جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۰، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

واکاوی بسترهای اجتماعی مؤثر بر اقدامات نوگرایانهٔ صنیع‌الملک (پدر گرافیک مطبوعاتی ایران)

نفیسه اثنی عشری[۱]

چکیده

صنیع‌الملک به‌دلیل نوآوری‌هایش در گذار گرافیک ایران از مرحلهٔ تولید تک‌نسخه‌ای به مرحلهٔ انبوه صنعتی نقشی کلیدی داشت، لذا می‌توان وی را پدر گرافیک مطبوعاتی ایران دانست. با کمی تأمل بر اقدامات او، تأثیر تحولاتی خارج از قلمرو هنر به عنوان زیرساخت نوآوری‌های وی آشکار می‌شود. اما چه تحولاتی، طلیعهٔ شکل‌گیری این نوآوری‌ها بود. شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مطالعهٔ اسناد تصویری است. چارچوب نظری مقاله ملهم از جامعه‌شناسی هنر، به نام بازتاب است. مبانی نظری بازتاب بر این ایده استوار است که جامعه و تحولات آن بر هنر اثر می‌گذارد. به تعبیر دقیق‌تر، هنر به عنوان بخشی از لایه‌های فرهنگی جامعه همواره متأثر و ملهم از تغییرات جاری در متن آن است، بنابراین نمی‌تواند مستقل از جامعه باشد. هدف اصلی مقاله، شرح آن است که اگر چه در زمان قاجار، واژه‌ای به نام طراحی گرافیک وجود نداشت اما تحولات سیاسی، فرهنگی و صنعتی ایران، بستر سیر تکوینی آن، از جمله شکل‌گیری انواع نوینی همچون گرافیک مطبوعاتی را بوجود آورد. دستاورد این مقاله، آن است که طراحی گرافیک ایران نه تنها به یکباره و در خلأ شکل نگرفت، بلکه بازتاب و محصول وجود روابط انضمامی میان هنر و اصلاحات ابعاد گوناگون جامعه بوده است و این نتیجه بی‌آنکه خلاقیت هنرمندان پیشکسوتی چون ابوالحسن غفاری را نادیده بگیرد، بیان می‌کند که سیر تکوینی هنر صرفاً معطوف به کنش‌های فردی هنرمندان نبوده، بلکه بر پایهٔ زنجیره‌ای از عوامل گوناگون اجتماعی از جمله اصلاحات جامعه شکل گرفته و می‌گیرد.

واژگان کلیدی: *صنیع‌الملک، تحولات اجتماعی، گرافیک، بازتاب، پدر گرافیک مطبوعاتی.*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۸/۲۶

۱. استادیار گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینای همدان n.esnaashari@basu.ac.ir

مقدمه

بررسی تأثیر عوامل اجتماعی در شکل‌گیری اقدامات پیشروانهٔ صنیع‌الملک، بیانگر آن است که کنش‌ها و آثار وی در تبعیت محض از شرایط جامعه قرار داشته، اما بر این اساس که او همچون هر هنرمند خلاق دیگری نمی‌توانسته موجودی منفعل در برابر تحولات اجتماعی دوران خویش باشد، لذا به‌عنوان هنرمند، در تعاملی پیوسته و منسجم با تغییرات حاکم بر ساختارهای جامعه توانست ابعاد نوینی در ساختار طراحی گرافیک ایران به وجود آورد. هدف این مقاله، شرح چگونگی تأثیر تحولات جامعه در تحقق کوشش‌های این هنرمند پیشرو است، زیرا این تحولات که در حوزه‌های متعدد اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، صنعتی و ... رخ داد، هریک مستقیم و غیرمستقیم، تأثیری کلیدی در بالندگی طراحی گرافیکی ایران داشت، بنابراین سؤال اصلی این مقاله آن است که چگونه تحولات اجتماعی ایران در دوران قاجار، بستر شکل‌گیری اقدامات نوخواهانهٔ صنیع‌الملک را به وجود آورد و هریک چه کنشی در این رابطه بر عهده داشت؟ به‌منظور دستیابی به شناختی جامع از موضوع باید از منظری جامعه‌شناختی به این موضوع نگاه کرد، به ویژه آنکه آثار پژوهشی در این رابطه، عمدتاً مشتمل بر تبیین‌های فرمالیستی و یا معطوف به شرح تاریخی آثار بوده، تا بدان حد که خلأ اطلاعاتی در این خصوص محسوس است.

پیشینهٔ تحقیق

آثار پژوهشی در این خصوص، عموماً معطوف به مطالعات تاریخی همچون ذکر سرگذشت و معرفی برخی آثار و کوشش‌های ابوالحسن غفاری است، ازجمله کتاب «زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک» (ذکاء،۱۳۸۲) که در اصل حاصل پژوهش مدون و مصور یحیی ذکاء بوده و ازجمله آثاری است که جامع‌ترین و پرتصویرترین تک‌نگاره‌های صنیع‌الملک و

همچنین تصویرسازی‌های نسخهٔ خطی هزارویکشب را ارائه کرده است. نویسندهٔ کتاب « دایره‌المعارف هنر» (پاکباز، ۱۳۷۹) و کتاب « نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» (همان،۱۳۸۰)، صنیع‌الملک را به‌دلیل پیشگامی در کار چاپ « پدر گرافیک ایران» می‌داند؛ همچنان که مؤلف کتاب «هنرمند ایرانی و مدرنیسم» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴)، بر این عقیده است و صنیع‌الملک را به‌دلیل پیشرو بودن در صنعت چاپ، طراحی، صفحه‌آرایی و تصویرسازی روزنامه‌ها، مدیریت هنری چندین روزنامه و از جمله تصویرگر نسخهٔ خطی هزار و یکشب «پدر گرافیک ایران» دانسته و به مطالعهٔ زندگی و آثار وی پرداخته است. در پژوهشی دیگر به نام «ابوالحسن غفاری، صنیع الملک، پدر گرافیک ایران» (دانش، ۱۳۸۰) مؤلف صرفاً اشاره‌ای فهرست‌وار به تاریخ برخی اقدامات هنری ابوالحسن غفاری داشته است، بی‌آنکه به شرح چگونگی تأثیر تحولاتی بپردازد که در اصل بستر فعالیت‌های وی را ممکن ساخت. در پژوهشی دیگر به نام «بررسی چگونگی تأثیرگذاری صنیع‌الملک بر شکل‌گیری گرافیک ایران»، حاجی‌پور (۱۳۹۰) به شرح و توصیف مؤلفه‌هایی پرداخته است که در واقع بیانگر کوشش‌های صنیع‌الملک، پیشگام گرافیک معاصر ایران، به‌ویژه کنش‌های وی در روزنامهٔ *دولت علیه ایران* است. قطعاً هریک از پژوهش‌های یادشده در جای خود ارزشمند و شایان توجه هستند، اما واقعیت آن است که با مطالعهٔ این آثار و سایر پژوهش‌های مشابه می‌توان یک وجه مشترک برای آنها تعیین کرد و آن اینکه آثار یادشده عموماً کنش‌های وی را مبتنی بر ابعاد تاریخی و یا بر مبنای دیدگاه‌های تصویری و سبک‌شناختی بررسی کرده‌اند. این گونه پژوهش‌های تک بعدی باعث می‌شود که آثار وی جزئی مستقل و جدا از جامعه محسوب شود و نتیجهٔ حاصل از آنها جامع نباشد، حال آنکه بررسی چگونگی تأثیرگذاری عوامل اجتماعی در این رابطه در تحصیل شناختی جامع از موضوع ارزشمند

است، زیرا عوامل اجتماعی از مهم‌ترین بسترهای اقدامات ابوالحسن غفاری محسوب می‌شود.

روش چارچوب نظری تحقیق

به نظر می‌رسد به منظور دستیابی به تحلیلی صحیح از موضوع، به‌کارگیری رویکردی جامعه‌شناختی ضروری است؛ رویکردی که بتواند سازوکار تعامل هنرمند و جامعه را شرح دهد. در میانِ طیف وسیع رهیافت‌های جامعه‌شناسی هنر، رویکرد بازتاب به‌عنوان ابزاری روش‌شناختی با موضوع این مقاله مناسبت دارد، زیرا مبانی نظری آن بر این ایده استوار است که جامعه و تحولات جاری در آن بر ساختار هنر و کنش‌های هنرمندان تأثیر می‌گذارد. ویکتوریا الکساندر معتقد است که «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزهٔ گسترده‌ای از تحقیقات است که مبتنی بر این عقیدهٔ مشترک هستند که هنر، آیینهٔ جامعه است و یا به واسطهٔ جامعه مشروط می‌شود و تعین می‌یابد» (الکساندر[1]،۲۰۰۳: ۲۱). البته هنر نمی‌تواند صرفاً رونویس و یا عکسی از جامعه باشد و در واقع کاربرد استعارهٔ آیینه در توصیف رویکرد بازتاب همواره این مسئله را ایجاد کرده که هنر نمی‌تواند آیینه‌ای کامل از جامعه باشد، زیرا قادر نیست تمام واقعیات حاکم بر جامعه را به‌عللی همچون عبور از صافی ذهن هنرمند یا خواست و تمایل سفارش‌دهندگان و نظام‌های حامیان هنر، بی‌کم و کاست ارائه دهد. به نظر می‌رسد که این مسئله بیشتر معطوف به استفاده از استعارهٔ آیینه در ارتباط با این رویکرد باشد، لذا آنچه مبانی روش تحقیق این مقاله را شکل می‌دهد بر بخش دوم تعریف الکساندر یعنی اینکه هنر « به‌واسطهٔ جامعه مشروط می‌شود و تعین می‌یابد» تأکید دارد (الکساندر،۲۰۰۳: ۲۱ و ۲۲). چارچوب کلی این رویکرد، اثبات و بیان

1. Alexander

این ویژگی است که هنر، برخاسته از جامعه است و همچون سایر رویکردهای جامعه‌شناسی هنر، مخالف رویکردهایی است که هریک به طریقی هنرمند را برتر از تعیین‌کننده‌های تاریخی و اجتماعی می‌داند و حتی آن را محصول تکامل درونی سبک و بی‌نیاز از عوامل اجتماعی و تاریخی برمی‌شمرد، چراکه هنرمند متأثر و ملهم از جامعهٔ خویش است، لذا در این رویکرد «محقق باید اشراف کاملی بر موضوع پژوهش داشته باشد و به شناخت زمینه‌هایی بپردازد که در رابطه با موضوع تحقیق مؤثر است» (برگلد[1] و توماس[2]، ۲۰۱۲: ۱۴). در نگاهی دقیق‌تر در این روشِ مطالعاتی، تمرکزِ پژوهشگر معطوف به تعیین و بررسی «عوامل بیرونی/محیطی» یا شرایط اجتماعی است که در شکل‌گیری آثار هنری و روند جریانات آن مؤثر هستند (جانسن[3]،۱۹۸۶: ۱۸)، هرچندکه محقق، دخالتی در موقعیت و شرایط عوامل محیطی همچون بسترهای اجتماعی ندارد و صرفاً آنچه را وجود دارد مطالعه و برررسی می‌کند. افزون بر موارد مذکور، رویکرد بازتاب بستری ایجاد می‌کند که به کمک آن بتوان به مجموعه‌ای از نتایج انضمامی دست یافت که به نحو قابل‌ملاحظه‌ای به غنای شناخت موضوع منجر می‌شود. ازاین‌رو هدف از این مقاله، صرفاً بررسی ابعاد زیبایی‌شناختی گرافیک و آثار مربوط به آن نیست، لذا منوط به «چرخش نظری در رهیافت زیبایی‌شناسی هنر به سمت رویکردهای غیرزیبایی‌شناسانه است؛ یعنی ایده تبیین هنر بیرون از حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی» (آزاد ارمکی و مبارکی، ۱۳۹۱: ۷۷) به عبارت دقیق‌تر نظریهٔ بازتاب، علاوه‌بر پیوند ذاتی خود با جامعه‌شناسی هنر، فصل مشترکی نیز با فلسفه دارد و به همین علت «یکی از جذاب‌ترین شیوه‌های پژوهشی معاصر در حوزهٔ

1. Bergold
2. Thomas
3. Jansen

شناخت‌شناسی-جامعه‌شناسی است» (الوسن[1]،۲۰۰۷: ۲۸)، چراکه این نظریه پر از معانی و مفاهیمی است که با رویکردهای جدید فلسفی-جامعه‌شناختی سازگاری دارد و بر این مبنا یکی از شیوه‌های کاربردی و مهم در انواع پژوهش‌های هنری است. روش این مقاله از لحاظ ماهیت از نوع تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات آن مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و مطالعهٔ اسناد تصویری است.

تحولات اجتماعی مؤثر در شکل‌گیری اقدامات نوخواهانهٔ صنیع‌الملک

واقعیت آن است که کنش‌های این هنرمند پیشرو را « نمی‌توان صرفاً به‌عنوان یک خلاقیت فردی ملاحظه کرد» (توسکانو[2]، ۲۰۱۵: ۲۰۳)، زیرا وی همچون سایر هنرمندان، از محیط اجتماعی و ساختارهای جامعهٔ خویش بهرمند گردید. البته تعیین حد و مرز اثرگذاری عوامل محیطی گوناگون و تشخیص محدودهٔ تعامل میان آنها کاری آسان، گذرا و سطحی نیست، زیرا در عمل هریک از این عوامل، پیوندی متقابل با هنرمند دارد. به‌منظور دستیابی به شناختی جامع از چگونگی شکل‌گیری اقدامات وی باید تحولات و فرایندهای اجتماعی که در مقطع تاریخی قاجار نقشی مؤثر در این رابطه داشتند، شناسایی و تحلیل شوند. عمده‌ترین این تغییرات عبارت بودند از:

عوامل سیاسی

اهمیت این واقعیت که ملاحظات سیاسی عموماً از نوع کاملاً بنیادی است و همواره با تولید هنر از دیرباز در تعاملی پیوسته و ناپیوسته قرار داشته امری مشخص است. به تعبیری تولید هنر «بر مبنای وابستگی و تبعیت از نظام‌های سیاسی شکل می‌گیرد و بر این اساس

1. Alvesson
2. Toscano

ساختار این تولید، مشتمل بر قواعد، سرمایه، شکل ویژهٔ منازعات و منش خاص خود است» (ازودو[1]،۱۹۸۹: ۹). در واقع تولید هنر تحت سیطرهٔ عوامل سیاسی حاکم، مشتمل بر «جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین کاربردی، نیروهای ویژهٔ قدرت، گروه‌های مسلط و زیر سلطهٔ خاص خویش است» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۹۹) همچنان که در زمان قاجاریان، واقعیت‌های سیاسی حاکم بر جامعه همچون روزگار پیشین، ازجمله عوامل تعیین‌کنندهٔ انواع هنر و موضوعات حاکم بر آن بود، بدان گونه که تعیین می‌کرد که 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. نمونهٔ مستند در این خصوص نخستین روزنامه‌های مصور دولتی ایران است که به دستور مستقیم ناصرالدین شاه تولید، چاپ و توزیع می‌شد. این تولیدات فرهنگی، سرآغاز شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی و یا شاخه‌ای نوین از طراحی گرافیک مطبوعاتی ایران را به وجود آورد، زیرا از منظر بصری مطبوعات نیازمند کاربرد گرافیک مطبوعاتی هستند. روزنامه‌های دولتی به‌ویژه نوع مصور آنها چه به لحاظ اطلاعات نوشتاری و چه به لحاظ اطلاعات تصویری به وضوح بیانگر اهمیت اهداف سیاسی حاکم بر کشور بود تا بدان حد که حتی در یک شماره از این روزنامه‌ها چهرهٔ یکی از افراد عادی جامعه دیده نمی‌شود و تمامی تصاویر مندرج همچون متن روزنامه‌ها فرمایشی و مملو از تبلیغات درباری بود و به‌منظور ارائهٔ اقتدار، صلابت، صحت، قدرت و مشروعیت‌بخشی نظام سیاسی حاکم ازجمله به دلیل وجاهت ازدست‌رفتهٔ قاجار پس از شکست‌های پی‌درپی نظامی ایران از روسیه تولید و منتشر شدند. در واکاوی دقیق‌تر، اگرچه تأثیر عوامل سیاسی به ارتقای طراحی گرافیک ایران و ایجاد شاخهٔ مطبوعاتی آن منجر شد، اما از منظر جامعه‌شناسی تردیدی نیست که جریانات و تحولات سیاسی قادر به

1.Azevedo

تأثیرگذاری بر ماهیت و حتی موجودیت نه‌تنها طراحی گرافیک، بلکه انواع هنرهای تحت سلطهٔ طبقهٔ حاکم بوده است، هرچند شایان ذکر است که نفوذ عوامل سیاسی بر چگونگی کنش‌های نوگرایانهٔ صنیع‌الملک هرگز نباید به ایجاد تفکر تقلیل‌گرا دربارهٔ تأثیر سایر عوامل منجر شود، زیرا اگر زیرساخت اقدامات وی تنها معطوف به اثرگذاری عوامل سیاسی شناخته شود به قضاوت و شناختی تک‌بعدی و بالطبع نادرست منجر خواهد شد، حال آنکه بی‌تردید بستر این کنش‌ها در تعامل با سایر ابعاد اجتماعی همچون تحولات فرهنگی و صنعتی جامعه و متأثر از آنها بوده است و عوامل سیاسی تنها یکی از ابعاد مؤثر در این رابطه است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود.

تحول فرهنگی؛ تولید مطبوعات (تغییر قلمرو فرهنگ اطلاع رسانی از شفاهی به نوشتاری و یا انتقال اخبار از شیوهٔ سنتی جارچی به شیوهٔ نوین مطبوعات)

یکی دیگر از بسترهای اجتماعی که نقشی کلیدی در ایجاد کنش‌های نوگرایانهٔ صنیع‌الملک داشت، اصلاحات و نوسازی‌های مادی و معنوی کشور در بُعد فرهنگی بود. این تحولات فرهنگی همچون سایر اصلاحات دوران قاجار، ثمرهٔ نوجویی‌هایی بود که ضمن بازتاب گسترش تعاملات با اروپا، هریک دارای ارتباطات صریح و ضمنی با یکدیگر بودند؛ نوجویی‌های معنوی همچون ورود آرا و عقاید غربی که موجب دگرگونی بنیادهای فکری، معرفتی و بازاندیشی در سنت‌های جامعه شد و نوجویی‌های مادی که به ایجاد نوسازی‌های ابزاری چون تولید مطبوعات و تأسیس مدارس نوین منجر گردید و البته هر دو در بطن خود ازجمله عوامل دگرسانی‌های فکری محسوب می‌شدند؛ زیرا مطبوعات، آگاهی عمومی و سطح دانش مردم را افزایش داد و درعین‌حال مدارس نوین باعث رشد جمعیت باسواد کشور شد و در نتیجه مخاطبان مطبوعات افزایش یافتند. به‌هرحال این تحولات که بازتاب

تعاملات ایران با اروپا و برگرفته از تمدن اروپایی بود، در عین داشتن روابطی ضمنی و آشکار، مستقیم و غیرمستقیم در بالندگی طراحی گرافیک ایران و گذار آن از خوان سنتی به چاپی به دست صنیع‌الملک و سایر هنرمندان مؤثر در این رابطه تأثیرگذار بود؛ زیرا تولید و رشد محصولات مطبوعاتی چون روزنامه‌ها، مجلات، اعلان‌ها، کتاب و ... ضمن تغییر قلمرو فرهنگ اطلاع رسانی از شفاهی به نوشتاری و یا انتقال اخبار دولتی و عمومی از شیوهٔ سنتی پیک و جارچی به شیوهٔ نوین یعنی مطبوعات، هریک نیازمند کاربرد اصول صفحه‌آرایی، همچون طراحی گرید، طراحی لوگو، انتخاب نوع و اندازهٔ قلم، تعداد ستون، فاصلهٔ سطر و درکل گرافیک مطبوعاتی بود، لذا تحولات یادشده را می‌توان از جمله زیرساخت‌های شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی ایران برشمرد.

تحول صنعتی؛ ورود و رواج فن چاپ (مهم‌ترین پیش‌شرط فنی لازم در شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی ایران):

این بُعد از تحولات اجتماعی، رابطه‌ای دوسویه با اصلاحات ابعاد سیاسی و فرهنگی داشت، زیرا از یک‌سو این اصلاحات، بستر و مقدمهٔ ورود و رواج صنعت چاپ به کشور را مهیا ساخت و از سویی دیگر این صنعت، مبانی توسعهٔ نوسازی‌های بُعد سیاسی و به‌ویژه بُعد فرهنگی در سطح جامعه شد، چراکه حیات فرهنگی هر کشور از سرنوشت مطبوعات آن جدایی‌ناپذیر است و به‌واسطهٔ انتشار دانش و آگاهی در سطح جامعه به آن نیرویی گسترده می‌بخشد. در واقع عملکرد صنعت چاپ، پاسخ به نیازهایی بود که در جامعه به‌علت نوسازی‌های سیاسی و نوسازی‌های فرهنگی چون تولید مطبوعات و تأسیس مدارس نوین صورت گرفت، آنگونه که می‌توان آن را مکمل اصلاحات مذکور دانست. در نگاهی عمیق‌تر، رخدادهای سیاسی کشور که ابتدا با شکست‌های نظامی پی‌درپی ایران از

روسیه آغاز شد ضرورتی برای ورود مدرنیسم به ایران را به وجود آورد، این عامل در کنار دیگر ابعاد و شاخصه‌های مدرن‌سازی همچون ضرورت تحولات آموزشی و تربیتی و نیز اجتماعی و ارتباطی مانند مسافرت‌های ایرانیان به اروپا، اعزام محصل و دانشجو به خارج از کشور، ورود دیپلمات‌ها و بازرگانان اروپایی به ایران، اقدامات نواندیشان و روشنفکران تبعیدی، خارجیان مقیم ایران، ترجمهٔ کتاب‌ها و مطبوعات اروپایی به زبان فارسی و ... هریک کنشی در راستای نوسازی و اصلاحات جامعه بر عهده داشت، در عین اینکه به‌شکل ضمنی مسبب ارتقای طراحی گرافیک ایران به‌دلیل تأمین تقاضاهای بصری خود بود. به‌عبارت دیگر، کوشش و تلاش در جهت رفع ضعف‌های نظامی ایران، آغازگر شکل‌گیری سلسله‌ای از مدرن‌سازی‌ها شد که بازتاب آن نه‌فقط در راستای اصلاحات نظامی، بلکه در ابعاد بسیار گسترده‌تر ازجمله ورود و رواج صنعت چاپ نمود یافت. در واکاوی دقیق‌تر، ورود و رواج فن چاپ در کشور، افزون‌بر آنکه به شکل‌گیری تغییرات همبستهٔ اجتماعی به‌ویژه فرهنگی منجر گردید، مؤثرترین عامل فنی در شکل‌گیری فصلی نوین از تاریخ گرافیک ایران بود. کنش این عامل فنی، بسیار فراتر از ورود یک فناوری در جهت اجرای آثار بود؛ زیرا چاپ، دگرگونی‌های ژرفی در اشاعهٔ طراحی گرافیک و به‌طور کلی «سامان مناسبات اجتماعی و بالندگی حیات فکری و فرهنگی جامعه ازجمله پیشرفت دانش اجتماعی» کشور به وجود آورد (آیزنشتاین[1]،۱۹۷۹: ۲۵) تا بدان حد که می‌توان آن را در مقام یکی از بنیادی‌ترین عاملان تغییر و پیشرفت جامعه شناخت. یکی از مهم‌ترین ثمرات آن، افزون بر ایجاد تکنیک و دستاوردهای جدید در حوزهٔ طراحی گرافیک، تولید فراگیر محصولات فرهنگی چون کتاب، روزنامه و مجلات بود. این مطبوعات علاوه‌بر آنکه دمی تازه در حیات فکری جامعه دمید، بنیان شکل‌گیری مرحلهٔ نوینی از حیات بلندمدت

1 - Eisenstein

طراحی گرافیک در ایران را به نام گرافیک مطبوعاتی به دست هنرمندان پیشرویی چون صنیع‌الملک بنا نهاد. افزون بر موارد مذکور، چاپ به عنوان مهم‌ترین پیش‌شرط فنی لازم در شکل‌گیری کنش‌های نوگرایانهٔ صنیع‌الملک یا در واکاوی دقیق‌تر، ایجاد گرافیک مطبوعاتی، پیامدهای عظیم اجتماعی را در اتحاد با سایر عوامل اجتماعی به دنبال داشت. ازجمله نقش کلیدی این صنعت در بازتولید اجتماعی مطبوعات به‌ویژه مطبوعات مصور به‌مثابه مشارکتی معین در فرهنگی فنی بود، همچنین از دیگر ثمرات چاپ می‌توان به شکل‌گیری مفاهیمی نوین از زیبایی به‌دلیل پرداخت رئالیستی یا عینی تصاویر روزنامه‌های مصور دولتی و به دنبال تحقق انقلاب مشروطه، ظهور انواع جدیدی از نقاشی به نام هنرهای عامیانه در مطبوعات مردمی اشاره کرد که در نهایت بستر ممتاز شدن جایگاه اجتماعی هنرمندان مردمی را فراهم ساخت و از دیگر ثمرات آن عمومی‌سازی تولیدات فرهنگی و خروجشان از انحصار طبقهٔ فرادست جامعه بود که بالطبع به ایجاد مخاطبانی جدید با مضامین نوین اجتماعی منجر شد.

اقدامات صنیع‌الملک بستر شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی ایران

به‌دنبال اجرای دستور ناصرالدین‌شاه مبنی بر انتشار روزنامهٔ مصور در ایران توسط ابوالحسن غفاری، وی کار خود را به‌ترتیب در روزنامهٔ وقایع اتفاقیه، روزنامهٔ وقایع و روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران که در اصل نام‌های گوناگون یک روزنامه بودند، به‌عنوان مدیر هنری و اجرایی آغاز کرد. بنا بر اقدامات نوآورانه، آگاهانه و درعین‌حال متناسب و هماهنگی که ابوالحسن غفاری چه به لحاظ صفحه‌آرایی و چه به لحاظ سبک تصویرسازی مطبوعاتی در مطبوعات ایران بنیان نهاد، به‌هیچ‌وجه نمی‌توان مقام وی را به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین بانیان گرافیک مطبوعاتی ایران و در نتیجه توسعهٔ فرهنگی کشور

نادیده گرفت؛ آنگونه که می‌توان او را یکی از مهم‌ترین پایه‌گذاران گرافیک مطبوعاتی ایران دانست. وی با ایجاد روابطِ هندسیِ موزون میان عناصر نوشتاری و تصویری در اولین روزنامهٔ مصور کشور به نام روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران، طراحی پایهٔ کار را در ساختار صفحه‌آرایی این روزنامه به‌گونه‌ای بنا نهاد که شیوهٔ او از آن پس در طراحی سایر روزنامه‌ها عمومیت یافت. هرچند در دوران قاجار، واژهٔ گرید و سایر اصطلاحات صفحه‌آرایی به مفهوم امروزی آن همچون واژهٔ طراحی گرافیک مطرح نبود، اما صنیع‌الملک با عملکردش در نحوهٔ ترکیب‌بندی تمامی عناصر بصری روزنامه از نوشته و متن تا طرح و تصویر، موفق به ایجاد روابطی بر اساس سنن کتاب‌آرایی و درعین‌حال همسو با تحولات فرهنگی و هنری کشور ملهم از اصول هنر غربی شد. ازجمله اصولی که وی در صفحه‌آرایی اولین روزنامهٔ مصور ایران به کار برد، می‌توان به طراحی سرلوح روزنامه در صدر صفحهٔ نخست، استفاده از یک نوع قلم در اندازه‌ای ثابت و معین برای نگارش عنوان‌های اصلی و فرعی به منظور تأمین انسجام بصری صفحات روزنامه، کادربندی، جدول‌کشی و کاربرد خطوط تقسیم‌کننده بر مبنای ساختار ترکیب‌بندی متقارن اشاره کرد؛ اصولی که در حقیقت بر مبنای سنن کتاب‌آرایی نسخ خطی ایرانی استوار بود و دلالت بر شناخت، آشنایی و کاربرد بجای آنها توسط صنیع‌الملک داشت. در مجموع، وی با تسلط بر هنر نگارگری ایرانی و درعین‌حال نقاشی غربی، «فن گراورسازی و مهم‌تر از همه پشتکار و نبوغ ذاتی خود» موفق به اجرای نوآوری‌های یادشده گردید که در ادامه به شرح آنها پرداخته می‌شود (حاجی‌پور، ۱۳۹۰: ۱۱۷).

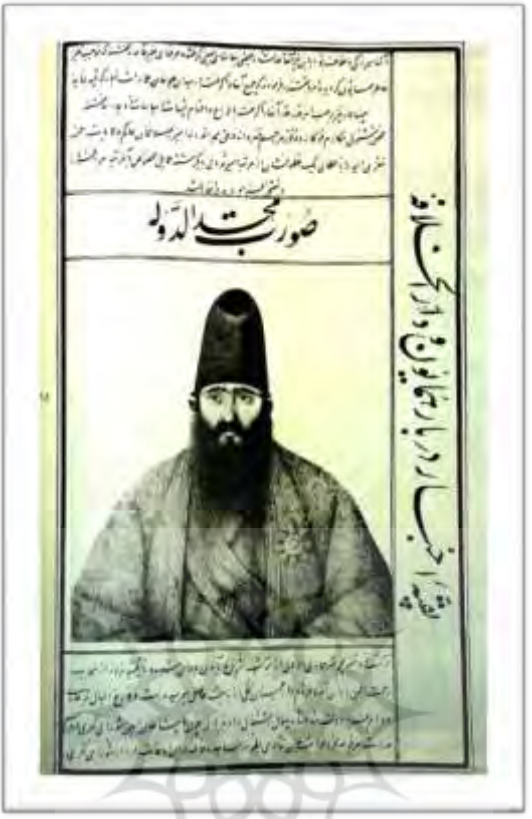
طراحی پایهٔ کار به همراه راهکارهایی در ایجاد ارتباطات دو صفحهٔ روبه‌رو

در نگاهی کل‌گرایانه بر مجموع صفحات روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران، گرید روزنامه تداوم همان پایه‌ای است که از شمارهٔ ۴۵۸ به بعد شکل گرفت، اما ابوالحسن غفاری نوآوری‌هایی را بر این گرید افزود که تا پیش از وی در صفحه‌آرایی روزنامه سابقه نداشت. ازجمله این ابتکارات، ارتباط دو صفحهٔ روبه‌رو بود و نکتهٔ شایان توجه اینکه شیوه‌های وی در ایجاد ارتباطات بصری بین دو صفحهٔ روبه‌رو در دوران معاصر نیز همچنان کاربرد دارد، ازجملهٔ این شیوه‌ها عبارت بودند از:

بزرگ کردن تیتر و امتداد آن از یک صفحه به صفحه روبه‌رو، امتداد خطوط نوشتاری در ترازی برابر هم در دو صفحه و نیز امتداد خطوط بصری که حد فاصل ستون‌های افقی بود و این خطوط مسیر نگاه خواننده را در جهت امتداد خود به صفحهٔ دیگر هدایت می‌کرد. در روزنامه‌های قبلی تمام صفحات تک‌صفحه بودند و اطلاعات تنها محدود به یک صفحه بود، اما ابوالحسن مبتکرانه هر جا که اقتضای مطالب به‌ویژه اطلاعات تصویری روزنامه می‌طلبید با ایجاد خط‌تا، قطع روزنامه را در بعضی صفحات دو برابر می‌کرد و تصویر را آنقدر بزرگ می‌کشید که بزرگ‌تر از قطع یک صفحه بود و تمام صفحهٔ دیگر و یا بخشی از آن را پر می نمود و به این ترتیب با ترسیم تصاویر در قطع بزرگ، افزون بر بیان ابهت و روایت مجد و شکوه صحنه‌های درباری و سلطنتی، موفق به ایجاد ارتباط بین دو صفحه روبه‌رو می‌گردید. ازجمله نمونه‌های این ارتباط‌ها می‌توان به شماره‌های ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۸ و ۵۰۸ این روزنامه اشاره کرد.

تصویر شمارهٔ یک که متعلق به صفحات ۴ و ۵ شمارهٔ ۵۰۸ روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران است از زیباترین نمونه‌های ارتباط دو صفحهٔ روبه‌رو است که دارای ترکیب‌بندی سنتی متعادلِ متقارن است.

تصویر شمارهٔ ۱) نمونه‌ای از ارتباط دو صفحهٔ روبه‌رو ، شمارهٔ ۵۰۸ روزنامهٔ دولت علیه ایران، سال ۱۲۷۸ه. ق.، (سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).



تصویر شماره ۲دو)، نمونه ای از ترکیب نام یا شرح تصویر در داخل کادر ، شمارهٔ ۴۷۸، روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران ، سال ۱۲۷۷ه. ق.، (سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شرح تصاویر

بداعت نوآوری دیگر در عرصهٔ گرافیک مطبوعاتی مربوط به شرح تصاویر است. در این روزنامه تراز تصاویر و شرح آنها همچون متن نوشتاری همه وسط‌چین بود و در بالای هر تصویر به بزرگی تیترها یا برابر با اندازهٔ قلم عنوان‌ها درج می‌شد، اما از شمارهٔ ۴۷۸ و کمابیش در شماره‌های بعدی این روزنامه، شرح تصاویر، همچون برخی از تیترهای روزنامه به سیاق گذشته در داخل کادر یا کتیبه‌ای افقی نوشته شد و ترکیب این کتیبهٔ افقی در کنار کتیبهٔ عمودی، ترکیبی موزون و درعین‌حال پویا، خبری، متنوع و خوشایندی را در

کنار هم ایجاد می‌کرد، آنگونه که گویی این دو نوع کتیبه از منظر بصری مکمل یکدیگر بودند. تصویر شمارهٔ ۲ نمونه‌ای از مورد مذکور است.

طراحی سرلوح روزنامه

نوآوری دیگر ابوالحسن متعلق به طراحی سرلوح این روزنامه بود و این نوآوری از زمان مدیریت وی یعنی آخرین شمارهٔ روزنامه با نام وقایع اتفاقیه به سال ۱۲۷۷ ه. ق. آغاز شد و تا آخرین شمارهٔ دولت علیهٔ ایران به‌عنوان یک عنصر بصری ثابت در جایگاهی مشخص و معین باقی ماند. طرحی قوی از نشان دولتی، تصویر شمارهٔ ۳، جایگزین طراحی ضعیف و کودکانه قبلی شد و همچنین نگارهٔ سرلوح جدید دارای اندازه‌ای چند برابر گذشته گردید و حدود نیمی از صدر صفحهٔ نخست را به خود اختصاص داد. البته باید توجه کرد که سبک طراحی این لوگو به‌جز ترکیب‌بندی متعادل متقارن که ملهم از سنن کتاب‌آرایی ایرانی است ردپایی از هویت ایرانی ندارد، زیرا ساختار طراحی، سایه‌پردازی و عناصر تزیینی چون هلالی از نقوش گیاهی همه به شیوهٔ غربی بود و این نکته به‌وضوح بازتاب تعاملات فرهنگی و هنری ایران با اروپا از جمله ورود روزنامه‌های مصور اروپایی و در نگاهی جامع‌تر تحولات اجتماعی آن دوران است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شمارهٔ ۳) روزنامهٔ وقایع، شمارهٔ ۴۷۱، سال ۱۲۷۷ ه. ق.
(سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).

خروج نامِ روزنامه از کادر یا کتیبهٔ سرلوح

یکی دیگر از نوآوری‌های صنیع‌الملک در صفحه‌آرایی این روزنامه از آغاز اولین شماره به نام روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران، خروج نامِ روزنامه از کادر یا کتیبهٔ سرلوح آن بود. نام با تراز وسط‌چین و به‌عنوان اولین سطر روزنامه در بالای آن نوشته شد و این نوآوری استمرار یافت تا آخرین شمارهٔ این روزنامه که برابر با شمارهٔ ۵۵۰ به سال ۱۲۸۰ ه. ق. بود. این نوآوری شاید ملهم از اصول مکاتب نگارگری و کتاب‌آرایی سنتی ایران باشد، زیرا یکی از ویژگی‌های کتاب‌آرایی دورهٔ تیموری «استفاده از کادر باز است که نشان‌دهندهٔ برخورد ویژه و متفاوت هنرمند با فضا بوده[...] و رابطهٔ سطح نوشته و نگاره را منسجم‌تر ساخته» (دوازده امامی، ۱۳۹۱: ۱۱۲) البته وجه تمایز روزنامه با این آثار در آن است که در نگاره‌های این دوره بخشی از تصویر از کادر خارج شده، اما در این روزنامه نام آن از کادر یا جدول‌کشی دور تا دور صفحات خارج شده است، افزون بر این شرح، شاید بداعت

مذکور، ملهم از روزنامه‌های مصور اروپایی وارداتی به ایران باشد، زیرا می‌توان شباهت‌هایی بین ترکیب‌بندی عناصر نوشتاری و تصویری لوگوی مجلهٔ لِ ایلوستراسیون[1] و وقایع اتفاقیه یافت، این مجلهٔ فرانسوی بنا بر تاریخی که در مُهر کتابخانهٔ دولت علیهٔ ایران درج شده، سال ورودش به کشور ۱۸۴۷ م. و مقارن با دوران ناصری است. در سطر اول صفحهٔ نخست این روزنامه، نام آن در فضای باز، بدون کادر و در فضای خالی لوگوی تصویری درج شده و این ترکیب‌بندی دقیقاً مشابه ترکیب‌بندی روزنامهٔ وقایع اتفاقیه است. تصاویر شمارهٔ ۴ تا ۶ نمونه‌هایی از مورد مذکور است. در نگاهی کل‌گرایانه به سیاق صفحه‌آرایی مطبوعات ایرانی دوران قاجار، ردپای اثرات فرهنگ اروپایی به‌خوبی ملموس و عینی است، هرچند سبک آذین‌گری این مطبوعات در بنیان خود تداوم حیات کتاب‌آرایی نسخ خطی بود، اما رفته‌رفته و به‌دنبال گسترش ارتباطات فرهنگی و اجتماعی ایران با اروپا و ورود مطبوعات اروپایی، زمینهٔ تراوش شیوه‌های کتاب‌آرایی، تصویرسازی یا تأثیرات بینافرهنگی در این باب آغاز شد؛ تراوشی که حاصل کلی آن، بالندگی جان‌مایه‌های سبک کتاب‌آرایی کتب ایرانی در تلفیق با گزینشی هوشمندانه از شیوه‌های کتاب‌آرایی اروپایی بود. به تعبیر دیگر، به‌دنبال برهم‌کنش یا تلاقی سبک کتابت ایرانی با اروپایی، تحولی نظری و عملی در موازین بصری این شاخه از گرافیک جریان یافت، تحولی که افزون بر اثرات تعاملات فرهنگی، بازتاب توان پیوند و هم‌زیستی کتاب‌آرایی سنتی ایران با تحولات جامعه به همت هنرمندان خلاقی چون ابوالحسن غفاری بود.

1. L’ILLUSTRASION

L'ILLUSTRATION,
JOURNAL UNIVERSEL.

تصویر شمارهٔ ۴) مجلهٔ فرانسوی لِ ایلوستراسیون، سال ۱۸۴۷م.
(کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی).

تصویر شمارهٔ ۵) نام روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران بیرون از کتیبه و حاشیهٔ اصلی، شمارهٔ ۴۷۲، ۱۲۷۷ه. ق. (سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).

تصویر شمارهٔ ۶) نام روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران بیرون از کتیبه و حاشیهٔ اصلی، شمارهٔ ۵۵۰، ۱۲۸۰، ه. ق. (سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران).

آموزش هنر چهره‌نگاری، فن چاپ سنگی یا روش سنگ‌نگاری

به‌دنبال تلاش‌های ابوالحسن غفاری و اثبات توانایی‌های هنری و فنی‌اش در عرصهٔ چاپ سنگی، پس از گذشت ده ماه از دوران مسؤلیت وی، شاه او را ملقب به لقب صنیع‌الملکی به همراه اعطای مزایای دیگری کرد که ازجملهٔ آنها تأسیس اولین هنرستان رسمی ایران به‌منظور آموزش نقاشی و فنون چاپ به شاگردان بود. البته این اقدامات اگرچه ثمرهٔ کوشش‌ها و تلاش‌های صنیع‌الملک در جهت بالندگی هنری و بالطبع فرهنگی کشور بود، اما به نظر می‌رسد از منظر جامعه‌شناختی صدور مجوز یادشده توسط شخص ناصرالدین‌شاه همچنان در جهت دستیابی و تحقق خواسته‌های سیاسی و تبلیغاتی وی بود. مشروح نکات مذکور در شمارهٔ ۴۹۱ روزنامهٔ دولت علیه ایران چنین درج شده است: «و چون میرزاابوالحسن‌خان نقاشباشی از ابتدای عهد شباب الی الآن دقیقه‌ای از دقایق ارادت و

خدمتگذاری را مهمل و متروک نگذاشته است ازجمله بعد از احداث صنعت چاپ تصویر که از جانب سنی‌الجوانب اعلیحضرت اقدس شاهنشاهی خلدالله ملکه و سلطانه به رجوع خدمت طبع روزنامه‌جات دولتی سرافراز آمد در صورت دادن این خدمت نیز نهایت اهتمام و مراقبت به عمل آورده چاپ تصویر را در این دولت متداول ساخت و در نظر انور اقدس همایون شاهنشاهی مستحسن افتاد، رأی جهان‌آرای اقدس همایون اقتضا فرمود که او را به شمول عنایتی خاص قرین غرا اختصاص فرمایند که موجب تشویق او و امیدواری عموم ارباب صنایع بوده باشد. لهذا مشارالیه را به اعطای لقب **صنیع‌الملکی** سرافراز و چهارصد تومان بر مواجب سابق او اضافه فرموده یکثوب جبه ترمه خلعت مرحمت فرمودند فرمان همایون به شرف نفاذ مقرون و امر قدر مقدر شد که نقاشخانه و چاپخانهٔ دولتی معین دارند که مشارالیه پرده‌ها و اسباب مرغوبهٔ نقاشی را که از سفر ایتالیا به همراه خود آورده یا در این مدت جمع‌آوری نموده با اتباع روزنامه و کارخانه در آنجا برده شاگردان عدیده نیز در این صنعت تربیت نماید» (روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران،۱۲۷۷: ۳). بر این منوال، صنیع‌الملک در ارگ سلطانی در جنب دیوانخانهٔ مبارکه در نقاشخانه و چاپخانهٔ دولتی و یا کارخانهٔ باسمهٔ تصویر به‌جد مشغول به کار تصویرسازی، انتشار روزنامه و آموزش هنرجویان شد. این هنرمند پیشکسوت در طول حیات هنری خویش شاگردانی تربیت کرد که علاوه‌بر **آموزش هنر چهره‌نگاری، فن چاپ سنگی یا روش سنگ‌نگاری** را فرا گرفتند، ازجمله «میرزاعباس باسمه‌چی که بعد از فوت استادش مدیر چاپخانه شد» (محیط طباطبایی، ۱۳۶۶: ۸)، همچنین میرزا ابوتراب غفاری برادرزاده‌اش که تصویرساز روزنامهٔ شرف بود و نیز میرزامهدی مصورالملک که مصورساز روزنامهٔ شرافت در عهد مظفری بود؛ ایشان ازجمله پیروان سبک تصویرسازی مطبوعاتی صنیع‌الملک بودند.

پدر گرافیک مطبوعاتی ایران

صنیع الملک در دوران مدیریت در روزنامهٔ مذکور در هر شماره به‌واسطهٔ چاپ سنگی متناسب با متن نوشتاری روزنامه، نقاشی‌های واقع‌گرایانه‌ای از شاه، رجال دربار و آثار و ابنیهٔ دولتی طراحی می‌کرد. البته این سبک طراحی وی فقط محدود به روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران نبود، زیرا صفحات آغازین و سرلوحه‌های روزنامهٔ علمیه و ملتی نیز از آن بهرمند بودند. «در سال ۱۲۸۳ میل ناصری بر این قرار گرفت که همانند اروپاییان روزنامه‌های متعددی داشته باشد، بنابراین دستور انتشار چهار روزنامه را صادر کرد. در این سال که وزارت علوم با اعتضادالسلطنه بود، امور چاپخانه‌ها و روزنامه‌های دولتی بر عهدهٔ میرزاابوالحسن‌خان صنیع الملک گذاشته شد. این روزنامه‌ها به قرار ذیل بودند:

- همان روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران با عنوان روزنامهٔ دولتی مصور
- روزنامهٔ دولتی که بدون تصویر بود
- روزنامهٔ ملتی یا ملت سنیهٔ ایران
- روزنامهٔ علمی یا روزنامهٔ علمیهٔ دولت علیه ایران» (کیان‌فر، ۱۳۷۰: مقدمه)

به‌دنبال واگذاری این مسئولیت به ابوالحسن‌خان غفاری در حقیقت وی مدیر هنری چهار روزنامهٔ یادشده گردید، زیرا مسئولیت طراحی، اجرا و چاپ آنها بر عهدهٔ او بود. در تأملی دقیق‌تر، به‌دلیل تبحرش در صنعت چاپ سنگی بی‌تردید، وی **نقشی کلیدی در گذار طراحی گرافیک ایران از مرحلهٔ سنتی یا تولید تک‌نسخه‌ای به مرحلهٔ انبوه صنعتی یا چاپی** بر عهده داشت، آن‌چنان‌که شایسته است نه‌تنها او را « به‌دلیل پیشگامی در کار چاپگری پدر طراحی گرافیک ایران خواند»، بلکه براساس ابداعات و اقدامات نوگرایانه‌اش در شکل‌گیری گرافیک مطبوعاتی کشور، به‌درستی او را **پدر گرافیک مطبوعاتی ایران** دانست (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۶۷)

کاربرد عکس در مطبوعات (نخستین عکاسان چهره‌نگار دوران قاجار، همکاران مشترک تصویرگران اولین روزنامه‌های مصور دولتی ایران):

نوآوری دیگر وی کاربرد عکس در مطبوعات بود. در طلیعهٔ نشر مطبوعات در ایران، بنابر دلایل متعددی همچون عدم توانایی چاپخانه‌ها و هزینهٔ بالای گراورسازی، امکان کاربرد مستقیم عکس‌های خبری به‌مثابه زبان پیام‌رسان تصویری در روزنامه‌ها وجود نداشت و به همین علت ساختار طراحی و تولید این بخش از روزنامه‌های مصور بر عهدهٔ هنرمندانی قرار گرفت که عموماً از روی عکس نقاشی و به روش چاپ سنگی این نقاشی‌ها را چاپ می‌کردند. بر این اساس، عکاسی خدمت بزرگی به مصور کردن روزنامه‌های دوران قاجار کرد، زیرا ابتدا عکاس از موضوع تعیین‌شده عکس می‌گرفت و «سپس نقاش از روی عکس به تصویرگری می‌پرداخت» (پروین، ۱۳۷۷: ۱۱۹). به نظر می‌رسد که صنیع‌الملک، هنرمند مبتکر و پیشگام در این زمینه است، زیرا وی در مقام مدیر سومین روزنامهٔ کشور، برای اولین بار هوشمندانه از فن عکاسی به‌عنوان پایه یا مدل به‌منظور اجرای نقاشی‌های نخستین روزنامه‌های مصور ایرانی استفاده کرد و به دلیل این نوآوری زیرکانه، در حقیقت نخستین عکاسان چهره‌نگار دوران قاجار به‌نوعی همکاران مشترک تصویرگران و طراحان اولین روزنامه‌های مصور دولتی شدند. توانایی‌های مذکور صنیع‌الملک، حاصل کوشش وی در طی اقامتش در ایتالیا بود. او در این دوران به فراگیری سبک عینی غرب و نیز چاپ سنگی پرداخته بود، لذا بر مبنای توانایی و کسب مهارتش به شایستگی قادر به نقاشی و چاپ چهره‌های رجال درباری در روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران شد. درواقع ابوالحسن ضمن حفظ ساختار آرمان‌گرایانهٔ نگارگری ایرانی و شناخت و آگاهی از رویکرد عینی هنر غرب و درعین‌حال تعامل با نوخواهی‌های جامعه، موفق به ابداع فضاهای نوینی در تاریخ هنر ایران و به‌ویژه طراحی گرافیک گردید تا بدان حد که می‌توان سبک ابداعی وی را همچون هر

عمل نوآورانه‌ای، ترکیبی پیچیده و درعین‌حال مشخص از عوامل تعیین‌کنندهٔ اجتماعی به همراه شرایط متعدد حاکم بر فرهنگ بصری ایران در دوران قاجار دانست، البته آگاهی و توجه هنرمند به اوضاع اجتماعی جامعه‌ای که در آن ساکن است ویژگی مشترک تمامی هنرمندان پیشرو چون صنیع‌الملک است. وی در مقام بانی گرافیک مطبوعاتی ایران در مصور کردن نخستین روزنامه‌های مصور ایرانی بر حسب نوع ضرورت و تأمین تقاضاهای بصری آنها بر آن شد تا برای به بیان درآوردن آنچه به دست آورده بود از سبک رایج در هنر آن دوران دور شود و منطبق با تحولات جاری بر زمانه‌اش به تولید مطبوعات یادشده بر پایهٔ فنون نوین یعنی چاپ و عکاسی دست زند، لذا آثار وی، بازتاب شیوه‌هایی تازه بود، شیوه‌هایی که افزون بر نبوغ فردی‌اش، در تعامل با پدیده‌های جامعه و در ترکیب با پشتوانه‌های فرهنگی، شرایط اجتماعی و خلقیات روحی این هنرمند قرار داشت.

اگرچه آثار بر جای مانده از نخستین روزنامه‌های مصور دورهٔ قاجار خود عینی‌ترین گواه بر نکات مذکور است، اما ذکر شرحی که «محمدعلی فروغی در نامه‌ای به دکتر قاسم غنی نوشته خود مستند دیگری در این باب است» (قاسمی، ۱۳۸۰: ۱۹۲) ، همچنین یحیی ذکاء در کتاب «تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران» در شرح حال میرزاحسین‌علی عکاس‌باشی، به کاربرد عکس‌هایی که او در سفر دوم ناصرالدین‌شاه به خراسان گرفته بود و به‌عنوان مدل اولیهٔ نقاشی استفاده می‌کرد پرداخته و چنین نوشته است: «در سفر دوم ناصرالدین‌شاه به خراسان از شعبان تا ذیقعدهٔ ۱۳۰۰ه.ق. که میرزاحسین‌علی در رکاب شاه بود در راه مشهد ۷۶ قطعهٔ عکس [...] و در بازگشت به تهران ۸۱ قطعهٔ عکس گرفت و نام عکاس به شکل خانه‌زاد میرزاحسین‌علی عکاس مخصوص حضور همایون در کنار برخی از آنها دیده می‌شود. برادر کمال‌الملک، میرزاابوتراب نقاش، از روی برخی از این عکس‌ها

نقاشی کرده و در سفرنامهٔ دوم شاه به خراسان که به خط نستعلیق میرزاغلام‌رضای کلهر چاپ سنگی شده، باسمه گردیده است» (ذکاء، ۱۳۸۴: ۸۳).

نکات مذکور همچنان بیانگر آن است که روش چاپ غالب روزنامه‌های این دوران به‌ویژه نخستینِ آنها به شیوهٔ چاپ سنگی بوده و حتی پس از به‌کارگیری و رواج دوبارهٔ چاپ سربی در امر تولید روزنامه‌ها، بخش تصویری آنها تا مدت‌ها همچنان مبتنی بر چاپ سنگی بوده است. البته به‌تدریج و با گذشت زمان « در ایران از دههٔ دوم سدهٔ چهاردهم قمری و پیش از صدور فرمان مشروطیت عکس در مطبوعات به چاپ رسید. مکتب، ایران، مجلس، ندای وطن و حبل‌المتین در زمرهٔ نخستین نشریاتی هستند که برای اولین بار در مطبوعات ایران عکس را مستقیم به چاپ رساندند» (قاسمی،۱۳۸۲: ۱۹۵) و بدین ترتیب به دنبال امکان بهره‌گیری از این فن تصویری، زبان مستند و عینی عکس یا کاربرد عکس‌های خبری جایگزین نقاشی‌های واقع‌گرایانهٔ نخستین روزنامه‌های مصور شد.

نقاش‌خانهٔ دولتی، نخستین هنرستان ایران

به‌دنبال صدور مجوز تأسیس نقاش‌خانه و چاپخانهٔ دولتی از سوی ناصرالدین‌شاه برای ابوالحسن غفاری، در حقیقت نخستین هنرستان یا مدرسهٔ نقاشی کشور به همت و کوشش این هنرمند پیشرو تأسیس شد. خبر آن در صفحهٔ ۶ شمارهٔ ۵۱۸ روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران برابر با تاریخ سوم ماه شوال ۱۲۷۸ هجری اعلام شد. تأسیس این مدرسه و نظام آموزشی آن که مبتنی بر نظام مدرسه‌ای و تحت نظارت وزارت علوم بود، سنتی را پدید آورد که تاکنون نیز باقی است. ابوالحسن برنامه‌های آموزشی هنرستان را منطبق بر موازین نقاشی اروپایی تعیین کرد آن‌چنان‌که هنرآموزان با اسلوب سایه‌روشن، پرسپکتیو و در کل 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 رهاورد صنیع‌الملک از سفرش به اروپا بود. در واقع «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» (اختیار[1]،۲۰۰۱: ۱۶۰-۱۶۱). اما نکتهٔ شایان تأمل دیگر به‌ویژه از منظر جامعه‌شناختی آنکه «در مدرسهٔ او خبری از تعلیم هندسه، تشریح و تئوری هنر نبود، در حقیقت برنامهٔ آن طوری تنظیم شده بود که تناقضی با آموزش سنتی هنر در ایران نداشته باشد.» این مهم در بطن خود بیانگر شناخت این هنرمند بزرگ از عرف و آیین‌های سنتی ایرانی و توجه و اهمیت‌دهی او به آنها است (آژند، ۱۳۸۹: ۷۹۳).

نتیجه‌گیری

براساس مطالب مذکور و در پاسخ به سؤال مقاله می‌توان دریافت که تحولات سیاسی، فرهنگی و صنعتی گرچه خارج از قلمرو هنر بوده و ظاهراً در تولید آن نمودی مستقیم نداشته، اما پیش‌شرط لازم و ضروری در فرایند بالندگی آن محسوب شده و می‌شوند. این نکته دلالتگر آن است که هیچ نوآوری‌ای در حوزهٔ هنر به یکباره و در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه همواره ملهم و متأثر از زمینه‌ها و بسترهای متعدد اجتماعی بوده تا بدان حد که می‌توان نقش این عوامل را تحت عنوان عوامل اجتماعی مکمل نقش طراح گرافیک در تولید آثارش دانست، همچنان‌که تحولات سیاسی و فرهنگی دوران قاجار، یعنی تولید مطبوعات و ورود و رواج فن چاپ، نقشی کلیدی در شکل‌گیری شاخه‌ای نوین از گرافیک به نام گرافیک مطبوعاتی به همت صنیع‌الملک بر عهده داشت و لذا در نگاهی کل‌گرایانه

1. Ekhtiar

نوآوری‌ها و یا سیر تکوینی انواع هنر صرفاً مبتنی بر کنش‌های فردی هنرمندان نبوده است، بلکه بر پایهٔ مجموعه‌ای از علل اجتماعی شکل گرفته و می‌گیرد و این نکته به‌هیچ‌وجه در تعارض با فردیت و یا کنش‌های فردی هنرمندانی پیشرو چون ابوالحسن غفاری نبوده است، زیرا بررسی شرایط اجتماعی نشانگر آن نیست که کوشش هنرمندان نوآور، صرفاً تابعی از شرایط اجتماعی ایشان باشد یا اینکه اصلاً هویت اجتماعی هنر در تبعیت محض از شرایط جامعه قرار داشته باشد، بلکه بر این اساس که هنر و هنرمند موجودی منفعل در برابر عوامل اجتماعی نیست و هنرمند به عنوان تولیدکنندهٔ هنر، خود یکی از عوامل اجتماعی در کنار سایر سامانه‌های جامعه محسوب می‌شود، بنابراین ملهم و متأثر از تحولات حاکم بر آن است و درعین‌حال می‌تواند در کنشی هماهنگ و منسجم با تحولات حاکم بر ساختارهای جامعه به فعالیت در عرصهٔ هنر و شکوفایی آن بپردازد و این مهم بازتاب رابطه‌ای پویا بین هنر و جامعه است. در پایان نکتهٔ شایان ذکر آن است که به‌علت گستردگی مباحث جامعه‌شناختی طراحی گرافیک مطبوعاتی ایران ضروری است تا هریک از عوامل اجتماعی مؤثر در این رابطه به‌شکلی مجزا بررسی و تحلیل شوند تا در نهایت بتوان به شناختی دقیق‌تر از آن دست یافت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴) « *هنرمندایرانی و مدرنیسم*» تهران: دانشگاه هنر.
- بوردیو، پی یر (۱۳۷۹) «جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفی فلوبر» ترجمهٔ یوسف اباذری، ارغنون، سال سوم، شمارهٔ ۹ و۱۰، ص‌ص ۲۸-۳۹.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)« دایره‌المعارف هنر» تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۰)« نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» تهران: زرین و سیمین.
- پروین، ناصرالدین (۱۳۷۷)« تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌نویسان» پیدایش جلد اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- حاجی‌پور، سعیده (۱۳۹۰)« بررسی چگونگی تأثیرگذاری صنیع‌الملک بر شکل‌گیری گرافیک ایران» تهران: دانشگاه هنر تهران.
- دانش، محمدهادی (۱۳۸۰)« ابوالحسن غفاری"صنیع‌الملک" پدر گرافیک ایران» کتاب ماه هنر. شمارهٔ ۵۰، سال ششم، ص‌ص ۱۱۸-۱۱۹.
- دوازده امامی، زهره (۱۳۹۱) « جایگاه صفحه‌آرایی در تعدادی از نسخه‌های خطی دورهٔ تیموری» هنرهای تجسمی نقش‌مایه، شمارهٔ ۱۳، سال پنجم، ص‌ص ۱۰۳-۱۱۲.
- «روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران» (۱۲۷۷) تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
- «روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران» (۱۲۷۸) تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
- «روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران» (۱۲۸۰) تهران: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)« زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک» تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- ذکاء، یحیی (۱۳۸۴)« تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران» تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- قاسمی، فرید (۱۳۸۰) « سرگذشت مطبوعات ایران: روزگار محمدشاه و ناصر الدین‌شاه» تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: سازمان چاپ و انتشارات: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- قاسمی، سیدفرید (۱۳۸۲) « مطبوعات ایران در قرن بیستم» تهران: نشر قصه.
- کیان‌فر، جمشید (۱۳۷۰) « روزنامهٔ دولت علیهٔ ایران» تهران: کتابخانهٔ ملی جمهوری اسلامی ایران.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۶۶) « تاریخ توصیفی تحلیلی مطبوعات» تهران: انتشارات بعثت.

-Alexander, Victoria D, (2003) " *Sociology of The Arts"* London: Libbey.
-Azevedo, Edgar Emanue, (1989) " *Elements of A Model of A Multi-Party Political System in Its Social Context* " A Thesis Presented to The Faculty of the

Department of Political Science , San Jose State University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts .
-Bergold Jary & Stefan Thomas, (2012)" *Participatory Research Methods: A Methodological Approach in Motion*" ART,30 Vol: 13, No:1.
Ekhtiar, Maryam, (1994) "*The Dar al-Fonun: Educational Reform and Cultural Development in Qajar Iran*, New York: New York University.
-Eisenstein , Elizabeth , (1979) **"***The Printing Press as an Agent of Change*" New York: Cambridge.
- Jansen, Charles R,(1986)" *Studying Art History*" New Jersey: Prentice- Hall.
-Toscano, Giuseppe, (2015) "Artistic Performances and Sociological Research**"** *Interaction in Symbolic Interaction*, Vol: 199-206, *Studies in Symbolic.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی