إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی

فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره اول، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۴۰۰
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
مدیر مسئول: دکتر سید ابوتراب احمدپناه
سردبیر: دکتر محمد خزایی
قائم مقام سردبیر: دکتر بیتا مصباح

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر ابوالقاسم دادور	استاد، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر سمیه باصری	استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: هادی رحمتی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی(دفتر تایپ و تکثیر سیاه و سفید، شیراز)
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران این شماره: زهرا بابائی
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

مقایسه حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت ٦

امیر حسین پرمهر یابنده[1] ، حسین عابددوست[2] ، زیبا کاظم‌پور[3]

[1] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

[2] استادیار، گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول)

[3] استادیار، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

تحلیل مولفه ساختار شکنی در طراحی لباس ٢٤

راضیه مختاری دهکردی[1] ، مریم واعظی زاده[2]

[1] استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. (نویسنده مسئول)

[2] کارشناسی ارشد طراحی لباس، گروه طراحی لباس، دانشگاه علم و هنر یزد، یزد، ایران

تبیین زمینه‌های تحول پوسترهای تایپوگرافی بعد از انقلاب اسلامی ٣٩

بهرام حمیدی[1]، کامران افشار مهاجر[2]

[1] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

[2] استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشگاه هنرتهران، تهران، ایران.

بررسی و تحلیل ویژگی های سوررئالیستی در آثار عکاسی بیل برانت ٥٨

مهناز شعبانی[1]

[1] مربی،گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

مطالعه و طبقه‌بندی نقوش انسانی سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های میانه کاشان ٧٧

اسماعیل نصری[1] ، احمد صالحی کاخکی[2]، نادر شایگان فر[3]

[1] دانش آموخته‌کارشناسی ارشد، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت،دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[2] دانشیار، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنراصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

[3] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کار آفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

تحلیل گفتمان تمبرهای پستی با موضوع فرهنگی در دو دوره ی پهلوی و جمهوری اسلامی ایران ٩٥

فتانه محمودی[1]، فاطمه یزدانی[2]

[1] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. (نویسنده مسئول)

[2] دانش آموخته کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

A Comparison of the Typography on Nishabur Potteries and Contemporary Iranian Logotypes with an Emphasis on Genette Intertextual Theory

Amir Hossein Pormehr Yabandeh [1], Hossein Abeddoost [2], Ziba Kazempoor [3]

[1] M.A. student in Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran
[2] Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, Department of Arts, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran

(Received: 30.01.2022, Revised: 12.02.2022, Accepted: 19.02.2022)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.26089.1131

Abstract:
Due to the restriction of metal utensils throughout the Islamic period, pottery was a substitute, with many designs and inscriptions depicting religious and educational themes. Among the most notable potteries of Iran's Islamic period is the pottery of Nishapur from the Samanid dynasty. The designs and inscriptions on these potteries have passed on cultural and aesthetic knowledge from one generation to the next. According to intertextuality theory, no text is formed arbitrarily or without context but is dependent on previous texts or contents. The Islamic typographic technique has had a significant impact on contemporary Iranian typography. This research aims to examine contemporary Iranian logotypes through the lens of their Islamic connotations in Nishapur potteries. Another goal of this study is to look at the intertextuality types between these works (Advertisement and Pastiche). The research issue is the relationship between contemporary Iranian logotypes and Islamic typography. According to the studied works, the research hypothesis is based on the fact that due to the written form, there are many similarities between the two areas. This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review (i.e., note-taking and image analysis) and data analysis was done qualitatively. The findings indicate that, in terms of similarity between Persian and Arabic written forms, the effects of Islamic art can be seen in contemporary Iranian logotypes. In other words, Islamic calligraphy has influenced contemporary Iranian typography. In many cases, the use of shapes and forms used in the typography of Nishapur potteries, such as plant forms can be seen in contemporary Iranian logotypes. Selected specimens in Nishapur potteries are written in Kufic script and case specimens are inspired by Kufic script. According to Genette's intertextuality theory, all logotypes fall into the category of Pastiche intertextuality due to features such as changes in form, content, and the addition of new text.

Keywords: Typography, Nishabur potteries, Contemporary Iranian logotypes, Intertextuality, Genette.

[1] Email: amir_pormehr@yahoo.com
[2] Email: habeddost@guilan.ac.ir
[3] Email: z.kazempour@uma.ac.ir
How to cite: Pormehr Yabandeh, A., Abeddoost, H., Kazempoor, Z. A Comparison of the Typography on Nishabur Potteries and Contemporary Iranian Logotypes with an Emphasis on Genette Intertextual Theory. Journal of Applied Arts, 2022,1(3), (doi: 10.22075/aaj.2022.6238)

مقایسه حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت*

امیر حسین پرمهر یابنده [۱] ، حسین عابددوست [۲]، زیبا کاظم‌پور [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
[۲] استادیار، گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسئول)
[۳] استادیار، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۳۰ /۱۱ /۱۴۰۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.26089.1131

چکیده

در دوران اسلامی به دلیل منع استفاده از ظروف فلزی، ظروف سفالی جایگزین آن گشت که دارای نقوش و نوشتار فراوان، با موضوعات دینی و آموزشی بود. از معروف‌ترین سفالینه‌های دوره اسلامی در ایران می‌توان به سفالینه‌های نیشابور در دوره سامانیان اشاره کرد. نقوش و نوشتار این سفالینه‌ها فرهنگ و هنر آن دوران را به نسل‌های بعد منتقل کرده است. نظریه بینامتنیت، بیان می‌دارد که هیچ متنی اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. حروف‌نگاری اسلامی تاثیرات زیادی در تایپوگرافی معاصر ایران گذاشته است. هدف پژوهش بررسی لوگوتایپ‌های معاصر ایران بر اساس پیش‌متن‌های اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور است. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش) در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. مساله پژوهش ارتباط بین لوگوتایپ‌های معاصر ایران و حروف‌نگاری اسلامی است. با توجه به آثار مورد مطالعه، فرضیه پژوهش بر این نکته استوار است که به دلیل فرم نوشتاری، شباهت زیادی بین دو حوزه وجود دارد. روش تحقیق توصیفی تحلیلی است و روش گردآوری مطالب اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که به جهت شباهت فرم نوشتاری زبان فارسی با فرم نوشتاری زبان عربی، می‌توان نمودی از هنر اسلامی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. به عبارت دیگر، تایپوگرافی معاصر ایران تحت‌تاثیر هنر خوشنویسی اسلامی قرار گرفته است. در بسیاری موارد می‌توان استفاده از اشکال و فرم‌های به‌کار رفته در نوشتار سفالینه‌های نیشابور، مانند فرم گیاهی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. نمونه‌های انتخابی در سفالینه‌های نیشابور به خط کوفی نوشته شده‌اند و نمونه‌های موردی نیز با الهام از خط کوفی طراحی شده‌اند. بر اساس نظریه بینامتنیت ژنت، تمامی لوگوتایپ‌ها به دلیل ویژگی‌هایی چون تغییر در فرم، محتوا و همچنین اضافه شدن متن جدید به آن‌ها، در نوع پاستیش جای می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: حروف‌نگاری، سفالینه‌های نیشابور، لوگوتایپ‌های معاصر ایران، بینامتنیت، ژنت.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول(امیر حسین پرمهر یابنده) در رشته پژوهش‌هنر، با عنوان "تحلیل تاثیرات مینیمالیسم در گرافیک معاصر ایران با تاکید بر بینامتنیت ژنت"، با راهنمایی دکتر حسین عابددوست و مشاوره دکتر زیبا کاظم‌پور، در دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه گیلان، است.

[1] Email amir_pormehr@yahoo.com
[2] Email: habeddost@guilan.ac.ir
[3] Email: z.kazempour@uma.ac.ir

مقدّمه

حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور، می‌تواند رابطی میان دو حوزه خوشنویسی اسلامی و تایپوگرافی معاصر ایران به حساب آید. نقوش و حتی نوشتار روی سفالینه‌های نیشابور از نظر فرم، ساختار و همچنین زیبایی‌شناسی نمایانگر باورها و اعتقادات مردم آن دوران است. انتقال معنا توسط ارتباطی که انسان با محیط اطراف خود برقرار می‌کند صورت می‌گیرد. نوشتار را می‌توان شکل بصری گفتار به حساب آورد. اثر هنری با دو وجه فرم و محتوا سروکار دارد که فرم ویژگی‌های ظاهری و محتوا، مفاهیم آن اثر را شامل می‌شود. با ورود اسلام به ایران، هنر این سرزمین تحت‌تاثیر عقاید و فلسفه اسلام قرار گرفت. به دلیل محدودیت‌های هنرمندان اسلامی، آثار هنری توسط کلام خداوند نقش می‌شدند و گاه با نقوش گیاهی و حیوانی درآمیخته می‌شدند که نمودی از آن را می‌توان در ظروف سفالی دوره سامانیان در نیشابور مشاهده کرد. نوشتار در دوره اسلامی نیز، با دو وجه اصلی کیفیت‌های صوری و زیبایی‌شناسی اثر و ویژگی‌های نمادین اثر که محتوای آن را تشکیل می‌دهد، سروکار دارد. براین مبنا نقوش به‌کار رفته بر این آثار روابط بصری ویژه‌ای دارند و از نظر معناشناسی نمادینند و ریشه در هنر و فرهنگ ایرانی دارند. ویژگی هنر ایران تداوم است. آنچنانکه یک نقش در طول سال‌ها در آثار مختلف هنری تکرار شده و با جزئیات و افزوده‌هایی بیشتر ظهورهای جدیدی یافته‌اند. همواره وامگیری در طراحی آثار جدید با تمرکز بر هویت‌های پیشین هنری مورد توجه بوده است.

طراحی لوگوتایپ بخشی از هنر گرافیک امروز است و پژوهش حاضر به بررسی این مساله می‌پردازد که طراحی لوگوتایپ، هنر طراحی نوشتار است و اگر در اینگونه طراحی مسئله بازگشت به هنرهای پیشین مورد توجه قرار گیرد، هر متن نوشتاری جدید پیش‌متن‌هایی در هنر ایران خواهد داشت. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که لوگوتایپ‌های معاصر ایران، چه ارتباطی با پیش‌متن اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور دارد؟ و دارای چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی می‌باشد؟ چگونگی تاثیرپذیری طراحی نوشتار در هنر گرافیک از نوشته‌نگاری در هنرهای اسلامی از موارد مورد توجه در پژوهش حاضر است. هدف پژوهش بیان ارتباط بینامتنیت قوی میان خوشنویسی اسلامی و حروف‌نگاری معاصر ایران می‌باشد. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش)[1] در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. با تکیه بر نظریه بینامتنیت چگونگی تاثیرپذیری متن جدید (لوگوتایپ‌های معاصر ایران) از متن پیشین (حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور) مورد بررسی قرار می‌گیرد. پاستیش روابط متشابه در دو حوزه تطبیق را بیان می‌کند و تراوسیسمان به تغییرات نوشته‌نگاری در لوگوتایپ‌های ایرانی نسبت به نوشته‌نگاری دوره اسلامی است.

پیشینهٔ پژوهش

اخوانی و محمودی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تاثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)»، چاپ شده در نشریه هنرهای کاربردی با استفاده از رویکرد بینامتنیت ژولیا کریستوا و رولان بارت بر خوانش و تحلیل هنرهای کاربردی، مانند سفالینه‌های نیشابور پرداخته‌اند. در این مقاله به تحلیل ساختاری نقوش و همچنین معنای نمادین آن‌ها در ارتباط با روابط بینامتنی به هنرهای پیش از

اسلام مانند ساسانیان پرداخته شده است. نرگس اکبری (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل سفال‌های دوره سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی»، ارائه شده در دانشکده هنرومعماری، دانشگاه مازندران، به معرفی و بررسی نقوش به کار رفته در سفالینه‌های نیشابور و همچنین به عناصر تشکیل‌دهنده نقوش بر اساس رویکرد آیکونولوژی پرداخته است.

رسول جلیلی (۱۳۸۱) در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی نقوش و کتیبه‌های سفال نیشابور»، ارائه شده در دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، به بررسی ساختار نقوش به کار رفته در کتیبه‌ها و سفالینه‌های نیشابور، نوع نقوش به کار رفته، ترکیب‌بندی و عناصر تزئینی کتیبه‌ها و در آخر نیز به مقایسه آن‌ها با آثار گرافیکی معاصر ایران پرداخته است. زیبا کاظم‌پور و حسین عابددوست (۱۳۹۹) در مقاله با عنوان «تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت» چاپ شده در دوفصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی به بررسی و مقایسه نوع ترکیب نماد و نوشتار در تایپوگرافی هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران بر اساس بینامتنیت ژنت و همچنین رابطه هم‌نشینی و جانشینی آن‌ها نسبت به یکدیگر پرداخته‌اند. نامورمطلق (۱۳۹۴) در کتاب «درآمدی بر بینامتنیت» به بررسی و مفهوم بینامتنیت می‌پردازد و به نظریات افرادی چون باختین، کریستوا، رولان بارت، ژنی و ژنت در مورد بینامتنیت و تفاوت نظریات آن‌ها از یکدیگر اشاره می‌کند.

هیچ یک از موارد ذکر شده، به مقایسه حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران بر مبنای نظریه بینامتنیت ژنت نپرداخته‌اند. لذا هرگونه پژوهش در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد.

روش پژوهش

روش تحقیق در پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی است و گردآوری مطالب اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. پژوهش حاضر به بررسی لوگوتایپ‌های معاصر ایران و پیش‌متن‌های تاثیرگذار اسلامی آن در سفالینه‌های نیشابور و همچنین به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها از یکدیگر می‌پردازد. بررسی نوع بینامتینت (تراوسیسمان و پاستیش) در آثار از دیگر اهداف پژوهش حاضر است. جامعه آماری تحقیق حاضر، تایپوگرافی‌های معاصر ایران و سفالینه‌های نیشابور است. روش نمونه‌گیری انتخابی است. نظر پژوهشگران در انتخاب نمونه‌ها تأثیرگذار است. نمونه‌های آماری از این جامعه به شکل هدفمند با این معیار مورد توجه قرار گرفته‌اند که مقایسه حروف‌نگاری در سفالینه‌های نیشابور و گرافیک معاصر ایران، قابل تشخیص باشند و قابلیت مقایسه در دو حوزه تطبیق را نیز دارا باشند.

سفالینه‌های نیشابور

قرون سوم و چهارم ه.ق مصادف با حکومت سامانیان در ایران است. سامان که بنیانگذار حکومت سامانی بود و پسران و نوادگان او در طی مدت حکومت خود در ایران نقش بسیار عمده‌ای را در رشد و ترویج فرهنگ، هنر و ادبیات ایرانی ایفا کردند (جلیلی، ۱۳۸۱: ۹). آثار سفالین شاید فراگیرترین اسناد و مدارک زندگی هنری ایران اسلامی باشد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). کامل‌ترین نمونه‌های هنر سامانی را می‌توان در سفالینه‌های آن مشاهده کرد (آژند، ۱۳۹۴: ۶۴). با تشکیل حکومت مستقل ایرانی سامانی در قرن سوم هجری و حمایت آن‌ها از هنر، سفالگری پیشرفتی چشمگیر نمود و سبک‌های معینی در سفال‌سازی

پدید آمد (اکبری، ۱۳۹۵: ۵۰). ظروف سفالی دوران سامانی و پاره سفال‌هایی که از تمام نواحی کاوش شده در نیشابور توسط موزه متروپولیتن به دست آمده، به دلیل تنوع و زیبایی تزیینات آن مورد توجه است (همان). در فاصله سال‌های ۱۳۱۵ الی ۱۳۱۸ خورشیدی، هیات باستان‌شناسی موزه متروپولیتن آمریکا در شهر نیشابور، حفریاتی انجام دادند و آثاری از دوران تمدن اسلامی به دست آوردند که بیشتر این سفالینه‌ها شامل سفال‌های لعابدار عاجی رنگ مزین به خطوط کوفی و همچنین ظروف زرین‌فام و رنگارنگ با نقوش کنده، لعاب پاشیده و با نقوش قالب‌زده و ظروف یکرنگ بوده‌اند و معروف‌تر از همه، نوعی سفالینه دارای نوشته به خط کوفی و رنگ قهوه‌ای است (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۴: ۴۱). خوشنویسی از مجموع پدیده‌های جهان اسلام است که آن را به عنوان شریف‌ترین هنرها می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۷). خط عربی در هنر ایرانی نقش بنیادی داشته است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). خطاطان در کارگاه‌های سفالگری سبکی زیبا و ظریف ایجاد می‌کردند که با شکل ظروف مختلف، هماهنگ بود. بهترین کارهای آن‌ها به لحاظ زیبایی‌شناسی از دستاوردهای چشم‌گیر سفالینه‌های دوره اسلامی به شمار می‌آید (هاگه‌دورن، ۱۳۹۴: ۳۲). لازم به ذکر است که سفال‌های خوشنویسی شده ابتدا برای طبقه‌ای از اجتماع ساخته شده بود که عمیقا متعهد به سنن اولیه اسلام بودند و قصد داشتند اسلام و سنن عربی را حفظ و ترویج کنند (گروبه، ۱۳۸۴: ۴۶).

حروف‌نگاری (تایپوگرافی)

نوشته و خط قدیمی‌ترین روش ثبت و حفظ اطلاعات و انتقال آن است (مثقالی، ۱۳۹۳: ۶). تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). تایپوگرافی به معنی هنر و روش چینش نوشتار است. تایپوگرافی اصطلاحی برای چاپ با تکه‌های فلزی یا چوبی مستقل، متحرک و قابل استفاده مجدد است که هر یک از آن‌ها دارای شکل برجسته‌ای در یک وجه هستند (Meggs and Purvis, 2016: 73). با توجه به فرهنگ لغات، تایپوگرافی (Typography) عبارت از هنر یا فرآیند چاپ به وسیله‌ی تایپ است. تایپوگرافی از دو لغت «typo» به معنی تایپ و «graphy» به معنی طراحی تشکیل شده است، لذا می‌توان ترجمه تحت‌الفظی این لغت را طراحی‌تایپ گفت (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). حروف شکل فیزیکی زبان نوشتاری ما هستند و تایپ شکل مکانیکی آن به حساب می‌آید (Jo Krysinski, 2018: 1). می‌توان گفت که تایپ دارای دو خصلت اصلی است، اول اینکه دارای بار معنایی است و دوم، دارای شکل (فرم) است (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). واژه‌ی تایپوگرافی به طور کلی در ارجاع به دیزاین تایپ‌فیس و چیدمان متن و دیگر عناصر یک صفحه به کار می‌رود (ارل‌هاف و مارشال، ۱۳۹۸: ۱۲۹). تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)، اغراق در حروف (اگزجریشن) و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸:

۵۴-۵۵). نوشتار می‌تواند معانی مختلفی را به وجود آورد و اثرات روان‌شناختی بر ادراک و رفتار انسان داشته باشد (Doyle and Bottomley, 2008: 396). درواقع می‌توان بیان کرد که انتقال معنای تایپ با فرم و محتوای آن در ارتباط است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۴۰۰: ۱۲۱). در حروف‌نگاری، تغییر در اندازه و پهنای حروف، فواصل، محل قرار گرفتن و سبک حروف در انتقال پیام تأثیرگذارند (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۲). نوشتار با ادغام تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). حروف‌نگاری در اوایل سده بیستم با ورود گرافیک و رشد تکنولوژی توسعه پیدا کرد و به ایران نیز راه یافت و در نوشتار فارسی پدیدار گشت (عسگری و پورمند، ۱۳۹۹: ۲۴).

بینامتنیت

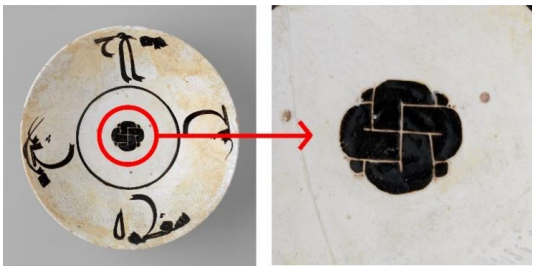
بینامتنیت را می‌توان به عنوان یکی از اصطلاحات رایج در حوزه‌های مطالعاتی نقد ادبی و هنر به حساب آورد. بینامتنیت شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که چگونگی شکل‌گیری معنا و فرآیند معناپردازی در متن را مورد مطالعه قرار می‌دهد (حسنایی و علیمرادی دوکوهی، ۱۳۹۹: ۳۲). در روند پیشرفت کردن پست مدرنیسم، مفهوم بینامتنیت نقش کلیدی دارد. هر متن سرشار از نقل‌قول‌های قبل از خودش است که این روزها نوشتن را تبدیل به بازنویسی کرده است (یزدان‌پناه، ۱۳۹۶: ۶۶). بینامتنیت برای اولین‌بار در فرانسه از اواسط دهه ۱۹۶۰ میلادی توسط بانوی مهاجری از بلغارستان به نام ژولیا کریستوا مطرح شد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲). او در مقاله‌ای با نام «کلمه، گفت‌وگو، رمان» واژه بینامتنیت را به کار برد (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۲). در این نظریه، خوانش یک متن در راستای متون دیگر صورت می‌گیرد. این نظریه بر این اندیشه استوار است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست، اگر چنین باشد آن متن غیر قابل فهم می‌شود (Frow, 2005: 48). از نظر کریستوا، هر متن تقاطعی از متن‌های متفاوت است که حداقل یک معنای فرامتنی را می‌توان از ارتباط آن‌ها پیدا کرد (Kristeva, 1969: 37). دنیای متن‌ها دنیایی پیچیده از روابط گوناگون درون‌متنی و بینامتنی است که بدون توجه به این روابط، شناخت کامل و واقعی آن‌ها امکان‌پذیر نیست (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۰). بر پایه اصل بینامتنیت، همچنین، هیچ متنی، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیزی یا چیزهایی وجود داشته است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). استفاده از یک متن در اثر تولید شده جدید، مفهوم متن قبلی را تغییر می‌دهد و به همین جهت توانایی خلق یک مفهوم جدید را دارد (Mevlüde, 2016: 300). معنای اصلی بینامتنیت، درهم آمیختن یا در هم بافتن است؛ و در این حوزه و به طور ساده ناظر به شکل یافتن هر مفهوم از مؤلفه‌های متنی متعدد است (غیثاوند، ۱۳۹۲: ۸۹). به گفته‌ی آلن، اصل بینامتنیت می‌گوید که هر متنی بر پایه‌ی پیش‌متن‌ها شکل می‌گیرد و متن‌ها در حقیقت نتیجه‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ است؛ خواندن هر متن نیز در ارتباط با مجموعه‌ای از روابط بینامتنی است که تفسیر و کشف معنای آن متن به شرط بازیابی همین روابط است (Allen, 2001: 1). یکی از افرادی که بسیار بر نظریه بینامتنیت تاثیر گذاشته و جزو نسل دوم آن به حساب می‌آید، ژرار ژنت نام دارد. ژنت نظریه‌پرداز فرانسوی متولد ۱۹۳۰، یکی از با نفوذترین منتقدان ادبی فرانسه، از پیشگامان ساختارگرایی و از مورخین ادبی است که بسیار مورد تحسین قرار گرفته است. او همچنین از نظریه پردازان نسل دوم بینامتنیت بود (مانند ریفارتر) که دامنه مطالعات کریستوا و رولان

بارت را گسترش داد و کوشید تا به روابطی که یک متن می‌تواند با غیر از خود داشته باشد به صورت نظام‌مند بپردازد (یزدان‌پناه، ۱۳۹۶: ۷۸). پس از کریستوا، ژرار ژنت با بحث و توسعه دامنه مطالعاتی خود و با نظام‌مندی بیشتر به مطالعه روابط میان یک متن با دیگر متن‌ها توجه نمود که آن را روابط ترامتنی نام گذاشت (هاشمی و پناهی، ۱۳۹۷: ۱۲) که در نهایت آن‌ها را به پنج دسته بزرگ بینامتنیت، پیرامیتنیت، سرمتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت تقسیم کرد (رئیسی، ۱۳۹۲: ۲۵). ژنت ترامتنیت را همه‌ی مواردی می‌داند که یک متن را در رابطه با دیگر متون چه به صورت پنهان یا به صورت آشکار قرار می‌دهند (Genette, 1997: 1). درواقع ترامتنیت ژنت نسخه ژنت از بینامتنیت است. او اصطلاح ترامتنیت را جا انداخت تا رویکرد خود را از رهیافت‌های پساساختارگرایانه جدا کند (کامیاب و محمدی، ۱۳۹۶: ۲۲۵). بیش‌متنیت یکی از اقسام ترامتنیت ژرار ژنت به حساب می‌آید. بیش‌متنیت رابطه میان دو متن است هنگامی که یکی با الهام از دیگری شکل گرفته شده باشد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۵۸). دو گونه از روابط بیش‌متنی ژنت، تراوسیسمان و پاستیش نام دارند. تراوسیسمان، به معنی دگرپوشی یا تغییر لباس یک متن، در متنی جدید است. اما پاستیش، به معنی التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۲). پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). در تراوسیسمان نیز، که به معنی دگرپوشی یا تغییر شکل ظاهری است، می‌توان بیان داشت که پیش‌متن اولیه، برای حضور در متن جدید به طور ظاهری تغییر شکل می‌دهد (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۹). به دلیل اینکه بسیاری از طراحان نوشتار در گرافیک معاصر ایران آشنایی مطلوبی با انواع خوشنویسی در هنرهای سنتی ایران دارند، یکی از پرنفوذترین پیش‌متن‌های طراحی نوشتار در هنر گرافیک معاصر ایران را می‌توان حروف‌نگاری اسلامی دانست (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۲). به دلیل شباهت فرم نوشتاری زبان فارسی و عربی، می‌توان ارتباطی میان نوشتار سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران پیدا کرد. در این پژوهش، پیش‌متن، حروف‌نگاری اسلامی در سفالینه‌های نیشابور است که نمودی از آن‌ها را می‌توان در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد.

ارتباط بین حروف‌نگاری سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران براساس نوع بینامتنیت پاستیش

در هنر ایرانی-اسلامی، بیان هنری جایگاه ویژه‌ای دارد؛ از این رو نقوش تزئینی بر پایه‌ی اصول هنر شکل می‌گیرند (افضلی، ۱۳۹۱: ۱۱۹). در میانه سده‌ی چهارم ه.ق شیوه‌ای جدید از خط کوفی در خراسان به وجود آمد که از ویژگی‌های آن می‌توان به خطوط کشیده و نازک، شکل‌های گوشه‌دار و خطوط مدور با ضخامت متفاوت اشاره کرد. این خط اولین‌بار روی ظروف سفالی دوره‌ی سامانیان که در شهرهایی مثل سمرقند و نیشابور ساخته می‌شد، یافت گردید و شامل نخستین مجموعه دست‌نوشته از امثال عربی در ایران بود (لاریمیان، ۱۳۹۸: ۴۶)[۲]. نقوش خطی‌نگار که به فراوانی بر روی ظروف سفالین نیشابور در دوره اسلامی طراحی شده‌اند، دارای تنوع و گوناگونی بسیار زیادی می‌باشند (جلیلی، ۱۳۸۱: ۲۸). تمامی این نقوش با

خط کوفی و بدون نقطه، که از خطوط آغازین دوره‌های اسلامی است، طراحی و نوشته شده‌اند (همان). در این دوره آثار به خط عربی نگاشته شده‌اند که اغلب دارای کلمات دعا و یا مضامین اخلاقی یا آموزشی بودند.



تصویر۱- کاسه با کتیبه، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449330).

دین اسلام استعمال فلزهای گران‌بها را که در دوران ساسانیان منحصرا برای ظروف تجملی سر میز به کار می‌بردند منع می‌کند. پس از تسلط اسلام، سفالگران، که قرن‌ها چیزی بجز ظروف مورد استفاده روزانه درست نمی‌کردند، جانشینی برای ظروف فلزی به وجود آوردند که به مرور دارای نقوش فراوانی شد (پوپ، اکرمن و شرودر، ۱۳۹۹: ۹۱) و همچنین اغلب با نوشتاری با مضامین دینی و آموزشی مزین می‌شدند. تصویر۱ نمونه کاسه سفالی از دوره سامانیان را نشان می‌دهد. این کاسه ترکیبی از ویژگی‌های معمولی ظروف «سیاه روی سفید» را ارائه می‌کند. طراحی و خوشنویسی بسیار ظریف جلوه‌ای چشمگیر در این اثر به وجود آورده است. نوع خط به کار رفته در این کاسه، کوفی است و به دلیل نوع نوشتار این ظرف، به عنوان «نمونه‌ای از ظروف خوشنویسی کلاسیک» (گروبه، ۱۳۸۴: ۷۲) محسوب می‌شود. در این کتیبه آمده است: «کسی که زیاد حرف می‌زند، زیاد می‌لغزد» ضرب‌المثلی که در روایات شفاهی معادل مشابهی دارد، «کسی که زیاد حرف می‌زند، بسیار سرزنش می‌شود». می‌توان گفت تزیین‌کننده این کاسه به روح این ضرب المثل توجه کرده است (www.metmuseum.org). این کاسه به رنگ روشن و با نقش سیاه طراحی شده است. در چهار طرف آن، چهار کلمه، رو به داخل کاسه نگاشته شده‌اند و در مرکز کاسه علامتی هندسی نقش بسته است که دور آن را خطی سیاه، با فاصله احاطه کرده است. نقشی که در وسط قرار گرفته، شامل دو شکل هندسی است که از وسط در هم چفت شده‌اند و در چهار گوشه آن نیز، یک چهارم دایره قرار گرفته است. معمولا طرح هندسی وسط سفال، گاهی به نشانه قدرت و نیروهای پنهان هنرمند به کار برده می‌شد (پوپ، اکرمن و شرودر، ۱۳۹۹: ۹۲).

تصویر۲- لوگوتایپ «محمد»، طراح: ائلمان تقی‌دوست، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

بر پایه اصل بینامتنیت، هیچ متنی، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش، چیز یا چیزهایی وجود داشته است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴). لوگوتایپ «محمد»، به صورت هندسی و با الهام از خط کوفی طراحی شده است. تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)[۳]، اغراق در حروف (اگزجریشن)[۴] و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)[۵]، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸: ۵۵-۵۴). حرف «م» و «د» به صورت دایره ترسیم شده‌اند، با این تفاوت که در حرف

«د» به جهت فرم نوشتاری، خطی مورب در آن کشیده شده است. قرارگیری نماد گیاهی به همراه نوشتار در حروف‌نگاری معاصر ایران، مانند لوگوتایپ «محمد»، به چشم می‌خورد و آن زمانی است که طراحان گرافیک در طراحی‌هایشان کیفیت‌های ارجاعی فرم به پیشینه تاریخی را مورد توجه قرار داده‌اند. فضای منفی حروف در طراحی نوشتار «محمد»، با شکلی گیاهی ترسیم شده است. حرف «ح» مانند شکل هندسی تصویر۱، که دو شکل هندسی در هم چفت شده‌اند، در اینجا به صورتی منحنی ترسیم شده است که زیر فضای منفی این حرف، همانند شکل گیاهی به کار رفته در دو حرف دیگر، زبانه‌ای جهت تعادل و هماهنگی با سایر حروف به کار رفته است. نوع قلم و رابطه فرمی کلمه و شکل هندسی بین دو تصویر ۲ و ۱، وجه مشترک لوگوتایپ «محمد» (تصویر۲) با پیش‌متن اسلامی آن (شکل هندسی تصویر۱) است. این سبک از بینامتنیت، پاستیش نام دارد و به معنای برچیدن و اضافه کردن و یا حتی تغییر متن، جهت ساختن متنی جدید است. در پاستیش، تقلید در سبک و تغییر در محتوا شکل گرفته است. به این معنا که سبک متن اول تا حدودی حفظ می‌شود و به دلیل تفننی بودن، اینگونه از برگرفتگی با تغییر موضوع و تغییر جزیی محتوا، متن تازه‌ای خلق می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

تصویر۳- کاسه دهانه‌دار، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449787).

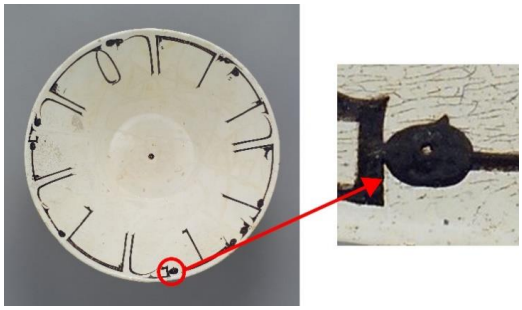
در تعداد زیادی از کاسه‌های دوره سامانیان، گوشه‌ای از لبه داخلی و یا کف آن با کلمه یا جمله‌ای کوتاه تزیین شده است که می‌توان نمونه‌ای از آن را در تصویر۳ مشاهده کرد. نوشتار کاسه دهانه‌دار مکشوفه در نیشابور (تصویر۳)، اگرچه با احساسی والا نوشته شده است، اما عملکرد بسیار کاربردی در تهیه غذا داشته و حتی دارای دهانه‌ای برای ریختن نیز می‌باشد (https://www.metmuseum.org/art/~/pos=1).

شریف‌ترین هنر بصری در جهان اسلام خوشنویسی است (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۵۰). بر روی این کاسه نوشته شده "حاکمیت از آن خداست". این نوشته به خط کوفی نوشته شده است. ضخامت حروف در این اثر بسیار زیاد است و همچنین حروف عمودی کشیده ترسیم شده‌اند. حالت نوشتار در این کلمه به گونه‌ای است که گویی به صورت قرینه نوشته شده است. انتهای حروف کشیده به صورتی مورب و منحنی رها شده که این حالت نیز در سرکش حرف «ک» قابل ملاحظه می‌باشد. حرف «ک» شکسته ترسیم شده، اما سرکش به صورت منحنی در تضاد با آن رسم شده است. حرف «م» به صورت دایره‌ای که فضای منفی آن دارای شکل صلیب می‌باشد، رسم شده که در قسمت بالای حرف «م» نیم دایره‌ای کوچک قرار گرفته و در تعادل با دو نیم دایره سمت چپ و راست آن می‌باشد که به جهت اتصال به حرف قبل و بعد قرار گرفته است. تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). در اینجا معنای جمله، "حاکمیت از آن خداست" می‌باشد و علامت صلیب (+) می‌تواند به معنای ایستایی و پایداری باشد که در تناسب و تعادل با مفهوم جمله به کار رفته است. در دو طرف حرف «م» نیز، دو خط عمود و

کشیده قرار گرفته که بخش بالایی آن به صورت قرینه و رو به روی هم است.

تصویر۴- لوگوتایپ فست‌فود «جوجه طلایی»، طراح: سید احمد باقریان، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

اگر کارکرد اصلی نوشتن را انتقال ایده‌ها و اطلاعات از طریق نشانه‌ها تعریف کنیم، تایپوگرافی را می‌توان یک گام جلوتر از این تعریف بیان کرد. زمانی که یک تایپ‌دیزاینی معمول و رایج شد، توسط مغز انسان به عنوان یک عنصر بصری، به صورت یک نماد ثبت می‌شود (Evamy: 2012: 7). تایپوگرافی «جوجه طلایی» با الهام از خط کوفی طراحی و نگاشته شده است است. لوگوتایپ «جوجه طلایی»، همانند طراحی نوشتار سفالینه نیشابور در تصویر۳، به صورت قرینه طراحی شده است، با این تفاوت که عنصر قرینگی در این اثر بیشتر جلوه می‌کند. قسمت‌های منحنی لوگوتایپ «جوجه طلایی» نیز گویی همانند منحنی سرکش «ک» در تصویر۳ می‌باشد. نکته‌ی قابل توجه، استفاده از علامت صلیب (+) در این لوگوتایپ است. در فضای منفی دو حرف «و» و «ه» و همچنین در بخش اتصال دو حرف «ل» و «ا»، می‌توان علامت صلیب (+) را مشاهده کرد که نمونه مشابهی از آن در طراحی نوشتار تصویر۳ قابل ملاحظه می‌باشد. رابطه این نوع طراحی نوشتار در گرافیک معاصر ایران را می‌توان نوع بینامتنیت پاستیش تعریف کرد. از این رو که نوع نوشتار، شباهت‌هایی را نسبت به خط کوفی تصویر۳ نشان می‌دهد و همچنین به لحاظ فرمی، ارجاع به متن پیشین خود دارد و در متن جدید تقلید در سبک و محتوا شکل گرفته است.



تصویر۵- کاسه با کتیبه عربی، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449323?pos=9).

این کاسه بزرگ در شمال شرقی ایران، در استان خراسان و در دوره سامانیان تولید شده است که نهایت ظرافت و هماهنگی به همراه نقوش آن را نشان می‌دهد. کلمات دور تا دور این ظرف، رو به داخل نوشته شده‌اند. و کشیدگی و پیوستگی حروف، فضای خاصی را دور تا دور لبه‌ی کاسه به وجود آورده است. فضای منفی نیز در حروف بسیار اندک است، به طوری که در بعضی از آن‌ها مانند حرف «م»، فضای منفی در حد یک نقطه است. در مرکز نیز نقطه‌ای به رنگ سیاه قرار گرفته که جهت ایجاد تعادل با نوشته‌های دور ظرف است. خوشنویسی از مجموع پدیده‌های جهان اسلام است که آن را به عنوان شریف‌ترین هنرها می‌دانند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۷). خط عربی در هنر ایرانی نقش بنیادی داشته است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۱۶۹۵). ظرافت و پیچیدگی خوشنویسی در این اثر، نشان‌دهنده رابطه نزدیکی بین خوشنویسی و سفالگری است. روی تزئینات این ظرف نوشته شده: «برنامه‌ریزی قبل از کار، شما را از پشیمانی، رفاه و آرامش محافظت می‌کند». کوتاه شدن، خم شدن و طویل شدن حروف، کلمات را به نقوش انتزاعی با قدرت زیاد تبدیل کرده است. در طراحی نوشتار این اثر، خطوط تیز و شکسته در کنار خطوط منحنی به

چشم می‌خورد. این کاسه با حضور چشمگیر و چینش هنرمندانه حروف که در آن شکوفایی عمودی جریان افقی کلمات را در فواصل موزون مشخص می‌کند، در میان بسیاری از آثار سفالی دیگر همان دوره خودنمایی می‌کند.

تصویر۶- لوگوتایپ گالری «ملک»، طراح: استودیو مشق، (منبع: صفحه اختصاصی استودیو مشق در اینستاگرام).

تایپوگرافی با سه اقدام مهم که عبارت‌اند از: تغییر شکل در حروف (دفرماسیون)، اغراق در حروف (اگزجریشن) و ساده‌سازی حروف (استلیزیشن)، سعی در گسترش دادن زیبایی، قدرت ارائه و روح تبلیغ‌گرایی دارد تا مخاطب به صریح‌ترین حالت ممکن متوجه معنا و مفهوم آن بشود (نتاج‌مجد و فلاح خورشیدی، ۱۳۹۸: ۵۵-۵۴). تصویر۶، لوگوتایپ گالری «ملک» را نشان می‌دهد. در طراحی این نوشتار، از اشکال هندسی استفاده شده است که باعث شده این کلمه به نقش انتزاعی با قدرت زیاد تبدیل شود. این ویژگی انتزاعی شدن تایپوگرافی در طراحی نوشتار تصویر۵، به عنوان پیش‌متن این لوگوتایپ نیز قابل ملاحظه می‌باشد. حرف «م» در نوشتار «ملک»، گویی برگرفته از نمونه پیش‌متن خود در تصویر۵ است. حرف «م» به شکل دایره ترسیم شده که فضای منفی آن بسیار کم و در حد یک نقطه می‌باشد. نحوه اتصال این حروف با خطی بسیار نازک شکل گرفته که گویی تداعی کننده خاصیت چسبناکی این حروف است.

همچنین در طرف چپ و راست حرف «م» که به عنوان نماد این گالری استفاده شده نیز، دو زائده به بیرون کشیده شده است مشاهده می‌شود که در قسمت فوقانی نمونه‌ی پیش‌متن آن نیز قابل ملاحظه است. نوع رابطه بینامتنیت در این اثر، پاستیش می‌باشد. پاستیش، به معنی التقاط و اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸: ۷۲). پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است که تمامی این ویژگی‌ها را می‌توان در اثر فوق مشاهده کرد.

تصویر۷- کاسه با کتیبه عربی، نیشابور،(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

تصویر۷ نمونه دیگری از سفال عهد سامانیان مکشوفه در نیشابور را نشان می‌دهد. این کاسه همانند کاسه تصویر۱، دارای نوشتاری در چهار جهت ظرف و رو به داخل می‌باشد، با این تفاوت که در این اثر، نوع برخورد هنرمند با طراحی نوشتار بسیار جدی‌تر و حرفه‌ای‌تر صورت گرفته است. این سفالینه، ترکیبی از خوشنویسی انتزاعی و نقوش گل و بته است. خط به کار رفته در این اثر نیز کوفی است. در وسط کاسه نقطه‌ای سیاه‌رنگ به جهت ایجاد هماهنگی و تعادل بین فضای منفی و مثبت در اثر به کار رفته است. معمولا مخاطب هنگام خواندن متن، بیشتر به ویژگی‌های فرمی نوشتار توجه می‌کند و این ویژگی باعث آسان شدن خواندن می‌شود. نوشتار با ادغام

تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). در نوشتار این اثر فرم‌های منحنی بسیاری به چشم می‌خورد که گویی اشکال گیاهی می‌باشند که با حروف ترکیب شده‌اند و همچنین حروف و کلمات بسیار زخیم و با فضای منفی بسیار اندک طراحی شده‌اند نااندی. علاوه بر آن در بخش‌هایی از این کلمات نوعی گرفت‌وگیر بین حروف مشاهده می‌شود که نمونه‌ای از آن در تصویر۷ اشاره شده است.

تصویر۸- لوگوتایپ «تهران»، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰).

در تصویر۸، لوگوتایپ «تهران» مشاهده می‌شود. این تایپوگرافی با الهام از خط کوفی طراحی شده است. طراحی حروف این کلمه به شکل منحنی صورت گرفته و دارای خطوط نرم و روانی است. حرف «ه» شبیه به فرم قلب طراحی شده است که می‌توان نمودی از آن را در تصویر۷ به عنوان پیش‌متن این نوشتار در قالب گرفت‌وگیر در حروف مشاهده کرد. دلیل استفاده از فرم قلب در این تایپوگرافی می‌تواند به جهت همبستگی و در تناسب با عشق و علاقه به وطن باشد. تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). در قسمت فوقانی حرف «ه» نقشی اسلیمی مشاهده می‌شود که گویی در تضاد با فرم قلب حرف «ه» می‌باشد و به رنگ سفید، با دورگیری سیاه رسم شده است. عناصر تقلید شده از هنرهای سنتی مانند نقوش اسلیمی که با حروف ابداعی بر اساس خوشنویسی اسلامی تلفیق شده‌اند، پیش‌متن‌های خود را آشکار می‌کنند و در عین حال، تلفیق و ترکیب خلاقانه نیز درآن‌ها شکل گرفته است؛ به شکلی که متن جدید علاوه بر القای معنا و فرم منحصر به فرد بر هویت سنتی و اصالت خویش پایبند است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۷). لذا با توجه به ویژگی‌های ذکر شده می‌توان گفت رابطه بینامتنیت در این اثر نیز پاستیش است. چراکه فرم قلب به کار رفته در تایپوگرافی «تهران» همانند و یادآور فرم قلب به کار رفته در نسخه پیش‌متن آن است.

تصویر۹- کاسه با کتیبه کوفی گل‌دار، نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451802?pos=8).

تایپ‌دیزاین، یکی از تاثیرگذارترین عناصر بر شخصیت و کیفیت احساسی یک طرح است (Ambrose and Harris: 2005: 6). می‌توان گفت که تایپ دارای دو خصلت اصلی است، اول اینکه دارای بار معنایی است و دوم، دارای شکل (فرم) است (وی‌وایت، ۱۳۸۹: ۱۷). کاربرد یک تک‌خط نوشته بر قطر گودی کاسه برای اولین‌بار توسط سفالگران شهرهای مرکزی در تولیدات اصلی رایج شد و این ایده چندان پذیرفته شد، که تعداد زیادی نمونه در اندازه‌های مختلف و با کیفیت‌های متفاوتی باقی مانده است (گروبه، ۱۳۸۴:

۸۶). تصویر۹ کاسه با کتیبه‌ای به خط کوفی، مکشوفه در نیشابور در دوره سامانیان را نشان می‌دهد. نوشتار در وسط ظرف جای گرفته است و همچنین دو تصویر ساده شبیه به پرنده به صورت قرینه و برعکس در بالا و پایین بخش نوشتار قرار گرفته‌اند. نوع نوشتار در این اثر همانند ظروف پیشین، ضخیم و حروف دارای منحنی و کشیدگی‌هایی می‌باشد. حروف کشیده و عمودی دارای زائده‌ای در وسطشان هستند و همچنین فرم‌های منحنی نیز در انتها دارای نقوشی اسلیمی و گیاهی‌اند که بسیار هنرمندانه طراحی شده‌اند. فضای مثبت و منفی نیز در این اثر به خوبی رعایت شده و دارای تعادل و تناسب می‌باشد. تکرار حروف عمودی کشیده و همچنین منحنی‌ها موجب ایجاد ریتم در اثر شده است.

تصویر۱۰- لوگوتایپ «کاسپین»، طراح: محمد اردلانی، (منبع: عفراوی، ۱۳۹۳: ۱۷۶).

تایپوگرافی، طراحی برای خواندن است. این مجموعه‌ای از انتخاب‌های بصری است که برای دسترسی بیشتر، انتقال آسان‌تر، مهم‌تر و یا جذاب‌تر کردن پیام نوشتاری طراحی شده است (Luna, 2018: 23). تایپ‌دیزاین در ابتدا بر عملکرد خوانده شدن استوار است و در مرحله‌ی بعد به بنیان دیگری به نام زیبایی‌شناسی نیز تکیه دارد و علاوه بر آن سعی در تقویت ویژگی بصری حروف و نزدیک کردن نوشتار به وجه تصویری مفهوم مورد نظر دارد (دمیرچیلو، ۱۳۸۹: ۲۹). لوگوتایپ «کاسپین» همانند دیگر تایپوگرافی‌های پیشین، با الهام از خط کوفی طراحی شده است. حروف بسیار نزدیک به هم قرار گرفته‌اند، اما فضای منفی به خوبی در اثر رعایت شده است. در نگاه اول خطوط عمودی بیشتر به چشم می‌خورند و در ادامه دو فرم گیاهی-اسلیمی که در ابتدا و انتهای کار قرار گرفته جلوه می‌کنند. تکرار این دو طرح گیاهی-اسلیمی و همچنین تکرار و نحوه قرارگیری خطوط عمودی حرف «س» در وسط کار، همانند نوشتار تصویر۹، ایجاد ریتم و هماهنگی کرده که در نهایت به تعادل و تناسب در اثر رسیده است. سرکش حرف «ک» در ابتدا و حرف «ن» در انتهای این نوشتار، به طور قرینه و برعکس جای گرفته‌اند؛ با این تفاوت که در حرف «ن»، نقطه‌ی این حرف در وسط طرح گیاهی-اسلیمی، به صورت فضای منفی جای گرفته است. خطوط عمودی و ضخیم و همچنین وجود خطوط منحنی و فرم‌های گیاهی، تداعی کننده و یادآور پیش‌متن نسخه اسلامی آن در تصویر۹ می‌باشد. پاستیش با یک رابطه‌ی افزایشی همراه است و تغییر شکل در متن اولیه اندک است (کاظم‌پور و عابددوست، ۱۳۹۹: ۱۲۱). درپاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت گرفته است. این همانندی و تقلید به این معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳). لذا این اثر به عنوان بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید.

تصویر۱۱- کاسه، مکشوفه در نیشابور، (منبع: https://www.metmuseum.org/art/~/449787).

تصویر۱۱ کاسه‌ای دیگر از دوره سامانیان، مکشوفه در نیشابور مشاهده می‌شود که با خط کوفی مزین شده است. یکی از رایج‌ترین عباراتی که در اشیاء نیشابور یافت می‌شود، عبارت «الملک لی الله» یا «حاکمیت از آن خداست» می‌باشد. در اینجا، حروف به شکلی باشکوه، کشیده و به طور غیرمعمول، به سمت داخل کاسه جهت داده شده‌اند، (https://www.metmuseum.org/~/44pos=1) ، گویی به نظر می‌رسد که یک نوع خط-نقاشی است. معمولا مخاطب هنگام خواندن متن، بیشتر به ویژگی‌های فرمی نوشتار توجه می‌کند و این ویژگی باعث آسان شدن خواندن می‌شود. نوشتار با ادغام تصویری انعطاف‌پذیری خود را نشان می‌دهد (وی‌وایت، ۱۳۹۳: ۲۱). حرف «ا» در این نوشتار ضخیم و به صورت کشیده ترسیم شده است. در بخش بالایی این حرف، خطی کوتاه به بیرون نیز رسم شده است که در بعضی قسمت‌ها به صورت قرینه و در جای دیگر هم جهت هستند. شروع جمله نیز دارای زائده‌ای کوچک می‌باشد که گویی یک ضلع از فرم مربع است و به طور منحنی جدا شده است. علاوه بر خطوط عمودی، خطوط منحنی نیز در این اثر قابل ملاحظه می‌باشد که در تضاد با خطوط عمودی ترسیم شده است. نحوه اتصال حروف نیز، با خطی بسیار نازک صورت گرفته است که در تضاد با خطوط ضخیم است. حرف «م» با شکل دایره نمایان شده و دارای تزئیناتی گیاهی و اسلیمی در قسمت فوقانی می‌باشد. نمونه‌ی دیگر این نوع تزئینات را می‌توان در انتهای حرف «ک» نیز مشاهده کرد که در تناسب و تعادل با یکدیگر به کار رفته‌اند.

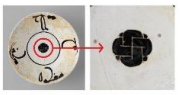
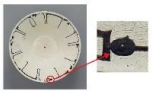
در تصویر۱۲ تایپوگرافی «مدرسه نماز» مشاهده می‌شود که با الهام از خط کوفی نگاشته و طراحی شده است. تایپوگرافی، طراحی برای خواندن است. این مجموعه‌ای از انتخاب‌های بصری است که برای دسترسی بیشتر، انتقال آسان‌تر، مهم‌تر و یا جذاب‌تر کردن پیام نوشتاری طراحی شده است (Luna, 2018: 23).

تصویر۱۲- لوگوتایپ «مدرسه نماز»، طراح: مازیار علی‌یاری، (منبع: عفراوی، ۱۳۹۹: ۲۵۳)

به جهت الهام‌گیری طراح از خط کوفی، این لوگوتایپ شباهت بسیار زیادی با طراحی نوشتار تصویر۱۱ دارد. فرم داینامیک نوشته و همچنین کنتراست خطوط به کار رفته در طراحی نوشتار، دارای تشابه با نمونه طراحی نوشتار در تصویر ۱۱ است. در این اثر نیز عنصر تضاد همانند نمونه پیش‌متن آن قابل ملاحظه می‌باشد. به گونه‌ای که ضخامت خطوط و حروف در بعضی قسمت‌ها بسیار زیاد و در جای دیگر بسیار نازک رسم شده است. تنها خط عمودی در این اثر نیز حرف «ا» در کلمه نماز می‌باشد که انتهای آن دارای زائده‌ای رو به بیرون و طرح ساده اسلیمی است. نوع ترسیم دو حرف «م» و «ه» به صورت قرینه است و به لحاظ فرمی یادآور حرف «ه» در انتهای جمله تصویر۱۱ می‌باشد. حرف «م» نیز همانند این حرف در نمونه پیش‌متن این لوگوتایپ، دارای فرمی تزئینی می‌باشد که در بالای این حرف جای گرفته است؛ با این تفاوت که در نمونه تایپوگرافی معاصر، کمی ساده‌تر صورت گرفته است. نوع بینامتنیت در این اثر پاستیش است. در پاستیش تغییر در سبک و تغییر در محتوا صورت می‌گیرد. این همانندی و تقلید به این

معنی نیست که دقیقا دو اثر همانند یکدیگر وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴۳).

جدول۱- رابطه بینامتنیت طراحی نوشتار سفالینه‌های نیشابور و لوگوتایپ‌های معاصر ایران، (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

طراحی نوشتارسفالینه های نیشابور	لوگوتایپ های معاصر ایران	بینامتنیت
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش
		پاستیش

نتیجه‌گیری

با ورود اسلام، ظروف سفالی جای ظروف فلزی را گرفت. هنرمندان آثار سفالی را با نقوش گیاهی و هندسی می‌آراستند و گاهی نیز این ظروف دارای نوشتار نیز بودند که با موضوعاتی دینی و آموزشی همراه بود. نشانه‌های به‌کار رفته در خوشنویسی و حروف‌نگاری دوره اسلامی با مفاهیم نمادین و ویژگی-های بصری همراهند. خوشنویسی و طراحی لوگوتایپ در گرافیک ویژگی‌های مشترکی دارند و با اصولی بنیادین در طراحی نوشتار مواجهند. بسیاری از طراحان گرافیک خوشنویس بوده‌اند و حافظه تصویری ذهن این طراحان با حروف‌نگاری اسلامی آشناست. بنابراین این ارتباطات، مواجه ذهن طراح با پیشینه حروف‌نگاری اسلامی را ممکن می‌گرداند و آثاری خلق می‌شود که می‌توان ارتباط از نوع پاستیش را برای آن‌ها فرض کرد. به دلیل شباهت نوع نوشتار زبان فارسی با نوشتار زبان عربی، می‌توان نمودی از هنر طراحی حروف در دوره اسلامی را در لوگوتایپ‌های معاصر ایران مشاهده کرد. در این تحلیل، تمامی نمونه‌های انتخابی در سفالینه‌های نیشابور به خط کوفی نوشته شده‌اند و لوگوتایپ‌های موردی نیز با الهام از خط کوفی طراحی شده‌اند. بر مبنای بینامتنیت، هیچ متنی خود به خود به وجود نمی‌آید و همیشه دارای پیش‌متن می‌باشد که این عمل می‌تواند به صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه صورت گیرد. بیش‌متنیت رابطه میان دو متن است هنگامی که یکی با الهام از دیگری شکل گرفته شده باشد. دو گونه از روابط بیش‌متنی ژنت، تراوسیسمان و پاستیش نام دارند. تراوسیسمان، به معنی تغییر لباس یک متن، در متنی جدید است. پاستیش، به معنی اضافه کردن چند متن برای ساختن متنی جدید است. لوگوتایپ «محمد» شباهت به فرم نوشتار با نمونه پیش‌متن آن دارد، به گونه‌ای که در متن جدید تغییر در سبک و محتوا شکل گرفته است، لذا بینامتنیت از نوع پاستیش است و وجود فرم‌های گیاهی در آن ارجاع به فرهنگ ایرانی اسلامی آن دارد. تایپوگرافی «جوجه‌طلایی» نیز، به دلیل شباهت فرمی، عنصر قرینگی و همچنین استفاده از نماد صلیب (+) در لوگوتایپ جدید و نمونه پیش‌متن آن و تغییر محتوا جزو دسته بینامتنیت پاستیش قرار می‌گیرد. لوگوتایپ گالری «ملک»، به صورت انتزاعی و هندسی نوشته شده است. فرم حرف «م» به عنوان نماد اصلی این گالری مورد استفاده قرار گرفته است. این فرم شباهت بسیار زیادی به نمونه پیش‌متن آن در حروف‌نگاری سفالینه نیشابور دارد. فرم و شکل حرف «م» به دلیل ارجاع به نمونه پیش‌متن آن در نوشتار سفالینه

نیشابور، تغییر در سبک و محتوا و نیز اضافه شدن چند متن جهت خلق متن جدید، بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید. تایپوگرافی «تهران» نیز به دلیل ارجاع به نمونه پیش‌متن آن، توسط فرم قلب، و تغییر در نوع و محتوا به عنوان بینامتنیت از نوع پاستیش به حساب می‌آید. لوگوی «کاسپین» به دلیل فرم نوشتاری، ایجاد ریتم توسط نوع طراحی حروف و نیز استفاده از طرح گیاهی-اسلیمی در ابتدا و انتهای کار، بسیار شبیه به نمونه پیش‌متن خود می‌باشد. لذا به دلیل نوع برخورد هنرمند با این طرح و نحوه اقتباس آن، می‌توان در دسته بینامتنیت از نوع پاستیش قرار داد. تایپوگرافی «مدرسه نماز» نیز به دلیل الهام از خط کوفی در طراحی نوشتار، بسیار شبیه به نمونه پیش‌متن خود می‌باشد؛ علاوه بر آن نیز استفاده از نمادهای گیاهی و اسلیمی در این اثر، ارجاع به نمونه پیش‌متن خود می‌دهد. عنصر تضاد در طراحی حروف، مانند نمونه نوشتار سفال نیشابور در این اثر مشاهده می‌شود. متن جدید به دلیل تغییرات فرمی و همچنین تغییرات محتوایی که داشته، در دسته بینامتنیت پاستیش قرار می‌گیرد.

با توجه به اصول بررسی شده می‌توان گفت یکی از دلایل توفیق این نگاره، علاوه بر جنبه‌های رازآمیز بودن و موضوع مهم آن در حوزهٔ هنرهای مراقبهٔ چین، پیروی نسبتاً بالای آن از اصول ادراک دیداری گشتالت است که برای درک بهتر به مخاطب کمک می‌کند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت استفاده از گشتالت‌های مشابهت در رنگ، اصل مجاورت از نوع نزدیکی لبه و تماس و هم‌پوشانی، اصل تداوم، اصل تکمیل و یکپارچگی و اصل سرنوشت مشترک، با برخورداری از پراگنانس‌های قوی، به توفیق بصری فوق‌العادهٔ نگارهٔ مور بحث کمک قابل‌توجهی کرده است.

پی‌نوشت:

1. Travestissement and Pastiche.

۲. به نقل از: ناجی، محمدرضا (۱۳۹۲)، فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان، تهران: امیر کبیر.

3. Deformation.
4. Exaggeration.
5. Sterilization.

فهرست منابع

- اتینگهاوزن،ریچارد، شراتو، امبرتو، بمباچی، آلیسو (۱۳۹۴)، هنر سامانی و غزنوی، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.
- ارل‌هاف، میشائیل، مارشال، تیم (۱۳۹۸)، دانشنامه‌ی دیزاین، ترجمه: منظر محمدی، تهران: مشکی.
- اخوان، سعید؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۴)، بررسی تاثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی نقوش تزیینی سفال‌های نیشابور)، هنرهای کاربردی، ۷: ۵۰-۳۹.
- افضلی، کوثر (۱۳۹۱)، تبیین الگوهای ایرانی-اسلامی در آموزش مبانی هنرهای تجسمی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه آموزشی هنر اسلامی.
- اکبری، نرگس (۱۳۹۵)، تحلیل سفال‌های دوره سامانی بر اساس رویکرد آیکونولوژی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه مازندران، دانشکده هنر و معماری، گروه تحصیلی باستان‌شناسی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلامی زبان، بیان، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران: سروش.
- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ترجمه: سیروس پرهام و گروه مترجمان، تهران: علمی و فرهنگی.

- پوپ، آرتور اپهام؛ اکرمن، فیلیس؛ شرودر، اریک (۱۳۹۹)، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه: پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی فرهنگی.
- جلیلی، رسول (۱۳۸۱)، بررسی نقوش و کتیبه‌های سفال نیشابور، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری، گروه آموزشی ارتباط تصویری.
- حسنایی، محمدرضا؛ علیمرادی دوکوهی، فریده (۱۳۹۹)، کارکرد بینامتنیت در انیمیشن بر اساس نظریه ژرار ژنت، با مطالعه موردی بر انیمیشن سریالی ریک و مورتی، رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۳۵: ۵۸-۳۱.
- دمیرچیلو، هدی (۱۳۸۹)، تحلیل نشانه‌شناختی تایپوگرافی فارسی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر، گروه تحصیلی پژوهش هنر.
- رئیسی، ایمان؛ آذرگون، سیما (۱۳۹۲)، تأثیر آفرینش فضای بینابین بر رفتارهای اجتماعی در طرح بازسازی مجموعه باغ موزه قصر (زندان قصر سابق)، انگاره معمارانه، ۳: ۳۲-۱۹.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۶)، انقلاب مفهومی، تهران: نظر.
- عسگری، فاطمه؛ پورمند، حسنعلی (۱۳۹۹)، واکاوی کارکردهای ارتباطی در تایپوگرافی (اعلان‌های اسماءالحسنی در ایران) با رویکرد نظری یاکوبسن، کیمیای هنر، ۳۵: ۳۸-۲۱.
- عفراوی، بهرام (۱۳۹۹)، لوگوتایپ‌های ایرانی ۱، تهران: آبان.
- عفراوی، بهرام (۱۳۹۳)، لوگوتایپ‌های ایرانی ۲، تهران: آبان.
- غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲)، سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت کریستوایی، حکمت و فلسفه، ۳۵: ۱۱۴-۹۷.
- قانی، افسانه؛ مهرابی، فاطمه (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی بر اساس آراء ژرار ژنت، نگره، ۵۲: ۸۳-۶۹.
- کاظم‌پور، زیبا؛ عابددوست، حسین (۱۴۰۰)، تداوم رابطه نماد و نوشتار در هنرهای اسلامی و گرافیک معاصر ایران با تمرکز بر نظریه بینامتنیت ژنت، مبانی نظری هنرهای تجسمی، ۱۱: ۱۳۳-۱۱۸.
- کامیاب، مرجان؛ محمدی، سمیه (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی انواع بینامتنیت ژنت با نظریه بلاغت اسلامی در نفثةالصدور زیدری نسوی، زیبایی‌شناسی ادبی، ۳۱: ۲۴۲-۲۱۷.
- گروبه، ارنست جی (۱۳۸۴)، سفال اسلامی (مجموعه هنر اسلامی)، مترجم: فرناز حایری، تهران: کارنگ.
- لاریمیان، سیده بهاره (۱۳۹۸)، مطالعه بینامتنی هنر دیداری دوره ساسانی در نقوش سفال‌های سامانی نیشابور، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی کمال‌الملک، گروه آموزشی پژوهش هنر.
- مثقالی، فرشید (۱۳۹۳)، تایپوگرافی، تهران: نظر.
- ناجی، محمدرضا (۱۳۹۲)، فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان، تهران: امیر کبیر.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت، تهران: سخن.
- نتاج‌مجد، عطیه؛ فلاح خورشیدی، سمیه (۱۳۹۸)، مطالعه تأثیرات تایپوگرافی بر تبلیغات در دهه معاصر ایران (مفهوم واژه تایپوگرافی معاصر ایران بر آثار هنری گذشته و معاصر)، دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال دوم، ۸: ۵۷-۵۲.
- وی‌وایت، الکس (۱۳۸۹)، تأملی در طراحی حروف، مترجمان: عاطفه متقی و محمدرضا عبدالعلی، ویراستار: مژگان جایز، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- هاشمی، آمنه؛ پناهی، سیامک (۱۳۹۷)، بررسی و تحلیل روابط ترامتنیت ژرار ژنت در رمان «استانبول، خاطرات و شهر» اثر اورحان پاموک، مطالعات تطبیقی، ۵۴: ۳۰-۹.
- هاگه‌دورن، آنته (۱۳۹۴)، هنر اسلامی، ترجمه: عطیه عصارپور و مسیح آذرخش، تهران: یساولی.
- یزدان‌پناه، مریم (۱۳۹۶)، بینامتنیت آثار نقاشان شرقی‌ساز قرن نوزدهم میلادی با توجه به کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه الزهرا، دانشکده هنر، گروه تحصیلی پژوهش هنر.

- Ambrose, Gavin; Harris, Paul (2005), Typography, Switzerland: AVA Publishing SA.
- Allen, G. (2001), Intertextuality, London: Routledge.
- Doyle, John R.; Bottomley, Paul A (2008), The massage in the medium: Transfer of connotative meaning from typeface to names and products, Applied Cognitive Psychology, 23: 396-409.
- Evamy, Michael (2012), Logotype, United Kingdom: Laurence King Publishing Ltd.
- Frow, J (2005), Genre, London, New York: Rutledge.
- Genette, Gerard (1977), Paratext: thresholds of interpretation, Jane E. Lewin (trans), Cambridge: Cambridge University Press.
- Jo Krysinski, Mary (2018), The Art of Type and Typography, NewYork and London: Routledge.

- Kristeva, Julia (1980), Desire in language: a semiotic approach to literature and art, Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez (trans), Leon. S. Roudiez (ed.), New York: Columbia University Press.
- Luna, Paul (2018), Typography: A very short introduction, United Kingdom: Oxford University Press.
- Megg, Philip B.; Purvis, Alston W. (2016), Megg`s History of Graphic Design, New Jersy: Wiley.
- Mevlüde, Z. (2016), an Introduction to Intertextuality as A Literary Theory: Definitions, Axioms and The Originators, Pamukkale University Journal of Social Sciences Institute, 50: 299-327.

منابع اینترنتی

-Website: Metropolitan Museum of Art,
URL1: https://www.metmuseum.org/ Accessed at 30/12/2021
-Website: صفحه رسمی استودیو مشق
URL2: https://www.instagram.com/studiomashq Accessed at 02/10/2021

Analysis of the Deconstruction Component in Clothing Design (Case study: Maison Martin Margila)

Razieh Mokhtari Dehkordi [1], Maryam Vaezizade [2]

[1] Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponding Author)
[2] M.A in Textile Design and Clothing, Department of Textile Design and Clothing, Faculty of Art, Science and Art University, Yazd, Iran

(Received: 04.01.2022, Revised: 28.02.2022, Accepted: 05.03.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.23861.1105

Abstract:
How to analyze the deconstruction component in clothing design with emphasis on the works of Maison Martin Margila is the main issue of this research. Deconstruction is one of the components of the postmodern era. Postmodernism refers to a philosophical, cultural, and artistic school that lacks a central hierarchy with distinct structured principles and is fundamentally at odds with modern philosophy and aesthetics. Many artists have performed in the field of deconstruction, including Belgian designer Maison Martin Margila, a leading figure in the wave of contemporary fashion designers; the term deconstructionist fashion was first used to describe her collections. This article, with a qualitative approach and descriptive-analytical nature, intends to introduce and identify the deconstruction component in the costume design works of this artist. This artist as one of the initiators of postmodernism in clothing design. The emergence of a deconstructive component in the works of Maison Martin Margila has not only established his position as one of the pioneers of postmodernism in costume design, but also in the creation of outstanding works to express other ideas and concepts of this current such as carnival. Grotesque helps glamor, time and other deconstructive components. Other results of this research show that in Margila's works, one can see an enthusiasm for a certain path and determination and rethinking in traditional fashion techniques. Margila shows that she has changed her design direction and is following her own rules, and this has been the idea behind the deconstruction in her work. Margila has been in the past for a long time, while deconstructing and denying common concepts, and shows that Derrida's concepts can be seen in the work of this Belgian designer. The concept that is deconstructed from his philosophical texts is also that Martin Margila's works do not speak only of a simple and meaningless subject and try to interpret the concept of beauty, and he exaggerates the usual sizes and shapes, compares and proportions and with the use of different materials in other fields, but in the case of clothing, created an opportunity to go beyond the fixed framework of clothing in the fashion world.

Keywords: Deconstruction, Postmodernism, Fashion Design, Maison Martin Margiela

[1] Email: Razieh.mokhtari@sku.ac.ir
[2] Email: Vaezizadeh19@gmail.com
How to cite: Mokhtari Dehkordi, R., Vaezizade, M. Analysis of the Deconstruction Component in Clothing Design (Case study: Maison Martin Margila). Journal of Applied Arts, 2022,1(3); (doi: 10.22075/aaj.2022.6279)

تحلیل مولفه ساختار شکنی در طراحی لباس (نمونه موردی: مایسن مارتین مارجیلا)

راضیه مختاری دهکردی [1]، مریم واعظی زاده [2]

[1] استادیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران. (نویسنده مسئول)
[2] کارشناسی ارشد طراحی لباس، گروه طراحی لباس، دانشگاه علم و هنر یزد، یزد، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۴ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۲/۰۹ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.23861.1105

چکیده

ساختار شکنی یکی از مولفه های دوران پست مدرن است. پست مدرنیسم از مهم‌ترین جنبش‌های فلسفی، فرهنگی و هنری روزگار معاصر، به مکتب فلسفی، فرهنگی و هنری اشاره دارد که فاقد سلسله مراتب مرکزی با اصول ساخت یافته مشخص است و در مجموع مغایر با فلسفه و زیبایی‌شناسی مدرن است. ساختارشکنی به عنوان رویکردی شاخص از هنر این دوره است که ردپای آن در آثار بسیاری از هنرمندان پست مدرن همچون مایسن مارتین مارجیلا به چشم می‌خورد. این طراح در میان موج طراحان مد معاصر جایگاهی پیشگام دارد؛ به‌طوری‌که واژه مد ساختارشکن اولین بار برای توصیف مجموعه‌های او به‌کار رفت. مسئله پژوهش حاضر، شناسایی و تحلیل مولفه های ساختارشکنانه در طراحی لباس با مطالعه موردی آثار مایسن مارتین مارجیلا است با این هدف که با استفاده از آثار وی به‌عنوان منبعی غنی و الهام بخش برای طراحی لباس معاصر در جهت بازتاب تفکرات پست مدرنیستی برداشته شود. این مقاله با رویکردی کیفی و ماهیتی توصیفی- تحلیلی بر آن است تا مولفه ساختارشکنی را در آثار طراحی لباس این هنرمند شناسایی کند. همچنین با شناخت این مولفه در شیوه ها، ایده ها و زمینه های نمایش آثار وی به معرفی سهم و جایگاه این هنرمند به عنوان یکی از هنرمندان آغازگر جریان پست مدرنیسم در طراحی لباس بپردازد. ظهور مولفه ساختارشکنی که یکی از اصلی ترین مولفه های دوران پست مدرن است که آن را در آثار مارجیلا به چندین حالت مشاهده و طبقه بندی کرد. نتایج پژوهش نشان می دهد که ظهور مولفه ساختارشکنی در آثار مارجیلا نه تنها جایگاه وی را به عنوان یکی از پیشگامان جریان پست مدرنیسم در طراحی لباس تثبیت کرده است، بلکه به گونه ای او را در خلق آثاری شاخص برای بیان ایده ها و مفاهیم دیگر این جریان همچون کارناوال،گروتسک، زرق و برق، زمان و سایر مولفه های ساختارشکنی یاری می رساند.

واژه‌های کلیدی: ساختارشکنی، پست مدرنیسم، طراحی لباس، مایسن مارتین مارجیلا.

[1] Email: Razieh.mokhtari@sku.ac.ir
[2] Email: Vaezizadeh19@gmail.com

مقدّمه

از حدود دهه ی ۱۹۶۰ ، جنبش پست مدرنیسم که همانگونه که از نامش پیداست در پی برگذشتن از مدرنیته و مدرنیسم بود، مطرح شد. بخش بزرگی از این تحولات در آمریکا، که به نوعی مرکزیت هنری را در این دهه به دست داشت، به وقوع پیوست. این جنبش تکان دهنده ی دنیای هنر برای نخستین بار در معماری رخ نشان داد و سپس به دیگر سبک ها و شیوه های هنری راه یافت. طراحی لباس نیز از این تحولات مصون نمانده، و در برخی زمینه های مد و طراحی لباس تابع بسیاری از شاخصه های پست مدرنیستی است. این مقاله سعی دارد به روش تحلیلی توصیفی و با گردآوری اطلاعات مبتنی بر روش مشاهده ای- اسنادی به بررسی آثار یکی از هنرمندان شاخص این جریان در طراحی لباس یعنی مایسن مارتین مارجیلا و معرفی هرچه بیشتر و بهتر یکی از مهم ترین مولفه ها پست مدرنیسم یعنی ساختارشکنی در هنر طراحی لباس این هنرمند بپردازد.

مایسن مارتین مارجیلا، طراح بلژیکی در میان موج طراحان مد معاصر جایگاهی پیشگام دارد به‌طوری‌که واژه فشن ساختارشکن اولین بار برای توصیف مجموعه‌های او به‌کار رفت. مساله پژوهش حاضر شناسایی و تحلیل مولفه های ساختارشکنانه است با این هدف که با استفاده از آثار وی به‌عنوان منبعی غنی و الهام بخش برای طراحی لباس معاصر در جهت بازتاب تفکرات پست مدرنیستی برداشته شود. به‌طوری‌که ارتباط مخاطبان با این آثار در سایه تحولات فکری ایجاد شده در دوره پست مدرن تغییر کرده و مخاطب را به تفکر و تفسیر آن‌ها وادارکند. از طرفی با توجه به این که تا کنون پژوهشی در حیطه مولفه های پست مدرنیسم در طراحی لباس چه در مطالعات داخلی و یا مطالعات خارجی صورت نگرفته، این پژوهش می تواند بستری را برای مطالعه محققین و هنرمندان علاقه مند ایجاد کند. پرسش اصلی این مقاله این است که چگونه می توان مولفه ساختار شکن در آثار طراحی لباس مایسن مارتین مارجیلا را شناسایی و طبقه بندی کرد؟

پیشینه پژوهش

در پژوهش های فارسی زبان، مطالعه ای درباره طراحی لباس دوران پست مدرن یا آثار مارتین مارجیلا صورت نگرفته است، با این وجود از پژوهش های هم راستا میتوان به مقاله آزاده بهمنی پور با عنوان " نگاهی به تاثیر ساختارشکنی دریدا بر نقد مرگ مولف «با تحلیل کارکرد آینه در سازه های هنری »" در نشریه مبانی هنر های تجسمی (۱۳۹۹) اشاره نمود. نتایج پژوهش ایشان نشان می دهد که هنرهای تعاملی با کارکرد آینه نمونه تطبیقی موثقی از آثار هنری پست مدرن میتوانند باشند که اندیشه ها و عقاید پساساخت گرایانی مانند بارت و دریدا را در آثارشان انعکاس داده و بازگو میکنند. در پژوهش های انگلیسی زبان، ریان مور در مقاله ای با عنوان " Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction " که در نشریه "The Communication Review " (۲۰۰۴) به چاپ رسده است، به موضوع بررسی خرده فرهنگ پانک به عنوان پاسخی به شرایط پست مدرنیته موجود می پردازد و شرایط پست مدرنیته ای که وی به عنوان نقطه عطف زندگی صنعتی از آن یاد می کند و به این نتیجه میرسد که هم فرهنگ ساختارشکنی و هم فرهنگ اصالت هر دو عکس العملی در مقابل بحران جامعه پست مدرن هستند

هم چنین فرانسسکا گراناتا در مقاله ای باعنوان " Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque " در نشریه " Journal of Design The History " (۲۰۱۳) به آثار مارتین مارجیلا می پردازد و نتایج حاصل از آن نشان می دهد که بازی مارتین مارجیلا با نقش لباس و متعلقات و نفی وحدت گرایی با مفهوم ژاک دریدا و ایده کارناوال میخائیل باختین و ذات گروتسک همسو است. هرچند که مقالات نامبرده به بررسی برخی از ویژگی های طراحی لباس در دوران پست مدرن می پردازند، با این حال مولفه ساختار شکنی در مورد آثار مارجیلا مورد مطالعه قرار نگرفته است.

روش تحقیق

در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با روش گردآوری اطلاعات اسنادی و مشاهده ای به بیان ایده‌های ساختارشکنی آثار مارتین مارجیلا می پردازد و تعداد ۶ رویکرد و اثر از میان آثار مارتین مارجیلا در طول ۲۰ سال فعالیت او بین سال‌های ۱۹۸۸ تا ۲۰۰۸ به‌عنوان نمونه به صورت روش وضعی انتخاب شد که به بیان ایده های پست مدرنیستی در آثار طراح بلژیکی مارتین مارجیلا می پردازد.

نگاهی مختصر به چگونگی طراحی لباس در عصر پست مدرن

پست مدرنیسم اصطلاح بسیار مناقشه برانگیزی است که موجب واکنشهای بسیار تندی در حوزه های فکری گوناگون، در ابعاد نظری و سیاسی شده است (Smart,1993:11) پست مدرنیسم پدیده‌ای است که شبح آن بر جهان امروز سایه افکنده است و از آن برای توصیف یک دگرگشت گسترده در دهه‌های پایانی سده‌ی بیستم یاد می‌شود. پست مدرنیسم پیکره پیچیده و درهم تنیده و متنوعی از نظریات، آرا و اندیشه‌هایی است که در آغاز دهه ۱۹۷۰ سربرآورد و تاکنون در حال گسترش است. پست مدرنیسم سبکی در معماری، نقاشی، نویسندگی، عکاسی و غیره می‌باشد که از هنر متعارف و کلاسیک و دستاورد قدما بهره گرفته و در مقابل مدرنیسم ایستاده است. در واقع پست مدرنیسم برآمده از دل مدرنیسم و تلاشی برای یافتن جواب‌هایی جهت حل معضلات مدرنیسم و خروج از بن بست آن است. «پست مدرنیسم همان‌طورکه بر زندگی افراد تاثیر گذاشته، بر آثار هنری این دوره نیز تاثیر گذار بوده و در این دوره علاوه براین‌که از بین رفتن مرز میان هنرها و تلفیق آن‌ها دیده می‌شود، به وجودآمدن ابزارهای بیان هنری جدید نیز قابل مشاهده است» (خلج، ۱۳۸۶: ۲۰). برخی دیگر، پست مدرنیسم را با نیهیلیسم و آنارشیسم برابر می دانند. برای گروهی دیگر، پست مدرنیسم فرهنگی است که در آن، ابتذال نمایشهای تلویزیونی حاکمیّت دارد و حضور فراگیر آن در جایجای زندگی انسان، تداعیگر مکدونالدی شدنِ مردم سراسر جهان است (مالپاس، ۱۳۸۶ :۱۱). در واقع نمی‌توان تعریف واحدی از «پست مدرنیسم» به دست آورد. «پست مدرنیسم اغلب در مقام مکتبی فلسفی یا دوره‌ای از تاریخ معاصر معرفی می‌شود که تعریف و توصیفش انگار به گونه‌ای پرهیزناپذیر ناممکن است. تعاریفی که تاکنون درباره پست مدرنیسم ارائه شده اند همانند خود آن دارای ابهام، چند پهلویی، گسستگی، استعاره، کنایه، ایجاز، ایهام، طنز، ریشخند و... هستند. در بهترین حالت پست مدرنیسم و پست مدرنیته فاقد هرگونه وضوح و روشنی بوده و زادگاه و

خاستگاه یا منشا آن‌ها نامشخص است.» (خلج، ۱۳۸۶: ۲۰) در طراحی لباس دوران پست مدرن مهمترین شاخص خروج لباس از جنبه پوششی است و ویژگی غیر کاربردی به عنوان یکی از مؤثرترین بیان های هنری در این دوران خودنمایی میکند. از طرفی دیگر طراحی لباس در این عصر بیانگر تغییرات عمیق اجتماعی و به دنبال آن انعکاس تأثیرات الگوها و چالشهای حاصل از این تغییرات روی گروهها و اقشار اجتماعی مختلف و متنوع است. (زارع و رهبرنیا، ۱۳۹۵، ۲) هدف اصلی لباسها صرفاً پوشش بدن انسان نیست، بلکه نمایش صفات، احساسات و اندیشه های انسان است. بدین معنا که کنش هنرمند فقط پیشنیازی برای نشان دادن ماهیت اثر هنری و ایده ی اوست و هرگونه حاصل کار و یا جسمیت بخشیدن، تنها نمودی ابتدایی از یک نتیجه گیری کلی بوده که هنرمند بدان دستیافته است. اگرچه این ورود به دنیای هنر، با توجه به شناختی که از لباس به عنوان کالایی کاربردی بوده است؛ چندان آسان به نظر نمی رسد.

ساختارشکنی، ایده‌ای پست مدرن

یکی از مفاهیم کلیدی و رایج پست مدرن، ساختارشکنی است. به طوری که هارلند در تعریف پساساختارگرایی بیان میکند پساساختارگرایی شیوه‌ای از اندیشیدن و سبکی از فلسفیدن و نوعی از نوشتار است که نهایتاً به ساختارشکنی اهتمام می ورزد (هارلند،۱۳۷۹: ۱۱). اصطلاح ساختارشکنی با شکل و شمایلی که امروزه مطرح است، برای اولین بار توسط فیلسوف الجزایری تبار فرانسوی ژاک دریدا مطرح گشت. به نظر دریدا، با رد مدلول نهایی انسان به نقطهٔ پایانی تعبیر یک متن نمیرسد بلکه اطمینان به تکثر معنا و تفسیر در تحلیل متن تبدیل به یک امکان میشود. این یکی از نتایج ساختارشکنی است که تفاسیر رقیب زیادی ممکن است وجود داشته باشند، ولی هیچ راه غیر تفسیری که اعتبار تفاسیر رقیب را بیان کند وجود ندارد. (احمدی، ۱۳۸۲ : ۳۹) درواقع، ساختارشکنی یعنی بی اثر و خنثی کردن و یا ویران کردن دلالت معنایی است. متنی که ساختارش شکسته شده، یعنی متنی که دیگر طرح غالبی و بنیاد خاصی نداشته باشد باعث میشود وجوه دیگر آن متن آشکار شود، در نتیجه متن چندساحتی میشود. اما اینکه تعریف ساختارشکنی چیست دریدا معتقد است که ارائه تعریف جامعی از ساختارشکنی کاری بس دشوار است و نمیتوان آن را به عنوان ویرانی و یا روش جدیدی برای خواندن متن در نظرگرفت. در ساختارشکنی از یک سو مطالعه با دقت و ریزبینانه متنها از داخل خود آنها و از سوی دیگر توجه به این امر که متنها چگونه خود را واژگون جلوه میدهند مورد توجه است. (دریدا، ۱۳۸۲: ۴۰) از ویژگی‌های رویکرد ساخت‌شکنانه آن است که به بیان مفاهیم آشنا در قالبی نوین می‌پردازد و امور آشنا را به اموری نا آشنا بدل می‌سازد.

مد ساختارشکن

واژه « ساختارشکنی» به رسم رایج وارد شده و به‌طور فزاینده توسط منتقدان و مفسرانی به‌کار می‌رود که از آن برای مفهوم تحلیل یا انتقاد و هم‌چنین پیداکردن و لغو ماهیت یک بحث استفاده می‌کنند. استفاده آن در مد نشان از مشروعیت دادن به تغییر و دگرگونی‌های فراوان در اواخر قرن بیستم است؛ به این معنا که مفسر آمریکایی مد اسپیندلر[1] تفکر ساختارشکنانه را به‌عنوان شورشی در برابر دهه ۱۹۸۰ بیان می‌کند و

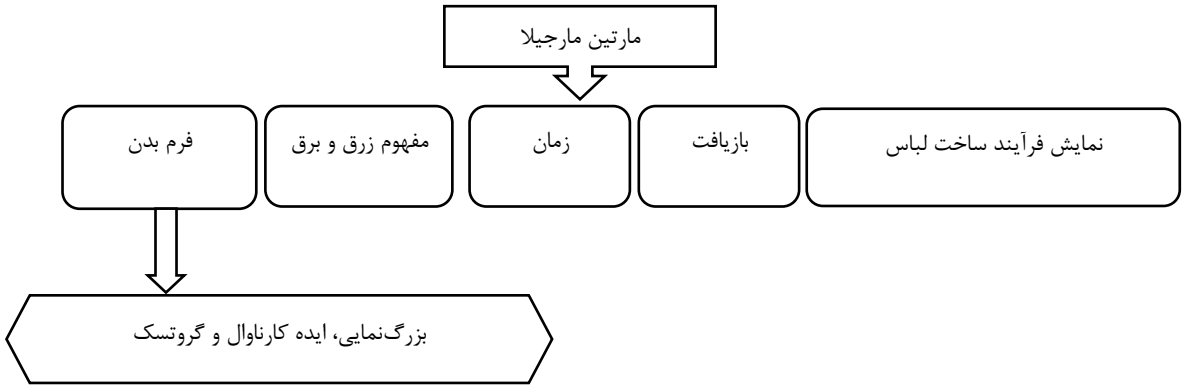
پذیرش مد با چهارچوبی مشخص را انکار می‌نماید. «واژه ساختارشکنی که در مجلات بین المللی مد وارد شده برچسبی است وابسته به آثار کاواکوبو[۲] برای کام دس گارکون[۳]، لاگر فیلد[۴]، مارجیلا[۵]، ون نوتن[۶] و دمولمستر[۷] در میان دیگران و آزادانه‌تر برای توصیف لباس‌هایی است که در ران وی ناتمام، جدا از هم، بازیافت شده و شفاف خوانده می‌شوند. این ویژگی‌های معین در فرانسه به سبکی برمی‌گردد که «نابود کردن»[۸] گفته می‌شود.» (O'Shea 1991: 234). اگرچه اولین طرح‌های وابسته به این گرایش به اواخر ۱۹۸۰ برمی‌گردد، اهمیت عملیات ساختارشکنی و تاثیر آن بر فشن مدرن هم‌چنان باقی است. تکنیک‌های غالب یافت شده در نمونه‌هایی از لباس‌های ساختارشکن، مدل‌های قبلی را نفی نمی‌کنند، اما آن‌ها را مورد پرسش قرار می‌دهند و تلاش می‌کنند تا اصول طراحی لباس و ساختارهایی که در طول این دهه‌ها توسعه یافته است را تحلیل کنند و محققان در زمینه فشن را وادار کنند تا در زبان سابق خود تجدیدنظر کنند. به نظر می‌رسد که طراحان ساختارشکن یک بیانیه قدرت‌مند از مقاومت را تشکیل داده‌اند و در ابتدا ظاهری عجیب و غریب از طراحی‌های آن‌ها، بسیاری از روزنامه نگاران را وادار کرد که آن را پست پانک[۹] یا گرانج[۱۰] توصیف کنند.. در واقع آن‌ها یک انعکاس سازنده را باب می‌کنند که از رابطه میان بدن و پوشاک صحبت کرده و از مفهوم خود بدن سوال می‌کند. استراتژی استفاده شده توسط مایسن مارتین مارجیلا و کام دس گارکون در فشن به‌کار رفته و پرسشی از وضعیت مد را بیان می‌کند که به‌عنوان نقدی از داخل سیستم تعیین شده است که خصلت خود ارجاعی را ایجاد می‌کند. این یک تخریب انتقادی است، اما طراحان قطعا قصد ندارند تا سیستمی را که در آن فعالیت دارند انکار کنند. پروژه‌های مورد بررسی برای ویران کردن تلاش نمی‌کنند، بلکه اختیاری بودن اساس دنیای مد را به نمایش می‌گذارند.» (Zoborowska, 2015: 197-198)

تحلیل چگونگی ساختار شکنی در آثار مایسن مارتین مارجیلا

برند مایسن مارتین مارجیلا به‌عنوان یک خیاط خانه زنانه آوانگارد و خود مارجیلا به‌عنوان طراحی بود که کارهای او در مرکز مخالفت با تکنیک‌ها و نظم موجود در مد است. او لباس‌های کهنه را جدا می‌کند و آن‌ها را در زبان مدرن دوباره بازسازی می‌کند، هم‌چنین کارهای بیش‌تری به منظور ارتقا بازیافت به شکلی هنری به نسبت طراحان دیگر انجام می‌دهد. « مارتین مارجیلای بلژیکی یک موقعیت معمولی از رویکردهای معاصر را ارائه می‌دهد و توضیح می‌دهد که فشن ساختارشکن تنها به فراوانی یک هنر از جمله هات‌کاتور سنتی است و الان این دو لزوما منحصربه‌فرد نیستند. اگرچه فشن ساختارشکن در مقابل فشن تجاری قرار داشت، طراحان به ظاهر خرابکار توسط صنعت از نظر عقلانی پذیرفته شدند.» (Margiela, 2013) ایده‌های مارجیلا ماهیت رویکرد ساختارشکنانه را به‌عنوان پروسه‌ای از تخریب که مخالف جریان اصلی مد است، نشان می‌دهد، چرا که فشن ساختارشکن اصول به ثبت رسیده تولید لباس را به چالش می‌کشد و این موضوع یک نیاز مجدد برای بررسی قواعد و قراردادهای موجود در دنیای مد را ایجاد می‌کند. « سبک مارجیلا نه تنها به خواسته افراد مدرن که می‌خواهند شخصیت منحصربه‌فرد خود را نشان دهند، عمل می‌کند بلکه احساسات جوانانی را

که قصد آزادی دارند و با ایده‌های موجود وابسته نیستند را هم دنبال می‌کند، چرا که ایده‌های گوناگون ایجاد شده توسط وی فرصتی را برای تغییر جریان فراهم می‌نماید.» (So- Ri Mok, 2015:14) «تجزیه و تحلیل آثار خاص مارجیلا نشان می دهد که طراحان مد گاهی به موضوع کارشان توجه می‌کنند و از شرایط وجودی آن سوال می‌کنند. مارجیلا توجه ما را از مساله آینده مد به لباس و آن‌چه لباس انجام می‌دهد، جلب می کند.» (Zoborowska, 2015: 191-192)

ساختارشکنی در آثار مارجیلا هر قانون ثابت و مشخص در دنیای مد را به چالش کشیده و مفاهیم زرق و برق، چشم‌گیر بودن، لوکس بودن و نوآوری را از نو تعریف می‌کند. در آثار مارتین مارجیلا علاوه بر شاخصه‌های کلی که به آنها اشاره شد، به انواع مختلف رویکرد ساختارشکنی در دوره پست مدرن برمی‌خوریم که می‌توان آن‌ها را به قرار زیر تقسیم کرد:



نمودار ۱- انواع مختلف رویکرد ساختارشکنی در آثار طراحی لباس مایسن مارتین مارجیلا (منبع: نگارندگان)

ساختارشکنی از طریق فرم بدن

روش خاصی که طراحان ساختارشکن از طریق کم کردن، جانشینی و روش‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌دهند کاملاً واضح نیست اما از طرفی هم نتیجه بخش. فرم مرسوم بدن ایده‌آل زنانه غربی به‌عنوان یک ساختار استفاده می‌شود که این جریان منجر به اصول بصری ساختارشکنی در ارتباط با بهترین بدن متناسب با جریان اصلی مد و فشن هات‌کاتور[11] می‌شود.

گیل در مقاله خود تحت عنوان « نظریه مد» تاریخ ساختارشکنی در آنالیز ادبیات و فلسفه را خصوصا در ارتباط با کار مارجیلا دنبال کرده و با تحلیل ساختارشکنی در رشته‌های دیگر بیان می‌کند که درواقع ساختارشکنی در مد انواع گوناگونی از اعمال نظم و ترتیب، قواعد و مقررات را به چالش می‌کشد« مارجیلا ارتباط دو طرفه میان لباس و بدن و از هم پاشیدگی‌ای که در پوشیدن لباس اتفاق می‌افتد را ساختارشکنی می‌کند به‌طوری‌که لباس‌ها به بدن و بدن‌ها به لباس تبدیل می‌شوند.» (Gill, 1998: 48) بر این اساس بدن انسان و راه‌های نمایش آن و ساختار لباس و قانون‌های نمایش مجموعه‌ها مورد ساختارشکنی قرار گرفتند.

بزرگ‌نمایی مفهومی است که به بهانه‌های گوناگون در آثار مارتین مارجیلا تکرار شده است. شماری از مجموعه‌های او این تم‌ها را پیش رو داشتند و

مهم‌ترین آن‌ها آثاری است که مارجیلا در راس هزاره جدید تولید کرده است. دگرگونی عظیم در مقیاس از همان ابتدا کار مارجیلا را منحصربه‌فرد کرد. در آثار مارجیلا اندازه تی‌شرت‌ها به حد اغراق‌آمیزی بزرگ شده به‌طوری‌که صورت در لابه‌لای یقه گم می‌شود و بدن به صورتی یکپارچه و یک‌دست درآمده و چیزهایی نمایش داده می‌شود که پیش از این مرسوم نبود. مارجیلا با برهم زدن تناسبات در کار خود سعی دارد تا بدن ایده‌آل زنانه را با ایجاد امری غیرطبیعی تغییر دهد و مثالی از چالش ایجاد شده در برابر تقارن و بدن ایده‌آل غربی را به‌وجود آورده و ساختار اجتماعی زن به‌عنوان جنسی زیبا و برازنده متفاوت نشان می‌دهد.

تصویر۱- ایده کارناوال و گروتسک در آثار مارجیا پاییز- زمستان ۲۰۰۰، منبع: (Dua, 2017: 75)

بزرگ‌نمایی، ایده کارناوال و گروتسک

مفاهیمی که میخائیل باختین[۱۲]، نظریه‌پرداز روس، در عرصه نقد و نظریه ادبی طرح کرده امکانات جدیدی پیش‌روی تحلیل‌گران آثار هنری قرار داده است. یکی از مهم‌ترین مفاهیم در دایره اصطلاحات او مفهوم کارناوال است. کارناوال از نگاه باختین مراسمی است که نه شادی و طنز آن، بلکه در وهله نخست برابر شدن افراد در ضمن آن و فروپاشی نظام سلسله مراتبی مورد توجه باختین است. گروتسک هم که از نشانه‌ها کارناوال به‌شمار می‌آید، در تحلیل آن می‌توان گفت در رئالیسم گروتسک ارتباط گروتسک با امور مادی و جسمانی مورد توجه است که نه تنها تخطی از هنجارها و نظم طبیعی جهان محسوب نمی‌شود، بلکه هنجارها و نظم ویژه خود را دارد.[۱۳] بدن گروتسکی باختین تجلی جهانی ناتمام و همواره در حال تغییر است. هیچ‌گاه بین بدن گروتسک و جهان تفاوتی وجود ندارد، این بدن به جهان منتقل، ترکیب و در آن ذوب می‌شود و شامل قلمروهای ناشناخته است. بارزترین ویژگی‌هایی که یک اثر گروتسک را می‌سازد شامل ناهماهنگی، افراط و اغراق، نا به هنجاری و خنده‌داری و ترسناکی است. ساختارشکنی از طریق فرم بدن می‌تواند از طریق اندازه و ابعاد صورت پذیرد که این خود اشاره‌ای دارد به المان گروتسک و کارناوال که در لباس‌های مارتین مارجیلا نمود پیدا می‌کند. (تصویر۱) یکی از مجموعه‌های او به نوعی تکنیک‌های کارناوال از تغییر مقیاس را نشان می‌دهد که این مجموعه اولین سری از پوشاک با سایزی بی‌نهایت بزرگ و تناسبات طنزآور از تی‌شرت XXXXL است و این دگرگونی عظیم مقیاس آثار مارجیلا در مجموعه بهار و تابستان ۱۹۹۰ او نیز قابل مشاهده است. تمام مجموعه‌های مارجیلا تناسبات دلقک‌واری را در کنار طرح‌های اغلب استعاره‌ای و ظاهرا ناتمام لباس ایجاد می‌کنند (تصویر۲).

تصویر۲- ساختارشکنی از طریق فرم بدن و اغراق در ابعاد لباس،
منبع: (www.maisonmartinmargiela. tumblr.com/~/search/18)

ساختارشکنی مفهوم زرق و برق

یکی از نوآوری‌های ایجاد شده توسط طراحان ژاپنی و بلژیکی ساختارشکن این است که آن‌ها مفهوم زرق و برق مطلوب شناخته شده از دوره‌های قبلی مد را ساختارشکنی می‌کردند و این طراحان با نگاهی به فقر مشغول به کار شدند و به تولید لباس‌هایی پرداختند که اصول تجمل و کمال‌گرایی مورد تایید در هات‌کاتور و مسیر اصلی مد را ساختارشکنی می‌کند. همچنین مارتین مارجیلا طرح‌هایی را با شکاف‌های عمدی ایجاد نمود و به لباس‌ها ظاهری کهنه بخشید و از لباس‌های قدیمی جهت ساخت لباس جدید استفاده نموده تا اهمیت زنگار و کهنگی را نشان دهد. مارتین مارجیلا طرح‌هایی را با شکاف‌های عمدی ایجاد نمود و به لباس‌ها ظاهری کهنه بخشید و از لباس‌های قدیمی جهت ساخت لباس جدید استفاده نموده تا اهمیت زنگار و کهنگی را نشان دهد. فشنی که ساختار لباس را مورد حمله قرار داد، درزها را جابه‌جا و سطح را با برش و شکاف تخریب کرد به نوعی نابودی وقار و شیکی را به نمایش گذاشت و واژه مد ساختارشکن برای تعیین مخالفتی صریح با تجملات مطرح شده و به نوعی عکس‌العملی در مقابل زیاده‌روی دیرینه دهه ۸۰ می باشد.مارجیلا در طراحی‌های خود مواد گرانبها را مورد استفاده قرار نمی‌دهد و واژه لوکس بودن در این‌جا یک تغییر معنایی را متحمل می‌شود که او با گذاشتن کارت توصیفی بر روی مجموعه‌ها به مقدار ساعت‌هایی اشاره دارد که برای تولید هر قسمت صرف شده است. مارجیلا در واقع به رنج انسانی اشاره می‌کند که مهم‌ترین جنبه و منبعی ارزشمند است که هر لباسی می‌تواند داشته باشد. مفهوم اعتبار و ارزش در به زرق و برق و ظاهر همیشه پذیرفته شده در مسیر اصلی مد محدود نمی‌شود، زرق و برق و کمال به زحمت انسان برای تولید بر می‌گردد و او از این طریق مفهوم زرق و برق را ساختارشکنی می‌کند (تصویر۳).

تصویر۳- ایده زرق و برق در آثار مارجیلا بهار- تابستان ۲۰۰۶،
منبع:(www.maisonmartinmargiela.)
tumblr.com/~/search/21)

ساختارشکنی زمان

لباس‌های ساختارشکنانه مد مفهوم زمان را به چالش می‌کشند و تغییر اصلی در طرح‌های آن‌ها درک مرسوم از زمان را به مبارزه می‌طلبد، به این ترتیب نوآوری‌های ساختارشکنانه مد هرگز قسمتی از مسیر اصلی مد نبوده‌اند. از این رو خلق‌های ساختارشکنانه مد برای یک موقعیت تجاری و فرم زمان‌بندی شده فصلی طراحی نشده‌اند که گرایش‌های مد از یک زمان خاص را بازتاب دهند، بلکه این لباس‌های طراحی شده از فشن ساختارشکن تفکیک زمان را در جهات گوناگون نمایش می‌دهد .

مارتین مارجیلا در مجموعه خود تحت عنوان «مارتین مارجیلا (۱۶۱۵/۴/۹)» مفهوم زمان در مد را ساختارشکنی کرده و نشان می‌دهد زمان از سفر خطی خود خارج شده است. سیستم مد مرسوم براساس یک جدول زمان‌بندی و برپایه تغییرات فصلی کار می‌کند و نگاه جدید هر فصل تا فصل بعد اعتبار دارد؛ به این معنا که هر فصل به‌صورت موقت است و کوتاه بودن سیستم مد را برجسته می‌کند. به‌طور کلی ساختارشکنی بی‌نظمی و بهم ریختن ساختار لباس در گرو زمان است و باتوجه به المان‌های تعریف شده در هر زمان در مقابل معیارها و انتظارات آن دوره ایستاده است. مارجیلا در مجموعه خود تحت عنوان «مارتین مارجیلا (۱۶۱۵/۴/۹)» مفهوم زمان در مد را ساختارشکنی کرده و نشان می‌دهد زمان از سفر خطی خود خارج شده است. در این مجموعه این طراح با یک میکروب‌شناس در استفاده از باکتری‌ها در لباس کار کرد. بعد از نمایش مواد گوناگون و ارگانیزم‌ها بر روی لباس‌ها، آنها برای مدت چهار روز به گلخانه با شرایط مداوم پوسیدگی منتقل شدند و سپس بر روی مانکن‌های استاکمن نمایش داده شدند. بعد از این چهار روز، با رشد باکتری‌ها و انجام یک سری فعل و انفعالات بر روی پارچه این لباس‌ها ظاهری از تخریب را نشان دادند که تحت شرایط نرمال سال‌ها طول می‌کشید تا اتفاق افتد. از این رو ساختارشکنی زمان در این مجموعه بر روی همین موضوع تمرکز دارد تا چیزی را که قرار است در طول زمانی طولانی در لباس اتفاق بیفتد در مدت زمانی کوتاه نشان دهد و مرزهای زمان را در هم بشکنند. این مجموعه از مارجیلا زمان را ساختارشکنی می‌کند چرا که فازی از زمان را نشان می‌دهد که هرگز اتفاق نیفتاده است و سال‌های واقعی را نشان می‌دهد که هرگز اتفاق نیفتاده، اما باعث شدند تا این لباس‌ها کهنه شوند. مارجیلا همچنین در مجموعه رپلیکا که از سال ۱۹۹۴ شروع به تولید آن کرد، اغلب از پارچه‌ها و لباس‌های قدیمی از دوره‌های گذشته حتی مربوط به مجموعه‌های قبلی خود استفاده کرده و از آن‌ها لباس‌های جدید تولید می‌کند. این ترتیب تغییرات در پوشاک مارجیلا با یک فشن دستوری جهت ایجاد دیدگاه‌های جدید اعمال نشده‌اند، بلکه بیش‌تر راجع به نمایش پارچه و شکل ظاهری با توجه به عنصر زمان می‌باشند. مفهوم رپلیکا از مفهوم ابدیت استخراج می‌شود و به اصولی تکیه دارد که این قطعات پیش از این آزمون زمان را ثابت کرده‌اند. رپلیکا مفهوم زمان را ساختارشکنی می‌کند و هر قسمت از این لباس‌ها مستند تاریخ و دوره خاصی

است که برای مد امروز استفاده می‌شود و حتی شاید برای آینده هم مناسب باشد. این لباس‌ها مرزهای زمان را جابجا کرده و تعاریف رایج از مسیر اصلی مد را دوباره تعریف می‌کنند. مارجیلا به مقوله زمان و گذشت زمان و هم‌چنین به تاریخ اهمیت زیادی نشان می‌دهد و این مطلب را بارها در آثارش تکرار کرده است. بسیاری دلیل علاقه او به رنگ سفید را به همین دلیل می‌دانند، چرا که رنگ سفید نشان‌دهنده شکنندگی از گذشت زمان است و عبور زمان رد پای خود را بر روی این آثار نشان می‌دهد.

تصویر۴- ایده زمان در طراحی لباس مارجیلا: اثری از رپلیکا، منبع: (Nesle & Chenu, 2018, 6)

ساختارشکنی از طریق بازیافت

مسیر اصلی مد اغلب از مواد و پارچه‌هایی که تازه وارد بازار شده‌اند استفاده می‌کند و این مواد در رنگ، جنس، بافت و الیاف متنوع بوده و تغییر مداوم در فشن را حفظ می‌کنند. مارتین مارجیلا اصل پذیرفته شده‌ای که به استفاده از مواد جدید در ساختار لباس پای‌بند است را ساختارشکنی می‌کند. « بازیافت در ارتباط با مفهوم تازه بودن به‌عنوان یک تکنیک مهم از داخل ساختار لباس‌های از نو طراحی شده مارجیلا بیرون آمده و میان لباس‌های طراح و تفکر طراحی از تکنیک‌های موجود و اصول مسیر اصلی مد تفاوت قائل است.» (Kızıltunalı, 2017: 95) استفاده از مواد یا پوشاک دسته دوم در کنار یکدیگر یا تولید مجدد اثری که قبلا طراحی شده است را می‌توان در آثار مارتین مارجیلا به‌عنوان تکنیکی اصلی و غالب از کار وی مشاهده نمود. باتوجه به آثار مارجیلا، جوراب‌های نظامی در آستین مشاهده می‌شود و از کت‌های شفاف طراحی شده صنعتی به‌عنوان کمربند استفاده شده است و تاپ‌های ساخته شده از سرپوش بطری، کت‌های چرم ساخته شده تنها با کمربند بدون استفاده از پارچه را می‌توان مشاهده نمود و لوازم جانبی قدیمی و آیتم‌های گذشته در طراحی لاین آرتیسانال برای بازسازی طراحی‌های مد جدید به‌طور مداوم استفاده شده‌اند. « مارجیلا یک طراح ساختارشکن است که لباس‌های قدیمی را بریده و آن‌ها را با هم جمع می‌کند تا یک زندگی و تاریخ تازه را به وجود آورد.» (Evans, 2003: 249) مارتین مارجیلا اصل پذیرفته شده‌ای که به استفاده از مواد جدید در ساختار لباس پای‌بند است را ساختارشکنی می‌کند و او با طراحی‌های خود میان دوتایی جدید/ قدیم پیوند برقرار می‌کند. (تصویر۵) « بازیافت در ارتباط با مفهوم تازه بودن به‌عنوان یک تکنیک مهم از داخل ساختار لباس‌های از نو طراحی شده مارجیلا بیرون آمده و میان لباس‌های طراح و تفکر طراحی از تکنیک‌های موجود و اصول مسیر اصلی مد تفاوت قائل است.» (Kızıltunalı, 2017: 95) استفاده از مواد یا پوشاک دسته دوم در کنار یکدیگر یا تولید مجدد اثری که قبلا طراحی شده است را می‌توان در آثار مارتین مارجیلا به‌عنوان تکنیکی اصلی و غالب از کار وی مشاهده نمود. « مارجیلا یک طراح ساختارشکن است که لباس‌های قدیمی را بریده و آن‌ها را با هم جمع می‌کند تا یک زندگی و تاریخ تازه را به وجود آورد.» (Evans, 2003: 249)

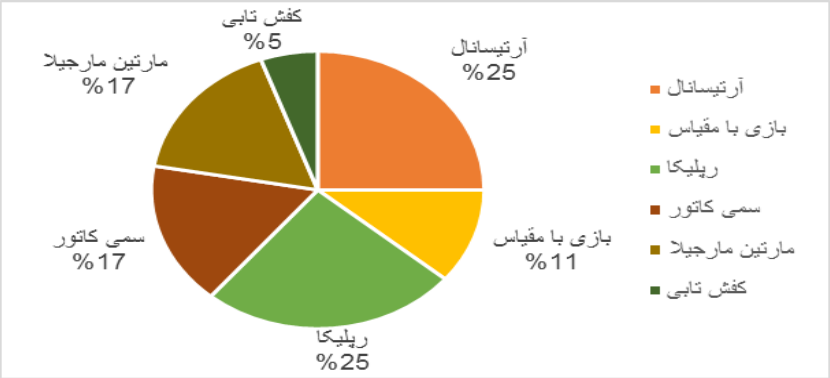
تصویر۵- ساختارشکنی از طریق بازیافت در طراحی لباس مارجیلا ،
منبع: (www.maisonmartinmargiela.tumblr.com/~/search/56kl)

ساختارشکنی از طریق ارائه فرآیند ساخت لباس

مارجیلا آسترکشی‌های استخراج شده از لباس‌های وینتیج بهبودیافته را به فروش می‌رساند و به این تودوزی‌ها فرصتی برای جدیدکردن زندگی قدیمی آن هم به طرف بیرون می‌دهد. لباس‌های او از پارچه‌هایی ناهماهنگ باهم ساخته شده و آسترکشی‌ها با ابریشم و پارچه‌های کشباف انجام شده و مکانیسم داخلی ساختار لباس از جمله ساسون‌ها و زیپ‌ها قابل مشاهده است و ژاکت‌های قدیمی دوباره برش داده و دوخته شده‌اند. با پذیرفتن این‌که فرآیند دوزندگی یا عملیات خیاطی به‌عنوان یک کار قطعی برای دادن فرمی محصور شده به بدن عمل می‌کند، دوخت‌های داخلی به‌عنوان رمزی از لباسِ تمام شده است که توسط خود لباس حفظ می‌شود و لباس را به صورتی یکپارچه نمایش می‌دهد. مارجیلا این راز و رمزها را به سطح لباس آورده مارتین مارجیلا در میان تجربه‌های گوناگون که پروسه ساخت لباس را نمایان می‌کنند یا مراحل ایجاد پوشاک را به تصویر می‌کشند، قرار گرفته و معتقد است که این موارد می‌توانند به‌عنوان موتیف‌های طراحی باشند. او با این کار نشان می‌دهد فرم خلاقانه همواره از طریق تاریخ مد و رجوع به خود لباس ایجاد می‌شود و نوآوری‌های او همواره به سنت خیاطی که به نظر می‌رسد پشت سر گذاشته شده است، تکیه دارد. در مجموعه‌های او اسرار حفاظت شده تولید در خیاطی از جمله سجاف، ساسون و غیره به سطح لباس آمده‌اند و متعلقات به‌کاررفته پنهان، از جمله زیپ یا دکمه‌های پرسی، اکیدا در معرض دید قرار گرفته‌اند. می‌توان گفت مارجیلا با این کار نه تنها ساختار لباس‌ها بلکه ساختار سیستم مد را به چالش می‌کشد. با بررسی مفهومی در اصول قراردادی از تولید لباس می‌توان گفت مارجیلا عمدا طراحی را انجام داد که در برابر روش‌های خیاطی مرسوم و قاعده‌های بصری قدم برمی‌داشت. در واقع مارجیلا با توجه بیش‌تر به پروسه تولید به نسبت محصول نهایی از طریق نمایش فرآیند ساخت لباس عمل ساختارشکنی را انجام می‌دهد.

نتایج حاصل از بررسی ایده‌های ساختارشکنانه در آثار مارتین مارجیلا به‌طورکلی در نمودار ۲ و جدول ۱ ارائه شده است.

تصویر۶- ساختارشکنی از طریق ارائه فرآیند ساخت لباس، منبع: (www.maisonmartinmargiela.tumblr.com/~/search/18hdf)



نمودار ۲- بررسی فراوانی ایده‌های ساختارشکنی در آثار مارتین مارجیلا (منبع: نگارندگان)

جدول ۱- بررسی ایده‌های پست مدرنیستی(منبع: نگارندگان)

	آرتیسانال	بازی با مقیاس	رپلیکا	سمی کاتور	مارتین مارجیلا	کفش تابی
ساختارشکنی از طریق فرم بدن		✓				✓
بزرگ‌نمایی، ایده کارناوال و گروتسک		✓				
ساختارشکنی زمان	✓		✓		✓	
ساختارشکنی مفهوم زرق و برق	✓		✓	✓	✓	
ساختارشکنی از طریق بازیافت	✓		✓			
ساختارشکنی از طریق نمایش فرآیند ساخت لباس	✓	✓	✓	✓	✓	

نتیجه‌گیری

پست مدرنیسم از مهم‌ترین جنبش‌های فلسفی، فرهنگی و هنری روزگار معاصر است. مجموعه عقاید پیچیده‌ای که در نیمه دوم قرن بیستم و در واکنش به مدرنیسم و تحت تاثیر هوشیاری عمومی بعد از جنگ جهانی دوم به‌وجود آمد. ساختارشکنی به عنوان رویکردی شاخص از هنر این دوره است که ردپای آن در آثار بسیاری از هنرمندان پست مدرن همچون مارتین مارجیلا به چشم می‌خورد. ظهور مولفه ساختارشکنی که یکی از اصلی ترین مولفه های دوران پست مدرن است که آن را در آثار مارجیلا به چندین حالت مشاهده و طبقه بندی کرد؛ ساختارشکنی فرم بدن، ساختارشکنی مفهوم زرق و برق، ساختارشکنی زمان، ساختارشکنی از طریق بازیافت، ساختارشکنی از طریق نمایش فرآیند ساخت لباس . نتایج دیگر این پژوهش نشان می‌دهد در آثار مارجیلا می‌توان شوقی

برای رد یک مسیر معین و تعیین شده و تفکر دوباره در تکنیک‌های سنتی مد را مشاهده کرد. مارجیلا نشان می‌دهد که در آثار او مسیر طراحی تغییر کرده و قوانین خود را دنبال می‌کند و این موضوع ایده‌ای برای تعیین انواع ساختارشکنی در آثار او بوده است. مارجیلا با ساختارشکنی و نفی مفاهیم رایج، هم‌زمان به گذشته مد توجه زیادی دارد و نشان می‌دهد که گذشته به سادگی ریشه کن نمی‌شود، در کارنامه این طراح بلژیکی مفاهیم دریدا زیاد دیده شده است؛ مفهومی که ساختارشکنی از متن‌های فلسفی او گرفته می‌شودهم چنین که آثار مارتین مارجیلا تنها از موضوعی ساده و بی معنا صحبت نمی‌کند و تلاش جدیدی برای تسخیر مفهوم زیبایی به انجام رساند و او با اغراق در اندازه‌ها و اشکال معمول، برهم زدن تعادل و تناسبات و با استفاده از مواد گوناگون در زمینه‌های دیگر اما در راستای لباس فرصتی برای خارج شدن از چهارچوب ثابت لباس در دنیای مد ایجاد کرد. در این پژوهش ایده های پست مدرنیستی در آثار مایسن مارتین مارجیلا عبارتند از: ۱- ساختارشکنی از طریق فرم بدن۲- بزرگ‌نمایی، ایده کارناوال و گروتسک ۳- ساختارشکنی زمان ۴- ساختارشکنی مفهوم زرق و برق ۵- ساختارشکنی از طریق بازیافت ۶- ساختارشکی از طریق نمایش فرآیند ساخت لباس. این مولفه ها در ۶ نمونه مورد تحلیل یعنی، آرتیسانال، بازی با مقیاس، رپلیکا، سمی کاتور، مارتین مارجیلا، و کفش تابی مورد مطالعه قرار گرفت که نتایج این تحلیل نشان داد ایده‌های ساختارشکنی در آثار مارتین مارجیلا در نمونه های آرتیسانال و رپیلکا بیشترین استفاده و کفش تابی کمترین بهره را داشته است.

پی‌نوشت

1. Amy Spindler
2. Rei Kawakubo
3. Comme des Garçons
4. Karl Otto Lagerfeld
5. Martin margiela
6. Dries Van Noten
7. Ann Demeulemeester
8. Le Destroy
9. Post-punk
10. Grunge

۱۱. Hout coture در طراحی لباس به معنای سفارش های دست دوز و در تعداد تولید محدود است.

12. Mikhail Bakhtin

۱۳. برای اطلاعات بیشتر به پایان نامه مهدی رمضان زاده با عنوان "بررسی نظریه های بازی، گروتسک و کارناوال از باختین در گزیده ای از تئاتر های معاصر ایرانی" که تحت راهنمایی فرزان سجودی در دانشگاه هنر ارائه شده، رجوع کنید

فهرست منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۲)، ساختار تأویل متن. تهران. نشر مرکز.
- مالپاس، سایمون (۱۳۸۶) پست مدرن، ترجمه ی حسین صبوری، تبریز: دانشگاه تبریز.
- رمضان زاده، مهدی (۱۳۹۲) بررسی نظریه های بازی، گروتسک و کارناوال از باختین در گزیده ای از تئاتر های معاصر ایرانی؛ بخش عملی: خداوند در سینه هیچ مردی دو قلب قرار نداد، پایان نامه- دانشگاه هنر - دانشکده سینما و تئاتر.

- زارع، مرضیه . رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵) نگاهی جامعه شناسانه به مفهوم لباس در هنر معاصر با تکیه بر آرا بوردیو، دو فصلنامه پژوهشهای جامعه شناسی معاصر، ۹ : ۲۹ -۱ .
- خلج، رامین، (۱۳۸۶)، پست مدرنیسم و هنر پست مدرن، کتاب ماه هنر، ۱۰۷ و ۱۰۸: ۲۷- ۲۰ .
- ضمیران، محمد، (۱۳۷۹)، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، نشر هرمس.

- So-Ri Mok · Jean-Suk Cho (2015) The Analysis of the Martin Margiela's Design Code - Focusing on the Checklist Method, J. fash. bus. Vol. 19, No. 4:pp.135-152, Sep. 2015
- Smart, B (۱۹۹۳) Postmodernity, London: Routledge.
- Zoborowska, Agata. (2015). deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique. International Journal of Fashion Studies.
- Nava, M. (1996) 'Modernity's Disavowal: Women the City and the Department Store. Routledge. pp. 35-78.
- O'Shea, Alan Nava, Mica and (ed.) Modern Times: Reflections on a Century of Modernity Routledge. pp. 38-76
- Martinez, J. G. (2008), 'Fashion, country and city: The fashion industry and the construction of collective identities (1981–2001)', in N. Bernheim (ed.), Symposium 1: Modus Operandi State of Affairs in Current Research in Belgian Fashion, Antwerp: Momu – Fashion Museum Province of Antwerp, pp. 51–67.
- Granata, Francesca. (2013). Deconstruction fashion: carnival and the Grotesque, The Journal of Design History, Pages 182–198.
- Gill, Alison. (2015). Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Re-assembled Clothes. Fashion Theory.
- Evans, Caroline. (2015). The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). Fashion Theory.
- Moore, Ryan. (2010). Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. The Communication Review.

منابع اینترنتی

-Website: Maison Margiela
URL1: www.maisonmartinmargiela. tumblr.com Accessed at 30/12/2021

The Explanation of the Context Formation in the Typographic Posters after the Islamic Revolution

Bahram Hamidi [1], Kamran Afshar Mohajer [2]

[1] PhD Student in Comparative and Analytic History of Islamic, Faculty of Theories & Art Studies, University of Arts, Tehran, Iran.
[2] Professor, Faculty of Visual Communication, University of Arts, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

(Received: 30.11.2021, Revised: 12.01.2022, Accepted: 23.01.2022)
https://doi.org/ 10.22075/aaj.2022.25304.1124

Abstract:
Typographic posters after the Islamic Revolution were considered as the most important visual approach in graphic design in Iran due to their expressive capacities in adaptation and ductility in multiple structures. The process of formation of this movement, regardless of its aesthetic values, is subject to cultural and social conditions and developments, in the context of which typography emerged and continued beyond the category of graphic design as a form of contemporary art. After the seventies, with the modernization of society and macro-environmental changes, it led to extensive changes in various aspects of society. In addition to influencing the formation and activity of many cultural and artistic currents, it has created new and deconstructive dimensions in Iranian graphic design, the most obvious aspect of which is the emergence of typographic posters. In this regard, this study intends to examine the factors of Iranian graphic design tendency to design typographic posters after the Islamic Revolution. The purpose of this study is to study the role of environmental factors as a basis for the formation of typographic posters and to identify the factors within the union in the development and expansion of this trend. The research method is based on historical explanation and practical goals, and the study of the process of forming typographic posters is focused on historical milestones. In this method, past documents are studied and the evaluation of analysis units is emphasized as research indicators. Studies show that the environmental context and cultural changes paved the way for the emergence of Persian typography in the design of the cover of political and religious books in the mid-seventies. And in the eighties, the graphic designer's community formed the necessary conditions for the graphic design of Iran to design typographic posters by forming art groups, setting up exhibitions, publishing books, training workshops, lectures and winning awards, as well as institutional support in holding exhibitions.

Keywords: Typographic Posters, Islamic Revolution, Graphic Design, Environmental Factors, Cultural Developments.

[1] Email: bahramhamidi92@gmail.com
[2] Email: afshar@art.ac.ir
How to Cite: Hamidi, B., Afshar Mohajer, K. The Explanation of the Context Formation in the Typographic Posters after the Islamic Revolutiontion. Journal of Applied Arts, 2022,1(3); (doi: 10.22075/aaj.2022.25304.1124)

تبیین زمینه های تحول پوسترهای تایپوگرافی بعد از انقلاب اسلامی*

بهرام حمیدی [۱] ، کامران افشار مهاجر [۲]

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنرتهران، تهران، ایران.
[۲] استاد، گروه ارتباط تصویری، دانشگاه هنرتهران، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۲۲ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.25304.1124

چکیده

پوسترهای تایپوگرافی بعد از انقلاب اسلامی به دلیل ظرفیت های بیانی در انطباق یافتن و شکل پذیری در ساختارهای متکثر به عنوان مهمترین رویکرد تصویری در طراحی گرافیک ایران مطرح شد. فرایند شکل گیری این جریان فارغ از ارزش های زیبایی شناسی آن تابع شرایط و تحولات فرهنگی و اجتماعی بوده که در بستر آن موجب ظهور و تداوم تایپوگرافی فراتر از مقوله طراحی گرافیک به شکلی از جریان هنر معاصر گردید. بعد از دهه هفتاد شمسی با نوسازی جامعه و تغییرات کلان محیطی به تحولات گسترده در وجوه مختلف اجتماعی منتهی شد و علاوه بر تاثیر بر شکل گیری و فعالیت بسیاری از جریان های فرهنگی و هنری، ابعاد نوین و ساختارشکنانه را در طراحی گرافیک ایران رقم زد که بارزترین وجه آن در ظهور پوسترهای تایپوگرافی است. در این راستا مساله اصلی پژوهش بررسی عوامل گرایش طراحی گرافیک ایران به طراحی پوسترهای تایپوگرافی بعد از انقلاب اسلامی است. فرضیه پژوهش به این امر اشاره دارد مجموعه تغییرات فرهنگی و اجتماعی، زمینه ظهور پوسترهای تایپوگرافی در دهه ۱۳۸۰ شده است. هدف این پژوهش، مطالعه نقش عوامل محیطی به عنوان بستر شکل گیری پوسترهای تایپوگرافی و شناخت عوامل درون صنفی در توسعه و گسترش این جریان است. روش پژوهش مبتنی بر تبیین تاریخی و اهداف کاربردی است. در این روش اسناد و مستندات گذشته مطالعه شده و ارزیابی اطلاعات به عنوان شاخص‌های پژوهش مورد تاکید قرار می‌گیرد. نتایج نشان می دهد که بستر محیطی و تغییرات فرهنگی زمینه ظهور تایپوگرافی فارسی در طراحی جلد کتاب‌های سیاسی و دینی در نیمه دهه هفتاد را فراهم آورد و در دهه هشتاد جامعه طراحان گرافیک نیز با تشکیل گروه‌های هنری، برپایی نمایشگاه، چاپ کتاب، کارگاه‌های آموزشی، سخنرانی‌ها و کسب جوایز و همچنین حمایت‌های نهادی در برگزاری نمایشگاه ها، شرایط لازم برای شکل گیری پوستر تایپوگرافی را رقم زدند.

واژه‌های کلیدی: پوسترهای تایپوگرافی، انقلاب اسلامی، عوامل محیطی، تحولات فرهنگی.

---

*این مقاله مستخرج از رساله دکتری بهرام حمیدی با عنوان "تحول پوسترهای تایپوگرافی در بستر تحولات اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی تا دهه ۱۳۹۰" در دانشگاه هنر تهران با راهنمایی آقای دکتر کامران افشار مهاجر در حال انجام است.

[1] Email: bahramhamidi92@gmail.com
[2] Email: afshar@art.ac.ir

مقدمه

طراحی پوستر در دهه اول انقلاب اسلامی، تحت تاثیر شرایط اجتماعی آن دوران کارکرد اجتماعی و مردمی خود را در همراهی با آرمان‌های انقلابی و جنگ پیدا کرد. اولین تاثیرات اجتماعی اعتراضات مردمی علیه حکومت پهلوی در قالب شعارهایی به ظهور رسید که به صورت دیوار نوشته‌های بداهه و یا با روش شابلون اجرا می‌شد. در دوران هشت ساله جنگ، خوشنویسی به جهت جایگاه و منزلت آن در هنر اسلامی نقش مهمی در انعکاس و نمایش اشعار شعرا با مضامین حماسی و شهادت طلبانه پیدا کرد (تیموری، ۱۳۹۲: ۲۱). هم زمان با طراحی پوسترهای نمادین در مواردی نیز پوسترهای خوشنویسانه در ترکیب با تزیینات و نقوش هندسی اسلامی نیز طراحی شدند که حفظ قواعد و تناسبات هندسیِ قلم خوشنویسی تجلی درون مایه معنوی و فضای قدسی آنها بود.

در ابتدای دهه ۱۳۷۰ علاوه بر رشد اقتصادی، توسعه صنایع و افزایش تولید، رویکرد تساهل‌گرایانه در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی با برگزاری جشنواره‌ها و تولیدات فرهنگی فضایی پویا در زمینه فرهنگ و هنر را به وجود آورد. طراحی پوسترهای فرهنگی این دوران تداوم روش طراحی پوستر نسل گذشته گرافیک ایران با ویژگی تصویرگرایی همراه با نوشتارهای اطلاع رسان را توصیف می کرد. با حضور نسل چهارم طراحان گرافیک در شرایط فرهنگی و اجتماعی مداراگرا و تحول خواه مقارن با رواج فناوری دیجیتال و آشنایی با تایپوگرافی ساختارشکن غربی شد. در این دوران توجه به حروف فارسی به عنوان مولفه هویت بخش در طراحی گرافیک منجر به شکل گیری تایپوگرافی فارسی در طراحی جلد کتاب های سیاسی، فلسفی و دینی گردید که منجر به ظهور رویکرد جدید از هویت تصویری در طراحی گرافیک ایران گردید. تایپوگرافی فارسی به جهت انعطاف پذیری، انطباق و جذب مفاهیم و ظرفیت های تصویری نامحدود، امکانات بیانی متکثر و پویایی را در اختیار طراحان گرافیک قرار داد و موجب شد تا نسل جدید طراحان گرافیک بعد از دهه ۱۳۸۰ سعی در کشف و توسعه قابلیت های بیانی و تصویری تایپوگرافی فارسی برآیند. به واقع جهت بررسی چگونگی ظهور پوسترهای تایپوگرافی ضرورت شناخت بستر فکری و فرهنگی جریان‌های اجتماعی در درک زمینه های تغییر در الگوپردازی‌های جدید و سوق یافتن طراحی گرافیک ایران به جریان پوسترهای تایپوگرافی ساختارشکن و سنت گریز دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ بسیار اهمیت دارد.

آنچه که به عنوان سوال اصلی پژوهش مطرح شده این است که تاثیر زمینه های تحولات فرهنگی بر شکل‌گیری پوسترهای تایپوگرافی چگونه بوده است؟ و چه عوامل درون صنفی در جامعه طراحان گرافیک در پیشبرد و گسترش این رویکرد در دو دهه اخیر تاثیرگذار بوده است؟ بر همین اساس پژوهش حاضر تلاش دارد تا زمینه های ظهور و تکوین تایپوگرافی در طراحی گرافیک ایران را مورد تحلیل و ارزیابی قرار دهد و به تاثیر متغیرهای محیطی یا بیرونیِ رویدادهای جامعه در فراهم آمدن منابع لازم تغییرات فرهنگی و نقش کنش‌های صنفی به عنوان ریشه‌ها و عوامل گسترش تایپوگرافی می‌پردازد. همچنین جایگاه حمایتِ نهادی، تعاملات گفتمانی و کنش‌های طراحان گرافیک در تولید اشکال و رویکردهای متکثر در پوسترهای تایپوگرافی را تبیین می‌کند.

پیشینه پژوهش

با توجه به گذشت چند دهه از شکل‌گیری و تداوم پوسترهای تایپوگرافی، مطالعات مدون و علمی در رابطه با بسترهای شکل گیری طراحی گرافیک ایران به خصوص طراحی پوستر صورت نگرفته است. اغلب منابع موجود متشکل از مجموعه‌هایی از آثار طراحان گرافیک معاصر ایران هستند که از نظر محتوا فاقد اطلاعات علمی می‌باشند و یا رویکرد غالب پژوهش‌ها معطوف به مطالعات ساختاری و بصری طراحی گرافیک ایران شده است. کامران افشار مهاجر (۱۳۹۸) در کتاب "تاریخ طراحی گرافیک ایران" روند تحولات طراحی گرافیک ایران را از دوره قاجار تا دهه ۱۳۸۰ در رابطه با تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی هر دهه مورد بررسی قرار داده است. در کتاب تلاش شده است رابطه میان تحولات گرافیک هر دهه نسبت به تحولات اجتماعی مورد مطالعه قرار گیرد و دهه های اخیر به نقش جریان تایپوگرافی در طراحی گرافیک ایران نیز توجه شده است. مریم کهوند (۱۳۹۵) در مقاله "فرهنگ دیداری گرافیک دیزاین در عصر دیجیتال" در شماره ۶۲ مجله حرفه هنرمند به چگونگی رابطه تحولات جریان‌های اجتماعی نسبت به تغییرات گرافیک ایران طی چهار دهه می‌پردازد. وی به طور کلی علل گرایش نسل جدید طراحان گرافیک به طراحی پوسترهای تایپوگرافی و حروف‌نگاری را در محدودیت‌های بصری بازنمایی تصاویر انسانی تا اواخر دهه شصت، سیاست گذاری‌های فرهنگی و تفکر حکومتی نسبت به ارزش‌های ملی و مذهبی در حروف گرایی و خوشنویسی فارسی، گرایش تقلیدی از طراحان غربی در استفاده از حروف، امکان استفاده از حروف فارسی در کامپیوتر ذکر می‌کند. سپیده ملکی (۱۳۹۵) در مقاله "بازنمایی هویت ملی ایران در طراحی گرافیک با تاکید بر عصر جهانی شدن" شماره ۶۷ نشریه مطالعات ملی، نقش نوشتار فارسی در بیان ابعاد هویت ملی در طراحی پوسترهای دوسالانه‌ها را به عنوان برجسته‌ترین وجه آن ارزیابی می‌نماید. محمد کاظم فلسفی (دانشگاه هنر، ۱۳۹۰) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "بررسی تایپوگرافی در سه دهه‌ی ۱۳۴۰ تا آخر ۱۳۶۰" با اشاره به فعالیت‌های طراحان نوگرا، آزادی‌های سیاسی و اجتماعی جامعه و آموزش آکادمیک؛ به نقش رسانه‌های نوین ارتباطی در شکوفایی طراحی گرافیک و شکل‌گیری تایپوگرافی مدرن در ایران متمرکز می‌شود. نجمه باغیشنی (دانشگاه هنر تهران، ۱۳۹۱) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "بررسی تاریخ شفاهی طراحی گرافیک مدرن ایران از دهه ی ۲۰ تا پایان دهه ی ۴۰ شمسی" با اتکاء به مصاحبه‌های شفاهی با برخی طراحان گرافیک، تاثیر تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دهه ۲۰ و۳۰ شمسی در شکل‌گیری فعالیت‌های وسیع فرهنگی و شکوفایی طراحی گرافیک مدرن در دهه ۴۰ را بسیار اثر بخش و مهم توصیف می‌کند. نازیلا هاشمیان (۱۳۹۲) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان"بررسی بیان تصویری تایپوگرافی در پوسترهای فرهنگی پس از انقلاب" در صدد دستیابی به تعریف ویژگی های ساختاری پوسترهای تایپوگرافی با بیان ویژگی های بیانی آن در آثار طراحان پوسترهای تایپوگرافی بعد از انقلاب دارد. میرعزیزلو(۱۳۹۱) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "بررسی رویکردهای نوین در تایپوگرافی جهان و تاثیر آن بر آثار تایپوگرافی معاصر ایران" پرداخته است. نویسنده تلاش دارد با بررسی رویکردها و تجربیات تصویری مکاتب تایپوگرافی غربی از دهه ۱۹۱۰ تا ۱۹۹۰ به سابقه تاثیرپذیری تایپوگرافی ایران

و توسعه روش های بیانی طراحان گرافیک دست یابد. فاطمه قاسمی سردآبرود در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "جایگاه تایپوگرافی در پوسترهای ایران، از دهه ۷۰ تا ۹۰: با گرایش به رویدادهای فرهنگی" در چگونگی به کارگیری حروف در پوسترهای ایران در ساختارهای مختلف منطبق با زیبایی شناختی در افق تاریخی آنها بررسی نموده است. رحیم خلیلی (دانشگاه هنر، ۱۳۹۲) در پایان نامه کارشناسی ارشد با عنوان "بررسی بصری پوسترهای اسماء الحسنی سال های ۱۳۹۱-۱۳۸۴" به بررسی یکی از مهمترین جشنواره های سالیانه پوستر تایپوگرافی در نزدیک بر دو دهه اخیر می پردازد. نویسنده در تحلیل آثار به این نتیجه می رسد که کشف قابلیت های تصویری حروف فارسی در اهداف اصلی نمایشگاه منجر به خلق حروف ابداعی شده است و با اینکه نمایشگاه بر موضوع اسماء الهی محوریت یافته است، با اینحال تعداد بسیار اندکی پوسترهای تایپوگرافی قادر به بیان مفهوم و معنی اسماء الحسنی را در ساختار طراحی و ایده پردازی شده اند و نسل جدید طراحان گرافیک در طراحی پوسترها اکثریت جنبه فرمالیسم حروف فارسی را به تصویر کشیده اند. وجه متمایز این مقاله در پژوهش بسترهای فرهنگی و اجتماعی آن و همچنین بررسی عوامل درون صنفی در شکل گیری و توسعه پوسترهای تایپوگرافی در دو دهه اخیر است که بنا بر پیشینه ذکر شده تاکنون مطالعه و پژوهشی در رابطه با این موضوع صورت نگرفته است.

روش پژوهش

استراتژی روش شناختی پژوهش مبتنی بر تبیین تاریخی، فرایند شکل‌گیری پوسترهای تایپوگرافی بر نقاط عطف تاریخیِ موضوع مقاله متمرکز شده است. در روش تاریخی بررسی اسناد و مستندات حقایق گذشته جمع آوری و ارزشیابی می‌شود و با تجزیه و تحلیل آنها مستنداتی مستدل و منظم ارائه شده و برخی از جوانب واحدهای تحلیل به عنوان شاخص‌های عطف پژوهش مورد تاکید قرار می‌گیرد.

جریان‌های فکری و فرهنگی متکثر دهه ۱۳۷۰:

با پایان یافتن جنگ و اجرای برنامه‌های نوسازی و توسعه اقتصادی در ابتدای دهه ۱۳۷۰ در بسیاری از ابعاد جامعه زمینه‌های رشد و افزایش تولیدات تجاری و تحولات گسترده در صنایع زیرساختی و طرح‌های عمرانی فراهم گردید و در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و اجتماعی با دیدگاه تساهلی زمینه ظهور اندیشه‌ها و رویکردهای فرهنگی نوگرایانه در جامعه مهیا گشت و به تدریج بستر تحولات فرهنگی و اجتماعی نیمه دوم دهه ۱۳۷۰ شکل گرفت (فوزی، ۱۳۹۹: ۱۴۵). رشد و توسعه اقتصادی، گسترش شهرنشینی و سبک زندگی شهری، افزایش جمعیت دانشجویان و بالا رفتن سطح تحصیلات، سبب شد تا طبقه متوسط شهری نقش موثرتری در تحولات سیاسی و فرهنگی جامعه ایفاء نماید. ظهور نیروهای فکری با اندیشه‌های سیاسی و فرهنگیِ متناسب با شرایط جدید اجتماعی، محیط متکثری را در میان آن اقشار فراهم آورد. در طرح توسعه سیاسی نیمه دهه ۱۳۷۰، مفاهیمی چون آزادی‌های فردی و اجتماعی، فرهنگ گفتگو، تساهل و مدارا، نو اندیشی مفاهیم دینی، تقویت نهادهای مدنی مطرح گردید (عباسی سرمدی، راهبر، ۱۳۸۸: ۲۷۰). متفکران نواندیشی با دفاع از تکثر و تنوع فهم دینی نقش علوم و فلسفه را در نحوه تفسیر از دین به کار گرفتند و در سطوح آموزشی، فرهنگی و سیاسی به ترویج گفتمان دینی و سیاسی پرداختند (جلایی‌پور ،

۱۳۷۸: ۳۰). گروه‌های مختلف احزاب، انجمن‌های فرهنگی و نهادهای مدنی با توجه به شعارهای دولت بر آزادی های اجتماعی و فرهنگی در جریان توسعه سیاسی، در تقویت فضای گفتمانی و تولید فرهنگ نقش برجسته‌ای پیدا کردند (حیدری، جمشیدی. ۱۳۹۵: ۱۴۰). احزاب و سازمان‌های مردم نهاد در حوزه‌های سیاست، اقتصاد، فرهنگ و هنر به طرح خواسته‌های سیاسی و ارائه دیدگاه‌های فرهنگی پرداختند و فضای نقد و بحث در همه عرصه‌ها فعال شد (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۵). فضای دانشگاه‌ها علاوه بر کارکرد علمی به فضای گفتگوها و مناظره‌های اجتماعی و فرهنگی دانشجویان تبدیل شد. تشکل‌های مختلف فرهنگی، ادبی و سیاسی رشد روز افزونی یافتند و برگزاری سخنرانی‌ها، نشریات دانشجویی، اجتماعات فکری و فرهنگی رونق بسیاری پیدا کردند(جلایی پور، ۱۳۸۹: ۱۹۰ و ۱۹۴). سیاست گذاری های فرهنگی دولت پس از سال ۱۳۷۶ بر ضرورت تنوع دیدگاه‌های متکثر در فعالیت‌های فرهنگی و عدم دخالت و نظارت در نشر قبل از تولید تاکید داشت و نقش دولت در فضای تولیدات فرهنگی صرفا بسنده کردن بر نظارت پس از تولید با هدف ارائه دیدگاه ها، سلایق مختلف در سطح جامعه بود (فوزی، ۱۳۹۹: ۱۸۸).

رشد نهادها، نشریات و گفتمان های ادبی-هنری یکی دیگر از پیامدهای فرهنگی فرآیند تحولات اجتماعی بود که در شکل‌گیری محیط متکثر فکری دهه هشتاد تاثیر گذاشت (افتخاری، ۱۳۸۶: ۱۵۴). در فضای آزادی‌های اجتماعی و فرهنگی زمینه فعالیت جریان‌های فکری و فرهنگی با نگرش انتقادی، آزادی عمل بیشتری یافتند. از جهتی با افزایش سطح تحصیلات دانشگاهی، تحولات بافت گفتمان اجتماعی، حمایت‌های یارانه‌ای، سیاست‌گذاری‌های آزادی‌های فرهنگی _ اجتماعی زمینه فعالیت مطبوعات و نشر کتاب بیش از پیش با رشد و توسعه گسترده مواجه شد. شاخص‌های تولید کتاب و مطبوعات در این دوران؛ استقبال مخاطبان و افزایش قابل توجه چاپ و نشر کتاب و مطبوعات با موضوعات مختلف سیاسی، اجتماعی، فلسفی و دینی را نشان می‌دهد. تعداد روزنامه‌های سراسر کشور تا اوایل سال ۱۳۷۹ تقریبا چهار برابر شد و تیراژ آنها به رقم ۳ میلیون نسخه در روز رسید که نسبت به سال ۱۳۷۵ رشد چهار برابری یافت (فوزی، ۱۳۹۹: ۱۹۱).

تحولات تایپوگرافی دهه ۱۳۷۰ همگام با تحولات طراحی گرافیک

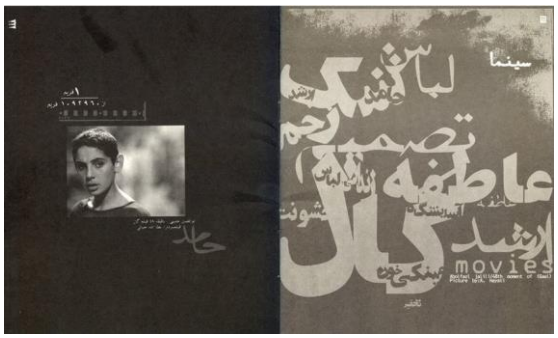
با توجه به تحولات اجتماعی و سیاسی در گسترش تولید و نشر کتاب، افزایش تعداد سفارش دهندگان متون فلسفی، سیاسی با دیدگاه‌های روشنفکری و نوگرایی دینی متقابلاً با تغییرات نسلی مخاطبان تحصیل‌کرده نیاز به نوگرایی بصری در طراحی جلد نیز ضرورت یافت. در این دوران با حضور تعدادی از طراحان جوان به عنوان نسل چهارم طراحان گرافیک تحت تاثیر جنبش‌های ساختارشکن در غرب، رویکردی متفاوت در طراحی جلد کتاب به وجود آمد (افشار، ۱۳۹۸: ۲۴۳). اگر در گذشته کلمات صرفاً کارکرد فرعی جهت معرفی عنوان کتاب داشتند، از این پس رویکرد تایپوگرافی در طراحی عناوین کتاب‌ها، به منزلهٔ محتوای کتاب در نظر گرفته شد (صیفوری، ۶۳:۱۳۹۳). طراحی جلدهای تایپوگرافی رضا عابدینی با ایده‌های ساختارشکنانه که سفارش دهنده‌های آن عموماً نویسندگان سیاسی بودند مورد توجه ناشران و نویسندگان قرار گرفت (عابدینی، ۱۴۰۰). رضا عابدینی و ساعد مشکی با دو روش تایپوگرافی متفاوت در طراحی کتاب‌های؛

منظر، گزیده رساله دلگشا، کوتوله‌ها و درازها و طراحی کتاب حضور ناب افق‌های تجربه‌پردازی نوین و جسورانه از مواجهه با حروف فارسی را به نمایش گذاشتند (تصویر۱ و ۲). ساختارزدایی و سنت‌شکنی در کرسی حروف و کلمات در طراحی جلدهای رضا عابدینی با بیانی جسور، معترض و پرخاشگر اغلب با محتوای انتقادی و تفکر سنت‌گریز گفتمان‌های ادبی و سیاسی آن سال‌ها تناسب بصری و معنایی یافته بود. در آثار ساعد مشکی نیز با ترکیب بندی‌های سیال، ذهنی و با فونت‌های چاپی بزرگنمایی شده بافتی خشن در عین حال فضایی شاعرانه و احساسی را تداعی می‌کرد که تجربیات بدیعی را در طراحی پوسترهای تایپوگرافی دهه ۱۳۸۰ به ارمغان آورد (جدول۱).

جدول۱- مهم ترین طراحی جلد کتاب تایپوگرافی نیمه دوم دهه ۱۳۷۰(منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

نام کتاب	نویسنده	طراح	توضیحات	ناشر	سال
کتاب تصویری منظر	مجموع نویسندگان	رضا عابدینی ساعد مشکی	اولین نمونه کتاب طراحی تایپوگرافی ساختارشکن مستقل از پیام و کارکرد نظر نویسنده و محتوای موضوع- بازی تصویری نوشتار فارسی برای رهایی از ادبیات متن	نظر	۱۳۷۷
گزیده رساله دلگشا	به اهتمام ابراهیم نبوی	رضا عابدینی	برگزیده طراحی جلد کتاب، ششمین دوسالانه طراحی گرافیک ایران، ۱۳۷۸	روزنه	۱۳۷۸
کوتوله ها و درازها	ابراهیم نبوی	رضا عابدینی	رابطه پیوسته و ترکیب تصاویر و اجزای حروف در کلمات درجهت تقویت درون مایه طنز سیاسی کتاب - برنده بینال برنو (جمهوری چک)- جایزه اصلی بنیاد پرنس کلاوس	نی	۱۳۷۹ ۱۳۸۶
حضور ناب	کریستین بوبن	ساعد مشکی	ترکیب ناپایدار، اتفاقی و سیال ذهنی نوشتار در فضا	ماه ریز	۱۳۷۹
ماهاباراتا	ژان کلود کریر	ساعد مشکی	جایزه اول طراحی روی جلد از دوسالانه هفتم طراحی گرافیک ایران		۱۳۸۰

تصویر۱- طراحی جلد کتاب قصه کوتوله ها و درازها ، طراح: رضا عابدینی،۱۳۷۹، منبع: (تشکری و کاشانی، ۱۳۹۳: ۲۸)



تصویر۲- طراحی کتاب منظر، طراح: رضا عابدینی و ساعد مشکی، ۱۳۷۷ ، منبع: (صفحه شخصی هنرمند در فیس بوک)

شکل گیری گروه های طراحی پوستر و برگزاری نمایشگاه های دهه ۱۳۸۰

از اواخر دهه ۱۳۷۰ طرح توسعه فعالیت‌های انجمنی، گروهی و تشکّل‌های هنری بخشی از برنامه‌های مدنی دولت اصلاحات بود که با هدف ایجاد فضای پویای گفتمان فرهنگی و با درخواست‌های جامعه هنری برای پیوستن به جریان جهانیِ هنر مسیر تازه‌ای در آفرینش هنری به وجود آورد که منجر به افزایش نمایشگاه‌های متعدد داخلی و بین المللی شد (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۲۳). گروه‌های هنری با فعالیت‌های مشترک در پیوند با همکاران خود دست به

تولیدات فرهنگی و آثار هنری می‌زدند. "گروه رنگ پنجم" که اعضای آن شامل؛ ساعد مشکی، علیرضا مصطفی‌زاده، مجید عباسی و بیژن صیفوری بود که در سال ۱۳۸۰ فعالیت خود را با هدف توجه به ظرفیت‌های تصویری تایپوگرافی فارسی و ارتباط میان طراحان گرافیک ایران و جهان با برگزاری اولین نمایشگاه پوسترهای تایپوگرافی با عنوان "بوف کور" آغاز کرد (ادیم، ۶:۱۳۹۱). این نمایشگاه حرکتی نو در برپایی نمایشگاه‌های جمعی و بدون سفارش‌دهنده بود که عرصه را جهت فعالیت‌های خلاقانه و تجربیات نو، برای طراحان گرافیک باز کرد (رضوانی، ۱۳۸۱: ۱۵). گروه رنگ پنجم از این پس با برگزاری نمایشگاه‌های گروهی از آثار اعضای خود، فراخوان نمایشگاه با موضوعات ادبی در داخل کشور و خارج از ایران، نشست‌های تخصصی، دعوت از مهمانان خارجی، اهدای جوایز و چاپ کتاب از آثار نمایشگاه و بزرگداشت طراحان مطرح تایپوگرافی فارسی نقش مهمی در گرایش نسل جدید، جریان‌سازی و تثبیت طراحی پوسترهای تایپوگرافی در دهه هشتاد ایفا کرد. نمایشگاه‌های گروهی پوسترهای تایپوگرافی فرصتی برای شکل‌گیری زنجیره‌های ارتباطی و ایجاد تعامل برای به اشتراک‌گذاری تجربیات متنوع نسل جدید طراحان گرافیک را میان آنها به وجود آورد. تحت تاثیر این جریان، طراحان بسیاری در آن دهه اقدام به برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی بین‌المللی کردند و موفق به دریافت جوایز متعددی از جشنواره‌های معتبر شدند که این امر در جریان‌سازی پوسترهای تایپوگرافی به عنوان گفتمان مسلط طراحی گرافیک ایران نقش مهمی ایفا کرد[1] (جدول ۲و۳) (تصاویر ۳و۴).

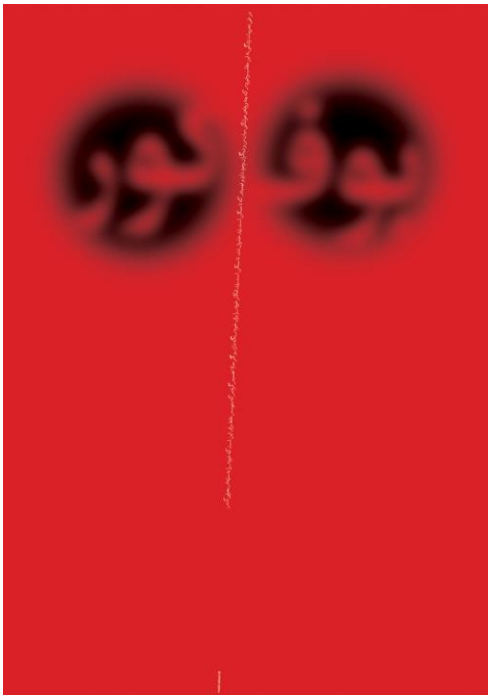
جدول۲- نمایشگاه های پوسترهای تایپوگرافی گروه رنگ پنجم (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

نمایشگاه های گروه رنگ پنجم	توضیحات	کتاب	سال
اولین نمایشگاه پوسترهای تایپوگرافی با عنوان «بوف کور»	به مناسبت یکصدمین یکصدمین سالگرد تولد صادق هدایت	دارد	۱۳۸۱
نمایشگاه خشت اول	نمایشگاه پنجاه و شش پوستر از هشت طراح گرافیک	دارد	۱۳۸۱
دومین نمایشگاه تایپوگرافی ایرانی با عنوان «مولوی»	به مناسبت بزرگداشت مولانا	دارد	۱۳۸۳
نمایشگاه تایپوگرافی نسل پنجم	منتخب پوسترهای تایپوگرافی نسل پنجم طراحان گرافیک ایران	-----	۱۳۸۴
نمایشگاه همدست	نمایش آثار گروه و نمایش پوسترهای تایپوگرافی لئوناردو سونولی	دارد	۱۳۸۴
سومین نمایشگاه تایپوگرافی ایرانی با عنوان ضرب المثل های ایرانی	معرفی و نمایش آثار طراح جلدهای تایپوگرافی بهزاد گلپایگانی در دهه ۵۰ شمسی تلاش برای دستیابی بیشتر به زبان تصویری تایپوگرافی و انطباق بیشتر با مفاهیم نسبت به نمایشگاه های گذشته- کشف استعدادهای جوان و جستجوهای نو در تایپوگرافی تهران اصفهان و شیراز	دارد	۱۳۸۵
چهارمین نمایشگاه تایپوگرافی ایرانی با عنوان «شاهنامه فردوسی»	بزرگداشت حسین عبدالله زاده حقیقی، طراح قلم زر-نمایشگاه گزیده ای از آثار طراحی گرافیک با قلم زر – مکان برگزاری در اصفهان و مشهد نمایش در تاجیکستان	دارد	۱۳۸۷
نمایشگاه های خارج از کشور (مجموعه برگزیده از پوسترهای تایپوگرافی نمایشگاه های سال های اخیر)	نمایشگاه فریاد ایرانی، اشیرول فرانسه-اولین حضور بین المللی گرافیک پوستر ایران نمایشگاه فریاد ایرانی۲، شومون فرانسه نمایشگاه فریاد ایرانی۳، بلژیک-فریاد ایرانی۴، ژنو-نمایشگاه ۴۰*۴۰ و ۵۰*۵۰، ایتالیا	دارد ---- دارد	۱۳۸۱ ۱۳۸۲ ۱۳۸۳

جدول۳- مهمترین نمایشگاه های گروهی مستقل پوستر تایپوگرافی دهه ۱۳۸۰ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

عنوان نمایشگاه	توضیحات	کتاب	سال
نمایشگاه کشو و ارجاع - گروه چارگوش	برگزاری نمایشگاه در تهران، اصفهان، مشهد و قم	----	۱۳۸۵ و ۱۳۸۶
نمایشگاه افسردگی عمیق تر	بخش پوستر تایپوگرافی	----	۱۳۸۵
نمایشگاه گروهی پوسترهای تایپوگرافی رخصت	موضوعات پوسترها: نمایشگاه عکس، بزرگداشت شاعران، تئاتر، موسیقی و ادبیات و موضوعات مشکلات اجتماعی - نمایش در تهران، شیراز، مشهد و لاهیجان	----	۱۳۸۶
پوستر دیوارکوب	از مجموع ۹۹ پوستر ۴۴ نمونه پوستر تایپوگرافی طراحی شده است و ۵۵ مورد پوستر تصویری، ۱۷ پوستر نوشتار اصلی دگرگونی تایپوگرافی دارد. – نمایش در سمنان، شیراز، تهران، اصفهان، مشهد	دارد	۱۳۸۹
نمایشگاه گروهی پوستر مرکب	نمایشگاه مشترک پوسترهای تایپوگرافی ایرانی و طراحان خارجی	دارد	۱۳۸۹
یک روز رنگی	برگزار کننده سایت اینترنتی رنگ مگزین	----	۱۳۸۹

تصویر۳- پوستر نمایشگاه تایپوگرافی مولوی، گروه رنگ پنجم، طراح: بیژن صیفوری، ۱۳۸۳، منبع: (http://www.tavoosonline.com/SelectedArtist/~/Page=1



تصویر۴- پوستر نمایشگاه تایپوگرافی بوف کور، گروه رنگ پنجم، طراح: مجید عباسی،۱۳۸۱ ،منبع: (https://art4d.com/2017/07/studio-abbasi)

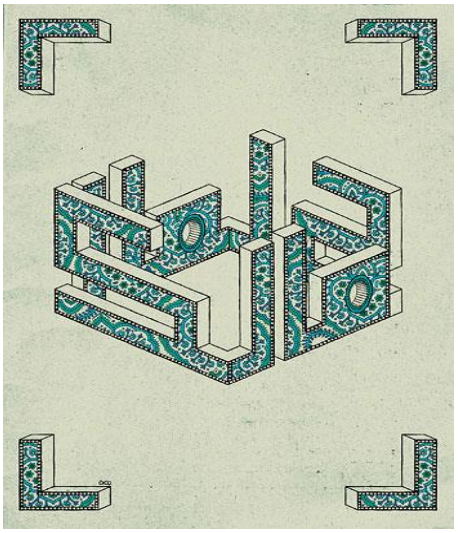
حمایت نهادهای دولتی و غیر دولتی در برگزاری نمایشگاه ها:

از سال ۱۳۸۴ شعار بازگشت به آرمان‌های اولیه انقلاب اسلامی، گرایشات مذهبی و التزام به مبانی و ارزش‌های تشیع ناب، مورد تاکید قرار گرفت (مظفری، ۱۳۹۰: ۶۷). از جهتی با افزایش منابع سرشار درآمد ارزی از طریق فروش فراورده‌های نفتی در گسترش و نهادینه‌تر شدن دولت موجب تاسیس بسیاری از نهادهای جدید با فضای فکری و برآمده از انقلاب، در عرصه‌های سیاسی و فرهنگی کشور گردید (امجدی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۸۲). در این دوره بودجه نهادهای فرهنگی در زمینه‌های مذهبی و قرآنی افزایش قابل توجهی یافت (فوزی، ۱۳۹۹: ۲۲۸) و حمایت‌های مالی از سازمان‌ها و ارگان‌های فرهنگی و مذهبی در برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های فرهنگی هنری به ارزش‌های انقلاب اسلامی و مفاهیم دینی معطوف گردید (رحیمی کیا، افتخاری، ۱۳۹۹: ۴۴). برگزاری نمایشگاه سالیانه طراحی پوسترهای "اسماء الحسنی" در سال ۱۳۸۴ نیز به عنوان اولین نمایشگاه حروف‌نگاری و با محوریت توجه به اقلام خوشنویسی و حروف فارسی در ساختاری مدرن و نوین مورد توجه و استقبال نسل جدید قرار گرفت و در جریان سازی برگزاری بسیاری از جشنواره ها و نمایشگاه های حروف نگاری و تایپوگرافی فارسی در قالب موضوعات دینی و قرآنی مورد حمایت سازمان ها و نهادهای فرهنگی دولتی قرار گرفت.

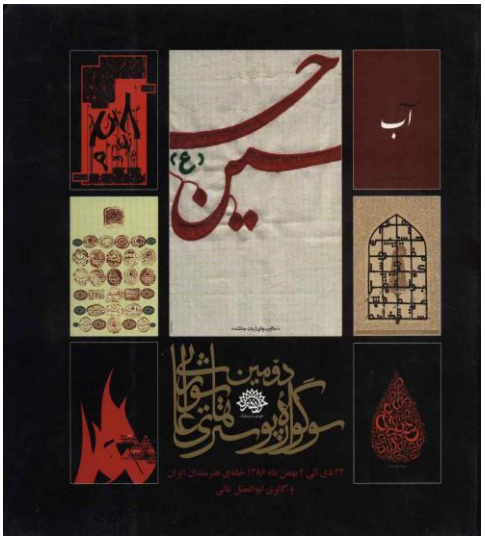
از نیمه دوم دهه ۱۳۷۰ مکان‌های عمومی نمایش آثار هنری وابسته به نهادها و سازمان های دولتی و گالری‌ها به نحو چشمگیری افزایش یافت (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۳۱). مراکز فرهنگی همچون؛ موزه هنرهای معاصر، خانه هنرمندان ایران، گالری صبا وابسته به فرهنگستان هنر و موزه امام علی (ع) و... با برپایی نمایشگاه‌های متعدد پوستر در اعتبار بخشیدن و اهمیت یافتن جایگاه پوستر تایپوگرافی بسیار تاثیرگذار بودند (جدول۴) و (تصویر ۵و۶). بعد از تحولات سیاسی، اجتماعی سال ۱۳۸۸ گروهی از طراحان گرافیک با تشکیل گروه‌های هنری با اهداف حمایت از محور مقاومت و استکبارستیزی اقدام به طراحی و جمع‌آوری پوستر در فضای مجازی نمودند. تشکل‌های نهضت پوستر انقلاب مشهد و طراحان آیه در اصفهان بر مبنای روش‌های تصویرگرانه (نجابتی، ۱۳۹۹) و کانون هنر شیعی با هدف ارتقاء سطح کیفی آثار مذهبی و تولید پوسترهای حروف نگاری مذهبی و دینی با درونمایه هنر دینی و انقلابی در فضای مجازی به فعالیت پرداختند (نجابتی، ۱۳۹۷: ۳۲). علاوه بر حمایت‌های نهادی، جریان‌های هنری مستقل از گفتمان رسمی رویکرد آزادانه با بیان معاصر را دنبال کردند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۴۲). گالری طراحان آزاد با برپایی نمایشگاه‌هایی از آثار هنری با محوریت هنر معاصر خصلت و بیانی پیشرو و ناسازگار با جریان کلاسیک رویکردی تجربه‌گرا را به نمایش گذاشت (اعلایی، ۱۳۹۵). طراحی پوستر رویدادهای هنری گالری نام‌برده، زمینهٔ آزادی عمل هنرمندانه، جسورانه و تجربه‌گرا را در اختیار طراحان گرافیک قرار داد. طراحی پوسترهای تایپوگرافی نمایشی با رویکردهای متعدد به کثرت فرم و تاکید بر وجه ناخوانایی حروف و کلمات از وجوه بارز این آثار به شمار می‌رود که در آنها طراحان با ارجاعات متعدد به مضامینی همچون؛ زندگی روزمره و عامیانه، توجه به نمادهای فضای شهری، نوستالژی‌گرایی یا گذشته‌گرایی بیانی از هنر معاصر را جستجو می‌کردند [۲] (تصاویر ۷و۸و۹).

جدول۴- مهمترین جشنواره ها و نمایشگاه های پوسترهای تایپوگرافی تحت حمایت سازمان ها و نهادهای دولتی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

عنوان جشنواره	رویکرد جشنواره	اهداف و موضوعات	کتاب	سازمان ها و نهادهای برگزارگننده	سال
نمایشگاه سالانه پوسترهای حروف نگاری اسماء الحسنی در تهران و شهرستان ها	پوسترهای حروف نگاری	طراحی پوسترهای حروف نگاری و توجه به هویت ایرانی و سنت خوشنویسی اسلامی و بیان زیبایی شناسی نوین	۵ دوره	حوزه هنری-وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی- موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر- خانه هنرمندان و موزه هنرهای معاصر تهران-جهاد دانشگاهی	۱۳۸۴ تاکنون
جشنواره بین المللی بسم الله	پوسترهای حروف نگاری و لوگوتایپ و خوشنویسی	ارتباط فرهنگی و تجربه های هنری هنرمندان جوامع اسلامی در عرصه قرآنی	۶ دوره	معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان کنفراس اسلامی- مرکز گسترش هنرهای قرآنی	۱۳۸۴ تا ۱۳۹۳
جایزه جهانی پوستر ادیان توحیدی	پوستر	تقویت تلقی توحیدی ادیان و بیان ظرفیت غنی هنر در تبیین آموزه های قرآنی	دارد	موزه هنرهای دینی امام علی (ع) - سازمان فرهنگی هنری شهرداری	۱۳۸۵
جشنواره بین المللی هنر مقاومت	بخش جنبی: پوستر تایپوگرافی و کتیبه نگاری	تاکید بر هنر انقلاب با محوریت مقاومت علیه استکبار جهانی	۴ دوره	فرهنگستان هنر، مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ‌وارشاداسلامی-موسسه فرهنگی هنری صبا-انجمن هنرهای تجسمی انقلاب- دفاع مقدسِ بنیاد فرهنگی روایت فتح	۱۳۸۵ تاکنون
نمایشگاه بهار ایرانی	پوسترهای تایپوگرافی	اشعار مولوی، نیما و نمایشگاه پوسترهای تایپوگرافی پیامبر اکرم (ص)	دارد	معاونت هنری وزارت ارشاد، دفتر امور هنرهای تجسمی، موسسه توسعه هنرهای تجسمی، فرهنگستان هنر و دانشگاه الزهرا (س	۱۳۸۶
سوگواره پوسترهای عاشورایی در تهران و شهرستان ها	پوسترهای تصویری و پوسترهای حروف نگاری		-----	حوزه هنری	۱۳۸۶ تاکنون
جشنواره درانتظارصبح	پوسترهای تصویری پوسترهای تایپوگرافی	تایپوگرافی پیامبر اکرم (ص) تبیین و توسعه فرهنگ مهدوی انتظار، زمینه‌سازی ظهور منجی عالم بشریت	-----	دانشگاه سوره	۱۳۸۷ تا۱۳۹۰
شهره شهر - شیراز	بزرگداشت حافظ		-----	اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی فارس و معاونت فرهنگی و امور اجتماعی شهرداری شیراز	۱۳۸۷
نخسین جشنوره بین المللی خط نگاره یزد		طراحی پوستر حروف نگاری سلام با توجه به مفاهیم و آیات قران کریم	دارد	حوزه هنری استان یزد، ادارات کل فرهنگ و ارشاد اسلامی، اوقاف و امور خیریه، سازمان تبلیغات اسلامی	۱۳۸۸
نمایشگاه تایپوگرافی مترو	به مناسبت میلاد پیامبر		-----	شهرداری تهران	۱۳۸۸
روایت محرم - اصفهان	پوستر حروف نگاری		دارد	سازمان اوقاف و امور خیریه	۱۳۸۹

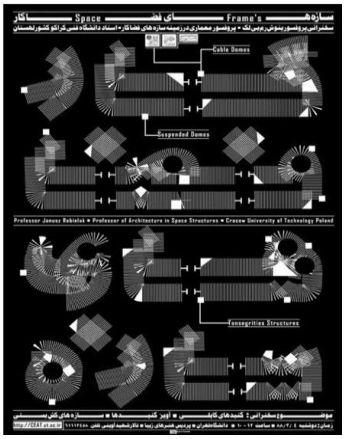


تصویر۵- راست، پوستر اسماء الحسنی، طراح: هما دلواری، سال۱۳۸۶، منبع:(www.todayposters.com/homa-delavary)

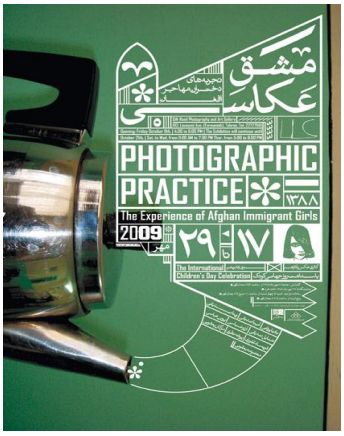


تصویر۶- چپ، جلد کتاب دومین سوگواره پوسترهای عاشورایی، سال۱۳۸۸، منبع: (www. gbook.ir/~/2-jeld).

تصویر۷- راست، پوستر نمایشگاه سازه های فضاکار، طراح: امیر حسین قوچی بیک، سال۱۳۸۸،منبع: https://nl.pinterest.com/pin/~04234



تصویر۸- وسط، پوستر نمایشگاه واقع نمایی ، طراح: رامبد والا، سال۱۳۸۹،منبع: (www.posterpage.ch/exhib/ex264div/ex264div).



تصویر۹- چپ، پوستر نمایشگاه مشق عکاسی، طراح: فرهاد فزونی، سال۱۳۸۸، منبع: www.chicagodesignarchive.org (/galleries/f0P1)

کنش‌های دورن صنفی در برگزاری کارگاه های تایپوگرافی:

از دیگر زمینه‌های مهم جریان گفتمان تایپوگرافی دهۀ هشتاد در برگزاری سخنرانی‌ها، نشست‌ها و کارگاه‌های مهارت افزایی توسط طراحان گرافیک بود. این فعالیت‌های آموزشی- تبلیغی در جهت گسترش و تثبیت جریانِ جدیدی گام بر می‌داشت تا در ضمن آن، تایپوگرافی به عنوان شاخه‌ای تخصصی از بطن مجموعه‌ای از فعالیت‌های حرفه‌ای مربوط به صنف طراحان گرافیک به استقلال برسد. در طی این اقدامات درون صنفی، امکان آشنایی دانشجویان با مقولۀ تایپوگرافی و انتقال تجربیات طراحان و توسعه گستره موضوع در شهرستان‌ها به واسطۀ تاسیس رشته‌های هنری و طراحی گرافیک در مراکز آموزش عالی دولتی و غیرانتفاعی فراهم می‌شد. استراتژی مذکور با آموزش‌های تعاملی کوتاه مدت از طریق

برگزاری کارگاه‌های تایپوگرافی آغاز گردید و در تمرکز، انتخاب و جهت‌دهی به حساسیت‌ها برای شکل‌گیری سلایق کارکردی_ زیبایی‌شناسانه به مقولهٔ نوشتار به عنوان یک عنصرِ فرمیِ مستقل در ارتباطات تصویری موفق عمل کرد. برگزاری کارگاه‌ها در عین حال محملی برای گفتگو و ارتباط میان طراح گرافیک و دانشجویان و ایجاد فضایی الهام بخش برای به اشتراک گذاشتن تجربیات طراح گرافیک را به وجود می‌آورد. در این فضا علاقمندان با روش‌های اجرا و تجربه‌پردازی، شیوه‌های ساماندهی ایده‌های ذهنی و مسیر تبدیل آنها به بیان تصویری تایپوگرافی یا حروف‌نگاری فارسی آشنا می‌شدند. ارتباط مستقیم میان طراحان علاوه بر انتقال تجربیات و بیان احساسات و انگیزه‌های ذهنی جهت آشنایی و ایجاد علاقمندی، به ظهور مباحث بنیادین نظری در این حوزه نیز کمک شایانی نمود. نگاه ساختارمند به تبین و در پاره‌ای از موارد به بومی‌سازی و مناسب‌سازی مفاهیم تخصصی حوزهٔ طراحی حروف در فضای آن سال‌ها که کمبود متون نظری شدیداً محسوس بود بسیار ارزشمند تلقی می‌گردد. در مجموع، این قبیل اقدامات درون صنفی بخش مهمی از ایجاد انگیزه و گرایش به طراحی با حروف فارسی را میان نسل جدید طراحان گرافیک به وجود آورد (جدول۵).

جدول۵- مهمترین کارگاه ها و سخنرانی های تایپوگرافی دهه ۱۳۸۰ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

عنوان کارگاه و سخنرانی	برگزار کننده	توضیحات	تاریخ و مکان برگزاری
بدون حرف (سخنرانی)	رضا عابدینی	نمایش آثار طراحان جهان و بررسی ارتباط حروف و تصویر نمایشگاه پوستر و توزیع کتاب پوستر های تایپوگرافی عابدینی با عنوان«بدون حرف»	۱۳۸۵-فرهنگسرای جهاد دانشگاهی- کانون هنر خراسان و...
تولد تایپوگرافی از روح خوشنویسی (سخنرانی)	رضا عابدینی	سخنرانی پس از دریافت جایزه پرنس کلاوس – بیان ارزش و اهمیت تایپوگرافی در طراحی گرافیک، بیان نسبت فاصله حروف در خوشنویسی ایرانی در قیاس با حروف لاتین، عدم اهمیت خوانایی در تایپوگرافی،	۱۳۸۵-تهران
تایپوگرافی معاصر ایران (سخنرانی)	قباد شیوا	بیان و بررسی حروف، نوشتار، تایپ و تایپوگرافی- انتقاد از جریان فرمالیسم در تایپوگرافی ایران و عدم توجه به مفاهیم در تایپوگرافی	۱۳۸۶-ارائه در نهمین دوسالانه طراحی گرافیک ایران
کارگاه آموزشی تایپوگرافی	مهدی سعیدی	طراحی تایپوگرافی موضوع اسماء الحسنی	۱۳۸۵- چهاردهمین نمایشگاه قرآن کریم
سوگواره پوستر دریای سرخ	مهدی سعیدی	طراحی پوسترهای تایپوگرافی عاشورایی	۱۳۸۵- خانه فرهنگ مترو تهران
کارگاه تایپوگرافی	مهدی سعیدی	طراحی تایپوگرافی امام علی (ع)	۱۳۸۶- خانه فرهنگ مترو تهران
کارگاه آموزشی تایپوگرافی	مهدی سعیدی	طراحی تایپوگرافی موضوعات فرهنگی و اجتماعی	۱۳۸۶-خانه فرهنگی-هنری شهرداری تهران
اعترافات گرافیک خیابان	فرهاد فزونی	نمایشگاه تایپوگرافی -معرفی و نحوه شکل گیری و تاثیر فرهنگی جامعه بر آثار طراح کارگاه طراحی پوستر با عنوان گرافیک خیابان	۱۳۸۶-موسسه آموزش عالی فردوس مشهد ۱۳۸۷-جهاد دانشگاهی شریعتی- مشهد
کارگاه گزاره ها و آینه (سخنرانی	بیژن صیفوری	بیان تصویری شخصی در پوسترهای تایپوگرافی و معرفی آثار هنرمند	۱۳۸۶ و ۱۳۸۷- دانشگاه نبی اکرم تبریز
حروف و طراحی حروف فارسی در پوستر(کارگاه)	محمد جمشیدی	بررسی شیوه های نوین برخورد با حروف بررسی مفهوم فرم در پوستر و تاثیر موسیقی در روند رسیدن به ایده	۱۳۸۷- دانشگاه آزاد تنکابن
در کناره	رضا باباجانی	کارگاه تایپوگرافی رضا باباجانی سخنرانی پیمان پورحسین و گفتگو وحید عرفانیان درباره تایپوگرافی	۱۳۸۹- حمایت شهرداری و حوزه هنری مشهد
گیرایی (کارگاه)	امیرحسین قوچی بیک	روش قابلیت تصویری نمودن فونت فارسی برای طراحی پوستر تایپوگرافی	۱۳۸۸- دانشگاه سمنان
کارگاه تایپوگرافی	رضا عابدینی	ترکیب بندی و آشنایی زدایی در تجربه ساختار فونت فارسی	۱۳۸۸-فرهنگسرای اشراق
مکتب آزاد (کارگاه)	عمار عیسی پور	ترکیب بندی با حروف	۱۳۸۸- خانه فرهنگ تبریز
کارگاه تایپوگرافی و سخنرانی	بهراد جوانبخت مسعود سپهر	کارگاه بهراد جوانبخت: کارگاه تحلیل ترکیب بندی در تایپوگرافی فارسی سخنرانی مسعود سپهر: تایپوگرافی معاصر ایران، توانمندی و محدودیت ها	۱۳۸۸-دانشگاه هنر
شرقی (کارگاه)	مهدی سعیدی	روش برداشت و اقتباس از الگوی خوشنویسی ایرانی در طراحی پوستر تایپوگرافی	۱۳۸۹- دانشگاه هنر اصفهان
آهنگ حروف فارسی (کارگاه)	مهدی سعیدی	بررسی ریتم و ترکیب بندی در طراحی و فضاسازی پوسترهای تایپوگرافی	۱۳۸۹-دانشگاه هنر تهران

تعامل و آشنایی با طراحان تایپوگرافی خارجی و افق های نوین تجربه :

پیرو گفتمان سیاسی دولت از سال ۱۳۷۶ که در پی تنش‌زدایی همه جانبه در روابط خارجی بود، همکاری‌ها و مراودات اقتصادی و فرهنگی با جهان خارج توسعه پیدا کرد. به دنبال دوره‌ای طولانی از محدودیت‌ها در ارتباط میان هنرمندان داخلی با سایر نقاط جهان، در این زمان تماس میان هنرمندان و جهان خارج رو به فزونی یافت (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۳۹). تکاپوی نهادهای دولتی جهت ارتباطات بین‌المللی که با برگزاری جشنواره‌ها شروع شده بود، در آغاز دهۀ ۱۳۸۰ و با فراگیرشدن اینترنت بستر این تعاملات به گونه‌ای تغییر کرد که افراد، مستقل از فرآیندهای نظارت دولتی به ارتباطات فرامرزی پرداختند (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۹). این گشایش افق-های ارتباطات و تعاملات بین‌المللی و ترویج روابط بین فرهنگی، در زمینه‌های هنری نیز تاثیرات خود را برجای گذاشت و برای نسل جدید طراحان گرافیک ایران امکان آشنایی و ارتباط مستقیم با طراحان مطرح و صاحب سبک طراحی گرافیک و پوسترهای تایپوگرافی به وجود آمد. گروه رنگ پنجم از اولین گروه‌های مستقلی بود که فارغ از حمایت‌های دولتی اولین تعاملات بین المللی خود را از طریق نمایشگاه‌های گروهی بین‌المللی و ارتباط با طراحان تایپوگرافی مطرح خارجی آغاز نمود. برگزاری نمایشگاه طراحان گرافیک سه قاره در حاشیه هشتمین دوسالانه پوستر تهران در سال ۱۳۸۲ در موزه هنرهای معاصر ایران یکی از اولین گام‌های مهم در معرفی طراحان مطرح گرافیک و تایپوگرافی بین‌المللی و تعامل با آنها بود. از این پس طراحان مطرح تایپوگرافی با حضور در دوسالانه‌های طراحی گرافیک و پوستر به عنوان داور، برگزاری نمایشگاه انفرادی و حضور در نمایشگاه گروهی همراه با طراحان گرافیک ایران، دریافت جوایز در مسابقات داخلی و بین المللی، مصاحبه و معرفی در مجلات تخصصی طراحی گرافیک در خلق افق‌های جدید تصویری و معنایی و اعتبار بخشیدن به جریان تایپوگرافی و سوق دادن نسل جوان نقش موثری پیدا کردند. بیشترین تاثیرپذیری طراحی تایپوگرافی ایران از تعامل و آشنایی با آثار خارجی را در رویکرد تجربه‌گرایانه با استفاده از ترکیب مواد، فضاسازی‌های سیال ذهنی، حجم‌پردازی و بُعد نمایی، گرایش به طراحی قلم‌های جدید، ترکیب تایپوگرافی و عکاسی می‌توان خلاصه نمود که به التقاط‌گرایی در پوسترهای تایپوگرافی و تنوع یافتن تجربیات تصویری منتهی می‌شد. لذا اگر تا پیش از این، رویکرد عمده در گرایش فرمال به حروف و کشف قابلیت‌های بصری از فضا و ترکیب‌بندی بسنده می‌شد، از نیمه دوم دهۀ هشتاد به بعد، دگرگون‌سازی ساختار با رویکرد تصویرگرایانه و التقاتی در ارتباط با معنا و تکثر در شیوه‌های بیانگری مورد توجه قرار گرفت (جدول۶).

جدول۶- طراحان پوسترهای تایپوگرافی بین المللی شناخته شده در دهه ۱۳۸۰ (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

نام طراح	ویژگی های آثار طراح پوستر تایپوگرافی	زمینه معرفی طراح
دیوید کارسون	رویکرد حروف نگاری شهودی، انسجام حسی و اتفاقی در ساماندهی ترکیب بندی حروف، ساختار معلق و ناپایدار	نشریه تندیس(۱۳۸۳، شماره ۳۵)
نویل برادی	از طراحان پیشرو در تایپوگرافی دیجیتالی، ترکیب بندی حروف ساختارگرایی لحظه ای، ترکیب بندی پرکنتراست در ترکیب بندی و رنگ،	نشریه گلستانه، ۱۳۷۸و ۱۳۸۱، شماره ۱۴و۱۵ نشریه تندیس(۱۳۸۴، شماره ۵۳)
استفان سگمایستر	تایپوگرافی تجربه گرا و ایده پرداز، طراحی هایی مفهومی و بیانگرا، طراحی با اشیا و محیط	نشریه تندیس(۱۳۸۵، شماره۷۳) و (۱۳۸۸، شماره ۱۵۳) حضور در ایران
لئوناردو سونولی	نگرش شیئ وار نسبت به حروف، ترکیب رنگ محدود سیاه و سفید،	نمایشگاه مشترک با گروه رنگ پنجم،۱۳۸۴ نشریه تندیس (۱۳۸۵شماره ۷۴) و (۱۳۸۸، شماره ۱۶۵) هیات داوران سومین دوسالانه گرافیک جهان اسلام
نیک پراید	ترکیب بندی های بداهه و اجرای دستی با ترکیب مواد با زباله های کاغذی	سخنرانی و نشست در خانه هنرمندان ایران، ۱۳۸۵ نمایشگاه در نگارخانه ویژه تهران- تندیس (۱۳۸۵، شماره ۹۰)
مارتین ووتلی	ترکیب متراکم و درهم تنیده، لایه لایه از حروف و اشکال هندسی، ساختار حجم سه بعدی از اشیاء روزمره، اجرای دیجیتالی، رنگ های درخشان و دیجیتالی	نشریه تندیس(۱۳۸۷، شماره ۱۲۶) نشریه نشان(۱۳۸۸،شماره۲۰)
رالف شرایفگول	ترکیب بندی های پیچیده تصویری، تکنیک محور، اجرای چند مرحله ای دستی، ترکیب مواد، پوسترهای تک رنگ و دو رنگ	برگزاری نمایشگاه پوستر در تهران، ۱۳۸۱ جایزه اول نهمین دوسالانه پوستر تهران ۱۳۸۶ نشریه تندیس (۱۳۸۶، شماره ۹۶) نشریه نشان (۱۳۸۸، شماره ۲۰ و ۱۳۸۲شماره۱)
پائولا شر	تایپوگرافی هندسی و ساختارگرا با سازماندهی پیکرنما، پرتحرک و پویا	نمایش آثار در نمایشگاه طراحان گرافیک سه قاره ۱۳۸۲
رزماری تیسی	وضوح فرم هندسی در ترکیب بندی غیرمنتظره از بافت و فضا، از طراحان موج نو تایپوگرافی سوئیس	هیات داوران هشتمین نمایشگاه جهانی پوستر تهران ۱۳۸۲
فیلیپ آپلوا	ویژگی کاربردی و کارکردی پوسترهای تایپوگرافی مدرن و چالش میان خوانایی و عدم خوانایی، ترکیب عناصر حروف در مرز میان سادگی و پیچیدگی	نشریه تندیس(۱۳۸۲،شماره۱۸ و ۱۳۸۷، شماره ۱۴۰) نشریه نشان (۱۳۸۷، شماره ۴، ۱۸، ۲۰)
اووه لوش	تکنیک ترکیبی تایپوگرافی و عکاسی – راه حل های غیرمنتظره ترکیب بندی تایپوگرافی – بهره گیری از تایپوگرافی به عنوان زبان در انتقال پیام های سیاسی و اجتماعی	مهمان دوسالانه ششم و هفتم طراحی گرافیک ایران نشریه تندیس (۱۳۸۵، شماره ۹۵) جایزه در نهمین دوسالانه گرافیک ایران، ۱۳۸۶
آن سانگ سو	تایپوگرافی فرمالیستی و مینیمال و متاثر از سنت تصویری خوشنویسی سنتی کره جنوبی	نمایش و معرفی آثار در نمایشگاه گرافیک سه قاره در موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۲
یان رایلیش	تایپوگرافی تصویرگرایانه متاثر از سنت تصویری پوسترهای اروپای شرقی	عضو هیات داوران نهمین دوسالانه گرافیک ایران، ۱۳۸۶
آنته لنز	ایجاد مرز مبهم میان خوانایی و عدم خوانایی با دگرگون سازی ساختارهای ترکیب بندی نوشتار و ایجاد توهم بعد در فضای دوبعدی و سه بعدی	برگزیده هشتمین دوسالانه گرافیک ایران، ۱۳۸۴ نمایش آثار و عضو هیات داوران نهمین دوسالانه گرافیک ایران، 1386

نتیجه‌گیری

بعد از انقلاب اسلامی طراحی گرافیک ایران با تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری مواجه شد و بنا به ضرورت و فرصت‌های فرهنگی و اجتماعی، طراحی پوستر به عنوان رسانه ارتباطی در جامعه توجه بسیاری از طراحان گرافیک را به خود معطوف کرد. از دهه ۱۳۷۰ برنامه‌های نوسازی دولت، تغییرات شرایط کلان محیطی و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و اجتماعی با دیدگاه تساهلی امکان طرح اندیشه‌های سیاسی و رویکردهای فرهنگی نوگرایانه را به وجود آورد. در فضای اجتماعی جدید چاپ کتاب با دیدگاه‌های سیاسی، فلسفی و دینی سنت‌گریز گسترش یافت. با ظهور جریان روشنفکری و نوگرایی دینی، طراحی جلد کتاب‌های تایپوگرافی با ساختارزدایی در فرم حروف و نوشتار، با مضامین نوگرای سیاسی و اجتماعی انطباق معنایی پیدا کرد و زمینه سوق یافتن طراحی گرافیک ایران به سمت پوسترهای تایپوگرافی را فراهم آورد.

در دهه ۱۳۸۰ گسترش برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی، حضور در نمایشگاه‌های بین‌المللی پوستر، چاپ کتاب و دریافت جوایز توسط طراحان گرافیک در ایجاد علاقمندی و گرایش نسل جدید طراحان به پوسترهای تایپوگرافی سهم مهمی ایفا کردند. بخش دیگر این جریان، سهم نهادها و سازمان‌های دولتی در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و توجه به ارزش‌های دینی مذهبی، خوشنویسی اسلامی و برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌ها بود که پوسترهای حروف‌نگاری و تایپوگرافی را مورد حمایت قرار دادند. جریان‌های فرهنگی و هنری مستقل از گفتمان رسمی دولتی نیز آزادی عمل مستقلی را در اختیار طراحان قرار داد که تجربه‌گرایی جسورانه با بیانگری ورای خوانایی یا ناخوانایی نوشتار، و عمل هنرمندانه از ویژگی‌های آنها هستند. در این آثار ارجاعات متعدد به مضامینی همچون زندگی روزمره و عامیانه، زندگی شهری، طراحی خام دستانه و توجه به مضامین نوستالژیک یا گذشته گرایی الگوهای تصویری متکثری را در طراحی پوسترهای تایپوگرافی به وجود آوردند.

طراحان گرافیک با برگزاری سخنرانی‌ها، نشست‌ها و کارگاه‌های مهارت‌افزایی از دیگر زمینه‌های مهم شکل‌گیری این جریان بود. این فعالیت‌های آموزشی در جهت گسترش و تثبیت مقولهٔ تایپوگرافی و انتقال تجربیات طراحان برای شکل‌گیری سلایق تایپوگرافیک در میان دانشجویان الگوی موفقی ایجاد کرد. از سوی دیگر گشایش افق‌های ارتباطات و تعاملات بین‌المللی برای نسل جدید طراحان گرافیک ایران امکان آشنایی و ارتباط مستقیم با طراحان مطرح و صاحب سبک گرافیک و پوسترهای تایپوگرافی را به وجود آمد. نسل جدید طراحان با حضور در دوسالانه‌های گرافیک و پوستر به عنوان داور، برگزاری نمایشگاه انفرادی و گروهی، دریافت جوایز در مسابقات داخلی و بین‌المللی، مصاحبه و معرفی در مجلات تخصصی طراحی گرافیک در خلق افق‌های جدید تصویری و معنایی و اعتبار بخشیدن به جریان تایپوگرافی و سوق دادن نسل جوان نقش موثری پیدا کردند.

با توجه به موارد اشاره شده در نتیجه گیری مقاله می توان رابطه میان تحولات محیطی در تغییرات فرهنگی جامعه و جریان سازی پوسترهای تایپوگرافی در کنش های جامعه طراحان گرافیک را در جدول ۷ خلاصه نمود:

جدول۷- رابطه میان تحولات محیطی در تغییرات فرهنگی جامعه و جریان سازی پوسترهای تایپوگرافی در کنش های جامعه طراحان گرافیک (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰)

پی‌نوشت‌ها

۱- تا قبل از دهه ۱۳۸۰ نمایشگاه های طراحی گرافیک و پوستر محدود به دوسالانه های طراحی گرافیک و آثاری دارای سفارش دهنده و الزاما چاپ افست با تیراژ بالا بودند و برگزاری نمایشگاه های طراحی پوستر به راحتی امکان پذیر نبود. از دهه ۱۳۸۰ با فراگیرشدن فناوری چاپ دیجیتال تک نسخه ای در ابعاد بزرگ با چاپ سریع و هزینه اندک کاربرد وسیعی پیدا کرد. در نتیجه با توجه به بسترهای فرهنگی و اجتماعی برگزاری بسیاری از نمایشگاه های پوسترهای تجربی و جشنواره های پوستر از این پس امکان پذیر ساخت.

۲- تعدادی از نسل جدید طراحان گرافیک در با مدیریت پروژه طراحی پوسترهای نمایشگاهی توسط رضا عابدینی از سال ۱۳۸۷ طی ده سال بیش از ۳۵۰ پوستر طراحی کردند. از میان ۳۵۰ مورد پوستر بیش از نیمی از آنها به روش تایپوگرافی طراحی شده اند؛ منبع: (وب سایت گالری طرحان آزاد).

فهرست منابع

- افشار مهاجر، کامران، (۱۳۹۸)، تاریخ طراحی گرافیک ایران، تهران: انتشارات فاطمی.
- امجدی، حوریه و دیگران، (۱۳۹۹)، تحلیل مقایسه ای سیاست های اجتماعی-رفاهی در دولت های احمدی نژاد و روحانی، مطالعات توسعه اجتماعی ایران، ۴۷ :۱۹۱-۱۷۷ .
- اعلایی، کیارنگ،(۱۳۹۵)، گالری طراحان آزاد، وب سایت رسمی هنرمند(کیارنگ اعلایی)،۹ مهر، بازیابی شده در: ۱۳۹۵ /۷/۹ https://kiarangalaei.com/NewsDetail.aspx?itemid=40 /.
- افتخاری، زهرا، (۱۳۸۶)، بررسی ریشه های ظهور سینمای نئورئالیستی - انتقادی در ایران پس از انقلاب ۱۳۸۴-۱۳۶۷، اسماعیل بنی اردلان، دانشگاه هنر تهران، پژوهش هنر.
- تیموری، کاوه، (۱۳۹۲)، بررسی ارزشهای هنر مقاومت در خط و نقاشی خط انقلاب اسلامی، ماه هنر، ۱۸۶: ۲۹-۲۰ .
- جلائی پور، حمیدرضا. (۱۳۷۸). دولت پنهان، بررسی جامعه شناختی عوامی تهدید کننده جنبش اصلاحات. تهران: انتشارات طرح نو.
- جلایی پور، حمیدرضا. (۱۳۸۹). فهم جنبش دانشجویی در ایران با تاکید بر فعالیت های دانشجویی در دوره اصلاحات. دو فصلنامه بررسی مسائل اجتماعی ایران. ۳: ۱۹۴ -۱۹۰ .
- خدیر، مهرداد، (۱۳۹۷)، شاه رفت؛ ماندگارترین تیتر تاریخ مطبوعات ایران، سایت تحلیلی خبری عصر ایران، ۲۶ دی. بازیابی شده در: ۱۳۹۷/۱۰/۲۶ /https://www.asriran.com/fa/news/649769
- دورکیم، امیل، (۱۳۹۶)، درباره تقسیم کار اجتماعی، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات مرکز.
- رضوانی، احسان، (۱۳۸۱)، تایپوگرافی فارسی: به بهانه برگزاری نمایشگاه بوف کور، تندیس، ۱: ۶.
- رحیمی کیا، علیرضا، افتخاری، اصغر، (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی رویکرد دولت های هشتم و نهم جمهوری اسلامی ایران به سازمانهای مردم نهاد فرهنگی و اجتماعی، پژوهش های سیاسی جهان اسلام، ۳۴: ۴۸-۲۷ .
- صیفوری، بیژن، (۱۳۹۳)، زیر روی جلد: نگاهی به طراحی جلد کتاب از دهه شصت شمسی تا امروز، کتاب ویترین: مجموعه مقالات، تهران: انتشارات فرهنگسرای میردشتی.
- عباسی سرمدی، مهدی، راهبر، مهرنوش (۱۳۸۸)، توسعه ی سیاسی در ایران پس از خرداد ۱۳۷۶، سیاست، ۲، ۲۸۰-۲۵۹ .
- عابدینی، رضا، (۱۴۰۰)، گفتگو با رضا عابدینی، مصاحبه کننده: مریم کهوند، وینش(سایت معرفی و نقد کتاب)، بازیابی شده در: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱۵ /https://vinesh.ir/cast .
- فوزی، یحیی، (۱۳۹۹)، تحولات سیاسی ـ اجتماعی در جمهوری اسلامی ایران (۱۳۵۷ـ ۱۳۹۶)، تهران: انتشارات سمت.
- کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۶)، کنکاشی در هنر معاصر ایران، تهران، انتشارات نظر.
- مریدی، محمد رضا، (۱۳۹۷)، گفتمان های فرهنگی و جریان های هنری ایران، تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- مظفری، آیت، (۱۳۹۰)، شاخص های اصول گرایی، حصون، ۳۱: ۷۴- ۶۱ .
- نجابتی، (۱۳۹۹)، از اهمیت کلمه غافلیم، خبرگزاری فارس، ۱۰ اسفند، بازیابی شده در: ۱۴۰۰ /۵/۱۱ https://www.farsnews.ir/news/13990916000168/ .
- نجابتی، مسعود، (۱۳۹۷)، گفتگو با مسعود نجابتی، رشد آموزش هنر، ۵۱: ۴۵ -۳۰ .
- وسنو، روبرت، (۱۳۹۹)، جامعه شناسی فرهنگ: نظریه ای درباره رابطه اندیشه و ساختار اجتماعی، ترجمه مصطفی مهرآیین، تهران: کرگدن.

- Wuthnow, Robert and witten, marsha, (1988), new directions in the study of culture, Annual Review of Sociology, Vol 14.

منابع اینترنتی:

- Website:مجله هنری طاووس ,
- URL1: http://www.tavoosonline.com Accessed at: 2021/8/3
- Website: art4d,
- URL2: www.art4d.com Accessed at: 2021/3/11
- Website: طراحان مستقل ایران
- URL3: https://www.todayposters.com Accessed at: 2019/4/7
- Website: موسسه گسترش فرهنگ و مطالعات
- URL5: https://www.gbook.ir Accessed at: 2019/10/12
- Website: Rene Wanner's Poster Page
- URL6: https://www.posterpage.ch Accessed at: 2021/3/9
- Website: The Chicago Design Archive
- URL7: https:// chicagodesignarchive.org Accessed at: 2020/3/11

The Surrealist Dimension of the Visual Realm in Bill Brandt's Photography

Mahnaz Shabani [1]

[1] Instructor, Department of Photography, Faculty of Art, Semnan University, Iran

(Received: 15.01.2022, Revised: 23.01.2022, Accepted: 30.01.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.25399.1123

Abstract:
Inspired by Freud's notion of the unconscious, the surrealist movement was founded by André Breton after World War I in 1924. Since the surrealists put particular emphasis on the dominance of visual faculty over other human senses, they had high regard for photography as an invaluable means of expression that could help reveal the visual unconscious as well as the reflective nature of human thoughts. In view of the fact that disintegration of prevalent norms and presentation of an extraordinary image of the perceived reality is one of the fundamental principles of surrealism, this paper seeks to analyze the visual dimension of the works of Bill Brandt, a well-known photographer of the 20th century, whose surrealist concerns are clearly visible in his close inspection of human body as well as in his attempts at obtaining a reality that is above purely visual elements. Apart from selecting the proper location and time, Brandt proves his thorough understanding of 'the art of seeing' by a full command of surrealist techniques of photography such as the effects of different exposures, unusual distance between the camera and the subject, representation of visible reflections, and iconoclastic framings. The conclusion of the paper is evidence of the fact that Brandt's works result from deep self-examinations of the mind and the unconscious which make possible strange, sophisticated, and heterogeneous readings of reality and simple visual conventions. This is the ultimate goal of surrealism in perceiving the surrounding environment.

Keywords: Surrealism, the Unconscious, Surrealist Photography, Bill Brandt.

[1] Email: m.shabani@semnan.ac.ir
How to cite: Shabani, M. The Surrealist Dimension of the Visual Realm in Bill Brandt's Photography. Journal of Applied Arts, 2022,1(3); (doi: 10.22075/AAJ.2022.25399.1123)

بررسی و تحلیل ویژگی های سوررئالیستی در آثار عکاسی بیل برانت

مهناز شعبانی [1]

[1] مربی،گروه عکاسی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۲۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۰۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۱۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.25399.1123

چکیده

جنبش سوررئالیسم پس از جنگ جهانی اول در سال۱۹۲۴ توسط آندره برتون و متاثر از نظریات زیگموند فروید در باب نیروهای ناخودآگاه ذهن، پایه گذاری شد. از آنجا که فعالان این عرصه به برتری حواس بینایی اعتقادی راسخ داشتند، عکاسی را ارزشمندترین وسیله بیانی جهت کاوش و بازنمایی ناخودآگاه انسان و تجسم ماهیت انعکاسی افکار او برمی شمردند. این مقاله ، با اذعان به این امر که فروپاشی هنجارهای رایج و ارائه تصویری نامتعارف از واقعیت یافت شده، از اصول بنیادین ساختار سوررئالیسم است،جهت تبیین مساله اصلی به بررسی و تحلیل ماهوی آثار یکی از هنرمندان حوزه عکاسی قرن بیستم، به نام بیل برانت و کشف هم ارزی بصری آثار وی با مبانی این نهضت، می پردازد. هدفمندی این پژوهش که با روش توصیفی- تحلیلی و تطبیقی انجام گرفته و داده های آن به شیوه اسنادی گردآوری شده، آن است که دغدغه مندی زیبایی شناسانه برانت یعنی مداقه سوررئالیستی در کالبد انسانی و حصول به واقعیتی فراتر از عناصر دیداری محض را از طریق نشان یابی مولفه های تصاویر عکاسی وی به استخراج درآورده و بر فرضیه اولیه پژوهش که همپوشانی آشکار أسلوب ذهنی این هنرمند و شاخصه های نحله سوررئالیسم بوده است، صحه گذارد. بر طبق نتایج این واکاوی، برانت، عکاسی است که فارغ از انتخاب موقعیت و مکان مناسب، با تسلط و شناخت بر تمهیدات عکاسی سوررئالیستی همانند: اثرپذیری نوردهی های گوناگون، فاصله های غیر معمول دوربین و سوژه، بازنمایی انعکاس های بوجود آمده و کادر بندی های نامتعارف و هنجارشکن، جایگاه خود را به عنوان عکاسی که هنر متفاوت دیدن را به کمال آموخته است، به اثبات می رساند. حاصل این جستار، مهر تاییدی است بر این امر که آثار برانت، برآیند خودکاوی ذهنی، تجلی ضمیر ناخودآگاه و تخیلی آزاد است که خوانشی غریب، پیچیده و نامتجانس از واقعیت و قراردادهای ساده ی دیداری که همانا غایت نهایی نگرش سوررئال به شی یافت شده [illegible] در لایه بندی آشکار و پنهان عناصر ساختاری خود به منصه ظهور در می آورد.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، ضمیرناخودآگاه، عکاسی فراواقعگرا، بیل برانت.

Email: m.shabani@semnan.ac.ir

مقدّمه

در عرصه پژوهش و تحلیل محتوایی آثار، خواه این تاملات از منظر تکنیکی و فنی صورت پذیرد و خواه بر مبنای اصول زیبایی شناسی و ساختار هویتی، همواره، خاستگاه پدیداری آن اثر و شرایط فرهنگی، اجتماعی و جریانات مستولی بر آن برهه، کارکرد متعینی در تفکر غایی هنرمند و رویکرد خلق اثر بر جا می گذارد. جنبش سوررئالیسم[۱]، به صورت کوششی جهت یکپارچه سازی عنصر نمادین در قالب عمل آزادی که از ضمیر ناآگاه سر بر می آورد، شکل گرفت. آن چیزی که موجب پیچیدگی سوررئالیسم می شد، فاکتورهای روانکاوانه بود زیرا تداوم غیرعادی و شاعرانه بین عنصر نمادین و عنصر تخیل، به صورت نوعی ابداع دوباره ی تمثیل در نظر گرفته می شد. به عبارتی، خصلت مکانی تصویرپردازی سوررئالیستی، ماهیتی تمثیلی داشت که تداعی ها را از طریق جابجایی و بازنمایی به یکدیگر پیوند می داد. در این مقاله، با تاویل و کنکاش در باب برخی از کارهای یک عکاس پیشرو قرن بیستم، به نام بیل برانت[۲] سعی شده است با رجعتی ضمنی بر جریانات غالب زمانه، به بررسی و خوانش مولفه ها و مضامین درونی آثار این عکاس و به تبع آن، رمزگشایی و ترجمان تاثیرگذاری آنها بر مخاطب بپردازد. از آنجا که برانت، از گرایشات هنری سوررئالیسم بسیار متاثر بوده و نمود نگرش غالب این نهضت و آمیختگی شالوده ان با ماهیت کلی آثار وی موکدا قابل تحلیل و ارزیابی است لذا، هدفمندی این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که آیا هم ارزی و قرابت تامل برانگیز ساختار وجودی این آثار با مفاهیم مورد توجه مکتب سوررئالیسم همچون رویا، خیال، ناخودآگاهی و امر نااشنا، شمایل نگاری و کنش غالب و درونمایه آنها، قابل اثبات و توجیه پذیر هست؟ در این بین، کوشش مجدانه بر آن بوده است که تعابیرحاصله، منتج از کاوش های اسنادی و مبتنی بر منویات درونی، مطالعات مستمر ادواری و محفوظات ذهنی به رشته تحریر درآید و با همگام سازی آثار قابل ارجاع در متن به عنوان مصادیق تفسیرهای مطرح شده و مطابقت های موجود، دریافت عمیق تری از هم سویی و قرابت این ساز و کار فکری متبادر شود. لازم به ذکر است که جهت آشنایی و درک بهتر آثار برانت، شرح مختصری از زندگی شخصی و هنری این عکاس و به سبب وابستگی مستقیم وی به جریانات سوررئالیسم، اشاره به عقاید و اصول بنیادی این مکتب، تبیین کننده و گریزناپذیر می نمود چرا که بی شک، نحله های فکری و دغدغه های عکاسانه برانت، بدون تعمق در بنیان نظری و ساختار محتوایی جنبش سوررئالیسم، استنتاج پذیر نخواهد بود.

پیشینه پژوهش

در باب مکتب سوررئالیسم و اثربخشی فراوان این نحله ی مرتبط با روانشناسی فرویدی بر سویه های مختلف هنر و ادبیات، تاکنون کتاب ها و مقالات پژوهشی و تحلیلی متعددی به نگارش و انتشار درآمده است. در حوزه سوررئالیسم و عکاسی می توان به مقاله «دادائیسم-سورئالیسم و عکاسی» نوشته عباس رحیمی (۱۳۸۸) اشاره کرد که در شماره ۸۰ فصلنامه هنر به چاپ رسیده و به نحوه شکل گیری و تاثیرات این جنبش بر نقاشی و عکاسی می پردازد. در کتاب « عکاسی، نمایی از مدرنیسم» نوشته ون درن کوک(۱۳۹۵) که توسط انتشارات حرفه هنرمند به چاپ رسیده، فصلی از کتاب به جنبش سوررئالیسم و معرفی عکاسانی که در عرصه شکل دهی بینش

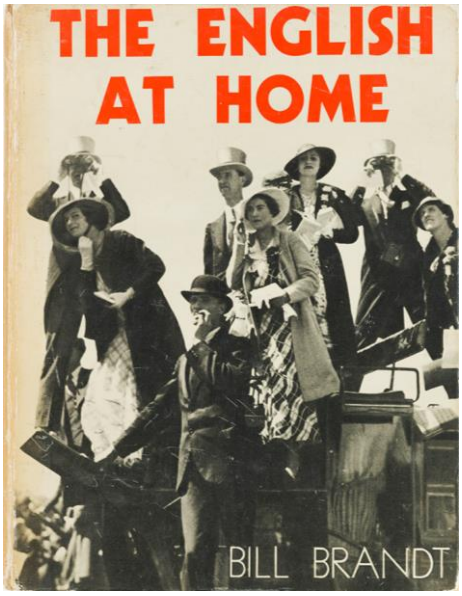
سوررئالیستی، فعالیت موثر و تجربه گرایانه داشتند اختصاص یافته است. همچنین، در پایان نامه ای تحت عنوان: «تاثیر شی یافت شده در سوررئالیسم و بازنمایی خیال در عکاسی» که توسط رضا انصاری(۱۳۹۱) در دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران به نگارش درآمده، عکاسی به عنوان یک رسانه سوررئالیستی مورد بررسی قرار گرفته است و نگارنده به این نتیجه می رسد که تصاویر سوررئالیستی، بازنمایی ناب و رویاپردازانه ذهن هنرمند این سبک بوده و عکاسی، واقع گرایانه ترین هنر بازنمایی است. علاوه بر این، در شماره ۳و ۴ مجله گلستانه، مطلب ترجمه شده ای از شروین شهامی پور(۷۸- ۱۳۷۷) تحت عنوان:« عکاس لحظه های ابهام (بیل برانت)» به چاپ رسیده که به شرح مختصری از زندگی و نمونه آثار این عکاس انگلیسی می پردازد. با تفحص های به عمل آمده، این یقین حاصل شد که اگرچه پیش از این در حوزه سوررئالیسم و تاثیرگذاری تفکرات آن، پژوهش های متفاوتی در عرصه های گوناگون هنر صورت پذیرفته اما جستاری که طی آن اصول بنیادین و مولفه های بصری این مکتب پرآوازه، بطور تطبیقی و تحلیلی با ساختار زیبایی شناسانه و مضامین تصاویر عکاسی بیل برانت مورد واکاوی و مطابقت قرار گیرد که وجه تمایز پژوهش پیش رو و هدف غایی آن را شکل می دهد، تاکنون به رویت درنیامده است. امید است بدین بهانه، باب تازه ای در حیطه تفحص و تعمق بیشتر در تطبیق مبانی نظری و عملی هنرهای تجسمی بالاخص آثار عکاسی، برای پژوهشگران علاقمند گشوده شود.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی و تطبیقی بوده و به مدد کنکاش در ماهیت تصاویر مطروحه، مطابقت های یافت شده بین آرای سوررئالیستی و ساختار تفکری بیل برانت در خلق آثارش، مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است. در این راستا از منابع اسنادی و همچنین سایت های معتبر بین المللی جهت استخراج تصاویر قابل ارجاع نیز در حد وسع و کفایت، بهره برداری شده است.

زندگینامه بیل برانت

«بیل برانت در سال ۱۹۰۴ در لندن زاده شد. وی بخشی از دوران جوانی خود را در آلمان و سوئیس سپری کرد و در حدود بیست سالگی به عکاسی علاقمند شد.گرایش زیادی به مکتب نوین عکاسی فرانسه، که در همان اوان مورد قبول نهضت سوررئالیسم قرار گرفته بود، پیدا کرد و از این رو به پاریس رفت تا در این شهر اقامت گزیند. در پاریس، مدت کوتاهی در حدود سال ۱۹۲۹ به کارآموزی در عکاسخانه من ری[۳] پرداخت... برانت در ۱۹۳۱ به لندن بازگشت و تا زمان شروع جنگ دوم جهانی، به تحقیق درباره قشرهای مختلف اجتماعی که نظام طبقاتی انگلستان را می ساختند، پرداخت. در نخستین کتاب خود که در ۱۹۳۶ با عنوان: انگلیسی ها در خانه خود[۴] انتشار یافت، تحلیل کاملی از مردم انگلیس و محیط اجتماعی شان ارائه کرد و زندگی جماعتهای معدنچیان شمال انگلستان را درکنار تجملات افراطی طبقات اشراف انگلیسی نشان داد.» (کو، ۱۳۸۴: ۳۰۵) (تصویر ۱)



تصویر۱: بیل برانت، ۱۹۳۶، جلد کتاب انگلیسی ها در خانه.
منبع: (www.billbrandt.com/ books-overview)

بیل برانت قبل از شروع جنگ جهانی دوم، با نشریات گوناگونی و از جمله: مینوتور[۵] که مجله متعلق به سردمداران سوررئالیست بود، همکاری نزدیکی داشت. برگزاری نخستین نمایشگاه آثار وی در سال ۱۹۳۸منتهی به انتشار دومین کتاب او به نام: شبی در لندن[۶] گشت. وی برخی از دیدنی ترین مناظر سوررئالیستی خود از انگلستان را در زمستان سالهای ۴۵- ۱۹۴۰ از همان مناطقی که داستان بلندیهای بادگیر[۷] امیلی برونته[۸] درآن شکل گرفته است، پدید آورد. همچنین، مجموعه عظیمی از پرتره های نقاشان، مجسمه سازان، شاعران، نویسندگان، سینماگران و دیگر هنرمندان هم عصر خویش را در فضاهایی مرتبط با کار و شخصیت واقعیشان گردآوری کرد که بسیاری از آنها به علت نوع پرداخت و نزدیکی با روحیات حقیقی هنرمند، در تاریخ عکاسی ماندگار شدند. برانت، به دلیل شیفتگی و علاقه به فضا و پلان بندی های داخلی و تحت تاثیر نماهای سینمایی، با استفاده از دوربین های قطع بزرگ و لنز زاویه باز، مجموعه بسیار ارزشمند و خلاقانه ای از فرم های بدن انسان را بوجود آورد که بعدها درکتابی تحت عنوان: ژرفنمایی بدن برهنه[۹] در ۱۹۶۱ انتشار یافت و نگرش بدیع و متفاوتی را در بازنمایی بصری اندام انسانی و بکارگیری این پتاسیل به عنوان سوژه عکاسی و ژانری مستقل رقم زد. این هنرمند پس از چهار دهه فعالیت مستمر در حوزه عکاسی، سرانجام در سال ۱۹۸۳ در لندن دیده از جهان فرو بست. (تصویر۲ و ۳)

تصویر۲: بیل برانت، ۱۹۶۳، پیاده روی فرانسیس بیکن، انگلستان.
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp11/~/ad)

تصویر۳: بیل برانت، ۱۹۶۶، رنه مگریت با نقاشی«جنگ بزرگ»، بروکسل. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp17/~/ad)

مبانی نظری

سوررئالیسم

عصیانگری سوررئالیستی در راستای حرکت ساد[۱۰] (برای آزادی امیال)، مارکس[۱۱] (برای طغیان اجتماعی) و فروید[۱۲] (نظریه ضمیر ناخودآگاه) صورت پذیرفت. آنچه روش سوررئالیستی را مشخص می کند، نوعی آزادی مطلق در شکل و محتواست که از آن به عنوان بیان اتوماتیک یا خودکار نام می برند. نوشتاری بدون کنترل آگاهانه وجدان یا اخلاق انسانی که محدود کننده ذهنیت های خلاق انسانی بشمار می آوردند. این مفهوم از همین جنبه کاملا با روانکاوی فرویدکه در همان زمان در حال رشد و توسعه بود، همخوان است. تاکید بر این امر که نباید خواب و رویا را پدیده هایی بی معنا و غیر قابل تحلیل قلمداد نمود، کلید گشاینده ای در اختیار هنرمندانش قرار داد تا بواسطه آن دست به آفرینش هایی خارج از حوزه عقلانیت بزنند. در واقع، کیفیت غیر شخصی پرداخت صوری این آثار در عین صحت ظاهری، حالت غیر معقول آنها را تشدید می کرد. در نظر سوررئالیست ها خود انگیختگی، مهم ترین عامل دستیابی به هنر در ناب ترین شکل آن بشمار می آمد و از طریق تمرکز و توجه به سه مولفه زیبایی، جنون و عشق که نقشی محوری در خودبیانگری و تخیل داشتند، عرصه فعالیت خود را بازتعریف می کردند.

نظریه پردازی سوررئالیسم

آندره برتون[۱۳] بنیانگذار این جنبش، واقعگرایی را متهم کرده و معتقد بود که واقعیت، حوزه فعالیت و دید انسان را محدود می کند و هیچ چیز بی بنیادتر از مشاهدات دروغین هنرمندان پیشین نیست که دید خود را به سطح بیرونی واقعیات می دوختند. در اعتقاد او، سوررئالیسم حتی در اصل خویش نیز یک طغیان محسوب می شود و فریاد ذهن است که به سوی خویش بر می گردد تا تمام قید و بندها را بشکند. به گفته وی «هر چیز که شکل بندی تجسمی آن- به دلیل پیچیدگی طرح و کثرت جزییات و یا حتی به دلیل ناپایداری اش در زمان- غیرممکن بنماید و تقلید آن به دست هنرمند، متضمن زحمت فراوان و تقلایی کودکانه باشد یا هر چیز که نقاش (یا حتی عکاس) از بازنمایی آن ناامید شده باشد، در حیطه ی توانایی های مان قرار دارد و سوررئالیسم شادمان است از این که می بیند منبع جدیدی از عواطف برای همگان ایجاد شده است.» (شارف، ۱۳۹۱: ۳۰۲) «سوررئالیسم همیشه کوشیده به دو نوع مسئله پاسخ بدهد: نوع اول به مفاهیم جاودان مربوط می شود (یعنی درگیری ذهن با وضعیت انسان)، نوع دوم با مفاهیم جاری (یعنی ذهن در مقام شاهدی بر تطور خودش.» (برتون، ۱۳۸۱: ۲۲۱) برتون عناصر اصلی برخورد خلاق با واقعیات را خیال، رویا، تصویر و تصور می دانست و معتقد بود که باید از طریق نفی هرگونه مرز مشخص میان خیال و واقعیت، به کمک احساسات روانی، ضمیر ناخودآگاه، رویا، تداعی، نشئگی و بدون دخالت مستقیم نظم دار عقل، تجربه و منطق، دست به خلاقیت در هنر و ادبیات زد. سوررئالیست هایی همچون مارسل دوشان[۱۴] با پیش ساخته های خود و یا عکاسانی چون من ری و حتی لوئیس بونوئل[۱۵] با سینمای خاص خود که سوژه هایی از زندگی روزمره را به مفاهیمی با ارزش هنری بالا تبدیل کردند، همگی در حرکت مهمی شریک هستند که در آن اشیا و حوادث به ظاهر پیش پا افتاده، اعتبار و ارزش مطرح شدن به مثابه شئ و موضوع هنری را می یابند. نوعی زیبایی شناسی روزمره گی. سوررئالیسم اگرچه انفعال

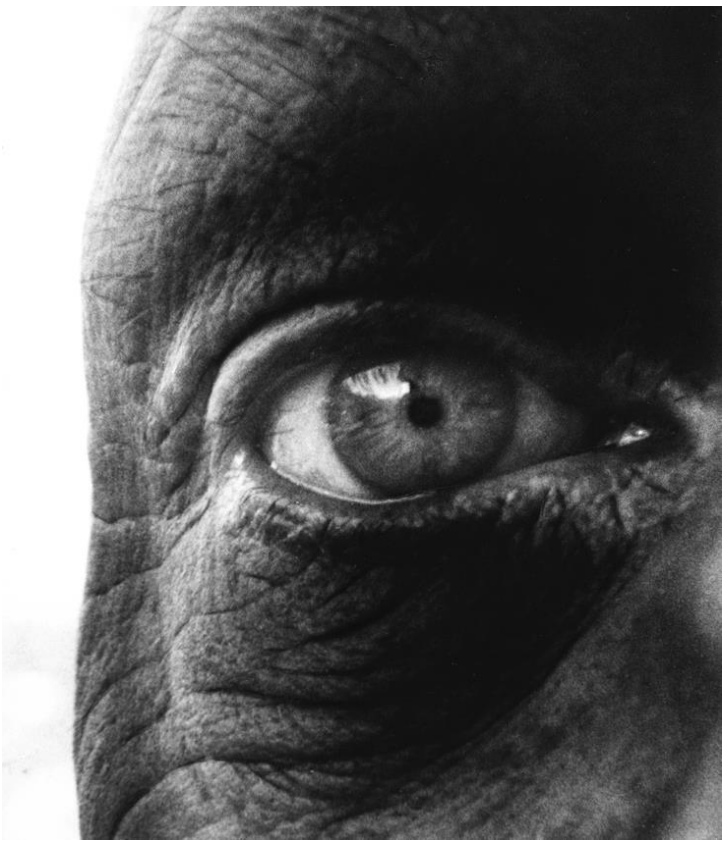
و نومیدی انسان غربی در یک دوره بحران اجتماعی را بازتاباند ولی در عین حال، تجربه گسترده شاعرانه ای بود که توانست انسان را با جهان درونی اش مانوس تر سازد.

تاثیرپذیری از هنرمندان سوررئالیست

بر مبنای تفکر سوررئالیستی، زندگی همانند چین های معوجی است که با نهان کردن بعضی قسمت ها، تحول و نامردمی را آشکار می سازد و تنها تجسم، رویا و ناآگاهی هستند که در این چین ها نفوذ کرده و از لباس های زیبا و پوستی که اسکلت ناخوشایند حقیقت را آراسته است، پرده برمی دارد. سوررئالیسم جهت ایجاد انگیزه حرکت، در پی یافتن نقطه ای از ذهن بود که در آن زندگی و مرگ، واقعی و تخیلی، گذشته و آینده، دیگر به صورت چیزهایی متضاد متصور نمی شدند. «عکاسی، در اصل، مجری این حکم سوررئالیستی است: یعنی اتخاذ موضعی کاملا برابر در مواجهه با موضوعات. در حقیقت، عکاسی هم درست شبیه ذائقه اصلی سوررئالیستی، اشتیاق عمیقی به آت و آشغال ها، چیزهای کریه و بدترکیب، پس مانده ها و اشیای بلا استفاده، سطوح پوسته پوسته شده و چیزهای عجیب و غریب و کیچ دارد.»(سونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۷۴) از این رو، کیفیات قابل ادراک و در عین حال غیر منطقی آثار هنرمندانی چون سالوادور دالی[۱۶] که « علاقه اش را به نزدیک شدن به واقعیت ملموس و بیان تخیلات و اندیشه های دور از عقل از طریق فریب چشم و ایجاد توهم (نسبت به واقعیت) بیان داشته» (شارف،۱۳۹۱: ۳۰۳) بر شکل پذیری تمایلات هنری برانت بسیار اثرگذار بوده است. همچنین، از آنجا که برانت مدتی را در پاریس نزد من ری به کارآموزی گذرانده بود، تاثیر روشمندی و نوجویی این عکاس تجربه گرا و خلاق را بر ذائقه و گرایشات هنری برانت نمی توان نادیده انگاشت. «نورنگاره های او که تصاویر انتزاعی ناآشنایی، تقریبا بدون نقشه قبلی مستقیما توسط مواد شیمیایی تولید می کردند، فاقد هرگونه سنت کسالت آور هنری بود » (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۲) «عکاسان سوررئالیستی همچون من ری پرسش گری در مورد خود و هویت را أساس زیبایی شناسی عکاسانه شان قرار دادند.» (کلارک،۱۳۹۳: ۱۸۷) (تصویر۴)

تصویر۴: من ری، ۱۹۲۶، سیاه و سفید، پاریس. منبع: (www.artnet.com/search/artworks/?q=man%20ray)

عکسهای من ری به شدت در حرکت بودند و بر این اساس«من ری هیچ وقت نظریه شانس واقعی را نپذیرفته و درعوض به کنترل و مهارت باور داشته است.» (بوردیو، ۱۳۸۷: ۱۶۱) در نظر او همانطور که یک دانشمند، پدیده های طبیعت را آشکار می سازد، خالق هم با پرداختن به ارزش های انسانی، نیروهای ناآگاهانه ای را تصفیه می کندکه با شخصیت خود رنگ آمیزی شده اند. « زیبایی شناسی من ری، در واقع وجوه مطلق تبحر و وجوه مطلق دل بخواهی بودن را گردهم می آورد و اعلام می کند که تخطی از مواد مصرفی، تضمین کننده یقین آفرینشگر است.» (بوردیو،۱۳۸۷: ۱۶۲) به دلیل همخوانی ساز و کارهای سوررئالیستی با عکاسی، تخیلات ناشی از فرم های شبه انسانی و مناظر زمینی که در آثار برانت مشاهده می شود نیز مبنای واقعیت گرایانه اما معوجی دارند که می توان با تاویل این واقعیت های تغییر شکل یافته، وجوه غریب و ضمنی آن را یک به یک رمزگشایی کرد. با این پیش فرض که تحقق چنین امری، بدون شناخت کامل این دنیا، شناخت کامل خود و رها شدن از حصار عقلانیت، غیر ممکن می نماید. وقتی از سوررئالیسم در آثار برانت سخن می رانیم، منظور، آزادی انسان در کاوش و کشف کاربرد تخیل اندیشه در عین تاکید بر مولفه های توصیفی تصاویر و التقاط دقیق عناصر صوری برآمده از واقعیت گرایی عکاسی است که موجب می گردد منظری شگفت انگیز اما عملا غیر ممکن، کاملا حقیقی به رویت درآید. (تصویر ۵)



تصویر۵: بیل برانت، ۱۹۶۲، چشم راست ژان دوبوفه. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp27)

تاثیرپذیری از هنر سینما

بارزترین مشخصه عکس های برانت و نقطه قوت تصاویرش، درک بسیار عمیق او از موضوعات و قدرت بخشیدن به عناصر سازنده فضا، جهت دستیابی به تصویری واقعیت گریز و تداعی گر است که زیبایی دقیق بودن آن در خدمت گسترش شناخت و نگرشی بدیع از پیرامون است. در این میان، آثار فیلم سازان فرانسوی چون ژان رنوار[۱۷]و موکدا سینماگر مشهور امریکایی اورسن ولز[۱۸] تاثیر بسزایی بر تفکرات و تمایلات هنری برانت برجا نهاد. اورسن ولز شخصیت پیچیده ای داشت که در فیلم معروف خود همشهری کین[۱۹] انبوهی از مولفه های یک سبک بسیار شخصی که با روش حرکت سیال و علاقه شدید به تصاویر آزاد، به سوررئالیسمی ناب نزدیک می شد را به نمایش گذاشت. ولز از بازی متقابل حرکت و کنتراست های سایه-روشن به طرز درخشانی استفاده می کرد و خصلت ویژه کارهای او کاربرد عمق میدان صحنه به نحوی بود که به وحدت مکانی صحنه ها دست یابد و فصل ها را در تمامیت مادیشان نمایان سازد.« نماهای طولانی مدت سینمایی، حالت جسورانه عکاسانه ای را ارایه می کند؛ و معمولا این گونه نماها عکاسانه خوانده می شود.»(کمپنی، ۱۳۹۲: ۹) بیل برانت نیز با علاقه مندی به اشکال بیانی فیلم، سعی می کرد با ایجاد عمق صحنه و استفاده از فضاسازی و کنتراست نورها در پسزمینه، بدون تقسیم دنیای تصویر به پاره های کوچک، به همه عناصر امکان دهد که به خوانش درآیند و معنای پنهان نهفته در آنها را فارغ از برهم زدن وحدتی که در طبیعت آنهاست، برملا سازد. «فضای خارجی که سوژه در آن قرار گرفته، عنصر همبسته ی عینی و نمادینی شده است تا بر حس موفقیت، موقعیت و فلسفه شخصی آنها دلالت داشته باشد.» (کلارک،۱۳۹۳ :۱۸۵) (تصویر۶)

تصویر ۶: بیل برانت، ۱۹۵۵، پرتره دختر جوان، لندن،
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp10/~/ad)

به کلامی دیگر، برانت پیچیدگی های انتزاعی و بصری را همنشین نوعی ابهام در بیان روایی تصویر می کرد تا بطور تلویحی واقعیت صحنه را بازنمایی سازد.«بیشتر عکس های برانت حتی مشابه عکس های فیلم آن دوران بود. عکس های او به دقت و با همکاری ساخته می شدند و تکنیک همجواری عکس ها را با ساختار عکاسی روایی آمیخته بود.» (کمپنی، ۱۳۹۲: ۵۷) در عرصه نورپردازی، استفاده از سبک کم نور و تاریک اکسپرسیونیستی در مجاورت سبک پرکنتراست و واضح نمای نور روز از دیگر کارکردهای نماهای سینمایی است که توجه و بهره مندی از این شاخص دراماتیک در آثار برانت نیز به فور قابل مشاهده و شناسایی است. همچنین، گرایش به روایت گری تصویری و میل به تخیل گسترده از طریق شیوه های بیانی تعریف نشده و آزمودن راه های نوین در ترکیب بندی سوژه ها، نحوه قاب بندی و انتخاب زوایای دید با رجعت ضمنی به تمهیدات سینمایی، مشخصا در مجموعه عکس های بدن برهنه وی به وضوح دیده می شود. (تصویر ۷ و ۸)

تصویر ۷: بیل برانت،۱۹۴۰ ، رویابین از مجموعه شبگردی. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp19/~/ad)

بررســی و تحلیــل مولفــه هــای سوررئالیســتی تصاویر

«ایده بحث برانگیز سوررئالیسم مبنی بر از بین بردن مرزها میان هنر و زندگی روزمره، اشیا و اتفاقات، کارهای عمدی و غیر عمدی، حرفه ای ها و آماتورها، چیزهای سطحی و کم مایه و چیزهای اصیل ، مهارت پیشگی و توفیق های اتفاقی بود.» (سونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۱۱) «سوررئالیست ها هیچ گونه تمایز اساسی بین تصاویر عکاسی ، نقاشی یا تصاویر پیوند شده قائل نبودند چرا که همه ی آنها را مظهر گرافیک و یا جلوه های ملموس فوق واقعی می دانستند.» (شارف، ۱۳۹۱: ۳۰۶) در بررسی آثار برانت و بازیابی حلقه ی اتصالش به تفکرات سوررئالیستی، یکی از کلیدی ترین رموز موفقیت و آنچه در وهله اول خودنمایی می کند، بصیرت و آگاهی ذاتی هنرمند نسبت به کارکرد ابزار و امکانات موجود و گزینش اجزا و عناصری بسنده در جهت نیل به مقصودی از پیش اتخاذ شده است که به طرز هوشمندانه ای از این مهم بهره برده است. استفاده بهینه از دوربین پین- هول[۲۰] و قطع بزرگ با عدسی های زاویه باز، جهت گسترش دامنه وضوح تصویر از نزدیکترین نقطه به دوربین تا دورترین آن،

تصویر۸: بیل برانت،۱۹۴۸،طبیعت بیجان/ در میدان ایتون. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp13/~/ad)

انتخابی نیست که از نظر فنی به طور تصادفی یا ناآگاهانه صورت پذیرفته باشد. علی الخصوص که این وضوح گسترده، شفافیت و برجسته نمایی جزئیات تصویر، به شاخص ترین ویژگی اثر و موکدا ویژگی منحصر به فرد برخی از آثار بدل گردد.(تصویر۹)

تصویر۹: بیل برانت، بدون عنوان، ۱۹۵۸.

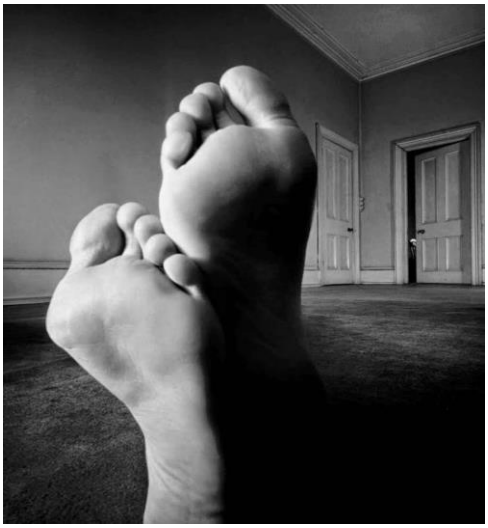
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp15/~/ad)

در این بین، انتخاب زوایای خاص دید و برهم زدن تناسبات رایج کلاسیک، بخصوص در تصویر نمودن اندام انسانی، در بی بدیل ساختن این رویکرد، حایز اهمیت است. اندامی هیولاوار که به مدد صور انتزاع با دنیایی وهم انگیز به گونه ای ترکیب می شوند که تداعی گر رویاهای ذهنی و منعکس کننده سیلان های آزاد فکری هستند. دورنماهایی خیال پردازانه که عناصر غیرمتجانس و گیرای آن در کنشی واحد،

توصیفاتی فرافکنانه از رویازدگی، خیال و ایهام را به نمایش می گذارند که دستیابی به چنین امکانی، همواره، غایت نهایی فعالان حوزه سوررئالیسم بوده است.« تمام این مصارف طلسم گونه عکس، نشان دهنده احساساتی رقیق و در عین حال جادویی اند: اینها تلاش هایی برای مطالبه یا برقراری ارتباط با واقعیتی دیگراند.» (سونتاگ،۱۳۸۹: ۴۱) (تصویر ۱۰ و ۱۱) در بررسی انطباق وجوه متعارف تصاویر سوررئالیستی و آثار عکاسی بیل برانت، می توان به چند مولفه تبیین شده به عنوان سرنمون اشاره نمود:

۱-تجلی کیفیات متعالی نور و سایه

عکاس ها در تصمیم گیری برای آن که یک تصویر چگونه به نظر برسد و در ترجیح دادن یک نوردهی به نوردهی دیگر، همیشه معیارهایی برای خود دارند.(سونتاگ،۱۳۸۹: ۲۶) یکی از دغدغه مندی های مهم برانت در آثارش، ماهیت بازتابی نور است. قابلیت اثربخشی نور با تمام مشخصه ها، متغیرها و تاثیرات بی واسطه ای که بر محیط پیرامون و شکل گیری ماهیت ظاهری عناصر دارد.«احیای سایه روشن و سیالیت توسط سوررئالیست ها کوششی برای تحرک تخیل با حداقل تمهیدات هنری بود.» (شارف،۱۳۹۱: ۳۰۶) در واقع، استفاده از کیفیات گوناگون نور و سایه در گستره تیرگی ها و روشنایی ها، شالوده اصلی زیبایی شناسی تصاویر سوررئالیستی برانت و جلوه بی شائبه عکس های او به شمار می آید و اغراق آمیز نیست اگر بگوییم شمایل شاعرانه بسیاری از آثار برانت، بی حضور درخشش های طبیعی روز و انوار ساطع شده و بدون تقابل تاریکی و روشنی های تلطیف یا تشدید شده و فارغ از مداخله فکورانه وی در گزینش متبحرانه و هدفمند این بازنمایی سازمان یافته، پدیدار نمی گشتند. «کنش های خلق و کنترل که طی ثبت، ظهور و چاپ عکس تا حد متغیری مهم هستند، به صورت پیاپی به بازنمود کنش خلاقانه اجازه ابراز وجود می دهند.»(بوردیو، ۱۳۸۷: ۱۵۶) بیل برانت خواه از سفیدی و سیاهی مطلق بهره جوید و خواه از پله های عدیده خاکستری، آنچه در نهایت در معرض دید بیننده می گذارد، حاصل عملکردی دقیق در استفاده بهینه از وجوه کیفی و دیداری نور روز و شب، در عین شناخت عمیقش از تاثیرگذاری گوناگونی این حالات بر ماهیت بصری پیرامون است. (تصویر۱۲)



تصویر ۱۰: بیل برانت، ۱۹۵۲، انتزاع پا، همپستد، لندن.

منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp18/~/ad)

تصویر ۱۱: بیل برانت، ۱۹۵۷، بدون عنوان، فرانسه.

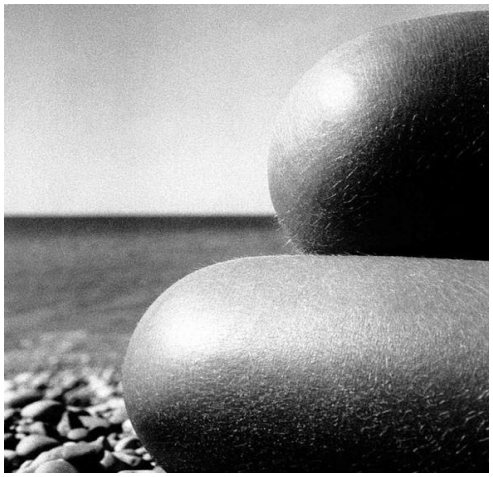
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp22/~/ad)

نکته دیگری که باید به ان اشاره کرد این است که «یکی از دلمشغولی های عمده عکاسی سوررئال اروپا بدن زن بود، دلمشغولی دیگر آن غرابت ذاتی واقعیت بود، غرابتی که به ویژه در اشیا و بدن دیده می شد.»(مورا، ۱۳۸۹: ۱۲۷) بر این مبنا، آنچه مخاطب را در هنگام مواجه با برخی از عکس های برانت شگفت زده می سازد، حذف و تقلیل جزئیاتی از ساختار بدن است که از دیدگاه هنرمند، کارکرد بیانی و توصیف پذیری برای رویکرد زیبایی شناسانه او ندارند. این امر از طریق کنترل نوردهی های خاص و کاملا گزینشی، در زمان عکاسی و هنگام چاپ اثر در تاریکخانه، صورت مندی شده است و روند آن در تمامی آثار برانت، چه منظره باشد و چه پرتره یا بدن برهنه، نمود چشمگیری می یابد. موکدا در مجموعه بدن برهنه های برانت این تمهید، بیشترین کرد و کار زیباشناختی و فرمالیستی را پیدا می کند. اندام انسانی در بسیاری از این تصاویر، سفید، مات و فاقد آن جزئیاتی است که پوست بدن به طور طبیعی واجد آن است و خطوط، شیارها و منافذ فیزیکی موجود، در حین یک فرآیند کاملا تقلیل گرایانه و حذفی، نادیده انگاشته شده اند. به بیانی دیگر، شکل و ماهیت ریخت شناسی این اندام ها از کالبد طبیعی و متعارف زنانه تقلید نمی کنند و هویت این فرم های زنده، بیشتر از آنکه انسان وار و واقعی باشند، عامدانه، از تجسم زیبایی و لطافت های پیش فرض، رهانیده شده اند. «با جدا سازی سوژه یا سوژه ها از محیط اطرافشان روابط جدیدی شکل می گیرد و کنش بنیادی عکاسی، عمل گزینش و حذف، توجه را بر لبه تصویر و اشکالی که به واسطه آن ایجاد می گردند، متمرکز می کند»(لاگرینج، ۱۳۹۱: ۴۸)

تصویر ۱۲: بیل برانت، ۱۹۳۲،گذرگاهی در هالی فاکس، انگلستان. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp36/~/ad)

در این راستا، به همان میزان که حذف جزییات و بافت زمینه بواسطه کنتراست های متفاوت تیرگی و روشنی در پاره ای از عکسهای برانت به شدت خود نمایی می کند، تاکید وافر بر وضوح تصویر، برجسته نمایی اغراق شده و ثبت جزییات پرشمار و دقیق سوژه در برخی دیگر، به نحو حیرت آوری به رخ کشیده می شود. این تمهیدات، گاه چنان موجز و هوشمندانه پردازش شده اند که جهت کشف این همانی سوژه و دریافت خاستگاه حقیقی آن، درنگی تامل برانگیز لازم است. «سوررئالیسم در قلب کار عکاسی قرار دارد: در آفرینش یک نسخه بدل از جهان، خلق یک واقعیت درجه دو که محدودتر اما نمایشی تر از آن چیزی است که به طور طبیعی دیده می شود.» (سونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۱۵) (تصویر۱۳ و ۱۴)

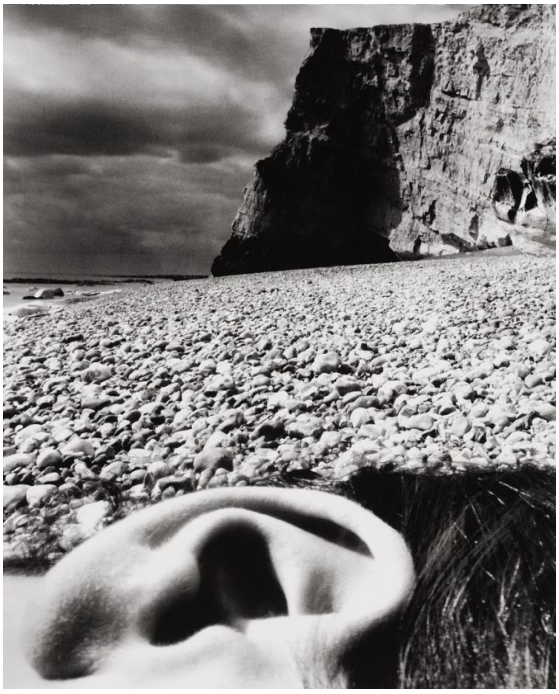
تصویر ۱۳: بیل برانت، ۱۹۵۲، بدون عنوان، لندن.
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp33/~/ad)



تصویر۱۴: بیل برانت، ۱۹۵۷،ساحل شرقی ساسکس،
منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp31/~/ad)

۲-استحاله واقعیت پیرامون با رویکرد آشنایی زدایی

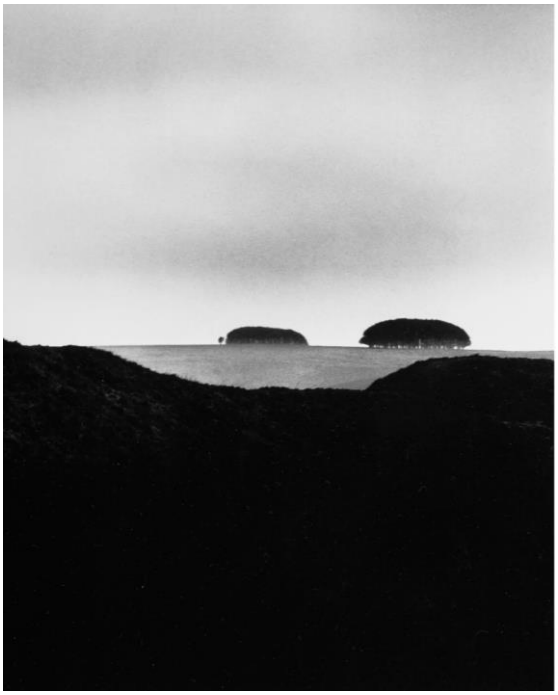
اگرچه پیش از بیل برانت، در تصاویر عکاسانی چون ادوارد وستون[۲۱] که «ریتم ها و فرم ها را با چنان روش عالی بیان کرد که موجب ایجاد خطای حسی از بافت و محتوای موضوع شد» (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۷) شاهد نمونه آثار خلاق و ارزشمندی در عرصه تعالی ادراک بصری و انتزاع پیرامون هستیم اما بسیاری از این تصاویر در فضاهای استودیویی و به مدد نورپردازی حسابگرانه، متمرکز و بدون تاکید خاص بر کارکرد جزئیات پسزمینه، بازآفرینی شده و«از تنظیم قطعی و واضح عدسی و عمق میدان گسترده طرفداری می کردند.» (برت، ۱۳۸۰: ۱۸۱) هدف عمده این هنرمندان کمال گرا، رسیدن به فرمهای بکر و تکرارنشده از طریق ثبت پیچ و تابهای طبیعی و بازیابی پتانسیل نهفته در اندام انسانی جهت حصول به عکسی زیبا، چشم نواز و تحسین برانگیز بود. تصاویر یاد شده به مثابه تلنگری بودند که چشم بیننده را به ممارست بیشتر جهت کشف و ضبط جزییات بی مانند اطراف دعوت می نمودند، حال آنکه برانت، با تاثیرپذیری از أسلوب سوررئالیسم، گامی فراتر از توجه صرف به زیبایی و کمال را جستجو می نمود و فرمهای بدیع و تغییر ماهیت یافته سوژه هایش، چنان با پسزمینه ی ترسیم شده، تلفیق و مانوس می گشتند که حاصل کار، نه فقط استفاده بهینه از امکانات ذاتی عکاسی جهت خلق چشم اندازی زیبا و نوین بلکه آفرینش جهانی نو و افقی تجربه ناشده در ضمیر آگاه بود که در عین آشنایی و همذات پنداری جاری، در رویکردی متضاد و دوگانه، به شدت آشنازدا و غریب می نمود. «عکس گرفتن یعنی تصرف چیزی که عکاسی شده. به معنای قراردادن خود در ارتباطی مشخص با دنیا، که چیزی شبیه دانش است و از این رو شبیه قدرت. سقوطی فراگیر و مخرب به سمت از خود بیگانگی.» (سونتاگ، ۱۳۸۹: ۲۰) دنیایی که برانت تصویر می کند، بیننده را با گرانشی اجتناب ناپذیر به فضای درون خویش فرو می بلعد و سپس در یک فراگرد منسجم به واقعیت منتهی پرتاب می کند. نوعی تصعید ذهنی که پندار بدیع تری از واقعیت محتمل و قابل رویت را منعکس می سازد. به تعبیر سوررئالیست ها، همان سیالیت مهار ناشدنی خیال که به آرامی فضای اندیشه عقلانی را به استحاله خویش درمی آورد و به دنبال ادراک معانی فارغ از نظام های بازنمایی متداول و آزموده است. (تصویر۱۵)



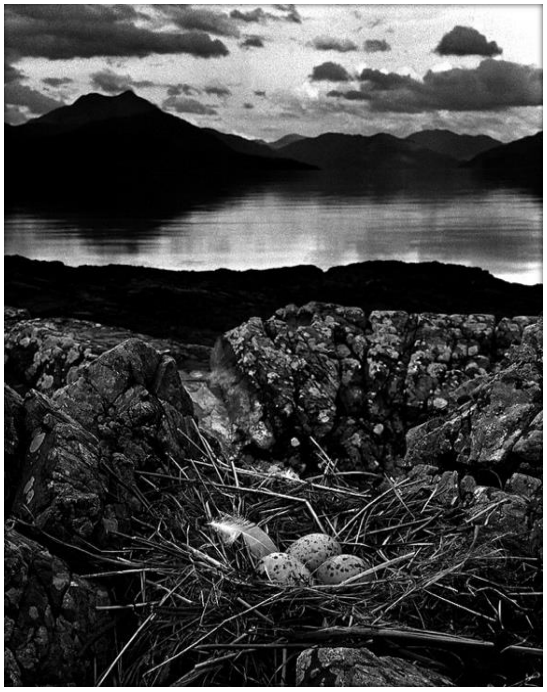
تصویر۱۵: بیل برانت، ۱۹۵۹، خلیج فرشته، فرانسه. منبع:
(www.billbrandt.com archive-print-shop/sp22/~/ad)

۳- تبادر اوهام و هراس پنهان در عین شاعرانگی

«یکی از روش های سورئالیستی فروپاشی هنجارهای متعارف، ارائه تصویری عجیب و غریب از واقعیت بود. نظیر گرفتن نماهای بسته از چهره ها و اشیا، بازنمایی های بدن به شکل قطعه قطعه و جابه جا شده، کنار هم گذاشتن اشیا غیرمنتظره یا استفاده از نورپردازی های غیرمعمول.» (مورا، ۱۳۸۹: ۱۲۸) با توجه به این أسلوب، آنچه در تصاویر برانت نیز دیده می شود گاه چنان چشم نواز ترکیب بندی شده اند که در وهله اول نمی توان به خوف مستتر در لایه های ضمنی آن پی برد اما با مداومت بیشتر در تجربه دیداری فضاها، به سبب بهره مندی فنی و حساب شده عکاس از تمهیدات زمانی و مکانی، دلشوره و هراسی غریزی بر ضمیر ناخودآگاه بیننده مستولی می شود که بی شباهت به قدم نهادن در سرزمین مجهول و نامعلوم لی لی پوتیان و غول ها و ترس فلج کننده ناشی از ناشناخته ها و نادیده ها نیست. «عکس ها علاوه بر آنکه حس مالکیت خیالی یک گذشته غیرواقعی را به آدم ها می دهند، به آنها کمک می کنند تا جایی را که در آن احساس ناامنی می کنند به تسخیر خود در آورند.» (سونتاگ، ۱۳۸۹: ۳۰) اشیا و موجودات در تصاویر برانت، گاه به اندازه ای پیچیده و مرموز به نظر می رسند که عرصه ی شگفتی های روی زمین را آشکار می سازنند و از طریق تلاقی حس های وهم گونی چون قدرت های اسرارآمیز، جلوه های تصادفی، توهم مکان های قدیمی و ارواح و جادو، حصارهای ذهنی را در می نوردند. حال آنکه، پدیده هایی که چنین ماوراء طبیعی و غیرزمینی به نظر می رسند، واقعیات شناخته شده و آشنای پیرامون هستند که اعجاب و غریب بودن آنها از برانگیختگی روان انسان و تخیلی فرارونده نشات گرفته است. با تعمقی بیشتر می توان به این فرض مسلم رسید که گزینش عناصر واقعی و فراواقعیت برساخته در قاب های انتخابی برانت، به طرز بی مانندی، آگاهانه، سیطره مند و در عین حال شهودی صورت پذیرفته و همین کاربست موزون و خیالکاوانه ی عناصر طبیعی و بازنمود غیرطبیعی و پرایهام آنهاست که لذت دیداری امر زیبا و دلهره و آشوب حس ناشناخته را در هنگام تماشای این آثار، به کنشی دلالتگر و توامان بدل می سازد. «این مرز میان واقعیتی که به خاطر زیبا بودن به نظر ما عکاسی می شود و واقعیتی که زیبا به نظر می رسد زیرا که از آن عکاسی شده است، بسیار باریک است.»(لاگرینج، ۱۳۹۱: ۳۵۱) به همین سبب، تصاویر برانت، صرفا شاعرانه و چشم نواز به نظر نمی رسند بلکه کیفیات یاد شده، در عین ملایمت، ساحتی برآشوبنده و کمابیش هراس آور به آنها بخشیده است. (تصویر۱۶و ۱۷)



تصویر۱۶ : بیل برانت، ۱۹۴۸، قلعه بربری، مارلبورو داونز، منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp14/~/ad)

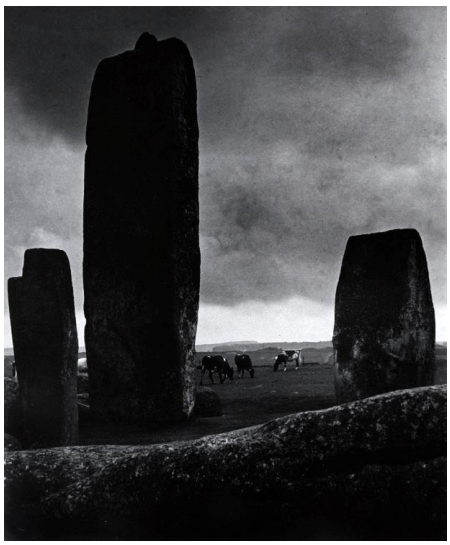


تصویر ۱۷ : بیل برانت، ۱۹۴۷، آشیان مرغ دریایی، جزیره اسکای ویلشایر انگلستان. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp8/~/ad)

در آثار طبیعت وی که شاید به علت ماهیت ذاتی سوژه، واجد نوعی لطافت و آرامش هستند، باز هم به سوی خلق فضایی امن و بی تشویش گام بر نمی دارد و از طریق ثبت عامدانه سطوح پر کنتراست سیاه و سفید و یا خاکستریهای تیره ی فزاینده، جهانی رعب آور، ترسناک و وهم انگیز که خصلتی فرازمینی دارد و هر دم آبستن اتفاقی نادانسته است، تجسم می نماید.«سوررئالیسم همیشه مشتاق اتفاقات ناگهانی بوده و از چیزهای نابهنجار و ناخوانده استقبال کرده است. شیی که زیباییش، بار حسی و جلوه عجیب و خیالیش می تواند با هر اتفاقی تقویت شود.»(سونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۱۵) درخلال تماشای این تصاویر، نظم باستانی ذهن حول یک همنشینی تنگاتنگ با تخیل افسارگسیخته، به طور پیاپی در حال آمد و شد است و تنها زمانی در واقعیت آن مستحیل می شود که به مفهوم ژرف تری که محصور حضور واقعی و عقلانی نیست، برسد. مولفه های عکس های برانت، تلویحا، این حس را در بیننده برمی انگیزانندکه مکان های به تجسم درآمده را جایی بر روی کره خاکی نمی توان یافت و ادراک ما از آنها پیشتر از آنکه بر عرصه ای عینی و حقیقی دلالت یابد، بر پنداری خیال گون استوار است. «عکس ها، خاطره چیزها ، مکان ها و آدم ها را به یاد ما می آورند. آنها پهنه زمان و مکان را درمی نوردند و بین زمان و مکانی با زمان و مکان دیگر ارتباط برقرار می کنند و زنجیره ای از تداعی ها را بر می انگیزند.» (ادواردز، ۱۳۸۸: ۱۷۶) در این میان، واقعیت موجود در لحظه ثبت عکس و آن فرا واقعیتی که عکاس به واسطه آزادسازی تصویر از قید زمان و مکان و جلوه های رمزآلود، بازمی نمایاند، چنان درهم آمیخته و تنیده اند که تفکیک ورطه خیال آنجهانی، از عرصه عینیات اینجهانی، به مثابه امری محال به نظر می رسد. (تصویر۱۸و۱۹و۲۰)

تصویر۱۸: بیل برانت، ۱۹۶۶، خودنگاره، ساحل شرقی ساسکس، منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp6/~/as)

تصویر۱۹ : بیل برانت، ۱۹۴۵، تاپ ویتنز، وست رایدینگ، یورکشایر انگلستان. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp7/~/as)



تصویر ۲۰: بیل برانت، ۱۹۴۴، استونهنج، انگلستان. منبع: (www.billbrandt.com archive-print-shop/sp1/~/).

نتیجه‌گیری

سوررئالیست ها خواهش نفس را به دلیل غریزی و شهودی بودن آن، در برابر بازدارندگی فلج کننده و بی احساس دنیا قرار می دادند و اعتقاد داشتند که هم در واقعیت و هم در رویا، ذهن باید علاوه بر چیزی فراتر از لایه آشکار رویدادها، به آگاهی از لایه پنهان رویدادها نیز دست یابد؛ بدین سبب، اثبات محدودیت اختیار عقلانی و قابل حصول بودن تخیل که مستلزم آزادی ذهنی انسان است، از نتایج باب طبع آنها به شمار می آمد. در این راستا، آندره برتون معتقد بود که تنها عکاسی توانایی شرکت در منطق غریب ترکیب نامتجانس اشکال را دارد و از آنجا که «سوررئالیسم، هنر تعمیم بخشیدن به چیزهای عجیب و غریب یا گروتسک و بعد پیدا کردن ظرایف و لطایف آن است، هیچ کاری به اندازه عکاسی برای اعمال نگاه سوررئالیستی به دنیا مناسب نیست.» (سونتاگ، ۱۳۸۹: ۱۶۹) منطبق با این رهیافت، آثار عکاسی برانت، با خلق فضاهایی مبهم و غیرزمینی، در معیت نوعی کژ نمایی و اعوجاج زوایای دید و همچنین بهره جویی تکنیکی از قابلیت های بیشمار وسیله بیانی موجود، به برداشت هایی منتزع و خیال انگیز از موضوعات پیرامون منجر می شود که ماهیت غریبشان، درونمایه های روان نژند ناخودآگاه را منعکس می سازد. از طرفی دیگر، واکاوی و تجربه گرایی برانت در مواجه با سوژه های انسانی و موکدا اندام زنانه، از گرایش سوررئالیست ها به اروتیسم و تداعی آزاد سرچشمه می گیرد که خود متاثر از آرائ فروید-در باب سرکوب امیال جنسی و ریشه اش در ضمیر نیمه هوشیار انسان- بوده است. با تکیه بر نتایج به دست آمده، هنگام رویارویی با نشانه های تصویری

آثار برانت، ساختار دیداری ما حتی در تاویل ملموس ترین و آشناترین فضاها، همچون سواحل دریا که درک متعارفی از دوام حضورشان داریم، آنچنان مسحور حس غریب و نهفته در جهان تصویر می شود که گویی حیطه ناشناخته ای را می آزماید. به عبارتی، نفی واقعیت از خلال دگرگون ساختن فرم های بصری و بهم ریختگی عناصر تصویر، دریافت ذهنی بیننده را از فضا و ابعاد، چنان مختل می نماید که ادراکاتش با مشاهده مکان هایی اینچنین فراواقعی و در عین حال به شدت حقیقی، در ورطه رئالیسمی محض و توهمی ویرانگر به نوسان درمی آید. این نوع دریافت منحصر بفرد، با یکی از اصول بنیادین سوررئالیسم تحت عنوان «گم گشتگی حس» مطابقت دارد که طی آن، فرد از طریق آشفتگی حساب شده حواس، بدل به نهان بین می شود. علاوه بر این، نمود متعین این عملکرد که برانت، پیرامونش را با نوعی سیلان ذهنی، بازشناسی کرده و فرم های برساخته اش را با ایجاز اعجاب آوری سامان می بخشد و سپس از طریق پالایش این عناصر در تعلیقی فزاینده، استنباط متناقصی از مستندات موجود را برای تماشاگر آثار خویش قرائت می نماید، مبین یکی دیگر از مولفه های مهم سوررئالیسم یعنی «اوج کشف و شهود» است. جایی که در یک فرصت عینی، ضرورت طبیعی پیرامون با ضرورت انسانی سازگار می شوند. از این روست که وسوسه گام نهادن در ساحلی که گوش شنوایی در پهنه ی سنگی آن یافت شود و یا سکون و ایستایی عظیمی که در یک ساختار ارگانیک، اندام انسانی در هماهنگی کامل با روح طبیعت، به جزئی از آن همچون ماسه، سنگ و یا صخره بدل گردد، تجسم عینیت یافته ای نیست که به سادگی از افق ذهنی بیننده رخت بربندد بلکه در یک کنش درون کاوانه، به دستمایه ایی جهت چیره شدن بر زخم های دنیای برون و درمان تباهی ناشی از عقلانیت محدود، تبدیل می شود که این رهیافت یکی دیگر از سرنمون های تفکرات سوررئالیستی یعنی «خودانگیختگی» به شمار می آید. قدر مسلم، تصاویر خلاقانه برانت، تجلی ادراکاتی است که از نامحسوسات ذهن و تصورات نادیدنی اندیشه نشات گرفته و پیرامون جست و جوی آزاد و جسورانه جهانی است که به مدد نگاهی ناب و تفسیرپذیر، ورطه خیال انگیز و رویا گون آن بازکاوی می شود. تلنگری ظریف و تداعی گر که ژرفای وسیعی از آفرینندگی هنری و غنای فکری را به منصه ظهور می رساند. به گفته لوئیس بونوئل سینماگر شهیر سوررئالیست: از چارچوب و قابی که حضورش محتوم است، جهان را بدانسان تصویر کنیم که این محدودیت، سازنده ی گستره عنصر ذاتی و معنوی تصویر شود... با استناد به قرائن موجود، می توان همراستایی نگرش های سوررئالیستی با تلاش های مجدانه و استمراریافته برانت جهت شکستن و فراتررفتن از چارچوب های رایج عصر خویش و گشودن عرصه ای نامنتهی از طریق ثبت صور مکتوم ضمیر ناهشیار و استعلای تخیل را در تصاویر عکاسانه وی، صراحتا دریافت و استنتاج نمود. بدیهی است، شهد آفرینش اثر و سپس، لذت غوطه وری و بازخوانی نمادین آن فارغ از استیلای عقلانیت محض، مکاشفه ای است که همواره، ربانیت وجودی هنر و جوهر ذاتی خلاقیت را متجلی می سازد.

پی‌نوشت

1. Bill Brandt
2. Surrealism
3. Man Ray
4. The English At Home
5. Minotaure
6. A Night at London
7. Whuthering Heights
8. Emily Bronte
9. Perspective of Nudes
10. Marquis de Sade
11. Karl Marx
12. Sigmund Freud
13. Andre Breton
14. Marcel du Champ
15. Luis Bunuel
16. Salvador Dali
17. Jean Renoir
18. Orson Welles
19. Citizen Kane
20. Pin Hole Camera
21. Edward Weston

فهرست منابع

- ادواردز، استیو. (۱۳۸۸)، عکاسی، ترجمه: مهران مهاجر، تهران، نشر ماهی.
- برت، تری. (۱۳۸۰)، نقد عکس، ترجمه: اسماعیل عباسی،کاوه میرعباسی، تهران: نشر مرکز.
- برتون، آندره. (۱۳۸۱)، سرگذشت سوررئالیسم، ترجمه: عبدالله کوثری، تهران: نشر نی .
- بوردیو، پی یر. (۱۳۸۷)، عکاسی هنر میان مایه، ترجمه: کیهان ولی نژاد، تهران: نشر دیگر.
- بیگزبی ، سی.دبلیو.ای. (۱۳۸۶)، دادا و سوررئالیسم، ترجمه : حسن افشار، تهران: نشر مرکز .
- بیور، فرانک یوجین. (۱۳۶۷)، سرگذشت سینما، ترجمه: بهروز تورانی، تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۷۰)، از باروک تا سوررئالیسم، تهران: نشر برگ .
- سونتاگ، سوزان. (۱۳۸۹)، درباره عکاسی، ترجمه: نگین شیدوش، تهران: نشر حرفه نویسنده.
- - شارف، آرون. (۱۳۹۱)، هنر و عکاسی، ترجمه: حسن زاهدی، تهران: انتشارات انجمن سینمای جوانان ایران.
- کابان، پی یر. (۱۳۸۰)، پنجره ای گشوده بر چیز دیگر، ترجمه: لیلی گلستان، تهران: نشر فرزان .
- - کلارک، گراهام. (۱۳۹۳)، عکس، ترجمه: حسن خوبدل، زیبا مغربی، تهران: نشر شورآفرین.
- کمپنی، دیوید. (۱۳۹۱)، عکاسی و سینما، ترجمه: محسن بایرام نژاد، تهران: نشر مرکز.
- کو، برایان. (۱۳۷۹)، عکاسان بزرگ جهان، ترجمه: پیروز سیار، تهران: نشر نی.
- کی رو، آدو. (۱۳۷۹)، سوررئالیسم در سینما، ترجمه: منیر خلقی، تهران: نشر سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری.

- لاگرینج، اشلی. (۱۳۹۱)، درآمدی بر نظریه های عکاسی، ترجمه: حسن خوبدل، تهران: نشر شورآفرین.
- لنگفورد، مایکل. (۱۳۸۶)، داستان عکاسی، ترجمه: رضا نبوی، تهران: نشر افکار.
- مورا، ژیل. (۱۳۸۹)، کلمات عکاسی، ترجمه: حسن خوبدل، کریم متقی، تهران: نشر حرفه نویسنده.

- Website: Bill Brandt Archive,
  URL1: http://www.billbrandt.com Accessed at: 2021\12\17
- Website: Art net: Buy, Sell, and Research Contemporary Art Online
  URL2: http://www.artnet.com Accessed at: 2021\12\21

An Evaluation and Classification of the Human Motifs on Luster Potteries of Kashan during the Middle Ages

(Case Study: The Luster Vessels in the Glassware and Ceramic Museum of Iran)

Esmaiel Nasri[1], Ahmad Salehi kakhki[2], Nader Shayganfar[3]

[1] M.A., Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.,
[2] Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan Isfahan, Iran. (Corresponding Author)
[3] Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.

(Received: 15.11.2021, Revised: 08.01.2022, Accepted: 25.01.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.25248.1120/

Abstract:
After the passing of two centuries of the advent of Islam, the manufacture of pottery in Iran gradually submitted to dramatic fluctuations and human motifs became one of the most imperative decorative elements applied on the luster potteries of the Seljuk and Ilkhanid eras. Hence, it can be specified that the most fundamental contribution of the artists of the stated centuries is the the creation, invention and evolution of luster pottery abundant with human motifsand applied significantly on the potteries of the mentioned eras. Human motifs (both male and female) are of great importance in the luster pottery of the Middle Ages, which can be reflected on the potteriesaccording to the culture and civilization of its time. Consequently, this study commencedby studyingthe human motifs of the luster potteries made in Kashan during the Middle Ages and this is accomplished by examining the artifacts preserved at the museums of Abgineh and Iranian Pottery. Thus, the purpose of this article is to introduce, analyze and classify the types of human motifs applied on the luster pottery of Kashan in the Middle Ages. In this regard, an attempt has been made to the answerthe following question: What categories can the human motifs of the luster potteries of Kashan can be classified into? This paper follows a descriptive-analytical approach and data collection is completed by referring to documentary sources. The outcomes designate those human motifs, as the most important ornamental features of the golden luster pottery, can be categorized into six groups, mainly applied on bowls and plates. Also, despite the fact that they behold a variety of diverse decorations, the main painted element is the presence of human motifs.

Keywords: Kashan, luster pottery, human motifs, Glassaware and Ceramic Museum of Iran

[1] Email: esmaielnasri@gmail.com
[2] Email: salehi.k.a@aui.ac.ir
[3] Email: n.shayganfar@aui.ac.ir
How to cite: Nasri, E. An Evaluation and Classification of the Human Motifs on Luster Potteries of Kashan during the Middle Ages (Case Study: The Luster Vessels of the Glassware and Ceramic Museum of Iran). Journal of Applied Arts, 2022,1(3); (Doi: 10.22075/aaj.2022.25248.1120)

مطالعه و طبقه‌بندی نقوش انسانی سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های میانه کاشان (مطالعه موردی: ظروف زرین‌فام موزه آبگینه و سفالینه های ایران)*

اسماعیل نصری[۱] ، احمد صالحی کاخکی[۲]، نادر شایگان‌فر[۳]

[۱] دانش آموخته‌کارشناسی ارشد، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت،دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار، گروه باستان شناسی، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنراصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)
[۳] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کار آفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۲۴ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۰۵)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2022.25248.1120

چکیده

پس از گذشت حدود دو سده از ظهور اسلام، به تدریج تولید سفال در ایران دستخوش تغییراتی شگرف شد و نقش‌مایه‌های انسانی به یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی سفال زرین‌فام دوران سلجوقی و ایلخانی بدل گشت. مهم‌ترین سهم هنرمندان این سده‌ها در ساخت، ابداع و تکامل سفال‌های زرین‌فام است که نقوش انسانی به دفعات و تعداد زیاد بر روی این نوع سفال‌ها به چشم می‌خورد. نقوش انسانی (مرد و زن) در سفال زرین‌فام دوران میانه که بر مبنای فرهنگ و تمدن زمان خود بر روی این سفال‌ها منعکس گردیده حائز اهمیت فراوان است. لذا مساله پژوهش با مطالعه نقوش انسانی بر سفال زرین‌فام ساخته شده در کاشان در طی اعصار میانی اسلامی و با بررسی سفال‌های زرین‌فام موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران و شناساندن آن آغاز شد. از این رو هدف از این مقاله آشنایی و تأمل با انواع نقوش انسانی در سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های میانه کاشان در نهایت طبقه-بندی این نوع نقوش است. در این راستا سعی شده است به این پرسش که نقوش انسانی سفالینه‌های مورد مطالعه در چه گروه‌هایی طبقه‌بندی می شوند؟ پاسخ داده شود. روش مطالعه در پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی بوده و یافته اندوزی داده‌ها با استناد به منابع اسنادی انجام شده است. نتایج بدست آمده حاکی از آن است نقوش انسانی به عنوان مهم‌ترین تزیینات سفالینه‌های زرین‌فام در شش گروه، عمدتاً در متن کاسه‌ها و بشقاب‌ها به کار رفته‌اند. همچنین این آثار علی‌رغم اینکه از تنوع تزیینی مختلف برخوردار هستند، نگاره اصلی تزیین بر عهده نقوش انسانی است.

واژه‌های کلیدی: کاشان، سفال زرین‌فام، نقوش انسانی، موزه آبگینه.

---

* این مقاله برگرفته از پایان¬نامه کارشناسی¬ارشد اسماعیل نصری با عنوان «مطالعه و شناخت سفالینه¬های زرین¬فام منتسب به قرون ششم، هفتم و هشتم هجری قمری موزه آبگینه و سفالینه¬های ایران» به راهنمایی دکتر احمد صالحی کاخکی و استاد مشاور دکتر نادر شایگان¬فر در دانشگاه هنر اصفهان است.

[1] Email: esmaielnasri@gmail.com
[2] Email: salehi.k.a@aui.ac.ir
[3] Email: n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدّمه

سده‌های پنجم تا هشتم هجری قمری از جمله‌های دوره‌های مهم تاریخ فرهنگ ایران است. سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان سلسله‌های حکومتی بودند که در این سده‌ها مایهٔ تحولات شگرفی در تمام زمینه‌های علمی، فرهنگی، هنری بویژه سفالگری شدند. صنعت سفالگری در این سده‌ها به واسطه تشویق حکام و فرمانروایان به اوج خود رسیده و از توجه خاصی بهره‌مند بوده است. نقوش و ترسیمات انسانی از جمله نقش‌مایه‌های رایج در هنرهای این دوره‌ها به شمار می‌آید که در اکثر آثار تزیینی بویژه آثار سفالی با تزیینات زرین‌فام قابل مشاهده است. هنرمندان سفالگر از هزاره‌های قبل از میلاد در مراکز سفالگری مختلف از نقوش انسانی برای تزیین ظروف سفالین استفاده کرده و نقوش زیبای انسانی را در حالات و صحنه‌های مختلف بر روی کاسه‌ها، بشقاب‌ها، آبخوری‌ها، تنگ‌ها و دیگر فرم‌های سفالین در دوران اسلامی بخصوص ظروف سفالین زرین‌فام طراحی و ترسیم نموده‌اند. بدین‌ترتیب سفال زرین‌فام که از جلوه‌های درخشان صنعت سفالگری این عصر است به شکوفایی خود رسید و بکارگیری صحنه‌های انسانی بر روی این ظروف معمول گردید. این گونه از سفال‌ها تاکنون بارها توسط پژوهشگران مورد بررسی‌های سبک‌شناسی، تاریخ‌گذاری قرار گرفته و تاریخچه، منشأ پیدایش، روش ساخت و مراکز تولید آنها از جوانب گوناگون مورد مطالعه قرار گرفته و به نگارش درآمده است لیکن با رجوع به اسناد و منابع کتابخانه‌ای طبقه‌بندی جامعی در رابطه با تصاویر و صحنه‌های انسانی سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های میانی دوره اسلامی کاشان یافت نشد بدین جهت پرسش‌های زیادی پیرامون این تصاویر وجود دارد. نوشتار حاضر بخشی از یک پژوهش است که از نوع توصیفی-تحلیلی است. به دلیل محدودیت‌های ارائه شده از سوی موزه‌های داخلی در زمینه دسترسی به آثار زرین‌فام همچنین مشابهت‌های نقش‌مایه‌های ترسیم شده بر روی ظروف زرین‌فام، این پژوهش به مطالعه و طبقه‌بندی نقوش انسانی سفالینه‌های زرین‌فام، با بررسی آثار موزه آبگینه معطوف شده است. همچنین با توجه به خصلت تکراری بودن نقش‌های انسانی ظروف زرین‌فام، از میان جامعه آماری متشکل از ۲۰ ظرف زرین‌فام معرفی شده از سوی موزه به نقوش انسانی تعداد ۱۶ نمونه سفالینه زرین‌فام که در موزه آبگینه موجود می‌باشند پرداخته شد. ویژگی مورد نظر برای انتخاب نمونه‌ها عبارت بودند از اینکه متعلق به دوران میانه سفالگری اسلامی (سده‌های پنجم تا هشتم) بوده و مکان ساخت آنها درکاشان باشد. بر همین اساس سعی بر آن بود تا نمونه‌هایی با کیفیت عالی که نشانگر ذوق و سلیقه هنرمندان است برگزیده شود. سپس نقش‌مایه‌های انسانی برحسب تکرار و قرارگیری در حالات مختلف دسته‌بندی شدند و نمای کلی آثار انسانی این سفالینه‌ها در جداول ترسیمی ارائه گردیده است در نهایت با بهره‌گیری از منابع اسنادی تلاش گردیده تا حدودی به این پرسش که نقوش انسانی سفالینه‌های مورد مطالعه در چه گروه-هایی طبقه‌بندی می شوند؟ پاسخ داده شود. بدین سبب، تحقیق پیش رو ضمن توجه به مطالعات صورت پذیرفته درصدد ارائه شناختی دقیق‌تر و کامل‌تر از نقش‌مایه‌ها و تصاویر انسانی این آثار است. از این‌رو در این پژوهش ابتدا سفال زرین‌فام و نقش‌مایه‌های انسانی ظروف زرین‌فام سده‌های میانی مورد بررسی قرار گرفته و سپس به تحلیل، مطالعه و طبقه‌بندی

نقش‌مایه‌های انسانی ظروف زرین‌فام موزه آبگینه پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

سفال زرین‌فام از موضوعات جذاب باستان‌شناسی و تاریخ هنر است که تاکنون از جوانب گوناگون مورد مطالعه و پژوهش‌های گسترده‌ای قرار گرفته است. در گذشته افرادی چون محمدبن ابی البرکات نیشابوری (۱۳۸۳)، ابوالقاسم عبدالله کاشانی (۱۳۸۶) و چیپریانو پیکلواپاسو[1] (۱۹۸۰)، در سده‌های میانی اسلامی، بخش‌هایی از کتب نگاشته شده خویش را به بررسی این نوع سفالینه‌ها و فرآیند پخت و مواد مورد نیاز در تهیه زرین‌فام مختص و منحصر داشته‌اند. در دوران اخیر نیز مشخصاً اتینگهاوزن (۱۹۳۶)، ماسون (۲۰۰۴)، گروبه (۱۹۹۴)، اسمیت (۱۹۸۵) و واتسون (۱۹۸۵) به مطالعه ابعاد مختلف این سفالینه‌ها پرداخته‌اند. پژوهشگرانی ایرانی نیز این نوع سفالینه‌ها را مورد مطالعه قرار داده‌اند. بهرامی (۱۹۴۹) در کتاب خود به مطالعه سفالینه‌های زرین‌فام جرجان، کیانی و کریمی (۱۳۶۴) به مطالعه سبک‌های مختلف ظروف زرین‌فام، نیستانی و روح‌فر (۱۳۸۹)، در زمینه ساخت لعاب زرین‌فام، محمدزاده میانجی (۱۳۹۲) تاریخچه ساخت این آثار، و قوچانی (۱۳۶۶) بازخوانی اشعار و کتیبه‌های ظروف زرین‌فام را موضوع پژوهش خود قرار داده‌اند. گروه دیگری از پژوهشگران نیز کوشیده‌اند به بررسی طیف محدودی از موضوعات انسانی این سفالینه‌ها بپردازند. از آن جمله قاسمی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله " بررسی معنایی و تجسمی نقش انسان(منفرد و زوج) در سفالینه های سلجوقی"ارائه شده در کنفرانس ملی مطالعات هنر و پژوهش های علوم انسانی،به طور خاص به بررسی معنایی و محتوایی نقوش انسانی منفرد و زوج بر سفالینه‌های زرین‌فام و مینایی دورهٔ سلجوقی توجه داشته‌اند. حبیبی (۱۳۹۴) نیز در مقاله" مطالعه تطبیقی نقش انسان در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقی"، ارائه شده در کنفرانس بین المللی علوم مهندسی، هنر و حقوق،ضمن مطالعه و معرفی تعدادی از آثار فلزی و سفالی دوره سلجوقی به بررسی و میزان ارتباط تصاویر انسانی سطح سفال و فلز پرداخته است. حمزه‌لو (۱۳۸۱) در تحقیقی دامنه‌دارتر با عنوان " نقوش ظروف سفالی ایران در دوره سلجوقی" چاپ شده در نشریه کتاب ماه هنر علاوه بر کاربرد نقوش به طور کلی بر روی ظروف سفالی زرین‌فام، به برخی نقوش دربرگیرنده‌ی نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی، خطوط و کتیبه پرداخته است. همچنین نجف‌پور (۱۳۸۸) در مقاله با عنوان " مفاهیم عرفانی نقوش انسانی ظروف سفالین قرون ۷ و ۸ هجری"، چاپ شده در نشریه کتاب ماه هنر، در خلال مطالعهٔ نمونه سفال‌هایی از سده‌های هفتم و هشتم هـ . ق به تفصیل مفاهیم عرفانی نقوش انسانی این سده‌ها همراه با تعیین جایگاه زیباشناسانه و معانی آن مورد بررسی قرار داده است.حسینی و شیرخانی(۱۳۹۵)، در مقاله-ای با عنوان«درآمدی بر گونه‌شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانه اسلامی ری و کاشان»؛ به دسته‌بندی محدودی از نقش‌مایه‌های انسانی آنهم با تاکید بر نوع پوشش زیور آلات و پوشاک آنها با تلفیقی از سفالینه‌های تولید شده در ری و کاشان پرداخته‌اند. لیکن علی‌رغم تمام پژوهش-های صورت گرفته در مورد سفالینه‌های زرین‌فام در تحقیقات مذکور، در هیچ کدام از منابع تاکنون طبقه-بندی نقوش انسانی سفالینه‌های زرین‌فام، مورد توجه قرار نگرفته است. از این رو، این مطالعه بر آن است

ضمن توجه به مطالعات صورت گرفته به جهت اهمیت نقوش انسانی سده‌های میانه به این مسأله پرداخته و با واکاوی تصاویر و نقش‌مایه‌های انسانی این آثار، طبقه‌بندی مشخصی را برای نقوش انسانی این نوع از سفالینه‌ها ارائه نماید.

روش پژوهش

روش مطالعه در پژوهش حاضر، توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات آن از طریق مطالعه اسنادی انجام گرفته است.پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش، آثار سفالین زرین‌فام سده‌های ششم و هفتم هـ . ق ساخته شده در کاشان را در بر می‌گیرد. براین اساس داده‌های پژوهش با مطالعه میدانی واسنادی از میان آثار سفالین زرین‌فام سده‌های ششم و هفتم هـ . ق کاشان موجود در موزه آبگینه انتخاب گردید. در ادامه از طریق جداول مقایسه‌ای به طبقه‌بندی نقوش انسانی این ظروف پرداخته شد.

سفال زرین‌فام

زرین‌فام معادل لاستر[۲] است و نوعی تزیین رولعابی رورنگی است که برای ایجاد جلای خاصی در سطح قطعات لعاب‌دار استفاده می‌شود. سفالگران ایرانی در قرون هفتم و هشتم هـ . ق (سیزدهم وچهاردهم م.) این نوع رو رنگی‌ها را «لیقه» می‌نامیدند (محمدزاده- میانجی، ۱۳۹۲: ۹). ناصرخسرو در سده پنجم هـ . ق از این ظروف با نام ظروف بوقلمون رنگ نام برده است (ناصرخسرو، ۱۳۸۷: ۹۳) و ابوالقاسم عبدالله کاشانی در کتاب عرایس الجواهر و نفایس الاطایب به نام غضاره یاد کرده است (کاشانی، ۱۳۸۶: ۳۳۸). لوستر در منابع لاتین به مانند فرهنگ لغت آکسفورد (Hornby,1999: 269) به معانی شفاف، درخشان و روشن ترجمه شده و در منابع دیگر با نام- های لوکس، جلادار، زرینه و فلزآذین آمده است (گروبه، ۱۳۸۴: ۱۲۹). ادوارد لوسی اسمیت در فرهنگ اصطلاحات هنری از آن به عنوان درخشنده و براق نام می‌برد (اسمیت، ۱۳۹۰: ۲۶۹). صنعت سفال‌سازی زرین‌فام شیوه‌ای تازه و بی‌سابقه بوده است، زیرا نقاشی زرین‌فام هنر سفالینه را در ابعاد تازه‌ای گسترش داد (پوپ، ج۴، ۱۳۸۷: ۱۷۳۳). تولید این نوع سفال، احتمالاً مهم‌ترین خدمت سفالگران اسلامی به رشد و پیشرفت صنعت سفالگری جهان بوده است. به علت جلوه‌ی درخشان و براق سفال زرین‌فام که به درخشندگی فلزی گران‌بها شباهت داشت، این پوشش فلز گونه در تهیه ظروف سفالی مورد استفاده قرار گرفته است (آلن، ۱۳۸۳: ۱۲). این نوع سفال‌ها در گستره‌ی وسیعی در فلات ایران و مناطق وسیعی در سرزمین‌های مجاور وجود داشته است. بررسی پیشینه فناوری سفالینه های زرین‌فام نشان می‌دهد که این فناوری، کم و بیش در طی حدود پانصد سال، از سواحل دجله و فرات به فلات ایران به اوج تکامل خود دست یافت و در نهایت به کوه‌های پیرنه و آلپ رسید (متین، ۱۳۸۷: ۸). در خارج از مرزهای ایران در عراق دوره عباسیان سفال‌های زرین‌فام در مقیاس بسیار گسترده‌ای در سامرا و بصره ساخته شده است (Mason, 2004:24). در مصر دوره فاطمیان شهر فسطاط مرکز تولید سفالینه زرین‌فام گردیده و به اوج پیشرفت نایل گشت (Keblow bernsted, 2003:7). علاوه بر این مناطق مقدار عظیمی از ظروف زرین‌فام در اسپانیای مسلمان تولید می‌شد (ایروین، ۱۳۸۹: ۲۱۱). اگرچه روند تولید این گونه از سفال‌ها پس از دوران حکومت‌های صفوی و قاجار متوقف گردید با این حال نخستین بار در قرن ۱۸

میلادی بررسی تاریخی سفال زرین‌فام، از نظر علمی مورد توجه دانشمندان خارجی قرار گرفت (نیکخواه، ۱۳۹۰: ۷۶).

سفال زرین‌فام سده‌های پنجم تا هشتم هـ . ق در ایران

ظروف زرین‌فام از جمله آثاری است که همواره مشتاقان فراوانی داشته است و حتی امروزه نیز بسیاری از پژوهشگران، برای نمونه‌سازی از روی آثار برجسته زرین‌فام، تلاش می‌کنند (کیان، ۱۳۸۷: ۳۰). منشاء و مرکز اولیه ساخت این نوع سفالینه‌ها، همیشه گفتگویی پرچالش بین متخصصان سفال اسلامی بوده لیکن محققان به طور پیوسته در کنار کشورهایی همچون چون عراق و مصر از ایران به عنوان مراکز اولیه ساخت ظروف زرین‌فام نام می‌برند (کیانی، ۱۳۵۷، ۱۷).شواهد تاریخی نشان از آن داردساخت این نوع از سفالینه‌ها در اواخر سده ششم هجری قمری به طور وسیع در ایران رواج یافته که احتمالاً بخاطر ورود صنعتگران مهاجر مصری و پس از آن سوری به ایران است (Caiger-smith,1985:15-28). به طور کلی ساخت و رواج این نوع ظروف در ایران را می‌توان در سه مقطع زمانی بررسی کرد: الف. ظروف زرین‌فام اولیه متعلق به قرون سوم و چهارم هـ . ق؛ ب.ظروف زرین‌فام دوران سلجوقیان و ایلخانیان سده‌های پنجم تا هشتم هـ . ق، پ. ظروف زرین‌فام دورهٔ صفویان سده‌های دهم تا دوازدهم هـ . ق (واتسون، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۹). در دوره اولیه گرچه سفالینه های زرین‌فام از قرن سوم هـ . ق در ایران تولید می‌شد لیکن نمونه-های آن در تزیینات و استحکام با ظروف ساخت قرون ششم و هفتم هـ . ق قابل مقایسه نیست و از حیث ترکیب مواد نیز با آنها کاملاً اختلاف دارند (بهرامی، ۱۳۲۳: ۶). دوره دوم ساخت سفال با تزیین زرین‌فام، از میانه سده ششم هـ . ق/ دوازدهم م. آغاز گردید و تا اواخر دوره ایلخانیان به طول انجامید (Fehervari: 1973: 28). در این سده‌ها که مقارن با حکومت-های سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان است سفال زرین‌فام به منتهی درجه اوج هنری رسید (کیانی، ۱۳۷۹: ۱۰۹). تکنیک زرین‌فام نخست در زمان سلجوقیان به وضوح تکنیکی جدید و تحت تأثیر تولید ظروف زرین‌فام در مصر است (گراب، ۱۳۸۴: ۱۳۰). در این دوره سفالگران ایرانی تمام رقیبان خود را در سفالینه‌های لعاب‌دار و درخشان کنار زدند، دوران واردات سپری شده بود. کوشش‌های آنها چشمگیر بود و نیز در ابداع هنری‌شان تنوع بسیار وجود داشت (ویلکینسون، ۱۳۷۹: ۱۴۵). ظروف زرین‌فام این دوره از نظر هنری به قدری عالی هستند که در زمینه سفالینه‌های زرین‌فام سابقه ندارد، از اینها گذشته بعدها نیز سفالینه زرین نقش دیگری به پای آنها نرسید (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۰: ۵۱۴). رنگ ظروف زرین‌فام در این دوره نیز بسیار متنوع است و درجات مختلفی از سبز طلایی کم‌رنگ، قهوه‌ای تیره آبی، آبی فیروزه‌ای، زرد طلایی، قهوه‌ای مایل به زرد، مسی و بنفش (بر روی زمینه‌ای که اکثراً سفید بوده و جزئیات طرح را بهتر نشان می‌دهد) است این ظروف با تغییر نور، رنگ‌های گوناگون به خود گرفته و آن را منعکس می‌سازند. در این میان رنگ یاقوتی نیز به ندرت منعکس می‌گردد (Caiger-smith,1985:56-57). پس از دوره سلجوقیان اواخر دورهٔ حکمرانی سلسله خوارزمشاهیان را باید اوج شکوفایی سفالینهٔ زرین‌فام دانست و شهر کاشان را یکی از مهم‌ترین مراکز ساخت آن به شمار آورد (قوچانی، ۱۳۶۶: ۳۱). در این دوره سفال زرین‌فام دارای خمیر کرم رنگ و در

اواخر این دوره به قرمز و زرشکی شفاف تغییر رنگ داد. طرح‌های تزیینی آن در داخل و خارج اشیاء شامل نقوش زنجیره‌ای، پیچک، موجودات بالدار، حیوان و تصاویر انسانی بود (قائینی، ۱۳۷۹: ۳). در واقع به دلیل اهمیت سفال زرین‌فام در این عصر می‌توان عنوان کرد آثاری با تزیین این نوع سفال یکی از مشخصه‌های هنر سفال‌سازی در دوره‌ی خوارزمشاهی است (نیکخواه، شیخ مهدی؛ ۱۳۸۹: ۱۱۰). پس از حکومت خوارزمشاهیان، هجوم مغولان تولید زرین‌فام را مختل کرد اما از دهۀ ششم قرن هفتم هـ . ق، تولیدات محدودی از سفال‌های زرین‌فام با تأثیرات جدید از ظروف چینی مجدداً شروع می‌شود و به عنوان تولیدات ایلخانی شناخته شده است (Pradell,2008: 2652). در این دوران بخش اعظم نیروی سفالگران ظاهراً صرف کاشی‌سازی زرین-فام می‌شد و ویژگی‌های آنها تغییر کرده بود. با این وجود از جمله مشخصات ظروف زرین‌فام ایلخانی اقتباس فرم از ظروف چینی از جمله کاسه‌های نیم کروی شکل و بشقاب‌های بزرگ با لبۀ جداگانه است. تصاویر اشخاص نشسته و جانوران، حاشیه‌ها و قاب-هایی از نقوش اسلیمی و سایر نقش‌مایه‌های رسمی، همگی از آثار مکشوفۀ پیش از مغول اقتباس شده است (محمدزاده میانجی، ۱۳۹۲: ۱۴). ظروف زرین‌فام بعد از دوره ایلخانیان موقعیت برجسته خود را در قرن هشتم هـ . ق از دست داد (Fehervari,2000:114). دوره سوم (متأخر) از ساخت سفال زرین‌فام همگام با رنسانس هنری و فرهنگی ایران در عصر صفویه، مجدداً حیاتی، کوتاه یافت لیکن سنت ساخت این محصولات در ایران عملاً در اواخر دوره قاجار متوقف گردید (ibid:289).

نقوش انسانی سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های پنجم تا هشتم هـ . ق در ایران

سفال و ظروف سفالین اولین دست ساخته‌های صنعتی مردمان ساکن در فلات ایران است(طلایی، ۱۳۹۰: ۵). سفالینه ایرانی در آغاز بدون نقش و ساده ساخته می‌شد، ولی در طول زمان ذوق و علاقه سفالگران منجر به ترسیم نقوش و طرح‌های گوناگون بر روی سفالینه‌ها گردید (کیانی، ۱۳۷۹: ۶۵). در طی دوران اسلامی دست‌کم از قرن سوم تا پنجم هجری، تحریم صورتگری محدودیت‌هایی در هنر سفالگری به وجود آورد اما هنرمندان ایرانی با ابداع شیوه‌های انتزاعی‌تر به راه خود ادامه دادند (فریه، ۱۳۷۴: ۲۸۰). به همین خاطر آن گونه که از ساخته‌های سفالی بر می‌آید در طی سده‌های سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان، بخصوص از آغاز دوره سلجوقیان تطور چشم‌گیری در روش‌های تزیینی سفالینه‌های لعاب‌دار پیدا شد و هنرمندان پیکره‌ها و افراد خاص انسانی، منظره‌های مجالس شادی، شکارگاه، اسب و سوارکاران را که در پشت آنها تزیینات اسلیمی نمایان است به کار می‌بردند (علام، ۱۳۸۶: ۱۳۵). در این دوره‌ها در بررسی و تحقیقات سفالینه‌های لعابدار اسلامی معلوم گردیده سفالینه‌های منقوش زرین‌فام ایران به اوج خود رسیده است، هیچ سفالینه‌ای در درخشانی با آن برابری نمی‌کند و بهترین نمونه‌ها باشکوه‌ترین و ویژه-ترین جلوۀ استعداد ایرانی را در تزیین به نمایش درآورده است (پوپ، ۱۳۸۷، ج۴: ۱۸۰۳). وجه تمایز ظروف زرین‌فام این سده‌ها در تکامل نقوش و پرتره-های انسانی است (توحیدی، ۱۳۹۲: ۲۶۳). اشکال انسانی ظروف زرین‌فام با صورت‌های گرد، چشمان کشیده و دهان‌های کوچک، تأکید بر نژاد زرد دارند. پیکره‌ها به صورت منفرد و یا چند نفره مصور و در

ترکیب با نقوش متنوع جانوری و نقش‌مایه‌های گیاهی همراه با کتیبه‌نگاری تزیین شده هستند (آلن، ۱۳۸۳: ۵). همچنین نقوش سفالینه‌های زرین‌فام این دوره‌ها، متأثر از اصالت قومی ترکان صحراگرد سلجوقی اکثراً شامل صحنه‌های سواران، شاهان، شاهزادگان و شخصیت‌هایی با چهره خاص ترکان سلجوقی به علاوه هاله مقدس در اطراف سر است (رئوف، ۱۳۹۱: ۱۲۷). از دیگر سو تصاویر ظروف زرین‌فام این اعصار، دارای موضوعات مختلفی از قبیل صحنه‌های رسمی درباری، گفتگوی بین دو معشوق، صحنه‌های زندگی روزمره و نیز صحنه‌های برگرفته از روایات تاریخی و ادبی است. تصاویر از قالب خشک گذشته رها می‌شوند، شخصیت‌ها در ارتباط قوی‌تر با یکدیگر قرار می‌گیرند و کلیت تصویر تا اندازهٔ زیادی واقعی‌تر به نظر می‌رسد (عرب‌بیگی و عبدی، ۱۳۹۳: ۲۰). افزون بر این تصاویر انسانی سفالینه‌های زرین‌فام سده‌های میانی کاملاً تکامل یافته و با بیشترین واقع‌گرایی که می‌توانسته انجام شود صورت پذیرفته است (پوپ، ۱۳۸۷، ج ۴: ۱۷۸۵).

ظروف سفالی زرین‌فام موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران

سفالینه‌های زرین‌فام مورد مطالعه تعداد ۱۶ نمونه، است که در موزه آبگینه نگهداری می‌شوند. این اشیاء عموماً با نقوش تزیینی مختلف شامل تصاویر انسانی، خطوط، کتیبه‌ها، نقوش اسلیمی و نقوش حیوانات و پرندگان ترسیم و تزیین شده‌اند. نقوش و صحنه‌های انسانی بخش مهم و اصلی طراحی این نمونه‌ها به شمار می‌آید. تصاویر انسانی سفالینه‌های مورد مطالعه را با توجه به حالت‌ها و شرایطی که در آن قرار گرفته در ۶، گروه تقسیم‌بندی می‌شوند.

۱. نقوش انسانی منفرد

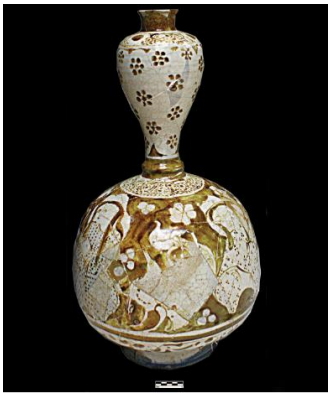
این نقوش به عنوان عنصر اصلی ترسیم، در داخل و یا کناره ظروف، یک نفر به صورت ایستاده یا نشسته که بیشتر در درون شبکه‌ها یا نقوش گیاهی، اسلیمی و ختایی محاط هستند، ترسیم شده‌اند. نقوش انسانی منفرد در ظروفی مثل بشقاب‌ها و تنگ‌ها همراه با تزییناتی مثل گل و گیاه و پرنده آورده شده است. پس زمینه نقوش انسانی غالباً ساده و اغلب چهره‌ها سه‌رخ و از طرح واقع‌گرایانه برخوردارند (حبیبی، ۱۳۹۴: ۱۳). همچنین این تصاویر انسانی غالباً با هاله‌ای به دور سر، ابروان و چشمانی کشیده و گیسوان بلند، ترسیم شده اند. تمامی این ویژگی‌ها در نمونه‌های شماره ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ دیده می‌شود. در نمونهٔ شمارهٔ ۶ ویژگی‌های تزیینی متفاوتی دیده می‌شود.. در نمونهٔ شماره ۶، نقش زن ترسیم شده در حال نواختن وسیلهٔ موسیقی (احتمالاً تنبک) نمایش داده شده است. نمایی کلی از نقوش انسانی منفرد، در قالب جدول شماره ۱ به نمایش در آمده است.

۲. نقوش زوج‌های انسانی در حال گفتگو

این نوع از نقوش بر روی کاسه‌ها و بشقاب‌ها عموماً مشاهده شده است و نقش انسان در آنها به شکل دو نفر روبه‌روی هم و یا دست جمعی و در حاشیه‌ی ظرف و به صورت دو به دو در حال گفتگو به تصویر کشیده شده است. نقش این انسان‌ها اغلب به حالت نشسته و یک مرد و با یک زن را نشان می‌دهد و در برخی موارد تشخیص زن از مرد مشکل است، زیرا بسیار شبیه به هم کشیده شده‌اند اما نقش‌ها دارای حالت گویا است.

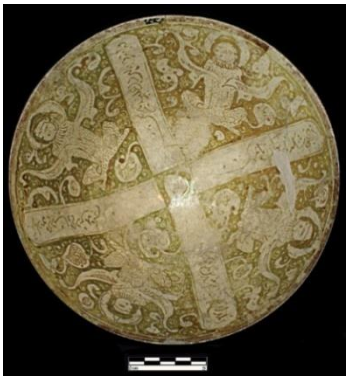
تصویر ۱. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۱۴۶ سین. اواخر سده ششم هـ . ق، (منبع:نگارندگان).

تصویر ۲. کاسه زرین‌فام وقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۱۶۳ سین. اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

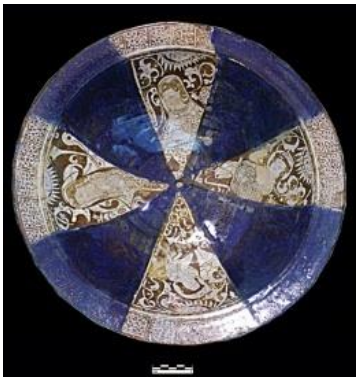


تصویر ۳. تنگ زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۱۴۰سین. اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

تصویر ۴. تنگ زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۶۰ سین. اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

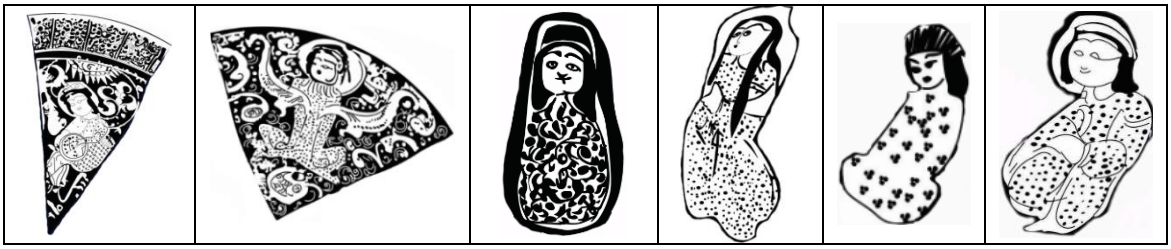


تصویر ۵. کاسه زرین‌فام وقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۷۷ سین. اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع:نگارندگان).



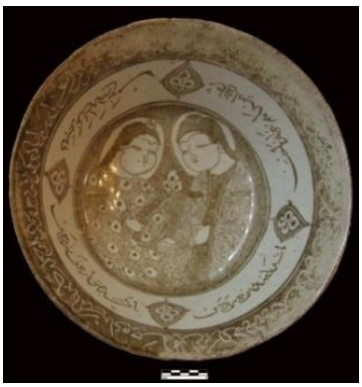
تصویر ۶. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۸۷ سین. اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

جدول۱. طراحی خطی ترسیم شده تصاویر انسانی منفرد از نمونه مطالعاتی شماره ۱ – ۶، (منبع: نگارندگان).



اکثر این زوج‌ها، بزرگان و درباریان را نشان می‌دهند، که زیر درختی نشسته و در کنار آنها استخر یا چشمه آبی روان است، در حالی که پرندگان در اطراف آنها، در حال پروازند. پیکره‌ها عموماً به صورت جفت و در حالت‌های مختلف چون نشسته و در حال گفتگو با یکدیگر بوده و یا سوار بر اسب و در حال حرکت یا شکار یا نبرد هستند. معمولاً نیم‌تنه‌ی بالای این پیکره‌ها، سه‌رخ و پاها به طرز نیم‌رخ در کنار هم کشیده شده است و دست‌ها نیز در برخی موارد، به نظر می‌آید که به تنه چسبیده است. حالت خمیدگی و تمایل به جلو و نیز گاه رو به پایین این پیکره‌ها، از ویژگی‌های آنها است. در این نوع آثار، پیکره‌ها اغلب به حالت ایستاده، سوار بر اسب و یا نشسته، در حال نواختن موسیقی، ترسیم شده و این تکلف نوعی جنبه

تزیینی در اثر ایجاد نموده است. از عناصر مهمی که در این نقوش به وفور دیده می‌شود تصویر درخت زندگی است که اغلب مابین دو فیگور که در حالت گفتگو هستند دیده می‌شود (قاسمی و همکاران، ۱۳۹۴: ۷). همچنین در تصاویر انسانی روی سفالینه-های زرین‌فام، نقوش انسانی اغلب حالت تفکر یا غمگینی را نشان می‌دهد و نقوش انسانی در حالت خوشحالی یا شادی کمتر دیده شده است، حتی در ظروفی که زن یا مرد در حال نوازندگی هستندتقریباً تمام نقوش انسانی دارای هاله‌ای، دور سرشان است. روابط عاشقانه‌ی عرفانی نیز روی ظروف سفالین این دوران تصویر شده است، این نقوش در ظاهر روابط عاشقانه‌ی دو انسان را نشان می‌دهد که نمایانگر عشق مجازی است، ولی با دقت بیشتر و تفحص در طرز نگاه، می‌توان به حالت قرارگیری پیکره‌ها و... به عشقی انسانی که نمایانگر عشق حقیقی است، پی برد (نجف-پور، ۱۳۸۸: ۱۰۸). موضوع دیگری که از ویژگی‌های نگارگری اسلامی است و بر سفالینه‌های زرین‌فام منکس گردیده نادیده گرفتن و نشان ندادن عواطف و واکنش‌های درونی در چهره‌هاست (حالت بی‌تفاوتی در چهره‌ها)، که جز در موارد نادر فاقد احساس و بی-حرکت به نظر می‌آیند (عکاشه، ۱۳۸۰: ۸۵). نقوش انسانی زوج های در حال گفتگو در نمونه‌های مطالعاتی شماره ۷، ۸، ۹، ۱۰ تصویر شده است. که ویژگی‌های ذکر شده در بالا در تمامی آنها دیده می-شود. در تمامی این نمونه‌ها نقش دو انسان شبیه به هم ترسیم شده که تشخیص و تفکیک جنسیت آنها دشوار است در عین حال اثری از شادی در چهره‌ی آنها دیده نمی‌شود. در نمونه شماره ۹، تمایز دو فرد در حال گفتگو در شیوه نمایش آنهاست در این نمونه، دو فرد نمایش داده شده در زیر خیمه یا چادری که برکه‌ی آبی در پای آن وجود دارد و اطراف آنها را پرندگان در حال پرواز احاطه نموده ترسیم شده است. نمایی کلی از نقوش زوج‌های روبه‌روی‌هم، در قالب جدول شماره ۲ به نمایش در آمده است.



تصویر ۷. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۷۳ سین. اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

تصویر ۸. کاسه زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۸۳ سین اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

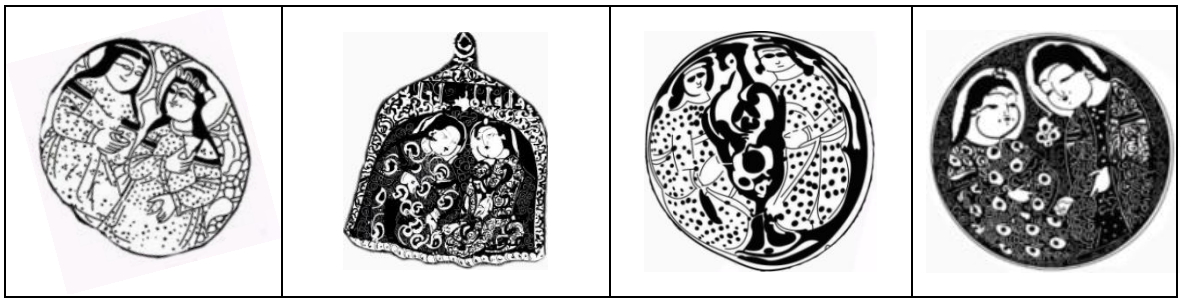
تصویر ۹. قاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۲۸۴ سین. اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

۳. پیکره‌های انسانی جام به دســت

از صحنه‌هایی که کم‌تر در سفالینه‌های مورد مطالعه دیده می‌شود تصاویر انسانی جام به دست است. در نمونه شماره ۱۰ علاوه بر تصاویر زوج‌های مشغول گفتگو روبه‌روی‌هم در کناره‌های داخلی، در مرکز بشقاب، در کناره برکه‌ی آبی، تصویر یک حاکم (فرد

مهم) همراه زنان درباری با لباس‌هایی پر از تزیینات ترسیم شده است. در این تصویر زنی جام بدست به صورت تمام رخ و نشسته دیده می‌شود. ظرف شماره ۱۱، نیز با تصویر چند فرد درباری مزین شده است، در این قاب حاکم یا شخصیتی بلندمرتبه، با هاله‌ای بزرگ‌تر به دور سر، در بین دیگر حاضران، شاخص و قابل شناسایی است.

جدول ۲. طراحی خطی ترسیم شده زوج‌های در حال گفتگو از نمونه مطالعاتی شماره ۷ – ۱۰،(منبع: نگارندگان).

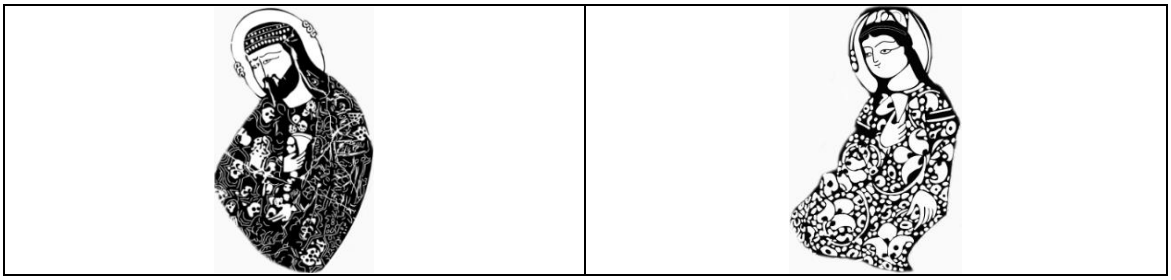


لباس‌های حاکم و دو فرد روی به‌روی او، به صورت فشرده و پرکار، همانند پس‌زمینه، با نقوش حلقوی مارپیچ گونه، تزیین شده‌اند، همچنین صورت‌های این افراد به صورت ماه‌گونه با موهایی بلند و مشکی، چشمان و ابروانی کشیده، منقوش شده است. تصویر پیکره مردانه این اثر به صورت تمام‌رخ و نشسته، در حالی که در دست راست جام و دست دیگر را به موازات بدن بلند نموده و به روبه‌رو اشاره دارد ترسیم شده است. در جدول شماره ۳، نمایی کلی از نقوش انسانی جام به دست، طراحی شده است.

تصویر ۱۰. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۹۵ سین. تقریباً اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

تصویر ۱۱. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۹۱ سین. تقریباً اواخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

جدول ۳. طراحی خطی ترسیم شده پیکره‌های انسانی جام به دست از نمونه مطالعاتی شماره ۱۰- ۱۱، (منبع: نگارندگان)



۴. نقوش شاهان و درباریان

این نقوش اکثراً بر روی کاسه‌ها و بشقاب‌ها دیده می‌شود. شاهان به صورت انفرادی یا همراه با ملازمان و درباریان در حالت‌های نشسته، ایستاده، سوارکاری، شکار یا انجام مراسم خاصی نشان داده شده است؛ ملازمان و درباریان اکثراً به کارهای نوازندگی، پذیرایی، باد زدن شاهان و یا گفتگو با وی مشغول هستند که تأثیرپذیری نقوش و فرهنگ پیش از اسلامی را در بسیاری از این نقوش می‌توان دید (منصوری، ۱۳۹۳: ۵۳). همچنین علاوه بر دوران اسلامی نقوش شاهان و درباریان یکی از اصلی‌ترین نگاره‌های تزیینی هنری در ظروف فلزی عهد ساسانی است به نحوی که در بیشتر ظروف فلزی سیمین ساسانی، نقش شاه تصویر اصلی است؛ شاه در صحنه‌ها مانند حجاری‌های دوران باستان، بزرگ‌تر و با شکوه‌تر از دیگران در میان مجلس دیده می‌شود (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۰۴). نقش شاهان تنها در یک مورد از نمونه-های مطالعاتی، قاب بزرگ شماره ۱۲، به صورت تمام رخ، با هاله‌ای به دور سر، در حالی که دو طرف او را درباریان احاطه نموده‌اند ترسیم شده است. در این ظرف عنصر اصلی تزیین بر عهده‌ی تصویر مرکز ظرف است و هنرمند تمام توجه بیننده را به ظرافت‌های این تصویر معطوف نموده است. در جدول شماره ۴، نمایی کلی از نقوش شاهان و درباریان، ترسیم شده است.

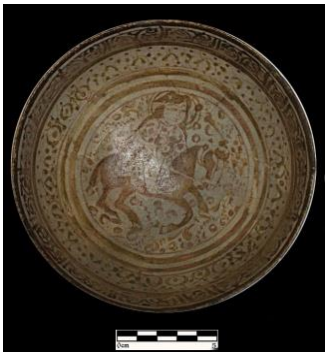
تصویر ۱۲. قاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۹۳ سین. تقریباً اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع:نگارندگان).

جدول ۴. طراحی خطی ترسیم شده تصویر پادشاهان از نمونه مطالعاتی شماره ۱۲ ، (منبع:نگارندگان)

۵. نقش پیکره اسب‌سوار (سوارکاران)

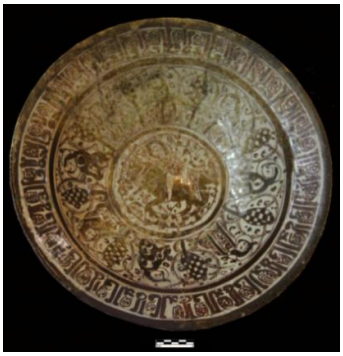
تزیینات بخش اعظمی از سفالینه‌ها، پارچه‌ها و ظروف فلزی دوران اسلامی از نقش‌های انسانی بهره گرفته است. نقش اسب‌سوار یکی از بارزترین و در واقع قدیمی‌ترین نقش ایرانی به شمار می‌رود. به طوری که نقوش تزیینی سوارکاران در دوره اسلامی، جایگاه مهمی در پر کردن زمینه نقش اصلی عهده‌دار است. در بعضی از آثار دوره اسلامی نقش اسب با خطوط منحنی و پیچ و قوس‌های حلزونی، پیکره‌ی اسب را کاملاً تزیینی و ترکیب‌بندی کل اثر را منحنی و چرخان کرده است. این امر موجب حرکت و فعالیت عناصر و پیکره‌های جاندار شده است (خزایی، ۱۳۸۵: ۴۵). علاوه بر این نقش‌مایه اسب‌سوار یکی از کهن-ترین نقوش ایرانی است که در آثار تجسمی هنر اشکانی و در دوره ساسانی بسیار کاربردی بوده و زینت‌بخش بسیاری از آثار هنری دوره‌های مذکور قرار گرفته است (آزادبخت و طاووسی، ۱۳۹۱، ۶۵). نقش سوارکاران ترسیم شده در نمونه‌های مطالعاتی شماره ۱۳، ۱۴، ۱۵، با ویژگی‌های تقریباً یکسان و مشترک با چنان مهارتی طراحی شده هستند که به نظر می‌رسد گویی می‌توانند روی ظرف حرکت کنند. در تصویر ۱۳، در مرکز ظرف پیکره یک اسب‌سوار به صورت نیم‌رخ، با چشمانی و ابروهایی باریک و کشیده، ترسیم

شده است. اسب سوارکار، دارای سر و گردنی ظریف و کوچک و تنه‌ای ستبر با پاهایی(درقسمت ساق) ظریف است. تزیین سطح داخلی کاسه شماره ۱۴، شامل؛ نقش یک اسب‌سوار در مرکز تصویر و پنج اسب‌سوار، روی بدنه است. سواران بر خلاف جهت عقربه‌ی ساعت، دور مرکز می‌چرخند. فاصله بین سواران، درخت‌های تزیینی شبیه به سرو، ترسیم شده و زمینه را شاخ و برگ‌های تزیینی، فرا گرفته است. تصویر درختان میان سواران، حالت حرکت را القا می‌کند. سطح بشقاب بزرگ و گود شماره ۱۵، به چند قسمت تقسیم شده، که ترکیب‌بندی رایجی بوده است. بر روی لبه، نوشته‌ای به خط‌کوفی دیده می‌شود که خوانا نیست. در نوار دوم، تصاویر زنانی در بین درختان سرو شطرنجی و در مرکز این سفالینه نیز، پیکره‌ی یک اسب سوار با نقوش اسلیمی تزیین شده است. نکته حائز اهمیت در ارتباط با این نمونه‌ها هاله‌ی به دور سر هر سه سوارکار است. نقوش سوارکاران در حال حرکت، در جدول شماره ۵، ترسیم شده است.



تصویر ۱۳. کاسه زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۲۱۹سین. تقریباً ربع آخر سده ششم هـ .ق (منبع:نگارندگان).

تصویر۱۴. بشقاب زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۱۰۳ سین. تقریباً ربع آخر سده ششم هـ . ق (منبع:نگارندگان).



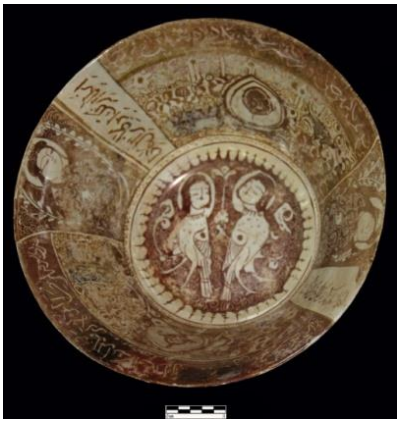
تصویر۱۵. کاسه زرین‌فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۳۲۰سین. تقریباً ربع آخر سده ششم (منبع:نگارندگان).

جدول ۵. طراحی خطی ترسیم شده تصاویر سوارکاران از نمونه مطالعاتی شماره ۱۳- ۱۵ ،(منبع:نگارندگان).

۶. نقش انسان در ترکیب با نقش حیوان (موجودات ترکیبی)

علاوه بر پیکره‌های انسانی، یکی از انواع تصویرنگاری سفال‌های مورد مطالعه نقش موجودات ترکیبی بخصوص نقش هارپی است. هارپی(به یونانی هارپوئی- آی[۳]، به معنی رباینده‌گان). در اساطیر یونانی، آنها عبارت از دوشیزگان بالدار زیبایی بودند که تجسم باد طوفان‌زا به شمار می‌رفتند. بعدها به صورت پرندگان شکاری با چنگال‌های دراز و چهرهٔ عجوزه‌ها درآمدند. آنها، با ایجاد گرسنگی باعث مرگ می‌شدند، زیرا غذا را از سر سفره می‌ربودند و آنچه را که باقی می‌ماند آلوده می‌کردند، آنها قاصدان مرگ به شمار می‌آمدند که روان را به زیر زمین می‌بردند و بدین‌ترتیب، مردم آن- ها را در تصاویر مربوط به تدفین نشان می‌دادند و برای فرو نشان دادن خشم آنها قربانی می‌کردند (هال،

۱۳۸۹: ۱۰۶). به لحاظ منشأ شناسی موضوع ترکیبی «زن- پرنده» یا هارپی به صورت ظرف، یا دستهٔ ظرف، مخصوص هنر «ایران و اورارتو» است و پس از ایران و اوراتور به عنوان نشانهٔ مربوط به خاک سپردن مردگان و موجودی که روح مردگان را به دنیای دیگر می‌برد وارد هنر «یونان وتروی» می‌شود. همچنین این دیدگاه وجود دارد که پیدایش آن از سفال سیلک شروع می‌شود زیرا این عقیده که منتج به داستان «فنیه» و «هارپی» می‌شود یک هنرمند یونانی که در خدمت یک امیر ایرانی بود روی قبر اربابش مجسم نموده و هنرمند دیگری آن را به صورت یک شیطان بالدار نقش کرده و این کار در «اتروی» نیز معمول گردید (گیرشمن، ۱۳۶۴: ۳۳۸). با وجود سابقهٔ کهن ایران در ایجاد این نقش، به نظر می‌رسد در هنر ایران بخصوص طی دوران تاریخی، نقش مزبور چندان مورد اقبال نبوده است، به طوری که نمونه‌های زیادی از آن بر جای نمانده است. اما بر خلاف دوران تاریخی، نمونه‌های متعددی از موجودات ترکیبی با سر انسان و بدن پرندگان در هنرهای مختلف اسلامی از جمله در هنر سفالگری برجای مانده است. از نمونه‌های متداول هارپی می‌توان به هارپی‌های زوجی که به صورت قرینه و پشت به هم کرده در اطراف یک نقوش گیاهی یا نوار کتیبه‌ای طراحی شده هستند، اشاره کرد. این ظروف معمولاً دارای جنسیت مؤنث با هاله‌ای بر گرد سر و صورت‌هایی زیبا با اندامی ظریف در زمینهٔ نقوش اسلیمی هستند و معمولاً در ظروف زرین‌فام ادوار سلجوقی، خوارزمشاهی و اوایل ایلخانی مشاهده می‌شوند (حسینی، ۱۳۹۱: ۴۸). این نوع از هارپی را می‌توان در کاسه زرین‌فام شماره ۱۶ مشاهده کرد. فضای داخلی ظرف اخیر بوسیلهٔ باندهایی از کتیبه به خط نسخ به دو بخش تقسیم شده که در قسمت داخلی آن نقش دو هارپی با بدن، بال عقاب و سر انسان پشت به هم طراحی شده و اطراف صورت هر کدام را هاله‌ای از نور فرا گرفته است. نکتهٔ مهم در رابطه با نقوش موجود ترکیبی مزبور، تفاوت نحوهٔ طراحی چهرهٔ اغلب آنها با نمونه‌های دوران قبل از اسلام است. بدین معنا که در قبل از اسلام آنها را با چهره‌های خشن و ستبر و در دوران اسلامی با چهره‌هایی دوست داشتنی و مهربان و حتی گاهی معصوم و با ظرافت و زیبایی هر چه تمام طراحی شده است (همان، ۵۳). ویژگی اخیر نیز در نمونه مورد مطالعه قابل مشاهده است بدین نحو که هارپی‌های ترسیم شده با چهره‌هایی آرام همراه با هاله‌ای نورانی به دور سر ترسیم شده‌اند. نقش هارپی، مورد مطالعه در قالب جدول شماره ۶، طراحی و ترسیم شده است.



تصویر ۱۶. کاسه زرین فام واقع در موزه آبگینه به شماره ثبت: ۳۱۴ سین. اوایل سده هفتم هـ . ق (منبع: نگارندگان).

جدول ۶. طراحی خطی ترسیم شده موجودات ترکیبی از نمونه مطالعاتی شماره ۱۶، منبع:نگارندگان

جدول ۷. انواع نقوش انسانی ترسیم شده بر روی نمونه‌های مطالعاتی،(منبع: نگارندگان).

انواع نقش		نمونه نقش	جایگاه ترسیم	محل قرارگیری	طراحی
انسانی	نقوش انسانی منفرد		ترسیم شده در جداره داخلی به عنوان عنصر اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	واقع‌گرایی
	نقوش زوج‌های در حال گفتگو		ترسیم شده در جداره داخلی به عنوان عنصر اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	واقع‌گرایی
	پیکره های انسانی جام به دست		ترسیم شده در مراکز تصاویر به عنوان نقش اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	واقع‌گرایی
	نقوش شاهان و درباریان		ترسیم شده در مراکز تصاویر به عنوان نقش اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	واقع‌گرایی
	نقش پیکره سوارکاران		ترسیم شده در مراکز تصاویر به عنوان نقش اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	واقع‌گرایی
افسانه‌ای	موجودات ترکیبی		ترسیم شده در مرکز تصویر به عنوان نقش اصلی	نقش اصلی که در مرکز ظرف قرار دارد	نمادین

نتیجه‌گیری

سده‌های میانه دوران اسلامی همزمان با حکومت‌های سلجوقیان و خوارزمشاهیان از مهم‌ترین اعصار دوران میانه اسلامی به شمار می‌رود. در این دوران‌ها علاوه بر ادامه سنت‌های دوران متقدم، تدریجاً عوامل متعددی باعث گردید که هنرمندان ابداعات تازه‌ای را در زمینه-ی انواع هنرها بوجود آورند. یکی از خلاقانه‌ترین دست‌آوردهای این دوره‌ها که از مدت‌ها قبل شناخته شده ظهور گسترده سفال زرین‌فام است. گونه‌ای که به یمن جلوه‌ای طلایی رنگ، جانشین مناسبی برای استفاده از ظروف سیمین و زرین فلزی آن دوران بوده است. سفال زرین‌فام علاوه بر جنبه‌های پیچیده فنی و اجرایی، بی‌بدیل بودن، زیبایی و جذابیت ظاهری آن محلی برای تزیینات پرتکلف گردید بدین‌ترتیب بیشترین سطوح این سفال‌ها سلطه کامل انواع ترکیبات هنری از کتیبه‌ها، گل‌ها، پیچک‌های اسلیمی و طوماری، تصاویر پرندگان و حیوانات بخصوص اشکال

مختلف انسانی است. لذا از بررسی ظروف سفالی زرین‌فام با توجه به جداول طراحی فنی ترسیم شده ۱ تا ۷ می‌توان دریافت نقوش انسانی به عنوان یکی از انواع تزیینات سفالینه‌های زرین‌فام در شش گروه؛ نقوش انسانی منفرد، نقوش زوج‌های انسانی در حال گفتگو، پیکره‌های انسانی جام به دست، نقوش شاهان و درباریان، نقش پیکره اسب‌سوار (سوارکاران) و نقش انسان در ترکیب با نقش حیوان (موجودات ترکیبی) عمدتاً در متن کاسه‌ها و بشقاب‌ها به کار رفته‌اند. این نقوش همگی ساده، روان، زیبا و دارای معنا و نمادین هستند که گاه به تنهایی و گاه در ترکیب با تزیینات اسلیمی و طوماری به چشم می‌خورند و بخش عظیمی از سطح زمینه فضای تزیین را احاطه کرده هستند. این تصاویر انسانی تقریباً بر روی همه اشیاء سفالی با تزیین زرین‌فام در فرم‌ها و اندازه‌های مختلف به مانند بشقاب‌ها، جام‌ها، بطری‌ها، قدح‌ها، کوزه‌ها حتی مجسمه‌ها به کار رفته و تقریباً در همهٔ بخش‌های سطح سفال به چشم می‌خورند به گونه‌ای که کم‌تر سفال زرین‌فامی را می‌توان خالی از صحنه‌ها و تصاویر انسانی یافت. به این ترتیب اگرچه طرح‌ها، نقش‌ها و تزیینات مختلفی در این گونه از سفال‌ها دیده می‌شود لیکن؛ نقوش و تصاویر انسانی نقش اصلی و محوری تزیین را بر عهده داشتند و این تصاویر انسانی زیبا، دلکش و جذاب هستند و از ارزش هنری والایی برخوردارند و در اجرای آنها از موضوعات گوناگون استفاده شده است. نقش‌های انسانی این آثار در سراسر مراکز سفالگری ایران مشترک و یکسان هستند مانند پادشاهان، سوارکاران و شکارچیان. حاصل سخن آنکه آثار سفالی زرین‌فام از جمله ارزشمندترین ابداعات هنرمندان مسلمان است که به بهترین نحو استعداد و نبوغ سفالگران را نشان می‌دهد. با مطالعه و بررسی تزیینات عناصر تزیینی این آثار می‌توان دریافت تصاویر انسانی از جمله اساسی‌ترین بخش تزیین آثار زرین فام طی سده‌های میانی کاشان است که به بهترین، زیباترین و عالی‌ترین وجه ممکن در بخش‌های وسیعی از سطح این آثار ظاهر و تولید گشته است. به نحوی که الگوی ماندگار و بی‌نظیر در تاریخ سفالگری دوران میانی اسلامی به شمار می‌آیند.

پی‌نوشت‌ها

1. Cipriano Piccol Passo
2. Luster
3. Harpuiai

سپاسگزاری

از همکاری مدیر محترم وقت موزهٔ آبگینه و سفالینه‌های ایران سرکار خانم شهربانو جهان‌آرایی، همچنین جناب آقایان مهدی کارخانی و هادی حسن‌زاده که زمینهٔ تحقیقات آثار زرین‌فام موزهٔ آبگینه را فراهم آوردند، کمال تشکر و سپاسگزاری را داریم.

فهرست منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد، گرابر، الگ(۱۳۹۰)، هنر و معماری اسلامی (۱)، ۱۲۵۰- ۶۵۰، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: سمت.
- آزاد بخت، محمد، طاووسی محمد (۱۳۹۱)، استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ - سامانی نیشابور، نگره ،۷۱ :۵۷ -۲۲ .
- آلن، جیمز ویلسن (۱۳۸۳)، سفالگری اسلامی، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

- اوا، ویلسون(۱۳۸۶)، طرح‌های اسلامی، ترجمه: محمد رضا ریاضی، تهران: سمت.
- ایروین، روبرت (۱۳۸۹)، هنر اسلامی، ترجمه: رویا آزادفر، تهران: انتشارات سوره مهر.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)،سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، جلد چهارم، ترجمه: نجف دریابندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- توحیدی، فائق. (۱۳۹۲)، فن و هنر سفالگری، تهران: سمت.
- جواهری نیشابوری، محمد بن ابی البرکات (۱۳۸۳)، جواهرنامه نظامی، به کوشش: ایرج افشار، تهران: میراث مکتوب.
- حبیبی، سامره. (۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی نقش انسان در آثار سفالی و فلزی دوره سلجوقی، کنفرانس بین المللی علوم مهندسی، هنر و حقوق:۱۷ -۱ .
- حسینی، هاشم (۱۳۹۴)، نقوش موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۵۴ :۴۵ -۴ .
- حسینی، هاشم(۱۳۹۵)،درآمدی بر گونه‌شناسی نقوش انسانی سفال‌های زرین‌فام سده‌های میانه اسلامی ری و کاشان، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ۲۵ : ۸۲- ۶۷.
- حمزه لو، منوچهر(۱۳۸۱)، نقوش ظروف سفالی ایران در دوره سلجوقی، کتاب ماه هنر، ۴۶-۴۵: ۸۹-۸۶.
- خزائی، محمد(۱۳۸۵)، نقش سنت‌های هنری ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی در سده‌های سوم تا پنجم هجری، کتاب ماه هنر،۱۰۰ :۹۹ -۴۶ -۳۶.
- رئوف، سولماز (۱۳۹۱)، تحلیل باستان‌شناختی تکنیک ساخت سفال‌های زرین‌فام موجود در مجموعه مؤسسه موزه‌های بنیاد»، استاد راهنما: جواد نیستانی، استاد مشاور: سید مهدی موسوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشدرشته باستانشناسی، دانشگاه تربیت مدرس.
- طلایی، حسن (۱۳۹۰)، هشت هزار سال سفال ایران، تهران :سمت.
- عرب‌بیگی، ابوالفضل، عبدی، ناهید(۱۳۹۳)،تحلیل آیکونیک تصویر بشقابی زرین‌فام از کاشان با نقد آرای گِست و اتینگهاوزن، نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۹:۳۲-۱۴ .
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰)، نگارگری اسلامی، ترجمه: سید غلامرضا تهامی، تهران: انتشارات حوزه هنری.
- علام، نعمت اسماعیل (۱۳۸۶)، هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی، ترجمه: عباسعلی تفضلی، مشهد: به نشر (انتشارات آستان قدس رضوی).
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴)، هنرهای ایرن، ترجمه: پرویز مرزبان، تهران: نشر دانش.
- قاسمی، زهرا، قاسمی، مریم، براتی، مریم. (۱۳۹۴)، بررسی معنایی و تجسمی نقش انسان (منفرد و زوج) در سفالینه‌های سلجوقی، کنفرانس ملی مطالعات هنر وپژوهش های علوم انسانی:۱۵-۱ .
- قائینی، فرزانه(۱۳۷۹)، سفالینه‌های جرجان موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران، ترجمه: کلود کرباسی، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.
- قوچانی، عبدالله(۱۳۶۶)،سفالینه‌های زرین‌فام و نقاشی شدهٔ روی لعاب»، مجله باستان‌شناسی و تاریخ،۲ : ۴۱- ۳۰ .
- کاشانی، ابوالقاسم عبدالله (۱۳۸۶)، عرایس الجواهر و نفایس الاطایب، به کوشش: ایرج افشار، تهران: انتشارات المعی.
- گراب، ارنست جی. (۱۳۸۴)، سفال ایرانی خمیرسنگی دوران سلجوقیاز مجموعه: هنر اسلامی [ج. ۷] سفال اسلامی، گردآورنده: ناصر خلیلی، ترجمه فرناز حایری، تهران: نشرکارنگ.
- کریمی، فاطمه، کیانی، محمد یوسف(۱۳۶۴)، هنر سفالگری دوره اسلامی، تهران: انتشارات مرکز باستان‌شناسی ایران.
- کیانی، محمد یوسف(۱۳۵۷)، سفال ایرانی: بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست‌وزیری، تهران: انتشارات مخصوص نخست وزیری.
- کیانی، محمد یوسف(۱۳۷۹)، پیشینه سفال و سفالگری در ایران، تهران: انتشارات نسیم دانش.
- کیان، مریم(۱۳۸۷)، سفال ایران، تهران: میزان.
- گروبه، ارنست(۱۳۸۴)، سفال‌های لعاب‌دار تک‌رنگ دوران پیش از سلجوقی از مجموعه: هنر اسلامی [ج. ۷] سفال اسلامی، مترجم: فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.

- گیرشمن، رمان (۱۳۶۴)، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه: عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.
- متین،مهران (۱۳۸۷)، قدیمی‌ترین سند مکتوب فناوری نانو،کتاب عرایس الجواهر و نفایس الاطایب نیست، نخستین همایش فناوری‌های بومی ایران، تهران: انجمن فناوری‌های بومی ایران، دانشگاه صنعتی شریف.
- محمدزاده میانجی، مهناز (۱۳۹۲)، بررسی سیر تاریخی سفال زرین‌فام در جهان، تهران: انتشارات سروش با همکاری دانشگاه الزهرا(س).
- منوچهر، حمزه لو (۱۳۸۱)، نقوش ظروف سفالی ایران در دوره سلجوقی، ۴۵ - ۸۶:۸۹-۴۶ .
- منصوری حبیب‌آبادی، سولماز(۱۳۹۳)، تأثیر نگارگری مکاتب بغداد و سلجوقی بر سفال‌های مینایی، استاد راهنما: احمد صالحی کاخکی، استاد مشاور: میترا شاطری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته باستان‌شناسی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر اصفهان.
- ناصرخسرو (۱۳۸۷)، سفرنامه ناصرخسرو قبادیانی مروزی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: انتشارات زوّار.
- نجف‌پور،روناک (۱۳۸۸). مفاهیم عرفانی نقوش انسانی ظروف سفالین قرون ۷ و ۸ هجری قمری، کتاب ماه هنر شماره ۱۳۵: ۱۰۹-۱۰۰.
- نیستانی، جواد و زهره روح‌فر (۱۳۸۹)، ساخت لعاب زرین‌فام در ایران، تهران: انتشارات آرمانشهر.
- نیکخواه، هانیه، شیخ مهدی، علی(۱۳۸۹)، رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانان در سده سیزدهم/ هفتم در واکاوی نقوش سفال‌های زرین‌فام ایران، دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، ۱۳: ۱۲۹- ۱۰۹.
- نیکخواه، هانیه(۱۳۹۰)، نگاهی بر سفال زرین‌فام ایرانی، کتاب ماه هنر، ۱۵۱: ۸۶-۷۶.
- واتسون، الیور (۱۳۸۲)، سفال زرین‌فام ایرانی، ترجمه: شکوه ذاکری، تهران: انتشارات سروش.
- هال، جیمز (۱۳۸۹)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- ویلکینسون، چارلز (۱۳۷۹)، رنگ و طرح در سفالینهٔ ایرانی، زیر نظر: ریچارد اتینگهاوزن و احسان یار شاطر، ترجمه: هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: انتشارات آگه.

- Bahrami, Mehdi (1949.) Gurgan Faiences, Cairo, La Scribe Egyptian, S.A.E.
- Caiger-smith. Alan (1985), Lustre Pottery (Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World), London, the Herbert Press.
- Ettinghausen. R (1936), Evidence for the identification of Kashan pottery, Ars Islamic, Vol: III.
- Fehervri. Geza (2000), Ceramic of the Islamic world in the Tareq Raajb museum, London, New Yor, I.B, Tauris publisher.
- Fehravari, Geza (1973), Islamic pottery a comprehensive study based on the Barlow Collection, London, Faber Limited 3 Queen Square London WCI.
- Grube. E. J (1994), Cobalt and Luster, The Nour Foundation, London.
- Hornby. As (1999), Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English", Oxford University Press.
- Keblow Bernsted, Anne Marie (2003), Early Islamic pottery materials and techniques, London, archetype publications Ltd.
- Mason. R. B (2004), Shine Like the Sun: Luster- Painted and associated Wares: Typology in multidisciplinary study, Iran, vol.35, pp.103-135.
- Piccolpasso.C (1980), The Three Books of the Potter's Art,Lightbown, R, & Caiger-Smith,A, (eds),2Vol, London,Scalar Press.
- Pradell, T, J., Molera b, A.D. smith A. Climent-font, M.S. Tite (2008), Technology of Islamic Luster, J Cult. Herit.
- Watson, Oliver (1985), Persian Lusterware, Boston. Faber& Faber.

Discourse Analysis of Postal Stamps with Cultural Theme in Two Periods of Pahlavi and the Islamic Republic of Iran

Fattane Mahmoodi [1], Fateme yazdani [2]

[1] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. (Corresponding author)
[2] M.A. Student, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Mazandaran, Iran
(Received: 19.02.2022, Revised: 12.03.2022, Accepted: 17.03.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.26355.1139

Abstract:
The postal stamp is a visual element, in which the pictures express the official views of each government on various matters and easily showcase the discourses of power in society in both covert and overt layers of these visual elements. This visual element uses image language to accurately representt the culture of society. Discourse analysis reveals the relationship between society, authority and ideology by revealing discourse-oriented indicators, emphasizes that society is nothing but a composition of different discourses; Therefore, in order to distinguish itself from others, each country has highlighted the symbols that express the ideology of its society. By using descriptive, analytical, comparative and qualitative methods with the aim of identifying the common discourse basis in the cultural themed stamps of these two periods and the mechanisms of power discourse in them, the theory of Laclau and Mouffe discourse analysis in studying this stamp has been used. The result also indicates that in cultural stamps, discourse factors have a direct relationship with ideology and authority. By examining these structures, it can be said in the cultural stamps of the Pahlavi era, the dominant discourses are the discourse of antiquarian values, the power of the King and the rebranding of cultural and national identities in a new format; And dominant discourses in the period of the Islamic Republic are, the discourse of Islam, martyrdom and preservation of Islamic and revolutionary values.

Keywords: Stamp, Discourse Analysis, Laclau and Mouffe, authority Discourse, Pahlavi era, Islamic Republic.

[1] Email: F.mahmoudi@umz.ac.ir
[2] Email: Yazdanif97@gmail.com
How to cite: Mahmoodi, F., Yazdani, F. Discourse Analysis of Postal Stamps with Cultural Theme in Two Periods of Pahlavi and the Islamic Republic of Iran. Journal of Applied Arts, 2021,1(3), (doi: 10.22075/aaj.2022.26355.1139)

تحلیل گفتمان تمبرهای پستی با موضوع فرهنگی در دو دوره ی پهلوی و جمهوری اسلامی ایران

فتانه محمودی [۱]، فاطمه یزدانی [۲]

[۱] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. (نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۳۰ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۲/۲۱ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۲/۲۶)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2022.26355.1139

چکیده

تمبر پستی عنصری تصویری است، که تصاویر بر روی آن دیدگاه های رسمی هر حکومتی را پیرامون مسائل گوناگون بیان می کند، و گفتمان های قدرت موجود در جامعه را در لایه های پنهان و آشکار این عناصر تصویری نشان می دهد. این عنصر بصری با بهره گیری از زبان تصویر بازنمود دقیقی از فرهنگ جامعه می باشد و خوانش آن نیازمند شناختی درست از رابطه ی بین سطوح زبانی(صورت و محتوا)دارد. تحلیل گفتمان رابطه میان جامعه، قدرت و ایدئولوژی را به وسیله آشکار کردن شاخصه های گفتمان مدار نمایان می کند؛ و بر این تاکید دارد که جامعه چیزی نیست مگر تشکیل شده از گفتمان های گوناگون. از این رو هر کشوری برای متمایز کردن خود با دیگران به برجسته کردن نمادهایی که بیانگر ایدئولوژی جامعه خود بوده، پرداخته است. این پژوهش به روش توصیفی، تحلیلی، تطبیقی و از نوع کیفی با هدف شناسایی محورهای گفتمانی رایج در تمبرهای فرهنگی دو دوره از تاریخ ایران(حکومت پهلوی و جمهوری اسلامی)و ساز و کارهای گفتمان قدرت در آن ها از نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه در خوانش تمبرها بهره گرفته، و با بررسی این عناصر تصویری_ نوشتاری در تلاش است تا دریابد که چگونه تمبرها با بهره گیری از مولفه های فرهنگی و جامعه شناختی، ایدئولوژی حاکم بر هر دوره ای را به عنوان فرهنگ غالب و مسلّم به تصویر می کشند. نتیجه نیز بیانگر این می باشد که در تمبرهای سیاسی و فرهنگی همواره مولفه های گفتمانی رابطه ای مستقیم با ایدئولوژی و قدرت دارند؛ و با بررسی این ساختار ها می توان گفت گفتمان غالب در دوران پهلوی ، گفتمان باستان گرایی، قدرت شاه و بازتولید هویت های فرهنگی و ملی در قالبی نو بوده؛ و در دوره جمهوری اسلامی نیز گفتمان اسلام، شهادت و حفظ ارزش های اسلامی و انقلابی نقش مهمی دارند.

واژه‌های کلیدی: تمبر، تحلیل گفتمان، لاکلاو و موفه، گفتمان قدرت، دوره پهلوی، جمهوری اسلامی.

[1] Email: F.mahmoudi@umz.ac.ir
[2] Email: Yazdanif97@gmail.com

مقدّمه

تمبر کاغذ کوچکی است که به مانند سفیر فرهنگی بدون مرزی فرهنگ، نماد و ایدئولوژی یک جامعه را بیان می کند. تصاویری که بر روی تمبر نقش می بندد علاوه بر دارا بودن جنبه های زیبایی شناختی، نشانه های تصویری کوچکی از یک جامعه و معرف مولفه های فرهنگی و اجتماعی آن به دیگر جوامع است که با نگرش های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و رخدادهای ملی، آیینی و نمادین آن ارتباط دارد.

تحلیل گفتمان همواره بر آن است تا روش جدیدی را برای مطالعه ی متن، رسانه ، فرهنگ، علم و مواردی مانند آن به دست آورد، که در جهت کشف معنای به کار رفته در متن یا سخن به کار می رود. ایده گفتمان این است که پدیده های اجتماعی هرگز کامل نیستند. معانی هیچ گاه نمی توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای کشمکش های همیشگی اجتماعی بر سر تعاریف جامعه و هویت باز می گذارد که خود تأثیرات اجتماعی به همراه دارد و وظیفه تحلیل گران گفتمان نشان دادن جریان این کشمکش ها بر سر تثبیت معنا در تمامی سطوح امر اجتماعی است. تحلیل گفتمان قصد دارد نشان دهد که از طریق کدام فرایند تلاش می کنیم تا معنای نشانه ها را تثبیت کنیم و کدام فرایند موجب می شود که برخی از موارد تثبیت معنا به چنان امر معمولی بدل شوند که آنها را پدیده ای طبیعی به شمار می آوریم.(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۵_۵۴)

هدف این مقاله شناسایی محورهای گفتمانی رایج در تمبرهای فرهنگی این دو دوره و ساز و کارهای گفتمان قدرت در آن ها با مطرح کردن این مساله است که چه محورهای گفتمانی در تمبرهای پستی ژانر فرهنگی دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران وجود دارد؟ و هم چنین چه گفتمانی توانست در این تمبرها هژمونیک شود و سایر گفتمان ها را طرد کرده و یا به حاشیه براند؟ از این رو این مقاله قصد دارد تا بر پایه نظریه تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه که ابزار های تحلیلی مناسبی را در رابطه با کشف روابط میان مناسبات قدرت و تولید محتوای نهایی می دهد و با تبیین مفاهیمی چون عنصر، دال و مدلول، دال شناور، دال مرکزی، مفصل بندی و میدان گفتمان به تحلیلی علمی برای خوانش گفتمانی تمبرهای پستی دو دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران بپردازد.

پیشینهٔ پژوهش

پیترس، کنث[1]. (۱۹۹۱) در مقاله« تمبر پستی همچون تصاویر معانی بیان ملی ۲»به نشانه شناسی تمبرها اشاره داشته و این معانی را در کشورهای مختلف به عنوان شرایط نمونه بررسی کرده و برای بررسی تمبر ها در این مقاله از دانش تحلیل گفتمان بهره برده است. افسانه مطلبی اسفید واجانی(۱۳۸۳) در پایان نامه« تمبر زبانی برای گفت و گوی تمدن ها »در مقطع کارشناسی ارشد تصویرسازی دانشگاه هنر تهران اشاراتی به نظریات نشانه شناختی داشته و هدف خود را مطالعه تمبر پستی به عنوان راهی برای گفت و گو در میان تمدن های مختلف قرار داده است. علی اصغر شیرازی و گلرنگ امیر کسری(۱۳۹۲)در مقاله ای در فصلنامه جلوه هنر با عنوان« تمبرهای بلوک یادگاری در ایران از ابتدا تا دوران معاصر »پس از بررسی تاریخچه و اهمیت انتشار، بلوک های یادگاری ایران را در دوران معاصر تا سال ۱۳۸۹ معرفی و هم چنین به طبقه بندی موضوعی آنان پرداخته اند. محمدرضا مریدی و معصومه تقی زادگان(۱۳۹۲)در مقاله ای در فصلنامه مطالعات فرهنگی و

ارتباطات با عنوان«گفتمان های هنر ملی در ایران »چگونگی تأثیر سیاست های فرهنگی نظام های قدرت بر مفهوم هنر ملی و جریان تولید هنر در ایران را با به کار گیری روش تحلیلی لاکلاو و موفه در سه دوره ی تاریخی پهلوی اول، پهلوی دوم و جمهوری اسلامی مورد مطالعه قرار داده اند. الهه نسیم سبحان(۱۳۹۳)در پایان نامه کارشناسی ارشد« مطالعه تطبیقی زیبایی شناسی تمبرهای فرهنگی، دوران پهلوی و انقلاب اسلامی ایران»مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد به بررسی جنبه های تطبیقی زیبایی شناسی تمبرهای ایران از دوره پهلوی اول تا دوره معاصر و نقش و تحول تمبر در ایران دوره پهلوی و بعد از انقلاب اسلامی ایران پرداخته است.

در ادامه بر اساس بررسی انجام شده تاکنون پژوهش های نوشته شده مرتبط با تمبر به شناخت جنبه های زیبایی شناسانه و در حوزه نشانه شناختی و بررسی فرآیند تاویل و تفسیر نشانه و رمزگان پنهان در پس تصاویرِ ترسیم شده بوده، این پژوهش اما به ابعاد نشانه_معنایی و کشف لایه های پنهان معانی تمبر ها در بستری گفتمان مدار و این که چگونه یک نظام بصری منسجم با بهره بردن از فرهنگ و تاریخ گفتمان قدرت و هویت خود را ترسیم و تدوین کند، پرداخته است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت، توصیفی-تحلیلی-تطبیقی است و از نظر هدف بنیادی. شیوه جمع آوری اطلاعات نیز به صورت اسنادی است؛ و سیر نوشته شده در مقاله نیز به این صورت است که در ابتدا نظریه تحلیل گفتمان و هم چنین ابزار های بسط این نظریه از دید نظریه پردازان لاکلاو و موفه شرح داده شده و سپس تاریخچه و سیر تحول و اقسام تمبر به عنوان یک عنصر هنری و گرافیکی بیان شده و در مجموعه ای از تمبرهای فرهنگی ایران که در این دو دوره منتشر شده اند، نشان داده شده است. سپس در بدنه اصلی تحقیق با استفاده از نظریه تحلیل گفتمان در مجموع به تطبیق ۶ تمبر فرهنگی، شامل ۳ تمبر فرهنگی از دهه ۱۳۵۰مربوط به حکومت پهلوی و ۳ تمبر دیگر نیز از دهه ۱۳۵۰ و ۶۰ مربوط به دوره ی جمهوری اسلامی پرداخته شده است.

مفهوم گفتمان و نظریه لاکلاو و موفه

گفتمان که سابقه ی آن در برخی منابع به قرن ۱۴م. می رسد نظریه ای است که اساسا در زبان شناسی مطرح شده و قصد دارد تا به بررسی این نکته بپردازد که زبان در چارچوب چه قالب هایی ساختاربندی شده است. قالب هایی که مردم به هنگام مشارکت در حوزه های مختلف حیات اجتماعی در گفتار خود از این آن ها تبعیت می کنند. تحلیل گفتمان تحلیل همین قالب ها است البته نه به صورت یک رویکرد واحد، بلکه مجموعه ای از رویکردهای میان رشته ای که توسط نظریه پردازان گوناگونی به کار گرفته شده اند.(یورگنسن،۱۳۹۱: ۱۷)

گفتمان تعیین کننده آن واقعیتی است که ما درک می کنیم و به شیوه درک ما از واقعیت شکل می دهد. یک گفتمان از طریق تثبیت نسبی معنا حول گره گاه های خاصی شکل می گیرد،(سنگری، ۱۳۹۷ :۱۸۴)و کلیتی است که در آن هر نشانه ای در غالب یک بُعد و به واسطه رابطه اش با سایر نشانه ها تثبیت شده است.

ارنستو لاکلا و شانتال موفه، با بازخوانی و ساختارشکنی نظریه های افرادی مانند مارکس، گرامشی، آلتوسر، دریدا، فوکو، سوسور و دیگران به

تدوین یک نظریه گفتمانی متشکل از یک نظریه ی معنایی و یک نظریه ی سیاسی اجتماعی پرداخته اند که درنهایت در نظریه ای پساساخت گرا با هم تلفیق می شوند. از نظر لاکلاو و موفه گفتمان تلاشی است برای تبدیل عناصر به وقفه ها از طریق تقلیل چندگانگی معنایی شان به یک معنای کاملا تثبیت شده. امر اجتماعی وجود ندارد و تمام پدیده های اجتماعی چه با کاربرد زبان مرتبط باشند و چه نباشند، اموری گفتمانی هستند و فرآیند گفتمان سرتاسر حوزه ی اجتماع را در بر می گیرد و تمامی حوزه ی اجتماع به مانند شبکه ای از فرآیندهاست که معنا در درون آن خلق می شود و در هر دوره ای گفتمان های مرکز با در اختیار گرفتن منابع هنر و فرهنگ به خود مشروعیت می بخشند و ثبات خود را حفظ می کنند. هیچ چیزی به خودی خود دارای هویت نیست، بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرارگرفته است کسب می کند. (اخوان، ۱۳۹۵: ۳۷)

لاکلاو و موفه در آثار خود به دنبال نظریه پردازی بوده اند. ایده اصلی آن ها بر این بوده که پدیده های اجتماعی هرگز به اتمام نمی رسند و یا کامل نمی شوند و معنا هیچ گاه چیز ثابتی نیست. معانی دارای ماهیت رابطه ای و غیرذاتی و عدم تثبیت کامل هستند. (انوشه، ۱۳۹۰: ۳۷)گفتمان ها را مجموعه ای از نشانه ها، کدها، اشیا و... می دانستند که به شیوه ای معنا دار به دور یک نقطه ی کانونی تثبیت شده و هویت خویش را در برابر مجموعه ای از دیگری ها به دست می آورند.(تاجیک و روز خوش، ۱۳۸۷: ۹۷) از نظر این دو هیچ گفتمانی پدیده ی بسته نیست، بلکه به واسطه ی سایر گفتمان ها دست خوش تغییر می شود. از این رو همه چیز ماهیتی گفتمانی دارد و هویت خود را از طریق رابطه ای که بین عناصر مختلف برقرار می شود، کسب می کند.(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۵)

ابزارهای نظریه گفتمان لاکلاو و موفه

هنگامی که با روش تحلیل گفتمان به جست و جو در هویت تمبرها به عنوان به عنوان عنصری گرافیکی از هویت تبلیغاتی یک جامعه می پردازیم، ابتدا باید مفاهیمی را که هویت تمبرها در دوره های تاریخی ایران حول آن سازماندهی شده، مورد بررسی قرار دهیم.

لاکلا و موفه برای تبیین نظریه ی خود، مفاهیم متعددی را به کار گرفته اند که ارتباطی شبکه ای و زنجیروار باهم دارند. شناخت برخی از مهم ترینِ این مفاهیم که در این مقاله از آن ها استفاد شده است، و برخی از مفاهیم کلیدی لاکلاو و موفه نیز هستند، نقطه شروع و مبانی تحلیل متون مورد نظر این مقاله است.

تمبر:

تمبر پستی را باید از عناصر با اهمیت تشکیلات پست در جهان دانست، چرا که سبب تحولی مهم در ساختار پست از شکل سنتی به مدرن شده و اطلاعاتی پیرامون تغییرات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی یک جامعه را با استفاده از نماد پردازی های ملی، مذهبی و مناسبتی در طی سال ها به مردم و سایر جوامع انتقال داده است. همه تمبرها دارای دو ویژگی و نقش مشترک هستند:

۱- پرداخت کرایه پستی

۲- نماد سیاسی، فرهنگی ، هنری و تاریخی یک کشور.

جدول۱- ابزارهای نظریه گفتمان لاکلاو و موفه(منبع: نگارندگان)

عنوان	تعریف
عنصر[۱]	نشانه ها و دال های شناوری که معانی چندگانه آن ها تثبیت نشده؛ و معانی متعددی دارند و هنوز در قالب یک گفتمان خاص قرار نگرفته اند و گفتمان های گوناگون تلاش در معنا دهی به آنها دارند.(یورگنسون و فیلیپس، ۱۳۸۹:۵۹)
مفصل بندی[۲]	قرار دادن پدیده هایی در کنار یک دیگر که به طور طبیعی در کنار هم قرار ندارند. عناصر با قرار گرفتن در مجموعه جدید هویتی تازه پیدا می کنند.(مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۸)
دال[۳] و مدلول[۴]	دو مفهوم مهم تاثیر گذار در اندیشه لاکلا و موف که متاثر از آرا سوسور می باشند. سوسور زبان را به عنوان نظامی از نشانه ها در نظر گرفت و برای آن یک الگوی دو وجهی مطرح کرد.۱_دال: عنصر فیزیکی، کلمه گفتاری یا نوشتاری ۲_ مدلول: مفهوم ذهنی، ایده هر نشانه
دال مرکزی یا دال برتر[۵]	هسته مرکزی گفتمان که سایر نشانه ها را حول محور خودش گردآوری می کند، به آن ها معنا می دهد و به خود گفتمان نیز یک انسجام معنایی می دهد.
دال شناور[۶]	دالی که مدلول ثابتی ندارد و دارای مدلول های متعدد است. این دال ها برای افراد گوناگون معانی متفاوتی دارند و وقتی معنا می دهند که هر مفسر از آن ها معنا بخواهد.
میدان گفتمان	هر نشانه ممکن است چندین معنا داشته باشد. هر گفتمان همواره یکی از معانی را برحسب هم خوانی با نظام معنایی خودش تثبیت(وقته)و بقیه را طرد(عنصر)می کند.(کسرایی، ۱۳۸۸: ۳۴۶)میدان گفتمان مکانی برای مازاد معنای به وجود آمده به دلیل مفصل بندی است.
هژمونی	اگر افکار عمومی معنایی را برای یک دال هرچند موقت بپذیرند، در آن صورت آن دال هژمونیک می شود .هژمونیک شدن دال های دیگر به معنای هژمونیک شدن کل نظام معنایی و نهایتاً گفتمان و هویت آن می شود.(مقدمی، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

تمبر زبان نشانه ها و پدیده ی فرهنگ پذیری است. در تمبرها تلاقی گفتمان دیداری و کلامی و هم زیستی متن و تصویر به چشم می خورد. تمبرها آثار حاضر آماده ای هستند که در ذات خود آثاری اتفاقی_انتخابی قلمداد می شوند.(دلدار،۱۳۹۶: ۲۷)

تمبرها را می توان به دو صورت درونی و بیرونی مطالعه کرد. در بررسی بیرونی به کمیت و کیفیت اجزای تمبر پرداخته می شود. در بررسی درونی نیز اقسام و موضوعات تمبر عبارتند از: سیاسی، فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و خدماتیکه در دسته هایی کلی از انواع تمبرها شامل تمبر های جاری، دولتی، یادبود، تبلیغاتی، اختصاصی، امانات، روزنامه، سفارشی و تجاری جای می گیرند.

در دورۀ پهلوی طراحی تمبرها از چهره ی پادشاهان فراتر رفت و موضوعات فرهنگی، هنری و ورزشی را نیز شامل شد. تصویر بزرگان علم، فرهنگ، ادب، هنر و تاریخ ایران مانند بوعلی سینا، فارابی، سعدی و ... از مضامین تمبرهای این دوره است. موضوعات ترسیم شده بر تمبر های دوران پهلوی شامل :

۱- موضوعاتی با جنبه سلطنت با عناصری از شاهان، ابنیه های تاریخی، سکه، نقوش برجسته و ...

۲-موضوعاتی با جنبه ملی با عناصری از لباس های محلی، پرچم، نقشه ایران، دانشمندان ایرانی، روزها و هفته هایی که به مناسبت های خاصی نام گذاری شده است، مانند کنفرانس های بین المللی، سالروز تأسیس اتحادیه ها و...

۳- موضوعاتی با جنبه ارتباط بین المللی بوده اند.

روی کار آمدن نظام جمهوری اسلامی ایران مضامین عناصر بر روی تمبرها را به طور کامل دگرگون کرد. وجه انقلابی نمود گسترده ای در تمبرهای دوره ی جمهوری اسلامی دارد. تصاویر شهدا، حوادث انقلاب، جنگ تحمیلی و ارزش های انقلاب اسلامی از مضمون های غالب در این تمبرهاست. در این تمبر ها اغلب مشارکت مردم در امور، تأکید بر ارزش های اسلامی،

نماز جماعت، مراسم حج، دفاع مقدس، نهضت سوادآموزی، فعالیت های جهاد سازندگی، اعیاد و مناسبت های مذهبی، حمایت از جنبش های اسلامیِ دیگر کشورها ترسیم شده است. هم چنین تعداد عناصر تصویر افزایش یافته و گرافیک شلوغ تری نیز در این تمبرها به چشم می خورد.

گفتمان در تمبرهای فرهنگی دوره پهلوی:

تصویر ۱- جشن فرهنگ و هنر، ۱۳۵۱ ه.ش. منبع:
(www.iranstamp.com/ collection/search/451802?pos=8)

جدول۲- گفتمان مدرنیته در سری تمبر جشن فرهنگ و هنر۱۳۵۱(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلا و موف	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	تاج_ پیکتوگرام اصلاحات شاه_ ستون تخت جمشید
دال مرکزی	متن	جشن فرهنگ و هنر
میدان گفتمان	متن	اشاره به مزیت های وقوع انقلاب سفید و رونق زمینه های فرهنگی پس از این رخداد
مفصل بندی	متن	کنار هم قرار گرفتن عناصر تاج، واژه دهمین سال انقلاب سفید و جشن فرهنگ و هنر، پیکتوگرام های اصلاحات انقلاب سفید و طرح انتزاعی از سر ستون تخت جمشید
	فرامتن	اشاره به توان مندی نظام پادشاهی در توسعه نظام های فرهنگی کشور و اهمیت جشن فرهنگ و هنر در رونق زمینه های هنری و فرهنگی

جشن فرهنگ و هنر در ۴ آبان ۱۳۴۷به منظور شناساندن و گسترش فرهنگ و هنر ایران و هم چنین ایجاد پیوند و همکاری با سازمان های جهانی و تبادل های هنری آغاز به کار کرد؛ و هر ساله به این مناسبت تمبرهایی با این عنوان به چاپ رسیده اند. در این مقاله به تمبری که در سال۱۳۵۱ منتشر شده پرداخته می شود.

عنصر نوشتاری: این تمبر عنوان اصلی جشن فرهنگ و هنر با خط نستعلیق قرار گرفته در یک سوم پایینی تصاویر است و در پایین ترین قسمت نیز عنوان پست ایران و مبلغ نوشته شده است.

عنصر تصویری: در این تمبر استفاده از یک پس زمینه آبی رنگ و قرار گرفتن پیکتوگرام هایی دایره ای شکل در آن است. در بالاترین قست تمبر نیز تاج پادشاهی با رنگ قرمز و نارنجی قرار داده شده و در میانه تمبر نیز تصویر انتزاعی و خطی از ستون تخت جمشید ترسیم شده است.

عنصر تجسمی: در ابتدا پس زمینه ای به رنگ آبی دیده می شود که در پشت آن پیکتوگرام های تصاویر انقلاب سفید بر آن ها نقش بسته است. ترسیم این نقش مایه ها بر روی تمبری فرهنگی که به یک جشن ملی اختصاص دارد به این اشاره می کند که با وجود انقلاب سفید است که امروزه امکان برگزاری چنین

جشن هایی میسر شده. هم چنین سال ۱۳۵۱ دهمین سالگرد وقوع انقلاب سفید بوده و در مقایسه ای با سایر تمبر ها در طی سالیان گوناگون که همگی به مبلغ ۲ ریال بوده اند می توان به این نتیجه رسید که این نیز اشاره ای تلویحی به گذشتن یک دهه از انقلاب سفید می باشد. نشانه تاج مجازا اشاره به کل حکومت پادشاهی و قدرت و توانمندی مستمر شاه دارد. ترسیم ستون های تخت جمشید در این تمبر بیان گر این نکته می باشد که نظام کنونی دارای ریشه و اصالتی کهن و هم چنین پشتوانه فرهنگی چندین هزارساله است. مفصل بندی و پیوند این عناصر در این میدان گفتمانی این نشانه را به بیننده تفهیم می کند که با وجود انقلاب سفید و هم چنین قدرت و توان مندی نظام پادشاهی جاودانی که دارای پیشینه ای بسیار قدیمی در این کشور بوده، امروزه این امکان به راحتی میسر است تا زمینه های توسعه ی فرهنگی و ملی اجتماعی کشور به سمت جلو سوق داده شود. قرار گرفتن تمام این نمادها و نشانه ها در کنار یک دیگر همه مهر تاکیدی بر وجود گفتمان قدرت خاندان پهلوی بر ایران با تکیه بر جلوه دادن اصلاحات و برنامه ها و فعالیت های فرهنگی، سیاسی آنان است.

تصویر ۲_تمبر پستی برای حفاظت ونیز، ۱۳۵۳ ه.ش.منبع:
(www.iranstamp.com/collection/search/451802?pos=8)

جدول۳- گفتمان فرهنگ در تمبر پستی برای حفاظت ونیز۱۳۵۳ ه.ش.(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	شیر دال قرار گرفته بر یک سرستون_ تصویری از شهر ونیز
دال مرکزی	متن	نمایش تعاملات هنر و فرهنگ ایران با جهان و اهمیت نمایش هنر ایران در بافت های موقعیتی
میدان گفتمان	متن	تاکید بر مشابهت ها و تلاش برای ایجاد پیوند بهتر میان ایران و غرب
وقته	متن	نمایش هنر ایران در امتداد هنر جهانی و نمایش تعاملات میان فرهنگی در سطح جهان
مفصل بندی	متن	کنار هم قرار گرفتن دو عنصر از دو فرهنگ متفاوت یعنی شیر دال ایرانی و شهر ونیز در ایتالیا
	فرامتن	هم نشینی آثاری از فرهنگ های متفاوت در کنار هم دیگر و بازنمایی تاثیرگذاری هنرایرانی بر فرهنگ جهانی

عنصر نوشتاری: در این تمبر تنها عنوان اصلی« برای حفاظت ونیز »که اشاره مستقیم به موضوع تمبر دارد در بالاترین قسمت گوشه راست تصویر نوشته شده است. سایر نوشته ها که عناصر ضروری یک تمبر هستند مانند واژه پست ایران، مبلغ و معادل ایتالیایی عنوان اصلی خارج از کادر تصویر و بر روی زمینه ای سفید نوشته شده اند.

عصر تصویری: عنصری که این تصویر بر آن تمرکز کرده و در جلوی تصویر قرار داده شده یک شیردال(گریفین) است که در پس زمینه اش تصویری نقاشی گونه از شهر ونیز به چشم می خورد.

عنصر تجسمی: در دوران پهلوی با توجه به علاقه و میل پادشاهان آن دوره به ایجاد روابط با سایر کشورها و بیان پشتوانه و سرمایه عظیم فرهنگی کهن ایران در مجامع بین المللی، تمبرهایی در سطح بین الملل منتشر شده که در آن ها تاکید بر داشتن روابط مشترک با سایر کشورها به خصوص در زمینه های فرهنگی دیده می شود. از این رو آنان در این نوع از تمبر ها به برجسته کردن عناصری از تاریخ و هنر و فرهنگ کشور دیگر می پردازند که دارای زمینه های اشتراک با ایران است.

در سال ۱۹۶۴م.(۱۳۴۳ش.) در شهر ونیز کنگره ای با عنوان دومین کنگره بین المللی معماران و کاردانان فنی یادمان های تاریخی تشکیل و هم چنین در آن متنی با مضمون ضرورت توجه و مرمت به آثار و سرمایه های فرهنگی به تصویب رسید. این متن را می توان تا اندازه ای در ترسیم تمبر بالا در سال ۱۳۵۳ش(۱۹۷۴ م.)تاثیرگذار دانست. عنصر برجسته این تصویر، یک شیر دال است که بر یک ستون قرار گرفته. شیردال موجودی تخیلی، افسانه ای و کهن در آثار باستانی ایران است که نیمی از بدنش از شیر و نیمی دیگر از عقاب تشکیل شده. در ایران این موجودات را نگهبان گنجینه ها و سرمایه های ارزشمند خود می دانستند، و این اندیشه آنان با باور مسیحیان که شیری که با چشمانی باز می خوابد نمادی از نگهبانی و هوشیاری است، مشترک است.

عنوان برای حفاظت از ونیز تاکیدی ویژه بر این عناصر قرار گرفته در کنار هم در این مفصل بندی می دهد و هم چنین تاکید به آن چه در سال ۱۹۶۴ مبنی بر حفاظت از آثار باستانی تصویب شده بود را یادآوری می کند. جدای از این ها نیز به کار بردن پیکره ای از یک شیر که از نماد های کهن کشور ایران است، به عنوان نمادی مشترک میان این دو کشور بر تاکید بر وجود اشتراکات فرهنگی میان این دو کشور را به خوبی نشان می دهد. می توان قرار دادن یک نماد ایرانی را به عنوان عنصر اصلی این تمبر و ترسیم تنها تصویری از شهر ونیز آن هم به عنوان پس زمینه را تلاش برای بیان این نکته دانست که با وجود مشابهت ها و روابط فرهنگی ایران با دیگر کشور ها اما در نهایت تاریخ و هنر ایران در درجه ای مهم تر و عنصری اصلی تر از سایر نمادها و عناصراست.

تصویر۳- تمبر سال جهانی زن، ۱۳۵۳ ه.ش. منبع:
(www.iranstamp.com/ collection/search/451802?pos=8)

جدول۴- گفتمان فرهنگی و گفتمان مدرنیته در تمبر سال جهانی زن۱۳۵۳ ه.ش.(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	زنی با پرچمی سفید در دست_ نشان سازمان زنان ایرانی و کنفرانس جهانی زن نقش برجسته برروی پرچم
دال مرکزی	متن	تاثیر و نقش زنان بر جامعه و بشریت
میدان گفتمان	متن	لزوم اهمیت و توجه به زنان و خدمات دولت پهلوی به زنان ایرانی برای پیشرفتشان
وقته	متن	لزوم بازبینی در نگاه به زنان و نقش آنان در جامعه
مفصل بندی	متن	ترسیم زنی با پرچمی سفید در دست که بر روی آن نشان سازمان زنان ایرانی و کنفرانس جهانی زن نقش بسته
	فرامتن	دولت پهلوی همواره از زنان و نقش آن ها در پیشرفت جامعه آگاه بوده و به آن اهمیت می دهد

عنصر نوشتاری: در پرچمی که در این تصویر قرار داده شده، شعار برابری، صلح و توسعه نوشته شده و درگوشه تمبر و خارج از کادر تصویر نیز عنوان آزادی زنان ایران و سال جهان زن به چشم می خورد.

عنصر تصویری: دراین تمبر زنی به صورتی گرافیکی و به گونه ای که به چهره و شخص خاصی اشاره ندارد و هم چنین پرچمی در دست داشته و نگاهی رو به بالا دارد ترسیم شده است. در پرچم در دست زن هم نمادی از نقش مایه ایرانی خورشید و در کنار آن تصویری از نشان کنفرانس جهانی زنان نقش بسته است.

عنصر تجسمی: در این تمبر زنی به صورت انتزاعی و به مانند نقش یک پیکتوگرام ترسیم شده که منظور از این مضمون اشاره به تمام زنان است. این زن با پرچمی به رنگ سفید در دو دستش و حالتی که نشان از اوج و پرواز او به سمت بالا و پیشرفت دارد ترسیم شده که اشاره ضمنی به آزادی زنان دارد. عنوانی که به صورت مستقیم در سمت راست و چپ تمبر به آن اشاره شده و در واقع علت اصلی ترسیم این تمبرهاست اشاره به سال جهانی زنان بوده. می توان ترسیم زن به رنگ قرمز و در دست داشتن پرچم سفید را اشاره ای به وجود شور و شوق زندگی، عشق و ایثار زنان که مظهری از پاکی و معصومیت هستند بیان کرد. دو عنصر نقش بسته بر پرچم نیز، آنکه در بالا است، نقش مایه ای بسیار آشنا برای همه ایرانیان می باشد که بسیار در نگاره های کهن ترسیم شده و خورشید می باشد، این عنصر نمادی از حیات، سرچشمه ی نیروی انسانی و کیهان است، از طرفی دایره چون مبدائی می باشد که همه چیز از آن ها نشات گرفته است. اطراف خورشید را گلبرگ های گل نیلوفر آبی(لوتوس) در برگرفته اند. سربر آوردن نیلوفر آبی از آب و گشوده شدن آن با نور خورشید، خورشید را نیز یکی از محوری ترین اجزا خلقت و ظهور در عالم قرار می دهد. خورشید در مذاهب، یک کارکرد ظاهری دارد که همانا روشنایی و حرارت است و کارکرد باطنی و معنوی که عامل ایجادی خلقت است یعنی بارور کننیده ی عالم و به همین دلیل است که در همه مذاهب بلا استثنا خورشید را یا خدای مولد نیز می گویند.(مسعودی، ۱۳۹۰: ۱۵۶) از این رو این نقش مایه را به عنوان نشان سازمان زنان ایرانی در نظر گرفته بودند. علاوه بر تاکید بر این مضامین، دلیل مهم دیگر در ترسیم این عنصر اشاره و

تاکید بر ارجاع به پیشینه غنی و گذشته فرهنگی ایرانیان بوده است. نشان دیگر که در کنار این نقش عنصر قرار گرفته، لوگوی کنفرانس جهانی زن بوده، در نگاه اول به این نشان تصویری انتزاعی از یک کبوتر دیده می شود که نمادی جهانی از صلح وعشق و بشریت است. در میان اسطوره های یونانی آفرودیت، الهه یونانی با کبوتری در حال پرواز در اطرافش و یا در دستش نشان داده می شده است. در فرهنگ آزتک ها نیز الهه عشق« زوشیکواستال» مادر بشر است و اعتقاد بر این است که او به شکل کبوتر بر روی زمین فرود آمده و به جهانیان زبان و گفتار را هدیه داده است. ترسیم همه این عناصر در این تمبر و قرار گرفتن آن ها در این مفصل بندی همه اشاره به زنانگی می باشد. از طرفی دیگر قرار گرفتن همه این عناصر در یک کادر مربع که نمادی از زمین است، اشاره ای به اهمیت زنان و نقش آنان در برقراری صلح و برابری و آزادی در جهان را نشان می دهد.

گفتمان در تمبرهای فرهنگی جمهوری اسلامی ایران:

تصویر ۴- تمبر انقلاب فرهنگی ایران، ۱۳۶۰ ه.ش. منبع:(www.manaalbum.com/ product/136425)

جدول۵- گفتمان فرهنگ در تمبر انقلاب فرهنگی ایران، ۱۳۶۰ ه.ش.(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	تصویری از محراب مسجد و پرتو های نور منعکس از آن
دال مرکزی	متن	نقش اسلام در تثبیت قدرت فرهنگی ایران
میدان گفتمان	متن	خدمات و تاثیر فرهنگ اسلامی بر جامعه ایرانی
وقته	متن	تاکید بر خدمات فرهنگی تمدن اسلامی به ایران و وابستگی جامعه و فرهنگ ایرانی به حاکمیت اسلامی
مفصل بندی	متن	ترسیم تصویرِ محرابی که از میان آن پرتوهای نوری منعکس شده است
	فرامتن	تاکید بر وجود فرهنگ اسلامی در جامعه ایرانی و نشان دادن چهره فرهنگی و غنی اسلام

عنصر نوشتاری: در این تمبر عنصر نوشتاری درصد کمی را به خود اختصاص داده است و عنوان اصلی آن« انقلاب فرهنگی » نیز در پایین ترین قسمت تمبر و جدای از تصویر، نوشته شده است.

عنصر تصویری: آن چه در این تصویر ترسیم شده، تصویری تک رنگ از محراب است که از میان پرتوهای نوری به بیرون منشعب شده و کانون اصلی این پرتوها محراب مسجد می باشد.

عنصر تجسمی: عنصر تصویری اصلی این تمبر تصویر محراب مسجدی است که پرتوهای نوری از میان آن به بیرون منشعب شده است و فضا را دگرگون و روشن ساخته است. با توجه به وجود عناصر واژه انقلاب فرهنگی و تصویر محراب در یک مفصل بندی می توان این نور را به مثابه نور علم در نظر گرفت. قرار دادن نور علم در نقطه مرکزی این تمبر اشاره و توجه به اهمیت روشن گری و علم آموزی در انقلاب اسلامی و اسلام دارد. در آیاتی از قرآن کریم مانند سوره رعد آیه ۱۶ و سوره فاطر آیه۲۰-۱۹ بر علم اطلاق نور و روشنایی شده است. هم چنین حضرت علی در بحارالانوار می فرماید اگر علم و معرفت با طلب حقیقت و دل بستگی به آن و گام گذاشتن در راه آن همراه شود و فرد عالم علم خود را چراغ راه تعالی خود قرار دهد و در جست و جوی کمال برآید، ایمان حاصل می شود. از این رو اشاره این تمبر به اسلام خواهی و بازگشت به مبانی اسلام و نقش مبارزات و انقلاب فرهنگی این نظام برای برافراشتن پرچم و هویت فرهنگی اسلامی و ایرانی و اشاره به این دارد که دین اسلام روشن گر راه مردم و موجب پیشرفت آنان است.

تصویر۵-روز جهانی صنایع دستی،۱۳۶۹ ه.ش.منبع:
(www.iranstamp.com/ collection/search/451802?pos=8)

جدول۶-گفتمان فرهنگی و گفتمان دینی و گفتمان ملی در تمبر روز جهانی صنایع دستی، ۱۳۶۹ه.ش.(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	تصویری از پرنده ی فلزی طلا کوب شده
دال مرکزی	متن	نمایش اثر هنری ایرانی_ اسلامی
میدان گفتمان	متن	روز جهانی صنایع دستی
وقته	متن	نمایش پرنده ی فلزی طلا کوب که مضمون و کاربرد مشترک در ایران و جهان اسلام دارد برای نشان دادن تعاملات میان فرهگی بین اسلام و ایران
مفصل بندی	متن	نمایش حجمی از یک پرنده ی فلزی طلا کوب شده
	فرامتن	نمایش هنر اسلامی در امتداد هنر ایرانی و این که انقلاب اسلامی در ایران وظیفه دارد تا چهره اسلام را در تمامی ابعاد فرهنگی ایران نشان دهد

عنصر نوشتاری: عناصر نوشتاری در این تمبر به مانند یک کادر، تصویری که در وسط قرار گرفته را احاطه کرده اند. عنوان اصلی این تمبر« روز جهانی صنایع دستی »می باشد که در پایین تصویر قرار گرفته و در زیر این عنوان نیز نام تصویر صنایع دستی که عکس آن تصویر اصلی تمبر است با تیتر« پرنده ی

طلا کوب »و در پایین آن نیز همین عنوان به زبان انگلیسی نوشته شده است. عنصر تصویری: در این تمبر تصویر طاووسی از جنس فولاد طلاکوبی شده در کادر مستطیل شکل ترسیم شده است.

عنصر تجسمی: در ایران باستان، از دوران ساسانیان نقش طاووس از اهمیت بسیاری برخوردار بود . این پرنده در بسیاری از هنرهای تزیینی به چشم می خورد و در باور آن ها نماد شکوه و سلطنت بود. این پرنده در دوران اسلامی هم چنان مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده و بر اساس جهان بینی اسلامی و روایات تاریخی، طاووس مدخل ورود به بهشت بوده است.(صادقی نیا و پوزش، ۱۳۹۴: ۵۷_۵۶)طاووس فلزی در اسلام و ایران یادآور واقعه عاشورا است و خصلتی مذهبی دارد؛ چرا که در علم هایی که در مراسم روز عاشورا بر پا می شود، این پرنده فلزی بسیار به چشم می خورد. طلا نیز از گذشته های بسیار دور نمادی از روشنایی و تقدس است و هم چنین آن را مرتبط با صفاتی مانند فساد ناپذیری، پاکی و کمال می دانند.(میتفورد، ۱۳۹۴: ۴۲)دراین تصویر، پیام تصویری به صورت صریح و مستقیم اشاره به پیام متنی دارد. هنر طلاکوبی از هنرهای کهن ایرانی است و نقش آن بر روی تمبر که رسانه ای جهانی است اشاره ای به اهمیت این هنر و تلاش برای انتقال این حرفه و هنر به جهان است. تمبرها کارکردی ارجاعی دارند و محور گفتمان در آن ها بر اساس فرهنگ و تاریخ شکل می گیرد. از این رو حضور پیشه های کهن ایران باستان بر روی تمبر های با این مضمون دیده می شود، چرا که تمبر آینه ی تمام نمای فرهنگ و آیین و اندیشه ی یک ملت است. در این تمبر نیز اهمیت و هم سویی تفکر و اندیشه ی اسلامی، ایرانی دیده می شود و بازتاب ان در ترسیم نمادی که هم یک عنصر فرهنگی کهن است و هم در دین اسلام نشانی مذهبی است، دیده می شود.

تصویر۶- تمبر آغاز پانزدهمین قرن هجرت پیامبر اسلام، ۱۳۵۸ ه.ش. منبع:
(www.malekmuseum.org/collection/artifact/search?type=10)

جدول ۷- گفتمان دینی و گفتمان ملی و گفتمان فرهنگی در تمبر آغاز پانزدهمین قرن هجرت پیامبر اسلام، ۱۳۵۸ ه.ش.
(منبع: نگارندگان)

ابزار های تحلیلی لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	نمود و کردار در تمبر
عنصر	متن	نقشه ی کشور ایران_ سلمان فارسی_ کعبه
دال مرکزی	متن	مکتوب کردن گذشته ای ایران درتاریخ جهان اسلام و دین مشترک(اسلام)
میدان گفتمان	متن	پیوستگی و تعامل میان کشور ایران و تمدن اسلامی
وقته	متن	نشان دادن نقش تمدن ایرانی در تاثیر پذیری و خدمت به قدرت تمدن اسلامی و تاثیر پذیری ایران از فرهنگ اسلامی
مفصل بندی	متن	ترسیم نقشه ایران و سلمان فارسی که از اهالی این کشور است و رو به سوی کعبه دارد
	فرامتن	نمایش تعاملات فرهنگی میان ایران و جهان اسلام در طول تاریخ و تاکید بر خدمات ایرانیان به تمدن اسلامی و نشان دادن چهره ی حقیقی آن با نشان دادن سلمان فارسی به عنوان یکی از نمادهای ایجاد این پیوستگی و اتحاد

عنصر نوشتاری: دو عنصر نوشتاری این تمبر که معرف مضمون اصلی آن می باشد عنوان آغاز پانزدهمین قرن هجرت پیامبر اسلام(ص) به فونت درشت تر در بالای تمبر و عنوان سلمان فارسی با فونت بسیار کوچک تر از تیتر اصلی در قسمت پایینی تمبر می باشد.

عنصر تصویری: این تمبر فرهنگی به بیان عقاید و واقعه تاریخی دین اسلام پرداخته و با توجه به عناصر نوشتاری در تمبر به ترسیم کعبه، خانه ی خداوند در کشور عربستان در سمت راست و پایین تصویر و نقشه ایران و سلمان فارسی با اشاره به نوشته در تمبر در سمت چپ تمبر پرداخته است.

عنصر تجسمی: این تمبر ها در سال ۱۳۵۸ خورشیدی منتشر شده و مضمون اصلی آن اشاره به دین اسلام است و عنوان آن آغاز پانزدهمین قرن هجرت می باشد. آن چه که در این تمبر بسیار مشهود است عدم تسلط و شناخت طراح در آشنایی با ترکیب بندی و پلان بندی واصول و مبانی گرافیکی طراحی یک اثر تجسمی می باشد. چرا که میدان گفتمان اصلی این تمبر با توجه به عنوان و دلیل انتشار آن اسلام بوده است و طراح می بایست عناصر را به گونه ای در یک ترکیب بندی منسجمی قرار دهد که مفهوم و هویت فرهنگی اصلی موضوع تمبر در نگاه اول شناسایی و بر روی آن فوکوس شود. از میان عناصری که در این تمبر در کنار هم قرار گرفته اند در نگاه اول چشم به سمت راست تمبر کشیده می شود و در آن تصویری از نقشه ایران است که شخص قهرمانی از این سرزمین برخاسته و رو به سوی خانه ی کعبه که در گوشه چپ تمبر قرار دارد، می رود. اگر چه وجود نام سلمان فارسی اشاره صریح به این شخص دارد، اما چنان چه این نام هم قرار داده نمی شد با توجه به عنوان اصلی تمبر و مفصل بندی عناصر در این گفتمان به راحتی می توان به شخصیت این فرد پی برد.

جدول۸- بررسی تطبیقی گفتمان های غالب در تمبرهای سیاسی و فرهنگ حکومت پهلوی و نظام جمهوری اسلامی(منبع: نگارندگان)

مفاهیم لاکلاو و موفه	سطح تحلیل	پهلوی	جمهوی اسلامی
مفصل بندی	متن	_بازتولید هویت فرهنگی مشترک میان مردم متاثر از تاریخ غنی ایران باستان و نشان دادن روند توسعه ی نظام فعلی	_نمایش وقایع انقلاب و تمامی رخداد های وابسته به آن در زمینه های سیاسی، فرهنگی، مذهبی و اجتماعی
	فرامتن	_پیوند میان ایران باستان و حکومت فعلی	_نمایش تعاملات میان فرهنگی میان دین اسلام و کشور ایران
دال مرکزی	متن	_رجوع به هنر و فرهنگ ایران باستان به عنوان ریشه های تاریخی و فرهنگی _تاکید بر الهام گرفتن از گذشته برای خلق آینده ای نوین	_تاکید بر خدمات تمدن اسلامی به ایران _بازنمایی هویت ایرانی به واسطه دین اسلام _نمایش عظمت تاریخی اسلام
میدان گفتمان	متن	_تاریخ تمدن باستان_ حکومت سلطنتی	_اسلام_ جمهوریت و مردمی بودن نظام _مبانی اعتقادی و ایدئولوژی های انقلاب اسلامی
وقته	متن	_سیر تاریخی هنر ایران _تاریخ ایران باستان در خدمت تثبیت قدرت حکومت فعلی	شهادت، ایثار، بازنمایی هویت خود به واسطه اسلام، وابستگی جامعه و آثار و رویدادهای آن به حاکمیت اسلامی
گفتمان غالب	متن و فرامتن	گفتمان باستان گرایی_ گفتمان مدرنیته _گفتمان ملی	گفتمان دینی_ گفتمان ضد استعمار_ گفتمان دفاع مقدس_گفتمان شهادت_ گفتمان سیاسی_

نتیجه‌گیری

تمبر به مانند یک زبان تصویر و سندی ملی می باشد که تصاویر نقش بسته بر روی آن وابستگی مستقیم به ایدئولوژی حکومتی که تمبر در آن منتشر شده است دارد. تصاویر نقش بسته بر روی تمبر ها بیان گر تمایلات غالب گروه کثیری از یک اجتماع و یک کشور است، از این رو طراحان آن می کوشند تا اثری را خلق کنند که علاوه بر دارا بودن کیفیت های زیبایی شناسی و مبانی و اصول هنرهای تجسمی و طراحی، پیام خاصی را به بیننده انتقال دهد. چرا که هر حکومتی دارای اهداف و گفتمان های خاص خودش می باشد که همگی این ها متاثر از یک گفتمان سیاسی غالب در جامعه هستند. در پاسخ به سوالات مقاله که چه محورهای گفتمانی در تمبرهای پستیِ فرهنگی دوره پهلوی و جمهوری اسلامی ایران وجود دارد؟ و چه گفتمانی توانست در این تمبرها هژمونیک شود و سایر گفتمان ها را طرد کرده و یا به حاشیه براند؟ باید گفت اگر چه هر دوی این حکومت ها دارای تاریخ مشترکی هستند اما هر کدام دارای ایدئولوژی و اندیشه ای متفاوت نسبت به فرهنگ و سیاست است و این با تغییر المان ها و نماد های ترسیم شده بر روی تمبر ها مشاهده می شود. در تمبر های دوره پهلوی تمدن کهن و تاریخ ایران باستان بسیار مورد توجه بوده و همه اشاره های تصویری در هر زمینه ای با ارجاع به گذشته و فرهنگ و نمادهای باستان صورت پذیرفته است؛ و تلاش بر این بوده تا خاندان پهلوی را ادامه دهنده راه فرهنگ و تاریخ پادشاهی غنی و کهن ایران نشان دهد و هم چنین از طرفی دیگر حکومت خود را حکومتی بسیار پیشرو در عرصه های اصلاحات نوین و مفید نشان دهد و آن را هم سطح با بسیاری از حکومت های قدرت مند وقت نشان دهد. از این رو گفتمان باستان گرایی و قدرت شاه در طراحی تمبر های آن ها بسیار پررنگ است. در جمهوری اسلامی این موضوعات بسیار تغییر کرده و گفتمان اسلام، محور اصلی تمام موضوعات است. اندیشه اسلامی و مردم محوری عنصری بوده که در همه تمبر ها بر آن ها تاکید شده و تاکید بر تمامی محورها و مضمون ها مانند مضامین فرهنگی و اجتماعی و... حول این گفتمان اصلی شکل گرفته. برای مثال ترسیم بناهای اسلامی مشهور ایران، ترسیم شخصیت های اسلامیِ فرهنگی، سیاسیِ ایرانی، پرداختن به آرمان های ایثار شهادت طلبی و ترویج مبانی اعتقادی اسلامی در این تمبر ها بسیار به چشم می خورد.

از این رو باید گفت نوع حکومت و ایدئولوژی های آن گفتمان غالبی را بر اساس تفکرات خود برگزیده و بازتاب این امر به خوبی در طراحی های تمبر ها مشهود است و می توان با بررسی این نماد ها و نشانه ها هویت های سیاسی و فرهنگی هر حکومت را به خوبی شناخت.

پی‌نوشت‌ها:

1. Element
2. Articulation
3. Signifier
4. Signified
5. Nodal point
6. Floaying signifier

فهرست منابع

– اخوان، نرگس (۱۳۹۵)، خوانش گفتمانی بیلبوردهای تبلیغات شهری شهر اصفهان در زمستان ۹۴ و بهار ۹۵، استاد راهنما: فواد نجم الدین، کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر اردکان یزد، دانشکده هنر و معماری.

– انوشه، نوید (۱۳۹۰)، تحلیل گفتمان دراماتیک چهار نمایشنامه از محمد یعقوبی، استاد راهنما: فرزان سجودی،کارشناسی ارشد، ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده سینما و تئاتر.

– تاجیک، محمدرضا، روزخوش، محمد (۱۳۸۷)، بررسی نهمین دوره انتخابات ریاست جمهوری ایران از منظر تحلیل گفتمان، فصلنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی)، ۶۱: ۱۲۳_۶۸.

– دشتی زاده، مریم (۱۳۹۶)، تفسیر چالش های بین گفتمانی موزه شناختی و مقایسه آن با گفتمان های موزه ای هنر اسلامی، استاد راهنما: اصغر جوانی، دکتری تخصصی، پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده پژوهش های عالی و کارآفرینی.

– دلدار، نرگس (۱۳۹۶) ، نشانه شناسی تمبرهای صنایع دستی ایران دوران متاخر.(1358 _1394)، استاد راهنما: عفت السادات افضل طوسی، کارشناسی ارشد، صنایع دستی، دانشگاه سوره تهران.

– سلطانی، علی اصغر (۱۳۸۴) ، قدرت، زبان و گفتمان، تهران: نشر نی.

– صادقی نیا، سارا و پوزش، سارا (۱۳۹۵) ، بررسی تاویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی، فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۲: ۶۲_۵۳.

– صفایی سنگری، علی و نیکویی، علیرضا و مغیث، امیرحسین (۱۳۹۷) ، صورت بندی گفتمان و استراتژی زبانی داستان« پسرک لبوفروش »صمد بهرنگی با رویکرد تحلیل گفتمان لاکلا و موف. زبان شناسی تطبیقی، ۱۶: ۱۹۷_۱۸۱.

– مقدمی، محمد تقی (۱۳۹۰) ، نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موف و نقد آن، معرفت فرهنگی اجتماعی، ۲: ۱۲۴-۹۱ .

– میتفورد، میراندا بوروس (۱۳۹۴) ، دایره المعارف مصور نمادها و نشانه ها، ترجمه مصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

– یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوییز (۱۳۸۹) ، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.

منابع تصاویر:

-Website:ایران تمبر

URL1: https:// www.iranstamp.com Accessed at 2021\12\17

-Website:موسسه تمبر مانا

URL2: https://www.manaalbum.com Accessed at 2021\12\17

-Website:کتابخانه وموزه ملی ملک

URL3: https:// www.malekmuseum.com Accessed at 2021\12\17

CONTENTS

A Comparison of the Typography on Nishabur Potteries and Contemporary Iranian Logotypes with an Emphasis on Genette Intertextual Theory **5**

Amir Hossein Pormehr Yabandeh[1], Hossein Abeddoost[2], Ziba Kazempoor[3]

[1] M.A. student in Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran
[2] Assistant Professor, Department of Graphics, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author)
[3] Assistant Professor, Department of Arts, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran

Analysis of the Deconstruction Component in Clothing Design **23**

Razieh Mokhtari Dehkordi[1], Maryam Vaezizade[2]

[1] Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran. (Corresponding Author)
[2] M.A in Textile Design and Clothing, Department of Textile Design and Clothing, Faculty of Art, Science and Art University, Yazd, Iran

The Explanation of the Context Formation in the Typographic Posters after the Islamic Revolution **38**

Bahram Hamidi[1], Kamran Afshar Mohajer[2]

[1] PhD Student in Comparative and Analytic History of Islamic, Faculty of Theories & Art Studies, University of Arts, Tehran, Iran.
[2] Professor, Faculty of Visual Communication, University of Arts, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

The Surrealist Dimension of the Visual Realm in Bill Brandt's Photography **57**

Mahnaz Shabani[1]

[1] Instructor, Department of Photography, Faculty of Art, Semnan University, Iran

An Evaluation and Classification of the Human Motifs on Luster Potteries of Kashan during the Middle Ages **76**

Esmaiel Nasri[1], Ahmad Salehi kakhki[2], Nader Shayganfar[3]

[1] M.A.,Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.,
[2] Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.(Corresponding Author)
[3] Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan Isfahan, Iran.

Discourse Analysis of Postal Stamps with Cultural Theme in Two Periods of Pahlavi and the Islamic Republic of Iran **94**

Fattane Mahmoodi[1], Fateme yazdani[2]

[1] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Mazandaran, Iran. (Corresponding author)
[2] M.A. Student, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Mazandaran, Iran

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Volume 1, Issue 3, Autumn 2021

License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Seyyed Abootorab Ahmadpanah
Editor-in-Chief: Dadvar, Abolghasem,
Deputy Editor: Bita Mesbah

Editorial Board

Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Mohammad Khazaei	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
Mojtaba Rafian	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Sommayeh Baseri	Assistant Professor, University of Semnan, Semnan, Iran.
Shahrokh Makvand Hosseini	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Abdollah Hasanzadeh	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

Manager: Amirhossein Salehi
Technical Editor: Hasan Yaghoubi
Logo Design: Javad Pooyan
Cover Design: Hadi Rahmati
Layout Design: Mohsen Naseri
Layout: Zahra Sokhandani
Assistant: Attiye Ebrahimi
This Issue Assistant: Zahra Babaei

Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Fine Art, Semnan University, Semnan, Iran
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License