إن الله جميل يحب الجمال

هنرهای کاربردی
فصلنامه‌ی تخصصی هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان

دوره دوم، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۴۰۱
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا: ۰۲۶۰-۲۲۵۲
مدیر مسئول: دکتر سید ابوتراب احمدپناه
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور
قائم مقام سردبیر: دکتر بیتا مصباح

گروه دبیران: (بر اساس مرتبه علمی و حروف الفبا):

دکتر عبدالله حسن‌زاده میرعلی	دانشیار، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر محمد خزایی	استاد، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر قدرت الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر مجتبی رفیعیان	استاد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر شاهرخ مکوند حسینی	دانشیار، دانشکده روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه سمنان
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

مدیر داخلی: دکتر امیرحسین صالحی
ویراستار ادبی (فارسی): دکتر حسن یعقوبی
طراح نشانه‌ی نشریه: دکتر جواد پویان
طراح جلد: هادی رحمتی
اجرا و آماده‌سازی جلد: زهرا بابایی
طراح صفحه آرا: محسن ناصری
صفحه‌آرا: زهرا سخندانی
کارشناس نشریه: عطیه ابراهیمی
همکاران پژوهشی: سپیده بیات
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir

داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

مطالعه قابلیت‌های الیاف به‌مثابهٔ متریال در هنر چیدمان ۶
عظیمه دزاشیبی[۱]، سمیه رمضان‌ماهی[۲]

[۱] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد،گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
[۲] استادیار، گروه تصویرسازی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

پارادایم‌های کاربردی در پژوهش هنر (اپیستمولوژی، آنتولوژی، متدولوژی) ۲۱
تهمینه جاودسخن[۱]، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[۲]، زهرا عرب[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌المللی کیش،کیش، ایران.(نویسندهٔ مسئول)
[۲] استاد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ، یزد، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌المللی کیش،کیش، ایران.

حضور هنرمندان تجسمی ایران در عرصهٔ جهانی، سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ میلاد ۳۶
سارا پرنگی[۱]، فرزانه فرخ‌فر[۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
[۲] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. (نویسنده مسئول)

ضرورت پرورش طراحان صنایع دستی در آموزش عالی ۵۴
حسین نوروزی قره‌قشلاق[۱]، سمیه صالحی[۲]، حجت‌اللّه رشادی[۳]

[۱] مربی، گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۲] مربی، گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران.
[۳] مربی،گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران.

مطالعهٔ تحلیلی پیه‌سوزهای فلزی باغ‌موزهٔ هرندی کرمان ۷۰
سارا سقائی[۱]، رضا ریاحیان[۲]، سحر توکلی[۳]

[۱] دانش آموخته دکتری باستان شناسی، گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران،تهران، ایران.
[۲] دانش آموخته دکتری باستان شناسی ، باستان شناسی پیش از تاریخ، اداره کل میراث فرهنگی استان کرمان، کرمان، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۳] کارشناسی ارشد، باستان‌شناسی پیش از تاریخ، اداره کل میراث فرهنگی استان کرمان، کرمان، ایران.

تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی-قهوه‌خانه‌ای ۹۰
سیدمحمد مهرنیا[۱]، زینب گروسی[۲]

[۱] استادیار، گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

Studying the Capabilities of Fibers As a Material in the Installation Art

Azimeh Dezashibi[1], Somayeh Ramezanmahi[2]

[1] M.A. Department of Painting, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Graduated Student)
[2] Assistant Professor, Department of Illustration, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

(Received: 03.03.2023, Revised: 07.04.2023, Accepted: 10.05.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.30090.1172

Abstract:
Among the unprecedented diversity of the use of different materials in contemporary art, fibers have been able to present themselves as a branch of postmodern art. Producing artwork with fibers is important and has a rich history in all world cultures. However, until the modern era, the use of this artistic material was only possible in the context of handicrafts and applied arts and was not considered a part of fine arts. At the beginning of the 20th century, with the formation of postmodern approaches, a group of female artists in America stood against this type of division, and their activities led to this artistic material being recognized as a part of fine arts and entering new art museums. Considering this paradigm shift, this paper intends to answer the question of what capabilities sewing and fibers offer in visual arts, including installation art. And how can these features reflect postmodern components? To reach the unique capabilities of fibers in contemporary art, this article analyzes the works of several famous female artists in this field and tries to read the postmodern elements in their works. This research is of a qualitative type and descriptive-analytical, and the collection of information in it is by library method and document study. The result of the research shows that by removing the predetermined frameworks, a new window of the capabilities of fibers has been made available to artists, which has led to the creation of diverse works that have no direct precedent in the past and artificial arts. The most important of these features is the unique expression, the possibility of presenting and arranging the works in the form of installation art, the ability to communicate by touch, the presence of the work without intermediaries for the general public, and the possibility of the audience entering the work and the direct perception of the work of art by the viewer.

Key Words: Fiber Art, Contemporary Art, Visual Arts, Installation Art, Sewing

[1] Email: Dezashibi.a@gmail.com
[2] Email: Ramezanmahi.s@soore.ac.ir
How to Cite: Dezashibi, A., Ramezanmahi, S.(2022). 'Studying the capabilities of fibers as a material in the installation art ,'*Journal of Applied Arts* ,2(3) ,5 -19. doi: 10.22075/aaj.2023.30090.1172.

مطالعه قابلیت‌های الیاف به‌مثابه متریال در هنر چیدمان*

عظیمه دزاشیبی[1]، سمیه رمضان‌ماهی[2]

[1] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد،گروه نقاشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

[2] استادیار، گروه تصویرسازی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۲ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۰۸ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۲۰ /۰۲ /۱۴۰۲)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.30090.1172

چکیده

در میان تنوع بی‌سابقهٔ استفاده از متریال‌های مختلف در هنر معاصر، الیاف توانسته خود را به‌عنوان شاخه‌ای از هنر پست‌مدرن مطرح کند. تولید اثر هنری با الیاف، از اهمیت و پیشینه‌ای غنی در تمامی فرهنگ‌های جهان برخوردار است؛ بااین‌حال، تا پیش از دورهٔ معاصر، استفاده از این متریالِ هنری، تنها در بستر صنایع دستی و هنرهای کاربردی امکان‌پذیر بود و جزء هنرهای زیبا به شمار نمی‌آمد. در ابتدای قرن بیستم، با شکل‌گیری رویکردهای پست‌مدرن، گروهی از هنرمندان زن در آمریکا در برابر این نوع تقسیم‌بندی‌ها ایستادند و فعالیت‌های آن‌ها باعث شد این متریال هنری به‌عنوان بخشی از هنرهای زیبا شناخته شده و به موزه‌های هنرهای جدید راه یابد. باتوجه‌به این تغییر پارادایم، مقالهٔ حاضر در نظر دارد به این **مساله** بپردازد که دوخت و الیاف، چه قابلیت‌هایی برای ارائه در حوزهٔ هنرهای تجسمی، از جمله هنر چیدمان دارند و این ویژگی‌ها چگونه می‌توانند مؤلفه‌های پست‌مدرن را بازتاب دهند. این نوشتار با **هدف** رسیدن به قابلیت‌های منحصربه‌فرد الیاف در حوزهٔ هنر معاصر، به تحلیل آثار چند بانوی هنرمند مطرح در این حوزه می‌پردازد و تلاش می‌کند مؤلفه‌های پست‌مدرن را در آثار آنان بازخوانی کند. این تحقیق از نوع کیفی است و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده است. **روش جمع‌آوری اطلاعات** در آن، با ابزارهای مطالعه کتابخانه‌ای ومتکی بر روش اسنادی است. **نتیجهٔ تحقیق** نشانگر آن است که با برداشتن چارچوب‌های از پیش تعیین شده، دریچه‌ای جدید از قابلیت‌های الیاف، در دسترس هنرمندان قرار می‌گیرد که سبب خلق آثاری متنوع شده که سابقه‌ای مستقیم در گذشته و هنرهای صناعی ندارد. از مهم‌ترین این ویژگی‌ها می‌توان به بیانگری منحصربه‌فرد، امکان ارائه و چیدمان آثار در قالب هنر محیطی، قابلیت برقراری ارتباط لمسی، حضور اثر بدون واسطه برای عموم مردم و نیز امکان ورود مخاطب به اثر و ادارک بی‌واسطهٔ اثر هنری توسط بیننده اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: هنر الیاف، هنر معاصر، هنرهای تجسمی، چیدمان محیطی، پارچه.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عطیه دزاشیبی دررشته نقاشی با عنوان «مطالعهٔ کاربرد و جایگاه الیاف در هنر محیطی هنرمندان معاصر» به راهنمایی دکتر سمیه رمضان‌ماهی است.

[1] Email: Dezashibi.a@gmail.com

[2] Email: Ramezanmahi.s@soore.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: دزاشیبی، عظیمه رمضان ماهی، سمیه. (۱۴۰۱). مطالعه قابلیتهای الیاف به مثابه متریال در هنر چیدمان. *نشریه تخصصی هنرهای کاربردی*،۲ (۳)، ۱۸-۵ . DOI.org/10.22075/AAJ.2023.30090.1172.

مقدّمه

در دنیای معاصر، نسبت میان انواع هنر، متریال‌های هنری، سبک‌ها و فرم‌ها تغییر یافته و مرزبندی انواع هنر، مانند آنچه در گذشته انجام می‌گرفت، به کنار گذاشته شده است. آنچه تا دیروز، مرز میان هنرهای زیبا[1] و هنرهای کاربردی[2] را مشخص می‌کرد، در عصر حاضر از میان رفته و هنرمند می‌تواند از هر امکانی برای خلق اثر هنری و بیان ایدۀخود بهره ببرد. بر این مبنا هنرمندان بسیاری کوشیده‌اند از الیاف به‌عنوان ابزاری برای بیان هنر استفاده کنند و از قابلیت‌های متنوع الیاف، پارچه و دوخت در خلق آثار خود بهره بگیرند.

در این زمینه، دست‌دوخته‌ها و تاپستری‌ها بخش مهم و بسیار گسترده‌ای محسوب می‌شوند که پیشینۀ آن‌ها (الزاماً نه به‌عنوان هنر) به دوران نوسنگی بازمی‌گردد. هنر الیاف[3] و پارچه، ریشه و قدمتی دیرینه دارد که اکنون با بازخوانش آن، به هنر معاصر راه پیدا کرده و با استقبال روزافزون هنرمندان روبه‌رو شده است. این متریال کهن، به‌واسطۀ داشتن ویژگی‌های بیانی، بسیار حسی است و به‌دلیل تنوعی که در امکانات انواع چیدمان و نحوۀ ارائۀ آثار دارد، می‌تواند به برقراری و ارتباط لمسی نزدیک مخاطب با اثر منجر شود و ازاین‌رو در زمرۀ هنرهای محیطی قرار گیرد.

این پژوهش به دنبال آن است که با مطالعۀ مؤلفه‌های پست‌مدرن از یک‌سو و ویژگی‌های الیاف از سوی دیگر، به این پرسش پاسخ دهد که دوخت و الیاف چه قابلیت‌هایی برای ارائه در حوزۀ هنرهای تجسمی معاصر دارند و چه ویژگی‌هایی در آثار خلق‌شده در عصر حاضر در مقایسه با آثار ادوار گذشته ایجاد شده که در حوزۀ کاربردی تحول‌آفرین بوده است. به همین منظور، در گام اول، نگاهی کلی به سیر تاریخی هنر الیاف و دوخت خواهد شد. سپس به مهم‌ترین گرایش‌های هنری معاصر که با متریال الیاف و دوخت ایجاد شده‌اند، پرداخته شده و تلاش می‌شود ضمن تحلیل نمونه های موردی، قابلیت‌های الیاف و دوخت که هم‌داستان با نگرش‌های برآمده از پست‌مدرن هستند، تبیین شوند.

شایان ذکر است به‌واسطۀ اهمیت و ریشه‌داربودن این هنر، تاکنون مطالعات زیادی روی هنر الیاف صورت گرفته، ولی غالباً تأکید بر وجه سنتی دوخت و صنایع دستی آن بوده و کمتر به الیاف به‌مثابۀ متریال هنر معاصر پرداخته شده است؛ ازاین‌رو ضروری است با خوانش انواع هنرهای برآمده از این مادّۀ هنری بتوان وجوه خاص و منحصربه‌فرد آن را شناسی و بستر لازم را برای به رسمیت شناختن فرم‌های جدید هنری ایجاد کرد.

پیشینۀ پژوهش

تعداد تحقیقات صورت‌گرفته مرتبط با هنر الیاف، تا حد چشمگیری اندک و محدود است. از جمله بیرانوند (۱۳۹۳) در مقاله خود با عنوان «هنر الیاف»، به تاریخچۀ هنر الیاف و اهمیت این رسانه به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم هنری دوران معاصر پرداخته و آثار مگدلنا آباکانوویچ[4] را تحلیل کرده است. شریف‌زاده (۱۳۹۳) در مقالۀ «نشانه‌شناسی فرهنگی در آثار هنر محیطی»، به موضوع تحت‌تأثیر قرارگرفتن مخاطب توسط هنر محیطی پرداخته و علاوه بر تعریف هنر محیطی به‌عنوان یکی از شاخه‌های هنر جدید، به رابطۀ انسان با محیط نیز اشاره دارد. همچنین در ادامه، به نشانه‌های موجود میان طبیعت، فرهنگ و آثار محیطی پرداخته است. الیسا اورتر[5] (۲۰۱۵) در مقالۀ خود، «هنر الیاف و سلسله‌مراتب هنر و صنایع

دستی، ۸۰-۱۹۶۰» به موضوع تأثیر جنبه‌های تاریخی، نهادی و زیبایی‌شناختی بر شکل‌گیری جنبش هنر الیاف اشاره دارد و به استراتژی‌های متغیر میلدرد کنستانتین[۶] و جک لنور لارسن[۷] دربارهٔ سلسله‌مراتب هنر و صنایع دستی، با هدف بالابردن سطح هنر الیاف به هنر زیبا پرداخته است. سوزان بایزرمن[۸] (۲۰۰۴) در مقالهٔ «کالیفرنیا و انقلاب هنر الیاف»، به موضوع نقش تحول‌آفرین کالیفرنیا در انقلاب هنر پرداخته و علاوه بر رویدادهای اجتماعی و سیاسی در کالیفرنیا، به رویدادهای مربوط به هنر الیاف نیز اشاره می‌کند. کنستانتین و لارسن[۹] (۱۹۸۱) در « هنر پارچه: مسیر اصلی» به بررسی آثار و فعالیت‌های هنر پارچه و الیاف دههٔ ۱۹۷۰ و همچنین به جنبش هنر الیاف و قابلیت‌ها و قدرت این رسانه در هنر محیطی پرداخته‌اند. میلدرد کنستانتین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «فراتر از هنر: هنر پارچه» (۱۹۷۳) به بررسی جامع جنبش هنر الیاف در دههٔ ۱۹۶۰ با حضور هنرمندانی از اروپا و ایالات متحده پرداخته است. جنیس جفریز[۱۰] (۱۹۹۵) در مقالهٔ «بافت و منسوجات: بافندگی در سراسر مرزها؛ نقد هنری فمینیستی نو: راهبردهای انتقادی» با ۲۵ هنرمند زن معاصر ایرلندی مصاحبه کرده و تجربیات این هنرمندان و زندگی و کار آن‌ها را در زمینهٔ ساختن آثار هنر الیاف بررسی کرده است. شارون مارکوس[۱۱] (۲۰۰۴) در مقاله‌ای با عنوان «مسائل مهم در تاپستری»، به موضوع آرمان‌گرابودن و محبوبیت دوبارهٔ جنبش هنر الیاف در دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰ و تأثیرات هنرمندان غربی از هنرهای غیرغربی پرداخته است.

گرچه پژوهش‌های ذکرشده، هنر الیاف در عصر معاصر، محور مطالعهٔ خود قرار داده‌اند، هیچ‌یک به قابلیت‌ها و تنوع وسیع الیاف و نحوهٔ ارائه و چیدمان آن‌ها به‌مثابهٔ هنر محیطی نپرداخته‌اند و از این نظر، موضوع مدّنظر پژوهش حاضر، نو و تازه است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و توصیفی-تحلیلی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات در آن، به روش کتابخانه‌ای و مطالعهٔ اسنادی و اینترنتی است. نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش، هنرمندان معاصر غرب هستند که آثارشان در ارتباط با دوخت، هنر الیاف و هنر چیدمان با متریال الیاف است. ازآنجاکه تعداد این هنرمندان زیاد است، بنیان تحقیق بر بنای مؤلفه‌های پست‌مدرن و ویژگی‌های الیاف در هنر محیطی صورت گرفته و از آثار هنرمندان به‌صورت نمونهٔ موردی استفاده شده است. انتخاب آثار نیز به‌صورت گزینش هدفمند بوده و آثار چهار هنرمند انتخاب شده است که عبارت‌اند از: ارنستو نتو[۱۲] و چیهارو شیوتا[۱۳]، مگدلنا آباکانویچ[۱۴]، شیلا هیکس[۱۵] و یینکا شونیبار[۱۶].

سیر تاریخی هنر الیاف

پارچه‌ها بخش مهم و اساسی در زندگی بشر در آغاز تمدن تا امروز به حساب می‌آیند. ریشه‌های این هنر بر اساس آرای محققان، به صدهزار تا پانصدهزار سال پیش باز می‌گردد. هنر الیاف در ابتدا جنبهٔ کاربردی داشت که در آن، به ساخت پتو، البسه و... می‌پرداختند. با گذشت زمان، این هنر گسترش یافت و دائماً درحال تغییر و به‌روزشدن بود (Gillow&sentence,2005).

فرایند بافندگی در۲۷۰۰ سال پیش اختراع شد و آن را به یکی از قدیمی‌ترین اشکال فناوری بشری تبدیل کرد. در آغاز این هنر، ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه فاقد

اهمیت بود و هدف اصلی آن، درست‌کردن پوششی مانند لباس، پتو و غیره برای حفاظت و گرم نگه داشتن بود. با گذشت زمان و تداوم فرهنگ‌های نوسنگی، منسوجات به‌طور فزاینده‌ای پیچیده‌تر شدند و با چرخاندن الیاف، رشته‌هایی مانند نخ ایجاد شد که شبیه نخ در دنیای امروز بود.

هنر نساجی که شامل بافتن، گل‌دوزی، ملیله‌بافی، تاپستری، طراحی فرش و غیره است، طی قرن گذشته دستخوش یک رنسانس شده است. برخی هنرمندان، مرزهای آنچه را شامل نساجی می‌شد، بر هم زدند و آن را به‌عنوان رسانه وارد مرزهای نوینی کردند.جای تعجب ندارد که این رشته، این دو مقوله را در بر می‌گیرد. در ابتدای تاریخ طولانی خود، منسوجات به‌عنوان ابزار به کار می‌رفتند و به‌غیر از جنبهٔ زیبایی آن، هیچ عملکرد قابل‌تشخیصی از هنرهای تجسمی را در پی نداشتند. این فرایند در طول زمان، با تغییرات و دگرگونی‌های بسیاری مواجه شد. ساختار الیاف دیگر، مرزها را شکسته و پا را فراتر از بافندگی گذاشت و انسان با استفاده از فنون بسیاری مانند گره‌زدن، چین‌دادن، پیچاندن الیاف، حلقه‌کردن آن‌ها، ضربه‌زدن، در هم تنیدن، قلاب‌دوزی، مشبک‌کردن، تابیدن و غیره دست به خلق روش‌های دیگری در این حوزه زد. در دههٔ ۶۰ میلادی نگاهی متفاوت به موضوعات پارچه و الیاف و تکنیک‌های تهیهٔ آن میان مردم آمریکا و فرهنگ آن به وجود آمد. توجه آن‌ها به هنر بافت آفریقایی‌ها و نیز نحوهٔ رنگ‌آمیزی پارچهٔ مردم خاور دور، به‌ویژه ژاپن، مرواریددوزی و رودوزی‌های هندیان و هنر زیراندازبافی و قالیچه جلب شد که با خود، نگرشی متفاوت به همراه آورد و سبب درک عمیق‌تر مردم از صنایع دستی و هنر الیاف شد (Getlein,2008).

غالباً هنگام مواجهه با آثاری نظیر سفال، فلز یا دست‌بافته‌ها، این پرسش در ذهن تداعی می‌شود که این آثار در زمرهٔ هنرهای زیبا قرار می‌گیرند یا هنرهای کاربردی؟ در دورهٔ معاصر برخلاف باورهای پیشین، به‌واسطهٔ توجه به فردگرایی و اهمیت‌یافتن امور جزئی به‌جای امور کلی، این دو دسته از انواع هنر عملاً با یکدیگر یکی شده و مرزی میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی نمی‌توان قائل شد. دیگر محصولات نه‌تنها از منظر صنعت و فن، بلکه از منظر زیبایی‌شناسانه هم قابل‌ملاحظه هستند؛ به‌طور مثال مدرسهٔ باهاوس[۱۷] که متأثر از همین امر است، شاهد در هم آمیختن و مشارکت صنعتگران و هنرمندان بود. در واقع، هنرمندان معاصر با تلفیق افکار زیبایی‌شناسانه در قالب هنرهای کاربردی، به خلق آثار خود پرداختند.

الیاف به‌عنوان رسانهٔ هنر معاصر

پست‌مدرن، توجه به امر به حاشیه رانده‌شده را مدّنظر قرار داد و بر همین اساس، دههٔ ۱۹۷۰ نقطهٔ عطفی در این تاریخ شد. جنبش‌های فمنیستی با متمرکزشدن بر هنر زنانه، به انواع هنرهای زنان پرداختند و هنرمندانی چون جودی شیکاگو[۱۸] و میریام شاپیرو[۱۹] وجه تمایز میان منسوجات و هنرهای زیبا را به چالش کشیدند و تکنیک‌هایی را که به‌طور سنتی به قلمرو «صنایع دستی زنان» رانده شده بود، به‌عنوان ابزاری برای بیان ایده‌های خود به کار گرفتند؛ امری که تاریخ غنی از پارچه‌هاو بافته‌ها را به‌عنوان متریال خلاقیت‌های معاصر ایجاد کرد؛ ازاین‌رو در دنیای معاصر، اصطلاح هنر الیاف یا هنر نساجی، به آن دسته از آثار اشاره دارد که هرچند مبتنی بر منسوجات است، هیچ‌گونه کاربردی برای آن‌ها متصور نیست.

اگرچه این قلمرو قبل‌تر به‌عنوان «کار زنانه» دیده می‌شد، هنرمندان، به‌ویژه هنرمندان زن در دهۀ ۱۹۷۰-۱۹۶۰ شروع به بازپس‌گیری این حوزه و بالابردن آن به هنر عالی کردند. اغلب، این رویکرد جدید در هنرهای تجسمی در قالب چیدمان احجام و سطوح قابل‌ارائه است (Baizerman,2004).

البته در این زمینه نمی‌توان جریان‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی را بر روند و شکل‌گیری دوخت به‌مثابۀ ابزاری برای بیان در خلق آثار تجسمی نادیده گرفت. حضور این جریان‌ها بستر لازم را برای شناخت و انتخاب ابزار و فرم‌های جدید هنری فراهم ساخت تا انتخاب این نوع متریال با تکیه بر هنر پست‌مدرن و همچنین نظریه‌های فمنیستی صورت پذیرد و دامنۀ وسیع‌تری از درک هنر و هنرمند پدیدار شود. همچنین جریان‌هایی چون جنبش نقش و تزئین[۲۰] و هیپی‌ها[۲۱] در این میان، نقش بسزایی داشتند. نکتۀ حائز اهمیت این است که این هنر گرچه به‌ظاهر جنسیت و رویکرد زنانه دارد، حضور هنرمندان شاخص مرد، این نظر را که این هنر مختص زنان است، رد می‌کند.

دنیای معاصر، پیچیدگی، تنوع و تغییر در زندگی انسان‌ها را ایجاد کرده و با جابه‌جایی مرزهای کلاسیک، هنر و اثر هنری را نیز وارد جهانی تازه کرده است؛ ازاین‌رو، دیگر برخی الزامات برای هنر و اثر هنری وجود ندارد. هنرمند می‌تواند با به‌کارگیری ابزار و رسانه‌های نوین، فارغ از هرگونه باید و نبایدی، به خلق اثر هنری بپردازد. از جملۀ این رویکردهای تازه، توجه به قابلیت‌های منحصربه‌فردی است که الیاف و پارچه به‌عنوان یک رسانه در اختیار یک هنرمند قرار می‌دهد. می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- تلفیق هنر گذشتگان و هنر معاصر در یک پیکر.
- حضور آثار بدون هیچ واسطه‌ای برای عموم مردم و فراهم‌شدن فرصتی تا مخاطبان بتوانند وارد اثر شوند.
- ایجاد احساس سیال و شناور در مخاطب، با احاطه‌شدن توسط الیاف و لمس آن‌ها.
- قابلیت چرخیدن به دور اثر و واردشدن درون آن.
- انطباق‌پذیری الیاف و پارچه با محیط، به‌طوری‌که فضا، اثر هنری و مخاطب، هریک به‌عنوان عنصری مهم حضور دارند.
- انطباق‌پذیری زیاد بافت و الیاف و به‌کارگیری آن در ابعاد وسیع یا کوچک، چه در فضای داخلی و چه در فضای بیرونی.
- جنبۀ پوشاندن اثر توسط این رسانه در قالب یک خانه، چیدمان محیطی، لباس و... .
- قابلیت جمع‌کردن، پهن‌کردن، مچاله‌کردن و فرم‌های دیگر برای بیان بهتر مفهوم اثر.

بحث و بررسی قابلیت‌های الیاف در هنر محیطی

مبحث هنر محیطی، بسیار گسترده و پرداختن به تمامی جزئیات آن، از حیطۀ این پژوهش خارج است. اصطلاح هنر محیطی از دیدگاه بسیاری از صاحب‌نظران به‌صورت یک اصطلاح فراگیر به کار می‌رود. هنر محیطی در وهلۀ نخست، به هنری اطلاق می‌شود که هم مخاطب را در بر می‌گیرد و هم مستقیماً با محیط‌زیست مرتبط است. این اندیشه که در حدود دهۀ ۶۰ و ۷۰ میلادی گسترش پیدا کرد، تعامل میان فضا و مخاطب را به‌عنوان یک مؤلفۀ پسامدرن مدّنظر قرار داد. توجه به این امر که بازدیدکننده بتواند وارد اثر شود، به‌گونه‌ای که با احاطه‌شدن توسط اثر، خود به‌مثابۀ بخشی از اثر گردد، در نیمۀ دوم قرن بیستم به‌عنوان یک عامل مؤثر و یکپارچه از منظر زیبایی‌شناسانه و مؤلفه‌های

پست‌مدرن، ایفای نقش کرد. بیشتر هنرمندان بر این باور بودند که هدف اثر هنری، نه‌فقط در تزیین، سرگرمی موقت یا کسب مال و مقام است، بلکه ریشه در فعالیت‌های پرمعنا دارد که به‌واسطهٔ آن، هنرمند می‌تواند مخاطب را در تماس با جهان قرار دهد (Smith,1998).

- امکان ورود مخاطب به درون محیط اثر هنری

ارائه و چیدمان هنر الیاف در قالب هنر محیطی، این امکان را به آثار می‌دهد تا اثر هنری، خود را بدون هیچ واسطه‌ای در برابر عموم قرار دهد. گاه این چیدمان‌ها چنان نزدیک و صمیمی‌اند که مخاطبان را به درون فرامی‌خوانند و آن‌ها را در بر می‌گیرند و این فرصت را فراهم می‌سازند تا مخاطبان بتوانند وارد اثر شوند. این احساس، شگفت‌انگیز و گاه همراه با آرامش است که در انبوهی از الیاف، پارچه و دوخت احاطه شوی یا گاه بتوانی آن را برای درک بهتر لمس کنی. این احساس سیال و شناور می‌تواند از طریق اشیای ظریفی همانند نخ‌ها و رشته‌های الیاف ایجاد شود.

- تنوع الیاف و ایجاد اثر هنری در ابعاد و اندازه‌های غیرمتعارف

به‌واسطهٔ وجود انواع الیاف، هنر الیاف نیز می‌تواند بسیار متنوع باشد. چیدمان این آثار فقط در قالب یک بوم محدود نمی‌شود. گاه هنرمند درحال ساختن بوم خود در ابعاد و اندازهٔ یک اتاق و حتی خانه، در قالب چیدمان محیطی است. گاه می‌توان با چیدمان این آثار در محیط، به یک بیان بی‌نظیر دست یافت که درک مخاطب از رنگ‌ها، سایه‌ها و حجم‌ها را در فضا و محیط پیرامون خود به سطح جدیدی می‌رساند. وقتی بیننده به دور اثر می‌چرخد یا وارد آن می‌شود، عناصر با هم تراز می‌شوند و گاه از این تعادل خارج شده و بدین طریق، درک مخاطب را از تصور آنچه واقعی یا سایه است، به چالش می‌کشند.

این ویژگی را به‌خوبی می‌توان در اثر ارنستو نتو با عنوان «آنتروپودینو»[۲۲] (تصویر ۱) مشاهده کرد. در این اثر که یکی از بزرگ‌ترین چیدمان‌های این هنرمند است، فضای وسیعی از پارک نیویورک با تونل‌هایی از پارچه‌های کشیده‌شده و چوب‌هایی به‌شکل استخوان دایناسورها پر شده و این احساس منع‌ناپذیر و سرکش را به بازدیدکنندگان می‌دهد که درحال سفر به داخل بدن یک موجود هستند. نتو از پارچه به‌عنوان یک ابزار قدیمی استفاده کرده که به‌واسطهٔ خلاقیت فردی، اثری را در قالب هنر معاصرخلق کرده است. آثار نتو به‌شکل بارز، بیانگر حضور اثر بدون هیچ واسطه‌ای برای عموم مردم و فراهم‌آوردن فرصتی هستند تا مخاطبان بتوانند وارد اثر شوند و به دور آن بچرخند. همچنین می‌توان به‌خوبی شاهد انطباق‌پذیری الیاف و پارچه برای بیان بهتر فضا و مکانمندی به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های پست‌مدرن در شکل‌گیری اثر بود.

- امکان ایجاد فضا و فضامندی در آثار چیدمان الیاف

در این‌گونه آثار، معنا و مفهوم فضا به‌شکل چشمگیری پررنگ‌تر شده و دیگر جزئی از یک اثر هنری به شمار می‌آید. فضا، اثر هنری و مخاطب، هریک به‌عنوان عنصری مهم اهمیت یافته است. این موضوع در تصویر۱ به‌خوبی نمایان است.

- انطباق‌پذیری الیاف با محیط و طبیعت

از دیگر هنرمندانی که از انطباق‌پذیری الیاف و پارچه با محیط و طبیعت در خلق آثار خود بهره جسته، می‌توان به چیهارو شیوتا اشاره کرد.

وی در اثر خود با عنوان «خواب آگاهانه»[۲۳] (تصویر۲) که در بیستمین بینال سیدنی[۲۴] در سال ۲۰۱۶ با الهام از جزیرهٔ کوکوتو[۲۵] به نمایش درآمد، فضای سرد و

تاریکی را که سابقاً زیستگاه ۱۷۰ نفر از مجرمین بود، نشان می‌دهد. در این اثر شیوتا تعدادی از تخت‌های قدیمی آهنی را به‌صورت عمودی نصب کرده که همه با نخ‌های سیاه، مانند پیلهٔ کرم ابریشم پوشیده شده بودند. این اثر، تمثیلی از حبس و زندانی است. در تصور شیوتا، مجرمان بدون جایی برای استراحت، باید به‌صورت عمودی و به مدت طولانی به‌صورت ایستاده می‌خوابیدند.

تصویر ۱- ارنستو نتو، آنتروپودینو، ۲۰۰۹ (منبع: URL1)

در انتهای سالن، تنها یک تختخواب افقی دیده می‌شود که نه برای آزادی یا خواب، بلکه نمادی از مرگ است. هنرمند به این طریق، مخاطب را به درون فضایی سیال و پراحساس می‌برد و او را با حقایق و ناگفته‌های دردناک تاریخ مواجه می‌کند. شیوهٔ ممتاز شیوتا به‌عنوان نوعی مدیتیشن مداوم در گذشته و حال، استفاده از نخ‌هایی مانند تار عنکبوت است که به‌صورت تودهٔ عظیمی از شبکه‌های انتزاعی پیچیده، در اغلب آثار او می‌توان دید؛ مجموعه‌ای که در آن، مخاطب می‌تواند به درون اثر وارد شود و خود، بخشی از اثر شود یا آن را لمس کند. این آثار به‌شکل بارز، بیانگر حضور اثر بدون هیچ واسطه‌ای برای عموم مردم و فراهم‌آوردن فرصتی است تا مخاطبان بتوانند وارد اثر شوند و به دور آن بچرخند.

بنابراین از دیگر دلایل به‌کارگیری الیاف و پارچه می‌توان به تنوع بسیار و قابلیت انعطاف‌پذیری زیاد این متریال‌ها به‌عنوان یک رسانهٔ تولید هنری اشاره کرد. تنوع در ابعاد هنر الیاف و پارچه و به‌کارگیری آن با وسعت بسیار در چیدمان‌های محیطی، خواه فضاهای داخلی و خواه فضاهای بیرونی نظیر طبیعت و خواه در معماری، موردتوجه قرار گرفت. انعطاف‌پذیری در ابعاد، خصیصهٔ بارز این این رسانه است.

گاه هنرمند آن را در قالب یک گل‌دوزی کوچک بر دیوار موزه یا گالری ارائه می‌دهد یا گاه آن را در ابعاد بزرگ و وسیع، در قالب پوشاندن یک خانه و چیدمان محیطی به نمایش می‌گذارد. قابلت‌های آویخته‌شدن که در تقابل با نیروی گرانش زمین و بیانگر مفهوم تعلیق در ذهن مخاطب است، از جمله مفاهیمی است که توسط هنرمندانی چون چیهارو شیوتا به کار گرفته

شده است. او اثری با عنوان «کلمات گمشده»[۲۶] (تصویر۳) را در قدیمی‌ترین کلیسای برلین، سنت نیکلاس کیچ[۲۷] ارائه داد. فضای داخل این کلیسا با الیافی سیاه‌رنگ و درهم‌تنیده پر شد؛ به‌گونه‌ای که تونلی را رو به‌سوی آسمان نشان می‌دهد.

تصویر ۲- چیهارو شیوتا، خواب آگاهانه، ۲۰۱۶ (منبع: URL2)

در میان این نخ‌های سیاه درهم‌تنیده، هزاران صفحه از انجیل به زبان‌های متفاوت، گویی در گردبادی سیاه گیر کرده‌اند و در باد می‌رقصند. هدف هنرمند از این اجرای محیطی، برقراری ارتباط میان اثر و تاریخ مسیحیت در ژاپن است. از نظر او این شبکهٔ نخ‌های درهم‌تنیده، نشان‌دهندهٔ رابطهٔ انسان‌هاست. بعضی در هم بافته شده و بعضی بریده و دوباره به هم وصل شده‌اند؛ درحالی‌که مسیرهای متفاوتی را می‌روند. رنگ سیاهی که برای این کار انتخاب شده، چیزی جهان‌شمول مثل آسمان شب است. با ورود به اثر، مخاطب خود را در گذر تاریخ می‌بیند؛ آنچه مسیحیت به‌عنوان یک نگرش مذهبی بر دیگر کشورها از جمله ژاپن وارد آورد.

هنرمند با تسخیر اشیا از این طریق، فضایی ایجاد می‌کند که الهام‌بخش و فراخوانی به تفکر در گذشته همراه با مراقبه بر رویدادهای آینده است. برخورد گذشته و حال و ناپایداری و بی‌ثباتی در فرم‌ها، فضای اسرارآمیز و لمس‌پذیری به وجود می‌آورد که در مرکز آن، بیننده و هنرمند ایستاده است. شیوتا نقاشی بر بوم را محدود می‌دانست؛ محدودیتی که در آن نمی‌توان حرکت کرد. بنابراین شروع به آزمایش با نخ‌ها کرد. متریالی که به او اجازهٔ درک تجربهٔ ملموس‌تر از خلق آثار سه‌بعدی را می‌داد. وی دراین‌باره می‌گوید: «استفاده از شبکه‌های نخ، چیزی است که به من این اجازه را می‌دهد که فضا را مانند یک خط در صفحهٔ نقاشی کشف کنم. من با نخ فضا را طراحی می‌کنم و این خطوط، خط میان نظم و هرج‌ومرج هستند» (Cantz,2011).

- امکان استفاده از قابلیت‌هایی چون جمع و پهن‌کردن یا مچاله‌کردن الیاف

قابلیت‌هایی نظیر جمع‌کردن، پهن‌کردن، مچاله‌کردن و همچنین تنوع بسیار زیاد در بافت و رنگ‌های متنوع پارچه، قابلیت بعدی و منحصربه‌فرد الیاف به‌عنوان یک متریال در خلق آثار معاصر است. «آباکانز»[۲۸] (تصویر۴) اثر مگدلنا آباکانوویچ، از جمله آثاری است که بر اساس این قابلیت‌ها شکل گرفته است. علاقهٔ آباکانوویچ به استفاده از منسوجات و پارچه و بافت به‌عنوان یک ابزار قدیمی و تبدیل آن به متریالی نوین در هنر حجم‌سازی، حاکی از بهره‌مندی از ویژگی‌های سنتی هنر الیاف و تلفیق آن با هنر معاصر در یک پیکر است. آثار او همانند «آباکانز»، بدون هیچ واسطه‌ای در دسترس مخاطب قرار دارد؛ به‌طوری که مخاطب می‌تواند آزادانه دور اثر بگردد و آن را لمس کند. همچنین در این اثر به‌خوبی شاهد به‌کارگیری و بهره‌مندی از قابلیت جمع‌کردن و پهن‌کردن اثر هستیم؛ به‌گونه‌ای که بخشی از آن آویزان و بخش دیگر آن بر زمین پهن شده است. انطباق‌پذیری بافت و پارچه و به‌کارگیری آن در ابعاد وسیع، به‌خوبی در آثار او آشکار است.

از دیگر هنرمندانی که از این قابلیت بهره جست، می‌توان به شیلا هیکس در اثر «دباس»[۲۹] (تصویر۵) اشاره کرد. تلفیق دیدگاه‌های نوین هیکس در ارتباط با الیاف و هنر نساجی اماکن باستانی، گواه دیگری بر قابلیت‌های منحصربه‌فرد الیاف به‌عنوان یک رسانهٔ معاصر است. نمایشگاه هیکس در میامی، نشان از تکریم این هنرمند برای دست‌سازه‌ها دارد. در این نمایشگاه، اثر «دباس» یکی از زیباترین و چشمگیرترین آثار هنری است که وی از قابلیت آویزان و پهن‌کردن الیاف در آن، به‌خوبی بهره برده است؛ به‌گونه‌ای که بخشی از اثر، آویزان و بخش دیگر آن بر زمین پهن شده است. با نزدیک‌شدن مخاطب به این اثر، او در میان دو تاپستری قرمزرنگ که به‌صورت نردبان آویزان شده، قرار می‌گیرد و در پس آن، خود را روبه‌روی آبشاری از رنگ می‌یابد. کوک‌زدن در آثار بسیاری از هنرمندان، بیانگر دوختن، تداوم، اتصال، حرکت یا ایجاد بافت است؛ همان‌طور که در آثار سایر هنرمندان، آن‌ها با گره‌زدن و بستن نخ‌ها گاه در آثار خود تعلیق، ناپایداری و گاه ثبات و استحکام را بیان می‌کنند.

- قابلیت پوشانندگی الیاف، ضخامت، جنس، طرح و نقش

یکی از قابلیت‌های الیاف و پارچه، امکان پوشانندگی سطوح با آن است. انواع پارچه‌ها و الیاف به‌واسطهٔ فرم، رنگ و ترکیب می‌توانند حاوی بن‌مایه‌هایی چون سنت و فرهنگ باشند و به عناصر بومی و منطقه‌ای یا ادوار تاریخی ارجاع دهند. از هنرمندانی که با استفاده از این قابلیت، به خلق اثر هنری پرداخته‌اند می‌توان به یینکا شونیبار اشاره کرد. او در اثر «پسر ترمپت‌زن»[۳۰] (تصویر ۶)

تصویر۳- چیهارو شیوتا، کلمات گم‌شده، ۲۰۱۷ (منبع: URL3)

تصویر ۴- مگدلنا آباکانوویچ، آباکانز،۱۹۶۷_۱۹۶۸ (منبع: URL4)

تصویر ۵- شیلا هیکس، دباس، ۲۰۱۷ (منبع: URL5)

از الیاف و پارچه برای به چالش کشیدن هویت فرهنگی بهره جسته و به تلفیق هنر بومی و خلاقیت خود در چارچوب هنر معاصر پرداخته است. او با ساختن انواع فیگورهای انسانی و سایر احجامش این امکان را برای مخاطب فراهم آورده تا بتواند به‌راحتی از قابلیت چرخیدن به دور اثر و لمس آن بهره جوید. علاوه بر این، به‌واسطهٔ قابلیت پوشانندگی پارچه و الیاف، فرهنگ سرزمین مادری هنرمند در قالب پارچهٔ سنتی و لباس بر تن فیگور انسانی به نمایش گذاشته است.

در این مجسمه که در سال ۲۰۱۰ ساخته شد، یک پسربچه با کت ویکتوریایی، شلوار، کراوات، جوراب‌های زردرنگ روشن و چکمه‌های قهوه‌ای، به‌طور مشخص در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد. شونیبار با استفاده از یک کرهٔ آسمانی به‌جای سر انسان، پسر را از درگیرشدن در یک نژاد یا فرهنگ خاص دور می‌کند و او را جهانی می‌نمایاند.

علاوه بر این، او به‌جای اسامی ستارگان بر نقشه، از اسامی موسیقی دانان مشهور از همهٔ نژادها استفاده کرده و پسر موزیسین خود را با سری کروی که خاطرهٔ تمام هنرمندان موسیقیدان جهانی را در خود دارد، تجسم می‌بخشد.

تصویر ۶- یینکا شونیبار، پسر ترومپت‌زن، ۲۰۱۰ (منبع: URL6)

از دیگر موارد انعطاف‌پذیری رسانهٔ دوخت می‌توان به ضخامت‌های اشکال متفاوت، نرمی و زبری، قابل نفوذ بودن و قابل لمس بودن آن‌ها اشاره کرد. گاه این

قابلیت‌ها ریشه در ضمیر ناخودآگاه انسان‌ها دارد؛ به‌طوری که در بسیاری از این آثار می‌توان آن‌ها را در آغوش کشید و احساس گرمی آن را همانند لحاف دوران کودکی به خاطر آورد. بدین ترتیب، شاید بتوان گفت تمامی افراد، چه مخاطبان و چه هنرمندان، در برابر این رسانه، واکنشی خوب و مثبت دارند.

نتیجه‌گیری

در عصر حاضر، انسان با تنوع چشمگیر، پیچیده، متناقض و چندگانه از انواع هنر روبه‌روست. یکی از دغدغه‌های هنر پست‌مدرن، برقراری ارتباط با مخاطب برای انتقال ایده است که استفاده از انواع متریال‌ها، سبک‌ها و فرم‌ها را برای هنرمند امکان‌پذیر می‌کند. در این میان، مرز میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی نیز از بین می‌رود و متریال‌هایی چون الیاف و پارچه، این امکان را می‌یابند که در بستری جدید و تازه، امکاناتی را در اختیار هنرمند قرار دهند که شاید در دیگر متریال‌ها ناممکن باشد.

بر اساس مطالعات صورت‌گرفته بر آثار هنرمندانی که در این پژوهش به آنان اشاره شده، می‌توان نتیجه گرفت مدیوم دوخت، پارچه و الیاف برای بیان ایده‌هایی که در تلاش برای ساختن فضایی رؤیایی، نمادین، سوررئال و خیال‌انگیز باشند، مناسب است. الیاف دارای هشت قابلیت در بستر هنر معاصر هستند که در هنرهای سنتی دیده نمی‌شود.

این هشت قابلیت عبارت‌اند از:

- تلفیق چند دورهٔ هنری به‌واسطهٔ امکان یادآوری و آشناپنداری با هنر گذشته و آشنایی‌زدایی در هنر معاصر.
- امکان استفاده از الیاف در ابعاد وسیع و ساخت یک فضای داخلی یا خارجی که فارغ از ساختمان اجرا می تواند مفهومی جدید و خاص از فضا را در خود شکل دهد.
- امکان لمس و تجربهٔ اثر هنری برای ارتباط بهتر مخاطب با اثره.
- امکان ورود مخاطب به اثر و حرکت در داخل اثر هنری.
- امکان چرخیدن دور اثر.
- مخاطب نه به‌عنوان سوژه‌ای منفعل، بلکه به‌عنوان سوژه‌ای فعال در مواجهه با اثر هنری می‌تواند در داخل آن رفته و خود، جزء فضا و اثر هنری شود.
- قابلیت جمع و پهن‌کردن، دوختن، پاره‌کردن، انعطاف‌پذیری و تغییرشکل اثر به‌واسطهٔ عنصر سومی چون باد یا آویختن و رهاکردن که عنصر حرکت را وارد اثر هنری می‌کند.

تمامی این موارد، امکان بیانگری ایده و انتقال اندیشه را توسط الیاف نه به‌عنوان یک شیء هنری، بلکه به‌عنوان یک رسانهٔ بیان‌گرا ایجاد می‌کند؛ رسانه‌ای که می‌تواند درونی‌ترین و حساس‌ترین احساسات را به‌صورت نمادین انتقال دهد و با در بر گرفتن مخاطب، فضای ذهنی او را نیز احاطه کرده و تأثیرگذاری خود را به بیشترین حد برساند. این موضوع، خصوصاً در انواع هنرهای تلفیقی میان الیاف و هنر محیطی، امکان‌پذیر است.

پی‌نوشت

1. Fine Art
2. Useful Art
3. fiber art
4. Magdalena Abakanowicz
5. Elissa Auther
6. Mildred Constant
7. Jack Lenor Larsen
8. Suzanne Barizerman
9. Larsen & Constantine
10. Janice Jefferies
11. Sharon Marcus
12. Ernesto Neto
13. Chiharu Shiota
14. Magdalena Abakanowicz
15. Sheila Hicks
16. Yinka Shonibare
17. bauhaus school
18. Judy Chicago
19. Miriam Schapiro
20. pattern and decoration
21. hippie
22. anthropodino
23. conscious sleep
24. sydney biennale
25. cockatoo
26. lost words
27. St. Nicholas church
28. abakans
29. the bass
30. trompet boy

فهرست منابع

- Auther, Elissa (2015), Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80. Published online. pp.13-33.
- Barizerman, Suzanne (2004), California and the Fiber Art Revolution. Textile Society of America Symposium Proceedings. Retrieved 22 May 2013.
- Chiharu Shiota; Hatje Cantz. (2011), p. 210.
- Constantine, Mildred; Larsen, Jack (1981), The Art Fabric: Mainstream, New York: van nostrand reinhold.
- Constantine, Mildred (1973), Beyond Craft: the Art Fabric. Tokyo: kodansha international.
- Getlein, Mark (2008), Living with art. McGraw Hill. pp. 288–289.
- Gillow, John; Sentence, Bryan (2005), Word Textile: A Visual Guide to Traditional Techniques. Extended holiday return window till.
- Jefferies, Janice (1995), Text and Textiles: Weaving Across the Borderlines. In new feminist art criticism: critical strategies. Manchester University Press
- Marcus, Sharon (2004), Critical Issues in Tapestry. A Quarter Review of Tapestry Art Today. Retrieved (2013).
- Smith, Roberta (2002), Judith Scott. Cocoon. The New York Times.

منابع اینترنتی

- Website: Tanya Bonakdar Gallery
  URL1: www.tanyabonakdargallery.com~-ernesto-neto-anthropoid-park-avenue-~ Accessed at: 2023.03.03
- Website: The Monthly
  URL2: ww.themonthly.com. ~Fartistic-immunity&psig~ Accessed at :2023.03.03
- Website: Artnet News
  URL3:https://news.artnet.com/art-world/chiharu-shiota-1105391 Accessed at: 2023.03.03
- Website: I am Textile Word Press
  URL4: iamtextile.wordpress.com/sculptural-textiles-magdalena-abakanowicz~ Accessed at: 2023.03.03
- Website: Galerie Magazine
  URL5:https://galeriemagazine.com/sheila-hicks-transforms-bass-miami-dazzling-new-show/ Accessed at: 2023.03.03
- Website: Art UK
  URL6: https://artuk.org/discover/artworks/trumpet-boy-251345 Accessed at: 2023.03.03

Applied Paradigms in Art Research (Epistemology, Ontology, Methodology)

Tahmineh Javedsokhan[1], Abolfazl Davodiroknabadi[2], Zahra Arab[3]

[1] Ph.D. Candidate, Department of Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran. (Corresponding Author)
[2] Professor, Department of Design and Clothing, Yazd Branch Islamic Azad University, Yazd, Iran.
[3] Ph.D. Candidate, Department of Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran.
(Received: 02.04.2022, Revised: 01.07.2022, Accepted: 04.07.2022)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.26739.1143

Abstract:
The paradigm is used in philosophical and conceptual assumptions to accurately identify research positions, which define a set of researchers' worldviews and beliefs and is consistent with meanings such as cultural thought patterns and framework. The importance of the paradigm in research is like a logical pillar that contains the research framework and supports the intellectual dimensions and design of the researcher's research to the end of the road. This research will analyze the main pillars of the paradigm in four dimensions: epistemology, ontology, methodology, and originality, while similar studies use the three dimensions of the paradigm pillars. They do, while similar studies use the three dimensions of the pillars of the paradigm, also in the subset of the main positions to the types of paradigms, which are: positivism, post-positivism, critical, and interpretive. Feminism, Postmodern Chaos Theory, Pragmatism. This paper tries to introduce the paradigms in various qualitative and quantitative research, to generalize the term paradigm in the field of art, and also to explain the paradigms that are most used in the field of art and have the best results. This research is qualitative research in which the research work is applied-theoretical and its research method is thematic analysis. Also, data collection has been done by documentary method. The results of this research are the birth of a new paradigm about art and also the introduction of a short and practical model in various research.

Keywords: Thematic Analysis, Theology, Methodology, Epistemology, Ontology, Art

[1] Email: t.javidsokhan1@gmail.com
[2] Email: davodi@iauyazd.ac.ir
[3] Z_arab15509@yahoo.com
How to cite: Javedsokhan, T., Davodiroknabadi, A., Arab,Z. (2022). 'Applied paradigms in art research (epistemology, ontology, methodology)', Journal of Applied Arts, 2(3),19-33. doi: 10.22075/aaj.2023.26739.1143.

پارادایم‌های کاربردی در پژوهش هنر (اپیستمولوژی، آنتولوژی، متدولوژی)

تهمینه جاودسخن[۱]، ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[۲]، زهرا عرب[۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌المللی کیش،کیش، ایران.(نویسندهٔ مسئول)
[۲] استاد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ، یزد، ایران.
[۳] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد بین‌المللی کیش،کیش، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۳ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۴/۱۰ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۱۳)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.26739.1143

چکیده

پارادایم، در مفروضات فلسفی و مفهومی به‌منظور شناخت دقیق از مواضع تحقیق کاربرد دارد که مجموعه‌ای از جهان‌بینی و باورهای محقق را تعریف می‌کند و نیز با معانی‌ای همچون الگو و چارچوب فکری فرهنگی همسان است. پارادایم در تحقیق، همانند ستون منطقی است که چارچوب پژوهش را در بر دارد و حامی ابعاد فکری و طراحی تحقیق پژوهشگر تا انتهای مسیر است. اهمیت پارادایم در تحقیق به اندازه‌ای است که در تمام مراحل پژوهش که با طرح عنوان و سپس طرح تحقیقاتی شروع می‌شود، تا انتهای مسیر تحقیق، پژوهشگر را همراهی می‌کند؛ به‌طوری که اگر پژوهشی پارادایم و طرح و الگوی تحقیقاتی ضعیف یا ناکارآمدی داشته باشد، به گسست حلقه‌های زنجیروار عناصر تحقیق منجر می‌شود. این پژوهش، تلاش دارد تا ارکان اصلی پارادایم را در چهار بُعد معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی، روش‌شناسی و اصل‌شناسی به عنوان مساله پژوهش تحلیل نماید. پژوهش‌های مشابه از سه بُعد ارکان پارادایم استفاده کرده و بُعد اصل‌شناسی را مورد بررسی قرار نداده‌اند. همچنین در زیرمجموعهٔ مواضع اصلی، به انواع پارادایم که عبارت‌اند از: اثبات‌گرا، پسااثبات‌گرا، انتقادی، تفسیری، فمنیسم، پست‌مدرن، تئوری آشوب و پراگماتیسم نیز پرداخته خواهد شد. **هدف** پژوهش آن است که ضمن معرفی پارادایم‌های موجود در انواع تحقیقات کیفی و کمّی، واژهٔ پارادایم را در حوزهٔ هنر نیز تعمیم دهد. همچنین پارادایم‌هایی که در حوزهٔ هنر، دارای بیشترین کاربرد و بهترین نتیجه هستند را تبیین کند. فرضیهٔ اصلی این تحقیق آن است که پارادایم‌های فلسفی، کاربردی‌ترین الگو برای تحقیقات در حوزهٔ هنر است. این تحقیق، پژوهشی کیفی است که کار تحقیقاتی در آن کاربردی- نظری و روش تحقیق آن تماتیک است. جمع‌آوری داده‌ها به روش اسنادی انجام شده است. نتایج حاصل از این پژوهش، تولد پارادایمی نو در باب هنر و نیز معرفی مسیری کوتاه و کاربردی در انواع تحقیقات است.

واژه‌های کلیدی: اصل‌شناسی، تحلیل تماتیک، روش‌شناسی، معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی، هنر.

[1] Email: t.javidsokhan1@gmail.com
[2] Email: davodi@iauyazd.ac.ir
[3] Email:Z_arab15509@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: جاودسخن، تهمینه، داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل و عرب، زهرا. (۱۴۰۱). پارادایم‌های کاربردی در پژوهش هنر (اپیستمولوژی، آنتولوژی، متدولوژی). *نشریه تخصصی هنرهای کاربردی*،۲ (۳)،۳۳-۱۹، DOI: 10.22075/AAJ.2023.26739.1143 .

مقدمه

پارادایم[۱] برای اشاره به مفروضات فلسفی یا مفهومی استفاده می‌شود که مجموعه‌ای اساسی از باورها و جهان‌بینی محقق را تعریف می‌کند. پارادایم، مفهومی است که از طریق آن، محقق به بررسی می‌پردازد و برای تعیین روش تحقیق، مورد استفاده قرار می‌دهد. همچنین در نحوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها به کار می‌رود. واژهٔ پارادایم با معانی‌ای همچون الگو و مدل، تفسیر و چارچوب فکری‌فرهنگی شناخته شده است. «این واژه در زبان یونانی، علت‌شناسی نام دارد و به‌معنی الگو است» (Kivunja & Kuyini,2017:26-41). این جستار در تلاش است واژهٔ پارادایم را در باب هنر تعمیم دهد. هنر، عنصری است جدایی‌ناپذیر از وجود انسان که در مسیر اعتلای وجود آدمی گام می‌نهد. انعکاسی است در تخیل و تصور هنرمند که با نیروی دانایی، منتج به آفرینش زیبایی می‌شود. هنر، گزارش و ترجمه‌ای از روح هنرمند و دعوتی به‌سوی سعادت است. در واقع، لذت و شوری است که عینیت یافته و نوعی شهود خدا در ظهور جمال است؛ بنابراین پارادایمی که در حوزهٔ هنر استفاده می‌شود، علاوه بر پارادایم‌های متعارف در سایر روش‌های تحقیق کیفی و کمّی، باید جنبهٔ هنری، روحی‌روانی و متافیزیک را نیز تحت سیطرهٔ خود داشته باشد.

اهمیت پارادایم در تحقیق به اندازه‌ای است که در تمام مراحل پژوهش که با طرح عنوان و سپس طرح تحقیقاتی شروع می‌شود، تا انتهای مسیر تحقیق، پژوهشگر را همراهی می‌کند؛ به‌طوری که اگر پژوهشی پارادایم و طرح و الگوی تحقیقاتی ضعیف یا ناکارآمدی داشته باشد، به گسست حلقه‌های زنجیروار عناصر تحقیق منجر می‌شود. «پارادایم تحقیق نه‌تنها گرداوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل داده‌ها را هدایت می‌کند، بلکه به انتخاب روش‌های نظریه‌پردازی نیز کمک می‌کند» (Kumar,2018:1-20). بنابراین انتخاب روش‌شناختی توسط پارادایم تحقیق تعیین می‌شود.

این مقاله تلاش دارد پارادایم‌های موجود در انواع تحقیقات را معرفی و بررسی و تحلیل کند. در مرحلهٔ بعد، پارادایم‌هایی با کاربرد بیشتر را معرفی کند. سپس پارادایم‌هایی که در حوزهٔ هنر دارای بیشترین کاربرد و بهترین نتیجه هستند را به‌تفصیل معرفی کند و در انتهای بحث، باتوجه‌به تحقیقات و نتایج حاصل از آن، تبیین الگویی کوتاه، آسان و کاربردی را که از مهم‌ترین اهداف این تحقیق است، بیان کند. مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش عبارت‌اند از: چگونه می‌توان در پژوهش هنر، دست به تعمیم زد؟ و نقش پارادایم در شناخت فلسفی هنر چیست؟

پیشینه پژوهش

توماس کوهن[۲]، فیلسوف آمریکایی، در سال ۱۹۶۲ برای اولین‌بار از کلمهٔ پارادایم به‌معنی طرز تفکر فلسفی استفاده کرد. Katy Deepwell در سال ۲۰۲۰ مقاله‌ای با عنوان «نقد هنری و نقد هنر فمینیستی» به نگارش درآورد. وی در این مقاله فقط به یکی از وجوه ارکان پارادایم پرداخته است. M. Al-Ababneh Mukhles در سال ۲۰۲۰ مقالهٔ خود را با عنوان «پیوند هستی‌شناسی[۳]، معرفت‌شناسی[۴] و روش‌شناسی[۵]» در نشریهٔ College for Toursim and Petra Archaeology به چاپ رساند که در آن، سه رکن را مورد واکاوی قرار داده است. Moon Katie در سال ۲۰۲۱ در تحقیقی با عنوان «پنج سؤال برای درک معرفت‌شناسی»، فقط به بُعد اپیستمولوژی پرداخته است. حسن دانایی‌فرد (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با

عنوان «پارادایم‌های رقیب در علم سازمان و مدیریت»، دربارهٔ ابعاد پارادایم سخن گفته و به ارکان آن نپرداخته است. همچنین کار او مربوط به تحقیقات هنری نیست.

یکی از وجوه تمایز این پژوهش آن است که پارادایم‌های تحقیق را از چهار بُعد (معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی، روش‌شناسی و اصل‌شناسی) بررسی کرده است؛ درحالی‌که در سایر پژوهش‌ها فقط به سه بُعد پارادایم توجه شده و اصل‌شناسی مورد بررسی قرار نگرفته است. یکی دیگر از وجوه تمایز این تحقیق آن است که پارادایم‌های کاربردی در باب هنر، واکاوی شده است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، تماتیک و از نوع کیفی است. علت انتخاب تحلیل تماتیک آن است که روش تحقیق تحلیل تماتیک، قادر به طراحی الگوست و هدف اصلی این تحقیق نیز تبیین الگویی خاص برای تحقیقات در حوزهٔ هنر است. تم اصلی مدّنظر این پژوهش، پارادایم هنری است که ماهیت تفسیری دارد و از لحاظ زمان شناخت، در ابتدای تحقیق معرفی و شناسایی شده است. نقش تحلیلی تم، تثبیت نشده است. منبع ایجاد تم، داده‌محور است. تم پارادایم هنری، پایه‌ای و از نوع مشهود و اصلی است و در صدر سایر تم‌ها که در متن مقاله به آن‌ها اشاره خواهد شد، قرار دارد. اجرای این تحقیق از الگوی شش‌مرحله‌ای براون و کلارک[۶] پیروی می‌کند. همچنین روش‌شناسی، تحلیلی و از نوع استقرایی است که در تحلیل داده‌ها به‌مثابهٔ روشی نو و ابزاری کارآمد مورد واکاوی قرار گرفته است.

در این پژوهش، کار تحقیقاتی، نظری-کاربردی است. نظری است؛ چون داده‌های اولیهٔ این پژوهش به روش اسنادی و ترجمهٔ منابع انگلیسی (ویژهٔ همین تحقیق) جمع‌آوری شده است و کاربردی است؛ زیرا با هدف توسعهٔ دانش کاربردی در باب پارادایم است و برای حل مشکل طراحی تحقیق در عرصهٔ هنر انجام می‌گیرد تا به‌واسطهٔ این تحقیق، شیوه‌ای جدید در زمینهٔ تحقیقات هنری پدید آورد که در جامعهٔ پژوهشگران حوزهٔ هنر کاربرد دارد.

ارکان پارادایم

«ساختار کلی پارادایم‌ها از مفروضه‌های بنیادین فلسفی تشکیل شده و در چنین ساختاری می‌توان از نظریه‌های علمی خُرد و کلان سخن گفت که بر اساس آن‌ها مدل‌هایی برای توصیف و تبیین پدیده‌های جهان تولید می‌شود» (محمدی چابکی، ۱۳۹۲: ۶۱-۸۹). برای واکاوی معانی تعبیه‌شده در داده‌ها، از سازه‌های انسانی که نشان‌دهندهٔ اصول اولیه و نتایج نهایی است، استفاده می‌کنیم. این سازه‌های انسانی یا همان پارادایم‌ها از چهار بُعد اصلی تشکیل شده است. ارکان اصلی آن‌ها اعتقادات و دستورهای مختلفی را برای رشته‌های متفاوت ارائه می‌کنند. ارکان اصلی پارادایم‌ها در اغلب منابع شامل سه رکن معرفت‌شناسی، هستی‌شناسی و روش‌شناسی است؛ ولی «از نظر لینکلن و گوبا[۷] (۱۹۸۵) یک پارادایم شامل چهار عنصر است: ۱. معرفت‌شناسی؛ ۲. هستی‌شناسی؛ ۳. روش‌شناسی؛ ۴. اصل‌شناسی[۸]» (Kivunja & Kuyini ,2017:26-41). هریک از این چهار رکن اصلی شامل الگوهایی خاص برای حمایت از تحقیقات پژوهشگر است که در این جستار هر چهار رکن مورد تحلیل و واکاوی قرار خواهد گرفت. «هرگاه

پارادایم حاکم، دچار نقص و کاستی‌های محوری باشد، تئوری‌های هماهنگ با آن نیز دچار همان نواقص خواهند شد» (گائینی، ۱۳۹۱: ۱۰۴-۱۳۸). هریک از این چهار بُعد پارادایم نشانگر، مفروضات، باورها، هنجارها و ارزش‌هایی را معرفی و هدایت می‌کند که در ادامه به توضیح تفصیلی و کاربردی آن‌ها پرداخته خواهد شد و پتانسیل کاربردی هریک از پارادایم‌ها نسبت به روش‌های تحقیق متعارف، معرفی خواهد شد.

معرفت‌شناسی

بُعد معرفت‌شناسی در پارادایم برای نحوهٔ شناخت پژوهشگر از داده‌ها استفاده می‌شود و رکنی برای چگونگی تحقیق و شناخت واقعیت است. معرفت‌شناسی از چهار روش برای واکاوی داده‌ها استفاده می‌کند که عبارت‌اند از: «۱. دانش شهودی؛ ۲. دانش معتبر؛ ۳. دانش منطقی؛ ۴. دانش تجربی» (Kivunja & Kuyini,2017:26-41). چنانچه پژوهشگری با استفاده از شهود دیداری یا اطمینان و ایمان به اطلاعات جمع‌آوری‌شده، به تحلیل واقعیت بپردازد، از بُعد دانش‌شهودیِ معرفت‌شناسی استفاده کرده است. اگر داده‌ها را از اسناد و کتاب‌های معتبر جمع‌آوری کرده باشد، روش دانشِ معتبر در معرفت‌شناسی را به کار گرفته است. «سؤالات مهم که به طراحی تحقیق در حوزهٔ معرفت‌شناسی مربوط می‌شوند، عبارت‌اند از: هدف مطالعه ما در جهت ایجاد دانش چیست؟، چگونه دانش ایجاد کنیم؟، چه کسانی دانش را به‌عنوان واقعیت می‌پذیرند؟» (Moon & et.al ,2021:1-4). بنابراین چنانچه از عقل به‌عنوان مطمئن‌ترین راه برای شناخت حقیقت استفاده کند، وارد مسیر دانش منطقیِ معرفت‌شناسی شده و اگر به نظر پژوهشگر، دانش به بهترین وجه از تجربیات هستی و حقایقِ عینی اثبات‌پذیر است، از بُعد دانش تجربیِ معرفت، مسیر را می‌پیماید. در این صورت، می‌توان گفت زیرمجموعهٔ معرفت‌شناسی، پارادایم‌هایی همچون ساخت‌گرایی[۹]، عینیت‌گرایی[۱۰] و تفسیرگرایی[۱۱] هستند.

انواع الگوهای متعارف در موضع معرفت‌شناسی عبارت‌اند از: ۱. عینی‌گرا؛ ۲. نسبی‌گرا[۱۲]؛ ۳. ترکیب‌گرا[۱۳].

عینی‌گرا به الگوهایی گفته می‌شود که اغلب در تحقیقات علوم طبیعی رایج است و شامل مطالعه واقعیت و استنباط آن می‌شود و در پی علت و معلول است و با تجربیات تأییدشده و به عینیت‌رسیده، اثبات می‌شود. نسبی‌گرا، الگویی است در مقابل عینی‌گرا و از مهم‌ترین مباحث موضع معرفت‌شناسی است که به آن، ذهنی‌گرا نیز گفته می‌شود. نسبیت امری است که مقایسه دو یا چند سوژه را انجام می‌دهد. الگوی واحدی برای این مقایسه در واقعیتِ عینی وجود ندارد؛ زیرا از پارادایم عینی‌گرایانه و الگوی تجربی پیروی نمی‌کند و فقط به نسبیت بین سوژه‌های مورد تحقیق می‌پردازد.

ترکیب‌گرا، ترکیبی از دو مجموعهٔ عینی‌گرا و نسبی‌گراست که ضمن مطالعه و پژوهش دربارهٔ موارد به اثبات‌رسیده، قائل به نسبیت بین سوژه‌ها می‌شود و سعی در ترکیب این دو الگو و تولید بهترین خروجی دارد.

هستی‌شناسی

هستی‌شناسی برای یک پارادایم بسیار ضروری است؛ زیرا به درک آنچه پژوهشگر ارائه می‌دهد، کمک می‌کند. واقعیت، هستی و مفهوم داده‌های

جمع‌آوری‌شدهٔ خام اولیه را مشخص می‌کند و عامل مهمی برای جهت‌گیری تفکر پژوهشگر است. «واقعیت و هستی، معیاری برای سنجش مشاهدات و مستندات پژوهش است که هرچه داده‌های جمع‌آوری‌شده به واقعیت نزدیک باشند، نتایج پژوهش قطعی‌تر می‌شود» (بلیکی، ۱۳۹۸: ۶۹).

«هستی‌شناسی، شاخه‌ای از فلسفه است که با ماهیتِ واقعیت و طبیعتِ آنچه وجود دارد، مرتبط است که به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. هستی‌شناسی واقع‌گرا؛ ۲. هستی‌شناسی ایده‌آلیست» (محمدپور، ۱۳۹۸: ۳۸). هستی‌شناسی واقع‌گرا شامل بیان قوانین و حقایقی می‌شود که در جهان هستی وجود دارد و برای تحلیل و توصیف و همچنین واکاوی این حقایق و نیز اثبات این قوانین کاربرد دارد. هستی‌شناسی ایده‌آلیست برای بیان جهانِ پیچیده و هستیِ درحال تغییر است و برای جهانی با موضوعات ناپایدار و پویا کاربرد دارد. «پارادایم هستی‌شناسی به دیدگاه نظری مربوط می‌شود» (Dawn ,2007:19-27). هر آنچه در جهان هستی وجود دارد، با دیدگاه نظری قابل بیان و توصیف و تفسیر است؛ بنابراین پارادایم هستی‌شناسی می‌تواند در پژوهش‌های کیفی و کمّی کاربرد داشته باشد.

روش‌شناسی

روش‌شناسی پارادایم برای طراحی تحقیق و رویکردهای به کار گرفته شده در پژوهش استفاده می‌شود. روش‌شناسی به فرایند و طراحی، برنامهٔ عمل و استراتژی تحقیق گفته می‌شود (M.Al.Ababneh,2020:75-91).

در واقع، درک مشترک از بهترین ابزارها برای پیشبرد پژوهش است. «روش‌شناسی باید زاییدهٔ هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی باشد» (گری و میلنز، ۱۳۹۷: ۴۵). روش‌شناسی تحقیق می‌تواند به‌صورت کمّی، کیفی یا ترکیبی از این دو باشد. «سرآغاز تحقیقات در نیمهٔ دوم قرن گذشته به‌صورت علمی با تحقیقات کمّی در این زمان بود. پژوهش‌های کیفی ابتدا توسط مردم‌شناسان در اواخر قرن نوزده مطرح شد و بعد از ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ محققان دیگر از این رویکرد استفاده کردند» (امامی‌سیکارودی و صلصالی،۱۳۹۰: ۴۷-۵۰). روش‌های کمّی غالباً اثبات‌گرا هستند و برای فرضیه‌سازی استفاده شده و در پژوهش‌هایی که با عدد و رقم سروکار دارند به کار می‌روند. روش‌های کیفی اغلب جنبهٔ تفسیری داشته و برای پژوهش‌هایی در حوزهٔعلوم انسانی و هنر کاربرد دارد. کیفیت، ویژگی و ماهیت چیزی و کمیت، مقدار آن است. امروزه در حوزهٔ هنر، اغلب از روش کیفی استفاده می‌شود؛ درحالی‌که هنر، پتانسیل روش تحقیق کمّی را نیز دارد. «روش‌شناسی، انتخاب هوشمندانهٔ روش تحقیق‌هایی است که روش‌هایی خاص با نتایج مطلوب را به همراه دارد» (Abdelhamid,2008:1-13).

در روش‌شناسی برای تحلیل داده‌ها و اطلاعات، از چهار راهبرد اصلی که اساس تعمیم را تشکیل می‌دهند، استفاده می‌شود که عبارت‌اند از: قیاسی، استقرایی، استفهامی و پس‌کاوی. بلیکی (۱۳۹۵) روش تحلیل قیاسیِ داده‌ها را ناشی از تجربه می‌داند و تلاشی برای خلق قیاس بین واقعیت و داده‌های تحقیق می‌شناسد. واقعیت و هستی، معیاری برای سنجش و قیاس برای مشاهدات و مستندات پژوهش است. هرچه داده‌های پژوهش به واقعیت نزدیک‌تر باشند، نتایج پژوهش قطعی‌تر می‌شود. وی استقرا را بنیادی مطمئن می‌داند که به‌واسطهٔ مشاهده به دست آمده است؛ یعنی در روش تحلیل استقرائی، مشاهدات،

سندیتی بیشتر از تجربه دارند. بلیکی در استدلال پس‌کاوی، مدل و فرضیه‌هایی را که بر قوّهٔ تخیلِ علمی استوار هستند، مبنا قرار می‌دهد. در این نوع تحلیل، بر پایهٔ فرضیه‌ای که محقق انتخاب می‌کند، ساختارها و مکانیسم‌های واقعی آشکار می‌شوند. نورمن بلیکی، استدلال استفهامی را مبتنی بر سنت هرمنوتیک می‌داند. در واقع، راهبرد استفهام، با به کار گرفتن مفاهیم و معانی استفاده‌شده از سوی کنشگران اجتماعی و فعالیت آن‌ها در زندگی اجتماعی، تفسیرهای علمی اجتماعی ارائه می‌کند. «در اغلب پژوهش‌ها سعی بر آن است تا در روش‌شناسیِ پژوهش بر رویکردهای استقرایی و قیاسی تأکید شود» (محمدزاده میانجی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱-۲۸)؛ به‌دلیل اینکه دو الگوی استقرایی و قیاسی دربردارندهٔ اجمالی از الگوهای پس‌کاوی و استفهامی نیز می‌شود. طبق نوشتهٔ محمدزاده میانجی (همان)، انتخاب روش‌شناسی در هر پژوهشی، مبتنی بر رویکرد پژوهشگر به مسائل تحقیق است.

اصل‌شناسی

رکنِ اصل‌شناسی از ارکان پارادایم، بُعدی است که لینکلن و گوبا در سال ۱۹۸۵ به‌عنوان رکن چهارم و مهم مطرح کردند که در غالب تحقیقات و منابع به آن اشاره نشده است. این مقاله فرض را بر این می‌گذارد که رکن چهارم (اصل‌شناسی) را همهٔ پژوهشگران رعایت می‌کنند و از ذکر آن پرهیز می‌کنند؛ ولی به‌دلیل مهم‌بودن این بُعد از پارادایم، در این مقاله به‌تفصیل به آن پرداخته می‌شود. اصل‌شناسی به مباحث اخلاقی که در مسیر پژوهش باید رعایت شود، اشاره دارد که شامل این موارد است: «۱. رفتار اخلاقی؛ ۲. دین‌شناسی؛ ۳. اصول اخلاقی؛ ۴. انصاف» (Kivunja & Kuyini,2017:26-41). رفتار اخلاقی مربوط به یکسان‌بودن شرایط تحقیق برای تمامی افرادی است که در پژوهش شرکت می‌کنند. به اشخاصی که برای مصاحبه یا تکمیل پرسش‌نامه شرکت می‌کنند، باید به‌طور یکسان توجه شود و بهترین رفتار اخلاقی با آن‌ها صورت بگیرد. دین‌شناسی مربوط به صادق‌بودن محقق در مسیر پژوهش است. پژوهشگر در تفسیر داده‌ها و ارجاع آن‌ها باید صداقت و بی‌طرفی را رعایت کند. اصول اخلاقی باید در حین مصاحبه و مشاهده و جمع‌آوری داده‌ها رعایت شود؛ چراکه همهٔ اشخاص محترم‌اند و باید به آن‌ها احترام گذاشته شود. انصاف، چهارمین بُعد از ارکان اصل‌شناسی است که مربوط به جلب اطمینان شرکت‌کنندگان در تحقیق است که از دیگر وظایف پژوهشگر می‌شود که به رعایت انصاف و رعیت حقوق همهٔ شرکت کنندگان در تحقیق مربوط شود.

جدول ۱- ارکان پارادایم و روش تحلیل آن‌ها، (منبع: نگارندگان)

	روش‌شناسی داده‌ها	روش تحلیل داده‌ها
معرفت‌شناسی	کیفی و کمّی	ساخت‌گرا (ذهنیت‌گرا)، عینیت‌گرا، تفسیرگرا (ترکیب‌گرا)
هستی‌شناسی	کیفی و کمّی	واقع‌گرا، ایده‌آلیست
روش‌شناسی	کیفی و کمّی و ترکیب‌گرا	قیاسی، استقرایی، استفهامی، پس‌کاوی
اصل‌شناسی	کیفی و کمّی و ترکیب‌گرا	رفتار اخلاقی، دین‌شناسی، اصول اخلاقی، انصاف

انواع پارادایم

بعد از بررسی و انتخاب موضع پارادایمی، همچنین واکاوی ارکان پارادایم، انتخاب نوع پارادایم ضروری است. طبق شیوهٔ تحقیقات و رویکرد پژوهش، نوع پارادایم تعیین می‌شود. انواع پارادایم، مجموعه‌ای از مراحل منطقی است که در مسیر پژوهش، راهگشا و پشتوانهٔ اصلی محقق بوده و الگوهای رایج در جهت‌گیری ساختارمند و علمی در فرایند تحقیق محسوب می‌شوند. انواع پارادایم عبارت‌اند از: اثبات‌گرایی[۱۴]، پسااثبات‌گرایی[۱۵]، انتقادی[۱۶]، تفسیری[۱۷]، فمنیسم[۱۸]، پست‌مدرن[۱۹]، تئوری آشوب[۲۰] و پراگماتیسم[۲۱]. هر کدام از این پارادایم‌ها در زیرمجموعه‌های عینی‌گرا، نسبی‌گرا و ترکیب‌گرا قرار می‌گیرند. ضمن بررسی محتوای هرکدام و تناسب آن با انواع روش‌های تحقیق، به معرفی مناسب‌ترین آن‌ها در حوزهٔ هنر خواهیم پرداخت. «تغییرات هنر در فرایند تاریخ، آینهٔ تمام‌نمای ظهور و افول پارادایم‌ها و برآیند پوست‌اندازی نگرش‌ها و نیروهای ذهنی جامعه است» (طاهری، ۱۳۹۷: ۹۰-۱۱۳).

اثبات‌گرا

الگویی مثبت‌گرا برای تعریف جهان‌بینی و بر اساس روش علمی تحقیق شناخته می‌شود. از نظر چهار موضع اصلی یک پارادایم می‌توان گفت معرفت‌شناسی عینیت‌گرا دارد، هستی‌شناسی آن رئالیسم، روش‌شناسی آن تجربی و اصل‌شناسی آن سودرسانی است. «روشی که امروزه تحت عنوان روش کمّی یا علمی نام گرفته، اقتباسی از نظام فلسفی اثبات‌گرایی است که طبیعی و تجربی است» (امامی سیکارودی و شفیعی، ۱۳۹۰: ۴۷-۵۰). تحقیقات در این پارادایم بر فرمول‌بندی و فرضیه‌ها متکی است و هدف آن، ارائهٔ توضیحات و پیش‌بینی نتایج قابل‌اندازه‌گیری است. «پارادایم اثبات‌گرایی از طریق کنترل و ساده‌سازی متغیرها به‌دنبال این است که میزان پیچیدگی را کاهش دهد» (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۵۲-۶۹). تعمیم‌هایی که در تحقیقات اثبات‌گرا انجام می‌گیرد، به نیت محقق توجهی ندارد؛ ولی اثبات‌گرایان معتقدند تولید دانش، امری عمومی است و در نظر نگرفتن عمومی‌بودن تولید دانش، امری رایج است. در پارادایم اثبات‌گرایی، حقیقت یا دانش با تحقیقات کشف می‌شود و می‌توان از رویکردهای تجربی یا تحلیلی استفاده کرد.

پسااثبات‌گرا

الگوی پسااثبات‌گرا مسیر اثبات‌گرایی را کامل ندانسته و همواره در تحقیقات و نتایج به‌دست‌آمده، عدم قطعیت و احتمال را مدّنظر قرار می‌دهد؛ بنابراین معرفت‌شناسی آن تفسیرگرا، هستی‌شناسی آن ایده‌آلیست و روش‌شناسی آن از نوع کیفی است و اصل‌شناسی آن بر عدالت استوار است.

انتقادی

پارادایم انتقادی، تحقیقات خود را در زمینهٔ مسائل مربوط به عدالت اجتماعی قرار داده و به‌دنبال مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی است. در الگوی انتقادی، احترام به هنجارهای فرهنگی در اولویت است و شرایط افراد بر اساس موقعیت اجتماعی سنجیده می‌شود. پژوهشگر به‌دنبال یک عمل ساخت‌وساز به‌جای کشف است. همچنین محقق تلاش‌هایی برای ارتقای حقوق بشر و افزایش عدالت اجتماعی دارد. «پارادایم انتقادی به‌طور ابتدایی فرض می‌کند که جوامع، کورکورانه به انجام آنچه رژیم‌های قدرتمند می‌خواهند، می‌پردازند و

بردهٔ این فرایند می‌شوند؛ به همین دلیل، این پارادایم به‌دنبال آزادی‌بخشی است» (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۵۲-۶۹). در معرفت‌شناسی، محقق با شرکت‌کنندگان در تحقیق در ارتباط است. در هستی‌شناسی، رئالیسم تاریخی و در روش‌شناسی، گفت‌وگو محور است و در اصل‌شناسی، به هنجارهای فرهنگی احترام می‌گذارد.

تفسیری (ساخت‌گرا)

تلاش اصلی پارادایم تفسیری، درک جهان ذهنی و تجربی است. این الگو موضوعات مورد تحقیق را درک، توضیح و تفسیر می‌کند. در واقع، تأکید بر درک و تفسیر آن‌ها از جهان پیرامون است. «هستی‌شناسی ساختارگرا، شخصیت ظاهریِ آشوب‌دار و غیرقابل پیش‌بینیِ زندگی اجتماعی را نوعی وهم توصیف می‌کند» (بهروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۱-۵۲). پارادایم تفسیری بر این اعتقاد است که واقعیت از لحاظ اجتماعی ساخته شده است؛ به همین دلیل؛ به آن پارادایم (ساخت‌گرایی) نیز می‌گویند. «مبانی فلسفی روش تحقیق کیفی، مکتب فلسفیِ ساختارگرایی است» (امامی سیکارودی و صلصالی،۱۳۹۰: ۴۷-۵۰). چنان‌که قبلاً بیان شد، روش تحقیق کیفی بر اساس مطالعات طبیعت‌گرایانه است که از بنیان‌های پارادایم تفسیری است. تحقیقات واقع بر پارادایم تفسیری، بر این باورند که واقعیت‌ها چندگانه‌اند و از نظر اجتماعی ساخته شده‌اند؛ بنابراین نیاز به درک قوانین فردی دارند نه قوانین جهانی. «تحقیق تفسیری معمولاً نیروهای ساختاری بیرونی را که بر رفتار اثرگذارند نادیده می‌گیرد (کوهن، ۲۰۰۷) و ادراک به‌صورت تاریخی در سنت‌ها و قضاوت‌ها و اقدامات نهادی ما شکل می‌گیرد (تیلور ۲۰۰۷)» (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۵۲-۶۹). در این پارادایم، معرفت‌شناسی بر پایهٔ سوبژه[۲۲] استوار بوده و هستی‌شناسی آن نسبی‌گرایانه است، از روش‌های تحقیق طبیعت‌گرا استفاده می‌کند و اصل‌شناسی آن، ارزش‌های آن را منعکس می‌کند.

فمنیسم

چنانچه الگوهای پارادایمی با نظم جنسیتی تجزیه و تحلیل شوند، فمنیستی می‌شوند. فمنیسم به‌راحتی در پژوهش‌های مربوط به نابرابری یا تبعیض جنسیتی مطرح می‌شود. «رویکرد فمنیستی به پژوهش، به اندیشه‌ای استناد می‌کند که بر پایهٔ آن، جنسیت در فهم آفرینش و محتوا و تکامل تحقیق، عنصری اساسی است» (آدامز، ۱۳۹۸: ۹۷)؛ بنابراین محقق و پارادایم‌های تحقیق را نمی‌توان جدا از هم فرض کرد. همچنین می‌توان به این نتیجه رسید که پارادایم‌های تحقیقاتی، خصلتی جنسیتی دارند و آن‌ها را نمی‌توان جهان‌شمول در نظر گرفت. «برخی از فمنیست‌ها استدلال کردند که جنسیت به‌تنهایی نمی‌تواند وحدت‌بخش باشد» (Deepwell,2020:19-27). در استدلال فمنیستی، محقق و الگوهای تحقیق، بازتاب شرایط خودشان را نشان می‌دهند که این به‌معنی یک‌سویه نگاه کردن به هنر و تحقیق در باب هنر است؛ ولی چنان‌که می‌دانیم، هنر تمام‌سویه و جهان‌شمول است. «برای تأثیرگذاری ایدئولوژی فمنیستی، هر دو جنس باید در تعاملات مشارکت داشته باشند» (Pariser, & et al ,2016:1-5). فقدان مشارکت مردان در الگوهای فمنیستی ممکن است نشان دهد فمنیسم همچنان دغدغهٔ زنان است.

پست‌مدرن

پارادایم پست‌مدرن با خود پیچیدگی و ابهام به همراه دارد. «پارادایم پست‌مدرن خِرد موجود در هستهٔ

مدرنیسم را سرکوب تلقی کرده و در مقابل بر بازی آزادانهٔ زبان و کنش تأکید دارد؛ لذا بر جابه‌جایی از سنت و علم به‌سمت هنر، زبان و فرهنگ متمرکز می‌شود» (محمدپور، ۱۳۹۸: ۴۷۷). تردید و ابهام درون پست‌مدرن، عاملی است که نگاهی ذهنی و ذهنی‌گرایانه در رویکردهای خود دارد. «منتقدان پست‌مدرن، پست‌مدرنیسم را رویکردی نامنسجم توصیف می‌کنند» (دانایی‌فرد، ۱۳۸۶: ۸۹-۱۰۴). پست‌مدرنیسم برعکس مدرنیسم جهان غرب، به تفاوت بین همهٔ پدیده‌ها اعتقاد دارد و واقعیت مرکزی پدیده‌ها را انکار می‌کند. پارادایم پست‌مدرن، بدون الگوی از پیش تعیین‌شده است و نسخهٔ غیرواقعی از واقعیت را محتمل‌تر می‌داند و بر اصل شالوده‌شکنی استوار است.

تئوری آشوب

در پارادایم تئوری آشوب، هدف و نتیجه، بستگی به مسیر پژوهش دارد و مسیر پژوهش به رویکرد، نظریه و اندازه‌گیری‌های اولیه. چنانچه کوچک‌ترین تغییر در ابتدا یا مسیر پژوهش رخ دهد، نتیجه‌ای غیرقابل‌پیش‌بینی و خارج از تصورات اتفاق خواهد افتاد. بنابراین می‌توان گفت جهان تحقیق، غیرقابل‌پیش‌بینی است و کوچک‌ترین تغییر در محاسبات، حوادث بزرگی را رقم خواهد زد. یکی از راه‌حل‌هایی که درصد خطا را به حداقل می‌رساند، افزایش تعداد دفعات آزمایش، پرسش‌نامه و مصاحبه و تحقیقات میدانی است.

پراگماتیسم (ترکیب‌گرا، عمل‌گرا)

پارادایم پراگماتیسم به‌عنوان یک فلسفه، بر جنبه‌های عملی روش‌های تحقیق تأکید می‌کند؛ به همین علت، پارادایم عمل‌گرا نیز گفته می‌شود. پراگماتیسم، پارادایمی برای شکستن دوگانگی بین واقع‌گرایی و آرمان‌گرایی است؛ به همین دلیل، به آن، پارادایم ترکیب‌گرا هم می‌گویند. کااوشیک و والش[۲۳] (۲۰۱۹) در مقالهٔ خود با عنوان «پراگماتیسم به‌عنوان پارادایم تحقیق» می‌گویند: پراگماتیسم سه ایده دارد. ایدهٔ اول: اقدامات عمل‌گرایانه نمی‌تواند از موقعیت و زمینه‌هایی که در آن رخ می‌دهد جدا باشد؛ چون بارها اقدامات مشابهی انجام می‌دهیم و نتایج قابل‌پیش‌بینی حاصل می‌کنیم. ایدهٔ دوم: اقدامات به عواقبی مرتبط هستند که امکان تغییر دارند؛ یعنی اگر شرایط عمل تغییر کند، نتایج نیز تغییر خواهند کرد. پراگماتیست‌ها معتقدند یک موقعیت را دو بار نمی‌توان تجربه کرد؛ به این معنی که اعتقادات ما دربارهٔ نحوهٔ عمل در یک موقعیت، ذاتاً موقت است. ایدهٔ سوم: در نهایت، اقدامات به جهان‌بینی بستگی دارد که مجموعهٔ باورهای اجتماعی هستند. پراگماتیست‌ها معتقدند هیچ دو موردی وجود ندارد که افراد، تجربیات کاملاً یکسانی داشته باشند. با این توصیف‌ها به این نتیجه می‌رسیم که پارادایم پراگماتیسم برای تحقیقاتی که از روش‌های عملی، تاریخی و اکتشافی و همچنین قوم‌نگاری، پدیدارشناختی و پدیده‌شناسی استفاده می‌کنند، کاربرد دارد. حریری (۱۳۹۵) روش پدیده‌شناسی را با پدیدارشناسی برابر دانسته است؛ ولی در تحقیقات حوزهٔ هنر، این دو روش تحقیق کاملاً مجزا و تفکیک‌شده هستند.

پراگماتیسم هنری

«پارادایم پراگماتیسم بیشتر به‌خاطر کاربردی (عمل‌گرا) بودن آن موردتوجه و کارکرد است تا در مبنای فلسفی آن» (Morgan,2014:1046-1052).

هنر و تحقیقات در حوزهٔ هنر نیز بیشتر کاربردی و عملی است. «به‌منظور ارائهٔ یک پارادایم هنری، روش‌های علمی، دقیق‌تر از رویکردهای روش‌شناختی هستند و هنوز هیچ رویکرد پذیرفته‌شده در سطح جهان برای هنر وجود ندارد» (گری و ملینز، ۲۰۱۴: ۱-۵)؛ ولی روش‌های علمی بسیاری در انواع هنر وجود دارد. بنابراین پراگماتیسم، گزینهٔ مناسبی برای پژوهش‌های هنری محسوب می‌شود. الگوی پراگماتیسم به‌عنوان فلسفه بر ابعاد تحقیق تأکید دارد. چنانچه بخواهیم بر ابعاد علمی و عملی پژوهش‌های هنری تأکید کنیم، بُعد عمل‌گرای پارادایم پراگماتیسم، گزینهٔ منطقی محسوب می‌شود. در این جستار از واژهٔ پراگماتیسم‌هنری[۲۴] استفاده کرده‌ایم و نوآوری این پژوهش محسوب می‌شود. روش ایجاد دانش در انواع رشته‌ها تنوع گوناگونی دارد و در حوزهٔ هنر نیز متفاوت است. تفاوت در نحوهٔ ایجاد و ارزیابی دانش، دیدگاه متفاوت از یک دانشِ واحد است. پراگماتیست‌ها اعتقاد دارند ما آزادیم هر چیزی را که می‌خواهیم باور کنیم، اگرچه برخی باورها محتمل‌تر هستند و اصل ذات هنر نیز در آزادی اندیشه و تخیل است که صورت می‌پذیرد و خلق می‌شود. بنابراین پارادایم پراگماتیسم برای هنر کارایی بیشتری دارد؛ زیرا هنر در عین حال که از قانونی کلی پیروی می‌کند، کاملاً منحصربه‌فرد است و مربوط به صاحب آن اثر هنری است و هیچ دو اثر هنری حتی از یک هنرمند، شبیه هم نیستند.

پراگماتیست‌ها متفق‌القول‌اند که واقعیت را نمی‌توان یک بار برای همیشه تعیین کرد؛ بنابراین روش‌های تحقیق که بر اساس پراگماتیسم انجام می‌شود، قطعیت ندارد. این نیز دقیقاً مانند اصل ذات هنر است که قطعیت ندارد. پارادایم پراگماتیسم فلسفی می‌گوید این حقیقت درونی هر چیزی است که خودِ آن چیز را توجیه و تفسیر می‌کند. اگر هنر را به‌عنوان یک عنصر از عالم هستی بدانیم، می‌توانیم به این نتیجه برسیم که این هنر است که خودِ هنر را تحلیل و تفسیر می‌کند. بنابراین بررسی و تحلیل هنر از منظر پراگماتیستی، روشی برای ارزش‌یابی و زیبایی‌شناسی برای انواع شناسایی‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. با این توضیحات، به نظرِ واحدی خواهیم رسید که پراگماتیسم، شناخت حقیقیِ شناخت‌ها و روشی پاسخ‌گو و مناسب در پژوهش‌های کمّی و کیفی در حوزهٔ هنر است.

هدف پژوهش‌های حوزهٔ هنر

پژوهش‌های هنری، چه با محتوای کیفی و چه با محتوای کمّی، اهدافی را پیگیری می‌کنند که این اهداف بر پایهٔ پارادایم‌هایی است که در این تحقیق معرفی و تحلیل شد. «علم و هنر از راه‌های ضروری برای شناخت جهان به شمار می‌روند؛ اما بیشترین واکنش‌ها به محیط از طریق تجربهٔ شخصی تعیین می‌شود» (حبیبی، ۱۳۹۵: ۶۱-۸۹). خلق اثر هنری و پژوهش در حوزهٔ هنر، تجربهٔ شخصی محسوب شده و همسو با آن برای رسیدن به هدف، ابزار و الگوهایی مناسب نیاز است.

اگر الگوی پژوهش هنر، پارادایم اثبات‌گرایی باشد (با استناد به گزینهٔ ۵،۱)، هدف نهایی پژوهش، کشف قوانین خواهد بود. اگر مسیر پارادایمیِ تحقیق، انتقادی باشد (با استناد به گزینهٔ ۵،۳) هدف از تحقیق صرفاً نقد خواهد بود و پارادایم تفسیری (با استناد به گزینهٔ ۵،۴) انتخاب مناسبی برای درک و فهم از هنر است.

جدول ۲- نگاهی نو به رابطهٔ بین انواع و ارکان پارادایم،(منبع: نگارندگان)

	معرفت‌شناسی	هستی‌شناسی	روش‌شناسی	اصل‌شناسی
اثبات‌گرا	عینیت‌گرا	رئالیسم طبیعی	قیاسی(تجربی)/ کمّی	سودرسانی
پسا اثبات‌گرا	تفسیرگرا	ایده‌آلیست	استقرایی/ کیفی	رفتار اخلاقی و عدالت اجتماعی
انتقادی	عینیت‌گرا	رئالیسم تاریخی	استفهامی/کمّی و کیفی	احترام به هنجارهای فرهنگی
تفسیری	ساخت‌گرا	نسبی گرا	قیاسی (طبیعت‌گرا)/کیفی	انعکاس ارزش‌ها و اصول اخلاقی
فمنیسم	ساخت‌گرا	ایده‌آلیست	پس‌کاوی/ کیفی	جنسیت گرا
پست مدرن	ساخت‌گرا	ایده‌آلیست	استفهامی/ کیفی	انصاف و رفع ابهام
تئوری آشوب	تفسیرگرا	ایده‌آلیست	استقرایی/ کمّی	انصاف و توازن در تحقیق
پراگماتیسم هنری	تفسیرگرا	ایده‌آلیست	ترکیبی/ترکیبی	عمل‌گرا

چنانچه پارادایمِ پست‌مدرن، الگوی تحقیق باشد، هدف نهایی تحقیق، فعال‌سازی ذهن خواهد بود. اگر از پارادایم پراگماتیسمِ هنری برای مسیر پژوهش استفاده شود که مناسب‌ترین پارادایم در حوزهٔ هنر است (با استناد به گزینهٔ ۲،۹)، هدف نهایی از تحقیق، شناخت خواهد بود. تحقیق در حوزهٔ هنر بسیار گسترده و مشکل هست؛ چراکه هر اثر هنری در مقایسه با سایر آثار، هویتی مستقل دارد که مربوط به خصوصیات شخصی صاحب خود، زمان خلق اثر و شرایط اجتماعی زمانه می‌شود؛ بنابراین پژوهش و شناخت در مقولهٔ هنر با تمام جوانب، کار دشواری خواهد بود.

جدولی که در پی خواهد آمد، رابطهٔ بین پارادایم‌های تحقیق و هدف پژوهش را نشان می‌دهد که بهترین و مناسب‌ترین روش‌تحقیق در مسیر پژوهشِ هرکدام نیز معرفی شده است.

جدول ۳- ارتباط منطقی بین هدف، پارادایم و روش تحقیق (منبع:نگارندگان)

هدف پژوهش هنری	انواع پارادایم	روش‌های پیشنهادی
کشف قوانین	اثبات‌گرایی	کیفی و کمّی، آزمایشی
نقد	انتقادی	تاریخی، تطبیقی، مردم‌نگاری، نقد ادبی، تأویلی
درک و فهم	تفسیری	مردم‌نگاری، روایتی، میدانی، پدیدارشناسی، نظریهٔ زمینه‌ای، جامعه‌سنجی
شناخت	پراگماتیسم هنری	ترکیبی
فعال‌سازی ذهن	پست‌مدرنیسم	ساختارشکنی، روایتی، دیالکتیک، نشانه‌شناسی، روش‌های متنی

مسیر پژوهش

باتوجه‌به روش تحقیق این پژوهش که تحلیل تماتیک بود، به‌دنبال مدل‌سازی برای پژوهش‌های حوزهٔ هنر بودیم که هدف اصلی از این پژوهش نیز تبیین الگویی کوتاه، آسان و کارآمد بود که طراحیِ مدل و الگو از توانمندی‌های روش تحقیق تحلیل تماتیک است. «سه

فعالیت جاری هم‌زمانِ تحلیل نزد مایلز و هوبرمن - تلخیص داده‌ها، نمایش داده‌ها و نتیجه‌گیری از این دو- چارچوب اصلی تحلیل را فراهم می‌کند» (گری و میلنز، ۱۳۹۷: ۲۰۳). در این پژوهش، مسیر سه‌گانهٔ مایلز و هوبرمن پیموده شده و به هدف نهایی رسیده است. به‌واسطهٔ این تحقیق، با در دست داشتن تحلیل و تبیین تمامی پارادایم‌ها و نیز تعمیم آن‌ها به هنرهای هشتگانه، همچنین یافتن رابطهٔ بین هنرها، اهداف پژوهش، پارادایم‌ها و روش‌های تحقیق، اینک به معرفی مسیری کوتاه، آسان و جامع خواهیم پرداخت که اجرای این مسیر کوتاه و کامل، راهی منطقی برای پژوهش‌های حوزهٔ هنر خواهد شد. برای پژوهش، ابتدا داده‌های تحقیق را بررسی کرده و به نوع آن که متشکل از کیفی و کمّی است، پی می‌بریم. سپس شیوهٔ مسیر را انتخاب می کنیم که شامل قیاسی، استقرایی، استفهامی و پس‌کاوی است. در مرحلهٔ بعد، پارادایم مناسب تحقیق را انتخاب کرده و در مرحلهٔ آخر، به هدف پژوهش پرداخته می‌شود.

نتیجه‌گیری

نقش پارادایم در شناخت فلسفیِ هنر در چهار بُعد مستحکم و ستونی منطقی برای انواع تحقیق (کیفی و کمّی)، در این جستار به‌تفصیل بررسی شد. روش تحلیل معرفت‌شناسی، ساخت‌گرا و عینیت‌گرا و ترکیب‌گرا و الگوی هستی‌شناسی، واقع‌گرا و ایده‌آلیست معرفی شد. در رکن روش‌شناسی تحقیق، قیاسی، استقرایی، استفهامی و پس‌کاوی گزارش شد و در بُعد اصل‌شناسی، رفتار اخلاقی، دین‌شناسی، اصول اخلاقی و انصاف معرفی گردید. در ادامه، به معرفی انواع پارادایم، شامل اثبات‌گرا، پسااثبات‌گرا، انتقادی، تفسیری، فمنیسم، پست‌مدرن، تئوری‌آشوب و پراگماتیسم پرداخته شد و تناسب و ربط هریک از انواع پارادایم با مواضع اصلی و روش تحلیل آن‌ها در جدولی به نمایش درآمد. یکی از سؤالات این پژوهش، تعمیم پارادایم در حوزهٔ هنر بود که خلاقیت و ابداع این جستار نیز محسوب می‌شود. نوآوری این پژوهش، پراگماتیسمِ هنری بود که به‌عنوان تم اصلی این تحقیق معرفی و سپس به‌تفصیل تحلیل شد و به‌عنوان پارادایمی نو و البته کامل و کاربردی در حوزهٔ هنر خلق شد. علت و چگونگی تعمیم این پارادایم نوین به هنر و همچنین یافتن رابطه بین آن و سایر مواضع پارادایمی، به‌دلیل جامعیت و فراگیری این پارادایم به تمامی ابعاد پژوهش هنر بیان شده است. از مهم‌ترین اهداف این تحقیق، تبیین مسیری کوتاه، آسان و کارآمد بود که یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های روش تحقیق تحلیل تماتیک نیز محسوب می‌شود که در چهار مرحله (بررسی محتوای داده‌ها، انتخاب شیوهٔ مسیر، انتخاب پارادایم و هدف پژوهش) بیان شد. باتوجه‌به تم اصلی این پژوهش، پارادایم پراگماتیسم هنری که در واقع ابداع این تحقیق نیز محسوب می‌شود، مسیر چهارمرحله‌ای را بیان کرده و تمامی مواضع و ارکان پارادایم‌ها و نیز بهترین روش‌تحقیق مربوط به هرکدام را طی جدولی به یکدیگر ربط داده و معرفی کرده‌ایم. نتیجهٔ این تحقیق منجر به تولد پارادایمی نو در عرصهٔ هنر و همچنین تبیین مسیری کوتاه و کارآمد برای تحقیق و پژوهش در باب هنر شد.

پی‌نوشت

1. Paradigm
2. Thomas Kuhn
3. Ontology
4. Epistemology
5. Methodology
6. Braun & Clarke
7. Lincoln and Guba
8. Originality
9. Constructivism
10. Objectivism
11. Interpretivism
12. Relativistic
13. Compositional
14. Positivism
15. Post Positivism
16. Critical
17. Interpretive
18. Feminism
19. Post modern
20. Chaos Theory
21. Pragmatism
22. Subject
23. Kaushik & Walsh
24. Artistic Pragmatism

فهرست منابع

- آدامز، لوری (۱۳۹۸)، روش‌شناسی در هنر، ترجمهٔ علی معصومی، تهران: نظر.
- امامی سیگارودی، عبدالحسین و مهوش صلصالی (۱۳۹۰)، بررسی مقایسه‌ای پارادایم‌های مطالعات کمّی و کیفی، پرستاری و مامایی جامع‌نگر، ۶۶ :۵۰-۴۷ .
- بلیکی، نورمن (۱۳۹۵)، پارادایم‌های تحقیق در علوم انسانی، ترجمهٔ سیدحمیدرضا حسنی و محمدتقی ایمان، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- بهروز، سیدمحمد، اسماعیل ضرغامی و جمال‌الدین مهدی‌نژاد (۱۳۹۳)، پارادایم‌های معاصر هستی‌شناسی فضا و نسبت آن با شناخت‌شناسی معماری، روش‌شناسی علوم انسانی، ۸۱ :۵۲-۳۲ .
- حبیبی، امین (۱۳۹۵)، رویکردهای نوین در پژوهش زیبایی‌شناسی منظر، باغ نظر، ۴۹ :۷۲-۶۵ .
- حریری، نجلا (۱۳۹۵)، اصول و روش‌های پژوهش کیفی، فصلنامه نقد کتاب اطلاع‌رسانی و ارتباطات، ۱۰ :۱۳۰-۱۲۳ .
- دانایی‌فرد، حسن (۱۳۸۶). پارادایم‌های رقیب در علم سازمان و مدیریت: رویکرد تطبیقی به هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی، مجلهٔ دانشور رفتار، ۱۰۴:۲۶-۸۹ .
- طاهری، صدرالدین و الهه شمس نجف‌آبادی (۱۳۹۷)، واکاوی رویارویی دیالکتیکی پارادایم در تاریخ هنر غرب (از رنسانس تا آغاز دوران مدرن)، مجلهٔ غرب‌شناسی بنیادی، ۲ :۱۱۳ -۹۰ .
- قهرمانی، محمدامین و بیژن عبداللهی (۱۳۹۲)، بنیان فلسفی و بررسی ارتباط بین هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی پارادایم‌های تفسیری، انتقادی و علمی با روش‌شناسی و روش‌های مورداستفاده در این پارادایم‌ها، پژوهش، ۱ :۶۹ -۵۱ .

- گائینی، ابوالفضل و امیر حسین‌زاده (۱۳۹۱)، پارادایم‌های سه‌گانهٔ اثبات‌گرایی، تفسیری و هرمنوتیک در مطالعات مدیریت و سازمان، راهبرد فرهنگ، ۱۹ :۱۳۸-۱۰۴ .
- گری، کرول و جولی‌ین ملینز (۱۳۹۷)، روش تحقیق در هنر و طراحی، ترجمهٔ طاهر رضازاده،چ۲، تهران: فرهنگستان هنر.
- محمدپور، احمد (۱۳۹۸)، روش در روش، چ۲، قم: لوگوس.
- محمدزاده میانجی، مهناز، مهرنوش شفیعی سرارودی و حسین سرپولکی (۱۳۹۶)، پژوهش کنش‌محور در قلمرو هنر، جنبشی نوین در روش‌شناسی پژوهشی، نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، (۳)۲۲ :۲۸-۱۸ .
- محمدی چابکی، رضا (۱۳۹۲)، مؤلفه‌های پارادایم پیچیدگی، روش‌شناسی علوم انسانی، ۷۶ : ۸۹-۶۱ .

- Abdelhamid Ahmed (2008), Ontological, Epistemological and Methodological Assumptions: Qualitative Versus Quantitative, University of Exeter, UK.
- Dawn Darlaston, Jones (2007), Making connections: The relationship between epistemology and research methods, Making connections: The relationship between epistemology and research methods, 19(1),1-27.
- Deepwell ,Katy (2020), Art Criticism and the State of Feminist Art Criticism, Retrived at: www.mdpi.com/journal/arts 1-19.
- Kaushik, Vibha and A. Walsh, Christine (2019), Pragmatism as a Research Paradigm and Its Implications for Social Work Research, University of Calgary ،Canada.
- Kivunja, Charles and Bawa Kuyini, Ahmed (2017), Understanding and Applying Research Paradigms in Educational Contexts, International Journal of Higher Education,5(6), 26-41.
- Kumar Mohajan, Haradhan (2018), Aspects of Mathematical Economics, Social Choice and Game Theory, Jamal Nazrul Islam Research Centre for Mathematical and Physical Sciences, University of Chittagong, Bangladesh,32, 1-20 .
- M. Al-Ababneh, Mukhles (2020), Linking Ontology, Epistemology and Research Methodology, Petra College for Tourism and Archaeology, Al-Hussein Bin Talal University, Jordan
- Moon Katie, Christopher Cvitanovic, Deborah A. Blackman, Ivan R. Scales and Nicola K. Browne (2021), Five Questions to Understand Epistemology and Its Influence on Integrative Marine Research, Frontiers in Marine Science Retrieved at www.frontiersin.org.
- Morgan, David (2014), Pragmatism as a Paradigm for Social Research, SAGE, 1046- 1052.
- Pariser David, Sharon Greenleaf la Pierve, Enid Zimmerman (2016), Research Methods and methodologies for Art Education, Article in Studies in Art Education, 32(1),1-5.

The Presence of Iranian Visual Artists in the World Arena in the Years 2010 to 2020

Sara Parangi[1], Farzaneh Farrokhfar[2]

[1] M.A., Department of Painting, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Graduated Student)

[2] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Corresponding Author)

(Received: 11.06.2023, Revised: 07.07.2023, Accepted: 10.07.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.30915.1177

Abstract:
The opening of the first art college in Iran in 1940 decade and after that, the establishment of the Museum of Contemporary Art in Tehran in 1983 was the beginning of the presence and background of the activities of artists, especially Iranian painters in the world arena. Leading research intends to examine the position of Iranian painters in international art events in the last decade, taking into account the socio-cultural developments in Iran, and to compare this level of presence with artists from neighboring countries. The results show that in the most prestigious international art events between 2010 and 2020, the presence of male painters was more than women, while the average age of female painters was higher than men. The majority of Iranian painters participating in these events resided abroad and were mainly academically educated. The presence of painters is also more significant than that of artists working in various fields of visual arts. Finally, in the last decade, the growth of the participation of young Iranian artists and self-taught painters in the statistical results of world events is evident.

The type of works presented in the selected events shows the presence of 52.7% of artists with paintings and 47.2% of artists with other visual works. The year 2015 shows the highest presence of artists with visual works and paintings compared to other periods, and on the other hand, the years 2016, 2018 and 2020 show a sharp decrease in the display of visual works and paintings. In most events, we see the presence of female artists with a higher average age than male artists. In total, the average age of women was 49 years and men 47 years. The youngest average age for women for the BP Prize event and for men belongs to the Berlin Biennale, and the oldest average age for women belongs to the Sharjah Biennale and for men to the Venice event. The highest average age of women in 2010 and men in 2013 can be seen the lowest average age of men belongs to 2018 and women to 2020. In general, the average age of artists has gradually decreased, which shows the trend of young artists and the new generation towards overseas activities. According to the obtained results, the total number of Iranian artists participating in international events in the mentioned time period is 170, Turkish artists 207 and Indian artists 176 that the artists of Turkey have had a stronger presence than those of Iran and India. The number of male artists from the two countries of Iran and India was more than that of women, but Turkish female artists with 63.28% were more active than men with 36.72%.

Keywords: Iran’s Contemporary Art, International Events of Art, Visual Arts, Iranian Painters

[1] Email: saraparangi@gmail.com
[2] Email: farrokhfar@neyshabur.ac.ir
How to cite: Parangi, S., Farrokhfar, F. (2022). 'The presence of Iranian visual artists in the world arena, in the years 2010 to 2020', Journal of Applied Arts, 2(3),34-51. doi: 10.22075/aaj.2023.30915.1177.

حضور هنرمندان تجسمی ایران در عرصهٔ جهانی، سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ میلادی*

سارا پرنگی[۱]، فرزانه فرخ‌فر[۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
[۲] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران. (نویسنده مسئول)
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۱ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۶ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۴/۱۹)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.30915.1177

چکیده

تشکیل نخستین دانشکده‌ی هنر ایران در دهه‌ی ۲۰ه.ش و پس از آن، تاسیس موزه‌ی هنرهای معاصر تهران در سال ۱۳۶۲ه.ش سرآغاز حضور و زمینه‌ساز فعالیت هنرمندان تجسمی ایران در عرصه‌ی جهانی بود. پس از این جریان، فعالیت هنرمندان به ویژه نقاشان ایرانی در فستیوال‌ها و رویدادهای بین‌المللی هنر، با افت و خیزهای متفاوت که متاثر از شرایط اجتماعی کشور بوده، ادامه یافت. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی و شیوه گردآوری اطلاعات آن، اسنادی و میدانی است. پژوهش پیش‌رو قصد دارد ضمن در نظر داشتن تحولات فرهنگی اجتماعی ایران به بررسی جایگاه نقاشان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر در دهه اخیر بپردازد و این میزان حضور را، به تفکیک جنسیت، حضور در داخل یا خارج از کشور، گروه های سنی، نوع تحصیلات ارزیابی نماید و نتایج آن را با هنرمندان کشورهای همسایه قیاس نماید. **مساله پژوهش** بررسی چگونگی حضور هنرمندان تجسمی ایران با تاکید بر نقاشان در رویدادهای بین‌المللی هنر، در فاصله سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ میلادی است. به نظر می‌رسد هنرمندان ایرانی سهم قابل‌توجهی در شرکت در رویدادهای هنری جهان داشته و از این میان، هنرمندان نقاش، حضور پررنگ‌تری در قیاس با دیگر هنرمندان رشته‌های تجسمی به خود اختصاص داده‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در معتبرترین رویدادهای هنر در فاصله سال‌های ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۹ (۲۰۱۰-۲۰۲۰م.)، حضور نقاشان مرد بیشتر از زنان بوده، در حالی‌که میانگین سنی نقاشان زن نسبت به مردان بیشتر است. اکثریت نقاشان ایرانی شرکت‌کننده در این رویدادها، در خارج از کشور اقامت داشته و عمدتاً دارای تحصیلات آکادمیک بوده‌اند. همچنین حضور نقاشان نسبت به هنرمندانی که در رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی فعالیت دارند چشمگیرتر است. در پایان، ذکر این نکته اهمیت دارد که در دهه اخیر رشد مشارکت هنرمندان جوان و نقاشان خودآموخته ایرانی در نتایج آماری رویدادهای جهانی مشهود است؛ هر چند همه‌گیری ویروس کرونا، خلل جدی در این روند ایجاد نمود.

واژه‌های کلیدی: هنر معاصر ایران، رویدادهای بین‌المللی هنر، هنرهای تجسمی، نقاشان ایرانی.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول(سارا پرنگی) در رشته نقاشی، با عنوان" حضور هنرمندان تجسمی ایران در عرصهٔ جهانی، سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ میلادی" با راهنمایی دکتر فرزانه فرخ‌فر در دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور است.

[1] saraparangi@gmail.com
[2] farrokhfar@neyshabur.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: پرنگی، سارا و فرخ فر، فرزانه. (۱۴۰۱). حضور هنرمندان تجسمی ایران در رویدادهای هنری جهان، سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ میلادی. *نشریه تخصصی هنرهای کاربردی*، ۲(۳)، ۵۱ -۳۴ . DOI: 10.22075/aaj.2023.30915.1177.

مقدمه

از دهۀ گذشته، به‌ویژه بعد از ۲۰ شهریور۱۳۸۰ تغییر چشمگیری از علاقۀ جهانی در هنر معاصر ایران در عرصۀ بین‌المللی و بازار هنر رخ داد. اولین نمایشگاه جامع در تابستان ۱۳۸۰ در موزۀ هنرهای معاصر تهران برگزار شد که در شکل‌گیری جریان هنر معاصر ایران، نقش مهمی داشت. به‌دنبال این جریان، اتصال با هنر رایج در صحنۀ بین‌المللی، به دغدغه‌ای جدی در هنرهای تجسمی ایرانی و تلاش برای برگزاری نمایشگاه‌هایی از هنر ایرانی در خارج از کشور تبدیل شد. گشایش مرزهای فرهنگی، باعث حضور هنرمندان ایرانی، از جمله نقاشان در رویدادهای بین‌المللی هنر و دوسالانه‌ها و برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی بود (کشمیرشکن، ۲۰۰۷: ۳۴۵-۳۴۳). در سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴، فعالیت‌های فرهنگی‌هنری ایران در فضایی بازتر از قبل انجام شد و از سال ۱۳۹۲ تغییراتی در زمینۀ هنر ایران شکل گرفت که موج اشتیاق هنرمندان نقاش را برای شرکت در رویدادهای برون‌مرزی افزایش داد. هرچند این اشتیاق با افزایش نرخ ارز، شرایط نامساعد اقتصادی، تشدید تحریم‌های سیاسی و همه‌گیری ویروس کرونا کم‌رنگ شد، تأثیر بسزایی در فعالیت‌های هنرمندان بر جای گذاشت.

هدف از این تحقیق، تبیین جایگاه نقاشان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر در سال‌های ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۹ (۲۰۱۰-۲۰۲۰) است که طی آن، ایران شاهد تحولات سیاسی‌اجتماعی فراوانی بوده و نتیجۀ آن، بر هنر نقاشی و چگونگی حضور نقاشان ایرانی در رویدادهای جهانی تأثیر گذاشته است.

پیشینه پژوهش

در بحث رویدادهای بین‌المللی هنر و تبیین جایگاه هنرمندان معاصر ایران، تحقیقات اندکی انجام شده و پژوهشی همسان با مسئلۀ تحقیق حاضر که حضور نقاشان ایرانی را در رویدادهای بین‌المللی هنر در دهۀ اخیر بررسی کرده باشد، منتشر نشده است. از جمله تحقیقات مرتبط، کتاب هنر معاصر ایران از کشمیرشکن (۱۳۹۴) است که تازه‌ترین دستاوردهای هنری ایران را در دورۀ مدرن بررسی کرده است. همچنین در پایان‌نامۀ رحبانی (۱۳۸۹) با عنوان «نگاهی به نحوۀ ارائه و نمایش آثار هنری (هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی) معاصر ایران و جهان»، آنچه در دوران معاصر در زمینۀ نمایش آثار می‌گذرد، بررسی شده است. مقالۀ «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران»، نوشتۀ گودرزی (۱۳۷۷) به بررسی چگونگی نقاشی معاصر ایران از آغاز تحول تا امروز می‌پردازد. علاوه بر منابع مذکور، دو منبع لاتین موجود است که یکی با عنوان «هنر معاصر ایران» (Keshmirshekan, 2007)، به نگرانی‌ها و گفتمان‌های نوظهور حاکم بر جامعۀ هنری ایران از سال ۱۹۹۷ به‌بعد می‌پردازد و در نهایت، بیان می‌کند که در هر شرایط و محدودیتی، هنر ایرانی راه توسعۀ خود را پیدا خواهد کرد. مقالۀ دوم، «پویایی در هنر با تأکید بر هنر ایران» (Böhm, 2018) است که به هنر تحریک‌آمیز غرب و تأثیر آن بر خاورمیانه با تأکید بر هنر ایران، رابطه بین هنر، سیاست و همچنین مزایا و خطرات استراتژی‌های محرک، به‌خصوص در محل نمایش آن‌ها اشاره می‌کند. با مرور منابع موجود به نظر می‌رسد پژوهش حاضر با رویکردی متفاوت، جایگاه هنرمندان نقاش ایرانی را در رویدادهای بین‌المللی هنر مدّنظر قرار داده و نتایج جدیدی ارائه می‌کند که راهگشای مسیر آینده و تصمیم‌گیری‌های کلان خواهد بود.

روش پژوهش و جامعه آماری

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش، هشت رویداد بین‌المللی منتخب در بازهٔ زمانی ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۹ (۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰) مطالعه شده که با استناد به مادّهٔ ۴ آیین‌نامه همایش‌های علمی مصوب معاونت پژوهشی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ایران (۱۳۹۷/۱۰/۲۲، شمارهٔ ۲۶۸۰۸۵)، دارای اعتبار بوده و تحت حمایت نهاد یا مؤسسه‌های علمی یا فرهنگی معتبر قرار دارند و به‌صورت دوره‌ای (سالانه، دوسالانه و غیره) برگزار می‌شوند. مبنای مطالعه و سنجش وضعیت نقاشان ایرانی در رویدادهای جهانی عبارت است از: جنسیت (زن یا مرد)، محل اقامت هنرمند (خارج یا داخل کشور)، میزان تحصیلات، نوع اثر ارائه‌شده و میانگین سنی. شایان ذکر است اطلاعات آماری به‌دست‌آمده در این بخش، از طریق جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای، الکترونیکی و جست‌وجوهای میدانی، شامل مصاحبه و گفت‌وگو با برخی از هنرمندان شرکت‌کننده صورت گرفته است. علاوه بر هنرمندان ایرانی، وضعیت هنرمندانی از کشورهای ترکیه و هند از لحاظ جنسیت و میزان مشارکت در هر رویداد، مورد ارزیابی شده تا مقایسهٔ بهتری برای ارزیابی جایگاه نقاشان ایرانی صورت گیرد.

نقاشی معاصر ایران

پس از جنگ جهانی اول، تحت‌تأثیر اوضاع جهانی و در پی جنبش‌های استقلال‌طلبی و ضدّاستعماری، ضرورت تغییر ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی در بسیاری از جوامع سنتی به وجود آمد. این‌گونه جوامع، معمولاً برای تحولشان، از دنیای صنعتی غرب الگو می‌گرفتند. چنین بود که مدرنیسم، مانند بسیاری از پدیده‌های دیگر، به‌صورت سطحی و ظاهری در جوامع مزبور رخنه کرد (پاکباز، ۱۳۸۶: ۵۹۱). کشور ایران یکی از این جوامع بود که تأثیر زیادی از هنر غرب پذیرفت. «تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا در تهران به‌عنوان مهم‌ترین پایهٔ مدرنیسم در ایران خوانده می‌شود. تعدادی از دانشجویان این دانشگاه در اروپا بودند و با بازگشت خود به ایران، مدرنیسم وارد مرحلهٔ جدیدی شد و بسیاری از مراکز و انجمن‌های هنری راه‌اندازی و برخی از فعالیت‌های دیگر، مانند برگزاری نمایشگاه‌ها، کنفرانس‌ها و مقالات توسط مطبوعات منتشر گردید و مدرنیسم را در جامعهٔ ایران تثبیت نمود» (بصیری، ۲۰۱۷: ۷۹). «از میانهٔ دههٔ ۱۳۴۰ هنر ایران، شاهد حمایت و همچنین افزایش فعالیت‌ها و رویدادهای هنری (مانند جشنواره‌ها و دوسالانه‌های هنری)، انتشار مجلات و روزنامه‌هایی بود که بخش قابل‌توجهی از محتوای خود را به اخبار و گاه نقد هنر اختصاص می‌دادند. در این میان، هنر مدرن ایران در طول دههٔ ۱۳۵۰ دوران شکوفایی تازه‌ای را تجربه کرد. تأسیس فضاهای بزرگ هنری و فرهنگی، برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های داخلی و بین‌المللی و توسعهٔ بازار هنر که تحت حمایت دولت و یا بخش خصوصی صورت می‌گرفت، همگی نیروی تازه‌ای را به حیات فرهنگی تزریق کرد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۶۵). «در اوایل دههٔ ۱۳۷۰ جامعهٔ هنری ایران آشکارا نیازمند برگزاری نمایشگاه‌های جامع بود که طی آن، فعالیت‌ها و گرایش‌های هنری گوناگون پس از انقلاب به نمایش عمومی گذاشته شود. موزهٔ هنرهای معاصر تهران بعد از چندین سال فعالیت نامنظم، شروع به سازمان‌دهی دوسالانه‌ها و سه‌سالانه‌های نظام‌مند کرد که دوسالانه‌های نقاشی، بزرگ‌ترین و مهم‌ترین آن‌ها بود. اولین دوسالانهٔ نقاشی در پاییز ۱۳۷۰، سیزده سال بعد

از انقلاب اسلامی برگزار شد» (همان: ۲۲۶). «یکی از اهداف مهمی که در دوسالانه‌های اول و دوم مطرح شد، مشارکت در عرصهٔ بین‌المللی هنر بود» (همان:۲۳۲). «جریان‌ها و گرایشات و روش‌های هنری جدیدی در اواخر دههٔ ۱۳۷۰ به وجود آمد. عوامل متعددی بر ایجاد این تغییر و تحولات تازه و پویا در هنر ایران تأثیرگذار بودند. در درجهٔ اول، تعداد هنرمندانی که در طول این دوره به عرصهٔ هنر وارد شدند، نسبت به گذشته طیف گسترده‌تری را شامل می‌شدند. شاید یکی از قابل‌توجه‌ترین تغییرات انجام‌شده در این زمان، پدیداری گروهی فعال از هنرمندان جوان با حضور کاملاً آشکار زنان در میان آن‌ها بود. در درجهٔ دوم، تأسیس و گسترش فعالیت سازمان‌های حامی هنر، نظیر مؤسسات آموزشی، مراکز نمایش آثار هنری، انجمن‌های خصوصی هنرمندان و مجلات هنری، نقشی تأثیرگذار داشت» (همان: ۲۶۷-۲۶۵). بعد از سال ۱۳۸۸ هنر ایران به‌طور شگفت‌انگیزی دچار تغییر شد و بسیاری از هنرمندان، نقش‌های جنسیتی را مورد بررسی قرار دادند (Böhm,2018: 60-61). این تحولات، نقش مهمی در افت‌وخیز مشارکت هنرمندان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر داشت که در بخش بعد به‌طور تخصصی بررسی می‌شود.

بررسی جایگاه نقاشان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر

رویدادهای بین‌المللی هنر معمولاً به‌صورت دوره‌ای و در زمانی مشخص توسط یک جامعهٔ محلی متخصص برگزار می‌شوند و فرصتی را برای نمایش آثار، رقابت، گفت‌وگو و تعامل فرهنگ‌ها فراهم می‌کنند. ازآنجاکه تعداد رویدادهای بین‌المللی معتبری که تنها به حوزهٔ نقاشی اختصاص داده شود، محدودند، در این بخش به معرفی رویدادهای بین‌المللی هنرهای تجسمی که نقاشی زیرشاخه‌ای از آن است، پرداخته می‌شود. مهم‌ترین رویدادهای جهانی هنر که از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و برخی از آن‌ها به‌صورت دوره‌ای برگزار می‌شوند و مدّنظر مطالعات این پژوهش هستند، عبارت‌اند از: ۱. دوسالانهٔ استانبول[۱]؛ ۲. دوسالانهٔ ونیز[۲]؛ ۳. سه‌سالانهٔ هنر معاصر آسیا[۳]؛ ۴. دوسالانهٔ فلورانس[۴]؛ ۵. دوسالانهٔ شارجه[۵]؛ ۶. دوسالانهٔ بین‌المللی پکن[۶]؛ ۷. دوسالانهٔ برلین[۷]؛ ۸. جایزهٔ پرترهٔ BP[۸].

میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب جنسیت

دوسالانهٔ استانبول در بازهٔ زمانی ۲۰۱۰ -۲۰۲۰ به‌ترتیب در سال‌های ۲۰۱۱، ۲۰۱۳، ۲۰۱۵، ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ برگزار شده است. در سال ۲۰۱۱م مجموع کل هنرمندان شرکت‌کننده در این رویداد از سراسر جهان، ۱۳۳ هنرمند، گروه و استودیوی هنری، در سال ۲۰۱۳م، ۸۸ هنرمند و مجموعه‌دار، سال ۲۰۱۵م، ۱۰۰ نفر و گروه، سال ۲۰۱۷م، ۵۹ و سال ۲۰۱۹م، ۵۸ هنرمند و مجموعه هستند. نتایج مطالعهٔ گزارش‌های دوسالانهٔ استانبول نشان می‌دهد به‌استثنای سال ۲۰۱۳، در بقیهٔ دوره‌ها، هنرمندان ایرانی شرکت داشته‌اند. از کشور ترکیه در سال ۲۰۱۱م، ۱۰، سال ۲۰۱۳م، ۱۰، سال ۲۰۱۵م، ۱۸، سال ۲۰۱۷م، ۷ و سال ۲۰۱۹م، ۶ نفر در کنار سایر هنرمندان کشورهای مختلف جهان حضور داشته‌اند. تعداد هنرمندان هندی در این رویداد بین‌المللی در سال ۲۰۱۱م، ۱، سال ۲۰۱۳م، ۲، سال ۲۰۱۵م، ۲ و ۲۰۱۷م، ۱ نفر بوده است. در این رویداد، کشور ترکیه در مقایسه با ایران و هند، حضور پررنگ‌تری داشته و

هنرمندان شرکت‌کنندهٔ ایرانی و هندی زن و مرد، به نسبت برابر حضور داشته‌اند. در مجموع، تعداد هنرمندان زن شرکت‌کننده از کشور ترکیه در این دوسالانه، بیشتر از هنرمندان مرد است.

دوسالانهٔ ونیز در بخش‌های مختلفی برگزار می‌شود که شامل نمایشگاه مرکزی و غرفه‌هاست. میزان مشارکت غرفه‌ها از سراسر جهان در سال‌های ۲۰۱۱، ۲۰۱۳، ۲۰۱۵، ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ به‌ترتیب ۷۵، ۸۰، ۸۳، ۸۳ و ۸۷ بوده است. باتوجه‌به اطلاعات به‌دست‌آمده در سال ۲۰۱۵ دو غرفه از کشور ایران و ترکیه حضور داشتند و در سال‌های ۲۰۱۱ و ۲۰۱۹ شاهد حضور سه غرفه از کشورهای ایران و ترکیه و هند در کنار غرفه‌های دیگری از کشورهای مختلف سراسر جهان بودیم. در سال ۲۰۱۳ فقط غرفه‌ای از کشور ترکیه و در سال ۲۰۱۷ دو غرفه از ترکیه و کشور هند در این دوسالانه حضور داشتند. سال ۲۰۱۹ هنرمندان شرکت‌کننده از ایران، همگی زن بودند؛ اما نتایج نهایی بررسی‌ها نشانگر این امر است که حضور هنرمندان مرد ایرانی در مقایسه با زنان، بسیار پررنگ‌تر بوده است. در سال‌های ۲۰۱۳ و ۲۰۱۷ هنرمندی از ایران حضور نداشته است. در سال ۲۰۱۵ ایران با اختلاف چشمگیری با دو کشور هند و ترکیه، در این دوسالانه شرکت کرده است.

مجموع هنرمندان شرکت‌کننده در سه‌سالانهٔ آسیا در بازهٔ زمانی ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ از کشورهای مختلف جهان در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۳، ۲۰۱۶ و ۲۰۱۹ به‌ترتیب ۱۶۵، ۷۵، ۱۱۸ و ۱۵۸نفر بوده است. مجموع تعداد هنرمندان شرکت‌کنندهٔ مرد ایرانی در سه‌سالانهٔ آسیا بیشتر از هنرمندان زن بوده است. در سال ۲۰۱۰ تعداد هنرمندان زن بیشتر از مرد بوده و در سال ۲۰۱۳ تمام هنرمندان حضوریافتهٔ ایرانی، زن بوده‌اند. حضور کشور هند در این رویداد، در مقایسه با دو کشور ایران و ترکیه چشمگیرتر بوده و در سه کشور، تعداد هنرمندان شرکت‌کنندهٔ مرد بیشتر از هنرمندان زن بوده است.

تعداد هنرمندانی که از رشته‌های مختلف تجسمی از کشورهای مختلف جهان در دوسالانهٔ فلورانس در بازهٔ زمانی ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ حضور داشته‌اند، در سال‌های ۲۰۱۱، ۲۰۱۳، ۲۰۱۵، ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ به‌ترتیب ۵۴۸، ۳۶۸، ۴۳۶، ۴۹۹ و ۵۱۶ نفر بوده است. در سال‌های ۲۰۱۱ و ۲۰۱۹ زنان و مردان ایرانی با تعداد برابر حضور داشته‌اند و در سال ۲۰۱۷ حضور بیشتر زنان با اختلاف چشمگیری با مردان بوده است. نمودار، نشانگر حضور پررنگ‌تر کشور ترکیه در مقایسه با دو کشور هند و ایران در این رویداد بین‌المللی است. تعداد هنرمندان شرکت‌کنندهٔ زن در مقایسه با مرد در این سه کشور بیشتر است. در کشور ترکیه، حضور هنرمندان زن با اختلاف چشمگیری با هنرمندان مرد دیده می‌شود.

در دوسالانه شارجه، در بازهٔ زمانی ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰ تعداد هنرمندانی که از رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی از کشورهای جهان شرکت کرده‌اند، در سال‌های ۲۰۱۱، ۲۰۱۳، ۲۰۱۵، ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ به‌ترتیب ۸۹، ۱۱۷، ۵۵، ۷۲ و ۲۳ نفر بوده است. در سال ۲۰۱۳ از کشور ایران فقط هنرمندان زن در این دوسالانه حضور داشته‌اند؛ اما در سال ۲۰۱۱ مردان با اختلاف زیادی در مقایسه با زنان دیده می‌شوند. حضور کشور هند در این رویداد بین‌المللی از دو کشور ایران و ترکیه پررنگ‌تر بوده است. در این بازهٔ زمانی، ایران با ۱۷ هنرمند از رشته‌های مختلف تجسمی، هند با ۲۰ و ترکیه با ۱۰ هنرمند در کنار سایر هنرمندان جهان به رقابت نشسته‌اند. تعداد هنرمندان مرد در دو

کشور ایران و هند بیشتر از هنرمندان زن و در کشور ترکیه تعداد مردان و زنان برابر بوده است.

در رویداد پکن، تعداد هنرمندان ایرانی از رشته‌های مختلف تجسمی که در این دوسالانه، آثارشان انتخاب شده، در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۲، ۲۰۱۵، ۲۰۱۷ و ۲۰۱۹ به‌ترتیب ۱۱، ۱۴، ۱۰، ۷ و ۶ نفر بوده است. در این رویداد، دو نقاش ایرانی در دو دوره، یک هنرمند در پنج دوره و هنرمند دیگری در سه دوره حضور داشته‌اند. مجموع تعداد هنرمندان شرکت‌کنندهٔ زن و مرد به‌ترتیب ۲۵ و ۲۳ نفر بوده است. نمودار، نشانگر حضور پررنگ‌تر کشور هند در مقایسه با ایران و ترکیه در این دوسالانهٔ بین‌المللی است. تعداد هنرمندان شرکت‌کنندهٔ زن در کشور ایران و ترکیه بیشتر از هنرمندان مرد و در کشور هند، حضور مردان بسیار چشمگیر و تقریباً دوبرابر زنان است.

در دوسالانهٔ برلین، تعداد کل هنرمندان جهان از رشته‌های مختلف تجسمی که در این دوسالانه شرکت داشته‌اند، در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۲، ۲۰۱۴، ۲۰۱۶، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ به‌ترتیب ۴۵، ۴۳، ۵۳، ۶۹، ۴۷ و ۷۵ نفر بوده است. در سال‌های ۲۰۱۰ و ۲۰۱۲ از کشور ایران هیچ هنرمندی حضور نداشته است. تعداد هنرمندان کشور هند و ترکیه در این رویداد بین‌المللی، برابر و بیشتر از ایران بوده است. حضور هنرمندان مرد و زن از کشور ایران در رشته‌های مختلف تجسمی، برابر و در کشور هند تعداد زنان بیشتر از هنرمندان مرد است. در کشور ترکیه، مردان حضور پررنگ‌تری از زنان داشته‌اند.

تعداد هنرمندانی که از سراسر جهان، آثار نقاشی‌شان به رویداد سالانهٔ BP، راه یافته، در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۱، ۲۰۱۲، ۲۰۱۳، ۲۰۱۴، ۲۰۱۵، ۲۰۱۶، ۲۰۱۷، ۲۰۱۸، ۲۰۱۹ و ۲۰۲۰ به‌ترتیب ۵۳، ۵۰، ۵۱، ۷۷، ۵۵، ۵۵، ۸۰، ۵۳، ۸۸، ۴۴ و ۴۸ نفر بوده است.

باتوجه‌به اطلاعات به‌دست‌آمده از رویداد جایزهٔ پرترهٔ BP در سال‌های ۲۰۱۲، ۲۰۱۴، ۲۰۱۸، ۲۰۱۹ و ۲۰۲۰ هیچ هنرمند نقاشی از کشور ایران حضور نداشته است. در مجموع، تعداد نقاشان ایرانی زن ۳ نفر و مرد ۵ نفر است. هنرمند نقاشی از کشور هند در این بازهٔ زمانی حضور نداشته و حضور نقاشان ایرانی در مقایسه با نقاشان کشور ترکیه چشمگیرتر بوده است (جدول ۱).

باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده، مجموع هنرمندان ایرانی شرکت‌کنندهٔ مرد در بازهٔ زمانی ذکرشده در این هشت رویداد، ۸۹ نفر بوده است. در نمودار ۲ مجموع هنرمندان مرد در هر دوره به‌طور جداگانه مشخص شده است. سال ۲۰۱۵ شاهد حضور بیشترین تعداد هنرمند مرد از کشور هند و ایران و در سال ۲۰۱۱ از ترکیه هستیم. سال‌های ۲۰۱۴ و۲۰۲۰ هیچ هنرمند مردی از کشور ایران و همچنین سال‌های ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ هیچ هنرمندی از هند حضور نداشته است (نمودار ۱). مجموع هنرمندان زن ایرانی ۸۱ نفر بوده است. بیشترین تعداد هنرمند از هند و ایران مربوط به سال ۲۰۱۵ و از کشور ترکیه مربوط به سال ۲۰۱۱ است. سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۱۸ هیچ هنرمند زنی از کشور ترکیه و ایران حضور نداشته است (نمودار ۲).

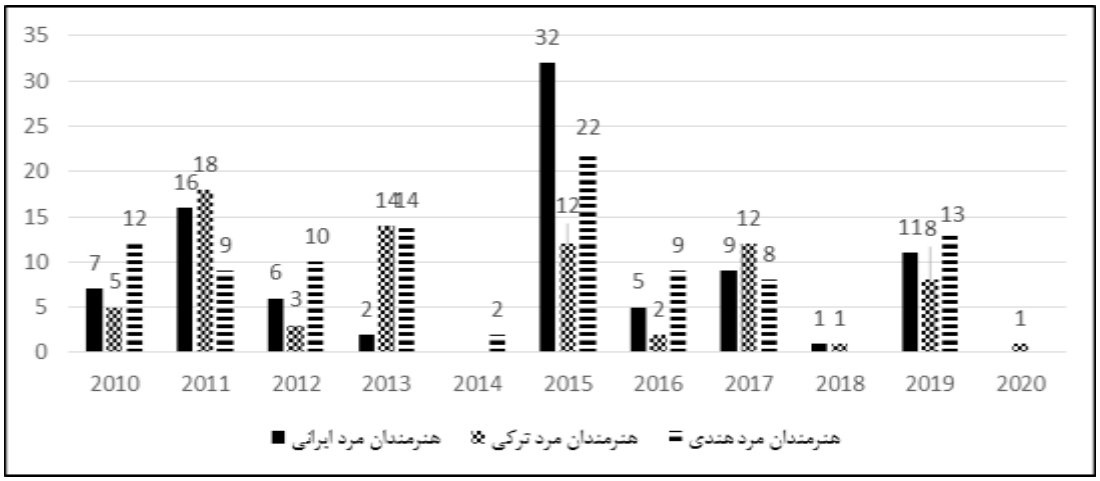
میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب محل اقامت (داخل یا خارج از کشور)

بررسی **دوسالانهٔ استانبول** نشان می‌دهد هنرمندان ایرانی خارج از کشور، حضور چشمگیری در مقایسه با هنرمندان داخل ایران داشته‌اند و تنها دورهٔ حضور هنرمندان داخل کشور مربوط به سال ۲۰۱۱ است.

جدول ۱- میزان مشارکت هنرمندان ایران، هند و ترکیه در رویدادهای بین‌المللی هنر برحسب جنسیت (منبع: نگارندگان)

			2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
			۱۳۸۸-۸۹	۱۳۸۹-۹۰	۱۳۹۰-۹۱	۱۳۹۱-۹۲	۱۳۹۲-۹۳	۱۳۹۳-۹۴	۱۳۹۴-۹۵	۱۳۹۵-۹۶	۱۳۹۶-۹۷	۱۳۹۷-۹۸	۱۳۹۸-۹۹
دوسالانه استانبول	ایران	مرد	-	۲	-	-	-	۱	-	۱	-		-
		زن	-	۲	-	-	-	-	-	-	-	۲	-
	ترکیه	مرد	-	۵	-	۶	-	۵	-	۴	-	۲	-
		زن	-	۵	-	۴	-	۱۳	-	۳	-	۴	-
	هند	مرد	-	-	-	-	-	-	-	-	-		-
		زن	-	۱	-	-	-	۱	-	۱	-		-
دوسالانه ونیز	ایران	مرد	-	۵	-	-	-	۱۹	-	-	-	۲	-
		زن	-	۲	-	-	-	۱۳	-	-	-	۲	-
	ترکیه	مرد	-	-	-	۲	-	۲	-	۲	-	۱	-
		زن	-	۱	-	-	-	۱	-	-	-	۱	-
	هند	مرد	-	۲	-	-	-	۴	-	۱	-	۵	-
		زن	-	۴	-	-	-	۳	-	۳	-	۲	-
سه‌سالانه هنر آسیا	ایران	مرد	۱	-	-	-	-	-	۳	-	-	۲	-
		زن	۲	-	-	۲	-	-	-	-	-	۱	-
	ترکیه	مرد	۱	-	-	-	-	-	۱	-	-	-	-
		زن	-	-	-	۱	-	-	-	-	-	-	-
	هند	مرد	۴	-	-	۳	-	-	۹	-	-	۱	-
		زن	-	-	-	۴	-	-	۹	-	-	۲	-
دوسالانه فلورانس	ایران	مرد	-	۲	-	۱	-	۳	-	۳	-	۴	-
		زن	-	۲	-	۲	-	۲	-	۸	-	۴	-
	ترکیه	مرد	-	۱۳	-	۴	-	۴	-	۳	-	۳	-
		زن	-	۳۰	-	۶	-	۱۱	-	۲۲	-	۶	-
	هند	مرد	-	۴	-	۲	-	۳	-	۲	-	۴	-
		زن	-	۳	-	۳	-	۷	-	۴	-	۷	-
دوسالانه شارجه	ایران	مرد	-	۶	-		-	۳	-	۱	-	-	-
		زن	-	۲	-	۲	-	۱	-	۲	-	-	-
	ترکیه	مرد	-	-	-	۲	-	-	-	۱	-	-	-
		زن	-	-	-	۲	-	۱	-	۴	-	-	-
	هند	مرد	-	۳	-	۷	-	۲	-	۳	-	-	-
		زن	-	۱	-	۳	-	-	-	۱	-	-	-
دوسالانه پکن	ایران	مرد	۶	-	۶	-	-	۵	-	۳	-	۳	-
		زن	۵	-	۸	-	-	۵	-	۴	-	۳	-
	ترکیه	مرد	۳	-	۱	-	-	-	-	۱	-	۱	-
		زن	۴	-	-	-	-	۶	-	۲	-	۲	-
	هند	مرد	۸	-	۱۰	-	-	۱۲	-	۲	-	۳	-
		زن	۲	-	۳	-	-	۷	-	۱	-	۱	-
دوسالانه برلین	ایران	مرد	-	-	-	-	-	-	۱	-	۱	-	-
		زن	-	-	-	-	۱	-		-	-	-	۱
	ترکیه	مرد	۱	-	۱	-	-	-	۱	-	-	-	۱
		زن	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱
	هند	مرد	-	-	-	-	۲	-	-	-	-	-	-
		زن	-	-	-	-	۱	-	-	-	۱	-	۲
جایزه پرتره BP	ایران	مرد	-	۱	-	۱	-	۱	۱	۱	-	-	-
		زن	۱	-	-	۱	-	-	-	۱	-	-	-
	ترکیه	مرد	-	-	۱	-	-	۱	-	۱	۱	۱	-
		زن	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	هند	مرد	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
		زن	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

اطلاعات به‌دست‌آمده در **رویداد ونیز** بیانگر این است که درصد بیشتری از هنرمندان شرکت‌کننده در این رویداد، در داخل ایران اقامت داشته‌اند. در سال‌های ۲۰۱۳ و ۲۰۱۷ هنرمندی از ایران دیده نشده است. در **سه‌سالانهٔ هنر آسیا** نیز میزان حضور هنرمندان داخل کشور بسیار چشمگیرتر از هنرمندان ایرانی خارج از کشور است. تنها دورهٔ حضور هنرمندان خارج از کشور، سال ۲۰۱۹ به تعداد ۱ نفر است.



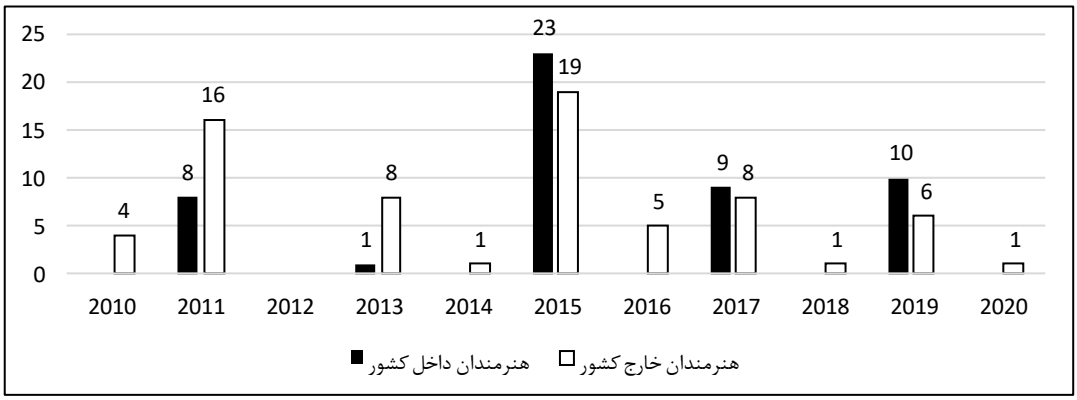
نمودار ۱- میزان مشارکت هنرمندان مرد ایرانی در قیاس با ترکیه و هند در رویدادهای بین‌المللی هنر (منبع: نگارندگان)

همچنین بررسی **دوسالانهٔ فلورانس** بیانگر این است که هنرمندان داخل کشور، حضوری پررنگ‌تر از هنرمندان مقیم خارج از کشور داشته‌اند. سال ۲۰۱۷ بیشترین تعداد هنرمندان از داخل کشور را نشان می‌دهد. ازآنجاکه اطلاعات مربوط به هنرمندان شرکت‌کننده در این بخش، از **دوسالانهٔ پکن** کامل نبود، از آوردن آمار و ارقام صرف‌نظر شد. در **رویداد شارجه**، داده‌ها نشان می‌دهد حضور هنرمندان داخل کشور کم‌رنگ‌تر از هنرمندان مقیم خارج از کشور بوده و فقط در سال ۲۰۱۱ هنرمندان از داخل کشور حضور داشته‌اند. در این بازهٔ زمانی، در **دوسالانهٔ برلین** و **جایزهٔ پرترهٔ BP** هنرمندان ایرانی که از رشته‌های مختلف تجسمی در این رویداد حضور یافته‌اند، همگی در خارج از کشور اقامت داشته‌اند (جدول ۲).

در خصوص جایگاه هنرمندان ایرانی بر اساس محل اقامت در رویدادهای بین‌المللی هنر، ۶۹ نفر از آن‌ها خارج از کشور و ۵۱ نفر داخل ایران بوده‌اند. از مجموع ۱۷۰ هنرمند ایرانی که در این هشت رویداد حضور داشته‌اند، متأسفانه دربارهٔ ۵۰ هنرمند در این بخش اطلاعاتی یافت نشد. با استناد به نمودار ۳، بیشترین حضور هنرمندان ایرانی شرکت‌کنندهٔ خارج از کشور در سال ۲۰۱۵ و کمترین آن‌ها در سال‌های ۲۰۱۴، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ بوده است. حضور هنرمندان داخل کشور در سال ۲۰۱۵ با ۲۳ نفر، بیشترین بوده و در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۴، ۲۰۱۶، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ از داخل کشور و در سال ۲۰۱۰ از خارج کشور، هیچ هنرمندی از ایران در رویدادهای بین‌المللی حضور نداشته است (نمودار ۳).

جدول۲- میزان مشارکت هنرمندان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر برحسب محل اقامت (داخل یا خارج از کشور) (منبع: نگارندگان)

		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
		۸۹-۱۳۸۸	۹۰-۱۳۸۹	۹۱-۱۳۹۰	۹۲-۱۳۹۱	۹۳-۱۳۹۲	۹۴-۱۳۹۳	۹۵-۱۳۹۴	۹۶-۱۳۹۵	۹۷-۱۳۹۶	۹۸-۱۳۹۷	۹۹-۱۳۹۸
دوسالانه استانبول	هنرمندان خارج کشور	-	۳	-	-	-	۱	-	۱	-	۲	-
	هنرمندان داخل کشور	-	۱	-	-	-	-	-	-	-	-	-
دوسالانه ونیز	هنرمندان خارج کشور	-	۴	-	-	-	۱۳	-	-	-	۱	-
	هنرمندان داخل کشور	-	۳	-	-	-	۱۸	-	-	-	۳	-
سه‌سالانه آسیا	هنرمندان خارج کشور	۳	-	-	۲	-	-	۳	-	-	۲	-
	هنرمندان داخل کشور	-	-	-	-	-	-	-	-	-	۱	-
دوسالانه فلورانس	هنرمندان خارج کشور	-	۲	-	۲	-	-	-	۲	-	۱	-
	هنرمندان داخل کشور	-	۲	-	۱	-	۵	-	۹	-	۶	-
دوسالانه شارجه	هنرمندان خارج کشور	-	۶	-	۲	-	۴	-	۳	-	-	-
	هنرمندان داخل کشور	-	۲	-	-	-	-	-	-	-	-	-
دوسالانه پکن	هنرمندان خارج کشور	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	هنرمندان داخل کشور	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
دوسالانه برلین	هنرمندان خارج کشور	-	-	-	-	۱	-	۱	-	۱	-	۱
	هنرمندان داخل کشور	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
جایزه پرتره Bp	هنرمندان خارج کشور	۱	۱	-	۲	-	۱	۱	۲	-	-	-
	هنرمندان داخل کشور	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-



نمودار ۳- میانگین میزان مشارکت هنرمند ایرانی بر حسب محل اقامت (منبع: نگارندگان)

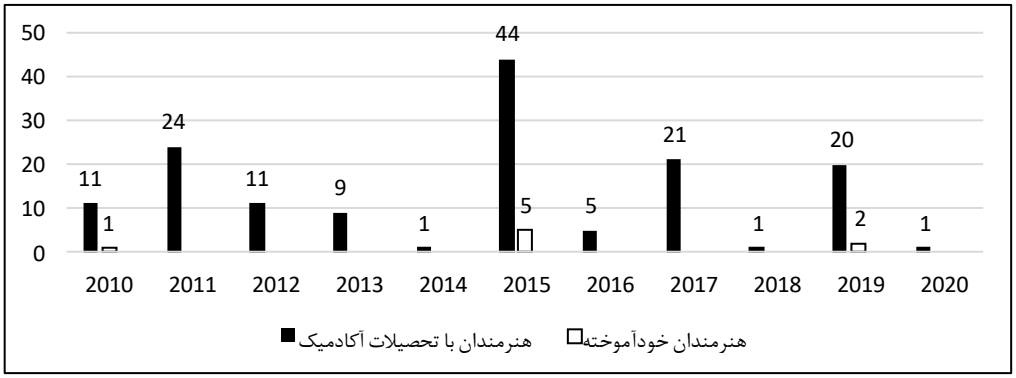
میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب میزان تحصیلات

نتیجه مطالعات **دوسالانهٔ استانبول** نشان می‌دهد تعداد هنرمندان ایرانی که دارای تحصیلات دانشگاهی هستند، بسیار بیشتر از هنرمندانی است که به‌صورت خودآموخته در رشته‌های مختلف هنرهای تجسمی شرکت کرده‌اند. این میزان در سال ۲۰۱۱ بیش از سایر دوره‌هاست. نکتهٔ تأمل‌برانگیز اینکه، در سال ۲۰۱۹ تعداد هنرمندان خودآموخته و تحصیل‌کرده در زمینهٔ هنر، به نسبت برابر حضور داشته‌اند. نتیجهٔ بررسی در **دوسالانهٔ ونیز** نشانگر حضور بسیار چشمگیر هنرمندان دارای تحصیلات دانشگاهی در مقایسه با هنرمندان خودآموخته است. تنها دورهٔ حضور هنرمندان خودآموخته، سال ۲۰۱۵ به تعداد ۴ نفر بوده است. در **رویداد فلورانس** فقط در سال‌های ۲۰۱۵ و ۲۰۱۹ هنرمندان خودآموخته شرکت کرده‌اند و بیشترین میزان حضور هنرمندان با تحصیلات دانشگاهی هنری مربوط به سال ۲۰۱۷ است. نتایج بررسی **دوسالانهٔ پکن** نشان می‌دهد هنرمندان ایرانی شرکت‌کننده در این رویداد، همگی دارای تحصیلات دانشگاهی بوده‌اند و فقط در سال ۲۰۱۰ شاهد حضور یک هنرمند خودآموخته هستیم. در رویدادهای **سه‌سالانهٔ آسیا، شارجه، برلین** و **جایزهٔ پرترهٔ BP** همهٔ هنرمندان حضوریافته، دارای تحصیلات دانشگاهی بوده‌اند (جدول ۳).

جدول۳- میزان مشارکت هنرمندان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر برحسب میزان تحصیلات (منبع: نگارندگان)

		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
		۱۳۸۸-۸۹	۱۳۸۹-۹۰	۱۳۹۰-۹۱	۱۳۹۱-۹۲	۱۳۹۲-۹۳	۱۳۹۳-۹۴	۱۳۹۴-۹۵	۱۳۹۵-۹۶	۱۳۹۶-۹۷	۱۳۹۷-۹۸	۱۳۹۸-۹۹
دوسالانه استانبول	هنرمندان خودآموخته	–	–	–	–	–	–	–	–	–	۱	–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	–	۴	–	–	–	۱	–	۱	–	۱	–
دوسالانه ونیز	هنرمندان خودآموخته	–		–	–	–	۴	–	–	–		–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	–	۷	–	–	–	۲۷	–	–	–	۴	–
دوسالانه آسیا	هنرمندان خودآموخته	–	–	–	–	–	–	–	–	–		–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	۳	–	–	۲	–	–	۳	–	–	۳	–
دوسالانه فلورانس	هنرمندان خودآموخته	–	–	–	–	–	۱	–	–	–	۱	–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	–	۴	–	۳	–	۴	–	۱۱	–	۶	–
دوسالانه شارجه	هنرمندان خودآموخته	–		–		–		–	–	–	–	–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	–	۸	–	۲	–	۴	–	۳	–	–	–
دوسالانه پکن	هنرمندان خودآموخته	۱	–	–	–	–	–	–		–		–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	۷	–	۱۱	–	–	۷	–	۴	–	۶	–
دوسالانه	هنرمندان خودآموخته	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	–	–	–	–	۱	–	۱	–	۱	–	۱
جایزه پرتره Bp	هنرمندان خودآموخته	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
	هنرمندان تحصیل‌کرده	۱	۱	–	۲	–	۱	۱	۲	–	–	–

مجموع هنرمندانی که با تحصیلات دانشگاهی هنر در هشت رویداد بین‌المللی حضور داشته‌اند، ۱۴۸ و هنرمندان خودآموخته ۸ نفر بوده است. متأسفانه دربارهٔ ۲۳ هنرمند، اطلاعاتی به دست نیامد. نمودار زیر، نشانگر این نکته است که در سال ۲۰۱۵ حضور هنرمندان با تحصیلات دانشگاهی چشمگیر و در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۵ و ۲۰۱۹ هنرمندان خودآموخته در رویدادها شرکت داشته‌اند. در مجموع، در سال ۲۰۱۵ در مقایسه با دوره‌های دیگر، هنرمندان خودآموخته با تعداد بیشتری حضور داشته‌اند (نمودار ۴).



نمودار ۴- میانگین میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب میزان تحصیلات (منبع: نگارندگان)

میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب نوع اثر ارائه‌شده

بررسی‌ها نشان می‌دهد تعداد هنرمندان ایرانی که با آثار نقاشی در **رویداد استانبول** در کنار هنرمندان سایر کشورهای جهان حضور یافته‌اند، حدوداً یک‌دوم هنرمندانی هستند که در دیگر رشته‌های تجسمی شرکت کرده‌اند. آثار انتخابی سه هنرمند نقاش در این دوسالانه با تکنیک‌های رنگ و روغن و اکریلیک و مداد روی بوم و کتان، ترکیب پرینت، مرکّب و رنگ لاکی روی تخته نمایش داده شده است. در **دوسالانهٔ ونیز** در سال ۲۰۱۹ هنرمندی از ایران با اثر نقاشی حضور نداشته است. تکنیکی که در آثار نقاشان دعوت‌شده و آثار نمایش داده شده توسط غرفه‌ها صورت گرفته، شامل رنگ و روغن و اکریلیک روی بوم، تلفیق چاپ سیلک و اکریلیک، نقوش سنتی و هندسی با تکه‌های آینه و شیشه است. بیشتر هنرمندان ایرانی شرکت‌کننده در **سه‌سالانهٔ آسیا** با آثار تجسمی حضور یافته و کسانی که اثر نقاشی ارائه داده‌اند، تعدادشان کمتر است. این هنرمندان نقاش از مواد و مصالح گوناگونی از جمله شیشه، مهره، ملیله و پارچه و رنگ و روغن برای خلق آثار خود استفاده کرده‌اند. در **دوسالانهٔ فلورانس**، تعداد هنرمندانی که با آثار نقاشی در سال ۲۰۱۷ شرکت کرده‌اند، ۱۰ نفر و تعداد هنرمندان با دیگر آثار تجسمی ۱ نفر بوده است. تکنیک‌های مختلفی از جمله رنگ و روغن، اکریلیک، کلاژ روی بوم، جوهر روی کاغذ و ترکیب مواد در آثار نقاشان شرکت‌کننده در این رویداد دیده می‌شود. اطلاعات به‌دست‌آمده از **رویداد شارجه** نشان می‌دهد تعداد هنرمندان نقاش با اثر نقاشی در این رویداد بین‌المللی، بسیار کمتر از هنرمندانی است که با آثار دیگر رشته‌های تجسمی حضور داشته‌اند. در سال

۲۰۱۱ تعداد هنرمندانی که با آثار نقاشی شرکت کرده‌اند، بیشتر و در سال ۲۰۱۳ به نسبت برابر با هنرمندانی است که با دیگر آثار هنری حضور یافته‌اند. نقاشان ایرانی، آثاری با رنگ و روغن و کلاژ و استفاده از مواد و مصالح شیشه و آینه خلق کرده‌اند. هنرمندانی که با آثار نقاشی در **دوسالانهٔ پکن** حضور یافته‌اند، بیشتر از هنرمندان دیگر آثار تجسمی هستند. تکنیک بیشتر آثار نقاشی انتخابی در این رویداد، رنگ و روغن و اکریلیک روی بوم است. در **دوسالانهٔ برلین**، سال‌های ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ هنرمندانی با اثر نقاشی که به‌صورت ترکیب مواد اجرا شده، سال ۲۰۱۶ یک هنرمند در پشت صحنه و در ۲۰۱۴ هنرمندی با اثر چیدمان حضور داشته‌اند. در رویداد **جایزهٔ پرترهٔ BP** تمامی آثار راه‌یافته، نقاشی بوده است (جدول ۴).

جدول ۴- میزان مشارکت هنرمندان ایرانی در رویدادها بین‌المللی هنر، برحسب نوع اثر ارائه‌شده (منبع: نگارندگان)

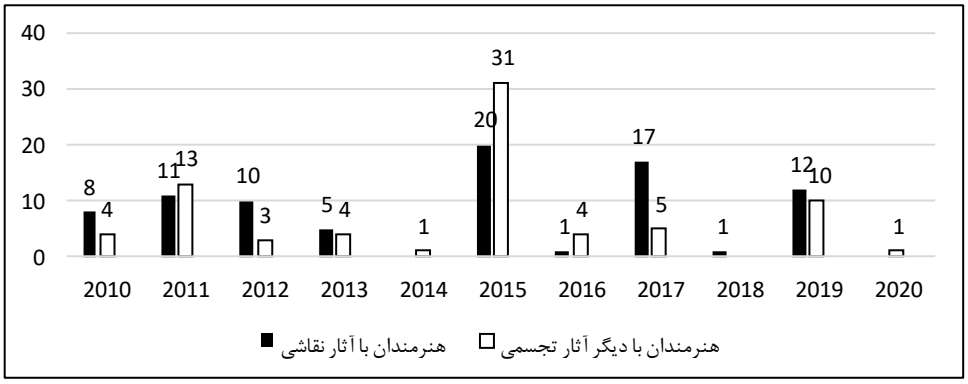
		2010 ۱۳۸۸-۸۹	2011 ۱۳۸۹-۹۰	2012 ۱۳۹۰-۹۱	2013 ۱۳۹۱-۹۲	2014 ۱۳۹۲-۹۳	2015 ۱۳۹۳-۹۴	2016 ۱۳۹۴-۹۵	2017 ۱۳۹۵-۹۶	2018 ۱۳۹۶-۹۷	2019 ۱۳۹۷-۹۸	2020 ۱۳۹۸-۹۹
استانبول	آثار نقاشی	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	۲	–
	آثار تجسمی	–	۴	–	–	–	۱	–	–	–	–	–
ونیز	آثار نقاشی	–	۲	–	–	–	۱۲	–	–	–	–	–
	آثار تجسمی	–	۵	–	–	–	۲۰	–	–	–	۴	–
آسیا	آثار نقاشی	۲	–	–	–	–	–	–	–	–	۲	–
	آثار تجسمی	۱	–	–	۲	–	–	۳	–	–	۱	–
فلورانس	آثار نقاشی	–	۳	–	۲	–	۲	–	۱۰	–	۴	–
	آثار تجسمی	–	۱	–	۱	–	۳	–	۱	–	۳	–
شارجه	آثار نقاشی	–	۵	–	۱	–	–	–	–	–	–	–
	آثار تجسمی	–	۳	–	۱	–	۴	–	۳	–	–	–
پکن	آثار نقاشی	۵	–	۱۰	–	–	۵	–	۴	–	۴	–
	آثار تجسمی	۳	–	۳	–	–	۳	–	۱	–	۲	–
برلین	آثار نقاشی	–	–	–	–	–	–	–	–	۱	–	–
	آثار تجسمی	–	–	–	–	۱	–	۱	–	–	–	۱
Bp	آثار نقاشی	۱	۱		۲		۱	۱	۲	–	–	–
	آثار تجسمی	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–

باتوجه‌به نتیجهٔ به‌دست‌آمده از بررسی آثار راه‌یافته به هشت رویداد بین‌المللی، در مجموع، ۸۵ هنرمند ایرانی با آثار نقاشی و ۷۶ نفر با آثار دیگری از هنرهای تجسمی حضور داشته‌اند. از کیفیت آثار نُه هنرمند ایرانی، اطلاعاتی در دسترس نیست. همان‌طور که نمودار نشان می‌دهد، در سال ۲۰۱۵ بیشترین تعداد هنرمندان با آثار نقاشی و تجسمی دیده می‌شوند. در سال ۲۰۱۸ یک هنرمند با اثر نقاشی بوده و در سال‌های ۲۰۱۴ و ۲۰۲۰ همهٔ هنرمندان با آثار تجسمی حضور داشته‌اند (نمودار ۵).

میزان مشارکت هنرمندان ایرانی بر اساس میانگین سنی

بر اساس مطالعات انجام‌شده، میانگین سنی هنرمندان شرکت‌کنندهٔ مرد در **دوسالانهٔ استانبول** در بازهٔ زمانی ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰، ۴۶ و هنرمندان زن ۴۵ سال

است. در **رویداد ونیز** میانگین سنی هنرمندان مرد حدود ۵۲ و زنان حدود ۵۰ سال بوده است. باتوجه‌به نمودار رسم‌شده، در **سه‌سالانهٔ آسیا** میانگین سنی هنرمندان ایرانی بین ۳۵ تا ۷۰ سال بوده است. مردان دارای میانگین سنی ۵۱ و زنان ۵۲ بوده‌اند.



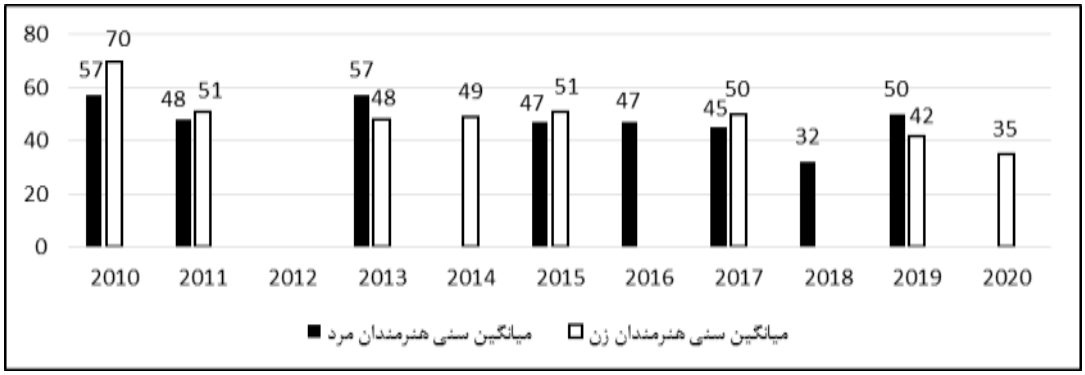
نمودار ۵- میانگین میزان مشارکت هنرمندان ایرانی برحسب نوع اثر ارائه داده‌شده
(منبع: نگارندگان)

در دوسالانهٔ فلورانس میانگین سنی زنان ۴۳ و مردان ۴۵ است و کمترین میانگین سنی هنرمندان مرد در سال ۲۰۱۱ با ۳۵ سال و بیشترین آن‌ها در سال ۲۰۱۳ با ۵۳ سال بوده است. بررسی میانگین سنی شرکت‌کنندگان در رویداد شارجه نشان می‌دهد هنرمندان مرد بین ۴۳ و ۵۸ و هنرمندان زن بین ۵۴ و ۶۹ سال داشته‌اند. در خصوص هنرمندان حضوریافته در دوسالانهٔ پکن، در این بخش، اطلاعات کاملی در دسترس نبود؛ بنابراین نمودار، فاقد آمار و ارقام است. باتوجه‌به اطلاعات به‌دست‌آمده در دوسالانهٔ برلین، میانگین سنی هنرمندان مرد ۳۵ و زن ۴۲ سال است. میانگین سنی نقاشان مرد در جایزهٔ پرترهٔ BP، ۵۱ سال و از دو نقاش زن این رویداد، اطلاعات سنی یکی از آن‌ها که در دو دوره حضور داشته، در دسترس نبود. سن نقاش دیگر ۳۲ سال بوده است (جدول ۵).

جدول ۵- میزان مشارکت هنرمندان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی هنر بر اساس میانگین سنی (منبع: نگارندگان)

		2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
		۸۹-۱۳۸۸	۹۰-۱۳۸۹	۹۱-۱۳۹۰	۹۲-۱۳۹۱	۹۳-۱۳۹۲	۹۴-۱۳۹۳	۹۵-۱۳۹۴	۹۶-۱۳۹۵	۹۷-۱۳۹۶	۹۸-۱۳۹۷	۹۹-۱۳۹۸
استانبول	میانگین سنی مردان	-	۴۵	-	-	-	۵۲	-	۴۱	-	-	-
	میانگین سنی زنان	-	۵۰	-	-	-	-	-	-	-	۴۰	-
ونیز	میانگین سنی مردان	-	۵۷	-	-	-	۵۱	-	-	-	۴۷	-
	میانگین سنی زنان	-	۴۴	-	-	-	۵۶	-	-	-	۵۱	-
آسیا	میانگین سنی مردان	۵۷	-	-	-	-	-	۴۲	-	-	۵۳	-
	میانگین سنی زنان	۷۰	-	-	۵۱	-	-	-	-	-	۳۵	-
فلورانس	میانگین سنی مردان	-	۳۵	-	۵۳	-	۳۷	-	۵۱	-	۵۰	-
	میانگین سنی زنان	-	۵۳	-	۳۸	-	۳۷	-	۶۱	-	-	-
شارجه	میانگین سنی مردان	-	۵۹	-	-	-	۵۱	-	۴۳	-	-	-
	میانگین سنی زنان	-	۵۵	-	۷۰	-	۶۰	-	۵۴	-	-	-
پکن	میانگین سنی مردان	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	میانگین سنی زنان	-	-	-	-	-	-	-	-		-	-
برلین	میانگین سنی مردان	-	-	-	-	-	-	۳۷	-	۳۲	-	-
	میانگین سنی زنان	-	-	-	-	۴۹	-	-	-	-	-	۳۵
Bp	میانگین سنی مردان	۴۴	-	-	۶۲	-	۴۴	۶۲	۴۴		-	
	میانگین سنی زنان	-	-	-	۳۲	-	-	-	-	-	-	-

از مجموع ۱۷۰ هنرمند ایرانی شرکت‌کننده در هشت رویداد منتخب، اطلاعات مربوط به تاریخ تولد ۵۰ هنرمند در دسترس نبوده است. بیشترین میانگین سنی هنرمندان ایرانی زن در سال ۲۰۱۰، ۷۰ سال و هنرمندان مرد با ۵۸ سال مربوط به ۲۰۱۳ است. کمترین میانگین سنی شرکت‌کنندگان مرد در رویدادهای بین‌المللی سال ۲۰۱۸، ۳۲ سال و هنرمندان زن با ۳۵ سال در ۲۰۲۰ در نمودار نمایش داده شده است (نمودار ۶). از بین رویدادهایی که در این پژوهش بررسی شده، تنها دوسالانهٔ پکن در سال ۲۰۱۲ برگزار شده که متأسفانه اطلاعات کافی دربارهٔ مشخصات سنی هنرمندان ایرانی در دسترس نبود؛ به همین دلیل، از آوردن اعداد و آمار در نمودار خودداری شده است.



نمودار ۶- میانگین سنی هنرمندان ایرانی شرکت‌کننده در رویدادهای بین‌المللی هنر (منبع: نگارندگان)

بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی جایگاه نقاشان ایرانی در رویدادها و جشنواره‌های بین‌المللی هنر در دههٔ اخیر صورت گرفته است. بدین‌منظور، پس از بررسی تاریخ تحولات فرهنگی‌هنری نقاشی معاصر ایران، جایگاه نقاشان ایرانی در هشت رویداد بین‌المللی هنر در بازهٔ زمانی ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۹ تحلیل شد. در مجموع، تعداد ۱۷۰ هنرمند ایرانی شرکت‌کننده در رویدادهای بین‌المللی منتخب هنر شناسایی شدند که وضعیت آن‌ها در پنج گروه جنسیت، محل اقامت، میزان تحصیلات، نوع آثار ارائه‌شده و میانگین سنی، تفکیک و ارزیابی شد و در بخش جنسیت، با دو کشور هند و ترکیه مقایسه گردید. نتایج مربوط به هر قسمت با نمودار ترسیم شد. مهم‌ترین نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش، با در نظر گرفتن شرایط سیاسی‌اجتماعی ایران، عبارت است از:

- در بررسی رویدادهای منتخب، تعداد هنرمندان مرد با ۵۲/۳۵درصد مشارکت، بیشتر از تعداد زنان با ۴۷/۶۵درصد بوده است. در سال ۲۰۱۰ در مقایسه با ۲۰۱۱، حضور مردان، کمتر و زنان روندی ثابت داشته که این وضعیت تا سال ۲۰۱۲ ادامه‌دار بوده است. در سال‌های ۲۰۱۰، ۲۰۱۲ و ۲۰۱۳ مشارکت چشمگیر زنان به‌ویژه در سال ۲۰۱۳ در مقایسه با مردان مشهود است. متأسفانه از سال ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۴ شاهد روند نزولی مشارکت زنان و مردان در رویدادهای بین‌المللی هستیم که احتمالاً با افزایش نرخ ارز و تشدید تحریم‌های سیاسی مرتبط است. آمارها نشان می‌دهد از سال ۲۰۱۴ حضور مردان و زنان هنرمند در عرصهٔ

بین‌المللی افزایش یافته است، هر چند در سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۱۸ روند کاهشی دیده می‌شود.

- در بازهٔ زمانی مدّنظر این پژوهش، حضور هنرمندان ایرانی از داخل کشور ۴۲/۵درصد و از خارج کشور ۵۷/۵بوده که سال‌های ۲۰۱۱ و ۲۰۱۳ روند صعودی حضور هنرمندانی را که خارج از کشور زندگی می‌کنند، نشان می‌دهد. در سال‌های ۲۰۱۴، ۲۰۱۶، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ همهٔ هنرمندان شرکت‌کننده، در خارج از کشور سکونت داشته‌اند که احتمالاً ناشی از افزایش نرخ ارز و شرایط سخت فعالیت‌های برون‌مرزی هنرمندان داخل کشور است. در مجموع، از سال ۲۰۰۹ به‌بعد، فعالیت‌های هنری در داخل کشور با روند نزولی همراه بوده است؛ اما از سال ۲۰۱۴ در زمینهٔ هنر، تغییرات امیدبخشی رخ داد و اشتیاق هنرمندان داخل ایران برای شرکت در رویدادهای بین‌المللی هنر افزایش یافت که اوج حضور آن‌ها در سال ۲۰۱۵ کاملاً مشهود است. باتوجه‌به آمار به‌دست‌آمده، سال‌های ۲۰۱۴، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ کمترین تعداد هنرمندان و روند ثابت را نشان می‌دهد.

- حضور هنرمندان با تحصیلات دانشگاهی هنر با ۹۴/۸۸درصد، اختلاف زیادی را در مقایسه با هنرمندان خودآموخته با ۵/۱۲درصد نشان می‌دهد. در سال ۲۰۱۱ بیشترین مشارکت تعداد هنرمندان تحصیل‌کرده را شاهد هستیم؛ به‌طوری که در بازهٔ زمانی ۲۰۱۱ تا ۲۰۱۳ تنها یک هنرمند خودآموخته در این رویدادها شرکت کرده است. از سال ۲۰۱۳ به‌بعد، بیشتر هنرمندان شرکت‌کننده در رویدادها دارای تحصیلات دانشگاهی بوده‌اند، به‌استثنای سال‌های ۲۰۱۵ و ۲۰۱۹ که هنرمند خودآموخته هم دیده می‌شود. در مجموع، رشد فعالیت هنرمندان خودآموخته مشهود است.

- نوع آثار ارائه‌شده در رویدادهای منتخب، نشان از حضور ۵۲/۷درصدی هنرمندان با آثار نقاشی و ۴۷/۲درصدی هنرمندان با دیگر آثار تجسمی دارد. سال ۲۰۱۵ بیشترین حضور هنرمندان با آثار تجسمی و نقاشی را در مقایسه با دوره‌های دیگر نشان می‌دهد و در مقابل، سال‌های ۲۰۱۶، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ کاهش شدید نمایش آثار تجسمی و نقاشی، نمایان است.

- در بیشتر رویدادها شاهد حضور هنرمندان زن با میانگین سنی بیشتر از هنرمندان مرد هستیم. در مجموع، میانگین سنی زنان ۴۹ و مردان ۴۷ سال بوده است. جوان‌ترین میانگین سنی زنان مربوط به رویداد جایزهٔ BP بوده و در مردان به دوسالانهٔ برلین تعلق دارد. پیرترین میانگین سنی زنان به دوسالانه شارجه و مردان به رویداد ونیز مربوط می‌شود. بیشترین میانگین سنی زنان در ۲۰۱۰ و مردان در ۲۰۱۳ دیده می‌شود. کمترین میانگین سنی مردان و زنان به ترتیب مربوط به سال ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ است. در مجموع، میانگین سنی هنرمندان به‌تدریج کمتر شده است که نشان از گرایش هنرمندان جوان و نسل جدید به فعالیت‌های برون‌مرزی دارد.

باتوجه‌به نتایج به‌دست‌آمده، تعداد کل هنرمندان ایرانی شرکت‌کننده در رویدادهای بین‌المللی در بازهٔ زمانی ذکرشده ۱۷۰ نفر، هنرمندان ترکی ۲۰۷ و هنرمندان هندی ۱۷۶نفر است که هنرمندان کشور ترکیه در مقایسه با ایران و هند، حضور پررنگ‌تری داشته‌اند. تعداد هنرمندان مرد از دو کشور ایران و هند از زنان بیشتر بوده است؛ ولی هنرمندان زن ترکی با ۶۳.۲۸درصد در مقایسه با مردان با ۳۶.۷۲درصد، حضور فعال‌تری داشته‌اند (جدول ۶).

جدول ۶- میزان مشارکت هنرمندان ایران، ترکیه و هند در هشت رویداد بین‌المللی برحسب جنسیت۲۰۱۰-۲۰۲۰ (منبع: نگارندگان)

	هنرمندان مرد	هنرمندان زن	درصد مردان	درصد زنان	کل هنرمندان
کشور ایران	۸۹	۸۱	۵۲.۳۵	۴۷.۶۵	۱۷۰
کشور ترکیه	۷۶	۱۳۱	۳۶.۷۲	۶۳.۲۸	۲۰۷
کشور هند	۹۹	۷۷	۵۶.۲۵	۴۳.۷۵	۱۷۶

- در پایان، باتوجه به اطلاعات به‌دست‌آمده، این‌گونه به نظر می‌رسد که در بازۀ زمانی ۲۰۱۰ تا ۲۰۲۰، سال ۲۰۱۵ دورۀ اوج حضور هنرمندان ایرانی در هشت رویداد بین‌المللی هنر بوده است. در سال‌های ۲۰۱۴، ۲۰۱۸ و ۲۰۲۰ با افت شدید حضور هنرمندان ایرانی در رویدادهای بین‌المللی مواجه هستیم که با شرایط خاص آن دوران، همچون افزایش نرخ ارز، شدت‌یافتن تحریم‌های سیاسی و همه‌گیری ویروس کرونا همراه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. بنیاد فرهنگ و هنر استانبول (IKSV)، دوسالانۀ استانبول را در سال ۱۹۸۷برپا کرد. این دوسالانه، جزء جامع‌ترین رویدادهای بین‌المللی هنر است که نقش مهمی در معرفی هنرمندان معاصر در سراسر جهان دارد (URL:1).

۲. دوسالانۀ ونیز با بیش از ۱۲۰سال سابقه، یکی از معتبرترین جشنواره‌های اروپاست که از سال ۱۸۹۵ آغاز به کار کرد. این رویداد بین‌المللی هر دو سال یک بار، در ماه مه برگزار می‌شود و تا ماه نوامبر ادامه دارد (URL:2).

۳. گالری هنر کوئینزلند از ۱۹۹۳ شروع به کار کرد. این سه‌سالانه به پرچم‌دار نمایشگاه بین‌المللی هنر معاصر تبدیل شده و تنها مجموعۀ بزرگ جهان است که بر هنر آسیا، اقیانوس آرام و استرالیا متمرکز است (URL:3).

۴. بزرگ‌ترین نمایشگاه هنر معاصر در فلورانس است که در سال ۱۹۹۷تأسیس شد. هیئت داوران بین‌المللی، متشکل از مورّخان هنری و منتقدان است که جایزۀ Lorenzo il Magnifico و Lifetime Achievement را به بهترین هنرمندان و مؤسساتی که به اوج دستاورد هنری رسیده‌اند، اهدا می‌کند (URL:5).

۵. این رویداد در سال ۱۹۹۳از یک نمایشگاه سنتی به یک رویداد شناخته‌شدۀ بین‌المللی تبدیل شد. ادارۀ فرهنگ و اطلاعات شارجه حامی این دوسالانه است که در ماه مارس، هر دو سال یک بار برگزار می‌شود (URL: 4).

۶. این دوسالانه در سال ۲۰۰۲ با همت و حمایت مالی CFLAC، شهرداری پکن و انجمن هنرمندان چین، با هدف ایجاد جهانی سرشار از صلح و توسعه از طریق بیان هنری ایجاد شد. بیشتر رشته‌های این رویداد، نقاشی و مجسمه‌سازی است (URL: 6).

۷. این دوسالانه یکی از مهم‌ترین رویدادهای جهان معاصر محسوب می‌شود که در سال ۱۹۹۸شروع به فعالیت کرد و به‌طور مداوم توسط مخاطبان مشتاق به‌عنوان یک نمایشگاه خاص تحسین می‌شود. این رویداد با حمایت بنیاد فرهنگی فدرال آلمان (Kulturstiftung des Bundes) هر دو سال یک بار، در ماه سپتامبر در برلین برگزار می‌شود (URl:7).

۸. این رویداد از معتبرترین مسابقات نقاشی جهان است که در سال ۱۸۵۶ در گالری پرترۀ ملی لندن برگزار شد. در این رویداد، بهترین نقاشی پرتره در دورۀ معاصر معرفی می‌شود. این رویداد با هدف ترغیب هنرمندان به توسعه و توجه به پرتره در آثارشان فعال است (URL: 8).

فهرست منابع

- - پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- - رحبانی، سیده‌سمیرا (۱۳۸۹)، نگاهی به نحوهٔ ارائه و نمایش آثار هنری (هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی) معاصر در ایران و جهان، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی، دانشگاه اصفهان.
- - رسولی، محمدرضا،کیومرثی،پریسا (۱۳۹۸)، سیاست‌گذاری نمایش سنتی در تئاتر معاصر ایران، تهران: سمینار نوزدهمین جشنواره نمایش‌های آیینی و سنتی، بازیابی شده درhttps://theater.farhang.gov.ir/fa/news تاریخ بازیابی(۰۲ /۰۱/ ۱۴۰۰)
- - کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴)، هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران: شابک.
- - گودرزی، مصطفی (۱۳۷۷)، درآمدی بر نقاشی معاصر ایران، مطالعات هنرهای تجسمی، ۲ :۶۹-۵۸ .
- - _____ (۱۳۹۷)، آیین‌نامهٔ همایش‌های علمی، معاونت پژوهشی وزارت علوم تحقیقات و فناوری ایران، مصوبهٔ ۱۳۹۷/۱۰/۲۲، شمارهٔ ۲۶۸۰۸۵.

- Basiri, F. (2017), Modernism in Persian Painting and Studying Cubism Art Style in the Art Works of This Era, the Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 7(1): 77-86.
- Böhm, J. (2018), The provocation in art as a political and social act with a focus on Iran, Master thesis of the Master in Estudos Curatoriais with Prof. Nuno Alexandre Coimbra Crespo as supervisor, Universidade de Coimbra, Colégio das Artes.
- Hillman-Chartrand, Harry (1986), Cultural economics. A Cross-Cultural Comparison of Support to the Arts, Vancouver.
- Keshmirshekan, H. (2007), Contemporary Iranian art: the emergence of new artistic discourses, Iranian Studies, 40 (3), 335-366.
- UN:Human Rights Watch(2008): Hold Ahmadinejad Accountable for Iran Rights Crisis,(September 18, 2008), Retrieved September 21, 2008: https://www.hrw.org/news/2008/09/17/un-hold-ahmadinejad-accountable-iran-rights-crisis.

منابع اینترنتی:

- Website: Biennial Foundation,
  URL 1: www.biennialfoundation.org/biennials/istanbul-biennial (Retrieved: 2020/02/09)
- Website: La Biennale di Venezia,
  URL2: www.labiennale.org/en/history (Retrieved: 2020/02/08)
- Website: Biennial Foundation,
  URL 3: www.biennialfoundation.org/biennials/asia-pacific-triennial-of-contemporary-art/ (Retrieved: 2020/02/12)
  URL 4: www.biennialfoundation.org/biennals/sharjah-biennial (Retrieved: 2020/03/8)
- Website: Florence Biennale,
  URL 5: www.florencebiennale.org/en/biennale/ (Retrieved: 2020/02/13)
- Website: Beijing International Art Biennale,
  URL 6: www.bjbiennale.com.cn/en/ (Retrieved: 2020/02/09)
- Website: Berlin Biennale,
  URL 7: www.Berlinbiennale.de/en/news (Retrieved: 2020/02/05)
- Website: National Portrait Gallery,
  URL 8: www.npg.org.uk/whatson/exhibition (Retrieved: 2020/03/09).

The Necessity of Cultivating Craft Designers in Higher Education

Hossein Norouzi Ghara Gheshlagh[1], Somaye Salehi[2], Hojatalah Reshadi[3]

[1] Ph.D Art Research, Department of Handicrafts, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran.(Corresponding Author)
[2] Lecturer, Department of Carpet Design, Faculty of Arts, Arak University, Arak. Iran.
[3] Lecturer, Department of Carpet Design, Faculty of Arts, Arak University, Arak. Iran.
(Received: 25.06.2023, Revised: 25.07.2023, Accepted: 01.08.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.31052.1181/

Abstract:
Handicrafts are related to wide areas such as identity, culture, climate, religion, economy, and entrepreneurship. **The issue** of education is also among the components that have been effective in the process of development and growth of handicrafts since the distant past. Today, higher education in handicrafts is a pioneer in training specialist personnel to meet the needs of this field. In general, some injuries and needs and not focusing on them have reduced the efficiency of some academic fields. In particular, in handicrafts, a specialized look at the discussion of design and its requirements, in order to prevent the stagnation of arts and the development of handicrafts, is one of the points that have received less attention. It is **assumed** that the design component of handicrafts is one of the necessary and influential factors in the education and development of handicrafts. **The purpose** of the research is to investigate and evaluate the necessity of training handicraft designers by emphasizing aspects of the importance of design in handicrafts and the requirements of a specialized look at it. The current research has been done using the descriptive-analytical **method** and with a critical look at handicrafts in higher education. According to the **results**, the design component has been neglected as a developmental factor in handicraft higher education. It seems that in the current situation, according to the expected goals, the training of handicraft designers will cause the dynamism of this field; therefore, it is suggested that by creating an independent trend in the undergraduate course of this field, under the title of "Handicraft Design", many of the needs and harms of this field will be solved.

Keywords: Higher Education, Crafts, Designers, Design.

[1] Email: h-norouzi@araku.ac.ir
[2] Email: s-salehi@araku.ac.ir
[3]Email h-reshadi@araku.ac.ir
How to Cite: Norouzi Ghara Gheshlagh, H., Salehi, S., Reshadi, H. (2022). 'The Necessity of Cultivating Craft Designers in Higher Education', Journal of Applied Arts, 2(3), 52-67. doi: 10.22075/aaj.2023.31052.1181.

ضرورت پرورش طراحان صنایع دستی در آموزش عالی

حسین نوروزی قره‌قشلاق[۱]، سمیه صالحی[۲]، حجت‌اللّه رشادی[۳]

[۱] دکتری پژوهش هنر، گروه صنایع دستی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران. (نویسندهٔ مسئول)
[۲] مربی، گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران.
[۳] مربی،گروه فرش، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه اراک، اراک. ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۰۴ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.31052.1181

چکیده

صنایع دستی با حیطه‌های گسترده‌ای ازجمله هویت، فرهنگ، اقلیم، مذهب، اقتصاد و کارآفرینی در ارتباط است. **مساله** آموزش نیز ازجمله مؤلفه‌هایی است که از گذشته‌های دور، در روند توسعه و رشد صنایع دستی مؤثر بوده است. امروزه آموزش عالی صنایع دستی، پیشگام تربیت نیروهای متخصص جهت رفع نیازهای این حوزه است. به‌طور عام، برخی آسیب‌ها و نیازها و تمرکزنداشتن بر آن‌ها، روند کارآمدی برخی رشته‌های دانشگاهی را کاهش داده است. به‌طور خاص، در صنایع دستی، نگاه تخصصی به بحث طراحی و الزامات آن، برای جلوگیری از رکود هنرها و توسعهٔ صنایع دستی، ازجمله نکاتی است که کمتر به آن توجه شده است. **فرض** بر آن است که مؤلفهٔ طراحی صنایع دستی، ازجمله عوامل ضروری و تأثیرگذار بر آموزش و توسعهٔ صنایع دستی است. **هدف** از پژوهش عبارت است از اینکه با تأکید بر جنبه‌هایی از اهمیت طراحی در صنایع دستی و الزامات نگاه تخصصی به آن، ضرورت پرورش طراحان صنایع دستی بررسی و ارزیابی شود. پژوهش حاضر با استفاده از **روش** توصیفی-تحلیلی و با نگاهی انتقادی به آموزش عالی صنایع دستی انجام شده است. طبق **نتایج**، به مؤلفهٔ طراحی به‌عنوان یک امر توسعه‌دهنده در آموزش عالی صنایع دستی، غفلت شده است. به نظر می‌رسد در شرایط فعلی، باتوجه‌به اهداف مورد انتظار، پرورش طراحان صنایع دستی، سبب پویایی این رشته خواهد شد؛ ازاین‌رو، پیشنهاد می‌شود با ایجاد گرایش مستقلی در دورهٔ کارشناسی این رشته، با عنوان «طراحی صنایع دستی»، بسیاری از نیازها و آسیب‌های این حوزه مرتفع خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: آموزش عالی، صنایع دستی، طراحان، طراحی.

Email: h-noroozi@araku.ac.ir
[2] Email: s-salehi@araku.ac.ir
[3] Email: h-reshadi@araku.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: نوروزی قره قشلاق، حسین، صالحی، سمیه، رشادی، حجت اله. (۱۴۰۱). ضرورت پرورش طراحان صنایع دستی در آموزش عالی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۳)، ۶۷-۵۲. DOI: 10.22075/aaj.2023.31052.1181.

مقدّمه

صنایع دستی، عنصر مهم و حیاتی فرهنگ و یکی از وجوه باقی‌مانده از هویت فرهنگی غنی گذشته است. در واقع، صنایع دستی یک وسیلهٔ تماس با هویت غنی تصویری گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی است (آغداشلو، ۱۳۸۱). از جنبهٔ مادّی نیز جزء مواردی است که تولید و روش‌های عرضهٔ آن، در اقتصاد بسیار تأثیرگذار است. کاربرد و تزیین و زیبایی‌شناسی آثار صنایع دستی نیز ازجمله مؤلفه‌هایی است که در بسیاری از محافل علمی و هنری، بررسی و تحلیل شده است. نیاز است هریک از این عناصر به‌صورت جزئی بررسی شود. این کار، نتایج و راهکارهایی را در توسعه و گسترش صنایع دستی خواهد داشت. به‌عنوان مثال، در عرصهٔ تولید و عوامل مؤثر در آن، می‌توان به اجزای بسیاری، اعم از مواد، ابزار و تکنولوژی، بازاریابی و فروش، فرایند تولید و خلق اثر، جنبه‌های کاربردی و ایده‌پردازی، نوآوری و خلاقیت و همچنین طراحی اشاره کرد.

بسیاری از فعالان حوزهٔ صنایع دستی، طراحی را یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های رشد و رونق هنرهای سنّتی و صنایع دستی می‌دانند. بسیار روشن است که برخی از مشکلات عرضهٔ تولید از جهت عرضهٔ کالا، مربوط به بحث طراحی آثار صنایع دستی و روند نوآوری و خلاقیت در آن‌هاست (دوازده‌امامی، ۱۳۹۷: ۸۶). طراحی به‌طور مستقیم در شکل، رنگ، بافت و بسیاری از موارد ظاهری اثر و به‌طور غیرمستقیم در توسعهٔ تجارت، جذب مشتری، میزان فروش و ماندگاری آن، بیان فرهنگ، هویت و... اثرگذار است. اساساً در تولید صنایع دستی، لازم است بسیاری از نکات ذکرشده در طراحی آثار صنایع دستی، توسط طراح این آثار اعمال شود؛ ازاین‌رو، طراحی و طراح، نقش بسیار مؤثری در تولید و توسعهٔ صنایع دستی خواهند داشت.

در تعریفی کاربردی از صنایع دستی، شکل ظاهری، فنّاوری یا تکنولوژی و هدف، سه عامل مهم برای شناخت ماهیت و مفهوم صنایع دستی بیان شده است که در کیفیت مادّی، معنوی و میزان ارزش افزودهٔ آن تأثیرگذار است (قربانی، ۱۳۹۵: ۱۱۹). همان‌طور که از این تعریف می‌توان استنباط کرد، مؤلفهٔ شکل ظاهری، ارتباط مستقیمی با عنصر طراحی دارد و فنّاوری نیز نقش تعیین کننده‌ای در فرایند طراحی آثار صنایع دستی ایفا می‌کند؛ به‌گونه‌ای که شناخت قابلیت‌های تکنولوژی و حدود استفاده از آن، باتوجه‌به مفاهیم صنایع دستی و میزان و نحوهٔ استفاده از تکنولوژی، روشن می‌سازد که در مسیر طراحی و شکل نهایی اثر، چه فرایندی قابل رخ‌دادن است. از طرفی، هدف از تولید صنایع دستی، بیانگر آن است که وظیفهٔ طراح در رویارویی با این هدف چیست. لازم است بر اساس آنچه در هدف از تولید صنایع دستی انتظار می‌رود، فرایند طراحی نیز همگام با آن، روند رسیدن به هدف را تسهیل کند. اهداف، محدودیت‌هایی را نیز برای طراح ایجاد کرده و شیوه‌ها و روش‌هایی را به طراح پیشنهاد یا تحمیل می‌کنند. وجود این حدود در کار طراحی، از طرفی، موجب بروز خلاقیت در ایده‌پردازی‌های طراحانه شده و از سوی دیگر، به نوعی ابزارآفرینی برای کمک به طراح در راه حصول به بهترین نتیجه منجر می‌شوند (دوازده‌امامی، ۱۳۹۷: ۵۸ و ۵۹). در ارتباط با **ضرورت تحقیق** و باتوجه‌به نکات ذکرشده می‌توان استنباط کرد که عامل طراحی در شرایط کنونی، جزء مؤلفه‌های اساسی صنایع دستی است که لازم است به آن به‌عنوان یک عنصر ضروری در عصر حاضر که نقش تعیین‌کننده‌ای در توسعهٔ صنایع دستی دارد، پرداخته شود. ازآنجاکه آموزش عالی این رشته نیز یکی از ارکان رونق و توسعهٔ صنایع

دستی کشور است، نیاز است این مؤلفه در مواجهه با آموزش عالی و نقش آموزش در پیوند با طراحی (به‌عنوان یک عامل توسعه‌دهنده) و صنایع دستی و همچنین ضرورت پرداختن به آن، مورد بررسی قرار گیرد. به‌طور کلی، هدف آن است که با نگاهی تحلیلی و تا حدی انتقادی، عنصر «طراحی» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین وجوه صنایع دستی در آموزش عالی این رشته بررسی شود. بر این اساس، در گام اول پژوهش، نقش طراح در رشته‌های هنری و تأثیرات طراحی در صنایع دستی بررسی شده و سپس وضعیت طراحی در دورهٔ کارشناسی این رشته سنجیده می‌شود. **سؤال پژوهش** این است که حضورنداشتن طراحان صنایع دستی و چنین گرایشی در آموزش عالی این رشته، چه خلأ و آسیب‌هایی را در حوزه صنایع دستی به وجود آورده است؟

پیشینه پژوهش

قربانی (۱۳۹۵) در رساله دکتری خود با عنوان تبیین فرآیند طراحی در آموزش صنایع‌دستی (مورد پژوهی سفال و سرامیک) به بررسی استفاده از روش‌های نوین آموزشی در فرآیند طراحی در صنایع‌دستی می‌پردازد. قربانی در این رساله با استفاده از نظریات جان دیویی و اتخاذ روش آموزشی حل مسئله، سعی در مدون و علمی کردن فرآیند طراحی محصول در گرایش سفال و سرامیک را دارد. از مهم‌ترین نتایجی که بدان دست می‌یابد، تنظیم ساختار و الگویی بر پایه حل مسئله است که طراح و تولیدکننده صنایع‌دستی را برای نیل به هدف دقیق و عملی خود برای طراحی و اجرای فرآیند صحیح آن راهنمایی می‌کند.

سیفی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه دکتری، با عنوان "پژوهشی در امکان احیاء نظام استاد-شاگردی در آموزش هنر ایرانی-اسلامی در عصر حاضر" در پی تبیین ساختاری جهت احیا نظام استاد-شاگردی در آموزش هنر اسلامی برای دوره کنونی است. سیفی در این پژوهش به بررسی روند آموزش سنتی در هنرها پرداخته و با استخراج مؤلفه‌هایی از آن سعی در احیا آن متناسب با نظام آموزشی معاصر را دارد. رویکرد آموزش کل گرایانه که به‌طورکلی در مقابل معیارهای مدرنیته قد علم کرده به‌گونه‌ای توازنی را با معیارهای آموزش سنتی هنر ایرانی دارد. ازاین‌رو مباحث رویکرد کل گرایانه مباحث نظری این پژوهش را تشکیل می-دهد.

سیفی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله با عنوان "مؤلفه‌های آموزش کل گرا همسو با معیارهای آموزش سنتی هنر ایرانی اسلامی" چاپ شده در نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، اظهار می‌دارند این نوع از آموزش که مبانی نظری آن تلفیقی از برخی نظریات آموزشی با برخی مبانی معنوی است، نوعی تقابل را با فلسفه مدرن و پیامدهای آن ازجمله حاشیه رفتن جوامع سنتی و کم‌توجهی به آنچه برای سنت‌ها دارای ارزش است، ایجاد کرده است. پژوهشگران معتقدند که آموزش کلی‌گرا شباهتی را با برخی مؤلفه‌های آموزش‌هایی در حوزه هنر که بر مبنای سنت در ایران هستند را دارد. غایت انگاری، معنویت‌گرایی، کلیت و ارتباط متقابل، اهمیت تجربه، توجه به استعداد و ... مؤلفه‌هایی هستند که در هر دو آموزش قابل‌سنجش و پیگیری است.

حاتمی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله با عنوان "الزامات طراحی برنامه درسی رشته طراحی صنعتی در ایران" چاپ شده در نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، به نکاتی اشاره نموده‌اند از جمله عدم بازبینی برنامه درسی در ۱۸ سال اخیر است. روش انجام تحقیق،

مصاحبه به روش نیمه ساختاریافته با اعضای هیئت‌علمی این رشته در شهر تهران است. پژوهشگران ده مضمون اصلی را به‌عنوان الزامات در دو حیطه برنامه درسی و اصلاحات مشخص کرده‌اند. نهایتاً لزوم بازتعریف ایرانی رشته طراحی صنعتی و تعیین اهداف برنامه درسی بر اساس نیازسنجی، تدوین تخصصی برنامه درسی، راهبردهایی برای انتقال دانش و دست‌یابی به مدل بومی و ... ازجمله نتایجی هستند که پژوهشگران به آن‌ها دست‌یافته‌اند.

کفیلی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه دکتری با عنوان "مبانی آموزش سنتی و دانشگاهی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن" بنیان‌ها و زیرساخت‌های آموزش سنتی و همچنین دانشگاهی در حیطه رشته سفال و سرامیک در دو کشور ایران و ژاپن را موردبررسی قرار داده است. کفیلی در وهله‌ی اول جهت شناخت سفال و سرامیک ایران و ژاپن، با رویکردی تاریخ محور، به شناسایی زمینه‌های تاریخی و فرهنگی هنر و سرامیک این دو کشور می‌پردازد و سپس در بخش مبانی آموزش سنتی با مبنا قرار دادن بنیان‌های آموزش سنتی هنر(توانش، دانش و بینش بومی)، روند آموزش سنتی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن را با ارائه ارکان سنتی هنر مربوطه به‌طور مبسوط تشریح می‌نماید. در روش‌شناسی آموزش سنتی سفال و سرامیک در ایران و ژاپن، به ساختار مشابهی می‌رسیم که اغلب سینه‌به‌سینه بوده و به‌صورت عملی و تجربی اغلب در پای‌کار صورت می‌پذیرد و تدریس از طریق الگوسازی آزمون شده در موقعیت‌های واقعی و عملی است که برمبنای توانش و گنجایش شاگرد تعیین می‌گردد. در حیطه‌ی آموزش دانشگاهی سفال و سرامیک در هر دو کشور نظام آموزشی موجود مبتنی بر ارائه‌ی فنون مهارتی و علمی است که هدف تربیت هنرمند-صنعتگر می‌باشد که هم از مهارت فنی مناسبی برخوردار باشد هم با دیدی زیبایی شناسانه به تولید آثار بپردازد که چنین روندی در ژاپن با تأسیس رشته‌ی هنر سرامیک دنبال می‌گردد و با برنامه‌های درسی مربوطه، دانشجویان از مهارت فنی و علمی مناسبی برخوردار می‌گردند. در حالی که در ایران، با توجه به فعالیت‌های درسی موجود در رشته-های صنایع‌دستی، هنر اسلامی و هنر سفالگری، دانشجویان اغلب از مهارت فنی و علمی مطلوبی برخوردار نمی‌گردند و از بررسی واحدهای درسی چنین برمی‌آید هدف رشته‌های مرتبط با سفال و سرامیک تربیت کارشناس هنری باشد. این مورد شاید جز نقاط ضعف برنامه‌های درسی رشته صنایع‌دستی باشد که در بیان مسئله پژوهش حاضر نیز بدان پرداخته‌شده است.

ساداتی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه دکتری با عنوان "طراحی الگوی نظری برنامه درسی هنر مبتنی بر نظریه نمادها با رویکرد شناختی؛ مطالعه موردی: صنایع دستی"، در پی ایجاد روش‌های بدیع در آموزش و یادگیری هنر و بالأخص صنایع‌دستی با تمرکز بر برنامه درسی است. بر این اساس هدف نخست، طراحی الگو برنامه درسی برای رشته صنایع‌دستی بر مبنای نظریه نمادشناسی است. در این الگوی برنامه درسی فقط به عنصر هدف و محتوا پرداخته‌شده است. ساداتی بیان می‌دارد که فرضیات علوم شناختی می‌تواند در راستای یک مدل کارآمد برای پرورش هنری به کار آید. در این مدل، فعالیت هنرمند همچون یک فرآیند ذهنی انگاشته شده و نمادها عمل ذاتی ذهن تلقی می‌گردد. به‌طورکلی نتایج حاصل از پژوهش ساداتی را می‌توان در حوزه نظر بسیار قابل‌تأمل خواند اما آنچه در بخش دوم رساله

قرار بر پرداختن به آن است، در عمل به‌طور روشن اتفاق نیفتاده است و می‌توان بیان کرد که همچنان در مرحله نظری باقی‌مانده است.

ذوقی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، با عنوان "آسیب شناسی آموزش رشته فرش در مقطع کارشناسی از ابتدا تاکنون (با تأکید بر تربیت نیروی متخصص)" در آسیب‌شناسی و نتیجه‌گیری که از آن گرفته است به موارد زیر می‌پردازد: شیوه نادرست گزینش دانشجو، عدم آموزش خلاق – محور بر پایه‌ی تربیت هنرمند به‌جای تاجر فرش، کمیت گرایی در تولید و تکثیر آموزش دانشگاهی فرش و تربیت نیروی متخصص، فقدان منابع مکتوب و موثق علمی در حوزه فرش، فقدان هیئت‌علمی متخصص و مرتبط با فرش، کمبود امکانات و تجهیزات آموزشی دانشگاه‌ها، تعصبات خشک و رویکردهای تک‌بعدی در آموزش دانشگاهی فرش، تعریف سرفصل‌هایی با محتوای متناسب با نیاز بازار کار، فقدان روحیه پژوهشی در فضای آموزش دانشگاهی فرش جهت تولید دانش جدید.

گلناری و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله با عنوان "تطبیق برنامه درسی کارشناسی مجسمه‌سازی ایران با پنج کشور دیگر" چاپ شده در نشریه نامه هنرهای تجسمی و کاربردی مشکلات و دشواری‌های عمومی آموزش هنر در ایران و همچنین نحوه برخورد دانشگاه‌های منتخب جهان با این مشکلات موردبررسی قرارداده اند. در این مقاله درنهایت پیشنهادهایی برای تغییرات آموزش مجسمه‌سازی ایران پیشنهاد می‌شود که کلیات آن شامل: تناسب درس باتربیت هنرمند، آداب آموزش درس‌ها، مقایسه ساختار شرح درس با سایر کشورها، آموزش هنرمند باشخصیتی مستقل، پرورش هنر سرزمینی و بها دادن به خرده‌فرهنگ‌ها، هماهنگی با تحولات جهانی هنر است.

کیانمهر و همکاران (۱۳۹۳) پژوهشی را بر چگونگی شرایط طراحی در رشته صنایع‌دستی در مقطع کارشناسی صورت داده‌اند. بیان‌شده است که آموزش‌هایی که در این رشته و در ارتباط با واحد طراحی پایه صورت می‌گیرد، بسیاری از مهارت‌های حرفه‌ای موردنیاز و کافی را از این منظر که دانشجو بتواند ایده‌های خود را تحقق بخشد صورت نمی‌گیرد. پژوهشگران پیشنهادهایی را به‌منظور تقویت طراحی برای رشته صنایع‌دستی ارائه می‌کنند که کلیات آن‌ها به‌قرار زیر است: واحد طراحی به لحاظ تعداد افزایش یابد، همچنین نحوه تدریس و هدفمند بودن ارائه مباحث و اینکه در طول دوره نیز ممتد باشد ازجمله نتایج دیگری است که بیان‌شده است.

مقنی پور (۱۳۹۰) در مقاله با عنوان "بررسی وضعیت آموزش هنرهای سنتی در سطح آموزش عالی کشور" چاپ شده در نشریه نامه آموزش عالی با توجه به‌تناسب آموزش هنرهای سنتی درگذشته با جامعه آن دوره، چنین بیان می‌دارد که آموزش هنرهای سنتی به‌طور خاص در محیط دانشگاهی، متناسب با شرایط فعلی از جنبه‌های فرهنگی، تربیتی و اقتصادی نیست و دانش‌آموختگان این‌گونه رشته‌ها توانایی انطباق آموزش‌های دریافتی خود را با اهداف تعیین‌شده (احیاء، تقویت و هدایت) ندارند. پرداختن به معیارهایی همچون پذیرش دانشجو، برنامه درسی، نبود اهداف شناختی، عدم انطباق دانش نظری و عملی و ... مهم‌ترین محورهایی است که مقنی پور آن‌ها را در تربیت اصولی دانشجویان این رشته مؤثر می‌داند.

رستم بیگی (۱۳۸۸) در مقاله با عنوان "ضرورت های خلاقیت در آموزش صنایع‌دستی" چاپ شده در نشریه

رشد آموزش هنر پس از تعاریفی از صنایع‌دستی به طبقه‌بندی شاخصه‌های صنایع‌دستی می‌پردازد. در این مقاله به منابع و زمان محدود برخی دروس مهم صنایع‌دستی از قبیل خواص مواد و سیر تحول صنایع‌دستی و طراحی اشاره‌ای کوتاهی شده است و آن را جز آسیب‌ها برشمرده است. عدم وجود منابع مکتوب در خصوص هر یک از کارگاه‌ها در این چندساله از موارد دیگری است که به آن پرداخته‌شده است. تولید آثار خلاق در حوزه صنایع‌دستی ازجمله اهدافی است که در آموزش این رشته نادیده گرفته و به نتیجه نرسیده است. رستم بیگی تحقق برخی موارد برشمرده را مستلزم کسب دانش‌هایی می‌داند که شاید ارتباط مستقیمی نیز با صنایع‌دستی نداشته باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی و از منظر هدف، جزء تحقیقات کاربردی محسوب می‌شود که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. به همین منظور، داده‌ها از طریق مطالعه اسنادی و با کمک منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی گردآوری شده است. در ادامه، جهت تجزیه و تحلیل داده‌ها، با رویکردی انتقادی، به زمینه‌های مختلف طراحی در صنایع دستی و ارتباط آن با آموزش عالی و همچنین ضرورت توجه به آن و پرورش طراحان این حوزه پرداخته شده است.

مفاهیم طراحی در حوزهٔ هنر و تولید هنری

طراحی در معنای ترسیم، رسامی، ایجاد تصویر بر کاغذ، متجسم‌ساختن ایده و به‌گونه‌ای، بازنمایی تصویری یا نقش‌آفرینی تعریف شده که به‌طور کلی، با تأکید بر عنصر خط، ممکن است ترسیم مقدماتی برای نقاشی یا مجسمه باشد یا اثر هنری مستقل به شمار آید یا به‌عنوان مقدمه‌ای برای سایر هنرها به کار رود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۳۴۸). طراحی، وسیلهٔ بیانی طراح برای ارائهٔ ذهنیات و دانش خود و برقراری ارتباط با مخاطب است (محمدی‌راد، ۱۳۸۷: ۳۰)

طراحی، فعالیتی است که نشان‌دهندهٔ مهارت، دانش، خلاقیت و روند تکاملی ذهنی است و رابطهٔ نزدیکی با فنّاوری، نیازهای انسانی و زیبایی‌شناسی دارد (قربانی، ۱۳۹۵: ۴). «طراحان اغلب بیش از آنچه می‌پندارند، مسئول هستند. خطوطی که آن‌ها با اعتمادبه‌نفس بر صفحهٔ کاغذ یا نمایشگر رایانه ترسیم می‌کنند، تأثیرات شگرفی بر زندگی گروه‌های انسانی می‌گذارد» (هاشمی، ۱۳۹۱: ۶۲۴). به زعم کریستوفر جونز[1]، «طراحی، آغازی برای ایجاد تغییر و تحول در مصنوعات است». طراحی اساساً روندی است از ابداع و اختراع اشیای مادّی که یک نظام یا یک شکل جدیدی را در پاسخ به کارکردی مشخص عرضه می‌دارد. با وجود این، در نظر بعضی افراد، طراحی به‌معنی تزیینات یک شیء است؛ «اما طراحی در مفهوم معاصرش از این‌گونه تصورات فاصله گرفته است و به‌مثابهٔ یک فرایند مطرح شده است؛ یعنی فعالیتی پویا، خلاق و کاملاً هدفمند. ازاین‌رو، طراحی، برنامه‌ریزی خلاقی است در پاسخ به نیازی مشخص» (گشایش، ۱۳۹۱: ۱۱۰). با ظهور انقلاب صنعتی، رابطهٔ طراح، یعنی کسی که طرح و نقشه محصولی را برای ساخت تدارک می‌بیند و سازنده که تا پیش از انقلاب صنعتی در یک شخص، یعنی صنعتگر دستی بود، از هم متمایز شد و کارها جنبهٔ تخصصی پیدا کرد (همان: ۲۱۹). لازم است تأکید شود که طراحی به‌عنوان یک پدیدهٔ مدرن که با مفاهیمی همچون انقلاب صنعتی، شیوه‌های تولید انبوه، تولید ماشینی و جامعهٔ مصرفی ارتباط دارد، در مفهوم اولیهٔ آن، به

حرفه‌ای اطلاق می‌شود که با آفرینش مصنوعات و اشیای روزمره در جامعهٔ مدرن تشخص می‌یابد (جولی‌یر، ۱۳۸۲: ۱۶۰).

اگر طراحی را به‌عنوان «پدیده‌ای که به‌طور اتفاقی پدید می‌آید» در نظر بگیریم، ملاحظهٔ هرگونه عامل محدودکننده همچون شیوه‌های تولید و توزیع، درک و پذیرش یا زمینهٔ اقتصادی را از آن جدا ساخته‌ایم (همان). بااین‌حال، با کاربست چنین مفهوم گسترده‌ای از طراحی، ممکن است ادعا شود مطالعاتی که به‌طور معمول، ریشه در هنرهای تزیینی دارد، به‌ویژه آثاری که در موزه هنرهای تزیینی نگهداری می‌شود، به طراحی (پدیده‌ای اتفاقی) مربوط می‌شود. پیامد چنین مباحث و برداشت این‌چنینی از طراحی، موجب مخدوش‌شدن مفهوم طراحی به‌مثابهٔ خلق اشیای منحصربه‌فرد، طراحی هنرهای تزیینی و تعریف جدیدتر آن به‌مثابهٔ طراحی برای تولید انبوه می‌شود (همان). ظاهراً این نگاه به طراحی (پدیده‌ای اتفاقی) بیشتر بر جنبهٔ طراحی ترسیمی[۲] نظر دارد؛ اما همان‌طور که ذکر شد، امروزه مفهوم دیگری از طراحی در حوزهٔ تولید قابل‌برداشت است که مفهوم دیزاین[۳] را پوشش می‌دهد.

با مطالعهٔ گسترده‌تر در زمینهٔ شیوهٔ تولید که به‌طور معمول با انقلاب صنعتی کلاسیک مربوط می‌شود، همچون ساخت مبلمان در ایالات متحده در اواخر سد، نوزدهم، نشان می‌دهد علی‌رغم ماشینی‌شدن شیوهٔ تولید، همواره نیاز شدیدی به کارگران ماهر سنتی و نیز انعطاف‌پذیری بیشتر در محصولات (در مقابل استانداردکردن آن‌ها) وجود داشته است؛ ازاین‌رو، طراحی در مفهوم جدید آن، پیش از آنکه کاربرد متداول خود را از منظر طراحی برای تولید انبوه بیابد، می‌توان با نشان‌دادن آن که چگونه مفهوم طراحی در شیوهٔ ساخت پیش از سدهٔ بیستم گسترش یافت، توجیه شود؛ بنابراین، تعریف اولیهٔ طراحی عبات است از ابداع خلاقانهٔ اشیا به‌طور خاص برای تولید مجموعه (یعنی تولید بیش از یک عدد). این تعریف از تداخل طراحی با هنرهای تزیینی جلوگیری می‌کند (همان: ۱۶۱). همچنان که جولی‌یر نیز خاطر نشان می‌کند: «سیر تحول طراحی در کشورهای مختلف که در قالب سبک‌ها و جنبش‌های طراحی ظهور پیدا کرد، به‌وضوح گویای تحولات بنیادی‌تری است که در زیرساخت‌های اقتصادی و اجتماعی به وقوع پیوسته است» (همان). بی‌شک یکی از مهم‌ترین جنبش‌ها، تجربیات و رویدادها از منظر تاریخی و بین‌المللی در عرصهٔ طراحی و صنایع دستی، جنبش هنر و صنایع دستی است که توسط بسیاری از هنرمندان به سردمداری انگلستان در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ میلادی به وقوع پیوست. هدف این جنبش، تبلیغ و ترویج ارزش‌های صنعتگری دستی، به‌ویژه مواجههٔ آن با صنعتی‌شدن محصولات بود. این ایده، مورد توجه بسیاری از طراحان و نظریه‌پردازان نوگرا بود. در دیدگاه آنان، چیره‌دستی و مهارت صنعتگر و حق طراح در آزمایشگری و کنکاش در مواد، لحاظ شد و البته این امر به این معنی نبود که صنعتگر یک اثر آوانگارد ارائه کند، بلکه بیشتر ناظر بر کشف و کنکاش در سنّت‌های بومی بود (همان: ۱۶۲).

با عنایت به مباحث بیان‌شده و تعاریف متعددی که به‌طور خلاصه ذکر شد، روشن می‌شود که چه مفهومی از طراحی در صنایع دستی کاربرد دارد. مبحث و مفهوم طراحی در صنایع دستی، بیشتر بر جنبه‌هایی تأکید دارد که مانند یک فرایند و فعالیتی پویا، خلاق و کاملاً هدفمند مطرح شده است؛ ازاین‌رو، طراحی، برنامه‌ریزی خلاقی است در پاسخ به نیازی مشخص.

در واقع، مراد از طراح در حوزۀ صنایع دستی، با در نظر گرفتن شرایط و موقعیت تولید، کسی است که اصول و نقشه و الزامات ساخت محصول صنایع دستی را برای تولیدکنندۀ آن تبیین می‌کند (Finnish national board of education, 2013). همان‌طور که بیان شد، این امر در راستای تخصصی‌کردن مشاغل و توسعۀ حرفه‌ها ایجاد شده است. به بیان دیگر، طراحی در صنایع دستی، مفهوم «روش و تبیین شیوۀ ساخت و تزیین و ابداع خلاقانۀ آثار برای تولید در یک مجموعۀ خاص است». شایان ذکر است نگاه به طراحی در صنایع دستی، در شرایط متفاوت، بسیار مهم و حیاتی، پیچیده و همچنین به‌طور کامل، علمی به نظر می‌رسد.

جایگاه طراح در رشته‌های هنری

برای ورود به مسئله، نیاز است نقش طراح را در گذشته و حال هنرها بررسی کرد. با نگاهی به تاریخ می‌توان استنباط کرد که در برخی از رشته‌های هنری از قبیل فرش، نگارگری، کتابت، معماری و غیره طراحان، نقش بسیار پررنگی داشته‌اند. برای مثال، در تمام ادوار تاریخ، طراح فرش، حضوری کلیدی در روند تولید داشته و طرح را بر اساس دانش خود به هر آنچه برای تولید نیاز بوده، نقش می‌زده است (رحیم‌پناه و هوشیار، ۱۳۹۴: ۲۵). شایان ذکر است درحال حاضر نیز در رشتۀ فرش، نقش طراح، رنگرز، بافنده و مرمتگر از یکدیگر تفکیک شده که ممکن است بدان علت باشد که فرش به‌عنوان یک هنر-صنعت قابل‌اعتنا در عرصۀ صنایع دستی ایران توانسته است درخشش نسبی به دست آورد. هریک از موارد ذکرشده، به‌عنوان گرایش‌هایی هستند که در آموزش عالی این رشته وجود دارند و دانشجویانی را در حوزه‌های تخصصی آن پرورش می‌دهند. رحیم‌پناه و هوشیار، ضمن برشمردن مزایای گرایش طراحی در آموزش عالی فرش، بیان می‌کنند که تمرکز بر این گرایش و آموزش آن می‌تواند به‌عنوان راهکاری باشد که شرایط اقتصادی و فرهنگی فرش را متحول سازد (همان: ۳۰).

در ارتباط با هنر نگارگری نیز می‌توان گفت نگارگران سرشناس در دوره‌هایی از تاریخ هنری ایران، طرح کلی و زیربنایی اثر را نقش می‌زدند تا شکل کلی اثر به وجود آید و در ادامه، افراد تحت آموزش آن‌ها مراحل بعدی کار را طی می‌کرده‌اند. در ارتباط با برخی از آثار صنایع دستی نیز چنین مواردی مشاهده می‌شود. برای مثال، در هنر دواتگری، استاد صنعتگر، پس از طرح‌ریزی شکل اثر، آن را به شاگردان می‌سپارد تا مراحل فرم‌دهی اولیه را طی کنند. سپس شکل نهایی اثر را خود به انجام می‌رساند. در اینجا مراد از طراحی، سامان‌دهی ساختار کلی شکل در ابتدای عمل و اتمام کار است (سهیلی‌مقدم، ۱۳۹۸). در هنر سنتی، کار طراح، هماهنگ‌کردن صورت‌ها با سیرت اشیاست. بسیار مهم است که این کار توسط اولین فرد یا به عبارتی، همان «طراح» یا «استادکار» صورت پذیرد. در هنر سنّتی، طراح است که با درج مفاهیم در صورت اثر، موجب رشد و ارتقای آن می‌شود (دوازده‌امامی، ۱۳۹۷: ۹۶).

با اعتنا به برخی شباهت‌هایی که بین رشتۀ طراحی صنعتی و صنایع دستی از منظر اهداف وجود دارد، می‌توان توجیهی را به‌منظور پرداختن به مؤلفۀ طراحی در صنایع دستی داشت. این دو رشته علی‌رغم تفاوت در زمینه‌ها، هر دو به‌دنبال هدفی مشترک، یعنی طراحی و تولید محصول متناسب با نیازهای معاصر هستند. بااین‌حال، مفهوم و کاربرد طراحی در رشتۀ طراحی صنعتی، مشخص و آشکار است؛ درحالی‌که در

رشتهٔ صنایع دستی، چنین امری مجهول باقی مانده است (قربانی، ۱۳۹۵: ۹۷ و ۹۸). اگر صنعت به‌عنوان زمینه‌ای در نظر گرفته شود که در عرصهٔ تولیدات کاربردی، ابزار و تجهیزات موردنیاز را به وجود می‌آورد، صنایع دستی نیز به‌عنوان یک هنر-صنعت، برخی کالاهای موردنیاز جامعه را تولید می‌کند که جنبه‌های روحی و معنوی، هویتی و فرهنگی و همچنین کاربردی آن‌ها را پوشش می‌دهد. صنعت، نیاز به طراح دارد و اشخاصی به‌عنوان طراح در حوزهٔ صنعت پرورش می‌یابند که در آموزش عالی رشتهٔ طراحی صنعتی (در بخش کوچکی) شامل آن می‌شود. صنایع دستی نیز که تولیدکنندهٔ بسیاری از کالاها با شرایط مذکور است، می‌تواند طراحانی آگاه به زمینه‌های موردنیاز را به خود اختصاص دهد. شاید گفته شود طراحی صنعتی می‌تواند وظیفهٔ طراحی در صنایع دستی را به دوش بکشد و به‌ظاهر، به بیشتر دغدغه‌های مطرح‌شده پاسخ دهد؛ اما طبق پژوهش‌های صورت‌گرفته، طراحی صنعتی و صنایع دستی در عرصهٔ عمل و نظر، آن‌قدر نتوانسته‌اند ارتباط خود را حفظ کنند. در یک نگاه سراسری به پیوند طراحی صنعتی و صنایع دستی در سطح جامعه و فضای غیردانشگاهی، متأسفانه رابطهٔ مستقیم، مؤثر و بی‌واسطه‌ای برقرار نیست و این دو گرایش آن‌چنان که باید، برهم‌کنشی ندارند. طراحی صنعتی بسیار تأثیر محدود و کم‌رنگی بر صنایع دستی داشته و بعضی مواقع آن را محدود و مهجور و گاهی آن را حذف کرده است (افتخاری، ۱۳۸۱). اینکه یک طراح صنعتی بخواهد به‌طور مستقیم در صنایع دستی کاری انجام دهد و اعمال سلیقه کند، وجود ندارد و تأثیر آن بسیار کم‌رنگ است. به‌زعم افتخاری، با تخصص، تعمق، آگاهی و شناخت مسائل و مشکلات صنایع دستی و صنعتگر دستی، می‌توان مرزهای محدودیت را برداشت و با دیدی وسیع و نوین، طراحانی برای صنعت دستی پرورش داد تا آن را به جایگاه اصلی خود برسانند (همان). در بُعد دانشگاهی می‌توان نوعی رابطهٔ محتوایی و آموزشی میان این دو رشته برقرار کرد که آن هم از حدود اشتراک در برخی مبانی هنری و دروس پایه و اجتماع در برخی کارگاه‌ها و کنش‌های همگون فراتر نمی‌رود. وقتی حرف از نسبت این دو رشته به میان می‌آید، همه‌چیز به‌جای یک پیوند ژرف‌ساختی و کامل‌کننده، به یک تماس سطحی و روساختی در حد بسته‌بندی و احیاناً تبلیغات فروکاسته می‌شود (مجیدی، ۱۳۹۶: ۱۲۶). این موارد نیز به‌گونه‌ای بیانگر ارتباط‌نداشتن طراحان صنعتی با صنایع دستی است و لزوم توجه به پرورش طراحان به‌طور خاص در حوزهٔ صنایع دستی را تقویت می‌کند.

برخی وجوه طراحی و تأثیرات آن بر صنایع دستی

باید روشن شود که طراحی با چه حوزه‌هایی از صنایع دستی در ارتباط است و چگونه بر روند رشد و توسعه آن تأثیر می‌گذارد. به‌طور حتم، مهم‌ترین مبحث طراحی در صنایع دستی، حدود طراحی محصول[۴] را شامل می‌شود. طراحی محصول صنایع دستی، بخش بسیار حیاتی حوزهٔ صنایع دستی است؛ اما این تنها مبحث طراحی در حوزه صنایع دستی نیست. طراحی بسته‌بندی، طراحی ابزار، طراحی تزیینات و برندسازی و... مواردی هستند که می‌طلبد جهت شناخت هریک و مشخص‌کردن ویژگی‌های آن‌ها تحقیقاتی اساسی صورت گیرد. در این بخش برای نشان‌دادن اهمیت طراحی در صنایع دستی و توجیه مغفول‌ماندن آن در

این عرصه، اشاراتی کوتاه به آسیب‌های مباحث طراحی محصول و بسته‌بندی می‌شود.

برخی از متخصصان این حوزه ، تأکید دارند که طراحی محصولات صنایع دستی باید به‌نحوی صورت گیرد که نقش و شمایل اثر، گویای ماهیت و هویت آن باشد. نوع طراحی و خلاقیت در صنایع دستی باید به‌گونه‌ای باشد که از ارزش‌های معنوی آن نکاهد و رنگ‌وبوی معنوی آن را حفظ کند. لازمهٔ رسیدن به چنین وضعیت مطلوبی، ارتقای طراحی و به‌روزرسانی صنایع دستی است که سبب نگرشی مثبت در جامعه و اقبال شایسته به صنایع دستی خواهد شد (دوازده‌امامی، ۱۳۹۷: ۸۷). در گذشته، تغییر فرم‌ها و کاربردهایی که در آثار صورت می‌گرفت، علاوه بر جنبهٔ کاربردی اثر، از تفکر رایج در جامعه نیز بهره گرفته می‌شد (بینای مطلق، ۱۳۹۶). تقلید از صنایع دستی گذشته نیز بدون رجوع به تفکر تا حدی در برخی زمینه‌ها رایج شده و سبب کم‌رنگ و بی‌رمق شدن و از دست رفتن استواری طرح و رنگ و فقدان رازآمیزی، خصلت کاربردی و ثمربخش‌بودن هنرهای صناعی شده است (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰: ۱۱۰). بودکف[5] و همکاران (۲۰۱۶) نقش مؤلفه‌های فرهنگ بومی را در شکل‌گیری طراحی اشیا، مشکلات تداوم و توسعهٔ آن‌ها در مناطق مختلف ضروری می‌دانند و شکل‌گیری نظام ارزشی «تاریخ فرهنگ سنّتی» در آموزش حرفه‌ای و هنری طراحان آینده را اثبات می‌کنند. اضمحلال و تغییر و تحول در برخی از صنایع دستی در دنیای معاصر، به دلایل مختلفی ازجمله نبودن طراح و استاد شاخص در این زمینه است که موجب رنگ‌باختن برخی از آن‌ها شده است (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰: ۱۰۳-۱۰۵). این نکات، ضرورت وجود طراحان را در متناسب‌ساختن شکل، فرایند شکل‌گیری و تولید اثر صنایع دستی بازگو می‌کند. بر این اساس می‌توان گفت یکی از جنبه‌های اساسی مواجههٔ صنایع دستی با طراحی برای ایجاد توسعهٔ محصول جهت رونق و افزایش کیفیت تولید آن است. می‌توان طراحی محصول صنایع دستی را به‌عنوان یک شاخهٔ حرفه‌ای و مجزا از سایر گرایش‌ها در صنایع دستی در نظر گرفت و افرادی را به‌عنوان متخصصان این موضوع تربیت کرد.

بسته‌بندی نیز از دیگر مؤلفه‌هایی است که در فرایند طراحی صنایع دستی نقش اساسی دارد. بسته‌بندی در محافظت و هویت‌سازی به محصول، بخش اعظمی از روند تولید را به خود اختصاص داده و لزوم به‌کارگیری آن به‌گونه‌ای شایسته، انکارناپذیر است. نبودِ بسته‌بندی خلاق و هماهنگ با فرهنگ ایرانی، باعث نارضایتی مصرف‌کنندهٔ صنایع دستی ایرانی شده است (شریف‌زاده و کریمی‌پور، ۱۳۹۶: ۳۹). تولیدکنندگان صنایع دستی در ایران، طراحی بسته‌بندی را در درجات پایینی از اهمیت قرار می‌دهند و نحوهٔ ارائهٔ این محصولات به نازل‌ترین شکل ممکن انجام می‌شود. برقراری ارتباط نامناسب با مصرف‌کننده، نداشتن هویت خاص، برقرارنبودن ارتباط مناسب با محتوای داخل بسته‌بندی، ناهماهنگی با هنجارهای فرهنگی جامعه، استفاده از طرح‌ها، فرم‌ها و نقوش خسته‌کننده و کپی‌کردن از بسته‌بندی نمونه‌های مشابه محصولات خارجی، ازجمله معضلات و مشکلات در طراحی بسته‌بندی صنایع دستی ایرانی است (همان). تمامی آسیب‌های بیان‌شده در ارتباط با بسته‌بندی، نشان از ناکارآمدی، ناتوانی و به کار نگرفتن دانش تخصصی طراحی در این حوزه است.

یافته‌های تحقیق

آسیب‌شناسی وضعیت آموزش طراحی در دورهٔ کارشناسی صنایع دستی

طراحی در رشتهٔ صنایع دستی در سه مفهوم قابل تقسیم‌بندی است: طراحی ترسیمی، طراحی سنّتی و طراحی در مفهوم دیزاین. هم‌اکنون در برنامهٔ درسی کارشناسی رشتهٔ صنایع دستی، دروس متعددی وجود دارند که عنوان «طراحی» در آن‌ها دیده می‌شود. خلط معنایی واژهٔ طراحی در زبان فارسی به‌گونه‌ای که برای هر دو واژهٔ Drawing و Design به‌صورت یکسان به کار می‌رود، موجب شده است این دروس علی‌رغم درج واژهٔ طراحی در عنوان آن‌ها، به طراحی در قالب مفهوم دیزاین وارد نمی‌شوند یا اینکه به بخشی جزئی از آن می‌پردازند یا اهداف دیگری را پیگیری می‌کنند (قربانی، ۱۳۹۵: ۴). دروس اصلی طراحی، چنان زمان محدود و منابع ناقصی دارند که در طول ۲۶ سال گذشته، در هیچ‌کدام از کلاس‌ها مدرّسان امکان عرضهٔ مطالبی را نداشته‌اند که بتواند پوشش مناسبی برای شاخه‌های متنوع صنایع دستی باشد (رستم‌بیگی، ۱۳۸۸: ۷). بی‌توجهی به فرایند طراحی موجب خواهد شد محصولات تولیدی دانشجویان در بسیاری از موارد، از برآوردن انتظارات و نیازهای معاصر ناتوان باشد. کم‌توجهی و نبودِ فرایند طراحی در برناهٔه درسی کارشناسی صنایع دستی باعث شده بخش قابل‌توجهی از مطالب ضروری و اساسی درحوزهٔ طرح و تولید این نوع آثار و محصولات، مورد غفلت قرار گیرد و طراحی آثار تولیدی دانشجویان، اغلب به‌صورت احساسی، تجربی، تقلیدی یا طرح‌های پیشنهادی استادان مربوط شکل گیرد و عوامل و اقتضائات معاصر، کمتر در آن لحاظ شود (قربانی، ۱۳۹۵: ۴). ضعف در طراحی و ایده‌پردازی و توانایی اجرایی‌کردن ایده‌ها متناسب با نیازهای معاصر توسط دانشجویان صنایع دستی، از نتایجی است که پژوهش‌های مختلف بدان دست یافته‌اند (همان: ۱۰۲). آنچه درقالب مفاهیمی مرتبط با طراحی، نظیر فرایند طراحی، عمل طراحی (ایده‌پردازی، خلاقیت و ارائه) و محصول طراحی، مدّنظر است، عملاً در برنامهٔ درسی صنایع دستی مفقود است و به آن پرداخته نمی‌شود (همان: ۹۷).

آنچه از اهداف و سرفصل مباحث استنباط می‌شود، آن است که مؤلفهٔ طراحی در دورهٔ کارشناسی این رشته، به ویژگی‌های کلی بحث طراحی ترسیمی در حیطهٔ هنرها و در مواردی به ترسیمات تخصصی در هنر و طراحی سنّتی وارد شده و مباحث طراحی به مفهوم دیزاین و مؤلفه‌هایی ازجمله پاسخ‌گویی به نیاز، رفع مشکل و دغدغه، طراحی محصول، طراحی بسته‌بندی، طراحی ابزار، طراحی تزیینات، مفهوم‌سازی از اشیای تاریخی، طراحی و زیبایی‌شناسی، برندسازی و... ورود نکرده و مباحثی با این درجه از اهمیت، با غفلت روبه‌رو شده است. به‌طور کلی، هیچ‌یک از دروس این رشته که در ارتباط با طراحی هستند، آن را به‌عنوان یک مؤلفهٔ توسعه‌دهنده و علمی در نظر نگرفته و صرفاً به وجوهی از آن پرداخته شده که موجب پوشش‌ندادن به احتیاجات و نواقص مرتبط با صنایع دستی در شرایط فعلی است.

بسیاری از مضامین پروژه‌های نهایی مقطع کارشناسی صنایع دستی، در قالب الهام و بهره‌گیری از هنر یک دورهٔ خاص تاریخی و طراحی نگاشته شده‌اند. بیشتر این رساله‌ها طراحی یک محصول نوآورانه را هدف اصلی قرار داده‌اند. با دقیق‌شدن در مسئله مشخص می‌شود که بیشتر، طراحی را به‌عنوان مفهوم ترسیمی آن در نظر گرفته و به‌هیچ‌وجه، در پی آن نبوده‌اند که

نگاه علمی و چالش‌برانگیز ناشی از یک خلأ را پوشش دهند. در واقع، در بسیاری از رساله‌ها بدون بیان علل، توجیه و راهکار علمی و هدفمند، به نقش‌آفرینی هنر یک دورهٔ تاریخی در آثار تولیدی با تغییر اندکی از فرم‌ها و نقش‌ها اقدام می‌شود.

جدول ۱- وضعیت واحدهای مرتبط با طراحی در دورهٔ کارشناسی صنایع دستی (وزارت عتف، ۱۳۶۶، به‌نقل از قربانی، ۱۳۹۵: ۱۱۵)

کد درس	نام درس	تعداد واحد	اهداف درس	رویکرد به طراحی
۰۳	کارگاه طراحی پایه (۱)	۳	هماهنگی دید و دست و توانایی انعکاس آنچه دیده می‌شود	طراحی ترسیمی
۰۴	کارگاه طراحی پایه (۲)	۳	هماهنگی دید، دست، ذهن، توانایی تمیز طرح خوب، ارائهٔ طرح خوب	طراحی ترسیمی و تقویت خلاقیت
۱۰	انسان، طبیعت، طراحی (۱)	۳	آشنایی با ارتباط طراحی با مبانی پیدایش اشکال و نظام‌ها در طبیعت. طبیعت به‌عنوان منبع الهام	طراحی ترسیمی و ورود به برخی مباحث طراحی به مفهوم دیزاین
۲۷	انسان، طبیعت، طراحی (۲)	۳	آشنایی با ارتباط طراحی و خصوصیات جسمی و روحی انسان	طراحی ترسیمی و ورود به برخی مباحث طراحی به مفهوم دیزاین
۲۹	طرح اشیا در تمدن اسلامی	۲	آشنایی با طرح اشیا در دوره‌های تاریخی	طراحی سنّتی و زیبایی‌شناسی اشیای تاریخی
۲۱	هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران (۱)	۲	آشنایی با نقوش هندسی صنایع دستی ایران و توانایی ترسیم و رنگ‌آمیزی	طراحی ترسیمی از نقوش هنر سنّتی
۲۲	هندسهٔ نقوش در صنایع دستی ایران (۲)	۲	آشنایی با نقوش طبیعی و اسلیمی و توانایی ترسیم و رنگ‌آمیزی	طراحی ترسیمی از نقوش هنر سنّتی
۴۲	کارگاه طراحی سنتی	۳	آشنایی با ترسیم نقوش اسلیمی‌ها و ختایی‌ها	طراحی نقوش سنّتی
۶۹	تاریخ طراحی صنعتی و اختراعات	۲	آشنایی با سیر تحول طراحی صنعتی و اختراعات	مباحث تاریخی طراحی

این مسئله، بیانگر آن تست که مبحث طراحی به‌معنای اصولی و هدفمند آن، در آموزش صنایع دستی بسیار کم‌رنگ است. در واقع، طراحی علمی و به‌نوعی مفهوم دیزاین در صنایع دستی، یک نوع نگاه جامع به اثر تولیدی دارد و برای هر تغییر و تحولی که صورت می‌گیرد، دلایلی از جنبه‌های اقتصادی، فرهنگی، هویتی و غیره را ارائه می‌دهد که از دانش، آگاهی و شناخت علمی نشئت می‌گیرد. علاوه بر این، مسئلهٔ بسیار مهمی که مطرح می‌شود، بحث ارتباط دانشگاه با صنعت و عرصهٔ تولید است. از آموزش عالی انتظار می‌رود بتواند افرادی را پرورش دهد که به بستر بزرگی از تولیدات صنایع دستی کشور یاری رسانند. همان‌طور که روشن است، بسیاری از تولیدکنندگان صنایع دستی در ایران، افرادی هستند که از طریق آموزش‌های سنتی به کسب مهارت پرداخته و سال‌ها در عرصهٔ تولید به همان شکل عمل کرده‌اند. جونز نیز

دلایلی را در این خصوص و در برخورد علمی با هنرمندان سنتی صنایع دستی بیان می‌کند که نمود عینی آن در تفاوت‌ها و شیوهٔ خاص آنان در طراحی و تولید محصولات هنری است: ۱. صنعتگران دستی نمی‌خواهند و اغلب نمی‌توانند کارهای خود را ترسیم کنند و نیز نمی‌توانند دلایل مناسبی برای تصمیماتی که می‌گیرند، داشته باشند؛ ۲. شکل یک محصول صنایع دستی با موفقیت‌ها و شکست‌های بی‌شمار در فرایند آزمون و خطا، طی قرن‌ها تغییر می‌یابد؛ ۳. محتوای فزایندهٔ اطلاعات اصلی تولیدشده توسط تکامل صنعت دستی، نخست، شکل خود محصول است که به‌جز برای تصحیح اشتباهات یا برآوردن تقاضاهای جدید تغییر داده نمی‌شود؛ ۴. دو دسته اطلاعات که امروزه در طراحی، مهم‌تر از همه هستند، شکل محصول به‌طور کلی و عوامل سازندهٔ شکل آن است که با یک ابزار نمادین ثبت نمی‌شوند و بنابراین نمی‌توانند بدون آزمایش‌های موقتی با خود محصول، بررسی و اصلاح شوند (جونز، ۱۹۷۰: ۱۸ و ۱۹). طبق اظهارات صنعتگران (۱۳۹۶)، آن‌ها به افرادی نیاز دارند که از دانش روز درحوزهٔ صنایع دستی برخوردار باشند و مشکلات این حوزه را از جنبهٔ هنری و فنی شناسایی کرده و راهکاری جهت رفع آن ارائه دهند. بدون شک، طراحان صنایع دستی از افرادی هستند که می‌توانند مشکلات این حوزه را مرتفع کنند. شناخت جامعه و سلایق، شناخت بازار داخل و خارج، آگاهی به روش‌های طراحی و تغییرات محصول، تکنولوژی و فناوری نوین، تبلیغات و بسته‌بندی، برندسازی، طراحی کامپیوتری، اهمیت‌دادن به بحث هویت آثار و باقی ماندن اثر در حوزهٔ صنایع دستی و فرهنگ ایرانی، زیبایی‌شناسی و کاربرد اثر و... ازجمله مواردی است که نیاز است نگاه تخصصی و اصولی به آن‌ها در آموزش عالی صورت گیرد. لازم است این عملکردها و مفاهیم در آموزش عالی و برنامهٔ درسی تعریف شود. این ایده‌پردازی‌ها را افرادی انجام می‌دهند که از دانش بسیار زیادی در این حوزه برخوردارند. واضح است که نقش طراحان صنایع دستی در این حیطه، بسیار پررنگ است. بهتر است آموزش عالی مسیری را طی کند که بتواند افراد شاغل در این حوزه را نیز راهنمایی و هدایت کند. باید به‌جای پرورش افراد در آموزش عالی صنایع دستی، با انبوهی از تکنیک‌ها و روش‌های تولید ناقص در صنایع دستی، ارتباط بین دانشگاه و صنعت بیش از پیش تقویت شود.

شکل ۱- مؤلفه‌های مرتبط و مؤثر بر طراحی صنایع دستی (منبع: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

همچنان که روشن است دانشگاه‌ها و مراکز آموزش عالی بر اساس سیاست‌های کلی و اسناد توسعه، وظیفهٔ پیشرفت و تقویت جامعه در زمینه‌های مختلف را بر عهده دارند. بخشی از این وظیفهٔ مهم در حوزهٔ فرهنگ و هنر و همچنین اقتصاد، بر عهدهٔ صنایع دستی است. نیاز است دانشگاه، افرادی را تربیت کند که به عرصهٔ تولید صنایع دستی کشور کمک شایانی کنند و زمینه‌های رونق، ایده‌پردازی و رشد آن را تسهیل سازند.

طبق بررسی‌ها مشخص شد که تاکنون در آموزش عالی صنایع دستی، مؤلفهٔ تأثیرگذار طراحی، به‌عنوان یک عنصر توسعه‌دهنده مورد استفاده و آموزش قرار نگرفته است. بیشتر دروسی که به مباحث طراحی پرداخته‌اند، مضامین و دیدگاهی را اتخاذ کرده‌اند که کارآمدی طراحی را برای پیشبرد اهداف مترقی در این حوزه، پوشش نمی‌دهد. غافل‌شدن از طراحی به‌عنوان رویکردی علمی و ساختارمند جهت رفع مشکلات و دغدغه‌های حوزهٔ صنایع دستی، به‌وضوح آسیب‌های گسترده‌ای را بر توسعهٔ صنایع دستی وارد کرده است. از طرفی، برنامهٔ درسی صنایع دستی نیز مربوط به سال ۱۳۶۶ بوده و بر اساس نیازهای آن دوره تدوین شده است که هدف از آن، پرورش کارشناسان صنایع دستی است که علاوه بر دانش نظری، به بخشی از مهارت‌های عملی هنرها نیز آشنا باشند؛ اما به نظر می‌رسد در شرایط فعلی، اهداف ذکرشده چندان توجیه‌پذیر نباشند و پویایی این رشته و نگاه تخصصی به آن، بیش از گذشته احساس می‌شود؛ ازاین‌رو، گرایش مستقلی در دورهٔ کارشناسی این رشته با عنوان «طراحی صنایع دستی» پیشنهاد می‌شود که مطمئناً به بسیاری از نیازها و آسیب‌هایی که در مباحث مطرح شد، پاسخ می‌دهد. دانشجویان این رشته، با دانش و مهارت و به‌طور کلی، شایستگی‌های حرفه‌ای که به دست می‌آورند، می‌توانند شخصاً به حوزهٔ تولید در صنایع دستی وارد شوند و همچنین خدمات گسترده‌ای را به بخش عظیمی از فعالان حوزهٔ صنایع دستی در کشور عرضه کنند. باید «طراحی صنایع دستی» به‌عنوان یک تخصص و راهکار اساسی در آموزش عالی جهت ارتباط بیشتر دانشگاه با جامعهٔ تولیدکنندگان صنایع دستی مورد بررسی قرار گیرد. باتوجه‌به اهمیت و جایگاه طراحی در سایر رشته های هنری که مواردی از آن برشمرده شد، لازم است به این مؤلفه در رشتهٔ صنایع دستی نیز به‌طور تخصصی پرداخته شود. تسلط بر مباحث علمی طراحی از منظر رفع یک مشکل و دغدغه، طراحی اصولی محصول، افزایش کیفیت و مؤثربودن در تقاضای اثر و اقتصاد آن، شناخت مباحث مرتبط با مشتری‌مداری و سلایق جامعه، روش‌های به‌کارگیری تکنولوژی در راستای به‌روزرسانی هدفمند تولیدات و برندسازی، دانش غنی در مباحث هویتی، فرهنگی و زیبایی‌شناسی صنایع دستی وغیره، ابعاد دانشی، مهارتی و نگرشی دانشجویان این گرایش را تشکیل می‌دهد.

پی‌نوشت

1. Christopher Jones.
2. Drawing.
3. Design.
4. Product design.
5. Budkeev.

فهرست منابع

- افتخاری، عباس (۱۳۸۱)، طراحی صنعتی تاثیر محدود و کمرنگی بر صنایع دستی گذاشته است. همایش صنایع دستی، طراحی صنعتی، گرافیک، بازیابی شده از https://www.isna.ir/ بازدید شده در ۱۳۹۸/۰۹/۲۷.
- آغداشلو، آیدین (۱۳۸۱)، صنایع دستی تنها وجه باقی‌مانده از یک هویت فرهنگی غنی گذشته است. همایش صنایع دستی، طراحی صنعتی، گرافیک، بازیابی شده از https://www.isna.ir/ بازدید شده در ۱۳۹۸/۰۹/۲۷.
- بینای مطلق، سعید (۱۳۹۶)، زبان و بیان در هنر سنتی.،دانشگاه هنر اصفهان: جزوه درسی دوره دکتری.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۰)، دایره المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، و هنر گرافیک)،تهران: فرهنگ معاصر.
- تولیدکنندگان صنایع دستی (۱۳۹۶). راهکارهای توسعه صنایع دستی و خدمات مورد نیاز. مصاحبه: اصفهان.
- جولی‌یر، گای (۱۳۸۲). طراحی، آمیزش هنر با صنعت. ترجمه: فرهاد گشایش. هنر، ۲ (۵۵):۱۶۰-۱۷۳.
- جونز، جان کریستوفر (۱۳۹۰). روش های طراحی، مترجم فرشید سرمست. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- دوازده امامی، مهدی (۱۳۹۷)، ارتقای طراحی تزئینات صنایع‌دستی معاصر ایران (با تکیه بر مبانی هنر فطری)، پایان نامه دکتری، دانشکده پژوهش های عالی و کارآفرینی هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
- رحیم پناه، فاطمه، هوشیار، مهران (۱۳۹۴)، جایگاه و میزان تأثیر رشتهٔ دانشگاهی فرش در بهبود اقتصادی فرش ایرانی در دوران معاصر، گلجام. ۱۱(۲۷): ۳۹-۲۳.
- رستم بیگی، ثمین (۱۳۸۸)، ضرورت خلاقیت در آموزش صنایع دستی، رشد آموزش هنر، ۴ (۱۸): ۸-۴.
- سهیلی مقدم (۱۳۹۸)، هنر دواتگری و روشهای تولید آن، مصاحبه، اراک ۱۳۹۸/۰۲/۲۱.
- شریف زاده، محمد رضا، کریمی پور، زهرا (۱۳۹۶)، تحلیل عوامل هویت بخش در طراحی بسته بندی صنایع دستی روستایی ایران با رویکرد صادرات، اقتصاد فضا و توسعه روستایی، ۶ (۲۱): ۵۶-۳۷.
- قربانی، شعبانعلی (۱۳۹۵)، تبیین فرآیند طراحی در آموزش صنایع دستی (مورد پژوهی سفال و سرامیک)، پایان نامه دکتری، دانشکده پژوهش های عالی و کارآفرینی هنر، دانشگاه هنر اصفهان.
- کریمیان، حسن، عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۹۰)، نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع دستی ایران. مطالعات تاریخ اسلام، ۳ (۱۱): ۱۲۰-۹۹.
- کیانمهر، قباد، آشوری، محمد تقی، قربانی، شعبانعلی (۱۳۹۳)، تحلیلی بر وضعیت آموزش طراحی پایه در مقطع کارشناسی رشته صنایع دستی، نگره، ۱۰ (۳۴): ۶۷-۵۴.
- گشایش، فرهاد (۱۳۹۱)، طراحی، هنر در عرصه زندگی روزمره، هنر، ۲(۵۲): ۲۲۱-۲۱۸.
- مجیدی، فاطمه (۱۳۹۶)، بررسی ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۲ (۶). ۱۲۱-۱۲۹.
- محمدی راد، بها الدین (۱۳۸۷)، شناخت طراحی (فهم طراحی)، تهران: رنگ پنجم.
- هاشمی، مهران (۱۳۹۱)، مدیریت طراحی، مطالعات طراحی، تهران: میر دشتی.

-Finnish national board of education (2013). Requirements for a Competence-based Qualificatio181n, FURTHER QUALIFICATION FOR HANDICRAFTS 2007.

Analytical Study of Metal Oil-Lamps of Harandi Museum, Kerman

Sara Saghaee[1], Reza Riahiyan[2], Sahar Tavakoli[3]

[1] Ph.D., Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Humanities, Tehran University, Tehran, Iran. (Graduated Student)
[2] Assistant Professor, Prehistoric Archaeology, Administration of Cultural Heritage, Tourism, and Handicrafts of Kerman, Kerman, Iran. (Corresponding Author)
[3] M.A., Prehistoric Archaeology, Administration of Cultural Heritage, Tourism, and Handicrafts of Kerman, Kerman, Iran.

(Received: 10.03.2023, Revised: 11.06.2023, Accepted: 11.06.2023)
https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.30147.1173

Abstract:
Oil lamps had a great diversity in form, ornaments, and production techniques during the Islamic era. They were widely used due to the "simplicity of light production", "availability of raw materials such as tallow, fat, and wicks", and "suitable dimensions and weight". The advancements in metalworking, especially during the middle Islamic centuries, made various kinds of metal oil lamps to be produced. Several metal oil lamps are kept in the Harandi Museum of Kerman, which have never been brought to the attention of researchers and have not been introduced despite their importance in terms of forms and ornaments. The purpose of this research is to study the typology, explain the manufacturing techniques, introduce the origin, and analyze the relationship of these oil lamps with samples from other lands. The questions are: What types of these oil lamps are included in terms of form, ornaments, and manufacturing technique? How is their influence with the examples of other lands? The samples were collected and studied in the field (in the Harandi museum) and some data were used in a documentary method (published studies). Typology and analysis have also been done based on the comparison of Harandi samples with published works. Based on the results, the oil lamps of the Harandi Museum are divided into spherical, teardrop, and hexagonal in terms of shapes and structure. Some of them have linear or circular ornaments, Kufic inscriptions, and additional decorations, generally the body parts of birds. In some oil lamps, the tank and the place of the wick are integrally cast, and in others, they are cast separately and in two pieces. Also, the shape and dimensions of the handle and the presence of the base have affected the ease of use of oil lamps. Based on comparative chronology, all samples belong to the middle Islamic centuries, especially the 6th century AH. This time coincides with the Seljuk rule of Kerman (Qawardians), one of the brilliant periods of Kerman's history. Also, among these works, two groups of "official and comprehensive" and "local and regional" works can be seen.

Keywords: Oil Lamp, Metalwork, Islamic Art, Lighting Devices, Harandi Museum.

[1] sara.saghaee@gmail.com ,
[2] riahiyan.r@gmail.com
[3] Tavakooliisahar1362@gmail.com
How to cite: Saghaee, S., Riahiyan, R., Tavakoli, S. (2022). 'Analytical Study of Metal Oil-Lamps of Harandi Museum, Kerman', Journal of Applied Arts, 2(3), 68-87. doi: 10.22075/aaj.2023.30147.1173.

مطالعۀ تحلیلی پیه‌سوزهای فلزی باغ‌موزۀ هرندی کرمان

سارا سقائی[۱]، رضا ریاحیان[۲]، سحر توکلی[۳]

[۱] دانش آموخته دکتری، باستان شناسی، گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران،تهران، ایران.
[۲] دانش آموخته دکتری باستان شناسی ، باستان شناسی پیش از تاریخ، اداره کل میراث فرهنگی استان کرمان، کرمان، ایران. (نویسندۀ مسئول)
[۳] کارشناسی ارشد، باستان‌شناسی پیش از تاریخ، اداره کل میراث فرهنگی استان کرمان، کرمان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۹ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۳/۲۳ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۳/۲۳)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.30147.1173

چکیده

پیه‌سوزها در دوران اسلامی، تنوع زیادی از نظر فرم، آرایه‌ها و تکنیک ساخت داشته‌اند. سادگیِ تولید نور، در دسترس بودن مواد اولیه مانند پیه و چربی و فتیله‌ها و ابعاد و وزن مناسب، سبب کاربرد فراوان آن‌ها شده است. پیشرفت‌های فلزکاری، به‌ویژه در سده‌های میانی اسلامی، تولید پیه‌سوزهای فلزی در گونه‌های متنوع را در پی داشت. در مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان در باغ‌موزۀ هرندیِ کرمان نیز تعدادی پیه‌سوز فلزی نگهداری می‌شود که با وجود اهمیت از نظر فرم‌ها و آرایه‌ها، هیچ‌گاه مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته و معرفی نشده‌اند. هدف از این پژوهش، مطالعۀ گونه‌شناختی، تبیین تکنیک‌های ساخت، شناخت منشأ و تحلیل رابطۀ این پیه‌سوزها با نمونه‌های نواحی دیگر است. پرسش این است که این پیه‌سوزها از نظر فرم، آرایه و تکنیک ساخت، چه گونه‌هایی را شامل می‌شوند و تأثیر آن‌ها بر نمونه‌های نواحی دیگر یا تأثرشان از آن‌ها چگونه است. نمونه‌ها به‌صورت میدانی در محل موزه گردآوری و مطالعه شده و برخی داده‌ها به شیوۀ اسنادی (پژوهش‌های منتشرشده) استفاده شده‌اند. گونه‌شناسی و تحلیل نیز بر پایۀ مقایسۀ نمونه‌های موزۀ هرندی با آثار منتشرشده صورت گرفته است. بر اساس نتایج، پیه‌سوزهای باغ‌موزۀ هرندی، از نظر فرم و ساختار به سه گونۀ کروی، اشکی‌شکل و شش‌ضلعی تقسیم می‌شوند که برخی دارای آرایه‌های خطی، دایره‌ای، کتیبه و تزیینات الحاقی عموماً اعضای پیکرۀ پرنده هستند. مخزن و جافتیله‌ایِ برخی پیه‌سوزها به‌صورت یکپارچه و در برخی دیگر به‌صورت جدا و دوتکه ریخته‌گری شده است. همچنین فرم و ابعاد دسته و وجود پایه، بر سهولت استفاده از [illegible] اثرگذار بوده است. بر اساس گاه‌نگاری مقایسه‌ای، همۀ نمونه‌ها به سده‌های میانی اسلامی، به‌ویژه سدۀ ش[illegible]جری، [illegible]رمان با حکومت سلاجقۀ کرمان (قاوردیان)، یکی از ادوار درخشان تاریخ کرمان تعلّق دارند. همچنین [illegible]میان این آثار، دو گروه آثار «رسمی و فراگیر» و «محلّی و منطقه‌ای» دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: پیه‌سوز، فلزکاری، هنر اسلامی، وسایل روشنایی، باغ‌موزۀ هرندی.

[illegible]
sara.saghaee@gmail.com
[2] riahiyan.r@gmail.com
[3] Tavakooliisahar1362@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: سقائی، سارا، ریاحیان، رضا و توکلی، سحر. (۱۴۰۱). مطالعه تحلیلی پیه‌سوزهای فلزی باغ ـ موزه هرندی کرمان. *نشریه تخصصی هنرهای کاربردی*، ۲(۳)، ۷۸-۶۸. DOI: 10.22075/AAJ.2023.30147.1173.

مقدّمه

پیه‌سوزها از ساده‌ترین و پرکاربردترین وسایل روشنایی در میان جوامع کهن و تاریخی بوده‌اند که همپای سایر هنرهای دوران اسلامی، از نظر فرم و آرایه تکامل یافته و در اشکال گوناگونی ساخته شده‌اند. با وجود تحولات فرم و آرایه‌ها، عموماً شیوهٔ تولید نور در پیه‌سوزها یکسان بوده و با استفاده از پی یا چربی حیوانی (به‌عنوان مادهٔ سوختنی) و یک یا چند فتیله، نور موردنیاز را تولید و تأمین می‌کرده‌اند. سهولت استفاده از پیه‌سوزها به‌دلیل ابعاد و وزن مناسب و قابلیت جابه‌جایی، سبب استفادهٔ گسترده از آن‌ها در قیاس با دیگر وسایل روشنایی، از جمله شمعدان‌ها، قندیل‌ها و مشعل‌ها بوده است. اگرچه پیه‌سوزهای سفالی رایج‌ترین، ارزان‌ترین و در دسترس‌ترین پیه‌سوزها در دوران اسلامی بوده‌اند و تقریباً در کاوش‌های اغلب محوطه‌های دوران اسلامی، قطعاتی از پیه‌سوزهای سفالی یافت می‌شود (برای نمونه نک: Wilkinson, 1973, 245, 278؛ شراهی و صدیقیان، ۱۳۹۸؛ زارعی و شریفی، ۱۳۹۷: ۹۲-۹۵؛ همتی ازندریانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۹۱-۱۹۲؛ امیرحاجلو و صدیقیان، ۱۳۹۹: ۱۶۱)، پیشرفت‌های فلزکاری در دوران اسلامی، به‌ویژه در سده‌های میانی، سبب تولید پیه‌سوزهای فلزی ـ عموماً مفرغی ـ در اشکال و گونه‌های متنوع شد (برای نمونه نک: Allan, 1982: 45-49; Ward, 1993: 62؛ هراری، ۱۳۸۷: ۲۸۸۶؛ هوشیار و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۰). با وجود این، تولید و کاربرد پیه‌سوزها در ایران، تقریباً از سدهٔ هشتم هجری کاهش و استفاده از سایر وسایل روشنایی، مانند چراغدان و مشعل رواج بیشتری یافت (Melikian-Chirvani, 1982: 383). بنابراین به نظر می‌رسد ساخت پیه‌سوزهای فلزی در فرم‌ها و گونه‌های مختلف، در سده‌های میانی اسلامی رایج‌تر از ادوار پیشین و پسین بوده است.

در مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان نیز نمونه‌هایی از پیه‌سوزهای فلزی نگهداری می‌شود که از حیث فرم، آرایه و تکنیک ساخت، اهمیت فراوانی دارند؛ اما هیچ‌گاه معرفی و منتشر نشده‌اند و تاکنون موردتوجه پژوهشگران هنر اسلامی قرار نگرفته‌اند. همهٔ این پیه‌سوزها از حفاران غیرمجاز و قاچاقچیان اشیای تاریخی توقیف شده‌اند؛ بنابراین محل کشف، بافت و بستر کشف اثر مشخص نیست؛ اما بر اساس اسناد اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان، همهٔ این آثار متعلّق به محوطه‌های ناحیهٔ کرمان هستند. پرسش مقاله این است که پیه‌سوزهای فلزی باغ‌موزهٔ هرندی از نظر فرم، آرایه و تکنیک ساخت، چه انواع و گونه‌هایی را شامل می‌شود و تأثیر آن‌ها بر نمونه‌های نواحی دیگر یا تأثرشان از آن‌ها چگونه است. هدف از این پژوهش، مطالعهٔ گونه‌شناختی، تبیین تنوع شکلی و آرایه‌ای و تنوع تکنیک‌های ساخت پیه‌سوزهای موجود در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان است. همچنین، بر پایهٔ مقایسه با نمونه‌های نواحی دیگر، تلاش خواهد شد تا حد امکان، منشأ این پیه‌سوزها، رابطهٔ آن‌ها با پیه‌سوزهای نواحی دیگر و وجود سبک‌های رسمی و فراگیر یا محلی تبیین شود.

پیشینه پژوهش

پیه‌سوزها به‌عنوان گونهٔ متمایزی از وسایل روشنایی، کمتر به‌طور مستقل، موضوع پژوهش‌های پیشین بوده و شماری از پژوهشگران تاریخ هنر و باستان‌شناسی، ضمن مطالعهٔ انواع سفال‌ها یا آثار فلزی دوران اسلامی، به پیه‌سوزهای سفالی یا فلزی نیز اشاره کرده‌اند. برای

نمونه، جیمز آلن (۱۹۸۲) ضمن معرفی آثار فلزی کشف‌شده در کاوش‌های نیشابور، از جمله تعویذها، زنگوله‌ها، زیورآلات، مُهرها، آینه‌ها، بشقاب، کاسه، ابریق، بخوردان، دوات، یراق‌آلات اسب و نمونه‌های دیگر، به پنج گروه از پیه‌سوزها شامل نمونه‌هایی با بدنهٔ گرد، نمونه‌های باز با بدنهٔ گلابی‌شکل، نمونه‌های کاسه‌ای‌شکل، نمونه‌های جانوری‌شکل و نمونه‌های آویزی اشاره کرده است. به گفتهٔ آلن، در میان پیه‌سوزهای فلزی نیشابور، گونهٔ اول بیشترین فراوانی را دارد و خود به نُه زیرگروه تقسیم می‌شود. فهروری (۱۳۸۸) در مطالعهٔ آثار سفالی دوران اسلامی در موزهٔ طارق رجب، ضمن بررسی پیه‌سوزها و چراغ‌های سفالی، طبقه‌بندی شش‌گانه‌ای شامل «نمونه‌هایی با بدنهٔ کاملاً باز»، «نمونه‌هایی با بدنهٔ باز و روی یک پایهٔ استوانه‌ای باریک و مرکزی»، «نمونه‌هایی با بدنهٔ بسته و دارای پایهٔ استوانه‌ای مرکزی یا بدون پایه»، «نمونه‌هایی با بدنهٔ بسته و جافتیله‌ای شیده و زائدهٔ برگی‌شکل برای گرفتن با انگشت»، «نمونه‌های ایستاده روی پایهٔ بشقابی‌شکل» و «نمونه‌های بستهٔ گنبدی‌شکل و دارای جافتیلهٔ مستطیلی» ارائه کرده است. شراهی و صدیقیان (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های قرون میانهٔ اسلامی دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین»، نمونه‌های متنوع سفالینه‌های لعاب‌دار و بدون لعاب حاصل از کاوش در دست‌کند تهیق را معرفی، طبقه‌بندی و گاه‌نگاری کرده‌اند که در میان آن‌ها، چهار گروه پیه‌سوز فنجانی‌شکل، فنجانی دوبخشی دسته‌دار، لوله‌دار و لوله‌دار دوبخشی معرفی شده است. فهیمی و مبینی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «وسایل روشنایی در دورهٔ قاجار و تأثیر تجددگرایی بر تحول آن‌ها»، به کاربردهای گستردهٔ پیه‌سوزها در منازل شخصی و مکان‌های عمومی اشاره کرده و و به معرفی ساختار این پیه‌سوزها به‌عنوان ساده‌ترین و ارزان‌ترین وسایل روشنایی دورهٔ قاجار، مشتمل بر چراغدان سفالی لعاب‌دار، فتیله‌ای از پنبهٔ تابیده و روغن کرچک (به‌عنوان سوخت) پرداخته‌اند. هوشیار و همکاران (۱۳۹۶) نیز در مطالعهٔ وسایل روشنایی فلزی دوران سلجوقی، بخش کوتاهی از مقالهٔ خود را به پیه‌سوزهای فلزی این عصر اختصاص داده و دسته‌بندی پنج‌گانه‌ای شامل «پیه‌سوز با پایهٔ چندضلعی»، «پیه‌سوز تک یا چندفتیله‌ای بدون پایه»، «پیه‌سوز چندفتیله با پایه»، «پیه‌سوز حیوانی» و «پیه‌سوز آویزی» ارائه کرده‌اند.

از پژوهش‌های اختصاصی و مستقل دربارهٔ پیه‌سوزهای سفالی و فلزی، می‌توان به مقالهٔ طاهر رضازاده (۱۳۹۹) با موضوع گونه‌شناسی پیه‌سوزهای سفالی و مفرغیِ ایران اشاره کرد. اگرچه تمرکز او در این پژوهش، بر پیه‌سوزهای قبل از دوران اسلامی بوده، باتوجه‌به تأثیرات شیوهٔ طراحی و فرم برخی از پیه‌سوزهای قبل از اسلام بر نمونه‌های دوران اسلامی، پژوهش او در مطالعات پیه‌سوزهای دوران اسلامی نیز اهمیت دارد. او پیه‌سوزهای فلزی ایران را در سه گروه و پیه‌سوزهای سفالی را در پنج گروه معرفی کرده است. بر پایهٔ طبقه‌بندی او، پیه‌سوزهای فلزی قبل از اسلام شامل نمونه‌هایی با فتیله‌گیر نایژه‌ای کشیده، نمونه‌هایی با بدنهٔ کروی و فتیله‌گیر چسبیده به آن و نمونه‌های جانورسان است (رضازاده، ۱۳۹۹: ۱۲۴-۱۲۵). رضازاده (۱۴۰۱) در مقالهٔ دیگری با موضوع گونه‌شناسی پیه‌سوزهای سفالی قرون اولیه و میانی اسلامی، با هدف بررسی گام‌به‌گامِ روند طراحی پیه‌سوزهای سفالی ایرانی، این نمونه‌ها را بر اساس رویکرد «کومار ویاس» در مطالعهٔ تاریخ تحول اشیا، از

پنج منظر مطالعه کرده است. این پنج منظر عبارت‌اند از: طرح و ساختار کلی پیه‌سوزها، جلوهٔ ظاهری پیه‌سوزها، روش ساخت و تولید پیه‌سوزها، روش کاربرد پیه‌سوزها و در نهایت، رابطهٔ پیه‌سوزها با کاربرانشان. پیه‌سوزهای فلزی دوران اسلامی به‌طور اختصاصی، به‌جز در کتاب جیمز آلن، در سایر منابع پژوهشی کمتر بررسی شده و نمونه‌های باغ‌موزهٔ هرندی نیز تاکنون نه‌تنها در مطالعات تحلیلی مورد توجه نبوده‌اند، بلکه معرفی نیز نشده‌اند. بنابراین، مقالهٔ حاضر، نخستین اثر به‌منظور معرفی، مطالعهٔ گونه‌شناختی، گاه‌نگاری و رابطهٔ نمونه‌های باغ‌موزهٔ هرندی با نمونه‌های سایر نواحی ایران است.

روش پژوهش

گردآوری داده‌ها و مستندنگاری نمونه‌ها در این مقاله به شیوهٔ میدانی (موزه‌ای) و مطالعهٔ آثار موجود در موزهٔ هرندی کرمان صورت گرفته است. همچنین به‌منظور مطالعات تکمیلی، برخی از داده‌ها به شیوهٔ اسنادی گردآوری شده و پژوهش‌های پیشین دربارهٔ پیه‌سوزهای سفالی و فلزی مورد توجه قرار گرفته است. سپس توصیف، طبقه‌بندی و گونه‌شناسی آثار صورت گرفته و تحلیل‌ها بر پایهٔ مقایسه و گاه‌نگاری مقایسه‌ای به انجام رسیده است.

مبانی نظری

بر پایهٔ *لغت‌نامهٔ دهخدا*، پی‌سوز قسمی چراغ است که در آن چربی و فتیله به کار برند (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل پی‌سوز). پیه‌سوز نیز در معنای پایهٔ چراغی از جنس سفال، مس و امثال آن آمده که پیه یا روغن کرچک یا بزرک در آن ریخته با فتیله‌ای از پنبه (همان: ذیل پیه‌سوز). در جای دیگر، نوعی از چراغ دارای فتیله‌ای پنبه‌ای معنا شده که فتیلهٔ آن درون روغن پیه باشد و با شعله‌ای کم‌نور بسوزد و ابتدایی‌ترین نوع چراغ بوده است (همان: ذیل چراغ پیه‌سوز). در فرهنگ عمید نیز پیه‌سوز چنین تعریف شده است: «ظرف سفالی یا فلزی که در آن، پیه یا روغن کرچک بریزند و فتیلهٔ پنبه‌ای در آن قرار بدهند و روشن کنند» (عمید، ۱۳۷۵: ذیل پیه‌سوز). بررسی پیه‌سوزهای ادوار پیش از اسلام و دوران اسلامی نشان می‌دهد با وجود تحوّلات فرم و تنوع شکلی و آرایه‌ای، همهٔ پیه‌سوزها دارای دو بخش اصلی مخزن سوخت و جافتیله‌ای هستند؛ اما اجزای الحاقی دیگری مانند انواع دسته‌ها، پایه، در مخزن و عناصر زینتی نیز در شماری از پیه‌سوزهای فلزی به کار رفته است.

در پژوهش‌های پیشین، پیه‌سوزها عموماً تنها بر پایهٔ «فرم» طبقه‌بندی و گونه‌شناسی شده‌اند و بر این اساس، تاکنون دسته‌بندی شش‌گانهٔ پیه‌سوزهای سفالی توسط فهروری (۱۳۸۸)، طبقه‌بندی چهارگانهٔ پیه‌سوزهای سفالی توسط شراهی و صدیقیان (۱۳۹۸)، طبقه‌بندی پنج‌گانهٔ پیه‌سوزهای فلزی توسط آلن (۱۹۸۲)، دسته‌بندی پنج‌گانهٔ پیه‌سوزهای فلزی هوشیار و همکاران (۱۳۹۶) و طبقه‌بندی پنج‌گانهٔ پیه‌سوزهای سفالی و سه‌گانهٔ پیه‌سوزهای فلزی توسط رضازاده (۱۳۹۹) منتشر شده است.

در مقالهٔ حاضر، طبقه‌بندیِ پیه‌سوزهای فلزی باغ‌موزهٔ هرندی بر پایهٔ معیارهایی همچون «فرم و ساختار کلّی»، «آرایه و تزیین»، «جنس، شیوهٔ ساخت و پیچیدگی» و «نحوهٔ استفاده از پیه‌سوز» صورت گرفته و با تلفیق طبقه‌بندی‌های پنج‌گانهٔ جیمز آلن و هوشیار و همکارانش و طبقه‌بندی سه‌گانهٔ رضازاده از پیه‌سوزهای فلزی، گونه‌های اصلی این آثار مطالعه شده‌اند.

جدول ۱- طبقه‌بندی پیه‌سوزهای فلزی در پژوهش‌های پیشین (منبع: نگارندگان)

پژوهشگر	انواع پیه‌سوزهای فلزی				
جیمز آلن (۱۹۸۲)	بدنهٔ گرد	بدنهٔ گلابی‌شکل	کاسه‌ای‌شکل	جانورسان	آویزی
هوشیار و همکاران (۱۳۹۶)	با پایهٔ چندضلعی	تک یا چندفتیله‌ای بدون پایه	چندفتیله با پایه	جانورسان	آویزی
رضازاده (۱۳۹۹)	با بدنهٔ کروی و فتیله‌گیر چسبیده به آن	با فتیله‌گیر نایژه‌ای کشیده	جانورسان		

مطالعهٔ آثار

در میان آثار فلزی باغ‌موزهٔ هرندی کرمان، هشت پیه‌سوز نگهداری می‌شود که همگی از کاوشگران غیرمجاز و قاچاقچیان اشیای تاریخی توقیف شده و به همین دلیل، محل کشف و بستر باستان‌شناختی آن‌ها ناشناخته است؛ اما بر اساس اسناد اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان، همهٔ این آثار متعلّق به محوطه‌های تاریخی استان کرمان هستند. این پیه‌سوزها تاکنون معرفی و مطالعه نشده و سهمی در پژوهش‌های تاریخ هنر و باستان‌شناسی نداشته‌اند. بدنه و بخش‌های اصلیِ هر هشت نمونه، از جنس مفرغ است؛ اما از نظر فرم و ساختار، آرایه و روش ساخت، تفاوت‌هایی دارند. در توصیف نمونه‌ها در این مقاله از شمارهٔ اموال موزه استفاده شده است.

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۴

نمونهٔ ۱۱۶۴، پیه‌سوزی با بدنهٔ مخزن تقریباً کروی، جافتیله‌ای نایژه‌ای (لوله‌ای) و دسته‌ای به‌شکل دم‌چلچله‌ای است (تصویر ۱). طول این پیه‌سوز ۱۵۵ میلی‌متر، عرض آن ۶۶ میلی‌متر و ارتفاع آن ۳۳ میلی‌متر و دارای لوله جافتیله‌ای به طول ۴۵ میلی‌متر و دسته‌ای به طول ۴۳ میلی‌متر است. این پیه‌سوز فاقد پایه است و تنها یک صفحهٔ دایره‌ای‌شکل به کف آن لحیم شده است. بررسی ظاهری پیه‌سوز، نشانگر ساخت بدنه، دسته و جافتیله‌ای به روش ریخته‌گری است. جافتیله‌ای و دسته به‌صورت جداگانه ساخته شده و به بدنه متصل شده است. این پیه‌سوز فاقد تزیین یا کتیبه و نوشتار است و سطح آن به رنگ‌های مسی، زنگار فیروزه‌ای و لکّه‌های تیرهٔ مایل به سیاه دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل و سالم است.

تصویر ۱- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۴ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع : مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۵

نمونهٔ ۱۱۶۵ دارای بدنهٔ استوانه‌ای با ارتفاع بسیار کم، جافتیله‌ایِ شیاریِ ناودانی و دسته‌ای حلقوی است (تصویر ۲). طول این پیه‌سوز ۱۲۴ میلی‌متر، عرض آن ۶۸ میلی‌متر و ارتفاع آن ۳۳ میلی‌متر و دارای لوله جافتیله‌ای به طول ۳۶ میلی‌متر و دسته‌ای به طول

۲۳ میلی‌متر است. این پیه‌سوز فاقد پایهٔ متمایز بوده و تنها سه زائدهٔ کوچک به کف آن لحیم شده است. به نظر می‌رسد بدنه، دسته و جافتیله‌ایِ آن به روش ریخته‌گری و به‌صورت جداگانه ساخته شده و سپس، جافتیله‌ای و دسته به بدنه متصل گردیده است. روی بخش فوقانیِ دستهٔ حلقوی، زائده‌ای تخت برای قرارگیری انگشت شست روی دسته و سهولتِ استفاده از پیه‌سوز تعبیه شده است. لبه پیه‌سوز برآمده و رو به بالاست. این پیه‌سوز فاقد تزیین است و سطح آن به رنگ‌های مسی، زنگار فیروزه‌ای و لکّه‌های تیرهٔ مایل به سیاه دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل و سالم است.

تصویر ۲- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۵ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۶

نمونهٔ ۱۱۶۶ مخزن اشکی‌شکل دارد و سطح روی آن تخت و دردار است (تصویر ۳). جافتیله‌ایِ آن به‌صورت ناودانی خمیده و دستهٔ آن به‌شکل حلقهٔ مستطیلی عمودی است که با یک میلهٔ کوچک طنابی‌شکل به بدنه متصل شده است. اندازهٔ دسته به میزانی است که دو انگشت اشاره و میانی به‌راحتی درون آن قرار می‌گیرد. طول این پیه‌سوز ۱۵۳ میلی‌متر، عرض ۷۸ میلی‌متر و ارتفاع ۱۱۸ میلی‌متر و دارای درِ جداگانه به طول ۶۹ میلی‌متر است که با لولایی به بخش بالایی بدنه متصل شده است. این پیه‌سوز دارای پایهٔ شیپوری‌شکل و نسبتاً بلند است. به نظر می‌رسد بدنه، دسته، پیکره پرندهٔ روی دسته، جافتیله‌ای و پایهٔ شیپوری به روش ریخته‌گری و جداگانه ساخته شده و سپس، تمام اجزا با استفاده از سرب به بدنه متصل و لحیم‌کاری شده‌اند.

این پیه‌سوز دارای کتیبه و تزییناتی است که به روش‌های حکاکی و افزوده ایجاد شده‌اند. تزیینات مشتمل بر کتیبه‌های حکاکی‌شدهٔ کوفی روی قسمت عمودیِ بدنه و دور لبهٔ آن و همچنین آرایه‌های الحاقی پرنده در دو طرف است؛ بدین ترتیب که بر هر طرف از بدنهٔ پیه‌سوز، زائده‌ای افزوده شده که حجمی از یک پرندهٔ خوابیده را نشان می‌دهد و سر آن، برجسته‌تر از بدن پرنده است. تزیینات روی در نیز شامل پیکرهٔ پرنده‌ای است که به‌صورت عمودی افزوده شده و پیرامون آن، نقوش کندهٔ مارپیچی، شطرنجی و خطی ایجاد شده است. روی دستهٔ آن نیز پیکرهٔ پرنده‌ای تاج‌دار الحاق شده که دارای چشم‌های برآمده و دمی به دو طرف برگشته است. به نظر می‌رسد دوشاخه‌شدنِ دم برای قرارگیری انگشت شست در فاصلهٔ میان دو شاخه و سهولت استفاده از پیه‌سوز است. دو کتیبهٔ حکاکی‌شده در کادر بیضی‌شکل نیز دو طرف جافتیله‌ای را زینت بخشیده است. سطح آن به رنگ قهوه‌ای و لکّه‌های تیره دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل است؛ اما سطح آن، به‌ویژه برجستگی‌های نقوش و کتیبه‌های کوفی دچار فرسایش شده است و به همین دلیل، امکان قرائت متن کتیبه‌ها وجود ندارد.

تصویر ۳- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۶ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۷

نمونهٔ ۱۱۶۷ دارای بدنهٔ مخزن اشکی‌شکل، جافتیله‌ایِ لوله‌ای یا نایژه‌ای و دسته‌ای هلالی‌شکل است (تصویر ۴). طول کلّی این پیه‌سوز ۱۵۲ میلی‌متر، عرض آن ۶۵ میلی‌متر، ارتفاع آن ۱۲۱ میلی‌متر و دارای جافتیله‌ای نایژه‌ای و کشیده به طول ۶۷ به طول ۳۶ میلی‌متر و درپوشی به ارتفاع ۵۵ میلی‌متر است. همچنین دهانهٔ ورودیِ پیه و روغن به‌صورت شیپوری و با ارتفاع ۳۹ میلی‌متر روی بدنه قرار دارد. این پیه‌سوز، پایهٔ کوتاهی به‌شکل یک صفحهٔ اشکی‌شکل دارد که به کف آن لحیم شده است.

به نظر می‌رسد بدنه و جافتیله‌ایِ آن به روش ریخته‌گری و یکپارچه ساخته شده، سپس بخشی مثلثی‌شکل به سر لولهٔ جافتیله‌ای اضافه شده، دهانهٔ ورودی پیه و روغن به‌شکل شیپوری روی بدنه الحاق گردیده و دسته‌ای هلالی نیز به پشت پیه‌سوز افزوده شده است. درِ دایره‌ای‌شکل روی آن نیز از طریق لولا به بدنه اتصال یافته است.

این پیه‌سوز دارای تزیین الحاقی به‌شکل پیکرهٔ پرنده با بال‌های بسته در مرکزِ در است که به شیوهٔ ریخته‌گری در قالب ساخته شده و آرایه‌هایی شامل خطوط کندهٔ نامنظم مارپیچی و مستقیم روی بدنهٔ پیه‌سوز را تزیین کرده است. خطوط مستقیم به‌صورت نوارهایی سه‌تایی ایجاد شده است. سطح این اثر به رنگ قهوه‌ای روشن دیده می‌شود و بر بخش‌هایی از آن، به‌ویژه روی درِ آن، زنگار فیروزه‌ای و لکّه‌های تیره ایجاد شده است. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و تقریباً سالم است؛ اما بر اساس آثار شکستگی در قسمت دم پرندهٔ روی در، قطعاً پرنده دارای دم بوده و شکسته است.

تصویر ۴- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۷ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۸

نمونهٔ ۱۱۶۸ مخزنی اشکی‌شکل دارد و سطح روی آن تخت و دردار است (تصویر ۵). جافتیله‌ای به فرم ناودانی خمیده در امتداد بدنه و دستهٔ آن به‌شکل حلقهٔ بیضی عمودی است که با یک قطعه چهارگوش کوچک به بدنه اتصال یافته است. دستهٔ پیه‌سوز ۸۹ میلی‌متر ارتفاع دارد و حلقهٔ آن به اندازه‌ای است که انگشت‌های اشاره و میانی درون آن قرار می‌گیرد. طول کلّی پیه‌سوز ۱۳۲ میلی‌متر، عرض ۶۸ میلی‌متر و ارتفاع کلّی آن ۱۲۳ میلی‌متر است و پایه‌ای شیپوری به ارتفاع ۳۵ میلی‌متر دارد. دری مسطح و اشکی‌شکل با لولایی به بخش بالایی بدنه و روی دهانه متصل شده و پایه پیه‌سوز به‌شکل شیپوری و نسبتاً بلند است.

به نظر می‌رسد بدنه و جافتیله‌ای ناودانی خمیده به‌صورت یکپارچه و با تکنیک ریخته‌گری ساخته شده و دسته، پیکره پرندهٔ روی دسته، لبهٔ مثلثی‌شکل جافتیله‌ای و پایهٔ شیپوری با استفاده از فلز سرب به بدنه متصل و لحیم‌کاری شده‌اند. این پیه‌سوز دارای آرایه‌هایی مشتمل بر نقش کنده، زائده‌های کوچکِ الحاقی روی دو طرف بدنه و فرم پرنده به شیوهٔ الحاقی روی در و دسته است؛ بدین ترتیب که روی درِ آن، پرنده‌ای کوچک با بال‌های تقریباً باز ایستاده و روی دستهٔ پیه‌سوز نیز پیکرهٔ پرنده‌ای دیگر در ابعاد بزرگ‌تر الحاق شده که دارای دم پهن و مثلثی‌شکل و عمودی است؛ اما بخش جلوی سر پرنده، شکسته و فقط تاج مثلثی‌شکل و عمودی در انتهای سر دیده می‌شود. روی دو طرف بدنه نیز فرم‌هایی که احتمالاً نشانگر پرنده هستند، الحاق شده است. روی بخش فوقانی بدنه و در کنار دهانهٔ ورودی پیه و روغن، نقش دایره به‌صورت کنده دیده می‌شود. سطح آن به رنگ مسی، با زنگارهای فراوان فیروزه‌ای و لکه‌های تیره مایل به سیاه است. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل است؛ اما سطح ظاهری آن به‌دلیل زنگارهای فراوان مس، لکه‌لکه و متخلخل دیده می‌شود.

تصویر ۵- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۸ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۹

نمونهٔ ۱۱۶۹ دارای بدنهٔ مخزن شش‌ضلعی و سطح روی آن تخت و مسطح است و تنها، لبهٔ ورودی مخزن پیه و روغن به‌سمت بالا برگشته است (تصویر ۶). جافتیله‌ایِ آن، فرمی شیاری و ناودانی و تقریباً مثلثی‌شکل دارد و لبهٔ آن با لبهٔ دهانه پیه‌سوز یکسره است. دستهٔ آن به‌شکل صفحه‌ای عمودی است که فرم آن، سر یک پرنده و سوراخ کوچک مرکز آن، چشم پرنده را تداعی می‌کند. زیر دسته، زائده‌ای کوچک قرار دارد که نوک پرنده را نشان می‌دهد. در انتهای فوقانی آن نیز زائده‌ای مثلثی‌شکل افزوده شده که کاکل یا تاج پرنده را به ذهن متبادر می‌کند. این پیه‌سوز سه پایهٔ جداگانه و میله‌مانند و باریک دارد که می‌توان آن‌ها را به پاهای پرنده تشبیه کرد. اگر فرم کلّی پیه‌سوز، بر پایهٔ توصیفات بالا به یک پرنده تشبیه شود، جافتیله‌ای آن نیز می‌تواند نشانگر دم پرنده باشد. طول این پیه‌سوز ۱۲۹ میلی‌متر، عرض آن ۶۸ میلی‌متر، ارتفاع کلّی آن ۷۸ میلی‌متر و ارتفاع دستهٔ آن ۴۰ میلی‌متر است. بررسی کلّی نشان می‌دهد بدنه، دسته و الحاقات روی آن، جافتیله‌ای و پایه‌های سه‌گانه به روش ریخته‌گری و به‌صورت جداگانه ساخته شده و سپس، تمام این اجزا با استفاده از فلز سرب به بدنه متصل و لحیم‌کاری شده‌اند. این پیه‌سوز فاقد تزیین حکاکی و کتیبه است و سطح آن به رنگ برنزی بوده و زنگار فیروزه‌ای و لکه‌های سبز تیرهٔ مایل به سیاه دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل است.

تصویر ۶- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۹ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۷۰

نمونهٔ ۱۱۷۰ بدنه‌ای کروی دارد و دهانهٔ ورودی پیه و روغن کمی به‌سمت بالا برگشته است (تصویر ۷). جافتیله‌ایِ آن، از نوع شیاری و ناودانی است و فرم کلّی جافتیله‌ای مشابه یک ربع دایره است. دستهٔ این پیه‌سوز به‌شکل حلقوی و کاملاً دایره‌ای است که انگشت اشاره داخل آن قرار می‌گیرد. روی دسته، فرمی شبیه دم پرنده افزوده شده است که انگشت شست روی آن قرار می‌گیرد و استفاده از آن را آسان‌تر می‌کند. پایهٔ پیه‌سوز نیز به‌شکل شیپوری است و لبه‌های پایه به‌شکل دالبری ساخته شده است. طول کلّی این پیه‌سوز ۱۵۱ میلی‌متر، عرض آن ۸۲ میلی‌متر و ارتفاع کلّی آن ۸۳ میلی‌متر است. شیوهٔ ساخت این اثر، ترکیبی بوده و بدنه، دسته، الحاقات روی دسته، جافتیله‌ای و پایهٔ شیپوری به روش ریخته‌گری و به‌صورت جداگانه ساخته شده است. سپس، تمام این اجزا با استفاده از فلز سرب به بدنه متصل و لحیم‌کاری شده‌اند.

این پیه‌سوز فاقد تزیین حکاکی و کتیبه است؛ اما بخش الحاقی روی دسته که به‌شکل دم یک پرنده با جزئیات بیشتری در مقایسه با نمونه‌های دیگر ساخته شده، این اثر را زینت بخشیده است. همچنین دو زائده روی دو طرف بدنه را می‌توان به بال‌های پرنده تشبیه کرد که جنبهٔ زینتی دارد. سطح پیه‌سوز در قسمت پایه به رنگ مسی همراه با زنگار فیروزه‌ای و در قسمت بدنه به رنگ سبز تیره مایل به سیاه دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و به‌استثنای گوشهٔ دم پرنده روی دسته که آثار شکستگی دارد، سایر بخش‌های اثر کامل است.

تصویر ۷- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۷۰ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پیه‌سوز شمارهٔ ۱۲۳۲

نمونهٔ ۱۲۳۲ با مخزنی کروی، دهانهٔ کوچک ورودی پیه و روغن و پایهٔ شیپوری بسیار بلند متمایز است (تصویر ۸). جافتیله‌ایِ این پیه‌سوز از نوع شیاری و ناودانی است و انحنای ملایم و زیبایی دارد. دستهٔ این پیه‌سوز به‌شکل حلقوی است و انگشت اشاره به‌راحتی درون آن قرار می‌گیرد. روی دسته، فرمی شبیه دم پرنده افزوده شده که ۶۴ میلی‌متر درازا دارد و انتهای دم به‌شکل زیگزاگی درآمده است. طول کلّی این پیه‌سوز ۱۶۶ میلی‌متر، عرض آن ۷۸ میلی‌متر، ارتفاع پایهٔ شیپوری آن ۴۰ میلی‌متر و ارتفاع کلّی آن ۸۴ میلی‌متر است. بدنه، دسته، الحاقات روی دسته، جافتیله‌ای و پایهٔ شیپوری به روش ریخته‌گری و به‌صورت جداگانه ساخته شده، سپس اتصال این اجزا با استفاده از فلز سرب به بدنه صورت گرفته است.

این پیه‌سوز دارای آرایه‌های بسیار مختصری است؛ بدین ترتیب که در قسمت اتصال دسته به دم پرنده، خطوطی هندسی و نقوش دایره‌ای به شیوهٔ کنده ایجاد شده و در دو طرف بدنهٔ پیه‌سوز، دو زائده الحاق شده که به بال پرنده شبیه است. همچنین در نزدیکی نوک جافتیله‌ای، دو زائدهٔ کوچک‌تر دیده می‌شود که چشم‌های پرنده را تداعی می‌کند. سطح پیه‌سوز، قهوه‌ای تیره و سیاه است و بر آن، زنگار فیروزه‌ای دیده می‌شود. بر سطح این نمونه، آثاری از مرمت دیده نمی‌شود و کامل است.

تصویر ۸- پیه‌سوز شمارهٔ ۱۲۳۲ در باغ‌موزهٔ هرندی کرمان (منبع: مخزن اموال تاریخی‌فرهنگی اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان)

پس از توصیف نمونه‌ها، با نگاهی به طبقه‌بندی‌های پژوهشگرانِ پیشین از پیه‌سوزهای فلزی نواحی دیگر و بر اساس ویژگی‌های ظاهری نمونه‌های باغ‌موزهٔ هرندی، به طبقه‌بندی این اشیا بر اساس معیارهای «فرم و ساختار کلّی»، «آرایه و تزیین»، «جنس، شیوهٔ ساخت و پیچیدگی» و «نحوهٔ استفاده از پیه‌سوز» پرداخته خواهد شد (نمودار ۱).

طبقه‌بندی بر اساس فرم و ساختار کلی

پیه‌سوزهای باغ‌موزهٔ هرندی بر اساس فرم و ساختار کلّی، به سه گونهٔ «بدنهٔ کروی»، «بدنهٔ اشکی‌شکل» و «بدنهٔ شش‌ضلعی» طبقه‌بندی شده‌اند.

گروه اول، بدنهٔ کروی: نمونه‌های ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در گروه پیه‌سوزهای بدنهٔ کروی قرار می‌گیرند و شکل مخزن آن‌ها که بخش اصلی و بیشترین حجم از فرم شیء را تشکیل می‌دهد، کروی است؛ بنابراین، معیار اصلی در تمایز این گروه از سایر گروه‌ها، شکل کلّی بدنه یا مخزن پیه‌سوز است. این نمونه‌ها خود به دو زیرگروه «پایه‌دار» و «بدون پایه» تقسیم می‌شوند. بر این اساس، دو نمونهٔ ۱۱۶۴ و ۱۱۶۵ بدون پایه هستند و دو نمونهٔ ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ پایه‌ای شیپوری و بلند دارند. نمونه‌های این گروه از نظر شکل جافتیله‌ای و دسته نیز تفاوت‌هایی دارند؛ چنان‌که نمونهٔ ۱۱۶۴ دارای جافتیله‌ای لوله‌ای یا نایژه‌ای و دستهٔ ساده به‌شکل دم‌چلچله‌ای است؛ درحالی‌که نمونه‌های ۱۱۶۵، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ دارای جافتیله‌ای شیاری ناودانی و دستهٔ حلقوی هستند و روی دسته، زائده یا فرم الحاقی شبیه دم پرنده وجود دارد که بر نحوهٔ قرارگیریِ آن در دست تأثیر می‌گذارد.

گروه دوم، بدنهٔ اشکی‌شکل: پیه‌سوزهای ۱۱۶۶، ۱۱۶۷ و ۱۱۶۸ دارای بدنهٔ اشکی‌شکل هستند. در هر سه، قسمت پشت پیه‌سوز (بخشی که نزدیک دسته قرار دارد)، حجیم‌تر است و فرم بدنه یا مخزن، هرچه به‌سمت جافتیله‌ای نزدیک می‌شود، باریک‌تر شده و فرمی همسان با اشک پدید می‌آورد. پیه‌سوزهای این گروه نیز همانند گروه اول، به دو زیرگروه «آورآورد.آورد. بدون پایه» و «پایه‌دار» تقسیم می‌شوند. نمونه‌های ۱۱۶۶ و ۱۱۶۸ دارای پایه‌ای شیپوری و نسبتاً بلند هستند؛ اما نمونهٔ ۱۱۶۷ فاقد پایهٔ متمایز و بلند است. همچنین نمونه‌های گروه دوم، از نظر فرم و ابعاد دسته تقریباً همسان هستند؛ چنان‌که دستهٔ حلقوی آن‌ها به اندازه‌ای است که به‌راحتی دو انگشت اشاره و میانی در آن قرار می‌گیرد؛

اما در این گروه نیز همانند گروه اول، دو نوع جافتیله‌ای «شیاری ناودانی» و «لوله‌ای یا نایژه‌ای» دیده می‌شود. نکتهٔ دیگر دربارهٔ پیه‌سوزهای گروه دوم این است که مخزنِ همهٔ این نمونه‌ها دارای دری است که توسط لولا به بدنه متصل شده است؛ درحالی‌که نمونه‌های گروه اول، فاقد در هستند.

گروه سوم، بدنهٔ شش‌ضلعی: از این فرم، تنها یک نمونه، یعنی پیه‌سوز شمارهٔ ۱۱۶۹ در میان پیه‌سوزهای باغ‌موزهٔ هرندی وجود دارد؛ اما به‌دلیل فرم کاملاً متمایز آن در مقایسه با گروه‌های اول و دوم، به‌عنوان یک گونه یا گروه جداگانه معرفی شده است. فرم کلی مخزن یا بدنهٔ این پیه‌سوز به‌صورت شش‌ضلعی و دارای ارتفاع کم است؛ اما فرم کلّی دسته، مخزن، جافتیله‌ای و پایه‌های آن به گونه‌ای است که با کمی اغماض می‌توان آن را معادل نمونه‌های جانورسان در دسته‌بندی‌های جیمز آلن (۱۹۸۲)، رضازاده (۱۳۹۹) و هوشیار و همکاران (۱۳۹۶) دانست. دستهٔ این پیه‌سوز با سوراخ کوچک مرکز آن، فرم سر یک پرنده با چشمش را تداعی می‌کند و زائدهٔ مثلثی و کشیده روی دسته، مشابه تاج پرنده است. جافتیله‌ای نیز شبیه دم پرنده، مخزن شبیه بدن پرنده و پایه‌های میله‌ای و باریک پیه‌سوز شبیه پاهای پرنده است. با وجود این، طراحی و ساخت آن، شیوه‌ای منحصربه‌فرد را نشان می‌دهد.

طبقه‌بندی بر اساس آرایه و تزیین

پیه‌سوزهای باغ‌موزهٔ هرندی از نظر تزیین، به دو گروه کلی بدون آرایه و با آرایه تقسیم می‌شوند. پیه‌سوزهای بدون آرایه شامل دو نمونهٔ ۱۱۶۴ و ۱۱۶۵ هستند و بر سطح و اجزای آن‌ها هیچ نوع تزیین کنده یا افزوده دیده نمی‌شود؛ اما سایر پیه‌سوزهای این مجموعه، دارای آرایه‌هایی به شیوهٔ کنده، زائده‌های افزوده یا پیکرهٔ پرندگان هستند. بر این اساس، نمونه‌های ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در گروه پیه‌سوزهای دارای آرایه قرار می‌گیرند. نقوش کنده در این پیه‌سوزها شامل نقوش خطی مستقیم، خطی مارپیچی، شطرنجی، دایره‌ای و کتیبهٔ کوفی است. سایر آرایه‌ها به‌شکل فرم‌ها و زائده‌های الحاقی و افزوده به بدنه، دسته و در ایجاد شده است؛ مثلاً در نمونه‌های ۱۱۶۶، ۱۱۶۷ و ۱۱۶۸ پیکرهٔ کامل پرنده روی دسته یا در مخزن قرار گرفته و شیء را زینت بخشیده است. همچنین در نمونه‌های ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ فرم دم پرنده با لبه‌های دالبری یا زیگزاگی روی دسته اضافه شده تا علاوه بر اینکه محلی برای قرارگیری انگشت شست باشد، دسته را زینت ببخشد. در نمونهٔ ۱۱۶۹ نیز فرمی شبیه تاج پرنده روی دسته که تداعی‌کنندهٔ سرِ پرنده است، افزوده شده است. همچنین در نمونه‌های ۱۱۶۶، ۱۱۶۸، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ زائده‌هایی در دو طرف بدنهٔ مخزن الحاق شده که به بال یا تمام پیکرهٔ پرنده شبیه است.

طبقه‌بندی بر اساس جنس، شیوهٔ ساخت و پیچیدگی

در هر هشت نمونهٔ مطالعه‌شده در این مقاله، از مفرغ برای ساخت اجزای اصلی پیه‌سوز و از فلز سرب برای اتصال اجزایی مانند دسته، پایه یا جافتیله‌ای استفاده شده و از این حیث، تمام نمونه‌ها در یک گروه قرار می‌گیرند.

هر هشت نمونه، از نظر شیوهٔ ساخت نیز مشابهت دارند و همگی با استفاده از ریخته‌گری و قالب‌گیری ساخته شده‌اند؛ اما باتوجه‌به اینکه دو جزء اصلی یک پیه‌سوز، «جافتیله‌ای و مخزن» آن است، تفاوت نمونه‌های مطالعه‌شده، در «یک‌تکه بودن» یا «دوتکه بودن» جافتیله‌ای و مخزن است؛ چنان‌که در نمونه‌های ۱۱۶۷ و ۱۱۶۸ مخزن و جافتیله‌ای به‌طور هم‌زمان و یک‌تکه ریخته‌گری شده است؛ درحالی‌که در سایر

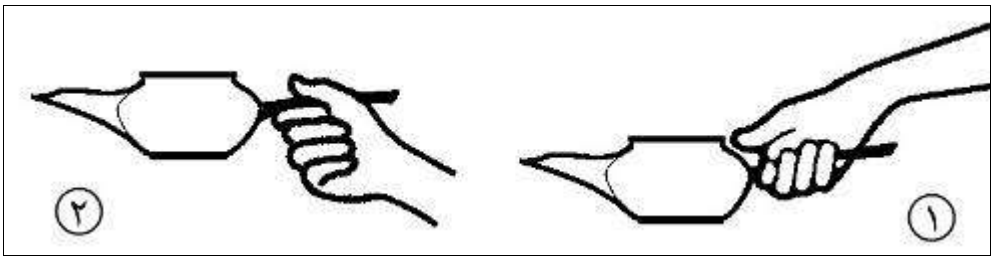
نمونه‌ها، مخزن و جافتیله‌ای به‌طور جداگانه ریخته‌گری و سپس به هم متصل یا لحیم‌کاری شده است. بنابراین از نظر شیوهٔ ساخت مخزن و جافتیله‌ای، می‌توان این پیه‌سوزها را به دو گروه یکپارچه و دوتکه تقسیم کرد. با وجود این، سایر اجزای این پیه‌سوزها از جمله دسته، پایه، در و آرایه‌های افزوده در هر دو گروه فوق، به‌طور جداگانه و چندتکه ریخته‌گری و سپس به هم متصل شده است.

از نظر پیچیدگی فرایند ساخت، دو گروه اصلی تفکیک‌پذیر است. گروه اول، نمونه‌های ساده را شامل می‌شود که تنها از مخزن، جافتیله‌ای و دسته تشکیل شده و هیچ عنصر افزودهٔ دیگری ندارند؛ مانند نمونه‌های ۱۱۶۴ و ۱۱۶۵. در این گروه، فرایند تولید نسبتاً ساده‌تر، کوتاه‌تر و ارزان‌تر بوده است؛ اما در گروه دوم که فرایند ساخت پیچیده دارند، افزون بر سه جزء مخزن و جافتیله و دسته، عناصر دیگری مانند پایه، در لولایی، پیکره‌های پرندگان، زائده‌های تزیینی به فرم بال، دم، تاج یا نوک پرنده نیز اضافه شده است. در این گروه، پیچیده‌ترشدن فرم‌ها، افزایش الحاقات و شکل‌گیری پیه‌سوز از تکه‌های متعدد، سبب پیچیده‌ترشدن و پرزحمت‌ترشدنِ فرایند تولید می‌شده است؛ زیرا باید ابتدا قطعات مختلف به‌صورت جداگانه قالب‌گیری و ریخته‌گری می‌شد، سپس تمام اجزا از جمله دسته، جافتیله‌ای، پایه، لولای در و خودِ در و اجزای زینتی همچون پیکره‌های پرندگان، با دقت و با صرف زمان بیشتر، با استفاده از سرب به بدنه الحاق می‌شد و لحیم‌کاری صورت می‌گرفت. استفاده از فلز سرب نیز، تولید این پیه‌سوزها را گران‌تر می‌کرد. بنابراین الزامات ساخت و تولید در پیه‌سوزهایی که اجزای بیشتری داشتند، فرایند تولید آن‌ها را دشوارتر می ساخت. نمونه‌های ۱۱۶۶، ۱۱۶۷، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در گروه دوم قرار می‌گیرند.

طبقه‌بندی بر اساس نحوهٔ استفاده از پیه‌سوز

به نظر می‌رسد اجزا و عناصر الحاقی و افزوده در طراحی پیه‌سوزها، بر فرم قرارگیری آن‌ها در دست و سهولت استفاده نیز تأثیرگذار بوده است. بررسی اجزای پیه‌سوزها نشان می‌دهد احتمالاً دو جزء از اجزای پیه‌سوزها از اهمیت بیشتری برخوردار بوده و نحوهٔ استفاده و سهولت یا دشواریِ کاربرد آن‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌داده است که عبارت‌اند از دسته و پایه. بر این اساس و باتوجه‌به نحوهٔ استفادهٔ کاربران از پیه‌سوزها، چهار گروه زیر پیشنهاد شده است:

دسته‌های ساده: نمونهٔ ۱۱۶۴ در این گروه قرار می‌گیرد. برای نگه‌داشتن و جابه‌جایی این نمونه، دو حالت وجود داشت. در حالت اول، چهار انگشت در زیر دسته و انگشت شست روی دسته قرار می‌گرفت (تصویر ۹، حالت ۱). در این حالت، الزاماً باید پیه‌سوز در ارتفاع پایین‌تری نگه داشته می‌شد؛ زیرا بالاآوردن آن (مثلاً تا ارتفاعی برابر با ارتفاع سینه یا صورت فرد) باعث می‌شد مچ دست به حالت زاویه‌دار با ساعد قرار گیرد و حالتی نامطلوب و دشوار پدید آید. در حالت دوم، دسته در میان انگشت شست و اشاره قرار می‌گرفت (تصویر ۹، حالت ۲). در این حالت، باتوجه‌به سطح اتکای کم میانِ دستهٔ پیه‌سوز و انگشتان دست، کنترل و حفظ تعادل آن دشوارتر بود و وزن و فشار بیشتری روی دو انگشت شست و اشاره وجود داشت. ضمن اینکه، امکان خارج‌شدن دسته از میان دو انگشت و افتادن پیه‌سوز بیشتر بود. بنابراین در هر دو حالت اول و دوم، استفاده از این پیه‌سوزها کمی دشوارتر بود.



تصویر ۹- دو حالت قرارگیری دسته‌های ساده در دست کاربر (طرح از نگارندهٔ اول)

دسته‌های ساده یا حلقوی با بخش الحاقی روی آن شبیه دم کشیدهٔ پرندهٔ: در این گروه، انگشت اشاره درون حلقهٔ دسته قرار می‌گرفت و انگشت شست روی دم‌کشیدهٔ پرنده تکیه داده می‌شد تا تعادل شیء بیشتر حفظ شود؛ اما باتوجه‌به کشیدگیِ دم پرنده و فاصله لبهٔ دم تا حلقهٔ دسته (ةنگشت شست از انگشت اشاره) به نظر می‌رسد فشار بیشتری روی انگشتان شست و اشاره وارد می‌شد و نگه‌داشتن آن چندان ساده نبود. نمونه‌های ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در این گروه قرار می‌گیرند.

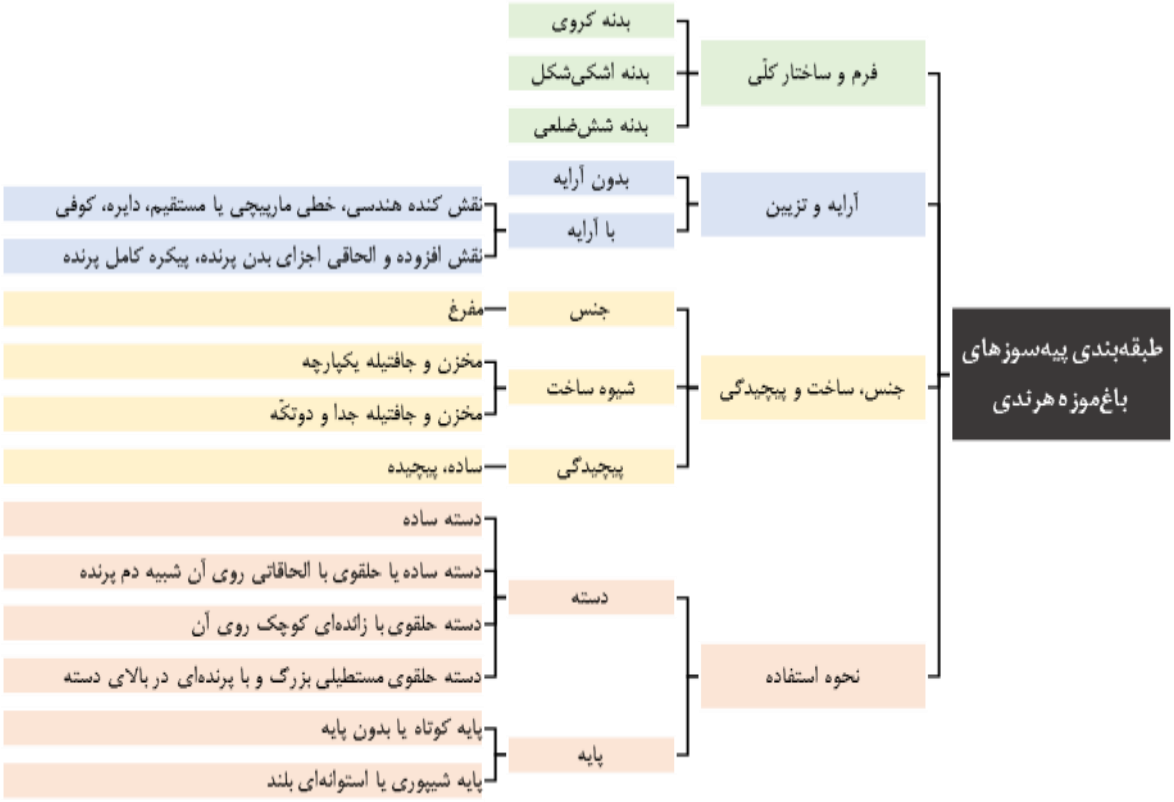
دسته‌های حلقوی با زائده‌ای کوچک روی آن: در این نوع نیز انگشت اشاره درون حلقهٔ دسته قرار می‌گرفت و انگشت شست روی زائده‌ای تکیه می‌کرد که بالای دسته الحاق شده بود؛ اما باتوجه‌به فاصلهٔ کمِ محل قرارگیری انگشت شست و اشاره، فشار کمتری به انگشتان وارد می‌آمد و در عین حال، حفظ تعادل پیه‌سوز راحت‌تر بود. بنابراین استفاده از این گروه پیه‌سوزها در مقایسه با دو گروه قبلی، آسان‌تر و راحت‌تر بود. دو نمونهٔ ۱۱۶۵ و ۱۱۶۷ در این گروه قرار می‌گیرند.

دسته‌های حلقوی مستطیلی بزرگ، با پرنده‌ای در بالای دسته: در این نوع پیه‌سوزها، دو انگشت اشاره و میانی درون حلقهٔ دسته قرار می‌گرفت و انگشت شست به قسمت پشت پرنده یا دم پرنده‌ای که روی دسته الحاق شده بود، تکیه داده می‌شد. در این نوع نیز همانند گونهٔ قبلی، به‌دلیل فاصلهٔ کم میان محل اتکای انگشت شست و انگشتان اشاره و میانی، فشار کمتری به انگشتان وارد می‌آمد و تعادل شیء نیز بیشتر حفظ می‌شد. دو نمونهٔ ۱۱۶۶، ۱۱۶۸ در این گروه قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد دو گونهٔ سوم و چهارم، از نظر سهولت استفادهٔ کاربران، در قیاس با دو گونهٔ اول و دوم اولویت داشته‌اند.

پایه‌های کوتاه یا بدون پایه: نمونه‌های ۱۱۶۴، ۱۱۶۵ و ۱۱۶۷ فاقد پایهٔ متمایز هستند و این موضوع، بر نحوهٔ استفاده از آن‌ها اثر می‌گذاشت؛ زیرا نداشتن پایه باعث می‌شد اولاً به‌دلیل شکل مخزن، کاربر به‌راحتی سطح زیرین پیه‌سوز را نبیند و جابه‌جایی و قراردادنِ آن در مکان مدّنظر نیاز به دقت بیشتری داشته باشد. ثانیاً نداشتن پایه سبب کمترشدن ارتفاع پیه‌سوز در مقایسه با کفِ محل قرارگیری می‌شد و کاهش ارتفاع نیز کاهش وسعت و دامنهٔ روشنایی را در پی داشت. ثالثاً نبودِ پایه باعث می‌شد جافتیه‌ای و نیز خودِ فتیله در مقایسه با کفِ محل قرارگیری، در ارتفاع کمتری قرار گیرد (نزدیک‌تر به کف باشد) و احتمال سرایت آتش یا گرما به کف یا سطح زیرین پیه‌سوز بیشتر بود.

پایه‌های شیپوری یا استوانه‌ای بلند: افزودن پایه‌های شیپوری یا استوانه‌ای به پیه‌سوز به همان سه دلیلی که در بند قبل بیان شد، موجب راحتی در استفاده و امنیت بیشتر این اشیا در مقایسه با

پیه‌سوزهای بی‌پایهٔ گروه اول می‌شد. نمونه‌های ۱۱۶۶، ۱۱۶۸، ۱۱۶۹، ۱۱۷۰، ۱۲۳۲ در این گروه قرار می‌گیرند. بر اساس این طبقه‌بندی، استفاده از آن‌ها برای کاربر راحت‌تر بود.



نمودار ۱- طبقه‌بندی پیه‌سوزهای باغموزهٔ هرندی کرمان (نگارندگان)

تحلیل منشأ آثار و گاه‌نگاری آن‌ها

هر هشت پیه‌سوز موجود در باغموزهٔ هرندی در فرم‌های اموال اداره‌کل میراث فرهنگی استان کرمان، به‌طور کلّی به دوران اسلامی نسبت داده شده و جزئیات بیشتری درباره گاه‌نگاری آن‌ها و تعلّق به دورهٔ خاصی از ادوار اسلامی ارائه نشده است. همچنین دربارهٔ مرکز تولید این پیه‌سوزها اطلاعاتی ثبت نشده و تنها به کشف آن‌ها از محوطه‌های استان کرمان اشاره شده است. بنابراین در این مقاله، با در نظر گرفتن نمونه‌های مشابه در نواحی دیگر، گاه‌نگاری مقایسه‌ایِ آثار باغموزهٔ هرندی به‌طور دقیق‌تر ارائه شده و منشأ این آثار بررسی گردیده است.

اگرچه دانش ما دربارهٔ پیه‌سوزهای فلزی نواحی دیگر، کم و ناقص است و گاه‌نگاری این آثار در سایر نواحی ایران، کمتر منتشر شده، یکی از مجموعه‌های مهم و قابل‌مقایسه با پیه‌سوزهای باغموزهٔ هرندی، مجموعه آثار فلزی کشف‌شده در کاوش‌های نیشابور است. مقایسهٔ پیه‌سوزهای موزهٔ هرندی با نمونه‌های نیشابور نشان می‌دهد دست‌کم پنج نمونه از هشت نمونهٔ موزهٔ هرندی، با تولیدات نیشابور کاملاً همسان‌اند (جدول ۱). بر این اساس، نمونه‌های ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۸،

۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در موزهٔ هرندی، با نمونه‌هایی در نیشابور همسان هستند که جیمز آلن آن‌ها را به سدهٔ ششم هجری نسبت داده است (Allan, 1982: 46, 88). او پیه‌سوزهای سدهٔ ششم هجری در نیشابور را تولیدات محلی نیشابور می‌داند که تحت‌تأثیر سنت‌های فلزکاری ادوار گذشته، به‌ویژه فلزکاری سغدی تولید شده و در این زمان، در نیشابور به‌عنوان یکی از مراکز اصلی فلزکاری خراسان تولید می‌شده‌اند (Ibid: 24). همچنین نمونهٔ ۱۱۶۴ در موزهٔ هرندی، به‌طور کامل با پیه‌سوز کشف‌شده از کاوش‌های تپهٔ امیرشارلق شاهرود در مرز خراسان و سمنان، همسان است (جدول ۱). کاوشگران تپهٔ امیرشارلق، مجموعه آثار یافت‌شده در این تپه از جمله پیه‌سوز مفرغی مذکور را به عصر سلجوقی نسبت داده‌اند (زارعی و شریفی، ۱۳۹۷: ۹۲). باتوجه‌به هم‌جواری دو ناحیهٔ شاهرود و نیشابور، به نظر می‌رسد پیه‌سوز تپهٔ امیرشارلق نیز تحت‌تأثیر سنّت فلزکاری نیشابور در آن عصر ساخته شده است.

ضمن اینکه شش نمونهٔ ۱۱۶۴، ۱۱۶۵، ۱۱۶۶، ۱۱۶۸، ۱۱۷۰ و ۱۲۳۲ در موزهٔ هرندی را می‌توان به سدهٔ ششم هجری (عصر سلجوقی) منتسب کرد، دربارهٔ منشأ و مرکز تولید این شش نمونه باتوجه‌به همسانی‌شان با آثار نیشابور، دو احتمال مطرح است: احتمال نخست اینکه، باتوجه‌به نقش مهم خراسان در گسترش فلزکاری در دوران اسلامی به‌عنوان کانون فلزکاری ایران (ثنائی و قنوات، ۱۳۹۶: ۲۰۳)، مرکزیت نیشابور در تولید آثار فلزی، تجمع معادن غنی از انواع فلزات در نیشابور و پویایی صنعت فلزکاری در این ناحیه (حاجی‌علیلو و لاله، ۱۳۹۲: ۱۰۲)، می‌توان شش نمونهٔ موزهٔ هرندی را نیز از تولیدات نیشابور دانست که در اثر مناسبات فرهنگی و اقتصادی ناحیهٔ خراسان و جنوب شرق ایران، به ناحیهٔ کرمان راه یافته‌اند. احتمال دوم اینکه، شش نمونهٔ موزهٔ هرندی از سبک فراگیر و رسمی پیه‌سوزهای عصر سلجوقی به مرکزیت نیشابور پیروی کرده‌اند؛ اما به چهار دلیل، در خودِ ناحیهٔ کرمان تولید شده‌اند و به تعبیری، آثار «تقلیدی» محسوب می‌شوند:

۱. وجود محوطه‌های بزرگ و مهم دوران سلجوقی در ناحیهٔ کرمان، از جمله شهر کهن جیرفت، پایتخت زمستانی سلاجقهٔ کرمان (چوبک، ۱۳۹۱؛ امیرحاجلو، ۱۳۹۳)، غبیرا (Bivar and Fehervari, 1974)، بردسیر[1]، پایتخت تابستانی یا دارالحکومهٔ سلاجقهٔ کرمان (افضل‌الدین کرمانی، ۱۳۵۶)، نرماشیر (سقایی و همکاران، ۱۳۹۷)، شهر قدیم سیرجان (Morgan and Leatherby, 1987؛ امیرحاجلو، ۱۳۹۹).

۲. وجود ذخایر معدنی غنی و شواهد بهره‌برداری گسترده از معادن کهن مس در شهرهای ایالت کرمان (Wertime, 1967: 335؛ خسروزاده، ۱۳۸۸: ۲۵-۲۳) که مواد اولیه را برای تولید آثار مفرغی فراهم می‌کرد.

۳. کشف شواهدی از فعالیت‌های فلزکاری، از جمله کوره‌ها و سرباره‌ها در محوطه‌های عصر سلجوقی در ناحیهٔ کرمان (Bivar and Fehervari, 1974: 118).

۴. تحولات اجتماعی و سیاسی ناحیهٔ کرمان در سده‌های میانی و شکوفایی و رونق اقتصادی این ناحیه، هم‌زمان با حکومت شاخهٔ سلاجقهٔ کرمان یا قاوردیان (افضل‌الدین کرمانی، ۱۳۵۶؛ ابن‌ابراهیم، ۱۳۴۳؛ خلیفه، ۱۳۹۱) که منجر به توسعهٔ شهرها، رونق صنایع و گسترش تولید آثار هنری شد.

با وجود این، دو نمونه از هشت پیه‌سوز باغ‌موزهٔ هرندی، یعنی نمونه‌های ۱۱۶۷ و ۱۱۶۹، با پیه‌سوزهای منتشرشده از نیشابور هیچ شباهتی ندارند و در بررسی نگارندگان، نمونهٔ مشابه دیگری نیز شناسایی نشد. بنابراین، دست‌کم تا زمان شناسایی و انتشار پیه‌سوزهایی مشابه با این دو نمونه در سایر نواحی ایران، می‌توان این دو اثر اخیر را احتمالاً حاصل کارگاه‌های کرمان و نشانگر سبک یا شیوه‌ای محلی در تولید پیه‌سوز دانست، به‌ویژه آنکه نمونهٔ ۱۱۶۷ از نظر کیفیت تزیین، در سطح نازل‌تری در مقایسه با سایر نمونه‌ها قرار دارد و بی‌نظمیِ خطوط مارپیچی روی بدنه، آن را از گروه پیه‌سوزهای وارداتی و نفیس خارج می‌سازد.

جدول ۲- گاه‌نگاری نسبی پیه‌سوزهای موزهٔ هرندی در مقایسه با نمونه‌های نواحی دیگر (منبع:نگارندگان)

نمونهٔ مطالعه‌شده	گاه‌نگاری	نمونهٔ قابل‌مقایسه	منبع مقایسه
۱۱۷۰ ۱۲۳۲	سدهٔ ۶ هجری	نیشابور	Allan, 1982: 88
۱۱۶۶ ۱۱۶۸	سدهٔ ۶ هجری	نیشابور	Allan, 1982: 46
۱۱۶۵	سدهٔ ۶ هجری	نیشابور	Allan, 1982: 46
۱۱۶۴	عصر سلجوقی	تپهٔ امیرشارلق شاهرود	زارعی و شریفی، ۱۳۹۷: ۹۲

نتیجه‌گیری

پیه‌سوزهای باغموزهٔ هرندی از نظر فرم و ساختار کلّی به سه گونهٔ اصلی کروی، اشکی‌شکل و شش‌ضلعی تقسیم می‌شوند. برخی از این پیه‌سوزها، با آرایه‌های خطی مستقیم، خطی مارپیچی، دایره‌ای، کتیبهٔ کوفی و تزیینات الحاقی تزیین شده‌اند و در میانِ آرایه‌های الحاقی، اعضای بدن پرنده یا پیکرهٔ کامل پرنده، رایج‌تر و پرکاربردتر است. در مواردی نیز برش‌های زیگزاگ یا دالبری بر لبهٔ دسته یا پایه ایجاد شده است. باتوجه‌به اینکه دو جزء اصلی در پیه‌سوز، شامل مخزن و جافتیله‌ای است، نحوهٔ ساخت این دو جزء در طبقه‌بندی پیه‌سوزها بر اساس تکنیک ساخت اهمیت دارد. بر این اساس، مخزن و جافتیله‌ایِ برخی پیه‌سوزهای باغموزهٔ هرندی به‌صورت یکپارچه و برخی دیگر به‌صورت جدا و دوتکه ریخته‌گری شده است. همچنین، فرم و ابعاد دسته و وجود پایه، بر سهولت استفاده از پیه‌سوزها اثرگذار بوده‌است؛ بدین ترتیب که پیه‌سوزهایی با دسته‌های حلقوی دایره‌ای یا مستطیلی بزرگ برای قرارگیری دو انگشت اشاره و میانی و زائده‌هایی به‌شکل پرنده روی دسته برای قرارگیری انگشت شست، استفادهٔ آسان‌تری داشته‌اند.

بر اساس گاه‌نگاری مقایسه‌ای، دست‌کم شش نمونه از پیه‌سوزهای باغموزهٔ هرندی به سده‌های میانی اسلامی، به‌ویژه سدهٔ ششم هجری، هم‌زمان با حکومت سلاجقهٔ کرمان (قاوردیان)، یکی از ادوار درخشان تاریخ کرمان تعلّق دارند. همچنین در میان این آثار، دو گروه آثار «رسمی و فراگیر» و «محلی و منطقه‌ای» دیده می‌شود. دربارهٔ منشأ و مرکز تولید آثار رسمی و فراگیر، باتوجه‌به شباهت‌های زیاد با مجموعه پیه‌سوزهای فلزی نیشابور، دو احتمال مطرح است: نخست اینکه، در مرکز عمدهٔ فلزکاری روزگار سلجوقی، یعنی نیشابور تولید شده و در پی مناسبات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آن عصر، به کرمان راه یافته‌اند. دوم اینکه، تولید آن‌ها در کارگاه‌های ناحیهٔ کرمان، اما با تقلید از سبک رسمی و فراگیر فلزکاری مکتب خراسان به‌طور عام و فلزکاری نیشابور به‌طور خاص، صورت گرفته است.

پی‌نوشت

۱. بردسیر، اکنون شهری در ۷۲کیلومتری جنوب غربی کرمان است؛ اما بردسیر کهن، همان شهر امروزی کرمان است. در منابع تاریخی و جغرافیایی دوران اسلامی، بردسیر برای نامیدن دارالملک ایالت کرمان (کرمان امروز) به کار می‌رفته و واژهٔ «کرمان» تنها برای تمام ایالت استفاده می‌شد؛ اما امروزه استان و مرکز آن، هر دو به یک نام خوانده می‌شود و نام بردسیر به منطقه‌ای در ۷۲کیلومتری شهر کرمان داده شده است.

فهرست منابع

- ابن‌ابراهیم، محمد (۱۳۴۳)، سلجوقیان و غز در کرمان، تصحیح باستانی پاریزی، تهران: طهوری.
- افضل‌الدین کرمانی، ابوحامد احمدبن‌حامد (۱۳۵۶)، عقد العلی للموقف الاعلی، تصحیح علی‌محمد عامری نایینی، تهران: روزبهان.
- امیرحاجلو، سعید و حسین صدیقیان (۱۳۹۹)، مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های دوران اسلامی محوطهٔ قلعه‌سنگ: شهر قدیم سیرجان، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، (۱۰)۲۵ :۱۸۰-۱۵۵ .
- امیرحاجلو، سعید (۱۳۹۹)، رشد و افول شهر سیرجان در سده‌های میانی اسلامی بر پایهٔ شواهد تاریخی و باستان‌شناسی؛ نقش حکومت، اقتصاد و محیط، مطالعات تاریخ فرهنگی، (۱۱)۴۳ :۲۹ -۱.
- _____ (۱۳۹۳)، تبیین نقش متغیرهای بوم‌شناسی در حیات شهر اسلامی جیرفت، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، (۷)۴: ۱۹۴ -۱۷۵ .
- ثنائی، حمیدرضا و عبدالرحیم قنوات (۱۳۹۶)، صنایع عمدهٔ نیشابور در سده‌های ۳ تا ۶ هجری/ ۹ تا ۱۲ میلادی بر پایهٔ داده‌های باستان‌شناختی و منابع مکتوب، فصلنامه پژوهش‌های تاریخی، ۳۶ :۲۱۷-۱۹۵ .
- چوبک، حمیده (۱۳۹۱)، سفالینه‌های دوران اسلامی ـ شهر کهن جیرفت، مطالعات باستان‌شناسی، (۴)۱ : ۱۱۲-۸۳ .
- حاجی‌علیلو، سولماز و هایده لاله (۱۳۹۲)، بررسی باستان‌شناختی پهنهٔ فرهنگی نیشابور از منظر معدن‌کاوی و فلزکاری کهن در دوران اسلامی، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، (۳)۵ :۱۲۰-۱۰۱ ..
- خسروزاده، علیرضا (۱۳۸۸)، بررسی معادن و محوطه‌های ذوب فلز در شهرستان بردسیر، مطالعات باستان‌شناسی، ۲ :۳۸-۲۳ .
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، ج۴، تهران: دانشگاه تهران.
- خلیفه، مجتبی (۱۳۹۱)، بررسی اوضاع سیاسی سلجوقیان کرمان، تاریخ ایران اسلامی، ۱ :۲۹-۱۵ .
- رضازاده، طاهر (۱۴۰۱)، مطالعهٔ گونه‌شناختی پیه‌سوزهای سفالی قرون اولیه و میانی اسلامی در ایران بر اساس رویکرد «کومار ویاس»، فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه، (۶)۲۱ ، بازیابی شده درhttp://journal.richt.ir/mbp/article-1-568-fa.html.
- رضازاده، طاهر (۱۳۹۹)، گونه‌شناسی تحلیلی پیه‌سوزهای سفالی و مفرغی دورهٔ تاریخی در ایران، فصلنامهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۱۱ :۱۳۱-۱۱۵ .
- زارعی، محمدابراهیم و مهناز شریفی (۱۳۹۷)، مطالعهٔ آثار یافت‌شدهٔ سده‌های میانی دورهٔ اسلامی تپهٔ امیرشارلق بر اساس نخستین فصل کاوش باستان‌شناسی، مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۶ :۱۰۲-۸۵ .
- سقائی، سارا، سعید امیرحاجلو و فریده مقبلی قرائی (۱۳۹۷)، علل گسترش و تخریب شهر کهن نرماشیر کرمان؛ بر پایهٔ نظریه بوم‌شناسی کنت وات، باغ نظر، (۱۵)۶۷ : ۷۰-۵۳ .
- شراهی، اسماعیل و حسین صدیقیان (۱۳۹۸)، مطالعهٔ باستان‌شناختی سفال‌های قرون میانهٔ اسلامی دست‌کند زیرزمینی تهیق خمین، مجلهٔ مطالعات باستان‌شناسی پارسه، (۳)۸ : ۵۸-۴۱ .
- فرهنگ عمید (۱۳۷۵)، چ۶، تهران: امیرکبیر.
- فهروری، گزا (۱۳۸۸)، سفالگری جهان اسلام در موزهٔ طارق رجب کویت، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسهٔ مطالعات هنر دوران اسلامی.
- فهیمی، خاطره و مهتاب مبینی (۱۳۹۵)، وسایل روشنایی در دورهٔ قاجار و تأثیر تجددگرایی بر تحول آن‌ها، تاریخ و تمدّن اسلامی، ۲۴ :۲۰۵-۱۷۷ .
- هراری، رالف (۱۳۸۷)، فلزکاری پس از آغاز دوران اسلامی، ترجمهٔ علی حصوری، در: سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ج۶ ،زیرنظرآرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن، تهران: علمی و فرهنگی.
- همتی ازندریانی، اسماعیل، علی خاکسار و محمد شعبانی (۱۳۹۶)، بررسی و تحلیل سفال‌های دورهٔ اسلامی مجموعهٔ معماری دست‌کند زیرزمینی سامن ملایر، پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، (۷)۱۳ :۲۰۶ -۱۸۹ .

– هوشیار، مهران، آزیتا حسینی و سمانه ترکاشوند (۱۳۹۶)، روشنایی سلجوقی؛ معرفی و تحلیل ساختاری وسایل روشنایی فلزی دوران سلجوقی با تأکید بر آثار موزه‌های ایران باستان و لوور، رشد آموزش هنر، ۴۹ :۵۱-۴۸ .

– Allan, James, W. (1982), Nishapur: Metalwork of the Early Islamic Period, New York: Metropolitan Museum of Art.
– Bivar, A. D. H.; Fehervari, G. (1972), Excavations at Ghubayrā, 1971: First Interim Report, Journal of the royal asiatic society, 106 (2): 107-141.
– Melikian-Chirvani, Assadullah S. (1982), Islamic Metalwork from the Iranian World, 8-18th Centuries, London: Victoria and Albert Museum.
– Morgan, Peter; Leatherby, Janet (1987), Excavated Ceramics from Sirjan, in: James Allan and Caroline Robert (eds.), Syria and Iran – Three Studies in Medieval Ceramics, Oxford University Press.
– Ward, Rachel (1993), Islamic Metalwork, British Museum Press.
– Wertime, T. A. (1967), A Metallurgical Expedition through the Persian Desert, in J. R. Caldwell (ed.): Investigation at Tal-i-Iblis, Illinois Statae Museum Society.
– Wilkinson, Charles K. (1973), Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period, New York: Metropolitan Museum of Art.

An Analysis of Narrative Elements in Religious Paintings - Coffee House

Seyed Mohammad Mehrnia[1], Zainab Grossi[2]

[1] Assistant Professor, Department of Textile Design, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran. (Corresponding Auther)
[2] M.A. Graphic Design, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Semnan University, Seman, Iran (Graduated Student)

(Received: 27.08.2022, Revised: 09.09.2022, Accepted: 30.07.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.28218.1165

Abstract:
Coffee house painting is a style of Iranian painting that was created by unofficial and non-court artists after the reformation of the Nadideh school with martial, religious, and religious themes that emerged by the artists of the Nadideh school. These paintings have a completely folk style and they grew and flourished with other aspects and methods of folk culture. The functional culture of these paintings is such that together with other folk oral cultures such as reciting prayers and reciting prayers, it has accepted the transformation of the society and in the form of a metaphorical style that is rooted in the culture of the not-so-distant past in the period Islamic (Al-Buyeh period) had revealed itself. In this way, the painter is less in pursuit of beauty and tries more to show her religious thoughts in the form of the victory of good over evil and the victory of the saints over the hypocrites in the form of pictorial conventions. It seems that some illustrated narratives in religious curtains are rooted in popular and false beliefs that are depicted in these curtains just to create attraction for the common people. The main purpose of this article is to identify and decode some folk narratives in these paintings. The reason for drawing some unrealistic beliefs in describing the event of Ashura is the basic and central question of this research. The research method in this article is descriptive-analytical based on the paintings of four leading masters of this school. The results of the research show that the painters of this school were mostly illiterate people, and only in order to make the events of Karbala more popular and attractive, in order to express the oppression of the Ahl al-Bayt family, they tried to draw these narratives, which the truth and accuracy of some None of these narrations have been confirmed in any of the sources related to the events of Karbala and also by competent scholars.

Keywords: Coffee House Painting, Religious Curtains, Religious Traditions, Folk Beliefs

[1] Email: mehrnia@semnan.ac.ir
[2] Email: Ssd743451@gmail.com
How to Cite: Mehrnia, S. M., Grossi, Z. (2022). 'An analysis of narrative elements in religious paintings - coffee house', Journal of Applied Arts, 2(3), 88-103. doi: 10.22075/aaj.2023.28218.1165.

تحلیلی بر داستان‌های عامیانه در نقاشی‌های مذهبی-قهوه‌خانه‌ای*

سیدمحمد مهرنیا[۱]، زینب گروسی[۲]

[۱] استادیار، گروه طراحی و چاپ پارچه، دانشکده هنر دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۶/۰۵ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۶/۱۸ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/ 10.22075/AAJ.2023.28218.1165

چکیده

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شیوه‌ای از نگارگری ایرانی است که توسط هنرمندان غیررسمی و غیردرباری و به‌اصلاح، مکتب‌ندیده با درون‌مایه‌های رزمی، بزمی و مذهبی پدیدار شد. این نقاشی‌ها کاملاً سویهٔ عامیانه داشته و هم‌ذات با دیگر جنبه‌ها و شیوه‌های فرهنگ عامیانه رشد کرده و بالنده شدند. فرهنگ کارکردی این نقاشی‌ها به گونه‌ای بوده که همراه با دیگر فرهنگ‌های شفاهی عامیانه، مانند تعزیه‌خوانی و مرثیه‌خوانی، دگرگونی و تحول جامعه را پذیرا شد و در قالب شیوهٔ نقالی که ریشه در فرهنگ گذشته‌های نه چندان دور در دورهٔ اسلامی (دورهٔ آل بویه) داشت، خود را نمایان ساخت. در این شیوه، نقاش کمتر در پی زیبایی است و بیشتر تلاش دارد اندیشه‌های مذهبی خود را در قالب پیروزی خیر بر شر و نیز غلبهٔ اولیا بر اشقیا در قالب قراردادهای تصویری نشان دهد. علت تنوع در ترسیم این پرده‌ها با وجود شباهت موضوع در کلیت روایت‌ها مسالهٔ اصلی این مقاله است. پژوهش بر مبنای این فرضیه شکل گرفته که برخی روایت‌های مصوّر در پرده‌های مذهبی، ریشه در باورهایی عامیانه و نادرست دارد که صرفاً جهت ایجاد جذابیت برای مردم عامه در این پرده‌ها به تصویر درآمده‌اند. و **هدف** شناسایی و رمزگشایی برخی روایت‌های عامیانه در این نقاشی‌هاست. روش تحقیق در این مقاله، توصیفی-تحلیلی با استناد به نقاشی‌های چهار استاد سرآمد این مکتب (حسین قوللر آقاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر و محمد فراهانی) است. نتایج تحقیق، بیانگر آن است که نقاشان این مکتب عمدتاً افرادی فاقد سواد خواندن و نوشتن بودند و صرفاً در جهت عامه‌فهم و جذاب کردن وقایع کربلا برای بیان مظلومیت اهل‌بیت، مبادرت به ترسیم این روایت‌ها می‌کردند که صحت و سقم برخی از این روایت‌ها در هیچ‌کدام از منابع مرتبط به وقایع کربلا تأیید نشده است.

واژه‌های کلیدی: نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌های مذهبی، روایت‌های مذهبی، باورهای عامیانه.

---

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زینب گروسی دررشته ارتباط تصویری با عنوان «مطالعهٔ رابطه هویت بصری و عناصر روایی در پرده‌های عامیانهٔ مذهبی با تأکید برآثار حسین قوللر آغاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر، محمد فراهانی» به راهنمایی دکتر سیدمحمد مهرنیا است.

[1] Email: mehrnia@semnan.ac.ir
[2] Email: Ssd743451@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: مهرنیا، سید محمد، و گروسی، زینب. (۱۴۰۱). تحلیلی بر عناصر روایی در نقاشی های مذهبی- قهوه خانه ای. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی، ۲(۳)، ۸۸-۱۱۶. DOI: 10.22075/AAJ.2023.28218.1165.

مقدمه

قهوه‌خانه، یکی از خاستگاه‌های اولیهٔ نقاشی عامیانه بود؛ زیرا نقاش بر اساس نقل نقالان یا تعزیه‌خوانان که در این مکان مردم را جمع می‌کردند، شنیده‌ها را بر بوم نقاشی به تصویر می‌کشید. این شیوه از نقاشی شامل روایت‌های عامیانه و غیردرباری بود که مضمون‌هایش داستان‌های رزمی، بزمی و مذهبی است که در تاریخ نقاشی، پدیده‌ای نوظهور و عامه‌پسند به حساب می‌آمد. می‌توان گفت این نقاشی‌ها پاسخ نقاشان به نیازهای مردمی است که به‌عنوان مخاطبان اصلی این نقاشی‌ها بودند؛ آنان که از سواد کمتری برخوردار بوده یا عمدتاً بی‌سواد بودند و این تصاویر، فضای مناسبی را در تأمین نیازهای ذهنی مردم عادی فراهم آورده بود. این نقاشان به‌خاطر پذیرفتن سفارش از مردم عادی، مانند دیگر اصناف بازاری با عنوان نقاشان عامیانه و بازاری ملقب شدند(مهرنیا، ۱۳۹۰: ۱۸). سفارش‌دهندگان این نقاشی‌ها در ابتدا صاحبان همان قهوه‌خانه‌ها بودند و هنرمندان هم کسانی بودند که غالباً حرفهٔ گچ‌کاری، کاشی‌کاری و غیره داشتند. بنابراین عمده ترین سفارش‌دهندگان این نقاشان همان قهوه‌چی‌ها بودند. آن‌ها مضامین شاهنامه‌ای را جهت نقالی نقالان به آنان سفارش می‌دادند و سفارش‌های مذهبی و شمایل‌ها نیز از جانب مردم به این نقاشان داده می‌شد که اصولاً برای نذر، ارائه و هدیه‌دادن به مساجد و تکایا و هیئت‌های مذهبی بوده است. بخش دیگر نیز از طرف درویشان پرده‌خوان بوده که جهت پرده‌خوانی و بیان مصائب امام‌حسین(ع) و اهل‌بیت و یاران آن حضرت است (همان: ۱۸ و ۱۹). پرسش های اصلی در این مقاله در خصوص علت ترسیم برخی روایت های نادرست و غیر واقع در واقعهٔ عاشورا و نیز علت تنوع در ترسیم این پرده‌ها با وجود شباهت موضوع در کلیت روایت‌ها است. شایان ذکر است رمز گشایی از برخی روایت‌های مصور این‌گونه پرده‌های مذهبی، برای اولین‌بار صورت گرفته و تاکنون به‌جز برخی روایت‌های شفاهی نقالان، در هیچ منبع مکتوبی نگاشته نشده است.

پیشینهٔ پژوهش

بررسی‌های صورت‌گرفته در باب پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد محور بسیاری از منابع در خصوص نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر موضوعات رزمی و بزمی و مذهبی، معرفی پیش‌کسوتان و نیز سیر تاریخی آغاز و پایان این سبک است. همچنین رابطه و پیوند نقاشی قهوه‌خانه‌ای با دیگر ابعاد هنر، مانند نقالی، تعزیه و پرده‌خوانی، از دیگر موضوعات در رابطه با این نوع نقاشی‌هاست. هادی سیف (۱۳۶۹) درکتاب نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شرح حال هنرمندان، سیر پیدایی و تحول نقاشی قهوه‌خانه‌ای و ویژگی‌های این سبک را شرح داده و مصاحبه‌هایی که با استادان این فن داشته است. آزاد ملکی (۱۳۹۰) در کتاب پاتوق و مدرنیتهٔ ایرانی، از قهوه‌خانه‌ها به‌عنوان اولین خاستگاه نقاشی قهوه‌خانه‌ای و محل تجمع عده‌ای از مردم بی‌سواد، اهل فن و حتی قشر روشنفکر نام برده است. علی بلوکباشی (۱۳۷۵) در کتاب قهوه‌خانه‌های ایران، پیدایش نخستین قهوه‌خانه‌ها را در ایران، منتسب به دورهٔ صفویان و به احتمال زیاد، دوران پادشاهی شاه عباس اول (۹۹۶-۱۰۸۳ق) در شهر اصفهان دانسته است. کتاب تعزیه (نمایش مصیبت)، نوشتهٔ جابر عناصری (۱۳۶۵)، مصیبت در قالب نمایش را در بعضی از متن‌های تعزیه بیان کرده و از تعزیه به‌عنوان یکی از زیربناهای نقاشی قهوه‌خانه‌ای نام برده است. خان‌سالار در مقاله‌ای با عنوان «تصویرنگاری در هنر

عامیانه (خیالی‌سازی)» که در مجله فرهنگ مردم به چاپ رسیده به تعریف هنر عامیانه و نیز دلایل شکل‌گیری نقش‌های حماسی و مذهبی و ویژگی‌های تصویری خیال‌نگاری پرداخته است. مرتضی مطهری (۱۳۶۹) در کتاب حماسهٔ حسینی[1] روایت‌های واقعهٔ عاشورا در کتاب روضهٔالشهدا را نقد کرده و بیان می‌کند: من وقتی این کتاب را خواندم، دیدم حتّی اسم‌ها جعلی است؛ یعنی در میان اصحاب امام‌حسین اسم‌هایی را می‌آورد که اصلاً چنین آدم‌هایی وجود نداشته‌اند. در میان دشمن‌ها اسم‌هایی می‌برد که همه جعلی است. داستان‌ها را به‌شکل افسانه درآورده است. چون روضهٔالشهدا اولین کتابی بود که در این زمینه به زبان فارسی نوشته شد، مرثیه‌خوان‌ها که اغلب بی‌سواد بودند و به کتاب‌های عربی مراجعه نمی‌کردند، همین کتاب را می‌گرفتند و در مجالس از رو می‌خواندند. این است که امروز مجلس عزاداری امام‌حسین را «روضه‌خوانی» می‌گوییم. از پانصد سال پیش به این‌طرف، اسم این کار «روضه‌خوانی»[2] شده است.

روش پژوهش

این پژوهش با استناد به منابع مکتوب و نگاره‌ها و نیز تحلیل داده‌ها به‌صورت تطبیقی-تحلیلی نگاشته شده است. در این مقاله باتوجه‌به هدف اصلی که شناسایی تنوع در روایت‌های مصوّر پرده‌های مذهبی است، جهت رمزگشایی روایت‌های عامیانه، به تعریف نقاشی قهوه‌خانه‌ای و بررسی تأثیر مذهب در این پرده‌ها، شاخصه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای و خصایل محوری پرده‌های خیالی‌ساز پرداخته و سرانجام برخی روایت‌های عامیانه و حتی غیرواقعی در نقاشی‌های چهار نقاش مدّنظر را تحلیل کرده که نتیجهٔ تحقیق با رعایت اختصار، در جداول آورده شده است. محدودهٔ پژوهش شامل نقاشان این سبک، یعنی حسین قوللر آقاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر و محمد فراهانی و نمونهٔ مطالعاتی شامل یک پرده از هرکدام از استادان بوده که در جدول شمارهٔ ۱ مشاهده می‌شود.

نقاشی‌های عامیانه

دورهٔ قاجار مقارن با پیدایش تحولات گسترده سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در اروپاست. این تحولات، سبب نوعی رقابت بین‌المللی در کشورهای اروپایی می‌شد و جریان استعمار ملت‌های ضعیف را شدت می‌بخشید. پادشاهان قاجار که به طرز چشمگیری با اروپا ارتباط برقرار کردند، حتی در حد یک حکمران معمولی نیز درک و فهم سیاسی نداشتند و قادر نبودند با تحلیل روشن حوادث بین‌المللی و رقابت‌های استعماری، موضع‌گیری مناسبی در برابر زمامداران اروپایی داشته باشند. آن ها با سیاست‌های اشتباه خود در شرایطی که اروپا روزبه‌روز به‌سمت ترقی و پیشرفت می‌رفت، ایران را به‌سمت انحطاط کامل کشاندند و زمینهٔ نفوذ مرئی و نامرئی بیگانگان را به کشورمان فراهم آوردند. این پادشاهان نه‌تنها توان درک ماهیت سیاست‌های استعماری را نداشتند و بازیچهٔ دست آنان قرار می‌گرفتند، بلکه گاهی نیز با بیگانگان همراهی می‌کردند و قدم‌های مهمی در جهت تأمین بیشتر منافع آنان برمی‌داشتند (شایسته فر: ۱۳۸۶).

جنبش مشروطیت در همین شرایط و به تأسی از انقلاب‌های سراسری و مستمر آزادی‌خواهان شکل گرفت که هرچند با سرکوب شدید مستبدان قاجار همراه بود، تا حدودی موفق به برقراری امنیت نسبی و اجرای عدالت شد. تأثیر موج این حوادث و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی بر هنر و ادبیات پوشیده نیست.

به‌طور کلی، چهار جریان موازی را در نقاشی معاصرایران می توان تشخیص داد: نقاشی آکادمیک،

جدول ۱- نمونهٔ مطالعاتی پرده‌های عامیانهٔ مذهبی (منبع: نگارندگان)

حسین قوللرآقاسی	 پردهٔ درویشی ظهر عاشورا
محمد مدبر	 پردهٔ درویشی (نبرد حضرت ابوالفضل با مارد بن سدیف)
عباس بلوکی‌فر	 پردهٔ درویشی ظهر عاشورا
محمد فراهانی	 پردهٔ درویشی (نبرد حضرت ابوالفضل با مارد بن سدیف)

نگارگری جدید، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی‌نوگرا (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۸۵) که نقاشی موسوم به قهوه‌خانه برخلاف جریان‌های نقاشی آکادمیک و نگارگری جدید، خارج ازحوزهٔ هنر رسمی رشد کرد. این نوع نقاشی روایی است که مقارن با جنبش مشروطیت براساس سنت‌های هنر مردمی و دینی و با اثرپذیری از طبیعت‌نگاری مرسوم آن زمان به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده پدید می‌آید (همان: ۱۹۸). هنری است عاری از سبک‌ها و گرایش‌های متفاوت که مهم‌ترین دغدغهٔ هنرمندان آن، خارج‌کردن آمال و آرزوها و اسطوره‌های مردمی از دل تاریخ و بازنمایی آن‌ها در بسترصفحهٔ نقاشی است. باتوجه‌به مسائل سیاسی و تحولات داخلی ایران، باید استمرار و ادامهٔ حیات هنر اسلامی و سنتی را به همت و عشق هنرمندان شیفته در این زمان و گسترش و شکوفایی هنر جمعی از نقاشان گمنام و بی‌ادعای کوچه و بازار، با نام شمایل‌نگاران و پرده‌کشان و تصویرگران کتاب‌های مذهبی، به‌دلیل ضرورت ایستادگی در برابر دسایس فرهنگی و هنری بیگانگان، رویدادی جدی و کارساز قلمداد کرد. در این حرکت نوپای هنری، جمعی نقاش صاحب ذوق، پابه‌پای تعزیه‌داری و گویندگان ذکر مصیبت کربلا، پرده‌های وسیع را عرصهٔ نمایش و نشانه‌های حماسهٔ کربلا ساختند(شایسته‌فر: ۱۳۸۶). این نقاشان مردمی، عاری از هرگونه رنگ‌وبوی نقاشی درباری، انگیزه و توانش مملو از روح جمعی مردمی بودند که همگام و هم‌صدا با آنان به برافروختن شعله‌های آتش زیر خاکستر همت گماردند. نتیجهٔ تلاش این نقاشان مکتب‌ندیده بی‌تکلف از هرگونه آلایش درباری و فرنگی، منجر به رواج نقاشی‌هایی شد که ما از آن به نقاشی‌های عامیانه یاد می‌کنیم. هنری که مقروض استعداد و ذوق و ایستادگی و ارادهٔ پولادین بانیان خود در برابر طعنه و سخره گرفتن مدعیان هنر رسمی بود. این‌گونه نقاشی‌ها در چند شیوهٔ متفاوت، اما وابسته به هم، مانند نقاشی پشت شیشه، چاپ سنگی، نقاشی دیواری، پرده‌کشی، دیوارنگاری بقاع متبرکه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای ظاهر شدند که همگی در خدمت بیان تصویری موضوعات مذهبی و حماسی، اهمیت ویژه‌ای داشتند.

انعکاس مذهب در نقاشی‌های عامیانه

در دورهٔ صفویان، در زمان سلطنت شاه اسماعیل صفوی، با رسمیت‌یافتن تشیع و توجه به متون مذهبی، مانند *روضهٔ‌الشهداء* واعظ کاشفی در حکم مرجعی برای معرفی و شناساندن الگوهای دینی به مردم، آثارهنری در ارتباط با همین مضامین شکل گرفت. در این دوران در راه تعالی آرمان‌های شیعه، رشد و توسعهٔ مرثیه‌سرایی و مرثیه‌خوانی در پیوند با سیاست شاهان صفوی قابل‌فهم است. آنان شاعران را به‌جای نعت و ستایش خود به سرایش در مدح و منقبت ائمه و اولیا تشویق می‌کردند. در همین دوره، ناگزیر شاعران به موضوعات مذهبی روی آوردند و در شعرهای خود واقعهٔ عاشورا را محور قرار دادند. از مرثیه‌سرایان معروف این عهد، محتشم کاشانی است که قصیده‌ای بلند در رثای امام حسین(ع) سروده است (مهرنیا، ۱۳۹۰: ۸). هم‌زمانی دورهٔ قاجار با ظهور تحولات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی اروپا، فکر استعمارطلبی کشورهای ضعیف را تقویت می‌کرد. ارتباط پادشاهان قاجار با اروپا و ولخرجی‌های بیش از حد آنان و واگذاری بسیاری از امتیازات به کشورهای

اروپایی، موجی از نابسامانی و آشفتگی در کشور را سبب شد که ایران را هرچه بیشتر به انحطاط می‌کشاند؛ اما در مقابل، فضای آرام و تثبیت‌شده‌ای نیز برای آرا و عقاید شیعه به شمار می‌رفت؛ چراکه حاکمیت طولانی سلاطین قاجار و آرامش نسبی پس از جنگ‌های هولناک ایران با ازبکان و تضعیف دولت عثمانی که از مخالفان و دشمنان ایران شیعه‌مذهب به حساب می‌آمدند، ایرانیان را به نمایش هرچه بیشتر معتقدات شیعه واداشت و هنرمندان شاعر و نمایشگر و نقاش و موسیقی‌دان با ویژگی‌های هنری خاص خود در این زمینه ایفای نقش کردند. رواج هنر تعزیه که در برخی از شهرها با وسعت و تنوع زیادی طراحی و اجرا می‌شد، موجب گردید هنرهایی چون شعر و موسیقی هم سر برآورند و بیشترین تأثیر را بر نقاشی پرده‌های مذهبی و تابلوهای عاشورایی بگذارند (رجبی، ۱۳۸۴: ۵۳).

همان‌طور که قرآن علاوه بر معنای ظاهری، دارای معنای باطنی است و هر آیه، برخوردار از هفت یا هفتاد بطن است، هنرمند مسلمان بر اساس مبانی اعتقادی و عرفانی کوشیده است حقایق مکنون هستی را به تصویر بکشد. بر اساس این نگرش، کاربرد عناصر هنری همچون تاریکی، آتش و غیره، بیانی حکیمانه از عالم حس است (محمدزاده و دیگران: ۱۳۹۷). نقاش پرده‌های درویشی نیز در بازنمایی تصویری داستان پرده‌ها از منابعی چون قرآن، احادیث و روایات استفاده کرده است. کاربست عناصر تصویری در پرده‌های ظهر عاشورا، مانند انسان‌ها در هیبت نیروهای خیر، چون امام‌حسین(ع) و اصحاب و اهل‌بیتش و فرشتگان و نیروهای شر، چون اشقیا، جهنمیان و دوزخیان را می‌توان از دورن‌مایه با مضامینی مانند نامهٔ اعمال نیکوکاران و بدکاران که اصحاب یمین و شِمال هم گفته شده‌اند، به اعتقادات مذهبی تصویرگرتعمیم داد یا روایت‌هایی مانند زعفر جنی، سلطان قیس و... شاید ساخته و پرداختهٔ ذهن خلاق عامهٔ مردم باشد؛ ولی ریشهٔ اصلی آن‌ها نشئت‌گرفته از دنیا خیالی‌شان است که خود را در منظر و شکل شخصیت‌های این روایات خیالی متصور می‌شوند تا ارادت قلبی خود را به امام‌حسین(ع) نشان دهند. این افکار وذهنیات، جز ریشه های مذهبی و اعتقادی، نمی تواند دلیلی دیگر داشته باشد. باید گفت «نقاشی قهوه‌خانه، نوعی پاسخ به دغدغه‌های فرهنگی ومذهبی نقاشان آن است و این رویکرد اجتماعی است که هنرمندان آن تلاش کرده‌اند در بافت فرهنگی ومذهبی تفکراتشان به آن پاسخ دهند» (خیری: ۳۶).

شاخصه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای

نقاشی قهوه‌خانه‌ای در معنای عام، بازتاب مجموعه‌ای از آمال، علایق، اساطیر و اعتقادات ملی و مذهبی و نشان‌دهندهٔ روح فرهنگ حاکم بر اقشار متوسط جامعهٔ شهری ایران است. بخش کثیری از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای به تابلوهای مذهبی با رویکرد به واقعهٔ مهم عاشورا اختصاص دارد. ویژگی‌های این تابلوها چه در پرده و چه در کاشی‌کاری، از لحاظ صورت و معنی در جدول ۲ آمده است.

خصایل محوری پرده‌های خیالی‌ساز عاشورایی

خصایل صریح و ضمنی خاص پرده‌های خیالی‌نگاری، موجب تفاوت آن با دیگر سبک‌های نقاشی شده است. این خصوصیات، پرده از رابطهٔ صورت و معنای این نقاشی با خواست و سلیقهٔ عامه برمی‌دارد. همچنین تحول و دگرگونی در نگاه هنرمند خیالی‌ساز به نقاشی خیالی، خصلت اصلی نقاشی خیالی‌سازی محسوب می‌شود که در جدول ۳ به‌اختصار به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

جدول ۲- شاخصه‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان)

۱	پرسپکتیو مقامی[۳]
۲	ترسیم شخصیت‌های اصلی، بزرگ‌تر از شخصیت‌های فرعی روایت
۳	تخصیص مهم‌ترین و بیشترین ترکیب اثر به قهرمان اصلی واقعه
۴	ترکیب‌بندی متراکم به‌واسطهٔ افزودن مجالس فرعی به مجلس اصلی
۵	فضاسازی‌های چندساحتی و ترکیب بندی‌های غیرمتمرکز
۶	استفاده از قراردادهای تصویری معیّن برای تأکید بر جنبه‌های مثبت یا منفی شخصیت‌ها
۷	نوشتن نام شخصیت‌ها در کنار تصویر
۸	پرحوصلگی، دقت، پرگویی و پرکاری نقاش در ترسیم ریزه‌کاری‌های نقوش
۹	به‌کارگیری تکنیک‌های برجسته‌نمایی و ژرف‌نمایی تحت‌تأثیر مفاهیم مذهبی و بی‌توجهی به قواعد کلاسیک نقاشی
۱۰	استفادهٔ بجا و مناسب از رنگ
۱۱	استفادهٔ نگارگر از مقتل‌ها (نسخه‌های تعزیه)، فرهنگ عامه و اعتقادات مردم در ترسیم پرده‌ها
۱۲	ترسیم چهرهٔ مبارک سیدالشهدا و حضرت ابوالفضل، امام سجاد و یاران امام با سکون و آرامش و ترسیم چهرهٔ اشقیا با دهشت و خشونت

جدول شمارهٔ ۳ - خصایل محوری پرده‌های خیالی‌ساز عاشورایی (منبع: نگارندگان)

۱	ساده‌سازی فرم و رنگ
۲	اهمیت به معنا و تأثیر حداکثری بر مخاطب و بی‌توجهی به بحث زیبایی‌شناسی
۳	تعزیه، تعزیه‌خوانی، مداحی، روایت مرشدان و آیین‌های گروهی به‌عنوان منبع الهام
۴	ترسیم روایت‌ها مطابق شنیده‌های تعزیه‌خوان، روضه‌خوان، مداح و مرشد
۵	ترسیم ذهنی و بی‌توجهی به مدل زنده برای کشیدن نقاشی
۶	اولویت‌دادن به قهرمان اصلی با قراردادن در مرکز تابلو
۷	رعایت اصل استاد شاگردی (صیانت از حرمت استادان پیش‌کسوت و حفظ میراث هنری آنان)
۸	صراحت و سادگی در چهره‌ها با نوشتن نام شخصیت در کنار تصویر جهت تعامل مضاعف با مخاطب
۹	استفادهٔ سمبلیک و نمادین از رنگ
۱۰	چندساحتی‌بودن فضا و بی‌توجهی به بُعد زمان و مکان
۱۱	ترکیب‌بندی‌های متمرکز و منتشر
۱۲	اصالت در چهره‌پردازی با استفاده از هالهٔ دور سر برای اولیا

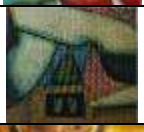
بیان نمادین در نقاشی های خیالی‌ساز عاشورایی

در هنرهای تجسمی، نماد تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژۀ شکل، رنگ و حرکت و غیره تعریف شده است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۴). بُعد نمادین نقاشی‌های خیالی‌ساز از طریق نمادها و نشان‌ها امکان‌پذیر شده است؛ چراکه نمادها به‌عنوان مؤلفه‌های بیان تصویری، مفاهیم والای نقاشی را در صورت و معنای اثر به هم پیوند داده و ارتباطی نزدیک بین آن‌ها برقرار می‌کنند. نقاش خیالی‌ساز با مضامین گرفته‌شده از متون دینی، باورهای عامیانه، روایات شفاهی و مکتوب، به نمادپردازی پرداخته و سعی در تصویری‌کردن آن چیزی داشته که نمود مادی آن وجود نداشته و تنها مختص به احادیث و روایاتی بوده که شنیده یا خوانده است. برای بیان مفهوم والای عاشورا نیز نقاش همین تدبیر را به کار بسته است. برای بیان چنین مفهومی لازم است ابزاری متناسب به کار گرفته شود و ساختاری همسان پدید آید. ابزاری که عدول از حصار زمان و مکان داشته باشند. آنچه می‌توانست این هدف را ممکن سازد، به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها بود. بنابراین هنر عاشورایی همچون دیگر هنرهای مقدس، به نشانه‌گرایی روی می‌کند. آنچه عناصر سازندۀ ساختار این هنر را تشکیل می‌دهند، نمادها و نشانه‌ها هستند. نشانه‌هایی که هویتی محصور در چنبرۀ زمان و مکان ندارند. عناصر و دستاوردهای زمینی با جداشدن از دنیای هویتی مادی و زمینی و عملکرد مادی خود، اعتباری دیگر و فراتر می‌یابند. فرایند تولید هنری در فرهنگ عاشورا نیز به جداسازی عناصر از هویت زمینی و مادی می‌پردازد و به نشانه تبدیل می‌کند. نشانه‌هایی که می‌توانند در همۀ زمان‌ها و مکان‌ها باشند و بازتاب مفاهیم در حوزه‌ای سیال شوند. بیان نمادین در این نقاشی‌ها را می‌توان در هیبت‌های متفاوتی با مضامین متفاوت مشاهده کرد. گاهی عناصر را به‌صورت تلفیقی به کار برده‌اند؛ مثلاً سر انسان و بدن حیوان را ترکیب کرده‌اند تا بتوانند بر معنای ضمنی آن نماد تأکید دوچندانی کنند که شامل لاک‌پشت و مرغ سلم است. گاهی هم عناصر را به‌صورت واقعی و مجرد به کار گرفته‌اند؛ مانند شیر، آهو و گرگ. برخی بیان نمادین پرده‌های خیالی‌ساز مذهبی از طریق عناصرنمادین شکل گرفته در جدول شمارۀ ۲ نشان داده شده است.

روایت‌های عامیانه و باورهای غلط در پرده‌های عامیانۀ مذهبی

روایت، یک داستان یا بخشی از یک داستان است که ممکن است به زبان آورده، نوشته یا تصویر شود. در داستان‌هایی که به‌صورت شفاهی بیان می‌شوند، یک نفر داستان را روایت می‌کند. یک راوی که مخاطبان، او را می‌بینند یا صدایش را می‌شنوند. به عبارت دیگر، روایت به‌عنوان شرح شفاهی یا کتبی یک واقعه، واقعی یا ساختگی، به‌منظور ترغیب و سرگرمی بیننده‌ای است که می‌تواند خواننده یا شنونده باشد.(URL 1) در پرده‌های عاشورایی، روایت‌های متعددی توسط نقالان یا پرده‌خوانان حکایت می‌شود که بستر مناسبی را برای تجسم و تصور در ذهن و چشم مخاطب فراهم می‌کند. در پرده‌ها و شمایل‌های مذهبی، نقاش با الهام از گفته‌های تعزیه‌خوان، پرده‌خوان‌ها و شبیه‌خوان‌ها و مداحان، به تجسم فضای آرمانی می‌پردازد. در این روایت‌ها تأمین سلیقۀ افراد عامه، سادگی تصاویر به‌لحاظ روایات بیانی و نیز به‌کارگیری عناصر سمبلیکی مانند رنگ و هیئت ظاهری نیروهای خیر و شر، در اولویت قرار دارد. البته به‌تبع این‌گونه تجسم‌های آرمانی، اغراق‌های محتوایی نیز در روایات و تصاویر همراه با غلوهای پرده‌خوانان مضاعف شده و

جدول ۴- عناصر نمادین در پرده‌های خیالی‌ساز عاشورایی (منبع: نگارندگان)

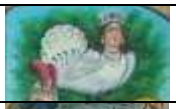
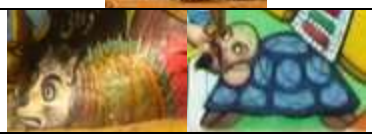
عناصرنمادین		
لشکر زعفر جنی، بخشی از تابلو		حسین قوللر آقاسی، ظهر عاشورا
حرمله در شکل و شمایل لاک‌پشت و خارپشت، بخش‌هایی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
مار غاشیه درحال بلعیدن غیبت‌کنندگان، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
مارهایی برای عذاب نزول‌خواران، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
قدمگاه امام‌رضا(ع)، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
خورشید واژگون، اشاره به شعر محتشم، بخشی از تابلو		محمد مدبر، ظهر عاشورا
مرغ سلم بر درخت طوبی در بهشت، بخشی از تابلو		
ملائک عذاب، بخش‌هایی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
فرشتگان محاسبه‌کنندهٔ اعمال، بخشی از تابلو		حسین قوللر آقاسی، روز حساب
پرندهٔ عذاب برای افرادی که مال یتیم را خورده‌اند، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی
قاب بهشتی و درخت طوبی، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردهٔ عاشورایی

اصل حکایات را از مسیر اصلی خود منحرف می‌سازد (مهرنیا، ۱۳۹۰: ۳۹).

موضوعات مذهبی مانند داستان حضرت یوسف(ع) و حضرت سلیمان(ع) به‌طور مستقیم از قرآن مجید گرفته شده و دست‌مایهٔ نقاش قهوه‌خانه‌ای قرار گرفته است. «ادبیات هنری قرآن برخلاف فرهنگ و ادبیات اساطیری، خیال‌بافی و افسانه‌گرایی را کنار گذارده و با رویکردی واقع‌نمایانه، اهداف انسان‌ساز خود را در قالب تصویرهایی زنده و باورپذیر ارائه می‌کند؛ اما در مواردی چنان‌که اشاره شد، عقاید عامیانه نیز با آن همراه شده است. در کنار این‌ها داستان‌های مربوط به شخصیت‌های بزرگواری مثل حضرت امام‌حسین(ع)، حضرت علی اکبر(ع)، حضرت ابوالفضل(ع)، حضرت مسلم و مختار و یارانش نیز از طریق کتاب‌های مقاتل، تذکره‌ها، مرثیه‌های معروفی مثل دوازده بند محتشم کاشانی و کتابی به‌نام *حدیقهٔ‌الشهداء* ملامحمد فضولی که برگرفته از کتاب *روضهٔ‌الشهداء* واعظ کاشفی است، عموماً به‌طور غیرمستقیم به نقاش قهوه‌خانه‌ای انتقال پیدا کرده است؛ اما از این رو غیرمستقیم گفته می شود که نقاش و مردم عامه کوچه و بازار، این داستان‌ها و وقایع را از طریق پرده‌خوانان، تعزیه‌خوانان و روضه‌خوانان در ایام مذهبی، مانند محرم می‌شنیدند و باید آنان را منبع اصلی برای انتقال داستان‌های مذهبی به نقاشان و مردم عادی در نظر بگیریم» (چلیپا و دیگران: ۱۳۹۰).

در ادامه، به تعدادی از روایت‌های عامیانه پرداخته خواهد شد که درپرده‌های عاشورایی نقاشان قهوه‌خانه‌ای مشاهده شده‌اند. روایت‌های غیرواقعی در پرده‌های عامیانهٔ مذهبی به‌صورت موضوعات فرعی در کنار روایت‌های اصلی، جهت جذابیت بیشتر روایات عاشورا و خیال‌انگیزتر بودن پرده‌ها اضافه شده‌اند که در جدول شمارهٔ ۳ به برخی از این روایت‌ها اشاره شده است.

جدول ۵- روایت‌های عامیانه در پرده‌های خیالی‌ساز عاشورایی (منبع: نگارندگان)

روایت‌های عامیانه و غیرواقعی		
دختر نصرانی، بخشی از تابلو		محمد مدبر، ظهر عاشورا
سلطان قیس هندی، بخشی از تابلو		محمد مدبر، ظهر عاشورا
فاطمه صغری و کبوتر نامه‌رسان، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردۀ عاشورایی
الله‌وردی مرد نابینا، بخشی از تابلو		حسین قوللر آقاسی، ظهر عاشورا
مرغ سلم، بخشی از تابلو		محمد فراهانی، پردۀ عاشورایی
درویش کابلی، بخشی از تابلو		حسین قوللر آقاسی، ظهر عاشورا
لشکر زعفر جنی، بخشی از تابلو		حسین قوللر آقاسی، ظهر عاشورا
حرمله به‌شکل لاک‌پشت و خارپشت، بخش‌هایی از تابلو		محمد فراهانی، پردۀ عاشورایی

بحث وتحلیل

برای نیل به اهداف پژوهش، نتیجۀ مطالعات در جدول زیر تنظیم شده که روایات عامیانۀ غیرواقعی موجود در پرده‌های عامیانۀ مذهبی به‌صورت تصویری در جدول شمارۀ ۴ نشان داده شده که بیشتر روایات حول واقعۀ عاشوراست. شایان ذکر است تعداد و نوع روایت‌ها بستگی به ذوق و سلیقۀ سفارش‌دهنده داشته و در برخی از همین پرده‌ها روایت‌های عامیانۀ دیگری نیز مصور شده که در اینجا باتوجه‌به محدوۀ پژوهش، به برخی از این روایت‌ها پرداخته می‌شود.

جدول ۶- عناصر روایی غیرواقعی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای (منبع: نگارندگان)

۱	نقاش	حسین قوللر آغاسی	محمد مدبر	عباس بلوکی‌فر	محمد فراهانی
۲	استفاده‌از عنصر قاب بهشتی (در پرده‌های مذهبی، این قاب شامل اشخاص مذهبی و مشهور بوده است)	وجود ندارد		وجود ندارد	
۳	روایت حرمله (لاک‌پشت یا خارپشت سرگردان در بیابان در طلب آب)	وجود ندارد		وجود ندارد	
۴	به‌کارگیری عنصر پرندهٔ عذاب (کندن گوشت بدن کسانی که مال یتیم را می‌خورند)	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود ندارد	
۵	روایت مار غاشیه (بلعیدن غیبت‌کنندگان در قیامت)	وجود ندارد		وجود ندارد	
۶	روایت آب‌آوردن درویش کابلی برای امام و سپس شهادت در رکاب امام		وجود ندارد		
۷	روایت سلطان قیس و روبه‌روشدن وی با شیر و کمک‌خواستن از امام و نجات‌یافتن توسط ایشان				
۸	روایت لشکر جنیان (زعفر جنی) لشکر جنیان آماده برای یاری امام بودند؛ اما امام مخالفت کردند		وجود ندارد		وجود ندارد
۹	روایت مار عذاب و مرد نزول‌خوار	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود ندارد	
۱۰	نگارهٔ خورشید واژگون (اشاره به شعر محتشم)	وجود ندارد		وجود ندارد	وجودندارد
۱۱	روایت جوانمرد قصاب (روایت کنیزک و قصاب و طلب بخشش از امام‌علی)	وجود ندارد	وجود ندارد	وجود ندارد	

نتیجه‌گیری

متأسفانه بعد از دورهٔ صفویه، بعضی از مردم با دلایل و انگیزه‌های مختلف به جعل راویات عاشورا و تحریف وقایع و حقایق نهضت عاشورا پرداختند. در دهه‌های بعد، مطالب آنان به مذاق بعضی از مداحان، روضه‌خوان‌ها و مناقب‌خوان‌ها خوش آمد، به‌خصوص کسانی که از این راه ارتزاق می‌کردند، برای گرمی بازار خود به این مطالب ساختگی، شاخ‌وبرگ داده و آن را وسیلهٔ فریب عوام قرار دادند. گاه افرادی بدون قصد فریب مردم و ناآگاهانه، به انگیزهٔ کسب پاداش، به این موارد دامن زده و آثار یا مطالبی سست را برای برانگیختن احساسات و عواطف مردم گسترش دادند. در این بین، روایاتی ضعیف و آثاری مبهم وجود داشته که دست‌مایهٔ روضه‌خوان، تعزیه‌خوان، مرثیه‌خوان و... شده است؛ روایاتی از جمله عروسی قاسم، جمال ساربان، فضه و شیر، مرغ خون‌آلود و فاطمه صغری، داستان علی اکبر و لیلا و قصه‌پردازی‌ها و خیال‌بافی‌های دیگر که نه‌تنها جعلی‌بودن همهٔ آن‌ها واضح است، بلکه وقوع آن در یک نیم روز غیرممکن است. این روایات به عالم نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای هم راه یافت و مردم بیشتر از گفته‌های روضه‌خوان و مرثیه‌خوان، تحت‌تأثیر تصاویر عاشورایی قرار می‌گرفتند. شاید قبل از تصویری‌کردن این روایات جعلی و ساختگی، پذیرش آن‌ها از سوی عوام، قدرت چندانی نداشت. نقاش یا به سفارش پرده‌خوان و سفارش‌دهندهٔ این نوع آثار، مبادرت به مصورکردن روایت‌های شفاهی عامیانه می‌کرد که این موجب تنوع در اقسام روایت‌ها شده است. نقاش و سفارش‌دهندهٔ اثر حتی در برخی مواقع صرفاً جهت عامه‌فهم و جذاب کردن وقایع کربلا مبادرت به ترسیم روایت‌های جعلی می‌کردند. بنابراین به‌طور کلی باید گفت این روایات گاهی فقط در جهت جذاب‌کردن و برانگیختن شور بیشتر حادثهٔ کربلا بوده، نه سوءاستفاده از اعتقادات دینی و مذهبی مردم، ولی‌گاهی هم افراد سودجو با نیت فریفتن عوام که غالباً کم‌سواد و بی‌سواد بوده‌اند، به افسانه‌سازی‌ها و دروغ‌پردازی‌ها یا تحریف‌هایی در انگیزه‌ها و اهداف نهضت حسینی اقدام کرده‌اند و چنان ضربهٔ مهلکی بر مکتب اهل‌بیت وارد کردند که بی مبالغه، از ضربات دشمنان امام در کربلا کمتر نبوده است. اگر روشنگری‌های نویسندگان بزرگی چون مرتضی مطهری و دیگر احیاگران تفکر دینی نبود، بخش مهمی از زحمات و جان‌فشانی‌های حضرت اباعبدالله(ع) و شهدای کربلا توسط تحریفگران و منحرفان، ضایع و حتی به ورطهٔ فراموشی سپرده می‌شد.

پی‌نوشت

۱. برای صحت و سقم این روایات، دیدگاه‌های متفاوتی بیان شده است. بعضی‌ها این روایات را واقعی و راستین می‌دانند و عده‌ای معتقدند تنها برای جذاب‌کردن واقعهٔ عاشورا چاشنی اغراق به برخی از روایات وارد شده و ساخته و پرداختهٔ ذهن خلاق مردمانی بوده که زمان‌های قدیم در ماه محرم، دسته‌های عزاداری در سوگ امام‌حسین(ع) به راه می‌انداختند و در کوی و برزن به راه می‌افتادند و از طریق روضه‌خوانی و شبیه‌خوانی مردم را در عزای امام متأثر می‌کردند و هدفی هم جز این نداشتند. استاد مطهری در کتاب *حماسهٔ حسینی* دربارهٔ بعضی از روایات واقعهٔ عاشورا دلایل موجهی برای پذیرش یا رد آن‌ها می آورد: «می‌گویند شهربانو مادر امام‌سجاد(ع) در کربلا بوده و بعد از شهادت امام‌حسین(ع) یک‌مرتبه سوار بر اسبی که در آنجا بسته بوده، شده و فرار کرده است. لشکر عمر سعد هم به دنبالش آمده‌اند. حالا اگر بگوییم اسب بی‌بی شهربانو نظرکرده بوده، ناچار باید بگوییم اسب‌های لشکر

عمر هم نظرکرده بودند که ۱۵۰ فرسخ یک نفس آمده‌اند! وقتی که داشتند او را می‌گرفتند، می‌خواست بگوید «یاهو» مرا بگیر، اشتباه کرد و گفت «یا کوه» مرا بگیر و کوه هم گرفت! تاریخ می‌گوید والدهٔ امام‌سجاد(ع) بعد از وضع حمل از دنیا رفته و اساساً در کربلا وجود نداشته است. یک مقتل را نمی‌بینید که گفته باشد مادر امام (چه بی‌بی شهربانو باشد چه کس دیگر که سر این موضوع اختلاف است) در کربلا حضور داشته است. افسانه‌ای است که جعل کرده‌اند و عده‌ای هم به آن اعتقاد دارند و نیز دربارهٔ بیهوش‌بودن امام سجاد(ع) در طول حادثهٔ کربلا می‌گویند در روز عاشورا وقتی برای امام حسین(ع) یاوری باقی نماند، امام‌سجاد(ع) پرسید: پدر جان، کار شما و این مردم به کجا کشید؟ (یعنی تا آن وقت امام زین‌العابدین بی‌خبر بوده است) امام فرمود: پسر جان، به جنگ کشید. امام‌سجاد(ع) پرسید: حبیب‌بن‌مظاهر چه شد؟ فرمود کشته شد. همین‌طور از دیگر یاران پرسید. امام‌حسین(ع) فرمود بدان که در میان خیمه‌ها غیر از من و تو مردی نمانده است. این قصه از حواشی زیادی برخوردار است و غرض این است که امام‌سجاد(ع) از اول مقاتله تا وقت مبارزهٔ پدر، اصلاً از حال نزدیکان و انصار و میدان جنگ خبری نداشته است. این داستان، جعلی و دروغ است. امام آن‌قدر مریض و بیهوش نبوده که نداند چه گذشته است. در واقع، یکی از کسانی که در واقعه حاضر بوده و آن را نقل کرده است، شخص امام‌سجاد(ع) است» (مطهری، ۱۳۶۹: ۱۷۶).

۲. روضه‌خوانی، یعنی خواندن کتاب *روضهٔ‌الشّهداء*، همان کتاب دروغ. از وقتی که این کتاب در دست و بال‌ها افتاد، دیگر کسی تاریخ واقعی امام‌حسین را مطالعه نکرد و شد افسانه‌سازیِ *روضهٔ‌الشّهداء* خواندن. ما شدیم روضه‌خوان، یعنی *روضهٔ‌الشّهداء*خوان، یعنی افسانه‌ها را نقل‌کردن و به تاریخ امام‌حسین توجه‌نکردن. عده‌ای هم ارزش کتاب *روضهٔ‌الشهداء* را فراتر از ارزش‌های ادبی و حماسی می‌دانند و معتقدند هرچند به‌لحاظ تاریخی، کتاب *روضهٔ‌الشهداء* منبع معتبری برای آگاهی از حقیقت ماجراهای کربلا نیست، زمانی که این کتاب پدید آمد، از متن فرهنگ جامعهٔ آن روز نشئت گرفت و از طرف دیگر، بهترین وسیله برای پاسخ‌گویی به برخی نیازهای فرهنگی و اجتماعی همان دوران بود.

۳. یکی از خصوصیات تصاویر پرده‌خوانی این است که جایگاه شخصیت‌ها در تصویر، باتوجه‌به مقام آن‌ها تعیین شده است؛ برای مثال، در صحنه‌های جنگی، افراد سپاه را به یک اندازه در نقاط مختلف اثر به‌طور منسجم یا پراکنده‌بودن استفاده از پرسپکتیو یا ضدپرسپکتیو به تصویر می‌کشیدند، به‌جز مواردی استثنایی که شاه یا شاهزاده‌ای در میان آنان به تصویر درآمده‌اند. در چنین حالتی، شخصیت اصلی تا حدودی بزرگ‌تر و در فضایی باز و گسترده‌تر نقش می گردید. این مسئله نه‌تنها در به تصویر کشیدن شخصیت‌های یک اثر به کار گرفته می‌شد، بلکه دیگر جان‌داران به‌خصوص اسب را نیز که در زیر پایشان داشتند، در بر می‌گرفت (گله‌داران و پورزرین، ۱۳۹۸).

فهرست منابع

- آزادارمکی، تقی (۱۳۹۰)، پاتوق و مدرنیته‌ی ایرانی، تهران: آوای نو.
- -بلوکباشی، علی (۱۳۸۰)، شمایل نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران، کتاب ماه هنر، ۳۱ و ۳۲: ۷-۳.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، دایرةالمعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۲)، نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.
- چلیپا، کاظم، گودرزی، مصطفی، شیرازی، علی اصغر (۱۳۹۰)، تاملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه خانه ای، نگره، ۱۸: ۸۱-۶۹.
- رجبی، محمدعلی (۱۳۸۴)، مکتب خیالی نگاری، گلستان هنر، ۲ : ۵۱-۵۷.
- خان سالار، زهرا (۱۳۸۶)، تصویر نگاری در هنر عامیانه (خیالی نگاری)، فرهنگ مردم ، ۲۱ و ۲۲: ۶۳-۵۵.
- خیری ، مریم (۱۳۸۷) خوانشی بر نقاشی قهوه خانه ای، آینه خیال، ۱۰: ۳۹-۳۵.

- سیف، هادی (۱۳۶۹)، نقاشی قهوه خانه ای، تهران: سازمان میراث فرهنگی وزارت فرهنگ وآموزش عالی اداره کل موزه ها و موزه رضاعباسی.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۶)، حضور واقعه عاشورا در نقاشی دوران قاجار، نگره،۴: ۱۷-۵.
- عناصری، جابر (۱۳۶۵)، تعزیه (نمایش مصیبت) تهران: واحد فوق برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.
- گله داران، لیلی،پورزرین، رضا (۱۳۹۸) کنش و هم کنش عناصر اجرایی، تصویری و ساخت فضای چندساحتی در پرده‌خوانی میدانی، نگره، ۵۰: ۱۰۷-۹۱.
- محمد زاده، مهدی، چرخی، رحیم،یاری، زهرا (۱۳۹۷)، نمادهای عرفانی در نگاره های دوزخ معراج نامه میرحیدر، باغ نظر، ۶۰ : ۶۳-۷۶.
- مطهری، مرتضی (۱۳۶۹)، حماسه حسینی۱ ، تهران: صدرا.
- مهرنیا، سید محمد (۱۳۹۰)، سیری درآثار و احوال نقاشان عاشورایی، تهران: توسعه ی کتاب ایران (تکا).

- وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سامانه تحفه :website
  URL1: https://tohfeh.farhang.gov.ir/ Accessed at: 20/07/2021

CONTENTS

Studying the capabilities of fibers as a material in the installation art **5**
Azimeh Dezashibi[1], Somayeh Ramezanmahi[2]

[1] M.A. Department of Painting, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Graduated Student)
[2] Assistant Professor, Department of Illustration, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding author)

Applied paradigms in art research (epistemology, ontology, methodology) **20**
Tahmineh Javedsokhan[1], Abolfazl Davodiroknabadi[2], Zahra Arab[3]

[1] Ph.D. Candidate, Department of Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran. (Corresponding Author)
[2] Professor, Department of Design and Clothing, Yazd Branch Islamic Azad University, Yazd, Iran.
[3] Ph.D. Candidate, Department of Art Research, Kish Azad University, Kish, Iran.

The presence of Iranian visual artists in the world arena in the years 2010 to 2020 **35**
Sara Parangi[1], Farzaneh Farrokhfar[2]

[1] M.A., Department of Painting, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. 35
[2] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Corresponding Author)

The Necessity of Cultivating Craft Designers in Higher Education **53**
Hossein Norouzi Ghara Gheshlagh[1], Somaye Salehi[2], Hojatalah Reshadi[3]

[1]Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran.(Corresponding Author)
[2]Lecturer, Department of Carpet Design, Faculty of Arts, Arak University, Arak. Iran.
[3] Lecturer, Department of Carpet Design, Faculty of Arts, Arak University, Arak. Iran.

Analytical Study of Metal Oil-Lamps of Harandi Museum, Kerman **69**
Sara Saghaee[1], Reza Riahiyan[2], Sahar Tavakoli[3]

[1] Ph.D., Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Humanities, Tehran University, Tehran, Iran. (Graduated)
[2] Assistant Professor, Prehistoric Archaeology, Administration of cultural heritage, tourism, and Handicrafts of Kerman, Kerman, Iran. (Corresponding Author)
[3] M.A., Prehistoric Archaeology, Administration of cultural heritage, tourism, and Handicrafts of Kerman, Kerman, Iran.

An analysis of narrative elements in religious paintings - coffee house **89**
Seyed Mohammad Mehrnia[1], Zainab Grossi[2]

1 Assistant Professor, Department of Textile Design, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran . (Corresponding Auther)
2 M.A. Graphic Design, Department of Graphic Design, Faculty of Art, Semnan University, Seman, Iran (Graduated Student)

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Volume 2, Issue3, Autumn 2022

License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Seyyed Abootorab Ahmadpanah
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar
Deputy Editor: Bita Mesbah

Editorial Board:

Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Mohammad Khazaei	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
Mojtaba Rafian	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Shahrokh Makvand Hosseini	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Abdollah Hasanzadeh	Associate Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

Manager: Amirhossein Salehi
Technical Editor: Hasan Yaghoubi
Logo Design: Javad Pooyan
Cover Design: Hadi Rahmati
Cover Layout: Zahra Babaei
Layout: Zahra Sokhandani
Assistant: Attiye Ebrahimi
This Issue Assistant: Sepideh Bayat, Mohammad Saleh Baratali

Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Fine Art, Semnan University, Semnan, Iran
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.