# تاریخ کاریکاتور
# نگاهی کوتاه به تاریخ بلند کاریکاتور جهان

• محمد عبدعلی

**عصر باستان (یونان و رم)**

برخی عناصر کاریکاتور در هنر دوران باستان قرون وسطی دیده می شود. البته در هنر این دو دوره ، ما کاریکاتور را به شکل خاصی که امروزه مطرح است ، نمی بینیم . با این همه استثنائاتی وجود دارند که درخور توجه اند ، هر چند این موارد در آثار بعدی رو به تکامل ننهاد. مجسمه کوچک کاریکاتور امپراطور کاراکالا که در موزه اوپگنون نگهداری می شود ، یکی از این استثنائات جالب است . در این مجسمه ، امپراطور به شکل آدم کوتوله ای نشان داده شده است که زنبیل به دست در حال توزیع نان است .

از سوی دیگر ، هنر کلاسیک یونان و رم از بسیاری از عناصر ظاهری کاریکاتور برخوردار است ، اما با این همه این آثار فاقد روح اصیل کاریکاتور است . در هنر قرون وسطی عناصر کاریکاتوری طوری با عناصر جدی در هم می آمیزد که تشخیص این دو از هم مشکل است . به طور مثال ، شیطان مضحکی که سعی می کند تراژو را برای کشیدن ارواح پایین بیاورد ، از جمله آثار مقدس به شمار می رود. این صحنه بخشی از نمای سر در کلیسای جامع آتن را تشکیل می دهد.

یکی دیگر از نمونه های بارز در هنر یونان باستان ، گرایشی است که هنرمندان این دوره در نشان دادن اشکال و گونه های مضحک و بی تناسب نشان می دهند. البته طبق نظر تاریخ نویسان این گرایش عکس العملی نسبت به هنر کلاسیک بوده است . با آن که منظور از خلق این آثار نمایش جنبه ی خنده دار بودن و ضعف موجود انسانی بوده ولی واقعاً نمی توان این آثار را کاریکاتور به حساب آورد.

بنابراین ، در هنر عصر باستان ، عناصری دیده می شود که در پیدایش کاریکاتور مؤثر بوده اند. این عناصر برخی فراموش شده و برخی جنبه جهانی یافته و در دوران های بعد ، به ویژه در عصر رنسانس در مسیر اصلی هنر اروپا قرار گرفته اند. بهترین نمونه از این عناصر ، گرایش هنرمندان به کشیدن انسان به شکل های حیوانی و ترکیب شکل انسان با حیوان است . افسانه حیوانات از دیرینه ترین آثار ادبی است که قدمت آن از مصر باستان تاکنون ادامه داشته است . در پاپیروس های مصری به جا مانده تعدادی از حیوانات در حال انجام کارهای انسانی نشان داده می شوند. برخی از شکل های مرکب انسان و حیوان بر روی سنگ های قیمتی و گوهر آلات دیده می شود. اکنون این اشکال دیگر جنبه احترام آمیز ندارند ، بلکه گونه هایی هزل گونه و خیالی به شمار می روند.

همچنین در دوره های روم باستان ، موضوع آدم های کوتوله به گونه ای مورد علاقه و توجه هنرمندان واقع شده بود که در حدود چهار پنجم تصاویر و آثار مضحک و خنده دار را شامل می شد. اما این امر به هیچ وجه به این معنی نیست که دنیای کلاسیک کوتوله ها همه‌ی ویژگی های هنر مدرن کاریکاتور را دارا بوده است .

باید توجه داشت مقصود هنرمند در دوران باستان از عناصری که امروزه خنده دار و کمیک به نظر می آیند ، خلق آثاری در ارتباط با زندگی افراد جامعه نبوده است ، بلکه این آثار بیشتر جنبه مذهبی ، تزیینی و خنده دار داشته اند و فاقد شخصیت قوی و بنیانی بوده اند.

**قرون وسطی**

پس از دوران هنر روم و یونان باستان ، به عصر هنر قرون وسطی می رسیم که شامل آثاری از قرن دهم میلادی به بعد است . در این صورت پا به عصری می گذاریم که عنصر یک پارچه و منحصر به فرد مسیحیت آن را فرا گرفته است . دوره ای که موضوعات سنگین و عالی کاملاً با مطالب مضحک و مسخره آمیخته می شود. در این دوره تجاوز موضوعات مسخره آمیز و طنزآمیز به خریم هنر مقدس به هر شکلی مردود است . اموری مانند سر ستون ها در وزالی که سنگین ترین وقایع کتاب مقدس را با موضوعات خیالی و تفننی ادغام کرده ، مورد تحریم قرار می گیرد. میمونی در حال نواختن ویلن و الاغی که کتابچه نت موسیقی را بین سم های خود در مقابل او گرفته ، موضوع یکی از این سرستون هاست . به واقع ، با وجود فشارهای زیاد ، مذهب قرون وسطی هیچ گاه به طور کامل موفق نشد از ترکیب عناصر سنگین با مطالب خنده دار و مضحک و تفننی جلوگیری نماید.

تصاویر ترکیبی انسان و حیوان در هنر قرون وسطی در هیئت اجنه غالباً ترسناک و جدی هستند و به شکل نیم خدایانی جنگلی ظاهر می شوند. در این دوران به مراتب بیشتر با عناصر سمبلیک و اشارات ضمنی روبه روییم .

سرانجام اختراع چاپ در قرن پانزدهم نقطه تحولی برای ارائه اشکال تمثیلی و کنایه دار می گردد. نخستین کاریکاتورهای سیاسی با اولین چاپ «رقص مرگ» هیجان تازه ای را ایجاد می کند. همچنین چاپ یک اثر هزل آمیز حکاکی شده بر روی چوب به نام «عکس بازی سویسی» (۱۴۹۹) جاه طلبی های سیاسی فرانسه را در ایتالیا به نقد می کشد. این اثر ، پاپ و امپراطور و پادشاه فرانسه و انگلستان را در حال بازی ورق نشان می دهد ، در حالی که سرباز کوچک سویسی در زیر میز اشیاء به هم ریخته را جمع و جور می کند. در این اثر کنایه به شکلی ارائه شده که برای بیننده امروزی کاملاً قابل فهم است . به این ترتیب چاپ سبب بخشیدن جنبه دنیوی و مادی به هنر تمثیلی شد. به علاوه این صنعت توانست برای اولین بار این نوع آثار را از خلوت برخی آدم ها به عرصه ی اجتماع بکشاند و هنر را از آزادی برداشت برخوردار کند.

رشد اصول و عقاید پروتستانی و چاپ که با یکدیگر مرتبط بودند ، فضایی را ایجاد کرد که جلوگیری از گسترش عقاید تازه را امری غیرممکن می کرد. به گونه ای که وایتن برگ (محل اقامت لوتر) مرکز مهم صنعت چاپ گردید. به این ترتیب شمار فراوان متون چاپ شده با تصاویر تمثیلی و کنایه از سوی سنت گرایان و اصلاح طلبان به جامعه سرازیر شد. اگرچه بسیاری از این تصاویر فاقد رابطه ای مشخص با شوخ طبعی و امور خنده دار هستند ، ولی در

کتاب ماه هنر
ویژه کاریکاتور
تاریخ کاریکاتور
نگاهی کوتاه به تاریخ بلند کاریکاتور جهان

خالق اثر نامعلوم
آدمهای کوتوله و ژرناها در حین بازی و طراحی در باغی واقع در پمپئی
(قبل از سال ۷۹ میلادی)، گچ بری

هومر، ارسطو، پلینی و سایر مورخین دوران کلاسیک به وجود نژاد آدمهای کوتوله که احتمالاً در هندوستان زندگی می کردند و پیگمی نام داشتند، معتقد بودند. هنرمندان با استفاده از این اعتقاد، آدمهای کوتوله را به هزاران شکل در طرحهای خود به منظور مضحکه نمودن و به کاریکاتور کشاندن اعمال انسانها، به کار گرفتند. همان طور که در تصویر فوق مشاهده می شود، آدمهای کوتوله بیشتر در حال تقلیدی مسخره آمیز از کارهای روزمره و معمولی نشان داده می شوند عنصر نامتناسب در این تصویر، حضور ژرناهاست، که در افسانهٔ یونان باستان دشمن آدمهای کوتوله به شمار می روند. آدمهای کوتوله آن چنان در ادوار روم باستان متداول بود که تقریباً در سراسر هنر کمدی و خنده دار این عصر به نمایش گذارده می شوند.

برخی از آنها نکات خنده دار و مضحک نیز دیده می شود.

در قرن شانزدهم کاریکاتور اغلب خام ولی مؤثر است. تصویر «نواختن لوتر به عنوان یک جفت نی انبان» اثر اهارد شون را اکنون با هر ملاکی بسنجیم، قدرت ابتکار طراح آن را نشان می دهد. در این اثر، طراح منظور خود را با دگرگون کردن اشکال بیان می کند. آثار چاپ شده ی بروگل به جهت پرداختن به موضوعات کلی که نشان دهنده ی طعنه و کنایاتی که اساس آن ضرب المثل ها و شبیه سازی فرهنگ عامه است، حائز اهمیت می باشد. او را باید در ارتباط با یک سنت رئالیسم شمالی دانست که در آثار اولیه چاپی از شیوه های بیانی ساده تر بهره می گیرد. آثار او از جمله «زوج روستایی» «شوهر حرف گوش کن» و «مناظره زن و شوهر» را باید اسلاف نمایش خنده دار آداب و رسوم و طرز زندگی مردم دانست که توسط کسانی مانند هوگارت و رولاندسون به شکل کاریکاتور بیان گردید. این آثار همچنین اسلاف کارتون هایی به شمار می روند که نقاط ضعف اخلاقی مردم عادی را به نمایش می گذارد و خوانندگان نشریات «پانچ» و «نیو یورکر» را سرگرم می ساخت.

### ایتالیا و سبک باروک

در اواخر قرن پانزدهم و در طول قرن شانزدهم، هنرمندان ایتالیایی بر آرا و آرمان های کلاسیک و انسانی رنسانس صحه گذاشتند و لئوناردو داوینچی و میکلانژ خالق طرح هایی بودند که گاه واژه کاریکاتور بر آن ها اطلاق می شد، هر چند که این نوع تصاویر بیشتر مضحک به نظر می رسند.

آنچه اثر «پنج سر مضحک» اثر داوینچی را در ارتباط با آثار چاپی رئالیست های شمالی قرار می دهد، اتکا این هر دو به انحراف خصوصیات چهره از حالت طبیعی است. با این همه، طرح های داوینچی از سر با تعریف کنونی کاریکاتور منطبق نیست. زیرا اولاً متعلق به افراد حقیقی نیست و ثانیاً از مضامین کنایه آمیز و هجو بهره ای ندارد. در واقع داوینچی به دنبال این بود که آیا تصوری از زشتی مطلوب با تصوری یکسان از زیبایی مطلوب برابری می کند یا خیر و از همان میزان تأثیر اهمیت برخوردار است یا نه. کارهای او مورد تقلید بسیار قرار گرفت و به این ترتیب الهام بخش کاریکاتورهای دوره «باروک» و «شیوه گرایان» بود.

پس از بیان مختصری که درباره برخی تمرین های سینماشناسی داوینچی و به خصوص نظرات و کارهای او در زمینه زیبایی شناسی، به ویژه در حوزه تقابل زشتی با زیبایی، داشتیم اکنون به خانواده آنیبالّه کاراتچی (CARACCI، ۱۶۰۹-۱۵۶۰) در پایان قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم می رسیم. آنیبالّه کاراتچی برای نخستین بار در سده هفدهم واژه کاریکاتور CARICATURE ایتالیایی: CARICATORA] را به طراحی های خودش و سایر اعضای آکادمی بلونیا اطلاق کرد. اما لازم است قبلاً زمینه ای را که کاراتچی و برادرش آگوستینو و پسر عمویش لود وویکو در آن قرار گرفتند، در حوزه نقاشی ایتالیا در سده هفدهم مورد بررسی قرار دهیم.

سه میراث بزرگ و با نفوذ دوره رنسانس پیشرفته عبارت بودند از سبک های رافائل، میکلانژ و تیسین به علاوه یک جریان فرعی دیگر که از کوردجو، نقاش ایتالیایی، الهام می گرفت. نقاشی باروک پیامد تغییرات و تاثیرات بسیار همین سبک ها بود و هنر کلاسیک روزگار باستان نیز گاه نقش تکمیل کننده و گاه نقش مخالف آن ها را داشت. در

و بدام هوگارت
شخصیتها و کاریکاتورها، ۱۷۴۳
سیاه قلم

این تصمیم بر احتمالاً مشهورترین اثر چاپی در تاریخ کاریکاتور محسوب می شود. هوگارت عمداً فکر خود را چنین توضیح داد: «در حالیکه دانماً از اشتباهاتی که افراد پیرو مرتکب می شوند رنج برده ام، با مقایسه دو گلمنهٔ کاریکاتور و شخصیت، ده سال پیش سعی کردم وجه تمایز تصویر فوق را بیابان نمایم...». هوگارت از تصاویر بی خود بعنوان شخصیت نام می برد نه کاریکاتور، و در اینجا اشکال متفاوتی از سر افراد را جهت مقایسه با نمایشش می گذارد، و بویژه اشکال سر اثر رافائل، بهمراه طرحهای کاریکاتور اثر گرتن. آقای مال کاراکسی و لئوناردو داوینچی، بر روی خود تصویر، هوگارت یادنامه را به مقدمه ای بر جزوه اندروز ـ اثر فیلدینگ اضافه می دهد. فیلدینگ، نخستین کسی که این اختلاف را در نتیجه ای چاپ شده توضیح می دهد، اظهار داشت که شخصیتها «دقیق ترین نسخهٔ طبیعت به شمار می روند... حال آنکه در کاریکاتور، زیاده روی، خارج نمودن موضوع از شکل طبیعی خود و اغراق و ویژگیهایی در مجموعهٔ قابلیتی قی قرار می گیرد.» در واقع وجه تمایز شخصیت و کاریکاتور در این اثر هوگارت سادگی قابل درک نیست، حال آنکه سر سایر آثار کمدی کاری شده وی، هوگارت به کمرات از کاریکاتور چهره ها و رفتارها بهره می گیرد.

کتاب ماه هنر
ویژه کاریکاتور
تاریخ کاریکاتور
بخش اول

خالق اثر نامعلوم
کشیش عصوفرقهٔ «بوعیون» با سر گرگ،
قرن شانزدهم
اثر کنده کاری شده بر روی چوب
در طول دورهٔ اصلاحات، کتابات در هیئت حیوانات بسیار رواج یافت. اثر مقابل، که نسخهٔ دوق که بر علیه پیروان طراحی شده و آنها را تحقیر نموده است، نمونهٔ عصر خود می باشد.

خارج از قلمرو هنر روزگار باستان و دوره رنسانس ، چیزی سر برداشت که می توان آن را ناتورالیسم بومی نامیدش ، سبکی که ظاهراً دشمن بزرگان هنر است و بر این معیار تکیه دارد که هنرمند باید چیزی را نقاشی کند که می بیند و توجه ای به استادان کلاسیک و دوره رنسانس نداشته باشد. این ناتورالیسم بومی ، در ایتالیا و فرانسه به عنوان یک سبک اقلیت ظاهر شد ولی در اسپانیا و به ویژه در هلند بالاترین درجه اعتبار را به دست آورد.

سبک باروک در حدود ۱۶۰۰ میلادی ، با تزیین تالار کاخ فارنزه توسط آنیباله کاراتچی ، هنر نقاشی ایتالیایی را به تمامی زیرنفوذ خود در می آورد. نسل کاراتچی که از مهارت ساختگی استادان سبک شیوه گرایان (که مقلدان نوابغی چون داوینچی ، رافائل ، میکلانژ و تیسین بودند) خسته شده بود ، پس از مطالعه دقیق آثار استادان دوره رنسانس ، به تماشای دگرباره طبیعت روی آورد. آنیباله تعلمات هنری را در آکادمی هنر زادگاه خود، یعنی شهر بولونیا فرا گرفت.

این آکادمی که توسط عموزاده‌ی آنیباله یعنی لودوویکو تأسیس شده بود ، در تاریخ هنر مغرب زمین ، نخستین مؤسسه در نوع خود به شمار می رود نخستین رکن فعالیت آکادمی بولونیا این بود که هنر را می توان یاد داد (شالوده ی هرگونه فلسفه آکادمیک هنر) و موضوعات تدریس باید شامل سنت ها ، هنر کلاسیک و دوره رنسانس به علاوه‌ی مطالعه اندام‌های بدن و نقاشی از روی مدل زنده باشد. نقاشان بولونیایی که از مدت ها پیش با لقب آکادمیک ها و گاه با لقب التقاطیون مشخص می شدند ، معتقد بودند که پیدایش و تکامل یک سبک درست را در نقاشی می توان یاد داد.

به هر حال با مشاهده تالار کاخ فارنزه می توان گفت که آنیباله با آثار میکلانژ ، رافائل و تیسین آشنا بوده و گذشته از این ها می‌توانسته است نقاشی های عمق نمایانه‌ی استادانه‌ای بکشد. موضوع اصلی نقاشی های سقف تالار کاخ فارنزه عشق های خدایان است.

این گونه مشخص سازی‌های دقیق «واقعیت‌های» تصویری به منظور عمق نمایی ، سر تا پا به شیوه‌ی باروک است . در بالاترین نقطه طاق ، قاب تزیینی درازی با صحنه پیروزی باکوس دیده می شود که ترکیب خلاقانه‌ی بی نظیری از سبک های رافائل و تیسین است و نشان می دهد که کاراتچی با چه مهارتی توانسته است سبک های معتبر را با هم بیامیزد و سبکی مختص خودش را خلق کند. بدین سان کاراتچی یکی از آغازگران هنر «باروک» بود.

ناتورالیسم بومی در آثار نقاشی آنیباله کاراتچی ، به ویژه در شاهکار این مرحله‌ی او «مغازه قصابی» که اکنون در کلیسای آکسفورد است ، دیده می شود. برادر بزرگ کاراتچی ، آگوستینو ، در باسمه کاری و چهره نگاری واقع گرایانه دست داشت. طرح های کاریکاتوری آنها نه تنها تلاشی برای رسیدن به ایده آل زشتی است ، بلکه نمایانگر انگیزه ناتوالیزم نیز می باشد. آثار آن ها اگرچه بر خلاف طرح های مضحک داوینچی ، سطحی و مبالغه‌آمیز به نظر می رسد ولی همیشه چهره‌ی افراد مشخصی را نشان می دهند و موضوع آن ها از زندگی روزمره گرفته شده نه از کنایات و تمثیل ها.

از نظر خانواده‌ی کاراتچی نکته قابل انتقاد در احساس انسان نسبت به خودش نیست ، بلکه در تصور وی از تأثیری است که بر روی دیگران می گذارد. هنرمند با ترسیم طرحی اغراق آمیز یا توهین آمیز از انسان ، تأثیری جادویی بر موضوع اثر خود می گذارد. در اینجا با جنبه جدیدی از مفهوم ذوق هنری روبه رو می شویم که خود معرف سبک باروک است.

بر مبنای این ذوق هنری تازه ، امکان استفاده از مواد با ظرافت و دقتی بیش از رقبای دیگر به وجود آمد. در کاریکاتورهای کاراتچی و افرادیس از او ، این استعداد شامل توانایی مجسم نمودن تصاویر در یک لحظه و تنها با چند حرکت قلم مو می شد. اهمیت این امر بدین لحاظ بود که هنرمند را قادر می ساخت تا نکات اساسی و مهم موضوع خود را در کنار همدیگر و در حداقل جا قرار دهند. این صرفه جویی و دقت و زبردستی ، که ابزارهای اصلی کاریکاتور می شود ، تنها در کار آنیباله و آگوستینو کاراتچی دیده نمی شود ، بلکه با شدت بیشتری در کارهای برنینی (Bernini) ، گرسینو و مولا قابل شاهده است.

بدین ترتیب کاریکاتورا (CARICATURA) در اوایل قرن هفدهم در بولونیا پدید آمد و در تمامی این سده و تا هنگام شناخته شدن و انتشار آن در دیگر کشورهای اروپایی ، در ایتالیا محبوس ماند. در اواسط قرن هفدهم ، مرکز ثقل کاریکاتور از بولونیا که تحت تسلط کاراتچی و خانواده اش و لوگوتوکینو و مولا قرار داشت ، به رم انتقال یافت . نبوغ عالمگیر برنینی (پیکره ساز ، نقاش و معمار ایتالیایی ، ۱۵۹۸-۱۶۸۰) توانست کاریکاتور را به عنوان یک سبک به بالاترین حد خود رساند.

او بر خلاف برادران کاراتچی و خصوصیات تجزیی آثار آنها که بر مبنای چهره‌های متفاوت شکل می گرفتند ، تنها به یک چهره پای بند شد و با انتخاب یک شخصیت واحد توانست تصویر جدیدی از کاریکاتور ارائه دهد ، به گونه‌ای که ویتکوور (R. Wittkowr) او را خالق واقعی کاریکاتور خواند.

از آثار برنینی و دیگر هنرمندان کاریکاتوریست بولونیایی آثار چندانی به جای نمانده و بسیاری از طرح ها به صورت کپی ، حفظ و نگهداری شده‌اند. ظاهراً آنها بیش از هر چیز ، کاریکاتور را یک تفنن شخصی و یا وسیله‌ای برای سرگرمی میهمانان به شمار می آوردند. برنینی با تغییر قیافه‌ی افراد ، به صورت اغراق آمیز و بدون وارد آوردن کوچکترین خللی در شباهت ظاهری آنها ، توانست شخصیت های کاریکاتوری خود را بیافریند. پرتره های کاریکاتوری برنینی قبل از آنکه به لطف پ. ال. گنزی (P.L. Ghezzi) انتشار جهانی یابد ، بنیان گذار مکتبی مستقل در رم شد.

گنزی در شمار نخستین کاریکاتوریست های حرفه‌ای بود که آثارش به شکل گراور به طور گسترده‌ای انتشار یافت و سبک برجسته او انعکاس وسیعی در خارج از ایتالیا به ویژه در انگلیس

کتاب ماه هنر
تاریخ کاریکاتور
سیر تحول و شیوه‌های کاریکاتور از آغاز تا امروز
رابرت هیوز

نزد رولاندسون (Rowlanson) و در فرانسه نزد ریوالز (Rivalz) داشت.

**انگلستان**

پس از گسترش کاریکاتور به آن سوی مرزهای ایتالیا، این هنر در اوایل قرن هیجدهم پا به مرحله نوینی گذاشت که با آغاز نقش اجتماعی آن همزمان شد. کاریکاتور اگرچه در ایتالیا ابداع گردید، ولی در انگلستان و در طول قرن هجدهم بود که فنون طراحی ایتالیایی ها با تصاویر واقع گرایانه هلندی که برخوردار از مضامین اجتماعی بودند، در هم ترکیب شد و کارتون کنونی به وجود آمد. در طول این قرن، کاریکاتور به صورت ابزاری شناخته شده برای نقد موضوعات اجتماعی درآمد. انگلستان به دلیل پرهیز از حکومت مطلقه سلطنتی بیش از هر کشور دیگری در اروپا از آزادی بیان برخوردار بود که این امر به علاوه تلاطمات سیاسی و اجتماعی این جامعه سبب پیشرفت و ترویج کاریکاتور به شکل امروزین آن گردید. برای کاریکاتور هیچ موضوعی حتی چیزهایی که از سوی روحانیون منع شده بود، استثناپذیر نبود و جنبه های مختلف زندگی روزمره کلیه طبقات اجتماعی، حرف مختلف و وقایع گوناگون قربانیان مسلم کاریکاتور به شمار می رود.

در دهه ۱۷۲۰، رسوایی مالی «حباب دریای جنوب» تحرک تازه‌ای به طنز ترسیمی بخشید. از ۱۷۳۰ به بعد، تصاویر طنزآلود و هجو آلود به طور مداوم تهیه می شد و نشریاتی که حاوی این تصاویر بودند از جذابیتی برخوردار گشتند. کاریکاتوریست های انگلیسی اوایل قرن هیجدهم که در زمینه موضوعات سیاسی کار می کردند، بیشتر از آنکه به مهارتشان در طراحی کاریکاتور چهره تکیه کنند، به کنایه و تمثیل متکی بودند و از سنت جا افتاده‌ی سمبولیسم بهره می بردند.

یکی از کتاب هایی که به عنوان منبع مورد بهره برداری بیشتر کاریکاتوریست های انگلیسی بود، کتاب «شمایل قیصر» ریپا بود. نخستین بار این کتاب در سال ۱۵۹۳ در رم منتشر گردید ولی تا سال ۱۷۰۹ در انگلستان انتشار نیافت. در میانه قرن هجدهم با انتشار کتاب های تازه‌تری در این زمینه، بریتانیا خود را مطلوب کاریکاتوریست هایی قرار داد که در زمینه سیاسی کار می کردند.

ویلیام هوگارت (HOGARTH، ۱۶۹۷-۱۷۶۴) بی تردید یکی از معروف‌ترین طراحان آثار طنز در نیمه اول قرن هجدهم است. او حکاک ماهری بود که از این وسیله بهتر از دیگران استفاده می کرد. این در حالی بود که جانشینان او از سیاه قلم بهره می بردند. نقاشی های اولیه هوگارت بیشتر پرده‌های کوچک اندازه‌ی مجلس گفتگو بودند (مانند: «تالار اجتماعات در خانه‌ی وانستد). پرده‌های «اپرای فقرا» (حدود ۱۷۳۰) نخستین گام برای پرداختن به موضوع های اجتماعی بود که او را مشهور ساخت. وی پس از این با سلسله تصاویر داستانی در شش صفحه تحت عنوان «ترقی یک روسپی» (۱۷۳۱) بر شهرت خود افزود. قالبی که هوگارت برای کارش برگزید، در نقاشی غیرمذهبی اروپایی کاملاً تازگی داشت. در واقع وی صحنه های تئاتری را یک به یک روی پردهای خود به تصویر می کشید و به این ترتیب مجموعه پرده‌ها، داستانی را با تمام جزئیاتش روایت می کرد. از ابتکارات دیگر هوگارت ساختن باسمه هایی از روی این نقاشی ها بود که با قیمت ارزانی به فروش می رسید. به این ترتیب او راهی را برای ارتباط هنرمند با جامعه گشود که تا آن زمان بی سابقه بود.

واقع گرایی طنزآمیز هوگارت در آثار چاپی‌اش جلوه‌ی بارزتری داشت. او در این باسمه ها علیه بی عدالتی و خشونت و تسلط هنرمندان بیگانه بر ذوق و سلیقه انگلیسی اعتراض می کرد. با این همه تأکید او بر موضوع و پافشاری بر روایت گری مانع شد تا او به نتایج تازه‌ای در زمینه هنرهای تجسمی دست یابد و به این دلیل نتوانست از شیوه‌های باروک و رُکوکو، پیشتر برود.

به هر حال، ویلیام هوگارت به دلایل گوناگون، جایگاه مهمی در تاریخ کاریکاتور به خود اختصاص داده است. او با آنکه طرح های خود را به هیچ وجه کاریکاتور نمی دانست و آنها را نقاشی کمیک می خواند، با این وجود ما را با خصوصیات اساسی این هنر آشنا کرد. هوگارت در دوران بازنشستگی رساله ای را با عنوان «تجزیه و تحلیل زیبایی» تألیف کرد و در آن نظراتش را پیرامون زیبایی ایده‌آل ارایه داد. او در این رساله علیه هنر دوستی بی معیار دست به اعتراض زد.

در ۱۷۴۰، کاریکاتور در انگلستان دچار تحول و تغییر جهت شده بود. میان سال های ۱۷۳۷ تا ۱۷۳۹، آرتور پوند مجموعه جالبی شامل ۲۱ اثر کاریکاتور که تصاویری از کارهای کار ناتچی، گیزی، جرینکو، واتو و دیگران بود، منتشر نمود. این آلبوم کاریکاتور ایتالیا را در دسترس بینندگان انگلیسی که از زمینه قبلی برخوردار بودند، از جمله اشراف زادگانی که اثر «سفر بزرگ» را به وجود آورده بودند و فرضیه زیبایی شناسی را که الهام بخش کاریکاتوریست های ونیزی و بولونیایی بود درک کرده و این چنین آثاری را قبلاً در ایتالیا دیده بودند، قرار داد. اما سبک کاریکاتور ایتالیایی هوگارت را کاملاً قانع نمی کرد. اثر چاپی وی به نام «شخصیت ها و کاریکاتورها» که در سال ۱۷۴۳ که در مجموعه «ازدواج بر طبق مد روز» منتشر ساخت، در پاسخ به کار پوند بود. در این اثر هوگارت سه سر را در کنار هم به نمایش می گذارد که یکی مضحک و دو تا دیگر به نحوی شایسته ترسیم شده بودند. او این تصاویر را از کارتون های رافائل که معیاری در نقاشی تاریخی به شمار می رود و کاریکاتورهایی از کاراتچی و داوینچی اقتباس کرد. فضای بالای این قسمت را انبوه فراوانی از سرهای چهره‌های معاصر پوشانده است.

هوگارت این اثر را برای بیان حقانیت نقاشی خنده‌دار تاریخی به عنوان بخشی از نقاشی تاریخ، ترسیم کرد. او همچنین اختلافات سبک خود را با آنچه پوند توصیه کرده بود، نشان داد.

با این همه، عنصر بچه گانه و ماده‌ای که به طور عمده در کاریکاتور کلاسیک ایتالیا به کار می رفت، به هنرمندان آماتور الهام بخشید و آن ها را قادر ساخت تا به خلق آثاری مانند رقصیدن، شمشیربازی با مکالمه مؤدبانه به صورت یک مهارت اجتماعی بپردازند.

توماس رولندسون (Rowlandson، ۱۷۶۵-۱۹۲۷) و جیمز گیلری (Gillray، ۱۷۵۷-۱۸۱۵) دو تن از مشهورترین پیروان هوگارت در اواخر قرن هجدهم در انگلستان بودند. این دو جنبه‌های متفاوتی از هنر هوگارت را تکامل بخشیدند. رولندسون تصویری جامع و زنده از زندگی معاصر ارائه می دهد که در آن نقاط ضعف اخلاقی شخصیت ها را با شوخ طبعی بسیار و درک واقعی نکات خنده‌دار آن، بیان می کند. او به عنوان هجونویس اجتماعی جانشین بلافصل هوگارت به شمار می رود. اگرچه وی در مقایسه با هوگارت از جدیت کمتری برخوردار بود و همچون او به نکات اخلاقی طرح توجه نداشت، با این همه، سبک زیبای رولندسون که عمدتاً مرهون شیوه معماری و دکوراسیون فرانسه است، به همراه ظرافت و جذابیت آب رنگ های وی کاریکاتور را اعتلا بخشید و هنرمندان بعدی فرانسه و انگلیس را تحت تأثیر قرارداد.

گیلری، برخلاف رولندسون، هجو پرداز پرقدرتی در زمینه موضوعات سیاسی بود. طرح های او ضمن در برداشتن دستخط هایی برای روشن نمودن مفاهیم، ترکیبی از طرح های کنایه دار و کاریکاتور چهره را نیز در برمی گیرد. گیلری بدون وابستگی حزبی سیاستمداران محافظه کار و حزب آزادیخواه انگلستان را به تساوی مورد تمسخر و هجو قرارداد. ظاهراً وی نخستین هنرمندی است که از طراحی کاریکاتورهای سیاسی، امرار معاش کرد.

**توماس هاین (۱۹۴۸ــ ۱۸۶۷)**
**بیطرفی امریکا، مجلهٔ سمپلی سی سی موس، ۱۹۱۵**
**لینوگراف**

توماس هاین هنرمندی است که در رابطه با موفقیت مجله سمپلی سی سی موس بیشترین سهم را داراست، و تصمیم گیریهای هنری و سیاسی این مجله بیشتر بر عهدهٔ وی بود. کار وی بیش از هر هنرمند دیگری تصویر روی جلد مذکور را تشکیل می داد. وی طی سالیانی که با این مجله گذراند، بیش از دو هزار و پانصد اثر طراحی نمود. کاریکاتور فوق که در فوریه ۱۹۱۵ طراحی شد، تفسیری است بر بیطرفی امریکا که وودرو ویلسون در پانیز گذشته اعلان نموده بود، و زحمت بیش از دو سال به قوت خود باقی ماند و شیوهٔ طراحی مجله سمپلی سی سی موس شیوه‌ای تجربی نبود، بلکه سبکی را دنبال نمود که طراحان هنر جدید بنیان آن بودند.

کتاب ماه هنر کاریکاتور
تاریخ کاریکاتور

# تاریخ کاریکاتور

## بررسی روند تحول طنز و نقد اجتماعی در تاریخ کاریکاتور

ظهور انقلاب در فرانسه و شرکت انگلستان در جنگ ناپلئون زمینه علاقه روزافزون مردم به کاریکاتور را فراهم آورد. بسیار طبیعی بود که قرن هجدهم با دگرگونی های عمیقی که در برداشت، مسئولیت ها و وظایف اجتماعی و سیاسی تازه‌ای را بر دوش «نقد کاریکاتور گذاشت. در این دوران کاریکاتور همچون آینه‌ای که از ریخت می‌اندازد و بد شکل می کند، بازتاب تصویری از جامعه حاکم است که نقص ها و عیب ها و فضایل ساختگی اشرافی و سرانجام ورشکستگی چنین جامعه‌ای را بازتاب می دهد.

در سال ۱۷۹۶، مجله‌ای به نام «مورنینگ کرونیکل» شکایت می کند که سلیقه توجه روز مردم کاملاً بر کاریکاتور مسلط شده و مردم علاقه فراوانی به آن نشان می دهند. بیان حال این مردم این است: ما احساس لذت خود را نسبت به زیبایی های طبیعت از دست داده‌ایم... دیگر به آداب و رسوم و آراستگی قانع نیستیم، باید چیز مضحک و بی تناسبی داشته باشیم که با ابعاد بزرگ و تزئینات خود بسیار خسته کننده و دل آزار است. به هر حال، کاریکاتورهای گیلری سلاحی برای تبلیغات سیاسی می شود و گاه گاه جمعیت فراوانی پشت پنجره اتاق ناشرش تجمع می کنند تا طرح های چاپی جدیدش را ببینند. انقلاب فرانسه، ناپلئون و ویلینگتون موضوعات بسیار مناسبی برای طرح های گیلری و همکارانش بود. به هر حال محبوبیتی که جیمز گیلری در زمان حیات خود به دست آورد تا بدان حد گسترده بود که می توان درباره او گفت که از بزرگترین کاریکاتوریست های جهان به شمار می رود.

در خلال قرن هجدهم، کاریکاتور ایتالیا جز در موارد اندکی موفق به احیای خود نشد. در فرانسه آثار کاریکاتور قبل از انقلاب یا تماماً اجتماعی بود و یا شامل شخصیت های برجسته و بی خطری همچون ولتر می شد. در واقع، انقلاب فرانسه در انگلستان پیش از فرانسه به عرصه کاریکاتور کشیده شد. در حقیقت موضوعات بی پرواترین و گویاترین آثار گیلری را مانند «اوج عظمت فرانسه»، «خانواده‌ای از انقلابیون افراطی و طرفدار»، «جمهوری در حال استراحت» و «آشامیدن بعد از خستگی روز» را عناصر ضد سلطنت و شاه دوستی در فرانسه تشکیل می دهد. با این همه بی باک ترین طرح انقلابی فرانسه ویلفرد بود که اثر ترسناک خود را به نام «درس عبرتی برای دیگران شیادان سلطنتی» در ۱۷۹۳ منتشر ساخت. وی کاملاً روح حکومت ترور و وحشت را به تصویر کشاند.

از سوی دیگر در فرانسه، ناپلئون به دلیل برخورداری از غریزه عالی تبلیغات، پس از گرفتن قدرت کاریکاتوریست های فرانسوی را به حمایت از سیاست هایش ترغیب نمود. نقاشان برجسته این عصر که کاریکاتورهای ناپلئونی به آن نسبت داده شده است عبارت‌اند از: ج. بی ایسابی، ال. ال. بویلی، جی. اچ. وارنت و کارل ورنت.

جنگ های ناپلئون جنبه های جدی تری نسبت به زمان اصلاحات به کاریکاتور بخشید. اثر گُیا به نام «فجایع جنگ» الهام گرفته از خشونت های جنگ اسپانیاست. این اثر تنها در صورتی کاریکاتور به شمار می رود که تفسیری کاملاً بدون تعجب از واژه «کاریکاتور» داشته باشیم.

گیایی لوسین تس (۱۷۴۶-۱۸۲۸)، فرانسیسکو خُسته د برای ذهنیت مترقی، عمق محتوای آثار و نوآوری های صوری‌اش یکی از برجسته ترین هنرمندان اروپایی به شمار می‌رود. وی توانست در ۶۲ سالگی پس از سال ها خدمت در دربار اسپانیا، فاجعه کشتار و ویرانگری ارتش فرانسه را به عنوان سند مُشی و خوی تجاوزطلبی انسان به ثبت رساند. در شهر سارا گُسا نقاشی آموخت و به مادرید رفت و شاگرد بامو گردید و پس از ازدواج به ایتالیا رفت و پس از بازگشت تعدادی پرده برای کلیسای سارگسا کشید و عهده‌دار کارگاه سلطنتی نقش بافت های دیوارکوب شد. سپس نقاش دربار گردید و پس از یک دوره بیماری که منجر به ناشنوایی او شد، دچار تحولی گردید که سبک و دیدگاه وی را تغییر داد.

هجوم ارتش فرانسه به فرماندهی ناپلئون به اسپانیا (۱۸۰۸) دوره‌ی تازه‌ای از بحران را در زندگی گیا گشود. او اوضاع مصیبت بار هموطنانش را در آثاری چون «دوم ماه مه (۱۸۱۴)»، «اعدام شورشیان در سوم ماه مه» (۱۸۱۴) و همچنین باسمه های «فجایع جنگ» (۱۸۱۰-۱۸۱۴) نشان داد. گیا در اواخر عمر اسپانیا را به قصر برد و فرانسه ترک کرد. در این زمان روش لیتوگرافی را آموخت و نوآوری هایش در نقاشی ادامه داد. گیا در این سال ها حماقت های درباریان، سبک مغزی و خودبینی های زنان طبقه اشراف را در باسمه هایش به تصویر کشید. در مجموعه باسمه هایی به نام «کاپریس ها» (۱۷۹۶-۱۷۹۸) رسوم کهن اجتماعی و ریاکاری دستگاه کلیسا را به ریشخند گرفت. هر چه سن گیا بالاتر می رفت، مضامین آثارش که بیشتر درباره زندگی روزمره و صحنه های خیالی بود به طرف عناصر مخوف و ظلمانی پیش می‌رفت. با این حال، گیا تلاش می کرد که دنیا را واقعی مجسم کند. بنابراین وقتی آدمها را شبیه هیولا می کشید و یا مشاهداتش را به نحوی اغراق آمیز ترسیم می کرد، باز هم یک هنرمند واقع گرا بود. گیا از سوی بسیاری از جمله نویسندگانی مانند بودلر مورد ستایش قرار گرفت و هنرمندان بعد از او همچون دلاکروا، دمیه، مانه تا گُل ویتس و پیکاسو از آثارش مایه گرفتند.

در واقع گیا در آثارش به دور از واقعیات روزمره و با رویدادهای گذرا به خصوصیات تغییرناپذیر و ابدی بشر توجه داشته است. و اینکه از دوران بودلر به این سو هنوز می توان تعدادی از ابداعات گرافیکی وی را در مقوله گسترده نقاشی کاریکاتوری و طنزآمیز گنجاند. بدین سبب است که این هنرمند در زمینه کاریکاتور وسعت یافته خود توانسته بر روی نمودهای روح انسانی انگشت بنهد. این گیا است که توانسته رؤیاها، تصورات و آمال بشری را به بالاترین حد آن توصیف می کند. یا فشاری عجیبی که انسان در چنگ انداختن به این آرزوها و

تصویر ۲۲ خائق اثر ناشناس
کاراکالا با سه‌ی ازاقای شیرینی، قرن سوم بعد از میلاد
مجسمهٔ کریستک بزرگ

کاراکالا شخصی بسیار انگشت نما و مشهور است، چرا که درشتخاریکی از خونخوارترین حکمرانان حمدد تاریخ بوده است. در اکثر تصاویری که از وی گذیده شده است، پیشانی کژاکی با پیس و چروک های تفه آشکار. طبیعی خود دارد شده و چهره‌اش سبزه‌رنگ و ماشخص است. گفته می شده که وی از قدیمی بسیار گونه بر خوردار بوده، به گونه‌ای مشهور قی زمان سعی می کرده سیاه بپوشد، خواه و خویشاوندان شمار می رفت، شاهد واقعی حقیقت‌اند که کاراکالا قوم مصمکی به نظر می رسیده احتمالاً سرخ‌فامی شاهد و دارای الگوی کمپر است که با تغلیه قرمزی، بجوا لباس پوشیده‌اند. علاوه‌ا، حتی پاداده و سیره‌ای

خیالات از خود نشان می دهد، او را دقیقاً به دنیایی غریب، محال و نامعقول که چیزی جز کاریکاتور واقعی نیست می برد.

بودلر در اثر خود به نام «عجایب هنری» می نویسد: تنها چند کلمه‌ای در مورد عنصر بسیار نادری که گیا وارد مقوله مضحکه کرده است، اضافه می کنم. می خواهم از چیز غریب و خارق العاده‌ای سخن بگویم. بدون شک گیا غالباً به سبک مضحکه‌ای بی رحم و خشن پا می گذارد و نامضحکه مطلق پیش می رود. بودلر در ادامه مطلبش در اشاره به دو نوع «مضحکه گذرا» و «مضحکه جاویدان» می نویسد: در آثاری که حاصل فردیت‌های عمیق اند چیزی نهفته است که بیشتر به رؤیاهای دوره‌ای یا مزمن و کهنه‌ای که به طور منظم خواب ما را آشفته می سازد، شباهت دارد. این عامل همیشه زنده و پایدار - حتی در آثار زودگذری که به رویدادهای روزمره وابسته اند و کاریکاتور نامیده می شوند - شناسنده‌ی یک هنرمند واقعی است. این چیزی است که کاریکاتوریست های دوره‌ای را از کاریکاتوریست های فرا زمانی جدا می کند.

بدین ترتیب با آثار گیا و دیگران کنایات ترسیمی بر ضد تجاوزات ارتش ناپلئون در همه جا فراگیر شد. این کنایات شامل طرح هایی از هنرمند سویسی، آنتوان دینکز (۸-۱۷۹۸) و کاریکاتورهای ضد ناپلئونی جان گوتفرید شاد و آی. تی. دیبلو هافمن، دو تن از مؤسسان کاریکاتور آلمان جدید، نیز می شد.

در این زمان، و از دهه ۱۷۶۰ به بعد، در زمینه هنر جدی، شیوه‌ی رایج معماری و دکوراسیون جای خود را به سبک نئوکلاسیسم می بخشد که با تأکیدش بر نظم، ترتیب و جدیت، مخالف کاریکاتور است.

با این همه، سه هنرمند سوئدی اواخر قرن هجدهم به نام های الیاس مارتین، جوهان نوبیاس سرجل و کارل آگوست ارنستوارد که همگی با نئوکلاسیسم ارتباط داشتند، طرح های کاریکاتوری تخیلی و جذابی را صرفاً برای تفنن و تفریح خود خلق نمودند که بر بهترین کاریکاتورهای قرن نوزدهم پیشی می گیرد. همچنین تقلیدهای تمسخرآمیز ج. اچ. رامبرگ از ایلیاد در میان هنرمندان دوره نئوکلاسیسم مؤثر و جالب بود زیرا فرمولی را که فلانکمن برای به تصویر کشیدن اشعار حماسی ابداع کرده بود، مورد هجو قرار داد. این فرمول عبارت بود از طرح های خطی نظیر طرح هایی برای مجسمه سازی برجسته بر روی سطوح.

**فرانسه**

گسترش و تکامل کاریکاتور در قرن نوزدهم به دو دلیل عمده بود: یکی پیوستن و اتحاد کاریکاتور با روزنامه و دیگری ابداع چاپ سنگی. در این عصر، دیگر تصاویر طنزآلود و کنایه دار به شکل ورق های جدا و منفرد دیده نمی شود، بلکه آن ها تصاویر روزنامه ها و مجلات هفتگی را به خود اختصاص می دهند. به علاوه ابداع چاپ سنگی در ۱۷۹۸ برای طراحان بزرگ و بااستعدادی چون دمیه این امکان را فراهم آورد تا از شکل و رنگ که می توانست به مقدار زیاد و به سرعت تکثیر شود، بهره ببرند. اکنون این فرانسه است که خط کاریکاتور را مشخص می کند نه انگلستان و در این میان دمیه شاخص ترین کاریکاتوریست اواسط این قرن است.

با این همه کاریکاتوریست های فرانسوی می بایست تا انقلاب ژوئیه ۱۸۳۰ که به آن ها آزادی عمل کامل داده شد، صبر می کردند. حکومت لوئی فیلیپ از نظر بسیاری عصر طلایی طنز ترسیمی بود. مطبوعات تا مدت زیادی از آزادی کامل برخوردار بودند، هر چند دمیه به خاطر نشان دادن لویی فیلیپ به شکل آدم غول مانندی که در خوردن و آشامیدن افراط می کند در طرحی به نام «کاریکاتور» در سال ۱۸۳۲ زندانی شد. اما پس از آنکه از ۱۸۳۵ قوانین سانسور به اشاره صریح افراد و مؤسسات خاص را ممنوع کرد، کاریکاتور از لحاظ جنبه سیاسی محدودتر اما زیرک تر و لطیف تر شد.

دمیه به همراه ناشر جسورش شارل فیلپون که خود نیز کاریکاتوریست بود، رژیم قلابی و فاسد لویی فیلیپ را بی رحمانه آماج حملات خود قرار داد. فیلپون تصویر مشهور و متوالی خود را که چهره پادشاه در آن به تدریج تبدیل به گلابی می شود را ابداع نمود. «گلابی» در زبان فرانسه به سر بزرگ و چاق و احتمالاً صاحب احمق آن اطلاق می شود.

لویی فیلیپ شاه فرانسویان خوانده شد و در ۴ نوامبر همان سال «لاکاریکاتور» روزنامه طنزآمیزی که مؤسس آن شارل فیلپون بود، به چاپ رسید. فیلپون که به حق پدر کاریکاتور مدرن سیاسی محسوب می شود، در ۱۸۰۶ در لیون چشم به جهان گشود. او که یک جمهوری خواه بسیار معتقد بود، عازم پاریس شد و چون در فن چاپ سنگی نیز مهارت تام داشت با محافل هنری و هجونگاران پیشرو تماس برقرار کرد. نخستین تصویر طنزآمیز فیلپون که در نشریه‌اش به چاپ رسید، لحن و گرایش این جریده را آشکار ساخت. این نشریه نخستین هفته نامه سیاسی - طنزآمیز به معنای امروزی کلمه بود، چرا که به طور منظم انتشار می یافت و دارای تجربه‌ای ثابت بود که گرایش آشکاری داشتند. گفته شده که این نشریه به صحنه جنگ های فیلپون با فیلیپ تبدیل شده بود.

فیلپون در شماره ۲۸ آوریل ۱۸۳۱ این نشریه نوشته است: «کاریکاتور پیوسته آیینه وفادار عصر پراستهزای ما، یأس های سیاسی، اداو اصول و تظاهرات و نمایش های مذهبی، سلطنتی و یا میهن پرستانه بوده و هرگز نیز به غیر این نخواهد بود...».

قطع امید و آرزو ناکامی ای که بر اثر شکست حزب پیشرو و پیروزی طرفداران سنت تشدید شده بود، به مرور در انتشار نشریه «لاکاریکاتور» به روشنی آشکار می شد. هنگامی که تصویر «دراز گوشی حامل اشیای متبرک» در شماره ۵۸ این نشریه انتشار یافت، فیلپون به سومین محاکمه خود و توزیع کننده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**تصویر ۱۰۷**
**هنری دمیه**
**صلح، شرحی بر رویدادهای ساده، از مجله چاریواری، ۱۸۷۱**
**لیتوگراف**

اگر چه آثار اخیر دمیه هنوز هم کاریکاتور محسوب می‌شد، معذالک، طرحهای وی اکنون از مضامین انتزاعی چون جنگ، صلح، مسابقه تسلیحاتی، و فرانسه و پروس برخوردار بود. این امر تا اندازه‌ای ناشی از اعمال قوانین شدید سانسور در دوران امپراطوری دوم بود. از اینرو، وی قادر نبود به انتقادهای فردی و کارتونهای روزهای اولیه که از مضامین سیاسی آشکار برخوردار بود، بپردازد. علت دیگر این امر، فشارهای روزافزون سیاستهای اروپایی بود که مانع رشد افکار عمومی می شد. کارتونهایی که دمیه بین سالهای ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۱ طراحی نمود، بیانگر حسّ پیش بینی هنرمند است، چرا که وی جنگ بین فرانسه و پروس را اجتناب ناپذیر می دید. کاریکاتور فوق، بلافاصله بعد از توافق برروی شرایط صلح که به جنگ فرانسه و پروس پایان میداد، در نشریهٔ چاریواری انتشار یافت.

نشریه‌اش به دوازدهمین بار توقیف نشریاتش رسیده بودند. فیلیپون که تعدد توقیف‌ها و جرایم امانش را بریده بود، به ناچار به توسعه تولید خود پرداخت. او در اول دسامبر ۱۸۳۲، مجله «شاریواری» را بنیان نهاد. او نوشت: پس فردا، نخستین شماره «شایواری» به چاپ می رسد... توجه دارید که چه امتیازاتی از رقم بی شمار نقاشی هایی که برای ما ارسال خواهد شد، به دست خواهد آمد و انتخاب کارهایی که با جنبه سیاسی نشریه کاریکاتور مناسب‌اند، برای ما تا چه اندازه آسان خواهد بود... به این ترتیب آرمان جدید نشریه به آن اجازه داد تا از دگرگونی های سال ۱۸۴۸ جان سالم به در ببرد و با موفقیتی با ثبات‌تر روبه‌رو گردد.

دومیه، گرانویل، تراویه، دکام، شارله، فورد، بوکه، دسپره و دیگران همه از کسانی‌اند که به منظور حمایت از اقدام فیلیپون گرد او را گرفتند. همگی این افراد، حتی کم اهمیت‌ترین آن‌ها، مردانی پر استعداد بودند که به ویژه به تعهد سیاسی خود کاملاً آگاهی داشتند. اما به هر حال در این بین دمیه از برجسته ترین چهره های روزگار خود و پس از آن بود.

دمیه، انره (DAUMIER، ۱۸۰۸-۱۸۷۹) برای تیزبینی، حساسیت انسانی و صراحت در ترسیم زندگی اجتماعی، از برجسته‌ترین هنرمندان واقع گرای سده نوزدهم به شمار می‌رود. شهرت عمده او به دلیل طنزنگاری‌اش است، هر چند در سال‌های آخر عمر، کیفیت های متمایز نقاشی اش شناخته و ستوده شد. او در جوانی به پاریس رفت و پس از یک همکاری کوتاه با یک ناشر لیتوگراف به نام مستعار روژلن در ۱۸۳۰ کارش را با مجله «لاکاریکاتور» آغاز کرد. دو سال بعد به اتهام کشیدن یکی از طرح هایش که شاه فرانسه، لویی فیلیپ را در حال بلعیدن کیسه های طلای مردم نشان می داد، راهی زندان شد (۱۸۳۲).

ولی این طرح، دمیه را مشهور ساخت و مردم را مجذوب مجموعه‌ای از پرتره‌ها و تصاویر مضحکی نمود که وی از جهان سیاست ارائه می کرد. تصاویری که در آنها همانندی شگفت انگیزی با شخصیت های اصلی، به رغم تغییرات حاصل در چهره‌ها وجود داشت و سبکی کاملاً متفاوت از آنچه تاکنون ارایه شده بود، را نشان می داد. تصاویری که به گفته آرسن الکساندر: شباهت اخلاقی در آن ها تضمین شده است.

هنگامی که در ۱۸۳۵ قانون مربوط به مطبوعات انتشار «لاکاریکاتور»، را ممنوع ساخت، دمیه به مجله «شاریواری» پیوست و به یکی از همکاران سرسخت و کوشای آن تبدیل شد. او هر هفته ۴ تا ۸ سنگ چاپ را که فیلیپون برایش حکاکی می کرد. کاری بس طاقت فرسا که بارها اعتراض سخت وی را به همراه داشت. او در آثارش وقایع نگار زندگی روزمره بورژواها و اعمال و رفتارها و تفریحاتشان و خالق گزنده صحنه های بی شمار و شخصیت های خاصی چون زنان، حقوق دانان، هنرمندان، مردان تئاتر و مردم پاریس و پرووانس بود. او تنها نقاش برجسته‌ی فرانسوی در سده نوزدهم بود که هنرش کاملاً مستقل از آکادمی و سالن تحول یافت.

او که در زندگی شخصی بسیار متین و فروتن بود، در ۱۸۴۸ تصمیم گرفت خود را وقف نقاشی سازد و هنگامی که در سال‌های ۱۸۵۸-۱۸۶۰ به دلیل نقاشی های بسیار گزنده و دگرگون کننده اش از «شاریواری» اخراج شد، کوشید تا از روزنامه نگاری نیز کناره بگیرد و نقاشی را وسیله معاش خود قرار دهد. دمیه به تدریج توان بینایی اش را از دست داد و واپسین سال‌های زندگی خود را در خانه کوچکی که کُرو به او بخشیده بود، در فقر و انزوا گذرانید.

دمیه استعداد شگفت انگیزی در بیان شخصیت کلی افراد از طریق سیماشناسی داشت و جوهر طنز او در قدرت تفسیر بیمایگی ذهنی از طریق نمایش ناهنجاری جسمانی نهفته بود. او در آثار چاپی، نقاشی ها و مجسمه هایش از حد نمایش خصوصیت اخلاقی و طبیعی اشخاص فراتر می‌رفت و مفهوم روشن و صریحی را به دور از احساساتی گری تجسم می کرد.

از سوی دیگر، اختصار در بیان و ارائه موضوع، مهم‌ترین ویژگی طراحی دمیه است. وی با چند خط بیجان و یکی دو لکه آب مرکب می توانست نه تنها حجم و حرکت، بلکه سرشت رو رفتار آدمی را نمایان سازد. هر چهره‌ی مضحکی را که آفریده معرف یک شخصیت خاص ناشی از شیوه زندگی در بطن یک نظام بغرنج اجتماعی بوده است. شیوه کار او به آثار متأخر گیا نزدیک است و این نزدیکی در آثار چاپی او نیز دیده می شود. دمیه چندین پرده در مضامین مربوط به دن‌کیشوت کشیده که تفسیر تازه‌ای را از شخصیت های داستان سروانتس ارائه می دهد.

اگر چه دمیه برجسته‌ترین کاریکاتوریست عصر خود به شمار می‌رود، با این همه رقیبانی داشت که هنرمندان شایسته ای بودند. گاوارانی و گراندویل دو تن از این هنرمندان بودند.

بودلر درباره پل گاوارنی (هدفشرشل، ۱۸۰۴-۱۸۶۶ نام اصلی اش سولپیس گیوم شوالیه) می گوید: وی در حقیقت تنها یک کاریکاتوریست و یا حتی صرفاً یک هنرمند نیست، بلکه وی ادیب نیز هست. به واقع گاوارانی را نمی توان تنها به چشم یک کاریکاتوریست نگریست. نزد او هیچ گونه اغراق طنزآمیز یا کمترین عیار مشاهده نمی شود. اما وی نقشی را به عنوان نقاش موضوعات اخلاقی ایفا کرده و بر هنری تسلط داشته که در توصیف دنیای روسپیان سطح بالای پاریسی و معاشران آنها شیوه‌ای خاص را به کار گرفته و پرتره‌ای از مردم سطح پایین پاریس عرضه کرده که تا مدت‌ها ذهن را به خود مشغول می کند.

گاوارنی با بالزاک دوستی داشت و رمان «چرم ساغری» او را مصور نمود. در ترسیماتی که برای «شایواری» و دیگر نشریات طنز کشید، با طنزی گزنده، پوچی کمدی انسانی را برملا کرد. در مسافرت هایی که به لندن داشت بی‌نوایی زحمتکشان را از نزدیک مشاهده و لمس کرد و به این ترتیب تلخی تصاویرش

تاریخ کاریکاتور
کتاب ماه
دیزه کاریکاتور

مضـــــاعف
گردید. او قبل
از همکاری با
«شاریواری»،
«تـــحصـــیلات
کودکان» را به چاپ
رسانـد و سپـــس به دنبال
بلندپروازی های ادبی اش نشریه
«ژورنال دەژان دوموند»، روزنامه اشراف و متمولین،
را بنیان نهاد که شکست مالی این اقدام او را در ۱۸۳۵ روانه
زندان کرد.

در ۱۸۳۷، همکاری خود را با «شاریواری» آغاز کرد و بدین طریق مجموعه‌ای تحت عنوان «تزویرهای زنانه ...» و سپس «صندوق پست» ارائه داد. برای گاوارنی، سال‌های میان ۱۸۳۷ و ۱۸۴۶ سال‌های فعالیت جدی و بسیار پرباری به شمار می‌رفت که طی آن نه تنها مجموعه‌های فراوان و موفقیت‌آمیزی را به نمایش گذاشت، بلکه نوعی کمدی مضحک و هجوآمیز را نیز مطرح کرد که نام وی در شمار مشهورترین هنرمندان قرار داد. شهرت مجموعه‌های «باربران» و «کارناوال» او مدت‌هاست که پایدار مانده است.

گاوارنی پس از اقامت چهارساله اش در انگلستان (۱۸۴۷ - ۱۸۵۱) و چاپ بسیاری از نقاشی‌هایش در نشریات این شهر، به پاریس بازگشت و با روزنامه «لوپاری» شروع به همکاری کرد. در این زمان بیان او خشن‌تر و گزنده‌تر شده و در مقابل از مهارت و زبردستی و طراوت کارهایش کاسته شده بود. او از این پس بینش عوام گونه و مردم‌پسندتر و حتی وقیح از انسانیت عرضه داشته که در آن زنها پیرند و جسم و روحی بس زشت دارند. مجموعه‌های «نقاب‌ها و صورت‌ها»، «اشتراکی‌ها» (زنان معتقد به تقسیم کلیه دارائی‌ها) و چند مجموعه حاوی چنین مضامینی هستند. گاوارنی از خود آثار زیادی به جا گذاشت که تصاویر چاپ سنگی، تعداد بیشماری نقاشی و آکوارل را شامل می‌شود. تأثیر وی بر روحیه روزگارش بسیار بوده است، به گونه‌ای که حتی رمان‌نویسان نیز ذخایر تصاویر او را به عاریت گرفته‌اند. تئوفیل گوتیه با گفتن اینکه «گاوارنی کمدی انسانی‌ای که بالزاک توصیف می‌کرد، قلم‌زده است» بار دیگر به استعداد و توانایی او درود می‌فرستد.

گراندویل دنباله رو سنتی در زمینه طنز ترسیمی شناخته شده است که با نشان دادن افراد به شکل حیوانات، آن‌ها را به تمسخر می‌کشید. او تا سال ۱۸۳۵ یک کاریکاتوریست سیاسی بود و در این زمینه تألیفات بسیاری داشته است. بعد از این سال به نقاشی برای کتاب‌ها پرداخت. اغلب متونی که مورد بهره‌برداری او قرار می‌گرفت به شکل خاصی ساخته می‌شد تا مناسب کار وی باشد و در این میان از مشهورترین انتشارات وی «صحنه‌هایی از زندگی خصوصی جانوران» (۱۸۴۲) و «جهانی متفاوت» (۱۸۴۴) را می‌توان نام برد.

انقلاب ۱۸۴۸، لوئی ناپلئون و امپراطوری دوم را به قدرت رساند و کاریکاتور با شدت بیشتری مورد سانسور قرار گرفت. این امر موجب دوری جستن از موضوعات سیاسی و اجتماعی و جدی گردید و در نتیجه کاریکاتور از جدیت و اهمیت کمتری برخوردار شده به نوع سبک‌تری تنزل یافت. اما با سقوط امپراطوری روم، بعد از شکست‌های سخت در جنگ فرانسه و پروس، کاریکاتوریست‌ها بار دیگر انگیزه و تحرک یافتند و این حالت موجب پیدایش طنز و هجو شدیدی شد. امپراطوری ساقط شده موضوع بسیاری از کنایات خشن و بی‌رحمانه قرار گرفت و در مارس ۱۸۷۱، زمانی که سرنوشت فرانسه زیرپای آنها قرار داشت، دمیه اثر صلح را منتشر کرد. در این اثر مرگ به شکل یک اسکلت بر میدان جنگ حکمفرماست. او مثل چوپان‌های یونانی تاجی از گل بر سر داشته در حال نواختن نی صلح است. کنایه و طنز این اثر ساده خردکننده و دندان شکن بود.

**آلمان**
در آلمان، شرایط مناسب برای تولد یک نشریه طنزآمیز تنها در میانه قرن نوزدهم فراهم آمد، زیرا قوانین سانسور مطبوعات را نزدیک به ۳۰ سال به طور جدی زیر نظر داشت. تنها در پی انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه بود که دستگاه سانسور اجازه انتشار کاریکاتور سیاسی مدرن را صادر کرد و این کاریکاتور برای تأثیرگذاردن بر مردم به وجود و همکاری مطبوعات نیازمند بود.

در اوت ۱۸۴۵، کاسپار براون و فریدریش اشنایدر روزنامه خود را با نام «فیگنده بلتر» (Fliegende Blatter) بنیان گذاشتند. این روزنامه به شیوه «پاسخ» و مطابق با الگوی شاریواری شکل گرفت و نامش به عمد نام شب‌نامه‌های سابق (لوگ بلتر) دوران اصلاحات را در ذهن تداعی می‌کرد. این در حالی بود که ارکانی اساساً سیاسی همچون لویختکوگلن (Leuchthugeln) (به معنای تحت اللفظی «گوی‌های درخشان») که روزنامه‌ای دموکراتیک و ضدمذهبی در مونیخ بود، در ۱۸۴۸ تصمیم به ارایه تفسیری مصور از وقایع جاری گرفت. ناشران این روزنامه در همین سال به اتهام توطئه گری و سرکردگی انقلاب دستگیر شدند و سه سال بعد «گوی‌های درخشان» در آسمان سیاه و تاریک ارتجاع به خاموشی گرایید. نشریات متعددی در این دوران ظهور کردند که از آن جمله‌اند: کلادراداش (۱۸۴۸) در برلن، «برلینز شاریواری» (پایان ۱۸۴۷)، دوسلدور فرمونا تسیفته (۱۸۴۹). پس از شکست انقلاب، کاریکاتور آلمانی که بسیار نویدبخش می‌نمود، بار دیگر دستخوش ناکامی و رهاشدگی شد. در این فاصله، نقاشی مردمی به شکل تصاویری دنباله‌دار، ساده و بسیار عوام‌پسند از رونق فراوانی، برخوردار شد. به هر حال این زمینه و تغییرات بعدی به گونه‌ای بود که نیم قرن بعد موجبات پیدایش سیمپلی سی سی موس (۱۸۹۶ و Simplicissimus) را فراهم آورد.

اوضاع در ایتالیا ۱۸۴۸ کاملاً همانند وضعیت آلمان بود. در اینجا نیز انقلاب در مقابل ارتجاع به زانو درآمد. با این همه از ۱۹۵۲ کارور (Carour) ماتزینی و گاریبالدی مبارزه‌ای را برای وحدت ایتالیا آغاز کرده بودند. این دوران پر آشوب شاهد

THE "BRAINS"

کتاب ماه
دوره کارتون
تاریخ کاریکاتور و طنز در ایران و جهان

ظهور نشریات طنزآمیزی چون «فسکیتو» (۱۸۴۸) بود که در آن سیاست وحدت آینه‌ای مضحک و طنزآمیز در آن می‌یافت.

**آمریکا**

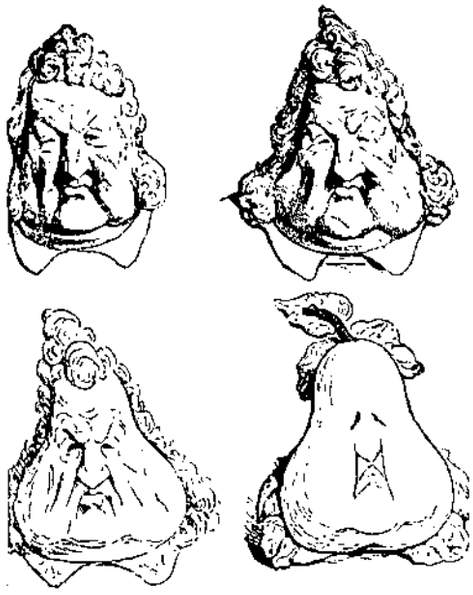
اولین آثار بزرگ کاریکاتور در ایالات متحده امریکا میان سال‌های ۱۸۲۸-۱۸۳۶ و در اثنای حکومت جکسون پدیدار شد. این امر به دو دلیل بود: یکی بحث شخصیت بی‌پرده و صریح جکسون که هیچگاه از زیر مجادله شانه خالی نمی‌کرد و دوم استفاده از چاپ سنگی. در ۱۸۴۱ «نشریه فکاهی امریکایی» منتشر شد و موقعیت مجله «پاسخ» در انگلستان به زودی منجر به انتشار مجله‌ای همانند با آن یعنی «پانچی نلو» در آمریکا شد. با این وجود، نخستین مجله‌ای که در زمینه کاریکاتور سیاسی از استواری بیشتری برخوردار شد، مجله هفتگی «هارپر» بود که در ۱۸۵۷ تأسیس گردید. دو سال بعد، مجله «وینتی فر» نیز منتشر شد.

توماس ناست، اولین کاریکاتوریست برجسته امریکایی، در نهضت امریکا در خلال جنگ داخلی و همچنین خلع سلاح گروه فاسد «توید» در نیویورک دخیل بود. اثری به نام «مغزهای گروه توید»، خود توید را با کیسه‌ای از دلار به جای سرش نشان می‌داد. این کاریکاتور یکی از مخرب‌ترین اتهاماتی بود که تاکنون از یک طراح هجو پرداز خلق شده است. ناست همچنین دو سمبول مشهور «فیل» حزب جمهوری خواه و «خر» آزادی‌خواه (طرفدار حزب دموکرات) را خلق کرد.

موضوع طنز اجتماعی در امریکا از میدان وسیعی برخوردار بود. سیاهپوستان و پیروان مورمن که تعدد زوجات آنها طراحان طنزنویس را مجذوب خود کرده بود، مضامین مطلوب طنزهای اجتماعی را تشکیل می‌داد و همچنین مسئله نهضت زنان که جامعه قرن نوزدهم امریکا را به تشویق انداخته بود.

**پاسخ**

کاریکاتور در قرن نوزدهم انگلستان تحت تسلط و نفوذ مجله «پاسخ» که مشهورترین و پردوام‌ترین مجله طنز و فکاهی جهان به شمار می‌رود، قرار داشت. لندن که یکی از اولین خاستگاه‌های باسمه هجوآمیز را به خود اختصاص می‌داد، تنها



در ۱۸۴۱ (تاریخ تأسیس پاسخ») بود که شاهد آغاز کار روزنامه نگاری کاریکاتوری شد. نشریات دیگری همچون «ساتیرست» (The Satirist) و «اسکارج» (The Scourge) نیز پیش از این تأسیس شده بودند، که دوامی نداشتند. «پاسخ» با برخورداری از یک روحیه جدی و با به کارگیری هزل و مضحکه چه درباره رویدادهای محلی و چه در ارتباط با سیاست خارجی با روشی نه چندان ملایم و نه چندان تهاجمی موفق شد در مقابل همه دگرگونی‌ها پایداری کند و به یک «بنای ملی» تبدیل شود.

جان لیچ (Leech) در ۱۸۴۱ پا به این روزنامه گذاشت و ۲۳ سال از عمرش را در آن سپری کرد و بیش از ۳۰۰ اثر از خود به جای نهاد. ریچارد دویل (DOYLE)، فرزند جان، که کاریکاتورهای طنزآمیزش علیه ولینگتون از سال‌های دهه ۱۸۲۰ با موفقیت بسیار روبه‌رو شده بود، نیز در شمار اولین نفرات گروه طراحان «پاسخ» قرار داشت و افتخار تهیه و تدارک صفحه اول به وی داده شده بود. در طول سالیان، بزرگترین کاریکاتوریست‌های انگلیس «پاسخ» فعالیت داشته‌اند که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به هری فرنیس، تینل، دموریه، چارلز کین و دیگران اشاره کرد. در دوران معاصر نیز صفحه اول «پاسخ» امضای بسیاری از بزرگان کاریکاتور معاصر چون آندره فرانسوا، سیرل، استدمن را در خود جای داده است.

در فرانسه، تغییر و تحول اوضاع با پایان یافتن قرن با رغبت بیشتری انجام گرفت و کاریکاتور توانست هنرمندان جدی را به طور فزاینده جذب کند. به احتمال قوی دمیه با سبک «آرایش

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

**تصویر ۷۰**
**جیمز گیلری**
**از کلکسیون سر ویلیام هامیلتون ۱۸۰۱**
**سیاه قلم رنگی**

**در این کاریکاتور، گیلری مضامین متعددی را با مهارت و ابتکار فراوان درهم ادغام نموده است. از جمله این مضامین مدگرایی انسان است، معذالک نکتهٔ تمسخرآمیز در آن، به تصویر کشاندن انسان به شکل یک گلدان یونانی است. عنوان این تصویر به شوهر اِما هامیلتون معروف اشاره دارد که زمانی به عنوان سفیر در قلمرو جزایر سیسیل انجام وظیفه می کرد، و کلکسیونر مشتاق جمع آوری آثار عتیقهٔ دوران کلاسیک بود.**

**◆ تصویر ۳۱**
**خالق اثر نامعلوم**
**نقابهای غم‌انگیز و ترسناک یونانی**
**کاشی رومی**
نقابهایی که شکل صورت انسان را بطور اغراق‌آمیزی نشان می دهند و یا آنرا از شکل طبیعی خود خارج می کنند، در اجرای تئاتری تقریباً در همه جا بکار گرفته شده است. هدف از ساخت این نقابها، که نمونه هایی از آن را در این کاشی رومی می بینید، این بود که ماهیت دقیق یک شخصیت از فاصلهٔ دور کاملاً مشخص شود. از آنجائیکه رئالیسم از اجزاء اولیهٔ دوام دوران کلاسیک نبود، نقابها که اکثراً دارای موی بوده با ظرافت و دقتی خاص آرایش شده بود. اغلب مضحک و خنده‌دار به نظر می رسید و یا از چنان تمرکزی برخوردار بود که هنر پیشه‌ها، در اجرا به کاریکاتورهای شخصیتهایی تبدیل می شدند که نقش آنها را برعهده داشتند.

روی کاغذ» مشخص خود توانست ، امپرسیونیست ها را تحت تأثیر قرار دهد. به این ترتیب ، بسیاری از نقاشان پیشگام امپرسیونیست به تجربه در زمینه طراحی کاریکاتور پرداختند. به طور مثال مانت در ۱۸۶۰ تصویر چهره‌ای را به شکل کاریکاتور در دیوژن انتشار داد. با این همه ، ظهور سمبولیزم بود که باعث شد تا طراحان فرانسوی مرزهای هنری خود را گسترش دهند. سمبولیزم دخایر پرباری را فراهم نمود که می شد هم به شکل طنزآلود و تفننی و هم به شکل جدی مورد استفاده قرار گیرد. وقار و متانت سمبولیزم عامل مهمی در ترکیب طراحی طنزآلود و فکاهی بود. به علاوه این سبک اساساً در مسیر اهداف کاریکاتور قرار داشت ، زیرا هدفش خلق کنایات تجسمی بود که در ذهن و خاطره انعکاس می یافت.

از این رو ، صف کاریکاتوریست‌های فرانسوی را در دوره ۱۸۹۰-۱۹۱۰ تنها کاریکاتوریست‌های ناشناخته تشکیل نمی دهند ، بلکه کسانی که قبلاً در زمینه‌های دیگر هنری فعال بودند ، را نیز شامل می شود. از جمله کسانی که کاریکاتور در مجلات متعدد فرانسوی چاپ می کردند ، تولوس ـ لوترک ، ژاک ویلون ، کوپکا ، فلیکس والوترن و ژان گریس بودند.

در آلمان ، تأسیس مجله سیمپلی سی سی موس در ۱۸۹۶ خط هنری را در اختیار کاریکاتوریست‌های آلمانی گذاشت. شماره‌های قبل از جنگ آن ، به ویژه نشانگر وجود یک جریان هنری جدید و قوی بود. این نشریه توانست هنر جدید را به مقدار زیادی از حالت تصنعی بیرون ببرد. طرح‌هایی که توسط هنرمندانی همچون گول برانسون و توماس تئودرهاین کشیده می شد ، در مسیر سنت مهم طنز ترسیمی آلمان قرار داشت که ریشه آن در طراحی کاریکاتور قرن شانزدهم در این کشور بود. قدرت طنز این نشریه به دلیل نظم و سبک موجزش نظیر نداشت. سیمپلی سی سی موس از بسیاری جنبه ها یکی از بزرگترین نشریات هجو است که هیچ نشریه‌ای قادر به رقابت با آن نبود.

جنگ جهانی اول با وحشت‌ها و اشتیاق‌هایش فرصت‌های تازه‌ای را برای ارائه هنر کاریکاتور فراهم آورد. «بورن» اثر فورین که مظهر اراده‌ی فرانسه به مقاومت در وردن بود ، در هزاران شعبه به چاپ رسید و در پشت خطوط دشمن توزیع شد. در آن طرف خط ، در آلمان ، مجله «سیمپلی سی سی موس» عهده‌دار تبلیغ برضد فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها بود. در سال ۱۹۱۷ ، به تقاضای لوید جرج به امریکا رفت تا آمریکا را برای شرکت در جنگ تشویق کند. کارهای او در بهترین شرایط چندان شاخص نبودند ، با این همه ، قدرت و نیش دار بودن برخی از کارهایش بر ضعف یاد شده برتری داشت ، آن چنان که تأثیر وی بر جریان جنگ قابل توجه بود. به این ترتیب کاریکاتور بار دیگر ثابت کرد نه تنها مردم پسند است ، بلکه از قدرتی واقعی برخوردار می باشد.

از ۱۹۱۸ به بعد ، هنر کاریکاتور چه از لحاظ کیفی و چه از لحاظ کمی گسترش فوق العاده‌ای یافت و موضوعات و سبک‌های فراوانی را در بر گرفت. شکل جدید کاریکاتور ، یعنی «کارتون استریپ» در قرن بیستم به اوج رشد و تکامل خود رسید. ضمن آنکه وجه تمایز میان طنز اخلاقی و طنز هنری نیز شدت یافت. به هر حال ، هر یک از رشته‌های گوناگون کاریکاتور در قرن بیستم سیر تکامل خود را در ابعاد مختلف پی گرفت.

**منابع :**


پاکباز ، رویین . دایرةالمعارف هنر ، تهران ، فرهنگ معاصر ، ۱۳۷۸ .

جنسن ، هـ . و . تاریخ هنر ، ترجمه پرویز مرزبان ، تهران ، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ، ج ۲ ، ۱۳۶۸ .

رید ، هربرت . کتاب هنر ، ترجمه یعقوب آژند ، تهران ، انتشارات مولی ، ج ۱ ، ۱۳۶۱ .

گاردنر ، هلن . هنر در گذر زمان ، ترجمه محمدتقی فرامرزی ، تهران ، آگاه ، ۱۳۶۵ .

لوسی اسمیت ، ادوارد . هنر کاریکاتور ، مترجم ناشر ، تهران ، انتشارات برگ ، ۱۳۶۴ .

و ترجمه مقالات منبع زیر به قلم مژگان نژند که در مجله «کیهان کاریکاتور» (دوره‌ی ۱۰ ساله) منتشر شده است :
LA CARICATURE. Art et manifeste. 1974. by Editions d'Art Albert Skira. Geneve.


چیرگی و تسلط تکنیکی در طراحی یکی از نیازهای اولیه و اکتسابی در این عرصه است.

زیرا تمرین و آموزش مداوم گرچه ممکن است مهارت‌های شخصی کاریکاتوریست را کامل کند اما هیچ گاه از او یک کاریکاتوریست معتبر و عالی نمی سازد.

برای رسیدن به چنین درجه و مرحله‌ای ، هنرمند باید دارای قریحه و استعداد فطری باشد ، قریحه و استعدادی در طنز که خداوند همچون یک رحمت و عنایت به برخی از مخلوقات خود هدیه کرده است تا همچون آینه‌ای انعکاس گر زندگی در شکل‌های مختلف و گوناگون باشند و بتوانند همیشه به دنیا و اطرافیان خود بخندند.

در حال حاضر ، ما افتخار داریم که هنرمند جوانی را در عرصه گرافیک معرفی کنیم ، کاریکاتوریستی که دارای گنجینه موثری از طرح‌های گروتسک و ایده‌های سرگرم کننده است نام او گونترپاستور است.

رونالد لیبین

□


کتاب ماه هنر
ویژه کاریکاتور
تاریخ کاریکاتور