

تحلیلی نشانه‌شناختی از جایگاه هنرهای تجسمی در فتنه ۸۸ و ارتباط آن با سنت تصویری ایرانی - شیعی

مجید بهستانی *

علیرضا بهارلو **

پذیرش نهایی: ۹۵/۰۵/۲۸

دریافت مقاله: ۹۵/۰۱/۱۱

چکیده

این پژوهش از دید نشانه‌شناسی ساختگرا به تحلیل تصاویری می‌پردازد که از طریق رسانه‌های غربی در دوران حوادث پس از انتخابات سال ۸۸، که از سوی رهبر معظم انقلاب «فتنه» نامیده شد در انحراف افکار عمومی و وارونه جلوه دادن واقعیت سعی کرده‌اند. این مسئله در غیاب هنرهای تجسمی و خالی شدن عرصه از هنرمندان متعهد و اطلاع‌رسانی ناکافی در ایران بیشتر نمودار شد. مهمترین هنری که در این دوره بر اساس ذات خود سعی در انتقال مستند رویدادها داشت، «عکاسی مستند اجتماعی» بود که بر اساس تحلیل نشانه‌شناختی می‌توان به مجعول بودن واقعیت ساخته شده توسط عکسهای آن پی‌برد. این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی و براساس منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته و در بخش تحلیل تصاویر فتنه ۸۸ به دلیل کم‌سابقه بودن تحقیقاتی از این دست به صورت مکتوب (بویژه در حوزه هنر) از فضای اینترنت برای دستیابی به عکسها استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، عکاسی مستند، هنر دینی، هنر انقلاب، فتنه ۸۸

مقدمه

جهان‌بینی ایرانی - اسلامی بر جهان‌نمادینی مبتنی است که در ادبیات و هنرهای تجسمی پایه‌های مستحکمی دارد و در واقع ساختار خود را در این دو حوزه از هنر و ادب آشکارتر نشان می‌دهد. این جهان‌نمادین در نگارگری ایرانی به صورت پنهانی و در نقاشیهای مکتب قهوه‌خانه، بسیار آشکار قابل واکاوی است. با شروع اعتراضهای مردمی به رژیم پهلوی، نقاشان انقلابی با بهره‌گیری از سرمایه ایرانی - اسلامی، همگام با مردم اعتراض خود را به این رژیم نشان دادند. این سرمایه تا پایان جنگ تحمیلی همچنان مایه حیات هنرهای تجسمی بویژه نقاشی قرار گرفت.

انقلاب اسلامی به دلیل بُنمایه خود، که حاصل برخورد دو جهان‌بینی است، همواره طی سالهای پس از پیروزی خود مورد هجوم قرار گرفته است. این حملات گاهی همچون دوران دفاع مقدس آشکار و در میدانهای نبرد صورت گرفته، ولی دشمن، عرصه هنر و فرهنگ را میدان بهتر نفوذ و ضربه زدن به نظام اسلامی یافته است. تهاجم فرهنگی و وارونه‌سازی ارزشها یکی از برنامه‌های اصلی دشمن در همین راستا بوده است. او در سالهای اخیر با استفاده از همان ارزشهایی که سازنده فرهنگ و تمدن ایرانی - اسلامی بوده در انحراف مردم و جدایی آنان از انقلاب سعی کرده است. یکی از مهمترین برهه‌هایی که می‌توان به چگونگی حمله دشمن و نفوذ و شناخت ابزار او پی برد، جریان اتفاقات پس از انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۸۸ است. این حوادث، که از سوی رهبر معظم انقلاب «فتنه» نامگذاری شد در این پژوهش «فتنه ۸۸» نامیده می‌شود.

به منظور شناخت هدف دشمن، یافتن ابزار اصلی، که در انتشار و هدایت حوادث پس از انتخابات به کار رفت، نقشی کلیدی دارد. رسانه‌های غربی با استفاده از ویژگی بنیادین «عکاسی»، که همان سرعت و توان انتشار است، این رسانه را به‌جای نقاشی برگزیدند؛ اما جالب اینکه شیوه بازنمایی‌های تصویری بر همان زیبایی‌شناسی و جهان‌بینی نمادین ایرانی - اسلامی - اما در راستای مقاصد دیگر - مبتنی بوده است.

هنرهای تجسمی شامل چهار شاخه اصلی نقاشی، گرافیک، مجسمه‌سازی و عکاسی است. عکاسی مستند اجتماعی به دلیل ماهیت خود، که بر پایه خبررسانی و واقع‌نمایی بنا شده است، توانست با تکیه بر زیبایی‌شناسی تصویری شیعی و جامعه‌شناسی مخاطب ایرانی بر ذهن افراد ناآگاه بسیار اثر بگذارد و برخلاف رسالت خود واقعیت را معکوس جلوه دهد. این مدعا که در واقع

فرضیه پژوهش است از دریچه و چهارچوب نشانه‌شناسی قابل واکاوی و اثبات است. مهمترین و مناسبترین ابزار تحلیل عکس، «نشانه‌شناسی» است. نشانه‌شناسی مطالعه نشانه‌ها و نمادها است. در علم نشانه‌شناسی مشخص می‌شود که نشانه‌ها از چه تشکیل شده است. نشانه، عینی و ملموس است و جایگزین پدیده‌ای می‌شود که غایب است. پژوهشهای نشانه‌شناختی به امروز مربوط نیست بلکه پیشینه آن به دوران باستان (افلاطون، ارسطو، فیلسوفان رواقی، قدیس آگوستین و...) باز می‌گردد؛ اما با وجود تاریخ غنی تفکرات نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی معاصر، عمدتاً بر اساس اندیشه‌های دو متفکر یعنی فردینان دو سوسور (زبان‌شناس سوئیسی) و چارلز سندرس پیرس (فیلسوف و منطقی امریکایی) استوار شده است. از جمله اهداف این علم این است که معانی زبانها، رمزها و نشانه‌ها را دریابد. در واقع از طریق سامانه نشانه‌شناسی در می‌یابیم که چگونه هر «امر ذهنی» به «عینی» تبدیل می‌شود و بالعکس، چگونه پدیده عینی و مادی به پدیده ذهنی. نشانه‌ها در واقع، امری عینی است که بر امر ذهنی دلالت دارد.

۱ - نماد و دنیای نمادین؛ از زبان‌شناسی تا نشانه‌شناسی

سوسور، زبان‌شناس سوئیسی در کنار دو هم‌عصر بزرگ خود یعنی زیگموند فروید روانکاو و امیل دورکهایم جامعه‌شناس، مبنای جدیدی در مطالعه رفتار انسان پدید آورد. وی بنیانگذار «زبان‌شناسی» به شمار می‌رود و نخستین کسی است که مطالعه نظام‌مند زبان را طرح‌ریزی کرد. به عقیده سوسور موضوع زبان‌شناسی بررسی تمام تجلیات ارتباط زبانی در میان انسانهاست؛ خواه قومی متمم و خواه قوم وحشی. موضوع زبان‌شناسی از دید وی باید دارای شرایط زیر باشد:

الف - توصیف کننده تمام زبانها و بیان تحول تاریخی آن

ب - کشف نیروها و عوامل مؤثر در زبان و توضیح و تشریح قوانین کلی

ج - مشخص کردن حدود و تعریفی درباره خود

اندیشه سوسور بر پایه زبانها شکل گرفت. از آنجا که او به بیش از پنج زبان مسلط بود، اندیشه یافتن مبنایی را داشت که در تمامی زبانها مشترک باشد. «زبان‌شناس در برابر تمامی این پدیده‌ها و چشم‌اندازهای متفاوتی که ممکن است مورد نظر قرار گیرد، باید این پرسش را مطرح سازد که چه چیزی قرار است توصیف شود. دقیقتر بگوییم: "محقق به چه می‌نگرد و به دنبال چیست؟" خلاصه اینکه: زبان چیست؟» (صفوی، ۱۳۷۹: ۵۱). پاسخ سوسور در برابر این پرسش است که در واقع

اساس نظریه کامل و بی‌بدیل او را می‌سازد. براساس تعاریف: «زبان نظامی از نشانه‌هاست. صداها زمانی معنی و مفهوم زبانی می‌یابد که برای بیان یا انتقال افکار به کار رود و در غیر این صورت، صدا فقط صداست و بس. برای اینکه صداها بتواند بیانگر یا ناقل افکار باشد، باید بخشی از نظامی قراردادی به شمار آید که صداها را به تصورات مربوط می‌سازد. به عبارت دیگر، آنها باید بخشی از نظام نشانه‌ها باشند. نشانه (sign) اتحاد صورت دلالت‌کننده - به قول سوسور significant [دال؛ انگلیسی: signifier] - با تصویری است که به آن دلالت می‌شود - یعنی Signifie [مدلول؛ انگلیسی: Signified]. ما اگرچه از "دال و مدلول" به شکلی صحبت می‌کنیم که انگار این دو مستقل از یکدیگرند، ولی دال و مدلول صرفاً در حکم دو مؤلفه نشانه موجودیت می‌یابند. نشانه، واقعیت مرکزی زبان است و به همین دلیل برای جدا کردن آنچه اصلی و بنیادی است از آنچه ثانویه یا فرعی به شمار می‌رود، باید بحث خود را با طرح ماهیت نشانه و ویژگیهای اصلی آن آغاز کنیم» (صفوی، ۱۳۷۹: ۵۲)؛ به این ترتیب وی بنیان اصلی زبان را به اجزای آن یعنی نشانه‌ها جدا، و اعلام می‌کند اساس همه زبانها ماهیت اختیاری نشانه است. این همان نخستین اصل نظریه زبانی سوسور و تمامی ساختارگرای پس از اوست. در واقع نشانه محمل انتقال معنا و معنا در هر زمان متغیر است: «نخستین اصل نظریه زبانی سوسور به کیفیت بنیادین نشانه مربوط می‌شود. نشانه زبانی اختیاری است و ترکیب حاصل از دال و مدلول از ذاتی اختیاری برخوردار است. این اصل پیچیده و اسرارآمیز، اگر درست درک شود، بنیاد درک و تحلیل زبان است» (صفوی، ۱۳۷۹: ۵۲). او در جای دیگری تصریح می‌کند: «پیوند میان دال و مدلول یا صورت و معنی اختیاری است و چون منظور از نشانه، کلمه‌ای است که از به هم پیوستن دال و مدلول به دست می‌آید می‌توان بسادگی گفت، نشانه زبانی اختیاری است» و در جای دیگر نیز اضافه می‌کند: «هیچ‌کس بر سر اصل اختیاری بودن طبیعت نشانه بحث ندارد؛ اما اغلب کشف حقیقت آسانتر از قرار دادن آن در جای صحیح است» (فقیه، ۱۳۸۱: ۲۵).

سوسور، زبان را موضوع اصلی زبانشناسی می‌دانست. در واقع وی اعتقاد داشت که ما از توان و امکانات معین و محدود زبان برای استفاده شخصی خود بهره می‌جویم (گفتار) و اینکه چرا از میان این توانها این امکانات خاص را انتخاب کرده‌ایم به کار علمی دیگر چون جامعه‌شناسی، روانشناسی و... برمی‌گردد و کار صرف زبانشناسی نیست. زبانشناسی با خود زبان در ارتباط است و به تحلیل و بررسی آن می‌پردازد.

۱ - ۱ - نشانه‌شناسی

اندیشه‌های سوسور در دو بخش دنبال شده است و در واقع دو نحله فکری را شکل داده است: «نشانه‌شناسی» و «ساختارگرایی». نگرش نشانه‌شناختی سوسور، کانون هر مطالعه جدی درباره زبان به‌شمار می‌آید. تاکنون رده‌شناسی‌های مختلفی درباره نشانه‌ها مطرح شده است؛ اما سه طبقه بنیادین نشانه‌ها به مثابه رهیافتهای متفاوت و ضروری برجسته مانده است: «شمایل»، «نمایه» و «شناسه‌های واقعی» که گاه به شکلی گمراه‌کننده نماد یا سمبل نامیده می‌شود.

اگر سوسور نشانه را همبستگی دال و مدلول می‌داند، چارلز پیرس تعریف گسترده‌تری از نشانه ارائه می‌کند که راه بیرون آمدن نشانه را از انحصار زبان‌شناسی بازتر می‌کند: «نشانه برای کسی چیزی را به جای چیز دیگری با نسبت و توانایی خاصی بیان می‌کند. همان گونه که می‌بینیم، نشانه می‌تواند حاکی از چیز دیگری برای کسی باشد؛ فقط از این رو که این رابطه حاکی بودن به میانجی‌گری تأویل‌کننده‌ای صورت می‌گیرد» (دقیقیان، ۱۳۸۲: ۴۲). چارلز ویلیام موریس، فیلسوف امریکایی در تعریف نشانه می‌گوید: «هر چیزی یک نشانه است؛ فقط از این رو که به عنوان نشانه چیزی از سوی تأویل‌کننده‌ای تأویل شده است» (دقیقیان، ۱۳۸۲: ۴۲)، پس نشانه‌شناسی با بررسی نوع خاص ابژه‌ها سر و کار ندارد بلکه با ابژه‌های معمولی رو به روست تا جایی که این ابژه‌ها در قلمروی نشانه‌ها جا بگیرد. اکو ضمن پذیرفتن این تعریف می‌افزاید: «من نشانه را هر چیزی می‌دانم که براساس قرارداد اجتماعی از پیش استوار شده‌ای بتواند چیزی قلمداد شود که به چیز دیگری ارائه می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۲: ۲۱). پیرس و سوسور نه تنها نشانه در بُعد زبان‌شناسی، بلکه نشانه غیر زبان‌شناختی را نیز موضوع دانش نشانه‌شناسی می‌دانند.

با این رویکرد و چنین دسته‌بندی، تمامی جهان فردی و اجتماعی ما از دریچه نشانه‌شناسی قابل تحلیل خواهد بود. این توان نشانه‌شناسی زمانی آشکارتر می‌شود که بتوانیم با توسل به گشودن نشانه‌ها معنایی را نمایان سازیم که در پس خود به مخاطب القا می‌کند و در بی‌خبری مخاطب می‌تواند تمام رفتار او را جهت بخشد. در این مقوله، رولان بارت مفسر بی‌بدیلی است. او در اثر خود، «جهان مُد» را نشانه می‌رود. جهان مُد نه فقط جامعه را آشکار می‌کند بلکه جهان سرمایه‌داری هدایت‌کننده آن را نیز در معرض آشکارسازی نشانه‌شناختی قرار می‌دهد و به این روش آنها را فاقد قدرت می‌کند. نشانه‌شناسی قصد دارد با فراتر رفتن از صورت رفتارها یا موضوعات به نظام و قواعدی دست یابد که به این رفتارها و موضوعات معنا می‌بخشد. در اغلب این موارد امکان

تشخیص روابط «همنشینی» و «جانشینی» وجود دارد؛ یعنی روابط میان عناصری که می‌تواند برای تشکیل واحدهای سطح بالاتر کنار یکدیگر قرار بگیرد و نیز روابط میان عناصری که به جای یکدیگر قرار می‌گیرد و به همین دلیل برای تولید معنی در تباین با یکدیگر است.

۲ - ۱ - ساختارگرایی

تا پیش از سوسور چنین فرض می‌شد که هر واژه در واقع نمایانگر شیء بیرونی است که به آن ارجاع می‌دهد؛ بدان معنی که برای هر واژه و آنچه آن واژه بدان ارجاع داده می‌شود، رابطه‌ای را فرض می‌کردند. فرض بر این بود که هر کلمه با برشی از جهان مطابقت می‌کند که از پیش وجود دارد؛ همان‌گونه که این برشها در خود وجود دارد. دقیق‌بین می‌نویسد: «ساختارگرایی در واقع آن‌گونه که فردریک جیمسون می‌گوید، بازاندیشی درباره چیزها از دیدگاه زبانشناسی است.» کلود لوی استراوس (مردم‌شناس و فیلسوف معاصر)، که در کنار بارت و میشل فوکو بنیانگذار ساختارگرایی شناخته شده است، زبان را اساس انسانشناسی ساختارگرایی قرار می‌داد و به پیروی از روسو، که تمایز میان انسان و حیوان را در نیروی سخنگوی انسان می‌دانست، می‌گفت: «آدمی یعنی زبان و زبان یعنی جامعه.» سوسور به جای اینکه زبان را اغلب مجموعه‌ای از لغات و نام در نظر گیرد و مانع درک ماهیت واقعی این پدیده گردد، آن را روشی برای دسته می‌داند. وی زبان گفتاری را به تنهایی نشانگر ماهیت واقعی زبان می‌داند؛ پس به واقعیت زبان دست می‌زند؛ یعنی آن را نظام به شمار می‌آورد. آنچه می‌توان در اینجا دریافت کرد، این است که کسانی چون سوسور با آوردن نظریاتی جدید درباره نشانه‌شناسی، راه‌های تازه‌ای در رشته‌های مختلف باز کردند.

رولان بارت مهمترین متفکری است که تحت تأثیر سوسور، نشانه‌شناسی را به عنوان دانش بررسی کرد. درحالی‌که عده‌ای ساختارگرایی را به بی‌توجهی به معنا متهم می‌کنند، بارت معتقد است ساختارگرایی کاملاً به فعالیت ذهن اهمیت می‌دهد؛ به این ترتیب که معنی هر عنصر به جای اینکه به خود متعلق باشد به ارتباطش با دیگر عناصر متعلق است و به تنهایی معنا ندارد و این است آن انقلاب عظیمی که پس از سوسور در علم به وجود آمد: باور به اینکه بین عناصر متفاوت می‌توان ساختارهای مشابه و همسان پیدا کرد. نظام نشانه‌هایی که بارت در کتاب «اسطوره امروز» شرح می‌دهد، جهان انسان مدرن را می‌سازد (بارت، ۱۳۷۵).

۳- ۱- نشانه‌شناسی بارت و هنر عکاسی

این گزاره رولان بارت، که هر عکس «تاریخ» است از این سخن حکایت می‌کند که لحظه‌ای که در عکس بازتاب داده شده است، واقعیتی دارد که همواره ریشه‌اش در گذشته است؛ اینکه عکس در میان این دو لحظه مانده است. هر اندازه هم که عکسی با برنامه و واقعی ساخته شده باشد، عکاس لحظه‌ای گذرا از هر رخداد را نشان می‌دهد که هنوز در جریان است؛ فرایندی که هنوز پایان نگرفته است. تصاویر عکاسی (عکس) برخلاف تصاویر سینمایی (فیلم)، زمان را گذرا نشان نمی‌دهد؛ بلکه زمانی را ثبت می‌کند که گذشته است. در واقع، گرچه عکس به عنوان بازتاب‌دهنده جهان ما این محدودیت را دارد که همواره جهان را در گذشته نگه می‌دارد، قوت آن در این است که با نشان دادن گذشته واقعی، می‌تواند ما را به سوی طرحی دیگر از آنچه اکنون بدان رسیده‌ایم، رهنمون سازد؛ چیزی که در هرگونه از هنر اجرایی، همچون فیلم یا تئاتر با اجرای دوباره آنچه رخ داده است - با روایتی خطی - ممکن می‌شود.

با توجه به این اوصاف، رولان بارت (فیلسوف، نظریه‌پرداز و نشانه‌شناس معروف فرانسوی) با رویکردی نیچه‌ای و نیز همان مهارت نیچه‌ای در به کارگیری تناقضات زبانی برخاسته از نبودن «سوژه‌گی» و یا بی‌بنیادی وجودی، علیه تقابل دروغینی می‌ایستد که بین «حیات عملی» و «حیات فکری» ایجاد شده است (دقیقت‌بگویم از سوی ایده‌آلیست‌های نخستین ایجاد شده است)؛ یعنی تقابلی که به جدایی «متن» از خاستگاه واقعیش یعنی زندگی و حیات روزمره منجر شده و در اینجا است که بارت می‌گوید: «لذت متن همین است؛ دادخواستی علیه جداسازی متن».

او تصویر را نه واقعی و بازتاب‌دهنده آن، بلکه برساخته از آدمی و قابل تحلیل و کاوش می‌داند. به عقیده او، تصاویر، واقعیت را بازتاب نمی‌دهد بلکه خود سازنده واقعیتی جدید است. دریافت واقعیت بازنمایی شده در تصویر با واقعیت عکاسی شده از دید نشانه‌شناسی بارت قابل دستیابی است.

عکاسی مهمترین رسانه در انتقال نشانه‌هاست و «نشانه‌شناسی عکاسی» نیز، چنانکه گفته شد با رولان بارت شروع می‌شود. گذشته از برخی یادداشت‌های بارت در سال ۱۹۵۷، اولین کار جدی او در حوزه تصاویر، نوشتار کوتاهی است با عنوان «پیام عکاسانه» که در سال ۱۹۶۱ منتشر شد. «بارت از همان اولین سطر مقاله، رویکرد ویژه‌اش به عکسهای خبری را پیشاپیش فاش می‌سازد» (مقیم نژاد، ۱۳۹۰)؛ اما دومین مقاله رولان بارت اثری است که واقعا می‌توان آن را در حوزه نشانه‌شناسی

تصویری «کلاسیک» نامید. این نوشته، «تحلیل بلاغی تصویر» نام دارد. نکته مهم و اساسی این است که هردو این مقالات نمایانگر چهارچوب سوسوری است.

ضرورت تحلیل عکس از آنجا نشأت می‌گیرد که آرتور آسابرگر از قول امبرتو اکو می‌نویسد: «از نشانه‌ها، هم می‌توان برای گفتن واقعیت استفاده کرد و هم برای دروغ گفتن». وی در نظریه نشانه‌شناسی می‌نویسد: «نشانه‌شناسی با آنچه می‌تواند نشانه تلقی شود سروکار دارد. نشانه هر چیزی است که بتوان آن را به‌عنوان جانشین چیز دیگری به کار برد. این «چیز دیگر» لازم نیست موقعی که نشانه‌ای را به‌جای آن می‌گذاریم الزاماً وجود داشته و در جایی قرار گرفته باشد. بنابراین اصول نشانه‌شناسی علم مطالعه همه چیزهایی است که می‌توان برای دروغ گفتن به کار برد. اگر از چیزی نتوان برای دروغ گفتن استفاده کرد از آن نمی‌توان برای واقعیت هم استفاده کرد. درواقع برای گفتن هیچ چیز نمی‌توان آن را به کار برد. به نظر من تعریف نشانه‌شناسی برمبنای "نظریه دروغ گفتن" را می‌توان برنامه کاملاً جامع برای به نام نشانه‌شناسی عمومی به شمار آورد» (مقیم نژاد، ۱۳۹۰). نکته‌ای که امبرتو اکو مطرح می‌کند بسیار مهم و حیاتی است: اگر نشانه‌ها برای ارتباط به کار می‌رود پس می‌توان آنها را برای خلاف واقع‌نمایی هم به کار برد.

۲ - جهان نمادین اسلامی - ایرانی - شیعی

عده‌ای از هنرمندان و اندیشمندان، «دین و هنر» را دو مقوله جدا از هم می‌پندارند و معتقدند که هنر نباید در هیچ محدودیتی، حتی محدودیت دینی قرار بگیرد. از نظر آنان، محدود کردن هنر در قالب‌های گوناگون، بی‌توجهی به ذات هنر است؛ چرا که هنر با خلاقیت و آفرینندگی همراه است و هرگونه محدودیتی مانع بروز و ظهور واقعی نیروی خلاقیت خواهد بود. بنابراین، هنر و دین هرکدام باید راه خود را بپیمایند. تبیین دیگری که در این دیدگاه می‌توان ارائه کرد این است که هنر حکایتگر چیزهایی است که هست؛ نه اینکه توصیه‌کننده به چیزهایی باشد که نیست؛ اما در نظر برخی فیلسوفان از جمله افلاطون و نیز متفکران بزرگ اسلامی، هنر تنها زمانی ارزشمند است که در پی ساختن جهانی بهتر باشد و از این‌رو هدایت و گسترش اخلاق غایت هنر است. جهان نمادین هنر ایرانی نیز با همین رویکرد است که شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد. در ادامه فضاهایی که جهان نمادین اسلامی - ایرانی - شیعی در آنها بازتولید شده است، تحلیل می‌شود.

۱ - ۲ - مکتب نقاشی قهوه‌خانه

نقاشی قهوه‌خانه در فضای مشروطه شکل گرفت و گرچه با تحولات اجتماعی و سیاسی همسو نبود، جهان‌بینی نمادین ایرانیان را بخوبی بازتاب داد. مبدأ این هنر، سنت قصه‌خوانی و مرثیه‌سرایی و تعزیه‌خوانی در ایران است که پیشینه آن به سده‌ها پیش و به زمان ایجاد اولین قهوه‌خانه‌ها و چایخانه‌ها می‌رسد. این نقاشی به دست هنرمندانی مکتب‌ننیده پدیدار شد. در اواخر دوران قاجار و اوایل پهلوی، همزمان با جنبش مشروطه ایران، این هنر ایرانی اوج گرفت و پس از آن در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ خورشیدی، این شیوه مورد توجه هنرمندان مدرنیست ایرانی بویژه اهالی «مکتب سقاخانه» قرار گرفت. «پژوهندگان، سابقه نقاشی مذهبی در ایران را به عهد صفویان - زمانی که تشیع گسترش می‌یابد - مربوط می‌دانند؛ اما این گونه نقاشی، که آمال و علایق ملی، باورهای مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را باز می‌تابید، پدیده‌ای جدیدتر از دیگر قالبهای نقاشی عامیانه (چون پرده کشی، دیوارنگاری مکانهای متبرک، نقاشی پشت شیشه با مضمون مذهبی و جز اینها) بود. داستانهای شاهنامه فردوسی و خمسه نظامی، وقایع کربلا، قصص قرآن و حکایتهای عامیانه، موضوع اصلی این نقاشیها را تشکیل می‌دهد. نقاش، این موضوعها را مطابق با شرحی که از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان گونه که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود می‌داشت به تصویر می‌کشید» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۱). درونمایه این شیوه نقاشی در واقع موضوعات رزمی، مذهبی و بزمی بوده است.

نقاشی قهوه‌خانه در تاریخ نقاشی ایران پدیده‌ای نوظهور بوده که تلفیقی از ارزشهای مذهبی و میهنی ایرانیان است و بیشتر دارای نقشهایی از حماسه‌های جانبازی و ایثار پیشوایان دینی ایرانیان و امامان شیعه و نیز پهلوانان ملی ایران است. «آنچه در مرحله نخست مهم جلوه می‌کند، رویکردهای اجتماعی و دغدغه‌های فرهنگی هنرمندان نقاش قهوه‌خانه است که به شکل‌گیری این گونه آثار منجر می‌شود. هنرمند نقاش با توجه به این رویکردها و دغدغه‌ها، مضمونهایی را به کار می‌گیرد که اغلب مخاطبان با آن آشنا هستند و حالتی روایت‌گونه دارد» (خیری، ۱۳۸۷: ۱۰)؛ اما نکته مهم وجود قراردادهایی یکسان در این نقاشیهاست؛ چنانکه گویی همه به یک زبان سخن می‌گویند: «چگونگی شخصیت‌پردازی و تصویرکردن قهرمانان داستانهای ملی و مذهبی نیز از نشانه‌هایی قراردادی پیروی می‌کند به گونه‌ای که از شکل تصویر آنها می‌توان به هویتشان پی برد؛ به‌طور مثال تصویری که از رستم یا سهراب کشیده می‌شود و شخصیت‌پردازی آنها از الگوهایی قراردادی

پیروی می‌کند؛ الگوهایی که به دلیل قراردادی بودنشان نزد مخاطب شناخته شده‌اند» (خیری، ۱۳۸۷: ۱۱).

موضوعات، مضامین و مفاهیم پیشگفته، قرن‌ها در نقاشیهای قهوه‌خانه حفظ شد تا به نقاشیهای انقلابی رسید و راهی برای ارتباط با عموم مردم بود.

شاهنامه فردوسی، فخیم‌ترین حماسه ایرانیان است. همان‌طور که شاهنامه فردوسی در زمانی تنظیم شد که مردم ایران از تسلط کارگزاران متعصب و ترکان تازه وارد بر مقدرات خود رنج می‌بردند، نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز در برهه‌ای از زمان شکل گرفت که توده مردم از رخنه و نفوذ دو ابر قدرت سیاسی همزمان خود (روسیه و بریتانیا) بر ایران به ستوه آمده بودند؛ بنابراین برای حفظ وحدت ملی و جلوگیری از تأثیرات بیش از حد هنر بیگانگان بر فرهنگ و هنر ایران بویژه نقاشی به مضامین حماسی شاهنامه فردوسی گرایش پیدا کردند و این تمایل با انقلاب مشروطیت شدت یافت. در واقع می‌توان این‌طور اظهار کرد که «راز بقای نمادها و اسطوره‌های ایرانی تا زمان حاضر از قدرت تطبیق آنها با اوضاع اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران حکایت می‌کند و به همین سبب بسیاری از آیین‌ها، رسوم و نمادهای ایران باستان به دوره اسلامی منتقل شده است» (استوار، ۱۳۹۲: ۸۷). استوار در تبیین این ذهن نمادین ادامه می‌دهد: «این ذهن نمادین از عصر باستان شکل گرفته و در دوران اسلامی - شیعی تداوم یافته است. ورود تجدد به ایران از اواخر قرن ۱۹ میلادی و تولید نمادهایی خارج از عرصه فرهنگ بومی، گسست بزرگی در این ذهن ایجاد کرد و تنشها و چالشهای اساسی میان دنیای تجدد و دنیای اسلامی - شیعی ایجاد کرد و نمادهای تجدد با نمادهای بومی ایرانی سازگار نشد و بعضاً از تغییر ظاهری در چهره‌ها، شهرنشینی و معماری فراتر نرفت» (استوار، ۱۳۹۲: ۷۶). چنانکه می‌دانیم، رژیم پهلوی سعی کرد تا با خوانشی جدید از نمادهای ایران باستان همچون فرّ و شکوه شاهنشاهی و ترکیب آن با تجدد در مقابل جهان نمادین اسلامی - شیعی در پی تسخیر ذهنیت ایرانی برآید؛ این در حالی است که گفتمان نمادساز مخالف رژیم پهلوی در ساختن نمادهای بومی و اسلامی به لحاظ تاریخی به مفاهیم و اعتقادات عصر باستان نزدیکتر و موفقتر بود. جهان نمادین اسلامی - شیعی مقابل جهان نمادین پهلوی قرار گرفت و موفق به شکست آن در سال ۱۳۵۷ شد. «به نظر ما ایران تحت تأثیر سه جهان نمادین بوده است: نخست، جهان نمادین ایران باستان. دوم، جهان نمادین اسلامی - شیعی و در نهایت جهان نمادین تجدد و غرب‌گرایانه که آخری ترکیب جدیدی از نمادها را در ذهنیت نمادین ایرانی وارد ساخته است»

(استوار، ۱۳۹۲: ۷۷). این جهان نمادین پس از گسستی کوتاه در دوره هنر نوگرا در هنر اعتراضی انقلابی سال ۱۳۵۷ مجال بروز دوباره می‌یابد. در واقع در دوران پهلوی تنها راه مبارزه با ددمنشی رژیم، بازگشت به میراثی بود که رژیم آن را از مردم سلب کرده، و جای آن ارزشهای جامعه غربی را نشانده بود.

اصلیترین رویکرد در تحلیل نقاشیهای قهوه‌خانه نگاه تصویرکننده «قهرمان» است. این قهرمانان، که در اشعار شاهنامه قهرمانان ملی هستند، پس از ورود اسلام و با درک عظمت ائمه اطهار و مقام ولایت، جایگزین قهرمانهای شاهنامه می‌شوند. نقاش قهوه‌خانه‌ای نیز بسادگی و در حد درک و توان خود در بازنمایی مفاهیم عظیم اخلاقی و حماسی در زندگی ائمه اطهار کوشش می‌کند. در تصاویر ذیل، بخشی از این مفاهیم و مضمونها مشاهده می‌شود.



از علی آموز اخلاص عمل، ابعاد ۵۰ × ۷۰ س، کشته شدن سهراب به دست رستم، ابعاد ۱۶۰ × ۱۰۰ س،
حسن اسمعیل زاده



گودال قتلگاه، ابعاد ۱۰۰ × ۱۲۰ س، حسن اسمعیل زاده
غدیر خم، ابعاد ۱۲۰ × ۱۰۰ س، محمد فراهانی

۲-۲ - نقاشی انقلاب و جنگ

همسو با جنبش مردمی شکل گرفته در سالهای اولیه انقلاب اسلامی، عرصه هنر نیز از این تحولات دور نماند و به زودی و در همان روزهای اول، تاثیرات این قیام در هنر بویژه هنر نقاشی بخوبی پدیدار شد. مهمترین ویژگی هنر انقلاب، استفاده از عناصر و شکل‌های فیگوراتیو یا پیکره‌های انسانی در نقاشی بود که بازگشت به نوعی تازه از رئالیسم را نوید می‌داد؛ اما در هنر سالهای قبل از انقلاب، نوع گرایش غالب، بهره‌گیری از سبکها و مکتهای غالب در هنر غربی بود. نقاشی انقلابی و یا آن‌گونه که پژوهشگر نقاشی انقلاب، مریم علی‌نژاد می‌نویسد: «نقاشی اعتراضی»، نقطه عطف بازگشت به ارزشهای از دست رفته بود. غربزدگی چنان در همه ابعاد جامعه رسوخ کرده بود که روشنفکران مسلمان زنگ خطر را به صدا درآوردند. از جمله کسانی که پیش از انقلاب به طرح مباحثی درباره هنر پرداختند، علی شریعتی است. وی در کتاب خود، هنر را این‌طور تبیین کرد: «هنر آن امانتی است که خداوند به انسان داد؛ به زمین و آسمان و همه کوه‌ها و دریاها عرضه کرد، هیچ کدام بر نداشتند... یعنی کوه و دریا دارای خلاقیت و احساس آگاهی و نیازمندی بیش از آنچه موجود است نیستند و نمی‌توانند احساس کنند؛ نه نیازمندند؛ نه اضطراب دارند؛ نه دردمندند و نه می‌توانند خلق کنند» (شریعتی، ۱۳۷۹: ۱۲۶). این دیدگاه‌ها به شکل‌گیری گفتمانی منجر شد که با استناد به کتاب کچوییان می‌شود آن را این‌طور تحلیل کرد: سه گفتمان فضای هنرهای تجسمی بویژه نقاشی را از آغاز سلطنت پهلوی تحت سیطره خود گرفتند: نخست گفتمان تجددخواهی که به غربزدگی عمیق فضای هنری منجر شد؛ سپس روحانیون مبارز در برابر این گفتمان در پی احیای ارزشهایی برآمدند که رژیم پهلوی در نابودی آن سعی کرد. این تلاشها به شکل‌گیری گفتمان بازگشت به خویشتن منجر شد. پس از پیروزی انقلاب شکوهمند اسلامی و آغاز جنگ، هژمونی گفتمان شیعی در هنر به تمامی تجلی یافت. کچوییان می‌نویسد: «سه گفتمان از بعد مشروطه تا حال حاضر بر فضای کشور غالب می‌شود: دوره اول: دوره "پیدایش مسئله هویت (مسئله‌سازی هویتی) و نفی خود" به دوران شکل‌گیری جنبش مشروطه و برآمدن رضاخان می‌پردازد. گفتمان دوره دوم: "دوره خودیابی یا تلاش برای بازسازی خود" است که از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا پیروزی انقلاب اسلامی را در بر می‌گیرد و گفتمان دوره سوم: "دوره کمال‌یابی و تحقق خود" است که این هم در هر دو رویکرد سیاسی و هویتی تقریباً یکسان است و شامل دوران بعد از پیروزی انقلاب اسلامی می‌شود» (کچوییان، ۱۳۸۴: ۸۹). این زمان اولین بار است که

نقاشی با اجتماع پیوند می‌یابد و نقاشان در پی بازنمایی موقعیت و رویدادهای جامعه بر می‌آیند. آشنایی هنرمندان با آموزه‌های نقاشان مدرن به آنان فرصت استفاده از زبان و بیان جدید را داد که بر اساس یافته‌های پژوهش، حاصل آن انتخاب سبک «رنالیسم اجتماعی» برای بیان نگرش اعتراضی بود (علی نژاد، ۱۳۹۱: ۱۵۲).

سیاستهای دوره پهلوی در واقع موجب از خود بیگانگی هنرمند شده بود و انقلاب اسلامی تحت تأثیر گفتمان بازگشت به خویشتن شکل گرفت و در همین راستا توانست بخوبی هنرمندان را به نقش اجتماعی آنان آگاه کند؛ «یعنی تا پیش از رویارویی با اروپا به عنوان "دیگری"، درکی از خود به مثابه فرد وجود نداشت... این غرب بود که "دیگری" را آشکار ساخت؛ تهدیدی برای آنچه تاکنون بوده‌ایم و طبیعی و ابدی می‌انگاشتیم. از این رو برای حفظ گذشته لازم شد تا از آن در زیر واژه "هویت" نگهداری شود. اینکه کدام بخش از فرهنگ، تاریخ و تمدن برای حفظ هویت انتخاب شود در هر دوره متفاوت بود. در واقع این مسئله و پاسخ ما در دورانهای مختلف با توجه به اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه تعیین می‌شد» (علی نژاد، ۱۳۹۱: ۱۶۰). سنت نقاشی ایرانی بر عالم مُثُل مبتنی بوده و هنرمند و نقاش ایرانی هرگز به تجسم عالم واقعی میلی نداشته است. «در سنت تصویرگری ایرانی، که به صورت نگارگری طی سده‌ها جریان داشت، هنرمند در محدوده تعریف شده‌ای حرکت می‌کرد که فراتر رفتن از آن ساده نبود. ضوابطی که فراتر رفتن و کنار گذاشتن آنها فقط توسط پیشروهایی چون کمال‌الدین بهزاد امکانپذیر شد و وجهی از واقعگرایی را جلوه‌گر ساخت» (خسروی، ۱۳۹۵: ۲۷). رویین پاکباز در پژوهشی گسترده درباره نقاشی ایران، این تقسیم‌بندی را برای درک بهتر تحولات آن دوره ارائه می‌کند: «پیش‌آگاهی تحول جدید در ادبیات و هنرهای ایران با مقدمات جنبش مشروطیت مقارن بود و پس از وقوع انقلاب (۱۳۲۳/۱۹۰۶ هـ.ق) این تحول آشکار شد. نقاشی و مجسمه‌سازی - بر خلاف شعر و داستان - از آرمانهای این جنبش به طور مستقیم تأثیر نگرفت؛ ولی بر زمینه تغییرات اجتماعی و فرهنگی منتج از انقلاب مجالی برای رشد یافت» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۹۸).

در دوره دوم نقاشی معاصر، اندیشه‌های هویت‌طلبانه در میان هنرمندان جرقه زد. بانی این اندیشه، هم در درون نقاشان بود و هم در بیرون از آنان. نقدهایی که در میان خود هنرمندان نقاش از میزان غربگرایی حاکم بر این شکل گرفت، گواه این است. «مدرنیزه کردن سریع و سطحی جامعه ایران توسط حکومت پهلوی در دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ چنان به الگوبرداری سطحی و تقلید

کورکورانه از جلوه‌های فرهنگی و هنری غرب کشیده بود که آغاز گرایش معکوس در میان روشنفکران و اشتیاق عمومی برای خودشناسی و بازگشت به هویت ملی کاملاً طبیعی و پیش‌بینی‌شدنی بود» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۵۳).

مفهوم هویت، که ابتدا در گفتمان ناسیونالیستی بروز کرد و سپس به صورت ایدئولوژی درآمد بر «نقاشی اعتراضی» تأثیری نگذاشت. نقاشیهای اعتراضی غالباً تحت تأثیر ایدئولوژیهای انقلابی بود. «... پیچیدگی اوضاع اجتماعی ایران در اواخر دوره پهلوی باعث شد که در کنار این جریان اصلی، نوع دیگری از هنر و اندیشه، همچون خرده فرهنگی معترض و مخالف در خفا شکل بگیرد. در موقعیتی که اختناق و سانسور کلام و مطبوعات، رسانه‌ای جز هنر برای انتقال مفاهیم و "پیامها" باقی نگذاشته بود، برخی از هنرمندان تحت تأثیر روح زمانه و واقعیت‌های جامعه به هنر اجتماعی روی آوردند و کوشیدند تا پیامهای روشنگرانه و برانگیزاننده خود را در قالب شعر و داستان و نقاشی و دیگر آثار فرهنگی به مخاطبان آثارشان برسانند» (امیرابراهیمی، ۱۳۸۸: ۲۲). نقش کمرنگ هنرمندانی که به نقاشی اعتراضی روی آوردند از پررنگ بودن جایگاه هنرمندان نوگرا و تجریدگرا و تعداد اندک گروه دوم ناشی می‌شود. در این دوره بتدریج موج نقاشیهای اعتراضی با اوج گرفتن اعتراضهای مردمی به موج غالب تبدیل می‌شود.

با این پیش‌زمینه، هنر متعهد اجتماعی دینی در میان هنرمندان پا گرفت که سرآغازی بر آثار هشت سال جنگ تحمیلی شد. نقشی که اندیشه انقلابی امام خمینی (ره) برای هنرمند بیان کرد بتدریج در خلال سخنان کسانی چون شهید سید مرتضی آوینی از خلال سطور کتاب «تجدید میثاق» قابل مشاهده است: «... [امام] میان "هنر و مبارزه" میثاقی بسته بودند و چه بسا در میان غیر مؤمن کسانی اندیشیدند که این سخن از سر ناآشنایی با ماهیت هنر برآمده است؛ اگر نه، هنر که آزاد است و در خدمت سیاست در نمی‌آید» (آوینی، ۱۳۷۸).

۳-۲ - نقاشی جنگ و نشانه‌شناسی آثار

نقاشیهایی که در دوران هشت سال دفاع مقدس خلق شد، تنها تفاوت عمده‌ای که با آثار دوران انقلاب داشت این بود که بر مفهوم «شهادت‌طلبی» و «ایثار» تمرکز کرد؛ به بیان دیگر رشادتها و مظلومیت رزمندگان را به نمایش می‌گذاشت.



ناصرپلنگی، یا ثارالله

ایرج اسکندری، عیادت

براساس تصاویر موجود، که در بخش نقاشی قهوه‌خانه نمونه‌هایی از آنها ارائه شد و تطبیق آن با آثار جنگ، می‌توان نمادهای مهم و اصلی در نقاشیهای مذهبی - دینی را به این صورت تحلیل کرد. لازم به ذکر است که بر اساس آنچه در سنت تصویری ایرانی و آموزه‌های زرتشت رایج بوده، رنگ سیاه نشانه ظلم و تباهی قلمداد شده است. جدول ذیل دسته‌بندی این نشانه‌هاست:

رنگها	مفاهیم
سرخ	شهادت طلبی
سفید	عدالت خواهی
سیاه	ظلم ستیزی
سبز	ولایت مداری

۴ - ۲ - شهادت

شهادت مفهومی عمیق و ریشه‌دار در فرهنگ و تمدن ایرانی است. مجید استوار در این رابطه می‌نویسد: «یکی دیگر از آیینهای اسلامی که نزد ایرانیان از قدمت باستانی برخوردار بود، آیینهای

مربوط به تکریم شهدا در دوره اسلامی است. شواهد باستانشناسی از اهمیت سوگواری شهدا نزد ایرانیان حکایت دارد و نقاشیهای دیواری که در پنجیکند در سغد از خاک بیرون آورده شده است، چگونگی مراسم سوگواری مرگ سیاوش را نشان می‌دهد» (استوار، ۱۳۹۲: ۹۲). در واقع شهادت در فرهنگ ایرانی از مظلومیت و عدالت‌خواهی ایرانیان خبر می‌دهد. این امر در دوره اسلامی با درک مقام امام اول شیعیان و جدا شدن از اهل سنت و برگزیدن تشیع باعث شد که مقام اهل بیت و امامان شیعه در شهادت آنان و عدالت‌جوییشان نزد ایرانیان به رفیعترین جایگاه‌ها برسد. آیینهای شیعی، این الگوها را چون میراث حیاتی در این مرز و بوم زنده نگه داشتند. عدالت‌خواهی و ظلم‌ستیزی را باید ساختار جهان‌بینی ایرانی - اسلامی در نظر گرفت. «دوگانه انگاری و ضدیت شیعه با حاکمان غیر مشروع برآمده از اعتقاد آنها به مشروعیتی است که از امامان معصوم ستانده شده بود و مواقعی که نمی‌توانستند علیه حکومت ظالم قیام کنند با توسل به این آئینها و عزاداریها نارضایتی خود را از وضع سیاسی اعلام می‌داشتند» (استوار، ۱۳۹۲: ۹۴).



کازم چلیپا، ۱۳۹۵

۵ - ۲ - عدالتخواهی

اساس مذهب تشیع بر پایه امامت امام اول است و حقی که از او ضایع شد. شیعه همیشه حکومتها را غاصب می‌دانست و حق امامان معصوم که از آنان گرفته شد. از این رو تمام جهان‌بینی

شیعی در پیوند با جهان‌بینی ایرانی، که قهرمانانی چون کاوه و آرش داشت در پی تصویرکردن و پایدار ساختن روحیه عدالتخواهی بوده است. نقاشیها در دوران انقلاب و اعتراضهای مردمی، بیشتر بر این موضوع تأکید کرد؛ زیرا ددمنشی رژیم شاهنشاهی میل عدالتخواهی را در مردم بیش از پیش برانگیخته بود.



پدیده بهره‌کشی، ۲۸۰×۲۰۰، س، صادقی حبیب‌الله

این موضوع طی هشت سال جنگ تحمیلی در قالب مضمون‌هایی مشابه یعنی همان شهادت‌طلبی و ظلم‌ستیزی به حیات خود ادامه داد.

۶ - ۲ - ولایت‌مداری

براساس این دیدگاه، سیاست نیز عرصه مقدسی است که تنها با حضور «ولایت» مشروع می‌شود و آدمیان تنها به اطاعت و فرمانبرداری از او مکلف هستند؛ زیرا نافرمانی از هرکدام از گونه‌های ولایت، نافرمانی از خدا تلقی می‌شود و مطرود خواهد بود؛ از این رو، تمام زندگی اجتماعی و سیاسی رنگ و بوی قداست به خود می‌گیرد و اطاعت از آن بر همه واجب است. نقاشیهایی که از همان آغاز اعتراضهای مردمی به نظام شاهنشاهی از چهره رهبر انقلاب حضرت

امام خمینی (ره) پدید آمد، نشان از دانش هنرمند و اطلاع او از اهمیت این نشانه در فرهنگ و جهان بینی ایرانی - اسلامی دارد.



مرتضی کاتوزیان، دیوار نوشته‌های انقلاب، ۲۰۰×۱۰۰ س



بخشی از اثر بدون عنوان (بهرام دبیری)

۳ - چگونگی بازتاب فتنه ۸۸ در تصاویر رسانه‌های داخلی و خارجی

در بررسی آثار تجسمی فتنه ۸۸ برخلاف جایگاه عمیق هنر نمادین دینی در ایران، این فتنه‌گران بودند که با آگاهی از ساختار و کارکرد نشانه‌ها بخوبی از آن برای تهییج مردم و جهت‌دهی به افکار عمومی استفاده کردند. در اینجا متغیر مستقل، نظام نمادین شیعی متجلی شده در نقاشیهای دوره دفاع مقدس و متغیر وابسته، تصاویر برجامانده از انتخابات ریاست جمهوری سال ۸۸ و تحلیل چگونگی سمت و سو و کاربرد این تصاویر در جریان فتنه ۸۸ با تکیه بر نمادهای شیعی است. آن‌طور که پیش از این گفته شد، مهمترین رسانه در دست فتنه‌گران به دلیل سرعت زیاد در انتشار اخبار، عکاسی بود. عکاسی مستند اجتماعی به دو صورت در جریان انتقال اخبار به کار رفت: رویکرد نخست از آن رسانه ملی و روزنامه‌های داخلی بود و رویکرد دوم از آن حامیان غربی فتنه و فتنه‌گران بود. البته مواردی جز عکاسی هم برای روشن کردن ماهیت حوادث پس از انتخابات در رسانه‌های داخلی بویژه اینترنت به کار رفت که به چند مورد از تصاویر آنها اشاره خواهد شد. مهم اینکه ساختار تصویری که عکاسان حامی فتنه در انتقال مطالب و یا به بیان بهتر «ساختن واقعیت» به کار بردند، بسیار ماهرانه و برآمده از دانش زیاد آنها نسبت به ماهیت جهان‌بینی اسلامی ایرانی بود. در مقایسه، هنرمندان داخلی نتوانستند به آن قدرت ظاهر شوند.

۱ - ۳ - نشانه‌شناسی عکاسی در فتنه ۸۸

در اینجا، موضوع مطالعه ما نظام بنیادین بخشی از مهمترین تصاویری است که از سوی رسانه‌های داخلی در پیش از انتخابات منتشر شد و هم‌چنین تصاویری که از سوی رسانه‌های غربی پس از انتخابات به هدایت این جریان پرداخت. ابتدا به دلیل سید بودن میرحسین موسوی، رنگ «سبز» بتدریج توسط طرفدارانش به صورت نماد وی در آمد. در حوادث پس از انتخابات سال ۸۸ نظامی که برنامه‌ریزی شد به سمت «اسطوره‌سازی» نشانه‌گیری شده بود. میرحسین موسوی نامزد انتخابات از پیش از اینکه حتی جریان انتخابات به سمت دو قطبی شدن برود و حتی پیش از روشن شدن نتایج، برنامه‌ریزی دقیقی برای هدایت عمومی داشت؛ نخست انتصاب او و عکسهای که با سید محمد خاتمی گرفت. تصویر ذیل نشان می‌دهد که سید محمد خاتمی رئیس‌جمهور پیشین، شال سبز را به گردن میرحسین موسوی می‌اندازد. این شاید به ظاهر، تأییدی از سوی خاتمی باشد اما در باطن ماهیتی «اسطوره‌ساز» دارد.



ابعاد بزرگ این تصویر، که در قالب بنرهای انتخاباتی در سطح شهر نصب شد، بسیار عمیق بر روان مخاطب تأثیر می‌گذاشت. براساس آنچه پیشتر گفته شد، «دلهایی» وجود دارد که مابه‌ازای خارجی ندارد و به مفاهیم «ذهنی و انتزاعی» اشاره می‌کند. در تبیین این دالها تصاویر همواره نقش مهمی ایفا می‌کند. بر اساس مثالی که پیش از این گفته شد، واژه freedom یا آزادی دالی است که طی تاریخ در ساختار جهان نمادین ایرانی - اسلامی به دلیل پیچیده شدن جوهر تجربه ایرانی با حکومت‌های غاصب همواره به همراه عدالتخواهی به کار رفته است. آزادی و آزادگی در هم تنیده با زیست انسانی بوده است. این امر در تصاویری که از فتنه‌گران منتشر شد، چنان محوریت یافت که تصاویر منتشر شده در رسانه‌های داخلی را هم می‌توانست تحت‌الشعاع قرار دهد.

بارت در کتاب «اسطوره، امروز» بحث خود را با این جملات آغاز می‌کند: «امروز اسطوره چیست؟ اسطوره گفتار است. طبیعتاً اسطوره هرگونه گفتاری نیست؛ زبان نیازمند شرایطی ویژه برای تبدیل به اسطوره است و ما اکنون به این شرایط می‌پردازیم؛ ولی آنچه باید اکیداً از همان ابتدا مطرح کرد این است که اسطوره نظامی ارتباطی است؛ پیام است. از این رو در می‌یابیم که اسطوره نمی‌تواند ابژه، مفهوم یا فکر باشد. اسطوره اسلوبی از دلالت است؛ فرم است» (بارت، ۱۳۷۵: ۴۱).

می‌بینیم که قائل شدن تبعیض ذاتی میان مواد اسطوره‌ای، پنداری واهی بیش نیست. «از آنجا که اسطوره گفتار است، هرچه در سخنی محقق باشد، می‌تواند اسطوره به شمار رود. اسطوره نه به وسیله موضوع پیام خود، بلکه به کمک شیوه بیان آن پیام مشخص می‌شود. برای اسطوره حدود صوری وجود دارد ولی در مورد آن عناصر ذاتی مطرح نیست» (بارت، ۱۳۷۵: ۳۰)؛ بنابراین هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد. هر «شال سبزی» اسطوره نیست اما اگر آن شال سبز را دست خاتمی بر

گردن میر حسین بیاویزد و متن انتشار تصاویر هم انتخابات باشد، میرحسین موسوی اسطوره‌ای خواهد بود که نمادش شال یا رنگ سبز است. بارت در توضیح این مطلب، مثالی بسیار خوب می‌آورد که در منبع دقیقان بدان اشاره شده است: «هر موضوعی در دنیا می‌تواند از موجودیتی "بسته و خاموش" به وضعیتی "گویا و گشوده" به تعلق اجتماعی گذار کند؛ زیرا هیچ قانونی خواه طبیعی و یا غیر آن، سخن گفتن درباره چیزها را ممنوع نمی‌کند. درخت، درخت است؛ بله، بی شک. ولی درخت از زبان مینو دروئه [در اساطیر] دیگر منحصرأ درخت نیست، بلکه درختی است آذین شده و سازگاری یافته با گونه‌ای خاص از مصرف و جای گرفته در پیرایه‌های ادبی؛ بیان ناشیانه و تصاویر و چکیده‌ای از کاربرد اجتماعی که به حضور مادی محض افزوده می‌شود» (دقیقیان، ۱۳۸۲: ۹۴).



شاید این سؤال پیش آید که اسطوره‌ها به گذشته مربوط است و در کتابها زندگی می‌کند؛ اما چنین نیست. هر چیزی در جهان امروز قابل تبدیل شدن به اسطوره است و البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که این اسطوره‌ها بر خلاف اسلاف خود دیگر جاوید نیست. بارت تصریح می‌کند که «نه تنها سخن نوشتاری، بلکه هم‌چنین عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی، ورزش، نمایش و تبلیغات، همگی می‌تواند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار بگیرد. اسطوره نه می‌تواند به وسیله موضوع خود و نه به کمک ماده خود تعریف شود؛ زیرا هر ماده سازنده‌ای می‌تواند به گونه‌ای قراردادی از دلالت بهره‌ای ببرد؛ پیکانی که به نشانه دعوت به جنگ آورده شود نیز گونه‌ای گفتار است» (بارت، ۱۳۷۵: ۳۳).

نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی هر دو برآمده از نظام زبان است؛ از این رو می‌توان هر آنچه را از

نشانه‌شناسی آوردیم در اسطوره‌شناسی بازسازی کنیم. به جدول ذیل توجه کنید:

2- مدلول	1- دال
2- مدلول	3- نشانه
2- نشانه	1- دال

بیضی نارنجی از منظر بارت لانگ است یا همان زبان و مربع سبز اجزای سازنده اسطوره را نشان می‌دهد.

می‌بینیم که در اسطوره دو نظام نشانه‌شناختی هست که یکی در مقایسه با دیگری دچار ثبات کمتر است و به بیان دیگر متزلزل می‌باشد. بارت می‌گوید: «نظام زبان شناسیک (یا اسلوبهای بیانگری که با آن آمیخته شده است) که آن را "زبان - موضوع" می‌نامم؛ زیرا زبانی است که اسطوره از آن یاری می‌گیرد تا نظام زبانی خاص خودش را بنا کند و خود اسطوره، که آن را فرازبان می‌نامم؛ زیرا زبان دومی است که در آن دربارهٔ زبان اول سخن گفته می‌شود. نشانه‌شناسی هنگام رسیدن به فرازبان، اصلاً نیازی ندارد که در بند ترکیب "زبان - موضوع" باشد و بکلی بی‌نیاز از اهمیت دادن به جزئیات طرح زبان شناسیک است؛ بلکه فقط باید تا مؤلفهٔ جامع یا نشانهٔ یکسره را بشناسد و آن هم فقط تا جایی که این مؤلفه خود را در اختیار اسطوره می‌گذارد» (بارت، ۱۳۷۵: ۳۶).

بر این اساس، تمام برنامه‌ریزیهای پیش از انتخابات در حوادث پس از انتخابات به بار می‌نشیند و نشانه‌هایی که به مخاطب داده شده است در این متن قابل خوانش است.



اگر کلید واژه «جنبش سبز» در وب سایت «دویچه وله» فارسی جستجو شود، تصویر بالا در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌گیرد: میدان آزادی در پرچم سبز رنگ. اگر این تصویر در هر متن دیگری قرار می‌گرفت، معنایی را که اکنون می‌سازد، نمی‌توانست خلق کند. این رنگ سبز، که در جهان‌بینی شیعی مقدس بوده و فقط برای اشاره به امامان و معصومین به کار رفته است در جریان تبلیغات انتخابات، میرحسین موسوی را در همان نظام نشانه‌شناسی سازنده معصومین و در همان ردیف جای می‌دهد. عکاس این تصویر با آگاهی از این نظام نمادین و با موقعیت‌شناسی به گونه‌ای جایگاه میرحسین موسوی را در مرتبه عدالتجویی و ظلم‌ستیزی قرار می‌دهد و در عین حال که فاقد تصویر آشکار نامزد انتخابات است، رنگ سبز را به جای او می‌نشانند. این گونه رنگ سبز، که برج آزادی را در درون خود دارد و همچون حجایی بر آن تصویر شده، دلالت‌کننده درون حرکت این نامزد انتخابات است.

تصویر دیگری که در اینجا می‌آوریم، منعکس‌کننده یکی از صحنه‌های اغتشاشات خیابانی است. این تصویر، زنی را نشان می‌دهد که نوشته‌ای را دست گرفته و مقابل دوربین گرفته است. قرار گرفتن نوشته در نقاط طلایی و دو سوم بالای تصویر بیشترین تمرکز و توجه را به خود جلب کرده است. در کنار این، چهره دختری که با چشمانی خیره و نگاهی ساده به دوربین می‌نگرد، میزان زیادی از همدردی را به خود جلب می‌کند. آگاهی عکاس از فنون ترکیب‌بندی بسیار خوب بوده، و چیدمان تصویری بخوبی انجام شده است. نقاط طلایی عکس با مهمترین نشانه‌ها پر شده است و پیام مورد نظر هنرمند را با سرعت منتقل می‌کند.



این تصویر نیز برخلاف گزارشها و مطالب منتشر شده که تظاهرات روز عاشورا را همراه با بی‌حرمتی ذکر کرده است در راستای اهداف فتنه‌گران می‌خواهد از «همسویی مظلومیت امام حسین(ع)» با تظاهرکنندگان حکایت کند. پرچم سیاه رنگ با نام امام حسین(ع) از سمت راست تصویر وارد شده است. گرچه در زیبایی‌شناسی غربی، چپ و راست معناهایی متفاوت از فرهنگ

ما دارد، عکاس این تصویر، مطابق با فرهنگ تصویر ایرانی - اسلامی که راست را به معنی راستی و درستی می‌داند، طوری عکاسی کرده است که پرچم امام حسین از سمت راست در تصویر قرار می‌گیرد و علامت V (نشانه پیروزی) به موازات حرکت مورب پرچم در نقاط طلایی تصویر قرار گرفته است.

آگاهی فتنه‌گران به فنون تصویرگری و تسلط آنها به رسانه‌های دیجیتال، هم‌چنان به قوت خود باقی است. حجم مطالب منتشرشده در مقابل آنها بسیار اندک بوده و دشمن در این زمینه همچنان جلودار است. مقاله‌ای در «واشینگتن پُست» دال بر وجود ساختاری قوی در تصویرسازی از جریان فتنه سال ۸۸ است.^(۱) عنوان مقاله چنین است: «چطور زنان و اپلیکیشن‌های موبایل به جنبش سبز شکل دادند». عکسهایی که با همین کلید واژه انگلیسی یعنی «جنبش سبز» پس از جستجو در گوگل می‌آید، بی‌اغراق بیش از ۹۰ درصد از زنانی است که با نمادهای سبز نشان داده می‌شوند درحالی که در جستجو با کلید واژه «فتنه ۸۸» غلبه با تصاویر مردان است.

آلفرد یعقوب‌زاده عکاسی است که توانسته است در جریان فتنه سال ۸۸ در خیابان عکاسی کند. اگر دانش نشانه‌شناسی نباشد و مخاطب به‌طور عادی با عکسها روبه‌رو شود، مردم مظلومی را می‌بیند که رأیشان دزدیده شده است. به تصاویر ذیل توجه کنید.



در اینجا انتخاب صحنه و نوع چیدمان به قدری هوشمندانه انجام شده است که مخاطب عادی مقهور بازنمایی مستند عکس می‌شود؛ اما نکته مهم در برابر بیننده حرفه‌ای خود را نشان می‌دهد. صحنه به قدری براساس زیبایی‌شناسی انتخاب شده که بیشتر به تصویر یک فیلم یا صحنه‌ای نمایشی می‌ماند تا یک اغتشاش خیابانی و این امر از برنامه‌ریزی و هدایت نوع بازنمایی در تصویر حکایت می‌کند؛ به عبارت دیگر برخلاف رسالت عکاسی مستند اجتماعی، که باید بازتاب دهنده واقعیت

باشد، این عکسها واقعیت مطلوب رسانه‌های غربی را می‌سازد. رنگ «قرمز»، خشونت نظامیان و فرار مردم، صحنه‌هایی آشنا برای بیننده ایرانی است.



در تصاویر یعقوب‌زاده، انسان محوریت دارد و ابداً رهبران فتنه جایگاهی ندارند. انسان تصاویر یعقوب‌زاده بازتاب‌دهنده شهروندی است که کنش او در واقع به دفاع مظلومانه از خودش محدود است. به یاد بیاوریم که فلسطینی‌ها معمولاً در دفاع از سنگ یا چوب استفاده می‌کنند. این چنین بازنمایی تنها احساسات مخاطب را نشانه می‌رود و قدرت اندیشیدن را از او می‌گیرد. در این حالت تنها حسی که باقی می‌ماند حس همدردی است؛ زیرا مخاطب در برابر خود مردمی را می‌بیند که تنها راهی که برای دفاع دارند، حداقل امکانات موجود است. با این رویکرد به تسلط رسانه‌ای بیگانه بر میدان انتقال پیام در عرصه تهییج مخاطب پی می‌بریم؛ درحالی که نه دی ماه و استقبال مردمی از آن به این شدت در رسانه‌های غربی بازتاب نداشت.

نتیجه‌گیری

علم نشانه‌شناسی با بررسی نشانه‌ها کمک می‌کند تا افراد، دنیای اطراف خود را به واسطه نشانه‌ها درک کنند و کمک می‌کند تا نظامهای نشانه‌ای رمزگذاری و رمزگشایی بشود و آنها را قادر می‌سازد تا از رهگذر این نشانه‌ها بتوانند ارتباط با جهان اطراف خود برقرار بکنند. نظامهای نمادین و نشانه‌شناختی، نظامهایی است که بین آنها رابطه وجود دارد و موقعیت‌های مدیریت پذیری ما را به بحث نظم می‌کشاند. این رویکردی است از جانب گروهی از نظریه‌پردازان (در مرکزشان فوکو و بوردیو) که اصل اساسی تمام حوزه‌های اجتماعی را در مسئله نظم می‌بینند.

در این پژوهش بر پایه دستاوردهای علم نشانه‌شناسی به تحلیل جهان‌بینی سه‌گانه ایرانی - اسلامی - شیعی پرداخته شد تا به مدد شناخت این جهان به کنه معنای تصاویر منتشر شده از سوی رسانه‌های داخلی و خارجی درباره فتنه ۸۸ دست یابیم. بر پایه واکاوی نشانه‌شناسانه جهان‌بینی ایرانی - اسلامی، رسانه‌های غربی با کارآمدی به برنامه‌ریزی انقلاب رنگین دست زدند و با استفاده از «عکاسی مستند اجتماعی» به وارونه‌سازی واقعیت و آن چیزی پرداختند که مطلوب خودشان بود. در واقع عکاسان غربی بر خلاف رسالتشان، که انعکاس واقعیت است به ساختن واقعیتی مطابق با اهداف دولتهای غربی پرداختند و به منظور انتقال بهتر و بیشترین حد تأثیرگذاری بر مخاطب ایرانی از زبان هنری آشنای این مردم بهره گرفتند. این هدف با تسلط بر جهان نشانه‌ها و نمادها به صورت موثری توانست در انحراف افکار عمومی جهانی در برهه‌ای از زمان مؤثر واقع شود.

در حوادث پس از انتخابات سال ۸۸ نظامی که برنامه‌ریزی شد به سمت «اسطوره‌سازی» نیز نشانه‌گیری شده بود. میرحسین موسوی، نامزد انتخابات، پیش از اینکه حتی جریان انتخابات به سمت دو قطبی شدن برود و حتی پیش از روشن شدن نتایج، برنامه‌ریزی دقیقی برای هدایت عمومی داشت. مسئله نخست، انتصاب او و عکسهای با سید محمد خاتمی بود. در جریان تبلیغات انتخابات میرحسین موسوی را در همان نظام نشانه‌شناسی سازنده معصومین و در همان ردیف جای داده‌اند. عکاس این تصویر و تصاویری این‌چنین با آگاهی از این نظام نمادین و با موقعیت‌شناسی به‌گونه‌ای جایگاه میرحسین موسوی را در مرتبه عدالتجویی و ظلم‌ستیزی قرار داده‌اند و در عین حال که اثر فاقد تصویر آشکار نامزد انتخابات است، رنگ سبز جای او را گرفته است.

عکاسی مستند اجتماعی به دو صورت در جریان انتقال اخبار به کار رفت: رویکرد نخست از آن

رسانه ملی و روزنامه‌های داخلی بود و رویکرد دوم از آن حامیان غربی فتنه و فتنه‌گران بود. مهم اینکه ساختار تصویری که عکاسان حامی فتنه در انتقال مطالب و یا به بیان بهتر «ساختن واقعیت» به کار بردند، بسیار ماهرانه و برآمده از دانش زیاد آنها نسبت به ماهیت جهان‌بینی اسلامی ایرانی بود. در مقایسه، هنرمندان داخلی نتوانستند به آن قدرت ظاهر شوند و رسانه مورد استفاده آنان بیشتر «تصویرسازی» همراه با طنز بود.

یادداشت

۱ - عنوان مقاله چنین است:

How women, the Green Movement and an App. Shaped Iran's Elections

منابع

- آل احمد، جلال (۱۳۸۵). غربزدگی. تهران: انتشارات نقش نگین.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). حقیقت و زیبایی. تهران: نشر مرکز.
- استوار، مجید (۱۳۹۲). انقلاب اسلامی و نبرد نمادها. تهران: نشر نگاه معاصر.
- اکبرلو، مریم (۱۳۹۰). نقش هنر در ارتقای انسان. رسالت. ۱۳۹۰/۰۵/۲۰.
- الکینزی، جیمز (۱۳۸۵). نظریه‌شناسی پیرس برای تاریخ هنر چه سخنی دارد؟. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: گلستان هنر. ش ۳.
- امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۸۶). پاکباز و الخاص. حرفه هنرمند. ش ۲۷
- امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۸۸). فراز و فرودهای دو دهه نقاشی ایران. حرفه هنرمند. ش ۲۹
- بارت، رولان (۱۳۷۰). عناصر نشانه‌شناسی. ترجمه مجید محمدی. انتشارات بین‌المللی الهدی.
- بارت، رولان (۱۳۷۵). اسطوره امروز. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۶). امپراتوری نشانه‌ها. ترجمه ناصر فکوهی. تهران: نشر نی.
- پاکباز، روئین (۱۳۷۹). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نشر سیمین و زرین.
- تیفوری، فرزانه (۱۳۵۲). تحقیقی در توصیف زبان و گفتار: دال و مدلول. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران.
- خیری، مریم (۱۳۸۷). خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه (بررسی نوشتار در نقاشی قهوه‌خانه). نشریه آینه خیال. ش ۱۰.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۲). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر قسه.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کوروش صفوی. تهران: هرمس.

سیمای هنر در آینه انقلاب گزارش بررسی آماری وضعیت کلی هنر در سالهای ۱۳۶۲ تا ۱۳۶۶ و مقایسه آن با سال ۱۳۵۵. ۳۷۸-۳۹۹. به نقل از وب سایت پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی پرتال جامع علوم انسانی.

شریعتی، علی (۱۳۷۹). هنر. ج هشتم. تهران: انتشارات چاپ پخش.

علی نژاد، مریم (۱۳۹۱). تحلیل چگونگی پیدایش هنر اعتراضی در نقاشی انقلابی ایران. پایان نامه کارشناسی ارشد. کاشان.

کجویان، حسین (۱۳۸۴). تطورات گفتمان‌های هویتی ایران: ایرانی در کشاکش تجدد و مابعد تجدد. تهران: نشر نی.

کربن، هانری (۱۳۸۸). تاریخ فلسفه اسلامی. ج هفتم. ترجمه جواد طباطبایی. تهران: کویر.

مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۰). جامعه‌شناسی و عکاسی. هفته پژوهش دانشگاه هنر تهران.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی