نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۹(۱۱۱)، ۲۷-۳۶ / شهریور ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/BAGH.2022.294764.4942

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Reflection of War and Suppression in Syrian Contemporary Surrealism Paintings
- Case Study: Bassem Dahdouh's Works
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

سوررئالیسم در نقاشی معاصر سوریه؛ برآیند جنگ و اختناق
(مطالعهٔ موردی: آثار باسم دحدوح)*

مهدی محمدزاده[۱]**، یعقوب طالبی[۲]

۱. استاد دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۲. دکترای هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۱۶ تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۶/۰۱

چکیده
بیان مسئله: سوریه علی‌رغم داشتن تمدنی دیرین، دولت ـ ملتی[۱] است نوپا که طی یک‌صدسال اخیر در معرض جنگ‌های متعددی قرار داشته است، اما جنگ‌های داخلی ده سال گذشته و سیطرهٔ داعش، خشونت و اختناق گسترده‌ای را به همراه داشته که موجب به‌جاگذاشتن تأثیرات عمیق جامعه‌شناختی و روان‌شناختی بر مردم و به‌تبع آن فرهنگ و هنر این کشور شده است. هنر مدرن به‌ویژه در بحبوحهٔ جنگ‌ها، هم زبانی مناسب و کارآمد برای بیانگری روح رنجور و لطمه‌دیدهٔ انسان‌ها از جنگ و دیکتاتوری‌ها بوده و هم ابزاری برای طغیانگری و افشاگری علیه چنین وضعیتی.
هدف پژوهش: بررسی و استنتاج تأثیر جامعه و مردم جنگ‌زده روی نقاشی دورهٔ معاصر سوریه با شیوهٔ سوررئالیسم به‌ویژه در آثار باسم دحدوح هدف این پژوهش است.
روش پژوهش: این پژوهش با رویکردی توصیفی و تحلیلی و با مطالعهٔ نمونه‌هایی از آثار نقاشی باسم دحدوح، بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای در کنار تبیین شیوهٔ سوررئالیسم در آثار این نقاش و تحلیل آثار او به سؤالات پژوهش پاسخ می‌دهد.
نتیجه‌گیری: پاسخ به این پرسش که رویدادهای سیاسی و اجتماعی سوریهٔ معاصر در ده سال اخیر چه تعاملات و مناسباتی با عرصهٔ هنر نقاشی داشته و چه تأثیری بر شکل‌گیری شیوه‌های جدید نقاشی در این کشور گذاشته است، نشان می‌دهد که نقاشان معاصر سوریه در ده سال اخیر از شیوهٔ سوررئالیسم برای واکنش به تأثیرات جامعه‌شناختی و روان‌شناختی جنگ و خشونت و اختناق در این کشور و بیانگری آلام و احساسات و اندیشه‌ها و گفتمان خود در این برهه بهره گرفته‌اند.
واژگان کلیدی: *نقاشی سوریه، هنر مدرن، آثار باسم دحدوح، جنگ داخلی، شیوهٔ سوررئالیسم.*

مقدمه
سرزمین سوریه در دوران باستان پیوندگاه فرهنگ و هنر و ادیان شرق مدیترانه و شمال آفریقا از یک سو و میان‌رودان و ایران از سوی دیگر بود. اگرچه این موقعیت ویژه، اصطکاک‌های سیاسی و نظامی این دو جهان را نیز به همراه داشت، این وضعیت مانع از تداوم پویایی و بالندگی این سرزمین در طول سده‌های بعد نشد. اما سرزمین سوریه در دوران معاصر، سرنوشت و سرگذشتی دیگرگون داشته و جنگ بر همهٔ شئون زندگی مردمان آن سایه افکنده و طبعاً عرصهٔ فرهنگ و هنر نیز از این تحولات دور و برکنار نبوده است.
پس از دوران حکمرانی حافظ اسد (۱۹۷۰ـ۲۰۰۰)، اوضاع عمومی سوریه دچار تغییراتی اساسی شد. زمامداری بشار اسد با موجی از نارضایتی‌های عمومی، جنگ و ستیزهای

* مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری «یعقوب طالبی» با عنوان «تحلیل تاریخی تکوین نقاشی معاصر سوریه» است که به راهنمایی «دکتر مهدی محمدزاده» که در دانشکدهٔ هنرهای اسلامی دانشگاه هنراسلامی تبریز انجام گرفته است.

** نویسنده مسئول: mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir, ۰۴۱-۳۵۴۱۹۷۱۰

گستردهٔ داخلی و خیزش نیروهای داعش همراه بود. در پی آغاز جنگ‌های داخلی سوریه در ۲۰۱۱ م./ ۱۳۸۹ ه. ش.، نیروهای تندروی موسوم به حکومت اسلامی از عراق وارد سوریه شدند و در ۱۹ فروردین ۱۳۹۲ نام «حکومت اسلامی عراق و شام» (داعش) را بر خود نهادند. آنان به‌سرعت بخش‌هایی از شمال‌شرقی سوریه را تصرف و شهر رقه را به‌عنوان پایتخت خود انتخاب کردند. این گروه تا اواسط ۱۳۹۴، حدود نیمی از خاک سوریه را به تصرف خود درآورد. اما طی سال‌های بعد داعش به‌تدریج متصرفات خود را از دست داد و در ۱۳۹۶ پایان حضور داعش در سوریه اعلام شد. جنگ‌های ویرانگر داخلی و چیرگی داعش بر بخشی از خاک سوریه، خسارات انسانی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری را برای این کشور به بار آورد. هنرمندان سوری نیز طبعاً از این وضعیت متأثر شدند، برخی کشور را ترک کردند، برخی جان باختند و برخی دیگر که در قلمرو داعش به سر می‌بردند، خانه‌نشین شدند. بااین‌همه، نقاشی سوریه در این دوران به دست هنرمندان درخانه‌مانده یا از میهن گریخته، جلوه‌ای دیگرگونه به خود گرفت و عصر نوینی در هنر سوری آغاز شد.

اما هنر با حیات مادی و معنوی انسان‌ها چه پیوند و تعاملی دارد؟ از رنسانس به این‌سو، موضوع اصلی فلسفهٔ هنر، نسبت میان واقعیت دوم یا جهان اثر هنری با واقعیت دنیای بیرون بود. بسیاری از متفکران و فیلسوفان با این حکم همراه بودند که هنر، بازآفرینی واقعیت است؛ بنابراین، رویکرد رئالیستی به هنر، در تقابل با زیبایی‌شناسی رمانتیک، تأکید را از هنرمند متوجه زمینهٔ اجتماعی و تاریخی آن کرد، ادراک زیبایی را در کل و اثر هنری را به طور خاص نتیجهٔ مستقیم و قطعی اوضاع تاریخی دانست و در نتیجه کارکردی برای هنر قائل شد که پیش‌تر جز در موارد استثنایی شناخته نبود. به نظر هگل، هنر بیانگر روح دوران است و هنرمند بی‌آنکه بداند یا حتی بخواهد، آثاری پدید می‌آورد که از روحیهٔ مسلط فکری و فرهنگی روزگارش خبر می‌دهد. اثر هنری بدین‌سان در موقعیت تاریخی قرار می‌گیرد. هنر از نظر مارکس وجه خاصی از بیان آگاهی اجتماعی است و در کل، هنر پدیداری است تاریخی و اجتماعی و وابسته به تکامل ابزار تولید و فناوری. به اعتقاد گئورگ لوکاچ، هنر از زندگی هر روزه برمی‌آید، پس باید به نیازهای انسانی این زندگی پاسخ دهد. واقعیت از نسبت انسان با طبیعت و با ابزار کارش شناخته می‌شود. هنر هم محصول تکامل اجتماعی است و هم ابزاری که با آن آدمی خود و مناسبات تاریخی و اجتماعی‌اش را می‌سازد. هنر از زندگی فاصله می‌گیرد تا آن را دقیق‌تر ببیند، ازاین‌رو بیانگر نمایشی تازه‌ای از عینیت است. هنر تجربهٔ مداوم واقعیت زنده است. این تداوم فقط در هنر شناخته می‌شود (احمدی، ۱۳۸۷، ۱۶۳-۱۶۴، ۱۸۶-۱۸۷، ۲۰۳، ۲۰۷-۲۰۸). بنابر آنچه فیلسوفان معاصر در باب مناسبات هنر با واقعیت اجتماعی، ایدئولوژی و فرهنگ بازگو کرده‌اند، تردیدی وجود ندارد که نقاشی نیز به‌عنوان شاخه‌ای مهم از هنرهای بشری، نمودار و منعکس‌کنندهٔ زیست‌جهان انسان‌هایی است که تاریخ و فرهنگ و ایدئولوژی آن را شکل می‌دهند.

سوریه در دوران معاصر خود تحولات سیاسی عمیقی را از سر گذرانده و دولت‌ها و حاکمیت‌های گوناگونی را با ایدئولوژی‌های متفاوت پشت سر گذاشته است. بدیهی است که این تحولات به تغییراتی در عرصهٔ فرهنگ و هنر سوریه نیز منجر شده است. هنر نقاشی سوریه در چارچوب همین تحولات و طی یک‌صد سال اخیر، هم از واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی دوران جدایی از عثمانی و قیمومیت فرانسه، اتحاد با مصر، استقلال و جنگ‌های داخلی و سیطرهٔ داعش اثر پذیرفته و هم ایدئولوژی‌هایی را که در این ادوار ترویج می‌شده، منعکس کرده یا گاه به ستیز با آن برخاسته است. در این اثنا ورود انگاره‌ها و شیوه‌های فرهنگی و هنری مدرن از اروپا و شکل‌گیری نهادهای آموزشی و مؤسسات هنری نوین نیز در شتاب‌بخشی و جهت‌دهی به این تحولات بی‌تأثیر نبوده است.

براین‌اساس در این پژوهش تلاش خواهد شد تأثیر تحولات سیاسی و اجتماعی و ایدئولوژیک سوریه در دوران بشار اسد - داعش که همراه با جنگ‌های ویرانگر داخلی بوده است، بر هنر نقاشی این کشور تعیین شود و با تمرکز بر آثار باسم دحدوح به‌عنوان هنرمند شاخص و مهم این دوران، با اتکا به رویکردی توصیفی و تحلیلی، شکل‌گیری و رواج سبک سوررئالیسم به‌عنوان پیامد و محصول تحولات سیاسی و فرهنگی و اجتماعی این دوران استنتاج شود.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی است و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. در این مقاله تلاش شده است به این پرسش پاسخ داده شود که جنگ‌های داخلی و فضای اختناق‌آمیز سیاسی در سوریهٔ معاصر چه تأثیری بر هنر نقاشی آن نهاده و موجب رواج و رونق کدام سبک و شیوهٔ هنری شده و ویژگی‌ها و مشخصات آن کدام است؟

پیشینهٔ پژوهش

طبق بررسی‌های نویسندگان مقاله، تاکنون هیچ‌گونه مقاله یا پژوهش مستقلی در خصوص تأثیر رویدادهای سیاسی و اجتماعی، به‌ویژه جنگ داخلی و اختناق، بر شکل‌گیری

شیوه‌های هنری نقاشی معاصر سوریه منتشر نشده است. فاطمه خطیب (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تأثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوری: نقش زن در مقاومت دفاع مقدس سوری» تنها به بررسی چند اثر نقاشی از هنرمندان سوری پرداخته و با تمرکز بر موضوع جنگ در آثار نقاشی، مروری کلی بر زندگی‌نامهٔ چند هنرمند و آثار آنان انجام داده است؛ غلام‌پوراکی (۱۳۷۹) نیز در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «معرفی هنرمندان شاخص عرب» در بخش کوچکی به معرفی چند هنرمند سوری اکتفا کرده است. خطیب و حیدری (۱۳۹۷) طی کنفرانسی به نام «تأثیر جنگ بر زنان هنرمند معاصرسوریه (نمونهٔ موردی: آثار ساره شما و زین الاحمد)»، به بررسی آثار دو تن از هنرمندان زن معاصر سوریه پرداخته‌اند که موضوع جنگ را در کارهای خود با تجربهٔ شخصی و واکنش خود به شرایط و اوضاع فعلی سوریه نشان داده‌اند. کریستینا کوسنزا (Cusenza, 2019) با بررسی آثار هنرمندانی که بر اثر اختناق و جنگ‌های داخلی ۱۳۹۰ ناگزیر به ترک سوریه و مهاجرت به اروپا شده‌اند و گفت‌وگو با آنان، نتیجه‌گیری کرده است که سیاسی‌انگاری مضامین آثار این هنرمندان در جهان غرب، رویکردی است در راستای ذاتی‌سازی[۲] و یکسان‌سازی[۳] عرصهٔ هنری سوریه در خارج از کشور و دسته‌بندی کلیشه‌ای آن‌ها تحت عنوان «سوری» و «خاورمیانه‌ای»؛ حال آنکه هنرمندان سوری مهاجر خود، دغدغه‌هایی جهانی و انسان‌باورانه داشته‌اند.

با توجه به فقدان پژوهش‌ها و منابعی که ارتباطی مستقیم با موضوع این مقاله دارند، مقالهٔ حاضر بر این هدف استوار شده است که با مطالعهٔ موردی آثار باسم دحدوح و بررسی برهه‌ای خاص از تاریخ سیاسی و هنری سوریهٔ معاصر، تا حد ممکن کمبود مستندات و داده‌ها را در این خصوص کاهش داده و مسیر را برای محققان آتی در این زمینه هموار کند.

بحث و بررسی

به نظر می‌رسد مهم‌ترین مسئله در بررسی و تحلیل تاریخ شکل‌گیری و تکوین نقاشی معاصر سوریه، موضوع جنگ است که سوریه از آغاز شکل‌گیری خود در یک‌صد سال گذشته با آن دست‌به‌گریبان بوده است. در این دوران کمتر برهه‌ای را می‌توان یافت که سوریه در آن درگیر جنگ نبوده باشد، از جنگ‌های بین‌المللی و داخلی گرفته تا هجوم کشورهای دیگر. ذات جنگ به‌عنوان گسترده‌ترین و البته نکوهیده‌ترین معضل بشری، تمامی ابواب و شاکله‌های ساختاری یک کشور را درگیر می‌کند و در این میان، هنر مظلوم‌ترین عنصر اجتماعی در مواجهه با جنگ است. هنر مستقیم و غیرمستقیم از جنگ متأثر می‌شود، گاهی حذف شده به قهقرا می‌رود، گاهی در اختیار اربابان جنگ قرار می‌گیرد و شکل سفارشی به خود می‌گیرد، گاهی به زبان بُرندهٔ اعتراض تبدیل می‌شود و گاهی به زبانی برای بیان ابعاد گوناگون آن بدل می‌شود.

• تاریخ نقاشی معاصر سوریه: اختناق سیاسی و جنگ‌های داخلی در آیینهٔ هنر

در این دوره از تاریخ معاصر نقاشی سوریه که از ۱۳۴۹ تاکنون را شامل می‌شود، نقاشان در مناطق مختلف سوریه با موضوعات گوناگونی به کار پرداخته‌اند. به غیر از موضوعات عام نقاشی مانند پرتره، منظره و جز این‌ها، موضوعات پربسامد دیگری نیز در نقاشی این دوره مشاهده می‌شود. چنان‌که هنرمندان بسیاری در این دوره مانند بسام ناصر، تمام محمد، جبران هدایا، فاطمه اسبر و بسیاری دیگر به موضوع زن، زیبایی، مشکلات زنان، حقوق زنان و... پرداخته‌اند. برخی دیگر مانند نعمت بدوی نیز به مسئلهٔ زن در نقش مادری او توجه کرده‌اند. عده‌ای نیز به نقد روابط انسانی و مسائل اجتماعی و نظریه‌های خلقت، اسطوره و... پرداخته‌اند. برای نمونه، عامر علی به موضوع هبوط انسان، اسطورهٔ گاو و درخت زندگی و لینا دیب به مسئلهٔ عشق و نفرت در روابط انسانی اشاره کرده‌اند.

اما در این دوره به‌دنبال روی کار آمدن یکه‌سالارانهٔ حزب سوریه و سپس اختناق سیاسی و درگیری‌های داخلی و پیدایش داعش، موضوعی که برای نخستین بار در نقاشی‌های هنرمندان سوری پدیدار و متداول می‌شود، جنگ و مظاهر آن نظیر نابودی ساختمان‌ها، نابودی ساختارهای زندگی و نیز افسردگی انسان‌ها، رنج، مهاجرت و آوارگی و دیگر پیامدهای آن است. در این دوره، آثاری با تکنیک‌های مختلف اجرا شده‌اند، اما سبک نقاشی‌ها، اکسپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم انتزاعی و نیز سورئالیستی است.

نقاشان در برخورد با مسئلهٔ جنگ واکنش‌های متفاوتی از خود نشان داده‌اند. برای نمونه می‌توان دید که نقاشان پس از جنگ جهانی اول راوی واقع‌گرایانه یا بیانگر تلخ و غم‌بار صحنه‌هایی بودند که با آن مواجههٔ مستقیم داشتند. نوعی بیانگری واقع‌گرا و مملو از درد و رنجی نهفته که حاکی از سرخوردگی و تحقیر انسان‌هاست. بیشتر این آثار حس ناامنی، سردرگمی و بی‌پناهی را در انسان برمی‌انگیزد. در جنگ ایران و عراق، بازنمایی جنگ با آرمان‌خواهی توأم بوده است و آثار با نگاهی تغزلی و ایدئالیستی خلق شده‌اند. این آثار بیشتر جنبه‌ای تهییج‌کننده و مبتنی بر عقاید آرمانی دارند (شاد قزوینی، ۱۳۹۶، ۲۸ـ۲۹).

در نقاشی سوریه نیز گرایش‌های نقاشان در بازنمایی جنگ، در این دورهٔ پرتلاطم که میهنشان در حال فروپاشی و ویرانی

است، به سمت‌وسوی بیانگری تلخ و غم‌باری است که مصائب بشری را در این منطقه به تصویر می‌کشد.
در برخی از آثار نقاشان دیگر این دوره، مانند علی مقوص نیز گرایش به سمبولیسم دیده می‌شود که در یکی از آن‌ها سوریه با مفهوم وطن در شکل یک آرزو به صورت درختی سترگ مردم را در زیر خود گرد می‌آورد و در دیگری نشانه‌هایی نظیر شقایق خونین، کبوتر و شاهین، نماد مقاومت، شهادت و قدرت مردم سوریه علیه جنگ‌سالاران است.
از دیگر نقاشان مطرح این دوره باسم دحدوح است که می‌توان تنوعات تکنیکی و موضوعی را در آثار او ملاحظه کرد. در آثار دورهٔ اول او موضوع نقاشی‌ها بیشتر طبیعت بی‌جان به سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی است. در این زمان اثری از موضوع جنگ در آثار وی دیده نمی‌شود.
در آثار دورهٔ دوم و سوم او سبک کارها همچنان انتزاع اکسپرسیونیستی است و فیگورهای منتزع‌شده، بیشترین بخش از آثارش را به خود اختصاص می‌دهد.
در دورهٔ چهارم بر اثر تأثیرات جنگ و مهاجرت و نابودی ناشی از جنگ، تابوت در آثار او پدیدار شده و سرانجام به صورت جعبه‌ای که سوژه را در درون خود محصور کرده است، درمی‌آید. این تصویر، نشانه‌ای عام‌تر و جهان‌شمول‌تر از نشانهٔ تابوت است که مفهومی متأثر از جنگ است. بدین ترتیب می‌توان ملاحظه کرد که در این دوره موضوع آثار به سمت بیان سوررئالیستی گرایش پیدا کرده است.

• باسم دحدوح: جنگ و اختناق در آیینهٔ سوررئالیسم

باسم دحدوح در سال ۱۳۴۳ در دمشق متولد شد. او در مرکز ادهم اسماعیل تحصیل کرد، سپس در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دمشق، در بخش عکاسی، در سال ۱۳۶۵ فارغ‌التحصیل شد و دکترایش را از دانشگاه حلوان در سال ۱۳۷۸ گرفت. او در حال حاضر استاد دانشکدهٔ هنرهای زیبا در دانشگاه بین‌المللی عربی در سوریه است. وی برندهٔ دو جایزهٔ مهم هنری شده و نمایشگاه‌های انفرادی در دمشق، بیروت، اسکندریه، تونس و کویت و همچنین نمایشگاه گروهی در دمشق، حلب، استانبول، تهران، کانادا، بلغارستان، ژنو، قاهره و تبریز برگزار کرده است. در ابتدا دحدوح به شیوهٔ واقع‌گرایانه تمایل داشت، اما سپس این شیوه را به نفع بیان و ساختار زیباشناسانه‌ای تغییر داد که بیشتر نمودار سبک سوررئالیسم است؛ شیوه‌ای که در این دوران غالب و شاخص به‌نظر می‌رسد.
سوررئالیسم چنان‌که معروف است با بیانیهٔ آندره برتون[۴] در ۱۹۲۴ آغاز شد و از اتحادی میان کلاژ و جنبه‌های ساختگری کوبیسم و پوچ‌گرایی سبک دادا پدید آمد. این سبک حاوی دیکته‌کردن اندیشه به‌دور از دلیل و برهان و هرگونه تمایل اخلاقی یا وابسته به زیبایی است. مقصود رهاکردن هنرمند از ارتباط با ایده‌های تصویری عادی و از تمام وسایل پذیرفته‌شدهٔ بیان است، به‌طوری‌که بتواند به خلق آثاری بپردازد که از ضمیر ناخودآگاه او الهام گرفته‌اند. سوررئالیسم در دو جهت پیشرفت کرد: تخیل محض و بازسازی پرتفصیلی از یک‌دنیای رؤیایی (موری و موری، ۱۳۷۲، ۸۸۸/۲).
در آثار منسوب به شیوهٔ سوررئالیسم، نقاش نه در بند توصیف طبیعت عینی است و نه در بند ایجاد موضوع و مفهومی که لحظات عقلانی ذهن انسان را به خود مشغول کند. او در جست‌وجوی لحظه‌ای است که در آنجا به نوعی مطلق برسد. او ناچار است با توسل به اشیا و ایجاد ترکیباتی نامأنوس و غیرمتجانس از آن‌ها به زبانی ناگویا و غیرفطری، مناظری گنگ و ناشناخته را چون انسانی خواب‌زده به‌وجود آورد. در واقع او در جست‌وجوی صورت‌ها و روابط میان آن‌هاست تا معنای گمشدهٔ اشیا و خاطرات ازیادرفتهٔ خود از آن‌ها را به هر صورت ممکن در ذهن جست‌وجو کند. ازاین‌رو به ضمیر ناخودآگاه خویش تکیه می‌کند و عنان قلم را به دست خودِ ناهشیار می‌سپارد تا از تسلط ارادهٔ هوشیار که جز صورت ظاهر و کاربردی اشیا را نمی‌شناسد، در امان بماند. او در بند این است که اشیا را طوری برگزیند یا ترکیبی خاص از آن ایجاد کند که برایش مفهومی از پیش معین‌شده داشته باشد. بنا به دیدگاه سوررئالیست‌ها، منشأ اثر نقاش، ضمیر ناخودآگاه اوست که به طور خودکار او را به ایجاد اثر هنری وامی‌دارد (حسینی‌راد، ۱۳۷۰، ۴۶ـ۴۸).
در یک اثر سوررئالیستی وحدت‌های سه‌گانهٔ کلاسیک به هم می‌ریزد. نقاش نه به زمان واحد، نه به مکان و نه به موضوع وفادار می‌ماند. درواقع چون اتکای او در تکوین اثر هنری نه قوهٔ تعقل است و نه آنچه در طبیعت می‌گذرد، وجود مکان‌ها، زمان‌ها و اشیای نامأنوس و غیرمتجانس امری عادی است که برای بیننده موضوعی نامعمول و موهوم را تداعی می‌کند. ازاین‌رو همهٔ جذابیت سوررئالیسم در موهوم‌بودن آن است. به نظر هنرمند سوررئالیست، پیش از ارج‌گذاشتن به قوهٔ تعقل، خودکاوی ذهن دارای اهمیت است. در نظر او اثری هنرمندانه تلقی می‌شود که بدون سلطهٔ قوهٔ تعقل به وجود آید. دنیای او رؤیاها و خواب‌های نفسانی است. رنه ماگریت[۵] روش‌های خود را برای ایجاد مناظر سوررئالیستی به این ترتیب برمی‌شمارد: «قراردادن اشیا در جاهای غیرعادی، آفریدن اشیای تازه، تغییر شکل اشکال آشنا، عوض کردن مادهٔ اشیا، به کار بردن کلمه و تصویر با هم». ازاین‌جهت، مناظری که پدید می‌آید، در ذهن خفتهٔ تماشاگر توهماتی فراموش‌شده را بیدار می‌کند.
نقاشی سوررئالیست بر دو نوع است: در نوع اول ـ که دالی[۶]

آن را «اشیای رؤیایی نقاشی‌شده با دست» می‌نامید ـ از اسلوب‌هایی سنتی چون واقع‌نمایی برای نمایش دنیایی آشفته، وهم‌آمیز و رؤیایی استفاده می‌شود. دورنماهایی خیالی که در آن چیزهای غیرمتجانس در کنار هم قرار گرفته‌اند، پاره‌های تشریح‌شدهٔ موجودات که به صورت پدیده‌هایی غریب از نو به ترکیب درآمده‌اند، دستگاه‌ها و ساختارهای صنعتی، موجودات هیولاوار، صور آلی ـ انتزاعی و تصویرهایی آشفته از این قبیل در این نقاشی‌ها به چشم می‌خورند (مانند آثار دالی و تانگی). در نوع دوم که بر نوآوری فنی استوار است، خط‌ها و شکل‌های رنگی تحت تأثیر انگیزش‌های درونی به گونه‌ای ترکیب می‌شوند که تصویرهای ذهنی را تداعی کنند (مانند آثار آرپ، میرو، ماسون). این دسته از نقاشان سوررئالیست گهگاه روند خودکاری را به یاری اسلوب‌های تکه‌چسبانی (کلاژ)، نقش‌برگردانی، مالش‌کاری، مُهرزنی و غیره به انجام می‌رسانند. نتیجهٔ کار غالباً به نقاشی انتزاعی نزدیک است (پاکباز، ۱۳۸۳، ۳۱۶).

چنان‌که آثار نقاشان ده سال اخیر سوریه (دوران بشار اسد - داعش) نشان می‌دهد، سوررئالیسم سبک غالب و رایج در نقاشی این دوره بوده است. دلایل روی‌آوری به این سبک را باید در فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی‌ای جست‌وجو کرد که به‌دنبال اختناق سیاسی و ویرانی و خشونت ناشی از جنگ‌های داخلی بر جامعهٔ سوریه حاکم شده بود. به‌اعتقاد باقر پرهام، فرهنگ فقط محصول آزادی نیست؛ جباریت، استبداد و اختناق هم می‌توانند فرهنگ بیافرینند. دولت بیگانه با جامعهٔ مدنی به جای کمک به شکوفایی جامعهٔ مدنی و تقویت سازمان‌های آن، همهٔ کوشش خود را به کار می‌برد که از بیان و انتشار مقاصد جامعهٔ مدنی و تشکل و سازمان‌یابی خودانگیختهٔ آن جلوگیری کند تا مناسبات حاکم همواره بازتولید شوند و جامعهٔ مدنی همیشه در دایرهٔ نفوذ انحصاری آن مناسبات باقی بماند. این بستنِ راه رشد معنوی بر جامعهٔ مدنی در عین حفظ موجودیت مادی آن، نوعی مقابلهٔ فرهنگی دولت به‌عنوان دستگاه تمرکز قدرت، با جامعهٔ مدنی است. پاسخ جامعهٔ مدنی به این مقابله نیز پاسخی فرهنگی است: جامعهٔ مدنی ناتوان از مقابلهٔ فیزیکی و جسمانی با دولتِ بیگانه با جامعهٔ مدنی، موجودیت دولت را در درون و در ذهن خود حذف می‌کند؛ یعنی فرهنگی می‌آفریند که در عین هم‌زیستی با دولت، هیچ جایی در آن برای پذیرش ارگانیک و درونی‌شدهٔ دولت وجود ندارد. چنین فرهنگی، فرهنگ اختناق نام دارد، زیرا اگرچه در نفس خود به یک معنا در مخالفت و مقابله با زور و برای حذف درونی آن پدید آمده است، به ذات خود زاییدهٔ زور مستمر و در نتیجهٔ فرهنگی سرکوب‌شده یا اختناقی است (پرهام، ۱۳۷۶، ۲۶ و ۳۲).

آفرینش هنری در ذات خود واکنشی است در مقابل واقعیت موجود، در مقابل نظم مستقر، در مقابل فضایی که سلطه‌اش تثبیت‌شده و در مقابل نظامی متصلب که بر حیات اجتماعی و روحیات جمعی و هستی غلبه کرده است. ازاین‌رو آفرینش هنری واکنشی است از عمق وجود هنرمند علیه ناگزیری واقعیت موجود؛ معنی این سخن آن است که به قول نیچه: «هیچ هنرمندی تاب تحمل واقعیت را ندارد». تجربه نشان داده است که خودکامگی باعث انزوای نویسنده، درون‌گراشدن شاعر، تضعیف خلاقیت معمار و مرگِ موسیقی‌دان می‌شود. استبداد، هنرمندان را به پستوهای نیم‌تاریک تنهایی سوق می‌دهد، آنان را سانسورچی خود، شکننده و محتاط می‌کند. استبداد به‌خصوص اگر با ایدئولوژی هم ترکیب شود، فردیت، تشخص مستقل و آزادی عمل را از هنرمند می‌گیرد (شمس لنگرودی، ۱۳۸۲، ۸۱ و ۸۸).

جنگ و اختناق از دیدگاه روان‌شناسی بر روح و روان انسان‌ها تأثیرات کلانی برجای می‌گذارد. ترس و اضطراب یکی از عوارض روحی و روانی جنگ است که تأثیرات منفی بسیاری بر آرامش و اعمال فیزیولوژیک انسان‌ها دارد. فرد در هنگام آشفتگی شدید به‌دلیل نامطمئن بودن از اوضاع و احوال پیرامون خود دچار ترس شدید می‌شود. این ترس سیستم دفاعی شخص و قدرت تعقل و تفکر او را ضعیف می‌کند و نمی‌تواند در رویارویی با مسائل پیش‌آمده درست عمل کند (امیری خراسانی و میرشکار، ۱۳۹۶، ۲۸).

در زمان حاکمیت جنگ و اختناق، مردم از جان و مال و حیثیت و شغل و دیگر علقه‌های حیاتی خود ایمن نیستند. مردم در چنین شرایطی حتی یک لحظه احساس امنیت کامل نمی‌کنند، بلکه پیوسته در حالت دفاعی به‌سر می‌برند. احساس ناامنی در برابر زورمندان خودکامه و جنگ‌سالاران مردم را به سخنان و رفتار آنان بی‌اعتماد می‌سازد. بی‌اعتمادی معمولاً به رابطهٔ میان مردم و حاکمان محدود نمی‌ماند و به روابط میان همهٔ قشرها و طبقات و تیره‌ها و افراد جامعه تسری پیدا می‌کند. برای کسی که در یک جامعهٔ ناامن زندگی می‌کند، شرط احتیاط آن است که در وهلهٔ اول به هیچ‌کس و هیچ‌چیز اعتماد نکند. تا می‌تواند از نزدیک‌شدن و تماس با دیگران اجتناب کند و اگر از داشتن مراوده و رابطه گریزی نباشد، باید به‌گونه‌ای سخن بگوید و رفتار کند که حقیقتِ حال او بلافاصله برای طرف‌های رابطه آشکار نشود. برای این منظور باید با ایهام و ابهام سخن بگوید و رفتار کند تا راه گریز از پذیرشِ مسئولیتِ هر معنایی که به زیان اوست، بازبماند. مردم در برابر تهدید زورمندان ناگزیر به شیوهٔ دفاعیِ گریز یا تسلیم متوسل می‌شوند. دو واکنش متضادِ ستیز و تسلیم در شخصیت انسان‌های استبدادزده و قربانیانِ خشونت، خاستگاه و کارکرد دفاعیِ واحدی دارند. در

اینجا قربانیان شخصیتی دوگانه یا دو چهره پیدا می‌کنند. در یک چهره، خشن و متجاوز و زورگو هستند و در چهرهٔ دیگر زبون و متملق و زورپذیر. چنین افرادی علاوه بر صدمه‌ها و لطمه‌های مادی و اجتماعی، شخصیت روانی‌شان نیز با احساس تحقیر آسیب می‌بیند و آزرده می‌شود. حسی که در برابر تهدید و تجاوز و بی‌عدالتی و تحقیرشدگی در فرد برانگیخته می‌شود، اگر به صورتی خلاق و سازنده جبران و ترمیم نشود، به درون او واپس رانده می‌شود و به‌جای عاملِ تجاوز و زورگویی، به خودش آسیب می‌زند. آسیب‌های روانیِ استبدادزدگی و ترسِ درونی‌شدهٔ ناشی از تجاوز و خشونت سبب می‌شود اکثر مردم در روابط فردی و اجتماعی خود احساس ناامنی و بی‌اعتمادی کنند و پیوسته خود را در معرض تجاوز احساس کنند (پیمان، ۱۳۹۰، ۲۹۰ـ۲۹۴).

در موقعیت‌های دشوار و پرفشار و به‌شدت ناامن، در شرایطی که زندگی مادی و معنوی مردم در تنگناهای شدید قرار می‌گیرد و جامعه دچار بحران‌های اجتماعی، فرهنگی و اخلاقی است، آسیب‌های مذکور با شدت و حدت بیشتری بروز کرده، سلامت و صلح را در جامعه مختل می‌کنند. در چنین شرایطی، واکنش‌های دفاعی افراد در قالب کهن‌الگوهای متعلق به دوران کودکی بشر و طبعاً به صورتی ناخودآگاه و غیرعقلانی و اغلب مخرب بروز می‌کنند، به‌طوری‌که گرایش خلاق به صلح و آشتی جای خود را به گرایش منفعلانه به تسلیم و وادادگی می‌دهد. کنش‌های معطوف به فرار و انزواجویی یا ستیز و پرخاش‌جویی جایگزین مقاومت فعال و بردباری می‌شود (همان، ۲۴۷ـ۲۴۸).

آثار دحدوح غالباً و آشکارا منعکس‌کنندهٔ فضای جنگ‌زده و اختناق‌بار سوریهٔ دوران خود است. موضوع این نقاشی‌ها انسانی است که خودکامگی، جنگ و خشونت او را تحقیر کرده و منزوی ساخته و به موجودی جانورآسا که فاقد عقلانیت و شعور و عواطف است، مسخ و بدل کرده است. به‌مقتضای رویکرد سوررئالیستی نقاش، این سوژه در فضایی کابوس‌وار، وهم‌آمیز، هول‌انگیز و غوطه‌ور در رنگ‌های تیره واقع شده و از تکنیک کلاژ به گستردگی بهره گرفته شده است. برگزاری نمایشگاهی از هنرمندان سوریه در دانشگاه هنر اسلامی تبریز در بهمن ماه ۱۳۹۷ دسترسی به آثار برخی هنرمندان معاصر سوری را تسهیل کرد که از آن میان آثار باسم دحدوح بیشتر از دیگر هنرمندان فضایی همسو با رویکرد این مقاله دارد.

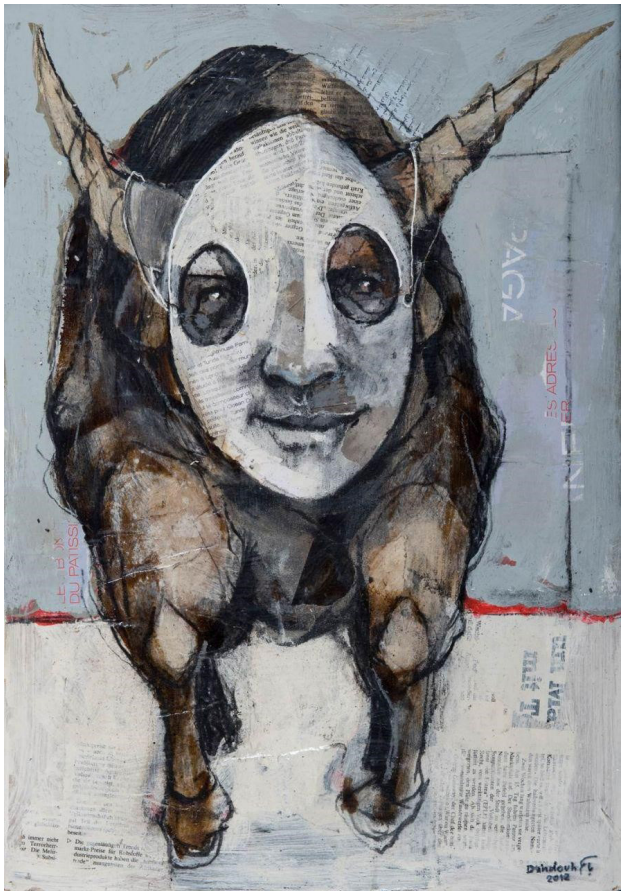
در اینجا سه نمونه از آثار باسم دحدوح که با تکنیک رنگ‌روغن و ترکیب مواد[۷] روی بوم نقاشی شده و در سال‌های ۱۳۹۱، ۱۳۹۴ و ۱۳۹۵ پدید آمده‌اند، اما مضمون مشترکی را در چارچوب شیوهٔ سوررئالیسم منتقل می‌کنند، انتخاب، بررسی و تحلیل شده، با شش نمونهٔ دیگر از آثار دحدوح که وحدت مضمونی دارند، مقایسه خواهند شد. جامعهٔ آماری این پژوهش، نقاشی‌های رنگ‌روغنی است که باسم دحدوح از سال ۱۳۹۱ به بعد و پس از آغاز مناقشات و جنگ‌های داخلی در سوریه پدید آورده است که نگارندگان بسیاری از آن‌ها را از نزدیک در نمایشگاه دانشگاه هنر اسلامی تبریز مشاهده کرده و در مورد برخی از آن‌ها با خود نقاش نیز گفتگو داشته‌اند. هر سه نمونهٔ مطالعاتی از آثار به نمایش درآمده در دانشگاه هنر اسلامی تبریز که نه‌تنها به دلیل بهره‌گیری از فضایی وهم‌آمیزتر و هول‌انگیزتر نمونه‌هایی شاخص‌تر از شیوهٔ سوررئالیسم‌اند، بلکه به لحاظ نشانه‌های بصری تعبیه‌شده در این آثار، بیشترین ظرفیت را برای تحلیل در چارچوب تاریخ هنر مدرن سوریه دارند.

تابلوی شماره ۱، سوژهٔ نقاشی، پیکره‌ای است با سر گاو و بدن انسان. این پیکرهٔ خاص، سوژهٔ غالب نقاشی‌های دحدوح به‌ویژه از سال ۱۳۹۱ به بعد است و روشن است که بن‌مایه‌ای دلالتمند در جهان فکری این هنرمند است (تصویر ۱). در اینجا پیکرهٔ گاوسر نماد انسانی است که به‌واسطهٔ جنگ و خشونت و اختناق به موجودی عاری از صفات ظاهری و باطنی انسانی و در یک‌کلام به موجودی هیولاوار مسخ و بدل شده است. این پیکره دارای دو شاخ است: یکی روبه‌بالا و دیگری رو به پایین. این عدم تقارن به دو صفت متضاد نهفته در سرشت این موجود دلالت دارد. شاخ رو به بالا به خشم و پرخاشگری در برابر دیگران و شاخ رو به پایین به ترس و تسلیم در برابر قدرت خودکامه اشاره دارد؛ منشی دوگانه که دیدیم انسان درافتاده در چنبرهٔ خشونت و اختناق سیاسی دچار و گرفتار آن است. پیکره و فضای پیرامون او با رنگ‌های خنثی و بی‌فام (قهوه‌ای و خاکستری) تصویر شده است که نشان‌دهندهٔ فضای ناامیدی، افسردگی و فلاکت‌زدگی حاکم بر زیست‌جهان سوژه است.

پیکره در حفره‌ای میان بلوک‌هایی از کلاژهایی کاغذین نشسته است. روی کلاژها نوشته‌هایی چاپی و دستی دیده

تصویر ۱. باسم دحدوح، (۱۳۹۴)، ترکیب مواد روی بوم. مأخذ: ww.aiu.edu.sy.

می‌شود، مانند کلمهٔ الهباء که هم به‌معنای گردوغبار است و هم مردم کم‌خِرد که بعید است دلالتمند نباشد.
وضعیت نشستن پیکره (قوزکردن، زانو به بغل گرفتن و گذاشتن چانه روی زانو) و انزوا و تک‌افتادگی‌اش بر درماندگی و یأس و بیچارگی سوژه تأکید دارند. پیکره با خطِ مرزنمای قرمزرنگی مشخص شده است که می‌تواند اشاره‌ای به احاطه‌شدن زیست‌جهان سوژه با رویدادهایی خونین باشد.
محتوای این تابلو همانندی‌هایی با تابلوهای شمارهٔ ۴ و ۵ و ۶ (تصاویر ۴-۶) دارد که همگی در سال ۱۳۹۱ نقاشی شده‌اند. سوژهٔ این تابلوها موجوداتی گاوسان‌اند که پشت میز یا روی صندلی در خود فرورفته و دست روی دست یا سر بر میز گذاشته و با چشمانی ریز، با درماندگی و یأس به بیننده یا نقطه‌ای دور خیره شده‌اند. سوژهٔ این تابلوها نیز چون تابلوی شمارهٔ ۱ همان انسان مسخ‌شده‌ای است که جامعهٔ جنگ‌زده و استبدادزده او را منزوی و درمانده و عاری از عواطف و قدرت خردورزی و کنشگری ساخته است.
تابلوی شماره ۲، سوژهٔ نقاشی گاوی است که نقابی انسان‌نما به چهره زده است (تصویر ۲). این بن‌مایه نیز در میان آثار دحدوح پرتکرار است. اینجا دیگر سوژه نه یک انسان مسخ‌شدهٔ گاوسر، بلکه به تمامی جانوری است که هیچ اثری از انسانیت در وجودش باقی نمانده و تنها راهکارش برای انسان‌نمابودن، بهره‌گرفتن از نقابی انسانی است. نقاب لبخند به لب دارد و گویای آن است که سوژهٔ حیوان‌صفت در حالی که شاخ‌هایی تیز و رو به بالا دارد و چهار نعل به سوی مخاطب می‌تازد و به عبارتی مهاجم و متخاصم است، هم‌زمان قصد فریب و خوش‌نمایی دارد. او نمادی از خودکامگان صاحب قدرت است که خشم و خشونت و ددمنشی خود را زیر نقابی انسانی پنهان می‌سازند و آرام‌آرام مردمان را مقهور و قربانی خودکامگی‌ها و جنگ‌افروزی‌های خود می‌کنند.
بخش‌هایی از پیکره، نقاب و پس‌زمینهٔ تابلو که همگی با رنگ‌هایِ خنثی و بی‌فامی تصویر شده‌اند که به همان فضای افسردگی و فلاکت دلالت می‌کنند، از کلاژهایی کاغذین فراهم شده‌اند که ظاهراً برش‌هایی از روزنامه‌های عربی و آلمانی‌زبان‌اند. آیا کلاژ روزنامه‌ها به‌ویژه بر نقاب و پس‌زمینهٔ سوژه دلالت بر این دارند که خودکامگان صاحبان قدرت پشت نقاب رسانه‌ها اقدام به مردم‌فریبی می‌کنند و به‌واسطهٔ دستگاه تبلیغاتی رسانه‌ها برای خود اعتبار و مشروعیت فراهم می‌سازند؟
مضمون و محتوای تابلوی ۲ با تابلوهای شمارهٔ ۷ و ۸ (تصاویر ۷ و ۸) مشابهت دارد. در این دو تابلو که در ۱۳۹۱ نقاشی شده‌اند، همان سوژه و همان ترکیب‌بندی به کار گرفته شده است، با این تفاوت که سوژهٔ گاوسان نقاب خود را هنوز یا



تصویر ۲. باسم دحدوح، (۱۳۹۱)، ترکیب مواد روی بوم. ۶۰*۸۰ سانتیمتر.
مأخذ: ww.aiu.edu.sy.

به طور کامل به چهره نزده است. گویی نقابِ می‌خواسته نشان دهد که سوژهٔ پشت نقابِ انسانی نیز عملاً همان انسان مسخ‌شده است که در عاریِ بودن از عواطف و انسانیت مشابه قربانیان خود است. درواقع عامل خودکامگی و قربانی خودکامگی هر دو محصولات تباه‌شدهٔ پدیدهٔ استبدادند.
تابلوی شماره ۳، با خطوطی سفید به سه بخش تقسیم شده است و در هر بخش یک انسان گاوسر در داخل چهارچوبی نشانده شده است (تصویر ۳). از این سه پیکره، دو پیکره داری یک شاخ رو به بالا و یک شاخ رو به پایین‌اند که اشاره به وجود هم‌زمان خشم و ترس در نهاد این سوژه‌هاست. پیکره‌ها با نگاهی مغموم، مأیوسانه و ملتمسانه به بیننده می‌نگرند و گویی خواهان یاری و در جست‌وجوی رهاننده‌ای هستند. این سه پیکره که با توجه به نمادشناسی عدد سه (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۴) گویی «کل» آحاد جامعه را نمایندگی می‌کنند، نه تنها با خطوطی از هم جدا افتاده‌اند که نشانهٔ مرزگذاری‌های سیاسی‌اند، بلکه چهارچوب‌های تنگ نیز آنان را از هم جدا کرده و نهایت انزوا و جدایی را برایشان پدید آورده است. این چهارچوبِ محصورکننده نمادی از اقتدار

تصویر ۳. ترکیب مواد روی بوم، ۱۰۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۵. مأخذ: www.aiu.edu.sy.

سیاسی است. فضا و گسترهٔ چهارگوش از دیرباز و از عهد باستان نمادی از قلمرو سیاسی بوده است. همهٔ پیکره‌ها دشداشه به تن دارند که اشاره‌ای صریح‌تر به عرب و سوری بودن سوژه‌های تابلوند. تنگی چهارچوب‌ها موجب شده است که هر سه پیکره کمر خم کرده، زانوان خود را بغل کنند. آنان به نشانهٔ تسلیم و مطیع‌بودن حتی پاهای خود را نیز جفت کرده‌اند.

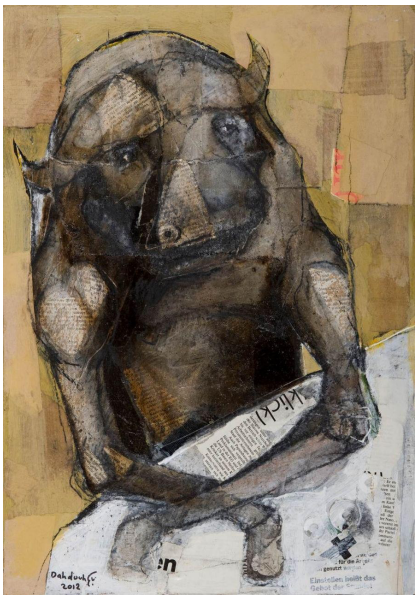
چارچوب‌ها و پیکره‌ها همگی از کلاژهای کاغذین فراهم شده‌اند. رنگ‌های تابلو همگی بی‌فام (سیاه و خاکستری) هستند و باز بر فضای ناامیدی و افسردگی تأکید دارند.

تابلوی شماره ۳ در فرم و محتوا همانند تابلوی شمارهٔ ۹ (تصویر ۹) است. این تابلو هم در سال ۱۳۹۵ نقاشی شده است. در این اثر سه چهارچوب به شکل افقی و روی هم تصویر شده‌اند که درون هر یک از آن‌ها یک انسان گاوسر محصور شده است. سوژه‌ها در این فضای محدود و تنگ و جدا از هم دست‌وپای خود را جمع کرده‌اند، دشداشه به تن دارند و شاخ‌هایشان اغلب رو به پایین است. پیکره‌ها همگی با چشمانی ریز که نمادی از تنگ‌نظری است، به بیرون صحنه می‌نگرند. مهم‌ترین تفاوت این تابلو با تابلوی شمارهٔ ۳ به جز چینش افقی چهارچوب‌ها و شباهت بیشتر آن‌ها به تابوت که به مرگ‌باری فضای اختناق‌بار جامعه اشاره دارد، این است که پیکرهٔ گاوسر چهارمی روی بالاترین چهارچوب لم داده است. فیزیک و پوشش او همانند دیگر پیکره‌هاست، با این تفاوت که محصوریتی ندارد، شاخ‌هایش رو به بالاست، خطوطش محوتر است و گویی پوزخندی به لب دارد. به‌نظر می‌رسد که در این اثر، چهارمین پیکرْ نماد نهاد قدرت خودکامه است که خود موجودی عاری از صفات انسانی و بر زیست‌جهان تابوت‌گونهٔ قربانیانش و بر رأس هرم قدرت تکیه زده است.

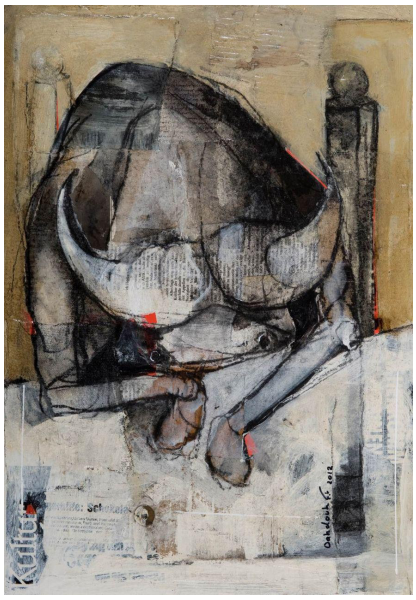
به‌طورکلی در این فضای وهم‌انگیز و نامتعارفی که شیوهٔ سوررئالیسم فراهم ساخته و هم تأثرات روحی هنرمند و هم افشاگری او علیه خودکامگان جنگ‌افروز و قربانیانشان را به تصویر کشیده است، شاهد باشندگانی هستیم که تحت‌فشار سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک قدرتِ سیاسی جبار و جنگ‌افروز از صفات انسانی خود زدوده شده و به جانورانی بدل شده‌اند که هم نماد جهل‌اند و هم نماد خشم. آنان در حصار و تنگنای چنین فضا و عرصه‌ای به باشندگانی منزوی، جداافتاده، افسرده، ناامید و سیاه‌بخت دگرگون شده‌اند و فقط چشم به آمدن و رسیدن رهاننده‌ای دارند.

نتیجه‌گیری

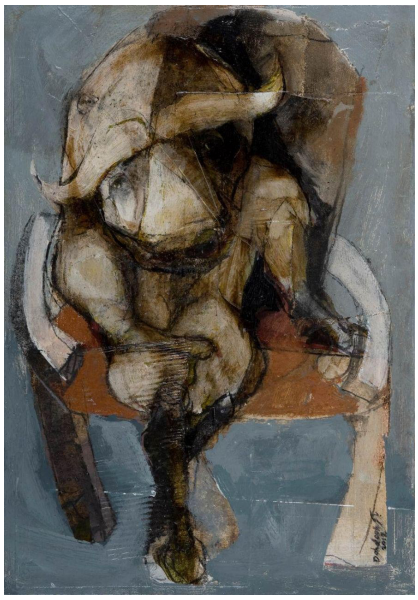
جنگ و خشونت و اختناق سیاسی پدیده‌هایی هستند که همهٔ شئون زندگانی انسان‌ها را تحت تأثیر و تحت‌الشعاع قرار می‌دهند. بدیهی است که حوزهٔ فرهنگ و هنر نیز از این پدیده‌ها و تأثیراتش دور و برکنار نخواهد بود، کشور سوریه طی ده سال اخیر شاهد جنگ‌های داخلی ویرانگر، خشونت افسارگسیخته و فضای اختناق‌آمیز سیاسی بوده است. از این رو هنرمندان نقاش سوریه در این برهه به خلق آثاری دست زده‌اند که یکسره متأثر از این فضای سیاسی و اجتماعی بوده و منعکس‌کنندهٔ تجربهٔ زیسته و عواطف و تلاطمات روحی آنان در این دوران است. بررسی آثار نقاشان سوری این دوره نشان می‌دهد سوررئالیسم شیوهٔ هنری رایج و غالب در میان این هنرمندان بوده است؛ زیرا این سبک با توجه به ماهیت خود که تصویرگر جهان ذهنی وهم‌آمیز، آشفته و کابوس‌وار انسان عصر مدرنیسم است که جنگ‌های جهانگیر و دیکتاتوری‌های جهان‌سوز دغدغه‌های مردمانش بوده، زبانی تأثیرگذارتر، کاراتر و متناسب‌تر برای بیان شرایط و اوضاع اجتماعی و روحی مردم سوریه داشته است. این پژوهش با بررسی آثاری از باسم دحدوح به‌عنوان یکی از نقاشان شاخص و مهم سوریهٔ معاصر، نشان داد که هنرمند نقاش با بهره‌گیری از امکانات و مقدورات سبک سوررئالیسم، انسانی را که در پی سال‌ها جنگ و خشونت و اختناق به موجودی مسخ‌شده و عاری از صفات انسانی بدل شده است، به تصویر کشیده و گوشه‌ای از تجربهٔ زیستهٔ شهروند سوری - انسان معاصر را در چنین اوضاع و شرایطی و در مواجهه با نهاد خودکامه و جنگ‌افروز قدرت به نمایش گذاشته است. آثار دحدوح نشان‌دهندهٔ فضای ناامیدی، افسردگی و فلاکت‌زدگی حاکم بر زیست‌جهان سوژه است. در این آثار همواره بر انزوا و تک‌افتادگی و درماندگی سوژه تأکید می‌شود. در نقاشی‌های منتخب دحدوح، گاو نقاب‌دار نمادی از خودکامگان صاحب‌قدرتی است که خشم و خشونت خود را زیر نقابی انسانی پنهان می‌سازند و گاو بدون نقاب سوژه‌ای است که خشونت و ستم و استبداد، روحش را از انسانیت تهی ساخته است. شیوهٔ سوررئالیسم در این برهه از تاریخ سوریه و در آن فضای ملتهب، بهترین رسانه و ابزاری بوده است که هنرمندی چون دحدوح برای بیان و بازنمایی تأثرات روحی خود و نیز افشاگری علیه خودکامگان جنگ‌افروز به کار گرفته است.



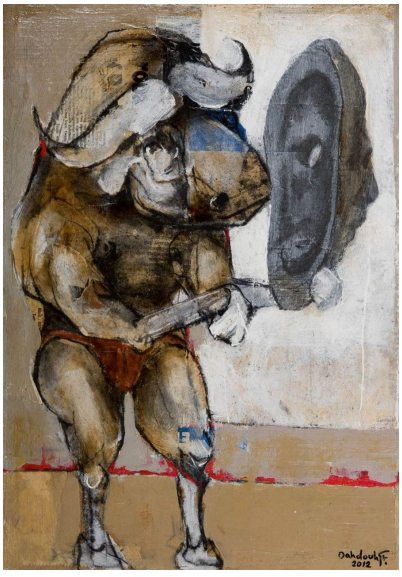
تصویر ۴. (۱۳۹۱)، مجموعهٔ شخصی هنرمند. مأخذ: آرشیو نگارندگان.



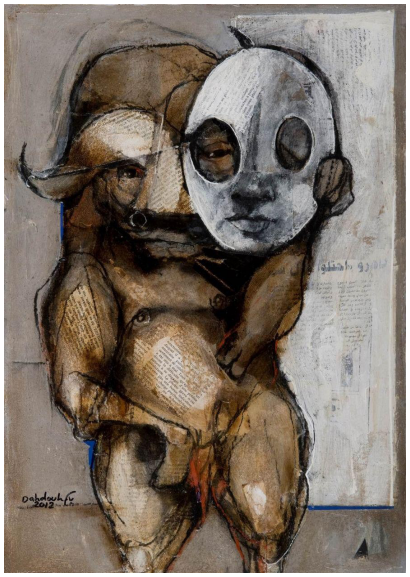
تصویر ۵. (۱۳۹۱) مجموعهٔ شخصی هنرمند. مأخذ: آرشیو نگارندگان.



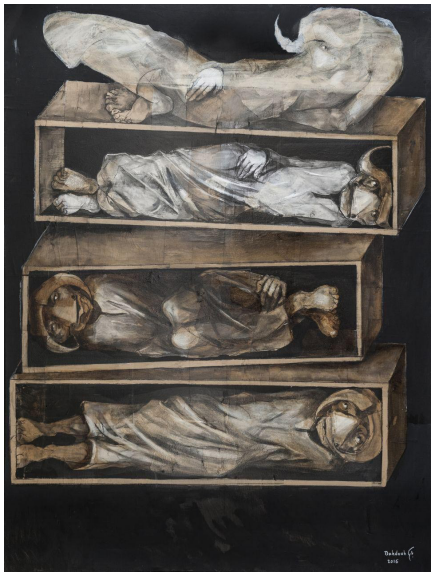
تصویر ۶. (۱۳۹۱) مجموعهٔ شخصی هنرمند. مأخذ: آرشیو نگارندگان.



تصویر ۷. (۱۳۹۱)، ترکیب مواد روی بوم، ۳۵*۵۰ سانتیمتر. مأخذ: www.khawamgallery.com.



تصویر ۸. ترکیب مواد روی بوم (۱۳۹۱). مأخذ: www.artrepreneur.com.



تصویر ۹. ترکیب مواد روی بوم، ۱۷۰ × ۱۳۵ سانتی‌متر، (۱۳۹۵). مأخذ: www.aiu.edu.SY.

پی‌نوشت‌ها

۱. Nation-State /۲.essentialization /۳. homogenization /۴. André Breton (1896-1966)/ ۵. René Magritte (1898-1967) /۶. Salvador Dalí (1904-) /۷. 1989 mixed media

فهرست منابع

• احمدی، بابک. (۱۳۸۷). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: مرکز.

• امیری خراسانی، احمد و میرشکار، زهرا. (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی و روان‌شناسی جنگ در ترجمهٔ تاریخ یمینی. *متن‌شناسی ادب فارسی*، (۳۵)، ۱۷_۳۲.

• پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *دایره المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک*. تهران: فرهنگ معاصر.

• پرهام، باقر. (۱۳۷۶). فرهنگ آزادی و فرهنگ استبداد. *کیان*، (۳۶)، ۲۶_۳۳.

• پیمان، حبیب‌الله. (۱۳۹۰). *عوامل تکوین و بازتولید استبداد در ایران*. تهران: قلم.

• حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۷۰). *از باروک تا سوررئالیسم*. تهران: برگ.

• خطیب، فاطمه. (۱۳۹۶). *تأثیر جنگ در آثار نقاشان معاصر سوریه*.

پروژهٔ عملی: نقش زن در مقاومت «دفاع مقدس سوری» (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
• خطیب، فاطمه و حیدری، مرتضی. (۱۳۹۷). تأثیر جنگ بر زنان هنرمند معاصرسوریه (نمونهٔ موردی: آثار ساره شما و زین الاحمد). *کنفرانس ملی علوم اسلامی و پژوهش‌های دینی*. ایران: کرج.
• شاد قزوینی، پریسا. (۱۳۹۶). تحلیل تطبیقی ساختار و مفهوم در آثار نقاشی دفاع مقدس با جنگ جهانی اول. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۳)، ۱۳-۳۰.
• شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۲). استبداد و مرگ هنر. *کتاب توسعه*، (۱۴)، ۸۱ ـ ۹۰.
• کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (ترجمهٔ ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.
• غلام‌پوراکی، اکرم. (۱۳۷۹). *معرفی هنرمندان شاخص عرب* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
• موری، پیتر و موری، لیندا. (۱۳۷۲). *فرهنگ هنر و هنرمندان* (ترجمهٔ سوسن افشار). تهران: روشنگران.
• Cusenza, C. (2019). Artists from Syria in the International Artworld: Mediators of a Universal Humanism. *Arts*, 8(45), 1-25.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:
محمدزاده، مهدی و طالبی، یعقوب. (۱۴۰۱). سوررئالیسم در نقاشی معاصر سوریه؛ برآیند جنگ و اختناق (مطالعهٔ موردی: آثار باسم دحدوح). *باغ نظر*، ۱۹(۱۱۱)، ۲۷-۳۶.

DOI: 10.22034/BAGH.2022.294764.4942
URL:http://www.bagh-sj.com/article_153541.html