پنجاد و هفت - شصت و هشت

علی اسدالهی

۵۷-٦٨

علی اسدالهی

توضیحات:

عکس‌ها از بهمن ۵۷ به خرداد ۶۸ می‌رسند

عکس‌های علامت‌خورده با * با دوربین پولاروید برداشته شده‌اند

عکس‌های علامت‌خورده با ** با دوربین موبایل برداشته شده‌اند

عکس‌های علامت‌خورده با *** با دوربین فول‌فریم برداشته شده‌اند

عکس روی جلد اثر "مریم زندی" است

عکس‌های ۶۸-۵۷ گزینه‌ای از مجموعه عکسی با تعداد عکس‌های بسیار بیشتر است

"مرگ بر شاه"

*

"مرگ بر شاه"

*

"جاوید شـاه"

*

"اعلیحضرت پهلوی"

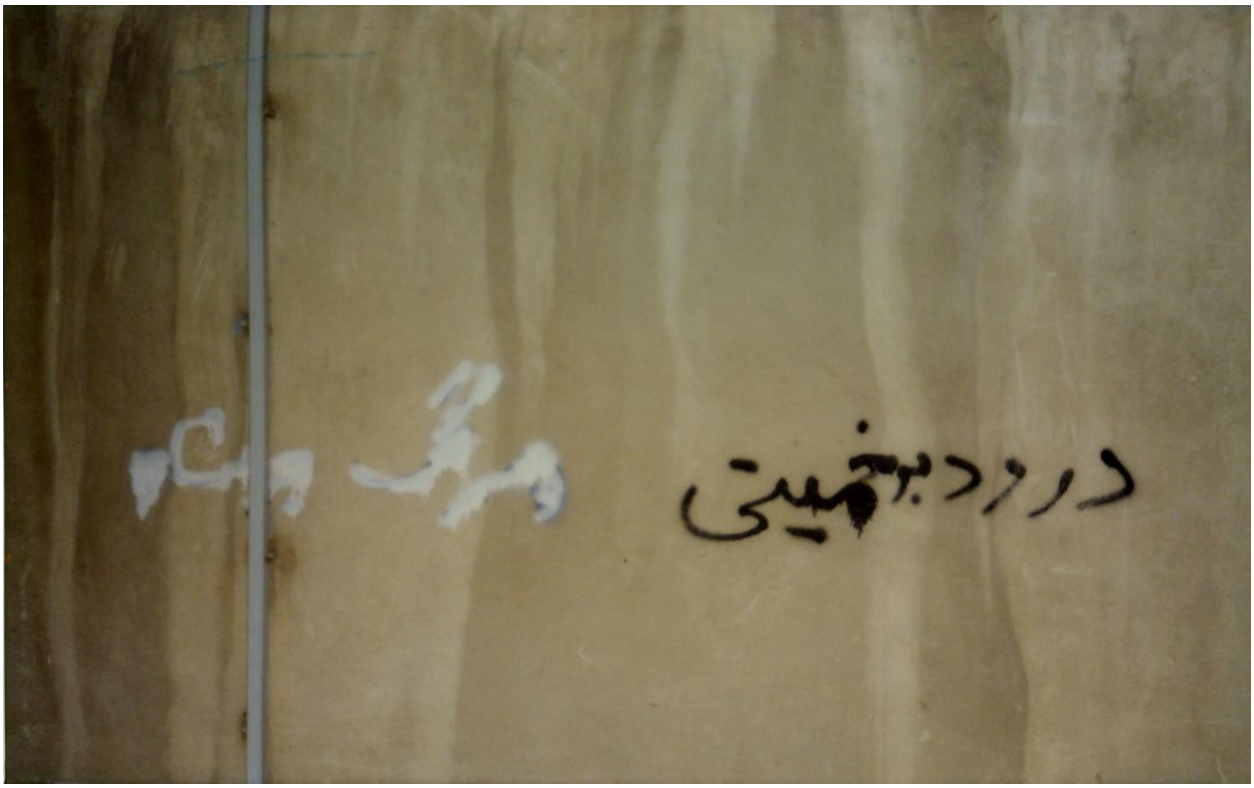
*

"گوشت گران، میـوه گران، بیکاری و حسرت نـان" **

ادامه‌ی دو عکس قبل: "به پا! به پا! زحمتکشان"

شعار چریک‌های فدایی خلق ایران (اقتباس از شعر سعید سلطانپور)

**



"درود بر خمینی، مرگ بر شاه"

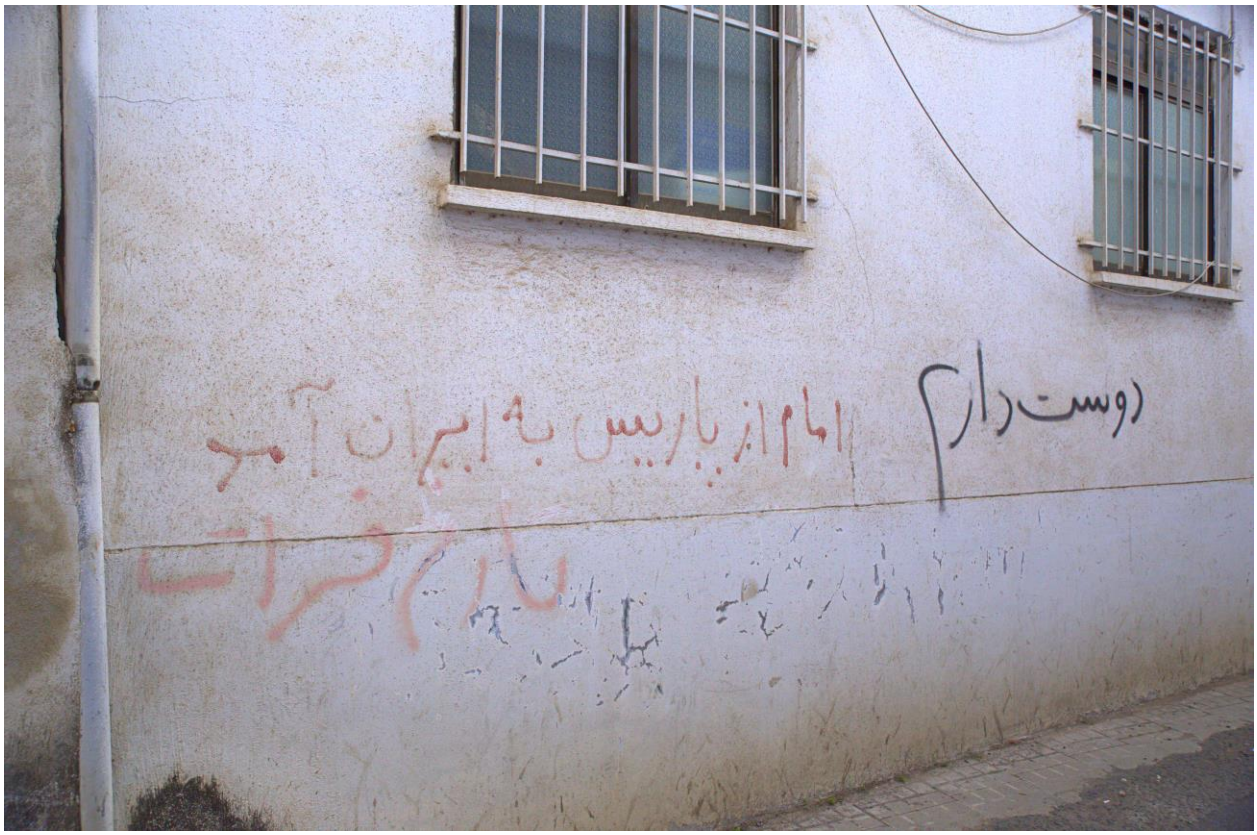
*

"مرگ بر دولت فاشیستی"

*

"۱۱ بهمن، روز قیـام دربند"

*



"امـام از پاریس بـه ایـران آمـد"

۱۲ بهمن ۱۳۵۷

***

"فرشته آمـد، دیـو رفت"

در آن میان نوشته‌اند "مژده کـه ایام غم نخـواهد مـاند"

*

"بازرگان نخست وزیر منتخب امام خمینی"

۱۶ بهمن ۱۳۵۷، مهدی بازرگان به عنوان رئیس دولت موقت انتخاب شد

**

"به گفته‌ی خمینی ارتش برادر ماست"

۱۹ بهمن ۱۳۵۷ همافران نیروی هوایی ارتش پهلوی به دیدار روح الله خمینی رفتند

*

"اللّه اکبـر، خمینی رهبر"

**

"زنده باد آزادی"

۲۲ بهمن ۱۳۵۷

*

"آرم کمیته انقلاب (کمیته موقت)"

۲۳ بهمن ۱۳۵۷، تشکیل اولین نهاد مسلح بعد از انقلاب به فرمان روح الله خمینی خمینی

**

"لیست ساواکی‌ها را منتشر کنید"

*

"درود بر خلخالی"

صادق خلخالی در تاریخ ۲٤ بهمن ۱۳۵۷ قاضی شرع شد

*

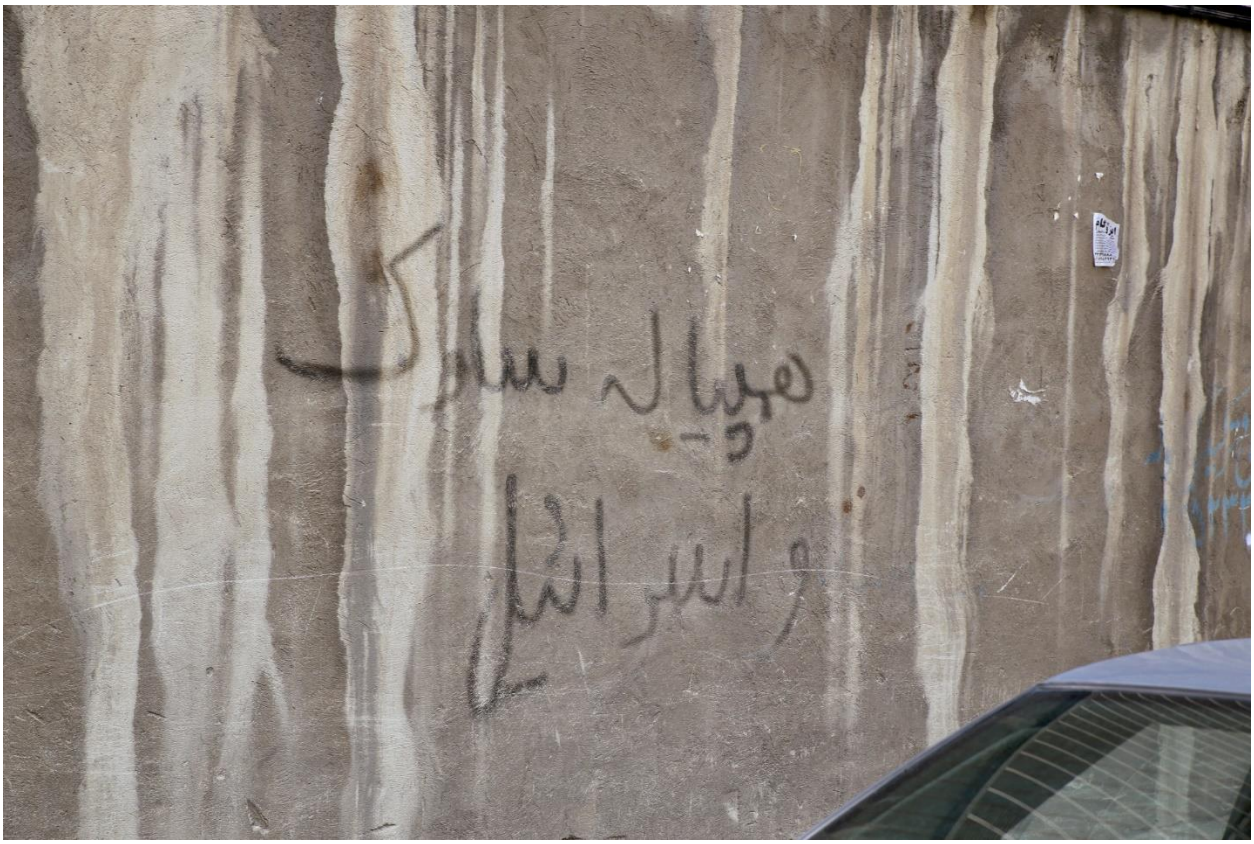
ساواکی" + "ساواکی نفوذی اعدام باید گردد"

**خانه‌ی افراد مشکوک به خیانت از چند سمت علامت می‌خورد **

"این مکان مصادره باید گردد"

اموال و املاک افراد منتسب به طاغوت به دست نیروهای انقلابی می‌افتد

**



"همپیاله ساواک و اسرائیل"

**

۱۴ اسفند ۵۷: تشکیل کمیته امداد، از اولین نهادهای پیشنهادی روح اللّٰه خمینی

*

"آری"

۱۰ و ۱۱ فروردین ۱۳۵۸ جمهوری اسلامی به رفراندوم گذاشته شد

رأی دهندگان دو برگه را برابر خود می‌دیدند: یکی سبزِ "آری" و دیگری قرمزِ "نه"

*

"برقرار باد جمهوری اسلامی ایران"

۱۲ فروردین ۵۸ اعلام نتایج رفراندوم: ۹۸/۲ درصد آری!

**

"فریاد خلق ترکمن، صلح، زمین، آزادی"

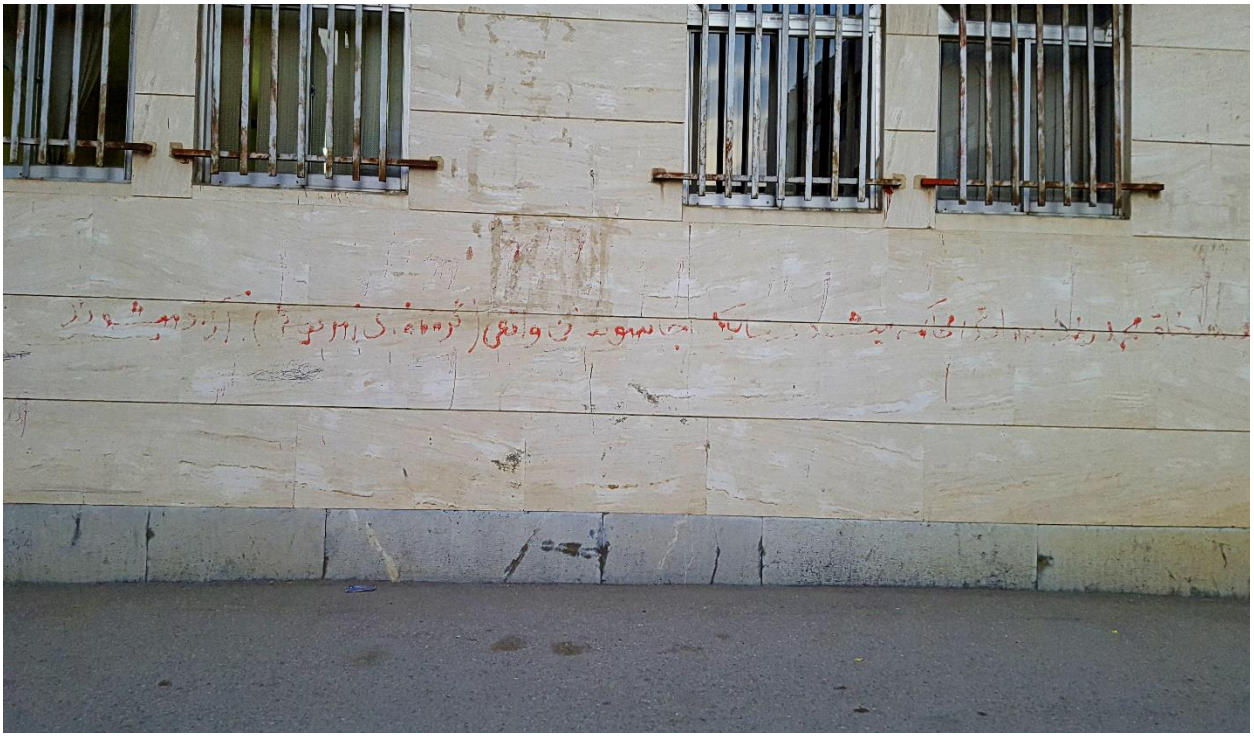
۱۳ فروردین ۵۸، اعلام آتش‌بس در بندر ترکمن پس از ۵۰ روز

*

لوگوی سپاه پاسداران

۲ اردیبهشت ۱۳۵۸، شروع به کار سپاه پاسداران، موازی با ارتش

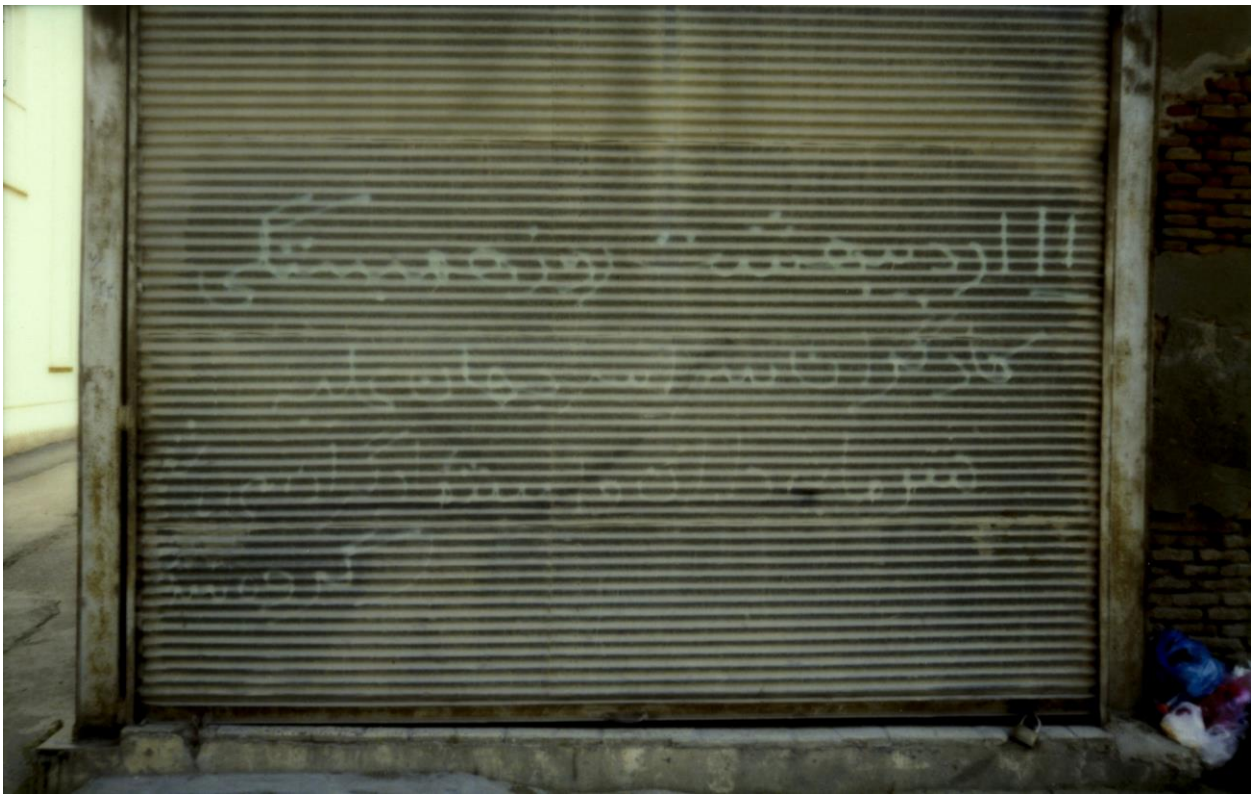
**



"محمدرضا سعادتی محاکمه می‌شود در حالی که جاسوسان واقعی -گروه‌های آمریکایی- آزاد می‌شوند"

سعادتی اولین فردی است که پس از انقلاب ۵۷ به جرم جاسوسی دستگیر شد. تاریخ بازداشت: ٦ اردیبهشت ۱۳۵۸. ابتدا به ده سال حبس محکوم، اما به سال ٦۰ ناگهان اعدام گشت

**



"یازده اردیبهشت روز همبستگی کارگران سراسر جهان علیه سرمایه‌داران و استثمارگران می‌باشد. گروه ؟"

*

پرتره مرتضی مطهری

تاریخ قتل: ۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۸

*

یاد بود برادران رضایی

هر سه برادر که از اعضای سازمان مجاهدین خلق بودند قبل از انقلاب به دست نیروهای پهلوی ترور یا اعدام شدند

*

"کار، مسکن، آزادی" + داس و چکش + "چریک‌های فدایی خلق ایران"

**

"مسکن، آزادی"

*

"مرگ بر امپریالیسم و ارتجاع، سازمان پیکار"

*

”از فداییان خلق پشتیبانی کنیم”

**

اگر ما انقلابی بودیم، اجازه نمی‌دادیم اینها اظهار وجود کنند. تمام احزاب را ممنوع اعلام می‌کردیم، تمام جبهه‌ها را ممنوع می‌کردیم. "یک حزب! و آن حزب‌الله!"

(روح الله خمینی، ۲۶ مرداد ۱۳۵۸)

**

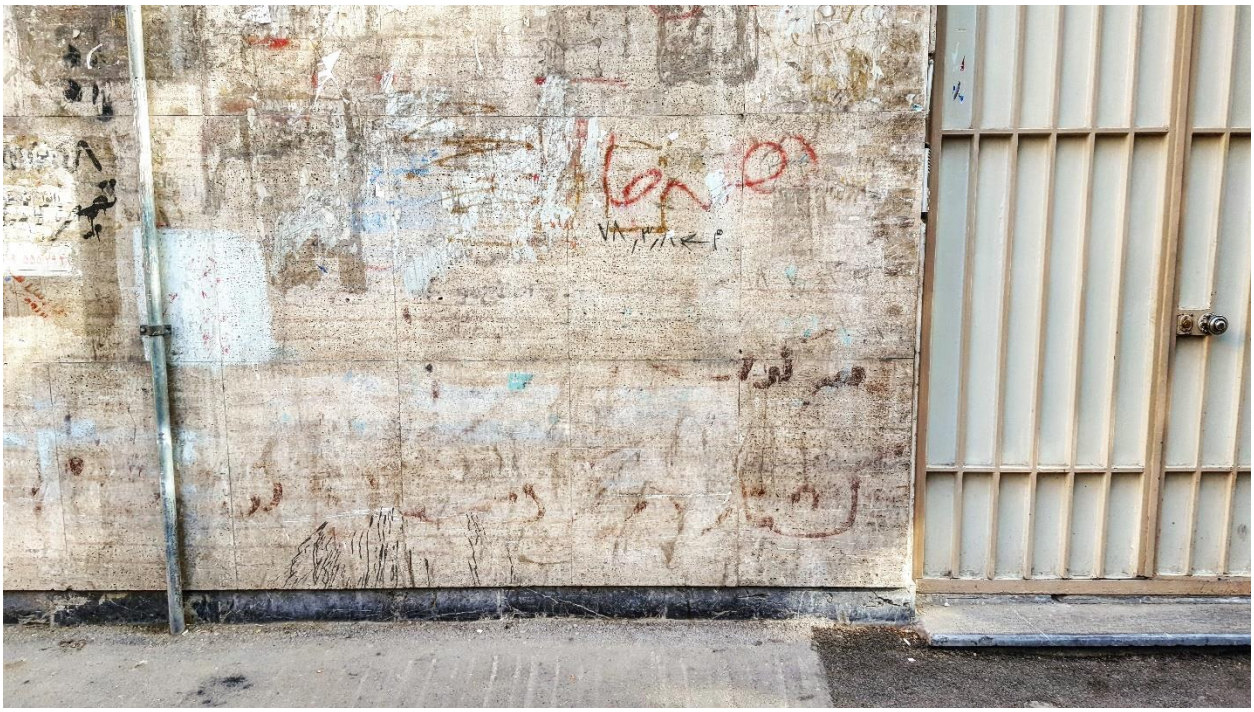
"برای سرکوب خلق می‌باشد، پیکار"

*

"حزب الله، پیشمرگ روح الله"

روح الله خمینی: از اطراف ایران گروه‌های مختلف ارتش و پاسداران و مردم غیرتمند تقاضا کرده‌اند من دستور بدهم به سوی پاوه رفته، غائله را ختم کنند. من از آنان تشکر می‌کنم و به دولت و ارتش و ژاندارمری اخطار می‌کنم، اگر با توپ‌ها و تانک‌ها و قوای مسلح تا ۲٤ ساعت دیگر حرکت به سوی پاوه نشود، من همه را مسئول می‌دانم. (۲۷ مرداد ۱۳۵۸)

**



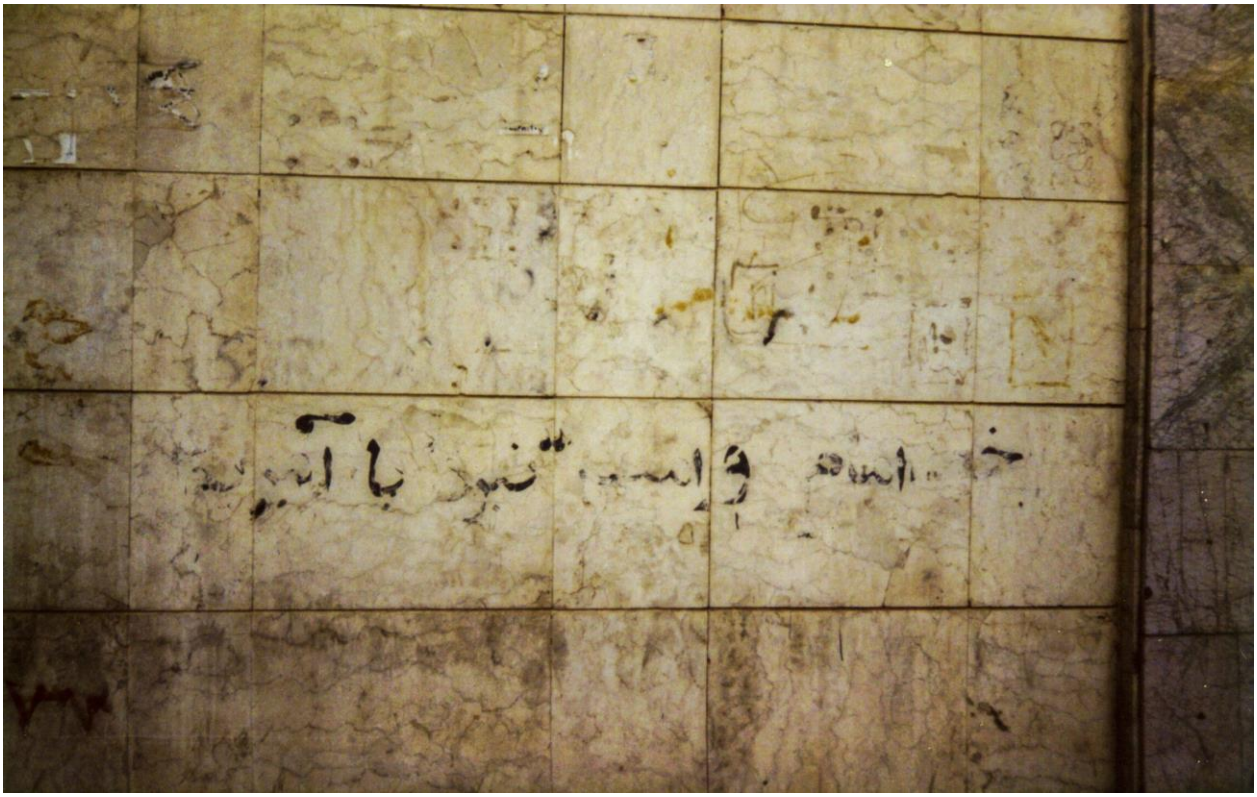
"سرکوب" + "کشتار در کردستان"

**

"پدر طالقانی"

درگذشت: ۱۹ شهریور ۱۳۵۸

*



"خط امام و امت، نبرد با آمریکا"

شعار حزب توده

*

"...آمریکا دشمن..."

*

"...اگر با آمریکا متحد شویم، حزب توده"

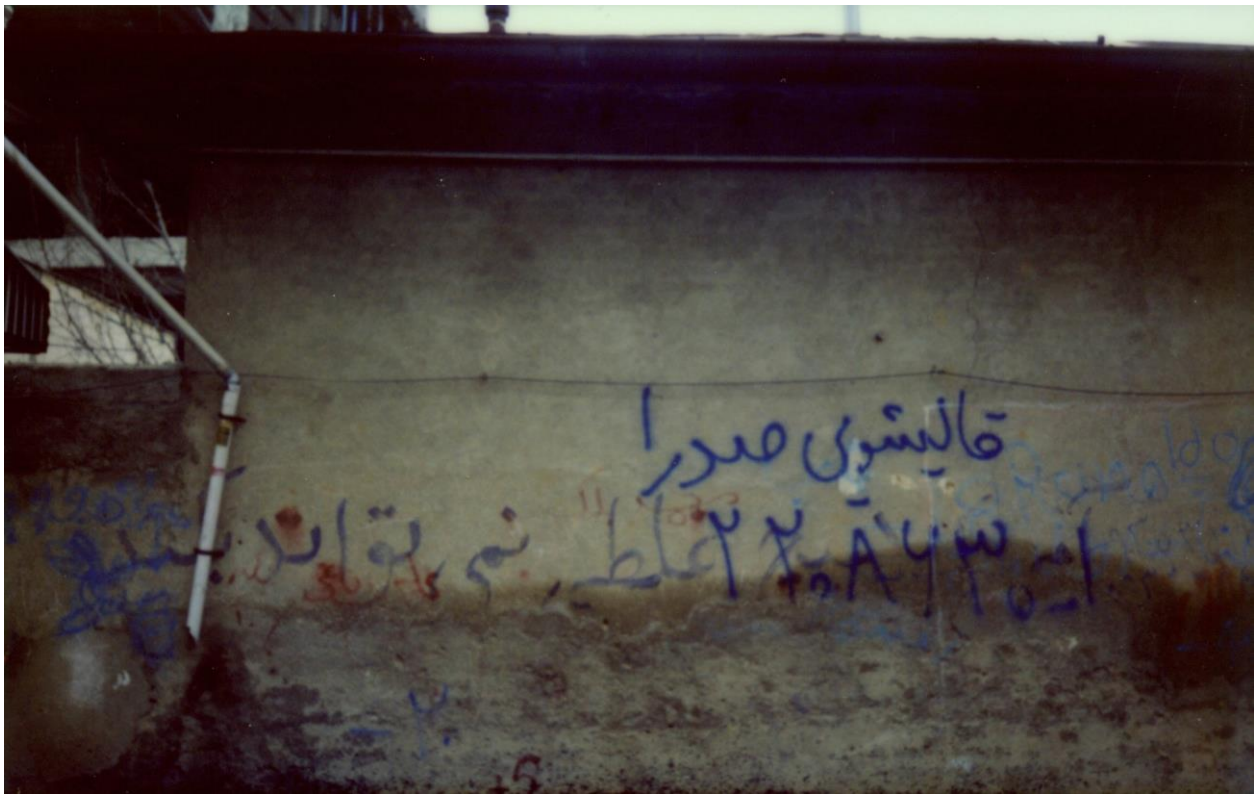
*

"نه سازش نه تسلیم، نبرد با آمریکا"

**

"مرگ بر امپریالیسم آمریکا، دشمن اصلی خلق‌های ایران، سازمان پیکار"

*



روح الله خمینی: شما می‌بینید که الان مرکز فساد آمریکا را جوان‌ها رفته‌اند گرفته‌اند، و آمریکایی‌هایی هم که در آنجا بوده گرفتند، و آن لانه فساد را به دست آوردند و "آمریکا هم هیچ غلطی نمی‌تواند" (۱۶ آبان ۱۳۵۸)

*

"مرگ بر کارتر لعین"

**

"ارتش ۲۰ میلیونی"

۵ آذر ۱۳۵۸، تشکیل بسیج مستضعفین

روح الله خمینی: همه جا باید این طور بشود که یک مملکتی بعد از چند سالی که بیست میلیون جوان دارد، بیست میلیون تفنگدار داشته باشد و بیست میلیون ارتش داشته باشد

*

"یک مملکت، یک دولت، آن هم با رأی ملت"

اولین انتخابات ریاست جمهوری ایران: ۵ بهمن ۱۳۵۸

(شعار مربوط به سال ۵۷ است)

*

"...در گزینش ریاست جمهوری..."

**

"رئیس جمهور بنی صدر"

**

"ریاست جمهوری مسعود رجوی"

***

"رئیس جمهور جلال‌الدین فارسی"

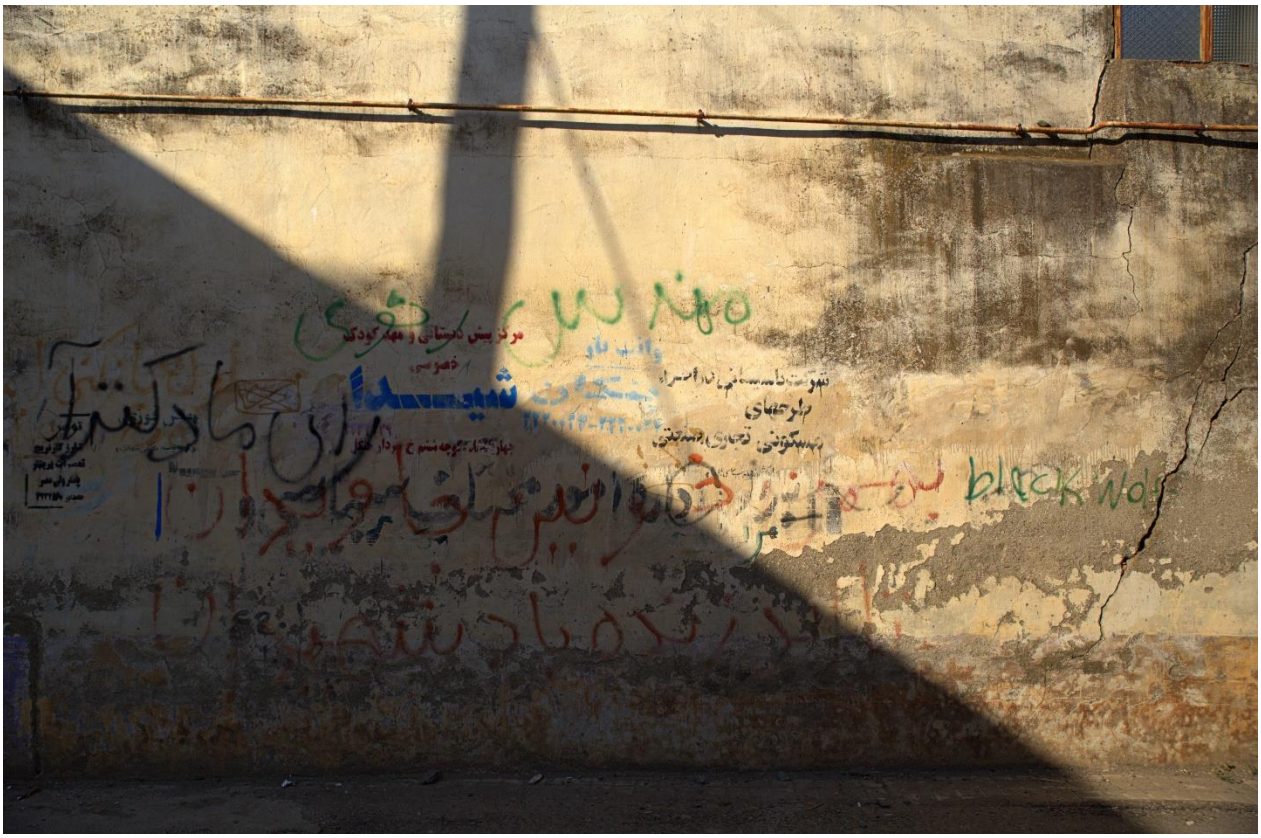
**

"رئیس جمهور مدنی"

*

پرتره ابوالحسن بنی صدر (برنده‌ی اولین انتخابات ریاست جمهوری ایران)

**



"بهمن خونین جاویدان، تا ابد زنده یاد شهیدان"

سرودی که در اولین سالگرد انقلاب مردم ایران پخش شد: ۲۲ بهمن ۱۳۵۸

***

توفان حزب را بخوانید

ارگان رسمی حزب کار ایران

***

”پیکار را بخوانید”

ارگان رسمی گروه پیکار

**

"کار را بخوانید"

ارگان رسمی سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران

***

"رزمندگان را بخوانید"

ارگان رسمی رزمندگان طبقه کارگر

**

”به رفیق فدایی ایرج نیری کاندیدای سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران رأی دهید”

۲۴ اسفند ۱۳۵۸ اولین انتخابات مجلس

***

"حزب اللّٰه به بهاءالدین عراقی رأی می‌دهد"

***

"...دانشجو...پیکار..."

آغاز انقلاب فرهنگی در اواخر فروردین ۵۹. جریانی که تا سال ٦٢ ادامه داشت و به تصفیه‌ی دانشگاه از نیروهای آزاده و روشنفکر انجامید

**

روح الله خمینی: دانشگاه زمان رضاخان و زمان محمدرضا را می‌خواهید شما؟ می‌خواهید از دانشگاه امثال شریف امامی بیرون بیاید؟ اصلاح کنید خودتان را آقا، توجه شما ندارید به مسائل، خدا نکند که توجه داشته باشید، لکن حمل به صحت این است که توجه شما ندارید به مسائل، شم سیاسی شماها ندارید. "دانشگاه‌ها در سرتاسر دنیا در خدمت ابر قدرت‌ها هستند" و بوده‌اند و ما می‌خواهیم نباشد این.

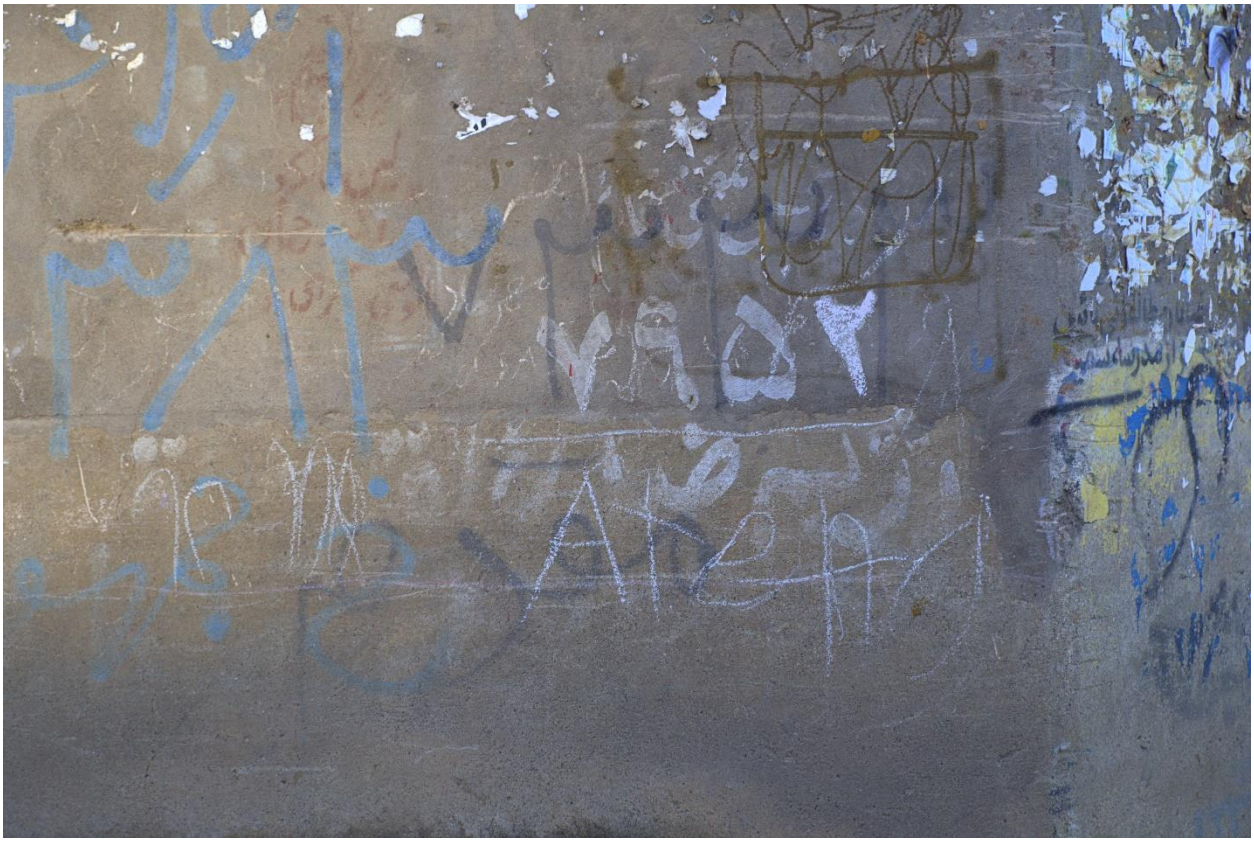
**

"ضد خلقند"

*

"خلق می‌پرسد"

*



"رژیم ضد خلق"

***

"ولایت فقیه"

۲۲ شهریور ۱۳۵۹، تصویب اصل ولایت فقیه در خبرگان

*

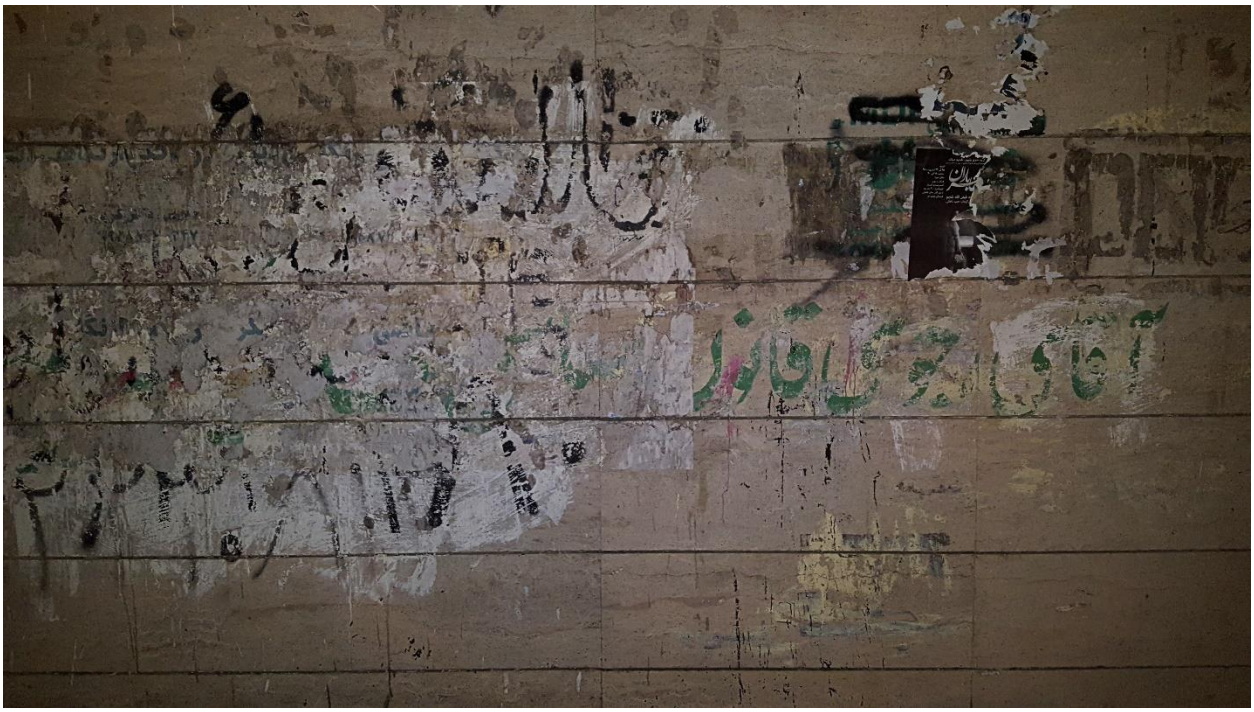
"مرگ بر آمریکا، مرگ بر سدام"

۳۰ شهریور ۱۳۵۹ آغاز جنگ ایران و عراق

*

"همه افراد ملت ما سپاه اسلام هستند" + "لا اله الا اللّٰه"

*



"آقای رجوی قانون..."

**

"...مجاهد...توقیف نشریات و مجله...بپردازند؟"

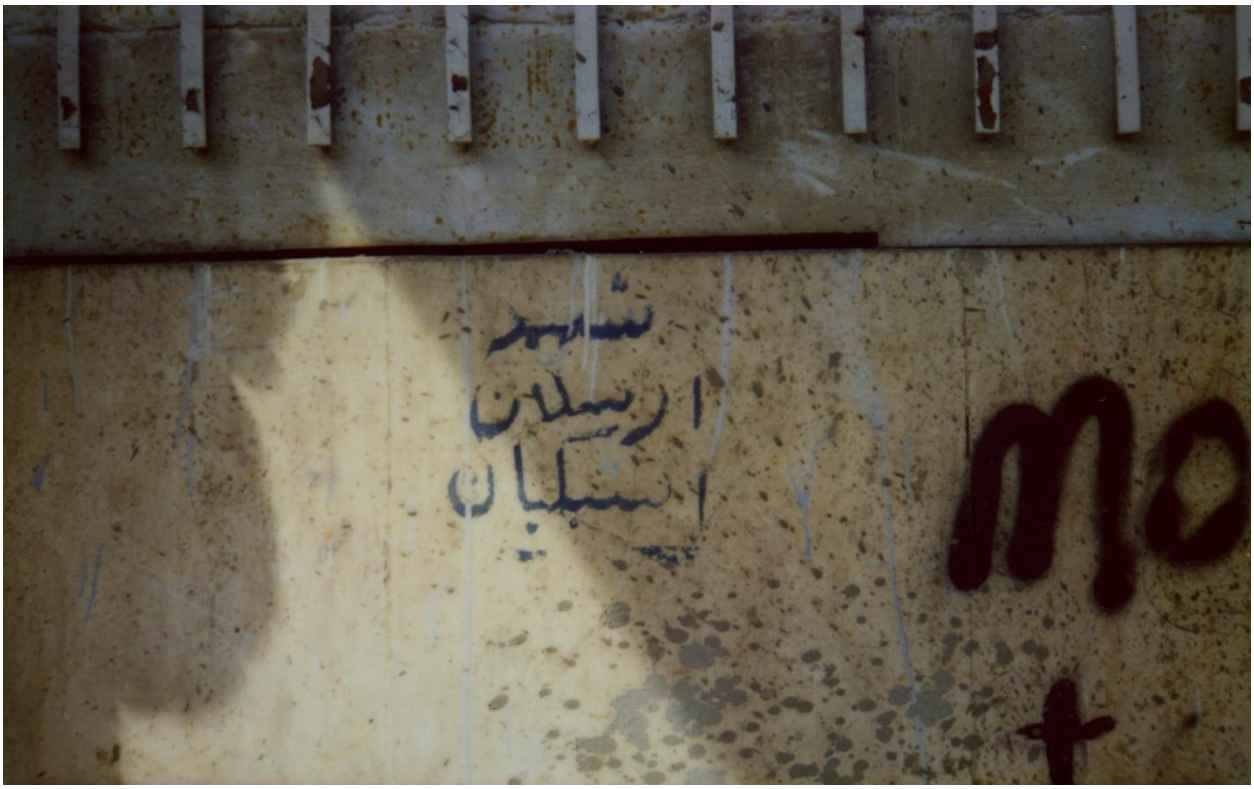
*

"درود بر ارتش"

*

"جبهه متحد خلق"

*



"شهید ارسلان اشکان"

*

"مرگ بر صددام"

*

"یکمین سالگرد شهادت برادر محمد خوش‌نژاد مبارک باد"

محمد خوش‌نژاد، به تاریخ ۱۳ دی ۱۳۵۹ در آبادان کشته شد

**

”فرخنده باد دومین سالگرد انقلاب اسلامی به رهبری امام خمینی”

۲۲ بهمن ۱۳۵۹

**

"مرگ بر صدام"

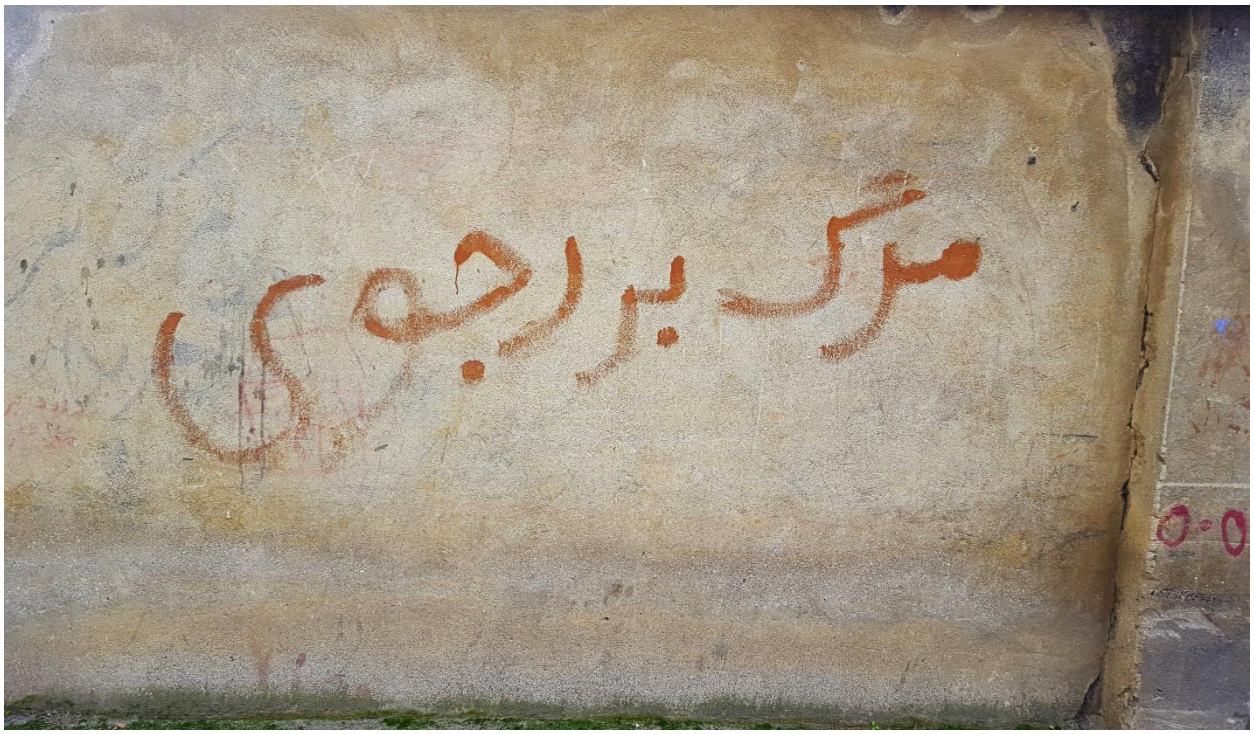
*

پرتره‌هایی از کشتگان جنگ

**

"بنی (صدر)، رجوی"

*



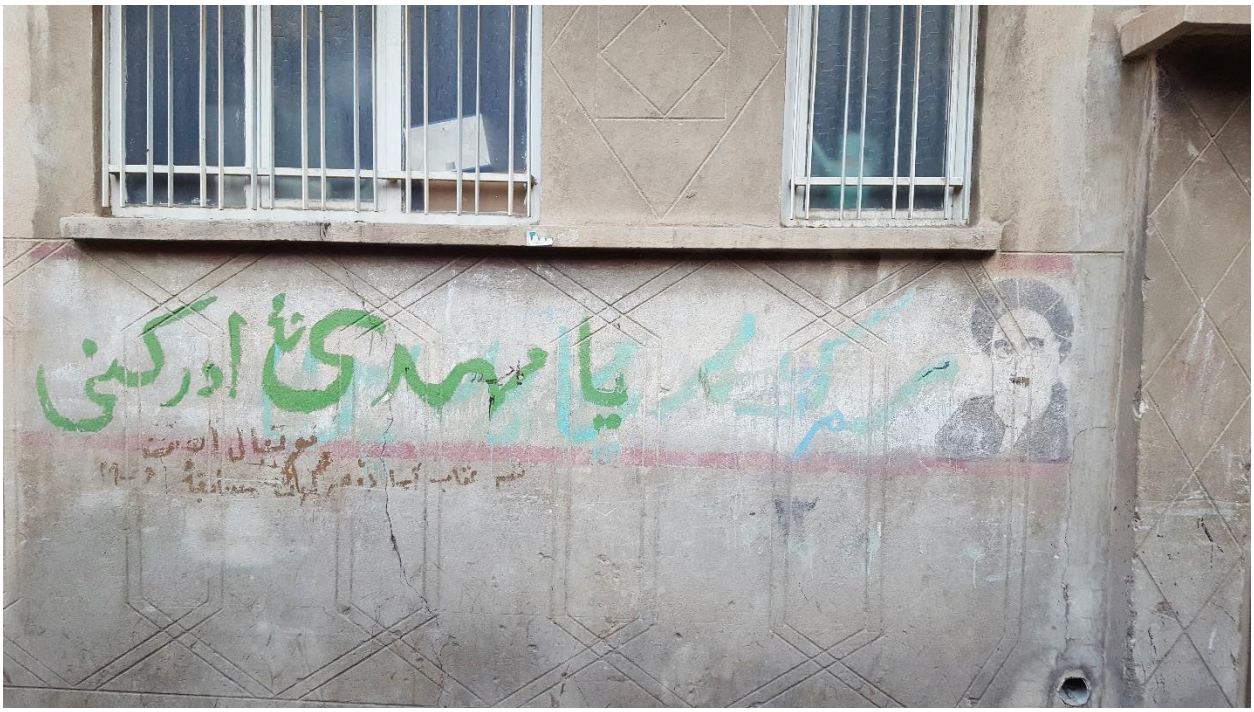
"مرگ بر رجوی"

خرداد ۱۳۶۰: عزل بنی‌صدر از ریاست جمهوری و اعلام قیام نیروهای مجاهدین خلق

**

"مرگ بر مجاهد"

***



"مرگ بر مجاهدین" + پرتره روح اللّٰه خمینی + "یا مهدی ادرکنی"

**

"مرگ بر منافق"

*

"مرگ بر منافق"

*

"برادرکشی"، "امام خمینی"

*

”دستگیری یکی از ما...”

***

"یادواره شهید شکرالله مشکین فام گرامی باد. شهادت به دست ارتجاع"

شکرالله مشکین فام از مقتولین نیروهای مجاهدین خلق در مشهد

**

”مرگ بر منافق، فدایی، کومله و غیره”

**

"فدایی"

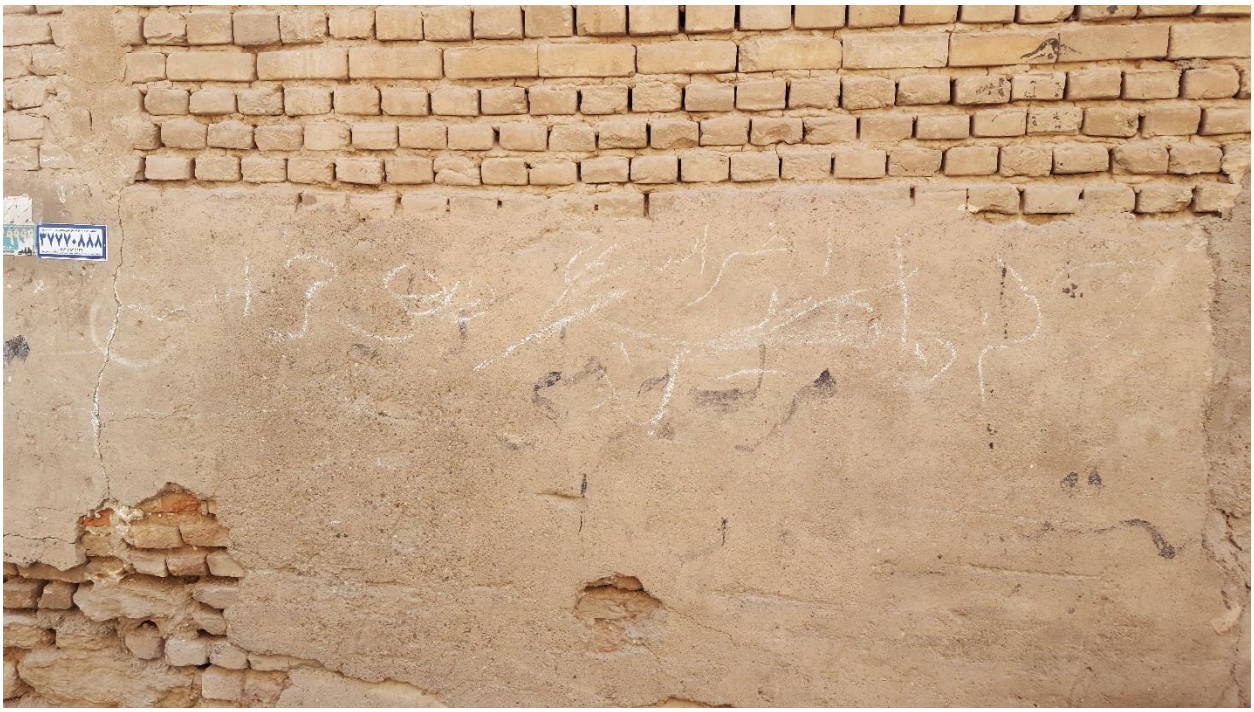
*

"مرگ بر فدایی"

*

"مرگ بر فدایی"

**



"مرگ بر ملی..."

"بهشتی، بهشتی، با خون خود نوشتی: استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی"

انفجار در دفتر حزب جمهوری اسلامی ایران، تیر ۱۳۶۰

*

"درود بر بهشتی"

***

"درود بر رجایی مکتبی"

دومین انتخابات ریاست جمهوری ایران، ۲ مرداد ۱۳۶۰

**

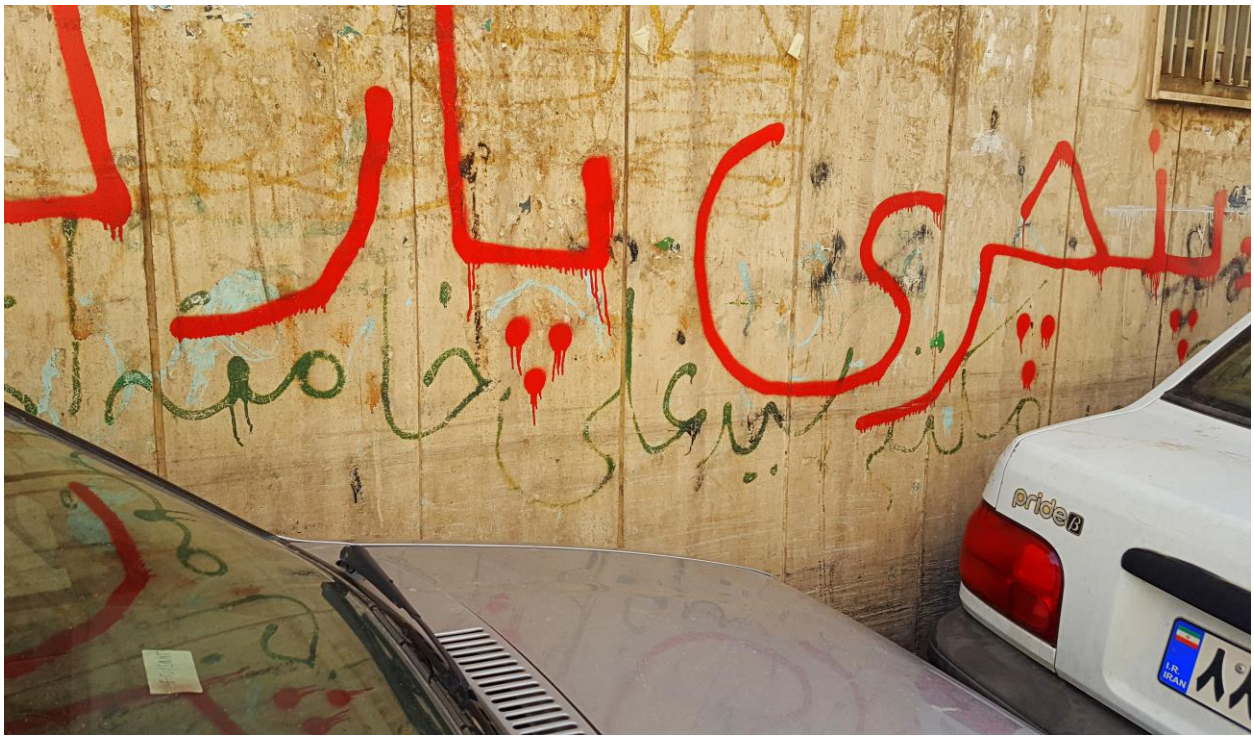
"رجایی، رجایی، برادر رجایی"

***

"جانفدایان رجایی و باهنر"

۸ شهریور: به قتل رسیدن رجایی و باهنر در اثر بمب‌گذاری

***



"رئیس جمهور مکتبی سید علی خامنه‌ای"

سومین انتخابات ریاست جمهوری ایران، ۱۶ مهر ۱۳۶۰

**

"پرتره‌ی سید علی خامنه‌ای"

*

۲۵ دی ۱۳۶۰، روح الله خمینی در جمع فرماندهان سپاه ایران:

"ای کاش من هم یک پاسدار بودم"

**

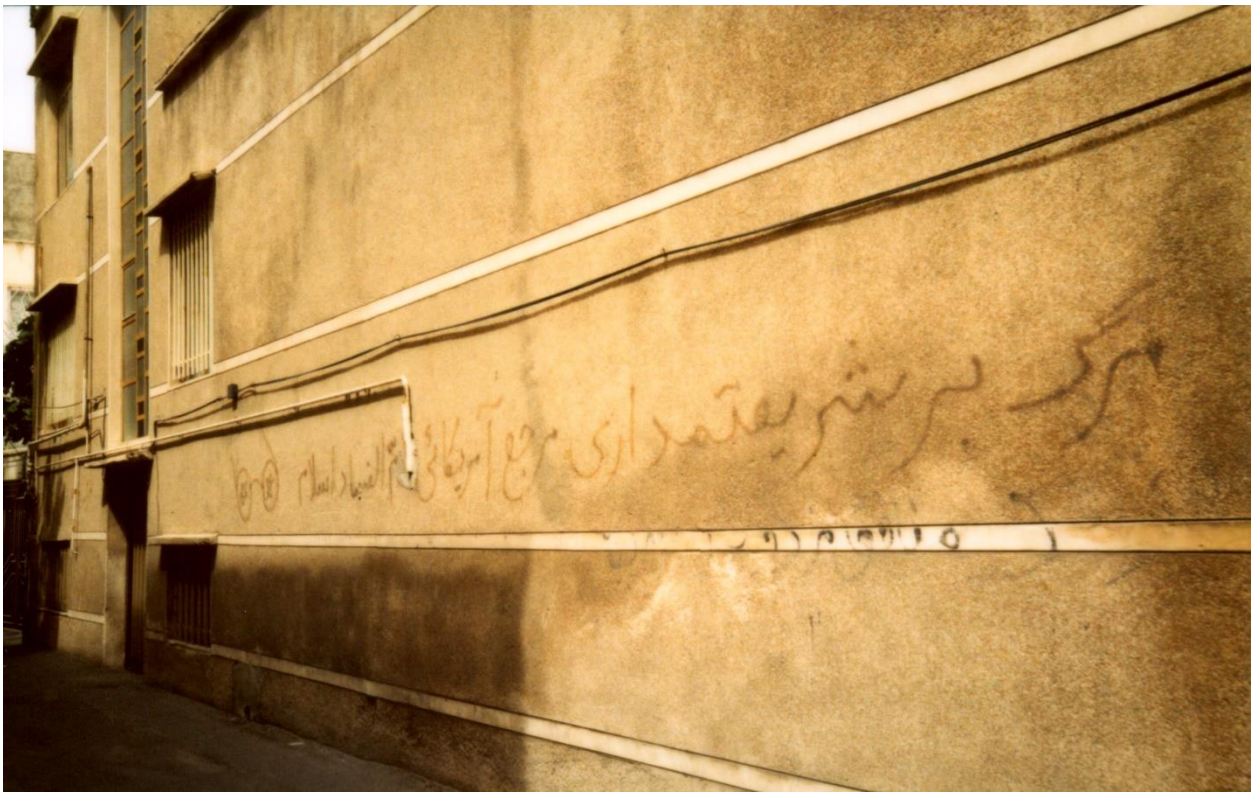
"مرتضی مرتضی شهادتت مبارک"

**

"برادر مجاهد موسی خیابانی"

۱۹ بهمن ۱۳۶۰، کشته شدن موسی خیابانی و اشرف ربیعی، از چهره‌های اصلی مجاهدین خلق در ایران

*



"مرگ بر شریعتمداری مرجع آمریکایی ام‌الفساد اسلام"

*

"مرگ بر شما و اربابانتان، ایران اسلامی جای مزدور آمریکایی نیست"، "منافق"

*

۸ اردیبهشت ۱۳۶۱: خلع محمد کاظم شریعتمداری از مرجعیت

*

پرتره روح الله خمینی

*

"جنگجنگ تا پیروزی"

*

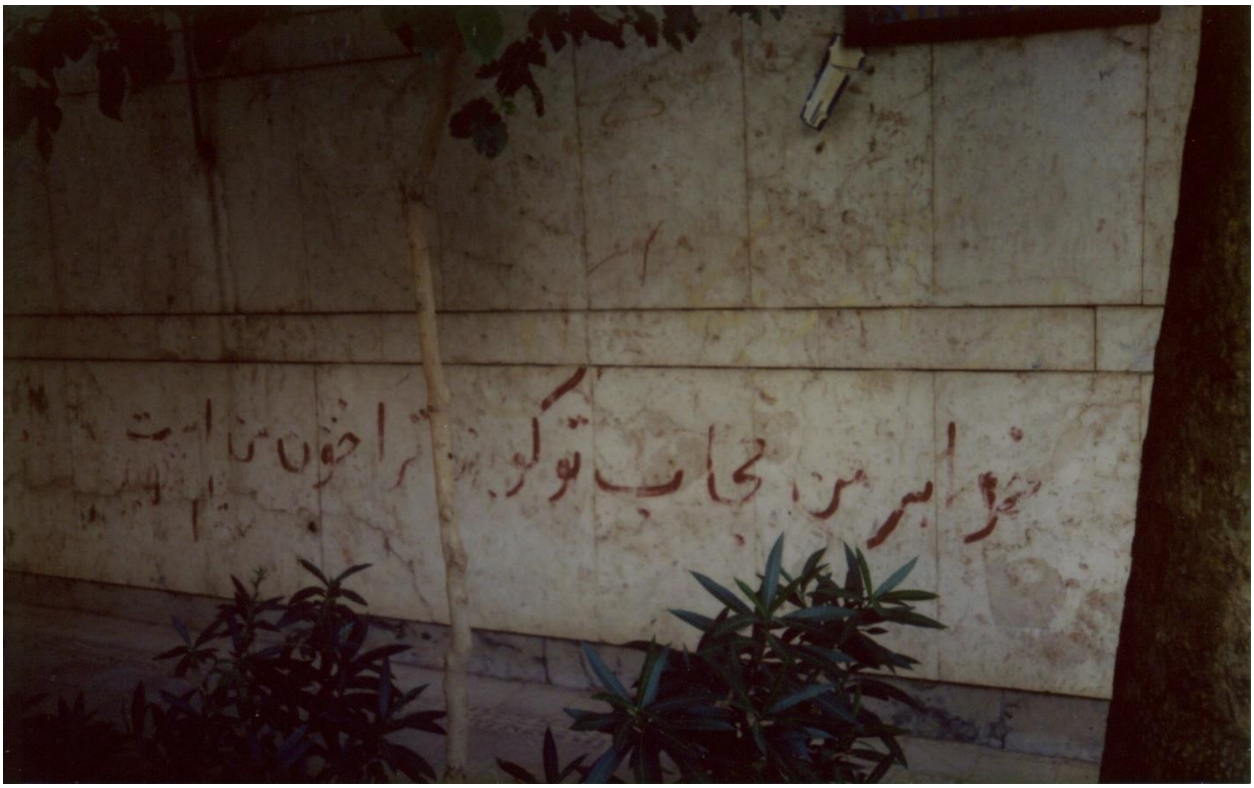
پرتره‌ی یکی از کشتگان جنگ

۳ خرداد ۱۳۶۱: آزادسازی خرمشهر

*

"ما مکلفیم با ظلم مبارزه کنیم"

***



خواهر من حجاب تو کوبنده‌تر از خون من است

بخشی از وصیت‌نامه‌ی "عبدالله محمودی"

*

"مرگ بر بی‌حجاب"

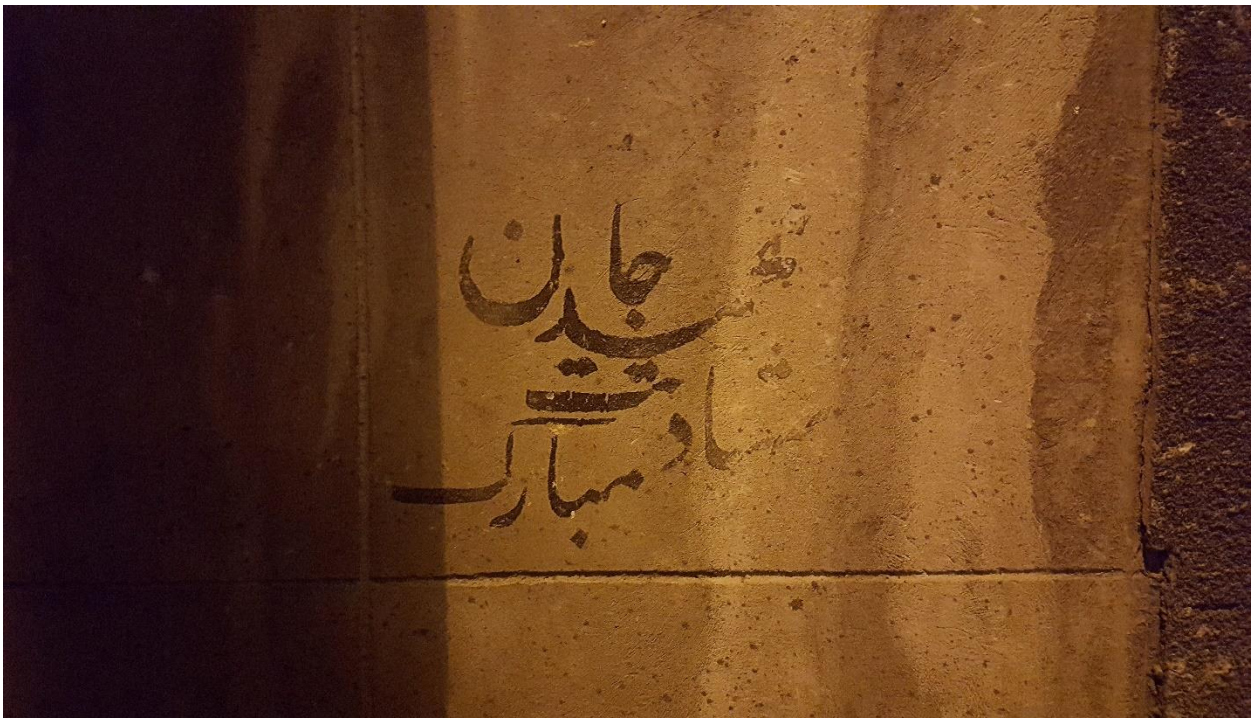
*

"مرگ بر بی‌حجاب"

*

"جنگ جنگ تا پیروزی"

*



"محمد جان شهادتت مبارک"

**

"مرگ بر سرمایه دار، درود بر خمینی"

شعار حزب توده

**

"توده"

۱۳٦۲: اعدام بسیاری از اعضای کادر حزب توده اعم از ارتشی و غیر ارتشی

**

"درود بر امام خمینی، حزب ~~توده~~ ایران"

*

"جنگ جنگ تا پیروزی"

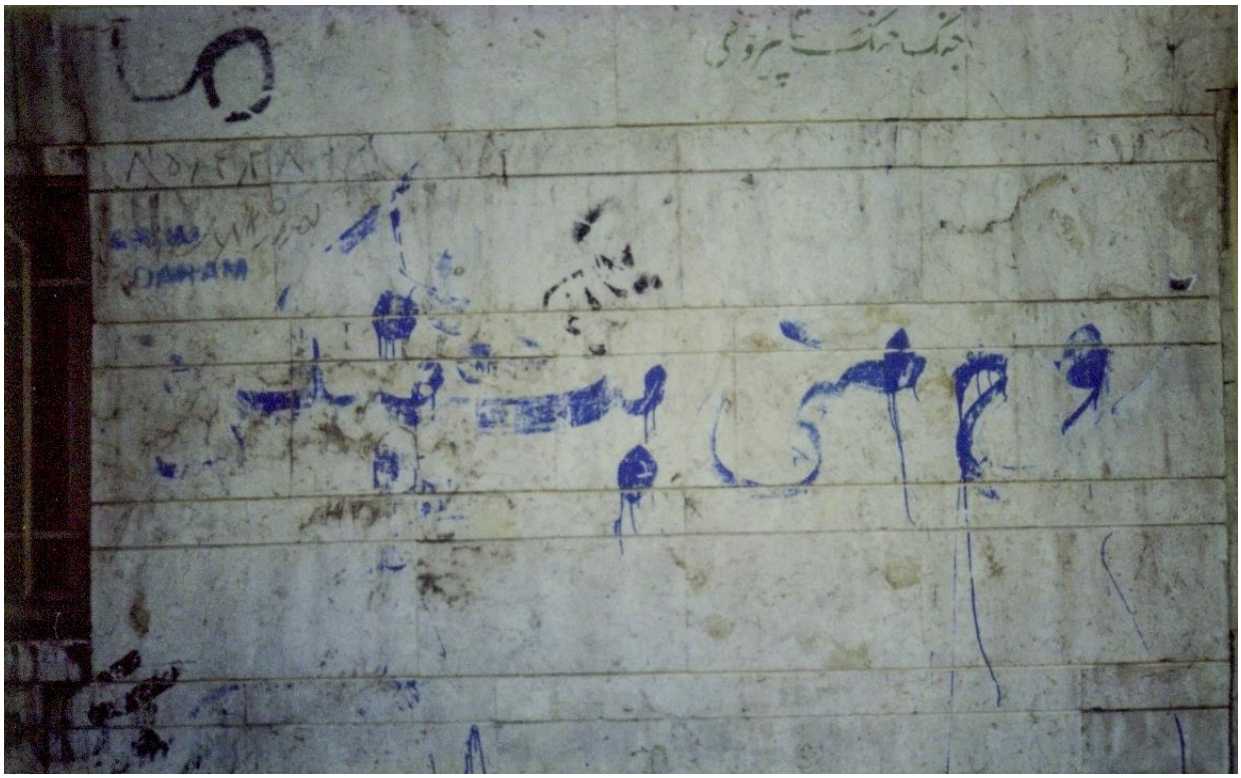
*

"گواه ایمان ماست"

***

"زنده باد ارتش دلیر نیروی دریایی"

*



"جنگ جنگ تا پیروزی" + "روح منی بت شکن"

*

"پرتره‌ی یکی از کشتگان جنگ"

***

"الله اكبر"

*

"الله اکبر، خمینی رهبر"

*

"درود بر رزمندگان اسلام"

***

روح الله خمینی: شهادت شکست نیست. پیروزی هم شکست نیست. شما یا پیروز

می‌شوید یا شهید، "در هر دو جهت پیروزی با شماست"

***

"آماده مبارزه است"

**

"نه شرقی، نه غربی، جمهوری اسلامی"

*

"ما به شرق و غرب و شوروی و آمریکا پشت کرده‌ایم تا خود کشور خود را اداره کنیم"

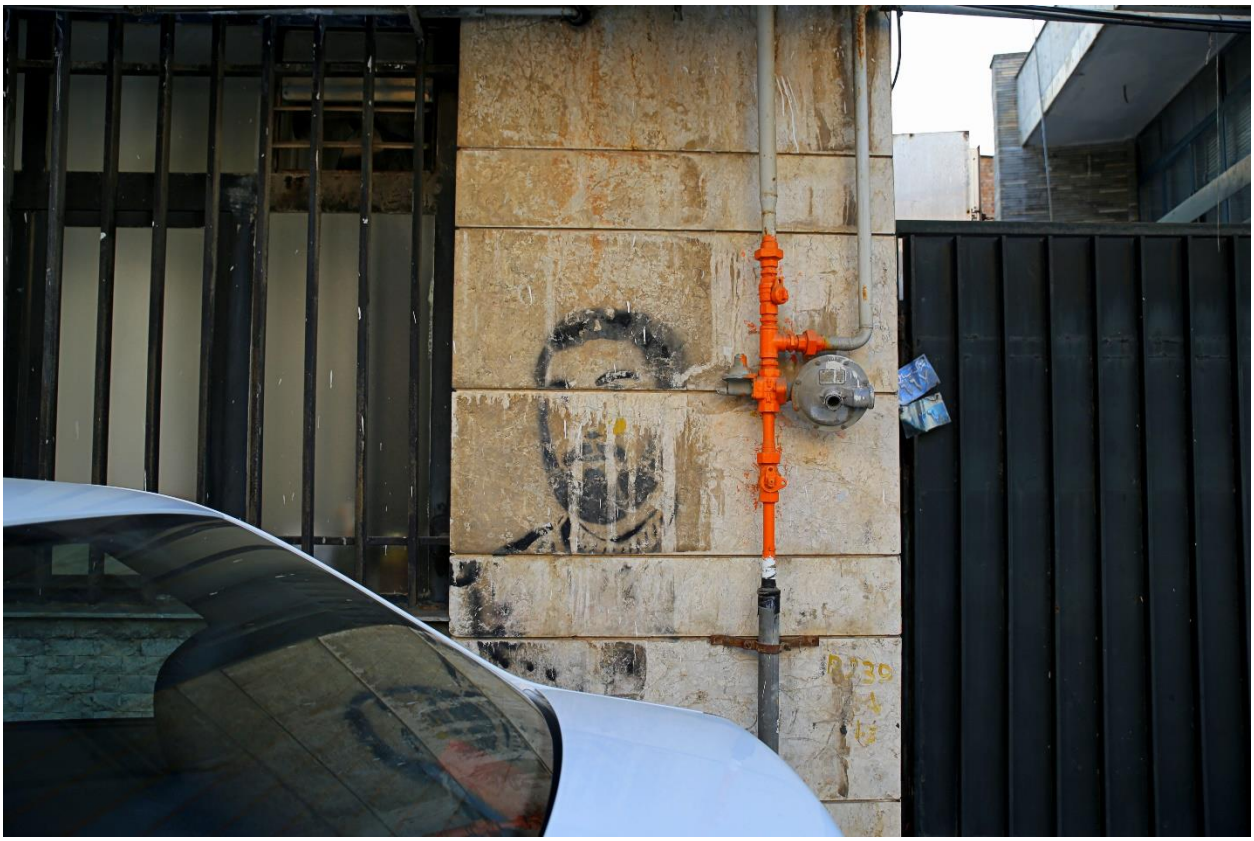
*

"مرگ بر دو ابرقدرت آمریکا و شوروی (و چین)"

**

"درود بر رزمندگان اسلام"

**



"پرتره‌ی یکی از کشتگان جنگ"

***

"نصر من اللّٰه و فتح قريب"

*

"حزب الله همیشه پیروز میدان است"

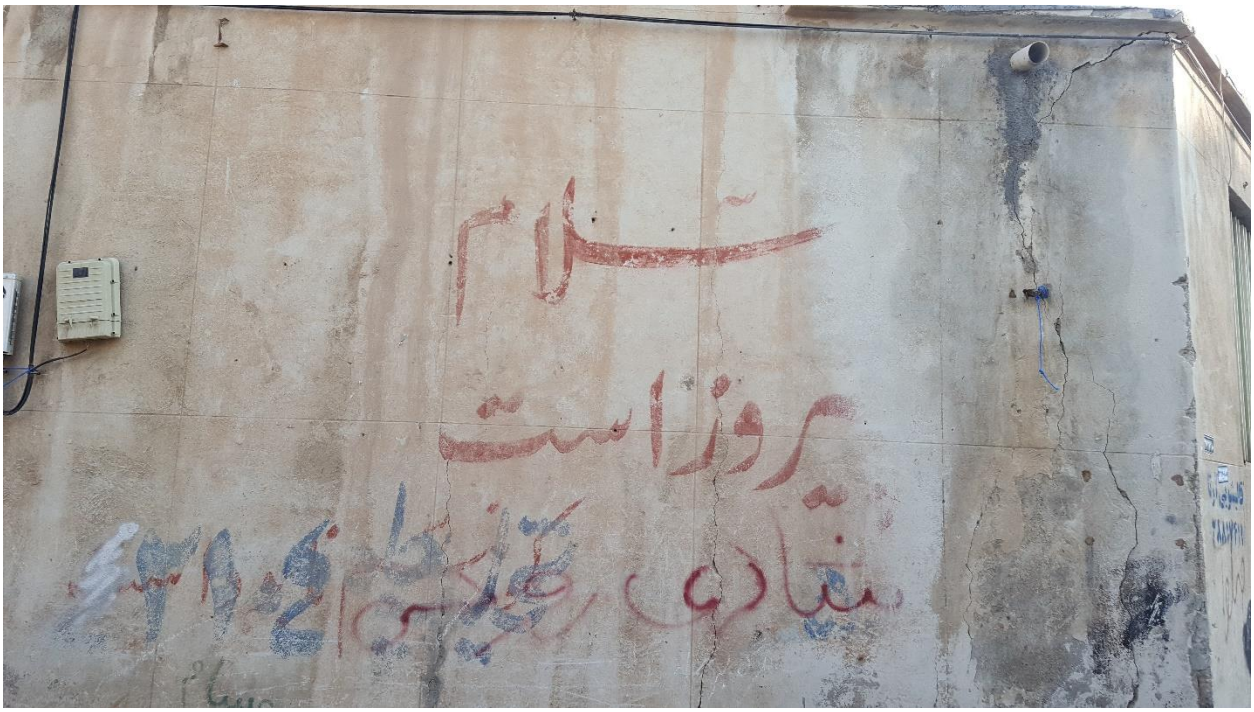
*

"ضد انقلاب حرامزاده است"

***

"پیروز باد رزمندگان اسلام"

*



"اسلام پیروز است"

**

"جنگ جنگ تا پیروزی"

*

زیر پرتره نوشته شده: "شهید کربلایی..."

"حزب اللّٰه"

***

زیر پرتره نوشته شده: "امام خمینی"

***

"درود بر خمینی"، "جنگ جنگ تا رفع فتنه از عالم"

*

"رئیس جمهوری خامنه‌ای"

۲۵ مرداد ۱۳٦٤: چهارمین انتخابات ریاست جمهوری

**

"درود بر منتظری"

***

پرتره حسینعلی منتظری

۱۹ آبان ۱۳٦٤: انتخاب حسینعلی منتظری به عنوان نایب رهبری

****

"لا اله الا اللّٰه"

*

"درود بر پاسداران"

***

”شهید قلب تاریخ است“

جمله‌ای از علی شریعتی

***

"شهدا شمع محفل بشریت‌اند"

جمله‌ای از مرتضی مطهری

*

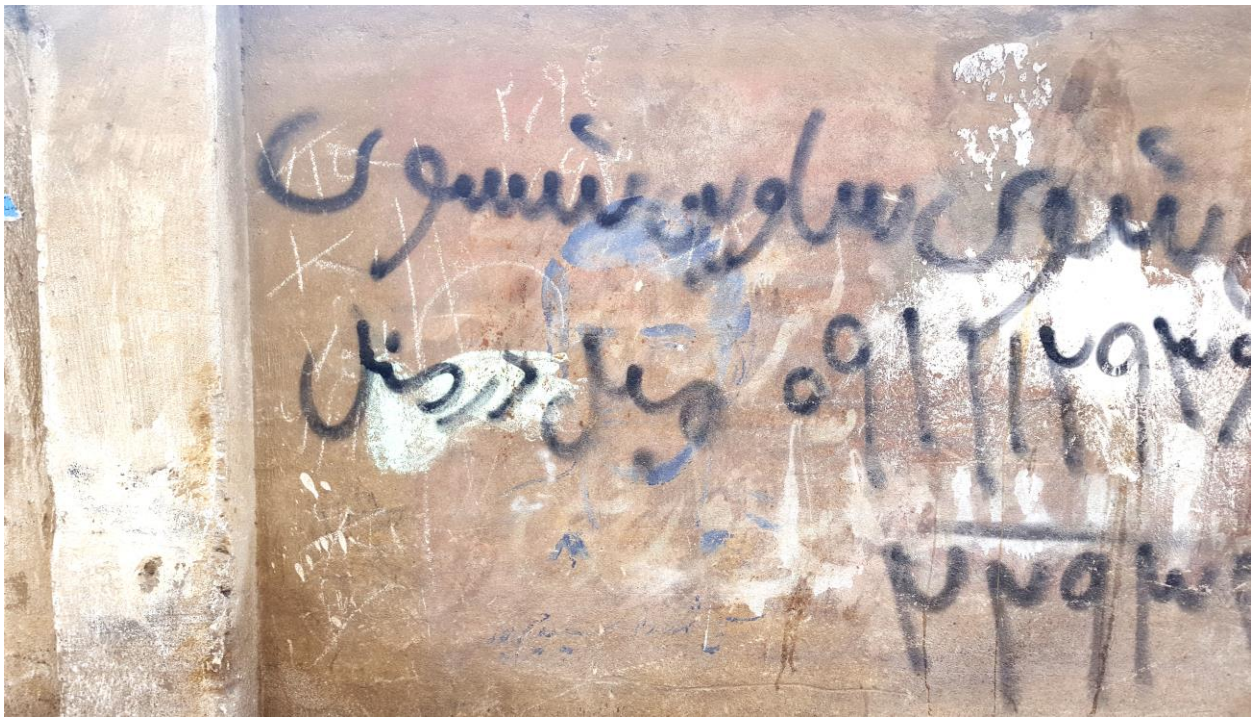
"ما چماق بر سر آمریکا فرود می‌آوریم"

جمله‌ای از محمد بهشتی

***

"جنگ جنگ تا پیروزی"، "جنگ تحمیلی"

*



پرتره‌ی یکی از کشتگان جنگ

**

"امام خمینی"

سه لایه رنگ: زرد بر سفید و سفید بر قرمز

***

پرتره روح الله خمینی

*

"ای کاش من هم یک پاسدار بودم"

*

"آماده جهاد"، پرتره‌ی یکی از کشتگان جنگ

**

"درود بر حزب الله"

***

"...نشوید تا محفوظ باشید و الا مستهلک هستید و از بین..."

*

"نابود باد دشمنان قرآن و اسلام"

*

"همه چیز ما از اسلام است"

*

"جنگ جنگ تا رفع فتنه"

**

"با یاد شهدای عزیز انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی و بمب باران شهرها این پناهگاه در سال ۱۳۶۶ شمسی توسط شرکت قائم ایران متعلق به سازمان صنایع ملی ایران احداث گردید"

**

روح الله خمینی -٦ مرداد ١٣٦٦-: "من با اطمینان می‌گویم اسلام سنگرهای کلیدی جهان را فتح خواهد کرد"

***

"لا اله الا اللّٰه خمینی، حکومت عدل علی"

*

"درود بر جان بر کفان جبهه‌ی غرب"

*

"شما خانواده شهدا چشم و چراغ این مملکتید"

*

"یـاد یاران سفر کـرده بـه خیر"

*

"محل پارک آمبولانس جهت پیاده و سوار کردن معلولین و جانبازان

لطفاً از پارک کردن اکیداً خودداری فرمایید"

**

"برادر رزمنده، اصغر نظری"

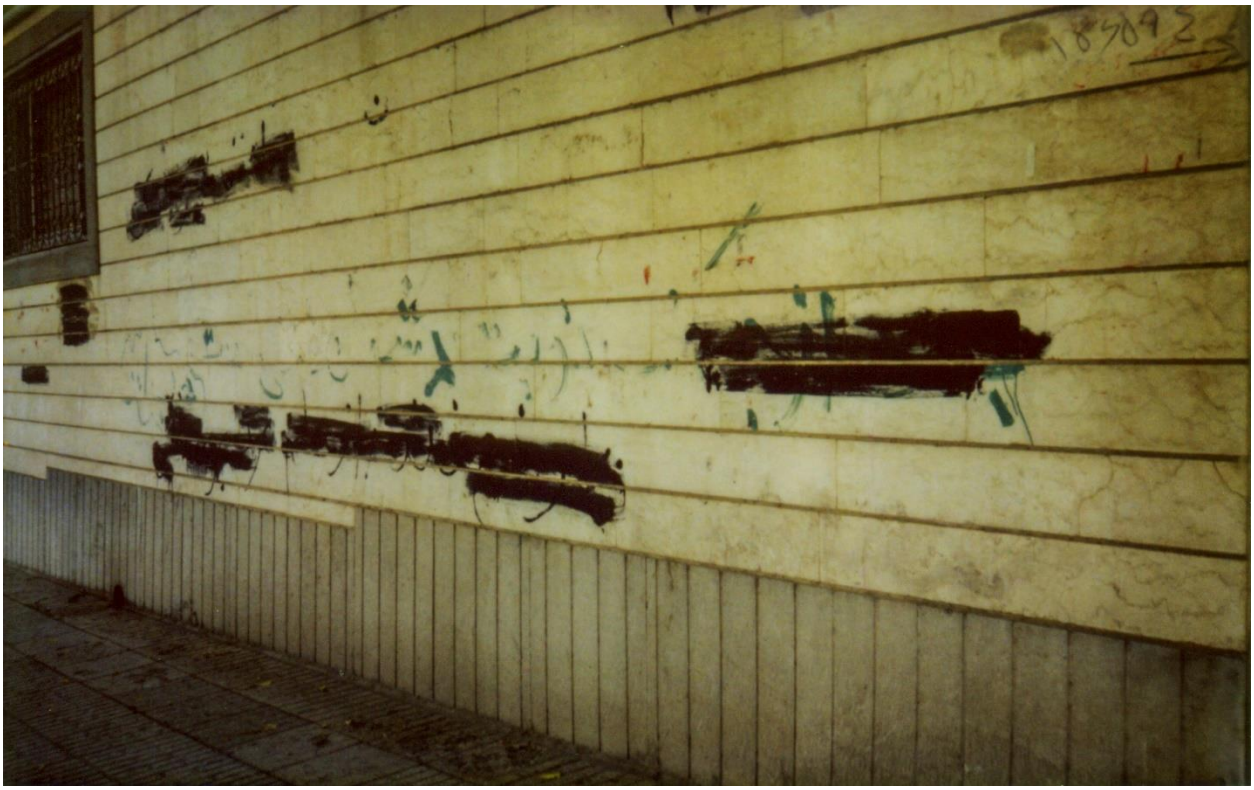
مکان و زمان مرگ: جزیره مجنون، چهارم تیر ۱۳۶۷، از آخرین کشتگان جنگ

**

"ما خواهان صلح هستیم"

۲۷ تیر ۱۳٦۷: پذیرش قطعنامه ۵۹۸ سازمان ملل و پایان جنگ ایران و عراق

*



"بعد از جنگ نوبت دشمنان واقعی است"

تابستان ۱۳٦۷، اعدام گروهی زندانیـان سیاسـی

*

"نوبت منافقین است"

۸ مرداد ۱۳٦۷، شکست نیروهای مجاهدین خلق پس از حمله به ایران

*

”خون منافقان حلال است“

***

"منافق مسلح اعدام"

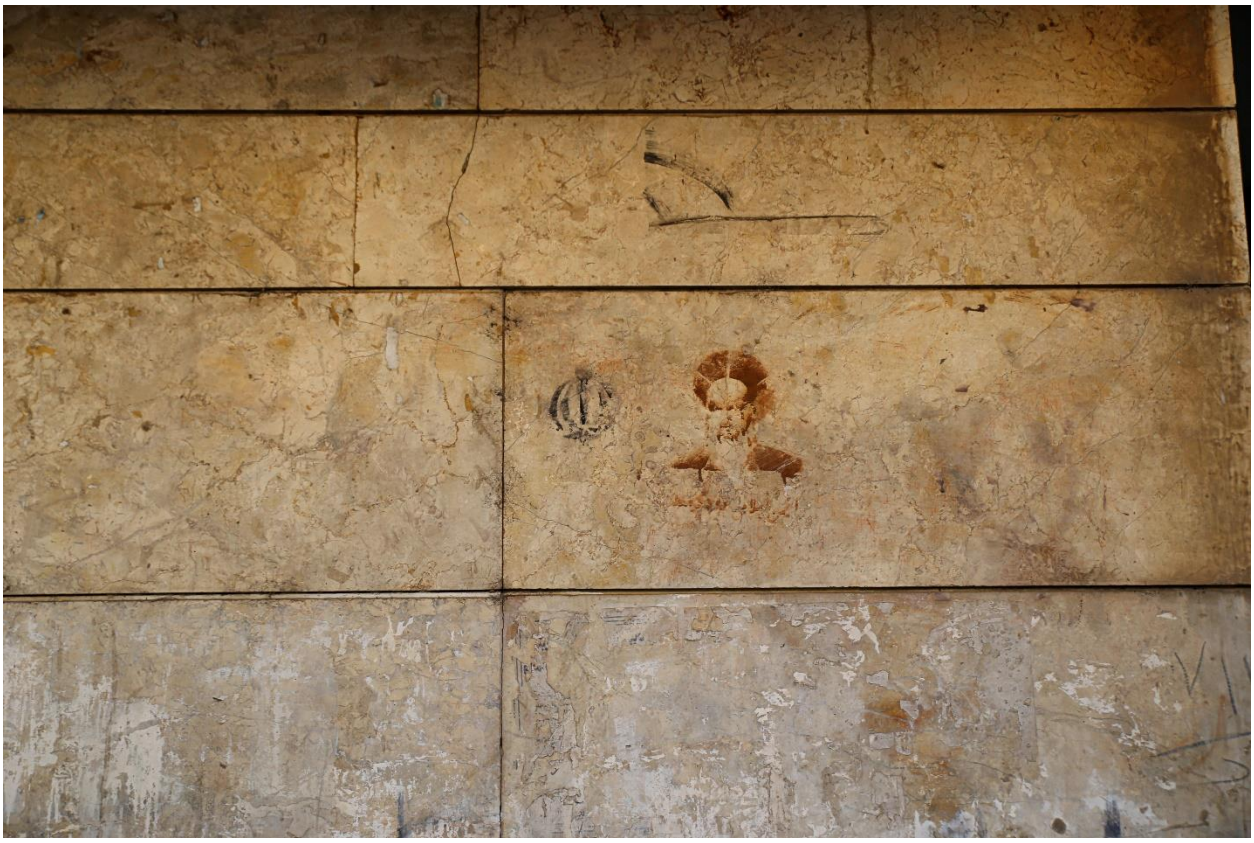
*

"مرگ بر منافق و فدایی اکثریت"

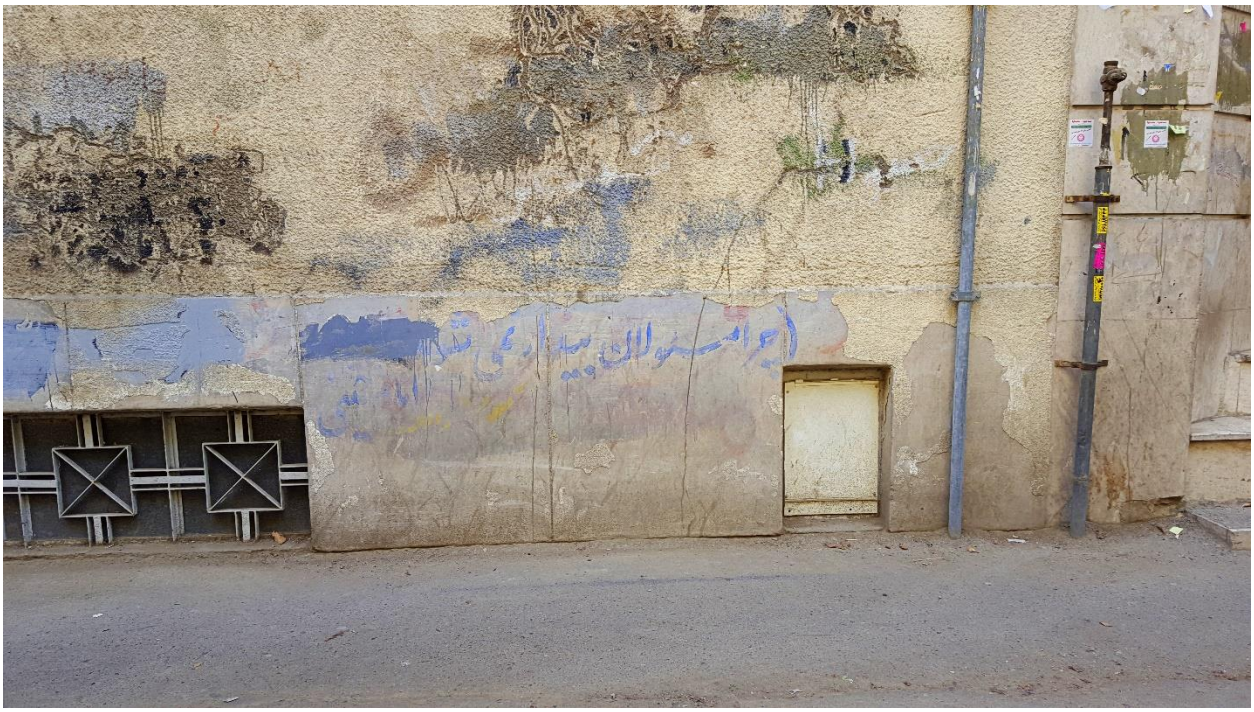
*

"پرتره روح اللّٰه خمینی"

*



***



"چرا مسئولان بیدار نمی‌شوند؟ امام خمینی"

**

"قرض الحسنه بسیار اهمیت دارد"، پرتره روح الله خمینی و حسینعلی منتظری

۷ اردیبهشت ۱۳٦۸، اعلام کناره‌گیری حسینعلی منتظری از مقام نایب رهبر

***

"خمینی را نگه دار"

***

"خدایا خدایا تا انقلاب مهدی خمینی را نگه دار"

*

"خدایا خدایا تا انقلاب مهدی خمینی را نگه دار"

*

"خمینی را نگه دار"

۱۴ خرداد ۶۸، مرگ روح اللّٰه خمینی

**

"پشتیبان ولایت فقیه باشید تا به مملکت شما آسیبی نرسد"

**

"پرتره روح اللّٰه خمینی" + "لوگوی جهاد سازندگی"

*

"اطاعت از خامنه‌ای اطاعت از امام است"

*

*

پایان

ضرورت یافتن زبانی دیگر

مازیار هنرخواه

۶۸–۵۷ عکس‌هایی از دیوارنوشته‌های نیروهای گوناگون سیاسی در فاصله بهمن ۵۷ تا خرداد ۶۸ را کنار هم قرار می‌دهد. پیشروی و توالی عکس‌ها بر پایه وقایع تاریخی صورت می‌گیرد که در متن دیوارنوشته‌ها به آنها اشاره شده است. تفاوت‌ها در مواضع و نشانه‌های دیوارنوشته‌ها به سرعت ردی از چند موجودیت جمعی ناهم‌گون را نمایان می‌کند که شخصیت‌های ۶۸–۵۷ هستند: هویت‌هایی جمعی که گوینده، پیام، و مخاطبان متفاوتی دارند. ۶۸–۵۷ سرگذشت این هویت‌ها را از طریق ردهایی که بر دیوارها ثبت کرده‌اند دنبال می‌کند. این هویت‌ها موجودیت‌هایی همسان و مشابه یکدیگر نیستند و از زبان یا نشانه‌های واحدی برای بیان خود استفاده نمی‌کنند. تفاوت آنها گاهی در سطح استفاده از کلمات متفاوت با بار معنایی مشابه برای نشان‌دادن ضدیت با نیرویی مسلط که گرایش ذاتی همه آنها است باقی می‌ماند، گاهی به کلی موضوع پیام به حوزه‌ای دیگر برده شده و برای مثال از زمینه‌ی سیاست ضداستعماری به زمینه‌ی الهیات یا واقعیت‌های اقتصادی برده می‌شود و در زمینه‌ی جدید همان تقابل‌ها با زبانی جدید مطرح می‌شوند، گاهی پیام می‌خواهد با نقض قواعد زبان به منطق متفاوت خود تاکید کند، گاهی پیام دیوارنوشته ضرورتی فوری برای سازماندهی یا خواسته‌ای جمعی را مطرح می‌کند، و گاهی پیام فقط و فقط ثبت یک ناسزا به معنای دقیق کلمه است. در حالی که محتوای دیوارنوشته‌هایی که در ۶۸–۵۷ گرد آمده‌اند ردهایی از تضادی عمیق و آشتی‌ناپذیر را نمایان می‌کند، فرم‌های مشابه و نسبتا نزدیک به هم در تولید آنها، ردی از دریافتی مشترک نزد همه این هویت‌ها مبنی بر ضرورت بیان اجتماعی با حداقل وسایل تولید را به ذهن می‌آورد. کلمات در این دیوارنوشته‌ها به معنایی از قبل تعیین شده در زبان دلالت ندارند بلکه

بر ضرورت نوع دیگری از زبان دلالت می‌کنند. این ایده‌ی مشترک یعنی ثبت و نگاشتن افکار، پیام، خواسته، و شعارها با استفاده از تکنیک برای نشان دادن افکار خود به دیگران و به حاکمیت را می‌توان بخشی از فرایندی دانست که که فوکو در بحث از سیاست حقیقت به تشریح آن می‌پردازد[۱]. او با ارجاع به هابرماس سه تکنیک در جوامع بشری را از یکدیگر تفکیک می‌کند: تکنیک‌های تولید، تکنیک‌های دلالت، و تکنیک‌های سلطه. سپس نوع دیگری از تکنیک را معرفی می‌کند که در بررسی‌های خود در مورد تکنیک‌های سلطه به آن برخورده، تکنیک‌هایی که از نظر او در خدمت خودشناسی هستند و تصور ما از خودمان را تشکیل می‌دهند، تکنیک‌هایی که از طریق انجام آنها فرد به نوعی درک و کمال نسبت به خود می‌رسد. فوکو در بررسی نمونه‌هایی تاریخی از این تکنیک‌های خود، بعد از اشاراتی به دوران باستان، فرایند اعتراف در مسیحیت را به عنوان یکی از مواردی که منجر به شکل‌گیری این تکنیک‌ها شده مورد بررسی قرار می‌دهد. در دوران باستان و مسیحیت ابتدایی توبه نوعی عمل نمایشی و خودانگیخته است که در آن فرد گناهکار خود را در اجتماع رسوا کرده و از طریق جلب تاثرات دیگران از نو به عضویت آن درمی‌آید. این عمل نمایشی[۲] از نظر فوکو در رابطه با مفهوم شهادت، به معنای حاضر به رویارو شدن با مرگ به خاطر اعتقاد تعریف می‌شود که نقشی بسیار قدیمی‌تر است و توبه، به نوعی آن را برای مقابله با ارتداد به معنای رها کردن اعتقاد برای لذت از زندگی، به عنوان نوعی الگوی اصلاحی بازتولید می‌کند (فوکو، ۱۷۷:۲۰۰۷). چیزی که توبه را به شهادت پیوند می‌دهد در اصل نوعی گسستن از جهان است که در توبه از طریق نفی گذشته و توقف آن متبلور می‌شود. این فرایند نمایشی در حقیقت هیچ هویتی تولید نمی‌کند بلکه با نابودکردن هویت در همان لحظه‌ی پدیدار شدن به عدم امکان آن گواهی می‌دهد. در مقابل این نوع از توبه، فوکو فرایند اعتراف دیگری که از متون قرن پنج مسیحی به جا مانده را برجسته می‌کند که در آن دو گرایش خود-آزمایی و اطاعت در ادیان تک‌خدایی به هم پیوند می‌خورند و در آن فرد با بررسی افکارش در خلوت، به آنها جنبه‌ای شخصی و قابل دفاع در مقابل راهب یا پدر روحانی، و از این طریق اجتماع می‌دهد. در اینجا فرد از طریق زبانی کردن نیروهای پنهان در افکار خود را پیدا می‌کند. این زبانی‌کردن از نظر فوکو چهار ویژگی دارد: ۱- کارکردی تفسیری دارد که در ذات خود بر قدرت و شناخت تفاوت‌ها استوار است،

۲- این زبانی‌کردن جنبه‌ای گذشته‌نگر نداشته و مربوط به افکاری است که در همین لحظه ذهن فرد را مشغول کرده‌اند، ۳- این زبانی‌کردن تا جای ممکن باید عمیق شود، پیام‌ها و افکاری وجود دارند که خواستگاه و ریشه‌ی مبهمی دارند، هدف از این زبانی کردن کاویدن این ریشه‌ها برای روشن‌کردن نسبت آنها با افکار است، ٤- زبانی‌کردن جنبه‌ای تبدیل‌گرانه دارد که در آن گسست فرد از جهان عقاید که به صورت افکار مبهم و نامعلوم درآمده تبدیل به فرایندی قابل تفسیر می‌شود. به این ترتیب در هر دو نوع توبه و اعتراف، سوژه‌ی حقیقت از طریق نفی خود و قربانی‌کردن خود به وجود می‌آید: فرایندی که در آن فرد خود را عمومی می‌کند (فوکو، ۱۸٦:۲۰۰۷). این فرایند زبانی‌کردن چه در دیوارنوشته‌ها و شعارهای آن سال‌ها، چه در جداسازی متن از تصویر در هر لحظه و هر صفحه‌ی ٦۸-۵۷ تقلاهایی برای صورت‌بندی و شناخت کنش‌واکنش‌های واقعی قدرت زبانی هستند، قدرتی که مطلقا برپایه وجود و شناخت تفاوت‌ها در لایه‌های مختلف اجتماعی استوار می‌شود. هر تصویر تنها و جدایی که در ٦۸-۵۷ بازنمایی شده خود بر پایه ضرورتی تاریخی برای زبانی کردن افکار جمع‌هایی به وجود آمده که خود را دچار نوعی گسست از جهان روزمره یافته و از طریق ثبت و عمومی کردن افکار خود، با دادن مفهومی به خود که قابل انتقال به همین جهان باشد به آن بازگشته‌اند. همه این هویت‌ها واجد سویه‌هایی هستند که در درک امروز ما از خودمان تاثیرات شگرف و انکارناپذیری گذاشته‌اند. در عکاسی دیوارنوشته‌ها، علی اسدالهی سعی کرده تا جای ممکن به ثبت مستند و شفاف تصاویر در زمان‌های مختلف روز بپردازد. همه کادرها با محوریت و مرکزیت دادن به دیوارنوشته بسته شده‌اند و در این کار از هیچ یک از تکنیک‌های «حرفه‌ای» معمول در صحنه‌سازی و اصلاح عکس‌های تاریخی و مستند استفاده نشده است. مولف ۵۷-٦۸، که شاعر است، در عکس‌ها به دنبال ثبت ردهای متنی تاریخی است که بر دیوارهای شهر افتاده‌اند. مدل‌های عکاسی او سطح‌هایی هستند که در زندگی روزمره با آنها سر و کار داریم و افق شهری ما را تشکیل می‌دهند، برای همین تاکید و انتزاع او بر وجه متنی دیوارنوشته‌ها که از طریق استخراج متنی آنها پدیدار می‌شود تاکیدی بر ارزش ارجاعی و سندیت این عکس‌ها در زندگی روزمره نیز هست. اینها کلماتی هستند که در زمان‌های مختلف روی دیوارهای شهر پراکنده شده‌اند، کار مولف یافتن خطی زمانی است که آنها را به یکدیگر متصل می‌کند، کار او نجات این پیام‌ها از

نوعی گم‌شدگی و بازخوانی آنها است. دغدغه‌ی او بازنمایی تاثیر کلمات کسانی است که ای بسا برای خاطر پدیدار کردن همین کلمات محو شده‌اند، محو، و فاقد نام کوچک، در جایی متوقف مانده‌اند، اینها تنها نشانه‌هایی از آنها است که برای ما باقی مانده، و افق شهری ما را ساخته. عکس‌های او به سادگی قرار است آستانه‌ها، منظرهایی باشند برای رسیدن به کلمات روی دیوار، که خود به نوعی خطوط پرواز یا نقاط گسست از قلمروی تفاوت‌زدای ایدئولوژی هستند. او می‌خواهد عکس همان تجربه‌ای را منتقل کند که دیدن دیوارنوشته در خیابان به مخاطب منتقل می‌کند. برای او هر عکس می‌تواند در جایگاه نوعی مفصل عمل کند که لحظه‌ای از واقعیت دیداری روزمره را به روی جهانی از کنش‌واکنش‌های اجتماعی واقعی باز می‌کند. به این ترتیب ۶۸–۵۷ از یک طرف با موضوعات عمده‌ای مثل رابطه‌ی متن و نشانه‌های محیطی با تاریخ، وجه برسازنده بازنمایی جمعی در واقعیت شهری–اجتماعی، کنش و واکنش‌های زبان و قدرت در شکل‌گیری زبان هویت‌های انضمامی، و بازخورد و تاثیر این زبان‌ها در زبان و قدرت حاکم اجتماعی، و امثال این سر و کار دارد که مستقیما از طریق متن و ماهیت متفاوت سیاسی دیوارنوشته‌ها برجسته می‌شوند. از طرف دیگر با مفاهیمی مثل درک ضرورت تاریخی متن، مسئولیت اجتماعی هنرمند، رابطه‌ی اعتقاد با واقعیت اجتماع، و امثال این، که مفاهیمی سوژه‌محور هستند سر و کار دارد که از طریق نوع بازنمایی دیوارنوشته‌ها در اینجا و تقابل آن با انواع رایج مستندسازی‌های تاریخی به صورت خاص و روایت‌های متنی–تاریخی به صورت کلی برجسته می‌شوند. این ایده‌ها که بر پایه تصاویری مطرح می‌شوند که افق زندگی روزمره‌ی ما را تشکیل می‌دهند و هر روز آنجا روی دیوارها هستند، با نوعی جدیت از ساختار تولیدات فرهنگی دولتی و غیردولتی امروز بیرون گذاشته شده‌اند. ۶۸–۵۷ با مرکزیت‌دادن به تصاویر مرکزگریز و نشان‌دادن محتواهای متفاوت این تصاویر، هژمونی و بالادستی‌بودن تصاویر مرکزگرای تجاری و ایدئولوژیکی که یکسره رابطه‌ی حقیقی متن با واقعیت و اجتماع را منکر می‌شوند مسئله‌دار می‌کند. در مقابل تصاویر هژمونی فرهنگی رسمی که پیرو ضرورت‌های حقیقتاً نامشخصی برای تولید و حتی انتخاب موضوع هستند و بیش از آنکه درگیر پوشش و همرسانی اجتماعی باشند که در آن قرار دارند درگیر زدودن ردها و آثار این اجتماع هستند، ۶۸–۵۷ شمار زیادی تصویر محلی با روش‌های تولید متفاوت ارایه می‌دهد که همه آنها را

به یاد می‌آوریم. این کتاب با وفاداری به موضوع، بر برداشت مستقیم متن از واقعیت، بر پوشش‌دادن و هم‌رسانی متن با زندگی روزمره، به افق عمومی تأکید می‌کند. در حالی که تصاویر هژمونی فرهنگی رسمی تنها از طریق شبیه‌سازی برای ایجاد تأثرات عاطفی عمل می‌کنند، که این خود بسته به توان و درک هنرمند طیف گسترده‌ای از محصولات را شامل می‌شود که همه در نهایت از طریق بازار و شبکه‌های توزیعی موضوعیت پیدا می‌کنند، تصاویر ٦٨–٥٧ به کلی به دسته‌ی دیگری از تصاویر تعلق دارند: هدف آنها نه شبیه‌سازی کارکردی، که ثبت و انتقال واقعیت برای شناخت است. در این نگاه هر عکس با موضوع خود نسبتی عینی برقرار می‌کند و در هستی بصری آن شریک می‌شود و به ابعاد موضوع از آن حیث که وجود دارند و ردی از خود باقی می‌گذارند می‌پردازد. هدف از عکس در این نگاه که اغلب تحت عنوان نظریه‌ی عکاسانه مطرح می‌شود به صورت کلی کشف نقطه‌هایی است که در آن طبیعت یا واقعیت رازها و نسبت‌های درونی خود را نمایان می‌سازند و در آن شهود و ادراک عنصر محرک است. در این نظریه، عکس نسبتی با زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی ندارد بلکه در پاسخ به میل بازنمایی تکنیکی و عینی جهان واقعی به وجود می‌آید و هدف از آن یافتن حدود و غایت‌های شناخت‌پذیر جهان است و تنها به بازنمایی عینی واقعیت می‌پردازد. تصویر در این معنا واقعیت یا طبیعت را اصلاح نمی‌کند و آن را به پوشش خاصی درنمی‌آورد بلکه بر عکس بر تأثیر خود طبیعت در شکل‌گیری این پوشش‌ها گواهی می‌دهد. این رویکرد عکاسانه در متون کراکوئر[٣] و بازن[٤] با توجه به ماهیت ذاتی تکنیک عکاسی، با توجه به ماهیت دوربین و عکس تعریف می‌شود. یعنی بر پایه رابطه‌ی انسان و جهانی که در آن عکاسی می‌کند، همان افقی که هنگام عکاسی مقابل آن قرار می‌گیریم. در نهایت باید یادآور شد که علی اسدالهی با نوعی بینش شاعرانه که کلمات حقیقی را در جای خودشان دنبال می‌کند این عکس‌ها را کنار هم قرار داده و با استخراج متن، به آنها سندیت و قابلیت مقایسه و پیگیری داده است. این رویکرد در وضعیتی اتخاذ می‌شود که حجم بسیار انبوهی از داده‌های بدون پشتوانه‌ی واقعی با نیت‌های گوناگون در شبکه‌ها و جریان‌های مختلف پخش می‌شوند که اساسا امکان بازشناسی و مقایسه تصویر را از بیننده گرفته و او را تنها به نوعی سکوت در قبال آنچه انجام می‌شود وادار کرده و در نهایت او را وادار به پیگیری روایت‌هایی مسئله‌دار می‌کنند که واجد هیچ نقشی در زندگی روزمره او نیستند. در مقابل

این رویکرد ۶۸–۵۷ به نقش برسازنده‌ی این پشتوانه‌ی واقعی، به ضرورت به یادآوردن حقایق محلی و محیطی به عنوان خواستگاهی برای تجربه‌ی شاعرانه، که یکی از فرم‌های تولید حقیقت است، تأکید می‌کند و این تجربه را در ۶۸–۵۷ از طریق مشاهده‌ی تصاویر روزمره، از طریق نزدیک‌شدن به دیوارنوشته‌ها، از طریق میل به حاشیه انجام می‌دهد: شدت‌هایی از بیان مداخله‌گرانه، صداهایی نامفهوم اما شنیدنی، نوعی لکنت در به کار بردن زبان، اینها عناصری هستند که تجربه‌ی شاعرانه‌ی این کتاب را تشکیل می‌دهند. این لکنت همان چیزی است که دلوز در تحلیل نویسندگان بزرگ به آن اشاره می‌کند[۵]: لکنتی که از شخصیت جدا شده و خود زبان را به لکنت می‌اندازد، و وجه خلاقه‌ی آن را گسترش زبان از وسط آن می‌داند، یعنی از همان جایی که گوینده در ارتباط با جهانی که در آن به سر می‌برد دچار نوعی گسست می‌شود (دلوز، ۱۹۹۸:۱۱۱). ۶۸–۵۷ روایت شاعرانه‌ی بلندی است از این لکنت‌ها و افق‌هایی که از طریق آنها گشوده می‌شود، و همچنان محل تلاقی خواهند بود.

پانوشت:

[۱]

THE POLITICS OF TRUTH ۲۰۰۷ Michel Foucault, edited by Sylvere Lotringer, Introduction by John Rajchman Translated by Lysa Hochroth, Catherine Porter, Semiotext Foreign Agents Series.

Exomolegesis [۲]

[۳] بحث کراکوئر درباره نگرش عکاسانه به ویژه در مقاله معروف او «عکاسی» (۱۹۲۷) تبیین می‌شود. کراکوئر خصیصه اصلی عکاسی را در ثبت کردن امتداد مکانی و زمانی معرفی می‌کند که در مقابل خاطره، که تنها به ثبت جنبه‌های بااهمیتی می‌پردازد که از نظر شخص مهم هستند معرفی می‌کند:

Photography ۱۹۲۷, Siegfried Kracauer and Thomas Y. Levin, Critical Inquiry, Vol. ۱۹, No۳, Spring, ۱۹۹۳, pp. ٤۲۱-٤۳٦

[٤] رئوس این نظریات را بازن در مقاله‌ی «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» مشخص می‌کند. او در این مقاله به اینکه عکاسی به نوعی پیشروی خود طبیعت برای بازنمایی خود است را مطرح می‌کند. او با تحلیل گرایش‌های واقع‌گرایانه و زیباشناسانه شروع می‌کند و در نهایت حوزه‌ی عکاسی و سینما را حوزه‌ای کاملا متمایز از زیبایی‌شناسی معرفی می‌کند. سینما چیست؟ (۱۳۷٦) آندره بازن، ترجمه محمد شهبا، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. جلد اول، ص ۲۱-۱۳.

[۵]

Essays Clinical and Critical 1998, Gilles Deleuze, Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco, Verso.

چند برداشت ذوقی

سطح صفر مواجهه

ماجرا برمی‌گردد به شبی زمستانی از شبهای سال ۱۳۹۲ که دوستی عزیز دوربین پولارویدی را هدیه‌ام کرد. تلاش برای کار و عکاسی با آن دوربین، به مجموعه‌ای که پیشِ رو دارید، ختم شد. هر چند پیشتر به فعالیتی از این دست فکر کرده بودم، اما مدوّن شدن و قوام یافتن این ایده با حضور دوربین پولاروید میسر گشت. بدو امر همه چیز به خوبی پیش می‌رفت و عکس‌ها را فقط و فقط با همان دوربین برمی‌داشتم، اما پس از چندی بر من روشن شد که این ره به ترکستان است، هم به خاطر هزینه‌ی گزاف عکس‌برداری با پولاروید، هم از آن جهت که این شکل از وفاداری به «سبک» و «واسطه» را در تناقض با کلیت فعالیت خود یافتم. مهم دوربین و عکاسی نبود، آنچه لازم می‌نمود «روایت»ی بود که باید ارائه می‌کردم، لذا در این حین سراغی از دوربین موبایل و دوربین فول فریم نیز گرفتم. البته عکس‌هایی که با پولاروید برداشته بودم را هرگز کنار نگذاشتم.

*

شکل، نور و رنگ عکس‌های پولاروید را اگر دیده باشید حتماً متوجه شده‌اید که چه حال عجیب و غریبی دارند. کُنتراست بالای تصویر، سوختگیِ بخش‌های پر نور، کدر شدن رنگ‌ها، فرم کوچک و خاصِ قاب و... انگار عکس‌های پولاروید اشاره‌اند به دورانی دیگر، به عصر آلبوم‌های واقعی در گنجه‌ها و روزگاری دور که رنگ و شمایلش با تصاویر خاک خورده در خاطر ما جا خوش کرده است. حقیقت آن است که تصور ما از اتفاقات گوناگون تاریخی طی صد و اندی سال اخیر، شکل گرفته از بازنمایی آن اتفاقات است؛ از مدارک تصویری‌ای که از آن برهه هنوز باقی‌ست (و ما دیده‌ایم). اگر قرار باشد با نام «جنگ جهانی دوم» چیزی در ذهن ما شاکله ببند، چگونه خواهد بود؟ خیال ما از آن بازه‌ی زمانی به‌شکلی بی‌واسطه به آنچه در رسانه‌ها و عکس‌ها دیده‌ایم مربوط است: فضایی با رنگ‌های محو و سیاه و سفید. سوال: آیا به راستی جنگ بزرگ دوم در جهانی با رنگ‌هایی به وضوح امروز اتفاق افتاده؟! این را بارها و بارها از خود پرسیده‌ام. اگر امروز با شنیدنِ نامِ «آنگلا مرکل»، صدراعظم آلمان، چشم‌های کاملاً آبی و شارپِ او –که با لنزهای تله‌ی ۲۰۰ میلی‌متر برداشته شده است– به یادمان می‌آید، آیا این اتفاق در موردِ هیتلرِ آبی چشم نیز صادق است؟

از مزایای عکس گرفتن از دیوارنویسی‌ها با دوربین پولاروید این بود که عکس به جای آنکه چیزی متعلق به گذشته را به امروز بیاورد و تبدیل به کالایی بی‌تاریخ کند، چیزی از امروز را به گذشته می‌بُرد و البته اینکار را نه با تکیه بر بازنمایی نوستالژیکِ صرف می‌کرد. با کمک دوربین پولاروید و حال و هوای عکس‌هایش، آنچه از آن به عنوان «شهادت عکس بر آن‌جا بودگی»[1] یاد می‌شود، دچار دست‌انداز می‌شد. همخوانیِ شبه‌تاریخی عکس‌های پولاروید با عکس‌های به جا مانده از زمان خلق دیوارنویسی‌های ۵۷ تا ۶۸، این نکته را قابل قبول می‌کند که «این عکس‌ها در همان زمانِ نوشته شدنِ شعارها برداشته شده‌اند». اما با حضور عناصری از امروز در عکس (مانند دیوارنویسی‌های جدید، ماشین‌های به‌روز یا آثار تخریب و فرسودگی) تو گویی چیزی در گذشته رخ داده که مربوط به آن دوران نیست و اشارتی‌ست به آینده. بارت می‌گوید: «عکس حتماً از چیزی که دیگر نیست نمی‌گوید، اما قطعاً از چیزی که حتماً بوده است می‌گوید...شاید ما عزمی راسخ به

[1] اتاق روشن، رولان بارت، ترجمه نیلوفر معترف

باور گذشته داریم، به باور تاریخ، حتی در شکل اسطوره. عکس برای نخستین مرتبه نقطه‌ی پایانی بر این اصرار نشاند: از عکس به بعد، گذشته به قطعیت اکنون است... عکس نیرویی مستدل دارد، و آن این است که استنادش نه هم‌بسته‌ی ابژه که هم‌بسته‌ی زمان است». اما عکاسی از دیوارنوشته‌ها با پولاروید هم قطعیت گذشته را می‌شکست، هم «هم‌بستگی استناد عکس با زمان» را به هم ریخته و محوریت این استناد را بر «زبان»(نوشته) وا می‌نهاد. این گنگ شدنِ تاریخِ برداشتن عکس از دیوار به کمک پولاروید، «آنجا بودگی» نوشته‌ها را بحرانی، و تبدیل به نوعی زمان‌پریشی و استمرار دائمی می‌کرد؛ لذا حاصل کار تناقضی بود که از هر سو به سراغش می‌رفتم حل نمی‌شد. نتیجه همان چیزی بود که می‌خواستم: آینده‌ی در گذشته.

*

پس از جمع‌آوری مجموعه، پیش‌نویسی از آن را برای دوستی فرستادم. جایی از مکاتبات‌مان نکته‌ای گفت که می‌خواهم ابتدا آن را طرح کرده، و سپس از کنارش رد شوم. اینگونه استدلال کرده بود که این مجموعه تلاشی جهت نشان دادنِ «منسوخ شدن انقلاب» است، کما آنکه وسیله‌ی بازنمایی انقلاب ۵۷ (یعنی دوربین پولاروید) خود منسوخ شده است. در ادامه نیز برایم نوشته بود که این مجموعه عکس، «اعلام شکست انقلاب» است نه «بیان شکست انقلاب»، و به همین دلیل محرزاً هم‌راستا با تلاش‌های لوث توده‌ای جهت بازنمایی تاریخ است؛ چیزی که او خود «قجری‌بازی» نامیده بود. شاهد مثالش را نیز از خنزر پنزرفروش‌های جمعه‌بازار تهران آورد [که فکر کنم مرادش این بود: آنها بی‌هیچ فهمی از تاریخ، به بخشی از آن نفوذ کرده، تکه‌ای از هستی بسیطش را بریده، و در زمانه‌ی حال به بزک کردن و ارزشگذاری‌اش می‌پردازند. چه با عتیقه‌فروشی چه با عرضه‌ی آثار بنجلِ بازتولید شده از روی نمونه‌های قاجاری].

اگر از اشتباه او در هم‌ارز کردن وسیله‌ی بازنمایی با ابژه‌ی بازنمایی بگذریم و البته فراموش کنیم که جز دوربین پولاروید، میانجی‌های دیگری در بازنمایی دیوارنوشته‌ها دخیل بوده‌اند؛ به بخش دوم انقُلت او یعنی تفاوت میان اعلام شکست انقلاب و بیان این شکست می‌توان پرداخت.

سوزان سانتاگ در مقاله‌ی «اشیاء ماخولیایی» به ایجاز نکته‌ای می‌گوید که اشاره به آن در درک فرآیند عکاسی بسیار مهم است: «عکاسی هر فرد را به توریست زندگی دیگران و در نهایت توریست

زندگی خود مبدل می‌سازد» و شاید از همین منظر است که در جایی دیگر می‌گوید «عکاسی در کنار گذاردن امکان فهم تاریخی از واقعیت موثر است».[۲] در حقیقت عکس با نمایش، نه اجرای تام واقعیت، آن واقعیت را از تمام وجوه انضمامی خود تهی کرده و به تصویری ناکافی تقلیل می‌دهد. «داگرو» که وقت نطقش به افتخار اختراع دوربین در پارلمان فرانسه از دوربین به عنوان چشم همیشه باز تاریخ سخن گفت و بیست سال بعد از جنگ واترلو به حتم گفت که «اگر زمان ناپلئون دوربین وجود داشت، اینک تاریخ او را بهتر می‌فهمیدیم»،[۳] حالا به خوش‌خیالی متهم است. عکس که قرار بود راوی بی‌طرف حقیقت باشد و هر آینه به نمایش آن بپردازد، به دلیل آنچه از حقیقت «نمی‌گوید» به خیانت محکوم است. اولین (و شاید تنها) کُد و رمزگذاری‌ای که با دیدن یک عکس با آن روبروییم وجود «قاب» و «فریم» است. هر عکس پیش از دیده شدن این پیام ضمنی را با خود دارد که این «قطاع» و تصویری از تمام آن چیزی است که در آن لحظه رخ داده است. اینگونه شاید بتوان گفت که فهم تاریخی ما از عکس نه با خود عکس، که با زبان صورت می‌پذیرد؛ و عکس جز آنکه صریح می‌گوید «من فقط یک عکس‌ام» هیچ حرف اقناعی دیگری ندارد. هر آنچه باید با عکس منتقل شود، شکلی زبانی‌ست که بیننده یا شارح عکس بر آن می‌افزاید، و نکته آنجاست که هر آنچه با عکس قابل انتقال نیست نیز باز باید در بستر زبان ساخته و پرداخته شود. «هیچ عکسی تاکنون کسی را متقاعد یا محکوم نکرده است (عکس تنها می‌تواند تایید کند)، تا آنجا که شاید بتوان گفت، آگاهی سیاسی خارج از ساحت سخن و عرصه‌ی نطق وجود ندارد: سیاست همان چیزی است که هر زبانی را ممکن می‌کند».[۴] عکس برداشتن از دیوارنویسی‌های تاریخی آن زمان فعلی «توریستی»ست که متوقف به برداشتن فریم‌های مختلف (ولو انبوه) بماند. لذتی مصرفی که می‌توان آن را به «چشم‌چرانی محض» تعبیر کرد. چیزی شبیه آنچه در شبکه‌های اجتماعی یا وبسایت‌های خبری شاهد آن‌ایم. فرضاً یکی از دوستانمان در اینستاگرام عکسی را از یک دیوارنویسی مربوط به جنگ بارگذاری می‌کند و «می‌رود». می‌رود را در گیومه گذاشته‌ام تا به کلمه‌ی توریست رجعتی کنم. در سفرهای سیاحتی، توریست‌ها به درون وضعیت نفوذ نمی‌کنند، بلکه با فاصله‌ای امن و از

[۲] درباره عکاسی، سوزان سانتاگ، ترجمه مجید اخگر/همینطور نگاهی بیندازید به کتاب «نظر به درد دیگران» از سوزان سانتاگ، ترجمه احسان کیانی‌خواه
[۳] عکاسی و ادبیات، فرانسوا برونه، ترجمه محسن بایرام نژاد
[۴] درباره عکاسی، رولان بارت، ترجمه نیلوفر معترف

طریق دوربین هر آنچه برای ایجاد «خاطره»ای از آن سفر لازم است برمی‌دارند و آنگاه «می‌روند». این نوع نگاهِ سر هوا و بی‌هدف است که می‌تواند به «اعلام شکست انقلاب»، زیرا به وضوح تلاشی برای فهم انقلاب و وقایعِ از پیِ آن صورت نمی‌دهد، و آن را در حد عکسی یگانه و ای بسا بی‌معنا تقلیل می‌دهد. چیزی مثل رویکرد همان خنزر پنزری‌ای که همه چیز را با هم و در کنار هم از تقلیدِ هنر قجری به شکل بنجل کنار هم دارد، اما از نسبت میان این اشیا (تاریخ) چیزی نمی‌داند. این افراد ممکن است در توریسم بی‌امان خود، هزاران عکس از دیوارنویسی‌های ۵۷ تا ٦٨ بردارند، اما از بخشیدن شکل و خوانشی تاریخی به آنها عاجزند و نهایتاً آن همه عکس را تبدیل به چیزی آنتیک، دور، در هم، کلکسیونی و نامفهوم می‌کنند. در این اتفاق ما با قصور زبان در ایجادِ بیانی تاریخی، و نهایتاً با بازنمایی هیجانی تاریخ برای تولید نوستالژی و برانگیختن عواطفِ آنی روبه‌روییم. والتر بنیامین زمانی هنر نمایشی را پلی برای تعالی توده‌ها می‌دید تا بتوانند از معبر آن به بیانگری برسند و –برعکس وضعیت آیینی که در آن هنر همواره باید از صافی‌های معبد و کلیسا می‌گذشت– اینبار به شکلی خودآیین خویشتن را بروز دهند. اما در عین حال زنگ خطر را نیز به صدا در آورده بود: «نتیجه‌ی منطقی فاشیسم، آلودن زیبایی شناسی به عرصه‌ی زندگی سیاسی است...»[۵] عکس گرفتن فله‌ای از دیوارنویسی‌ها و لذت از رو در رو شدن با عکس‌العمل مخاطبان(مصرف کنندگان) در کامنت‌هایی نظیر «عالی بووووووووووود»، همان چیزی است که می‌تواند به آلودگی ختم شود. از همین رو آنها که باری‌به‌هرجهت به سراغ اینجور سوژه‌ها می‌روند، توهمی از فعالیت تاریخی و هنری با خود دارند؛ در حالی کارشان مشخصاً کوبیدن بر طبل سرگرمی است، و عدم سنگربندی انتقادی در این نوع برخورد محلی از اعراب ندارد. اینجاست که قرائت راس ویلسون از آرای آدورنو را می‌توان به فعالیت‌های سرخوشانه‌ای از این دست ضمیمه کرد: «اعتراض به فرهنگ معاصر دقیقاً به ناکامی محصولات فرهنگی در تحقق امکان‌هایشان باز می‌گردد. این ناکامی نتیجه این واقعیت است که امکان‌های درونی آثار هنری قربانی می‌شود، زیرا [در استیلای صنعت فرهنگ] همه چیز باید با الگوهای موجود همخوان باشد»[٦] آنچه در اثر برخورد با

[۵] هنر در عصر بازتولید مکانیکی، والتر بنیامین، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان

[۶] تئودور آدورنور، راس ویلسون، ترجمه پویا ایمانی

دیوارنویسی‌ها می‌تواند به عنوان زخم بر بیننده فرود آید، آنچه باید تاریخ پر پیچ و خم پدران ما (یعنی خود ما) را عیان سازد، نه عکس(های) دیوارنویسی‌ها که زبانی است که فهم عکس(ها) را تبیین می‌نماید. نگاه انتقادی به جای آنکه این عکس‌ها را فقط وانموده‌ای قشنگ از چیزی در گذشته‌ی همیشه زیباشده برای توده ببیند، بر نشانه‌ها و جملات حاضر در قابها ناخن می‌کشد تا آنچه را در پس آن خطوط و نوشته‌ها در رگ‌های تاریک تاریخ جریان دارد، پیش بکشد. دریغا این روزها با حضور رسانه‌های فردیِ اجتماعی، افراد –بی‌نیاز از دیکته‌ی رسانه‌های بدنه و برنامه‌های بی‌معنا و تو خالی‌شان مانند «تونل زمان» شبکه «من و تو»– خود بشخصه در بازتولید نگاه مصرفی به اینطور نشانه‌های تاریخی دست دارند. اینگونه است که برای ما «محتوای پیام‌ها و مدلول نشانه‌ها تا حدود زیادی بی‌اهمیت هستند. ما تعهدی به آنها نداریم و رسانه‌ها ما را به سمت جهان واقعی پرت نمی‌کنند. آنها نشانه‌ها را به عنوان نشانه در اختیار ما می‌گذارند تا به مصرف آن نشانه‌ها بپردازیم...اینجاست که باید به تعریف پراکسیس مصرف پرداخت...[عواقبِ] بُعد مصرف آنگونه که در اینجا تعریف شد، شناخت جهان نیست، جهل کامل هم نیست، بلکه سوء شناخت است»[۷]

آنکه ضمن فعالیتِ به اصطلاح هنری، در فهم تاریخ و نشانه‌هایش دخالتی انتقادی، فعال و پویا نداشته باشد، در حکم مصرف‌کننده و توریست وقایع و دلال نوستالژی‌ست؛ ولیکن دقیقه آنکه ضمن بروز قارچگون اینجور مواجهه با تاریخ، هنوز می‌توان به «زبان»ی دیگرگون امید داشت. زبانی که سعی کرده‌ام در این مجموعه به آن نزدیک شوم.

❊

عکس‌ها را در مجموعه‌ای به شکل پی‌دی‌اف و به صورت رایگان آماده کردم و از خیر انتشار کاغذی و رسمی آن گذشتم. همانطور که بنیامین با عنایت به نگاه تاریخی‌اش از فرهنگ، شیوه‌های خلق هنر را با شیوه‌های تکثیر و ارائه‌ی آن نه فقط مرتبط که همسنگ می‌داند، من نیز بخش عمده‌ای از کارکرد این مجموعه را به شکل اجرا و عرضه‌اش گره زدم. هنری که برای طُرُقِ اجرا و شیوه‌ی عرضه و آگاهی‌بخشی‌اش برنامه‌ای ندارد، به هنر فاشیستی (هنر برای هنر) مبدل می‌شود. برای من جای دیدن این عکس‌ها نه در گالری است، نه در کتابی با کاغذ گلاسه که به تصاویر وضعیتی

[۷] جامعه مصرفی/اسطوره‌ها و ساختارها، ژان بودریار، ترجمه پیروز ایزدی

فیگوراتیو و مجلل می‌دهد. توقعی ندارم جز آنکه تلاشم جهت بازخوانی تاریخ از منظر دیوار و شنیدن صداهای حاکم و محکوم درک شود؛ و البته این خود دری باشد به سوی بازخوانی انتقادی گذشته، زیرا که فقط اینگونه به کشف راه‌حل‌هایی برای بازنگری در مسیرهای پیشِ رو می‌توان امید داشت.

*

تصاویر یک به یک ظاهر می‌شدند. عکس‌ها جان دیگری داشتند. جز دیوارها که خود خاک و سال خورده بودند، احوالِ عکس‌ها نیز تصویر را به دوردست پرتاب می‌کرد. با هر عکس جهان دیگری بر نظر وارد می‌شد: زمانی دیگر و روزگاری دیگر. انگار جهانی خاک شده، جهانی از آرزوهای لگدمال پیش رویم ایستاده است. بر بعضی از دیوارها، هم شعاری از انقلاب می‌شد دید، هم نوشته‌ای از جنگ، هم چیزی که مربوط به همین ثانیه‌هاست. دیوار چونان شاهدی ابدی با خطوطی به یادگار از فصل‌های دور و نزدیک، به امید و زوال اشارت می‌کند. عکس‌های دیوارنویسی‌ها، حکایت از زخمی است که دهان باز خواهد کرد. انگار که روزگاری غریب زیسته باشی و بدانی در آینده‌ای قریب بر تو چه خواهد رفت. دیوارنوشته‌ها بی‌توقع‌ترین متون جهان‌اند. نه مولف را می‌بینی، نه مولف می‌داند که کِی و چگونه بر کلامش مکث خواهد شد. دیوارنویس تنها می‌داند که «کجا» با کلماتش روبرو خواهند شد. عکس گرفتن از دیوارها این را نیز عوض می‌کرد: انگار که یک دیوار را برداری و هر کجا که می‌خواهی بگردانی. برابرشان ایستادم، بی‌که بدانم کدامشان حال زنده‌ست، کدامشان دوباره بر جملاتش پای خواهد فشرد. هرچند عکس‌ها را بر حسب سلیقه با روالی زمانمند کنار هم چیدم، دیوارها اما اینگونه نمی‌زی‌اند. دیروزند و امروز و فردا. دیوارها خود ما هستند. پیر شده‌اند، چنان چهره‌هایی خندان که یکباره بر تیغ و بمب و طناب سلام دادند. دیوارها بر چهره‌ها شهادت می‌دهند.

دیوار از قدرتمندترین واسطه‌های ارتباط جمعی‌ست. بر دیوار فحش می‌نویسند، بر دیوار عاشقی می‌کنند، بر دیوار حرف می‌زنند، نقاشی می‌کشند، خبر می‌نویسند، شعار می‌دهند، دعوتنامه پخش می‌کنند. حال گمان کنید از هر ده خانه فقط شاید یکی‌شان خط تلفن داشته باشد، موبایلی در کار نیست، اینترنت و ماهواره و شبکه‌های غیر دولتی هم ایضاً! آنگاه به اهمیت و رسالتِ دیوار در روزهای ملتهب اعتراض و عصر فقدان شبکه‌های اجتماعی پی می‌برید، به نقش آجرها در انقلاب ۵۷ و روزهای ملتهبِ در ادامه‌اش. دولت‌ها دیوارنویسی و گرافیتی را ممنوع اعلام می‌کنند. بر اساس استنباط آنها این کار شکلی از آسیب به اموال خصوصی و عمومی (وندالیسم)، و علناً نوعی از هنجار شکنی مردم آزارانه است. (بر اساس ماده ۹۲ قانون شهرداری‌های ایران تبلیغات و دیوارنویسی بر روی معابر شهر، به جز در اماکنی که شهرداری آنها را مجاز اعلام کرده ممنوع است؛ و متخلفان تعدی کننده به حقوق عمومی و قانون محسوب می‌شوند)

دولت‌ها که بخش عمده‌ی اعمال اقتدار خود را در ساحت کنترل شهر و معابر عمومی یافته‌اند، دیوارنگاری را نمودِ محرزِ مخالفت و دهن کجی بر نظارت خود می‌دانند. در کشوری مثل آمریکا برای مهار میل به دیوارنگاری در بعضی محله‌ها برخی دیوارها «آزاد» اعلام می‌شود تا هنرمندان گرافیتی بر آن دیوارهای تایید صلاحیت شده دست به خلق اثر بزنند. بر اساس این وضعیت می‌توان تعریفی نو از انقلاب ارائه کرد: آنی که دیوارها صاحب ندارند و می‌توان بر تمام‌شان چیزی نقش کرد. همانگونه که این اتفاق در سال ۵۷ رخ داد و تا یک سال و اندی پس از آن نیز این آزادی کم و بیش ادامه داشت. اگر بخش مهمی از تاریخ انقلاب ایران در تیترها و مطالب روزنامه‌های آن زمان قابل رویت است، از مسیر دیوارها نیز می‌توان به شکلی به پیگیری ماوقع پرداخت. اما دریغا که شهرها حافظه‌ی خود را باخته‌اند. دیوارهای کهنه را کوبیده‌اند و از دلش آپارتمان‌های نخراشیده بیرون کشیده‌اند، بر خطوط گذشته رنگ پاشیده‌اند، یا مطالب دیگری بر سطرهای سابق نوشته شده است: «قالیشویی، تخلیه‌ی چاه، آژانس، آموزشگاه فلان و...». در شهرهای کوچک که وضعیت اقتصادی مردمانش مناسب نیست، هر که کار و کاسبی به راه می‌اندازد، برای بازاریابی به سراغ دیوار –این ارزانترین و قدیمی‌ترین وسیله‌ی تبلیغات– می‌رود. دیوار مهار شده جایی برای ابراز عقیده و

«ترجیح می‌دهم که نه!» گفتن نیست، بلکه نهایتاً واسطه‌ی سیر کردن شکم و متلک‌پرانی و خودنمایی است.

در بخشی از مقاله‌ی «بررسی آماری تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب»[۸]نوشته شده است: «شعارهای چپی که در اوایل انقلاب به راحتی در کنار شعارهای مذهبی قرار می‌گرفت، در پایان که تأکید بیشتری بر شکل مذهبی انقلاب بود [یعنی همان زمستان ۵۷]، سرنوشت اکثر آنها به پاک شدن کامل یا ناقص انجامید». آنچه که از آن زمان در حال معدوم شدن بود، امروز یافتنش به مشقتی بی‌پایان می‌مانست. اما اتفاقی دیگر نیز در مسیر جستجو سنگ می‌انداخت:

۲۵ اسفند ۱۳۵۷ در تاریخ انقلاب مقطع مهمی به حساب می‌آید. روزی که روز «پاکسازی شهر تهران» نامیده شد و طی آن از مردم در بسیجی عمومی خواسته شد که به از بین بردنِ دیوارنوشته‌ها اقدام کنند. تنها یک ماه پس از پیروزی انقلاب اسلامی، شهرداری تهران -که آن زمان محمد توسلی از اعضای نهضت آزادی تصدی‌اش را به عهده داشت- طی اعلانی عمومی مردم را به تمیز کردنِ شهر فراخواند. محمود طالقانی در تلوزیون از مردم خواست آلودگی‌ها را پاک کنند تا فصلی جدید در تاریخ آغاز شود. بسیاری از سیاسیون نیز جهت تشویقِ توده به این حرکت ناگهانی و هیئتی با جارو و رنگ به خیابان آمدند و به خیالِ خودشان به استقبال نوروز رفتند. تنها یک ماه پس از پیروزی انقلاب ناگهان بخش عمده‌ی نوشته‌های دیوار –بدون مستند شدن- حذف می‌شود؛ و یکی از مهمترین منابع بررسی وقایع آن سال و شاید عجیب‌ترین و قوی‌ترین رسانه‌ی کوتاه مدت تاریخ زندگی شهری از بین می‌رود. توسلی –شهردار وقت تهران- در اینباره گفته است: «ما از سنت قدیمی ایرانی خانه‌تکانی آخر سال استفاده کردیم؛ همه یادتان است که تهران به شهری جنگ‌زده تبدیل شده بود. در و دیوارهای شهر پر از شعار بود و معابر شهر نیز نیاز به‌پاک‌سازی داشت. شهرداری با نیروی انسانی محدودش قادر به انجام این کار نبود. وقتی ما فکر پاک‌سازی را مطرح کردیم با یکی دو تا مصاحبه واکنش وسیع و گسترده‌ای در شهر تهران بوجود آمد. در آن روز همه

[۸] نوشته‌ی نفیسه بزرگزاده شهدادی و امرالله فرهادی آردکپان، با نظارت «ایرج انواری»، منتشره به سال ۱۳۵۸. براساس عکس‌های برداشته شده در پاییز و زمستان ۵۷

مردم جلوی خانه، کوچه و خیابان‌شان را به‌صورت گسترده‌ای پاک‌سازی کردند؛ حتی مدیران انقلاب از جمله مرحوم آیت‌الله طالقانی هم جارو دست گرفتند و در پاک‌سازی مشارکت کردند»[۹]

۲۵ اسفند ۵۷ را می‌توان آغازِ پایان انقلاب و استقرار دولت و پلیس جدید دانست: آغازِ تغییرِ شکلِ قدرت از حالت دایره‌گون به هرم؛ روزِ خیز دولت‌های پیش‌رو جهت تبدیل مجدد دیوارهای ملت به دیوار دولت و شروع نم‌نمِ برچیده شدنِ میز بازی و اعلام قوانین جدید. اصطلاح «پاکسازی» چندی پس از اسفند ۵۷ از دیوارهای تهران به ادارات و دانشگاه‌ها، و حتی خانه‌ها و رختخواب‌ها سرایت کرد. با آنکه در آن تاریخ پاکسازی دیوارها رسماً اعلام شد، لیکن پس از آن نوشتن بر دیوار همچنان ادامه داشت.

پاکسازی واقعی دیوارها نه به تعریفی که در اسفند ۵۷ ارائه شد –یعنی از بین رفتنِ خط خطی‌ها جهتِ بازگشتِ زیبایی به شهر–، بلکه با همان بارِ تاریخی‌ای که واژه‌ی «پاکسازی» در ذهن برمی‌سازد اعمال گشت. پاکسازی به معنای حذف، غربال، گزینش و حذف. دیوار صاحبانی پیدا کرد، صاحبانی که صدای غیر را بر اموال خود بر نمی‌تافتند. دو تاریخ را در معدوم شدنِ دیوارنوشته‌های ۵۷ می‌شود مفروض داشت. یکی ۲۵ اسفند ۵۷ که تاریخ پاک شدن موضعی دیوارهاست؛ یکی تاریخی ممتد –از سال ۶۰ به این سو– که تاریخِ «پاک نگه داشتن دیوارها»ست. از آن پس هر که مالک دیوار است آن را پاک نگاه می‌دارد و البته بر آن می‌نویسد: حاکم.

[۹] سخنان مهندس محمد توسلی در جلسه بیست و دوم هم‌اندیشی بنیاد فرهنگی مهندس مهدی بازرگان-۲۴ اسفند ۱۳۷۸

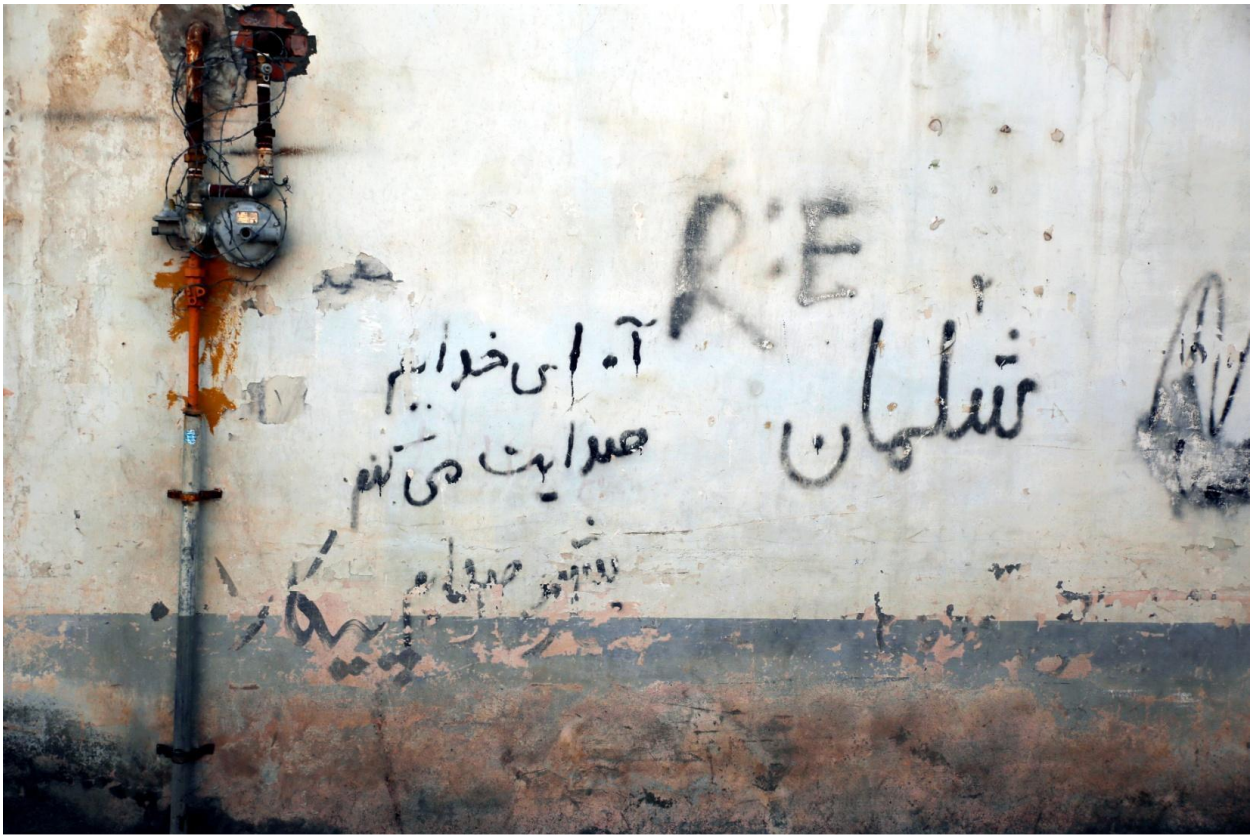
تصاویر توضیحی:

عکس ذیل را در یکی از کوچه‌های قائمشهر برداشته‌ام. در همین یک فریم تعدد تبلیغات بی‌حد سرسام‌آور است، حالیا آنکه بر آن بالا مرقوم نموده‌اند: «لطفاً رو دیوار چیزی ننویسید»

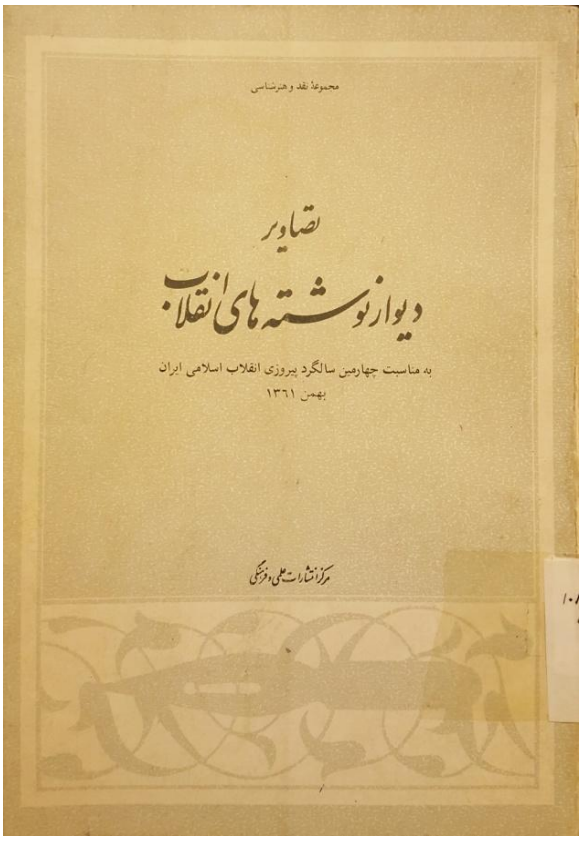
در تصویر بعد نیز اتفاقی بسیار شگرف رخ داده است. دیواری قدیمی را در شهر شلمانِ گیلان رنگ کرده‌اند بخش پایین را به نظر آبی نفتی زده‌اند (که حالا رنگش پریده و به خاکستری می‌مانَد؛ بخش بالا نیز سفید بوده که البته آن هم چرک گرفته و طوسی به چشم می‌آید). بر رنگ سفید نوشته‌اند: «شلمان» و «آه ای خدایم صدایت می‌کنم بشنو صدایم» (که متن ترانه‌ای از داریوش است). اما در کنار این دو کلمه‌ای دیگر هم بر دیوار هست: «پیکار»

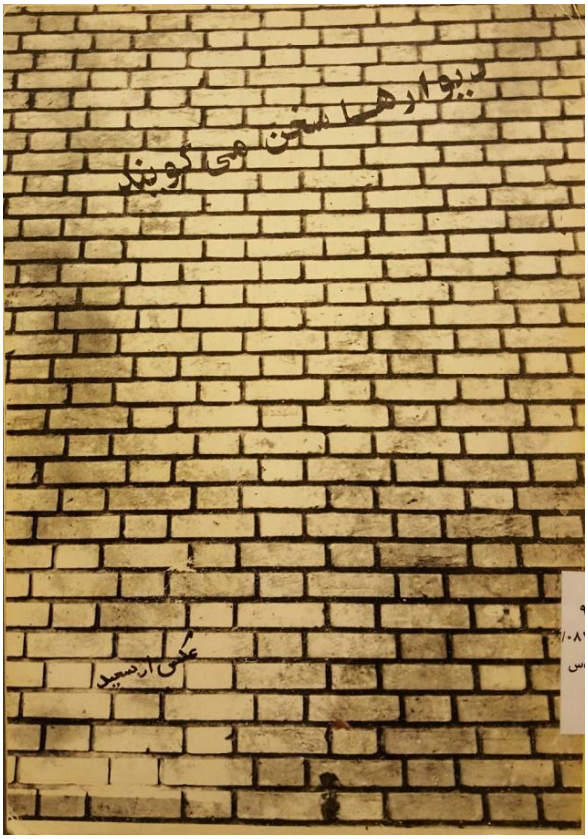
پیکار اما در لایه‌ای دیگر از دیوار می‌زیسته: زیر رنگ جدید! رنگ جدید انگار آمده بوده تا شعارِ گروه «پیکار» را بپوشانَد، اما حال آن رنگ خود پوسیده، فرو ریخته و لایه‌ی پیشین دیوار دوباره بیرون زده است.

(توضیحات: «پیکار» گروهی با گرایش مارکسیستی با نام اصلی «سازمان پیکار در راه آزادی طبقه‌ی کارگر»، که باید ریشه‌های پیدایش‌اش را در جدا شدنِ گروه میم.لام از سازمان مجاهدین خلق یافت. این سازمان در پاییز ۵۷ اعلام موجودیت کرد و از سال ۶۰ غیر قانونی اعلام شد)



در میان آثاری که در سال‌های اول انقلاب با محوریت تصاویر دیوارنگاری‌ها منتشر شده‌اند می‌توان به دو مجموعه عکس مهم اشاره کرد، یکی کتاب «دیوارها سخن می‌گویند» (انتشارات «جنبش برای آزادی» اثرِ «سعید» که در سال ۱۳۵۸ چاپ شد و «علی اصغر حاج سید جوادی» نیز مقدمه‌ای یک صفحه‌ای بر آن نوشت)، و دیگری «تصاویر دیوار نوشته‌های انقلاب» (انتشارات «علمی و فرهنگی»، چاپ اول ۱۳۶۱، که گزینه‌ایست از عکس‌های «مرتضی ممیز»)





کتاب «دیوارها سخن می‌گویند» از آن جهت که یک سال پس از انقلاب منتشر شده است، در قیاس با کتاب مرتضی ممیز –که ٤ سال بعد از انقلاب ارائه گشت–، از تنوع شعارها و صداهای بیشتری برخوردار است. در کتاب مرتضی ممیز عمده‌ی شعارهای ارائه شده یا در رجم و نفی شاه و بختیار و نظام پهلوی‌اند یا در حمایت از آیت الله خمینی و حکومت اسلامی. لکن برای آنکه بتوانیم به دیوارنویسی‌های پر طنین و مکرّر آن دوران (چند ماه قبل از انقلاب تا پایان سال ۵۷) دست پیدا

کنیم، مقاله‌ی «بررسیِ آماری تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب» با عنایت به اینکه شعارها را دسته بندی و درج کرده است، از سایر منابع مفیدتر به نظر می‌آید. در دسته‌بندی موضوعی شعارهای سال ۵۷، مقاله‌ی یاد شده سرفصل‌های زیر را ارائه نموده است:

شعارهای ضد شاه و خاندان پهلوی/ شعارهای ضد امپریالیسم / شعارهای ضد دولت‌های قبل / شعارهای بزرگداشت آیت الله خمینی / شعارهای بزرگداشت شهدا / شعارهای آگاهی‌دهنده / شعارهای تایید دولت بازرگان / شعارهای تبلیغات احزاب / شعارهای کارگری / شعارهای اتحاد و اعتراض و همبستگی / شعارهای تشکیلاتی / شعارهای طنز و شعر و فحش* / شعارهای خبری / شعارهای اسلامی / و برای هر کدام مثال‌های متعددی ذکر شده است.

در کتاب‌های عکسی که ذکرشان رفت تمرکز عکس‌ها و دسته‌بندی‌ها بر بروز انقلاب و پیروزی آن است، آنگونه که کتاب «تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب» با شعار «در طلوع آزادی، جای شهدا واقعاً خالی‌ست» پایان می‌یابد، اما من تصمیم گرفتم که نقطه عزیمت مجموعه عکسم را از کمی پیش از پیروزی انقلاب در نظر بگیرم و به سمت وقایعِ پس از آن حرکت کنم. بخش اعظم نوشته‌های مربوط به آن بُرهه در کوچه و پس‌کوچه‌ها و خیابان‌های فرعی قابل رویت بود و عمدتاً در خیابان‌های اصلی شهرها نمی‌شد نشانی از بقایای شعارها، لوگوها و تصاویرِ مربوط به انقلاب یافت: غالباً پاک و فراموش شده بودند... از همین رو پرسه‌گرد کوچه‌های دور از چشم شدم.

پُر واضح است که ضمنِ ممانعت حاکمیت و بازوی اجرایی آن –شهرداری– از وجود هرگونه نشانه از انقلاب ۵۷ و مخالف‌خوانی در شهر، باید به سمت اماکن کم‌تردد جهت یافتن نشانه‌ها و بقایای نقوشِ جامانده بر دیوار حرکت کرد. در مسیر عکس برداشتن از دیوارنوشته‌ها به این شهرها مراجعت کردم: تهران، کرج، قُم، آمل، بابل، قائمشهر، گرگان، تنکابن، رشت، بندر انزلی، لاهیجان، کوچصفهان، تبریز، ارومیه، نجف‌آباد، مهاباد، اردبیل، اصفهان، شیراز، کرمانشاه، همدان، اراک، زنجان، سنندج، نجف‌آباد. از آنجا که مهلت حضور من در هر یک از این شهرها محدود بود، قطعاً دستیابی به تمامی بقایای دیوارنوشته‌های ۶۸–۵۷ نه ممکن بود نه در ساحت خواست بنده جای می‌گرفت، زیرا که هدف من مستند و بایگانی نمودن هر آنچه به جای مانده نیست، بلکه قصدم ارائه‌ی خوانش خطی از یک قطاعِ نُه ساله است که ضمن آن بتوان به تشتت و تغییراتِ فضا، تعویضِ صداها، و حذف و اضافه‌ی افراد و تشکل‌ها و آرمان‌ها اشاره کرد. می‌توان با یک سرمایه‌گذاری مناسب و برنامه‌ریزی دقیق، طی فراخوانی همگانی از افراد خواست که نمونه‌های دیوارنگاری‌های محله‌یشان را برای نهادی خاص ارسال کنند، تا دقیق‌تر بتوان به بررسی تتمه‌ی نقوش دیوار نشست.

❋

حین وارسی دیوارنگاری‌ها تخمین زمان خلق آنها از طرق ذیل امکان پذیر بود:

جانِ کلام: به عنوان مثال در مواردی مانند انتخابات که مشخصاً با دیوار نوشته‌ی «رئیس جمهور بنی‌صدر» روبرو هستیم، می‌توان زمان نقش بستنِ این نوشته را از ۱۵ دی تا ۵ بهمن ۵۸ دانست (تاریخ قانونی تبلیغات اولین دوره ریاست جمهوری)

لوگو و آرم‌ها: حضور نشانه‌های سازمانی، ارگانی، مردمی باعث می‌شوند که در بعضی موارد بتوانیم در حدس زدن تاریخ دیوارنگاری‌ها به بازه‌ای تخمینی دست بیابیم. لوگوی حزب خلق مسلمان ایران در تبریز یکی از همین نمونه‌هاست. آرمی که فقط سال‌های ۵۷ و ۵۸ مجوز خودنمایی داشته است.

تکنیک و نحوه‌ی اجرا: جدا از تطبیقِ تطور هنر گرافیک ایران با یک سری از نقاشی‌های دیواری جهت حدس زدن تاریخ خلق (به خصوص در آثار دولتی به جا مانده از سال ۶۰ به بعد)، مداقه در شکل اجرای نوشتارهای دستی هم در تخمین زمان ایجاد دیوارنگاری‌های بسیار مفید می‌نماید

(تصویر شماره ۱). در شعارهای دست‌نویسی شده آنجا که با خطوط نسخ، نستعلیق، دکوراتیو و امثالهم روبروییم، غالب آثار باقی مانده مربوط به زمانِ آزادیِ شعارنویسی است. در یکی از عکس‌ها بر دیواری نام «مسعود رجوی» (رهبر گروه مجاهدین خلق) به شکل بسیار درشت و با خط تحریری درج شده است. از مکث و درنگی که در خلق این دیوارنوشته صرف شده می‌توان آن را متعلق به زمانی دانست که هنوز طرفداران به آسانی قابلیت اعلام وجود داشته‌اند؛ پس بازه‌ای از سال ۵۷ تا اواسط ۵۹ را برای حدس تاریخ خلق این نوشته می‌توان در نظر گرفت.

پس زمینه: با عنایت به عمر در و دیوار و تابلوهایی که بر آن‌ها شعار درج شده است می‌توان زمانی را برای حدس تاریخ نوشتار مدنظر داشت. در شعاری مانند «مرتضی شهادتت مبارک»، بر اساس معماری ساختمان و گزارش ساکنانش می‌توان زمانِ خلق شعار را بینِ ٦٤ (سال ساخت) تا ٦٧ (سال پایان جنگ ایران و عراق) عنوان کرد. (تصویر شماره ۲)

بررسی ترکیب رنگ، و تغییرات فیزیکی و شیمیایی: چیزی شبیه روشی که در تشخیص عمر یک تابلوی نقاشی به کار می‌رود. این مورد در نمونه شعارهایی که حضورشان تداوم تاریخی دارد (مانند مرگ بر آمریکا که ۳۵ سال است نوشته می‌شود)، جهت پیدا کردنِ زمانِ تقریبی خلق نوشته بسیار مفید خواهد بود.

حین عکس برداری از دیوارها اجرای مورد پنجم در عمل برای من امکان پذیر نبود، در عین حال در بسیاری از نمونه‌ها از هیچ‌کدام از چهار مورد عنوان شده جهت تخمینِ عمر دیوار نوشته‌ام نمی‌شد بهره برد؛ لذا در این موارد به شکلِ کاملاً سلیقه‌ای روال تاریخیِ مد نظر خود را در چینشِ عکس‌ها دخیل کردم. یادم هست که تعهد من به بازخوانی تاریخ از طریق دیوار مهم‌تر از کاری تاریخی، فیگوراتیو و باستان شناسانه است.

تصویر شماره‌ی ۱

تصویر شماره ۲

(*یک برداشت ناگاه: با توجه به دسته بندی‌های ذکر شده و با عنایت به عکس‌های دو کتاب «دیوارها سخن می‌گویند» و «تصاویر دیوارنوشته‌های انقلاب» ، نکته‌ای که بسیار جلب توجه می‌کند همان مورد «فحش و طنز» و «عامیانه» است. در این نمونه‌ها مخاطب با اعلام موضع، تذکر، امر، یا خبررسانی روبرو نیست؛ و دیوار در لوای بروز رویکردی سیاسی در واقع به وسیله‌ای جهت بروز واپسگرایی، عربده کشی، لیچار گویی و زن ستیزی بدل شده است. جملاتی نظیر: «مرگ بر شاه جاکش»، «بختیار اگر بروی شیره و تریاکت را می‌دهیم»، «ای زنازاده بمیر، ای شاه خائن بمیر»، و البته دیوارنوشته‌ی «کارتر می‌گه فَرَح رو می‌خوام با نازش/شاه می‌گه نفت رو می‌دَم جاهازش» که محمد مختاری گویی تحشیه‌ی ذیل را بر آن نوشته است:

«از سوئی نوع شعارهای ضدامپریالیستی نیز نشانه‌ی آن است که جهت‌گیری علیه امپریالیسم یا آمریکا، بیش‌تر با توجه به‌حکومت فردی شاه صورت گرفته است. نه به‌صورتی که ارتباط ارگانیک آن را با صورت‌بندی اقتصادی – اجتماعی جامعه برملا سازد. حتی بخش مهمی از شعارهای ضدآمریکائی مربوط و منحصر است به‌طرح روابط شاه و کارتر و فرح. در مورد ارتباط حکومت شاه با امپریالیسم، روابط جنسی او، اخلاق پدرسالارانه ملاک قضاوت قرار گرفته است. و سنت‌های اجتماعی و خصلت‌های تکروی اهمیتی ویژه یافته است. حساسیت‌های اخلاقی و تلقی‌های عوامانه از فساد ونامشروع بودن روابط مطرح شده است. به‌طوری که انگار گویاترین الگو و نمودار فساد در ارتباط امپریالیسم و حکومت شاه، فقط شکل روابط نامشروع جنسی بوده است!»[۱۰]

این صداها بروز دهنده‌ی رسای خشونت و عدم تعقل سیاسی‌اند. صداهایی که رتوریکشان به عنوان ارث به وارثان بلندگوها و دیوارهای بعد از انقلاب رسید. برای فهم همه‌جانبه‌ی وضعیت انقلاب و درک کنش‌های هیجانی و غالباً بی‌منطق توده‌ها، نور تاباندن به این بخش از شعارها و واکنش‌ها بسیار واجب می‌نماید؛ زیرا که در ادامه‌ی مسیر انقلاب از منطق این ادبیات و اهرم فشارِ چنین رویکردی جهت استیلای حاکمیت و یارکشی‌های سیاسی بسیار استفاده شد. این صدا صدایی تاریخی است. صدای نیروهای سرکوب که با لودگی یا عربده عملاً در هر نوع گفتگو را می‌بندند.

[۱۰] بررسی شعارهای قیام، محمد مختاری، کتاب جمعه، سال اول، شماره‌ی ۲۰

این نوع از دهانِ حاضر در میان توده درست حرف نمی‌زند، متلک می‌پراند، شرایط را نمی‌فهمد، اباطیل می‌گوید و به جای تلاش جهت تشخیص جایگاه خود برای جبهه‌گیری و اخذ تصمیم، از ترس، بی‌درنگ در آغوش بزن بهادر محل می‌غلتد و ادای او را در می‌آورد؛ زیرا به تجربه‌ای تاریخی دریافته است که امن و راحت آنجاست. انقلابی که قرار بود مدام باشد، ناگهان تمام می‌شود، زیرا که توده‌ها دقیقاً آنجا که باید به سخن بیایند و شکلِ نوینِ سیاست‌ورزی را –که مباحثه‌ی بی‌امان و حضور همگانی‌ست– ادامه دهند؛ چیزی برای گفتن نمی‌یابند، چرا که اگاهی‌ای از آنچه باید گفت ندارند. از همین روست که به دهانی دیگر خیره می‌مانند: دهانِ فاشیسم، دهان جنگ، دهانی که بهتر فریب می‌دهد. جیمز مدیسون در وصف انقلابیان قرن نوزدهم و بیستم گفته: «نوعی مردم که از لحاظ کیفیت زیست در وضعیتی سافل‌تر از سایرین قرار دارند، اما در صحنه‌ی پر آشوب زور و خشونت به حالت انسان در می‌آیند و به هر گروه یا فردی که بپیوندند، اوست که به پیروزی می‌رسد».[11] اما لطیفه آن که در این وضعیت توده به شکل انسان در نمی‌آید. تا توده به خود (نه گروه یا فرد بیرونی دیگر) نپیوندد عملاً با تبلور انسان –به تعریف شاملویی انسان– روبرو نیستیم. مدیسون «کیفیت زیست» و خو کردن به آن را پیش‌فرض فکری–عملی توده می‌داند، لیکن اگر با نگاه مارکس به سراغ ایده‌ی مدیسون برویم، به علت نبود «آگاهی طبقاتی» ابداً در چنین وضعیتی انقلاب ممتنع است. از همین رو غالب تحرکات اجتماعی پیروزمند خیابانی، شورش‌هایی برای شوک به وضعیت حاکم اقتصادی (فاشیسم) و ایجاد تنوع در ابتذال آن است. انقلاب اما جای دیگری است، آنجا که توده فرق تنوع با تغییر را می‌فهمد.

برای ایجاد تنوع لازم نیست از وضعیت خارج شوید. از همین رو می‌بینیم فاشیسم که همواره شیوه‌های بلاغتش عامل خفه کردن و مسخ توده است، ناگهان از سمت توده و با ادبیات خودش هدف قرار می‌گیرد. فاشیسم –به عنوان امتداد منطقی سرمایه‌داری– با پر خویش بر روی تیر آشناست. اما حکومت‌ها و نام‌هایشان روبنایی بیش نیستند. پیروزی فاشیسم تضمین می‌شود، هر گاه که بگوید «از ماست که بر ماست». اینگونه است که فاشیسم نه عقابِ ناصرخسرو، که ققنوسی‌ست که از خاکستر خود برخواهد خواست. آری! این دهان، دهانی تاریخی است.

[11] نقل از کتاب «انقلاب»، هانا آرنت، ترجمه عزت الله فولادوند- اصل مقاله‌ی جیمز مدیسون در کتاب «The Federalist Papers» در دسترس است.

تصویر اول از کتاب «دیوارها سخن می‌گویند» و تصویر دوم از مقاله‌ی مختاری انتخاب شده است)

بختیار بختیار منقلت رو نگه‌دار. (در پاسخ شعاری که دارودستهٔ بختیار ساخته بودند که «بختیار بختیار سنگرتو نگه‌دار»)
قل‌اعوذ کفروا تخت شاه شد دمرو.
ارتش باید مرگ بخوره نه مال مردم بخوره (روز تاراج فروشگاه ارتش در مشهد).
تا شاه کفن نشود نفت توی گلن (گالن) نشود.
پدرسگ بیاپائین پدرسگ بیا پائین (روزانداختن مجسمه‌ها).
رژیم میخواد لفتش بده راه نجات پیدا کنه.
ماشیر و موز نمی‌خوایم ما شاه دزد نمی‌خوایم (درمدارس).

شعارهای لمپنی:

جاوید شاه در مستراح.
کورش بلندشو که من شاشیدم.
ما بچه‌های مولوی شاه را گرفتیم توطویله بستم
از بس که عرعر کرد بختیار رو هم خر کرد.
مملی اگه شاه نمیشد. این همه غوغا نمیشد.
رضاشاه سرت سلامت عروست (دخترت) جنده در اومد پسرت کونده دراومد.
فرح دستکشت کو شوهر کس‌کشت کو.
با ارّه بریدند سر ممّد دماغو(۲)
عجب کره خری بود عجب سگ پدری بود.
کره خر آلاشتی بختیار رو جا گذاشتی.
بیل و کلنگ و حلبی همه‌ش توکون پهلوی.
پسر رضاگری گاو می‌چرونه تا می‌گیم مرگ بر شاه تیر می‌پرونه.

شعارهای شوخی.

(این‌ها شعارهائی است که هدفی سیاسی را دنبال نمی‌کند، و صرفاً جنبهٔ مطایبه دارد. تنها جنبهٔ مؤثربخشی از آن‌ها وجه تبلیغاتی برای برخی فروشندگان دوره‌گرد است).

مجاهد مجرد داماد باید گردد.
ما اعتراض داریم شوهر نیاز داریم.
چرا جوونارو کشتین مارو بی‌شوور گذوشتین.
نِه شاه نِه خمینی شیره مِه‌خِم (می‌خواهیم) کوپَنی.
مرگ بر بختیار تخم‌مرغ ده ریال.

۱۲۵

در طلیعه‌ی انقلاب اگر پاکسازی ادارات، دانشگاه‌ها و نهادها به علت ارتباط افراد با دستگاه سرنگون شده‌ی پهلوی صورت می‌گرفت؛ با پیشرفتِ زمان این تصفیه نوکِ پیکان خود را رو به نیروهای چپ و ملی–مذهبی گرفت. در پیامِ تحویل سالِ ۵۹ آیت الله خمینی دو هدف اصلی مورد تاکید قرار گرفت:

الف) ما با کمونیسم بین‌الملل بـه همان اندازه در ستیزیم که با جهانخواران غرب به سرکردگی امریکا، و با صهیونیزم و اسرائیل شدیداً مبارزه می کنیم. دوستان عزیزم! بدانید که خطر قدرت‌های کمونیستی از امریکا کمتر نیست

ب) باید انقلابی اساسی در تمام دانشگاه‌های سراسر ایران بوجود آید تا اساتیدی که در ارتباط با شرق و یا غرب‌اند تصفیه گردند و دانشگاه محیط سالمی شود برای تدریس علوم عالی اسلامی.

تیتر معروفِ «مارکسیست‌ها در ابراز عقیده آزادند» تبصره‌ی کوچکی داشت که زیر همان تیتر با فونت ریزی نوشته شده بود: «در صورت عدم توطئه»؛ و همین تبصره حدود یک سال و سه ماه بعد از انتشار این تیتر، تبدیل به تعریف نیروهای مکتبی از مارکسیست‌ها گشت. از ۵۹ به بعد وجود مارکسیست‌ها به کل به عنوان توطئه و فتنه مفروض داشته شد. البته این اتفاق به یکباره رخ نداد و از همان روزهای بروز انقلاب می‌توان ردپای مخالفت با جریان چپ را بر بسیاری از دیوارها نظاره کرد. در بررسی آماری تصاویر دیوار نوشته‌های انقلابِ ۵۷ حضور شعارهایی نظیر «شیعه هرگز کمونیست نمی‌شود»، «در نهضت اسلامی کمونیسم محکوم است»، «کمونیسم=بردگی»، «مارکس دشمن اسلام، الله اکبر»، «این کمونیست‌ها و توده‌ای‌ها، بودجه این همه نشریه و حزب و سازمان را از کجا آورده‌اند؟»، گویی پیشگویی وضعیتی‌اند که از بهار ۵۹ عمومیت یافت. از آن زمان موازی با طرد نیروهای چپ، پروژه‌ی تصفیه‌ی دانشگاه‌ها نیز کلید خورد. پس از درگیری‌های شدید اواخر فروردین ۵۹ میان گروه‌های رادیکالِ حاضر در دانشگاه با نیروهای امنیتی، «انقلاب سوم»[۱۲]به طور رسمی از دوم اردیبهشت عملیاتی گشت و تا اوایل ٦۲ ادامه داشت.

[۱۲] در زبان بسیاری از جراید ۵۹ (به پیروی از نامگذاری حزب توده)، به انقلاب بهمن ۵۷، انقلاب اول؛ به اشغال سفارت آمریکا (به رهبری نیروهای خط امام و حمایت بخشی از طیف‌های چپ مانند حزب توده)، انقلاب دوم؛ و به پروژه پاکسازی دانشگاه‌ها -موسوم به انقلاب فرهنگی- انقلاب سوم گفته می‌شد .(ص بعد)

دیوارنوشته‌ها آرام آرام پس از پیروزی انقلاب سمت و سوی چندصدایی و متشتت خود را در می‌بازند و از سال ۶۰ به بعد، دیگر اثری از شعارهایی که همراهی با خط مشیِ حاکمیت ندارد دیده نمی‌شود. بنا بر «بررسی آماری دیوار نوشته‌های انقلاب» که از آذر ۵۷ تا پایان آن سال صورت گرفته، ۳۵,۵٪ شعارها مذهبی، ۸,۷٪ چپی، و۲۸٪ ملی است؛ که طی تصاحب انقلاب توسط نیروهای مذهبی دو مورد آخر (شعارهای چپی و ملی) جای خود را بر دیوارها از دست دادند. با شروع جنگ در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ عملاً آخرین فرصت‌های دیگری بودن در ایران از دست رفت. تاکید مکرر و تهدیدگونه‌ی رهبر بر حفظ وحدت در بحران از یک سو[۱۳]و هیجان و ترس اکثریت توده –که هرگونه اختلاف داخلی را مترادف با بروز اختلال در جبهه‌ها می‌دانستند– از دیگر سو، منجر به از دست رفتنِ بقایای آزادی‌ای شد که در ابتدا پایه‌ی انقلاب و سر آخر دشمنِ آن به حساب آمد. با برگزاری میتینگِ ۱۴ اسفند ۵۹ در دانشگاه تهران و سخنرانی آتشین بنی‌صدر در این مراسم اصطکاک او با آیت الله خمینی، حزب جمهوری اسلامی، دستگاه‌های قضایی و سپاه پاسداران وارد فاز جدیدی شد که از آن پس تا خرداد ۶۰ ادامه داشت؛ و نهایتاً این رویارویی با عزل بنی‌صدر از ریاست جمهوری، به محاق رفتنِ نیروهای گوناگون ملی–مذهبی و چپ و سلطه‌ی تک صداییِ نیروهای طرفدار حاکمیت فقاهتی پایان یافت.

با تشدید بحران در سال ۶۰ و پس از درگیری‌های خرداد آن سال نیروهای مکتبی به کل کنترل دیوارها را در دست گرفتند و شعار نویسی‌های آنان چهار جهت عمده‌ی موضوعی گرفت:

– حمایت از جمهوری اسلامی و چهره‌ها و آرمان‌های آن

– درج آیات، احادیث و جملات قصار از افراد مقبول حاکمیت

– حمله به گروه‌های مخالف و دشمنان (اعم از صدام و آمریکا و اسرائیل و اپوزیسیون سیاسی)

– نوشته‌های مربوط به جنگ و جبهه‌ها (خبررسانی، دعوت به حضور، مرثیه، وصیت‌نامه شهدا و...)

بعد از اینها دیگر انقلاب چهارم و پنجمی در کار نبود. چیزی شبیه سه مشت در رینگ که یکی بر صورتِ حریف می‌کوبد و گیجش می‌کند. نیازی به ضربه‌ی بعدی نیست: رقیب با مشت آخر شکست خورده است. آخرین سنگر –دانشگاه- فتح می‌شود و انقلاب به اکثریت یعنی توده‌ی مسلمان می‌رسد.

[۱۳] به عنوان مثال ر.ک به سخنرانی آیت الله خمینی در میان فارغ‌التحصیلان دومین دوره دانشکده افسری، ۵۹/۸/۲۵ (کمتر از دو ماه بعد از شروع جنگ)

از آن پس دیوار تبدیل به ملک طلق دولت و هوادارانش گشت. این دولتی بودن دیوار به آن معنا نیست که نگارندگان بر آن الزاماً مواجبی از ارگانی خاص دریافت می‌کردند؛ بلکه با پلیسی شدنِ فضا و اجرای مجازات‌های سنگین و حبس‌های طولانی مدت، هزینه‌ی هر اقدامِ مخالف با حاکمیت (مانند دیوارنویسی اعتراضی، یا حمایتی از گروه‌های مطرود) بدان شکل بالا رفت که عملاً مخالفان و منتقدان عطای دیوارها را به لقایش بخشیدند.

دیوار نوشته‌ی ذیل در تبریز -که می‌توان تاریخ نگارشش را از نیمه‌ی دوم ۵۹ تا اواسط ۶۰ در نظر گرفت- یکی از نمونه‌های مناسب جهت فهم چگونگیِ تبدیل دیوار به ارگان حاکمیت است. این شعار مربوط به زمانی‌ست که هنوز اصطلاح «منافق» برای خطاب کردنِ اعضای «سازمان مجاهدین» مرسوم نیست، و نیروهای حزب الله با بهره‌گیری از پتانسیل دیوار جهت مرسوم کردن این اصطلاح می‌کوشند.

در کتاب «تخریب سرمایه: انگیزه و معانی»[۱۴]چند شکل کلی را برای وندالیسم در نظر گرفته است که در آن میان سه تا با پدیده‌ی دیوارنویسی مطابقت دارد:

وندالیسم ایدئولوژیک

وندالیسم آسیب‌زا (ذهنی و جسمی)

وندالیسم بازی‌وار (تبدیل خرابکاری به هیجان و بازی)

دیوارنویس‌ها به دلیل دامن زدن به خرابکاری مورد تعقیب قرار می‌گیرند، جریمه و مواخذه می‌شوند؛ ولیکن اتفاق مهم در مورد دیوارنوشته‌های ۵۷ آن است که بر عکس نگاه منفیِ عمومی به پدیده‌ی «دیوارنویسی»، دیوارنگارها در این زمان افرادی مفید و مبارز به حساب می‌آمدند. اگر در وضعیت عادی نیروهای دولتی و عمده‌ی افراد جامعه دیوارنویسی را به شکلی از مردم‌آزاری و آسیب به اموال عمومی و خصوصی تعبیر می‌کنند، در جریان انقلاب ۵۷ فقط رژیمِ در حال سقوط پهلوی بر این تعریف پا می‌فشارد. مردم به دیوارنویسی روی می‌آورند، زیرا که دیوارنویسی در آن زمان به اَکتی تبدیل می‌شود که بر «حضور» صحه می‌گذارد. با شنیده شدنِ صداها بر دیوار (در شهرهایی که تا همین دیروز یکسر زیر نظر و تحت کنترل بودند)، دیوارنگاری دیگر خرابکاری، بازی و آسیب نیست، برساختن است. هدف دیوارنویسی در این وضعیت نه بیانگری صرف که تلاشی‌ست جهت تغییر نوع بیان. به نظر می‌رسد شکل بیان در دیوارنویسی‌های هنگامه‌ی پنجاه و هفت در دو مرحله تبیین گشته است. در مرحله‌ی اول با نوشتنِ انبوه، مهمترین اصل دیوارنویسی یعنی «اعلام وجود» جهت دهن‌کجی به پلیس و پاسبان‌ها پیدا می‌شود و بعد از معبر آن مطالبات رنگارنگ سیاسی و پیام‌رسانی کوتاه مدت ظهور می‌کند. در دوره‌ی نخست غالب دیوارنویسی‌ها را باید مرتبط به شعارهای آرمانگرایانه و کلی مانند ضدیت با شاه و حامیانش، بیان نزدیکی به آیت الله خمینی و انقلابیون، و ابراز آرزو و امل دانست. اما پس از چندی با منفجر شدنِ انبارِ باروتِ انقلاب، مرحله‌ی دوم دیوارنویسی به موازات تکثیر نشانه‌های مرحله‌ی اول رخنمایی کرد: خبررسانی، آگاهی بخشی و تبلیغات تشکیلاتی. در این مرحله مردم و طیف‌های گوناگون سیاسی دیوار را به عنوانِ ارگان و

[۱۴] Property destruction: motive and meanings, Stanley Cohen

تریبون خود شناسایی می‌کنند. شعارهایی نظیرِ «حکومت نظامی حیله است، احتیاط کنید»، «گرامی باد ۱۹ بهمن، سالروز رستاخیز سیاهکل»، «پیروزی کامل در تشکیل جمهوری اسلامی است»، «به کمک همافران بشتابید»، «در میدان ٢٤ اسفند ٣٦ نفر کشته ١٠/٦»، «بعد از ساعت چهار و نیم به خانه نروید» و امثالهم.

از ۲۵ اسفند ۵۷(روز پاکسازی دیوارها) دولت‌های گوناگون جمهوری اسلامی مجدداً بر مفهوم خرابکاری در اثر دیوارنویسی تاکید می‌کنند. تاکید بر بازیچه بودنِ دیوارنویس‌های غیر قانونی، دیگر آزارانه بودنِ فعالیت آنها و تاثیراتش در مسموم شدنِ فضای ذهنیِ جامعه دست دولت را در برخورد با دیوارنویسی‌های آزادانه باز و بازتر کرد. البته باید توجه داشت در نظام‌های تمامیت‌خواه، سویه‌ی «وندالیسم ایدئولوژیک» در دیوارنویسی است که بیش از سایر موارد زیر ضرب قرار می‌گیرد، تا آنجا که بر اساس جان‌مایه‌ی کلام به جرمی سیاسی تعبیر می‌گردد.

در روزهای پس از ٦٠ دولت و نیروهای مورد وثوقش بر هر دیواری که اراده می‌کردند پیام‌ها و تصاویر مطلوب خود را می‌نگاشتند و می‌نگاریدند. از سال ١٣٦٤ سازمانی با نام «زیباسازی شهرداری شهر تهران» شروع به فعالیت کرد که در همراهی با نهادهایی مانند پایگاه‌های مقاومت و کمیته انقلاب و بنیاد شهید و مساجد محل اقدام به اجرای طرح‌ها و نقاشی‌های خیابانی می‌نمود. مداقه‌ای بر نام «زیباسازی» خود بیانگر آن است که اصولاً پس از چندی مسئله نه خودِ دیوارنویسی، که دیوارنویس بوده است. آنکه حرفی دیگر می‌زند خرابکار و آنکه از دولت و جهت‌گیری‌هایش حمایت می‌کند همکار «زیباسازی» است. زیبایی‌شناسیِ محتوا-محورِ حکومت‌های تک‌صدایی بر تقابلی دوگانه و ساده بنا شده است: هنر ارزشی در برابر هنر دسیسه‌گر و خود فروخته. حتی اثری که میلی به پیام‌رسانی ندارد و تنها بر فرم تکیه می‌کند نیز چون به قدرت و مشت آهنین‌اش بی‌اعتنایی کرده، هنری خنثی و نتیجتاً مخرب به حساب می‌آید. وندالیسم ایدئولوژیک به علت باز بودنِ مرزهای تعریف و عدم حضور توضیحی مشخص همان چیزی است که می‌تواند در بازخوانیِ تمامی فعالیت‌های افراد در ساحت شهری مورد تمسک قرار بگیرد. هر نوع مخالفتی در ساحت عمومی در اولین گام نوعی وندالیسم ایدئولوژیک است. براساس اصل بیست و هفتم قانون اساسی «تشکیل اجتماعات و راهپیمایی‌ها بدون حمل سلاح، به شرط آنکه مخل به مبانی اسلام نباشد آزاد است».

در عین حال تبصره‌ی ۲ ماده شش قانون احزاب مقرر داشته است: «برگزاری راهپیمایی‌ها با اطلاع وزارت کشور بدون حمل سلاح در صورتی که به تشخیص کمیسیون ماده ۱۰ مخل به مبانی اسلام نباشد و نیز تشکیل اجتماعات در میادین و پارکهای عمومی با کسب مجوز از وزارت کشور آزاد است». در اینجا «مخل مبانی اسلامی بودن» را باید تأویل تدوین کنندگان قانون از «وندالیسم ایدئولوژیک» دانست. همانطور که در آمریکای وارث مکارتیسم، اجتماعات با هدف حمایت از کمونیست‌ها «مخل مبانی سرمایه‌داری» بود.

*

با شروع جنگ و خاموش گشتنِ صداهای مخالف، پدیده‌ای در ایران رشد و نمو کرد که با نام‌های «هنر انقلاب اسلامی» و «هنر پایداری» صدا می‌شد. چهره‌های این جریان با برخورداری از حمایت محکم حاکمیت ضمن در اختیار داشتن صفحات گوناگونِ جراید و مجلات باقی مانده، از امری به نامِ رسالتِ هنر دم می‌زدند. رسالتی که با چنین پایه‌هایی تبیین می‌گشت: ترویج فرهنگ شهادت، تاکید بر مقاومت و وحدت اسلامی، مبارزه با ابرقدرتهای شرق و غرب، تکریم دفاع مقدس و پیدا کردن زبانی نو در هنر بر اساس اصول مکتبی و نقشه راهِ رهبر حاکمیت. پایگاه تئوریک این شکل از هنر را می‌توان حوزه‌ی هنری تهران دانست که از ابتدای دهه‌ی شصت با نظارت مستقیم «سازمان تبلیغات اسلامی» فعالیت خود را به عنوان مهمترین نهاد فرهنگی ایران آغاز کرد. همزمانیِ شروع به کار حوزه‌ی هنری و بسته شدنِ فضای سیاسی نشان از آگاهی حاکمیت از تأثیر فعالیت‌های سیستماتیک فرهنگی در جهت دادن به توده داشت. همگام با تثبیت جایگاه نیروهای برنده‌ی قدرت، و محدودیت آزادی بیان و تداوم جنگ، شکلی جدید از نقاشی و گرافیک با بهره‌گیری از اصول «رسالت هنر انقلابی» سر به تکثیر قارچگون گذاشت. هنری که اسپانسر داشت، پخش و کپی می‌شد. بارقه‌های تشکل نقاشان و گرافیست‌های اسلامی را می‌توان نمایشگاهی در حسینیه‌ی ارشاد دانست، که با موضوع «انقلاب اسلامی» در بهار ۵۸ افتتاح گشت و در آن پیش قراولانِ هنرِ تصویریِ مطلوبِ حاکمیت در دهه‌ی شصت مانند حبیب الله صادقی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، حسین صدری، و ناصر پلنگی حضور داشتند. با سرمایه گذاری و حمایت حوزه‌ی هنری افرادی نظیر مصطفی گودرزی، علی وزیریان، مرتضی اسدی و حمید قدیریان و... نیز بعدها به این جرگه

پیوستند. تأثیر نقاشی‌ها و آثار گرافیکی هنرمندان انقلابی پس از چندی بر دیوارها متجلی گشت. تصاحب کنندگانِ جدیدِ دیوار به طرح‌هایی تازه بر آن نیاز داشتند تا از این طریق هم تسلط خود بر شهر را بروز دهند، هم از رسانه‌شان جهت پیام‌رسانی بهره ببرند. «هنر دوره‌ی جنگ هم پیرو حرکتی بود که از اول انقلاب شکل گرفت، با این تفاوت که در این زمان هنرمندان بیشتری – از جمله هنرمندان آکادمی – به این جریان روی آوردند. در این دوره نقاشی درکنار سایر هنرها اتفاقات جبهه‌های جنگ را به جامعه منتقل کرده و مسئولیت تبلیغات در شرایط بحرانی جنگ را برعهده داشت»[۱۵]

با آنکه پیش‌تر از ایجاد تک صدایی سیاسی در دهه‌ی شصت و قبل‌تر از شکل‌گیری حوزه‌ی هنری، هنرمندانی مانند هانیبال الخاص، ادهم ضرغام، بهرام دبیری، مسعود سعدالدین و نیلوفر قادری نژاد به شکل شخصی صُوَرِ گوناگونِ نقاشیِ دیواری را با مضامینی جدید امتحان کرده بودند (به عنوان مثال نقاشی‌های الخاص بر دیوارهای سفارت آمریکا و ترمینال جنوب و همینطور کارهای مشترکش با قادری نژاد و سعدالدین در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران)؛ اما پس از سال ۶۰ نهادهایی مانند مساجد، واحد زیباسازی شهرداری، پایگاه‌های بسیج، سازمان تبلیغات اسلامی و کمیته‌های انقلاب تولیت کامل نقاشی‌های دیواری را عهده‌دار شدند. در سال‌های جنگ نقاشی‌های دیواری در کنار سایر دیوارنگاری‌ها (اعم از شعار نویسی، شابلون زنی، تایپوگرافی) همگی در یک جهت جلو می‌رفتند: تقویمِ خط مشی فرهنگی–سیاسی قدرت. رویکردی که در پایگاه‌هایی که ذکرشان رفت تئوریزه و از آنجا ابلاغ می‌شد. از المان‌های پر بسامد نقاشی‌های دیواری شصت به بعد می‌توان به تمثال شهید، چهره‌ی آیت الله خمینی، غلیانِ توده، پیشانی‌بند، لاله، کبوتر، خورشید، و اماکن مذهبی (کعبه، کربلا، قدس و...) اشاره کرد. نقاشی‌هایی که مرثیه‌اند، غمسوده و مملو از وعده‌های اُخروی و شور انتقام از «دشمنان قسم خورده». نشان دولتی شدنِ دیوار را در این دوران از منظری دیگر هم می‌توان عنوان کرد: کم شدنِ دیوارنویسی شخصی و نامنظم (به خصوص با اسپری)؛ و افزایش طرح‌های چند رنگه با خطوط تحریری و قلم مو. توجه به زیبایی بصری (ولو در سطحی‌ترین حالت) و در عین حال صرف وقت بیشتر برای دیوارنویسی نشان از آن دارد که دیوار دیگر رسانه‌ای

[۱۵] بررسی دیوارنگاری‌های معاصر تهران، اصغر کفشچیان مقدم و سمیرا رویان

ناگهانی و سریعاً در دسترس نیست. برای دیوار برنامه‌ریزی می‌شود تا به بهترین شکل تبدیل به وسیله‌ی انتقال پیام گردد. حضور دیوار پس از دهه‌ی ٦٠ تماماً شکلی از معنازایی سیاسی دارد. دیوار، چه بی نقش و چه منقوش؛ همه جا صدای دولت را تکثیر می‌کند. آنجا که طرحی دیده می‌شود، اراده‌ی دولت بر حضور دیده می‌شود؛ و آنجا که دیوار نقشی ندارد، پاسبانی دولت و میلش به خاموش بودن خشت‌ها تجلی می‌یابد. دیوارها در ٥٧ اگر چند صدایی بودند، بعد از ٦٠ با دو نوای اصلی روبرو شدند: یکی صدای غالب که فریادِ بی‌امان حاکمان و صاحبان جنگ زده‌ی شهر است؛ و دیگری آوایی ضعیف، که هر چه هست (حتی دلنوشته‌ای عاشقانه و سطحی) خراش بر آن صدای بلند می‌اندازد: نویز!

(تصویر: نقاشی معروف حسین خسروجردی که از آثار شاخص موج اول هنر پایداری است. البته این اثر به فقط عنوان نمونه برای نشان دادن روح حاکم بر آثار دولتی دوره‌ی جنگ ارائه شده است)

پنج حالت عمده در دیوارنگاری‌ها (گرافیتی‌ها) قابل ردیابی‌ست که بنا بر آنها می‌توان علت خلق آثار را جویا شد:[۱۶]

دیوارنگاری‌های اعلام وجود (Desk writing): عمومی‌ترین حالت دیوارنگاری که می‌توان هفت پِی‌رنگِ کلی را برایش در نظر گرفت: عاشقانه، نژادپرستانه، جنسی، مذهبی، فیلسوفانه، بامزه بازی و طنز، شرح حال نویسی شخصی. در این شکل از دیوارنگاری دیوارنویس‌ها عمدتاً برنامه‌ای برای استمرار حضور خود ندارند، یک یا چند روزی خطی می‌اندازند و می‌روند.

دیوارنگاری‌های برچسب‌گذاری (Tagging): یک نام، شعار، کلام، جمله یا طرحی که قرار است با تکرارش در محله‌های گوناگون امضای کننده‌ی آن را شُهره کند.

دیوارنگاری‌های چیدمانی (یا به قول خالقانش «دیوارنویسیِ بِتِّرکون!»): شکل دیگری از برچسب گذاری که دیگر فقط تکرار نام و طرحی یکدست نیست. بیان اسم یک گروه، فرد یا جریان است که با ارائه‌ی آرت‌وُرک صورت می‌گیرد. طرح‌های پیچیده و وقت‌گیری که قدرت حامیان این نوع دیوارنویسی را عیان می‌کند.

دیوارنگاری‌های گروه‌ها و گَنگ‌ها: برای مشخص کردن محدوده، تکرار نام، تبلیغ و نشان دادنِ قدرت یک باند و دسته.

دیوارنگاری‌های سیاسی: شکلی از دیوار نویسی که با اعلام نظر حول موضوعات کلیِ انسانی مانند «حقوق کارگران»، «بی‌کاری»، «بی‌خانمان‌ها»، «آموزه‌های مذهبی»، «حقوق شهروندی»، «مسائل محیط زیستی» و...شناخته می‌شود. در این نوع دیوارنگاری‌ها ها پیام بر نام رجحان دارد و ظهور و بروز قابل توجه این آثار غالباً همزمان با رخ دادن یک واقعه‌ی تکان دهنده‌ی سیاسی–انسانی‌ست. آنچه امروز با نام دیوارنوشته‌های انقلاب شناخته می‌شود در حقیقت همان دیوارنگاری‌های «سیاسیِ» ۵۷ است؛ زیرا که با توجه به عکس‌های به جا مانده از آن دوران می‌توان شکل‌های دیگری از

[۱۶] Urban Graffiti on the City Landscape, Alex Alonso

دیوارنگاری هم میان آثار یافت (فرضاً تبلیغ «ادامه تحصیل در اروپا» در کتاب «دیوارها سخن می‌گویند»).

پس از سال ٦٠ تمامی حالات دیوارنگاری –به جز گونه‌هایی از دیوار نویسی «اعلام حضور» (مانند طرفداری ورزشی، لیچار گویی، توالت نگاری و...)– همگی توسط دولت و طرفدارانش افسار می‌خورد. مهمترین برچسب زننده (Tagger) بر دیوار در حالت غیر انقلابی دولت است، زیرا تنها اوست که ادعای حضور دارد و برای مشخص کردنِ محدوده‌اش تمام شهرها را علامت می‌زند.

*

در بخشی از مصاحبه‌ی امرالله فرهادی پیرامون بررسی آماری دیوار نوشته‌های انقلاب آمده است: «یکی از فاکتورهایی هم که باید به آن توجه و بررسی می کردیم مناطق مختلف بود. بالای شهر تقریباً چندان اتفاق عجیب و غریبی نمی افتاد میانه ی شهر و جنوب شهر، شرق و غرب بود که بیشتر پر جنب و جوش بود و اصولاً تظاهرات و راهپیمایی ها در این مناطق خیلی شدید بود»

می‌توان این اظهارات را اینگونه تعبیر کرد که اصولاً در شکلگیری و پیشرفتِ انقلاب ٥٧، محلات مرفه‌نشین از مشارکت در تحولات تن زده‌اند. ریشه‌های این عدم دخالت را می‌توان در تضاد وقایع با منافع طبقاتی حاضران در محله‌های لوکس دانست.

این خاموشی دیوارها در بالای شهر از یک سو ریشه در جغرافیای خلق گرافیتی دارد که ظهورش به حاشیه‌ی شهرها و مناطق تیپاخورده برمی‌گردد و از دیگر سو منوط است به چرایی خلق دیوارنویسی و پاسخ به این سوال که «چه کسانی می‌خواهند صدایشان شنیده شود؟». این اتفاق البته فقط مسبوق به سابقه در تهران نیست. در مقاله‌ی Understanding graffiti in the built environment اثر «گونش و ییلماز» نقشه‌ای از پراکندگیِ گرافیتی در آنکارا ارائه شده است که نشان می‌دهد تراکم طرح‌ها در مناطق قدیمی و فقیر شهر از سایر نقاط بیشتر است. در مقاله‌ی «دیوارنویسی به مثابه‌ی شغل و ایدئولوژی Graffiti as career and ideology» اثر «ریچارد لاخمن» نیز به همین الگوی پراکندگی در نیویورک اشاره می‌شود.

اگر امروز به سمت محله‌هایی از تهران که به بالای شهر معروف است بروید، حدوداً هیچ نشانی از دیوارنویسی‌های تبلیغاتی، تگ نگاری، شعارهای باشگاهی و امثالهم نمی‌یابید؛ این در حالی‌ست که

هم اینک با مراجعتی به مرکز شهر تهران (البته قسمت‌ها غیر اداری آن) و محله‌های جنوبی، شرقی، و غربی در می‌یابید که همچنان دیوارها (بدونِ حضور شعارهای سیاسی) چقدر شلوغ، پر کلام و خط خطی‌اند. با توجه به اختلاف وضعیت معیشتی ساکنانِ بالای شهر با سایر محله‌های تهران می‌توان این تفاوت در حجم دیوارنگاری را ناشی از چند علت دانست:

* پر رنگ بودنِ «مالکیت» در بالای شهر و هزینه‌های سنگینِ ناشی از دست درازی به مایملک ساکنان آن حوالی.

* ناکارا بودنِ رسانه‌ای به نام دیوار جهت تبلیغات (با این روش در اصل نوعی تبلیغ معکوس صورت می‌گیرد و مُبَلِّغ به علت «بی‌فرهنگی» طرد و مواخذه می‌شود)

* عدم وجود چیزی به نام همسایگی و محله نشینی (Neighborhood) که باعث می‌شود حتی نوجوانان نیز از ظرفیت دیوار برای ارسال پیام و اعلام وجود بهره نگیرند.

در محله‌های مرفه نگاه دولت به دیوار –به عنوان پاسبانِ اصلی منافع سرمایه‌داران– توسط ساکنان پذیرفته می‌شود و دیوارها به آسانی خالی و شیک باقی می‌مانند. اما در محله‌های دیگر تهران روی آوردن به دیوارنویسی چیزی‌ست که به وقایع ۵۷ محدود نمی‌شود. با اختراع اسپری رنگ در سال ۱۹۴۹ توسط ادوارد سِیمور و آغاز واردات و تولید این نوع رنگ از دهه‌ی چهل در ایران، اهالی محله‌های دون و مهاجر پذیر نوشتن را بر پوست شهر را آغاز کردند. اسپری‌های رنگ بر بسیاری از سطوحی که سایر آلات نوشتار بر آنها درست نمی‌لغزیدند، رنگ می‌پاشیدند و نوشتن را سهل می‌نمودند؛ آنگاه بود که دیوارنگاری‌ها با محوریت فوتبال، نام بازیگران و خوانندگان، دلنوشته‌های عاطفی، تبلیغات محلی و بسیاری نمونه‌های غیر سیاسی از دل شهر سر برآورد. در بحبوحه‌ی وقایع انقلاب محله‌هایی که با دیوار آشناتر بودند حین تشنجات نیز بیشتر به دیوار پناه بردند.

دیوار جهت انسجام معترضان انقلاب ۵۷ چه کرده است؟ چند در صد از مردم بر دیوار می‌نوشتند؟ چه تعداد زن، و چه تعداد مرد بودند؟ میانگین سنی نویسندگان چه بوده است؟ در چه زمانی استفاده از دیوار به حداکثر رسید؟ هیچ پاسخی در کار نیست. دیوارها ناگاه خود را بروز دادند، گوش‌ها را به دهان‌ها رساندند و پس از چندی «فیلتر» شدند. اینکه مردم چگونه به دیوارخوانی می‌پرداختند و از میان انبوه پیام‌ها آنچه را که باید می‌یافتند همچنان نامعلوم می‌نماید. دیوار اولین رسانه‌ی اجتماعی بشر است. از عصر غارنشینی تا امروز. اما شکل حضور بر دیوار از پس تولید انبوه رنگ صنعتی و اسپری رنگ تغییر کرد. اینگونه زبان و بیانی جدید بر دیوار شکل گرفت. زبانی که حضورش نیازمند «خطاط» و اجرای آیینی نبود. «نوشتار در معرض عموم» که همواره باید از فیلتر نهادهای قدرت می‌گذشت و بنا بر زیبایی‌شناسی تاریخی پایگاه‌های زورمداری فرم می‌گرفت، دیگر آنچه والتر بنیامین «هاله» و «تجلی» اثر می‌خواند، در باخته بود. حال هر کس می‌توانست اجرای خویش و خطابه‌ی خودش را داشته باشد، بدون آنکه نیاز به مرجعی برای پذیرش و تایید صلاحیت حرف‌هایش باشد. دیوارنویسی را از این منظر می‌توان به شکلی نو از هنر نمایشی برای شورش بر وضع حاکم و البته ساز و کار تولید فرهنگش منتسب کرد. بنابراین موضع، بدخط بودن و نبود هرگونه فرم اجرایی مدون خود ذاتی اثر و تبدیل به پیشنهاد فرمال آن می‌شود. «هنرمندان بزرگ هیچگاه آنانی نبودند که آثارشان سبکی سراپا کامل و ترک نخورده را تجسم می‌بخشید، بلکه کسانی بودند که سبک را به منزله‌ی راهی برای سخت و مقاوم ساختنِ خود در برابر بیان آشوب زده‌ی تحربه‌ی رنج به کار می‌گرفتند، به مثابه‌ی نوعی حقیقتِ منفی. در سبک آثار آنان، بیان به نیرویی دست یافت که بدون آن، هستی بی‌آنکه شنیده شود به هدر می‌رود».[۱۷]هر چند اگر با همین فرمان پیش برویم، این هنر هر آینه ممکن است که نیروی بالقوه‌ی خود را به باید و نبایدهای صنعتِ فرهنگِ دستگاهِ سرکوب (فاشیسم) و بازی‌های از پیش تعیین شده‌ی آن ببازد، همانطور که از دست‌نوشته‌های حلول انقلاب به جملات نیروهای حزب اللهی بر دیوارها و سپس گرافیتی‌های گروه‌های سخیفی مانند «بلک هند» در دهه‌ی نود رسیده‌ایم. دیوارنگاری‌هایی از لحاظ فرم و اجرا

[۱۷] دیالکتیک روشنگری، تئودور آدورنو و ماکس هورکهایمر، ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان

بسیار پیشرفته‌تر، اما در زیرساخت فکری کاملاً ارتجاعی، آنگونه که به راحتی بر خواست حاکم و سرگرمی‌های رنگارنگش منطبق، و حتی در «گالری»های تهران نیز نمونه‌هایش فروخته می‌شود.

در روال تبلور انقلاب ایران آنچه بر دیوار نوشته شد نشان‌دهنده‌ی وجود دهن‌های متفاوت و غیر قابل انکار است، دهن‌هایی که پس از چندی بسیاری‌شان فریادِ مکتوبِ رهایی‌بخش خود را به فضای تک‌صدایی اقتدارطلب باختند. دیوارهای ۵۷ دیوارهایی مظلوم و فراموش شده‌اند. اگر جهت تبیینِ نقش رسانه‌های اجتماعی(Social) در بهار عربی صدها مقاله و مطلب نوشته شده است، میل به تحقیق و دریافتن نقش دیوارها در شکلگیری انقلاب و حوادث پس از آن تقریباً هیچ است. دو سال از سرنگونی «حُسنی مبارک» نگذشته کتاب‌هایی مانند «دیوارهای آزادی: هنر دیواری در انقلاب مصر/باسما حمدی–دون استون کارل» منتشر می‌شود که ضمن ارائه‌ی آرشیوی منظم و دقیق از طرح‌های اعتراضی، به بررسی کارکرد این رسانه (دیوار) در پیروزی جنبش میدان تحریر می‌پردازد؛ اما در ایران بعد از گذشتِ ۳۸ سال از انقلاب چنین منبعی در دست نیست.

در هنگامه‌ی ۵۷ بنا بر شهادت جراید و رسانه‌های دیداری (مثل آرشیو صدا و سیما)، بخش بزرگی از مردم از مسیر دیوار وقایع را پی می‌گرفتند و با پیام و اهداف یکدیگر آشنا می‌شدند؛ اما هنوز نمی‌توان با گفت این دیوارخوانی و دیوارنگاری در آن زمان چه شکل‌ها و پیشرفتی داشته است.

در فیسبوک اصطلاحی به اسم والپُست (Wallpost) جهت تعریف فعالیتی بین افراد مختلف تبیین شد: نوشتنِ بر صفحه –دیوار– دیگران، جهت رساندنِ پیامی به او به شکل غیر خصوصی. در مقامِ تمثیل در والپست‌های فیسبوک ما به درون خانه‌ی کسی می‌رویم و بر دیوار آن چیزکی می‌نویسیم، و فقط رفت و آمد کنندگان به آن محل اجازه‌ی دیدن آن نوشته را دارند. اما اساساً در ساحت شهر والپُست‌ها در بیرون خانه‌ها قابل رویت‌اند. اولین شکل رسانه‌های اجتماعی –دیوار– هیچ پیش شرط و پس شرطی ندارد. نه از محدود کردنِ دسترسی خبری هست، نه از بلاک کردن، نه محدود شدنِ مکالمات. اینگونه است که شعارهای جدید بر رنگ‌هایی که بر شعارهای قبلی پاشیده شده است رخ می‌نماید: «ننگ با رنگ پاک نمی‌شود». دیوار انقلاب ۵۷ را رقم زد و بعد از دریچه‌ی همین دیوار بود که حاکمان سلطه‌ی خود را اعلام و موکد کردند. جهت بررسی تغییرات فراوانیِ

دیوارنوشته‌ها در نقاط مختلف و قیاسِ تفاوت جبهه گیری‌ها در هر ناحیه، جز تحقیق «آردکپان-شهدادی» هیچ نشانه‌ی قابل استنادی از دیوارهای آن سالیان در دست نیست.

اینکه در شهری مانند اصفهان در حال حاضر هیچ نشانه‌ای از متون گروه‌های چپ –لااقل در جستجوهای من- دیده نمی‌شود، اما بعضی شهرهای شمال همچنان منقوش به شعارهای آنان است، آیا قابل تسری به سالهایی دور نیز هست؟ در این میان با دیوارهای استان‌های کوردنشین که دیگر نامی از قاسملو و حزب دموکرات بر دیوارهایش نیست، یا با قم که اسم منتظری را هیچ کجایش نمی‌توان یافت چه باید کرد؟

بازخوانی دیوارها –اگر هنوز فرصت باشد- نیاز به برنامه‌ای همگانی جهت دسترسی به تمام نمونه‌های باقیمانده دارد. کاری که فقط و فقط از عهده‌ی یک کمپین هدفمند و دقیق برمی‌آید. دیوارهای ۵۷ خوانده شدند، اما آنگاه که زمانِ بازخوانی، تفسیر و رفتارشناسی‌شان رسید چیزی از آنها باقی نمانده بود. روزی شاملو گفته بود «ما حافظه‌ی تاریخی نداریم». راست می‌گفت؛ دیوارها بر این مدعا گواهی می‌دهند.