وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

دانشکده‌ی هنرهای تجسمی

پایان‌نامه تحصیلی جهت اخذ درجه‌ی کارشناسی ارشد

رشته‌ی ارتباط تصویری

عنوان

بررسی رویکردهای احیاگرانه به فرم‌های سنتی در پوسترهای ایرانی بعد از دهه‌ی ۶۰ شمسی

استاد راهنما

دکتر سودابه صالحی

نگارش و تحقیق

مهستا معجری کسمایی

شهریور ماه ۱۳۹۰

چکیده

در سال ۱۳۲۰ شمسی، جنبشی در ایران شکل گرفت که به عنوان جنبش هنر مدرن مطرح شد. بعدها گروهی از هنرمندان پیرو این جنبش، پس از پشت سرگذاشتن تجربه‌های هنری متنوع متاثر از غرب، سعی داشتند به تدریج با درونی‌کردن آموخته‌هایشان، راه‌کارهایی بیابند تا به وسیله‌ی آن‌ها آثارشان را از کارهای مشابه غربی متمایز ساخته و به آن‌ها هویتی ملی بخشند. در همین اوان، در طراحی گرافیک نیز چالشی با همین مضمون یعنی دست‌یابی به هویتی ایرانی- ملی مطرح گشت. پس از پیروزی انقلاب، بحث هویت مستقل و ملی و بازگشت به فرهنگ ایرانی- اسلامی در همه‌ی عرصه‌ها، از جمله هنر به شکل جدیدی دوباره رخ نمود که شناسایی و فهم فرآیند طی شده در طراحی پوستر این دوره (دهه‌ی ۱۳۶۰ تا ۱۳۸۰ش.)، موضوع تحقیق حاضر است.

هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی ارجاع طراحان پوستر به سنت تصویری گذشته‌ی ایران در سه دهه‌ی اخیر می‌باشد. برای دست‌یابی به این هدف، تعداد ۲۲۰ پوستر به روش اتفاقی ساده انتخاب شده و با استفاده از ابزار پرسش‌نامه مورد آزمون کمی قرار گرفته است تا به این وسیله عناصری از گذشته که به آن بازگشت شده، شناسایی و مورد بحث و بررسی قرار گیرند.

نتایج به دست آمده از بررسی کمی داده‌ها حاکی از این است که در ۵۵/۵٪ پوسترها عامل اقتباس شده از سنت تصویری گذشته، اعم از این که این عامل تقلید عین به عین، ملهم از فرم اصلی و یا با تغییر اندکی بوده، به چشم می‌خورد. البته این گونه اقتباس، در دهه‌ی ۷۰ شمسی کم‌تر از دو دهه‌ی دیگر وجود دارد. اقتباس از گذشته در دهه‌های ۶۰ و ۸۰ دارای فراوانی تقریبا مشابهی است. به علاوه، عناصر اقتباسی در این دو دهه، بیش‌تر نقش‌مایه‌های گیاهی و تایپوگرافی هستند. ولی آن‌چه باعث تفاوت این دو دهه می‌شود، درصد کاربرد نقش‌مایه‌هایی هم‌چون نقوش حیوانی، انسانی، هندسی یا انتزاعی و سایر می‌باشد.

واژگان کلیدی: طراحی‌گرافیک، جنبش هنر مدرن در ایران، سنت تصویری گذشته، وام‌گیری، اقتباس، پست‌مدرنیسم واکنشی، مکتب سقاخانه، سنت‌گرایی نو.

فهرست مطالب

چکیده.....

فهرست مطالب.....

فهرست تصاویر.....

فهرست نمودارها.....

فصل اول: کلیات

مقدمه..... ۲

طرحمسأله..... ۳

پیشینه تحقیق..... ٤

اهداف و سوالات تحقیق..... ٦

طراحی تحقیق..... ۷

مبانی نظری: پست‌مدرنیسم واکنشی..... ۹

پست‌مدرنیسم در طراحی گرافیک..... ۲۰

اقتباس و انواع آن..... ۲۲

فصل دوم: پیشینه‌ی احیاگری در هنر و طراحی معاصر ایران

ظهور جنبش هنر مدرن در ایران..... ۲۸

جست و جوی هویت ایرانی در نقاشی معاصر..... ۳۰

سنت‌گرایی نو و مکتب سقاخانه..... ۳۸

هنرمندان مکتب سقاخانه..... ٤۸

عناصر مورد توجه مکتب سقاخانه..... ۵۱

جنبش هنر مدرن در طراحی گرافیک معاصر ایران..... ٦۵

فصل سوم: تحلیل عددی داده‌ها

جمع‌آوری و سازماندهی نمونه‌ها.....٦٦

توصیف داده‌ها..... ٦۹

جمع‌بندی ۹۵

نتیجه‌گیری

شرح پروژه‌ی عملی ۱۰۰

فهرست منابع و مآخذ..... ۱۱۵

فهرست منابع تصویری: تصاویر داخل متن..... ۱۱۹

پیوست ۱: پرسش‌نامه..... ۱۲۳

پیوست ۲: جامعه‌ی آماری..... ۱۲٦

فهرست تصاویر

تصویر۱ـ۱ـ فیلیپ جانسون و ماکت ساختمان AT&T ۱۲

تصویر۲ـ۱ـ معماری استرلینگ در اشتوتگارت ۱۶

تصویر۳ـ۱ـ معماری استرلینگ در اشتوتگارت ۱۶

تصویر٤ـ۱ـ نقاشی برهنه‌ی آبی و شمشیر اثر جولیان اشنابل..... ۱۸

تصویر۱ـ۲ـ نقاشی سیمرغ اثر منصور قندریز..... ۳٤

تصویر۲ـ۲ـ نقاشی مادر و فرزند اثر منصور قندریز..... ۳٤

تصویر۳ـ۲ـ نقاشی اثر سهراب سپهری..... ۳٦

تصویر٤ـ۲ـ نقاشی اثر ابوالقاسم سعیدی ۳۷

تصویر٥ـ۲ـ نقاشی اثر بهمن محصص ۳۷

تصویر٦ـ۲ـ نقاشی انسان از شکل افتاده اثر بهمن محصص..... ۳۸

تصویر۷ـ۲ـ نقاشی اسب از مجموعه‌ی اسب‌ها اثر ناصر اویسی ٤۲

تصویر۸ـ۲ـ نقاشی اسب از مجموعه‌ی اسب‌ها اثر ناصر اویسی..... ٤۲

تصویر۹ـ۲ـ نقاشی‌خط اثرحسین زنده‌رودی ٤٥

تصویر۱۰ـ۲ـ نقاشی‌خط اثر حسین زنده‌رودی..... ٤٥

تصویر۱۱ـ۲ـ نقاشی از مجموعه‌ی اسب‌ها اثر ناصر اویسی..... ٤٦

تصویر۱۲ـ۲ـ نقاشی اثر فرامرز پیلارام پیلارام..... ٤۷

تصویر۱٤ـ۲ـ مجسمه‌ی هیچ اثر پرویز تناولی..... ٤۸

تصویر۱٥ـ۲ـ مجسمه اثر پرویز تناولی..... ٤۸

تصویر۱٦ـ۲ـ نقاشی‌خط *مرغ بسمله* اثر رضا مافی..... ٤۹

تصویر۱۷ـ۲ـ نقاشی اثر ژازه طباطبایی..... ٤۹

تصویر۱۸ـ۲ـ مجسمه‌ی اسب اثر ژازه طباطبایی..... ٥٤

تصویر۱۹ـ۲ـ پوستر برای کنسرت موسیقی اثر مرتضی ممیز ٥٤

تصویر۲۰ـ۲ـ پوستر رودکی اثر مرتضی ممیز..... ٥٥

تصویر۲۱ـ۲ـ پوستر نخستین جشن هنر و مردم اثر صادق بریرانی..... ٥٥

تصویر۲۲ـ۲ـ پوستر موزه هنرهای معاصر تهران اثر صادق بریرانی..... ٥٥

تصویر۲۳ـ۲ـ پوستر اپرای ریکولتو اثر بهزاد حاتم..... ٥٥

تصویر۲٤ـ۲ـ پوسترجشنواره‌ی فیلم‌های مدرن آلمانی اثر بهزاد حاتم.....٥٦

تصویر۲٥ـ۲ـ پوستر سومین جشن طوس اثر قباد شیوا.....٥٨

تصویر۲٦ـ۲ـ پوستر ایران در نمایشگاه بولونیا اثر محمد احصایی..... ٥٩

تصویر۲۷ـ۲ـ مجموعه پوسترهای رادیو تلویزیون اثر قباد شیوا..... ٦٠

تصویر۲۸ـ۲ـ پوستر کنفرانس جهانی فرشید مثقالی..... ٦٠

تصویر۲۹ـ۲ـ پوستر هفتمین فستیوال بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوان اثر فرشید مثقالی..... ٦١

تصویر۳۰ـ۲ـ از مجموعه پوسترهای جلب سیاحان اثر هوشنگ کاظمی..... ٦١

تصویر۳۲ـ۲ـ مجموعه پوسترهای جشن هنر شیراز اثر قباد شیوا..... ٦٤

فهرست نمودارها

نمودار۱- قطع پوستر ۷۲

نمودار۲- شیوه‌ی بازنمایی در اثر ۷۳

نمودار۳- شیوه‌ی بازنمایی مقایسه‌ای دهه‌ی ٦۰ شمسی..... ۷٤

نمودار٤- شیوه‌ی بازنمایی مقایسه‌ای دهه‌ی ۷۰ شمسی..... ۷۵

نمودار۵- شیوه‌ی بازنمایی مقایسه‌ای دهه‌ی ۸۰ شمسی..... ۷٦

نمودار٦- فضا در پوستر..... ۷۷

نمودار۷- تقسیمات غالب صفحه..... ۷۸

نمودار۸- ترکیب بندی پوستر..... ۷۹

نمودار۹- عنصر غالب در پوستر..... ۸۰

نمودار۱۰- عنصر غالب در پوستر مقایسه‌ای دهه‌ی ٦۰ شمسی..... ۸۱

نمودار۱۱- عنصر غالب در پوستر مقایسه‌ای دهه‌ی ۷۰ شمسی..... ۸۱

نمودار۱۲- عنصر غالب در پوستر مقایسه‌ای دهه‌ی ۸۰ شمسی..... ۸۲

نمودار۱۳- رابطه‌ی نوشته و تصویر..... ۸۲

نمودار۱٤- کاربرد نوشته..... ۸۳

نمودار۱۵- نوع نوشته‌ی موجود در پوستر..... ۸٤

نمودار۱٦- وجود عناصر اقتباسی..... ۸۵

نمودار۱۷- عناصر اقتباسی مقایسه‌ای دهه‌ی ٦۰ شمسی..... ۸٦

نمودار۱۸- عناصر اقتباسی مقایسه‌ای دهه‌ی ۷۰ شمسی..... ۸٦

نمودار۱۹- عناصر اقتباسی مقایسه‌ای دهه‌ی ۸۰ شمسی..... ۸۷

نمودار۲۰- ویژگی سنت تصویری وام گرفته شده..... ۸۷

نمودار۲۱- سنت تصویری وام گرفته شده دهه‌ی ٦۰ شمسی..... ۸۹

نمودار۲۲- سنت تصویری وام گرفته شده دهه‌ی ۷۰ شمسی..... ۸۹

نمودار۲۳- سنت تصویری وام گرفته شده دهه‌ی ۸۰ شمسی..... ۹۰

نمودار۲٤- موضوع عوامل وام‌گرفته شده..... ۹۱

نمودار۲۵- عوامل وام‌گرفته شده دهه‌ی ٦۰ شمسی..... ۹۲

نمودار۲٦- عوامل وام‌گرفته شده دهه‌ی ۷۰ شمسی..... ۹۳

نمودار۲۷- عوامل وام‌گرفته شده دهه‌ی ۸۰ شمسی..... ۹۳
نمودار۲۸- رابطه‌ی عناصر وام‌گرفته شده..... ۹٤
نمودار۲۹- قصد استفاده از سنت تصویری گذشته..... ۹۵
نمودار۳۰- قصد استفاده از سنت تصویری گذشته در دهه‌ی ٦۰..... ۹٦
نمودار۳۱- قصد استفاده از سنت تصویری گذشته در دهه‌ی ۷۰..... ۹٦
نمودار۳۲- قصد استفاده از سنت تصویری گذشته در دهه‌ی ۸۰..... ۹۷
نمودار۳۳- نحوه‌ی ارائه‌ی عناصر وام‌گرفته شده..... ۹۷

مقدمه

در دهه‌ی ۲۰ شمسی ایران، برای بسیاری از جوانانی که در حیطه‌ی هنر و به خصوص نقاشی فعال بودند، برقراری ارتباط بین آن‌چه از مدرنیسم آموخته بودند با سنت‌های تصویری برآمده از هنر بومی و ملی این مرز و بوم، دغدغه‌ی اصلی محسوب می‌شد. آنان تلاش می‌کردند یافته‌های مدرن خویش را درونی کرده و با سنت قومی- بومی خویش سازش دهند تا بدین وسیله به هنری غیر تقلیدی و با اصالت دست یابند. در ادامه‌ی همین خواست است که می‌بینیم گرایش‌هایی چون نقاشی- خط و جریان موسوم به سقاخانه شکل گرفته و به عنوان پلی میان سنت و مدرنیسم، عمل می‌کنند.

اقتباس از هنر گذشتگان و به طور کلی وام‌گیری از سنت تصویری و بازگشت به هنر آنان، یکی از ویژگی‌های گروهی از اندیشمندان پست‌مدرن می‌باشد که به بازیافت و زنده‌کردن دوباره‌ی مکتب‌ها و روش‌های کهنه و منسوخ اعتقاد دارند. البته اینان تنها احیاگران صرف نیستند که گذشته را بازمی‌گردانند، بلکه آنان از گذشته استفاده کرده و از آن فراتر می‌روند. در واقع می‌توان گفت که آنان به نوعی، از گذشته اقتباس، بدان استناد و از آن نقل قول می‌کنند.

با توجه به سنت بازگشت به عوامل و نقوش بومی- ملی در نقاشی ایران، این سوال مطرح می‌شود که آیا گرایش و رویکردی مانند آن‌چه در نقاشی پدید آمده بود، وارد حوزه‌ی طراحی گرافیک نیز شده است؟ و اگر پاسخ مثبت است به چه روشی؟ از همین جاست که مسأله و حیطه‌ی تحقیق حاضر شکل می‌گیرد. شناخت، فهم و نقد فرآیندی که خاستگاه آن جنبش هنر مدرن در دهه‌ی ۲۰ شمسی و دهه‌های بعد از آن می‌باشد، به نظر ضروری می‌رسد؛ چرا که پژوهش منسجمی در مورد آن صورت نگرفته است. بررسی این موضوع به ما کمک می‌کند تا دریابیم که احیاگری در هنر ایران و به‌عبارت دیگر، سنت‌گرایی نو در هنرهای تجسمی، به خصوص در طراحی گرافیک، به چه میزان و در چه حدی صورت پذیرفته است؟ در واقع، بازگشت و ارجاع به سنت ایرانی- اسلامی در طراحی گرافیک ایران چگونه، به چه روش و با چه راه‌کارهایی همراه بوده و هنرمندان چگونه این بازگشت را در آثارشان لحاظ

کرده‌اند؟ آیا این فرآیند با تقلیدِ عین به عینِ نقش‌مایه‌ها صورت پذیرفته است؟ آیا ملهم از عوامل تصویری بوده و یا با اندکی تغییر همراه بوده است؟ این عوامل اقتباس شده دارای چه موضوعاتی بوده‌اند، آیا توانسته‌اند از لحاظ بصری یا موضوعی با عوامل امروزین مرتبط باشند یا خیر؟

طرح مسأله

امبرتو اکو (۱۳٦۸) در کتاب *نامِ گل سرخ* مطرح می‌کند که پست‌مدرن‌ها به دنبال احیای گذشته هستند، چرا که آنان معتقدند گذشته را به دلیل آن که نابودیش به سکوت و خاموشی می‌انجامد واقعاً نمی‌توان از بین برد، بلکه باید آن را مورد تجدید نظر و بازنگری قرار داد. به اعتقاد جنکز (۱۳۷۸) نیز، تعریف پست‌مدرنیسم وابسته به ترکیب تکنیک‌های مدرن با چیز دیگری (که معمولاً هنرهای سنتی است)، به منظور ارتباط هنر با عامه مردم و اقلیت مورد نظر می‌باشد. قره‌باغی(۱۳۸۰) به نقل از هال فاستر دو نوع پست‌مدرن را در هنرهای تجسمی معرفی می‌کند: پست‌مدرنیسم واکنشی و پست‌مدرنیسم مقاوم. گونه‌ی اول، به نظریه‌پردازانی چون چارلز جنکز که به بازیافت و زنده‌کردن دوباره‌ی مکتب‌ها و روش‌های کهنه و منسوخ معتقدند، ارجاع می‌کند و گونه‌ی دوم، هنرمندانی را که با مسائل سیاسی، جنسیتی و نژاد پرستی درگیرند، پوشش می‌دهد. پاول (۱۳۸٤) نیز هنر پست‌مدرن را هنری معرفی می‌کند که هم باید از تکنیک‌های جدید و هم از الگوهای قدیمی استفاده کند. در نگاه او، هنرمندان پست‌مدرن تنها احیاگران صرف نیستند که گذشته را باز می‌گردانند، بلکه آنان از گذشته استفاده کرده و از آن فراتر می‌روند. پست‌مدرن‌ها از گذشته اقتباس، بدان استناد و از آن نقل قول می‌کنند ولی تقلیدشان از میراث گذشتگان، با شوخ طبعی، هزل و یا کنایه همراه است.

بحث احیاگری و بازگشت به هنر گذشته در ایران، به طور مشخص از دهه‌ی ٤۰ شمسی به بعد است که مطرح می‌شود. در این دوره، نقاشانی چون زنده‌رودی، پیلارام، تبریزی، عربشاهی و غیره تلاش می‌کنند به نوعی هنر که در عین نو و مدرن بودن، ایرانی تلقی شود، دست یابند. تلاش آنان با خود، مسائلی چون هویت (ایرانی- ملی)، بازگشت به سنت‌های تصویری گذشته و به‌کارگیری عناصر و عوامل نمادین و اساطیری را به میان می‌آورد و به ظهور جریانی به نام سقاخانه می‌انجامد (قادرنژاد، ۱۳۸۹). در همین دوره، در طراحی گرافیک نیز چالشی با همین مضمون یعنی دست‌یابی به هویتی ایرانی- ملی مطرح می‌گردد. پس از پیروزی انقلاب، بحث هویت مستقل و ملی و بازگشت به فرهنگ ایرانی- اسلامی در همه‌ی عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی به شکل جدیدی دوباره رخ می‌نماید. در این دوره، ما شاهد حرکت‌های هنری بسیاری هستیم که تلاش دارند با ارجاع به سنت تصویری گذشتگان، به خصوص به سنت اسلامی، هویتی جدید برای خود تعریف کنند. در طراحی گرافیک نیز این مهم بسیار به چشم می‌خورد. شناخت، فهم و نقد فرایندی

که در این دوره طی شده و متأسفانه هیچ کار منسجمِ پژوهشی در مورد آن صورت نگرفته، از ضروریات می‌باشد. تحقیق حاضر با چنین ضرورتی شکل گرفته است.

پیشینه تحقیق

"اقتباس" از آثار هنری گذشته در دوره‌ی پست‌مدرن از مباحث بسیار بحث‌برانگیز می‌باشد. در این رابطه منابع بسیاری یافت می‌شوند (یعنی جابلینگ[1] و کرولی[2]، ۱۹۹۶؛ قره‌باغی، ۱۳۸۰، جنکز[3] ۱۳۷٦؛ جنسن[4]، ۱۳۸۱) که این مبحث را مورد بحث و گفت‌وگو قرار داده‌اند. هم‌چنین منابع متعددی به بحث احیاگری و مبانی نظری آن پرداخته‌اند (مانند احمد[5]، ۲۰۰٤؛ هیوارد[6]، ۱۹۹۹) ولی هیچ پژوهش مشخصی در رابطه با این مباحث در حوزه‌ی طراحی گرافیک به طور عام و طراحی گرافیک در ایران به طور خاص وجود ندارد.

جست‌وجوی منابع مکتوب فارسی مؤید این است که در حوزه‌ی رویکردهای احیاگرانه در طراحی گرافیک ایران، تحقیق منسجمی صورت نگرفته است. تنها پژوهش موجودِ نزدیک به موضوع پیشنهادی این نوشتار، پایان نامه‌ی مهشید رفیعی (۱۳۸۸) است. او در پایان‌نامه‌ی خود، *بررسی هویت در پوسترهای دهه‌ی سوم* انقلاب به بررسی عناصر مشخصه‌ی هویت ایرانی در پوسترهای ۹ طراح گرافیک معاصر ایران می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که این هنرمندان با طراحی حدود ۱۳/٤ درصد از مجموع کل پوسترهای دهه‌ی سوم، در بعضی از پوسترهای خود از این عناصر استفاده کرده‌اند. رفیعی در انتها به یافته‌های آماری‌ای دست پیدا کرده است که نشان می‌دهند، ۸٤/۹ درصد از کل پوسترهای جامعه آماری دارای هویت ایرانی هستند. آمار بیشترین تعداد پوسترهای هویت‌گرا، از نظر نویسنده در سال ۱۳۸٦ با رقم ۹/۲ درصد بوده است.

بهمن بهزادپور(۱۳۷۸) نیز در پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد خود، با مقایسه انواع خطوطِ خوش‌نویسی، خصوصیات و مشترکات بین آن‌ها را بررسی کرده است. عنوان این پایان‌نامه، *هویت خطی ملی: تطبیق تاریخی و ساختاری خطوط کهن ایران و خط تعلیق* است. او هدف از این پژوهش را پی‌گیری هویت در خط ملی اعلام کرده و به دنبال یافتن پیوند موجود بین خط تعلیق و نهایتاً نستعلیق، با خطوط کهن که ویژه ملت و قوم ایرانی است،

---

[1]- P. Jobling
[2]- D. Crowley
[3]- Charls Jencks
[4]- H.W. Janson
[5]- A. Ahmed
[6]- T. Heward

می‌باشد. در انتها بهزادپور به این نکته اشاره می‌کند که خطوط ابداعی هر ملت، منعکس کننده‌ی ویژگی‌های خاص فرهنگ مردم آن سرزمین است. این پژوهش از آن جهت مورد توجه این طرح پیشنهادی می‌باشد که محقق در تحلیل خود به نوعی به عوامل بصری موجود در هنر پیشینیان رجوع کرده است.

ملیحه فاضلی (۱۳۸۷) برخلاف دو تحقیق قبلی، در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان *بررسی تاثیر پست‌مدرنیسم در طراحی پوستر*، به طراحی گرافیک در ایران و عناصر هویتی ایرانی در آن‌ها نپرداخته است، بلکه به کندوکاو کاربرد سبک پست‌مدرنیسم در طراحی پوستر، نشسته است. نتایج این تحقیق ممکن است در پژوهش حاضر، از جهت ارائه‌ی مبانی پست‌مدرن که به تحلیل نحوه‌ی بازگشت طراحان پوستر به گذشته کمک می‌کند، کاربرد داشته باشد. فاضلی در تحقیق خود به عواملی می‌پردازد که منجر به شکستن قواعد و اصول طراحی گرافیک شده است. همچنین او به اصلی‌ترین و مهم‌ترین شاخه‌هایی که این سبک در جوامع مختلف ایجاد می‌کند و در هر منطقه به شکلی خاص بروز می نماید، اشاره کرده است.

در این زمینه، آزاده افراسیابی در پایان‌نامه‌ی خود، *پست‌مدرنیسم: برداشت ایرانی*، به بررسی آراء اندیشمندان مطرح در این حوزه و چگونگی تاثیرگذاری این آراء بر تحول هنر غرب با ذکر نمونه‌هایی از آثار هنری پست‌مدرن، می‌پردازد. او هم چنین به سابقه‌ی رویکردهای پست‌مدرنیستی در ایران، قبل و بعد از انقلاب و نقد آثار ارائه شده، پرداخته و در انتها به منظور مقایسه عمل‌کرد هنرمندان ایرانی در این زمینه، آثار ٤ هنرمند مطرح ایرانی در خارج از کشور را مورد بررسی قرار می‌دهد. افراسیابی در این پژوهش کوشیده است تا نشان دهد که ما به دلیل طی نکردن سیر تحولاتی که هنر معاصر غرب را به نقطه کنونی رسانده است و نیز به علت رشد ناموزون در عرصه‌های مختلف (هم‌چنان که در مورد مدرنیسم نیز صادق است)، برای فعالیت در زمینه‌ی پدید آوردن این گونه آثار، ناگزیر به تعمق در زمینه‌های نظری و تاریخی پست‌مدرنیسم هستیم.

اهداف و سؤالات تحقیق

شناخت و بررسی آثار هنرمندان نوگرای ایران و چگونگی بازگشت آنان به گذشته و نحوه‌ی احیاء سنت تصویری گذشته، ما را بر این خواهد داشت که با رویکردی عمیق‌تر به تأثیر هنرمندان آن دهه بر طراحی گرافیک دوران بعد از آن‌ها بپردازیم. شناخت این شیوه و نحوه‌ی بازگشت طراحان، برای ما که طراحان نسل معاصر شمرده شده و در حال حاضر مشغول کار در این حوزه می‌باشیم، بسیار حایز اهمیت است، چرا که اقتباس درست و به‌جا از نقش‌مایه‌ها و دیگر عناصر بصری، در راستای برقراری ارتباط با مخاطب (بالاخص مخاطب ایرانی) و هماهنگ با گذشته‌ی فرهنگی او، برای رسیدن به اثری با اصالت ایرانی (در عین نو و مدرن بودن)، امری مهم و قابل تأمل می‌باشد.

هدف کلی این پژوهش، همان‌گونه که ذکر شد، بررسی رویکردهای احیاگرانه به عناصر بصری‌یی است که در پوسترهای بعد از دهه‌ی ۶۰ شمسی در ایران به چشم می‌خورد. در این تحقیق، پس از مطالعه‌ی نظریه‌های پست‌مدرن مبنی بر تأکید آن‌ها بر بازگشت به گذشته، سنت تصویری وام گرفته شده از گذشته‌ی ایران مورد بررسی قرارگرفته و چگونگی ارجاع طراحان ایرانی به این سنت، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. برای این مهم، طبیعتاً ابتدا عناصری که به آن بازگشت می‌شود، شناسایی شده و سپس طریقه‌ای که این عناصر به‌کارگرفته شده‌اند، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

از آن‌جا که تحقیق حاضر، از نوع تجربی نخواهد بود، فرضیه‌ای برای آن پیش بینی نشده است. در نتیجه، این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به سوالات زیر است:

- احیاگری چیست و در دیدگاه‌های پست‌مدرن چه جایگاهی دارد؟
- فرآیند بازگشت به هنر گذشته از چه اصولی پیروی می‌کند؟
- چه سنت تصویری‌یی در پوسترهای بعد از انقلاب به کار گرفته شده است؟
- طراحان بعد از دهه‌ی ۶۰ ایران چگونه در طراحی پوستر به هنر ایرانی- اسلامی بازگشت نموده‌اند؟
- در این پوسترها، چه عناصری از میان عناصر وام گرفته شده از گذشته، فراوانی بیشتری دارند؟

طراحی تحقیق[۷]

در این تحقیق بیش‌تر از روش‌های کمی و تا حدودی کیفی استفاده شده است. روش‌های ترکیبی[۸]، امروزه از شایع‌ترین روش‌های تحقیق می‌باشند. دلیل اقبال به این نوع روش‌ها، دست‌یابی به توضیحی جامع‌تر و عمیق‌تر است. برای تکمیل زمینه‌های نظری و پیشینه‌ی این پژوهش از منابع مکتوب چاپی و الکترونیک بهره برده شده است. از آن‌جا که تقریبا هیچ منبع و بایگانی منسجمی در مورد تاریخ طراحی گرافیک معاصر ایران وجود ندارد، مرور ادبیات در این حوزه با مشکلات فراوانی روبه‌رو بوده که از مهم‌ترین آنان عدم اعتماد و استناد کافی در مورد منابع اندک موجود است. همین امر باعث شده تا محقق با احتیاط با اطلاعات به دست‌آمده برخورد نماید.

در این پژوهش ابتدا به مبانی نظری احیاگری که یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم محسوب می‌شود، پرداخته شده است. هدف از این کار، یافتن زمینه‌ی نظری‌یی بود که در بستر آن بتوان بحث بازگشت به سنت تصویری گذشته را در آثار پوستر ۳ دهه‌ی اخیر ایران دنبال کرد. مرحله‌ی دوم به

---

[7]- research design
[8]- multimethod

مرور پیشینه‌ی این رویکرد در هنر معاصر ایران اختصاص یافت. سپس، بررسی و شناخت رویکرد هنرمندان سنت‌گرای نو و در راس آن‌ها مکتب سقاخانه و بررسی چگونگی بازگشت آنان به گذشته و استفاده از عناصر به دست‌آمده از این بازگشت، در این مرحله دنبال شد. در ادامه‌ی این بررسی، چگونگی وجود این رویکرد در طراحی گرافیک نیز پی‌گیری شد. فصل ۲ حاصل این مرور است.

مرحله‌ی سوم، پی‌گیری نتایج حاصل‌شده از مرحله‌ی دوم در آثار پوستر طراحان گرافیک سه دهه‌ی اخیر ایران بود. برای پیش‌برد این مرحله، جامعه‌ی نمونه در این پژوهش، پوسترهای چاپی ایرانی بعد از دهه‌ی ٦٠ شمسی انتخاب گردید. برای جمع‌آوری نمونه‌ها ابتدا طراحان گرافیک دهه‌ی ٦٠ ، ٧٠ و ٨٠ شمسی شناسایی شده و آثاری از آنان گردآوری شد. گزارش فرآیندی که در این مرحله دنبال شده، در ابتدای فصل ۳ به تفصیل آورده شده است. لازم به ذکر است که نمونه‌گیری در این تحقیق با روش نمونه‌گیری نامحتمل[9] که در آن احتمال انتخاب شدن برای همه‌ی نمونه‌ها یکسان نیست، انجام شده است. پس از جمع‌آوری نمونه‌ها، فرم‌های تاریخی مورد استفاده در آن‌ها استخراج شده و در گروه‌هایی دسته‌بندی و طبقه‌بندی شده‌اند. سپس، ابتدا با روش کمی توصیفی، مشخصات داده‌ها توصیف شده و بعد از آن، روابط بین آن‌ها استخراج و تحلیل گردیده است. فصل سوم، ارائه‌دهنده‌ی نتایج این بررسی کمی و آماری است. در انتها بر اساس یافته‌های پژوهش نظری، پیشنهاداتی در حوزه‌ی طراحی گرافیک به عنوان پروژه‌ی عملی ارائه شده است.

مبانی نظری

از آن‌جا که بازگشت به گذشته یکی از ویژگی‌ها و تعاریف پایه‌ایِ پست‌مدرنیسم بوده و از طرفی این ویژگی مبحث اصلی و مورد بررسی این پژوهش می‌باشد، آشنایی با مبانی پست‌مدرنیسم به هدف تطابق این ویژگی‌ها با موضوع مورد بحثِ تحقیقِ حاضر ضروری به نظر می‌آید. در این بخش سعی شده با بررسی ویژگی‌های هنرپست‌مدرن که ابتدا در معماری نمود پیدا کرده، به شناخت این خصوصیات و متعاقب آن، ویژگی اقتباس در این هنر پرداخته شود و سپس بسیار مختصر، این ویژگی در دیگر انواع هنر نیز مطرح گردد. بحثِ این بخش در پی‌ریزی و طراحی سوالات پرسش‌نامه بسیار به کار محقق آمده است.

با توضیحاتی که در فصل بعد درباره‌ی پیشینه‌ی احیاگری و بازگشت به سنت تصویری در ایران ارائه خواهد شد، ملاحظه می‌گردد که نوع پست‌مدرنیسم واکنشی که قره‌باغی به نقل از هال‌فاستر[10] معرفی می‌کند، می‌تواند به عنوان زمینه‌ی نظری این پژوهش مورد استفاده قرار گیرد. از طرفی توجه به مفاهیم و تعاریف پایه‌ای پست‌مدرنیسم و تعاریف نظریه‌پردازانی چون چارلز جنکز مبنی بر بازیافت، زنده‌کردن دوباره‌ی مکتب‌ها و روش‌های کهنه و

---

[9]- nonprobable
[10]- Hall Fasster

منسوخ و هم‌چنین بررسی و تحقیق در آراء و دیدگاه‌های پست‌مدرن‌هایی که بر بازگشت به گذشته تاکید می‌ورزند، می‌تواند در راستای این تحقیق موثر واقع شود. از این رو در این بخش، به ویژگی‌های هنر پست‌مدرن پرداخته می‌شود. البته بیش‌تر سعی بر این است تا نظریات و ویژگی‌هایی از پست‌مدرنیسم ارائه گردد که در پیش‌برد این پژوهش می‌توانند مفید باشند.

چارلز جنکز (۱۳۷٤)، معرف و نظریه‌پرداز پست‌مدرنیسم در مورد تاریخ پیدایش این جنبش این‌گونه بیان می‌نماید که این واژه (به لفظ پست‌مدرنیسمو[11]) را اولین بار نویسنده‌ی اسپانیایی، فدریکو دی اُنیس[12]، در سال ۱۹۳٤ به نشانه‌ی واکنشی در برابر مدرنیسم ادبی به کار برده است. سپس آرنولد توین بی[13] ، تاریخ‌نویس انگلیسی در سال ۱۹٤٥ در *مطالعه‌ای در تاریخ* که پس از جنگ منتشر شد، به نوعی کثرت‌گرایی و فرهنگ جهانی و پایان تسلط غرب و به قدرت رسیدن فرهنگ‌های غیرغربی اشاره نموده و این اصطلاح را به کار گرفته است.

در ۱۹۵۹ چارلز رایت میلز[14]، جامعه‌شناس آمریکایی اعلام کرد که عصر مدرن می‌رود تا جای خود را به دوره‌ای پست‌مدرن بسپارد. پس از آن، واژه‌ی پست‌مدرن در نوشته‌ها و آثار هنرمندان، نویسندگان و منتقدان ادبی به کار گرفته شد. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۷۰ واژه‌ی پست‌مدرن توسط اهاب حسن[15] (که خودش را سخن‌گوی پست‌مدرنیسم می‌داند) و ویلیام باروز[16] و ریچارد باکمینستر فولر[17] استفاده شد. اهاب حسن این کلمه را به باورهای تجربه‌گرا در هنر و فراتکنولوژی در معماری نسبت می‌داد، در حالی‌که باروز و فولر آن را به آشوب، خستگی، سکوت، ابهام، تناقض، بینامتنی و واسازی وابسته می‌کردند (جنسن،۱۳۸۱) .

به طور کلی رواج هنرپست‌مدرن را می‌توان در دهه‌ی ۱۹۷۰ دانست، در حالی‌که زمان ظهور آن را تا پاپ‌آرت و هنرمفهومی که زیبایی‌شناسی شکل‌گرای[18] مدرنیستی را به چالش کشیدند، می‌توان عقب برد. برشمردن ویژگی‌های ثابت و معین برای هنر پست‌مدرن، کمی با ذات تکثرگرا و مبتنی بر عدم قطعیت این هنر متناقض است ولیکن خطوط کلی آن را می‌توان دنبال نمود. پست‌مدرنیسم، بیش از آن‌که یک سبک هنری مشخص باشد، ویژگی دوران پس از هنر مدرن است که با رویکردی انتقادی به شکل‌گرایی مدرنیسم، شیئیت اثر هنری و نیز زیبایی‌شناسی، در آثار گروهی از هنرمندان ظهور کرد (لومبا[19]، ۱۹۹۸).

11- postmodernismo
12- Federico De Onis
13- Arnold Joseph Toynbee
14- *Charles Wright Mills*
15 - Ihab Hassan
16- William S. Burroughs
17- *Richard* Buckminster *Fuller*
18- formalism
19- Loomba

قره‌باغی (۱۳۷۵) در بیان ویژگی‌ها و چگونگی عملکرد پست‌مدرنیسم، آن را بازنگری مدرنیسم به خویش معرفی می‌کند. در دیدگاه او، پست‌مدرنیسم نوعی خودآگاهی و انتقاد از خویش است. او می‌گوید پست‌مدرنیسم، نخبه‌گرا است اما به هیچ رو خالص و یکپارچه نیست، بسیار مقتصد است، درون گذشته را برای یافتن هر چیز ارزنده می‌کاود، آنچه را به دردخوردنی است، بازیافت می‌کند و بقیه را دور می‌ریزد. "خانه‌یی را که کهنه باشد و به کارِ زندگی امروز نیاید، ناگزیر ویران می‌کنیم تا به جای آن بنایی تازه و کارآمد بسازیم اما در فرآیند این کار همه‌چیز را دور نمی‌ریزیم، از برخی مصالح و تزئینات آن که کارآیی داشته باشند، استفاده می‌کنیم و در بنای تازه به‌کار می‌گیریم" (۸۲). آن‌طور که قره‌باغی پست‌مدرنیسم را می‌نمایاند، هنر پست‌مدرن بیش‌تر بر محتوا تأکید می‌ورزد تا بر سبک، همان‌گونه که پیش‌تر هم ذکر شد، تاریخ‌گرا است و پیوند با گذشته را نفی نمی‌کند و از تمام حکایت‌های گذشته، از تمام نوشته‌ها و خاطرات و تحقیقات و افسانه‌ها، چه جدی و چه مبتذل، بهره می‌گیرد و با این همه، بسیار جدی جلوه می‌کند. هنرمندان پست‌مدرن هم‌چنین، آثار استادان گذشته را تقلید می‌کنند (قره‌باغی، ۱۳۷۵). چارلز جنکز (۱۳۷۵) نیز می‌نویسد: "پست مدرنیسم اصولا تلفیق گزینشی هر سنت با سیاق پیش از خودش می‌باشد، هم ادامه‌ی مدرنیسم است و هم فراتر از آن رفتن. بهترین کارهای پست مدرنیسم ویژگی ایهام و کنایه را دارا می‌باشند" (۹).

پست‌مدرنیسم در دیدگاه هال فاستر به دو نوعِ واکنشی و مقاوم تقسیم می‌شود (به نقل از قره‌باغی، ۱۳۷۵). از نظرفاستر، نوع اول تأکید بر بازیافت مکتب‌ها و مشرب‌ها و روش‌های کهنه و منسوخ مانند کلاسی‌سیسم دارد و نقاشانی چون کارلوماریا ماریانی[۲۰] و نظریه‌پردازانی چون چارلز جنکز در این گروه جای می‌گیرند و نوع دوم شامل هنرمندان چپ و فمینیست می‌شود که به مسائل سیاسی، پدرسالاری، جنسیت و نژادپرستی می‌پردازند.

از آن‌جا که معماری اولین هنری بود که رسماً عنوان پست‌مدرن را برخود پذیرفت و جنکز نیز در سال ۱۹۷۷ در کتاب *زبان معماری پست‌مدرن* خود به توصیف آن پرداخت، در ادامه، ویژگی‌های معماری پست‌مدرن که به نظر جنکز دارای ۱۰ مورد شاخص است، مورد بحث قرار می‌گیرد. این ویژگی‌ها در مثال ساختمان AT&T اثر فیلیپ جانسون که در شهر نیویورک واقع است (تصویر۱-۱)، دنبال می‌شوند تا بتوان به‌طور ملموس‌تر و عینی‌تری آن‌ها را درک نمود. گفتنی است که بررسی این ویژگی‌ها و دسته‌بندی آن‌ها برای محقق دیدگاهی را فراهم آورده است که به او در طراحی این تحقیق و پیش‌برد آن کمک فراوانی کرده است.

تصویر۱ـ۱ـ فیلیپ جانسون و ماکت ساختمان AT&T، (پی بی اس. اُرگ، بدون تاریخ).

[20]- *Carlo Maria Mariani*

نخستین ویژگی معماری پست‌مدرن آن است که نوعی معماری تکثرگرا[۲۱] (شدیدا التقاطی) است که از تفاوت، تمایز و غیریت تجلیل می‌کند و از سبک‌ها و زبان‌های متفاوت اقتباس می‌کند. ساختمان آسمان‌خراش AT&T شیشه و فولاد را به ساعت پاندولی بزرگی تبدیل می‌کند که پایه‌های آن روی زمین قرار دارند، ساختمانی با آرایش سنتوری ناقص و شکسته. این التقاط‌گرایی به نوعی زیبایی متنافر، نوعی هماهنگی و هارمونی ناموزون، نوعی کاربرد موارد ضد و نقیص و نوعی پارادوکس منجر می‌شود که دومین ویژگی معماری پست‌مدرن محسوب می‌شود. البته در کل، نوعی تفاوت بین یک ساختمان و یک ساعت وجود دارد، لیکن این تنافر، هزل‌آمیز و شوخ‌طبعانه است.

ساختمان AT&T به عنوان نمونه‌ای از ساختمان‌های پست‌مدرن، بیان‌گر سومین ویژگی معماری پست‌مدرن به‌شمار رفته و نشان‌دهنده‌ی نوعی شهرگرایی و شهرنشینی است. این ساختمان، به تنهایی به چشم نمی‌آید و در عین حال همانند دیگر آسمان‌خراش‌های مدرنیستی، بسیار زیبا به‌نظر می‌رسد، لیکن این ساختمان آمیزه‌ای است از آینه‌ها، تقلیدها و تمسخرها و موجب بسط سایر ساختمان‌ها در محیط پیرامون خود می‌گردد.

ساختمان‌های پست‌مدرن دارای شخصیت انسانی یا انسان‌شکلی[۲۲] هستند، تزئینات و اشکال آن‌ها نیز غالباً بیان‌گر شکل انسانی است. این در واقع چهارمین ویژگی معماری پست‌مدرن محسوب می‌شود. ساختمان AT&T اگر چه مستقیماً چنین وضعیتی ندارد، ولی از طریق تقلید از یکی از ساخته‌های انسان یعنی ساعت، به‌طور غیرمستقیم بیان‌گر این وضعیت است.

هم‌چنین، به عنوان پنجمین ویژگی معماری پست‌مدرن، این ساختمان نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی بین گذشته و حال نیز هست: ساعت پاندولی بزرگ که پایه‌های آن روی زمین است (گذشته) و آسمان‌خراش مدرن (حال). این کنار هم قرار گرفتن زمان‌های مختلف می‌تواند گذشته را رویاروی حال قرار دهد و به معمار این امکان را می‌دهد که نه تنها سبک‌های گذشته را دوباره جمع کند، بلکه به تقلیدِ سبکی آن‌ها پرداخته و موجب برانگیختن نوستالژی گذشته گردد.

یکی دیگر از ویژگی‌های معماری پست‌مدرن، اشتیاق به محتوا و به معنا است. این ساختمان پست‌مدرن به جای صِرف بیان "جعبه‌ی شیشه‌ای و فولادی"، بیان‌گر "ساعت پاندولی بزرگ" نیز هست. هفتمین ویژگی معماری پست‌مدرن وجود رمزگذاری مضاعف از ترکیب و کنار هم قرار دادن سبک‌هاست. در این نمونه، ساختمان شبیه ساعت پاندولی در قالب آسمان‌خراش‌های مدرنیستی، ترکیبی را به‌وجود آورده است که در آن کنایه، طنز، ابهام و تناقص در کنار هم سربرمی‌آورند.

---

[21]- pluralism

[1]- anthropomorphic

هشتمین خصوصیت معماری پست‌مدرن در ساختمان‌هایی تجلی می‌یابد که بیان‌گر "یا این / یا آن" نیستند بلکه بیان‌گر "هم این/هم آن" هستند. ساختمان AT&T با ترکیب کردن عنصر معاصر (آسمان‌خراش) با عنصر قدیمی و کهنه (ساعت پاندولی)، عنصر کاربردی (ساختمان های اداری و رسمی)، با عنصر تزیینی (سنگ‌فرش‌های شکسته‌ی چیپندیل[۲۳]) در قالب نوعی رمزگذاری مضاعف، بیان‌گر "هم این/هم آن" است. این ساختمان در یک آن می‌تواند توصیف‌کننده‌ی دو معنی یا به معنای دو چیز باشد.

ساختمان‌های پست‌مدرن چند بنیانی یا چندوجهی هستند (نهمین ویژگی)، یعنی می‌توانند هم‌زمان به معنای چیزهای زیادی باشند. برخلاف تک‌بنیانی یا تک‌وجهی بودنِ ساختمان‌های مدرن که تنها بیان‌گر یک چیز هستند: "من یک مکعب هستم"، معماری پست‌مدرن چندبنیانی، غیرانحصاری، طفره‌رونده، طنین‌دار و سمبلیک است. تفسیر مجدد سنت، دهمین ویژگی معماری پست‌مدرنیستی است. این نوع معماری صرفاً به کپی‌برداری از گذشته نمی‌پردازد، بلکه آن را بازتفسیر می‌کند. ساختمان AT&T صرفاً احیای گذشته نیست بلکه به گونه‌ای شوخ‌طبعانه و هزل‌آمیز به تمسخر و دست‌انداختن گذشته اشاره دارد.

به طور کلی می‌توان گفت که معماری پست‌مدرن آمیزه‌ای از فن‌آوری‌های تازه و سبک‌های کهن، به ویژه کلاسیک است. بسیاری از ساختمان‌های پست‌مدرن در اشتیاق بازگشت به مرکز غایب هستند، به فضای اجتماعی مرکزی (پاول،۱۳۸۰). تأکیدهای پست‌مدرنیسم بر بازگشت به سنت معماری گذشته و بهره‌گیری از قرینه‌سازی کلاسیک به شکلی افراط‌آمیز بسیار آشکار است. شاید بتوان این‌گونه بیان کرد که مدرنیسم مضمون اصلی هنر را، اغلب همان فرآیند هنر می‌داند، در صورتی‌که در پست‌مدرنیسم بازگشت به تاریخ هنر موضوع اصلی شمرده می‌شود، همان تاریخی که مدرنیسم آن را یک‌سره نادیده گرفته و مانعی برای رسیدن به اهدافش می‌دانست. پست‌مدرنیسم در این رویکرد تازه، نه تنها از هنرهای تجسمی که از ادبیات، حماسه، اسطوره و هر چیز دیگری که کارآیی داشته باشد نیز، سود می‌جوید (قره‌باغی،۱۳۷۵).

به طور خلاصه می‌توان گفت که توافقی در مورد تعریف پست‌مدرنیسم در بین اندیشمندان وجود ندارد. عده‌ای از متفکرین (مثل جنکز، ۱۳۷۸؛ کروثر[۲۴]، ۱۹۹۳؛ بست و کلنر[۲۵]، ۱۹۹۱) معتقدند که پست مدرنیسم ادامه‌ی مدرنیسم و فراتر از آن رفتن است. در واقع، زبانی با جوهر مدرن که با پیشینه‌ی سنتی خود تلفیق شده است. بر خلاف این عده، گروهی (مثل کالینیکوس[۲۶]، ۱۹۸۹؛ کلگس[۲۷]، ۲۰۰۳؛ اسمیت[۲۸]، ۲۰۰۱) بر این باورند که پست‌مدرنیسم،

23- Chippendale
24- Crowther
25- Best and Kellner
26- Callinicos
27- Klages
28- Smith

گسستی تاریخی از روشن‌گری و مدرنیسم است. اما در دنیای هنر، پست‌مدرنیسم بیش‌تر ادامه‌ی مدرنیسم و به طور اخص ادامه‌ی مدرنیسم متأخر[۲۹] محسوب می‌شود و اشاره به وضعیتی در هنر دارد که در ارتباط مستقیم با زندگی پیچیده‌ی امروزین قرار می‌گیرد (صالحی، ۲۰۰۸).

چارلز جنکز (۱۳۷۸) به نقل از استرلینگ[۳۰] می‌نویسد: "ما در جهانی پیچیده زندگی می‌کنیم که در آن نه می‌توان گذشته و زیبایی مرسوم را انکار کرد و نه حال و واقعیت اجتماعی و فنی امروزی را. این واقعیت همان‌قدر که به مذاق‌ها متکی است، به تکنولوژی وابسته است" (۲۲). جنکز یکی از آثار معماری استرلینگ در اشتوتگارت[۳۱] را مثال می‌زند و نرده‌های قرمز و آبی راه‌پله و رنگ‌آمیزی تند را مورد پسند جوانانی می‌داند که به موزه می‌آیند و به تعبیری آن‌ها را شبیه کاپشن‌ها و موهای بلندشان معرفی می‌کند، در عین این‌که کلاسی‌سیسم آن را مورد توجه عاشقان شینکل[۳۲] بیان می‌نماید. او معتقد است این ساختمان در بین جوانان و سالخوردگان دارای محبوبیت بوده و این را از مصاحبه با مردم آن‌جا، بچه مدرسه‌ای‌ها، بازرگانان و گروهی از نقاشان هوای آزاد دریافته و دلیل آن را انبساط خاطر آنان در مواجه با این فضا و پاسخ‌گویی به ادراک و مذاق‌های متفاوت‌شان، بیان داشته است (تصویر ۲-۱ و ۳-۱).

معماری پست‌مدرن با تأکید بر بومی و محلی بودن در برابر جهان‌گرایی مدرنیسم می‌ایستد (قره‌باغی، ۱۳۷۵). این به معنای بازگشت به آرایه، با اشاراتی به گذشته‌ی تاریخی و وجه نمادین آن، اما با روش طنزگونه، التقاطی، تقلیدی و ارجاعی است. معمار پست‌مدرن نیز از همان مواد ساختاری و تکنیک‌های تولید انبوه مدرنیسم استفاده می‌کند اما با افزودن یک نوآوری جدید، یعنی رایانه. این سبک نگاهی دوباره به تزیینات و عناصر سبک‌های معماری تاریخی و باستانی داشته و با چشم‌پوشی از جزییات خاص این عناصر، اقدام به استفاده‌ی دوباره از این عناصر می‌کند. ظاهر این معماری شامل ستون‌ها، اهرام، طاق‌ها، اشکال غیرمعمول و جذاب، سنتوری‌ها و استفاده ترکیبی از شیشه و سنگ در نما است. جریان پست‌مدرن در معماری، راهی از تقلید سنتی از معماری کلاسیک تا عناصر تزیینی گوتیک و طرح‌های زیرکانه‌ی طنزآلود طی می‌نماید (قره‌باغی، ۱۳۷۵).

تصویر۲ـ۱ـ معماری استرلینگ در اشتوتگارت، (بیواستار، بدون تاریخ).

تصویر۳ـ۱ـ معماری استرلینگ در اشتوتگارت، (سوئیت ۱۰۱، بدون تاریخ).

به همین منوال، ویژگی‌های برشمرده در معماری پست‌مدرن به خوبی در رفتارهای هنرمندان تجسمی در دهه‌های اخیر به چشم می‌خورد، قره‌باغی(۱۳۷۵) این رفتارها را این‌گونه برمی‌شمرد:

---

[29]- late modern
[30]- Sir James Frazer Stirling
[31]- Stuttgart
[32]- Karl friedrich Schinkel

۱- هنرمندان، به‌ویژه نقاشان پست‌مدرن، معمولاً یک نوع مصالحه و حتی مسامحه‌کاری را در برخورد با سبک‌ها و مکتب‌های ناهمساز پذیرفته و به نمایش گذاشته‌اند. آنان به جای دل‌نگرانی برای خلوص فرم و ناب‌گرایی‌های مدرنیستی، از تکثرگرایی، چه در کار و چه در زیبایی‌شناسی بهره گرفته‌اند و هرگز در آمیزش‌گری و به هم‌آمیختن سبک‌های گوناگون در یک اثر واحد، تردید نکرده‌اند.

۲- هنر پست‌مدرن در ضدیت با مدرنیسم همواره مشوق بازگشت به هنر بومی و قبیله‌ای و هنر عوام بوده است. امروزه تبلیغات بازرگانی که تا چندی پیش به سبب کیفیت‌های مردم‌پسندانه، هنر عامیانه شمرده می‌شد، شکل یک هنر تازه را به خود گرفته است... به همین اعتبار هم هست که اکنون دیگر نمی‌توان با قاطعیت هنر عوام را تعریف و توصیف کرد و وقتی می‌گوییم پست مدرنیسم تفاوت میان هنر متعالی و هنر عوام را از میان برداشته است، شاید بتوان گفت که منظور همین پیوند میان هنر و تبلیغات است ... .

۳- در هنر پست‌مدرن نوعی اشتیاق بی‌حد و حصر برای رنگ‌های تند و تابناک، تظاهر به سرزندگی و پروبال دادن به عنصر خیال و خیال‌پردازی به چشم می‌خورد و عمداً سعی می‌شود که کار، تزئینی و تصنعی از آب درآید.

٤- هنر پست‌مدرن می‌خواهد به هرشکل و قیمت شده بی‌اعتناییِ خود به جزم‌اندیشی‌های مدرنیسم و زیبایی‌شناسیِ ارتدکسیِ آن را به رخ بکشد، این هنر می‌خواهد روش‌های سیستماتیک را بی‌اعتبار نمایانده و به جای آن‌ها، به بزرگداشت سنت و میثاق‌های زیبایی‌شناختی گذشته به هر شکل و حالتی که باشد، بپردازد.

۵- مدرنیسم همواره بر فاصله‌گرفتن از اثر هنری تأکید می‌ورزد اما پست‌مدرنیسم به درآمیختن متظاهرانه با اثر هنری، به نمایش غلوآمیز خویشتن و حتی نوعی خودشیفتگی و اروتیسم چندریختی که در میثاق‌های هنری مدرنیسم نهی شده بود، اعتقاد دارد. هنر پست‌مدرن، نه تنها از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده فاصله نمی‌گیرد، بلکه در هر فرصت و امکان با آن در می‌آمیزد (۲۰۷).

از آغاز ورود پست‌مدرنیسم به قلمرو هنرهای تجسمی، جولیان اشنابل[۳۳] یکی از بحث‌انگیزترین نقاشان بوده است. خودش بر این باور است که همیشه در دو زمان زندگی کرده، هم در گذشته بوده و هم در زمان حال. آثار وی را می‌توان به عنوان یکی از نمونه‌های بارز نقیضه‌های هنرمدرنیستی به‌شمار آورد. اشنابل در جهت رسیدن به این هدف با کنارهم نهادن و رنگ کردن تکه‌های شکسته کاسه و بشقاب و فنجان نعلبکی چینی و سرامیک، از یک سو پارودی[۳٤] و نقیضه‌ی نقاشی‌های آغاز مدرنیسم و شیوه‌ی پوآنتیلیسم[۳۵] سورا[۳٦] و از سوی دیگر، استحاله‌ی یک ایماژ کلی را در پارگی و درهم شکستگی همگانی فرم‌ها به نمایش می‌گذارد(قره‌باغی،۱۳۷۵) (تصویر ٤-۱).

تصویر٤ـ۱ـ جولیان اشنابل، نقاشی برهنه‌ی آبی و شمشیر، ۱۹۸۰، (جولیان اشنابل، بدون تاریخ).

البته از آن‌جا که پارودی موضوع بحث این تحقیق نمی‌باشد تنها به اشاره‌ای کوتاه به آن بسنده می‌شود. قره‌باغی (۱۳۷۵) در تعریفی که از این واژه ارائه می‌دهد، می‌گوید:

---

[33]- *Julian Schnabel*
2- parody
[35]- pointillism
[36]- Georges-Pierre Seurat

Parody: (نقیضه، مهاجات، رندی) در یونان کلاسیک معنای این واژه، "خواندن در جوار کسی دیگر" بود. یعنی ساختن یک روایت تازه از یک روایت اصلی به‌گونه‌ای که شکل تقلید و کپی‌کردن طنزآمیز از سرِ لودگی را به خود نگیرد، اما از سده‌ی شانزدهم در زبان انگلیسی، معنای تقلید از سبک و سیاق یک اثر به هدف تمسخر و دست‌انداختن با مبالغه‌کردن در کیفیت‌ها و سرِهم‌بندی کردن و کنار هم چسباندن تکه‌ها را هم به خود گرفت ... در هنرهای تجسمی و عکاسی، نقیضه شکلِ "خواندن در کنار تصویرهای دیگر" را به خود می‌گیرد و به‌گونه‌ای است که متن و تصویر را به‌هم می‌آمیزد. (۳۰-۳۱)

در کتاب *فرهنگ واژگان توصیفی ادبیاتِ* رضایی(۱۳۸۲) پارودی، معادل کلمه‌ی نقیضه ترجمه شده است و "نقضیه در لغت به معنای باژگونه جواب گفتن به شعر کسی و هجو گویی است. به‌طور کلی نقیضه پردازی سبک، دیدگاه، لحن و باورهای نویسنده‌ای به شکلی طنزآمیز تقلید و بازآفرینی می‌شود و هدف عمده نیز انتقاد از نویسنده یا اثر اوست" (۲۵۰).

سیما داد (۱۳۸۵) در کتاب *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، درباره‌ی پارودی چنین می‌گوید: "شاعر و نویسنده نقیضه‌ساز از سبک، قالب و طرز نگارش نویسنده یا شاعری خاص تقلید می‌کند ولی به جای موضوعاتی که در اثر اصلی به کار رفته و معمولا جدی و سنگین می‌باشند، مطالبی کاملا مغایر و کم اهمیت بیان می‌کند تا با انتقاد و حالت کمدی، اثر اصلی را به نحوی کمدی بیان کرده باشد" (٤٩٦). میکاریک (۱۳۸۵) نیز در کتاب *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر* ضمن ترجمه پارودی به نقیضه، به نقل از میخاییل باختین[۳۷] نوشته است: "هرگونه نسخه‌برداری ذاتاً نقیضه به‌حساب می‌آید" (٤۳۸).

در نتیجه‌گیری می‌توان گفت که نقاشان پست‌مدرن به‌طور خاص، هنر عوامانه و یا به اصطلاح پایین‌دست[۳۸] را با هنر متعالی و نخبه‌گرا آمیخته و در نهایت به کلاژی دست می‌یابند که دربرگیرنده‌ی تعبیر و تفسیرهای گوناگون است. این هنرمندان با بازگشت به سنت و دست‌مایه قرار دادن مضامین آثار گذشته، آثاری می‌آفرینند که نمایان‌گر نقیضه هستند.

پست‌مدرنیسم در طراحی گرافیک

بررسی طراحی گرافیک دوران پست‌مدرن، به‌خصوص آشنایی با آن شیوه از طراحی پست‌مدرن که در آن به نوعی، رجعت به گذشته وجود دارد، می‌تواند در بررسی وضعیتی مشابه در طراحی گرافیک ایران نیز، بسیار راه‌گشا باشد. از این‌رو در این بخش به‌طور بسیار مختصر به تاریخ طراحی پست‌مدرن پرداخته شده و به دو جنبش مطرح در طراحی پست‌مدرن که به نوعی از ویژگی بازگشت به گذشته بهره برده‌اند، اشاره خواهد شد.

---

[37]- *Mikhail Bakhti*
[38]- low art