

واکاوی ویژگی‌های گفت‌وگو به روایت کاریکاتورهای مطبوعاتی دهه اول انقلاب مشروطه^۱

سیدعلی هاشمیان فر^۲، الهام دزفولیان زاده^۳

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۰۳، تاریخ تایید: ۹۶/۰۴/۰۲

چکیده

کاریکاتورهای مطبوعاتی به‌عنوان شکلی از بیان هنری انتقادی با کارکردی رسانه‌ای، در شناخت بهتر ابعاد فرهنگ یک جامعه، از توانایی بالای پژوهشی برخوردار هستند. هدف این پژوهش، شناخت الگوی ارتباط کلامی مردم ایران و ویژگی‌های گفت‌وگوی آنان با یکدیگر به روایت کاریکاتورهای مطبوعاتی دهه اول انقلاب مشروطه است. با انتخاب نمونه‌ای مشتمل بر ۲۵ کاریکاتور از سه نشریه طنز (بهلول، تنبیه و آئینه غیب‌نما) و تلفیق دو روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون، موضوع پژوهش تحلیل شد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که الگوی ارتباط کلامی این دوران، تک‌گویانه است. از جمله ویژگی‌های گفت‌وگوی مردمی که در قاب کاریکاتور این دوران به نمایش درآمده‌اند، می‌توان به نادیده‌انگاشتن دیگری، تحمیل سکوت از طریق اعمال خشونت، تندروی (استفاده از تکفیر، تهمت و شایعه‌پراکنی)، نفاق، همنوایی بی‌چون وچرا، چاپلوسی، پیش‌داوری و ظاهرینینی اشاره کرد. در این میان، ویژگی‌هایی نیز دال بر تغییراتی در شیوه ارتباطات کلامی مردم به سمت وضعیت گفت‌وگومدار وجود دارد. همچون رسیدن به مقام سوژگانی، عدم سکوت در برابر ظالم و پرسشگری در مواجهه با او، تأکید بر برابری و قائل‌شدن حق برای دیگری.

واژگان کلیدی: گفت‌وگو، تک‌گویی، طنز، کاریکاتور، تحلیل گفتمان انتقادی، نشانه‌شناسی اجتماعی

^۱ - این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ای با همین عنوان است و تشکر از استاد بزرگوار دکتر هادی خانیکی بابت زحمات بی‌دریغش.

^۲ - استادیار علوم اجتماعی دانشگاه اصفهان seyedalhashemianfar@yahoo.com

^۳ - کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان elham.dezfulian@gmail.com

کاریکاتور یا کاریکاتور مطبوعاتی با برخورداری از ویژگی‌هایی همچون طنز و خنده و با رویکردی انتقادی به نشان‌دادن مسائل جامعه‌ای می‌پردازد که به تصویر درمی‌آورد. این هنر که به مفهوم امروزی دستاورد دوران رنسانس است، با وقوع انقلاب‌های عصر روشنگری حضوری پررنگ در زندگی سیاسی اجتماعی مردم یافت (ضیایی، ۱۳۸۸) و به عنوان رسانه‌ی تصویری انقلاب، به انعکاس ارزش‌ها و گرایش‌های سیاسی فرهنگی در حال تغییر جوامع پرداخت.

از جمله تغییراتی که در هنگام انقلاب و سال‌های پس از آن در درون جامعه رخ می‌دهد، مشاهده‌ی نوعی بی‌انضباطی اخلاقی است. قضاوت‌های مبتنی بر هیجان، تصمیمات آنی و بزرگ بدون در نظر داشتن آثار و پیامدهای اجتماعی و اخلاقی آن، انگ زدن‌ها، ایراد اتهام به افراد، زودقهر کردن، پرهیز از گفت‌وگو و میل به اقدامات سریع، اشاعه‌ی بدگمانی و... نمونه‌هایی است که به طور معمول در کلیه‌ی انقلاب‌های جهان دیده شده‌است (صباغ‌پور، ۱۳۸۹: ۱۵۸). چنین فضا و روابطی آنچنان که بوهوم می‌گوید، ریشه‌ی بسیاری از منازعات میان افراد و جوامع است (نیکول، ۱۳۸۱: ۹). این درحالی است که یکی از اهداف انقلاب، پذیرش و به رسمیت شناختن "دیگری" نه در جایگاه یک ابژه و ابزار، آنچنان که در نظام‌های پیش از آن مرسوم بود، بلکه به منزله‌ی یک سوژه‌ی آگاه و فعال است. همراستا با همین هدف، باختین نیز دست یافتن به دموکراسی را زمانی ممکن می‌داند که زبان، خصلتی دموکراتیک بیابد و تنوع صداها را اجتماعی به رسمیت شناخته شود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۷).

ایران نیز که در طی ۱۱۱ سال گذشته، دو انقلاب بزرگ و جنبش‌های سیاسی اجتماعی متعددی را پشت سر گذاشته است، در مسیر دموکراسی و در حوزه‌های گوناگون دچار تغییر و تحولات بسیاری شده. بخشی از این تغییرات که متأثر از دوران گذار از نظام استبدادی به نظام مشروطه است، در نحوه‌ی مکالمه‌ی مردم با یکدیگر نیز خود را نشان می‌دهد. انقلاب مشروطه به عنوان نخستین انقلاب سیاسی اجتماعی در ایران که تحولات عمیقی در عرصه‌ی زبان و اندیشه نیز ایجاد کرده بود، براساس قانون مشروطه به دنبال به رسمیت شناختن حقوق و حضور مردمی بود که در نظام پیش از آن جایگاه چندانی نداشتند.

کاریکاتور که در دوران مشروطه جایگاه مهمی در مطبوعات یافته بود، یکی از منابعی است که به علت استفاده از دلالت‌های معنایی تصویری برگرفته از جامعه‌ی ایرانی، نحوه‌ی ارتباطات کلامی و وضعیت در حال تغییر جامعه‌ی درگیر شرایط انقلابی را به خوبی نشان می‌دهد. یکی از ویژگی‌های مهم کاریکاتورهای مطبوعاتی انتقال و نشان‌دادن مکالمات توسط بالون‌های دیالوگ است (بوش، ۲۰۱۲). این مهم، در نخستین دوران حیات کاریکاتور در ایران که بیشتر جنبه‌ی روایی و داستانی داشت، بسیار مورد استفاده قرار گرفت و توانست تغییر وضعیت مردم، نقش و جایگاهشان در مقابل قدرتمندان و نحوه‌ی مکالمه‌ی آنان با یکدیگر را نشان دهد. در عین حال،

مطبوعاتی که از این ژانر بهره می‌بردند، نظر خود را با رویکردی انتقادی به عنوان رسانه‌ای آگاهی‌بخش، همگام با قانون مشروطه در راستای برابری آحاد جامعه در مقابل قانون بیان می‌کردند. به‌همین خاطر، در این مقاله ده سال نخست پس از این انقلاب، از منظر ارتباطات کلامی مورد توجه قرار گرفته است. در همین راستا کاریکاتورهای سه‌نشریهٔ مصور آیینیهٔ غیب‌نما، بهلول و تنبیه که در این دوران به چاپ می‌رسیدند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند تا از این طریق به واکاوی ویژگی‌های گفت‌وگوی مردم ایران پرداخته شود. علاوه بر این، به فرهنگ سیاسی جامعه در دورهٔ مورد مطالعه و نسبت آن با الگوی ارتباطات کلامی مردم نیز توجه شده است تا نسبت به فضایی که در آن چنین الگویی شکل گرفته و مانع رشد محیطی گفت‌وگومدار و مشارکت‌آمیز در جامعه شده است شناخت حاصل شود.

پیشینهٔ پژوهش

از اوایل قرن بیستم کاریکاتور به عنوان منبعی پژوهشی که به بازنمایی موضوعات سیاسی اجتماعی می‌پردازد، مورد توجه بوده است. با این حال، اگرچه بیش از یک قرن از ورود این ژانر به عرصهٔ مطبوعات ایران می‌گذرد، پژوهشگران حوزهٔ هنر و علوم انسانی کمتر از دو دهه است که با استفاده از آن پژوهش‌هایی (حیدری زهرآپور، ۱۳۷۸؛ حیدری، ۱۳۸۳؛ سیداحمدکرمانی، ۱۳۸۰؛ مجدنی، ۱۳۸۹ و محبی، ۱۳۹۲) با روش‌هایی مختلف همچون تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی، تحلیل گفتمان و... انجام داده‌اند.

پژوهش‌هایی که در حوزهٔ گفت‌وگو نیز انجام شده‌اند، اغلب توصیفی و در زمینهٔ ادبیات (با تأکید بر شعر شاعران معروف ایرانی) بوده است. در بین حوزه‌های آن نیز بیشتر بر گفت‌وگوی تمدن‌ها (خانیک، ۱۳۸۷) تمرکز شده و به این مسأله به عنوان امری مهم در زمینهٔ روابط داخلی یک جامعه و اهمیت آن در شکل‌گیری رابطهٔ سالم بین مردم با یکدیگر و با دولت‌ها و حکومت‌ها کمتر توجه شده است (برمک، ۱۳۸۱؛ آزاد ارمکی و امامی، ۱۳۸۳). با مروری بر تحقیقات اندک انجام‌شده در ایران پیرامون کاریکاتور و گفت‌وگو، مشخص شد پژوهشی پیرامون موضوع مورد مطالعه صورت نگرفته است و این مقاله هم از نظر حوزهٔ مورد بررسی و هم از نظر روشی با مطالعات پیشین تفاوت دارد.

تاریخچه؛ نشریات طنز و کاریکاتور عصر مشروطه

سراغاز چاپ رسمی کاریکاتور در مطبوعات ایران به نشریهٔ ادب می‌رسد. این نشریه، قبل از پیروزی انقلاب مشروطه توسط ادیب‌الممالک منتشر می‌شد و معمولاً در صفحهٔ چهارم هر شماره‌اش، از کاریکاتور و طرح‌هایی همراه با گویش استفاده می‌کرد (ضیایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰). برخی

نیز طلوع (طلوع مصور) که شش سال قبل از انقلاب مشروطه در بوشهر به چاپ می رسید را صاحب نخستین کاریکاتور می دانند (ضیایی، ۱۳۸۸).

طرح کاریکاتور که در روزنامه های دوران انقلاب با استقبال خوب مردم همراه شده بود، باعث شد انبوهی از روزنامه نگاران، احزاب و گروه های سیاسی از این بیان تصویری جدید استفاده کنند و در کنار نشریات جدی به چاپ نشریات فکاهی و مصور نیز بپردازند. یکی از دلایل این توجه، نقش تصویر در فرهنگ سازی بود؛ تاجاییکه نشریه کشکول به عنوان یکی از نخستین روزنامه هایی که از کاریکاتور بهره برده بود، در بالای سربرگ خود هدفش از چاپ این روزنامه را "برانداختن عادات زشت بربریت و مجزاساختن رسوم تمدن و تربیت" (کشکول، ۱۳۲۵:۱) عنوان کرد.

از مهم ترین احزاب این دوران، حزب دموکرات و اعتدالی (اجتماعیون اعتدالیون) بودند. حزب دموکرات، منسجم ترین حزب زمان خود بود که مخالفان حزبی اش، اعتدالیون، را به علت هواداری از روش ملایم تر که اعتقاد به از میان بردن مستبدین و ارتجاعیون نداشتند، مورد نقد قرار می داد و آنان را با القاب مختلفی همانند ارتجاعی، محافظه کار، آخوند، سرمایه دار، اشراف و اعیان خطاب قرار می داد. اعضا و طرفداران این حزب که اساساً منتقد و تندزبان بودند، هوادار فقرا و رنجبران معرفی شده بودند (بهار، ۱۳۵۷:۹).

مهم ترین نشریه فکاهی و مصور وابسته به دموکرات ها نشریه بهلول بود که نخستین شماره اش به مسئولیت شیخ علی عراقی، در ۱۸ صفر ۱۳۲۹ ه.ق منتشر شد و چهار صفحه داشت که بر روی جلد صفحه اول و پشت جلد صفحه چهار از کاریکاتور استفاده می کرد (ضیایی، ۱۳۸۸:۲۸۱). این نشریه همسو با اهداف حزبی اش، در نخستین شماره ای که به چاپ رسانید، عنوان می کند که در پی این است تا "کارگران را از گودال کثیف فلاکت بیرون آورده، در بوستان رفاهیت و خوشبختی برد و رنجبران را از دست خرس فقر و فاقه رهایی دهد" (بهلول، س ۱، ش ۱، ۱۳۲۵:۱، ۲). بهلول همانند سایر روزنامه هایی که حزب مقابل، اجتماعیون، منتشر می کردند هم به جنگ مخالفان مشروطه مانند شاه و درباریان، شاهزادگان، اعیان و اشراف رفت و هم مسائل حساس اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را مطرح کرد و به داوری خوانندگان سپرد (یزدانی، ۱۳۹۲:۳۷).

آئینه غیب نما یکی دیگر از نشریات سیاسی خبری انتقادی این دوران است که در سال ۱۳۲۵ ه.ق، سال اول پیروزی انقلاب مشروطه، شروع به کار کرد. ناشران آن، آقا سید عبدالرحیم تاجر کاشانی و میرزا عبدالحسین خان ملک المورخین بودند و نشریه را به صورت هفتگی و سپس دوهفته یکبار، در قطع بسیار کوچک و در چهار صفحه منتشر می کردند (ضیایی، ۱۳۸۸). از نظر خط مشی سیاسی اگرچه بعد از بازگشایی مجلس دوم و تأسیس فرقه دموکرات، سید عبدالرحیم کاشانی خود را جزو این فرقه معرفی نمود (محرابی، ۱۳۹۲:۸۷) اما با مطالعه متن شماره های

موجود، به نظر می‌رسد که آیینۀ غیب‌نما، فارغ از جهت‌گیری‌های سیاسی خاص دوران خود، به بررسی مسائل زمانه‌اش می‌پرداخته است.

دومین حزب مهم دوران مشروطه، اعتدالیون بود که اعضایش نظر به مرام و مسلک خاصی که داشتند مورد حمایت روحانیون و همچنین اعیان بودند (مروارید، ۱۳۷۷: ۲۶۱). اعتدالیون در مواجهه با دموکرات‌ها آنان را انقلابی و تندرو می‌خواندند، در جرید خود از آن‌ها انتقاد می‌کردند و احیاناً از تهمت‌های دینی و تکفیر خودداری نداشتند (بهار، ۱۳۵۷: ۹).

مهم‌ترین نشریهٔ طنز و کاریکاتور طرفدار این حزب، نشریهٔ تنبیه بود که به صاحب امتیازی میرزا ابراهیم خان معتضدالاطباء و مدیریت مصطفی مترجم چاپ می‌شد. این نشریه از قدیمی‌ترین جرید ناقد و طنزآمیز پایتخت بود که در سال ۱۳۲۵ ه.ق به سبک روزنامهٔ پهلوی، انتشار آن آغاز شد و تا سال ۱۳۳۶ ه.ق (به روایتی دیگر ۱۳۴۲ ه.ق) هر سال در چهل شماره به استثنای دورهٔ استبداد صغیر، متوالیاً منتشر می‌شد. تنبیه، نشریه‌ای هفتگی بود که صفحهٔ اول و آخر آن مخصوص کاریکاتور و سایر صفحات مشتمل بر مقالات انتقادی با عنوان اوضاع فلکی بود (طباطبایی، ۲۱۸، ۱۳۶۶؛ باقری ده‌آبادی، ۱۳۹۲: ۲۴۰). کاریکاتورهای زیادی از این نشریه به جریان وقایع دورهٔ مشروطهٔ دوم از برکناری محمدعلی شاه قاجار، تمام دورهٔ احمدشاه تا اضمحلال سلسلهٔ قاجاریه و اوایل دورهٔ پهلوی پرداخته است (ضیایی، ۱۳۸۸: ۲۵۷).

واکاوی مفاهیم و ملاحظات نظری:

در این قسمت، ابتدا مفهوم کنش‌های ارتباط کلامی توضیح داده می‌شود. در ادامه نیز شرح مختصری از اندیشه‌های بوبر، باختین و گیدنز در زمینهٔ دیالوگ به منظور درکی بهتر نسبت به فضای ارتباطی (کلامی) جامعهٔ ایران مورد توجه قرار خواهد گرفت.

کنش‌های ارتباط کلامی انواع گوناگونی دارند که می‌توان آن‌ها را بر محوری دوسویه قرار داد؛ به گونه‌ای که یک سر طیف به سمت شرایط ایدئال (دیالوگ) کنش به مثابهٔ امری مفاهمه‌برانگیز و سر دیگر آن به سمت شرایط غیرایدئال (تک‌گویی) کنش به مثابهٔ امری خشونت‌برانگیز منتهی می‌شود. نقطهٔ مشترک تعاریف اندیشمندان (سقراط، افلاطون، گادامر، بوبر، باختین و...) از دیرباز تا کنون این است که دیالوگ به حضور و پذیرش "دیگری" معطوف است. بوهم ۵ اصل را برای گفت‌وگومدار بودن یک رابطه عنوان می‌کند که در خلال آن نیز فهمی نسبت به ارتباط کلامی تک‌گویانه حاصل می‌شود. این اصول عبارتند از: دیالوگ به مثابهٔ مکالمه؛ دیالوگ به مثابهٔ پرسش؛ دیالوگ به مثابهٔ خلق و آفرینش؛ دیالوگ به مثابهٔ فرایندی مشارکتی و دیالوگ، میانج‌گر جمعی.

وقتی از دیالوگ به مثابهٔ مکالمه یاد می‌شود، منظور این است که باید جمعی شکل بگیرد که

عمل گوش دادن در آن به درستی انجام پذیرد. در ارتباط کلامی گفت و گو مدار افراد، یکدلانه با یکدیگر مواجه می‌شوند، به احترام متقابل معتقد هستند و در عین حال از قضاوت در مورد دیگری و گفته‌هایش دست بر می‌دارند. دومین اصل، دیالوگ به مثابه پرسش، یادآور این نکته است که پرسشگری در روند دیالوگ نه در اندیشه دستیابی به حقیقت یا پاسخ صحیح بلکه در پی کشف باورها، احساسات و ایده‌های مشارکت کنندگان است. با صحبت از دیالوگ به مثابه آفرینش و خلق درمی‌یابیم که معنا امری ساخته شده و ایستا نیست؛ بلکه در جریان دیالوگ، تعامل و مشارکت افراد با یکدیگر خلق می‌شود. برای نائل شدن به چنین سطحی افراد باید به تعلیق دانش ضمنی و به عادت درآمده شان بپردازند. بوهم، التزام به برابری "خود" با "دیگری" را نیز تأکیدی بر مشارکتی بودن فرایند دیالوگ می‌داند و درنهایت با قراردادن آن در مقام میانجی گر جمعی بر این مهم می‌پردازد که دیالوگ نه در پی تغییر رفتار مردم و موقعیت‌ها بلکه در اندیشه آگاهی بخشی به مردم است و به آنان متذکر می‌شود که چگونه می‌توانند بدون قضاوت به عرصه دیالوگ وارد شوند (باناتی و جنلینک، ۲۰۰۵: ۱۸۴-۱۷۳).

با توجه به تعاریف و ویژگی‌هایی که گفته شد، نظریه پردازان حوزه گفت و گو نیز در اندیشه خود بر حضور "دیگری" به عنوان یکی از پایه‌های مهم در شکل‌گیری ارتباط کلامی گفت و گو مدار تأکید ورزیده‌اند. میخائیل باختین به عنوان مهم‌ترین نظریه پرداز این حوزه، از خرد گفت و گویی و منطق مکالمه صحبت می‌کند و به نوع رابطه انسان‌ها اهمیت می‌دهد. وی درصدد ایجاد حوزه عمومی برای هر یک از افراد یا صداهاست تا فرصتی جهت بیان خود داشته باشند (غلامحسین زاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۸). در همین راستا باختین، به رابطه‌ای دیالوژیکی معتقد است که در آن اگرچه می‌شود به نتیجه دست یافت اما این دست یافتن، نه دست یافتنی دیالکتیکی (مبتنی بر اشتراک و ادغام) که دست یافتنی دیالوژیکی است که در آن تفاوت‌ها حفظ می‌شود و محو شدن یکی در دیگری رخ نمی‌دهد (گار دینر، ۱۳۸۱: ۴۴).

بوهر در فلسفه هم‌سخنی خود به دیالوگ به مثابه یک رابطه بینابینی نگاه می‌کند (سیف، ۱۳۸۵: ۵۵) و از همین روی، جهان و به دنبال آن، نگرش انسان را دارای وضعیتی دوگانه می‌داند. وی بر دو کلام ترکیبی "من-تو" و "من-آن" تأکید می‌ورزد (بوهر، ۱۳۸۰: ۵۲) و معتقد است در رابطه "من-تو" هر کدام از طرفین رابطه، به بودن در مقام سوژه آگاه و فعال معتقد هستند و این حق را نسبت به طرف مقابل خود نیز قبول دارند. این درحالی است که در رابطه "من-آن" دیگری در مقام شیء قرار دارد (بوهر، ۱۳۸۰: ۴).

آنچنان که باختین در صحبت از دموکراسی و تمیز قائل شدن میان حکومت‌های دموکراتیک و غیردموکراتیک، توجه خود را به دو مفهوم (دیالوگ و تک‌گویی) معطوف می‌کند و هویت یا ماهیت مطلقاً آزاد (بدون هیچ ارتباطی با دیگران) را بی‌معنی می‌داند (غلامحسین زاده و

غلامپور، ۱۳۸۷: ۹۵) گیدنز نیز برای مدیریت جامعهٔ نوین، الگوی دموکراسی گفت‌وگویی را مطرح می‌سازد. وی معتقد است دیالوگ بین افرادی که به عنوان افراد برابر به یکدیگر نزدیک می‌شوند اساس این دموکراسی را تشکیل می‌دهد (انصاری، ۱۳۸۴: ۳۲). گیدنز در دموکراسی گفت‌وگویی بر مفهوم سیاست‌رهایی‌بخش تأکید می‌ورزد. سیاستی که شعارش، لغو کامل استثمار، نابرابری و ستمگری است و بر اصول عدالت، برابری و مشارکت تأکید می‌ورزد. این سیاست، مشغول مبارزه در دو میدان است. یکی مبارزه در میدان درون انسان که در آن قیدوبندها و غل‌وزنجیرهای کهن را از پای روح انسان باز می‌کند تا اندیشه و عمل او را در راستای تغییر جهان پیش رو همگام سازد. از دیگر سو با مبارزه در میدان سیاست در پی به چالش کشیدن سلطهٔ نامشروع بعضی افراد و گروه‌ها بر می‌آید. (گیدنز، ۱۳۸۸: ۲۹۶).

توجه باختین به فرهنگ چندآوایی و گفت‌وشنودی به عنوان یکی از پایه‌های تحقق کنش ارتباطی و رسیدن به گفت‌وگوی مبتنی بر ارتباط (خانیک، ۱۳۸۷) ضرورت تغییرات شخصی و اجتماعی (گیدنز) و گسترش افق دید و پذیرش دیگری (بوبر) به عنوان یکی از پایه‌های مهم روابط اجتماعی، اهمیت توجه به مسألهٔ فرهنگ (سیاسی اجتماعی) را برای رسیدن به دموکراسی دوچندان می‌کند. این مهم، در کسب شناخت بهتر نسبت به جامعهٔ ایرانی بعد از انقلاب مشروطه و وضعیت ارتباطات کلامی در آن نیز یاری می‌رساند.

در ایران، فرهنگی که تداومش در نظام سیاسی باعث به تأخیرافتادن تلقیات جمعی از منافع و اهداف ملی شد و فرهنگ حذف، بی‌اعتمادی و عدم توانایی در ایجاد ارتباطات استدلالی را رواج داد، بنا به گفتهٔ سریع‌القلم (۱۳۹۰) فرهنگ عشیره‌ای و نظام اقتدارگرا است. همانگونه که در عشیره، خان همه چیز است، در نظام پادشاهی نیز جز پادشاه، شخص دیگری اعتبار ندارد. در نظام‌های اقتدارگرا معاشرت میان انسان‌ها و حکومت با مردم نه جنبهٔ مشورتی یا گفت‌وگویی بلکه جنبهٔ دستوری دارد. چنین نظامی که "دیگری" را خرد و کوچک می‌کند، نوعی از رابطهٔ اجتماعی همراه با نگاه ابزاری به انسان را ایجاد می‌کند. این نگاه ابزاری که به تعبیر بوبر مروج فردگرایی است، فقط جزئی از انسان را می‌فهمد و او را تنها در نسبت با فرد خود می‌بیند، در نظام پس از انقلاب مشروطه نیز از میان نرفت؛ تاجیکه اگرچه هدف اصلی انقلاب، تبدیل قدرت سیاسی خودکامه به قدرت مقید به قانون بود، فردیت زدایی از سیاست و ورود عقلانیت به حوزهٔ مملکت‌داری و فرهنگ اجتماعی در تاریخ سیاسی ایران تحقق پیدا نکرد (سریع‌القلم، ۱۳۹۰ و ۱۳۸۹؛ سیف، ۱۳۸۵).

در راستای تعاریف و مفاهیم نظری ذکرشده در بالا، در تحلیل نمونه‌های این مقاله، ویژگی‌های یک رابطهٔ گفت‌وگومدار/تک‌گویانه، نقش "دیگری" در ارتباطات کلامی و جایگاه او در روابط "من-آن" و "من-تو" مورد توجه قرار گرفته است.

روش‌شناسی

با توجه به اینکه روش کمی نمی‌تواند به عمق معنا و مفهوم موجود در کاریکاتور دست یابد، برای این پژوهش، روش کیفی انتخاب گردیده و به منظور تحلیل داده‌های گردآوری شده، به تلفیق دو رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیوون پرداخته شده است.

چنین تحقیقاتی ریشه در تاریخ دارند و نمی‌توان متن را در خلأ فهم کرد. به همین خاطر، از میان رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان انتقادی ((CDA فرکلاف که روش مندر است، انتخاب گردید. این چارچوب روشی با متن بصری همانند متن نوشتاری برخورد می‌کند؛ درحالیکه در فضای کاریکاتور انواع رمزها، زبان، تصویر و گاهی حرکت به یکدیگر پیوند خورده‌اند. به همین خاطر از روش نشانه‌شناسی اجتماعی که نظریه و روشی برای تحلیل متون چندوجهی از جمله متون تصویری همانند کاریکاتور است نیز استفاده شد. علاوه بر دو روش مذکور، نکاتی که در خوانش تصویر حائز اهمیت هستند نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند.

تحلیل گفتمان انتقادی:

فرکلاف در نظریه و روش خود، به گفتمان به عنوان امری صرفاً زبان‌شناختی نمی‌نگرد، بلکه به رابطه تنگاتنگ و دوجانبه میان آن به معنای زبان‌شناختی و ساختارهای اجتماعی می‌اندیشد (خانیک، ۱۳۸۷: ۲۵۳). گانتر کرس و تئو ون لیوون نیز گفتمان‌ها را بر ساخته اجتماع از (جنبه‌ای از) واقعیت می‌دانند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲: ۱۱۸).

در اندیشه فرکلاف، مفهوم قدرت و ایدئولوژی نقشی کلیدی و حساس ایفا می‌کند. از نظر وی روابط قدرت نامتقارن، نابرابر و سلطه‌آور است. گفتمان‌ها بار ایدئولوژیک پیدا می‌کنند و گفتمان‌های ایدئولوژیک در حفظ و تغییر روابط نابرابر قدرت سهیم می‌شوند (سلطانی، ۱۳۹۱؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۲). وی سوژه را نیز حائز اهمیت می‌داند و آن را کاملاً گرفتار جبر گفتمانی نمی‌داند؛ بلکه معتقد است "مقاومت و تحول نه تنها ممکن است، بلکه همواره در حال وقوع است" (فرکلاف، ۱۹۸۹: ۴؛ به نقل از سلطانی، ۱۳۹۱: ۶۱).

از آن جایی که فرکلاف به رابطه میان متن و بافت اعتقاد دارد، چارچوبی چندبعدی برای تحلیل گفتمان فراهم کرده است. وی در مدل سه‌بعدی خود به توصیف، تفسیر و تبیین متن می‌پردازد.

سطح اول: توصیف

فرکلاف معتقد است تفاوت‌های ایدئولوژیک بین متون، در بازنمایی‌های مختلفی که از جهان ارائه می‌دهند، در واژگان آن‌ها رمزگذاری می‌شود. به همین خاطر در این سطح به این نکات توجه می‌شود: واژگان، روابط بین آن‌ها (رابطهٔ هم‌معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی) که به لحاظ ایدئولوژیک معنا دار هستند. عباراتی که دال بر حسن تعبیر هستند، کلمات رسمی و محاوره‌ای (که نوع روابط میان کنشگران حاضر در متن را نشان می‌دهد) و واژگان استعاره‌ای (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۷۲-۱۷۰). از دیگر مواردی که در سطح توصیف کاریکاتورها (بخصوص کاریکاتورهای مطبوعاتی که دارای متن نوشتاری هستند) بدان پرداخته می‌شود، دستور زبان متن می‌باشد که واجد دلالت‌های گفتمانی است. در این سطح، استفاده از جملات معلوم-مجهول، جملات مثبت-منفی، وجه‌های به کاررفته (خبری، پرسشی دستوری و امری)، نحوهٔ استفاده از ضمیر ما و شما (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۷۰) در تشخیص فرایندها و مشارکین مسلط، فاعلان و منفعلان یاری می‌رساند و زمینه را برای درک جایگاه "دیگری" و نحوهٔ ارتباطات کلامی میان کاراکترها در قاب تصویر فراهم می‌کند.

سطح دوم: تفسیر

تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت (دانش زمینه‌ای) مفسر است. تفسیر متن، براین باور است که متن به خودی خود با زمینه و ساختار اجتماعی پیوند ندارد؛ بلکه خود بخشی از گفتمان است و از طریق آن گفتمان‌ها با ساختارهای اجتماعی پیوند برقرار می‌کنند. این دریافت از متن، ذهن را متبادر معنا و مفهوم بینامتنیت می‌کند. تحلیل بینامتنی ما را متوجه این نکته می‌سازد که متن‌ها وابستهٔ تاریخ و جامعه هستند (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۱۲۵-۱۲۲).

سطح سوم: تبیین متن :

تبیین، گفتمان را به عنوان کنش اجتماعی توصیف می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیین می‌بخشند و چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند. تغییراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند (فرکلاف، ۱۳۸۹: ۲۴۵).

نشانه‌شناسی اجتماعی:

رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی با تأثیر از نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی، بر این نکته تأکید دارد که تصویر در رابطه و حرکت رفت و برگشتی میان مؤلف و مخاطب تصویر شکل می‌گیرد. درعین حال، این رویکرد نگرش‌ها، ارزش‌ها، عقاید سیاسی، فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ای که متن در

آن شکل گرفته است را منعکس می‌کند (هریسون، ۲۰۰۳: ۴۷) و به بررسی رابطه میان قدرت، ایدئولوژی، زبان و دیگر وجوه نشانه‌ای غیرزبان‌شناختی در جامعه می‌پردازد (گریگوری گودثو، ۲۰۰۹: ۱۵). کرس و ون لیوون، در سه سطح فرانش باز نمودی، فرانش تعاملی و فرانش ترکیبی به تحلیل تصویر می‌پردازند که متناسب با بخش‌هایی که در تحلیل کاریکاتور مورد استفاده بودند به توضیح آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱. فرانش باز نمودی:

در فرانش باز نمودی کرس و ون لیوون (۲۰۰۶) با معرفی دو فرایند روایی و مفهومی به توصیف تصویر و اینکه چگونه مشارکین (باز نمودی و تعاملی) در قاب تصویر به یکدیگر مرتبط می‌شوند می‌پردازند. این فرایندها زمینه را برای شناخت کنشگران فعال و منفعل، نحوه مواجهه‌شان با یکدیگر و حضور "دیگری" در قاب کاریکاتور که باز نمودی از جامعه به تصویر درآمده است، فراهم می‌کند.

عامل شناخت تصاویر روایی، حضور یک بردار است که پویایی، انجام دادن کار یا وقوع نوعی از رابطه را نشان می‌دهد (لیوون و جویت، ۲۰۰۸: ۱۴۱). بردار می‌تواند شیء یا بخشی از آن یا خطوط نامرئی مانند مسیر نگاه خیره از چشم یک نفر باشد (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶). الگوهای روایی دارای چند فرایند هستند که در این میان، فرایندهای کنشی، واکنشی، کلامی و ذهنی در کاریکاتورهای مورد مطالعه این مقاله مورد استفاده قرار گرفته‌اند. به همین خاطر در ادامه به توضیح مختصر آن‌ها پرداخته می‌شود.

فرایندهای کنشی و واکنشی در الگوی روایی می‌توانند گذرا (یکجتهه/دوجتهه) یا غیرگذرا باشند. در فرایند کنشی و واکنشی در صورت حضور کنشگر/واکنشگر و هدف/پدیده، تصویر گذرا خواهد بود؛ چراکه به بازنمایی کنش/واکنش میان دو نفر پرداخته می‌شود. اگر تصویر تنها دارای یک کنشگر/واکنشگر و بردار بدون حضور هدف/پدیده باشد، تصویر غیرگذرا خواهد بود (لیوون و جویت، ۲۰۰۸: ۱۴۳). نوع خاصی از بردارها نیز وجود دارند که در کمیک استریپ‌ها به کار می‌روند. این بردارها همان حباب‌های فکر هستند که بالای سر کسی که در حال صحبت کردن یا فکر کردن است کشیده می‌شود. در این فرایندها به واکنشگر هنگامیکه حباب فکر بالای سرش قرار دارد، "حسگر" و هنگامی که حباب دیالوگ قرار دارد، "گوینده" گفته می‌شود (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۶۸).

۲. فرانش تعاملی:

در فرانش تعاملی به رابطه بین بیننده تصویر (مشارکت کننده تعاملی) و مشارکین باز نمودی از

طریق مؤلفه‌هایی همچون نوع نگاه مشارکین، فاصلهٔ آن‌ها و زاویهٔ دید مخاطبین نسبت به مشارکین بازنمودی پرداخته می‌شود (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۱۱۴). در نخستین مؤلفه، اگر مشارکین بازنمودی به صورت مستقیم به مشارکین تعاملی نگاه کنند و با آن‌ها رابطه‌ای خیالی برقرار کنند، تصویر، تقاضا/درخواست نامیده می‌شود (لیوون و جویت، ۲۰۰۸: ۱۴۵). در مقابل، نوع دوم تصاویر، پیشنهاد/ارائه هستند که در آن مشارکین بازنمودی به عنوان آیتم‌های اطلاعاتی به بینندگان پیشنهاد می‌شوند (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۱۱۹). در تعاملات زندگی روزمره، هنجارهای روابط اجتماعی فاصلهٔ ما با "دیگری" را تعیین می‌کنند. این مسأله از طریق توجه به نماهای نزدیک، متوسط و دور (فاصله‌ها) بیان می‌شود و نوع رابطهٔ ما/دیگری (رابطهٔ شخصی، اجتماعی و غیرشخصی) را صورت‌بندی می‌کند (لیوون و جویت، ۲۰۰۸: ۱۴۶).

سومین مؤلفه، زاویهٔ دید است که دو نوع زاویهٔ دید روی محور افقی و زاویهٔ دید روی محور عمودی را در بر می‌گیرد. زاویهٔ دید روی محور افقی بر احساس دربرگیری و تعامل بین مشارکین تعاملی و بازنمودی توجه می‌کند و زاویهٔ دید عمودی بر دانش مخاطب از روابط قدرت بین مشارکین بازنمودی با یکدیگر و با مخاطب توجه می‌کند (هریسون، ۲۰۰۳: ۵۵).

۳. فرانش ترکیبی:

در فرانش ترکیبی به این سؤال پاسخ داده می‌شود که دو فرانش پیشین چگونه به یکدیگر مرتبط می‌شوند و در تحلیل تصویر، یک کل معنادار را می‌سازند (هریسون، ۲۰۰۳: ۵۵). این فرانش از طریق سه نظام مرتبط ارزش اطلاعات، برجستگی و قاب، دو فرانش قبل را به یکدیگر پیوند می‌دهد (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۱۷۷) که با توجه به کاریکاتورهایی که در این مقاله مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، بر دو مورد اول تأکید شده است. در ارزش اطلاعات به محل قرارگرفتن عناصر (مشارکین بازنمودی) در نواحی مختلف تصویر (چپ/راست، بالا/پایین و مرکز/حاشیه) پرداخته می‌شود (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۶: ۱۷۷). در برجستگی نیز به عناصری که نسبت به دیگر عناصر توجه بیشتری را از نظر سایز، کنتراست رنگ و... به خود جلب می‌کنند، توجه می‌شود (لیوون و جویت، ۲۰۰۸: ۱۵۰).

تحلیل داده‌ها:

روش نمونه‌گیری در این مقاله، نمونه‌گیری نظری و واحد نمونه و واحد تحلیل، کاریکاتور است. نمونه‌ها از سه نشریهٔ بهلول، تنبیه و آیینة غیب‌نما انتخاب شده است. با در اختیارداشتن ۱۹۴ کاریکاتور (۳۵ کاریکاتور با مضمون گفت‌وگو/ضدگفت‌وگو) و در نهایت با تحلیل ۲۵ کاریکاتور (۱۰ نمونه از نشریهٔ بهلول، ۱۰ نمونه از نشریهٔ تنبیه و ۵ نمونه از نشریهٔ آیینة

غیب‌نما) رویکرد نشریات نسبت به وضعیت ارتباطات کلامی در جامعه مورد مطالعه حاصل گشت.

در این مقاله برای سنجش اعتبار تحلیل‌ها از اعتبار نظری، روش داور-بازنگر، استفاده شده است. در این راستا از نظر ۸ نفر از متخصصان حوزه علوم انسانی (علوم ارتباطات، جامعه‌شناسی، علوم تربیتی و تاریخ) و کاریکاتور استفاده شد. برای به حداقل رساندن سوگیری و ارائه تحلیل‌های درست‌تر نیز از زاویه‌بندی به عنوان شیوه‌ای برای افزایش کیفیت پژوهش استفاده گردید.

شیوه نگارش تحلیل‌ها بدین صورت است که به منظور جلوگیری از سردرگمی خواننده و هماهنگی میان نگاه، تصویر و تحلیل، ساختار تحلیل بر مبنای سه مرحله نشانه‌شناسی اجتماعی قرار داده شده است. همزمان با این سه مرحله، توصیف و تفسیر فرکلافی نیز انجام شده و بافت کلی تاریخی اجتماعی کاریکاتورها مورد توجه قرار گرفته است. در نهایت، در بخش نتیجه‌گیری تبیین کلی نسبت به فضای گفتمانی دوره مورد مطالعه صورت گرفته است.

تحلیل نمونه‌های برگزیده از نشریات

نشریه بهلول:

تاریخ: ذی‌الحجه ۱۳۲۹ ه.ق، ش: ۳۲

متن:

رعیت

رعیت ۱: برای وکیل چه فکری کرده؟

۲: به اعتقاد من این دفعه باید از زحمت‌کش‌ها وکیل کرد که از حال زیردستان باخبر باشد نه اعیان و مفتخور

اعیان: امان از دست دموکرات!

تحلیل متن:

این کاریکاتور در دوران آخرین کابینه مجلس دوم، زمانی که بازار صحبت از انتخاب وکلای مجلس گرم بود، به چاپ رسید. تصویر، روایتگر آگاهی مردم از تأثیرگذاری‌شان در روند حوادث سیاسی کشور است و در کنار آن به اهمیت نقش مطبوعات در این آگاهی‌بخشی می‌پردازد. تصویر شامل مشارکین انسانی (دو نفر دهقان و یک نفر اعیان) پس زمینه (زمین کشاورزی) و اشیاء و ابزار (بیل کشاورزی) است. ساختار این کاریکاتور، ساختاری روایتی است و در آن، فرایند

کنشی، واکنشی، کلامی و ذهنی مورد استفاده قرار گرفته است. فرانش بازنمودی: در این کاریکاتور، دو نفر دهقان بر سر زمین کشاورزی درحالی که مشغول کار هستند و با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند (فرایند کنشی و کلامی) بازنمایی شده‌اند. بُردار دست و خط نگاه، آن دو نفر را به یکدیگر متصل می‌کند و در جریان تعاملی دوسویه با هم قرار می‌دهد. دهقان (۱) از دهقان (۲) می‌پرسد که آیا به مسألهٔ انتخابات مجلس و انتخاب وکیل فکر کرده است؟ دهقان (۲) می‌گوید: به اعتقاد من، این دفعه باید از زحمت‌کش‌ها وکیل کرد که از حال زیردستان باخبر باشد نه اعیان و مفتخور. کاربرد ضمیر اول شخص (من) توسط دهقان، بدین معناست که او تبدیل به ذات و گویندهٔ مستقل شده است.

استفاده از واژه‌های زحمت‌کش در کنار وکیل و تعاریفی همچون باخبر بودن از حال زیردستان در گفتمان بهلول اشاره به جهان بینی این نشریه به عنوان طرفدار حزب دموکرات دارد که خود را حامی طبقات پایین جامعه و زحمتکشان می‌دانست. در مقابل، واژه‌های اعیان و مفتخور در این گفتمان بر نگرش منفی نشریه در برابر این افراد اشاره می‌کند که از خصیصه‌هایشان بی‌توجهی به وضعیت زیردستان است.

در سمت چپ کادر تصویر، مردی از اعیان ایستاده است که اخم‌هایش را در هم فرو برده، انگشت دستش را زیر چانه گذاشته و در حال فکر کردن است. دو مرد دهقان، اکنون در جایگاه پدیده‌ای هستند که واکنشگر آن‌ها اعیانی است که به حرف‌زدن آن‌ها نگاه می‌کند. وی در حال فکر کردن است و با خود (بالون فکر/فرایند ذهنی) می‌گوید: امان از دست دموکرات!

فرانش تعاملی: هیچ کدام از مشارکین بازنمودی به بینندهٔ کاریکاتور نگاه نمی‌کند؛ اما محل قرارگیری اعیان در جلوی کادر و ژستی که گرفته است، به نحوی بیننده را درگیر آنچه در تصویر (آگاهی رعیت، چیزی که مایهٔ تعجب و تأسف کسانی همچون این مرد است) در حال وقوع است می‌کند. براین اساس، تصویر تقاضا است. از نظر زاویهٔ دید روی محور عمودی، رعیت‌ها با زاویه دید هم‌سطح به یکدیگر نگاه می‌کنند. این نکته بر برابری و رابطهٔ هم‌سطح بین این دونفر (به نماد طبقه‌ای مهم در جامعهٔ ایران) اشاره می‌کند.

فرانش ترکیبی: در این کاریکاتور، ارزش اطلاعات چپ و راست برقرار است. در سمت چپ تصویر، اعیان ایستاده که نمایندهٔ گفتمان استبداد است. با توجه به دیالوگی که او با خود دارد، مشخص است که مردم و رعیت، در اندیشه‌اش جایی ندارند. اما در سمت راست کادر، دو رعیتی (رعیت آگاهی که وجود و حضورش، تمامیت اعیان را به خطر انداخته است) ایستاده‌اند که با یکدیگر در مورد مهم‌ترین رخداد سیاسی کشور گفت‌وگو و تبادل نظر می‌کنند. ساختار آمریت/تابعیت نظام پیش از مشروطیت که به رعیت اجازهٔ حرف‌زدن نمی‌داد و وی را به برده‌ای بی‌صدا تبدیل کرده بود، اکنون با وقوع مشروطیت تا حدی تغییر کرده است. به گونه‌ای که به

روایت کاریکاتور، وی در مقام سوژگانی قرار گرفته و ابراز نظر می‌کند. این کاریکاتور، نزاع گفتمانی میان گفتمان‌های مشروطه و استبداد(ارتجاع) و در عین حال، عملکرد اعیان، اشراف و ملاکین را در نظام مشروطه نشان می‌دهد که به علت اینکه نمی‌توانستند چنان آشکار مثل گذشته خود را حامی استبداد نشان دهند، با دورویی، درآمدن به لباس مشروطه و حفظ افکار استبدادیشان، به حیات خود و ورود به ساختار قدرت و دستگاه‌های آن(مجلس) ادامه دادند. در واقع این تصویر، تلاش گروهی(رعیت) برای حرکت به سوی دیالوگ و تلاش دیگری(اعیان) برای حفظ فضای ضد دیالوگ را نشان می‌دهد.

نشریه آئینه غیب‌نما:

تاریخ: ۱۱ رجب ۱۳۲۹ ه.ق

متن:

(بالای صفحه) از راست به چپ

پایین صفحه(از راست به چپ)

چشم‌دار: آقایان شما را می‌برم یکجای خیلی خوبی. شما که چشم ندارید عقب من بیایید.

۹. کجا می‌رویم

۱. برادر من دستم را دادم به یک چشم‌دار. تو هم دست را بسر شانه من بگذار و بیا

۱۰. حالا که ما چشم نداریم درست جلوی پا را بیایید و بروید

۲. مبادا او چشم دارد ما نداریم ما را ببرد به جای بدی

۱۱. ما که چشم نداریم مارا کجا می‌برد این چشم‌دار

۳. برو تو کلت علی الله

۱۲. چه صداییست. ما را کجا می‌برد این شخص

۴. برادر باید زانوی شتر را بست و توکل بر خدا کرد. میتروسم ما را به چاه بیندازد.

۱۳. آخ اینجا کجاست. رفیق کجای چرا صدایت نمی‌آید

۵. این آدم خوب نیست. مسلمانست. برای ما خدمت می‌کند.

۱۴. آخ بی‌غیرت کجایم بردی؟ خودت کجا رفتی؟

۶. خدا پدرش را بیامرزد که ما را به جای خوبی می‌برد.

۱۵. مرا کجا بردی که توی چاهم انداختی؟

۷. برو برویم ما که نمیدانیم هر جا او ما را میبرد می‌رویم.

۱۶. آه که افتادم توی چاه آه

۸. آخر بپرسید که ما را به کجا می برد بلکه مارا به پاه بیندازد. چشم دار: هاهاهها ای احمق ها بیفتید توی چاه. خوب بیدار شده بودید.چشمتان کور شود. بروید ته چاه. از کجا فهمدید من دوست شما هستم که افسار خودتان را بدست من دادید.هر کجا رفتم آمدید

حاشیهٔ کاریکاتور ملت کور، ملتی را گویند که مثل این کورها دستش را به دست یک نفر چشم‌دار بدهد بدون اینکه بداند آن چشم‌دار با او دوست است یا دشمن و از عقب او بدود و هر کجا بکشدش مثل گوسفند برود. بلی اینست عاقبت ملتی که اختیار خودش را بدست کسی بدهد که نداند دشمن یا دوستش می باشد یا طبقه صنفی که از دیانت و درستی مسبوق نشده او را نماینده کرده و هیچ وقت هم نظر به اعمال او نکند تا به چاه بی شرفی افتاده و رشک تاریخی حاصل کند.

تحلیل متن:

زمانی که این کاریکاتور به چاپ رسید، تا پایان قانونی مجلس دوم شورای ملی چندماهی بیشتر باقی نمانده بود. بر همین اساس، در متن روزنامه، به مسألهٔ انتخاب وکلا اشاره شده است. در متن روزنامه، نویسنده حکایتی از گرگ گوسفندنا آورده که به میان گوسفندان می‌رود و با زبان حرّافش، آنان را که گول ظاهرش را خورده‌اند با خود همراه می‌کند(آئینهٔ غیب‌نما، ۱۳۲۹:۴). در حاشیهٔ کاریکاتور نیز متنی نوشته شده است که به معرفی ملت کور می‌پردازد.

این کاریکاتور از متن و آنچه در حاشیهٔ تصویر نوشته شده جدا نیست؛ به گونه‌ای که هر سه در جهت تکمیل معنای مورد نظر نشریه در کنار یکدیگر باید مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرند. این کاریکاتور عاقبت مردمی را تصویر کرده است که به علت عدم استفاده از آگاهی به چاه بدبختی و بیچارگی می‌افتند.

فرانقش باز نمودی: تصویر مشتمل بر مشارکین انسانی(مردم و شخص چشم‌دار) و پس‌زمینه است. کاریکاتور در یک پلان کشیده شده است اما شبیه به دو پلان است. پلان اول در بالا قرار دارد و خواندن تصویر از سمت راست به چپ صورت می‌گیرد. پلان دوم که در پایین قرار دارد نیز از سمت راست به چپ شروع می‌شود تا در نهایت در سمت چپ نتیجه‌گیری حاصل شود. کاریکاتوریست در فضایی باز شبیه دشت، داستان خود را به تصویر کشیده است تا به نتیجه‌گیری مدنظرش در نهایت نزدیک شود. در کاریکاتور، مرد چشم‌دار(کنشگر) درحالی‌که لباس بلندی پوشیده است و کلاه بلند زنگوله‌داری بر سر دارد، به سمت راست حرکت می‌کند و دستش(بُردار) را به سوی مردمی که پشت سرش ایستاده‌اند(هدف)دراز کرده است تا

دستشان را به او بدهند و پیروی‌اش کنند. کلاهی که چشم‌دار بر سر گذاشته است با مطالعه سایر کاریکاتورهای این نشریه و متون آن‌ها مشخص شد که نماد نفاق و دورویی است. هر کدام از مردانی (کنشگر) که پشت سر چشم‌دار ایستاده‌اند، با نفر پشت سر خود (هدف) حرف می‌زند (فرایند کنشی). درعین حال برخی نیز به آنچه در حال وقوع است واکنش نشان می‌دهند یا با خود صحبت می‌کنند. لباسی که این افراد پوشیده‌اند نشانگر این است که آنان فقط از یک طبقه و قشر نیستند؛ بلکه از فکلی‌ها (نفر ۱۲) تا کلاه‌نمدی‌ها (نفر ۷) در میان جمع هستند. هیچ کدام از افراد حاضر در کادر به غیر از چشم‌دار، مردمک چشم ندارند که دلالت بر نادانی و ناآگاهی آنان می‌کند. گفتارهایی که بین افراد رد و بدل می‌شود را می‌توان در دو بخش مورد توجه قرار داد. نخست، افرادی هستند که با چشم‌دار هم‌نوا می‌شوند (۱، ۳، ۴، ۵، ۶، ۹). برخی از آن‌ها در حالیکه دچار شک شده‌اند که نکنند چشم‌دار دروغ بگوید و آنان را به جای بدی ببرد (۲، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱) از محلی که به سمت آن در حال حرکت هستند سؤال می‌پرسند. اما این سؤال بدون اینکه به دنبال گرفتن پاسخی باشد، در همین حد باقی می‌ماند. مردم با پذیرش قضا و قدر و توکل بر خدای بدون آگاهی (۳، ۴) خود را قانع به ادامه راه می‌کنند و سؤال در مورد مسیر را منوط به پرسش فرد دیگر می‌دانند (۸). این مردم ظاهر بین، چشم‌دار را با عباراتی همچون آدم خوب (۵، ۶) و مسلمانی است (۵) انسانی خوب فرض می‌کنند. اما وقتی همین مردم به وقوع حادثه (افتادن در چاه) نزدیک می‌شوند، حس‌های دیگرشان همچون شنوایی به کار می‌افتد و با افتادن به چاه، چهره واقعی چشم‌دار بر آنان آشکار می‌شود. اکنون چشم‌دار در گفتار مردم، بی‌غیرتی است که آنان را گول زده است. چشم‌دار نیز آنان را احق خطاب می‌کند و سزای نادانی و در خواب غفلت بودنشان را افتادن به چاهی می‌داند که در متن حاشیه تصویر، چاه بی‌شرفی که مایه ننگ است و بی‌آبرویی تعریف شده است.

فرانقش تعاملی: در تصویر، هیچ کدام از مشارکین بازنمودی به مخاطب نگاه نمی‌کند. براین اساس، تصویری ارائه شده ایجاد شده است که در آن مخاطب اطلاعاتی را از آنچه در قاب کاریکاتور در حال وقوع است دریافت می‌کند. با توجه به اینکه زاویه دید روی محور افقی، زاویه دید روبرو است، جهانی که در تصویر بازنمایی شده است، جهانی جدای از بیننده نیست بلکه بخشی از واقعیت‌هایی است که وی با آن‌ها روبرو است. از نظر زاویه دید روی محور عمودی، تمام مردم نابینا در زاویه دید هم سطح نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند که به معنای همانندی آنان در نادانی و عدم آگاهی است. چشم‌دار نیز از زاویه بالا به مردم نگاه می‌کند که قدرت او را نسبت به آن‌ها نشان می‌دهد و از دیگر سو، در پانل دوم، به تقبیح آنان می‌پردازد.

فرانقش ترکیبی: در این کاریکاتور، شخصیتی که برجسته شده و توجه مخاطب را به خود معطوف می‌سازد، چشم‌دار است. در این میان، تنها چشم‌دار نیست که صورتی کاریکاتوری دارد

بلکه مردم بدون چشم نیز کاریکاتورگونه تصویر شده‌اند.

توجه به سمت راست و چپ و حرکت کاراکترها حائز اهمیت است. در پانل اول، چشم‌دار در سمت راست تصویر قرار دارد و به سمت راست نیز در حال حرکت است. این راست بودن دلالت بر خوب بودن وی دارد. اما در قسمت پایین تصویر، در پانل دوم، چشم‌دار در سمت چپ کادر قرار گرفته و پرده از شخصیت اصلی خود برداشته است. قرارگیری او در سمت چپ، دلالت بر بد بودن وی دارد و این حرکت از راست به چپ، نیز بیانگر حرکت این مردم به سوی تیرگی و بدبختی است.

با توجه به متن روزنامه که از گرگ، گوسفند و ملت گوسفندصفت صحبت می‌کند و با توجه به جثهٔ قوی چشم‌دار و سبیل بزرگی که دارد، می‌توان به تمثیل چوپان و گوسفندان اشاره کرد که در آن پادشاه (یا فرد قدرتمندی همچون وکلا) نماد چوپان و گوسفند سربه‌زیر نادان، نماد مردم است.

درنهایت، آئینهٔ غیب‌نما، روی نقد خود را متوجه دو گروه می‌کند. نخست افرادی که با نفاق و دورویی مردم را به بیراهه می‌کشند و دیگری مردمی که ناآگاهانه زندگی می‌کنند و با نادانی و غفلت زمینه را برای قدرت‌نمایی چشم‌داران منافق مساعد می‌کنند.

نشریهٔ تنبیه:

تاریخ: ۱۷ ربیع‌الثانی ۱۳۲۵ ه.ق

متن:

پایین و بیرون کادر: حال شاگردان مدارس ایران در وقت عبور
بالا و سمت راست کادر: سیاح: آخ چرا خورشید ایران گرفته است؟
بالا و سمت چپ کادر: چرا این‌ها را می‌زنید؟ این‌ها که راحتی ما را می‌خواهند.
بگذار بکشند این‌ها را. همین‌ها گوش‌های مردم را باز کردند که راه مداخلهٔ ما بسته شد.
زیر خورشید سیاه مستبد: بزئید این جوانان را که ما را خانه‌نشین کرده‌اند.
پایین و داخل تصویر آخ برادرها آیا ما یآوری داریم؟
غصه نخورید حضرت حجت یاور ماست. بگذار بزنند.
سر که نه در راه عزیزان رود بار گرانیست کشیدن بدوش
سمت چپ کادر، نوشتهٔ عمودی
ای خالق ما آنانکه ز حال ما رمیدند در کوی نیاز آرمیدند همه
در معرکهٔ دو کون فتح از عشق است هر چند سپاه او شهیدند همه

آخ از نافهمی، آخ از بی‌فکری

تحلیل متن: نمونه انتخابی از نشریه تنبیه، مربوط به شماره دوم این نشریه است. در این زمان، از تشکیل مجلس اول شورای ملی (۱۸ شعبان ۱۳۲۴ ه.ق) یک سال گذشته و هنوز جامعه به ثبات نرسیده بود و مستبدان در عرصه سیاسی اجتماعی به طور آشکار حضور داشتند. فرانش بازنمودی: این کاریکاتور مشتمل بر مشارکین انسانی (سیاح، مستبدین و شاگردان مدارس)، اشیاء (چماق، کتاب) و پس زمینه می شود. در زیر کادر اصلی تصویر، نوشته شده است: حال شاگردان مدارس ایرانی در وقت عبور. طبق این تیتر، تصویر روایتگر حال و روز شاگردان مدارس جدید ایران در نخستین سال مشروطه است. در کاریکاتور، فرایندهای کنشی، واکنشی و کلامی مشاهده می شود. در میان تصویر، بردار نگاه، دست و چماق، دو مرد که در کنارشان نوشته شده است سردار دروغی و وحشی بیچاره خسرالدنیا و الآخره (کنشگر) را به شاگردان مدارس (هدف) متصل کرده است.

عبارت خسرالدنیا و الآخره قسمتی از آیه ۱۱ سوره حج است. این مضمون و عبارت در اشاره به کسی که کار می رود که عملش نه سود مادی دارد و نه نفع معنوی. در واقع، در گفتمان نشریه تنبیه، کسی که به روی مردم چماق می کشد، نه تنها در دنیا از کارش سودی نمی برد که در آخرت نیز جزو زیانکاران خواهد بود (براساس معنای برآمده از ابیاتی که در متن کاریکاتور نوشته شده اند). در هجوم و اصابت چماق های مردان، خودکار و دفتر شاگردان بر زمین افتاده است. هجوم چماق به نماد خشونت ابزاری و زبان بی‌منطقی در مقابل افتادن دفتر و مداد بر زمین که نماد دانایی و آگاهی هستند، نشان می دهد که هدف این مردان از میان بردن آگاهی است.

در بالای کادر، خورشید به رنگ سیاه کشیده شده و در زیر آن مردی ایستاده است. کنار این مرد کلمه مستبد نوشته شده است. وی رو به مستبدان دیگر درحالی که دستانش را باز کرده است، فریاد می زند و به آنان می گوید: "بزنید این جوانان را که ما را خانه نشین کردند". قرارگیری این مرد در زیر خورشید، نشان قدرتمند بودن و اتصال وی به منبع قدرت دارد. در سمت راست و بالای کادر، سیاهی مشاهده می شود که با دست و انگشت سبابه به سوی خورشید سیاه اشاره می کند و می گوید: "آخر چرا خورشید ایران گرفته است؟" گرفتگی خورشید و سیاهی آن بر وقوع اتفاقی بد و شوم دلالت دارد؛ همان اتفاقی (حمله مستبدین به شاگردان مدارس) که در کادر تصویر که استعاره‌ای از ایران است در حال وقوع است.

در بالا و سمت چپ تصویر، نیم‌تنه‌ای از دو مرد کشیده شده است. نفر سمت راست که ناراحت است رو به مستبدی که چهارشانه و قوی است، از علت کتک زدن شاگردان می پرسد. وی معتقد است شاگردان تنها آسایش و راحتی برای مردم می خواهند. مرد مقابل (مستبد) که عمل

سایر مستبدان را تأیید می‌کند، علت این برخورد را بازشدن گوش مردم می‌داند. دیالوگ مستبد(بزنید آن‌ها را. همین‌ها هستند که گوش‌های مردم را باز کردند که راه مداخلهٔ ما بسته شد) تضاد میان خودی و غیرخودی را نشان می‌دهد. در گفتمان استبداد (ارتجاع) "آن‌ها" کسانی هستند که با توجه به دال آگاهی، از گفتمان رقیب(گفتمان مشروطه) هستند و از دایرهٔ گفتمان استبداد خارج.

در پایین تصویر، جمعی از شاگردان مدارس حضور دارند که لباس جدید پوشیده‌اند. یکی از آن‌ها سر بر دیوار دارد. دیگری بر روی زمین زانو زده و سرش را گرفته است و می‌گوید آخ سرم. دو نفر دیگر نیز درحالی که یکی از هم‌شاگردی‌هایشان را که مورد ضرب و شتم قرار گرفته است یاری می‌رسانند، لبخند بر چهره دارند. یکی از شاگردان نالان می‌پرسد: "آخ برادرها، آیا ما یوری داریم؟" صدایی از میان آنان پاسخ می‌دهد که غصه نخورید. حضرت حجت یاور ماست. بگذار بزنند. وی بیت شعری نیز از سعدی می‌خواند(سر که نه در راه عزیزان رود/بار گرانیست کشیدن بدوش). شاگردان مدارس جدید، از جانب مستبدان و تودهٔ مردمی که به ظاهر و مناسک دین بسیار بها می‌دادند، به علت پوشش و لباس متفاوت خود مورد انتقاد بودند. آنان در این دیالوگ، باور خود به دین و حضرت حجت را نشان می‌دهند.

شاگردان با اعتقاد به یاری مظلومین توسط حضرت حجت، خوانشی آگاهی محور و در عین حال امیدبخش از دین ارائه می‌دهند و به طور تلویحی این نقد را از خود دور می‌کنند. در ادامه یک رباعی که براساس رباعی ملاصدار سروده شده، در حاشیهٔ تصویر آمده است(ای خالق ما آنانکه ز حال ما رمیدند/در کوی نیاز آرمیدند همه/در معرکهٔ دو کون فتح از عشق است/هرچند سپاه او شهیدند همه). تنبیه، با تکیه بر این ابیات، شهدای راه آزادی و مشروطیت را شهدای راه عشق معرفی می‌کند و عاقبت کسانی(مستبدین) که برای آنان، چنین وضعیتی را ایجاد کرده‌اند، افتادن به نیاز و بیچارگی می‌داند.

فرانقش تعاملی: از آنجایی که هیچ کدام از مشارکین انسانی حاضر در این کاریکاتور، به بیننده نگاه نمی‌کند، تصویر ارائه شده است و در حال ارائهٔ اطلاعات از اتفاقات موجود در صحنه به مخاطب. زاویهٔ دید روی محور افقی نیز، زاویهٔ دید از روبرو است که نشان می‌دهد جهان به تصویر درآمد، بخشی از جهانی است که مخاطب با آن درگیر است و جدای از آن نیست. از نظر زاویهٔ دید روی محور عمودی، مستبدین از بالا به شاگردان نگاه می‌کنند و در موضع قدرت نسبت به آن‌ها قرار گرفته‌اند.

فرانقش ترکیبی: در این تصویر، پرسپکتیو رعایت نشده است و هنگامی که بیننده کاریکاتور را می‌بیند، با فضایی آشفته مواجه می‌شود. البته این آشفته‌گی و پراکندگی، آشفته‌گی و بحران آن دوره از فضای جامعهٔ ایران را به خوبی به نمایش گذاشته است. از نظر برجستگی،

کاریکاتوریست با بهره‌گیری از پرسپکتیو مقامی و استفاده از تکنیک بزرگ‌نمایی، بزرگ‌کشیدن مستبدین، خواسته است قدرت مستبدان و مظلومیت شاگردان را به نمایش بگذارد. اگرچه در ظاهر تصویر، برتری قدرت با مستبدین است، اما دیالوگ شاگردان، پیروزی نهایی آنان و تفکر مشروطه را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

با استفاده از دو روش نشانه‌شناسی اجتماعی و تحلیل گفتمان انتقادی، روابط قدرت، میان لایه‌های پنهان تولید معنا در کاریکاتورهای سه‌نشریه بهلول، تنبیه و آیین غیب‌نما شناسایی شد. بدین صورت، شیوه مواجهه افراد با "دیگری" در قاب کاریکاتور دهه اول انقلاب مشروطه آشکار و از این طریق، الگوی ارتباطات کلامی مردم در آن دوران مشخص شد. اگرچه این الگو، تک‌گویانه بود، با این حال، مطالعه کاریکاتورها نشان داد که انقلاب مشروطه منجر به تغییراتی شد؛ تاجاییکه به تعبیر خانیکی (۱۳۸۷) الگوی گفتاری بسته، اقتدارگرا، تک‌ذهنی و یکسویه را به سمت الگوی گفتاری باز، چندذهنی، تکرگرا و چندسویه سوق داد. این وضعیت، نشان از سلطه گفتمان استبداد دوارن پیش از مشروطیت و فرهنگ (سیاسی) تک‌گویانه آن، در دوران جدید دارد که با گفتمان نوین مشروطه و فرهنگ سیاسی آن (مشارکت‌آمیز و گفت‌وگومدار) در مبارزه و چالش بود.

این تضاد گفتمانی و وجوه مختلف ارتباط کلامی به خوبی در نمونه‌های مورد مطالعه به تصویر درآمده‌اند؛ به گونه‌ای که از یکسو مردمی نشان داده شده‌اند که به دنبال برقراری دیالوگ و برهم‌زدن مرزهای خودی/غیرخودی هستند؛ مرزهایی که براساس نظام سلسله‌مراتبی پیشین تعریف شده‌اند و از سوی دیگر گروهی به تصویر درآمده‌اند که به منظور حفظ قدرت پیشین، با استفاده از شیوه‌های گوناگون سعی در بازتولید خود در دوران پس از انقلاب دارند و مانع بزرگ‌شدن گروه‌های خودی، تشکیل "ما"ی جامع و رابطه گفت‌وگومدار می‌شوند.

همچنان که گیدنز در حوزه گفت‌وگو بر اهمیت تغییر در دو حوزه سیاسی و شخصی برای شکل‌گیری فرهنگ گفت‌وگومدار و رسیدن به دموکراسی گفت‌وگویی تأکید می‌ورزد، جامعه ایرانی نیز در این دوران، برای رسیدن به ثبات و گام برداشتن در مسیر چشم‌انداز انقلاب، نیازمند مبارزه در دو میدان بود. یکی مبارزه در میدان سیاست برای به‌چالش‌کشیدن سلطه گفتمان استبداد و دیگری مبارزه در میدان درون‌انسان ایرانی برای تغییر در جهت شکل‌گیری و تقویت فرهنگ همگام با مشروطه. کاریکاتورهای سه‌نشریه مورد مطالعه، با نوع انتقاداتی که مطرح می‌کنند، بر این نکته تأکید می‌ورزند که مشروطه، فراتر از آنکه از منظری سیاسی بررسی شود، باید از منظری فرهنگی نیز مورد توجه قرار گیرد. با چنین رویکردی مشخص

می‌شود که مشروطه خواه، شخصی است که میزان تسلطش بر خود، زندگی و جهانش افزایش می‌یابد و از همنوایی، غفلت، ناآگاهی و جهالت دست برمی‌دارد. در واقع، مشروطه تنها مشروط شدن قدرت نظام سیاسی به قانون نیست، بلکه مشروط شدن روابط انسان‌ها در حوزهٔ عمومی و در عرصه‌های خرد و کلان جامعه است.

از جمله ویژگی‌های ارتباطات کلامی مردمی که در قاب کاریکاتور این دوران به نمایش درآمده‌اند، به طور خلاصه می‌توان به این موارد اشاره کرد: نادیده‌انگاشتن دیگری، تحمیل سکوت از طریق اعمال خشونت و تندروی (استفاده از تکفیر، تهمت و شایعه‌پراکنی)، نفاق، همنوایی بی‌چون‌وچرا، عدم پرسشگری و پاسخگویی، چاپلوسی، پیشداوری و ظاهربینی. در این میان، ویژگی‌هایی نیز دال بر تغییراتی در شیوهٔ ارتباطات کلامی مردم به سوی وضعیت گفت‌وگومدار وجود دارد. به طور مثال، رسیدن به مقام سوژگانی، عدم سکوت در برابر ظالم و پرسشگری در مواجهه با او، تأکید بر برابری و قائل شدن حق برای دیگری.

نشریهٔ تنبیه و بهلول، با تصویرکردن نگاه از بالا (زاویهٔ دید بالا) عدم گوش‌دادن به "دیگری" (تنها شنیدن) کاربرد ضمیر اول شخص مفرد (من) در مکالمات و خود را دانای کل و "دیگری" را نادان مطلق انگاشتن، پرده از رابطهٔ آمریت/تابعیت میان قدرتمندان (سنتی، جدید و احزاب سیاسی) با یکدیگر و با مردم عادی در جامعه برمی‌دارند و نشان می‌دهند که عملکرد این افراد و گروه‌ها به سمت اعمال خشونت در گفتار و سرکوب "دیگری" بوده و ماهیت کنش‌هایشان، مشارکت‌ستیزانه است. آیینۀ غیب‌نما قدرتمندان را به صورتی گروتسکی نشان می‌دهد و بهلول شیوه‌هایی که آنان برای حفظ جایگاه خود به کار می‌برند را به تصویر درمی‌آورد. این نشریه نشان می‌دهد که کنشگران سیاسی سنتی با اشراف بر این نکته که آگاهی تودهٔ مردم به معنای خانه‌نشینی و طرد آنان است، با استفاده از ابزارها و شیوه‌هایی همچون تحکم، تهدید و حذف به نبرد با گفتمان مشروطه پرداختند و گاه از راه نفاق و تردید به لباس مشروطه‌خواهان درآمدند تا مردم را از اتحاد دور ساخته و رشتهٔ کار مشروطه را برهم بزنند. وکیلان مجلس، وزیران و دولتی‌ها به عنوان قدرتمندان جدید نیز از آن جهت که با نگاهی شیء‌واره به تبعیض، انحصارطلبی و سوءاستفاده از مردم می‌پرداختند و از شیوه‌هایی همچون تکفیر، تهمت و شایعه‌پراکنی استفاده می‌کردند، مورد نقد این نشریات قرار گرفته‌اند.

در یک رابطه، عدم وقوف طرف مقابل به قدرت خود و اهمیت حضورش، منجر به اشباع و تمرکز قدرت در سوی دیگر آن می‌شود. از این رو در کنار قدرتمندان بازنمایی شده، می‌توان به درکی از جایگاه مردم در کنش‌های ارتباطی به تصویردرآمده از جامعهٔ ایرانی آن دوران نیز دست یافت. نکته‌ای که در این زمینه نقشی کلیدی ایفا می‌کند، آگاهی است. نشریات، مردمی که فاقد خودآوایی، روحیهٔ پرسشگری و پاسخگویی هستند را در مقابل قدرتمندان به تصویر

درمی‌آورند. به‌طور مثال، نشریهٔ تنبیه به جنبهٔ باورهای قضاوقدیری مردم توجه می‌کند و به نقد کسانی می‌پردازد که رنج بسیار می‌برند و کار فراوان می‌کنند اما اعتراضی نمی‌کنند و در پی تغییر وضعیت موجود بر نمی‌آیند. به همین خاطر، به بازنمایی این دست از مردم در شمایل خر می‌پردازد. نشریهٔ بهلول نیز به همین شیوه، عامل دین و خوانش قضاوقدیری از آن را در مشروعیت بخشی به نظام سلطه حائز اهمیت و قابل نقد می‌داند و عبارت "از ماست که بر ماست" را به عنوان گوشزد بر قاب کاریکاتور این دوران ثبت می‌کند. دورویی (بوقلمون صفتی) و نزاع مداوم با یکدیگر از دیگر انتقاداتی است که نشریات در مورد مردم عنوان می‌کنند.

آیینهٔ غیب نما در نگاهی جامع تر اقشار و طبقات مختلف (خان و کلاه نمدی)، با عقاید، باورها و رویکردهای متنوع به دین (آخوند و فکلی) و احزاب و مرام های سیاسی گوناگون (دموکرات و انفاقی/اعتدالی و ارتجاعی) را همراه با روابطشان با یکدیگر مورد توجه قرار می‌دهد و به بازنمایی در گذار بودن نحوهٔ ارتباطات کلامی جامعه می‌پردازد. این نشریه در پی نشان دادن این مهم است که چگونه با عدم تلاش برای فهم جهان "دیگری" می‌توان راه را بر پذیرش و فهم او و قدم گذاشتن در مسیر دیالوگ بست. نتیجهٔ این عملکرد از نظر این نشریه، خفت اسلام، افتادن ناموس به دست بیگانگان و فراهم شدن زمینه برای سوءاستفاده از آنان است؛ تاجایی که مشروطه در معرض سرقت و به فنا رفتن قرار می‌گیرد.

در نهایت، نمونه‌های مورد مطالعه نشان دهندهٔ درکی ضد دیالوژیک از اتحاد و دوستی در دورهٔ مورد مطالعه است. تصاویر برای حفظ جامعه از گزند دشمنان خارجی و داخلی (مستبدین) به اتحاد و کنار گذاشتن اختلافات دعوت می‌کنند و معتقد هستند اختلافات میان مردم چیز خاصی نیست. اما واقعیت نشان می‌دهد این جامعه هم‌صدا با هابز از ترس مرگ و بنا به غریزهٔ حیات به فکر اتحاد و فراگیری همگان در کنار یکدیگر است. اما حتی ترس از مرگ و هجوم بیگانه نیز کارساز نبوده و در نهایت با غفلت و ناآگاهی از امر مهم تر، راه را بر تبدیل مشروطه به شیوهٔ زیست ایرانی سد می‌کند.

منابع

- آزادارمکی، تقی و امامی یحیی (۱۳۸۳) تکوین حوزه عمومی و گفت‌وگوی عقلانی (بررسی موردی چند تشکل دانشجویی) مجله جامعه‌شناسی ایران، شماره ۱۷، صص ۸۹-۵۸
- انصاری، منصور (۱۳۸۴) دموکراسی گفت‌وگویی؛ امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس، تهران، نشر مرکز، چاپ اول
- باقری ده آبادی، علیرضا (۱۳۹۲) مطبوعات ارگان در ایران از مشروطه تا انحلال مجلس سوم، تهران، نشر گستره، چاپ دوم
- برمک، راضیه (۱۳۸۱) موانع گفت‌وگو و مدارا در فرهنگ سیاسی ایران معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد علوم سیاسی دانشگاه تهران
- بوبر، مارتین (۱۳۸۰) من و تو، ترجمه ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، تهران، نشر فروزان روز، چاپ اول
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۷) تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران؛ انقراض قاجاریه، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ سوم
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸) دایره المعارف هنر، تهران، نشر فرهنگ معاصر، چاپ هفتم
- حیدری، هادی (۱۳۸۳) ادبیات کاریکاتور ایران در عصر اصلاحات، تهران، نشر روزنه، چاپ اول
- حیدری زهرایور، معصومه (۱۳۷۸) طنز سیاسی اجتماعی با تأکید بر هفته‌نامه گل آقا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد مردم‌شناسی، دانشگاه تهران
- خانیکی، هادی (۱۳۸۷) در جهان گفت‌وگو؛ بررسی تحولات گفتمانی در پایان قرن بیستم، تهران، نشر هرمس، چاپ اول
- سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۹۱) قدرت، گفتمان و زبان؛ سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران، نشر نی، چاپ سوم
- سیداحمد کرمانی، هدیه (۱۳۸۰) نقش کاریکاتور در هدایت افکار عمومی به مسائل سیاسی: تحلیل محتوای دو روزنامه کیهان و ایران در سال ۱۳۷۹، پایان‌نامه کارشناسی ارشد علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکزی
- سیف، سید مسعود (۱۳۸۵) تأملی در فلسفه هم‌سخنی مارتین بوبر، نامه فلسفی، جلد ۲، شماره ۲، صص ۴۳-۵۸
- ضیایی، محمدرفیع (۱۳۸۸) پرونده کاریکاتور، تهران، نشر سوره مهر، چاپ اول
- ضیایی، محمدرفیع (۱۳۹۲) از تصویرگری داستان‌های کهن تا ظهور نشریات فکاهی انتقادی در ایران، فصلنامه فرهنگ مردم، ش ۴۸-۴۷، صص ۱۰۸-۸۸

- غلامحسین زاده، غریب‌رضا و غلامپور نگار (۱۳۸۷) میخائیل باختین؛ زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین، تهران، نشر روزگار، چاپ اول
- فرکلاف، نورمن (۱۳۸۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه شعبانعلی بهرام‌پور و همکاران، تهران، مرکز مطالعات و توسعه رسانه‌ها
- گاردینر، مایکل (۱۳۸۱) تخیل معمولی باختین، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، شماره ۲۰، صص ۳۳-۶۶
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۸) چشم‌اندازهای جهانی، ترجمه محمدرضا جلائی‌پور، تهران، نشر طرح نو، چاپ سوم
- مجدنیان، مجید (۱۳۸۹) کاریکاتورهای سیاسی در بعد و قبل از انقلاب اسلامی، پایان‌نامه دکترای علوم ارتباطات، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات، دانشکده علوم انسانی
- محبی، نجیبه (۱۳۹۲) مطالعه تطبیقی آزادی بیان براساس کاریکاتورهای هفته‌نامه توفیق در دو دوره تمرکز و تکثر قدرت، پایان‌نامه کارشناسی ارشد علوم ارتباطات، دانشگاه تهران
- محرابی، معین‌الدین (۱۳۹۲) سیدعبدالرحیم کاشانی؛ نماینده ایران در دوره‌های هفتم و هشتم مجلس شورای ملی، فصلنامه اسناد بهارستان، دوره جدید، ش ۳، صص ۱۰۸-۸۹
- مروارید، یونس (۱۳۷۷) از مشروطه تا جمهوری؛ نگاهی به ادوار مجلس قانونگذاری در دوران مشروطیت، تهران، نشر اوحدی، چاپ اول، جلد ۱
- یزدانی، سهراب (۱۳۹۲) اجتماع‌یون عامیون، تهران، نشر نی، چاپ دوم
- یورگنسن، ماریان و لوئیز، فیلیپس (۱۳۹۲) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران، نشر نی، چاپ سوم
- Banathy, Bela.H & Jenlink, Patrick M.(2005). Dialogue as a means of collective communication, Kluwer academic publishers
- Bush, Lawrence Ray. (2012). more than words: Rhetorical devices in American political cartoons. University of South Florida. College of arts and sciences. For M.A degree in American studies
- Godeo, Gregorio. (2009). British men's magazines' scent advertising and the multimodal discourse construction of masculinity: a preliminary study, Estudios Ingleses de la universidad complutense, Vol.17
- Harrison, Claire. (2003). Visual social semiotics: understanding how still images make meaning? Technical communication, Vol.50, No.1
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2006). Reading images: The grammar of visual design. London: Routledge. second edition
- Van Leeuwen, Theo. & Jewitt, Carey. (2008). Handbook of visual analysis, Sage publication, 7th edition

فهرست نشریات

-آیینة غیب‌نما، شماره ۳، سال ۱۱، ۲، رجب ۱۳۲۹ ه.ق

-بهبلول، شماره ۱، سال ۱۳۲۵، ه.ق

-بهبلول، شماره ۳۲، ذی‌الحجه ۱۳۲۹، ه.ق

-تنبیه، شماره ۲، سال ۱۷، اربع‌الثانی ۱۳۲۵، ه.ق

-کشکول، ۱۳۲۵