پیشینه کاریکاتور در مطبوعات ایران

با نگاهی به نشریه ملانصرالدین

فریبا بروفر

کاریکاتور یکی از شاخه‌های طنزآمیز تصویرسازی است. اگر یک طرح یا یک نقش با هدف ارائهٔ طنز و فکاهه کشیده شود جنبهٔ کاریکاتور پیدا می‌کند. در این هنر همانند تصویرسازی مخاطب از اهمیت زیادی برخوردار است، هنری مردمی است و اصولاً چون برای چاپ استفاده می‌شود، باید گویایی و شیوایی بیان در ارائه مطلب و تأثیرگذاری مطلوب به مخاطبان خود را دارا باشد. به دلیل جنبه‌های مشترک زیادی که بین کاریکاتور و تصویرسازی وجود دارد موضوع این تحقیق حول محور کاریکاتور مطبوعاتی در ایران که

به‌طور خاص بر روی نشریهٔ ملانصرالدین به عنوان یکی از موفق‌ترین نشریات طنز در تاریخ کاریکاتور ایران، متمرکز شده است. در شروع این تحقیق به معانی و پیدایش طنز و خصوصاً کاریکاتور در جهان و سپس ایران و به ریشه‌های پیدایش این هنر در تاریخ می‌پردازیم. در ادامه معرفی چهارتن از کاریکاتوریست‌های موفق نشریهٔ ملانصرالدین و آثارشان بررسی می‌گردد.

با دیدن تصاویر این نشریه، به دست قوی و ذهن خلاق هنرمندان پی‌می‌بریم. اگر چه این نشریه در حقیقت نشریه‌ای نیمه ایرانی بود ولی هنرمندانش با شناخت کاملی که از مردم، محیط و اجتماع آن‌ها داشتند، بیداری، آگاهی و پویایی را برای آن‌ها به ارمغان آوردند. خلاصه این که، در کاریکاتور به جای یک مقاله یک خط و به جای یک کتاب یک طرح را می‌توان ترسیم کرد.

مقدمه

خلاقیت‌های انسانی، ابعادی بس گسترده دارند. در پهنای استعدادهای آشکار و پنهان، انسان همواره در تلاش است تا خود را بنمایاند و از این رهگذر خودی نشان دهد. این برون‌فکنی، آدمی را توانمند می‌سازد تا از خود معدنی گرانقدر از خلاقیت بیافریند که زایش روزافزون، نخستین ارمغان آن است.

طنز، نوعی زبان است برای بیان اضطراب‌های بشری، برای حیرت از این‌گونه زیستن. طنز نوعی نگاه است، نگاه جست‌وجوگر شکاکی که دمی از درگیری با جهان و امور آن بازنمی‌ماند. نگاه آدمی است از دوزخ به بهشت.

طنزپرداز، با کار خلاقه خود یک زنهار دهنده است از عمق دلهره‌های انسان تنها، از ژرفای مناسبات علاج‌ناپذیر. از فراخنای تاریخی که جهل و ستم و فساد، آن را بی‌معنا کرده است و به انسان اکنون و آینده می‌گوید: «بیندیش! شک کن! آزاد باش!».

هنرمند و مخاطب هشیار او، طنز را به عنوان نوعی زبان باز می‌یابد. زبانی که دست‌مایهٔ کشف جهان است، عنصری فرهنگی که در تمامی هنرها متجلی و مستقل از آن‌هاست. در نقاشی یا شعر یا فیلم با آن است اما محدود به آن نیست، ارزشی است فراتر از یک رسانه، یک هنر و یک مکتب.»[1]

«کاریکاتوریست متفکری است که از مسائل محیط زندگی‌اش متأثر شده، این تأثیرات در اندیشه‌هایش شکل گرفته و تبدیل به یک اثر تصویری می‌شود. به عبارت دیگر یک کاریکاتوریست با توانایی و دید عمیق خود مسائل روزمره جامعه‌اش را مطالعه بررسی و تجزیه و تحلیل و ماحصل این بررسی را در قالب یک طرح بازگو می‌کند.»[2]

کاریکاتور آن شاخه از هنر نقاشی که از نظر ظاهری دارای شکل‌های مبالغه‌آمیز و در عین حال انتقادی است. در کاریکاتور خصوصیات ظاهری یا باطنی برجسته می‌شوند و تماشای کاریکاتور، اغلب منجر به خنده می‌شود. ارسطو معتقد بود: «آدمی تنها موجودی است که قادر به خندیدن است. کانت، خنده را فشار یا انقباضی که ناگهان از بین می‌رود تعریف کرده است.

مهم‌ترین عنصر مشترک کاریکاتور و کمدی، طرح مضامین انتقادی از واقعیت اجتماعی است. مضامینی که در عمق تظاهر حضور فکاهه، گاه حتی به شدت تأثرانگیزند. در اغلب آثار کاریکاتوریست‌های اندیشمند و کمدین‌های بزرگ، تماشاگر به تصاویر و یا رخدادهایی می‌خندد که سخت تأثرآور است. این آثار اگر چه وقایع زندگی مردم را به تصویر می‌کشد، اما هدفشان صرفاً خنداندن تماشاگر به وسیله بذله‌های تصویری نیست. به عبارت بهتر «فکاهه هدف کاریکاتور و کمدی نیست، بلکه نتیجه بیانی آن است.»[3]

درباره کاریکاتور

«در سال ۱۷۴۶ م مجموعه‌ای گراور که از نقاشی‌های پرتره‌های آنیبال کارا اقتباس شده بود در بولونیا انتشار یافت. در مقدمه این مجموعه، موسینی، ناشر این آثار، خاطر نشان می‌سازد که آنیبال، در نقاشی‌های (کاریکاتور) خود وسیله‌ای برای رفع و دفع اثرات فعالیت بسیار خسته کننده نقاشی یافته است و در اینجاست که برای نخستین بار مضمون «کاریکاتور» پدید می‌آید.

«کاریکاره» به ایتالیایی به معنای اغراق گفتن و مبالغه کردن است از دیدگاه هوگارت «کاریکاتور یک شیوه بیانی ایتالیایی‌الاصل است که بر پایهٔ اغراق یا ایجاد کاستی‌هایی در خطوط چهره آدمی شکل می‌گیرد. در کاریکاتور همه چیز مجاز است و هدف آن ایجاد هیولاست نه انسان. باید یادآور شد که کاریکاتور (Caricature) علی‌رغم ریشه ایتالیایی‌اش، واژه‌ای فرانسوی است و این البته به تحولات اساسی این هنر در فرانسه مربوط می‌شود.»[۴]

«آن چه کلمه کاریکاتور بدان اطلاق می‌شود ممکن است تنها یک طرح تمثیلی یاکنایه‌ای باشد، با این هدف که به جای خنداندن بیننده وی را به تفکر وا می‌دارد. یک اثر کاریکاتور معمولاً مقداری تخیل و اغراق را در خود آمیخته دارد و مهم‌تر از آن این که در بیان هدف خود از اصطلاحات روزمره و عامه به همان شکل متداول بهره می‌گیرد.»[۵]

اگر بخواهیم ریشه‌های کاریکاتور را در تمدن اروپایی جست و جو کنیم تنها یک نمونه مطمئن از کاریکاتور مربوط به عصر باستان باقی مانده است که همان تصاویر سرگرم کننده و افسانه‌ای فدر (Phedre) بر روی یک جام است. بقیه آثار که به صورت نقاب‌ها تصاویر و مجسمه‌های برنزی هرکول‌های عضلانی، پریاپ‌های (Priape) (تصاویر زشت) کوچک نوک زبان از دهان در آمده همراه با گوش‌های تیز و... همه و همه علی‌رغم ظاهر مضحک‌شان، رگه‌هایی از واقعیت و جدی بودن را در خود دارند.

اولین گام‌ها برای تغییر شکل عمدی اثرهای یک شخصیت تنها در اولین سال‌های قرن ۱۶ م به وقوع می‌پیوندد. ظهور رئالیسم کلاسیک، یعنی هنر زیبایی‌شناختی که به شیوه‌ای به هم پیوسته منطبق شونده و ترسیمی امکان به نمایش گذاشتن واقعیت مادی را فراهم می‌ساخت یکی از شرایط ضروری در ظهور کاریکاتور بود.

هنرمندان عصر رنسانس نیز همانند عصر باستان این هنجار را برای مردم قابل هضم ساختند در واقع باید گفت که تلفیق زیبایی و زشتی با هم کافی نبود تا کاریکاتور پا به عرصه وجود می‌گذاشت بلکه علاوه بر آن بایستی زیبایی همچون یک هنجار و زشتی به عنوان یک امر نابهنجار در نظر گرفته می‌شد تا در نتیجه قانونی قراردادی برای زیبایی به جود می‌آمد که بر اساس آن می‌شد هر شکل جدید را ارزیابی کرد.

اولین نمونه‌های مسلم و به تحقق پیوسته در زمینه کاریکاتور جدید به‌گونه‌ای کاملاً طبیعی درست در لحظه‌ای پدیدار شدند و قد برافراشتند که هنرمندان می‌خواستند در آن واحد، نمایش‌گونه‌ای واقع‌گرایانه و علمی ارائه دهند.

این امر در طراحی‌های لئوناردو داوینچی دیده می‌شود. این طرح‌ها بسیار آموزنده است ولی هیچ انگیزه فکاهی و خنده‌داری در هنگام طراحی کردن کاریکاتورهایش نداشته است.»[۶]

در اینجا این توضیح ضروری است که «واژه کاریکاتور نوعی اغراق و دگرگونی در چهره آدمی است و به بقیه تصاویر مضحک و خنده‌دار که ما به اشتباه به آن نیز کاریکاتور می‌گوییم کارتون گفته می‌شود.

اصطلاح کارتون (Cartoon) به معنای امروزی آن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برای اولین‌بار در مجله پانچ به کار رفت، تا آن زمان واژه کارتون در اصطلاح هنری به معنای طرح اولیه و کاملی بود که یک تصویر هنری مانند نقاشی یا کاشیکاری بر اساس آن پرداخته می‌شد. در سال تأسیس مجله پانچ، تعدادی کارتون به منظور تهیه پروژه‌های نقاشی برای نصب در تالارهای بنای جدید پارلمان انگلستان در لندن فراهم شده بود. این مجله آن کارتون‌ها را در قالب تعدادی طرح طنزآمیز به طعن و تمسخر گرفت که مورد استقبال خوانندگان واقع شد.

بنابر این، کارتون در مقایسه با کاریکاتور واژه جدیدتری است که هیچگاه درتاریخ مطبوعات طنز ایران نتوانست در کنار کاریکاتور مطرح شود.

در زبان فارسی، برای آنچه که اکنون فرنگیان کارتون می‌نامند همان واژه کاریکاتور را به کار می‌برند و میان حوزه معانی این دو اصطلاح تفاوتی نمی‌گذارند. در فارسی با توجه به اینکه واژه کاریکاتور بیش از یک قرن است که در مطبوعات فکاهی و طنز به کار می‌رود و اساساً مترجمان و مؤلفان گذشته ما عمدتاً

تحت تأثیر زبان فرانسه بوده‌اند، این واژه ماندگار شده است. می‌توان گفت که کارتون در تداول فارسی‌زبانان علی‌الاطلاق به فیلم‌های انیمیشن (نقاشی متحرک) دلالت می‌کند که عمر آن بی‌تردید به میزان عمر رواج تلویزیون در ایران است.»[۷]

«دربارهٔ هنر کاریکاتور در ایران باید ذکر شود که در بسیاری از متون قدیمی نوشته‌هایی دلیل بر وجود تصاویری مضحک و خنده‌دار وجود دارد که متأسفانه از خود آثار چیزی باقی نمانده است. مثلاً خواجه نصیر، در کتاب اساس‌الاقتباس می‌نویسد: اصحاب مانی صورت رحمت و غضب را به نیکوترین و زشت‌ترین صورتی می‌کشیدند. پیش از خواجه‌نصیر، ابن سینا هم در مبحث فن شعر کتاب شفا به زشت‌نگاران پیروان مانی در تجسم خشم و نیکونگاری آنان، در تجسم مهربانی اشاره کرده است. زشت‌نگاری اصحاب مانی را می‌توان از اولین نشانه‌های کاریکاتور در ایران دانست.

لطیفه‌ای از عبید زاکانی هم سابقهٔ این هنر را نشان می‌دهد: در سرای برکان، خان ختائیان، در میان صورت‌ها سه صورت ساخته‌اند: یکی نشسته و سر به جیب تفکر می‌کند و دیگری یک دست بر سینه می‌زند و دیگر دست ریش برمی‌کند و یکی رقص می‌کند. بر بالای اولین نوشته‌اند که این کس زن خواسته و پشیمان شده است! در دومین نوشته‌اند که این کس فکر می‌کند زن بگیرم یا نه؟ بر سومین نوشته‌اند که این مرد زن طلاق داده و فارغ شده!...

سه تصویری که در لطیفه آمده از قدیمی‌ترین کاریکاتورهای شرح‌دار است. از نوشته‌های محمود واصفی نویسنده کتاب بدایع‌الوقایع چنین برمی‌آید که سلطان‌ها و خاقان‌ها به مضحکه‌نگاران علاقه زیادی داشته‌اند و مشوق آن‌ها بوده‌اند مشروط بر این که کاریکاتور خودشان را نکشند.

کمال‌الدین بهزاد، از هنرمندانی است که محمود واصفی در کتاب خود از او به عنوان مضحکه‌نگار نام می‌برد. به نوشته وی سلطان محمد بهادر وقتی دل‌گرفته و غمگین بود، استاد بهزاد صورتی برمی‌انگیخت و پیکری برمی‌آمیخت که پادشاه تا آن را می‌دید آینه طبعش از رنگ کدورت پاک می‌شد. طنزآوران همیشه نیاز به کسی دارند که او را هدف طنز سازند. واصفی آن کس را صاحب هجو نامیده است. صاحبِ هجوِ بهزاد مشخص بوده است. شخصی به نام «امیربابامحمود» این شخص از امرای بزرگ زمان بود. و صورت عجیب و هیأت غریب داشته است.»[۸] ردپای گذشته کاریکاتور ایران را می‌توان در مینیاتورها و هجویه‌های تصویری گمنام جست و جو کرد. بسیاری از نگارگری‌های کهن دارای خصوصیات و شباهت‌های مشترکی با کاریکاتور هستند. اغراق، ترکیب عناصر نامعمول، دست بردن در واقع‌گرایی و ایجاد تضاد و تناقض در کمپوزیسیون اثر از ویژگی‌هایی است که نگارگر ایرانی را به کاریکاتور نزدیک می‌سازد. تا پیش از قرن نهم هجری در نقاشی‌های ایرانی، از انسان‌هایی آرمانی استفاده می‌شد که در دنیایی نامعلوم و خیالی خوش و خرم زندگی می‌کردند. تا این که در نیمه دوم قرن یازدهم هجری و بعد از شاه عباس اول که با رنسانس اروپا همزمان بود انقلابی در نقاشی رخ داد و آن آشنایی نقاشان ایرانی با اروپا و به مرور دو رگه شدن نقاشی ایرانی بود. نقاشان آن زمان چون بهزاد و رضا عباسی به دیدی واقع‌گرا رسیدند که به وسیله آن و با حفظ سنت‌های نقاشی ایرانی از حال و هوای نقاشی آرمانی خود خارج شدند و حتی به آفرینش هجویه‌های تصویری یا همان کاریکاتور دست زدند. در قدیم طرح‌های اغراق شده و طنزآمیز در بین مردم و هنرمندان نوعی شوخ طبعی به حساب می‌آمد. این‌گونه هجویه‌ها و شوخ‌طبعی‌های تصویری را در دوره صفویه و در زمان شاه‌عباس دوم زیاد می‌بینیم. برای مثال بهزاد در طرحی، یک بزرگ‌زاده را در غل و زنجیر به تصویر درآورده است. بی‌تردید

این‌گونه طرح‌ها از قدیمی‌ترین هجویه‌های سیاسی ایران است.

هجویه‌های سیاسی در اروپا به کاریکاتور ختم می‌شد و در ایران نیز با ورود مطبوعات به داخل کشور هجویه‌های تصویری شکل تازه‌ای به خود گرفت. کاریکاتور مطبوعاتی برعکس طرح‌های طنزآمیز مینیاتوری دنیای خیال را کنار زد و انسان‌های سیاسی - اجتماعی و روابط اجتماعی آن‌ها را با طرح‌های طنزآمیزش زیر سؤال می‌برد و مورد انتقاد قرار می‌داد. تاریخ کاریکاتور مطبوعاتی ایران به هفته‌نامهٔ ملانصرالدین برمی‌گردد. البته در تاریخ مطبوعات ایران پیش از ملانصرالدین نشریات غیر طنزی نیز بوده‌اند که کم و بیش در میان صفحات و مقالاتش از کاریکاتور استفاده کرده‌اند.

اولین کاریکاتورهای مطبوعاتی گمنام در شب‌نامه‌های بی‌نام و نشان منتشر می‌شده است و سپس در نشریات ظهور پیدا کرد. روزنامهٔ ادب، در پیدایش اولیه کاریکاتور ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. اولین شماره ادب در سال ۱۳۱۶ هجری قمری منتشر شد. حسن‌الموسوی نقاش‌باشی آستان قدس رضوی کاریکاتورهای ساده و ابتدایی را در ادب ترسیم می‌کرد که وی را می‌توان اولین کاریکاتوریست مطبوعاتی ایران نامید.»[۹]

بعد از ادب، محور استفاده از طنز ترسیمی و کاریکاتور به هفته‌نامه ملانصرالدین برمی‌گردد. «بدون تردید طرح‌های نشریه‌های قبل از ملانصرالدین هیچ‌گاه به قدرت و غنای فوق‌العاده آثار طنزآمیز ملانصرالدین چه از جهت فرم و چه از نظر مضمون نمی‌رسند. تأثیر طرح‌های طنزآمیز ملانصرالدین بر نشریات ایرانی انکارناپذیر است و آن چنان که بین بعضی از آثار هنرمندان این نشریه و طرح‌های ایرانی از لحاظ تکنیک کمترین تفاوتی دیده نمی‌شود.»[۱۰]

«ملانصرالدین»[۱۱]

اولین شماره ملانصرالدین در هفتم آوریل سال ۱۹۰۶ میلادی منتشر شد و انتشار آن تا ژانویه ۱۹۲۱ ادامه یافت. ملانصرالدین در قطع ۲۴×۳۲ سانتی‌متر و در هشت صفحه به زبان آذربایجانی بود که برخی از ستون‌هایش به زبان فارسی چاپ می‌شد. این نشریه با ادعای آزادی‌خواهی، خواهان برخورد تند با استبداد تزار و قاجار بود و خود را راهگشای نوعی مبارزه طنزآمیز و انتقادی می‌دانست. ملانصرالدین مطالب خود را تنها به مسائل سیاسی منطقه‌ای محدود نمی‌کرد و به جریانات مهم دنیا دز اوایل قرن بیستم می‌پرداخت. این هفته‌نامه طنز در مدت کوتاهی سیزده هزار مشترک در ایران پیدا کرد این تعداد مشترک برای این نشریه در آغاز مشروطه و در میان مردم که اغلب رعیت و بی‌سواد بودند رقم قابل توجهی است.

طرح‌ها و مطالب ملانصرالدین سورئال، واقع‌گرایانه، عامه‌پسند و رضایت‌بخش بود به خاطر مسائل سیاسی جامعه هر شمارهٔ آن قبل از چاپ باید از نظر مأمورین حکومتی می‌گذشت.

صاحب امتیاز این نشریه جلیل محمد قلی‌زاده بود وی در نخجوان متولد شده بود و پدری ایرانی‌الاصل داشت و همیشه به ایرانی بودن خود افتخار می‌کرد. چاپ مقالات طنزآمیز وی با امضای میرزاجلیل در ملانصرالدین او را در آذربایجان قفقاز روسیه و حتی در غرب به عنوان یک روزنامه‌نگار برجسته مشهور ساخت. در دوران انتشار نشریه، کاریکاتوریست‌های زیادی با این نشریه همکاری کردند. از میان طراحان تنها کارهای روتر، شلینگ، عظیم‌زاده و سیدعلی بهزاد از قدرت تکنیکی و طراحی خاص و بالایی برخوردار بود. روتر و شلینگ دو هنرمند آلمانی‌الاصل بودند که کارهای این دو طراح از حرکت‌های تصویرسازی غرب به ویژه فرانسه و به واسطه رواج لیتوگرافی تأثید پذیرفته بود. روح و تفکر غربی در آثار این دو تن

نمایان است. روتر نقش عمده‌ای در پنج سال آغازین انتشار ملانصرالدین دارد.»[۱۲]

وی، نقاشی حرفه‌ای بود و از قدرت تکنیکی و طراحی بسیار بالایی برخوردار بود. او همچون دومیه و گویا در مورد محتوای پدیده و ترکیب‌بندی عناصر، دقت زیادی از خود نشان می‌داد. روتر با به کارگیری رنگ‌های محدود چاپ سنگی تأثیرات بیانی و موضوعات خود را دو چندان می‌کرد. وی تلاش وکوشش زیادی در فراگیری آداب و رسوم ایرانی کرد و به مطالعه دربارهٔ چهره‌های مردمان ایرانی پرداخت و به تدریج شناخت عمیق خود را از آناتومی چهرهٔ افراد جامعه ایرانی در آثارش به نمایش گذاشت.

هیچ‌کدام از کاریکاتوریست‌های ایرانی نتوانستند از سبک روتر تقلید کنند، چون او قدرت خاصی در طراحی و هاشور زدن داشت. دشواری تقلید از سبک وی باعث شد که آثار وی تأثیر به‌سزایی در کاریکاتور ایران نداشته باشد. در این میان سادگی آثار شلینگ، چندی بعد الگویی برای طراحان ایرانی شد. روتر با کاریکاتورهای تقریباً واقع‌گرایانه و با آشنایی کامل که از ویژگی‌های روانی و بصری خط مایه می‌گرفت به نمایش حالت و فضاسازی پیچیده دست می‌زد. او به جنسیت و بافت اشیاء و فرم‌ها توجه کامل داشت و با وسواس عجیب به دنبال یافتن موضوعات بود. وی با پر کاری دقیق در جزئیات کاریکاتورهایش را ترسیم می‌کرد.

تصاویر روتر، به خاطر شکل نزدیکی که به واقعیت داشت خیلی زود مورد توجه عامه قرار گرفت. آثارش علاوه بر طیف باسوادان مورد توجه خیل عظیم بی‌سوادان قرار گرفت. یکی از جالب‌ترین طرح‌های ملانصرالدین صحنه درگیری محمدعلی شاه با احمدشاه است. در این طرح، احمد شاه با گرفتن پای محمدعلی شاه قصد گرفتن حق خود یعنی امتیاز شاهی را از او دارد. این طرح با افزودن رنگ‌هایی با مایه رنگ اخرا و با بهره‌گیری از چاپ سنگی از زیبایی بیشتری برخوردار شده است. این طرح علاوه بر زیبایی حاوی حقایق تلخی از وضعیت اسفبار حکومت وقت است.

در یکی دیگر از طرح‌های روتر، با حرکت گروهی از مردم روبه‌رو هستیم که روانه مشایعت عروس و داماد، مطابق سنت معمول آن زمان‌اند چهره‌ها حرکات و رفتارها به شکلی طراحی شده‌اند که هیچ احساس غیرطبیعی در آن‌ها دیده نمی‌شود. آن‌گونه که در تصویر دیده می‌شود در پیشاپیش گروه مشایعت‌کنندگان آقای داماد، در قالب پیرمردی به تصویر درآمده که عروس خود را در هیئت دختر بچه‌ای در بغل دارد. او برای این که تأثیرات بیانی این واقعیت تلخ اجتماعی را در طرح خود دو چندان سازد، مرد آینه به دستی را وارد تصویر می‌کند تا به بیننده به‌باوراند که این‌گونه وصلت‌ها در آن زمان با آگاهی کامل آقای داماد و همراهان صورت می‌پذیرفته است آینه پیش روی آنان می‌نمایاند اما آن‌ها متکبرانه و مغرور پایکوبی‌کنان این حقیقت را نادیده می‌گیرند.

روتر، پس از تجربه‌اندوزی‌های بسیار و کوشش‌های مداوم در فراگیری آداب و سنت‌های ایرانی، صدها طرح و کاریکاتور عرضه کرد و با به‌کارگیری و استفاده از نمادها و سمبول‌های ایرانی بیان خاص خود را از موضوعات شرقی و ایرانی به تماشا گذاشت. وی با یافتن مسیری متفاوت با تصویرسازی‌های مرسوم به تجربیاتی دست یافت که به وسیله آن توانست واقعیت تلخ را در کنار هم قرار دهد. قدرت تکنیکی در ارائه تصاویر، انتخاب موضوع، هیجان‌انگیز بودن مسائل و رویدادها، توجه‌برانگیز بودن شخصیت‌ها و نگرش دقیق بر خصوصیات درونی آدم‌هایش، آثار او را از دیگران متمایز می‌سازد.

وی، با ایجاد تغییر و حرکت در بخش‌های متفاوت چهره یعنی ابروان، چشم‌ها، مژه‌ها، پره‌های بینی، گونه‌ها، لب‌ها و سرانجام پوست صورت به آشکار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کردن حالات روحی افراد می‌پرداخت. در یکی از طرح‌ها که تصویری از یک فرد عامی است روتر، احساس ابلهانهٔ فکور بودن این فرد را به شکلی اغراق‌آمیز در چهره‌اش تجسم بخشیده است. این امر با مضمون این طرح که حکایت از سوءظن مردم نسبت به دستگاه حاکمه آن دوره دارد ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کند.

بهره‌گیری از بیان استعاری و نمادین چه بسا مؤثرتر از گفتاری عادی و صریح باشد. توجه مخاطب را بیشتر برمی‌انگیزد و عمیق‌تر در وی می‌نشیند. در طرح‌های نشریه ملانصرالدین از استعاره و کنایه در کلمات و از نقش نمادین ــ بیشتر حیوانات ــ در برخی تصاویر استفاده شده است تا به درک هر چه بیشتر مفاهیم کمک نماید.

حالت نمادین در قالب موجودات خیالی در یکی از تصاویر روتر بیانگر درک درست و خلاقانه این هنرمند از نماد و استعاره است که در آن زمان در مطبوعات ایران نوعی نوآوری محسوب می‌شد. در این طرح مردم ایران که در خمودگی و خواب غفلت به سر می‌برند، بی‌آن که بدانند توسط دو اژدها که در واقع نمادهایی از رژیم‌های مستبد، قاجار و تزارند، بلعیده می‌شود. بدین‌سان روتر بی‌توجهی و کسالت

مردم نسبت به رویدادهای اطرافشان را با رنگی از اضطراب و هراس که از کاربرد نماد اژدها ایجاد شده، نشان داده است.

شلینگ، همانند روتر، همکاری مستمری با نشریه ملانصرالدین از بدو انتشار تا آخرین شماره آن داشت. وی شناختی جامع و کلی از محیط افراد و جامعهٔ ایرانی داشت. سبک وی نیز قابل ستایش است. او از خط ترکیب‌بندی‌های ساده استفادهٔ به جایی داشته است و فضاسازی‌ها و نشان دادن آدم‌ها از زاویه روبه‌رو و پرداختن به مضامین ساده به‌گونه‌ای کمیک و طنزآمیز او را از دیگر هنرمندان معاصرش متمایز می‌سازد. آن چه در بررسی آثار شلینگ درباره ایران و مسائل جاری آن قابل توجه است، نزدیکی آن‌ها با درک عامه و تناسبشان با فرهنگ و سنت‌های مردم ایران است. او هنرمندی فعال و پر تلاش بود و آثار توأم با طنزش در قالب طراحی‌هایی خطی حکایت از نوعی جهان‌بینی تلخ و بدبینانه در نزد وی دارد. شلینگ با آگاهی، این اصل هنری عصر خود که در واقع مخاطبان واقعی باید مردم باشند با بهره‌گیری از زیرنویس‌های توضیحی تأثیر و درک کارهایش را دو چندان می‌ساخت. «در نخستین صفحه شماره اول ملانصرالدین کاریکاتوری از شلینگ چاپ شده بود این طرح دنیای خواب‌آلود مسلمانان را در حالی که همه کم و بیش از خواب برخاسته یا در حال خمیازه کشیدن هستند نشان می‌دهد، در حالی که ملانصرالدین، شخصیت اول این نشریه ناظر بر آن‌هاست. وی به شکل پیرمرد ریش سفیدی بود که متناسب با وقایع و رویدادهای آن زمان در صحنه حضور می‌یافت و طراحان وظیفه داشتند که با بازگو کردن نقش ملانصرالدین وضعیت مردم را نشان دهند.

در شماره ۳۷ نشریه ملانصرالدین، وی طرحی از محمدعلی شاه کشیده است که او را در هیأت یک شاگرد مدرسه در کلاس درس نشان می‌دهد در این تصویر معلم، (که سمبلی از حکومت تزار است)، با گرفتن گوش شاه که از یافتن نقشه ایران بر روی کره جغرافیایی ناکام مانده و با خطاب قرار دادن وی به این که «ای غربتی هنوز موقعیت ایران را در نقشه یاد نگرفته‌ای؟» مشغول تنبیه وی است. زیبایی و طنز نهفته در این طرح هنگامی آشکار می‌شود که بدانیم محمدعلی شاه در این ایام به عنوان پناهنده در روسیه به سر می‌برد و تحت حمایت تزار روسیه و سرگرم گردآوری قوا برای بازگشت به خاک ایران بود. در این جا شلینگ با طرح شاه در قالب یک شاگرد مدرسه به نمایش واقعیت با ساختاری طنزآمیز پرداخته است.

در طرح‌های وی، اختلاف طبقاتی، چگونگی معیشت مردم و اوضاع سیاسی ـ اجتماعی آن زمان با دیدی نو و نگرشی عمیق به تصویر کشیده شده است. شلینگ با تأکید بر چهره‌ها و قیافه‌هایی که در واقعیت ناپیدا و گم‌اند و با به نمایش گذاشتن خصوصیات روحی و عاطفی شخصیت‌های مورد نظرش توانسته است با مخاطبان خود ارتباطی نزدیک برقرار کند. سعی او بر آن بود که بینندگان اثرش مسائل و پدیده‌ها را با مفهومی ژرف‌تر و عمیق‌تر آنچنان که خودش می‌فهمید، دریابند.

از آغاز انتشار نشریه ملانصرالدین، تا سال ۱۹۲۱ نه تصویرساز و کاریکاتوریست معروف از ملیت‌های گوناگون برای این نشریه تصویر و کاریکاتور کشیدند. از این میان عظیم عظیم‌زاده و سید علی بهزاد از جمله هنرمندان ایرانی بودند که با این نشریه همکاری داشتند.

عظیم‌زاده را می‌توان از نخستین کاریکاتوریست‌های مطبوعاتی ایرانی دانست که به شکل حرفه‌ای در نشریات مصور فکاهی متعددی از جمله نشریه ملانصرالدین قلم زده است.

عظیم‌زاده (۱۸۸۰ ـ ۱۹۴۲ میلادی) به دلایل شرایط سیاسی آن زمان و پس از این که بخش وسیعی از حاصل‌خیزترین و ثروتمندترین سرزمین‌های ایرانی به اشغال امپراطوری روسیه درآمد در باکو ماند. در این

زمان بود که زمینه آشنایی وی با جلیل محمد قلی‌زاده، مدیر نشریه ملانصرالدین فراهم شد. عظیم‌زاده به دلایل آشنایی با فضای بومی و سنتی کشورش و با استفاده از شیوه‌ای واقع‌گرایانه نقش مؤثری بر شکل‌گیری نشریه ملانصرالدین به عنوان مطرح‌ترین نشریه فکاهی مصور در ایران آن زمان داشت.

موضوع کاریکاتورهای عظیم‌زاده، بیشتر بر محور مسائل سیاسی ـ اجتماعی آن دوران دور می‌زد. او علاوه بر ملانصرالدین برای بسیاری از نشریات فکاهی آن زمان کاریکاتور می‌کشید و مدتی نیز مدیریت روزنامه فکاهی مصور و انتقادی زنبور (۱۹۱۰ ـ ۱۹۱۱) را بر عهده داشت. عظیم‌زاده علاوه بر کاریکاتور در هنرهای نقاشی، تئاتر، مجسمه‌سازی نیز مهارت داشت. با این همه، وی بیشتر به خاطر نقاشی‌ها و کاریکاتورهایش معروف بوده است. او در سال‌های نخستین کارش تصاویر بسیاری از شخصیت‌های تاریخی از جمله پرتره‌های نزدیک به پنجاه تن از سلاطین ایران را از آغاز تا قرن بیستم تصویر کرد، وی در پی همکاری‌اش با ملانصرالدین ۱۵۰۰ کاریکاتور را برای آن ترسیم کرد. یحیی آرین‌پور، در مورد عظیم‌زاده نوشته است: «عظیم‌زاده فرزند اصلان بنیان‌گذار نقاشی رئالیستی در آذربایجان شوروی است. وی از دوره انقلاب نخستین روس (۱۹۰۵) دست به نقاشی زد. در ساختن تابلوهای هنری و نقاشی آبرنگ استاد بود و بیش از ۵۰ تابلو کاریکاتور برای «هوپ هوپ‌نامه»ی صابر کشید. عظیم‌زاده ماهیت اشعار صابر را به خوبی درک می‌کرد و مضامین آن‌ها را در نقاشی‌های زنده و هنرمندانه خود می‌پروراند.

سیدعلی بهزاد، از خانواده هنرمند میرمصور بود که همگی اعضای این خانواده کمک‌های شایانی به پیشرفت هنر نقاشی در ایران کرده‌اند، او در سال ۱۹۲۰ میلادی در حالی که بیش از ۱۶ سال نداشت در تبریز با جلیل محمدقلی‌زاده مدیر نشریه آشنا شد و با وی شروع به همکاری کرد. بهزاد در مدت انتشار ملانصرالدین در تبریز تقریباً مصورسازی و اجرای کاریکاتورهای تمامی صفحات این نشریه را بر عهده داشت.

به نظر می‌رسد آثار به جای مانده از بهزاد به لحاظ برخورد واقع‌گرایانه وی با موضوعات و استفاده از پس زمینه‌ای که ملهم از آثار پدرش بود از ملاحت و شیرینی کمتری برخوردار است. بی‌شک ترکیب‌بندی‌های جا افتاده در آثار او و استفاده به جا از خط در آن‌ها حکایت از ذوق سرشار و قدرت قلم بهزاد است. بهزاد با استفاده از تجربه‌های گرانقدر سایر هنرمندان این نشریه همچون روتر، شلینگ و عظیم‌زاده توشه‌ای ارزشمند برای خود تدارک دید و با استفاده از قدرت طراحی پرورش یافته در نزد پدر هنرمندش، مجموعه‌ای از تصاویر طنزآمیز از رویدادها و وقایع روزمره آن زمان ارائه کرده است.

در شماره اول نشریه ملانصرالدین، در تبریز، سیدعلی بهزاد درباره کارگزارخانه (اداره‌ای که کنسول‌های کشورهای بیگانه به توسط آن با والی شهر تبریز ارتباط برقرار می‌کردند) طرحی زد و میرزا جلیل نیز در این باره مقاله‌ای نوشت که باعث شد این نشریه به دستور والی به‌طور موقت توقیف شود. حمیده خانم همسر میرزا جلیل، در این مورد گفته است: «رئیس اداره کارگزارخانه که دارای ۳۰ پارچه ملک و دوستان زیادی در تهران بود، بعد از آنکه مقاله را خواند و کاریکاتور خود را در روزنامه دید به شدت عصبانی شد و گریه‌کنان پیش والی رفت و گفت که تحقیر شده و در دنیا رسوا گشته است. او از والی خواست که دستور دهد تا نسخه‌های روزنامه را جمع‌آوری و آن را تعطیل کند و سر دبیرش را تحت تعقیب قرار دهد.»

بهزاد، در این طرح یکی از مستخدمین مالیه را در حالی که یک سینی بزرگ حاوی چهارهزار تومان پول در دست دارد، در اتاقی نشان می‌دهد که در آن جمعی

از کارگزاران و کارمندان مالیه حضور دارند، در واقع وظیفه این شخص تقسیم پول‌ها در بین افراد است، اشخاصی با چهره‌های بی‌تفاوت در حالی که از بیکاری خسته شده‌اند.

بهزاد، در کنار کارمندان تصویری از یک مرد ژنده‌پوش با قیافه‌ای بهت زده را ترسیم کرده که در واقع سمبلی از اکثریت مردم محروم و فقیر آن زمان است. او با نمایش این تناقض قصد دارد فاصله زیادی را که بین این دو قشر وجود دارد نشان دهد. مهارت و استادی بهزاد در نمایش خصوصیات چهره و حالات افراد در این طرح حائز اهمیت است. بهزاد با ارائه رفتارهای متنوعی از آن‌ها به حالات درونیشان توجه دارد، قیافه‌های خواب‌زده، دهانی که به خمیازه باز شده و دست‌هایی که ستون سرهای سنگین و خسته شده‌اند، تأثیر کسالت‌بار این احساس را در آن‌ها مضاعف می‌سازد. در واقع اولین نشانه‌های بوروکراسی را در این تصویر ارائه داده است. در اداره (کارگزارخانه) تعداد زیادی دور هم جمع شده‌اند، در حالی که به قول میرزا جلیل امور این دفتر با یک نفر به خوبی اداره می‌شده است. بهزاد از نمایش جزئیات در ارائه کامل‌تر این کاریکاتور نیز غفلت نکرده، به عنوان مثال عقربه‌های ساعت دیواری ۱۱ صبح را نشان می‌دهد که باکسالت و بی حالی افراد در این ساعت از روز منافات دارد.

«در شماره چهارم نشریه ملانصرالدین (دهم فروردین ۱۳۰۰ شمسی) با کاریکاتوری استثنایی از بهزاد روبه‌رو می‌شویم که اوضاع نابسامان و شلوغ تبریز را در آن زمان به تصویر کشیده است.

بهزاد در این طرح با آوردن مطالبی به زبان آذری در حاشیهٔ بالا و پایین آن به طنز و ملاحت‌کارش افزوده است.

بهزاد در این کاریکاتور که از جزئیات نسبتاً مفصلی برخوردار است با پر کردن عناصر متعددی در فضای زمینه تصویرش یک ترکیب‌بندی شلوغ را ارائه کرده است. وی در ارائه این تصویر به حفظ هماهنگی و اجرای نکات فنی برای خلق یک ترکیب‌بندی محکم علاقه‌ای نداشته است.

در آخر، کاریکاتور در ایران به موازات وقایع مهمی چون مشروطیت، جنگ‌های اول و دوم، کودتای ۲۸ مرداد و انقلاب اسلامی اوج می‌گیرد و با بهره‌گیری از صراحت بیان و عامل طنز که در فرهنگ ایرانیان جایگاه ارزنده‌ای دارد مورد استفادهٔ هنرمندان ایرانی قرار می‌گیرد و فراز و نشیب آن، تابعی از مسائل سیاسی روز است.»[۱۳]

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ مجابی. جواد، تصویر، پائیز ۱۳۷۲/ ش ۸ ـ ۹ ص ۸

۲ ـ پویان. جواد، کیهان کاریکاتور دی ۱۳۷۱، ش ۱۰، ص ۴۸

۳ ـ خمسه. علیرضا، کیهان کاریکاتور، بهمن ۱۳۷۱، ش ۱۱، ص ۶.

۴ ـ عبدعلی. محمد، کیهان کاریکاتور، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۷، ش ۷۴ و ۷۳ / ص ۴۰.

۵ ـ اسمیت. ادوارد لوسی، هنرکاریکاتور / آذر ۱۳۶۴، ص ۱۲.

۶ ـ شکری خانقاه، حمید، کیهان کاریکاتور، آذر ۱۳۷۲، ص ۴۹.

۷ ـ عبدعلی، محمد / کیهان کاریکاتور، خرداد و تیر ۱۳۷۷، ش ۷۶ و ۷۵، ص ۴۸.

۸ ـ صلاحی، عمران / تصویر، پاییز ۱۳۷۲، ش ۹ ـ ۸، ص ۲۴ و ۲۵.

۹ ـ احمدی مونس، داود/ کتاب فصل کاریکاتور/بهار و تابستان ۱۳۷۹، ش ۱، ص ۱۰ ـ ۱۳.

۱۰ ـ حسن بیگی، م /کیهان کاریکاتور/ دی ۱۳۷۱، ش ۱۰، ص ۶

۱۱ ـ به دلیل این که این قسمت از مقاله از نشریه کیهان کاریکاتور استفاده شده است، از تکرار پانویس پرهیز می‌شود و در فهرست منابع ذکر می‌شود.

۱۲ ـ احمدی مونس. داود، کتاب فصل کاریکاتور، بهار و تابستان ۱۳۷۹، ش ۱، ص ۱۵ و ۱۴.

۱۳ ـ شجاعی‌طباطبائی. مسعود، تصویر، پاییز ۱۳۷۲، ش ۸ ـ ۹، ص ۱۶.

مآخذ: متن برگرفته شده از مقاله‌ای نوشتهٔ متین آستاندگ به ترجمهٔ کیارش زندی است که در مجلهٔ، کتاب فصل کاریکاتور شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۷۹، به چاپ رسیده است. او این نوشته را به تمامی کاریکاتوریست‌های «طنز زرد» ـ کاریکاتورهایی که در مطبوعات بر روی کاغذ زرد کاهی چاپ می‌شوند و نقطهٔ مقابل طنز سیاه قرار دارند ـ تقدیم کرده است.

فهرست منابع

کتاب‌ها:

۱ ـ ساهر. حمید / سیر تحولات ۷۰ سال کاریکاتور در ایران/ آثربات کتاب، ۱۳۷۷، تهران.

۲ ـ اسمیت. ادوارد لوسی. هنر کاریکاتور، برگ/ آذر ۱۳۶۴، تهران.

۳ ـ فرانسوا شابرن. ژان، گویا. «هوشمند ویژه» کتابخانه بهجت/۱۳۶۸/تهران.

نشریات:

۱ ـ آستاندک، متین، کیارش زندی، کتاب فصل کاریکاتور، کاریکاتوری که ما می‌کشیم!/ش ۱/بهار و تابستان ۱۳۷۹.

۲ ـ احمدی مونس. داود، کتاب فصل کاریکاتور، پیشینهٔ کاریکاتور در ایران، ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۷۹.

۳ ـ پویان. جواد، کیهان کاریکاتور، چگونه موضوع در کاریکاتور شکل میگیرد، ش ۱۰، دی ۱۳۷۱.

۴ ـ حسن بیگی. م، کیهان کاریکاتور، کسانی که راه را هموار کردند، ش ۱۰، دی ۱۳۷۱.

۵ ـ خمسه، علیرضا، کیهان کاریکاتور، کاریکاتور و هنر کمدی، ش ۱۱، بهمن ۱۳۷۱.

۶ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، تصویر، کاریکاتور در ایران، ش ۹ ـ ۸، پاییز ۱۳۷۲.

۷ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، تبریز و ملانصرالدین، ش ۹، آذر ۱۳۷۱.

۸ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، سیدعلی بهزاد، ش ۸، آبان ۱۳۷۱.

۹ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، شلینگ. محمدعلی شاه، ش ۶، شهریور ۱۳۷۱.

۱۰ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، کاریکاتور در ایران (۲)، ش ۲، اردیبهشت ۱۳۷۱.

۱۱ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، کاریکاتور در ایران (۳)، ش ۳، خرداد ۱۳۷۱

۱۲ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، کاریکاتور در ایران (۴)، ش ۴، تیر ۱۳۷۱.

۱۳ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، کاریکاتور در ایران (۵)، ش ۵، مرداد ۱۳۷۱.

۱۴ ـ شجاعی طباطبائی. مسعود، کیهان کاریکاتور، نخستین کاریکاتوریست حرفه‌ای ایران، ش ۷، مهر ۱۳۷۱.

۱۵ ـ شکری خانقاه. حمید، کیهان کاریکاتور، تولد کاریکاتور ۲، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۲.

۱۶ ـ صلاحی، عمران، تصویر، شرح بدون کاریکاتور، ش ۹ ـ ۸، پاییز ۱۳۷۲.

۱۷ ـ عبدعلی. محمد. کیهان کاریکاتور ۱، درباره واژه کاریکاتور، ش ۷۳ ـ ۷۴، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۷.

۱۸ ـ عبدعلی. محمد، کیهان کاریکاتور، درباره واژه کاریکاتور ۲، ش ۷۵ ـ ۷۶، خرداد و تیر ۱۳۷۷.

۱۹ ـ مجابی. جواد، تصویر، طنز: نوعی نگاه، نوعی زبان، تصویر، ش ۸ ـ ۹ پاییز ۱۳۷۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی