

نقد زمینه محور نقاشی پاپ ایرانی در عصر جهانی شدن (دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی)

/// نیلوفر رضانی^۱، سمیرا رویان^{۲*}

^۱ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
^۲ استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۳-۱۲-۰۶، پذیرش نهایی: ۱۹-۰۷-۱۴۰۴

چکیده

پاپ‌آرت، جنبشی هنری است که در نیمه دوم سده بیستم میلادی به‌عنوان زیبایی‌شناسی فرهنگ مصرفی در هنر انگلستان و آمریکا ظهور یافت. هم‌زمان با صادرات محصولات تولید اروپا و آمریکا به سراسر جهان، فرهنگ مصرفی غربی نیز به پدیده‌ای جهانی تبدیل شد؛ فرهنگی که گاه با ارزش‌های سنتی تمدن‌های میزبان در تضاد بود. بدین ترتیب، پاپ‌آرت در خارج از مرزهای زادگاهش به شیوه‌های مختلفی درک و به‌کار گرفته شد. ورود پاپ‌آرت به ایران به فضای باز فرهنگی اواخر دوره پهلوی باز می‌گردد. پاپ‌آرت وارداتی در ایران به تدریج با زمینه‌های فرهنگ عامه درآمیخت و به اشکال جدیدی ظهور یافت. با توجه به ارتباط ذاتی پاپ‌آرت با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی، هدف این پژوهش تبیین مؤلفه‌های نقاشی پاپ ایرانی در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی در پرتو تغییرات اجتماعی و فرهنگ عامه در عصر جهانی شدن است. برای پاسخ به این پرسش که مشخصات نقاشی پاپ ایرانی چیست و چه مضامین منحصربه‌فردی در نقاشی پاپ ایران بازتاب یافته است، نقاشی‌های ایرانی که با تعریف هنر پاپ در مبانی نظری همخوانی داشتند انتخاب شدند و با رویکرد زمینه‌نگر (پساساختارگرا) تحلیل شدند. یافته‌ها حاکی از آنند که، نقاشی پاپ ایرانی با کنارهم قراردادن نشانه‌های تصویری فرهنگ عامه ایرانی و فرهنگ وارداتی غربی به غلبه فرهنگی غرب در عصر جهانی شدن واکنش نشان داده است و بازه‌ای از حالت‌های ممکن درآمیختن فرهنگ‌ها در عصر جهانی شدن را گاه با لحن طنزآلود و گاه با زبان تند کنایه به نمایش گذاشتند. نمایش کالاهای آمریکایی در زندگی روزمره ایرانی، کالاهای صادراتی معرف ایران در فضاهای غیرمترعارف، صورتهایی با آرایش و جراحی‌های زیبایی اغراق‌آمیز، تولید انبوه زباله و پسماند از جمله موضوعات قابل توجه نقاشی پاپ ایرانی هستند که به نقد فرهنگ مصرفی ایرانی و رابطه نظام‌های سرمایه‌سالاری با جنگ و تخریب محیط‌زیست می‌پردازند.

واژگان کلیدی

پاپ‌آرت، نقاشی پاپ، هنر معاصر ایران، جهانی شدن هنر، فرهنگ عامه.

◀ مقدمه

پاسا ساختارگرا و به شیوه نقد زمینه محور/بافتاری، پس از تبیین مؤلفه‌های فرمی و موضوعی، رابطه بین ویژگی‌های فرمی و مضمونی آثار با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی این دوره مورد ارزیابی قرار گرفت.

بر خلاف ساختارگرایی که رابطه ذاتی میان ساختار و معنا قائل است، پاسا ساختارگرایی که مبین نظام فکری پسامدرن است، معنا را نسبی و سیال و در ارتباط با زمینه‌ها و شرایط کاربرد نشانه‌های زبانی می‌داند (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۸۰-۱۸۷). بر این اساس نقد زمینه محور آثار هنری که ویژگی‌های فرمی را در بستر زمینه پیدایش و بکارگیری آنها بررسی می‌کند، روشی مناسب برای مطالعه رابطه فرم و فرهنگ است. بافتار یک اثر هنری می‌تواند از فضای نمایشگاه تا رویدادهای سیاسی و اجتماعی همزمان با خلق و نمایش اثر را دربرگیرد (برت، ۱۳۹۱: ۱۵۸). هنر پاپ به عنوان یک جنبش جهانی قابلیت آن را دارد که نمایانگر مشخصه‌های محلی و ویژگی‌های منحصر به فرد فرهنگ عامه در یک جغرافیای فرهنگی مشخص باشد.

◀ پیشینه پژوهش

پاپ‌آرت به عنوان پدیده‌ای جهانی و مرتبط با فرهنگ عامه، توجه پژوهشگران بسیاری را در سراسر جهان جلب کرده است؛ اما مطالعاتی که به بررسی ویژگی‌های منحصر به فرد پاپ‌آرت ایرانی پرداخته باشند، بسیار محدود هستند.

رانجان^۲ (۲۰۱۹) در مقاله «تحلیل انتقادی جنبش هنر پاپ و میراث هنری آن»^۳، پاپ‌آرت را به عنوان یک پدیده جامعه شناختی معرفی می‌کند که از صنعت مصرف به عنوان دارویی برای انعطاف‌پذیری هنر عالی استفاده کرد. سلوین^۴ (۲۰۱۶) در مقاله «تحلیل هنر پاپ: محتوا، موضوع، سبک و فرم»^۵ ضمن انتقادات از هنر پاپ، توضیح می‌دهد که این هنر دقیقاً چه چیزی نیست. هنر پاپ نه تلاشی است برای حل مشکل در هنر و نه بستری برای حمایت از تغییر؛ بلکه تنها با شکستن مرز میان هنرهای زیبا و گرافیک یا هنر تجاری و تزئینی، مسیرهایی را برای ماجرای هنری گشود. یانگ^۶ (۲۰۲۳) در مقاله «تحلیلی بر تجاری‌سازی هنر پاپ»^۷ به بررسی عمیق فرآیند تجاری‌سازی هنر پاپ می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که تجاری شدن هنر پاپ، حامل روند فرهنگ توده و مصرف توده است و همواره در مسیر شکستن سنت قدم بر می‌دارد. مقاله «فلسفه یا فرهنگ جوامع مصرفی؛ واکاوی ماهیت سبک هنر پاپ» از امیر کیوان ابراهیمی و پیمان علیزاده اسکویی (۱۴۰۳)، با تعریفی متناقض از اشکال مختلف هنر پاپ این پرسش را مطرح می‌کند که ماهیت هنر پاپ به فلسفه تعلق دارد یا فرهنگ مصرفی. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد درحالی‌که هنر پاپ در خدمت امیال جامعه مصرف‌گرا است، اما از گفتمان‌های فلسفی در جهت خلق معنا

پاپ‌آرت، به عنوان یکی از جریان‌های هنری دهه ۱۹۶۰ میلادی، بر فرهنگ شهری و توده‌ای تأکید داشت و زیبایی‌شناسی عامه را در هنر مطرح کرد. این جنبش معیارهای زیبایی‌شناختی روشنفکرانه مرسوم را رد کرده و از عناصری مانند آگهی‌های تبلیغاتی، فیلم‌ها، حروف و علائم متداول، کالاهای مصرفی و اشیاء روزمره به عنوان ابزار و موضوع آفرینش هنری استفاده کرد (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۱۱). برخلاف دیدگاه برخی منتقدان که پاپ‌آرت را صرفاً به عنوان فرمی سطحی یا روزنامه‌نگاری کمیک تلقی می‌کنند، این جنبش در آمریکا همواره به عنوان مسئله‌ای جدی مطرح بوده است. هنرمندان پاپ‌آرت آمریکایی، با زندگی در محیط‌های صنعتی و شهری، از امکانات زندگی روزمره برای خلق آثار خلاقانه بهره بردند. منابع الهام آن‌ها، همچون داستان‌های مصور و تبلیغات تجاری، به شیوه‌ای مکانیکی و خشک استفاده می‌شدند و احساسات مردم را برمی‌انگیختند. در بطن پاپ‌آرت، رویکردی انتقادی نسبت به تکرار و تکثیر شیوه‌های ارتباطی عمومی و فرهنگ عامه نهفته است، بدون آنکه حساسیت چندانی به ساختار اثر وجود داشته باشد.

پاپ‌آرت که به عنوان پدیده‌ای فرهنگی، در پی توسعه سرمایه‌سالاری در فرهنگ غربی پدیدار شد، با جهانی شدن فرهنگ مصرفی غربی، در بلوک شرق و کشورهای درحال توسعه نیز رواج یافت؛ لیکن در جغرافیای فرهنگی متفاوت مضامین متفاوتی را به نمایش گذاشت. پاپ‌آرت وارداتی در ایران به تدریج با فرهنگ عامه درآمیخت و به اشکال جدیدی ظهور یافت. بر این اساس، پژوهش حاضر قصد دارد با تحلیل زمینه‌گرایانه نقاشی پاپ ایرانی در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی به این پرسش‌ها پاسخ دهد که: نقاشی پاپ ایرانی در این دو دهه چه ویژگی‌هایی دارد؟ و چه نسبتی بین مؤلفه‌های پاپ‌آرت ایرانی و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی این دوره وجود دارد؟

◀ روش پژوهش

این پژوهش از نوع مطالعات کیفی مبتنی بر استدلال است؛ به این صورت که در ابتدا با تبیین تعریف نظری پاپ‌آرت بر اساس مطالعات پیشین، معیارهای انتخاب نمونه‌ها مشخص می‌گردد و در ادامه با تحلیل تطبیقی نمونه‌های انتخابی به پرسش‌های پژوهش پاسخ می‌دهد. روش تحقیق به صورت توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به شیوه اسنادی و با استفاده از جستجوی اینترنتی و فیش‌برداری گردآوری شده‌اند. جامعه آماری پژوهش شامل نقاشی‌های منطبق با تعریف پاپ‌آرت در بازه زمانی دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی است. نمونه‌ها به شیوه هدفمند و براساس معرف بودن در مؤلفه‌های اصلی هنر پاپ (بازنمایی و نقد تصویری فرهنگ مصرف‌گرای عامه و نظام سرمایه‌سالاری) انتخاب شدند. در تحلیل نمونه‌ها با رویکرد

سعی می‌کرد تا آن را به‌عنوان فضایی ارائه دهد که مخاطب در آن درگیر شده و به‌طور فعال در تجربه هنری مشارکت داشته باشد. بنابراین، هنر به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی روزمره و تجربه انسانی، تنها یک شیء با ارزش نیست، بلکه می‌تواند به‌عنوان یک عنصر فعال در زندگی ما عمل کند (Madoff, 1997: 15).

در طول احیای اقتصادی پس از جنگ جهانی دوم، بسیاری از هنرمندان با انرژی حیاتی و وعده‌های اغواکننده اقتصادهای روبه‌رشد مواجه شدند. تعامل با فرهنگ‌های بصری زندگی عامه آن دوره با تلاش‌هایی برای درگیرکردن مستقیم تماشاگران در آثار هنری، رویدادها و فرآیندها همراه بود. این‌ها به‌عنوان جایگزینی برای الزامات تجاری و تبلیغاتی رسانه‌های جمعی در نظر گرفته شدند که هم عصر جدید مصرف‌گرایی را جشن گرفتند و هم آن را زیر سؤال بردند. واکنش‌های آنان بسته به نزدیکی یا فاصله‌شان با مراکز اقتصادی تولید انبوه، بازاریابی و مصرف متفاوت بود (Smith, 2011: 19). زمانی که لارنس آلووی^۱ (منتقد بریتانیایی) در سال ۱۹۵۸م. عبارت "پاپ" را ابداع کرد، به حلقه‌ای در مؤسسه هنرهای معاصر لندن به نام گروه مستقل تعلق داشت که اعضای آن از هنرمندان، طراحان، معماران و منتقدان تشکیل شده بود^۲. آن‌ها به این نکته پی برده بودند که در اواسط قرن بیستم، رشد عظیم فرهنگ توده‌ای مردمی و ویژگی‌های شکل‌های ارتباطی آن باید موردتوجه قرار گیرد. همچنین توسعه فزاینده جامعه غرب در ثروت روزافزون، اوقات فراغت و فناوری مقرون‌به‌صرفه، امکان لذت از فرهنگ عامه را برای آنان فراهم می‌کرد (Shanes, 2009: 8-9).

علی‌رغم این اسناد تاریخی، نمی‌توان لندن را زادگاه هنر پاپ به‌شمار آورد، زیرا زمینه‌های فرهنگی بروز این جریان پیش‌تر در بیرون از مرزهای جغرافیایی انگلستان مهیا شده بود. توسعه رسانه‌های جمعی منجر به تغییر ذائقه و فرهنگ مصرف کشورهای اروپایی به تبعیت از مدل آمریکایی شد؛ وحدت زبان این تأثیرپذیری را در انگلستان بیش از هر جای دیگر قابل مشاهده می‌سازد. اگرچه رسانه جمعی انبوهی از تجربیات و اطلاعات را در اختیار مردم قرار می‌داد، اما با ایجاد تمایل برای کالاهای مصرفی جدید و آمریکایی شدن جامعه از طریق فیلم، موسیقی و غیره تغییراتی در وضعیت اقتصادی و اجتماعی بریتانیا ایجاد کرد (Whiteley, 1958: 31-34). باین‌حال، از همان آغاز نیز تأثیرات بومی در هنر پاپ نمایان بود، تا آنجا که تامس هس^۳ "پاپ‌آرت انگلیسی را برخلاف گونه سرزنده و گشاده‌روی آمریکایی، بسیار کتابی خواند؛ به‌نحوی که انگار توسط کتاب‌داران شکل گرفته است (آرچر، ۱۳۹۴، ۲۷) (تصویر ۱).

هم‌زمان با فعالیت‌های گروه مستقل در لندن، هنر پاپ آمریکایی نیز ظهور کرد. هنر پاپ آمریکایی در درجه نخست

و مفهوم نیز استفاده می‌کند. مقاله «بررسی نقش رسانه در حرکت از هنر مدرن به سوی هنر پاپ» از امیر کیوان ابراهیمی و پیمان علیزاده اسکویی (۱۴۰۳) نشان داده است که رسانه همچون رکن اصلی جامعه بر زندگی روزمره، فرهنگ مصرفی و حتی هنر پاپ تمرکز دارد. بدین‌ترتیب هنر پاپ با استفاده از کالا و اشیاء مصرفی، وام‌دار رسانه‌های تصویری مدرن است. مقاله «پژوهشی درباره مسئله بازنمایی در هنر پاپ» از داود میرزایی و نعمت‌الله عبدی (۱۳۹۳) به بررسی دلایل بنیادین هنری و اجتماعی بازنمایی در هنر پاپ دهه شصت آمریکا می‌پردازد. میرزایی بیان می‌کند که عناصر بازنمودی در دوران رونق اقتصادی آمریکا و اشاعه فرهنگ مصرفی مجدداً توسط جریان پاپ احیا شده و به عناصر تصویری آثار بازگشتند. پایان‌نامه «تحلیل جامعه‌شناختی نقاشی‌های پاپ دهه ۹۰ ایران بر اساس رویکرد بازتاب» از فاطمه سادات منصوری پهرانی (۱۳۹۷) به بررسی تحولات جامعه ایران در دهه ۹۰ و بازتاب هنر پاپ در ایران می‌پردازد. منصوری پهرانی بیان می‌کند که عناصر موجود در آثار هنرمندان اجتماع‌گرا و پاپ‌آرت ایرانی، در نقد معضلات و ستایش ویژگی‌های مثبت جامعه ایران است. پایان‌نامه «بازخوانی پاپ‌آرت در نقاشی معاصر ایران» از نسیم پاسیار (۱۳۹۸) به بررسی چگونگی شکل‌گیری جنبش پاپ‌آرت در ایران و عوامل فرهنگی زمینه‌ساز این جنبش پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که عناصر آشنا و بیرونی در آثار هنرمندان وجود داشته و با استفاده از عناصر حاضرآماده زندگی روزمره، جریان آفرینش هنر پاپ شکل گرفته است.

پژوهش حاضر قصد دارد ویژگی‌های منحصر به فرد نقاشی پاپ ایرانی را در عصر جهانی‌شدن تبیین نموده و از این رهگذر به رابطه میان فرم‌های هنری و رویدادهای سیاسی-اجتماعی بپردازد. دهه ۸۰ خورشیدی با توسعه رسانه‌های مجازی، اینترنت و ماهواره در ایران همراه بود که تأثیر قابل‌توجهی بر فرهنگ عامه داشت. این مطالعه به طور خاص به بازتاب تأثیرات جهانی‌شدن بر فرهنگ ایران و چالش‌های مواجهه فرهنگ عامه ایران با فرهنگ غرب در نقاشی پاپ ایرانی می‌پردازد.

۱. مفاهیم نظری؛ پاپ‌آرت و جهانی‌شدن

پاپ‌آرت

اولین اثر در اصطلاح هنر پاپ در سال ۱۹۵۶ م. در گالری هنری وایت چپل^۴ در لندن در نمایشگاهی به نام «این فردا است» به نمایش گذاشته شد. این نمایشگاه با هدف نشان دادن امکانات همکاری میان معمار، نقاش و مجسمه‌ساز در ایجاد یک محیط بصری معنادار برپا شد که تلاشی برای جذب مخاطب به یک اثر هنری به‌عنوان یک محیط بود. این نمایشگاه به دنبال از بین بردن تصور ارزشمند و مقدس بودن هنر بود و

مصرفی و هم ماهیت خود هنر را نیز زیر سوال برد. هنرمندان پاپ با بی‌ثبات کردن تمایز میان شیء هنری و کالا، مرز میان آن‌ها را به چالش کشیدند که ضمن بحث‌های شدید انتقادی، کلاسی شدن هنر را به نمایش گذاشتند (Markowitz, 1999: 73).

به‌رحال، شاخصه اصلی هنر پاپ، رابطه‌اش با فرهنگ عامه است. تصاویر ستاره‌های سینما، مدل‌ها، سیاستمداران و غیره به منبعی ضروری برای هنرمندان تبدیل شد که از آن‌ها در جهت نقد فرهنگی استفاده می‌کردند (Ranjan, 2019: 122). بدین ترتیب، پاپ‌آرت نوعی از رئالیسم جدید تلقی شد که تصاویر قابل تشخیصی از اشیاء آشنا ارائه می‌دهد و در عین حال تلاش می‌کند تا تصاویر را تحریف و از واقع‌گرایی در اشکال متعارف آن اجتناب کند. به‌گونه‌ای که دیگر طبیعی به نظر نرسد اما نه به اندازه‌ای که غیرقابل شناسایی شود. برای انجام این کار، مکانیسم‌های مختلفی وجود دارد که می‌توان به قطعه‌قطعه شدن، فشرده‌سازی، حذف، تغییر رسانه و تکثیر اشاره کرد. بنابراین، هدف پاپ صرفاً ارائه نیست، بلکه تبدیل تصویر اقتصاد مصرفی معاصر آمریکا به اشکال دوسوگرا است (Sandberg, 1967: 228).

جهانی شدن

درک جامع از جهانی شدن مستلزم توجه به ابعاد فرهنگی و اجتماعی آن است که با گسترش الگوهای مصرفی، انتقال سبک زندگی و ظهور شبکه‌های ارتباطی فراملی همراه شده‌اند. این روند علی‌رغم یکنواختی فرهنگی، می‌تواند با زمینه‌های محلی منطبق شود و ترکیبی از تعامل میان نیروهای جهانی و شرایط محلی را فراهم سازد (Robertson & White, 2007: 56-57).

ادوارد لوسی اسمیت^{۱۳} در مورد فراگیری پاپ عقیده دارد عواملی که منجر به هنر پاپ شد به هیچ‌وجه جهانی نبوده و بیشتر با فرهنگ جامعه آمریکایی و تاحدی انگلیسی در سال‌های پس از جنگ سازگار بودند. لذا تنها هنرمندانی که با این فرهنگ مانوس بودند زبان بیانی آن را دریافتند. بدین ترتیب بسیاری از هنرمندانی که خارج از این حوزه جغرافیایی بودند، هنرمندان حقیقی پاپ نیستند. حتی هنرشان به هیچ‌وجه به شدت پاپ آمریکایی و انگلیسی نبوده و حرکت‌هایی نسبتاً مستقل از جامعه قلمداد



تصویر ۲. تام وسلمن، طبیعت بی‌جان، 1963. منبع: (URL 2)

واکنشی در برابر اکسپرسیونیسم انتزاعی بود که به بازگشت به نوعی تازه از پیکره‌پردازی خبر می‌داد (آزاسن، ۱۳۸۸: ۶۳۲). هنرمندان پاپ آمریکا، هنری را عرضه کردند که آینه‌ای برای جامعه اشیاء شده از تصاویر قابل تشخیص بود و آن را با همان سرعتی که تولید می‌شد، منعکس می‌کرد (تصویر ۲). سرزمینی غنی از مادیات، مصرف‌گرایی بی‌حدومرز، تنش‌های طبقاتی، نژادی و جنسی که مستعد بروز خشونت‌های بسیاری شده است (Smith, 2011: 24). پاپ‌آرت اساساً جشنی از شگفتی و زیبایی جامعه معاصر آمریکا است که آشکارا فهرستی نمادین از اقتصاد معاصر آمریکا در تولید و مصرف انبوه را به نمایش می‌گذارد و شکلی از واقع‌گرایی جدید محسوب می‌شود (Sandberg, 1967: 231). بدین ترتیب پاپ، محصول دوران رفاه و مصرف‌گرایی بود که جامعه صنعتی غرب در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ تجربه کرد.

هنرمندان پاپ‌آرت با فاصله گرفتن نگرشی عاطفی به جهان، جهت‌گیری به‌سمت جوانی و لذت‌گرایی، احترامی شوخی‌آمیز نسبت به همه چیز و نگاهی بدبینانه به جهان اتخاذ کردند. چنین نگرشی به آن‌ها اجازه می‌داد تا در مورد وعده‌های دروغین نظام سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی انبوه (بطری کوکاکولا، فست فود، سوپرستار هالیوود و غیره) اظهار نظر کنایه‌آمیزی داشته باشند (Shanes, 2002: 24). بدین ترتیب، پاپ‌آرت صرفاً بازتابی در مورد تبدیل جامعه معاصر به منظره (نمایش) نبود، بلکه هم فرهنگ



تصویر ۱. پیتر بلیک، در بالکن، 1955-7. منبع: (URL 1)

کشمیرشکن اولین نمونه‌های هنر پاپ ایرانی را به فعالیت‌های پراکنده هنرمندان سقاخانه در دهه ۱۳۴۰ خورشیدی نسبت داده است (کشمیرشکن، ۱۳۹۹: ۱۱۹-۱۲۱). این تصور از شباهت ظاهری آثار برخی از هنرمندان سقاخانه به آثار هنرمندان پاپ اروپایی و آمریکایی ایجاد شده است. با اینکه جریان سقاخانه در فضایی کماکان متفاوت با جنبش پاپ آرت غرب شکل گرفت، در برخی از مؤلفه‌ها شباهت‌هایی وجود دارد. هنر پاپ غرب از جامعه معاصر برمی‌خیزد که فراوانی اشیاء مصرفی و گستره‌ای از حضور رسانه به چشم می‌خورد، در صورتی که سقاخانه به دنبال هنری مدرن و ملی بود تا پلی میان گذشته خود و دنیای معاصر رقم بزند؛ هنری که ریشه در مذهب و سنت داشت. با این حال، هر دو جریان عناصری از فرهنگ عامه را از زمینه اصلی‌اش جدا کرده و در جایگاه ابژه زیبایی‌شناختی قرار دادند. هرچند کامران دیبا بر این باور است که هنرمندان سقاخانه با نگاه به «باورهای درونی و نمادهای مردمی که بخشی از دین و فرهنگ ایران بودند»، این‌ها را به‌عنوان محصولات صنعتی در غرب مصرف می‌کردند («اما به دلایل مختلف و در شرایط متفاوت»). بر این اساس، او جنبش سقاخانه را «پاپ آرت معنوی» می‌نامد. با این حال، به استثنای تناولی که در اوایل دهه ۱۹۶۰ زمانی که در مینه‌سوتا، ایالات متحده مستقر بود، تنها برای مدت کوتاهی به هنر پاپ علاقه نشان داد، هیچ یک از هنرمندان دیگر این سبک، هیچ علاقه یا نشانه مستقیمی در مورد آن ارائه نکردند. علاوه بر این، این مقایسه در اصل با هدف اصلی ایجاد یک مدرنیسم محلی جایگزین در تضاد است. این مقایسه به دلیل دیگری نیز نمی‌تواند معتبر باشد، یعنی هنرمندان پاپ آرت تصاویر محبوبی را تولید نکرده‌اند، بلکه تفسیر هنری دقیقی در مورد برخی از تأثیرات فرهنگ رسانه‌های جمعی ارائه کرده‌اند. با استفاده از تکنیک‌های بازاریابی، پاپ آرت اولین حرکتی بود که به وضوح امکان ارتباط بین هنر و تجارت را فراهم کرد. هیچ کدام از این‌ها در جریان سقاخانه اتفاق نیفتاد. بنابراین نیازی به تأکید بر این واقعیت نیست که زمینه‌های سیاسی-اجتماعی که این دو جنبش در آن رشد کردند، کاملاً متفاوت بودند (Keshmirshakan, 2023: 115).

شباهت برخی از آثار تباتبایی به مجسمه‌های ادوارد پائولوزی-هنرمند پاپ انگلیسی- می‌تواند تأییدی بر تأثیر پاپ آرت در هنر دهه ۱۳۴۰ خورشیدی باشد (فراهانی، ۱۳۹۳: ۸۸). با این حال، این تأثیر پذیری را نمی‌توان به سادگی به برداشت‌های صوری هنرمندان از آثار معاصرانشان فروکاست. به‌عنوان مثال، نقاشی روی اتومبیل ژیان (تصویر ۳) را با اثری از راثوشنبرگ^{۱۵} (تصویر ۴) قیاس کرده‌اند و با توجه به مقدم بودن کار زنده‌رودی بر راثوشنبرگ این فرض مطرح شده است که

می‌شوند (لوسی اسمیت، ۱۳۹۴: ۱۴۴). روی لیختنشتاین^{۱۳} در سال ۱۹۶۳ در مصاحبه‌ای بیان می‌کند هنر پاپ به اشتباه به‌عنوان نقاشی آمریکایی شناخته می‌شود درحالی‌که در واقع نقاشی صنعتی است. او اشاره می‌کند که آمریکا به‌شدت و زودتر از دیگر کشورها تحت تأثیر صنعتی‌شدن و سرمایه‌داری قرار گرفته است و این ارزش‌ها بیشتر از دیگر نقاط دنیا دچار انحراف شده‌اند (Bann, 1993: 118). این دیدگاه او نشان‌دهنده ارتباط عمیق هنر پاپ با شرایط اجتماعی و اقتصادی معاصر است و بر نقش آن در بازتاب واقعیت‌های فرهنگی اشاره دارد. از سوی دیگر، لوسی لپارد^{۱۴} حضور پاپ در دیگر کشورها را تصدیق کرد (Hopkins & Djokic, 2022: 105). سمیع‌آذر نیز از سرشت آزاد پاپ سخن می‌گوید که فرهنگ‌های منطقه‌ای را در بر گرفته و در اشکال هنری گوناگون متبلور می‌شود. لذا زمینه‌ساز تکثرگرایی در موضوع و ساختار هنر شده، به‌گونه‌ای که می‌توان از پاپ آلمانی، چینی و ایرانی سخن به میان آورد (سمیع‌آذر، ۱۴۰۲: ۱۰).

برخلاف نگاه محدودکننده و غیرجهانی لوسی اسمیت نسبت به پاپ در جوامع غیرغربی، این پژوهش در راستای آراء لوسی لپارد و سمیع‌آذر، ارتباط پاپ و جهانی‌شدن را نه فقط به‌عنوان نیروی تحمیلی از بالا به پایین، بلکه در اکثر مواقع با واسطه‌گری بازیگران محلی تعریف می‌کند. بدین‌گونه که شبکه‌های اجتماعی با ایجاد اشکال نوین تولید و مصرف فرهنگی، امکان هم‌زیستی عناصر جهانی با نشانه‌های بومی را فراهم کرده و جهانی‌شدن را به روندی چندصدایی و غیر خطی بدل می‌سازند (Robertson & White, 2005). پس جهانی‌شدن نه روندی یک‌دست، بلکه فرآیندی زمینه‌مند، متغیر و متأثر از بافت محلی است که هویت‌های بومی را بازتولید می‌کند (Ritzer, 2004). بر این اساس اشاعه پاپ در دیگر کشورها با بازآفرینی خلاقانه‌ای همراه است که در آن هنرمندان با بهره‌گیری از امکانات جهانی، روایت‌های بومی خود را در قالب آن بازنمایی می‌کنند.

ظهور و تحول پاپ آرت در ایران

با اینکه پژوهشگران هنر ایران به وجود برخی گونه‌های هنر عامه در پیشینه تاریخ هنر ایران اشاره داشته‌اند و قدمت هنر پاپ ایرانی را به نقاشی قهوه‌خانه‌ای دوره قاجار (پنجه‌زاده، ۱۴۰۲، تجسمی آتلاین) و جنبش سقاخانه در دوره پهلوی نسبت داده‌اند (کشمیرشکن، ۱۳۹۹: ۱۱۹-۱۲۱)، ولی نمی‌توان این جریان‌های هنر ایران را با پاپ آرت غربی مقایسه کرد. نقاشی قهوه‌خانه روایت‌گر رویدادهای تاریخی، اساطیری و مذهبی است و به آیین‌ها و مناسک فرهنگ عامه تقدس می‌بخشد، درحالی‌که پاپ آرت تفریحات مبتذل و ارزش‌های پوچ زندگی مادی توده مردم را بازنمایی می‌کند. جنبش سقاخانه نیز بیشتر به قابلیت‌های بصری و زیبایی‌شناختی فرهنگ عامه توجه داشت (رضوانی، ۱۳۹۱: ۳۶) تا نقد فرهنگ توده.

پاپ جهانی به شمار می‌آورد که برخلاف متریال غربی، با مواد و مصالح ایرانی به باورهای عامیانه و داستان‌های شخصی و ایرانی خود می‌پردازد (منصوری طهران، ۱۳۹۷: ۴۷). فلاویا فریگری^{۱۶} مجسمه‌های هیچ (تصویر ۵) تناولی را هنر پاپ می‌نامد (Harris, 2015, online). تناولی در این باره گفته است: «زمانی که من این آثار را در دهه ۱۹۶۰ به نمایش گذاشتم، گالری‌های تهران زنان زیبا، هنرهای زیبا و گل‌های زیبا به سبک امپرسیونیسم به نمایش می‌گذاشتند. کارهایم آشفتگی ایجاد کرد و کسی مرا جدی نگرفت. بسیار احساس بدی داشتم که فکر می‌کردم در مسیر اشتباهی می‌روم. در آن زمان بود که به ساخت "هیچ" روی آوردم.» (Harris, 2015, online).

شاید برخی از هنرمندان پاپ‌آرت تحت تأثیر آثار هنرمندان سقاخانه بوده‌اند (فراهانی، ۱۳۹۲: ۸۹). آنچه مسلم است، بازتاب لذت‌های زندگی مدرن شهری در آثار هر دو هنرمند است که با شباهت کلی و تفاوت‌های جزئی، بیان‌گر مشخصه‌های متمایز پاپ‌آرت در زمینه‌های متفاوت است.

نخستین نمایشگاه پاپ‌آرت پرویز تناولی نیز در سال ۱۳۴۴/۱۹۶۵ در گالری بورگز تهران برگزار شد که تقریباً با رشد و بالندگی پاپ در جهان غرب مصادف بود. این نمایشگاه پس از سه روز تعطیل شد و انتقادهای فراوانی به همراه داشت. هرچند که به نقل از هنرمند، روزنامه‌ها به آثارش بد و بیراه گفتند و آثارش با بی‌اعتنایی روبه‌رو شد؛ او هنر پاپ خود را بخشی از



تصویر ۵. پرویز تناولی، هیچ، ۱۳۴۵/۱۹۶۶. منبع: (URL)



تصویر ۳. حسین زنده رودی، نقاشی روی ماشین، ۱۳۴۲/م ۱۹۶۳، پاریس. منبع: (فراهانی، ۱۳۹۲، ۹۰)



تصویر ۴. رابرت راوشنبرگ، نقاشی روی ماشین، ۱۹۸۶. منبع: (فراهانی، ۱۳۹۲، ۹۰)

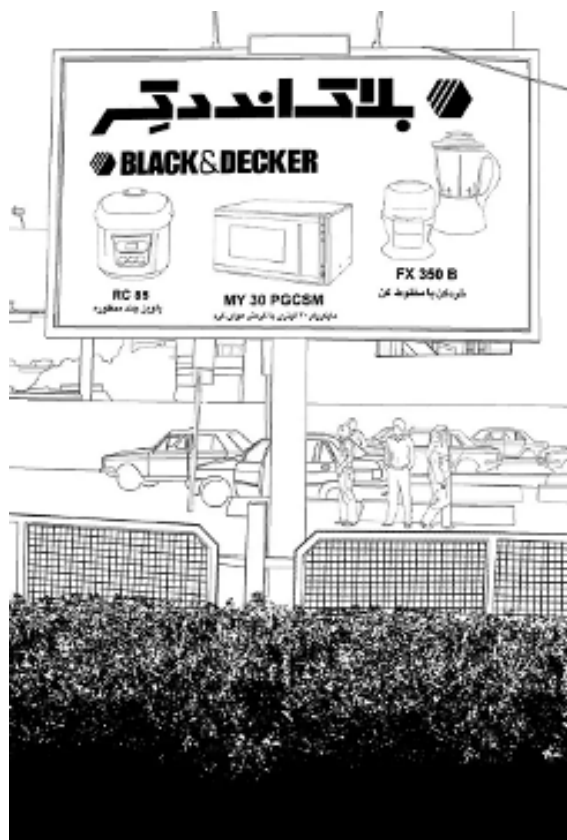
پاپ‌آرت ایرانی در عصر جهانی شدن

جهانی شدن اصطلاحی است که پس از جنگ سرد در اواخر قرن بیستم رواج یافت و با شروع قرن بیست و یکم به ویژگی شاخص دنیای معاصر بدل شد. این اصطلاح توصیف‌گر وابستگی متقابل و فزاینده اقتصادها، فرهنگ‌ها و جمعیت‌های جهان است که از طریق تجارت فرامرزی کالا و خدمات، فناوری، جریان‌های سرمایه‌گذاری، مردم و اطلاعات به وجود آمده است (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۲۴۷-۲۴۹). تأثیر جهانی شدن بر ایران تدریجی اما قابل توجه بوده است و بر بخش‌های اقتصادی، پویایی‌های اجتماعی و هنجارهای فرهنگی تأثیر گذاشته است (Mohammadi, 2003). رسانه به عنوان مهم‌ترین عامل تأثیرگذار بر فرهنگ عامه نقش مهمی در گسست جامعه ایرانی از ارزش‌های سنتی و پیوستن به جامعه جهانی غربی شده داشت. برنامه‌ریزی برای پیوستن به نهادهای خارجی، توسط رواج ناگهانی شبکه‌های ماهواره‌ای و اینترنت، از انحصار کارگزاران دولتی خارج شد و از آن زمان به بعد، افراد به طور مستقل از نظارت‌های دولتی، به ارتباطات فرامرزی پرداختند. رواج اینترنت و رسانه‌های نوظهور از طرفی تهدیدی برای ارزش‌های سنتی جامعه تلقی شد و از سمتی دیگر ابزاری جدید برای نسل جوان که توانست با عبور از محدودیت‌ها به ارتباطات فرامرزی دست یابد. «ازدیاد مجلات و جراید نیز، ارزش‌های طبقه متوسط شهری را توسعه داد و در نهایت منجر به نزاعی میان نسل قدیم/ نسل جدید، شهری/ روستایی و ایده‌آلیسم/ رئالیسم شد» (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۷).

در پی دوران اصلاحات در دهه ۷۰ شمسی، تغییر ارزش‌های فرهنگی از سنت‌گرایی به ارزش‌های فرهنگی جامعه متوسط شهری بدل شد که به بازاندیشی در نظام‌های فرهنگی و مناسبات نسلی انجامید. همچنین دگرگونی فضای سیاسی در جهت آزادی اندیشه و حقوق مدنی، فرصتی برای بیان دیدگاه‌های تازه به این طیف جدید از جامعه داد که بخش عمده‌ای از آن جوانانی بودند که خواستار تغییر سبک و ارکان زندگی خود بودند. با توجه به فضای باز اجتماعی، رشد سرمایه‌گذاری و رفاه نسبی، طبقاتی از مردم جامعه به سوی نیازهای فرامادی کشیده شدند که از منابع اقتصادی، سیاسی و اجتماعی برای تولید هنر و فرهنگ بهره گرفتند. بدین ترتیب این سیاست‌های اصلاحی که از طرف دولت صورت گرفته بود، فضای اجتماعی مناسب برای تغییر فرهنگی و ظهور جنبش‌های هنری جدید را در ایران فراهم آورد (نیل قاز، ۱۳۹۰: ۵۳). رواج اینترنت، تأثیری شگرف بر جامعه ایرانی و زندگی روزمره مردم گذاشته و امروزه تمامی رسانه‌ها به عنوان عنصر تفکیک‌ناپذیر بافت فرهنگی زندگی روزمره تلقی می‌شوند. به گونه‌ای که معرفی کالاها در این شبکه‌ها، نحوه پوشیدن لباس و ارزش‌گذاری افراد از طریق اجناس تبلیغ شده در زندگی مردم بسیار بارز است (دارابی، بی تا، آزاد آرت آنلاین). اشاعه و بازتاب این تغییرات، گونه‌ای از هنر

رئالیستی در دهه ۸۰ را پدید آورد که در آن طبقه متوسط شهری و تحصیل کرده جدید با زبان تند و انتقادی، در برابر ارزش‌های مسلط طبقه سنتی و نظم محافظه‌کارانه قدرت، ایستادگی کردند. این رئالیسم هنری هنجارهای پوشش، رمزگان مذهبی، هنجارهای جنسی و رفتار سیاسی را در مقابل جامعه مذهبی با نشانه‌های سمبولیک و آرمان‌گرایانه نشانده (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۲۷).

پاپ‌آرت ایرانی دهه ۸۰ خورشیدی پیرو احیاء هنر پاپ در دهه ۸۰ میلادی- که با اصطلاح نئوپاپ نیز شناخته می‌شود- شکل گرفت؛ باین حال نقاشی پاپ ایرانی نگاهی چندوجهی به جهانی شدن دارد. بازنمایی مصرف‌گرایی در فرهنگ جامعه ایرانی با نقد آمریکایی شدن فرهنگ همراه بود. هنرمندان پاپ ایران همانند هم‌تایان غربی‌شان اشیاء مصرفی را به عنوان ابژه‌ای زیبایی‌شناختی در آثارشان بازنمایی کردند، ولی با کنارهم قراردادن نشانه‌های تصویری رمزگانی متفاوت ایجاد کردند که ارتباطی با معنای اولیه کالاهای بازنمایی شده ندارد. به عنوان مثال در تصویر ۶، بیلپورد شهری بزرگی بازنمایی شده است که لوازم آتشپزخانه برقی بلک اند دکر را تبلیغ می‌کند. شرکت آمریکایی بلک اند دکر، تولیدکننده ابزارهای الکتریکی و محصولات برقی است که توانست کالاهای خود را به دیگر



تصویر ۶. آرش حنایی، ۱۳۸۷، بدون عنوان. منبع: (URL 4)

پارادوکس موجود در زندگی روزمره ایرانیان (مریدی، ۱۳۹۷: ۳۱۵) به رایج شدن نمایش‌های فشن و مد لباس در بستر فرهنگ ایران توجه نشان داده‌است.



تصویر ۷. فرهاد مشیری، ۱۳۸۴، ما همه آمریکایی هستیم. منبع: (URL)



تصویر ۸. خسرو حسن زاده، ۱۳۹۵، مجموعه اندی وار هول نجاتم داد. منبع: (URL 6)

کشورها وارد کند. با این‌که بیشترین بخش این اثر به بیلبورد شهری و تصویر روی آن اختصاص داده شده‌است، هنرمند-آرژشحنایی- برای بیان مفهوم خود فیگورهای کوچکی را در پایین کادر قرار داده‌است. این تضاد در ابعاد بازنمایی، هم اهمیت رسانه و هم کم‌اهمیت شدن انسان در فرهنگ کالایی را نشان می‌دهد. فرهاد مشیری نیز در "ما همه آمریکایی هستیم" (تصویر ۷)، چیدمانی از کالاهای مصرفی را بازنمایی می‌کند که همگی مواد شوینده هستند. معنای اولیه این اثر زمانی که متوجه متن انگلیسی برچسب روی محصولات می‌شویم تغییر می‌کند (We Are All American). آیا هنرمند با نمایش کالاهای مصرفی وارداتی قصد دارد نفوذ فرهنگ آمریکایی به عمق زندگی روزمره جامعه ایرانی را نشان دهد یا با نمایش مواد شوینده به یک شستشو و پاک‌کنندگی فرهنگی اشاره دارد؟! آمریکایی شدن فرهنگ در مجموعه "اندی وار هول نجاتم داد" از خسرو حسن زاده (تصویر ۸) بار دیگر به چالش کشیده شده‌است. حسن زاده با لحنی شوخ‌طبعانه آمریکایی شدن هنر ایران و سلطه فرهنگی آمریکا را به نمایش می‌گذارد. معضلی که همواره در بین کارگزاران فرهنگی ایران تحت عنوان تهاجم فرهنگی مورد توجه بوده و در پی این مفهوم، به مبارزه با دشمن فرهنگی فرا می‌خواند. بدین ترتیب نظام غربی به‌ویژه آمریکا در سبک زندگی همچون پوشش، مد، رفتار و غیره، مغایر با هنجارهای فرهنگی اسلامی تلقی شد و ضدیت با غرب‌گرایی را به دنبال داشت (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۹۰-۱۹۱). نه تنها مصرف افراطی کالاها در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی به اوج خود رسید-که انواع خوراکی، پوشاک و دیگر موارد مصرفی مانند تولیدات فرهنگی را در برمی‌گرفت (نیازی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۴)- بلکه انواع جراحی‌های زیبایی، بدنسازی، استفاده از لوازم آرایشی و زیورآلات بخشی از زندگی روزمره مردم عادی محسوب می‌شد (چشم‌انداز ایران، ۱۴۰۱: ۱). درحالی‌که صحنه فرهنگ معاصر ایران شاهد جدال دائمی سنت و مدرنیته بود، معیارهای صوری زیبایی مردانه و زنانه نیز به نشانه تصویرسازی این جدال بدل شد. جراحی‌های زیبایی افراطی نشان‌دهنده تلاش افراد برای نزدیک شدن به الگوهای زیبایی غربی محسوب می‌شوند. هنرمندان با بازنمایی صورت‌های جراحی و آرایش شده این تغییر در معیار زیبایی ظاهری را به چالش کشیدند. ساغر دثیری با نشان دادن زنان جوانی که بیش از حد عمل جراحی زیبایی انجام داده‌اند (تصویر ۹) در کنار شعار "زیبا، جادار، مطمئن" که برای تبلیغ یخچال فریزر امرسان در رسانه‌های اجتماعی رواج یافته بود، کالا شدن انسان‌ها را به نقد می‌کشد. بینی‌های اغراق آمیز جراحی شده، لب‌های پروتز شده، موهای بلوند شده و مواردی از این دست به نشانه‌های تصویری نقد فرهنگ عامه بدل شدند که در آثار شیرین علی‌آبادی نیز به تصویر کشیده شده‌است. شریفی نیز در آثارش (تصویر ۱۰)، علاوه بر نمایش



تصویر ۱۰. سودی شریفی، ۱۳۹۰، هفته مد، مجموعه ماکسیاتور، منبع: (URL 9)



تصویر ۱۱. حجت امانی، ۱۳۹۲، چهره صفوی، منبع: (URL 10)

در کنار آن دسته از هنرمندان پاپ ایرانی که گرایش به جراحی‌های زیبایی شبیه‌سازی‌شده به مدل‌های غربی را دست‌مایه آثار خود قرار دادند، گروهی دیگر به صورت‌های کلیشه‌شده زنان قاجاری برای نقد مفهوم زیبایی در فرهنگ عامه روی آوردند. حجت امانی در مجموعه چهره صفوی (تصویر ۱۱)، با تکثیر چهره دختر صفوی سیگار به دست، معیارهای متفاوت زیبایی برای سوژه زن در هر دوره را به چالش می‌کشد. تکثیر چهره در زمینه‌های رنگی متنوع، ضمن این که به آثار اندی وار هول-هنرمند پاپ آمریکایی-ارجاع دارد، پیروی از مد در فرهنگ عامه را نیز به چالش می‌کشد. سیگار در داستان دختر صفوی، بیان‌گر تنش یا همزیستی ارزش‌های فرهنگ سنتی ایران با فرهنگ مدرن وارداتی است. محمود سبزی، با کنار هم قرار دادن تصویر مرلین مونرو-هنرپیشه آمریکایی و مدل مجموعه‌ای از وار هول-و زن قاجاری در یک پس‌زمینه سنتی ایرانی با حاشیه خالدار سیاه و سفید (تصویر ۱۲) که طرح‌های محبوب طراحان لباس آمریکایی و اروپایی است به خوبی درهم‌تنیدن سنت و مدرنیته و همزیستی ارزش‌های فرهنگی ملی و بین‌المللی ارجاع می‌دهد.

اگر چه آغاز دهه ۸۰ در ایران با توسعه اقتصادی و ظهور رسانه‌های نوینی همراه بود که به فضای باز فرهنگی و رونق فعالیت‌های هنری منجر شد، پایان این دهه شرایط به نحو دیگری تغییر کرد. به‌تصویب‌رسیدن تحریم همه‌جانبه علیه ایران در سال ۱۳۸۹، تحریم‌های جدیدی علیه بانک‌های ایران توسط آمریکا را به دنبال داشت. افزون بر آن تحریم‌های جدید اتحادیه اروپا در سال ۱۳۹۱ که منجر به منع خرید نفت از ایران شد، دیگر کشورها را نیز به همین منظور تحت فشار قرار دادند (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۵۳). کاهش واردات محصولات می‌تواند باعث کمبود مجموعه‌ای از کالاها شود، هرچند که در این شرایط کشورهای تحریم شده سعی در جایگزینی واردات کالاها از سایر کشورها با کیفیتی نه چندان خوب را دارند، اما همین مسئله نیز منجر به کمبود کالاهای باکیفیت و افزایش قیمت آن‌ها می‌شود. بنابراین تحریم‌های اقتصادی، تأمین معیشت افراد را تحت الشعاع قرار می‌دهد و افزایش فقر را در پی دارد (نادمی و حسونند، ۱۳۹۸: ۱۵۶). افت جذب سرمایه‌گذاری‌های خارجی در ایران و افزایش بسیار زیاد نرخ ارز، در به‌چالش کشیدن



تصویر ۹. ساغر دثیری، ۱۳۸۹، از مجموعه زیبا، جا دار، مطمئن، منبع: (URL 7)

معضلات جامعه و فضای انتقادی، نقشی پررنگ ایفا کرد. نظر به آن‌که اقتصاد بر زمینه نظام اجتماعی و فرهنگی تأثیر مستقیم دارد؛ تحولات اقتصادی و رشد چشم‌گیر تورم بر مسائل زندگی مردم تأثیر گذاشت و رکود اقتصادی عمیقی را بر مردم ایران تحمیل کرد که در آثار هنرمندان به شیوه‌های گوناگون بازتاب یافته است (رویان و یارعلی، ۱۴۰۲: ۳۵). شرایط جدید، هنر پاپ را که اساساً ریشه در رفاه اقتصادی و فرهنگ مصرف‌گرای آمریکایی داشت در موقعیت تناقض آمیزی قرار داد. نه تنها دشواری‌های اقتصادی، بلکه بحران فزاینده محیط زیست-که به مسئله‌ای جهانی بدل شده است-مصرف گرایی را به فرهنگ طرد شده و ناپسند بدل کرد.

در نقاشی دهه ۹۰ ایران، آثار هنرمندان جنبه انتقادی قوی‌تری پیدا کرد. کاربرد عناصر تصویری فرهنگ عامه در آثار این دهه کنایه آمیز و تلخ بود، تا جایی که به سختی بتوان این نقاشی‌ها را پاپ دانست. با این وجود، برخی از هنرمندان معاصر ایران همچنان عناصر محبوب فرهنگ عامه را با رویکردی انتقادی و لحنی گزنده‌تر از قبل در آثارشان به کار می‌گرفتند که می‌توان تسامحاً هنرشان را پاپ بشمار آورد. به عنوان مثال بهداد لاهوتی با اجرایی ساده اما خلاقانه گالن نفتی قرمز رنگی با خطوط حک شده که به نظر می‌رسد از خطوط دوره ایران باستان گرفته باشد را به نمایش گذاشت (تصویر ۱۳). لاهوتی با نشان دادن بشکه نفتی و خط باستانی ایران، با لحنی کنایه آمیز به قیاس دو دوره از تاریخ ایران پرداخته است. اسماعیل قنبری نیز در مجموعه «هزار» تصاویری از اسکناس‌های نقاشی شده با ابعاد بزرگ را به نمایش گذاشت (تصویر ۱۴) که نقدی بود به سقوط ارزش پول ملی. محمود بخشی در نیز با قرابت به مفاهیم ذکر شده در بالا به خلق اثر می‌پردازد. چاپ سیلک اسکرین واژه خط پولساز پارسی (تصویر ۱۵) بر روی گونی برنج می‌تواند حاکی از کمبود نقدینگی و ارز باشد که در شرایط بحران اقتصادی به وجود آمد. به نظر می‌رسد تصویر کوچک واژه حلال در اثر به بخشی از فرهنگ رایج عامه مردم ارجاع دارد که زمانی معنا و تأثیر مهمی در کسب درآمد حلال در زندگی مردم داشته است.

علاوه بر بحران اقتصادی، موضوع جنگ در خاورمیانه از موضوعاتی بود که به شدت زندگی مردم این منطقه را در دهه‌های اخیر تحت تأثیر قرار داده است. فرهاد مشیری (تصویر ۱۶)، با چیدن انبوهی از سی و دو فرش ماشینی هم‌اندازه که در کارخانه تولید شده بود را با برشی به شکل یک جنگنده در مرکز فرش، به نمایش درآورد. مشیری درباره این اثر به بزرگ‌ترین صادرات کشور بعد از نفت، به فرش‌های ایرانی اشاره می‌کند که موضوعی آشنا برای مردم است (منصوری طهرانی، ۱۳۹۷: ۶۷-۶۸). ارجاع به نمادهای جهانی، یکی از ویژگی‌های کلیدی هنر پاپ است. موضوع، رسانه و روش مشیری به هنر پاپ



تصویر ۱۳. محمود سبزی، ۱۳۹۲، بدون عنوان، منبع: (URL 11)

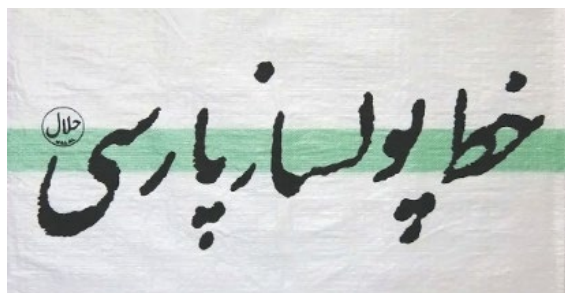


تصویر ۱۳. بهداد لاهوتی، گالن، ۱۳۸۸، منبع: (URL 12)

زیستگاه خود بشر را متلاشی می‌کند (اسگندری، ۱۴۰۱: ۶۱). سمیرا البرزکوه نیز در تابلوی قطره (تصویر ۱۸) کیسه پلاستیک شناور در اعماق دریا را نقاشی کرده است. البرزکوه بیان می‌کند که به پلاستیک‌ها به‌عنوان موجودات زنده دریایی نگاه می‌کند که با حیات موجودات در رقابت است که اگر همین‌طور ادامه یابد در نهایت پلاستیک، موج دریا خواهد شد و سراسر آن را خواهد پوشاند (البرزکوه، ۱۴۰۰، پلتفرم هنری درز). شاید هیچ تصویری به اندازه این کیسه‌های پلاستیکی و زباله برای انسان امروزی آشنا نباشد؛ کیسه‌های پلاستیکی به بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی روزمره مردم بدل شده‌اند که نه‌تنها نماد مصرف‌گرایی هستند بلکه در مخرب بودن می‌توانند با هواپیمای جنگی مشیری مقایسه شوند. هنرمند با قراردادن عناصر آشنای فرهنگ عامه در مرکز توجه زیبایی‌شناختی مخاطب را به بازنگری در ارزش‌های نظام سرمایه‌سالاری فرامی‌خواند.



تصویر ۱۴. اسماعیل قنبری، مجموعه هزار، ۱۳۹۳. منبع: (URL 13)



تصویر ۱۵. محمود بخشی، خط پولساز پاری، ۱۳۹۳. منبع: (URL 14)



تصویر ۱۶. فرهاد مشیری، قالیچه پرنده، ۱۳۸۵. منبع: (URL 15)

کاملاً مستند است و جنگنده‌های او یادآور هواپیمای لیختن اشتاین است؛ جایی که جت آشکارا ابزاری برای مرگ است، اما در عین حال تبدیل به موضوع فانتزی‌های مردانه می‌شود. این تصویر از یک کمیک با عنوان همه مردان جنگی آمریکایی در سال ۱۹۶۲م. گرفته شده است و حس جدایی و ابهامی که در اثر لیختن اشتاین وجود دارد در آثار مشیری منعکس شده است (Christies online). از طرفی دیگر فرش ایرانی به‌عنوان نمادی از هویت ایرانی قلمداد می‌شود که به‌عنوان یک کالای صادراتی جهانی از اهمیت فرهنگی و اقتصادی بسیاری برخوردار است و از معدود محصولات است که از تحریم‌های مختلف بر ایران معاف شده است. این اثر از چندین جنبه مفاهیم ضمنی و در عین حال کنایه‌آمیزی در خود دارد که با لحنی طنزآمیز به بیان آن‌ها پرداخته است. از یک سو تکرار و روی هم چیدن فرش‌ها، آثار قوطی سوپ کمپل وارهول را خاطر نشان می‌کند که به تولید انبوه فرش ماشینی ایرانی اشاره دارد. قیمت بسیار زیاد فرش دستبافت و کاهش توان اقتصادی مردم، منجر به افزایش تولید فرش کارخانه‌ای ارزان‌تر شده که از کیفیت پایینی نیز برخوردار است. از طرفی برش تصویر جت در مرکز فرش به وضعیت سیاسی و منطقه‌ای خاورمیانه اشاره دارد. قرارگیری فرش به‌عنوان نمادی از ائاثیه خانه در کنار وسیله نظامی، می‌تواند به مداخله سیاست‌های خارجی در امر روزمره مردم یا به نوعی به جنگ مدرن اشاره داشته باشد.

در دهه‌های اخیر بحران فزاینده محیط‌زیست و تغییر اقلیم، لزوم بازنگری بر سیاست‌های مصرفی در جوامع مدرن را نمایان ساخت. پژوهشگران معتقدند، بحران محیط‌زیست ریشه در انقلاب صنعتی و تسلط نظام سرمایه دارد. رشد بی‌رویه جمعیت، استفاده از علم و فناوری در جهت سلطه بر طبیعت، سرسپردگی به جنون رشد و مصرف بی‌رویه منابع محدود کره زمین برای نیازها و خواست‌های نامحدود بشری، عوامل اساسی بحران محیط‌زیست هستند (Yang, Chen, Wang et al., 2023: 55). سبک زندگی مصرف‌گرا و تولید انبوه زباله از جلوه‌های فرهنگ عامه هستند که مورد نقد هنرمندان در ایران و جهان قرار گرفتند. مریم آیین و عباس شهسوار در مجموعه واق، سطل زباله‌های شهری را نشان داده‌اند که در پس‌زمینه سرسبز خودنمایی می‌کند و با انبوه زباله‌ای که در کنار آن ریخته شده به منظره‌ای از زندگی امروزی ما بدل شده است (تصویر ۱۷). حضور سطل زباله در میان پوششی از گیاهان و همچنین تضاد فرم‌های نامنظم زباله‌ها در تضاد با فرم‌های منظم گیاهان، از مهم‌ترین مسئله انسان در مواجهه با طبیعت خبر می‌دهد. خالقان اثر در گفت‌وگویی از دغدغه خود نسبت به تولید بیش از حد زباله در جامعه‌ای صحبت می‌کنند که مدام در حال مصرف است و بدون اینکه آن را به چرخه تولید بازگرداند، در نهایت



تصویر ۱۸. سمیرا البرزکوه، مجموعه ویروس دست‌ساز، قطره، ۱۳۹۸. منبع: (URL17)



تصویر ۱۷. مریم آیین و عباس شهسوار، مجموعه واق، ۱۳۹۵. منبع: (URL16)

محبوبیت جهانی یافت. این جنبش هنری نه تنها بازتابی از سرخوشی‌های زودگذر زندگی روزمره و فرهنگ مصرف‌گرای عامه در جوامع شهری است؛ بلکه با لحنی طنزآمیز این فرهنگ را به چالش می‌کشد. از این منظر، علیرغم وجود هنر عامیانه و کاربرد نشانه‌های تصویری باورهای توده مردم در تاریخ نقاشی ایران، هنر پاپ ایرانی به صورت پراکنده از اواخر دوره پهلوی (دهه ۵۰ خورشیدی) شکل گرفت و دهه‌های پایانی سده چهاردهم خورشیدی، با انسجام بیشتری احیاء شد.

جهانی‌شدن همواره با چالش غربی‌شدن فرهنگ‌های غیرغربی همراه بود؛ در نقاشی پاپ ایرانی نیز این نقد به وضوح دیده می‌شود. برای مثال، برخی از این آثار به رشد مصرف‌گرایی در ایران واکنش نشان دادند و مسائلی مانند گسترش تبلیغات تجاری و تولید کالاهای غیرضروری را به چالش کشیدند. فرهاد مشیری در اثر "ما همه آمریکایی هستیم" (تصویر ۷) و خسرو حسن‌زاده در مجموعه "اندی وار هول نجاتم داد" به وضوح تاثیر کالاهای فرهنگی آمریکایی بر زندگی روزمره و هنر ایران را به تصویر کشیده‌اند. هنرمندان همچنین آرایش‌های اغراق‌آمیز و جراحی‌های زیبایی برای شبیه‌شدن به مدل‌های غربی را به عنوان بخشی از فرهنگ مصرفی عامه در آثارشان به نمایش گذاشتند (تصاویر ۹ تا ۱۳). لذا، نقاشی پاپ دهه ۸۰ ایران تنها نشان‌دهنده زیبایی‌شناسی مختص زندگی شهری و فرهنگ مصرف‌گرا نیست بلکه با نمایش کالاهای وارداتی یا نمادهای سبک زندگی غربی در کنار نشانه‌های شمالی فرهنگ سنتی ایران شوخ طبعانه به تناقض‌آمیزبودن سبک زندگی ایرانی در عصر جهانی‌شدن اشاره دارند.

پاپ‌آرت ایرانی از زمان تولدش تا امروز تحولات زیادی را پشت سر گذاشته است. تا پیش از دهه ۸۰ خورشیدی، هنرمندان پاپ ایرانی بیشتر بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار با استفاده از نقوش سنتی و مذهبی تمرکز داشتند. آثار این دوره، بازتابی از هویت ملی و فرهنگی ایران بودند و کمتر به مسائل اجتماعی و اقتصادی می‌پرداختند. پیرو تحولات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی ناشی از جهانی‌شدن، هنر پاپ ایرانی به بازتابی از واقعیت‌های زندگی روزمره و بحران‌های جامعه تبدیل شد. به‌عنوان مثال، هنرمندان علاوه بر استفاده از نقوش سنتی، به نقد مصرف‌گرایی، جراحی‌های زیبایی و بحران‌های محیط زیستی پرداختند. بدین ترتیب پاپ‌آرت ایرانی در این دوره، انعطاف‌پذیری خود را در مواجهه با تحولات جامعه نشان داد و به ابزاری قدرتمند برای بیان مسائل اجتماعی تبدیل شد. جدول ۱، خلاصه‌نگاری است از تحلیل بافتاری نمونه‌های پژوهش که رابطه میان فرم‌ها و موضوعات بازنمایی را با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی مشخص می‌کند.

نتیجه‌گیری

جلوه‌های فرهنگی گذار از جوامع محلی و ملی به دهکده جهانی در آستانه قرن ۲۱ میلادی (همزمان با آغاز دهه ۸۰ خورشیدی) بیش از هر زمان دیگری مشهود است. توسعه رسانه‌های همگانی، دسترسی به اطلاعات در هر نقطه از جهان را امکان‌پذیر ساخت و محدوده‌های پیشین جغرافیای فرهنگی را تغییر داد. هنر پاپ که تحت تاثیر فرهنگ مصرف‌گرای عامه در نظام‌های سرمایه‌سالاری شکل گرفته بود، به‌عنوان یکی از جنبش‌های مؤثر در گذار از مدرنیسم به پست‌مدرنیسم هنری به سرعت

جدول ۱. رابطه مضامین نقاشی پاپ ایران با بافتار اثر در نمونه‌های پژوهش (منبع: نگارندگان)

تصویر	هنرمند	موضوع بازنمایی	رابطه با زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی-اقتصادی
	آرش حنایی ۱۳۸۷	بیلورد شهری بزرگ با تبلیغ لوازم خانگی وارداتی بلک اند دکر؛ فیگورهای کوچک انسانی در پایین تصویر	نقد فرهنگ مصرفی و تبلیغات، تسلط رسانه و تبلیغات بر انسان، اشاره به کالاهای وارداتی شرکت‌های غربی
	فرهاد مشیری ۱۳۸۴	چیدمان مواد شوینده با برچسب انگلیسی "We Are All American"	نقد آمریکایی‌شدن فرهنگ، حضور کالاهای وارداتی در زندگی روزمره ایرانیان، اشاره به استعاره پاک‌سازی فرهنگی
	خسرو حسن‌زاده ۱۳۹۵	ارجاع به آثار وار هول، تصویر وار هول، مرلین مونرو و قوطی کنسرو	نقد سلطه فرهنگی آمریکا و آمریکایی‌شدن فرهنگ و هنر؛ نمایش سنت و مدرنیته در تقابل با یکدیگر
	ساغر دثیری ۱۳۸۹	زنان با جراحی‌های زیبایی اغراق‌آمیز و آرایش غلیظ؛ شعار "زیبا، جادار، مطمئن"	نقد کالایی‌شدن انسان و معیارهای زیبایی برگرفته از الگوهای غربی؛ ارتباط با تبلیغات مصرف‌گرایانه
	سودی شریفی ۱۳۹۰	نمایش فشن و مد لباس در بستر نگارگری ایرانی	نقد تضاد سنت و مدرنیته در زندگی روزمره؛ پارادوکس در سبک پوشش و ظاهر ایرانیان در بستر تأثیرات فرهنگی
	حجت امانی ۱۳۹۲	چهره دختر صفوی با سیگار، در زمینه‌های رنگی مختلف	نقد زیبایی‌کلیشه‌ای؛ ارجاع به اندی وار هول (هنرمند سرشناس پاپ آمریکایی)؛ تنش میان ارزش‌های سنتی و فرهنگ مدرن
	محمود سبزی ۱۳۹۲	تلفیق تصویر مرلین مونرو و زن قاجاری در زمینه‌ای سنتی-ایرانی	نمایش هم‌زیستی سنت و مدرنیته؛ اشاره به تنوع فرهنگی، هویت دوگانه، و سلطه فرهنگی غرب
	بهداد لاهوتی ۱۳۸۸	گالن نفت قرمز با خطوط باستانی	قیاس تاریخی نفت با میراث فرهنگی؛ نقد وابستگی اقتصادی و فرهنگی به نفت؛ فرهنگ مصرفی
	اسماعیل قنبری ۱۳۹۳	نقاشی اسکنااس بزرگ	نقد سقوط ارزش پول ملی و تورم؛ بازتاب بحران اقتصادی
	محمود بخشی ۱۳۸۵	چاپ سیلک واژه خط پولسازپارسی برگونی، همراه واژه حلال	کمبود ارز و نقدینگی؛ تقابل معنویت و مادیت
	فرهاد مشیری ۱۳۸۵	چیدمان فرش ایرانی با برش تصویر جنگنده در مرکز فرش	کاهش صادرات فرهنگی (فرش)، نقد جنگ مدرن و مداخله نظامی
	مریم آیین و عباس شهسوار ۱۳۹۵	سطل و زباله شهری در طبیعت و پوشش گیاهی	نقد سبک زندگی مصرف‌گرا و تولید زباله، تهدید زیست محیطی؛ تضاد انسان و طبیعت
	سمیرا البرزکوه ۱۳۹۸	کیسه پلاستیکی شناور در دریا، کادر به شکل قطره	بحران آلودگی محیط زیست، مصرف‌گرایی افراطی، ارجاع به حضور مخرب پلاستیک در طبیعت

فهرست منابع فارسی

ادراکی، مرجان؛ شاد قزوینی، پریسا (۱۴۰۰). «خوانش گفتمان‌های متکثر آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ملی ایران بر اساس نظریه فرهنگ مانوئل کاستلز». *باغ نظر*. دوره ۱۸. شماره ۹۹. ص ۷۹-۹۰. Doi: 10.22034/bagh.2021.231604.4550

آرچر، مایکل (۱۳۹۴). *هنر بعد از ۱۹۶۰*. ترجمه: کتایون یوسفی. تهران: حرفه هنرمند.

آرناسن، یوراردور هاروارد (۱۳۸۸). *تاریخ هنر نوین*. ترجمه: محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه.

اسگندری، مریم (۱۴۰۱). مطالعه تطبیقی نقاشی معاصر ایران و نقاشی معاصر غرب از منظر آگاهی بخشی نسبت به مسائل زیست محیطی (۱۳۷۰-۱۴۰۰). پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

البرزکوه، سمیرا (۱۴۰۰). (ویروس دست‌ساز). <https://darz.art/fa/shows/10305> (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵)

ایگلتون، تری (۱۳۸۶). *ایده فرهنگ*. ترجمه: علی ادیب راد. تهران: حرفه هنرمند.

ایگلتون، تری (۱۳۶۸). *بیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ویراست دوم. چاپ سیزدهم ۱۴۳۳. ترجمه: عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

برت، تری (۱۳۹۱). *نقد هنر: شناخت هنر معاصر*. ترجمه: کامران غبرایی. تهران: نشر نیکا.

پاسیار، نسیم (۱۳۹۸). بازخوانی پاپ آرت در نقاشی معاصر ایران. پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، اصفهان: مؤسسه آموزش عالی غیرانتفاعی سپهر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پنجه‌زاده، بهداد (۱۴۰۲). (از شکل‌گیری هنر پاپ آرت در اروپا و آمریکا تا مکتب سقاخانه در ایران). <http://www.tajasmionline.ir/News/42438>. (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۳/۷/۲۰)

دارابی، هلیا. (تلاش مذبحخانه برای یکتایی). <http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=34> (تاریخ دسترسی: ۱۴۰۳/۷/۲۵)

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴). *فرهنگ پسا مدرن*. چاپ دوم. تهران: نشر نی.

رضوانی، لیلیا (۱۳۹۱). تحلیل مؤلفه‌های پاپ آرت در هنر معاصر ایران. پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز.

رویان، سمیرا؛ یارعلی، مرضیه (۱۴۰۲). «جستاری در صورت و محتوای نقاشی اجتماعی- انتقادی دهه ۹۰ ایران». *رهپویه هنرهای تجسمی*. دوره ۶. شماره ۴. ص ۳۷-۲۷. Doi: <https://doi.org/10.22034/ra.2024.2001039.1336>

سمیع آذر، علیرضا (۱۴۰۲). *امواج پست مدرن*. تهران: نظر.

فراهانی، محسن (۱۳۹۲). بررسی تطبیقی پاپ آرت و سقاخانه. پایان نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری، واحد تهران مرکز.

کاظمی، عباس (۱۴۰۱). «جابه‌جایی‌های عظیم فرهنگی- اجتماعی و جنبش زندگی روزمره در ایران». *چشم‌انداز ایران*. شماره ۱۳۶. ص ۴۹-۵۵. Doi: <https://www.magiran.com/p2535463>

نقاشی پاپ دهه ۹۰ ایران فاقد شوخ‌طبعی نمونه‌های دهه‌های قبل است و موضعی سخت‌تر در مقابل مصرف‌گرایی در زندگی روزمره دارد. هنرمندان علاوه بر نقد فرهنگ مصرفی، به تأثیرات مخرب نظام سرمایه‌سالاری-از جمله جنگ و تخریب محیط‌زیست- با نگاهی به شرایط خاص ایران پرداخته‌اند. محمود بخشی (تصویر ۱۶) کالایی‌شدن فرهنگ را به نقد می‌کشد؛ درحالی‌که بهداد لاهوتی (تصویر ۱۴) و فرهاد مشیری (تصویر ۱۷) تقابل و تضاد ارزش‌های سنتی و معاصر جامعه ایرانی را به نمایش گذاشته‌اند. زباسبازی زباله‌ها و مواد دورریز نیز از موضوعاتی است که هنرمندان ایرانی به‌منظور نقد تولید انبوه پسماند در زندگی روزمره مصرف‌گرایی شهری به آن توجه داشتند.

نقاشی پاپ ایرانی، در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی، صرفاً تقلیدی از هنر پاپ جهانی شده نیست، بلکه پاسخی است به جهانی‌شدن در بستر خاص جامعه ایرانی. هنر پاپ به‌عنوان یک جنبش هنری جهانی این قابلیت را دارد که در زمینه و بستر جغرافیایی خاص بازتاب چالش‌های فرهنگ عامه در قالبی زیبایی‌شناختی باشد. این آثار نسخه‌ای برای بهبود فرهنگ تجویز نمی‌کنند، بلکه همچون آینه‌ای راست‌نما کژها و تناقضات فرهنگ مصرف‌گرایی توده‌ها در جغرافیای فرهنگی مشخص را به نمایش می‌گذارند. در نهایت، نقاشی پاپ دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی، علیرغم ارجاع به هنر پاپ غربی و بازنمایی زندگی مصرف‌گرایی شهری، مضامین خاص خود را متناسب با بستر اجتماعی توسعه داد؛ این آثار با نمایش هم‌نشینی کنایه‌آمیز نشانه‌های تصویری جهانی شدن و سنت‌گرایی، برداشت‌های سطحی از سنت و کالایی‌شدن ارزش‌های معنوی فرهنگ سنتی ایران در جامعه معاصر را بازنمایی کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Contextual
2. Ritesh Ranjan
3. A CRITICAL ANALYSIS OF POP ART MOVEMENT AND ITS ARTISTIC LEGACY
4. Erdem Selvin
5. The Analysis of Pop Art: Content, Subject Matter, Style and Form
6. Chuqing Yang
7. Analysis on the Commercialization of Pop Art
8. Whitechapel Art Gallery
9. Laurence Olivier
۱۰. از جمله پیتر ریچارد همیلتون ادوارد پائولوزی، پیتر بلیک و غیره.
11. Thomas Hess
12. Edward Lucie Smith
13. Roy Lichtenstein
14. Lucy Lippard
15. Robert Rauschenberg
16. Flavia Frigerin



Markowitz, S. (1999). (Review). *Aesthetics and Art Criticism*. Volume 57. Issue 1. Pages 73-75. <http://www.jstor.org/stable/432066>.

Mohammadi, A. (Ed.). (2003). *Iran Encountering Globalization: Problems and Prospects*. 1st edition. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203221013>

Ranjan, R. (2019). «A Critical Analysis of Pop Art Movement and Its Artistic Legacy». *International Journal of Creative and Innovative Research in All Studies*. Volume 1. Issue 11. Pages 122-126.

Ritzer, G. (2009). *Globalization: A Basic Text*. Black Well: Willey.

Robertson, R., White, KE. (Eds.). (2007). *Globalization: Critical Concepts in Sociology*. London: Routledge.

Sandberg, J. (1967). «Some Traditional Aspects of Pop Art». *Taylor and Francis*. Volume 26. Issue 3. Pages 228-245. <http://dx.doi.org/10.1080/00043249.1967.10794146>

Shanes, E. (2009). *Pop Art*. Parkstone.

Smith, T. (2011). *Contemporary Art: World Currents*. Upper Saddle River [N.J.]. Prentice Hall.

Whiteley, N. (1958). «Pop, Consumerism, and the Design Shift». *Design Issues*. Volume 2. Issue 2. Pages 31-45. <http://www.jstor.org/stable/1511416>.

Yang, M., Chen, L., Wang, J., et al. (2023). «Circular Economy Strategies for Combating Climate Change and Other Environmental Issues». *Environmental Chemistry Letters*. Volume 21. Pages 55-80. <https://doi.org/10.1007/s10311-022-01499-6>

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۹). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. تهران: نظر. لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۹۴). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*. ترجمه: علیرضا سمیع آذر. تهران: نظر. مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). *گفت‌وگوهای فرهنگی و جریان‌های هنری ایران*. تهران: دانشگاه هنر.

منصوری طهرانی، فاطمه سادات (۱۳۹۷). *تحلیل جامعه‌شناختی نقاشی‌های پاپ دهه ۹۰ ایران بر اساس رویکرد بازتاب*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشگاه هنر سوره.

میرزایی، داود، عبدی، نعمت‌الله (۱۳۹۳). «پژوهشی درباره مسئله بازنمایی در هنر پاپ». *کیمیای هنر*. دوره ۲. شماره ۸. ص ۲۷-۴۴. Doi: <http://kimiahonar.ir/article-1-143-fa.html>

نادمی، یونس؛ داریوش، حسنونند (۱۳۹۷). «شدت تحریم‌ها و فقر در ایران: لزوم لغو تحریم‌ها از منظر حقوق بشر». *مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی*. دوره ۹. شماره ۳۱. ص ۱۵۳-۱۷۱.

نیازی، محسن؛ گودرزی، فرشاد؛ فرهادیان، علی (۱۴۰۱). «طراحی مدل عوامل مؤثر بر مصرف‌گرایی در ایران با تکیه بر روش فراترکیب». *جامعه‌شناسی اقتصادی و توسعه*. دوره ۱۱. شماره ۲. ص ۲۱۶-۲۳۹. Doi: [10.22034/JEDS.2023.53197.1677](https://doi.org/10.22034/JEDS.2023.53197.1677)

نیل قاز، نسیم (۱۳۹۰). «نقاشی رئالیستی معاصر در ایران و شرایط اجتماعی ظهور آن (۱۳۷۶-۱۳۸۸)». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. دوره ۳. شماره ۱. ص ۳۷-۷۳.

یارعلی، مرضیه (۱۴۰۰). *تحلیل ویژگی‌های هنر اجتماعی ایران با تأکید بر آثار هنرمندان نقاش در دهه‌های ۷۰ تا ۹۰ شمسی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.

فهرست منابع الکترونیکی

(URL1) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-on-the-balcony-t00566> (Access date: 20/10/2024)

(URL2) <https://www.phillymag.com/2016/02/23/art-museum-international-pop/> (Access date: 20/10/2024)

(URL3) <https://www.tanavoli.com/works/sculptures/bronze/heeche/> (Access date: 20/10/2024)

(URL4) <https://darz.art/fa/artists/arash-hanaei> (Access date: 2/11/2024)

(URL5) <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/3155> (Access date: 2/11/2024)

(URL6) <https://khosrow-hassanzadeh.com/fa/about/> (Access date: 25/10/2024)

(URL7) <http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=34> (Access date: 25/10/2024)

(URL8) <https://galleryinfo.ir/Artist/fa/22200> (Access date: 1/11/2024)

(URL9) <https://soodysharifi.com/maxiature-series> (Access date: 25/10/2024)

فهرست منابع لاتین

Ban, S. (1993). «Pop Art and Genre». *New Literary History*. Volume 24. Issue 1. Pages 115-124. <http://www.jstor.org/stable/469274>

Christeis. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220> Access date: 1/ 11/ 2024)

Harris, G. (2015). *How Art Went Pop in Iran*. <https://www.tanavoli.com/news/theartnewspaper-how-art-went-pop-in-iran/> (Access date: 12/10/2024)

Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. University Of Cambridge.

Hopkins, C.; Djokic, S. (2022). «Editorial: Pop Art. Imitation, Translation, Transcreation». *Art in Translation*. Volume 14. Issue 2. Pages 103-107. <https://doi.org/10.1080/17561310.2022.2085458>

Keshmirshakan, H. (2023). *The Art of Iran in the Twentieth and Twenty-first Centuries*. Edinburgh University press.

Madoff, S. H. (1997). *Pop Art: A Critical History*. University Of California Press.

- (URL14) <https://darz.art/fa/artists/mahmoud-bakhshi> (Access date: 22/10/2024)
- (URL15) <https://www.christies.com/en/lot/lot-5305220> (Access date: 24/10/2024)
- (URL16) <https://www.instagram.com/p/CgHDHCINlaw/?igsh=MTV3bH Q3MDFibG1ncA==> (Access date: 2/11/2024)
- (URL17) <https://darz.art/fa/shows/10305> (Access date: 2/11/2024)
- (URL10) <https://artibition.net/fa/artists/hojatamani> (Access date: 1/11/2024)
- (URL11) <https://artchart.net/fa/artists/mahmood-sabzi/artworks> (Access date: 26/10/2024)
- (URL12) <https://darz.art/fa/artists/behdad-lahooti> (Access date: 25/10/2024)
- (URL13) <https://darz.art/fa/artists/esmaeil-ghanbari> (Access date: 22/10/2024)

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)

