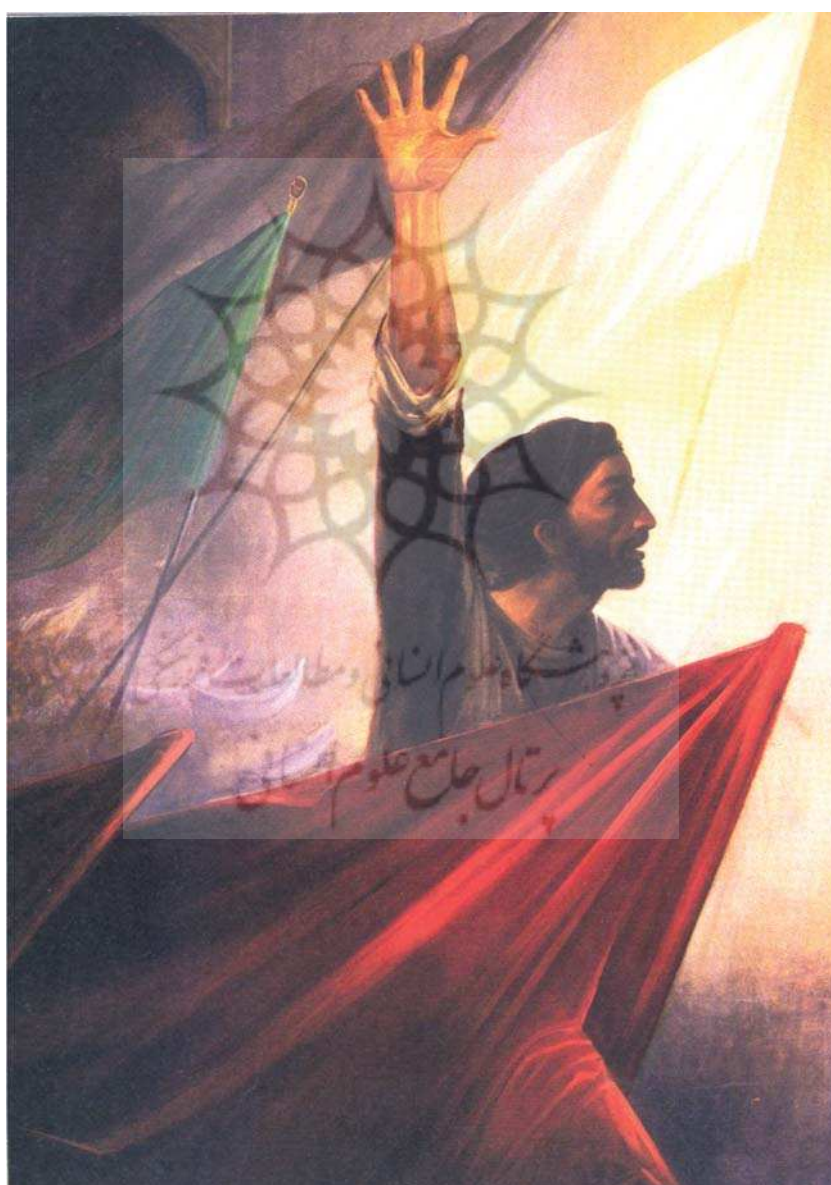


بررسی تأثیر آیدئولوژی و تفکر سیاسی
در به کارگیری عناصر تصویری در
آثار نقاشی انقلاب اسلامی



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



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

مرتضی اسدی** دکتر احمد نادعلیان***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۹/۲۰

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۲/۱/۳۱

چکیده

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

واژگان کلیدی

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

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتر با عنوان «نقد تطبیقی نقاشی امروز ایران در مواجهه به نگارگری ایرانی اسلامی از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۷» در دانشکده هنر دانشگاه شاهد می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران

*** استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران

مقدمه

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

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

سابقه تاریخی انقلاب‌های اجتماعی حتی در وجه فرهنگی نشان داده است که جوانان از اولین اقشاری هستند که به انقلاب می‌پیوندند و خود را به‌آسودگی در اختیار انقلاب قرار می‌دهند. هنرمندان جوان و پرشور ایرانی نیز آن روزها به دنبال الگوی تجربه‌شده قابل قبولی در رابطه با حرکت‌های «ضد استکباری» از نظر نقاشان مذهبی و «ضد امپریالیسم» به‌زعم دگراندیشان^۱ بودند.

این تجربه موفق را هر دو گروه در نقاشی انقلاب مکزیک ۱۹۱۰ و نقاشی انقلاب روسیه در ۱۹۱۷ جست‌وجو می‌کردند. حاصل این شور و جست‌وجو در اولین جلوه نقاشی انقلاب اسلامی قبل از پیروزی انقلاب توسط گروهی از هنرمندان جوان مسلمان شکل گرفت و پس از انقلاب اکثر هنرمندان را با توجه به گرایش‌های گوناگون دربرگرفت و در کنار آثار هنرمندان معتقد به مبانی و آرمان‌های انقلاب نقاشان دگراندیش بنیان نقاشی اعتراضی در ایران را با نگاه به آرمان‌های چپ‌گرایانه سوسیالیستی بنا نهادند و اعتقاد به واقع‌گرایی در هنر نقاشی افکار خود را به تصویر کشیدند. نقاشان مذهبی در مقابله با این نگاه تلاش کردند تا با تأکید بروجوه اسلامی عناصر تصویری مشترک

۱. دگراندیش در فرهنگ سیاسی پس از انقلاب اسلامی به کسانی اطلاق می‌شود که دیدگاهی متفاوت بانظام فکری انقلاب اسلامی در ایدئولوژی و موضع‌گیری‌های سیاسی دارند.

2. Realism

در نقاشی رئالیسم^۲ (واقع‌گرایی) اجتماعی نگاهی خاص را بیافرینند و همین امر موجب ایجاد نگاهی نو مبتنی بر نمادگرایی مذهبی در آثار نقاشی انقلاب گردید.

به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت نقاشی انقلاب و روند به‌وجود آمده تاکنون تحقیقات مکفی در این خصوص صورت نگرفته و تنها در مواردی پژوهش‌های مقدماتی و خاطراتی گزارش‌گونه از نقاشان انقلاب اسلامی ارائه شده که شامل موارد ذیل است:

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

۲) مقاله «بررسی محتوا و شکل در نقاشی دهه اول انقلاب اسلامی» نوشته محسن طبعی و مجتبی انصاری در شماره ۲۷ نشریه *هنرهای زیبا*. در این مقاله مؤلفان به نوعی طبقه‌بندی در ارتباط شکل و محتوای آثار نقاشان انقلاب دست زده‌اند و با ارائه جدولی بیشترین مضامین کار شده در دهه اول انقلاب اسلامی را معین کرده‌اند.

۳) مقاله «جنبش هنر انقلابی ایران» نوشته ایرج اسکندری در شماره ۲۵ نشریه *هنرهای تجسمی*.

۴) مقاله «هنر اعتراض، هنر انقلاب» نوشته مرتضی اسدی در شماره ۲۵ نشریه *هنرهای تجسمی*.

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

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

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

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

هنر انقلاب و موضوعات مرتبط با آن

انقلاب اسلامی ایران با مؤلفه‌های خاص خویش که مبتنی

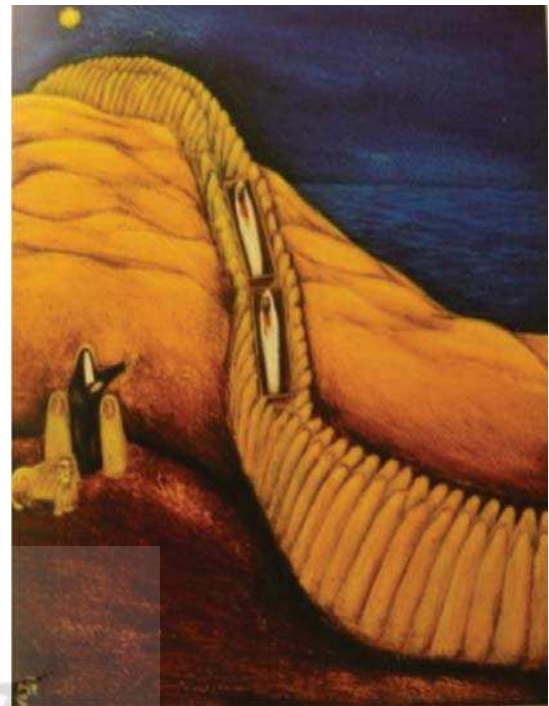
از قبل وظایف در «هنر» توسط ایدئولوگ‌های انقلاب با کلمه «باید» تعریف شده است. البته در این مسیر هنرمند هم‌سو با انقلاب با تناقض‌هایی در اجرایی شدن اهداف انقلاب مواجه خواهد شد که باید میان شرح وظایف ابلاغ‌شده و هنر به ذات هنر یکی را برگزیند.

تروتسکی^۱ معتقد است که: تا به حال هنر انقلابی وجود نداشته است. عناصری از این هنر اشاره‌ها و تلاش‌هایی برای آن و مهم‌تر از همه انسان انقلابی وجود داشته که نسل جدید را با پندار خود شکل می‌دهد و بیش از هر کسی نیازمند این هنر است. چقدر طول می‌کشد تا چنین هنری خود را به عیان آشکار کند؟ حتی حدس و گمان در این باره نیز مشکل است، چراکه این فرایند ناملموس و محاسبه‌ناپذیر است و حتی وقتی تلاش می‌کنیم فرایندهای ملموس‌تر اجتماعی را تخمین بزنیم نیز مجبور به گمانه‌زنی هستیم، اما چرا نباید این هنر دست‌کم نخستین موج‌های بزرگش برای بیان هنر نسل جوانی که در انقلاب زاده شده و آن را پیش برده به این زودی‌ها سربرزند؟ هنر انقلابی، که گریزناپذیر تمام تناقض‌های سیستم اجتماعی انقلاب را بازتاب می‌دهد، نباید با هنر سوسیالیستی که هنوز هیچ مبنایی برایش وجود ندارد اشتباه گرفته شود. به تعبیر دیگر، نباید فراموش کرد که هنر سوسیالیستی از هنر این دوره گذار سر برون خواهد آورد (تروتسکی، ۱۳۸۵: ۴۸).

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

انقلاب اسلامی با محور قراردادن مذهب به عنوان رکن اصلی انقلاب موجب شد که بازنگری در تعاریف صورت پذیرد. در تعریف بنیانگذار انقلاب اسلامی ایران، حضرت امام خمینی (ره)، «هنر در مدرسه عشق، نشان‌دهنده نقاط کور و مبهم معضلات اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نظامی است. خون صدها هنرمند فرزانه در جبهه‌های عشق و شهادت و شرف و عزت سرمایه‌زوال‌ناپذیر هنری است که به تناسب عظمت و زیبایی انقلاب اسلامی همیشه مشام جان زیبا پسند طالبان جمال حق رامعطر می‌کند. تنها هنری مورد قبول قرآن است که صیقل‌دهنده اسلام ناب محمدی (ص)، اسلام ائمه هدی (ع)، اسلام فقرای دردمند، اسلام پابرهنگان، اسلام تازیانه خوردگان تاریخ تلخ و شرم‌آور محرومیت‌ها باشد.

هنری زیبا و پاک است که کوبنده سرمایه‌داری مدرن و کمونیسم خون‌آشام و نابودکننده اسلام رفاه و تجمل، اسلام التقاط، اسلام سازش و فرومایگی، اسلام مرفه‌ی نبی در دودریک کلمه اسلام امریکایی باشد. هنر در عرفان اسلامی ترسیم روشن عدالت، شرافت، انصاف و تجسم تلخ‌کامی گرسنگان مغضوب و قدرت و پول است.



تصویر ۱. شهید، رحیم نازف، ۱۳۵۳، گواش و روغن جلا، ۳۲ × ۲۷ سانتی‌متر، مأخذ: کتاب جنبش هنرنوگرایی ایران

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

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

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

با این نظریه‌پردازی‌های قطعی، هم تقدس برای هنر قائل هستند و هم اینکه هنرمند را به عنوان نیروی کار سازمانی به وظایف از پیش تعیین‌شده خود یادآوری می‌شوند. در چنین وضعیت اجباری هنرمند هیچ اختیاری از خود ندارد تا به مسائل درونی خود در جامعه انقلابی بپردازد چون

1. Trotsky

از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان مارکسیسم تا به امروز، نزدیک ترین یارنشین در انقلاب اکبر، سازمان‌دهنده ارتش سرخ و منتقد ادبی برجسته‌ای بود که تأثیر انکارناپذیری بر اندیشه مارکسیستی سده بیستم داشته است (مرادی، اسپیلی، ۱۳۸۵: ۷).



تصویر ۲. مدرسه فیضیه، حبیب‌الله صادقی، ۱۳۵۶، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۰×۲۶۰ سانتی متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۶۸: ۹۸.

نیز در تعاریف خود، چنین نگرشی را محور قرار می‌دهند. شاید مناسب‌ترین تعبیر را شهید مرتضی آوینی در تعریف هنر در نسبت با انقلاب اسلامی ارائه داده است: «عصر ما عصر تجدید میثاق با خداست که لاجرم در هنر امروز و فردای ما انعکاس خواهد یافت. هنری که بدین تجدید عهد تعلق ندارد و آیینۀ آن نیست به اعتقاد ما نه شایسته دوران ماست و نه شایسته این مرز و بوم که اکنون به اعتبار روح‌الله (ره) و حرم قدس او قلب و ام‌القرای جهان است» (آوینی، ۱۳۷۸: ۱۲۴).

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

نقاشی انقلاب

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

هنر در جایگاه واقعی خود تصویر زالوصفتانی است که از مکیدن خون فرهنگ اصیل اسلامی، فرهنگ عدالت و صفا لذت می‌برند. تنها به هنری باید پرداخت که راه ستیز با جهان خواران شرق و غرب و در رأس آن‌ها آمریکا و شوروی را بیاموزد.

هنرمندان مازمانی می‌توانند بی‌دغدغه، کوله بار مسئولیت و امانتشان را زمین بگذارند که مطمئن باشند مردمشان بدون تکیا به غیر و تنها و تنها در چارچوب مکتبشان به حیات جاویدان رسیده‌اند و هنرمندان مادر جبهه‌های دفاع مقدس اینگونه بودند تا به ملاً اعلان شتافتند و برای خدا، عزت و سعادت مردمشان جنگیدند و در راه پیروزی اسلام عزیز تمام مدعیان هنری در درازسوان مودند.

خداپیشان در جوار رحمت خویش محشورشان گرداند» (پیام امام خمینی (ره) در تاریخ ۳۰ شهریور ۱۳۶۷). از دیدگاه امام خمینی (ره)، هنری ستوده و ارجمند و قابل دفاع است که از عنصر «تعهد» و جوهر «پیام» و بعد «سازندگی و تربیت» برخوردار باشد، هنری که ارزش‌های مقدس را ترسیم کند، به انسان‌ها ایده و امید و اعتماد بدهد، و از فساد و هرزگی و بدآموزی و تحریک غرایز حیوانی و شهوانی دور و منزّه باشد.

توجه به امر معنوی در هنر انقلاب اسلامی وجه ممیزه آن با سایر هنرهای انقلابی محسوب می‌شود. تعریف امام خمینی (ره) می‌تواند به مثابه بیانی‌های باشد که سیر هنر انقلاب اسلامی را در همه عرصه‌ها در برگیرد.

به سبب همین رویکرد است که هنرمندان جوان انقلابی



تصویر ۳. حی علی الفلاح، حسین خسرو جردی، ۱۳۵۶، رنگ و روغن روی بوم، ۲۰۰×۵۰ سانتی متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۰۶.

آثار اولیه خویش به مرور مؤلفه‌های خاص خود را در قالب عناصر بصری سازمان‌یافته‌تر ساختار تجسمی پدیدار ساختند.

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

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

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

سیدعلی میرفتاح در نقدی راجع به نقاشی انقلاب می‌گوید: «نقاشی انقلاب چیست؟ سبک خاصی از نقاشی است؟ دوره خاصی از تاریخ هنر ایران است؟ (اگر چیزی به‌اسم تاریخ هنر ایران وجود و جریان داشته باشد). صرفاً نام مجموعه‌ای است که حوزه هنری منتشر می‌کند؟

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

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

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

انقلاب‌ها در جهان معاصر ما به‌ویژه در قرن بیستم میلادی بیشتر بر مبنای تفکر نظام اشتراکی یا کمونیسم بنا شده‌اند، که با مبانی فکری آن تا حدودی آشنا می‌باشیم. انقلاب‌ها و رهبری فکری آن‌ها پس از نهادینه شدن و تشکیل یافتن احزاب تمامی جنبه‌های فعالیت‌های یک جامعه انقلابی را تحت سیطره خود قرار داده و جهت جامعه را بر اساس مبانی نظری آن تعیین کرده‌اند، اما با توجه به آرمان‌های انقلاب اسلامی اولین آثار نقاشی با تفکر اسلامی و انقلابی با وجود تأثیرپذیری از تجربه‌های هنری سایر انقلاب‌ها در



۵. برزگر، نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۶، رنگ و روغن روی بوم، مأخذ:
همان: ۱۹۹.



تصویر ۴. آفتابگردان، نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۴، رنگ و روغن روی
بوم، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۹۸.

عینیت تاریخی تصویر هنری باید با بازآفرینی ایدئولوژیک و آموزش زحمت‌کشان برپایه روحیه سوسیالیسم عجین شود. ما این روش در ادبیات و نقد ادبی را روش رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم.» او از نویسندگان می‌خواست تا «مهندسان روح بشر» باشند (سیم، ۱۳۸۹: ۲۱).

این سیاست اجباری فرهنگی را عده‌ای پذیرفتند و عده‌ای دیگر از این فرمان سرپیچی کردند. از جمله، دیمتری شوستاکوویچ^۲ آهنگساز به سبب موضوعی که آن را نادرستی یا اشتباه بودن ایدئولوژیک خوانده بود سرکوب شد. استقلال فکری هنرمندان موضوعی نیست که حاکمان بتوانند با صدور بیانیه، قوانین و سیاست‌های مقتدرانه اجباری آن را در خدمت خود قرار دهند.

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

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

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

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

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

اگر نقاشان اتحاد شوروی همگی پیرو یک اصول بودند، بدان علت بود که هنر در آن کشور از طریق حزب کمونیست و اعضای کمیته مرکزی آن نهادینه شده بود و به صورت یک دستور به هنرمندان ابلاغ می‌شد، تا جایی که ژدانف^۳ به عنوان کمیسر فرهنگی استالین در سخنرانی خود در کنگره نویسندگان شوروی اصل مطلبی را که استالین^۴ بدان معتقد بود چنین توصیف می‌کند: «صداقت و

1. Category
2. Zhdanov
3. Joseph Stalin: دومین رهبر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی
4. Dmitry Shostakovich



تصویر ۷. فرمان صلح، ولادیمیر سرف (Vladimir Servo)، مأخذ: www.visualrian.ru



تصویر ۶. سنگرنشینیان، غلامعلی طاهری، ۱۳۶۴، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۰×۱۴۰ سانتی متر، موزه شهدای تهران.

«هنرمند واقع‌گرا پیوسته به حساس‌ترین و دقیق‌ترین وجهی به زندگی و روابط آن می‌نگرد و وجوه پیچیده آن را در خلق یک تصویر هنری آشکار می‌سازد. هنرمند واقع‌گرا به تصویرکردن جزئی‌ترین مورد خاص از زندگی می‌پردازد و در آن عام‌ترین روابط و قوانین حاکم بر حرکت انسان را نمایان می‌سازد. یک رابطه یا تنها یک شخصیت را نشان می‌دهد و در آن عمده‌ترین خصوصیات یک تیپ، یک نسل یا یک دوره را مشخص می‌کند. لازمه چنین قدرتی در جامعیت‌دادن به یک تصویر هنری داشتن درک عمیقی از رابطه عینی پدیده‌هایی است که به انسان و زندگی او مربوط می‌شود» (بیانوف، ۱۳۶۳: ۱۳).

«واقع‌گرایی مضمون تمامی ادبیات و هنر- تجسم جهان و افکار و احساس‌های بشری - را جذب کرده آن را به صورت یک اصل درآورد و بدین وسیله از نسخه‌برداری از واقعیت و ارائه ذهنی طبیعت انسان به عنوان جولانگاه هیجان‌های عنان‌گسیخته فراتر رفت» (رافائل، ۱۳۵۷: ۲۱).

واژه سوسیالیسم^۲ در فرهنگ لغت به معنی جامعه‌گرایی آمده است، دکتترین سازمان‌دهی اجتماعی که خواستار غلبه منافع جمعی بر منافع خصوصی به واسطه یک سازمان جمعی است و همچنین خواهان کنترل وسایل عظیم تولید و مبادله توسط جامعه و اغلب دولت است.

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

رویدادهایی که هرگز اتفاق نیفتاده‌اند. ممکن نیست بتوان شعر و نثر شوروی یا کپی‌های نقاشی و مجسمه‌هایی که در آن‌ها کارگزاران مسلح به قلم‌مو و قیچی زیر نظارت کارگزاران مسلح به موزر رهبران کبیر و بی‌نظیر را ستایش می‌کنند و عملاً از کم‌ترین جرعه نبوغ یا عظمت عاری‌اند را بدون انزجار آمیخته با تشویش خواند یا به آن‌ها نگاه کرد. هنر دوره استالین به عنوان سراسر استرین بیان افول ژرف انقلاب پرولتری [کارگری] در تاریخ باقی خواهد ماند» (تروتسکی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

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

واقع‌گرایی در نقاشی انقلاب

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

به نوشته پاکبان، واژه رئالیسم اصطلاحی است در تاریخ هنر و نقد هنری که به بازنمایی واقعیت مورد تجربه انسان‌ها در زمان و مکان معین اشاره دارد (پاکبان، ۱۳۸۶: ۲۷۶).

«جوهر واقع‌گرایی عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسم زندگی انسان در جامعه، مطالعه و تجسم روابط اجتماعی، روابط بین فرد و جامعه، و ساختمان خود جامعه» (رافائل، ۱۳۵۷: ۲۱).

۱. Mauser: نام سازنده

جنگ‌افزاری آلمانی است که برای نیروهای نظامی آلمان ساخته شد. اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم این نوع سلاح به بسیاری از کشورها صادر شد و حتی به عنوان یک اسلحه گرم غیرنظامی مشهور شد (ویکی‌پدیا انگلیسی).

2. Socialism



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



تصویر ۸. مقاومت، مصطفی گودرزی، ۱۳۶۵، رنگ و روغن روی
بوم، ۱۵۰×۱۵۰ سانتی متر، حوزه هنر و اندیشه.

نیروهای جوان و تازه نفسی که در بطن این حرکت اجتماعی حضور داشتند در دو گروه مذهبی و دگراندیش فعالیت‌های هنری خود را با نگاه معطوف به انقلاب و عدالت‌جویی آغاز کردند. چنین خاست گاهی در میان نقاشان دگراندیش ایران نیز طرفداران قابل توجهی داشت.

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

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

به موازات جریان‌ها و تشکلهای هنرمندان مسلمان در کانون اندیشه اسلامی، در دانشکده هنرهای زیبا نیز نقاشی سیاسی و اعتراضی با تأثیر از دیدگاه‌های الخاص ناظر به «نقاشی در خدمت جامعه» منجر شد به اجرایی نقاشی دیواری روی دیوار سفارت آمریکا در سال ۱۳۵۸ به همراه ادهم (امیر) ضرغام و نقاشی روی دیوار دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران در همان سال به همراه نیلوفر قادری نژاد و مسعود سعدالدین. او در کنار حضور مردم در

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

«به عقیده پلخانف^۱ برای پی بردن به ایدئولوژی حاکم بر یک دوره کافی است به هنر آن دوره توجه کنیم. در دوره‌های انحطاط هنر منحط و به عکس در دوره‌هایی که به لحاظ سیاسی مترقی‌اند هنر پیشرو خلق می‌شود. پیشرو بودن هنر در دوره استالین به هنری گفته می‌شود که از نظر سبک و ساختار محافظه کارانه و از نظر موضوع و مضمون به روش هنر واقع‌گرای قرن نوزدهم باشد، یعنی سبکی که در کل منعکس‌کننده آرمان‌های طبقه متوسط و مترقی جامعه قلمداد می‌شود» (سیم، ۱۳۸۹: ۲۳). با توجه به این رویکرد، نظریه پردازان رئالیسم سوسیالیستی با هرگونه نوآوری در هنر مدرن که راوی مسائل اجتماعی نبود مخالفت می‌کردند.

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

اما در ایران انقلابی جریان به گونه‌ای متفاوت پیش رفت و حرکت هنری شکلی کاملاً خودجوش داشت. دانشجویان و



تصویر ۱۱. برای خاک و وطن، آ.پ. کراسنوف (A.P. Krasnov)، مأخذ: مجموعه تصاویر بازتاب زیبایی‌های انقلاب بر بوم نقاشان خلق



تصویر ۱۰. شهید، مرتضی اسدی، ۱۳۶۱، رنگ و روغن روی بوم ۱۲۰×۱۸۰ سانتی‌متر. مأخذ: آرشیو تصویری مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (اصل از بین رفته است)

به بحث‌های مفصلی درباره ارزش دقیق آثار منفرد هنری جامعه یا سبک‌های هنری آن می‌انجامد، بحثی که قدمت آن به خود مارکس باز می‌گردد» (همان: ۱۱-۹).

براساس این اندیشه، بهترین قالب برای هنرمندان می‌توانست هنر واقع‌گرا باشد، زیرا هنر واقع‌گرا بینشی است که هنرمند براساس آن واقعیت‌های یک جامعه زنده و پرتکاپو را در مقابل دید مردم قرار می‌دهد و اثر او با توده‌های عوام و خواصارتباطی مستقیم برقرار می‌کند. از طرفی، دیدگاه مذهبی در بخشی از جامعه و مخالفت خانواده‌ها با هنر موجب شده بود که این وظیفه در قبل از انقلاب در فضاهای رسمی و دانشگاهی فضا را برای دگراندیشان مهیاتر سازد.

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

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

بحث‌های خیابانی توانست نقش هنر و هنرمند را در رابطه با جنبش‌های مردمی معرفی کند.

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

براساس نظریات آنان، مارکسیسم یکی از تأثیرگذارترین جریان‌های نظریه‌زیبایی‌شناسی در قرن بیستم به‌ویژه در کشورهای اروپای قاره‌ای بوده است. مارکسیسم نمونه بارز آن دسته از نظریه‌های زیبایی‌شناسی است که با انگیزه سیاسی ساخته و پرداخته می‌شوند و از این رو اهمیت بسیار برای نقش آموزش هنر قائل‌اند... ارزش هنر از نظر مارکسیسم مقوله‌ای است که باید به‌لحاظ سیاسی تعریف و مشخص شود. هم هنرمند و هم اثر هنری را باید برطبق موازین سیاسی تحلیل کرد، هرچند که چنین ملاکی

1. Cubism

۱. امیر پرویز پویان از بنیان‌گذاران سازمان چریک‌های فدایی خلق در دهه ۵۰ بود.
۲. بیژن جزنی از بنیان‌گذاران و نظریه‌پردازان مشی چریکی در سازمان فداییان خلق در دهه ۵۰ بود.



تصویر ۱۳. کوثر، عبدالحمید قدیریان، ۱۳۶۷، رنگ و روغن روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰ سانتی متر، مأخذ: حوزه هنری.



تصویر ۱۲. مسند خورشید، علی وزیریان، ۱۳۶۶، رنگ و روغن روی بوم، ۱۲۰×۸۵ سانتی متر، مأخذ: حوزه هنری.

صادقی، ناصر پلنگی، مرتضی حیدری، محمدعلی رجبی، مرتضی کاتوزیان، حسین صدری، حسن محمدی، محمود ایمانی و فریده فروتن که از دانشجویان دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بودند با خلق آثاری با موضوعاتی چون میرزا کوچک خان جنگلی و یارانش واقعه مدرسه فیضیه قم (تصویر ۲)، حی علی الفلاح (تصویر ۳) و چهره شخصیت‌های دینی و مبارز دهه ۴۰ تا ۵۰ شمسی در ایران، نمایشگاهی را در حسینیه ارشاد در ۲۰ فروردین سال ۱۳۵۸ برپا کردند.

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

در سال‌های بعد تعدادی دیگر به جمع نقاشان حوزه هنری پیوستند از جمله عبدالحمید قدیریان، ایرج اسکندری، مصطفی گودرزی، علی وزیریان، مصطفی ندرلو و در دهه

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

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

نقاشان همسو با باورهای انقلاب اسلامی

در دوره‌ای که جنبش اسلامی و انقلابی مردم ایران در کوچه و خیابان‌های این کشور در حال شکل‌گرفتن بود، نقاشانی چون کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، حبیب‌الله



تصویر ۱۵. چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد، کاظم چلیپا، ۱۳۳۴، رنگ و روغن روی بوم، ۱۶۰×۱۳۰ سانتی متر، مأخذ: همان، ۲۴۶: ۲۴۵



تصویر ۱۴. روحانیت، کاظم چلیپا، ۱۳۶۱، رنگ و روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۴۰ سانتی متر، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۲۴۵.

دشواری می‌کند، چراکه هماهنگ شدن با این چالش‌های سیاسی برای هر دو گروه مذهبی و دگراندیش تجربه‌ای کافی را طلب می‌کند که این نسل از آن بی‌بهره بود. اما نقاشان جوان مذهبی در پی عینیت‌بخشیدن آرمان‌های خود از حکومت عدل علی (ع) بودند و با توجه به پیروی از اندیشه‌های معمار انقلاب اسلامی، حضرت امام خمینی (ره)، آثار خود را نقش می‌زدند.

«کاظم چلیپا در مصاحبه‌ای می‌گوید: برای ما در دوره معاصر بحث اسلام و تفکر اسلامی و تشیع علوی مطرح بود. شروع مبارزات حضرت امام (ره) بود و مبارزه‌ای که در طیف‌های مختلف بچه‌مسلمان‌ها به شکل‌های مختلف انجام می‌شد یک مبارزه تئوریک که در مراکز مثل حسینیه ارشاد که دکتر شریعتی و آقای مطهری بودند یا مثلا مسجد هدایت که آقای طالقانی بودند انجام می‌گرفت. البته ما زیاد با اینجها آشنا نبودیم. یک سری جزوه‌هایی بود در رابطه با تشیع علوی و... که به دست بچه‌ها می‌رسید و یک بیان تازه‌ای از عاشورا داشت. تبیین تازه‌ای از شخصیت حضرت علی (ع) و از حرکت ائمه (ع) می‌کرد.» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۴۴).

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

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

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

با ایجاد شکاف ایدئولوژیک میان نقاشان هم‌سو با باورهای انقلاب اسلامی و نقاشانی که فقط انقلاب را به‌عنوان یک انقلاب ضد امپریالیستی می‌دانستند فاصله‌های آن‌ها در شکل مبارزه با دشمن مشترک یعنی آمریکا بیشتر شد. با شکل‌گرفتن شورای انقلاب و پس از آن تشکیل دولت موقت و تحلیل‌های مختلف از برداشت‌های فقهی و سیاسی از حکومت اسلامی، صف‌بندی‌های حزبی و سازمانی ابعاد تازه‌ای به خود گرفتند. این مسائل کار را برای هنرمندان



تصویر ۱۷. همسنگران قدس، حسین خسرو جردی، ۱۳۵۹، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۰×۱۸۵ سانتی متر، ماخذ: همان، ۱۰۰



تصویر ۱۶. شهادت، حبیب‌الله صادقی، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۰۵

نقاشی اعتراضی و سیاسی طی سال‌های ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۸ و با تلاش نقاشانی چون هانیبال الخاص، نیکزاد نجومی، بهرام دبیری، منوچهر صفرزاده، یعقوب عامه‌پیچ، شهاب موسوی‌زاده، ایوب امدادیان، نصرت‌الله (بهرز) مسلمیان، علیرضا اسپهبد، سیروس مقدم، حسین بختیاری، نیلوفر قادری‌نژاد و مسعود سعدالدین آغاز شد. این نقاشان که تحت تأثیر نقاشی رئالیسم اجتماعی و بعضاً سوسیالیستی اتحاد جماهیر شوروی بودند با مطالعاتی که از اصول و مبانی فکری این مکتب نقاشی داشتند سعی می‌کردند تا در این راستا آفرینش هنری خود را با این امر منطبق سازند. در نتیجه، پیروی از این اصول بدون شناخت همه‌جانبه از بیانیهٔ کمونیسم و سوسیالیسم میسر نبود. در این مسیر، نقش مؤسسهٔ انتشارات پروگرس^۱ مسکو را در چاپ مجموعه‌های نقاشان انقلاب اکتبر روسیه را نباید نادیده گرفت. این ناشر آثار مکتب مورد بحث را از طریق بخش فرهنگی سفارت شوروی و کتابفروشی ساکو، که در مقابل سفارت مزبور قرار داشت با نازل‌ترین قیمت در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌داد.

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

تعبیر را در این باره سیدمحمد آوینی داشته باشد: «نقاشی انقلاب را الگوی خاص و اصول از پیش تعیین شده‌ای نبوده است. نقاشان انقلاب در جست‌وجوی هویتی مستقل و در پی یافتن قالب و شیوه‌ای مناسب برای بیان مفاهیم و معانی مورد نظر خود به شیوه و روش‌های از پیش به‌دست آمده پرداختند.

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

نقاشان دگراندیش

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



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

دادند. این روند تا سال ۱۳۶۱ که سال اوج تضادهای سیاسی سازمان‌ها و احزاب بود ادامه یافت و طبیعتاً هنرمندان نیز از این امر مستثنی نبودند. حوادث و تحولات سیاسی در کشور چنان سریع اتفاق می‌افتادند که هنرمندان به دشواری می‌توانستند تحلیل‌ها و برداشت‌های خود را با اثر هنری منطبق کنند.

از این رو، آثار خلق‌شده در دهه ۶۰ بیشتر به ثبت حوادث تأثیرگذار در جامعه انقلابی بدل گشت و دو گرایش سیاسی و ایدئولوژیک به موازات هم آثاری در رابطه با دفاع همگانی از تمامیت ارضی و انقلاب اسلامی ایران آفریدند. به علت تضاد و تندروی سازمان‌ها و احزاب چپ در رابطه با انقلاب اسلامی و غیرقانونی شدن فعالیت آن‌ها، نقاشان دگراندیش سمت‌وسوی دیگری را در فعالیت‌های هنری خود انتخاب کردند.

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

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

سال ۱۳۵۴ منتشر شود. گروه دوم در سیر مطالعاتی خود غیرمستقیم تحت تأثیر نظرات مارکسیستی قرار داشتند و طبیعتاً آثار آن‌ها تا حدودی تابع این اندیشه خلق می‌شد. حتی گروه اول نیز با الگو قراردادن موضوعات اجتماعی و ساختاری نقاشی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی اتحاد شوروی از تأثیرات آن‌ها بی‌نصیب نماند. البته این تأثیرات نه تنها بر نقاشی انقلاب ایران بلکه در نقاشی انقلاب چین، کره شمالی کوبا و دیگر کشورهایی که پس از جنگ جهانی دوم به اردوگاه سوسیالیسم پیوستند نیز دیده می‌شود.

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

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

با شروع جنگ تحمیلی که از مهم‌ترین حوادث پس از انقلاب بود هنرمندان نقاش رویکرد خود را از نقاشی رویدادهای انقلاب ۱۳۵۷ به توجه به مسئله جنگ تغییر



تصویر ۲۰. اعتصاب کارگران نفت، ۱۳۵۷، رنگ و روغن روی بوم، ۴۰۵×۲۰۰ سانتی متر، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷



تصویر ۱۹. گیلاس‌ها، اوسیمویینکو (Yevsey Moiseyenko)، ۱۹۶۹، رنگ و روغن روی بوم، ۲۷۵×۱۸۷ سانتی متر، مأخذ: Paintings from the Russian Museum collection

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

در آثار نقاشان هم‌سو با پاورهای انقلاب اسلامی، نمونه‌هایی دیده می‌شود که تأثیرپذیری را از آثار و سبک‌های هنری نشان می‌دهد و گاهی هم‌زمان تأثیر از چند شیوه و سبک در آن‌ها دیده می‌شود. آن‌ها، به علت بی‌تجربگی در چنین مضامینی و نیز نبود پیشینه مرتبط با این مضامین در هنر بومی، تصویر خاصی از نقاشی واقع‌گرا نداشتند و طبیعتاً به دنبال تجربه‌های تاریخی در این زمینه بودند، لذا، با توجه به حجم بسیار آثار به وجود آمده پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ در روسیه و مکزیک، نقاشان انقلابی مذهبی با مطالعه مجموعه‌های تصویری منتشر شده از نقاشان واقع‌گرای این انقلاب‌ها، در حرکت آغازین خود تحت تأثیر آن قرار گرفته و در جهت هویت بخشیدن به آثار خود با اضافه کردن نشانه‌ها و نمادهای تصویری مذهبی و ملی وجه تمایزی میان آثارشان با هنرمندان دگراندیش ایجاد کردند.

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

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

«الف) واقع‌گرایی (رئالیسم)

کرد و آثار او در دهه اول انقلاب گواه بر این ادعاست. دامنه آثار مربوط به انقلاب او از نظر تاریخی سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۹ را دربرمی‌گیرد. در این فاصله تعداد زیادی اثر با موضوع و مضمون انقلاب خلق کرد و از این نظر یکی از هنرمندان فعال این عرصه به شمار می‌رود (تصاویر ۴ و ۵). البته فروپاشی اتحاد شوروی در سال ۱۹۹۱ میلادی و کارکردن داشتن ایدئولوژی حاکم بر آن همگان را واداشت که در باورهای پذیرفته شده خود تجدید نظری کنند و نگاه واقع‌گرایانه خود را مبتنی بر واقعیت‌های موجود تغییر دهند.

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

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

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

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



تصویر ۲۴. تاتینا یابلونسکایا، رنگ و روغن روی بوم، ۲۷۰×۲۰۱ سانتی متر، ۱۹۳۶، مأخذ: The Art of Soviet Ukraine



تصویر ۲۳. سنگر سازان، پرویز حبیب پور، رنگ و روغن روی بوم، ۲۰۰×۱۵۰، ۱۳۶۱، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۷۳.

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

البته این نگاه به نماد سرو بیشتر در فرهنگ و ادبیات کهن ایران زمین ریشه دارد و بازتاب آن در نقاشی معاصر سابقه چندانی نداشته است، ولی به عنوان یکی از عناصر تصویری در فضا سازی نقاشی قدیم ایران و در حوزه نگارگری سابقه‌ای بسیار دارد. اساساً نگارگری که به مدد بهره‌گیری از عناصر نباتی در صدد نمایش باغی بهشتی و عالمی مثالی است، منبع الهام خوبی در جهت نمایش معانی برای نقاش انقلاب اسلامی محسوب شده است.

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

انسان مؤمن در فرهنگ اسلامی گلستان می‌شود. در مقابل، هنرمند روس نیازی به نشان دادن ایدئولوژی خود در تابلو نمی‌بیند. هدف او مقابله با ماشین جنگی دشمن در نبردی نابرابر است و بس. نمونه پرده نقاشی شهید اثر مرتضی اسدی (تصویر ۱۰) و برای خاک وطن (تصویر ۱۱) اثر کراسنوف است.

تابلوی شهید اثر مرتضی اسدی که در رابطه با شهادت برادر هنرمند است به لحاظ ترکیب قرار گرفتن پیکر با تابلوی برای خاک وطن اثر آپ کراسنوف شباهت زیادی دارد. یکی از علل این شباهت‌ها در دسترس بودن آثار چاپ شده نقاشان انقلاب روسیه و همچنین آموزش‌های دانشکده هنرهای زیبا در یکی دو سال اول انقلاب و جاری شدن نگاه سیاسی و ایدئولوژیک در نقاشی معاصر ایران است. ایثارگری سربازان و رزمندگان در جنگ‌های میهنی و به خاک و خون افتادن آن‌ها شباهت‌های زیادی به یکدیگر دارند.

انتخاب زیباترین حالت برای شهدای جنگ بعضاً شباهت‌های ناگزیر را در پی دارد. جنبه‌های آموزشی و مشق کردن از دیگران تا جایی که هنرمند مقلد دیگران و مکتب خاصی نشود، پذیرفتنی است. تفاوت بارز این دو اثر در آن است که کراسنوف تخریب فضای جنگ را به خوبی نشان داده است، ولی در اثر مرتضی اسدی در کنار تخریب رویش شقایق‌ها به معنی امید و ادامه راه رزمندگان مسلمان ایرانی است. در این اثر، نقاش از نشانه بازوبند سرخ با نوشته یا زهر (س) استفاده کرده، که رمز عملیات فتح المبین در فروردین ۱۳۶۱ بوده و استفاده از این نشانه تمایز اندیشه‌ای این دو رزمند را در دفاع میهنی مشخص کرده است.

در نقاشی انقلاب اسلامی از نمادهای تصویری متنوعی بهره گرفته شده است، اما بیشتر نمادها عبارت‌اند از: سرو، کبوتر، گل لاله، گل شقایق، پیکره‌هایی با هاله‌های نورانی و پرچم سرخ، که هنرمندان با استفاده مکرر و پذیرش جامعه



تصویر ۲۶. خون شهدا زمین رابارومی کند، دیه گوریورا، ۱۹۲۶، ۲۴۴×۴۹۱ سانتی متر، ماخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۰۵.



تصویر ۲۵. نهال آزادی، ایوب امدادیان، رنگوروغن روی بوم، ۲۵۰×۲۵۰ سانتی متر، ۱۳۵۵، ماخذ: همان ۲۰۴.

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

چلیپا در اثری دیگر (تصویر ۱۵) مادری را تصویر می‌کند که شقایق‌های سرخو دسته‌ای از نرگس در میان سید را به‌عنوان نمادی از شهدای جنگ در آغوش گرفته است. او با استفاده از این نمادها رابطه عاطفی مادران سرزمینی را به مخاطب معرفی می‌کند که در پشتیبانی از فرزندان خود در دفاع از میهن اسلامی درکنار آنها تا آخر ایستادگی کردند. خانه‌ای روستایی که زمین آن با رنگ سرخ نقاشی شده و در افق آن سروهای سر به آسمان ساییده به‌عنوان نمادی از شهدا ایستادگی در مقابل هجوم بیگانگان به تصویر درآمده است. ترکیب‌بندی ایستا و محکم اثر در مربع دوسوم کادر با قرار گرفتن شخصیت اصلی در اولین نگاه مخاطب را به‌سوی خود می‌خواند.

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

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

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

کفن پوش که به دار آویخته شده است. بیان نمادین عناصر بصری نیز در استفاده از نور و رنگ به خوبی دیده می شود. در اثری دیگر از این هنرمند با عنوان شهادت (تصویر ۱۶) هنرمند با پختگی و مهارتی بیشتر از تمامی مؤلفه های نمادین بهره گرفته است. تصویر رزمنده ای که با لباس سپاه به شهادت می رسد و در لحظه شهادت قدیسی با اسبی سفید، در حالی که ردایی سبز را به سوی او می افکند، در انتظار وی است و صفی از شهدای سرخ پوش بی سر در کنارش ایستاده اند. در این اثر هم از بیان نمادین نقاشی قهوه خانه ای بهره گرفته شده است و هم از عناصر تصویری نمادین مانند شخصیت های ملکوتی، شهدا، پارچه سبز و اسب سفید که نمادی از نوالجنح می تواند باشد و در عین حال نماد بصری رنگ های سرخ، سبز، سفید و طلایی که بیان نور را نیز دارد در این اثر به کار رفته است.

هنرمند مطرح دیگر در حوزه نقاشان انقلاب حسین خسرو جردی است. وی در اثر خویش به نام حی علی الفلاح (تصویر ۳) به موضوعی کاملاً نمادین با بیانی نمادین پرداخته است. سلوک انسانی در هفت مرحله از خوی حیوانی به سوی خصایل انسانی و ملکوتی موضوع اثر را تشکیل می دهد. عاملی که این اثر را در حوزه هنر انقلاب جا می دهد تاریخ خلق اثر در سال ۱۳۵۶ است و اینکه به گونه ای کاملاً مستقیم بر رویکرد معنوی انقلاب اسلامی تأکید دارد.

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

در اثر دیگر حسین خسرو جردی با نام همسنگران قدس (تصویر ۱۷) نیز از تمامی ویژگی های نمادین در تصویر استفاده شده است.

فضاسازی اثر به گونه ای کاملاً نمادین شخصیت هایی را در بر می گیرد که آن ها نیز هر کدام مظهر و نماد قشری از افراد جامعه اند. زن و کودک، روحانی، کارگر، سپاهی که همه در زاویه ای نیم رخ ترسیم شده و با حرکتی رو به جلو در حالی که فریاد می زنند، دست ها را به جهات مختلف گشوده اند و علاوه بر طراحی که بیانی به شدت سمبلیک و محکم دارد استفاده از عناصر تصویری نمادین مانند اسلحه، کیوتر، کتاب قرآن، خورشید، گل لاله و لباس هایی که هر کدام بیان نمادین دارند و همچنین دورنمایی از کارخانه در اثر دیده می شود. نمادهای بصری به خصوص رنگ به تکمیل اثر کمک می کند و در کنار آن استفاده از سطوح زاویه دار و منحنی در این اثر علاوه بر کارکرد بصری در ترکیب حاوی بیان نمادین نیز هستند.



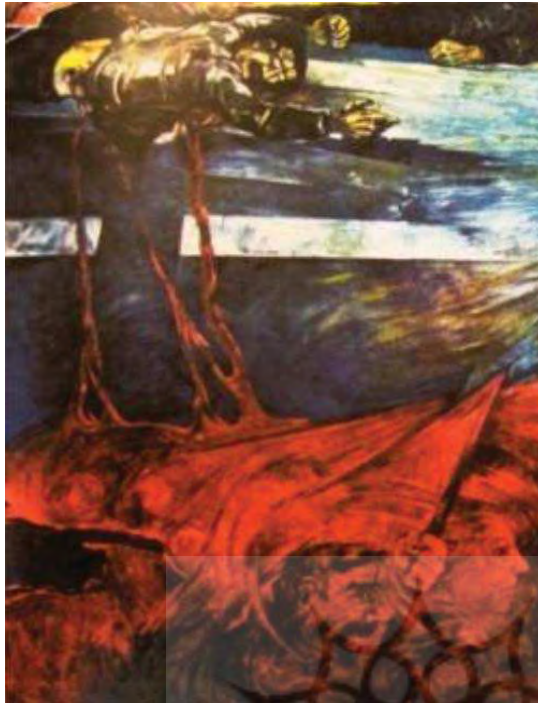
تصویر ۲۷. فراماسیون ها (بخشی از اثر)، بهرام دبیری، ۱۳۵۹، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۰×۶۰ سانتی متر، ماخذ: همان، ۱۹۳.



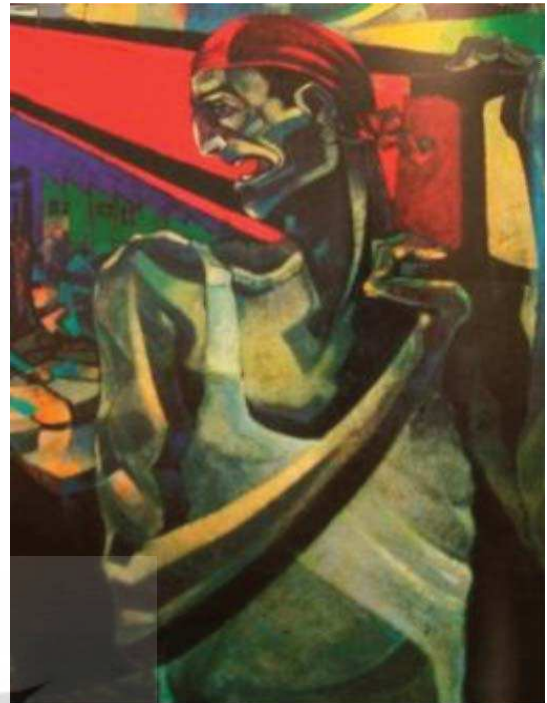
تصویر ۲۸. بدون عنوان (بخشی از اثر)، نیلوفر قادری نژاد و نسورین افروز، رنگ و روغن روی دیوار، ۱۳۵۹، ماخذ: همان، ۲۴۰.

در این اثر، نه فرم ها و نه رنگ ها هیچ کدام حالتی شعارگونه ندارند و نقاش با تسلط به روابط تجسمی در اثر به بیانی کاملاً واقعی و در پس آن به آرمان های خود در انقلاب توجه کرده است.

از هنرمندان مطرح در عرصه نقاشی انقلاب اسلامی بی گمان می توان از حبیب الله صادقی نام برد. وی در اثر مدرسه فیضیه (تصویر ۲) فضایی را به تصویر می کشد که در آن مؤلفه های بیان نمادین در صورت های متعددی دیده می شود: از حالات انسان ها که بازگوکننده شور و التهاب ناشی از حمله به مدرسه فیضیه است تا عناصر تصویری نمادینی مانند تابوت ها و چوبه دارها و در نهایت شهیدی



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



تصویر ۲۹. کارگر، نصرت‌الله مسلمیان، ۱۳۵۵، رنگ‌وروغن روی بوم، ۱۲۰×۱۷۰ سانتی‌متر، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۹۷.

پنجه گشوده شده رو به آسمان و در مرحله سوم از عناصر نمادین بصری به خصوص رنگ سرخ در مقابل حرکت رو به جلوی افراد و نیز سطوح تقطیع‌کننده استفاده کرده است. وی در این اثر که یکی از آثار رئالیسم انتقادی دهه ۵۰ به شمار می‌آید زندگی و فعالیت روزمره روستاییان و نقش آن‌ها در تولید محصولات کشاورزی را تصویر می‌کند و با نگاهی انتقادی به روابط اجتماعی و سیاسی اقتصادی حاکم، فرهنگ شهری و صنایع وابسته (مونتاز) می‌پردازد که باعث جذب نیروی کار روستایی در شهرها و مهاجرت اجباری شده بود. مسلمیان در این اثر در مرکز تابلو توجه بیننده را به کشاورز روستایی معطوف کرده است. کشاورز با یک دست تولید و دسترنج خود را به سوی شهر روان کرده و دستی دیگر را به عنوان اعتراض روی چرخ‌دنده‌ای که سمبل صنعتی شدن شهرها و بی‌توجهی به کشاورزی است قرار داده است، با توجه به اینکه روشنفکران و هنرمندان سیاسی آن زمان صنایع وابسته به صنعت مونتاز را به عنوان سرمایه‌داری وابسته می‌دانستند و این نگرش در عرصه سیاست اقتصادی دولت وقت را باعث از دست دادن زمین و محصولات کشاورزان و رعیت می‌دانستند؛ در نتیجه این سیاست، کشاورزان در جست‌وجوی کار به شهرهای بزرگ و در حال توسعه مهاجرت می‌کردند.

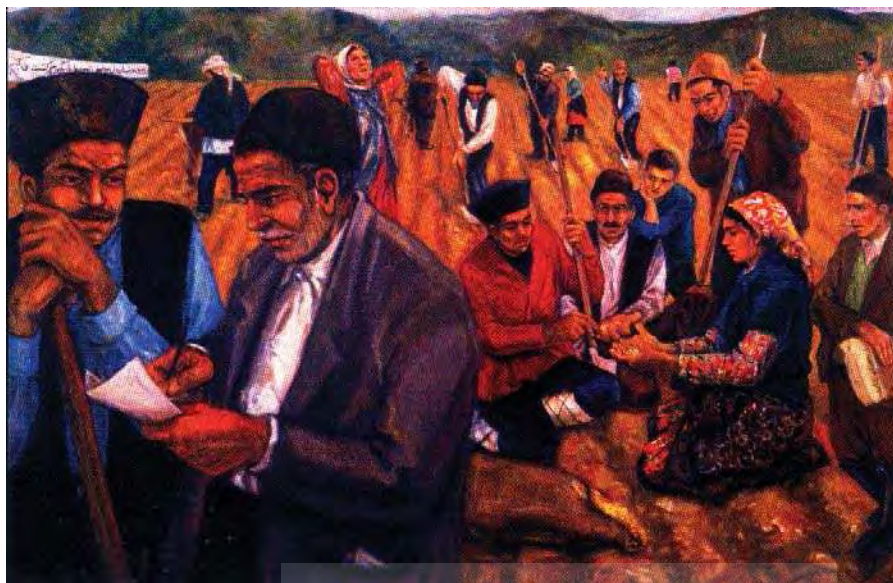
مسلمیان در این اثر با برش‌های زاویه‌داری از سطوح که هرکدام به شکلی زندگی زحمتکش روستایی را روایت می‌کند مقابله با تجمع امکانات شهری را به نمایش گذاشته

بازتاب نمادهای تصویری و بصری در آثار نقاشان دگراندیش

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

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

مسلمیان در اثر خویش با عنوان مهاجرت (تصویر ۱۸) بیان نمادین خویش را در وهله اول به حالات پیکره‌ها معطوف کرده و سپس از عناصر نمادین مانند چرخ‌دنده،



تصویر ۳۰. سایه درخون (مبارزات خیابانی)، نصرالله مسلمیان، ۷-۱۳۵۶، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۰×۱۵۰ سانتی‌متر.

نمی‌شود. استفاده هم‌زمان از نمادهای بصری و تصویری در این اثر نیز دیده می‌شود. حالات درهم و اوجاگونه پیکره‌ها و قرارگیری آنان در فضایی محبوس و بسته، استفاده از نمادهای آشکار مانند پرچم سرخ یا نمادهایی مانند لوله‌های نفت و نیز استفاده از نمادهای بصری مانند رنگ‌های سیاه و سرخ از جمله مشخصه‌های این اثر است. این دست آثار را از لحاظ بیان هنری می‌توان در گروه آثار رئالیسم ذهنی قرار داد.

آثار هانیبال الخاص در خصوص انقلاب از یک نگاه طبقاتی حائز اهمیت است. نشان دادن مردم زحمت‌کش شهر و روستا و مبارزات آن‌ها با نیروهای استبداد در دوران پهلوی با روحیه و نگاه آلفاروسیکه ایرس، نقاش انقلابی مکزیک، منطبق است. نحوه اغراق‌های هانیبال الخاص با اغراق‌های سیکه ایرس شباهت بسیاری دارد، ولی آنچه تفاوت این دو هنرمند را نمایان می‌کند قدرت در ترکیب عناصر بصری و شیوه اجرای آن است. مؤلف بودن نقاش مکزیک در مقابل نقاش ایرانی به خوبی گویای این امر است. عنصر تکرار در ترکیب بندی هر دو هنرمند شباهت بسیاری دارد، ولی نظم و حرکت در عنصر تکرار در آثار نقاش مؤلفی چون سیکه ایرس از استحکام قابل توجهی برخوردار است (تصاویر ۲۱ و ۲۲).

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

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

در تابلوی اعتصاب کارگران نفت (تصویر ۲۰) مسلمیان مبارزات کارگران صنعت نفت را در دوره پیش از انقلاب نشان می‌دهد. از آنجاکه کارگران نفت از پیشگامان مبارزه با رژیم گذشته بودند و به سبب فعالیت‌های مخفی نیروهای چپ در شرکت نفت و سازمان‌دهی آنان نقش پررنگ‌تری داشتند، جنبش کارگری در این اثر دقیقاً همان ویژگی‌های تصویری نقاشی سوسیالیستی را به نمایش می‌گذارد. او با توجه به این مسئله در مرکز تابلو پرچم سرخ مبارزه را به دست کارگری داده که نقش رهبری برای آن قائل شده و بقیه متحد و دست در دست یکدیگر صفوف به هم فشرده‌ای را تشکیل داده‌اند. نقاش در سمت راست تابلو فقر را در زندگی خانواده‌های کارگری به تصویر کشیده که از گرسنگی عضوی از خانواده را از دست داده‌اند. انتخاب رنگ زرد بیمارگونه برای انسان از دست‌رفته در فضایی رنجور با خاکستری‌های رنگی و آبی و قهوه‌ای تأثیر این تراژدی را دوچندان کرده است. در سمت چپ تابلو که قرینه سمت راست است سختی کار و خستگی ناشی از آن برای تولید سرمایه ملی (نفت) تصویر شده است که هیچ سهمی از این ثروت ملی به تولیدکنندگان آن نمی‌رسد. نقاش، با عبور دادن لوله‌های بزرگ نفت از روی سر خانواده‌ها و کارگران، سنگینی و خفقان و رنج‌ناک‌م را به تصویر کشیده است. در یک سوم بالایی تابلو نمایی تیره از فضای شهری و دل‌ها به نمایش درآمده و هیچ نور امیدی در زندگی دیده



جامعه به شمار می‌روند.

طراحی چهره هر دو مرد شبیه یکدیگر و با ساختاری مربعی شکل، گونه‌های برجسته و چشم‌هایی تیز و ابروانی کشیده، با سیب‌هایی بسان شخصیت‌های مرسوم در نقاشی‌های روسی است. لباس‌های ایشان نیز شکلی نمادین دارد. زن درحالی‌که پشت سر و بالاتر از ایشان با حالتی حمایت‌گرانه، ترسیم شده است، با پوششی سرخ‌رنگ، نوزادی در آغوش دارد و در دستی دیگر سلاحی گرفته، خورشیدی در پشت سر وی و از ستیغ کوه‌ها بر آسمانی تیره در حال طلوع است. تمامی این نمادها اعم از نمادهای بصری مانند رنگ، نمادهایی مانند چرخ‌دنده، خوشه گندم، چکش، خورشید و لباس‌های کارگری و کشاورزی درکنار حالات اغراق‌آمیز نمایانگر اندیشه نقاش در آن دوره است. در بخشی از یک نقاشی دیواری منسوب به نیلوفر قادری نژاد و نسیرین افروز رویکردی مشابه دیده می‌شود (تصویر ۲۸). در این تصویر نیز تعدادی زن و مرد کارگر و کشاورز ترسیم شده‌اند که با حالاتی مصمم و تهاجمی دست‌ها را به نشانه اتحاد به سوی یکدیگر دراز کرده‌اند، درحالی‌که هریک در دست خویش سلاح یا داس و چکش و خوشه گندم دارند.

اغراق در نمایش حالات مصمم چهره‌ها و اندازه دست‌ها با بازوانی پر قدرت، وجود چرخ‌دنده‌های بزرگ و سرخ‌رنگ در زمینه‌ای زردرنگ و استفاده از لباس‌های سیاه و سفید برای پوشش افراد، جملگی نمایانگر استفاده بی‌بدیل هنرمندان از نمادهای هنری انقلاب‌های سوسیالیستی است. به نظر می‌رسد نقاشان دگراندیش در استفاده تصویری از نشانه و نمادهای نقاشی رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی از نمادونشان‌های رایج در نقاشی انقلابی شوروی سابق بهره گرفته‌اند. نمادهای مدنظر این نقاشان عبارت است از: داس و چکش، ستاره سرخ، پرچم سرخ، رومی‌زی سرخ و دودکش کارخانه‌ها، تیر آهن و چرخ‌دنده، گل آفتاب‌گردان که هرکدام به تنهایی معرف انقلاب‌های چپ و سوسیالیستی است (تصویر ۲۹). اگرچه انقلاب‌های چپ، بیشتر طبقه کارگر را صاحبان اصلی انقلاب می‌داند، کشاورزان را در ارزش‌گذاری خود در درجه دوم اهمیت قرار می‌دهد و از آن به عنوان زحمت‌کشان جامعه، خرده‌بورژوازی یا خرده‌مالک یاد می‌کند. علاوه بر نمادهای شناخته شده رنگ نیز در مواردی به منزله نمادی مستقل ایفای نقش می‌کند. برای مثال، تبدیل شدن خون جاری شده شهید به پرچم و همچنین ادامه مبارزه توسط دیگران در اثری با نام سایه در خون مشاهده می‌شود (تصویر ۳۰). رنگ سرخ در تمامی فرهنگ‌ها نشانه مبارزه و به منزله خون سرخ شهیدان راه آزادی معرفی شده است. نشانه‌هایی که نقاشان سوسیالیست از آن‌ها در آثار خود استفاده کرده‌اند عبارت‌اند از: بازوبند، ستاره سرخ، روبان سرخ بر سینه نوجوانان در سازمان جوانان حزب کمونیست (کامسومول^۱) و دیگر نشان‌های

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

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

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

مشخصه‌های نمادین در اثر امدادیان هم در طراحی حالات پیکره‌ها، به خصوص اغراق در اندازه دست‌ها و حالات آن‌ها، و هم در ترکیب‌بندی و شکل قرارگیری پیکره‌ها دیده می‌شود. بیان نمادین علاوه بر رنگ، در استفاده از عناصر نمادین مانند گل آفتاب‌گردان به نشانه آزادی، که با سایر هنرهای انقلابی چپ‌گرا مشترک است، به چشم می‌خورد.

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

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

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

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

۴) نقاشان دگراندیش علاوه بر استفاده از نمادها و نشانه‌های شناخته‌شده از ویژگی‌های بصری تا مرز رونمایی از آثار سوسیالیستی استفاده کرده‌اند.

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

یافته‌ها

۱) هنرمندان در دهه اول انقلاب اسلامی در آغاز کار با نگاهی واقع‌گرا با نزدیک شدن به آثار واقع‌گرای انقلاب‌های دیگر و با اضافه کردن نمادها و نشانه‌های منبعث از فرهنگ اسلامی به بیان اندیشه‌های حاکم بر آثار خود پرداختند.

نتیجه

انقلاب‌ها همواره بر اساس ایدئولوژی و نگرش حاکم بر آن شکل گرفته‌اند و طبیعتاً تمامی پدیده‌های تحت تأثیر انقلاب نمی‌توانند خارج از حیطه این نگرش تداوم یابند. هنر و هنرمندان نیز از این قاعده مستثنی نبوده و نیستند. نقاشان انقلاب با توجه به رویکردهای سیاسی آثار خود را در زمینه مبارزه با استکبار (امپریالیسم) و عوامل داخلی آن خلق کردند. نقاشان جوان مذهبی و دگراندیش با نظری مستقیم و غیرمستقیم به ساختار تجسمی آثار به جای مانده از نقاشی‌های انقلابی کشورهای نظیر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی (سابق) و انقلاب مکزیکی آثاری مشابه خلق کردند. این روند طی زمان با توجه به بروز و تثبیت اندیشه اسلامی در آثار هنرمندان مسلمان به سوی بهره بیشتر از نمادهای اسلامی در فرهنگ و هنر بومی متناسب با ضرورت جامعه انجامید، اما در آثار نقاشان دگراندیش استفاده از نمادها محدود و منحصر ماند. این نمادها و نشانه‌ها به خوبی قابلیت طرح گرایش‌های ذهنی هنرمندان را داشته است.

منابع و مأخذ

آوینی، سیدمحمد. ۱۳۷۸. «خلاقیت و تجربه معنوی»، تجدید میثاق (گزیده‌ای از مقالات، گفت‌وگو و سخنرانی‌ها پیرامون نقاشی انقلاب)، تهران: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
آیت‌اللهی، حبیب‌الله. ۱۳۸۸. نوشتارهای هنری دینی (ج ۱). تهران: اشتاد.
بیانوف، سارا. ۱۳۶۳. رپین. ترجمه مهدی شباهنگ. تهران: گام.
پاکباز، رویین. ۱۳۸۶. دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.
تروتسکی، لئون. ۱۳۸۵. هنر و انقلاب. ترجمه رضا مرادی اسپیلی. تهران: نشر دیگر.
خیال شرقی. ۱۳۸۸. «نا گفته‌هایی از هنر و هنرمندان انقلاب در گفت‌وگویی نسبتاً بی‌پرده با نقاش معاصر کاظم چلیپا» تهران: فرهنگستان هنر.
رافائل، ماکس. ۱۳۵۷. نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم). ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: شباهنگ.

رید، هربرت. ۱۳۶۲. فلسفه هنر معاصر. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه تهران.

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

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



هنرهای زیبا، ۲۷.

گودرزی (دیباچ)، مرتضی. ۱۳۸۷. هنر متعهد اجتماعی دینی در ایران (نقاشی انقلاب). تهران: فرهنگستان هنر.

گودرزی، مصطفی، ۱۳۶۸. ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی (۱۳۶۷-۱۳۵۷). تهران. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

گودرزی، مصطفی، ۱۳۸۷. خیال شرقی. تهران. فرهنگستان هنر.

میرفتاح، علی. ۱۳۸۷. «چیزی فراتر از یک تعهد اجتماعی»، تجدید میثاق. تهران: مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

USSR Academy of Arts. 1978. *Art and life (Works by the Members of the USSR Academy of arts On occasion)*. Moscow: Izobrazitelnoye Iskusstvo publishers.

The Tretyakov Gallery in Moscow. 1975. *Paintings from the Russian Museum collection*. Leningrad: Aurora.

www.allwordwars.com/sovietwarpaintingss.htm

www.visualrian.ru

www.wikipaintings.org

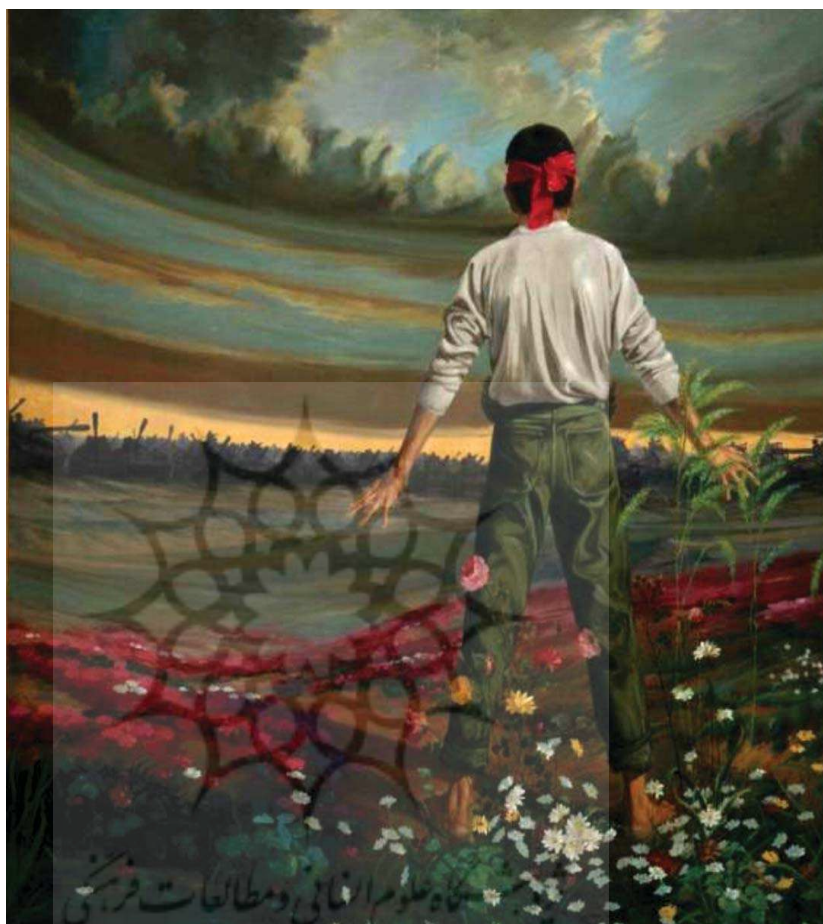


A Study on the Influences of Ideology and Political Thinking on Pictorial Elements of Revolutionary Painting

Morteza Asadi, PH.D, Student of Research Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Ahmad Nadalian, PH.D, Associate Professor, Shahed University, Tehran, Iran.

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



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

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

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

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