پیکره
زودآیند ویرایش نشده

مقاله پژوهشی

بازتاب گفتمان اصالت‌گرای دهۀ ۴۰ و ۵۰ شمسی در اندیشه و آثار مرتضی ممیز (مطالعه موردی طرح جلدهای ممیز برای نشریات)

رسول کمالی دولت آبادی[۱]

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکدۀ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: r.kamali@aui.ac.ir

چکیده

مقدمه: گفتمان اصالت‌گرای حاکم بر دهۀ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی ایران (تا آستانۀ انقلاب) با هدف بازتعریف هویت ملی در عرصۀ جهانی به برجسته‌سازی عناصر فرهنگی زیست‌بوم ایرانی پرداخت و هماهنگ با تمایلات تجددخواهانۀ نخبگانی- حکومتی جامعه، جریانی «نوسنت‌گرا» را در هنر، ادبیات و گرافیک ایجاد کرد. مرتضی ممیز از دهۀ ۵۰، به بعد تمایلات اصالت‌گرایانۀ خود را در یادداشت‌هایی بازتاب داد. این مقاله با هدف تبیین مؤلفه‌های اصالت‌گرایی در اندیشۀ طراحانۀ ممیز و بازتاب اولین‌بارۀ این مؤلفه‌ها در سفارش‌های فرهنگی وی (دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰)، در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که مؤلفه‌های اصالت‌گرا در اندیشۀ طراحانۀ مرتضی ممیز کدامند؟ و این مؤلفه‌ها به چه شکل در طرح جلدهای ممیز برای نشریات ظهور یافته‌اند؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر کیفی، از نظر هدف بنیادی و به‌روش توصیفی-تحلیلی (مبتنی‌بر نظریۀ تحلیل گفتمان) انجام شده است؛ جمع‌آوری اطلاعات به‌شیوۀ کتابخانه‌ای و مشاهده و گزینش هدفمند تصاویر مرتبط با موضوع پژوهش میسر شد؛ این مقاله ذیل تحلیل شرایط تاریخی- اجتماعی و فضای گفتمانی حاکم بر دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ ایران، خاستگاه تمایلات اصالت‌گرایانۀ ممیز را تبیین می‌کند؛ سپس با فیش‌برداری از پنجاه مقالۀ ممیز، به استخراج و دسته‌بندی مؤلفه‌های اصالت‌گرای آن می‌پردازد. در ادامه، نمود بصری مؤلفه‌های استخراج شده در ۱۲ طرح‌جلد ممیز برای نشریات (۱۳۴۰ -۱۳۵۷) تحلیل می‌شود.

یافته‌ها: می‌توان به شش مؤلفۀ کلی اصالت‌گرا در اندیشه و آثار ممیز اشاره کرد که با استناد به یادداشت‌های وی، از ویژگی‌های فرهنگ و هنر ایرانیان در گذشته بوده‌اند: «نجابت و فروتنی»، «نگرش عرفانی»، «طنازی و زیرکی»، «بازآفرینی مداوم سنت تصویری ضمن لحاظ مفاهیم درونی- تاریخی آن»، «حفظ ارزش‌های فرمی- فرهنگی حروف و خوشنویسی ایرانی» و «به‌کارگیری موضوعات، فرم‌ها و تمهیدات جدید در بستر هنر- فرهنگ ایرانی».

نتیجه‌گیری: ممیز به‌واسطۀ ارتباط و همکاری با نخبگان هنر و فرهنگ، در فضای هژمونیک گفتمان اصالت‌گرای این دو دهه، دست به‌خلق آثار گرافیکی زد که دارای ارزش‌های نوسنت‌گرایانه بودند.

کلیدواژه

مرتضی ممیز، گفتمان اصالت‌گرا، گرافیک نشر، طرح جلد نشریات، ایران دهۀ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی

ارجاع به این مقاله: کمالی دولت آبادی، رسول. (۱۴۰۴). بازتاب گفتمان اصالت‌گرای دهۀ ۴۰ و ۵۰ شمسی در اندیشه و آثار مرتضی ممیز (مطالعه موردی طرح جلدهای ممیز برای نشریات). پیکره، ۱۴(۴۰).
DOI: 10.22055/PYK.2025.20005

مقدمه و بیان مسئله

می‌توان گفتمان حاکم (هژمونیک) بر دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ شمسی جامعهٔ ایران -تا آستانهٔ انقلاب ۵۷ را گفتمان «اصالت‌گرایی» نامید؛ گفتمانی که با هدف بازیابی و بازتعریف هویت ملی کشور در عرصهٔ جهانی، به برجسته‌سازی عناصر فرهنگی زیست‌بوم خود پرداخت و در پی بازآفرینی میراث گذشتهٔ ایران پیش و پس از اسلام در قالبی جدید (هماهنگ با تمایلات تجددخواهانهٔ حکومت و جامعه و روند مدرنیزاسیون کشور) برآمد؛ این جریان «نوسنت‌گرا» بر تمامی ساحات اندیشه و کنش جامعهٔ نخبگانی و حتی بر گرافیک نشر تأثیری ناگزیر داشت. ممیز تولد گرافیک معاصر ایران را، نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۴۰ می‌داند. از اواسط این دهه با افزایش قیمت فروش نفت و درآمد دولت و اوج‌گیری فعالیت‌های فرهنگی-هنری، مؤسسات و رویدادهای جدیدی راه‌اندازی شدند که سفارش‌دهندگان قابل توجهی برای طراحان گرافیک بودند و چشم‌انداز تازه‌ای را در گرافیک فرهنگی ایجاد کردند. همچنین، در دو دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، با تأسیس دانشکده‌های هنری و رشتهٔ گرافیک و نیز، گسترش نشر و توسعهٔ فنی آن و بیشتر شدن سفارش‌های ناشرین دولتی و خصوصی، تعداد قابل توجهی از دانش‌آموختگان گرافیک به حوزهٔ نشر ورود پیدا کردند و امکان ارتباط منسجم‌تری را با فعالان قلمرو اندیشه، ادبیات و هنر یافتند. ارتباطی که در دیگر حیطه‌های فرهنگی- هنری دو دههٔ مورد پژوهش چندان میسر نشده بود و اما، این ارتباط خاص و ناگزیر طراحان گرافیک با نویسندگان و هنرمندان تصویرگر نوسنت‌گرا در حوزهٔ نشر موجب شد گفتمان اصالت‌گرایی در گرافیک آثار انتشاراتی این دو دهه به‌نسبت حوزه‌های دیگر گرافیک عمق و حساسیت روشنفکرانهٔ بیشتری پیدا کند. در این میان، ممیز فراتر از یک طراح به‌واسطهٔ ارتباط با هنرمندان نوگرا و نوسنت‌گرا (نظیر اعضای گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان)، نخبگان ادبیات (برای نمونه، همراهی ممیز با شاملو در کتاب هفته و یا با جلال آل‌احمد در کیهان ماه)، همکاری با ناشرین موفق (مانند کیهان، امیرکبیر و فرانکلین) و مؤسسات فرهنگی دولتی و نیمه‌دولتی (نظیر کانون پرورش فکری کودکان، مرکز اسناد فرهنگی آسیا و مرکز مطالعات فرهنگی شورای عالی وزارت فرهنگ و هنر) و نیز، حضور در فضای دانشگاهی تأثیر شگرفی را در فضا و نظم گفتمانی گرافیک تخصصی ایران از دههٔ ۴۰، به بعد گذاشت. ممیز که در دههٔ ۱۳۴۰، با ابتکار و نوآوری و تعدد آثار خود، به استقلال گرافیک از نقاشی و افزایش کیفیت بصری نشر و مطبوعات کمک کرده بود، در فضای هژمونیک گفتمان اصالت‌گرایی این دهه، به مرور آثاری را تولید نمود که دارای ارزش‌های نوسنت‌گرایانه بودند؛ ارزش‌های بصری که از این زمان به بعد -طی چند دهه- در برخی از طرح جلدهای وی برای کتاب‌های ناشرین مختلف (نظیر نشر دماوند، اسپرک، علمی، پیکان، توس و روشنگران) و نشریات متعدد (نظیر کتاب هفته، کیهان هفته، کیهان فرهنگی، فرهنگ، رودکی، فرهنگ و زندگی، دنیای سخن، نگاه نو و کیان) تداوم پیدا کرد. ممیز از اواخر دههٔ ۵۰ تا دو سال پیش از پایان حیات (۱۳۸۴) دست به انتشار مجموعه مقالات و یادداشت‌هایی زد که بسیاری از آن‌ها -به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم- تمایلات اصالت‌گرایانهٔ وی در طراحی گرافیک را بازتاب می‌دادند. می‌توان گفت تمایلات نوسنت‌گرایانه در این متون نتیجهٔ تجربیات و تأثیرات ممیز از گفتمان هژمونیک اصالت‌گرای نخبگانی- حکومتی در دهه‌های مورد پژوهش است. تمایلاتی که ابتدا در اندیشهٔ طراحانه و آثار وی در دههٔ ۴۰ و ۵۰ ظهور یافتند و در دهه‌های بعدی، در برخی از مقالات و یادداشت‌های وی تبیین شدند. از آنجا که گرافیک تخصصی ایران از دههٔ ۴۰ به بعد تحت‌تأثیر آموزه‌ها و نگرش طراحان تأثیرگذاری همچون ممیز قرار گرفت، این مقاله با هدف، مطالعه و تبیین مؤلفه‌های بوم‌گرا- اصالت‌گرا در اندیشهٔ طراحانهٔ مرتضی ممیز و بازتاب اولین‌بارهٔ این مؤلفه‌ها در سفارش‌های فرهنگی وی (در دهه‌های ۴۰ و ۵۰)، بر طرح جلدهای ممیز برای نشریات

دو دهۀ ۴۰ و ۵۰ تمرکز می‌کند و در پی پاسخ به دو پرسش بر می‌آید: مؤلفه‌های اصالت‌گرا در اندیشۀ طراحانۀ مرتضی ممیز کدامند؟ و این مؤلفه‌ها به چه شکل در طرح‌جلدهای ممیز برای نشریات ظهور یافته‌اند؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر کیفی، از نظر هدف بنیادی و به‌روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات نیز، به‌شیوۀ اسنادی- کتابخانه‌ای و مشاهده و گزینش هدفمند تصاویر مرتبط با موضوع پژوهش میسر گردید؛ مقالۀ حاضر با تکیه بر مفهوم «قدرت هژمونیک» در چهارچوب نظری تحلیل‌گفتمان، ابتدا شرایط تاریخی- اجتماعی و تأثیرات فضای فرهنگی- گفتمانی حاکم بر دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ایران را مورد مطالعه قرار می‌دهد تا خاستگاه شکل‌گیری مؤلفه‌های اصالت‌گرا در نزد طراحانی همچون مرتضی ممیز را تبیین نماید و اما در پی پاسخ به پرسش‌های پژوهش، با فیش‌برداری از مجموعه مقالات مرتضی ممیز (۵۰ مقالۀ جمع‌آوری شده در کتاب حرف‌های تجربه) و سپس، مطالعه و تحلیل گزاره‌های استخراجی آن، مؤلفه‌های دسته‌بندی‌شده‌ای از اندیشۀ ممیز پیرامون گفتمان اصالت‌گرا را ارائه می‌دهد که همچنان در فضای گرافیک معاصر به اشکال مختلف دنبال می‌شوند. در ادامه، «نمود بصری» این مؤلفه‌ها در برخی از طرح جلدهای ممیز برای نشریات دهۀ ۴۰ و ۵۰ جستجو و تحلیل می‌شود، تا بازتاب عملی گفتمان هژمونیک دو دهۀ مورد پژوهش در آثار ممیز مورد ارزیابی قرار گیرد. جامعۀ آماری این پژوهش در بخش مطالعۀ بصری آثار، ۱۲۶ طرح جلد نشریه و کتاب از ممیز در فاصلۀ زمانی ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ بود که از دو کتاب طرح‌جلدهای ممیز (۱۳۸۱ و ۱۳۹۱) گردآوری شد. از آنجا که در طراحی جلدکتاب، طراح بیشتر -از طراحی جلد برای نشریات- پایبند به موضوع، مضمون و محتوای نوشتاری اثر است، نگارنده به‌جهت اینکه مجبور نباشد رابطۀ موضوعی- مضمونی یا محتوای نوشتاری هر اثر با طرح جلد آن را (در مقام متغیر مداخله‌گر) بررسی نماید، از مطالعۀ طرح جلدهای ممیز برای کتاب‌ها صرف‌نظر کرد و تمرکز خود را تنها بر طرح جلد نشریات گذاشت و با گزینش هدفمند ۱۲ طرح جلد نشریه، عناصر و تمهیدات بصری آن را در نسبت با مؤلفه‌های اصالت‌گرا در اندیشۀ ممیز مورد تحلیل و تطبیق قرار داد.

پیشینه پژوهش

«رحمانی و فریدنیا» (۱۴۰۲) در مقالۀ «تحلیل سرمایه‌های مرتضی ممیز در جهت اعتلای میدان طراحی گرافیک ایران»، با ابتنا بر رویکرد جامعه‌شناختی «بوردیو»، بهره‌گیری ممیز از سه سرمایۀ فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی را مهمترین عامل افزایش تأثیر وی در ارتقاء، استقلال و توسعۀ شأنیت گرافیک ایران معرفی می‌کند. «کشاورزی و حمیدی» (۱۳۹۸) در مقالۀ «بررسی بینامتنیت نشانه‌های ایرانی با تمرکز بر آثار مرتضی ممیز» به رابطۀ بینامتنی برخی از آثار ممیز با نقوش دوران باستان (شوش) و معماری، سفالگری و تذهیب قرون نهم تا دهم هجری قمری ایران می‌پردازند. «فخاری‌زاده و نامور مطلق» (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش ترامتنی صحنۀ کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش» و «کشفی و اردلانی» (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با نام «بررسی تصویرگری‌های مرتضی ممیز در اسطورۀ گیلگمش با تکیه برنظریه بینامتنیت ژولیا کریستوا» تصویرسازی‌های مرتضی ممیز برای حماسۀ کهن گیلگمش را با روش بینامتنی مورد توصیف و تحلیل قرار داده و بافتار فرهنگی را به‌عنوان یکی از عوامل فرامتنی مؤثر در شکل‌گیری این آثار در نظر گرفته‌اند. در نتیجۀ این دو مقاله، فرهنگ بصری ایران دوران باستان (به‌ویژه نقوش هخامنشی و تأثیر آن از اساطیر بین‌النهرینی) به‌عنوان یکی از پیش‌متن‌های فرهنگی- گفتمانی دهۀ ۱۳۴۰ معرفی می‌شود که تصویرسازی‌های ممیز برای گیلگمش از آن تأثیر

پذیرفته‌اند. مطابق با پیشینه‌شناسی، مقالات مذکور تنها به تأثیر ممیز بر گرافیک زمانهٔ خود و یا به تأثیرپذیری برخی آثار وی از فرهنگ بصری تاریخ گذشتهٔ ایران اشاره داشته‌اند؛ این در حالی است که پژوهش حاضر به‌صورت جامع و دسته‌بندی شده به مؤلفه‌های گفتمان اصالت‌گرا در اندیشهٔ طراحانهٔ ممیز خواهد پرداخت؛ مؤلفه‌هایی که بخش قابل توجهی از آن -فراتر از فرهنگ بصری- به‌عنوان میراث ناملموس ایرانیان محسوب می‌شوند؛ همچنین، پژوهش حاضر برخلاف مقالات پیشین، بازتاب عملی مؤلفه‌های اصالت‌گرا نزد ممیز را مشخصاً در طرح‌جلدهای وی برای نشریات دو دههٔ ۴۰ و ۵۰ ش، مورد پژوهش قرار می‌دهد تا خاستگاه تاریخی این مؤلفه‌ها را به گفتمان حاکم بر دو دههٔ مذکور نسبت دهد.

مبانی نظری

۱. گفتمان و قدرت هژمونیک: «گفتمان»[۱]، نظامی معنایی متشکل از نشانه‌های متعدد است که بنابر میزان قدرت خود، بخش‌هایی از حوزه‌های مفهومی و اذهان یک جامعه را تحت سیطرهٔ خود می‌گیرد و به شناخت و کنش‌های فردی- جمعی جامعه شکل و جهت می‌دهد. خارج از حوزهٔ گفتمانی هیچ معنای قابل فهمی وجود ندارد و هر عمل و پدیده‌ای تنها در گفتمان خود معنامند می‌شود و هویت می‌یابد (دیوید هوارث، ۱۳۷۷، ۱۶۲). در تحلیل هر گفتمان، معانی متن (نوشتار، گفتار، کنش‌ها و تولیدات) را باید با توجه به بافتار کلی گفتمان خاص موجود در آن جامعه درک کرد. در هر گفتمان گزاره‌هایی ایجاد می‌شوند تا اجتماع مطابق با آن سازماندهی شود و تفکر و عمل نماید (Jorgensen & Phillips, 2002, 36). موفقیت هر گفتمان در گرو قدرتی است که در تولید و تثبیت معنا دارد و از این‌رو، هر نظام گفتمانی در پی انتساب مدلول/ معنای مدنظر خود به تمامی دال‌های موجود در یک اجتماع است. چنانچه یک نظام گفتمانی تمامی مناسبات و نظام معنایی خود را به‌نحوی منسجم سازماندهی کند تا در نظر جامعه طبیعی، بدیهی، معقول و مطلوب جلوه نماید، آن گفتمان «هژمونیک»[۲] می‌شود. دانش، آگاهی، هویت، نحوهٔ زندگی و انتخاب‌های فردی- جمعی هر اجتماع ساخته و پرداختهٔ قدرت گفتمان هژمونیک است (Jorgensen & Phillips, 2002, 36-37).

۲. خاستگاه گفتمان اصالت‌گرا در گرافیک نشر معاصر ایران: در دههٔ ۱۳۳۰ علاوه بر نگرش انتقادی و ضداستعماری جامعهٔ ایرانی به غرب (به سبب اشغال ایران توسط متفقین در دههٔ پیشین و تداوم آن در قالب دخالت در امور داخلی کشور در این دهه نظیر کودتای مرداد ۱۳۳۲)، وقایع دیگری نظیر افزایش مجادلات بلوک شرق و غرب در سطح بین‌المللی و شکل‌گیری جنبش‌های استقلال‌طلبانه در جهان، بستری را فراهم کرد تا به‌تدریج روشنفکران ایرانی (به‌ویژه ملی‌گرایانی نظیر فخرالدین شادمان) مفاهیمی نظیر «اصالت فرهنگی» و «دیگری و غیریت با آن» را در مباحث خود مطرح و سامان‌دهی کنند و به مسائلی نظیر «خودشناسی جمعی» و «چیستی هویت ایرانی» بپردازند (کچوئیان، ۱۳۸۷، ۱۲۵ و شادمان، ۱۳۲۶، ۲۳). این گفتمان را که در مواجهه و تقابل دو مفهوم «ایرانی» با «غیر ایرانی» پیش آمد، می‌توان «گفتمان اصالت‌گرا» یا «گفتمان بازگشت به خویشتن» نامید (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۴۷ و موسوی‌اقدم، ۱۳۹۶، ۸۴). «گفتمان اصالت‌گرا» در پرتوی نوعی تجددخواهی و ناسیونالیسم از اواخر دههٔ ۱۳۳۰ در جامعه ظهور کرد و نمودهای مختلفی را در نشر این دهه ایجاد نمود (آذرنگ، ۱۴۰۱، ۴۸۴-۴۸۸) و اما در دههٔ ۱۳۴۰، اصالت‌گرایی گفتمان مسلط (هژمونیک) و رسمی کشور شد. ایران دههٔ ۱۳۴۰ بسیار بیشتر از هر زمان، در جستجوی تعریف خود، هویت اصیل اجتماعی و خودبیانگری در مقابل دیگری بود: یافتن چیزهایی که در نتیجهٔ تهاجم غرب گم یا فراموش یا فاسد شده بود و

حالا می‌توانست با چهره‌ای جدید مبتنی بر باورهای ملی‌گرایانه به‌طرق مختلف در متن و به‌ویژه تولیدات بصری احیا شود. گفتمان اصالت‌گرا با التقاط گفتمان‌های بومی‌گرایی، اسلام‌گرایی و تجددگرایی توانست هویت اجتماعی جامعهٔ ایرانی را بازتعریف و اعتماد به‌نفس جمعی آن را بازیابی کند و به انسجام و وحدت ملی و اقتدار حکومتی (پهلوی دوم) یاری رساند. از این دهه تا ۱۳۵۷، «اصالت فرهنگی توام با تجدد و نوخواهی» هم از سوی روشنفکران (نظیر جلال آل‌احمد و شریعتی در دههٔ ۴۰ و داریوش شایگان در دههٔ ۵۰) و هم از سوی حکومت محور اصلی نظریه‌پردازی و برنامه‌ریزی‌های فرهنگی شد (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۹۱، ۱۵۳-۱۵۱ و Boroujerdi, 1996, 36 & 53). بازتاب عملی و کامل گفتمان اصالت‌گرا پیش از گرافیک، ابتدا در نقاشی‌های «جنبش سقاخانه» (از ۱۳۴۱ تا آستانهٔ انقلاب) ظهور پیدا کرد و سپس به‌مرور بر گرافیک دههٔ ۴۰ و ۵۰ تأثیر گذاشت. جنبش سقاخانه گفتمان اصالت‌گرایی را در قالب نوعی نوسنت‌گرایی دنبال می‌کرد؛ این جنبش که در پی آشتی میراث تصویری گذشتهٔ ایران و زبان نوین هنر معاصر غرب در زمانهٔ خود بود و در رجوع به سنت رویکردی فرم‌گرا، غیر نوستالژیک، غیر ایدئولوژیک (سکولاریستی)، غیر سیاسی و حتی غیر اجتماعی (شخصی‌سازی شده) داشت، از این دهه در مقام هنر ملی ایران مورد توجه و حمایت دولتی قرار گرفت (کشمیرشکن، ۱۳۹۹، ۱۱۹-۱۲۳). به‌زعم نگارنده، با اینکه رویکرد اصالت‌گرا در گرافیک نشر دههٔ ۱۳۴۰، پیش از هرچیز متأثر از فضای روشنفکری‌ای بود که بیشتر در قالب متونی انتقادی در نشریات و کتب این دهه بازتاب می‌یافت؛ ولی طراحان گرافیک این دهه در راستای ترجمان تصویری گفتمان اصالت‌گرایی -کمابیش- از جنبش سقاخانه تأثیر پذیرفتند. این تأثیر در قالب استفاده از نقوش و تمهیدات سنتی ایرانی به‌عنوان صرفاً کارمادهٔ طراحی و بازآفرینی آن مطابق با زبان هنری نوین غرب بود. تمامی اعضای جریان سقاخانه دانشجو یا مدرس «هنرکده/ دانشکدهٔ هنرهای تزئینی ایران» بودند. مؤسسه‌ای که در سال ۱۳۴۰ به‌قصد تربیت کارشناسانی در زمینهٔ هنرهای کاربردی (با الگوبرداری از مدرسهٔ عالی هنرهای تزئینی پاریس) تأسیس شد. رشتهٔ گرافیک برای اولین‌بار در این دهه و در این دانشکده راه‌اندازی گردید (کشمیرشکن، ۱۳۹۹، ۱۲۰ و ممیز، ۱۳۹۲، ۸۱). دانشجویان رشته‌های نقاشی و گرافیک ذیل آموزه‌های مدرسین دانشکدهٔ هنرهای تزئینی و مواجهه با نظریات و آثار تجسمی ایشان در فضای دانشگاهی و نمایشگاهی با گفتمان هنر التقاطی (نوگرایی- سنت‌گرایی) جریان سقاخانه آشنا شدند و نظم گفتمانی این نوسنت‌گرایان بر دانشجویان طراح و به‌صورت کلی بر سنگ بنای هویت گرافیک آکادمیک ایران از دههٔ ۱۳۴۰ تأثیر گذاشت. طراحان جوان و جستجوگری که از دانشکده‌های هنری فارغ‌التحصیل شده و در مؤسسات طراحی گرافیک و نشر آغاز به کار کرده بودند، از نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ -همپای جریان نوسنت‌گرایی نقاشی- به نشانه‌های بصری فرهنگ عامه (هنرعامیانه، سنتی، مذهبی و ملی)، اشکال تجریدی- تزئینی هنرهای سنتی و صنایع‌دستی ایرانی و اقلام فارسی توجه ویژه داشتند و متأثر از گفتمان اصالت‌گرای حکومتی و نخبگانی جامعه به جستجوی هویت ملی- بومی ایرانی و بازتاب آن در آثار گرافیکی خود به‌گونه‌ای «خلاقانه» و «شخصی‌سازی شده» پرداختند. آثاری که از یک‌سو، در میان مردم ریشه داشت و برای ایشان بیشتر قابل درک و ارتباط بود و از سویی دیگر، می‌توانست هویتی را برای گرافیک ایران در عرصهٔ بین‌المللی ایجاد کند (اصلانی و ممیز، ۱۳۹۳، ۲۲-۲۷ و ممیز، ۱۳۹۲، ۱۲۷). در این میان، ممیز با وجود اینکه به‌سبب تحصیل در رشتهٔ نقاشی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران (۱۳۴۴)، ذیل اصول هنری مدرنیسم غربی آموزش دیده بود؛ ولی با تحصیل در مدرسهٔ عالی هنرهای تزئینی پاریس (۱۳۴۶-۱۳۴۴)، اهمیت سنت‌های بصری زیست‌بوم در تضمین اصالت طراحی را دریافته (ممیز، ۱۳۵۱، ۱۴۸-۱۵۳) و ضمن تأثیر از بافتار فرهنگی گفتمان هژمونیک دو دههٔ مورد پژوهش، گفتمان اصالت‌گرایی را در ساحت نظر و عمل خود، درونی و در حوزهٔ گرافیک فرهنگی، تقویت کرد. با تلاش ممیز رشتهٔ گرافیک در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران

(سال‌های ۱۳۴۶-۱۳۴۷) نیز تدوین و راه‌اندازی شد (ممیز، ۱۳۹۲، ۸۱) و شماری از تحصیل‌کردگان این رشته تحت آموزه‌های ممیز بسیاری از نقوش و نشانه‌های هنر ایرانی و تمهیدات بصری آن را به‌شیوه‌ای نو و متفاوت در آثار خویش به‌خدمت گرفتند (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۱۷).

۳. آسیب‌شناسی هویت گرافیک ایران در رویکرد اصالت‌گرای ممیز: ممیز متأثر از گفتمان اصالت‌گرا نگرشی انتقادی به گرافیک مدرن ایرانی پیش از خود (دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰) داشت: گرافیکی که اغلب عاری از عناصر فرهنگی- هویتی زیست‌بوم بود. وی عدم تمایل به استفاده از مؤلفه‌های بومی- سنتی در هنر و طراحی گرافیک مدرن آغازین ایران را نتیجهٔ فراموشی و سکوت سواد بصری اقشار جامعه در دوران معاصر خود می‌دانست. به‌نقل از ممیز، ایرانیان از دیرباز آگاهی عمیقی از بیان بصری داشته، اما به‌تدریج آن را از دست داده‌اند و تنها زبان ادبی از این گزند تاریخی مصون مانده است (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۸۷). «ممیز» در دو مقالهٔ «نشانی» (۱۳۵۹) و «مقبولیت گرافیک مدرن» (۱۳۷۰)، به نقد خودباختگی فرهنگی- بصری جامعهٔ ایرانی و عدم اعتماد و اطمینان آن به‌خود و تقلید ناآگاهانه و نامعتبر از غرب می‌پردازد و بازگشت به خویشتن را توصیه می‌کند (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۰۴ و ۲۱۸). وی، علت این خودباختگی و تأثیرپذیری از دیگری را نتیجهٔ مقهور شدن پی در پی جامعهٔ ایرانی در طول تاریخ و انفصال آن از اسناد هویتی- تاریخی خود (به‌دلیل تخریب جوامع فاتح) می‌دانست (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۲۶-۱۲۷). علاوه بر این، ممیز دلیل قطع ارتباط جامعهٔ امروز با نمونه‌های بدیع فرهنگی و زبان بصری- هنری گذشته را، محافظه‌کاری‌ها و پنهان‌کاری‌های حرفه‌ای قدما و عدم انتقال درست اطلاعات فنی و حرفه‌ای به نسل پس از خود و نیز، عدم تمایل گذشتگان به بهره‌گیری از فناوری‌ها و دانش جدید در به‌روز کردن مهارت‌های سنتی می‌انگاشت (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۹۰-۲۹۱). ممیز ضمن اینکه هر طرح گرافیکی را یک «سند فرهنگی» تلقی می‌کرد و مهمترین مسئولیت طراحان را خلق آثاری می‌دانست که با بازیابی زبان گمشدهٔ گرافیک سنتی و توسعهٔ آن، تأثیرات مثبتی بر ذهن، سلیقه و عادات مردم برجای بگذارند و باعث ارتقای فکری- فرهنگی جامعه گردند، تنها عامل موفقیت در این مسئولیت استراتژیک را «پیگیری آگاهانه و مجدانهٔ اسناد فرهنگی گذشتگان» می‌دانست (ممیز، ۱۳۹۲، ۳۰۶-۳۰۸).

بازیابی مؤلفه‌های اصالت‌گرایی در طرح‌جلدهای ممیز

به‌نقل از ممیز، طرح جلد از معدود آثار گرافیکی است که به خلوت زندگی جامعه (حریم فردی- عاطفی) راه می‌یابد؛ بنابراین طراح باید گرافیک روی جلد را در هماهنگی کامل با روحیات و حساسیت‌های جامعه طراحی کند. این امر بستگی به میزان تجربه و آشنایی طراح با فرهنگ اجتماع دارد. طراحی جلد باید همچون سخن گفتن جذابیت و تازگی کلام داشته باشد تا شنونده/ بیننده را بر سر شوق آورد (ممیز، ۱۳۷۷، ۲۸۴). در بطن این سخن، دو ویژگی اصلی گفتمان اصالت‌گرا یعنی «بومی‌گرایی» (ذیل مفهوم لحاظ فرهنگ جامعه در طراحی) و «نوجویی» (ذیل مفهوم لزوم تازگی کلام در طرح جلد) قابل درک است. با مطالعهٔ مقالات و یادداشت‌های ممیز، در مجموع می‌توان شش مؤلفهٔ اصالت‌گرا را در نگرش و اندیشهٔ طراحانهٔ وی تمیز و تبیین نمود:

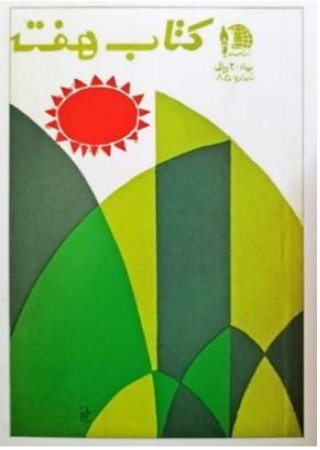
۱. نجابت و فروتنی: ممیز نجابت و فروتنی را به منزلهٔ عمق و جوهرهٔ آثار ایرانی در نظر می‌گیرد و نمونه‌های محسوسی از هنر ایرانی را دارای این دو مؤلفه می‌داند (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۰۴-۱۰۵). منظور ممیز از نجابت و فروتنی

تصویر ۱. طرح روی جلد کیهان ماه، شمارهٔ ۲، شهریور ۱۳۴۱. منبع: ممیز، ۱۳۸۰، ۱۶۰.

در وهلهٔ اول، پاک‌منشی و خشوعی است که در نقوش تجریدی- تزئینی و قلم‌های نوشتاری و شیوهٔ ساماندهی آن حضوری پنهان و محجوبانه دارد. نقوش و سطوری که با اجزای ساده ولی متکثر به‌نحوی چیدمان شده‌اند که هیچ بخشی از آن برجسته‌تر یا فعال‌تر از بخش‌های دیگر نیست و اجزاء بدون تعدی به یکدیگر و بدون تنش بصری در کنار هم همنشین شده‌اند. اجزاء و چیدمانی که در تعادل و تقارن نسبی -به تعبیری شاعرانه- در سکوت هستند، میل به خودنمایی ندارند و در کنار هم آرمیده‌اند. در وهلهٔ دوم، طراح- صنعتگران گذشته نیز این نقوش و نوشتارها را سخاوتمندانه در ساده‌ترین و مرسوم‌ترین ابزارآلات روزمرهٔ طبقات جامعه جای داده‌اند تا متواضعانه محملی برای جذب، غور، تأویل و حظ بصری مخاطبین تیزبین و جستجوگر خود شوند. همچنین، ممیز روحیه و منش ایرانی را در مقام حالت و شکلی ناپیدا از «فروتنی و حجب» توصیف می‌نماید. مَنشی که در مواجههٔ اول ناظر با اثر، جلب نظر نمی‌کند؛ چرا که عمداً در حاشیه و ظواهر معمولی جای می‌گیرد. با این حال به‌تدریج، در ساحت پیش‌رو نفوذ می‌کند و باعث دگرگونی و تحول در آن می‌شود و بیننده را جذب و محسور و در خود حل می‌کند (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۱۴). با اتکا بر نقل ممیز پیرامون تجسم محسوس فروتنی و نجابت در هنر سنتی ایران، می‌توان این دو ویژگی را در یونیفرم طراحی جلد مجلهٔ «کیهان ماه» (تصویر ۱) بازیافت: نقوش تزئینی قرارگرفته در حاشیه به‌واسطهٔ بافت ظریف، یک‌دست و مخدوش خود، وضعیتی غیربرجسته و نیمه‌پنهان پیدا کرده است؛ بافت و وضعیتی که ضمن تداعی حسی از اصالت و قدمت، «نجابت، حجب و فروتنی» را القاء می‌کنند؛ این حس فروتنی و حجب با ترنج بزرگی که در فضای منفی (ساده و بدون نقش و رنگ) میانهٔ کادر ایجاد شده تا نوشتار بر آن جای گیرد تشدید می‌گردد. به‌نقل از ممیز، این یونیفرم اولین تجربهٔ وی در بازسازی جلدهای سنتی کتاب‌های ایرانی برای یونیفرم یک مجلهٔ نوگرای ادبی- هنری بود. ممیز موفقیت خود در طراحی این یونیفرم را مدیون مشاوره‌های «جلال آل‌احمد» (سردبیر کیهان ماه) می‌دانست (ممیز، ۱۳۸۰، ۱۶۰). نشریه‌ای که به‌سبب چاپ بخشی از کتاب «غرب‌زدگی» «جلال آل‌احمد» پس از دو شماره توقیف شد. آل‌احمد «بازسازی هویت مذهبی در مقام میراث سنتی و فرهنگ اصیل ایرانی» را کلیدی‌ترین راهکار فرهنگی برای برون‌رفت از غرب‌گرایی سطحی جامعهٔ نخبگانی زمانهٔ خود می‌دانست (آل‌احمد، ۱۳۷۹). اصالت‌گرایی مد نظر آل‌احمد در یونیفرم کیهان ماه حضوری آشکار دارد: یونیفرمی که نه تنها وجه تصویری آن بلکه، شکل نزدیک به قلم کوفی لوگوتایپ مجله نیز با سنت کتاب‌آرایی متون دینی قرابت داشت؛ همچنین آل‌احمد، فروتنی و نجابت ایرانی در طرح جلد نشریات را نوعی سادگی و بی‌پیرایگی گرافیکی به نفع کیفیت محتوای نوشتاری آن می‌دانست (آل‌احمد، ۱۳۴۲، ۳۱). این نگرش جلال، در طرح جلد کیهان ماه -با اولویت و مرکزیت‌یافتن فهرست نوشتاری و لوگوتایپ نشریه و به حاشیه راندن تصویر- توسط ممیز دنبال شده است.

۲. نگرش عرفانی: ممیز برای هنر ایرانی وجهی عرفانی- حکمی قائل بود. او روحیه و منش ایرانیان را برآمده از شیوهٔ فکری و زیستی و نگرش عرفانی ایشان می‌دانست؛ روحیه و نگرشی که در هنر و نگارگری ایران به روش‌های مختلف ظهور یافته بود (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۸۸-۲۸۹). ممیز حداقل هفت تمهید در نگارگری را با مفاهیم عرفانی پیوند می‌دهد: ۱. از آنجا که نگارگران گذشته دوری و نزدیکی اشکال در چشم انسان را غیر واقعی و نقص دید انسانی می‌دانستند، با عدم رعایت پرسپکتیو، خود را آگاهانه از محوریت یک ناظر خارج کرده تا برای تمامی عناصر درون کادر حضوری مستقل (در کمال فرم و رنگ خود) قائل شوند و از این طریق، کمال خلقت خداوندی و مفهوم وحدت در کثرت را یادآوری کنند (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۱). ۲. در تمامی مکاتب نگارگری، ادبیات و روایت‌های تاریخی گذشته -بدون توجه به سیر خطی زمان- با شکل و شمایل زمانهٔ خود بازنمایی می‌شدند؛ چرا که آنچه اهمیت داشت وضعیت مطلوب هرچیز و نه بازتاب دقیق، واقعی و تاریخی آن بود. رویکردی که زیبایی آفرینندگی پروردگار

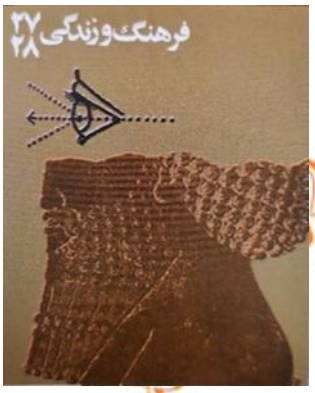
را متذکر می‌شد (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۲). ۳. نگارگر برای تأکید بر مطلوبیت چیزها، به ظریف‌کاری و پرداخت به جزئیات روی می‌آورد تا تصویر مخلوقات را همچون خلقت خداوند جزء به جزء بیافریند؛ کنشی که فعل خداوندی را دنبال می‌کرد و از این‌رو، چیزی جز یادآوری و ستایش حق و آفرینش او نبود (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۲-۱۷۳). ۴. انتخاب ذهنی -و نه واقع‌گرایانهٔ- فرم و رنگ در نگارگری (نظیر رنگ طلایی و نقره‌ای برای تجسم نور و آب) از نگرشی کنایی- حکمی به هستی منتج می‌شد: اصالت و برتری یافتن عالم معقول بر عالم محسوس (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۳). ۵. لطافت، سیالیت، نرمی، روانی و مواجی رسامی اجزای طبیعت و عدم ورود موضوعات و عناصر به‌ظاهر زشت در نگارگری، یادآور ستایش زیبایی و لطف آفرینش و محرکهٔ اوج‌گیری ذهنی و عروج روحی انسان بود (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۳-۱۷۴ و خزایی و ممیز، ۱۳۸۴، ۱۴). ۶. تکرار نقوش، ریتم‌های متنوع و بی‌وقفه و حرکت‌های متناوب و هماهنگ فرم‌ها در یک نگاره، مفهوم ذکر و ستایندگی مدام را به ذهن متبادر می‌کرد (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۴ و خزایی و ممیز، ۱۳۸۴، ۹). ۷. هماهنگی همهٔ اشکال و عناصر طبیعت در نگارگری، رازی از خلقت را عیان می‌نمود: عدم ضدیت اجزای آفرینش و مکمل بودن، هماهنگی و پیوستگی ذاتی آن‌ها (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۴). هفت تمهید مذکور در طرح جلد ممیز برای شمارهٔ ۸۵ نشریهٔ کتاب هفته قابل بازیابی است (تصویر ۲)؛ طرحی که می‌تواند بازآفرینی خلاقانهٔ بخشی از یک نگارگری یا نمای بیرونی یک معماری سنتی ایرانی تلقی شود. در این طرح، قوس‌هایی نرم با خطوط محیطی سیال (تمهید پنجم) به‌واسطهٔ تقسیمات مکرر در خود، ریتم و تناوب ایجاد کرده‌اند (تمهید ششم). با وجود اینکه طرح جلد مورد پژوهش، تنوع نقش چندانی ندارد، ولی طراح با بخش‌پذیر کردن سطوح، جزئیات و ظرافت‌های قابل ملاحظه‌ای را در آن به‌وجود آورده است (تمهید سوم). سطوح این طرح اگرچه در کنار یکدیگر همنشین و هماهنگ هستند (تمهید هفتم) ولی، هر کدام از آن‌ها به‌علت پرهیز آگاهانهٔ طراح از پرسپکتیو به‌صورتی مستقل و مجزا درک می‌شوند (تمهید اول). صرف‌نظر از نقش خورشید، می‌توان تمامی سطوح این طرح را از نظر فرم و ترکیب‌بندی، انتزاعی و ذهنی قلمداد کرد؛ چرا که سطوح و تقسیمات آن با فیزیک هیچ یک از عناصر جهان واقعی (حتی شکل واقعی یک بنای سنتی) به‌صورت دقیق قابل تطبیق نیستند؛ همچنین ترکیب رنگ سطوح و طرح‌وارهٔ خورشید به‌صورت ذهنی- حسی انتخاب شده است (تمهید چهارم). علاوه بر این، ممیز بدون پایبندی به اشکال مرسوم خورشید در سنت نگارگری، تصویری شماتیک و امروزین از خورشید را تصویر کرده است: شکلی که اگرچه می‌تواند چندپره‌های هنر گره‌چینی یا خورشیدی‌های موجود در تزئینات کاشیکاری ایرانی را به‌ذهن متبادر کند ولی، عنصری مدرن و استالایز شده، برگرفته از گرافیک مدرن غربی است (تمهید دوم). با وجود اینکه ممیز در این تصویرسازی تنها اشاره به گرمای تیرماه (زمان انتشار این شماره از هفته‌نامه) در منظری ایرانی داشته است، ولی می‌توان با نظر به تمهیدات مذکور و به‌صورت ضمنی، تأویلی عرفانی از این طرح جلد ارائه داد: تمامی سطوح تجریدی- انتزاعی (نمادی از تهذیب و تجرید نفس از رذائل) با طیف‌های تیره و روشن از رنگ سبز (نماد اسلام) به سمت خورشید (نماد ذات حق در ادبیات عرفانی) و آسمانی که از فرط نورانیت بی‌رنگ (نماد پاکی و بی‌آلایشی و وحدت در کثرت) شده است، در حال حرکت‌اند؛ حرکتی که تداعی‌گر پویش وجودی کائنات و تعالی معنوی انسان است (کمالی، ۱۳۹۶، ۷۹، ۱۴۱، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۲ و ۳۰۰).

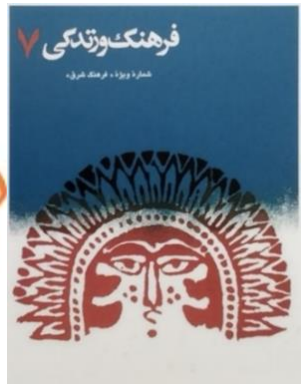


تصویر ۲. طرح جلد نشریهٔ کتاب هفته، شمارهٔ ۸۵، تیرماه ۱۳۴۲. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۱۹۵.

۳. طنازی و زیرکی در مواجهه با دیگری: ممیز مؤلفهٔ «طنازی و زیرکی» را بخشی از هویت فرهنگی ایرانیان می‌داند و زیرکی را نوعی تیزهوشی و تیزبینی توأم با پاکدلی و صداقت و متفاوت با سیاست‌ورزی تعریف می‌کند. به‌زعم وی، زیرکی اسلحهٔ ملتی بدون امنیت است برای حفظ خویش (آسیب‌ناپذیری)، تحمل زمان حال، افزایش امید به آینده، مقابلهٔ غیرمستقیم با دیگری، خلع سلاح دشمن و حتی واداشتن وی به تحسین فرهنگ ایرانیان و هضم در آن. به باور ممیز، فعالیتی که منجر به تولید لبخند -و نه قهقهه- می‌شود، کنشی زیرکانه است و زیرکی

ایرانیان را نه در صورت ظاهری ادبیات و تصویرنگاری‌های ایشان، بلکه در بطن ظرافت‌ها و ایما و اشاره‌های آن‌ها باید جستجو کرد؛ زیرکی و طنازی‌ای که با تأمل و دقت فهمیده می‌شود (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۲۵-۱۲۶). این زیرکی گاهی در پی رهیدن از تیغ سانسور، ظاهری مطلوب و هم‌راستا با خواست و ارادهٔ حاکمان پیدا می‌کند تا متضمن بقای اثر و مؤلف آن شود؛ اما واقعیت نقاد به‌شکلی هنرمندانه در بطن آن قابل بازشناسی است (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۲۸). به باور ممیز، چنانچه امکان بیان صریح واقعیت -بدون تیغ سانسور- در فضای گفتمانی ایرانیان وجود داشت، طنازی و زیرکی جزء لاینفک روحیهٔ ایرانی نبود (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۲۸).





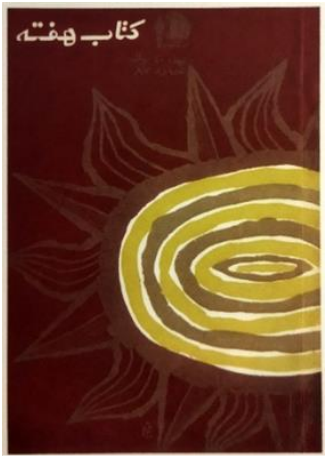
تصویر ۳. راست: طرح جلد نشریهٔ فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۷، دی‌ماه ۱۳۵۰؛ چپ: طرح جلد نشریهٔ فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۲۷-۲۸، پاییز و زمستان ۱۳۵۷. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۲۲۶ و ۲۳۷.

مؤلفهٔ زیرکی و طنازی (به‌منزلهٔ نکته‌سنجی و انتقاد ضمنی در پوشش ایما و اشاره) در دو طرح جلد از ممیز برای نشریهٔ فرهنگی- پژوهشی «فرهنگ و زندگی» قابل بررسی است (تصویر ۳). ممیز در تصویرسازی روی جلد شماره‌های ۷ و ۲۷-۲۸ این نشریه اگرچه از فرهنگ بصری ایران پیش و پس از اسلام گرته‌برداری کرده است؛ ولی با تمهیداتی ظریف، مفاهیمی فراتر از ظاهر تصویر را به بیننده انتقال می‌دهد. وی در طرح جلد شمارهٔ هفتم این نشریه که ویژه‌نامه‌ای دربارهٔ «فرهنگ شرق» است، طرح‌وارهٔ خورشیدخانم دوران قاجار را بازآفرینی کرده است؛ تصویری که با موضوع این ویژه‌نامه هماهنگی کافی دارد: چرا که «شرق» در نزد ممیز موقعیت یا محل طلوع «خورشید» تلقی می‌شود و بدین ترتیب، طرح‌وارهٔ انتخابی می‌تواند به فرهنگ تمامی کشورهای آسیایی دلالت داشته باشد (ممیز، ۱۳۸۸، ۴۶). با این وجود، چشمان خیره و چهرهٔ عبوس، نگران و ناراضی خورشیدخانم وجهی طنزآمیز یافته است؛ شمایلی که با رویکرد تقابلی پنهان در موضوع و محتوای این ویژه‌نامه (یعنی «مواجهه یا مقابلهٔ فرهنگ شرق با غرب» و «انفعال و جاماندگی شرق به نسبت پیشرفت‌های تکنیکی غرب») و نیز، با ویژگی خودانتقادی موجود در محتوای برخی از مقالات این شماره در هماهنگی کامل است. در طرح‌جلد آخرین شمارهٔ نشریهٔ فرهنگ و زندگی (۲۷-۲۸)، بخشی از نقش‌برجستهٔ شمایل داریوش (پادشاه هخامنشی) در تخت‌جمشید با کنتراست بالا به‌تصویر کشیده شده است تا روی جلد با موضوع کلی محتویات این شماره از فصلنامه (باستان‌شناسی) هماهنگ باشد؛ اما، شکستگی و حذف بخش بالایی سر داریوش به‌شکلی «طنازانه و زیرکانه»، «غیرمستقیم و ضمنی» و «سربسته، ناآشکار و همراه با ایما»، اشاره به شرایط اجتماعی- سیاسی ایران در سال ۵۷ دارد: با نظر به اینکه آخرین شمارهٔ این نشریه در فضای پرالتهاب انقلاب (پاییز و زمستان ۱۳۵۷) منتشر شد، می‌توان شکستگی سر داریوش را دالی بر آغاز سرنگونی سلسلهٔ پهلوی در نظر گرفت. سلسله‌ای که تلاش داشت خود را در ادامهٔ پادشاهی هخامنشی تعریف و تثبیت کند؛ بنابراین گفتمان باستان‌ستایانه‌ای را در مناسبات حکومتی خود در پیش گرفت. بر بالای سر شکستهٔ داریوش، طرح‌واره‌ای خطی از چشمی درشت و خیره

ترسیم شده است که خطچین‌هایی از زاویه و جهت دید بر آن قرار گرفته‌اند. طرحوارهٔ چشم به بیرون از کادر نظر افکنده و خطچین مستقیم جهت دید، بیرون‌نگری چشم را تقویت می‌کند. این طرحواره می‌تواند به‌صورت ضمنی، دلالت بر باورناپذیری حکومت در حال فروپاشی و شوک آن از وقایع اجتماعی داشته باشد و به‌تعریفی دیگر، مواجههٔ حکومت رو به زوال با هر پیشامد ممکن را به ذهن متبادر کند؛ پیشامدی در بیرون از کادر تصویر (به‌سبب رهیدن از تیغ سانسور) که سرانجامی نافرجام را برای نقش‌برجسته (سلسلهٔ پهلوی) رقم خواهد زد.

۴. بازآفرینی مداوم عناصر موجود در سنت تصویری و زیست بوم ایرانی و توجه به مفاهیم و محتوای درونی- تاریخی آن: ممیز ضمن اینکه اصالت‌گرایی در گرافیک را وظیفه‌ای استراتژیک و راهبردی در جهت حفظ هویت ملی معرفی می‌کند، موفقیت در این رویکرد را متکی بر شناخت عمیق و استفادهٔ درست و آگاهانه از سنت و فرهنگ بصری ایرانی می‌داند. او بازآفرینی یک نقش یا موضوع در فرم‌های گوناگون را نه‌تنها مجاز بلکه، لازم قلمداد می‌کرد؛ چرا که به‌زعم وی، «بازآفرینی» یکی از مهمترین ویژگی‌ها در سنت رسامی ایرانیان برای ایجاد فضاها، هویت‌ها و شخصیت‌های متنوع و ویژه بوده است (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۴۸). به‌زعم ممیز، بازطراحی نقوش سنتی و به‌کارگیری آن در طراحی معاصر، نه‌تنها موجب حفظ و بقای میراث تصویری- تاریخی جامعه و افزایش کیفی ارزش‌های هویت جمعی می‌شود؛ بلکه، ابعاد کیفی و ادراکی- احساسی موضوع سفارش را نیز ارتقاء می‌دهد (ممیز، ۱۳۹۲، ۲۴۸-۲۴۹). در نگرش ممیز، علاوه بر نقوش سنتی، عناصر طبیعی زیست‌بوم ایرانی (که گاه در هنر گذشتگان بازنمایی شده) نیز، می‌توانند با تاریخ و فرهنگ جامعه پیوندی عمیق برقرار کنند و نمایندهٔ بخشی از مفاهیم و باورهای تاریخی- تمدنی ایرانیان محسوب شوند؛ از این‌رو، طراح پیش از بازآفرینی باید عمیقاً وجه تاریخی- اقلیمی و اجتماعی- تمدنی این موضوعات بیرونی را بشناسد و مدنظر قرار دهد (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۱۴). به‌نقل از «ممیز»، عناصر پرکاربردی نظیر خورشید، درخت و پنجره در آثار وی -فراتر از فرم- بازتابندهٔ بخشی از مفاهیم اصیل فرهنگ ایرانی هستند. عناصری پرتکرار در فرهنگ و ادب ایرانی که در مرز خیال (درون) و واقعیت (بیرون) و به‌تعریفی دیگر، در توصیف شاعرانهٔ جهان به‌خدمت گرفته شده‌اند (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۰۸-۱۰۹).

تصویر ۴. طرح جلد سه شماره از نشریه رودکی، ۱۳۵۵-۱۳۵۶. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۲۵۱- ۲۵۷ و ۲۶۰.



تصویر ۵. راست: طرح جلد نشریه فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۸۷، مرداد ۱۳۴۲. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۲۱۴.

ممیز در طراحی یونیفرم مجلهٔ رودکی قابی بزرگ، پرچگالی و متناسب با ابعاد صفحه را برای جای‌گیری تمامی اجزای طرح جلد در آن به‌خدمت گرفته و به‌صورتی مبتکرانه، ضلع بالایی آن را با سرکش حرف کاف لوگوتایپ نشریه (رودکی) هم‌راستا نموده است. می‌توان این قاب را بازآفرینی طرح‌وارهٔ پنجره (دریچه) در نظر گرفت و - مبتنی بر تعریف پیشین ممیز- تصاویر درون آن را محصول هم‌آمیزی خیال طراح ایرانی و واقعیت بیرونی زیست‌بوم وی تلقی کرد. ممیز در طرح جلد برخی از شمارگان نشریهٔ رودکی (تصویر ۴) نقوش تزئینی- سنتی را با نظر به زیست‌بوم ایرانی، از میان بی‌شمار نقش انتخاب کرده و به‌شیوه‌ای متفاوت به‌خدمت گرفته است: طرح‌واره‌های تزئینی موجود در این جلدها با تغییر ابعاد و تناسبات، پَلِت و وسعت رنگی و نحوهٔ چیدمان (برش و کلاژ قطعاتی از چند طرح متفاوت در کنار یکدیگر)، فضا و شخصیتی متفاوت از نسخه‌های مرجع خود یافته‌اند و در این روند، تا حدودی بیان‌مند شده‌اند (یعنی بیان‌مندی نقش نسبت به وجه تزئینی آن بیشتر شده است)؛ برای نمونه، در طرح جلد شمارهٔ ۵۳ رودکی، برخی از عناصر گیاهی و انسانی موجود در یک نگارگری صفوی انتخاب و از بستر (نسخهٔ مرجع) خود جدا گشته و در ترکیبی جدید (به‌صورت فشرده، متراکم و متقارن) سامان‌دهی شده‌اند. اجزایی که با حذف تنوع رنگی، وضعیتی تخت و سایه‌نما یافته و تضاد رنگی غیرمرسومی را در طرح جلد ایجاد کرده‌اند. تضاد و ترکیب رنگی که با پلت‌های رنگی نگارگری ایرانی در تضاد است؛ ولی می‌تواند وجهی بیانمند و دلالت‌گر داشته باشد: دلالت بر دو رنگ اصلی پرچم ایران. همچنین، عناصر بصری جلد (تصویری از ملاقات انسان‌ها در میان درختان سرسبز) بر زمان انتشار این شماره از نشریه دلالت دارند: فروردین، ماه تجدید حیات طبیعت و سنت دیرینهٔ تجدید دیدار آشنایان. در طرح جلد شمارهٔ ۶۴-۶۵ رودکی، حروف تشکیل‌دهندهٔ اندام مرغ بسمل با تغییر در فرم و قرارگیری بافت تزئینی بر آن ناخوانا شده تا بدون اشاره به‌عبارت قدسی، تنها فضای معنوی آن مد نظر مخاطب قرار گیرد. (چرا که به باور ایرانیان، اسماء مقدس نباید در معرض لمس یا آسیب در محیط‌های مشکوک به آلودگی یا ناپاکی قرار گیرند.) طرح‌وارهٔ مرغ از بستر فرمی- کارکردی خود (طغرانویسی) خارج شده و بر نقوش خطی تزئینی- گیاهی‌ای از تذهیب‌های دوران صفویه نشسته است تا موضوعی فرعی (حاشیه‌ای) از سنت نگارگری و زیست‌بوم ایرانی را برجسته، ولی به‌شکل و ترکیبی دیگرگون ارائه نماید: بازنمایی انتزاعی از یک منظر ایرانی (پرندگان نشسته بر درختان باغ). همچنین، طرح‌وارهٔ مرغ بسمل در این طرح جلد می‌تواند به‌صورت ضمنی، نماد دین رسمی جامعه تلقی شود؛ دینی که در صدر جهان- فرهنگ ایرانیان (نقوش تزئینی زیر پای مرغ) جای گرفته و همچون پرنده‌ای آسمانی (روحانی) و شاهدی تاریخی با وقار و احترام بر آن (بستر فرهنگی) آرمیده و نظر افکنده است. می‌توان گفت، اجزای تصویرسازی‌های این دو طرح‌جلد اگرچه نقوشی تصرف شده از هنرهای سنتی (بدون تغییر در فرم) هستند؛ ولی، ساختار کلی این تصویرسازی‌ها، بازآفرینی‌ای نسبتاً نوآورانه از ترکیب نقوش است. همچنین، رنگ‌های تخت، ذهنی (متفاوت از واقعیت)، درخشان و شفاف نقوش در این دو طرح جلد (قرمز، زرد متمایل به طلایی و سبز فسفری)، به‌نحوی غیرمستقیم شدت نور (آفتاب سوزان ایران) را در خود نشان می‌دهند. در میان گنجینهٔ نقشمایه‌ها و عناصر طبیعی زیست‌بوم ایرانی، ممیز به خورشید توجهی ویژه دارد و در بسیاری از آثار خود، این عنصر را به‌صورت آشکار یا پنهان به‌کار می‌گیرد (تصاویر ۲ تا ۶). وی خورشید را اصلی‌ترین نماد بصری و اساسی‌ترین طرح‌وارهٔ فرهنگی نزد ایرانیان می‌انگارد؛ خورشیدی که منبع نور و نوری که نماد آگاهی، شناخت، حیات و پاک‌اندیشی نزد ایرانیان است (ممیز، ۱۳۸۸، ۳۲). ممیز در طرح جلد شمارهٔ ۸۷ کتاب هفته (تصویر ۵)، طرح‌وارهٔ خورشید را به‌صورت آشکار و برجسته به تصویر کشیده است تا به گرمای مردادماه (زمان انتشار نشریه) اشاره داشته باشد. خورشیدی سترگ که به‌سبب بزرگی بخشی از آن به پشت جلد انتقال یافته است. این بزرگی می‌تواند دلالت بر ستایندگی خورشید در نظم فکری طراح و حتی باورهای ایرانی داشته باشد.

تیرگی زمینهٔ طرح در تقابل با بیضی‌های متحدالمرکز و طلایی هستهٔ خورشید، اهمیت نور و قدرت زایندگی آن در نگرش ایرانیان را به ذهن متبادر می‌کند. تشعشعات طرح‌وارهٔ خورشید در این طرح جلد اگرچه متأثر از گراورهای اروپایی است؛ ولی، پلت رنگ آن بی‌شباهت به رنگمایه‌های ایرانی در تشعیر و تذهیب نیست؛ همچنین، ریتم و انتشار در دوایر متحدالمرکز نقش خورشید این طرح جلد، دو تمهید پرکاربرد در هنرهای سنتی- تزئینی ایرانی هستند که به‌وفور در طراحی مندل‌ها و خورشیدی‌ها به‌کار گرفته می‌شوند.

۵. توجه به حروف فارسی و حفظ ارزش‌های فرمی، تاریخی و فرهنگی خوشنویسی ایرانی: از دههٔ ۱۳۴۰، زبان و حروف فارسی -به‌منزلهٔ یکی از مهمترین مؤلفه‌های هویت ملی و بومی- در گفتمان اصالت‌گرای نخبگانی و حکومتی اهمیت و اولویت یافت (Boroujerdi, 1996, 61 و کشمیرشکن، ۱۳۹۹، ۱۷۰)؛ در پرتو گفتمان اصالت‌گرا، طراحانی همچون ممیز از نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ به بعد به ارزش‌های تاریخی و قابلیت‌های فرهنگی قلم‌های فارسی توجه ویژه‌ای کردند و به‌مرور، قلم‌های خوشنویسی ایرانی (نظیر نستعلیق یا شکستهٔ نستعلیق) را -که معمولاً در طرح جلد هر کتاب و نشریه (حتی رمان، کتب علوم تجربی یا مهندسی غربی) استفاده می‌شد- صرفاً برای موضوعات فرهنگی و بومی به‌خدمت گرفتند. به‌نقل از ممیز، در قلم نستعلیق نوعی از بیان فاخر ادبی مطابق با روحیه و فرهنگ ایرانی وجود دارد. نستعلیق بازتابندهٔ متانت، فروتنی، شعور، تمدن، قناعت زبانی (نه فکری- فلسفی) و ظرافت خاص جوهر ایرانی است و شکوه فرهنگ ملی را منتقل می‌کند؛ ممیز برای هر یک از حروف نستعلیق شخصیتی ویژه و هماهنگ با روحیهٔ ایرانی قائل بود. وی معتقد بود شکستهٔ نستعلیق نیز می‌تواند بازتابندهٔ بخشی از فرهنگ ملی- مردمی ایرانیان باشد؛ ولی بر عکس، خط نسخ (روزنامه‌ای) قلمی نااصیل است که تمامی ابعاد شاعرانهٔ کلمات فارسی را آزار و شکنجه می‌دهد (ممیز، ۱۳۹۲، ۴۱، ۱۰۷ و ۲۲۷).

تصویر ۶. راست: روی جلد نشریهٔ کارنامک، شمارهٔ ۱، ۱۳۵۵؛ وسط: روی جلد نشریهٔ کتاب هفته، ۱۳۴۱؛ چپ: روی جلد نشریهٔ فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۹، ۱۳۵۱. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۱۸۵- ۲۲۶ و ۲۶۷.

حروف فارسی در برخی از طرح جلدهای ممیز برای نشریات، عنصری اصلی است و بخش بزرگی از ارزش‌های بصری جلد متکی بر آن است (تصویر ۶). با لحاظ نگرش ممیز به خطوط نسخ و شکستهٔ نستعلیق، می‌توان گفت وی در طراحی یونیفرم مجلهٔ کارنامک، عنوان شکستهٔ نستعلیق نشریه را در هماهنگی کامل با رویکرد تاریخی- اجتماعی این مجله انتخاب کرده است؛ همچنین، وی عناصر نوشتاری روی جلد را به‌واسطهٔ تمهیدی طراحانه که پیشینه‌ای طولانی در سنت کتاب‌آرایی ایرانی دارد (قرارگیری نوشتار در لابه‌لای سطوح و قاب‌ها و کتیبه‌های تزئینی)، بدون هیچ تنش بصری در کنار یکدیگر هماهنگ و همنشین کرده است. هماهنگی در عنوان مجله و

چیدمان نوشتار که می‌تواند به‌منزلهٔ نوعی احترام به فرهنگ ایرانی تلقی شود. این هماهنگی به‌شکلی خلاقانه‌تر و پویاتر در طرح جلد شمارهٔ نهم نشریهٔ فرهنگ و زندگی وجود دارد. با اینکه شکل قلم عنوان مجله و نوشتار تایپوگرافیک روی جلد در این شماره، نسخ روزنامه‌ای انتخاب شده است؛ ولی عدم تنش و هماهنگی کامل عناصر نوشتاری با یکدیگر در صفحه، نوعی وقار و فروتنی و در عین حال طنازی و زیرکی ایرانی را القاء می‌کند: چیدمانی که این‌بار به‌زعم ممیز، ابعاد شاعرانهٔ فرهنگ ایرانی را مورد شکنجه و آزار قرار نمی‌دهد. با توجه به نگرش انتقادی ممیز نسبت به قلم‌های نسخ روزنامه‌ای، شاید بتوان گفت وی احتمالاً به‌خواست سفارش‌دهنده (شورای عالی فرهنگ و هنر) و یا محدودیت بودجه و زمان در طراحی عنوان مجله، شکل قلم نسخ را برای عبارت «فرهنگ و زندگی» انتخاب کرده است و شاید انتخاب شکل قلم -نااصیل- نسخ برای عنوان این نشریه دلالت بر وضعیت ترکیبی عبارت «فرهنگ و زندگی» و رویکرد التقاطی در مفهوم آن (سنت در فرهنگ ولی تجددخواهی در زندگی) داشته باشد؛ وضعیتی زیستی که جامعهٔ در حال مدرن شدن ایرانی به آن دچار است. با لحاظ نگاه ستایش‌گرانهٔ ممیز به واژهٔ فرهنگ، می‌توان مدعی شد که در این طرح جلد، ممیز حتی تایپوگرافی عبارت «نابسامانی فرهنگی» را به‌شکلی آگاهانه و زیرکانه «بسامان» ارائه داده است تا احترام خود به فرهنگ ایرانی را (با وجود تمام نقص‌ها و نابسامانی‌هایش) القاء کند: وی از یک‌سو، تنها به جابه‌جایی حروف عبارت «نابسامانی فرهنگی» بر محور عمود بسنده کرده تا وضعیت بصری عبارت با مفهوم کلی آن (نابسامانی) در هماهنگی قرار بگیرد؛ اما از سویی دیگر، با قرار دادن سطوح رنگی و پرنواختی بر زیر عبارت، تلاش داشته تا تنش حاصل از این جابه‌جایی را کنترل نماید و فراتر از آن، با کشیدگی‌های عمودی متفاوت در سطوح رنگی، ریتم و نواختی هماهنگ (موسیقایی) را در طرح جلد ایجاد کند تا قوای ادراکی بیننده را به بالای صفحه هدایت نماید و بدین صورت، ویژگی‌های مثبت در فرهنگ ایرانی را متذکر شود؛ ویژگی‌هایی نظیر انعطاف در برابر «غیریت‌ها»، پذیرش و هضم «عناصر ناهمگون» در خود و توسعهٔ استعلایی- زیبایی‌شناختی این عناصر. تایپوگرافی مذکور به‌واسطهٔ چیدمان و تناسبات رنگی سطوح زیرین خود می‌تواند فضای نگارگری‌های ایرانی را به ذهن متبادر کند و علی‌رغم استفاده از قلم نسخ، بر اصالت فرهنگی- بصری زیست‌بوم طراح صحه گذارد. در بیشتر طرح جلدهای ممیز، معمولاً هیچ‌یک از عناصر نوشتاری و دیداری بر یکدیگر غلبه ندارند؛ با این حال، ممیز در یکی از شمارگان کتاب هفته که داستانی غیر ایرانی (باران‌ساز) را ارائه داده بود، به‌سراغ تنش بصری و شکل قلم به‌زعم وی حرامزادهٔ نسخ (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۰۷) رفت تا بر فضای پرماجرا و البته غیر بومی (نااصیل) داستان اشاره داشته باشد. در این طرح جلد، تکرار واژهٔ باران‌ساز (با رنگ‌های سیاه و قرمز) بر محور اریب، سطوحی تیره و شکسته را در پهنهٔ آسمان سرزمینی خشک ایجاد کرده است تا در هماهنگی با معنای لغوی عنوان داستان (ایجاد باران) قرار گیرد. این تصویر اگرچه در وهلهٔ اول غیر بومی (غیر اصیل) به‌نظر می‌رسد؛ ولی می‌توان گفت، ممیز با نظر به سیاه‌مشق‌های ایرانی چنین ترکیب و تمهید نامرسومی را برای ساخت آن در ابتدای دههٔ ۴۰ انتخاب کرده است.

۶. فرزند زمان بودن؛ رسامی موضوعات روز و به‌کارگیری فرم‌ها و تمهیدات جدید در بستر هنر- فرهنگ ایرانی: «بازگشت به خویشتن» در نگرش و زبان بصری ممیز همراه با «تجددخواهی» و «به‌روزبودگی» است؛ وی این دو ویژگی را مختص روحیه و منش ایرانیان می‌داند (شکرخواه و ممیز، ۱۳۸۰، ۱-۳: خزائی و ممیز، ۱۳۸۴، ۱۴-۸). ممیز حتی از نقاشان سنت‌گرای معاصر به‌سبب «عدم به‌کارگیری عناصر تصویری زمانه در آثار خود» انتقاد می‌کند. به‌زعم وی، همانگونه که نگارگران مکاتب گذشته، در مصورسازی متون ادبی پیش از خود (حتی آثاری با موضوعات خیالی و فراواقعی)، طرح لباس، شمایل و آرایش افراد و نیز، عناصر محیطی (طبیعت و معماری) را با شکل و عرف زمانهٔ خود رسامی و مستندنگاری کرده‌اند و به این صورت، معرف نقش انسان و زیست

زمانهٔ خود بوده‌اند، نگارگران معاصر نیز باید ضمن حفظ شیوه‌های تکنیکی- اندیشه‌ای موجود در فرهنگ تصویری ایران (به‌ویژه نگارگری) آثار خود را مطابق و هماهنگ با شرایط زمانه کنند. به باور ممیز، آنچه اهمیت دارد آگاهی از ماهیت ذهنی- تکنیکی نگارگری است و نه عناصر و فرم‌هایی که در آن استفاده می‌شود. می‌توان عناصر امروزی را به یک اثر وارد کرد و آن را به‌روز نمود و در عین حال، هویتی ایرانی به آن داد؛ مهم، رویکرد و نگرش فرهنگی- تاریخی ایرانی است که در اثر حفظ شود (ممیز، ۱۳۹۲، ۱۷۰- ۱۷۲ و ۱۷۵). در حوزهٔ گرافیک، ممیز این دو ویژگی (نوگرایی و به‌روزبودگی) را فراتر از فرم و نقش، در زبان بصری آثار خود نیز به‌کار گرفت. تمامی طرح جلدهای مورد پژوهش در این مقاله کمابیش سهمی از نوسنت‌گرایی و نگرهٔ تجددخواهانهٔ ممیز را بازتاب می‌دهند؛ با این حال، در دو طرح جلد از نشریهٔ فرهنگ و زندگی، مؤلفه‌های «نوگرایی» و «فرزند زمان بودن» صراحت و آشکارگی بیشتری دارد (تصویر ۷).

تصویر ۷. راست: طرح جلد نشریهٔ فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۱، ۱۳۴۸. چپ: طرح جلد نشریه فرهنگ و زندگی، شمارهٔ ۱۷، ۱۳۵۳. منبع: ممیز، ۱۳۹۱، ۲۲۴ و ۲۳۱.

ممیز در این دو طرح جلد نقوش سنتی ایرانی را به شکلی مدرن، مطابق با رویکردهای انتزاعی- تجریدی طراحان و هنرمندان غربی زمانهٔ خود ارائه داد. در طرح جلد شمارهٔ اول نشریهٔ فرهنگ و زندگی، خطوط ارگانیک با ویژگی‌های نسبتاً اکسپرسیو، طرح‌واره‌ای گیاهی- تجریدی را به تصویر می‌کشند که بی‌شباهت با نقوش لاله‌عباسی، بندهای ختایی و برگواره‌ها و گل‌های پنج‌پر در هنرهای سنتی ایرانی نیست. در این طرح، چند جزء بصری از عناصر سنتی مذکور انتخاب و به‌شکلی جسورانه دفورمه شده و با ساختاری نامتقارن و ترکیب‌بندی‌ای غیر هندسی، در پس‌زمینه‌ای سیاه جای گرفته است. در طرح جلد هفدهمین شماره از این نشریه نیز، طرح‌واره‌ای سایه‌نما، هندسی، تخت و ساده از یک بنای ایرانی در ترکیب با نیمرخ استالایز شدهٔ یک انسان قرار گرفته است تا تصویر آشکارا به موضوع این شمارگان نشریه (کارگزاران و خانه‌های فرهنگی) دلالت داشته باشد. این ترکیب ناهمگون -و غیر مرسوم در هنر ایرانی- برای تصویر سویه‌ای فراواقعی ایجاد کرده است که بی‌شباهت به رویکردهای سورئالیستی در هنر مدرن نیست. اگرچه خاستگاه نقوش حاضر در این دو طرح جلد را می‌توان در هنر و معماری سنتی ایرانی بازیافت ولی، تمهیدات طراحانهٔ آن با دستور زبان هنر مدرن زمانهٔ خلق اثر بیشتر هماهنگ است. در پایان تحلیل، می‌توان گفت سه مولفهٔ آخر از جمله تمهیدات فنی- عملی‌ای بودند که پیش از طراحان گرافیک، جریان -سکولار و فرمگرای- سقاخانه از ابتدای دههٔ ۴۰ آن را (منفصل از ریشه‌ها و عاری از معانی سنت) دنبال کرد ولی، این سه مؤلفه در نزد ممیز جایگاهی معنامند و همسو با خاستگاه و اهداف فرهنگی- هنری ایرانیان داشت و در ادامهٔ رویکرد طراحانهٔ گذشتگان تلقی می‌شد؛ علاوه بر این، سه مولفهٔ اولیه (فروتنی و نجابت، زیرکی

و طنازی و نگرش عرفانی) مفاهیمی ناملموس (غیر متجسد) در تاریخ اندیشه و کنش ایرانیان محسوب می‌شوند که پیش از دیگر طراحان نوگرا، توسط ممیز بازیابی و به‌شیوه‌های مختلف در آثار گرافیکی بازنمایی شدند.

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سوال اول، نگارنده با مطالعهٔ مقالات و یادداشت‌های ممیز و تحلیل آن توانست حداقل به شش مؤلفهٔ کلی اصالت‌گرا در اندیشهٔ طراحانهٔ وی دست‌یابد؛ مؤلفه‌هایی که در بطن هنر و فرهنگ زیست‌بوم ایرانی حضوری پنهان یا آشکار دارند: «نجابت و فروتنی»، «نگرش عرفانی به خود و جهان»، «طنازی و زیرکی ایرانیان در مواجهه با دیگری»، «بازآفرینی مداوم عناصر موجود در سنت تصویری و زیست بوم ایرانی ضمن لحاظ مفاهیم و محتوای درونی- تاریخی آن‌ها»، «حفظ ارزش‌های فرمی، تاریخی و فرهنگی حروف فارسی و خوشنویسی ایرانی» و «به‌کارگیری موضوعات روز و فرم‌ها و تمهیدات جدید در بستر هنر- فرهنگ ایرانی ذیل گزارهٔ فرزند زمان‌بودن». اما در پاسخ به سوال دوم، نگارنده معتقد است با وجود اینکه «بازگشت به اصالت‌های فرهنگی و بازآفرینی سنت‌های بصری ایرانی» در طرح جلدهای دو دههٔ ۴۰ و ۵۰ ممیز برای نشریات ادبی- داستانی نظیر «کتاب هفته» و «کیهان هفته» -به‌نسبت تعداد شماره‌های نشریافتهٔ آن- به‌صورت پراکنده و محدود دنبال شد؛ ولی در نشریات صرفاً فرهنگی دیگری نظیر «رودکی» و به‌ویژه «فرهنگ و زندگی» بازتابی آشکارتر و جدی‌تر یافت: نشریاتی که ممیز، بخش قابل توجهی از امور گرافیکی آن را بر عهده داشت. وی در طراحی برخی از روی جلدهای نشریات فرهنگی و ادبی چندین تکنیک بصری را به‌خدمت گرفت تا مؤلفه‌های اصالت‌گرایی مدنظر خود را در آن‌ها تجسم بخشد؛ برای نمونه، ممیز با به‌کارگیری تمهیداتی نظیر «در حاشیه قرار دادن تزئینات ایرانی و تولید سفیدخوانی در مرکز» و «مخدوش‌سازی نقوش برای ایجاد بافتی یکدست و غیربرجسته از آن» توانست ضمن ایجاد حسی از اصالت و قدمت در یونیفرم روی جلد کیهان ماه، مؤلفهٔ «نجابت، حجب و فروتنی» را به مخاطبین این نشریه القاء نماید. ممیز در طرح جلد شمارهٔ ۸۵ نشریهٔ «کتاب هفته» با به‌کارگیری برخی از تمهیدات هنرهای سنتی ایرانی نظیر «طراحی انتزاعی- ذهنی و به دور از واقعیت»، «رسامی با قوس‌های نرم و خطوط محیطی سیال»، «تقسیمات مکرر فرم»، «ریتم و تناوب»، «همنشینی و هماهنگی اجزاء»، «پرهیز آگاهانه از پرسپکتیو» و «حفظ استقلال فرمی- موقعیتی عناصر تصویر» توانست ذیل بازآفرینی خلاقانهٔ بخشی از یک نگارگری یا نمای بیرونی یک معماری ایرانی، مخاطب را به تأویل و تخیل در فرم وادارد. تمهیداتی که به‌زعم وی برآمده از «نگرش عرفانی ایرانیان» است؛ همچنین، ممیز در برخی از طرح جلدهای نشریات دو دههٔ مورد پژوهش، مؤلفهٔ «طنازی و زیرکی» را از طریق «تغییر در فرم و وضعیت پیشینی موضوع بازنمایی شده» نمود داده است. برای نمونه، او در طرح جلد آخرین شمارهٔ نشریهٔ فرهنگ و زندگی (پاییز و زمستان ۱۳۵۷) با ایجاد شکستگی در سر نقش‌برجستهٔ پادشاه هخامنشی -ضمن اشاره به موضوع آن شماره از فصلنامه (باستان‌شناسی)- به‌صورت «غیرمستقیم و ضمنی» و به شکلی «طنازانه و زیرکانه» وضعیت متزلزل گفتمان پهلوی در آستانهٔ انقلاب را بازنمایی کرد. مولفهٔ «بازآفرینی مداوم نقوش سنتی» نیز در برخی از طرح جلدهای ممیز برای نشریهٔ رودکی حضوری آشکار دارد. وی در این طرح جلدها، نقوش تزئینی- سنتی را با نظر به زیست‌بوم ایرانی و مفاهیم و محتوای تاریخی- تمدنی آن، به‌شیوه‌ای متفاوت به‌خدمت گرفت و با تغییر در ابعاد و تناسبات، پَلِت و وسعت رنگی و نحوهٔ چیدمان آن، تصویری متفاوت و بیان‌مند از این نقوش را ارائه داد؛ همچنین، نقش خورشید (به‌منزلهٔ اصلی‌ترین نماد بصری- فرهنگی ایرانیان) در بسیاری از طرح جلدهای او به اشکال مختلف بازآفرینی شده است. «حروف فارسی و خوشنویسی ایرانی» به‌ویژه نسخ، نستعلیق و شکستهٔ نستعلیق در برخی از طرح جلدهای ممیز برای نشریات (نظیر کارنامک، فرهنگ

و زندگی، کتاب هفته و کیهان ماه)، عنصر اصلی اثر است و بخش بزرگی از ارزش‌های بصری جلد به آن اتکا دارد. در بیشتر این طرح جلدها، همنشینی بدون تنش عناصر نوشتاری در کنار یکدیگر می‌تواند نوعی زیبایی‌شناسی ایرانی و احترام به فرهنگ زیست‌بوم را القاء کند. مؤلفهٔ «نوگرایی و فرزند زمان بودن در بستر هنر- فرهنگ ایرانی» نیز، در بیشتر آثار مورد پژوهش -به‌ویژه در طرح جلدهای نشریهٔ فرهنگ و زندگی- بازتاب یافته است. برای نمونه، ممیز در طرح جلد شماره‌های اول و هفدهم نشریهٔ فرهنگ و زندگی با اتکا بر این مؤلفهٔ ذهنی، نقوش سنتی ایرانی را به‌شکلی مدرن و مطابق با رویکردهای انتزاعی- تجریدی طراحان و هنرمندان غربی زمانهٔ خود ارائه داد. بدین ترتیب میگفت مرتضی ممیز با تکیه بر مولفه‌هایی که در این پژوهش دسته‌بندی شده جریان نوسنت‌گرای برآمده از گفتمان اصالت‌گرای نخبگانی- حکومتی دههٔ ۴۰ و ۵۰ ایران (تا آستانهٔ انقلاب ۵۷) را به‌شکلی شخصی و درونی‌سازی شده (همچون هنرمندان نوسنت‌گرا) ولی بیان‌مند و معناگرا، در گرافیک فرهنگی -به‌ویژه در طرح جلد نشریات- بازتاب داد.

مشارکت‌های نویسنده

این پژوهش فاقد مشارکت است.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی و تشکر است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Discourse
2. Hegemonic

منابع

- آذرنگ، عبدالحسین. (۱۴۰۱). *تاریخ و تحول نشر؛ درآمدی به بررسی نشر کتاب در ایران از آغاز تا آستانهٔ انقلاب*. خانهٔ کتاب و ادبیات ایران.
- آل‌احمد، جلال. (۱۳۴۲). *سه مقالهٔ دیگر*. رواق.
- آل‌احمد، جلال. (۱۳۷۹). *در خدمت و خیانت روشنفکران*. مجید.
- اصلانی، محمدرضا و ممیز، مرتضی. (۱۳۹۳). گرافیک، رو در رویی با واقعیت. *آزما*، ۱۶(۱۰۷)، ۲۲-۲۷.
- خزایی، محمد و ممیز، مرتضی. (۱۳۸۴). هنرمند، رابط انسان با زیبایی‌های زندگی و طبیعت. *کتاب ماه هنر*، ۸(۸۹-۹۰)، ۸-۱۴.

- رحمانی، نجیبه و فریدنیا، مهسا. (۱۴۰۲). تحلیل سرمایه‌های مرتضی ممیز در جهت اعتلای میدان طراحی گرافیک ایران. *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۸(۲)، ۱۱۳-۱۲۹. doi: 10.22051/jtpva.2023.40558.1424
- شادمان، سیدفخرالدین. (۱۳۲۶). *آرایش و پیرایش زبان*. چاپخانهٔ مجلس.
- شکرخواه، یونس و ممیز، مرتضی. (۱۳۸۰). توشه‌ای ایرانی برای مشارکت در ساخت فرهنگ جهانی. *کتاب ماه هنر*، ۴(۳۷-۳۸)، ۳-۱.
- فخاری‌زاده، نسیم و نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). خوانش ترامتنی صحنهٔ کشته شدن نر گاو آسمانی در تصویرسازی‌های روایت گیلگمش. *باغ نظر*، ۱۲(۳۲)، ۲۳-۳۲.
- کچوئیان، حسین. (۱۳۸۷). *تطور گفتمان‌های هویتی در ایران: ایران در کشاکش تجدد و مابعد تجدد*. نشر نی.
- کشاورزی، مرضیه و حمیدی، حمید. (۱۳۹۸). بررسی بینامتنیت نشانه‌های ایرانی با تمرکز بر آثار مرتضی ممیز. *چهارمین کنفرانس بین‌المللی نوآوری وتحقیق در علوم مهندسی*، تفلیس، گرجستان.
- کشفی، مینا و اردلانی، حسین. (۱۳۹۹). بررسی تصویرگری‌های مرتضی ممیز در اسطورهٔ گیلگمش با تکیه بر نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا. *ششمین همایش بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات در جهان اسلام*، تهران، ایران.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۹). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. نظر.
- کمالی، رسول. (۱۳۹۶). *بازخوانی عرفانی مبانی هنرهای تجسمی*. سورهٔ مهر.
- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. (۱۳۹۱). گفتمان‌های هنر ملی در ایران. *فصلنامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۸(۲۹)، ۱۳۹-۱۶۰.
- ممیز، مرتضی. (۱۳۵۱). بیان گمشدهٔ گرافیک. *فرهنگ و زندگی*، ۴(۱۰)، ۱۴۸-۱۵۳.
- ممیز، مرتضی. (۱۳۸۰). *طراحی روی جلد*. ماه‌ریز.
- ممیز، مرتضی. (۱۳۸۸). *نشانه‌ها: جستجوهای مرتضی ممیز در طراحی نشانه*. یساولی.
- ممیز، مرتضی. (۱۳۹۱). *روی‌جلدهای مرتضی ممیز: کتاب. نشریه*. کتاب آبان.
- ممیز، مرتضی. (۱۳۹۲). *حرف‌های تجربه: مجموعهٔ مقالات از سال ۱۳۴۵ تا ۱۳۸۲*. کتاب آبان.
- موسوی‌اقدم، کامبیز. (۱۳۹۶). *تاریخ هنر، ایدهٔ هنر ملی و روشنفکری ایران در دههٔ ۱۳۴۰. تاریخ‌نگاری هنر با نگاهی به نقد و نگاشت هنر تجسمی نوگرا در ایران (به‌کوشش شهروز مهاجر)*. حرفه هنرمند.
- هوارث، دیوید. (۱۳۷۷). نظریهٔ گفتمان (ترجمهٔ سیدعلی‌اصغر سلطانی). *فصلنامه علوم سیاسی*، ۱(۲)، ۱۵۶-۱۸۳.
- Boroujerdi, M. (1996). *Iranian Intellectuals and the West: The Tormented Triumph of Nativism*. Syracuse University Press.
- Jorgensen, M. & Phillips, L. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method*. Sage Publications.