تأثیر نقاشی قهوه‌خانه‌ای در ساختار اعلان‌های عاشورایی

فاطمه عسگری*، **پرویز اقبالی****

تاریخ دریافت: ۹۰/۷/۵
تاریخ تصویب: ۹۱/۳/۲۰

چکیده

اعلان می‌تواند در بزرگداشت ایام مذهبی ازجمله در سوگواره‌های عاشورایی نقش مهمی داشته باشد. بر همین مبنا، می‌توان به ویژگی‌های خاص اعلان‌های مذهبی توجه کرد و بر اساس آن، به مسئلهٔ ساختار اعلان‌های عاشورایی ازجمله طیِ سه دوره سوگواره اعلان‌های عاشورایی بین سال‌های ۱۳۸۴ الی ۱۳۸۷ پرداخت. با نگاهی به داده‌های جدول‌ها در تحقیق حاضر، روشن شد ساختار حلزونی یا دوار در اعلان‌های عاشورایی کمترین کاربرد و ساختار ایستا، متمرکز و متباین- که در برخی نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای بسیار دیده می‌شود- بیشترین کاربرد را دارد. البته، شاید کاربرد بیشترِ ساختارِ ایستا، به‌علتِ ارتباط آن با مفاهیم ایستایی و پایداری در واقعهٔ عاشورا باشد. این ارتباط به لحاظ فرم و رنگ در بسیاری از آثار دیده می‌شود؛ همچنین به نظر می‌رسد اعلان‌های عاشورایی اغلب بر اساس بعضی ساختارهای هنرهای تصویری از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای به صورت ایستا، متمرکز و متباین مطرح شده‌اند. امروزه نیز طراحان اعلان می‌توانند با بهره‌گیری از هنرهای تصویری وآیینی (از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای طی دوره‌های صفویه، قاجار و معاصر) با نگاه امروزین و بررسی ساختار فرم و رنگ به نتایج مطلوب دست یابند تا آن‌ها را در خلق آثاری فاخر یاری رساند.

واژه‌های کلیدی: نقاشی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، اعلان عاشورایی، فرم، رنگ.

مقدمه

حماسهٔ حسینی فرهنگ عاشورایی را به همراه دارد و انقلاب عاشورا، انقلاب ارزشها و آرمانهای انسانی است که حتی پس از قرن‌های متمادی، با گذشت از فراز و فرودهای مختلف فرهنگی، سیاسی و اجتماعی، جلوه‌های آن هنوز بر فرهنگ و هنر این مرز و بوم جاری و اثرگذار است. «واقعه کربلا در سال ۶۱ هجری رخ داد» (الهی، ۱۳۷۷: ص۱۲) و از رهگذر الهام‌بخشی به بسیاری از هنرمندان، شکل‌های هنری گوناگونی ملهم از این واقعه پدید آمد. در میان هنرهای عاشورایی، هنر گرافیک و در این میان «اعلان» جای خود را در دهه‌های اخیر به‌خوبی باز کرده است. با نگاهی کوتاه به پیشینهٔ تاریخی اعلان‌های عاشورایی، گذشتهٔ این اعلان‌ها به هنرهای آیینی و تصویری عاشورا به‌ویژه به نقاشی قهوه‌خانه‌ای و پرده‌های تعزیه باز می‌گردد؛ با این توضیح که عناصر بصری اعلان نیز می‌تواند مانند بسیاری از هنرهای تصویری، تابع ساختار موضوع آن سازماندهی شود؛ به این معنا که موضوع و ساختار اثر در فضاسازی فرم‌ها و رنگ‌ها مؤثر است؛ گذشته از آنکه، عناصر ارتباطی نظیرِ جهت، موقعیت، فضا؛ و جاذبهٔ عناصر و رنگ‌ها، از آنجاکه دربردارندهٔ محتوا و معانی مختلف از جمله دربردارندهٔ مفاهیم عاشورایی هستند، در ترکیب ساختاری فرم‌ها و رنگ‌ها دخیل‌اند.

استفاده از اعلان، در بزرگداشت ایام مذهبی از

* کارشناس ارشد ارتباط تصویری از دانشگاه شاهد؛ f.g.asgari@gmail.com
** عضو هیئت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد؛ eghbali@shahed.ac.ir

جمله در سوگواره‌های عاشورایی نقش مهمی دارد و بر همین مبنا، در این مقاله با هدف بررسی ویژگی‌های ساختاری اعلان عاشورایی، این سؤال اساسی را مطرح می‌کنیم که آیا ساختار طراحی در اعلان‌های عاشورایی، از سنت‌های تصویری ایرانی (به ویژه نقاشی قهوه‌خانه‌ای) الهام گرفته است. به‌منظور پاسخ‌دهی به این سؤال، با ابزارهایی چون رایانه، دوربین دیجیتال و اسکنر، اطلاعات مرتبط با آثار و تصاویر اعلان‌ها را به گونه‌ای کاربردی و به روش توصیفی-تحلیلی فیش‌برداری کتابخانه‌ای و تصویرخوانی می‌نماییم؛ همچنین، اطلاعات لازم در راستای بررسی ساختار فرم و رنگ در اعلان‌های عاشورایی به‌ویژه در سه دوره سوگواره‌های عاشورایی بین سال‌های ۱۳۸۴ الی۱۳۸۷ را به شیوهٔ کیفی تحلیل می‌کنیم.

اعلان عاشورایی

«اعلان، ابزار و امکانی کاربردی است برای القا و ارائهٔ پیامِ موردِ نظر طراح که به شکل و شمایل گرافیکیِ طراحی و اجرا می‌شود.» (سیفی، ۱۳۸۶: ص ۲۵). هنرمندی که به خلق اعلان عاشورایی دست می‌زند، روح خود را جلا می‌دهد و با خلوص ایمان از توانایی خود برای نمایش معنای نفس استفاده می‌جوید.

«آداب مجلس عزای سیدالشهدا (ع) از دل زلال مردم جوشیده و همان باورهای مردمی است که صورتی تمثیلی یافته است.» (شریفی آل‌هاشم، ۱۳۸۶: ص ۵۸). به طورِ کلی، هنر عاشورایی همنوا و همسو با رابطه‌ای عاشقانه از دوستی بنده و معبود شکل می‌گیرد و وجود نورانی سیدالشهدا (ع) و یاران باوفایش قامت آن را جلا می‌دهد. به‌سببِ این نیروی زنده، جلوه‌های مختلفی از هنر در عرصه‌های گوناگون بارز می‌شوند و هنر متعهد را هرچه گیراتر در راستای آن آشکار می‌کنند. در این میان، صورت و معنا در کنار هم شکل می‌گیرند و نگرشی در راستای فرهنگ اسلامی با مضامینی زیبا و فاخر پدید می‌آورند. اعلان‌های عاشورایی نیز که مجالی برای ظهور هنر مقدس و متعالی از زبان هنرمند خلاق امروز است، میتواند بخش مهمی از هنر متعهد را عیان سازد و پیوند عمیق آن را با فطرت و جان انسان به همراه درک زیبایی‌شناسی در رنگ‌ها و فرم‌ها گویاتر کند.

نگاهی به پیشینهٔ اعلان‌های عاشورایی در ایران

پیشینهٔ اعلان‌های عاشورایی به پرده‌های تعزیه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای بازمی‌گردد. پردهٔ تعزیه اولین گام در جهت رسیدن به اعلان‌های عاشورایی بود؛ زیرا این پرده‌ها علاوه بر آسان‌سازی کار نقال در بازنمایی عاشورا از دیدگاه هنرمند، تأثیر بسزایی بر مخاطبان داشت. تأثیر این هنر که در اعلان‌ها و هنر امروز از رهگذر ادغام گرافیک معاصر و هنر ایرانی و مذهبی به چشم می‌خورد، مسیر را برای گرافیک مذهبی و نیز اعلان‌های عاشورایی باز کرد.

هنر عاشورا پیش از پیروزی انقلاب اسلامی، در دورهٔ پهلوی به شیوه سنتی دنبال می‌شد و مجالی برای هنر عاشورایی به شیوهٔ مدرن در قالب اعلان به وجود نیامد و از این رو، آثار شاخص عاشورایی در زمینهٔ طراحی گرافیک و حتی نقاشی در این دوره به چشم نمی‌خورد؛ اما پس از پیروزی انقلاب اسلامی نگرشی در راستای فرهنگ اسلامی پدید آمد و مدتی طراحی اعلان با موضوع عاشورا با نگاهی دیگر مطرح شد. در دوران جنگ تحمیلی و بین سال‌های ۵۸ تا۷۰ ش در برخی اعلان‌ها عاشورا و جنگ تحمیلی دو موضوع مطرح در طراحیها بودند و اغلب به شیوهٔ نقاشی- به‌ویژه رنگ و روغن و به سبک رئال- کار میشدند. در یک نگاه کلی، می‌توان گفت: طراحی آثار به‌ویژه در دههٔ ۶۰ و اوایل ۷۰ به صورت نقاشی و یا حتی شمایل ائمه ترسیم می‌شد و از اواخر دههٔ ۷۰ و اوایل دههٔ ۸۰ پدیدار شدن هر چه بیشترِ سیستمِ رایانه و مباحث تایپوگرافی، جلوهٔ دیگری به اینَ هنر داد. برخی طراحان به‌ویژه هنرمندان جوان در نمایشگاه‌های مختلف سوگواره‌ای که از طریق حوزه هنری از سال ۸۴ برگزار می‌شد، اعلان‌های عاشورایی فاخری ارائه دادند و از این طریق، هنر اعلان با

جذب دیدگاه‌های مختلف پویاتر شـد؛ چنان‌که شهرداری تهران در چند سال اخیر برخی از این آثـار را روی بنرها و بیلبردهای شـهری چاپ و تکثیر کرده است.

ساختار فرم و رنگ

منظور از ساختار[1] «ساختارکلی، سامان کلی اجزا و بخش‌ها براساس ارتباط پویای آن‌ها است» (پاکباز، ۱۳۸۱: ص ۲۹۳) و گاه سـاختار با ترکیب‌بندی[2] در یک تعبیر قرار می‌گیرد. واژهٔ ساختار را می‌توان «ترکیب‌سازی عناصر تصویری در فضای صفحه» (ونـگ، ۱۳۸۷: ص۶۱؛ پاکبـاز، ۱۳۸۱: ص ۲۹۳) تعریف کـرد و آن را همان سـازماندهی موقعیت فرم‌ها و رنگ‌ها در مجموعهٔ اثر قلمداد نمود. به یک معنا، سـاختار، درحقیقت مجموعهٔ گام‌هایی است که از طرح‌های خام و ساده آغاز می‌گردد، سپس در ذهن آفرینش‌گر آن مراحل بسیار حساس «تأویل»، «تعدیل» و«تبدیل» را در مقاطع و شـرایط بسیار پیچیده و گوناگون پشت سر می‌گذارد و تدریجاً به مرحلهٔ نهایی که گویای فرجامین هنرمند اسـت، نزدیک می‌شود. دریافت پیام برای مخاطب در این مسیر معکوس است؛ به این معنی که، بیننده ابتدا کل پیام را به صورت فرم‌های ارگانیک، هندسی و یا خطی دریافت می‌کنـد و در مرحلهٔ بعد محتوا، ترکیب، اصول، مبانی و شیوهٔ اجرا را در ذهن جمع بندی نموده، پیام را درک می‌کند. در یک ساختار سـازمان‌یافته و سامان‌دهی‌شده، ارتباط میان فرم و محتـوا عموماً زیبا و ظریف خوانده می‌شـود اما تصمیماتـی که به یـک ترکیب ناموفـق منتهی می‌شود، نتیجهٔ کار را مبهم می‌کند.

ساختار اعلان‌های عاشورایی

سـاختار اعلان عاشـورایی از حماسهٔ حسینی وام گرفته می‌شود؛ یعنی هنرمند با برداشتی از عناصر عاشورایی آن را در ذهن خود طرح می‌کند و سپس اثر بر روی صفحه خلق می‌شود. این ترکیبات اجزا می‌تواند شامل فرم‌ها و رنگ‌ها باشد و ساختاری را به وجود آورد که ذهنیت بیننده را به سوی معنا و مفاهیم دینی و اسلامی و حتی آیینی هدایت کند. ساختار فرم و رنگ رابطه تنگاتنگی با زیبایی دارد. اما به طور کلی سـاختار وابسته به عوامل متعدد اسـت که در زیبایی کار دخیل اسـت و در بیان مفاهیم ذهن هنرمند و یا درک احساس خاصی از اثر، تأثیرگذار اسـت. البته ذات هر فرم و هر رنگ در بازگویی معنا و احساس، دخیل می‌شود و آن را با زبانی گویا بیان می‌کند؛ پس تأثیر شکل فرم، نمادگرایی فرم‌ها و رنگ‌هـا در خلال اصول اولیه سازماندهی تصویر، در ساختار و شاکلهٔ بنیادین کل طرح، مؤثر است. هر یک از این ترتیب‌ها ساختاری پنهانـی دارد کـه از طریق خطوط سـاختاری[3]، فرم‌ها و رنگ‌ها به هم مرتبط می‌شـوند. «خطوط ارتباط‌دهنده، به طور طبیعی با چندین فرم پیوند می‌خورند. این خطوط ساختاری و ارتباط‌دهنده، به‌ویـژه مورد توجه هنرمندانی اسـت که با روش اصولی و علمی کار می‌کنند.» (رانکین‌پور، ۱۳۸۰: ص ۷۵). در این میان، مسیرحرکت چشم بیننده، نتیجهٔ ترکیب و ارتباط عناصر ایجادشده از طریق این خطوط سـاختاری است که فرم‌ها و ترکیبات مختلفی را اغلب همراه با معانی متعدد و شاخص مطرح می‌کند. بـه طور کلی، سـاختار در طرح، عموماً نظم و ارتباط بین فرم‌ها، رنگ‌ها و تأثیر بین آن‌ها را برقرار می‌سـازد. شاید بدون توجه آگاهانه به سـاختار بتوان طراحی کـرد، اما هر جا نظم و ترتیب باشد، ساختار هم وجود دارد.

رابطهٔ سـاختار فرم و سـاختار رنـگ به دو گونه مطرح می‌شـود: الف. به لحاظ ارتبـاط معنایی؛ ب. به لحاظ ارتباط سـاختاری در ترکیب‌بندی. برخی اعلان‌ها به‌علت ترسیم خطوط ساختاری، از سـاختار فعـال و پویـا برخوردارنـد؛ ازجمله، ساختاری به شـکل مثلث و یا به صورت خطوط جهتمند مورب، کـه از رنگ‌های گرم و فعال در ساختار کلی طرح اسـتفاده می‌شود؛ بدین‌گونه

1. structure
2. composition

3. structural lines
خطوطی که معمولاً غیر قابل رؤیت اسـت و برای ایجاد یک ساختار و زیر قسـمت‌هایی که فرم‌های ترکیب را در خود جای می‌دهد، به کار گرفته می‌شود (ونگ، ۱۳۸۷: ص ۶۱ ۶۳-).

که، ترکیب عناصر، موقعیت و جهت فرم‌ها از نوعی ساختار بنیادین نشان دارد و این ساختار در حس بصری کلی اثر تأثیر می‌گذارد. هنرمند برای بیان بهتر این حس از رنگ‌هایی استفاده می‌کند که ارتباط معنایی با شکل ساختار بنیادین اثر داشته باشد. گونهٔ دیگر، ارتباط چینش عناصر و چیدمان رنگی است که همان ارتباط ساختاری است؛ بدین‌گونه که، اگر فرم‌ها در ساختار دایره‌ای‌شکل، در یک اعلان گرد آمده باشند، در اغلب اعلان‌ها نیز رنگ‌ها به تبعیت از ساختار دایره‌ای‌شکل، به همان گونه چینش یافته‌اند؛ مانند ساختار رنگ و فرم در نگارگری قدیم ایرانی. در این نقاشی‌ها فرم‌ها در چینش ساختاریِ دایره، شکل گرفته‌اند و رنگ‌ها نیز از ارتباط فرم با ماهیت خود، در کلیتِ کار همان ترکیب را که به شکل دایره است، نشان می‌دهند.

ساختار نقاشی قهوه‌خانه‌ای

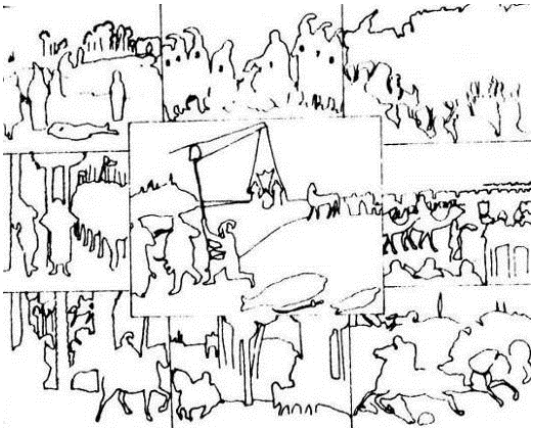
همان‌طور که در مباحث قبل مطرح کردیم، سابقهٔ تاریخی فرم در اعلان‌های عاشورایی به پیشینهٔ اعلان‌های عاشورایی منتهی می‌شود؛ در اصل، برخی عوامل طراحی این اعلان‌ها ملهم از پرده‌های نقاشی قهوه‌خانه ای و پرده‌های تعزیه بوده است که در حضور مردم به نمایش درمی‌آمد و راویان و نقالان و بعد از آن تعزیه‌خوانان از این پرده‌ها برای تأثیر بیشتر کلام و نمایش خود استفاده می‌کردند. این امر نشان می‌دهد پرده‌ها موضوع روایی داشته‌اند و نقالان صحنه‌به‌صحنه از روی این نقاشی‌ها، روایت عاشورا را با زبانی گیرا روایت می‌کرده‌اند. موضوع و محتوا در طراحی ساختار اعلان‌ها تأثیر زیادی داشته است؛ بدین‌گونه که، هنرمند با بزرگ نشان دادنِ حالتی از قهرمان داستان در مرکز پرده، شخصیت اصلی و نقطهٔ اوج داستان را معرفی می‌کرد و بیننده با دیدن مجموعهٔ عناصر تابلو، رابطهٔ موضوع و صحنهٔ تابلو را در می‌یافت. در این آثار، تمام عناصر به لحاظ ساختار فرم به سمت قهرمان اصلی جهت داده شده و همهٔ پیکره‌ها و اجزای دیگر در موقعیتی گرداگرد و یا در مکانی اطراف قهرمان اصلی جای‌گیری شده‌اند؛ پس، محتوای قهرمانِ محوری، ساختار کلی عناصر را بر پایهٔ ساختارِ متمرکز شکل می‌دهد. گاهی پیکرهٔ اصلی -که اغلب امام حسین (ع) است- در مرکز صفحه به صورت ساختار مرکزگرا قرار گرفته است که نقطهٔ تمرکز چشم در صفحه به شمار می‌آید. همهٔ عناصر به سمت شخصیت اصلی اشاره دارند و جهت نگاه‌ها، حرکت پیکره‌ها، ایستایی شخصیت‌ها و ... بر این نکته دلالت دارد؛ زیرا صحنه‌ها به صورت داستانی روایت می‌شوند. ساختار کلی از نوع دیگری تبعیت می‌کند که در خدمت ترکیب مرکزگرا جهت داده شده و آن، ساختار صحنه‌به‌صحنه یا روایتی است. گاه برخی هنرمندان برای جداسازی صحنه‌ای از صحنهٔ دیگر، از ساختارهای قاب‌بندی شده به صورت چهارضلعی و ترکیب‌بندی متقاطع یا با ترکیبی منتشر و متنوع بدون درهم‌ریختگیِ فضاهای ساختاری استفاده می‌کردند. علت قرارگیری همهٔ صحنه‌ها بر روی یک یا دو پرده، آن است که صحنه‌های داستان در حجم کم و در سریع‌ترین زمان در دسترس باشد. پردهٔ **مصیبت کربلا** (گودال قتلگاه) به‌رقمِ محمد مدبر (تصویر ۱) ساختاری قاب‌بندی شده و متقاطع دارد که از قاب‌بندی‌ها و خطوط عمودی و افقی مایه گرفته است. در این پرده، هر صحنه ساختاری مجزا دارد.

در کل، پرده‌های گوناگونی از عاشورا ترسیم شده‌اند که هرکدام در ساختار بنیادین و نامرئیِ خود از شیوه‌های متنوعی استفاده کرده‌اند. به‌طور کلی، موضوعِ اثر در کلِ کار دخیل بوده؛ چنان‌که، تأثیر بسزایی روی عوامل ارتباطی، بصری و اصول سازماندهی تصویر گذاشته و محوریت مرکزی به شخص قهرمان داستان رسیده است.

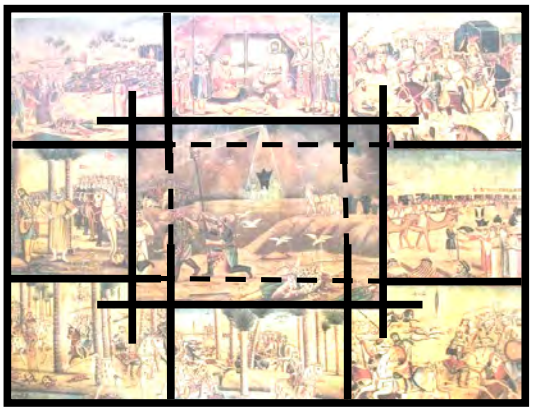
در واقع، توجه به موضوع اصلی داستان، چینش عناصر را در خدمت موضوع اصلی داستان و در تیررس دید بیننده قرار داده است. در برخی دیگر از پیکره‌ها بنابه ایستاییِ پیکرهٔ شخصیت‌های مثبت، ساختار کلی به شیوه‌ای ایستا بازگو شده است و درنتیجه، خطوط ساختاری ترکیب عناصر، به صورت عمودی و ایستا جلوه می‌کنند. عبرخی پرده‌های تعزیه مانند **بازگشت حضرت مسلم**

خدمت امام حسین (ع) به‌رقم قوللر آقاسی (تصویر۴) ساختار ایستا و عمودی دارند اما اغلب نقاشی‌ها به خاطرِ ماهیت روایی‌شان بر روی پرده‌های افقی ترسیم شده‌اند تا برای بازگو کردنِ روایت‌های دیگر، فضای بیشتری در خطِ افقِ دید داشته باشند. در این میان، گونهٔ دیگری از ساختار را در این نوع پرده‌ها می بینیم که «ساختار متباین» نام دارد. این نوع ساختار، در فرم و رنگ نیز دیده می‌شود. بدیتضاد و یا تباین در فضاها از طریق تغییر در اندازهٔ شکل‌ها، تغییر رنگ‌ها، تضاد در جای‌گیری اشکال و پیکره‌ها در صحنه ایجاد می‌شود؛ بدین‌صورت که شخصیت‌های مهم و اصلی و قهرمانِ محوری در اندازه‌ای بزرگ‌تر و متضاد با سایر شخصیت‌ها طرح‌ریزی می‌شوند. ساختار حلزونی و دوار که از ساختار نگارگری ایرانی الهام گرفته شده، گونهٔ دیگری از ترکیبات عناصر است. این ساختار، معانیِ خاصی به لحاظ فرم بیان دارد و ترکیب دواری را در میان چینش عناصر ایجاد می‌کند (تصویر۶).

تصویر ۱: مصیبت کربلا (گودال قتلگاه)، اثری از محمد مدبر

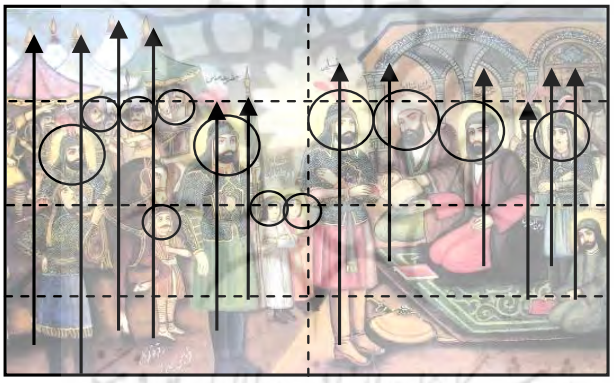


تصویر۲: ترکیب خطی از ساختار کلیِ پردهٔ مصیبت کربلا



تصویر۳: ساختار چارچوبی و متقاطع پردهٔ مصیبت کربلا

تصویر ۴: بازگشت حضرت مسلم خدمت امام حسین (ع)، اثری از قوللر آقاسی



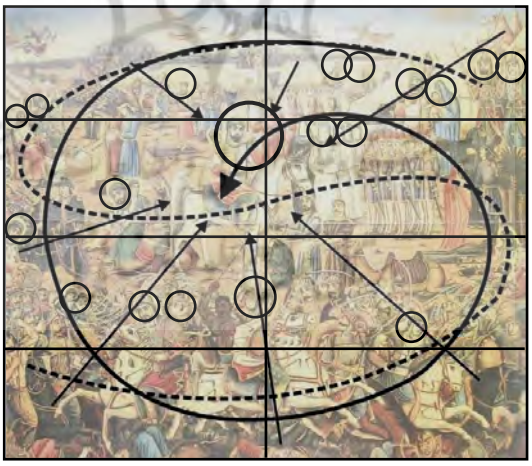
تصویر ۵: ساختار ایستا در پردهٔ بازگشت مسلم

انواع ساختارهای ملهم از نقاشی قهوه‌خانه‌ای در اعلان‌های عاشورایی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای تنها به پرده‌های رنگ و روغن محدود نمی‌شود؛ بلکه نقاشی بر روی کاشی، نقاشی دیواری، نقاشی پشت شیشه و آینه را نیز شامل می‌شود؛ اما آنچه که به روشِ اعلان در زبان امروزه نزدیک‌تر است، پرده های رنگ و روغن تعزیه هستند که نقالان و تعزیه‌خوانان از آن‌ها به‌مثابهٔ یکی از عناصر اصلی کارشان استفاده می‌کردند و از این رو، در بسیاری از این اعلان‌ها ساختار داستانی به شیوه‌های گوناگون به کار گرفته شده و با توجه به ماهیت موضوع اثر، ساختاری متفاوتی در این هنر بصری به وجود آمده است. در اعلان‌ها نیز به تبعیت از ساختارهای متفاوت این پرده‌ها، برخی هنرمندان امروز سعی دارند با تلفیق ایده و فکر خلاقشان ترکیباتی را به وجود آورند که باورهای اعتقادی و دینی درآن نفوذ کرده باشد و در مسیری ملهم از این نوع عملکرد جهت پیدا کند. در این میان می‌توان ساختارهای زیر را در زیر مجموعهٔ ساختار داستانی قرار داد:

- ساختار روایی؛
- ساختار قهرمان‌محور؛
- ساختار متباین.

تصویر ۶: مصیبت کربلا، اثری از محمد مدبر، ۱۳۲۵



تصویر ۷: ساختار حلزونی، دوار و مرکزگرا در پردهٔ مصیبت کربلا

ساختار روایی

ساختار روایی بنابه ماهیت داستان‌پردازی موجود در این نوع سبک، از ترکیب‌بندی و ساختاری متفاوت برخوردار است. نقاش، موضوع عاشورا را از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان می‌شنید و همان‌طور که در ذهن مردم کوچه و بازار وجود داشت، به تصویر می‌کشید. یکی از ماهیت‌های اصلی ساختار روایی، تصویرگری به شیوهٔ صحنه‌به‌صحنه از موضوع روایت است؛ چنان‌که، هنرمند صحنه‌های مختلف داستان

عاشــورا در زمان‌هــای مختلــف و موقعیت‌هــای گوناگــون را در قســمت هــای مختلف پــرده به صورت دیداری بازگو می‌کند. این پرده‌ها دیداری و تصویــری هســتند و از آنجا که نــوع روابط در تصویر، همنشــینیِ مکانی اســت و نه زمانی، باید گفت عناصر یا نشــانه های تصویری نه بر اســاس یک رابطهٔ خطی یا زنجیره‌ای، بلکه بر اساس نوعی مناســبات مکانــی در درون کادر در کنار هم قرار می‌گیرنــد؛ امــا باید در نظر داشــت که در برخی رســانه‌ها ازجمله در برخی نقاشــی‌های پرده‌های تعزیــه، زمان و مکان متــن تصویری با هم تلفیق شــده اســت؛ یعنی این متون تصویری به‌گونه‌ای درســت شــده‌اند که هم رابطهٔ خطی و زمانی (و درنتیجه، قابلیت روایتگری) و هم رابطهٔ مکانی در آن‌هــا وجود دارد و به‌تبعِ آن، قاب‌های تصویر نیز درســت مثل کلمات به دنبال هم می‌آیند و نقال به‌راحتی می‌تواند صحنه‌هــا را با زبان گفتار بیان کند؛ درواقع، ویژگیِ خطی و زمانی با ویژگی‌های مکانی– تصویری می‌آمیزد و امکان روایتگری پیدا می‌کند و درنتیجه، به صورت یک زنجیرهٔ داستانی دنبال می‌شود. به دلیل این قابلیت، از این پرده‌ها در نمایش‌های تعزیه استفاده می‌کنند.

ســاختار روایــی، در کل و به لحــاظ بصری، خود می‌تواند دو نوع ســاختار مجزا داشته باشد که در اعلان‌های عاشــورایی نیز تبلور یافته اســت: الف. ســاختار چارچوبی و متقاطع؛ ب. ساختار متنوع و منتشر.

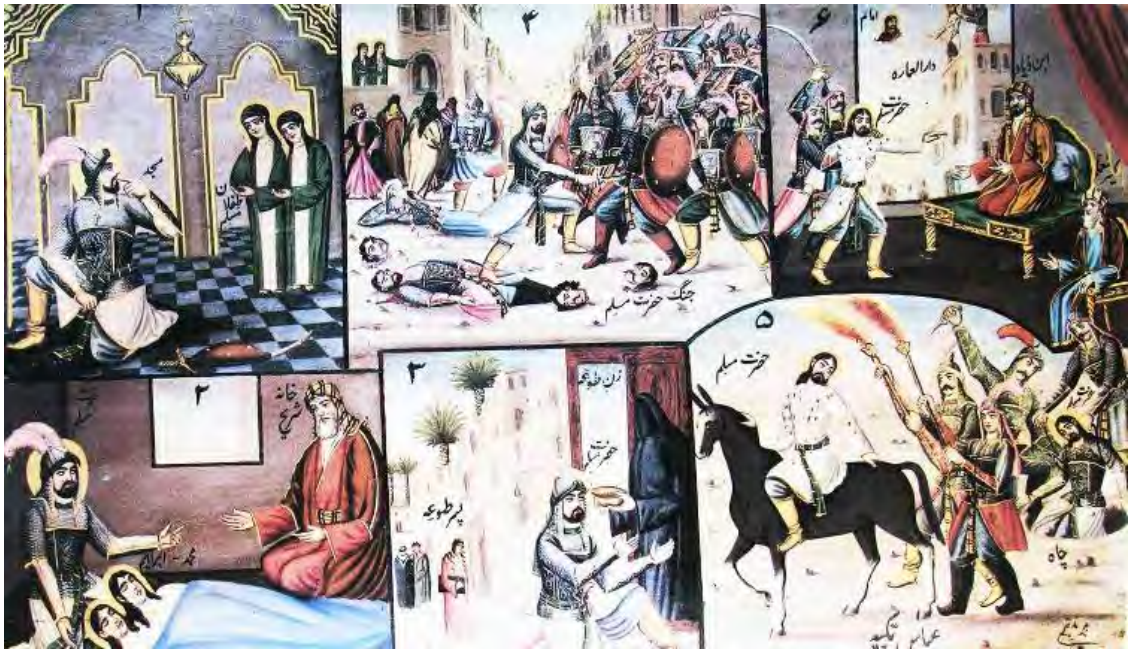
ساختار چارچوبی و متقاطع

ســاده‌ترین نوع ترکیب متقاطع، صفحهٔ شطرنج اســت. صفحهٔ شطرنج از خطوطی عمودی و افقی ترکیب یافته که در تناسبی مناسب یکدیگر را قطع کرده‌اند. ساختارهای متقاطع دربردارندهٔ انواعی از تضاد نیز هستند: تضاد بین زندگی و از پا افتادگی؛ تضاد بین حرکت و ســکون؛ تضاد میان ایستایی و عدم. این موارد تضادهایی هســتند که همیشه با آن‌ها روبرو می‌شــویم و چنانچه وجود نداشتند، تحرکی در کار نبود. ایــن تضادها در هنر همواره دســتاویزی برای آفرینش و سازندگی هستند. در ایــن میان، طراحانِ اعلان برای انتقال پیامشــان با هوشــمندی از نیروهای بالقــوهٔ عناصرِ متقابل ســود می‌جویند: آن‌ها را کنار هم قرار می‌دهند و هماهنگشان می‌سازند.

در دنیای تجســمی پیــت موندریــان[1] (۱۸۷۲-۱۹۴۴) نقاش هلندی، از هنرمندانی اســت که در ترکیب‌هایش از تضاد میــان حرکت‌های عمودی و افقی ســود برده اســت. او در آثــارش فرم‌های طبیعــی را ســاده کرده تا به ناب‌ترین شــکل آن برســد؛ درحقیقت، او در جســتجوی یک واقعیت ناب و خالص بود. افــزون بر موندریان، هنرمندان دیگری نیــز از ترکیب متقاطــع (عمودی-افقی) در آثارشان ســود برده‌اند که از آن میان، می‌توان به آثار جــوزف آلبــرس[2] (۱۸۸۸-۱۹۷۶)، فریتز گلارنــر[3] (۱۹۷۲-۱۸۹۹) و رابرت رایمن[4] اشــاره کرد. در عرصهٔ طراحی اعلان نیز هنرمندان مدرسهٔ باهاوس در ســال ۱۹۱۹ از ایــن نوع ترکیبات در آثارشان استفاده می‌کردند. مدرسهٔ باهاوس تأثیر زیادی بر پایه‌گذاری سبک ساخت‌گرایی، جنبش مــدرن و کارکردگرایی گذاشــت و به‌عنوانِ مثال، هنرمندانی چون موهولی ناگی[5]، کورت شویترز[6]، ال لیسیتســکی[7] از این روش در آثار خود استفاده می‌کردند.

در طراحــی اعلان‌های ایرانی نیــز هنرمندانی از این روش اســتفاده کردند؛ اما در پرده‌های نقاشی تعزیه در هنر عاشورا اجرای این نوع ساختار باعث می‌شود وقایعی که روایت می‌شوند، داخل هر قاب به صورت مجزا (صحنه‌به‌صحنه و جدا از یکدیگر) قرار گیرند (تصویر ۸). این تقاطعات ،گاه کاملا جدا از یکدیگر تعریف شده‌اند و در زیربنای آن‌ها نوعی ســاختار مقید مشاهده می‌شــود؛ اما آنچه بیشتر به چشــم می‌خورد، رویداد اصلی ماجرا اســت که در یک قاب، وســط صفحه قــرار می‌گیرد و وقایع دیگــر در چارچوب‌های متقاطــع کوچکتر و یا در

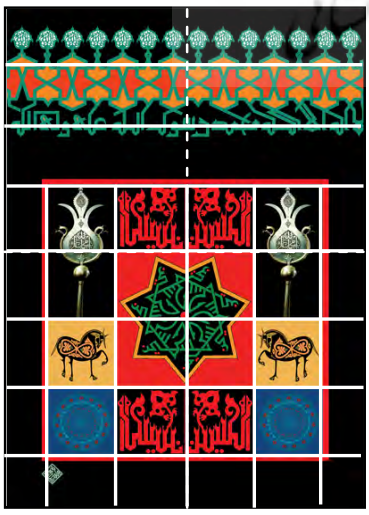
1. Piet Mondarian
2. Josef Albers
3. Fritz Glarner
4. Robert Ryman
5. Moholy-Nagy
6. Kurt Schzitters
7. El Lissitwky



تصویر ۸: عزیمت حضرت مسلم به کوفه، اثری از محمد مدبر

کنار پنجرهٔ اصلی تعبیه می‌شوند. این قاب‌بندی‌ها بـه راوی امکان می‌دهند وقایـع را - درعینِ حال که رویدادهای بیشـتری به نسـبتِ سایر پرده ها به مردم عرضه می‌شود- بتواند به‌راحتی به‌صورتِ تفکیک‌شـده نشـان دهد. نظیر آنچه در خصوص پرده‌هـای تعزیه گفته شـد، در طراحـیِ برخی اعلان‌هـا (تصویر ۱۰) نیز از این شـیوه اسـتفاده شده و قطعه‌های روایت به صورت صحنه‌به‌صحنه و جـدا از یکدیگـر در داخل هر قـاب به صورت مجزا قـرار گرفته‌انـد (تصویـر۳). در این‌گونه از اعلان‌ها (تصویـر ۱۰) نیز این تقاطعات کاملاً جدا از یکدیگـر تعریـف شـده‌اند و از نوعی سـاختار مقید در زیربنای‌شـان برخوردارند و آنچه بیشتر ملاحظه می‌شـود رویداد اصلی ماجرا است که در یک قاب، وسط صفحه قرار می‌گیرد و وقایع دیگر در چارچوب‌هـای متقاطع کوچک‌تر یـا در کنار پنجرهٔ اصلی تعبیه شـده‌اند. ایـن قاب‌بندی‌ها به راوی امکان می‌دهند وقایع بیشـتری را به‌راحتی و به‌صـورتِ تفکیک‌شـده به مردم نشـان دهد تا علاوه‌بـر انتقال معانـی این نوع سـاختار، یادآور شـیوه و روش پرده‌های تعزیه نیز باشد. این تضاد بین خطوط عمودی و افقـی ترکیبات را یادآور و

تصویر ۹: اثری از محمد خزایی، ۱۳۸۶



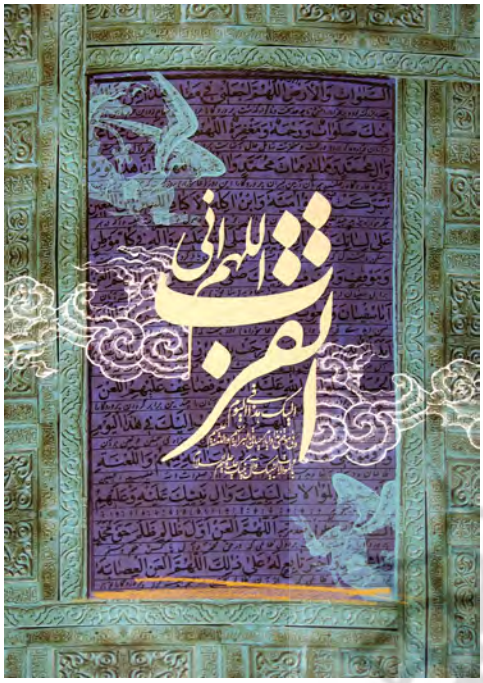
تصویر ۱۰: اعلان با ساختار متقاطع و چارچوبی

بازنمایندهٔ تضاد بین نیروهای خیر و شـر و تضاد بین مرگ و زندگی تعبیر نموده‌اند. البته طراحان اعلان‌ها این شیوه را با ایده‌های خود تلفیق کرده و در این راسـتا سـاختاری متناسـب با ذهنیت خودشـان به وجود آورده‌اند. در این نوع سـاختار که ترکیب رنگ‌ها نیز متقاطع اسـت، هنرمندان اغلب سعی می‌کنند از تضاد رنگ‌های مشابه، تضاد رنگ‌های مکمل، تضاد اشباع و... استفاده کنند تا تأثیر فضاهای ترکیبی بیشتر شود.

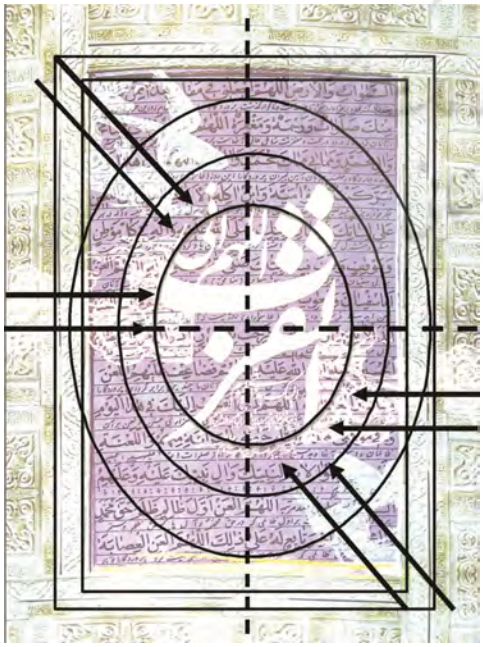
ساختار متنوع و منتشر

تنوع متضاد با یکدستی و یکنواختی است. تنوع در یک ترکیب‌بندی بصری به تنوع در موسیقی شبیه است که بااینکه موضوع‌های مختلفی در آن وجود دارد، همیشه تحت‌الشعاع یک موضوع اصلی است. ساختار متنوع در یک اثر هنری اغلب زمانی حاصل می‌شود که یک موضوع چندین موضوع دیگر را در دل خود جای دهد. در ساختارهای متنوع، سطوح مختلف تصویر مملـو از عناصر و اجزای مختلفی اسـت که در یک وحدت کلی شکل گرفته‌اند. در هنرهای اسلامی تنوع در راستای یک وحدت کلی به وجود می آید که به آن نظم و انسـجام می‌دهد و نوعی هماهنگی بین اجزای بصری ایجاد می‌کند. در ساختار منتشـر که گونه‌ای از ترکیبات متنوع است، فضا به مفهوم نیوتونی خود که همه‌چیز را به صورت توپر، ایستا، غیرقابل نفوذ و لایتغیر معرفی می‌کند، مطرح نیسـت، بلکه در این نوع ترکیب، فضـا به مفهوم تداوم زمان و در کلِ تصویر تبیین می‌شود.

نقطهٔ عطف، فضای مثبـت و منفی، نور متمرکز، ایستایی و ... درساختار منتشر جایی ندارد و تداوم، گسترش، اسـتمرار و پویای جایگزین آن‌ها شده است. مشابه ترکیب منتشـر در نگاره‌های سنتی ایران را می‌توان نقاشی خاور دور و در آثار نقاشان معاصر ازجمله تورس گارسیا (۱۸۷۴-۱۹۴۹)۹ و ژان بازن۱۰ (۱۹۰۴-۱۹۷۵) می‌توان سراغ گرفت. محمـد فراهانی از هنرمندانی اسـت که در طرح **پرده درویشی** (تصویر ۱۱) این ساختار را لحاظ کرده و برخی هنرمندان امروز نیز در طراحی اعلان با اسـتفاده از این روش طرح‌هایشـان را در قالب اعلان‌های عاشورایی شکل داده‌اند (تصویر۱۲). در این نوع ساختار، تنوع عناصر بصری بسیار به چشم می‌خورد؛ درواقع، این ترکیبات متنوع به ساختار فرم کمک می‌کنند.



تصویر ۱۱: پرده درویشی، از محمد فراهانی، دارای ساختار منتشر



تصویر ۱۲: اعلان با ساختار منتشر، از روح ا.. هاتفی، ۱۳۸۶

ساختار قهرمان‌محور

برخـی هنرمنـدان از سـاختار قهرمان‌محور در آثار خود اسـتفاده می‌کننـد و محوریت و تمرکز اصلـی را روی شـخصیت‌های اصلـی و مثبـت داسـتان قرار می‌دهند. قهرمان‌محـوری به چند شـیوه انجام می‌گیرد: در یکی از شـیوه‌ها برخی شـخصیت‌های داسـتان و رویدادهای مربوط به آن‌ها با به‌کارگیری تضاد و تباین در فرم‌ها، شکل پیکره‌ها و رنگ‌های متضاد آن‌ها با شخصیت‌های دیگر داسـتان بزرگ‌نمایی می‌شوند و در شیوه‌ای دیگر، در خصوص برخی شخصیت‌های داستان و رویدادهایشـان نوعی تمرکزگرایی- به شیوه‌های گوناگـون- صورت می‌گیـرد. این مسـائل باعث می‌شود ساختار قهرمان‌محور به علتِ اهمیت دادن به شخصیت‌های داسـتانی، درکل از ساختارهای متفاوتی تبعیت کند:

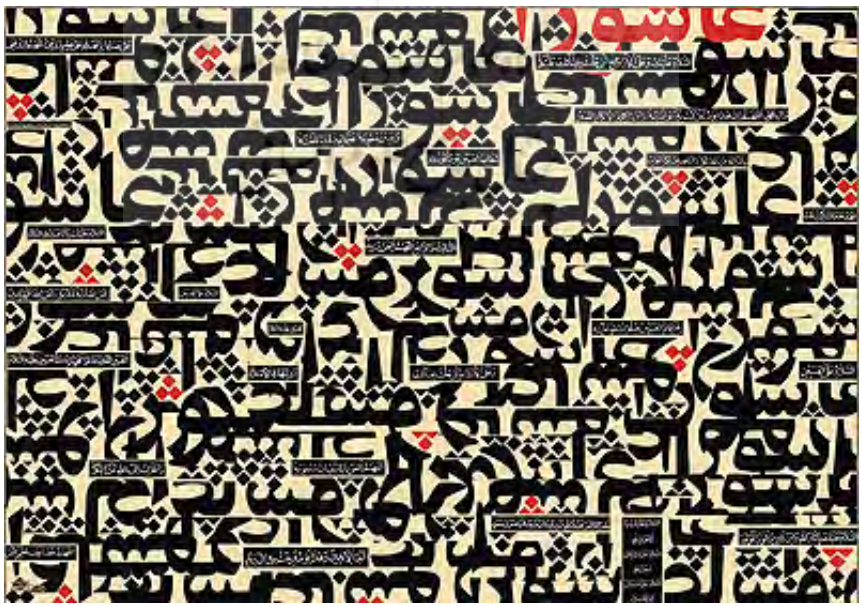
الف. ساختار متمرکز؛

ب. ساختار مرکزی؛

ج. ساختار ایستا.

ساختار متمرکز

در این نوع سـاختار، حالت تمرکـز را می‌توان با سـازمان‌دهیِ آزادانهٔ فرم‌های واحد و یا به‌وسیلهٔ تک‌رنگ‌ها، همچنین به کمک تجمع و پراکندگیِ رنگ‌های متضاد به وجود آورد. گاهی برای آسـان کردن سـاختار متمرکز، از سـاختاری مقید بهره می‌گیرند و در این صورت، سـاختار اثر شـباهت فراوانی به ساختار متحدالمرکز پیدا می‌کند. تمرکز به معنای تجمـع فرم‌ها در اطراف یک نقطه، یک خط و یا چند نقطه و خط امکان‌پذیر است. میزان تمرکز به سوی هر نقطه به صورت تشابه یکنواخت، تشـابه متناوب، تغییر تدریجی نامحسـوس و یا تجمع فرم‌های متفاوت شـکل می‌گیرد. در اصل، تغییراتـی که در موقعیت شـکل‌ها و جاذبهٔ آن‌ها نسبت به هم انجام می شود این شیوه را به وجود می آورد. تمرکز تنها از طریق تجمع اشکال صورت نمی گیرد. اساسـاً تمرکز سـاماندهی کمی است. طـراح با کمیت فرم‌ها در ارتباط اسـت و با تغییر مـکان آنها از نقطه‌ای به نقطـهٔ دیگر تأکیدهای موزون و کشش‌های مهیج ایجاد می‌کند. تغییرات مکانی در ساختار متمرکز با تغییر مکانِ فرم‌های واحد در زیرقسمتهایِ ساختار فعال به‌نسبتِ فضای اشغال شده و فضای خالی، کاهش یا افزایش پیدا می‌کند. تغییرات کمی بر تغییر در تعداد فرم‌های واحد دلالت دارد. همان‌طـور که در تصویر (۱۴) می‌بینیـد، در واقع تمرکز نه‌تنها از طریق تجمع و



تصویر ۱۳: اثری از علی وزیریان، ۱۳۸۴

تصویر ۱۴: ساختار متمرکز

پراکندگی حاصل می‌آید، گاهی موقعیت شکل‌ها، نسبت فضایی فرم‌ها و رنگ‌ها، تعداد عناصر، جهتِ شکل، توزیع رنگ‌ها و اشکال به صورت مرکزی و... در آن دخیل است.

تمرکزگرایی از طریق روش‌های زیر حاصل می‌آید:

۱. حالت مرکزگرایی فرم‌ها و رنگ‌های مختلف؛

۲. حالت متحدالمرکز؛

۳. حالت حلزونی؛

۴. حالت تجمع فرم‌ها و سطوح رنگی به سوی یک خط.

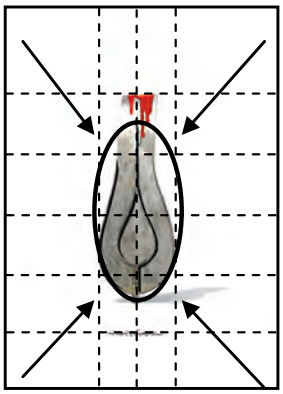
ساختار مرکزی (مرکزیت فرم و رنگ واحد یا عناصر اصلی)

در ساختار مرکزی، فرم یا رنگ واحد یا به صورت عناصر اصلی در محور مرکز صفحه در نقطه مرکز محور و یا محور عمودی یا افقی صفحه قرار دارد و اغلب، زمینه به صورت تک‌رنگ، تخت و یا بافت‌دار در اطراف سطوح فرم مرکزی قرار می‌گیرد. فرم اصلی می تواند نوشته یا تصویر باشد مانند (تصویر۱۶) رنگ‌ها و فرم‌ها به صورت متضاد در مرکزیت صفحه قرار می‌گیرند که نقطه تأکید به شمار می‌آیند.

ساختار ایستا

کوشش نقاش قهوه‌خانه در بازنمایی صحنه و نمایش خصوصیات ظاهری و درونی آدم‌ها، همواره تحت تأثیر جانبداری او از نیروهای خیر است. او با همین انگیزش اخلاقی و عقیدتی و بنا بر منطق روایی پرده‌هایش، قراردادهای خاصی را در طرز ترسیم پیکره‌ها، جامگان، رنگ‌ریزی و

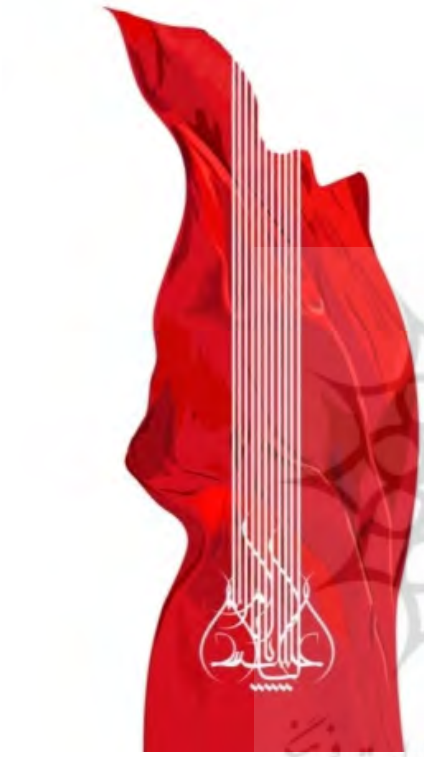
تصویر ۱۵: اثری از جلال خصوصی، ۱۳۸۸



تصویر۱۶: ساختار مرکزی

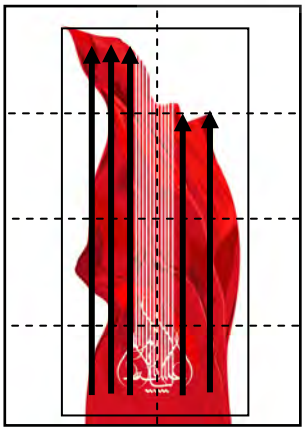
ترکیب‌بندی رعایت می‌کند. ساختارهای عمودی و ایســتا اغلب روحیه‌ای مثبت و کیفیتی ایستا را القا می‌کنند. در پرده‌های عاشورایی (تصویر۱۸) و اعلانی (تصویر۲۰) که از این ســاختار تبعیت می کنند، تأکید بــر جنبه‌های نیک و پایداری و دوام نیروی خیر در شــخصیت‌های مثبت باعث ایجاد ســاختار ایستا و عمودی شده است که از پایداری امام حســین (ع) و یارانش دربرابرِ نیروهای کفر و مبارزه با ظلم و جور زمانه نشان دارد. درواقع، این ســاختار جلوه‌ای از اعتماد به نفس و استحکام را نشــان می‌دهد. خطوط عمودی و فرم‌های ایستا، فضایــی جدی، آمرانه و با صلابــت را در اثر ایجاد می‌کننــد. گفتنی اســت رنگ‌های قرمز و ســیاه رنگ‌های غالب را در ســاختار تشــکیل می‌دهند.

تصویر ۱۷: نقاشی رنگ و روغن سقای کربلا، از قوللرآقاسی



تصویر ۱۹: نیلوفر شهری، ۱۳۸۸

تصویر ۱۸: ساختار ایستا در نقاشی رنگ و روغن



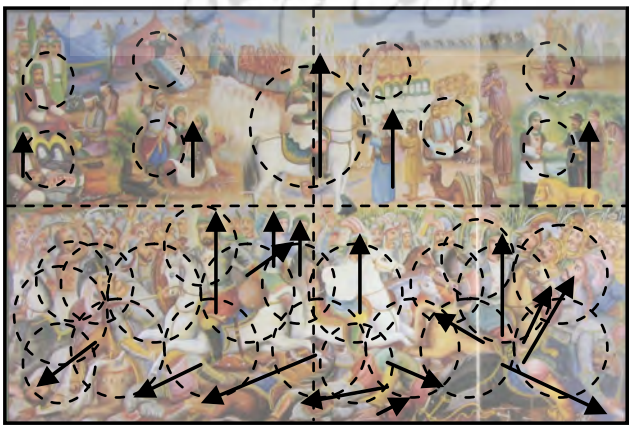
تصویر ۲۰: اعلان با ساختار ایستا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساختار متباین

درخصوصِ واژهٔ تباین یا تضاد در آثار هنری باید در نظر داشت که تباین همواره اتفاق می‌افتد اما گاه متوجه حضور آن نمی‌شـویم. هرگاه فضایی خالی فرمـی را احاطه می‌کند، یک خط راسـت و یک منحنی بـا هم تلاقی می‌کنند، فرمی از فرم دیگر بزرگتر می‌شـود، و یا جهت‌هـای افقی و عمودی همزمان آشکار می‌شـوند، در این حالت‌ها تباین به وجود می‌آید. دامنهٔ تباین بسیار گسترده است و انواع گوناگون دارد. درواقع، تباین نوعی مقایسه است که تفاوت‌ها را آشکار می‌کند. تباین با توجه به عناصر بصری و ارتباطـی کاربردهای گوناگون دارد: الف. تباین شکلی: این نوع تباین تعریف‌های بسـیار دارد که بیشتر به شکل ظاهری فرم اشاره دارند؛ ب. تباین رنگی؛ مانندِ تباین تیره و روشن، سـرد وگرم؛ ج. تباین بافتی؛ ماننـد زبر و لطیف، براق و مات؛ د. تباین جهتی؛ ه. تباین موقعیت؛ و. تباین فضایی؛ ز. تباین جاذبه‌ای؛ و حتی ح. تباین

تصویر ۲۱: پردهٔ عاشورا ، از حسن اسماعیل‌زاده، دورهٔ معاصر



تصویر ۲۲: ساختار متباین در جهت، موقعیت و فضا

در انتخـــاب فرم‌هـــا به لحاظ معنایـــی؛ بدین‌گونه که فرم‌هایی بـــا موضوعات و معانی کاملاً متفاوت باعـــث ایجاد تضاد معنایی می‌شـــوند؛ با این همه، گفتنی اســـت: در اصول ساختاری یک اثر هنری، عناصر ارتباطی نقش بیشتری در تباین دارند. در طراحـــی اعلان یکی از راه‌های جذب بصری ایجاد تباین است؛ خواه این تباین در ساختار باشد یا در عوامل بصـــری. در یک نگرش کلی، پنج عامل در یک ســـاختار بصری باعث ایجاد تباین ساختاری می‌شوند:

الف. تباین در جهت؛

ب. تباین در موقعیت؛

ج. تباین در فضا؛

د. تباین درجاذبه؛

ه. تباین در رنگ.

در اعلان‌های عاشـــورایی از تضاد- خواه در اندازهٔ شکل‌ها، بافت، معانی متضاد فرم‌ها، رنگ‌ها و خواه موقعیت، جاذبه و فضا- بسیار استفاده شده است؛ اما آنچه به لحاظ ســـاختاری در آن دخیل اســـت، تبایـــن جذب، فضا، موقعیتی جهت و رنگ اســـت و اغلـــب با توجه به ذهنیت هنرمند مفهوم خاصی درنظر گرفته شده تا علاوه بر گیرایی بصری دارای معنای خاصی باشد.

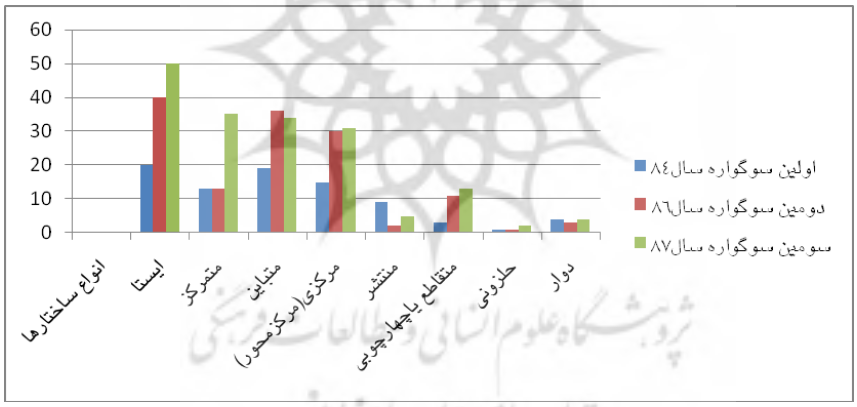
تصویر ۲۳: اثری از محمد حاج هاشمی، ۱۳۸۶: در این اعلان از تباین در فضا، جهت، رنگ و نیز تباین در موقعیت ساختاری استفاده شده است.

تصویر ۲۴: اثری از عزرا عقیقی بخشایشی، ۱۳۸۶: در این اعلان تباین فضایی به دلیل تضاد در تراکم فرم‌ها درموقعیتهای مختلف صفحه و نیز تباین رنگ سیاه و سفید مشاهده می‌شود.

جدول ۱: انواع ساختارهای ملهم از نقاشی قهوه‌خانه‌ای در اعلان‌های عاشورایی (سه دوره نمایشگاه سوگواره اعلان‌های عاشورایی از سال ۸۴ الی ۸۷)

سوگواره‌های عاشورایی / انواع ساختارها	اولین سوگواره سال۸۴	دومین سوگواره سال۸۶	سومین سوگواره سال۸۷
ایستا	۲۰	۴۰	۵۰
متمرکز	۱۳	۱۳	۳۵
متباین	۱۹	۳۶	۳۴
مرکزی (مرکزمحور)	۱۵	۳۰	۳۱
منتشر	۹	۲	۵
متقاطع یاچارچوبی	۳	۱۱	۱۳
حلزونی	۱	۱	۲
دوار	۴	۳	۴
مجموع آثار نمایشگاهی در هر دوره (جامعهٔ آماری در هر دوره)	۷۰ اثر	۹۶ اثر	۸۰ اثر

جدول ۲: ساختارهای ملهم از نقاشی قهوه‌خانه‌ای در اعلان‌های عاشورایی (سه دوره نمایشگاه سوگواره اعلان‌های عاشورایی از سال ۸۴ الی ۸۷) به صورت نمودار ستونی ستونی



نتیجه‌گیری

داده‌های تحقیق نشان می‌دهد ساختار اعلان‌های عاشورایی بنابه پیشینهٔ تاریخی، در صورتِ خود از سنت‌های تصویری ایران و به‌ویژه از نقاشی قهوه‌خانه‌ای الهام گرفته‌اند؛ چنان‌که، در بسیاری از اعلان‌ها نه‌تنها از عناصر طراحی نقاشی قهوه‌خانه‌ای استفاده شده، بلکه در ساختار بنیادین نیز از این هنر الهام پذیرفته‌اند. در این میان، ساختارهای حلزونی و دوار که ساختارهای اصلی در هنرهای سنتی و ازجمله در نقاشی قهوه‌خانه‌ای هستند، کمترین کاربرد را یافته‌اند (بر اساس اطلاعات جداول ۱ و ۲) و از سوی دیگر، ساختار ایستا که به نسبتِ دو ساختار فوق کاربرد کمتری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای داشته، بیشترین استفاده را در ساختار فرم اعلان به خود اختصاص داده است و به اعتقاد ما، کاربرد بیشتر آن شاید به‌علتِ ارتباط معنایی ساختار ایستا با مفاهیم پایداری و ایستایی در جریان عاشورا باشد؛ پس، در یک جمع‌بندی، می‌توان گفت: نتایج تحقیق نشان می‌دهد ساختار برخی اعلان‌های سوگواره‌ای عاشورایی از برخی ساختارهای نقاشی قهوه‌خانه‌ای الهام گرفته است.

منابع تصویرها و شکل‌ها

- اثری از محمد حاج هاشمی، ۱۳۸۶
- اثری از جلال خصوصی، ۱۳۸۸
- اثری از روح ا... هاتفی، ۱۳۸۶
- اثری از عزرا عقیقی بخشایشی، ۱۳۸۶
- اثری از علی وزیریان
- اثری از محمد خزایی، ۱۳۸۶
- اثری از نیلوفر شهری، ۱۳۸۸
- **بازگشت حضرت مسلم خدمت امام حسین (ع)**، اثری از حسین قوللر آقاسی
- **پرده درویشی**، اثری از محمد فراهانی
- **پرده عاشورا**، اثری از حسن اسماعیل‌زاده
- **عزیمت حضرت مسلم به کوفه**، اثری از محمد مدبر
- **مصیبت کربلا (گودال قتلگاه)**، اثری از محمد مدبر
- **مصیبت کربلا**، اثری از محمد مدبر، ۱۳۲۵
- نقاشی رنگ و روغن: **سقای کربلا**، از حسین قوللرآقاسی

منابع

- ا. داندیس، دونیس (۱۳۸۵)، **مبادی سواد بصری**، ترجمهٔ مسعود سپهر، سروش، تهران.
- ارنابولدی، ماریو و گاربانیاتی، انریکو (۱۳۷۲)، **پیدایش فرم**، ترجمهٔ مینا نوری، دانشگاه هنر، تهران.
- الهی، محبوبه (۱۳۷۷)، **تجلی عاشورا در هنر ایران**، بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد.
- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**، دانشگاه هنر، تهران.
- بورک فلدمن، ادموند (۱۳۸۷)، **تنوع تجارب تجسمی**، ترجمهٔ پرویز مرزبان، سروش، تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۴)، **نقاشی ایرانی**، زرین و سیمین، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، **دایره‌المعارف هنر**، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
- حاجی‌محمدی فریمانی، مهدی (۱۳۸۷)، **رنگ عشق**، نشر مربع، تهران.
- حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی (۱۳۸۷)، **دومین سوگواره پوسترهای عاشورایی**، سوره مهر، تهران.
- رانکین‌پور، هنری (۱۳۸۰)، **ترکیب‌بندی در نقاشی**، ترجمهٔ فرهاد گشایش، انتشارات لوتوس، تهران.
- سیفی، ناصر (۱۳۸۶)، «فرهنگ و پیام جاودانه عاشورا»، **مجله هنرهای تجسمی**، بهمن، ش ۲۸.
- شریفی آل‌هاشم، سید حمید (۱۳۸۶)، «هنر عاشورایی»، **مجله هنرهای تجسمی**، بهمن، ش ۲۸.
- عناصری، جابر (۱۳۸۲)، **سلطان کربلا**، زرین و سیمین، تهران.
- نامی، غلامحسین (۱۳۷۱)، **مبانی هنرهای تجسمی**، توس، تهران.
- ونگ، وسیوس (بی‌تا)، **اصول فرم و طرح**، ترجمهٔ آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی، نشر نی، تهران.