آیکونولوژی و نقش آن در مطالعات اجتماعی هنر
مطالعه موردی: پوسترهای قباد شیوا

چکیده

پیشینه مطالعات در حوزه آیکونولوژی یا شمایل شناسی را می‌توان به ابتدای قرن بیستم و مکتب واربورگ نسبت داد. اروین‌پانوفسکی، واضع این نظریه مطالعات در زمینه آیکونولوژی را در سه سطح «پیشا شمایل نگارانه»، «شمایل نگارانه»و «شمایل شناسانه» تبیین کرده است. سطح اول و دوم در مطالعات آیکونولوژیک به ویژگی‌های ذاتی و فرمی اثر و عواطف سامانبخش موجود در آن می‌پردازد. در سطح سوم مطالعات شمایل شناسانه، که به تعبیری مهم‌ترین بخش از این رویکرد است، پیوندهای میان اثر هنری و شرایط فرهنگی و اجتماعی و ادبی در زمان خلق اثر سنجیده و بررسی می شود. با بررسی آیکونولوژی در آثار ذکر شده می توان به مطالعه معنای مستتر در آثار و همچنین محیط اجتماعی هنرمند ، اعتقادات ، باورها و جهان‌بینی پنهان اثر که زاده اجتماع و فرهنگ است پرداخت.

این مقاله با تاکید بر اهمیت مطالعات شمایل شناسانه در مطالعات اجتماعی هنر، دامنه این مطالعات را به حوزه «ارتباط تصویری» بسط داده است. مطالعه موردی پژوهش حاضر پوسترهای «قباد شیوا»، طراح نسل دوم گرافیک معاصر ایران است که در آثار او تاثیرپذیری از مباحث و گفتمان اجتماعی و فرهنگی جامعه در دوره های مختلف، مشهود است. تحلیل آیکونوگرافیک آثار او در سه برهه جدا از نظر تاریخی و اجتماعی(پیش از انقلاب- پس از انقلاب- زمان حال) صورت گرفته است. این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی است و از روش مطالعه کتابخانه‌ای در جمع آوری و تحلیل اطلاعات، استفاده شده است.

واژه های کلیدی : "آیکونولوژی" ، "اروین پانوفسکی"، "مطالعات اجتماعی"، "گرافیک"، "قباد شیوا".

Iconology and its role in social art studies
Case Study: G. Shiva Posters

Abstract

Studies in the History of iconology can be attributed to the beginning of the twentieth century and Warburg school. Ervin Panofsky , the drafters of this theory iconology studies of the three "pre iconography", "iconography" and "aesthetic appearance" is explained. First and second level of the intrinsic properties of the Fermi effects and emotions in it. The third level of aesthetic appearance, which in a sense is the most important part of this approach, the links between social and literary work of art and culture and the creation of measured and checked. iconology Examining the effects mentioned can be incorporated into the study of meaning in work and social environment artist, beliefs and worldview behind the social and cultural impact of the offspring.

This paper emphasizes the importance of sociological studies in social studies art icon, the scope of the studies in the field of "visual communication" was coined. Case study posters "G. Shiva", the second generation of Iranian graphic designer in his work the influence of social and cultural debates and discourses in different periods, is evident. His work on three separate occasions iconology analysis of the social and historical (pre-revolution after revolution time) is performed. This cross-sectional study and the methods of collecting and analyzing data library is used.

Keywords: " Iconology ", "Ervin Panofsky," "Social Studies", "graphics", "G. Shiva".

مقدمه

«دیدگاه آیکونولوژی[1] شاخه‌ای از تاریخ هنر است و به مضامین و معناهای آثار هنری در برابر فرم می‌پردازد، به

درستی در زمره روش‌های تحقیق کیفی قرار دارد و حتی از پیشگامان این حوزه محسوب می شود»(عبدی، ۱۳۹۰: ۱۴)
شمایل‌شناسی در مواجهه با آثار هنری به طرح این پرسش می‌پردازد که چرا این اثر خلق شده است و یا به عبارت دقیقتر، چرا این اثر بدین نحو خلق شده است. این مرتبه از مطالعهٔ آثار هنری را می‌توان شاخه‌ای از تاریخ فرهنگی دانست که در بردارنده پیش‌زمینه تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی است که در قالب فرم ها و ترکیب بندی های گوناگون نمایش داده شده است. از این لحاظ تحقیقات شمایل‌شناسانه بر ارزش های اجتماعی و تاریخی به جای تاریخ هنر صرف تمرکز دارند. ارزشهای جامعه در زمان خلق اثر، ممکن است به طور آگاهانه و یا ناآگاهانه در اثر هنری منعکس شده باشد.
بنابر این می توان گفت ، تحولات اجتماعی در هنرهای تجسمی بازتاب می یابند. بر مبنای چنین رهیافتی اثر هنری به منزلهٔ یک سند یا گواهی بر زمانهٔ خودش به شمار می رود. پژوهش حاضر در نظر دارد تا پس از تبیین و معرفی متدولوژی آیکونولوژی، به تعریف و اهمیت مرتبه سوم آن یعنی «توصیف شمایل شناسانه» در مطالعات اجتماعی هنر بپردازد؛ زیرا، «شمایل شناسی بیش از یک متن تنها را در بر می‌گیرد و در درون زمینه‌ای جا دارد که هم محیط هنری و هم محیط فرهنگی را در خود دارد»(آدامز، ۱۳۹۲: ۵۲).

اگرچه در تبیین مطالعات شمایل‌شناسانه، بیشتر بر سنت هنر گذشته و تفحص در ادوار گذشته تاریخ استفاده شده است، اما قلمرو استفاده از این روش محدود به عصر و زمان محدودی نیست و می توان آن را به پژوهش در حوزه هنر معاصر نیز تعمیم داد. ، زیراپانوفسکی معتقد بود که روش وی در مطالعهٔ تصویر شامل کل تاریخ هنر می شود و نمی‌توان آن را به هنر دوران یا سبک خاصی منحصر ساخت

این نوشتار با بسط نظریات اروین پانوفسکی[۲] در حوزه ارتباط تصویری، به بررسی تاثیر تحولات اجتماعی به وجود آمده در جامعه ایران در سه دوره پیش از انقلاب اسلامی ایران- پس از انقلاب- و زمان حال می پردازد و به نمود گفتمان های مطرح جامعه در هریک از زمان های یاد شده در پوسترهای او، می پردازد.

روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با اتخاذ رویکرد جامعه‌شناختی به مقوله هنر، ارتباط حوزه گرافیک و جامعه را از طریق رویکرد شمایل شناسانه بررسی می‌کند. اطلاعات پژوهش از طریق شیوه‌های کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

پیشینه پژوهش

رویکرد شمایل شناسی به عنوان روشی در مطالعات تاریخی و اجتماعی هنر با آثار پانوفسکی که مضامین دوران باستان را در هنر مسیحی قرون وسطی، هنررنسانس، و هنر پسارنسانسی را نشان می دهد، آغاز شده است. *ناهید عبدی* در کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی» به بررسی سطوح شمایل شناسانه در آثار نگارگری ایران پرداخته است. در حوزه ارتباط تصویری و طراحی پوستر تا کنون پژوهشی با استفاده از این رویکرد صورت نگرفته است.

مطالعات آیکونولوژی: پیشینه و تاریخچه

«رویکرد شمایل شناسی به آثار هنری در درجه نخست، معنای موضوع را در نظر می گیرد. این واژه در زبان انگلیسی از دو واژه یونانی Eikon[3] به معنای تصویر و Graphe به معنای نوشتن، ترکیب شده است. بدین ترتیب شمایل نگاری، هم شیوه کار هنرمند در نوشتن تصویر است و هم آن چه که خود تصویر می نویسد، یعنی داستانی که تصویر باز می گوید»(آدامز، ۱۳۹۲: ۵۱).

روش آیکونولوژی از آبشخور فرهنگ دیریاب و دشوار آلمانی سیراب گردیده و منسوب به فرهنگ کلاسیک آلمان می باشد. «این واژه از ریشه پیشوند Eikenai به معنای شبیه بودن و eikon به معنای تصویر و تمثیل مشتق شده است.

اما به لحاظ تاریخی سابقه مطالعاتی با نام آیکونوگرافی به قرن ۱۶م باز می گردد. «این اصطلاح ابتدا به مجلداتی مجمل از نشانگرها و توضیحات درباره مضامین هنری و شاخصه های تمثیلی[۴] گفته می‌شد، که جهت استفاده

هنرمندان و هنردوستان گردآوری و تنظیم شده بود»(عبدی، ۱۳۹۱: ۲۷)

آثار *جورجو وازاری*[۵] و *جیووانی پیترو بلوری*[۶] را می توان از جمله آثار این رویکرد دانست که به مطالعه ریشه های ادبی مضلمین نقاشی می پردازند.

در قرن بیستم میلادی یکی از گروه‌های مهمی از پژوهشگران که رویکرد شمایل نگاشتی به آثار هنری را برگزیدند، گروهی وابسته به *موسسه واربورگ* بود. «واربورگ که در هامبورگ آلمان پایه‌گذاری شد، برای گریز از پیگردهای نازی ها، پیش از جنگ جهانی دوم به لندن منتقل شد»(آدامز، ۱۳۹۲: ۵۱). اولین کار تطبیقی در زمینه آیکونوگرافی غیردینی در سال ۱۹۳۱م توسط افرادی نظیر *ابی‌واربورگ*[۷] ، هوجه‌رف[۸]، و اروین پانوفسکی با طرح مبحث آیکونولوژی و تبیین اصول آن، توسعه، تداوم و اعتبار یافته است. به عنوان مثال «واربورگ با مطالعه بر روی تزئینات یک نقاشی دیواری به سال ۱۹۱۲م. نشان داد که هنر یک دوره خاص به طرق بیشمار و درجات متفاوتی می تواند با مذهب، فلسفه، ادبیات، علم ، سیاست و زندگی اجتماعی همان دوره، متصل باشد»(عبدی، ۱۳۹۱: ۳۰).

«اما در نهایت این تئوری توسط پانوفسکی به کمال رسید، تئوری او ابتدا در نسخه ای مقدماتی، به سال ۱۹۳۲م. و سپس در مقدمه کتاب الهام بخش او مطالعاتی در آیکونولوژی» به طبع رسید»(همان: ۳۲-۳۱). می‌توان گفت «پانوفسکی برای نخستین بار میان شمایل نگاری و شمایل شناسی تفکیک روشمندی را ایجاد کرد و با توجه به این تفکیک به طور خاص به مطالعه «هنر رنسانس» پرداخت»(نصری، ۱۳۹۱: ۱۱). اصول کار او چنانچه خود گفته است: «حرکت از لایه معنایی اصلی یا طبیعی، به معنای ثانویه یا وضعی و سرانجام به معنای باطنی رهنمون می گردد. ما در جستجوی معنا از سطح به عمق حرکت می کنیم»(هاید ماینر، ۱۳۸۷: ۳۰۴)

مفاهیم سه گانه آیکونولوژی

اروین پانوفسکی تئوری آیکونولوژی را در کتابی با نام «معنا در هنرهای بصری» در سال ۱۹۵۵م. ارائه داد. «وی در این کتاب کوشیده است، تا میان تعبیر قدیمی آیکونوگرافی به معنای بازنمایی تصویری یک مضمون از طریق یک فیگور و آیکونولوژی به عنوان درک و دریافتی فراتر از بازنمایی های شمایلی، تمایز قائل شود»(عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۱). پانوفسکی با تاکید بر تمایز میان مضمون یا محتوا و فرم، سه مرحله مجزا را در این رویکرد مشخص کرده است. که هر مرحله انعکاسی از سه معنای ابتدایی یا طبیعی، ثانوی یا قراردادی، درونی یا محتوایی است.

۱-مرحله اول: توصیف پیشا آیکونوگرافیک

این مرحله که به پیش شمایلی نیز معروف است، در مواجهه با اثر هنری، به توصیف ویژگی‌های ظاهری اثر از طریق مطالعه نقش‌مایه‌ها و فرم‌های ناب درون اثر می‌پردازد. در این مرحله معانی عینی و معانی بیانی به تفکیک از اثر استخراج می گردند. به عبارت دقیق‌تر «توصیف پیش آیکونوگرافیک را می توان یک شبه آنالیز فرمی نامید»(عبدی، ۱۳۹۰: ۵۰)

الف) معانی عینی[۹]: «در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم به توصیف آن می‌پردازیم و میان داده‌های بصری و اشیائی که از طریق تجربه به شناخت آن‌ها نایل می‌شویم ،یکسانی وجود دارد»(نصری، ۱۳۹۱: ۱۲).

ب)معانی بیانی[۱۰]: «معنای این مرتبه را نمی توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب زندگی روزمره ما بدست آمده است»(همان: ۱۲)

۲-مرحله دوم: توصیف آیکونوگرافیک(شمایل نگارانه)

در این مرتبه از معنا فیگورها و وقایع برخلاف مرتبهٔ نخست، معنای خودشان را مستقیماً و به نحوی بی‌واسطه آشکار نمی‌سازند. در مرتبهٔ نخست ابژه‌های معمولی و وقایع مستقیماً بازنمایی می‌شدند و به طرق معمول نیز فهمیده می‌شدند. «در حالی که در این مرتبه هنگامی که به ملاحظهٔ برخی مؤلفه ها در تصاویر می‌پردازیم، این مؤلفه ها معنای فراتر از آن چیزی را دارند که در عالم خارج می‌بینیم و به هنگام دیدن آن ها در تصویر با آن به عنوان یک امر معمولی موجود در زندگی روزمره مواجه نمی‌شویم. از این لحاظ معنای تصویر به مدد تجارب معمول ما با در نظر گرفتن صورت بازنمودی آن‌ها کشف نمی‌شود، بلکه از طریق

فهم قراردادهای معنایی یک سنّت آشکار می شود»(همان: ۱۳). پانوفسکی معتقد است هنرمند در این مرحله از قراردادها و تمثیل‌هایی که در اثر وجود دارد آگاه است و توصیف بر مبنای دلالت ها و قراردادها صورت می گیرد نه ظاهر و صورت شی یا تصویر. در این مرحله «با شناختی که از عالم واقع داریم، بر افراد نام می‌گذاریم، رخدادها را تشخیص می‌دهیم و فضای حسی و عواطف را استنباط می‌کنیم. با داشتن اطلاعات فرهنگی کافی می‌توانیم تشخیص دهیم که تصویر پیکره مرد بر صلیب، در واقع، عیسای مصلوب است، یا مثلا ۱۳ نفر که گرد میز نشسته‌اند، شام آخر را نشان می‌دهند»(هایدماینر، ۱۳۸۷: ۳۰۵) به عبارت دقیق‌تر «در این سطح، متن زیرساخت تصویر است»(آدامز، ۱۳۹۲: ۵۱).

۳-مرحله سوم: توصیف آیکونولوژی(شمایل شناسانه)

«سطح سوم به معنای ذاتی یا درونی تصویر می‌پردازد و زمان و مکان آفرینش تصویر و فرهنگ رایج در آن زمان و مکان و خواست‌های پشتیبان‌ها را در نظر می‌گیرد. این سطح، سطح ترکیبی تفسیر است و داده‌های منابع گوناگون را با هم در می‌آمیزد و بن‌مایه‌های فرهنگی، متن‌های معاصر در دسترس، متن‌های انتقال یافته از فرهنگ گذشته، پیشینه‌های هنری و این گونه امور را در بر می‌گیرد»(آدامز،۱۳۹۲: ۵۲). این مرحله به بررسی جهان بینی و بینش فرهنگی و اجتماعی در زمان خلق اثر می پردازد که می توان به صورت آگاهانه و یا ناآگاهانه در اثر هنرمند نمود پیدا کند. به نقل از پانوفسکی می توان گفت در این حوزه با «جهان‌بینی اثر آشنا می‌شویم»(نصری، ۱۳۸۹: ۶۱). «سطح سوم از تحلیل پانوفسکی اجازه می‌دهد آثار هنری با «صورت های نمادی» یک جامعه، رابطه برقرار کند»(هینیک، ۱۳۹۱: ۲۷).

مطالعه موردی : بررسی آیکونولوژی آثار قباد شیوا

برای بررسی رویکردآیکونوگرافی در مطالعات هنری و بسط آن به حوزه ارتباط تصویری، از پوسترهای قباد شیوا[۱۱]، هنرمند گرافیست نسل دو، استفاده شده است؛ ویژگی اصلی هنر شیوا، یعنی بازتاب و تجسم روح فرهنگ ایران از جمله مواردی است که بررسی آیکونولوژی در آثار او را میسر می‌سازد. «ویژگی هنر شیوا این است که بر زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی سرزمین خود استوار است. پوسترهایش سرشار از نقش‌هایی است که برای ما، بومی و اهلی شده‌اند و معنای روایت‌های اقلیمی و کهن را دارند. از این دیدگاه می‌توان هریک از آن‌ها را پنجره‌ای گشوده به بخش و برشی از زندگی اجتماعی و فرهنگی این سرزمین دانست»(قره باغی، ۱۳۸۵: ۳۷). از این رو آثار قباد شیوا در سه بازه زمانی که ایدئولوژی اجتماعی و سیاسی متفاوتی برخوردار بودند یعنی دوره پیش از انقلاب اسلامی، پس از انقلاب، زمان حال تقسیم بندی شده و به تحلیل شمایل شناسانه آثار با توجه به ساختار فرهنگی هر دوره پرداخته شده است.

«سیاست فرهنگی عبارت است از ارزش ها و اصول هادی و ناظر بر اقدامات و امور فرهنگی هر هستی اجتماعی. سیاست فرهنگی مجموعه ای از هدف های آرمانی، عملی و ابزاری است که گروهی آن را دنبال می کنند و قدرتی آن را به کار می برد»(مشبکی و خادمی، ۱۳۸۷: ۱۳۶)

تحلیل آیکونولوژیک پوسترهای پیش از انقلاب قباد شیوا

در بررسی شمایل شناسانه پوسترهای پیش از انقلاب قباد شیوا، بررسی ارتباط بین فرم‌های متجلی در آثار وی با تحولات و فضای موجود در جامعه در آن تاریخ ضرورت می‌یابد. شروع طراحی پوستر قباد شیوا ازسال‌های آغازین دهه ۴۰ هجری شمسی است. این دوره مصادف با آغاز سیاست فرهنگی نوینی در جامعه است. در این دوره حکومت حاکم با ایدئولوژی گسست تاریخی از سلسله‌های پیش از خود، به ایران باستان ارج می‌نهاد. در این دوران «ناسیونالیسم باستانگرا، دستاوردهای فرهنگی ایران قبل از اسلام را مورد تمجید قرار می‌داد و در طلب یک ایرانیت ناب از نوع ساسانی آن بود و از سوی دیگر به ماندگاری قوم ایرانی و فرهنگ آن در دوران اسلامی به غنای این فرهنگ تکیه داشت. این ناسیونالیسم به شکل گزافگرایانه خود بر گمانی از ایرانیت ناب تکیه داشت که ناگزیر با اسلام به

عنوان دینی بیگانه با ایرانیت ناب سر ستیز داشت و یا می-خواست آن را نادیده انگارد یا اگر بشود یک دین ایرانی بیافریند یا دین گذشته ایرانی را دوباره زنده کند»(آشوری، ۱۳۷۶: ۱۹۰). «سیاست فرهنگی کشور در دوران پهلوی احیای سنت «خویش باستانی» در جهت «هویت جویی» بود و سیاست «هویت جویی باستان گرایانه» در راستای ایرانی کردن مدرنیته پیش می رفت؛ در این راه هنر نیز به عنوان بعدی اجتماعی، یکی از بخش هایی بود که در راستای اهداف حکومت قرار داشت»(ستاری، ۱۳۸۵: ۵)

«در زمان محمدرضا شاه، سیاست فرهنگی حکومت، ارج‌گذاری و تاکید بر تاریخ ۲۵۰۰ ساله ایران، به ویژه دوران عظمت آن در گذشته بوده است و هنرمند قصد داشت که مدرنیسم را با رنگ و بویی ملی و ایرانی، بیان دارد» (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۲۰۰-۱۹۹).

تصویر۱: مدرنیسم و سنت در پوستر پیش از انقلاب
منبع: منبع: www.shivadesign.com

در (تصویر۱) هنرمند، عنصر دیرینه «گل لوتوس» را با استفاده از چیدمانی مدرن به تصویر کشیده است. استفاده از فونت غربی و اختصاص فضای قابل توجه به آن پوستر را از طرحی مربوط به سنت ایرانی خارج کرده است و بیشتر یادآور فضای تصویری مدرن و غربی است.

با نگاهی جامع می توان گفت: در این دوره «برخورد با غرب، جرقه ای برای روشن شدن آتش اشتیاق به گرافیک تازه و مدرن می شود. در این سال ها «گرافیک مدرن» توسعه پیدا می کند و جای ثابت و شناخته شده ای در فضای فرهنگی آن دوره می یابد»(قره باغی، ۱۳۸۵: ۶۳). «فضای اجتماعی این دهه متاثر از رویکرد حکومت در جلب نظر اروپاییان به فرهنگ و تاریخ کهن ایران، باعث شد که طراحان مطرح آن زمان تمایل بیشتری پیدا کنند که در زمینه امور فرهنگی و هنری فعالیت داشته باشند. برگزاری جشنواره های متعدد و به دنبال آن، دعوت از هنرمندان مطرح دنیا در عرصه های مختلف برای برقراری ارتباط با دنیای مدرن، طراحان ایرانی را با نوع دیگری از گرافیک به ویژه در زمینه طراحی مدرن آشنا کرد»(رستمی، ۱۳۹۲: ۱۰۹) . تحولات یاد شده و ایجاد ارتباط و گفتگو با هنرمندان جهان مدرن، در آثار قباد شیوا نیز بسیار مشهود است. طراحی پوستر بسیاری از رویدادهای فرهنگی وقت به علت اشتغال وی در صدا و سیما به وی سپرده شد و گفتمان تمایل به مدرنیته برگرفته از تحولات روز، به خوبی در این دوره از آثار او مشهود است(تصویر ۲).

تصویر۲: مدرنیسم در پوستر پیش از انقلاب
منبع: www.shivadesign.com

مطالعه سه سطح شمایل شناسانه پوستر جشن هنر شیراز

«جشن هنر شیراز» به عنوان یکی از مظاهر ستایش گذشته باستانی در دوران پیش از انقلاب، از جمله مضامینی است که این هنرمند پوستری برای آن طراحی کرده است(تصویر) و می توان آن را در سه سطح شمایلی بررسی کرد.

۱-سطح پیش آیکونولوژی

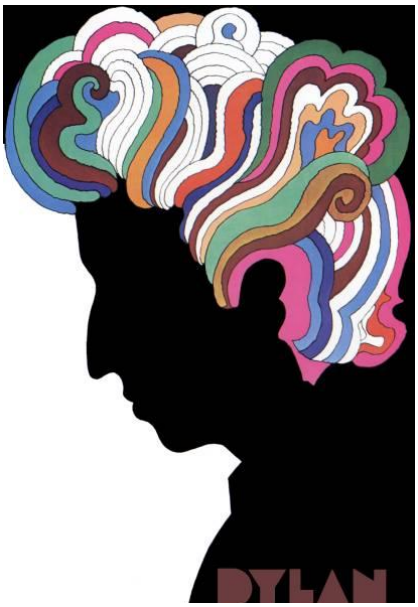
در سطح توصیف بنا بر آنچه ذکر گردید به مطالعه عینی و بیانی موجود در تصویر می پردازیم. در برداشتی عینی با تصویری از نیم رخ تصویرسازی شده یک مرد مواجه هستیم که تکنیک اجرای سیال و خطوط مورب و قوس این خطوط، از سختی چهره کاسته است. فونت‌های به کار رفته از نوع فارسی و لاتین است.

تصویر3: پوستر جشن هنر شیراز

منبع: www.shivadesign.com

تصویر۴: سرباز هخامنشی. نمادی از شجاعت

منبع: www.graphiran.com



تصویر۵: پوستر میلتون گلیزر

منبع: www.graphiran.com

در سطح بیانی تنها مشخصات اثر به ما کمک نمی کند تا بتوانیم اثر را توصیف کنمی بلکه تجربه ما از پویش فرهنگی تصویر، این سط توصیف را می سازد. با آگاهی در پیشینه هنر و تمدن خود در می یابیم تصویر شخصیت

پوستر نمایی از نقش برجسته سرباران هخامنشی است که در دیوار تخت جمشید حجاری شده اند(تصویر۴). همچنین همانطور که اشاره شد به علت نگاه هنرمندان این دوره به دست آورد های مدرنیسم و کشورهای دیگر می توان شباهتی در نحوه تصویرسازی و ترکیب بندی عناصر تصویر با پوستر طراحی شده توسط *میلتون گلیزر*[12]، گرافیست مشهور آمریکایی، یافت. (تصویر۵)

۲-سطح توصیف آیکونولوژیک

در این سطح به موضوع ثانوی و آیین های قراردادی حاکم بر تصاویر و مضامین آن ها می‌پردازیم. در این بخش به بررسی پیشینه استفاده از سرباز به عنوان نماد پاسبانس، دلاوری و وفاداری توجه می شود. در «موقعیت جغرافیایی خاص ایران و مجموعه عواملی که در شکل‌گیری و پیدایش تمدن و به تبع آن دولت نقش داشتند، موجب پیدایی فرهنگی مبتنی بر سخت کوشی و شکیبایی در برابر طبیعت و دلاوری و سلحشوری در برابر دشمنانی است که از چهارسوی بر وی می تاختند و مدام عرصه را بر مردمان تنگ می کردند و هستی و حیات آنان را مورد آزار و تهدید قرار می دادند. یک از مهم‌ترین اهداف کوروش به عنوان بنیانگذار حکومتی مقتدر و مرکزی در ایران همانا رسیدن به مرزهای امن و فراهم نمودن شرایطی پایدار از لحاظ صلح و امنیت بود موقعیت و شرایط زمانی به ایرانیان آموخت که برای حفظ و حراست و از حیات و حیثیت خو راهی جز قدرتمند بودن نیست. در نتیجه جنگاوری به عنوان یک اشتغال شریف در ایران باستان، پس از روحانیت قرار گرفت.

«این فرهنگ در اعتقادات و باورهای مذهبی نیز تجلی داشته و ایزد «مهر» (میثره Misra اوستایی و Mitra ودایی به عنوان «پیروزی و استوارکننده مملکت و «پاسبانی بیدار و دلیر» معرفی میگردد که این ویژگی ها کارکردی اجتماعی داشته است. «مهر» به ایرانیان دل و جرات می بخشید و لرزه بر دل دشمنان می انداخت. ولی جلب کمک خدایی فقط منوط به این بود که عادلانه و برای منظور خیر بجنگد»(محبی، ۱۳: ۱۳۹۰)

۳-توصیف آیکونوگرافی

اولین جشن هنر شیراز در سال ۱۳۴۶ برگزار شد. این جشن با هدف ایجاد نزدیکی فرهنگی بین ایران و سایر کشورها بود. هنرمندان در این دهه بر دو موضوع تمرکز اصلی داشتند. در یک سو اهمیت موفقیت در صحنه بین المللی هنر بود و در سوی دیگر شکل دادن هنر ملی و ایرانی. «دولت ایران از این دوره به بعد مستقیما وارد عرصه هنر شد و به یک سیاست گذار هنری تبدیل گشت. واژه هنر برای نوعی فرهنگ سازی و به عبارت دقیق تر برای احیای فرهنگ ایران باستان به کار رفت. در این مقطع، وضعیت اقتصادی ایران، تبدیل شدن تهران به کلانشهر، تسهیل ارتباطات جهانی و به تبع آن گسترش فرهنگ و شکوفایی هنره، خاصه شعر و نقاشی اتفاق افتاد»(ایرانپور، ۱۳۸۳: ۱۲۴).

«رژیم پهلوی در راستای ایرانیزه کردن زیرساخت های مدرن به ایران باستا و سنت های باستانی و ملی رجوع کرد و «ناسیونالیسم ایرانی» را در جهت «هویت ملی» تبلیغ و ترویج کرد»(احمدی، ۱۳۸۶: ۸۳)

این سطح از پژوهش بیش از یک تصویر و متن را در بر می گیرد. در این سطح ارتباط اثر با رویدادهای معاصر نیز اهمیت می یابد.

«می توان تمایل حکومت در جلب نظر اروپاییان را تا حدودی در عملکرد طراحان و هنرمندان هم جست و جو کرد. در این سال ها طراحان ایرانی با آثار طراحان غربی به خصوص اروپای شرقی آشنا شدند و بسیاری از آثار این دوره، متاثر از طراحان بنام اروپایی به ویژه لهستانی است»(رستمی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

قباد شیوا خود درباره تاثیرپردازی از هنر غرب گفته است «در ابتدای وارد شدن به این حرفه جبرا از روی ناپختگی خواستم مثل غربی‌ها و تحت تاثیر آن‌ها کار کنم. اما با وجودی که کارهایک سفارش دهندگان را راضی می کرد،این آثار را دوبله به فارسی شده فرهنگ های دیگر می دیدم. با خود می

فتم اگر لهستانی هانی ها و ژاپنی ها هم به آثار گرافیک خود گریم ایرانی می زدند امروز دنیا خالی از مکاتب غنی گرافیک سوئیس و لهستان بود. این انحرافات را خصوصا در

آثاری که در اوایل دهه چهل طراحی کرده‌ام به وضوح دیده می‌شود»(شیوا: ۱۳۸۲)

تحلیل آیکونولوژیک پوسترهای پس از انقلاب قباد شیوا

اگرچه قباد شیوا در سالهای پیروزی انقلاب‌اسلامی در ایران به سر نمی‌برد و برای آموزش تخصصی حرفه خود نزد هنرمند مطرح میلتون گلیزر به سر می برد، می‌توان گفت در آثار او از فرم‌ها و مضامین سیاسی که، برای ارتباط با توده مردم و ایجاد پیامی همگانی، با رنگ های قرمز و سرخ و سیاه طراحی شده اند نبود، اما آثار او پس از بازگشت قرابت تصویری در استفاده از سنت اجتماعی دوره پس از انقلاب دارد. «با شروع انقلاب و به دنبال آن جنگ با عراق، توجه به هنر گرافیک بیشتر شد و توسط آن توانستند باعث الهام بخشیدن به حرکت مردم و بسیج آن ها برای انقلاب و اقدامات نظامی پس از آن شوند»(چکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۱۴۸). با آغاز انقلاب و سال‌های جنگ، عمده تطورات و گفتمان اجتماعی جامعه بر حول محور سیاست تنظیم شده است. «در دهه ۱۳۶۰ گرافیک در خدمت اهداف و آرمان های انقلاب و جنگ درآمد»(رستمی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

در این میان می‌توان انقلاب اسلامی را سرآغاز و نقطه عطفی در تغییر رویکرد و نگرش به هنر قلمداد کرد زیرا انقلاب با تحول عظیم سیاسی که به وجود می آورد، نظام های هنری و به طور عام نظام‌های شناختی جامعه را متحول کرده و مجموعه های جدیدی از فرآیندهای هنری، ادبی و غیره می‌سازند که با اهداف ایدئولوژیک آن ها انطباق دارد. «انقلاب در حقیقت نوعی نقطه عطف محسوب می‌شود که تاریخ جامعه را به صورت بارزی به دو قسمت پیش و پس که کاملا با هم متفاوت هستند تقسیم می کند و در واقع بازتاب دگرگونی هایی که توسط انقلاب به وجود می آید، عموما غیرمنتظره و بسیار عمیق تر از آن چه تصور می رود در آینده ای دور ظاهر می شود»(حاجیلری، ۱۳۸۰: ۶۷)

«در این دوران شرایطی به وجود آمد که بسیاری از هنرمندان بر اساس روش‌های هنر روز، عناصر هنر ایرانی و فضای معنوی هم سو با فرهنگ اسلامی، آثار بدیعی در عرصه‌های مختلف هنری به وجود آوردند»(خزایی، ۱۳۸۵: ۴) «به محض وقوع انقلاب، نظریه پردازان اسلامی با تمام قدرت، با سازماندهی گروهی از طراحان گرافیک، رقابتی تبلیغاتی را برای تحریک افکار عمومی و بستن راه مخالفان و رقبای بالقوه خود به راه انداختند. تقریبا یک سال و نیم پس از سقوط شاه، شکوفایی هنری در انجمن هاای مختلفی از هنرمندان، با طیف متنوعی از تفکرات سیاسی، از مشروطه خواه تا کمونیست که وجود آمده که سبک هایی هنری اعم از رئالیسم سوسیالیستی تا سنت های بومی ایران را در بر می‌گرفت»(چکلوفسکی، ۱۳۹۲: ۱۴۸).

«ظهور انقلاب باعث شکل گیری جریانی شد که تاثیر شگرفی بر عقیده و آثار بسیاری از هنرمندان گذاشت. این تاثیر نه تنها در آثار هنرمندان پس از انقلاب، بلکه بر هنرمندانی که پیش از آن به آفرینش هنری پرداخته بودند نمایان شد»(کلانتری، ۱۳۷۳: ۸). از جمله این تاثیرات، نوع نگاه و بینش هنرمندان به هنرقدسی است. «هنر قدسی» مفهومی است که پس از انقلاب اسلامی در نظر و عمل متفکران اسلامی نمود پیدا کرد و جایگاه نوینی را در سپهر فکری متفکران داخلی یافت. این مفهوم را می توان از مفاهیم نضج گرفته در دامان انقلاب اسلامی دانست.

«در دوره بعد از انقلاب، به خصوص در دهه اول از آن جایی که ایدئولوژی انقلاب مبارزه علیه چیزهایی که توسط رژیم پیشین ترویج می شد بحث تقابل بین ایران و اسلام یا ایرانیت و اسلامیت و برتری یک بر دیگری برای اولین بار مطرح شد»(احمدی، ۱۳۸۶: ۸۳)

«زیرا به عقیده انقلابیون، ناسیونالیسم و ملی گرایی ایده ای است که از جامعه لیبرالیستی غرب الهام گرفته و در کشورهای خاورمیانه، حربه ای برای مبارزه با نفوذ سلطه استعمارگران و بیگانگان است»(محمدی، ۱۳۷۷: ۱۲۹) حکومت جدید در پاسخ به «اشتیاق هویت یابی جامعه» ، گفتمان احیای سنت های اسلامی و هویت دینی را پیشنهاد کرد(تصویر۶)

تصویر۶: سنت اسلامی ایرانی در پوستر پس از انقلاب
منبع: www.shivadesign.com

«عمده ترین تغییر در این مدت افزایش توجه به هنرهای اسلامی سنتی بود. هنرهای سنتی مانند نقاشی، مینیاتور، خوشنویسی، نقاشی قهوه خانه، شعر کلاسیک، و حتی تا حدی موسیقی سنتی، مورد توجه قرار گرفت زیرا این هنرها را ریشه در فرهنگ خود می دانستند»(صحیحی، ۱۳۷۲: ۱۱). چنان چه در (تصویر۷) مشاهده می شود عناصر آشنای نگارگری نظیر ابر چینی، گل و مرغ، سرو ایرانی و عناصر ادب عرفانی فارسی چون شمع عناصر پوستری از بزرگداشت حافظ را تشکیل داده اند»

تصویر۷: عناصر نگارگری ایرانی در پوستر پس از انقلاب
منبع: www.shivadesign.com

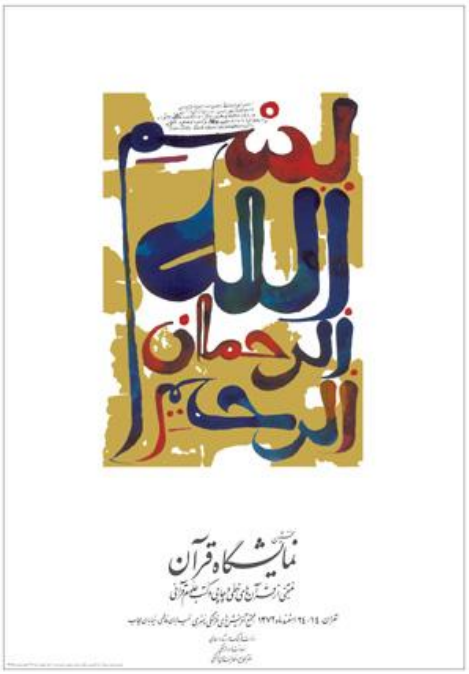
در این دوران، «هنر مدرن در مراکز سیاسی تایید نشد. بلکه برداشتی نسبتا منفی از آن وجود داشت. چرا که فاقد هر پیام سیاسی اجتماعی، مذهبی، یا نژادی برای هدایت تماشاگر بود. در سال های اولیه پس از انقلاب نه تنها هنر مدرن از سوی دولتمردان و سایر بخش ها مانند وزارتخانه، بانک ها، شرکت‌ها حمایت نشد بلکه به مرحله بی اعتنایی و حتی مخالفت با آن نیز رسید. در این مرحله مراکز هنری مشتاقانه درخواست نوعی هنر ایرانی اسلامی را کردند که حاوی مشخصات متمایز از هنرغربی باشد و ارزش‌های فرهنگی و سنتی را انتقال دهد»(Keshmirshekan، ۲۰۰۶: ۱۳۱). در آثار قباد شیوا نیز گسست از تصویرپردازی مدرن و آنچه تا پیش از انقلاب در آثار او به وفور یافت می شد، مشاهده می شود. چنانچه مشاهده می شود. مطلب ذکر شده را می توان در تفاوت طراحی قباد شیوا دد پوستری با موضوع مشترک کودک، اما در(تصویر۸) پیش از انقلاب طراحی شده و کودک، فضا و رنگ های نمایش داده شده در این تصویر، مدرن است. در (تصویر۹)

با کودکان، البسه و لباس هایی ایرانی و سنتی مواجه هستیم.

تصویر۸: پوستر جشنواره کودکان، پیش از انقلاب
منبع: www.shivadesign.com

تصویر۹: پوستر جشنواره کودکان، پس از انقلاب
منبع: www.shivadesign.com

در آثار پس از انقلاب او «نقش‌های کاشیکاری و قلم‌گیری‌های مینیاتوری و ترنج فرش ایرانی و دیگر عناصر ماندگار سرزمین اش چهره‌ای آشکار دارد. در برخی پوسترهای خود از خط فارسی و معانی کلامی و ذهنی و عرفانی نهفته در خط فارسی نیز به وفور بهره می برد. در چندتایی از این پوسترهاست که به کشف ترکیب بندی موسیقایی خط فارسی نائل می شود(تصویر۱۰)»(قره باغی، ۱۳۸۵: ۳۷)



تصویر۱۰: همایش قرآن کریم
منبع: www.shivadesign.com

مطالعه سه سطح شمایل‌شناسانه پوستر بزرگداشت سعدی

پوستر بزرگداشت سعدی از جمله پوسترهایی است که در سال های آغازین پس از انقلاب اسلامی، توسط شیوا طراحی گشته است و عناصر و فرهنگ اسلامی در آن مشهود است. (تصویر۱۱)

۱-سطح توصیف پیش آیکونوگرافیک

اولین سطح دیداری در این پوستر به گل‌ها و گلدانی اشاره داد که برگرفته از سنت و عرفان اسلامی و قرابت معنایی و محتوایی با «گلستان سعدی» دارد. خطوط این پوستر به طرز چشم گیری از پوسترهای پیش از انقلاب قباد شیوا، متمایز است. مجموعه خطوط سنتی نستعلیق و ثلث، در لایه دوم تصویر و القای فضای سنتی و عرفانی موثر واقع شده اند.

۲-سطح توصیف آیکونوگرافیک

گلدان و گل با حرکت دوار و عرفانی آن در سنت تصویری ایران، نقش دیرینه دارد.«ریشه های گل و پرنده که اینچنین در هنرهای تزئینی محبوبیت یافت به اوایل دوره تصویرگری نسخ خطی در قرن ۱۴ باز می گردد. گل سرخ

در ابتدا به عنوان یک نقش مایه و عنصری از منظر ه در تصویرگری متون حماسی و تغزلی به کار می رفت.به کار گیری استعاری گل نیز از عصر طلایی شعر ایران یعنی قرون ۱۱ و ۱۲ آغاز شد که در این دوران آثار فردوسی، رومی، سعدی، حافظ در زمانی پیش از دوران تصویرسازی نسخ خلق شدند. چنین مناظری همچنان که در قرآن توصیف شده بود لذت باغ های بهشتی را همراه با فرشتگان و چشمه های زیبا پیش کش می کردند. در نسخ خطی آن زمان گل سرخ به عنوان موضوعی مستقل به کار نمی رفت و شامل طرح های گیاهی و اسلیمی یا طرح های خوشنویسانه و هندسی بود که در آن ها عناصر گیاهی یا سنتی و قراردادی بودند یا از توع ترکیبی»(سودآور دیبا، ۱۳۹۰: ۴۸)

۳-توصیف آیکونوگرافیک

در این دوره چنان که گفته شد، «سنت‌گرایی اسلامی، یا به تعبیر بهتر سنت‌گرایی ایدئولوژیک، گفتمانی بود که جایگزین مدرنیزاسیون پهلوی شد. در واقع به نفی مدرنیته و کم رنگ کردن هویت ملی ایرانی پرداخت»(احمدی، ۱۳۸۶: ۹۲)

شیوا درباره گسست آثارش از فرهنگ غرب معتقد است «سرانجام به این نتیجه رسیدم فرار از فرهنگ خود، بخصوص در هنر نشانه ضعف است و نه نوآوری و لباس عاریت پوشیدن فرهنگساز نیست. دریچه های غرب را به روی خود بستم و به کنکاش در منابع بصری کشورمان پرداختم »(شیوا، ۱۳۸۲)

تصویر۱۱: همایش قرآن کریم
منبع: www.shivadesign.com

جدول۱:تحلیل سه مرحله ای آیکونولوژیک از آثار سه دوره قباد شیوا

	پوسترهای قباد شیوا	توصیف پیش شمایل نگارانه	توصیف شمایل‌نگارانه	توصیف شمایل شناسانه
پیش از انقلاب		نقش‌برجسته هخامنشی(نبرد سرباز و شیر) - فونت غربی-	نمایش شجاعت و دلاوری در قوم آریایی	تمایل به ایران باستان تمایل به مدرنیته ناسیونالیسم ملی

پس از انقلاب		گل و مرغ- نگارگری ایرانی- سرو- ابر چینی	استفاده از عناصر گل و مرغ به عنوان نمادی از عرفان و بهشت در آثار نگارگری	سنت‌گرایی اسلامی و ایدئولوژیک دوری جستن از نمادهای ایران باستان
دوره کنونی		ترکیب عناصر هنرهای تجسمی و تاش های قلم مو در کنار گل سرخ و عناصر ایرانی و ایران باستان	ترکیب نمادهای ایران باستان با گل و مرغ ایرانی و عناصر هنرهای تجسمی	استقرار دادو ستد گفت و گویی استفاده از نمادهای مدرنیته و ستن در کنارهم

تحلیل آیکونولوژیک زمان حال آثار قباد شیوا

در دوران حاضر به علت به وجود آمدن نظم گفتگویی نوین، میتوان گفت کیفیت و ویژگی بصری بیشتر به فراخور موضوع انتخاب می گردد و نه پافشاری بر روی موضوعی خاص. در این دوره «استقرار دادو ستد گفت و گویی موجب شد تا این نسل خود را از قید غربی بودن رهایی بخشد . مدرنیته دیگر به چشم «معامله یکجا» و یک «علم ابزاری تکنیکی» فروکاسته نشد و به عنوان خطرآفرین برای هویت ایرانی به شمار نمی آید»(جهانبگلو، ۱۳۸۲: ۵۲). چنان که مشاهده می شود در آثار قباد شیوا نیز به تدریج ، همنشینی عناصر سنتی و مدرن در کنار یکدیگر مشهود می شود.
(تصویر۱۲)(تصویر۱۳)

تصویر۱۲: پوستر دوسالانه ملی نقاشی ایران
منبع: www.shivadesign.com

تصویر۱۳: پوستر نخستین جشنواره پرچم
منبع: www.shivadesign.com

نتیجه گیری

آیکونولوژی به عنوان روشی در مطالعه هنرهای تجسمی، تنها به مطالعه اثر، تنها به مطالعه فرم ها و و کیفیات زیبایی شناسانه اثر نمی پردازد. این رویکر در سطح سوم خود یعنی توصیف شمایل شناسانه به مطالعه بافت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی در زمان خلق اثر می پردازد و هنرمند را متاثر از گفتمان تاریخی دوره ای می داند که اثر در آن خلق شده است. با توجه به تعرف یاد شده اهمیت طرح مبحث مطالعات شمایل شناسانه در حوزه جامعه شناسی هنر ضرورت می یابد.

در حوزه ارتباط تصویر، آثار قباد شیوا را می توان با استفاده از توصیف آکونوگرافیک در قالب گفتمان باستانگرایانه و رویکرد غربی در هنر پیش از انقلاب، رویکرد سنتی و اسلامی پس از انقلاب و همچنین رویکرد گفت و گویی حاکم بر زمان حال در جامعه طبقه بندی کرد.

پی نوشت

1.Iconology
2. Ervin Panofsky
۳.کاربرد قدیمی این واژه به طرز وسیعی با مذهب تنیده شده استو در روزگار باستان افلاطونیان و نوافلاطونیان آن را به معنای بازتاب های زمینی و مادی جهان مثالی و یا تصویری از جهان الوهی و بالاتر می دانستند.
4.Allegrical Personifications
5.Giorgio Vasari
6.Giovanni Pietro Bellori
7. Aby Moritz Warburg
8.G.J.Hoogewerff
9.Factual
10.Expressional

11. وی در طی چندین دهه فعالیت هنری, با خلق آثار بدیع توانست به نوعی گرافیک با ویژگی ایرانی دست یابد و آن را به دنیا معرفی کند، به دلیل همین ویژگی برخی از آثارش در موزه‌های مختلف جهان و مجموعه‌داران بین‌المللی جای گرفته‌است در ویرایش ۲۰۰۷ دانش‌نامه‌ی بریتانیکا به عنوان یکی از سه طراح گرافیک برجسته‌ی کشورهای در حال توسعه در کنار نام یک طراح گرافیک آفریقایی و یک طراح گرافیک آرژانتینی آمد. به نظر نویسندگان بریتانیکا، آثار این سه هنرمند پیام آور سنت و فرهنگ سرزمینی آن‌هاست. آن‌ها به تحلیل آثاری از شیوا پرداخته و پوستر بزرگداشت سعدی شیوا را نیز به عنوان نمونه‌ی برجسته‌ای از گرافیک ایرانی چاپ کرده‌اند. در بخشی از آن مقاله چنین آمده است.

12. Milton Glazer

منابع

-آدامز، لوری(۱۳۹۲). **روش شناسی هنر**. ترجمه علی معصومی. چاپ سوم. تهران: نظر.
-آشوری، داریوش. (۱۳۷۶) **ما و مدرنیت**، تهران: موسسه فرهنگی صراط.
-احمدی، سعید(۱۳۸۶). **ایران هویت ملیت قومیت**. چاپ دوم. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

-افشارمهاجر، کامران. (۱۳۸۴). **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**. چاپ اول. تهران: دانشگاه هنر
-جهانبگلو، رامین(۱۳۸۲). **موج چهارم**. ترجمه منصور گودرزی. تهران: نشرنی.
- جهانبگلو، رامین(۱۳۸۲). **ایران مدرنیته**. ترجمه حسین صامعی. تهران: نشرنی.
- حاجیلری، عبدالرضا. (۱۳۸۰). کنکاشی در تغییر ارزش ها. تهران. دفتر نشر معارف.
-خزایی، محمد. (۱۳۸۵). هنر حماسه عرفانی. کتاب ماه هنر. شماره ۹۶-۹۵ . ۲۱-۲۰
- رستمی، فرشاد. (۱۳۹۲). از سین تا شین. **حرفه هنرمند**. تابستان(۴۶). ۱۱۳-۱۰۸.
- سودآوردیبا، لیلا. (۱۳۹۰). گل و مرغ. **کتاب ماه هنر**. ترجمه فریبا بختیاری و رضا افهمی. ۱۶۰(۵۷-۴۶).
-شیوا، قباد. (۱۳۸۳). **از سال ها پیش تا هنوز هم**. تهران: نظر.
- صحیحی، محمد. (۱۳۷۲). **نگاره ها، اولین دوسالانه نگارگری ایران اسلامی**. تهران: انجمن هنرهای تجسمی
- عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). **درآمدی بر آیکونولوژی**. تهران: سخن.
- کچوئیان، حسین. (۱۳۸۴). **تطورات گفتمان‌های هویتی ایران**، تهران: نشرنی.
-کلانتری، پرویز. و دیگران(۱۳۷۳). در فراز و نشیب تحول تا بحران. هنر معاصر. ۴. ۱۱-۸.
– قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۵). قباد شیوا و پرونده ای قطور در اشاعه فرهنگ. **گلستانه**. دی(۷۷). ۳۷-۳۴.
– محبی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). فتح و پیروزی و تجلی آن در نقش برجسته های صخره‌ای ایران باستان. **کتاب ماه هنر**. فروردین(۱۵۱).۲۱-۱۲
-مشبکی، اصغر. خادمی، علی اکبر. (۱۳۸۷). بررسی آسیب شناسانه سیاست گذاری های فرهنگی بعد از انقلاب . نامه پژوهش فرهنگی. زمستان(۱۴). ۱۸۷-۱۳۳.
-ممیز، مرتضی(۱۳۸۲)، **حرف های تجربه**، تهران: دید
-هایدماینر، ورنن(۱۳۹۰). **تاریخ تاریخ هنر**. ترجمه مسعود قاسمیان. چاپ دوم. تهران: سمت.
-هینیک، ناتالی. (۱۳۹۱). **جامعه شناسی هنر**. ترجمه عبدالحسین نیک گهر. تهران: نشر آگه