعیت‌های هژمونی میان نیروهای سیاسی، اجتماعی یا فرهنگی، به امری متغیر تبدیل شده که در هم‌زمانی با لحظهٔ تبلور و تحولات جریان‌ساز، می‌تواند موقعیتی از سوژگیِ تعین‌یافته را به نمایش بگذارد؛ امری که صرفاً در بستر تغییرات و تحولات گفتمانی قابل ادراک است. این موضوع در تحولات سیاسی و انقلابی چشمگیرتر است؛ در واقع «در سوژگی سیاسی، افزایش بی‌قراری‌های اجتماعی، موقعیت یک گفتمان را در معرض تزلزل و زوال قرار می‌دهد. سوژه به عنوان عامل سیاسی یا کارگزار، دست به عمل سیاسی می‌زند و هژمونی گفتمان حاکم را به چالش طلبیده، نظم مورد نظر خویش را بر جامعه و گفتمان حاکم می‌کند» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۲).

بر این اساس چرخش‌های سیاسی در ایران، زمینه را برای تغییرات گفتمانی ایجاد می‌کند که در آن معنای هویت و سوژه دچار تحول می‌شود. در این میان به واسطهٔ نگاه خاصی که در فرهنگ اسلامی-ایرانی به سوژهٔ زن می‌شود، زن و زنانگی تحولات ویژه‌ای را از سر گذرانده که معنای آن را چون برساخته‌ای گفتمانی نموده و شناخت آن جز در ارتباط با شناخت تحولات سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و مذهبی ممکن نیست.

• تحولات هویت زنانه در بستر گفتمانی جامعه ایران مدرن

با ورود مدرنیته در عصر قاجار به ایران، جایگاه زنان و میزان مشارکت ایشان در امور سیاسی و اجتماعی دچار تحول شد. در گفتمان برآمده از سنت‌های مردسالارانه، زنان همواره به حاشیه رانده شده و امکان بروز در اجتماع و تأثیرگذاری را نداشتند. در این رویکرد نگاه به سوژهٔ زنانه، کاملاً سوژه‌ای منفعل بود که بالاترین عمل‌گرایی را در اطاعت از همسر و خدمت به فرزندان می‌توانست داشته باشد. ابن‌سینا بهترین زنان را این‌گونه تعریف می‌کند: «آن‌که عاقل و دین‌دار و شرمگین و زیرک و دوست‌دار و زاینده و کوتاه‌زبان و مطیع و یکدل و امین و گران‌سنگ و خادم شوی باشد» (حجازی، ۱۳۷۶: ۵۷). نظام‌الملک نیز دربارهٔ زنان می‌گوید: «ایشان را کمال عقل نیست و غرض از ایشان گوهر نسل که بجای ماند» (حجازی، ۱۳۷۶: ۳۹). در اقوال شمس تبریزی آمده: «زن را همان به که پس دوک نشیند در کنج خانه مشغول، یا آن‌کس که تیمار او کند» (جمال‌زاده، ۱۳۵۷: ۴۳). این نوع نگاه منجر به آن شد که مرد، برابر با اصل تفکر، تعقل و قدرت جسمانی و اصل فعال و زن برابر با عاطفه، زیبایی و ظرافت و اصل منفعل شود و از آنجا که محرک مرد در انجام گناه است با رواج فساد در جامعه و بی‌بندوباری و اغواگری برابر گردد.

در دوران قاجار و به واسطهٔ ارتباط با جهان غرب از یک سو و انقلاب مشروطه از سوی دیگر، این نوع نگاه دچار تغییر شد و از این رو می‌توان مواردی از قدرت یافتن و تأثیرگذاری زنان را حداقل در دربار شاهی مشاهده کرد؛ «اولین اقدام قاطع اجتماعی زنان در جنبش تنباکو خود را نشان داد که زنان دربار، شاه را با خود همراه کردند» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۹). مسافرت بانوان قاجاری به غرب، نایب‌السلطنه شدن مهدعلیا، مادر ناصرالدین‌شاه و ظهور نخستین هنرمندان زن از دیگر فعالیت‌های مؤثر زنان در دوران قاجار بود. در بستر تجددخواهی برآمده از مشروطیت، سوژهٔ زنانه در گفتمان جدیدی جای گرفت که به واسطهٔ روابط مبتنی بر سکولاریزم، ناسیونالیزم و لیبرالیسم، دال حجاب از معنای سنتی خود مبنی بر حافظ سلامت اخلاقی جامعه به مظهر عقب‌افتادگی تقلیل داد (نبوی،۱۳۹۰: ۱۰۸). از دستاوردهای انقلاب مشروطه بیان دیدگاه‌های زنان در روزنامه‌های مشروطه‌خواه بود (محتشمی‌پور، ۱۳۸۳: ۶۱-۶۲).

با ورود به دوران پهلوی و به تبعیت از اصل مدرنیزاسیون رضاخانی، کشف حجاب به اجرا درآمد و نمایش تنِ زن در عرصهٔ عمومی از شاخصه‌های نظم مدرن تلقی شد. رضا شَاه در حرکتی نمادین زنان را در خط مقدم انقلاب اجتماعی خود علیه اسلام قرار داد و در سال ۱۳۱۲ ابتدا پوشش بدون چادر را برای معلمان و دانش‌آموزان اجباری کرد و سال بعد نیز استفاده از چادر را برای کلیهٔ عموم زنان ممنوع اعلام نمود (مک‌کی،۱۳۸۰: ۱۸۵-۱۸۶). در همین بستر، فشارهای دیپلماتیک آمریکا برای انجام اصلاحات اجتماعی در ایران، محمدرضا شاه را به اجرای طرح انقلاب سفید (ششم اسفند ۱۳۴۱) وادار نمود (فوزی، ۱۳۷۹: ۱۴۲و۱۴۴) که در آن اعادهٔ آزادی و برابری زن و مرد در کلیه شئونات اجتماعی نوید داده می‌شد. ایجاد حق رأی، اجرای قانون سربازی برای زنان، مشارکت زنان در مشاغل متفاوت، انتخاب دختر شایسته و... ثمرهٔ چنین گفتمان نوظهوری بود که در تقابل با سنت و برخی اصول مذهبی قرار داشت و به همین دلیل واکنش مراجع دینی و مراکز مذهبی را به همراه آورد.

می‌توان گفت اقدامات عصر پهلوی اول و دوم در حیطهٔ زنان ذیل سه محور کلی شکل گرفت:

- تشویق زنان بی‌حجاب به حضور در اجتماع به عنوان مشخصهٔ مدرنیزاسیون کشور؛ (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۰)
- ایجاد امکان تحصیلات برای زنان با هدف بهبود تربیت نسل آینده؛ (نیک‌خواه قمصری و صادقی فسایی، ۱۳۹۱: ۱۱)
- حفظ وضعیت مردسالاری در خانواده و اجتماع؛ (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۹۶)

این سه محور، زنانگی را در موقعیتی برزخ‌گونه قرار می‌داد. هرچند دولت در زمینه‌های نوظهور تلاش می‌کرد با تبعیت از اصول و قوانین غربی برای زنان ایرانی اعادهٔ حق و هویتی تازه را رقم زند، اما به دلیل عدم آمادگی فرهنگی در بطن جامعه و مخالف رویکرد سنتی که در سخن مراجع بیشترین نمود را داشت، سوژهٔ زنانه نتوانست برساخت هویتی درستی بیابد. نمایش زنان در فیلم‌های فارسی یا حضورشان در کاباره‌ها برای لذت‌جویی مردانه هم‌چنان سوژه برساخته گفتمان جدید را دچار تزلزل می‌کرد و اغواگری و عاملیت فساد را که در گفتمان سنتی با هویت زن تندیده شده بود تثبیت می‌نمود. در واقع ارادهٔ معطوف به حفظ وضعیت

مردسالاری در حوزهٔ خانواده و اجتماع (Paidar, ۱۹۹۵: ۱۰۴)، سوژهٔ زنانه را هم‌زمان در تناقضی میان گشودگی عرصهٔ اجتماعی از یک‌سو و انسداد وضعیت‌های نهادی بر عقلانیت قرار می‌داد (نیک‌خواه قمصری و هلالی ستوده، ۱۳۹۲: ۱۵۸). روحانیت در واکنش به این موضوع، سوژهٔ زنانهٔ برساخته شده در گفتمان پهلوی را از معانی‌ای چون ترقی، پیشرفت، برابری زن و مرد و آزادی تهی نمود و آن را با معنای فساد و فحشا برابر کرده و به دال‌های سنت باز می‌گردانید. سخنان امام خمینی(ره) به عنوان یکی از مراجع تأثیرگذار در این دوران گواه چنین تغییری است. نگاهی که در سخنرانی‌های ایشان مانند سخنرانی به مناسبت لغو لایحهٔ انجمن‌های ایالتی و ولایتی (امام‌خمینی، ۱۳۷۹، ج۱: ۱۱۸-۱۰۹)، سخنرانی به مناسبت انقلاب سفید (همان: ۱۹۱ و۱۵۳) مشهود است و در آن‌ها، فعالیت زنان و داشتن آزادی در حضور اجتماعی، نه بیانگر آزادی و برابری حقوق، بلکه عامل ایجاد فحشا و ترویج فساد دانسته می‌شود. این عدم تأیید مرجعیت دینی، در نهایت اپوزیسیون سیاسی و مذهبی را شکل داد که زمینهٔ ایجاد گفتمان مقاومت دینی در ضدیت با گفتمان غالب زمانه یعنی گفتمان تجددگرایانه را ایجاد نمود و موقعیت سوژگی زنانه را در فاصله میان دال تن‌نمایان و دال پیشرفت قرارداد و در نهایت سبب شکل‌گیری حرکت‌های خودجوش زنان در انقلاب اسلامی شد که با هدف اعتراض گسترده به نفی وجود زن و تلقی زن به عنوان یک شیء بر مبنای توجه صرف به جسم او بود (کدیور، ۱۳۷۸: ۵۷). ماحصل این کش‌وواکش آن شد که در دورهٔ پهلوی «ناسازگاری بین غربی شدن و آداب و رسوم غیرمنعطف اسلام، جامعه‌ای به وجود آورد که در آن زن، فردی بیگانه، جایگاهش غیرواقعی و انتزاعی و بالاخره تصویرش عاری از هر ویژگی ملی بود» (ساباساریان، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

پس از قیام ۱۵ خرداد، گفتمان مذهبی به عنوان گفتمان مقاومت در جامعه تقویت شد و نسلی از روحانیت ظهور کرد که با اعتقاد به فقه پویا، اصول تفکر مذهبی را بازنگری کردند. هم‌زمان برخی از روشنفکران لیبرال و رادیکال به بازتعریف اسلام روی آورده و تلاش کردند در برابر هجوم فرهنگ غربی، بنیان‌های فرهنگ ملی ایرانی را تقویت کرده و فارغ از گرایش‌های سیاسی، نجات هویت ایرانی را در بازگشت به بن‌مایه‌های مذهبی معنا کنند و با ازآن‌خودسازیِ اصول مدرنیته، آن را به اصطلاح ایرانیزه کرده و در عین حال پایه و اساس هویت ایرانی را که در تشیع تبلور یافته، حفظ نمایند. برخی از روحانیون و تحصیل‌کردگان روشنفکر نیز، تلاش کردند با بازخوانی دین از حقوق زن، برساختهٔ سوژهٔ زنانه را در بستر گفتمان مقاومت- ملی‌گرایی اسلامی بازمعنا کنند. در این بستر تازه، تلاش شد سوژهٔ زن و هویت او فارغ از امر جنسی، در بستر انسانی و سوژه به مثابه انسان معنا شود. در این قلمرو گفتمانی تازه، افق معنایی سنتی نسبت به زنان در سه حوزهٔ نظری و معرفت‌شناسی، حوزهٔ حقوقی و حوزهٔ اجتماعی مورد نگاه نقادانه قرار گرفت و برتری ذاتی مرد نسبت به زن به چالش کشیده شد و هویت انسانی در مقابل هویت جنسی اهمیت یافت (بروجردی، ۱۳۷۸: ۱۵۳).

علامه طباطبایی از افرادی بود که تلاش کرد سوژهٔ زن را حول دال انسانیت تبیین کند. او چنین استدلال کرد که بر بنیان اصل عقلانی، هویت انسانی بر هویت جنسی مقدم است. این موضوع در متن اصیل اسلامی، یعنی نصّ کلام قرآن کریم نیز موجود است، چراکه خداوند در این کتاب مقدس، پیش از هرچیز انسان را فارغ از جنسیت خطاب قرار داده و روی صحبتش با انسان است و نه زن یا مرد. در واقع اصول اسلام مربوط به هر دو جنس بوده و شامل تمامی انسان‌ها، فارغ از جنسیت و نژاد است و همین موضوع است که اسلام را دینی جهانی می‌کند. در اسلام، «انسانیت یک واحد ممتاز است، مرد و زن هر دو انسان هستند و در عین حال که از جهت نری و مادگی متفاوت‌اند، از جهت انسانیت هیچ فرقی باهم ندارند» (طباطبایی، ۱۳۵۷: ۲۵-۲۶). او با استناد به آیات قران (سوره آل‌عمران: ۱۹۴؛ سوره حجرات: ۱۳) چنین نتیجه می‌گیرد که در متن ناب اسلامی، زن چون مرد، جزء کامل جامعه انسانی و دارای آزادی اراده است (طباطبایی، ۱۳۵۷: ۱۴۶).

از دیگر کسانی که در این حوزه تلاش کردند می‌توان به آیت‌الله مطهری اشاره کرد؛ او در کتاب نظام حقوقی زن در اسلام نیز همین استدلال را بر بنیان کتاب قرآن انجام داده و با استناد به سوره‌های نساء و روم، عدم برتری مرد بر زن را نشان می‌دهد (مطهری، ۱۳۷۵: ۱۰-۱۵). در این گفتمان تازه، صحبت از برابری حقوق مرد با زن مطرح نمی‌شود، بلکه تلاش می‌شود عدم برابری حقوق، نه در بستر بی‌عدالتی، بلکه به واسطهٔ توانایی‌ها و استعدادهای ذاتی متفاوت و خدادادی و لزوم پرورش آن‌ها تبیین شود (طباطبایی، ۱۳۵۷: ۲۴؛ مطهری، ۱۳۷۵: ۱۸-۱۷). به بیان دیگر حقوق اولیهٔ انسان‌ها برابر است، اما با توجه به ویژگی‌های ذاتی، حقوق اکتسابی، وابسته به جنسیت شده و متفاوت می‌شود و هدف از تفاوت در آن، ایجاد زمینهٔ رشد استعدادهای ذاتی است و نه بی‌عدالتی. در این رویکرد، اسلام نه تنها حقوق زن را تضعیف نکرده، بلکه به او حرّیت داده و بزرگ‌ترین خدمت‌ها را به زن کرده است (مطهری، ۱۳۷۵: ۹۱-۹۰). بدین ترتیب گفتمان جدید، با کنار گذاشتن گفتمان سنتی و گفتمان تجددگرایی، مفصل‌بندی جدیدی برای سوژهٔ زنانه و هویت او تعریف کرد که در آن زن و مرد نه در مقابل هم که در کنار یکدیگر و تکمیل‌کنندهٔ نقش اجتماعی هم بودند. در این گفتمان دینی، آزادی، استقلال فکری، اختیار و شخصیت زن، حول دال «اسلام اصیل» تعریف و داشتن پوشش برای زن، به واسطهٔ ویژگی‌های ذاتی خاص او یعنی «میل به خودآرایی و خودنمایی» (مطهری، ۱۳۷۳: ۸۸) تجویز می‌شد. حجاب در این بستر، یک کارکرد استراتژیک دانسته می‌شد که به هیچ‌عنوان مانعِ فعالیت‌های اجتماعی، فرهنگی یا اقتصادی زنان نبوده و صرفاً مانع از آلوده شدن محیط کار به لذت‌جویی می‌گشت (همان: ۹۳).

از سوی دیگر، این سوژهٔ زنانه در گفتمان ملی‌مذهبیِ جدید، نیازمند الگو بود. این الگوسازی در شخصیت حضرت فاطَمه(س) برساخته شد و علی شریعتی با نگارش کتاب «فاطمه، فاطمه است» تلاش نمود آن را تثبیت کرده و زن را به عنوان سوژه‌ای فعال نشان دهد که به تحولات مختلف اجتماعی مردسالارانه برآمده از سنت و تحولات متجددگرایانه برآمده از مدرنیزاسیون

نه تنها آگاه است، بلکه در برابر آن‌ها واکنش نیز نشان می‌دهد (شریعتی، ۱۳۷۰: ۴۱). او تلاش کرد با رویکردی نقادانه به سنت، نشان دهد عدم بها دادن به هویت مستقل به زنان در جامعهٔ سنتی، چگونه او را به دامن غرب می‌کشاند و از هویت اصیل اسلامی دور می‌کند. شریعتی تلاش کرد با پرداختن به هویت زن مسلمان و ابعاد مختلف آن، نشان دهد هویت زنانه، چه در بستر سنت و چه رویکردهای غربی، برای «زن امروزی مسلمان» ناکافی بوده و نیاز به تجدید نظر در این خصوص از اهم موارد است (شریعتی، ۱۳۷۰: ۹۶). این هویت برساخته، سوژهٔ زن آرمانی را در زمینهٔ اسلام اصیل بازمعنا می‌کند و حضرت فاطمه(س) را برایش به عنوان اسوه قرار می‌دهد. دال‌هایی چون «انتظار عصر حاضر از زن مسلمان»، «حجاب و انتخاب آگاهانه آن» و «لباس عقیده» در برابر «لباس پوشیده شده بر اساس عادت» حول محوریت این سوژه برساخته ایجاد شده و معنا می‌یابد (شریعتی، ۱۳۷۰: ۲۷۱). امام خمینی(ره) نیز به عنوان رهبر انقلابی بر این نگرش صحّه گذاشت و با تأیید آن مخالفت خود را نه با ترقی و پیشرفت زنان، بلکه با «به فساد و فحشا کشیده شدن زنان به نام ترقی» اعلام کرد (امام خمینی، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۰۵). بدین ترتیب مفهوم ترقی در نگاه امام با آنچه شاه مُراد می‌کرد، متفاوت شد. امام، ترقی را در توجه به هویت انسانی و اسلامی زن می‌دانست که با معنای ترقی در مدرنیزاسیون شاه کاملاً متفاوت بود (کریمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۷). ایشان ضمن تأکید بر برابری زن و مرد در شریعت اسلامی، مشوق ورود زنان به عرصهٔ اجتماعی و به دست گرفتن مقدرات خود شده (امام خمینی، ۱۳۷۹، ج۵: ۱۸۹) و بر نقش حساس زنان در بنای جامعه اسلامی تأکید کردند (همان، ج۴: ۴۳۶). هم‌چنین رعایت شئونات و موازین اسلامی و عفت عمومی را از سوی زنان و مردان مسلمان، به عنوان اصل مبنایی هرنوع فعالیت اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دانسته و بدین ترتیب حجاب و عفت و پاکدامنی را به عنوان اصلی انسانی برای مرد و زن مسلمان معنا کردند (همان، ج ۱۸: ۲۶۴). در مصاحبه با نشریه لوموند که در می ۱۹۷۸ به چاپ رسید، امام در مورد نظر اسلام دربارهٔ زنان گفتند: «و اما دربارهٔ زنان، اسلام هیچ‌گاه مخالف آزادی آن‌ها نبوده است. برعکس اسلام مخالف آن است که به زن همچون شیء نگریسته شود. اسلام شأن و منزلت زن را به او باز می‌گرداند. زن مکمل مرد است، زن و مرد هر دو آزادند تا زندگی‌شان را خود انتخاب کنند» (Nabari، ۱۹۷۸: ۱۳). بر همین بنیان، در اوج روزهای قبل از پیروزی انقلاب، یکی از نمودهای بارز اعتراض مدنی، استفاده از حجاب بود که در تمایل به پوشیدن چادر یا پوشاندن مو با روسری‌های بزرگ در میان دانشجویان دختر پدیدار شده و در بردارندهٔ این نکتهٔ کنایه‌آمیز بود که دانشجویان دختر در پیوند فرهنگی خود با اسلام، سنت‌های مذهبی را از نظر اخلاقی و سیاسی بهتر از تبلیغات رژیم می‌دانستند (کدی، ۱۳۷۷: ۴۲۱).

بدین ترتیب حجاب خصوصاً استفاده از چادر به عنوان نماد مخالفت با رژیم پهلوی و وحدت زنان درآمد که توسط اکثر زنان، حتی آنان که عقاید غیرمذهبی داشتند مورد استفاده قرار می‌گرفت (Betteridge، ۱۹۸۳: ۱۲۲).

تصویر ۲/ کاظم چلیپا

تصویر ۳/ محمدعلی رجبی

بر این اساس بعد از پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، اقتدار در ایران به‌گونه‌ای متفاوت از قبل و بر بنیان هویت اسلامی پی‌ریزی شد. در این گفتمان جدید ملی-دینی، ترکیب انقلاب به عنوان پدیده‌ای مدرن و اسلام اصیل به عنوان بنیان هویت ایرانی، توان سیاسی و رفتاری جدیدی را در انسان‌ها اعم از زن و مرد شکل داد.

مشارکت فعالانهٔ زنان به عنوان نیمی از جامعه، سوژهٔ زن را به عنوان سوژه‌ای خلاق، آگاه و دارای اختیار و آزادی مطرح کرد که دوشادوش مردان در صحنه‌های اعتراضات سیاسی و اجتماعی حاضر بود و نمود آن را می‌توان در نقاشی‌های انقلاب و در سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۸ مشاهده کرد. البته از آن‌جایی که در این نقاشی‌ها، رویکردها و تفکرات چپ‌گرایانه و همچنین تقلید از هنر انقلاب‌هایی چون مکزیک دیده می‌شود، نمی‌توان بازنمایی سوژهٔ زنانه را صرفاً بر بنیان گفتمان اسلام اصیل دانست. در تمامی این آثار، حجاب هم به عنوان مهم‌ترین ویژگی زن و هم یکی از مؤلفه‌های اسلامی بودن جامعهٔ ایران و نیز یکی از ویژگی‌های هویتی و عامل موجودیتی نظام انقلابی بازنمایی می‌شود (رستمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۹)، اما صرفاً با ورود به دوران جنگ، دال حجاب خصوصاً چادر، معنای کاملاً نمادین را برای بازنمایی سوژهٔ زنانه یافت، چراکه با گذشت دو سال از انقلاب و آغاز جنگ تحمیلی در ۱۳شهریور ۱۳۵۹، نیاز به همدلی ملی زیر چتر اسلام ضروری‌تر از هر زمان دیگری جلوه‌گر شد.

حوزهٔ هنری به عنوان رسمی‌ترین نهاد آفرینش و ترویج اصول اسلامی-ایرانی در آن دوران به خلق آثاری هنری اقدام نمود که می‌توان در آن ابعاد مختلف سوژهٔ برساختهٔ زن در گفتمان اسلام اصیل را پی‌گیری کرد. در دوران دفاع مقدس، زنان در مقام مادران و همسرانی که نیروی مردانه برای جنگ، شکوه اسلام و ملت را تربیت می‌کنند تعریف می‌شوند (Bayat, ۲۰۰۷: ۸۰).

در دوران جنگ، سوژه‌های انقلابی به ادغام در آرمان جمعی و خالی شدن از امیال و غرایز حیاتی و حتی خالی شدن از کالبد جسمانی میل داشتند (رستمی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۳۰). از این‌رو شخصیت‌های زن بازنمایی شده، فارغ از آن‌که به شخصیتی تاریخی ارجاع دهند، در غالب موارد بیانی نمادین دارند.

• بازنمایی سوژهٔ زن در نقاشی دفاع مقدس

سوژهٔ زنانه در هنر دوران دفاع مقدس که دورهٔ تثبیت فکری انقلاب اسلامی است، به دو صورت کلی نمایش داده می‌شود: نخست به تأسی از سبک‌های ناتورالیستی و رئالیستی، زن را در موقعیتی تاریخی و در حال و هوای آن روزهای ایران نمایش می‌دهد. در واقع این آثار نوعی سند تصویری است که وقایع را به واسطهٔ نقاشی ثبت و ماندگار کرده‌اند. دوم، که بخش زیادی از نقاشی‌های دوران دفاع مقدس را شامل می‌شود، سوژهٔ زن را به صورت نمادین، تصویر می‌کند. در این آثار دال زن به معنا و مفهومی بیش از زنانگی ارجاع می‌دهد و به واسطهٔ برقراری ارتباط با دیگر عناصر تصویری، مفهومی نمادگرایانه می‌یابد. قطعاً به واسطهٔ دوران طولانی جنگ و پرداختن به سوژهٔ جنگ در دوران پس از پیروزی، نمی‌توان بیان نمادین در تمامی آثار هنر

*****در برخی آثار هنرمندان دفاع مقدس زن مسلمان به نحوی با گل سرخ در ارتباط است؛ در واقع دال گل به وجه لطافت زنانه، عشق و جوانی زن ارجاع می‌دهد*****

تصویر ۴/ ایرج اسکندری

دفاع مقدس را بررسی کرد، اما برخی از مهم‌ترین این نمادها به شرح زیر است:

• سوژهٔ زنانه؛ کهن‌الگوی مامِ زمین

در سرزمین ایران، نام کشور بر دَختران گذاشته می‌شود. این نوع نگاه که ریشه در باورهای اساطیری در ارتباط میان زن، زنانگی و زمین دارد، در نقاشی‌های دفاع مقدس نیز نمود بصری می‌یابد. شاید بهترین نمونهٔ آن را بتوان در نقاشی استاد کاظم چلیپا سراغ گرفت که در آن، مادری را با چادر مشکی نشان می‌دهد (تصویر ۱). زنی میان‌سال در مرکز اثر، با چشمانی بسته، چهره‌ای مغموم و در عین حال تسلیم رضای حق، سبدی از گل‌های سرخ شقایق را در آغوش گرفته است. صورت تکیده و دستان رنجورش، نماد از ستمی است که بر او رفته، اما دری باز در پشت سر او، راه به باغی سبز دارد که درختان سرو در آن قد کشیده‌اند.

در این اثر با نام «چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد»، زن به صورت نمادین نشانی از سرزمین ایران است. باغ، تمثیلی از بهشت و شقایق‌های سرخ، نمادی از شهدای دفاع مقدس.

هم‌چنین زن «تبلور همهٔ زنانی است که در فرهنگ اسلامی، قبل از هرچیز مادر هستند؛ مادرانی که فرزندان خود را در آغوش و دامان خود برای شهادت در راه خدا تربیت می‌کنند. آغوش مادر در این اثر، حامی و پرورش‌دهندهٔ انبوهی از گل‌های شقایقی است که نماد شهدای آیندهٔ کشور هستند؛ ایثارگرانی که حتماً از آن دفاع خواهند کرد» (گودرزی دیباج، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

تصویر ۵/ حسین خسروجردی

• سوژهٔ زنانه؛ شمایلی از زنان مقدس

در دین مبین اسلام، دو شخصیت زن از اهمیت تاریخی برخوردارند: حضرت زهرا(س) به عنوان دخت پیامبر و همسر امیرالمؤمنین علی(ع) و حضرت زینب(س) دختر ایشان که یاور برادرش حضرت امام‌حسین(ع) در کربلا بود و واقعهٔ کربلا را به واسطهٔ حضور مؤثر، قوی و کلام رسای خود جاودانه کرد. هر چند شخصیت حضرت فاطمه(س) به عنوان الگوی اصلی زن مسلمان در گفتمان انقلاب اسلامی تبلور یافت، اما میان مادران و زنان شهدای دفاع مقدس و حضرت زینب(س) همبستگی و تشابه بیشتری برقرار است. هنرمندان دوران دفاع مقدس، در برخی تصاویر سوژهٔ زن را به صورتی تصویر کرده‌اند که پیکر بی‌جان شهید را در آغوش گرفته است.

در این تصاویر نوع چینش و کمپوزیسیون تصویر به‌گونه‌ای است که میان سوژهٔ زن و کاراکتر مقدس دینی، ارتباط برقرار می‌شود. مثلاً در نقاشی ایثار اثر استاد چلیپا (تصویر۲)، گویی هم‌زمانی رخ داده و واقعهٔ کربلا و انقلاب و جنگ تحمیلی در یک زمان رخ داده‌اند.

هنرمند در هم‌نشینیِ این وقایع تاریخی، به نوعی ماهیت آن‌ها را به هم نزدیک کرده است. این نزدیکی ماهیت، در پیکرهٔ زنِ میانهٔ صفحه، بیش از پیش خود را نشان می‌دهد. سوژهٔ زنانه در پوشش چادر با روسری سفید پیکرهٔ بی‌جان شهید را دربرگرفته و هم‌زمان یادآور مظلومیت امام‌حسین(ع) و جوان ایرانی است و به همین طریق میان شخصیت زینب(س) به عنوان اسطورهٔ ایستایی و مقاومت و مادر مسلمان ایرانی تباین ایجاد کرده است. در نگارهٔ معراج شهید اثر استاد علی رجبی(تصویر۳)، زنی در بالای پیکر پسر شهیدش ایستاده و فرشتگان این دو را در برگرفته‌اند. اثر به واسطهٔ نوع قرارگیری فرشتگان و حضور نمادین هاله‌های آتش‌گون، یادآور معراج حضرت محمد (ص) به سوی آسمان‌ها و بهشت برین است. از سوی دیگر، پیکر زن به لحاظ نوع طراحی و نسبتی که با پیکرهٔ پسر جوان دارد، هم‌چنین استفاده از چادر با رنگ آبی و قرمز، یادآور شمایل‌های پیه‌تا یا همان حضرت مریم بر بالیدن حضرت مسیح(ع) است. در این اثر فرشته در سمت چپ زن، گل سرخی را به او هدیه می‌دهد که به واسطهٔ اشاره دستانش به بالا، گویی فدیه‌ای از خداوند برای مادر داغ دیده است.

• هم‌نشینی سوژهٔ زنانه و گل‌های سرخ

در برخی از آثار هنرمندان دفاع مقدس چون تصویر قبل، زن مسلمان به نحوی با گل سرخ در ارتباط است؛ در واقع دال گل به وجه لطافت زنانه، عشق و جوانی زن ارجاع می‌دهد. از سوی دیگر گل سرخ نمادی از بهشت (هال، ۱۳۸۳: ۳۰۱)، معصومیت و شهادت است و بدین لحاظ وجهی نمادین دارد؛ زنی که معصوم و بهشتی است و زادآوری مهم‌ترین خصلت اوست، می‌تواند کودکان این سرزمین را در دستان پرمهرش بپرورد و شهیدان دفاع مقدس، پسران معصوم سرزمین ایران هستند که در دامان مادرانی مؤمن پرورده شده‌اند. در تصویر ۴ اثر استاد ایرج اسکندری، زنی با چادر مشکی تصویر شده که بخشی از چادر، چهرهٔ جوان او را پوشانده و به واسطهٔ بافت شطرنجی به صورت چفیه درآمده که مشخصهٔ بسیجی بودن است. فضای آبی دور پیکره، نمادی از امیدی برآمده از ایمان است؛ ایمانی که پرورش‌دهندهٔ گلی سرخ در فضای سخت و سیمانی حاصل از جنگ و ناملایمات تحمیل شده بر ایران است. در این نقاشی، هنرمند تلاش کرده سوژهٔ زنانه را فعال، دارای تأثیرگذاری و قدرت مجسم سازد که در روند سازندگی و حیات ایران اسلامی نقشی مؤثر دارد. هم‌چنین با توجه به سال خلق اثر می‌توان این اثر را تمثیلی از مبارزه علیه استکبار دانست که به واسطهٔ جمهوری اسلامی در کشورهای مسلمان آغاز شده و آزادی قدس یکی از اهداف اصلی آن است.

هدف از مبارزه تا آزادی قدس، چیزی نبود که از پس از پایان جنگ تحمیلی ایجاد شده باشد، بلکه در بن‌مایهٔ گفتمان سیاسی جمهوری اسلامی از آغاز وجود داشت و همواره صحبت از امت اسلامی و نه ایران اسلامی در دل این گفتمان موجود بود. مثلاً حسین خسروجردی به صورتی دیگر از همین تمثیل استفاده کرده است (تصویر۵). زن با چادر سیاه و گل سرخ در دست، به عنوان یاور و پشتیبان مردان تجسم شده که دختر بچهٔ خردسالی را در آغوش دارد. مادر بودن برای او محدودیت نیست و در عرصهٔ اجتماع حاضر است.

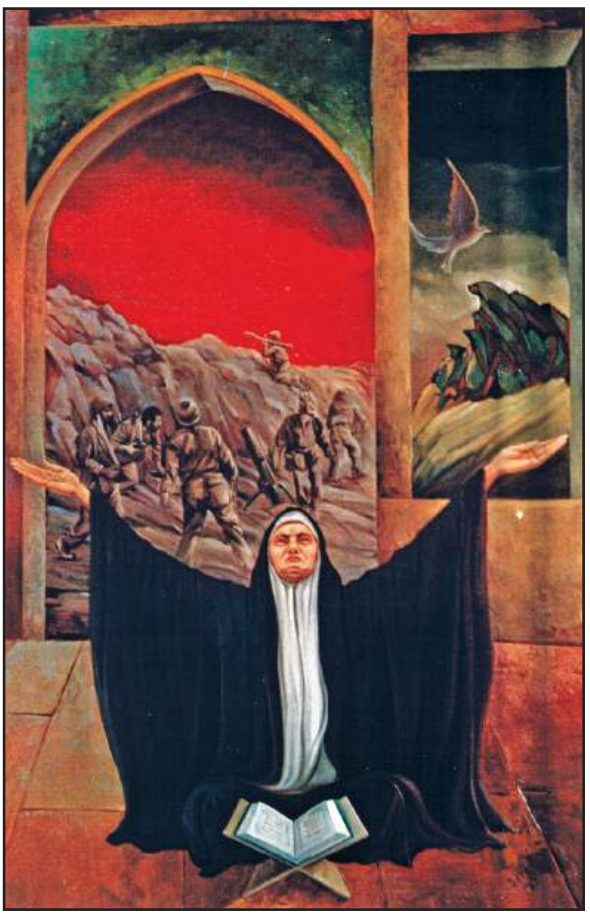
میان چادر سیاه و لباس روحانیت به واسطهٔ قرار گرفتن در کادری متوازی‌الاضلاع، ارتباط معنایی برقرار شده؛ چادر زن برابر با لباس روحانیت و به همان اندازه نمادی از اسلام و تقدس است. از سوی دیگر میان گل سرخ، کتاب مقدس قرآن در دست سرباز و خورشید، وجهی نمادین وجود دارد که به نشانهٔ تقدس، رویش،

تازگی و طراوت بوده و به وجه زندگی‌ساز و زندگی‌بخش این سه عنصر اشاره دارد. روحانیت به واسطهٔ دست اشاره‌گر، تمثیلی از راهنما و نشان‌دهنده صراط مستقیم است، راهی که سرباز وطن در آن آمادهٔ رزم، کارگر در آن مصمم و دل‌گرم به یاری خدا و زن در آن پشتیبان تعریف می‌شوند.
وجود پرچم‌های سبز و سرخ در زیر چادر زن، تأکیدی بر پیروی زنان از سنت‌های اسلام و تأسی از ائمهٔ اطهار برای تربیت فرزندان این سرزمین است.

• سوژهٔ زنانه؛ مادران غمخوار و رنج‌دیده

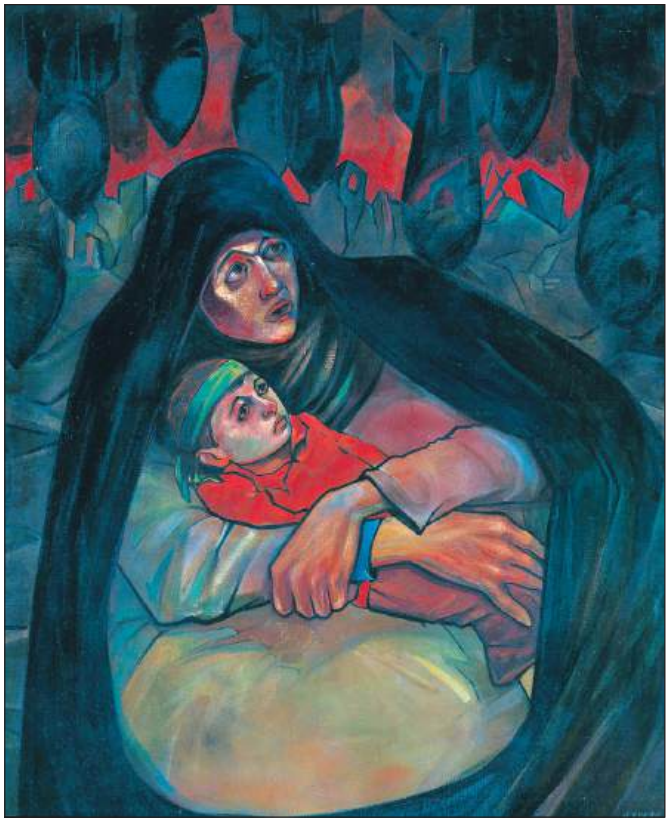
در بسیاری از نقاشی‌های برجای مانده، سوژهٔ زنانه به مادر بودن دلالت می‌کند و این مادری، با غم و رنج فراق و از دست دادن جگرگوشه برابری می‌کند. به همین دلیل در غالب این تصاویر، زنان در حال زاری بر پیکر شهید تصویر شده‌اند (تصویر۶).
هم‌چنین در برخی آثار، سوژهٔ زن چون مادری به نمایش درآمده که درحال نیایش و دعا و از این رو نمادی از نیروی مثبت معنوی است که پشتیبان جوانان غیور بوده و ایشان را در مبارزه حق علیه باطل پشتیبانی می‌کند.
برای نمونه در اثر غلامعلی طاهری(تصویر۷)، مادری پیر با چهره‌ای مصمم، با چادری سیاه در حال تلاوت قرآن است و دستان پر مهرش را برای طلب خیر و پیروزی جوانان باز کرده و به درگاه باری‌تعالی دعا می‌کند. در پشت سر او جوانان در حال پیشروی هستند و کبوتر پیروزی در آسمان پر می‌زند. در برخی بازنمایی‌ها نیز رویکردی نمادین دیده می‌شود که به واسطهٔ هم‌نشینی با واقعه‌ای حماسی-دینی، به مقام شهید و جایگاه مادر نیز اشاره می‌کند (تصویر۸).
در این تصویر سوژهٔ زن، با فرشتگان حاضر بر پیکر سیدالشهداء یکی گرفته شده و وجود زن امتداد حضور فرشته بر زمین است.
در برخی تصاویر نیز، سوژهٔ زن در نقش مادر، به عنوان پرورش‌دهندهٔ پسران آینده ایران تصویر شده که محکم و مصمم، کودکان خود را نگهداری و بر بنیان آموزه‌های دینی پرورش می‌دهند (تصاویر۱۰و۹).
این رویکرد به نقش حامی، سازنده و تربیت‌کنندهٔ نسل آینده، در نقاشی‌های سال‌های پس از جنگ نیز در آثار برخی نقاشان ادامه می‌یابد (تصویر ۱۱).

تصویر۶/ ناصر پلنگی


تصویر۷/ غلامعلی طاهری

تصویر ۸/ محمدباقر آقامیری

تصویر ۹/ مصطفی گودرزی

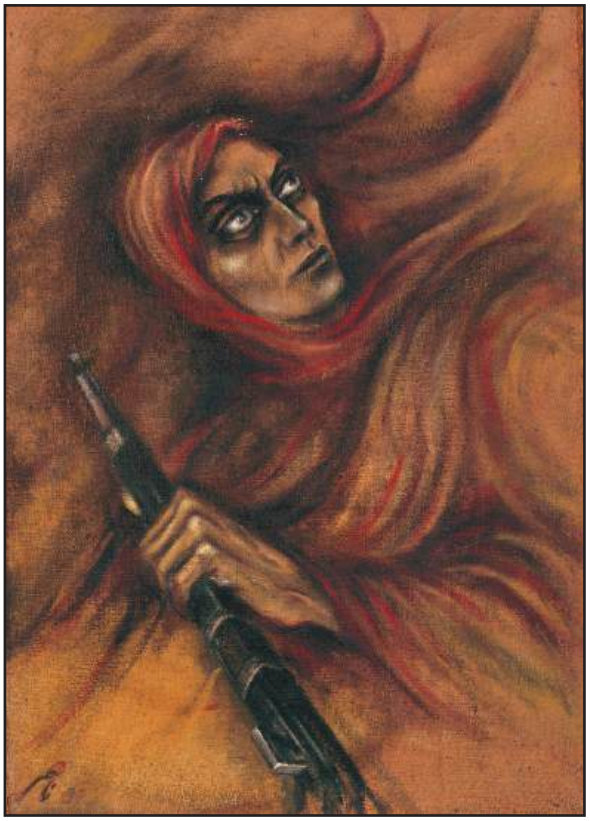


تصویر ۱۰/ حسین خسروجردی

تصویر ۱۲/ محمد خزائی

تصویر ۱۱/ مرتضی گودرزی

سوژهٔ زنانه در گفتمان انقلابی-اسلامی، بر دال‌هایی چون مادر، صبر، ایثار، عشق، حجب، بهشت، یاور و یاری‌گر دلالت می‌کند. در این نقاشی‌ها استقلال و آزادی زن، در رویکردی معنوی با پای‌بندی به بنیان خانواده، تربیت فرزند، وفاداری به همسر و فداکاری تبیین می‌شود



تصویر ۱۳/ ناصر پلنگی

تصویر ۱۴/ کاظم چلیپا

• سوژهٔ زنانه، پشتیبان و یاور مرد

دوگانهٔ زن و مرد، به عنوان مکمل ریشه در نگاه اساطیری کهن دارد؛ چه در نماد «یین و یانگ» شرق دور، چه در اسطورهٔ مشی و مشیانهٔ آیین زرتشت، زن و مرد به عنوان دو بخش وجود انسانی هستند که در کنار یکدیگر تکمیل‌کنندهٔ اصل حیات بوده و وجود انسانی را در هستی ممکن می‌سازند.

این نگاه مکمل و نه متضاد به جنسیت مردانه و زنانه، سبب می‌شود در بسیاری از روایات اساطیری، کهن‌الگوی یاری‌گر ایجاد شود که حضور یکی بدون دیگری ممکن نیست. در بسیاری از نقاشی‌های انقلاب، به نقش مهم زنان در پیروزی انقلاب و تداوم مبارزه اشاره شده است (تصویر ۱۲).

در این تصویر، زن مسلمان، با استعانت از حضرت زهرا(س) فریاد آزادی سر می‌دهد و تلاش می‌کند با حفظ عفت و پاکدامنی، مادری مهربان و مؤمن برای فرزندان و زنی پاکدامن برای همسر خود باشد.

هم‌چنین در دوران جنگ، زن و مرد در کنار یکدیگر به مبارزه مشغولند و تلاش می‌کنند پرچم اسلام را بالا و افراشته نگاه دارند. این حضور به عنوان پشتیبان مردان، گاه به صورت واقع‌گرایانه تجسم می‌شود و زنان را فعال و در حال یاری‌رسانی به سربازان نشان می‌دهد. مثلاً در تصویر ۱۳، اثر ناصر پلنگی، زن جوان چادری، با چشمانی مصمم و دستانی قوی تصویر شده که جعبهٔ فشنگ را بر دوش گرفته تا آن را به هم‌رزمان و برادران مؤمن خود برساند.

چشمان زن به بالا نگاه می‌کند و گویی از خداوند برای این یاری کمک می‌خواهد تا او را توانی مضاعف دهد. او به حضرت زینب(س) توسل می‌کند تا او را در یاری سربازان همراهی کند و چون او که یاور برادر بود، از این مبارزه سربلند بیرون بیاورد.

گاه این همراهی و پشتیبانی، کاملاً نمادین است. مثلاً در تصویر ۱۴، دستان در هم فرورفته زن و مرد، حافظ قدس شریف، مکهٔ معظمه و کربلای معلی است.

زن و مرد مسلمان با چشمانی مصمم و نافذ در این مسیر ثابت‌قدم هستند. کودکان فردا در دامان چنین والدینی پرورش می‌یابند.

مرغ سعادت در دست چنین نسلی است و یاد و خاطره سیدالشهدا و ایثار او در راه دین راستین، چراغ راه ایشان است.
بدین ترتیب سوژهٔ زنانه در گفتمان انقلابی-اسلامی، بر دال‌هایی چون مادر، صبر، ایثار، عشق، حجب، بهشت، یاور و یاری‌گر دلالت می‌کند.
در این نوع نقاشی‌ها استقلال و آزادی زن، بیش از آن که به صورت فردی، فیزیکی و واقعی باشد، در رویکردی معنوی با پایبندی به بنیان خانواده، تربیت فرزند، وفاداری به همسر و فداکاری تبیین می‌شود و چادر سیاه، مهم‌ترین نماد برای او و برآمده از گفتمان اسلام اصیل است.

***پی‌نوشت:**

1- Field of discursivity
2- René Descartes (1596-1650l)
3- The Age of Enlightenment
4- Louis Pierre Althusser (1918-1990)

۵- به معنای فرادستی و سلطه‌گری؛ هژمونی (Hégémonie) مفهومی است برای توصیف و توضیح نفوذ و تسلط یک گروه اجتماعی بر گروهی دیگر، چنان‌که گروه مسلط (فرادست) درجه‌ای از رضایت گروه تحت سلطهٔ (فرودست) را به‌دست می‌آورد و از این رو با «تسلط داشتن به دلیل زور صِرف» متفاوت است.

6- Political subjectivity

۷- این اثر با نام کویر نیز شناخته می‌شود.

8- Pietà

*** منابع:**

- قرآن کریم
- امام خمینی، روح الله (۱۳۷۹). صحیفه نور، دورهٔ ۲۲جلدی، تهران: عروج.
- بروجردی، مهرزاد. (۱۳۷۸). روشنفکران ایرانی و غرب، ترجمهٔ جمشید شیرازی، تهران: نشر فروزان روز.
- جمال‌زاده، محمدعلی. (۱۳۵۷). تصویر زن در فرهنگ ایرانی، تهران: امیرکبیر.
- حجازی، بنفشه. (۱۳۷۶). ضعیفه: بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر صفوی، تهران: قصیده‌سرا.
- رستمی، فرزاد؛ جعفری، عرفان؛ خالدی‌پور، یزدان. (۱۳۹۶). « نسبت ذهنیت‌های زنانه و اقتدار سیاسی پس از انقلاب اسلامی ایران»، نشریهٔ رهیافت انقلاب اسلامی، ش ۳۹، ۱۲۳- ۱۴۰.
- ساناساریان، الیز. (۱۳۸۴). جنبش حقوق زنان در ایران؛ طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا انقلاب ۱۳۵۷، ترجمه نوشین احمدی خراسانی، تهران: نشر اختران.
- شریعتی، علی. (۱۳۷۰). زن: مجموعه آثار ۲۱، تهران: بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی.
- طباطبایی، محمد حسین. (۱۳۵۷). استراتژی زن در اسلام، تهران: نشریهٔ ندای ایمان.
- فوزی، یحیی. (۱۳۷۹). « رهبران مذهبی و مدرنیزاسیون در ایران در دورهٔ پهلوی»، نشریهٔ متین، بخش اول، ش۹، ۱۴۱-۱۶۸.
- کدی، نیک‌آر. (۱۳۷۷). ریشه‌های انقلاب ایران، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: انتشارات قلم.
- کدیور، جمیله. (۱۳۷۸). زن، تهران: انتشارات اطلاعات.
- کریمی، شهناز؛ نوابخش، مهرداد؛ ازکیا، مصطفی. (۱۳۹۷). « بررسی سوژگی زنان در شکل‌گیری گفتمان انقلاب اسلامی»، نشریهٔ سپهر سیاست، ۵ (۱۸)، ۸۷-۱۰۴.
- گودرزی دیباج، مرتضی. (۱۳۹۵). هنر انقلاب، تهران: سوره مهر
- محتشمی‌پور، فخرالسادات. (۱۳۸۳). زن و مشروطهٔ ایرانی، مجموعه مقالات و سخنرانی‌های همایش بزرگداشت مشروطه، تبریز: انتشارات ستوده
- مطهری، مرتضی. (۱۳۷۳). مسئلهٔ حجاب، تهران: صدرا
- مک‌کی، ساندرا. (۱۳۸۰). ایرانی‌ها، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: ققنوس.
- نبوی، سیدحسین. (۱۳۹۰). نخستین صورت سازهٔ فرهنگی غرب در ایران معاصر (دوره قاجار)، رساله دکتری جامعه شناسی، دانشگاه تهران.
- نجاتی، غلامرضا. (۱۳۷۳). تاریخ بیست و پنج ساله ایران از کودتا تا انقلاب، ج۱، تهران: موسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
- نیک‌خواه قمصری، نرگس؛ هلالی ستوده، مینا. (۱۳۹۲). «از سوژهٔ جنسی تا سوژه انقلابی: بازنمایی زن در گفتمان انقلاب اسلامی»، نشریهٔ مطالعات اجتماعی ایران، ۷ (۳)، ۱۵۰-۱۷۰.
- نیک‌خواه، قمصری، نرگس؛ صادقی فسایی، سهیلا. (۱۳۹۱). « زنان فراتر از نقش‌های سنتی: بررسی جایگاه زن در کلام امام خمینی(ره)»، نشریهٔ زن و فرهنگ، ۴ (۲)، ۵-۲۴.
- هال، جیمز. (۱۳۸۳). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- Bayat, Asef (2007), A Women's Non-Movement: What It Means to Be a Woman Activist in an Islamic State, Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East 27, no. 1, pp.160-72.
- Betteridge, A. H. (1983). to veil or not to veil: Amatter of policy, in Women and Revolution in Iran, by Guity Nashat(ed), Colorado Westwive Press.
- Jorgenson, Marianne W., Philips, Louise J. (2002) Discourse Analysis as Theory and Method, London: Sage publication.
- Nobari, A. R. (1978). Iran Erupts: Independence, News and Analysis of the Iranian National Movement. California: Iran-America Documentation Group.

Paidar, Parvin (1995) Women and Political Process in Twentieth Century, London: Cambridge University Press.

- Pile, Steve., Thrift, Nigel (1999) Mapping the Subject, London: Routledge.

رویکرد متولیان چهره‌نگاری شهدای دفاع مقدس در نقاشی دیواری‌های شهر تهران در سه دهۀ اخیر (۷۰ تا اواخر ۹۰)

شکوه حماسه بر دیوارهای شهر

• **پدیده عادلوند**
دکتری پژوهش هنر
عضو هیئت علمی پژوهشکدۀ هنر، معماری و شهرسازی نظر
• **محمدرضا شرایلی**
کارشناس ارشد قوم‌موسیقی‌شناسی
مسئول واحد نظارت و اجرای ادارۀ نقاشی دیواری
سازمان زیباسازی شهر تهران

• **چکیده:**
دیوارهای شهر تهران پس از سال‌های دفاع مقدس، همواره اصلی‌ترین محل به تصویر کشیدن چهرۀ شهدای جنگ تحمیلی بوده است. از آغاز حضور چهرۀ شهدا بر دیوارهای شهر تا امروز، نهادها و سازمان‌های مختلف تولی‌گری آن‌ها را بر عهده داشته که به صورت عمده به سه گروه بنیاد شهید و امور ایثارگران، شهرداری مناطق شهر تهران و سازمان زیباسازی شهر تهران قابل تقسیم است. براساس مستندات و آثار موجود، به طور کلی می‌توان گفت که اولویت رویکردی سه نهاد مذکور به عنوان متولیان اصلی چهره‌نگاری شهدای دفاع مقدس در آثار نقاشی دیواری در سه دسته کلان خلاصه می‌شود: ۱) اهمیت وجه هویتی، شناسنامه‌ای و تبلیغاتی چهرۀ شهید بدون فضاسازی در آثار بنیاد شهید و امور ایثارگران ۲) تعدیل هویت شناسنامه‌ای و توجه به زمینه‌سازی با استمداد از نماد و نشانه‌های فرهنگ ایثار و شهادت از سوی شهرداری مناطق تهران ۳) تأکید بر فضاسازی دیوار و نمایش چهرۀ شهید با رویکرد یادمانی و خاطره‌ای به مثابه کل اثر هنری در آثار سازمان زیباسازی شهرداری تهران.

• واژگان کلیدی:
نقاشی دیواری، چهرۀ شهدا، هنر دفاع مقدس، شهر تهران.

مقدمه

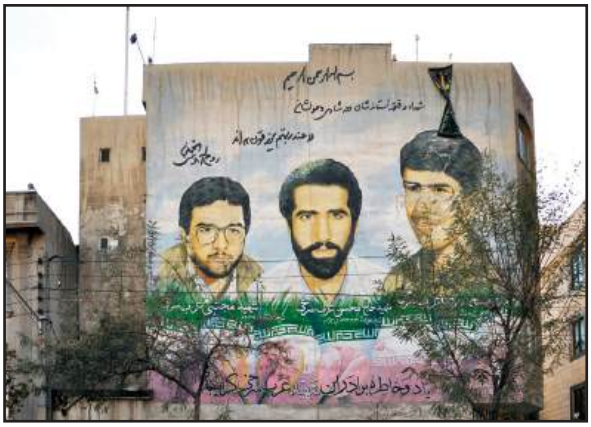
نقاشی دیواری با چهره‌نگاری شهدا در شهر تهران، یکی از موضوعات اصلی این رسانهٔ شهری محسوب می‌شود که توجه بسیاری از مدیران و دست‌اندرکاران شهری تا هنرمندان، حرفه‌مندان و پژوهشگران این حوزه را به خود جلب کرده و دستمایهٔ دغدغه‌های هر کدام از این گروه‌ها در طول سال‌های پس از جنگ بوده است. به طور کلی از آغاز جنگ تحمیلی عراق بر ایران در سال ۱۳۵۹ تا امروز که بیش از ۴۰ سال از سالگرد آن دفاع مقدس می‌گذرد، با توجه به مستندات -هرچند ناکافی، ناکامل و گاه غیر دقیق- و آثار باقی‌مانده از نقاشی دیواری مبتنی بر چهره‌نگاری شهدای جنگ در شهر تهران در طول سه دههٔ اخیر، به نظر می‌رسد تا پایان دههٔ ۹۰ با سه متولی به عنوان علت فاعلی و کارفرمایان اصلی نقاشی‌های نامبرده روبه‌رو هستیم: ۱) بنیاد شهید و امور ایثارگران ۲) شهرداری مناطق شهر تهران و ۳) سازمان زیباسازی شهر تهران.

در خصوص نام بردن از متولیان این آثار به عنوان «علت فاعلی» موجودیت آثار نقاشی دیواری، باید اذعان داشت، چنین اطلاقی براساس نظریهٔ علل اربعهٔ ارسطو پیشنهاد شده است. همان‌طور که «ارسطو» موجودیت یک پدیده را ماحصل چهار علت می‌داند (نک. نوسباوم،۱۳۷۴، ۷۲-۷۰ سلمانی، ۱۳۸۸، ۱۲-۱۱ و سالم،۱۳۹۱،۹۲، رشاد، ۱۳۹۵)، می‌توان براساس نظریهٔ وی موجودیت و هستی آثار هنری را نیز به مثابه یک پدیده به علل اربعه وابسته دانست.

اثر هنری، برآیند یک فرآیند است که در آن، علل اربعهٔ اثر، یعنی «علت فاعلی»[1] هنر -که برحسب ظاهر شخص هنرمند است- و «علت غایی»[2] و کارکردی آن و نیز «علت مادی»[3] و «علت صوری»[4] آن که درون‌مایه‌ها و تکنیک‌های به کار رفته در ساختار و بافتار اثر هنری است، هر کدام به سهم خود در تکوین هستی و هویت و لاجرم تعیین مرتبت ارزشی اثر نقش‌آفرین است (نک. رشاد،۱۳۹۴،۲۱). شاید بتوان گفت بررسی علل دیگر غیر از علت فاعلی نقاشی‌های دیواری، موضوع اکثر پژوهش‌ها را به خود اختصاص داده، اما موضوعی که بیش از همه به حاشیه رانده شده، همان علت فاعلی آثار به ویژه نقش متولیان است. لازم به توضیح است با توجه به آن که به نظر می‌رسد وابستگی حضور نقاشی دیواری در فضای شهری به شرط پذیرش از سوی متولیان و سفارش‌دهندگان است، لذا علت فاعلی نقاشی دیواری می‌تواند ترکیبی از هنرمند (یا مجری) و متولی آن باشد که تمرکز بیشتر این مقاله بر متولیان امر است.

بررسی مطالعات پیشین نشان می‌دهد که بیشتر موضوعات بر ارزیابی انتقادی کیفی و کمی نقاشی‌های دیواری و موفقیت آن‌ها از سویی و بررسی سیر تحولات زمانی آن‌ها از خلال عناصر نشانه‌شناسانه و زیباشناسانه مبتنی بر سبک‌شناسی آثار، بررسی تکنیک، محتوا، اهداف و کارکردها متمرکز و کمتر تحقیقی بر رویکردهای متولیان امر معطوف بوده است. مقالهٔ حاضر از این منظر قصد دارد موضوع نامبرده را فارغ از هرگونه ارزش‌گذاری و جهت‌گیری مورد پژوهش قرار دهد. به نظر می‌رسد رویکرد و سلیقهٔ اصلی متولیان در موجودیت و زیباشناسی آثار نامبرده نقش کلیدی داشته و براساس مستندات موجود بر هر کدام ویژگی‌ها

تصویر ۱



تصویر ۲

تصویر ۳

تصویر ۴

و مشخصاتی مترتب ساخته که در ادامه به صورت طبقه‌بندی ارائه خواهد شد. منبع اصلی نوشتار حاضر براساس مستندات و تصاویر ۵ مجلد برآمده از گردآوری آثار موجود دیوارنگاری یادمانی ایثار و شهادت و مضامین انقلاب اسلامی به تفکیک ۲۲ منطقهٔ تهران است که توسط سازمان زیباسازی شهر تهران براساس آثار موجود بر دیوارهای شهر تهران از سال ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۱ تدوین شده است.

• نقاشی دیواری با موضوع شهدا در تهران

براساس اسناد و مصاحبه‌های موجود می‌توان گفت «بنیاد شهید و امور ایثارگران» از بانیان اصلی شکل‌گیری به تصویر کشیدن پرترهٔ شهدای دفاع مقدس بر دیوارهای شهر محسوب می‌شود.

در خصوص پیدایی ایدهٔ به تصویر کشیدن پرترهٔ شهدا بر دیوارهای شهر از میان مصاحبهٔ خبرگزاری ایسنا با «غلامعلی طاهری»، مسئول کارگاه نقاشی واحد فرهنگی بنیاد شهید و امور ایثارگران در دوران جنگ و هنرمندی که در کشیدن نقاشی از پرترهٔ شهیدان سابقه زیادی دارد، می‌توان چنین برداشت کرد که نقاشی پرتره از شهیدان، با آغاز جنگ شروع شد و در سال‌های نخست دههٔ ۶۰ به اوج خود رسید؛ تصویرهایی که در مراسم تشییع و ختم این شهیدان در ابعاد بزرگ مورد استفاده قرار می‌گرفت. در آن دوره برای مراسم تشییع شهید، چهرهٔ او را نقاشی می‌کردند. سال ۵۸ و پس از پیروزی انقلاب اسلامی یک نیاز انقلابی و تبلیغاتی برای حفظ یاد و نام شهدا احساس می‌شد و تصمیم گرفته شد این مهم با به تصویر کشیدن چهرهٔ شهدای انقلاب برطرف شود که ابتدا چهرهٔ شهدا در ابعاد بزرگ نقاشی می‌شد تا از آن‌ها در مراسم مختلف استفاده شود. هدف اصلی هم شباهت نقاشی به چهره‌ها بود و خانوادهٔ شهدا سفارش‌دهندگان اولیه این آثار به شمار می‌رفتند».

طاهری می‌گوید: «پس از پایان جنگ و با توجه به یکی از فرمایشات مقام معظم رهبری مبنی بر اینکه عطر شهادت باید در کوچه‌ها و خیابان‌های شهر پراکنده باشد، نقاشی دیواری شهدا رونق گرفت.» آن زمان بحث بر سر این بود که فرهنگ ایثار و شهادت باید به‌طور مستمر با مردم در ارتباط باشد (زالپور در مصاحبه با غلامعلی طاهری،۱۳۹۳).

از این رو در دورهٔ پس از انقلاب، نقاشی دیواری ایران توسط مراکزی چون بنیاد شهید و گاه سازمان تبلیغات اسلامی حمایت شد و با به تصویر کشیدن شهدا روی دیوارهای شهر تولد یافت و فعالیت‌های آن در سال‌های بعد به اوج خود رسید. این فعالیت تا اواخر سال ۹۰ به صورت همکاری مشترک با شهرداری مناطق ۲۲گانه و سازمان زیباسازی شهر تهران ادامه داشت.

کفشچیان مقدم و رویان (۱۳۸۷) براساس مؤلفهٔ نوع هنرمندان -نه متولیان- معتقد هستند دیوارنگاری معاصر تهران پس از اتمام جنگ تا زمان حاضر دو دورهٔ متفاوت را پشت سر گذاشته است؛ دورهٔ اول بین سال‌های ۶۷ تا ۷۵ و بدون حضور هنرمندان حرفه‌ای و دورهٔ دوم از سال ۷۵ به بعد با حضور مجدد هنرمندان. دیوارنگاری تصاویر شهدا در دورهٔ اول عمدتاً توسط بنیاد شهید جهت جبران خلأ ناشی از عدم پرداختن به ارزش‌های انقلاب و جنگ در آثار تزئینی سازمان زیباسازی و همچنین به منظور گرامیداشت یاد شهدا و تبلیغ ارزش‌های ایثار و مقاومت شکل گرفت (همان).

به دنبال تشکیل شورای تخصصی گرافیک و نقاشی دیواری شهری در سازمان زیباسازی شهر تهران متشکل از استادان هنر و متخصصین ساختار بصری، فعالیت جدی این سازمان در زمینهٔ دیوارنگاری شهری از اوایل دههٔ ۸۰ شروع شد که تا امروز نیز به عنوان اصلی‌ترین متولی نقاشی دیواری شهر

تصویر ۵

دیوارنگاری بر اساس اثری از احمد آقاقلیزاده

تصویر ۶

تصویر ۷

تهران شناخته می‌شود. سازمان زیباسازی شهر تهران تنها نهادی است که به صورت تخصصی و متمرکز فراخوان نمایشگاه و دوسالانه‌هایی را در زمینه موضوع یادمان شهدا و فرهنگ ایثار و شهادت برگزار و اغلب آثار برگزیده و منتخب را روی دیوارهای شهر به اجرا در می‌آورد. برگزاری چنین رویدادهایی باعث شده است از یک سو هنرمندان حرفه‌ای و متخصص به این عرصه وارد شوند و از سوی دیگر آثار توسط هنرمندان، استادان و متخصصین، مورد ارزیابی و داوری قرار گیرند.

علاوه بر دو نهاد نامبرده، می‌توان گفت در طول این سال‌ها تا امروز به موازات فعالیت «بنیاد شهید و امور ایثارگران» و «سازمان زیباسازی شهر تهران» با آثاری در سطح شهر همواره مواجه هستیم که متولی اصلی آن یکی از مناطق ۲۲گانهٔ شهرداری تهران بوده و به صورت مستقل آثاری را با موضوع چهره‌نگاری شهدای دفاع مقدس ارائه کرده است. شمار این آثار تا حدی است که می‌توان از شهرداری مناطق تهران نیز به عنوان یکی از متولیان اصلی این جریان نام برد.

لازم به ذکر است علاوه بر سه نهاد نامبرده، با آثاری بر دیوارهای شهر تهران مواجه می‌شویم که متولیانی دیگر دارند اما چون آثارشان انگشت‌شمار بوده، به عنوان یک نهاد مستقل و جریان‌ساز مورد بررسی این مقاله قرار نگرفتند؛ از جمله اداره کل مخابرات منطقه‌ای، ارتش جمهوری اسلامی ایران، نیروی انتظامی جمهوری اسلامی ایران، بسیج، سازمان بهزیستی کشور و قرارگاه سازندگی خاتم‌الانبیاء.

• بنیاد شهید و امور ایثارگران

به طور کلی براساس بررسی آثار موجود با موضوع چهرهٔ شهدا در شهر تهران، می‌توان گفت رویکرد غالب آثاری که توسط این نهاد در طول این سال‌ها به ویژه دههٔ ۷۰ در فضای شهر تهران به تصویر درآمده شامل ویژگی‌های کلی با دلالت‌های ضمنی زیر است:

- تأکید بر وجه شناسنامه‌ای آثار با نمایشی واقع‌گرا از تصاویر به صورت پرسنلی تمام‌رخ و گاه سه‌رخ به همراه درج اطلاعاتی چون نام و نام‌خانوادگی، تاریخ تولد، محل و تاریخ شهادت، محل دفن، نام عملیات، نحوهٔ شهادت، سمت و پست تخصصی در دوران جنگ.
- تأکید بر وجه سیاسی و تبلیغاتی آثار با درج جمله‌ای در خصوص شهادت و وصایای شهید مورد نظر، تصویر و عبارت‌هایی از رهبران انقلاب (حضرت امام خمینی(ره) و حضرت آیت‌الله خامنه‌ای)، درج پرچم جمهوری اسلامی ایران و نوشته‌هایی چون صلوات و آیات و احادیث در کنار لوگوی بنیاد شهید.
- فقدان وجه هنری و تأکید بر وجه کلیشه‌ای آثار با طراحی و اجرا توسط شرکت‌هایی چون سیدالشهدا، ابتکار نور، آوای خط و نقش، الغدیر و ... به همراه درج شمارهٔ تماس آن‌ها برای اخذ سفارش‌های بعدی.

براساس این ویژگی‌ها می‌توان گفت آثار اجرا شده توسط این نهاد را به سختی می‌توان به عنوان یک اثر هنری معرفی کرد

تصویر ۸

تصویر ۹

تصویر ۱۰

تصویر ۱۱

و در عوض یک سند شناسنامه‌ای هویتی و تبلیغی به شمار می‌روند. دیوار در این آثار صرفاً زمینه‌ای برای نمایش آثار است و نقشی در فضاسازی آثار برعهده ندارد. همچنین در آثار این نهاد وزن نوشتار و تصاویر در کل فضا تقریباً یکسان است و به‌مثابه صفحهٔ یک روزنامه دیواری عمل می‌کند (تصاویر ۱و۲).

• شهرداری مناطق شهر تهران

از سال ۱۳۷۱ که معاونت امور اجتماعی و فرهنگی شهرداری تهران تشکیل شد، این نهاد به تدریج جای خود را به عنوان یکی از متولیان اصلی پرتره‌نگاری شهدا تثبیت کرد. مناطق ۲۲گانهٔ شهرداری تهران در طول این سال‌ها به ویژه دو دههٔ ۸۰ و ۹۰ با توجه به نیاز منطقه و بضاعت و سلیقهٔ خود، آثاری را از چهرهٔ شهدا به تصویر کشیده است که ویژگی‌های کلی آن‌ها را چنین می‌توان برشمرد:

- تعدیل وجه شناسنامه‌ای آثار گروه قبل با به کارگیری هم‌زمان تصاویر پرسنلی تمام رخ و نیمرخ در کنار عناصر نمادین مرتبط با فرهنگ ایثار و شهادت همچون کبوتر، آسمان آبی، لاله، شمع، سرو، ابر، محراب، پروانه و...
- کمرنگ شدن وجه سیاسی و تبلیغی گروه پیشین با تقلیل متون نوشتاری به نام و نام خانوادگی شهید، تاریخ تولد و تاریخ و محل شهادت و استفادهٔ محدود از جملاتی در خصوص شهادت.
- تلاش برای خلق آثاری برخوردار از وجه هنری با بهره‌مندی از طراحان و هنرمندان نیمه حرفه‌ای.

به طور کلی براساس ویژگی‌های فوق می‌توان گفت آثاری که توسط این نهاد اجرا شده، ضمن نمایش تصاویر به عنوان اسناد هویتی و شناسنامه‌ای، تلاش دارد با به کارگیری عناصر نمادین در زمینه‌ای اغلب آسمانی فضاسازی شبه هنری ارائه دهد. (تصاویر۳و۴)

• سازمان زیباسازی شهر تهران

از سال‌های دههٔ ۸۰ و به دنبال تشکیل شورای تخصصی گرافیک و نقاشی دیواری شهری در سازمان زیباسازی، شاهد تغییراتی چشمگیر در نقاشی دیواری شهدای دفاع مقدس هستیم. چنان که سید محمود شعیبی (مدیر وقت اداره نقاشی دیواری و گرافیک شهری سازمان زیباسازی) بر این باور بود که «می‌توان نقاشی شهدا را به صورت‌های مختلفی از یادگارهای شهدا تغییر داده و با نقاشی‌های خاص‌تری ارائه کرد که از نگاه کلیشه‌ای و شعاری و تاریخ مصرف‌دار دور باشد» (ایسنا،۱۳۸۳). در همین سال‌ها برخی هنرمندان معتقد بودند دیوارنگاره‌های شهدا نیازمند ارتقای کیفی و مضمونی است و استنادِ صرف به چهرهٔ شهدا، محتوای ارزشی و هنری این آثار را محدود می‌کند(نک. زنگی، آیت‌اللهی و فهیمی‌فر، ۱۳۹۱،۹۱). از دههٔ ۸۰ تا امروز با فعالیت جدی سازمان زیباسازی شهر تهران در خلق آثاری با موضوع چهره‌نگاری شهدا روبه‌رو بوده‌ایم. هم‌چنین برگزاری دوسالانه‌هایی همچون دیوارنگاری شاهدان شهر، ورک‌شاپ‌هایی چون یاد یاران و رویدادهای مختلف همچون سروقامتان شهر تهران، نشان از توجه و اهمیت موضوع نزد این نهاد دارد که توانسته هنرمندان حرفه‌ای این حوزه را به

تصویر ۱۲ دیوارنگاری بر اساس اثری از حبیب‌الله صادقی

تصویر ۱۳ دیوارنگاری بر اساس اثری از سید حمید شریفی

*****چهره‌نگاری شهدا در دو دهۀ ۸۰ و ۹۰ معطوف به یادمان‌گرایی و خاطره‌سازی با بهره‌گیری از زبان هنری و توجه به فضاسازی دیوار است*****

سوی خود جلب کند. براساس آثار اجرا شده توسط این نهاد در دو دهۀ ۸۰ و ۹۰، رویکرد غالب آن را می‌توان چنین برشمرد:

- تأکید بر وجه خاطره‌ای و یادمانی با سوگیری به سمت تصاویر غیرپرسنلی و غیررسمی به صورت نیم‌تنه، تمام قد، ایستاده و نشسته، چهره‌نگاری‌های گروهی خانوادگی و دوستانه، پرهیز از کادر یا جایگزینی با قاب که خود بر وجه خاطره‌ای دلالت دارد، نحوۀ نشستن و ایستادن تصویر شهید همچون گرفتن عکس‌های یادگاری، فضاسازی خاطره‌ای با استفاده از عناصر طاقچه، قاب عکس، چراغ، چفیه آویزان بر دیوار و قاب تصویر شهید در دست خانواده‌هایشان و....
- اصالت با وجه هنری آثار با استمداد از طراحان هنرمند و آثار برگزیده و منتخب برآمده از فراخوان‌ها و دوسالانه‌ها که هنرمندان در آن شرکت داشتند و آثار مورد داوری تخصصی و حرفه‌ای قرار گرفتند، تقلیل نوشتار به درج صرف نام و نام خانوادگی شهید، درج لوگوی زیباسازی شهر تهران، نه به عنوان وجه تبلیغی بلکه به عنوان مشخصات اثر، بهره‌مندی از طراح و مجری هنرمند و شخصی و نه شرکتی.
- تأکید بر چهره‌نگاری با اهمیت به زمینه قرارگیری آن به مثابه کل اثر هنری، گریز از کادر کردن تصاویر و نوشته و حل شدن آن‌ها در فضا، به حداقل رساندن نوشتار و تقلیل آن به مشخصات اثر.

به‌طور کلی می‌توان گفت چهره‌نگاری شهدا توسط سازمان زیباسازی در این دو دهه معطوف به یادمان‌گرایی و خاطره‌سازی با بهره گیری از زبان هنری و توجه به فضاسازی دیوار است (تصاویر ۵ تا ۱۴).

• جمع بندی و نتیجه گیری

به طور کلی با مرور آثار موجود و مباحث مطروحه می‌توان گفت در سه دهۀ اخیر (۷۰ تا اواخر ۹۰) با سه رویکرد مستقل متولیان نقاشی دیواری با موضوع چهره‌نگاری شهدای دفاع مقدس مواجه هستیم. در دهۀ ۷۰ و در نخستین سال‌های پس از جنگ تحمیلی، بنیاد شهید و امور ایثارگران به عنوان اصلی‌ترین متولی نقاشی دیواری با موضوع نامبرده مطرح است که با تأکید بر پرتره سنتی و رسمی، سندی هویتی شناسنامه‌ای از چهرۀ شهید ارائه می‌دهد که با هم‌جواری عناصری دیگر بر وجهی تبلیغی نیز تأکید می‌کند. سپس این نهاد فعالیت خود را در شکل همکاری مشترک از دهۀ ۸۰ با شهرداری مناطق ۲۲گانۀ تهران و متعاقب آن از سال‌های اواخر دهۀ ۸۰ و اوایل دهۀ ۹۰ با سازمان زیباسازی شهر تهران ادامه می‌دهد.

نکتۀ جالب توجه آن که در آثار مشترک با هر کدام از نهادهای نامبرده، گویی رویکرد و سلایق دو طرف تا حدی تأمین می‌شود.

از دهۀ ۸۰ که با فعالیت جدی شهرداری مناطق ۲۲گانۀ تهران به عنوان یکی از متولیان جریان‌ساز موضوع مورد نظر روبه‌رو هستیم، رویکرد غالب شهرداری سعی بر تلطیف فضای رسمی و تبلیغاتی دهۀ ۷۰ با استمداد از نشانه‌ها و نمادهای شناخته شده و پرتکرار

تصویر ۱۴ دیوارنگاری بر اساس اثری از محمدکاظم حسنوند

مفاهیم ایثار و شهادت دارد. از اواخر دهۀ ۸۰ و اوج آن در دهۀ ۹۰ که با حضور پررنگ سازمان زیباسازی شهر تهران در این سال‌ها مواجه هستیم، رویکرد اخذ شده این سازمان بر گفتمان یادمانی از چهره‌نگاری شهدا دلالت دارد. به‌نحوی که گویی با نمایش چهره‌های غیر رسمی در قالب فضاسازی‌های خاطره‌ای و جنبۀ هنری از دیوارهای شهر به مثابۀ آلبوم خاطرات شهدا سخن می‌گوید.

در این جا به دو نکتۀ ضروری باید توجه کرد؛ نخست این که هدف از تقسیم‌بندی این سه رویکرد ارزش‌گذاری و بیان نقاط ضعف و قوت آثار نیست، بلکه صرفاً توجه به جریانات و رویکرد متولیانی است که بر نقاشی دیواری چهرۀ شهدای دفاع مقدس در این سال‌ها مترتب بوده است. دوم آن که شاخص‌های استخراج شده به عنوان عناصر کلیدی در رویکردهای هر یک از سه متولی، بر اساس مؤلفه‌های موجود در اکثریت آثار در نظر گرفته شده است. به بیان دیگر در آثار خلق شده توسط هر یک از سه نهاد اشاره شده، قطعاً آثار معدودی وجود دارد که با معیارهای کلی استنتاجی از عموم آثار آن نهاد متفاوت بوده و گاه خود را به سمت تعلق به معیارهای نهاد دیگر سوق می‌دهد.

در پایان از آن جا که عملاً فعالیت این نهادهای تأثیرگذار بر کیفیت اجرای آثار دیوارنگاری با مضمون چهرۀ شهدای دفاع مقدس در سطح شهر تهران با سیر گذار تاریخی سه دهۀ اخیر هم‌خوان است، از پژوهش حاضر می‌توان چنین نتیجه گرفت که در سیر تاریخی چهره‌نگاری شهدا بر دیوارهای شهر تهران، نخستین جریانی که از دهۀ ابتدایی پس از جنگ تحمیلی رایج است، رویکرد شناسنامه‌ای بر این آثار است. نگاهی که دیوارنگاری چهرۀ شهدای دفاع مقدس را بیشتر در جنبه رسمی، واقعی و غیر نمادین آن همراه رویکرد تبلیغاتی مستقیم و به دور از استعاره‌های هنری می‌جوید.

دهۀ دوم پس از جنگ، منظری تازه از چهره‌نگاری شهدا روی دیوارهای شهر نقش می‌بندد. این منظر تا حدی مبتنی بر معیارهای زیباشناسانه رویکرد پیشین، اما متمایل به استفاده از استعاره‌های هنری، زمینه‌سازی و بهره‌گیری از عناصر یادمانی در کنار سنت پیشین است.

اما در دهۀ سوم پس از جنگ که تا کنون نیز ادامه دارد، رویکرد غالب، رویکردی هنری است که دیوارنگاره شهدا را نه صرفاً تصویری پرسنلی همراه مشخصات فردی، بلکه قابی خاطره‌انگیز و یادمانی می‌داند که عناصر خاطره‌ساز، فضاسازی هنرمندانه و به کارگیری استعارات هنری در ترکیب با چهرۀ شهید، پدیدآورندۀ کلیت هنری منسجم و یکپارچه بر دیوارهای شهر باشد.

پی‌نوشت:

1. efficient cause
2. final cause
3. material cause
4. formal cause

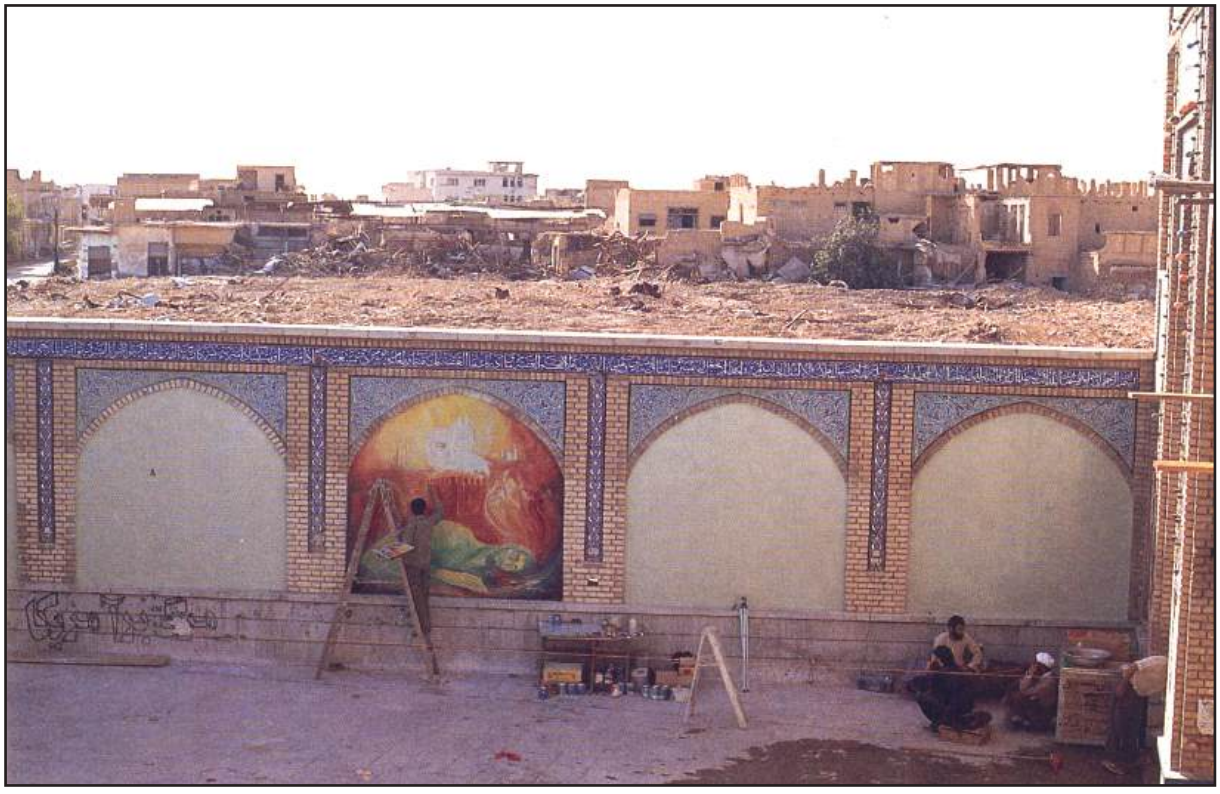
* با سپاس از رعنا جاویدان مسئول واحد تأمین طرح ادارۀ نقاشی دیواری سازمان زیباسازی شهر تهران برای در اختیار گذاشتن اطلاعات اسناد تصویری و بیان سوابق فعالیت سازمان مذکور.

دو قاب از حماسهٔ خرمشهر

از دیوارنگاری ۶۱ تا سراسرنمای ۹۵

• امیر شکیبا
پژوهشگر و منتقد هنرهای تجسمی

ناصر پلنگی از نقاشان صاحب‌نام هنر انقلاب اسلامی است که با اثر «از محاصره تا آزادی» بر دیوار مسجد جامع خرمشهر در تابستان ۱۳۶۱ یکی از برجسته‌ترین نقاشی‌های دیواری دوران معاصر را پدید آورد. او متولد ۱۳۳۶ همدان و فارغ‌التحصیل کارشناسی نقاشی از دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران و کارشناسی ارشد از دانشگاه تربیت مدرس است. این هنرمند، دورهٔ دکتری تاریخ هنر را در دانشگاه چندیگر هندوستان گذراند. او سالیان متمادی است که فعالیت‌های هنری خود را در کشورهای دیگر از جمله استرالیا و عمان دنبال می‌کند. ناصر پلنگی در دههٔ اخیر بر هنرهای چند رسانه‌ای متمرکز شده و آثار خود را به صورت فتومونتاژ، نقاشی دیجیتال و طراحی و نقاشی روی عکس ارائه کرده است. علاوه بر دیوارنگاری مسجد جامع خرمشهر، نصب اثری با عنوان حج و جهاد در حسینیهٔ



جماران که به سفارش امام خمینی(ره) انجام شد و هم‌چنین ارائهٔ نقاشی‌های متعدد با مضامین انقلاب و دفاع مقدس، او را به عنوان یکی از چهره‌های ماندگار جریان هنر انقلاب اسلامی معرفی کرده است.

این هنرمند نقاش که در زمان دیوارنگاری مسجد جامع خرمشهر ۲۵ ساله بود، سال‌ها بعد و در حوالی ۵۹ سالگی، اثر دیگری با موضوع حماسهٔ خرمشهر را -این بار اما با زبان و بیانی متفاوت- برای نمایش در سراسرنمای خرمشهر باغ موزه انقلاب و دفاع مقدس رقم زد.

پروژهٔ سراسرنما یا پانوراما‌ی دفاع مقدس از دو منظر معماری سازه و ارائهٔ هنر تجسمی داخل آن اهمیت دارد. از ویژگی‌های معماری آن می‌توان به قطر ۳۵ متری گنبد اشاره کرد که ۲۷ متر از سطح زمین ارتفاع دارد و بخش مفهومی داخل آن به نمایش

اثری از ناصر پلنگی اختصاص دارد که روزگار اشغال، مقاومت و آزادی خرمشهر در دوران دفاع‌مقدس را روایت می‌کند. طراح پروژه روی گنبد سازه ۵۸۰۰ ورق استیل مثلثی به کار برده که باعث انعکاس آسمان در سازه شده است.

«شکوه در عین متانت» برگرفته از روحیهٔ قهرمانان و شهدای حماسهٔ خرمشهر، به عنوان بیانیهٔ طراحی اعلام شده و به همین دلیل نمای بیرونی سراسرنما، تنها به آرامش آب و شکوه آسمان معطوف شده است. بر اساس نگاه مفهومی، بازدیدکننده از کنار آب‌نما و در مسیری با دیوارهای سنگی و به رنگ خاک که کانال‌ها و خاک‌ریزهای دوران دفاع مقدس را یادآوری می‌کند و نام شهدا بر آن نقش بسته است، وارد بخش داخلی موزه می‌شود تا به تماشای اثر هنری ناصر پلنگی بنشیند.

این اثر، دایره‌ای به طول ۱۰۶ متر و ارتفاع ۲۵ متر و وسعت هزار و ۸۰۰ متر مربع است و داستان اِشغال، هجوم، دفاع و دوران انتظار تا آزادی خرمشهر را نمایش می‌دهد. تکنیک این اثر نقاشی دیجیتالی با بهره‌گیری از نرم‌افزاهای تصویری و مراحل نورپردازی، بافت، جلوه‌های ویژه و... است که محصول آن توسط ۳۶ پروژکتور روی پردهٔ سینمای کروی منتقل و هم‌زمان با هم تلفیق می‌شود.

اما این اثر علی‌رغم برخی جذابیت‌های تصویری، با اقبال و استقبال چندانی از سوی جامعهٔ حرفه‌ای هنر مواجه نشد و منتقدان هنر معاصر در رویکرد تطبیقی و نقد تخصصی، آن را در مقایسه با دیوارنگاری درخشان سال ۶۱، عاری از جنبه‌های هنرمندانه و حس و حال تأثیرگذار و جریان‌ساز هنری برشمردند.

اگر چه هنرمند در اجرای اثر از جاذبه‌های هنرهای چندرسانه‌ای بهره گرفته، اما عدم تناسب فضا و فرم و سازه پانوراما‌ی خرمشهر با محتوای ارائه شده، یکی از چالش‌های ارائهٔ اثر قلمداد شده است. کارشناسان معتقدند که ویژگی هنری بارزی در نقاشی سراسرنمای خرمشهر دیده نمی‌شود و این کار تنها نمایش رویداد تاریخی آزادسازی خرمشهر و معرفی افراد تأثیرگذار در آن و حضور گردشگرانهٔ آن‌ها در یک نمایش را نشان می‌دهد و جایگاه چندانی به عنوان اثر هنری ندارد. منتقدان ضمن تأکید بر این که بهره‌مندی مناسب از تکنیک‌های جدید و امکانات تکنولوژیک می‌تواند به شگفت‌انگیزی و مبهوت‌کنندگی ارائه بیفزاید، بر این باورند که پدیدآورندهٔ اثر سراسرنمای خرمشهر، نتوانسته تکنیک‌های هنر جدید را به خوبی با امکانات فنی و هنری روز همراه کند.

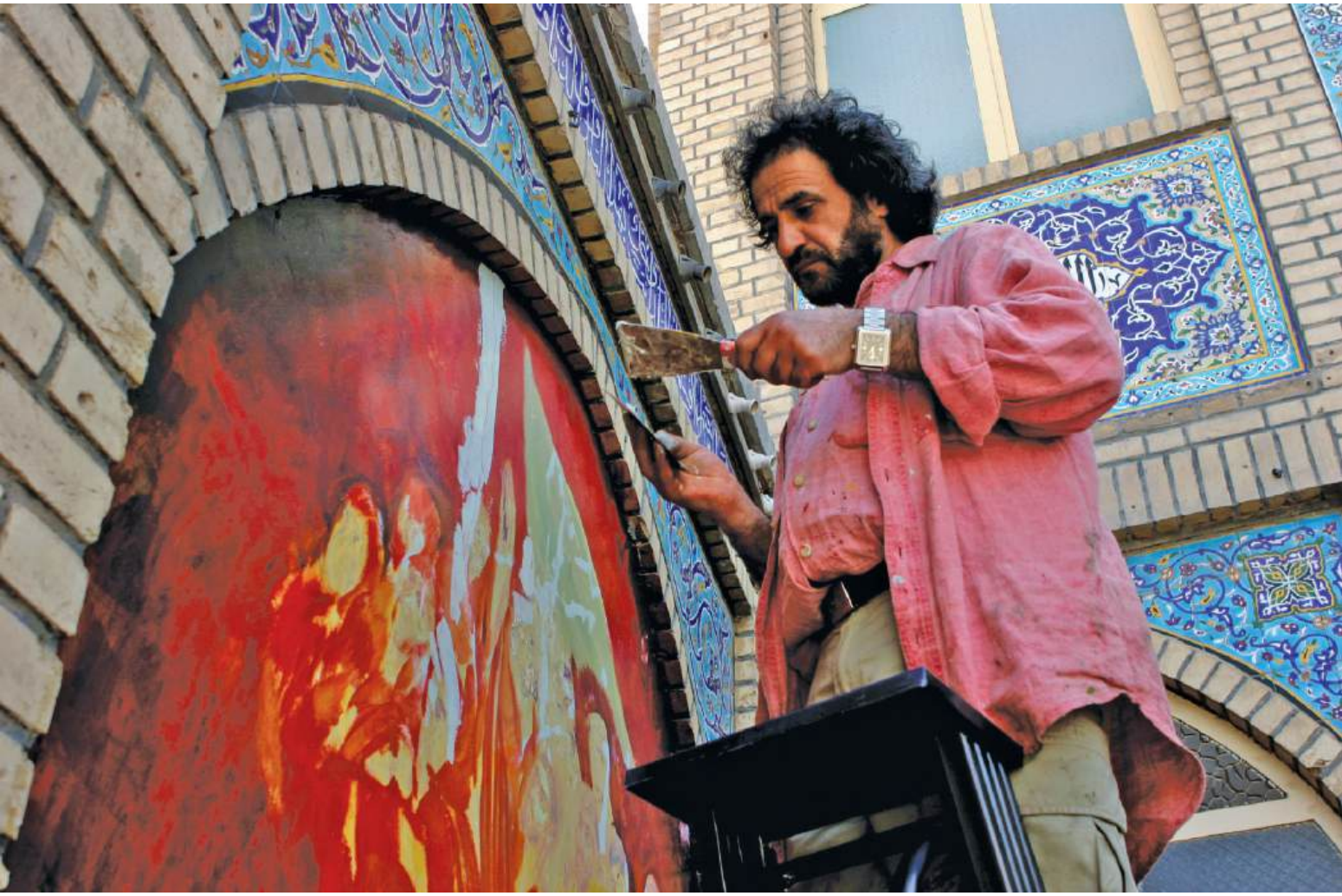
اگرچه ناصر پلنگی در مصاحبه‌هایش تفاوت آثاری چون پانوراما‌ی خرمشهر با سایر آثار هنری را در این دانسته که سرشار از عناصر نماد و معنویت است، اما پژوهشگران اظهار داشته‌اند که حتی افراد فرم‌گرا و کارشناسانی که با نحوهٔ خوانش نمادین در یک اثر هنری آشنایی دارند، نماد و معنویتی در اثر مذکور نمی‌بینند.

با همهٔ این‌ها نقد و بررسی تطبیقی دیوارنگاری مسجد جامع خرمشهر در سال ۱۳۶۱ و اجرای اثر چندرسانه‌ای در سراسرنمای خرمشهر در سال ۱۳۹۵، فرصت و رخصت دیگری می‌طلبد و گذر زمان و دیده شدن و نقد اثر از زوایای متعدد می‌تواند در ارائهٔ تصویر کاملی از آن مؤثر باشد.

خاطرات خرمشهر

• ناصر پلنگی

برگرفته از فصلنامهٔ طاووس، شمارهٔ دوم، زمستان ۱۳۷۸

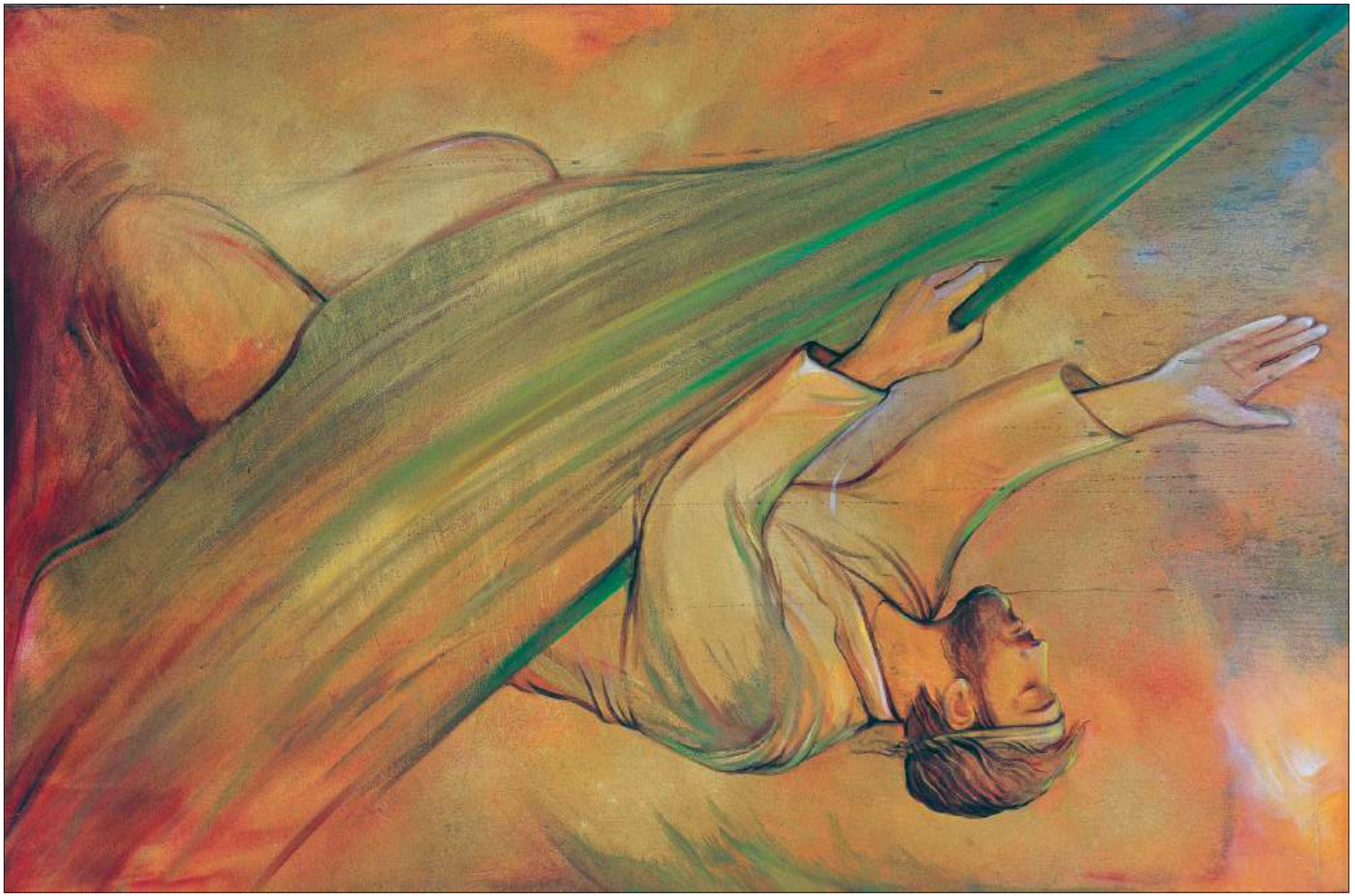


***پس از آزادی خرمشهر، بنا به عهدی که
به یاد عزیزان از دست رفته داشتم، تصمیم گرفتم
تا در مسجد جامع نقاشی کنم.
چهار ماه در آن خرابه‌های افسانه‌ای و سوررئال
و عجیب و غریب یک شهر غارت شده
در گوشهٔ مسجد ماندم
و به یادشان ۴۵ متر دیوار را نقاشی کردم***

در وهلهٔ اول فکر می‌کنم تعاریفی که از «نقاش انقلاب» یا «نقاش جنگ» ارائه می‌شود درست نیست، چرا که بسیاری از نقاشان ایرانی در آثار خود به مقولهٔ جنگ پرداخته‌اند ولی در تعاریف، عنوان نقاش جنگ را به خود نمی‌گیرند.
برای مثال رجوع کنید به آثاری که هنرمندانی چون کاتوزیان، نامی و مهدی حسینی دربارهٔ جنگ یا تحت تأثیر آن خلق کرده‌اند یا هنرمندان دیگری که با این مضامین آثاری را به‌وجود آورده‌اند. در حالی که به هیچ وجه نمی‌توان بر آن‌ها اصطلاح

نقاش انقلاب و جنگ را اطلاق کرد. هم‌چنین این عنوان نباید مختص به عده‌ای باشد که بخش اعظم کارهایشان به این مضمون‌ها اختصاص دارد. اطلاق عنوان نقاش جنگ به دسته‌ای از نقاشان مثل این است که به کسی که گل نقاشی می‌کند بگوییم نقاش گل.
در حالی که خیلی طبیعی است که هر نقاشی موضوعات خاصی را در دوره‌ای خاص کار کرده باشد. چنان که «گویا» در طول دوران نقاشی خود در دوره‌های مختلف انواع گوناگون سبک‌های نقاشی را کار کرده است، اما در یک کلمه می‌گوییم «گویا» نقاش است. از طرف دیگر اصطلاح نقاش انقلاب یا نقاش جنگ می‌تواند غروری کاذب را به همراه آورد و در واقع به نوعی ضد تبلیغ تبدیل شود. هم‌چنین اطلاق نقاش جنگ یا انقلاب به برخی هنرمندان چنین تداعی می‌کند که آن‌ها نقاشان فرمایشی یا دولتی و مواجب‌بگیر و سفارشی هستند که پندار غلطی است. در هر حال آن‌چه موجب پیوند نقاش و مردم می‌شود، حوادث و ماجراها است و از این رو به اعتقاد من به خیلی‌ها در ایران می‌توان نقاش انقلابی اطلاق کرد و صحیح نیست که تنها چند نفر را به این عنوان بشناسیم و این تصور را ایجاد کنیم که نقاش انقلابی یعنی کسی که موضوع‌های جنگ و انقلاب را سفارشی کار کرده است. واقعیات نیز این نظر را تأیید می‌کنند. طراحی از مادری که صدها جسد را در نخلستان‌ها و قبرستان خرمشهر خاک می‌کرد، نمی‌تواند سفارشی باشد، زیرا کسی آن‌جا نبود که سفارش بدهد. بنابراین اگر منظور از اصطلاح نقاش جنگ یا نقاش انقلاب، محدود ساختن و انحصار همه استعدادهای نقاش به این مضامین باشد، به تصور من برخوردی مغرضانه است.

مضامینی را که در «از محاصره تا آزادی» و سایر نقاشی‌های خودم نقاشی کرده‌ام، همه حاصل حضورم در محل حادثه و تجربهٔ جنگ از نزدیک بوده است. زمانی که ۲۳ سال بیشتر نداشتم به خرمشهر رفتم و یک‌باره خود را در شهری یافتم که در حال سوختن بود. شهری که در آن انسان‌ها بر خاک می‌افتادند و گورستانی از اجساد آماسیده را پدید می‌آوردند.
کوچه پس کوچه‌ها پر از خون بود. دختران را به اسارت برده بودند و... مادری را در قبرستان دیدم که جسدها را خاک می‌کرد. این‌ها صحنه‌هایی بود که فقط در یک شب دیدم و ۵۳ روز در خرمشهر در کنار رزمندگان ماندم و با خاطره‌شان حدود پنج هزار طرح کشیدم که نه فرمایشی بود و نه سفارشی و نه کسی این‌ها را می‌خرد. طرح‌ها هم‌اینک در نزد من و جزئی از خاطراتم در آن سنین است.
هنگامی که پس از ۵ روز محاصره به خوابگاه برگشتم، دیگر همان دانشجوی سال دوم سابق نبودم. متوجه شدم که چقدر پیر شده‌ام و چقدر این سفر بر من تأثیر گذاشته است. واقعاً این دعا که می‌گوید: «یا مقلب القلوب و الابصار» و من بسیار بدان معتقدم برایم رخ داده و در قلبم انقلابی حاصل شده بود.
اولین تابلویی که کشیدم دختری را نشان می‌داد که مهمات به مسجد جامع می‌برد که بعدها این نقاشی روی جلد یکی از مجلات چاپ شد. پس از آزادی خرمشهر، بنا به عهدی که به یاد عزیزان از دست رفته داشتم، تصمیم گرفتم تا در مسجد جامع نقاشی کنم.
چهار ماه در آن خرابه‌های افسانه‌ای و سوررئال و عجیب و غریب یک شهر غارت‌شده در گوشهٔ مسجد ماندم و به یادشان ۴۵ متر دیوار را نقاشی کردم. یک ماه از آن دوران، همسرم نیز به خرمشهر آمد و با هم در اتاق خادم مسجد زندگی می‌کردیم. شب‌ها به جنگ سوسک و موش شهر آلوده و غارت شده می‌رفتم و روزها کیلومترها طی می‌کردم. سنگرهای زیرزمینی در و پنجره و خانه‌های غارت شده و نخل‌های سوخته را از نظر می‌گذراندم و شب‌ها کنار نور فانوس طراحی می‌کردم و روزها در حیاط روی نردبان یک‌تنه نقاشی می‌کشیدم. پولی هم که دریافت کردم یازده هزار تومان بود که فرماندار به من داد و من با آمبولانس به اهواز رفتم و رنگ خریدم و به یاد عزیزانی که با آن‌ها زندگی کرده بودم نقاشی کردم.
هیچ وقت نمی‌توانم به دیگران اشکال بگیرم که چرا آن‌ها چنین کاری نکرده‌اند. برای این که شاید آن‌ها در چنین جریانی قرار نگرفته‌اند. شاید اگر آن‌ها هم چنین فرصتی داشتند، خیلی بهتر از من می‌توانستند قلم بزنند.
از این رو معتقدم اطلاق نقاش انقلاب به چند نفر محدود واقعاً ظلمی است در حق نقاشان دیگری که منقلب شده‌اند و اثر این انقلاب در آثارشان مشهود است. ممکن است آن‌ها تجربه‌های خاص خود را در محدوده‌های دیگر داشته‌اند. شاید در دیدار با عشق منقلب شده‌اند و نه در دیدار با مرگ. ولی دوران جنگ تجلی هر دوی این‌ها بود؛ هم تجلی عشق بود و هم مرگ و دیدار با عشق و مرگ استعداد و جوهرهٔ انسان را شکوفا می‌کند.



ناصر پلنگی/ توکل/ ۱۳۷۷/ رنگ و روغن روی بوم/ ۸۰ x ۱۲۰ سانتی‌متر

نقش به نقش از دیوارهای مسجد جامع خرمشهر تا دنیای هنر مدرن
روایتی از ناصر پلنگی

تا صدای اذان بلند است...

مجید احمدی
کارشناس و منتقد هنرهای تجسمی

هنر، زبان جهانی بیان احساسات بشری است. در کالبد هنر است که آدمی بدون نیاز به کلمات و واژه‌ها، همهٔ فهم و درک عاطفی و فکری خود را به تماشا می‌گذارد. مردم بدون نیاز به آموختن زبانی خاص، به خلق اثر هنری یک هنرمند نگاه می‌کنند و بر اساس تجربهٔ زیستی و روانی خود برداشتی از آن خواهند داشت؛ برداشتی که شاید با هیچ روش دیگری قابل دریافت نباشد. هر رویدادی منبعی الهام‌بخش برای خلق یک اثر هنری جاودانه است. انقلاب اسلامی ایران، مبارزات مردمی و موضوع شهادت در راه آرمان، یکی از دستمایه‌های ارزشمند هنرمندانی است که در آن دوران در کنار مردم ایران بوده‌اند. در این میان هنرمندان نقاش که در بخشی از مبارزه مردم با طاغوت حضور داشتند، تابلوهایی واقع‌گرایانه از صحنه‌های مردمی انقلاب خلق کرده‌اند و آثارشان بخش کوچکی از این حرکت بزرگ را به نمایش می‌گذارد. خرمشهر، در اشغال عراق تا بن‌دندان مسلح بود. دل‌ها خون بود و چشم تمام ایران به یک شهر دوخته شده بود؛ شهری که دیگر شهر نبود، قلب تپندهٔ دفاع مقدس شده بود. هنوز گروه‌های کوچک مردمی و باقی‌ماندهٔ نظامیان ایرانی در شهر، مقاومت‌های جسته و گریخته‌ای انجام می‌دادند، ولی بدون تعارف، شهر در اِشغال کامل بود و از نقشهٔ ایران جدا شده بود.

دکتر مصطفی چمران در سکانسی از فیلم «چ» در گیرودار مبارزه به صدای اذانی که از مسجد پاوه پخش می‌شود اشاره می‌کند و می‌گوید: «تا صدای اذان از مسجد بلند می‌شود نباید ناامید شد.»

این کلیدواژهٔ مسجد جامع خرمشهر بود که صدای اذانش نور امیدی بر دل ساکنان دربند این شهر روشن می‌کرد؛ مسجد جامعی که به شمعی می‌ماند که پروانه‌گان دلسوخته شهر و مرز و بوم ایران را دور خود گردان می‌دید.

خرمشهر آزاد شد و هر کسی برای این شهر می‌گریست و خوشحال بود. مردم در تمام کشور پایکوبی می‌کردند و همه و همه خوشحال بودند و از همه خوشحال‌تر مسجد جامع شهر بر خود می‌بالید که چنین شیرمردانی گِرد خود دارد. این مسجد نماد مقاومت شهر شده بود و بعد از آزادسازی باید رختی نو می‌پوشید که ناصر پلنگی با هنر نقاشی‌اش دست به کار شد.

نقاشی دیواری، هنری اعتراضی و سمبولیک است که اتفاقاً در ایران بعد از انقلاب بسیار مورد توجه قرار داشت. از نقاشی‌های دیواری سفارت آمریکا به قلم زنده‌یاد هانیبال الخاص (که مشخص نشد چه بر سر این نقاشی‌های مهم آمد) تا دیوارنگاری‌های فرودگاه مهرآباد. این بار اما پلنگی دست به کار شد و با این شیوه و ابزار مسجد جامع خرمشهر را آراسته کرد. نام او با نقاشی‌های دفاع مقدس و آزادسازی خرمشهر عجین است. این هنرمند در جایی گفته بود: «نقاشی روی دیوار مسجد جامع خرمشهر، بیانگر داستان خرمشهر از تسخیر و بمباران این شهر توسط عراق تا آزادسازی و فتح آن در عملیات بیت‌المقدس توسط رزمندگان کشورمان است. این آثار در یاد و خاطر رزمندگانی که در دفاع از خرمشهر حضور داشتند و مخاطبانی که در آن دوران با آن در ارتباط بودند ماندگار شده و جزئی از خاطرات آنان محسوب می‌شود.» فرماندار خرمشهر به او گفته بود: «تو دیوانه‌ای! شهر پر از مین است، خرابه‌ای بیش نیست، خطرناک است.» اما پلنگی با اصرار به خرمشهر می‌رود تا به وعده‌اش به رزمندگان عمل کرده و تصویر آن‌ها را بر دیوار مسجد خرمشهر نقاشی کند. او می‌گفت که به یاران شهید جهان‌آرا قول داده تصویرشان را نقاشی کند. پس ماند و جنگ را تصویر کرد.

صبح روز سوم خرداد ۱۳۶۱ دروازه‌های خرمشهر به روی رزمنده‌های ایرانی گشوده شد. هر کس که قدم در شهر می‌گذاشت، به طرف مسجد جامع خرمشهر می‌دوید. تنها چند ساعت تا اذان ظهر باقی مانده بود. در همین زمان کم، تعداد قابل توجهی از رزمنده‌ها دست به دست هم دادند تا غبار و ویرانی را از صحن و حیاط مسجد بزدایند و نماز تاریخی ظهر سوم خرداد ۱۳۶۱را برگزار کنند.

سال‌ها گذشت و «پلنگی» رخت جنگ را درآورد و به هنر خود بیشتر پرداخت ولی همواره هنرمندی کنشگر و اجتماعی بوده و هست. آثار وی تأکید بر موتیف‌های بصری آشنا برای بیننده است. موتیف‌هایی که مشخصاً واجد کیفیت‌هایی باشد که ایرانی خوانده می‌شود و بر ارزش‌های جمعی دلالت دارد که از سنت‌های به نسبت قدیمی‌تر هنر نوین ایران است. ناصر پلنگی در آثار متأخر خود و بنا بر سلیقه یا نگاه هنرمندی‌اش، نشانه‌ها یا موتیف‌هایی از فرهنگ بصری ایرانی را به عاریت گرفته است. این نشانه‌ها، علائم و موتیف‌های بصری، معمولاً بر هویت یا ملیت ایرانی تأکید دارند و علاوه بر آن می‌توانند نشانه‌هایی از ارزش‌های اخلاقی را نیز تجلی دهند. نگاه احساساتی «پلنگی» البته بیش‌تر در نقاشی‌های جدید وی نمود دارد. این نقاش، در نوشتاری با اشاره به آخرین تلاش‌های هنرمندانه خود، آثارش را ذیل «گفتمان پست‌مدرن» گنجانده است.

ادای دین به میراث فرهنگی از مهم‌ترین دغدغه‌های ناصر پلنگی است که در آثارش جلوه‌گر می‌شود. «نقوش فراموش شده» متعلق به مجموعه‌ای است که باورها و فضای فرهنگی و اجتماعی ایران امروز را به نمایش می‌گذارد و به آیین و فرهنگ گذشته همچون میراثی از یاد رفته نظر می‌افکند. هنرمند از بیانی نمادین برای به نمایش گذاشتن بی‌اعتنایی به سنت‌های گذشته بهره برده است.

شلیک خنده بر ریخت بی‌ریخت هیولای آتش‌افروز

• **کیارش زندی**
مدیر هنری، طراح و نقاش
عضو هیئت علمی دانشکده هنر دانشگاه سوره

حبیب‌الله صادقی

سید مسعود شجاعی طباطبایی / دیوارنگاری فرودگاه مهرآباد

«ایران پس از انقلاب، ارتش منسجمی ندارد؛ فرماندهان و افسران آن یا فراری یا اعدام یا با نام پاکسازی از کار برکنار شده‌اند. پس می‌شود الان ژاندارم منطقه شد و خاکی به پهنای بیش از سه برابر عراق را تصاحب و ثروت‌های بی‌شمار آن -که گویا تمامی جدول مندلیف را در خود جای داده است- را تصرف کرد و ظرف یک هفته به پایتخت رسید.»

این‌ها بخشی از برآوردهای صدام و مشاوران بعثی‌اش در دست یافتن به قدرت منطقه و آرزوی کیانی او بود، اما یک عنصر را نادیده گرفته بودند که همهٔ معادلات را برهم زد: «امید و خودباوری.»

شور و حال مردمی برآمده از دو سال اول انقلاب و رسیدن به آزادی‌های سیاسی و رها شدن گروه‌های سیاسی از سرخوردگی دهه‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد، اینک تبدیل به موج عظیمی از مردم شده بود تا تصویر هولناک ارابه‌های جنگی صدام را به یک مترسک پوشالی بدل کند و به این ارتش هیولاوش تجهیز شدهٔ روس و آمریکا و سعودی خندهٔ مستانه زند و رقصی چنین، میانهٔ میدان را به صحنهٔ خط مقدم آورد و سیل نیروهای نظامی و مردمی را به رودهای خروشان منطقه سرازیر کند.

در این میان کارتونیست‌ها و کاریکاتوریست‌ها -طبق ماهیت این رشته که نقد قدرت و تاختن به خودکامه‌ها و ماندن در کنار مردم و مظلوم است- این‌بار هم دست به قلم شدند و پای دشمن را قلم کردند.

مجلات طنز آن زمان از «بهلول»، «نمکدون» و«فکاهیون» و... گرفته تا ستون‌های روزنامه‌های پُرشمارگان «اطلاعات» و «کیهان» آن روزگار و حتی روزنامهٔ تازه به میدان آمدهٔ «جمهوری اسلامی»، در کنار گاهنامه‌ها و مجموعه‌هایی از جواد علیزاده و زنده‌یاد مسعود مهرابی تا دیوارهای شهر و... همگی در تمام هشت سال روحیه‌ساز رزمندگان در جبهه و خانواده‌ها در پشت جبهه شدند و از سویی نیز وظیفهٔ مستندنگاری تصویری فضاحت‌های فرورفتن پای صدام در دام را دستمایه گرفتند و شکوه مردم را بر صفحات تاریخ نقش کردند.

هنرمندان کارتونیست با امید و خودباوری در کنار هجو متجاوز، توانستند پیروزی‌های بزرگی را در جبههٔ جنگ غیرفیزیکی و رسانه‌ای رقم و قلم زنند. در این‌جا گوشه‌ای از این آثار ماندگار را می‌بینیم که جاویدالاثر شدند.

جواد علیزاده

حبیب‌الله صادقی

جواد علیزاده

بهمن عبدی

حسین خسروجردی

غلامعلی لطیفی

علی دیوانداری

به‌راستی خدا دوست دارد
کسانی را که در راه او جهاد می‌کنند؛
در حالی که چنان صف بسته‌اند
که گویی آنان از بنیانی سُربی ساخته شده‌اند.
(سورهٔ صف، آیهٔ ۴)

سرمشق شقایق‌های عاشق

• **سید محمود ابوالقاسمی**
خوشنویس و استاد انجمن خوشنویسان ایران

خط و خوشنویسی همواره برای ایرانیان اهمیت خاصی داشته است و از همین منظر به عنوان هنر ملی ایران به شمار می‌رود. هم‌نشینی کاتبان با کلام وحی و متون کهن ادبی و حکمی سبب شده خوشنویسان در گذر تاریخ، همواره در کنار بزرگان دین و حکمت و عرفان و ادب نام برده شوند. کتابت مهم‌ترین و ارزشمندترین نسخه‌های قرآن کریم و ادعیه در کنار نگارش دیوان اشعار بزرگان ادبیات و خوشنویسی متون عرفانی، از دستاوردهای هنر خوشنویسی از روزگار کهن تا دورهٔ معاصر بوده است. این شیوه از نگارش و کتابت که مسلمانان آغاز آن را به مولی‌الموحدین(ع) نسبت می‌دهند، یکی از عوامل عدم تحریف قرآن کریم عنوان شده است. قرآنی که پروردگار عالم، عدم تحریف آن را در کتاب آسمانی مسلمانان نوید داده است. وعده‌ای که خوشنویسان اعصار تاریخ در تحقق آن نقش داشته‌اند. خط

و خوشنویسی از سوی دیگر در تاریخ ادبیات ایران نقش ممتاز و بی‌بدیلی داشته و علاوه بر زیبانگاری و چشم‌نوازی آثار شاعران ایرانی، در حفظ و صیانت و انتقال ادبیات به نسل‌های بعد هم نقش‌آفرین بوده است.

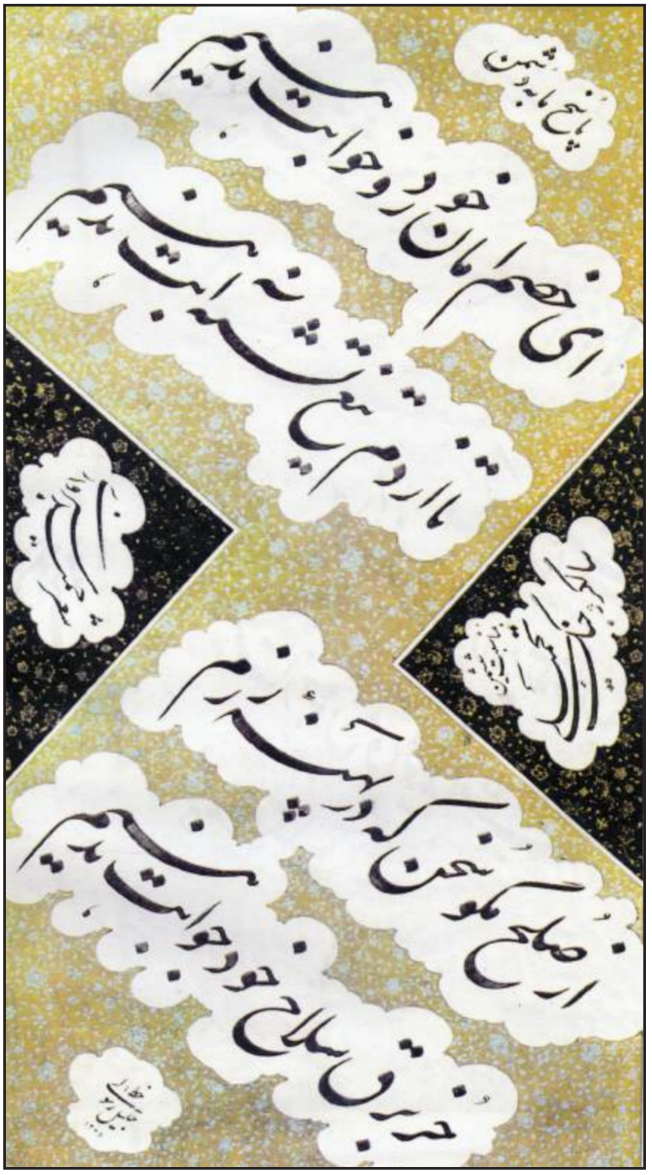
با این مقدمه می‌توان چنین گفت که فرهنگ و هنر مردمان سرزمین‌های اسلامی به ویژه ایرانیان در اوج قدرت و نهایت ظرافت در خوشنویسی تجلی یافته و ارباب ملک قلم با صبر و شکیبایی، صادقانه و خالصانه، سنت‌ها و ارزش‌های ملی و مذهبی را با جلال معنوی خط در تاریخ ثبت نموده‌اند. این گونه است که خوشنویسی در بدیع‌ترین و ظریف‌ترین جلوه‌های زیبایی خود، با نوشته‌های پندآمیز و حکمت‌بار، مدرس فضیلت و مبشر صدق کردار و سلامت پندار بوده و همراز و همراه با فرهنگ غنی ایرانی و اسلامی نشو و نما یافته است.

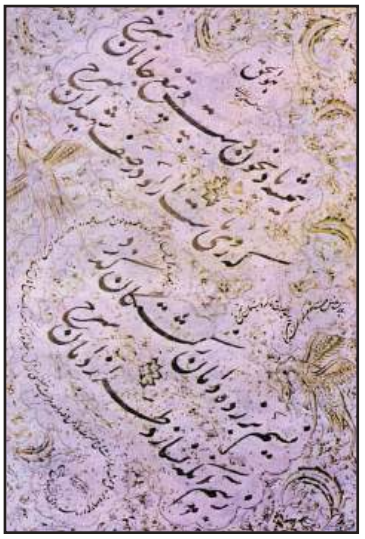
این هنر با چنین پیشینهٔ قابل‌توجهی به روزگار معاصر رسید و همواره به عنوان ابزاری فرهنگی، جنبه‌های متنوع تصورات و ایده‌های هنرمندان در مواجهه با شرایط و اوضاع فرهنگی و اجتماعی و سیاسی را در زبان و بیان خط جاری ساخت. از این منظر این هنر ارجمند علاوه بر تمامی فضیلت‌های متعددی که برای آن بر شمرده شد، به عنوان سندی معتبر در پژوهش‌های تاریخی و اجتماعی قابل بررسی است.

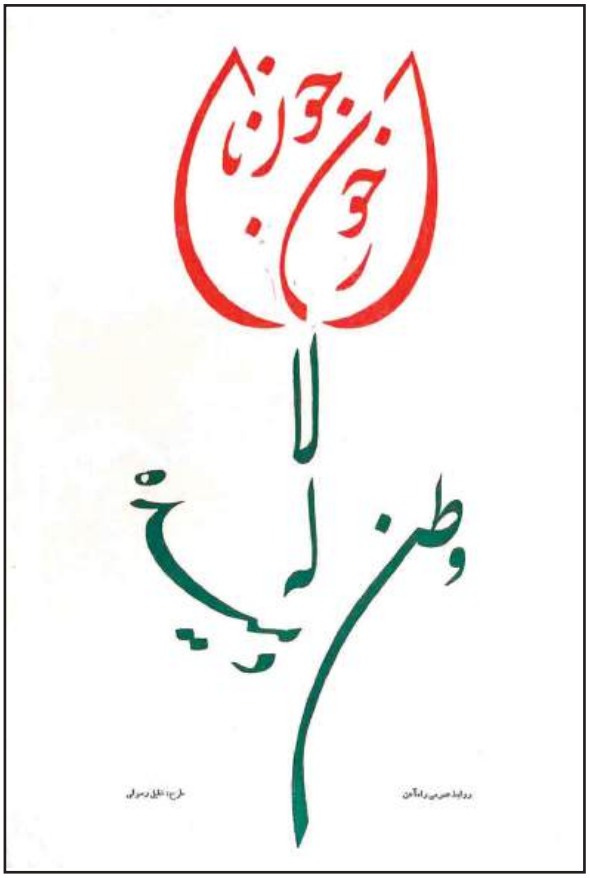
خوشنویسی در تاریخ شکوهمند انقلاب اسلامی ایران و به ویژه در روزگار پر افتخار دفاع مقدس نیز برگ دیگری از زیبانگاری را این‌بار اما در قالب شعارها و پیام‌های اجتماعی به تاریخ خود افزود. انتقال سریع و بدون واسطهٔ مفهوم و پیام به بیننده و مخاطب از ویژگی‌های مهم این هنر بر شمرده می‌شود و از همین منظر به عنوان هنر مردمی و کاربردی مورد توجه قرار گرفته است. نگارش عناوین و تیترها و اعلان‌ها تا سر در مغازه‌ها و بسیاری دیگر از جنبه‌های کاربرد اجتماعی، سبب شده تا خوشنویسی در زمرهٔ مهم‌ترین رسانه‌های تبلیغاتی و اطلاع‌رسانی به شمار آید.

این جلوه از هنر خوشنویسی در روزگار دفاع مقدس لباس رزم تبلیغ و تبیین به تن کرد تا هم‌دوش و هم‌پیمان با رزمندگان شریف ایران از آب و خاک میهن محافظت کند. خوشنویسان با شروع جنگ تحمیلی با نگارش و تحریر پیام‌ها و شعارهای مرتبط آن روزگار نقش مهم و قابل‌توجهی در اطلاع‌رسانی، روحیه‌بخشی و زیباسازی فضای جامعه و حتی سنگرهای جبهه‌ها ایفا کردند.

از خوشنویسان جوان و تازه‌کار و گمنام تا استادان خط و خوشنویسی، هر کدام با زبان قلم و بیان رنگ و مرکب به ادای دین پرداختند تا این بخش مهم از تاریخ ایران اسلامی نیز عاری از حضور خوشنویسان و جلوه‌های خوشنویسی نباشد. گاهی خط خوش‌شان روی چوب و تخته و آهن، حال و هوای معنوی رزمنده‌ها را بهتر می‌کرد و در برخی مواقع راه را نشان‌شان می‌داد. در مسیر حرکت رزمنده‌ها تابلوهای فراوان خوشنویسی با نوشته‌هایی از جمله «جنگ جنگ تا پیروزی»، «برادر، لبخند بزن»، «فَاستَقِم کَما اُمِرَت»، «زندگی بی شهدا ننگ بود»، «هرگز کاری جز برای رضای خدا مکن»، «اسلام پیروز است»، «درود بر خمینی»، «کربلا منتظر ماست»، «رهسپاریم تا شهادت» و... تا تابلوهای راهنما مانند «به طرف خط مقدم»، «معراج شهدا»







و... نصب شده بود. اغلب این آثار کار بسیجی‌های خوش‌ذوق و رزمندگان خوش‌خطی بود که امور تبلیغات را بر عهده داشتند. در بخش دیگر بسیاری از پیشانی‌بندهای رزمندگان اسلام به ذکر نام اهل بیت(ع) یا شعارهای جنگ منقش بود که خط و خوشنویسی آن گاهی توسط خوشنویسان با ذوق و گمنام و گاهی هم به دست هنرمند خوشنویس صاحب‌نام انجام شده بود. سربندهایی که رزمنده‌ها پیش از هر عملیات به پیشانی می‌بستند، یکی سربند «یازهرا(س)» بر می‌داشت، دیگری سربند «یاحسین(ع)» و دیگری سربند «یا اباصالح المهدی(عج)» را. این خوش‌نگاران رزمنده در هنگام عملیات هم اسلحه به دست می‌گرفتند و هم‌دوش رزمندگان از آب و خاک و شرف سرزمین‌شان دفاع می‌کردند و چه بسیار هنرمندان خوشنویسی که به خیل شهدای جنگ تحمیلی پیوستند. نام و یادشان گرامی.

خلاصه که آن روزها همه هر کاری که بلد بودند انجام می‌دادند تا کار جنگ و دفاع لنگ نماند. تیرانداز به یک صورت و خوشنویس به صورتی دیگر. اگر چه بسیاری از شعارها فی‌البداهه و مردمی بود، اما سخنان امام خمینی(ره) در طول روزهای دفاع نیز اساس و شالوده خیلی از شعارها می‌شد و پس از خوشنویسی بر پارچه‌نوشته‌ها، پیشانی‌بندها یا بازوبندها می‌نشست. برخی شعارها نیز از متون دینی، آیات قرآن، احادیث و روایات و نظایر آن انتخاب می‌شد تا هویت مذهبی رزمندگان ایرانی را بیان کند.

از این‌ها که بگذریم، در قسمت جدی‌تر و حرفه‌ای‌تر خوشنویسی با مضامین روزگار دفاع مقدس نیز آثار قابل‌توجهی دیده می‌شود. از خوشنویسان صاحب‌نام معاصر چون استادان احمد پیله‌چی قزوینی، احمد عبدالرضایی، علی رضاییان و ... که خود در آن روزگار در زمرهٔ رزمندگان جوان بسیجی در جبهه‌ها حضور داشتند و آثار متعددی را در تاریخ خوشنویسی دوران دفاع مقدس به یادگار گذاشتند تا خوشنویسان دیگری که خط و هنرشان بر جلد کتاب‌ها و اینسرت کاست‌های موسیقی آن روزگار نقش می‌بست. شاید بتوان گفت که خوشنویسی و نقاشی آلبوم «باغ ارغوان» به آهنگسازی محسن نفر و خوانندگی حسام‌الدین سراج یکی از آثار شاخص هنر دفاع مقدس قلمداد می‌شود. خوشنویسی صداقت جباری روی طرح و نقشی از مصطفی گودرزی.

با مروری بر آثار خوشنویسی دوران دفاع مقدس، آثار جذاب و ماندگاری از استادان سرآمد خوشنویسی امروز دیده می‌شود که در قالب سطر، قطعه، چلیپا، سیاه‌مشق و گونه‌های متعدد دیگر به تحریر و کتابت درآمده و به رزمندگان و شهدا تقدیم شده است. در این میان می‌توان به آثار ماندگاری از استادان گرانقدر غلامحسین امیرخانی، محمد سلحشور، جلیل رسولی، ناصر جواهرپور، ناصر نوروزی‌منش، اسماعیل نیکبخت، رضا یزدانی، علی چیت‌ساز و بسیاری دیگر از خوشنویسان ارجمند معاصر اشاره کرد که آثارشان در تاریخ هنر روزگار دفاع مقدس ماندگار شده است.

نگارهٔ معراج اثر سلطان محمد/۹۵۰ - ۹۴۶ ه.ق
برگی از خمسهٔ طهماسبی/ محل نگهداری موزهٔ بریتانیا

دفاع نگاره‌های مقدس

مهدی خانکه
پژوهشگر و استادیار دانشگاه هنر اسلامی استاد فرشچیان

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّٰهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً
كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ
(ای رسول) آیا ندیدی که چگونه خدا کلمهٔ پاکیزه را
به درخت پاک و زیبایی مثل زده که اصل ساقهٔ آن برقرار باشد
و شاخهٔ آن به آسمان (رفعت و سعادت) بر شود؟ (ابراهیم:۲۴)

و خداوند انسان را خلق کرد (خَلَقَ الْإِنْسَانَ) و به او بیان آموخت، (عَلَّمَهُ الْبَيَانَ) (الرحمن: ۳ و ۴)، پس این‌گونه است که انسان عاری از بیان، به مرتبهٔ فُرودین نا-انسان نزول می‌کند و از وادی انسانیت، رانده می‌شود، چه این که انسان با بیان است که وجود می‌یابد تا بر پهنهٔ عالم در سیر صعود قرار گیرد. بیان، دلالت عام است بر هر گونه کنش و واکنش بشر، در عالم دون و حرکت به سوی مادون. انسان بیان می‌کند تا وجود یابد. از مهم‌ترین تداعیات بیان، نطق است با واسطهٔ کلام که کلمهٔ طیبه، همچون درختی است که ریشه در ناسوت دارد و سر بر ملکوت افراشته، تا عروج کند به اعلی علیین. و کلام از پی شهود جاری می‌شود، چه شهود در عالم عینیات واقع یا سیلان در ذهنیات خیالین. از این رو انسان، نخستین و گسترده‌ترین شکل بیان خود را در قالب کلام عرضه می‌دارد، سپس سایر رسانه‌ها را به کار می‌گیرد تا از تنگناهای گاه و بی‌گاه ناشی از بَلبَلهٔ زبان‌ها، عبور کند و به سرایی پناه برد که درآن ادراک بیان، سیال و بی‌واسطه، در همهٔ اذهان به بار نشیند.

نقاشی و نگارگری، از این منظر شاید گسترده‌ترین زبان بیان بشر بوده است. نقش و تصویر با تکیه بر مفاهیم آشنا، به سرعت در ذهن خانه می‌یابد و مدارج استفهام را به سرعت می‌پیماید و در اذهان نقش می‌بندد.

با نگاهی به گسترهٔ اعجاب‌انگیز سنت‌ها در دل فرهنگ سراسر حکیمانهٔ سرزمین‌مان ایران، نگاره‌ها، همواره در تلاش در جهت ایجاد سرزمینی سرشار از معانی مقدس بوده‌اند تا شیفتگان جویای حقیقت را از مجرای رمزواره‌های مشترک آشنا مبتنی بر

حکمت، به ادراک رسانده و استفهام مفاهیم قدسی را در اذهان شیفته، به نظاره بنشیند.

نگارگری، پرواز خیال هنرمند است، در گستره‌ای وسیع، گویی نگارگر در مرتبه‌ای، خیالش، آرام نشسته و حقیقتی را رؤیت کرده تا برای ما روایت کند، با نقوشی که می‌شناسیم‌شان. ذهن هنرمند تا کجا پرواز می‌کند؟ کسی به درستی نمی‌داند، تنها از تصویر مرئی نظاره‌گری خیال هنرمند، یعنی نگاره‌های نگارگر، می‌توان حدود صعود ذهن هنرمند را تخمین زد. آن‌چه مسلم است امیرالمؤمنین علی(ع) نهایت پرواز خیال انسان را تا جایگاهی دانسته که علی عالی حضور دارد و از این پس سیلان پرواز لایتناهی خیال علی است، در عالمی که فرشتگان شوق دیدار خیالش را دارند و تندیس‌هایش را به شوق، در عوالم به نظاره نشسته‌اند. از این روست که پیامبر رحمت، در سفر معراج در اعلی‌علیین نوای مناجات علی، حیدر کرار را می‌شنود و آرام می‌گیرد. چه زیبا سلطان محمد نقاش، خیالش را پرواز داده تا اصوات و نواهای ناب معراج را با رنگ و طرح، زمینی و مرئی کرده است. گویی از میان چرخش الوان رنگ‌ها، می‌توان صلابت و لطافت صدای علی را شنید. آری نگارگر، به تصویر می‌کشد، هر آن چیزی را که دیده یا شنیده است. در اثر جان‌بخش معراج سلطان محمد، نگارگر، با تکیه بر دو آیهٔ قرآن کریم (اسرا:۶۰ و نجم:۱۸) و روایات ائمهٔ اطهار(ع)، خیال خود را پرواز داده و در جایی نشانده و از آنجا، معراج را شهود کرده است، و چه منزلگاهی یافته سلطان محمد، منظری ناب سرشار از گفته‌ها و ناگفته‌های معراج. ناگفته‌ها را خیال هنرمند یافته، به واسطهٔ پرواز و شهودش. هنرمند نگارگر با استعانت از به نظاره نشستن واقع وقایع یا با تکیه بر آثار مکتوب و سنت شفاهی، خیال را به پرواز در می‌آورد تا منظری خاص و نادیده را برای انکشاف واقعه، بیابد. تفاوت و تمایز میان نگارگران در مراتب بلندای پرواز خیال‌شان و منظرهایی است که از فراز آن، واقعه را روایت کرده‌اند. این‌گونه است که نگارگر در تصدیق رؤیت واقعه در نگاره‌ها، وقتی نگاره شرح واقعه‌ای بی‌زمان و بی‌مکان است هم‌چون افسانه‌ها، فردی را کنجکاو بر بالای کوه، نیم‌رخ یا سه‌رخ، خیره به رخداد، دانای کل‌وار، به تصویر در می‌آورد تا یادآور شود که خیال هنرمند، واقعه را هرچند در ناکجاآباد، رؤیت کرده و تجربهٔ شهود خود را به تصویر کشیده است.

منبع الهام نگارگری ایرانی در طول تاریخ همواره یا نظاره‌گری امرِ واقع توسط هنرمند بوده یا مطالعهٔ آثار ادبی ناشی از پرواز خیَال هنرمند ادیب و توسل به گسترهٔ معانی وسیع ادبیات فارسی برای به تصویر کشیدن مناظر خیال شاعر. در هر دو صورت هنرمند با استعانت به داستان و روایتی، چه منقول چه مکتوب، با پرواز خیال بر فراز کلمات راوی، روایت مطروحه را به زیور نقش و تصویر آراسته می‌گرداند. با کمی جست‌وجو میان نگاره‌ها در سیر ادوار درخشان مکاتب نگارگری ایرانی، می‌توان دریافت که اگرچه مصادیق تصویری ناشی از پرواز خیال هنرمندان متنوع و متعدد است، ولی مفاهیم بنیادین به نمایش درآمده، انگشت‌شمار، قدسی و جان‌بخشند، چه سخن از عشق شیرین باشد، چه سرگردانی درون‌گرایانهٔ مجنون در دل بیابان از زبان نظامی، چه روایت مباهله و عید غدیرخم آثارالباقیهٔ ابوریحان بیرونی، چه پردهٔ واقعهٔ عاشورای قوللر آقاسی و چه دلاورمردی‌های رستم و پهلوانان در بطن شاهنامه، همه و همه مصادیق متعدد در مراتب گوناگون از مفاهیمی مقدس و انگشت شمارند. آری، نگارگر به روایت وفادار است. او راوی شهامت، عشق، رادمردی، جوانمردی، ایثار و پهلوانی است. تنها مصادیق متفاوتند، تنها در صورت متفاوتند، مفاهیم همه اموری قدسی، ناب و الهی‌اند. گاهی در دوران مغول جهت بازیابی روحیهٔ فروپاشی شدهٔ ایرانیان، با تمرکز بر حماسه‌نگاری‌های شاهنامه، جوانمردان ایرانی را برای جشن سربُران مغولان در باشتین و خوراسان بزرگ مهیا می‌گرداند و گاهی در دوران استیلای

حسین قولر آقاسی / ظهر عاشورا / ۲۴۰ x ۱۳۰ سانتی‌متر / موزهٔ سعدآباد

مینا صدری/ شهید گمنام/ ۱۳۷۶/ گواش و آبرنگ/ ۵۰ x ۷۰ سانتی‌متر

پرویز اسکندرپور/ جهاد اکبر/ ۱۳۷۸/ گواش و آبرنگ/ ۷۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر

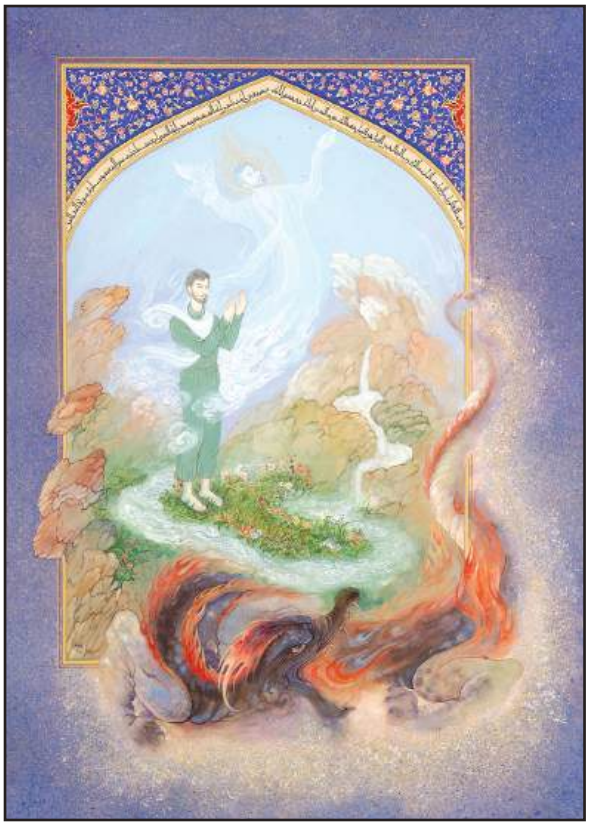
*****«دفاع نگاره‌های مقدس»، تجلی‌گاه پیوند شهدای دفاع مقدس با شهدای عالی‌مقام کربلا شده‌اند*****

*****این نگارگران دفاع مقدس با این آثار بدیع و چشم‌نوازشان، مصداقی دیگر برای مفهومی واحد را بر صفحات سترگ رشادت مردی جوانمردان ایران زمین افزوده‌اند*****

بی‌وفایی و عشق‌گریزی و تن‌زدگی، با روایت عاشقانه‌های ناب، فتوّت، تعهد و جوانمردی را با تکیه بر ادبیات تغزلی یادآوری می‌کند و آن جا که صعوبتی سهمگین بر نازنین مردمان ایران وارد می‌شود، خیالی‌نگاری با دستان توانمند قوللر آقاسی، واقعهٔ عاشورا را به نمایش درمی‌آورد تا بهترین بندگان خدا را در مقابل شقی‌ترین اشقیا، در عظیم‌ترین واقعهٔ تاریخ، عاشورا، به نظاره بنشینیم و آرام بگیریم. آری، نگارگر ایرانی در طول تاریخ با استعانت از مفاهیم بنیادین حکمی و قدسی، با به تصویر درآوردن مصادیق بصری روزآمد، نگاره‌های نابی خلق کرده است تا جان‌های مشتاق را در یابد و پرواز دهد.

در طی نبرد نابرابر هشت سالهٔ دفاع مقدس، مصداقی تازه مبتنی بر مفهومی ناب و قدسی برای نگارگران مهیا شد تا با استعانت از آشنا-واژگان بصری حکمی خود، این مصداق تازه‌یاب را به زیور نگارگری و نقش آراسته گردانند. مفاهیم قدسی رشادت، شهامت، ایثار، جوانمردی و مروت، واژگانی الهی‌اند که در طی دفاع مقدس در میان مردم جهت خطاب قراردادن مدافعان سرزمین مادری، مکرر به کار می‌رفتند. مفاهیمی که تجلی تام و تمام‌شان، در مقام شهید خلاصه می‌شد. شهدا زنده‌اند و نزد پروردگارشان روزی می‌خورند؛ بَلْ أَحْياءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ(آل‌عمران: ۱۶۹). مقام شهید، مقام زندگی است. زندگی مزیّن به صفات عالی انسانی نزد حضرت باری. تجلی صفات عالی قدسی در مقام شهید، تجلی مفاهیمی ناب و آشناست که در کشاکش تاریخ پرفراز و نشیب سرزمین‌مان، همواره واگویهٔ مادران برای خردسالان‌شان، در لالایی‌های شبانه و قصه‌های ظهرهای گرم تابستانی بوده است. این مفاهیم برای ایرانیان عمقی به وسعت تاریخ دارد؛ از آرش کمانگیر که جان در چلّهٔ کمان می‌نهد تا خاک درخشان ایران را وسعت بخشیده و از سیاه سرزمین نه-ایرانیان جدا کند، تا رئیس علی دلواری که غرّش دلیرمردان را خالی‌کنندهٔ دل مستعمرین بریتانیایی گردانید و زخمی بر جان‌شان افکند که دیگر خیال باطل تعدّی بر سرزمین صاحب‌العصر و الزمان (عج) را از سر برای همیشه خالی کنند، همه و همه مفاهیمی ناب و قدسی‌اند که در قالب مصداق‌هایی به تصویر کشیده شده است. حال واقعه‌ای دیگر در شرف وقوع است، بار دیگر دفاع از سرزمین مادری، تجلی‌گاه صفات ناب قدسی شده تا وجود جوانمردان و پهلوانان رشید ایرانی در این معرکه نیز، سرافرازانه برگی دیگر از تاریخ باشکوه ایران عزیز را آذین نمایند. دلیران ایرانی در

پرویز حاصلی/ نماز/ ۱۳۷۴/ گواش/ ۵۰ x ۷۰ سانتی‌متر



خشایار قاضی‌زاده/ نماز/ ۱۳۷۴/ گواش/ ۵۰ x ۷۰ سانتی‌متر

دفاع مقدس، با استعانت از این مفاهیم ناب، مصداقی بی‌بدیل آفریدند تا دستمایهٔ هنرمندانی شود که یا از نزدیک نظاره‌گر این جوانمردی‌ها و از خودگذشتگی‌ها بوده‌اند یا از زبان بازماندگان شنیده‌اند و خوانده‌اند و دل را به خیال سپرده‌اند و خیال نیز به پرواز درآمده و از منظری ناب، این رشادت جوانمردان بلندآوازهٔ ایران را به تصویر درآورده است.

خیر و شر، نیکی و پلشتی و زیبایی و زشتی از دیگر مفاهیم بنیادین نگارگری ایرانی است که طی ادوار و برهه‌های مختلف تاریخ ایران بزرگ، همواره در قالب مصادیق تصویری متنوع به نمایش درآمده است. نبرد رستم و دیوان، نبرد حضرت ابوالفضل(ع) با یزیدیان و گرفت‌وگیر سیمرغ و اژدها، همه و همه تجلی مصداق‌های بصری متنوعی از مفهوم ناب و قدسی تقابل و تضاد میان خیر و شر است. این مفهوم نیز به واسطهٔ دفاع مقدس مصداقی تازه می‌یابد و شهید در تقابل و ستیز با شیطان بعثی به نمایش در می‌آید، باز تجلی مفهومی ناب و قدسی در قالب مصداقی تازه، این بار دفاع مقدس.

بی‌شک، واقعهٔ عاشورا و حضور مشعشع سفینه‌گون حضرت سیدالشهدا(ع)، اکمل مفاهیم ناب قدسی است، حضرت ثارالله، نقطهٔ واحد تکثر مفاهیم ناب انسانی است. همهٔ خوبی‌ها در وجود مبارک سرور جوانان اهل الجنه، فرزند علی و زهرای مرضیه(س) وحدت می‌یابد و در عاشورا هم‌چون خورشید طلوع می‌کند. در کربلا، همهٔ خوبی‌ها مقابل همهٔ زشتی‌ها قرار می‌گیرد. عاشورا تجلی‌گاه تلاقی نور و سیاهی، روشنی و تباهی است و عاقبت عصر چه زیباست. غلبهٔ خون بر شمشیر چه زیباست. اتمام حجت بر آل محمد چه زیباست. انکشاف پلیدی‌های غاصبین حق آل‌الله چه زیباست. چه زیباست این پیروزی. و این‌گونه است که «ما رأیت الا جمیلا» بر زبان دخت حیدر کرار جاری می‌شود. عاشورا در فرهنگ شیعی، مقصد است؛ مقصدی متعالی، هر جان عاشقی، هم‌چون قطعه‌ای جدا افتاده از اصل خویش، باز می‌جوید روزگار وصل خویش، تا جان مشتاق خود را به مقصد متعالی همراهی سیدالشهدا(ع) پیوند دهد و حضرتش را سرافرازانه در عالم دیگر ملاقات نماید. به راستی شهیدان دفاع مقدس، پیوند با سیدالشهدا(ع) را آرزوی قلبی خود پنداشته و با کلمه طیبهٔ «یاحسین» به استقبال شهادت می‌شتافتند تا هم‌چون سرور شهیدان عالم، سیدالشهدا(ع) جاودانه گردند. مفهوم ناب عاشورا و شهدای عاشورا پیونددهندهٔ اذهان عاشقی بود که به شوق دیدار کربلا، جان را در طبق اخلاص می‌نهادند. این مفهوم ناب نیز با تداعی مصادیقی در دفاع مقدس همراه و دستمایهٔ مصداق نگاری عاشورایی دفاع مقدس شد.

«دفاع‌نگاره‌های مقدس»، از درون پرواز خیال هنرمند نگارگر بر فراز شنیده‌ها و دیده‌ها، نقش بسته‌اند؛ نگاره‌هایی که تصویرگر مفاهیمی قدسی از دل واقعه‌ای بی‌بدیل گشته و تجلی‌گاه پیوند شهدای دفاع مقدس با شهدای عالی مقام کربلا شده‌اند تا بار دیگر غلبهٔ خون بر شمشیر را در مقابل شیاطین عالم به منصهٔ ظهور رسانده‌اند و صفحهٔ درخشان دیگری را بر گسترهٔ تاریخ ایران بزرگ جاودانه گردانند. این نگارگران دفاع مقدس با این آثار بدیع و چشم‌نوازشان، مصداقی دیگر برای مفهومی واحد را بر صفحات سترگ رشادت مردی جوانمردان ایران زمین افزوده‌اند.

گفت‌وگو با محمد حبیبی
مدیر انجمن هنرهای تجسمی
انقلاب و دفاع مقدس

راز پرنده‌ها

• فاطمه شهدوست

انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس بنیاد فرهنگی روایت فتح از سال ۱۳۸۶در تلاش است تا زمینه‌ساز ترویج آثار هنری با مضامین انقلاب و دفاع مقدس و خلق و ارائهٔ آثاری ارزشمند مرتبط با این مفاهیم باشد. این انجمن طی این سال‌ها در تلاش بوده با حضور هنرمندان شاخص، رویدادهای هدفمند و مؤثری را برگزار نماید. با محمد حبیبی مدیر این انجمن دربارهٔ حال و هوای فعالیت‌های کنونی و برنامه‌های آینده انجمن به گفت‌وگو نشستیم.

• عمده فعالیت‌های انجمن دفاع مقدس چیست و تولید محتوای هنری در این انجمن چه روندی دارد؟

انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس، تشکلی است وابسته به بنیاد فرهنگی روایت فتح که به منظور تدوین، حفظ و گسترش فرهنگ انقلاب اسلامی و دفاع مقدس در عرصهٔ هنرهای تجسمی فعالیت دارد. این انجمن در سطح ملی و بین‌المللی رویدادهای هنری مختلفی را رقم زده و به حمایت اصولی از آثار هنرهای تجسمی مرتبط با رسالت کاری خود می‌پردازد. انجمن از سال ۱۳۸۶ کار خود را آغاز کرده و یکی از رویدادهای موفقش برگزاری۶ دوره جشنواره جهانی مقاومت در سال‌های ۸۶، ۹۱، ۹۳، ۹۵، ۹۷ و ۹۹ است که ۴ دوره به صورت بین‌المللی و ۲ دوره هم در سطح ملی برگزار شده است. ان‌شاءالله به زودی دبیر دورهٔ هفتم هم معرفی و جزئیات آن اعلام خواهد شد.

• انجمن در عرصهٔ کارهای تصویری هم فعالیت‌های خوبی داشته است.

انیمیشن و فیلم‌های سینمایی قابل توجهی در انجمن تولید شده است. یک انیمیشن ۳۰ قسمتی درباره شهید بروجردی داریم که روایتی از تولد تا شهادت ایشان است. «فرزندان آفتاب» هم که از شبکه‌های مختلف پخش شد، از تولیدات انجمن بود و مورد توجه قرار گرفت. فیلم سینمایی «رهایی از بهشت» هنوز اکران نشده و مجموعهٔ «راز پرنده‌ها» که به شهادت ۱۷ دختر نوجوان می‌پردازد، از کارهایی است که به نظر می‌رسد با اقبال خوبی مواجه شود.

• به نظر می‌رسد که توجه انجمن بیشتر به سمت تولید انیمیشن و کارهای پرمخاطب‌تر رفته است.

ابداً. انجمن باید در تمام حیطه‌های کاری مربوط به خود حرفی برای گفتن داشته باشد. ما تلاش می‌کنیم در شاخه‌ها و گرایش‌های مختلف هنرهای تجسمی فعالیت‌های اثربخشی داشته باشیم. علاوه بر فعالیت‌های تصویری و رویدادهای تجسمی و جشنوارهٔ هنر مقاومت که به آن اشاره شد، در برگزاری حدود ۱۵ رویداد بین‌المللی با گرایش‌های پوستر و کاریکاتور مشارکت داشته یا خودمان برگزارکننده بوده‌ایم. حدود ۱۰۰ نمایشگاه داخلی هم در گالری‌ها، دانشگاه‌ها و موزه‌ها داشته‌ایم که در نوع خود با اقبال و استقبال زیادی مواجه شده است.

• «روایت هنر» و «روایت یاران» از جمله طرح‌هایی هستند که در سراسر ایران مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. دربارهٔ این طرح‌ها هم توضیح دهید.

طرح «روایت هنر» را ۴ دوره در تمام مراکز استان‌ها برگزار کردیم. در این طرح از هنرمندان تجسمی استان‌ها خواستیم با موضوعات مطرح‌شده آثاری تولید کنند و به برگزیدگان هم هدایایی دادیم. این طرح به ایجاد حس پویایی و همراهی میان هنرمندان انجامید و از جمله طرح‌های موفقی بود که در شرایط مناسب می‌توان آن را تکرار کرد. طرح «روایت یاران» هم برنامه خوبی است که به شکل استانی برگزار می‌شود. در این طرح شهید محبوب مردم در استان را شناسایی کرده و فضایی برای

کاظم چلیپا/ شهید صیاد شیرازی/ ۱۳۹۵/ رنگ و روغن روی بوم/ ۲۵۰ x ۲۰۰ سانتی‌متر

خلق اثر دربارهٔ آن شهید را فراهم می‌کنیم. هرچند همهٔ شهدا عزیزند، اما مثلا در قم شهید زین‌الدین در میان مردم جایگاهی ویژه دارد. در برخی استان‌ها هم با نامِ شهدایی آشنا شدیم که در همهٔ ایران شناخته شده نیستند. مثلاً شهید صمد اسودی در نزد مردم استان گلستان بسیار عزیز است، اما مردم سایر استان‌ها او را نمی‌شناسند. در پایان این طرح آثار منتخب هنرمندان هر استان دربارهٔ شهید آن استان را جمع‌آوری کرده و در قالب یک کار ملی به نمایش می‌گذاریم. این طرح تا پایان امسال در ۸ استان دیگر هم انجام خواهد شد. البته تمام این برنامه‌ها با دقت‌نظر و همراهی شورای سیاستگذاری انجمن پیش می‌رود که استادان ارجمندی از جمله دکتر مصطفی گودرزی، مسعود نجابتی، مسعود شجاعی طباطبایی، غلامعلی طاهری و سید عباس میرهاشمی در آن حضور دارند و استاد زنده‌یاد حبیب‌الله صادقی هم در زمان حیاتش عضو همین شورا بود.

• شما به سفارش آثار موضوعی برای ماندگاری در تاریخ هنر دفاع مقدس هم توجهی دارید؟

ما همیشه سفارش اثر داریم. حتی در جشنوارهٔ هنر مقاومت هم این کار را با هدف الگوسازی برای هنرمندان جوان انجام داده‌ایم تا ببینند چه آثاری با چه کیفیتی مورد قبول است. همیشه هم این بخش را از مسابقه جدا کرده‌ایم تا جوان‌ها با هم رقابت کنند و کار پیشکسوت‌ها را مد نظر قرار داده و مسیر خود را پیدا کنند. همین رویکرد هم موجب شده تا انجمن صاحب یکی از بزرگ‌ترین آرشیوهای تخصصی تجسمی در حوزهٔ انقلاب و دفاع مقدس شود. به نظرم بعد از حوزهٔ هنری ما صاحب گنجینهٔ قابل‌توجهی از آثاری با مضامین انقلاب و دفاع مقدس هستیم که علاوه بر ارزش مادی، از ارزش‌های هنری و معنوی بالایی برخوردار است.

• پس بخشی از کار شما خواه‌ناخواه سفارش اثر خواهد بود و گاهی نسبت به هنر سفارشی اما و اگرهایی می‌آورند. در روند سفارش اثر با چنین مباحثی روبه‌رو می‌شوید؟

کارهای سفارشی در انجمن به دو شکل انجام می‌شود که اسم قسمت دوم را حمایت می‌گذارم نه سفارش. بخش اول سفارش به هنرمندان مطرح و صاحب‌نام است که هرکدام فکر و ایده و دیدگاه و شیوه‌های اجرایی خود را دارند. در قسمت دوم هم سفارش ما بیشتر جنبهٔ حمایتی دارد. مثلاً در یک کارگاه عملی موضوع و لوازم مورد نیاز را به هنرمندان جوان داده و از آثار برگزیده هم قدردانی کرده‌ایم. این حمایت مثبتی است که هنرمندان را دور هم جمع کرده و برایشان فضای خوبی ایجاد می‌کند که می‌توانند آثار خوبی را هم به گنجینهٔ انجمن بیفزایند. امسال هم شکل‌گیری ۱۵۰ اثر فاخر را در دستور کار داریم که به نظرم اتفاقات خوبی را برای انجمن و هنرمندان و تاریخ هنر انقلاب و دفاع مقدس رقم خواهد زد. اما و اگر هم که همیشه وجود دارد. ولی به نظرم کار برای مضامین والا و ارزشمندی چون دفاع مقدس اما و اگر نمی‌شناسد.

لحظهٔ قطعی

مسعود زنده‌روح کرمانی
عکاس، مدیر هنری، مدرس عکاسی

گاهی در تاریخ یک کشور اتفاقاتی رخ می‌دهد که مردم و دولت‌مردان به دنبال آن نبوده‌اند، اما ممکن است یک کشور و مردمش در مسیری پیش‌بینی‌نشده دچار هجمه و هجومی توسط همسایهٔ خود شوند و به ناچار به دفاع از مرز و بوم خود برخیزند. در این میان، اصلی‌ترین آسیب جنگ به مردم آن کشور است که جوانان و مردان و زنان خود را به واسطهٔ جنگی ناخواسته از دست می‌دهند. ثبت این اتفاقات ناگوار همواره به دوش افرادی است که با هر رسانه‌ای اعم از خبر، فیلم و عکس گزارشگر این موضوع هستند.

«علی فریدونی» از زمرهٔ عکاسانی است که حضور فعالی در دوران جنگ ناخواسته داشته و در بزنگاه‌های آن روزگار، تصاویری خلق کرده که امروزه بخش مهمی از حافظهٔ تصویری این مرز و بوم است. عکاسان بسیاری بودند که جانشان را برای ثبت همین وقایع از دست داده‌اند و برخی دیگر امروزه فقط خاطرات تلخ و بعضاً شیرین آن دوران را در ذهن خود مرور می‌کنند.

این عکس از علی فریدونی را یکی از تأثیرگذارترین و بی‌نظیرترین عکس‌های دفاع مقدس می‌دانم. جان باختن یک عزیز بسیار سخت و سنگین است و به کابوسی می‌ماند که سالیان سال باید آن را تحمل کنی. نمی‌دانم فریدونی در لحظهٔ ثبت این عکس چه حالی بوده و پس از آن چه حالی داشته است. نمی‌دانم بسیجی ثبت‌شده در تصویر چند روز درگیر این لحظهٔ شهادت بوده است، اما می‌دانم این عکس یکی از روایت‌های کم‌نظیر و تأثیرگذار جنگ تحمیلی است که هزاران حرف و سخن نگفته و نهفته دارد. عکسی که تکرار ناشدنی است و حتی بازسازی (استیج) آن هم امکان‌پذیر نیست.

این لحظه‌ای است که «هانری کارتیه برسون» عکاس صاحب‌نام و جریان‌ساز فرانسوی به آن «لحظهٔ قطعی» می‌گوید. «لحظهٔ قطعی»، ثبت سوژه در حالت و موقعیت خاص و منحصربه‌فردی است که عکاس با عکس‌العمل سریع موفق به عکسبرداری از آن شده است. «لحظهٔ قطعی» درست زمانی رخ می‌دهد که همهٔ عناصر عکس در جای درست خود قرار می‌گیرد. سرعت عمل عکاس، تبحر در کادربندی، زمان‌سنجی ثبت عکس برای بهترین شیوهٔ نمایش یک مفهوم، مهم‌ترین ویژگی‌های ثبت «لحظهٔ قطعی» است. این عکس‌ها هیچ‌گاه قابل تکرار نیست و خلاقیت و پویایی در آن بسیار اهمیت دارد. از دیگر خصوصیات عکس‌های «لحظهٔ قطعی» آن است که بیننده در مواجهه با آن، دربارهٔ ابتدا و انتهای لحظهٔ ثبت‌شده به فکر فرو می‌رود؛ فکری عمیق که تأثیرش تا مدت‌ها در ذهن او جریان دارد.

مهم‌ترین نکته در اندیشهٔ عکاسانهٔ «برسون»، نگرش ژرف به احساسات و ویژگی‌های انسان و نشان دادن آن در قاب تصویر است که تنها از استعدادی نادر ریشه می‌گیرد و نمی‌تواند از روی شانس و اقبال به دست آمده باشد. «لحظهٔ قطعی» و شکار لحظات تنها در این تعریف می‌تواند به سطح بالای هنری ارتقاء یابد.

در این عکس کم‌نظیر، فضای حزن‌انگیز و لحظهٔ شهادت بسیجی، «لحظهٔ قطعی» خاطرهٔ تلخی از جنگ است که سال‌ها پس از دیدن این عکس همراه من است. این «سند تصویری جنگ» به همراه تصویر ماندگار دیگر، سال‌ها به عنوان شاهکارهای «عکاسی جنگ» در تاریخ هنر عکاسی ایران می‌ماند.

*****از دیگر خصوصیات عکس‌های «لحظهٔ قطعی» آن است که بیننده در مواجهه با آن، دربارهٔ ابتدا و انتهای لحظهٔ ثبت شده به فکر فرو می‌رود فکری عمیق که تأثیرش تا مدت‌ها در ذهن او جریان دارد*****

قاب ماندگار

محمود عبدالحسینی
عکاس و مدرس عکاسی

***لحظه‌ای که نگاهم
به قاب عکس شهید مصطفی علی عسگری افتاد،
به یاد لحظهٔ ثبت عکس افتادم
و صلابت شهید در نظرم مجسم شد***

گرمای حاصل از شور عشق چنان شدت دارد که سرمای اسفند را از یاد می‌بری. خاصه هنگامی که با سلحشوران عاشق‌پیشه همراه و همگام می‌شوی که این همراه شدن توفیق و سعادت و لطف حضرت عشق است و بس.

شب سختی بود که در همهمهٔ آتش و دود و تاریکی باید خود را در آغوش حضرت عشق می‌دیدی و دل‌سپرده به او گام‌های استوار برمی‌داشتی و جلو می‌رفتی تا بتوانی «یدالله مع الجماعه» را نظاره کنی که برای اهتزاز و پایداری پرچم مقدس ایران زمین عزیز گرد هم آمده‌اند.

ساعاتی از عملیات خیبر سپری نشده بود که خود را به جبههٔ طلاییه رساندم. دلاورمردان عرصهٔ جهاد و شهادت در حال پدافند منطقهٔ عملیات بودند و چشمم در پشت دوربین همراهم به هر سو نظاره می‌کرد تا شاهدی برای آینده و آیندگان باشد. پس از ثبت چند عکس بر نگاتیو دوربین، برگشتم تا پشت سرم را ببینم که چهرهٔ این بسیجی دلاور که استوار ایستاده و افق را نگاه می‌کرد، چشم و لنزم را به خود معطوف ساخت. منظره‌یاب دوربین مقابل چشمم قرار گرفت و با فشار انگشتم بر دوربین، پردهٔ شاتر باز و بسته شد و این رزمندهٔ عاشق منتظر پرواز برای همیشه در این قاب عکس جاودانه شد.

شهید مصطفی علی عسگری چندان منتظر پرواز نماند و ساعاتی پس از این عکس آسمانی شد و به دو برادر شهید دیگرش پیوست. پس از چاپ و انتشار این عکس، یکی،دو نفر تماس گرفتند و اظهار داشتند این عکس آن‌هاست! اما از آن‌جا که همهٔ موارد و مستندات روشن و مشخص بود، هیچ‌کدام نتوانستند ادعایشان را ثابت کنند. به یاد دارم شخصی هم از اهواز در گفت‌وگویی که در روزنامهٔ جوان به چاپ رسید، مدعی بود این تصویر اوست و خود عکاس این عکس را به او داده است!

پس از مدتی که خانوادهٔ این شهید را پیدا کردم، پدر و مادرش از غم فراق سه فرزندشان آسمانی شده بودند و تنها با یکی از دو برادر این شهید که در قید حیات بود توفیق هم‌نشینی و گفت‌وگو پیدا کردم. لحظه‌ای که نگاهم به قاب عکس شهید مصطفی علی عسگری افتاد، به یاد همان لحظهٔ ثبت عکس افتادم و صلابت شهید در نظرم مجسم شد. این عکس که فضای اتاق را نورانی و عطرآگین کرده بود، همان عکسی بود که برای نمایشگاه عکس دفاع مقدس قاب کرده بودم. دوستی در همان نمایشگاه با دیدن این عکس، شهید را شناخت و گفت مصطفی بچه محل و عضو بسیج مسجدمان بوده است. بعد از نمایشگاه عکس قاب شده را به او دادم تا به خانوادهٔ شهید عزیز تقدیم شود. بعدها این عکس در پوسترهای روزگار دفاع مقدس مورد بهره‌برداری هنرمندان طراح و نقاش قرار گرفت و دوستان هنرمندم از جمله مرحوم ابوالفضل عالی و مسعود قندی بر مبنای همین عکس، پوسترهایی را طراحی و ارائه کردند. این عکس حتی در روزگاری به صورت مجزا در قالب پوستر، کارت‌پستال و بنرهای شهری نیز چاپ و منتشر شده بود.

گفت‌وگو با سیدعباس میرهاشمی
مدیر هنری، عکاس و پژوهشگر عکس

نجات نگاتیوهای رو به زوال

• فاطمه شهدوست

سیدعباس میرهاشمی به عنوان یکی از اعضای هیأت مؤسس «انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس» از چند دهۀ پیش تا به امروز قدم‌های زیادی برای دنیای لحظه‌های ثبت‌شده در قاب‌های ماندگار برداشته است. رئیس انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس، رئیس بنیاد روایت فتح، مشاور مدیر کل دفتر امور هنرهای تجسمی، دبیر کل چند دوره از جشنوارۀ هنرهای تجسمی فجر، عضویت در شوراهای سیاستگذاری و داوری جشنواره‌های متعدد هنری، تدریس عکاسی در دانشگاه و ... هم برخی دیگر از سوابق و فعالیت‌های اجرایی او در این عرصه محسوب می‌شود. اما حوزۀ پژوهش و گردآوری اسناد هنری دورۀ انقلاب و دفاع مقدس، از جمله علاقه‌مندی‌ها و تلاش‌های اوست که هم‌چنان ادامه دارد. هنوز هم وقتی دربارۀ آثار به جا مانده در حوزۀ عکاسی جنگ سخن می‌گوید، نگاهش برق می‌زند و گاهی با اندوه از جای خالی پرداخت تخصصی به این فضا می‌گوید. حرف‌های ناگفته و مدفون شدۀ زیر غباری که برخی از این آثار را در برگرفته‌اند، به همراه موزۀ عکسی که تا امروز نشده که باشد، از مواردی است که این عکاس پژوهشگر، در صحبت‌هایش به آن اشاره کرد.

• انجمن عکاسان دفاع مقدس امروز مجموعۀ غنی از آثار این عرصه را جمع‌آوری و دسته‌بندی کرده است، شما به عنوان شخصی که از ابتدا همراه این انجمن بوده‌اید، از روندی که در این سال‌ها برای رسیدن به چنین نقطه‌ای طی شده بگویید.

انجمن از اواخر دهه ۷۰ با توجه به این که آثار عکاسی جنگ در معرض خطر از بین رفتن و فرسایش خیلی جدی قرار گرفته بود، با حضور تعدادی از عکاسان این حوزه شکل گرفت و بنا شد تا چنین انجمنی با هدف نگهداری و جمع‌آوری این آثار به عکاسان کمک کند. هم‌چنین آن زمان آثار به صورت نامناسبی ارائه می‌شد و دارای شناسنامه نبود. با توجه به این اوضاع، دوستان در حوزۀ ارائه آثار هم جدیت به خرج دادند. در سال ۸۰ بسیاری تلاش و مشورت کردند که این انجمن شکل خصوصی داشته باشد یا نه و در نهایت تصمیم بر این شد که چون انجمن در دو حوزۀ جنگ و دفاع مقدس تلاش می‌کند، بعد از تشکیل به مرکز روایت فتح متصل شود؛ جایی که هم می‌تواند محل امنی برای نگهداری آثار و اطلاعات آن باشد و هم می‌تواند در ارائۀ آن‌ها کمک جدی کند. این اتفاق رخ داد و در همان سال‌ها انجمن با ۷ عکاسی که هیأت موسس آن بودند به صورت جدی فعالیتش را با سه بخش که از همان ابتدا برایش تعریف شد، ادامه داد و در حوزه‌هایی فعالیت کرد که جای خالی آن به چشم می‌خورد.

• این بخش‌ها چه مواردی را شامل می‌شدند؟

یکی از این بخش‌ها به بحث پژوهش برمی‌گشت و قرار شد که در حوزۀ عکاسی جنگ و انقلاب، اقدامات پژوهشی انجام شود. جمع‌آوری و ساماندهی نگاتیوها و عکس‌های این دوران هم موضوع دیگری بود که در یکی از بخش‌ها تعریف و به طور جدی دنبال می‌شد و در راستای آن شناسایی آرشیوهای خصوصی حقیقی و حقوقی هم پیگیری می‌شد. مورد دیگر هم بحث نشر

ابراهیم شاطری

آثار بود که در همان سنوات پیگیری شد و انجمن به عنوان ناشر تلاش کرد تا در ادامهٔ همین جریان، کتبی را منتشر کند و برای بالا رفتن اطلاعات جامعه از عکس و عکاسی انقلاب و دفاع مقدس، آن‌ها را در اختیار عموم قرار دهد.

• کتاب‌های منتشرشده در این فضا توسط انجمن جزو اتفاقاتی هستند که علاوه بر دسته‌بندی موضوعی گاهی به سراغ جغرافیا یا رخدادی خاص در دل جنگ و انقلاب رفته‌اند، مثل کتاب مجموعه عکس خرمشهر و... از جمع‌آوری و نگاهی که در شکل‌گیری این آثار وجود داشت بگویید، چرا که کار ساده‌ای نبوده و نیست.

با توجه به این که هیئت مؤسس به شدت به دنبال پی‌گیری هر کدام از این موارد برای مصوب شدن و به نتیجه رسیدن‌شان بود، به صورت ویژه همه بخش‌ها از شناسایی آثار گرفته تا جمع‌آوری، پژوهش و ویترین آن‌ها برای ارائه را مورد بررسی قرار داد.

در این مسیر از پژوهشگران دانشگاهی و علاقه‌مندان این حوزه بهره گرفته شد و نتیجهٔ قابل‌توجهی داشت که باعث شد تا کتاب‌ها تکمیل و به آثار مرجع نزدیک شوند. تا جایی که برخی از آن‌ها در گروه کتاب‌های مرجع منتشر شده توسط انجمن قرار گرفتند.

مجموعه کتاب‌هایی با عنوان جنگ تحمیلی (the imposed war) شامل ۹ جلد کتاب نفیس و مرجع است. ۶ جلد اول با عنوان «دفاع در برابر تجاوز» منتشر شد. جلد هفتم به موضوع «زن در دفاع مقدس» اختصاص داشت. در جلد هشتم به «خرمشهر» پرداخته شد و جلد نهم هم با عنوان «شهدا» منتشر شد.

در مجموع در بحث جمع‌آوری آثار تلاش‌های جدی صورت گرفت و انجمن سعی کرد تا با اعتمادسازی بین عکاسانی که آرشیوهایشان را خودشان نگه داشته بودند و مجموعه‌های خصوصی یا سازمان‌هایی مثل روزنامه اطلاعات و... ارتباط ایجاد کند. با توجه به اینکه آثار آنالوگ در معرض فرسایش جدی قرار گرفته بود که متأسفانه ادامه هم دارد، بحث تبدیل آن‌ها به فایل دیجیتال و کارشناسی‌شان توسط انجمن مورد توجه قرار گرفته است.

• شیوه ارائهٔ این آثار علاوه بر کتاب تا به این جای کار چطور رقم خورده است؟

علاوه بر کتاب، نمایشگاه‌هایی هم برگزار شد که با توجه به تولید سند مکتوب و قابل رجوع، آن‌ها هم در بخش نشر مورد استفاده قرار گرفت و نزدیک به ۲۰ جلد کتاب در قالب‌های متفاوت در این مسیر منتشر شد. آثار استانی یعنی اتفاقاتی که در حوزهٔ دفاع مقدس و در جغرافیای هر استان رخ داده، یکی از قالب‌هایی است که چندین جلد را به خود اختصاص داده است. مواردی مثل «حماسهٔ الوند» برای استان همدان، «دلاوران» برای استان کرمانشاه، «قائمون» برای استان سمنان و... منتشر شد.

حمیدرضا نجف‌زاده

• علاوه بر دسته‌بندی موضوعی و جغرافیایی، شما به صورت اختصاصی سراغ عکاسان جنگ هم رفته‌اید، درست است؟

بله، انجمن کتاب‌هایی را برای عکاسان جنگ با همین عنوان منتشر کرد. تا الان نزدیک به ۸ کتاب در این حوزه منتشر شده و مابقی آن هم در دست تدوین و نهایی شدن است تا بتوانیم از بیشتر عکاسانی که در جنگ حضور داشتند، کتاب‌هایی را منتشر کنیم. علاوه بر آن‌ها در بخشی از کتاب‌های موضوعی مثل «پشتیبانی جنگ» صحبت از بحث لجستیکی جنگ شده و همین‌طور کتاب‌هایی که عکاسان جوان در حوزهٔ برون‌مرزی مثل سوریه و عراق کار کرده‌اند را منتشر کرده و تلاش بر این است که انتشار آن‌ها ادامه پیدا کند.

• شما از اعتمادسازی و تلاش برای ارتباط با عکاسان گفتید، صحبتی که نشان می‌دهد مسیر ساده‌ای را پشت‌سر نگذاشتید ...

انجمن سراغ افرادی نرفت که عکس جمع‌آوری کرده بودند، بلکه با تعریفی که برای خودش داشت، عکاسان را به سه گروه تقسیم کرد؛ از حقیقی گرفته تا حقوقی که شامل عکاسانی بودند که پیش از جنگ فعالیت داشتند، آن‌هایی که هم‌زمان با جنگ فعال بودند و کسانی که با دوربین‌های ساده از جنگ عکس گرفته و آن‌ها هم قابلیت‌های خودشان را داشتند. انجمن با این تعریف سعی کرد افرادی را پیدا کند که کشف و تبدیل آثارشان بتواند کمک زیادی به غنی‌سازی اطلاعات دقیق از جنگ آن هم با کیفیت بالا داشته باشد. در این مسیر تلاش شد تا با همان بحث اعتمادسازی، نگاتیو این عکاسان را به انجمن منتقل کنند و امروز میلیون‌ها فریم نگاتیو در انجمن وجود دارد که به همین گروه از عکاسان تعلق دارد. اغلب آن‌ها به فایل دیجیتال تبدیل شده‌اند که علاوه بر قابل استفاده بودن برای خود آن‌ها، باعث خرسندی انجمن هم هست که توانسته از بیشتر شدن فرسایش آثار جلوگیری کند.

• موزهٔ عکس انجمن دفاع مقدس هم از موضوعاتی است که سال‌ها بحث آن مطرح است و به جایی نرسیده، آیا قرار است چنین فضایی را داشته باشیم یا همان‌طور که گفتید روایت فتح نگهداری و نمایش این آثار را برای همیشه به عهده گرفته است؟

با وجود تلاش‌های بسیار انجمن برای شکل دادن به چنین فضایی، متأسفانه این امکان میسر نشد و همراهی که منجر به تأسیس موزهٔ عکس‌های دفاع مقدس شود، صورت نگرفت. با این حال این جریان مسئله‌ای است که انجمن آن را در برنامه‌اش دارد و مطالعات جدی را انجام داده که هر مجموعه و سازمانی علاقه‌مند به حضور و شکل دادن چنین فضایی باشد، می‌تواند از آن‌ها بهره‌مند شود. این نیاز جدی امروز ماست که به مقاطع مهم مملکت‌مان در انقلاب و جنگ نگاه منسجم و ویژه‌ای داشته باشیم و موزهٔ انقلاب و جنگ شکل بگیرد تا آثار قابل توجه همیشه وجود داشته باشد و دائماً درباره‌اش پژوهش صورت بگیرد. این آثار بسیار منحصربه‌فرد هستند و هر قدر درباره‌شان کار شود، می‌توانیم دیدگاه روشن‌تری را داشته باشیم.

• و جای این اتفاق هنوز خالی است؟ یعنی باغ‌موزهٔ دفاع مقدس و موارد این‌چنینی هنوز نتوانسته‌اند به نگاه ویژه‌ای که از آن گفتید، نزدیک شوند؟

اغلب اتفاقاتی که در این حوزه مثل شکل‌گیری باغ‌موزهٔ دفاع مقدس رخ داده، خیلی تخصصی با موضوع مواجه نشده‌اند. در صورتی که تنها همان نگاه تخصصی ویژه است که می‌تواند گرد و غبار را از روی این آثار کنار بزند و با بیان روز، مطالب و نکاتی که دارند را متخصصانه، با صداقت و با نگاه همراه با پژوهش استخراج و عرضه کند. اگر با این موضوع، رفتار تخصصی نشود، نمی‌توان بیان و خوانش درستی از عکاسی جنگ داشته باشیم.

• کدام یک از عکس‌ها در ذهن‌تان مانده است؟

برای من که دیدن و گردآوری و انتخاب عکس مهم‌ترین دغدغه و اولویت است نام بردن از چند عکس دشوار است. شاید عکس‌های بسیار زیادی را در نگاه و ذهن داشته باشم، اما می‌توانم بگویم در حوزهٔ انقلاب، عکس همافرها از مرحوم حسین پرتوی تأثیر بسیار جدی در پیروزی انقلاب داشت.

در حوزهٔ جنگ عکس‌های بسیار ویژه‌ای داریم. مثل عکسی که کاظم اخوان در عملیات بیت‌المقدس در زمان آزادی خرمشهر از کلاه‌هایی که بر زمین مانده گرفته که بسیار ماندگار است. عکس علی فریدونی که لحظات شهادت یک رزمنده را به تصویر می‌کشد که یک موتورسوار دستش را گرفته، از لحظات ویژه‌ای است که هیچ وقت از ذهن نمی‌رود. عکس محمود بدرفر که از پشت سر یک سرباز ثبت شده و در واقع تیپ‌شناسی خاصی را در خودش را دارد و ده‌ها عکس ماندگار دیگر مانند عکس‌هایی که مظلومیت مردم حلبچه را در قالب تصاویر ماندگاری ثبت کرده، هر کدام سند تصویری جنگ و سند هنری عکاسان هنرمند دفاع مقدس به شمار می‌روند.

نگاهی به عکاسی دفاع مقدس

بازتاب فرهنگ جبهه

• **پژمان دادخواه**
پژوهشگر هنر و عضو هیئت علمی مؤسسهٔ آموزشی اقبال لاهوری

محمود عبدالحسینی

آرشیو انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس

آرشیو انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس

اسماعیل داوری

جنگ از جمله پدیده‌های الهام‌بخش برای هنرمندان و نویسندگان بوده و به دلیل اهمیت و تبعات مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و روانی که همیشه در همهٔ جوامع به همراه داشته است، سبب شکل‌گیری آثار موضوعی فرهنگی و هنری بسیاری شده است. این آثار هنری و ادبی نه تنها هم‌زمان با جنگ پدید آمده‌اند، بلکه سال‌های بعد از پایان جنگ نیز هنرمندان و نویسندگان آثاری با این موضوع ارائه کرده‌اند که به سهم خود تأثیرات زیادی بر جامعه داشته است. یکی از قالب‌های هنری که همواره به واسطهٔ ظرفیت‌های غنی و منحصربه‌فردش-هم‌چون بازتاب عینی، واقع‌گرایانه و سرعت عمل- مورد توجه بوده، هنر عکاسی و فیلم‌سازی است که بیشترین حجم از آثار مربوط به هر جنگی را به خود اختصاص داده است. تا جایی که بخش عمده‌ای از تاریخ عکاسی، عکس‌های فتوژورنالیستی و مستند به‌جا مانده از جنگ است. بدیهی است که رسالت این‌گونه عکس‌ها فقط هنرنمایی صرف نبوده و وجوه انسانی، اخلاقی و کارکردهای اجتماعی عکس بیش از هر چیز دیگری مد نظر عکاس بوده است. عکاس حاضر در صحنه‌های نبرد بیشتر از این‌که درگیر هنر صرف و جنبه‌های زیباشناختی باشد، توجه‌اش را بر گزارش تصویری صریح از رخدادهای تکان‌دهنده مربوط به جنگ معطوف کرده و با تصاویرش سعی در توضیح و شرح تصویری از یک واقعهٔ بی‌رحم و دردناک داشته است. بیشتر عکاسان با تأکید بر جنبه‌های انسانی و عاطفی سعی کرده‌اند وجوه تلخ جنگ را در آثارشان ثبت نمایند و چهرهٔ پلید جنگ را نمایش دهند. به عبارتی می‌توان چنین گفت که ظرف و ظرفیت هنر عکاسی به نسبت سایر رسانه‌ها و قالب‌های هنری، قابلیت بیشتر و بهتری برای نمایش صریح و بی‌پردهٔ حقایق جنگ دارد.

هم‌زمان با آغاز جنگ تحمیلی در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ شکلی از عکاسی به نام عکاسی جنگ پدید آمد که به لحاظ موضوعی برای عکاسان ایرانی تازگی داشت و پیش‌تر در این مقیاس تجربه نشده بود. اگرچه این عکاسان در فاصلهٔ خیلی کوتاه و کمی قبل‌تر از

جنگ، در دوران انقلاب اسلامی هم عکس‌های خبری زیادی از این رویداد ثبت کرده بودند، اما حضور در چنین فضایی برای آن‌ها تازگی داشت.
در این ایام عکاسان زیادی وارد جبهه‌ها شدند و علاوه بر عکاسان حرفه‌ای و باتجربه، بسیاری از افراد جوان و تازه‌کار هم مشغول عکاسی شدند و طی این مدت عکس‌های زیادی از جبهه‌های غرب و جنوب ثبت کردند. همین عکاسان تازه‌کار و آماتور پس از مدتی ممارست، تجربیات زیادی کسب کردند و به طور مستمر فضای جبهه را به لحاظ تصویری پوشش دادند و عکس‌های ماندگاری از این دوران ثبت کردند. دوران ۸ سال دفاع مقدس باعث شد عکاسی خبری به ویژه در زمینهٔ جنگ رشد چشم‌گیری داشته باشد و به بلوغ و تکامل برسد. به بیان دیگر دستاوردها و تجارب عکاسان این دوره به رونق، بلوغ و گسترش این شکل از هنر منجر شد و از همین حیث، این دوره یکی از درخشان‌ترین و پربارترین مقاطع تاریخ عکاسی ایران است. هم‌چنین به لحاظ ابعاد گستردهٔ جهانی نیز عکاسی ایران از وجهه‌ای بین‌المللی برخوردار شد و آثار عکاسان ایرانی نه‌تنها در ایران، بلکه در جهان نیز ارائه و مطرح شد و در برخی موارد جوایزی هم به دست آورد. شاید بتوان اولین و مهم‌ترین کارکرد عکاسی را بازتاب وقایع، اطلاع‌رسانی و پوشش خبری از شرایط جبهه‌ها دانست.
عکس‌های به جا مانده از این دوران صرفاً یک اثر هنری نبوده و فارغ از کارکردهای اطلاع‌رسانی، تبلیغاتی و آگاهی‌بخشانه، سعی در نمایش جنبه‌های عقیدتی و معنوی داشت و عکاس به دنبال نمایش وجوه و زوایای متفاوت جنگ تحمیلی بود. عملیات‌ها و لحظه‌های دشوار جنگ، دلاورمردی‌های رزمندگان، لحظات شهادت، سختی‌ها و لحظه‌های تراژیک و دردناک رنج ناشی از جنگ، فضای معنوی حاکم بر جبهه، اتحاد و همدلی رزمندگان، کمک‌های مردمی، تخریب مناطق، درمان مجروحین و ... در این عکس‌ها قابل شناسایی است.
این عکس‌ها در وهلهٔ اول نمایانگر لحظات دردناک جنگ بوده که منجر به تحریک عواطف مخاطب شده و رنج‌هایی که بر یک ملت حادث شده را با صراحت و خلوص هرچه تمام ثبت و ضبط کرده و برای نسل‌های بعد به یادگار گذاشته است، به طوری که مخاطب و بیننده عکس‌ها پس از گذشت سالیان سال نیز به درد و رنجی که یک ملت متحمل شدند، پی می‌برد. طبیعتاً عکس‌های انسانی و اخلاقی به ویژه عکس‌های جنگ به نوعی توأم با اندوه است و نوعی از سوگواری را به همراه دارد. عکاسی در مقام یک رسانهٔ قدرتمند، خاطراتی را به همراه دارد که در هر زمان و مکان قابل بازخوانی است و عکس‌های دوران ۸ سال دفاع مقدس نیز از این قاعده مستثنا نبوده و به عنوان گنجینه‌ای ارزشمند در همهٔ ادوار قابل مرور و بازخوانی است.
عکس‌های جنگ تحمیلی نه تنها در مطبوعات و فضاهای خبری و رسانه‌ای منتشر می‌شد، بلکه در قالب نمایشگاه، چاپ کتاب و نمایش در فضاهای عمومی مثل مساجد نیز ارائه می‌شد. به عبارتی برگزاری نمایشگاه‌ها و چاپ و نشر این عکس‌ها علی‌رغم استقبال مردم و آشنایی‌شان با ابعاد مختلف جنگ، در ایجاد انگیزه و فعالیت مستمر عکاسان تأثیرگذار بود.

این عکاسی در تلاش بود تا علاوه بر خبررسانی لحظه به لحظه از جنگ، فرهنگ جبهه را نیز به نمایش گذاشته و مردم را با شرایط حاکم بر جبهه‌ها آشنا کند. به همین دلیل عکاسی دفاع‌مقدس را می‌توان هنری مردمی در نظر گرفت که مخاطبان آن علاوه بر مجامع بین‌المللی، عموم مردم جامعه بودند که علاوه بر اخبار منتشر شده در تلویزیون و رادیو، از طریق عکس‌های چاپ شده در مطبوعات و نمایش در مکان‌های عمومی از اخبار جبهه‌ها مطلع می‌شدند. به عبارتی جنبهٔ اسنادی این عکس‌ها و هم‌چنین اهمیت و گستردگی موضوع، سبب شد که مخاطبان این عکس‌ها نه قشر خاص و محدودی از جامعه، بلکه همهٔ مردم باشند و این مسئله بر اهمیت عکس‌ها افزود. هم‌چنین می‌توان گفت که این عکس‌ها به لحاظ نشان‌دادن فرهنگ رشادت و شهادت، دارای ارزشی معنوی بودند. عکس‌های رزمندگان و شهدا به عنوان قهرمانان جامعه قداست و نزد مردم جامعه ارج و قرب خاصی داشت. به همین دلیل این آثار فراتر از عکس خبری و مستند صرف دارای اهمیت و جایگاه والایی شد.
بنابراین عکس‌های این دوران را می‌توان به عنوان مهم‌ترین و تأثیرگذارترین منابع و اسناد به جای مانده از جنگ در نظر گرفت که عکاسان با حضورشان در لحظات حساس و پرخطر جبهه سعی در بیان واقعیت‌های پیدا و پنهان جنگ داشتند.
با اولین حملات عراق، اولین عکس‌ها از جنگ ثبت شد. در این دوران علاوه بر عکاسان باتجربهٔ مطبوعاتی هم‌چون کیهان، اطلاعات و جمهوری اسلامی، بسیاری از افراد علاقه‌مند عکاسی راهی جبهه‌ها شدند و به عکاسی پرداختند. عکاسان مطبوعات و خبرگزاری‌ها، عکاسان آزاد و مستقل، عکاسان نظامی، عکاسان بسیجی، عکاسان آماتور و عکاسان خارجی در این دوران به ثبت گزارش تصویری پرداختند و اسناد قابل تأملی را از این مقطع زمانی به یادگار گذاشتند.
گروهی از این عکاسان، افراد شناخته‌شده و حرفه‌ای بودند که دستاوردهای برجسته‌ای در حوزهٔ عکاسی داشتند، ولی به طور ویژه به عکاسی جنگ نپرداخته بودند و عملاً عکاس جنگ نبودند. دستهٔ دیگر نیز با شروع جنگ عکاسی را آغاز کردند و در این دوران تجربیاتی به دست آوردند و کم‌کم به حوزهٔ عکاسی حرفه‌ای راه یافتند و آثار درخور تأمل و ماندگاری از جنگ را پدید آوردند. لازم به ذکر است که تعداد زیادی از عکاسان این دوران با عشق و علاقه و به صورت داوطلبانه در راستای اعتقادات خود راهی جبهه‌ها شدند و بسیاری از آن‌ها نیز به شهادت رسیدند.
به همین دلیل یکی از تفاوت‌های مهم عکاسان جنگ تحمیلی با سایر عکاسان جنگ دنیا در این بود که اکثر عکاسان بنابر اعتقاد خود و احساس مسئولیت در جبهه‌ها حاضر شدند و بر پایهٔ تعهد، باورهای خود و با نگاهی ایدئولوژیک و اعتقادی عکس‌هایی ثبت کردند و در این مسیر به قالب خاصی دست یافتند که نسبت به عکس‌های عکاسان خارجی متفاوت بود. بنابراین می‌توان یکی از وجوه تمایز عکس‌های جنگ ایران را نسبت به عکس‌های سایر جوامع در رویکرد خاص عکاسانی دانست که ریشه در باورها و اعتقادات آن‌ها داشت و برآمده از گفتمان‌های انقلابی، مذهبی، اجتماعی و نظامی بود.

عصر انتظار

• سید احسان باقری
مدیر خانهٔ عکاسان حوزهٔ هنری

معمولاً تصور غالب در هنر عکاسی این بوده که قدرت و قوت عکس در واقعی و مستند بودن آن است، اما در جنبش‌های هنری عکاسی به تدریج بیانیه‌هایی مطرح شد که عکس، تنها واقعیت‌نگار و مستندگونه نیست و می‌تواند حاصل زوایای اندیشه و نگاه عکاس باشد. گاهی هنرمند عکاس بر اساس نگاه نوآورانه و با توجه به زاویهٔ نگاهش، واقعیت را دستکاری می‌کند تا با بیانی متفاوت، فهم مخاطب را به سمت دلخواه خودش سوق دهد. از همین منظر است که در مواقعی از پشت دوربین به جلوی دوربین می‌رود تا صحنهٔ عکس را آن‌گونه که می‌خواهد ایجاد و به عبارتی صحنه‌پردازی کند. این‌جاست که عکس گرفتن جای خودش را به ایجاد کردن می‌دهد و از ساختن (Make) به جای گرفتن (Take) سخن به میان می‌آید.

این گونهٔ عکاسی که در دنیای هنرهای تصویری شناخته شده و مرسوم است و قدمتی به اندازهٔ تاریخ عکاسی دارد را نمی‌توان صرفاً هنر عکاسی دانست. این شیوه، حاصل یک فرآیند چندرسانه‌ای است که ممکن است از هنرهایی مانند طراحی، نقاشی، عکاسی، نمایش، سینما و جلوه‌های تصویری بهره ببرد. بنابراین نگاه صحنه‌پردازانه در عکاسی را می‌توان به عنوان یکی از جلوه‌های هنر جدید دانست و آن را به عنوان تکنیک و گونهٔ مستقل ارائه کرد. اهمیت کادر، چیدمان، وسعت فریم و سایر ویژگی‌های این شیوه از عکاسی، گاهی به خلق مفهوم و بیان معنایی به اندازه صدها فریم عکس می‌انجامد.

«عصر انتظار» از جمله عکس‌های صحنه‌پردازی شده‌ای است که یک گروه کامل سینمایی از جمله عکاس، کارگردان، طراح لباس، نورپرداز و صحنه‌پرداز در تولید آن نقش داشته‌اند. حاصل تلاش این گروه، یک فریم عکس از معروف‌ترین تابلوی استاد محمود فرشچیان است؛ اثری تأثیرگذار که همیشه و همواره در حافظهٔ تصویری ایرانیان ماندگار شده است. در زمان ساخت و پرداخت و ثبت این عکس تلاش کردم تا از نظر و راهنمایی استاد فرشچیان - چهرهٔ ماندگار هنر ایران- به عنوان خالق اثر اصلی بهره‌مند شوم، اما ایشان در ایران نبودند.

پس از ثبت عکس برای این‌که ببینم این اقتباس تا چه اندازه موفق بوده، عکس را در یک بررسی میدانی ارائه می‌کردم و بازخورد می‌گرفتم. جالب این‌که مردم و مخاطبان این جامعهٔ آماری -حتی در روستاهای دورافتاده- ترکیب‌بندی اثر را می‌شناختند و با دیدن عکس می‌گفتند که شبیه تابلوی نقاشی عاشورای استاد فرشچیان است.

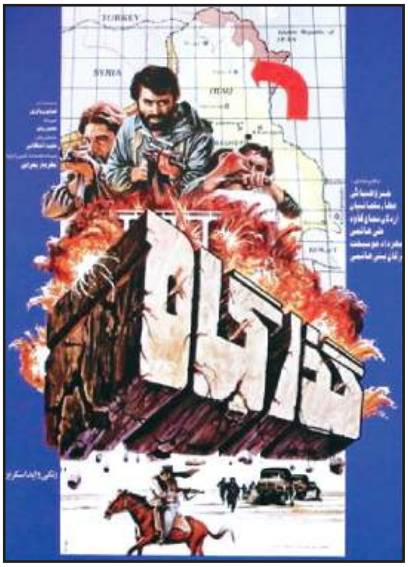
در این بررسی خرسند شدم از این‌که اثر شاخص و معروفی را برای اقتباس برگزیدم. ساخت و پرداخت و صحنه‌پردازی و ثبت چنین اثر شکوهمندی به لوکیشن مناسب نیاز داشت؛ بنابراین شهرک سینمایی دفاع مقدس را انتخاب کردم. اقتباس عکس از مینیاتور بسیار دشوار است؛ چون مینیاتور سرشار از ظرافت است و نگارگر با خیال بی حد و مرزش طراحی و نقش‌پردازی کرده است. اما انطباق اجزای عکس با پیچ‌وخم‌های آزادانهٔ قلم بسیار دشوار است. به عنوان مثال طراحی حالت چادر کاری بسیار سخت بود. چادر مشکی عادی موج و چین را به خوبی نشان نمی‌دهد. طی چند جلسه با خانم شاه‌حسینی، طراح لباس صحبت داشتم و به این نتیجه رسیدیم که پارچهٔ عمامه تهیه و رنگ کنیم. برایم بسیار مهم بود که افراد جلوی دوربین بازیگر نباشند و حالشان با آن چه در اصل اثر می‌گذرد، منطبق باشد. بنابراین از خانوادهٔ شهدا درخواست کردم برای این کار افتخار دهند و حضور داشته باشند. حتی تأکید داشتم که تابوت‌ها، تابوت واقعی شهید باشد که به لطف سرهنگ رحیمی و معراج شهدا در اختیار قرار گرفت. تابلوی عصر عاشورا را روی یک طلق کپی کرده بودم و می‌گذاشتم روی تصویر صحنه تا دقیق مشابه شود. تلاش شد تا شبیه‌سازی دقیقی انجام شود. جای تیرها فشنگ، جای کبوترها کبوتر، و به جای مشک چفیه. به جای خیمه هم از چادر رزمندگان استفاده کردیم. با نظر گروه همکاران، تغییراتی هم اعمال شد. مثلاً به جای دختر، یک پسر سرباز گذاشتیم تا نمادی از آینده باشد. البته نخل منحنی و ظریف مینیاتور کجا و نخلی که ما تهیه کرده بودیم کجا!

البته که پس از اکران و نمایش عکس چالش‌های فراوانی هم پیش آمد. برخی عکاسان از یک سو و بعضی از منتقدان و کارشناسان عرصه‌های فرهنگی و ادبی و دینی و اجتماعی هم از سوی دیگر. اما با همهٔ این‌ها، به برکت سیدالشهدا(ع) و عنایت شهیدان سرافراز ایران اسلامی، این اقتباس و صحنه‌پردازی بازتاب خوبی در جامعه داشت. اصل اثر در نمازخانهٔ حوزهٔ هنری نصب و ماندگار شد. دیوارنگاری بزرگ میدان ولیعصر(عج) برای مدتی به اکران و نمایش این عکس اختصاص یافت. فایل اثر منتشر شد و نسخهٔ چاپی آن در بسیاری از هیئت‌های مذهبی نصب شد. خلاصه آن که این تصویر به لطف قلم ماندگار استاد فرشچیان و مضامین با ارزش عاشورا و دفاع مقدس، با اقبال و استقبال همراه شد و علاوه بر ایران، بازخوردهایی هم در میان خانواده‌های رزمندگان ملیت‌های مختلف به همراه داشت.

در حاشیه و متن
نشان نوشته‌ها و پوسترهای سینمای دفاع مقدس

خداکند برق نرود!

• محمد روح‌الامین
مدیر هنری و طراح گرافیک
نایب رئیس انجمن صنفی تبلیغات سینما (خانهٔ سینما)



برای مرور تأثیرات حقیقی پدیده‌های تصویری بر روح باید به کودکی رجوع کنیم. ما متولدین دهۀ ۵۰، کم و بیش زمانی پای در کودکی گذاشتیم که همسایۀ غربی کشورمان تصمیم داشت تا از آب گل‌آلود آشفتگی ایران، ماهی قدرت صید کند. در کودکی مقارن لحظات ویژه از ترس و دلهره شدیم و روزگار ما، یعنی شروع کودکی تا پایان نوجوانی، بیش از هر زمانی متأثر از رنگ‌های خاکستری و کمی هم قرمز بود. در روزگاری که تلویزیون با دو شبکۀ نیمه‌وقت، با تصویری نهایتاً ۲۱ اینچ و سیاه و سفید، تنها دسترسی مردم در محدودیت‌های دوران جنگ از دنیای اطراف‌شان بود، تبلیغات سینمایی در قامت پوستر و پلاکاردها، بسیار ویژه به نظر می‌رسید و شاید تنها صفحات رنگی جذابی که به خاطر داریم، نمایش حماسی جنگ در شمایل قهرمانان فیلم‌های سینمایی بود، اما پیش از تأثیر آن در سالن تاریک و نمایش بر پردۀ سفید اکران، جادوی پوسترهای ۱۰۰ در ۷۰ یا پرده‌های سردر سینما با رنگ‌های زرد و نارنجی انفجار و حرارت سرخ گلوله یا آتش، در تبلیغات فیلم‌های سینمایی جنگ جلب توجه می‌کرد.

ما جنگ را در مقام یک مدافع بی‌دفاع درک می‌کردیم که مورد هجوم واقع شده‌ایم، گروه رزمندگانی که از کوچه‌های شهر به میدان نبرد می‌رفتند و دستۀ پیکرهایی که نام کوچه‌های شهر را تغییر می‌دادند. در این میان، سینمای دفاع مقدس در آن سال‌ها، می‌توانست این قصه و رنج را به حماسه و آرمان تبدیل کند و تا حد توان و استعداد هم این کار را انجام داد. هم‌نسل‌های من «عقاب‌ها» را به یاد دارند که چطور قهرمان فیلم ما را به وجد می‌آورد. قهرمان‌های «کانی‌مانگا»، «گذرگاه»، «بلمی به سوی ساحل»، «افق» و ... هیجان دفاع مقدس را در ما -کودکان و نوجوانان نسل جنگ- تقویت می‌کردند و همۀ این‌ها پیش از دیدن فیلم، در تصویر و هیجان پوسترها بزرگ‌نمایی شده بود.

از گذر بررسی تکنیکی پوسترهای تولید شده در طول ۴ دهه بعد از پدید آمدن سینمای دفاع مقدس، چیزی که بیش از همه محل مناقشه و اختلاف نظر در میان اهالی سینما و هنرهای تجسمی به نظر می‌آید، اختلاف بین بیان هنری و بیان عامه‌پسند در تولید پوسترها و اقلام تبلیغاتی فیلم‌هاست.

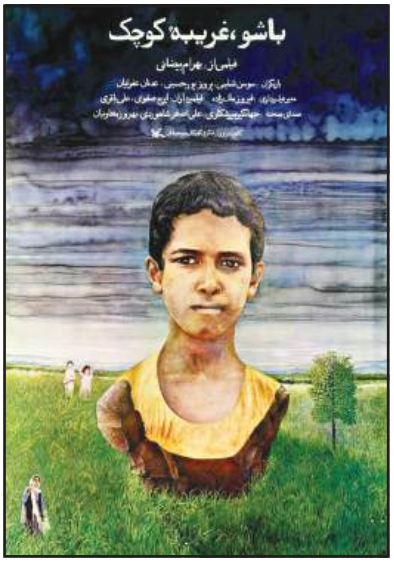
اما پیش از پرداختن به وجوه اختلاف، باید نظر خوانندگان را به پدیدۀ سینما جلب کنم و این که سینما، هنر-صنعتی جمعی و وابسته به سرمایۀ انسانی و مادی قابل‌توجه است. پس اگر در زمانه‌ای که مردم تحت ظلم تهاجم خارجی، نیاز به هیجان و روحیۀ جمعی برای دفاع از کشور دارند و تنها رسانۀ عمومی تاثیرگذار جمعی سینماست، باید برای ایجاد این هیجان، مردم را با بیان جذاب گرافیکی به سینما دعوت کنیم تا نمایش دلاوری‌های رزمندگان مورد تأیید احساسات‌شان قرار گیرد.

سؤال اینجاست که اگر شکل ساخت و شیوۀ ارائۀ پوسترها فاقد جذابیت‌های عمومی باشد، چقدر می‌تواند در زمانۀ خاکستری جنگ مخاطب را به دیدن فیلم در تشویق کند. ولو این‌که سرشار از امتیازات مشخص و دقیق هنری و تکنیکی باشد. شاید مصداق جذابیت عمومی هم محل اختلاف باشد، اما با رجوع به عکس‌العمل مردم، جواب مشخص است، چرا که تعداد مخاطبان یا حتی مهم‌تر از آن حافظۀ جمعی ما خواهد گفت که فیلم‌های خاطره‌انگیزی مانند عقاب‌ها و امثال آن بخشی از تاریخ سینمای ما شده‌اند و این امر در مورد پوستر فیلم‌هایی از این دست هم صدق می‌کند. امروز بعد از سال‌ها، هنوز «عقاب‌ها» و «کانی‌مانگا» که در زمرۀ فیلم‌های دفاع مقدس محسوب می‌شوند، در زمرۀ ۵ فیلم پر مخاطب ۴۵ سالۀ بعد از انقلاب به شمار می‌روند. نه‌این‌که پوستر فیلم‌ها به تنهایی عامل جذب مخاطب بوده است، اما نمی‌توان در مورد پوستر و پردۀ سینما به عنوان تنها کانال ارتباطی مخاطبان آن روزگار با سینما و فیلم کم‌توجه بود.

از سوی دیگر، طراحان پوسترهای استاندارد هنری و استادان مجرب و جریان‌ساز گرافیک ایران، غیر از مسئله‌ای که در خصوص عدم بیان عالمانۀ محتوای فیلم در پوسترها داشتند، به ضعف‌های تکنیکی اعم از لی‌اوت عنوان، نوشتار پوستر و بسیاری از کاستی‌های بصری اعتراض داشتند. اگر بخواهیم دلایل این ضعف‌ها را مطالعه کنیم، باید به زمان قبل‌تر برگردیم. به حدود سال‌های ۱۳۱۰ که کمپانی امپریال فیلم بمبئی، محصولات سینمایی را با آگهی‌های رنگی برای تبلیغات فیلم ارائه می‌کرد. آگهی‌هایی که هنرمندان هندی -شاید هم غربی- تهیه می‌کردند و همراه با فیلم‌ها به ایران می‌آمد، الهام‌بخش افرادی شد که قرار بود تبلیغات سینما را شروع کنند و ادامه دهند.

اما نقاشان پوسترساز ما در طول سال‌های دهۀ ۳۰ تا ۶۰ خورشیدی، تحت‌تأثیر مکتب تبلیغی هنری سینمای آمریکا و ایتالیا، سعی در تولید پوسترهایی با تصویرسازی خوش آب و رنگ داشتند که به توصیه و سفارش صاحبان فیلم و پخش‌کنندگان سینما شکل می‌گرفت. با این تفاوت که این شکل از تکنیک پوسترسازی، دارای ظرایف و نکاتی بود که شکل کار و تأثیرگذاری هر کدام را تغییر می‌داد. به طور مثال مهارت تصویرسازان پوسترهای غربی در ایجاد فضایی عجیب و غریب (exotic) و پر هیجان با زاویۀ دیدی متفاوت از صحنه‌های فیلم‌هایی چون «صلیب آهنی» و «قلعۀ عقاب‌ها» تخیل مخاطب را دستکاری می‌کرد.

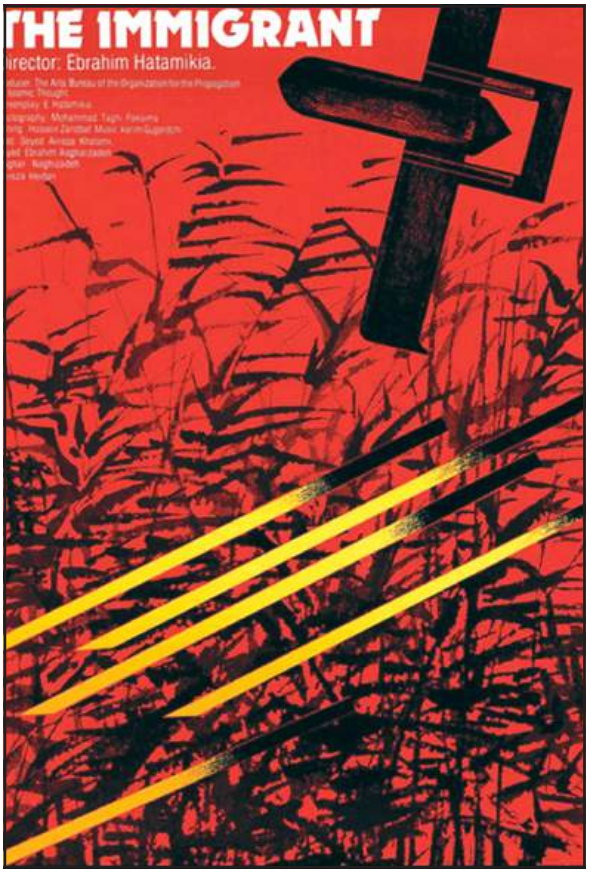
این مهارت با طراحی عنوان مرتبط با فضای پوستر و لی‌اوت در خدمت کنترل فضاهای منفی پیش آمده، از جمله موارد مهمی بود که ارزش‌افزودۀ زیادی به پوسترهای قهرمان‌پرور می‌داد، اما همین موضوع در خصوص استادان پوسترساز (نقاشان) ما، علی‌رغم مهارت تحسین‌برانگیزشان در مورد ساختن صورت‌ها،

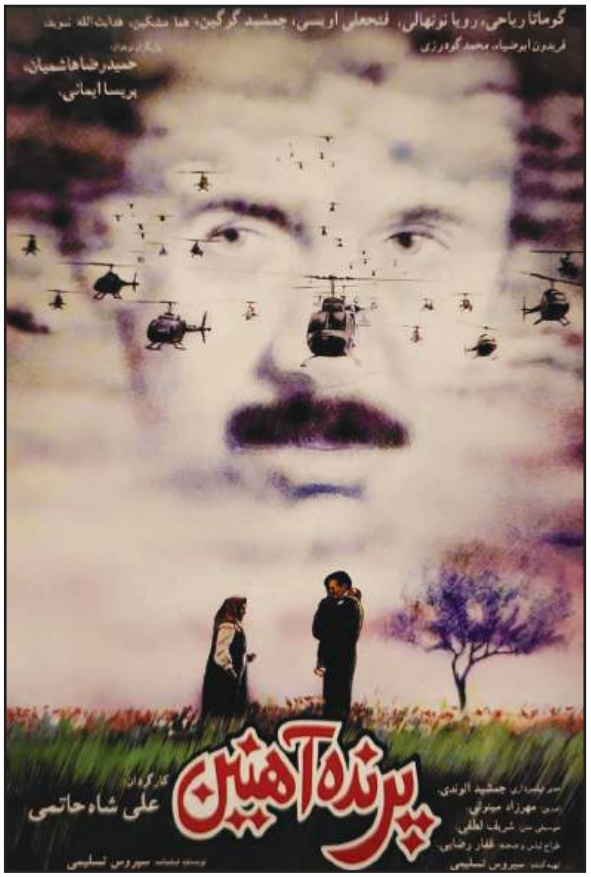


در بخش عنوان و لی‌اوت پوستر به نتیجه نمی‌رسید. شاید به این دلیل که مسئول طراحی عنوان و لی‌اوت، همان استادی بود که نقاشی را انجام می‌داد. حال آن‌که موضوع طراحی نوشته و لی‌اوت، امر تخصصی مجزا محسوب می‌شود. یعنی پوستر با تصویرسازی پایان نمی‌یابد و فرایند طراحی پوستر متأثر از نگاه موازی به عناصر نهایی است.

با این همه، مع‌الاسف رویکرد ویژه یا دریچه‌ای منحصر به سینمای دفاع مقدس در عرصهٔ طراحی پوستر باز نشد. گویی قرار بود تا در، بر همان پاشنهٔ تفاوت پوسترهای «هنری» و «تجاری» بچرخد. پوسترهایی که بیش از هر هدفی پیرو پوسترهای تبلیغات سیاسی (propaganda) سینمای غرب، خصوصاً سینمای جنگی آمریکا بود. سینمایی که به روایت جنگ‌های اول و دوم جهانی، جنگ شمال و جنوب آمریکا و حتی جنگ ویتنام می‌پرداخت یا پوسترهای به اصطلاح فرهنگی و هنری که در ارتباط با قشر مخاطب وسیع جامعه، زبان مشترکی نداشت. پوستر و تبلیغات در سینمای دفاع مقدس در بهترین شرایط فقط قهرمان -در صورت وجود قهرمان- را آن هم به شیوهٔ مرسوم غربی نمایش می‌داد و هیچ امر حماسی و قدسی در بیان گرافیکی یا تصویرسازی پوستر به چشم نمی‌خورد. شاید گفته شود پوستر فیلم، پوستر فیلم است و فرقی نمی‌کند که در مورد چه محتوایی تبلیغ می‌کند. اما به هر ترتیب همان‌طور که جوان‌ها و مردم را به شاخصه‌های جنگ ۸ ساله توجه می‌دهیم و آن را دفاع مقدس می‌نامیم، بهتر است به همین نسبت ولو به تجربه و آزمون و خطا، بیانی واقع‌بینانه، صادقانه و متناسب با مقدس بودن دفاع، هم در فیلم‌نامه، هم در تولید و هم در تبلیغ داشته باشیم. البته شاید این توقع کمال‌طلبانه‌ای است، چرا که هنوز سینماگران و حتی طراحان پوستر یا صاحبان فیلم‌ها و پخش‌کنندگان سینما، از پس معمای «مرغ و تخم مرغ» برنیامده‌اند، پس چه توقعی است که در میان دعوای اصالت هنری بودن و مردم‌پسند بودن سینمای دفاع مقدس، به دنبال شئونات قدسی و حماسی در پوسترها بگردیم. در این میان آن‌چه به صواب نزدیک است، آن است که به تناسب هر فیلم و برای هر سلیقه‌ای، پوستر تولید شود -کاری که در جهان سینما مرسوم است- و قدم بعدی توجه به این که محصول خوب، هم باید شاخصهٔ فنی و هنری داشته و هم جذاب و خاطره انگیز باشد.

با نزدیک شدن به پایان جنگ یعنی حدود سال‌های ۶۷ و ۶۸، با ظهور فیلم‌سازانی چون رسول ملاقلی‌پور، ابراهیم حاتمی‌کیا، شهریار بحرانی، محسن مخملباف، مجتبی راعی، عزیزالله حمیدنژاد، جمال شورجه و ... و تولید آثاری که بیان عمیق‌تری از جنگ را ارائه می‌داد و قرار بود برای آیندگان توضیح دهد که چه رشادت‌ها و عواطفی در جریان بوده تا حماسهٔ دفاع مقدس به وقوع بپیوندد، به فراخور این نگاه شکل طراحی پوستر در برخی موارد معدود، تکنیکی‌تر و مفهومی‌تر شد. استادانی چون مرتضی ممیز (پوستر بین‌الملل فیلم مهاجر)، ابراهیم حقیقی (پوستر بین‌الملل در کوچه‌های عشق)، علی خسروی (پرندهٔ آهنین)، پرویز محلاتی (هور در آتش) و محمدرضا دادگر (باشو





غریبه کوچک) به طراحی پوستر برای برخی فیلم‌های شاخص آن روزها پرداختند. شاید یکی از دلایل انگشت‌شمار و مقطعی بودن روند این نگاه طراحانه را بتوان در جوان بودن فیلم‌سازان دفاع مقدس در آن سال‌ها بر شمرد که به جهت سنی و فکری در زمرهٔ دوستان طراحان صاحب‌نام آن روزگار نبودند. در صورتی که کارگردان‌هایی مانند بهرام بیضایی (باشو غریبه‌ای کوچک) و خسرو سینایی با طراحان صاحب‌نام گرافیک دوستی و رفاقت داشتند. به همین خاطر، امروزه کمتر پوستری با محتوای دفاع مقدس از آثار بزرگان گرافیک آن دوره پیدا می‌شود یا اگر هم اتفاقی از این جنس می‌افتاد، معمولاً سفارش مرکز بین‌الملل بنیاد سینمایی فارابی برای حضور فیلم‌ها در فستیوال‌های خارجی بود. البته طراحان جوانی مثل علی وزیریان، مجید اخوان و ... به جمع طراحان پیوستند و آثار قابل‌توجهی از پوسترهای سینمای دفاع مقدس در آن سال‌ها را ارائه کردند، اما کماکان در آن دوران، بار اصلی بازار اکران فیلم‌ها بر دوش استادان نقاشی هم‌چون محمدعلی حدّت و محمدعلی باطنی بود.

با پایان جنگ و آغاز دورانی جدید در زندگی ایرانیان، یعنی روزگار آرامش و صلح و زندگی بدون حماسه، سینمای دفاع مقدس هم به گونه‌ای متأثر از همین روح و رفتار جامعه به بیان جدیدی رسید. خستگان از مقاومت و دلتنگان حماسه و معنویت جنگ، در تقاطع‌های زندگی شهری حرف‌هایی شنیدنی داشتند.

برخی دوربین‌های سینمای دفاع مقدس به شهرها آمد و در بازه زمانی سال‌های ۶۷ تا اواخر دههٔ ۸۰، فیلم‌های مهمی در این شکل از سینما تولید شد، اما متأسفانه اتفاق مهمی که از حدود سال‌های ۷۴ و ۷۵ به بعد افتاد این بود که کم‌کم هنرمندان زبردست نقاش سال‌های قبل (محمدعلی حدت و محمدعلی باطنی) با کار در سینما خداحافظی کردند و استادان طراحی گرافیک نیز برای بخش تجاری سینما محصولی تولید نمی‌کردند. از گوشه و کنار، خبر حضور ابزار شگفت‌انگیز جدیدی به نام نرم‌افزار ادیت عکس و نوشته (photoshop)، محصول شرکت نرم‌افزارسازی adobe به‌گوش می‌رسید که عمدتاً مخصوص دفاتر لیتوگرافی و استودیوهای تبلیغاتی یا ناشران مهم بود. افراد جوانی که در آن سال‌ها با تلاش و تقلا در یادگیری این نرم‌افزارها وقت گذاشته بودند، مدعی ایجاد یک بازار مبتنی بر استفاده از ابزار شدند. «تکنسین‌ها» به مدد ارتباط با مراکز سفارش پوستر فیلم یا تهیه‌کنندگان شروع به تولید پوسترهایی کردند که در ۹۰ درصد موارد فاقد ارزش‌های هنری و حتی تجاری بود و اگر پوسترهای با کیفیت معدودی در طی این سال‌ها تولید شد، محصول هنرمندی همان استادان سابق یا فارغ التحصیلان مراکز هنری بود که برخی پوسترهای بین‌المللی ابراهیم حقیقی یا تعدادی از پوسترهای علی وزیریان و مجید اخوان یا تعداد معدودی از کارهای حیدر رضایی و بهزاد خورشیدی از این جمله‌اند.

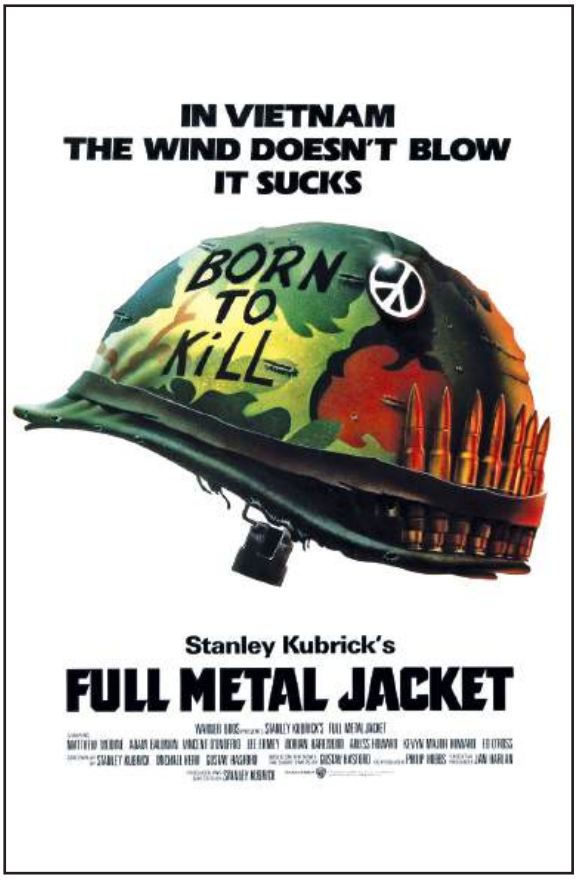
علی‌رغم این‌که این دوره ۱۵ تا ۲۰ ساله در تاریخ سینمای دفاع مقدس، دورهٔ قابل مطالعه و جریان‌سازی به‌شمار می‌رود، اما گرافیکی که حالا مبتلا به «فتوشاپ» شده، نمی‌تواند از پس

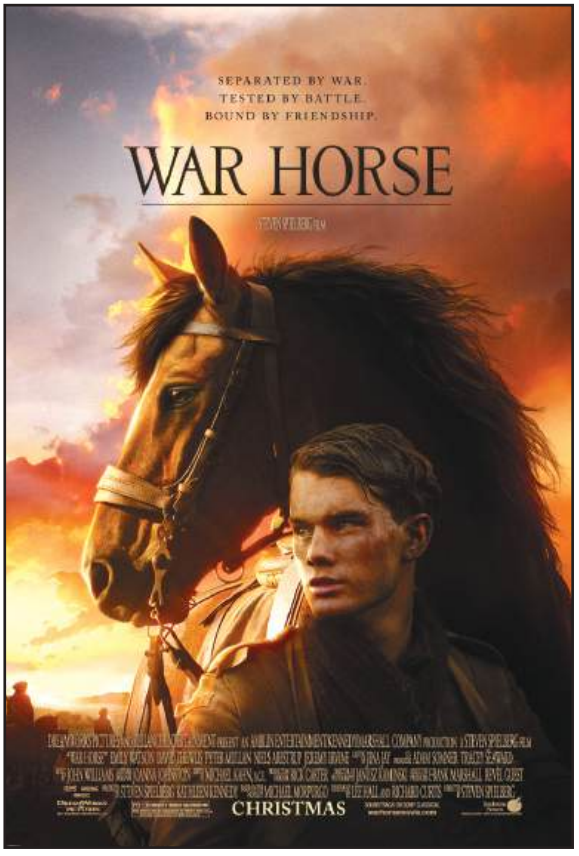
«معنی» در سینما برآید. حالا سینمای هنری، سینمای بدنه و حتی سینمای دفاع مقدس مبتلا به «سندرم پوستر کلّه» شده است؛ پوسترهایی که با اجتهاد پخش‌کننده‌ها و تهیه‌کنندگان، تنها ویژگی تجاری‌شان صورت بزرگ بازیگران اصلی بر پهنهٔ پوستر بود، اما هرچه زمان می‌گذشت با مشخص شدن نشانه‌های هنر مینیمال و تجربه‌های بهتر و وسیع‌تر در بستر اینترنت، پوسترسازانی که با کار را با نرم‌افزارهای رایانه‌ای شروع کرده بودند، به تدریج متوجه وجه زیباشناسانه در طراحی گرافیک و ایجاد محتوا شدند و در برخی کارها وجه معنایی و تکنیکی اعم از لی‌اوت، عنوان و استفادهٔ بهتر از عکس تقویت شد.

در طول سال‌های پدید آمدن سینمای دفاع مقدس در ایران، این سینما به عنوان ملی‌ترین سینما با مؤلفه‌های دقیق انسانی و حماسی، می‌توانست با پای گذاشتن به بازارهای بین‌المللی، معرف آرمان‌ها و روحیهٔ مردمان ایران زمین و حماسهٔ آن‌ها در دفاع ۸ ساله باشد؛ درست همان کاری که در غرب در مورد جنگ‌های جاه‌طلبانهٔ رهبرانش انجام شد. فیلم‌های مهمی دربارهٔ تاریخ جنگ اول و دوم و حتی جنگ ویتنام تا همین سال‌های اخیر تولید شده‌اند که علاوه بر امتیازات غیرقابل‌انکار در بخش‌های فنی و هنری، با توجه به پیوست رسانه‌ای خود جهانی شدند. فیلم‌هایی چون غلاف تمام فلزی (استنلی کوبریک)، جوخه (الیور استون)، نجات سرباز رایان و اسب جنگی (استیون اسپیلبرگ)، نمونه‌هایی از سینمایی است که با سرمایه‌گذاری در مراحل ابتدایی پیش‌تولید در خصوص قراردادهای تبلیغاتی و حمایت‌کنندگان مالی، عزم خود را برای فتح بازارهای جهانی و تسخیر کردن جان و روح همهٔ مردمان جهان جزم کردند.

البته شاید قیاس هالیوود و شرکت‌های بزرگ فیلم‌سازی جهان با مرام‌نامه‌ها و انگیزه‌های پیدا و پنهان گردانندگان آن‌ها با سینمای ما که حتی زعیمان و مسئولان آن در مقاطعی جنگ را در پایان سال ۶۷ تمام‌شده می‌پنداشتند، غلط باشد، اما با همین بضاعت موجود و با بیان فضایل انسانی که جنگ ما را تبدیل به دفاع مقدس کرد، می‌توان مظلومیت مردم و حماسهٔ سترگی که با دست خالی خلق کردند را از طریق راهیابی به بازارهای جهانی بیان کرد. بدون تردید یکی از ملزومات جهانی کردن محصولات دفاع مقدس، بستهٔ هویت بصری و مواد تبلیغی استاندارد و جذاب خواهد بود.

در میان همهٔ مواردی که در رابطه با تبلیغات و طراحی پوستر در سینما و مشخصاً سینمای دفاع مقدس بررسی کردیم، شاید عنصر نشان نوشته فیلم (logotype) در زمرهٔ مواردی است که اگر درست و بر اساس محتوای فیلم طراحی شده باشد، علاوه بر دارا بودن جنبهٔ تعیین‌کننده در معرفی برند فیلم و اهمیت تبلیغات تجاری، می‌تواند با حضور مستقل در محصولات دیگری هم‌چون تیتراژ، تیزر و مواد تبلیغی امروزی و به ویژه بستر فضای مجازی، کمک ویژه‌ای به پخش‌کنندگان و صاحبان فیلم‌ها نماید. اگر بخواهیم در مورد سابقهٔ طراحی نشان نوشته یا عنوان فیلم‌های سینمایی ایران قدری دقیق‌تر صحبت کنیم، می‌توان گفت که در برخی مواقع در عنوان فیلم‌های سینمایی و پوسترهای آن‌ها، از نوشته‌های آماده استفاده می‌شده و فرد یا افرادی به طراحی آن





مبادرت کرده‌اند، اما نکتهٔ قابل‌توجه این است که افرادی هم‌چون استاد ممیز یا برخی طراحانِ مطرح دیگر، نشان نوشته‌هایی طراحی می‌کردند که مشخصاً برای فیلم یا پوستر، هویت‌ساز بود. یعنی نوشته‌ای مربوط به همان فیلم و فیلم‌نامه و این نزدیک‌ترین معنی به طراحی «دیزاین» است؛ یعنی فیلمی خاص با نشان نوشته‌ای خاص. تجربه‌ای که سال‌هاست سینمای جنگی جهان برای معرفی فیلم‌های خود از آن استفاده می‌کند و در مورد فیلم‌های تجاری و ابرقهرمانی امروز جهان، بیش از پیش جدی گرفته می‌شود. نشان فیلم‌های اینک آخرالزمان، جوخه، غلاف تمام فلزی، فهرست شیندلر،۱۹۱۷ و ... از آن جمله‌اند.

با وجود این برای ۹۰ درصد پوسترهای سینمای ایران –چه با مضامین دفاعِ مقدس و چه غیر از آن– نوشته طراحی شده اما نوشته‌ها لزوماً متأثر از محتوای فیلم به معنی دقیق کلمه نبوده است. با این تعریف، در طول سال‌ها غیر از استاد ممیز که سهم زیادی در طراحی این‌گونه نشان نوشته داشته‌اند، استادان دیگری از جمله فرشید مثقالی، ابراهیم حقیقی، علی خسروی، عباس کیارستمی، علی وزیریان، پرویز محلاتی و برخی موارد طراحانی چون حیدر رضائی نیز بوده‌اند که تلاش‌های به یادگار مانده در مورد نشان نوشته یا لوگوتایپ برای پوسترهای سینمای ایرانِ داشته‌اند، اما مواردی که مربوط به دفاع مقدس باشد، تقریباً انگشت‌شمار است.

با این پیش فرض، می‌توان چنین استنباط کرد که اگر هنرمندی برای محتوای خاص فیلم نوشته طراحی نکند، دیگر بین پوستر فیلم جنگی و غیرجنگی تفاوت چندانی دیده نمی‌شود و امر ارتباط بصری تنها به حال و هوای کلی فیلم محدود خواهد شد. به این ترتیب که اگر فیلمی جنگی، حادثه‌ای یا پلیسی بود با یک حال و هوا و اگر کمدی بود یک جور و اگر فرهنگی یا اجتماعی بود جور دیگر. پس به یقین طراحی نشان نوشته برای سینمای دفاع مقدس موضوعیت دارد، اما در بررسی صورت گرفته، افرادی که به شیوهٔ نشان برای محتوا عمل می‌کردند از قضا در مورد سینمای دفاع مقدس کار نکردند و اشخاصی هم که پوستر دفاع مقدس کار می‌کردند، به چنین نگرشی احساس نیاز نداشتند.

با شروع دههٔ ۹۰، رویکرد بیان محتوایی در نشان نوشته برای کارهای سینمای دفاع مقدس انجام و نشان نوشته‌هایی طراحی شد که گاهی همان نوشته و طراحی به عنوان اثر مستقل در گرافیک محیطی سینماها به صورت یک عنصر دکوراتیو محیطی در فضای سینماها استفاده شد. (مانند نشان‌نوشته روزهای زندگی و ایستاده در غبار)

در این سال‌ها، کم‌کم وجوه ارزش‌آفرین برای پوسترسازی و مواردی هم‌چون طراحی نشان نوشته با تعریفی که قبلا به آن پرداختیم، نمود پیدا کرد. حالا طراحان پوستر سعی می‌کنند نگاهی به محتوا داشته باشند و از نمایش صرف «کلّه‌ها» پرهیز کنند و به کمک نمایش جذاب از یک نوشته خوب در لی‌اوت پوستر بهره‌مند شوند، به شرطی که محصول طراحی‌شده (لوگوتایپ) حائز رتبهٔ خوبی در نگارش و ترکیب‌بندی درست و وجه اطلاع‌رسانی خوب (خوانش نوشته) باشد.

به وجود آمدن دغدغهٔ طراحی نشان نوشته در شکل تبلیغات،

هادی حجازی‌فر
ژیلا شاهی
وحید حجازی‌فر
معصومه ربانی‌نیا
وحید آقاپور
روح‌الله زمانی
نویسنده هادی حجازی‌فر / ابراهیم امینی
مدیر تولید عبدالله شهباززاده
مدیر فیلمبرداری وحید ابراهیمی
تدوین حسین جمشیدی گوهری
طراح صحنه امیر زاغری
موسیقی مسعود سخاوت‌دوست
طراح لباس بهزاد آقابیگی
طراح چهره‌پردازی شهرام خلج
طراحی و ترکیب صدا
حسین ابوالصدق / مهرشاد ملکوتی
صدابردار مسیح حدپور سراج
طراح جلوه‌های ویژه میدانی ایمان کرمیان
سرپرست و طراح جلوه‌های بصری امین پهلوان‌زاده
عکاس علی نیک‌رفتار
دستیار اول کارگردان وحید شیخلر
منشی صحنه محسن بهاری
برنامه‌ریز و بازیگردان ابراهیم امینی
مجری طرح و جانشین تهیه‌کننده سجاد نصرالهی
The Situation of Mehdi
کارگردان
هادی حجازی‌فر
تهیه‌کننده
حبیب والی‌نژاد

که حالا تنوع زیادی گرفته (عرشهٔ پل، بیلبورد، استرابورد و...) و گاهی در مرحلهٔ پیش‌تولید در فضای مجازی با ساخت موشن هم معرفی می‌شود، از به وجود آمدن ماهیت مستقل برای هر فیلم به واسطهٔ داشتن نشان حکایت دارد. موضوع مهمی که سینمای دفاع مقدس نیز می‌تواند برای بیان دقیق‌تر از آن استفاده کند. نشان نوشته به مثابه آرم و شناسنامهٔ فیلم و انواع پوسترها با مخاطب قرار دادن انواع سلیقه‌ها، بسترهای تبلیغی جدید (شبکه‌های اجتماعی) برای معرفی بهتر فیلم‌ها قلمداد می‌شوند. از همین منظر است که کمپین تبلیغاتی فیلم‌های ایستاده در غبار، موقعیت مهدی، چ، درخت گردو و غریب، بر ابزارهای تصویری عرصهٔ تبلیغات مبتنی شده است.

با این وجود اشتباه طراحان جوان امروز، غافل شدن از بیان سینمایی در اثر تصویری است. هر قدر پوسترهای دههٔ ۴۰ تا ۷۰ به لطف نقاشی‌های هیجان‌انگیز استادان قدیم، بیان سینمایی‌تری داشت، امروز و علی‌رغم امکانات و تجربه‌های بصری وسیع طراحان، شکل اغراق‌شده در نورها و سایه‌ها و رنگ‌ها به اشتباه به جای بیان سینمایی گرفته می‌شود و از آن‌جا که سفارش‌دهندگان -چه در بخش دولتی و چه در بخش خصوصی- اشرافی به موضوع هنرهای تجسمی و تحولات و خصوصیات آن ندارند، پوسترهای تبلیغاتی صرف به جای پوسترهای سینمایی تولید می‌شود. اما گویی از این شرایط گریزی نیست، چرا که دیگر سال‌هاست استادان متبحر نقاشی با سینما خداحافظی کرده‌اند و دیگر جوانان هم در پی زحمت یادگیری مهارت‌های پایه مانند تصویرسازی و خوشنویسی نمی‌روند. استادان پیشرو در گرافیک یا بازنشسته شده یا از دنیا رفته‌اند و جوان‌ها همه مشغول گذراندن دورهٔ فلان نرم‌افزار برای میانبر زدن هستند تا مثلاً بتوانند تصاویر خاص‌تری تولید کنند. مانند تصاویر سه بعدی با هایلایت‌های اغراق شده! اما این که پوستر در سینما باید به قواعد بیانی سینما ملزم باشد، جدی گرفته نمی‌شود. در سینمای جهان و طراحی پوستر فیلم‌های دارای قهرمان، توانایی‌های تکنیکی به جذاب‌تر شدن بیان سینمایی کمک کرده است، اما مواجهه ما با این محصولات تکنیکی مشابه همان برخوردی است که اساتید نقاشی در شروع کار سینما در ایران داشته‌اند. یعنی این که فیلی در تاریکی لمس می‌شود و هر کس دریافت خود را بیان می‌کند. امروزه جای تصویرسازان ۳ دههٔ پیش در سینمای جهان را تصویرسازانی گرفته‌اند که با انواع و اقسام ابزارهای رایانه‌ای با تصویرسازی دو بعدی و سه بعدی اقدام به رؤیاسازی در پوسترهای سینمایی می‌کنند. در این نگاه حکم ابزار بالاتر از نگاه تصویرساز و هنرمند است. پوسترهای تجاری تخیلات مخاطب را بازسازی می‌کنند و پوسترهای هنری کماکان تأثیری بر بازار فیلم‌ها نمی‌گذارند. مرزهای تخیل و واقعیت سال‌هاست به کمک نرم‌افزارهای پیشرفته گرافیکی، قابل تفکیک نیست. تا جایی که با دیدن فیلم سینمایی، گویی به تماشای یک پیش‌نمایش بازی رایانه‌ای نشسته‌ایم. این ظرفیت نرم‌افزارهاست که تسلط و عدم تسلط به آن در نگاه مخاطب تأثیر می‌گذارد و تفکر هنرمند برای پدید آوردن محتوا با مقصود خاص کمرنگ می‌شود. حالا خدا کند برق‌ها نرود و زبانم لال اینترنت قطع نشود، چرا که دیگر هوش مصنوعی هم نمی‌تواند کمک‌مان کند!

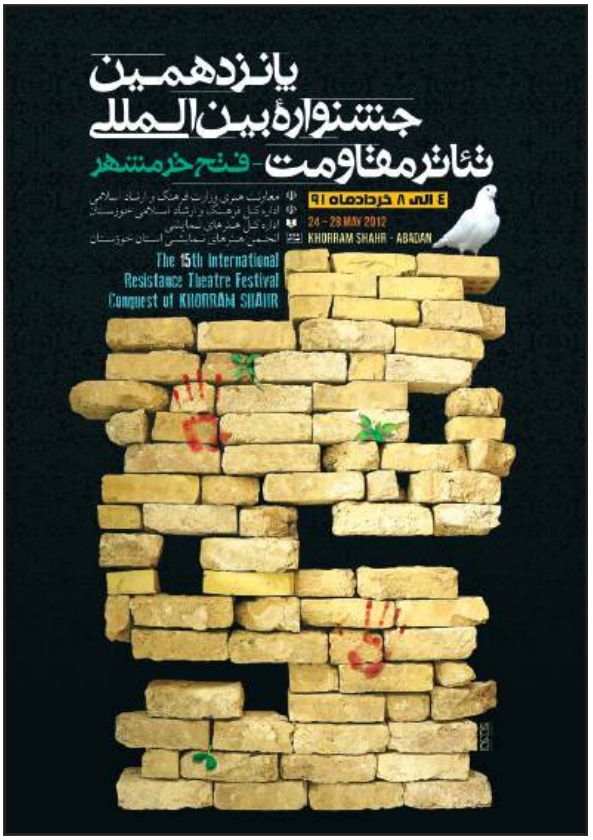
جهان امروز ما، جهان ابر قهرمان‌های رایانه‌ای است. بی‌ربط به زندگی و حقیقت، اما ما در عصر قهرمان‌های واقعی و ملموس زندگی در روزگار دفاع مقدس زیسته و شرمنده‌ایم که نتوانستیم آن‌چه عظمت آن‌ها بود را نمایش دهیم.

مروری بر پوسترهای تئاتر دفاع مقدس

خنکایِ ختمِ خاطره

• سید ابراهیم حسینی
عکاس و طراح پوستر تئاتر

رضا چاووشی



رسول حق‌جو

مقدمه

با وجود تمام پیشرفت‌های نوین دنیای امروز در عرصهٔ گرافیک محیطی و تبلیغات مجازی، طراحی پوستر هم‌چنان جایگاه مهم و قابل توجهی دارد.

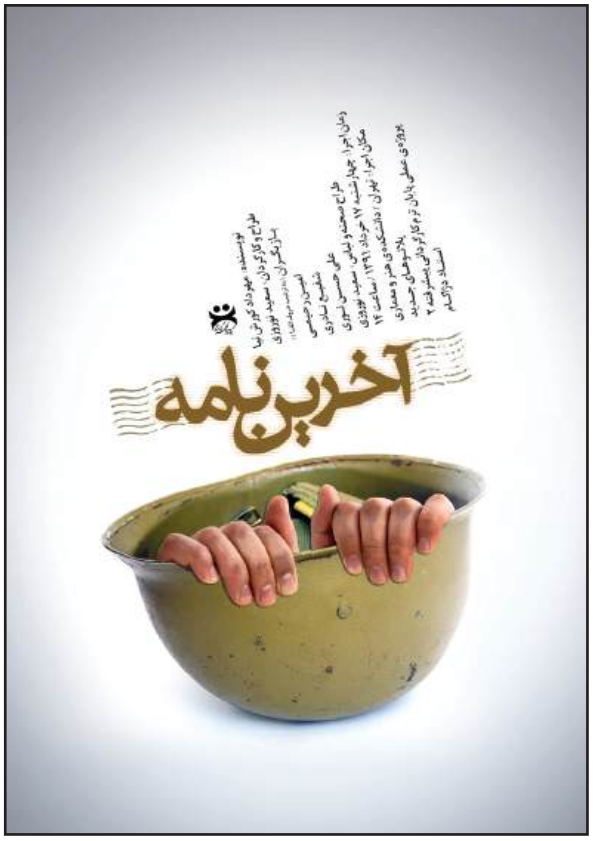
در تاریخ طراحی پوستر به آثاری بر می‌خوریم که در اواخر قرن هجدهم برای نمایش‌ها و اپراهای پاریس طراحی و با روش چاپ سیلک اسکرین تکثیر شده بود. آثار جذابی که امروزه در موزهای معتبر دنیا نگهداری می‌شود و از آن حکایت دارد که بیشتر پوسترهای تاریخ طراحی گرافیک، برای هنرهای نمایشی بوده و این ارتباط زیبای تئاتر و گرافیک (نمایش و پوستر) تا امروز نیز ادامه دارد.

در کشور ما نیز از همان روزگاری که پوسترهای نمایش با عنوان دیوارکوب یا اعلان شناخته می‌شد، بار اصلی تبلیغات یک نمایش را طراحان گرافیک بر عهده داشته و دارند. البته که این نوشتار قرار نیست به مرور ضرورت و نقش و تأثیر پوستر در تئاتر بپردازد و قصد بر این است که پوسترهای نمایش‌هایی ارائه شود که با مضامین تئاتر دفاع مقدس معرفی و شناخته شده است.

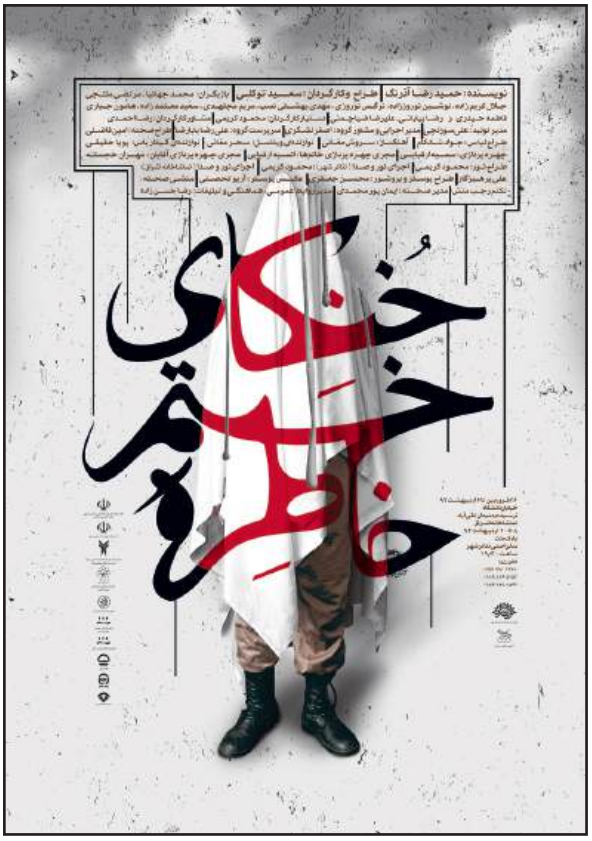
در تاریخ طراحی پوسترهای تئاتر ایران شاهد آثاری هستیم که موضوع آن تئاترهای دفاع مقدس بوده و از عمر آن بیش از چهار دهه می‌گذرد. این ۴۰ سال، فرصت مناسبی را برای تحلیل و بررسی این شاخه از طراحی پوستر تئاتر فراهم می‌آورد. می‌توان گفت که این ۴ دهه در بخش‌های زیر قابل بررسی است:

دههٔ ۶۰ (تجربه اندوزی، آزمون و خطا)

با شروع جنگ تحمیلی، گروهی از هنرمندان متعهد تئاتر کشور که بیشتر در حوزهٔ هنری یا مساجد به تمرین نمایش، مشغول بودند، آثار مرتبط با جنگ را با عنوان «تئاتر در سنگر» به مناطق جنگی بردند. اکثر این اجراها با توجه به شرایط، فاقد پوستر و تبلیغات بوده و گاهی این آثار حتی در خط مقدم جبهه برای رزمندگان نیز اجرا شده است. هم‌چنین نمایش‌هایی که با عنوان «تئاتر در اسارت» برای اسرای ایرانی اجرا شده فاقد پوستر بوده و تنها سندهای مورد وثوق برای پژوهشگران تئاتر، تعداد محدودی عکس از اجراها و پشت‌صحنه‌ها (آن هم در قالب عکس‌های دسته‌جمعی و یادگاری) است.



علیرضا الهی



محسن جعفری

اما پوسترهایی که امروزه از تئاترهای نخست دفاع مقدس به جا مانده، به نمایش‌هایی تعلق دارد که در سالن‌های رسمی یا جشنوارهٔ تئاتر فجر به روی صحنه رفته است که به جز چند نمونهٔ انگشت‌شمار، مابقی آن‌ها فقط از منظر تاریخی اهمیت دارد و از لحاظ پارامترهای طراحی پوستر، آثار شاخصی محسوب نمی‌شود و با استاندارد پوسترسازی فاصله دارد.

در اکثر این پوسترها، با توجه به متن نمایشنامه‌ها که به طور مستقیم به جبهه، جنگ و رزمندگان اشاره داشت، با المان‌های رایج و کلیشه‌ای جنگ مانند رزمنده، کلاه، پوتین، اسلحه، فشنگ و ... روبه‌رو هستیم که گاهی فقط با تغییر رنگ و فرم، از یک پوستر به پوستر دیگر منتقل می‌شد و گاهی حتی این پوسترها بر خلاف قطع و اندازهٔ مرسوم منتشر می‌شد. اکثر متولیان این نمایش‌ها بخش‌های فرهنگی و هنری ارگان‌های وابسته به جنگ در تهران و شهرهای دیگر ایران بودند. تهیهٔ پوستر نیز به بخش تجسمی همین ارگان‌ها سپرده می‌شد که در کنار سایر فعالیت‌هایی نظیر تابلونویسی، نقاشی دیواری و ... پوسترهای نمایش‌ها را نیز طراحی و چاپ می‌کردند.

دههٔ ۷۰ (حرکت در مسیر طراحی حرفه‌ای)

از اوایل دههٔ هفتاد، بعد از تجربهٔ برگزاری چند جشنوارهٔ مقطعی، شاهد برگزاری جشنوارهٔ «تئاتر دفاع مقدس» هستیم. آثار برگزیدهٔ این جشنواره به اجرای عموم راه پیدا کرد و بسیاری از این نمایش‌ها نیز با عوامل حرفه‌ای در سالن‌های رسمی به روی صحنه رفت. این رویکرد باعث شد تا برای تبلیغ نمایش، پوستر آن جدی و مهم قلمداد شده و به دست طراحان گرافیک سپرده شود. در این دهه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان مطرح تئاتر اقدام به چاپ نمایشنامه‌هایی کردند که امروز جزو آثار ماندگار تئاتر محسوب می‌شود. پس از پایان جنگ تحمیلی آثاری تولید می‌شود که در آن‌ها به مسائل و مشکلات پشت جبهه و دوران پس از جنگ پرداخته شده است. در این دوران ژانر تئاتر دفاع مقدس کاملاً جایگاه خود را پیدا کرد و مخاطبان زیادی را نیز به سالن‌های تئاتر می‌کشاند. اجرای این نمایش‌ها توسط تیم و عوامل حرفه‌ای چراغ‌های سالن‌های معتبر و رسمی کشور را روشن کرد.

این اتفاق باعث شده تا طراحان پوستر امکان خلق آثاری را داشته باشند که از کلیشه‌های رایج قبلی فاصله گرفته و به تدریج به پوسترهای حرفه‌ای و قابل‌توجهی می‌رسیم که از لحاظ ترکیب‌بندی، تایپوگرافی و لی‌آوت و ... سر و شکل بهتری نسبت به آثار دههٔ ۶۰ دارد و حتی در پای امضای بعضی از این آثار، نام طراحان مطرح کشور نیز به چشم می‌خورد.

دههٔ ۸۰ و ۹۰ (شکوفایی و خلاقیت)

یکی از عوامل تأثیرگذار در پیشرفت پوسترهای «تئاتر دفاع مقدس» در دههٔ ۸۰، جدا از اجراهای صحنه‌ای مداوم این ژانر که پابه‌پای سایر گونه‌های تئاتری بلیط فروشی داشتند، برگزاری

محسن جعفری

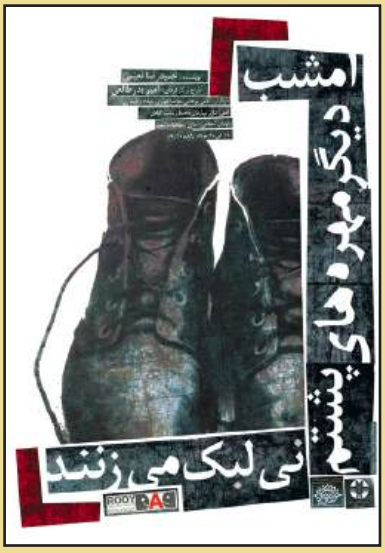
علیرضا الهی

محمد هداوند

مهدی اسدی تبار

پیمان پورحسین

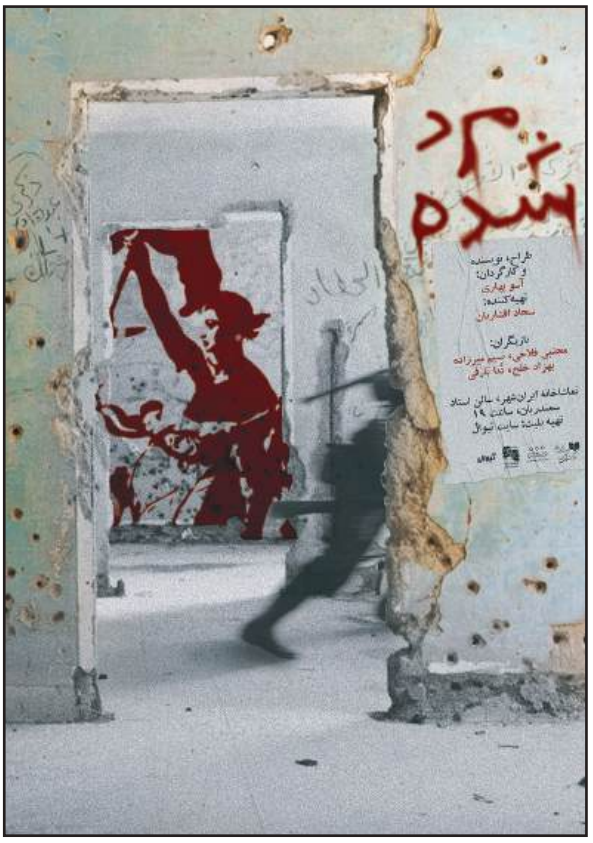
آرش بدر طالعی



بهزاد جوانبخت

نیما دهقان

یونس دهقانی



رضا چاووشی

میثم نامدار

منظم و حرفه‌ای مسابقهٔ عکس و پوستر جشنواره تئاتر فجر از اواخر این دهه است. پوستر نمایش‌ها پس از ارزیابی داوران تخصصی به نمایشگاه راه پیدا می‌کرد و کتاب پوسترها چاپ می‌شد.

با نگاهی گذرا به کتاب‌های چاپ شده این مسابقات، پوسترهای موفق تئاتر دفاع مقدس هم دیده می‌شود که نکتهٔ قابل توجه آن، حضور طراحان از سایر شهرهاست. برگزاری این مسابقات تحت عنوان اقلام تبلیغاتی تئاتر، باعث شد خود جشنواره‌های تخصصی دفاع مقدس در اوایل دههٔ ۹۰، در بخش جنبی خود از جشنوارهٔ تئاتر فجر الگوبرداری و به برگزاری مسابقهٔ عکس و پوستر اقدام کند. در ادامه نیز متولیان جشنواره‌های تئاتر دفاع مقدس موضوع جشنواره را در فراخوان‌های این دهه، از مقوله جبهه و جنگ به معنی کلی‌تر مقاومت در شکل‌های مختلف گسترش دادند و در نتیجه آثار نمایشی و پوسترهای آن از تنوع بیشتری برخوردار شد.

بسیاری از طراحان جوان تحصیل‌کرده، با شناخت لازم آموزش‌های آکادمیک پوسترهایی را ارائه کردند که علاوه بر جذابیت بصری و قواعد طراحانه، جذب بیشتر مخاطبان برای دیدن نمایش را نیز به همراه داشت. اتفاق دیگری که در جایگاه طراحی پوستر تئاتر مقاومت تأثیر داشت، راه‌اندازی چند سالن اختصاصی تئاتر مقاومت در دههٔ اخیر با در نظر گرفتن فضاها و پنل‌های تبلیغاتی بود. در نتیجه فضا برای طراحی پوستر و طراحان نسبت به گذشته هموار و میزان سفارش طراحی پوستر نسبت به گذشته بیشتر شد.

نکتهٔ دیگر در مرور آثار این دو دهه، مجهز شدن طراحان گرافیک به نرم‌افزارهای طراحی رایانه است. گاهی به جهت امکانات بی‌شمار نرم‌افزارهای طراحی رایانه‌ها، شاهد آثار تکنیک‌زده هستیم، اما بعد ازمدتی این تکنولوژی و امکانات و کاربردهای آن و همچنین پیشرفت صنعت چاپ -چه از لحاظ کیفیت و چه از نظر سرعت- باعث شد که در پیشرفت و ارتقاء تمامی بخش‌های گرافیک اثرگذار باشد که کیفیت هنری طراحی پوستر تئاتر دفاع مقدس هم در این مقوله مد نظر قرار می‌گیرد. اما شاید چالش جدی طراحی پوسترهای تئاتر را باید در نبودن فضاهای اختصاصی گرافیک محیطی برای نصب و ارائهٔ پوسترها دانست. در تمام فضای گرافیک محیطی تئاتر (مثلاً از چهار راه ولیعصر تا میدان انقلاب) پوسترها روی هم و به شکل بسیار غیراصولی نصب شده و گاهی هم کتاب‌فروشی‌ها و فروشگاه‌های محصولات فرهنگی به شکل خودجوش و به شکل همکاری فرهنگی، فضای محدودی را به پوسترهای تئاتر اختصاص می‌دهند. سخن آخر آن‌که نگاه اجمالی به سیر طراحی پوستر تئاترهای مقاومت و پیشرفت آن، حکایت از پتانسیل بسیار بالای هنرمندان جوان و تحصیل‌کرده دارد.

مروری اجمالی بر ردّپای گفتمان انقلاب و دفاع مقدس
در هنرهای مفهومی ایران

رگ‌های انسانیت با اشک‌هایی غلطان بر گونه‌ها

• پرویز براتی
کارشناس و منتقد هنرهای تجسمی

[آن‌چه محافظه‌کارانه است در هرزچالهٔ نقش‌بندی تاریخی
فرو می‌ماند؛ تنها آن‌چه انقلابی است به ژرفای تاریخ می‌رسد.
در این جا مراد از انقلاب باژگونی و ویرانی نیست،
بلکه فراخیزی از مرسومات و بازآفرینی آن‌هاست
بدان مقصود که امکان بازسازی آغاز فراهم آید ... «هایدگر»]

هنر، گونه‌ای از انقلاب است و این گزاره‌ای نزدیک به صواب است که در ذات هنر، دگرگونی و انقلاب دیده می‌شود. هنرمند با حضور دائم خود در متن رویدادها، می‌تواند انقلاب‌گر باشد. پس هر هنرمندی، انقلابی است و هر هنری گونه‌ای از انقلاب. با این حال در بافت فکری، فرهنگی و سیاسی ایران، آن‌چه با عنوان «جریان هنر انقلاب و دفاع مقدس» شناخته می‌شود، تفکری است که در جهت القای تفکری خاص به وجود آمد و اگر چه پیشگامان آن، اندک زمانی پس از شکل‌گیری، دچار انفکاک‌هایی در روش و ایده و اجرا شدند، اما مسامحتاً می‌توان هنرمندان این عرصه را «هنرمندان دارای تفکر انقلابی» نامید.

یکی از پرسش‌های سال‌های اخیر، نسبت هنر انقلابی با هنر مفهومی است و البته پرسش‌هایی دیگر نیز در این باب متولد می‌شود؛ از جمله دلایل عدم اقبال هنرمندان مفهومی به نگره‌های انقلابی و بر همین منوال غیبت هنر مفهومی در آثار هنرمندان دارای تفکر انقلابی. باورمندان به هنر مفهومی انقلاب و دفاع مقدس، هنرِ مفهومی را گونه‌ای هنر «معناگرا» قلمداد می‌کنند و این ظاهراً تفاوتی با بن‌مایهٔ این هنرها یعنی «مادەزدایی از شیء هنری» ندارد. هنر مفهومی حاصل طغیان‌های پیاپی علیه چهار ویژگی تعریف‌کنندهٔ اثر هنری بود که تا پیش از آن، در نهادهای هنری غرب مورد قبول بودند و بالاخص در توصیف نقاشی مدرن، توسط کلمنت گرینبرگ تبیین شده بودند: عینیت مادی، ویژگی رسانه، کیفیت بصری و خودمختاری.

نوشته چنین بر می‌نَهَد که آن‌چه این سال‌ها در هنر ایران تحت عنوان «هنر مفهومی» جریان یافته است، بر آمده از تشتّتی است برخاسته از عدم انطباق میان «آن‌چه می‌بینیم» و «آن‌چه می‌پنداریم». بیشتر آثاری که با عنوان هنرهای مفهومی در ایران اجرا می‌شود، رونوشتی از آثار غربی‌اند و چندان سنخیتی با جامعه و مخاطبانِ ایرانی ندارد؛ هر چند می‌توان درمجموع، کنش‌های مفهومی هنرمندان ایران را ذیل عبارت حرکتِ غبار در محور آفتاب قلمداد کرد.

• آغاز داستان: دوشان و باقی شرکا

هنر مفهومی، زادهٔ تفکرات پساجنگِ گروه‌هایی مختلف از هنرمندان اروپایی بود که به اشکال مختلف قصد داشتند نگرش به هنر را دگرگونی اساسی دهند و سنت‌های چندین صدسالهٔ نقاشی و عقاید بی‌شمار آن را به مثابه آزادی کنش‌های متنوع در هر مکان به چالش بکشند. شبیه فریاد کشیدن‌های پی در پی تا آن جا که صدایشان بند بیاید؛ نوعی آشوب که عرصهٔ هنر تا به حال به خود ندیده بود.

پیش و بیش از هر چیز، برخی اصطلاح‌ها و عبارت‌ها را باید از نو نگاهی بیندازیم. هنر مفهومی، یک شیوه و زبان هنری است، نه پایین‌تر از هنرهای ابژکتیو همچون نقاشی. سُل لِویت (Sol LeWitt) هنر مفهومی را این گونه تعریف می‌کند: «در هنر مفهومی، ایده یا مفهوم، مهم‌ترین جنبهٔ اثر هنری را تشکیل می‌دهد. وقتی که یک هنرمند از فرم مفهومی هنر استفاده می‌کند، معنی آن این است که همهٔ برنامه‌ریزی‌ها و تصمیمات، از قبل انجام شده است و در نتیجه، اجرای این ایده، امری ظاهری و سرسری است؛ یعنی ایده تبدیل می‌شود به ماشینی که هنر را می‌سازد.»

در واقع هنر مفهومی را می‌توان از جمله جریان‌های ساختارشکنی دانست که به سقوط زیبایی‌شناسی، طرد رسانهٔ هنری و محو کیفیت شهودی-احساسی هنر مدرنیستی می‌اندیشیدند. این شاخه از هنر جدید، صدای رو به خاموشی مدرنیسم بود که ظهور عصری نوین را در هنر، خبر می‌داد. هنر مفهومی در کنار هنر پاپ و مینیمالیسم در سه محور مرتبط با یکدیگر، قابل تعمق است: نخست، سقوط زیبایی‌شناسی مدرنیستی، دوم: ظهور اشکال جدید بیان هنری و سوم موقعیت‌های جدید در نقد هنری. این را می‌توان تعبیر به انقلابی مفهومی در هنر کرد (سمیع آذر،۱۳۹۲: ۹ و ۱۰)

زیربنای هنر مفهومی، ایده‌ها و نظریات هنری فتوریست‌ها و دادائیست‌ها بود. با توجه به این اوصاف باید گفت که هنر مفهومی بر مبنای شیء نیست. مهم‌ترین نکته در هنر مفهومی، خلق ایده

است و نه اجرای آن. این مسائل و این ویژگی‌ها را هنرمندانی چون «سُل لویت» و گروه‌های هنر مفهومی چون «هنر و زبان» در دهۀ ۶۰ مطرح کردند که یک‌دهه قبل‌تر از بیان نظریات چارلز جنکس و ژان فرانسوا لیوتار، دو تن از بزرگان پست‌مدرنیته بود.

دهۀ هفتاد میلادی، انفجار پوچی و بی‌هویتیِ گروهی از هنرمندان بود که با قربانی ساختن بدن خود، سعیِ داشتند از بن‌بستی فرارکنند که جوزف بویز برای آنان طراحی کرده بود و البته تنی چند از منتقدان آمریکایی. آنان به صراحت اعلام کردند که نقاشی و دوران نقاشی کردن به پایان رسیده و این هنر، چیزی است بیهوده. دیگر به خودتان زحمت ندهید با کمی ایده پردازی، دست به خلق صحنه‌هایی شوید که مانا و پایدار باشند.

همه چیز در هنر مفهومی از «مارسل دوشان» آغاز نمی‌شود و به او نیز ختم نخواهد شد. با این حال دوشان به‌هنگام و به‌موقع پا برعرصه گذاشت. این مهم‌ترین چیزی است که می‌توان دربارۀ این هنرمند پیشرو فرانسوی گفت. درست آن زمان که فوتوریست‌ها نظریه‌های رادیکال خود را مطرح می‌کردند، او هم کار هنری خود را آغاز کرد. نقاشی، اولین قدم مهم «دوشان» در جهان هنر بود. سطوح صاف و دوبعدی که می‌توانست بخشی از ایده‌های هنوز ناپختۀ او را بازنمایی کند، اما نکته در آن‌جاست که فوتوریست‌ها و سپس فرزندان معنوی‌شان داداهای سوییسی به شکلی کامل نتوانستند از قید و بند همین سطوح رسمی بوم و حجم‌های متعارف و همه فهم مجسمه رها شوند. به این راحتی‌ها هم نمی‌شد از چنگال سنت دو هزار سالۀ نقاشی خلاص شد! هرچند وی سهم مهمی در این جابه‌جایی عظیم دارد، ولی دیگران نیز در سطوحی متفاوت به رشد و گسترش این هنر چندوجهی کمک بسیار کردند. بخشی از این تأثیرات مربوط به هنرمندانی می‌شود که در تلاشی متناوب، خود را از هنر تئاتر جدا کرده تا راه و روشی جدید را پایه‌گذاری کنند؛ هنرمندانی که با درک صحیح از ساختارهای زبانی تئاتر و نیز استیلای ادبیات بر این هنر، به شکلی رادیکال سعی کردند تا کنش فردی را از حوزۀ تئاتر خارج کرده تا به نوعی استقلال دست یابند. ریشه‌های هنر اجرایی یا پرفورمنس باز هم به هنرمندان نهضت دادا باز می‌گردد.

دهۀ ۷۰ میلادی دوران ظهور تعدادی از هنرمندان مفهومی و اجرایی بود که به اشکال مختلف به بیان اعتراضات پرخاش‌جویانۀ خود می‌پرداختند. از مارینا آبراموویچ گرفته تا کریس باردن، ویتو آکونچی و دنیس اوپنهایم. پرخاش‌جویی و کنش‌های عصبی این گروه از هنرمندان مفهومی ریشه‌های اجتماعی و روانی بسیاری داشت. پرت کردن یک کابل برق روی زمینِ خیابانی خیس که مردم در حال تردد هستند یا مصلوب کردنِ خود، روی یک خودروی فولکس واگن، کنش‌گر (Performer) را فراتر از حوزۀ هنرهای زیبا می‌برد. آیا تصویرِ کریس باردن که خود را به صلیب کشیده است، مفهومی صرفاً هنری و بازنمایانه دارد؟ باردن در پروژۀ ترانس فیکس (۱۹۷۴) تنها به دنبال تقلید و عکسبرداری از نقاشی‌های رنسانسی مصلوب ساختن مسیح نبود. بلکه فراتر از آن، درصدد بود تا نفس و مفهوم قربانی شدنِ انسان در مسلخ مدرنیته را با یک کنش ساده به نمایش و تجربه گذارد. تجربۀ فیزیکی و روانی درد و رنج. هنرمند خود را در این ورطه می‌اندازد تا احساس کند و بخش کوچکی را هم به مخاطب انتقال دهد؛ انتقال ثابت. انتقالی بدون حرکت، آن‌چنان که میشل فوکو در باب خشونت بی‌کلام و صامت می‌گوید. آبراموویچ با چاقو خود را به شدت مجروح می‌کند، باردن دستور شلیک به خود می‌دهد یا بر یک خودرو مصلوب می‌شود، جینا پین، خون و شیر خود را در جامی شیشه‌ای می‌نوشد، استلارک خود را از چنگک‌های قصابی آویزان می‌کند تا با ایثار و تحملِ درد به مثابه پدیده‌ای فیزیکی و روانی، «چیزی» را بیان کند. آن چیزی که «درست کار نمی‌کند» چیزی غیر قابل بیان در حال بیان شدن بود: «موقعیت اسفبار و کلی انسانی». هنر مفهومی- اجرایی دهۀ ۷۰ هنر قربانی شدن هنرمند برای دیگری یا همان مخاطب بود که با دهانی باز به رگ‌های گشودۀ انسانیت می‌نگریست.

• تجربۀ هنر مفهومی در ایران

گفت‌وگو در باب چند و چون هنرهای مفهومی، بخشی جذاب از هنر معاصر ایران است. شروع تجربیات مفهومی در ایران نه مانند همتای غربی خود که به حذف کامل شیء هنری انجامید، بلکه بیش‌تر نزدیک به جریان‌های قبل از آن از جمله آرت پوورا و نئودادا بود. آن‌ها مانند هنرمندان مفهومی به حذف کامل شیء تن ندادند، بلکه شیء را در جهت رسیدن به معنا به چالش کشاندند. تلاش کردند با تغییر شکل در رسانه ثابت و مشخص نقاشی و مجسمه و روی آوردن به چیدمان و پرفورمنس و کنار هم قرار دادن اشیاء و رسانه‌های مختلف، مفاهیم جدید را به تجربه بگذارند

سید نظام‌الدین امامیفر / نقطه سر خط (بخشی از اثر) / ۱۳۹۰

محمدرضا احمدیان‌فر / اسطوره‌های ماندگار / ۱۳۹۰

و توجه به سویهٔ دیگری از هنر داشته باشند.
هنر مفهومی در ایران در دو بخش پیش و پس از انقلاب، بازجستنی است. پیش از انقلاب در عرصه هنرهای مفهومی شاهد تجربه‌های کامران دیبا، هانیبال الخاص، مرتضی ممیز، محمد صالح علاء و ... هستیم. می‌توان سال ۱۳۴۴ را به عنوان یک نقطهٔ آغاز فرضی قلمداد کرد؛ زمانی که کامران دیبا، در نمایشگاهی با عنوان «آب‌باز زبردست» در گالری سیحون یکی از نخستین تجربه‌های هنر مفهومی را ارائه کرد. نمایشگاه گروه آزاد در سال ۱۳۵۳، با آثار غلامحسین نامی، عبدالرضا دریابیگی، مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز و اصغر محمدی از دیگر تجربیات کنش مفهومی در هنر ایران است. به طورکلی این گروه پنج نمایشگاه برگزار کردند؛ سه نمایشگاه مستقل و شخصی و دو نمایشگاه حمایتی. یکی در آمریکا با عنوان «واش آرت» و یک نمایشگاه بین‌المللی در تهران و دو نمایشگاه خصوصی در گالری مس و گالری سامان. در همان سال ۱۳۵۳، اثر تلفیقی نازی عطری با عنوان «فستیوال به مناسبتِ تجلیل» در گالری زروان برپا شد. بهجت صدر نیز یک تعداد کار مفهومی ارائه کرد که در آن موقعیت جالب توجه بود.
پس از انقلاب و پس از یک وقفهٔ یک دهه‌ای، در دههٔ ۷۰ گروهی با سرپرستی علی دشتی و با شرکت هنرمندانی مانند شاهرخ غیاثی، ساسان نصیری، فرید جهانگیر و مصطفی دشتی، بنای تخریبی را به اثر هنری تبدیل کردند و هر کدام از آنان، طبقه‌ای را با مفهوم انهدام کار کرده بودند. در سال ۱۳۷۷ نیز نمایشگاهی با عنوان «تجربهٔ ۷۷» را در ساختمانی واقع در خیابان پاسداران اجرا کردند که قبل از تخریب، کارهای مفهومی در آن به نمایش در آمد.
نمایشگاه بعدی آن‌ها در سال ۱۳۷۸ بود با عنوان «کودکان آبی، آسمان سیاه» با نقاشی خسرو حسن‌زاده، عکاسی صادق تیرافکن، ویدیوآرت مازیار بهاری و مجسمه‌سازی بیتا فیاضی با همکاری شهرداری منطقهٔ ۶ تهران با هدف ارائه کاری جدید که بتواند افکار عمومی را ضد معضل اجتماعی آلودگی هوا تهییج کند.
اولین نمایشگاه رسمی با عنوان هنر مفهومی اما، سال ۱۳۸۰ و دومین نمایشگاه هنر مفهومی سال ۱۳۸۱، با عنوان «هنر جدید» برگزار شد که دبیر آن دکتر حسینی‌راد بود. علیرضا سمیع‌آذر رئیس وقت مرکز توسعه هنرهای تجسمی ایران و موزهٔ هنرهای معاصر، بیان کرده بود که علت تغییر نام از هنر مفهومی، گسترده‌تر کردن حوزه فعالیت هنرمندان است؛ به نحوی که بعضی جریان‌های جدید وجود دارند که هنر مفهومی نیستند ولی در حوزه هنرهای جدید قرار می‌گیرند. دبیر دومین دورهٔ هنر جدید علت تغییر نام را ایجاد انتظارها و محدودیت‌هایی دانست که عنوان هنر مفهومی برای نمایشگاه به بار می‌آورد.
سومین نمایشگاه هنر جدید، سال ۱۳۸۳، در باشگاه دانشجویی دانشگاه تهران بر پاشد که دبیر آن اصغر کفشچیان‌مقدم بود و اصلی‌ترین معیار آن بر «بداعت اثر» و با اولویت موضوعات بومی قرار داده شده بود.
از دیگر نمایشگاه‌های هنر مفهومی پس از انقلاب می‌توان از اولین دوسالانهٔ بین‌المللی نقاشان جهان اسلام نام برد. نمایشگاه نگاه معنوی که در سال ۱۳۸۲ در موزهٔ هنرهای معاصر، در سه بخش هنر انقلاب، مذهبی و عاشورایی، هنر جدید و انتزاعی و هنر سنت‌گرا، نگارگری و خوشنویسی، به دبیری حبیب‌الله صادقی، غلامحسین نامی و آیدین آغداشلو ارائه شد که در آن می‌توان به آثاری از سیدحمید شریفی، اصغر کفشچیان‌مقدم و طاهر شیخ‌الحکمایی اشاره کرد. در سال‌های گذشته نیز دو پروژهٔ رسمی دیگر در هنر مفهومی اتفاق افتاد. با مراجعه به فراخوان هشتمین و نهمین فستیوال بین‌المللی فجر در سال‌های ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵، می‌توان مشاهده کرد که این دو جشنواره، آثار خود را به هنر مفهومی اختصاص دادند. همچنین یکی از اقدام‌های مهم در عرصهٔ هنرهای جدید در یک دههٔ اخیر، برگزاری چند دوره فستیوال «سی هنرمند، سی پرفورمنس، سی روز» بوده است.
در مجموع پس از از انقلاب بعد از وقفه‌ای چند ساله، عده‌ای در این عرصه خوش درخشیدند که می‌توان به نام‌هایی چون صادق تیرافکن، خسرو حسن‌زاده، مانیا اکبری، بیتا فیاضی، ندا رضوی‌پور، افشان کتابچی، علی اتحاد، شهرام کریمی، محمود بخشی، محمدباقر ضیایی، رامین اعتمادی‌بزرگ، اشا صدراشکوری، علیرضا امیرحاجبی و بسیاری دیگر اشاره کرد.

• نسبت هنر انقلابی با هنر مفهومی

رخدادهای هنر مفهومی در حوزه هنر انقلاب و دفاع مقدس، اغلب ذیل جشنواره‌ها، نمایشگاه‌ها و رقابت‌های نهادهایی چون بنیاد شهید، حوزهٔ هنری، زیباسازی و ... قرار داشته است و می‌توان گفت هنرمندانِ دارای تفکر انقلابی، کمتر به شکل مستقل و انفرادی دست به برپایی نمایشگاهی از آثار مفهومی خود زده‌اند.
در یک ارزیابی کلی، می‌توان گفت هنرمندان پیشکسوت دفاع مقدس و انقلاب در حوزه هنرهای مفهومی انتظارها را برآورده نکرده‌اند، اما هنرمندان جوان در این حوزه تجربیات ارزنده‌ای به

مهرزاد اعلی/ هدیهٔ نرم/ ۱۳۸۹

جا گذاشته‌اند که با هدایت و پشتیبانی می‌توانند در زمینه هنرهای مفهومی در آثار هنرمندان انقلاب و دفاع مقدس نویدبخش آینده‌ای پربار باشند. فراموش نکنیم یکی از دستاوردهای هنر امروز این است که شیوهٔ بیان در کنار خلاقیت، فرصتی برای ظهور و بروز می‌یابد و دغدغه‌های هنرمند را به شیوه‌ای معاصر بازگو می‌کند. نمایش هم‌زمان دو برداشت از یک صحنهٔ طبیعی به این شیوه، بازتاب دیدگاه هنرمند و نگرش او به جهان محسوس بوده و پیوند خیالٍ و واقعیت را به نمایش می‌گذارد.

مثلاً کارهای حسین خسروجردی به عنوان یکی از هنرمندان شاخص مفهومی پس از انقلاب کاملاً یک کنش مفهومی است. درست است با مدیایی به نام کامپیوتر و ماوس کار کرده، ولی نهایتاً مفهوم ویژه‌ای را به مخاطب القا می‌کند. درست است که کارش دو بعدی است، ولی بدن را با گل پیچیدن، کاملاً یک مفهوم است. ناصر پلنگی، دیگر هنرمند مفهومی پس از انقلاب است. به رغم تصور رایج، او خود را یک هنرمند انقلابی نمی‌داند و بر این باور است که هنر و انقلاب را نمی‌توان در کنار هم به کار برد زیرا انقلاب، در ذات هنر موجود است و هنرمند با حضور دائمِ خود در متن رویدادها، می‌تواند انقلاب‌گر باشد.

این توضیح را باید داد که از همان نخستین نمایشگاه هنر مفهومی که در سال ۱۳۸۰ در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد، بسیاری از آثار ارائه‌شده «هنر مفهومی» نبودند و عنوانی جدید برای آن‌ها انتخاب شد. برخی هم‌چون بهنام کامرانی عنوان «هنر جدید» را پیشنهاد دادند که با توجه به کلیت آثار و نوع نمایشگاه، مورد قبول هیئت امنای نمایشگاه قرار گرفت.

به نقش هنرمندان جوان در رواج هر چه بیشتر هنرهای جدید و مفهومی در عرصهٔ هنر انقلاب و دفاع مقدس اشاره شد. ۶ سال

محسن غلامی / جنگ نرم / ۱۳۹۰

پیش جشنواره‌ای با نام «سرچشمهٔ سرخ» در تهران برگزار شد که از جمله رویدادهایی بود که در آن جوانان هنرمند به هنرهای جدید پرداخته بودند. جشنوارهٔ سرچشمهٔ سرخ به مناسبت سالگرد هفتم تیر، شهادت شهید بهشتی و یارانش در حزب جمهوری اسلامی برگزار شد. حدود ۴۰ اثر در بخش هنر جدید این جشنواره به همت اداره کل امور فرهنگی و تبلیغات بنیاد شهید و امور ایثارگران به نمایش در آمد که این تعداد، گلچینی از ۱۵۰ اثر ارسال شده به جشنواره بود. ۴۰ اثر در قالب آثار دیواری، چیدمان و «ویدئو آرت».

نظام‌الدین امامی‌فر دبیر بخش «هنر جدید و اینستاگرام» جشنواره «سرچشمه سرخ» همان زمان در گفت‌وگویی، یکی از نقاط قوت این جشنواره را تفکیک نشدن بخش هنر جدید از دیگر بخش‌ها دانسته و گفته بود: «آثار هنر جدید در کنار آثاری که در گروه نقاشی، عکاسی و گرافیک ارائه می‌شود، به نمایش گذاشته خواهد شد زیرا آثار هنر جدید تم مشخصی را دنبال می‌کند که نیاز است با دیگر آثار هم‌پوشانی داشته باشد و در کنار آثار دیگر بخش‌ها در معرض دید بازدیدکنندگان قرار بگیرد.» او با اشاره به این‌که نسل جوان هنرمند از بخش هنر جدید بیشتر استقبال کرده‌اند، گفته بود: «در بخش هنر جدید با توجه به این که مدیاها و ابزارهای خاصی مورد استفاده قرار می‌گیرد، قشر جوان و نسل جدید بیشتر شرکت داشته‌اند. مدیاهای جدید، جذاب است و باعث می‌شود هنرمندان از فضاهای قدیمی فاصله بگیرند. البته بعضی از استادان نسل‌های قدیمی‌تر نیز در بخش هنر جدید در کنار هنرمندان نسل جدید، آثار خود را ارائه داده‌اند.»

می‌توان گفت در سال‌های گذشته معاونت فرهنگی بنیاد شهید به عنوان یک قطب فرهنگی و هنری معرفی شده و در بخش‌هایی مانند هنر جدید، نقاشی و گرافیک پیشتاز بوده است. در حال حاضر به نظر می‌رسد این معاونت فعالیت‌های خوبی را آغاز و به بازسازی دوران گذشته پرداخته است.

برخلاف موزه‌های دفاع مقدس که در شهرهای مختلف ایران وجود دارد و بیشتر وسایل و ادوات جنگی را به نمایش می‌گذارد و به بُعد مفهومی دوران دفاع مقدس، کمتر توجه می‌کنند؛ باغ‌موزهٔ دفاع مقدس در تهران یکی از معدود مراکزی است که به ترویج فرهنگ مقاومت از طریق پرداختن به ابعاد مفهومی آن و در قالب رسانه‌های نوین هنری پرداخته است.

اگر سری به سالنِ «آستانه» این باغ‌موزه بزنید، دیوار بزرگی با سی و هشت مینیاتور می‌بینید که مبارزات مردم ایران را بین سال‌های ۳۲ تا ۵۷ نشان می‌دهد. در بخشی دیگر که به «جلوه‌گاه امام خمینی(ره)» معروف است، تصاویری از امام خمینی بین سال‌های ۴۳ تا ۵۷ و ورود ایشان در دوازدهم بهمن به وطن دیده می‌شود. بخش‌های دیگر این تالار، شامل دیوار شعارنویسی است که با افکت صوتی و اسپری‌های رنگی تصویر می‌شوند. همین‌طور یک اثر هنری مفهومی از بیست و یک سلاح ژ-سه و ترکیب با گل‌های میخک به چشم می‌خورد که نمادی است از پیوستن ارتش به مردم. آخرین قسمت تالار «آستانه» مربوط به همه‌پرسی دوازدهم فروردین و رأی آری ملت ایران است.

دانشجویان نیز در زمینه هنرهای مفهومی پر کار بوده‌اند. سال ۹۶ به مناسبت فرارسیدن ایام دهۀ فجر انقلاب اسلامی از هنر مفهومی جدید دانشگاه در سرسرای ساختمان جدید رونمایی شد. این اثر به همت دانشجویان ارشد انجمن علمی دانشجویی ارتباط تصویری طراحی و اجرا شد و محمد غفاری طراح اثر بود.

مهر ۱۴۰۱ نمایشگاه نقاشی، عکس و چیدمان «مادر ایران» در سالن سعدی حوزۀ هنری اصفهان برگزار شد که مجموعه آثار بخش چیدمان هنری با محوریت دفاع مقدس و جنگ تحمیلی از هنرمندانی همچون حمیدرضا کشاورزی، مجتبی مجلسی، رسول معصوم‌زاده و حامد مغروری را شامل می‌شد. موزۀ شهدا نیز از دیگر مراکزی است که بخش‌های تصویرگری، نگارگری، حجم و هنرهای جدید در آن نگهداری می‌شود.

یکی از انتقادها این است که موزۀ هنرهای معاصر فلسطین بیشتر روی نقاشی و عکس و خوشنویسی متمرکز است تا هنرهای مفهومی! از سوی دیگر، ششمین جشنواره جهانی هنر مقاومت به دبیری مسعود نجابتی و در هشت بخش «نقاشی»، «کارتون»، «حجم»، «عکس»، «پرچم و کتیبه»، «تایپوگرافی»، «تصویرسازی» و «پوستر» توسط انجمن هنرهای تجسمی انقلاب و دفاع مقدس بنیاد فرهنگی روایت فتح، برگزارشد، اما هنرهای جدید و مفهومی جایی در این جشنواره نداشت!

یکی از تجربه‌های موفق هنرهای مفهومی در سال‌های اخیر اضافه شدن پروژه‌های پرفورمنس‌آرت و ویدئوآرت به جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر با هدایت امیر راد بوده است. امیر راد، دبیر بخش پرفورمنس‌آرت و ویدئوآرت این جشنواره گفته بود: «در پی از میان برداشتن مرز میان رسانه‌های هنری و توجه به مدیوم‌های معاصر برای نخستین بار پرفورمنس آرت را به عنوان یکی از رسانه‌های کلیدی هنر معاصر مورد توجه قرار داده است.»

• اشتراکات هنر مفهومی و هنر مقاومت

بیشترین تلاش هنر مقاومت در جهت نمـایش هویت، اعتبار ملی، فرهنگی و مذهبی ملت استوار است و یکی از راه‌های اعلام هویت و روحیه جمعی در هنر، نمایش آن به شکل سمبلیک و نمادین است. هنر مقاومت از جمله انواع هنری است که بستر پیدایش و شکل‌گیری خود را در نیاز برای جلوه و تجلی مفاهیم ایدئولوژیک و هویتی می‌یابد که از طریق فراگرد هنری می‌توان با بیانی ملموس، ماندگار و پردامنه به آن دست یافت. تلاش برای بیان هویت و ایدئولوژی مقاومت در کشور، در هنر مقاومت، حتی در انتزاعی‌ترین آثار هنر مقاومت بارز و مشخص است و اساساً بیان عقیده و اتصال به اهداف والای اجتماعی نظیر فرهنگ مقاومت، از مهم‌ترین کارکردها و درونمایه‌های هنر مقاومت است.

از جمله اشتراک‌های هنر مقاومت و هنر مفهومی می‌توان به «بیان نمادین و سمبولیک»، «مخاطب‌گرایی در هنر مفهومی و هنر مقاومت» و «بیان عقیده و ایدئولوژی» اشاره کرد.

ظرفیت هنر مفهومی برای بیان مفاهیم ملی، مذهبی و فرهنگی بالاست. بنابر دلایل نامبرده، هنر مقاومت با غنای محتوایی خود، ظرفیت بیان با رسانه‌های جدید قصد دارد تا بتواند با بیانی جهانی به مخاطب نزدیک شود.

باغ موزۀ دفاع مقدس یکی از مراکزی است که با بیان مفهومی توانسته است مخاطبان را با روشی نو با ایده‌های هنر مقاومت و پایداری آشنا کند و با قرارگیری مخاطب در فضای هنری ایجادشده، بیش از پیش بر او تأثیر گذارد. با توجه به ضرورت جذب مخاطب در سطوح فرهنگی جامعه، به کار بردن رسانه‌های نوین هنری و ارتباطی نظیر هنر مفهومی، می‌تواند در جهت جذب حداکثری مخاطب ضرورت یابد.

• دلایل غیاب هنر مفهومی در هنرمندان انقلابی و غیر از آن

در باب غیاب هنر مفهومی در آثار هنرمندان انقلابی و غیر انقلابی، دلایل گوناگونی را می‌توان برشمرد. یکی از این دلایل، می‌تواند جبهه‌گیری استادان هنر در نظام آکادمیک ایران در مقابل هنر معاصر و هنرهای مفهومی باشد. این البته یک دلیل مهم برای انتشار نیافتن کتاب‌های بیشتر دربارۀ این هنرها نیز هست. برخی از این استادان، در قالب مدرنیسم آموزش دیده‌اند و به هیچ عنوان نمی‌توانند دانسته‌های خود را کنار بگذارند و به سراغ رویکردهای جدید در هنر بروند.

اما از سوی دیگر، اساساً یکی از ویژگی‌های مهم هنر معاصر، «چهارچوب‌گریزی» است؛ به این ترتیب ارائه تعریف از هنر معاصر و به تبع آن هنرهای مفهومی و مدیوم‌های دربرگیرنده آن، اگر ناممکن نباشد، آسان نیست. یعنی هرگاه دست به کار ارائۀ چهارچوب و تعریف می‌شوید، بلافاصله به ضدّ خود بدل می‌شود؛ زیرا هنرمند معاصر در هر اثری که ارائه می‌کند می‌تواند این تعاریف و چهارچوب‌ها را دگرگون کرده و مرزهای این تعاریف را جابه‌جا کند. به همین دلیل بسیاری از کتاب‌هایی که به بررسی مدیوم‌های معاصر می‌پردازند ناگزیر به بررسی آثار هنرمندان و ایده‌های آن‌ها هستند.

بتی آواکیان، عوامل مختلفی را در نبود بستر مناسب برای شکل‌گیری هنر مفهومی در ایران بیان کرده است؛ از جمله شرایط اجتماعی، وضعیت بازار جهانی هنر، وجود تفکر جهانی مدرنیسم در جهان غرب و دوام دیرپای دیدگاه فرمالیستی است که در واقع، از عوامل تقابل هنر مفهومی است. از این رو هنر مفهومی در ایران به شکلی که در غرب شکل گرفت، تجربه نشد. در حقیقت، دیدگاه فرمالیستی در ایران مورد قبول واقع نشد. بنابراین رویارویی بین مفهوم و فرم نمی‌تواند در عرصۀ هنر ایران معنا داشته باشد (آوا کیان، ۱۳۸۰: ۹۳).

یکی دیگر از دلایلی که برای غیاب این هنرها بر شمرده می‌شود، این است که توجه به حضور مذهب و آیین‌های بی‌شمار ملی و مذهبی که به شکل طبیعی در جامعه وجود دارد، سبب شده تجربه هنر مفهومی در ایران، کاری عبث و بیهوده جلوه نماید. البته، این موضوع به معنای عدم استفاده از هنرهای جدید و امکانات فنی و تکنولوژیک به شکل صحیح در هنر دورۀ معاصر کشور نیست.

درباب هنرهای مفهومی انقلاب و دفاع مقدس باید گفت به لحاظ ماهوی بیشتر به هنر مقاومت شباهت دارد تا هنر مفهومی در معنای غربی. زمانی، هنرمند غربی در پیوندی عمیق با هنرهای مفهومی و به خصوص هنرهای اجرایی از روح و روان و نیز بدن خود جهت بیان مفاهیم عمیق انسانی استفاده می‌کرد. دهۀ

علیرضا چیناتی/ سرزمین نور/ ۱۳۸۹

مریم ساجدی/ مقاومت/ ۱۳۹۰

۶۰ هیچ‌کس حتی خود آبراموویچ هم فکر نمی‌کرد کنش‌های جنون‌آمیز او و سپس گروهی از جوانان لگام‌گسیخته و معترض اروپایی و آمریکایی تبدیل به یکی از مهم‌ترین جنبش‌های هنری قرن بیستم شود، اما آیا یک هنرمند مفهومی با رویکردهای انقلابی در ایران، حاضر است از بدن خود به عنوان رسانه‌ای برای بیان هنری خویش استفاده کند و تجربه فیزیکی و روانیِ درد و رنج را به نمایش بگذارد؟ پاسخ به این پرسش دشوار است.

یکی دیگر از دلایل غیبت این هنرها در ایران، آن است که اساساً هنر جدید چندان باب طبع خریداران آثار هنری نیست. حراج تهران به عنوان مهم‌ترین نهادِ بازار هنر ایران در عرصهٔ ملی در شانزدهمین رویداد خود، نشانِ داد آثاری که تعریف جدیدی از شیء هنری ارائه می‌کند چندان موردِ اقبال قرار نمی‌گیرد. آثاری که مفهوم تازه‌ای از نقاشی و خصوصاً مجسمه را ارائه داد و بیشتر در قلمرو «هنر مفهومی» قابل شناسایی بودد، به سختی به فروش رسید؛ آثار هنرمندانی چون بیتا فیاضی، امیر راد و علی اتحاد که با تعریف کلاسیک مجسمه متفاوت بود. این نشان می‌دهد نگاه خریداران هنر هنوز در ایران محافظه‌کارانه است و آن‌ها به آن چیزی که معمولاً در تعریف کلاسیک به عنوان نقاشی و مجسمه شناخته می‌شود، بیشتر میل و علاقه نشان می‌دهند. البته در تمام دنیا چنین رویه‌ای حاکم است و مدیوم‌های جدید سخت فروش رفته است؛ اما در حالی که امروزه کشورهای غربی از این مرحله گذر کرده‌اند، وضعیت امروزِ هنر ایران با سال‌های دههٔ ۷۰ و ۸۰ میلادی قابل قیاس است که آن زمان نیز در برابر تصوّر جدید از شیء هنری، مقاومت‌هایی در بازار هنر صورت می‌گرفت. آن چیزی که به طور کلاسیک نقاشی و مجسمه قلمداد می‌شود به راحتی فروش می‌رود اما اشیای جدید که جنبه مفهومی دارد و کمتر جنبه کلاسیک زیبایی شناختی، به سختی ممکن است توجه خریداران و مجموعه‌داران را جلب کند!

هنر مفهومی انقلابی اما در پی فراخیزی از مرسومات و بازآفرینی آن‌هاست؛ بدان مقصود که امکان بازسازی آغاز فراهم آید. می‌توان هنر مفهومی در تراز انقلاب را، هنری دانست که با اشک‌هایی غلطان بر گونه‌ها، به رگ‌های گشوده انسانیت می‌نگرد و این، نقطه تمایز این هنر با نمونه غربی‌اش توانَد بود. نشانه‌هایی هست که می‌توان امیدوارانه به روند رو به رشدِ هنرهای مفهومی در عرصهٔ هنر انقلاب و جنگ نگریست. گذارهٔ فوق کمی ناگهانی به نظر می‌آید اما نسبتاً منطقی، واقعی و بر مبنای داده‌های روزانه‌ای است که منتقدان هنری آن‌ها را رصد می‌کنند. ارتباط با مخاطب و فهم و درک عامهٔ مردم از هنر، آرزوی همیشگی جامعهٔ بزرگ هنر ایران و جهان از صدها سال پیش تا به امروز بوده است. چگونه می‌توان مردم را به رفتن و بازدید از یک نمایشگاه تشویق و ترغیب کرد؟ چگونه می‌توان شکاف و گسست تاریخی و عمیق هنرهای تجسمی با مردم را کمتر کرد تا به این وسیله باعث ارتقای سطح آگاهی و فرهنگ عمومی شد؟

سخن پایانی آن‌که، هنرمفهومی هنر آموزش‌پذیر نیست، بلکه هنری است که باید خودِ هنرمند آن را درک کند و به آن بپردازد. در این راستا باید آثار دیگران را دید و مدام تمرین کرد تا به خلق اثر در حوزهٔ هنرهای مفهومی رسید. هنر مفهومی با مشاهده و درک سر و کار دارد و به هیچ عنوان نمی‌توان آن را آموزش داد.

***پی‌نوشت:**

- آزبرن، پیتر (۱۳۸۳). هنر جدید: شاخه‌های هنر مفهومی (قسمت اول). مترجم: هلیا دارابی. تندیس ۵ آبان. شماره ۳۶. صص ۶ تا ۷
- آواکیان، بتی (۱۳۸۰). هنر کانسپچوال هنر مفهومی. فصلنامه هنر. شماره ۵۰. صص ۹۲ تا ۱۰۶
- اعتمادی، احسان (۱۳۷۸). مقدمه‌ای بر اوج و نزول نقاشی مدرن در ایران، بخش اول: سال‌های پیش از انقلاب. مجله هنرهای تجسمی. شماره ۶. صص ۱۰۰ تا ۱۱۷
- امیربهرامی، راحله (۱۴۰۲). هنر مفهومی در ایران با نگاهی به خاستگاه غربی‌اش ـ بخش چهارم. مجله درز ۲۵ تیر
- امیر حاجبی، علیرضا (۱۳۹۲). آغاز بی پایان هنر مفهومی. تهران: نظر
- امیرحاجبی، علیرضا (۱۳۹۰). نگاهی به هنر دیروز و امروز «کریس باردن» آناتومی انسانی و پیکرهای ابرشهری. روزنامه شرق سه‌شنبه ۲ اسفند. شماره ۱۴۷۰. ص ۱۲
- راد، امیر (۱۳۹۵). «بهترین آثار پرفورمنس آرت در جشنواره هنرهای تجسمی فجر» ایرنا. دریافت‌شده در ۲۰۲۳-۸-۰۱
- سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۲). انقلاب مفهومی. چاپ دوم. تهران: نظر
- فاطمی، فریماه و فاطمه مرسلی توحیدی (۱۳۹۴). کارکردهای هنر مفهومی در مفاهیم هنر مقاومت (مطالعهٔ موردی: باغموزهٔ دفاع مقدس). دوفصل‌نامهٔ دانشکدهٔ هنر. دانشگاه شهید چمران اهواز دورهٔ چهارم. شماره هفتم. صص ۶۱ تا ۷۶
- لویت، سل (۱۳۹۵). چند پاراگراف درباره هنر مفهومی. ترجمه رضا رفیعی راد. دوهفته‌نامهٔ تندیس. شماره ۳۲۸. صص ۳۷-۳۶.

روایتی از جذابیت‌های هنر جدید
در ارائه مضامین دفاع مقدس
به یاد استادان فقید دکتر عبدالمجید حسینی‌راد
و دکتر اصغر کفشچیان مقدم
و با قدردانی از دکتر نظام‌الدین امامی‌فر

همواره جدید

• **امیر عبدالحسینی**
مدیر هنری، پژوهشگر و مدرس هنر

یک میز بزرگ گذاشته‌اند وسط صحنه که دو طرفش یک مرد و یک زن روبه‌روی هم نشسته‌اند. نور بنفش غلیظی بر صحنه می‌تابد و یک موسیقی عجیب و وهم‌آلود هم در فضا منتشر است. مرد سرش را روی میز گذاشته و گویا خوابیده. زن هم همین طور. وسط میز یک آکواریوم است و ماهی قرمز داخل آن باید این نور و موسیقی را تحمل کند. مرد از جایش برمی‌خیزد و با پارچی که کنار آکواریوم گذاشته شده، در آکواریوم آب می‌ریزد. بعد برمی‌گردد سرجایش و دوباره به خواب می‌رود. در پس‌زمینه هم تصاویری از کویر و باران و طبیعت به روی دیوار می‌افتد. همین و دیگر هیچ.

این نمونه‌ای بود از یک اجرای ویدئوآرت که در یکی از مراکز هنری دیدم. همیشه بر این گمان بوده‌ام که به دلیل سابقهٔ تحصیلی و کاری و البته علاقه‌هایم، با زبان هنر جدید بیگانه نیستم و اندکی از آن سر درمی‌آورم. اکنون هم قصدم تخطئهٔ آثاری مثل نمونه‌ای که ذکر کردم، نیست. به هر حال، مخاطب خاص هم خوراک فرهنگی و هنری می‌خواهد؛ اگرچه خود من نتوانستم با این کار ارتباط برقرار کنم و فقط وقتی که از اتاق بنفش وهم‌آلود درآمدم، فهمیدم این کار در مورد خطر خشک شدن دریاچهٔ ارومیه بوده است! با این حال، همان‌طور که گفتم، روی سخنم نقد این‌گونه کارها نیست، بلکه می‌خواهم با این مثال به ذکر آثاری بپردازم که بر اساس زبان و بیان معاصر و بهره‌گیری از ظرفیت‌های هنر جدید، نگرش جذابی را با مضامین اجتماعی معاصر ارائه و ماندگار کرده است.

شاید اولین مواجهه‌ام با ارائهٔ یک اثر در قالب هنر جدید به روزگار دانشجویی برگردد. حوالی سال‌های ۸۰ که در دانشکدهٔ هنرهای زیبا ادبیات نمایشی می‌خواندم، چیدمانی از استخوان پیکر انسانی که میان خاک مدفون شده بود، در یک نمایشگاه دانشجویی توجه‌ام را به خود معطوف کرد. به یاد دارم که پلاک رزمندهٔ شهید هم از زیر خاک تلألو داشت. در قسمت بالای اثر هم این بیت بر روی دیوار حک شده بود:

عشق یعنی استخوان و یک پلاک
سال‌ها تنهای تنها زیر خاک

بعدها متوجه شدم این چیدمان کار یکی از دانشجویان استاد فقید دکتر عبدالمجید حسینی‌راد بوده است؛ مرد شریفی که سال‌های

زنده‌یاد عبدالمجید حسینی‌راد در کنار اثر گل و مرغ

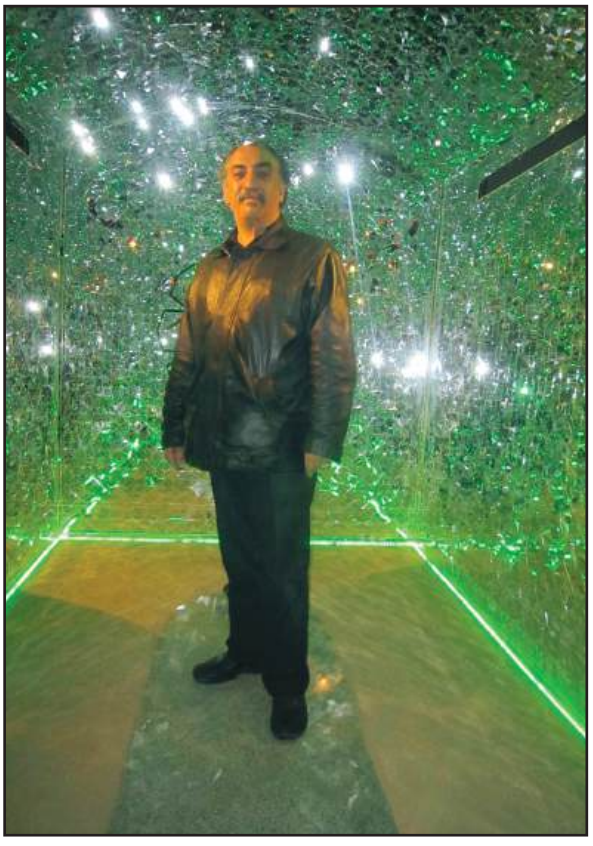
زیادی افتخار داشتم تا در مرکز هنرهای تجسمی حوزهٔ هنری با او هم‌نشین شوم. در زمانی هم که سردبیری نشریهٔ هنرهای تجسمی را بر عهده داشت، قائم مقامش بودم. دکتر حسینی‌راد در حوالی همان سال ۱۳۸۰ دبیری نمایشگاهی با عنوان هنر جدید را پذیرفت و نمایشگاهی در قالب‌های هنر جدید از جمله (ویدئوآرت و چیدمان) در موزهٔ هنرهای معاصر تهران برگزار کرد. اگر چه مقولهٔ هنر جدید و مباحث مرتبط با آن از حدود سال‌های ۱۹۶۰ در اروپا شکل گرفت، اما شاید بتوان شروع رسمی هنر جدید در ایران بعد انقلاب را از همان نمایشگاه سال ۸۰ در موزهٔ هنرهای معاصر تهران دانست. هرچندِ رویکردهای نوین و رگه‌های آغازین در عرصهٔ هنر جدید قبلاً از سوی هنرمندان جنبش سقاخانه (و بعدها سایر هنرمندان معاصر) تجربه و در نمایشگاه‌های متعدد ارائه شده بود. یکی از این موارد، چیدمانی با موضوع جنگ اثر محمد صالح‌علا (هنرمند معاصر) بوده که در زمان خود بازتاب متفاوتی هم داشته است. این چیدمان پوتین سربازانی را در بر می‌گرفت که داخل آن گل کاشته شده بود.

پس از آن‌که در سال ۸۹ به عنوان دبیر هنری سومین جشنواره هنرهای تجسمی فجر، راهبرد هنری این رویداد را ساماندهی می‌کردم، بر آن شدم تا از ظرفیت و جذابیت هنر جدید در این جشنواره بهره بگیرم. از همین رو در مشورت با دکتر حسینی‌راد بخش هنر جدید را به صورت مدعو به جشنواره افزودم و از چند هنرمند سرشناس این عرصه از جمله عبدالمجید حسینی‌راد، اصغر کفشچیان‌مقدم و نظام‌الدین امامی‌فر دعوت کردم که آثارشان را در موزه هنرهای معاصرتهران ارائه کنند.

چیدمان حسینی‌راد در مرکز گالری ۶ موزهٔ هنرهای معاصر تهران شامل فرش ایرانی بود که روی زمین پهن شده بود و روی آن نیم‌تنهٔ بریده شدهٔ درختان قرار گرفت. در سطح بالایی این نیم‌تنه‌ها سوراخ‌هایی تعبیه شده بود و در هر کدام از آن شاخهٔ بامبویی قرار گرفته بود.

اثر ارائه شدهٔ دکتر کفشچیان‌مقدم که در بخش مرکزی گالری ۵ موزه اجرا شد، به قدری جذاب و قابل‌توجه بود که هنوز با گذر سال‌ها، جزئیات آن در خاطرم مانده است؛ چیدمانی از انبوه قفس‌های فلزی که روی هم قرار گرفته بود. تمام قفس‌ها به هم راه داشت و در یکی از قفس‌های بالایی راهی برای آزادی و رهایی ایجاد شده بود. در همهٔ قفس‌ها هم آب و دانهٔ کافی قرار گرفته بود. در روز افتتاح نمایشگاه دو مرغ عشق در قفس پایینی گذاشته شد. در روزهای نمایشگاه، مرغ عشق‌ها در جست‌وجوی آب و دانه از قفسی به قفس دیگر می‌رفتند. روزهای نمایشگاه سپری می‌شد و مرغ عشق‌ها به قفس‌های بالاتری رسیده بودند. این پرندگان زیبا در روزهای پایانی جشنواره، دیگر به بالاترین سطح قفس‌ها رسیده بودند و در نهایت دریچهٔ رهایی را یافتند و در فضای آزاد به پرواز در آمدند.

دکتر نظام‌الدین امامی‌فر هم با یک چیدمان در این جشنواره حضور داشت. طلق‌های شفاف مربع شکل که از سقف معلق و به موازات و امتداد هم قرار گرفته بود. روی این صفحات آیات قرآنی در ترکیبی مدور به صورت لیزری حکاکی شده بود و نور سبز زیبایی از پایهٔ زیرین به صفحات تابیده و تصویر چشم‌نوازی را از روشنایی آیات قرآنی ایجاد کرده بود.



زنده‌یاد اصغر کفشچیان مقدم و اثر بانوج نور

اصغر کفشچیان مقدم/ بانوج (گهواره) نور/ ۱۳۹۰

سید نظام‌الدین امامی‌فر/نخل‌های نور

تجربهٔ دیگرم با استاد فقید دکتر حسینی‌راد به سال ۹۱ و جشنوارهٔ زیارت و ارادت بر می‌گردد که توسط سازمان زیباسازی شهر تهران و با مسئولیت ایشان ساماندهی شد. من دبیری بخش پوستر جشنواره را عهده‌دار شدم و دکتر کفشچیان‌مقدم دبیری بخش نقاشی محیطی را پذیرفت که به عنوان یکی از جلوه‌های هنر جدید در بوستان پرواز انجام شد.

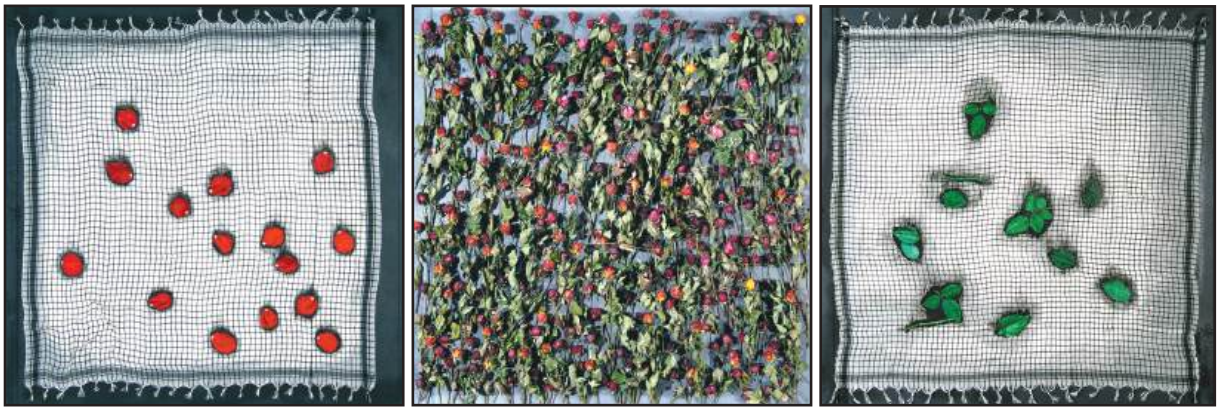
در گفت‌وگوهای خبری منتشرشده از سومین جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر مرحوم حسینی‌راد گفته است: «هنر جدید شامل کلیهٔ فعالیت‌هایی می‌شود که به جز هنر سنتی با محوریت دادن به مفهوم و تعامل زنده با مخاطب اثر هنری اجرا می‌شود. این نوع هنرها که با تکنیک‌های جدید اجرا می‌شود و مفاهیم را مورد توجه قرار می‌دهد، چند دهه است که در بیان هنر معاصر دنیا مرسوم شده و در ایران هم هنرمندانی به طور جدی در این عرصه فعالیت می‌کنند و نمایشگاه‌های متعددی را به شکل گروهی و گاه فردی برگزار کرده‌اند. اضافه کردن این رشته به جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر قطعاً می‌تواند به بهبود کیفیت خلق آثار تجسمی به ویژه با تکنیک‌های معاصر کمک کند و سبب آشنا شدن هنرمندان جوان‌تر با ایده‌های خلاقانه شود تا از امکانات موجود بهترین بهره‌برداری را از خلاقیت‌های خود داشته باشند.»

گفت‌وگویی هم از من در همان روزها منتشر شد که هنر جدید را هنری جنجالی و پر مخاطب دانسته‌ام که سال‌هاست توجه مخاطبان و علاقه‌مندانی را در سراسر دنیا به خود معطوف کرده است و در ادامه هم گفته‌ام که شروع این هنر در ایران سابقه کوتاهی دارد و می‌توان گفت قریب به ۱۰ سال است که به طور جدی به آن پرداخته می‌شود.

در این مصاحبه چنین آمده است: «هنر جدید مجموعه‌ای از گرایش‌های متعدد از جمله هنر مفهومی ((Conceptual Art، هنر ویدیوئی (Video Art)، چیدمان (Installation Art)، هنر اجرا (Performance Art)، هنر محیطی، هنر دیجیتالی و ... را در بر می‌گیرد و با محدودهٔ وسیعی که دارد فضای مناسبی را برای بروز و ظهور خلاقیت و نوآوری هنری ایجاد می‌کند. از همین رو نمایشگاه‌های هنر مفهومی و هنر جدید در سال‌های اخیر، جنجالی، جذاب و پرمخاطب بوده و بیشترین بازدیدکننده را داشته است. در این دوره از جشنواره، به مقولهٔ هنر جدید پرداخته شد تا ضمن توجه به ضرورت برگزاری آن، پتانسیل و محدودهٔ این هنر بازخوانی و ارزیابی شود. این بخش جنبی با حضور هنرمندان مدعو و صاحب‌نظر این عرصه که سابقه، تجربه، دانش، تخصص و خلاقیت لازم در این زمینه را دارند ساماندهی می‌شود تا علاوه بر حضور و نمایش این مقولهٔ هنری، الگوی مناسبی نیز برای دوره آیندهٔ جشنواره و حضور هنر جدید در بخش رقابتی ارائه شود. این نکته را هم یادآور شوم که هنر جدید پرهزینه است و پس از خلق و اجرای اثر هم نگهداری آن دشوار است.»

در هر حال هنر جدید را باید درهم نوردیدن مرز رشته‌های هنری دانست. هنری میان‌رشته‌ای که ظرفیت تمامی گرایش‌های هنرهای تجسمی را به کار می‌گیرد و گاهی با افزودن جلوه‌های متنی، نمایشی، شنیداری و بهره‌مندی از تکنیک‌های چندرسانه‌ای

*****گل و مرغ مفهومی است**
که با باورهای ایمانی و قلبی ایرانیان عجین شده
و دیوان شعرای عارف سرشار از نکات لطیف آن است
گل‌ها و مرغ‌های پرپر
بخشی از تاریخ ملت و فرهنگ ماست
به خصوص در سال‌های دفاع مقدس***



عبدالمجید حسینی‌راد/ گل و مرغ/ ۱۳۹۰

و در مواردی به کارگیری شاخه‌هایی چون طراحی صنعتی و امکانات فنی در ساخت و اجرا، مفهوم و معنایی را با زبان و بیان متفاوت به بینندگانش منتقل می‌کند.

مرحوم دکتر اصغر کفشچیان‌مقدم در متنی که در کتاب نمایشگاه هنر مقاومت منتشر شده چنین آورده است: «عموماً در هر دوره‌ای ممکن است کلمهٔ جدید با هنر همراه شود. هر زمان که ابتکاری از سوی هنرمند صورت گرفته، تلقی این‌که چیز تازه‌ای در حوزهٔ هنر به وجود آمده، عنوان جدید هم به آن اضافه شده است. اما به صورت جدی وقتی تفکر ایده‌ایسم به جای ایده‌آلیسم در اواخر قرن ۱۹ شکل می‌گیرد و از آن به عنوان هنر مدرن تعبیر می‌شود، رفتار و صورت‌های تازه‌ای را در هنر می‌بینیم که عموماً از آن به عنوان هنر جدید برداشت می‌شود. همهٔ این جدید بودن‌ها تا سه دهه بعد از قرن بیستم در صورت آثار هنری اتفاق می‌افتد به‌گونه‌ای که تمام عوامل بصری که هنرمند برای ایجاد آثار تجسمی از آن‌ها بهره می‌برد، به چالش کشیده می‌شود و هر یک در پی دیگری مقولهٔ تازه‌ای را ارائه می‌کند. وقتی ایده برای هنرمند اهمیت پیدا می‌کند، رابطهٔ دیرین بین هنرمند و مخاطب که همواره برای هنرمندان اهمیت داشته است در اثر غلبه پیدا می‌کند. در واقع ایده با اقدامی که برای اجرای آن انجام شده فصل اشتراک دارد. بنابراین سعی می‌کند با مخاطبان خود، نه مخاطبان خاص و نه از طریق دانشی خاص، بلکه از طریق امکانات بصری و براساس قابلیت‌های خود مخاطب با او ارتباط برقرار کند.»

در بخش دیگری از این متن آمده است: «ایده تعامل با مخاطب، اساس هنر جدید است. هنرمند دغدغه‌های روزمرهٔ خود را با مخاطب به چالش می‌کشد، چرا که می‌خواهد با او ارتباط برقرار کند. هنرمندِ حوزهٔ هنر جدید، چون درگیر مسائل روزمرهٔ زندگی است، عموماً در آثارش وجوه دینی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را مد نظر قرار می‌دهد و آثارش بیش از سایر حوزه‌های هنر، دینی، اجتماعی، سیاسی و مردمی است. از سوی دیگر، انسان‌ها میراث‌دار کل دانش بشری هستند. بنابراین اگر تجربهٔ تجسمی یا هنری در جایی انجام شده به همه انسان‌ها تعلق دارد.»

دکتر نظام‌الدین امامی‌فر هنرمند دیگری است که سابقهٔ دوستی و آشنایی‌ام با او به همان سال‌های ۸۰ برمی‌گردد. ایشان هم در متن نوشتاری و گفت‌وگوی دیگری گفته که در هنر جدید هیچ بدعتی در کار نیست و هنر جدید بازنگری تازه‌ای به مواد و موضوعات گذشته است. این هنرمند عرصهٔ هنر جدید، توانایی‌های هنر جدید را راه‌حل یا کنجکاوی‌ها و پرسش به این سؤال می‌داند که آیا می‌توانیم به وسیلهٔ همان مواد وسایل و تکنولوژی با شیوهٔ بیانی جدید طرح موضوع کنیم؟ او چنین ادامه داده است: «اگر به سنت‌ها و فرهنگ خودمان نگاه کنیم، متوجه می‌شویم حتی سفرهٔ هفت‌سین نوعی چیدمان است که نوید سال نو را می‌دهد. یا علامت‌ها در مراسم دینی مثل عاشورا و تاسوعا به‌مثابه سمبل‌هایی از هنر جدید هستند. هنر جدید و قابلیت‌های آن این امکان را فراهم می‌کند که در فضاهای دیگر بتوانیم منظورمان را راحت‌تر بیان کنیم و با آن‌ها ارتباط داشته باشیم.»

سید نظام‌الدین امامی‌فر/نخل‌های نور

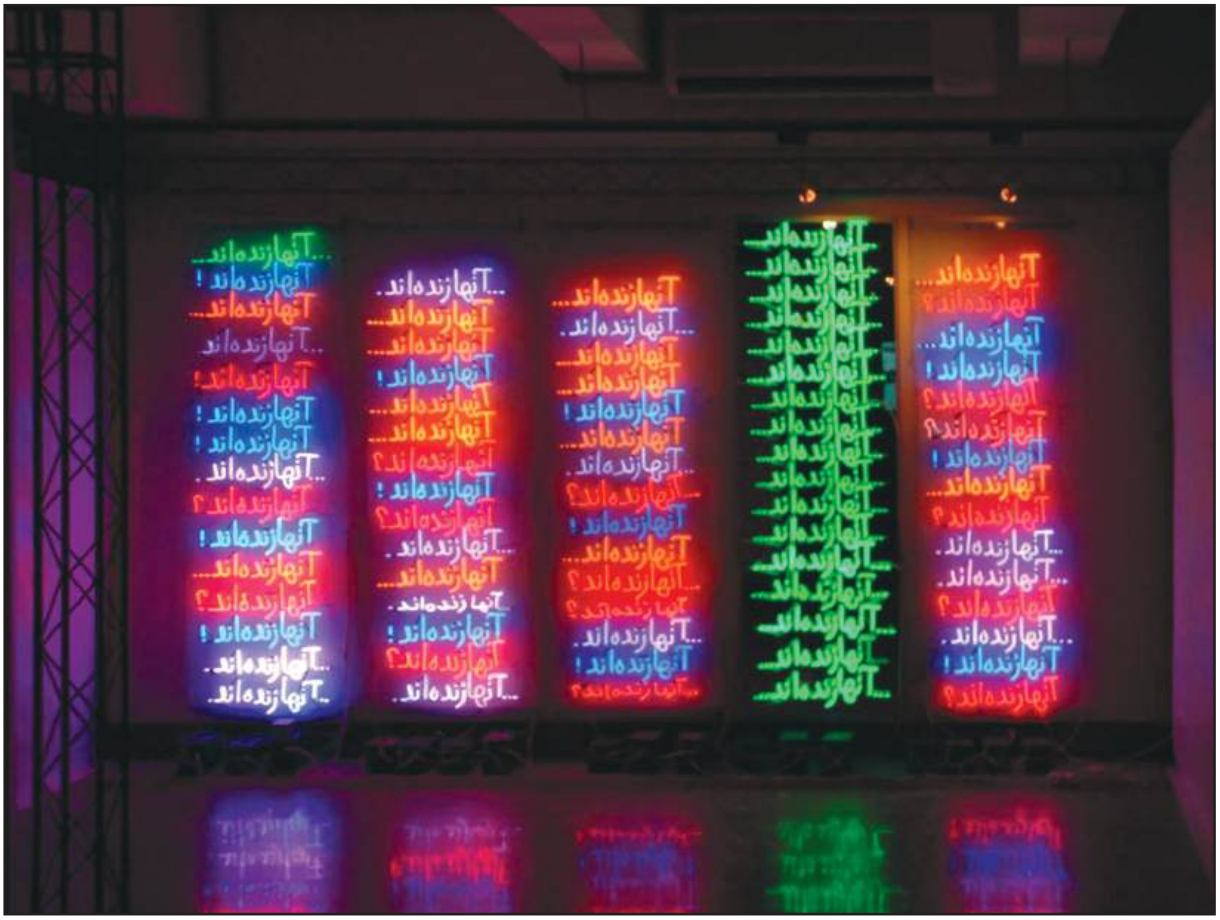
*****چیدمان «نخل‌های نور»
شامل هشت لایه طلق شفاف است
که تصاویری از نخل‌های جنوب
به عنوان نماد روزگار دفاع مقدس
روی آن‌ها با تراش لیزری حکاکی
و از منبع نور در قسمت پایه
نوردهی شده است
تا تصاویر بدیع و زیبایی را به بیننده ارائه کند*****

*****این هنرمند با اثری با عنوان «بل ...»
نوعی از بهره‌مندی از نوشتار
در ارائهٔ هنر جدید را به نمایش گذاشت
و با دو کلمهٔ آن‌ها زنده‌اند،
بخشی از ترجمهٔ «بل احیاء» را به کمک نوشتار
و با علائم نگارشی مختلف ترکیب
و با نئون در رنگ‌های مختلف اجرا و ارائه کرد*****

با مطالب و نمونه‌هایی که بر شمرده شد، می‌توان چنین گفت که هنر جدید بیشتر به مفهوم کار می‌اندیشد. اشیاء در بیان هنر جدید جدا از کارکرد طبیعی و همه فهم خود، معنای جدیدی را در مسیر اندیشهٔ هنرمند به ذهن بیننده متبادر می‌کند. اکنون می‌توان به مفاهیم جنگ تحمیلی به عنوان یکی از مهم‌ترین مضامینی پرداخت که هنرمندان فعال در گرایش‌های هنر جدید، از همان روزگار تا به امروز به آن توجه داشته و آثاری را بر اساس موضوع دفاع مقدس ارائه داده‌اند. در این میان آثار ۳ استادی که ذکر آن‌ها رفت (اصغر کفشچیان‌مقدم، عبدالمجید حسینی‌راد و نظام‌الدین امامی‌فر)، همیشه سرشار از نگاه خلاقانه، رویکرد نوآورانه و ارائهٔ مفاهیم بدیع در موضوع دفاع مقدس بوده است. شاید آثار ارائه شدهٔ این هنرمندان در نمایشگاه‌های متعدد از جمله جشنوارهٔ هنر مقاومت را بتوان مصداق مناسبی برای بیان این موضوع برشمرد.

زنده‌یاد دکتر عبدالمجید حسینی‌راد در سال ۹۰ اثری را با عنوان «گل و مرغ» و با مفهوم دفاع مقدس ارائه کرده است. او در بیانیهٔ خود چنین آورده بود: «گل و مرغ مفهوم اصلی است که با باورهای ایمانی و قلبی ایرانیان عجین شده و دیوان شعرای عارف سرشار از نکات لطیف آن است. گل‌ها و مرغ‌های پرپر بخشی از تاریخ ملت و فرهنگ ماست به خصوص در سال‌های دفاع مقدس. این اثر از سه لت (قطعه) تشکیل شـده است. در لت میانی گل‌های رز واقعی دیده می‌شود در حالی که تعدادی پرنده روی آن‌ها نشسته است. در لت سمت چپ تعدادی برگ گل رز روی چفیه‌ای که بخش‌هایی از آن سوخته است و در لت سمت راست مقداری برگ سبز از شاخه جدا شده روی چفیه‌ای که در محل برگ‌ها سوخته است دیده می‌شود. تابلوهای سمت راست و چپ نقاشی شده و تابلوی میانی گل و مرغ‌های واقعی هستند.»

استاد فقید دکتر اصغر کفشچیان‌مقدم هم در همین نمایشگاه با اثری به نام «بانوج (گهواره) نور» حاضر شده و در بیانیهٔ اثر خود گفته بود: «سنگر فارغ از ساختار کاربردی و فیزیکی خود در دوران دفاع مقدس، برای برخی دیگر ماهیتی متفاوت داشت. چنان‌که نگاه غریبی برای آن متصور می‌شد که آن‌جا، نه مأمنی برای کالبد خاکی، بلکه پیش از آن، چیزی بود که باور آن می‌توانست در برق نگاهشان ما را به یاد «براق» بیندازد. این چنین، درکنارش آرامش می‌یافتند و در تلألوی نور انباشته در فضای سنگر غرق می‌شدند و در شـوق احساس عامل علیا، سوار بر مرکب اندیشه، زمان را به سخره می‌گرفتند و در انفجار نورپاشی آینه‌ها، تا درک تصور معراج



اصغر کشتچیان مقدم/بل ... (آن‌ها زنده‌اند)

پیش می‌رفتند. جایی که همه چیز نور است و نور.» این هنرمند در اثری دیگر که در نمایشگاه پرواز-پایداری با موضوع دفاع مقدس ارائه کرد، یکی دیگر از جلوه‌های هنر جدید را که آن سوی مرزها بیشتر کاربرد داشته به عرصهٔ هنر جدید ایران وارد کرد و بر این ایده بود تا بیننده و مخاطب اثرش را با کلمات و علامات نگارشی به چالش بکشد نه این‌که بخواهد چیزی را به طور مستقیم به او تحمیل کند. این اثر با عنوان «بل...» نوعی از بهره‌مندی از نوشتار در ارائهٔ هنر جدید را به نمایش گذاشت و با دو کلمهٔ آن‌ها زنده‌اند، بخشی از ترجمهٔ «بل احیاء» را به کمک نوشتار و با علائم نگارشی مختلف ترکیب و با نئون در رنگ‌های مختلف اجرا و ارائه کرد.

سید نظام‌الدین امامی‌فر در بیانیهٔ آثار موضوعی خود معتقد است که رسالت‌هایی بر دوش هنرمندان است که باید به استنباط و فهم جامعه خط و جهت دهند و در تعالی این موضوع بکوشند. موضوعاتی چون پایداری، مقاومت و پرواز، موضوعات بزرگ و کاملی هستند که هر چقدر دربارهٔ آن‌ها کار شود، احساس محدودیتی به وجود نخواهد آمد. او در نمایشگاه هنر مقاومت با اثری با عنوان «پلاک‌های نور»، توانایی‌های نور و مواد شفاف را در خدمت بیان موضوع دفاع مقدس به کار گرفت. اثر این هنرمند شامل چیدمان پلاک‌هایی است که در اثر تابش نور نمایان شده و چون ستارگانی در فضا معلق است. این پلاک‌ها در اصل پلاک‌های شناسایی رزمندگانی است که در جبهه‌ها حضور داشتند. او با اثر دیگری با عنوان «نخل‌های نور» به موضوع دفاع مقدس پرداخته است. این چیدمان شامل هشت لایه طلق شفاف است که تصاویری از نخل‌های جنوب به عنوان نماد روزگار دفاع مقدس روی آن‌ها با تراش لیزری حکاکی و ازمنبع نور LED در قسمت پایه نوردهی شده است تا تصاویر بدیع و زیبایی را به بیننده ارائه کند.

این‌ها به همراه بسیاری از نمونه‌های درخشان دیگر در عرصهٔ هنر جدید، بخشی از آثار ماندگار با مضامین و مفاهیم روزگار پرافتخار دفاع مقدس است که توسط هنرمندان شریف این روزگار در جشنواره‌ها، رویدادها و نمایشگاه‌های متعدد ارائه شده است. با این حال به نظر می‌رسد چنین آثار ارزشمندی به صورت بایسته و شایسته دیده و معرفی نشده و جای آن است تا به عنوان آثاری جذاب و تأثیرگذار به صورت ثابت در اماکن فرهنگی و هنری قرار گیرد تا بیننده در تعامل با آن، هم از لذت بصری بهره‌مند شود و هم خاطرهٔ دلاوران جبهه‌ها را گرامی دارد و سلحشوری و رشادت و آرمان آن‌ها را فراموش نکند.

مرتضی اسدی/ بدون عنوان/ ۱۳۸۱/اکریلیک روی بوم/ ۱۰۰ x ۱۰۰ سانتی‌متر