صفحات ۸۶ - ۷۳ (مقاله پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی | دوره ۸ / شماره ۲ / تابستان ۱۴۰۴

تحلیل نوگرایی در ساختار پوسترهای سوگواره عاشورایی ایران از سال ۱۳۸۴ تا ۱۴۰۱

/// سیما فتح اله زاده دیزجی[۱]، مهران هوشیار[۲*]، محسن حسن‌پور[۳]

[۱] دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی-تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه سوره.
[۲] دانشیار گروه هنر اسلامی و صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۳] استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۸-۰۶-۱۴۰۳، پذیرش نهایی: ۱۰-۱۰-۱۴۰۳

چکیده

همزمان با جنبش مدرنیته و آغاز نوگرایی در ایران تغییری در ساختار بیان روایی و بصری مضامین عاشورایی پدیدار گشت، به نحوی که هنرمندان سعی نمودند با ادغام سنت و مدرنیته این مفاهیم را در قالبی نو عرضه نمایند. پوستر به‌عنوان ابزاری سازگار با روح زمانه نقش مهمی در ارائه مفاهیم عاشورایی ایفا نمود. هدف از این پژوهش تحلیل و بررسی نوگرایی در ساختار پوسترهای سوگواره عاشورایی ایران می‌باشد. ازاین‌رو پرسشی که مطرح گردید، چگونگی تأثیر نوگرایی در تغییر ساختار بصری و روایی پوسترهای سوگواره عاشورایی است. برای دستیابی به پاسخ در این مقاله از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده‌است و یافته‌های پژوهش بر پایه مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای مورد مطالعه قرارگرفت. بدین منظور ۲۲ پوستر به شیوه دسترس بودن از چهارده دوره پوسترهای سوگواره عاشورایی ایران از سال ۱۳۸۴ تا ۱۴۰۱ انتخاب گردیده و داده‌ها به‌صورت جدول دسته بندی و مورد تحلیل قرار گرفته شد. نتایج مطالعات حاکی از آن است که ساختار روایی و بصری سنتی که مبتنی بر تعدّد استفاده از شمایل و نمادها قرار داشته، تحت تأثیر مدرنیته و نوگرایی ساختاری ساده و انتزاعی پیدا کرده است. لذا به‌واسطه این تغییر، علاوه بر نوگرایی در پوسترها و ارتقاء سطح سواد بصری مخاطب، جهت‌گیری تاریخی-مذهبی عاشورا تبدیل به جهت‌گیری تاریخی مدرن گردیده است. همچنین در بعضی موارد این ساده‌سازی بیش از حد، باعث تجریدی‌شدن پوستر شده و جنبه زیبایی و فرمالیسم بر مفاهیم عاشورایی ارجحیت یافته است.

واژگان کلیدی

نوگرایی، سوگواره پوسترهای عاشورایی، انتزاع، فرمالیسم، ساده‌گرایی.

استناد: فتح اله زاده دیزجی، سیما، هوشیار، مهران و حسن پور، محسن. (۱۴۰۴). تحلیل نوگرایی در ساختار پوسترهای سوگواره عاشورایی ایران از سال ۱۳۸۴ تا ۱۴۰۱. (e7228198). رهپویه هنرهای تجسمی، ۸ (۲)، ۷۳ - ۸۶. DOI: 10.22034/ra.2025.2040622.1475

** نویسنده مسئول: E-mail: s.fatollahzadeh93@gmail.com

مقدمه

شاید بتوان گفت اولین منشأ پیدایش پوسترهای عاشورایی به هنر نقاشی قهوه‌خانه‌ای[1] (خیالی‌نگاری) و پرده‌های تعزیه در عصر صفویه و قاجار باز می‌گردد. در این دوره شمایل[2]هایی از ائمه معصومین از جمله امام حسین و یارانشان بر روی پرده‌ها تجلی یافتند. شمایل‌نگاری با به رسمیت درآمدن مذهب شیعه به‌طور چشمگیری گسترش یافت و در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نمود بیشتری پیدا کرد. این نقاشی‌ها بیانگر ارتباط عمیق هنر و مذهب شیعه در زمان خود بودند که هنرمند مکتب‌ندیده از زبان روضه‌خوان و نقال می‌شنید و آنچه در ذهن مردم کوچه بازار وجود داشت به تصویر می‌کشید. با آغاز جنبش مدرنیته در غرب و گرایش‌های نوگرایی[3] در نقاشی ایران، گرافیک نیز تحت تأثیر قرار گرفت و مجالی برای عرصه ظهور پیدا نمود. پوستر در میان طراحی گرافیک بیشترین کارکرد را برای ظهور مفاهیم عاشورایی داشته است و امکانی بود برای ارائه پیام مورد نظر طراح که به‌وسیله عناصر بصری گرافیکی اجرا می‌شده است. در زمینه پوستر عاشورایی آثار شاخصی در دوران قبل از انقلاب پدید نیامد. اما بعد از انقلاب آثار ارزشمندی در فضای مذهبی طراحی و عرضه شد. پوسترهای سوگواره عاشورایی دو دهه است که به‌صورت حرفه‌ای و فراخوان در کشور بدان پرداخته شده است. این سوگواره با هدف برقرارکردن ارتباط ما بین هنرمند و جامعه سعی کرده است عظمت و ابعاد این واقعه تاریخی را به‌صورت پوستر بازنمایی کند. هدف پژوهش حاضر تحلیل و بررسی نوگرایی در ساختار پوسترهای سوگواره عاشورایی می‌باشد. ازاین‌رو پرسشی که در این زمینه مطرح می‌شود بدین قرار است:

۱- ظهور نوگرایی در تغییر ساختار بصری و روایی پوسترهای سوگواره عاشورایی چه تأثیری داشته است؟

۲- مهم‌ترین جنبه‌های نوگرایی در پوسترهای عاشورایی دوران معاصر کدامند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ هدف کاربردی و ماهیت شیوه انجام آن توصیفی-تحلیلی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات بر مبنای اسناد علمی به روش تحقیقات کتابخانه‌ای می‌باشد که با استفاده از ابزاری چون فیش، عکس، اینترنت و جدول گردآوری و دسته‌بندی شده است. به این منظور با شرحی اجمالی به معرفی پیشینه پوسترهای عاشورایی در ایران پرداخته شده و در ادامه تأثیر نوگرایی در تغییر ساختار بصری و روایی پوسترهای سوگواره عاشورایی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. جامعه آماری به‌صورت منتخب ۲۲ پوستر را به شیوه دسترس بودن انتخاب کرده است و مفاهیم آن را بر اساس پایایی و روایی به دو گروه سنت‌گرا و نوگرا تقسیم نموده و از بین چهارده دوره پوسترهای سوگواره عاشورایی ایران از سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۴۰۱ انتخاب و به‌صورت جدول مورد تحلیل و مقایسه قرار گرفته است.

ضرورت و اهمیت

این تحقیق به تبیین و توضیح تأثیر مدرنیته و آغاز جنبش نوگرایی در نقاشی مذهبی ایران پرداخته است که به نحوی باعث دگرگونی در ساختار بصری پوسترهای سوگواراه عاشورایی شده است. این جنبش بیان پوسترها را به ساده‌گرایی و نوگرایی در استفاده از عناصر بصری و نمادین عاشورایی تغییر داده و به‌واسطه آن جهت‌گیری تاریخی مذهبی پوسترها تبدیل به جهت‌گیری تاریخی مدرن گردیده است.

پیشینه پژوهش

از تحقیقاتی که در این زمینه انجام شده است مقاله‌ای با عنوان (بررسی نمادین نگاره‌ها و علم‌های عاشورایی) از فاطمه ماهوان در سال ۱۴۰۰ در شماره ۴۴ نشریه پاژ چاپ شده است. در این مقاله به بررسی و ریشه‌یابی نمادهای عاشورایی پرداخته است و چنین نتیجه گردیده که هنر عاشورایی با زبان رمز و نماد بیشترین مفاهیم را با کمترین نشانه‌ها بیان کرده است و علم‌های عاشورایی با توسل به نمادهای جانوری و گیاهی ریشه در فرهنگ و هنر ایران دارد. مقاله دیگری با عنوان (نماد و نشانه‌ها در فرهنگ عاشورایی ایران) از وجیهه قپاندان در سال ۱۴۰۰ در نخستین همایش ملی تجلی آئین‌های عاشورا در هنر ایرانی چاپ شده است. در این مقاله به بررسی نمادهای عاشورایی پرداخته و عملکرد آن‌ها را همانند یک رسانه معرفی کرده است. در ادامه به این نکته اشاره می‌کند که عناصر به‌کاررفته در محرم و عاشورا، با نمادها و نشانه‌های آن برای فرهنگ یک جامعه معنا و مفهوم پیدا کرده است و هر کدام از نمادها، تندیس‌ها و بیرق‌ها می‌تواند سمبل حادثه‌ای تلقی شوند که پیام‌آور فرهنگی خاص است. همچنین مقاله دیگری از امیر کریمیان که در سال ۱۴۰۰ با عنوان (بررسی و تحلیل محتوا و شیوه‌های بازنمایی در پوسترهای برگزیده سوگواره عاشورا دوره دوازدهم سال ۱۳۹۸ و دوره سیزدهم سال ۱۴۰۰) در همایش ملی تجلی آئین‌های عاشورا در هنر ایرانی چاپ شده است. در این مقاله شش پوستر برگزیده سوگواره عاشورایی مورد تحلیل قرار گرفت و چنین نتیجه‌گیری شده است که مهم‌ترین محتوای پوسترهای عاشورایی حول محور آزادگی و استقامت و پایداری می‌باشد که با استفاده از سمبل دست (خمسه) و سرو به‌صورت تصویرسازی و تایپوگرافی در پوسترهای عاشورایی بسیار مورد استفاده قرارگرفته است. مقاله‌ای نیز با عنوان (جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی) از سلمان بصری و محمد خزائی در سال۱۳۹۲ در شماره ۲۲ فصلنامه نقد ادبی

چاپ شده است. در این مقاله به کشف لایه‌های مختلف ظهور استعاره در فضای پوسترهای عاشورایی و نمایاندن تمایز آن‌ها پرداخته و چنین نتیجه شده است که در پوسترهای عاشورایی هنگامی که نمادها و نشانه‌های شمایلی به استعاره تبدیل می‌شوند، جلوه‌های مختلفی داشته و به تأثیرگذاری آن‌ها در هر سطح ارتباط و خوانش کمک خواهد کرد. مقاله‌ای نیز با عنوان (تبیین ریشه‌های جریان نقاشی نوگرای ایران ۱۳۴۵-۱۳۲۰ ه.ش) از آناهیتا مقبلی و شیماگلچینن در سال ۱۳۹۳، شماره ۳ فصلنامه چیدمان چاپ شده است. در این مقاله توضیحی درباره اصطلاح مدرن و مدرنیسم داده شده و به نحوه‌های ظهور آن در هنر ایران پرداخته است. در ادامه به این نتیجه می‌رسد که تلفیق نقاشی ایرانی و غربی به شکل‌گیری هنر نوگرا انجامید که سعی در هماهنگ شدن با هنر جهانی داشت. درمقالاتی که تاکنون با موضوع پوسترهای عاشورایی کارشده است اکثراً به معرفی و بررسی نمادهای عاشورایی یا نشانه‌شناسی آن پرداخته شده است اما در پژوهش حاضر سعی شده است به تأثیر مدرنیته یا همان نوگرایی در تغییر ساختار بیان بصری و روایی پوسترهای سوگواره عاشورایی نسبت به پوسترهای سنت‌گرا بپردازد.

مبانی نظری

جنبش مدرنیته و ظهور نوگرایی

«مدرنیسم به‌طور اعم اصطلاحی است که به روش و بیانی که ویژه روزگار نو باشد اطلاق می‌شود. در هنرها و ادبیات، به معنای گسستن خودآگاهانه از گذشته و جستجوی قالب‌های جدید برای بیان است (پاکباز، ۱۴۰۱: ۶۴۴). مدرنیسم در مقابل با سنت‌ها و اندیشه‌های پیش از خود قرار گرفت و سعی نمود با درحاشیه بردن و زوال نظام کهن، مبانی تازه‌ای را در فرهنگ غربی آغاز کند. «هنر مدرن بیش از همیشه درصدد تأثیر گذاشتن بر مخاطب خود بود. در این میان گروهی از هنرمندان، برهم زدن آرامش ذهنی تماشاگر و وارد ساختن شوک به او را هدف اصلی کارکرد هنری خود قرار دادند (لوسی اسمیت، ۱۴۰۱: ۱۵). مدرنیته نه تنها به تغییر تکنیک و فرم در هنر پرداخت، بلکه نگرش هنرمند را نیز متحول و متکی به نبوغ فردی ساخت. «در هنر مدرن ابهام معنایی نقش مهمی دارد، اما لزوماً به‌وسیله پیچیدگی بیان حاصل نمی‌شود و گرایش آشکاری به سوی سادگی داشت. تجریدی شدن هر چه بیشتر، از ویژگی‌های هنر مدرن می‌باشد» (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۲۵۹-۲۷۳).

از دهه ۱۳۲۰ شمسی بعد از هفتاد سال پژواک مدرنیته به ایران رسید و نوگرایی به‌عنوان روحیه غالب در بیشتر حرکت‌های فرهنگی جامعه پذیرفته شد، تا حدی که حمایت نهادهای رسمی آن را تقویت نمود. این امر موجب پیدایی جریان‌هایی در عرصه هنرهای تجسمی گردید. نوگرایان تحت تأثیر مدرنیسم تلاش نمودند تا پیوندی میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر ایجاد کنند. دانشکده هنرهای زیبا به‌عنوان پایگاه مهمی در نوگرایی ایران شناخته شده بود. به تدریج با شکل‌گرفتن گالری‌ها، گروه‌های هنری، فعالیت‌هایی همچون برگزاری نمایشگاه‌ها، بی‌ینال‌ها و همچنین سخنرانی‌ها و نشر کتاب و مقالات باعث تثبیت روزافزون مدرنیسم درجامعه هنری ایران شد. بدین ترتیب دیالکتیک فرهنگ دهه ۱۳۴۰ شمسی، تضادی میان دو رویکرد فکری ایجاد کرد. «یک رویکرد تعدادی از هنرمندان و اندیشگران با هدف دستیابی به کمال آثار هنری و فکری که اینان به ابزار بیان توجه داشتند و متوجه جنبه‌های فکری فلسفی و نظری کارهای خود بودند و انگیزه اصلی‌شان نوآوری بود. رویکرد دوم سویه سطحی و ساده‌گرایی گفتمان سیاسی بود که از هنرمندان و اندیشگران، تعهد اجتماعی و ایدئولوژیک طلب می‌کرد و اشتیاق به نوآوری در بیان را فرمالیستی می‌خواند» (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۲).

جنبش سقاخانه

با آغاز نوگرایی در ایران جنبش تازه‌ای در زمینه نقاشی مذهبی به نام مکتب سقاخانه ایجاد شد. «این اصطلاح نخستین‌بار کریم امامی برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند سنت را در قالبی نو ارائه کنند، به کار برد. سقاخانه کوششی جدی جهت توافق سنت و مدرنیته بود اما با مسئله برخوردی صوری داشت و جهت‌گیری‌اش عمدتاً تزیینی بود» (پاکباز، ۱۴۰۱: ۳۸۰). همچنین می‌توان گفت «سقاخانه یک جلوه شناخته شده از جنبش مدرنیسم با گرایش ایرانی است» (سمیع آذر، ۱۴۰۲: ۳۰). استفاده از خطوط منحنی و پیچان که از جمله ویژگی‌های نقاشی ایرانی در گذشته بوده است در کار هنرمندان این مکتب در طراحی پیکره‌ها، اسلیمی‌ها و نقوش، بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفت. آثار نقاشان سقاخانه تلاش زیادی در جهت دوری از طبیعت‌گرایی و انتقال نقش‌مایه‌ها و مفاهیم از گذشته تا به امروز بر اساس ذهنیت معاصر هنرمند می‌بود. بر این اساس به جنبه‌های نمادین و انتزاعی بیشتر توجه می‌کردند. هنرمندان مکتب سقاخانه در تجزیه و تحلیل عناصر نگارگری ایرانی به چند گروه تقسیم شده بودند: «گروهی به تذهیب و تشعیر دل می‌بندند و این عناصر شفاف و نقوش تغییرشکل‌یافته طبیعت را برخلاف نمونه سنتی از حاشیه و یا گوشه‌های اثر و یا از قسمت‌های پراکنده به کل فضای یک اثر می‌کشاندند و بدین ترتیب عناصر فرعی بدل به عناصر اصلی می‌شود. گروهی دیگر به خط روی می‌آورند که آن هم در نگارگری ایرانی بیشتر در حاشیه یا به‌صورت پراکنده با نظمی خاص در گوشه و کنار یا گاه در داخل یک اثر نقش می‌شد که در آثار نقاشان سقاخانه سراسر بوم و فضای کادربندی شده را در انحصار خود

می‌گیرد. گروهی دیگر به حرکات و اشکال هندسی موجود در هنر ایرانی اسلامی روی می‌آورند. گروهی نیز به‌عنوان عناصر اصلی، پویا و زیبایی به اشکال انسانی وام گرفته شده از نگارگری ایرانی می‌پردازند و به حاکمیت در تک‌چهره‌ها آثار خود را شکل و رنگ و بوی ایرانی می‌بخشند» (تنظیفی، ۱۴۰۰: ۱۹۰) (تصویر ۱). از برخی هنرمندان اصلی جنبش سقاخانه می‌توان به پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی اشاره کرد که در آثارشان توجه ویژه‌ای به صحنه‌های مذهبی و واقعه کربلا نموده‌اند. «کامران دیبا یادآور می‌شود که آنچه نهضت را انقلابی می‌سازد مدرنیستی به سنت و حس رهایی از کلیشه‌های فرهنگی گذشته است» (کشمیرشکن، ۱۴۰۰: ۱۲۰).

نقاشی‌خط

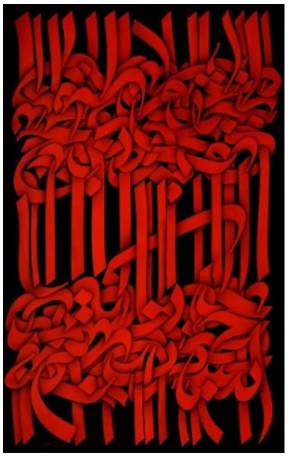
خوشنویسی سنتی هنری است که در ابتدا برای نوشتن نسخه‌های قرآنی و احادیث پدید آمد. شیوه نگاشتن آن به‌وسیله قلم نی و مرکب بوده که اصول و قواعد دوازده‌گانه‌ای داشته است. در طی سده‌های متمادی، گونه‌های متنوع از قلم‌های خوشنویسی پدید آمد که از شاخص‌ترین آن‌ها اقلام سته۴ را می‌توان نام برد. در دوره معاصر ایران شاخص‌ترین گرایش‌ها که به‌دنبال سقاخانه و نوگرایی به عرصه ظهور رسید، نقاشی‌خط بوده است که تحولی در بیان مدرن خط و خوشنویسی ایجاد نمود. «ریشه‌های پیدایش نقاشی‌خط در هنر معاصر ایران به بیش از نیم‌قرن پیش برمی‌گردد. آنجا که تأثیر جریان روشنفکری سنت‌گریز و ظهور مکتب سقاخانه باعث ایجاد زمینه‌های مناسبی برای مطرح‌شدن هنرمندانی شد که به این شیوه جدید رو آورده بودند» (داوودی آب کنار، ۱۳۹۶: ۳۰). نمایندگان اصلی حرکت نقاشی‌خط، از خوشنویسی در حکم منبع اصلی الهام در آثارشان استفاده نمودند اما با این تفاوت که بیانی مدرن و نوگرا داشتند. «نقاشی‌خط اصطلاحی است برای نوعی نگارش توأم با رنگ‌آمیزی که غالباً در آن از شگردهای خوشنویسی سنتی استفاده می‌شود. معمولاً فرم کلمات بیش از معنای آن‌ها اهمیت دارد» (پاکباز، ۱۴۰۱: ۷۱۱). در این گرایش «نوشتن خط، با قلم نی و مرکب همانند خوشنویسی سنتی انجام نمی‌گیرد و حروف و کلمات با ابزار دیگری طراحی می‌شود و سپس داخل و خارج طرح (فضای مثبت و منفی) رنگ‌آمیزی می‌شود. در آن از تکنیک‌های نقاشی از جمله: ایجاد حجم، بافت، سایه‌روشن و پرسپکتیو استفاده می‌گردد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴: ۴۰۴). هنرمند با استفاده از ساختار خوشنویسی دست به سنتز زیباشناسانه‌ای بین خوشنویسی سنتی و گرافیک حروف می‌زند (تصویر ۲).

پوستر مذهبی

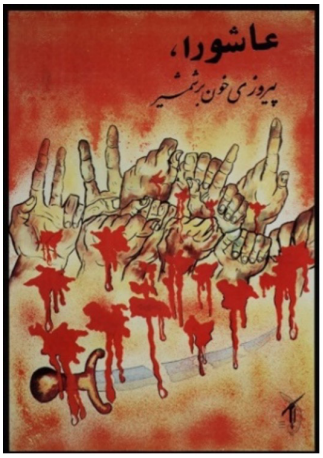
بعد از انقلاب اسلامی و در جریان جنگ تحمیلی ایران و عراق هنرمندانی شروع به کار در زمینه نقاشی و پوستر در رابطه با جنگ و مضامین مذهبی انجام دادند که برگرفته از خوشنویسی و شمایل‌نگاری شیعی بود. «نقاشان انقلابی با الهام از شیوه‌های نقاشان انقلابی جهان و با استفاده از نمادها و علائم و نشانه‌های آیینی در مذهب شیعه کوشیدند تا به زبان تجسمی خاص خویش مفاهیم انقلاب، جنگ، شهادت و ایثار را مجسم کنند» (کریمیان و سوری، ۱۳۹۴: ۲).

«پوسترهای انقلابی ایران معرف فرهنگ تجسمی مدرن این کشور از فرم‌های کوبنده و رنگ‌های تند مانند سرخ، نماد جنبش‌های آزادی‌بخش یا سبز، سیاه و سفید که در اسلام اهمیت دارند با هم ترکیب شده و عناصر مقدس و غیرمقدس را با هم می‌آمیختند و بر این طریق پتانسیل تصویری خط و خطاطی را که نقش و کارکرد کلام و تصویر را هم‌زمان داراست برای دستیابی به اندیشه‌های انتزاعی تأثیرگذار قدرتمند به خدمت می‌گرفتند» (چلکووسکی، ۱۳۸۳: ۳۶). تصویر ۳ نمونه‌ای از پوستر عاشورایی دهه ۶۰ بوده است که در آن دست‌ها در حالات مختلف، اشاره به آسمان دارند و نشان دادن حرف ۷ به نمادی از پیروزی یا مشت

تصویر۱. نقاشی سقاخانه، اثر منصور قندریز
سال ۱۳۶۰ شمسی. منبع: (URL1)



تصویر۲. نقاشی‌خط، اثر محمد احصایی.
منبع: (URL2)



تصویر۳. پوستر عاشورایی.
منبع: (URL3)

گره‌کرده فضای انقلابی سال ۱۳۵۷ ایران اشاره دارد که آن را با قیام سیّدالشهدا برابرسازی کرده است.

ساختار پوسترهای عاشورایی

ساختار پوسترهای مذهبی بالاخص عاشورایی دارای عناصر تصویری و نوشتاری بسیاری می‌باشند که معنای آن از کنار هم قرارگرفتن و ترکیب‌بندی این عناصر به مخاطب منتقل می‌شود. در تعریفی که ساختارگرایان ارائه داده‌اند، برای شناخت هر پدیده‌ای باید ساختار آن پدیده شناسایی شود چراکه این ساختار است که تولید معنا می‌کند و ماهیت هر پدیده‌ای را می‌سازد. «ساختار، نحوه چینش و نسبت میان اجزا و عناصر سازنده یک سیستم است (Levi-Strauss، 1987: 15). حال این سیستم می‌تواند یک اثر تألیفی یا هنری باشد. با توجه به این تعاریف، برای شناخت ساختار پوسترهای عاشورایی نیز به عناصر سازنده و نسبتی که بین آن‌ها وجود دارد باید توجه کرد. اصلی‌ترین عناصر بصری در ساختار پوسترهای عاشورایی را می‌توان رنگ، فرم، خطنگاره و نماد نام برد. رنگ و فرم یکی از تأثیرگذارترین عوامل بصری در پوسترهای عاشورایی می‌باشند. هر یک از رنگ‌ها می‌تواند حاوی معنایی باشند که با چینش و قرارگیری در محل و موقعیت‌های خاص درکادر و قالب فرم، پیام بصری را به مخاطب منتقل می‌کند. در اغلب پوسترها رنگ در خدمت تجلی فرم نمایان می‌شود. «در هنرهای آیینی مانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای تمام عناصر و اشکال تابع ساختار موضوع، سازماندهی شده‌اند. پوسترهای عاشورایی نیز از این مقوله تبعیت می‌کنند. موضوعیت در پوسترها روایت عاشوراست و همه عناصر طرح به شیوه‌ای ترکیب می‌شوند که به‌صورت متنوع همانند نقاشی قهوه‌خانه‌ای داستان اصلی را روایت کنند. «در طراحی پوسترهای عاشورایی عناصر ذهنی و یا بصری همچون انتخاب فرم و شکل معنادار و چگونگی طراحی آن‌ها و همچنین انتخاب رنگ، همگی در ارائه محتوا دخیل هستند (عسگری، ۱۳۸۹: ۹۰). انتخاب رنگ مایه‌ها نسبت به حالت آن‌ها،کمیت و کیفیت سطوح رنگی، محل استقرارشان، جهت آن‌ها، رابطه رنگ‌ها با هم و در نهایت هر یک از تضاد رنگ‌ها عوامل مؤثر برای ایجاد ترکیب‌بندی رنگی هستند که بر ساختار کلی اثر تأثیر دارند. فرم‌های عاشورایی به معنای شکل و صورت معنادار برآیند تفکر و دیدگاه اعتقادی است. رکن مهم و اساسی دیگر که در ساختار پوسترهای سوگواری عاشورایی وجود دارد بحث خطنگاری و تایپوگرافی می‌باشد. طراح سعی می‌کند همه قواعد و اصول حاکم بر خوشنویسی و خطاطی را رعایت کند و تنها با جابجایی حروف در محورهای مختلف و تغییر اندازه در فضای منفی، نزدیک کردن حروف و برش دادن و حذف آن به‌طوری که به خوانایی آن لطمه‌ای وارد نسازد بیانی حروف‌نگارانه ارائه دهد. این تغییرات می‌تواند حتی با برجسته کردن بعضی قسمت‌های حروف، تکرار و تداخل، حساسیت‌بخشی به نقطه برای برقراری تعادل میان فضاهای اثر و ایجاد جلوه‌های بصری و همچنین استفاده از دوایر و قوس‌های متعدد باعث جذابیت و ایجاد جلوه‌های بصری در خط شوند. امروزه سهم عمده‌ای از طراحی پوسترهای عاشورایی معطوف به تایپوگرافی می‌باشد که گاه کل ساختار یک پوستر را در برمی‌گیرد. «تایپوگرافی (طراحی حروف) اصطلاحی که به‌ویژه سبک،آرایش یا ظاهر حروف در کار چاپی را تعریف می‌کند. تایپوگرافی همچون یک عنصر طراحی (شکل، خط، بافت) بر تأثیر بصری طرح می‌افزاید و در عین حال از طریق کلمات نوشته شده پیامی را می‌رساند (پاکباز، ۱۴۰۱: ۲۱۳).

نوعی دیگر از خط که در بیان نوگرایانه آثار گرافیکی معاصر و همچنین در ساختار پوسترهای عاشورایی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است خطوط دست‌نویس می‌باشد. «این شیوه شامل نگارشی آزاد است که طراح در آن به شیوه‌های شناخته شده و قانونمند پایبند نیست. خطهای دست‌نویس از هر الگوی خوشنویسی یا حروف‌چینی که برداشت شده باشند تحت تأثیر ویژگی‌های فردی صورت‌های متنوع به خود می‌گیرد. در این شیوه پیش از آنکه شکل ظاهری نوشته مد نظر باشد، تناسب و ارتباط آن با موضوع اثر گرافیکی دارای اهمیت است و چنانچه درست به‌کار گرفته شود می‌تواند در برقراری ارتباط با مخاطب مؤثر باشد. از مشخصات این خط سرعت در نگارش، فاصله گرفتن از الگوهای رسمی و سنتی حروف، بداهه‌نویسی، استفاده از ابزار و مواد جدید و تغییر در زاویه، حرکت، وزن و ضخامت حروف می‌باشد که ایجاد اثری خلاق در گرافیک می‌نماید (نجابتی، ۱۳۹۸: ۷۳).

از دیگر عناصر مهم در ساختار پوسترهای عاشورایی مبحث نماد می‌باشد. فرهنگ عزاداری شیعیان سرشار از عناصر نمادین است که در دسته‌های عزاداری و آیین تعزیه و سایر مراسم و مناسک عزاداری نمود پیدا می‌کند. شوالیه و گربران در تعریف نماد چنین بیان می‌کنند: «نماد در ورای معنی جای دارد و تفسیر مختص به خود دارد که لازمه این تفسیر دارا بودن نوعی قریحه است. خصوصیت نماد آن است که تا بی‌نهایت اشارتگر بماند (شوالیه و گربران، ۱۳۹۸: ۳۰). به گفته یونگ «نمادها علاوه‌بر معنای آشکار و متداول خود، معانی ضمنی مشخصی دارد که پس کلمه یا تصویر زمانی نمادین می‌شود که چیزی بیش از معنای بدیهی و آنی خود را القا کند (شفرد، ۱۳۹۳: ۱۴). همچنین در هنرهای تجسمی «نماد تحول بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ، حرکت و غیره تعریف شده است (پاکباز، ۱۴۰۱: ۶۰۴). در واقع با شناخت پدیده‌های هنری و کاربرد صحیح آن‌ها می‌توان مفاهیم مذهبی را با درجه اثرگذاری بیشتر و پایاتری به مخاطب منتقل کرد. نماد در هر فرهنگ و آیینی می‌تواند تفسیری گسترده از باورها و

اعتقادات آن آیین ارائه دهد. از آنجا که هدف پوستر انتقال مفهوم به‌صورت ساده در کمترین زمان می‌باشد طراح از نمادها استفاده می‌نماید. این نمادها می‌تواند به‌صورت تصویر، شکل یا رنگ و نوشتار نمایان شوند. نمادهای دینی نیز همانند دیگر نمادها بسته به فرهنگ و تاریخ ملت‌ها با یکدیگر متفاوت می‌باشند. نمادهای عاشورایی عبارت است از: ۱-اشیاء صلب مثل طوق، علم، تیغ، پرنده،... ۲-حیوانات: اسب سفید، شتر، کبوتر،... ۳-گیاهان: نخل، سرو، گل‌های رنگارنگ،... ۴-رنگ‌ها: سیاه، سبز، سفید و قرمز،... ۵-انسان: حضرت عباس، سیدالشهدا، حضرت علی اصغر،... ۶-رسوم: سیاه پوشی، خیمه‌سوزی، زنجیرزنی،... ۷-واژگان: هیئت، تاسوعا، عاشورا، محرم،... ۸-افعال: گریه، مداحی، تک‌خوانی،... (توکلی بینا، ۱۳۹۴: ۱۷۳).

پوستر سوگواره عاشورایی

«اولین فراخوان نمایشگاه پوستر عاشورا در سال ۱۳۸۳ به همت گروه گرافیک مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری به مدیریت علی وزیریان برگزار شد. در بیانیه‌ای که هیئت داوران اولین سوگواره پوسترهای عاشورایی آمده بود بر این نکته اذعان داشتند که هدف از برگزاری فراخوان پوستر سوگواره عاشورایی این می‌باشد که هنرمندان با دوری از تقلید و پرهیز از بازنمایی فضاهای گذشته با رجوع به مفهوم و تجلی دوباره، عاشورا در گستره‌ای جدید به تصویر کشند. در بخش دیگر این بیانیه ضمن اشاره به ویژگی آثار انتخاب‌شده و توجه به خلاقیت و اهمیت آن‌ها، معیارهای قضاوت این‌گونه معرفی شده بود که نظر هیئت داوران توجه به مفاهیم عاشورا و زیبایی آثار از حیث مباحث آکادمیک، استفاده از شیوه‌های تایپوگرافی نوین، ارزش‌های تصویری و القای فضاهای عاشورایی با زبان تصویر، مخاطب شناسی و تأثیرگذاری آثار بوده است (اسلامی، ۱۳۸۱: ۱۲۳). بدین ترتیب اولین نمایشگاه پوسترهای سوگواره عاشورایی در محرم ۱۳۸۴ در خانه هنرمندان ارائه شد که تا سال ۱۴۰۱ چهارده دوره از آن برگزار شده است.

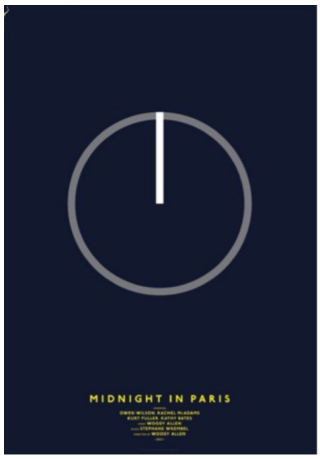
نوگرایی در ساختار پوسترهای سوگواره عاشورایی

«پس از انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ تحول عمده‌ای در طراحی پوستر به‌وجود آمد و عناصر بصری همچون نقوش اسلیمی و خوشنویسی به خصوص خط نستعلیق مورد توجه قرار گرفت. در نخستین پوسترهای تصویری ایران سراسر سطح پوستر با تصویر پُر می‌شده و در فضاهای خالی یا خلوت سطح پوستر نوشته‌ها می‌آمده است. در تصاویر صراحت و ساده‌گویی مرسوم نیست و این پوسترها غالباً از فاصله دور عملکرد مناسبی ندارند (افشار مهاجر، ۱۳۸۷: ۱۳۹). این روند ادامه پیدا نمود تا به‌طور تقریبی از دهه ۱۳۸۰ شمسی بیانی نو در ساختار پوستر ایجاد شد. به‌طوری‌که طراحان گرافیک تحت تأثیر مدرنیته سعی داشتند خود را در جریان به‌روزترین رویدادهای هنری بین‌المللی قرار دهند. در این میان رسانه‌ها و شبکه‌های اینترنتی نیز نقش بسزایی در سرعت‌بخشیدن به این فرآیند داشتند. «این موج جدید، به طراح امکان داد که به جای ساختن طرح‌های محدود برای یک متن، به خلق فضای جدید برای متحد ساختن کلام و تصویر بپردازد و این امر سبب شد تا سبک‌ها و تکنیک‌های شخصی نیز در طراحی گرافیک توسعه یابد و مرزهای پیشین میان هنرهای زیبا و اطلاع‌رسانی عامیانه، از میان برداشته شود (افشار مهاجر، ۱۳۹۱: ۲۲۴).

هنر گرافیک ایران نیز متأثر از گرافیک غرب شیوه‌ای خاص را در آثار دنبال کرد که می‌توان به مؤلفه‌هایی نظیر تخت‌کردن تصاویر، کنارگذاشتن بازنمایی اشیاء به‌صورت واقع‌گرا و جایگزینی نگرش انتزاعی و همچنین توجه به فرم معنادار و ساده که بدون پیچیدگی و ابهام بتواند مفهوم خود را در تصویر بازنمایی کند نام برد (تصویر ۴). در این دوره نفوذ و تأثیر جنبش‌های معاصر غربی همچون مینیمالیسم۵ (کمینه‌گرایی) و هنرمفهومی۶ در گرافیک ایران مشهود بود (تصویر ۵). ضیاءپور می‌گوید مردم به راحت دیدن آثار هنری که تشخیص عناصر آن‌ها به فکر کردن نیاز نداشت عادت کرده بودند، تلاش این گروه باعث آشنایی نسبی مردم با هنر مدرن شده بود (عربشاهی، ۱۳۹۸: ۴۱). لذا نوگرایی از یک‌سو باعث ایجاد تفکر در مخاطب و از سویی باعث ارتقاء سطح سواد بصری و تجسمی جامعه نیز شد. تأثیر جنبش مدرنیسم یا همان نوگرایی در طراحی پوسترهای عاشورایی نیز نمود پیدا کرد. نکته‌ای که در این پوسترها به چشم می‌خورد بیان دو نوع ساختار در ارائه مفاهیم عاشورایی می‌باشد.

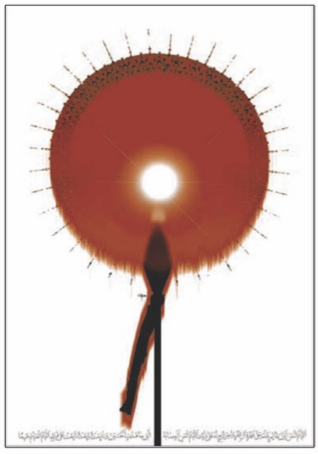
نوع اول، پوسترهایی که بیانی سنت‌گرا داشته‌اند و با توجه به سنت نقاشی گذشته همچون نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای دارای تزیینات و جزئیات بصری و تعدّد تصاویر و همچنین نماد و شمایل بوده است. نوع دوم که تحت تأثیر مدرنیته در ساختار بیانی آن توجه زیادی به ساده‌گرایی و نوگرایی شده است (تصویر ۶). مواردی که در پوسترهای عاشورایی به شیوه نوگرا می‌توان به آن اشاره نمود: استفاده از امکانات متنوع در به‌کارگیری خط به‌صورت تایپوگرافی، حروف دست‌نویس و نقاشی‌خط به جای خوشنویسی سنتی (تصویر ۷). استفاده از رنگ‌های تخت و یکدست، حداقل به کارگیری عناصر نمادین در پوستر، گرایش به فرمالیسم و ساده‌گرایی در بیان، تضاد در کمیت و کیفیت عناصر و رنگ، استفاده از فضای منفی در سطح گسترده پوستر، خلاقیت و نوآوری در ایده‌پردازی (تصویر ۸) و همچنین استفاده از نمادهای غیرآئینی و مذهبی برای بیان رمزگونه و استعاره‌ای در مفاهیم عاشورایی می‌باشد (تصویر ۹).

به قول معمار بزرگ قرن بیستم میس وان دروهه۷ «فرم باید روح زمانه را داشته باشد. زبان بصری پوستر باید هماهنگ با سایر پدیده‌های مدرن اطراف ما باشد، حتی اگر موضوع پوستر یک مفهوم سنتی یا سمینار ارزش‌های وقف در اسلام باشد» (افشارمهاجر، ۱۳۹۱: ۱۸۲).



تصویر۴. پوستر مینیمال سینمایی اسپانیا
با عنوان (نیمه شب در پاریس)، سال۲۰۱۱. منبع: (URL4)

تصویر۵. پوسترفرهنگی دوسالانه گرافیک
اثر علی خورشیدپور . منبع: (امینیان،حربی، ۱۳۸۴: ۱۲۰)



تصویر۶. اولین دوره پوسترسوگواره عاشورایی. اثرسیدحسن
موسی‌زاد. منبع: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۴: ۵۰)

تصویر۷. دومین دوره پوسترسوگواره عاشورایی
اثر ابوالحسن رضایی. منبع: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۷: ۴۷)

تصویر۸. دومین دوره پوستر سوگواره عاشورایی. اثر سمیرا
عرب سلمانی . منبع: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۷: ۲۷)

تصویر۹. اولین دوره پوسترسوگواره عاشورایی. اثر محمدرضا
دوست محمدی منبع: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۴: ۵۳)

تحلیل پوسترهای سوگوار عاشورایی

در این قسمت مقاله سعی شده است از چهارده دوره فراخوان سوگواره عاشورایی ایران بین سال‌های ۱۳۸۴ تا ۱۴۰۱ پوسترهایی انتخاب شوند که به لحاظ مضمون یکسان اما ساختار بصری متفاوتی در بیان دارند و به‌صورت مقایسه‌ای دو گروه پوسترهای سنت‌گرا و نوگرا مورد تحلیل و بررسی قرارگیرند.

تصویر ۱۰، موضوع پوستر در مورد نحوه به شهادت رسیدن امام حسین علیه‌السلام می‌باشد. ساختار اصلی پوستر سنت‌گرا وشیوه بیان آن شمایل‌نگارانه است که تلفیقی از فضای نگارگری گذشته و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای می‌باشد. نوع ترکیب‌بندی پوستر متمرکز که با توجه به ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای تمام عناصر به لحاظ فرم به سمت قهرمان اصلی جهت داده شده است. در اکثر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، امام حسین در مرکز صفحه قرار گرفته است که نقطه تمرکز چشم به شمار می‌آید و هاله دور سر امام نیز آن را قوت می‌بخشد. «در ادوار هنری، نگارگران برای شاخص نمودن و تقدس بخشیدن به چهره‌های مقدس از روش‌های مختلفی مانند اختصاص موقعیت‌های مکانی خاص در ترکیب‌بندی و یا استفاده از هاله نور به اشکال و رنگ‌های مختلف (دورسر یا تمام بدن) استفاده نموده‌اند (افشار، ۱۳۸۴: ۳۹). رنگ سبز کل فضای غالب پوستر را در برگرفته است که نمادی از «رضایت، آرامش و امید و ترکیبی از ایمان و خرد است، وقتی سبز گرایش به آبی پیدا کند بخش معنوی آن تقویت می‌شود (ایتن، ۱۴۰۲: ۹۲).

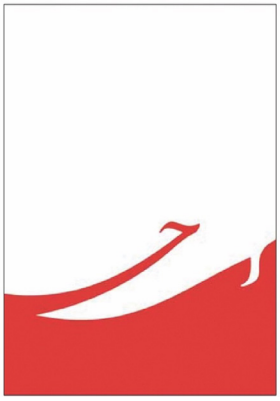
تصویر ۱۱، ساختار پوستر نوگرا و شیوه بیان انتزاعی می‌باشد. نوع ترکیب‌بندی متمرکز است. حرف «ح+س» و تصویر شمشیر به‌صورت فضای مثبت و منفی نمایان شده است. طراح در این پوستر ایده خود را از چگونگی شهادت و جدا شدن سر مبارک امام حسین (ع) در واقعه عاشورا گرفته و حرف «ح+س» را که

یادآور نام حسین می‌باشد با اتصال به گوشه شمشیر نشان می‌دهد. ترکیب فضای منفی و مثبت حالتی معماگونه در پوستر ایجاد کرده است. تضاد رنگ قرمز از نظر کمیّت و کیفیت با زمینه سفید و همچنین قرار گرفتن عناصر بصری در تناسب طلایی باعث می‌شود که پوستر در دید اول جلب نظر نماید و چشم مخاطب را به محل تلاقی روایت داستان هدایت کند. طراح با ایجاد تعادل بین فضای مثبت حرف «ح» و فضای منفی فرم شمشیر، وزن بصری پوستر را متعادل ساخته است. «رنگ قرمز که جزو نمادهای رنگی محسوب می‌شود نشان از جنگ، عشق، شور، هیجان، حرکت و تلاش دارد (ولان، ۱۳۸۷: ۲۲۹). در فرهنگ مذهبی نیز به معنای شهادت می‌باشد. رنگ سفید از نظر مرحوم علامه طباطبایی، کنایه از خشنودی اهل ایمان، پاکی، خلوص، صلح و آرامش است (طباطبایی، ۱۳۷۲: ۴۱۴). با توجه به مؤلفه‌های نوگرایی طراح به جای دلالت صریح به نحوه شهادت امام حسین (ع) سعی نموده از زبانی تجریدی و معماگونه استفاده نماید.

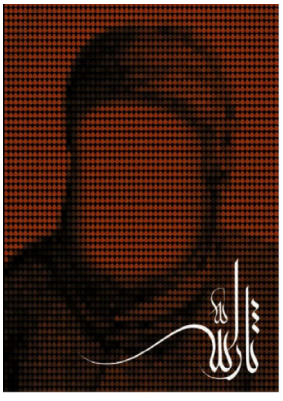
تصویر ۱۲. دلالت صریح به مفهوم" ثارالله" (خون خدا) دارد. ساختار پوستر سنت‌گرا و شیوه بازنمایی آن شمایلی است. نوع ترکیب‌بندی به‌صورت متمرکز می باشد. عنصر بصری سطح پوستر به شکل قطره در یک اندازه و جهت تکرار شده و ایجاد ریتم متناوب نموده و حالت ترام‌گونه‌ای که در پوستر ایجاد شده باعث نمایان شدن شمایل امام حسین (ع) گردیده است. رنگ غالب پوستر تنالیته‌هایی از قرمز می‌باشد که در کنار هم ایجاد هارمونی کرده است. عبارت خوشنویسی ثارالله نیز تأکیدی بر این مفهوم دارد و سفیدی رنگ آن نمادی از پاکی و معصومیت آن حضرت می‌باشد.

تصویر ۱۳، دلالت ضمنی به مفهوم ثارالله و حتی شاید عاشورا دارد که به‌صورت مستتر در پوستر نهان شده است. ساختار پوستر نوگرا و شیوه بازنمایی آن انتزاعی است. ترکیب‌بندی پوستر بصورت کانونی و متمرکز می‌باشد. تنها عنصر بصری پوستر برای ارائه مفهوم «ثارالله» سه نقطه خونین درقسمت طلایی کادر و یک خط برش که آن نیز دارای قطره خون می‌باشد در قسمت بالای پوستر قرار گرفته است. هیچ نوشته و شعاری هم دال بر مفهوم آن وجود ندارد و تبیین مفهوم به عهده خود مخاطب گذاشته شده است. در این پوستر بیان خلاق طراح به‌صورت رمزگان تصویری و موجز تنها با ایجاد تضاد رنگی از نظر کنتراست و کمیت، شوک بصری ایجاد کرده است. در هنر مدرن «خلاقیت مفهومی نزدیک به نوآوری دارد که با هدف ارتقاء یعنی تمایل به ذهنیت جدید و برداشت نو و فعل تازه است اما با هدف دستیابی به نتیجه بهتر و مناسب‌تر» (افشارمهاجر، ۱۳۸۷: ۱۸۸). سه نقطه خوشنویسی اشاره به حرف ش و ث دارد که با توجه به قانون گشتالت ذهن مخاطب را سریع به سوی کلمه ثارالله و در پس آن عاشورا هدایت می‌کند که با توجه به برش خوردن بالای کادر و چکه کردن خون بر روی نقطه، گویی اشاره به رابطه عالم ملکوت و ناسوت دارد و عبارت ثارالله بیشتر در ذهن مخاطب تقویت می‌شود. از نظر مفهوم نمادین، سیاه بودن نقطه‌ها اشاره به سوگ و ماتم و قطره‌های خون بر روی آن بیانگر شهادت امام حسین و برش خون آلود در بالای کادر نیز اشاره به ضربه شمشیر دارد که به نوعی ارتباط معنایی بین مفاهیم سوگ، شهادت و جنگ را ایجاد کرده است. چنین به نظر می‌آید با اینکه معنا به‌صورت واضح و نوشتاری بیان نشده است ولی ساده‌گرایی در بیان باعث شده مخاطب با توجه به سبقه بصری و نمادین مفاهیم عاشورایی که در بطن جامعه ریشه دارد، ارتباط معنایی بین عناصر و مفاهیم در ذهن خود برقرار کند و بتواند مفهوم را دریافت نماید. انتزاعی کردن تصویر و حذف زواید و برجسته کردن نقاط مهم، باعث گردیده تا آنچه مد نظر است برجسته و عیان‌تر به نمایش درآید. «میان نمادهای تصویری و نمادهای مفهومی به خودی خود تفاوتی وجود ندارد. اما چگونگی محتوا بخشیدن به آن‌ها این تفاوت‌ها را به وجود می‌آورد. در واقع یک نماد تصویری

تصویر ۱۰. چهارمین دوره پوستر سوگواره عاشورایی، سال ۱۳۸۸. (URL5)



سومین دوره پوستر سوگواره عاشورایی، سال ۱۳۸۷ اثر میلاد صالحی، مأخذ: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۸: ۸۷)

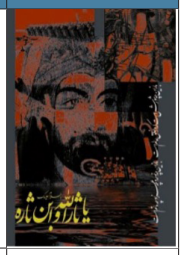
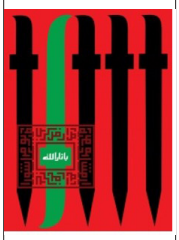


تصویر ۱۲. اولین سوگواره پوسترهای عاشورایی، سال ۱۳۸، اثر سعید عجمی. مأخذ: (حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۸۴: ۴۹)

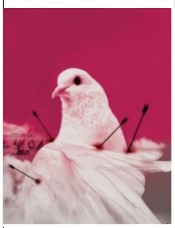
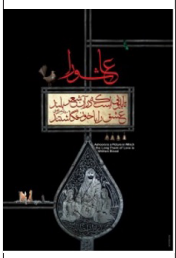
تصویر ۱۳. پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی، سال ۱۳۸۹، اثر امین پرهیزگار. مأخذ:(حوزه هنرهای تجسمی، ۱۳۹۰: ۲۹)

می‌تواند از طریق ایجاد تغییراتی در عناصر ایده مورد نظر به نحوی انتزاعی به وجود آید. نمادهای مفهومی بر ماهیت یک ایده تأکید می‌کند و در نتیجه، صورت‌هایی را به‌کار می‌گیرد که جای اشاره به خود شیء به مفهوم آن اشاره می‌کند» (هوهنگر، ۱۳۹۰: ۷۶-۷۷). نکته‌ای که در این پوستر جلب نظر می‌نماید تأثیر طراح از مکتب مینیمال در بیان بصری این پوستر می‌باشد که هم از رنگ تخت و یکدست استفاده شده و هم اینکه عنصر بصری را تا حد امکان موجز بیان نموده و از هیچ نوشتاری برای توضیح استفاده نکرده است. بدین ترتیب تمام تمرکز مخاطب معطوف به تصویر گردیده که این امر علاوه بر ماندگاری پیام در ذهن به‌صورت طولانی مدت، باعث تفکر و تقویت دید تجسمی در مخاطب نیز می‌شود. در اثر گرافیکی هر چقدر عناصر و جزئیات تصویر زیاد باشد به همان نسبت از ارزش بصری طرح نیزکاسته می‌شود و تمرکز بین چشم و ذهن بیننده تقسیم می‌شود.

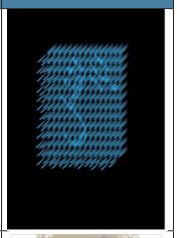
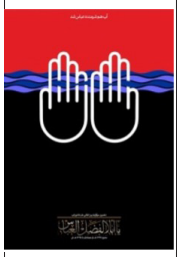
جدول ۱. منتخب ۱۴ دوره پوسترهای سوگواره عاشورایی. (URL6)

تصویر	ساختار	رنگ	شیوه بیان	ترکیب‌بندی	خط	مفهوم	نماد
	سنت‌گرا (نقاشی)	تضاد تباین (رنگی) قرمز-زرد خاکستری سیاه-سفید	قهوه‌خانه‌ای تلفیقی	منتشر	نستعلیق	رنگ قرمز نماد شهادت و رنگ سیاه نماد ماتم و عزاداری است. شمایل‌ها و تصاویر که نشان‌دهنده وقایع کربلا می‌باشد به‌صورت کادرهای مختلف وقایع عاشورا را روایت می‌کنند. عبارت ثارالله و ابن‌ثاره که به معنای "کسی که خداوند خون خواه اوست، اشاره به امام حسین (ع) دارد.	شهادت خون‌خواهی
	نوگرا (مینیمال)	تضاد مکمل قرمز-سبز، سیاه-سفید	انتزاعی تلفیقی	تضاد متباین (جهت، هندسی)	کوفی بنایی	رنگ قرمز نماد جنگ و شهادت، رنگ سبز نماد امام حسین (ع)، شمشیرهای سیاه در یک جهت نماد سپاه دشمن، شمشیر سبز نماد امام حسین، کادر مربع خط کوفی نماد محاصره امام حسین و کلمه سفید ثارالله در مرکز مربع نماد تنها ماندن امام در ظهر عاشورا می‌باشد. تغییر جهت شمشیر سبز نسبت به سیاه نماد بر حق بودن امام حسین می‌باشد.	شهادت محاصره جنگ
	سنت‌گرا (عکس)	هماهنگی سبز-زرد، آبی-سفید خاکستری-سیاه-قرمز	رئال تلفیقی	کانونی	نسخ	دیوارکوب اسپند نماد صنایع دستی زنانه دارد که با توجه به نام زینب در مرکز تصویر اشاره به آن حضرت می‌کند. رنگ سبز نماد اهل بیت پیامبر، رنگ زرد گنبد نماد مرکز بودن و اشاره به خورشید و نور حضرت زینب دارد. پلاک شهدا اشاره‌ای به شهادت یاران امام حسین دارد. فضای آسمان و آبر هم نماد بهشت و ملکوتی شدن شهدا می‌باشد. پوستر یک اشاره ضمنی نیز به ۸ سال دفاع مقدس نیز دارد.	شهادت جنگ بهشتی شدن شهدا رنج و پایداری
	نوگرا (هندسی)	تضاد مکمل سیاه-قرمز-سبز	انتزاعی نوشتاری	متمرکز هندسی	کوفی	اسپند گیاهی است که در مراسم عزاداری از آن استفاده می‌شود و نماد از بین رفتن نظر بد است. مربع داخل دیوارکوب اسپند نماد میدان جنگ و کربلا می‌باشد که با نام حسین ترکیب شده است. رنگ قرمز نماد شهادت و جنگ و رنگ سبز نام حسین و ریسه‌های آن نماد طهارت و برحق بودن امام و یارانشان می‌باشد. رنگ سیاه پس زمینه نماد ماتم و سوگواری است.	شهادت جنگ سوگ و ماتم
	سنت گرا (نقاشی)	هماهنگی خاکی-سبز، قرمز-آبی سفید-سیاه، قهوه‌ای، زرد	نگارگری تلفیقی	کانونی	ثلث	دو پیکره یک شکل اشاره به غلبه حق بر نفس و توبه حُر دارد که به‌وسیله خنجری این نبرد درونی را نشان می‌دهد. رنگ سبز لباس نماد حقیقت و یاران امام حسین و رنگ قرمز لباس نماد نفس و سپاه دشمن می‌باشد. رنگ خاکی پس‌زمینه نماد کربلا می‌باشد. کادر عمودی هم اشاره به محدوده و میدان نبرد دارد.	قربانی کردن نفس توبه

جدول ۱. منتخب ۱۴ دوره پوسترهای سوگواره عاشورایی. (URL6)

تصویر	ساختار	رنگ	شیوه بیان	ترکیب‌بندی	خط	مفهوم	نماد
	نوگرا (خط)	تضاد تباین (تاریک و روشن ،فضایی) سیاه-سفید	انتزاعی نوشتاری	کانونی مورب	نستعلیق	دو حرف سیاه و سفید که اشاره به نام حُر دارد نمادی از توبه و آزادی او از بند اسارت نفس می‌باشد. رنگ سفید اشاره به پاک شدن و توبه و رنگ سیاه اشاره به نفس و وجه تاریک وجود دارد. حالت مورب نوشته که در بالای کادر قرار دارد به نوعی حالت رهایی و آزادگی حُر را نشان می‌دهد.	آزادی توبه رهایی
	سنت‌گرا (عکس)	تضاد تباین (تاریک و روشن) سفید-سرخابی خاکستری-سیاه	رئال تصویری	کانونی	ندارد	کبوتر به رنگ سفید نمادی از معصومیت و همچنین خبررسان است. «گفته شده است که خبر حادثه کربلا و شهادت امام حسین (ع) را کبوتری با بال خونین به مدینه برده است» (قپانداران، ۱۴۰۰: ۵۳۱). در این تصویر کبوتر نماد امام حسین می‌باشد که با توجه به سرخ بودن آسمان و تیرهایی که بر بدن کبوتر است تداعی‌گر ظهر عاشورا و شهادت امام حسین (ع) می‌باشد.	خبررسان شهادت معصومیت
	نوگرا (مینیمال)	تضاد هم‌پایه خاکی-سفید سیاه	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	نسخ	کبوتر سفید علاوه بر خبررسانی در اینجا نماد ایمان و پاکی امام حسین می‌باشد. خط‌های مورب نوک‌تیز نماد تیرهای دشمن است. زمینه خاکی پس زمینه نیز نماد زمین و به خاک افتادن و شهادت امام حسین (ع) می‌باشد. سایه زیر پرنده نیز اشاره به ظهر عاشورا دارد که خورشید در وسط آسمان است.	شهادت معصومیت
	سنت‌گرا (عکس)	هماهنگی تأکید رنگی سیاه-خاکستری، سفید-قرمز	شمایلی تلفیقی	متنوع	ثلث	«عَلَم که به شکل سرو است یکی از نمادهای عاشورا می‌باشد که تیغه‌های آن نماد حق طلبی شیعه است که حالتی به شکل سرو دارد و نماد جاودانگی و رشادت و آزادگی امام حسین (ع) می‌باشد. زنگوله نمادی از زنگ حیدر است که وقتی به حرکت درآید صدای حیدر حیدر در همه جا پراکنده می‌شود و همچنین صدای زنگ، اشاره به خبر و حادثه دارد» (قپانداران، ۱۴۰۰: ۵۳۰). کبوتر نماد خبررسانی و شهادت امام حسین (ع) و شمع نمادی از نور و قداست است که اشاره به مراسم شام غریبان آن حضرت نیز دارد.	وقایع روز عاشورا
	نوگرا (مینیمال)	تضاد تباین (کمیت-تاریک و روشن) قرمز-خاکستری	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	نستعلیق نسخ	تکه رنگ قرمز نمادی از واقعه عاشورا می‌باشد که در گستره وسیعی از سطح خاکستری که اشاره به کربلا دارد قرار گرفته است. قطره‌های بیرون‌زده از رنگ قرمز هم بیانگر نام عاشوراست که دلالت صریحی به مضمون پوستر دارد. لکه قرمز دایره‌ای شکل در مرکز پوستر نمادی از خورشید می‌باشد که در ظهر عاشورا به رنگ خون درآمده است.	شهادت در روز عاشورا
	سنت‌گرا (عکس)	تضاد تباین (بافتی،فضایی) سبز-آبی-زرد، خاکی-سیاه-قرمز، سفید-نارنجی	رئال تصویری	متقاطع	نستعلیق	سقاخانه نماد دست بریده حضرت ابوالفضل عباس است که در کنار سایر نمادها و نشانه‌های سازنده آن ارجاع روشنی به واقعه کربلا دارد (زنده دل، ۱۴۰۱: ۲۳۳). اشیاء و قفل‌هایی که بر روی آن است اشاره به دخیل بستن و طلب حاجت کردن از آن حضرت می‌باشد. علامت دست نماد حضرت ابوالفضل (ع) و پنج تن آل عبا است. کاشی‌ها نیز بیانگر مساجد و اماکن متبرکه می‌باشد. خشت دیوار و ترک‌های آن نیز اشاره به بی‌آبی عاشورا و صحرای کربلا دارد.	آب و تشنگی امام حسین و یارانشان شهادت حضرت ابوالفضل عباس

جدول ۱. منتخب ۱۴ دوره پوسترهای سوگواره عاشورایی. (URL6)

تصویر	ساختار	رنگ	شیوه بیان	ترکیب‌بندی	خط	مفهوم	نماد
	نوگرا (هندسی)	تضاد تباین (کمیت-تاریک و روشن) آبی-سیاه	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	نستعلیق	حجم مکعب‌شکل با توجه به رنگ آبی و نام حضرت ابوالفضل (ع) و فضاهای منفی داخل شکل نمادی از سقاخانه را القاء می‌کند و هم اینکه مکعب و شکل مربع یا مستطیل در هنرهای تجسمی اشاره به مکان دارد. خطوط یک شکل آبی هم نمادی از تیرهای دشمن و هم اشاره‌ای به موضوع شهادت حضرت ابوالفضل (ع) با موضوع آب دارد.	موضوع آب و شهادت حضرت ابوالفضل (ع)
	سنت‌گرا (عکس)	تضاد تباین تاریک و روشن آبی-سیاه-سفید	شمایلی تصویری	کانونی	ندارد	شمایل انسان در این پوستر نماد حضرت ابوالفضل (ع) می‌باشد که اشاره به تشنگی آن حضرت و نحوه به شهادت رسیدن ایشان بر سر تأمین آب برای امام حسین (ع) و اهل بیت آن حضرت داشتند. رنگ آبی در گستره خاکستری پوستر دلالت صریح به جریان آب در واقعه عاشورا دارد و تمرکز چشم و ذهن مخاطب را معطوف به مفهوم می‌نماید.	شهادت حضرت ابوالفضل (ع) و مسئله آب
	نوگرا (مینیمال)	تضاد تباین (کمیت-تاریک و روشن) سفید-سیاه-آبی-قرمز	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	ثلث نسخ	دست‌های منقطع نمادی از نحوه شهادت حضرت ابوالفضل (ع) و قطع شدن دستان مبارک آن حضرت به‌واسطه تأمین آب برای اهل بیت امام حسین است که در مرکز کادر بر روی آب قرار گرفته است. این «پنجه یا دست تداعی‌کننده ندای هل من ناصر ینصرنی و همچنین نماد پنج تن آل‌عبا می‌باشد» (نادعلیان و هوشیار، ۱۳۸۷: ۳۵). رنگ سفید نماد پاکی و معصومیت، رنگ قرمز نماد شهادت و رنگ سیاه نماد ماتم و سوگواری می‌باشد.	ماتم و سوگواری برای شهادت حضرت ابوالفضل (ع)
	سنت‌گرا (نقاشی)	هماهنگی سفید-زرد-سبز-خاکی-قرمز-خاکستری	قهوه‌خانه‌ای تلفیقی	کانونی	نسخ	چگونگی قرارگیری شمایل حضرت علی‌اصغر (ع) فرزند شیرخوار امام حسین (ع) بر دستان ایشان با تیری بر گلو و قطره‌های خون همگی دلالت صریحی به نحوه شهادت آن طفل معصوم دارد. دو پرنده نمادی از عروج و شهادت می‌باشد. خورشید و رنگ خاکی پس‌زمینه نیز نمادی از ظهر عاشوراست که شهادت ایشان رخ داده است.	شهادت حضرت علی‌اصغر(ع)
	نوگرا (خط)	تضاد تباین (کمیت-تاریک و روشن) قرمز-سفید-سیاه	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	نستعلیق	تیری که از وسط اسم حضرت علی‌اصغر رد شده است نمادی از نحوه شهادت حضرت علی‌اصغر (ع) دارد که بر گلوی مبارک ایشان توسط تیر حرمله مورد اصابت قرار گرفت. رنگ پس زمینه قرمز نیز نماد شهادت ایشان و رنگ سفید اسم نیز نمادی از پاکی و معصومیت آن حضرت دارد.	شهادت حضرت علی‌اصغر(ع)
	سنت‌گرا (خط و نقاشی)	تضاد تباین (مکمل) سیاه-قرمز-سبز-سفید	انتزاعی تلفیقی	منتشر	ثلث	«اسلیمی نمودار تجریدی از درخت زندگی یا صورت عام درخت تاک است. منحنی‌های اسلیمی طرحی به درون و بیرون دارد که نشانی از جاودانگی است (اوویلسون، ۱۳۷۷: ۵۶). در این پوستر اسلیمی علاوه بر جنبه زیبا نمودن نام حضرت زینب، اشاره‌ای به نقش حضرت زینب در زنده نگه داشتن وقایع کربلا، گسترش و روایت آن نزد همگان دارد که در داخل پرانتز به‌صورت تأکید آمده است.	نقش حضرت زینب در کربلا
	نوگرا (نقاشی)	تضاد تباین (کمیت، جهت، مکمل) سبز-قرمز-سیاه-سفید	انتزاعی تلفیقی	متمرکز	نسخ	«گل شقایق نمادی از شهادت می‌باشد (یزدان پناه، ۱۳۷۹: ۹۲). در شعر حافظ، قلب سیاه رنگ آن به داغ تشبیه شده است که از هجران و دوری یار به‌وجود آمده است"ای گل تودوش داغ صبوحی کشیده‌ای ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم" و در این پوستر بیانگر حضرت زینب (ع) می‌باشد که در کنار دیگر گل‌های بی سر که نمادی از شهدای کربلا می‌باشد قرار دارد.	تنهایی حضرت زینب

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل پوسترهای سوگواره عاشورایی می‌توان گفت با ورود جنبش مدرنیته به ایران و آغاز گرایش‌های نوگرایی، هنرها با گسستن آگاهانه از گذشته خود در جستجوی قالب‌های جدید برای بیان بودند. ازاین‌رو نوگرایی باعث ایجاد تغییر در تکنیک، فرم و نگرش هنرمند شد. در ساختار پوسترهای عاشورایی به شیوه سنت‌گرا، طراح از دلالت صریح و مستقیم برای بازگو کردن مفاهیم عاشورایی در بیان بصری پوسترها استفاده کرده است. به همین منظور سعی نموده از عکس‌های واقع‌گرایانه، شمایل و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بیشتر استفاده کند و با توجه به پیشینه هنر نگارگری ایرانی به جزئیات و تزیینات بپردازد. با ظهور نوگرایی در هنر ایران، گرافیک نیز دستخوش تغییرات شد. در این دوران ساختار بصری و روایی جدیدی در پوسترهای عاشورایی ظهور پیدا کرد. طراحان نوگرا تحت تأثیر مکاتب هنری غربی و رویدادهای بین‌المللی به جای تصویرگری به شیوه‌های گذشته و سنتی سعی نمودند نگرش انتزاعی را جایگزین واقع‌گرایی قراردهند. از تأثیراتی که نوگرایی بر ساختار بصری پوسترهای عاشورایی گذاشته است می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: استفاده از امکانات متنوع در به‌کارگیری خط به‌صورت تایپوگرافی، حروف دست‌نویس و نقاشی‌خط به جای خوشنویسی سنتی که به‌عنوان رکن اصلی دربیان بصری مضامین عاشورایی مورد استفاده قرارمی‌گیرد. رنگ‌های تخت و یکدست، حداقل به‌کارگیری عناصر نمادین در پوستر، تجرید و ساده‌گرایی در بیان، تضاد شدید در استفاده از سطح، رنگ و فضای منفی، خلاقیت و نوآوری در ایده‌پردازی و نبوغ فردی هنرمند و همچنین به‌کار بردن نمادهای غیرآئینی و مذهبی برای بیان رمزگونه و استعاره‌ای در مفاهیم عاشورایی می‌باشد.

با توجه به گفته ساختارگراها که معتقد بودند آنچه منجر به تغییر ساختار می‌شود در نهایت باعث تغییر در معنا و ماهیت آن نیز می‌شود. چنین می‌توان گفت پوسترهای عاشورایی که درگذشته بیانگر روح سنتی و مذهبی بودند تبدیل به پوسترهایی شده است که ماهیت نوگرایی پیدا کرده‌اند و جهت‌گیری تاریخی مذهبی آن‌ها به‌واسطه تغییر در ساختار روایت به جهت‌گیری تاریخی مدرن تبدیل شده است. لازم به ذکر است برخی پوسترها بر اثر ساده‌سازی بیش از حد شکل، فرمی تجریدی پیدا نموده که تحت تأثیر هنر غرب، جنبه فرمالیسم آن بر مفاهیم عاشورایی ارجحیت پیدا کرده است و بر این اساس ممکن است نتواند بیانگر ارزش‌های مذهبی واقعه عاشورا باشد. علاوه بر مواردی که بدان اشاره شد می‌توان گفت نوگرایی در ساختار بیانی پوسترهای عاشورایی نکات مثبتی هم به همراه داشته است، زیرا این ساده‌گویی و تغییر نمادها برای ارائه مفاهیم می‌تواند در فضای شلوغ شهری در برخورد اول به مخاطب شوک بصری وارد آورد و در زمان بسیار کوتاهی که از مقابل پوستر می‌گذرد توجهش جلب شود و پیام را دریافت نماید. این شیوه بیان همچنین می‌تواند باعث تفکر و ارتقاء سطح سواد بصری و تجسمی مخاطب و جامعه نیز شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی،مذهبی و بزمی است که در دوران جنبش مشروطیت بر اساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از نقاشی طبیعت‌گرایانه مرسوم آن زمان، به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدیدآمد. این‌گونه نقاشی که آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه را منعکس می‌کرد.

۲. این واژه از یک دوره آغازین اختصاصاً برای اشاره به هنر نگارگری دینی کلیساهای شرقی و به‌طور اخص برای اشاره به قاب‌های منقوش یا معرقی به‌کار می‌رود که روی آن‌ها تمثال پرهیزگاران یا وقایع مقدس معمولاً به سبک بیزانسی یا روسی به تصویر کشیده می‌شد.

۳. نوگرایی در زبان فارسی معادلی برای واژه مدرنیته می باشد. مدرنیته یک مفهوم است، اما معنای لغوی آن به معنای «امرامروزی یا امر متأخر» می‌باشد. در زبان فارسی دو واژه را برای مدرنیته جایگزین کردند: -1تجدد یا متجدد -2نوگرا. نقاشی نیز که تحت تأثیر مدرنیته بوده است، تمام آن جریان را نوگرا نامید. نوگرا هر نوع جریان هنری که به مدرنیته تعلق دارد گفته می‌شود. مدرنیته نیز دوران‌های مختلفی دارد: مدرنیته دوران رنسانس، مدرنیته دوران روشنگری، مدرنیته دوران بحران. یعنی در نقاشی از دوران جوتو تا دوره متأخر هر نوع تبعیت از مدرنیته ذیل نوگرایی قرار می‌گیرد. اندیشه پست مدرن نیز ذیل همان مدرنیته قرار می‌گیرد که در دوران بحران مدرنیته پدیدار گردید و منکر هرگونه معنا شد، یا در مورد آن دچار تردید بود. لذا اندیشه پست مدرن بیرون از عالم غرب مدرن نمی‌باشد و در امتداد همان مدرنیته ادامه یافته است.

۴. خطوط شش‌گانه عبارت اند از: محقق، ریحان،ثلث، نسخ، رقاع، توقیع.

۵. Minimalism- به معناي به‌کار بردن ساده‌ترین طرح یا شکل، همراه با دست‌کم‌گیري فردیت هنرمند. جنبش هنری اواخر دهه 1960 میلادی در ایالات متحده آمریکا

۶. Concepttual Art کانسپچوال آرت، هنر ایده محور، 1960 میلادی، جنبشی در مقابل مینیمالیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی

۷. Mies van der Rohe معمار آلمانی-آمریکایی و سومین مدیر مدرسه باهاوس، یکی از استادان پیشرو معماری مدرن

فهرست منابع فارسی

احمدی، بابک (۱۳۸۵). هوای تازه، فضای روشنفکری دهه۱۳۴۰. *حرفه هنرمند*. ۱۸،۱۱۸-۱۲۷.

اسلامی کتابچی، فاطمه (۱۳۸۷). نقد و بررسی پوسترهای مذهبی در پنج سال اخیر ایران (از سال ۱۳۸۱)، دانشگاه الزهرا (س)، کارشناسی ارشد، تهران، ایران.

افشاری فرکی، حبیب‌الهی، مرتضی؛ رجبی، محمدعلی (۱۳۸۴). بررسی روند نمادگرایی شمایل‌ها در نگارگری اسلامی از منظر نشانه‌شناسی. *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۳، ۳۷-۵۴.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۷). *گرافیک تبلیغات چاپی در رسانه*. تهران: سمت.

افشار مهاجر،کامران (۱۳۹۱). *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*. تهران: دانشگاه هنر.

امینیان،تهمتن؛حربی،پدرام(۱۳۸۴).*پوستر،پوستر*.تهران:هفت‌رنگ.

اویلسون، او (۱۳۷۷). *طرح‌های اسلیمی*. مترجم: محمدرضا ریاضی. تهران:سمت.

ایتن، یوهانس (۱۴۰۲). *هنر رنگ*. ترجمه: عربعلی شروه. تهران: یساولی.

پاکباز، روئین (۱۴۰۱). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

توکلی‌بینا، میثم (۱۳۹۴). *حکمت و هنر شیعی در مقولات امامتی (پویایی نشانه‌ها و نمادهای عزاداری و زیارت)*. امامت پژوهی. ۱۷، ۱۵۹-۱۸۶.

تنظیفی، پریس (۱۴۰۰). *تاریخ تحلیلی هنر معاصر ایران*. تهران: چاپخش.

چلکووسکی، پیتر (۱۳۸۳). *گنجینه سرشار استعاره (نقش هنرهای گرافیکی در انقلاب ایران)*. ع.ف آشتیانی. ۱۴، ۳۶-۳۹.

حسینی، غزال (۱۳۸۸). *فضای مثبت،فضای منفی (نقش فضای منفی در پوسترهای فرهنگی ایران)*. دانشگاه هنر،کارشناسی ارشد، تهران، ایران.

داوودی آب‌کنار، آرمان (۱۳۹۶). *کتاب خط*. قم: مؤسسه بوستان کتاب (مرکز نشر دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم).

زنده دل، سیامک (۱۴۰۱). *تحولات تصویری ایران*. تهران: نظر.

سمیع آذر، علیرضا (۱۴۰۲). *زایش مدرنیسم ایرانی*. تهران: نظر.

شفرد، راونا (۱۳۹۳). *درک رنگ و نور*. تهران: ژاله.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۹۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه: سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۲). *المیزان فی تفسیر القرآن*. تهران: دفتر انتشارات اسلامی.

عسگری، فاطمه (۱۳۸۹). تبیین ساختاری اعلان‌های عاشورایی (سه نمایشگاه سوگواره اعلانهای عاشورایی بین سالهای ۱۳۸۴ تا ۱۳۸۷)، دانشگاه شاهد، کارشناسی ارشد، تهران، ایران.

عربشاهی، سعیده (۱۳۹۸). ضرورت کاربرد عناصر عاشورایی در نقاشی نوگرای ایران (مورد مطالعاتی نقاشی سقاخانه)، دانشگاه سیستان و بلوچستان، کارشناسی ارشد، سیستان و بلوچستان، ایران.

قپانداران، وجیهه (۱۴۰۰). نماد و نشانه در فرهنگ عاشورایی ایران، همایش ملی تجلی آئین‌های عاشورایی در هنر ایرانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان: ایران.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۴). *فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی*. تهران: روزنه.

کشمیرشکن، حمید (۱۴۰۰). *کنکاشی در هنر معاصرایران*. تهران: نطنز.

کریمیان، طیبه؛ سوری، نوشین (۱۳۹۴). *بررسی تأثیر باورها و ارزش‌ها در شکل‌گیری مکتب سقاخانه در هنر معاصر ایران*: کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیطزیست، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر و معماری.

کریمیان، امیر (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل محتوا و شیوه‌های بازنمایی در پوسترهای برگزیده سوگواره عاشورا (دوره دوازدهم سال ۱۳۹۸ و دوازدهم سال ۱۴۰۰، نخستین همایش ملی تجلی آئین‌های عاشورا در هنر ایرانی، دانشگاه شهید باهنر، کرمان: ایران.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۴۰۱). *مفاهیم و رویکردهای در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجه: علیرضا سمیع آذر، تهران: نطنز.

نجابتی، مسعود (۱۳۹۸). *خط در گرافیک*. تهران: نشر کتاب‌های درسی.

ولان، براید .ام (۱۳۸۷). *هم‌نشینی رنگ‌ها*. ترجمه: فریال دهدشتی، ناصر پدیدار. تهران: کارنگ.

هوهنه‌گر، آلفرد (۱۳۹۰). *نمادها و نشانه‌ها*. ترجمه: علی صلح‌جو. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وابسته به سازمان اوقاف و امورخیریه.

یزدان پناه، رضا (۱۳۷۹). *مجموعه شعر*. تهران: نیستان.

مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری (۱۳۸۴). *اولین سوگواره پوسترهای عاشورایی*. تهران: سوره مهر.

مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری (۱۳۸۷). *دومین سوگواره پوسترهای عاشورایی*. تهران: سوره مهر.

مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری (۱۳۸۸). *سومین سوگواره پوسترهای عاشورایی*. تهران: سوره مهر.

مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری (۱۳۹۰). *پنجمین سوگواره پوسترهای عاشورایی*. تهران: سوره مهر

فهرست منابع لاتین

Strauss, Levi (1994). The Raw & The Cooked. London: Pimlico.

فهرست منابع تصویری

URL1: https://www.isna.ir/news/99121107485/%D9%82%D9%86%D8%AF%D8%B1%DB%8C%D8%B2

URL2: https://www.isna.ir/news/99121107485/%D9%82%D9%86

%D8%AF%D8%B1%DB%8C%D8%B2
URL3: https://www.tasnimnews.com/fa/news/1394/08/05/899115/%D9%85%D8%B1%D9%88%D8%B1%DB%8C
URL4: https://www.parsine.com/%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D9%81%D8%B1%D9%87%D9%86%DA%AF-136/112388
URL5: : https://www.artymag.ir/galleries/h6NL/ www.isna.ir
URL6: https://honareheyat.com/tag/%D9%BE%D9%88%D8%B3%D8%AA%D8%B1%D9%87%D8%A7%DB%8C%20

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)