دریافت مقاله: ۹۵/۰۴/۰۵
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۹

کنش عوامل اجتماعی اثرگذار در شکل‌گیری گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار*

نفیسه اثنی‌عشری** محمدتقی آشوری***

چکیده

طراحی گرافیک از آغاز حیاتش تا کنون دارای سرشتی اجتماعی بوده تا بدان حد که ارتقاء و سیر تکوینی این شاخه از هنرهای تجسمی پیوندی مستقیم و غیر مستقیم با عوامل گوناگون اجتماعی داشته است.عواملی که در ساخت این هنر نمودی مؤثر داشته و پیش شرط های لازم و ضروری در شکل گیری مرحلهٔ مدرن آن می باشد از جمله ورود و رواج صنعت چاپ به ایران که نقشی بنیادی در گذار طراحی گرافیک از مرحله سنتی به مرحلهٔ مدرن بر عهده داشت . سوال اصلی این مقاله آن است که چه عوامل اجتماعی در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران اثر گذار بوده و هر یک چه پیامدهایی در این رابطه داشته است؟

این مقاله به لحاظ نظری به حوزهٔ جامعه شناسی هنر مربوط می شود و بر شکل‌گیری مرحلهٔ مدرن طراحی گرافیک ایران تاکید دارد.روش آن از نوع تحلیلی بوده و شیوهٔ گردآوری اطلاعاتش مبتنی بر داده های کتابخانه ای می باشد.رویکرد این مقاله ترکیبی از نظریهٔ جانت ولف در خصوص تاثیر گذاری عوامل متعدد اجتماعی در تولید هنر است. متناسب با نظریه ولف عوامل گوناگون اجتماعی چون فن،نهادهای اجتماعی،اشتغال هنر، پرورش هنرمندان و نظام های حمایتی در تولید هنر موثر هستند. بر این اساس هدف اصلی این مقاله بیان آن است که طراحی گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار هرگز به یکباره و یا در خلاء شکل نگرفت بلکه بر پایهٔ عوامل متعدد اجتماعی ، سیاسی ، فرهنگی ، صنعتی و تحولات وابسته به آن شکل گرفت . آن گونه که می توان تاثیر این تحولات را مکمل نقش گرافیک سنتی و نیز تلاش هنرمندان پیشرو در سیر تکوینی این شاخه از هنرهای تجسمی دانست . تحولات صنعتی از جمله ورود و رواج صنعت چاپ و یا تغییرات عمدهٔ فرهنگی به ویژه تغییر نظام آموزشی کشور و سایر دگرگونی ها هر یک در شکل گیری طراحی گرافیک مدرن ایران در این دوران موثر بوده اند.

خلاصهٔ دستاورد این مقاله دلالت گر آن است که هرچند به دنبال تغییرات شرایط اجتماعی کشور، طراحان گرافیک ظاهرا رها از قید تولید اجتماعی هنر از جمله فعالیت در کتاب خانه های سلطنتی شدند اما ایشان هیچ گاه به طور کامل از تاثیرات مستقیم و غیر مستقیم عوامل اجتماعی به ویژه فرهنگی ، صنعتی و حتی سیاسی رها نشدند بنابراین تصور هنرمند در مقام آفرینندهٔ یگانهٔ اثر بر این واقعیت سایه می افکند که طراحی گرافیک همچنان یک فرآوردهٔ جمعی و متاثر از ساختارهای اجتماعی جامعهٔ خویش بوده ساختارهایی که در تولید آن نمودی با واسطه و یا بی واسطه داشته و پیش شرط لازم و ضروری برای تولیدش می باشند .

کلیدواژگان: طراحی گرافیک، گرافیک مدرن ایران، عوامل اجتماعی، صنعت چاپ.

---

* مقاله پیش‌رو، برگرفته از مطالعات رساله دکتری، نفیسه اثنی‌عشری "تحلیل جامعه‌شناختی مبانی گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار"، به راهنمایی دکتر محمدتقی آشوری در دانشگاه هنر تهران است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران (نویسنده مسئول). Asna792.as@gmail.com
*** دانشیار، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران.

مقدمه

بررسی تأثیر عوامل اجتماعی در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران، به معنای نادیده‌گرفتن فردیت و یا کنش فردی هنرمندان بنیانگذار و پیشرو در این حوزه نیست؛ به معنای دقیق‌تر، پژوهش در این رابطه دلالتگر آن نیست که آگاهی و آثار هنرمندان صرفاً تابعی از شرایط اجتماعی ایشان بوده و یا این که هویت اجتماعی طراحی گرافیک در تبعیت محض از شرایط نام‌برده قرار دارد. ازآنجا که طراح گرافیک نمی‌تواند موجودی منفعل دربرابر عوامل اجتماعی باشد به‌عنوان تولیدگر هنر، در تعامل با این عوامل و متأثر از آنهاست. درواقع، هنر قادر است تا در ارتباطی پیوسته و منسجم با تغییرات حاکم بر ساختارهای اجتماعی جامعه به حیات بالنده خود ادامه دهد.

بنابر این ویژگی، به نظر می‌رسد طراحی گرافیک برمبنای سرشت اجتماعی خود هرگز به تنهایی و یا در یک خلاء شکل نگرفته و همواره متأثر از معیارهای بومی، فرهنگی، صنعتی، سیاسی و سایر عوامل اجتماعی جامعه خویش بوده است. این عوامل دارای چنان همبستگی متقابلی با این هنرند که توانمند به اثرگذاری پنهان و آشکار بر آن هستند. لذا هدف این مقاله، بیان چگونگی اثرگذاری تحولات ساختار جامعه ایران در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن کشور در دوران قاجار است. تحولاتی که مستقیم و غیرمستقیم در رابطه با این موضوع مؤثر بوده است. این تحولات که در حوزه‌های متعدد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و صنعتی رخ داد هریک نقشی کلیدی در ارتقای طراحی گرافیک ایران برعهده داشت آن‌گونه که نمی توان تأثیر آنها را نادیده گرفت. بنابراین به نظر می‌رسد، به‌منظور دستیابی به شناختی جامع از طراحی گرافیک مدرن ایران درک چگونگی اثرگذاری عوامل یادشده ضرورت دارد.

سؤال اصلی این مقاله: کدام‌یک از عوامل اجتماعی در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران اثرگذار بوده و هریک چه نقشی و چه پیامدهایی در این رابطه برعهده داشته‌اند؟

ازآنجا که طراحی گرافیک از آغاز تا کنون به‌ویژه در مرحله مدرن آن کارکرد اجتماعی داشته، به‌منظور دستیابی به شناختی جامع از آن، لازم است تا از منظر جامعه‌شناختی و اجتماعی بررسی شود. به‌ویژه آنکه آثار پژوهشی در این رابطه، بیشتر دربردارنده تبیین‌های درونی و فرمالیستی و صرفاً معطوف به شرح آثار بوده‌اند؛ بدان حد که خلاء اطلاعاتی و فقر ادبیات نظری در این رابطه محسوس است.

پیشینه پژوهش

آثار پژوهشی در حوزه طراحی گرافیک مشتمل بر آثار متعدد و فراوانی است؛ ازجمله: *تناولی* (۱۳۹۴)، در "مقدمه‌ای بر تاریخ گرافیک در ایران" طی هفت فصل به شرح مباحث تاریخی به‌ویژه نقش صنعت چاپ پرداخته است. از نتایج حاصل از آن، بیان این مهم است که آغاز تجدد و بیداری ایرانیان در قرن نوزدهم میلادی همچون پیامدهای صنعت چاپ بوده است و همچنان که این صنعت در ایجاد رنسانس اروپا مؤثر بود، در نوگرایی ایرانیان نیز مؤثر بود. *شیوا* (۱۳۹۱)، در "مؤلفه‌های گرافیک ایرانی" به بیان اولویت اندیشه و تفکر در طراحی گرافیک نسبت به مؤلفه‌های بصری چون فرم و رنگ پرداخته و معتقد است مهم‌ترین مؤلفه‌ای که معرف ایرانی‌بودن طراحی گرافیک است، انعکاس روحیه تغزلی موجود در فرهنگ ایرانی است. برای نمونه، وی طراحی یک پوستر را به‌علت تکنیک اجرایی آن ایرانی نمی‌داند بلکه پوستری را دارای مؤلفهٔ گرافیک ایرانی می‌داند که ایده‌اش توانمند به بیان روحیهٔ شعر و شاعری نهفته در فرهنگ ایرانی باشد. مگز[1] (۱۳۸۴)، در «تاریخ طراحی گرافیک» مبتنی‌بر دیدی کل‌نگر به شرح تحول طراحی گرافیک جهان به ترتیب وقایع تاریخی آن پرداخته و طراحی گرافیک هر دوره را به‌منظور تشخیص آثار و پدیدآورندگانش موردمطالعه قرار داده است. هدف وی، شناخت و مستندسازی نوآوری در جنبه‌های معناشناختی و نحوی ارتباطات بصری است. *هلر*[2] و *پومری* (۱۳۸۷)، در "سواد طراحی: درک طراحی گرافیک" با ارائه نمونه‌هایی از انواع آثار گرافیکی چون پوستر، بیلبرد، صفحات آگهی، بادبزن‌ها و تمبرهای تبلیغاتی و مواردی ازاین‌دست، هریک از آنها را مستقل بررسی کرده و اهمیت آنها را در کل تاریخ طراحی گرافیک بیان نموده‌اند. هدف این کتاب، آن است که بیان کند چگونه درک و بررسی یک اثر به شکل مجزا می‌تواند یاریگر فرد طراح در طراحی اثر گرافیکی باشد. *کرایگ*[3] و *برتون* (۱۳۸۲)، در "سی قرن طراحی گرافیک" با تقسیم‌بندی موضوع به دوره‌های تاریخی مشخص به شرح چگونگی سیر تکوینی آنها البته از منظر تاریخی پرداخته‌اند. هریک از بخش‌های اصلی کتاب با بررسی مختصر رویدادهایی آغاز می‌شود که در شکل‌گیری آن دورهٔ تاریخی مؤثر بوده، سپس مروری بر هنرهای زیبا و بیشتر هنر نقاشی می‌شود زیرا از دیدگاه نویسندگان منبع سنتی الهام برای طراحان گرافیک بوده؛ همچنین گاهشمار رویدادهای مهم هر دوره ارائه‌شده درکل، نتیجه کتاب دستیابی به اطلاعات تاریخی درباره موضوع آن است. *رهبرنیا* و *آذین* (۱۳۸۹)، در "طراح

گرافیک و طراحی فرهنگ در ایران صنعتی و پساصنعتی" به این نتیجه رسیده‌اند که وظایف طراح گرافیک باتوجه‌به شیوه‌های طراحی و ثبت تصاویر در جامعه صنعتی مبتنی‌بر رویکردی شکل‌گرایانه بوده اما در دنیای پساصنعتی به‌عنوان دنیای جدید، طراحی گرافیک نمی‌تواند جدا از ساحت‌های مکمل خود قابلیت طرح بیابد.

قطعاً هریک از این پژوهش‌ها به جای خویش ارزشمند و شایان توجه هستند اما واقعیت آن است که با مطالعه این آثار و نیز سایر پژوهش‌های مشابه، می‌توان یک وجه مشترک برای آنها تعیین نمود؛ اینکه آثار یادشده عموماً طراحی گرافیک را برمبنای دیدگاه‌های شکلی و تجزیه و تحلیل ویژگی‌های بصری و سبک‌شناختی و یا نهایتاً مبتنی‌بر ابعاد تاریخی بررسی کرده‌اند. این‌گونه پژوهش‌های تک‌بعدی منجر به آن می‌شود که طراحی گرافیک جزء مستقل و جدایی از جامعه محسوب شود و نتیجه حاصل از آنها ناقص و نارسا باشد. حال آنکه شناخت عوامل اجتماعی و چگونگی تأثیرگذاری آنها در تحصیل‌شناختی درست و جامع، بسیار مهم است. در نگاهی دقیق‌تر اگرچه عناصر بصری اجزای تشکیل‌دهنده طراحی گرافیک هستند؛ افزون‌بر این عناصر، عوامل بیرونی و یا اجتماعی نقشی کلیدی در تولید این آثار برعهده داشته و دارند؛ تا بدان حد که می‌توان عوامل یادشده را از مهم‌ترین زیرساخت‌های طراحی گرافیک دانست. بنابراین شناخت جامع طراحی گرافیک مدرن ایران مستلزم شناخت عوامل اجتماعی مؤثر بر آن است.

روش پژوهش

طراحی گرافیک براساس رسالت کاربردی‌اش ارتباطی مستقیم با جامعه داشته، آنچنان که خود به‌عنوان بخشی از لایه‌های فرهنگی جامعه با دیگر لایه‌های درون متنی و برون‌متنی آن عمیقاً در ارتباط است. تا بدان حد که آن را امری اجتماعی ساخته، به این ترتیب مطالعه آن جدای از جامعه می‌تواند منجر به تحریف فهم آن شود یا آن را به نشانه‌ایی ثانویه تقلیل دهد. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد برای دست‌یابی به تحلیلی صحیح از چگونگی شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران، نیاز به رویکردی جامعه‌شناختی ضروری باشد. رویکردی که بتواند مکانیسم تأثیرپذیری هنر از جامعه را شرح دهد. در میان طیف وسیع انواع رهیافت‌های جامعه‌شناسی هنر، نظریه *جانت ولف*[۴] چگونگی تأثیر عوامل اجتماعی را بر هنر بررسی می‌کند. وی معتقد است: «عوامل گوناگون اجتماعی چون فن، نهادهای اجتماعی، اشتغال هنر، پرورش هنرمندان و نظام‌های حمایتی در تولید هنر مؤثر هستند» (ولف، ۱۳۶۷: ۴۵ و ۱۸۱). لذا این مقاله برآن است تا برمبنای دیدگاه ولف به شرح تأثیر این عوامل و چگونگی آنها در ایجاد طراحی گرافیک مدرن ایران بپرادزد. همچنین، روش این مقاله از لحاظ ماهیت از نوع تحلیلی بوده و شیوه گردآوری اطلاعات مبتنی‌بر داده‌های کتابخانه‌ای است.

عوامل اجتماعی اثر گذار در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران

طراحی گرافیک به‌عنوان «یک محصول اجتماعی که ملزم به بیان یک معنا و یا انتقال یک مفهوم معین است نمی‌تواند صرفاً به‌عنوان یک خلاقیت فردی ملاحظه شود» (Toscano, 2015: 203) زیرا ذات این هنر همچون سایر هنرها چنان بوده که از محیط اجتماعی و ساختارهای جامعه خویش بهرمند شده و می‌شود؛ البته تعیین حد و مرز «اثرگذاری عوامل محیطی گوناگون و تشخیص محدوده تعامل میان آنها کار آسان، گذرا و سطحی نمی باشد» زیرا درعمل، هریک از این عوامل، پیوندی متقابل با طراحی گرافیک داشته و دارند؛ پیوندهایی که توانمند به اثرگذاری پنهان و آشکار بر آثار این شاخه از هنرهای تجسمی هستند (Lexhagen et al., 2013: 209).

براین اساس، به‌منظور دست‌یابی به شناختی جامع از چگونگی شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران لازم است تا تحولات و فرایندهای اجتماعی که در مقطع تاریخی قاجار نقشی مؤثر در این رابطه داشته‌اند شناسایی و تحلیل شوند. عمده‌ترین این تغییرات درادامه آورده شده است.

تأثیرگذاری فن یا تکنولوژی چاپ

صنعت چاپ، ابزاری بود که امکان بازتولید انبوه آثار هنری را فراهم آورد. این صنعت مؤثرترین عامل فنی در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران در دوران قاجار است. ورود و رواج چاپ در کشور، به شکل‌گیری تغییرات هم‌بستهٔ اجتماعی به‌ویژه فرهنگی منجر شد. کنش این عامل فنی بسیار فراتر از ورود یک تکنولوژی در جهت اجرای آثار بود زیرا چاپ، دگرگونی‌های ژرفی در اشاعه طراحی گرافیک و به‌طور کلی «سامان مناسبات اجتماعی و بالندگی حیات فکری و فرهنگی جامعه ازجمله پیشرفت دانش اجتماعی کشور به‌وجود آورد.» (Eisenstein, 1979: 25)تا بدان حد که می‌توان آن را در مقام یکی از بنیادی‌ترین عوامل تغییر و پیشرفت جامعه شناخت. یکی از مهم‌ترین ثمرات آن، افزون‌بر ایجاد تکنیک و دستاوردهای جدید در حوزهٔ طراحی گرافیک تولید فراگیر محصولات فرهنگی چون کتاب، روزنامه و مجلات بود. این مطبوعات، افزون‌بر آنکه نفسی تازه در حیات فکری جامعه

دمید، بنیان شکل‌گیری مرحلهٔ نوینی از حیات بلندمدت طراحی گرافیک را در ایران رقم زد.

اثرگذاری نیروهای دگرگون‌کننده این صنعت، از زمانی آغاز شد که مؤسسات چاپ و انتشار به‌ویژه چاپ سنگی در تبریز، تهران و سایر شهرها به‌تدریج تأسیس شد. در مرحله رواج چاپ سنگی، هنرمندان و طراحان گرافیکی چون *ابوالحسن غفاری* و *ابوتراب غفاری* به‌دلیل اجرای طرح‌هایشان بر سطح سنگ، چاپگرانی ماهر گردیدند تا آنجا که می‌توان ایشان را هنرمندانی صنعتگر دانست. این ارتباط مستقیم و بی‌واسطه بین طراح گرافیک و صنعت چاپ منجر به ارتقای طراحی گرافیک به‌ویژه به لحاظ تکنیک اجرایی آن شد. درمجموع، چاپ به‌عنوان مهم‌ترین پیش‌شرط فنی لازم در تحولات فرهنگی کشور ازجمله طراحی گرافیک پیامدهای عظیم اجتماعی را به دنبال داشت. همچون:

- شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران؛
- ایجاد قواعد نوین بصری و فنونی جدید در اجرای آثار؛
- تولید گسترده آثار طراحان گرافیک به‌مثابه مشارکتی معین در فرهنگی فنی؛
- عمومی‌سازی هنر و خروج آن از انحصار طبقه فرادست جامعه؛
- ایجاد مخاطبان جدید و شکل‌گیری موضوعات نوین؛
- ممتازشدن جایگاه اجتماعی هنرمندان مردمی؛
- سازمان اجتماعی تولید طراحی گرافیک در دوران قاجار.

- شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران

واقعیت آنکه طراحی گرافیک مدرن ایران را نمی‌توان یک هنر نورسته برشمرد زیرا این هنر بر پایه ساختار سنتی خود استوار بود. ساختاری که در جریان همخوانی با تحولات زمانه شکلی مدرن یافت. در نگاهی دقیق‌تر، می‌توان استحاله طراحی گرافیک ایران را از قالب سنتی به مدرن، مانند نوعی رنسانس یا تولدی دیگرباره دانست آن‌گونه که با نوشدن جامعه نو شد و با متحول‌شدن آن، تحول یافت. به این ترتیب، موفق به ایجاد آثاری نو و متفاوت از گذشته گردید.

- ایجاد قواعد نوین بصری و فنونی جدید در اجرای آثار

محدودیت‌های ناشی از کاربرد صنعت چاپ در تولید آثار هنری ازجمله عرصه طراحی گرافیک، از مهم‌ترین عللی بود که منجر به تغییر قواعد بصری گذشته و شکل‌گیری موازینی تازه گردید. محدودیت‌های فنی این صنعت نه‌تنها امکان تولید آثار پرجزییات و یا مملو از نقش و نگارهای کتاب‌آرایی سنتی را نداشت بلکه حتی در چاپ سربی به‌دلیل استفاده از قالب‌های حروف صنعتی، توانایی کاربرد اقلام زیبا و متنوع فارسی از بین رفت. بنابراین قواعد بصری نوینی شکل گرفت. قواعدی که ویژگی اصلی آنها پرهیز از جزییات، رعایت سادگی و محدود به کاربرد عنصر بصری خط بود؛ این سادگی که از مهم‌ترین ویژگی‌های گرافیک مدرن است، بازتاب کاربرد ابزاری مکانیکی در تولید آثار بود. البته این نکات هرگز به معنای آن نیست که رابطهٔ میان فن‌آوری و هنر، رابطه‌ای مبتنی‌بر تولید آثاری خام و سطحی بوده زیرا این خصلت فرهنگ و هنر ایرانی است که در انطباق با تغییرات اجتماعی به حیات بالندهٔ خویش ادامه دهد. همچنین به علت آشنایی ایرانیان با هنر عینی غرب، هنرمندان ایرانی تحت تأثیر سبک نقاشی ایشان قرار گرفتند. برخی چون *کمال‌الملک* به تقلید محض از آن پرداخته و گروهی چون *صنیع‌الملک* آن را با سبک ذهنی نگارگری ایرانی تلفیق نمودند و موفق به خلق مکاتب هنری و تولید آثاری شدند که ضمن حفظ هویت فرهنگی قادر به همزیستی با انواع تحولات جاری در متن جامعه بود.

- تولید گسترده آثار طراحان گرافیک به‌مثابه مشارکتی معین در فرهنگی فنی

پس از ورود صنعت چاپ به ایران، تعامل بین طراح گرافیک با این فن به‌عنوان ابزاری که منجر به بازتولید فراوان آثار می‌شد، در سرشت خود دلالتگر وجود رابطه‌ای فنی با این هنر بود. رابطه‌ای که رسالت پیام‌رسانی طراحی گرافیک را در ارائه پیام به جامعه مخاطبین آن جامع‌تر کرد. بنابراین، به نظر می‌رسد که می‌توان آشنایی، شناخت و ارتباط هنرمندان و طراحان گرافیک با ابزار چاپ را درکل «نشانه‌ای خاص از مشارکتی معین در فرهنگ فنی دانست.» (بوردیو، ۱۳۸۶: ۱۴۹)[۵] منظور از این مشارکت، آن است که وضعیت فنی صنعت چاپ در مقطع تاریخی قاجار، طراحان را ملزم ساخت تا ایده‌های خود را منطبق‌بر امکانات فنی چاپ طراحی و اجرا کنند؛ البته این نکته به آن معنا نبود که سرنوشت و کلیت ایده و اجرای آثار به شکل جبری ماشینی و یا تحمیلی اتوماتیستی تعیین می‌گردید. به‌هر حال، محدودیت‌های فنی چاپ در کلیت طراحی و تولید آثار مؤثر بود هرچند نقشی مطلقاً تحمیلی نداشت. برهمین اساس، با مشاهدهٔ آثار برجای‌مانده می‌توان استمرار حیات سنن هنری را حس نمود. برای نمونه، تداوم کاربرد سنن کتاب‌آرایی فاخر درباری در صفحه‌آرایی مطبوعات دوران قاجار ازجمله در نخستین روزنامه‌های چاپ سنگی شاهدی گویا و مستند در این‌باره است. نمونه شایان دیگر، اقدام خوش‌نویس بزرگ دوران ناصری، *کلهر*، است. وی با ابداع شیوه چاق‌نویسی قلم نستعلیق موفق به کاربرد آن در چاپ سنگی و ایجاد مکتب کلهر گردید و هوشمندانه

توانست این فن را مطیع هنر خویش سازد. در نگاهی دقیق‌تر، مبانی پیدایش این مکتب خوش‌نویسی افزون‌بر بداعت کلهر، کاربرد چاپ سنگی در تولید آثار بود. افزون‌بر کلهر، هنرمندان بنام دیگری در حوزه طراحی گرافیک مانند ابوالحسن غفاری، ابوتراب غفاری، *میرزامهدی مصورالملک* و همانند آنها سبک خویش را با صنعت چاپ منطبق ساختند. این نکات همگی دلالتگر مشارکت معین هنرمندان پیشرو و خلاق ایرانی در فرهنگی فنی بود.

بنابر آنچه تا کنون بیان شد، به نظر می‌رسد که می‌توان فن‌آوری صنعت چاپ را نشانه‌ای ممتاز از تلاش برای برقراری رابطه‌ای تازه با فرهنگ و هنر ازجمله طراحی گرافیک دانست. هرچند بی‌تردید این صنعت به‌تنهایی ناتوان از پایه‌ریزی یک ساختار فرهنگی مستقل بود.

- عمومی‌سازی هنر و خروج آن از انحصار طبقه فرادست جامعه

یکی از مهم‌ترین پیامدهای صنعت چاپ در حوزه فرهنگ و هنر ازجمله طراحی گرافیک «تولید فراگیر و یا عمومی‌سازی آثار هنری و درکل دستاوردهای عرصه فرهنگی بود» (Chang, 2015:109)زیرا صنعت چاپ امکان ارائه این آثار را در عرصه‌ای وسیع‌تر با سرعتی افزون‌تر و قیمتی ارزان‌تر فراهم نمود و موفق شد تا هنر را از انحصار طبقهٔ فرادست جامعه رها ساخته و آن را عمومی سازد. این تحول خود نقطه عطفی در سرعت‌بخشیدن به گذار طراحی گرافیک ایران از مرحله سنتی به مرحله مدرن محسوب می‌شود.

- ایجاد مخاطبان جدید و شکل‌گیری موضوعات نوین

یکی دیگر از پیامدهای صنعت چاپ در تولید فراوان و درعین حال ارزان قیمت آثار هنری، شکل‌گیری طیف جدیدی از مخاطبان بود. مخاطبانی که تا پیش از این به‌دلیل هزینه بالای تولید تک‌نسخه‌ای آثار عموماً محروم از تملک آنها بودند اما چاپ امکان بازتولید فراوان آثار فرهنگی و هنری را ممکن ساخت. فن چاپ از یک‌سو پاسخی مناسب در راستای تأمین تقاضاهای هنری اقشار گوناگون جامعه و یا مخاطبان جدید بود. ازسویی دیگر این مخاطبان جدید، از عوامل کلیدی در شکل‌گیری موضوعات نوین با مضامین اجتماعی بودند. به این ترتیب، صنعت چاپ یکی از بسترهای رهایی هنر از قید موضوعات تاریخی، حماسی، ادبی و درباری گذشته شد.

به عبارت دقیق‌تر، تولید انبوه آثار هنری برای مخاطبان جدید ملزم به حیات گونه‌های نوینی از هنر نقاشی و طراحی گرافیک شد. هنرهایی که امروزه تحت عنوان کلی هنرهای عامیانه و یا اَشکال هنرهای مردمی از آنها یاد می‌شود. منظور از «هنرهای عامیانه، انواعی از هنر است که موردپسند و استقبال عموم مردم واقع می‌شود و به‌نوعی منشعب از فرهنگ بصری عامه ایشان است.» (Krzys & denora, 2008 : 224) گونه‌های متنوع هنرهای مردمی مبتنی‌بر آثار برجای‌مانده از دوران قاجار مشتمل‌بر چند نوع است: قهوه‌خانه، پشت شیشه، روی کاشی و گچ و نیز، تصویرسازی مطبوعات چاپ سنگی. البته نکته شایان توجه این که در میان انواع گوناگون هنرهای یادشده ظاهراً تصویرسازی کتاب‌های مصور چاپ سنگی تنها نوع هنری بود که به‌واسطه رسانه چاپ تولید می‌شد زیرا بقیه انواع چون نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اصل اثر مستقیماً در معرض دید مردم قرار می‌گرفت.

- ممتازشدن جایگاه اجتماعی هنرمندان مردمی

این گروه از هنرمندان درحقیقت، افرادی بودند که عموماً خودجوش و آموزش‌ندیده در حجره‌ها و یا کارگاه‌های هنری خویش به خلق آثار متوسطی به لحاظ کیفی می‌پرداختند. تا پیش از ظهور صنعت چاپ در ایران، آثار ایشان به‌گونه‌ای در حاشیه قرار داشت. بنابراین موقعیت مهم و ممتازی در جامعه نداشتند اما به‌واسطه کاربرد صنعت چاپ، این گروه از هنرمندان از فعالیت در جایگاه حاشیه‌ای به‌تدریج فاصله گرفته و به‌عنوان عضوی فعال از جامعه هنر و تحت عنوان هنرمندان مردمی مطرح شدند.

- سازمان اجتماعی تولید طراحی گرافیک در دوران قاجار

سازمان‌بندی تولید اجتماعی هنر تا زمان استمرار حیات کتابخانه‌های سلطنتی همچنان در اشکال کاملاً جمعی و مبتنی‌بر کارگاه‌های صنفی دایر بود. همچون شیوه تولید نسخه خطی هزار و یکشب در مجمع‌الصنایع ناصری که مبتنی‌بر تولید گروهی بود. این ویژگی از دیرباز در گرافیک سنتی ایران ازجمله کتاب‌آرایی فاخر درباری وجود داشت لذا هنرمندان و طراحان گرافیک حداقل تا دوران ناصری همانند روزگار پیشین هنوز قادر نبودند بر ابراز وجود یک شخصیت مستقل که بتواند بر فردیت هنری خویش تأکید کنند. اما آرام‌آرام به‌دنبال تحولات اجتماعی ازجمله کنش صنعت چاپ در ایران «هنرمند توانست به ابراز یک شخصیت مستقل در خلق آثارش دست یابد شخصیتی مستقل که بر فردیتش تأکید داشت.» (Hauser, 1968 : 48) ازجمله مصداق‌های ظهور فردیت در تولید آثار طراحی گرافیک در این دوران، می‌توان به مواردی چون سپردن تولید اولین روزنامه مصور دولتی ایران به ابوالحسن غفاری به دستور ناصرالدین‌شاه اشاره نمود. متن این دستور در صفحه ۷ شماره ۴۷۲ روزنامه دولت علیه

ایران چاپ شد. یکی دیگر از مستندات در این رابطه حضور امضای تصویرگران روزنامه‌های شرف و شرافت یعنی ابوتراب غفاری، *میرزاموسی ممیزی* و *مهدی مصورالملک* است. کلیت موارد یادشده در جدول ۱، ارائه شده است.

البته واقعیت آن است که رخداد دگرگونی در بطن طراحی گرافیک و گذار از مرحله سنتی به مدرن تنها به‌واسطه عامل فنی چاپ شکل نگرفت. این گذار درحقیقت، محصول تاریخی طولانی از انباشت بلندمدت فرهنگ بصری غنی ایرانی همگام با تغییرات شرایط اجتماعی کشور بود. شرایطی که در شکل‌گیری انواع جدیدی از مخاطبان و بالطبع هنرهای تصویری نوین همچون طراحی گرافیک مطبوعاتی، نقاشی‌های عامیانه و کتب مصور چاپ سنگی مؤثر بود. درمجموع، شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران افزون‌بر سیر تکوینی آن درحقیقت به قصد پاسخ‌گویی به نیازهای بصری جامعه شکل گرفت. نیازهایی که محصول دگرگونی‌های مهم و دامنه‌دار اجتماعی ازجمله ورود و رواج صنعت چاپ بود. بی‌هیچ تردید، ضروری است تا هنگام پژوهش درباره اثرات یک نوآوری فنی، به اهمیت اوضاع و احوال اجتماعی و نهادهای دیگر همچون نهادهای اجتماعی جامعه هم توجه شود.

نهادهای اجتماعی هنر در دوران قاجار

فرایند تولید آثار طراحان گرافیک افزون‌بر مرحله سنتی در مرحله مدرن، معمولاً محصول نهادهای اجتماعی بود که در ورای تولیدات خاص طراحی گرافیک قرار داشتند. نهادهایی که تولید آن را در دوران قاجار امکان‌پذیر ساخت و مسیر بعدی آن را تعیین نمود. این نهادها عبارت بودند از:

– نهادهای پرورش هنرمندان

از منظر جامعه‌شناختی، حرفه هنر به‌ویژه در آغاز دوران قاجار همچون روزگار گذشته یا بخشی از میراث خانوادگی بود که از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یافت و یا مبتنی‌بر نظام سنتی استاد– شاگردی بود. در این روش، هنرجویان به یادگیری انواع هنرها نزد استادان آن می‌پرداختند البته تدریس و تعلیم نقاشی به‌صورت رسمی وجود نداشت و عموماً تعلیم هنر به‌صورت اختصاصی در منزل هنرمندان و تحت نظام صنفی ایشان انجام می‌شد.

در میان این دو شیوه، ظاهراً شیوه نخست یعنی زمینه طبقاتی و موقعیت خانوادگی هنرمندان در این رابطه نقشی مهم‌تر داشت. زیرا هنرمندان غالباً یا فرزند یک هنرمند بودند و یا با یک هنرمند رابطه بسیار نزدیکی داشتند. به‌عبارت

جدول ۱. مدل تطبیقی ویژگی‌های طراحی گرافیک در گذار از مرحله سنتی به مدرن در دوران قاجار

مدل تطبیقی ویژگی‌های تولید طراحی گرافیک در گذار از مرحله سنتی به مدرن	طراحی گرافیک سنتی	طراحی گرافیک مدرن
فرایند تولید هنر	سازمان تولید اجتماعی هنر	تولید فردی هنر
مکان تولید هنر	مجمع‌الصنایع درباری و یا کتابخانه‌های سلطنتی	دارالطبایع سلطنتی و نیز کارگاه یا حجرهٔ شخصی هنرمند
سبک تولید هنر	حفظ اصول نگارگری سنتی ایران و کاربرد اقلام متنوع زیبانویسی ایرانی و دراصل تداوم سنن کتاب‌آرایی فاخر درباری	تراوش فرهنگی: التقاط و تداخل اصول رویکرد ذهنی نگارگری سنتی ایرانی با رویکرد عینی غربی، کاربرد حروف صنعتی: محدودیت کاربرد اقلام سنتی
شیوه تولید هنر	انسانی، محصول خلاقیت و مهارت هنرمند	ماشینی، چاپ، بازتولید مکانیکی
مخاطب تولید هنر	محدود، عموماً منحصر به طبقه فرادست جامعه	فراگیر، عموم جامعه
میزان تولید هنر	تک‌نسخه، منحصر به فرد	انبوه، فراوان
موضوع تولید هنر	تسلط موضوعات تاریخی، ادبی و سفارش‌های درباری	گسست پیوندهای سنتی، موضوعات روزمره، زندگی مردم عادی
بعد اقتصادی تولید هنر	هزینه بالا، بسیارگران قیمت	هزینه کم ، ارزان قیمت
جایگاه اجتماعی هنرمند	صنعتگر	هنرمند

(نگارندگان)

دقیق‌تر، یکی از عوامل مهم جهت هنرمندشدن تولد در یک خانوادهٔ هنری بود. این ویژگی، شرط ضروری و یا دست‌کم امتیازی مهم برای هنرمندشدن به‌شمار می‌آمد. بنابر این نکته، به نظر می‌رسد که هنرمندان به‌گونه‌ای تصادفی هنرمند نمی‌شدند بلکه برمبنای وجود یک ساز و کار اجتماعی تعلیم می‌یافتند. لذا می‌توان پیشه هنر را ثمره وجود موقعیت‌های خاص اجتماعی مانند زمینه خانوادگی و طبقاتی دانست؛ زمینه‌ایی که مقدم و مؤثر بر آموزش هنری افراد و درنهایت هنرمندشدن ایشان بود. برای نمونه، خاندان غفاری، در کاشان، هنرمندان بزرگی چون ابوالحسن غفاری، ابوتراب غفاری و محمد غفاری را تعلیم دادند و یا در اصفهان، خاندان امامی و نجفعلی در نقاشی مشهور بودند.

ظاهراً نظام‌های آموزشی یادشده همچنان تا ایجاد تحول در سیستم آموزشی ایران و تأسیس مدارس نوین ادامه یافت. اما پس از تأسیس اولین هنرستان ایرانی، نقاش‌خانه دولتی، این روند تغییر یافت. در نگاهی کل‌گرایانه، می‌توان روند دگرگونی نهادهای هنری دوران قاجار را به‌ترتیب چنین دانست:

- تغییرات نهادهای هنری دوره قاجار

به‌دنبال گسترش تعاملات اجتماعی ایران با اروپا و آشنایی نسبی برخی از ایرانیان ازجمله بانیان توسعه مدنی کشور با دستاوردهای نوین فرهنگی و اجتماعی غربی، اشتیاق به مدرن‌شدن به شیوه اروپایی افزایش یافت و مسیر دگرگونی زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی بازگردید. تغییر نظام آموزشی از شیوه سنتی مکتب‌خانه‌ای به شیوه مدرن آکادمیک، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های بازتاب تحولات فرهنگی کشور بود. همچنین آموزش نقاشی یکی از نخستین مواردی بود که تحول یافت. درپی ورود هنرمندان غربی به کشور و محبوبیت آثار ایشان، تعدادی از هنرمندان ایرانی به‌منظور آموزش هنر عینی غرب راهی اروپا شدند. ظاهراً اولین نفر در دوران قاجار «کاظم فرزند نقاش‌باشی عباس‌میرزا بود که به این منظور رهسپار اروپا شد، اگرچه وی هیچ‌گاه به کشور بازنگشت. پس از او، میرزارضا در زمان محمدشاه برای تحصیل نقاشی و انجام امور دیگر رهسپار اروپا شد.» (محبوبی اردکانی، ۱۳۵۹: ۱۲۵-۱۲۳). به استناد تاریخ، روند اعزام هنرآموز در ادوار بعد هم ادامه یافت. باتوجه‌به تغییرات نظام آموزشی ایران، درادامه نهادهای نوین تعلیم هنر معرفی می‌شود.

- **مجمع‌الصنایع ناصری؛** برمبنای ترتیب تاریخی، از عمده‌ترین و درعین حال جامع‌ترین مکان‌های آموزش هنر بود. البته نظام آموزشی آن همچنان مبتنی‌بر شیوه سنتی استاد– شاگردی بود. ساخت مجمع‌الصنایع ناصری محصول تلاش‌ها و اقدامات ترقی‌خواهانه نخستین صدراعظم چهارمین شاه قاجار است؛ «امیرکبیر به‌منظور پیشرفت کشور به‌ویژه تقویت تولیدات داخلی در زاویه غربی بازار که امروزه مشهور به سبزه‌میدان است مجمع‌الصنایعی را تأسیس کرد تا در آن امکان تولید صنایع نظامی چون توپ‌ریزی، تفنگ‌سازی، قداره‌گری، یونیفورم‌های نظامی به سبک اروپایی، زری‌کشی و زری‌دوزی و نیز طراحی و اجرای آثار هنری و نقاشی امکان‌پذیر باشد.» (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۶: ذیل وقایع ۱۲۶۹)

در حجره‌های متعلق به امور هنری مجمع‌الصنایع «۱۴۴ نفر شاگرد تحت نظارت ۴۵ تن استاد کار در پروژه‌های مختلف سلطنتی کار می‌کردند.» (اقبال، ۱۳۲۵: ۶۵) اثر نفیس خطی هزار و یکشب، در همین مکان تحت مدیریت و نظارت هنرمند پیشرو آن دوران یعنی ابوالحسن غفاری به شیوه سنتی استاد– شاگردی طراحی و اجرا شد. وی به‌عنوان مدیر هنری این اثر، کار را به‌نحو شایانی بین اعضای گروه تقسیم نموده بود. پس از مجمع‌الصنایع ناصری، نقاش‌خانه دولتی به‌عنوان نخستین هنرستان ایران ساخته شد.

- **نقاش‌خانه دولتی، نخستین هنرستان ایران؛** به‌دنبال صدور مجوز تأسیس نقاش‌خانه و چاپخانه دولتی از سوی ناصرالدین‌شاه به ابوالحسن غفاری، درحقیقت نخستین هنرستان و یا مدرسه نقاشی کشور به همت و کوشش این هنرمند پیشرو تأسیس شد. خبر آن در صفحه ۶ شماره ۵۱۸ روزنامه دولت علیه ایران برابر با تاریخ سوم ماه شوال ۱۲۷۸ هجری اعلام شد. تأسیس این مدرسه و نظام آموزشی آن که مبتنی‌بر نظام مدرسه‌ای و تحت نظارت وزارت علوم بود، سنتی را پدید آورد که تاکنون نیز باقی است. ابوالحسن برنامه‌های آموزشی هنرستان را منطبق‌بر موازین نقاشی اروپایی تعیین کرد آنچنان که هنرآموزان با اسلوب سایه‌روشن، پرسپکتیو و درکل موازین سبک کلاسیک نقاشی غربی آشنا شوند. ایشان به تقلید از روی مدل‌ها و الگوهای اروپایی همچون آثار میکل *آنژ*، *رافائل* و *تیسین* می‌پرداختند. آثاری که توشه و ره‌آورد صنیع‌الملک از سفرش به اروپا بود. درواقع «در اولین مراکز آموزشی هدف اصلی تربیت شاگردانی بود که اصول و قواعد نقاشی واقع‌گرا و شبیه عکاسی را یاد بگیرند. بنابراین شاگردان از تصاویر استادان رنسانس اروپا و همچنین از آثار لیتوگرافی و عکاسی کپی می‌کردند.» (Ekhtiar , 2001 : 160 – 161) . نکته شایان تأمل دیگر به‌ویژه از منظر جامعه‌شناختی آن که «در مدرسه او خبری از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر نبود درحقیقت برنامه آن طوری تنظیم شده بود که تناقضی با آموزش سنتی هنر در ایران نداشته باشد.» این مهم در بطن خود بیانگر شناخت، توجه و اهمیتی است که

این هنرمند بزرگ نسبت به عرف و آیین‌های سنتی ایرانی داشته است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹۳).

– **دارالفنون؛** هرچند هدف از تأسیس اولین مدرسه نوین ایران تدریس هنر نبود اما به‌هر حال «بعد از افتتاح رسمی دارالفنون در سال ۱۲۶۸ قمری، موسیقی و نقاشی از اولین رشته‌هایی بود که به برنامه مدرسه اضافه شد.» (هاشمیان، ۱۳۷۹ :۹۳) تدریس عکاسی نیز در این مدرسه «برمبنای علاقه شخصی ناصرالدین‌شاه نقشی اساسی در توسعه این رشته داشت و در سال ۱۲۷۶ قمری به برنامه این مدرسه اضافه شد.» (Ekhtiar, 2001: 161) نظام آموزش هنر همچون سایر رشته‌ها بر پایه الگوهای اروپایی تنظیم شده بود و حتی مدرس نقاشی آن علی‌اکبرخان مزین‌الدوله، تحصیل‌کرده فرانسه بود. وی «دانشنامه خود را در رشته نقاشی، تئاتر و موسیقی دریافت نموده بود. چندی را در پاریس نزد یکی از نقاشان کار کرده و پس از بازگشت به ایران معلم زبان فرانسه دارالفنون شد. او سپس به جای مسیو کنستان معلم نقاشی فرانسوی که امین‌الدوله در سفر سال ۱۸۴۸ به پاریس او را استخدام کرده بود، منصوب گشت. میرزا علی‌اکبرخان در سال ۱۲۸۸ لقب نقاش‌باشی دریافت کرد. او در دارالفنون در کنار موسیقی و تئاتر به تعلیم نقاشی پرداخت و نقاشانی چون کمال‌الملک، مصورالملک و اسماعیل جلایر از شاگردانش بودند.» (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹۴) شیوه تدریس مزین‌الدوله، ملهم از روش ابوالحسن غفاری بود آنچنان که شاگردان همچنان کپی‌برداری از روی آثار کلاسیک اساتید اروپایی را تمرین می‌کردند. بنابراین می‌توان دارالفنون را دومین مکان رسمی آموزش هنر به شیوه عینی غرب دانست. هدف اصلی از آموزش نقاشی در آن، آشنایی دانشجویان با اصول آکادمیک نقاشی اروپایی بود. جرج *کرزن* که ۴۰ سال پس از تأسیس دارالفنون از آن دیدن کرد، درباره موضوعات و مدل‌های آموزشی کلاس چنین نوشته: «مدل‌های کلاس، مشتمل بر الگوهای اروپایی به‌صورت برهنه، سرها، نیم‌تنه‌های قدیمی، طراحی‌هایی از مسیح [مقدس] و تصاویر موضوعات مختلف اروپایی بودند.» (Curzon, 1966 : 493) همچنین دانشجویان روش چاپ سنگی را به‌منظور چاپ جزوات و کتاب‌های موردنظرشان فرامی‌گرفتند.

– **مدرسه صنایع مستظرفه؛** دومین هنرستان به شکل امروزی در ایران بود که به همت و ریاست محمد *غفاری* تأسیس شد. این مدرسه استمرار آموزش نقاشی غربی بود. در مدرسه صنایع مستظرفه، افزون‌بر تدریس نقاشی به شیوه کلاسیک «سایر رشته‌های هنری مانند مجسمه‌سازی، قالی‌بافی، نقاشی رنگ روغن، نقاشی آب‌رنگ، سیاه‌قلم مدادی و گراوورسازی نیز تدریس می‌شد. این مدرسه پایه‌گذار نقاشی کلاسیک سده اخیر در ایران است.» (سهیلی مرحله‌ساری، ۱۳۶۸: ۴۳) درحقیقت، «کمال‌الملک با راه‌اندازی مدرسه صنایع مستظرفه و شیوه نوین آموزش نقاشی و مهم‌تر از همه جداکردن نقاشی از حوزه صنایع دستی، تحول بنیادینی در مسیر نقاشی ایرانی ایفا کرد.» (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

– نظام‌های حمایتی هنر در دوران قاجار

حامیان هنر در روزگار قاجار چونان گذشته عمدتاً طبقه فرادست جامعه بودند «اشراف، درباریان و در رأس آنها شخص شاه ازجمله نظام‌های حامی تولید آثار هنری بودند و بودجه‌های اختصاصی را صرف این منظور می‌کردند.» (Turpen , 2004 : 108) البته شاه این مسئولیت را بیشتر برعهده فرد معتمدی می‌گذاشت که نماینده ناظر وی بر اجرای فرمانش بود. برای نمونه، یکی از عمده‌ترین تولیدات طراحی گرافیک در این دوران همچنان که پیش‌تر اشاره شد طراحی، کتابت و درکل اجرای نسخه خطی ممتاز هزار و یکشب به فرمان ناصرالدین شاه بود؛ این اثر تحت مدیریت هنری بانی طراحی گرافیک مدرن ایران تولید شد اما تأمین هزینه‌های آن برعهده دربار و به نمایندگی «حسینعلی‌خان معیرالممالک بود، معیرالممالک نماینده منتخب ناصرالدین شاه به‌منظور نظارت بر چگونگی مراحل تولید و اجرای این اثر بود» این نوع از نظام، حمایتی یا دخالتی مستقیم و آشکار در اجرای آثار داشت و یا به شکل ضمنی و پنهان بر آن نظارت و دخالت می‌کرد. (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۳: ۲۲۴/۳)

نمونهٔ دیگر از انواع تولیدات طراحی گرافیک که به سفارش شخص ناصرالدین شاه و بالطبع تحت حمایت مالی وی، طراحی، اجرا و چاپ شد تولید نخستین روزنامه مصور دولتی، دولت علیه ایران بود. این روزنامه نیز تحت مدیریت هنری ابوالحسن غفاری بود. شایان ذکر است که به‌دنبال تحولات اجتماعی ایران به‌ویژه فراگیرشدن تولیدات هنری، از دوران ناصری به بعد بخشی از این نقش برعهده مردمان عادی جامعه همچون صاحبان قهوه‌خانه‌ها، حسینیه‌ها و تکیه‌ها قرار گرفت.

– ممتازشدن برخی از هنرمندان

درادامهٔ بررسی نظام حامیان هنر نکته بااهمیت دیگری از منظر جامعه‌شناسی آشکار می‌شود؛ ممتازشدن برخی از هنرمندان نسبت به سایرین است. برخی معتقدند که این نکته فقط معطوف به استعداد منحصر به فرد و یا نبوغ ذاتی و درونی شخص هنرمند است حال آن که افزون‌بر این ویژگی، نقش عوامل اجتماعی در این رابطه بسیار مؤثر است. زیرا این عوامل بسترها و یا زیرساخت‌های مهمی در ممتازشدن برخی

از هنرمندان است. برای نمونه، ابوالحسن غفاری، موفقیت و درخشش هنری خود را افزون‌بر تلاش، نبوغ و استعدادهای درونی‌اش درحقیقت مدیون فرایندهای مختلف اجتماعی بود که عبارت‌اند از: تولد و رشد در یک خانواده هنرمند، یادگیری موازین هنر نگارگری ایران تحت آموزش هنرمند ممتاز دربار محمدشاه؛ مهرعلی، مسافرت به ایتالیا و امکان یادگیری هنرهای آکادمیک اروپایی و نیز فن چاپ سنگی. تمامی این موارد درحقیقت، تمهیدات و یا فرایندهای مختلف اجتماعی بودند که در ممتازشدن و درخشش شخصیت هنری وی، علاوه‌بر نبوغ درونی او، نقش بنیادینی برعهده داشتند. همچنین شایان ذکر است که فعالیت‌های هنرمندانه‌ای که او را شایسته دریافت لقب صنیع‌الملکی از جانب ناصرالدین شاه نمود، در ارتقای طراحی گرافیک تا بدان حد اثرگذار بود که اغراق نیست اگر وی را پدر طراحی گرافیک مدرن ایران دانست.

مجمع‌الصنایع درباری و یا کتابخانه‌های سلطنتی

محل فعالیت هنرمندان درباری، بخش دیگری از اجزای نظام حمایتی ایشان بود زیرا هنرمندان درباری عموماً در ملک حامیان خود یعنی مجمع‌الصنایع درباری و یا کتابخانه‌های سلطنتی فعالیت می‌کردند. لذا خود را مقید به تأمین خواسته‌های ایشان می‌دانستند. البته به‌دنبال تحولات اجتماعی کشور به‌ویژه تغییرات نظام آموزشی و عمومی‌شدن مراکز هنری که پیش‌تر یاد شد، این وابستگی مالی و این نوع حمایت‌های مادی به‌ویژه پس از دورهٔ ناصری رو به کاهش نهاد؛ آنچنان که طراحان گرافیک با وضعیت جدیدی روبرو شدند وضعیتی که به‌دنبال افول حمایت مستقیم از ایشان، آزادی بیشتری را برای هنرمندان ایجاد نمود. البته این استقلال منجر به آن گشت که هنرمندان خود تأمین‌کننده هزینه‌های مالی و ابعاد اقتصادی زندگی خویش شوند.

انواع حامیان جدید هنر

درپی تحولات اجتماعی یادشده ازجمله استقلال مالی هنرمندان افزون‌بر هنرمندان درباری که تنها مکلف به تبعیت از خواسته‌ها و یا دستورالعمل‌های حامیان اشرافی و قیم‌های سلطنتی خود بودند، به‌تدریج گروه دیگری از هنرمندان به‌نام هنرمندان مردمی شکل گرفتند. این دسته از هنرمندان، به پیروی از مناسبات بازار و تأمین تقاضاهای هنری مردم به‌عنوان مخاطبان جدید آثار هنری ملزم بودند. البته این نکته، دلالتگر اهمیت موجود میان ارتباطات بازاریابی و تولیدات هنری به‌ویژه پس از کنش عامل فنی چاپ در ایران بود. عاملی که منجر به تولید انبوه آثار هنری شد. ازجمله انواع حامیان جدید هنر، می‌توان به ناشران کتب مصور چاپ سنگی در مقام فراهم‌آورندگان امکانات برای تولید این آثار اشاره نمود. درکنار ناشران، گروه دیگری از حامیان جدید هنر، صاحبان قهوه‌خانه‌ها بودند؛ صاحبان قهوه‌خانه‌ها به‌منظور جلب مشتری مراسمی چون نقالی به راه می‌انداختند. اجرای این مراسم عموماً همراه با نمایش پرده‌های نقاشی بود. این پرده‌ها به زبان تصویر، روایتگر بصری موضوعات مذهبی چون واقعهٔ عاشورا و مضامین حماسی و ادبی چون شاهنامه فردوسی بود. این آثار درک و تجسم سخنان را برای مخاطب آسان‌تر و جذاب‌تر می‌نمود. صاحبان قهوه‌خانه‌ها درقبال تأمین هزینه‌های مالی هنرمند، مشتمل بر ابزار کار و نیز خورد و خوراک و مسکن وی، البته فقط در طول مدتی که او به تولید اثر برای قهوه‌خانه می‌پرداخت، حامی هنرمند بودند. به این ترتیب، مردم و نهادهای مردمی عهده‌دار نقش واسطه در اجرای آثار هنری مختص به خود شدند و جایگاه تعیین‌کننده‌ای در تأمین ابعاد اقتصادی زندگی هنرمندان یافتند. بنابراین، انواع نوینی از حمایت نیز تا حدودی جایگزین مناسبات سنتی و یا حمایت‌های درباری گذشته شد. درحقیقت، به‌دنبال رشد فعالیت هنرمندان مردمی و استمرار تحولات اجتماعی ازجمله گسست تدریجی پیوندهای سنتی بین هنرمندان درباری و حامیان اشرافی ایشان، هنرمند به شیوه‌های گوناگون فردی مستقل و غیروابسته گردید. فردی که دیگر متکی به مشتریان اشرافی و سفارش‌دهندگان درباری نبود. در چنین شرایطی، پیشه هنری تمایز افزون‌تری با سایر انواع حرفه‌ها پیدا کرد. به‌وضوح، می‌توان دریافت که چگونه در چنین فضایی هنرمند به نماینده آرمانی کار غیراجباری و یا رها از قید قیومیت حامیان درباری و درعین حال تولیدگر آثاری گویا و معنادار تبدیل شد. هرچند درنهایت پیشه هنر به‌ویژه طراحی گرافیک برمبنای سرشت کاربردی خود پیرو قانون کلی تولید در بازار شده و محصولاتش همچون یک کالا محسوب گردیده است.

درمجموع، بر پایه مطالب یادشده، می‌توان بیان نمود که ثمره تحولات اجتماعی دوران قاجار در عرصه هنر، درنهایت منجر به شکل‌گیری دو دسته از هنرمندان در حوزه طراحی گرافیک شد؛ برخی از هنرمندان همچنان به‌عنوان هنرمندان درباری و یا از منظر جامعه‌شناختی همچون کارورزانی حقوق‌بگیر در عرصه تولیدات فرهنگی و در نگاهی دقیق‌تر تبلیغات سیاسی، به تولید آثار خود منطبق بر خواست دربار ادامه دادند. در کنار ایشان، دسته دیگری از هنرمندان و طراحان بودند که جذب مناسبات بازار شده و بالطبع ناگزیر به پیروی از سلیقه‌ها و خواسته‌های حاکم بر بازار بودند زیرا طراحی

گرافیک همچون انواع دیگر هنر درصورتی که بخواهد آثارش به‌سبب عرضه‌شدن در بازار موردپذیرش قرار گیرد، ناگزیر از رعایت مقتضیات و سلایق بصری حاکم بر فضای بازار خواهد بود. البته این محدودیت در تولید عموم آثار هنری از گذشته تا حال وجود داشته است.

به این ترتیب، پیرو جابجایی نظام حمایت از هنرمندان یعنی خروج ایشان از انحصار فعالیت در کتابخانه‌های سلطنتی و ورود آنها به نهادهای مردمی، زمینه‌ای فراهم شد که درنهایت منجر به ایجاد آزادی بیشتر و یا استقلال نسبی هنرمندان نسبت به گذشته گشت.

عوامل سیاسی

اهمیت این واقعیت که ملاحظات سیاسی عموماً از نوع کاملاً بنیادی بوده و همواره با تولید هنر از دیرباز تعاملی مستقیم و غیرمستقیم داشته، امری مشخص است. درحقیقت، تولید هنر «برمبنای وابستگی و تبعیت از نظام‌های سیاسی شکل می‌گیرد و براین اساس ساختار این تولید، مشتمل بر قواعد، سرمایه، شکل ویژه منازعات و منش خاص خود می‌باشد.» (Azevedo , 1989 : 9) به معنای دیگر، تولید هنر تحت سیطره عوامل سیاسی حاکم، مشتمل بر «جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین کاربردی، نیروهای ویژه قدرت، گروه‌های مسلط و زیر سلطه خاص خویش است.» (بوردیو، ۱۳۷۹ : ۹۹) همچنان که در درگاه قاجاریان واقعیت‌های سیاسی حاکم بر جامعه همچون روزگار پیشین ازجمله عوامل تعیین‌کننده انواع هنر و موضوعات حاکم بر آن بود. بدان گونه که معین می‌کرد تا چه چیزی تولید شود، چگونه اجرا شود، به چه شکل به دست مخاطب برسد و در یک کلام ساختار تولید، اجرا و انتشار آن چگونه باشد. نمونه مستند در این رابطه، نخستین روزنامه‌های مصور دولتی ایران است. حیات روزنامه مصور در ایران به دستور مستقیم ناصرالدین شاه تولید، چاپ و توزیع گردید. این تولیدات فرهنگی، سرآغاز شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی و یا شاخه‌ای نوین از طراحی گرافیک مدرن ایران گردید زیرا از منظر بصری مطبوعات نیازمند کاربرد گرافیک مطبوعاتی است. روزنامه‌های دولتی به‌ویژه نوع مصور آنها چه به لحاظ اطلاعات نوشتاری و چه به لحاظ اطلاعات تصویری به‌وضوح، بیانگر اهمیت اهداف سیاسی حاکم بر کشور بود تا بدان حد که حتی در یک شماره از این روزنامه‌ها چهره یکی از افراد عادی و معمولی جامعه هم دیده نمی‌شود. تمامی تصاویر مندرج در آنها همچون متنشان فرمایشی و تبلیغ دربار بود و در جهت ایجاد اقتدار، صلابت، صحت، قدرت و مشروعیت‌بخشی نظام سیاسی حاکم تولید و منتشر شدند.

- تولیدکننده محدودیت در نوآوری هنری

اگرچه تأثیر عوامل سیاسی در مثال یادشده منجر به ارتقای طراحی گرافیک ایران و ایجاد شاخه مطبوعاتی آن شد اما از منظر جامعه‌شناسی تردیدی نیست که جریانات و تحولات سیاسی توانمند به تأثیرگذاری بر ماهیت و حتی موجودیت نه‌تنها طراحی گرافیک بلکه انواع هنرهای تحت سلطه طبقه حاکم هستند. در نگاهی دقیق‌تر، این عامل در اصل تولیدکننده محدودیت‌هایی در نوآوری‌های هنری می‌شود زیرا وقتی هنر، تنها در انحصار گروهی خاص قرار گیرد و صرفاً به‌منظور تأمین خواسته‌های بصری محدود به ایشان تولید شود، ناخودآگاه نوآوری آن کمتر خواهد شد. درواقع، طراحی گرافیک در خارج از مرزها و محدودیت‌های تعیین‌شده قادر به تولید آثار خلاق‌تری است. در مثالی دیگر رخداد سیاسی انقلاب مشروطه، بر هنر عکاسی چنان تأثیر گذاشت که منجر به تولید و رواج اولین عکس‌های خبری در ایران شد. شایان ذکر است که نفوذ عوامل سیاسی بر چگونگی فرایند طراحی گرافیک هرگز نباید منجر به ایجاد تفکر تقلیل‌گرا دربارهٔ تأثیر سایر عوامل شود، زیرا اگر شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران تنها معطوف به اثرگذاری عوامل سیاسی شناخته شود منجر به دست‌یابی به قضاوت و شناختی تک‌بعدی و بالطبع نادرست خواهد شد. حال آن که ارتقای طراحی گرافیک و در نگاهی جامع، بالندگی سیر تکوینی فرهنگ ایران از آغاز تا این دوران در تعامل و تأثیرپذیری از ابعاد گوناگون اجتماعی بوده و تأثیر عوامل سیاسی تنها یکی از ابعاد مؤثر در این رابطه است.

نتیجه‌گیری

هرچند به‌دنبال تغییرات شرایط اجتماعی کشور، طراحان گرافیک ظاهراً رها از قید تولید اجتماعی آثار خویش شدند اما واقعیت آن است که ایشان هیچ‌گاه به‌طور کامل، از تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم عوامل اجتماعی به‌ویژه فرهنگی، صنعتی و حتی سیاسی رها نشدند. بنابراین تصور طراح گرافیک در مقام آفریننده یگانه اثر بر این واقعیت سایه می‌افکند که طراحی گرافیک همچنان یک فرآورده جمعی و متأثر از ساختار اجتماعی جامعه خویش بوده و مشتمل بر جنبه‌هایی از تولیدات فرهنگی و غیرفرهنگی است که اگرچه در ساخت اثر نمودی

مستقیم ندارند ولی پیش‌شرط لازم و ضروری برای تولید آن محسوب می‌شود. این نکته دلالتگر آن است که هیچ اثرگرافیکی یک‌باره و یا در خلاء شکل نگرفته بلکه همواره ملهم و متأثر از زمینه‌ها و بسترهای متعدد اجتماعی بوده تا بدان حد که می‌توان نقش این عوامل را تحت عنوان عوامل بیرونی، مکمل نقش طراح گرافیک در تولید اثرش دانست. برای نمونه، مهم‌ترین تحول صنعت فرهنگی کشور یعنی ورود و رواج فن چاپ در دوران قاجار، نقشی کلیدی و بسیار مهم در شکل‌گیری طراحی گرافیک مدرن ایران برعهده داشته است.

درپایان، نکته شایان ذکر آن است که به‌علت گستردگی مباحث جامعه‌شناختی، طراحی گرافیک مدرن ایران ضروری است تا هریک از عوامل اجتماعی مؤثر در این رابطه مجزا بررسی و تحلیل شوند و درنهایت بتوان به شناختی جامع از آن دست یافت.

پی‌نوشت

1. Phillip B .Meggs
2. Stivan Heller
3. James Craig
4. Janet Volf
5. Pierre Bourdieu

منابع و مآخذ

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹). **نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)**. ج ۲، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- اقبال، عباس (۱۳۲۵). سبزه میدان و مجمع دارالصنایع، **یادگار**. (۹ و ۱۰)، ۷۰-۶۰.
- افسرپور، علی (۱۳۹۵). **طراحی گرافیک برای تبلیغات**. تهران: فاطمی.
- اعتمادالسلطنه، حسن (۱۳۶۳). **المآثر و الاثار**. به کوشش ایرج افشار، تهران: اساطیر.
- _____ (۱۳۶۶). **تاریخ منتظم ناصری**. مقدمه محمداسماعیل رضوانی، ج ۳، تهران: اساطیر.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹). جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفی فلوبر، ترجمه یوسف اباذری، **ارغنون**. سال سوم، (۹ و ۱۰)، شماره صفحه.
- _____ (۱۳۸۶). **عکاسی هنر میان مایه**. ترجمه کیهان ولی‌نژاد، تهران: دیگر.
- پرستش، شهرام و محمدی‌نژاد، مرجان (۱۳۸۹). تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. سال دوم، (۱)، ۱۳۵-۱۰۳.
- **تناولی، پرویز (۱۳۹۴). مقدمه‌ای بر تاریخ گرافیک در ایران**. تهران: نظر.
- حقیقی، ابراهیم (۱۳۷۰). طراحی گرافیک زبان ایجاز در تصویر و آشکاری کلام، **فصلنامه هنر**. (۲۱)، ۶۳-۵۴.
- خورشیدپور، علی (۱۳۷۶). طراحی گرافیک در ایران و نوآوری، **گفتگو**. (۱۷)، ۵۹-۵۱.
- رهبرنیا، زهرا و حسینی‌زاده، آذین (۱۳۸۹). طراح گرافیک و طراحی فرهنگ در ایران صنعتی و پساصنعتی، **نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی**. (۴۲)، ۸۵-۷۵.
- سهیلی مرحله‌ساری، احمد (۱۳۶۸). **کمال هنر**. تهران: سروش.
- شیوا، قباد (۱۳۹۱). مؤلفه‌های طراحی گرافیک ایرانی، **رشد آموزش هنر**. دوره نهم، (۴)، ۱۳-۴.
- کرایگ، جیمز و برتون، بروس (۱۳۸۲). **سی قرن طراحی گرافیک**. ترجمه ملک محسن قادری، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۵۹). **تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران**. ج ۱، تهران.
- مگز، فیلیپ بی (۱۳۸۴). **تاریخ طراحی گرافیک**. ترجمه ناهید فراست و غلامحسین فتح‌اله نوری، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم‌انسانی دانشگاه‌ها (سمت) .

- ولف، جانت (۱۳۶۷). **تولید اجتماعی هنر**. ترجمه نیره توکلی، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۹۲). **تولید اجتماعی هنر**. ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- هاشمیان، احمد (۱۳۷۹). **تحولات فرهنگی ایران در دوره قاجاریه و مدرسه دارالفنون**. چاپ اول، تهران: مؤسسه جغرافیایی و کارتوگرافی سحاب.
- هلر، استیون و پومری، کارن (۱۳۸۷). **سواد طراحی: درک طراحی گرافیک**. ترجمه رضا علیزاده و سیما ذوالفقاری، تهران: روزنه.
- Acord, K. S. & Denora, T. (2008). Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action**. The Annual of the American Academy of Political and Social Science**, 619, 223- 237.
- Azevedo, E .E) .1989 .(*Elements of a Model of a Multi-Party Political System in its Social Context*.)Master's Thesis .(Retrieved from SJSU ScholarWorks.
- Chang, J. (2015). **International Branding Popularize Center**. Costa Mesa: Experian Information Solutions, Inc.
- Eisenstein, E. L. (1979**). The Printing Press as an Agent of Change**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griff, M. (1970). The Recruitment and Socialization of Artist**. The Sociology of Art and Literature.** Albrecht, M. C.; Barnett, J. H. & Griff, M. (Ed.). Praeger.
- Hauser, A. (1968). **The Social History of Art**. London: Routledge.
- Lexhagen, M.; Larson, M. & Lundberg, C. (2013). The Virtual Fan(g) Community: Social Media and Pop Culture Tourism. **Tourism Social Science Series,** 18, 133-157.
- Toscano, G. (2015). Artistic Performances and Sociological Research. **Studies in Symbolic Interaction.** 28, 199-206.
- Turpen. C. A. (2004). Towards a Model of Educational Transformation. (Doctoral dissertation). University of Colorado.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2016/08/23
Accepted: 2016/11/19

The Action of Social Factors Affecting Formation of Iranian Modern Graphics in Qajar Era

Nafiseh Asna Ashari* **Mohamad Taghi Ashouri****

Abstract

Graphic design has always had a social nature, so that its formative process has had an implied and clear correlation with miscellaneous social factors. These factors are considered as preconditions for the modern formation stage of this art. The key question of this paper is regarding the dominant social factors in graphic design formation in Iran. Theoretically this paper is related to sociology and is underscoring the formation stage of modern graphics in Iran. This paper enjoys analytical method and is based on library data bases. The approach of this paper is according to Jonnet Wolfs theory on the effect of art. According to Wolfs theory, the effective factors in production of art include technic, social institution, art career, raising of artists and supporting organizations.

The objective of this paper is to recognize Iranian modern graphics formation not in a vacuum condition but instead created on a basis of different social, political, cultured and industrial factors and some other related events. The conclusion is that although in the aftermath of some changes in social conditions, apparently the graphic designers were relieved of social production of art, never they were relieved of direct and indirect social effects. Accordingly, the fact is that graphic design has always been a public product effected by social structures of its own society; the structures which have a great role in this art production and have been an essential prerequisite in producing and developing it.

Keywords: graphic design, Iranian modern graphic, social factors, printing industry.

* PhD Student in Art Studies, Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, Art University of Tehran.
** Associate Professor, Faculty of Theoretical Sciences and Art Studies, Art University of Tehran.