بسم الله الرحمن الرحيم

اولین همایش ملی شیوه‌های ارائه در هنرهای جدید

مجموعه سخنرانی ها و مقالات
اولین همایش ملی شیوه‌های ارائه در هنرهای جدید

سرشناسه : همایش ملی شیوه های ارایه در هنرهای جدید (نخستین : ۱۳۹۸ : یزد)
عنوان و نام پدیدآور : سایه‌های فیروزه‌ای: اولین همایش ملی شیوه‌های ارایه در هنرهای جدید ، مجموعه سخنرانی‌ها و مقالات .../ تهیه و تنظیم دبیرخانه همایش ملی شیوه‌ای ارائه در هنرهای جدید"سایه های فیروزه‌ای" ؛ دبیر همایش مجید جوادیان‌زاده ؛ دبیر علمی همایش بهرام احمدی ؛ جانشین دبیر فاطمه موسوی‌زاده ؛ ویراستار فنی نیلوفر صالحی‌ابرقویی ؛ [با همراهی] دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد ، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان ، مرکز خلاقیت و فناری‌های نوین شهری شهرداری ، انجمن هنرهای تجسمی یزد
مشخصات نشر : یزد: تفکر طلایی ، ۱۳۹۹.
مشخصات ظاهری : ۳۷۴ص. : مصور ، جدول ، نمودار.
شابک : ۹۷۸-۶۲۲-۷۲۰۸۵۳-۵
وضعیت فهرست نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان دیگر : چکیده مقالات اولین همایش ملی شیوه‌های ارایه در هنرهای جدید.
عنوان دیگر : چکیده مقالات اولین همایش ملی شیوه‌های ارایه در هنرهای جدید.
موضوع : هنر ایرانی -- کنگره‌ها
موضوع : Art, Iranian -- Congresses
موضوع : معماری منظر -- ایران -- کنگره‌ها
موضوع : Landscape architecture-- Iran -- Congresses
موضوع : هنر نوین -- کنگره‌ها
موضوع : Art, Modern -- Congresses
شناسه افزوده : جوادیان‌زاده ، مجید ، ۱۳۵۵ -
شناسه افزوده : احمدی ، بهرام ، ۱۳۴۵ -
شناسه افزوده : موسوی‌زاده جزایری ، فاطمه ، ۱۳۴۹-
شناسه افزوده : همایش ملی شیوه های ارایه در هنرهای جدید (نخستین : ۱۳۹۸ : یزد). دبیرخانه
شناسه افزوده : دانشگاه یزد. دانشکده هنر و معماری
شناسه افزوده : ایران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان یزد
شناسه افزوده : شهرداری یزد. مرکز خلاقیت و فناری‌های نوین شهری
شناسه افزوده : انجمن هنرهای تجسمی یزد
رده بندی کنگره : N۷۲۸۳
رده بندی دیویی : ۵۵/۷۰۹
شماره کتابشناسی ملی : ۷۵۱۲۷۰۳
وضعیت رکورد : فیپا

چکیـــده مقالات اولین همایش ملی
شیوه های ارائه در هنـــرهای جدید
دبیر همایش: مجید جوادیان زاده
دبیر علمی همایش: دکتر بهرام احمدی
جانشین دبیر: فاطمه موسوی زاده
تهیه و تنظیم: دبیرخانه همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید"سایه های فیروزه ای"
طراحی: نجمه فتوحی (موسسه فرهنگی و هنری دیدنو یزد)
ویراستار فنی : نیلوفر صالحی ابرقویی
انتشارت: تفکر طلایی
تیراژ: ۱۰۰۰ جلد
چاپ : اول ۱۳۹۹
شابک: ۵-۵۳-۷۲۰۸-۶۲۲-۹۷۸

با تشکر از:
- معاونت هنری وزات فرهنگ و ارشاد اسلامی
- اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان
- دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد
- مرکز خلاقیت و فناوری های نوین شهری شهرداری یزد
- انجمن هنرهای تجسمی یزد
- دفتر نمایندگی یوونسکو_ایران
- موسسه فرهنگی هنری سینمایی فیلمسازان ستاره کویر

فهرست:

اهمیت همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید در شهر یزد	۱۰
عملکرد فرهنگی و اجتماعی هنرهای جدید	۱۴
واکاوی دانش حاکم بر هنرهای جدید در متن شهری	۳۴
شناسایی و ارزیابی مؤلفه های هنر مکان ویژه	۵۰
زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی در فضای شهری	۶۲
دغدغه های زیست محیطی در قالب هنر محیطی و شهری	۷۸
نقش هنرهای جدید در توسعه گردشگری جوامع محلی	۹۶
بازیابی رویکردهای نوین در دیوارنگاره‌های شهری	۱۱۴
نگرشی نو در اجرای محیطی و شهری بر اساس مفهوم موسیقی و معماری	۱۳۶
رویکردهای نوین هنر جدی رویکردهای نوین هنر جدید در دیوارنگاره های شهری	۱۵۰
تعامل مخاطب با هنرهای نوین شهری در بافت تاریخی یزد	۱۶۸
نقش "متریال" آثار هنرهای محیطی در ارتقاء کیفیت فضای شهری	۱۸۰
تبیین نقش طراح‌گرافیک در ارائه رویکرد سبز در طراحی‌گرافیک	۲۰۰
هنرمحیطی و کاربرد آن در محیط زیست شهری	۲۱۸
جایگاه هنر از منظر کارکردگرایی و نقش آموزشی هنرهای شهری	۲۳۶
زیبایی شناسی پراگماتیستی ، زیست بوم و هنرهای جدید	۲۵۶
ارائه موسیقی در بستر شهری	۲۸۲
مطالعه تاثیر هنر های جدید و محیطی در ارتقاء گرافیک شهری	۲۹۰
تاثیر هنر حرکتی در راستای خلق آثار محیطی و شهری	۳۰۸
نگاهی به هنر سایه ، از درون و برون	۳۲۲
وجه اشتراک وافتراق آئین‌های عاشورایی با هنر اجرا	۳۴۲
زیبایی شناسی گلیچ و آشکارگی ماهیت پدیده دیجیتال	۳۵۲
جلوه هایی از آئین های عاشورایی در هنر جدید	۳۶۶

نخستین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید (سایه های فیروزه ای)

دبیر همایش: مجید جوادیان زاده

دبیر علمی همایش: دکتر بهرام احمدی

شورای سیاست گذاری:

سید محمد مجتبی حسینی: معاون هنری وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی

هادی مظفری: مدیر کل هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مجید جوادیان زاده: مدیرکل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان یزد

دکتر علی اکبر شریفی مهرجردی: رئیس دانشکده هنر و معماری

مهندس جعفر امین مقدم: رئیس مرکز خلاقیت و فناوری های نوین شهرداری

حمیدرضا قمی: از نمایندگان مردم یزد در شورای اسلامی شهریزد

کمیته ی علمی:

دکتر علی اکبر شریفی مهرجردی: رئیس دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر بهرام احمدی: مدیر گروه هنرهای تجسمی دانشگاه هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر حمید رضا محبی: دکترای پژوهش هنر ، هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر کاظم مندگاری: دکترای معماری ، هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر محسن عباسی هرفته: دکترای حفاظت و مرمت بناها و بافت‌های تاریخی ، هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر اصغر کفشچیان مقدم : دکترای تاریخ هنرهای تجسمی ، عضو هیات علمی دانشگاه تهران

دکتر اصغر جوانی: دکترای پژوهش هنر ، هیات علمی دانشگاه هنر اصفهان

دکتر احمد نادعلیان: دکترای فلسفه هنر ، مدیر هنری مرکز هنر پردیس

دکتر رضا افهمی: دکترای پژوهش هنر ، هیات علمی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر رضا شکوری: دکترای معماری گرنوبل ۲ و دانشکده عالی معماری گرنویل فرانسه ، هیات علمی دانشگاه هنر

دکتر ناهید عبدی: دکترای پژوهش هنر ،هیات علمی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر و مدیر گروه نظریه و نقد(با تخصص آیکونولوژی)

دکتر محمود دهقان هراتی: دکترای تئاتر از دانشگاه ملی مالزیUM ، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد

امیر راد: رئیس هیات مدیره انجمن هنرمندان نقاش ایران

کمیته ی داوری:

دکتر حمید رضا محبی: دکترای پژوهش هنر ، هیات علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

دکتر محمود دهقان هراتی: دکترای تئاتر از دانشگاه ملی مالزیUM ، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد

دکتر ناهید عبدی: دکترای پژوهش هنر ،هیات علمی پژوهشکده هنر فرهنگستان هنر و مدیر گروه نظریه و نقد(با تخصص آیکونولوژی)

دکتر علی اکبر جهانگرد: دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیل هنر ، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد شیراز

دکتر محسن میثمی: دانشجوی دکترای دانشگاهRMIT استرالیاعلم

دکتر سید محمد طاهری: دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیل هنر

پیشگفتار:

سایه های فیروزه ای

اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید

امروزه رسانه های هنری جدید با محدوده وسیع خود ، فضای مناسبی را برای بروز و ظهور خلاقیت و نوآوری به وجود آورده اند. هنرهای جدید با قالب ها و رسانه هایی چون ویدئو ، چیدمان ، اجرای محیطی ، دیجیتالی و دیگر رسانه ها و یا با ترکیب آنها ، مرزها را درنوردیده اند و تقسیم بندی هنرهای شناخته شده نقاشی ، مجسمه سازی ، نمایش و .... را از میان برداشته اند تا بیش از پیش با مخاطب ارتباط برقرارکنند و به گفتگو بنشینند. بدین ترتیب ضرورت آشنایی و درک هنرهای جدید از طرف مخاطب نیز یک نیاز جدی می شود ، چرا که هنر های جدید پاسخی است به پرسش های برآمده از بسترهای فرهنگی ، سیاسی و اجتماعی ای که ذهن و زندگی مخاطب را در بر گرفته است.

قدرت و وسعت هنرهای جدید باعث شده است که در مراکز آموزشی بسیاری از کشورهای جهان ، قاطعانه مورد توجه و آموزش قرار بگیرند و در ایران نیز در دهه های اخیر تجارب گوناگون ارائه هنرهای جدید در قالب هنرهای محیطی ، چیدمان ، چند رسانه ای و غیره صورت گرفته است. در چنین بستری دانشجویان هنر و هنرجویان ، بخشی از فعالیت هنری خود را معطوف به پیدا کردن راه ها و شیوه های خلاقانه ای می کنند که هنرشان را به بهترین و موثرترین شکل ممکن به مخاطب انتقال دهد. در شهر یزد با تاکید بر اقلیم و گسترش مراکز آموزش هنر ، زمینه های شکل گیری شیوه های ارائه متفاوت مورد نظر قرار گرفته است و پس از ثبت این شهر به عنوان میراث جهانی ، انگیزه طراحی یک رویداد علمی با عنوان «همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید» از جانب معاونت هنری وزات فرهنگ و ارشاد اسلامی ، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان ، دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد ، مرکز خلاقیت و فناوری های نوین شهری شهرداری یزد ، انجمن هنرهای تجسمی یزد و دفتر نمایندگی یوونسکو_ایران ، شکل گرفت تا امکانی برای شناخت بهتر این هنر و جایگاه آن فراهم گردد و در این راستا قابلیت های فرهنگی و هنری و اقلیمی یزد نیز شناسایی گردد. لازم به ذکر است که برگزاری آن به صورت بین المللی از افقهای پیش روی این دبیرخانه است.

اهداف

- معرفی تجربه های نوین ارائه آثار هنرهای جدید ایران و جهان
- توجه به قابلیتهای اقلیمی مختلف در ارائه آثار هنرهای جدید
- شناسایی زمینه های مختلف ارائه آثار هنری در فضاهای سنتی
- معرفی قابلیتهای فرهنگی و اقلیمی یزد در زمینه هنرهای جدید
- بازتعریف هویت محله های شهری و انعکاسشان در آثار هنرهای جدید

محورهای همایش:

- کشف ظرفیت های اجرایی هنرهای جدید در شهر یزد
- لزوم بازنگری در آموزش هنرهای جدید با رویکرد روشهای ارائه اثر هنری
- شهرمیراث جهانی یزد به عنوان بستر آفرینش هنری با بهره گیری از فضاهای سنتی
- استفاده از فضای شهری به عنوان نمایشگاه هنر جدید
- اهمیت و ضرورت شیوه های اجرا در هنرهای جدید و مرز آن با رویکردهای مشابه
- انتقال تجربیات وکاربرد هنرهای جدید در حوزه گردشگری و ارائه آثار هنری
- زیبایی شناسی و فناوری هنرهای جدید
- عملکرد فرهنگی و اجتماعی هنرهای جدید
- ارتقا سیما و منظر شهر از طریق فضاهای خلق شده در هنرهای جدید
- مشارکت مخاطب هنرهای جدید و نقش او در ارائه اثر هنری
- احساس تجربه نشاط اجتماعی در تولید آثار هنرهای جدید
- تجلی بنیان های انسانی و معنوی محله ها در آثار هنری جدید
- انعکاس شاعرانه و هنرمندانه مفاهیم محله ای در آثار هنری جدید
- بازآفرینی تجربه زیسته شهری در قاب هنرهای جدید
- تمرین بهره برداری صحیح با حفظ اصول هنرهای جدید در مدیریت شهری
- توجه به نسبت هنرهای جدید با ظرفیت استارت آپها در کسب و کارهای فرهنگی هنری

اهمیت همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید در شهر یزد

«اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید» با عنوان سایه‌های فیروزه‌ای مهمترین اهداف خود را ضمن معرفی تجربه های نوین «هنرهای جدید» و توجه به قابلیتهای اقلیمی ، شناسایی زمینه های ارائه آثار هنری در فضاهای سنتی و درک قابلیتهای فرهنگی و اقلیمی یزد معرفی نمود. همچنین به انعکاس هویت محله ها در «هنرهای جدید» شهری توجه داشته است. بدین ترتیب با «هنرهای جدید» بعنوان اولین کلیدواژه روبرو هستیم. در سالهای اخیر در محافل هنری ایران واژه «هنر جدید» بسیار مورد استفاده قرار گرفته و گویا مترادفی برای «هنر معاصر» شده است. البته همه پیچیدگیهایی که برای «هنر معاصر» می شناسیم را همچنان همراه خود دارد. با وجود این پیچیدگیها ، در محافل هنری ایران تمایل بسیاری برای استفاده از واژه «هنرهای جدید» (بصورت جمع) به چشم می خورد. ارائه یک تعریف مشخص برای هنرهای جدید و یا هنر معاصر دشواریهای بسیاری دارد اما می توان بخشی از آن را روشن نمود.

در ایران ابتدا «هنر جدید» با «هنر مفهومی» پیوند خورده بود. بدین ترتیب که پس از انقلاب اسلامی - در حالی که هنرمندان چند پروژه مستقل در حوزه «هنر مفهومی» را تجربه کرده بودند- در سال ۱۳۸۰ اولین نمایشگاه با عنوان «هنر مفهومی» شکل گرفت. پس از آن دومین نمایشگاه هنر مفهومی در سال ۱۳۸۱ ، با عنوان «هنر جدید» برگزار گردید. رئیس وقت موزه هنرهای معاصر تهران ، علت تغییر نام از هنر مفهومی به «هنر جدید» را گسترده‌تر کردن حوزه فعالیت هنرمندان دانست و بیان نمود جریان‌های جدیدی وجود دارند که هنر مفهومی نیستند. همچنین دبیر آن نمایشگاه علت تغییر نام را ایجاد انتظارات و محدودیت‌هایی دانست که عنوان هنر مفهومی برای نمایشگاه به بار می‌آورد. بنابراین «هنر جدید» خود را از بستر محدود «هنر مفهومی» رها ساخت و خود را به معنای «هنر معاصر» نزدیک ساخت.

در یک نگاه اولیه «هنر معاصر» و پیرو آن «هنر جدید» اشاره به یک مقطع مشخص تاریخی دارد که پس از «هنر مدرن» برآمده از بسترهای فرهنگی ، سیاسی و اجتماعی مساعد زمانه بوده و پیرو آن در صدد پاسخگویی به پرسش های مطرح شده آن بسترها است. بدین ترتیب چنانچه نگاه صرفاً تاریخی را گسترش دهیم پیش روی ما حوزه‌ی اندیشه قرار دارد زیرا این اندیشه است که ادعای پاسخگویی دارد. در حوزه اندیشه «رسانه ها» یا «مدیوم های» قدیم و جدید چنانچه توان و قابلیت همراهی در این حوزه را داشته باشند- فارغ از زمان آنها - مورد استفاده قرار می گیرند. نباید فراموش کرد که در مقطع زمانی شکل گیری «هنر جدید» مدیوم های نوینی که دستاورد زمان خود بودند مورد استقبال قرار گرفتند. با آن استقبال اکنون طیف گسترده‌ای از مدیوم‌ها جدید (که البته جا را برای مدیوم ها قبلی تنگ نکرده اند) بر اساس ویژگی آن‌ها توسط هنرمندان «هنر جدید» مورد استفاده قرار می گیرند. بطور خلاصه اینکه گرچه تنوع بسیاری در حوزه «هنر جدید» وجود دارد اما اهمیت اندیشه صدرنشین است. چقدر گفتن این جمله که اندیشه صدرنشین است سخت است ، باید چنین برداشتی را محتاطانه مطرح کرد که مبادا دانش هنری را به حاشیه ببرد و بدست فراموشی بسپارد. از سویی دیگر باید مراقب بود که همه چیز را در مدیوم و رسانه نوین خلاصه نکرد. بله ممکن است تصور شود هرچه مضمون مورد نظر را با مدیومهای بیشتری شرح بدهیم بهتر میتوان ایده و اندیشه را بیان نمود ؛ و این مشکلی است که بخشی از هنر جدید را در ایران درگیر خود ساخته است.

در دو ده اخیر ، بسیاری از هنرمندان جوان .به مدیوم‌ها و رسانه های جدید توجه و علاقه نشان داده اند و سعی دارند که با تحولات هنر جهان همگام شوند. اما در رویکرد بسیاری از آنها تعمق کمی دیده می شود. چنین تعمق کمی نیاز با آموزش و شناخت دقیق را گوشزد می کند. همایش ها و سمینارهایی از قبیل «سایه های فیروزه ای» نقش مهمی در این آموزش دارند ؛ آموزشی که مخاطب را نیز فراموش نمی کند. مخاطب نباید فراموش شود زیرا برای درک اثر هنری معاصر باید زمینه مشترکی از دانش میان هنرمند و مخاطب برقرار باشد.

بنابراین با تأکید بر شناخت همه جانبه از طرف هنرمند ضرورت آگاهی مخاطب با «هنر جدید» بسیار مهم است در همین راستا «اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید» معنا می یابد. در سایه این آگاهی است که هنرمند و اثر هنری در مواجهه با مخاطب در جهت دست یابی به مقصود و اهداف خود هماهنگ و مؤثر خواهند شد. این هماهنگی همانگونه که مورد نظر این همایش است در شهر شکل می گیرد. بخش مهمی از اهداف «اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید» که در شهر یزد برگزار گردید به هنر شهری توجه دارد.

برخی از آثار هنری ، با تلفیق با فضای شهری گونهای از هنر عمومی می شوند. هنر شهری برای رساتر و مؤثر بودن از طیف گستردهای از رسانهها و مدیومها بهره می برد و شکل و بیانی متنوع می یابد تا از حوزه های مختلف اجتماعی و فرهنگی با اهل شهر و میهمانان شهر بعنوان «مخاطب» ارتباط برقرار نماید. به همین دلیل میادین ، پیادهروها و پارکها... بستری برای نمایش آثار می شوند. در هنر شهری چنانچه از آثار ماندگار مثل یادمانهای تاریخی و مجسمهها بگذریم با آثاری روبرو می شویم که از شروع ایده پردازی تا پایان خلق اثر بصورت پروژه ای با مقطع زمانی و عمری کوتاه ساخته می‌شوند. در چنین آثاری استفاده از رسانههای هنری جدید همچون هنر محیطی ، هنر اجرا

(پرفورمنس) و دیگر رسانه ها امکان ظهور بیشتری دارند که خود تأکیدی است بر شناخت قابلیت و ویژگیهای این گونه مدیومها. در بسیاری از این گونه آثار هنر مخاطب محور میشود و مخاطب نه تنها در درک و تفسیر اثر هنری سهیم است بلکه گاهی میتواند در خلق آن نیز مشارکت داشته باشد. بدین ترتیب هنرمند باید نسبت به مخاطبان اثرش آگاه باشد. هنرمند پروسه ای پیچیده پیش روی خود دارد و کار با شناخت مخاطب تمام نمی گردد. یکی دیگر از ویژگی‌های مهم مدیوم‌های «هنر جدید» نسبت آن با بستر خلق اثر است و بنا بر بستر خود معنا می یابد. بخشی از این بستر مکان است ، با تأکید بر بستر و بخش مهم آن یعنی مکان اکنون می توان از شهر یزد سخن گفت.

موقعیت جغرافیایی ، اقلیمی ، فرهنگی و دینی از مهم ترین عواملی هستند که در شکل گیری هنر در دوره های گذشته در این «مکان» یعنی شهر یزد نقش داشته اند و البته این مهم در هنر دوران کنونی و «هنر جدید» مورد تأکید و توجه است. این مکان بعنوان یک شهر «هنر شهری» خود را می طلبد هنری که بر پایه اصولی بنا شود که امکان بهره مندی از آن «اصول» برای هر شهری امکان پذیر باشد. بطور مثال معماری این شهر بر پایه کاربرد مقیاس های انسانی و پرهیز از بیهودگی است که با بهره گیری از امکانات و مصالح محلی معنا می یابد. بر این اساس بافت قدیم یزد و دیگر شرایطش آن شهر را به میراث جهانی تبدیل کرده است. وقتی در بافت قدیم بعنوان یک شهروند یا گردشگر آگاه حرکت می کنیم در گذرها و مسیرها با دیدن بادگیرها و فضاهای مرتبط حسی شکوهمند را تجربه می کنیم. بدین ترتیب با درک اینکه هر یک از آثار هنرهای شهری با بستر خود نسبتی مستقیم دارد ، آیا می توان پیوندی بین هنر گذشته و هنر جدید برقرار نمود؟ آیا چنین پیوندی اصولاً لازم است؟ سوالاتی از این قبیل دغدغه هنرمند و مخاطب است که باید جواب را در همایشهایی جستجو کرد که «اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید» اولین و یکی از آنها است.

بهرام احمدی
دبیر علمی اولین همایش ملی شیوه های ارائه در هنرهای جدید

عملکرد فرهنگی و اجتماعی هنرهای جدید

احمد نادعلیان

چکیده

هنرهای جدید به دستاوردهای جنبش‌های پسامینیمال توجه دارد ولی زبان هنر معاصر را به کار می‌گیرد. آثار هنر جدید اغلب مفهومی ، بینا رشته‌ای و مکان ویژه هستند ولی در بسیاری از موارد به زیبایی‌شناسی توجه دارند. هنر جدید همچنین از فناوری‌های رایانه‌ای و قابلیت‌های درون‌خطی و تعاملی استفاده می‌نماید. پرسش اصلی در این پژوهش ، چگونگی عملکرد فرهنگی- اجتماعی هنرهای جدید در جوامع است که جهت پاسخ به آن ، ضمن تعریف مفهوم هنر جدید ، به نقش آن در فرهنگ و اجتماع پرداخته شد. این پژوهش از منظر هدف ، بنیادی و با روش توصیفی-تحلیلی انجام شد. جامعه نمونه ، آثار هنر جدید مرتبط با مفاهیم در نظر گرفته شد ، بنابراین ، نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند و نظری بوده است. مهم‌ترین یافته‌های پژوهش ، هنر جدید را این‌گونه با فرهنگ و اجتماع پیوند زده است ؛ توجه به کهن‌الگوها ، نمادها ، آئین‌ها همچنین مسائل جنسیتی ، نژادی ، زن‌آزادخواهی ، تبعیض و بحران‌های محیط‌زیستی ، منجر به پیدایش هنری شد که نه‌تنها با هنر مدرن متفاوت است و به‌صورت رسمی کنشگری اجتماعی را در پیش گرفته است. ازاین‌رو برای رسیدن به این اهداف اغلب به دلیل رویکرد اجتماعی در هنرهای جدید ، مشارکت جوامع در فرایند شکل‌گیری ، اجرا و بهره‌مندی از این نوع هنر در نظر گرفته می‌شود.

واژگان کلیدی: هنر جدید ، هنر پست‌مدرن ، هنر اجتماعی ، هنر مکان‌ویژه ، art Interdisciplinary

مقدمه

در دوران معاصر مضماین فرهنگی و اجتماعی استفاده در هنرهای جدید بازتاب پیدا می‌کند. هنر جدید برای بیان مضامین فرهنگی و اجتماعی از رسانه‌هاي جدید بهره می‌گیرد. البته هنر جدید در ایران ، تعریفی قراردادی دارد که ممکن است در جغرافیای خارج از این مرزوبوم ، تعاریف خاص خودش را داشته باشد. آنچه هنر جدید قلمداد می‌شود ، درواقع هنری است که با نحله‌های پسامینیمال در غرب همراهی دارد. هنرهای جدید در ایران در بسیاری از موارد هنری بین‌رشته‌ای و مکان‌ویژه هستند که در قلمرو جهانی به‌عنوان هنرهای معاصر شناخته می‌شود. در یک قلمرو جهانی به‌کارگیری مجدد زیبایی‌شناسی در آثار مکان‌ویژه و چیدمان ، استفاده از فناوری‌های رایانه‌ای و قابلیت‌های درون‌خطی و تعاملی آن و مهم‌تر از این رابطه هنر با مسائل جنسیتی ، نژادی ، زن‌آزادخواهی ، تبعیض و بحران‌های محیط‌زیستی ، منجر به پیدایش هنری شد که به نمادهای فرهنگی بیشتر توجه دارد ، و به‌صورت رسمی کنشگری اجتماعی را در پیش گرفته است. برای نیل به این اهداف اغلب از عناصر فرهنگی به‌گونه‌ای استفاده می‌شود که عموم مردم ممکن است با آن ارتباط برقرار کنند و به دلیل رویکرد اجتماعی آن ، مشارکت جوامع در فرایند شکل‌گیری و بهره‌مندی از این نوع هنر ممکن است. در ادامه برای برقراری ارتباط میان مفاهیم تقریبا نوظهور هنری یا همان موضوعات و ویژگی‌های هنر جدید ، لازم است تا اندکی به اندیشه‌های دوران پست‌مدرن و اهمیت هنر اجتماعی اشاره داشته باشیم.

پست‌مدرن

پست‌مدرنیسم یك واژه پیچیده است. نظراتی که درباره آغاز ، ریشه‌ها و معنی آن وجود دارند متنوع و متفاوت و بستگی به نقل‌قول آن از افراد مختلف دارد. حوزه‌های آن شامل هنر ، معماری ، موسیقی ، رقص ، فیلم ، ادبیات ، مذهب ، فلسفه ، جامعه‌شناسی ، آموزش ، ارتباطات ، سیاست مد و صنعت می‌شود. پست‌مدرن هم یك حرکت جهانی است و هم به فرهنگ‌های بومی بها می‌دهد. به نظر پست‌مدرنیست‌ها تکنولوژی محصول بزرگ مدرنیسم است (Keith, 1993, p. 101). ازنقطه‌نظر اجتماعی و فرهنگی پست‌مدرن ، تکنولوژی و به‌صورت گسترده‌تر جهان غیرقابل‌مهار یا کنترل است. مدرنیسم همچنین با سرمایه‌داری و فلسفه عقلانی ارتباط دارد (Wheale, 1995, p. 10). به نظر بسیاری از اندیشمندان هرچند دنیای مدرن در حوزه سرمایه‌داری صنعتی فکر کردن علمی را به ارمغان آورد. اما در کنار آن پیامدش همچنین جنگ اتمی, نازیسم نژادپرستی . استعمار جدید و گرسنگی جهان سوم بود. اگر این میراث مدرنیسم بوده است چندان خوشایند نبوده است. آیا این شرایط حاصل توجه به عقل بوده است. (Burke Barry, 2000) پست‌مدرنیست‌ها با نظامی که امروز بر جهان حاکم است و ارزش‌هایی که آن را ایجاد کرده است مخالفت کردند. (Janson, A. F. 1995). درحالی‌که مدرنیسم در مورد قابلیت‌های زمان‌ها استعاره‌ای بود و مشتاق و علاقه‌مند بود گاهی اوقات سحرآمیز و تحویلی بود ، پست‌مدرنیست‌ها غالباً اجتماعی هستند و خودشان را مستقیماً بااحساس درگیر می‌کنند و اغلب شکاك و نقاد هستند و یا آشکارا سیاسی هستند.

هنر و فرهنگ و اجتماع

به‌منظور درک کاربرد و نقش هنر در جوامع ، ابتدا باید درک درستی از مفهوم فرهنگ داشت. برای واژه و مفهوم فرهنگ ، تعاریف بسیاری در منابع گوناگون موجود است. فرهنگ بر تمام اعمال و رفتار مردم جامعه اثرگذار است چراکه برخاسته از ارزش‌ها ، عقاید ، نگرش‌ها ، هنجارهای یا الگوهای رفتاری موردنظر آن‌هاست. فرهنگ بادانش کلی و عملکرد ذهنی مادی و معنوی یک گروه خاص یا جامعه در ارتباط است ؛ بنابراین مردم و سازمان‌ها هستند که فرهنگ را ساخته و پرورش می‌دهند. برخی بر این باورند که واژه فرهنگ در سده ۱۹ برای مقابله با فردگرایی افراطی جامعه غربی مطرح شد ؛ با این رویکرد که انسان فرهنگی و انسانی که نگاه به جمع دارد ، انسان بهتری است (Olughor, 2014).

حسن‌بیگی (۱۳۹۰ ، ۳۳۸) بر این باور است که «فرهنگ شامل عناصری منسجم و هماهنگ به‌هم‌پیوسته است که تغییر در یک بخش موجب تغییرات در بخش‌های دیگر خواهد شد.» او به نقل از شاین ، فرهنگ را متشکل از سه لایه می‌داند. لایه اول همان مفروضات و باورها که شامل اعتقادات و فرض‌های پذیرفته‌شده در میان مردم یک جامعه است. مردم به این باورها چه آگاه باشند چه نباشند ، این باورها در همه سطوح زندگی آن‌ها جاری است. لایه دوم شامل ارزش‌ها و هنجارها است که این ارزش‌ها مبنای شکل‌گیری و قضاوت‌هاست که بر ضوابط اخلاقی دلالت داشته و بااحساس در ارتباط هستند. لایه سوم ، مصنوعات فرهنگی یا فرهنگ مادی یک جامعه است. مصنوعات به عبارتی ظاهر عینیت یافته سطوح زیرین هستند که در سه گروه نمودهای فیزیکی (آرم‌ها ، آثار هنری ، معماری ، لباس ، تبلیغات و غیره) ، نمودهای رفتاری (مراسم ، آیین‌ها و غیره) و نمودهای شفاهی (حکایت‌ها ، داستان‌ها ، اسطوره‌ها و غیره) دسته‌بندی می‌شوند. روشن است که این سطوح بر هم تأثیرگذارند و تغییر دریکی موجب تغییر در دیگری خواهد شد. به‌طور مثال تغییر در باورها موجب تغییر در یک مصنوع خواهد شد و یا ایجاد یک مصنوع مثل یک اثر هنری می‌تواند بر روی باورها و هنجارها تأثیرگذار باشد. اگر فرهنگ را به درختی مانند کنیم ، ریشه درخت معادل لایه اول ، تنه و ساقه‌ها معادل لایه دوم و بالاخره برگ‌ها و میوه‌ها همان لایه سوم فرهنگ هستند (شکل ۱) (حسن‌بیگی ، ۱۳۹۰ ، ۳۴۰-۳۳۸).

شکل ۱- سه لایه فرهنگ | منبع: نگارنده

اگر آثار هنری را جزوه لایه سوم فرهنگ و از عناصر فرهنگ مادی بدانیم ، باید بیندیشیم که چگونه هنر به‌عنوان یک فرهنگ مادی روی جامعه تأثیرگذار است. در طول تاریخ ، بارها هنر به‌عنوان ابزاری سیاسی برای جنبش‌ها یا اعتراضات استفاده شده است ، اما آنچه در هنرهای جدید ، بیش از هر چیزی دارای اهمیت است ، رویکرد فرهنگی- اجتماعی آن است. در هنرهای جدید ، استفاده از عناصر فرهنگی به‌حداعلای خود رسیده است. این مهم ، در هنرمندان هنر جدید برخی کشورها مثل ایران ، بیشتر به چشم می‌خورد. در ایران ، هنرمند هنر جدید به دنبال نوعی سودمندی و کاربرد فرهنگی ، اجتماعی ، سیاسی ، محیط‌زیستی برای اثر خود است. درعین‌حال به عناصر زیبایی‌شناسانه هم توجه نشان داده است. به‌طورکلی ، هنرهای جدید با ارجاع به تاریخ ، فرهنگ و عناصر بومی ، با خلق معانی جدید در بسترهای متفاوت ، به بازآفرینی و احیای فرهنگ بومی جوامع یاری می‌رسانند.

دیدگاه‌های منتقدین درباره هنر ، در سه دهه گذشته دچار تغییر و تحول شده است. در هنر مدرن ، آنچه به‌عنوان هنر از آن نام برده می‌شد ، هنری در انحصار آتلیه‌ها ، موزه‌ها و گالری‌های شخصی هنرمندان بود. در راستای تحولات اخیر در تئوری فرهنگ مادی (Miller, 2005; Tilley, al et Tilley and 1999., 2006) ، اکنون هنر بیشتر ازلحاظ مشارکت ، تعامل و عملکرد خود با مردم دیده می‌شود ، نه اینکه فقط به‌عنوان یک شی یا تصویری که منفعلانه عمل می‌کند(Morphy & Perkins, 2006 and Gell, 1998) . در دوره پست‌مدرن ، با تغییر دادن مفهوم هنر از «هنر والا»[1] به هنری در بطن زندگی ، مباحث مربوط به هنر درمانی پدیدار شدند. ازاین‌رو تمرینات هنر درمانی ، وابستگی زیادی با پست‌مدرنیسم و فعالیت‌های اشتراکی بین هنرمند و تماشاگر دارد. هنرمندان پست‌مدرن بر این باور هستند که شکاف به وجود آمده میان هنر مدرنیستی و مردم باید برداشته شود (Klein & Muri-Alter, 2007).

جامعه‌شناسان هنر را به‌عنوان یک امر اجتماعی در نظر می‌گیرند و هنرها را حاصل تعاملات اجتماعی می‌دانند ؛ زیرا معتقدند که تمامی تعاملات و زمینه‌ها در تولید هنر از بستر اجتماع برخاسته می‌شود. از زیرساخت‌های اجتماعی گرفته تا مؤسساتی که از آن پشتیبانی می‌کنند و حامی هنرمندان و هنرها هستند. در مورد هنرهای مشارکتی به مفهوم امروزی آن ، باید ریشه‌هایش را در جنبش‌های اعتراض گونه هنری که از دهه‌های ۱۹۶۰ به بعد دنبال کرد. از این دوره ، در کنار سایر تعاریف هنری ، هنر اجتماعی کم‌کم پای به عرصه وجود گذاشت و هنر به‌عنوان یک عمل اجتماعی در نظر گرفته شد. حرکت‌هایی که توسط هنرمندانی چون آلن کاپرو ، جوزف بویز و در جنبش‌های هپنینگ ، فلاکسوس ، پرفورمنس و غیره انجام شد. در حال حاضر این شیوه‌های هنری تحت نام‌های مختلفی ازجمله: هنر مشارکتی اجتماعی[2] ، هنر جامعه‌محور[3] ، جوامع آزمایشی[4] ، هنر گفتگویی[5] ،

1 high art

2 socially engaged art

3 community- based art

4 experimental communities

5 dialogic art

هنر کرانه‌ای[6]، هنر تسهیلگر[7]، هنر مشارکتی[8]، هنر همکاری[9]، هنر زمینه‌محور[10] و (اخیراً) عمل اجتماعی[11] خطاب می‌شوند. این جهت‌گیری به سمت زمینه‌های اجتماعی ازلحاظ آماری افزایش یافته و تبدیل به یک پدیده جهانی شده است. از اوایل دهه ۱۹۹۰، علاوه بر هنرمندان، شاهد افزایش گرایش مردم عادی به پروژه‌های هنری مشارکتی اجتماعی هستیم. این جهت‌گیری هنر نسبت به جامعه، نتیجه مجموعه‌ای از درخواست‌ها برای ریشه‌کن کردن روابط سنتی میان شی هنری، هنرمند و مخاطب بوده است. در این نوع از هنرها، مخاطب که تا پیش‌ازاین به‌عنوان تماشاگر یا بیننده محسوب می‌شد، ازاین‌پس خود به‌عنوان مشارکت‌کننده یا تولیدکننده در خلق اثر هنری شرکت دارد. درواقع هدف از این نوع هنرها، اعمال فشار بر شیوه‌های متعارف تولید و مصرف هنری تحت نظام سرمایه‌داری است (Bishop, 2012).

کنش‌های مختلف هنری مانند هنرهای عمومی، نقاشی‌های دیواری، جشنواره‌ها و نمایشگاه‌ها، موزه‌ها و اجرای نمایش‌ها به مردم فرصتی برای لذت بردن از خود و شرکت در هنر می‌دهد. تمایل به فرار از روال روزانه خود، از طریق تجربیات هنری، درحالی‌که سرگرم‌کننده است، احساس آزادی و فراغ بالی را حاصل می‌شود. بااین‌حال، افزایش لذت و سرخوشی یا فهم ناچیزی از زیبایی‌شناسی فعالیت‌های هنری و فرهنگی، سبب می‌شود تا شرکت‌کنندگان درراه بروز خود، یادگیری مهارت‌های جدید یا حتی ارتقای سلامتی و رفاه خویش گام بردارند (Daykin et al., 2013; Dooris, 2005). ازاین‌جهت می‌توان گفت که شرکت در هنر، به مردم اجازه می‌دهد که علاوه بر تجربه دستاوردهای جدید و هنری مختلف به دنبال تجربه منحصربه‌فرد فرهنگی باشند و از سوی دیگر، حس کنجکاوی خود را برآورده کنند. کسب مهارت‌های جدید هنری، یکی از مزایای هنرهای عمومی است. همچنین، از طریق پروژه‌های هنری، افراد دانش هنری، فهمی از اشکال هنری و نیز خلاقیت و مهارت‌های خود را توسعه می‌دهند؛ بنابراین فرد می‌تواند اهداف شخصی خود را تحقق بخشد. پژوهشگران در مطالعات روابط هنر و سلامت جامعه نیز به این نتیجه دست یافتند که مشارکت در هنر باعث می‌شود مردم احساس بهتری نسبت به خود داشته باشند و تأکید کردند که مشارکت در کنش‌های هنری با رضایت از زندگی و کیفیت آن رابطه معناداری دارند (Macnaughton, et South, 2005; al., 2006; Michalos & Kahlke, 2010).

هنرمندان هنر اجتماعی، اغلب در فضایی خارج از محدوده آتلیه‌ها و گالری‌ها و در محیط بیرونی، اقدام به خلق آثار هنری کردند. دغدغه هنر اجتماعی، موضوعاتی از دل جامعه است. در این دیدگاه، هنر جامعه را می‌سازد. اگر هنر را یک عمل اجتماعی بدانیم، وظیفه آن، هنری خلاقانه

6 Littoral art

7 interventionist art

8 participatory art

9 collaborative art

10 contextual art

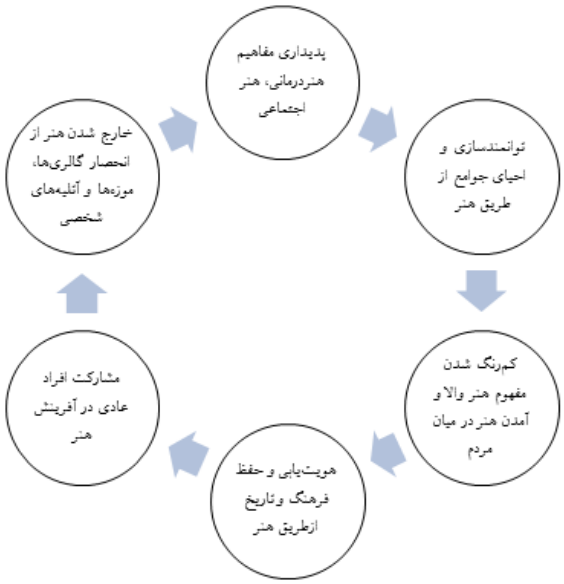
11 social practice

باهدف بهبود شرایط اجتماعی است. این نوع هنر برای تأثیرگذاری در جامعه ، عمدتاً نیازمند همکاری با اعضای جامعه است ازاین‌رو به مواد و مصالحی خارج از استودیو یا آتلیه شخصی احتیاج دارد. با توجه به این تفاسیر ، هنرهای جدید ، بستر مناسبی برای خلق آثار هنر اجتماعی به شمار می‌روند.

شواهدی وجود دارد که نشان می‌دهد هنر ، به‌عنوان یک رسانه ، می‌تواند افراد و گروه‌ها را قادر سازد تا با مشارکت بیشتر ، اعتمادبه‌نفس بیشتری کسب کرده و با فعالیت بیشتر در جهت توسعه جوامع محلی خود کوشا باشند. در حقیقت ، هنر و فرهنگ عمدتاً برای کمک به احیا و بهبود اقتصادی شهرها ، حومه‌ها و مناطق روستایی مورداستفاده قرار می‌گیرد. هنرها ابزاری قدرتمند برای تحقق بخشیدن به تغییرات مثبت و رشد اقتصادی در احیای جوامع هستند. مشارکت فردی و گروهی در پروژه‌های هنری می‌تواند اعتمادبه‌نفس و هویت جامعه را بهبود بخشد و اغلب تعاملات اجتماعی که از مشارکت فعال در برنامه‌های هنری ناشی می‌شود ، می‌توانند تا حد زیادی به توسعه اجتماعی در جوامع کمک کنند.

در عصر حاضر که عصر تبادل اطلاعات است و در پی جهانی‌شدن ، بسیاری همواره به دنبال جستجوی هویت و در سردرگمی برای شناخت خود هستند. در این دوره بسیاری از جوامع شهری و روستایی پس از سقوط اقتصادی و کشاورزی ، به دنبال زنده ماندن و تعریف خود بودند. هنرهایی همچون نمایش‌های بومی و حرفه‌ای ، موزه‌های هنر و گالری ، نمایشگاه‌های هنری ، کنسرت‌ها و اجرای موسیقی ، همراه با سایر عوامل اقتصادی توانستند وسیله‌ای برای ایجاد تغییرات رو به رشد در جوامع باشند. جهانی‌شدن ، منجر به پیدایش یک قدرت جهانی مالتی فرهنگی و چندملیتی شده است. در این میان ، همواره برای توسعه ، شاخص‌ها و راه‌هایی تعیین شد تا به بهبود کیفیت زندگی مردم و نجات آن‌ها از یکنواختی و افسردگی کمک کند. یکی از این ابزارها استفاده از پروژه‌های هنری مشارکتی است. در این شرایط ، جوامع ، هویت هنری متمایز خود را تعریف کرده و از آن‌ها برای بهبود وضعیت اقتصادی خود استفاده کردند. برخی از دولت‌ها در اقداماتی ، شروع به حمایت مستقیم و غیرمستقیم از هنرها کردند ، از آن جمله ، در سال ۱۹۶۵ ، بنیادی ملی برای هنر و علوم انسانی در ایالات‌متحده تصویب شد که این خود منعکس‌کننده اهمیت هنر و فرهنگ در آنجا بود (Hoynes, 2003). درنتیجه این اقدام ، یک نهاد دولتی ازجمله شورای هنری ایجاد شد و شروع به بازتولید جامعه مدنی در سیاست عمومی کرد. آن‌ها بر تأثیر مثبت هنر در توسعه و بیان خلاقیت فردی ، ایجاد ابزار رشد اقتصادی و ارتباط مردم در مرزهای فرهنگی به‌منظور غنی‌سازی زندگی اجتماعی متمرکز شدند (Moore & Moore, 2005). در این سال‌ها ، استراتژی‌های توسعه محور در حال افزایش بوده و هنر در سطح محلی به نظر می‌رسید قادر به بازسازی اجتماعی و اقتصادی جوامع بود. توانمندسازی جوامع از طریق هنر ، می‌تواند برخی از عوارض ناگوار جهانی‌شدن را کاهش دهد. هنر و فرهنگ ، به‌عنوان شاخص‌های رقابتی متمایز در برابر شاخص‌های دیگر ، به‌عنوان منابع اقتصادی مهم برای توسعه جامعه مورداستفاده قرار گرفته و به‌نوبه خود تبدیل به یک جریان حیاتی برای بسیاری از جوامع شده‌اند. امروزه نیز هنر و فرهنگ برای ساختن جامعه امری ضروری است و در جوامع ازهم‌پاشیده شده ، می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای توسعه باشند. در شکل ۳ ، مهم‌ترین ویژگی‌های

هنر در دوران پست‌مدرن و پس‌ازآن نشان داده شده است.



شکل ۳- مهم‌ترین ویژگی‌های هنر در دوران پسامدرن و پساپسامدرن منبع: نگارنده

هنر جدید و نقش فرهنگی- اجتماعی آن

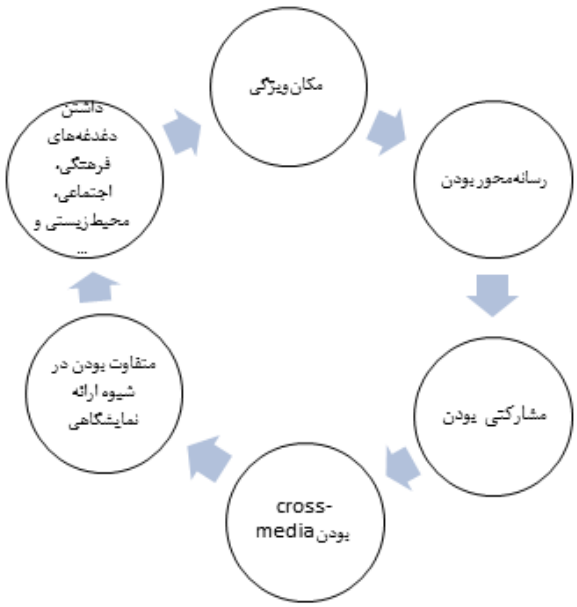
نوعی تغییر نگاه به هنر از دوره مدرن به دوره پست‌مدرن رخ داده است. در دوره مدرن هنر ، یک شی یا کالا به شمار می‌رود ، حال‌آنکه در دوره پست‌مدرن ، هنر ، خود به‌عنوان یک فعالیت در نظر گرفته می‌شود. این همان چیزی است که در بسیاری از جوامع پیش از مدرن وجود داشت (Dissanayake, 1995). سال‌ها پیش ، Appadurai (۱۹۸۶) اذعان داشت که اهمیت یک شی یا اثر هنری به همان اندازه به بستر تاریخی و فرهنگی آن بستگی دارد که به خصوصیات ذاتی آن. نمونه بارز آن ، هنرهای بومی است. هنر بومی بیشتر جنبه کاربردی داشته و دارد. آن چیزهایی که باستان‌شناسان به‌عنوان هنر از آن‌ها یاد می‌کنند ، تصاویر و اشیای تولیدشده برای مصارف خاصی است. هنرهای جدید در ایران اغلب به توسعه هنرهای پس از مینیمایل اطلاق می‌شود. نقطه تمایز هنر جدید به مفهوم امروزی با هنر دهه هفتاد ، این است که هنر فقط یک مفهوم یا فکر انتزاعی نیست. نشانه‌های

کمرنگی از به‌کارگیری عناصر فرهنگی و اجتماعی در هنر مفهومی دهه هفتاد وجود داشت. پس از انتقادات یکی خوانش‌های پست مدرن به مفهوم بازگشت به سنن گذشته ، هنر مفهومی استحاله یافته و روش جدیدی را در پیش گرفت. در چنین هنری مرز بین هنر و امور خیر ، بازی و سرگرمی باریک می‌شود. ازآنجاکه هنر جدید لزوماً هنری مانا نیست ، رسانه‌ها در ثبت و ترویج آن نقش اساسی دارند. هنر جدید از دو نظر با هنر مفهومی متفاوت است ؛ یکی اینکه با بعد زیبایی‌شناسی همراه شده است و از سویی دیگر ، بیشتر هنرمندان هنر جدید در آثار خود به دنبال نوعی پیام و سودمندی اخلاقی ، اجتماعی ، محیط‌زیستی ، سیاسی و غیره هستند. هنرمند هنر جدید در پی بازآفرینی معانی و پیام‌ها در بستری جدید است ازاین‌رو معمولاً با نیم‌نگاهی به آثار گذشتگان دست به خلق و آفرینش اثر هنری خود می‌زند. موضوع دیگری که در هنر جدید به‌صورت جدی تعریف می‌شود ، فضای پیرامونی است. در این نوع هنر ، هنرمند ، خود مکان خلق اثر هنری را انتخاب می‌کند ، این پیرامون شامل صدا و نور آمبیانس هم می‌شد. بنابراین مکان‌ویژگی[۱۲] از خصوصیات ذاتی هنر جدید به شمار می‌رود. خاصیت مکان‌ویژگی باعث تغییر در چینش نمایشگاه‌های هنری و حتی موزه‌داری شده است[۱۳]. هنر جدید ، هنری تعامل‌گراست و واهمه از دست دادن مخاطب را ندارد. در هنر جدید ماده خلق اثر هنری تغییر و از رسانه‌ها عبور کرده است. هنر جدید نوعی هنر media-cross محسوب می‌شود. آثار هنر جدید به دو دسته مانا و میرا تقسیم می‌شوند. به دلیل میرا بودن آثار هنر جدید یا اجراشدن در مکانی دور از دسترس ، رسانه جایگاه جدید و بااهمیتی در هنر جدید پیدا کرده است. در این میان ، عکاسی از اثر هنری جایگاه ویژه‌ای دارد. استفاده از عکاسی در هنرهای جدید اجراشده که اغلب میرا هستند از اهمیت زیادی برخوردار است (شکل ۴). هنر جدید شامل انواع رویکردهای هنر بعد از ۱۹۶۰ است. جنبش‌هایی نظیر هنر مفهومی ، لند آرت ، هنر محیطی ، بادی آرت ، هنر اجرا ، هنر چیدمان ، هنر اینترنت و سایر گرایش‌های جدید که البته هریک طی سال‌های گذشته دچار تغییراتی شده‌اند که ممکن است با نسخه اولیه خود تفاوت‌های ماهیتی داشته باشند. برای مثال ، مفهوم هنر محیطی در دوران معاصر با مفهوم اولیه خود یعنی خلق اثر در محیط ، تفاوت دارد و امروزه هنرهای محیطی ، دغدغه‌های فرهنگی ، اجتماعی ، محیط‌زیستی و غیره ، دارند. در مورد هنر مفهومی نیز می‌توان گفت که امروزه اثر هنر مفهومی ، علاوه بر اینکه بر ایده و فکر تأکید دارد ، با نوعی دید زیبایی شناسانه همراه است. هنرمندان هنر جدید را نمی‌توان در دسته‌بندی خاصی مشخص کرد. هنرمندان هنر جدید ، هنرمندان چند رشته‌ای[۱۴] محسوب می‌شوند. بدین‌صورت که هنرمند ممکن است پیام خود را در غالب ویدئو آرت ، هنر مفهومی ، هنر محیطی یا هر نوع دیگری ارائه کند.

12 site-specific

۱۳ برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: (میرزایی ، نادعلیان ، ۱۳۸۸)

14 multidisciplinary



شکل ۴- مهم‌ترین ویژگی‌های هنر جدید. منبع: نگارنده

در اینجا چند نمونه از آثار دهه هفتاد به بعد که بازتاب مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در آن‌ها دیده می‌شود را مرور می‌کنیم.

اسکله حلزونی ، اثر رابرت اسمیتسون[۱۵] ، یک حجم خاکی ساخته شده در آوریل ۱۹۷۰ که مهمترین آثار او به شمار می‌رود. اسمیتسون ، هنرمند آمریکایی ، ساخت این اثر را در یک فیلم رنگی ۳۲ دقیقه‌ای با عنوان Jetty Spiral نیز مستند کرد. این اثر از گل و لای ، بلورهای نمکی رسوب شده و سنگ‌های بازالت ساخته شده است. از زمان شروع ساخت آن تا مدتی ، منتقدان تغییر کاربری در فضاهای اطراف این اثر را مورد پرسش و نقد قرار دادند (شکل ۵). آنچه که در اثر اسمیتسون مورد توجه استف استفاده از شکل اسپیرال به‌عنوان یک کهن‌الگو فرهنگی است.

15 Robert Smithson

شکل ۵-اسکله حلزونی ، استفاده از اسپیرال یا کهن‌الگوهای فرهنگی که ریشه در فرهنگ گذشته دارد.
https//:www.deseret.com/2009/9/25/20342480/about-utah-spiral-jetty-is-far-out-artwork

کاشت ۷۰۰۰ بلوط به همراه سنگ بازالت ، اثری مشارکتی به سرپرستی هنرمند المان ، جوزف بویز[۱۶] که خود آن را سوشیال‌اسکالپچر[۱۷] نامیده است. پروژه‌ی کاشت ۷۰۰۰ درخت بلوط[۱۸] که سال ۱۹۸۲در شهر کاسل[۱۹] آلمان شروع شد ، ۵ سال اجرای آن طول کشید و در سال ۱۹۸۷ ، یک سال پس از مرگ این هنرمند توسط پسرش به اتمام رسید. این اثر ، یک پروژه جنگل‌داری به همراه مجسمه‌سازی و بیشتر در جهت التیام زخم‌های عمیق روحی پس از جنگ و کمک به تجدید حیات آلمان و اروپای غربی بود. بیش از صدها نفر در این پروژه مشارکت داشتند. پرسش اساسی بویز در این اثر ، به چالش کشیدن برنامه‌ریزی شهری و آینده محیط‌زیست بود. ۷۰۰۰ درخت بلوط که در کنار هریک نیم‌ستونی از سنگ بازالت قرار داشت. متمایزترین ویژگی اثر بویز ، مشارکت صدها نفر از مردم عادی در ساخت پروژه هنری او بود. این ویژگی ، جنبه اجتماعی هنر بویز را ارزشمندتر کرده است.

16 Joseph Beuys

17 Social sculpture

18 7000 Oaks

19 Kassel

شکل ۷- کاشت ۷۰۰۰ درخت بلوط به همراه سنگ بازالت
https//:allartisquiteuseful.wordpress.com/2012/10/02/jospeh-beuys-7000-oaks/

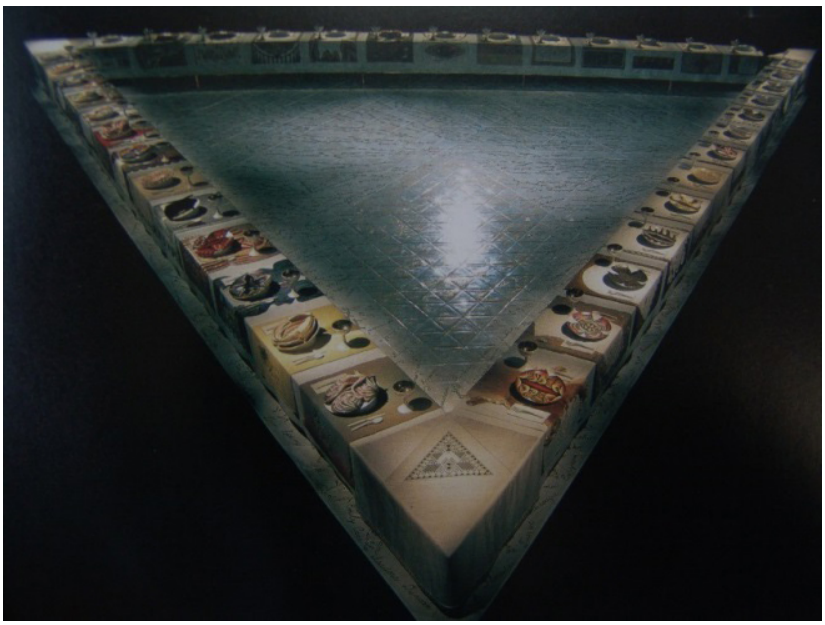
یوکوآن[۲۰]، در دهه ۱۹۶۰ تأثیر چشمگیری در جنبش فلوکسوس داشت و کار او شامل فیلم، چیدمان، اجرا و به‌صورت مشارکتی است. علی‌رغم شهرت بین المللی وی، نمایشگاه های بزرگ آثار یوکو اون تا دهه گذشته نسبتاً کم بود. این چیدمان برای صدمین یادبود پایان جنگ جهانی اول و به پاس بزرگداشت میلیون‌ها جوان ناپدیدشده در جنگ، اجرا شد. یوکوآن از روایت‌های فرهنگی و ضد جنگ برای خلق این اثر الهام گرفته است.

20 Yoko Ono

شکل ۸- ۱۰۰ تابوت ، ۱۰۰ درخت ، اثر یوکوآن ، حیات پس از مرگ ، برگرفته از روایت‌های فرهنگی
https//:www.yatzer.com/agenda/events/yoko-ono-golden-ladders

ضیافت زنانه اثر جودی شیکاگو[۲۱] ، به طور گسترده‌ای به‌عنوان نخستین اثر هنری فمینیستی-حماسی در نظر گرفته می‌شود. همچنین این اثر نمادی از تاریخ زنان در تمدن است. ۳۹ جایگاه ، به‌طور دقیق و پیچیده در کنار یک جدول مثلثی برای ۳۹ زن معروف اسطوره‌ای و تاریخی مرتب شده است (شکل ۹). شیکاگو در خلق این چیدمان ، از نمادهای فرهنگی و زن‌آزادخواهی بهره برده و علاوه بر آن ، زنان زیادی در ساخت اثر به کمک کرده‌اند.

21 Judy Chicago



شکل ۹- ضیافت زنانه ، جودی شیکاگو ، استفاده از نمادهای فرهنگی و بیان زن‌آزادخواهی
https//:www.artsy.net/artwork/judy-chicago-the-dinner-party

میریام شاپیرو[۲۲] ، هنرمند کانادایی که از پیشروان هنر فمینیستی است. در این اثر ، یک سالن ، آشپزخانه ، اتاق خواب یک ستاره هالیوود ، یک اتاق «حرمسرا» ، یک مهد کودک و در طبقه بالا استودیوی یک هنرمند را نشان داده است. هدف او از نشان دادن این نقش‌های متضاد این بود که زندگی خصوصی زنان ، مانع ساخت یک اثر هنری جدی می‌شود. در عین حال ، اتاق‌های کوچک در Dollhouse نشان‌دنده بنیادهایی است که امید زنان اغلب در آن‌ها زندانی می‌شود. استفاده از نمادهای زنانه و فرهنگی عنصر غالب چیدمان شاپیرو است.

22 Miriam Schapiro

شکل ۱۰- خانه عروسک ، میریام شاپیرو ، استفاده از نمادهای فرهنگی و زنانه
https//:americanart.si.edu/artwork/dollhouse35885-

خودنگاری با چهر خونی ، اثر آنا مندیتا[۲۳] ، چشمان نیمه‌باز و خونی که پیشانی او را پوشانده و به پایین بینی در لب‌ها و طرفین صورت او فرو رفته است ، در موهای سیاه بلند او خون لخته شده است. مندیتا اجراها و اقدامات خود را با استفاده از اسلایدهای ۳۵ میلی متری ثبت می‌کرد. در بیشتر آثار مندیتا ، مسائل مربوط به خشونت علیه زنان به عنوان یک پدیده و معضل اجتماعی دیده می‌شد.

23 Ana Mendieta

شکل ۱۱- خودنگاری با چهره خونی ، آنا مندیتا ، خشونت علیه زنان اجتماعی

https//:themoderngirls.co/2018/04/04/where-is-ana-mendieta/

در این اجرا ، آبراموویچ[۲۴] ، در میان انبوهی از استخوان‌های خون‌آلود گاو قرار گرفت و آنها را یک به یک می‌شست ، در حالی که ترانه‌های عامیانه دوران کودکی‌اش را می‌خواند. به مدت چهار روز این هنرمند در وسط شمع نشسته است و در آن ۱,۵۰۰ استخوان گوشت گاو تازه خرد شده را شست و وقتی آوازهای عامیانه را می‌خواند ،گریه می‌کرد و لباسش آغشته به خون می‌شد. این اثر به صراحت یکی از آثار ضد جنگ به شمار می‌رود.

24 Marina AbramoviĆ

شکل ۱۲- مارینا آبراموویچ ، اثری ضد جنگ

https//:www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9831797/How-do-you-buy-works-of-art-that-cant-be-hung-on-your-wall.html

بیل ویولا[۲۵] در محیط‌های ویدئویی و صوتی خود ، قصد دارد تا قلمرو داخلی ناخودآگاه را بیرونی کند و زمینه را برای تفکر آنچه که او به عنوان حقایق جهانی و عرفانی می‌داند فراهم کند. آثار او همچنین برگرفته از سنت‌های مذهبی شرقی و غربی است. وجود عناصر فرهنگی و بومی از شاخصه‌های منحصر به فرد آثار بیل ویولا است.

شکل ۱۳- بیل ویولا ، نمادهای فرهنگی و عرفانی The crossing
http//:fernandavalente.weebly.com/bill-viola.html

25 Bill Viola

میرل لادمن اوکلس[۲۶] ، از دیگران هنرمندان فمنیست ، در زمان بارداری ، دانشجو بود و استاد مجسمه‌سازی‌اش به او اعلام کرد که از این به بعد با این وضع موجود نم‌توان هنرمند باشد. اوکلس به فکر رفت و اندیشید که جکسون پولاک ، مارک روتکو یا حتی مارسل دوشان هیچ‌کدام پوشک عوض نکرده‌اند ، اما او نمی‌خواست دچار دوگانگی شود و دو شخصیت جداگانه داشته باشد ، ازاین‌رو تصمیم گرفت علاوه‌براینکه یک نگهدارنده خوب باشد به‌عنوان هنرمندی آزاد نیز زندگی کند و بیانه‌ای صادر کرد که در ان به انواع کارهایی که به‌عنوان یک زن انجام می‌داد اشاره کرد ، شستشو ، نظافت ، پخت‌وپز و .... از آن به بعد هنری را انتخاب کرد که هنر نگهداری بود یعنی انواع کارهایی که برای نگهداری از یک جامعه انجام می‌شد. درواقع تعریف آثار هنری مدرن را از شیء ساخته شده توسط دست هنرمند ، به چیزی که هنرمند تصمیم می‌گرفت ، تغییر داد. هنری برای نوسازی کارهای خانگی مراقبت از خانواده و حفظ خانه خود به عنوان یک اثر هنری.

شکل ۱۴- جارو زدن ، می‌رل لادمن

https//:timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum64-d274a0a19c

نتیجه‌گیری:

بامطالعه نقش فرهنگی- اجتماعی هنر در جوامع و برشمردن ویژگی هنرهای جدید ، ب گفت که هنرهای جدید ، نزدیک‌ترین پیوند را با تغییر فرهنگی و اجتماعی در جوامع دارند. هنرهای جدید

26 Mierle Laderman Ukeles

با خاصیت مکان‌ویژگی خود ، می‌توانند در فضاهای طبیعی ، بکر و شاید کمتر شناخته‌شده ، اقدام به خلق اثر هنر کنند ، با رسانه‌هایی همچون فیلم و عکس ، آثار خود را در پایگاه‌های اینترنتی ، سایت‌های شخصی ، شبکه‌های اجتماعی و ... به نمایش و اشتراک بگذارند. از این طریق نه‌تنها اثر خود را به نمایش می‌گذارند ، بلکه توجه مخاطبان را به فضای خلق اثر جلب می‌کنند ، این توجه اغلب باعث ترغیب سایر هنرمندان برای آفرینش‌های هنری در آن مکان می‌شود که درنتیجه این توجهات ، جامعه میزبان هنرمندان دیگری خواهد شد. این تبادلات ، معمولاً باعث رشد اقتصادی و فرهنگی و اجتماعی جوامع می‌شوند. در هنرهای جدید مشارکتی ، معمولاً افراد جامعه در آفرینش اثر هنری نقش دارند. این مشارکت به صورت‌های مختلفی انجام می‌شود. گاه مشارکت در حد فراهم‌سازی امکانات و ابزار اولیه برای خلق اثر هنری است و گاه این مشارکت به همکاری در ایده‌پردازی و اجرا هم ختم می‌شود. پروژه‌های هنری ، نقش ارزشمندی در توسعه اجتماعی و اقتصادی جوامع دارند. شواهد نشان داد که آن‌ها می‌توانند در بازسازی یک منطقه با استفاده از استراتژی‌های متمرکز بر محور افراد ، در چارچوب توسعه جامعه کمک کنند. در پروژه‌های هنری ، مشارکت جوامع ، بسیار مهم است و باید از دیدگاه اعضای جامعه به‌صورت یک نیاز و علاقه به آن نگریسته شود چراکه اگر مقدار علاقه‌مندی و نیاز جامعه به پروژه‌های هنری کم باشد ، از میزان مشارکت افراد کاسته می‌شود ، درنتیجه تغییراتی برای بازسازی جامعه از طریق هنر صورت نمی‌گیرد. پروژه‌های هنری که در راستای بازسازی و احیای یک جامعه انجام می‌شوند ، باید با سیاست‌های توسعه منطقه‌ای آن جامعه سازگار باشند. فعالیت‌های هنری به بهبود تصویر جامعه در ذهن افراد آن ، کمک کرده و سبب شناخت بیشتر آن‌ها از جامعه خود می‌شوند. با افزایش اعتمادبه‌نفس و آموزش مهارت‌های جدید ، علاوه بر پیشرفت‌های فردی ، سبب انسجام اجتماعی و درنهایت توسعه اجتماعی در جوامع می‌شوند. آنچه در این بحث از اهمیت بیشتری برخوردار است ، پیوند هنرهای جدید با فرهنگ و جامعه است. ازآنجاکه جوامع برای فرار از آثار جهانی‌شدن و پدیده مدرنیزه شدن ، به دنبال هویت خود ، به هنر و مسائل فرهنگی پناه بردند و بسیاری برای احیای فرهنگ و هویت خود ، در فعالیت‌های هنری شرکت زدند. یکی از این اقدامات ، برگزاری رویدادهای هنری به‌ویژه هنر جدید در سطح جامعه یا در محل‌هایی جدا از موزه‌ها و گالری‌ها بود ، کم‌کم این‌گونه اقدامات در نواحی خارج از شهرها هم رواج یافت و این خود عاملی برای توسعه آن منطقه شد. درنتیجه هنرهای جدید توانستند پل ارتباطی میان افراد و جامعه باشند و افراد با آن توانستند مسائل اجتماعی را بیان و بررسی کرده و کنترل بیشتری بر زندگی خود داشته باشند. با این تفاسیر می‌توان هنرهای جدید را به‌عنوان راه‌کاری برای ایجاد تکامل فردی و اجتماعی و یافتن هویت فرهنگی مورداستفاده قرارداد. درنتیجه می‌توان اذعان داشت که هنر به‌ویژه هنرهای جدید ، نقش مهمی در توانمندسازی جوامع ، ایجاد شغل ، مهارت و آموزش ، بازسازی مناطق شهری و روستایی و ارتقای سلامت و رفاه جوامع دارند. آنچه این شرایط را تسهیل کرد رویدادها و تحولات اجتماعی دهه ۶۰ میلادی به بعد بود که در آن جنبش‌های دانشجویی صورت گرفت ، تلاش برای احقاق حقوق نادیده گرفته‌شده زنان آغاز شد و بحران محیط‌زیست و بسیاری از مضامین که با موضوع گریزی هنر مدرن سازگاری نداشت تدریجی با پیدایش فناوری‌های جدید و در محیط‌های جدید و روش‌های جدید بیان شدند.

منابع:

حسن بیگی ، ابراهیم. (۱۳۹۱). بررسی عوامل مؤثر بر صیانت فرهنگی در جمهوری اسلامی ایران. راهبرد ، ۵۸ ، ۳۳۶-۳۳۳.

Art Postmodern :Boundaries the Dissolving .(2007) .L ,Klein & ,.S ,Muri-Alter ,Association Therapy Art American the of Journal :Therapy Art .Therapy Art and Retrieved July 24, 2019, from https://www.academia.edu/4488720/ .86-82 ,(2)24 Dissolving_the_Boundaries_Postmodern_Art_and_Art_Therapy

Appadurai, A. (1986). The social life of things. Cambridge. .Cambridge: University Press

Bishop, C. (2012). ARTIFICIAL HELLS: participatory Art and the .Politics of Spectatorship. London: verso

Daykin, N., Viggiani, N. D., Pilkington, P., & Moriatry, Y. (2013). Music making for health, well-being and behavior change in youth justice -settings: A systematic review. Health Promotion International, 28(2), 197 doi:10.1093/heapro/das005 .210

Dissanayake, E. (1995). Homo aestheticus: Where art comes from and .why. Seattle: University of Washington Press

Dooris, M. (2005). A qualitative review of Walsall arts .373-into health partnership. Health Education, 105(5), 355 09654280510617187/doi:10.1108

Gell, A. (1998). Art and agency: An anthropological theory. Oxford: .Clarendon Press

Hoynes, W. (2003). The Arts, Social Health, and the Development of Cultural Indicators. International Journal of Public Administration, 26(7), doi:10.1081/PAD-120019246 .788-773

Jencks, C. (1996). What is Post-Modernism (4 ed.). Michigan: .Academy Press

Kay, A. (2000). Art and community development: the role the arts have in regenerating communities. Community Development Journal, doi:10.1093/cdj/35.4.414 .424-35(4), 414

Keith, T. (1993). The life and times of post modernity. London and .New York: Routledge

Klages, M. (1997). Retrieved from https://www.webpages.uidaho. edu/~sflores/KlagesPostmodernism.html

.Miller, D. (2005). Materiality. NC: Duke University Press

Moore, M. H., & Moore, G. W. (2005). Creating public value through .state arts agencies. Minneapolis: Arts Midwest

Morphy, H., & Perkins, M. (2006). A reflection on its history and .(32-contemporary practice. In N. name, The anthropology of art (pp. 1 Oxford: Blackwell. Retrieved May 9, 2019, from https://leseprobe.buch.de/ 706f1b82c0e8.pdf-499c-482a-a988-images-adb/ca/13/ca133b87

Moxey, K. (2008). Visual studies and the iconic turn. ournal of Visual 1470412908091934/doi:https://doi.org/10.1177 .146-Culture, 7(2), 131

Olughor, R. J. (2014). Influence of Culture on Negotiation Style. .658-International Journal of Science and Research (IJSR), 3(16), 653 Retrieved September 21, 2018, from https://www.ijsr.net/archive/v3i6/ MTMwNTE0MDU=.pdf

.Tilley, C. (1999). Metaphor and material culture. Oxford: Blackwell

Tilley, C., Keane, W., Kuchler, S., Rowlands, M., & Spyer, P. (2006). .Handbook of material culture. London: Sage

Wheale, N. (1995). Postmodern arts. London and New York: .Routledge

واکاوی دانش حاکم بر هنرهای جدید در متن شهری

فهیمه زارع زاده | استادیار گروه هنر اسلامی ، دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه تربیت مدرس ، تهران ، ایران
۰۹۱۲۴۲۴۳۵۳۱
f.zarezadeh@modares.ac.ir

چکیده:

خوانش عرصه هنر شهری نیازمند ادراک قوانین و شرایط حاکم بر آن یا به عبارتی دانش حاکم بر زمانش است. این دانش که در پژوهش حاضر مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد چنین تعریف شده: در هر زمان مبتنی بر نوعی ژرف-اندیشی ، تبادل نظر و آموزش پدید می‌آید ، نشانگر تلقی و تفسیر آن دوره از مسائل ، پدیده‌ها ، ارزش‌ها و بینش‌های آینده-نگر است که منجر به افزایش توان بالقوه برای اقدامات و تصمیمات اثربخش از سوی دولت و هنرمند می‌شود و شهروندان آن زمان را با پردازشی ذهنی تحت تأثیر قرار داده و به آنها پاسخ می‌دهد. بر این اساس ، پژوهش حاضر برآنست تا بدین سؤال پاسخ دهد که: مؤلفه‌های دانش حاکم بر عرصه هنر شهری که سبب تعامل میان دولت ، هنرمند و شهروند می‌شوند چیست.

بررسی‌ها نشان می‌دهد نوعی دانش آگاهی‌بخشی بر هنر شهری حاکم است که به واسطه مؤلفه‌هایش که برگرفته از اوضاع و شرایط حال حاضر جوامع شهری هستند ، مشارکت و تعامل دولت ، هنرمند و شهروند را ضرورت می‌بخشد. به نحوی که هنرمند با لحاظ کردن چنین مؤلفه‌هایی در خلق آثارش از سویی امکانی برایش میسر می‌گردد تا آنها را به مثابه هنرهای جدید ارائه نماید. از سوی دیگر می‌تواند اهداف دولت را در توسعه خلاقانه شهری تحقق بخشد و آنها را به شیوه‌ای تمثیلی به دانایی اثربخش و پذیرش اطلاعات از سوی شهروندان تبدیل کند. لیکن مطالعه‌ای گذرا بر روی برخی آثار هنری نصب شده در متن شهر یزد حاکی از آنست که چون تاکنون هنرمند مؤلفه‌های دانش را ضعیف مورد بهره‌وری قرار داده یا از آنها آگاهی نداشته ، نتوانسته ضامن تحقق اهداف و رسالت‌های مدنظر دولت برای شهروندان یزدی گردد و صرفاً اثرش را در پوسته‌ای نسبتاً تهی طرح نموده است.

واژگان کلید: دانش ، اثر هنری ، شهر ، هنرمند ، دولت ، شهروند

مقدمه:

مطالعات تاریخی بیانگر آنست که هنر پدیده‌ای جدانشدنی از جریان زندگی و تکامل شهری است. این پدیده هرچند کاربردش در متن تاریخی شهر عمدتاً مبتنی بر «زیباسازی منظر» بوده ؛ لیکن تا اوایل نیمه سده بیستم به مثابه عنصر و پدیده‌ای منفک و مستقل از فضای شهری شناخته می‌شد. حال آنکه امروزه تبدیل به یکی از محورهای اصلی مباحث فرآیند دگرگونی محیطی در درون برنامه‌های توسعه و بازسازی کیفیت زندگی شهری شده است. زیرا شامل طیف گسترده‌ای از رسانه‌هاست- از ملاحظات زیبایی‌شناسی تا کنش‌های اجتماعی و مشارکتی همراه با برخی از مطالعات نوظهور و نظری- که نه‌تنها قادر است منظر دیداری شهر را بهبود ببخشد بلکه پدیده‌ای مؤثر در ارتباطات است و توانایی نفوذ در افکار توده شهروندان و ارائه ایده‌آل‌های معنوی ، فرهنگی و اجتماعی را دارد (مظفر و دیگران ، ۱۳۹۶: ۷۴). افزون بر این می‌تواند ریشه‌های تاریخی شهر ، میراث فرهنگی و سنت‌ها را تقویت نموده و پیوندی معنوی میان میراث فرهنگی گذشته و فرهنگ زندگی معاصر برقرار کند و بدین ترتیب زمینه‌ساز حضور یا عدم حضور شهروندان در فضای شهری شود. بر همین منوال ، اصحاب نظر معتقدند زمانی این کارکردها در متن شهری قابلیت اجرایی می‌یابند که هنر در یک پارادایم مهم و ویژه‌ای تولید گردد.

در این میان ، فرض پژوهش حاضر برآنست که دانش حاکم بر زمان به مثابه یکی از مهمترین پارادایم‌هایی می‌باشد که می‌تواند کارکردهایی چندمنظوره به آثار هنری ببخشد و آنها را واجد ویژگی‌هایی چون بجا بودن ، هم‌خوان بودن و آگاهی‌بخشی کند. برای اثبات یا رد چنین فرضیه‌ای ، ابتداً مفهوم دانش تعریف گردیده و سپس تحولات حاکم بر زمان معاصر به مثابه متغیرهای مستقل و البته تأثیرگذار بر شکل پارادایم دانش بررسی شده تا مؤلفه‌های وابسته بدانها استخراج گردند. مؤلفه‌هایی که شاکله اصلی دانش را به وجود آورده و سبب می‌شوند تا آثار هنری جدید کارکردهایی متناسب با متن شهری معاصر بیابند. در حال حاضر به دلیل عدم شناخت این پارادایم ، خلق آثار هنری جدید اغلب نه منتج به بحث و گفتگوی مدنی خلاق ، مشارکتی و انتقادی در میان مثلثی با رئوس دولت ، هنرمند و شهروند شده و نه پاسخگوی آنها بوده است. در حالیکه مدنظر است در این نوشتار با واکاوی جامع و ژرف از پارادایم دانش حاکم بر زمان ، شناختی حاصل آید و منبعد مبتنی بر آن آثاری خلق گردند که ضمن پردازشی روشمند ، اهداف دولت را به دانایی اثربخش برای شهروندان تبدیل کرده و پاسخگوی تعاملات میان آنها در متن شهری باشند. شایان ذکر است کلیه مشخصه‌هایی که در بحث از پارادایم دانش صورت می‌گیرد به مثابه مصادیق پیشنهادی است که اگر از سوی هنرمندان در خلق و آفرینش آثار هنر شهری اعمال گردند ؛ آن آثار به نحو بارزتری مورد خوانش شهروندان قرار می-گیرند و به عبارتی ، بازخوردی مثبت از شهروندان را دریافت خواهند کرد. در این راستا ، هدف نگارنده تجویز نسخه-ای خاص با نادیده انگاشتن تکنیک و ارزش معنایی و مفهومی آثار ارائه شده در سطح شهر یزد نیست. بلکه مبتنی بر دلایل علمی برآنست تا اهمیت شناخت دانش حاکم بر هنر شهری را اثبات نماید که چنانچه آثار هنر شهری مبتنی بر مشخصه‌های این دانش صورت پذیرند در هر قالب و محتوایی- چه سنت و چه مدرنیته- خواهند توانست اهداف

دولت در راستای توسعه پایدار شهری را برای شهروندان محقق سازند و آگاهی‌بخشی نمایند. جهت تحقق چنین هدفی پیشینه پژوهشی این نوشتار نیز بررسی شد.

پیشینه پژوهش:

چنانچه برمی‌آید تاکنون پژوهش مستقلی در اینباره انجام نشده است. با اینحال الهام نفیسی‌فر (۱۳۹۶) در طرحی پژوهشی وابسته به مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران با هدف «بررسی و ارزیابی کیفیت اثرگذاری هنرهای شهری بر فضای عمومی شهر تهران» مکان‌هایی را گزینش کرده و کمیت و کیفیت آثار هنری شهری و چگونگی اثرگذاری این آثار بر فضای عمومی چنین مکان‌هایی را مورد ارزیابی قرار داده است. دکتر بهنام زنگی (۱۳۹۵) نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی کارکردهای هویت‌بخش هنر شهری» بیان داشته که دیوارنگاری در زمینه هویت‌بخشی به فضاهای شهری از قابلیت‌های ویژه‌ای برخوردار است و می‌تواند بر سه محوریت ارزش‌های فرهنگی- هنری ، ظرفیت گفتمانی و رسانه‌ای و کارکردهای زیباسازی و تزیین تأثیراتی بر حوزه‌های مهم اجتماعی شهر داشته باشد. «نقش هنر عمومی در آفرینش مکان‌های شهری» مقاله دیگریست از مهسا بهرامی‌نیکو و حسن سجادزاده (۱۳۹۷) که در آن به مطالعه موردی بوستان‌های ملت و آب و آتش تهران پرداخته و نتایج حاصل از تحقیق‌شان مبین تأثیر هنر عمومی در هر یک از مؤلفه‌های اصلی آفرینش مکان و روابط موجود بین این مؤلفه‌ها می‌باشد. چنانکه ابراز نموده‌اند موفقیت برنامه‌های هنر عمومی در آفرینش مکان‌های شهری در گرو احترام به فضای در نظر گرفته شده برای آنها و برقراری ارتباط با شهروندان است. فرهنگ مظفر و همکارانش (۱۳۹۶) هم در پژوهش خود: «نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط‌زیست شهری» استدلال کرده‌اند که هنرهای شهری با طیف گسترده‌ای می‌توانند در سیاست‌های فرهنگی تأثیرگذار باشند و از طریق هویت‌سازی ، زیباسازی و نشاط و سرزندگی نقش مؤثری در بهبود کیفیت زندگی شهری ایفا نمایند. «هنر شهری به مثابه پدیده‌ای منظرین در جامعه امروز» نوشته پدیده عادلوند و همکارانش (۱۳۹۵) است که بدین نتیجه دست یافته‌اند در دوران معاصر ، مناسب‌ترین بستر برای هنر شهری نه هر فضای شهری و فضای عمومی که فضای جمعی است تا ضمن برقرار ساختن ارتباطات اجتماعی به عنوان والاترین هدف حیات مدنی بتواند مخاطبان هدفمند را به درک آثار هنری دعوت کند و در این فراخوانندگی به کیفیات شهری موردنظر نایل آید. در مجموع ، هر یک از این پژوهش‌ها با رویکردی بسیار کلی به بحث درباره هنرهای شهری پرداخته و مواردی را که منتج به ارتباط بیشتر شهروندان با آثار هنر شهری می‌شوند را تجویز کرده‌اند. در حالیکه پژوهش پیش‌رو برآنست تا با بررسی دانش حاکم بر زمان به مؤلفه‌هایی دست یابد که آثار هنری جدید را واجد به نمایش گذاردن در متن شهری معاصر می‌کنند و اصل مشارکت و تعامل را میان دولت ، هنرمند و شهروند به وجود می‌آورند.

روش پژوهش:

این پژوهش در نظر دارد تا با بهره‌گیری از روش کیفی و تحلیل مضمون و گردآوری داده‌ها مبتنی بر اسناد کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعات مجازی به بررسی مؤلفه‌های شکل‌دهنده به شاکله دانش

حاکم بر هنرها در متن شهری بپردازد. البته نمونه‌هایی از نشانه‌های نمادین یا به عبارتی آثار هنری نصب شده در متن شهر یزد را مطرح کرده تا فهم و ادراک ژرف‌تری از مؤلفه موردنظر حاصل آید.

تعریف دانش:

بنا به نظر مارتنسون ، دانش یکی از موضوعات بحث برانگیزی می‌باشد که همواره دغدغه ذهن فلاسفه در طول سده-های متمادی بوده است (سیف‌اللهی و داوری ، ۱۳۸۷: ۳۲). شاید ماهیت آن به مثابه مجموعه‌ای از گزاره‌های درست و نادرست ، ریشه‌هایی در بطن اندیشه ارسطویی یونان باستان داشته باشد. «ارسطو با نگرشی تحلیلی ، دانش را به سه بخش نظری ، عملی و ابداعی تقسیم کرد که هر یک حوزه‌هایی را دربرمی‌گرفتند. به طور مثال دانش نظری: متافیزیک ، ریاضی و علوم طبیعی را شامل می‌شد و دانش ابداعی علاوه بر مهارت‌ها و فنون پیشه‌وران و صنعتگران ، هنرهای زیبا را دربرمی‌گرفت»(ضرغامی ، ۱۳۸۷: ۷۸). لیکن دانش امروزی به کلی ماهیتی را جدای از ماهیت دانش گذشته داراست ، کاربردش کاملاً مغایر با معنای آن در اندیشه فلاسفه یونانی بوده و در حقیقت ، زاییده جامعه پست مدرن می‌باشد که به مثابه تفسیری از اوضاع و شرایط حاکم بر زمان در نظر گرفته شده است. چنانکه اگر این دانش نوین شاکله‌ای متغیر و وابسته به زمان فرض گردد ؛ در زمان‌های مختلف همچون بسیاری از نظریات به صورت‌های متنوعی تعبیر و تعریف شده و کارکردهای متفاوتی یافته است. بنابراین اگر ماهیت دانش چنین تعریف گردد: ترکیبی منعطف و قابل تبدیل از تجارب ، ارزش‌ها ، اطلاعات معنی‌دار و بینش‌های تخصصی حاکم بر زمان است که پارادایمی را برای ارزیابی تجارب جدید ارائه می‌دهد. لذا می‌توان پنداشت که برای شناخت حاصله از آن بایستی تحولات حاکم بر زمان را بررسی نمود و مؤلفه‌های وابسته بدانها را در آثار هنری تحلیل کرد. البته شایان ذکر است به دلیل آنکه دانش وابسته به زمان خود است. لذا هر اثر هنری که امروزه در متن شهری ارائه می‌شود از نظر نگارنده به مثابه هنری جدید است و لذا از کاربرد تکراری آن در متن پژوهش خودداری گردیده است.

۱- تحولات سیاسی

با پایان یافتن جنگ‌های جهانی از نیمه دوم سده بیستم ، نمایش هنرها در متن شهری در حالی تداوم یافت که دولت‌ها تحولاتی را در این دوران جدید تجربه می‌کردند. اساسی‌ترین تحول ، ظهور نوآوری‌های عمده حاصل از رشد و گسترش فناوری ارتباطات و اطلاعات بود که تحولات سلسله‌مراتبی دیگری را در پی خویش آورد (گنجی‌دوست ، ۱۳۸۷: ۱۸۶). در وهله نخست ، این فناوری سبب شکل‌گیری خودآگاهی‌های سیاسی و هویت‌های جدید شد. چنانکه در دوران پیشین دولت‌ها را به مثابه دولت‌های صنعتی ، فائق و حاکم در محدود جغرافیایی خویش می‌شناختند. دولت‌های صنعتی که قدرت‌شان را بر «سلطه» و «تثبیت» آن یعنی مشروعیت متکی کرده بودند ؛ خواستار آن شدند تا این مشروعیت-دهی را به عنوان گذاری مفهومی از الگوی «حاکم- تبعه» با توانایی صرف به «حاکم- شهروند» با ایجاد رضایت همگانی بیان کنند. بنابراین سعی نمودند تا در جهت تأمین خواسته‌های تحول‌طلبانه و آرزوهای پایدار آنها در رسیدن به یک جامعه رشد یافته ، مهمترین مقوله عصر ، پیشرفت را بصورت اطلاعات تصویری نشان دهند. لذا به هنرمندان ساخت آثار هنری که بیانی

خالص از پیشرفت در علم و صنعت باشند را جهت نصب در متن شهرها پیشنهاد دادند.

لیکن توسعه سریع و شگفت‌انگیز فناوری اطلاعاتی با کنار زدن فاصله‌ها ، کاهش بهای دسترسی به منابع و همگرا نمودن داده‌ها در سراسر جهان ، روند گذار نهادینی را ایجاد کرد از سامانه سیاسی مبتنی بر دولت‌های صاحب اختیارات فراوان به سامانه شبکه‌ای از دولت‌هایی که به طور پیوسته در ارتباط با یکدیگر هستند. این سامانه شبکه‌ای موجب شد تا ۱. دولت‌ها به مثابه دولت‌های اطلاعاتی و نه صنعتی سفارش آثار هنری دهند و با سیاست پیچیده و انتزاع‌گونه‌تری در پیوند با هنرمندان و شهروندان قرار گیرند. به طوری که بر قابلیت‌های سرزمینی ، فیزیکی و منابع طبیعی مورد اتکاء قدرت‌شان کمتر تأکید کرده و در عوض فناوری‌هایی نظیر شبکه‌های فوق هوشمند ، شبیه‌سازی و مدلسازی را بیشتر در شکل‌دهی به سیاست‌شان بکار بردند (خرازی محمدوندی آذر ، ۱۳۸۸: ۱۰۸). ۲. در همین راستا ، چون قدرت مبتنی بر کسب اطلاعات قرار می‌گیرد ، فضای اندیشه محوری به وجود می‌آید که دولت‌ها را سریعاً وامی‌دارد تا به تجدیدنظر در ساختارهای طراحی شهری و ایجاد تحول در آنها بپردازند. ۳. دولت‌های اطلاعاتی برای کسب حداکثری مشروعیت که به تناسب آن میزان همکاری‌ها و مشارکت‌های شهروندی افزایش می‌یابد ؛ بر آن می‌شوند تا منطق خدمت را در برابر منطق حاکمیت قرار دهند. زیرا از یکسو نیازهای شهروندان متناسب با فناوری‌های نوین صنعتی اقناع یافته بود. از سوی دیگر پیشرفت فناوری اطلاعات و ارتباطات سبب رشد فزاینده آگاهی جامعه شهری شده ؛ به واسطه رسانه‌ها درک‌شان را مدام از فضا و زمان بازسازی نموده و لذا آنها خواستار نقش‌آفرینی دولت‌ها در حل بحران-ها و چالش‌های فراسوی زیست‌اجتماع خود بودند. بر این اساس ، دولت‌ها دیگر به لحاظ توانمندی‌شان در دفاع از شهر یا در ساختن و تحکیم هویت‌شان قضاوت نمی‌شوند ؛ بلکه مبتنی بر کیفیت خدماتی که ارائه می‌دهند ارزیابی می‌گردند.

خدمات‌رسانی در راستای توسعه پایدار

توین‌بی- موخ برجسته معاصر- معتقد است «فروپاشی هنرها هنگامی صورت می‌گیرد که میان چالش و واکنش تناسب و همخوانی وجود نداشته باشد». با بهره‌ای آزاد از این گزاره می‌توان استنتاج کرد که در راستای نقش‌آفرینی دولت‌ها برای حل بحران‌ها و چالش‌های فراروی زیست‌اجتماع شهروندان ، هنرمندان بایستی آثاری را متناسب و همخوان با آن چالش‌ها را در شاخص‌ترین و حائز اهمیت‌ترین روش هنری پیاده کنند تا نتیجه‌اش در میان مخاطبان ، ارتقاء مهارت‌های زیستی و پاسخ به مسائل عملکردی باشد و آثار هنری به اقتضای چالش با مفاهیم و به ضرورت جستجوی فرآیندی برای رویارویی با ابژه‌های آشکار خدمت به شهروندان شکل بگیرند. به طور نمونه ، یکی از مهمترین آثار هنری جدیدی که در میدان نمایشگاه اکسپوی ۶۵-۱۹۶۴ نیویورک نصب گردید نشانه‌ای نمادین به نام Unisphere در توجه نظر به عصر حاضر یعنی عصر فضا بود (تصویر ۱) که مبتنی بر تم عرصه‌ای ایده‌آل از صنعت نوین "سفر به فضا" برای شهروندان آمریکایی طراحی گردید. زیرا نمایش موشک‌های پیشرفته ، ماهواره‌ها و مدارهای شبیه‌سازی شده پرتاب موشک‌ها ، اصولاً مزایای عصر اتمیک را بازگو می‌کردند. عصری که با بهره‌گیری از نیروگاه‌های انرژی هسته‌ای و اپراتورهایش توانسته بود ابزارهای علمی بشر را به کرات دیگر بفرستد و با کشف فضای بیرونی ، پیش‌بینی تصور زندگی

آینده و کیفیت آن را افزایش دهد. بر همین اساس ، هنرمند این اثر کوشید تا موضوع آینده بهتر از طریق تم‌های خوش‌بینانه: "دستاوردهای بشر در گسترش جهان" ، "هزاره پیشرفت" ، "صلح با درک متقابل" و "این جهانی کوچک است" را بیان کند (Kultermann, 2007: 218) و فعالیت‌های آموزشی بشر درباره مرزهای جدید فناورانه فضایی را به صورت نمادین با شهروندان نیویورک به اشتراک بگذارد. طراح این بزرگ‌ترین سازه جهانی از کره زمین ، گیلمورد کلارک[1] ، آن را بر روی فوندانسیونی از سه پایه فولادی استوار کرد و بر سطح یک حوضه آبی مدور ، بزرگ و کم‌عمق قرار داد تا پایه‌هایش با احاطه یکسری فواره‌های آبی از دید عموم پنهان بمانند و چنین به نظر رسد که گویی در فضا شناور است. این کره جهانی را سه حلقه مداری‌شکل بزرگ از جنس فولاد ضد زنگ محاط کردند تا بیانی نمادین از: یوری گاگارین[2] ، نخستین انسان فرستاده شده به فضا ؛ جان گلن[3] ، نخستین آمریکایی که به دور مدار کره زمین چرخید ؛ و تل استار[4] ، اولین ماهواره ارتباطاتی که در دریافت و ارسال داده‌ها فعال شد ، داشته باشند (تصویر ۲) (http://en.wikipedia.org/wiki/Unisphere). البته مدارهای دیگری قرار بود اضافه شود که بنا به دلایل زیبایی‌شناسانه از دیدگاه کلارک همین تعداد نمادین انتخاب شدند.

تصویر ۱: بزرگ‌ترین سازه جهانی از کره زمین ، نشانه نمادین نمایشگاه جهانی اکسپوی ۶۵ -۱۹۶۴ نیویورک ، ایالات متحده آمریکا. مأخذ: http://en.wikipedia.org/wiki/Unisphere

1 Gilmore D. Clarke

2 Yuri Gagarin

3 John Glenn

4 Telstar

تصویر ۲: کره زمین با مفهوم خدمت دولت آمریکا در راستای توسعه پایدار به صورت قطعات از پیش ساخته‌ای شکل گرفته تا ضایعات و تخریبی به محیط‌زیست تحمیل نشود. مأخذ: http://en.wikipedia.org/wiki/Unisphere

این در حالیست که در سال ۲۰۱۴ از سوی شهرداری زارچ ، چنین نشانه نمادینی مورد تقلید قرار گرفته و در یکی از میادین منتهی به یزد نصب می‌گردد (تصویر ۳). نکته حائز اهمیت آنست که چون هنرمند سفارش‌گیرنده در صدد نمایشی تقلیدی آنهم از طریق تکرار عین به عین یک اثر تاریخی خارج از متن شهری یزد برآمده و با عدم شناختی جامع و کاربردی آگاهانه مبتنی بر یکی از مؤلفه‌های حاکم بر زمان خود آن را خلق کرده است. لذا اثرش بیان روایی ضعیفی را برای شهروندان به همراه داشته و نیز نتوانسته تحقق‌بخش اهداف دولت باشد. این در حالیست که شهروندان امروز خواستار تفسیری اساسی از شیوه نوین زندگی هستند تا نه‌تنها طرح طبیعی از فرم ایده‌آل شهری را مشخص کند بلکه برایشان توسعه‌ای در ارتباط با فضای شهری را به ارمغان آورد. بنابراین نشانه نمادین میدان ولایت زارچ باید به نحوی شکل می‌گرفت که به عنوان راه‌حلی بصری در رسیدن به توسعه پایدار شهر یزد باشد.

تصویر ۳: کره زمین به مثابه یک اثر هنری نصب شده در میدان ولایت زارچ ، مأخذ: http://nedayemeybodnews.ir

اهمیت بخشیدن به چالش‌های زیست‌اجتماع شهروندان

از دهه ۱۹۵۰ که دولت‌ها به سمت ارائه راه‌حل‌هایی اجرایی برای مشکلات و چالش‌های جامعه جهانی پیش رفتند؛ رابطه میان انسان و طبیعت در محوریت موضوعی استفاده بهینه از طبیعت مورد توجه قرار گرفت و «توسعه پایداری در نظر گرفته شد که با بهزیستی سیاره زمین و ادامه رشد و توسعه انسانی مرتبط باشد» (McDonough& Partner, 2013: 4). این توجه امر به همزیستی انسان با طبیعت سبب شد تا آثار هنری در متن شهری مورد توجه قرار گیرند که از یکسو دربردارنده فناوری‌ها، ابزارها و فرآیندهایی باشند که بیشتر به انفصال از طبیعت بجای اتصال به آن متمایل باشند. از سوی دیگر، در ارتباط با حل مشکلات زیست‌محیطی اصولی را آموزش دهند. این در حالیست که اغلب نشانه‌های نمادین نصب شده در میادین شهر یزد به نوآوری ارتباطات و ارتقاء یک تعامل شهروندی در جهت حفاظت از محیط‌زیست اختصاص ندارند و فارغ از اشارات و پیام‌های محیط‌زیستی مطلوب برای ادامه حیات آیندگان هستند (تصویر ۴). به عبارتی، اولاً این نشانه‌ها فاقد ارائه راهکارهای جدید فناورانه در ساخت‌وساز با حفظ محیط-زیست می‌باشند. ثانیاً نخاله‌ها و ضایعاتی را دربرداشته که به طور مدت‌داری در طبیعت باقی می‌مانند. ثالثاً در جریان نوعی استفاده هوشمندانه و ماهرانه در ترکیب با مواد و مصالح جدید یا فناوری‌هایی نوین بکار نرفته‌اند تا نوعی بهبود و تعالی در همنشینی با طبیعت از آنها دریافت گردد.

تصویر ۴: آثار هنری نصب شده در متن شهر یزد بدون دربرداشتن محتوایی بر مبنای چالش‌های زیست‌اجتماع شهروندان یزدی، مأخذ: فاطمه حیدرنیا، ۱۳۹۶: ۸- ۹

۲- تحولات فناورانه

با ورود به سده بیستم، شهرها دگرگون‌یافته‌تر از دوره‌های پیشین تداوم یافتند. زیرا تحولات عظیمی همچون فناوری‌های اطلاعاتی- ارتباطاتی را تجربه می‌کردند. فناوری‌هایی که ارتباطات انسانی را به سطح جدیدی ارتقاء داده و مهمترین منبع پاسخگویی به شهروندان از منظر دولت‌ها به شمار می‌آمدند. به گفته هررا فناوری‌های نوین مهمترین نیروی پیش-برنده دگرگونی‌های در حال وقوع در فضای فعالیت‌های انسانی هستند. بر این اساس، چون فناوری داده‌های اطلاعاتی صورت تحقق

اراده معطوف به قدرت و نفس همه اعتبارات و مالک ارزش‌گذاری‌ها دانسته می‌شود. لذا دستیابی و کنترل آنها در آراستن و صورت‌دهی به فضای شهری به مؤلفه اصلی قدرت یک دولت تبدیل شده است. در این رابطه ، دولت برای آنکه درک واقع‌بینانه‌ای از کاربرد چنین داده‌هایی را جهت ارتقاء کیفیت بهزیستی شهر و حذف الگوهای ناپایدار ایجاد کند ، خواستار آفرینش آثاری از سوی هنرمندان بر محوریت بهره‌گیری از فناوری‌های نوین شده است.

بهره‌گیری از فناوری‌های نوین

بی‌تردید پیوند میان فرم و محتوا ، اثر هنری خاصی را پدید می‌آورد که حاصل خلاقیت در کاربرد فناوری‌های ویژه ساخت است. بطوری که برای سنجش یک اثر متعلق به هر دوره زمانی باشد ، نوع و میزان فناوری آن دوره اهمیت می‌یابد. در حقیقت ، چون فناوری تنها انتخاب فرم نیست ؛ بلکه مجموعه‌ای از تمام تکنیک‌ها و راهکارهایی است که با توجه به طبیعت ، متن شهری ، نیازهای شهروندی و زمان به کار برده می‌شود (بقایی ، ۱۳۸۸: ۲۷). لذا به مثابه یک عامل درونی نقش بسیار مهم و بنیادی را در شکل‌گیری آثار هنری ایفا می‌کند. در واقع ، چون فناوری حقیقت شرایط حال است و به گفته گیدیون در کتاب فضا ، زمان و معماری ، «هر بینش جامع مستلزم پیوستگی اندیشه در گذشته و آینده می‌باشد» (گیدیون ، ۱۳۹۱: ۲۶). بنابراین در ساخت آثار هنری بایستی مواجهه فعال و خلاقانه با علوم و فنون روز صورت پذیرد تا هر الگوی ساختی ایجاد شده تکاملی از گذشته به حال و تداوم هنر بومی در آینده جهانی تلقی گردد. چنین بهره‌وری فناورانه‌ای سبب می‌شود تا نه‌تنها ضرورتاً رها کردن عناصر ارزشمند دینی- هویتی استلزام نیابد ؛ بلکه بسیاری از آن ارزش‌ها حفظ شده و ارتقاء یابند. چرا که فناوری در بستر ارزش‌های جمعی یک شهر می‌بالد و رشد می‌کند. بنابراین هنرمند می‌تواند فناوری‌های نوین را در تمام مراحل طراحی تا ساخت اثر هنری به نحوی به کار برد تا ماهیت واقعی آن به سان کیفیتی برای کشف و بیان واقعیت‌های چالشی امروز صورت پذیرد و اثر اصیلی آفریده شود که هم نماد عصر حاضر و هم نشانه استعداد و توانایی آفرینندگی و آفرینشگری هنرمند باشد. در اینصورت ، اثر هنری مطلوبیت هرچه بیشتری را نزد شهروندان خواهد داشت.

بررسی‌ها در متن شهر یزد نشان می‌دهند که نشانه‌های نمادین نصب شده تقریباً ناآگاهانه مبتنی بر چنین روندی یعنی بهره‌گیری از فناوری‌های نوین شکل گرفته‌اند (تصویر ۵). به طور مثال ، فناوری‌های نوین در تعیین نوع سازه نشانه-های نمادین باید به نحوی بکار گرفته می‌شدند که یا قابلیت تفکیک‌پذیری به قطعات اولیه و برچیده شدن بدون بجای گذاردن ضایعات در محیط‌زیست را داشته باشند یا از مواد و مصالح قابل بازیافت به طبیعت شکل گرفته باشند. در اینصورت امکانی مسیر می‌شد تا حامل پیام‌هایی همچون بهره‌وری صحیح از فناوری ، کاربرد منابع سازگار با طبیعت و پاسداشت کیفیت فضایی و مناظر طبیعی باشند. همچنین از آنجایی که شهروندان روزانه با رشد داده‌های تازه و تحولات در زمینه‌های گوناگونی مواجه هستند و دستاوردهایی مانند اقتصاد جهانی ، انقلاب ارتباطات ، مسائل زیست-محیطی ، احیای فرهنگ‌های بومی و جهانی شدن علم و فناوری به طور معمول بر زندگی‌شان تأثیر گذارده‌اند. لذا نصب این نشانه‌ها با تفسیر پیشرفت‌های فناورانه مطرح نمودن اندیشه‌ای را فراهم می‌کرد که ذهن شهروندان با چالش‌های نشأت گرفته از

آن دستاوردها روبروست. البته در سده‌های پیشین هنرمند سنتی توانسته بود از فناوری‌های زمان خود طوری بهره گیرد که سازگاری هنر و فن به طور نمونه در برج‌های ساعت شهر یزد به بهترین نحو رعایت شوند و هماهنگی و ایستایی و پایداری در عین زیبایی به غایت ظریف و متعادل همراه با محتوای معنایی در کالبد آثار هنری حاصل گردند (تصویر ۶).

تصویر ۵: آثار هنری نصب شده در متن شهر یزد بدون بهره‌وری از فناوری‌های نوین ، مأخذ: فاطمه حیدرنیا ، ۱۳۹۶: ۱۰-۱۱

تصویر ۶: آثار هنری تاریخی نصب شده در متن شهر یزد بیانگر بهره‌وری از فناوری‌های زمان خود هستند ، مأخذ: www. ۸۵۷۳/kojaro.com/attraction

۳- تحولات فکری

به موازات تحولات سیاسی و فناورانه معاصر ، تحول اساسی دیگری که صورت می‌گیرد در شاکله فکری این دوره است. به دلیل ظهور فناوری‌های اطلاعاتی- ارتباطاتی با سه خصیصه فرامنطقه‌ای بودن ، فراگیر بودن و پیوستگی ، تعمیم الگوهای کلان روایت ملی به تکثرپذیری خرده روایت‌های بومی و رد کلیت‌نگری بر محوریت یک روایت می انجامد. چنانکه دولت‌ها به طور بنیادی از مبانی و سنت خردگرای روشنگری دوران پیشین می‌گسلند ؛ به فراسوی خودِ سوژهِ خودبنیاد می‌روند ؛ تجربه آن را که همواره مقدم بر مناسبات اجتماعی بوده و به مثابه مقام مدعی حقیقت‌یابی و عامل به عمل سیاسی تلقی می‌شده ، فرو می‌ریزند و وحدت و یکپارچگی عقلانی را مورد تردید قرار می‌دهند. لذا سبب می‌شوند تا همه ارجاعات به یک مرکز ، یک سوژه و به یک اصل نخستین واشکنی شوند ؛ رویه‌ای نسبی‌گرا بر مواضع شناختی حاکم گردد و روایت‌های خرد متعدد و بومی جایگزین الگوی کلان روایت ملی شوند[۵] (ساوجی ، ۱۳۸۸: ۱۸۳-۱۸۴).

۵ در این دوره برخلاف فیلسوفان مدرنیته که سوبژکتیویته را بنیان مدرنیته تلقی کرده و خرد مدرن را دایر بر مدار هستی فرض می‌کردند ، منتقدان متافیزیک و تفکر تکنیکی ملهم از آن ، نارسایی‌ها و کاستی‌های مدرنیته را در کانون تأمل فلسفی قرار دادند و به افسون‌زدایی از آن پرداختند. نیچه نخستین فیلسوفی است که زمینه‌ساز تبدیل زوال‌اندیشی و نیست‌انگاری به محور مناظره‌های فکری اثرگذار در اروپا شد. هایدگر نیز با نقد دوران‌ساز میراث فلسفی و تفکر متافیزیکی و ماهیت تکنیکی علوم مدرن ، از تمامیت یافتن تاریخ غرب و زوال مدرنیته و سوبژکتیویته سخن به میان آورد (Robert. B.,. Pipin, Modernism as a philosophical problem. Oxford: Blackwell, ۱۹۹۱, p. ۱۶۹). این امر به هویت‌ها ، برداشت‌ها ، تفسیرها و صورت‌بندی‌های دیگر آگاهی و معرفت مجال قدرت‌نمایی بخشید. موضوعی که سبب شد تا سایر

۳-۱ روایت‌سازی از هویت بومی

از آنجا که در متن شهر ، انواع گوناگونی از رویارویی‌های انسانی پدید می‌آید. هر دولت می‌کوشد نیل به توسعه پایدار را در قالب اثر هنری ویژه‌ای از فرهنگ هویتی‌اش تفهیم نماید ، آنگونه که ویلهلم دیلتای می‌گوید "ادراکی فرهنگی در افق و بستر تاریخمندی" میسر می‌شود. زیرا ارزش‌های فرهنگ هویتی نقش حائز اهمیتی را در شکل دادن به ادراک‌ها و برداشت‌ها دارند و می‌توانند بر اساس تجربیات از گذشته و حال در مواجهه با یک پدیده ، ذهنیت‌دهنده و به وجودآورنده تصویری ذهنی برای شهروندان باشند. به گونه‌ای که آنها بر مبنای این توقع ذهنی و ادراکی که از واقعیت-ها یا پدیده‌های محیطی دارند ؛ عینیتی را به نحوی خاص بازشناسی کنند. با این وجود هر دولت آگاهی دارد که اگر اثری بیش از حد به لحاظ میراث تاریخی فرهنگ هویتی ساخته شود ، به صورت متمایزی در انزوای بیشتری از خوانش مخاطبان قرار گرفته و تکامل نخواهد یافت. لذا آثار را مبتنی بر یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه‌ای بهم پیوسته از ویژگی‌های فرهنگی مدنظر قرار می‌دهد تا بتواند در فرآیندی منطبق با کارکردهای آنها ، معانی را برساخته و ارائه دهد. بر این اساس ، در یزد نیز به جای تقدیس مبانی فرهنگ هویتی همچون سنتی ثابت و تغییرناپذیر بایستی از آنها به نحوی بهره برد تا اثر ویژه‌ای خلق گردد. اثری که شهروندان آن را با شاخصه اسلامی-یزدی بشناسند و با ذهنیت خود در تطابق با وضعیت نوین جهانی و کسب آگاهی‌های فرهنگی در راستای بهبود کیفیت زیستی همخوان نمایانند. برای صورت‌دهی به چنین اثری می‌توان روش‌های خاص طراحی در نمایش تمامی مبانی هویتی را به کار برد. چنانکه امروزه با حائز اهمیت شدن تغییر نگرش از صنعت و تولید انبوه به سمت ابعاد انسانی و اجتماعی جامعه جهانی ، طراحی مفاهیم به صورت تولید خاص و بومی درآمده و فرهنگ هویتی به بخش مهمی از فرآیند طراحی کانسپت‌ها و مؤلفه‌های احساسی و معنایی مبدل گردیده است. لذا نمایش مبانی هویتی نیازمند رویه‌های جدی و نوآورانه همچون طراحی آیینی و اسطوره‌ای[۶] ،

فرهنگ‌ها و ملل که پیشتر در برابر مدرنیته ، روایتی پیرامونی محسوب می‌شدند ، در محیط نوظهور جهانی از امکان تازه‌ای برای خروج از حاشیه‌نشینی برخوردار شوند.

۶ طراحی آیینی و اسطوره‌ای: در این طراحی کاربرد خودآگاه نشانه‌هایی همچون اسطوره‌ها ، رمزگان ، کهن‌الگوها و هرگونه انگاره‌های نمادین به نحوی باشد که بار معنایی‌شان در پیوند با ادراک موضوعی شهر قرار گیرد. برای چنین کاربردی ابتدا باید در بطن فرم نمایشی ، شخصیت و هویت ساختاری این نشانه‌ها به هم آمیزند ؛ سپس یک پوسته متشکل از سطوح ، رنگ و تزیینات به واسطه بیانی بدل شده و بر فرازشان قرار گیرد. همانند یک رمان روانشناسانه که به کمک توصیف‌ها ، شخصیت‌پردازی‌ها و گفتگوها ، خط‌مش و درونش ترسیم شده و از طریق سطوح واژگانی قابل مشاهده و قابل درک ، خوانا می‌گردد.

طراحی توصیفی[۷] و طراحی مفهومی[۸] است تا با تغییرات ایجاد شده در شیوه تولید و تفکرات طراحی تطبیق یابد. این در حالیست که اکثر آثار هنری نصب شده در متن شهر یزد دربردارنده یکی از روش-های طراحی هستند و لذا نه‌تنها نتوانسته به صورت جذاب و چشمگیر روایت‌گر هویت بومی و تاریخی شهروندان یزدی باشند. بلکه صرفاً یک روایت تقلیدی از تاریخ گذشته یزد ارائه داده‌اند (تصویر ۷).

تصویر ۷: نصب اثری هنری در یکی از میادین یزد صرفاً مبتنی بر طراحی توصیفی از دستگاهی تاریخی ، مأخذ: فاطمه حیدرنیا ، ۱۳۹۶: ۴

۳-۲ توانمندسازی نیروی ذهنی

امروزه از آنجایی که فعالیت‌های دولت‌ها از تولید کالا به خدمات گسترش یافته است و سرچشمه بهره‌وری و رشد در تولید علومی نهادینه شده که از طریق پردازش اطلاعات ، همه حوزه‌های فعالیتی را در بر می‌گیرند. بنابراین آثار هنری واجد به نمایش گذاردن در متن شهری هستند که مبتنی بر شبکه‌ای از فناوری‌های اطلاعاتی و در راستای توانمندسازی نیروی ذهنی شهروندان تولید شده باشند.

۷ . طراحی توصیفی: به دلیل آنکه از سویی بسترهای اجتماعی و زیستی ارتباط بسیار نزدیکی با خرد جمعی ، اندیشه و آگاهی شهروندان دارند و از سوی دیگر همیشه تازگی در آنچه که قدیمی است و قدمت در چیزی که جدید است وجود دارد. لذا در طراحی توصیفی می‌توان تجربیات ملی‌گرایانه را درباره نحوه شکل‌دهی به اجتماعات زیستی به مثابه نشانه‌هایی احساسی به کار برد. این نوع کاربرد که به صورت فرافکنی یا نسبت یک پدیده (تجربه پیشین) به واقعیت بیرونی برای حل و فصل یکی از چالش‌های فراروی زیستی انجام می‌گیرد. مخاطب را با نوعی قدرت مطلق و فراگیر اندیشه روبرو می‌سازد که در آن احساسی با واقعیتی خارجی وفق می‌یابد و مطابق تجربه پیشین بروز می‌نماید.

۸ طراحی مفهومی: در این طراحی می‌توان از نظام ارزش‌ها و هنجارهای هویتی در ترکیبی همساز با فناوری‌های نوین بهره جست. زیرا در اصل روشی از بیان هنری است که جنبه فیزیکی و ظاهری اثر را تا حد ممکن تنزل بخشیده و معنایی را ارائه می‌دهد که شهروند همسو با تمام داشته‌های روحی و ذهنی‌اش تلقی می‌کند.

نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی‌ها ، متن شهر به مثابه عرصه‌ای مناسبتی از همکاری‌های دولت ، هنرمند و شهروند در نظر گرفته شد. زیرا بر محوریت مشارکت روزافزون دولت ، هنرمند و شهروند شکل یافته ، به تعاملات میانشان درباره نوآوری‌ها و گسترش و توزیع اطلاعات می‌پردازد و موضوعاتی را ارائه می‌دهد که در رأس فعالیت‌ها و کانون بهره‌وری دولت برای توسعه پایدار هستند. مبتنی بر چنین مشخصه‌هایی ، می‌توان نتیجه گرفت: متن شهری در عام‌ترین و کلی‌ترین وجهش به مثابه "ساختار آگاهی زمان حال تاریخی" می‌باشد که دانشی به نام "دانش آگاهی‌بخشی" بر آن حاکم است. دانشی که دربردارنده مؤلفه‌های زمان حال همچون ۱. خدمات‌رسانی در راستای توسعه پایدار ، ۲. اهمیت بخشیدن به چالش‌های زیست‌اجتماع شهروندان ، ۳. بهره‌گیری از فناوری‌های نوین ، ۴. روایت‌سازی از هویت بومی و ۵. توانمندسازی نیروی ذهنی است. چنانکه اگر چنین مؤلفه‌هایی در تولید اثر هنری از سوی هنرمند لحاظ گردند سبب می-شوند تا آثار هنری صرفاً در صدد نمایشی برای جلب نظر شهروندان برنیامده ؛ بلکه با فراهم کردن گونه‌ای پشتوانه علمی- هنری برگرفته از زمان از یکسو تأمین اهداف و کسب نتایج موردنظر دولت ، تجربه و دریافت گردند و از سوی دیگر به صورت جذاب با طرح مجموعه‌ای از مفاهیم ، بر اذهان شهروندان تأثیر گذارده و پاسخگوی آنها باشند.

منابع:

بقایی ، آژنگ (۱۳۸۸). نقش سازه در ساختار زیباشناسی معماری معاصر. فصلنامه هویت شهر ، دوره ۳ (شماره ۴). ۲۷-۳۸

حیدرنیا ، فاطمه (۱۳۹۶). پروژه عکاسی از المان‌های شهر یزد ، [online], Available from: http//:www.anthropologyandculture.ir ۲۰۱۹/۰۴/۰۱ ۱۲:۲۳

خرازی محمدوندی آذر ، زهرا (۱۳۸۸). تأثیر دیپلماسی فرهنگی بر منافع ملی کشورها. فصلنامه مدیریت فرهنگی. دوره ۳ (شماره ۶). ۱۰۷-۱۲۲

ساوجی ، محمد (۱۳۸۸). مدرنیته و پسامدرنیسم. فصلنامه سیاست دانشکده حقوق و علوم سیاسی. دوره ۳۹ (شماره ۲). ۱۷۱-۱۹۲

سیف‌اللهی ، ناصر. داوری ، محمدرضا (۱۳۸۷) مدیریت دانش در سازمان‌ها ، تهران: آراد

ضرغامی ، سعید (۱۳۸۷). ماهیت دانش و ضرورت مطالعات بین رشته‌ای با تأکید بر اندیشه‌های پست مدرن دریدا. فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی. دوره ۱ (شماره ۱). ۷۷-۹۰

گنجی‌دوست ، محمد (۱۳۸۷). تحولات دیپلماسی در عصر اطلاعات. فصلنامه سیاست ، دوره ۳۸ (شماره ۱). ۱۸۵-۲۱۲

گیدیون ، زیگفرید (۱۳۹۱). فضا ، زمان و معماری. ترجمه محمد تقی فرامرزی ، تهران: کاوش‌پرداز

مظفر ، فرهنگ. حسینی ، مهدی. خدادادی ، رضا (۱۳۹۶). نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط‌زیست شهری. فصلنامه پژوهش هنر. سال ۷ (شماره ۱۳). ۷۳- ۸۴

Kultermann, U (2007). Anticipation of the Future: Exit to tomorrow. New York: Universe Publishing

McDonough, W. et al (2013). The Hannover Principles Design for Sustainability [online], Available from: http//:www.mcdonough.com

[www.kojaro.com/attraction/8573 [Accessed 13 Sep 2019 20:50

Unisphere. Available from: http://en.wikipedia.org/wiki/Unisphere. [Accessed [13 Sep 2019 20:41

An Analysis of the Knowledge of New Arts in the City Context

Abstract:

Reading the field of city art requires understanding the laws and conditions that govern it, or in other words, the knowledge that governs its time. The knowledge discussed in the present paper is defined as: at any time it emerges from a deep reflection, dialogue and education, representing and interpreting that period of issues, phenomena, values and insights prospects that increase the potential for effective government and artist action and decision-making, affecting and responding to citizens' mental processing of the time. Accordingly, this paper seeks to answer the following question: What are the components of knowledge governing the field of city art that interact between the state, the artist, and the citizen.

Studies show that there is a kind of awareness of city art that, through its components, derived from the current state of urban societies, necessitates the participation and interaction of the state, the artist, and the citizen. In such a way that the artist is given the opportunity to present them as new art by considering such components in the creation of his/ her works. On the other hand, he/ she can fulfill the government's goals of creative urban development and transform them into allegorical ways of effective knowledge and citizen acceptance. But a recent paper of some of the artworks installed in the context of Yazd indicates that because the artist has poorly utilized or lacked knowledge of the components of knowledge, he/ she has not been able to guarantee the realization of the government's intended goals and missions for Yazd's citizens. And he merely projected his work into a relatively empty shell.

Keywords: knowledge, artwork, city, artist, state, citizen

شناسایی و ارزیابی مؤلفه های هنر مکان‌ویژه

(سمپوزیوم مجسمه سازی خشت خام یزد)

فروغ خبیری | دانشجوی دکتری پژوهش هنر ، دانشکده هنر ، دانشگاه الزهرا ، تهران ، ایران
f.khabiri@alzahra.ac.ir
۰۹۳۵۶۱۲۳۲۹۲

زهرا رهبرنیا(نویسنده مسئول) | دانشیار رشتهٔ پژوهش هنر و عضو هیات علمی دانشکده هنر ، دانشگاه الزهرا ، تهران ، ایران
z.rahbarnia@alzahra.ac.ir
۰۹۱۲۳۸۷۵۶۰۳

چکیده:

در برخی از هنرهای جدید محل عرضه‌ی اثر هنری منجر به ایجاد فضایی پویا می‌شود که نتیجه‌ی آن تعاملِ بیشتر مخاطبان با اثر هنری است. بررسی سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام نشان می‌دهد که علاوه بر نمایش ویژگی‌های فرهنگی و اقلیمی شهر یزد ، مخاطبِ اثر خود را به چالشی فکری برای ادراک جدیدی از آثار تاریخی شهر یزد دعوت می-کند. این آثار می‌توانند در دسته‌ی هنر مکان‌ویژه قرار گیرند ، چرا که آثار و محل ارائه‌شان به کمک یکدیگر معنای اثر را منتقل می‌کنند. هنر مکان‌ویژه گونه‌ای از هنر است که ماهیت آن در فرم و معنا با مکانی که در آن قرار گرفته است گره خورده‌است. از ویژگی‌های مهم هنر مجسمه‌سازی ماهیت عمومی آن است. در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد ، شهر به عنوان مکان اجرای اثر با هنر پیوند خورده‌است. ماهیت فرهنگی شهر یزد در آثار مجسمه‌ساز نمایان است. این پژوهش بر آن است تا رابطه‌ی متقابل حوزه عمومی شهر یزد به عنوان مکان اجرای آثارِ سمپوزیوم خشت خام و ماهیت این آثار را بررسی نماید. سوالی که در پژوهش مطرح می‌شود این است که چگونه مکان می‌تواند ویژگی‌های یک اثر هنری را تحت تاثیر قرار دهد ؟ نتیجه‌ی بررسی مولفه‌های هنر مکان‌ویژه نشان می‌دهد که با بسیاری از ویژگی‌های سمپوزیوم خشت خام مطابقت دارد. در واقع ، می‌توان با ترکیبی از گونه‌های هنری جدید در فضاهای شهری و شکل‌گیری کنش‌ها و واکنش‌های مخاطب و مکان‌ها ، فضاهای ساکنِ شهر را به بسترهای تعاملی تبدیل کرد.

کلیدواژگان: هنر مکان‌ویژه ، مجسمه‌سازی ، یزد ، سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام

مقدمه

تاریخ هنر نشان می‌دهد که هنرها همواره با فرض حضور مخاطب و اثر هنری خلق می‌شوند. پیش از شکل‌گیری جریان هنرهای جدید ، حضور مخاطب و دیدن آثار هنری تنها در کلیساها ، مساجد یا سایر مکان‌های مقدس مقدور بود و پس از قرن‌ها ارتباط با آثار هنری در موزه‌ها و گالری‌ها میسر گردید. در هنرهای جدید ، هنرمندان زیادی تلاش کردند تا هنر را به شهر و محیط عمومی منتقل کنند. چیدمان ، پرفورمنس ، ویدئوآرت و سایر گونه‌های هنر معاصر در فضای شهری و در مجاورت زندگی شهری اجرا می‌شدند.

این اهمیت دادن به مکان اجرای اثر ، به هنرمند در شکل‌گیری اثر و به مخاطبان در ادراک آن جهت می‌دهد. در آثار معماری تاریخی شهر یزد ، مخاطبان با یک پروژه‌ی تمام شده مواجه می‌شوند که در این حین مخاطبِ آگاه پیرامون اثر اطلاعاتی کسب کرده و گروهی نیز بدون آگاهی از آثار بازدید می‌کنند. هنرمندی که قرن‌ها پیش این آثار را خلق کرده ، در زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی‌ای قرار داشته‌است که در آن هنرمند خالق یگانه‌ی اثر است. اما با وجود باقی بودن این آثار تا دوره‌ی معاصر ، می‌توان به مخاطب امکاناتی در شکل‌دهی معناهای جدید داد. در واقع ، آثار هنری گذشته‌ی یک فرهنگ با در نظر گرفتن تهمیداتی می‌توانند تنها در معرض دیدن مخاطب نبوده بلکه در گستره‌ی هنرهای جدید نیز نقش ایفا کنند. هنر مکان‌ویژه[1] به معنای شکلی از هنر است که ماهیت و مفهوم آن در فرم و معنا با مکانی که در آن قرار گرفته گره خورده و با جابه‌جایی اثر ، معنا و کارکرد آن تا حد زیادی از دست می‌رود. سمپوزیوم مجسمه‌های خشتی یزد نمونه‌ای از برخورد متفاوت با عناصر سنتی در هنر و معماری سنتی ایرانی است. این مقاله در نظر دارد جایگاه این سمپوزیوم را در گستره‌ی هنر معاصر با نگاهی خاص به هنر مکان‌ویژه مورد تحلیل قرار دهد.

پیشینه‌ی تحقیق

هنر مکان‌ویژه به عنوان موضوع اصلی این پژوهش در منابع فارسی‌زبان مورد بررسی قرار نگرفته‌است. برخی از کتاب‌ها ، و مقالات انگلیسی به معرفی هنر مکان‌ویژه پرداخته‌اند که به مواردی از آن‌ها در ادامه اشاره می‌شود. گایگر[2] در مقاله‌ای با بررسی هنر مکان‌ویژه در آثار یک هنرمند این حوزه ، در صدد بررسی وجوه زیبایی‌شناسی این هنر است (Gaiger,2009). نیک کایه[3] در کتاب «هنر مکان‌ویژه» با ریشه‌یابی تاریخی هنر مکان‌ویژه ، به بررسی مفاهیم مکان ، متریال و چارچوب در این گونه‌ی هنری می‌پردازد و آثار هنرمندان مکان‌ویژه را تحلیل می کند (Kaye, ۲۰۱۳). میون کوون[4] یکی از نظریه-پردازانی است که به هنر مکان‌ویژه و بحث هویت مکانی آثار در هنر معاصر توجه زیادی داشته‌است. او در کتاب «یک مکان بعد از دیگری» بروز هنر مکان‌ویژه را در واکنش به جهان سرمایه‌داری و کالایی شدن هنر عنوان می‌کند (Kwon,2004).

---

1 Site-specific art

2 Jason Gaiger

3 Nick Kaye

4 Miwon Kwon

روش تحقیق

روش انجام این پژوهش توصیفی-تحلیلی است. این پژوهش یک بررسی توصیفی-تحلیلی از ویژگی‌های هنر مکان‌ویژه در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد را ارائه می‌دهد. هنر مکان‌ویژه به علت عدم بررسی آن در منابع فارسی نیازمند تعریف و مشخص شدن حدود و صفور آن بوده که این امر با رجوع به منابع غیرفارسی و گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و منابع برخط انجام گرفته است.

هنر مکان‌ویژه

مجسمه‌های شهری دارای میدان دید وسیعی هستند و بر اساس محل قرارگیری مجسمه‌ها ، وسعت میدان دید تغییر می-کند. محل استقرار مجسمه‌های شهری تابعی از بافت معماری ، میادین ، کوچه‌ها و خیابان‌های محل قرارگیری مجسمه است و به همین دلیل فرم مجسمه‌ی شهری با محل قرارگیری آن تعریف می‌شود و هویت پیدا می‌کند ؛ در حالی‌که مجسمه‌های فضای بسته می‌توانند اثری مستقل از محل نصب باشند. اگر مکان‌یابی درستی انجام نگیرد ، مجسمه عنصر نابجایی می‌شود که هیچ سنخیتی با محیط اطراف خود نخواهد داشت. این وابستگی به مکان در گونه‌ی هنر مکان ویژه به روشنی یافت می‌شود. آثارِ مکان‌ویژه در فضای باز اغلب از ترکیبِ محیط اطراف با عناصر مجسمه ساخته می‌شوند. این آثار در دهه‌های اخیر در بسیاری موارد با هنر محیط‌زیستی در ارتباط هستند. از نمونه‌های شناخته شده‌ی این ترکیب ، آثار هنرِ زمینی رابرت اسمیتسون است. اسمیتسون[5] در آثار خود محیط طبیعی را بستر ارائه‌ی اثر هنری قرار می‌دهد. البته هنر زمینی معمولا در مکانی دور افتاده و دور از دسترس مردم اجرا می‌شد.

هنر مکان‌ویژه در فرایندی معنا می‌شود که در رابطه‌ای خاص میان «موضوع» یا «رویداد» و فضایی که آن موضوع یا رویداد اشغال می‌کند ، ویژگی‌ها و معانی اثر ایجاد می‌گردد. هنر مکان‌ویژه از ویژگیِ ارتباط با موقعیت مکانی اثر هنری در مقابل ادعای موقعیت ثابت و اصیلِ اثر هنری دفاع می‌کند. مثال مهم هنر مکان‌ویژه اثری از ریچارد سِرا[6] است. مجسمه‌ی سِرا (۱۹۸۱) با عنوان کمان مورب[7] ، یک سازه فولادی عظیم(عرض ۳۶ متر) بود که در میدان فدرال نیویورک نصب شده بود(تصویر ۱). این اثر در سال ۱۹۸۹ به علت اعتراض ساکنان منطقه برچیده شد. ریچارد سِرا از این اقدام چنین نتیجه-گیری کرد که «تغییر مکان اثر هنری به معنای تخریب اثر است». بدین معنا جابجایی اثرِ مکان‌ویژه به مثابه‌ی جایگزینی آن با یک چیز دیگر است که اثر را از هویت اصلی خود خارج می‌سازد (Kaye,2013: 4-5). نکته‌ای که در مثال ریچارد سِرا وجود دارد آن است که ماهیت عمومی مجسمه‌سازی و عدم توجه هنرمند به بستر اجتماع ، گاه منجر به عدم اقبال عمومی به اثر هنری می‌شود. در اثر کمان مورب ، استدلال هنرمند این بود که این مجسمه‌ی خاص در چنان محلی اثری اساسی در زندگی هنری وی بوده که شکل خاصی به فضای بی‌روح میدان داده‌است (گات ،

5 Robert Smithson

6 Richard Serra

7 Tilted Arc

۱۳۸۹: ۳۴). بدین‌گونه نیت شخصی هنرمند در خلق اثر هنری بر نتیجه‌ی کار او در یک میدان شهری اثر گذاشت ، در حالی که اجرای این اثر در گالری با بازخورد مثبت یا منفی مردم تغییری نمی‌کرد. پس یکی از ویژگی‌های هنر مکان‌ویژه تاثیرِ مستقیم بازخورد مخاطب در اثر هنری است.

وقتی هنرمندان مکان‌ویژه از آثارشان سخن می‌گویند ، فضای فیزیکی به صورت غیرمنتظره‌ای جان می‌گیرد. تجربیاتِ غنی تعاملی‌ای که توسط این رسانه امکانپذیر شده‌است ، به صورت گفتگو با مکان و مشارکت در فرایند پیچیده‌ی پویایی-تعاملی توصیف می‌شود (Levin,2009:240). ریشه‌ی هنر مکان‌ویژه را در آثار مینیمالیست‌ها و پست‌مینیمالیست‌های دهه‌ی ۶۰ میلادی می‌توان یافت. هنر مکان‌ویژه در پارادایمِ هستی‌شناسانه بیانگر آن است که هنرمندان و منتقدین در ابتدا مکان را یک مکان واقعی معین می‌کنند که در «اینجا» و «در زمان حال» به وسیله‌ی شخص تجربه می‌شود. هنرمندانی چون دونالد جاد[8] و رابرت موریس[9] تاکید زیادی بر محیط نمایش اثر و جدایی‌ناپذیر بودن اثر از شرایط زمانی و مکانی آن دارند. آنها این فرضیه‌ی مدرنیسم را که اثرِ موفق ، اثری خودمختار و خودکفا و فارغ از محیط اطراف خود است ، رد می‌کنند. موریس معتقد است «روابط یک اثر هنریِ برتر ، خارج از اثر به وقوع می‌پیوندد و تابعی از فضا ، نور و زمینه‌ی دیدِ بیننده است ؛ به علاوه اینکه تجربه‌ی اثر هنری ضرورتا در زمان وجود دارد». بیننده‌ی فعلی دیگر یک ناظر مجزا از اثر نیست که تنها جذب اثر شود ، بلکه در حین تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی خود ، پویا ، درگیر و ملتفت است. این موضوع تا اواخر دهه‌ی ۶۰ میلادی وجود نداشت تا زمانی که هنرمندان ، اثر هنری را به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از مکان اثر درک کردند (Gaiger, 2009:5). در واقع ، هنرمندان پس از مدرنیسم تلاش می‌کردند به عواملی غیر از شیئیت اثر هنری توجه کنند که یکی از این عوامل ، مکان اجرای اثر هنری بود.

تصویر ۱- کمان مورب ، ریچارد سرا ، ۱۹۸۱ ، منبع: https://www.tate.org.uk

8 Donald Judd

9 Robert Morris

هنر مکان‌ویژه از فرم‌های گوناگون هنری در آثار خود بهره می‌گیرد. مجسمه‌سازی ، چیدمان و هنر اجرا از مهم‌ترین فرم‌های هنر مکان‌ویژه هستند. مجسمه‌سازی یکی از فرم‌های هنری است که وجه هنر عمومی همواره در آن وجود داشته‌است. از زمانی که چیدمان به عنوان یک گونه‌ی جدید هنری شناخته شد ، بسیاری از مجسمه‌سازان از این گونه برای بیانگری خود استفاده کردند. چیدمان‌ها وابسته به مکان هستند و اغلب در حیطه‌ی هنر عمومی قرار می‌گیرند. هنر اجرا نیز بر اجرا در میان مردم و ارتباط مستقیم با مردم تاکید دارد.

هنر مکان‌ویژه هنری است که برای وجود در مکان خاصی ایجاد شده است. به طور معمول ، هنرمند ضمن برنامه ریزی و ایجاد اثر هنری ، موقعیت مکانی را در نظر می گیرد. هنرمندان به دنبال راهی برای خروج از محدودیت‌های مدرنیسم بودند. چرا که آثار مدرنیستی فقط می‌توانند در فضای موزه وجود داشته باشند و موضوع بازار جهانی هنر به شمار می‌آمدند. از سال ۱۹۶۰ ، هنرمندان در تلاش بودند تا راهی برای خروج از این وضعیت پیدا کنند و به همین دلیل توجه به مکان و زمینه‌های اطراف مکانِ اثر هنری نظر آنها را جلب کرد. اثر هنری در مکانی خاص ایجاد شده و در چنین شرایطی امکان جابجایی یا تغییر آن وجود ندارد. مکان محلی است که ترکیبی منحصر به فرد از عناصر فیزیکی مانند عمق ، طول ، وزن ، ارتفاع ، شکل ، دیوارها و دما را شامل می‌شود (Kaye,۲۰۱۳: ۴-۵). این عناصر به نوع و محل اجرای اثر بستگی دارد. گاهی اثر در خود گالری پیوند خاصی با مکان اجرا دارد که محل اجرا را متمایز می‌کند. اغلب اما این نوع توجه به مکان اجرای اثر در محلی غیر از گالری‌ها و موزه‌ها به اجرا گذاشته می‌شود.

هانس هاکه[10] هنرمند مینیمالیست آلمانی با دیدگاه انتقادی به جایگاه و نقش موزه‌ها ، نقش مکان را در آثار هنری مهم قلمداد می‌کند. آثار او ارتباط زیادی با محل اجرای آنها دارند. مایکل اشر[11] -هنرمند مفهومی- یکی از نخستین هنرمندانی است که هنرش به عنوان هنر مکان‌ویژه شناخته شده‌است. کار او ، که به عنوان عمل جراحی دقیق توصیف شده است ، عمدتاً از چیدمان‌های موقتی تشکیل شده است. آثار او اغلب عنوانی به نام موسسه یا مکانی که کار برای آن در نظر گرفته شده باشد ، ندارد (Kwon,2004:19). اشر نظریه‌ی هنری خود را بر اهمیتِ موقعیت اثر هنری و ناپایداری اثر هنری پایه گذاشت.

تعامل هنر و مکان؛ سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد

آثار هنری تاریخی شهر یزد ، بخشی از زندگی انسان‌های دوره‌ی خود بوده‌است. هر کدام از عناصری که اکنون بخشی از هویت شهر یزد به شمار می‌آیند در روزگار خود آمیخته با زندگی روزمره‌ی انسان‌ها بوده‌است. در واقع این سیر تحول تاریخ هنر در دوران گوناگون است. هنر پیش از دوران مدرن با عرضه‌ی خود در مساجد ، خانه‌ها و سایر مکان‌ها در ارتباط مستقیم با مردم بود. بزرگ‌ترین خوشنویسان هر دوره آثار خود را در مکان‌هایی به عرضه می‌گذاشتند که حضور در آن‌ها بخشی از

10 Hans Haacke

11 Michael Asher

کارهای روزمره‌ی مردم به شمار می‌آمد. با شروع دوران مدرن شکافی میان هنرمندان و مردم پدید می‌آید. هنر ایرانی ، به استثنای نگارگری که در دسترس همگان نبود ، در پیوند با اقشار گوناگون مردم بوده‌است. با تسلط مدرنیسم و فردگراییِ حاصل از آن هنرمندان از عموم مردم فاصله گرفتند. در دهه‌های اخیر هنرمندان تلاش کرده‌اند اقتدار هنرمند و مولف تام بودن او را نفی کرده و ارتباط اثر هنری و مخاطب را بیشتر کنند. یکی از بارقه‌های این ارتباط مقاله واگنر با نام«اثر هنری آینده[۱۲] » است که در آن واگنر که دغدغه‌ی مشارکت مردم در اثر هنری را دارد ، از هنرمندان می‌خواهد در تعریف اثر هنری خود از مردم کمک بگیرند (Wagner,2001). در این پژوهش آثار سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد ، به عنوان تلاشی برای تعامل هر چه بیشتر مخاطب با آثار معماری شهر یزد ، تحلیل می‌شود.

هنر شهری از طریق فرایندها و رویدادهایی همچون جشنواره‌ها و فستیوال‌ها که عموماً ارزش‌های مشترک اجتماعی را منعکس می‌کنند ، معانی جمعی را می‌سازند. یکی دیگر از عرصه‌های مهم پژوهشی و عملی دهه‌های اخیر ، استفاده از هنر در توسعه‌ی شهری به ویژه در زمینه‌ی بافت‌های ناکارآمد است. پژوهش‌های اخیر در این زمینه ، بیشتر بر نقش اجتماعی و مشارکتی هنر در فرایند بازآفرینی شهری تمرکز داشته و هنر را محرکی برای جلب مشارکت شهروندان می‌دانند (Hall, ۲۰۰۱:۷).از سویی مجسمه‌سازی از معدود هنرهایی است که همچون معماری ماهیت عمومی دارد. اما کارکرد عمومی مجسمه‌سازی با معماری متفاوت است.

مجسمه‌سازی برخلاف معماری وظیفه‌ی فراهم کردن سرپناه یا بخش‌بندی فضا متناسب با نیازها را ندارد. هدف مجسمه-سازی عمومی ، در شرایط آرمانی ، چه بسا ایجاد وحدت در میان مردم از طریق آرمانی کردن احساسات جامعه یا توجه به حوزه‌های مورد توافق همگان است (گات ، ۱۳۸۹: ۳۸۳). سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام در یزد طی دو دوره در سال-های ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷ میزبان مجسمه‌سازان ایرانی بوده‌است. از نکات مهم در انتخابِ محل ارائه‌ی اثر ، امکان دید و بازدید گردشگران و مردم از بافت تاریخی بود. علاوه بر این ، مردم و مخاطبان در کنار کارگاه (همان محل ارائه آثار) ، امکان مشاهده‌ی روند ساخت و پیشرفت آثار را داشتند(تصویر شماره ۲).

12 The art work of the future

تصویر ۲ ، اثر حسین قائم مقامی (در مرحله‌ی ساخت) منبع: http://sasyazd.com

ریشه واژه سمپوزیوم از یونان باستان است. سمپوزیوم در یونان باستان به معنای با هم نوشیدن است. سمپوزیوم مراسمی متداول در میان مردم آتن بود که در آن مردان به تفریح ، بازی ، خوردن و نوشیدن می‌پرداختند ؛ به‌گونه‌ای که در هر خانه اتاقی جداگانه با امکانات لازم برای گردهمایی‌ها و میهمانی‌های مردانه در نظر گرفته می‌شد. یونانیان باستان با نیتِ خدادوستی این مجالس باصفا را با روش‌های سنتی برگزار می‌کردند (Taplin, 2001: 47). این ریشه‌ی معنایی نشان می‌دهد که سمپوزیوم‌ها از ابتدا برای برقراری ارتباط و تعامل بیشتر مخاطبان با یکدیگر و با اثر هنری ایجاد شدند.

اولین جنبش بین المللی سمپوزیوم مجسمه‌سازی توسط کارل پرانتل[۱۳] در اتریش در سال ۱۹۵۹ برگزار شد. این نوآوری از لزوم تسهیلِ ارتباط و تبادل نظر بین اعضای جامعه بین المللیِ مجسمه‌سازی منشا می‌گرفت. همچنین ریشه‌ی آن را در تنش‌های ناشی از جنگ سرد نیز می‌توان دانست که ضرورت گفتگوی متقابل میان فرهنگ‌ها را بیش از پیش کرده بود. اولین سمپوزیوم بین المللی مجسمه‌سازی در یک معدن سنگی متروکه در بورگن‌لند اتریش برگزار شد. مجسمه‌سازان از سراسر جهان برای تولید یک اثر هنری از سنگ‌های محلی به یکدیگر پیوستند. این حرکت الگوی بسیاری از سمپوزیوم‌ها گردید. سمپوزیوم مجسمه‌سازی در تلاش است نشان دهد ، مجسمه‌سازی و فضا تفکیک‌ناپذیر هستند (Smedley, 1975:199). مجسمه‌سازان برای خلق آثار خود ، خارج از محیط استودیویی کار می‌کردند و هدف اصلی آنها چگونگی ترکیب فضای اطراف با اثر هنری‌شان است. آن‌ها ، نور خورشید و هر آنچه در محیط اطراف است را با فرم ترکیب می‌کنند تا بستر یک اثر هنری مخاطب‌محور را فراهم کنند.

13 Karl Prantl

در سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد که در دو دوره-سال‌های ۹۶ و ۹۷- در شهر یزد برگزار گردید ، هنرمندان آثار خود را که برگرفته از میراث تاریخی و فرهنگی شهر یزد بود ، با استفاده از خشت خام به نمایش گذاشتند. برخی از این آثار ، نمونه‌ی کوچک شده‌ای از بناهایی است که وابسته به هویت هنری شهر یزد هستند و برخی از آن‌ها با تعریف شاخصه‌های بناهای اصلی در اشل کوچک‌تر ، امکان بازدید از اثر و شناخت آن را از نزدیک برای مخاطب فراهم می‌کنند (تصویر شماره ۲). برای نمونه ساختار مجسمه‌ی خشتی تصویر ۲ برگرفته از عنصر طاق در معماری اسلامی است که در ساباط موجود در بافت تاریخی شهر یزد دیده می‌شود.

تصویر ۳ ، اثر محمد بهابادی ، منبع: http://sasyazd.com

تجربه‌ی نمایشگاه خارج از فضای گالری‌ها و موزه‌ها تجربه‌ی گونه‌ای متفاوت از مواجهه با اثر هنری را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. مخاطب اثر هنری در گالری و موزه به علت مانعِ ذهنی‌ای که همواره میان اثر هنری و بازدیدکننده وجود دارد ، به آثار نزدیک نمی‌شود و به نوعی وارد حریم اثر نمی‌شود. در آثاری که در فضای باز قرار دارند این مانع کمرنگ‌تر می‌شود. در سمپوزیوم مجسمه‌سازی یزد که آثار در یکی از خیابان‌های شهر و در دسترس عموم قرار داشتند ، تجربه‌ی برقراری ارتباط با این آثار حائز اهمیت است. این آثار در حاشیه برج و باروی شهر به نمایش گذاشته شدند. بازدید کننده‌ای که نشانه‌هایی از این مجسمه‌های شهری را پیش از این در شهر یزد دیده است ، با ذهنیتی از پیش آشنا با آثار ارتباط برقرار می‌کند. «خشت خام ماده‌ای است که با هویت تاریخی شهر یزد پیوند خورده‌است. یزد اولین شهر خشت خام و دومین شهر تاریخی جهان است» (مغانی ،۱۳۹۶: ۲۲۳). از دیرباز ، خشت خام یکی از نشانه‌های هویتی مهم شهر یزد بوده‌است.

مخاطب آثار سمپوزیوم علاوه بر درگیری ذهنی با آثار ، درگیری فیزیکی نیز با آن‌ها دارد. در نمایشگاه‌های معاصر ، تمامیت کار هنری توسط هنرمند و مخاطبان به چالش کشیده می‌شود و آن‌ها

اجازه می‌یابند تا کار هنری را به رویدادی مبدل سازند که با کنش‌های درهم‌تنیده‌ی هنرمندِ اجراگر و مخاطب در کنار یکدیگر ، فضایی برای مشارکت فراهم آورد (رهبرنیا ، ۱۳۹۶ :۸۹).

این مجسمه‌ها ، ماکت‌هایی در ابعاد کوچک بوده‌اند که با استفاده از خشت خام به ابعاد ذکر شده در فراخوان سمپوزیوم درآمده‌اند. سمپوزیوم مجسمه‌های خشتی در محله‌ی سیدگلسرخ یزد برگزار شد. این محله در مجاورت محله‌ی فهادان ، یکی از محله‌های تاریخی یزد است که به لحاظ یکپارچگی بافت تاریخی شناخته می‌شود.

مجسمه‌های شهری در دید همگان است و رهگذران با فرهنگ‌های متفاوت و سطح سواد و طبقات اقتصادی متفاوت از آن‌ها بازدید می‌کنند. لذا ، مجسمه‌های شهری عمومیتی دارند که مجسمه‌های فضای بسته از آن بی‌بهره‌اند. علاوه بر این ، در هنرهای تعاملی فضایی فراهم می‌شود که در آن مخاطب در مجاورت و در میان اثر هنری قرار می‌گیرد. در مجسمه‌های خشتی مورد بررسی ، مخاطب در اطراف و در میان این اشیا راه می‌رود و از آن زاویه‌ای که خود تصمیم می‌گیرد ، به اثر نگاه می‌کند. مخاطب برخلاف نظاره‌گری در آثار هنری تنها به دیدن بسنده نمی‌کند ؛ بلکه با آمیخته‌ای از حس‌های بصری ، شنیداری ، بویایی و لمس ، همراه با امکان حرکتی ، به مکان‌یابی خاص خود در میان این آثار هنری می‌پردازد (تصویر شماره ۳). با عمومی شدن هنر نه تنها اشخاص خاص ، بلکه گروه‌ها و اقشار اجتماعی گوناگونِ استفاده‌کننده از فضا ، مخاطبِ هنر می‌شوند.

با ورود هنر به عرصه‌ی فضاهای شهری میان دو پدیده ارتباط برقرار می‌شود. این ارتباط می‌تواند بین دو سوی طیف الحاق به محیط و جزیی از محیط قرار گیرد. اما باید توجه داشت که عملکرد اثر هنری در فضای شهری به طور قطع مانند یک شی آویخته به دیوار نیست ، بلکه در فرایندهای معنایابی بایستی با فضای پیرامون خود در تعامل باشد (اریس ، ۱۳۹۷: ۹).

تصویر ۴ ، اثر محمود بخشی ، منبع: http://sasyazd.com

هنر مکان‌ویژه با اهمیت دادن به فضای شکل‌گیری اثر ، هم‌صدا با سایر گونه‌های هنر معاصر در پی از میان بردن تک‌صدایی در هنر است. پیدایش هنر مفهومی ، چیدمان و سایر گونه‌های معاصر منجر به از بین رفتن مرز میان رسانه‌های هنری گردید. هنر معاصر خود را به نقاشی و مجسمه محدود نمی‌کند. سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام در دوره‌ی اول تنها استفاده از خشت خام را برای هنرمندان مجاز دانست که در دوره‌ی دوم عناصر چوب و کاه‌گل نیز اضافه گردید. گرچه این محدودیت با فضای نسبیت‌گرای هنرهای جدید همخوانی ندارد ، اما نکته‌ی قابل توجه آن است که هنرمند با انتخاب این ماده و محل اجرای خاص آن در چارچوب فرهنگ و هویت خاصی قرار می‌گیرد که بازتاب آن در آثار قابل مشاهده است. هنرمندان این سمپوزیوم گاه همچون هنرمندان مینیمالیست به شیئیت آثار توجه دارند و در پی اجرای مفهوم سنتی مجسمه نیستند ، اثر محمود بخشی نمونه‌ای از این گونه آثار است(تصویر شماره ۴). آن‌ها با مفهوم خشت و کاه‌گل حجم-هایی خلق کرده‌اند که ویژگی‌های بیانگری این مواد در آن‌ها نهفته است. آنچه آثار سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام را به هنر مکان‌ویژه نزدیک‌تر می‌کند ، علاوه بر کیفیت ظاهری آثار ، خلق آثار در همان محل اجرای آن‌ها است.لذا ، با وجود طرح اولیه در ذهن هنرمند برای ایجاد اثر ، تاثیر فضای خلق اثر بر هنرمند انکارناپذیر است.

جدول ۱ ، ویژگی‌های هنر مکان‌ویژه

هنر مکان ویژه	سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد
ارتباط با موقعیت مکانی اثر هنری	استفاده از خشت خام به عنوان مصالح سنتی در معماری شهر یزد
امکان مشارکت در اثر هنری	آزادی مخاطب در بازدید از تمام جوانب اثر هنری
تجربه‌ی اثر هنری در زمان	اجرای آثار سمپوزیوم در بازه‌ی زمانی مشخص

نتیجه:

سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت خام یزد نمونه‌ای از انواع هنرهای جدید است که علاوه بر توجه به شهر و حوزه‌ی عمومی در هنر ، به مکان اجرا نیز وابسته است. اثر هنری در تعاریف گوناگون ، با وجوه غالبی چون مخاطب ، هنرمند و یا جامعه تحلیل می‌شود. اثرِ هنری مکان‌ویژه ، بخصوص زمانی که در شهری با هویتی تاریخی یزد اجرا گردد ، می تواند تعریف جدیدی از هویت شهر را ارائه دهد. هنر مکان‌ویژه با ویژگی‌هایی چون ارتباط با موقعیت مکانی اثر و تجربه‌ی اثر هنری در مدت مشخص سعی در برقراری پیوندی میان مکان و اثر هنری دارد. گذشته‌ی شهر تاریخی یزد همواره مورد توجه هنرمندان قرار گرفته‌است ، اما توجه به این گذشته در فضای شهر و با زبانی نو ، امکانی است که هنرهای جدید در اختیار هنرمندان قرار داده‌است. سمپوزیوم مجسمه‌سازی مجموعه‌ای از مجسمه‌های خشتی است که با درگیر شدن با فضای شهری خود را تعریف می‌کند. اهمیت دادن به

مکان اجرای اثر ، به هنرمند در شکل‌گیری اثر و به مخاطبان در ادراک آن جهت می‌دهد. مخاطبان با یک پروژه‌ی تمام شده‌ی تاریخی مواجه نیستند ، بلکه در بطن شکل‌گیری ، با آثاری برگرفته از آن‌ها روبرو می‌شوند. مخاطب در مکانی قرار می‌گیرد که نمی‌تواند مستقل از موقعیت مکانی خود با آثار ارتباط برقرار کند و در نهایت هنرمند در همین فضا و زمانِ خاص اثر را خلق کرده و اجرا می‌کند. از آنجا که سمپوزیوم مجسمه‌سازی خشت-خام بیانگر بخشی از هویت سرزمین ایران است و تنها وابسته به ناحیه‌ی جغرافیایی شهر یزد نیست ، پیشنهاد این پژوهش آن است که طرح‌های مشابه آن در سایر شهرهای تاریخی و خشتی ایران برگزار گردد.

منابع:

۱. اریس ، بهاره ، کریمی مشاور ، مهرداد (۱۳۹۷) مدل مفهومی ارتباط معنایی هنر و فضای شهری ، باغ نظر ، ۱۵(۶۶)، ۵-۱۶.

۲. رهبرنیا ، زهرا(۱۳۹۶)تحولات نمایشگاهی هنر ، تهران: دانشگاه الزهرا.

۳. گات ، بریس(۱۳۸۹)دانشنامه زیبایی‌شناسی ، چاپ چهارم ، تهران: فرهنگستان هنر.

۴. مغانی ، بهنام ، خدامان ، زهرا(۱۳۹۶)شاخص‌های کالبدی شهر یزد ، جغرافیا ، ۱۵(۵۲) ، ۲۳۰-۲۱۷.

5. Gaiger, J. (2009). Dismantling the frame: site-specific art and aesthetic autonomy. The British Journal of Aesthetics, 49(1), 43-58.

6. Hall, T., & Robertson, I. (2001). Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates. 5-26.

7. Kaye, N. (2013). Site-specific art: performance, place and documentation. Routledge.

8. Levin, L. (2009). Can the city speak? Site-specific art after poststructuralism. In Performance and the City, Palgrave Macmillan, London, 240-257.

9. Smedley, G. (1975). On My Sculptural Array at the 'Forma Viva' Sculpture Symposium, Lucija, Yugoslavia, 1971. Leonardo, 8(3), 197-202.

10. Taplin, O. (Ed.). (2001). Literature in the Greek world. Oxford University Press, USA.

11. Wagner, R (2001) "" Outlines of the Artwork of the Future," The Artwork of the Future (1849)." Multimedia: From Wagner to virtual reality, 3-9.

12. Kwon, M. (2004). One place after another: Site-specific art and locational identity. MIT press.

13. (http://sasyazd.com(28/10/2019

14. https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra.11/27/2019

Abstract

In some of the new arts, the place where the artwork is displayed becomes a dynamic space in which the audience interacts more with the artwork. An examination of the symposium of Adobe sculpture in Yazd invites the audiences to challenge for a new comprehension of Yazd's historical monuments in addition to displaying the cultural and climatic features of Yazd. These Artworks can be defined in the Site-specific art category because the Artworks and their place of presentation convey the meaning of the work together. Site-specific art is a type of art whose nature is tied to the form and meaning of the place where it is located. A significant feature of sculpture art is its general nature. The city has been linked to art as a place of presentation in The Symposium of Adobe sculpture. The cultural nature of Yazd is evident in the sculptures. The purpose of this study is to investigate the relationship between the public domain of Yazd city as a place of performing The Symposium of Adobe sculpture and the nature of these Artworks. The question posed in the research is how location affects the characteristics of an Artwork. The result of the examination of the components of Site-specific art shows that it corresponds many of the features of The Symposium of Adobe sculpture. The artist can transform existing living spaces into interactive platforms by combining new types of art in urban spaces and shaping the .actions and reactions of audiences and places

Keywords: Site-Specific Art, Sculpture, Yazd, The Symposium of Adobe Sculpture in Yazd

زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی در فضای شهری

نسرین زندی‌روان
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد نقاشی ، دانشکده هنر دانشگاه سوره تهران
تلفن: ۰۹۱۲۴۱۹۶۰۳۸
zandiravanart@gmail.com

چکیده:

پرده‌درویشی از جلوه‌های فرهنگی و هنری ایران و یکی از ارکان سنت نقالی برای انتقال مفاهیم حماسی ، مذهبی ، عاشقانه و غیره در اماکن اجتماعی گذشته بوده است. توسعه‌ی شهرها در ابعاد جغرافیایی و جمعیتی ، همچنین دست‌آوردهای نوین فناوری تصویری و تحولات هنری ، امروزه تغییرات متناسبی را در رابطه با حفظ سنت‌های کهن از این دست طلب می‌کند تا به لحاظ فرمی و محتوایی ، حیات و زیست‌بوم خود را از میان روابط و سبک جدید زندگی شهری بازیافته و به جریان اندازند. این پژوهش در نظر دارد تا موارد تطبیق‌پذیر و توسعه‌یابنده از سنت نقاشی پرده‌درویشی و اجرای نقالی را به نسبت فناوری نمایش تصویر و هنر اجرا (Performance Art) در فضای شهری معاصر مورد واکاوی قرار دهد. مورد استنادی و تحلیلی در این مقاله بنابر قابلیت تعمیمی و توسعه‌ای آن در اماکن شهری امروز ، اجرای نقالی و ارائه‌ی نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در موزه‌ی معاصر تهران به تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ است. روش تحقیق ، رویکرد توصیفی-تحلیلی با استناد به منابع کتابخانه‌ای است. مطابق با داده‌های حاصل از پژوهش می-توان نتیجه گرفت فضای شهری امروز در محیط جغرافیایی و فرهنگی ایران از امکانات بالقوه و روزآمد ، متناسب با بنیادهای بصری و محتوایی سنت فرهنگی-هنری و زیست‌بوم نقالی و نقاشی پرده‌درویشی برخوردار است.

واژگان کلیدی: نقالی ، پرده‌درویشی ، هنر اجرا ، فناوری رسانه‌ای ، زیست‌بوم شهری.

مقدمه

تغییر سبک زندگی به ویژه با سرعت تحولات در فضای شهری امروز از جمله واقعیت‌هایی در حیات معاصر انسانی است که با وجود تنش‌ها و تضادهای میان تغییر سبک زندگی و حفظ هویت و سنت‌های آیینی و فرهنگی ، به هنرمندان این فرصت را می‌دهد تا زوایای تازه‌ای از آفرینش و نمایش آثارشان را اجرا نموده و پویایی فرهنگی شهر را با ارزش‌های هنری برآمده از هویت و مبانی فکری ساکنان شهری پیوند داده و تعالی بخشند. آنچنان که شهرها تغییر می‌کنند هنرها نیز به اقتضای طبیعت و ذات هنر دستخوش تغییر و تحول می‌گردند. جریان تاریخی هنر نشان می‌دهد ادامه‌ی حیات و تعامل هنر و هنرمندان با جامعه‌ی پیرامونی‌شان به ویژه هنرهایی که خواستگاه اجتماعی دارند مانند هنر نقالی و پرده‌درویشی بر خلاقیت فکری و عملی هنرمندان و نحوه‌ی تعامل هنری ایشان با فضا و زیست‌بوم نوین شهری استوار است. هدف این پژوهش واکاوی تعاملات و همسازی سنت‌ها و زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی با زیست نوین شهری است. امروزه حیات شهری تحت تأثیر پویایی و تحرکات تکنولوژیکی جدید در طراحی و ساخت فضای شهر و فناوری‌های رسانه‌ای و ارتباطی قرار دارد و پیامدهای فرهنگی و اجتماعی آن اقتضا دارد تا ارتباط هر شهروند با فضای شهر یا سایر شهروندان از طریق ابزارها و رسانه‌های فرهنگی و هنری جامعه‌محور تأمین و محافظت گردد. در تعریف هنر شهری این هنرها «سبکی مستقل تلقی می‌شوند که توسط هنرمندان در زندگی شهروندان در سطح شهر و با بیان فرهنگ یک ملت در حوضه‌ی هنرهای تجسمی ، معماری و شهرسازی استفاده می‌شوند» (مخلص, ۱۳۹۳, ص. ۲۷) در این رابطه استخراج جنبه‌های کاربردی هنرهای جامعه‌محور و بررسی استعداد همسازی این هنرها با فضای شهری و الگوی فرهنگی شهروندان کارگشا خواهد بود. در این پژوهش اجرای نقالی و ارائه‌ی نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در موزه‌ی معاصر تهران به تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ از حیث خلاقیت و روزآمدی و امکان همسازی و تعامل این هنر با جامعه همچنین نحوه و مکان شهری ارائه‌ی آن مورد توجه قرار گرفته است. پرسش‌های پژوهش به این شرح است: ۱- مختصات و زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی چه ظرفیت-های بالقوه‌ای برای همسازی و تعامل با فضای شهری امروز دارد؟

۲- ظرفیت‌های جدید شهری در رابطه با بازیابی و انطباق هنر نقالی و پرده‌درویشی در زیست معاصر شهری چیست و تعامل آن با هنر نقالی چگونه است؟

پیشینه‌ی پژوهش

هنر پرده‌خوانی بنابر ماهیت خود بر مجموعه‌ای از هنرها استوار است. مانند هنر Performance Art یا هنر اجرا ، نمایش ، نقاشی و موسیقی که هر یک دامنه‌ی مطالعاتی ویژه‌ای را در رابطه با نقالی یا پرده‌خوانی مطرح می‌کند. همچنین ماهیت اجتماعی این هنر بنابر توسعه و تغییر فضای شهری و سبک نوین زیست اجتماعی شهروندان ، زمینه‌ی پژوهشی گسترده‌تری را شامل می‌شود. بنابراین در بررسی نسبت این هنر با فضای شهری معاصر معیارها و موضوعات متعددی مطرح می‌گردد که نیازمند واکاوی و مطالعه است هنر نقالی و نقاشی پرده‌درویشی همچون برخی دیگر از هنرهای بومی

و سنتی با تغییر در طراحی و ساخت فضای شهر و دیگرگون شدن سبک زندگی فردی و اجتماعی شهروندان از ظرفیت‌های حضوری خود جدا افتاد و زمینه مطالعات اجتماعی و شهری مربوط به آن نیز بسیار محدود گردید. بنابر پژوهش‌های موجود و منابع مکتوب از این هنر اغلب شامل بررسی ابعاد تاریخی و درون رشته‌ای است که از جمله موارد آن مقایسه‌ی ادبی روایات و داستان‌های نقالی ، بررسی زیبایی‌شناسانه‌ی نقاشی-های پرده‌درویشی یا مطالعه‌ی تاریخچه‌ی کنشگران این هنر در گذشته است. بنا بر مستندات موجود می‌توان گفت تا کنون تحقیقات مستقل در رابطه با ظرفیت‌ها و امکانات نوپدید هنری و فناوری متناسب با هنر نقالی در فضای امروز شهری صورت نپذیرفته است.

در مقاله‌ای با عنوان مقدمه‌ای بر نقالی ایران به نگارش سجاد آیدنلو انتشار یافته در شماره ۴ زمستان ۱۳۸۸ نشریه گوهر گویا ، نقالی از منظر ادبیات کاربردی و آداب و اصول آموزشی و اجرایی آن از دوران صفویه تا به امروز مورد بررسی قرار گرفته و نگارنده ضمن اشاره به دیوان‌ها و منظومه‌های شعری شاعران و افسانه‌سرایان شهیر در این هنر از برخی سخن‌سرایان ناشناخته یا کمتر شناخته شده در نیمه‌ی عهد پهلوی که شعر یا روایت ایشان بر نقاشی پرده‌های درویشی اثرگذار بوده نام برده است. وی همچنین عناصر و اجزای هنر نقالی و آداب اجرای آن را معرفی و تشریح نموده است.

در مقاله با عنوان بررسی مفهوم و جایگاه سبک هنری در هنر عامه به نگارش نویسندگان محسن مراثی ، محمد معین‌الدینی و احمد نادعلیان هنر عامه از منظر فرهنگ و زیبایی‌شناسی جامعه مورد واکاوی قرار گرفته است. نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش ۳ نقاشی خیالی‌نگارانه است. یافته‌ی این پژوهش ناظر بر این نکته است هنرمند خیالی‌نگار یا نقاش پرده‌درویشی اگرچه تابع خواستگاه و مولفه‌های اجتماعی و فرهنگی است اما می‌تواند تا آنجا که مبانی فرهنگی و زیباشناختی جامعه امکان می‌دهد سبک شخصی و هویت هنری فردی خود را در اثر هنری نمایان سازد.

روش تحقیق

روش تحقیق در پژوهش حاضر ، با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با استفاده از مستندات و مدارک کتابخانه‌ای است. این پژوهش ابتدا با بیان مختصات نقالی و پرده‌درویشی ، زمینه‌های مساعد و هماهنگ آن با هنر شهری را مورد اشاره قرار می‌دهد ؛ سپس با بیان نمونه‌ی استنادی آن ، مربوط به اجرای نقالی و ارائه‌ی نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی در موزه‌ی معاصر تهران به تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ قابلیت تعمیمی و توسعه‌ای آن را در فضا و اماکن شهری معلوم می‌دارد. سپس امکانات موجود رسانه‌ای در فضای شهر و اماکن معاصر را معرفی می‌کند. در نتیجه‌گیری با مقایسه‌ی مستندات موجود در هر قسمت از پژوهش ظرفیت‌های بالقوه‌ی این هنر را در همسازی با رسانه و امکانات و سبک جدید زندگی شهری مورد اشاره قرار می‌دهد.

پیشینه‌ی نقالی و پرده‌درویشی

یکی از جلوه‌های هنر در آئین‌های سنتی ایران پرده‌خوانی یا پرده‌گردانی است. پرده‌خوانی در گروه هنرهای کلامی و ترکیبی شامل چند فن و هنر مانند فن بیان ، هنر قصه‌گویی ، هنر شمایل‌نگاری یا نقاشی و هنر موسیقایی است.

نقاشی یکی از ارکان بنیادی و ساختاری پرده‌خوانی است. نقوش و شمایل‌ها اعم از اسطوره‌ای ، مذهبی ، داستانی و غیره بازنمودی از آرمان‌ها و اعتقادات و باورهای قومی ، ملی و دینی ایرانیان هستند. این نقوش پیشتر روی چوب ، سنگ ، پرده و مانند آنها تجسم یافته‌اند و امروز بنابر اراده و نیاز خلاقیت‌های هنری معاصر ، قابلیت همسازی با تغییر و تحولات آفرینشگارانه را دارا هستند. این شمایل‌ها و روایات و داستان‌های مربوط به آنها بر پارچه‌ای از جنس کرباس با ابعاد ۳ تا ۴ متر طول و ۱/۵ تا ۲ متر عرض بوده است که ابعاد متناسب برای فضای نمایش عمومی در اماکن شهرها پیش از این بوده است. در فرهنگ سنتی ایران اساس کار نقال ، درویش یا مرشد همین پرده‌درویشی‌ها و شمایل‌نگاری‌ها بود.

همچنین بنا بر شکل اجرا این هنر نزدیکی فراوانی با هنر نمایش و اجرا (Performance Art) دارد و آنگونه که در پیشینه‌ی تاریخی آن بیان گردیده نقشی اجتماعی و مأنوس با فرهنگ و مذهب مردم ایران داشته است. «پیشینهٔ شمایل‌نگاری و پرده‌خوانی به تاریخ و فرهنگ دینی شیعه یعنی به قرن چهارم و پنجم هجری قمری دوره‌ی بوئیان(۳۲۰-۴۴۸هـ.ق) بازمی‌گردد. همچنین پس از رسمی شدن مذهب تشیّع در زمان شاه اسماعیل صفوی(۹۰۷-۹۳۰هـ.ق) بنابر اسناد تاریخی به هنگام عزاداری‌های عاشورا ، افرادی پرده‌هایی را که نقاشان هنر عامه از شمایل انبیاء و اولیاء و شهیدان کربلا نقش کرده بودند برای زیارت مؤمنان در محل تجمع عزاداران به نمایش می‌گذاشتند ، یا با دسته‌های عزا می‌گرداندند» (بلوکباشی ،۱۳۹۱).

رسم معمول مجلس نقالی شامل اجرای موسیقایی چند پیش‌واقعه‌خوانی و مناقب‌خوانی بوده است. پرده‌های درویشی معمولاً در محل تجمع و گذرهای پر رفت و آمد مردم مانند بازار ، چهارسوها و میدان‌ها یا در شب‌های جمعه در گورستان‌ها بر دیواری آویخته و با گردآمدن مردم پای پرده و برداشتن پوشش روی آن ، نقل داستان و پرده‌خوانی آغاز می‌گردیده است. روی سخن روایات ، جذبه‌ها و شوق و شعف ، پندها و اندرزهای آن ، اقشار مختلف مردم از کاسب و کارگر ، استاد و شاگرد ، زن ، مرد و کودک رهگذر و غیره بوده است. نظر پرده‌خوان و نقال فیض رساندن و مقبول دل مردم بودن پرده‌خوانی‌ها بود. «مولانا حسین واعظ کاشفی در فتوّت‌نامه‌ی سلطانی عالِم بودن به فنون و هنر حرفه ، و دانش و آگاهی داشتن را از واجبات ارباب معرکه می‌داند و می‌گوید رکن اساسی معرکه فیض گرفتن و فیض رساندن به مردم و توفیق کار معرکه‌گیران در پایان معرکه قبول دل‌ها است» (بلوکباشی ،۱۳۹۱).

همانگونه که از پیشینه‌ی نقالی و پرده‌درویشی مشخص می‌گردد این هنر از جنبه‌های متعدد فنی و اجرایی همچون هنر نمایش ، نقاشی و موسیقی و افزون بر آن برخوردار است. اساس کار خلاقانه‌ی این هنرها و جایگاه هنری و اجتماعی هنرمندان عرصه‌ی نقالی و نقاشی گواه بر ضرورت حضور پویا و تکاپوی خلاق آن است.

خواستگاه موضوعی نقالی و پرده‌درویشی روایات و داستان‌های مذهبی ، اسطوره‌ای ، ادبی و عامیانه‌ی این سرزمین بوده است. این ریشه‌های عمیق ارتباطی میان منابع ادبی ، روایات و باورهای کهن با اذهان و اندیشه‌های مردمی امروز ، تفکر و چاره‌اندیشی برای حفظ و تأمین جریان پویای این

باورها و آیین‌ها را ضروری می‌نماید. همچنین فضای عمومی و دید همگانی مانند بازار ، تکایا و سایر اماکن و معابر عمومی بر جنبه‌ی اجتماعی این هنر اشاره دارد. توجه مردمی به سنت‌های بومی و ملی از گذشته تا امروز و وجود فضا و اماکن عمومی متناسب با ضرورت‌های اجرایی هنر نقالی ، امکانات و ظرفیت‌های مأنوس و عمیقی در ارتباط با سنت-های فرهنگی و هنری برای همخوانی و تأمین جنبه‌ی همگانی و اجتماعی هنر شهری در دوران معاصر پیش روی طراحان ، هنرمندان و دست‌اندرکاران فرهنگی قرار می‌دهد. نمونه‌ی استنادی این ارتباط و تعامل اجتماعی در فضای شهری معاصر اجرای نقالی بر اساس نقاشی‌هایی از علی‌اکبر صادقی[1] در موزه‌ی معاصر تهران است که در ادامه به آن پرداخته خواهد شد.

نو سنت‌گرایی نقالان و نقاشان معاصر

زمینه‌های جدید متناسب با فضای شهری در رابطه با هنر نقالی و نقاشی پرده‌درویشی را می‌توان با تجربه‌ی نمایشگاهی و اجرایی یکی از هنرمندان معاصر ایرانی بررسی نمود و جنبه‌ی اجتماعی و همسازی آن با سبک زندگی و اماکن جدید شهری را مورد واکاوی قرار داد. این اجرا شامل نقالی توسط مرشد مجتبی حسن‌بیگی و نمایش نقاشیهایی از علی‌اکبر صادقی در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران بوده است که به دلیل کاربرد تکنیک‌های تصویری و هنری خلاقانه از نمونه‌های شاخص اجرایی هنر نقالی و شمایل-نگاری در دوران معاصر محسوب می‌گردد. (تصویر ۱)

تصویر ۱ پوستر مراسم پرده‌خوانی در موزه معاصر تهران با نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی ، مأخذ: http://www.honaronline.ir/fa/tiny/news-۱۱۵۵۱۷

۱ علی‌اکبر صادقی متولد ۱۳۱۶(تهران)، او از سال ۱۳۳۷ تا اکنون تجربه‌های موفقی در زمینه‌ی ویترای ، نقاشی دیواری ، نقاشی روی بوم ، طراحی پوستر ، انیمیشن و تصویرسازی کتاب کودک دارد. فعالیت حرفه‌ای او در سال ۱۳۳۸ با اولین نقاشی ویترای به طول ۲۴ متر آغاز می‌شود و از اواسط دهه‌ی پنجاه شمسی (بجز زمانی کوتاه) به شکلی متمرکز ، زمان خود را صرف نقاشی می‌کند نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی تحت تأثیر و یادآور گونه‌های متعدد از هنر ایران ، همچون شمایل‌نگاری ، خیالی‌سازی ، نگارگری و هنر پیشااسلامی است.

علی‌اکبر صادقی از جمله هنرمندانی است که در طول فعالیت هنری خود منابع و مبانی فرهنگی و تصویری هنر ایران را مورد توجه خاص قرار داده و با نگاه و اندیشه‌ای خلاق آموزه‌ها و آرایه‌های آن را به کار برده است. شیوه‌های نقاشی پرده درویشی ، نگارگری و سبک‌های نقاشی پیشااسلامی هر یک به نحو اختصاصی یا ترکیبی از چند شیوه و به نسبت موضوع یا اقتضای تصویر در آثار نقاشی وی ترکیب و تنظیم می‌شوند. «صادقی که از کودکی با اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن فارسی و شخصیت‌های مذهبی از طریق نقل پرده‌خوانان و مطالعه‌ی کتاب آشنایی یافته بود درباره‌ی آشنایی‌اش با نقل پرده‌خوانان و پرده‌درویشی در کودکی می‌گوید: «وقتی می‌شنیدم پرده‌خوانی آمده فوراً خودم را میرساندم. نقال حرف خودش را می‌زد و من تمام فکر و ذکرم متوجه نقاشی بود و فوج آدمهای آن و حضرت عباس را که با شمشیر ، یکی از اشقیا را از وسط به دو نیم کرده بود ؛ تماشا می‌کردم. نقالی که تمام می‌شد تا مدت‌ها به تصاویر آن فکر می‌کردم.». (موریزی نژاد, ۱۳۸۵, ص. ۴)

سبک‌ها و شگردهای تصویری از شیوه‌های هنر باستانی تا مدرن مجموعه‌ای از داشته‌ها را در اختیار صادقی قرار داده است که جنبه‌های آشنا در کار او و نقطه‌ی عزیمت وی برای ایجاد ایده‌های بدیع و خلاقانه محسوب می‌گردد. مطالعه‌ی معطوف بر محتوا و تمایل به انتقال مفاهیمی چون صلح دوستی ، تعالی‌جویی و کاربرد آزاد اندیشه و ایده‌ی هنرمند ، سبک‌ها و ابزار کار متنوع در آثار او نمایان است. آثار صادقی تحت تأثیر خوانده‌ها ، شنیده‌ها و مشاهدات او از آیین‌های سنتی و ادبیات شفاهی ، منظومه‌ها وداستان-های حماسی و عاشقانه‌ی کهن ایرانی همچون شاهنامه ، داستان حسین کرد شبستری ، کلیات امیرارسلان رومی و ملکه فرخ‌لقا و غیره .... است که در کنار خاطرات او از پرده درویشی و نقالی‌ها یاری‌گر او در انجام ایده‌هایش بوده است. (تصویر ۲)

تصویر ۲ متون افسانه‌ای از کتابخانه شخصی علی‌اکبر صادقی ، موزه هنرهای معاصر ، ۲۵ فروردین ۱۳۹۷ ، عکس از نگارنده

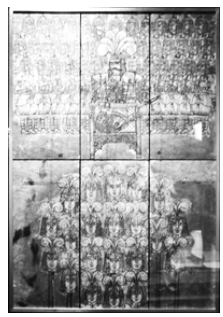
کار بر روی شخصیت‌های داستانی یا روایت‌های کهن و تاریخی ایران و اسلام ، که با گوش مردم آشنا است ، نشان از تمایل و اهتمام او در کاربرد نمادها و مضامین داستانی و روایی شناخته شده دارد ؛ که علاوه بر تأمین خواست نقاش با علاقه‌ی مخاطب نسبت بسیار نزدیک دارد. خلاقیت

ذهنی علی‌اکبر صادقی و آشنایی هنرمند با مبانی هنر مدرن امکان چرخشی ملموس از داستان‌پردازی و نقاشی از شیوه‌ی سنتی به سمت شخصیت‌سازی در قالب مدرن و معاصر را در نقاشی‌های او فراهم آورده است. فراوانی خلاقیت نقاش در این رابطه به تعدد و تنوع مجموعه آثار او است. برای مثال در شیوه‌ی سنتی شمایل‌نگاری یا خیالی‌سازی هر شخصیت به لحاظ موقعیت و نقشی که در روایت یا داستان ایفا می‌کند در نقاشی حضور دارد و شمایلی در کنار مجموعه‌ای از شمایل‌ها در نقاشی است اما در آثار صادقی ، شخصیت‌ها از دل داستان انتخاب و به شکل مجزا و اختصاصی به تصویر در می‌آیند. هنرمند ، اشیاء و اشخاص را بنا بر هویت وجودی خود شخصیت ، در نقاشی‌ها به کار می‌گمارد. (تصاویر ۳ و ۴) در مقایسه با نمونه‌ی تصویری ۳ که جملگی شخصیت‌های روایت در تابلو حضور دارند در تابلوی حضرت عباس (تصویر ۴) محور فرم و موضوع ، حول شخصیت و اعتبار حضور او در تابلو طراحی شده و با حذف سایر پیکره‌ها و اشاره‌ی تلویحی به حضور ایشان با نقوش نیزه‌ها ترکیب‌بندی متفاوتی را ارائه می‌دارد.

تصویر ۳ رضا حمیدی ، راه بستن حر بر امام حسین (بخشی از اثر) ، شمایل حضرت ابوالفضل در این تابلو در کنار مجموعه‌ای از شخصیتها نقش شده است ، رنگ و روغن روی بوم ، عکس از نگارنده

تصویر ۴ علی‌اکبر صادقی ، عباس ، مرکب و آکریلیک روی بوم ، ۹۸*۹۸ ، پیکره‌ی حضرت عباس به صورت واحد در مرکز و بر کل زمینه‌ی تابلو نقش شده و توجه خاص و یکپارچه‌ی مخاطب را مد نظر دارد ، نمایشگاه مروری بر آثار علی‌اکبر صادقی ، موزه هنرهای معاصر تهران ، ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ ، عکس از نگارنده

در نقاشی صادقی ، تضاد بین نیروها نوع دیگری از ترکیب‌بندی فرمی را نمایش می‌دهد و مفهوم و مضمون اثر را با نحوه‌ی ترکیب-بندی می‌آمیزد. ارزش‌های بصری عناصر به کمک محتوا آمده و به مفهوم‌سازی تصویر یاری می‌رساند. برای مثال در تابلوی پیروزی (تصویر۵) مخاطب ، با تقسیم کادر نقاشی به دو بخش و تقابل میان دو جریان ، مواجه می‌شود. در این اثر عاقبت رفتار و کردار شخصیت‌های داستان در ترکیبی خلاقانه و مینیمال به تصویر درآمده است.



تصویر ۵ پیروزی ، علی‌اکبر صادقی ، مرکب و آکریلیک روی بوم ، ۱۴۶*۹۹ ، نمایشگاه مروری بر آثار علی‌اکبر صادقی ، موزه هنرهای معاصر تهران ، ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ ، عکس از نگارنده

توجه به فرجام یا نتیجه‌ی اعمال نیک و بد افراد ، که پیش از این در پرده‌ی درویشی ، با ایجاد فضای چند ساحتی و نگاه ازلی-ابدی نسبت به زمان و مکان به تصویر در می‌آمد در ترکیب‌بندی و نگاه صادقی ، با ترتیبی متفاوت و نو شکل می‌گیرد. در این اثر ادامه‌ی خطوط نیزه‌ها با جابجایی نیمه‌ی فوقانی و پایینی ، سرهای بر نیزه شده به قسمت زیرین منتقل گردیده و وجود فرم چهارگوش در ترکیب‌بندی بخش بالایی اثر که نشان ثبات و اقدار نیروی فاتح است بر فضای دوار پایین تابلو موقعیتی شکننده و متزلزل از سپاه پیروز را نشان می‌دهد. چشم گریان سربازان و سالار لشکر در مقابل آرامش چهره‌های نیروهای مقابل ، بر نامطلوبی عقوبت و شکست پنهان تأکید دارد. به این ترتیب کاربرد هوشمندانه و نبوغ‌آمیز عناصر و فرمها در ترکیب‌بندی با هندسه‌ی ویژه ضمن به تصویر کشیدن صحنه‌ی تاریخی ، نقطه‌نظر خاص هنرمند را علاوه بر مهارت و خلاقیت او ارائه می‌دارد.

اندیشه و سبک کار هنرمندانی چون علی‌اکبر صادقی در جریانی پویا که طبیعت هنر و ساختار ذهنی بشری است در مسیر خود و به موازات فضای زیستی و اجتماعی انسان معاصر ، توانایی و قابلیت‌های ویژه و روزآمد از هنر نقاشی را به تصویر می‌کشد و استعداد بازتعریف و احیای فرهنگی و هویتی هنرمند و متعاقب آن انسان معاصر را در تعاملات نوین زیستی نشان می‌دهد. در ادامه ضمن توصیف اجرای مجلس نقالی و پرده‌خوانی با کاربرد نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی اعتبار اجتماعی و نحوه‌ی همسازی این آیین هنری و فرهنگی با فضای شهری بیشتر مورد تجزیه تحلیل قرار خواهد گرفت.

همانگونه که پیشتر اشاره شد رسم معمول مجلس نقالی شامل اجرای موسیقایی چند پیش‌واقعه‌خوانی و مناقب‌خوانی بوده است و پرده‌های درویشی معمولاً در محل تجمع و گذرهای

پر رفت و آمد مردم بر دیواری آویخته و با گردآمدن مردم پای پرده و برداشتن پوشش روی آن ، نقل داستان و پرده‌خوانی آغاز می‌گردیده است ، روی سخن روایات و نقل‌ها نیز اقشار مختلف مردم بوده است. همچنین نظر پرده‌خوان و نقال فیض رساندن و مقبول افتادن کار پرده‌خوانی در دل مردم بوده است بنابراین شکل و نحوه‌ی اجرای نقالی ایجاب می‌کند که پرده‌خوان به سبک‌های موسیقی سنتی و آشنای مردم مسلط باشد و به تناسب حرکت‌های نمایشی‌اش از لحن‌ها و فنون بیانی استفاده نماید. همچنین حضور مردم از طبقات مختلف اجتماعی اقتضا دارد تا کیفیت‌ها و کمیت‌هایی در این رابطه مورد توجه قرار داشته شود. چنانکه اشاره خواهد شد نحوه‌ی اجرای نقالی و استفاده از ابزار جدید و متناسب با فضای مدرن از نکات قابل توجه این اجرا در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران بوده است.

پرده‌خوانی در این مجلس با کاربرد تجهیزات مدرن صوتی و تصویری در فضای سالن آمفی‌تآتر موزه ارائه گردیده و پوشش‌دهی آن علاوه بر زیبایی‌شناسی هنری امکان تعامل دیداری و شنیداری جمعیت حاضر در مجلس با پرده‌ی نقاشی و نقل پرده‌خوان را بطور فراگیر و یکنواخت فراهم می‌کند. استفاده از این امکانات ، اجرای نقالی و تصاویر نقاشی را که در ابعادی کوچکتر توسط نقاش اجرا گردیده با دقایق و ظرایف متناسب با کار نمایش و پرده‌خوانی در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد و بر ایجاد جذبه و تمرکز مخاطب می‌افزاید. (تصویر۶)

تصویر ۶ مرشد مجتبی حسن‌بیگی در حال نقالی مقابل تصویری از نقاشی-های علی‌اکبر صادقی ، نمایشگاه مروری بر آثار علی‌اکبر صادقی ، موزه هنرهای معاصر تهران ، ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ ، عکس از نگارنده

این اجرا بنابر اقتضای داستان و امکانات موجود کاربرد چندین پرده از نقاشی‌های هنرمند و حضور چند نقال در مجلس را همراه داشته است. (تصویر۷)

تصویر ۷ بهاره جهاندوست و مرشد مجتبی حسن‌بیگی در حال اجرای پرده‌خوانی در آمفی تآتر موزه هنرهای معاصر تهران (۱۵ اسفند ۱۳۹۶)، مأخذ: http://www.honaronline.ir

کیفیت هنری و زیبایی‌شناسانه همراه با مفاهیم و محتوای نقاشی‌ها در کنار اجرایی معاصر از پرده‌خوانی و فضای مناسب برای حضور مخاطبان نمونه‌ای از استعداد و ظرفیتهای موجود از زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی در فضای معاصر شهری را نمایان می-سازد. (تصویر۸)

تصویر ۸ جمع مخاطبان در حال تماشای اجرای برنامه شاهنامه‌خوانی و اجرای موسیقی ، موزه هنرهای معاصر تهران (۱۵ اسفند)۱۳۹۶ ،)، مأخذ: http://www.honaronline.ir

در مبانی هنر شهری اینگونه آمده است: «هنرهای شهری به آثار و فعالیت‌های هنری اطلاق می‌شود که در فضای شهری استقرار یافته و دارای مخاطب عمومی بوده و در سطوح و لایه‌های مختلف فیزیکی ، ادراکی ، حسی و عملکردی با ابعاد مختلف فضا ارتباط برقرار می‌کنند» (مشاور, ۱۳۹۷, ص. ۷) اجرای موسیقی و پرده‌خوانی در قالبی معاصر در این مجلس با فراهمی امکانات و اجرای متناسب با فضا و مخاطب ، ظرفیت و استعداد مساعد برای اجرای مجلس پرده‌خوانی در فضای شهری را نشان می‌دهد و بر قابلیت-های خلاقانه‌ی این آیین سنتی در برقراری ارتباط با زیست اجتماعی شهروندان و فضای شهری صحه گزارده امکانی مناسب برای تجمع و استقبال از حضور مردم برای ارتباط و حضور در آیینی فرهنگی و سنتی با جلوه‌ای معاصر را به نحو عملی نشان می‌دهد. (تصویر۹)

تصویر ۹ اجرای شاهنامه‌خوانی و موسیقی با سازهای ایرانی و غربی در حضور هنرمند و بازدیدکننده‌گان ، موزه معاصر تهران ، ۱۵ اسفند ۹۶ ، عکس از نگارنده

با توجه به مستندات این بخش از پژوهش می‌توان نتیجه گرفت این هنر همچنان برخوردار از خصلت‌های درون نهاد هنر نقالی است و ویژگی‌های آن همچون توانایی در برقراری ارتباط با مخاطب و توجه به سنت‌های تصویری ، نمایشی و موسیقایی قابلیت همسازی با محیط و رسانه‌های جدید و تعامل با مخاطب معاصر را دارا است.

هنر نقالی و پرده‌درویشی و امکانات تعاملی فضا و رسانه‌ی شهری

لازمه‌ی برقراری سازگاری و تعامل با موقعیت‌ها و توان حل مسائل ، شناخت جوانب مختلف موضوع است. در بررسی زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویشی در فضای شهری لازم است امکانات موجود شهری متناسب با نمایش هنر پرده‌خوانی مورد اشاره قرار گیرد و وجوه همساز آن‌ها با یکدیگر

مشخص گردد. در بخش پیشین به هنر نقالی و پرده‌درویشی و نحوه‌ی اجرای آن در یکی از اماکن مدرن شهری پرداخته شد و مختصات بنیادی آن در اجرایی معاصر و روزآمد مورد اشاره قرار گرفت. در این بخش به پاره‌ای از امکانات و رسانه‌های کاربردی در فضای شهر متناسب و همساز با اجرای نقالی پرداخته می‌شود.

ارتباط هنر نقالی با فضای شهری مستلزم کشف سازوکارهای رسانه‌ای و ارتباط مخاطب با فضا است. به ترتیبی که اشاره شد مختصات بنیادی هنر نقالی و پرده‌درویشی مبتنی بر خواستگاه اجتماعی و تأمین امکانات صوتی و تصویری است بنابراین فضا و منظر شهری به همراه تجهیزات نرم‌افزاری و سخت‌افزاری ، ابزارهای نوین نمایش تصویر و پخش صدا از امکاناتی است که همچون نمونه‌ی استنادی این پژوهش در ارائه‌ی پرده‌خوانی در ابعاد شهری نقش بسزایی دارد.

پیشرفت‌های فناوری در زمینه‌ی رسانه‌های صوتی و تصویری و ابزارهای ارتباط ماهواره‌ای و مخابراتی کیفیت و کمیت‌های تعاملی شهروندان در فضای شهری را دستخوش تغییر و تحولات بسیار نموده است. این ظرفیت‌ها امکانات موجود برای ارایه‌ی اشکال نوین هنری و احیای هنرهای سنتی محسوب می‌گردد. از استقرار نخستین تابلوهای تبلیغاتی در ایران که به شکل مکانیکی وظیفه‌ی جلب نظر مخاطب را بر عهده داشتند تا نمایش تصاویر با پهنای گسترده و کیفیت برتر دیجیتالی زمان درازی نمی‌گذرد ؛ این سرعت تغییر در فضای شهری ، همراهی متناسب فعالان فرهنگی و هنری را گوشزد می‌کند. امروزه با ورود چاپگرهای مدرن و تولید اقسام مختلف و متنوع از ابزار صوتی و تصویری مانند نمایشگرهای LED ،Video Wall ، تابلوهای چندوجهی یا پریزما[۲] ، نمایشگرهای بر روی بخار با قابلیت لمسی[۳] و یا دیگر تجهیزات صوتی و تصویری امکان نمایش اقسام آرایه‌های فرهنگی و هنری به گستردگی معابر و اماکن مختلف شهری فراهم شده است. همچنین تجهیزات ارتباط مخابراتی و ماهواره‌ای زیرساخت مناسب برای ارائه‌ی مطلوب و به‌هنگام را تسهیل و گسترش داده است. با کنار هم قرار دادن ارکان هنر پرده‌خوانی و نقالی و تجهیزات موجود صوتی و تصویری به راحتی می‌توان الگوهای متفاوت و متنوعی برای اجرای این هنر در فضای شهری به دست آورد.

منظر و فضای شهری از دیگر موضوعات مرتبط با هنر نقالی و نمایش پرده‌درویشی است. از نیمه‌ی دوم قرن بیستم که هنرمندان در مقابل استفاده از فضای گالری‌ها عرصه‌ی فراگیرتر شهر و طبیعت را برای نمایش و اجرای هنری مطرح نمودند فرآیند مشارکت مردم برای درک و سهیم گردیدن در ارائه و بیان نگرش‌های مختلف نسبت به مباحث فرهنگی و هنری در فضای اجتماعی شهر ابعاد متنوع و گسترده‌تری یافت. به این ترتیب هنر از فضای محدود گالری خارج و با تسری و نفوذ به فضای شهر و طبیعت بر نقش و اهمیت خود در ایجاد برقراری ارتباط میان شهر و شهروندان و تنظیم الگویی فرهنگی-هنری و عمیق برای تعاملات اجتماعی تأکید نمود.

---

۲ تابلوی تبلیغاتی متشکل از تعدادی منشور که با چرخش آن امکان نمایش ۳ تصویر فراهم می‌گردد.

۳ Fog screen با قابلیت پخش تصویر بر سطحی از بخار و کیفیت FULL HD که امکان استقرار در پارک‌ها ، نمایشگاه‌ها ، موزه‌ها و دیگر اماکن شهری در ابعاد مختلف.

در تأیید این مطلب می‌توان به تعریف هنر عمومی و محیطی اشاره نمود که بخشی از کاربری‌های آن شامل ارائه‌ی یک بخش از زندگی یا فضای تجمع مردم به عنوان اثر هنری است. «مخاطبان هنر چه کسانی که با هنر ارتباط مستقیم دارند چه آنها که غیر مستقیم با آن مرتبط هستند همگی به عنوان هدف باید در شکل‌گیری هنر محیطی در نظر گرفته شوند. این تبادل هنری کاملا روابط اجتماعی را در نظر دارد. همان‌طور که جیکوبز[۴] می‌گوید: هدف من از هنر ، فرض عمومی از آن است تا در نقش بخشی از زندگی برای گفت‌گو و تامل اجتماعی بین افراد استفاده شود» (صبری, ۱۳۹۲, ص. ۲۷۴)

امروزه به اشتراک گزاردن هنر در اماکن مختلف اعم از بناهای دیدنی و موزه‌ها ، پارک‌ها که از مظاهر نوین زندگی شهری محسوب می‌شوند همچنین معابر شهری با کاربری اجرای نمایش مجموعه‌ای از امکانات زیربنایی موجود بوده و مواجهه با تصاویر یا اجراهای هنری در این اماکن امری بدیهی تلقی می‌گردد. بازبینی فضا و منظر موجود شهری یا طراحی مکانهای جدید متناسب با اجراها و نمایش‌های فرهنگی و هنری امکان تأمین زیرساخت‌های مطلوب برای تأمین زیست‌بوم هنرهای عمومی از جمله نقالی و پرده‌درویشی را فراهم می‌آورد.

نتیجه‌گیری

با توجه به موارد مطروحه در این پژوهش از زیرساخت‌های موجود در فضای شهری و مقایسه‌ی آن با نمونه‌ی اجرا شده از نمایش نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی و اجرای نقالی در موزه‌ی هنرهای معاصر تهران به تاریخ ۱۵ اسفند ۱۳۹۶ می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنر نقالی و پرده‌درویشی از خصلت‌های خلاق درون نهاد هنر برخوردار است همچون توانایی همسازی با فرهنگ و هنر معاصر همچنین استعداد برقراری ارتباط با مخاطب و قابلیت تعامل با محیط و رسانه‌های جدید بنابراین هنر نقالی و پرده‌درویشی در یک تعامل دوسویه با امکانات نوین فضا و تجهیزات رسانه‌ای قابلیت اجرایی در فضای شهری امروز را دارا است.

همچنین هنر نقالی بنا بر ارتباط محتوایی و تصویری با فرهنگ و هنرهای سنتی این سرزمین و قابلیت جذب مخاطب استعداد فراهم ساختن زمینه برای ارتباط و تعامل فرهنگی شهروندان با فضای شهری را دارد. این امر با استفاده از نظرات کارشناسان مجرب و هنرمندان فعال و متخصص در این حوضه تأمین می‌گردد تا جذبه‌ی متناسب میان این هنر با مخاطب معاصر ایجاد شود.

با توجه به نمونه‌ی استنادی در این پژوهش می‌توان اینگونه استنباط نمود که اماکن جدید و معاصر اعم از بناهای دیدنی و موزه-ها ، پارک‌ها و معابر شهری با کاربری متناسب با تجمع و نمایش پرده‌درویشی و نقالی امکاناتی مناسب برای برقراری ارتباط شهروندان با فضای شهری و احیای زیست‌بوم هنرنقالی و پرده‌درویشی را فراهم می‌کنند. همچنین بنابر اقتضای فرهنگی و اجتماعی در اماکن مختلف شهری تجهیزات رسانه‌ای اعم از صوتی و تصویری متنوعی برای فراهم نمودن زیرساخت‌های تکنولوژیکی رسانه‌ای و ماهواره‌ای وجود دارد که ظرفیت‌های بالقوه و مناسبی در حفظ

4 Jane Jacobs

و احیای زیست بوم هنر نقالی و پرده-درویشی محسوب می‌شود.

اجرای هنر نقالی و پرده‌خوانی در فضای شهری علاوه بر نقش مؤثر در حفظ و بقای سنت‌های فرهنگی و هنری توانایی ارایه‌ی تصویری نو و خلاقانه از هنر در فضای شهر را دارا است که امکان بازتعریف فضا و منظر شهری را فراهم نموده و موجب توسعه‌ی تعاملات اجتماعی شهروندان با یکدیگر و برقراری ارتباط مستقیم با هنر و فرهنگ قومی و ملی ایشان می‌شود.

زیست‌بوم نقالی و پرده‌درویش از جهت ذات اجتماعی خود توان جذب مخاطب را دارد و به سبب زیرساخت‌های محیطی و تکنولوژیکی قابل ایجاد و دسترسی ، امکان حضور در فضای شهری را به نحو بالقوه دارا است. این امر با ایجاد فرصت‌های مطالعاتی و اجرایی و بازبینی و تشخیص امکانات موجود در اماکن و معابر شهری توسط هنرمندان ، طراحان و کارشناسان محقق می‌گردد.

علی‌اکبر صادقی متولد ۱۳۱۶(تهران) ، او از سال ۱۳۳۷ تا اکنون تجربه‌های موفقی در زمینه‌ی ویترای ، نقاشی دیواری ، نقاشی روی بوم ، طراحی پوستر ، انیمیشن و تصویرسازی کتاب کودک دارد. فعالیت حرفه‌ای او در سال ۱۳۳۸ با اولین نقاشی ویترای به طول ۲۴ متر آغاز می‌شود و از اواسط دهه‌ی پنجاه شمسی (بجز زمانی کوتاه) به شکلی متمرکز ، زمان خود را صرف نقاشی می‌کند نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی تحت تأثیر و یادآور گونه‌های متعدد از هنر ایران ، همچون شمایل‌نگاری ، خیالی‌سازی ، نگارگری و هنر پیشااسلامی است.

تابلوی تبلیغاتی متشکل از تعدادی منشور که با چرخش آن امکان نمایش ۳ تصویر فراهم می‌گردد.

Fog screen با قابلیت پخش تصویر بر سطحی از بخار و کیفیت FULL HD که امکان استقرار در پارک‌ها ، نمایشگاه‌ها ، موزه‌ها و دیگر اماکن شهری در ابعاد مختلف.

منابع:

کتاب

صبری,رضاسیروس.(۱۳۹۲). هنرمحیطی:تأملی در عناصر معنی‌دهنده به منظر شهر ، تهران ، پیکره.

نشریات

اریس, بهاره., کریمی مشاور, مهرداد. (۱۳۹۷). مدل مفهومی ارتباط معنایی هنر و فضای شهری. باغ نظر, شماره ۱۵, ص ۵-۱۶.

مخلص, فرنوش. (۱۳۹۳). گونه شناسی هنر شهری در منظر شهری هند. باغ نظر, شماره ۳۰, ص ۲۷-۳۶.

موریزی نژاد, حسن. (۱۳۸۵). علی اکبر صادقی: هنرمندان معاصر ایران. تندیس ، شماره ۸۹ ، ص ۴-۶.

سایت

۶۳۴۳/http://anthropology.ir/node

بلوکباشی, علی. (۱۳۹۱). پرده خوانی جلوه ای از نمایش باورهای مذهبی عامه. بازیابی از انسان شناسی و فرهنگ: تاریخ بازیابی: ۱۳۹۸/۸/۲۳

Ecosystem of Naqqali and Darvishi curtain in urban space

Nasrin Zandi-Ravan

Master's Degree, Painting, Soore University, Tehran

abstract

Darvishi curtain is a cultural and artistic manifestations of Iran and One of the pillars of Naqqali tradition for the transfer of epic concepts, religious, romance and so on in the past social places. Development of cities in geographical and population dimensions Also new achievements of visual technology and artistic developments, Today, the proportionate changes in relation to the preservation of ancient traditions of this hand in order to regained and stream their content, vitality and ecosystem through the new relationships and style of urban life. This research intends to adapt and develop the finder of tradition of Darvish curtain And the implementation of the Naqqali to the proportion of painting and art display technology, Performance Art in contemporary urban space. This research is qualitative and descriptive-analytic approach. Because of its ability to repair and develop in today's urban places the case study in this research is implementation of Naqqali and presenting the paintings of ۷ Ali Akbar Sadeghi in the Contemporary Museum of Tehran on March ۲۰۱۸. According to the data obtained from the research can be concluded Today urban space in the geographical and cultural environment of Iran has the potential and updated facilities, tailored to the visual foundations and content of cultural-artistic traditions and Naqqali and painting of the Darvish curtain.

Keywords: naqqali, darvish curtain painting, performance art, technology of vision, ecosystem of urban space

دغدغه های زیست محیطی در قالب هنر محیطی و شهری

شیوا مطلبی | کارشناس ارشد نقاشی
۰۹۱۳۲۱۱۷۸۴۹
Shiva@6070_yahoo.com

بهرام احمدی | دکترای تاریخ هنر ، عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری
دانشگاه یزد
۰۹۲۱۶۹۹۶۸۰۶
Bah_ahmadi@yahoo.com

چکیده

مشکلات زیست‌محیطی یکی از دغدغه‌های جهان معاصر است ، در سال‌های اخیر در ایران برخی هنرمندان با استفاده از رسانه‌های هنری نوین و با هدف به چالش کشیدن مخاطب ، به بیان و شناخت این مشکلات پرداخته‌اند. هنر شهری علاوه بر ارایه‌ی جنبه‌های زیبایی‌شناسانه ، به واسطه‌ی نزدیکی ماهیت خود به هنر تعاملی و با در نظر گرفتن مخاطبان شهروند به عنوان مخاطب اصلی چنین اثر هنری ، می‌تواند نقش مؤثرتری در ارتقا سطح آگاهی مردم نسبت به مسئله‌ی حفظ محیط زیست داشته باشد. در این راستا به نظر می‌رسد وجوه مشترک فراوان میان رسانه‌های هنری جدید با هنر شهری موجب شده است که هنرمندان با استفاده از این رسانه‌ها در شهر ، بتوانند بیش از پیش با مخاطبان خود ارتباط برقرار کنند. هم-چنین مطالعه و شناخت آثار هنری زیست‌محیطی در فضاهای شهری ایران نشان‌گر آن است که در میان رسانه‌های جدید ، هنر محیطی به دلیل برقراری ارتباط سریع و آسان با محیط و مخاطب ، با اهداف هنرمند و بیان دغدغه‌های زیست‌محیطی در شهر ، هم‌سوتر بوده و نسبت به رسانه‌های دیگر مورد اقبال هنرمندان قرار گرفته است. در این پژوهش با مطالعه و بررسی توصیفی تحلیلی با رویکرد زیست‌محیطی ، دلایل توجه هنرمندان به رسانه‌های نوین در فضاهای شهری ایران مورد توجه قرار می‌گیرد تا میزان حضور این رسانه‌ها در بستر شهری و چگونگی موفقیت آن‌ها در انتقال مفاهیم زیست محیطی هنرمندان خالق آن‌ها مورد ارزیابی گردد.

واژگان کلیدی: هنر شهری ، رسانه‌های هنری جدید ، هنر زیست محیطی ، مخاطب اثر هنری.

مقدمه

جهان امروز ، با توجه به تحولاتی که در دوران معاصر پشت سر گذاشته و روش‌هایی که انسان در راستای رسیدن به مقاصدش بهره برده ، در تمام ابعاد خود ، پیامدهای گسترده و مخربی برای حیات زمین و همه‌ی موجودات آن داشته است. همین مسئله سبب شده است که گروه‌های مختلف اجتماعی از جمله برخی هنرمندان ، به محیط‌زیست توجه بیش‌تری کنند. در سال‌های اخیر با افزایش معضلات زیست‌محیطی تعداد بیش‌تری از هنرمندان سعی کرده‌اند با پرداختن به این مشکلات در آثار خود ، به مردم و مسئولین آگاهی داده و در نهایت این پیامدهای مخرب را متوقف کنند. به دلیل این‌که ایران نیز دارای مشکلات زیست‌محیطی فراوانی در دهه‌های اخیر بوده است ، این رویکرد در آثار برخی هنرمندان معاصر ایران نیز به چشم می‌خورد. این هنرمندان گرایش‌های متنوعی در پرداختن به این مسئله اتخاذ کرده و تاکنون آثار بسیار متفاوتی با بهره‌گیری از انواع رسانه‌های هنری سنتی و جدید در این حوزه آفریده‌اند. در میان این آثار متعدد ، برخی به جای نمایش در گالری‌ها ، در فضاهای عمومی شهری ارائه شده‌اند. بنابراین نمونه‌هایی وجود دارد که حاکی از ارائه‌ی هنر زیست‌محیطی در قالب هنر شهری است. از آن‌جا که به گفته‌ی محققان حضور هنر در شهر همواره موجب انتفاع هر دو پدیده بوده ، به نظر می‌رسد نمایش آثار زیست‌محیطی در شهر تنها جنبه‌ی نمایشگاهی ندارد و می‌تواند از فضاهای شهری سود ببرد. از سوی دیگر توجه به این نمونه‌ها مشخص می‌کند که هنرمندان زیست‌محیطی برای ارائه‌ی آثار خود در شهر ، انواع رسانه‌های هنری جدید را به عنوان شیوه‌ی بیانی خود برگزیده‌اند. بنابراین در این پژوهش دلایل توجه هنرمندان به استفاده از این رسانه‌ها در شهر مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا ضرورت پرداختن به مشکلات زیست‌محیطی در قالب هنر شهری مشخص شود.

بر این اساس مقاله‌ی حاضر در دو بخش کلی شکل گرفته است. در بخش اول که به طرح مباحث نظری در حوزه‌ی هنر شهری اختصاص دارد ، ابتدا هنر شهری تعریف و نسبت آن با هنر عمومی مشخص می‌گردد و سپس برخی از مهم‌ترین تأثیرات کاربرد هنرهای شهری شرح داده می‌شود. در ادامه نیز ضمن معرفی گونه‌های مختلف این هنر ، سیر تحول و تکامل آن به شکل مختصر بیان می‌گردد تا از این طریق اهمیت همراه شدن هنرهای شهری معاصر با موضوعات اجتماعی و ارائه-ی نقدهای اجتماعی ، روشن گردد. در نهایت نیز مهم‌ترین ویژگی این هنر ، یعنی مخاطب‌محور بودن آن مطرح می‌گردد.

بخش دوم مقاله مربوط به مطالعه پیرامون هنر زیست محیطی است. در این بخش ابتدا تعریفی از هنر زیست محیطی ارائه می‌شود و چگونگی شکل‌گیری آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. البته از آن‌جا که هنر زیست محیطی در آغاز در بستر هنر محیطی شکل گرفته است و برخی نیز آن را یکی از گرایش‌های جدیدتر هنر محیطی دانسته‌اند ، معرفی این هنر همراه با بیان تعریف و ویژگی‌های هنر محیطی انجام شده ، تا از این طریق مرز میان این دو تعیین گردد. در ادامه روند شکل‌گیری هنر زیست‌محیطی در ایران بررسی ، و سعی شده است توجه به استفاده از انواع رسانه‌های هنری جدید در این حوزه مشخص شود. نهایتا از آن‌جا که در دهه‌ی اخیر برخی هنرمندان زیست‌محیطی در ایران آثار خود را در فضاهای شهری اجرا کرده‌اند ، با ارائه‌ی نمونه‌هایی از این آثار ، تلاش شده است ابتدا علت توجه هنرمندان به استفاده از رسانه‌های هنری جدید برای بیان مفاهیم زیست‌محیطی مشخص ، و سپس با توجه به آن‌چه

در بخش اول در رابطه با هنر شهری مطرح شد ، علل توجه برخی از این هنرمندان به ارائه‌ی آثارشان در قالب هنر شهری تبیین گردد.

روش تحقیق

شیوه‌ی پژوهش در مقاله‌ی حاضر مبتنی بر روش توصیفی- تحلیلی بوده است ؛ بدین معنا که ابتدا مفاهیم هنر شهری و هنر زیست‌محیطی به صورت مجزا مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته و سپس با تطبیق و تحلیل اطلاعات دریافت شده و هم-چنین ارائه‌ی نمونه‌هایی در این راستا ، سعی شده است سؤالات پژوهشی پاسخ داده شوند. روش گردآوری اطلاعات نیز از نوع کتابخانه‌ای ، اسنادی ، مصاحبه و هم‌چنین سایت‌های اینترنتی معتبر می‌باشد.

پیشینه‌ی تحقیق

متأسفانه با وجود فواید و سودمندهای ناشی از حضور هنرهای عمومی در فضاهای شهری ، در ایران به ندرت شاهد ارائه‌ی آثار شهری هستیم. همین موضوع موجب شده است تحقیقات پیرامون این موضوع دارای سابقه‌ای اندک باشد. با این وجود در دهه‌ی اخیر برخی پژوهشگران به موضوع هنر شهری توجه کرده و مقالاتی به آن اختصاص داده‌اند. تعداد زیادی از این پژوهش‌ها در راستای طراحی شهری به این مهم پرداخته‌اند و با تأکید بر معرفی هنرهای شهری و ویژگی‌های آن ، فواید هنرهای شهری را از جهت تأثیرگذاری بر فضا مورد ارزیابی قرار داده‌اند. هم‌چنین این محققان اهمیت هنر در معنابخشی به فضاهای شهری را در ابعاد مختلف بررسی کرده‌اند. البته مطالعاتی نیز وجود دارد که نمونه‌هایی از هنر شهری را معرفی و مورد مطالعه قرار می‌دهند. اما تمرکز همه‌ی آن‌ها بر گونه‌های خاصی چون نقاشی‌دیواری ، مجسمه‌سازی و یا اجراهای خیابانی بوده است و نمونه‌های خارجی بیش‌تر دیده می‌شود. برخی از مهم‌ترین مقالات در این رابطه عبارتند از: هنر شهری پدیده‌ای منظرین در جامعه‌ی امروز ، پدیده عادلوند و همکاران(۱۳۹۵) ، نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری ، فرهنگ مظفر و همکاران(۱۳۹۶) ، مدل مفهومی ارتباط معنایی هنر و فضای شهری(۱۳۹۷) بهاره اریس و مهرداد کریمی مشاور ، تبیین و ارزیابی مؤلفه‌های هنر عمومی ، مصطفی رستمی و همکاران(۱۳۹۶) و بررسی مفهوم هنر عمومی و کنش متقابل آن با مردم در فضاهای عمومی و شهری(۱۳۹۲) ، مسعود وحدت طلب و همکاران.

در ایران ، در حوزه‌ی هنر زیست‌محیطی نیز ، تاکنون پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. در واقع ارتباط نزدیکی که میان هنر محیطی و هنر زیست‌محیطی وجود دارد ، موجب شده است بیشتر محققان مرز میان این دو را نادیده گرفته و در چارچوب مطالعه پیرامون هنر محیطی ، تنها اشاراتی به آن داشته باشند. پژوهشی که به طور اخص به هنر زیست‌محیطی بپردازد به ندرت دیده می‌شود. یکی از مهم‌ترین تحقیقاتی که تاکنون در این رابطه انجام شده ، مقاله‌ای است با عنوان هنر معاصر ایران و آثار زیست‌محیطی ، نوشته‌ی بهنام کامرانی و ستاره حسینی(۱۳۹۳). در این پژوهش پس از تعریف هنر زیست‌محیطی ، نمونه‌هایی از آن در خارج از ایران ارائه شده و سپس این هنر در ایران از دهه‌ی ۱۳۸۰ تاکنون مورد مطالعه قرار گرفته است. با وجود اینکه نویسندگان به تعدد رسانه‌ها در هنر زیست‌محیطی ایران اشاره کرده‌اند ، اما بیش‌تر نمونه-های معرفی شده در قالب هنر محیطی هستند و از دیگر رسانه‌های

جدید ، تنها به یک مورد ویدئوآرت پرداخته شده است. به علاوه تمرکز این پژوهش بر مکان ارائه‌ی این آثار نبوده و نمونه‌های معرفی شده شامل آثاری هستند که هم در گالری‌ها و هم در محیط‌های طبیعی اجرا شده‌اند. علاوه بر این در پژوهش مذکور به تأثیر استفاده از رسانه‌های هنری جدید در هنر زیست‌محیطی توجه نشده است. بنابراین با توجه به کمبود پژوهش‌ها در این رابطه ، تدوین پژوهش‌هایی که به ابعاد متفاوت هنر زیست‌محیطی بپردازند از اهمیت زیادی برخوردار است. پژوهش حاضر که بر مبنای این ضرورت شکل گرفته است ، می‌تواند با ارزیابی نقش رسانه‌های هنری جدید در هنر زیست‌محیطی ، ضرورت پرداختن به این هنر در فضاهای شهری را مشخص کند.

هنر شهری

هنر شهری ، به عنوان هنری که با فضای شهری تلفیق شده است ، گونه‌ای از هنر عمومی به شمار می‌رود[1] ،که «مفهوم بسیار گسترده‌ای دارد و تقریبا تمامی هنرهای در شهر را در بر می‌گیرد.»(مظفر و همکاران ، ۱۳۹۶: ۷۸) این هنرها که شامل طیف گسترده‌ای از رسانه‌ها هستند ، به شکل خصوصی و یا دولتی اجرا می‌شوند ، شکل و بیانی متنوع دارند و در زمینه‌های مختلف اجتماعی ، فرهنگی و ... با شهروندان ارتباط برقرار می‌کنند. در این هنر ، فضاهای عمومی در شهر هم‌چون میادین ، پیاده‌روها و پارک‌های شهری و ... به عنوان نمایشگاه آثار هنرمندان به شمار می‌روند که در آن‌ها آثار هنری به صورت موقت و یا دائمی ، و در بازه‌های زمانی کوتاه و یا بلند ، نمایش داده می‌شوند. اما آیا هر اثری صرف حضور در فضای شهری به عنوان هنر شهری تلقی می‌شود ؟ اگرچه پژوهشگران ویژگی‌هایی را برای هنر شهری برشمرده‌اند که از آن جمله می‌توان به حضور در فضاهای شهری و عرصه‌های عمومی ، تولید برای عموم ، شهروندان و طیف وسیع مخاطبان اثر ، تأثیرگذاری بر ارتقای کیفیت بصری فضای شهری ، ضمانت سرزندگی و حس تعلق شهروند و ارتقای هویت و حس مکان اشاره کرد ، اما شرط لازم ، حضور اثر در فضای شهر است. به عبارت دیگر می‌توان گفت «هنر شهری به دو مؤلفه‌ی اصلی وابسته است ؛ «شهروند(انسان) به عنوان مخاطب هدف که آثار هنر شهری برای او خلق می‌شود و فضای جمعی به عنوان محیط شکل-گیری ادراکات و تعاملات اجتماعی و نه صرفا بستر حضور آثار.»(عادلوند و همکاران ، ۱۳۹۵: ۳۹)

انواع هنر شهری

اگرچه حیطه هنر شهری بسیار گسترده است و بنابر گفته‌ی محققین از پیش پا افتاده‌ترین اشیا در شهر تا برترین اثر هنری را در برمی‌گیرد ، اما می‌توان گونه‌های هنر شهری را به شکل کلی به دو گروه آثار پایدار و موقت تقسیم کرد. هنر شهری پایدار شامل یادمان‌های تاریخی ، ساختمان‌های خاص ، آثار یادبودی ، مجسمه‌ها و دیگر آثار تزیینی ، عناصر مبلمان شهری و .... می‌شود. اما تعدادی از آثار هنری شهری هستند که با نیت موقتی بودن و حتی گاهی از موادی با عمر کوتاه ساخته می‌شوند. استفاده از

۱ ژاویر مادرولو هنر عمومی را این گونه تعریف کرده است: «گونه‌ای مشخص از هنر که نصیب گروه خاصی از شهروندان در هنر معاصر نبوده و مکانش در فضای باز شهری می‌باشد.»(وحدت‌طلب و همکاران ، ۱۳۹۲: ۴)

رسانه‌های هنری جدید (هنر محیطی[2] ، هنر ویدئو[3] ، هنر پرفورمنس[4] و ...) را می‌توان در این گروه قرار داد. نکته‌ی مهم در رابطه با همه‌ی گونه‌های هنر شهری این است که تنها تعداد کمی از آن‌ها به همه‌ی جنبه‌های شهری بودن می‌پردازند و توجه خاص به این یا آن جنبه دلیلی است بر تنوع آثاری که هنر شهری خوانده می‌شوند.

سیر تحول و تکامل هنر شهری

همان‌طور که پیش از این گفتیم هنر شهری گونه‌ای از هنر عمومی است. بنابراین پیدایش و تحول آن نیز با شکل‌گیری و تحول هنر عمومی در یک راستا قرار گرفته است. در دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی و هم‌زمان با پیدایش گرایش‌های جدید در هنر ، برای اولین بار فضای بیرون از گالری‌ها و موزه‌ها ، به خصوص در ناحیه‌های شهرنشین ، به عنوان مکانی برای نمایش آثار هنری ، توجه را به خود جلب کرد. در این زمان با به کارگیری سیاست[5] درصدی برای هنر در آمریکا ، که هدف آن در معرض بودن آثار هنری در شهرها و در نهایت دسترسی آسان مردم به آن‌ها بود ، هنر عمومی و به دنبال آن هنر شهری شکل گرفت. «این دهه را می‌توان بازگشت هنر به فضای شهری ، بعد از دوران تجدد که هنر در انحصار موزه‌ها و گالری‌های شخصی و خاص بود ، نامید.»(وحدت‌طلب و همکاران ، ۱۳۹۲: ۵) بنابراین برخی این هنر را به گونه‌ای در برابر هنر موزه‌ای قرار می‌دهند. «در سرآغاز قرن بیستم بود که جان دیویی ، موزه‌ها را اختراع نظام سرمایه نامید و ادعای موزه‌داران مبنی بر فراهم آوردن جایگاهی برای هنر را از اساس رد کرد و به چالش کشید. از نظر وی موزه‌ها ابزاری برای ایجاد انفکاک میان هنر و زندگی انسان‌ها بودند. به همین سیاق ، مارسل دوشان در مقاله‌ی کنش خلاقانه(نوشته شده به سال ۱۹۵۷ میلادی) ، هنر را معاهده‌ای بین هنرمند و مخاطب دانست و نه اجرای منفرد و شخصی از هنرمند.»(رستمی و همکاران ، ۱۳۹۶: ۵۵) پس رواج هنر شهری نه تنها سبب شد آثار هنری از گالری‌ها و موزه‌ها رها شوند ، بلکه موجب شد این امکان برای شهروندان فراهم شود که هنر را در فضاهای شهری تجربه کنند.

اما بیش‌تر آثار هنری که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ میلادی در فضاهای شهری شکل گرفتند تنها نسخه‌های بزرگ مقیاسی از کارهای هنری هنرمندان در گالری‌ها بودند.(هم‌چون آثار هنرمندانی چون پیکاسو ، هنری مور و کالدر) «در حقیقت هنرمندانی که تا پیش از این آثار خود را بر دیوار گالری‌ها و موزه‌های معاصر به نمایش می‌گذاشتند ، حالا فضایی وسیع‌تر را برای به نمایش گذاشتن آثار خود در اختیار داشتند. آثاری که گرچه از نظر مقیاس نسبت به قبل متفاوت بودند ، اما در اغلب موارد با تغییر

2 Environmental Art

3 Video Art

4 Performance Art

۵ از جمله هنرمندانی که در این نمایشگاه آثار خود را در قالب هنر زیست‌محیطی ارائه کردند می‌توان به احمد نادعلیان با اثر رودخانه هنوز ماهی دارد که نقدی بر کم‌آبی و آلودگی رودخانه‌ی هراز است ، اشاره کرد. بیتا فیاضی ، رامین ملکوتی و مصطفی دره‌باغی از دیگر هنرمندانی هستند که در این نمایشگاه حضور داشته‌اند. مرگ حیوانات بر اثر توسعه‌ی جاده‌ها توسط انسان ، اهمیت آب در مناطق خشک و قطع درختان در جنگل‌های شمال ایران مفاهیمی هستند که این هنرمندان آثار خود را با توجه به آن‌ها آفریده‌اند.

شرایط و محل عرضه آثار هنری ، تغییری در محتوا و عملکردشان رخ نداده بود. در واقع در اکثر موارد این هنر یک عموم خالی شده از مفاهیم اجتماعی ، انتقادی و نظام‌های ارزشی را به عنوان مخاطب هنر عمومی فرض کرده و هویت هنر عمومی را که در تعامل با عموم است ،»(علی‌الحسابی و همکاران ، ۱۳۸۸: ۹و ۱۰) نادیده گرفته بود.

اگرچه هنر عمومی و شهری در دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی «به عنوان فرآیندی اجتماعی ، برای بیانی آزادانه در درگیری‌های اجتماعی و آماده‌سازی بستری برای گفتگو در میان اقشار مختلف اجتماعات به کار گرفته شد ،»(وحدت‌طلب و همکاران ، ۱۳۹۲: ۵) اما در دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی بود که از هنر هنرمندمدار به هنر مخاطب‌مدار تبدیل شد و بر شهروندان و عموم جامعه به عنوان مخاطبانش تأکید کرد. «این تغییر ، شکل‌گیری نوع جدیدی از هنر عمومی را موجب گشت که گرایش به موضوعات اجتماعی-محلی ، زیربنای تشکیل‌دهنده مبانی نظری آن بود.»(علی‌الحسابی و همکاران ، ۱۳۸۸: ۱۳) در حقیقت در این دوره توجه هنرمندان به توانایی هنر عمومی در همراه شدن با موضوعات اجتماعی و ارائه نقدهای اجتماعی ، موجب شد اثرات متقابل هنر عمومی و شهری با مخاطبان ، بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد.

شهروندان، مخاطب هنر شهری

هنر شهری پدیده‌ای مخاطب محور شناخته می‌شود ؛ بدین معنی که دارای یک مخاطب منفرد نیست و جمعی از انسان‌ها را در بر می‌گیرد. در هنر شهری ، مخاطب نه تنها در درک و تفسیر اثر هنری سهیم است بلکه گاهی می‌تواند در خلق آن نیز مشارکت داشته باشد. پس «هر اثری که هنرمند خلق می‌کند قابلیت تبدیل شدن به هنر شهری را ندارد و ابتدا باید ساختار زبانی شهر و مخاطبانش که همان شهروندان هستند را بشناسد ؛ سپس اثری را خلق کند. بنابراین مخاطب هنر شهری نامشخص نیست و حتما هنرمند باید نسبت به مخاطبان اثرش آگاه باشد ؛ مخاطبانی که جامعه شهروندی را تشکیل می‌دهند.»(عادلوند و همکاران ، ۱۳۹۵: ۴۲) یکی از ویژگی‌های مهم هنر شهری بازبودن و حق انتخاب مخاطب برای ورود و خروج از محدوده‌ی اثر هنری است. به بیان دیگر «در این هنر هنرمند فضای باز را برای مخاطب ایجاد می‌کند که شکل و فرم نهایی نداشته و تعامل مخاطب با اثر است که به دلخواه او به اثر شکل نهایی می‌دهد و بیننده به وسیله‌ی همکاری و تعامل با اثر هنری به طریقی در فرآیند ساخت آن شرکت می‌نماید.»(وحدت‌طلب و همکاران ، ۱۳۹۲: ۷) بنابراین آن‌چه کیفیت هنر شهری را به وجود می‌آورد ، تعامل شهروندان با اثر هنری است.

تعامل در لغت داد و ستد کردن با یکدیگر است و به معنای رابطه دو سویه‌ای است که اصل بنیادین ارتباطات در دنیای امروز می‌باشد. از آن‌جا که در فضای شهری حضور مردم اساسی‌ترین جز آن را تشکیل می‌دهد ، آثار هنر شهری می‌توانند مشارکت بینندگان را افزایش داده و از طریق به چالش کشیدن ذهن و ایده‌ی مخاطب ، موجب تعاملات متقابل بین مردم و اثر هنری شوند. در این‌جا تعامل ذهنی و احساسی نسبت به تعامل فیزیکی دارای اهمیت بیش‌تری است. چرا که تعامل-گرایی تولید معنا می‌کند. به بیان دیگر «اثر شهری برای تکمیل خود از بعد معنایی نیز مشارکت مخاطب را می‌طلبد و هرچه امکان درگیرشدن مخاطب با اثر هنری بیش‌تر شود ، معناسازی نیز بیش‌تر خواهد شد.»(اریس

و همکاران ،۱۳۹۷: ۱۱) آثار هنری عموما با زمینه فرهنگی مشترک ارتباط برقرار کرده و از این طریق در ذهن افراد معناساز می‌شوند. «معانی در نهایت از مجرای ذهن شخص عبور می‌کنند و شخص وظیفه تفسیر آن را بر عهده دارد.»(همان: ۸) «در اثر هنری تعاملی هم مشاهده‌گر و هم اثر هنری با یکدیگر میان‌کنش برقرار می‌کنند تا یک اثر کامل و واحد ایجاد شود. در این راستا اگرچه همه بینندگان تصویری یکسان از اثر تجسم نمی‌کنند ؛ اما چون تعاملی است ، هر بیننده‌ای تفسیر خود را از اثر هنری دارد که می‌تواند با تفسیر بیننده‌ی دیگر متفاوت باشد.»(قاسمی ،۱۳۹۶) از این‌رو هنر بیرون از گالری‌ها و موزه‌ها ، در فضاهای شهری ، از طریق ارتباط هر چه بیش‌تر با مخاطب می‌تواند نقش تعیین‌کننده‌ای در گسترش آگاهی‌های اجتماعی و درک متقابل هنرمند و شهروندان داشته باشد. پس موفقیت هنرهای شهری در انتقال مفاهیم مورد نظر هنرمند ، به حضور مخاطب وابسته است. در حقیقت هنرهای شهری به واسطه‌ی ارتباط با شهروندان می‌توانند «فضاهای عمومی را به رگ‌هایی برای انتقال معانی اجتماعی تبدیل کنند.»(اریس و همکاران ،۱۳۹۷: ۱۱) چرا که «پدیده‌ی هنر دارای هستی ارتباطی بوده و به وسیله‌ی مخاطبان دیده ، شنیده ، بساویده یا تجربه می‌شود و انتقال معانی در کنار اهداف زیباشناسانه همواره از کارکردهای اصلی هنر به شمار می‌رود.»(همان: ۸)

امروزه دغدغه‌های زیست‌محیطی از جمله مفاهیمی هستند که در هنرهای شهری به چشم می‌خورند. مشخص شدن دلایل توجه به این معانی در هنر شهری ، مستلزم آن است که ابتدا هنر زیست محیطی تعریف گردد.

هنر زیست محیطی

هنر زیست‌محیطی در بستر هنر محیطی شکل گرفته و تکوین یافته است. هنر محیطی که در دایره‌المعارف هنر ، به عنوان «اثر هنری متشکل از فضای سه بعدی که تماشاگر بتواند داخل آن شود و تحت تأثیر عواملی چون نور ، صدا و رنگ قرار گیرد ،»(پاکباز ، ۱۳۹۴: ۱۶۶۲) تعریف شده ، ابتدا در آمریکا در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل ۱۹۷۰ میلادی نمایان گشته است. در آن زمان هنرمندان «با رد خونسردی ، عقلانیت صریح و گرایش‌های مادی غالب در آثار دهه‌ی شصت ، تعریف مجددی از شکل بیرونی و ارزش‌های درونی هنر ارائه دادند. همه باور داشتند انگیزه‌ی اولیه‌ی آفرینش هنری نه در تزیین ، سرگرمی گذرا یا کسب مقام و مال ، بلکه در فعالیت‌ها پرمعنایی ریشه دارد که هنرمند و مخاطبانش را از راه‌های خاص در تماس با جهان قرار می‌دهد. منبع الهام این هنرمندان جوامع اولیه‌ای بودند که ارتباطات فرهنگی نزدیکی با محیط‌های طبیعی داشتند»(قلعه ، ۱۳۸۸: ۹) و معتقد بودند که انسان به کمک هنر می‌تواند در روند طبیعت دخالت و تغییر ایجاد کند. پس «هنر محیطی بازگشتی آگاهانه به طبیعت و دخالت در روند آن است. اما این بار نه برای مهار نیروهای آن ، بلکه برای صیانت از ارزش‌ها و جلوگیری از تخریب و برجسته ساختن آن به عنوان عامل مهم حیات انسان‌ها.»(همان) در این‌جا منظور از طبیعت ، «نه طبیعت روستایی و ایده‌آل شده‌ی قرن گذشته ، بلکه دیدگاهی گسترش یافته از محیط و آگاهی نسبت به نقشی است که قوای اقتصادی ، روانی ، فرهنگی و زیستی در حیات ما دارند.»(اسماگولا ،۱۳۸۱:۳۸۴)

در هنر محیطی خلق اثر هنری در طبیعت و با استفاده از مواد طبیعی و گاه مصالح خاص اثر اتفاق می‌افتد. در این راستا هنرمندان با افزودن و یا کاستن عنصری از عناصرطبیعت ، و یا حتی جابه‌جا کردن آن ، مفاهیم جدیدی را در رابطه با اهمیت طبیعت و پدیده‌های طبیعی ارائه می‌کنند.

برخی محققان ، هنر محیطی و هنر زیست‌محیطی را مترادف با یکدیگر به کار گرفته‌اند ، اما باید توجه داشته باشیم که «در این هنر گاهی هنرمندان صرفا با رویکردی زیبایی‌شناسانه درصدد خلق آثاری هستند که چگونگی اشکال یا زیبایی آثار در اولویت قرار دارند»(www.riverart.com) در حقیقت اگرچه توجه به محیط زیست در هنر محیطی ، از ابتدای پیدایش این جریان هنری وجود داشته است ، اما «ملاحضات زیست محیطی برای هنرمندان اولویت محسوب نمی‌شد و بر سمت و سوی کلی آثارشان تأثیری نمی‌نهاد.»(قلعه ، ۱۳۸۸: ۹) پس به نظر می‌رسد این گرایش در هنر محیطی به طور ویژه در سال‌های بعد و با گسترش توجهات جهانی و عمومی نسبت به مشکلات زیست محیطی در دوران معاصر و اهمیت پرداختن به این مسأله ، تکوین یافته است.

توجه به مشکلات زیست‌محیطی به پس از جنگ جهانی دوم باز می‌گردد. «هنگامی که صنایع آمریکا دستخوش رشدی بی‌سابقه شدند. انتشار مقاله‌ی آلدو لیوپولد ، "سالنامه‌ی کشور شنی"(۱۹۴۹) که در آن جهان ، اجتماعی به هم پیوسته توصیف شده است ، از اولین تلاش‌های نظری در اهمیت بخشیدن به نقش زمین و منابع آن بعد از جنگ جهانی دوم محسوب می‌شود. پس از آن ، دانش نسبتا تازه‌ی اکولوژی (که در مورد خویشاوندی موجودات زنده و محیطشان بحث می-کند) شکل گرفت. در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ ، دانشمندان نگرانی خود را درمورد حشره‌کش‌ها ، آلودگی و آلودگی زیستی ، و زباله‌های هسته‌ای بیان می‌کردند. در میان آشوب‌های گسترده‌ی اجتماعی دهه‌ی ۱۹۶۰ ، بدرفتاری با طبیعت عملی فاحش بود که بی‌درنگ در همه‌جا مورد اعتراض قرار می‌گرفت.»(کامرانی و همکاران ، ۱۳۹۳: ۱۲) در این زمان کتاب "بهار خاموش" اثر ریچل کارسون ، فعال محیط زیست ، منتشر شد که به شکل ویژه به بحران محیط‌زیست پرداخت و موجب شد اولین کنگره‌های توسعه‌ی پایدار تشکیل شود. در آوریل ۱۹۷۰ میلادی افراد بسیاری اولین روز زمین را در آمریکا جشن گرفتند و اطراف شهر را از زباله پاکسازی کردند. در حقیقت «برنامه‌ی قانونی که از دهه‌ی ۱۹۵۰ برای احیای مناطق ویران شده به وسیله‌ی حفاری و بهره‌برداری از معادن در آمریکا تصویب شده بود ، هرچند انگیزه و محرک لازم را برای هنر با محوریت محیط زیست فراهم می‌کرد ،»(قلعه ، ۱۳۸۸: ۹) اما دولت آمریکا تا سال ۱۹۷۰ به این قوانین عمل نکرد و آن‌ها را جدی نگرفت. در نهایت ، در سال ۱۹۷۸ میلادی بود که دولت پذیرفت در توسعه ، محیط‌زیست نیز مهم است. از این پس توجه به مشکلات زیست‌محیطی به شکلی رسمی آغاز و «طرفداری و دفاع قانونی از محیط زیست به عنوان حرکتی جهانی مطرح شد ، از عضویت در تشکل‌های زیست‌محیطی استقبال بی‌سابقه‌ای شد و هم‌چنین شماری از قوانین به دنبال حرکت سیاسی ملی محیطی به تصویب رسید.» (کامرانی و همکاران ، ۱۳۹۳: ۱۳)

هم‌زمان با گسترش این توجهات ، و با توجه به این که در هنر معاصر مفهوم‌گرایی نقشی عمده و اساسی ایفا می‌کند ، «هنرمندان هنر محیطی با الهام و درک جدید از مسائل زیست‌محیطی و تئوری آن ، به خوبی به کارهایشان غنا بخشیدند.»(همان:۱۲) در واقع می‌توان گفت وجود بحران‌های زیست‌محیطی

بی‌شمار در عصر حاضر ، این هنرمندان را بر آن داشت تا در مکتب هنر محیطی ، بیش‌تر به جنبه‌های زیست‌محیطی توجه داشته باشند تا وجوه زیبایی‌شناسی. بنابراین از اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی ما شاهد تغییر رویکرد برخی هنرمندان هنر محیطی به هنر زیست‌محیطی هستیم.

از آن زمان تا به امروز بر تعداد هنرمندانی که به خلق آثار زیست محیطی توجه دارند افزوده شده است. دغدغه‌ی این هنرمندان خلق آثاری است که بدون صدمه زدن به طبیعت ، به مردم جهان در رابطه با بحران‌های زیست محیطی هشدار دهد و حتی موجب تغییر رفتارشان شود و در نهایت نیز با فشار به مدیران و مسئولان بی‌توجه به محیط‌زیست ، موجب تغییر برنامه‌ها و رویکردهای آنان در این رابطه شود.

اگرچه هنر زیست‌محیطی به عنوان یکی از گرایش‌های هنر محیطی شناخته می‌شود و هنرمندان در این زمینه آثار خود را در قالب هنر محیطی ارائه می‌کنند ، اما در سال‌های اخیر هنرمندان زیست‌محیطی در خلق آثارشان از سایر رسانه‌های هنر جدید نیز ، هم‌چون هنر ویدئو ، هنر اجرا و چیدمان ، بهره برده‌اند.

هنر زیست‌محیطی در ایران

در ایران هم‌زمان با ظهور جریانات و روش‌های هنری جدید در اواخر دهه‌ی ۱۳۷۰ و فراگیر شدن گرایش‌های تازه‌ی مفهومی در هنر معاصر ، شاهد توجه هنرمندان به هنر زیست‌محیطی هستیم. چرا که مسائل مرتبط با محیط زیست برای هنرمندان از جمله مضامینی به شمار می‌رفت که نشانگر مسائل مهم زمان معاصر بود. در واقع در این زمان است که مشکلات زیست‌محیطی به عنوان مهم‌ترین و اساسی‌ترین مباحثی که مستقیما مرگ و زندگی را در کنترل دارد ، بیش از پیش در جامعه‌ی ایران مطرح می‌شود و برخی هنرمندان معاصر در واکنش به معضلات و مشکلاتی که حیات انسان را به خطر انداخته است ، به عنوان منتقدان پیشرو ، در آثار خویش به استقبال از هنر زیست محیطی می‌روند.

در اولین نمایشگاه آثار مفهومی ایران که در سال ۱۳۸۱ در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد اگرچه اشتیاق تجربه در اشکال گوناگون هنر جدید بسیار زیاد بود و طیف گسترده و متفاوتی از آثار مفهومی به نمایش گذاشته شد ، اما در میان این آثار می‌توان نمونه‌هایی از هنر زیست محیطی را دید.۵ البته پیش از این نیز آثار معدودی در این رابطه وجود داشته است. اما گرایش هنرمندان به مفاهیم زیست محیطی با ابزارهای جدید بیان هنری ، پس از برگزاری این نمایشگاه و توجه هرچه بیش‌تر هنرمندان به ارئه آثار مفهومی ، به وضوح خود را نشان می‌دهد و در سال‌های بعد به واسطه‌ی برگزاری نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های مختلفی ادامه می‌یابد. در حقیقت «هر چه به سال‌های اخیر نزدیک می‌شویم ، با همه‌گیر شدن نقدهای زیست‌محیطی ، به آثاری با گرایش زیست‌محیطی ، در ایران چه به شکل انتقادی و چه به شکل فرعی ، بیش‌تر بر می‌خوریم که گویای گسترش در نزد هنرمندان معاصر ایران است.»(همان: ۲۳) هنر زیست‌محیطی در ایران انواع گوناگونی دارد و همه‌ی آثاری که بر مشکلات زیست‌محیطی تأکید می‌کنند را در هر رسانه‌ای ، در بر می‌گیرد. این آثار که بر اساس ویژگی‌های اقلیمی مکانی که در آن واقع می‌شوند ، محتوای خاص خود را دارند ، بحران‌های زیست محیطی ایران ، مانند معضل آلودگی هوا ، کم‌آبی و آلودگی آب بسیاری از رودخانه‌ها و دریاچه‌ها و خشک شدن و قطع درختان ، را به عنوان نقطه هدف خود قرار می‌دهند. چون که این هنرمندان معتقدند «بحران محیط زیست جدی است و جهانی.

ایران نیز بخشی از جهان است و می‌تواند در این روند سهمی داشته باشد.»(www.riverart.com)

حضور هنر زیست‌محیطی در فضاهای شهری

اگرچه بیش‌تر هنرمندان زیست‌محیطی در ایران غالبا آثار خود را در دل طبیعت و یا در گالری‌ها و موزه‌ها ارائه کرده‌اند ، اما در سال‌های اخیر برخی از این هنرمندان فضاهای عمومی شهرها را به عنوان جایگاه آثار خود برگزیده‌اند و آن‌ها را در قالب هنر شهری ارائه کرده‌اند. بنابراین در این دهه شاهد آثار متعددی در شهرهای مختلف ایران هستیم که با محوریت معضلات زیست‌محیطی در رسانه‌های گوناگون شکل گرفته‌اند. این آثار به واسطه‌ی ارائه در شهر از آثاری که در دل طبیعت اطراف شهرها و روستاها اجرا می‌گردند ، متمایز می‌شوند.

هنرمندان هنر محیطی در ایران جشنواره‌های متعددی برگزار کرده‌اند که موجب شده است در این راستا برخی هنرمندان آثاری زیست‌محیطی بیافرینند[۶]. در چهل و یکمین جشنواره که با حمایت سازمان زیباسازی شهر تهران در اسفندماه ۱۳۹۱ در ضلع جنوبی پارک لاله برگزار شد ، برخی هنرمندان آثار خود را با تمرکز بر معضلات زیست‌محیطی در قالب هنر شهری ارائه کردند. عاطفه آرانی ، کریم‌الله خانی ، شهریار رضایی ، مجید ضیایی ، فرشته عالمشاه ، اردشیر میر منگره ، آسیه محمدیان ، فرزین هدایت زاده و گروه پنج باز ، هنرمندانی هستند که در آثار خود به دنبال الهام بخشیدن به مخاطبان در مورد مراقبت و احترام به طبیعت بودند. کریم‌الله خانی در اثر خود با نام باغ پرس شده ، به آسیب‌هایی که انسان معاصر به واسطه‌ی صنعت به طبیعت وارد نموده ، اشاره کرده و درخت‌های خشک جمع‌آوری شده از طبیعت را به عنوان سندی عینی از آن‌چه انسان بر طبیعت روا داشته پیش چشم مخاطبان قرار داده است. شهریار رضایی نیز با اثر خود با عنوان آخرین درخت ، ضمن اشاره به قطع بی‌رویه‌ی درختان توسط انسان ، آینده‌ای بدون حضور درختان را به شهروندان هشدار داده است.(تصویر ۱)

-تصویر۱. سمت راست: باغ پرس شده ، کریم‌الله خانی ، ۱۳۹۱. سمت چپ: آخرین درخت ، شهریار رضایی ، ۱۳۹۱. www.zibasazi.ir

۶ تاکنون بیش از ۵۰ جشنواره توسط هنرمندان محیطی در نقاط مختلف ایران برگزار شده است. برای اطلاعات بیش‌تر در این زمینه رجوع کنید به www.riverart.com.

آسیب‌رسانی به درختان توسط انسان‌ها موضوع کار فرشته عالمشاه و اردشیر میرمنگره نیز بود. با این تفاوت که این هنرمندان سعی کرده بودند زخم‌هایی را که بر پیکره درختان شهر وجود دارد به نوعی التیام بخشند. فرشته عالمشاه برای پوشاندن نوشته‌ها و یادگاری‌های روی تنه‌ی درختان ، حرف‌های خود را با استفاده از خاک سرخ جزیره هرمز بر آنان نوشت تا به کمک آهن فراوانی که در خاک این جزیره وجود دارد بتواند مرحمی گذارد بر زخم‌های این درختان. اردشیر میرمنگره نیز سعی کرد محل تخریب درختان(که گاهی با سیمان و یا رنگ قرمز پوشانده شده) را با چسب زخم بپوشاند تا بر زنده-بودن درختان تأکید ورزد.(تصویر ۲) اثر آسیه محمدیان نیز تلاشی بود تا مردم را با قرار دادن در محیطی کاملا سبز ، که در تضاد با زندگی صنعتی است ، متوجه آلودگی‌های زیست‌محیطی کند.(تصویر ۳)

تصویر۲. سمت راست: درخت نوشته ، فرشته عالمشاه ، ۱۳۹۱. سمت چپ: اردشیر میرمنگره ، زخم‌ها ، ۱۳۹۱. www.zibasazi.ir

توجه به مرگ و میر ، کم‌شدن و انقراض گونه‌های جانوری در محیط شهرها موضوعی است که مجید ضیایی و فرزین هدایت زاده آثارشان را بر مبنای آن آفریده‌اند. آلاینده‌های موجود در شهرهای بزرگ موجب تأثیر بر اکوسیستم و جانداران بوده و موجب اضمحلال شرایط طبیعی زیست شده است. مجید ضیایی با توجه به این‌که وضعیت آلودگی در شهر تهران به حدی است که شمار زیادی از پرندگان ریزجثه نظیر گنجشک‌ها شهر را ترک کرده‌اند ، با ساخت آشیانه‌های پرندگان در شهر جای خالی این پرندگان را به شهروندان یادآوری کرد. فرزین هدایت‌زاده نیز یادبودی ساخت برای گونه‌هایی که منقرض شده و یا در حال انقراض هستند و آن را در برابر مردم قرار داد.(تصویر ۴)

-تصویر۳. حضور ، آسیه محمدیان ، ۱۳۹۱. www.zibasazi.ir

-تصویر۴. سمت راست: گنجشک‌خانه ، مجید ضیایی ، ۱۳۹۱. سمت چپ: یادبودی برای گونه‌های منقرض شده ، فرزین هدایت زاده ، ۱۳۹۱. www.zibasazi.ir

در گروه ۵باز ، که از سال ۱۳۸۴ با پنج عضو فعالیت خود را آغاز کرده ، گرایش به طبیعت و محیط زیست از ویژگی‌های مهم محسوب می‌شود. اثر این گروه در این جشنواره به نام حجمی از آلودگی تلاش داشت تا نگرانی‌های انسان امروز را نسبت به تولید انبوه زباله نشان دهد ، چراکه آلودگی محیط زیست به وسیله‌ی اشیاء صنعتی مسئله‌ای است که در ایران به شکلی جدی مطرح است و برای رفع آن از طرف مردم و مسئولین هیچ گونه تلاشی صورت نگرفته است. این موضوع هم‌چنین موجب توجه عاطفه آرانی نیز بوده است. او با قاب کردن زباله‌هایی که در شهر رها شده‌اند ، تلاش کرده است تا از فراموشی و بی‌توجهی مردم به آن‌ها جلوگیری کند.(تصویر ۵)

تصویر۵. سمت راست: حجمی از آلودگی ، گروه پنج‌باز ، ۱۳۹۱. سمت چپ: تعلیق ، عاطفه آرانی ، ۱۳۹۱. www.zibasazi.ir

به طور کلی باید گفت سازگاری با مقیاس و نیاز شهری موجب شده است این هنرمندان آثار خود را به صورت محیطی و چیدمان‌های مکان‌ویژه در محیط پارک لاله ارائه کنند و با قرار دادن مردم شهر به عنوان مخاطبان خود در یک رابطه متقابل با طبیعت اطرافشان ، موضوع حفظ محیط زیست و لزوم بررسی مشکلاتش را در ذهن آن‌ها شکل دهند.

از دیگر جشنواره‌هایی که با رویکرد زیست‌محیطی توسط هنرمندان محیطی چندین مرتبه در سال‌های اخیر در محیط شهری برگزار شده است و مردم مشارکت فراوانی در روند خلق آثار هنری داشته‌اند ، می‌توان به جشنواره‌ی هنر بازیافت در شهر قزوین ، اشاره کرد. هنر بازیافت هنری است

که کاملا رویکردی زیست‌محیطی دارد چرا که در این هنر شیوه‌های استفاده‌ی مجدد از زباله‌ها و برگرداندن آن‌ها به چرخه‌ی تولید مدنظر قرار می‌گیرد. اگرچه هنرمندان محیطی بارها و بارها در آثاری که در محیط‌های طبیعی آفریده‌اند به هنر بازیافت توجه داشته و از زباله‌های رها شده در طبیعت به عنوان ابزاری برای خلق آثارشان استفاده کرده‌اند ، اما به نظر می‌رسد انجام آن در شهر به گونه‌ای مؤثرتر می‌تواند شهروندان را به عنوان مخاطبان اثر هنری با حجم انبوه زباله‌های تولیدی توسط انسان‌ها مواجه سازد و تأثیرگذارتر باشد[۷].

علاوه بر آثاری که در سال‌های اخیر در ایران با رویکرد زیست‌محیطی ، در قالب هنر محیطی در شهر ارائه شده‌اند ، آثاری نیز وجود دارد که با بهره‌گیری از رسانه‌های هنری دیگر مانند هنر اجرا و ویدئو در فضاهای شهری شکل‌گرفته‌اند. به عنوان مثال می‌توان به هنرمندان شهر اصفهان اشاره کرد که آثار قابل توجهی در این راستا آفریده‌اند. یکی از این آثار پرفورمنسی است اثر نوشین نفیسی که در مهرماه ۱۳۹۰ در شهر ورزنه بر روی پلی که روزانه مسیر رفت‌وآمد تعداد زیادی از مردم این شهر می‌باشد ، اجرا شده است. علاوه بر این که این پل خود بر بستر زاینده‌رود واقع شده است ، نزدیکی آن به تالاب گاوخونی ، دلیل انتخاب این مکان برای ارائه‌ی اثر توسط هنرمند به شمار می‌رود. زاینده‌رود و تالاب گاوخونی در طی سالیان یکی از زیست‌گاه‌های بزرگ پرندگان و جانوران بوده که طی سال‌های اخیر به علت خشکسالی و عدم مدیریت صحیح آب ، رو به نابودی کامل رفته است. این اجرا در حقیقت سوگواره‌ای به شمار می‌رفت برای پرندگان زاینده‌رود ، که در آن هنرمند از نشانه‌هایی که در مراسم عزاداری استفاده می‌شود ، الهام گرفته بود. اثر موردنظر با نام علم‌های پرندگان ، شامل ۷ تا ۱۰ عدد علم با ارتفاعی نزدیک به ۲ متر بود که بر سر آن‌ها پرنده یا پرندگانی در حالت‌های مختلف ، عموما تلاش برای پرواز ، نصب شده و در ساخت آن‌ها هنرمند از چوب ، کاغذ ، پارچه و زنگوله بهره برده بود. اگرچه نوشین نفیسی این اجرا را به دفعات در مکان‌های دیگر نیز(محیط‌هایی در اطراف شهر و بدون حضور مردم) ارائه کرده است ، اما به نظر می-رسد اجرای آن در این مکان ، که یکی از فضاهای عمومی شهر محسوب می‌شود ، به دلیل ارتباط بی‌واسطه‌ای که با مردم برقرار کرده ، موجب شرکت و تعامل آن‌ها در روند ارائه اثر بوده است. به این شکل ، هنرمند ضمن بیان اعتراض خود نسبت به خشک شدن زاینده رود ، مخاطبان بیش‌تری را با اثر خود مواجه ساخته است. مخاطبانی که خود به نحوی متأثر از پیامدهای خشک شدن این رودخانه هستند.(تصویر ۶)

از دیگر آثار زیست‌محیطی ، می‌توان به نمایشگاهی اشاره کرد که درسال ۱۳۹۳ ، توسط مدیریت سازمان تفریحی فرهنگی شهرداری شهر اصفهان ، با هدف اعتراض به خشک شدن رودخانه‌ی زاینده‌رود و تلنگری به مسئولان و مردم این شهر در یادآوری اهمیت آب و جریان پاینده‌ی آن در بستر رودخانه و تأثیر آن بر ادامه‌ی حیات مردم و محیط‌زیست ، با همکاری پنج هنرمند ، در قالب هنر شهری برگزار شد. پل خواجو مکان برگزاری این نماشگاه بود. انتخاب این پل به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهای عمومی در شهر اصفهان برای نمایش آثار ، و هم‌چنین زمان برگزاری آن(از اولین روز فروردین تا روز سیزدهم) ، هر دو به خوبی موجب شد که مردم بسیاری ، چه ساکنان اصفهان و

7 برای دیدن نمونه آثار هنرمندان در این جشنواره‌ها نگاه کنید به www.riverart.com.

چه کسانی که برای گذراندن تعطیلات نوروز به این شهر سفر کرده و با خشکی زاینده‌رود مواجه شده بودند ، مخاطب این آثار باشند و در این راستا تعامل و تأثیرگذاری نیز افزایش یابد. مجید آزادمنش ، مینو ایرانپور ، فرشته عالمشاه ، نوشین نفیسی و رسول معرک نژاد ، هنرمندانی بودند که آثارشان در این نمایشگاه به نمایش در آمد. اگرچه تمامی آثار در قالب هنر ویدئو ، به گونه‌ای بود که مخاطبان در روند خلق آن دخالتی نداشتند ، اما از جهت برانگیختن عواطف و حواس مخاطبان ، به خوبی با مردم تعامل داشت. البته به نظر می‌رسد رسول معرک نژاد به واسطه‌ی خلق اثر خود در قالب ویدئو اینستالیشن ، با توجه به امکانی که برای ورود مخاطبان به روند ارائه‌ی اثرش قائل شده بود ، بیش از سایر هنرمندان مذکور توانسته بود تأثیرگذار باشد.(تصویر۷)

سمت راست: تصویر۶. علم‌های پرندگان ، نوشین نفیسی ، ۱۳۹۰. www.nooshinnaficy.com-
سمت چپ: تصویر۷. زاینده رود ، رسول معرک نژاد ، ۱۳۹۳. www.moareknejad.com

مرتضی بصراوی نیز یکی دیگر از هنرمندان اصفهان است که در سال‌های اخیر آثاری با رویکرد زیست‌محیطی در قالب هنر اجرا در شهر ارئه کرده است. از جمله آثار وی می‌توان به پرفورمنس‌هایی اشاره کرد که او در اسفند ۱۳۹۳ با حمایت سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری و به کمک هنرمندان دیگری ، در هفته‌ی منابع طبیعی در ۶ خیابان پر ازدحام شهر اصفهان اجرا کرد. آلودگی هوا ، حجم بالای زباله‌هایی که توسط انسان در طبیعت رها می‌شوند و بی‌توجهی به درختان از جمله مفاهیمی بودند که این هنرمند بر مبنای آن‌ها آثار خود را خلق کرده بود. یکی از این اجراها مردی را نمایش می‌داد ایستاده بر روی کره‌ای از زباله ، که کره‌ی زمین را یادآوری می‌کرد. این مرد ماسکی بر صورت داشت که به مخزنی در پشتش متصل بود و در این مخزن شاخه‌ای درخت به چشم می‌خورد. رنگ خاکستری اثر نیز دودگرفتگی انسان معاصر در آلودگی هوای شهرها را به مخاطب هشدار می‌داد.(تصویر ۸)

-تصویر۸. از درختان نبریم ، مرتضی بصراوی ، ۱۳۹۳. www.imna.ir

یافته‌ها:

مشاهده شد که هم‌زمان با افزایش نقدهای زیست‌محیطی در ایران برخی هنرمندان معاصر کوشیده‌اند تا به بیان دغدغه-های خود در این رابطه بپردازند. اگرچه این هنرمندان تاکنون از انواع رسانه‌های سنتی و جدید بهره برده‌اند ، اما در سال-های اخیر گرایش به استفاده از رسانه‌های هنری جدید بیش‌تر بوده است. از سوی دیگر روشن شد که برخی از این هنرمندان فضاهای عمومی شهر را برای ارائه‌ی اثر خود مناسب دیده و آثار خود را در قالب هنر شهری ارائه کرده‌اند. برای این‌که مشخص گردد چرا این هنرمندان آثار خود را در محیط‌های شهری خلق کرده‌اند ، باید علت توجه هنرمندان معاصر به رسانه‌های نوین برای بیان مفاهیم زیست‌محیطی را نیز مورد بررسی قرار داد.

هنر معاصر هنری است مفهوم‌گرا ؛ بدین معنا که در این هنر محتوا و تأثیر آن بیش از زیبایی‌شناختی ارج نهاده می‌شود. در حقیقت اهمیت مفهوم در هنر معاصر به صورتی است که هنرمند از هنر در راستای اندیشیدن به طبیعت ، تاریخ و جامعه بهره می‌گیرد و همواره دیدگاه خود را نسبت به موضوعات مهم جهانی(از جمله محیط زیست) بیان می‌کند. در این راستا هنرمند برای انتقال محتوایی که در پی بیان آن است از رسانه‌های گذشته فاصله می‌گیرد و همگام با تغییرات روز از رسانه‌های نوین برای بیان محتوای خود استفاده می‌کند ؛ چرا که هدف اصلی این رسانه‌های جدید نیز رساندن پیام و مفهوم مورد نظر هنرمند است تا زیبایی‌شناسی به شیوه‌ی گذشته. هم‌چنین تعامل میان هنرمند و مخاطب یک اصل مهم در هنر معاصر است و رسانه‌های هنری جدید بیش از رسانه‌های هنری گذشته زمینه را برای تعاملات مخاطبان فراهم کرده‌اند. بدین شکل که در این رسانه‌ها مخاطب با ذهن ، احساس ، حواس و حرکات خود در فرآیند ساخت اثر ، مشارکت می‌نماید و این‌گونه فرآیند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک و دریافت آن به نوعی پیوند می‌خورد. این تعامل در نهایت موجب درک بهتر پیام هنرمند از جانب مخاطبان اثر هنری می‌شود.

پس می‌توان گفت از آن‌جا که بحران‌ها و معضلات زیست‌محیطی از مفاهیم مهمی هستند که در هنر معاصر مطرح است ؛ و هنرمندان به واسطه‌ی خلق آثاری در این زمینه سعی دارند ضمن عمق بخشیدن به ارتباط انسان با طبیعت ، در خصوص خطراتی که محیط‌زیست را تهدید می‌کند هشدار دهند ، نوع بیانی را انتخاب می‌کنند که قابلیت بیش‌تری برای ارتباط با مخاطب دارد. اهمیت این مورد ، یعنی ارتباط بیش‌تر با مخاطب و در نهایت تأثیرگذاری عمیق‌تر بر جامعه ، در هنر زیست-محیطی به اندازه‌ای است که موجب شده است نه تنها هنرمندان از انواع رسانه‌های جدید برای بیان دغدغه‌های خود در این رابطه بهره گیرند ، بلکه گاهی نیز به جای نمایش آثار خود در گالری‌ها و یا محیط‌های طبیعی ، آن‌ها را در فضاهای شهری ارائه دهند.

این هنرمندان از رسانه‌های هنری جدید در شهر استفاده می‌کنند چرا که همه‌ی این رسانه‌ها مایلند بین اثر و عامه‌ی مردم ارتباط برقرار کنند و فضاهای عمومی در شهر به واسطه‌ی این‌که بخش مهمی از تعاملات اجتماعی و فرهنگی مردم در آن‌ها محقق می‌شود ، محل حضور طیف وسیعی از شهروندان است که می‌توانند مخاطب آثار هنری باشند. در واقع عرضه‌ی آثار هنری توسط رسانه‌ها در شهر به واسطه‌ی ویژگی اجتناب‌ناپذیری هنرهای شهری موجب می‌شود آن دسته از افرادی نیز که

به گالری‌ها و موزه‌ها نمی‌روند ، با این آثار مواجه شوند. علاوه بر ارتباط با مخاطبان بیش‌تر ، هنر شهری نیز همانند رسانه-های جدید ، همواره بر درگیرکردن بیننده با اثر هنری مبتنی بوده است و تعامل و ارتباط با شهروندان از اساسی‌ترین ویژگی‌های آن محسوب می‌گردد. از سوی دیگر گفته شد که هنرهای شهری علاوه بر زیبایی که به محیط می‌دهند ، جنبه کارکردی نیز دارند و در پی پاسخ‌گویی به نیازهای جامعه تعریف می‌شوند. از آن‌جا که این ویژگی در راستای مفهوم‌گرایی هنر معاصر و رسانه‌های نوینش قرار می‌گیرد ، هنرمندان زیست‌محیطی اغلب هنر شهری را در ترویج مفاهیم مورد نظرشان مفید می‌یابند. بنابراین این هنرمندان با استفاده از رسانه‌های هنری جدید در شهر ، با توجه به نقش هنر در مکان‌های عمومی شهری ، می‌توانند موجب تقویت وجه اجتماعی و سودمندی اثر خود و در نهایت تأثیرگذاری بیش‌تر بر جامعه شوند.

جمع‌بندی:

همان‌طور که گفته شد مسائل و مشکلات زیست‌محیطی در ایران ، دلیل توجه برخی هنرمندان معاصر در دهه‌ی اخیر ، به هنر زیست‌محیطی بوده است. در این راستا هنر جدید با همه‌ی ابزارها و رسانه‌های نوینش ، به کمک این هنرمندان آمده و باعث شده است ظرفیت‌های بیانی هنر زیست‌محیطی افزایش یابد. از سوی دیگر ارتباط و نسبت این رسانه‌ها با فضاهای عمومی شهری ، برخی از این هنرمندان را بر آن داشته تا آثار خود را در بستر شهر اجرا کنند. ویژگی مخاطب‌محورانه‌ی رسانه‌های هنری جدید و هنر شهری مهم‌ترین عاملیست که در ارائه‌ی آثار زیست‌محیطی در شهر مؤثر بوده است.

اگرچه هنرمندان زیست‌محیطی معاصر ایران تاکنون به استفاده از انواع رسانه‌های هنری جدید در فضاهای شهری توجه نشان داده‌اند ، اما به نظر می‌رسد در بین این رسانه‌ها ، هنر محیطی به دلیل ماهیت خود به عنوان هنری که ارتباط مستقیم با محیط‌زیست را فراهم می‌کند ، بیش از سایر رسانه‌ها مورد توجه این هنرمندان قرار گرفته است. با وجود اینکه هنر محیطی به واسطه‌ی خلق اثر هنری در فضای بیرون از گالری‌ها و موزه‌ها ، قابلیت جذب مخاطب عام و تأثیرگذاری بر آن‌ها را دارد ، اما به نظر می‌رسد این مهم زمانی که هنرمند اثر خود را در طبیعت که به طور معمول خالی از حضور مردم است می‌آفریند ، آن‌چنان که باید و شاید اتفاق نمی‌افتد. در حالی که می‌توان گفت حضور این آثار در محیط‌های شهری ، به واسطه‌ی حضور حداکثری شهروندان ، بهتر از نمونه‌هایی که در دل طبیعت قرار دارند می‌تواند مخاطبان را جذب و حتی گاهی در فرآیند خلق اثر به مشارکت وادارد.

با این وجود نمونه‌های بارز هنر زیست‌محیطی در فضاهای شهری ایران به ندرت یافت می‌شود و هم‌چنان به نظر می‌رسد اکثر هنرمندان معاصر در این زمینه هم‌چنان تمایل دارند آثار خود را در گالری‌ها هنری و یا محیط‌های طبیعی به نمایش بگذارند. توجه سازمان‌های دولتی و غیردولتی به ضرورت پرداختن به هنر زیست‌محیطی در شهر و حمایت‌های مالی آن‌ها ، می‌تواند این امکان را برای هنرمندان بیش‌تری فراهم کند که آثار خود را در محیط‌های شهری ارائه نمایند. امید است در سال‌های آینده با توجه به وجوه مشترک رسانه‌های هنری جدید و هنر شهری ، شاهد بهره‌گیری

هرچه بیش‌تر هنرمندان از رسانه‌های جدید در بیان مفاهیم مهم زیست‌محیطی در شهرهای مختلف ایران باشیم.

منابع:

-اسماگولا ، هوارد جی(۱۳۸۱). گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری. فرهاد غبرایی ، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

-اریس ، بهاره و کریمی مشاور ، مهرداد(۱۳۹۷). مدل مفهومی ارتباط معنایی هنر و فضای شهری. باغ نظر. ۱۵(۶۶). ۵ تا ۱۶.

-پاکباز ، رویین(۱۳۹۴). دایره‌المعارف هنر. جلد دوم. تهران: فرهنگ معاصر.

-رستمی ، مصطفی و سروری‌زرگر ، رقیه و عینی ، حجت‌الله(۱۳۹۶). تبیین و ارزیابی مؤلفه‌های هنر عمومی(نمونه موردی: پارک لامپینی بانکوک و ایل‌گلی تبریز). باغ نظر. ۱۴(۴۹). ۵۳ تا ۶۴.

-عادلوند ، پدیده و موسوی‌لر ، اشرف‌السادات ومنصوری ، سیدامیر(۱۳۹۵). هنر شهری به مثابه‌ی پدیده‌ای منظرین در جامعه‌ی امروز. باغ نظر. ۱۳(۳۹). ۳۹ تا ۴۴.

-علی‌الحسابی ، مهران و مرادی ، سلمان(۱۳۸۸). بررسی سیر تحول و تکامل هنر عمومی. دو فصلنامه‌ی دانشگاه هنر. ۲. ۵ تا ۱۸.

-قاسمی ، الهام(۱۳۹۶). هنر عمومی تعاملی(میان کنشی) در فضای شهری. http:// urbandesign.ir .۱۳۹۶/۸/۲۱.

-قلعه ، رضا(۱۳۸۸). هنرهای مرتبط با محیط ؛هنر محیطی. تندیس. ۱۵۱. ۹ تا ۹.

-کامرانی ، بهنام و حسینی ، ستاره(۱۳۹۳). هنر معاصر ایران و آثار زیست محیطی. نقد نامه هنر. ۶. ۱۱ تا ۲۴.

-مظفر ، فرهنگ و حسینی ، مهدی و خدادادی ، رضا(۱۳۹۶). نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری. پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان. ۱۳. ۷۳ تا ۸۴.

-وحدت‌طلب ، مسعود و رحیمیان ، محمد رامین(۱۳۹۲). بررسی مفهوم هنر عمومی و کنش متقابل آن با مردم در فضاهای عمومی و شهری. اولین همایش ملی شهرسازی و معماری در گذر زمان.

.http://www.riverart.net/notes/environmental_art/iran/persian/index.htm-

Ecological Concerns in the form of Environmental and Urban Art

Abstract

Ecological problems are one of the concerns of the contemporary world. In recent years some artists in Iran have been using these new media to express and understand these problems in order to challenge the audience. Urban art, in addition to providing aesthetic aspects, can play a more effective role in raising public awareness of the issue of ecology protection through its proximity to interactive art and by considering citizen audiences as the primary target of such artwork. In this regard, it seems that the many commonalities between the new art media and the urban art have made it possible for artists in this city to reach their audiences more and more. Studying and recognizing ecological artworks in urban spaces of Iran shows that among the new media, environmental art is more aligned with the artist's goals and expressing ecological concerns in the city because of its quick and easy communication with the environment and the audience. Towards other media have been favored by artists. In this descriptive-analytical study with an ecological approach, the reasons for artists' attention to new media in Iranian urban spaces are examined to evaluate the extent of their presence in the urban context and how they succeed in conveying the ecological concepts of their creative artists.

Keywords: Urban Art, New Art Media, Ecological Art, Artwork Audience.

نقش هنرهای جدید در توسعه گردشگری جوامع محلی

(مطالعه موردی: هنرهای جدید در جزیره هرمز)

ساره ملکی | دانشجوی دکتری پژوهش هنر ، دانشگاه شاهد ، تهران ، ایران

احمد نادعلیان

چکیده:

پیوند میان هنر و گردشگری ، از گذشته‌های دور شکل گرفته و برقرار شده است. در کشورهای مختلف وجود اثر یا رویدادی هنری می‌تواند به جذب گردشگر کمک کند. علاوه‌بر هنر گذشته ، هنر جدید نیز می‌تواند به شکل‌گیری گردشگری کمک کند. به‌واسطه مجموعه‌ای از عوامل ، که یکی از آنها ، سفر هنرمندان به مکان‌های مختلف بود ، رفته‌رفته هنر و گردشگری ، با هم ترکیب و ادبیات جدیدی تحت عنوان‌های گردشگران هنری ، هنرمندان گردشگر ، هنر توریستی و گردشگری هنری پدیدار شد. در این ادبیات ، هنرهای جدید و گردشگری ارتباط نزدیکتری با هم دارند. یکی از دلایل پیوند هنرهای جدید و گردشگری ، مکان‌ویژگی و رسانه‌محور بودن هنرهای جدید است. نقش رسانه‌ها در رشد گردشگری سال‌های اخیر را نمی‌توان نادیده گرفت. در این میان ضرورت مطالعه ارتباط هنرهای جدید و رشد گردشگری در جوامع به‌ویژه جوامع محلی ، بیش‌ازپیش احساس می‌شود. پژوهش بنیادی و توصیفی پیش‌رو با هدف مطالعه نقش هنرهای جدید در توسعه گردشگری جوامع محلی ، مطالعه موردی جزیره هرمز انجام شد. در این پژوهش ، جامعه نمونه ، هنرهای جدید اجراشده در جزیره هرمز طی سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۰ بود ، از این میان تعداد ۱۱رویداد که بیشترین بازتاب رسانه‌ای را داشتند به‌عنوان جامعه نمونه انتخاب شده‌اند. بدین‌ترتیب روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند نظری بوده است. اطلاعات و داده‌های پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده است. مهم‌ترین یافته‌ها و نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که هنرهای جدید با توجه به ویژگی‌هایی همچون مکان‌ویژگی و رسانه‌محور بودن ، می‌توانند به‌طور مستقیم و غیرمستقیم در توسعه گردشگری و توسعه به مفهوم عام جوامع محلی نقش داشته باشند.

واژگان کلیدی: هنر و گردشگری ، گردشگری جوامع محلی ، هنرهای جدید ، مکان‌ویژگی ، جزیره هرمز

مقدمه:

هنر و گردشگری در پیوند با هم هستند و می‌توانند بر یکدیگر اثرگذار باشند. بر شدت این تداوم و ارتباط در سال‌های اخیر افزوده شده است. شواهد و تحقیقات بسیاری وجود دارد که نشان می‌دهند ، هنر و فعالیت‌های هنری از راه‌های مختلف به توسعه جوامع یاری رسانده‌اند. همچنین هنر می‌تواند با ایجاد جاذبه‌های گردشگری به توسعه اقتصادی در یک جامعه کمک کند. علاوه‌بر آن ، هنرمندان می‌توانند با خلق آثاری با موضوعات بومی ، علاوه‌بر احیای فرهنگ بومی و معرفی آن به گردشگران ، در توسعه فرهنگی مشارکت داشته باشند. از سویی دیگر ، فرایند خلق آثار هنری مشارکتی ، افزون‌بر افزایش حس اعتماد و همدلی بین مشارکت‌کننده‌گان ، موجب تقویت توسعه اجتماعی در جوامع خواهد شد. بنابراین در یک نگاه کلی ، می‌توان ادعا کرد که هنر و فعالیت‌های هنری از ضروریات توسعه در شهرها و روستاها هستند. با بررسی شواهد و اسناد موجود مبنی بر رشد گردشگری در جزیره هرمز طی سال‌های اخیر ، می‌توان دریافت که یکی از جوامعی که بخش زیادی از توسعه آن با هنر و رویدادهای هنر جدید شروع شده ، همین مکان است. با مشاهده‌های میدانی ، بررسی اسناد موجود و مصاحبه با گروه‌های مختلف ازجمله اهالی هنر ، ساکنان جزیره ، مسؤلان محلی و سایر افراد آگاه ، بر همگان محرز شده است که این افزایش چشم‌گیر گردشگر بی‌ارتباط با رویدادهای هنری در جزیره نبوده است. در این پژوهش ، با بررسی هنرهای جدید اجرا شده در جزیره هرمز طی سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۰ ، به اهمیت و نقش آنها در توسعه گردشگری آن جزیره پرداخته شده است. انجام چنین پژوهشی ، می‌تواند به توسعه سایر جوامع با شرایط مشابه جزیره هرمز یاری رساند.

سؤال و هدف پژوهش:

باتوجه به مهم‌ترین هدف این پژوهش ، یعنی مطالعه نقش هنرهای جدید و ارتباط آنها با توسعه گردشگری در جزیره هرمز ، اصلی‌ترین سؤال در این تحقیق ، چگونگی ارتباط این هنرها و توسعه گردشگری در جزیره هرمز است که برای رسیدن به این پاسخ ، سؤال‌های فرعی زیر مطرح می‌شوند:

- هنرهای جدید چه زمانی در جزیره هرمز شکل گرفت و چگونه گردشگری را در جزیره هرمز بوجود آورد؟
- رسانه های جدید چگونه به توسعه گردشگری در جزیره هرمز کمک کرد؟

پیشینهٔ پژوهش:

تحقیقات داخلی و خارجی انجام شده در ارتباط با فعالیت‌های فرهنگی و هنری و ارتباط آنها با توسعه گردشگری به نسبت زیاد است. اما بیشتر آنها به ارتباط میان صنایع دستی و گردشگری پرداخته‌اند. در اینجا آن دسته از پژوهش‌هایی مورد نظر بوده که بیشتر به ارتباط هنرهای زیبا و هنرهای تجسمی با گردشگری توجه داشته‌اند. در میان پژوهش‌های داخلی نزدیک‌ترین پژوهش مربوط به پایان‌نامه درویشی (۱۳۹۶) با عنوان برنامه‌ریزی و تحلیل ظرفیت‌های سرمایه نمادین

جزیره هرمز در گردشگری با تأکید بر هنرخاک ، است. در این پژوهش ضمن تعریف هنر خاک و هنرهای محیطی ، انواع سرمایه‌ها در جزیره هرمز مورد بررسی قرار گرفتند و در نهایت الگویی مناسب با این ظرفیت‌ها برای توسعه گردشگری در جزیره هرمز پیشنهاد شده است. درویشی در این تحقیق بیشتر از هر چیزی به بحث سرمایه‌های نمادین موجود در جزیره و نقش آنها در توسعه گردشگری پرداخته است. بهمن‌سیاهمرد (۱۳۹۳)، در مقاله هنر و گردشگری در کانسپت معاصر ، ضمن ارائه تعاریفی از واژه‌های هنر عام ، هنر خاص و گردشگری ، به این نتیجه رسیده است که صنعت گردشگری در دنیای امروز برای موفقیت بیشتر خود ، باید تبدیل به ابزار گردشگری شود و اینکه توجهات باید به سمت هنر در گردشگری باشد نه هنر برای گردشگری (منظور انواع هنرهای فرمایشی و پررنگ و لعاب است). کاظمی (۱۳۹۳)، در نوشتاری با عنوان هنر و گردشگری ، به بررسی انواع رابطه هنر و گردشگری پرداخته و واژه گردشگری هنری را تشریح کرده است. همچنین برای توسعه گردشگری هنری راه‌کارهایی ارائه کرده است. در پژوهش‌های خارجی نیز می‌توان به پژوهش (Bhatta, ۲۰۱۶) اشاره داشت که در مقاله خود ، که در ارتباط با نقش هنر در جذب گردشگر به منطقه‌ای به نام تامل ، از شهرهای نپال ، است ، ورود هیپی‌های اهل هنر به این منطقه را عامل جذب گردشگر و در نهایت توریستی شدن این منطقه دانسته است. از نظر او ، گردشگری کردک را ترغیب به دانستن بیشتر آداب و رسوم و فرهنگ بومی می‌کند و این نیاز گردشگران به صورت نقاشی‌هایی رو بوم‌ها در ۵۰ گالری در سراسر شهر تامل وجود دارد که گردشگران می‌توانند علاوه‌بر صنایع‌دستی این بوم‌ها را نیز خریداری کنند. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش این است که گردشگران با خریدن این‌گونه آثار هنری ، مردم و هنرمندان را در حفظ تاریخ و میراث خود یاری می‌رسانند. در مقاله جشنواره‌های هنری ، گردشگری شهری و سیاست‌های فرهنگی[1] نوشته (Quinn, ۲۰۱۰) به اهمیت برگزاری جشنواره‌های هنری به‌عنوان پایه‌های اصلی گردشگری شهر پرداخته شده است. مهم‌ترین پیشنهاد این پژوهش ، همکاری و برنامه‌ریزی‌های مشترک میان سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان گردشگری شهری و برگزارکنندگان این رویدادهای هنری است البته این امر را مستلزم سرمایه‌گذاری بخش‌های دولتی و خصوصی می‌داند. باتوجه به مرور پیشینه ، ضرورت انجام پژوهش حاضر برای کشف و چگونگی این ارتباط (هنرهای جدید و توسعه گردشگری) بیش از پیش دیده می‌شود چرا که می‌تواند مورد استفاده برنامه‌ریزان ، سیاست‌گذاران و مسئولان مربوطه جهت توسعه گردشگری در سایر جوامع شود.

روش‌شناسی پژوهش:

پژوهش حاضر از نظر ماهیت ، بنیادی و با روش توصیفی- تحلیل انجام شده است. هدف از این پژوهش نقش هنرهای جدید در توسعه گردشگری جوامع محلی ، مطالعه موردی جزیره هرمز است. جامعه نمونه مورد نظر ، هنرهای جدید اجرا شده در جزیره هرمز در بازه زمانی سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۰ بود که از این میان تعداد ۱۱رویداد که بیشترین بازتاب رسانه‌ای را داشتند ، به‌عنوان جامعه نمونه انتخاب شده‌اند. منظور از بازتاب رسانه‌ای ، تکرار خبرها و عکس‌هایی از این رویدادهاست. در

1 Arts festivals, urban tourism and cultural

میان آثار انجام شده در این رویدادها ، تعداد ۱۴ اثر به‌صورت هدفمند انتخاب شدند. بدین‌ترتیب روش نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند نظری بوده است. اطلاعات و داده‌های پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی جمع‌آوری شده است. در پایان یافته‌های پژوهش در ۲ جدول با توضیحات قرار گرفته‌اند.

ادبیات نظری و تعریف مفاهیم:

جزیره هرمز:

جزیره هرمز در فاصله‌ای حدودا پنج‌ونیم کیلومتری از بندرعباس و ۱۸ کیلومتری از قشم ، مساحتی در حدود ۴۲ کیلومتر دارد. از ویژگی‌های آب و هوایی این جزیره ، یک فصل طولانی گرم و یک فصل کوتاه خنک است. فصل گرم همراه با هوای شرجی ، نه ماه طول کشیده ، از اوایل اسفند شروع شده و در تیر و مرداد به اوج گرمای خود می‌رسد. فصل خنک آن نیز همراه با خشکی نسبی هوا ، حدود سه ماه است و از اوایل آذر شروع می‌شود. دمای هوا در این فصل به زیر ده درجه سانتی‌گراد نمی‌رسد. جزیره هرمز یک گنبد نمکین با سازندهای آذرین و آتش‌فشانی است که خاک آن یکی از شگفتیهای زمینشناسی ایران و جهان به شمار می‌رود تاجایی‌که به آن لقب بهشت زمین‌شناسان را داده‌اند. کوهها و غارهای نمکی متعددی در جزیره هرمز با تنوع رنگی بالا وجود دارند. دلیل این تنوع رنگ به میلیونها سال قبل باز می‌گردد. زمانی‌که تودههای نمکی اعماق زمین چون سبک بودند ، از گسلها عبور کردند و کم‌کم کانیها و سنگهای موجود لایههای زیرین زمین را با خود به بستر آن آوردند. رفته‌رفته میزان زیادی از نمکها شسته و رنگ کوهها آشکار شدند. اکسیدهای آهن در جزیره هرمز به رنگهای مختلف دیده میشوند. معروفترین خاک جزیره در گذشته ، خاک سرخ یا به گویش محلی گلک ، بوده است.

جزیره هرمز به‌دلیل دارابودن بیشترین تنوع رنگ و بافت طبیعی در کم‌ترین مقیاس جغرافیایی ، از منظر زیبایی‌شناسی در میان هنرمندان جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است (نادعلیان ، ۱۳۹۷ ، ۴-۵).

فرهنگ، هنر و گردشگری:

گردشگری هنری ، خود یکی از بخش‌های گردشگری فرهنگی است. گردشگری فرهنگی چیست ؟ پاسخ به این سؤال به‌دلیل وجود تعاریف متنوع از واژه "فرهنگ" دشوار است. ازاین‌رو صاحب‌نظران در تعریف گردشگری فرهنگی هم ازدیاد نظر دارند. گردشگری فرهنگی دارای پیشینه‌ای طولانی است. همچنین نوعی از گردشگری به شمار می‌رود که دارای آینده‌ای درخشان است به‌طوری که سازمان جهانی گردشگری اعلام کرد که گردشگری فرهنگی ۳۷٪ از گردشگری جهانی را به خود اختصاص داده و پیش‌بینی کرده است که این میزان ۱۵٪ در سال رشد می‌کند (Bywater, ۱۹۹۳). به‌طور کلی گردشگری فرهنگی یکی از زیر مجموعه‌های گردشگری است که به اشکال مختلف فرهنگ و هنر در حوزه شهری و روستایی یک منطقه یا کشور مربوط می‌شود. در گردشگری فرهنگی گردشگران به دیدار اشکال محتلف فرهنگ و هنر مردم یک منطقه می‌روند. این شکل از گردشگری از دهه ۸۰ سده بیستم شروع شد و تا به امروز از محبوبیت روزافزون برخوردار شده است (Petroman, et al., ۲۰۱۳). با اندکی تأمل می‌توان دریافت که گردشگری فرهنگی با گردشگری ماجراجویی و اکوتوریسم

شکل گرفت. در واقع هدفی جدید برای کسانی بود که تصمیم گرفتند مطابق با سلیقه و سبک زندگی خود یا با هدف گردشگری آگاهانه[۲] سفر کنند. گردشگری آگاهانه نوعی از گردشگری است که با افزایش تمایل گردشگران به یادگیری چیزهای جدید به هنگام مسافرت به‌وجود آمد. گردشگری فرهنگی یک مبحث میان‌رشته‌ای از تاریخ ، جامعه شناسی ، جغرافیای فرهنگی و مطالعات مربوط به تغییرات فرهنگی ، هویت‌های فرهنگی و ارتباط بین جوامع در سطوح مختلف توسعه است. باتوجه به اینکه گردشگری هنری از اقسام گردشگری فرهنگی است. ازاین‌رو برای درک بیشتر موضوع باید انواع رابطه هنر و گردشگری را در نظر گرفت. همان‌طور که بیان شد ، رابطه بین هنر و گردشگری ، از گذشته پی‌ریزی شده و ارتباط مداوم این دو از قرن‌ها پیش و در کشورهای مختلف شکل گرفته است. یکی از مصادیق این ارتباط ، سفر هنرمندان به مناطق مختلف و با اهداف گوناگون است. در تاریخ هنر همواره با تغییر مکان هنرمندان از زادگاه و محل اصلی زندگی خود به سایر نقاط مواجه بودیم که بسیاری از این مهاجرت‌ها به جهت خلق آثاری متفاوت از آنچه تا کنون انجام می‌داده‌اند بوده است. گاهی نیز هنرمندان برای شرکت در نمایشگاه‌های سالانه ، رقابت‌های هنری یا سایر هم‌اندیشی‌های مربوط به هنر در مکان یا شهری خاص گرد هم می‌آمدند. از دیگر مصادیق ارتباط هنر و گردشگری ، بازدید از نمایشگاه‌های خاص و ادواری یا حتی حراجی‌های هنری است که همواره علاقه‌مندان زیادی را به منطقه اجرا کشانده است. با این تفاسیر از ترکیب هنر و گردشگری ، ادبیات جدیدی پدید آمد و واژگانی چون گردشگران هنری[۳] ، هنرمندان گردشگر[۴] ، هنر توریستی[۵] و هنر گردشگر محور است را به وجود آوردند (Buczkowska & Banaszkiewicz, 2015).

گردشگران هنری ، به‌عنوان دریافت‌کننده یا مخاطبان انواع محصولات مرتبط با هنر ، در هنر توریستی [۶]شرکت می‌کنند که این پدیده توسط گراتون[۷] و تیلور[۸] به‌عنوان «مصرف فرهنگ معاصر [۹]» تعریف شده است. این نوع گردشگران ، همراه با گردشگرانی که به‌قصد دیدن میراث تاریخی و فرهنگی سفر می‌کنند ، باهم گردشگری فرهنگی را تشکیل می‌دهند. گردشگران فرهنگی- هنری ، معمولاً سطح فرهنگی و درآمد بالاتری نسبت به سایر گردشگران دارند. با توجه به نوع و میزان مشارکت در خلق و آفرینش یک اثر هنری ، گردشگران در دو دسته قرار می‌گیرند ؛ یکی گردشگران هنری مرکزی[۱۰] و دیگری گردشگران هنری پیرامونی . گروه اول کسانی هستند که باهدف آفرینش یا مشارکت در

2 intelligent tourism

3 arts tourists

4 artists-tourists

5 tourist art

6 Chris Gratton

7 Peter Taylor

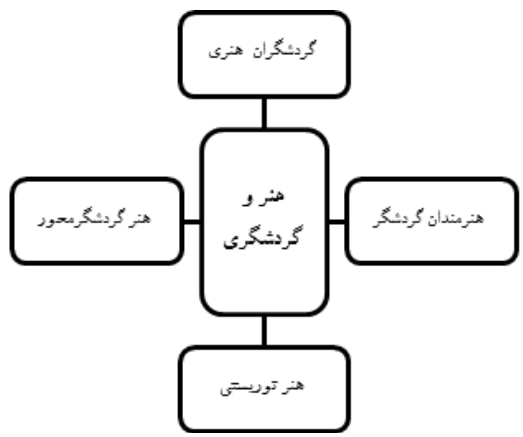
8 consumption of contemporary culture

9 arts-core tourists

10 arts-peripheral tourists

یک اثر هنری به سفر می‌روند و گروه دوم ، شامل کسانی است که با اهداف دیگری غیر از اهداف هنری عازم سفر شده‌اند ولی به‌صورت اتفاقی از یک اثر هنری دیدن کرده یا در آفرینش آن مشارکت داشته‌اند (Hughes, 2003). هنرمندان گردشگر ، معمولاً کسانی هستند که یا به‌منظور خلق اثر هنری به مکانی سفر می‌کنند یا برای تماشای یک رویداد هنری عازم سفر به یک منطقه می‌شوند. هنرمندان گردشگر ، همواره به دنبال مکان‌های الهام‌بخش برای خلق آثار خود هستند که بیشتر مواقع ، بازتاب این نوع سفر را در آثار هنری آن‌ها می‌توان ملاحظه کرد. برخی از هنرمندان گردشگر که برای خلق آثار هنری به سفر می‌روند ، حاصل سفر خود را به معرض نمایش و فروش می‌گذارند و آنچه برای سایر گردشگران خریدار این آثار مهم تلقی می‌شود ، دیدن رگه‌هایی از عناصر بومی منطقه در آثار ارائه شده است. درواقع مخاطبان این آثار ، به دنبال مشخصه‌های منطقه‌ای در اثر هنری هستند. در تعریف هنر توریستی یا هنر مطابق با سلیقه گردشگر هم می‌توان آن را نوعی هنر مطابق با تقاضای گردشگران دانست. به عبارت دیگر «هنر توریستی ، نوعی هنر معاصر تولیدشده محلی برای افراد خارجی است» (Jules-Rosette, 1984). برخی از هنرمندان نیز ، موضوع گردشگری را به‌عنوان منبع الهام خلق اثر خود انتخاب کرده و آن را از طریق اشکال و نمادهای مختلف نشان می‌دهند که این خود می‌تواند تفکر مخاطب را به چالش بکشاند و برخی از جنبه‌های نادیده گردشگری را نمایان سازد (Tribe, 2008). حتی گاهی ورود گردشگران ، به نوبه خود ، منبع الهامی برای هنرمندان بومی می‌شود ، در این مواقع هنرمندان بومی سعی دارند تا از عناصر و مواد جدید در ارائه اثر خود استفاده کنند. این نوع هنر را هنر گردشگر محور یا هنر با موضوع گردشگر و گردشگری ، می توان اطلاق کرد. با توجه به طبقه‌بندی ارائه شده ، هر نوع ارتباط میان هنر و گردشگری را می‌توان در یکی از چهار دسته مورد نظر گنجاند (شکل ۱).

شکل ۱- انواع رابطه هنر و گردشگری (منبع: یافته‌های پژوهش)



هنر جدید و شاخصه‌ها

«هنر جدید گونه‌ای از هنر معاصر است که هنرمند با استفاده از رسانه‌های جدید در تلاش برای یافتن مفاهیم تازه‌ای از موضوع‌های گوناگون است» (میرزایی و نادعلیان ، ۱۳۸۸ ، ۹۶). البته هنر جدید در ایران ، تعریفی قراردادی دارد که ممکن است در جغرافیای خارج از این مرز و بوم ، تعاریف خاص خودش را داشته باشد. آنچه که هنر جدید قلمداد می‌شود ، در واقع هنری است که با نحله‌های پسامینیمال در غرب همراهی دارد. هنر جدید از دو نظر با هنر مفهومی متفاوت است ؛ یکی اینکه با بعد زیبایی‌شناسی همراه شده است و از سویی دیگر ، بیشتر هنرمندان هنر جدید در آثار خود به دنبال نوعی پیام و سودمندی اخلاقی ، اجتماعی ، محیط‌زیستی ، سیاسی و غیره هستند. هنرمند هنر جدید در پی بازآفرینی معانی و پیام‌ها در بستری جدید است از این‌رو معمولاً با نیم‌نگاهی به آثار گذشتگان دست به خلق و آفرینش اثر هنری خود می‌زند. موضوع دیگری که در هنر جدید به‌صورت جدی تعریف می‌شود ، فضای پیرامونی است. در این نوع هنر ، هنرمند ، خود مکان خلق اثر هنری را انتخاب می‌کند ، این پیرامون شامل صدا و نور آمبیانس هم می‌شود. بنابراین مکان‌ویژگی از خصوصیات ذاتی هنر جدید به شمار می‌رود. خاصیت مکان‌ویژگی[11] باعث تغییر در چینش نمایشگاه‌های هنری و حتی موزه‌داری شده است[12] . هنر جدید ، هنری تعامل‌گراست و واهمه از دست دادن مخاطب را ندارد. در هنر جدید ماده خلق اثر هنری تغییر و از رسانه‌ها عبور کرده است. هنر جدید نوعی هنر cross-media محسوب می‌شود. با توجه به ویژگی‌های یاد شده ، انواع ویدئوآرت[13] ، هنر بدنی[14] ، هنر صدا[15] ، هنر زمینی[16] ، هنر اجرا[17] ، هنر چیدمان[18] و انواع هنرهای محیطی[19] در زمره هنرهای جدید قرار می‌گیرند. در یک دسته‌بندی دیگر ، آثار هنر جدید به دو دسته مانا و میرا تقسیم می‌شوند. اغلب آثار میرا ارتباط تنگاتنگی با مسائل محیط‌زیستی دارند. به دلیل میرا بودن آثار هنر جدید یا اجرا شدن در مکانی دور از دسترس ، استفاده از رسانه‌ها ، در هنر جدید از اهمیت زیادی برخوردارند. در این میان ، ویدئو و عکاسی از اثر هنری جایگاه ویژه‌ای دارند. این مهم در انعکاس خبری هنرهای جدید اجرا شده در جزیره هرمز که اغلب میرا هستند نمود بیشتری پیدا کرده است (شکل ۲). بیشتر آثار اجرا شده در جزیره هرمز ، از طریق رسانه‌هایی همچون عکاسی و ویدئو و از طریق اینترنت در شبکه‌های اجتماعی ، صفحات شخصی هنرمندان ، خبرگزاری‌ها و غیره ، به دیگران معرفی شده‌اند.

---

11 site-specific

۱۲برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: (میرزایی ، نادعلیان ، ۱۳۸۸)

13 Video art

14 Body art

15 Sound art

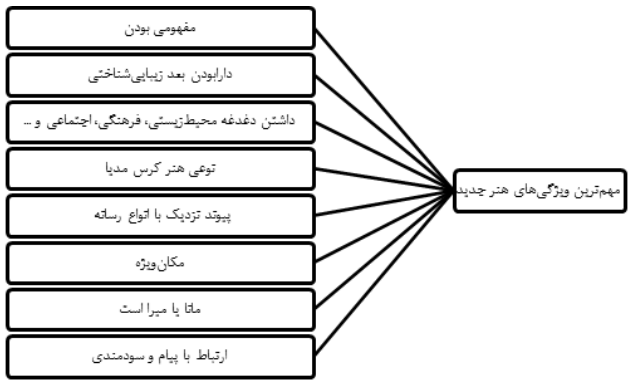
16 Land art

17 Performance

18 Instalition

19 Enviromental art

شکل ۲- مهم‌ترین ویژگی‌های هنر جدید (منبع: یافته‌های پژوهش)



نگاه خیره گردشگر

یکی از مفاهیم تقریبا جدید و مرتبط که می‌تواند به هنرهای جدید اجرا شده در جزیره هرمز و رابطه رسانه‌ای شدن آنها با افزایش گردشگری اشاره کند ، مفهوم «نگاه خیره گردشگر[20]» که توسط اری در سال ۱۹۹۰ مطرح شد. او معتقد است که در جوامع امروزی که از نظر رسانه‌ای به اشباع رسیده‌اند درک و تصور مردم از سایر مناطق و کشورها بیش از هر چیزی بر مبنای تصاویر آن مناطق شکل می‌گیرد. افراد بعد از دیدن تصاویر مناطق مختلف ، در صدد عملی کردن احساس ناشی از دیدن آن تصاویر بر می‌آیند (Urry, 1990). آلنگ نیز بر این باور است که رویابافی و تخیل درباره مکان‌هایی که امکان رفتن به آنجا وجود دارد محصول مناظر رسانه‌ای است (Alneng, 2002). بنابراین مفهوم نگاه خیره گردشگر بر صنایع گردشگری محلی تأثیرگذار بوده است تا بدانجا که امروزه تصاویر روستاها و مناطق بکر و دست نخورده با همان روش‌های بازاریابی کالاهای مصرفی به بازار عرضه می‌شوند (Bennett, 2005). گرایش همراه با تناقض به شگفتی‌ها ، ماهیت اصلی نگاه خیره گردشگر است. برخی از نظریه‌پردازان بر این باورند که نگاه خیره گردشگر ، مکان را تبدیل به اسطوره می‌کند. یکی از مثال‌های گویا در این زمینه ، مطالعه اسپرینگ‌وود درباره رمانتیزه‌کردن مناطق روستایی غرب آمریکا توسط گردشگران ژاپنی است (Fruehling Springwood, 2002).

یافته‌های پژوهش

هنرهای جدید در جزیره هرمز

چگونگی شکل‌گیری هنرهای جدید در جزیره هرمز که اغلب شکل‌هایی از هنر محیطی هستند ،

20 tourist gaze

در این بازه مشخص ، یعنی در سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۰ نیز حائز اهمیت است. اگر به دنبال سرآغاز شکل‌گیری هنرهای جدید در جزیره هرمز باشیم ، بی‌گمان باید ریشه آن را در رویداد در دی‌ماه سال ۱۳۸۵ جشتجو نماییم عمده فعالیت آن درجزیره هرمز برگزار شد. ابتدا انجمن هنرهای تجسمی هرمزگان پیش‌بینی کرده بود که با دعوت از احمد نادعلیان یک کارگاه مجسمه شنی سه روزه برگزار شود. به دلیل تخصص او در زمینه هنر محیطی و کنده‌نگاری روی سنگ ، قبل از آمدن او به برگزارکنندگان پیشنهاد داد که عنوان کارگاه ، هنر محیطی باشد که شامل مجسمه‌های شنی و صخره‌ای هم می‌شد (شکل ۳).

شکل ۳- سمت راست ، فراخوان نخستین کارگاه هنر محیطی (مجسمه‌های شنی و صخره‌ای) به ادارات کل استان هرمزگان سمت چپ ، بنر نصب شده عنوان کارگاه در مجل برگزاری

کارگاه در بندرعباس آغاز شد و زمینه‌های مختلف هنر محیطی و کار با شن در آن انجام شد. زمانی‌که هنرمندان به جزیره هرمز رفتند ، به‌دلیل محدودیت‌های موجود در محل پیش‌بینی شده ، ساخت مجسمه‌های شنی و صخره‌ای امکان نداشت. کارهای محدودی به صورت چیدمان با سنگ انجام شد ، اما نادعلیان به دلیل قابلیت‌هایی که در خاک‌های رنگی دید ، مسیر کارگاه را عوض کرد و کار با خاک رنگی را پیشنهاد داد. مهم‌تر از پیشنهاد خاک رنگی آنچه که نادعلیان آگاهانه برای کارکرد و بازتاب رسانه‌ای آن اقدام کرد ، این بود که کارگاه را در سایتش جشنواره نامید و نهمین جشنواره هنر محیطی نام گرفت. او همچنین پیشنهاد داد که نام آن جشنواره با خلیج فارس گره بخورد تا توجه رسانه‌ای بیشتری به آن شود و این موضوع چاشنی این رویداد شد. استفاده از نام خلیج فارش و خط‌نوشته به زبان انگلیسی که در مقیاس بزرگ اجرا شد ، بازتاب وسیعی در رسانه‌ها داشت. نادعلیان به‌دلیل حضور در دوسالانه ونیز و سفر به کشورهای مختلف در آن سال‌ها ارتباط تنگاتنگی با رسانه‌های جمعی داشت و مجله الکترونیک به دو زبان منتشر می‌کرد. تنظیم خبر می‌دانست و توانست به‌خوبی از رسانه بهره ببرد. یک ماه بعد در بهمن ماه همان سال او ضمن هماهنگی با

هنرمندان بومی انجمن هنرهای تجسمی ، جمعی از دانشجویانش را از تهران به جزیره هرمز آورد و وعده داد جزیره هرمز پایگاه زمستانی هنرهای محیطی می‌شود. در سال ۱۳۸۶ این روند ادامه پیدا کرد. دو رویداد در دی‌ماه و بهمن ماه برگزار شد. از آن زمان تا کنون جزیره هرمز همواره مکانی برای برگزاری رویدادهای هنری بوده است. اما چگونگی برگزاری رویدادها تغییر کرده است. (جدول ۱).

جدول ۱- رویدادهای هنرهای جدید در جزیره هرمز

ردیف	عنوان	زمان	موضوع	شرکت‌کنندگان	برگزارکننده/گان	نحوه بازتاب رسانه‌ای
۱	اولین کارگاه آموزشی هنر محیطی ، مجسمه‌های شنی و صخره‌ای/ اولین جشنواره هنر محیطی خلیج‌فارس/ نهمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	دی/ ۱۳۸۵	هدف:آموزش هنر محیطی ساخت مجسمه‌های شنی و حکاکی صخره‌ها/ آموزش اجرای چیدمان و هنر اجرا و بدن با استفاده از خاک های رنگی جزیره هرمز	احمد نادعلیان/ هنرمندان استان هرمزگان	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان/ مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان/ خبرگزاری‌های رسمی/ فیسبوک/ ایمیل
۲	بخش دوم اولین جشنواره هنر محیطی خلیج‌فارس/ دهمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	بهمن/ ۱۳۸۵	هدف:آموزش هنر محیطی ، اجرای چیدمان ، هنر اجرا و بدن با استفاده از خاک‌های رنگی جزیره هرمز / اجرای هنر صدا	احمد نادعلیان/ دانشجویان هنر از تهران/ هنرمندان استان هرمزگان	مرکز هنر پردیس / انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان	سایت شخصی احمد نادعلیان/ خبرگزاری‌های رسمی/ فیسبوک/ ایمیل
۳	دومین جشنواره بین‌المللی هنر محیطی خلیج‌فارس / چهاردهمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	دی/ ۱۳۸۶	هدف:آموزش هنر محیطی ، اجرای چیدمان و هنر اجرا و بدن با استفاده از خاک های رنگی جزیره هرمز / اجرای هنر صدا	احمد نادعلیان ، گزیلا وارگا سینایی ، سمیرا سینایی ، مرتضی محلاتی ، برنارد بوب ، پانیس ماتویس و هشتاد هنرمند از ایران	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان/ مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان و سایر شرکت‌کنندگان/ خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های اجتماعی/ ایمیل

ردیف	عنوان	زمان	موضوع	شرکت‌کنندگان	برگزارکننده/گان	نحوه بازتاب رسانه‌ای
۴	پانزدهمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	بهمن/ ۱۳۸۶	مخالفت با جنگ و نظامی‌گری در خلیج‌فارس/ رویای صلح در خلیج‌فارس/ اجرای چیدمان ، هنر اجرا و بدن با استفاده از خاک‌های رنگی جزیره هرمز / اجرای هنر صدا	احمد نادعلیان و دانشجویان هنرهای تجسمی/ هنرمندان استان هرمزگان	مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان و سایر شرکت‌کنندگان/ خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های اجتماعی/ ایمیل
۵	اولین فرش خاکی	آذر/ ۱۳۸۷	افسانه ملمداس آزادسازی جزیره هرمز	هنرمندان استان هرمزگان	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان	خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های خبری تلویزیونی/ شبکه‌های اجتماعی هنرمندان و عوامل شرکت‌کننده
۶	بیستمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	بهمن/ ۱۳۸۷	آلودگی‌های محیطی	احمد نادعلیان و دانشجویان هنرهای تجسمی	مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان و سایر شرکت‌کنندگان/ خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های اجتماعی/ایمیل
۷	سومین جشنواره بین‌المللی هنر محیطی خلیج‌فارس	بهمن/ ۱۳۸۷	-	تعدادی از هنرمندان مطرح مثل سیف‌الله صمدیان ، رویا نونهالی ، هدیه تهرانی و ...	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان	خبرگزاری‌های استانی/ شبکه‌های اجتماعی هنرمندان و عوامل شرکت‌کننده

ردیف	عنوان	زمان	موضوع	شرکت‌کنندگان	برگزارکننده/گان	نحوه بازتاب رسانه‌ای
۸	دومین فرش خاکی (به‌صورت مشارکتی)	پاییز/ ۱۳۸۸	جشن خاک هرمز	هنرمندان استان هرمزگان و ساکنان بومی جزیره	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان	خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های خبری تلویزیونی/ شبکه‌های اجتماعی هنرمندان و عوامل شرکت‌کننده / ایمیل
۹	بیست‌وپنجمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	بهمن/ ۱۳۸۸	خاطرات اشیا و جادوی رنگ‌ها	احمد نادعلیان و دانشجویان هنرهای تجسمی	مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان و سایر شرکت‌کنندگان/ خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های اجتماعی/ایمیل
۱۰	سی‌ویکمین جشنواره هنرهای محیطی پردیس	بهمن/ ۱۳۸۹	-	احمد نادعلیان و دانشجویان هنرهای تجسمی	مرکز هنر پردیس	سایت شخصی احمد نادعلیان و سایر شرکت‌کنندگان/ خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های اجتماعی/ایمیل
۱۱	سومین فرش خاکی	پاییز/ ۱۳۹۰	افسانه بومی ملمداس- نمادها و نشانه‌های فناوری و ارتباطات	هنرمندان استان هرمزگان و ساکنان بومی جزیره	انجمن هنرهای تجسمی و اداره ارشاد استان هرمزگان	خبرگزاری‌های رسمی/ شبکه‌های خبری تلویزیونی/ وبلاگ های هنرمندان و عوامل شرکت کننده

منبع: یافته‌های پژوهش

یکی دیگر از مهم‌ترین دستاوردهای رویدادهای هنر محیطی در سال ۱۳۸۵ ، توجه ویژه به خاک رنگین جزیره با آن تنوع رنگ بود. هنرمندان در این رویدادها ، از خاک به عنوان ماده خلق آثار خود استفاده کردند. از این دوره بود که هنرمندان استان همواره در کارهای خودشان از خاک رنگی برای آفرینش هنری استفاده کردند. این جذابیت و تنوع رنگین خاک‌ها تا جایی اهمیت پیدا کرد

که انجمن هنرهای تجسمی هرمزگان با همکاری اداره ارشاد اسلامی در سال ۱۳۸۷ موفق به اجرای بزرگ‌ترین فرش خاکی دنیا شدند. اجرای فرش خاکی که با ویژگی‌های لندآرت همسو بود تا ۷ سال ادامه داشت و طی این سال‌ها علاوه‌بر جذب گردشگران سالانه ، با انتقادهای جدی اقشار مختلف از جمله فعالان محیط‌زیست همراه بود. با رسانه‌ای شدن اجرای بزرگ‌ترین فرش خاکی رنگین در جزیره هرمز ، هر ساله تعداد زیادی گردشگر با هدف بازدید یا شرکت در این رویداد به جزیره هرمز روانه شدند (شکل ۴).

ایران
ایران زمین
بزرگداشت شیخ بهایی، تکریم انسان تراز اسلام و انسانیت است
دیدار ۱۰ هزار نفر از بزرگترین فرش خاکی جهان

شکل ۴- اعلام خبر بازدید گردشگران از نخستین فرش خاکی ۱۳۸۷.

منبع: HTTPS://WWW.MAGIRAN.COM/ARTICLE/1774744

نقش رسانه‌ها در معرفی جزیره هرمز به گردشگران

به‌طور کلی ارتباط میان هنرهای جدید و گردشگری در جزیره هرمز از چند وجه قابل بحث است. یکی از این وجوه ، بحث رسانه‌ای شدن این رویدادها است. همانطور که در ویژگی‌های هنر جدید ، ذکر شد ، نقش رسانه‌ها در هنرهای جدید بسیار اساسی است. هنرهای جدید اجرا شده در جزیره هرمز نیز از این قاعده مستثنی نیستند. با بررسی اسناد و مدارک و مصاحبه با افراد بومی و صاحب‌نظران متخصص ، تا قبل از برگزاری رویدادهای هنر محیطی در جزیره هرمز ، اگر واژه جزیره هرمز در سایت‌های جست‌وجو مثل گوگل ، تایپ می‌شد ، بیشتر سایت‌ها و خبرگزاری‌هایی در نتایج جست‌وجو ظاهر می‌شدند که محتوایی در مورد تنگه هرمز داشتند ، اما رفته‌رفته بعد از برگزاری اولین رویداد ، سایت‌هایی با مضامین جزیره هرمز نیز در صفحات نخستین جست‌وجو ظاهر شدند. ازجمله این سایت‌ها می‌توان به سایت شخصی احمد نادعلیان[۲۱] اشاره داشت. مخاطبان در این سایت ، علاوه‌بر اخبار رویدادهای هنر محیطی جزیره هرمز ، با مطالبی چون طبیعت ، فرهنگ و آداب و رسوم مردم جزیره نیز مواجه می‌شدند. با رسانه‌ای شدن اخبار هنرهای محیطی اجرا شده در

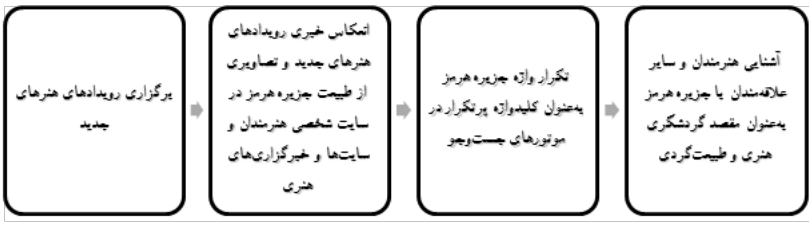
21 http://www.riverart.net

جزیره هرمز و انتشار تصاویر این رویدادها به همراه تصاویری از طبیعت بکر جزیره هرمز ، رفته‌رفته توجه هنرمندان ، طبیعت‌دوستان ، آژانس‌های مسافرتی و سایر علاقه‌مندان به این جزیره رنگین جلب شد. درواقع رسانه‌ای شدن اخبار مربوط به جشنواره هنر محیطی خلیج فارس ، روحی دوباره در کلیدواژه‌های هرمز ، جزیره هرمز و خلیج فارس دمید. البته در این تحقیق رسانه‌ای که بیشتر از همه مورد تأکید قرار گرفته ، سایت‌های خبری ، روزنامه‌های رسمی و شبکه های اجتماعی هنرمندان است (شکل‌های ۵ و۶).

شکل ۵- اعلام خبرهایی از جشنواره هنرهای محیطی خلیج فارس در پایگاه‌های خبری داخلی و خارجی ۱۳۸۵

شکل ۶- اعلام خبرهایی از رویدادهای هنر محیطی جزیره هرمز در پایگاه‌های خبری داخلی ۱۳۸۶ و ۱۳۸۷

با نامیدن این جزیره باعناوینی چون جزیره رنگین ، جزیره هنرمندان یا بهشت هنرمندان و غیره ، در سال‌های اخیر هنرمندان زیادی جزیره هرمز را یا به‌عنوان محلی برای خلق آثار هنری خود یا به عنوان موضوع آثار هنری خود مورد توجه قرار داده‌اند. هنرمندان زیادی که در این سال‌ها جزیره هرمز را به‌عنوان مکان خلق اثر هنری خویش انتخاب می‌کردند و به‌صورت شرکت‌کننده در این رویدادها شرکت می‌کردند ، هریک اقدام به انتشار آثار هنری خود و عکس‌هایی از طبیعت زیبای جزیره هرمز کردند. این انتشار به‌صورت‌های مختلفی انجام شده است. برخی از هنرمندان ، تصاویر را در سایت‌ها و وبلاگ‌های شخصی خود بارگذاری کردند. برخی اقدام به انتشار محتوا در شبکه‌های اجتماعی و اشتراک با دوستان واقعی و مجازی کردند. در این میان برخی از هنرمندان اقدام به انتشار اخبار هنری مربوط به جزیره به‌صورت ایمیل به صدها خبرگزاری و به دوزبان انگلیسی و فارسی کردند. این موضوع باعث شناسایی کلیدواژه جزیره هرمز در میان مخاطبان هنر دوست ، طبیعت‌گردان و سایر علاقمندان شد. یکی از پیامدهای آشنایی با کلیدواژه جزیره هرمز ، افزایش شمار گردشگران به این جزیره بود. پس از این منظر ، می‌توان هنرهای جدید را بابی برای آشنایی هرچه بیشتر مردم به‌ویژه هنرمندان و طبیعت‌دوستان چه در ایران چه در کشورهای دیگر با جزیره هرمز قلمداد کرد (شکل ۷).



شکل ۷- روند آشنایی گردشگران با جزیره هرمز (منبع: یافته‌های پژوهش)

روند بازتاب خبری اولین فرش خاکی از قبل از اجرای پروژه شروع شد. تعدادی از مجریان اولین فرش خاکی در نمایشگاه مطبوعات سال ۱۳۸۷ ، اقدام به اجرای این فرش در ابعادی کوچک‌تر در محیط نمایشگاه مطبوعات کردند و همانجا ، اعلام کردند که این اثر در ابعادی بزرگ‌تر در مجل جزیره هرمز ساخته خواهد شد. رونمایی از اولین فرش خاکی در ۱۹ آذر ۱۳۸۷ رخ داد و رسانه‌های زیادی خبر آن را بازتاب دادند (شکل‌های ۸ ، ۹ و ۱۰).

شکل ۸-اعلام خبر ساخت اولین فرش خاکی در نمایشگاه مطبوعات

شکل ۹-اولین فرش خاکی جزیره هرمز ، ۱۳۸۷

شکل -10 بازتاب رسانه‌ای اولین فرش خاکی جزیره هرمز ، 1387

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری:

هنرهای جدید در جزیره هرمز از چند نظر موجب رشد و توسعه گردشگری در این جزیره شده‌اند. به‌طور کلی ، می‌توان اذعان داشت که بیشتر هنرهای جدید اجرا شده در بازه زمانی ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۰ ، از نوع هنرهای محیطی بوده‌اند و سرآغاز این نوع هنرها به نخستین رویداد هنر محیطی برگزار شده در سال ۱۳۸۵ بوده است. از مهم‌ترین پیامدهای این رویداد ، آشنایی هنرمندان با خاک‌های رنگین جزیره به‌عنوان متریال خلق اثر هنری بود که این مهم خود منجر به آفرینش‌های هنری با خاک‌های رنگین شد که از بارزترین آنها می‌توان به بزرگ‌ترین فرش خاکی اشاره داشت. از دیگر دستاوردهای با ارزش این کارگاه یا جشنواره هنر محیطی ، استفاده از رسانه‌هایی چون عکس و ویدئو و انتشار آنها در فضاهای مجازی بود. تولید محتوا با عکس‌های رویدادهای هنرهای جدید در جزیره هرمز ، طبیعت بکر جزیره ، انتشار و رسانه‌ای کردن تصاویر و متون مربوط به جزیره هرمز ، همگی از عواملی هستند

که موجب جلب توجه انواع گردشگران به این جزیره شده‌اند. در همه این رویدادها ارتباط بین گردشگری و هنرهای جدید را می‌توان به‌خوبی مشاهده کرد ، البته باید در نظر داشت که هر یک از این رویدادها ، نقش ویژه با ابعاد رسانه‌ای خاص خود را داشتند. تعدادی از آنها بیشترین مخاطب خود را از میان هنرمندان برگزیدند و در تعدادی نیز بیشترین مخاطب از میان افراد و گردشگران عادی و غیر هنرمند بود. رویدادهای فرش خاکی به خوبی گویای نمونه دوم هستند. رویدادهای هنر محیطی مرکز پردیس با ابعاد رسانه‌ای خود در سطح بین‌المللی ، موجب افزایش هنرمندان گردشگر و گردشگری هنری در جزیره شد. بنابراین در کنار اندک افرادی که در سال‌های پس از انقلاب به جزیره هرمز سفر می‌کردند ، نخستین گردشگران بعد از سال‌های ۱۳۸۵ به جزیره هرمز را هنرمندان گردشگر تشکیل دادند. با رسانه‌ای شدن خبر اجرای بزرگ‌ترین فرش خاکی علاوه‌بر هنرمندان گردشگر ، بر تعداد گردشگران هنری نیز به این جزیره افزوده شد. از سویی دیگر ، طبیعت‌دوستان زیادی با مشاهده تصاویر هنرمندانه در سایت‌های هنری و شخصی هنرمندان ، این جزیره را به‌عنوان مقصدی بکر برای سفرهای خود انتخاب کردند. افزایش روزبه‌روز گردشگر در جزیره هرمز ، موجب تغییرات اساسی در این جزیره شده است که پیامدهای مثبت و منفی آن از عهده این پژوهش خارج است اما آنچه به‌عنوان اصل در توسعه گردشگری جزیره هرمز مهم و اساسی و قابل توجه می‌باشد این است که توسعه گردشگری در جزیره هرمز ، پیامد مستقیم رویدادهای هنری به‌ویژه هنرهای جدید در این جزیره بوده است.

منابع:

بهمن سیاهمرد ، ف. (۱۳۹۳). هنر و گردشگری در کانسپت معاصر. پژوهش هنر ، ۸(۲): ۲۵-۳۰.

درویشی ، ا. بیدرام. ر. و نادعلیان. ا. (۱۳۹۶). برنامه‌ریزی و تحلیل ظرفیت‌های سرمایه نمادین جزیره هرمزدر گردشگری با تأکید بر هنرخاک. پایان‌نامه منتشرنشده ، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی ، دانشگاه هنر اصفهان.

میرزایی ، ک. و نادعلیان ، ا. (۱۳۸۸). شش اثر هنر جدید در موزه هنرهای معاصر تهران. نگره ، ۴(۱۳): ۹۳-۱۰۵.

نادعلیان ، ا. (۱۳۹۷). جزیره هرمز به روایت احمد نادعلیان. تهران: احمد نادعلیان.

وفاداری ، ک. (۱۳۹۳). هنر و گردشگری. پژوهش هنر, ۲(۸): ۴-۵.

Alneng, V. (2002). What the Fuck is a Vietnam? Touristic Phantasms and Popcolonization of (the) Vietnasm (war). Critique of Anthropology, 22(4): 461-489. doi:https://doi.org/10.1177/0308275X020220040501

Bennett, A. (2005). Culture and everyday life. London: Sage.

Bhatta, C. (2016). The Role of Arts in Promoting Tourism: A Case of tourism Development in Thamel Area. Jornal of Advanced academic research, 3(1): 177-184. Retrieved from https://www.nepjol.info/index.php/JAAR/article/view/16627/13476

Buczkowska, K., & Banaszkiewicz, M. (2015). Art, tourism. In N. name, J. Jafari, & H. Xiao (Eds.), Encyclopedia of Tourism (pp. 52-52). Switzerland: Springer International Publishing. doi:10.1007/978-3-319-01669-6_236-1

Bywater, M. (1993). The market for cultural tourism in Europe. Travel and Tourism Analyst, 6: 30-46.

Fruehling Springwood, C. (2002). Farming, Dreaming, and Playing in Iowa:Japanese Mythopoetics and Agrarian Utopia. In S. Colman, & M. Crang, Tourism : between place and performance (pp. 176-192). New York: Berghahn Books.

Fruehling Springwood, C. (2002). Farming, Dreaming, and Playing in Iowa:Japanese Mythopoetics and Agrarian Utopia. In S. Colman, & M. Crang, Tourism : between place and performance (pp. 176-192). New York: Berghahn Books.

Greg, R. (2003). What is Cultural Tourism? Erfgoed voor Toerisme.

Hughes, H. (2003). Arts, Entertainment and Tourism. Burlington: Buttleworth-Heinemann.

Jules-Rosette, B. (1984). The Messages of Tourist Art: An African Semiotic System in Comparative Perspective. New York, USA: Plenum Press.

Petroman, I., Petroman, C., Marin, D., Ciolac, D., Vduva, L., & Pandur, I. (2013). Types of Cultural Tourism. Animal Science and Biotechnologies, 46(1): 385-388.

Quinn, B. (2010). Arts festivals, urban tourism and cultural policy. Journal of Policy Research in Tourism, Leisure & Events, 1(3): 264-279. doi:10.1080/19407963.2010.512207

Tribe, J. (2008). The Art of Tourism. Annals of Tourism Research, 35: 924-944. Retrieved May 8, 2019, from https://doi.org/10.1016/j.annals.2008.07.003

Urry, J. (1990). The tourist Gaze: Liesure and Travel in Contemporary Societies. London: Sage.

بازیابی رویکردهای نوین در دیوارنگاره‌های شهری

«مورد پژوهی: رویکردهای تزئینی معماری سنتی ایران»

محبوبه پهلوان* نویسنده مسئول ، دانشجوی دکترای پژوهش هنر ، گروه مطالعات عالی هنر ، دانشکده هنرهای تجسمی ، دانشگاه تهران. . mahboobeh.pahlavan@gmail.com
۰۹۳۵۷۹۸۸۸۱۹

ترنم تقوی ، دانشجوی دکترای پژوهش هنر ، گروه مطالعات عالی هنر ، دانشکده هنرهای تجسمی ، دانشگاه
taghavi_tm@yahoo.com
۰۹۱۲۵۶۲۴۰۰۶

چکیده:

دیوارنگاره‌های معماری سنتی ایران بر پایه نظمی خلاقانه ، متشکل از مواد و متریال‌هایی است که ریشه در بوم زیستی و حیاتی مصالح و مکان اجرای آن دارند. این مهم در حالی است که با رشد تکنولوژی ، ورود مصالح جدید و نوآوری‌های ساخت و ساز ، پیشرفتی در عرصه دیوارنگاره‌ها حاصل نشده و به علت عدم شناخت قابلیت‌های مصالح و عدم بکارگیری تکنیک‌های‌خلاقانه در دیوارنگاره‌های شهری ، هر روز بیشتر از آن فاصله گرفته شده است.

لذا هدف از پژوهش پیش رو ، بازشناسی شیوه‌های کاربردی و رویکردهای تزیینی در دیوارنگاره‌های معماری سنتی ایران و چگونگی بازیابی آنها با توجه به تکنولوژی‌های جدیدِ متریال‌های امروزی در دیوارنگاری‌های شهری است. بدین‌لحاظ با مطالعات کتابخانه‌ای به گردآوری و دسته بندی مواد و مصالح و با رویکردهای توصیفی و تحلیلی به بازشناسی شیوه‌های اجرایی آنها در دیوارنگاره‌های‌تزیینی پرداخته شده است. سپس‌تر با روش توصیفی و تحلیلی به بررسی مواد و تکنولوژی‌های جدید پرداخته و قابلیت‌های این دست از فناوری‌ها در عرصه دیوارنگاری فضای عمومی مورد بررسی قرار گرفته است.

بنابر پژوهش انجام‌شده ، دیوارنگاری و معماری در سنت شهرهای ایرانی مجموعه‌ای پیوسته و دارای انسجام کارکردی و ماهوی است. ضرورت امر زیباشناسانه در فضای دیواری همراه با ساخت بنا ، تمهیدی خلاقانه بود که همراهی معمار و هنرمند را در ایجاد بستری هماهنگ ، غیر منفعل و یکنواخت طلب می‌نمود. شناخت مواد و مصالح و چگونگی کارکردهای آن در اجرای دیوارنگاره‌ها ضرورتی است که معمار و هنرمند ایرانی در سنتی نه چندان دور به آن دست یازیدند و به نظر شناخت مواد و مصالح مدرن در شهرهای امروز و همراهی معمار و هنرمند ، قادر خواهند بود فضای دیواری را چون بستری فعال و هماهنگ ، متناسب با دیگر اجزاء بنا در اجرای دیوارنگاره به کار گیرند.

واژگان کلیدی : دیوارنگاری ، تزئینات معماری ، شهر ، مصالح سنتی ، مصالح نوین

مقدمه:

در معماری سنتی ایران تزئین ابزاری است، جهت تحقق ساخت بنا و یکی از ویژگی‌های دیوارنگاره‌های ایران (پیش و پس از ورود اسلام) تزیینی بودن و رویکردهای غیر بازنمودی آن است. تزیینی بودنِ فضای دیواری، اعم از رویکردهای بازنمودی و غیربازنمودی، به واقعیت مادی اشیاء و عناصر، خصلتی غیرمادی، ریتمیک، منظم و نامتناهی می‌دهد و مخاطب را در فضایی از تکرار عناصر و در طرح و نقشی بی‌مانند قرار می‌دهد. نکته جالب توجه در این میان، همگامی عناصر و اجزاء دیوارنگاره‌های تزیینی با مواد و مصالحی است که در بنای معماری به کار گرفته می‌شد. همگامی و تناسب مصالح میان بنا و دیوارنگاره‌های تزیینی هنرمند و معمار را به شناخت جامعی از مصالح وا می‌داشت و شیوه‌های خلاقانه به کارگیری این مواد، رویکردهای تزیین‌گرا را به‌وجود آورد. شاید پاسخ به این پرسش که مصالح معماری رویکردهای تزیینی را به‌وجود آوردند یا تزیین جزئی ماهوی از هنر ایران است، فرصت و مقال دیگری جهت بحث بطلبد؛ اما سوال اصلی این پژوهش چگونگی به کارگیری این رویکردها و شیوه‌های خلاقانه تزیینات با مواد و مصالح جدید است. این مهم بدان علت صورت می‌پذیرد که غالب رویکردهای مدرن در دیوارنگاره‌های تزیینی، اضافه کردن نقوش با رنگ و ابزاری است که هماهنگ با فضای شهر و معماری و محیط عمل نمی‌کند، در صورتی که در معماری سنتی، مصالح دیوارنگاره‌ها و بنا هماهنگ با هم عمل نموده و هنرمند دیوارنگار و معمار ابزار و مصالح را متناسب با ساختار، بستر، فرم و فضای دیوار به کار می‌گرفتند.

هدف از این پژوهش بازشناسی شیوه‌های کاربردی و رویکردهای تزیینی در دیوارنگاره‌های معماری سنتی ایران و چگونگی بازیابی آنها با توجه به تکنولوژی‌های جدیدِ متریال‌های امروزی در دیوارنگاره‌های شهری است. بدین‌لحاظ با مطالعات کتابخانه‌ای به گردآوری و دسته‌بندی مواد و مصالح و با رویکردهای توصیفی و تحلیلی به بازشناسی شیوه‌های اجرایی آنها در دیوارنگاره‌های‌تزیینی پرداخته می‌شود. سپس‌تر با روش توصیفی و تحلیلی به بررسی مواد و تکنولوژی‌های جدید پرداخته و قابلیت‌های این دست از فناوری‌ها در عرصه دیوارنگاری فضای‌عمومی مورد بررسی قرارمی‌گیرد.

توجه به هویت، زیبایی و پیوند دیوارنگاری با معماری در بناهای سنتی ایران، نشان از وجود رویکردهایی است که معمار و هنرمند به کار می‌گرفتند. رویکردهای تزیینی که یکی از موضوعات محوری دیوارنگاره‌های معماری سنتی است، در دوران مدرن سعی در الحاق به فضاهای شهری جهت هویت‌مندی محیط دارند؛ اما آنچه در عمل مشاهده می‌شود، وصله‌های تکه تکه شده تزیینی است که نه با فضا و نه با شهرسازی مدرن هماهنگ است. این مهم در حالی است که بسیاری از مصالح معماری معاصر، قابلیت‌ها و کارکردهای بسزایی در تلفیق با رویکردهای تزیینی دیوارنگاره‌های سنتی دارند و چنانچه کارکرد و قابلیت‌های فیزیکی و شیمیایی آنها شناخته شود، قادر خواهند بود هماهنگ با منظر شهری معاصر و در امتداد رویکردهای دیوارنگاره‌های معماری سنتی عمل کنند. به همین جهت ضروری به نظر می‌رسد، رویکردها و شیوه‌های استادکاران سنتی در تزیینات دیوارنگاره‌ها و متریال‌های مورد استفاده آنها مطالعه و قابلیت مواد و متریال‌های جدید در اجرای دیوارنگاره‌ها با رویکردهای سنتی، مورد بررسی قرارگیرند.

پیشینه تحقیق: پیش از این محققانی به تزیینات ، نه به عنوان تزیین ، بل به عنوان دیوارنگاره پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به پایان‌نامه «بررسي تزيينات معماري سنتي ايران از منظر ديوارنگاري» روح اله شمسي زاده ملكي ، به راهنمايي: اصغركفشچيان مقدم ، در دانشكده هنرهاي تجسمي دانشگاه تهران ،۱۳۸۹ و «مطالعه تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح «تزیینات معماری» و «دیوارنگاری»در منابع هنر اسلامی ، سیدمحسن علوی نژاد ، اصغر کفشچیان مقدم و علی اصغر شیرازی که در مجله نگره ، شماره ۱۵ ، ۱۳۸۹ چاپ شد را را نام برد. همچنین پژوهش‌هایی با موضوع «روش ها و مصالح سنتی پیاده سازی نقاشی دیواری و نقش برجسته در ایران» نوشته بهاره وفایی در مجله پژوهش هنر ، ۱۳۹۲ ، شماره ۱ ، و «نقش آفرینی مواد و مصالح سازگار با اقلیم ، در مدیریت فناوری ، صنعت و هنر دیوارنگاری» نوشته رضا فلسفی و بدرالدین احمدی در مجله پژوهش هنر ، ۱۳۹۲ ، شماره ۱ ، موضوع دیوارنگاری با مصالح سنتی و سازگار با اقلیم را بررسی نموده‌اند ؛ اما احیاء رویکردهای تزیینی معماری ایران با مصالح نوین ، تا کنون موضوع پرسش مقالاتی از این دست نبوده‌اند و به نظر سوال و مورد هدف پژوهش ، رویکردهای نوینی از احیاء شیوه‌های سنتی با مصالح مدرن را بررسی می نماید.

روش تحقیق: این تحقیق به لحاظ هدف بنیادین کاربردی است و با مطالعات کتابخانه‌ای به گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات در مورد مواد و مصالح پرداخته و با رویکردهای توصیفی و تحلیلی ، بازشناسی شیوه‌های اجرایی آنها در دیوارنگاره‌های‌تزیینی را بررسی می‌کند. سپس‌تر با روش تحلیلی به بررسی مواد و تکنولوژی‌های جدید و قابلیت‌های این دست از فناوری‌ها در عرصه دیوارنگاری فضای‌عمومی پرداخته و رویکردهای نوین را در این عرصه مورد بررسی قرار می‌دهد. به علت رویکرد تاریخی پژوهش و تاکید بر مصالح کاربردی ، مصداق‌های تصویری از کاربرد این مصالح انتخاب شده است و با مقایسه تطبیقی و تحلیلی مصالح مدرن و سنتی ، رویکردهای نوین در کاربرد آنها مورد بررسی قرار گرفته است.

تزیین و دیوارنگاری در معماری سنتی ایران

جهت ورود به مبحث تزیین در دیوارنگاره‌های معماری سنتی ضروری به نظر می‌رسد ، معنای برخی واژه‌ها معین شوند تا مفهوم و منظور نگارنده از کاربرد آن در این تحقیق معین شود. یکی از کلمات کلیدی این تحقیق تزئین است. ریشه واژه تزیین ، عربي است و در فرهنگ عربي به فارسي چنين آمده است:« تزيين: [ع] از زينَ ، زانَ است به معنای: زينت داد ، زيبايي داد».(فرهنگ عربي به فارسي.) در زبان فارسي مترادف و هم‌معنا با«آراستن ، آرايش»(دهخدا) ، «زينت دادن ، زيوركردن ، آراسته نمودن» (معين) و نيز «آراستن به معني زينت دادن با افزايش(افزودن چيزي بر چيزي) در مقابل پيراستن (كم كردن از چيزي) آمده است. البته براي آراستن معاني بسياري از قبيل نظم دادن ، آماده‌كردن ، آبادكردن ، برپاكردن و ... آورده‌اند.» (انصاري ، ۱۳۸۱ ، ۶۳) بنابراين از آن‌جا كه اين واژه مترادف با زيبايي و آراستن است ، هم بر زيبايي و آراستن ظاهر و هم باطن دلالت دارد. از اين نظر جايگاه و كاربرد «تزيين» در فرهنگ ايران-اسلامي بسيار وسيع و قابل توجه است.(علوی نژاد ، ۱۳۹۰: ۴-۱۷) در حكمت و هنر اسلامي براي تزيين مقام و حقيقتي متعالي قايل شده‌اند ، «در زبان عربي ماده (زين) در مقابل ماده (شين) است ؛ به معناي كارها و چيزهايي است كه عيب و نقص را از بين ببرد ،

(شين) به معناي هر چيزي است كه مايه رسوايي ، نقص انسان و نفرت اشخاص از او بوده باشد.»(انصاري ،۱۳۸۱ ،۶۳) همچنين از ديگر واژگان تزيين ، Decoration كه واژه‌ای فرانسوی به معنای «زينت ، زيور ، آذين ، آذين‌بندی و به صورت ظاهر گفته شده» (فرهنگ معاصر هزاره و فرهنگ عميد) و « مجموعه ساختمان ، اشيا ، اثاثه و عوامل ديگر تزييني در صحنه نمايش و مانند آن.»(معين) آمده است. واژه‌های Ornament و Embllishment نيز به معنای تزيين تعريف می‌شود. (مرزبان ، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی) همچنين به «شيوه‌اي در تركيب‌بندي كه لذت بصري صرف ايجاد كند نيز تزيين گفته می‌شود.» (پاكباز ،۱۳۸۳ ، ۱۶۴) واژه و مفهوم تزيين در فرهنگ ايرانی مرتبه‌ای متعالی دارد كه هم به ظاهر و هم به زينت حقيقی اشاره دارد هرچند در فرهنگ غربی بيشتر به جنبه‌های ديداری آن اشاره شده است. تزيين در فرهنگ ايرانی ، حكايت از نگاه بصری ناب ، متعالی و دارای جايگاهی ويژه در فرهنگ تصويری ايرانيان است. هنر ايران (پيش و پس از اسلام) سرشار از نگاره‌های تزيينی است كه به جهت آراستن و زينت‌دادن سطوح استفاده می‌شدند. نگاه تزيين‌گرايانه و رويكردهای چكيده‌نگارانه در اسناد تصويری هنر ايران حكايت از پيوند آن با انديشه و فرهنگ بومی و منطقه‌ای دارد كه با وجود دوره‌های متناوب تصويری و ورود فرهنگ‌های بيگانه راه تعالی پيموده و در هر دوره با منظومه معرفتی آن و متناسب با ابزار و بسترهای آفرينش گونه‌ای هنری ناب آفريده است كه نشان از امتداد سنتی ديرآهنگ در هنر تصويری ايران دارد.

واژه «ديوارنگاری» مفهومی مترادف با «ديوارنگاره» و «نقاشی ديواری» دارد. اين واژگان از اصطلاحات تخصصی و رايج در حوزه هنرمعاصرند و مدت زيادی نيست كه به جمع واژگان و اصطلاحات هنر پيوسته اند.(علوی نژاد ، ۱۳۸۷: ۵۸) [۱] ديوارنگاری ، نقاشی ديواری و ديوارنگاره معادل لاتين (mural, wall painting, mural painting) تعريف شده اند. دردايره المعارف بريتانيا در خصوص ويژگی‌های ديوارنگاری (mural)آمده است: «نوعی از نقاشی است كه برای تزيينات روی ديوارها و سقف بنا به كار می‌رود. عناصر اثر ديواری اغلب فرم‌هايی هستند كه با معماری هماهنگی و پيوستگی داشته و رنگ درآن به طور خاص همانند موضوع ، رابطه‌ای پنهان و حسی با تناسبات معماری دارد.» بدين ترتيب ويژگی عمده آن غير از رابطه تنگاتنگ با معماری ، ارتباط وسيع و همگانی آن است. (كفشچيان‌مقدم ، ۱۳۸۳: ۲۰) درلغت نامه فرانسوی روبرت ، به تفاوت آن با نقاشی سه پايه‌ای و تناسب و رابطه نقاشی ديواری با معماری و فضای اطراف آن اشاره می‌شود. (همان) سيكه ايروس آن را در زمره هنر همگانی مانند مجسمه‌های ميدان‌ها و يا بناهای تاريخی كه در فضاهای عمومی قرار دارند و مورد استفاده عموم است ، می‌داند و معتقد است: ديوارنگاری نياز به طرح‌هايی دارد كه وحدت ديوارها و كل ساختمان را از بين نبرد. (سيكه ايروس ،۱۳۶۲: ۴۴) بنابراين به نظر می رسد ، نقاشی ديواری به عنوان بستری منفک از ديوار تعريف نمی شود ، بلكه در ماهيت كلی بنا ادغام می‌شود و با آن كل واحدی به وجود می‌آورد كه غير قابل تفكيک است. اصالت ديوارنگاره در انحصار تكنيک ، موضوع يا كاركرد اثر نيست ؛ بلكه

---

۱ جهت مطالعه بيشتر به مقاله: علوی نژاد ، سيدمحسن(۱۳۸۷) "بررسی مفهوم ديوارنگاری در منابع اسلامی" ، فصلنامه تحليلی پژوهشی نگره ، شماره ۷ ،صفحات ۱۷-۲۹ و يا كتاب: كفشچيان مقدم ، اصغر (۱۳۹۳) "مجموعه مقالات ديوارنگاری شهری" ، سازمان زيباسازی ، تهران ، مراجعه شود.

رابطه‌ها هستند که جایگاه ، موقعیت و ارزش‌های تجسمی یک اثر را مشخص می‌سازند و این رابطه‌ها رابطه سه سویه مخاطب ، دیوارنگاره و دیوار(محیط دیوار) است.

همچنین مقصود از معماری سنتی ایران ، نه پرداختن به رویکردهای معماری ، بل مجموعه عوامل ، اعم از رویکردهای فنی ، تکنیکی و تکنولوژی مصالحی است که بستری جهت دیوارنگاره‌های تزیینی آن بوجود آورده است. چنانکه از موضوع پژوهش نیز بر می‌آید ، هدف مقایسه تطبیقی و تحلیلی در کاربرد مصالح دیوارنگاره‌های معماری سنتی ایران و چگونگی بسط و امتداد این رویکردهای خلاقانه در مواد و مصالح دیوارنگاره‌هایِ معماری نوین است. بنابراین به جهت دست یازیدن به هدف تحقیق ، ضروری به نظر می‌رسد ، رویکردهای تزئینی که بیشتر رویکردهای خلاقانه در بکارگیری مصالح بستر دیوار است ، در دیوارنگاره‌های معماری سنتی هنر ایران در دو دوره تاریخی ۱- دوره باستانی که از آن به دوره (پیش از اسلام) یاد می‌شود و ۲-دوره اسلامی که نقوش و مصالح کارکردی به لحاظ منع شمایل نگاری ، رویکردی متفاوت با دوره پیش از اسلام پیدا می‌کنند[۲] ،مورد بررسی قرار گیرند.

رویکردهای تزیینی در دیوارنگاره‌های دوره باستانی

هنگامی که از دیوارنگاری در دوره‌های باستانی سخن به میان می‌آید ، اغلب سنگ نگاره‌ها و آجرنگاره‌های مینایی هخامنشیان ،با نقوش حیوانی ، گیاهی و انسانی ، دیوارنگاره‌های رنگی ، موزاییک‌کاری و گچ‌نگاری‌های پارتیان با دورگیری‌های سیاه و سنگ‌نگاری‌ها و موزاییک‌کاری‌ها ساسانیان در خاطر مخاطبان و محققان این دوره‌ها بازنمایی می‌شود. آجرهای مینایی و پخته که بعدها کاشی‌نگاری‌های رنگین و عنصر تزیینی اغلب بناهای اسلامی شد ، برای اولین بار در بناها و دیوارنگاره‌های باستانی مورد استفاده قرار گرفت[۳]. در ایران باستان ، نقوش دیوارنگاره‌ها در بسترهای آجری ، گچی و سنگی و متناسب با بستر دیوار ، گاه با لعابکاری روی قطعات مکعبی و گاه با رنگ آمیزی‌های تمپرا و استفاده از ملات های رنگین و اکسیدهای معدنی که باعث جذب عمیق رنگ می‌شوند ، چنان ماهرانه ترسیم شده است که گذشت زمان نتوانسته رنگ از آنها بزداید. موزاییک‌نگاری‌های باستان ، در دیواره‌ها و کف ، با مهارت در بکارگیری سنگ‌ریزه‌های رنگین و گچ‌نگاری‌های ماهرانه از عناصر اصلی تزیینات دوره باستان است که در دوره ساسانی رشد چشمگیری می‌یابند. آن چه در بکارگیری این مصالح و نقوش آن جالب توجه است ، بکارگیری مواد و مصالح بستر دیوار به عنوان مواد طرح‌نگاری روی دیوار است ،

---

۲ هرچند در دوره اسلامی نوع مصالح و شیوه کارکردی‌شان تفاوت چندانی با دوره پیش از ورود اسلام ندارد ؛ اما با منع شمایل‌نگاری در نقاشی و دیوارنگاری نقوش مجرد گستردگی بیشتر و مصالح مورد استفاده جهت تزیینات با آن هماهنگ‌تر می‌شود. به نظر در دوره اسلامی مصالح دیوارنگاری با رویکردهای متنوع گسترش می یابند و کارکردهای آن افزایش چشمگیری پیدا می‌یابد.

۳ جهت مطالعه در آجرنگاری‌ها در بناهای پیش و پس از اسلام به مقاله: زمرشیدی ، حسین ، علی صادقی حبیب آباد ،(۱۳۹۷) آجر و هنر آجرکاری از دوران باستان تا امروز ، شهر ایرانی اسلامی ، شماره ۳۳ ، سال نهم ، صفحات ۵-۱۷ و همچنین: خواجه نوری ، الهام ، فلامکی ، محمدمنصور ، کبودرآهنگی ، مینا ، (۱۳۹۶) چگونگی‌های شکل گیری و تکامل آجر در معماری ایرانی(ساختار فیزیکی- شیمیایی آجرها) نخبگان علوم و مهندسی ، شماره ۵ ، صفحات ۲۰۸-۲۳۵ مراجعه شود.

سنتی که که حتی پس از ورود اسلام با شگردهای ماهرانه معماران و دیوارنگاران دنبال می‌شود. نکته جالب توجه دیگر تنوع نقوشی است که توسط این مصالح در تزیینات دیوارنگاره‌های باستانی ایجاد می‌شود. در یک دسته‌بندی کلی این نقوش را میتوان شامل:

- نقوش سربازان و شاه ، پیکره‌های انسانی و حیوانی با ترکیبی ساده روی دیوارهای گچی ، آجری و سنگی که به صورت نقش برجسته‌ها ، موزاییک‌نگاری و حجاری‌ها درتزیینات سنگی مورد استفاده قرار می‌گرفت.
- تزیینات ساختمانی و گچ بری‌های تزیینی در (ستون ها ، مقرنس‌ها ، طاق‌ها).
- نقش گل‌ها و تکرار آن به عنوان یک نقش نمادین به منظور تزیین بنا.
- نقوش هندسی(مشبک‌ها ، لوزی‌ها و مربع‌ها).
- خط‌نگاری‌ها و نمادهایی از عناصر گیاهی.

رویکردهای تزیینی در دیوارنگاره‌های دوره اسلامی

با ورود اسلام به ایران و پذیرفته شدن آن به عنوان مذهب ، رویکردهای دیوارنگاری با تغییراتی همراه شد که هم مصالح مورد استفاده را تحت تاثیر قرار داد و هم نوع نقوش را دستخوش تحول نمود. هر چند معماران و هنرمندان دیوارنگار با بکارگیری هوشمندانه از موتیف‌های دوران گذشته و تکرار ریتم‌وار آنها طرح و نقشی نو در انداختند ، اما منع تصویرنگاری‌ها و حرمت تصویر ، تا سده‌های نزدیک ، رویکردهای تصویری دیوارنگاره‌های ایران را بالاخص در اماکن عمومی و مقدس ، تحت تاثیر قرارداد. استفاده از رویکردهای تزیینی به عنوان یکی از گونه‌های تصویرنگاری که هنرمندان با ترکیب نقوش به آن دست یافتند ، همان شکل تجریدی نقوش گیاهی و جانوری است که ریشه در تاریخ ایران باستان دارد. «چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون) ، نمادپردازی و آذین‌گری از کهن‌ترین روزگار در هنر تصویری این سرزمین معمول بود.»(پاکباز ، ۱۳۷۹: ۹) بنابراین ، خلاف آنچه تصور می‌شود ، رویکردهای تجریدی در نقوش ، ادامه سنت دیرآهنگی است که بسیار پیش از این در هنر ایران معمول بوده است. آنچه در این میان از تغییر نقوش و جایگاه تزیین در دیوارنگاری اسلامی پر رنگ‌تر می‌شود ، رویکرد غالب نقوش است که بیشتر به لحاظ تغییر کاربری اماکن و بیشتر شدن مکان‌هایی چون مدرسه ، مسجد ، آرامگاه و به ندرت برج‌ها شکل می‌گیرد[۴]. هرچند ، آنچه در امتداد سنت‌های پیشین باقی می‌ماند و راه پیشرفت می‌پیماید ، ارتباط ذاتی دیوارنگاره‌های تزیینی با بنا است. « در بیشتر موارد ، تزیین معماری این آثار ارتباط ذاتی را با خود بنا داشت.» (اتینگهاوزن ، ۱۳۹۳: ۳۰۵) رویکردی که بر اصالت بستر به عنوان شکل‌دهنده نقش تاکید می‌کند و چنانچه عنصری بدان افزوده شود ، بر کیفیت و دوام آن می‌افزاید. چنانکه آرتور پوپ نیز معتقد است: «با آغاز عصر اسلامی در تاریخ آرایش‌های معماری و رابطه ساختمان با آرایش و تزیین آن فصل تازه‌ای آغاز شد. در سنت طرح و رنگ که به آرامی به حد رشد می‌رسید و در

۴ جهت مطالعه بیشتر به اتینگهاوزن ، ریچارد ، الگ گرابر(۱۳۹۳)هنر و معماری اسلامی ، ۶۵۰-۱۲۵۰ ، جلد اول ، ترجمه یعقوب آژند ، تهران ، سمت. مراجعه شود.

مقام بخشی اساسی از هنر ساختمان ، مایه‌های قدیمی دوباره پدیدار گشت ، مایه‌هایی که از تماس‌های قدیم با هند ، چین و غرب هلنی پیدا کرده بود. کشف و به کارگیری مصالح و فنون تازه در هیچ جای دیگر با یك چنین ذوق و آگاهی همراه نبود.» (پوپ ،۱۳۷۳: ۱۳۲) «بنابراین مثلث مصالح ، فنون و طرح و نقش ، از یك طرف و ارتباطات و یا تلاقی‌های تمدنی و فرهنگی از سوی دیگر ، مجموعه ای از ارزشمندترین و متنوع‌ترین هنرهای تزیینی را در طی زمانی طولانی در گستره این سرزمین ایجاد کرد. در این مسیر ، اشکال گوناگون تزیینات اسلامی ، بیشتر کاربردی: گل و گیاهی ، هندسی و کتیبه‌ای ، ابعاد عمیق‌تری داشتند. تنوع بی پایانی که استادکاران معماری اسلامی توانستند در نگاره‌های گل و گیاهی به کار گیرند و در لایه‌های مختلف به نمایش گذارند ، قالبی است که آنها را محصور کرده است و این در هر دو صورت اشاره‌ای آشکار به بی‌کرانگی است.» (هیلن براند ، ۱۳۷۹ ، ۱۶۸)

همانگونه که پیش‌تر ذکر آن رفت با ورود اسلام علاوه بر رویکردهای تصویری ، مصالح کاربردی بنا نیز با تغییرات اندکی رو به‌رو شد. به طور کلی نقوش و تکنیک‌های دیوارنگاره‌ها پس از اسلام ، در چند رویکرد تصویری و تکنیکی دنبال می‌شود که از آن میان می‌توان به:

- شیوه‌های تزیینی ، با نقوش هندسی و انتزاعی و اشکال مجرد در تزیینات دیواری بعد از اسلام.

- خوشنویسی انواع خطوط اسلامی و استفاده از آن در دیوارنگاری بنا و تزیینات آن.

- تزیینات نباتی و اسلیمی‌های گیاهی و ختایی به عنوان عناصر اصلی تزیین.

- سنگ‌نگاری‌های تزیینی با نقشهای انتزاعی در تزیینات فرم محور ستون‌ها ، پایه ستونها و محراب‌ها که از موضوعات اصلی تزیین بنا بودند.

- تکنیک‌های منبّت ، مشبّک ، معرّق ، کنده‌کاری و خاتم‌سازی روی چوب که بیشتر در محراب‌ها ، درها و پنجره‌ها و بیشتر با نقوش اسلیمی گیاهی و هندسی دنبال شد.

- کاشی‌نگاری‌های معرق ، معقلی ، مشبک ، خشت ، گره و هفت رنگ که در دوره تیموری و صفوی به اوج رسید.

- چیدمان‌های متنوع مواد و مصالح چون آجر و گاه آجر و کاشی که با تکرار یك نقش و در انواع گره‌سازی‌های معقلی ، بنایی ، مهری ، چلیپایی ، بازوبندی ، خفته و راسته

تصویر ۱- الگوی تراش سنگ در صفه هخامنشی/ تل تخت (Ghirshman 1964; Stronach 1978)

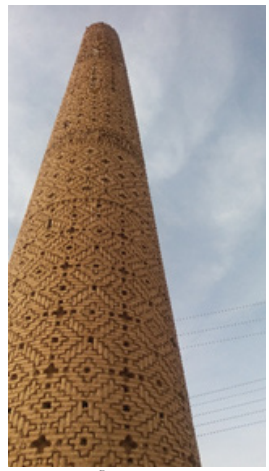
و... بوجودآمد و در دوره سامانی و سلجوقی به اوج خود رسید ، اشاره نمود.

مصالح کاربردی در تزیینات دیوارنگاری سنتی ایران(پیش و پس از اسلام)

سنگ: سنت سنگ‌نگاری در ایران به نخستین نقش برجسته‌های صخره‌ای لولوبیان در کوه‌های زاگرس ، گوردخمه‌های مادها و عیلامیان و سپس‌تر حجاری‌های هخامنشیان و ساسانیان می‌رسد. سنگها از نظر کلی به سه دسته آذرین ، رسوبی و دگرگونی تقسیم می‌شوند. سنگهایی که در تزئینات سنتی استفاده می‌شد انواع مختلفی داشتند و از نظر شکل ظاهری و درجه سختی به انواع مختلفی تقسیم می‌شدند. از انواع آن می‌توان سنگ آهک ، گوگرد ، گچ و انواع تراورتن‌ها را نام برد. سنگ تراورتن ، مرمریت ، مهره ، جگری ، مرمر ، خاکستری و سیاه ، جزء سنگ‌هایی است که منشاء بومی دارند و در تزیینات سنتی به وفور از آنها استفاده شده است. (زمرشیدی ،۱۳۸۱ :۸۸-۱۰۰) استفاده از سنگ در ادوار باستان به مراتب بیش از آجر بوده است و دیوارنگاره‌های بناهای بجا مانده چون ، تخت‌جمشید ، نیایشگاه آناهیتا و سنگ‌نگاری‌های ساسانیان از نمونه‌های بارز آن هستند. نکته جالب توجه آنجاست که در فرهنگ ساختمانی ایران باستان به خصوص در دوران هخامنشی ، استفاده از عناصر تزیینی معماری ، عموما در راستای بهبود عملکرد بنا بوده و معمار دوران باستان دریافته بود که ارزش یک المان تزیینی در بنا ، تنها در ایفای نقش تزیینی آن نیست. برای مثال الگوی تراش سنگ در صفه تل تخت (حاشیه صاف و صیقل خورده که اندکی از قسمت تراش نخورده میانی ، داخل‌تر ایستاده‌اند (تصویر ۱) که در تمدن‌های میانرودان هم رواج داشت ، در اصل روشی بود که بدان طریق فرایند روی هم قرار دادن سنگ‌ها و نیز اتصالات میان آنها آسان شده و به ویژه برای ایجاد اطمینان از مستقیم ماندن اجرای خطوط افقی کاربرد داشت. (Reisner, Fisher and Lyon, ۱۹۲۴: ۱۰۳-۱۰۹) در مجموع محوریت سنگ در دوره باستان برحجاری‌های نقش برجسته ، نیمه برجسته و مجسمه است ؛ رویکردی که در دوره اسلامی با نقوش تزیینی جایگزین شد. در دوره‌های اسلامی نیز از سنگ در ساختن بناها استفاده فراوان شد ؛ اما عمده رویکرد تزیینی آن در دیوارنگاره‌های مساجد ، ازاره‌های حجاری شده با خطوط و نقوش تزیینی و ستون‌های تزیینی شبستان‌هاست.

آجر: سنت آجرنگاری در هنر ایران و پیشینه آن به اولین بناهای ایرانی چون زیگورات‌ها می‌رسد.« قدیمی‌ترین لوح آجری از دوران «سارگن» مؤسس امپراتوری «اکاد» مربوط به ۲۴۰۰ سال قبل از میلاد مسیح است.{...} آجر در بناهای کلده و بابل و آشور و میان رودان{...} استفاده فراوان شده بود. از میان بناهای به جای مانده می‌توان به برج بابل که با آجر ساخته شده است اشاره کرد و نیز بنای «چغازنبیل» (مصطفوی ، ۱۳۵۹) آجرکاری و آجرنگاری در هنر ایران جزء رویکردهای خلاقانه‌ای است که با ساده‌ترین مصالح ، بالاترین کیفیت دیوارنگاره‌ها را که هم متناسب با ساختار کلی بنا و هم متناسب‌ترین فرم‌های تزیینی است ، به اجرا درآورده است. آجرها که انواع آن به شش ضلعی ، تراش(که خود انواع مختلفی دارند)، دندان موشی ، نیم لایی ، قلمی و دو نبش پخ و... تقسیم می‌شوند ، اغلب فرم‌ها را با تیشه کاری و سمباده زدن بدست می‌آورند و تزیینات متنوعی ایجاد می‌کنند که تنها عنصر آن آجر است ؛ اما تنوع آن به حدی است که هر بیننده‌ای از تکرار این همه نقش متنوع به وجد می‌آید. (زمرشیدی ،۱۳۸۱ :۴۵-۵۹) در دیوارنگاره‌های آجری معماری ایرانی ، آجر هم به عنوان ساختار کلی

بنا و هم به عنوان عنصری ریتمیک ، میان دیوارنگاری و معماری عمل می‌کند و ساختاری یکپارچه از معماری و دیوارنگاری می‌سازد[۵]. به قولی« هنر چیدن آجر را در بناها ، به منظور عرضهٔ نماهای تزیینی متناسب با شکل کلی بنا ، آجرکاری می‌نامند.(کیانی ، ۱۳۷۶: ۵۷) هنرمند معمار و استادکار دیوارنگار ایرانی از ابتدای بکارگیری این عنصر به عنوان جزء مصالح اولیه بنا ، سعی در ایجاد نقش و بافت همراه با ساخت بنا دارد و با ایجاد دیوارها و پوشش گنبدها و ایجاد گوشواره‌ها ، مقرنس‌ها و طاق‌نماها روند تکاملی سطح بنا را با ساختار کلی آن پیش می‌برد. آجرنگاران با گره‌چینی ، گل‌اندازی و گره‌سازی ، نقوش گود و برجسته در گره‌های معقلی ایجاد می‌کنند و با ایجاد نماهای چند وجهی ، سطحی یکپارچه اما متنوع خلق می‌کنند. روش‌ها و فنون آجرکاری در نما بسیار متنوع بود و به دلیل فرم و اندازه‌های متفاوت آجر ، ترکیبات متفاوتی ایجاد می‌نمود. در مجموع چیدمان آجر در یک سطح به شکل خفته و راسته یا با پس و پیش نهادن آجر برای ایجاد سایه روشن و حجم و یا قطاربندی آجری برای ایجاد حجم-های برجسته و در نهایت ترکیب آجر با دیگر مصالح ، طرح‌های متفاوت و زیبایی را خلق می‌نمود. آجرنگاری تزیینی به عنوان یکی از فنون رایج در دوره اسلامی در دوره سامانیان ، سلجوقیان ، ایلخانی و تیموری به حدی از ظرافت و تکنیک می‌رسد که دیوار هم به عنوان سطحی تزیین شده و هم به عنوان بخشی از حجم معماری مطرح می‌شود.(تصویر شماره ۲) آجر از جمله عناصری است که همگام با دیگر عناصر چون کاشی و گچ ، سطوح دیوارنگاری تزیینی بی‌شماری در هنر ایران از آن به جا مانده است که هر یک خود دیوارنگاره‌ای در خور توجه است.



تصویر شماره ۲- مناره آجری مسجد تاریخانه دامغان(گره سازی آجری)
منبع: نگارندگان

۵ جهت مطالعه بیشتر به فلامکی ، محمدمنصور ،(۱۳۹۱) شکل گیری معماری در تجارب ایران و غرب ، چاپ سوم ، تهران ، فضا. همچنین ، شکفته ، عاطفه ، حسین احمدی و امید عودباشی ، (۱۳۹۴) تزیینات آجرکاری سلجوقی و تداوم آن در تزیینات دوران خوارزمشاهی و ایلخانی ، فصلنامه پژوهش های معماری اسلامی ، صفحات ۸۴-۱۰۵.

گچ: گچ از جمله موادی است که در معماری پیش از اسلام نیز رونق داشته است. گچ ماده‌ای است که بسته به اوضاع و احوال آماده‌سازی و مواد افزوده به آن ، طیف گسترده‌ای از خواص مکانیکی و شیمیایی را از خود نشان می‌دهد. همین امر سبب شده تا در طول حیات معماری این سرزمین ، آن را به منزله ملاط اندود ، در قالب آرایش منفرد ، یا بستری برای سایر تزیینات به کار برند.(اصلانی ،۱۳۸۵: ۱۲۳) در ایران اصطلاح گچ‌بری ، سبکی جهت پوشاندن دیوار وگاه با طرحهای تزیینی است. قدیمی‌ترین اثر گچی در هفت تپه خوزستان و متعلق به تمدن عیلامی است. پس از آن مادها ، هخامنشیان و اشکانیان نیز به‌طور ساده و گاه به شکل ترکیبی از آن استفاده کردند ؛ اما در دوران ساسانی تکنیک و روش‌های خاصی به همراه نقوش و موتیف‌های مختلف حیوانی ، گیاهی ، انسانی و نیز فرم‌های هندسی در این هنر بکار گرفته شد و باعث پیشرفت چشمگیر این هنر در ایران شد.(سجادی ، ۱۳۶۷: ۱۹۵) با ورود اسلام تکنیک‌ها و روش‌های گچ‌بری به عنوان یکی از مواد با قابلیت بالای انعطاف مورد توجه قرار گرفت و کم‌کم موتیف‌های سیمرغ ، برگ‌مو و گل و بوته و نقوش اسلیمی و ختایی در آثار مورد استفاده واقع شد که نمونه آن را در کاخ‌های اموی و عباسی می‌توان مشاهده نمود[۶]. هنرمندان ایرانی در استفاده از گچ ، هم به عنوان پوشش بنا و هم به منظور تزیین ، گچ را به‌سادگی روی دیوار مورد استفاده قرار نمی‌دادند ؛ بلکه این کار بر اساس خطوط عمده بنا انجام می‌شد. اغلب گچ بری همراه با آجرنگاری ، کاشی‌نگاری ، آئینه‌کاری و هماهنگ با عناصر اصلی بنا ، گاه به صورت ساده و گاهی با تزیینات فراوان انجام می‌شد. استفاده از نقاشی در گچ‌بری ، تنها به منظور تاکید روی برخی جزئیات تزیینات مورد استفاده قرارمی‌گرفت و کمتر می‌توان سطح نقاشی شده مستقلی را در تزیینات مشاهده کرد.

تصویر شماره۳- نبش ایوان مسجد کبود تبریز با تزیینات کاشی معرق و پیچ معرق منبع:نگارندگان

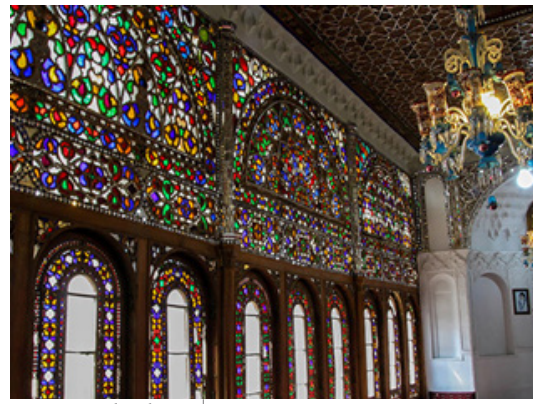
کاشی: کاشی شامل قطعات سفالین است که به طرز خاص شکل داده و سوار می شود. «کاشی عبارت است از «هنر— صنعت» شکل بخشیدن به گل ، پختن آن به کمک حرارت درکوره ، تزیین آن با طرح ، نقش ، لعاب و رنگ و پختن مجدد آن در کوره ، که همواره جزیی از معماری سنتی ایران را تشکیل

۶ جهت مطالعه بیشتر به اتینگهاوزن ، ریچارد ، الگ گرابر(۱۳۹۳) هنر و معماری اسلامی ، ۶۵۰-۱۲۵۰ ، جلد اول ، ترجمه یعقوب آژند ، تهران ، سمت. قسمت هنر امویان و عباسیان مراجعه شود.

داده است. (یاوری ، ۱۳۹۰: ۶۴) سابقه این هنر ، به گذشته بسیار دور باز می‌گردد ؛ در اواخر هزاره دوم ق.م ایرانیان آشنا به ساخت خشت و آجرهای لعابدار بوده و از آن برای تزیین بنا استفاده می‌کردند. هنر موزاییک‌سازی نیز به موازات هنر ساخت خشت‌های رنگین آغاز گردید و هنرمندان از ترکیب سنگ‌های الوان ریز و قرار دادن آن در کنار هم ، طرح‌ها و نقوش بسیار زیبایی مانند نقوش هندسی ، بوجود آوردند.(کیانی و دیگران ، ۱۳۶۲: ۱۰) تکنیک استفاده از رنگ جهت برجسته نمودن عناصر ساختمانی یا تزیینی به منظور تاکید بر برخی قسمت‌های ساختمان و معماری استفاده شد و استفاده از رنگ ، خود را در کاشی‌نگاری‌های متنوع نشان داد. کاوش‌های فیروزآباد و بیشابور نمونه‌های جالبی از کاربرد موزاییک‌سازی و کاشی‌نگاری در هنر ایران پیش از اسلام را معرفی می‌نمایند. در دوره اسلامی بتدریج هنر کاشی‌نگاری همانند آجرنگاری و گچ‌نگاری با شیوه‌های متنوع گسترش یافت و در تمام ادوار اسلامی کاربرد ویژه‌ای یافت. بناهای بسیاری چون مساجد ، مدارس ، مقابر ، کاخ‌ها ، حمام‌ها و حتی پل‌ها به انواع کاشی‌نگاری مزین شدند و از اواخر قرن چهارم هجری به بعد ، کمتر بنایی می‌توان یافت که با کاشی تزیین نشده باشد. انواع کاشی تک‌رنگ ، خشت ، معرق ، هفت رنگ و زرین فام و گاه آجر-کاشی رویکرد غالب تزیینی بناهای اسلامی را تشکیل دادند و در هر دوره بنا به اقتضاء و نیاز دوران شیوه‌های بدیع در خلق و کاربرد آن به کار گرفته شد. «شاید بتوان بزرگترین قدرت کاشی تزیینی الوان را تغییر شکل یک ترکیب کاملا ساختمانی به ترکیبی درخشان دانست که در آن توده‌های معماری ، طرح‌های تزیینی و رنگ با یکدیگر در می‌آمیزد ، در عین اینکه هر یک اصول و ویژگی‌های خاص خود را دارد.» (هیل ، ۱۳۷۵ :۱۰۶) نکته جالب توجه در آنجاست که در معماری ایرانی ، به عنوان مثال در استفاده از کاشی در دوران تیموری ، چه از نظر فنی و چه از نظر تنوع با درخشان‌ترین دوران استفاده از کاشی مواجه هستیم ؛ اما با آنکه رنگ قسمت بیرونی و درونی بنا را پوشش می‌دهد «کاربرد آن بی‌حساب نیست. غالب بناهای تیموری به گونه‌ای محسوس بر اسکلت سازه مبتنی است و کاربرد رنگ فقط موجب جلوه‌گری بیشتر آن شده اما مستغرقش نمی‌کند. (هیلن براند ، ۱۳۸۷ ، ۱۴۴) (تصویر شماره ۳) در مجموع برای هنرمند کاشی‌نگار ، قطعات کاشی ابزاری است جهت پیاده‌سازی ایده تزیین ؛ خواه نقش خط کوفی و شکسته باشد و خواه اسلیمی ، آنچه کاربرد آن را ضروری می‌نماید ، تاکید بر خط و رنگی است که علاوه بر استحکام شیوه قالب‌زده کاشی‌های گوناگون مانند: کاشی‌های مربع ، مستطیل کوکبی و ستاره‌ای و ... این گونه کاشی‌ها با نوشته همراه هستند.

شیشه‌های رنگی و آینه : آینه‌کاری و شیشه‌های رنگین به نظر جزء آخرین ابتکارات هنرمندان ایرانی در معماری داخلی و تزیین درون بنا به شمار می‌رود. طی کاوش‌های باستان‌شناسی ، استفاده از شیشه در زیگورات چغازنبیل و دیوارنگاره‌های هخامنشیان ثابت شده است. «این هنر در دوره صفوی با نصب جام‌های یک پارچه بر بدنه بنا آغاز و نه تنها در درون بنا استفاده شد ، بلکه دیوارهای ایوان ستون‌ها نیز با آینه‌های بزرگ تزیین شد.» (مقیم پوربیژنی ، ۱۳۸۷: ۷۲) استادکاران آینه‌کار با ایجاد اشکال و طرح‌های هندسی و تزیینی از قطعات کوچک و بزرگ آینه در سطوح داخلی بنا ، فضایی درخشان و پرتلألو پدید می‌آورند که حاصل آن بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آینه و ایجاد فضایی با بازتاب‌های فرمی و نوری است. «از انواع آن می‌توان به شیشه جام تار ، شیشه جام توردار(مسلح) ، شیشه جام آینه‌ای (آینه) ، شیشه جام رنگی ، شیشه الوان ، شیشه جام اره‌ای (منشوری) اشاره نمود.»

(زمرشیدی ،۱۳۸۱: ۱۷۴-۱۷۶) هنر آینه‌کاری در هنر گره‌سازی اسلامی به‌شکل تازه‌ای نمود یافت. این هنر به همراه استفاده از شیشه‌های رنگی در ارسی منازل ، در دوران قاجار به حدکمال رسید و بسیاری از رواق‌ها و بقعه‌های اماکن متبرکه و کاخ‌ها با آن تزیین شدند. نکته‌ای که باید به آن توجه نمود آن است که استفاده از ارسی‌ها با شیشه‌های رنگی تنها کاربردی تزیینی نداشت بلکه در گذشته «به منظور جلوگیری از عبور برخی از رنگ‌های موجود در نور سفید از شیشه‌های رنگی استفاده می‌کردند. (امرایی ، ۱۳۹۱: ۱۰۰) در واقع استفاده از شیشه رنگی راهکاری برای کنترل نور طبیعی خورشید به فضای داخلی ساختمان بود. (تصویر شماره ۴)



تصویر شماره ۴- خانه امینی‌ها در قزوی| منبع: نگارندگان

چوب: متاسفانه به علت خاصیت خورده شوندگی چوب ، آثار چوبی که از دوران‌های باستان بر جای مانده باشد ، بسیار محدود است ؛ اما چوب به لحاظ خواص فیزیکی از عناصر اصلی بنا و دیوارنگاری هنر ایران بوده است. در دوره اسلامی کاربرد چوب در عناصر معماری رواج بیشتری یافت و در بیشتر منبرها ، درها ، پنجره‌ها ، صندوق‌های ضریح ، ستون‌ها و تیر سقف ، چارچوب و ... از شیوه‌هایی نظیر منبّت ، مشبّک ، معرّق ، کنده‌کاری ، خاتم‌سازی و نقاشی روی چوب ، استفاده شد.(تصویر شماره ۵) چوب و فرآورده‌های آن در بناهای صد سال اخیر به عنوان مصالحی مؤثر بکار گرفته می‌شود ؛ پنجره‌های مشبک و معرق به عنوان جداره‌هایی برای جداسازی با شیشه‌های رنگین ، تلفیقی از سطوح با کیفیت معماری سنتی را به نمایش می‌گذارد که هم کاربردی و هم برخوردار از مولفه‌های زیباشناسانه است. برخی از فواید استفاده از چوب در سازه‌های معماری در نقش تزیینی یا کاربردی شامل موارد زیر است: پاسخگویی به شرایط زمینه ، استفاده موثر از مصالح ، انعطاف‌پذیری فضایی و سازه‌ای ، سازگاری با سبک زندگی محلی و شرایط فرهنگی ، سادگی اجرا و عناصر اقتصادی و دوستدار طبیعت ، واقعگرایی سازه و مصالح بر اساس سطح درآمد خانوار و ساختار اجتماعی خانواده. (کارامان و زرن ، ۲۰۱۵: ۸۶)

تصویر شماره۵- قاببندی معرق چوب ، عمارت چهل ستون ، صفویان ،اصفهان منبع: زمرشیدی ، ۱۳۸۱ ، ۱۰۹

رنگ: رنگ یکی از مصالح تزیینی است که در معماری سنتی ایران بیشتر در جهت تقویت دیگر مصالح به کار برده می‌شد. ورود رنگ به عنوان یکی از عناصر اصلی تزیین بنا از صفویه آغاز شد و تا قبل از آن بیشتر در جهت تزیین همراه با دیگر تکنیک‌ها چون گچ‌نگاری ، آجرنگاری وکاشی‌نگاری مورد استفاده قرار می‌گرفت. شاید به جرات بتوان گفت: ورود رنگ به طور مستقل به حوزه دیوارنگاری تزیینی از غنای مصالح به کار برده شده کاست. در نقاشی سنتی ایران بیشتر از رنگ‌های معدنی استفاده می‌شد ؛ زیرا نسبت به رنگ‌های شیمیایی مقاوم‌تر و دارای شفافیت بیشتری بود. از نمونه این رنگ‌ها می‌توان از سفیدآب قلع(سفید) لاجورد (آبی و نیلی) سفیدآب سرب (نخودی مایل به زرد) گل اخرا (نارنجی) و دوده (سیاه) را نام برد. اکثرا بعد از تمام شدن طرح ، از روغن جلا برای پوشش‌دهی رنگ‌ها استفاده می‌شد. در مواردی استادکاران جهت برجسته‌سازی از مخلوط نوعی گِل به نام (مل) با سریشم جهت نقش‌اندازی گل و برگ استفاده می‌کردند تا به غنای طرح و رنگ بیفزایند. (زمرشیدی ،۱۳۸۱ :۱۶۲-۱۶۷) نکته جالب توجه آنجاست که یکی از مهمترین ویژگی‌های فرهنگ ایران ، نمادین بودن رنگ‌ها و انتساب معنایی معنوی به آن است. به عنوان مثال برخی معتقدند علت استفاده زیاد از رنگ آبی و نیلی بر کاشی و سفال ، به دلیل آن است که «ترکیب مس که برای به وجود آوردن لعاب آبی کم رنگ به کار می‌رفت ، در اغلب نقاط وجود داشت و به آسانی می‌شد ماده لعاب را از سنگ معدن جدا کرد (هنگامی که در سنگ معدن مس و آهن مخلوط می‌شود لعابی به دست می‌آید که به رنگ آبی متمایل به سبز است) شاید علت دیگر استفاده از آن این مهم باشد که رنگ آبی خاصیت جلوگیری از فساد را دارد. در خاورمیانه هزاران سال مردم دستبند و تسبیح آبی کم رنگ به کار می-بردند و معتقد بودند که این رنگ از بدی و ناخوشی جلوگیری می‌کند. (دونالدون ، ۱۳۴۶: ۷۱)

مصالح کاربردی جدید در تزیینات دیوارنگاری معاصر

با پیدایش مواد و مصالح جدید در معماری و توسعه آن ، دیوارنگاری و معماری مفهومی تازه یافت.

مواد و مصالح جدید با قابلیت متفاوت با مصالح سنتی ، بنا بر پیشرفت‌های جدید و برای فضاهای شهری معاصر طراحی شده بود. مصالح نو با صرفه اقتصادی بیشتر و با ماندگاری طولانی‌تری نسبت به گذشته ، طراحی شدند و قابلیت‌های استفاده از آنها با پیشرفت جوامع هر روزه گسترش پیدا کرده است ؛ هرچند نحوه استفاده از این قابلیت‌ها تاکنون به درستی شناخته نشده است. عدم شناخت قابلیت‌های مواد و مصالح مدرن و عدم بکارگیری تکنیک‌های خلاقانه در کاربرد آنها موجبات بروز فضاهای وسیع و بلاتکلیف دیواره‌ها در معماری شد و سطوح غیرکاربردی و غیر زیباشناسانه‌ای را بوجود آورد که منظر شهر را هر روز بیشتر تحت تاثیر قرار داد. در این میان مصالح سنتی ، قابلیت رشد و همجواری با معماری مدرن را پیدا نکردند و یا اگر به‌کار برده شدند تکنیک‌های کاربردی‌شان به فراموشی سپرده شد. مصالح جدید با اهداف اقتصادی ، با سرعتی حیرت‌آور ، رویه‌ای پوشالی بر بناهای آجری شهرها گذاشت و جداره‌های سیمانی و بتنی با کاربست‌های غیراصولی ، محیطی بیگانه و بی‌هویت به‌وجود آورد و به نوعی همسانی رعب‌آور در شهرها بدل گشت. نماهای شهری که پیش‌تر به عنوان عنصری خلاقانه در تار و پود شهر جلوه می‌کرد ، امروز به معضلی بی‌هویت و غیرزیباشناسانه در شهر بدل گشته است. بنابراین در اولین گام اگر بخواهیم تزیینات را در دیوارنگاری شهری معاصر بررسی کنیم ، باید نمای ساختمان‌های شهر را مورد بررسی قراردهیم ؛ زیرا در گذشته این نماهای ساختمانی بودند که با تزیینات هماهنگ با معماری کارکردی زیباشناسانه ارایه می‌کردند. امروزه در نماسازی شهرها شاهد سه سبک ۱- قدیمی (ساده و آجری با دیوارهای آجر و کاهگِل و سقف‌های شیروانی و پنجره‌های چوبی) ۲- میانی (فلز و سیمان به گونه‌ای گسترده و متنوع ، تنوع مصالح با تزیینات ساده) ۳- جدید (ساختمان‌های مرتفع ، تنوع مصالح ، سبک‌های کلاسیك اروپایی ، بی‌هویتی فضای شهری) مواجه هستیم. این نماسازی سه بافت قدیمی ، میانه و مدرن را در شهرها به‌وجود آورده است که با توجه به نوع مواد و مصالح ، رنگ ، بافت و فرم مصالح با یکدیگر متفاوتند. در این میان نوسازی ، ایجاد اتوبان‌ها و عدم همجواری ساختمان‌ها ، جداره‌های غیرکاربردی برای معماری به‌وجود آورده که در بهترین شکل با رنگ‌های ساختمانی پوشانده و گاه با سیمان‌کاری یکدست خاکستری و سفید رها می‌شوند. این مهم در حالی است که این جداره‌ها زاویه و گستره دید گسترده در سطح دیوار و فضای شهر به‌وجود می‌آورد و چنانچه هوشمندانه در فضاسازی جدید به‌کار گرفته شود ، خود تبدیل به سطحی زیباشناسانه در بستر شهر می‌شود. تاکید بر ارزش‌های زیباشناختی دیوار در همبستگی و هماهنگی با فضای اطراف و کاربرد خلاقانه متریال‌های معاصر ، قادر به فعال‌سازی بسترهای جدید و ادامه راهی می‌شود که دیوارنگاران سنتی با رویکردهای خلاقانه به آن دست یازیدند. بنابراین به نظر می‌رسد ، به جهت آشنایی با چگونگی کاربرد مصالح مدرن با رویکردهای تزیینی باید با نوع مصالح جدید و چگونگی کاربرد آن در فضای جدید آشنا شد. برخی از این مصالح چون آجر ، سنگ ، چوب ، آینه و شیشه‌ها با مصالح سنتی مشترکند ، هرچند فرم و نحوه بکارگیری متفاوتی دارند ؛ اما دیگر مصالح چون آسفالت‌ها ، بتن ، آهن ، سنگدانه‌ها و رنگ‌های صنعتی ، جدید هستند و ضروری به نظر می‌رسد تا به بررسی مواد و مصالح نوین پرداخته شود.

آسفالت: آسفالت (بتن قیری ، مخلوط شن و ماسه ، سنگ‌ریزه+ چسباننده‌های نفتی و قیری) جزء اصلی‌ترین مصالح معماری امروز است. کاربرد آن بیشتر در فرش کردن خیابان‌ها و بزرگراه‌ها است و از لحاظ بصری دارای کیفیتی نازل است. هرچند با آشنایی و شناخت از مواد ترکیبی آن و نحوه استفاده از

آن در ترکیب با مصالح دیگر می‌توان کیفیت بصری آن را ارتقاء بخشید. از نمونه‌های امروزی آن با کیفیت بصری مطلوب ، میتوان از آسفالت‌های تزیینی نام برد که فقدان جذابیت و غنای بصری در این نوع آسفالت را حل می‌کند. آسفالت‌های تزیینی را با رنگ‌ها و طرح‌ها و بافت‌های متفاوت و نقوشی که معمولا به آسفالت داغ وابسته نیستند ، در اختیار طراحان قرار می‌گیرند. رنگ‌ها در آن دارای ضریب انعکاسی خورشید هستند تا در کاهش اثرحرارتی در محیط شهری اثر بخش باشند.(ساونیسکس ، ۱۳۸۸ :۲۷-۳۹) از دیگر مصالح مطلوبی که از آسفالت به دست می‌آید ، آسفالت سبز است. این نوع از آسفالت دارای رنگ‌های روشن است و عملکرد بهتری در انعکاس خورشید دارند ؛ ضمن آنکه حرارت و آلاینده‌هایی را که از طریق هوا انتقال می‌یابند را دور می‌کنند. آسفالت از جمله مصالحی است که دارای قابلیت بازیافت است ، مقاوم است وکف‌سازی با آسفالت‌های رنگی ، با ایجاد رنگ و بافت متنوع در محیط قادر خواهد بود سطوح خاکستری و یکدست شهرهای امروز را تبدیل به عنصری زیباشناسانه کند.

بتن: بتن مصالحی بادوام ، کم هزینه ، شکل‌پذیر و مخلوطی از سیمان ، ماسه ، سنگدانه و آب است. بتن به صورت درجا ، پیش ساخته ، چاپی و رنگی کاربرد دارد و به نظر تنها مشکل آن ، ترك خوردن است. بتن جزء مصالحی است که امروزه کاربرد وسیع در شهرسازی دارد و در دیوارسازی عمودی و افقی ، پله‌ها ، گلدان‌ها ، مبلمان شهری ، کف‌سازی ، دیوارسازی و موزاییک مورد استفاده قرار می‌گیرد. پرداخت‌کاری بتن و نقش‌اندازی روی آن به صورت تخته کشی و تخته ماله‌ای ، پرداخت جارویی ، پرداخت سنگدانه‌ای نمایان ، پرداخت کاری قالبی (با استفاده از نقوش هندسی) ، سندبلاست یا شن‌زنی ، پرداخت‌کاری تیشه‌ای (توسط چکش بادی) و قالب‌های آستردار ، که نقش و بافت هندسی و غیر هندسی را به بتن می‌دهد ، انجام می‌شود. جهت رنگ دادن به بتن ، رنگ را با بتن مخلوط می‌کنند تا در اثر گذر زمان و شرایط جوی از بین نرود. در روش استفاده از بتن چاپی نیز هنگام خیس بودن بتن ، آن را درون قالب طرح‌دار ریخته و الگوی دلخواه روی آن چاپ می-شود. (ساونیسکس ، ۱۳۸۸ : ۷۵-۱۱۰) با این همه آنچه از کاربرد بتن در فضاهای شهری امروز داریم ، سطوح یکدست و فاقد تزیینی است که بعدها در راستای زیباسازی با کاشی‌های شکسته که خود تبدیل به معزلی دیگر برای آن می‌شود ، پوشانده می‌شوند. به نظر بتن از جمله مواد شکل‌پذیر و مقاومی است که چنانچه قابلیت‌های آن در فضاهای شهری درک شود ، قادر خواهد بود تا به بیشترین تنوع تزیینی را به وجود آورد. (تصویر شماره ۶)

تصویر شماره ۶- استفاده از بتن در جداره‌های شهری با نقوش قالب زده شده و هماهنگ با متریال. منبع: https://customrock.com/gallery/precast/

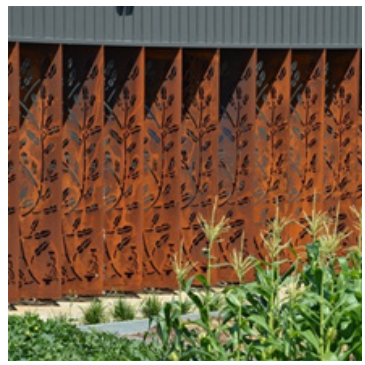
آجر : آجر از مصالح سنتی معماری و دیوارنگاری است که امروزه نیز در معماری کاربرد فراوان دارد. متاسفانه آجر در معماری و دیوارنگاری امروز مهجور مانده و با وجود قابلیت‌های فراوان در اجرا و علی‌رغم تکنیک‌های جدید ، مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. در گذشته آجر هم جزئی از شالوده بنا بود و هم عنصری در جهت تزیین و معمار و دیوارنگار با هوشمندی آن را در بنا به کار می‌بردند. آجر ماده‌ای مقاوم ، بادوام و جذاب است. قطعات آن انعطاف‌پذیری شگرفی در خلق الگو ، فرم ، بافت ، سایه و جزییات دارد و جذابیت‌های بصری فراوانی در اختیار طراحان قرار می‌دهد. مواد خام آن از طبیعت به دست می‌آید ، در منطقه رنگ‌های متفاوت دارد ، نوعی از حس مکان به بیننده منتقل می‌کند و چیدمان متفاوت آن بافت‌های متفاوتی را در تزیینات به‌وجود می آورد. (تصویر شماره ۷) آجر دارای شش وجه است و شش جهت‌گیری در دیوارنگاره‌های تزیینی ایجاد می‌کند ؛ آجر به صورت راسته ، کله ، نره خفته ، هره ، نره راسته و... چیده می‌شود و با هر ترکیب فرم‌ها و بافت‌های بی‌شماری به‌وجود می‌آورد. از آجر در سنگفرش خیابان‌های پیاده‌رو نیز استفاده می‌شود ؛ ا ما بیشترین کاربرد آن در دیوارهای مشبك (با قابلیت زیبایی و استحکام و عبور نور و جریان هوا) لوزی‌کاری (که دارای اثر بصری جذابی است و معرف الگوی قطری آجر است و از آجر کله در آن استفاده می‌شود.) دیوارهای مارپیچ ، دندانه اره‌ای(که به شکل دندان موشی است.) و آجرکاری مجسمه‌ای است. (ساونیسکس ، ۱۳۸۸ :۴۱-۷۴)

سنگ: سنگ‌ها چنانچه بیان گردید ، از عناصر اصلی معماری در گذشته و امروز ایران است و گستره عظیمی از رنگ ، بافت و پرداخت دارد. زمین‌شناسی‌های متفاوت سنگ‌های متفاوتی را در طبیعت به‌وجود آورده‌اند و جاگذاری مناسب سنگ‌ها و دسته‌بندی آنها می‌تواند قابلیت‌های بسیاری را در اختیار طراحان قرار دهد. هرکدام از انواع سنگ‌ها دارای بافت ، رنگ و پرداختی متفاوت از دیگری است و با شناخت انواع آنها و خلاقیت در استفاده از سنگ در معماری و دیوارنگاری می‌توان تنوعی بی‌مانند از فرم و بافت ایجاد نمود.(ساونیسکس ، ۱۳۸۸ :۱۳۳-۱۵۸) سنگدانه‌ها نیز سنگریزه‌هایی هستند که مخلوط با بتن و یا به تنهایی در تزیینات ساختمان مورد استفاده قرار می‌گیرند و آنها را از لحاظ دانه‌بندی و رنگ‌بندی از هم تفکیك می‌کنند. از موارد استفاده گسترده از آنها ، می‌توان از نقاشی درکف ، بصورت سنگفرش شنی و مخلوط با بتن در دیوارنگاری نام برد. سنگدانه‌ها به‌صورت شن و ماسة

دانه‌بندی شده امروزه در طراحی فضا کاربرد فراوان دارند. (ساونیسکس ، ۱۳۸۸ :۱۷-۲۶) با شناخت قابلیت‌های بی‌شمار آنها در طراحی و تزیینات می‌توان گستره بی‌مانندی از فرم‌ها به‌وجود آورد.

تصویر شماره ۷- استفاده از قابلیت‌های سنگ در دیوارنگاره‌های شهری
منبع: https://www.archdaily.com/868122/experience-renzo-pianos-valletta

فلزات: فلزات از عناصر اصلی معماری مدرن است که به طور گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرند. فلزات آلیاژها یا عناصر فلزی هستند که خاصیت مهرکوبی ، چکش‌خواری و قالب‌زنی دارند. هرکدام از فلزات خاصیتی منحصر به فرد با انواع دیگر آن دارد ؛ آهن و مس: خاصیت اکسیداسیون ، آلومینیوم: درخشندگی ، صیقلی ، انعکاسی و در برابر خوردگی مقاوم است. فلزات را در قالب‌های کلی ، به سنگین و سبک ، مات و شفاف ، مفتول و ورق مشبک یا مسطح تقسیم می‌کنند. با شناخت خصوصیات و ویژگی‌های هر کدام از این عناصر فلزی می‌توان با کاربرد آن در معماری و تزیینات به شکل‌هایی ناب رسید و طرحی متناسب با کاربرد هریك از این عناصر متناسب با هویت شهری و پیشینه آن مکان به‌وجود آورد. نمونه‌های خلاقانه طراحی جدید فلزات امروزه در آبراه‌ها ، مبلمان شهری ، گل‌جای‌ها ، حفاظ‌ها و دیگر عناصر مرتبط با مبلمان شهری نشان از انعطاف‌پذیری این ماده جدید در کاربرد دارد و چنانچه قابلیت‌های آن متناسب با رویکردهای طراحانه محیط به‌کار گرفته شود ، جزء عناصر ارزشمند در طراحی دیوارنگاره‌های امروز به شمار می‌آید. (تصویرشماره ۸)



تصویر شماره ۸-
استفاده از قابلیت‌های فلز در دیوارنگاره‌های شهری
منبع: https://www.pinterest.com/pin/۷۵۸۷۸۶۲۳۷۱۹۸۵۷۳۶۵۵/

چوب: چوب از مصالح معماری سنتی و مدرن است و امروزه با رشد تکنولوژی و ساختن انواع آن در کارخانه‌ها ، شاهد تنوع زیادی در فرم و رنگ چوب هستیم. از مدل‌های امروزی آن نئوپان و ام دی اف سبک و سنگین است که در درها و پنجره‌ها ، دیوارهای کاذب و دکوراسیون داخلی کاربرد فراوان دارد. متاسفانه به دلیل عدم هماهنگی آن با شرایط جوی و جغرافیایی و کمبود آن ، کاربرد چوب امروزه بالاخص در تزیینات دیوارنگاره‌ها به شدت کاهش یافته است ؛ در صورتی‌که با تمهیدات مناسب و روکش‌سازی‌های متناسب با محیط ، یکی از عناصری است که به لحاظ ساختار بافتی و هویتی ، قابلیت‌های بالایی در ساخت جداره‌های محیطی دارد. امروزه معماران در جهت احیاء تزیینات سنتی معماری و در تلفیق آنها با مصالح مدرن اقدامات خلاقانه‌ای در جداره‌های محیطی نما و نمای ساختمان انجام می‌دهند که به نوعی رویکرد نوین دیوارنگارانه دارد و به نظر چنانچه تمهیدات بصری از این دست حوزه‌ای مشترک در دیوارنگاره‌های جداری اعم از اتوبان‌ها و منازل باز کند ، قادر خواهد بود راه‌کارهای ارزشمندی در احیاء نقوش سنتی ارایه دهند.

شیشه ها و آینه ها: شیشه یکی از عناصر مهم و حیاتی در معماری مدرن است و قابلیت‌های کارکردی فیزیکی آن به علت عبور نور ، آن را بیش از هر مصالحی مورد توجه هنرمندان ، معماران و طراحان قرارداده است. در واقع مفهوم شفافیت تاثیر مهمی در معماری قرن بیستم و بیست و یکم دارد. میرمیران شفافیت را یکی از اصول حاکم بر هستی و معنای آن را حرکت همیشگی و تکامل هستی از کیفیت مادی به کیفیت روحی می‌داند. به عقیده وی معماری جهان نیز هماهنگ با اصل شفافیت پیشرفت کرده است و معتقد است که در سیر تکامل معماری جهان همواره از ضخامت سازه و توده بنا کاسته شده و به طبع آن گسترش فضایی در داخل و افزایش امکان دید صورت گرفته است. (میرمیران ، ۱۳۷۷: ۶۷)گستردگی تحولات صنعت شیشه‌سازی بافت ، رنگ و طرح‌های متنوعی از آن ارایه داده و به تبع آن این تنوع کاربری‌ها و فرم‌های متفاوتی در فضای شهری مدرن ایجاد نموده است. آجرهای شیشه‌ای ، شیشه‌های منشوری ، ترمولکس ، تریپلکس ،کاتاترمیك ، سکوریت ، مشبك ، الیاف‌های

شیشه‌ای و هنری جزء کوچکی از انواع شیشه‌هایی است که امروزه مورد توجه و استفاده معماران و طراحان قرار می‌گیرد. بی‌شک شناخت انواع آن و آشنایی با کاربرد آن‌ها ، ایده‌ها و رویکردهای خلاقانه بسیاری در اختیار طراحان شهری قرار می‌دهد و به طراحان جهت ایجاد سطوح انعکاسی و نورهای رنگی با نقوش مورد نظر و هماهنگ با دیوار و معماری ایده‌های بسیاری می‌دهد. امروزه استفاده از آینه به عنوان یک رکن اساسی در تزیینات معماری رونق یافته است. طراحان می‌توانند با شناخت خواص فیزیکی ، واقف بودن به اصول فرم در فضا ، شناخت نور و پرسپکتیو و آگاهی از نقوش تزیینی سنتی و مدرن ، روانشناسی رنگ‌ها و غیره از آینه‌ها و شیشه‌ها به شکل متحرک یا ثابت در فضای معماری بهره ببرند. همچنین امروزه استفاده از شیشه‌های هوشمند در فضای داخلی و خارجی ساختمان ، سبب کاهش برون رفت ذخیره انرژی ساختمان گردیده و جهت صرفه‌جویی انرژی و مباحث زیباشناسانه ، ابزاری مناسب در اختیار طراحان و معماران قرار می‌دهد[۷] .

نتیجه:

معماری و دیوارنگاری در هنر سنتی ایران دو جزء پیوسته و همبسته یکدیگر بودند و تمهیدات دیوارنگارانه ، همراه با ساخت بنا و متناسب با مصالح بستر دیوار انتخاب می‌شد. معمار و دیوارنگار سنتی جهت اجرای دیوارنگاره‌ها تمهیدات و پیش‌فرض‌های معین داشت و غالبا سطوح تزیینی دیوارنگاره‌ها همراه با ساخت بنا انجام می‌گرفت. شناخت مصالح بوم‌آورد ، توجه به قابلیت مواد و متریال ، توجه به سطوح کاربردی و غیرکاربردی در طراحی دیوارنگاره‌ها ، همکاری معمار با دیوارنگار و همپوشانی مصالح بنا با مصالح دیوارنگاره‌ها از جمله عواملی است که دیوارنگاره‌های تزیینی معماری سنتی ایران را این-چنین برجسته نشان می‌دهد.

در این میان شناخت قابلیت‌های مواد و مصالح این امکان را برای دیوارنگاران مهیا نمود تا با تمهیدات بصری و رویکردهای هوشمندانه از قابلیت‌های متریال‌های مورد استفاده ، هم‌جهت با بستر دیوار استفاده کنند. همین امر باعث کاربرد شیوه‌های نو در استفاده از مواد و متریال شد ، مساله‌ای که دیوارنگار را محدود به استفاده از قابلیت‌های مصالح بستر دیوار می‌کرد ، باعث بروز و ظهور شیوه‌های کاربردی و نقوشی شد که ماهیتی وابسته به این مصالح دارند. نقش‌های هندسی آجرنگاری‌های تزیینی ، اسلیمی‌ها و کادربندی‌ها و یزدی‌بندی‌های گچ‌نگاری‌ها ، نقوش چکیده‌نگارانه سنگ‌نگاره‌ها ، خط‌نگاری‌های معرق و مشبک با اسلیمی‌های دوار و هندسی کاشی‌نگاری‌ها و شکل‌بُری‌های فُرمیک آینه‌ها و شیشه‌های انعکاسی ، نشان از هماهنگی مواد و مصالح با نقش و فرمی‌است که آن مصالح ایجاد می‌کنند. این مهم تنها با شناخت قابلیت‌های این مواد و رابطه سودمند آنها با فرم مطلوب‌شان به دست می‌آید ؛ مساله‌ای که در دیوارنگاری معاصر با وجود پیشرفت در شناخت مواد ، مورد اغفال قرار گرفته است.

در معماری امروز سطوحی وسیع از دیوارهای مرتفع خالی از هر تمهید معمارانه و دیوارنگارانه ،

---

۷ استفاده از شیشه های فتوکرومیک که با قرارگیری در برابر نور با تغییر رنگ از خود واکنش نشان میدهند و همچنین شیشه های ساطع کننده نور مجهز به سیستم لامپهای LED به افت گرما و سرمای ساختمان در فصول مختلف سال کمک می‌نماید.

سرنوشت خود را به دست رنگ و قلم موی نقاش می‌سپارد که نه مصالحی هماهنگ با معماری و نه سعی در هماهنگی با محیط دیوار دارد. عناصری چون پنجره‌های مشبك چوبی ، آجرنگاری‌های تزیینی ، طاقها و نیم‌طاق‌ها با رنگ بر دیوارنگاره‌ها افزوده می‌شوند تا احساسی از فضای گذشته در شهر ایجاد شود ؛ غافل از این مسئله که این شیوه اجرا جز ایجاد فاصله میان دیوار و اثر ، محصولی دیگر برای شهر ندارد و رنگ‌ها به سرعت رنگ می‌بازند و دیوار به بستر رنگی پوسته شده بدل می‌گردد. بنابراین به نظر می‌رسد ، جهت ایجاد تعامل با دیوار ؛ به عنوان بستر ، مواد و مصالح جدید ؛ به عنوان متریال‌های هماهنگ با فضای شهری جدید و هنرمند دیوارنگار و معمار امروز باید: ۱- به نحوه استفاده از مصالح جدید و کاربرد خلاقانه آنها در جهت تزیین و هماهنگی با بنا و فضای دیوارنگاره توجه و هماهنگ با هم عمل کنند.۲- در طرح و نقشه‌های اولیه ، تمهیدات بصری برای سطوح جانبی دیواره‌ها در نظر گرفته شود. ۳- از مواد و متریال‌هایی هماهنگ با مصالح معماری در تزیینی بنا و هماهنگ با اقلیم منطقه استفاده کنند و ۴- از قابلیت تکثیر مینیمال در تزیینات اسلامی در بناهای جدید استفاده کنند.

منابع:

اتینگهاوزن ، ریچارد ، الگ گرابر(۱۳۹۳) هنر و معماری اسلامی ، ۶۵۰-۱۲۵۰ ، جلد اول ، ترجمه یعقوب آژند ، انتشارات سمت ، تهران.

اصلانی ،حسام ، (۱۳۸۵) «شیوه ی اجرای تزیینات کشته بری در کاخ عالی قاپو» ، گلستان هنر ، شماره ۵. صفحات۱۲۳-۱۳۰

امرایی ، مهدی ، (۱۳۹۱) ارسی ، پنجره های رو به نور ، انتشارات سمت ، تهران.

انصاري ، مجتبي ،(۱۳۸۱) تزيين در معماري و هنر ايران ، دوره اسلامي با تاكيد بر مساجد ، مدرس هنر ، دوره اول ، شماره اول ، صفحات ۵۹-۷۳

پاکباز ، رویین ،(۱۳۷۹) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز ، انتشارات زرین و سیمین ، تهران.

پاکباز ، رویین ،(۱۳۸۳) دایره المعارف هنر ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي ، فرهنگ معاصر ، تهران.

پوپ ، آرتور ،(۱۳۷۳) معماری ایران ، ترجمه غلامحسین صدری افشار ،چاپ سوم ، فرهنگیان ، تهران.

پیرنیا ، محمدکریم ، (۱۳۸۷) سبک شناسی معماری ایران ، چاپ هشتم ، سروش دانش ، تهران.

دونالدون ، ویلبر ، (۱۳۴۶) معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان ، ترجمه عبدالله فریار ، نشر نگاه و نشر کتاب ، تهران.

دهخدا ، علی اکبر(۱۳۴۳) لغت نامه ، انتشارات دانشگاه تهران ، تهران

زمرشیدی ، حسین(۱۳۸۱) معماری ایران ، مصالح شناسی سنتی ، انتشارات زمرد ، تهران

ساوینسکس ، راب(۱۳۸۸) کاربرد مصالح در طراحی منظر ، مترجمین: مامك صلواتیان. محمد فرزین مقدم ، انتشارات کاوش پرداز ، تهران

سجادی ، علی ، «هنر گچ بری در معماری اسلامی ایران» ، اثر ، شماره ۵۲ ، صفحات ۱۹۴-۲۱۴

سیکه ایروس ، داوید آلفارو(۱۳۶۲) نگاهی به زندگی و آثار نقاشی مکزیکی ، سیکه ایروس ، ترجمه

فریده شبانفر ، دنیای نو ، تهران.

علوی نژاد ، سید محسن ، احمد نادعلیان ، اصغر کفشچیان مقدم و علی اصغر شیرازی (۱۳۹۰) "مطالعه تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزیینات معماری و دیوارنگاری در منابع هنراسلامی" ، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره ، شماره ۱۵ ، تابستان ۱۳۸۹ صفحات۴-۱۷

علوی نژاد ، سیدمحسن(۱۳۸۷) "بررسی مفهوم دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی" ، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره ، شماره ۷ ، صفحات۱۷-۲۹.

کفشچیان مقدم ، اصغر(۱۳۸۳)بررسی ویژگی های نقاشی دیواری ،نشریه هنرهای زیبا ، شماره ۲۰ ، صفحات۶۷-۷۸

کیانی ، محمدیوسف و همکاران ، (۱۳۶۲) «مقدمه ای بر هنر کاشیگری ایران» ، انتشارات وزارت ارشاد اسلامی ، تهران.

کیانی ، محمدیوسف ،(۱۳۷۶) تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی ، سازمان میراث فرهنگی کشور ، تهران.

مقیم پورر بیژنی ، طاهره ، (۱۳۸۷) «آینه کاری در معماری قاجار و نگاهی مختصر بر پیشینه آینه و کاربرد آن در تاریخ هنر ایران» ، کتاب ماه هنر ، ۱۱۹. صفحات ۷۰-۷۷

مصطفوی ، سیدمحمدتقی ،(۱۳۵۹) نگاهی به هنر معماری ایران ، شرکت سهامی سیمان تهران ، شرکت سهامی سیمان شمال ، تهران.

معین ، محمد(۱۳۸۱) فرهنگ فارسی آ-خ. انتشارات امیر کبیر ، تهران

میرمیران ، سید هادی ،(۱۳۷۷) ، سیری از ماده به روح ، معماری و شهرسازی ، شماره ۴۲-۴۳ ، صفحات: ۱۰۰-۹۴

هیل ، درك. اولگ گرابر(۱۳۷۵) معماری وتزئینات اسلامی ، ترجمه : مهرداد وحدتی دانشمند ، انتشارات علمی وفرهنگی ، تهران

هیلن براند ، رابرت ، (۱۳۷۹) معماری اسلامی ، ترجمه ایرج اعتصام ، تهران ، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری شهرداری ، تهران.

هیلن براند ، رابرت ،(۱۳۸۷) ، معماری اسلامی ، ترجمه باقر آیت االه زاده شیرازی ، روزنه ، تهران

یاوری ،حسین ، (۱۳۹۰) ، « سیری در عناصر و تزیینات معماری ایران» ، توتیا ، تهران.

Reisner, George, Clarence Fisher, and David Lyon. 1924. Harvard Excavations at Samaria (1908-1910). Cambridge: Harvard University Press.

Ghirshman, Roman. 1964. Iran: Protoiranier, Meder, Achämeniden, München: C.H. Beck.

Karaman, Özgül Yilmaz(2015), Mine Tanaç Zeren, Case Study: Examples Of Wooden Vernacular Architecture -Turkish Houses In Western Anatolia, Ybl Journal Of Built Environment Vol. 3 Issue 1-2 (2015),Pp 77-87.-Klei

abstract

The traditional murals of Iranian architecture are based on a creative order, consisting of materials and materials that are rooted in the ecological and vital materials and locations of their execution. This is important as technology, new materials and advanced construction innovations in the field of wall paintings have not been achieved, and due to lack of knowledge of materials capabilities and lack of ethical techniques used in urban wall paintings, it has become increasingly commonplace.

Therefore, the purpose of this research is to recognize the applied methods and decorative approaches in traditional murals of Iranian architecture and how they can be retrieved with the modern technologies of modern materials in urban murals. For this purpose, library studies have collected and categorized materials and with a descriptive and analytical approach to identifying their practices in decorative murals. Then, with a descriptive and analytical approach, new materials and technologies are explored and the capabilities of such technologies in the field of public space mural are examined.

According to the research done, masonry and architecture in the tradition of Iranian cities are a continuous and functional set. The present-day anthropological necessity in the wall space coupled with the construction of the building was a creative undertaking that required the accompaniment of the architect and artist in creating a harmonious, passive and uniform context. Understanding the materials and how they work is essential in the design of wall paintings that the Iranian architect and artist have achieved in a not too long tradition, and in view of modern materials in modern cities and the presence of architects and artists, they will be able to provide wall space as an active venue. And work in harmony with other components of the wall painting.

Keywords: Mural, Architectural Decoration, City, Traditional Materials, Modern Materials

نگرشی نو در اجرای محیطی و شهری بر اساس مفهوم موسیقی و معماری

شکوه سادات آثاری یزدی | دانشکده ریاضی، دانشگاه علوم و تحقیقات تهران
parissaasary@aol.com

فاطمه میرزایی پورمیبدی | دانشکده هنرومعماری، دانشگاه یزد
fatemeh137723@gmail.com

چکیده:

در تمامی هنرها ایجاد نوعی فضای عاطفی و روحی ، یکی از هدف های آفرینندگان هنراست. ۱ضمن آشنایی با هنرهای هفتگانه می‌توان دریافت که تمامی آنها در بعضی از زمینه ها دارای اشتراکاتی می‌باشند و نگرش یک هنر از زاویه دید یک هنردیگر می تواند راهی برای پیمودن این مسیر باشد. با توجه به اینکه موسیقی یک هنر محض و زیبا و معماری هنری کاربردی به نظر می رسد ، استفاده از امکانات و ویژگی‌های موسیقی در خلق زیبایی و بیان احساسات در حیطه معماری ، می تواند آن را بیش از پیش دست کم از بابت مسایل زیبایی شناختی در معماری غنی تر سازد و معماری مکانی باشد برای ظهور موسیقی و زمان را برای مخاطبان خود لذت بخش تر کند.

در این مقاله هدف ، آشنایی بیشتر با رابطه میان موسیقی و معماری شهری و مردمی نمودن آن می باشد و همچنین استفاده از این ایده در قالب فضاهای شهری مورد توجه قرارگرفته است .

باتوجه به نیاز موسیقی در فضاهای شهری میتوان فضاهایی در پارک ها برای موسیقی و یا به صورت اختصاصی یک پارک موسیقی برای استفاده عموم مردم جامعه در نظر داشت تا کیفیت های خاص شهری که فقدان آن احساس میشود را جبران کنیم و با توجه به تاریخ یزد میتوان فضاهای شهری یزد را با هدف ایجاد فضایی برای اجرای فعالیتعای هنری همچون نقالی ، تاتر خیابانی ، موسیقی و ... ،برای بهبود بخشی کیفیت به فضاهای شهری متناسب با معماری ایرانی و سنتی یزد در بافت تاریخی شهر اصلاح و طراحی نمود ،که پیوند زیادی با آداب و رسوم ایران دارد و مصالح آن از مصالح بومی یزد و مصالح بازیافتی استفاده می‌گردد.

مساله اساسی این مقاله ، تامل در فضاها شهری در رابطه با موسیقی و معماری می باشد تا کیفیت های فضای شهری را بهبود بخشد و جلوه های روانی و زیبای بیشتری را در شهر فراهم نماید.

کلید واژه: موسیقی و معماری ، پارک موسیقی ، تأترخیابانی ، معماری ایرانی و سنتی

مقدمه:

معماری و موسیقی در ابعاد علمی و به‌ویژه هنریشان ، از ارکان اصلی فرهنگ و تمدن بشر در هر گستره‌ی زمانی ، و بیانگر رشد و تعالی روحی و معنوی افراد نسل خود بوده و نیز نمایانگر نحوه‌ی نگرش و بینش آنان به جهان پیرامون و درون خود است. انسان در حیات معنوی خود و در گستره‌ی فعالیت‌های خویش ، به شیوه‌های مختلف به دنبال کمال بوده و از هنر ، به‌عنوان ابزاری برای تجلی روح در جستجوی «کمال و جمال مطلق» استفاده کرده است.[۱]

هنر زمانی تعالی پیدا می کند که خود را به مردم نزدیک تر کند. با توجه به اینکه موسیقی یک هنر محض و زیبا و معماری هنری کاربردی به نظر می رسد ، استفاده از امکانات و ویژگی های موسیقی در خلق زیبایی و بیان احساسات در حیطه معماری می تواند آن را بیش از پیش دست کم از بابت مسایل زیبایی شناختی در معماری غنی تر سازد و معماری ، مکانی باشد برای ظهور موسیقی و زمان را برای مخاطبان خود لذت بخش‌تر کند .

معمار و موسیقیدان برای آفریدن اثری که بخواهد و بتواند دارای موجودیت معنوی باشد و برای متعالی کردن انسان‌ها کارایی داشته باشد ، ناچار باید دو وجه «مطلق» و «ملموس» را در فضا در نظر بگیرند و با این دو کار کنند [۱].

جبریت محیط بر این باور است که تغییر در محیط های جغرافیایی ،اجتماعی ، فرهنگی و محیط ساخته شده موجب تغییر در رفتار می‌شود . [۳]معماری و موسیقی هرکدام به نوبه خود میتوانند فضایی را تعریف کنند. معماری مردمی (معماری مورد پسند عامه مردم) ظاهراً متکی به شیوه های سنتی است ، موسیقی عامیانه که به یک جامعه گسترده تعلق دارد و دارای شاخصه‌های گونه‌گونی است . معماری بومی که گویا برخاسته از معماری مردمی است و مانند موسیقی محلی یا موسیقی بومی ، به صورت کلی میتوان گفت که توجه به نمادها و سمبل‌ها وسیله‌ای است برای برقرار کردن رابطه میان بنا و مردم ، همچنان که در موسیقی علمی نیز استفاده از تم‌های محلی و نواهای فولکوریک وسیله‌ای جهت برقراری همین نوع ارتباط عاطفی و ذهنی با مردم است . [۲]

با در نظر گرفتن اشتراکات و ویژگی‌های معماری و موسیقی و مقایسه‌ی فضاهای خلق شده در این دو حیطه مشاهده می‌کنیم که هر دوی این هنرها محصول ذهن خالق ، نیاز مخاطب ، شرایط فرهنگی ، سیاسی و اقلیمی بوده و متجلی روح زمان و مکان هستند. شاید هزاران سال پیش فقط نیازهای مادی بشر برای داشتن سرپناه و برقراری ارتباط کلامی ، کم‌کم باعث پیدایش هنرهایی چون معماری ، نقاشی ، رقص و موسیقی به تقلید از فرم و اصوات موجود در طبیعت شد ، اما به مرور الهامات درونی خالق این هنرها و اختراع ابزارهای جدید و تأثیرپذیری از شرایط بومی در ابعاد مختلف موجب گسترش این هنرها و به چالش کشیدن ذهن ، احساسات و رفتارهای مخاطبین توسط آفرینندگان این دو هنر شد ؛ یعنی زمانی این مقولات تنها معلول شرایط و نیازهای بشری بوده‌اند ، اما رفته‌رفته در دورِ تسلسل قرار گرفته و همزمان معلول شرایط زمان و مکان شده‌اند. تبدیل سوژه به معماری و موسیقی فاکتورهای

مشترکی دارند. در موسیقی ، این احساس تنها از طریق گوش سالم ایجاد می‌شود و با قیاس این دو نوع فضای مادی (در معماری) و معنوی (در موسیقی) و با در نظر گرفتن پیشرفت‌های به عمل آمده در طول تاریخ ، شاید بتوان گفت که معماری با دارا بودن ابعاد مختلف جوابگوی معلولان ناشنوا و نابینا هم می‌باشد ، لکن موسیقی نه‌تنها برای ناشنوایان ناشناخته است ، حتی برای نابینایان نیز تأثیرات روانی کمتری دارد ، چراکه تصور کاملی از دنیای بیرون ندارند ، خصوصاً وقتی موسیقی همراه با آواز باشد. اما می‌توان با خلاقیت و کاربرد ابزارِ جدید فضاهایی نو و قابل درک در هر دو هنر برای تمامی اقشار جامعه‌ی بشری خلق کرد: همانند خلق فضایی معمارانه ، چون ساختمان اپرای سیدنی که تداعی کننده‌ی ریتم در موسیقی است. به این ترتیب ، در آینده‌ی نزدیک شاهد این خواهیم بود که اگر چه فضای معماری گاه یک موسیقی منجمد است ، لکن در نگاهی دیگر معماری ، خودِ موسیقی است. [۱]

بیان مساله:

مساله اساسی این مقاله ، تامل در فضاها شهری در رابطه با موسیقی و معماری می باشد تا کیفیت های فضای شهری را بهبود بخشد و جلوه های روانی و زیبایی بیشتری را در شهر فراهم نماید.

« با توجه به موسیقی های شهر یزد و سرگرمی های مردم یزد به وسیله بازی های محلی که به وسیله نقاره چی صورت میگرفت . هنگام غروب آفتاب این نقاره چی ها در محلی معین بنام نقاره خانه (در بالا خانه ای واقع در میدان قلعه که همان خیابان استانداری فعلی در یزد می باشد) با سرنا و تنبک و دایره (اربونه) آهنگ هایی را بنوازند و غروب آفتاب را اعلام دارند .اغلب نقاره چی ها بدون دعوت به خانه های عروس و داماد یا زایو میرفتند و ترانه هایی را می خواندند و بازی های مختلفی را به معرض تماشا قرار میدادند .گاهی هم از طرف صاحب خانه قبلا نقاره چی ها دعوت به عمل می آمد که در این صورت اکثرا روی حوض خانه تختی می گذاشتند و یا در تالار خانه جای مناسبی قلا برای اجرای بازی در نظر گرفته بودند .» [۴]

و با توجه به نیاز موسیقی در فضای شهری و آنچه در بالا گفته شد ، میتوان فضاهایی در پارک‌ها برای موسیقی و به یا صورت اختصاصی یک پارک موسیقی برای استفاده عموم در نظر داشت تا کیفیت‌های خاص شهری که فقدان آن احساس می‌شود را جبران کنیم و با توجه به تاریخ یزد می‌توان فضاهای شهری را با هدف فضایی به منظور نقالی ،تیاتر خیابانی و اجرا موسیقی و... برای بهبود بخشی کیفیت به فضای شهری اصلاح و طراحی نمود و این فضاها متناسب با معماری ایرانی و سنتی یزد در بافت تاریخی شهر که پیوند زیادی با آراب و رسوم ایران دارد میتواند یاشد تا پیوند مار ا با گذشته این مرز و بوم پررنگ‌تر کند. با توجه به اهمیت این موضوع میتوان ضرورت بررسی کیفیت بهره گیری معماری از قابلیت های موسیقی را به خوبی احساس نمود در این مقاله هدف آشنایی بیشتر با رابطه موسیقی و معماری ، مردمی نمودن آن و استفاده از این ایده در قالب فضاهای شهری اتخاذ شده است. . که در بخش‌های بعدی مقاله به جزییات آن خواهیم پرداخت .

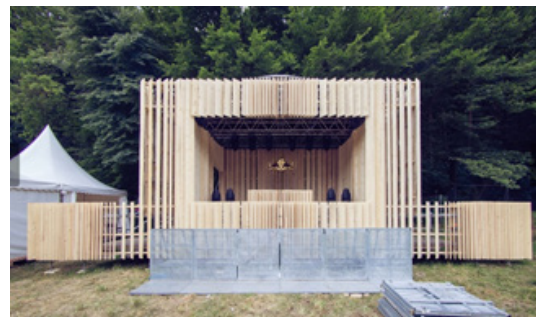
۱. پیشینه تحقیق:

مقالات متعددی در راستا بررسی معماری و موسیقی نوشته شده‌است و به بررسی رابطه بین و مقایسه آنها پرداخته-است مانند "مقاله اشتراکات معماری و موسیقی ، ابزاری مناسب برای خلق آثار معماری و موسیقی از یکدیگر" [۵] و حتی مقالاتی در راستا "تبیین مفاهیم موسیقیایی بافت سنتی شهر یزد در مقایسه با بافت سنتی شهر تبریز"[۶] به اشتراکات این دو مقوله هنری و بازشناساندن مفاهیم معماری ایرانی توسط مفاهیم موسیقی ایرانی می‌پردازد و این اساس وجوه اشتراکات هنر معماری و موسیقی سنتی ایران را در هشت بند در بافت سنتی شهر یزد و تبریز مورد مقایسه قرار می‌دهد اما در این مقاله معماری و موسیقی باتوجه به نیازهای شهری یزد نمود ظاهری پیدا می‌کند .

در این مقاله دو نظریه مرتبط با معماری شهری(جایگاه‌های اجرا هنری و پارک موسیقی) را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲-۱ جایگاه اجراء هنری:

با توجه به تحقیقات صورت گرفته ،به صورت دقیق مشخص نمی‌باشد برای اولین بار طرح ایجاد بناهای شهری برای اجراهای هنری به کدام کشور باز میگردد. اما نمونه‌هایی از آن را می‌توان نام برد که متناسب با فرهنگ آن کشور طراحی و کاربرد جایگاه اجرا ،طراحی شده‌است مانند سکوی دانشگاه موسیقی رد بول واقع در استرالیا. [۷] ما دراین مقاله باتوجه به معماری بومی استان یزد ،سکو و جایگاه‌هایی را برای اجرا در سطح شهر طراحی نموده‌ایم که در بخش توضیحات طرح ، شرح داده-شده‌است.



سکوی موسیقی رد بول –مکان :استرالیا

۲-۲. پارک موسیقی:

در رابطه با تاریخچه و نحوه شکل گیری و یا اینکه اولین پارک موسیقی در چه زمانی و به چه صورتی بوده متاسفانه در بررسی هایی که در این مقاله صورت گرفت اطلاعاتی یافته نشد. اما همانطور که می دانیم موسیقی مدتهای زیادی است که وارد زندگی روزمره انسان ها گردیده و با توجه به ارتباط

عمیقی که این هنر با روح و روان انسان برقرار کرده در معماری و شکل گیری فضاهای معماری نیز مورد توجه قرار گرفته است. پارک موسیقی باید در تلاشی برای مردم شهری شکل گیرد ، کسانی که سر و صدا تولید می کنند ، کسانی که می خواهند به توازنی بااین صداها دسترسی داشته باشند تا موسیقی شخصی خود را بنوازند و تولید کنند. از جمله پارک‌های موسیقی ساخته شده ؛ باغ موسیقی تورنتو[۸] ، پارک کنار رودخانه فوکس ، ایلینویز و پارک هزاره را می‌توان نام برد.

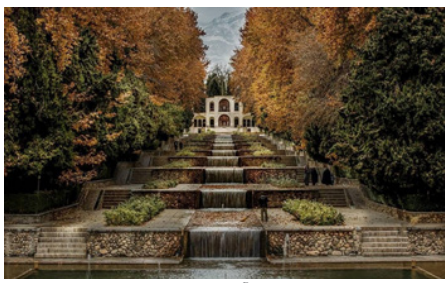
۲. روش تحقیق:

این پژوهش بر مبنای مطالعات کتابخانه ای و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. و این مطالعات بر اساس پایان-نامه ، کتب وسایت مرتبط با معماری شهری انجام گرفته‌است.

ایده‌ها و کانسپت پروژه:

موسیقی با استفاده از صداها و سکوت در مسیر زمان و با سود جستن از حس شنوایی فرد (این ممکن است نوازنده ،آهنگ ساز یا شنونده باشد) و هم چنین با کمک گرفتن از ذهن و خاطرات وی به خلق و آفرینش فضا می‌پردازد. از آن سو معماری نیز با اجزای خود و امکاناتی که در اختیار دارد مسیر پیچیده‌تر با بهرگیری از حواس بینایی ،لامسه ،شنوایی ،بویایی و استفاده از ذهن و درونیات فرد فضای خودر را خلق می‌کند.

بدیهی است وارد نمودن صداها در معماری به طرز مستقیم (مثلا استفاده از جوی آب ،صدای خش‌خش درختان ،پخش صدای موسیقی محیطو ...)یکی از راه‌های تقویت حس شنوایی در معماری است که شاید ساده‌ترین و پیش‌پا افتاده ترین روش باشد .برای این منظور با توجه به بهره‌گیری معماری از موسیقی توجه به حواس فرد به ویژه حس بینایی بسیار تاثیرگذار می-باشد ، در اینجا سعی برآن شد تا موسیقی را معمارگونه بیان نماییم .



باغ شاهزاده ماهان —کرمان : آب عنصر حیات و موسیقی باغ

اما در اینجا موسیقی علاوه‌بر رشد ،نمود ظاهری نیز پیدا می‌کند و جلوه مردمی آن بیشتر می‌شود ،بدین دلیل که مردم موسیقی آن کشور حفظ می‌کنند و موسیقی ،مردم را . موسیقی نماد فرهنگ آن مرز و بوم می‌باشد ،برای حفظ موسیقی و آواهای این سرزمین بایستی به گذشته خود نگاهی نموده و از پدران

خود درس گرفت آنها موسیقی را ترکیبی از ادبیات و موسیقی میدانستند و موسیقی را عضوی جدایی ناپذیر از زندگی می‌دانستند ؛ نقالی تجلی‌گاه رشد موسیقی و ادبیات بود اما این سنت دیرینه امروزی به شکل جشنواره‌های کوتاه در آمده است و ارزش دیرینه خود را از دست داده است و هواداران آن ، کمتر از چند دهه پیش از آن شده‌اند ، چراکه نقالی در فضاهایی مانند قهوه‌خانه‌ها و کاروانسراها بوجود آمد و اکنون آن فضاها وجود ندارند.

عکس سمت راست : نقالی در قدیم ، عکس سمت چپ:پدر نقالی ایران ،مرشد ولی الله ترابی

اولین ایده : طراحی فضاهایی در بافت تاریخی یزد با هدف نقالی ، اجرا موسیقی و تیاتر خیابانی

هدف دیگر این پروژه پررنگ کردن رابطه موسیقی و فضاهای شهری می‌باشد تا موسیقی کیفیت‌های شهری و جلوهای روانی و ظاهری شهر را بهبود بخشد .با توجه به نیاز موسیقی در شهر می‌توان فضاهایی در پارک برای موسیقی ویا به صورت اختصاصی یک پارک موسیقی برای عموم جامعه در نظر گرفت تا کیفیت خاص شهری که فقدان آن احساس می‌شود را جبران نماییم و با این ایده‌حتی میتوان لبه‌های شهری را پویاتر نمود ، جلوه‌موسیقی در شهر یکی از حواس پنجگانه را تشدید می‌کند و میزان تاثیرپذیری از فضا را افزایش می‌دهد.

باتوجه با این نکته در طراحی بیشتر پارک‌ها توجه‌ای به معولین نشده‌است این پارک می‌تواند اولین قدم در توجه به آنها باشد و این پارک می‌تواند اولین پارکی باشد تا والدین همراه با کودکان خود از زمین بازی لذت می‌برند و نشستن بر روی نیمکت و نگاه کردن به فرزندانشان خسته نمی‌شوند .

آلات موسیقی در فضاهای شهری

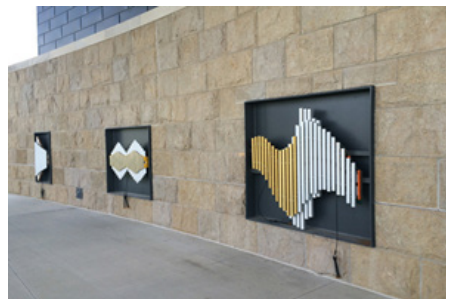
زمین بازی موسیقی می‌تواند چندین سال یکبار عوض شود و چون نیاز به فضاهای زیادی را نیز ندارد می‌تواند در لبه‌های شهری مانند ایسنگاه اتوبوس نیز نصب شود و یا ترکیبی از ایستگاه وابزار موسیقی باشد تا مسافران به‌جای منتظر ماندن و کنترل کودکان خود به فعالیتی بپردازند ،می‌توان نیمکت‌هایی را طراحی نمود تا علاوه‌بر عملکرد نشتن را داشته باشد ، بتوان در کنار آن اجراهایی را نیز داشت و ترکیبی از ابزار آلات و نیمکت باشد. برای ترکیب بیشتر این ابزار آلات موسیقی با شهر می‌توان المان‌هایی طراحی نمود تا علاوه‌بر کارکرد زیبایی شهری ، موسیقی نیز در آن متجلی شود .طراحی این سازها می‌توان نقطه تلاقی هنر مجسمه‌سازی ،عکاسی و معماری باشد تا سازها بهانه‌ای باشد برای تبدیل شدن به شهری پویا از هنرهای مختلف.

این می‌تواند نسل جدیدی از آلات موسیقی در فضای بازباشد که زیبایی مجسمه سازی را با یکپارچگی موسیقی تلفیق می کند. آهنگ های تسکین دهنده از طریق این گروه سازهای کوبه ای ایجاد می شوند که همه می توانند در آن بازی کنند بدون آنکه نیاز به یادگیری قبلی داشته باشند این پارکهای صوتی راهی برای همه افراد مختلف است که در هماهنگی آهنگ می توانند به آن ملحق شوند.

توجه‌ای به معلولین در طراحی پارک موسیقی

مجسمه های هنری علاوه بر قرارگیری در پارک ها ، مسیرهای شهری در مدارس ، مراکز درمانی وتجاری ... می‌تواند واقع شود تا از طریق موسیقی ، جوامع قوی تری ساخته شود و با مردمی شدن موسیقی و مشارکت بیشتر مردم در فضای شهری ،مسلما فضاهایی با کیفیت‌های متفاوت به جامعه عرضه خواهیم کرد.

دومین ایده : طراحی پارک موسیقی ،لبه‌هایی در ترکیب با ابزارآلات موسیقی ،المان شهری در قالب ابزار موسیقی ، ایستگاه اتوبوس صوتی ، مبلمان شهری صوتی.



مبانی نظری پروژه :

امروزه همه جا سخن از این است که ؛ ما می‌خواهیم شهرها و ساختمان‌هایی بسازیم که درصیانت و مداومت آن ، به خوبی و به شایستگی نقش ایفا کنند . این امر تا حد زیادی نشأت گرفته از رشد گستردهٔ بهره‌برداری از زیست بوم است. [۹]

الکساندر در رابطه با واژهٔ "حیات" را بیان می‌کند و زمانی که ۱۵ قانون بنیادی در شیء متجلی شود ، آن شیء حیات می-یابد و مسلما در ساختمان ها ، صنایع دستی و کارهای هنری ، می‌توانیم احساس کنیم برخی از بعضی دیگر سرزنده‌ترند. یکی از قوانینی که الکساندر بر آن‌ها تأکید می‌کند "مرکز" می‌باشد ، یکی از مهم‌ترین قوانینی که به یک شیء حیات می-بخشد. در جدول زیر هدف استفاده از ۱۵ قانون بنیادی را بررسی نموده‌ایم.

قوانین بنیادی	توضیح کلی	نحوه استفاده در طرح
۱. سلسه مراتب مقیاس	همه چیزهایی که حیات دارند دارای طیفی زیبا از مقیاسهای مختلفی می‌باشند.	در تمام اجزا سعی می‌شود مقیاس‌ها از طریق تقسیم بندی انسانی انجام گردد.
۲.مراکز نیرومند	دارای کانونی از توجه میباشند و خاصیت همگرایی و واگرایی دارند .	در جزییات طراحی سقف نمایش نقالی از مراکز نیرومند بهره می‌گیریم و چه بسا فضای نقالی خود نیز یک مرکز تجمع افراد می‌باشد.
۳.مرزبندی	مراکز زنده اغلب از مرزبندیهایی شکل میگیرند.	از مرزبندی به عنوان تفکیک کننده و پیوند دهنده استفاده می‌شود در معماری آن را با "چفت " می‌شناسیم.
۴.تکرار متناوب	مراکز یکدیگر را از طریق تکرار تشدید می‌کنند.	در طراحی مبلمان های موسیقی از این تکرار برای طراحی نیمکت‌ها بهره بردهایم تا نیمکت با ساز یکدست به‌نظر آیند.

قوانین بنیادی	توضیح کلی	نحوه استفاده در طرح
۵.فضای متعین	فضای اطراف آن چیز را تشکیل می‌دهد.	با توجه به اینکه در طراحی از شکل خوب و با تناسبات بهره می‌بریم ، فضای اطراف آن نیز فضای متعین تشکیل می‌دهد.
۶.شکل خوب	زیبا ، مجلل و نیرومند	استفاده از فرم‌های مناسب و خوش فرم از قوانین اصلی طرح می‌باشد.
۷.تقارن موضعی	برای پیوستگی و انسجام طرح و با تقارن خشک و سرتاسری متفاوت و در تضاد می‌باشد.	از تقارن موضعی در طراحی نقشه پارک موسیقی برای طبیعی نشان دادن.
۸.ابهام و انسجام عمیق	مرکز و اطرافش در هم نفوذ کرده و از مراکز اطراف بهره می‌برند.	در طراحی مبلمان و ترکیب ساز با نیمکت از ابهام و انسجام استفاده شده است تا طرح یکنواخت‌تر گردد.
۹.تضاد	زندگی نمی‌تواند بدون تفاوت و گوناگونی رخ دهد ، یگانگی از طریق تضاد تشدید می‌شود.	در سقف فضای نقالی از کاشی هایی با رنگ تیره و روشن استفاده می‌شود و این نوعی تضاد می‌باشد.
۱۰.مراتب تدریجی	یک ویژگی در فضا به آرامی تغییر می‌کند و به ویژگی دیگری تبدیل می‌شود.	- در طراحی مقطع سقف از این ویژگی به خوبی استفاده گردیده به طوریکه سقف از ۰۰۰ شروع و به آرامی به ارتفاع ۴متر می‌رسد . - در طراحی مبلمان نیز از این تغییر آرامی نیمکت به ساز بهره جسته‌ایم.
۱۱.ناهمسانی	محصول رهایی و آزادی در طراحی می‌باشد.	جزییات طراحی سقف و استفاده از انوع آجرها (گری ،سبز و سرخ و ...) تا احساس مصنوعی بودن سقف کم شود و یک کل زنده تجسم شود.
۱۲.پژواک	هر کدام از عناصر صدای دیگری می‌باشد و بهم مربوط‌اند.	در طراحی سکوهای نمایش ، فرم سقف‌ها به گونه‌ای می‌باشد که به طاق‌ها شبیه است و پژواک طاق ضربی می‌باشد.
۱۳.فضای خالی	تهی ، مانند چشب تمام اجزا را بهم پیوند می‌دهد.	در طراحی نقشه پارک سعی می‌شو فضایی خالی را در نظر گرفته شود و آن می‌تواند حوض آب باشد تا مانند حیاط خانه‌های سنتی ، تمام اجزا اطراف را بهم پیوند دهد.
۱۴.سادگی و آرامش درونی	فرم‌های ملموس هندسی	در تمام اجزا سعی می‌شود از این خصلت استفاده گردد تا ارتباط با مخاطب و نحوه‌ساخت آن نیز راحت باشد.
۱۵.جدایی ناپذیری	کل زنده ر به عنوان جزیی در جهان و غیر قابل تفکیک دانستن	در طراحی فرمهای و انتخاب مصالح از این ویژگی استفاده شد تا نسبت به فضای طراحی ، جدا نشود.

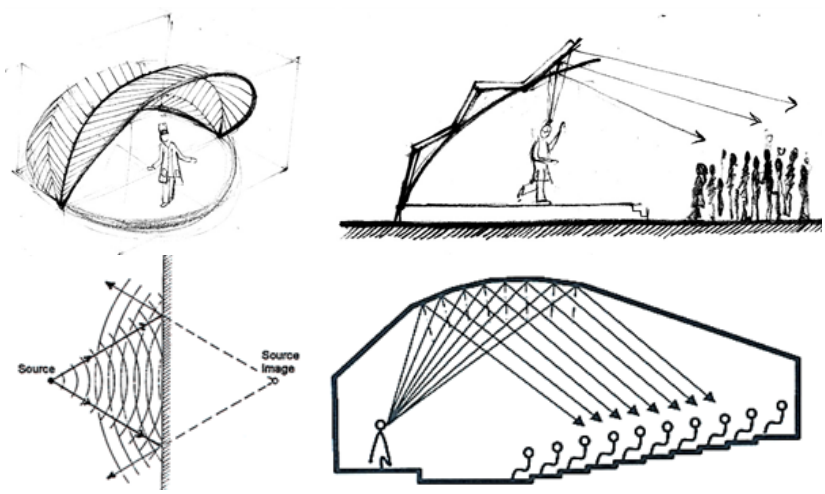
توضیحات طرح:

• سکوی نمایش

فضای نقالی از یک سکویی که ۵۰-۱متر بلاتر از سطح زمین می‌باشد تا تماشاچیان دید کافی را به سکوی نقالی داشته باشند و به اندازه قرار گرفتن یک پرده نمایش می‌باشد به طوری که فرد نقال بتواند در آنجا به حرکات خود بپردازد و آزادی عمل داشته باشد ، از لحاظ با توجه به سایت طراحی در هرکجای بافت می‌توان متناسب با آن طراحی نمود ،اما آنچه که طرح را متفاوت و متناسب با عملکرد خود می‌کند استفاده از سقف به گونه‌ای که بتواند نقال بدون از میکروفون ، از صدای طبیعی خود بهره‌ببرد ، ناگفته نماند می‌توان از این فضا برای اجرا تیاتر شهری و موسیقی نیز استفاده نمود.

• سقف:

طراحی سقف بایستی به گونه‌ای باشد تا بتواند صدا را پژواک کند بنابراین بهتر است برای پژواک بیشتر از سقفی با مقطع سهمی شکل استفاده نمود و مصالح زیرین سقف بهتر است مصالح غیر متخلل باشد تا صدا را کمتر جذب کند مانند بتن یا کاشی اما مصالح بیرونی سقف می‌تواند با بافت شهری و بافت قدیم یزد متناسب باشد و آجری یا کاه گلی می‌تواند باشد .

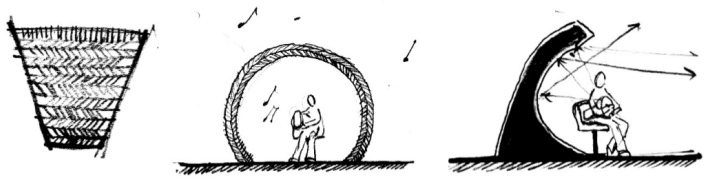


سقف با مقطع محدب به دلیل پژواک صدا

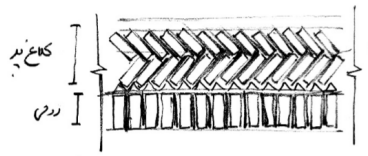
• جداره:

جداره های اطراف برای پژواک بیشتر بهتر است در طراحی لحاظ شوند و فضای نقالی از یک طرف باز بوده و از سه طرف دیگر بسته باشند تا پژواک را به بالاترین حد ممکن برسانند ،مصالح درونی جداره‌ها بایستی مانند سقف غیر متخلل باشد و می‌توان از کاشی‌های با نقوش شاهنامه استفاده نمود تا

فضا را از لحاظ آگوستیکی بهبود بخشند و فرد نقال بتواند از آنها در نقل‌های خود استفاده کند.یکی از بهترین نمونه‌های معماری مسجد امام اصفهان می‌باشد با تناسباب مناسب و چشم نواز و مصالح ،صدا را منعکس می‌کند .



از چپ به راست : پلان بام فضای نمایشی (مانند نورگیرهای کارخانه جنوب)-نما فضای تیاتر شهری –مقطع فضای تیاتر



تکنیک اجرا مقطع محدب : کلاغ پر(خفته راسته) و انتها با رومی بسته می‌شود.

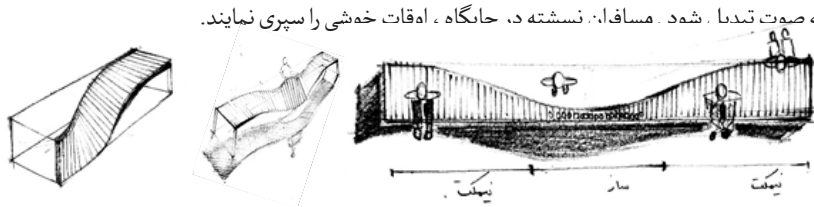
• پارک موسیقی:

باتوجه به اینکه در موسیقی ایرانی حرکت افقی بیشتر درک می‌شود ،یعنی اگر در مقام مقایسه موسیقی ایرانی با موسیقی غربی برآییم می‌بینیم که حرکت عمودی در موسیقی غربی بیشتر از موسیقی ایرانی جلوه می‌کند و قابل درک است.از نظر فیزیکی شکل حرکت یک اثر موسیقیایی و به طور کلی اصوات و صداها موج و قوسی می‌باشد از فرم برای القای حرکت و سیالیت در طرح استفاده می‌شود . [۱۰] با این تفاسیر حرکت افقی به عنوان یکی از تعاریف ،انواع و اقسام حرکت در این پروژه مطرح می‌شود و سعی می‌شود در طراحی پارک از حرکت افقی بیشتر به چشم آید و جلوه کند و همان طور که در بالا اشاره شد در طراحی خطوط اصلی پارک بهتر است فرم‌های موجی به‌کاربرده شوند ، با توجه به اینکه سایت طراحی در نظر گرفته شده‌ای وجود نداشت ، طراحی‌ها را در محدوده جزییات خلاصه نمودیم و باتوجه به هر سایتی می‌توان آن پارک را با مبلمان موسیقی طراحی نمود .

• مبلمان‌های شهری:

در طراحی مبلمان‌های شهری مانند نیمکت‌های شهری آلات موسیقی همراه با نیمکت و با ریتم به آن اتصال پیدا می‌کنند ، میتوان از ضایعات آهن آلات مانند لوله‌های آهنی گاز برای طراحی آلات موسیقی بهره برداری نمود و جنس اصلی آن از چوب . پایه‌های آن می‌تواند آهنی باشد ، برای طراحی ایستگاه‌های اتوبوس می‌توان از این ایده سود جست با این تفاوت باید سقف نیز برای آن درنظر گرفت و حتی می‌توان از دستگاه‌های موزیکالی استفاده کرد تا با چرخاندن آن انرژی مکانیکی ذخیره شده به انرژی الکتریکی و سپس

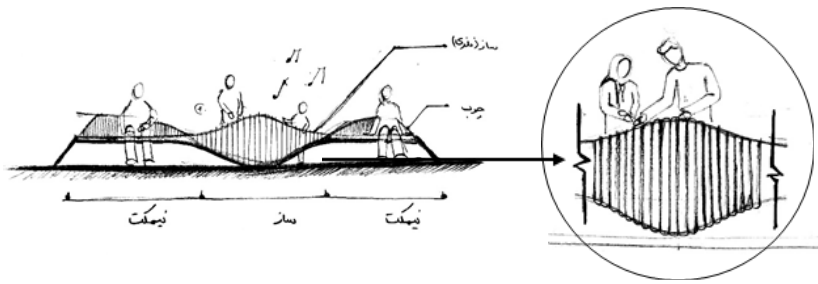
به صوت تبدیل شود. مسافران نشسته در جایگاه، اوقات خوشی را سپری نمایند.



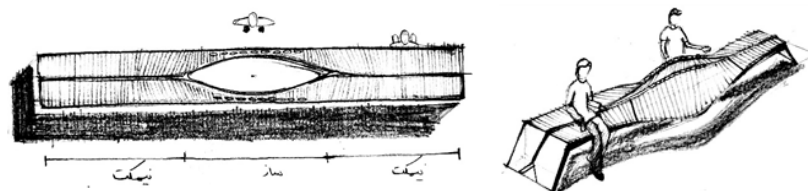
نیمکت یک طرفه ایستگاه اتوبوس ترکیب با ساز کوبه‌ای

پرسپکتیو نیمکت

مدول طراحی نیمکت

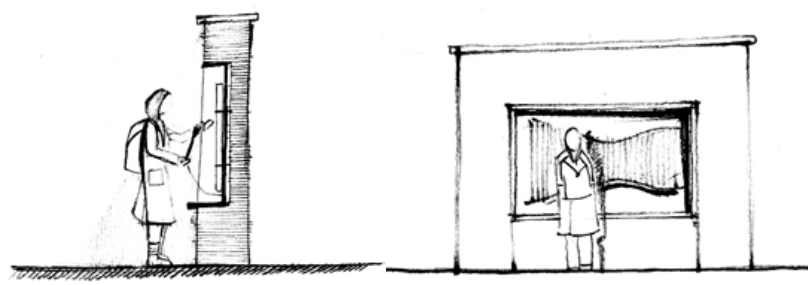


بزرگ نمایی ساز



مبلمان شهری ترکیب با سازهای کوبه‌ای و بادی

ابزار موسیقی می‌تواند در جداره‌های شهری با توجه به صدایی تولیدی از آنها بایستی در فاصله ۵-۱۰متری از مغازه‌ها نصب شوند تا صدای آن مزاحمت ایجاد ننماید. از این طریقی می-توانیم برای زیبا



طراحی جداره شهری با ابزارآلات موسیقی

به طور کلی بدنه اصلی و پایه اصلی آلات موسیقی از قطعات آهنی و گاها چوبی تشکیل شده‌است و در طراحی آن می‌توان از قطعات بازیافتی انتخاب شده استفاده نمود.

نتیجه تحقیق

هنرها هریک با ابزارهای خاص خود به اشکال متفاوت نمود پیدا می‌کنند ،یکی بینایی و دیگری شنوایی و هرکدام به طریقی از قوه احساس انسان بهره‌می‌برند و هدف خانه نقالی و پارک موسیقی نیز بهره‌گیری از قوه‌های انسان و بالابردن خلاقیت می‌باشد .تمامی هنرهای سنتی یک منطقه از جهان‌بینی مردم آن منطقه تأثیر می‌پذیرد و اقلیم ،بستر فرهنگی ،اجتماعی آن منطقه باعث تفاوت در موسیقی و بافت شهری می‌شود و بدین توجه که نقالی یک هنر مردمی و بومی می‌باشد ،سعی شده است فضایی برای هنر نمایی و به عرصه نمایش در آوردن این هنر طراحی و یکی از مهم ترین نکاتی که در این پروژه بدان توجه شده استفاده از مصالح بومی وفرم‌های متناسب با نیاز آکوستکی می‌باشد .

باتوجه به نیاز شهری و فقدان پویایی درشهر ، اضافه کردن موسیقی به بافت شهری میتواند از لحاظ روانی و بصری کیفیت-های شهری را بهبود بخشد و تمام اقشار جامعه با تمامی سنین و حتی دارای معلولیت جسمی و ذهنی را در استفاده از پارک موسیقی مشارکت دهد و می‌تواند نسل جدیدی از آلات موسیقی متناسب با بافت شهر باشد و می‌تواند به عنوان المان‌های شهری نوروزی در تمامی سطح شهر طراحی شود .

منابع:

۱. تحریریه‌ی هنر معماری ، ۱۳۹۰ . معماری و موسیقی. فصلنامه‌ی هنرمعماری. شماره ۲۳.

۲. ملاح ،حسینعلی ؛فلامکی ،منصور ؛نامی ، غلامحسین ؛حایری محمدرضااصلانیان امانویل ؛دهلوی ، حسین ؛ سینای ،خسرو ؛فره۱۱۱۱اد مشیری ؛صارمی ، علی اکبر ؛طلایی ،اسماعیل ؛صمیمی ،شنوا ؛متین ، کوروش.(۱۳۸۳). موسیقی و معماری . چاپ دوم ،تهران :نشر فضا .

۳. لنگ ، جان ، (۱۳۸۳) ، آفرینش نظریه‌ی معماری ،تهران :انتشارات دانشگاه تهران .

۴. پروژه تحقیقی اداره فرهنگ و ارشاد یزد با عنوان ((بررسی و شان منزلت موسیقی از دیدگاه جوانان شهر یزد)) صفحات ۱۹ تا ۶۹ محقق :محمد رضا جعفری –تاریخ :زمستان ۸۳.

۵. جمشیدی, مهشید و محبوبه جمشیدی ، ۱۳۹۲ ، اشتراکات معماری و موسیقی ، ابزاری مناسب برای خلق آثار معماری و موسیقی از یکدیگر ، همایش ملی معماری و شهرسازی انسان گرا ، قزوین ، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قزوین ، https://www.civilica.com/Paper-NCAU01-NCAU01_146.html

۶. صدیق اکبری ، سحر و مهروش کاظمی ، ۱۳۹۲ ،تبیین مفاهیم موسیقیایی بافت سنتی شهر یزد در مقایسه با بافت سنتی شهر تبریز ، هویت شهر ،شماره ۱۹

۷. https://www.theparanormalunicorn.com/portfolio/uaf-15/

۸. http://libwiki.mcmaster.ca

۹. الکساندر ، کریستوفر ، سرشت نظم ، چاپ سوم ، تهران:انتشارات پرهام نقش ،

۱۰. پایانامه کارشناسی ارشد معماری خانه موسیقی پارس ،نگارش:مرتضی زارع ، پاییز ۸۲.

Abstarct

In all arts, creating an emotional space is one of the goals of art creators. Beside acquainted with the Seven Arts, it can be seen that in all of them, there are communalities in some areas and that the attitude of an art from the perspective of another art can be a way to follow this path. According to the fact that music is pure and aesthetic art and architecture is looked an applied art, the use of musical features and aesthetics in the creation of beauty and expression of emotion in the field of architecture can make it more or less aesthetic and make cognition richer in architecture and make architecture a place to make music and time more enjoyable for its audiences.

The purpose of this article is to become more familiar with the relationship between music and urban architecture and to make it popular and applying this idea in the context of urban spaces is considered. Depending on the need of music in urban spaces, one can consider spaces in the parks for music or, more specifically, a music park for the general public's usage to compensate for the specific qualities of the city that are felt to be lacking. With regard to Yazd history, Yazd urban spaces can be modified to create a space for performing artistic activities such as narrative, street theater, music, etc., to improve the quality of urban spaces in accordance with Yazd's traditional Iranian architecture in the historical context of the city. Designed, which has a lot to do with Iranian customs and its materials are used in Yazd native and recycled materials.

The main issue of this paper is reflection on urban spaces in relation to music and architecture in order to improve the quality of urban space and provide more beautiful and psychological effects in the city.

Keyword: Music and Architecture, Music Park, Street Theater, Iranian and Traditional Architecture

رویکردهای نوین هنر جدی رویکردهای نوین هنر جدید در دیوارنگاره های شهری

"مورد پژوهی: هنر تعاملی"

سپیده وزیری| کارشناسی ارشد نقاشی ، دانشکده هنرهای زیبا ، دانشگاه تهران
09371181347

چکیده:

بسترهای شهری و معماری مدرن در دوران معاصر کارکردها و ارزش‌های جدیدی را در فضاهای شهری به وجود آورده است. نیاز جوامع امروز به فضاهای بصری جدید ، بر شیوه‌های ارائه آثار هنری در منظر عمومی شهر نیز تاثیر گذارده و رویکردهای نوینی در ارائه آثار هنر شهری می‌طلبد. در این میان دیوارنگاری به عنوان هنری متعامل با شهر و مخاطبانِ امروز ، سعی در تعامل بیشتر با مخاطبان شهری دارد و بدین جهت رویکردهای سنتی ارائه آن پاسخگوی نیازهای شهری مدرن نیست.

هدف از این پژوهش بررسی و مطالعه رویکردهای نوین در هنرتعاملی و چگونگی بکارگیری تکنیک‌های نوین این حوزه در دیوارنگاره‌هاست ؛ بدین منظور تحقیق با مطالعات کتابخانه‌ای ، توصیف و تحلیل منابع به بررسی این حوزه هنری نوین و قابلیت‌های استفاده از آن در دیوارنگاره‌های شهری می‌پردازد. این مهم بدین علت صورت می‌پذیرد تا به پرسش چگونگی استفاده از رویکردهای تعاملی در دیوارنگاره‌ها و تعامل با مخاطبان و فضاهای شهری پاسخ دهد.

پژوهش‌ها نشان می‌دهند ، خلق آثار دیواری با قابلیت ایجاد تعامل ، به عنوان یکی از رویکردهای نوین دیوارنگاری معاصر ، با مشارکت فعال مخاطب و شرکت در ایده هنرمند ، منظر نوینی جهت هم‌گرایی در فضای شهری می‌آفریند.

واژگان کلیدی: دیوارنگاری تعاملی ، هنر تعاملی ، فضای شهری ، هنرجدید.

مقدمه:

قرن بیستم در حالی آغاز شد که انسان ، سرخوش از پیشرفت‌های قرن نوزدهم ، خود را در آستانه‌ی عصری جدید و سرشار از کشف ناشناخته‌ها می‌دید. پیشرفت‌های تکنولوژیک یکی پس از دیگری نمود پیدا کرده و باورها و فرهنگ-های گذشته را تغییر می‌دادند. پیشرفت‌های صنعتی و علمی با سرعت رو به رشد ، جهان مادی و علاوه بر آن شیوه تفکر انسان خردمند را با تغییرات جدی مواجه کرد و در این میان ، هنرمندان با دیده شک به جایگاه پیشین خود در عرصه‌های جهانی اندیشیدند. هنرمندان این دوره که به لحاظ زمانی سده‌های میانی قرن بیستم را پشت سر می‌گذراندند ، به دنبال هم‌آوایی و نقد با جهان پیش‌رو در جستجوی اشکالی جهت همخوانی با رویکردهای نوین بودند.

عصرجدید که تحولات اعجاب‌انگیز آن از نیمه‌های سده هجده آغاز شده بود ، هنرمندان را بر آن داشت تا همچون دانشمندان در جستجوی هماهنگی‌ها و قاعده‌مندی‌های تازه برآیند و کشف و شهودهای جدید را به مدد ابزار علمی نوین به کار بگیرند. رویکردهای نوین هنری اصالت امر هنری را به دریافت و خوانش اثر و معنای آن را به دریافت مخاطب واگذار کردند. ارتباط ، عنصر مهمِ مواجهه با اثر تلقی شد و مکان‌های جدیدی جهت این ارتباط انتخاب شد و اثر هنری از زمینه‌های پیشینش جدا گشت. در این میان هنرمندان با نقد کالاشدگی اثر هنری و به جهت دوری از فضاهای سفارشی گالری‌ها و به منظور ارتباط مستقیم با مخاطبان ، به فضاهای باز اعم از طبیعی و مصنوعی روی آوردند. یکی از راه‌های ارتباط با مخاطبان در عصر جدید از گذرگاه مناظر شهری می‌گذشت. «رخدادی که با توسعه زندگی شهری ، نه تنها از اهمیت آن کاسته نشده ، بلکه امروزه به نوبه خود مولفه‌های توانمندی از رسانه محیطی ، هنر و فرهنگ را در خود به همراه داشته و همپای توسعه و فناوری معاصر پیش می‌رود. چنانچه این پدیده در قالب واژگان مرسومی چون نقاشی دیواری ، دیوارنگاری شهری ، گرافیك محیطی و ... محدود نشده و نیازمند تعریف جامع‌تری برای حضور گونه‌های جدیدی از هنر تصویری ، بیانی و تعاملی در محیط است. امروزه دیجیتال همچون چتری گسترده برپهنه‌ی وسیعی از کارهای هنری و تجربیات تازه سایه انداخته و به چنان جایگاهی رسیده که دیگر نمی‌توان آن را با یك زیباشناسی منسجم و فراگیر توصیف کرد.» (قره باغی ، ۱۳۸۲، ۴۸). می‌توان این‌گونه بیان کرد که تکنولوژی‌های دیجیتال امروزه به عنوان یکی از ابزارهای مورد استفاده هنرمندان هنرهای تعاملی ، در به ثمر رسیدن نتیجه ، نقش مهمی را بازی می‌کنند.

هنرمندانی که امروزه با شکل متفاوتی از ارتباط در دنیای هنر مواجه هستند از ابزارها و تکنیک‌های جدید ، به نحوی استفاده می‌کنند که نه تنها تعامل با مخاطبین را هدف قرار می‌دهد بلکه در پی هماهنگی و ایجاد اثری همسو با معیارهای زیباشناسانه با شهر و بستر دیوار است. از آنجا که این فرم جدید دیوارنگاری بدون محدویت های سنتی رایج به وجود می‌آید لذا قابلیت اجرا در فضای خارجی و فضای داخلی را برای هنرمند میسر کرده و این یکی دیگر از جنبه های مثبت این‌گونه جدید دیوارنگاری محسوب می‌شود. این شکل از دیوارنگاری با قابلیت‌های نوین در تعامل با معماری ، محیط ، فضا و تمامی حواس مخاطب ، جذابیت‌های بصری ویژه‌ای برای هنرمندان و مجریان امور شهری ایجاد می‌کند.

از این‌رو در پژوهش حاضر ، نقش هنر تعاملی به عنوان یک ابزار قدرتمند در راه تعامل با مخاطب و اجرای هنر تعاملی در بستر شهری به عنوان دیوارنگاری و چگونگی بکارگیری تکنیک‌های نوین مورد

توجه قرار داده شده است ؛ و این سوال مطرح می‌شود که آیا استفاده از شیوه‌های مخاطب محور همچون هنر تعاملی می‌تواند به بهبود وضعیت دیوارنگاری‌ها در دوران مدرن کمک کند؟

روش تحقیق در این پژوهش ، توصیفی- تحلیلی و گردآوری اطلاعات با استفاده از اسناد و منابع کتابخانه‌ای و منابع دیجیتالی است. جستار حاضر با ضرورت ارزیابی اصول بصری مدون و روش‌مند که در شناخت هنرهای متعامل و جدید راهگشای ادراکی مناسب و ارتباطی موثر میان هنرمند ، اثر و مخاطب است تدوین می‌گردد.

پیشینه تحقیق:

در زمینه مطالعه رفتارهای مخاطب با محیط‌های شهری پژوهش‌های متعددی انجام شده است ، از جمله در زمینه هنرهای عمومی ، فرود عباسی (۱۳۹۳) به بررسی نقش و جایگاه مخاطب در هنرهای تعاملی در قالب پایان نامه پرداخته و به بررسی هنر تعاملی و رفتار مخاطب توجه نموده است. سلمان وحدت (۱۳۹۵) در پایان نامه کارشناسی ارشد به بررسی و ارزیابی نقش هنر شهری در افزایش میزان حضورپذیری فضاهای عمومی با تأکید بر گرافیک شهری در شهر همدان پرداخته است. هم‌چنین اصغر کفشچیان مقدم و سیده سمیرا رحبانی(۱۳۹۰) در مقاله‌ایی به بررسی امکانات بصری و فنی تکنولوژی دیجیتال در دیوارنگاری پرداخته‌اند. محمد حضرتی(۱۳۹۲) در مقاله‌ایی به فناوری دیجیتال و دیوارنگاره‌های تعاملی توجه می‌کند. در پژوهش حاضر ، سعی بر آن است ، تا با مطالعه‌ی تحلیلی در باب تعامل میان مخاطب و هنر شهری با استفاده از تکنولوژی‌های هنر تعاملی ، حوزه‌های ارتباطی و مشارکتی این گرایش هنری را بررسی نماید.

روش تحقیق:

مطالعه پیش رو به لحاظ هدف بنیادین -کاربردی است و با مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل منابع موجود ، به گردآوری و توصیف اطلاعات در مورد هنرتعاملی و با تحلیل تعاریف و بررسی قابلیت‌های ورود آن در حوزه‌های شهری به تعاریف دیوارنگاره‌های تعاملی می‌پردازد. به لحاظ ورود به مبحث دیوارنگاره‌های تعاملی ضروری به نظر می‌رسد ، زمینه‌های شکل‌گیری این حوزه هنری با تحلیل منابع و مصداق‌های تصویری مورد بررسی قرار گیرد و پس از آن با ارائه رویکردهای هنرتعاملی و ذکر حوزه‌های منشعب از آن به چگونگی کاربرد هر یک از این حوزه‌ها در دیوارنگاره‌های تعاملی پرداخته می‌شود.

هنرتعاملی و زمینه‌های شکل گیری آن:

امروزه با ظهور رسانه‌های نوین ، ارتباطات و رسانه‌ها نقشی بسیار محوری در دنیای جدید بر عهده دارند و موجب تغییر ماهیت زندگی انسان معاصر شده‌اند. این نوع از رسانه به دلیل برخورداری از صفاتی چون فناورانه بودن ، سرعت بالا ، قابلیت عام و در دسترس همگان بودن و سهولت استفاده ، در لایه‌های عمیقی از زندگی انسان معاصر رخنه کرده و ابعاد ارتباطات انسانی را با اشکال نوین و دگرگون شده هدایت نموده است. این عناصر ارتباطی به جهت جایگاه جدید هنر ، حلقه‌های نوینی جهت ارتباط ایجاد نموده که یکی از مهم‌ترین آن ارتباط با مخاطب است. هنر جدید به عنوان یکی از ابزارهای

ارتباطی انسان معاصر ، با بهره‌گیری از رسانه‌های نوین ، حوزه‌های تکنولوژیکی را به هنر پیوند داده و به جهت تعامل بیشتر با هر آنچه که در محل خلق به وجود می‌آید و هم به لحاظ هم آوایی با عناصر ارتباطی جدید ، به ابزار جدید مجهز شده است. هنرمند معاصر کاملاً به این اندیشه دست یافته است که حوزه‌های نوین هنری باید در راستای حوزه‌های ارتباطی جدید حرکت کند و مسیر تعامل را در راستای آن تحقق بخشد. «نوآوری‌های فناورانه ، که توسط هنرمندان به طرز خلاقانه‌ای به کارگرفته شده‌اند ، با نوعی شاعرانگی که خود تبدیل به هنر شده ، پیوند خورده است. همچنین نوآوری‌های زبانی ، در فرآیند رشد همکاری و تعامل ، برای به کارگیری ابعاد هر چه تازه‌تر هنر توسعه داده شده‌اند. در این ابعاد علاوه بر شیوه بیانگری هنرمند ، آنچه تغییر می‌یابد چشم‌انداز بهره‌وری اثر هنری نیز هست. در اینجا مصرف‌کننده بخش فعال هر اثر است که با تعامل در اثر ، در آن سهیم می‌شود. به مدد فناوری ، انقلابی در روش درک و به بار نشاندن هر نوع تجربه فرهنگی و خلق فضاهای کاملاً نوین ، ممکن شده است.» (رهبرنیا ،مصدری ،۱۳۹۴، ۳) بنابراین به نظر می‌رسد ، فعالیت و مشارکت مخاطب به عنوان عنصری خلاق در هنر جدید دیده می‌شود و هنرمند به عنوان یکی از قطب‌های سه گانه "اثر هنری ، مخاطب و هنرمند" از جایگاه متکلم خود سقوط کرده و در مواجهه ، گفتگو و تعامل با مخاطب و اثر قرار می‌گیرد.

در این میان ، عنوان هنرتعاملی به عنوان یکی از گونه‌های هنری جدید با پر رنگ کردن نقش مخاطب در اجرای اثر هنری ، بیشترین حوزه‌های ارتباطی را در برمی‌گیرد. در تعریف هنر تعاملی نظریات بی‌شماری از سوی محققان مطرح می‌شود ؛ برای روشن شدن جنبه‌های گوناگون این هنر می‌توان به این نظریات رجوع کرد «در اثر هنری تعاملی ، هم مشاهده‌گر و هم اشیا با یکدیگر در مکالمه کار می‌کنند تا یک اثر هنری کامل و واحد برای هر مشاهده‌گر ایجاد شود. اگرچه همه بینندگان ، تصویری یکسان تجسم نمی‌کنند ؛ هر بیننده‌ای تفسیر خود را از اثر هنری دارد که ممکن است به طور کامل از بیننده دیگر متفاوت باشد.»(Muller,۲۰۰۶,۲۰۷) در این‌گونه هنرها ، مخاطب جایگاه ویژه می‌یابد و نقشی تکمیل‌کننده در فرآیند هنری ایفا می‌کند و هنرمند ، «تماشاگر را به عنوان شریک در اثر هنری می‌نگرد.»(اسماگولا ،۱۳۸۱، ۳۲۹) ؛ «اگرچه انتخاب مضمون همچنان در اختیار هنرمند باقی می‌ماند ، اما آنچه شرکت-کننده‌ها با این محتوا صورت می‌دهند تنوع بیشتری دارد»(راش ،۱۳۸۹، ۲۴۸) ؛ در حقیقت آنچه هنرمندان در آن شریک‌اند ، نه موضوع ، مواد خام یا روش‌های کار ، بلکه علاقه آن‌ها و تعهدشان به دیدگاهی گسترده‌تر از آفرینش هنری و از این راه کشف خود است. « بر اثر کنش‌های متقابل این عناصر ، محیط‌های شخصی ، روانی و جسمانی آفریده شده است که همانند هنرمندان سازنده آن‌ها منحصر بفرد است.»(اسماگولا ،۱۳۸۱، ۳۸۵)

«هنر تعاملی ، امکان درک ، تجربه و مشارکت مخاطب با کار هنری است.»(Merleau-ponty,۲۴۹,۲۰۰۰) و بر عکس شکل‌های سنتی هنر که در آن تعامل مخاطب تنها رویدادی ذهنی است ؛ «هنر تعاملی ، امکان جستجو ، ایجاد کردن و همیاری در اثر هنری را فراهم می‌سازد ، عملی که بسیار فراتر از فعالیت روانی است.»(Paul,۶۷,۲۰۰۳) شاید اولین نمونه‌های هنر تعاملی را بتوان در دهه ۱۹۲۰در اثری از مارسل دوشان[1] مشاهده کرد. «او معتقد بود که هنرمند جزئی از اثر هنری و کامل

1 Marcel Duchamp

کننده آن است و این همان اندیشه‌ای بود که در اواخر سده بیستم در هنر جدید و به خصوص هنر تعاملی مورد توجه قرار گرفت. اثر دوشان با نام صفحات شیشه‌ای گردان[۲] که در سال ۱۹۲۰ با کمک من ری[۳] ساخته شد ، اولین نمونه از هنر تعاملی به شمار می‌رود ، چون بیننده باید دسته‌ای را می‌چرخاند و سپس یک متر دورتر می‌ایستاد تا اثرات بصری‌اش را مشاهده کند.»(دهقانی ،۱۳۸۷ ،۱۹)« هنگامی که دوشان پیشنهاد داد کار هنری برای تکمیل مفهوم وابسته به تماشاگر است ، هرگز نمی‌دانست در پایان این قرن ، برخی از آثار به معنای واقعی کلمه وابسته به تماشاگرند ، نه تنها برای کامل کردن بلکه برای آغازکردن و محتوا بخشیدن به اثر.»(راش ،۱۳۸۹ ،۱۴۹)

دیگر هنرمند تاثیرگذار این گونه هنری را می‌توان لازلو موهولی ناگی[۴] دانست. او در زمینه مباحث تئوریک نقشی مهم در هنر تعاملی داشت و به نظریه شرکت مخاطب در اثر هنری پرداخت. موهولی ناگی «در بیانیه‌ایی که در سال ۱۹۲۲ ارائه داد ، به بررسی هنر کنتیک[۵] بر تماشاگر پرداخت. تماشاگری که روبروی اثری در زمینه هنر کنتیک می-ایستد ، فردی منفعل و ناظری پذیرنده نیست ، بلکه او به شریکی فعال بدل می‌شود ، با نیروهایی که بسته به خود وی تعمیم و گسترش می‌یابد. در هنر کنتیک ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون به یکباره عرضه نمی‌شود. تماشاگر باید این ترکیب‌بندی را سرهم کند و برای خود بسازد.» (دهقانی ،۱۳۸۷ ،۲) موهولی ناگی از طرفداران نظریه‌های ساختارگرایی بود و معتقد بود که هنر زیبا باید با فضای زندگی انسان درآمیخته شود. او دورانی را پیش‌بینی می‌کرد که تماشاگر در شکل‌گیری اثر مشارکت کند. مشارکتی که در اواخر قرن ، در هنر تعاملی نمود پیدا کرد.

«در هنر تعاملگرا ، مخاطب در سازندگی یک اثر جدید شریک می‌شود و خود در مقام آفرینندگی ، نظام‌های رمزگانی متعددی می‌سازد. در وضعیت جدید ، اثر زنده نمی‌ماند و وجود نخواهد داشت اگر مخاطب اثر ، مجهول و منفعل باقی بماند.»(رهبرنیا ،مصدری ،۱۳۹۴ ،۳) بنابراین ، نقش مخاطب در هنر تعاملی آنچنان پر رنگ ظاهر شده است که بدون او اثر هنری نه تنها نمی‌تواند مفهوم مورد نظر هنرمند را منتقل کند ، بلکه به طور خاص بدون حضور مخاطب فعال ، اثر هنری ناتمام و اجرا نشده محسوب خواهد شد.

می‌توان این‌گونه عنوان کرد که «یک اثر هنری در صورتی تعاملی شناخته می‌شود که دارای شرایطی باشد: ۱-مخاطب می‌تواند نمایشگری اثر را تغییر دهد.۲- به دلیل آن که اثر اساساً تعامل-محور است ، دریافت کامل اثر منوط به تعامل با آن و تغییر نمایشگری اثر است. ۳- درگیری مخاطب با اثر به صورت فیزیکی و فعالانه و با میانجی‌گری واسطه‌ای رایانه محور صورت خواهد پذیرفت.»(Lopos,M.D,2010,26)

---

2 Rotray Glass Plates

۳ من ری از توسعه دهندگان مهم دو جنبش دادا و سورئالیست است ، اما ارتباط او با این جنبش‌ها غیررسمی بوده است.

۴ نقاش ، عکاس و طراح گرافیک مجار و معلم مدرسه باهاوس بود. تلاش او برای ترکیب تکنولوژی و صنعت با هنر بسیار متأثر از کنستراکتیویسم است.

۵ مکتبی است که در دهه ۱۹۶۰ در اروپا به وجود آمد و در آثار هنری از مسئله حرکت به عنوان بعد چهارم استفاده کرد.

هنر تعاملی امروز در همه‌جا مشاهده می‌شود ؛ تئاترها ، موزه‌ها ، گالری‌ها و در بسیاری از اماکن شهری و بالاخص در حوزه‌های جدید چون تبلیغات رسانه‌ای از قابلیت‌های آن استفاده فراوانی می‌شود. «از جمله مهم‌ترین خصوصیات هنر تعاملی ، این است که هنرمند کل قسمت‌های رویداد را با قابلیت بخشیدن به هر قسمت ، برای بروز کنش ، به عهده تماشاگران می‌گذارد که با اثر مواجه می‌شود. به گونه دیگر ، اثر به وسیله مخاطب کامل می‌شود.» (منیرزاد ،۱۳۸۷ ،۸۳) این نوع آثار هنری ، از آنجا که با عنصر تصادف در هنر همراه هستند همواره ظرفیت خود را برای غافلگیری به وسیله بخش‌هایی از اثر که حتی از نظر خالق اثر دور مانده است ، حفظ می‌کنند. مخاطب هر لحظه ممکن است در برابر این نوع از هنر واکنش‌های متفاوتی را بروز بدهد و این خود یکی از جذابیت‌های هنر تعاملی محسوب می‌شود. «در هنرهای مبتنی بر تعامل (به معنای تعامل فیزیکی) ، مخاطب برای ورود و خروج از اثر هنری حق انتخاب دارد. به بیان دیگر هنرمند فضای بازی را برای مخاطب ایجاد می‌کند که شکل و فرم نهایی ندارد و تعامل مخاطب با اثر است که به دلخواه به اثر ، شکل نهایی می‌دهد. فناوری تعاملی رایانه‌ای با کمک گرفتن از پدیده های فناوری درصدد دست‌یابی به چگونگی عمل کنش متقابل در ذهن انسان است. هنرمند در اثر تعاملی باید اشکال مختلف محرک‌های فیزیکی مانند (صدا ، تصویر ، حرکت) را برای بازگشت به جهان فیزیکی و وادارکردن مخاطب به تلاش و برقراری ارتباط طراحی کند. این هنر می‌تواند پایه‌های یك هنر زنده را در خود داشته باشد. تمام آثار هنری خلق شده در شیوه فناوری کنش متقابل رایانه‌ای ، حداقل یك شرکت‌کننده را در تعدادی از عملکردهای متحرک زنده ، به خود جلب کرده است. (حضرتی ،۱۳۹۲ ،۷۲)

واژه "تعاملی" به دلیل استفاده فراوان آن در مباحث نظری هنر که از آن برای هر سطحی از تعامل استفاده می‌شود ، تقریبا معنای خود را از دست داده است و در عمومی‌ترین حالت ، هر برخورد با اثر هنری و مخاطب و دریافت و کنش او در یافتن معنای اثر هنری را در برمی‌گیرد. به طور کلی زمانی که نوبت به تجربه فرم‌های هنری سنتی می‌رسد ، این تعامل به عنوان یک اتفاق ذهنی ، در ذهن بیننده باقی می‌ماند و حالت فیزیکی و جسمانی اثر هنری ، نقاشی ، مجسمه و...تغییری نمی‌کند.(کریستین پل ،خوشگذران حقیقی ، ۱۳۸۷ ،۳۸)

انواع هنرهای تعاملی

هنرهای تعاملی انواعی مختلفی از هنرها را شامل می‌شود که تعاریف متفاوتی هم دارند. از آن جمله می‌توان به هنر مشارکتی(Participatory Art) ، هنر دیجیتال(Digital Art)و هنر نت(Net Art)اشاره کرد.

« "هنر تعاملی" رویکردی به هنر است که در آن ، مخاطبان به طور مستقیم در فرآیند خلق اثر هنری درگیرند و هنرمند به آن‌ها این اجازه را می‌دهد که تبدیل به آفرینندگان اثر هنری شوند. بنابراین این‌گونه هنر بدون تعامل فیزیکی مخاطبان خود ، بی‌نتیجه است. هنر تعاملی ممکن است تحت عناوینی همچون "هنر رابطه‌ای" ،"عمل اجتماعی" ،"هنر جامعه" ، و سبک جدید "هنر عمومی" تعریف شود. حتی "هنر عامه یا قبیله‌ای" که بسیاری یا بخشی از اعضای جامعه در ساختِ هنر ، شراکت دارند را نیز می‌توان نوعی هنر مشارکتی دانست. در اینصورت "هنر تعاملی" در تعریفِ عامِ خود هنری است که از رابطه‌ی پویای هنرمند ، مخاطب و محیط شکل می‌گیرد. مخاطبان می‌توانند در صحنه‌ی هنری

عناصر را ببینند ، حس کنند ، برقصند و با اعمال و احساساتِ خود در اثر تغییر ایجاد کنند. (Claire Bishop,2012,112) هرچند این نظریه در مورد نوع " عمومی" هنرتعاملی بر رویکردهای مداخله‌گر در محیط مرتبط می‌شود ؛ اما حوزه متعامل عمومی که امروزه بیشتر برای فضاهای عمومی تعریف می‌شود ، با این گونه هنری متفاوت است. بنابراین ، هنر تعاملی بر کنش محیط ، مخاطب همراه با اثر هنری شکل می‌گیرد و نوع تعامل آن با درگیری با این عناصر فعال بازیابی می‌شود.

هنر مشارکتی به عنوان یکی از انواع هنر تعاملی

در تعریف تخصصی "هنر مشارکتی" ، «زمانی می‌توان یک اثر هنری را اثری مشارکتی- تعاملی نامید ، که مخاطب بتواند بازنمایی اثر را تغییر دهد. این ایجاد تغییر در بازنمایی ، می‌تواند گستره‌ای داشته باشد از انهدامِ کامل یک اثر تجسمی تا ایجاد تغییر در ساختار آن ، با هدف مشارکت در یک پروژه‌ی هنری. ازاینرو ، آنچه که مخاطبِ یک اثر "مشارکتی- تعاملی" در مواجه با اثر انجام می‌دهد ، ایجاد تغییر در بازنمایی اثر است. باید توجه کنیم که اساس هنر مشارکتی- تعاملی بر تغییر اثر استوار است. (Kathryn,Brown,2014,78) (تصویر شماره ۱)

ویژگی های اساسی هنر مشارکتی- تعاملی به را می‌توان در مولفه‌هایی خاص تعریف کرد ، که از آن جمله: «۱- مخاطب یا مخاطبان بتوانند بازنمایی اثر را تغییر دهند یا دگرگون کنند .۲- به واسطه‌ی تغییر دادن یا دگرگون کردن بازنمایی اثر ، به فهم کامل اثر دست یابند.۳- ایجاد تغییر در بازنمایی اثر بدون میانجیگری واسطه‌ای رایانه محور صورت گیرد».(Popper, ۱۹۶۸,۱۰)

تصویر شماره1. نمایشگاه هنر مشارکتی ، روسیه ، مسکو ، 2010 ، شرکت‌کنندگان در این نمایشگاه می‌توانستند در زیر درختی که با لامپ‌های بسیاری ساخته شده بود قرار بگیرند و با روشن یا خاموش کردن این لامپ‌ها اشکال مختلفی از نور و سایه را ایجاد کنند. | منبع:-https://www.yellowtrace.com.au/interactive-cloud-sculpture-made-from /6000-light-bulbs-by-caitlind-brown

هنر نت (Net Art) به عنوان یکی از انواع هنر تعاملی

«در منابع مختلف از آن با عناوین "هنر نِت"، "هنر اینترنت"، "هنر شبکه‌ای" و "هنر وِب" یاد می‌شود.» (Wands,2006,1) «هنر نت از سنتِ هنری گالری‌ها و موزه‌ها به دور است و به ارائه تجربه زیبایی شناختیِ متفاوتی روی آورده است. هنر اینترنت اغلب- اما نه همیشه- تعاملی، مشارکتی و مبتنی بر چند رسانه است. از این گونه‌ی هنری می‌توان برای گسترش یک پیام سیاسی، اجتماعی و غیره با استفاده از تعاملات انسانی بهره گرفت. هنراینترنت یا نت، قابلیت اتصال به چند فرهنگ و اجتماع را دارد، زیرا اساساً بر پایه‌ی محیط رایانه‌ای استوار است و تحت تاثیر مشارکت مخاطبان خود قرار دارد. بر این اساس، اثر هنری از لحظه ارائه در حال تغییر است. هنر نت بر اساس تعامل مخاطبین خود پیش می‌رود، بنابراین می‌توان آن را بگونه‌ای اثری تعامل محور دانست. اما این‌گونه از تعامل، به‌دلیل وجود واسطه‌ای به نام رایانه برای مشارکت مخاطب در اثر، تعاملی بی‌کنش اطلاق می شود»(همان، ۳) (تصویر شماره ۲)

ویژگی های اساسی هنر نت را می‌توان به شرح زیر دانست: «۱- نمایشگری آن، خود همان تارنما است که مخاطبان می‌توانند با اتصال به آن، آن را تغییر دهند.۲- از آنجا که اساس هنر نت بر قابلیّت تعامل مخاطبان استوار است، فهم کامل آنها از اثر نیز وابسته به آن است. ۳- کنش مخاطبان در تغییر نمایشگری اثر، تعامل بی کنش است.»(Bosma,Josephine,2011,46)

تصویر شماره ۲. نمایشگاه هنر مشارکتی، روسیه، مسکو، ۲۰۱۰، شرکت‌کنندگان در این پروژه می‌توانستند بر اساس منبع نوری که از پروژکتور بالای سرشان در حال پخش شدن بود و با استفاده از گل رس نقشه جغرافیایی را بازنمایی کنند. |منبع: https://garagemca.org/en/research/participatory-art-practices

هنر دیجیتال (Digital Art) به عنوان یکی از انواع هنر تعاملی

«همان‌طور که از نام این هنر پیداست ، فرآیندِ این هنر بر اساس ارتباطات مخاطبان دور از هم شکل می‌گیرد."هنر دیجیتال" تحت عناوین "هنر چند رسانه‌ای" یا "هنر کامپیوتر" نیز تعریف می‌شود. هنر دیجیتال قابلیت گسترش در همه‌ی شاخه‌های هنری را دارا است و گستره‌ی آن ، از نقاشی تا موسیقی بدیهی است. به همین علت از پذیرش عمومی بیشتری نسبت به دیگر شاخه‌های هنری برخوردار گشته است.»(Paul,Christiane,2006,34)

«به طور کلی ، ویژگی خاص زیباشناسی هنر ارتباطات راه دور و هنرهای ارتباطی که نسبتی نزدیک با ویژگی‌های فنی آن‌ها دارد ؛ هم به ایجاد آن مربوط است و هم به دریافت آن ، که در این حوزه بیش از هر قالب هنری دیگر در هم ادغام می‌شوند.»(Liese,Wolf,2009,26)

باید دقت کرد کنشی که در این‌گونه آثار بوجود می‌آید و منجر به خلق تعامل در اثر می‌شود ، کنشی است که از طریق مخاطبان دور از هم ایجاد می‌شود. آنچه که در هنر ماهواره‌ای موجب تغییر در نمایشگری اثر می‌شود ، رایانه محور نیست. بلکه ارتباطی است که از طریق ماهواره ایجاد می‌شود. (تصویر شماره۳)

ویژگی‌های اساسی هنر دیجیتال یا ماهواره‌ای را می‌توان بدین ترتیب عنوان نمود:« ۱- مخاطبان آن می‌توانند نمایشگری اثر راتعیین کنند و تغییر دهند. ۲- درک اثر ، تماماً وابسته به تغییر نمایشگری است.۳- کنشی که تغییر نمایشگری را موجب می‌شود ، نه "تعامل" بلکه "ارتباط" میان مخاطبان دور از هم است.»(همان ،۲۷)

تصویر شماره۳. نمایشگاه هنر مشارکتی ، آمریکا ، مینیاپولیس ۲۰۱۲. شرکت کنندگان بر دور میزی نشسته بودند و از طریق ارتباط ماهواره-ای با افرادی از کشوری دیگر که آن‌ها نیز در موقعیت مشابهی (از اثر هنری) قرار داشتند ، در حال مراوده بودند. | منبع: https://www.kickstarter.com/projects/۴۵۳۲۷۵۹۳۰/rework-participatory-art-projects-at-art-attack-۲۰

قابلیت‌های استفاده از هنر تعاملی در دیوارنگاره‌ها:

«دیوارنگاره‌های تعاملی(Interactive Mural) دیوارهایی هستند که درآن ، همچون هنرهای تعاملی ، بیننده می-تواند معمولاً از طریق یک واسطه در اثر شرکت کند و بر آن تاثیرگذارد و روند اجرا را براساس خواسته خود تغییر دهد.» (دهقانی ،۱۳۸۷ ،۳) بستر اجرای اثر معمولاً یک فضای دوبعدی و حتی سه بعدی ، مانند نمای ساختمان‌ها یا المان‌های شهری است و با توجه به اینکه اثر تعاملی منوط به مواد و مصالح خاصی نیست هنرمند به خود اجازه می-دهد که با استفاده از فناوری‌هایی که دنیای دیجیتال در اختیارش قرار داده است ، دست به ایجاد یک اثر تعاملی بزند. هنرمند می‌تواند از جذابیت‌های هنر دیجیتالی به نفع خود بهره ببرد و با در نظر داشتن مکان و محیطی که قرار است در آن یک اثر تعاملی خلق شود ، ضمن ایجاد هماهنگی با معماری بنا(یا همان بستر فیزیکی) ، قابلیت‌های این هنر جذاب را پرورش دهد. همچنین «این هنر که بایستی با محیط همراه و هماهنگ باشد ، از هنرهای محیطی فاصله‌ای ندارد. اما شاخصه‌های نقاشی‌دیواری و دیوارنگاری را می‌تواند با خود به همراه داشته باشد.»(علوی نژاد ،۱۳۸۹ ،۱۰) در دیوارهای تعاملی نقش هنرمند به عنوان خالق اثر دستخوش تغییر می‌شود ، دیگر نمی‌توان شخص خاصی را به عنوان عنصر واحد در نظر گرفت ، یعنی همان‌گونه که مخاطب از نقش خود خارج می‌شود و به عنوان تکمیل کننده اثر ، تاثیرگذار است ، هنرمند نیز ایده‌های خود را به عنوان طراح ، با استفاده از هنر تعاملی به مرحله‌ی اجرا درمی‌آورد.«در دیوارهای تعاملی دیجیتالی ، فرم‌های متفاوتی از آفرینش و همراه شدن مخاطب با اثر هنری ممکن می‌شود که فراتر از اتفاقات صرفاً ذهنی است و این در مشارکت ، درگیرشدن و حضور مخاطب(کاربر) در اثر هنری و خلق اثری جدید و محیطی جدید و پویا ، مقدور می‌شود. دیوارها بیننده را وامی‌دارند تا خود را در اجرا سهیم کند و نقشی شبیه هنرمند را برعهده گیرد. این گونه تعامل مانند تلویزیون تنها یك رسانه نیست ، بلکه مانند زبان است که با ایفای نقش مخاطب در اثر ، تجربیاتی را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و اساس کار نیز ، بیننده فعال است. دیوارهای تعاملی مخاطب منفعل یا خنثی را به بیننده تاثیرگذار تبدیل می‌کند.(حضرتی ،۱۳۹۲ ،۷۲)

در دیوارنگاره‌های تعاملی مخاطب خود را همسو و همراه با اثر هنری می‌پذیرد. از آنجا که این هنر تقریباً قابلیت اجرا در هر سطح و مکانی را دارد ، این امکان برای هر مخاطبی در هر گروهی سنی می‌تواند تجربه‌ایی متفاوت از آنچه تاکنون وی به عنوان دیوارنگاری می‌شناخته ، در پی داشته باشد ؛ «ایجاد تجربه‌های تعاملی جذاب که در آن ، کاربر کنترل تصاویر متحرک ، جلوه‌های ویژه ، تبلیغات و بازی‌ها را با دست و یا حرکات بدن به سادگی انجام می‌دهد ، با ابزارهای متفاوتی همچون ویدئو پروژکشن و حسگرهای مختلف و ابزارهای متنوع دیگری که هنرمند با توجه به نیاز اثر در کار خود استفاده می‌کند ، میسر می‌شود.»(همان ، ۷۲) به عنوان مثال می‌توان از پروژکتورهایی که دارای سنسورها و حس‌گرها هستند ، نام برد ؛ مخاطب در مواجه با چنین آثاری با حس کنجکاوی خود به مشارکت در آن می‌پردازد و احساس می‌کند بخشی از اثر و معمولا خالق اثر است ، صفحات این‌گونه آثار که با محوریت رایانه کنترل می‌شود ، دارای محتوایی پویا و بصری هستند که با تعامل مخاطب تبدیل به تجربه‌ای هیجان‌انگیز و متفاوت خواهند شد. در نمایشگاهی که در سال ۲۰۱۰ در میلان برگزار شد ، از شرکت‌کنندگان خواسته

شد تا با استفاده از حرکات بدن خود در برابر یک ویدئوپروژکشن در مقابل به صفحه خالی ، اثر هنری مختص به خود را خلق کنند. (تصویر شماره۴)

تصویر شماره ۴. نمایشگاه هفته طراحی ، میلان ، ۲۰۱۰

منبع: https://www.dezeen.com/2019/04/10/resonance-samsung-electronics-milan-design-week/

ضرورتی در مشارکت جمعی در تعامل با دیوارنگاره‌های تعاملی وجود ندارد «دیوارتعاملی همیشه به معنای عام کلمه ، جمعی نیست ، بلکه با تکیه بر مبنای حضور مخاطب و مشاهده و درگیرشدن با اثر در بعدی از زمان ، می‌تواند تك شرکت‌کننده‌ای باشد ، در برخی از آثار ، مخاطب در محدوده معیارهایی که به وسیله هنرمند تنظیم شده است ، تعامل دارد و در برخی دیگر از آثار ، خود کاربران این معیارها را تنظیم می‌کنند. در پاره‌ای موارد ، نمود صوری اثر هنری نهایتاً به وسیله شرکت‌کننده خلق می‌شود.»(حضرتی ، ۱۳۹۲ ، ۷۳) در نمونه‌ی دیگری از این‌گونه دیوارنگاره‌ها ، هنرمند با استفاده از یک گوی بزرگ که با گاز هلیوم پر شده است و بر روی آن مدیوم تاثیرگذاری مانند گرافیت تعبیه شده ، به مخاطبان اجازه می‌دهد تا با حرکاتی که انجام می‌دهند بر روی دیوارها ، سقف و کف اتاق که با صفحات سفیدی احاطه شده ، نقش‌آفرینی کنند. این نمونه شاید بدرستی بازتاب این نظریه باشد که یک اثر هنری تعاملی بدون شرکت-کننده ، به معنای حقیقی کلمه ، تنها اثری تکمیل نشده و بی‌نتیجه خواهد بود. (تصاویر۵و۶)

تصویر شماره ۵. نمایشگاه هنر تعاملی ، پیتسبورگ ، ۲۰۱۹

منبع: https://wunderbartogether.org/image/ada-the-interactive-art-making-machine-on-display-at-the-mattress-factory-museum-in-pittsburgh-this-spring/

تصویر شماره ۶. نمایشگاه هنر تعاملی ، پیتسبورگ ، ۲۰۱۹

منبع: https://www.garagemca.org/en/research/participatory-art-practices

دیوارنگاره‌های تعاملی به عنوان رویکردی نوین در تعامل سازنده میان شهر ، مخاطب و هنر ، می‌توانند با حضور بیشتر در محیط پیرامون انسان نقش بسزایی در نزدیك کردن و سازگارکردن دنیای مجازی با محیط واقعی انسان داشته باشند ؛ شاید بتوان این‌گونه بیان نمود که مرزهای مشارکت انسان و هنر تعاملی در آینده‌ای نزدیک به لحاظ ایجاد قابلیت‌های نامحسوس مجاز ، خیال و امر واقع نزدیک‌تر خواهد شد. این تعامل میان شهر و دیوارنگاره‌های آن با مخاطبان فضای شهری ویژگی‌های متنوعی هم در فضا و هم برای مخاطب می‌آفریند.

« **خصوصیات تعامل در دیوارهای تعاملی را به طورکلی می‌توان به شرح زیر بیان کرد:**

- در این آثار ، تماشاگر نقش فعالی ایفا می‌کند و بدون او ، اثر از نظر برقراری رابطه با مخاطب کامل نمی‌شود.

- مخاطب در واقع با یك محیط مجازی تعامل دارد. اثر در برخورد با کاربر به او پاسخ می‌دهد ، پس به تعداد کاربران ، اثر می‌تواند شکل‌های متفاوتی داشته باشد.

-معمولاً این تعامل به کمك یك رابط انجام می‌شود که بسته به نوع اثر و تعامل ، شکل آن متفاوت است.»(حضرتی ، ۱۳۹۲ ،۷۳)

با توجه به آنچه از ویژگی‌های دیوارنگاره‌های تعاملی ذکر شد ، می‌توان قابلیت‌ها و تفاوت‌های گسترده بصری و بیانی این هنر را در دیوارنگاره‌های جدید به نسبت دیوارنگاره‌های سنتی مورد بررسی قرار داد. بدون شک تحولات و تغییرات کمی و کیفی عوامل بنیادین دیوارنگاری همچون معماری ، محیط و مخاطب در دیوارنگاره‌های تعاملی به عنوان جزئی از هنر محیطی ، در شکل‌گیری این تفاوت‌ها و قابلیت‌های جدید سهیم بوده‌اند. در جدول زیر می‌توان قابلیت‌های کاربردی و حائز اهمیت هنر تعاملی را مشاهده نمود ؛ همچنین می‌توان کارکردهایی در هنر تعاملی شناسایی شود که نسبت به دیوارنگاری‌های سنتی ، در برقراری ارتباط با مخاطبان و برآوردن نیاز جامعه با انتقال اطلاعات با رویکردهای جذاب و متعامل ، برآیند مثبتی را نمایان‌کنند.(جدول شماره۱)

قابلیتهای دیوارنگارههای تعاملی	اقتصادی	زیست‌محیطی	جذابیتهای بصری
	-قابلیت اجرا در سطوح از پیش ساخته -بهرهگیری آسان از امکانات فنی فناوریهای بهروز -امکان اجرای یک اثر واحد در مکانهای مختلف -قابلیت استفاده از مواد و مصالح متنوع ، متناسب با هر میزان از بودجه -تعامل با بخشهای خصوصی -امکان تغییر در موضوع و محتوا با صرف هزینه اندک -در دسترس بودن	-قابلیت اجرا بدون استفاده از رنگهای شیمیایی -استفاده از فناوریهای دیجیتال به منظور عدم استفاده مصالح سنتی -بهرهگیری از مواد و مصالح مقاوم در برابر آلودگیهای محیط زیست -مناسب در برابر عوامل مخرب جوی -قابلیت تغییر سریع و آسان	-ارائه تجربیات و مفاهیم جدید برای مخاطبان -امکان تعامل با مخاطب فعال -امکان جلوههای ویژه بصری و مفهومی متنوع -میدان خوانش مفید -استفاده از موضوعات مورد توجه جامعه به صورت دیوارنگارههای موقت -خلق آثار چند بعدی -ایجاد حس توهم و تصور در مخاطبان -امکان استفاده از عنصر صدا و حرکت در دیوارنگاری
	شرایط جوی	تنوعپذیری	انتقال اطلاعات
	-قابلیت اجرا در آب و هوای مختلف و متناسب با شرایط روز و شب -بهرهگیری از نور روز و ایجاد سایههای خاص در جهت تعامل با مخاطب در ساعات مشخصی از روز -بهرهگیری از نورهای شبانه برای تعامل با مخاطبان با توجه به نیازهای آنها و شرایط محیط -استفاده حداکثری از نور در شب -انطباق با محیط اجرای اثر -امکان ایجاد تغییرات سریع و آسان بر حسب وضعیت و موقعیت و کیفیت فرهنگی مخاطب	-امکان اجرای موضوعات متنوع و متناسب با نیاز جامعه -امکان بهرهگیری از مواد و مصالح جدید و تکنولوژیهای بهروز -امکان ارائه موضوعات دنبالهدار در میدان خوانش محدود -تعامل چند مدیا به صورت همزمان -بهرهگیری از موانع بصری مخاطب -امکان اجرای آثار دیواری بر روی سطوح غیر متعارف -انطباق مجازی اثر با محیط -آموزش -بهینهسازی -توجه حداکثری	-امکان انتقال اطلاعات مورد نظر با سهولت بیشتر -سیاست درگیری مخاطب با اثر هنری در جهت هرچه بهتر القا شدن مفاهیم مورد نظر -استفاده از دیوارنگارههای تعاملی در مسیرهای پرتردد پایانههای مسافربری برای راهنمایی مسیرهای تردد مسافران -بهکارگیری حواس پنجگانه مخاطب -بهرهگیری از نماد و نشانههای مخاطب قومی -بهرهگیری از خاطرات قومی و بومی

جدول شماره۱- ماخذ: نگارنده

نتیجه گیری:

هنرتعاملی در دیوارنگاره‌های شهری ، هنرمندان معاصر را در جست و جوی قالب‌های بیانی جدید قرار می‌دهد و پیشرفت‌های فناوری نیز راه‌های بی‌شمار و متنوعی را در برابر آن‌ها می‌گذارد. هنرمندان محصولات فناوری جدید را جهت بیان معانی و ادراکات جدید خود از محیط ، فضا و زمان به کار می‌گیرند و فضاهای شهری این امکان را فراهم می‌آورد تا تکنولوژی‌های جدید با تعامل با بی‌نهایت بیننده و مخاطب حاضر در محل ارتباط برقرار نمایند.

عنصر ارتباط ، به عنوان یکی از عناصر مهم در حوزه دیوارنگاری نیز خواهان رابطه‌ها و تکنولوژی‌های جدیدی جهت تعامل سازنده است. تنوع مواد و مصالح و اشکال جدید تکنولوژی با قابلیت‌های بی‌شمار فنی و اجرایی ، تنوع نگرش هنرمندان به مسائل مربوط به مکان اجرا و جذب مخاطب ، سلیقه و ذوق گسترده مخاطبین ، گستردگی در ماهیت تقاضا و فراوانی وضعیت و موقعیت متفاوت مخاطب در مقابل دیوارهها و فضاهای شهری ، شکل های سنتی دیوارنگاره‌ها را با مشکل مواجه نموده است.

از آنجا که دیوارنگاره‌های تعاملی با استفاده از تکنولوژی‌های جدید امکانات فراوان بصری و بیانی و فنی بی‌شماری در اختیار هنرمندان ، مخاطبان و فضاهای شهری قرار می‌دهد ، می‌تواند گزینه‌ی مناسبی جهت اجرای دیوارنگاری معاصر باشد. بنابراین دیگر تنها در مواردی خاص ، ضروری است ، هنرمند بر مواد و مصالح سنتی تکیه کند و به جهت تعامل بیشتر با فضا ، شهر و مخاطب بیشتر باید بر ماندگاری مفهوم و تعامل مفید ترغیب شود. امروزه با کمک تکنولوژی‌های متعامل و سازنده در دیوارنگاره‌های تعاملی می‌توان با تمام حواس مخاطب ارتباط برقرار کرد و فضایی ساخت که در آن نه تنها مخاطب جزئی از اثر باشد ، بلکه می‌تواند در روند شکل‌گیری متناوب اثر دخیل بوده و ادامه آن را خود رقم زند. از سوی دیگر با توجه به قابلیت‌های مثبت این دیوارنگاره‌ها ، با وسعت و گستردگی بیشتر و محدودیت‌های کمتر به نسبت نیازها ، شرایط محیطی و ... برای اهدافی چون اطلاع‌رسانی ، فعال‌سازی محیط‌های متفاوت ، چون فضاهای ترانزیتی مانند متروها ، قطارها و یا فرودگاه‌ها مورد استفاده قرار گیرد.

هنرمند امروزی با مهم شمردن مخاطب و اهمیت نقش او در معنادار کردن اثر بر خلاف سنت‌های پیشین از اهمیت خود کاسته و اثر هنری را با درگیر کردن مخاطب و نقش او تکمیل می‌کند. هنرمند با مدیریت و ایده‌پردازی ، اثر را در محیط کنش و برخورد بیننده قرار می‌دهد. حال بیننده از نقش منفعل خود فاصله می‌گیرد و خود را به عنوان عنصری مهم در تکامل پروژه هنری محسوب می‌کند و این مهم هنگامی که در فضای شهر به اجرا درآید ، رویکردهای مشارکتی بیشتر و فضاهای جذاب‌تری را خلق می‌کند.

منابع:

- اسماگولا ، هواردجی ، ۱۳۸۱ ، مترجم فرهاد غبرائی ،« گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری» ، تهران ، دفتر پژوهش‌های فرهنگی

- پل ، کریستین ، ۱۳۸۷ ، مترجم خوش گذران حقیقی ، گلاره ، «فناوری دیجیتال به عنوان یك مدیوم» ، فصلنامه هنر ، شماره ۷۵

- حضرتی ، محمود ، ۱۳۹۲ ، «فناوری دیجیتال و دیوارنگاره‌های تعاملی» ، فصلنامه هنر و معماری ، شماره ۱

- دهقانی ، آزاده ، ۱۳۸۷ ، «پیدایش مفهوم تعامل در هنر» ، مجله تندیس ، شماره ۱۲۲.

-راش ، مایکل ، ۱۳۸۹ ، ترجمه بیتا روشنی ، «رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم» ، تهران ، انتشارات نظر

- رهبر نیا ، زهرا ، مصدری ، فاطمه ، پاییز و زمستان ۱۳۹۴ ، « تأثیر رسانه‌های نوین بر تعاملی شدن هنر جدید با رویکردی به نظریه هنر در عصر بازتولیدپذیری مکانیکی» مجله جهانی رسانه ، شماره ۲۰

- علوی نژاد ، محسن ، کفشچیان مقدم ، ۱۳۸۹ ، «مطالعه تطبیقی در کاربرد دو اصطلاح تزیینات معماری و دیوارنگاری در منابع هنر اسلامی» ، فصلنامه نگره ، شماره ۱۵

- قره باغی ، علی اصغر ، ۱۳۸۲ ، «هنر دیجیتال» ، مجله گلستانه ، گلستان ۵۳

- منیرزاد ، صهبا ،آذر و دی ۱۳۸۷ ، «هنر کنش متقابل رایانه ای» ، نشریه صحنه ، شماره ۶۳-۶۲

- Bosma, Josephine, Nettitudes Let's Talk Net Art, Nai010 publishers, Rotterdam, 2011

- Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso Books, 2012

- Kathryn Brown (ed.), Interactive Contemporary Art: Participation in Practice, I.B. Tauris, 2014

-Merleau-Ponty, Maurice Phenomenology of Perception Translated by C. Smith, Routledge,London,2000

-Muller, L; Edmonds, E & Connell, M, Living Laboratories for Interactive Art, Co Design: International Journal of Co Creation in Design and the Arts, Special Issue On Interactive Art Collaboration 2006

- Lieser, Wolf. Digital Art. Langenscheidt: h.f. Ullmann 2009

-Lopes,D.M. A Philosophy of Computer Art.Routledge.London and new york.2010

-Paul, C, Digital Art , Thames & Hudson.London,2003

- Paul, Christiane. Digital Art, pp 71. Thames & Hudson. 2006

- Popper.F ,Origin And Development of Kinetic Art. Studio Vista.UK 1968

- Popper.F. The Art of the Electronic Age.Thames and Hudson.London 1993

-Wands.S. Art of the Digital Age. Thames and Hudson.London 2006

Abstract:

Urban contexts and modern architecture in modern times have created new functions and values in urban spaces. Today's societies' need for new visual spaces also influences the way art is presented in the city's public landscape and demands new approaches to artwork. Masonry, as an art that interacts with the city and today's audiences, strives to interact more with the urban audience, and therefore traditional approaches to its presentation do not meet the needs of the modern city.

The purpose of this research is to study new approaches in interactive art and how to apply the new techniques in the field of wall paintings. For this purpose, library research studies, descriptions and analysis of resources will explore this new field of art and its applications in urban wall paintings. This is because it addresses the question of how to use interactive approaches in murals and interact with audiences and urban spaces.

Research shows that the creation of interactive wall paintings, as one of the new approaches to contemporary mural painting, with the active participation of the audience and participating in the artist's idea, creates a new perspective for convergence in the urban space.

Keywords: Interactive Mural, Interactive Art, Urban Space, New Art.

تعامل مخاطب با هنرهای نوین شهری در بافت تاریخی یزد

(مطالعه موردی: پروژه ویدیوچیدمان میهمان)

علی اکبر شریفی مهرجردی ، استادیار دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه یزد ، ۰۹۱۳۳۵۱۹۳۸۹ ،

sharifimehr@yazd.ac.ir

(نویسنده مسئول)

رقیه السادات وزیری بزرگ ، دانشجوی دکترای پژوهش هنر ، دانشکده مطالعات عالی و علوم نظری ، دانشگاه هنر تهران ، ۰۹۱۰۱۹۱۱۳۰۵ .

ravaziri@gmail.com.

چکیده:

حفاظت از بافت تاریخی با تقلیل تغییرات در محیط و موازنه با طبیعت ممکن می‌شود. حفظ ریتم آرام بافت تاریخی یزد در زمانی که این منطقه ثبت جهانی شده ، ضروری است. آثار هنری می‌تواند در این عرصه زمینه مناسبی برای حفظ این میراث و در عین حال رونق آن باشد. بافت تاریخی ، بازدیدکنندگانی با پیش فرض‌های فکری ، فلسفی و فرهنگی مختلف دارد و در اینجا مساله‌ی تعامل مخاطب با مکان مطرح می‌شود. هدف از این گفتار ، بررسی نقش هنرهای نوین در تعامل با مخاطب است. به همین دلیل مقاله حاضر با این پرسش آغاز می‌شود که چگونه هنر نوین می‌تواند با حفظ ریتم آرام منطقه و کاهش دخل و تصرف در بافت تاریخی با مخاطب تعامل داشته باشد؟ در پی پاسخگویی به سوال مذکور ، از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی با رویکرد جامعه‌شناختی و از شیوه‌های مرور متون ، منابع و اسناد تصویری در بستر مطالعات کتابخانه‌ای و همچنین از روش تحقیق موردی و شیوه مشاهده و مصاحبه در بستر مطالعات میدانی بهره گرفته شده است. نمونه مورد مطالعه در این مقاله ، ویدیو چیدمان «میهمان» اثر «محمود کشفی‌پور» هنرمند یزدی است. «کشفی‌پور» در این اثر از امکانات و ابزار جدید بهره می‌گیرد و با درگیر کردن ذهن مخاطب سعی دارد در لحظه با وی ارتباط برقرار کند. مقاله حاضر می‌کوشد با شناخت ریتم بافت تاریخی یزد ، تلاش ویدیو چیدمان «میهمان» را در ترغیب و هشدار به حفظ جریان زندگی و ریتم آرام در دیوارها و خانه‌های تاریخی یزد ، تجزیه و تحلیل کند. این مقاله نشان داده است که مهمترین بیان هنرنوین در بافت تاریخی یزد با توجه به ویدیو چیدمان «میهمان» ایده‌های رویداد و کولاژ است.

واژگان کلیدی: یزد ، هنر نوین ، ریتم آرام ، ویدیوچیدمان

۱. مقدمه

واژه نوین در اصطلاح هنر نوین ، مفهومی ثابت و تنها متعلق به هنر قرن بیست‌ویکم نیست. از این رو ، برای هنر نوین نمی‌توانیم مرز تاریخی دقیقی مشخص کنیم ، هنر در قرن بیست‌ویکم دغدغه بیان شخصی هنرمند را که از ویژگی‌های هنر قرن بیستم بود ، به مدد فناوری به شیوه جدید ادامه داد. هنر قرن بیستم با عکاسی آغاز و تا هنر دیجیتال[۱] پیش رفت. هنر عکاسی ، هنر ویدیو[۲] ، هنر دیجیتال ، هنر اجرا[۳] ، هنرصوتی ، بازی‌های رایانه‌ای و هنرشبکه[۴] و هنراینترنت[۵] را در مجموعه هنرهای قرن بیست‌ویکم هم مشاهده می‌کنیم.

هنر در قرن بیستم ، سنت دیرینه نقاشی را زیر سوال برد ، ویژگی دیگر این دوره ، تمرکز بر طبیعت «تجربی» هنر است: در نقاشی و مجسمه‌سازی هنرمندان از پوسته‌های رایج فراتر رفته و انواع مختلفی از مواد جدید را در کارهای‌شان درهم آمیختند. تمرکز از بازنمایی «عین‌گرایانه» به بیان شخصی تغییر یافت. استفاده از واسطه‌های فناوری جدید به منظور انتقال معانی و نگرش‌های نو درباره زمان و فضا از ویژگی‌های هنر این دوره بود. دغدغه هنرمند قرن بیستم یافتن بهترین ابزار برای بیان نظر شخصی در هنر بود ، دغدغه‌ای که هنرمند را متوجه انقلاب فناوری کرد. در نهایت کاوش هنرمندان در توانایی‌های رسانه جدید به استفاده از رسانه در آثارشان منجر شد(راش ، ۱۳۸۷).

ویدیو با پتانسیل قوی برای برقراری ارتباط با مخاطب در اواخر قرن بیستم ، با زبانی از جنس رسانه و فیلم که از مدت‌ها پیش مخاطبان صمیمی خویش را یافته بود ، توانست قالبی برای هنر نوین باشد. به تدریج با افول نظریات سبک مدارانه در دهه‌های پایانی قرن بیستم ، آثار هنری ، بیشتر بر مبنای تکنولوژی‌های که به خدمت می‌گرفتند ، طبقه‌بندی شدند. تکنولوژی تولید ، پردازش و پخش اثر ، مبنای نامگذاری نوع اثر گردید ؛ ویدیوی تک‌کاناله[۶] ، ویدیوی چندکاناله[۷] ، ویدیو اینستالیشن[۸] ، ویدیو پرفورمنس ، ویدیو نظارت یا مراقبت[۹] ، ویدیو محاوره‌ای[۱۰] ، ترکیب مواد[۱۱] دسته‌بندی کلی از آثار ویدیویی است(تکلو ، گودرزی ، ۱۳۹۶). تامل در بافت سنتی و مساله بیان در هنر نوین این پرسش را

1 Digital Art
2 Video Art
3 Performance
4 Network Art
5 Internet Art
6 Single Channel
7 Multi-Channel
8 Video Installation
9 Surveillance Video
10 Interactive Video
11 Mixed Media

مطرح می‌کند که چگونه هنر نوین می‌تواند با حفظ ریتم آرام منطقه و کاهش دخل و تصرف در بافت سنتی با مخاطب تعامل داشته باشد؟ البته با تعمق در ویدیوچیدمان میهمان و نگرش خالق اثر ، این گمان می‌رود که مخاطب با هر نوع پیشینه فکری و فلسفی می‌تواند به گونه‌ای با ویدیوچیدمان میهمان که بر دیوارهای بافت سنتی به نمایش درآمده است ، تعامل داشته باشد. در این گفتار ، ابتدا به مساله اهمیت تعامل در هنرهای نوین و به ویژه ویدیوچیدمان پرداخته می‌شود و سپس ویدیو چیدمان میهمان اثر محمودکشفی‌پور مطمح نظر قرار می‌گیرد.

۲. تعامل مخاطب و هنرهای نوین

دیده شدن اثر هنری می‌تواند همراه با برقراری ارتباط با مخاطب باشد. مخاطب ، واژه‌ای کلی برای افرادی است که به عنوان گردشگر یا عابر از معبری می‌گذرند و نظاره‌گر فضای اطراف خود خواهند بود ، حتی اگر به قصد دیدن اثری هنری قدم در راه نگذاشته باشند. اما ارتباط با مخاطب مساله‌ای است که باید ریشه آن را در فوتوریست‌های ایتالیایی ، هنر دادا به ویژه آثار مارسل دوشان[۱۲] ، هنر مفهومی[۱۳] ، آثار جان کیج[۱۴] ، جریان فلوکسوس[۱۵] و رویدادها[۱۶] دنبال کرد.

سرچشمه‌های تاریخی هنر اجرا در قرن بیستم به اجرای فیلیپو مارینتی[۱۷] از رویدادهای خاص(۱۹۱۰) که در تریسته ایتالیا برگزار کرد ، می‌رسد. دوشان از مرزهای مفهوم محدود هنر پا فراتر نهاد و با ابزارهای حاضر- آماده ، نوعی تفکر را ترویج داد که کنکاش در رسانه‌های مختلف و فرم‌های هنری‌ای بود.

با پیدایش هنر پاپ و تجربه‌های چندرسانه‌ای و همچنین مطالعات جان کیج پیرامون فلسفه شرق و موسیقی تجربی ، به عامل شانس در هنر به عنوان یک راه معتبر در خلق اثر تاکید شد. بهره‌مندی از صدا و موسیقی در اجرا و ویدیو ، در آثار نام‌جون پایک[۱۸] و لوری اندرسون[۱۹] می‌تواند مرتبط با اندیشه‌ها و تمرین‌های جان کیج باشد. هنرمندان با مجهز شدن به نظریه هنر به عنوان ایده و همچنین توجه به نقش شانس در زندگی و هنر ، مستعد جریان تازه‌ای از خلاقیت شدند که در جنبش فلوکسوس[۲۰] تجلی یافت ؛

12 Marcel Duchamp

13 Conceptual art

14 John Cage(1912-92)

15 Fluxus

16 Happenings

17 Filippo Marinetti

18 Nam June Paik

19 Laurie Anderson

۲۰ جنبشی جهانی به رهبری جورج ماکیناس (George Maciunas 1931-78) در میان هنرمندان ، نویسندگان ، فیلم‌سازان و موسیقیدانان بود. فلوکسوس به عنوان یک آوانگارد ، ضدهنر بود ؛ به ویژه ضدهنری که تحت مالکیت انحصاری موزه‌ها و مجموعه‌داران بود. آنچه برای پیروان فلوکسوس اساسی است: ایجاد پیوندی است میان اشیاء روزمره ، رویدادها و هنر (راش ، 1387 ،ص27).

جنبشی «میان‌رسانه‌ای» که در دهه ۶۰ به شکوفایی رسید و نوآورهای چندی در هنرهای اجرایی ، فیلم و سرانجام ویدیو پدید آورد. در واقع از دیدگاه فلوکسوس ، بیننده نه تنها تکمیل کننده اثر است بلکه در حقیقت با مشارکت مستقیم خود در رویداد به بخشی از کار هنری مبدل می‌شود(راش ، ۱۳۸۷). در اوایل دهه ۶۰ ، هنرمند آلمانی یوزف بویز[۲۱] ، در صدد ایجاد وضعیت‌هایی خاص بود که در آن مردم بتوانند از راه دستکاری نمادها معنای رویدادهای زندگی خود را از خود بپرسند(اسماگولا ، ۱۳۸۱).

اجراهای چندرسانه‌ای[۲۲] در دهه ۶۰ ؛ تحولات اجتماعی و جنسیتی در هنر نقاشی ؛ تلاشی برای تلفیق بیننده و اثر هنری بود. مرحله اول شکل‌گیری هنر ویدیو[۲۳] در بحبوحه نوگرایی‌های سیاسی و اجتماعی روی داد و نیروی محرکه آن به شکل مطالب انتقادی ، تجربی و آرمان‌گرایانه ، کاملا به دهه ۷۰ بسط داده شد. هنرمندان متنوع‌ترین زبان‌های هنری را با تصورات فردی و فن‌آوری‌های نو در هم آمیختند و به این ترتیب کارهای هنری خود را ارائه دادند. هنر ویدیو با رسانه‌های جمعی در حال رشد مانند تلویزیون و فیلم وارد تعامل شد. تصاویر ذخیره شده معمولا به صورت تک کانالی روی نمایشگرها پخش و به صورت فضایی نمایش داده شد. البته تغییرات اقتصادی در دو دهه ۶۰ و ۷۰ ، توجه به مساله جاذبه و پسندهمگانی را در دهه ۷۰به دنبال داشت. این دگرگونی اقتصادی ، نگرش به مخاطب عامه را تغییر داد. به طوری که هنرمندان دهه ۸۰ ، تماشاگر را به عنوان شریک در تکمیل اثر هنری می‌نگریستند و نه رقیب(اسماگولا ، ۱۳۸۱).

در دهه ۸۰ با قرار دادن نمایشگرهایی به صورت سری ، شکل‌های جدیدی خلق شدند و از روش‌های مختلف مانند توزیع پراکنده نمایشگرها و پیکربندی‌های گوناگون براساس محتوای نوارها برای پخش آثار ویدیویی استفاده شد. توسعه فناوری‌های دیجیتال در دهه ۹۰ ، باعث ورود این فناوری‌ها به عرصه ویدیو شد. ویدیوها ، داستانی را با کیفیت کامل سینمایی ارائه کردند و فرهنگ رسانه‌ای به عنوان یکی از عناصر موثر در پشتیبانی از هنر ویدیو عمل کرد(مارتین ،۱۳۹۳).

در قرن بیست‌ویکم هنر از طیف وسیعی از مواد و ابزارها پدید آمده است. شامل جدیدترین فناوری‌های الکترونیکی ، مانند تصویربرداری دیجیتال و اینترنت که ژانرهای آشنا با قدمتی طولانی را مجددا برای بیان مفاهیم جدید به کار برده است. بسیاری از هنرمندان آزادانه رسانه‌ها و اشکال را با هم ترکیب می‌کنند و انتخاب‌هایی را ارائه می‌دهند که به بهترین وجه در خدمت مفاهیم و اهدافشان باشد. (Robertson,۲۰۱۹).

۳. . ویدیو چیدمان و مساله تعامل

مارسل دوشان ، همواره طرد زیبایی از هنر را مطرح می‌کرد. او تلاش داشت تا هر چه بیشتر فاصله اثر هنری با مخاطب را کم کند تا تماشاگر تبدیل به شرکت کننده در اثر شود ، چیزی که در هنر تعاملی

21 Joseph Beuys

22 Multimedia Performance

23 Video Art

جریان می‌یابد. در هنر تعاملی ، دیگر هنرمند ، آفریننده صرف نیست ، به همان نسبت که بیننده نیز تماشاگری منفعل نیست ، بلکه اینها در فرایند تولید اثر هنری شریک هستند. (دهقانی ، ۱۳۸۷). از این رو ، در چیدمان تعاملی[۲۴] که از دهه ۹۰ رواج یافت ، مخاطب به عنوان بازدید کننده نه تنها با اثر تعامل دارد ، بلکه حتی اثر با مشارکت وی تمام می‌شود. چیدمان ویدیویی چندرسانه‌ای در عمل هم‌زمان با هنرویدیویی تک‌کانالی و حتی کمی زودتر از آن پدیدار شد. تلاش‌های اولیه در زمینه چیدمان ویدیویی ، بیننده را به عنوان یک دوربین مراقب ، اگرچه ناآگاهانه ، اما وارد عمل کرد. محیط چیدمان مشارکت وسیع‌تر تماشاگر را در فرآیند کامل کردن «موضوع هنری» ممکن می‌کند ؛ در بسیاری از چیدمان‌ها ، بیننده به معنای حقیقی وارد کار هنری می‌شود و آن را تجربه می‌کند(راش ، ۱۳۸۷).

در روند تعامل[۲۵] ، کنش انسان در پاسخ به کنش دیگران اتفاق می‌افتد ، وقتی اثر هنری ارائه می‌شود مخاطب به عنوان رهگذر عادی یا تماشاگری فعال اگر به نقطه توجه رسید ، تعامل برقرار می‌شود. بنابراین اثر هنری تنها از طریق ارائه و پس از آن تعامل با مخاطب ، معنا می‌یابد. «فرم هنری می‌بایست به عنوان یک اثر تعاملی به تمامیت محیط اطراف خود غلبه کند و به صورت یک فضای کامل در نظر گرفته شود نه این که به اندازه یک شیء آویخته به دیوار یا محصور درون یک فضا ، تقلیل یابد»(صبری ، ۱۳۹۲ :۲۷). در فضاهای سنتی شهری با دیوارهای گسترده ارائه اثر هنری و مساله تعامل مخاطب مطرح می‌شود. در بافت سنتی فاصله‌گذاری مابین عناصر و یا اجزای ساختمانی مانند دیوارهای گسترده در کوچه‌ها هم عامل فصل خانه‌های سنتی از یکدیگر است و هم تکرار آن‌ها نوعی وصل و اتصال هویتی یکپارچه را نمایش می‌دهد. «انفصال موجب ابراز هویت مستقل هر عنصر و یا فضا در شهر یا بنا می‌شود ، در حالی که همان عامل با متصل کردن اجزا به یکدیگر ، کلیتی درهم آمیخته و یکپارچه را پدید می‌آورد که به نوبه خود دارای هویت منحصر به فرد درهم تنیده‌ای است.»(احمدی ، ۱۳۹۱). نکته حائز اهمیت در بافت سنتی ، ایجاد حداقل دگرگونی در محیط است چرا که حفظ ریتم و فاصله‌گذاری طبیعت منطقه در تعریف هویت آن نقش دارد. بنابراین ، تعامل در ارائه اثر هنری ، هم به هماهنگی با ریتم آرام بافت سنتی وابسته است و هم اینکه کمترین دخل و تصرف در فضای سنتی صورت گیرد. در ارائه اثر هنری که وابسته به مکان است ، حفظ خصوصیت یک مکان ، حفظ ارزش‌ها ، و یکپارچگی مکان اهمیت دارد زیرا کمترین مداخله در مکان تنها با حفظ همان ریتم امکان‌پذیر خواهد بود.

۴. ویدیو چیدمان میهمان

«مجموعه ویدیویی سلف پرتره(۱۳۸۹)[۲۶] » ، «پروژه اینترنت‌آرت هم‌زمانی(۱۳۹۰)[۲۷] » و «چیدمان شاید(۱۳۹۱) [۲۸]»در حوزه هنر رسانه و ویدیوآرت در مجموعه آثار محمود کشفی‌پور ثبت شده است.

24 Interactive installation

25 Interaction

26 Self-portrait2010 Available [on line]: www.mahmoudkashfipour.com/self-portrait-2010/

27 Synchronism 2011 Available [on line]: www.mahmoudkashfipour.com/episode1/ & /episode-2/

28 Maybe 2012 Available [on line]: www.mahmoudkashfipour.com/maybe/

توجه او به روابط انسانی و موضوعات اجتماعی در آثار اخیرش بیشتر مشاهده می‌شود. در رابطه با ویدیو چیدمان میهمان بهتر است چند اصطلاح دیگر نیز بیان شود ؛ «اصطلاح Site-Specifity که دلالت بر هر اثر هنری دارد ، که فهم آن وابسته به محیطی است که در آن قرار گرفته یا به آن شکل داده است. اصطلاحات Video-Wall و معادل‌هایی چون Wall-Projection و Full-Wall Projection اشاره به سیستمی دارد که نمایش بر تعدادی مانیتور است که به یک دیسک لیزری یا ویدیویی دیجیتال مرتبط می‌شوند و با کمک رایانه می‌توان تصاویر متفاوتی بر هر یک از آن‌ها یا یک تصویر واحد بر تمام آن‌ها پخش کرد»(تکلو ، گودرزی ، ۱۳۹۶). ویدیوی میهمان اثر هنری است که مکان نمایش اثر به طور مستقیم با فهم مخاطب از اثر ارتباط دارد. دیوارهای بافت سنتی شهر ، نقش مانیتورهای را ایفا می‌کند که بستر نمایش اثر شده‌اند. بنابر ویژگی‌های اجرایی پروژه میهمان ، آن را می‌توان دارای خصوصیات فنی ویدیوچیدمان ، video-wall ،site-specifity دانست. که البته خالق اثر عنوان کلی ویدیوچیدمان را بر آن نهاده است. ویدیوچیدمان میهمان ، ویدیوآرتی است که از نسل اول ویدیوآرت‌های اجرا شده در جهان غرب فاصله گرفته است ؛ اما مضامین ویدیوآرت از جمله ایده و بیان را دنبال کرده است. آنچه که در هنرجدید مطرح می‌شود پرداختن به مشکلات انسان در این زمان است و در ویدیوچیدمان میهمان نابودی زندگی روزمره در بافت سنتی یزد تذکر داده می‌شود.

کل ساختار ویدیوچیدمان میهمان از ۱۰ ویدیو تشکیل شده است. موضوع هر یک از ویدیوها برگرفته از عادت‌ها و آداب مردم یزد است. اولین پخش ویدیوها در ۱۵دیوار شهر در دو بافت سنتی بلوار بسیج(۱۰دیوار) و محله فهادان(۵ دیوار) در فروردین ۱۳۹۸ بوده است. مدت نمایش هر ویدیو متفاوت و بین ۴تا ۱۷ دقیقه بود. به مدت ۱۰ شب از ساعت پنج عصر تا یک بامداد هر ویدیو روی دیواری از گذرگاه‌های ذکر شده به طور مجزا پخش می‌شد. علارغم اینکه ویدیوها در ارتباط با یکدیگر و در خدمت محتوایی ویدیوچیدمان میهمان بودند ، اما برای نمایش و برقراری تعامل با بیننده به یکدیگر محتاج و یا مکمل یکدیگر نبودند. از این منظر ، ویدیوچیدمان از خصلت چندکاناله‌گی فاصله می‌گیرد ، اگرچه تشخیص مرز بین آن‌ها دشوار است. زیرا ، پخش ویدیوها در یک مکان خصلتی محیطی نیز به اثر داده است. مکان پخش ویدیوها هر شب روی دیوارها جابجا می‌شد. هر ویدیو پس از پایان بدون وقفه روی همان دیوار تکرار می‌شد. به طوری که در گذرگاه بلور بسیج ۱۰ ویدیو به طور همزمان اما با فاصله مکانی متفاوت نسبت به یکدیگر و ۵ ویدیو هم در محله فهادان در معرض نمایش عموم قرار گرفته بود. (تصویر۱). زمان پخش اثر در فروردین‌ماه بنا به خواست سازمان سینما و منظر شهرداری یزد بوده است که پس از مشاهده ویدیوچیدمان تمایل خود را در حمایت از این اثر هنری اعلام کردند. انتخاب مکان نمایش بنا به خواست کشفی‌پور دیوارهای بلند و کاهگلی شهر در دو منطقه ذکر شده بود. بنا به باور هنرمند «بخشی از بافت معماری یزد به دلایل مختلفی جان خود را از دست داده است. کهولت سن بناها ، بی‌تدبیری در محافظت ، مهاجرت ساکنان اصلی خانه‌ها ، بخشی از ظاهر شهر را تغییر داده و این تغییر ، ناخواسته فضای مناسب را جهت اجرای این اثر ایجاد کرده است». علارغم اینکه یزد به عنوان شهری جهانی شناخته شده است ؛ اما در بافت سنتی آن زندگی عادی و جاری به ندرت اتفاق می‌افتد. دیوارهایی که بستر نمایش ویدیوهای کشفی‌پور بودند ، دیوارهای خانه‌های خالی از سکنه یا دیوار تفریحگاه‌های سنتی است. ویدیو چیدمان میهمان به بیان این می‌پردازد که سرزندگی مکان‌ها با

رونق اقتصادی و تزئیینات سنتی تداوم نمی‌یابد. شرط سرزندگی مکان به جاری بودن زندگی مردم براساس فرهنگ و راه و رسم خودشان است. فرهنگ مردم منطقه که با ریتم آرام بافت سنتی در پیوند است ، با کمترین دگرگونی حفظ خواهد شد.

به باور راش «هنرمندانی که چیدمان را به عنوان ابزاری در بسط و گسترش کارهایشان باور دارند ، ارائه فیزیکی و محیط اجرای هنر را بخشی از خود هنر می‌دانند» ، مانند دیوارهای شهر که بخشی از چیدمان است. خالق اثر میهمان در واقع یک‌سری ویدیو کوتاه ساخته است که صحنه‌های گذران زندگی را مجددا پیکربندی می‌نماید. اثر میهمان فیلم کوتاه نیست ، حضور روایت یا عدم حضور آن یا نوع رویکرد به آن ، در تفکیک مرزها و تعاریف مربوط به ویدیوآرت بسیار تعیین کننده است. کشفی‌پور یک هنرمند روایتی نیست ، محدودیت‌های زبانی ، ویدیوچیدمان میهمان را درگیر نکرده است. اما با این وجود هنرمند با دشواری ایجاد روایت‌های معنادار دست به گریبان بوده است. در ساخت هر ویدیو اگر چه داستانی روایت نمی‌شود ، اما سناریو وجود دارد. روایی نبودن اثر ، نقطه عطفی برای تعامل مخاطب است ، زیرا مخاطب هر لحظه که از دیدن ویدیوها منصرف شود یا اگر در میانه پخش به تماشای اثر بپردازد ، به سبب غالب نبودن روایت ارتباط با اثر را از دست نخواهد داد. ویدیوها حالتی تمامیت‌خواه ندارد و مخاطب ضمن حرکت و گذر نظاره‌گر است. تکرار هر ویدیو روی دیوار عاملی برای به حرکت وا داشتن مخاطب است.

مجموع ۱۰ویدیو با عنوان میهمان شناخته می‌شود. هر کدام شامل صحنه‌ای از زندگی روزمره مردم منطقه است. صحنه‌هایی مانند: ۱. اهالی خانه در حال صرف نهار(مدت زمانی "۲۰:۱۷') ۲. لحظاتی از رفتار مادر و دو فرزند در اتاق سه دری("۵۴:۱۵') ۳. پدربزرگ و دختر و نوه‌اش در شب زمستانی خانه("۱۲:۱۴) ۴. حیاط خانه زرتشتی ، اهالی خانه در حال پخت نان سوروک ("۳۳:۹) ۵. زنان گردهم آمده در تالار خانه در حال پاک کردن سبزی("۴۷:۷) ۶. مادربزرگ در حال اقامه نماز("۰۱:۴) ۷. تصویر مادری در حیاط منزل با پسر و دختر نوجوانش در حال انجام امور روزمره ("۰۰:۶) ۸. اهالی خانه در حال پخت نان محلی ("۲۰:۱۰) ۹. مراسم خنچه‌بران در اتاق پنج‌دری("۳۳:۷) ۱۰. اهالی خانه در شب روی تخت روحوضی("۰۰:۸).(تصویر ۲)

صحنه‌ها کاملا صامت با تصاویر روزمره مردم منطقه در دهه‌های ۵۰ ، تا ۷۰ شمسی شبیه است. تعامل مخاطب با نمودهای مانند شکل‌گیری خاطرات برای مخاطب بومی ، نگاه مردم‌شناسانه و رویکرد جامعه‌شناختی به فرهنگ مردم منطقه ، آشنایی با فرهنگ ساکنین بافت سنتی یزد برای مخاطب غیربومی همراه است. در ساحت خلق اثر ، چیدمان با مشارکت مردم عادی شکل می‌گیرد. نقش‌آفرینان ویدیوچیدمان میهمان هنرپیشه‌های حرفه‌ای نیستند ، هر مشارکت‌کننده‌ای در چیدمان نقش خویش را در زندگی روزمره دنبال می‌کند.

صحنه‌های زندگی به نمایش گذاشته شده ، لحظه‌های را شامل می‌شود که هنرمند به عنوان عامل در زمان زندگی در یزد آنها را مشاهده و بعضا در آنها مشارکت داشته است. ویدیوها هر کدام بخشی از شیوه زندگی رایج یک خانواده یزدی را به نمایش می‌گذارد. ویژگی‌هایی از جمله «نمایش فرهنگ منطقه در ویدیو» ، «نگاه انتقادی به کاربرد صرفا اقتصادی خانه‌های سنتی پس از ثبت جهانی شهر یزد» ،

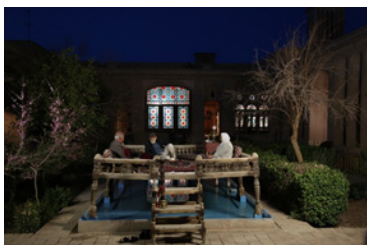
«ارائه اثر هنری در خارج از فضای گالری» ، «تبدیل ریتم آرام دیوارهای بافت سنتی به پرده‌ای پویا برای تعامل با مخاطب» ، «انتقاد از شکاف بین واقعیت و ارزش‌ها در حفظ بافت سنتی» ، و «انتخاب تصویر به عنوان مجرایی برای بیان ایده» از مواردی است که ویدیوچیدمان میهمان را برای مخاطب بومی و غیربومی تعامل‌پذیر می‌کند.

ویدیوچیدمان میهمان اثری است که فاقد کلیشه‌های رایج هنری در بافت سنتی است ؛ اما با ریتم آرام فضای سنتی همراه می‌شود تا با دگرگونی‌های صورت گرفته در همین بافت سنتی که جریان زندگی روزمره را از بین برده است ، بستیزد. دو ویژگی مستتر در این اثر هنری که در تعامل با مخاطب موثر بوده است ، شاملِ یک. اگر چه برخلاف فیلم سینمایی ، ویدیویی میهمان فاقد روایت است ، اما از تکنیک سینما برای جذب مخاطب پیروی کرده است. همان‌گونه که سینما می‌کوشد جنبه‌های از زندگی ما را به نمایش بگذارد که تا پیش از این بیان نشده است. اثر ویدیویی میهمان هم از الگوی سینما استفاده می‌کند تا نمایشی از رویدادها باشد. «رویداد[۲۹] به معنی چیزی است که واقعی و غیرمنتظره ، ناگهانی و غیر عادی و غیرقابل پیش‌بینی باشد. این گرایش منجر به نمایش رویداد در روند رخ دادنش می‌شود.»(دووینیو ،۱۳۷۹) دلیل این ادعا را می‌توان در بیانیه منتشر شده توسط هنرمند دنبال کرد ، هنگامی که می‌گوید: «در بازسازی تصاویر سعی کرده‌ام حضور دوربین به هیچ وجه دیده نشده و انگار به یکباره دیوار بلند خانه‌ای به کنار رفته و مخاطبین شاهد زندگی واقعی ساکنین آن باشند». بر طبق این گفتار ، هنرمند تماشاگران و بازیگران را با هم در یک حرکت یعنی نمایش زندگی واقعی مشارکت و به تعبیری میهمان می‌کند. البته استفاده از تکنیک سینما برای مشارکت مخاطب به معنی تقلیل اثر در حد یک نمایش دراماتیک نیست ، چرا که نگاه انتقادی هنرمند فرصت تفسیر را به مخاطب می‌دهد و بیننده را از سطح درک آنی واقعیت و توصیف بالاتر می‌برد.

ویژگی دیگر ویدیوی میهمان در مشارکت مخاطب توجه به تکنیک کلاژ است. «کلاژ ، تکنیکی بود که کوبیسم برای گسترش سطح بوم و رها شدن از سنت‌های معمول ، به عنوان راه حل ارائه می‌دهد ، و کاربست این تکنیک درکارهای ویدیویی نیز ریشه در همان آثار دارد که میان اجزای تصویر پیوند برقرار می‌سازد. استفاده از قطعات تصویری در کنار هم ، این امکان را فراهم می‌آورد که هنرمند ویدیو بتواند هرگونه چیدمان و دخالتی را در ارائه تصویر نهایی انجام دهد.(تکلو ،گودرزی ، ۱۳۹۶) ترکیب‌بندی ویدیوها ، مجموعه‌ای از پدیده‌های «عادی» زندگی روزمره مردم منطقه را در دهه‌های گذشته به نمایش می‌گذارد. بهره‌مندی از تکنیک کلاژ در ویدیویی میهمان تنها به این معنی نیست که تصویرهای صامت با دخالت و چیدمان هنرمند ارائه شده است. بلکه از یک طرف ، در ویدیوها انطباق عناصر واقعی و تخیلی را شاهدیم. کلاژ یا تلاقی زندگی عادی مردم بر روی دیوار خانه‌های که زندگی در پشت آن‌ها خیلی پیش از این ، پایان یافته است. و از طرف دیگر ، کلاژ صحنه‌های عادی مانند پخت نان و یا پاک کردن سبزی در فضایی زیبا با بافت سنتی از تکنیک‌های است که صحنه‌های عادی و پیش‌پا افتاده روزمره را تبدیل به اثری هنری می‌کند و توجه مخاطب را بر می‌انگیزد.

29 Happening

Guest



تصاویر: ویدیوچیدمان میهمان ، اثر محمود کشفی‌پور ، ۲۰۱۹م ، بافت سنتی شهر یزد(منبع: مجموعه شخصی هنرمند)

جمع‌بندی

آنچه به عنوان هنرنوین در قرن بیستم‌یکم شاهد آنیم ، ادامه تفکری است که در قرن بیستم ، آغاز شد. ارتباط هر چه بیشتر مخاطب با اثر هنری در مرتبه تعامل و مشارکت و همچنین مساله بیان شخصی هنرمند ، زمینه‌ای شد که هنرمندان از ابزارهای جدید تکنولوژی برای رسیدن به اهدافشان بهره ببرند. بهره‌مندی از ابزارهای نوین از هنر عکاسی شروع شد و تا هنر ویدیو ، هنردیجیتال ، هنر شبکه و غیره ادامه یافت. قابلیت‌های تعاملی این ابزارها و چندرسانه‌ای بودن آنها هنرمند را در جهت رسیدن به دو مساله یکی تعامل‌پذیری اثر هنری و دیگری توانایی بیان شخصی ، یاری رساند.

در مساله تعامل ، برانگیختن توجه مخاطب کنشی است که ارتباط زیادی با کنش ارائه شده در اثر هنری دارد. ویدیوچیدمان میهمان اثر محمودکشفی‌پور ، اثری است که در بافت سنتی شهر یزد روی دیوارهای کاهگلی به نمایش در آمده است. به گفته هنرمند مصادف شدن جهان شهری یزد و خالی از سکنه شدن بافت سنتی ، زمینه خلق اثر را فراهم کرد. ویدیوها با موضوعاتی برگرفته از فعالیت‌های روزمره و آداب زندگی مردم منطقه در خانه‌های سنتی که زمانی ساکنانی داشتند ، ساخته شده است. ۱۰ ویدیو ساخته شده ، روی ۱۵ دیوار قدیمی شهر برای یادآوری جریان زندگی و انتقاد از فضای خالی از سرزندگی به نمایش در آمدند. کشفی‌پور با استفاده از تکنیک سینما ، ویدیویی بدون روایت ساخت تا کلاژی از زندگی واقعی روی دیوارهای مرده شهر داشته باشد. بافت سنتی با ریتم آرام در حداقل دگرگونی و تغییر حفظ خواهد شد و هنرمند این مساله را با برانگیختن خاطرات در مخاطب بومی و بیان عادت‌ها و آداب مردم یزد به مخاطب غیربومی نشان داده است.

تشکر و قدردانی

برخود لازم می‌دانیم مراتب قدردانی را از جناب آقای کشفی‌پور بجا آوریم به پاس اینکه پاسخگوی پرسش‌هایمان بودند و عکس ، ویدیو و اطلاعات ارزنده‌ای را در رابطه با پروژه‌شان در اختیارمان گذاشتند.

منابع:

احمدی ، فرهاد(۱۳۹۱)، فصل و وصل در معماری سنتی ایران ، کیمیای هنر ، تابستان ، ش۳ ، ص۱۳۵-۱۳۱.

اسماگولا ، هوارد جی(۱۳۸۱). گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری ، ترجمه فرهاد غبرایی ، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

تکلو ، مریم ؛ گودرزی ، مصطفی(۱۳۹۶)، تعامل ویدیو آرت و نقاشی ، تهران: مهرنوروز.

خوش‌نظر ، سیدرحیم ؛ نادعلیان ، احمد(۱۳۸۸)، ویدیوآرت رسانه‌ای نو در قلمروهنرجدید ، کتاب ماه‌هنر ، ۳۸-۴۶.

دو وینیو ، ژان(۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی هنر ، ترجمه مهدی سحابی ، تهران: مرکز.

دهقانی ، آزاده(۱۳۸۷)، «ارتباط از راه دور» ، دو هفته‌نامه تندیس ، ش ۱۲۹ ، ۸ مرداد. ص.۱۶

راش ، مایکل(۱۳۸۷). رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم. ترجمه بیتا روشنی. تهران: نظر.

صبری ، رضاسیروس(۱۳۹۲)، هنرمحیطی در عناصر معنی دهنده به منظر ، تهران: پیکره.

مارتین ، سیلویا(۱۳۸۹). ویدیوآرت و خلاقیت نمایشی. مرتجم فرشاد فخاریان. تهران: پشوتن.

وندز ، بروس(۱۳۹۳). هنر در عصر دیجیتال. مترجم مهدی مقیم‌نژاد ومحمدعلی مقصودی. تهران: سوره مهر.

:[Robertson,Jean(2019).Artinthe21Century,Available[online

https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/beginners-guide-contemporary-art1/a/art-in-the-21st-century

Interaction of audience with new city arts in Yazd historical places

(Case study: "Guest" video installation)

Ali A. Sharifi M. Assistant Professor Art & Architecture faculty, Yazd University, .09133519389, sharifimehr@yazd.ac.ir

R.A. Vaziri B., PhD student of Art Research, Tehran Art University, 09101911305, *ravaziri@gmail.com

Abstract

Preservation of the Historical places is made possible by reducing changes in the environment and equilibrium with nature. It is essential to maintain the tranquil rhythm of Yazd's historical places especially when this region is globalized. Art works can be effective for preserving this legacy and at the same time thriving. The historical places has visitors with different intellectual, philosophical, and cultural background, and here the point is audience interaction with place. For this reason, this article begins with the question of how new art can interact with the audience by preserving the tranquil rhythm of the region and reducing interference in the historical places. In order to answer this question, a descriptive-analytical research method with a sociological approach has been used, also methods of reviewing texts, resources and visual documents in the context of library studies , as well as a case study and field observation and interviewing methods . The case study in this article is "Guest “video installation, art work of Yazdi artist Mahmoud Kashafipour. In this work, Kashifipour makes use of new tool features and attempts to engage the audience in an instant by engaging the mind of the audience. The "Guest “video installation attempts to persuade and maintain the flow of life and rhythm in the historical walls and houses of Yazd by recognizing the rhythm of Yazd historical places. This article has shown that the most important artistic expression in Yazd's historical places according to "Guest .“video installation is happenings and collage ideas

Keywords: Yazd, new art, tranquil rhythm, video Installation

نقش "متریال" آثار هنرهای محیطی در ارتقاء کیفیت فضای شهری

(نمونه مطالعاتی: اجرای هنرهای جدید در بافت قدیم شهر یزد)

(نویسنده مسئول) نیلوفر کرباسی عامل ، دانشجوی کارشناسی نقاشی ، دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه یزد- خیابان امام- کوچه سهل ابن علی- دانشکده هنر و معماری یزد ، ، ۰۹۱۳۲۸۶۰۴۴۵ ،
nilofar.amel@gmail.com

بهرام احمدی ، دکترای تاریخ هنر معاصر ،استادیار دانشکده هنر و معماری ، دانشگاه یزد - خیابان امام- کوچه سهل ابن علی- دانشکده هنر و معماری یزد ، ۰۹۳۶۵۴۳۰۳۰۱ ،
bah_ahmadi@yahoo.com

چکیده:

دردوران معاصر ، پیرو تحولات در ماهیت هنر ، فضاهای مرتبط با اثر هنری نیز دستخوش تغییرات بزرگی گردید. بطوریکه امروزه ضرورت توسعه و ترویج آثار هنری در فضای شهری ، تبدیل به یکی از برنامه های بازسازی جوامع با محوریت بهبود کیفیت زندگی شده است. از جمله مسائل مهم در ارائه اثر هنری در فضای شهری دقت در انتخاب "متریال" مناسب با توجه به معنا ، بستر و فضای اجرایی اثر هنری می‌باشد. این پژوهش ضمن تأکید بر اهمیت اجرا ، با هدف شناسایی نقش جنسیت عناصر هنرهای جدید در فضای شهری و تأثیر آنها بر فضای اجرایی متمرکز شده است. در پژوهش‌های گوناگون ، توجه مناسبی بر "متریال" آثار هنرهای جدید در محیط‌های شهری به چشم نمی‌خورد. در این پژوهش نقش "متریال" درشهر یزد مورد مطالعه قرار گرفته است ، چراکه شهر یزد به عنوان میراث جهانی به ثبت رسیده و سالانه گردشگران زیادی از این محدوده بازدید می‌کنند. روش پژوهش در این مقاله توصیفی- تحلیلی ، و نوع پژوهش بر اساس هدف ، کاربردی است و اطلاعات به صورت کتابخانه ای و میدانی گردآوری شده اند. رویکرد این پژوهش ، توجه به فرم و صورت و تحلیل بصری آثار می باشد و به تأثیر آنها بر مخاطبین نیز توجه دارد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهدکه "متریال" ، به عنوان عنصراصلی سازنده اثر هنری ، نقش مهمی در جذب مخاطب و بیان مفهوم و معنای اثر دارد. ارائه آثاری از هنر جدید با عناصری چون فلز ، شیشه و آئینه در بافت تاریخی شهر یزد که خود متشکل از فرم‌های خشتی یکسان است در فضایی متفاوت از جنس و بافت ، ایجاد تضاد و تفاوت می‌کند و موجب ارتقاءکیفیت بصری ، فرمی و معنایی می‌شود.

کلید واژه ها: متریال آثار هنری ، جنسیت آثار هنری ، هنر جدید ، فضای شهری ، بافت تاریخی شهر یزد

مقدمه

یکی از تحولات بزرگ هنر معاصر تغییر در فضایی است که اثر هنری ارائه می‌شود. این تغییر ، امکان ورود اثر هنری به شکل گسترده از فضای محدود نگارخانه ها و موزه ها به فضایی وسیع تر چون محیط های باز شهری را ایجاد کرد. که می‌توان محیط‌های باز شهری را ، به عنوان بستری برای ارتباط مستقیم‌تر اثر هنری با جامعه ، دسترسی آسان جامعه به اثر هنری و بیان موقعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه در زمان خود شمرد. همانگونه که ابنیه تاریخی در شهر به عنوان یک اثر هنری ، عنصر بصری ارزشمند و علامت قابل شناخت و قابل دسترسی است ، هنر جدید هم با ارائه در فضای باز شهری می‌تواند بدون واسطه و محدودیت زمانی مقابل دیده گان شهروندان و گردشگران قرار گیرد. و بر خلاف نگارخانه ها که بیشتر به توانایی های فردی توجه می شود ، به بیان خاطرات جمعی و ابعاد مختلف اجتماعی جامعه بپردازد.

در دهه ۶۰ به واسطهٔ تمایلات ضد فرهنگی که در میان هنرمندان شایع شده بود استفاده از خود محیط به عنوان واسطه هنری قوت گرفت. هنرمندان لندآرتی ، مثل جری شوم[1] منتقد جدی تجارت هنر بودند. این جنبش در وهلهٔ اول مجسمه سازی محسوب می‌شود ، اما پرفومنس[2] و مفهوم گرایی[3] را نیز در برمی‌گیرد(قلعه ،۱۳۸۸:۲۹). و هرچند کاربرد هنرهای شهری در اعصار مختلف عمدتاً مبتنی بر «زیباسازی منظر» با یکدیگر متفاوت بوده است ، اما امروزه استفاده از هنر و مداخلات هنری در عرصه های عمومی شهر به شکلی گسترده در درون برنامه های توسعه در بازسازی جوامع و بهبود کیفیت زندگی ، تبدیل به یکی از محورهای اصلی مباحث فرایند دگرگونی محیط زیست شده است. هنرهای شهری که شامل طیف گسترده ای از رسانه هاست ، نه تنها قادرند «منظر دیداری شهر» را بهبود بخشند بلکه پدیده ای مؤثر در ارتباطات اند و توانایی نفوذ در افکار عمومی را دارند(خدادادی و همکاران ،۱۳۹۶:۷۴).

اهمیت و ضرورت آثار هنر شهری باکیفیت بصری و معنایی از آنجا حاصل می شود که: بیان کننده تصورات عمومی ، تجربه‌های شخصی ، نقد و بیان راهکارهای خلاقانه در مواجه با بحران ها ، هشدارهای نمادین ، تأملات شاعرانه و یا مضامینی در حوزه‌های مختلف سیاسی ، اجتماعی ، فرهنگی و... هستند که موجب افزایش سطح مشارکت اجتماعی و آگاهی عمومی می‌شوند. در نتیجه هنر شهری ، باید فراتر از یک اثر هنری که در فضای باز اجرا می‌شود ، مورد بررسی قرار گیرد و در جهت اصلاح کیفیت فضای محیط و اصلاحات رفتاری و اجتماعی باشد. و با بار معنایی و زیباشناسی در ارتباط با مخاطب ، علاوه بر ارتقاء کیفیت بصری فضای شهر ، مخاطب را به چالش کشیده و او را در دریافت معنا به تفکر وادار نماید.

برای رسیدن به یک چنین ساختار و نظام معنادار ، در اجرای آثار هنری جدید در فضای

1 Gerry Schum

2 Performance

3 Conceptualism

شهری ، نیازمند اطلاعات گسترده ای در زمینه های اجرایی این آثار و در ارتباط با موضوعات مختلفی چون: بیان و مفهوم اثر ، بستر اجرایی(بافت قدیم شهر)، جنسیت عناصر موجود در فضای شهری ، متریال و جنسیت عناصر در آثار هنری جدید(مثل چیدمان)، نوع و چگونگی ارتباط با مخاطب و ارتقاء کیفیت فضای شهری است. که با توجه به دیدگاه های نو در هنر و از بین رفتن مرز شاخه های هنری ، دقت در انتخاب متریال و استفاده مناسب از آن ، برای هنرمند اهمیت ویژه ای می یابد.

اهمیت انتخاب متریال با توجه به بستر اجرایی هنر جدید دوچندان می‌شود ، که در نمونه مطالعاتی بافت قدیم شهر یزد به عنوان بستری برای ارائه آثار هنری جدید از دو جنبه حائز اهمیت است. از یک نظر ، وجود آثار تاریخی و حضور گسترده مردم در بافت قدیم ، و ارتقاء کیفیت اثر هنری در ارتباط با مخاطب و از سوی دیگر ، انتخاب متریال مناسب در اثر هنری و متفاوت با بستری از جنس خشت در ارتقاء کیفیت بصری و هنری بافت تاریخی تأثیرگذار است.

پرسشی که در اینجا مطرح می‌شود این است که نقش متریال و جنسیت عناصر آثار هنری جدید (شهری) در ارتقاء کیفیت فضای شهری چیست ؟ و به چه میزان یک هنرمند برای اجرای یک اثر هنری جدید در یک فضای شهری باید به جنسیت بستر و عناصر اثر هنری توجه داشته باشد ؟

با توجه به فرضیه و پرسش های مطرح شده ، هدف اصلی در این پژوهش ضرورت توجه و دقت در انتخاب متریال مناسب در ارائه یک اثر هنری جدید با کیفیت بصری ومعنایی ، در یک فضای شهری است. و هدف فرعی عبارت است از اجرای هنر جدید در شهر میراث جهانی یزد به عنوان بستر آفرینش هنری با بهره گیری از فضاهای سنتی. در این مقاله سعی شده است علاوه بر بررسی موضوع و اهداف پژوهش ، به مفهوم فضای شهری و اهمیت و ضرورت هنرهای جدید در فضای شهری با بافت تاریخی و معرفی نمونه هایی از هنر شهری بپردازد.

پیشینه تحقیق

با توجه به اینکه ورود هنرهای جدید به فضای شهری در ایران مقوله ای است که در سال های اخیر به آن توجه شده است و پیشینه اجرایی وسیعی در این زمینه وجود ندارد ، و مطالعات صورت گرفته نیز به بررسی هنرهای معاصر و اجرای هنر در فضاهای شهری پرداخته است لذا پژوهش گسترده ای که دقیقاً به موضوع نقش متریال در ارائه هنر جدید در فضای شهری و بافتی تاریخی پرداخته باشد وجود ندارد ، و پژوهش ها به هنرهای محیطی ، شهری ، عمومی و ... یا به چگونگی تقویت فضاهای شهری و ارتباط این فضاها با مردم پرداخته اند ، بدین ترتیب درخصوص پیشینه موضوع به موارد محدودی که به صورت مستقیم و غیرمستقیم به این موضوع مرتبط هستند اشاره می شود. برخی از این نقطه نظرات و پژوهش ها عبارتند از:

رضا خدادادی و همکاران(۱۳۹۶) در مقاله ای با عنوان نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری ، به بیان شاخص های کیفیت زندگی و بهبود کیفیت زندگی با مداخلات هنری در شهر می‌پردازد ، که در سلامت روحی ، روانی ، نشاط و زیبایی محیط شهری مؤثر است. پایان نامه کارشناسی«تدوین راهکارهای طراحی شهری در جهت ارتقای کیفیت فضاهای همگانی با تکیه به هنر

همگانی» نگارش پرهام لایق فرصت (۱۳۹۵) و راهنمایی مهندس هاله السادات هادیان ، به بیان مفهوم فضا ، فضای شهری ، هنر عمومی و نقش هنر همگانی در فضای شهری می‌پردازد. نقش هنر همگانی را ورای اثر زیباشناختی به عنوان یک اثر هنری با معناهای متعدد و تأثیرگذار بر ابعاد اقتصادی و اجتماعی و همچنین به عنوان عامل موثری در پیوند بین قومهای مختلف ، در محیط اطراف می‌داند ، که با توجه به فرهنگ غنی کشورمان ، می‌توان فضاهای شهری سرزنده ، یکپارچه و با کیفیت با تکیه بر هنر همگانی در میادین ایجاد و کیفیت فضاهای شهری را تقویت نمود. از برخی از نقطه نظرات پیرامون فضای شهری می‌توان به لینچ در کتاب «سیمای شهر» شهر را مجموعه ای از عناصر کالبدی بلکه مهم تر از آن دربرگیرنده انسان ها ، فعالیت ها و رفتارهایشان می دانست. هالپرین در کتاب «شهرها» به تجربه فضایی انسان ها می پردازد به گونه ای که وی همواره بر نقش مردم و حرکات آنان در پایایی و ماندگاری یک شهر اشاره دارد وزندگی شهری را وابسته بدان می داند. (لقایی و همکاران ،۱۳۹۶). کامیلوسیت(۱۹۰۳-۱۸۴۳) نخستین شخصی است که از کاربرد هنر برای زیبایی شهر و اقدامات بهسازی و نوسازی شهری سخن گفته‌است. وی بر این باور بود که احیای محیط‌های قدیمی باید با توجه به نیازهای امروزین جامعه صورت‌گیرد. کالن در شهر به هنری ورای معماری معتقد است ، هنری مبتنی بر ارتباط (غفورزاده و همکاران ،۱۳۹۴) اشاره نمود. سعید عظمتی(۱۳۹۳) در مقاله ای با عنوان هنر محیطی ، به نقد کتاب هنر محیطی نوشته رضا سیروس صبری می‌پردازد که از معدود کتابهای تألیف شده با موضوع و محوریت هنر محیطی است. در این مقاله هنر محیطی را به عنوان هنر عمومی دارای پتانسیل برای تبدیل شدن به یک ابزار هنری با اهداف آموزشی ، حس تعلق ، تأثیر بر ادراک ذهنی و خاطره انگیزی می‌داند. مقاله نگرشی بر چگونگی معناسازی در آثار هنر محیطی از خلال معناشناسی(آسیه محمدیان و محمدرضا شریف زاده ، ۱۳۹۳)، تک تک گزینش های هنرمند از محیط را برای خلق اثر هنری ، نشانه می‌داند و از خلال همین نشانه ها به بیانی نو و خاص و گاه آفرینش سمبل هایی جدید در جهت اهدافش نائل می‌شود. تفاوت آثار این هنرمندان ، بار معنایی متفاوتی است که در یک عنصر به سبب نوع بکارگیری دقیق عنصری در کنار عنصر دیگر بوجود می آید. از بررسی هنرهای تزئینی در شهر یزد ، مقاله هنر دیوارنگاری شهر یزد و بررسی رویکردهای متفاوت آن (آصفه میرنیام و حسام اصلانی ، ۱۳۹۱)، به مبانی و اصول تفکر هنرمند یزدی در اجرای تمامی زمینه های هنر تزئین معماری یزد در دوره های پیش از قاجار ، می‌پردازد که این اصول بر اساس بینش و نگرش او از جهان هستی است. دقت در جزئیات و ظرایف نقوش بسیار ریز ، در کنار انسجام طرح و انتخاب هوشمندانه محل اجرای نقوش وحدتی ازلی را بهمراه دارد. مهسا تهرانی (۱۳۹۰) در مقاله ای با عنوان مجسمه ، پیکرنماهای معاصر به تأثیر متریال بر مجسمه سازی فیگوراتیو می‌پردازد ، وی دیدگاه های نو در هنر را عاملی بر اهمیت استفاده از مواد و متریال و دقت بیشتر هنرمندان در انتخاب آن می‌داند. به طورکلی ، با مطالعات صورت گرفته مشخص گردید که تا کنون پژوهشی مبنی بر اهمیت و نقش متریال آثارهنری جدید در بافت تاریخی شهر یزد انجام نگرفته است.

روش تحقیق

روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و نوع پژوهش بر اساس هدف ، کاربردی است. تجزیه تحلیل ها

در این پژوهش کیفی و بر مبنای مکان گردآوری اطلاعات به صورت میدانی با بررسی فضاهای مختلف در بافت قدیم شهر یزد و عکسبرداری و کتابخانه ای با استفاده از کتاب ، مقاله و مطالعات پژوهشی است. در نتیجه مطالعات میدانی ، محله های اطراف مسجد جامع نظیر محله شاه ابوالقاسم ، بازار نو ، لردکیوان ، میدان وقت الساعه ، دروازه شاهی و گلچینان علاوه برداشتن بستری مناسب برای اجرای آثار هنری در فضای باز چون میادین ، بدلیل نزدیکی به ابنیه های تاریخی و پربازدید امکان مواجه گردشگران بیشتری را با اثر هنری جدید فراهم کرده است.

مفهوم فضای شهری وضرورت اجرای هنرهای شهری

محیط یکی از عوامل اصلی شکل دهنده به هویت انسان است. محیط از آن جهت که تجلی کالبدی باورها و ارزش های فرهنگی جامعه است ، می‌تواند در احساس هویت یا بی هویتی تأثیرگذار باشد(حبیب و دیگران ،۱۴:۱۳۸۷ به نقل از کرمی و همکاران ،۳۶:۱۳۹۵). بر همین اساس منظر شهری نخستین جلوه از شهر است که در ذهن و حافظه شهروندان باقی مانده و در روحیات و رفتارهای آنان در محیط شهری تأثیر قابل ملاحظه ای بر جای می گذارد. منظر شهری مطلوب باعث ایجاد احساسی خوشایند از زندگی در محیط شهری شده و عامل موثری در ارتقاء رابطه شهروندان و شهر و همچنین جذب گردشگر است. در این راستا منظر شهری به عنوان یکی از عناصر تشکیل دهنده و بخشی از ادراک کالبدی فضاهای عمومی شهری به طور مستقیم بر مطلوبیت این فضاها و در نهایت بر شهروندان ، فعالیت و رفتارهایشان به عنوان کاربران اصلی محیط تأثیرخواهد داشت. چشم اندازهای متوالی در بافت های تاریخی و مسیرهای پیاده باعث جلب توجه انسان به محیط و ایجاد تأثیرات بصری مطلوبی می‌شود. دیدهای متوالی با حرکت از مکانی به مکان دیگر تأکید و تأثیرپذیری قوی از بعد سوم ناظر ایجاد می‌کند(قلعه نویی و همکاران ،۱۴۰:۱۳۹۶).

فضاهای شهری عمدتاً دارای خصیصه هایی چون سرزندگی ، تحرک ، پویایی ، تجربیات فردی و جمعی ، تحول مداوم ، پیوستگی و گسستگی هستند و مهم تر این که همه گروه ها و طبقات اجتماعی می توانند در این فضاها حضوریابند. تداوم و پایستگی حیات شهر ، با ساکنان ، شهروندان و گردشگران آن معنا می یابد که بدلیل اقامت موقت یا دائم ، درک و دریافت های متفاوتی از فضا خواهند داشت. فضاهای خاطره انگیز ، در ارتقاء بار معنایی و تحرک و پویایی فضای شهری موثر هستند. و این خاطره انگیزی و آشناپنداری با هویت و کیفیت زندگی ارتباط مستقیم دارد. هرچه این فضا غنی تر و پویاتر باشد به همان اندازه کیفیت زندگی و حیات شهری نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرد. بطوریکه در سیاست های شهری راهبردهای هویت سازی و دستکاری حافظه جمعی از جمله ایجاد مکان ، منظره سازی ، بازاریابی شهر و اقدامات فستیوالی از طریق فرآیند سیاست گذاری و مداخله در خاطرات جمعی شهر صورت می‌پذیرد(کرمی و همکاران ،۳۶:۱۳۹۵).

امروزه شهرها به محل هایی برای انجام فعالیت های تکراری و زندگی ماشینی شهروندان تبدیل شده اند که به نظر می رسد ورود هنر به فضاهای شهری ، می تواند تا حدود زیادی به جامعه خشک و پرهرج و مرج کنونی روح و نشاط ببخشد (موسیوند و پورمند ،۵۲:۱۳۸۹). برعکس شکل‌های

سنتی هنر که در آن تعامل مخاطب تنها رویدادی ذهنی قلمداد می‌شود ، در هنر تعاملی ، امکان جست‌وجو ، ایجاد ، همیاری و درگیر شدن با اثر هنری و کنش متقابل بین افراد و اثر هنری وجود دارد ؛ عملی که بسیار فراتر از فعالیتی صرفاً ذهنی است. فضاهایی که علاوه بر حس بینایی ، حواس شنیداری ، بویایی ، لامسه ، تعادل و جهت‌یابی را نیز تحریک می‌کنند تأثیر بیشتری بر انسان دارند. بسیاری از اثرات هنر تعاملی اغلب با تکیه بر مواردی نظیر جنس مصالح ، رنگ ، طرز قرارگیری ، موقعیت مکانی ، میزان باز بودن و ارتجاعی بودن آن جهت سهولت درگیری مخاطب با اثر طراحی می‌شوند(قاسمی ، ۱۳۹۶).

از شاخصه های دیگر ، ارتباط اثر هنری با مخاطب که در بیان معنا و درک مفهوم اثر حائز اهمیت است ، می‌توان به وجود نماد ها و نشانه ها در اثر هنری اشاره کرد ، بطوریکه نمادگرایی[۴] حول زمینه های معماری ، مجسمه سازی و طراحی به طور مداوم در جریان است و می‌توان مواردی با عناوینی این چنین را در زمینه هنرهای گوناگون مشاهده نمود: مجسمه سازی معمارگونه ، معماری مجسمه گرا ، طراحی به صورت مجسمه سازی و مجسمه سازی به صورت طراحی و حتی می‌توانیم بعضی وسایل خانگی یا محصولات مهندسی و طراحی صنعتی را به زیبایی آثار هنری در شهر ببینیم ، وسایلی که حتی در بعضی موارد از مجسمه ها نیز در فضای شهری بهتر عمل می‌کنند(مرادی ،۸۲:۱۳۸۶).

در سال ۱۹۶۸ رابرت موریس[۵] مقاله ای تحت عنوان ضد فرم منتشر کرد ، در این مقاله موریس فرم فرایند محور جدیدی را برای هنر مطرح کرد. او کیفیت و جنس مواد و مصالح هنری را نیز حائز اهمیت می‌دانست و هر نوع نظام در ایجاد ساختارهای فرمی را مردود می‌شمرد ، در عوض بر انباشته سازی تصادفی و چیدن اشیاء به صورت سرسری و ایجاد فرم های گذرا تأکید می‌کرد(قلعه ،۲۹:۱۳۸۸). در گذر از همین تجارب ، دیدگاه های نو در هنر سبب شد بهره گیری از متریال های سنتی هم شکل دیگری پیدا کند و امکانات بیش تری را دراختیار هنرمندان قراردهد ؛ برای مثال ، در مجسمه سازی دیدگاه های جدیدی چون چیدمان هم افزوده شد ؛ مثلاً عثمانه سو اغلب کارهایش در قالب چیدمانی چندفیگور است. یا هنرمندانی چون جورج سگال[۶] ، ویم دلوی[۷] ، جان د آندرآ[۸] ، اولاف نیکولای[۹] ، سیوبهان هاپاسکا[۱۰] ، خوان منز[۱۱] که از ترکیب چند فیگور استفاده می کنند و روابط میان آنها را به نمایش می گذارند. این هنرمندان هر یک از متریال های متفاوتی همچون باند گچی ، فایبرگلاس ،

4 Symbolism

5 Robert Morris

6 George Segal

7 Wim Delvoye

8 John De Andrea

9 Olaf Nicolai

10 Siobhan Habaska

11 Juan Munzo

چوب و ... استفاده می کنند ، اما شیوهٔ پرداخت آنها به مسائل به گونه ای است که اگرچه موضوع آنها انسان است ، اما کارهای متمایزی را به وجود می آورند(تهرانی ، ۱۳۹۰: ۳۰). این اقتضای هنر است ، که هنرمندان همیشه سعی دارند قلمروهای جدیدی را تجربه نمایند ، افق های جدیدی را نشان دهند و روش های بیانی جدیدی را ارائه دهند. از سویی دیگر پیشرفت فن آوری و تحول جوامع و انتظار مخاطب رویکردهای جدیدی را اقتضا می نماید. در ایران نیز این ضرورت احساس شده است و در چند سال گذشته آثار متعددی به صورت چیدمان های محیطی در تهران و دیگر شهرهای ایران اجرا شده اند. شتاب چشمگیر هنر محیطی و پیشرفت آن در عصر حاضر و توسعهٔ آن بوسیله رسانه ها و فضاهای ارتباطی زمینه های افزایش کمی و کیفی ارائهٔ آثار و فعالیت های هنری را فراهم کرده است. در شهرهای بزرگ دنیا حضور همیشگی یک مجسمه و یا یادمان ممکن است تکراری باشد و دیگر دیده نشود. از اینرو هنر محیطی بینندگان را که اغلب مردم هستند غافلگیر می نماید(نادعلیان ، ۱۳۹۲).

اهمیت و نقش هنرهای جدید در فضای شهری

به طور کلی واژه «هنر شهری» شامل تمامی هنرهایی می شود که با مقاصدی خاص و برنامه ریزی شده برای ناحیه ای مشخص از شهر طرح ریزی شده است. این هنر ، قابلیت دسترسی ساکنین را برای مواجه شدن با یک اثر ممکن می سازد (موسیوند و پورمند ، ۱۳۸۹: ۵۳). و چون متوجه عرصه های عمومی شهر است ؛ نه تنها جنبه های کالبدی متناظر با آن همچون عبور و مرور و حمل و نقل را مدنظر قرار می دهد ، بلکه جایی است که مکث اتفاق می افتد و زندگی شهری به نمایش درمی آید (بهشتی ، ۱۳۸۹: ۶۸). بدین صورت هنر شهری به عنوان هنری که با فضای شهری تلفیق شده است ، هنر محیطی به عنوان هنری که به نزدیکی با محیط ارتباط یافته و یا هنر در منظرکه ما میتوانیم در باغ و محیط های روستایی پیدا کنیم گونه های مختلفی از هنر عمومی هستند که هر کدام از این موارد عملکرد هنر و رابطه ای که با محیط و عموم برقرار میکند به طور مشخصی متفاوت است ، و در طول زمان به قسمتی از فرهنگ بصری یک زمینه تبدیل خواهند شد زیرا مهمترین ویژگی هنر عمومی را باید پویایی و ماندگاری آن دانست (1995,Casanovas) که با کیفیت فضایی خود باعث بالا رفتن کیفیت بصری و احساسی محیط شهری شده و فضای شهری را به مکان شهری[12] تبدیل می‌کند(به نقل از مرادی ، ۱۳۸۶: ۸۵).

دنی کاراوان[13] به عنوان یکی از هنرمندانی که به طراحی و ساخت مجسمه در فضاهای عمومی میپردازد هدف هنر عمومی را دعوت مردم به مراوده و ایجاد ارتباط با محیط ، مصالح ، خاطرات و به طور کلی خودشان معرفی می‌کند(مرادی ، ۱۳۸۶: ۸۶).

آرماجانی[14] باز بودن ، مفید بودن و اشتراکی بودن را خصیصه های هنر در فضای عمومی بیان

12 Urban place

13 Dani Karavan

14 Siah Armajani

می‌کند(مرادی ،۸۳:۱۳۸۶). و مایلس[15] تأثیرات هنر در فضای عمومی را اینگونه بیان می‌کند که : ۱) هنر عمومی به مکان ، شور و احساس می‌دهد.۲) باعث ایجاد تعهد در مردم استفاده کننده از مکان می‌شود و آنها را با مکان درگیر می‌کند.۳) مدلی از کارهای پرپندار و تخیل انگیز[16] ارائه می‌کند. ۴) به باز زنده سازی[17] شهری کمک می‌کند (miles,۱۹۹۴ به نقل از همان).

با توجه به سه دیدگاه فوق ، هنر عمومی در فضاهای عمومی دارای نقش وکاربردهای گوناگونی می باشد از جمله: ۱) کامل شدن منظر از نظر زیبا شناختی۲) توجه به روحیات جمعی و واقعیت های اجتماعی ۳) ارتقاء سطح فرهنگ جامعه ۴) باز زنده سازی و بیان هویت های بصری ، معنایی و مکانی ۵) ارتقاء کیفیت محیط شهری با مؤلفه های جذابیت شهری۶) ارتقاء سواد و سیلقه بصری و هنری ۷) نقش محرک در کنش های آگاهانه و ناآگاهانه اجتماعی ۸) شکل گرفتن و جهت دهی خاطره جمعی و افزایش حس تعلق ۹) عرضه موضوعات جدید برای اندیشمندان ۱۰) ایجاد فضای مکث و اندیشیدن ۹) تعامل با مخاطب ۱۰) تبدیل فضا به مکان و تعیین جانمایی انسان در فضا ۱۱) تسهیل یا ممانعت از روابط دلخواه ۱۲) تبدیل فضاهای ساکن و بی تحرک به حوزة اتفاقات بالقوه در حیات شهری ۱۳) تعامل نسل ها و افزایش ارتباطات در سطح جامعه(شهروندان-گردشگران) ۱۴) توجه به جغرافیای منطقه ۱۵) شکل گیری تعاملات فرهنگی ،ملی ،مذهبی ،اجتماعی و...۱۶) تشویق هنرمندان به حضور فعال در جهت خلق اثر هنری درفضای شهری ۱۷) بیان دیدگاه های انتقادی ۱۸) بروز ایده های نو و خلاقیت های هنری ۱۹) ترویج و گسترش باورها ، سنت ها ، اعتقادات و آرمانها. و در کل نشان دهنده جامعه ای هدفمند در عرصه رقابت جهانی برای بهبود و ارتقاء کیفیت فضای شهری.

ارائه اثر هنری در فضای شهری ، نیازمند توجه به ویژگی ارتباط بصری اثر هنری وفضای اجرایی است. ارتباط بصری ، پدیده ای ناشناخته نیست که صرفاً برای متخصصان حرفه ای قابل درک باشد ، بلکه ویژگی ابتدایی است که به راحتی قابل توضیح و درک است. طراحی با توجه به زمینه به این معناست که بین ساختمانهای موجود و طرح پیشنهادی ارتباط بصری لازم و کافی به وجود آید به صورتی که محصول به دست آمده مجموعه ای منسجم باشد. ساختمان جدید باید ویژگی های محیط و زمین را تقویت کند و بهبود بخشد و یا الگوهای وحدت بخش اصلی و مهم را حفظ کند(طباطبایی ،۹۹:۱۳۸۴). به اعتقاد محمود توسلی این انسجام و پیوستگی در طراحی فضای شهری حاصل رعایت پنج اصل اساسی است که عبارتند از: ۱- اصل هم پیوندی عناصر و فضاهای دسترسی با آن ۲- اصل محصور کردن فضا ۳- اصل فضاهای متباین ۴- اصل ترکیب (کمپوزیسیون) ۵- آگاهی از فضا (به نقل از ایمان پور و همکاران ،۲۳۸:۱۳۹۷). بنابراین ترکیب و اتحاد اجزاء مختلف در یک کل هماهنگ همان چیزی است که به شهر سیمای بصری مطلوب می بخشد (Tavassoli, ۲۰۰۷: ۱۰۵ به نقل از از ایمان پور و همکاران ،۲۴۰:۱۳۹۷). در نتیجه اهمیت به هنرهای شهری نیز یکی

15 Miles

16 Imaginative

17 Regeneration

از پایه های اصلی هنر معاصر است و ضرورت توسعه و ترویج آثار هنری یک امر بدیهی است و نیازی به اثبات ندارد. (میرمنگره ،۱۳۹۶:۲۳).

نقش متریال هنرهای جدید در فضای شهری

هنرمند با بهره بردن از عناصر به شکل دادن اثر هنری می‌پردازد. هر عنصر نشانه ای است که بیان کننده معانی و مفهوم هایی با ریشه فرهنگی- بومی است و آگاه بودن از این نشانه ها ، هنرمند را در انتخاب متریال مناسب و مخاطب را در درک اثر هنری یاری می‌رساند. افزودن هر عنصر به فضا با توجه به استقلال و فردیت عنصر و در جهت رسیدن به وحدت و پیوستگی محیط و ارتقاء کیفیت فضایی صورت می گیرد. با ورود هنر جدید در معماری و فضای شهری ، با جذب گردشگران و کسانی که کمتر به منطقه ای که اثر هنری ارائه شده است رفت و آمد دارند ، اثر هنری را به یک المان و مشخصه ای برای شناخت یک منطقه تبدیل می‌کند. این اثر هنری نیاز ساکنین آن منطقه را به یک تحول در فضای ثابت و بدون تغییر را برطرف می کند.

مصالح و متریال هنرهای جدید در فضای شهری نقش ویژه ای دارند ، بطوریکه توجه به نوع ، جنسیت ، بافت ، رنگ و ... در انتقال معنای اثر تأثیرگذاراند. متریال مقاوم و مناسب به اثر قابلیت ماندگاری و پایداری می‌بخشد ، و استفاده از متریال سبک و قابل حمل بودن اثر هنری ، مزیتی است که امکان جابه جایی و انتقال اثر به فضایی مشابه را ایجاد می‌کند. نوع متریال ، محتوا ، مضمون و طرح را تحت الشعاع قرار می‌دهد ، و یکپارچگی میان طرح و مواد بکار رفته در اثر ، معرف خالق اثر به مخاطب و در حقیقت امضای هنرمند است. هنرمند متریال را با رعایت اصول هماهنگی و تناسب ، فرم و حجم ، توجه به فضاهای پر و خالی به نحوی بکار می گیرد ، که توجه مخاطب ، جلب اثر شده و با آن ارتباط بصری قوی تری برقرار می‌کند.

لذا بسنده نکردن هنرمند به متریال های شناخته شده و آشنایی با مصالح و فن آوری های نو ، دایره انتخاب متریال و درک معنای اثر هنری را گسترده تر می کند. استفاده از مصالح و فناوری‌های نو در زمینه‌های طراحی ، معماری و مهندسی از مهم‌ترین دستاوردهای سال‌های اخیر در راستای ارتقاء کیفیت و افزایش بهره‌وری در پروژه‌های زیباسازی شهری محسوب می‌شود. دستاوردهای پژوهش نشان‌دهنده آن است که مهم‌ترین چالش‌های پیش روی فناوری‌های روزآمد و زیباسازی ، کیفیت هماهنگی طرح‌های زیباسازی شهری ، درک ویژگی‌های سیستم‌ها و مصالح هوشمند ، شناخت ظرفیت‌های مواد و مصالح هوشمند در مقایسه با مواد و مصالح سنتی است. علاوه بر این می‌توان به چالش‌های مبتنی بر خصوصیات اصلی مواد هوشمند و انواع آن در برابر محیط‌زیست و بحث و بررسی در خصوص بایسته‌های زیست‌محیطی استفاده از مواد و مصالح هوشمند و همچنین قانونمندسازی و تدوین ضوابط فنی در حوزه استفاده از محصولات هوشمند و فناوری‌های مربوط به‌خصوص در حیطه اجزاء هوشمند و الحاق آن به بدنه‌های شهری اشاره نمود. در حال حاضر طیف وسیعی از فرآورده‌ها و مصالح ، در دسترس قرار گرفته‌اند و یا اینکه در حال عرضه به بازار هستند.

مهم‌ترین دسته‌بندی مواد هوشمند با تغییر خصوصیات عبارتند از: ۱) مواد کروماتیک[۱۸] شامل: فتوکرومیک[۱۹] ، ترموکرومیک[۲۰] ، مکانوکرومیک[۲۱] ،کموکرومیک[۲۲] و الکتروکرومیک[۲۳] . ۲) موادی که تغییر شکل می‌دهند[۲۴] شامل: فتوستریکتیو[۲۵] ، ترموستریکتیو[۲۶] ، پیزوالکتریک[۲۷] ، الکترواکتیو[۲۸] ، مگنتوستریکتیو[۲۹] ، کموستریکتیو[۳۰] ، ۳) آلیاژهایی با حافظه شکلی[۳۱] (گلابچی و دیگران ، ۱۳۹۰ به نقل از http://ir.zibasazi/ ، ۱۳۹۵).

فناوری‌های روزآمد و پیشرفته و به‌خصوص مواد و مصالح هوشمند ، ظرفیت‌های جدیدی را در اختیار طرح‌ها و پروژه‌های زیباسازی شهری قرار داده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ۱) فوریت: آنها به موقع از خود واکنش نشان می‌دهند۲) فعال بودن: آن‌ها به بیش از یک رویداد محیطی واکنش نشان می‌دهند ۳) خود بکاراندازی: هوشمندی مواد و مصالح ، بیشتر درونی است تا بیرونی ۴) به‌گزینی: واکنش آنها صریح و قابل پیش‌بینی است ۵) مستقیم بودن: واکنش نسبت به رویداد فعال‌کننده ، موضعی رخ می‌دهد. مصالح هوشمند تحت عنوان مصالح انعطاف‌پذیر و تطبیق‌پذیر نیز شناخته می‌شوند و این به دلیل ویژگی خاص آن‌ها در تنظیم نمودن خود با شرایط محیطی می‌باشد.

متغیرهای تأثیرگذار شیمیایی و فیزیکی که در زیر معرفی شده‌اند ، محرک‌هایی هستند که مصالح

---

۱۸ مواد شیمیایی با قابلیت تغییر رنگ ناشی از تغییر ساختار آنها

۱۹ جذب انرژی تابشی سبب تغییر ساختار شیمیایی این مواد شده و از ساختاری با یک میزان جذب مشخص به ساختاری بامیزان جذب متفاوتی تبدیل می‌شود. وقتی در معرض فوتون‌هایی با طول موج خاص قرار می‌گیرند ، به صورت برانگیخته درمی‌آیند و شرایط بازتاب آنها متفاوت می‌شود. کاربرد اصلی مواد فتوکرومیک در عینک‌ها و همچنین پنجره‌ی برخی ساختمان‌ها است.

۲۰ موادی که در برابر تغییر دما تغییر رنگ می‌دهند و این تغییرات بازگشت‌پذیرند.

۲۱ این مواد با تغییرات فشار یا تغییر شکل ، خصوصیات بازتابی متفاوتی از خود نشان می‌دهند.

۲۲ موادی که در مواجه با شرایط شیمیایی خاص ، تغییر رنگ می‌دهند.کاغذهای تورنسل

۲۳ موادی که در مقابل تغییر ولتاژ ، تغییر رنگ می‌دهند. به وسیله‌ی الکتریسیته روشن یا تار می‌شوند.

۲۴ موادی هستند که در پاسخ به محرک‌های بیرونی مثل کشش ، فشار ، میدان مغناطیسی و الکتریکی و... از خود حرکت مکانیکی نشان می‌دهند و تغییر شکل می‌دهند.

۲۵ موادی که در مقابل نور تغییر شکل می‌دهند.

۲۶ موادی که در مقابل تغییر درجه حرارت ، تغییر شکل می‌دهند.

۲۷ این مواد در پاسخ به محرک الکتریکی از خود واکنش مکانیکی نشان داده و در پاسخ به محرک مکانیکی (فشار و استرس) ، الکتریسیته تولید می‌کنند. و در محصولاتی نظیر میکروفون‌ها ، بلندگوها ، فندک‌ها و چاقوهای جراحی کاربرد دارند.

۲۸ موادی که در مقابل تأثیرات میدان الکتریکی ، تغییر شکل می‌دهند.

۲۹ موادی که در مقابل تأثیرات میدان مغناطیسی ، تغییر شکل می‌دهند.

۳۰ موادی که در مقابل تأثیرات محیط شیمیایی ، تغییر شکل می‌دهند.

۳۱ این مواد تا حدودی الاستیک هستند ؛ یعنی توانایی ذخیره‌سازی انرژی مکانیکی و آزادسازی آن را دارند. یکی از معروف‌ترین آلیاژهای حافظه‌دار ماده‌ای به نام نیتینول است که از آن به صورت سیمی استفاده می‌شود.

هوشمند در برابر آنها از خود عکس‌العمل نشان می‌دهند: ۱) نور ، اشعه UV ۲) دما ۳) فشار ۴) میدان الکتریکی ۵) میدان مغناطیسی ۶) محیط شیمیایی. با عنایت به این دو مفهوم ، مهم‌ترین چالش‌های پیش روی مباحث کلیدی زیباسازی شهری در حیطه کاربرد مواد و مصالح هوشمند عبارتند از:

۱- آشنایی به کیفیت هماهنگی طرح‌های زیباسازی شهری به‌عنوان یکی از زمینه‌های معماری و طراحی محیطی با ویژگی‌های مواد و مصالح هوشمند و ابعاد مختلف آن.

۲- درک ویژگی‌های سیستم‌ها و مصالح هوشمند و ابعاد مثبت و منفی به کارگیری آن‌ها با تأکید بر خصوصیات بنیادین مواد و مصالح هوشمند.

۳- شناخت ظرفیت‌های مواد و مصالح هوشمند در مقایسه با مواد و مصالح سنتی پرداخته شده و الزامات به‌کارگیری هر یک از آن‌ها.

۴- عنایت به چالش‌های مبتنی بر خصوصیات اصلی مواد هوشمند و انواع آن در برابر محیط زیست و بحث و بررسی در خصوص بایسته‌های زیست‌محیطی استفاده از مواد و مصالح هوشمند.

۵- قانون‌مندسازی و تدوین ضوابط فنی در حوزه استفاده از محصولات هوشمند و فناوری‌های مربوط ، به‌خصوص در حیطه اجزا هوشمند و الحاق آن به بدنه‌های شهری.

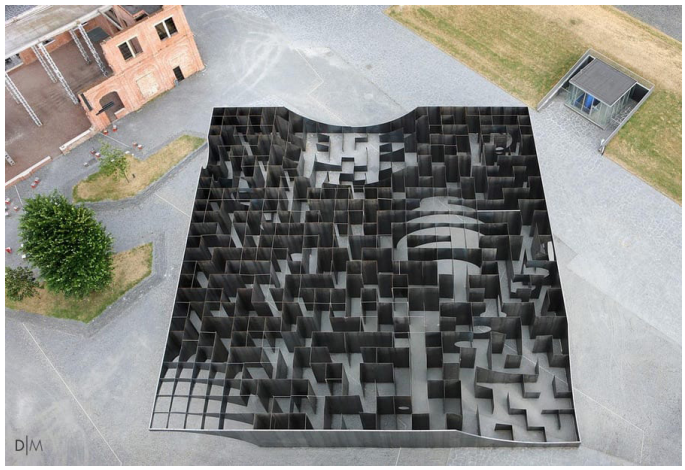
۶- مطالعه و تدوین پیش‌فرض‌ها و الزامات به‌کارگیری سیستم‌های هوشمند نما ، روشنایی ، انرژی و سازه‌ای در طرح‌ها و پروژه‌های زیباسازی شهری

معرفی چند نمونه از آثار هنر شهری در ایران و جهان

۱) اتاق آبی: در تهران با جنس فولادی (متریال متفاوت با جنس بستر محیط)(تصویر ۱)

تصویر ۱: اتاق آبی منبع: http://ir.zibasazi/

۲) هزارتوی فولادی: دالان های فولادی در بلژیک (متریال متفاوت با جنس بستر محیط)(تصویر۲)



تصویر۲: هزارتوی فولادی منبع:http//:designmatters.ir

۳)استفاده از بالن های شناور: در باغ کاونت انگلیس (متریال متفاوت با جنس بستر محیط)(تصویر۳)

تصویر۳: بالن های شناور منبع:http//:zibasazi.ir

۴) طراحی ستاره ای نورانی: در ساختمانی نیمه تمام در مالزی (متریال متفاوت با جنس بستر محیط)(تصویر۴)

تصویر۴: ستاره نورانی منبع:https//:www.setavin.com

۵) فرش آبی: در شهر نیوکاسل از جنس کاشی(متریال متفاوت با جنس بستر محیط)(تصویر۵و۶)

تصویر۵: فرش آبی

تصویر۶: فرش آبی

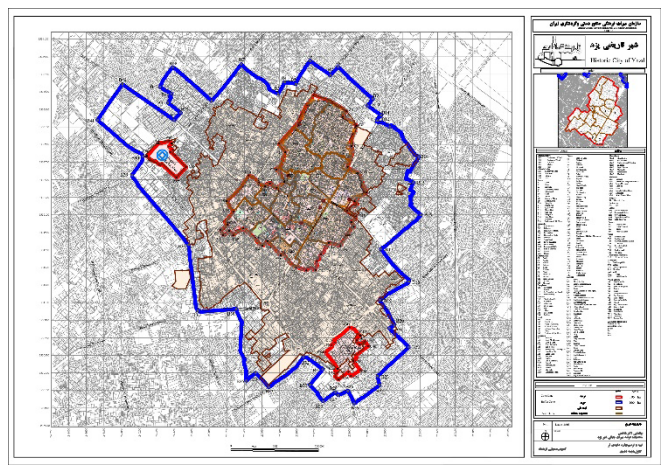
منبع:https//:www.pinterest.com

بررسی ساختار کالبدی شهر یزد

بافت‌های قدیمی به عنوان بخش های مهمی از شهر نشان دهندهٔ هویت شهرند. بافت‌های کهن و مجموعه های تاریخی در شهرهای قدیمی ایران همان گونه که عناصر شهری و واحدهای مسکونی از اصول هم پیوندی متابعت نموده اند ؛ ترکیب درهم بافته شده گذرها نیز واجد خصوصیات یکپارچگی و هم پیوندی بوده اند. در ایران در موارد بسیاری بدنه ای از طاق نماها و غرفه های مکرر به صورت

متقارن یا متعادل ، فضا را محصور می کنند (Tavassoli, ۱۹۸۷:۲۷-۲۸ به نقل از ایمان پور و همکاران ،۱۳۹۷:۲۳۸). این فضا در شهرهای قدیمی ایران دارای دو خصوصیت عمده پهن و باریک شدن و هم چنین سرباز و سربسته بودن هستند. گذر سرپوشیده بازارکه ناگهان به چهارسوق باز می شود و یا کوچه ای تنگ که یک باره سر از میدانی بیرون می آورد ، احساس مجذوب کننده ای از تباین فضایی در ناظر بیدار می کند (Tavassoli, ۱۹۸۷:۶۲-۶۳ به نقل از همان). حالت خطی و یکنواخت خیابان های محلی را می توان با شکستن آن به چند فضای تنگ و گشاد به صورت پویا و ایستا با ترکیب بدنه های متفاوت اما هماهنگ تعدیل نمود. ترکیب (کمپوزیسیون) متفاوت اما هماهنگ بدنه هر فضا به نوبه خود از یکنواختی فضا می کاهد. و ساختار فیزیکی و تقسیمات عملکردی فضا ممکن است گشاینده یا محدود کننده فرصت ها برای ارتباط باشد (Taleebi,۲۰۰۵:۱۶۱ به نقل از ایمان پور و همکاران ،۱۳۹۷:۲۳۸).

ساختار قدیم شهر یزد متشکل از عناصر به هم پیوسته‌ای چون محله فهادان در شمال شهر ، مجموعه مسجد جامع و بازار مربوط به این مجموعه ، بازار بزرگ شهر ، میدان امیر چخماق ، میدان شاه طهماسب و مجموعه باغ خان و باغ دولت آباد است. این ساختار در نظام قدیم شهری ، نقش ستون فقرات اقتصادی- سیاسی شهر را ایفا می‌کرده و به همراه بافت مسکونی که با آن پیوند داشته و از آن تغذیه می‌کرده ، موجودیتی منسجم و یکپارچه را می‌ساخته است. این ساختار و بافت یکپارچه تقریباً تا اوایل قرن بیستم که خیابان کشی های جدید آغاز شده ، نظام قدیم شهری یزد را شکل می‌داده است(تصویر۷) (بیرانوند زاده و همکاران ،۱۳۸۸به نقل از غفورزاده و همکاران ،۱۳۹۴:۱۳۷).



تصویر۷: نقشه شهر یزد وتعیین محدوده بافت قدیم.منبع:http//:hcyb.ir

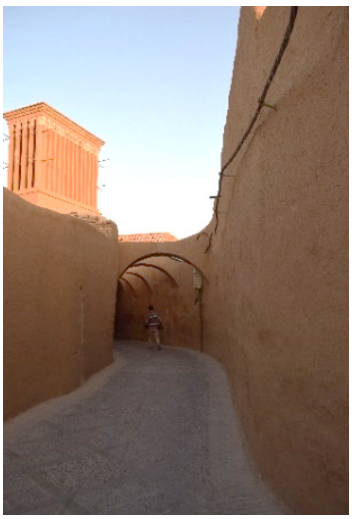
موقعیت جغرافیایی منطقه ، آب و هوا ، فرهنگ و آداب و رسوم و سلیقه های محلی در شهر یزد

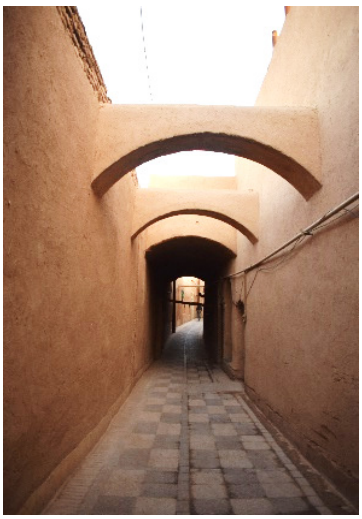
از مهم ترین عواملی است که در شکل گیری هنر در دوره های متمادی نقش داشته است. و هنرمند این دیار در ادوار تاریخی متفاوت از تلفیق گل ، کاشی ، آجر ، گچ و آیینه شاهکارهایی بوجود آورده که از جهت تنوع و زیبایی یگانه است(میرنیام و اصلانی ،۱۳۹۱:۳۲).

گرایش تاریخی این مردمان به زندگی بر پایه اصول و عقاید دینی کاملاً واضح و روشن است. معماری این شهر بر پایه کاربرد مقیاس های انسانی و پرهیز از هرگونه شکوه بیجا و بیهودگی در کنار بهره گیری از امکانات و مصالح محلی معنا می یابد. مبانی و اصول تفکر هنرمند یزدی در اجرای تمامی زمینه های هنر تزیین معماری یزد در دوره های پیش از قاجار بر اساس بینش و نگرش او از جهان هستی شکل می‌گیرد(میرنیام و اصلانی ،۱۳۹۱:۴۲).

ویژگی های بصری و نقش متریال هنرهای جدید در بافت تاریخی شهر یزد

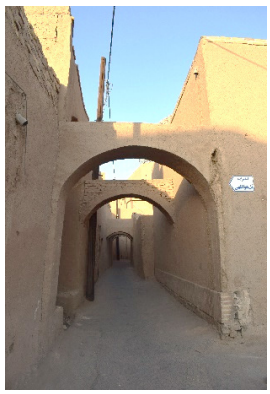
از این منظر ، شهر یزد را می‌توان به دو بخش شهری شامل: ۱) بافت قدیم شهر با آثار و ابنیه های تاریخی ۲) بافت جدید تقسیم نمود. بافت قدیم یزد متشکل از فضاهایی با قدمت تاریخی است ، که حفظ و احیای آن ، شهر را به میراث جهانی تبدیل کرده است. فضایی منسجم از بافتی خشتی که می‌توان چون یک اثر حجمی بزرگ و وسیع در نظر گرفت. مخاطبین این اثر شهروندان و گردشگران هستند که علاوه بر بازدید از آثار و ابنیه تاریخی ، با گذر از فضاهای پر و خالی این عنصر بصری ، به واکاوی و جستجو می‌پردازند و خود را در مجموعه ای عظیم از خشت احساس می‌کنند(تصویر۸). این فضا حواس بصری ، بویایی ، شنیداری و لامسه هر رهگذری را درگیر می‌کند(تصویر۹).

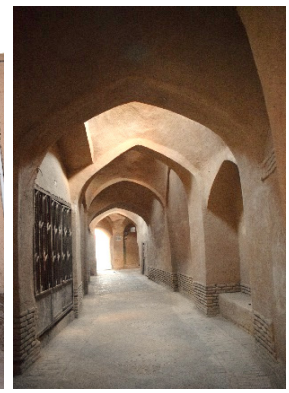




تصویر۸: محله شاه ابوالقاسم منبع: نگارنده | تصویر۹: محله شاه ابوالقاسم منبع: نگارنده

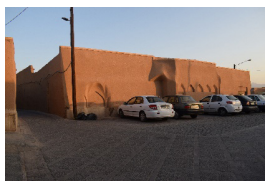
در بافت های قدیمی وجود دیدهای متوالی ، خصوصیات یکپارچه و هم پیوندی ، فضاهای متقارن و محصور با طاق نماها بسیار به چشم می‌خورد(تصویر ۱۰). مسیر ها و گذرها ، با پهن و باریک(تصویر ۱۱) ، سرباز و سربسته بودن فضایی پویا را ایجاد می‌کند ، که این پویایی رهگذر را با حس جستجوگری به ادامه حرکت تشویق می‌کند. طاق ها ، متناوباً تکرار می‌شوند ، و فضاهای سرپوشیده و سرباز با سایه روشن ها کیفیت بصری مطلوبی را ایجاد می‌کنند(تصویر ۱۲).





تصویر ۱۰: محله شاه ابوالقاسم منبع: نگارنده تصویر ۱۱: محله شاه ابوالقاسم منبع:نگارنده تصویر ۱۲: محله دروازه شاهی منبع:نگارنده

عمدتاً مسیرها به فضاهای باز و میدان گونه ای منتهی می‌شوند(تصاویر ۱۳و۱۴) ، که از نظر بصری کیفیت مطلوبی ندارند و فرد با تمام حس کاوشگرانه اش بعد از گذر از مسیرهای تو در تو و پهن و باریک با یک خلأ روبرو می‌شود(تصویر ۱۵) و پس از یک سردرگمی و ابهام به مسیر خود ادامه می‌دهد. یک اثر هنری جدید می‌تواند به این فضای ساکن پویایی و تحرک بخشد ، بطوریکه که با ورود به این فضا ، مکث کند و با تأمل در اثر ، احساس و ذهن اش را درگیر و اورا به ادامه مسیر مشتاق تر نماید.



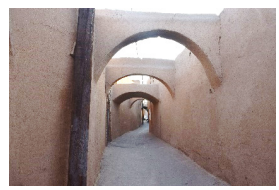
تصویر۱۳:محله شاه ابوالقاسم | تصویر۱۴:حد فاصل شاه ابوالقاسم و فهادان | تصویر۱۵:حدفاصل وقت الساعه و بازارنو

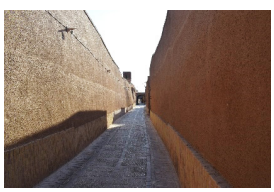
از جهت دیگر ، ارائه اثر هنری جدید در بافت تاریخی ، بیان کننده هویتی است که از گذشته تا به حال ادامه یافته است. روند تاریخی ، تحولات هنری و ارزش های بصری از گذشته تا به امروز را با قرار گرفتن در فضایی که می‌توان همزمان به مشاهدهٔ بناهای تاریخی به عنوان قدیمی ترین آثار هنر شهری و اثر هنری

جدید پرداخت ، دنبال نمود. مخاطب با قرار گرفتن در چنین فضایی به دنبال پیوندی بین هنرگذشته و هنر جدید است و همین امر تعامل و جستجوگری در هنر و ریشه های هویتی را ارتقاء می‌دهد و این فضا بستری را برای مقایسه هنر در دوره های مختلف امکانپذیر می‌سازد. در این پژوهش بافت تاریخی شهر یزد با توجه به پتانسیل های بیان شده به عنوان بستری برای ارائه آثار هنر جدید انتخاب گردید.

ارائه هنرهای جدید در بافتی تاریخی ، نیازمند اطلاعات گسترده ای در زمینه اجرای این آثار است. دو مورد از مباحث کلی اجرایی شامل: ۱) اثر هنری ۲) فضای اجرای اثر هنری است. اثر هنری در برگیرنده ، موضوع ، بیان و مفهوم اثر ، نوع و جنسیت عناصر ، ترکیب بندی ، رنگ ، بافت ، چگونگی ارتباط با مخاطب ، کیفیت بصری و عواملی از این دست را شامل می‌شود. اما فضای اجرایی به شناخت خصوصیات کالبدی فضا ، وضعیت عوامل طبیعی ، جنسیت بستر ، وسعت و گستردگی فضا ، شرایط جغرافیایی ، ابعاد فرهنگی ، اجتماعی و... ، دیگر عناصر بصری محیط و در کل به ویژگی ها و مشخصات محیط شهری توجه دارد.

همانطور که قبلاً هم به آن اشاره شد ، بافت تاریخی شهر یزد ، فضایی منسجم از بافتی خشتی است که می‌توان چون یک اثر حجمی بزرگ و وسیع در نظر گرفت(تصویر۱۶). مخاطب با ورود به این فضا ، اشباع شده و انتخاب متریالی متفاوت از جنس محیط ارائه اثر هنری می‌تواند در جلب مخاطب تأثیر چشمگیری داشته باشد(تصاویر۱۷و۱۸). همچنین در انتخاب نوع متریال ، ارائه شیوه های مناسب با اقلیم شهر یزد و بهره برداری از ویژگی هایی چون نورآفتاب ، گرما ، سایه روشن ها و... حائز اهمیت است ، بطوریکه چگونگی محیط پیرامون اثر و مواد و مصالح موجود در محیط در کیفیت و چگونگی اثر تأثیرگذار است.





تصویر۱۶: محله دروازه شاهی منبع: نگارنده | تصویر۱۷: محله گلچینان منبع: نگارنده | تصویر۱۸: محله گلچینان منبع: نگارنده

نتیجه گیری:

در مجموع در اینجا بنا بر موارد منتج از این پژوهش ، اجرای هنرهای جدید در بافت تاریخی شهر یزد ، بدلیل حضور گروه‌های متنوعی از مردم می‌تواند طیف گسترده‌تری از مخاطبین را با اثر هنری درگیرکند. مخاطبینی که سالیانی دراز در محل زندگی کرده اند و ریشه و هویت فرهنگی منطقه را درک می‌کنند و تعلق خاطر دارند ، و مخاطبینی که بواسطه تاریخی بودن منطقه وارد یک فضای متفاوت خواهند شد که می‌توانند بواسطه هنر جدید با محیط ارتباط برقرار کنند. کنار هم قرار گرفتن آثار هنر جدید وآثار تاریخی و تلفیق نو وکهنه ، مخاطب را با چالش های حسی و معنایی روبرو می‌کند. وجه اشتراک و تمایز این آثار چیست ؟ تا چه حد این آثار نزدیکی و قرابت دارند ؟ گذشت زمان و گذر

تاریخ با وقایع و اتفاقات مختلف در تغییر روند هنری چه تأثیری داشته است ؟ و ده ها سؤال دیگر که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و می اندیشد. مقایسه آثار هنری دوره های مختلف با وسعت و گستردگی و مخاطب عام امکانی است که در هیچ نگارخانه و موزه ای قابل اجرا نخواهد بود. متریال ، عنصراصلی سازنده اثر هنری است که نقش مهمی در جذب مخاطب و بیان مفهوم و معنای اثر دارد. و هنرمند با باریک بینی در انتخاب متریال ، می‌تواند پویایی فضا را ارتقاء دهد ، این پویایی با درگیر کردن مخاطب و ایجاد تعامل افزایش می یابد. توجه هنرمند به بافت ، رنگ ، جنس ، شفافیت و ...در متریال اثر هنری ، و ارتباط اثر هنری با محیط اجرایی اثر و ارتباط متریال و فرم با بیان معنایی اثر در جهت ارتقاء کیفیت بصری فضای شهری دخالت دارند. انتخاب متریال مناسب با موضوع و مفهوم اثر ، مخاطب را در دریافت و درک بصری و هنری اثر هدایت می‌کند. به طور مثال متریال فلزی با بافت های مختلف معانی متفاوتی را در بر می‌گیرد. فلز صیقلی ،که نشان از پاکی و صافی است ، متفاوت از یک فلز زنگ زده معنا می‌شود. شیشه های سالم و شکسته یا تیره رنگ و شفاف معانی متفاوتی خواهند داشت و در انتخاب آنان نسبت به موضوع اثر باید دقت کرد. این حساسیت در انتخاب متریال نسبت به موضوع برای محیط و فضای اجرایی نیز وجود دارد.

پیشنهاد می‌شود در اجرای هنر جدید در بافت قدیم شهر یزد ، جهت رسیدن به نتیجه مطلوب ، شرایط و ویژگی های آن مورد توجه قرار گیرد: ۱) تاریخی بودن: بطوریکه اثر هنری مانع جلوه بصری آثار تاریخی نباشد. ۲) قدمت: باتوجه به قدمت و عدم مرمت همة بخش های بافت قدیم ، اثر هنری به گونه ای ارائه گردد تا صدمه و آسیبی به فضای اجرایی وارد نشود. ۳) اقلیم و شرایط آب و هوایی: استفاده از متریال هایی که تغییر رنگ می‌دهند مثل شیشه های فتوکرومیک یا ایجاد نور و سایه با متریال هایی شفاف یا کدر که با توجه به اقلیم یزد می‌تواند جلوه های بصری ایجاد نماید.۴) درک معنا: متریال های گوناگون ، بافت ، رنگ ،جنسیت و ... متفاوتی دارند که در بیان مفهوم اثر و انتقال آن به مخاطب تأثیرگذارند. ۵) درگیر کردن مخاطب: انتخاب مناسب متریال ، از نظر بصری و درک معنای اثر هنری ، می‌تواند در جلب توجه مخاطب به اثر هنری نقش مهمی داشته باشد. ۶) مصالح هوشمند: استفاده از مصالح و متریال های جدید و هوشمند (که در متن مقاله نیز بطور مشروح معرفی گردید) ، در ساختار اثر هنری امکانات گسترده تری را می‌تواند در اختیار هنرمند قرار دهد و مخاطب را با جلوه های بصری متفاوتی روبرو گرداند. ۷) تضاد بافتی: استفاده از متریال هایی متفاوت با فضای شهری و بافت خشت چون فلزات ، شیشه ، آینه و... می‌تواند با ایجاد تفاوت و تضاد ، اثری منحصر بفرد ایجاد کرده و مخاطب را با مکث و تأمل در اثر هنری با چالش و شگفتی روبرو گرداند.

منابع:

بهشتی ،سیدمحمد(۱۳۸۹).هنرشهری ؛تبلورکیفیت‌درصورت‌شهر.منظر.سال۱۳۸۹(شماره۷(۶۹-۶۸)

پورمند ،حسنعلی ؛موسیوند ،محسن(۱۳۸۹).مجسمه سازی در فضاهای شهری.هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی.(شماره ۴۴(۵۸-۵۱)

تهرانی ،مهسا(۱۳۹۰).مجسمه:پیکرنماهای معاصر-درباره تأثیر متریال برمجسمه سازی فیگوراتیو. تندیس.(شماره۲۰۹(۳۰)

چشمه قصابانی ،مریم ؛لقایی ،حسنعلی ؛حبیب ،فرح(۱۳۹۴).رویکردی تحلیلی بر سازو کار تأثیر منظر موقت بر ارتقاء تعاملات اجتماعی.هویت شهر.سال دوازدهم(شماره ۳۳(۲۶-۱۳)

زنگی آبادی ، علی ؛مویدفر ، سعیده ؛غفورزاده ، مجتبی(۱۳۹۴).ارزیابی باززنده سازی بافت های قدیم شهری در راستای توسعه پایدار(شهر یزد).مطالعات برنامه ریزی شهری.سال ۱۳۹۴(شماره ۹(۱۵۹-۱۳۱)

شریف زاده ،محمدرضا ؛محمدیان ،آسیه(۱۳۹۳).نگرشی بر چگونگی معناسازی درآثار هنر محیطی از خلال نشانه شناسی فرهنگی.پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان.سال چهارم(شماره ۷(۱۴-۱)

طباطبایی ،ملک(۱۳۸۴).ضرورت تلفیق نو و کهنه در جداره های شهری.جستارهای شهرسازی. سال۱۳۸۴(شماره۱۳ و ۱۴(۱۰۳-۹۸)

عظمتی ،سعید(۱۳۹۳)هنر محیطی.فصلنامه نقدکتاب.سال اول(شماره۳و۴(۱۱۲-۹۱)

قلعه ،رضا(۱۳۸۸).هنر جدید:هنرهای مرتبط با محیط ؛هنر زمینی.تندیس.سال ۱۳۸۸(شماره ۱۴۸(۳۰- ۲۹)

قلعه نویی ،محمود ؛دلاکه ،حسن ؛ثمره محسن بیگی ،حسین(۱۳۹۶).سنجش کیفیت منظر مسیرهای پیاده با استفاده از تکنیک یادداشت برداری و تحلیل عناصر بصری منظر(نمونه موردی:بافت تاریخی هارونیه اصفهان).مرمت و معماری ایران.سال هفتم(شماره ۱۴(۱۵۱-۱۳۹)

کرمی ، سروش ؛فخرایی ، عباس ؛کرمی ، ساناز ؛رسولی ، محمدمهدی(۱۳۹۵). ارزیابی معیارهای مؤثر بر خاطره انگیزی و تصویرپذیری فضاهای شهری(نمونه موردي: خیابان ولی عصر تهران). مطالعات محیطی هفت حصار.سال پنجم(شماره ۱۷(۴۴-۳۵)

لایق منصب ،پرهام(۱۳۹۵) ،تدوین راهکارهای طراحی شهری در جهت ارتقای کیفیت فضاهای همگانی با تکیه به هنر همگانی(نمونه موردی:میدان هفت حوض تهران) ،پایان نامه کارشناسی ، موسسه آموزش عالی غیرانتفاعی طبری

ماجدی ، حمید ؛سعیده زرآبادی ، زهرا سادات ؛ایمان‌پور ، بهاره(۱۳۹۷).کاربرد روش چیدمان فضا در طراحی پیاده محور ، مورد مطالعاتی: محله امامزاده یحیی تهران.معماری و شهرسازی آرمانشهر.سال ۱۳۹۷(شماره۲۳(۲۴۹-۲۳۷)

مرادی ،سلمان(۱۳۸۶).هنرعمومی و تلفیق آن با فضای شهری.باغ نظر.سال چهارم (شماره ۸(۹۰-۸۱)

مظفر ،فرهنگ ؛حسینی ، مهدی ؛خدادادی ،رضا(۱۳۹۶).نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری.پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان.سال هفتم(شماره ۱۳(۷۴)

میرمنگره ،اردشیر(۱۳۹۶).هنر شهری از پایه های اصلی هنر معاصر.تندیس.۱۳۹۶(شماره۳۴۸(۲۳)

میر نیام ،آصفه ؛اصلانی ،حسام(۱۳۹۱).هنردیوارنگاری شهر یزد و بررسی رویکردهای متفاوت آن.ماه هنر.۱۳۹۱(شماره۱۶۸(۴۳-۳۲)

سازمان زیباسازی شهرتهران(۱۳۹۵) فناوری های روزآمد و زیباسازی. http://:zibasazi.ir/۱۳۹۵/۰۶/۲۷

قاسمی ،الهام(۱۳۹۶).هنر عمومی تعاملی(میان کنشی)در فضای شهری. http://:ir.urbandesign/۱۳۹۶/۰۸/۲۱

نادعلیان ،الف(۱۳۹۲).ضرورت هنر محیطی در شهر. http://:ir.zibasazi/۱۳۹۲/۱۰/۲۳

space urban of quality the promoting in art environmental of "material" the of role The

(area historical Yazd in Arts New Performing :Study Case)

spaces the ,art of nature the in developments following ,era contemporary the In associated with the work of art have undergone major changes. Nowadays, the need to develop and promote artworks in urban space has become one of the programs of community reconstruction focused on improving the quality of life. One of the most important issues in presenting artwork in urban space is the careful selection of the appropriate "material" according to the meaning, context and executive space of the artwork. This study emphasizes the importance of performance, with the aim of identifying the material role of modern art elements in urban space and their impact on the executive space. In various studies, there is no proper attention to the "material" of contemporary art in urban environments. In this study, the role of "material" in Yazd city has been studied, as Yazd is registered as a World Heritage Site and many tourists visit this area annually. The research method in this paper is descriptive-analytical and purpose-based research is applied and the information is collected through library and field research. The approach of this research is to pay attention to the form, shape and visual analysis of the works and to their impact on the audience. The results of this study show that "material", as a constituent element of the artwork, has an important role in attracting the audience and expressing the meaning and meaning of the work. Presenting works of modern art with elements such as metal, glass and mirror in the historical texture of Yazd city, which consists of identical adobe forms, creates a contrast in a different space of material and texture and promotes visual, formal and .semantic quality

Keyword : Artwork material, New art, Urban space, Historical texture of Yazd city

تبیین نقش طراح گرافیک در ارائه رویکرد سبز در طراحی گرافیک

مقاله مستخرج از پایان‌نامه است.

ناهید عبدی (استاد راهنما)| دکتری پژوهش هنر ؛ استادیار ؛ عضو هیئت علمی پژوهشکده هنر ، فرهنگستان هنر. پست الکترونیک: abdi.nahid@gmail.com

الهه دهقان‌نیری (نویسنده مسئول)| دانش‌آموخته مقطع کارشناسی ارشد پژوهش هنر ؛ دانشکده عمران ، معماری و هنر ؛ دانشگاه آزاد اسلامی ، واحد علوم و تحقیقات.
goddess_dn@yahoo.com

چکیده:

بر خلاف تصور رایج ، طراحی گرافیک در روند حفظ محیط‌زیست و یا تخریب آن نقش قابل توجهی ایفا می‌کند. از یک سو تبلیغات بصری در قالب آثار گرافیکی می‌تواند مبلّغ پیغامی هم‌راستا با حفظ محیط‌زیست باشد و از سوی دیگر سبب تبلیغ و در نتیجه تولید روزافزون محصولاتی شود که جامعه را به سمت مصرف‌گرایی و تخریب محیط‌زیست سوق می‌دهد. در این میان برنامه استراتژیک طراحی در مراحل طرح و تولید نیز اهمیت بسزایی دارد. این طراح اثر گرافیکی است که می‌تواند با در نظر داشتن چنین مواردی دست به خلق اثر بزند و با استفاده از دانش و آگاهی خود به دنبال روش‌هایی برای کاهش صدمات و زیان‌های وارده از این راه به محیط‌زیست باشد. پژوهش کاربردی پیش‌رو با هدف دستیابی به مؤلفه‌های "رویکرد طراحی سبز" در طراحی گرافیک و شناخت حوزه‌هایی از فعالیت طراح گرافیک که به صورت مستقیم یا غیر مستقیم بر محیط‌زیست تأثیر می‌گذارد با استفاده از روش‌های کیفی و طی فرآیندی توصیفی و تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. در پژوهش حاضر تعریفی نو از نقش طراح گرافیک و راه‌کارهای جایگزین برای تولید اثر گرافیکی مطابق با الگوهای مثبت زیست‌محیطی در جهت نیل به رویکرد سبز ارائه شده است.

واژگان کلیدی: طراحی سبز ، طراح گرافیک ، محیط‌زیست ، طراحی اصولی

مقدمه:

بی‌تردید بشر جز زمین جایی برای زندگی ندارد. سرعت بالای تخریب همه‌جانبه در دوران معاصر ، حفاظت از زمین و منابع زیست‌محیطی را در صدر توجه جامعه جهانی قرار داده است. عوامل بسیاری همچون صنعتی شدن ، افزایش جمعیت و مصرف‌گرایی بشر در تخریب محیط‌زیست نقش عمده‌ای دارند. تا پیش از این ، گرافیک با ترویج مصرف‌گرایی با دیگر عوامل مخرب محیط‌زیست همسو بوده است اما امروزه با تاکید بر تبلیغات بصری و اطلاع‌رسانی از طریق پیام‌های بصری به دنبال راه‌حل‌هایی برای کاهش مصرف منابع زیست‌محیطی است. آنچه تاکنون در این حوزه به آن پرداخته‌اند به نقش گرافیک در زمینه افزایش آگاهی جوامع در قبال محیط‌زیست یا استفاده از مواد اولیه با تخریب‌کنندگی کمتر محدود بوده و رسالت طراح‌گرافیک به عنوان عامل و رکن اساسی مهجور مانده است. امروزه افراد بیشترین تأثیر را از فضای بصری اطراف خود دریافت می‌کنند از این‌رو می‌توان طراح‌گرافیک را به عنوان خالق این آثار عامل موثری در تغییر عادت‌ها ، رفتارها و در نتیجه کاهش تخریب محیط‌زیست و کاهش مصرف منابع زیست‌محیطی در نظر گرفت. یک طراح متعهد قادر است فرآیندی سبز در مسیر تولید یک اثر خلق نماید و تأثیری دراز مدت بر رفتار یک جامعه داشته باشد و بخش اعظمی از هزینه‌های مالی تحمیل‌شده به دولت‌ها که نتیجه نابسامانی‌های فرهنگی ، مشکلات زیست‌محیطی و بیماری‌های حاصل از تخریب محیط‌زیست است را کاهش دهد. امروزه طراحان گرافیک در قبال نیازهای جامعه به عنوان مجموعه‌ای واحد و یکپارچه مسئولیتی ویژه دارند. اگر چه تمام آثار آنها در حیطه تصمیم‌گیری‌های زیست‌محیطی قرار نمی‌گیرد اما اگر قرار باشد این حرفه همچنان اهمیت فرهنگی خود را حفظ نماید باید موازنه از سمت تجارت به سوی محیط‌زیست تغییر یابد. متأسفانه در کشور ما ، ایران ، به دلیل این‌که رعایت الگوهای زیست‌محیطی هزینه‌بر هستند کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند ؛ به خصوص در حیطه طراحی‌گرافیک که معمولاً طراحان به بهانه این‌که سفارش‌دهندگان حاضر به همکاری نیستند از پذیرش رسالت خود برای اعمال رویکرد سبز سر باز می‌زنند. این درحالی است که طراح‌گرافیک می‌تواند بدون کمک افراد و سازمان‌ها ، تنها با ارتقاء دانش و آگاهی خود ، در روش‌های سنتی طراحی تغییر ایجاد کند و رویکرد سبز را به کار بندد و نقشی مؤثر در بهبود شرایط زیست‌محیطی حاضر ایفا کند.

هدف نهائی این پژوهش تبیین راه‌کارهایی است که هم از جنبه‌های مالی و فرهنگی ، از آغاز طراحی تا مرحله بازیافتِ محصولات گرافیکی روندی سبز را دنبال کند و هم از جنبه ماده مصرفی با محیط‌زیست هم‌سو باشد. یافتن مؤلفه‌های تأثیرگذار در تغییر رویکردهای کنونی طراحیگرافیک به سوی یک طراحی سبز ، غایتی دیگر از این پژوهش را شامل می‌شود.

طراحی گرافیک:

طراحی‌گرافیک ، یکی از هنرهای جامع است زیرا تمام ابعاد زندگی بشر را در بر گرفته‌است ؛ توضیح می‌دهد ، تزئین می‌کند ، هویت می‌بخشد و در نهایت معنا را به جهان تفهیم می‌کند. اصطلاح طراحی‌گرافیک را رویین پاکباز در دایرة المعارف هنر این‌گونه تعریف نموده‌است: «حوزه‌ای در هنرهای بصری ، که اساساً طراحی مواد چاپ‌شدنی را در بر می‌گیرد. امروزه طراحی‌گرافیک در سینما و تلویزیون

نیز کاربرد دارد» (پاکباز ۱۳۹۳ ، ۳۴۹). لیوینگ‌استون (۱۳۸۳ ، ۱۲۴) این واژه را این‌گونه تعریف کرده است: «اصطلاحی عام برای حرفه‌ای متشکل از طراحی حروف ، تصویرسازی ، عکاسی و چاپ به منظور ارائه اطلاعات یا آموزش. این اصطلاح را نخستین بار ویلیام ادیسون دیگینز[1] در سال ۱۹۲۲ میلادی به‌کار برد. با این حال فقط از جنگ جهانی دوم به بعد بود که کاربرد آن فراگیر و رایج شد». به عقیده ریچارد هولیس[2] (۱۳۸۴ ، ۱۰) «طراحی‌گرافیک دربرگیرنده نوعی زبان است با دستور زبانی نامعین و با الفبایی پیوسته در حال گسترش ؛ ماهیت نامشخص قوانین آن بدان مفهوم است که فقط می‌توان آنها را مطالعه کرد نه آموخت».

طراح گرافیک

تمامی طرح‌های گرافیکی ، از طراحی‌های بشر اولیه تا جدیدترین‌شان ، از سمبل‌ها ، الگوها ، شکل‌ها و طریقه‌های موجود در هستی پیروی می‌کنند. الگوها و شکل‌هایی که استخوان‌بندی زبان دیداری را تشکیل می‌دهند. زبانی که از ابتدا تا کنون ، همواره در حال تکامل و توسعه بوده است. این زبان خود باعث ایجاد جلوه‌های دیداری گشته است ؛ جلوه‌های دیداری‌ای که برای با معنا شدن باید مانند هر کلام گفتاری یا نوشتاری دیگری قوائد خود را به نمایش درآورند. اما اجرای این ارتباط بصری نیازمند مجری‌ای با دانش مبتنی برزبان دیداری است. «بنابراین طراح گرافیک کسی است که همواره به ماده خود معنا می‌بخشد و آن را از طریق فرم‌ها و رمزگان زبان دیداری ، همنشین اندیشه می‌سازد» (نیوآرک ۱۳۹۳ ، ۲۴). انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران (IGDS)[3] ، در سایت رسمی خود به نقل از منشور حرفه‌ای جهانی ایکوگرادا برای طراحان ، تعریفی دقیق از طراح را ارائه داده است: «واژه طراح باید در بر گیرنده همه افرادی باشد که با هدف و اراده به شکل‌های مختلف ، به خلق موضوع و داده‌های بصری ؛ چه با مواد در سطح و فضای حقیقی یا در محیط دیجیتال و یا کارهای بصری تجربی آگاه و دارای معرفت می‌پردازند. و در اجرا و نیز جنبه‌های نظری کارشان ، رویکردی چندگانه ، مختلط و میان‌رشته‌ای دارند. همچنین طراح به معنی کسی است که به صورت آزاد یا خویش‌فرما کار طراحی می‌کند ؛ یا حقوق‌بگیر است و یا فردی است که در یک گروه طراح به صورت شرکت یا شکل‌های دیگری از مشارکت کار می‌کند» (graphiciran.com).

هر طراح گرافیک زمانی طراح نامیده می‌شود که دو فعالیت بنیادین را در شیوه کاری خود مد نظر قرار دهد. اولی «قابل فهم» بودن یک طرح و اثر است. هیچ طراحی ، هرگز قصد آن‌را ندارد که یک پیام بصری را پیچیده و غیرقابل فهم جلوه دهد ، یا باعث گردد تا مخاطب از طرح او سر در نیاورد. در واقع ساده‌سازی و شفاف‌سازی طرح در انتقال یک پیام ، یکی از اصلی‌ترین اهداف طراح است. قالب‌های مواد طراحی مانند جلد کتاب‌ها ، بسته‌بندی‌ها ، نشانه‌های سازمانی و غیره ، این نکته را به وضوح نشان می‌دهند که در وهله نخست چیزی باید خوانده و دیده شود و پس از آن طراح است که با نظمی که در

1 William Edison Dickens

2 Richard Hollis

3 Iranian Graphic Designer Society

طرح ایجاد می‌کند ، این نکته را خاطر نشان می‌سازد تا چه چیزی اول دیده شود و چه چیزی آخر. حتی پیچیده‌ترین و پر نقش و نگارترین طرح‌ها نیز ، دارای نقشه‌ای واضح هستند که توسط طراح و با کمک مقیاس و رنگ و موقعیت خلق گشته و معانی و موضوعاتی را به نمایش می‌گذارد که طراح می‌خواهد بیننده آنها را درک کند. فعالیت دوم وابسته به یک طراح گرافیک ، «ایجاد تفاوت» است. هر طراح تلاش می‌کند تا محصول ، شرکت یا رویدادی که مسبب خلق آن گشته در میان هزاران هم‌نوع دیگر از این آثار ، منحصر به فرد ، قابل تشخیص و برجسته باشد. از نظر یک طراح‌گرافیک ، ضرورت به‌وجود آوردن تفاوت اجتناب‌ناپذیر است ، تاثیر و قدرت فرم دیداری‌ای که جدید باشد در تمامی طراحان به شدت ریشه‌دار است.

نادر ابراهیمی در کتاب مقدمه‌ای بر مصورسازی کتاب کودکان این موضوع را این‌گونه بیان می‌دارد که: «هنرمند گرافیست مثل بندبازی است که بسیار خوب می‌تواند روی بند راه برود ، بدود ، معلق بزند ، بالا و پایین بپرد و کارهای دیگری هم بکند [کارهایی که انجام آنها از عهده یک انسان معمولی خارج است]. اما نفس «بند» به او داده شده است و مسیر آن هم مشخص که از کجا به کجاست ؛ یعنی یک هنرمند طراح ، هر قدر هم آزاد باشد و حق انتخاب داشته باشد ، باز در بند "دیگری" است» (ابراهیمی۱۳۶۷ ، ۲۰). بنابراین یک طراح‌گرافیک همیشه موظف است طبق خواسته مخاطب و یا مشتری خود اثری را خلق و تولید کند و از زمان ایجاد ایده تا تولید یک طرح ، این مخاطب است که همراه طراح گرافیک بوده و نظر خود را بر کل روند طراحی اعمال می‌دارد. این نظارت ، همان بندی است که طراح گرافیک با تمام تبحر و دانش خود به اجبار باید بر روی آن قدم بگذارد اما نباید فراموش شود رسالت یک طراح‌گرافیک در عصر حاضر صرفاً خلق یک اثر منحصر به فرد با پیام‌رسانی سهل‌الوصول و مورد تایید مخاطب نیست. او برای تولید اثر خود رسالتی را بر عهده دارد تا بتواند هم‌زمان با ایجاد یک طرح ، نقشی سازنده در حفظ و نگهداری جهان خود داشته باشد.

طراحی سبز و طراحی پایدار

تاریخ پیدایش طراحی سبز را می‌توان به نوعی هم‌زمان با شکل‌گیری طراحی پایدار یعنی سال ۱۹۸۶ میلادی دانست. به طور رسمی «این اصطلاح توسط کمیته جهانی گسترش محیط‌زیست و با عنوان "رویارویی با نیازهای عصر حاضر بدون به مخاطره انداختن منابع نسل آینده برای مقابله با نیازهایشان" ، مطرح گردید و هر روز بر ابعاد و دامنه آن افزوده‌تر می‌شود. طراحی سبز بخشی از طراحی پایدار است که قصد دارد به نیازهای امروز بدون لطمه زدن به منابع نسل‌های آینده پاسخ دهد» (لنگ ۱۳۹۱ ، ۲۵). تا سال‌ها بعد یعنی دهه دوم قرن بیست و یکم ، همچنان طراحی سبز وابسته به طراحی پایدار بود و حتی از آن به عنوان اصطلاحی مترادف با طراحی پایدار استفاده می‌شد. همانند طراحی با رویکرد سبز ؛ «طراحی برای پایداری ، ناگزیر از اعمال دیدگاه‌های مختلف اجتماعی ، اقتصادی ، فرهنگی و زیست‌محیطی است» (رضازاده ، آیت‌الهی ۱۳۸۷ ، ۲). امروزه نیز این موضوع در بسیاری از کشورهای جهان ، نو و تازه است و همچنان تعاریف یکسانی از طراحی پایدار و طراحی سبز ارائه می‌شود. گرچه بسیاری از کشورهای توسعه یافته طراحی سبز را مستقل از طراحی پایدار دانسته و به دنبال استفاده بهینه از این رویکرد هستند.

طراحی سبز از موضوعات قابل تامل در جهان امروز است. بی‌شک نحوه نگرش و برخورد با منابع انرژی و نحوه استفاده از آن یکی از موارد مهمی است که انسان عصر حاضر به آن توجه نشان می‌دهد. در نگرش سبز ، طراحی به گونه‌ای انجام می‌شود که عوامل فوق در یک چرخه ارتباطی صحیح قرار گرفته تا بتوان در آینده نیز از نتایج مصرف منابع در حال ، بهره‌مند شد. به عبارت دیگر این نوع طراحی بدون داشتن نگرشی درست و تعریفی مشخص امکان پذیر نیست. «شاید بتوان هدف از این نوع طراحی را کاهش آسیب‌های محیطی ، به حداقل رساندن مصرف منابع انرژی و هماهنگی هرچه بیشتر با طبیعت دانست. به معنای دیگر ، فلسفه طراحی سبز ، پشتیبان و مشوق نگرش‌ها و تصمیم‌هایی است که در هر مرحله از طراحی ، ساخت و سپس مصرف ، تاثیرات منفی بر محیط‌زیست و سلامت استفاده‌کنندگان را نیز در نظر گرفته‌باشد» (توپچی ۱۳۸۶ ، ۷). این نوع طراحی از اصول خاصی تبعیت می‌کند که رعایت آنها ضروری است.

بانرجی[۴] و دیگران (۱۹۹۵) معتقد است هر طرحی که:

«۱- یک تصویر سازمانی از تعهد زیست‌محیطی ارائه دهد.

۲- مستقیما و یا تلویحا نشانی از ارتباط میان یک محصول ، خدمت و محیط‌زیست وجود داشته باشد.

۳- یک سبک زندگی سبز را به همراه یا بدون نشان دادن محصول و خدمت ترویج دهد ،

طرح سبز محسوب می‌شود» (Banerjee et al. ۱۹۹۵, ۲۳).

همچنین تستا[۵] و دیگران (به نقل از حسینی کومله ۱۳۹۴ ، ۲۰) نیز طراحی‌ای را سبز و پایدار می‌دانند که دارای مشخصات زیر باشد:

«۱. طراحی‌ای سبز است که کارایی زیست‌محیطی داشته باشد. مثلا محصولی که به انرژی کمتری نسبت به محصولات مشابه در هنگام مصرف نیاز دارد و یا با استفاده از مواد بازیافتی ساخته شده است یک محصول سبز قلمداد می‌گردد.

۲. یک طراحی سبز کارایی زیست‌محیطی شرکتی دارد. یعنی برای پیاده‌سازی طرح از فن‌آوری و اجرای استانداردهایی استفاده می‌شود که در طی روند تولید بر کاهش اثرات شدید زیست‌محیطی تمرکز می‌کنند.

۳. طرح سبز بیانگر رویدادها و یا اتفاق جدیدی است که شرکت مورد نظر در آن سهیم است و ارجاع خاصی به روند تولید و یا محصول آن شرکت ندارد. مانند پشتیبانی یک عمل زیست‌محیطی به‌وسیله سازمانی مردم‌نهاد.

۴. سبک زندگی سبز ، شامل قوانینی است که رفتار آگاهانه در ارتباط با محیط‌زیست یا اهمیت حفاظت‌کردن از محیط‌زیست را با کاهش اثرات ایجاد شده توسط رفتار انسانی ترویج می‌دهد.»

4 Banerjee J. et al.

5 William Testa

درنهایت می‌توان هدف از طراحی سبز را کاهش آسیب‌های محیطی و اجتماعی ، به حداقل رساندن مصرف منابع انرژی و هماهنگی هرچه بیشتر با طبیعت دانست. عملی که می‌تواند بدون مواجهه با اصول رویکرد پایدار و قرارگیری در سیستم تولید پایدار ، صرفاً توسط یک فرد ، ایجاد و کنترل شود بدون اینکه به حضور ارکانی دیگر در سیستم نیازی باشد. بنابراین دست‌یابی به رویکرد سبز برای یک طراح گرافیک ، در دسترس‌تر و ممکن‌تر از ایجاد یک طراحی پایدار است. لازم به ذکر است که مفهوم طراحی سبز غیر از طراحی‌گرافیک در بسیاری از زمینه‌ها از جمله معماری ، کشاورزی ، ماشین‌آلات و هرآنچه که با محیط‌زیست و فضای زندگی انسان در رابطه است به‌کار برده می‌شود.

تفاوت طراحی پایدار با طراحی سبز

با توجه به تعاریفی که در بخش قبل در مورد طراحی‌سبز انجام شد ، شاید این شبهه ایجاد شود که طراحی سبز همان طراحی پایدار است ؛ چرا که هدف هر دو کاهش آسیب‌های محیطی و اجتماعی و به حداقل رساندن مصرف منابع انرژی و هماهنگی هر چه بیشتر با طبیعت است. با وجود اینکه این دو اصطلاح اغلب به جای یکدیگر استفاده می‌شوند ، اما دارای دو مفهوم مجزا هستند. یکی از تفاوت‌های اساسی میان طراحی پایدار و سبز بودن ، محدوده این رویکردهاست. سبز بودن نه تنها غالباً بر روی یک شاخه یا بُعد پایداری عمل می‌کند ، بلکه به شدت بر محصولات یا موضوعاتی خاص تمرکز دارد و شامل تاثیر محصول بر سیستم‌های کلان‌تری که در آن قرار می‌گیرد نمی‌شود. همان‌طور که فریدمن[6] اشاره کرده ؛ «مراحل سریع و ارزانی برای تغییر دنیا به سمتی که کمتر ناپایدار باشد وجود دارد که با گسترش روش‌هایی که اثرات مخرب فعالیت‌های انسانی ، کشاورزی ، تولیدات صنعتی و محیط ساخته دست بشر بر محیط‌زیست را کاهش می‌دهند ، به هدف خود دست می‌یابد» (Friedman 2008, 11) که همان رویکرد سبز است. در مقابل ، پایداری راه حلی است که تغییرات لازم را در روند اقتصادی ، اجتماعی و محلی ما وارد می‌کند تا به ارتباطی پویا و متعادل با طبیعت دست یابیم. «می‌توان گفت سبز بودن اصطلاحات کوچکی در رویکردهای اجتماعی ، تکنولوژی مدرن و زیستگاه بشر ایجاد می‌کند در حالی که پایداری انقلابی است در سازمان‌دهی زندگی شخصی و جمعی ما و سیاره محل سکونتمان» (Yanarella ۲۰۰۸, ۲۹۷). ویلیام مک‌دانو تفاوت طراحی‌سبز با پایدار را این‌گونه بیان می‌دارد: «محصولات سبز باید در مقیاس وسیع‌تر ، در سیستمی با روندی پایدار تولید شوند و مواد و قطعاتشان نه تنها بازیافت شوند ، بلکه بدون هدر رفتن به موادی اولیه برای تولید محصول یا ترکیبات سبز دیگری تبدیل شوند. در این صورت ، محصولات و روندهای سبز در بهترین حالت ممکن پایه روند تولید ، کشاورزی یا ساختمان پایدار دیگری هستند و نه عکس آن» (Braungart and McDonough 2002, 56). در واقع «رویکردهای سبز به طور ایدئولوژیکی رویکردهایی ایمن هستند که به روند رشد اقتصادی و بازدهی لطمه‌ای نمی‌زنند. در مقابل ، پایداری با کل سیستم‌هایی درگیر می‌شود که سوای محصولات مصرفی و مواد تجاری ، شکاف‌هایی ضروری در ایدئولوژی تولید انبوه و مصرف نامحدود به وجود می‌آورند و خواستار ایجاد تغییرات فرهنگی در تعریف نیازهای بشر و نوسازیِ رقابتیِ جایگاهِ مجزا در برابر سایرین هستند» (Friedman 2008, 11). در واقع طراحی‌سبز مسیری است که به بزرگراه طراحی پایدار منتهی

6 Thomas L. Friedman

می‌گردد و می‌توان از آن برای رسیدن به پایداری استفاده کرد. طراحی‌سبز فرآیندی در سیر تولید یک اثر است که به بینشی چند جانبه بین طراح ، سفارش‌دهنده و یا مخاطب نیاز دارد اما به تنهایی و صرفاً توسط طراح نیز قابل اجرا است. «سبز بودن بیشتر مربوط به محصولات و روندهایی است که از عبارت نزدیک‌ترین میوه را بچین استفاده می‌کنند» (Yanarella 2008, 257).

می‌توان این‌گونه بیان کرد که فرق میان پایداری و سبز بودن ، تنها شامل یک تفاوت لغوی نیست بلکه مربوط به ساختار و ارتباط آنها با محیط اطراف می‌شود. چون رویکرد سبز بخشی از طراحی‌پایدار محسوب می‌شود نه کل آن ؛ به همین دلیل پرداختن به طراحی با رویکرد سبز کاری است که از عهده یک طراح گرافیک به تنهایی بر می‌آید و برای نیل به آن نیازی به درگیری با کل سیستم‌های اطرافش نیست و باید به طراح وظیفه‌ای داده شود که در حد توانایی‌های او باشد. گرچه هرگز نمی‌توان این قضیه را انکار کرد که طراحانی نیز در مسیر طراحی پایدار گام گذاشته‌اند اما هدف ارائه راه‌کاری است که برای تمامی طراحان قابل و لازم‌الاجرا باشد. گرچه با استناد بر این تعاریف ، میتوان اینگونه استنباط کرد که طراحی سبز رعایت بدیهیات تلقی میگردد اما باید توجه داشت بدون آگاهی بر این بدیهیات اعمال رویکرد سبز امکانپذیر نخواهد بود. بنابراین طراحانی که در حال فعالیت در جهت ایجاد فرهنگ پایدار در جامعه هستند باید توجه ویژه‌ای به این تفاوت داشته باشند چرا که معمولاً رسیدن به پایداری صرفاً توسط طراح و بدون در نظر داشتن عوامل دیگری مانند اقشار مختلف جامعه امکان پذیر نیست. یک طراح‌گرافیک بدون دلسردی و دلزدگی می‌تواند از طراحی‌سبز شروع کرده و اندک اندک با آگاه‌سازی سیستم‌های مختلف اجتماعی ، طراحی خود را به سمت طراحی پایدار و اصلاح الگوهای‌زیست محیطی سوق دهد.

فرآیند سبز مرحله به مرحله

از مهم‌ترین ویژگی‌های یک طراحی‌سبز می‌توان به سه عامل الگوها ، منطق و دادهها اشاره کرد. در رویکرد سبز ، این سه نه تنها برای طراح بلکه برای سفارش‌دهنده نیز نقشی اساسی ایفا می‌کنند زیرا طراحی‌سبز صرفاً تولید یک محصول گرافیکی نیست و فرآیند شکل‌گیری و تولید را نیز در بر می‌گیرد.

الف) الگوها: یک طراح گرافیک برای این‌که بتواند رویکرد سبز را دنبال کند ؛ باید همواره در جستجوی الگوهای قابل تغییر و در عین حال مشابه باشد.

ب) منطق: از آنجا که طراحی سبز در نهایت به تولید یک محصول سبز منجر می‌شود ؛ می‌توان گفت که طراحی‌های سبز عینی هستند اما طراح باید بداند ریشه تمامی طراحی‌هایی که خود او منجر به خلق آنها می‌شود ، کاملاً ذهنی و برگرفته از ایده و خلاقیت اوست. بنابراین برای رسیدن به طرحی مطلوب و هم‌راستا با اصول زیست‌محیطی ضروری است علاوه بر نگاه خلاقانه به موضوع ، منطق را در اولویت تفکرات خود قرار دهد. می‌توان گفت که منطق ابزار کاری طراحان گرافیک است. یک طراح میتواند از منطق خود برای طراحیسبز در شرایط و موقعیتهایی استفاده کند که توسط آنها فرآیندی سبز قابل اجرا میشود. این شرایط نیز باید با توجه به قوانین ، هوشمندانه تنظیم شوند. به این معنی که یک طراح گرافیک سبز برای نیل به طراحی‌سبز باید از تصادفات اختیاری در طراحی خود دوری کرده و برای تمایز هر وجه از وجوه اثر خود دلیلی منطقی و خاص را داشته باشد. لازم به ذکر است قوانینی که

در رویکردی سبز برای طراحی تنظیم شده‌اند محدودیت‌هایی اجباری برای طراحی نیستند و ویژگی‌های زیست‌محیطی اثر را تقویت خواهند کرد.

ج) داده‌ها: داده‌ها ، محصول محیط خارجی و پیچیده پیرامون طراح هستند و جزو مواد اولیه طراحی‌سبز به‌حساب می‌آیند. مانند: طبیعت ، جامعه و ارتباطات بشری که معمولاً از جانب مخاطبین و سفارش‌دهندگان به طراح القا شده و باعث می‌شوند که منطق و فعالیت‌ها به هم مرتبط گردند و در نهایت بر طراحی‌سبز نیز مستقیماً تأثیر می‌گذارند.

کامران افشارمهاجر (۱۳۹۱ ، ۲۷۳) در کتاب هنرمند ایرانی و مدرنیسم اشاره می‌کند که «هنرمند معاصر ، باید ارتقای کلی انسان را وظیفه خود بداند و متعهد به تداوم آگاهی و پویایی او باشد. پرداختن به جوهر اشیاء که از ویژگی‌های هنر مدرن است ، می‌تواند به این هدف کمک کند». با همین نگاه ، ضرورت دارد یک طراح گرافیک معاصر با استفاده از نبوغ و منطق خود و با تکیه بر علم و آگاهی‌اش در مسیری سبز گام بردارد.

طراحی سبز به عنوان طراحی اصولی

با توجه به این‌که یک طراح همیشه تحت تاثیر سفارش‌دهنده دست به خلق اثر می‌زند و برای سفارشدهندگان هم محصول نهایی اهمیت دارد این سئوال مطرح می‌شود که چطور می‌توان در طراحی رویکردی سبز در پیش گرفت؟ ممکن است یک طراح گرافیک به این فکر بیافتد که برای بقا در بازار جهانی بهتر است سفارش‌دهنده را در اولویت قرار دهد نه رویکرد سبز را. چرا که «در جامعه معاصر ، شرکت‌های تجاری ، در مرکز نظام توزیع گستره وسیعی از هنرها قرار دارند» (الکسندر ۱۳۹۳ ، ۱۷۵). بنابراین در این نظام ، حتی زمانی که اجرای طرح به عهده طراح گذاشته می‌شود بخش اعظمی از تصمیمات ، از قبل توسط سفارش‌دهنده گرفته شده است. اما با وجود این محدودیت‌ها هم رویکر طراح می‌تواند سبز باشد. درواقع می‌توان این‌گونه اظهار داشت که یک طراحی اصولی و قابل قبول مخاطب و سفارش‌دهنده می‌تواند طراحی‌ای سبز تلقی گردد ، چرا که طراح می‌تواند با یک طرح مورد قبول ، دنیا را عاری از یک طرح ضعیف ساخته و گامی سبز در جهت حفاظت از محیط‌زیست بردارد. نکته مهم ، خلق یک محصول اصولی است. محصولی که کمترین دورریز را دارد ، بدون ایراد است و بر اساس اصول طراحی شکل گرفته است. برای روشن‌تر شدن این مفاهیم می‌توان از این مثال استفاده کرد: یک طراح گرافیک کاتالوگی را طراحی می‌کند که بعد از چاپ آن مشخص می‌گردد در صفحه‌ای از این کاتالوگ غلطی نگارشی یافت شده است. سفارش‌دهنده به هیچ عنوان حاضر نیست از این کاتالوگ استفاده کند و طراح مجبور است برای راضی نگه داشتن مخاطب و همچنین رسیدن به دریافتی مالی خود مجدداً و با صرف هزینه ، زمان ، کاغذ ، مرکب ، به‌کار اندازی ماشین‌آلات و مصرف بالایی انرژی ، طرح را مجدداً چاپ کند در حالی‌که می‌توانست صرفاً با کنترل فایل آماده چاپ از وقوع چنین ضرری جلوگیری نماید. بنابراین ابتدایی‌ترین و اصولی‌ترین راه‌کار برای طراح گرافیک سبز برخورد خلاقانه و معطوف کردن توجه به طرح است. بدین ترتیب نیازی نیست که طراح برای رسیدن به رویکرد سبز راهی طولانی بپیماید و صرفاً با قدری حوصله و دقت می‌تواند آثاری سبز تولید کند. در نتیجه یک طراح با اشراف کامل به مبانی طراحی گرافیک می‌تواند گامی مثبت در جهت رویکردی سبز برداشته و طرحی سبز خلق کند.

مبانی طراحی اصولی

هر طراح گرافیک برای دست‌یابی به اثری حرفه‌ای و هم‌سو با رویکردی سبز ، نیازمند است تا بر اصولی چون ترکیب‌بندی ، اصول دیزاین و حل مسأله ، شناخت انواع فونت‌ها ، کار با نرم‌افزارهای گرافیکی و غیره مسلط باشد که رعایت تمامی این اصول ، در نهایت باعث تولید یک اثر با رویکرد سبز می‌شود. اصولی که باید مورد توجه باشد در چند بخش عمده قابل دسته‌بندی است:

الف) نرم‌افزار: در ابتدا هر طراح گرافیک باید با نرم‌افزارهایی که با آنها طراحی می‌کند آشنایی کامل داشته و نقاط ضعف و قوت این نرم‌افزارها را شناسایی کند. بررسی کامل نرم‌افزار و خطاهایی که در طراحی باعث ایجاد مشکلات چاپی می‌گردند -بعضی از آنها حتی تا مرحله چاپ نیز قابل رویت نیستند- از مهم‌ترین مسائل مربوط به نرم‌افزار و تهیه سند خروجی است. «تهیه سند [چاپی] بحث مهمی است که رعایت همه موارد در آن کمک بسیاری به کیفیت کار چاپ کرده و اکثر مواقع کاهش چشم‌گیر هزینه‌های چاپی را در پی خواهد داشت» (عفراوی ۱۳۸۶ ، ۱۵).

ب) فونت‌ها: آشنایی با مشکلاتی که در استفاده از فونت‌ها ، مخصوصا فونت‌های فارسی پیش‌روی طراحان است به آنها کمک می‌کند تا میزان خطا هنگام خروجی سند چاپی به حداقل برسد. در این راستا طراحان میتوانند از فونتهایی همسو با طراحی سبز که در هنگام چاپ موجب مصرف کمتر مرکب می‌شوند استفاده کنند. تیراژ بالای محصولات چاپی موجب می‌شود تفاوتی هرچند کوچک در مصرف مرکب باعث ایجاد آلودگی زیستی کمتری شود. «فروشگاه‌های زنجیره‌ای لوازم و نوشت‌افزار اداری ریمن استیشنری[۷] در بریتانیا ، فونتی به نام "ریمن اکو[۸] " را به عنوان زیباترین فونت سازگار با محیط‌زیست دنیا ، طراحی کرده است. ریمن اکو ، فونتی است که نسبت به فونت‌های استاندارد حدود ۳۳ درصد مرکب کمتری استفاده‌کرده و متن نگارشی بسیار زیبایی را نیز ایجاد می‌کند» (کوکبی ۱۳۹۶ ، ۱۳) (شکل ۵-۲).

شکل ۵-۲. نمونه‌ای از نگارش فونت ریمن اکو.

منبع تصویری: Graphic Design, n.d., Retrieved June 16, 2018, from: http://www.graphic-design.com/designs/rymaneco-font/6

Ryman Stationery 7

Ryman Eco 8

از دیگر فونت‌های سازگار با محیط‌زیست می‌توان به اکوفونت سانس[9] اشاره کرد که حفره‌های کوچکی در حروف ایجاد کرده تا مرکب کمتری جذب کنند حتی برای طراحان علاقه‌مند نیز نرم‌افزاری وجود دارد تا بتوانند توسط آن ، حفره‌های کوچکی را در فونت‌های استانداردی مانند ؛ اریال[10] ایجاد کرده تا مرکب کمتری مصرف شود. هم‌چنین فونت‌هایی مانند کوریر[11] ، کانتری گوتیک[12] و براش اسکریپت[13] نیز از جمله فونت‌های طراحی شده هم‌سو با محیط‌زیست هستند (شکل ۵-۳).

شکل ۵-۳. سه نمونه از فونت‌های همسو با محیط‌زیست.

منبع تصویری: Graphic Design, n.d., Retrieved June 16, 2018, from: http://www.graphic-design.com / conturygothic/courier-escripe/font-eco.

در ایران نیز تغییراتی در حال روی دادن است تا طراحی فونت‌ها حداقل از جنبه اقتصادی و راحتی کار برای طراح پیشرفتی داشته باشند. برای مثال می‌توان به نرم‌افزار قلم برتر اشاره کرد. ساعد مشکی در فصل‌نامه تخصصی نشان ، یکی از مزایای این نرم‌افزار را این‌گونه معرفی کرده است: «تمامی فواصل بین حروف اصلاح‌شده و به‌ویژه در حروف « و ا ر د » جای‌گذاری بسیار مناسب صورت گرفته است. بهبود فاصله‌ها باعث شده است تا از شلختگی متداول در نوشته‌ها کاسته شده و در نتیجه مطالب بیشتری در فضای کمتری جای بگیرند. این نکته به ویژه برای ناشران باعث مصرف کاغذ کم‌تر و قیمت پایین‌تر کتاب خواهد شد» (مشکی ۱۳۹۰ ، ۲۲).

ج) شکل‌ها و تصاویر: اجرای حرفه‌ای هر کار طراحی ، از قبیل انواع بسته‌بندی ، اوراق اداری ، کاتالوگ و بروشور ، جدا از بحث خلاقیت و ایده شامل مراحل متعددی است. «اولین مرحله انجام هر پروژه طراحی تا چاپ ، در بخش فنی آن ، استفاده از تصویر مناسب است. بدین معنی که اگر قرار است عکسی از محصول یا شخصی گرفته شود بهتر است که این عکس به شکل حرفه‌ای تهیه گردد» (عفراوی ۱۳۸۶ ، ۲۱). مثلا در کار با نرم‌افزارهای تصویری مانند فتوشاپ باید تصویر خروجی برای چاپ افست حداقل دارای وضوح تصویری ۳۰۰ دی‌پی‌آی[14] بوده و همچنین خروجی این قبیل سفارشات همواره

9 Eco Font Sans

10 Arial

11 Courier

12 Country Gothic

13 Brush Escripe

14 DPI: Dots per Inch

به صورت چهار رنگ چاپی است نه سه رنگ نوری[۱۵] . استفاده از نرم‌افزار مناسب نیز مرحله بعدی کار است. مثلا برای تصاویر بهتر است از نرم افزارهای بیت‌مپ[۱۶] مانند فتوشاپ[۱۷] و برای نوشتار و خروجی نهایی از نرم‌افزارهای برداری مانند کرل‌دراو[۱۸] استفاده شود.

د) سند چاپی و قطع‌های استاندارد: بعد از اینها نوبت بستن سند بر روی کاغذ مورد نظر برای خروجی است. برای این‌کار ، لازم است که طراح به طور کامل انواع سایزهای کاغذ قابل دسترس خود و چاپخانه‌ها را دانسته و با توجه به آنها ابعاد کار خود را تعریف کند تا بعد از چاپ ، محصول طراحی شده ، بالاترین میزان بهرهوری و حداقل میزان دورریز کاغذ را داشته‌باشد.

ه) کاغذ مصرفی: همچنین طراح میتواند برای پیشبرد رویکرد سبز به سمت پایدار ، از جایگزینهای کاغذ مانند: انواع فیبرهای بازیافتی یا همان تولید کاغذ از کاغذ ، فیبرهای جایگزین که از کاغذهای بازیافتی بدون ترکیبات کلر تولید میشود ، فیبرهای برداشت پایدار که از مزارع درخت و با مدیریت مسئولانه برداشت میشود ، فیبرهای گیاهی همسو با محیط زیست مانند بامبو همچنین پسماندهای کشاورزی مانند تفاله های نیشکر ، ساقه گندم و ساقه برنج و دیگر فیبرهای گیاهی همچون «پنبه ، کتان و کنف» (دانشور ۲۲۸ ، ۱۳۸۰) و فیبرهای مصنوعی یا کاغذهایی که از ترکیبات مصنوعی ایجاد میشوند ، استفاده کند.

و) لیتوگرافی و آماده‌سازی برای چاپ: مرحله بعد لیتوگرافی است که این مرحله کنترل‌های مضاعفی را می‌طلبد. متأسفانه اغلب طراحان ایرانی به خصوص طراحان نوپا ، نه تنها هیچ‌گونه آشنایی‌ای با این بخش نداشته و ندارند بلکه به طرز عجیبی با اشراف و تسلط به این بخش مخالف بوده و در برابر یادگیری مقاومت می‌کنند و تمام وظایف مسلم خود را به گردن مسئول لیتوگرافی انداخته و آنان را مقصر جلوه می‌دهند. در صورتی که یک طراح سبز موظف است به تمامی مراحل طراحی از چگونگی ایجاد اتود اولیه تا آخرین مرحله که چاپ نام دارد اشراف داشته و تسلط لازم و کافی بر آن داشته‌باشد. فقط به این ترتیب است که یک طراح گرافیک می‌تواند خود را طراحی سبز نیز بنامد.

ز) انتخاب ترام: انتخاب نوع ترام که در واقع «کوچکترین جزء یک کار چاپی است به گونهای که وجود آن باعث ایجاد یک تصویر رنگی [یا غیر رنگی] لطیف در کار چاپ است» (عفراوی ۱۳۸۶ ، ۷۰). در صنعت چاپ ، این نقاط کوچک به دو نوع تولید می‌گردند. ترام AM[۱۹] و ترام FM[۲۰] . «در ترام‌گذاری AM اندازه هر ترام متغیر است و فاصله بین آنها ثابت. همچنین در این‌نوع ترام‌گذاری برای تولید انواع رنگ‌های خالص مثل زرد و رنگ‌های ترکیبی مانند سبز ترام‌ها باید با هم زاویه داشته باشند.

---

۱۵ RGB سه رنگ نوری ؛ CMYK: چهار رنگ چاپی

16 Bitmap

17 Photoshop

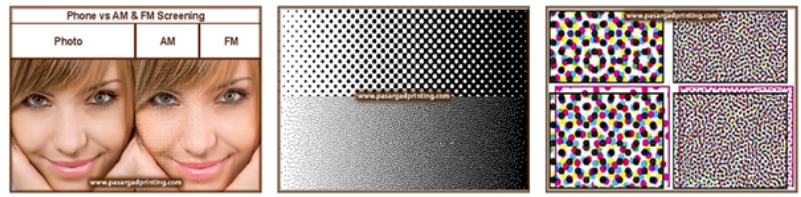
18 CorelDraw

19 Ampletude Modulatoin

20 Frequency Modulation

اما در ترامگذاری AM اندازه ترام‌ها ثابت است و فقط با [تغییر] تراکم شدت رنگ کم و زیاد می‌شود. همچنین در این نوع از ترام‌گذاری زاویه وجود ندارد» (تبریزی ۱۳۹۱ ، ۴۳). تفاوت این‌دو ترام در اختلاف کیفیتشان است. «در ترام‌گذاری FM ، تصویر ، دارای جزئیات بیشتری است. بنابراین در حالت رنگی می‌توان به تن‌های رنگی بیشتری دست یافت. اختلاف کیفیت بین این دو ترام‌گذاری حداقل ۳۰٪ است و جالب‌تر این‌که به دلیل استفاده از تکنولوژی بالا در روش FM ، هنگام چاپ ، مصرف مرکب به طور قابل ملاحظه‌ای کمتر از نوع AM است» (تبریزی ۱۳۹۱ ، ۴۴).

بنابراین می‌توان دید که با پیشرفت تکنولوژی در زمینه کاغذ و چاپ چگونه می‌توان با استفاده از ترام FM در مصرف مرکب صرفه‌جویی کرده و گامی مثبت در جهت ایجاد رویکردی سبز در طراحی‌گرافیک برداشت. شکل ۴-۱۱. نمایش انواع ترام‌های چاپی و تفاوت‌های بین ترام AM و FM را نمایش می‌دهد.



شکل ۴-۱۶. نمایش انواع ترام‌های چاپی و تفاوت‌های بین ترام AM و FM

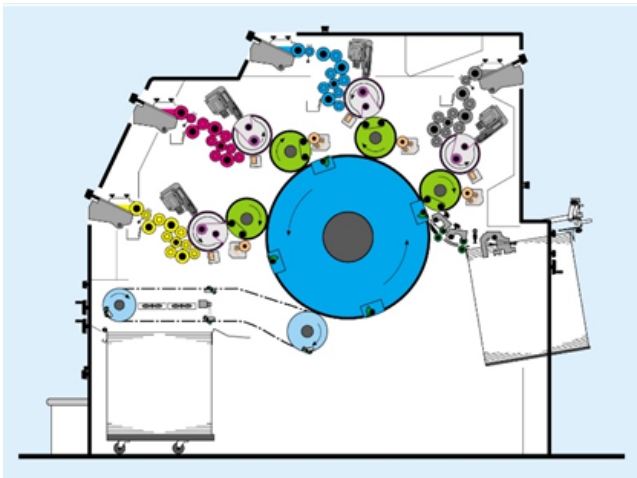
منبع تصویری: Pasargad Printing, n.d., Retrieved April 17, 2018, from: http://www.pasargadprinting.com/pictur-tram

ح) مرکب مصرفی: یکی از مواد مصرفی اصلی چاپ بعد از کاغذ ، مرکب چاپ نام دارد. استفاده از مرکبهای ارگانیک در صنعت چاپ باعث میشود تا آسیب کمتری به محیطزیست وارد گردد. استفاده از جوهرهای ارگانیک ترکیبی با آب ، به مراتب بهتر از جوهرهای شیمیایی محلول در مواد نفتی است. «همچنین استفاده از مرکبهای گیاهی که از انواع دانههای روغنی مانند سویا تولید میشوند بهترین گزینه است» (کوکبی ۱۳۹۶ ، ۱۳). اما در ایران همواره طراحان با موانعی روبرو هستند که صرفاً شامل تصمیمهای اشتباه سفارشدهنده نیست. یعنی حتی اگر سفارشدهنده نیز موافقت خود را با استفاده و جایگزینی جوهرهای ارگانیک به جای مرکب شیمیایی اعلام کند ؛ مسئولین و کارگران چاپخانه ممکن است به دلیل نداشتن دانش کافی در نحوه استفاده از مرکبهای ارگانیک از قبول این امر سر باز زنند. به همین دلیل به طراح ایرانی پیشنهاد میشود در صورت نیاز به استفاده از رنگهای شیمیایی از رنگهای تولیدی شرکت پنتون[۲۱] که توسط انجمن حفاظت از محیطزیست (APE)[۲۲] تأیید و پیشنهاد شده‌اند استفاده نماید چرا که در مقایسه با سایر رنگ‌های شیمیایی اثرات سمی کمتری دارند.

21 Panton

22 Association for Protection of the Environment (APE)

و) چاپ و پس از چاپ: در آخر مرحله چاپ و مراحل بعدی آن است که بایستی تحت کنترل و نظارت طراح صورت گیرد. شناخت طراح از مسائل مربوط به چاپ باعث می‌گردد که چاپچی‌ها نتوانند نکاتی مانند ضعف ماشین چاپ و خرابی‌های آن‌را به گردن طرح ، کیفیت پلیت چاپ و یا مسائلی از این قبیل بیاندازند. همین‌طور آگاهی طراح نسبت به مراحل چاپ و انواع آن باعث می‌شود تا با انتخاب بهترین نوع چاپ برای اثر خود ، از دورریز مواد مصرفی و هدر رفتن آنها بکاهد ، که خود راهی است برای رسیدن به طراحی‌ای سبز. به عبارتی اگر طراح درباره روش چاپ و فرآیند تولید محصول اطلاع نداشته باشد ، نمی‌تواند در طراحی خود نیز موفق عمل کرده و نظارت و کنترل مناسب را بر طرح خود داشته باشد تا مطمئن گردد که نتیجه نه تنها مورد رضایت مشتری و سفارش‌دهنده است ؛ بلکه حداقل ضرر را به محیط‌زیست می‌رساند و یا حتی مهم‌تر از آن با رویکردی کاملاً سبز هیچ تاثیر مخربی بر محیط‌زیست ندارد. در چاپ‌هایی با تیراژ بین ۱۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ نسخه چاپ افست ورقی بهترین راه‌حل هم از نظر اقتصادی و هم از لحاظ کیفیت چاپی می‌باشد. همچنین می‌توان از روش‌های جدیدتر چاپ افست مانند چاپ افست خشک استفاده کرد. حلال جوهر چاپ این نوع دستگاه نیز بر پایه آب است که در مقایسه با چاپ افست معمولی که دارای حلال شیمیایی است به مراتب هم‌سوتر با محیط‌زیست عمل می‌کند. حتی این سیستم به گونه‌ای طراحی شده که در مصرف آب نیز صرفه‌جویی می‌شود. شکل ۵-۷ ساختار یک ماشین افست خشک با فناوری DI [۲۳] را نمایش می‌دهد. فناوری DI این امکان را ایجاد می‌کند انتقال تصویر روی پلیت در داخل ماشین چاپ و پس از بسته‌شدن آن روی سیلندر انجام شود. این فناوری نیز از مشکلات و خطاهای احتمالی چه در هنگام انتقال تصویر روی پلیت و چه در هنگام چاپ می‌کاهد و هم‌سو با محیط‌زیست است. بنابراین دور ریز کاغذ نیز بسیار کمتر از روش‌های مشابه آن است.



شکل ۷-۵. ساختار ماشین افست خشک با فناوری DI — کوئیک‌مستر هایدلبرگ. منبع تصویری: (Kipphan 2001, 152).

23 Direct Imaging

برای چاپ با تیراژ کم، بین یک تا ۷۰۰ نسخه، چاپ دیجیتال بهترین گزینه از میان دیگر چاپ‌هاست. این چاپ بر خلاف چاپ افست، اتلاف‌هایی مانند اتلاف در مرحله آماده‌سازی دستگاه چاپ با پلیت، اتلاف مرکب چاپ برای تست رنگ و در نهایت حلال‌های شیمیایی مرحله تمیز کردن نوردها را ندارد. همچنین این چاپ، باعث کاهش چشم‌گیر تابش گازهای گلخانه‌ای می‌شود. علت آن نیز به آسان بودن فرآیندهای آماده‌سازی در این چاپ و همچنین ذخیره انرژی باز می‌گردد. بنابراین یک طراح سبز موظف است تا بهترین روش چاپ را برای هم‌گونی با رویکرد سبز در پیش گیرد.

مهارت‌های حرفه‌ای در طراحی

برخی مهارت‌های حرفه‌ای در طراحی را می‌توان به شرح ذیل برشمرد:

- یک طراح سبز موظف است تا تمام مهارت حرفه‌ای و خلاقیت خود را در جهت استفاده از کم‌ترین منابع زیستی به‌کار گیرد. حتی می‌توان «مدیوم فرمت و مقیاسی را انتخاب کرد که از هرگونه اصراف و دورریز جلوگیری شود» (کوکبی ۱۳۹۶، ۱۲).

- از یک دهه قبل کشورهای پیشرفته دنیا به ضرورت طراحی‌سبز پی‌برده‌اند زیرا توانایی تبیین تاثیر انسان‌ها بر کره زمین را در خود دارد. گرچه طراح با موادی سرو کار دارد که می‌تواند تأثیر زیادی بر محیط‌زیست بگذارد؛ اما برقراری رابطه با مخاطب و بالابردن درک وی از محیط‌زیست می‌تواند تأثیر عمیقی در دستیابی به رویکرد سبز ایجاد نماید. در کل باید توجه داشت که «طراحی می‌تواند موضوعات دشوار و پیچیده را روشن کند، مشکلات به حاشیه رانده شده را مطرح کند و با آفرینش برازندگی و زیبایی، راه بر تعمق بگشاید» (باورز ۱۳۹۱، ۲۳).

- دقت و منطق دو اصل ضروری برای شفاف‌سازی یک ایده یا رفتار خاص هستند. وقتی که تفکر و اجرای طراحی با اهداف کسب‌وکار گره بخورد، نتیجه حاصل ابزاری هدفمند خواهند شد.

- یکی از جنبه‌های کلیدی طراح گرافیک خلاقیت و نبوغ است. گرچه نباید این موضوع فراموش گردد که «معیارهای خلاقیت و نبوغ می‌تواند در گذر زمان و گستره مکان متفاوت باشد» (Csikszentmihalyi at al ۱۹۹۶, ۲۶۴). در حقیقت تمامی ایده‌هایی که در ذهن طراح نقش می‌بندد؛ بر اساس محدودیت‌ها و امکانات تعریف شده است. اما اگر نبوغ و ایده طراح منجر به آسیب به محیط‌زیست شود دیگر آن نبوغ سودمند محسوب نمی‌شود. در هر صورت یک طراح سبز می‌تواند با استفاده از خلاقیت خود، طرحی را بیافریند که سال‌ها مورد تایید مخاطبین خود باشد. بدین ترتیب بهگونه‌ای موفق در مسیری سبز گام نهاده است. برای مثال می‌توان به محصولاتی اشاره کرد که سال‌ها با یک لیبل و نشان تبلیغاتی به چاپ رسیده‌اند؛ محصولاتی که نیاز به معرفی بیشتر ندارند.

باید توجه داشت که راه‌کارهای پیشنهاد شده تنها در زمان حال اعتبار دارند زیرا الگوهای طراحی سبز در طراحی گرافیک مدام در حال تغییر و تکامل هستند و تکنولوژی تاثیری ژرف بر تغییرات این الگوها می‌گذارد. این امر نقش طراح گرافیک را نیز به عنوان مدافع رویکردی سبز در طراحی پررنگ‌تر می‌سازد.

نتیجه‌گیری:

عامل اساسی در شکل‌گیری این پژوهش یافتن پاسخ این سوال است که نقش طراح گرافیک ایرانی برای ارائه رویکرد سبز در طراحی چه می‌تواند باشد؟ طراحی گرافیک در تمامی مراحل خود یعنی از زمان شکل‌گیری ایده یک طرح و استفاده از ابزارهای طراحی مانند قلم و کامپیوتر تا مرحله تولید محصول و استفاده از مواد مصرفی برای تولید آن مانند کاغذ، مرکب و در نهایت فرآیند چاپ، می‌تواند باعث آلودگی محیط‌زیست گردد؛ از آلودگی‌های زیان‌بار تولید و بازیافت کاغذها گرفته تا انتشار گازهای گلخانه‌ای و مواد سمی توسط مرکب‌ها و دستگاه‌های چاپ. با مروری بر تحقیقاتی که تا به حال انجام شده است می‌توان به این نکته پی برد که در چند سال اخیر در سراسر دنیا رویکردهای سبز در طراحی‌گرافیک با استقبال زیادی مواجه شده‌اند. گرچه تمامی آنچه با نام طراحی سبز انجام شده صرفاً با مقوله طراحی مرتبط نبوده و با ارکان وابسته به آن مانند چاپ نیز ارتباط داشته است. با این‌حال راه‌کارهایی -هرچند محدود- مانند تغییر در طراحی انواع فونت‌ها و یا ایجاد طرح‌هایی با میزان رنگ کمتر و حتی استفاده از طراحی معکوس ارائه شده است.

متأسفانه در ایران به دلیل همسان پنداری رویکرد سبز و رویکرد پایدار، به اشتباه تمامی تعاریف و اقدام‌های انجام شده معطوف به رویکرد پایدار شده است و به دلیل دشوار بودن اجرایی نمودن رویکرد پایدار معمولاً در نیمه راه رها شده یا به‌کلی از آن اجتناب می‌شود. از این‌رو اطلاعات دقیقی در مورد رویکرد سبز و ارائه راه‌کارهایی که برای طراحان، سهل‌الوصول‌تر و در دسترس‌تر باشد در بررسی این پژوهش الزامی شناخته شد. رسیدن به پایداری امری است که باید به دنبال آن بود اما نرسیدن به آن نباید مانعی برای طراح در مسیر حفاظت از محیط‌زیست ایجاد کند و یک طراح می‌تواند صرفاً با ارائه رویکرد سبز در طراحی‌گرافیک و افزودن بر آگاهی و دانش خود گامی سبز در جهت رویکردی پایدار بردارد، ولو این‌که در نهایت نیز به پایداری نرسد.

آنچه که پژوهشگر قصد دارد تا در این پژوهش به اثبات برساند رسیدن به این نتیجه است که پایداری‌ای که تا به حال در تمامی پژوهش‌ها مطرح شده است گامی بزرگ است که از عهده تمامی طراحان گرافیک خارج است. اما طراحی با رویکرد سبز گزینه ایست در دسترس و آسان که طراحان می‌توانند آن‌را در مراحل طراحی خود عملی سازند. برای این‌که بتوان به طور کامل به چنین رویکردی دست یافت، باید رویکرد سبز از مرحله پیش از طراحی تا تولید محصول نهایی، مورد توجه قرار گیرد. برای این کار طراح نیاز ندارد که با سیستم‌های بزرگی چون ارکان سیاسی و توزیع محصولات مصرفی مواجه شود. آن‌چه که در این پژوهش می‌توان به آن رسید؛ درک این نکته است که یک طراح گرافیک با برداشتن گام‌هایی کوچک در راستای حفظ محیط‌زیست، می‌تواند بدون دلسردی و دل‌زدگی خود را به طراحی پایدار برساند. حتی اگر در این کار نیز موفق نباشد، باز می‌تواند با طراحی‌ای سبز سهم خود را در حفاظت از محیط‌زیست بپردازد. برای این‌کار طراح نیاز دارد تا غیر از درک کامل و درستی از طراحی و داشتن سواد بصری، دانش لازم را در رابطه با نرم‌افزارهای گرافیکی و خروجی‌های قبل از چاپ که مربوط به بخش لیتوگرافی می‌شود و حتی خود مرحله چاپ داشته باشد. آگاهی وی از نوع و ابعاد کاغذهای موجود در بازار، انواع مرکب‌های مصرفی و تاثیر استفاده آنها بر محیط‌زیست و فرآیند چاپ،

به وی کمک می‌کند تا این مراحل را با موفقیت و بدون اشتباه به اتمام برساند.

استفاده از راه‌کارهایی این‌چنینی نه تنها نیاز به صرف انرژی و زمان زیادی ندارد، بلکه از طراحان گرافیک، طراحانی حرفه‌ای و قابل احترام می‌سازد. نوع ایجاد رابطه طراح با سفارش دهنده نیز می‌تواند تاثیر به‌سزایی در تسریع روند رویکرد سبز ایجاد کند. استفاده از مواد تزئینی کمتر در طراحی مانند انواع چاپ‌های اضافه و یا روکش‌های متفاوت به طراحان در این امر کمک به‌سزایی می‌نماید. در نهایت، طراح می‌تواند با کاهش مواد مصرفی خود و استفاده از مواد طبیعی و بازیافتی مسیر سبز طراحی خود را به سوی مسیری پایدار هدایت نماید. ذکر این نکته لازم و ضروری است که تمامی راه‌کارها و پیشنهاداتی که در این پژوهش ارائه شده است با توجه به شرایط امروزی طراحان گرافیک در جامعه ایرانی بیان شده‌اند. این شرایط نیز با توجه به تکنولوژی و امکانات حال حاضر دنیا مورد بررسی قرار گرفته‌اند و ممکن است در آینده تغییر کرده و یا تکمیل گردند. در پایان اشاره به این موضوع لازم است که هر طرح خوبی که همراه با دانش کافی از طراحی گرافیک خلق شود حتی اگر دنبالهروی رویکردی سبز و یا پایدار نباشد؛ از آنجا که طرحی خوب محسوب می‌گردد به مراتب سبزتر از طرحی بد بوده و همین حرکت کوچک و بسیار در دسترس می‌تواند در بقا و حفظ محیط‌زیست برای نسل‌های آینده مفید و مؤثر واقع شود.

منابع:

منابع فارسی:

ابراهیمی معتمد، علی. (۱۳۸۵). چاپ سیلک اسکرین. چاپ دوم. تهران: انتشارات سرا.

افشار مهاجر، کامران. (۱۳۹۱). هنرمند ایرانی و مدرنیسم. چاپ دوم. تهران: نشر دانشگاه هنر.

الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۳). جامعه‌شناسی هنرها. ترجمه اعظم راودراد. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان هنر.

انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران. (بی‌تا.). دسترسی از: http://graphiciran.com/Fa/default.aspx.

باورز، جان. (۱۳۹۰). مقدمه‌ای بر طراحی دو بعدی. ترجمه سودابه صالحی و مرجان زاهدی. تهران: انتشارات حرفه هنرمند.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۳). دایره المعارف هنر. چاپ چهاردهم. تهران: مؤسّسه فرهنگ معاصر.

توپچی، مهدی. (۱۳۸۶). «مفاهیم طراحی پایدار (طراحی سبز) چیست؟» همشهری آنلاین، ۱۰ بهمن ۱۳۸۶.

http://www.hamshahrionline.ir/details/۴۳۰۲۸ (بازنگری: ۱۹مرداد ۱۳۹۷).

حسینی‌کومله، مائده. (۱۳۹۴). «طراحی کمپین تبلیغاتی حفاظت از محیط‌زیست شمال ایران (با تاکید بر تبلیغات سازمان WWF)». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ارتباط‌تصویری، دانشگاه هنر، تهران.

رضازاده، طاهر. و آیت‌الهی، حبیب‌اله. (۱۳۸۷). «مبانی طراحی پایدار» نامه هنرهای تجسمی و کاربردی. دوره ۱. شماره دوم (زمستان): ۹۷-۱۱۰.

عفراوی ، بهرام. (۱۳۸۸). آنچه طراحان گرافیک و ناظران چاپ می دانند. چاپ ششم. تهران: انتشارات موسسه فرهنگی هنری سی بال هنر.

کوکبی ، مهرناز. (۱۳۹۶). «طراحی گرافیک سبز.» جهت اطلاع. اردیبهشت ۱۳۹۶ (ویژه نامه هفته گرافیک): ۱۲-۱۳.

لیونگ استون ، آلن و الیزابل. (۱۳۸۳). فرهنگ طراحی گرافیک. ترجمه فرهاد گشایش. تهران: نشر لوتوس.

لنگ ، جان. (۱۳۹۱). آفرینش نظریه معماری. ترجمه علیرضا عینی فر. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نیوآرک ، کوئنتین. (۱۳۹۴). طراحی گرافیک چیست. ترجمه مرجان زاهدی. تهران: نشر مشکی.

منابع انگلیسی:

AIGA. (2010). “The Living Principles for Design.” Accessed July 23, 2018. http://www.aiga.org/the-living-principles-for- design.

Braungart, M., and W. McDonough. (2002). Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things. San Francisco: North Point Press.

Csikszentmihalyi, Mihaly. (1996). Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention. New York: Harper Collins.

Dougherty, Brian, and Celery Design Collaborative. (2008). “Inks containing potentially hazardous metals” Green Graphic Design. Available: http://www.greengraphicdesign.net/documents/Inks_GreenGraphicDesign2008.pdf. (Aaccessed jun 7, 2018)).

Dougherty, Brian. (2009). Green graphic design. First edition. New York: Allworth Press.

Friedman, Thomas L. (2008). Hot, Flat, and Crowded: Why We Need a Green Revolution--and How It Can Renew America. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Yanarella E.J., and R.S. Levine. (2008). “Don’t pick the low-hanging fruit! Counterintuitive policy advice for achieving sustainability.” Sustainability: The Journal of Record. 1 (4): 257-259.

Explaining the Role of Graphic Designer in Providing a Green Approach to Graphic Design

Abstract

Graphic design is an artistic medium for communication and promotion of human knowledge and culture, and often, it is in a mutual/dual contrast with the environment. This type of art serves as a communication device to convey messages between communities, laying the foundations for more production and sale and facilitating the exploitation of natural earthly sources on the one hand and introducing and materializing environmental ideas, reforming the available patterns, and offering solutions to curtail the damage and harm inflicted on the environment on the other hand. The designer arranges and administers these affairs; therefore, the graphic designer can play a key role in the establishment of a green approach to designing and its consequent stages. The present applied study was conducted qualitatively through a process-description method by searching libraries in order to identify the factors affecting a change in the current, available approaches to the graphic design through which the graphic designer could develop a graphic product according to environmental standards and the approach of green design. To this end, a new definition of graphics and graphic design was provided considering modern criteria, i.e. a graphic designer does not serve solely as the creator of an artwork, but they act also as a well-informed person able to make changes. This study aimed to find solutions in line with the green design and introduce them to graphic designers; it also focused on how the designer developed graphic products with relevant materials and tools and through the proper procedures. Afterwards, this study warned the designers of the consequences of not observing the design principles and addressed the capabilities of the designers to establish the green approach. In the end, a number of solutions were offered to the graphic designer to step towards the green design and materialize their ideas without harming the environment.

Keywords: Green design, Graphic design, Environment, Environmental patterns

هنرمحیطی و کاربرد آن در محیط زیست شهری

حمید نصر آبادی | دانشجوی دکتری پژوهش
هنردانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران ،مدرس
دانشگاه و کارشناس هنری و سینمایی اداره کل
فرهنگ و ارشاد اسلامی خراسان رضوی
۰۹۱۵۱۰۴۶۵۳۸
nasrabadi.hamid53@gmail.com

حسن طالبی |کارشناس ارشد صنایع دستی و مدرس
دانشگاه:
۰۹۱۵۱۷۳۲۲۴۵
talebih40@yahoo.com

چکیده :

امروزه تباهی محیط زیست توسط انسانها به بالاترین نقطه اوج خود رسیده است. این آشوب و گرفتاری انسان را به بلاتکلیفی وسردرگمی دچار کرده است.برای برقراری مجدد تعادل طبیعی ،انسان ناگزیر به تغییر شیوه زندگی به گونه ای است که تعادل پایدار در طبیعت را تضمین کند .بدون شک هنر می تواند تاثیر قابل توجه در تقویت فرهنگ حفاظت و ارتقاء سلامت محیط زیست داشته باشد.

هدف : هدف پژوهش حاضر مطالعه رویکرد هنر و نقش آن را در ارتقاء وتوسعه پایدارمحیط زیست است .وسوالاتی که در این مقاله به آنها پاسخ داده خواهدشد ،عبارت اند از : ۱-هنر چه رویکردی به محیط زیست دارد ؟ ۲- هنر چگونه و به چه صورتی در تعالی و توسعه پایدارمحیط زیست عمل می کند ؟

روش : روش پژوهش این مقاله به صورت مطالعه کتابخانه ای واز نوع توصیفی ،تحلیلی وهمچنین تهیه تصاویر ازمنابع کتابخانه ای و سایت های اینترنتی انجام پذیرفته است.

نتیجه:نتایج به دست آمده حا کی از آن است که برای حل بحران زیست محیطی و ارتقاء سلامت آن نیاز به بازنگری مجدد ارتباط انسان و طبیعت می باشد. هنر به عنوان یکی ازمولفه های تاثیرگذار ، نقش به سزایی در ترویج این فرهنگ دارد.رویکرد هنربه محیط زیست ، آموزش غیر مستقیم به مردم برای اصلاح شیوه زندگی ، اصلاح مصرف ، نگاه متفاوت به طبیعت ، ارائه دید جدیدی از رابطه انسان با طبیعت و محیط ، کاهش تاثیر و ضربه به محیط اطراف (محیط زیست و زندگی) احیاء و بازآفرینی محیط های آسیب دیده ، ..... می باشد

واژگان کلیدی: هنر ،محیط زیست ،سلامت ، ،توسعه پایدار ،طبیعت

مقدمه :

بی شک محیط زیست وسلامت آن مسئله ای حیاتی در زندگی بشر است .تامین فضای سالم و محیط مناسب مقدم بر جبران خسارت های ناشی از محیط زیست آلوده است .سالم نگه داشتن محیط زیست یعنی رعایت حق زمین ،هوا ،آب ،خاک ،دریا ،صحرا ،دشت ،گیاهان ،حیوانات ،سایر موجودات وعرصه های محیطی که ارتباط با حیات انسان دارند .حفظ محیط زیست ، پاسخ به یکی از نیازهای امروز جامعه برای نگاهداری بیشتر از محیط زیست و رعایت حقوق عمومی است و تخریب محیط زیست معلول نابرابریهای اجتماعی و استفاده های غلط از طبیعت و یکی از عوامل تضییع حقوق انسانها است.. با اندک نگاهی به آثار هنری ایرانیان و تأملی کوتاه در آن ها درمی یابیم که سرچشمه تمامی هنرهای ایرانی برگرفته از تجسم عینی اندیشه مردمانی است که تلاش کرده اند جهان بینی خود را در قالب هنر بیان کنند. با نگاهی به متون دینی نیزمی توان دریافت که محیط زیست و توجه به تأمین سلامت آن و حرکت در جهت دستیابی به محیط سالم ، از حقوق اساسی بشر است ؛ همانگونه که تخریب محیط زیست در اثر نشناختن حقوق بشر است. با نگاهی به وضعیت فعلی محیط زیست ، در می یابیم که انسانها در بهره برداری از طبیعت و محیط زیست به مسؤولیت خود در حفظ و حراست از آن به درستی عمل نکرده اند. شاهد این سخن ، بحران عظیمی است که محیط زیست دچار آن شده است. تخریب و نابودی روز افزون جنگل ها و مراتع ، نابودی گونه های نادر گیاهی و جانوری ، آلودگی آب ، خاک و هوا ، استفاده از سلاح های هسته ای و شیمیایی ، ورود مواد نفتی و آلاینده های دیگر مانند: فاضلاب کارخانه ها و مجتمع های صنعتی به رودخانه ها و دریاها ، آسیب دیدن لایه ازن ، بارانهای اسیدی ، مصرف روز افزون سوخت های فسیلی ، استفاده بی رویه از سموم دفع آفات نباتی و ده ها عامل آلوده کننده دیگر که نام بردن از آنها فقط بر تلخ کامی و ناراحتی انسان می افزاید گویای این واقعیت مهم است که بشر در داد و ستد خود با محیط زیست ، راه خطرناک و مهلکی را در پیش گرفته که نتیجه آن چیزی جز به خطر افتادن سلامت و حیات انسان و دیگر موجودات نخواهد بود. اندکی تأمل و تفکر در آمارهایی که همه روزه در مورد وضعیت محیط زیست بیان می شود ، کافی است تا انسان خود را بر لب پرتگاهی احساس کند که ساخته و پرداخته خود اوست. هنرمندان به عنوان افرادی که همیشه در برابر مسائل جامعه هوشیار و فعال بوده اند در این زمینه سکوت اختیار نکرده اند. آنها به وسیله هنرشان گامی در حفظ محیط زیست خود و البته بالابردن سطح فرهنگ و آگاهی عامه مردم در جامعه برداشته اند. چرا که به خوبی می دانند بدون وجود فرهنگ زیست محیطی و بالا بردن آگاهی افراد جامعه نسبت به موضوع محیط زیست نمی توان به این مقصود دست یافت. و اینکه بدون آگاهی های لازم ، نه تنها از نابودی محیط زیست جلوگیری نمی شود بلکه بیشتر باعث تسریع در تخریب آن می گردد.در این راستا با عنایت به اهمیت موضوع ،هدف مقاله حاضر کاوشی درباره نقش هنر به عنوان یکی از عوامل تاثیر گذار در تعالی و توسعه پایدار محیط زیست می باشد .

محیط زیست و بحران آن:

محیط زیست مجموعه ای بسیار بزرگ و درهم پیچیده ای از اجزا و عوامل مختلف و برهم اثرگذاری

است که در طی میلیون ها سال تکوین و تکامل یافته و در بستر آن زندگان از حد یک یاخته تا گیاهان علوفه ای و دانه ای ، درختان ، پرندگان ، خزندگان ، پستانداران و سرانجام سرسلسله پستانداران یعنی انسان به شکوفایی ادامه داده است. محیط یک موجود ، مجموعه عوامل جاندار و بیجانی است که در یک فضای مشخص و در زمان معین آن موجود را درخود فروگرفته و با آن در کنش متقابل قرار دارد. "اصطلاح محیط زیست بازگوی شرایط محیطی پیرامون است که استمرار بقای انسان را درچهارچوب یک مبادله دائمی امکان پذیر می کند."(زاهدی ،۱۳۸۸ ، ۵۳) محیط زیست به تمامی محیطی اطلاق می شود که نسل انسان به طور مستقیم و غیر مستقیم به آن وابسته است و زندگی و فعالیت های او در ارتباط با آن قرار دارد .محیط زیست انسانی شامل هوا ، آب ، خاک ، گیاه ، بیشه ، مرتع ، دریا ، دریاچه ، رودخانه ، چشمه ، آبزیان ، حیوانات ، کوه ، دشت ، جلگه ، کویر ، شهر و یا ده می باشد. "تبیین محیط زیست ،ضرورت اهتمام به تامین سلامت آن ،اصول مبادی زیست محیطی ،راه های نیل به محیط سالم وبالاخره اهداف اصیل آن ،ازآن جهت که از حقوق اساسی بشر است ازیک سو وازسوی دیگز جزءوظایف بشری است و تامین سلامتی آن از علم انسانی پایه می گیرد واز قدرت های بشری مایه می کند ،چنانکه تخریب آن نیز در اثر شناختن حقوق بشر یا انجام ندادن وظایف بشری است ،لازم است که ساختار نظامند انسان با جهان ،پیوند انسان با خود رابطه انسان با انسان و بالاخره رابطه انسان با جهان هرچند به نحو اختصار معلوم شود تا در پرتوآن ضرورت محیط سالم و لزوم حفظ آن روشن شود."(جوادی آملی ،۱۳۹۲ ، ۱۹) "بحران محیط زیست طبیعی ،جلوه بیرونی بحرانی در روان مردان و زنانی است ، که چون از آسمان به خاطر زمین روی تافته اند ، اینک در آستانه تخریب خود زمین نیز قرار گرفته اند. بحران زیست محیطی نه به صرف راه حل های خطابی و صوری ، بلکه به مرگ و نوزایی انسان متجدد و جهان بینی او نیاز دارد و عالم طبیعت باید بار دیگر به صورتی که همیشه بوده است ؛یعنی به صورت قلمروی مقدس که نیروهای خلاق الهی را منعکس می سازد ، تصور شود. برای حفظ قداست حیات ، باید یک بار دیگر ماهیت قدسی طبیعت را یادآوری کرد و این به معنای قداست بخشی دوباره به طبیعت است ، البته نه به این معنا که به طبیعت قداست اعطا کنیم ، زیرا ، چنین کاری فوق توان آدمی است ، بلکه به این معنا که پرده های جهل و غرور را که قداست طبیعت را از دید بخش عمده ای از بشریت نهان می دارند ، کنار بزنیم."(نصر ،۱۳۸۶ ، ۱۵)

"افزایش جنایات ، بحرا نهای روحی و روانی ، سست شدن پایه های مهمترین رکن اجتماع یعنی خانواده ، تخریب وسیع محیط زیست و ظهور نوعی انحطاط پنهان و آشکار غیراخلاقی ، می باید توجه مصلحان اجتماعی ، علمای اخلاق ، متفکران ، هنرمندان متعهد و آگاه و نیز سیاستمداران را در احیای نظریه اصالت اخلاقی در هنر و کارکرد مؤثر آن در زندگی انسان برانگیزد. بدون هیچ گونه تردیدی ، اخلاق شرط لازم و ضرورت مطلق یک زندگی سالم است و از سوی دیگر هنر نیز با استناد به قدرت عظیم آن در تأثیر مستقیم بر عواطف و احساسات انسان ، عامل بسیار مهمی در جهت کنترل اخلاقی او در یک بُعد و افزایش کنش ها و درک عمیق انسان از اخلاق و مبانی آن در بُعد دیگر است."(بلخاری ،۱۳۸۹ ، ۱۷۷).با وجود اینکه توسعه ی پایدار در دو دهه اخیر به عنوان یکی از مهمترین دستاوردهای جامعه بشری مورد توجه قرار گرفته است ؛ اما هنوز بحران و آلودگی های زیست محیطی در جهان وجود دارد.

عدم تحقق اهداف آن را باید در ریشه ها و نگاه بنیادین این نگرش به انسان و محیط زیست وچگونگی رابطه انسان با محیط زیست دانست.

"تخریب محیط زیست به دلیل پیامدهای ناگواری که برای بشر به همراه داشته است ؛ تبدیل به یکی از بزرگترین چالش های دنیای معاصرشده است. این بحران نخست درغرب آغاز شد و پس از آن با ورود مدرنیته به شرق در سطحی جهانی مطرح شد بحرا نهای محیط زیستی معاصر ، زاییده ی اندیش ههای ماد ی نگر ، توسعه طلب ،سلطه جو و بحرا نهای محیط زیستی از تبعات آشفتگی ارتباط انسا ن و محیط است. اندیشمندان از مکاتب و علوم مختلف برای حل این بحران نظرات و اید ه های فراوانی داده اند. سازما نهای بین المللی ،نها دهای مردمی ، دولتها اعم از توسعه یافته و در حال توسعه نگرانی خود را با حضور در همایش ها و کنگره های جهانی نشان داده اند. ، رویکرد هایی نظیر حفاظت گرایی ، صیانت گرایی ، بو م شناسی اجتماعی ، حقوق حیوانات ، اخلاق زمین ،اکوفمینیسم ، نیکداری ، توسعه پایدار از جمله مواردی است که جامعه جهانی برای مقابله با این بحران عظیم زیست محیطی اتخاذ نموده است." (قلندریان ،۱۳۹۵ ، ۶۳)

تعامل انسان با محیط زیست:

"وجود فرهنگ ویا فرهنگ سازی در هر مورد از عوامل اساسی در پیشرفت آن مورد است .در مورد حفاظت محیط زیست نیز بدیهی است برای نجات و حفظ محیط زیست از تهدیدات گوناگون باید فرهنگ توجه به اهمیت و ارزش محیط زیست سالم یعنی احترام به زندگی خود ،حفاظت از محیط زیست را برای حفاظت از زندگی خود ،از خویشتن آغاز کنیم وبه فرزندانمان یعنی صاحبان محیط زیست بیاموزیم ."(دبیر سیاقی ،۱۳۸۲ ، ۲۸۶)

یکی از بهترین شیوه ها وراهکارها در حل معضلات اکولوژیکی ،که سابقه تاریخی کهنی نیز دارد ،بازگشت به طبیعت و تقلید از خود طبیعت برای برنامه ریزی انسانها می باشد .برای این منظور باید اصول وقوانین حاکم بر نظام های طبیعی شناخته شده شودو برخی از این اصول عبارتند از :استفاده از مواد زائدو دور ریختنی به عنوان منابع جدید .ایجاد تنوع و همیاری در بین گونه های مختلف برای استفاده مناسب از منابع محلی ،ذخیره سازی واستفاده بهینه از انرژی ،بهینه سازی به جای زیاده طلبی ،استفاده صرفه جویانه از مواد ،جلو گیری از ،آلودگی محل زندگی و محیط زیست ،عدم استفاده از منابع اولیه در تعادل بودن با محیط زیست ،توسعه شبکه ارتباطی .اطلاعاتی در بین گونه ها و عدم استفاده از منابع غیر بومی. "محققان ارتباط با طبیعت را در سه سطح تماشای مناظر طبیعی یا تصاویری از طبیعت ، بودن در طبیعت و درگیری و تعامل با طبیعت تقسیم بندی می کنند و معتقدند قرارگیری در معرض طبیعت چه به صورت ارادی و آگاهانه و چه ناخودآ گاه و غیرمستقیم منجر به بروز واکنش های مثبتی از سوی مؤثر می شود. اگرچه پایه و اساس ژنتیکی در هرگونه تمایل به واکنش مثبت به طبیعت و محیط های طبیعی امروز یکی از ضعفهای پیش روی بشر است و نیازمند آموزش ، فرهنگ سازی و تجربهٔ مکرر محیط های طبیعی است. در سال های اخیر مطالعات زیادی در مورد تأثیرات محیط طبیعی بر

انسان صورت گرفته که نشان می دهد نه تنها حضور در محیطهای طبیعی بلکه تماشای صرف طبیعت یا حتی نگاه به تصاویر و فیلم هایی از مناظر طبیعی موجب کاهش استرس و خستگی چشم می شود. گروه دیگری از پژوهش ها نشان داده است دید به طبیعت ، شنیدن اصواتی از طبیعت و داشتن هرگونه تجربه از طبیعت موجب کاهش تنش و استرس می شود. ارتباط با طبیعت حس آرامش و آسودگی خاطر را برای کاربران فضا ایجاد می کند و افرادی که در محیط کار خود ، از وجود گیاهان بهره می برند ، پربازده تر ، راحت تر ، سالم تر و خلا ق تر هستند و فشار و استرس کمتری را نسبت به کسانی که از این نعمت بی بهره اند ، تحمل می کنند و فضای کار خود را از لحاظ زیبایی شناسی خوشایندتر ادراک می کنند آن ها به انجام کار خود مشتا ق تر هستند ، کمتر دچار نا کامی می شوند ، پژوهش ها حتی به حضور مصالح طبیعی در کنار ارتباط مستقیم با طبیعت بر سلامت جسم و روح و افزایش سطح رضایت مندی و بازدهی افراد تأ کید دارند.(مهدی نژاد ودیگران ،۱۳۹۴ ، ۳۰)

"بودا و مریدانش زیبایی طبیعی را منبع لذت عظیم و رضایت زیبا شنا سانه می شمردند ،قدیسانی که وجود خود را از لذات حسی دنیوی پالوده می کردند با احساس ستایش عاری از تعصبی نسبت به زیبایی طبیعی واکنش می دادند .شاعر معمولا به طبیعت می نگرد و عمدتا از احساساتی که طبیعت در وجود او بر می انگیزد .الهام می گیرد .او از منظر احساس با طبیعت در گیر می شود ."(پویمان ،۱۳۸۴ ، ۲۴۵)

از روزگاری که بشر عصر رنسانس ،تقدس حیات را فراموش کرد وبه کل نظام طبیعت به عنوان مجموعه ای خالی از روح وماشینی که تنها برای بهره کشی انسان آفریده شده برخوردکرد ،نگرش قدسی انسان ها به طبیعت و تقدس آن به فراموشی سپرده شد .بهره کشی از طبیعت و ثروت اندوزی به صورت تنها هدف این بشر متجدد در آمد که هر روزش پیش از پیش برای ارضای حرص وآز لجام گسیخته خود هر گونه تجاوز به طبیعت و هتک حرمت قدسی آنرا مجاز شمرد .بیش از سه دهه پیش از حاد شدن بحران موجور سید حسین نصر از کسانی بود که با نگارش کتاب رویایی انسان و طبیعت بحران معنوی انسان متجدد توجه جهانیان را به بحرانی که در پیش بود فرا خواند .

" برای حل بحرانی که طبیعت با آن روبرو است ذهنیت و باورهای چنین انسان نیازمند مرگ تولدی دوباره است .تادر پرتو آن انسان سنتی و قدسی از نو متولد شود وبه مثابه پلی موجبات پیوند میان ملک وملکوت را فراهم سازد . هرچند تقدس دوباره بخشیدن به طبیعت از حیطه قدرت انسان ها خارج است اما اشرف این تقدس از او خواسته شده است بشر باید نخست مقام قدسی خود را بشناشد تا بتواند گامی نودر راه کشف دوباره قداست طبیعت بردارد ."(محمودی نژاد ،۱۳۸۸ ، ۹۲)

محیط زیست وتوسعه پایدار:

ایده توسعه پایدار سا لها در مرکز توجه بسیاری از نظریه پردازان توسعه ، فعالان زیست محیطی ، دانشگاهیان ، نهادهای کمك رسان سازمان ملل متحد و سازمان های مردم نهادی بوده که تلاش های خود را بر حل مشکلات زیست محیطی و کاهش آسیب های حاصل از این بحران ها را متمرکز کرد ه اند.

توسعه پایدار توسعه است که نیازهای امروز را بدون ضرر رساندن به نیازهای نسل آینده برآورده می کند. بر اساس آن ، صرف منابع طبیعی و زیست محیطی نسل فعلی ، نباید سبب کاهش امکان مصرف این منابع توسط نسلهای آینده شود.(قلندریان ،۱۳۹۵ ، ۶۶)

"مفهوم توسعه پایدار یک تغییر مهم در فهم رابطه انسان و طبیعت و انسان ها با یکدیگر می باشد. این مسأله با دیدگاه دو قرن گذشته انسان که بر پایه جدایی موضوعات محیطی و اجتماعی و اقتصادی شکل گرفته بود در تضاد است. در دو قرن گذشته ، محیط به طور عمده به عنوان یک موضوع خارجی نسبت به بشر ، تلقی می شده است و در نتیجه برای استفاده و استثمار انسان ، مشکلات محلی اساساً به صورت محلی دیده می شدند. در این دیدگاه ، ارتباط انسان و محیط ، به صورت غلبه انسان بر طبیعت درک می شد و باور داشتند که دانش و فن آوری بشر می تواند بر تمام موانع محیطی و طبیعی فایق آید. این دیدگاه مرتبط با توسعه سرمایه داری ، و انقلاب صنعتی و علم مدرن می باشد. "(گرجی مهلبانی ،۱۳۸۹ ، ۹۲)

"مفهوم توسعه پایدار ، حاصل رشد آگاهی از پیوندهای جهانی ، مابین مشکلات محیطی در حال رشد ، موضوعات اجتماعی ، اقتصادی ، فقر و نابرابری و نگرانی ها درباره یک آینده سالم برای بشر می باشد. توسعه پایدار ، قویاً موضوعات محیطی ، اجتماعی و اقتصادی را به هم پیوند می دهد."(همان ماخذ ،۹۲)

اهداف توسعه پایدار را ، در رابطه با محیط زیست در سه حوزه که البته معنایی نزدیک به یکدیگر یعنی حفظ طبیعت به منظور برطرف نمودن نیازهای نسل آینده دارند ، مطرح نمود: الف-رابطه انسان و طبیعت ب-طراحی نقشه مسیری که بر روی مجموعه ای از روش ها و اصول اخلاقی ، متمرکز است . ج-تغییر در استخراج معادن

هنر و محیط زیست :

انسان از زمانی که خود را شناخت و نخستین اشکال آگاهی اجتماعی در ذهن او متبلور شد شروع به آفرینش هنری کرد .قدیمی ترین آثاری که امروزه ما آنها را در رده هنر قرار می دهیم به بیش از ۳۰هزار سال پیش تعلق دارد یعنی به زمانی که انسان نخستین بر دیواره غارها تصاویری از زندگی روزمره خود ترسیم می کردند ،یا با سنگ و گل ،مجسمه های کوچکی از جانوران . انسان دیگری می ساختند انگیزه واقعی انسان ها ی اولیه در آفرینش این آثار هنوز ناشناخته است .اما درمیان فرضیات مختلفی که در باره آنها مطرح است گروهی تقدس و شیفتگی جادویی انسان ها را در برابر پدیده های طبیعی عنوان می کنند. گروهی بر نیاز آموزش و انتقال دانش اندک انسان ها از نسلس به نسل دیگر انگشت می گذارند وسرانجام گردهی دیگر بر اهمیت سیاسی این آثار از لحاظ نشانه گذاری و تعیین حدود و مرز های قدرت هر یک از جماعت ها تاکید می کنند.

امروزه هنر مقوله ای است که بیشتر از آنچه در گذشته متصور بوده برای بهبود شرایط زیست و ایجاد زندگی بهتر مشارکت فعالی دارد. از روزگار باستان تا عصر حاضر بیشتر مباحثات مربوط به هنر

پیرامون رابطه انسان و طبیعت به عنوان موضوع اصلی کار هنرمند بوده است زیرا طبیعت آفریده هنر می باشد. زیبایی و عظمت هنر در این است که می تواند از تمام اشکال منفرد فراتر رود ؛ هنرمند طبیعت را به کمک خود طبیعت و نقص آن را به کمک کمال طبیعت تصحیح می کند . چشم هنرمند می تواند کاستی ها ، زوائد ، کج وارگی ها و آلودگی های طبیعت را از شکل اصلی آن بازشناسد تا کمال مطلوبی از هماهنگی را بیافریند .پرواضح است که طبیعت ، تمام عناصری را که به صورت رنگ و شکل در کمپوزسیون یک اثر هنری به کار می آید در خوددارد اما هنرمند برای برگزیدن و برچیدن این عناصر و گروه بندی آنها در کنار علم به دنیا می آید و حاصل کارش هماهنگی پرشکوهی از آشفتگی هاست. پس معیار هنرمند حاضر حقیقت است نه زیبایی . زیبایی جزئی از یک اثرهنری است.

سید حسین نصر در کتاب خود به نام « انسان و طبیعت » به دقت و تفصیل به موضوع بحران معنوی می پردازد و این بحران را نه تنها در عرصه هنر بلکه در عرصه ارتباط انسان و طبیعت مطرح می کند و سرچشمه های بحران معنوی معاصر را در کنار گذاردن وجه مقدس طبیعت در نگاه به آن می داند: "برای حصول به صلح و آرامش با طبیعت ، ابتدا به صلح و آشتی با نظم روحانی و معنوی عالم نیاز است. برای صلح و آشتی با زمین ، ابتدا باید با آسمان آشتی کرد ... برای اصلاح این وضع تخریب ارزش قدسی و معنوی طبیعت ، معرفت متافیزیکی طبیعت باید از نو احیا شده و ماهیت قدسی طبیعت دوباره بدان بازگردانده شود."(نصر ، ۱۳۷۹ :۳- ۲)

هنرمندان همواره ستایش و تکریم محیط زیست را در نظر داشته و سعی کرده اند به وسیله هنرشان گامی موثردر حفظ محیط زیست خود و البته بالابردن سطح فرهنگ و آگاهی عامه مردم در جامعه بر دارند. چرا که به خوبی می دانند بدون وجود فرهنگ زیست محیطی و بالا بردن آگاهی افراد جامعه نسبت به موضوع محیط زیست نمی توان به اهداف توسعه پایدار دست یافت. و اینکه بدون آگاهی های لازم ، نه تنها از نابودی محیط زیست جلوگیری نمی شود بلکه باعث تسریع در تخریب ویرانی آن می شود.

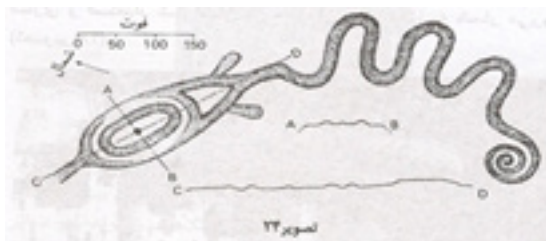
مروری برهنرهای محیطی و نقش آن در توسعه پایدار محیط زیست :

"نقوش به جا مانده بر دیوار غارها ،وسایل یافت شده در دخمه ها و گورها از همه مهمتر ظروف و دست بافته ها ،نقوش برجسته های منقوش و مجسمه ها ،معابد وبناها ،سنگ نبشته ها ،لوح ها ،پاپیروس ها وکتاب ها و بسیاری آثار دست ساخته انسان سندی بر نوع استفاده و نقش طبیعت در زندگی انسان را در خود نهان دارد."(افضل طوسی ،۱۳۹۳ ، ۱۴)

براین اساس سنگ نگاره ها و نقوش برجای مانده بردیواره غارها قدیمی ترین هنرها هستند که رویکرد زیست محیطی دارند سنگ نگاره ها یا هنرهای صخره ای ، کهن ترین آثار تاریخی و هنری بجای مانده از بشر هستند.که در نقاط مختلف به چشم می خورند . به هر تصویر و نگارشی بر روی سنگ ، سنگ نگاره یا هنر صخره ای می گویند. اغلب سنگ نگاره ها در درون غارهای قدیمی از نقاشی یا نوشته های با رنگ استفاده شده که عموما عمر آنها در برابر عوامل طبیعی بسیار کوتاه است و علت ماندگاری

آنها از هزاران سال قبل تا کنون در دسترس نبودن و محفوظ بودن آنها در برابر عوامل طبیعی بوده است. اما سنگ نگاره های کنده کاری شده علاوه بر اینکه در غارها کشف شده اند ، در محوطه های باز و بیرون غارها نیز وجود دارند. قسمت اعظم سنگ نگاره های محیط های باز در برابر عوامل طبیعی مثل سرما ، گرما ، باد ، باران و یخ زدگی از بین رفته اند و می روند. از طرف دیگر متاسفانه به علت عدم آگاهی مردم نیز تعداد بسیار زیادی از آنها تخریب و نابود شده است.موضوعات سنگ نگاره ها متاثر از شرایط جغرافیایی ، فرهنگی ، زیست محیطی هر منطقه هستند." امروزه نقوش صخر های با قدمتی که دارای طیف گسترده ای است ، از دوره پارینه سنگی تا دوره معاصر را شامل می گردد. با توجه به اهمیت روشن شدن محتوا ، معنا و قدمت این داده های فرهنگی ، از جنبه های مختلف نظیر ؛ باستا ن شناختی ، مرد م شناختی ، نشانه شناختی مورد پژوهش قرار می گیرند."(بیک محمدی و دیگران ،۱۳۹۱ ، ۱۲۲)

یکی از قدیمی ترین دست آفریده های هنری ،محیطی وتاریخی تپه مار اثر سرخ پوستان در بخش« ادمز اوهایو» نمونه ای دگرگون سازی هنرمندانه محیط طبیعی است ."این بنای طبیعی که بدون تردید برای هدف های مذهبی ساخته شده بود ،نمونه ماقبل تاریخی بسیار معتبری از رسم همگانی ایجاد محیط های گیرا و تماشایی برای فعا لیت های مذهبی است .طول این مار به چهارصد متر می رسد." (گاردنر ،۱۳۸۴ ، ۷۶۰)



تصویر۱: تپه مار دست ساخته سرخ پوستان بومی آمریکا ،ماخذ گاردنر

نمونه دیگر این نوع آثاربنای استوهنج درانگلستان است که قدمت این بنا به ۳۱۰۰ سال پیش از میلاد بر می‌گردد ، درست زمانی که عصر نوسنگی و عصر مفرغ بوده است در مورد اینکه گذشتگان از «استون هنج» چه استفاده‌ای می‌کرده‌اند تعبیرهای متفاوتی وجود دارد ؛ عده‌ای معتقدند که این بنا به عنوان معبد در گذشته استفاده می‌شده است و عده‌ای دیگر هم بر این اعتقادند که این بنا در گذشته برای بهبود بیماران کاربرد داشته و بیماران زمان بیماری در این بنا حضور پیدا می‌کردند. همچنین برخی معتقدند این بنا یک بنای نجومی است و از آن استفاده‌های نجومی می‌شده است. (تصویر۲)

تصویر ۲: استوهنج ،یک بنا تاریخی در محیط زیست وبا قرار گیری سنگ ها ساخته شده است

در سال های اخیر در میان هنر های دوران نوگرایی ،گونه های درحال تکوین از هنر دیده شده یا می شود که از شاخصه های دوران فکری تکثر گرای جدید است ودر میان این گونه های جدید ،هنر زمین یا هنر محیطی که ازآن با نام «لند آرت»یاد می شود ،گسترش و بسط شایان توجهی داشته است .

"لند آرت نوعی هنر که درآن از زمین ،صخره ها ،خاک ،وغیره چون ماده کار استفاده می شود .هنری که به جای بارنمایی طبیعت ،یا مداخله در آن ویا اجرا در محیط طبیعی ،آگاهی های بوم شناختی ،فرهنگی و اجتماعی ازمحیط زیست را بر می انگیزد "(پاکباز ،۱۳۹۵ ، ۱۲۶۹)

هنر محیطی به عنوان یک جریان به شکل رسمی در اواخر دهه ۱۹۵۰ میلادی آغاز و در دهه ۱۹۶۰ شکوفا می شود ، یعنی زمانی که به طور نزدیک با هپنینگ ها ارتباط می یابد.اصطلا ح هنر محیطی در این دوره به شکلی یله و رها به کار می رفت و گاهی اوقات به هنر زمین و چیزهایی از این دست اطلاق می شد. این هنر بیش از آنکه خلق کننده محیطی برای دربرگرفتن و جذب مخاطب باشد در گونه هنرهایی دسته بندی می شود . که دخل و تصرف در محیط طبیعی را هدف خویش قرارداده اند. هنرمندان این سبک مکانهای طبیعی ، کارگاههای صنعتی متروک و معادن را برای آفرینشهای هنری برگزیده و گاه با مصالح طبیعی آثاری بسیار حجیم و عظیم آفریدند.این هنرمندان به جای استفاده از زمین به عنوان مکانی که محیط را برای کار هنری آماده می کند ، زمین را تبدیل به یک کار هنری کردند. علت گسترش این جریان ، گسترش دوستی با زمین و حفظ محیط زیست بود. هنر زمین همزمان با جریان طبیعت شناسی شکل گرفت و تاکیدی بود بر وحدت هنر و طبیعت.هنرمند هنر زمین سعی می کند علاوه بر دید مخاطب جسم او حس لامسه ، بویایی ، شنوایی مخاطب را نیز برای درک آثارشان درگیر کنند. تصویر(۳و۴)

تصویر۳ : اسکله حلزونی ، اثر رابرت اسمیتسون ، دریاچه نمک در ایالت یوتای امریکا ، ۱۹۷۰

تصویر۴: چیدمان سنگ ها در طبیعت ، هنر محیطی

" هنر محیطی بیش از هر چیز بازگشت به طبیعت را نشان می داد ، نه طبیعت روستایی قرن گذشته ، بلکه دیدگاهی گسترش یافته از محیط و آگاهی نسبت به نقشی که قوای اقتصادی ، روانی ، فرهنگی و زیستی در حیات ما دارند. هنرمندان محیطی تنها به نمایش طبیعت بسنده نمی کنند ، بلکه زیستن ، تجربه و کنش متقابل با طبیعت و زمین را برگزیده اند که این بینش جایگزین ملاحظات سنتی هنر شده است. وجه مشترك هنرمندان محیطی ، نه موضوع ، مواد خام یا روشهای کار ، بلکه علاقة آنها و تعهدشان به دیدگاهی گسترده تر از آفرینش هنری و از این راه کشف خویشتن است."(اسماگولا ، ۱۳۸۱ ، ۳۸۵)

هنرمندان بسیاری در این زمینه به فعالیت پرداخته اند ،از جمله رابرت اسمیتسون ،ریچارد لانگ ، اندی گلد زورثی ،کریستو و همسرش ژان کلود ،دنیس اپنهایم ،نانسی هولت ،والتر دی ماریاو...

برای نمونه "آثار ریچارد لانگ (Richard long)متولد ۱۹۴۵ مجموعه ای از فعالیت های هنری که به منظور مداخله در محوطه طبیعی صورت می پذیرد .این فعالیت ها غالبا در محوطه های دوردست وبه کمک چیدمانی ازحلقه های سنگی که از مکان های دیگر جمع آوری شده شکل می گیرد."(لوسی اسمیت ، ۱۳۸۰ ، ۱۹۹)(تصویر۵)

ویا هموطن دیگر او اندی گلد زورثی(AndyGoldsworghy) متولد۱۹۵۶ نیز شیوه مشابهی را در کارش که بیشتر در فضا های جنگلی انجام می شد ،در پیش گرفت . اندی گلدزورثی از هنرمندان معاصر جریان لند آرت است. اندی برای ادامه کار خود به قسمت های شمالی انگلستان مهاجرت می کرده یعنی جایی که رویارویی با طبیعت وحشی و دست نخورده بیشتر بوده و از فضای شهری و تکنولوژی موجود در آن دور تر است . از طرفی نیز برای وی کنترل یک پروژه در هوای آزاد طبیعت هم از نظر مالی و اقتصادی و هم تسلط بر اجرا جذاب تر بوده است .وی آدم فوق العاده حساس به محیط زیست است . اطلاعات بسیار زیاد و ارزشمندی را درباره گونه های مختلف گیاهی ، سنگها ، مناطق جنگلی ، دشتها

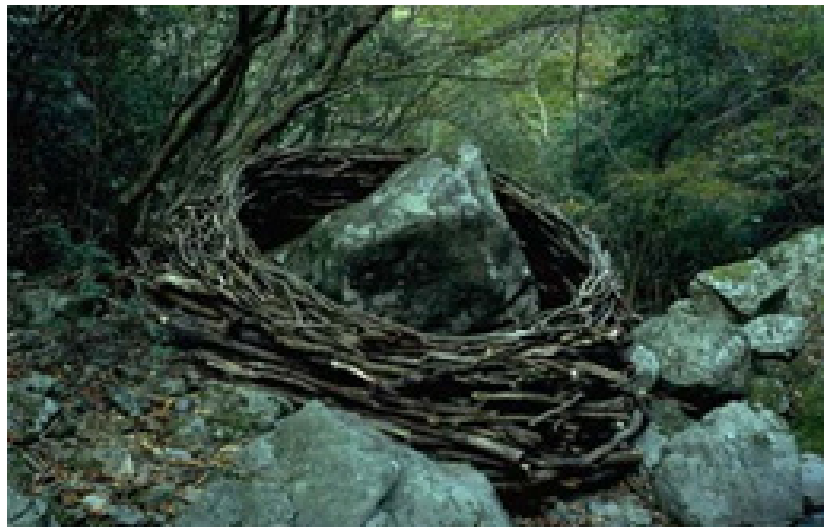
و امثالهم جمع آوری کرده و با آگاهی از این فرضیات آثار فوق العاده جذابی هم پدید می آورد . متریال و مواد مورد استفاده اندی انواع و اقسام برگها و سنگها و چوب های یافت شده در طبیعت است و با بهره گیری از اشیاع یافت شده آثار بدیع و قابل تاملی می آفریند .

یکی از مسائل بسیار مهم در نظر اندی مسئله گذر زمان و حرکت و تغییر بواسطه آن در مواد است. مسئله ای که همزمان مورد توجه هنرمندان هنر حرکتی و همچنین مهمترین دغدغه هنرمندان هنر فرایندی هم بود. این توجه وی به مسئله زمان موجب پدید آمدن آثاری می شود که متعلق به محدوده زمانی خاص بوده و یا با مرور زمان و عوامل طبیعی تغییر ماهیت داده و متفاوت می شود و یا بطور کلی از بین می رود. اما از طرفی اندی برای ثبت آن ناگذیر به عکاسی و فیلم برداری از آنها مبادرت می ورزد که همین امر باعث شد که عکاسی هم یکی از دغدغه های وی برای خلق اثر باشد .

گلدزورثی اثری دارد به این شرح که روزی که هوا بارانی است روی تخته سنگی دراز می کشد و دستهایش را باز می کند ، باران که می بارد تخته سنگ بجز جایی که وی خوابیده خیس می شود . سپس از جایش بلند شده و تصویر نگاتیوی که پدید آمده را عکاسی می کند . طبیعی است که پس از لحظاتی منطقه خشک هم خیس شده و شکل بوجود آمده از بین می رود . مسئله زمان ، مسئله طبیعت و مسئله استفاده از متریال طبیعی در این اثر مورد توجه است اما از طرفی مهمترین موضوع کنش و عمل هنرمند است.(تصویر۶) "او توده های از سنگ خردشده را روی هم انباشته ویا از برگ های هم رنگ بر روی صخره یا جویبار پشته ای ساخته وسپس کار خود را با عکاسی به نمایش می گذارد ،در اثر «درخت سنگی»وبه طور کلی در تمامی این موارد الگو وروند کار در نهایت بسیار مهمتر از نتیجه شکلی آن بود ه وهنرمند شکل گیری طرح از فکر تا اجرای کامل را در نمایشگاه خود به تصویر می کشد."(لوسی اسمیت ، ۱۳۸۰ ، ۳۰۱) (تصویر ۷)

تصویر۵ : هنر محیطی ،دایره سنگی ، اثر ریچارد لانگ ، سوئیس

تصویر۶: عکاسی از تصویر نگاتیو ایجاد شده برروی تخته سنگ ، اثر اندی گلد زورثی



تصویر۷: درخت ستگی اثر اندی گلد زورثی

هنگامی که به آثار هنرمندانی همچون لانگ و گلدزورثی نظری بیندازیم به وضوح در می یابیم که این آثار به سهولت از مرز های دنیای هنر فرا می روند ،اگر چه به هرحال دارای موضوعی روشن ومضمونی قابل تعریف هستند .این موضوع به رابطه انسان و طبیعت اشاره می کرده و البته قدری اندیشه وتعمق بدان می افزاید.

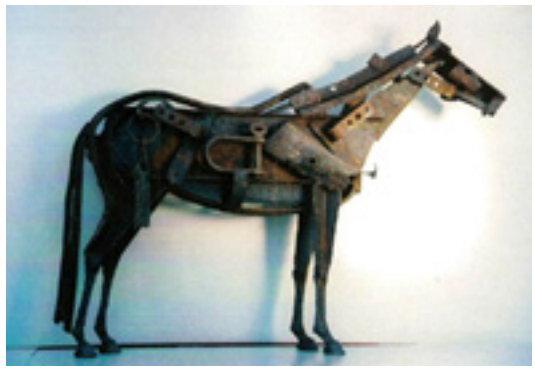
بحران های زیست محیطی در اواخر قرن بیستم عده ای از هنرمندان را برآن داشت تا در آثار خود به اهمیت و تفسیر طبیعت و تغییر نگرش به آن تاکید کنند. در حقیقت هنرمندان به دنبال بهبود روابط انسان با دنیای طبیعی بودند. سخن از فرآیند های طبیعی- مشکلات محیطی بود ، بنابراین در اغلب آثارتوجه به نیروها و عناصر محیطی(مثل آب / باد / رعد و برق / خاک....)بود و به آرامی تجلی این نیروها در خلق اثربه شیوه و موضوع اصلی آنها مبدل شد .ویژگی مشترک آثار هنر محیطی تنزل جنبه فیزیکی و ظاهری اثر و تقویت نیروی ذهنی اثرنیز بود. در هنر محیطی اندیشه و ایده جاودانه است ولی اثر هنرمند دارای زوال است و از بین می رود.هنرمند در جستجوی یک فضای سوم خاص طعنه آمیز جهت بیان رابطه خاص فرهنگ با طبیعت است. روند خلق اثر مهمتر از نتیجه شکلی اثر است. فرایند آفرینش اثر هنری با فرآیند ادراک آن پیوند بی نظیری دارد چراکه گفتمان و همراهی مخاطب در خلق اثر با خالق آن یعنی هنرمند را به همراه دارد. در آثار هنر محیطی خلق هنر با دخالت در طبیعت پیش می رود اما این مداخله نظم طبیعی طبیعت را بر هم نمی زند بلکه وجوه جدیدی از آنرا بیان کرده و به چشم می آورد. اغلب آثار هنر محیطی برای مکان مشخص طراحی می شوند و ناپایدارند چون هماهنگ با چرخه طبیعت به آغوش طبیعت باز می گردند.

از مشخصه های رویکرد هنربه محیط زیست تغییر شکل در طول زمان و گاها گذرا بودن و میرا بودن تعریف شده برای مکانی خاص ، هماهنگی اثر با محیط ، آموزش غیر مستقیم به مردم برای اصلاح شیوه زندگی ، اصلاح مصرف ، نگاه متفاوت به طبیعت ، ارائه دید جدیدی از رابطه انسان با طبیعت و محیط ، کاهش تاثیر و ضربه به محیط اطراف (محیط زیست و زندگی) ، احیاء و بازآفرینی محیط های آسیب دیده هنرمند محیطی با استفاده از عناصر یا اشیای موجود در طبیعت یا در محیط غیر متعارف ، هنرش را شکل و ارائه می دهد بنابراین چگونگی محیط پیرامون اثر و مواد و مصالح موجود در محیط در کیفیت و چگونگی اثر تاثیر دارد. در این هنر گاهی نظمی برگرفته شده از طبیعت احیاء می شود ، گاه هنرمند چیزی از طبیعت کم کرده و گاه عنصری به آن می افزاید ، گاه صرفا رویکردی زیبا شناسانه دارد و گاهی تعهدات اجتماعی همچون مسائل زیست محیطی در اولویت قرار دارند.

در اواخر دهد ۶۰ میلادی در اروپا هنرمندان با این نگاه که جای هنر فقط در نگارستانها و موزه ها نیست هنر محیطی متولد شد تا هنرمندان با پرداختن به آن آثار هنری را در مکان های طبیعی اجرا کنند. در این جریان هنری تعاریف و شاخه های متنوع دیده می شود که هر یک به وجهی از وجوه این هنر اشاره دارند .هنر زمین ،هنر خاک ،هنر هنر بازیافت هنر ترمیمی ، هنر رودخانه و.... از انواع گرایش ها در هنر محیطی هستند که موجب شده هنرمندان با پرداختن به آنها به عنوان یک رسانه جهت القا ایده ها و افکار خود استفاده کنند حال به معرفی شاخص ترین آنها می پردازیم.

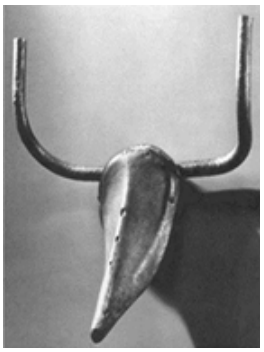
هنر بازیافت :

یکی دیگر از بحران های زیست محیطی زباله ها خانگی و شهری ، ساختمانی و صنعتی به شمار می آیند. زباله‌ها حجم بزرگی از زمین را اشغال کرده‌اند هنرمندان سراسر دنیا از جمله ایران سعی به استفاده از زباله‌ها و مواد دور ریز و تبدیل آن‌ها به اثر هنری دارند . هنر بازیافت هنری است که با دورریختنی ها و زوائد وزباله ها شکل می گیرد .هنر بازیافت یا هنر زباله ، هنری شکل یافته از زباله و پسمانده های شهری که انسان آنها را به وجود آورده و به طبیعت داده یک طغیان ویک میل به نمایش آثار هنری شکل یافته از مواد بی ارزش است.هنر بازیافت را معمولا از دو وجه ، یکی هنری و دیگری سیاسی و اجتماعی بررسی می نماید. این هنر از وجه سیاسی و اجتماعی به مانند آنچه که در گرایش های مختلف هنر محیطی مطرح می شود یک نوع اعتراض به وضع جامعه مصرف گرا و اینکه این جوامع ارتباط معنوی خود را با طبیعت از دست داده اند ویا جوامع صنعتی که آسیب های زیادی به محیط زیست رسانده اند. از وجه هنری نیز هنر بازیافت استفاده از مواد و مصالح معمولی وبی ارزش است در یک اثر هنری نمونه هایی چون نقاشی های بازیافتی ، مجسمه ها و چیدمان های بازیافتی و بسیاری از آثار دیگراست. (تصویر۸و۹)



تصویر۸: مجسمه اسب با آهن قراضه ودوریختنی|تصویر۹: مجسمه اسب ا با آهن و وسایل اسقاطی

شروع استفاده از مواد آماده و دورریز را می‌توان به کوبیست‌ها نسبت داد و پس از آنها دادایست‌ها که متاثر از جنگ جهانی دوم بودند. آنها با زباله آثاری را خلق کردند تا تعریف هنر را به چالش بکشانندو هر چه به قرن بیست‌ویکم نزدیک می‌شویم این دغدغه‌های زیست محیطی است که هنرمندان را بر آن داشته تا توجه همگان را با ارائه آثاری که مواد اولیه‌شان زباله است ، به آلودگی‌های محیط زیست معطوف کنند. هنرمندان معاصر با رسانه‌های مختلفی ، ازجمله نقاشی ، مجسمه‌سازی ، پرفورمنس ، چیدمان ، معماری ، صنایع‌دستی ، طراحی لباس ، ، بدلیجات ، مبلمان و... از زباله به عنوان مواداولیه در ساخت اثر خود بهره برده‌اند ؛ که گاه در پی نمایش اعتراض خود به اوضاع اجتماعی یا صنعتی بوده‌اند و گاه دغدغه‌های زیست محیطی خود را پی می‌گرفتند و یا دورریزها را وسیله‌ای ارزان و در دسترس برای خلق آثار خود می دیدند. در ایران هم هنرمندانی همچون ژازه طباطبایی و پرویز تناولی جزء اولین هنرمندان ایرانی بودند که برای خلق برخی از آثار خود از وسایلی استفاده کردند که تا آن زمان استفاده از این مواد معمول نبود.ژازه برای ساخت اولین کولاژهایش از دست ساخت‌های سنتی ، اشیاء فلزی ، طناب ، در قوطی های رنگی ، لوله ماسک گاز ، رشته های خمیر ، حاشیه های تزیینی پلاستیکی ، خرمهره و حبوبات رنگ شده استفاده برد. مجسمه های ژازه مهم تر از نقاشی های او هستند. او با قطعات ماشین‌های اسقاطی مجسمه‌هایش را می‌ساخت.(تصاویر ۱۰تا ۱۲)



تصویر ۱۰اثری ازپیکاسو با آهن قراضه | تصویر ۱۱ : اثری از ژازه طباطبایی با آهن قراضه واسقاطی | تصویر ۱۲ : اثری ازپرویز تناولی با آهن قراضه ودوریختنی

جان دالسون یکی ازهنرمند ان محیطی و نقاشی با رویکرد معاصر است که در خلق آثارش سعی دارد به مساله بازیافت به کلی پراهمیت بپردازد. او در بیانیه‌ای که در سال ۲۰۱۱ در مورد آثارش نوشته ، به نگرانی‌هایش نسبت به گرم شدن کره زمین و نشان دادن تعهدش به عنوان یک هنرمند ، در رابطه با مسائل اجتماعی و زیست محیطی ، اشاره کرده است.جان دالسون از سال ۱۹۹۰ به خلق آثاری می‌پردازد که موادسازنده آن‌ها را طی راهپیمایی‌هایش از سواحل استرالیا جمع آوری می‌کند. او تلاش می‌کند زباله‌هایی را که کشف کرده ، بازیافت کند و با این کار قصد دارد توجه مخاطب را به موضوع بازیافت و تجربه ایجاد اثری زیبا با مواد دورریز جلب کند. کارهای او اغلب تابلوهای کلاژ تک‌رنگ و یا رنگین با تصاویر فیگوراتیو یا انتزائی است و یا چیدمان‌هایی در طبیعت یا گالری هستند.

تصویر۱۳: اثری با مواد دورریختنی ازجان دالسون | تصویر۱۴: اثری ازجان دالسون با مواد دورریختنی

هنر رودخانه:

"یکی از بحرانهای زیست محیطی آینده بحران آب است که به اعتقاد بسیاری از زیست بوم شناسان جنگهای آینده را رقم می زند. هنر رودخانه عنوانی است که از جریان هنر زمین وام گرفته شده آب به عنوان یک عنصر حیاتی به این شاخه هنری معنا می بخشد ، هنرمند رودخانه ، دریا و آب را بستر کار خود قرار می دهد. هنر رودخانه گاه در رودخانه و دریا پدید می آید و گاه هنرمند بخشی از رودخانه را همچون صدای آن را بصورت نمایشی چند رسانه ای به نمایشگاه می کشاند. شاید مبدع هنر رودخانه را می توان هنرمند محیطی ایران احمد نادعلیان بنامیم که با نقش ماهیها بر روی سنگهای رودخانه ها ویا با انداختن ماهی حک شده روی سنگها بر قعر رودخانه و دریاها پرسشی زیست محیطی را مطرح می کند : چرا رودخانه دیگر ماهی ندارد ؟" (یزدان پناه ،۱۳۸۹ ، ۱) نادعلیان به واسطه ی تصاویر حکاکی شده ماهی و موجودات دیگر بر روی سنگهای رودخانه های سراسر جهان شناخته شده آنها را به عنوان هدایایی به آبها یا اینکه توسط ساکنین محلی کشف شوند به جا می گذارد. تصاویر(۱۵-۱۸) نادعلیان هنرمند ایرانی است که کارهای طول زندگیش در رابطه با تکریم موجودات زنده و محیط طبیعی است. برای دسترسی به این امر در کنار زندگی در طبیعت او مجسمه هایش را در محیط صلح آمیزی در طبیعت اطراف قرار می دهد.آب یک عنصر حیاطی است که به مجسمه های او معنی می بخشد و بسیاری از نمادهای او که بکار می گیرد و نقش می زند از اسطوره های باستانی و آئین های تمدن های پیش از اسلام برگرفته شده اند. علاوه بر این دیگر نمادهایش مبین زبانی معاصرند که برخاسته از فن آوری های جدید هستند. هنر نادعلیان بوسیله رسانه های متنوعی همچون حجاری بر روی صخره ها چیدمان های هنر محیطی ، هنر اجراهای آئینی ، نقاشی های تعینی که یادآور طراحی های باستانی هستند ، هنر چیدمان ویدئوئی ، هنر شبکه و کارهای تعاملی که نیازمند مشارکت مخاطب هستند بیان می شوند. برای او راه رفتن در رودخانه ، شستشو و تطهیر سنگهایی که حجاری کرده است نه تنها یك نمایش است بلکه یك نیایش است. شاید غبار روبی و غسل دادن مفاهیم و فرهنگی است که فقط نگاره و یا فسیلی از آن باقی مانده است.

تصویر۱۵: اثری از احمد نادعلیان ماهی ها ی رودخانه | تصویر۱۶: اثری از احمد نادعلیان حکاحکی ماهی ها رروی سنگ های رودخانه

تصویر۱۷:اثری از احمد نادعلیان ماهی ها ی استوانه ای کنار ساحل|تصویر۱۸: اثری از احمد نادعلیان ماهی ها ی استوانه ای کنار ساحل

نتیجه گیری :

بی تردید یکی از اموری که زمینه ساز سعادت و کمال انسان در دنیا و آخرت است ، داشتن محیطی سالم و امن است ؛ که انسان بتواند در پناه آن ، به تربیت جسم و جان خویش بپردازد و اصولا یکی از وظایف مهم بشر که حفظ جان است ، جز با زیستن در محیطی امن و سالم امکانپذیر نیست. بدین سبب ، شرط اولیه داشتن روحی سالم ، جسم سالم است و جسم سالم نیز فقط زمانی حاصل می شود که انسان از محیط زیست سالم بهره مند باشد.انسان به عنوان جزئی از این جهان ، باید با دیگر مخلوقات خداوند همکاری سازنده و پایدار داشته باشد. محیط زیست و طبیعت ، محلی است که انسان در آن متولد شده و رشد و نمو کرده است و گهواره انسان محسوب می شود. بدین سبب ، باید به گونه ای با آن رابطه برقرار کند که ضمن برخوردار شدن از مواهب طبیعی ، در حفظ سلامت و پایداری آن نیز بکوشد. هنر به عنوان یکی ازمولفه های تاثیر گذارنقش به سزایی در ترویج حفاطت و توسعه پایدار فرهنگ زیست محیطی دارد.رویکرد هنربه محیط زیست ، آموزش غیر مستقیم به مردم برای اصلاح شیوه زندگی ، اصلاح مصرف ، نگاه متفاوت به طبیعت ، ارائه دید جدیدی از رابطه انسان با طبیعت و محیط ، کاهش تاثیر و ضربه به محیط زیست و زندگی ، احیاء و بازآفرینی محیط های آسیب دیده وتکریم محیط زیست ، ..... می باشد.

منابع:

اسماگولا ، هوارد جی (۱۳۸۱) گرایش های معاصر در هنرهای بصری ، ترجمه : فرهاد غبرایی ، دفترپژوهشهای فرهنگی ، چاپ اول ، تهران

افضل طوسی ،عفت السادات(۱۳۹۳)طبیعت در هنر باستان ،ناشر مرکب سفید ،تهران.

بیک محمدی ،خلیل الله ودیگران (۱۳۹۱) معرفی و تحلیل نقوش سنگ نگار هه ای نویافته ارگس

سفلی ،نامه باستان شناسی شماره ۲ .

بلخاری ،حسن(۱۳۸۹) نقش اخلاقی هنر درتعالی فرهنگی ، راهبرد فرهنگ ،شماره دهم و یازدهم ، تابستان و پاییز.

پویمان ،لوئی .پ(۱۳۸۴) اخلاق زیست محیطی ،ترجمه گروه مولفان ،جلد دوم ،انتشارات توسعه ،تهران .

پاکباز ،رویین(۱۳۹۵)دایره المعارف هنر ،جلد دوم ، انتشارات فرهنگ معاصر ،تهران.

جوادی آملی ،آیت الله(۱۳۹۲) اسلام ومحیط زیست ،مرکز نشر اسراء ،چاپ هفتم ،قم.

دبیر سیاقی ،منوچهر(۱۳۸۲)بحران محیط زیست ،حدیث امروز ،چاپ اول ،قزوین .

زاهدی ،محمد جواد(۱۳۸۸)نقش سازمان های غیر دولتی در توسه پایدار ،انتشارات مازیار ،تهران.

گاردنر ،هلن(۱۳۸۴)هنر در گذر زمان ،ترجمه محمدتقی فرامرزی ،انتشارات نگاه ،چاپ ششم ، تهران.

گرجی مهلبانی ،یوسف(۱۳۸۹) معماری پایدار و نقد آن در حوزه محیط زیست ،نشریه علمی-پژوهشی انجمن علمی معمار ی و شهرسازی ایران - شماره ۱ ، پاییز.

قلندریان ، ایمان ودیگران (۱۳۹۵) مطالعه تطبیقی رابطه انسان و محیط زیست در تفکرتوسعه پایدار و تفکر اسلامی ، فصلنامه پژوهش های معماری اسلامی ، شماره دهم .

نصر ، سیدحسین (۱۳۸۶) دین و نظم طبیعت ، مترجم انشاء الله رحمتی ، نشر نی ، تهران.

نصر ، سیدحسین (۱۳۷۹)، انسان طبیعت ، مترجم عبدالرحیم گواهی ، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ، تهران.

محمودی نژاد ،هادی(۱۳۸۸)معماری زیست مبنا ،انتشارات طحان ،تهران .

مهدی نژاد ،جمال الدین ودیگران(۳۹۴) رابطه انسان و طبیعت در باغ ایرانی از منظرمعماری اسلامی ،فصل نامه نقش جهان ،شماره ۵-۱.

لوسی اسمیت ،ادوارد (۱۳۸۰)آخرین جنبش های هنری قرن بیستم ،ترجمه علیرشا سمیع آذر ،چاپ ونشر نظر ،تهران.

یزدان پناه ،مجتبی (۱۳۸۹) سخنرانی در سمپوزیوم ملی مجسمه در کرمان ، فرهنگسرای کوثر.

جایگاه هنر از منظر کارکردگرایی و نقش آموزشی هنرهای شهری

(مطالعه‌ی موردی، ایران دهه‌های چهل تا هشتاد)

سارافرحمنددرو

بهرام احمدی

چکیده:

از آنجا که توسعه‌ی جوامع و اغتشاشات ناشی از مسائل شهرنشینی باعث شکل‌گیری مشکلات جدی در زندگی انسان مدرن شده است ، به نظر می‌رسد با توجه به نهاد مشترک انسان‌ها در گرایش به زیبایی بتوان از هنر در رفع این مشکلات استفاده کرد. بررسی نقش کاربردی هنر به عنوان عاملی آموزشی در تحقیقات صورت گرفته تا کنون نشان داده‌است که هنر در قالب زبان تصویری قادر است موثرتراز هر وسیله‌ای به آموزش انسان‌ها بپردازد و همانطور که کالن سواد بصری را زبانی می‌داند که هدف اصلی در شهرسازی بهبود آن و ایجاد درک مشترک میان مردم یک جامعه است توجه به المان‌های بصری شهری که در ارتباط مستقیم با بیشتر افراد جامعه قراردارند می‌تواند جهت آموزش از طریق هنر به افراد جامعه یاری رسان باشد. به عنوان نمونه دیوارنگاری‌ها در صورت داشتن محتوای متناسب با فرهنگ و سنت‌های جامعه ، چیدمان و اجرای مناسب و متناسب با بافت شهری ، نمایش آثار هنری برجسته‌ی تاریخ هنر می‌توانند در افزایش حس همکاری ، رشد ارزش‌های اجتماعی ، بهبود سطح سلیقه‌ی افراد جامعه ، بهبود مسائل اخلاقی و افزایش آگاهی‌های افراد موثر واقع شوند. همچنین تابلوهای تبلیغاتی و تلویزیون‌های شهری با داشتن مولفه‌های کمی و کیفی مناسب ، هماهنگی با بافت شهر و با برپایی فعالیت‌های جمعی مانند پخش فیلم و رویدادهای ورزشی در مکان‌های عمومی ، هم باعث زیبایی محیط وکاهش اغتشاشات بصری خواهند شد و هم به آموزش‌های جمعی و بهبود روابط اجتماعی کمک خواهند کرد. این پژوهش با مطالعه‌ی المان‌های نقاشی دیواری و تابلوهای شهری ، به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات از طریق کتابخانه‌ای و در مواردی مشاهدات شخصی ، سعی دارد به اهمیت نقش آموزشی هنر به صورت غیر تخصصی و در محیط‌های عمومی به افراد جامعه توجه کند و از این طریق به یافتن کاستی‌هاو نواقص شرایط کنونی جامعه‌ی ایران و ارائه‌ی راه‌کارهایی جهت رفع آنها بپردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد تابلوهای و نقاشی‌های شهری چنانچه از آرایش خوب و مناسبی برخوردار باشند می توانند علاوه بر مقاصد تبلیغاتی ، حس زیبایی شناسی افراد جامعه را نیز بهبود بخشند.

واژه‌های کلیدی: هنرهای شهری ، هنر کاربردی ، دیوارنگاری ، بیلبوردهای تبلیغاتی ، تلویزیون‌های شهری.

مقدمه

دایره‌المعارف بریتانیکا ، هنر را موضوع و یا تجربه‌ی بصری می‌داند که با استفاده از مهارت و تخیل به وجود آمده است و دامنه‌ای بین اشیا کاملاً زیبایی شناختی تا کاملاً سودآورانه را در بر می‌گیرد. بنابراین ساخته‌های هنری انسان دامنه میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی را شامل می‌شود. شاید تا سده‌ی هجدهم مرز مشخصی میان هنرهای زیبا و سایر گونه‌های هنر وجود نداشت اما امروزه اصطلاح هنرهای زیبا مرز میان هنرهای مبتنی بر ایده ، و هنرهایی است که در آنها روش اجرا بر ایده‌ی اصلی بچربد. به عبارت دیگر در حالی که آثار خلق شده در هنرهای زیبا نقشی جز تحریک حس زیبایی شناختی بیننده ندارند ، هنرهای کاربردی هم بر زیبایی و هم بر کارکرد روزمره‌ی اشیاء تاکید می‌کنند(شمخانی ، محمد ، ۹:۱۳۹۶). اگر به هنر از منظر کاربردی نگریسته شود ، نقش اجتماعی هنر می‌تواند حائز اهمیتی درخور باشد. در دنیای امروز و با تعاریف گوناگونی که هنرمندان و فلاسفه در مورد اثر هنری و زیبایی مطرح نموده‌اند شاید تعیین نقش اجتماعی هنر در جامعه کار چندان آسانی نباشد ، اما آنچه پرواضح است در جوامع توسعه یافته و یا در حال توسعه ، علی رغم رشد اقتصاد و تکنولوژی ، سرعت سریع تغییرات و نادیده گرفتن مسائل فرهنگی و هنری آسیب‌های جبران ناپذیری در زمینه‌های گوناگون به بدنه‌ی اجتماع وارد ساخته‌است که به نظر می‌رسد بهبود سطح فرهنگی افراد یک جامعه متناسب با رشد اقتصادی و سیاسی آن بتواند در زمینه‌های بسیاری موجب افزایش کارایی آن جامعه گردد و این معضلات را تا حدی جبران نماید. به عنوان مثال آموزش هنر به مثابه‌ی فعالیتی فرهنگی ، می‌تواند افراد را به سوی مشارکت بیشتر در اجتماع و همچنین تفکر خلاق و باز اندیشانه هدایت کند.

نکته‌ی تاثیرگذار دیگری که می‌تواند در خصوص اهمیت کارکرد هنر ، رشد ارزش‌های اجتماعی آن جامعه است. شاید بتوان به طور کلی ارزش را: «معیار تعریف وضع مطلوب امور ، و معیار انتخاب در میان گزینه‌های متفاوت که به صورت غیر مشروط و غیر پیامدگرا(مطلق) ، توسط یک فرد یا گروه پذیرفته می‌شود دانست که وضع مطلوب را به کنشگر نشان می‌دهند»(طالبی ، ابوتراب ،۱۸:۱۳۸۵). از نظر جامعه‌شناسی ، ارزش‌های اجتماعی به عوامل و عناصری اطلاق می شود که اکثریت جامعه به اهمیت و اعتبار آن پی‌برند و نیازهای مادی و معنوی آنها را برآورده می‌کنند. هرچیزی که برای نظام اجتماعی مورد نیاز ، محترم ، مقدس ، خواستنی و مطلوب تلقی شود جزو ارزش های آن جامعه است(شایان مهر ، ۴۸:۱۳۸۹)

از مزایای دیگر اهمیت دادن به جایگاه هنر در جامعه می‌تواند بهبود سطح سلیقه‌ی افراد آن جامعه در برخورد با مسائل زیبایی شناسی باشد. تاثیر این مساله نه تنها در مسائل مربوط به زیبایی شناسی فضاهای شهری ، معماری و تابلوها بازنمود می یابد ، در صنعت نیز می‌تواند نتایج بهتری در خروجی پروژه های عمرانی ، مکانیکی ، لوازم خانگی ، مبلمان و ... دربرداشته باشد و یا باعث تغییر سطح سلیقه‌ی جامعه در انتخاب نوع موسیقی ، نوع تفریحات و یا حتی وسایل مصرفی گردد.

جایگاه دیگر زیبایی شناسی و هنر ، نسبت آن با اخلاق است. به طوری که برخی فلاسفه مانند ویتگنشتاین اخلاق و زیبایی شناسی را یکی می‌دانند: «روشن است که نمی‌توان اخلاق را به لفظ درآورد ،

اخلاق ترافرازنده[1] است. اخلاق و زیبایی شناسی یک چیزند».بسیاری از متفکرین برای آثار هنری جنبه‌ی تعلیمی و آموزشی قائلند (بلخاری ، حسین ، ۱۶۵:۱۳۸۹).

شاید بررسی چند نمونه از مسائل تاریخی و جامعه شناسی در ایران و کشورهای دیگر اهمیت پرداختن به مساله‌ی جایگاه کاربردی هنر در اجتماع را آشکارتر سازد. در طول تاریخ و در کشورهای مختلف ، هر زمان که به مقوله‌ی فرهنگ و هنر توجه بیشتری شد ، نتایج پربارتری در زمینه‌های مختلف برای آن جامعه در پی داشت. رنسانس یا روشنگری در اروپا با بازخوانی آثار هنری و ادبی یونان آغاز شد و اولین نشانه‌های آن در آثار بوکاتچو و پترارک شکل گرفت(انصاری ، مهدی ، ۱۲۸:۱۳۹۵). یا موسیقی یکی از تاثیرگذارترین المان‌ها برای ترغیب مردم ایران به همکاری و فداکاری در سال‌های انقلاب و جنگ بود. از نمونه‌های دیگر می‌توان تاثیر تاسیس آکادمی هنری در امپراتوری عثمانی ، به شیوه‌ی مدرن ، پس از شکست از ارتش فرانسه در سال ۱۸۸۳ را عنوان کرد. در این آکادمی نقاشی به شیوه‌ی غربی با اصول آکادمیک توسط مدرسین اروپایی آموزش داده می‌شد و به این ترتیب هنرمندان عثمانی آغاز به خلق آثار نقاشی طبیعت گرایانه بر روی بوم کردند که منظره نگاری ، پرتره نگاری و تصویر مردم در حال زندگی و فعالیت روزانه ژانر اصلی آن بود]..[. نهایتاً نقاشی روی بوم از منظره‌پردازی و طبیعت بیجان ، به سمت نقاشی فیگوراتیو به ویژه فیگورهای زنان به عنوان استعاره‌هایی از مدرنیزاسیون حرکت کرد. حضور زنان در عرصه‌ی هنر و ظهور هنرمندان زن از نیمه‌ی دوم قرن ۱۹ ، در همین زمان آغاز شد. سپس اولین آکادمی مربوط به بانوان در ۱۹۱۴ تاسیس گردید. این تغییر جایگاه زنان در جامعه‌ی عثمانی پیوند نزدیکی با فرصت تحصیل زنان چه در مدارس داخل و چه تحصیل در اروپا داشت که از کارکردهای هنر در جامعه‌ی روز عثمانی بود(محمد زاده ، مهدی ، ۱۸:۱۳۹۵). از بیان این نمونه‌ها می‌توان به اهمیت پرداختن به جایگاه و نقش کاربردی هنر در مسائل اجتماعی ، به عنوان عاملی آموزشگر پی برد. اما نیل به این مقصود در مرحله‌ی نخست ، نیازمند درک جایگاه ارتباطی هنر در جامعه است. نسبت هنر با اخلاق ، نسبت هنر با روابط اجتماعی ، روابط بین المللی ، آموزشی ، تفریحی ، صنعت و غیره. برای بررسی این موضوع نگاهی به نظریه‌ی ارتباط رومن یاکوبسن می‌تواند دردرک بهتر موضوع یاری رساند. رومن یاکوبسن زبان‌شناس و ادیب روسی ، از اعضای مکتب زبان‌شناسی پراگ بود که از مهمترین دستاوردهای او نظریه‌ی ارتباط است که در مقاله‌ای با عنوان درباره‌ی زبان شناسی همگانی به چاپ رسید. این نظریه ارتباط سه عنصر سازنده در هر رخداد زبانی را برجسته می‌سازد.

{فرستنده----------پیام----------گیرنده}

این ساده‌ترین شکل ارتباط است اما هر ارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز همراه داشته باشد:

۱- تماس هم به معنای جسمانی و هم به معنای فکری-روانی.

۲- کد یا مجموعه‌ای از رمزگان.

۳- زمینه که در گستره‌ی آن می‌توان مفهوم پیام را فهمید.

---

۱ استعلایی

در این میان کارکرد فرستنده‌ی پیام عاطفی ، کارکرد زمینه اجرایی ، کارکرد کد فرازبانی و کارکرد گیرنده کوششی یا کنشی و در نهایت کارکرد پیام ادبی است (انصاری ، مهدی ،۱۳۹۵:۲۸۲). از همین الگو می‌توان در مورد اثر هنری هم استفاده کرد ، زیرا همه‌ی نظامات نشانه‌ای انسان ، از جمله همه‌ی شاخه‌های هنر از ساختار ناظر بر کارکرد دستگاه زبانمند پیروی می‌کنند و به عبارتی «زبانی»اند(سجودی ، فرزان ، ۱۳۷۸:۲۱۲). بنابراین با بهره‌گیری از زمینه‌ی مناسب جهت انتقال پیام هنری و نیز انتخاب کدهای مناسب در هر جامعه قادر خواهیم بود از هنر همچون یک کارکرد زبانی موثر در راستای انتقال پیام آموزشی بهره‌مند شویم.

هنر در دو زمینه‌ی کلی می‌تواند بر افراد یک جامعه تاثیرگذار باشد. اول آموزش تخصصی هنر و در دانشگاه‌ها و دیگری آموزش به شیوه‌های گوناکون به عموم افراد جامعه در اماکن غیر تخصصی. در کشورهای اروپایی آموزش هنر در حیطه‌ی غیر تخصصی آن به اهداف گوناکونی در اجتماع دنبال می‌شود. اهدافی مانند افزایش اعتماد به نفس ، افزایش مشارکت فرهنگی و افزایش مهارت در کار گروهی و غیره (مریدی ، محمدرضا ،۱۳۹۳:۱۶). یکی از این راه‌های آموزش به عموم که به نظر می‌رسد می‌تواند تاثیر گسترده‌ای در یک جامعه داشته باشد استفاده از هنرهای شهری در راستای آموزش افراد است. از آنجا که این المان‌ها با افراد زیادی از یک شهر در ارتباط هرروزه اند میتوانند در جهت آموزشی بسیار موثر واقع شوند و در بستر خود منتقل کننده‌ی انواع مختلفی از پیام‌های خبری ، آموزشی ، عاطفی و ... با استفاده از کدهای و رمزگان قابل فهم و شناخته‌شده برای افراد جامعه باشند. به همین دلیل در این پژوهش ، هنرهای شهری ، و دو مورد خاص نقاشی‌های دیواری و بیلبوردها یا تابلوهای شهری مد نظر قرار گرفته است که در ادامه پژوهش بدان پرداخته خواهد شد.

پیشینه‌ی تحقیق

پرداختن به مساله‌ی هنر همواره از دغدغه‌های اصلی آدمیان در طول تاریخ بشری بوده‌است. هر چند که تا کنون پاسخی قطعی برای تعریف هنر یافت نشده است ، ولی تاثیر هنر بر زندگی انسان‌ها انکار ناپذیر بوده‌است. این تاثیرپذیری از ابزار مورد استفاده‌ی بشر تا طراحی و ساخت سرپناه و پوشاک و ... دیده‌می‌شود. بنابراین با توجه به اهمیتی که هنر بر زندگی داشته است ، پژوهشگران زیادی در حیطه‌های مختلف به آن پرداخته‌اند و در هر اثر تحقیقی که به مقوله‌ی هنر پرداخته باشد ، ردی از تاثیرگذاری آن بر زندگی انسان‌ها مشاهده می‌گردد. اما در خصوص تاثیر هنر بر منظر شهری و نقش آموزشی آن بر افراد اجتماع شاید تاکنون تحقیق مستقیمی صورت نگرفته است و کتب و مقالاتی که در این زمینه وجود دارند بیشتر به مسائل شهرسازی و مساله‌ی معماری شهری پرداخته‌اند و مثلاً بر مسائل محتوای بصری نقاشی‌های دیواری ، هماهنگی آن با مسائل فرهنگی ، اجتماعی ، چیدمان مناسب هنرهای بصری و حجمی در شهرها ، توجه به مسائل هنری روز جهان و تطبیق آن با هنرهای بومی ، مسائل روانشناسی ، تاریخی ، اجتماعی و... در در راستای آموزش افراد تاکیدی نشده‌است. بنابراین این تحقیق ، با توجه به معضلات موجود در جوامع شهری ، به عنوان موضوع اصلی پژوهش به مساله‌ی تاثیر آموزشی هنرهای شهری بر افراد اجتماع پرداخته‌است ، و البته سنگ بنای اصلی آن بر تحقیقات ارزشمندی است که تا کنون در زمینه‌های مشابه انجام گرفته‌است که در ادامه به طور خلاصه به برخی از آنها اشاره خواهد شد.

کتاب‌ها:

در زمینه‌ی تاثیرالمان‌های بصری فضاهای شهری بر افراد جامعه شاید کتابی که مستقیماً به این مساله پرداخته باشد در طول این تحقیق دیده نشده است اما آثاری چون زبان تصویر نوشته‌ی گئورگی گپس[۲] ، ترجمه‌ی فیروزه مهاجراز کتاب‌های بسیار مفید و تاثیرگذاری است که به عنوان یک نقاش ، طراح و نظریه پرداز به آنالیز زبان بصری بر ساختار هوشیاری انسان پرداخته‌است. در دیدگاه او مهمترین وسیله‌ی شناخت واقعیت همان صفحه‌ی مشترک ارتباط تصویر با کلام است و زبان تصویر قادر است موثرتر از هر وسیله‌ای دانش را نشر دهد. گپس هنرهای تجسمی را تجلیات عالی زبان بصری برشمرد و همچنین بر این باور بود که دیدن در وهله‌ی نخست ، مبنای جهت‌یابی ، ارزیابی و سازماندهی وقایع فضایی است. بنابراین نظریات گپس به نوعی در راستای تایید فرضیات پژوهش خواهند بود.

کتاب مهم دیگر در زمینه‌ی شهرسازی ، کتاب منظر شهری نوشته‌ی گوردن کالن[۳] و ترجمه‌ی منوچهر طبیبیان ، انتشارات دانشگاه تهران است. به نظر کالن ، سرعت سریع تغییرات در جامعه‌ی امروز ، ارتباط معمول میان طراحان و چیزی که باید طراحی شود را از میان برده است و در نتیجه ، ساخت و سازهای بی کیفیت و فضاهای یکسان و بی هویت در شهرها به وجود آمده است. او با الهام گرفتن از شهرهای قرون وسطایی سعی می‌کند به نوعی ارزش‌های سنتی را به شهرها باز گرداند. کالن تداوم سنت شهرسازی گذشته را الزام طراحی برای زمان حال می‌داند. او همچنین حضور شهروندان را در فضاهای شهری ضروری دانسته ، آن را مایه‌ی سرزندگی شهر و جامعه می‌داند. همچنین داشتن سواد بصری برای شهرسازان را واجب دانسته است زیرا آنها از این طریق خواهند توانست با استفاده‌ی مناسب از این مساله و با ایجاد حس رضایت در فرد در تماس با محیط پیرامونش ، یک محیط ناآشنا را به محیطی دوستانه و دلخواه تبدیل نمایند. به اعتقاد کالن سواد بصری یک زبان است و هدف اصلی در شهرسازی بهبود این زبان و ایجاد درک مشترک میان مردم یک جامعه است. یافته‌های کالن نیز بر اهمیت تاثیرات بصری المان‌های شهری بر زیبایی شناسی افراد صحه نهاده است.

کتاب خوب دیگر در این زمینه سیمای شهر نوشته‌ی کوین لینچ معمار و شهرساز آمریکایی و ترجمه‌ی منوچهر مزینی ، انتشارات دانشگاه تهران است. توجه لینچ در شهرسازی به کشف و درک تصویر ذهنی و بصری شهروندان و بینندگان از شهرها بود. به باور او عوامل زیادی وجود دارند که به شناخت و دریافت محیط یاری می‌رسانند. احساسی که رنگ‌ها ، شکل‌ها ، تنوع و تحرک نور پدید می‌آورد منجر به آفرینش تصویری از محیط در ذهن بیننده می‌شود که هر چه کیفیت این تصویر روشن‌تر و واضحتر باشد ، فرد هم شهر را خواناتر و واضحتر در ذهن خود احساس می‌کند. کتاب‌هایی از این دست و موضوعاتی شبیه به این اگرچه مستقیماً به مساله‌ی مورد نظر در تحقیق ما نپرداخته‌اند ولی در مسیر تحقیق مورد نظر بسیار حائز اهمیت و ارزش هستند.

2 György Kepes

3 Gordon cullen

مقالات:

مشابه مسائلی که در کتب شهرسازی مطرح شده‌است ، مقالات زیادی هم به مقوله‌ی زیباسازی شهری پرداخته‌اند و از جمله مقالاتی که در زمینه‌ی بیلبوردهای شهری به ذکر مسائل مفیدی پرداخته‌است ، مقاله‌ای با عنوان نقش تابلوهای تبلیغاتی فروشگاه‌ها در تغییر شکل منظر شهری (مورد مطالعاتی: خیابان چهارباغ عباسی) ، نوشته‌ی قلعه نوعی ، بهرامیان و مدنی است. آنها در این مقاله به موضوع اغتشاشات بصری ناشی از تابلوهای تبلیغاتی با تمرکز بر خیابان چهارباغ اصفهان پرداخته‌اند. دررابطه با المان‌های بصری شهری مانند نقاشی دیواری و مجسمه‌سازی مقالات خوبی در زمینه‌ی تاریخ این آثار در دهه‌های اخیر ، می‌توانند از این جهت که مجموعه‌ی مناسبی از آثار اجرا شده در شهر را جهت مطالعه در اختیار قرار دهند بسیار حائز اهمیت باشند. مقالاتی مانند بررسی دیوارنگاری معاصر تهران (قبل و بعد از انقلاب) ، نوشته‌ی اصغر کفشچیان مقدم و سمیرا رویان. روایت منظر در دیوارنگاری نوشته‌ی بهنام زنگی که درصدد پاسخ به چیستیِ کارکردهای هنرهای شهری در رابطه با منظر شهری و چگونگیِ ایفای نقش دیوارنگاری شهری در دستیابی به منظر شهری مطلوب و انسان گرا است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی - تحلیلی است و همچنین شیوه‌ی گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای می‌باشد. بدین صورت که بسیاری از کتب ، مقالات و منابع مرتبط گردآوری و شناسایی شد و در راستای موضوع تحقیق مورد بررسی و تجزیه تحلیل قرار گرفت. علاوه‌بر مطالعات کتابخانه‌ای پاره‌ای اطلاعات نیز توسط مشاهده‌ی مستقیم نگارنده از آثار هنری و شهری موجود در مکان‌های مختلف جمع آوری شده است.

مبانی نظری

هرگاه به یاری کلام و نشانه‌های زبانی و مفاهیم علمی و فلسفی نتوان واقعیت ، رویداد و یا تجربه ای انسانی را بیان نمود و به دیگران منتقل کرد ، هنر راهگشاست. همانطور که هاینریش هاینه می‌گوید: «هرجا که کلام نتواند پیش‌رود موسیقی آغاز می‌شود». هنر شاید به دلیل بازگشتش به حس انسانی ، و تکیه‌اش به شهود و مکاشفه کارایی بسیاری در انتقال تجربه‌های درونی داشته باشد(احمدی ، بابک ، ۱:۱۳۹۲). واژه‌ی هنر در لغت‌نامه دهخدا به معنای علم و معرفت و دانش و فضل و فضیلت و کمال است. این کلمه در واقع به معنی آن درجه از کمال آدمی است که هشیاری و فراست و فضل و دانش را دربردارد و نمود آن صاحب هنر را برتر از دیگران می‌نماید. ارسطو هنر را راهی به شناخت می‌دانست. ساخته‌های هنری انسان‌ها بیانگر اندیشه‌ها و مفهوم‌های فردی و یا فرهنگی هستند. ساخته‌های انسان مانند بناهای معماری علاوه بر سودمند بودن از شکل و معناهای نمادین برخوردارند(آدامز ، لوری ، ۲۲:۱۳۹۲). در طول تاریخ هنر انسان‌ها ، علاوه بر طبیعت ، آثار هنری همواره از مهمترین منابع شناخت برای هنرمندان بوده‌اند ، بنابراین شاید دور از ذهن نباشد که آثاری با چنین ویژگی‌هایی که خود از راه شهود و آموزش حاصل شده‌اند ، بتوانند به آموزش دیگر افراد نیز یاری رسانند. موسسات هنری ، دانشگاه‌ها موزه‌ها همواره از مراکز تخصصی آموزش هنر به افراد علاقمند بوده‌اند ، اما برای

آموزش هنر به عموم ، و شاید قشری که تماس کمتری با این مراکز دارند ، به نظر رسد فضاهای شهری که افراد جامعه هر روز در حال آمد و شد و تماس بصری با اجزای آنند یکی از راه‌های غیر مستقیم آموزش هنرباشد. مطالعه‌ی اجمالی برخی شهرها و کشورهای موفق در این زمینه نشان از ارتباط زیبایی مناظر شهری و میزان آگاهی‌های فرهنگی ، اجتماعی و اخلاقی افراد آن جامعه داده‌است. بنابراین آموزش هنر ازین طریق ، نه تنها می‌تواند در بهبود حس زیبایی شناسی افراد تاثیرگذار باشد ، خواهد توانست نتایج مثبتی نیز دراخلاق ، فرهنگ ، آگاهی‌های اجتماعی ، تاریخی ، کار گروهی ، ایجاد همدلی و گسترش ارتباطات بین افراد به بارآورد. به همین دلیل شهر در دیدگاه بسیاری از صاحب نظران مکانی مقدس به شمار می‌رود. سازمان ملل متحد ، در سال ۱۳۶۷ خورشیدی ، شهر را مکانی با تراکم بالای جمعیت و مرکزیت سیاسی ، اداری و تاریخی دانسته است که در آن ، فعالیت اصلی مردم غیر کشاورزی است و دارای مختصات شهری بوده که از طریق دولتی محلی اداره می‌شود (حسینی ، علی ، ۱۳۹۰: ۵۰). ظاهر شهرها از دوران باستان تا کنون شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است و ازین طریق واژه‌ی «منظر شهر» در علوم مربوط به شهرسازی شکل‌گرفته است. این اصطلاح به عنوان واژه‌ای تخصصی در واخر قرن نوزدهم میلادی با طراحی و اقدامات فردریک لا المستد[۴] ، پدر طراحی منظر ، در رابطه با شهرهای امریکایی مطرح شد و بعدها کتابی در رابطه با آن به چاپ رسید و شکل یک رشته‌ی تخصصی به خود گرفت. بحث منظر شهرها به ویژه امروزه با مطرح شدن نگرش‌های جدید خصوصاً رویکردهای تعاملی و توجه به تاثیرات متقابل محیط بر انسان و انسان بر محیط اهمیت بسیاری یافته‌است و مشخص شده است ، منظر شهری که بتواند تصویر واضحی از خود بگذارد ، می‌تواند نقش اجتماعی نیز داشته باشد (عامری ، حمیدرضا و دیگران ، ۱۳۹۳: ۲).با توجه به تاریخ تحولات شهری مشخص می‌شود آنچه امروز در خصوص منظرشهری اهمیت یافته است ، تعامل مفید انسان‌ها با شهرها به عنوان مکانی دارای هویت و انتقال دهنده‌ی حس آرامش با تاثیرات بصری مثبت است که از این طریق گفتمان‌های اجتماعی در آن میسر و آسان گردد. این تعاملات جنبه‌های مختلفی از زندگی انسان‌ها را در بر دارد که شاید از مهمترین آنها تاثیرات آموزشی باشد. زیرا شهرها با دربر داشتن تاریخ‌های طولانی از رشد تمدن بشری می‌توانند با طراحی درست و سازمان‌دهی شده ، همچون کتابی گویا ، هر روزه در تماس مستقیم با افراد جامعه‌ی خود باشند و ازین طریق قادرند مسائل فرهنگی ، اجتماعی ، زیبایی‌شناسی را به افراد جامعه‌ی خود بیاموزند. به همین دلیل هنر و المان‌های هنری می‌توانند نقش قابل ملاحظه ای در نیل به این مقصود ایفا نمایند.

در خصوص نقش هنر در مسائل اخلاقی و آموزشی نیز همواره نظریات گوناگونی در طول تاریخ مطرح‌شده است که خود نشان از اهمیت این مساله داشته است. افلاطون در رساله‌ی سوفیست از قول سقراط می‌گوید:«هنر دارای منشی پالایشگر است ، زیرا نیروهای اهریمنی را از نفس آدمی بیرون می‌راند». افلاطون با وجود برخی دیدگاه‌های منفی راجع به هنرمندان ، معتقد بود هنر در کمال انسان نقش به سزایی دارد. ارسطو هنر را وسیله‌ای برای پالایش روح آدمی میدانست که اسباب تزکیه‌ی نفس را فراهم می‌سازد. در سده‌های میانه هنر وسیله‌ای برای اعتلای ایمان ، اخلاق ، و آموزش مسیحی به

4 Frederick Law Olmsted

نسل‌های بعد به شمار می‌رفت(انصاری ، مهدی ،:۱۳۹۵). با مطالعه‌ی آراء فیلسوفان و نگاهی کلی به تاریخ بشریت اهمیت نقش آموزشی هنر آشکار می گردد. بنابراین بسیار طبیعی به نظر می‌رسد اگر امروزه تمرکز بسیاری در زمینه‌ی شهرسازی و مبلمان و المان‌های شهری بر مسائل زیبایی شناسی شده‌باشد. نقاشی ، مجسمه‌سازی و بیلبوردهای تبلیغاتی از عناصری هستند که توجه به آنها در کنار سایر مسائل تخصصی شهرسازی ، می‌تواند تاثیرات به سزایی بر این زیبایی شهری داشته باشد. اما فضاهای شهری که بهترین نقاط برای ارتباط افراد یک جامعه به شمار می‌روند امروزه تحت تأثیر اغتشاشات بصری ، چهره ای ناخوشایند و نامطلوب یافته‌اند. برای حل این مشکل در دهه‌های اخیر آیین نامه‌های شهری بسیاری تدوین شده است که متاسفانه نتوانسته‌اند آنچنان در حل این معضل یاری رسانند و بجز چند شهر بزرگ و مطرح کشور در سایر شهرها همچنان این مشکل پابرجاست.این مساله به وضوح در شیوه‌ی برخورد افراد با آرایش فضاهای شهری که تا حدودی در حیطه‌ی اختیارات افراد جامعه قرار دارد ، مانند معماری و نمای ملک‌های تجاری شخصی ، تابلوهای تبلیغاتی مغازه‌ها ، معماری و نمای ساختمان‌های شخصی و... نمود یافته است. علاوه بر این موارد ، در زمینه‌های بسیاری دچار افت مسائل اخلاقی ، نظافت شهری ، همکاری همگانی ، آرامش روانی و ... بوده‌ایم. بنابر موارد ذکر شده و از آنجا که آیین نامه‌های شهری هنوز موفق به حل مساله‌ی زیبا سازی محیط‌های شهری نشده‌اند به نظر می‌رسد پرداختن به مساله‌ی نقش آموزشی هنر در جامعه‌ی امروز از طریق تمرکز بر بعضی المانها ، مانند نقاشی دیواری و بیلبوردهای تبلیغاتی در سطح شهر و نیز استفاده از تجارب مفید جوامع و شهرهای موفق در این زمینه ، مانند بسیاری از کشورهای اروپایی ، بتوان با بهبود کیفیت‌های بصری که همواره در ارتباط مستقیم با افراد بوده و از جذابیت‌های بالایی نیز برای تمام اقشارجامعه برخوردارند ، تا حدودی به رفع این مشکل یاری رساند.

هنر در محیط‌های شهری

هنر پس از دوره‌ی مدرن با ورود به فضای شهری و سپس فضای عمومی همواره به دنبال بستری مناسب برای تعامل با شهروندان و بهبود کیفیت حیات مدنی شهر بوده‌است. هنر شهری با ارائه‌ی تصویر ویژه‌ای از سیمای شهر می‌تواند روابط بین مردم را تحت تاثیر قرار دهد و به شهر شخصیت ، یکتایی و کیفیت بخشد و در سرزندگی آن نقش به سزایی داشته باشد(عادلوند ، پدیده و دیگران ، ۱۳۹۴: ۴۰) آثار هنری مناسب در هر شهر می‌توانند با هویت بخشی به آن شهر ، برای افراد آن جامعه قابل درک و منشاء لذت باشند. در شهرها فضاهای عمومی ، بااهمیت‌ترین بخش‌های شهر به شمار می‌روند چرا که این فضاها ، مکانی‌اند برای سیاست ، داد و ستد ، ورزش و درکل فضایی برای هم‌زیستی مسالمت آمیز. فرانسیس تیبالدز[5] از متخصصان شهرسازی ، عرصه‌ی عمومی را چنین تعریف می‌کند: «تمام بخش‌های بافت شهری که عموم مردم به آن دسترسی فیزیکی و بصری دارند»(مشیری ، رحیم و دیگران ، ۵:۱۳۹۰). بدین ترتیب عرصه‌های عمومی ، مهم‌ترین نقطه‌ی برخورد آثار هنری با افراد جامعه هستند و از طریق تعاملی که بین افراد آن جامعه ایجاد می‌کنند می‌توانند بر بهبود روابط اجتماعی وفرهنگی تاثیرگذار باشند.

5 Francis Tibbalds

دوره‌ی پهلوی در ایران ، آغاز شکل‌گیری تحولات شهری بود. در این دوره علاوه بر تغییر ساختار شهر و معابر به شیوه‌ی جدید ، گسترش اماکنی که اساساً ماهیت عمومی داشتند ، به زندگی شهرنشینی ماهیت جدیدی بخشید. در همین دوره بود که مفهوم زیباسازی فضاهای شهری مطرح و سازمان زیباسازی شهر تهران در سال ۱۳۵۴ بنانهاده شد (معرفی نامه‌ی نمایشگاه دستاوردهای زیباسازی شهر تهران ، ۱۳۵۸). ازجمله این فضاهای عمومی می‌توان به پارک‌ها ، پایانه‌های حمل و نقل عمومی ، پیاده‌روها ، سینماها و مواردی مشابه اشاره کرد که بیشترین تماس بین افراد یک شهر در آنها به وقوع می‌پیوندد. از این رو آثاری که در این مناطق در معرض دید عموم قرار می‌گیرد بسیارحائز اهمیت‌اند. ازجمله مبلمان شهری ، نقاشی‌های دیواری ، آثار حجمی و مجسمه‌ها ، نماهای ساختمان ، بیل بوردهای تبلیغاتی و غیره. اما این المان‌ها از چه مشخصه‌هایی باید برخوردار شوند تا ارتباط خوبی با افراد آن جامعه برقرار کنند؟ که از طرفی موجب ایجاد ناهنجاری‌های بصری در محیط نشوند و از طرف دیگر با برخورداری از کیفیت‌های بصری و چیدمانی مناسب با فضای شهری ، در بهبود ارزش‌های مختلف فرهنگی ، هنری و اخلاقی افراد یک جامعه تاثیرگذار باشند. از آنجا که هنرهای شهری ، به دلیل برخورداری از مخاطب عام ، با دامنه‌ی وسیعی از سلایق روبه‌رو هستند ، که شهروندان یک شهر را در بر می‌گیرد ، نیازمند عناصری(کدهایی) هستند که فهم آنها را در حیطه‌ی فرهنگی ، تاریخی و رسوم جامعه‌ی مورد نظر آسانتر نماید. از طرفی این آثار باید به نوعی ایفاگر نقش‌های زیباسازی ، هویتی ، ارتباطی ، آموزشی و در برخی موارد تبلیغاتی باشند.

دیوارنگاری

دیوارنگاری‌ها[6] از قدیمی‌ترین هنرهای تصویری جوامع بشری به شمار می‌روند. از تصاویر روی دیواره‌ی غارها و نقش‌هایی که پادشاهان بر دیوارهای کاخ های خود میزدند تا آثار دیواری میادین شهرهای باستانی ، و سپس گرافیتی‌های جدید همه انواعی از دیوارنگاری به شمار می‌روند. در واقع دیوارنگاری به عمل تصویر کردن نقش‌ها و نشانه‌ها و کلمات بر روی دیوارها یا هر مکان عمومی گفته می‌شود. دیوارنگاری در ایران از دوران باستان رایج بوده‌است که اغلب در آن به مسائل تاریخی ، ادبی و رزمی پرداخته می‌شد(مانند دیوارنگاری‌های سغدی). بنابراین دیوارنگاری‌ها از ظرفیت خوانش بالایی در همه‌ی دوران‌های تاریخی برخودار بوده‌اند که از آنها برای دست‌یافتن به اهداف مختلف سیاسی ، تبلیغاتی ، زیباسازی و ... استفاده می‌شده‌است. اما هدف از اجرای یک نقاشی دیواری در جامعه‌ی امروز و با توجه به شرایط کنونی شهرها چه مواردی می‌تواند باشد؟ آیا در دوران معاصر این آثار توانسته‌اند ارتباط مناسبی با افراد جامعه برقرار نمایند؟ آیا از تناسب و هماهنگی کافی با فضاهای شهری برخوردار بوده‌اند؟ آیا نقش آموزشی و آگاهی رسانی خود را به خوبی ایفا نموده‌اند؟ با یک بررسی اجمالی در فضای بسیاری از شهرهای کشور به آسانی می‌توان به این سوال پاسخ منفی داد. آثار هنری شهری مانند دیوارنگاری‌ها ، در ارتباط با فرهنگ غالب جامعه به وجود می‌آیند. عدم سازگاری یک اثر هنری با فرهنگ عمومی باعث می‌شود مکانیسم ساخت فرهنگ در یک مجموعه‌ی شهری و در نهایت در یک کشور مختل شود. فضای مناسب شهری می‌تواند به تقویت فرهنگ عمومی و تثبیت آن کمک کند. آثاری از این دست مسیر ارزش‌های فرهنگی یک قوم را ساماندهی و مسیر تحول یک جامعه را جهت

6 Mural

یابی می‌کنند. به عنوان مثال در سال‌های پیروزی انقلاب که جریان‌های سیاسی به دنبال تبلیغ و کسب موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی برای خود بودند ، نقاشی دیواری به ابزاری فراگیر تبدیل شد که مورد استفاده‌ی گروه‌های سیاسی و توده‌ی مردم قرار می‌گرفت ولی به تدریج ضمن حفظ رابطه‌ی خود با مراکز قدرت به میدان‌ها و فضاهای عمومی تر وارد شد و گستره‌ی موضوعات آن بسط یافت و تنوع چشمگیری یافت و به ابزاری فرهنگی برای ایجاد ارتباط و بیان محتوی تبدیل شد(آیت‌اللهی ، حبیب‌الله و دیگران ، ۸۷:۱۳۹۱). به دلیل وجود همین گستره‌ی مخاطب برای نقاشی دیواری در مقایسه با نقاشی‌های روی بوم در گالری‌ها ، شاید هماهنگی موضوع آثار با شرایط خاص اجتماعی نیز ، از موارد مهم مورد توجه در خصوص نقاشی های دیواری باشد. مثلاً شاید عجیب به نظر برسد که در دوران جنگ ، از موضوعاتی استفاده شود که ارتباط مناسبی با شرایط زندگی آن دوره نداشته باشند. از طرفی این موضوعات باید هماهنگی کافی با محیط پیرامون خود نیز برقرار نمایند ، همانطور که هنرمند فرانسوی روبرت[۷] ، نقاشی دیواری را هرنوع نقشی که مستقیم بر روی دیوار ترسیم شود و در تناسب با معماری و فضای اطراف خود باشد ، تعریف کرده است(کرامتی ، ۲۶۱:۱۳۷۰). یعنی به عبارتی یک نقاشی دیواری زمانی از کارایی مناسب برخوردار خواهد بود که ارتباط خوب و مناسبی با فضای معماری پیرامون خود برقرار نماید. برای درک بهتر موضوع جدول شماره‌ی یک به بررسی موضوعات مربوط به نقاشی دیواری و تکنیک‌های به کاررفته در دوران مختلف ایران ، در شهر تهران ، از زمان پهلوی و آغاز شکل‌گیری نقاشی دیواری به شکل امروزی ، تا سال‌های انقلاب ، جنگ و سال‌های اخیر ، با کمک مقاله‌ی ارزشمند جناب آقای کفش‌چیان پرداخته است (کفش‌چیان مقدم ،بررسی دیوارنگاری‌های شهر تهران ، ۱۳۸۷). با توجه به این جدول و مروری بر دیوارنگاری‌های شهر تهران ، می‌توان به این مساله پی برد که این آثار بیشتر تحت نظارت نهادهای دولتی ، و با اهداف تبلیغات سیاسی شکل گرفته‌اند و بجز دوره‌های محدودی که تحت نظارت متخصصان این امر اجرا شده‌اند ، از ارتباط ضعیفی با کلیت فضای شهری و عناصر معماری برخوردار بوده‌اند و در بهترین حالت فقط به طور مستقیم به انتقال پیام تبلیغاتی به مخاطب پرداخته‌اند. علاوه بر این ، محتوای این آثار بیشتر مضامین سیاسی و یا تزئینی داشته است و به ندرت محتوای آموزشی در زمینه‌های تاریخی ، یا ادبی که باعث پیوند بیشتر اعضای یک جامعه می‌گردد و احساسات مشترک آنها را بیدار می‌کند ، در برداشته است. از نقاط ضعف دیگر در خصوص دیوارنگاری‌های شهری ، بی توجهی به مسائل اقلیمی بوده‌است. این مساله می‌تواند هم در انتخاب رنگهای به کار رفته و هم در نوع متریال مصرفی کاربرد داشته باشد. بسیار دیده شده در شرایط آب و هوایی بسیار آفتابی از رنگهایی استفاده می‌شود که به سرعت تحت شرایط جوی تغییر می‌یابند و یا در آب و هوایی مرطوب و بارانی از متریال نامناسب و دارای دوام بسیار کم استفاده می‌شود که در نتیجه نه تنها تاثیر مثبتی در زیباسازی ندارند ، بلکه تاثیرات منفی آنها نیز تا مدتها قابل مشاهده خواهد بود.

7 Hubert Robert

جدول ۱نقاشی دیواری‌های شهر تهران از دوران پهلوی تا دهه‌ی هشتاد

بازه‌ی زمانی	نهادهای اجرایی	موقیت‌های قرارگیری	موضوعات به کار رفته	متریال مصرفی	هدف
دوره‌ی پهلوی	دولتی	میادین ، نما و یا سردرساختمان‌ها	موضوعات رسمی ، تزئینی (سردرباغ ملی)	کاشیکاری‌های هفت رنگ و نقش برجسته	بازگشت به تاریخ گذشته
	دولتی	میادین ، نما و یا سردرساختمان‌ها	نقوش باستانی (نقش برجسته میدان توپخانه)	نقش برجسته	ایجاد ارتباط بین حکومت پهلوی و ایران باستان (هخامنشیان)
	دولتی	میادین ، نما و یا سردرساختمان‌ها ومعابر	مدرن و نوگرا	سفال و بتن و سرامیک	تزئین بنا و زیباسازی ، شناساندن هنر نوگرا به افراد جامعه
	دولتی و خصوصی	معابر عمومی و فضاهای شهری	موضوعات تبلیغاتی- تجاری	رنگ پلاستیک و یا روغنی	تبلیغاتی وتجاری
دیوارنگاری‌های اوایل انقلاب	مردمی	دیوارها و معابر عمومی	انقلابی	رنگ پلاستیک و یا روغنی و ابزار ساده و در دسترس	مضامین انقلابی و سیاسی و اجتماعی
دوران جنگ	سازمان تبلیغات اسلامی ، سپاه پاسداران ، بسیج مردمی و آکادمی‌های هنری و افراد متخصص	دیوارها و معابر عمومی	انقلابی و موضوعات مربوط به جنگ	رنگ پلاستیک و یا روغنی	مفاهیم انقلاب و جنگ
دهه‌ی هشتاد پس از انقلاب	مردمی و دولتی	دیوارها و معابر عمومی	مناظر و آثار تزئینی (بیشتر کپی کاری)	رنگ پلاستیک و یا روغنی	تزئین و زیباسازی
	بنیاد شهید و ایثارگران	دیوارهای معابر و ساختمان‌های شهری	تصاویر شهدا	رنگ پلاستیک و یا روغنی	گرامی داشت یاد شهدا
	بنیاد شهید ،ایثارگران و ارگان‌های دولتی	دیوارهای معابر و ساختمان‌های شهری	دیوارنوشته‌ها	رنگ پلاستیک و یا روغنی	تبلیغاتی ،مذهبی ، حکومتی ،آموزشی
دهه‌ی هشتاد و پس از آن	شورای تخصصی نقاشی دیواری	دیوارهای معابر و ساختمان‌های شهری	تصاویر با رویکردهای فرهنگی و اجتماعی	رنگ‌های نیمه ماندگار	زیباسازی وتلطیف فضای بصری در کنار ابلاغ پیام‌های مورد نظر
	شورای تخصصی نقاشی دیواری	دیوارهای بافت داخلی مناطق شهری و فضاهای داخلی ساختمان‌ها	تزئینی و دکوراتیو	استفاده از تکنیک‌های مختلف رنگ ،موزاییک ، سرامیک و...	تزئین و زیباسازی

به عنوان یک نمونه‌ی خوب از این دسته آثار که توسط نگارنده از نزدیک مشاهده شده است ، در شهر درسدن آلمان دیوارنگاره‌ای با عنوان صفوف شاهزادگان[8] است ، که یک نقاشی بزرگ از صفوف حاکمان ساکسونی است که اولین بار بین سالهای ۱۸۷۱ و ۱۸۷۶ به مناسبت جشن هشتصدمین سالگرد سلسله وتین ، خانواده حاکم ایالت ساکسونی ، نقاشی شد. این نقاشی دیواری به طول ۱۰۲ متر ، پرتره‌ی اجدادی امرای انتخابگر ، دوکها و پادشاهان وتین را بین سالهای ۱۱۲۷ تا ۱۹۰۴ به نمایش گذاشته‌است و به خوبی توانسته است هم به عنوان المانی تاریخی با اجرایی مناسب و با کیفیت و دارای زیبایی بصری بر جذابیت‌های توریستی شهر بیفزاید ، هم تاثیر آموزشی خوبی داشته باشد و هم حس همدلی را در اعضای شهر با یادآوری یک تاریخ مشترک بیدار نماید(شکل ۱).

شکل ۱ صفوف شاهزادگان (بخشی از اثر)

بنابراین و با توجه به موارد عنوان شده ، می‌توان به اهمیت نظارت بیشتر توسط افراد متخصص بر ارائه‌ی مناسب این آثار در اماکن عمومی ، با اهداف مختلف تبلیغاتی ، سیاسی ، تزئینی و غیره تاکید کرد تا این آثار بتوانند فارغ از هدف اصلی که به عنوان پیام رسانی به مخاطب در بر دارند ، در وجه شاعرانه یا هنری نیز ، نقش خود را در زمینه‌ی آموزش هنری به مخاطب عام ، به خوبی ایفا نمایند.

علاوه بر مواردی که در نحوه‌ی ارائه و محتوای آثار شهری عنوان شدند ، از راه‌های دیگری که به نظر می‌رسد بتوان از آن در نقاشی دیواری برای آموزش عمومی بهره برد ، مراجعه به تاریخ پربار نقاشی ایرانی است. از آنجا که شناخت عموم افراد جامعه نسبت به این مهم بسیار اندک است و برخلاف کشورهای اروپایی آموزش مناسب هنری درین زمینه در مدارس داده نشده است بهره گیری ازین منبع غنی در انظار عمومی می‌تواند در افزایش آگاهی افراد موثر واقع شود. یکی از راه ها ، استفاده از آثار مطرح نگارگری ایرانی در فضاهای شهری به همراه اشاره به نام هنرمند خالق اثر است. این آثار غنی به این دلیل که هم با معماری ایرانی سازگار است و هم مطالب ترسیم شده در آن در ارتباط با کتب برجسته‌ی ادبیات ایران است از چند طریق می‌توانند در مسیر آموزش عمومی تاثیر گذار باشند. این مساله به شدت در کشور ما برخلاف کشورهای دیگر نادیده گرفته شده است که می‌تواند هم از منظر داخلی و هم به جهت شناساندن تاریخ پربار این مرز و بوم به توریست‌هایی که به ایران مراجعه می‌کنند موثر باشد. گذر

8 Fürstenzug

از شهرهای اروپایی اهمیت این مساله را به شدت آشکار می‌سازد. به عنوان مثال در شهر وین تمامی کوچه‌ها و خیابان ها به آثار گوستاو کلیمت[۹] و اگون شیله[۱۰] آراسته شده است که هر مسافر بی اطلاعی را از ارزش آثار هنری این دو هنرمند آگاه می‌سازد[۱۱] .

مساله‌ی دیگر استفاده از اسامی هنرمندان بزرگی چون کمال الدین بهزاد ، سلطان محمد و هنرمندان معاصر تاثیر گذار بر تاریخ نقاشی ایرانی در نامگذاری اماکن و خیابان‌هاست که با نمایشی از آثارشان می‌تواند در آگاهی دادن به افراد جامعه در شناخت تاریخ فرهنگ و هنر موثر واقع شوند. علاوه بر موارد عنوان شده بررسی نمونه‌ها بیشتر ، در شهرها و کشورهای موفق[۱۲] ، و تاثیر آنها بر افراد جامعه ، می‌تواند در فهم بیشتر موضوع پژوهش و ارائه‌ی راه‌کارهای مفید برای ادامه‌ی تحقیق ، یاری رسان باشد.

بیلبودر(تابلو) های تبلیغاتی

شهرها به عنوان مجموعه‌ای از عناصر طبیعی و مصنوعی آینه‌ی تمام نمای ویژگی‌های فرهنگی ، سنتی ، اقتصادی و تاریخی‌اند و توسط همین المان‌ها در ذهن افراد آن شهر و یا مسافران خود هویت می یابند. بیلبوردها یا تابلوهای تبلیغاتی از جمله المان‌هایی هستند که به هدف تبلیغات و یا اعلان‌های خبری در شهرها به وفور دیده می شوند که شاید کمتر از منظر زیبایی شناسی به آنها پرداخته شده است. امروزه با توجه به وجود تعداد زیاد تابلوها در محیط‌های شهری و فضاهای عمومی ، به نظر می‌رسد توجه به جنبه های زیبایی شناسانه آنها ازین جهت که با طیف وسیعی از افراد یک جامعه در حال تعامل بصری هستند ، دارای اهمیت است. شاید بتوان تفاوت این تابلوها با نقاشی های دیواری را در وهله‌ی اول نوع کاربرد آنها از منظر پیام‌رسانی دانست. به طوری که پیام غالبی که از این تابلوها انتظار می‌رود بیشتر تجاری ، تبلیغاتی یا خدماتی است و معمولاً توسط خود افراد به طور شخصی سفارش داده می‌شود. از این رو تعداد تابلوها به علت نوع کاربری آنها ، همواره بر تعداد نقاشی های دیواری فزونی دارد و به این ترتیب شاید در طول روز تعداد بیشتری از آنها بر دیدگان هر شهروندِ در حال عبور ، نقش بندد و محدوده‌ی زندگی او را تصرف کند. قباد شیوا گرافیست مطرح ایرانی در مصاحبه‌ای با عنوان محیط انسان را می‌سازد می‌گوید:« به اعتقاد من تابلوهای کسبه یکی از معضلات اساسی است که در یک گشت و گذار سرسری در شهر متوجه وحشتناک بودن اوضاعشان خواهید شد. هیچ چیزشان تابع هیچ قانونی نیست. مثلا برای یک بانک سه دهنه یک تابلوی هجده متری نصب کرده‌اند. در کنارش یک آبمیوه‌گیری یک دهنه هست که احتمالاً در رقابت با تابلوی مغازه‌های کناری و به قصد دیده شدن در اندازه دوازده متری با پلات و بک‌لایت کار گذاشته شده است. تابلوهای کسبه به نمایی روی نمای ساختمان تبدیل شده‌اند. بد بودن طراحی تابلوها هم جای خود دارد. در همه دنیا تابلوی بانک‌ها فقط یک پلاک کوچک است. در هیچ کجای دنیا اداره‌ها تابلو ندارند و آنها هم فقط با یک پلاک

9 Gustav Klimt

10 Egon Schiele

۱۱ مشاهدات نگارنده در بازدید از شهر وین.

۱۲ در این خصوص بررسی دیوارنگاری در کشورهای آمریکای لاتین مانند مکزیک می تواند بسیار جالب توجه باشد.

مشخص می‌شوند. اما در خیابان‌های تهران همه مسابقه بزرگی تابلو دارند» (http://zibasazi.ir). به همین دلیل مشاهده می‌شود که در بسیاری از شهرها ، تمام سطح شهر توسط این بیلبوردهای تبلیغاتی به طرز نامطلوبی اشغال شده‌است. شهروندان شهرهای بزرگ به هر طرف که روی بگردانند با یکی از این تابلوها روبه‌رو خواهندشد که در بیشتر موارد برای کاهش هزینه‌های تبلیغاتی از کیفیت بصری خوبی نیز برخوردار نیستند. تعدد این آثار و از طرفی کیفیت‌های بصری نامطلوب آنها سبب به وجود آمدن اغتشاش و ناهنجاری‌های بصری در اکثر شهرها شده‌است. این ناهنجاری‌ها به تدریج مسائل بحرانی‌تری ایجاد خواهند کرد. زیرا «این محیط است که آدم‌ها را می‌سازد. اتاقی را فرض کنید که در آن همه چیز آشفته است و چیدمان منظمی ندارد. برخورد اول فرد با این فضا اضافه کردن آشفتگی تازه‌ای بر بی‌نظمی موجود است. این اتفاقی است که ناخودآگاه می‌افتد. در برخورد با محیط‌های بزرگ‌تر هم اوضاع به همین ترتیب است. نظم محیطی باعث می‌شود رفتار افراد هم با آن مودبانه‌تر و محترمانه‌تر شود. از همین رو هنر و نظم محیطی چگونگی رفتار آدم‌ها با فضا را تعیین می‌کند. این سوال را که تاثیر محیط و آدم‌ها بر هم چگونه است باید از جنبه دیگری بررسی کرد»(قباد شیوا ، همان).از این رو به نظر می‌رسد مساله‌ی چیدمان شهری و محتوای بصری این تابلوها بسیار حائز اهمیت باشد.

در تعاریف شهرسازی چیزی که از آن با عنوان کالبد شهری نام برده می‌شود در واقع به دو دسته‌ی جسم شهر و جان شهر تقسیم می‌شود که جسم شهر شامل چهره ، سیما و پیکره‌ی شهر و جان شهر در برگیرنده‌ی فعالیت‌های جاری در آن شهر هستند(لینچ ، ۸۲:۱۳۸۵). در جامعه‌ی مدرن و با حجم وسیع تبلیغات شهری ، ساخت و سازها ، خیابان ها تعدد اتوموبیل‌ها این جسم و جان دستخوش تغییراتی عمده شده‌است. به طوری که متخصصان بسیاری برای حفظ هویت‌شهری به بیان نظریه‌هایی در خصوص چیدمان شهرها پرداخته‌اند. در رابطه با نحوه‌ی چیدمان و عناصر بصری این بیلبوردها ، شاید صدور حکم قطعی در مورد تمامی شهرها و جوامع صحیح به نظر نرسد ، زیرا نحوه‌ی ویژگی‌های ظاهری و عملکردی یک تابلو در زمینه‌های کالبدی و فرهنگی مختلف ، معانی متفاوتی را در بر می‌گیرد و می‌توان گفت یک سری از تابلوها در زمینه‌ی کالبدی و فرهنگی خاصی است که معنا می‌یابند ، تفسیر می‌شوند و به محیط نیز معنا می‌بخشند. مثلاً رنگ که از ویژگی‌های ظاهری تابلو است در هر فرهنگی معنای ویژه ای دارد به طور مثال در فرهنگ ایران رنگ آبی و در فرهنگ چین رنگ قرمز از اهمیت خاصی برخوردارند.جهت قرارگیری این تابلوها نیز در هر فرهنگی خوانش ویژه ای می یابند (قلعه‌نویی ، محمود و دیگران ، ۳۱:۱۳۹۰). این تابلوها علاوه بر اینکه می‌توانند با طراحی و چیدمان نادرست عامل ایجاد ناهنجاری‌های بصری و تاثیرات منفی شوند ، با یک طراحی درست در رابطه با منظر شهری ، می توانند تاثیرات مثبتی هم بر ظاهر شهرها و از این طریق اعضای یک جامعه داشته‌باشند. به عنوان مثال راپاپورت[۱۳] پیچیدگی را از ویژگی های مطبوع برای برخی فرهنگ‌ها و محیط‌های شهری میداند و معتقد است که از این طریق میزان اطلاعات مفید یک شهر افزایش خواهدیافت (بحرینی ، ۱۳۸۸) بنابراین اگر این تابلوها زمینه‌ساز بروز این پیچیدگی‌ها باشند ، ازین طریق می توانند سرزندگی و پویایی را در محیط‌های شهری افزایش دهند.در جدول شماره۲ به برخی از این پارامترها برای ایجاد فضاهایی

۱۳ Anatol Rapoport (او از متخصصان روسی بود که در مدلسازی ریاضی از تعاملات اجتماعی مشارکت داشت)

با کیفیات متفاوت با بهره‌گیری از مقاله قلعه نوعی اشاره شده‌است (قلعه نوعی و دیگران ، ۱۳۹۰:۳۴).

جدول ۲ قواعد و دستورالعمل‌های عام در خصوص تابلوهای شهری

قاعده	کیفیت‌های ایجاد شده
تنوع در آرایش ، استفاده از رنگ‌های پیش نشین مثل دایره‌ی رنگ‌های قرمز	پویایی و سرزندگی
تنوع رنگی	ایجاد زمینه برای ظهور سلایق افراد
استفاده از فرم و رنگ‌ها با توجه به مفهوم آن در زمینه‌های فرهنگی	ایجاد مسائل فرهنگی و بروز معنا
حضور تضادهای بصری	ایجاد غنای حسی
کاربرد سنجیده‌ی تضادها در یک ساختار بصری منسجم	بروز نظم در بی نظمی
استفاده از المان های تاریخی	ایجادحس هویت

بنابراین در خصوص پرداختن به مساله‌ی زیبایی شناسی و تاثیرات بصری چیدمان شهری تابلوها در وهله ی اول به یک تحقیق جامع در زمینه‌ی مدل‌های شهری ، جامعه شناختی و فرهنگی نیاز است تا سپس ازین طریق پرداختن به مساله‌ی زیباسازی و به تبع آن کاربرد آن در خصوص آموزش بصری ، میسر گردد. علاوه بر این برای دستیابی به پایداری منظر شهری و ایجادحس زیبایی در شهر و انتقال آن به شهروندان ، نیاز به تدوین و رعایت شاخص های تبلیغات محیطی بهینه است. این شاخص ها شامل مؤلفه های کمی و کیفی منظر شهری می شود. مؤلفه های کمی شامل شاخص کالبدی ، پایداری ، عینیت فیزیکی ، امنیت ، تعمیر و نگهداری ، آسایش ، عدم مزاحمت و فرم و گرافیک(بصری فیزیکی) است. مؤلفه های کیفی نیز شامل پویایی و سرزندگی ، رنگ ، مطلوبیت ، مفهوم ، صراحت و ایضاح ، تعلق و غنای حسی ، هویت و مؤلفهٔ تنوع و گوناگونی می شوند(صیاد بیدهندی ، لیلا و دیگران ، ۱۳۹۴:۸) ، و آنچه در نهایت حائز اهمیت است این است که این تابلوها باید در سطح کلی شهر در ارتباط باهم و نیز در ارتباط با محیط شهری یکپارچگی لازم را در ایجاد حس وحدت و هماهنگی دارا باشند. همانطور که کالن[۱۴] منظر شهر را هنر یکپارچگی بخشیدن بصری و ساختاری به مجموعهٔ ساختمان ها ، خیابان ها و مکان هایی که محیط شهر را میسازند و هنر چگونگی برقراری ارتباطات بین اجزای مختلف سازندهٔ کالبد شهر می داند. به نظر می‌رسد بتوان با وضع قوانینی به صورت نظام مند در خصوص طراحی و نصب اینگونه تابلوها با توجه به شرایط موجود در هر شهر اعم از نوع آن در دسته‌بندی‌های تاریخی ، توریستی ، مدرن ، تجاری و ... و با وضع قوانین مشترک ، توسط متخصصان هنر و شهرسازی ، به نوعی بر نصب و طراحی این آثار نظارت داشت به طوری که مانع از بروز ناهنجاری‌های بصری در شهرها گردد و از این طریق تاثیر مستقیمی بر ذائقه ی بصری افراد جامعه بگذارد. برای نیل به این مقصود بررسی تابلوهای شهری در شهرهای مختلف جهان و تطبیق چیدمان شهری با فرهنگ‌های مختلف می‌تواند

۱۴ Thomas Gordon Cullen (معمار بریتانیایی)

بسیار سودمند بوده و در دستیابی به نتیجه‌های مطلوب یاری رساند.

علاوه بر مواردی که در خصوص تاثیر طراحی و چیدمان تابلوهای تبلیغاتی و شهری در افزایش لذت بصری و به تبع آن افزایش آرامش افراد شهر و ارتقاء حس زیبایی‌شناسی آنها عنوان شد ، آگاهی از روش‌های مختلف موجود در جهان و شیوه های گوناگون آموزش شهری مانند تلویزیون‌های شهری جهت پخش فیلم یا رویدادهای ورزشی در مناطق عمومی شهرها که استفاده‌های دیگری غیر از تبلیغات از بیلبوردهای شهری را شامل می شوند ، می‌تواند در مسیر آموش هنری و بصری افراد جامعه و نیز افزایش حس همکاری و مشارکت اجتماعی در آنها موثر واقع شوند. فرهنگ ارائه شده توسط رسانه های جمعی ، به ویژه از طریق فیلم و تلویزیون نشان دهنده مهمترین عامل محیطی است که در کشورهای مختلف از معلمان خواسته شده تا آن را مورد توجه قرار دهند(Watson,۲۰۰۳:۳). به عنوان مثال تحقیقات نشان می‌دهند اکران فیلم در سینماهای فضای باز[۱۵] ، قادر خواهد بود باعث افزایش یادگیری افراد جامعه ، در صورت داشتن ارتباط مناسب مجریان این امر با متخصصین و مراکز آموزشی شوند. این قبیل سینماها همچنین به نشاط و سرزندگی مراکز شهری کمک می کنند و همچنین امکان ایجاد یک کانون قوی شهری را جهت اجتماعات عمومی فراهم می‌نمایند و ازین طریق حتی حس امنیت شهری را بیشتر خواهند کرد. دیدن فیلم‌های آموزنده در اماکن عمومی با ایجاد هیجان و شیفتگی در مخاطبان ، آنها را به فکر کردن ، تشویق همدلی و دلسوزی ، برانگیختن خنده و اشک کرده و آن را به تلخ ترین ، اسرارآمیزترین و بین المللی ترین اشکال هنری تبدیل می‌نماید(Minghela,۲۰۰۵:۷) از این رو تاثیری بسیار فراتر از تماشای آن در فضاهای شخصی در پی خواهد داشت. ولی این مساله به ندرت در شهرهای ایران دیده شده یا شاید هرگز به طور فراگیر دیده نشده است که توجه به آن از طریق ارگان‌های فرهنگی و آموزشی جامعه می‌تواند بسیار در بهبود فرهنگ عمومی و آموزش مسائل مختلف اجتماعی موثر واقع شود.

نتیجه گیری:

از آنجا که هنرها همواره در طول تاریخ بشریت ، علاوه بر کارکرد زیبایی شناسانه دارای نقش کاربردی نیز بوده‌اند ، می‌توان از آنها در جامعه‌ی امروزی که به دلیل توسعه و پیشرفت های سریع صنعتی و رشد جمعیت دچار اغتشاشات فراوان بصری و صوتی و ... گشته است ، به نحوی بهره برد که هم زیبایی لازم جهت ایجاد محیطی آرام برای تعامل شهروندان را فراهم آورند و هم در تماس هرروزه با افراد شهر نقش آموزشی خوبی در جهت بهبود سطح فرهنگی و اجتماعی ایفا نمایند. هنر پس از دوره‌ی مدرن با ورود به فضای شهری و سپس فضای عمومی همواره به دنبال بستری مناسب برای تعامل با شهروندان و مخاطبان ، و بهبود کیفیت حیات مدنی شهر بوده‌است. هنر شهری با ارائه‌ی تصویر ویژه‌ای از سیمای شهر می‌تواند روابط بین مردم را تحت تاثیر قرار دهد و به شهر شخصیت ، یکتایی و کیفیت بخشد و در سرزندگی آن نقش به سزایی داشته باشد. در میان المان‌های شهری از آنجا که نقاشی‌های دیواری و تابلوهای شهری از زبان بصری خاصی برخوردارند که خوانش آنها برای اکثریت افراد

15 Outdoor Cinema

جامعه در محیطهای عمومی میسر است و در نقاط بیشتری از شهر قابل رویت و اجرا هستند می‌توانند تاثیرگذارتر باشند و چنانچه از نظر محتوی و شکل در ارتباط با فرهنگ غالب جامعه طراحی شوند فارغ از هدف اصلی که به عنوان انتقال پیامی خاص در بر دارند ، می‌توانند در وجه شاعرانه یا هنری نیز نقش موثری در زمینه‌ی آموزش هنر به مخاطب عام ایفا نمایند. نقاشی های دیواری در صورتی که با محتوای مناسب ادبی ، فرهنگی ، آموزشی یا تبلیغاتی طراحی شوند و از نظر ظاهری نیز هماهنگی خوبی با محیط‌های شهری برقرار نمایند ، می‌توانند ضمن افزایش زیبایی محیط شهری ، با یادآوری ارزش‌ها و سنتهای بومی ، بیدارسازی حس ملی باعث افزایش میزان همکاری و همدلی افراد جامعه شوند. ذکر نام هنرمندان بزرگ نقاشی و نگارگری ایران در شهرها و نمایشی از آثارشان در فضاهای عمومی نیز می‌تواند در افزایش اطلاعات فرهنگی افراد جامعه موثر واقع شود و اطلاعات خوبی از شرایط تاریخی و فرهنگی کشور مقابل دید مسافران قراردهد و ازین طریق در افزایش توریسم و شناساندن تاریخ پربار این کشور به سایر مردم جهان تاثیرگذار باشد.

تابلوهای تبلیغاتی چنانچه از آرایش خوب و مناسبی در فضای هر شهر برخوردار باشند می توانند در زمینه های مختلف فارغ از اهداف تبلیغاتی خود باعث ایجاد فضاهای متنوعی در شهر شوند. موجبات آرامش بصری را فراهم نمایند ، سبب پویایی شهر شوند و با طراحی درست و استفاده‌ی مناسب از رنگ ، طرح و چیدمان از بی نظمی شهری بکاهند و مردم را نیز به حفظ نظم بیشتر تشویق نمایند و ازین طریق حس زیبایی شناسی افراد جامعه را نیز بهبود بخشند. یا تلویزیون‌های بزرگ شهری با گردآوری مردم در مکان‌های عمومی و پخش فیلم‌های آموزنده ، تاریخی ، هنری و اجتماعی یا رویدادهای ورزشی ، به نشاط و سرزندگی مراکز شهری کمک کنند و همچنین امکان ایجاد یک کانون قوی شهری را جهت اجتماعات عمومی فراهم آورند و ازین طریق حتی حس امنیت شهری را افزایش دهند. در نهایت این محیط است که آدم‌ها را می‌سازد نظم محیطی باعث می‌شود رفتار افراد با هم مودبانه‌تر و محترمانه‌تر شود. از این رو هنر می‌تواند از طریق المان‌های شهری به صورت غیر مستقیم با آموزش‌های مناسب ، محیطی بهتر و افرادی از لحاظ ذهنی آرامتر ، منظم تر ، فداکارتر و با اطلاعات بالاتری به وجود آورد.

منابع:

کتاب:

احمدی ، بابک ، حقیقت و زیبایی ، نشر مرکز ، تهران ، چاپ بیست و ششم ، ۱۳۹۲.

آدامز ، لوری ، ترجمه علی معصومی ، روش شناسی هنر ، انتشارات چاپ و نشر نظر ، تهران ، ۱۳۹۲.

انصاری ، مهدی ، مبانی نظری هنر ، انتشارات آیندگان ، ۱۳۹۵.

حسینی ، سید علی. اصول و مبانی برنامه‌ریزی شهری و روستایی ، انتشارات دریای دانش ، رشت ، چاپ اول ، ۱۳۹۰.

شمخانی ، محمد ، فرهنگ‌نامه ی هنر(مروری بر مهمترین ، مبانی ، مفاهیم ، اصطلاحات و اطلاعات هنرهای دیداری ، شنیداری و نمایشی) ، نشر طلایی ، تهران ، ۱۳۹۶.

عامری ، حمیدرضا ؛ زند ، صابر ، تاریخ شهر و شهرسازی در جهان ، هنر و معماری دانشگاه پیام نور.

کالن ، گوردون ، منظر شهری ، انتشارات دانشگاه تهران ، مهرماه ۱۳۹۵.

کرامتی ، محسن ، فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی ، تهران ، چکامه ، ۱۳۷۰.

گئورگی ، گپس ، زبان تصویر ، ترجمه ی فیروزه مهاجر ، ناشر سروش ، ۱۳۹۲.

لینچ ، کوین ، سیمای شهر ، انتشارات دانشگاه تهران ،۱۳۸۵.

مقالات فارسی

بلخاری ، حسن ، نقش اخلاقی هنر در تعالی فرهنگی ، راهبرد فرهنگ ، شماره‌ی ۱و ۱۱ ، تابستان و پاییز ۱۳۸۹.

زنگی ، بهنام ، روایت منظر در دیوارنگاری ، ویژه نامه منظر ، شماره ۳۵ ، تابستان ۱۳۹۵.

زنگی ، بهنام ؛ آیت‌اللهی ، حبیب الله ؛ فهیمی‌فر ، اصغر ، بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران ، فصلنامه‌ی نگره ، ۱۳۹۱.

صیاد بیدهندی ، لیلا ؛ رسولیان ، سارا ، تحلیل و بررسی تأثیر بیلبوردهای تبلیغاتی بر منظر شهری شهر لاهیجان ، بر مبنای ضوابط و مقررات پیشنهادی سامان دهی تابلوهای شهری در ایران با روش تحلیل سوات ، پژ.هش‌های جغرافیای برنامه‌ریزی شهری ، شماره‌ی ۱ ، ۱۳۹۵.

طالبی ، ابوتراب ، مفهوم و ویژگی‌های ارزش ، رشد آموزش علوم اجتماعی ، شماره ۳۰ ، ۱۳۸۵.

قلعه‌نویی ، محمود ؛ بهرامیان‌آرمین ؛ مدنی ، فروغ ، نقش تابلوهای تبلیغاتی فروشگاهها در تغییر شکل منظر شهری ، نشریه‌ی مطالعات تطبیقی هنر ، شماره‌ی دوم ، پاییز و زمستان ۱۳۹۰.

کفشچیان مقدم ، اصغر ؛ رویان ، سمیرا ، بررسی دیوارنگاری معاصر تهران (قبل و بعد از انقلاب) ،

نشریه‌ی هنرهای زیبا ، شماره‌ی ۳۳ ، بهار ۱۳۸۷.

محمدزاده ، مهدی ؛ شریفیان ، شکیبا ، ؛ مهرآیین ، مصطفی ، هنر در خدمت گفتمان نوسازی: مطالعه موردی نقاشی عثمانی از اواخر امپراطوری تا استقرار جمهوری ، هنرهای صناعی اسلامی ، شماره‌ی ۱ ، پاییز و زمستان ۱۳۹۵.

مشیری ، رحیم ؛ رجبی ، آزیتا ؛ جعفرنژاد ؛ سیده فضه ، جایگاه عرصه های عمومی و همگانی در ایجاد هویت در شهرهای جدید ، فصلنامه‌ی جغرافیایی سرزمین ، شماره‌ی ۳۰ ، تابستان ۱۳۹۰.

سجودی ، فرزان ؛ کاکه‌خوانی ، فرناز ، تعامل سیلان نشانه‌هاو هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر ، زیبا شناخت ، شماره‌ی ۱۹ ، ۱۳۸۷.

Minghela, Antony, 2005, The impact of local cinema overview, British film institute.

Watson, Robert, 2003, Film and television in education: an aesthetic approach to the moving image, the falmer press.

سایت‌های اینترنتی

http://zibasazi.ir/fa/commentarticle/item , 20 octobr, 2019

Abstract

Because the development of the societies and the disturbances caused by the problems of urbanization have created serious problems in modern human life, it seems that with the desire of all human beings for beauty, art can be used to solve these problems. Researches show that art in the form of visual language can play a very effective educational role, as Cullen sees visual literacy as a language which the main purpose of urbanization is to improve it to enhance common understanding among the people. Therefore attention to the visual elements of the urban furniture that are in direct contact with most people in the community can help to educate people in many different fields. For example murals, billboards and urban TVs can be helpful in enhancing the sense of cooperation between people, social values and ethical issues if they appropriate in content and execution and they can also reduce the visual disturbance of the environment. This research studies the murals and billboards in cities according to their educational roles, in descriptive and analytical way and in which information was collected through library method and personal observation. The research seeks to address the importance of the educational role of art in non-specialized environment, in this way it will identify the shortcomings of the current conditions of Iran society and provide solution to them.

Keywords: Urban Arts, Practical Art, Mural, Advertising Billboard, Urban TV.

زیبایی شناسی پراگماتیستی، زیست بوم و هنرهای جدید

(مطالعه موردی زیست بوم)

(نویسنده مسئول) مجتبی دهقان شاعر ، نویسنده و منتقد هنری ، یزد ، ۰۹۱۳۵۲۲۰۰۷۹ ،
soovashoon@gmail.com

نیلوفر صالحی ابرقویی ،کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی ،کارشناس نوازندگی موسیقی ایرانی ،
۰۹۱۳۲۵۲۳۵۰۸ ،
salehiniloofar@yahoo.com

چکیده:

هنرهای جدید با در نظر گرفتن عناصری در زندگی بشر که پیش از این آنها را هنر قلمداد نمی کردند و به حاشیه رانده شده بودند ، با رویکردی حاصل از جامعه ای متکثر و نگاه از پایین به بالا ، هر نوع مرکزگرایی را در هنر امروز به تحلیل می برد. هنر محیطی به عنوان شاخه ای از هنرهای جدید می کوشد تا رابطه مخاطب با محیط را بهبود ببخشد و از خلال این رابطه او را متوجه مسائل زیست محیطی اطرافش نماید و در مسیر احیا و بازسازی محیط های آسیب دیده قرار دهد. در نظر دیویی ، کل هنر محصول تعامل بین موجود زنده و محل زندگی اوست. این ساختار ذاتی فیزیولوژیک ، منحصر به طبقه‌ی هنرمند نیست. دریافت‌کننده هنر نیز باید احساسات و نیروهای طبیعی خود و نیز پاسخ‌های حسی و اندامی خود را با آن درآمیزد تا بتواند هنر را درک کند ؛ و این در نظر دیویی به معنی بازسازی چیزی همچون هنر در تجربه زیبایی شناختی است .دیویی در پی بازیابی پیوند تجربه زیباشناختی با فرآیندهای معمول زندگی است نکته مهم آن است که زندگی در محیطی جریان دارد ، آن هم نه صرفا در آن محیط بلکه به موجب آن ، به واسطه تعامل با آن. زندگی و سرنوشت موجود زنده در گرو بده بستان‌های او با محیط خویش است آن هم نه به وجه بیرونی ، بلکه به درونی‌ترین صورت. در همین راستا یزد به عنوان یکی از مهمترین شهرهای فلات مرکزی ایران با ویژگی های منحصر به فرد جغرافیایی خود است که در طول تاریخ همواره چه در معماری و چه در هنرهای بومی نمونه بارز همزیستی طبیعت و هنر بوده است و یکی از مهمترین مناطقی ست که می تواند بستر مناسبی برای اجرای هنر محیطی و هنر جدید باشد. دراین مقاله با روش توصیفی-تحلیلی تلاش شده است که با استفاده از رویکردهای زیبایی شناسی پراگماتیستی و زیست محیطی دو پتانسیل شهری یزد ، یعنی بادگیر و دخمه را که می تواند جایگاهی ویژه بعنوان عناصر منطقه ای یزد باشد را مورد بررسی قرار دهد. به نظر می رسد بادگیر و دخمه دارای پتانسیل های زیست محیطی ، کارکردگرایانه(پراگماتیستی) مناسبی برای هنرهای جدید باشند.

کلید واژگان:

هنرجدید ، پراگماتیسم ، هنر حاشیه شده ، هنر محیطی ، زیست بوم یزد

مقدمه

از دیدگاه نظری ، زیبایی شناسی در دو دهه آخر قرن بیستم و دهه های اولیه قرن بیست و یک ، دستخوش تحولات عظیمی در حوزه های برخورد با اثر بعنوان محصولی جامعه شناختی و ارتباط بویژه آن با جامعه شده است. این ارتباط که بصورت دیالکتیکی با تحولات تئوریک نظریات جامعه شناسی و تحولات اجتماعی ارتباط داشته است زمینه های جدیدی را در بررسی آثار هنری درپی داشته است که در جاهایی می تواند ما را به هویت هنرهای جدید راهنما باشد.

زیبایی شناسی پراگماتیستی ، و زیبایی شناسی زیست محیطی دو رویکرد مهم در عرصه شناخت ریشه های هنرهای جدید را چه برای هنرمند و چه برای منتقدان فراهم کرده است. هر سه این رویکردها دارای اشتراکاتی مهم و اساسی هستند که زمینه های تحلیل های متفاوت و در عین حال مشترکی را درباره اثر هنری ممکن می سازند. تاکید این سه دیدگاه به زمینه های زیستی هنرمند در قالب نظریات متفاوت ، مقدمه ایست برآنچه که هنرمند را وادار می سازد از تعاریف سلب و پیش تعریف شده هنر مدرن فاصله بگیرد و به زندگی به عنوان پایه و اساس ایجاد یک اثر نگاه کند.

تمامی این مباحث ما رابه این سمت سوق خواهد داد که هنرمند در هر زمینه بومی و اجتماعی چه برخوردی را می تواند با هویت خود و بازتاب آن در اثر هنری اش داشته باشد؟ و همچنین این پرسش مطرح می شود که زیبایی شناسی در هنرهای جدید چگونه می تواند در مطرح سازی مفاهیم هویتی مانند ویژگی های جغرافیایی ، جنسیت و هرآنچه برسازنده تعامل هنرمند با محیط اطرفش است را .یاری رسان باشد و او را در عرضه محصول هنر جدید راهنمایی کند.

پرسش دیگری که مطرح می شود اینست که چه عناصری در محیط اطراف هنرمند می تواند در اثر هنری حضور یابد و آن را ارتقا بخشد و به هویتی بازتاب یافته در مدیومی جهانی تبدیل سازد؟

در این مقاله ابتدا به تعریف زیبایی شناسی خواهیم پرداخت و سپس مبحث زیبایی شناسی پراگماتیستی به عنوان یکی از مهمترین ریشه های هنرهای جدید و از بسترهای تحول در نقد و بررسی هنر مدرن مورد بررسی قرار می گیرد.

. با توجه به اشتراکات مهم این زیبایی شناسی با هنر زیست محیطی به تعریف هنر زیست محیطی ، تاریخ و همین طور ریشه های فلسفی آن می پردازیم و در ادامه به عناصر شهری یزد به عنوان بستری مناسب در راستای استفاده از طبیعت از هر دو منظرگاه پراگماتیستی و زیست محیطی پرداخته می شود و به ظرفیت های مناسب آن برای هنرهای جدید اشاره می گردد و در پایان به نتیجه گیری خواهیم پرداخت.

ضرورت پرداختن به ابعاد زیبایی شناسی هنرهای جدید هر روز بیشتر احساس می شود و اهمیت شناخت آن را دوچندان می کند.

زیبایی شناسی:

واژه یونانی Aisthetikos به معنای ادراک حسی بود و واژه Aistheta به معنای مورد ادراک حسی ،

یا به زبان ساده تر چیز محسوس. این تبار اصطلاح Estheique است که امروز در تمام زبان های اروپایی به کار می رود ، و پیدایش آن به سال های ۵۸-۱۷۵۰ می رسد مه فیلسوفی آلمانی الکساندر گوتلیب بومگارتن آن را در کتابی به همین نام به کار برد. او در کتابش ، که در دو مجلد و ششصد صفحه منتشر شد ،نسبتی میان آگاهی زیبایی شناسی آدمی و ادراک حسی او زیبایی قائل شد.(احمدی ،۱۳۹۵: ۲۰)

«در مطالعات زیبایی شناختی ، پیشگامان ارسطو از طرفی فیلسوفان(گرگیاس ، دموکریتوس و افلاطون) و از طرفی دیگر هنرمندان(کسانی که قوانین اثر هنری را بر اساس موضوع هنرشان تنظیم و تدوین کردند) بودند اما پیش از او کسی زیبایی شناسی را اینچنین نظامند نکرده بود ، به تعبیر کانتی ، او بود که زیبایی شناسی را به مسیر امن دانش سوق داد.» (تاتارکوویچ ،۱۳۸۹: ۴۵)

«استتیک (نظریه هنر آزاد ، آیین آگاهی فرودست ، هنر زیبا اندیشیدن ، هنر قیاسی خرد) همان علم آگاهی محسوس است.»(احمدی ، ۱۳۹۵: ۲۱)

واژه استتیک در قرن هیجدهم به معنای شناخت حاصل از راه حواس ، یعنی همان معرفت حسی به کار گرفته می شد. بومگارتن « از این واژه در اشاره به ادراک زیبایی به کمک حواس به ویژه در هنر ، بهره جست. کانت با کاربرد این واژه در احکام زیبایی شناختی در هردو عرصه هنر و طبیعت به آن جانی تازه بخشید»(آلن گولدمن ، ۱۳۸۹: ۱۳۵) دامنه این مفهوم در ادوار متاخر بار دیگر گسترده تر شده است. اکنون این واژه را نه تنها در توصیف داوریها یا ارزیابیها که در مورد ویژگی ها ، نگرشها ، تجربه و لذتیا ارزش نیز به کار می گیرند و دیگر آن را به زیبایی صرف محمدود نمی سازند. قلمرو امر زیبا دیگر از مرز حسن التذاذ زیبایی شناختی آثار هنری گذشته است: اکنون می توان از طبیعت نیز درکی زیبایی شناسانه داشت اما فهم ماهیت این ادراک و ویژگی های مرتبط با آن راهی طولانی برای فهم چگونگی ارزیابی آثار هنری و علت ارزش آنها پیش رویمان گشوده است. بحث حاضر بیشتر بر ویژگیها و تجربه زیبایی شناختی و این که آیا در ادراک چنین ویژگیهایی یا در ایجاد چنین تجربه ای نگرشی خاص دخیل است یا خیر متمرکز خواهد بود.

در فرهنگ اصطلاحات فنی و نقادانه فلسفی لالند زیبایی شناسی به دو معنا تعریف شده است « ۱. هرآنچه به زیبایی مرتبط می شود ، و هرآنچه منش زیبایی را تعریف می کنند. ۲. علمی که موضوعش داوری و ارائه حکم باشد درباره تفاوت میان زیبا و زشت.»(احمدی ، ۱۳۹۵: ۲۵).

هنر حاشیه شده

در مباحث زیبایی شناسی پست مدرنیستی همواره به این نکته اشاره می شود« که هنرمدرن ، در جایگاه تحکیم هنر موزه ای خود سعی بر به کنار زدن انواع هنرهایی دارد که به هنرهای مردمی و دارای کارکرد در زندگی ، شهرت دارند. صنایع دستی هر منطقه ، کارکردهای معمارانه و حجم های منحصر بفردی که جایگاه ویژه ای در مراسم و آیین های مذهبی هر منطقه دارند را از مسند هنر به زیر می کشد وخود را بی کم و کاست با تعریف هایی مشخص بر جای آن می نشاند. در همین رویکرد تمام چیزهایی که در زندگی بشری همراه با کاربرد هنری ، دارای کارکردی انسانی است از ذیل تعریف هنر به کنار کشیده می شودو چند رشته مشخص با مصالح ، بزار و رویکردهای مشخص تعریف مفهوم هنر را بر دوش می کشد.

به همین صورت نیز هست که مفهوم زیبا تنها درباره آثار هنری مشخصی اطلاق می شود که به تعاریف استاندارد هنر مدرن پایبند باشند واز آن تخطی نداشته باشند. صنایعدستی ، هنرهای خانگی و زنانه ، آیین ها و مراسم مذهبی جزو همین آثار هنری ای هستند که از تعاریف هنر مدرن خارج بودند و دیگر نمی شد آنها را ذیل مفهوم "اثر هنری" یا " امرزیبا" دسته بندی کرد. در واقع هنر پست مدرنیستی با تاکید بر همین آثار و ایجاد دیدگاهی جدید درباره این نوع از هنر است که مفهوم جدیدی از هنر ارائه می دهد که دارای شمول بیشتر و کامل ترینسبت به هنر مدرن است.. در واقع هنر جدید قصه دارد و دیدگاه کاملتری به هنر دارد که بتوان ذیل آن انواع هنرهایی که از مرکزیت توجه به عنوان اثر هنری کنار رفته اند ، را به مرکزیت بازگرداند و مفهوم هنر را توسعه ببخشد. در واقع مراد استفاده از "حاشیه شدگی" در برابر مفهوم مرکز محور هنر مدرن قرار می گیرد که تا پیش از این در مرکزیت تعریف از هنر قرار می گرفت و دیر انواع هنر در حاشیه آن تعریف می شدند»(قراچه داغی ، ۱۳۸۴: ۸۵)

زیبایی شناسی پراگماتیستی

جان دیویی یکی از فیلسوفان مکتب پراگماتیست جنبشی با ریشهٔ آمریکایی در کنار ویلیام جیمز و چارلز سندرس پیرس است. این جنبش در سده‌های نوزده و بیست میلادی در آمریکا نضج گرفت و در کل شیوه‌ای در تقابل با ایده-الیسم و کاوش‌های عقلی محضی بود که به‌زعم آن‌ها برای انسان فایده‌ای در بر نداشت. این رویکرد خود معتقد به نگاهی نتیجه‌باورانه به نظریه و کاوش‌های نظری به قصد کمک برای حل مسائل انسانی است ؛ از آنجا که ، «پراگماتیسم ، مخصوصاً روشی است برای حل یا ارزش‌یابی مسائل عقلی ، و نیز نظریه‌ای است در باب انواع شناسایی-هایی که ما قابل و مستعد تحصیل و اکتساب آنها هستیم.» (پاپکین ،۱۳۹۱:۵۲۱به نقل ازشوسترمن) در واقع ، پراگماتیسم شکلی از تجربه‌گرایی است. معنای کلمه پراگماتیسم در درجه نخست به برداشت خاصی از حقیقت مربوط می‌شود ، به این معنی که یک نظریه هنگامی می‌تواند درست شمرده شود ، که کارایی داشته باشد و فی‌المثل از نظر اجتماعی کارآمد و مفید باشد. (کاپلستون ، ۱۳۷۵: ۳۸۸به نقل ازشوسترمن)

یکی از اساسی ترین ویژگی های زیبایی شناسی دیویی طبیعتگرایی آن است. عنوان اولین فصل کتاب هنر به مثابه تجربه ، موجود زنده است و این فصل و تمام فصول بعدی کتاب وقف مستحکم کردن پایه های زیبایی شناسی در نیازهای طبیعی ، ساختار ، و فعالیتهای سازواره (ارگانیسم) انسان شده است. دیویی در پی «بازیابی پیوند تجربه زیبایی شناختی با فرایندهای معمول زندگی» (دیویی ۱۶: ۱۹۸۷) است. درک زیبایی شناختی باید بدون انقطاع با ریشه های هنر و زیبایی در « کارکردهای اساسی و حیاتی» آغاز شود ؛ همان «مشترکات زیستی» انسان با « پرندگان و حشرات». (آیزنبرگ ۱۲۸: ۱۹۸۷ به نقل از شوسترمن) از منظر دیویی ، پراگماتیسم روش تحقیق تجربی است که به همه حوزه‌های انسانی گسترده شده است. از این رو جان دیویی واژه ابزارگرایی۱۲ را به کار میبرد ، چرا که تاکید اصلی پراگماتیسم بر روش و دیدگاه است. این واژه تاکید بیشتری بر جنبه‌ی روشی دارد. نیز در این روش «تجربه» را اصل قرار داده و تفکر ، ایده‌ها و نظریه‌ها را به عنوان وسایلی برای توافق و تطابق یک ارگانیسم با محیط خود تفسیر می‌کند (خاتمی ، ۱۳۸ ، ۹۸-۹۹ ....)او با تالیف کتاب هنر به مثاب ، سه تجربه۱۳ در سن ۷۲ سالگی توانست به بسیاری از مسائل زیباشناسی مدرن از منظر پراگماتیسم

اهتمام ورزد. چنانکه ریچارد شوسترمن۱۴ می‌نویسد: «در زیبایی شناسی انگلیسی- امریکایی هیچ اثری وجود ندارد که بتوان آن را از حیث گستردگیِ قلمرو ، جامعیت ، استدلال و قدرت نفوذ ، با کتاب هنر به مثابه تجربه ، اثر جان دیویی مقایسه کرد» (شوسترمن ، ۱۳۸۹) « در نظر دیویی ، کل هنر محصول تعامل بین موجود زنده و محیط زندگی اوست ، اثدپذیری و کنشی که متضمن سازماندهی مجدد نیروها ، کنشها ، مواد و عناصر است. گرچه هنرهای انسانی معنویت بیشتری یافته اند زیربنای زیستی به عنوان عامل تسریع و زیربنای عمیق به جای خود باقی است.» و این منبع محافظ نیروهای عاطفی هنر است که موجب تقویت زندگی می شوند(آیزنبرگ ۱۲۸:۱۹۸۷ به نقل از شوسترمن) (این ساختار ذاتی فیزیولوژیک منحصر به طبقه هنرمند نیست. دریافت کننده هنر هم باید احساسات و نیروهای طبیعی خود و نیز پاسخهای حسی و اندامی خود را با آن درآمیزد تا بتواند هنر را درک کند ؛ و این در نظر دیویی به معنی بازسازی چیزی همچون هنر در تجربه زیبایی شناختی است.» (شوسترمن ، ۱۳۸۹: ۷۵) دیویی غالبا فلسفه‌اش را به اصالت «طبیعت تجربی ، یا اصالت تجربه طبیعی» تعبیر می‌کند. به اعتقاد او: «تجربه در کل تعامل است ، درهم کنشی دایمی وپایدار ، روندی آمیخته با عمل ، رابطه‌ای بین ارگانیسم و محیطش» (کاپلستون ، ۱۳۷۵: ۳۸۸ به نقل از شوسترمن)در نظر دیویی ، کل هنر محصول تعامل بین موجود زنده و محل زندگی اوست. این ساختار ذاتی فیزیولوژیک ، منحصر به طبقه‌ی هنرمند نیست. دریافت‌کننده هنر نیز باید احساسات و نیروهای طبیعی خود و نیز پاسخ‌های حسی و اندامی خود را با آن درآمیزد تا بتواند هنر را درک کند ؛ و این در نظر دیویی به معنی بازسازی چیزی همچون هنر در تجربه زیبایی شناختی است (شوسترمن ، ۱۳۸۹ ، ۷۵ به نقل از شوسترمن). دیویی در پی بازیابی پیوند تجربه زیباشناختی با فرآیندهای معمول زندگی است. چنانچه هنر می‌تواند طیف وسیعی از فعالیت‌ها را شامل شود. هنر مرز نمی‌شناسد و ممکن است همه‌ی ساحت تجربه‌ی آدمی را در برگیرد. بر این مبنا آبیاری گل وگیاهان ، مرتب کردن رختخواب و بازی فوتبال را می‌توان هنر تلقی کرد چرا که عامل ایجاد شور و هیجان‌اند و زندگی را زیبایی شناسانه می‌کند (دیویی ، ۱۳۹۱: ۱۳ به نقل ازشوسترمن) « بخشی از طبیعتگرایی ارضای طبیعی نیازهای خود است» (دیویی ، ۱۹۸۷: ۱۲۲ به نقل از شوسترمن) دیویی بر این مطلب تاکید دارد که هدف هنر"کمک به کلیت موجود زنده با نیروی حیاتی یکپارچه ان است" و "موجود زنده" خواستاریویی ب نکته مهم آن است که زندگی در محیطی جریان دارد ، آن هم نه صرفا در آن محیط بلکه به موجب آن ، به واسطه تعامل با آن. زندگی و سرنوشت موجود زنده در گرو بده بستان‌های او با محیط خویش است آن هم نه به وجه بیرونی ، بلکه به درونی‌ترین صورت. زندگی خود مرکب از مراحلی است که در آنها موجود زنده از قافله چیزهای پیرامونش عقب می‌افتد و سپس- خواه از طریق کوشش خواه به واسطه تصادفی خجسته — همگامی‌اش با آنها را باز می‌یابد. به نقل از. مقالات پژوهشی فلسفه هنر سایت تندیس | جنبش مینیمال آرت و پراگماتیسم دیویی/جنبش مینیمال آرت در پیوند با زیباشناسی جان دیویی | قسمت چهارم/پرونده هنر بی‌فکر و هنر بافکر/سایت تندیس به قلم نویسنده مخاطب آذر امامی...)

پیوستگیها در مقابل دوگانگی ها

دیویی می کوشد برتری سنتی علم در مقابل هنر را ، نه فقط از طریق واژگون کردن این برتری بلکه با انکار اینکه اصولا ثنویتی بین آنها برقرار است ، ابطال کند. دیویی اصرار می ورزد که " علم قسمی از هنر است" زیرا "کیفیت زیبایی شناختی ... شاید ذاتا در کاری علمی موجود باشد" و هر دو قلمرو به نحو یکسان چنان در خدمت ما قرار می گیرد که می توانیم در تجربه های خود نظم و انسجام برقرار کنیم(دیویی ،۱۹۲۹ : ۳۵۸ به نقل از شوسترمن) نظریه پیوستگی بنیادی دیویی مانند مفهوم زمینه عمومی دریدا در پی درهم شکستن حصار ثنویت ها و تمایزهای خشک و قاطعی است که تخیل خلاق را به نابودی کشانده وباعث از هم گسستگی تجربه فردی و حیات اجتماعی شده است. وی می کوشد پیوندی میان جنبه های گوناگون تجربه و فعالیت انسانی برقرار سازد ، پیوندی که ابتدا به واسطه تفکر جزء نگر و مقوله ساز از هم گسسته شده بعد در نهادهای تخصصی و تفکیک کننده بی رحمانه تکه تکه می شود ، نهادهایی که چنین تفکر خشک و از هم گسسته ای را تثبیت و تقویت می کنند. در این حوزه ها دیویی بر آدورنو و فوکو تقدم دارد. جریان عادی زندگی است ،» بخشی از کوشش او برای درهم شکستن وضعیت خفقان بار « مفهوم منفک هنرهای زیبا» (دیویی ، ۱۹۷۸: ۱۴ به نقل از شوسترمن) است آن ایدئولوژی مستحکم نهادینه شده قدیمی و فلسفی امر زیبا که هنر را اکیدا از زندگی واقعی جدا می کند ، و آن را به «قلمروی متمایز» از قبیل موزه ، تئاتر و سالنهای موسیقی می برد(همانف ۱۹۸۷: ۹ به نقل از شوسترمن)

زیبایی شناسی پیوسته نگر و کلگرای دیویی ، در هر حال ، نه فقط دوگانگیهای هنر- علم و هنر- زندگی را برهم می زند ، بلکه بر پیوستگی بنیادی انبوهیی از مفاهیم دوگانه ثنویتهای سنتی و تمایزهای نوعی سنتی تاکید می ورزد که تمایز حاد آنها بسیارزیی شناسی طبیعت باورانه دیویی که در پی «بازیابی پیوستگی تجربه زیبایی شناختی بی از مباحث زیبایی شناسی فلسفی را به وجود آورده است: فرم/ محتوا ، هنر ناب/ابزاری ، فرهنگ والا/عامه ، هنر مکانی/ زمانی ، هنرمند/مخاطب تنها مشتی نمونه خروارند. در اینجا مجال آن نیست که انتقاد او را بر تمام این دوگانگیها و تمایزهای حاد مورد حث قرار دهیم ، و نیز مجال آن نیست که خویشاوندی اندیشه او را با اسخت شکنس و پسامدرنیسم و تضاد رشه دار آن را با زیبایی شناسی تحلیل بررسی کنیم. زیبایی شناسی تحلیلی که در جستجوی روشنگری ، نوعا حامی «متمایز کردن بی رحمانه»(پاسمور ، ۱۳۵۴ به نقل از شوسترمن) است پیوند نزدیکی با تقسیم بندیهای دقیق و منظم و سیستم های انتقادی دارد (شوسترمن۱۹۹۲ و ۱۹۸۶: ۷۷) ما بااگر شکاف بین موجود زنده و محیط بیش از حد گسترش یابد ، موجود زنده می‌میرد. زندگی وقتی رشد پیدا می‌کند که تعارضی موقت فرصتی می‌شود برای گذار به توازن گسترده‌ترِ نیروهای موجود زنده با نیروهای شرایطی که این موجود در آن به سر می‌برد. این نکات پیش و پا افتاده زیست شناختی در همین حد باقی نمی‌مانند ؛ آن ها به ریشه‌های امر زیبایی شناختی در تجربه راه می‌برند. هنرمند از آنجا که به آن مرحله تجربه که اتحاد در آن حاصل می‌شود توجه خاصی دارد ، از لحظات مقاومت و تنش نمی‌پرهیزد. بلکه آن‌ها را که وحدت یافته و تام است به سطح آگاهی جاری در می‌آورد(دیویی ، ۱۳۹۱: ۱۳ به نقل ازشوسترمن).

محک تجربه

زیبایی شناسی تحلیلی که تحت تاثیر آرمان علم مورد توجه واقع شده بود تن به ارزیابی و اصلاح نمی داد. هدف آن تحلیل و توضیح مفاهیم تثبیت أه و نقد هنر بود ، و نه تجدید نظر و اصلاح آنها ؛ تهیه گزارش صحیح از مفاهیم هنر و نه تغییر دادن آنها. در تقابلی آشکار ، زیبایی شناسی دیویی طالب حقیقت برای حقیقت نیست بلکه در پی تجربه های غنی تر و ارضاکننده تر است. از دیدگاه پراگماتیستی جان دیویی ، این تجربه است ئ نه حقیقت که حرف اول را می زند. هدف نهایی همه تحقیقان ، چه علمی چه زیبایی شناختی ، خود شناخت نیست بلکه هدف تجربه بهتر یا ارزش تجربه شده است ، و دیویی بر «بی واسطه بودن تجربه زیبایی شناختی و ارزش تجربه شده آن تاکید می کند(دیویی ، ۱۹۸۷: ۲۹۴ به نقل از شوسترمن) از اینجا نظریه او در مورد برتری امر زیبا شکل می گیرد: « کسب لذت بی واسطه» از تجربه فعال هنر « اوج طبیعت است ، که علم و حقیقت خدمتگزار آن هستند»(همان: به نقل از شوسترمن) پس به این نتیجه می رسیم که ارزشهای زیبایی شناختی نمی توانند به کمک نظریه های زیبایی شناختی یا انتقادی همواره ثابت بمانند بلکه باید دائما آزموده شوند و چه بسا به موجب تجربه های متغیر دگرگون شوند(همان: ۳۲۵و ۱۱۰ و ۱-۱۰۰ به نقل از شوسترمن)

جان دیویی در فصل سوم کتاب هنر به مثابه تجربه ، با عنوان "به دست آوردن تجربه‌ای واحد" ، از دو قسم تجربه سخن می‌گوید: «تجربه‌ای خام و ناقص ، نیز در مقابل آن تجربه‌ی واحد و کامل. او غالبا تجربه‌ها را تجربه‌ای خام دانسته است. چرا که چیزها تجربه می‌شوند چنانچه وحدتی در کار نیست. آنچه مشاهده می‌کنیم با آنچه می‌اندیشیم در تعارض است و نیز آنچه می‌خواهیم با آنچه به دست می‌آوریم ، و این تعارضات از جهت مزاحمت‌های بیرونی و سستی درونی است. حال آنکه وقتی ماده یا موضوعی که تجربه می‌شود راهش را تا انتها طی می‌کند ، به تجربه‌ای واحد دست می‌یابیم و به گفته او: « آن گاه __و تنها آن گاه __ است که این تجربه در درون جریانِ کلیِ تجربه ، یکپارچه می‌گردد و از تجربه‌های دیگر متمایز می‌شود. کاری به طرزی رضایت‌بخش به انجام می‌رسد. مسئله‌ای راه حل پیدا می‌کند ، بازی ای انجام می‌گیرد ، وضعیتی اعم از غذا خوردن ، شطرنج بازی کردن ، گفتگو کردن ، کتاب نوشتن یا شرکت در مبارزه‌ای سیاسی چنان تکمیل می‌شود که پایان آن نقطه اوج است نه انقطاع. چنین تجربه‌ای یک کل است و دارای کیفیت تفرد بخش و خود بسندگی خاص خود» (دیویی ، ۱۳۹۱:۵۹-۶۰ به نقل از شوسترمن). هر تجربه‌ای خواه کم اهمیت ، خواه پر اهمیت با کششی آغاز می‌شود ؛ حرکتی که کل موجود زنده رو به بیرون و رو به پیش ، انجام می‌دهد. کشش ، احتیاج مبرم موجود زنده است به غذا ، به تمایز از واکنش‌های زبان و لب‌ها که در عمل بلعیدن دخیلند ، روی کردن کل بدن به سمت نور است ، چونان گیاهان که دوستدار آفتابند و کشش همان مرحله آغازین تجربه ی کامل است (همان:۹۳ به نقل از شوسترمن)تجربه‌های واقعی آن چیزی هستند که وقتی به یادشان می‌آوریم می‌گوییم «عجب تجربه‌ای بود»که یا دارای اهمیتی بسیارند ، به طور مثال ، فاجعه‌ای که در یک قدمی آن بوده‌ایم ، یا دارای اهمیتی کم ، چون خوردن غذایی در یکی از رستوران‌های پاریس. به باورِ دیویی ، اوج چنین

تجربه‌ای در اثر هنری است. «در اثر هنری ، همه عناصر متخاصم ، مانند خودانگیختگی و ضرورت ، به قاعدگی و طرفگی ، پایان یافتن و آغاز کردن» در می‌آمیزند و با سازگاری و وحدتشان ، احساس تجربه بودن شکل می‌گیرد»(شایگان فر ، ۱۳۸۶: ۶۷)

آمیختگی هنر و زندگی

نتیجه مهمتر و جذاب تر معیار تجربی هنر این است که «مفاهیم زیبایی شناختی ، از جمله مفهوم خود هنر ، اگر نتوانند موجب به وجود آمدن بهترین تجربه شوند صرفا جنبه ابزاری پیدا کرده باید مورد ارزیابی و تجدید نظر قرار گیرند. این مطلب توجیه کننده کوششهای آشکار دیویی است برای آن که نظریه زیبایی شناسی اش فهم ما را از هنر و امر زیبا بیخ و بن اصلاح کند ، کوششی که میانه ای با زیبایی شناسی تحلیلی ندارد که اوصلا دارای روحیه های ایجابی و روشنگرانه است. در حالی که زیبایی شناسی تحلیلی تابع سنت مدرن و رمانتیک دفاع از ارزش و استقلال هنر از طریق یکی کردن مفهوم هنر با مفهوم هنر فاخر (و والایی و عظنت آن) بود ، دیویی بر این سنت نخبه گرا تاسف می خورد و با انگ «مفهوم موزه ای هنر» (دیویی ، ۱۹۸۷: ۱۲ به نقل از شوسترمن) و «مفهوم گنگ هنر زیبا» (همان ، ۹۰ به نقل از شوسترمن)به آن تاخت. « انگیزه اصلی او در مخالفت با چیرگی معنویت بر هنر ملاحظات هستی شناختی پیوستگی و ظهور طبیعی نبود ، بلکه هدفی ابزاری بود: بهبود تجربه های بی واسطه ما از طریق دگرگونیهای فرهنگی و اجتماعی در جایی که هنر می بایست برای عموم مردم غنی تر و ارضاکننده تر باشد ؛ زیرا هنر باید به حیاتی ترین علائق مردم نزدیک باشد و هرچه بیشتر با زندگی آدمها درآمیخته شود. مقوله بندی و قداست بخشی به هنر به منزله قلمروی متمایز و رفیع که بر پایه غایتی دور و دست نیافتنی بنا شدهف و هیچ رابطه ای با دیگر مصالح و اهداف تلاشهای انسانی برقرار نکرده ، هنر را از زندگی بسیاری از ما انسانها دور نگه داشته و لذا موجب تضعیف کیفیت زیبایی شناختی زندگی ما شده است. هنر پیش از هرچیز از چیرگی معنویت زیان دیده است ؛ و این مقوله بندی صرفا حاصل کار زیبایی شناسان برای تضمین و تطهیر لذاتشان نیست. مبنای فرضیه غم انگیز کسانی که هنر و امر زیبا را قلمرو مجزایی می دانند که وجه ممیزه اش آزادی ، تخیل و لذت است این است که زندگی روزمره انسان به طور قهری فاقد لذت و خالی از قوه تخیل است. این فرضیه بهانه لازم را به قدرتها و نهادهای حاکم بر زندگی روزمره ما می دهد که به قیمت توجه به لذات زیبایی و آزادی قوه تخیل بیش از پیش بی تفاوتی بی رحمانه خود را به نیازهای طبیعی انسانها نشان دهد[طبق این فرضیه] این لذت را نمی توان واقعی یافت بلکه در هنرهای زیبا می توان یافت ؛ که نوعی آسودگی موقت به وجود می آورد. هنر ، در عبارت تعریض آمیز دیویی به «سالن زیبایی تمدن» تبدیل می شود که با پوشش ظاهری و پرزرق و برق و زیبا جنبه های هراس انگیز زشت و وحشی گریهای آن را می پوشاند ، که ، در نظر دیویی ، شامل فخرفروشی طبقاتی و سرکوب بیگانه سازی طبقه کارگر به دست سرمایه داری سودجست»(دیویی ، ۱۹۸۷: ۱۶-۱۴). در اینجا «باز هم به پیش بینی دیویی از موضوعات مهم جاری در نظریه زیبایی شناختی می رسیم که میراث مکتوب مارکسیستی فرانکفورت است.»(شوسترمن ،۷۸)

جان دیویی در فصل آغازینِ کتاب هنر به مثابه تجربه بیان می‌دارد: «مادامی‌که محصولی از محصولات هنر ، شأنِ اثر کلاسیک یابند ، از شرایط بشری که در آن به وجود آمده‌اند و از پیامدهای

بشری که در تجربه ی بالفعل زندگی پدید می‌آورد ، جدا شده و هنر به قلمرویی مجزا فرستاده می‌شود». او بر این اعتقاد است که برای فهم حالات نهایی و مقبول امر زیبایی شناختی ، باید در آغاز به سراغ حالت بکر و دست نخورده‌ی آنها رفت. از نظر او آن چیزهایی که امروزه تحت نام هنرهای زیبا به کنج موزه ها خزیده‌اند ؛ چون اثاثیه خانه ، کوزه‌ها ، ظروف و کاسه‌ها ، همان چیزهایی هستند که در زمان و مکانِ خودشان در خدمت بهبود روندِ زندگی روزمره بوده‌اند. نیز او رشد سرمایه‌داری را در شکل‌گیری موزه به عنوان منزلگاهی در خور آثار هنری و در تقویت این رأی که آثار هنری از زندگی جدا هستند به شدت تاثیر گذار دانسته است» (دیویی ، ۱۳۹۱: ۱۱- ۱۹)

زمینه اجتماعی

«نظریه های تحلیلیل تاریخیت و ماهیت نهادی هنر ، در مقایسه با نظریه دیویی ، که «مفهوم مقوله بندی شده هنرهای زیبا» و نخبه گرایی سفت و سخت هنر فاخر معاصر را نه به منزله « تحول درونی» بلکه همچون فراورده عمده ملیت گرایی و امپریالیسم(که موزه ها را تغذیه می کند) و صنعتی شدن و سرمایه داری بازار جهانی (که هنر را از « پیوند تنگاتنگ بستر اجتماعی» آن محروم کرده است) می دید ، سخت محدود و تعدیل شده اند»(دیویی ، ۱۹۸۷: ۱۶-۱۴ ، به نقل از شوسترمن). «نیروهای اجتماعی__اقتصادی چنان میان قطبهایی همچون« کار به غایت اجباری بیرون» که هیچ بهره ای از لذت ندارد و لذت آزادانه ، و همچنین میان تولید و مصرف ، تقسیم شده اند که « شکاف میان تجربه معمولی و زیبایی شناختی» هنر و زندگی واقعی ، به لحاظ نظری مجاب کننده شده است. از این رو ، به اعتقاد دیویی ، نه تنها هنر بلکه نظریه های فلسفی هنر ، (و هر چیز دیگری هم) اساسا تحت تاثیر شرایط اقتصادی__اجتماعی «بیرونی» شکل می گیرند ؛ به این ترتیب ، تلقی ما از هنر باید همزمان با اصلاحاتی که در اجتاع ایجاد می شود اصلاح شود ، چراکه هنر جزء لاینفک اجتماعی است گخ آن را شکل می دهد.»(شوسترمن: ۷۸)

از نظر دیویی محصول هنری با اثر هنری واقعی در تمایز است ؛ چه بسا اثر هنری واقعی را اثری دانسته که در آن هنوز تجربه‌ی اولیه هنرمند و صنعت‌گار دیده می‌شود ، نه آنکه به خاطر قرار گرفتن در موزه یا بازار آن تجربه‌ی اولیه محو و زایل شود. دیویی چون والتر بنیامین۱۵ سعی دارد از مفهوم «هاله» یا امر روحانیِ ستایش شده در هنر مدرن ، روی گردان شود و بر همین مبنا بر معابد هنر امروز__ موزه‌ها ، گالری‌ها و مانند آن ها- گوش زد کند که نه تنها هیچ نسبتی با هنر به معنای تجربه و حیات ندارند بلکه به خاطر ایدئولوژی‌های مدرن فرهنگی و اجتماعی به «سردخانه» و گورستان فرهنگ و تمدن تبدیل شده‌اند»(شایگان فر ، ۱۳۸۶: ۸۵)

زیبایی شناسی زیست محیطی زیبایی یکی از دو یا سه حوزه مهم است که در نیمه دوم قرن بیستم سر برآورد. موضوعاتی که زیبایی شناسی زیست محیطی با آنها کار دارد مسائلی هستند مربوط به درک زیبایی شناختی کل جهان به علاوه درک زیبایی شناختی دنیایی که اجزای تشکیل دهنده آن صرفا اشیاء و پدیده ها نیستند بلکه عناصر بزرگتری هستند که در محیط زیست یافت می شوند. به این ترتیب ، دامنه زیبایی شناسی زیست محیطی از مرزهای محدود عالم هنر و درک ما از آثار هنری هم فراتر رفته تا درک زیبایی شناختی محیط زیست گسترش یابد. «این محیطها فقط محیطهای طبیعی نیستند بلکه می توانند محیطهایی

مصنوعی باشند که به دست انسانها ساخته شده و تحت تأثیر حضور بشر قرار گرفته اند. البته ، به رغم آنکه این شاخه از زیبایی شناسی دیر زمانی نیست که جایگاه واقعی خود را پیدا کرده و علاوه بر محیطهای طبیعی به محیطهای زندگی انسانی هم تسری یافته است ، ریشه های تاریخی آن را می توان در نخستین آثاری که در زمینه زیبایی شناسی طبیعت پدید آمدند جستجو کرد.»(کروچه[1] ، ۱۳۸۹:۳۱۳).

توجه انتقادی به تلاقی های روزافزون بین زندگی و قدرت را البته نباید در زندگی انسانی خلاصه کرد. «یکی از دغدغه های دائمی فلسه از دوران باستان تا کنون -از ارسطو تا آگامبن —تعیین ، حفظ و کنترل مرزی مشخص بین زندگی انسانی و غیر انسانی ، و بین فرهنگ و طبیعت است. و صفت مرتبط با آن یعنی «طبیعی[2] » بارها مطرح شده است طبیعت نیز همانند زندگی ردایی از وضوح بر تن دارد ، اما در استدلاهای نظری و گفتگوهای روزمره به شیوه هایی متفاوت و حتی متضاد استفاده می شد.»(نیلون و ژیرو:۱۳۹۶: ۲۸۹)

ریشه های تاریخی

ریشه های تاریخی زیبایی شناسی زیست محیطی را می توان در مفاهیمی جستجو کرد که به درک زیبایی شناختی مربوط می شوند. این مفاهیم در قرن هجدهم بسط یافتند و کانت به توصیف و تبیین آنها پرداخت. «محور اصلی این رویکرد مفهوم بی طرفی بود ، مفهومی که تجربه زیبایی شناختی یا هنری در سایه آن خود را از دلمشغولیهای روزمره ، همچون تمایلات منفعت طلبانه و شخصی ، جدا میکرد. سنت غنی و پربار درک عالم طبیعت ، حاصل تلفیق مفهوم بی طرفی با شیفتگی هنرمندان و متفکران قرن هجدهم به طبیعت بود. این مفهوم کمک می کرد که بیننده نه تنها طبیعت ساده و روستایی مناطق واقع در بیرون شهر را زیبا ببیند ، بلکه حتی دورافتاده ترین و بکرترین محیطهای طبیعی نیز در سایه این مفهوم اعجاب انگیز به نظر می رسید. به علاوه ، مفهوم بی طرفی در بینابین امر زیبا و آمر والا امکان ظهور پدیده ای به مراتب تأثیرگذارتر در درک زیبایی شناختی مناظر طبیعی را به وجود آورد که امر خوشنما نام داشت. در ابتدا مفهوم خوشنما رابطه نزدیکی با نوع خاصی از منظره داشت که ویژگیهای آن دقیقة مشابه ویژگیهای منظره نگاریهایی بود که نقاشان آن زمان میکشیدند. البته این مفهوم بعدها بسط یافت و به شیوه کلی تر درک و شناخت زیبایی شناختی تبدیل شد. در این شیوه فقط کافی بود که بیننده توجه خود را معطوف آن دسته از ویژگیهای شبه تصویری کند که سطح حسی و ترکیب بندی صوری را در بر می گرفت ، تا به این ترتیب به راحتی به تجربة زیبایی شناختی هر نوع محیط طبیعی دست یابد. سرانجام ، ترکیب نهایی (سنتز) زیبایی شناسی قرن هجدهم چنین ویژگیهایی داشت: بی طرفی مفهوم نظری اصلی آن دوره بود ، مناظر و چشم اندازها موضوعهای اصلی درک زیبایی شناختی آن دوره بودند ، و نقاشیهای فرمالیستی و خوشنما سبک مناسبی برای بازنمایی این موضوعها به شمار می رفتند»(کروچه ، ۱۳۸۹:۳۱۳).

این شکل از زیبایی شناسی قرن هجدهم چندان هم کامل و دست نخورده به عصر حاضر انتقال نیافت ، و وضعیت کنونی زیبایی شناسی زیست محیطی حاصل دگرگونیهایی است که در زیبایی

1 Benedetto Croce

2 nature

شناسی رخ داده است. «مهمترین اتفاقی که در این دوران رخ داد ترقی شأن آثار هنری و نزول اهمیت مناظر بود که الگوهای اصلی درک زیبایی شناختی به شمار می رفتند. علت این تغییر شأن با جایگاه را می توان ناشی از عوامل متعددی دانست ؛ از جمله اینکه نظام مدرن هنر تثبیت شد ، «هگل در نظام فلسفی خود در مقایسه با طبیعت شأن والاتری برای هنر قائل شد. و کل تمدن غرب توجه خود را بیشتر معطوف مصنوعات (اشیاء دست ساز) کرد تا پدیده های طبیعی ، البته علت هرچه که باشد ، با در نظر گرفتن آن احساس شیفتگی که در دوره رمانتیک به طبیعت وجود داشت ، حاصل کار این بود که در چارچوب زیبایی شناسی فلسفی روز به روز از اهمیت درک زیبایی شناختی عالم طبیعت کاسته و این موضوع به حاشیه رانده شد.»(محمدی اصل ،۱۳۸۸:۲۵)

«تلقّی‌ای که در فلسفه‌های پیش از هگل از طبیعت وجود دارد و از دکارت تا کانت ادامه دارد ، تلقی مکانیکی است. این تلقی به قدری غلبه و سیطره داشت که از دکارت به بعد همهٔ جهان را یک ماشین عظیم‌الجثه‌ای تلقی می‌کردند که قطعاتش به طور مکانیکی ، مرتب و منظم کار می‌کنند»(بیزر ،۱۳۸۴:۲۵)

«با این که در قرن هجدهم عالم طبیعت دیگر کانون اصلی مباحث زیبایی شناختی به شمار نمی رفت ، دیگر عناصر اصلی آن ، بی طرفی و شیوه فرمالیستی ادراک ، تا قرن بیستم همچنان پایدار باقی ماندند. در واقع ، در ابتدای قرن به هر دوی آنها جانی دوباره بخشیده شد ، از جمله در تفسیر کلاسیک بی طرفی که ادوارد بولو در نظریه فاصله روانی ارائه داد و فرمالیسم انعطاف ناپذیری که کلایو بل[3] در نظریه هنر خود مطرح کرد.. به علاوه ، نظریات بولو و بل مهر تایید دیگری بودند بر اینکه هیچ پدیدهای غیر از آثار هنری در چارچوب درک زیبایی شناختی نمیگنجد. بولو اگر چه موضوع تشخیص مه در دریا را مطرح کرده بود ، مثال اصلی اش اتللو بود ، و نظریه فاصله روانی ذهنی را به این دلیل مطرح کرده بود که در وهله اول کمکی باشد در راه شناخت هنر. بل در توجه تمام و کمال به هنر حتی از بولو هم افراطی تر بود و می گفت که تنها هنر است که می تواند برانگیزنده پاسخ زیبایی شناختی نمونه وار (پارادایمی) باشد که نوعی حس زیبایی شناختی خاص است.» (کروچه ،۱۳۸۹:۳۱۴).

سابقه

سابقه در اوائل قرن بیستم از دامنه نفوذ نظریه بی طرفی و فرمالیسم کاسته شد و زیبایی شناسی زیست محیطی مراحل رشد خود را پیمود. علت این تغییر و تحول را باید در این واقعیت جستجو کرد که موضوع اصلی مباحثات زیبایی شناسی تحلیلی در میانه قرن بیستم رد بی طرفی و فرمالیسم بودند. در واقع با بسط و گسترش نظریه اکسپرسیونیستی هنر ، بی طرفی و فرمالیسم در سراشیب سقوط قرار گرفتند و نظریه نهادی هنر پایان کار آن دو را اعلام نمود. در نتیجه ، «مفهوم درک زیبایی شناختی اهمیت داشت که توان دستخوش تغییر شد. این تغییر آنقدر اهمیت داشتی آن را تغییر در الگوی مسلط (پارادایم) دانست: تن باعث می شد مفهوم قدیمی تامل بی طرفانه در ویژگیهای و صوری اثری هنری که از بافت پیرامونش جدا و منفی جای خود را به پارادایم جدیدی بدهد ، پارادایمی که رابطه ای غنی از

3 Clive Bell

جنبه عاطفی و شناختی با مصنوع (شیء دست ساز) فرهنگی برقرار می کرد. این پارادایم از سه جنبه اهمیت داشت: عقلی هوشمند و اگاه عامدانه. آن را پدید آورده بود به لحاظ سنتهای هنری - تاریخی و نظریات هنری به انتقادی غنی بوده و کاملا در عالم پیچیده و چند وجهی هنر جا افتاده بود. نکته ای که در این بین تا حدی جالب به نظر می رسید این بود که علت این تغییر پارادایم و اهمیت یافتن رشد زیبایی شناسی زیست محیطی در این واقعیت نهفته بود که پارادایم جدید تقریبا فقط متناسب درک هنر بود. مفاهیمی که پارادایم جدید مطرح کرده بود تا جایگزین آموزه های بیطرفی و فرمالیسم شود - عقل هوشمند و آگاه ، سنتهای هنری - تاریخی ، نظریات هنری - انتقادی ، و خود عالم هنر - تقریبا بجز این که به درد درک هنر بخورند کاربرد دیگری نداشتند.»(محمدی اصل ،۱۳۸۸: ۳۲) از این رو ، بحث درک زیبایی شناختی هر عالمی بجز عالم هنر کنار گذاشته شد ، و ظاهرا در بهترین حالت تنها تأمل بی طرفانه در ویژگیهای حسی و صوری می توانست جایی در این بحث داشته باشد.

«در نیمه دوم قرن بیستم ، دو تحول عمده باعث شد که این شرایط شکل جدیدی به خود بگیرد ، تحولاتی که پسزمینه اصلی اوجگیری زیبایی شناسی زیست محیطی بودند. نخستین تحول این بود که با رشد پارادایم جدید درک زیبایی شناختی زیبایی شناسی تحلیلی به کلی قید هرگونه زیبایی شناسی بجزر زیبایی شناسی هنر را زد. این شیوه برخورد زمانی نهادینه شد که زیبایی شناسی فلسفی عملا شأنی همپایه با فلسفه هنر همترین منابعی که در این زمینه موجود بودند یکی درسنامه ای بود با عنوان فرعی مسائلی در فلسفه نقد و دیگری دو گزیده آثار با عنوانهای هنر از نگاه فلسفه و هنر و فلسفه در کل صفحه این دو منبع ، که هر یک به نوبه خود اثری است کلاسیک ، هیچ اشاره ای به زیبایی شناسی طبیعت نشده است. ضمن اینکه ، اگر هم زیبایی شناسان تحلیلی در جایی اشاره ای به طبیعت کرده باشند ، اصولا از دیدگاه شخصی به آن پرداخته اند و در قیاس با هنر برای آن اهمیت زیبایی شناختی کمتری قائل شده اند. شاید بخشی از این بی توجهی صرفا به این دلیل باشد که طبیعت فاقد ویژگیهای اصلی پارادایم جدید است ویژگی های همچون عقل هوشمند و اگاه ،سنتهای هنری تاریخی و نظریات هنری تاریخی که به بحث شناخت هنر هم عینیت ی بخشند و هم اهمیت و جذابیت.» (کروچه ،۱۳۸۹:۳۱۴).

«دومین تحولی که زمینه اصلی را برای اوجگیری زیبایی شناسی زیست محیطی فراهم کرد به عالم واقعیت مربوط میشد که قلمرویی جدا از زیبایی شناسی فلسفی و عالم هنر بود. از اولین سالهای نیمه دوم قرن بیستم به بعد مردم آگاهی بیشتری از محیط زیست به دست آورده اند و همین آگاهی زمینه بروز این تحول را به وجود آورده است» (بلیک ۱۹۶۴ ، لوئیس و دیگران ۱۹۷۳ :۳۱۵به نقل از کروچه).

«این آگاهی معضلی هم به وجود آورد ، چراکه با توجه به تحولاتی که در حوزه زیبایی شناسی فلسفی در حال رخ دادن بود ، آن دسته از افرادی که تمام همشان زیبایی شناسی کل جهان بود ، دیگر جز پارادایم قدیمی تأمل بی طرفانه در کیفیت حسی و صوری پدیده ها منابع نظری چندانی در اختیار نداشتند. این معضل دو پیامد داشت. از یکسو ، آن دسته از افرادی که مسئول رسیدگی به مسائل اساسی وضعیت زیبایی شناختی محیط زیست بودند ، همچون طراحان مناظر طبیعی ، برنامه ریزان زیست محیطی ، و ارزیابان مناظر طبیعی ، نظر مساعدی به ارزیابی ، برنامه ریزی و طراحی داشتند ؛ رویکردهایی که تأکید اصلیشان بر وجه حسی و صوری مناظر طبیعی بود»(البتون ۱۹۶۸ ، وزارت

کشاورزی آمریکا ۱۹۷۲). از سوی دیگر« بسیاری هم که دغدغه شان محیط زیستی بود هم مخالف خود پارادایم قدیمی بودند و هم با تردید در این که درک زیبایی شناختی عالم طبیعت ذاتا امریست شخصی و بی اهمیت با این دیدگاه همداستان شدند که درک زیبایی شناختی عالم طبیعت چندان تاثیری در مسئل زیست محیطی ندارد و حتی شاید تاثیر آن منفی باشد.» (کروچه ،۱۳۸۹:۳۱۴).

زیبایی شناسی زیست محیطی

«اوج‌گیری زیبایی شناسی زیست محیطی اوجگیری زیبایی شناسی زیست محیطی در ابتدا نتیجهٔ مستقیم در تحولی بود که پیشتر ذکر آن رفت. اندک زمانی پس از نیمه دوم قرن بیستم برخی از اندیشمندان بار دیگر توجه خود را معطوف مباحث نظری زیبایی شناسی طبیعت کردند و همین امر مبنایی شد برای اوجگیری زیبایی شناسی زیست محیطی ، این نکته در عنوان مقاله ای که تقریبا یک تنه بار این حرکت مجدد را به دوش کشید آشکار است: مقاله ای از هپبورن با نام "زیبایی شناسی معاصر و غفلت آن از زیبایی طبیعت" (هپبورن ،۱۹۶۶:۳۱۴ به نقل از کروچه)، «هپبورن در واکنش به شیوه نگرش زیبایی شناسی تحلیلی به موضوع شناخت طبیعت ، استدلال میکرد که آن دسته از ویژگیهایی که از نگاه دیگر فیلسوفان علت نقص و نارسایی زیبایی شناختی عالم طبیعت تلقی می شود ، و از این رو دلیلی می شود برای اینکه موضوع درک زیبایی شناختی عالم طبیعت بی اهمیت ، شخصی (ذهنی)، و یا حتی غیر زیبایی شناختی جلوه کند ، در حقیقت منابعی هستند که می توان با بهره گیری از آنها به نوعی تجربه زیبایی شناختی متفاوت دست یافت که بالقوه بسیار غنی و ارزشمند است. هپبورن بر این واقعیت تأکید می کرد که با توجه به این که عالم طبیعت به هیچ وجه در قید و بند مفاهیمی همچون عقل هوشمند ، سنتهای هنری - تاریخی و نظریات هنری - انتقادی نیست ، بنابراین این امکان را فراهم میکند که فرد به درکی نامحدود ، دلپذیر و خلاق دست یابد. البته ، هپبورن به این نکته هم اشاره می کرد که در شناخت طبیعت ، به مانند شناخت هنر ، سیر تکاملی از تجربه زیبایی شناختی سطحی به تجربه زیبایی شناختی عمیق و جدی سیر می کند. او استدلال می کرد که اگر ما خواهان درک اهمیت این نوع تجربه جدی زیبایی شناختی طبیعت هستیم ، آنگاه باید به این نکته توجه داشته باشیم که چراغ راه رسیدن به درک نامحدود ، دلپذیر و خلاق آگاه شدن از ماهیت حقیقی عالم طبیعت است». (محمدی اصل ،۱۳۸۸: ۳۸)

در همین راستا« هپبورن دو جنبه را مدنظر قرار داد: نخست مسئله تفاوتهای میان هنر و طبیعت در زمینه منابعی که برای رسیدن به درک زیبایی شناختی وجود دارد ، و دوم مسئله شناخت محیط طبیعی که در قید و بند پارادایم قدیمی تأمل بی طرفانه در ویژگیهای حسی و صوری بود. اثر او سنگ بنایی بود برای پارادایم جدید درک زیبایی شناختی زیست محیطی: پارادایمی که ، با تأکید بر نامحدود بودن محیط طبیعی و اهمیت فهم ما از آن ، راه کسب تجربه زیبایی شناختی از عالم طبیعت را هموار تر می کرد. این تجربه می تواند درست به اندازه تجربه ای که از هنر به دست می آوریم به لحاظ عاطفی و شناختی غنی و ارزشمند باشد. این پارادایم جدید در کانون زیبایی شناسی زیست محیطی قرار گرفت. بازتاب این پارادایم را می توان در بسیاری از تحولاتی که در آخرین سالهای قرن بیستم در حوزه زیبایی شناسی زیست محیطی پدید آمدند و همچنین در شکل کلی این حوزه زیبایی شناسی به چشم دید.» (کروچه ،۱۳۸۹:۳۱۴).

برخی از تقریبا اولین تحولاتی که در زمینه زیبایی شناسی زیست محیطی روی داد بر جنبه های کاربردی این حوزه تأکید داشت. «در این تحولات بحث نقد فعالیتهای تجربی هم مطرح بود ، فعالیت هایی که در پاسخ به نگرانیهایی روزافزون مردم در مورد وضعیت زیبایی شناختی محیط زیست جریان داشت. این نقد مشابه و همسنگ دیدگاه هیبورن[4] در رد فرضیات مستتر در پارادایم قدیمی تأمل بی طرفانه در ویژگیهای حسی و صوری بود. مثلا ، کارلسون استدلال می کرد که تکنیکهای ارزیابی ، برنامه ریزی و طراحی مناظر که در مدیریت عملی مناظر کاربرد دارند نه به درد مناظر خوشنما می خورند نه به درد فرمالیسم ، کارلسون همچنین معتقد بود که اعتراضات مردم در مورد وضعیت زیبایی شناختی محیط زیست نشانگر نگاه بسیار تنگ نظرانه و فرمالیستی به آن چیزی است که ویژگی زیبایی شناختی را تشکیل میدهد الن کارلسون[5] (۱۹۶۶) و ارنولد برلینت[6] (۱۹۷۷)نیز چنین مشکلاتی را تشخیص داد و آن را ناشی از فقدان کار نظری کافی دانست.»(حبیبی ،۱۳۹۲: ۴۰)«تأمل بی طرفان حسی و صوری است ، علاوه بر این هیبورن در مقاله خود پیشاپیش به هریک از این دو پرداخته بود. یکی از ان در واکنش مستقیمی است به مفهوم سنتی درک زیبایی شناختی به منزله تأمل بی طرفانه و همچنین در راستای آن دیدگاه هیبورن که محیط طبیعی شرایط را برای دری نامحدود ، دلپذیر و خلاق آماده می کند. دیگری واکنشی است به تمرکز تقریبا محض پارادایم قدیمی تامل بر ویژگیهای حسی و صوری و در ادامه آن دیدگاه هیبورن که اگر چه درک زیبایی شناختی عالم طبیعت درکی است نامحدود ، دلپذیر ، و خلاق ، این درک بدون شناختن ماهیت واقعی عالم طبیعت راه به جایی نمی برد.زیبایی شناسی مجذوبیت و دیدگاههای مربوط به آن نخستین تحول از دو تحول فلسفی که به شرح آن پرداختیم به نقض نظریه بی طرفی منجر شد که مبنای درک زیبایی شناختی هنر به شمار می رفت. زیبایی شناسی تحلیلی با حمله به نظریة بی طرفی زمینه را برای ظهور پارادایم جدید درک هنر فراهم کرد. البته ، از آنجایی که به نظر می رسد مفاهیم جایگزین شده به جای نظریه بی طرفی فقط مناسب هنر باشند. برای نقض پارادایم قدیمی تامل بی طرفانه در درک عالم طبیعت به استدلال بیشتری نیاز است. برلینت با تأکید بر شباهتهای میان درک هنر و طبیعت به این موضوع می پردازد. او نه تنها نظریه بی طرفی را نقض می کند بلکه به رد آن دسته از اصول جزمی عالم هنر می پردازد که از هنر بت می سازند و این گونه پیوند آن را با کل جهان قطع می کنند.» (همان:۴۱) یکی دیگر از نحله ای زیبایی شناسی زیست محیطی زیبایی شناسی مجذوبیت است«زیبایی شناسی مجذوبیت بر اهمیت ارتباط حسی بی واسطه یا با کلیه پدیده ها تأکید دارد. دیگر نظریات مربوط به زیبایی شناسی زیست محیطی نیز نگاه خود را معطوف این نوع ارتباط و جنبه های مشابه دیگری از درک ما از محیطهای طبیعی و دیگر محیطها کرده استدلال میکنند که این جنبه ها اگرچه برای رسیدن به چنین درک و شناختی جامع و مانع نیستند ، وجودشان ضروری است. مثلا ، کارول استدلال می کند که آن حس برانگیختگی عاطفی که طبیعت اغلب بی واسطه و مستقیم در ما به وجود می آورد جنبه ای مهم و موجه از درک زیبایی شناختی آن (طبیعت) به شمار می

4 Hippborn

5 Alen Carlson

6 Arnold Berleant

رود.کارول(۱۹۹۳) تقریبا به همین شکل ، از اهمیت احساسی سخن می گوید که تقریبا توصیف ناپذیر است.»(نیلون و سرلز ژیرو ،۱۳۹۷: ۴۰)

این موضوع باعث می شود «احساس محاط شدن در یا سرشار شدن از حسی لذتبخش و فراگیر که خود فاستر از آن به نام جنبه "فراگیر" تجربهٔ زیبایی شناختی یاد می کند. فیشر[۷] (۱۹۹۸) هم به سهم خود بر ماهیت چند حسی و دربرگیرنده درکی که ما از محیط اطرافمان داریم تاکید کرده و به دفاع از اهمیت اصوات طبیعت پرداخته است گادلادویچ[۸] (۱۹۹۹)بر جنبه توصیف ناپذیر تجربه ما از طبیعت تأکید کرده است. او استدلال می کند که ماهیت طبیعت سرد و غیر صمیمی است و معتقد است که درک صحیح در کی توام با حس رمز و راز و حیرت شادمانه است. چنین نظریاتی دائما از نقش احساس حیرت و سنتی در درک ما از عالم طبیعت سخن می گویند ، و از این رو او ریشه های تاریخی زیبایی شناسی زیست محیطی و مفهوم امر والا هستند. زیبایی شناسی مجذوبیت و دیدگاههایی همچون برانگیختگی و پدیده فراگیر علاوه بر اینکه نقشی محوری برای پاسخهای بی واسطه حسی و عاطفی ما قائلند توجه خود را معطوف مؤلفهٔ مهمی در تجربه زیبایی شناختی کرده اند. البته آنها به این منظور نگاه خود را عمدتا متوجه وجه سطحی سیر تکاملی از درک زیبایی شناختی سطحی به درک زیباشناختی عمیق کرده اند که هیبورن به تفصیل از آن سخن گفته است. از این رو ، آنها با مشکلات متعددی روبرو شده اند» (کارلسون ،۱۹۹۵: ۳۱۴به نقل از کروچه).

«این دیدگاهها این امکان را فراهم می کنند که درک زیبایی شناختی فرد ، اگرچه دیگر بی طرفانه نباشد ، همچنان در درجه اول معطوف ویژگیهای حسی و صوری باقی بماند. دوم ، دیدگاههای فوق با توجه به مورد پیشگفته چندان توجهی به دغدغه های طرفداران محیط زیست و دیگران نشان نمی دهند: دغدغه هایی مبنی بر اینکه درک زیبایی شناختی اساسا رویکردی است کم اهمیت و شخصی (ذهنی) در قبال طبیعت ، سوم ، این دیدگاهها امکان طرح مجدد مسائل مربوط به حد و مرز میان زیبایی شناسی هنر و زیبایی شناسی جهان را منتفی اعلام نمی کنند ، چراکه در زیبایی شناسی هنر ، با توجه به تأثیر پارادایم جدید شناخت هنر بر آن ، دیگر صرفا بحث گره خوردگی عاطفی با جنبه های حسی و صوری مطرح نیست. ما برای روبرو شدن با چنین مشکلاتی باید در راهی گام برداریم که هیبورن پیش رویمان گذاشته است: اگرچه درک زیبایی شناختی عالم طبیعت درکی است نامحدود ،. دلپذیر ، و خلاق ، اگر قرار باشد که این درک به جای سطحی بودن عمیق و جدی باشد ، باید شناخت و آگاهی را چراغ راه خود قرار دهد. چنین دیدگاهی اس و اساس دیگر تحولات فلسفی مهم در زیباشناسی زیست محیطی است که تأکیدی جدی بر جنبه های شناختی درک ما از کل جهان دارند»(کروچه ،۱۳۸۵:۳۱۶)

رویکرد شناختی رویکرد شناختی در زیبایی شناسی زیست محیطی در ابتدای امر واکنشی منفی در برابر پارادایم قدیمی ادراک بود که به جنبه های حسی و صوری توجه افراطی نشان می داد. کارلسون این رویکرد را بسط و گسترش داد. او معتقد بود که ما برای مفهومسازی از درک زیبایی شناختی طبیعت نباید

7 fisher

8 godlovitch

خود را صرف محدود به مفاهیم صوری کنیم ، بلکه می توانیم توجه خود را معطوف جنبه های بیانگرانه محیطهای طبیعی نیز بکنیم (کارلسون ،۱۹۷۶: ۳۱۶ به نقل از کروچه)

« "ساگوف" نیز به مانند کارلسون بر اهمیت جنبه های بیانگران طبیعت و همچنین جنبه های نمادین آن تأکید می کند البته ، کارلسون معتقد است که لقی خود را از طبیعت باید از قید رویکردهای قدیمی خلا کرد. رویکردهایی که بر مبنای درک فرمالیستی به پدیده های منفی و مجرا یا درک زیبایی مناظر طبعی شکل گرفته اند. البته او استدلال می کند که برای دست یافتن به این هدف باید در نکته را مد نظر داشت: نخسته نباید مقوله درک زیبایی شناختی طبیعت را صرفا تا حد پاسخهای احساسی و عاطفی فروکاست و دوم. نباید آن را از منظر ذهنگرایی (سوبژکتیو پسم) سطحی نگریست» (کارلسون ،۱۹۸۱: ۳۱۵ به نقل از کروچه).

در عوض باید به این نکته توجه کرد که «همان طور که درک زیبایی شناختی عمیق و صحیح هنر ، به برکت پارادایم جدید درک هنر ، باید از جنبه شناختی واجد سنتهای هنری تاریخی و نظریات هنری به انتقادی باشد ، درک زیبایی شناختی طبیعت نیز برای این که به همین اندازه عمیق و صحیح باشد ، باید واجد اطلاعات طبیعی تاریخی و علمی باشد. به این ترتیب ، کارلسون نقش دانش را در درک زیبایی شناختی طبیعت نقشی محوری می دانست. دانشی که کارلسون از آن سخن می گوید دانشی است که از علومی همچون زمین شناسی زیست شناسی و بوم شناسی سرچشمه می گیرد این فکر مهم که بر مبنای آن درک زیبایی شناختی صحیح طبیعت باید براساس دانش علمی استوار باشد چندین نتیجه ثمر بخش به بار آورده است. آلدو لئوپولد[9] در رویکرد خود بر آن نام زیبایی شناسی بوم شناختی نهاده است ، رویکردی که در آن لئوپولد میان زیبایی طبیعت و یکپارچگی و ثباتش پیوند برقرار می کند» (محمدی اصل ،۱۳۸۴: ۵۷)

«گروهی از فیلسوفان نیز آن را مشتاقانه پذیرفته اند. فیلسوفانی که تمام هم آنان این بوده است که درک زیبایی شناختی ما از طبیعت در راستای وظایف اخلاقیمان در قبال طبیعت قرار گیرد. این وظیفه اخلاقی چیزی نیست جز تلاش در راه حفظ سلامت بوم شناختی طبیعت.این رویکرد ، در حوزه های کاربردی نیز ثمراتی داشته و نوعی چارچوب شناختی در اختیار ارزیابان ، برنامه ریزان و طراحان مناظر طبیعی قرار داده است. افرادی که تلاش میکنند به رفع نگرانیهای مردم از مسائل و مشکلات زیبایی شناختی محیط زیستشان همت گمارند و به نوعی آن به اصطلاح خلا نظری ای را که پیشتر از آن سخن گفتیم پرکنند» (کارلسون ،۱۹۹۳۵و ایتون[10] ،۱۹۹۹ :۳۱۳ به نقل از کروچه) علاوه بر این ، با توجه به اینکه رویکرد شناختی تا کید خاصی بر دانش علمی و عینیت دارد ، می توان از آن کمک گرفت و ثابت کرد که طرفداران تاریخی زیبایی شناسی زیست محیطی است.

9 Aldu Leopuld

10 Pavel itun

زیبایی شناسی در ده های اخیر

زیبایی شناسی زیست محیطی «با تلفیق رویکرد مجذوبیت و رویکرد شناختی ، بدیل مناسبی برای پارادایم قدیمی درک زیبایی شناختی به وجود آورده است. پارادایمی که بر مبنای تأمل بی طرفانه در ویژگیهای حسی و صوری شکل گرفته است. علاوه بر این ، پارادایم جدید درک زیبایی شناختی محیط زیست مشابه پارادایم جدید درک هنر است. چنانکه پیشتر توضیح دادیم ، در درک هنر مدرک از جنبه عاطفی و شناختی کاملا جذب اثر یا مصنوع فرهنگی میشود. اثری که پدید آورنده آن عقلی است هوشمند ، این فرد از سویی آگاه به سنتهای هنری - تاریخی و نظریات هنری - انتقادی است ، و از سوی دیگر کاملا مأنوس با عالم پیچیده و چندوجهی هنر. در درک محیط زیست هم فرد از جنبه عاطفی و شناختی کاملا مجذوب محیط می شود ، محیطی که پدید آورنده آن نیروهای طبیعی و فرهنگی است. این فرد هم از سویی آگاه به دانش علمی و سنتهای فرهنگی است و از سوی دیگر کاملا مأنوس با جهان پیچیده و چند وجهی شباهت میان این دو پارادایم بار دیگر آن تناسب و تقارن سنتی را میان درک هنر و درک کل جهان برقرار میکند تناسبی که از قرن هجدهم تا اواسط قرن بیستم به تدریج رنگ باخت. در قرن هجدهم بنیادهای زیبایی شناسی زیست محیطی شکل گرفت و در اواسط قرن بیستم این تناسب تقریبا از میان رفت»(محمدی اصل ،۱۳۸۴: ۷۸).

همین طور «با توجه به اینکه پارادایم جدید منابع و امکانات فراوانی برای درک زیبایی شناختی محیط زیست فراهم می کند دامنه این حوزه با در نظر گرفتن عواملی همچون تنوع ، اندازه ، و کیفیت بسیار وسیع و نامحدود است. تنوع موضوعاتی که زیبایی شناسی زیست محیطی با آنها سروکار دارد از طبیعت بکر آغاز شده تا مرزهای هنر سنتی پیش می آید ، و چه با آن را هم شامل شود. این حوزه از مناطق بیابانی گرفته تا مناظر روستایی و فضاهای سبز خارج از شهر ، تا مناظر شهری ، محله های شهری ، شهر بازیها ، مراکز خرید را شامل شده دامنه آن تا عالم هنر هم گسترش می یابد. دومین عامل وسعت است که مناطق بزرگ و وسیع جنگلهای انبوه ، گندمزارهای بی انتهاء مراکز شهر - تا مناطق کوچک و خصوصی — حیاط خلوت. دفتر کار ، محل زندگی را در بر می گیرد. سومین عاملی که دامنه این حوزه را تعیی می کند کیفیت است که از پدیده های شگفت انگیز تا معمولی ، و عجیب و غریب تا عادی و پیش پا افتاده را شامل می شود. همان طور که زیبایی شناسی زیست محیطی تنها به محیطهای بزرگ و وسیع محدود نمی شود ، کیفیت هم فقط به محیطهای شگفت انگیز اختصاص ندارد. چشم اندازهای معمولی ، مناظر عادی و تجارب روزمره ما ، همه و همه موضوعات مناسبی برای درک زیبایی شناختی به شمار می روند. زیبایی شناسی زیست محیطی زیبایی شناسی زندگی روزمره است.»(کروچه ،۱۳۸۵:۳۱۷)

عناصر شهری یزد برای استفاده در هنرهای جدید

۱- بادگیر

در کشور ما در طی قرون متمادی تمام ساختمان‌ها با توجه به اقلیم و شرایط محیطی ساخته می‌شده است. آفتاب ، باد ، رطوبت ، سرما و گرما و به طور کلی شرایط آب و هوایی و جغرافیایی ، تاثیر مستقیمی در معماری سنتی ایران در مناطق مختلف داشته است. بارزترین روش تهویه طبیعی

ساختمان بادگیر است. بادیگرهایی با اشکال مختلف در بسیاری از شهرهای مرکزی و جنوبی ایران بر حسب سرعت و جهت باد مطلوب طراحی و اجرا شده‌اند. از نام‌های باستانی و گوناگون آن مانند واتفر ، بادهنج ، باتخان ، خیشود ، خیش‌خان ، خیشور ، ماسوره و هواکپ برمی‌آید که پدیده‌ای بس کهن است. (شریعت‌زاده ،۱۳۷۱:۳۴۳ به نقل از ایرج افشار)

یزد ، یکی از شهرهای کویری است که در منطقه اقلیمی گرم و خشک ایران قرار گرفته و از دیرباز ، معماران این دیار ، از روش‌های مختلف برای همسازی با این شرایط نامساعد بهره جسته‌اند و یکی از این ابداعات ، استفاده از بادگیر بود. با گذشت زمان ، شیوه‌های زندگی نیز دستخوش تغییر شده‌اند و مردم به تدریج از بافت سنّتی به بخش جدید شهر مهاجرت نموده‌اند. افرادی که مجبور به ماندن هستند ، محیط زندگی خود را بر اساس شیوه‌های زندگی مدرن تغییر داده‌اند. بادگیر که جزء جدایی ناپذیر خانه‌های سنتی یزد بوده است ، به تدریج عملکرد خود را از دست داده و امروزه تنها به عنوان یک نماد یا عنصر تزیینی از آن استفاده می‌شود .بخش تابستان‌نشین خانه‌ها که در ارتباط با بادگیر بوده‌اند ، نیز کارکرد خود را از دست داده و عملاً تبدیل به انباری شده‌اند.این امر ، به دلیل ترویج استفاده ارزان و آسان از انرژی کولرهای آبی است که جایگزین استفاده از سرمایش طبیعی بادگیرها شده است.(پور احمدی و ایت اللهی ، ۱۳۹۰: ۱۸)

باد پس از برخورد با سطوح فوقانی به دالان‌هایی هدایت می‌شود که با سطح آب داخل حوض‌خانه برخورد کرده (مثل بادگیر باغ دولت آباد یزد) و فضای داخلی اتاق را خنک می‌کند و در مناطق مرطوب باد فقط از کانال‌های خشک عبور می‌کند و فضای اتاق را تهویه می‌کند.(حجازی و حجازی ،۱۳۹۶: ۲۵).

به همین دلیل است که«در هر محل ،بادگیر را در سمتی می سازند که مناسب ترین جریان هوایی منطقه را جذب کند. مثلا در سراسر اردکان بادگیر را رو به شمال می سازند تا هوای شمال رابه داخل خانه برساند. در این صورت ژشت بادگیر را در جهت باد قبله می سازند که همراه با گرد خاك است(شریعت زاده ،۱۳۷۱:۳۴۳ به نقل از ایرج افشار).

ضمنا از بادگیر علاوه بر تهویه«برای سرد مگه داشتن مواد غذایی به روش بهتری نیز استفاده می کنند. برای این منظور روی چوب میان قفسه بادگیریك قرقره چوبی بند می کنند و سپس از میان قرقره ریسمانی می گذرانند که به پائین بادگیر می رسد و سردیگر ریسمان ان را بصورت چهار رشته در می اورند که به چهار گوشه تخته مشبکی به طول و عرض تقریبی هفتاد سانتیمتربسته می شود که این تخته را اصطلاحا چووش[11] می نامند(شریعت زاده ،۱۳۷۱:۳۴۳ به نقل از ایرج افشار).

11 cous

استفاده از عناصر منحصر بفرد شهر یزد در هنرهای جدید

بادگیر:

بادگیرهای با توجه به حجم معمارانه ای که در فضا اشغال می کنند علاوه به اینکه برای فضای یکدست شهری یزد ، نوعی از تنوع ، نشانه و زیبایی اعطا می کنند ، پتانسیل های زیادی را برای هنرهای جدید ایجاد می کنند. بادگیرها می توانند حجم های زیادی از باد را در خود جمع کند و امکان های زیادی برای هنرمندان هنرهای جدید در راستای اجرای عنصر حرکت و زندگی در برابر فضای ساکن و یکدست کویری ایجاد کند ،بادگیرها علاوه بر اینکه می تواند حجم بصری متفاوتی در راستای مفاهیمی چون بومیت در هنرهای جدید ایفا کند ،ظرفیت مغفول مانده ای است که هنرمندان ایرانی از آن غافل مانده اند.

در کنار این موضوع عناصر بصری چون کاهگل[۱۲] از منظرگاه بصری بستری مناسب را برای ظهور و بروز عناصر رنگی مناسب با پس زمینه برای هنرمندان ایجاد می کند.

بادگیرهای در معماری شهر های کویری دارای دو کارکرد مهم هستند:۱- برای خنگی هوا و تهویه مطبوع در خانه ها از آنها استفاده می شده است۲- از آن ها در معماری آب انبارهای برای خنکی و نگهداری آب و جریان و هوا استفاده می کردند.

عکس شماره۱- استفاده از بادگیر-خانه ای در ابرکوه-منبع سایت:tarikhema.org

۱۲ . کاه گل ملاتی میشود است که در معماری ایران به خصوص در مناطق کویر مرکزی ایران به کار می‌رود. ملات کاه‌گل از مخلوط کاه ، خاک رس و آب به صورت آخوره به دست می‌آید. این ملات را به خوبی ورز می‌دهند تا حدی که ملات به بیل نچسبد و به راحتی جدا شود و از آن برای دیوارهای محورکننده به صورت چینه‌ای استفاده می‌کنند.((شریعت زاده ،1371:348 به نقل از ایرج افشار).

عکس شماره ۲- استفاده از بادگیردر آب انبارها-منبع سایت:tarikhema.org

۲-دخمه:

زرتشتیان بر این باورند که بدن انسان ، پس از مرگ ، ناپاک است. زمانی که در فرایند پوسیدگی و زوال قرار می گیرد و به طور کامل از بین می رود. اجساد نبایستی در زمین دفن شوند ، یا سوزانده شوند و یا در دریا انداخته شوند به این سبب که خاک ، هوا و آب از عناصر پاک هستند و نمی توان آن ها را ناپاک و آلوده کرد. زرتشیان اجساد را در برج دایره ای شکل قرار می دادند که «دخمه» یا برج خاموشان گفته می شود. دخمه در مکانی دور از آبادی بر فراز تپه ها و از معماری و مصالح سنگی ساخته می شد. معماری دخمه فاقد سقف است به نحوی که گوشت مردار توسط کرکس ، سایر درندگان و پرندگان چند ساعتی پس از ورود به دخمه خورده می شود و سپس استخوان ها جمع آوری و در نزدیک ترین گورستان دفن یا در ظرف مخصوص نگاه داری میشدند. (مسرت ،۱۳۷۱:۳۵۹ به نقل از ایرج افشار).

دخمه:

فضاهای دایره مانند دخمه که بر بالای کوهی تعبیه شدند می توانند ظرفیت های منحصر بفردی برای هنرهای جدید ایجاد کنند. تاکید بر طبیعت به عنوان مامنی زاینده و از بین برنده ، تاکید بر زمان به عنوان عنصری مهم در هنرهای جدید و همین طور حجم بصری منحصر بفرد دخمه ها فضای مناسبی را می تواند برای هنر محیطی ، اینستالیشن و پورفورمنس آرت و دیگر ژانرهای هنرهای جدید در دل خود داشته باشد.

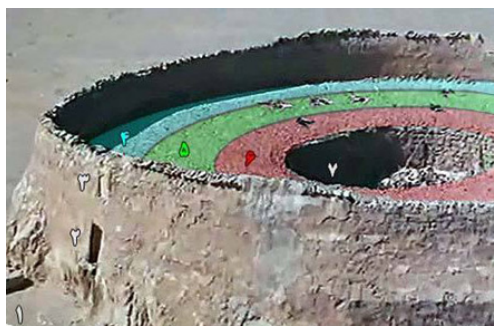
معماری دخمه چیست ؟

«زرتشتیان بر این باورند که بدن انسان ، پس از مرگ ، ناپاک است. زمانی که در فرایند پوسیدگی و زوال قرار می گیرد و به طور کامل از بین می رود. اجساد نبایستی در زمین دفن شوند ، یا سوزانده شوند و یا در دریا انداخته شوند به این سبب که خاک ، هوا و آب از عناصر پاک هستند و نمی توان آن ها را ناپاک و آلوده کرد. زرتشیان اجساد را در برج دایره ای شکل قرار می دادند که «دخمه» یا برج خاموشان گفته می شود. دخمه در مکانی دور از آبادی بر فراز تپه ها و از معماری و مصالح سنگی ساخته می شد. معماری دخمه فاقد سقف است به نحوی که گوشت مردار توسط کرکس ، سایر درندگان و پرندگان چند ساعتی پس از ورود به دخمه خورده می شود و سپس استخوان ها جمع آوری و در نزدیک ترین گورستان دفن یا در ظرف مخصوص نگاه داری میشدند.

معماری دخمه یزد:

شهر یزد محل امن و پناهگاهی مطمئن برای زرتشتیان بود ؛ حتی پس از تسخیر ایران توسط اعراب تا مدت زیادی زرتشتیان در یزد زندگی می کردند. دخمه زرتشتیان یزد تا سال ۱۳۵۰ بکار گرفته میشد. زمانی که اجساد از گوشت مردار پاک می شدند استخوان ها را در چاهی دفن می کردند تا خاک آلوده نشود. معماری سازه دخمه یزد بر بالای کوه رسوبی و کم ارتفاع کوه دخمه قرار دارد و شامل اسلب های متحدالمرکزی است که دورگیرنده گودال مرکزی است. اجساد بر روی چهار حلقه هم مرکز قرار می گرفتند به این نحود که اجساد مردان در دورترین حلقه و سپس زنان و کودکان.

تقسیم بندی دخمه در مراسمات مذهبی۱-جاده دخمه ؛ ۲- درب سنگی یا آهنی دادگاه ؛ ۳- کتیبه دخمه ؛ ۴- حلقه مردگان مرد ؛ ۵- حلقه مردگان زن ؛ ۶- حلقه مردگان کودک ؛ ۷- استودان یا سراده.»(مسرت به نقل از افشار ،۳۵۷: ۱۳۷۱)



عکس شماره۳-تقسیم بندی های دخمه یزد در مراسم دخمه گذاری- قسمتی از فیلم"باد صبا"ساخته آلبرت لاموریس-منبع سایت:tarikhema.org

«پس از آن که بدن مرده را به درون دخمه می گذارند ، پرندگان لاشخور در مدت کوتاهی که از یکی دو ساعت بیشتر نمی شود ، همه گوشت بدن مرده را می خورند و استخوان ها را باقی می گذارند. ... پس از این که گوشت مرده ، خورده شد ، ماموران دخمه ، استخوان های خشک شده را در چاهی که در وسط دخمه قرار دارد می ریزند و روی آن آهک و گوگرد یا تیزاب می ریزند تا {استخوان ها} بسوزد و خاکستر شود و به وسیله آب باران به چهار چاهی که در چهار طرف چاه اصلی است برود. بدنه چاه اصلی با سنگ و سیمان پوشیده شده است تا مادام که استخوان ها در آن جا است و هنوز به وسیله آهک و گوگرد متلاشی و پاک نشده ، میکروب به خارج سرایت نکند. بعد از آن که استخوان ها ، خاکستر و ضد عفونی شد ، به وسیله آب باران شسته شده و به چاه هایی که ته آن ها از شن پوشیده شده می رود»(همان:۱۳۷۱)

عکس شماره ۴- نمایی از داخل دخمه-عکس از بابائ مسرتی

عکس شماره۳- دخمه از نمای بالا- منبع سایت:karnaval.ir

معماری دخمه یزد

شهر یزد محل امن و پناهگاهی مطمئن برای زرتشتیان بود ؛ حتی پس از تسخیر ایران توسط اعراب تا مدت زیادی زرتشتیان در یزد زندگی می کردند. دخمه زرتشتیان یزد تا سال ۱۳۵۰ بکار گرفته میشد. زمانی که اجساد از گوشت مردار پاک می شدند استخوان ها را در چاهی دفن می کردند تا خاک آلوده نشود. در عصر حاضر ، محوطه ی اطراف معماری دخمه یزد(برج خاموشان) سایت صنعتی است ، برج های مخابراتی ، نیروگاه های برق ، جاده ها و نشانه هایی از شهرنشینی در دوردست دیده می شود. طراحی دخمه یزد علی رغم محیط پیرامون ، مرموز و الهام بخش است. معماری سازه دخمه یزد بر بالای کوه رسوبی و کم ارتفاع کوه دخمه قرار دارد و شامل اسلب های متحدالمرکزی است که دورگیرنده گودال مرکزی است. اجساد بر روی چهار حلقه هم مرکز قرار می گرفتند به این نحود که اجساد مردان در دورترین حلقه و سپس زنان و کودکان. (مسرت ،۱۳۷۱:۳۵۹ به نقل از ایرج افشار).

استفاده از عناصر منحصر بفرد شهر یزد در هنرهای جدید

بادگیر:

بادگیرهای با توجه به حجم معمارانه ای که در فضا اشغال می کنند علاوه به اینکه برای فضای یکدست شهری یزد ، نوعی از تنوع ، نشانه و زیبایی اعطا می کنند ، پتانسیل های زیادی را برای هنرهای جدید ایجاد می کنند. بادگیرها می توانند حجم های زیادی از باد را در خود جمع کند و امکان های زیادی برای هنرمندان هنرهای جدید در راستای اجرای عنصر حرکت و زندگی در برابر فضای ساکن و یکدست کویری ایجاد کند ،بادگیرها علاوه بر اینکه می تواند حجم بصری متفاوتی در راستای مفاهیمی چون بومیت در هنرهای جدید ایفا کند ،ظرفیت مغفول مانده ای است که هنرمندان ایرانی از آن غافل مانده اند.

در کنار این موضوع عناصر بصری چون کاهگل از منظرگاه بصری بستری مناسب را برای ظهور و بروز عناصر رنگی مناسب با پس زمینه برای هنرمندان ایجاد می کند.

دخمه:

فضاهای دایره مانند دخمه که بر بالای کوهی تعبیه شدند می توانند ظرفیت های منحصر بفردی برای هنرهای جدید ایجاد کنند. تاکید بر طبیعت به عنوان مامنی زاینده و از بین برنده ، تاکید بر زمان به عنوان عنصری مهم در هنرهای جدید و همین طور حجم بصری منحصر بفرد دخمه ها فضای مناسبی را می تواند برای هنر محیطی ، اینستالیشن و پورفورمنس آرت و دیگر ژانرهای هنرهای جدید در دل خود داشته باشد.

نتیجه گیری:

رویکردهای نظری جدید در راستای مفهوم پردازی و تبیین هنرهای جدید به عنوان رویکردی متفاوت

نسبت به هنر مدرن ، چه در راستای تولید اثار(در هنرهای جدید) و چه ایده پردازی و چه نقد و بررسی آن بسیار کمك رسان و مفید خواهد بود. پراگماتیسم و هنرهای زیست‌محیطی دو رویکرد جدید هستند که در کنار ارتباط تنگاتنگی که با هم در راستای استفاده درست و چند بعد از محیط اطراف و احترام به طبیعت در اختیار هنرمندان قرار می دهند ، محیط زندگی انسانی و همینطور هنرمند را به عنوان پتانسیلی منحصر بفرد به نمایش می گذارد که می توان با استفاده از آن در کنار تولید اثر هنری ، پیام مناسبی را برای جامعه مخاطب خود به عنوان عناصری فعال در اثر بخشی اثر هنری ، در پی داشته باشد. اگر هنر پراگماتیستی اعتقاد دارد هنر در سیر طبیعی زندگی همه انسان ها جاری و ساری است و لزوما نیازی است که اثر هنری توسط فرد یکه ای به نام هنرمند تولید شود ، هنر زیست محیطی اعتقاد دارد طبیعت ، دقیقا همان ماوا و زمینه ای است که انسان ها را به تولید و اثربخشی و استفاده درست از زندگی پیرامونی خود رهنمون می شود. در کنار این موضوع محیط هایی از زندگی انسان هستند که از انجا کمتر دیده شده اند و یا عوامل منحصر بفرد محیطی در انها بیشتر باقی مانده اند و کمتر مورد دستبرد زندگی مدرن قرار گرفته اند ،پتانسیل های جدیدتر و تازه یاب تری را در اختیار هنرمندان قرار می دهند که به زعم نگارندگان شهر یزد دارای این پتانسل‌ها می باشد. بادگیرهای یزد به عنوان یك ظرفیت منحصر بفرد می تواند جایگاه مرکزی تری را در هنرهای جدید در یزد ایفا کنند زیرا هم از منظرگاه بصری شهری بسیار مورد تاکید هستند و هم اینکه حجم های منحصر بفرد و کاربردی برای زندگی مردمان این خطه بوده اند که حال باید دوباره مورد تاکید قرار گرفته و کارکرد هنری خود را در قالب جدید ایفا نمایند. این ویژگی را دخمه ها نیز دارند. تناسبات مبتنی بر گذر زمان ،مرگ و زندگی و از همه مهم تر کارکرد طبیعی دخمه ها که در گذشته ای نه چندان دور در زندگی زرتشتیان یزد ، به عنوان یکی از دین های ایران باستان کارکردی مهم و ارزنده داشته اند نیز می تواند پتانسیلی منحصر بفرد به حساب آید. هشداری که می تواند در هنر جدید مبتنی بر به شماره افتادن نفس زمین به عنوان مامن زندگی انسانی و همچنین جایگاهی برای خلق هنر پراگماتیستی وجود داشته باشد در کنار ویژگی های تاکیدی دخمه بر مرگ انسان و بازگشت او به طبیعت ، بستاری را برای هنرمند فراهم می سازد که مفاهیم متناسب و خلاقانه ای را برای مخاطب خود داشته باشد. آنچه که در پایان باید در نظر داشت این است که نباید با عناوین مختلف و بهانه های چون هنر به نص صریح طبیعت یزد بی توجه بود و بدون اگاهی به این ساختار هنرمندانه ضربه وارد کرد. به همین دلیل به نظر می رسد بیش از هر چیز توجه به هم بستاری متداول هنر ، زندگی و طبیعت در ساختار شهری یزد می تواند هم زمینه مناسبی را برای ایده بخضی و اجرای اثار هنر جدید در یزد فراهم نماید و از طرفی به حفظ این میراث جهانی کمك رسان باشد.

منابع:

۱. احمدی ، بابک (۱۳۹۵). حقیقت و زیبایی ، تهران: مرکز.

۲. احمدی ،بابك(۱۳۸۵).حقیقت و زیبایی ،تهران:مرکز.

۳. افشار ، ایرج (۱۳۷۱).یزدنامه. تهران:انتشارات جداگانه.

۴. باختین ،میخائیل(۱۳۸۷) تخیل مکالمه‌ای ،رویا پور آذر ،تهران:مرکز

۵. پور احمدی ،محبوبه و آیت اللهی ،سید محمد حسین(۱۳۹۰) راهکارهای بازکارایی انواع بادگیرهای یزد بر اساس رابطه فضایی با بخش تابستان‌نشین ، مجله شهر و معماری ،شماره ۴۸ ، دوره ۱ ، شماره ۱ ، پاییز و زمستان

۶. تاتارکوویچ ، ولادیسلاو(۱۳۸۹). زیبایی شناسی ارسطو ،سید جواد فندرسکی ، شادی حدادپور ، مجله اطلاعات حکمت و معرفت ، سال پنجم(شماره ۹) (۴۵-۴۹)

۷. تانگ ،رزمری(۱۳۸۷) نقد و نظر:در آمدی جامع بر نظریه‌های فمنیستی ،منیژه نجم عراقی ،تهران:نشر نی

۸. حبیبی ،امین(۱۳۹۲)طبیعت زیباست ؟مجله منظر ،شماره۲۲ ،بهار ،شماره ۲۷

۹. حجازی ، مهرداد و حجازی ، بینا(۱۳۹۶) معماری ، عملکرد سرمایشی و رفتار لرزهای بادگیر ،مجله مسکن و محیط روستا ،شماره ۱۰۸ ، ص ۲۲ تا ۳۴

۱۰. سلدون ،رمان(۱۳۷۷) نظریه‌های ادبی معاصر ، عباس مخبر ،تهران:طرح نو

۱۱. کرس میر ،کارولین(۱۳۷۸) فمنیسم و زیبایی‌شناسی ،نشر گل آذین ،تهران

۱۲. کلی ،مایکل(۱۳۸۳). دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی ، گروه مترجمان ،تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری:گسترش هنری

۱۳. گات ،بریس و مك آیور لوییس ،دومنیك (۱۳۸۴). دانشنامه زیبایی‌شناسی ،مشیت اعلایی ،تهران: فرهنگستان هنر

۱۴. فروتن کیا ،شهرزاد و نواح عبدالرضا(۱۳۹۷) جامعه شناسی محیط زیست ،نشر اندیشه احسان. تهران

۱۵. قراچه داغی ، مهدی(۱۳۸۴) تبارشناسی پست مدرنیسم ، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۶. لچت ،جان(۱۳۸۳) پنجاه متفکر بزرگ معاصر ،محسن حکیمی ،تهران:انتشارات خجسته

۱۷. لوسی اسمیت ،ادوارد(۱۳۸۷) مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم ، علیرضا سمیع آذر ،تهران:نشر نظر.

۱۸. مستریج ،جین(۱۳۸۷) جستاری در باره فلسفه سیاسی فمنیسم ، نیلوفر مهدیان ،تهران:مرکز

۱۹. محمدی اصل ،عباس(۱۳۸۸) زنان و محیط زیست ،نشر شیرازه ،تهران

۲۰. نیلون ،جفری و سلرلز ژیرو ، سوزان(۱۳۹۶)جعبه ابزار نظریه ،ترجمه عباس لطفی زاده و مرتضی خوش امدی

۲۱. عبادیان ،محمود(۱۳۸۳) گزیده زیبایی‌شناسی هگل ،محمود عبادیان ،تهران: انتشارات فرهنگستان هنر

۲۲. هام ،مگی(۱۳۸۲) فرهنگ نظریه‌های فمنیستی ،فیروزه مهاجر ،نشر توسعه

۲۳. وولف ،ویرجینیا(۱۳۸۵) اتاقی از آن خود ،صفورا نیری ، تهران:نشر نیلوفر

۲۴. سایت ها:

۲۵. tarikhema.org

۲۶. karnaval.ir

ارائه موسیقی در بستر شهری

نیره عطایی
کارشناس موسیقی و کارشناس ارشد زبان و ادبیات فرانسه
Nayer200@gmail.com

چکیده:

شهر ، تنها مجموعه ی از کالبدهای مصنوع نیست. شهر ، به معنای صحیحتر ، منظری است متشکل از عناصری متعدد که به واسطه ادراک شهروندان از آنها شکل میگیرد. در واقع مفهوم منظر شهری بدان معناست که موجودیت و هویت

شهر تنها با عناصر عینی تعریف نشده و ذهنیت نیز نقش موثری در آن ایفا میکند ؛ به گونهای که نمیتوان آن را جدا از عینیات دید. بخشی از ذهنیتهای انسان نیز به واسطه رویدادهای سیال در شهر شکل می گیرد. موسیقی خیابانی ، هنری شهری و رویدادی سیال است که به دلیل ارتباط بی واسطه و مستقیم با مخاطب ، ذهنیت های قوی و عمیقی را برای او رقم می زند و چهره شهر را تغییر می دهد هویت شهر تنها با عناصر عینی تعریف نشده و ذهنیت نیز نقش موثری در آن ایفا میکند ؛ به گونهای که نمیتوان آن را جدا ازعینیات دید. بخشی از ذهنیتهای انسان نیز به واسطه رویدادهای سیال در شهر شکل می گیرد. موسیقی خیابانی ، هنری شهری و رویدادی سیال است که به دلیل ارتباط بی واسطه و مستقیم با مخاطب ، ذهنیت های قوی و عمیقی را برای او رقم می زند و چهره شهر را تغییر می دهد.

اجرای موسیقی در بستر شهری در وهلهی اول نوعی بیاعتنایست به فرهنگ آخته و به شدت کنترلشدهی رسمی ، بهخصوص در عرصهی موسیقی ، که به خاطر ماهیتش بیش از سایر فرمهای هنری در ایران با ایدئولوژی غالب دچار تنش است و به همین خاطر به شدت در معرض نظارت و دوراندیشی ، حسابگری و محافظهکاری است. متولیان فرهنگی البته با اتخاذ ژست و موضع پاسداران فرهنگی قصد و هدفی ندارند جز مهار و کنترل تمامی ظرفیتها و قابلیتهایی که تنها از طریق تماس مستقیم با فرهنگ عمومی به دست میآید. بنابراین ترجیح این پاسداران فرهنگی این است که میلیاردها تومان هزینه کنند تا در تالارهای مجلل و بزک شده ، هنرِ — به اصطلاحِ اخیراً رایج در فرهنگ و هنر حکومتی — "فاخر" به گوش و چشم مخاطبان تزریق کنند. این نوع تفکر یعنی نهادینه کردن موسیقی از طریق نظارت ، برنامه ریزی و حسابگری البته در تعارض با آن سویه اضطراری کنسرتهای خیابانی است که در آن چند

جوان خوشبختانه خام و جسور خیابان را برای ساعتی به تسخیر خویش در می‌آورند و با گرد هم آوردن رهگذران ، آن اشباح بیگانه از هم که بی‌توجه به هم از کنار هم عبور می‌کنند را برای ساعتی به "مردم" تبدیل می‌کنند. برای مدتی کوتاه آن جامعه‌ی اتُمیزه و ملول و کرخت از روزمرگی را از طریق مشارکت دادن در این کنسرت بدون بلیط و ورودی سرحال می‌آورند. بنابراین نخستین کارکرد این اجراهای خیابانی ، اجتماعی کردن مردم است. آن پیکره‌ای که پیرامون این چند نوازنده بنا می‌شود واجد قدرتی اجتماعی است که در هیچ نوع دیگری از برنامه‌ریزی‌های پاسداران فرهنگی به وجود نمی‌آید. این همان سویه‌ی اضطراری و حاد هنر است که البته هراسی از خطاها و لغزش‌های تکنیکی خویش ندارد. خطاها و لغزش‌های این اجراها جزئی از خصایل فرمال و خصوصیات زیباشناسانه‌اش هستند. همچون خطاها و لغزش‌های ذاتی هر گونه کنش پارتیزانی. معجزه این نوع اجراهای خودجوش و شبه پارتیزانی در این شور و شعف دیونیزیوسی آن است و در این تحرک‌پذیری دائمی برای خلاص شدن فوری از نظارت انتظامات و پهن کردن بساط در نقطه‌ای دیگر ؛ از نو تعریف کردن سالن‌های موسیقی است با برچیدن دیوارهای مزاحمی که تجربه هنری را از تجربه زیسته در حیات شهری جدا می‌کند. این صرفاً موسیقی نیست بلکه نوعی هنر اجرایی هم هست که هم‌زمان با موسیقی حیات اجتماعی-تاریخی پیرامونش را هم اجرا می‌کند. تجسم آن نقطه‌جوش آرمانی هنر و مردم است و البته به لحاظ تاریخی فرارفتن از آن بیماری تاریخی موسیقی ایرانی که خود را همواره بواسطه شرایط به پستوها و زیرزمین‌ها تبعید کرده است — به جایی دور از گوش مردم. البته این هراس تاریخی همواره در فرم وقالب و صدای هراسان بخش قابل توجه‌ای از این موسیقی درونی و ذاتی شده‌است.(سروش سرایی)..

در وهله‌ی دوم این پدیده نشانه‌ای از مرحله‌ای تازه در فرآیند تاریخیِ تکوین موسیقی در ایران هم هست. بسیاری از این نوازندگان دارای تحصیلات آکادمیک هستند و انتخاب این کنش از سوی آنها یعنی توجه به روح همواره مغفول در موسیقی در ایران ، یعنی ارتباط با بیرون. موسیقی‌ای که در اشکال به اصطلاح فاخر و ملی‌اش رغبت چندانی برای ارتباط با فضای بیرون از خودش ندارد ، و در اشکال مردمی‌اش با تبعید خویش به زیرزمین ، با راندن خویش به حاشیه ، و خالی گذاشتن متن برای موسیقیِ اخته‌ی مقبول طبع متولیان و مسئولان ذیربط در واقع پیشاپیش این شکاف را پذیرفته بود و به آن مشروعیت بخشیده بود. با روی زمین آمدن این موسیقی ، آن هم به عرصه‌ی بی‌واسطه‌ی خیابان ، با پذیرش قالب پارتیزانی کارِ هنری در وضعیت متصلب موجود ، با خلق تجربه موسیقی زنده — تجربه‌ای که در آن صدای زمینه و شهر با صدای موسیقی درهم می‌آمیزند و سازها (رسانه‌های رسمی در ایران مثل شبکه های تلویزیونی حق نمایش آلات و سازهای موسیقی را بر اساس نص صریح فقه اسلامی ندارند) بی واسطه در معرض دید عموم قرار می گیرند — پتانسیل اضطراری شدن هنر این بار در موسیقی خیابانی در ایران خود را به رخ می‌کشد. در وضعیت نظارت پذیریِ تولید هنری در ایران ، کوشش این نوازندگان احتمالاً نخستین تلاش برای اضطراری شدن هنر در ایران است که نتیجه‌اش رها شدن تولید هنری از قید و بند نهادها ، سازمان‌ها ، نظارت‌ها و سلائق فرهنگی رایج و به اصطلاح سالم ، و هم‌زمان رو در رو شدن حادثی و بی‌واسطه با مخاطبان و هم‌آغوش شدن با شهر و تجربه عمیق و فرّار آن است — تجربه‌ای اساساً کمیاب در وضعیت تاریخی تولید هنری در ایران و حتی کمیاب در حیات کنش‌های اجتماعی. این کنسرت‌ها شاید فراتر از نیات اجرا کنندگانشان ، فتح بابی‌اند برای نوعی پوست‌اندازی اجتماعی-فرهنگی در این برهه از تاریخ)).

مقدمه:

امروزه هنرمندان بسیاری هستند که برای ارائه آثار هنری خود به بستر بزرگتری بیش از سالن و گالری می اندیشند ، در واقع اندیشه هنرمند امروز به بستری بسیاری متفاوت نیاز دارد و آنچه در این مصاف بیش از هر چیز دیگری توجه او را به خود جلب می کند شهر به عنوان جایگاه نهادینه شده زندگی مدرن است .

شهر ، تنها مجموعه ی از کالبدهای مصنوع نیست. شهر ، به معنای صحیحتر ، منظری است متشکل از عناصری متعدد که به واسطه ادراک شهروندان از آنها شکل می‌گیرد. در واقع مفهوم منظر شهری بدان معناست که موجودیت و هویت شهر تنها با عناصر عینی تعریف نشده و ذهنیت نیز نقش موثری در آن ایفا می‌کند ؛ به گونه ای که نمی‌توان آن را جدا از عینیات دید. بخشی از ذهنیتهای انسان نیز به واسطه رویدادهای سیال در شهر شکل می گیرد. موسیقی خیابانی ،هنری شهری و رویدادی سیال است که به دلیل ارتباط بی واسطه و مستقیم با مخاطب ، ذهنیت های قوی و عمیقی را برای او رقم می زند و چهره شهر را تغییر می دهد .

در این مقاله تلاش شده است راه های ارائه موسیقی در متن شهر بیرون از بستر سالن نمایش بررسی شود پس ابتدا لازم است موسیقی شهری تعریف شود .

تعریف موسیقی شهری

تعریف موسیقی شهری می تواند به تمام اتفاقاتی موسیقیایی که دریک شهر اتفاق می افتد اطلاق گردد اما به لحاظ تعریف جزئی تر دارای مفاهیم خاصی است .

محمد رضا درویشی در کتاب های ساز شناسی خود یک تعریف صرفا موسیقیایی بدون لحاظ کردن جنبه های اجتماعی از موسیقی شهری ارائه می دهد .

((موسیقی شهری به موسیقی دستگاهی ایران اطلاق می گردد که در واقع ردیف ایرانی به آن اعتبار می بخشد و در مقابل موسیقی غیر رسمی که در مناطق و نواحی مختلف ایران اجرا می گردد اطلاق می گردد.))

چندی پیش کتابی تحت عنوان جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی» نوشته ساسان فاطمی منتشر گردید که نویسنده در مقدمه به تعریف موسیقی شهری نیز می پردازد:

((هدفِ تحقیقِ حاضر مطالعه‌ی جشن و موسیقی سبُک شهری در فرهنگ‌های ایرانی ، در عینِ جادادنِ آن در یک چشم‌اندازِ گسترده‌تر است که انواعِ اصلی موسیقی‌ها را شامل می‌شود ؛ چیزی که مستلزمِ تأملی بر طبقه‌بندی‌های رایج و نیز بر دوگانه‌ی کلاسیک/مردمی است. من این تأمل را جای دیگر کرده و کوشش کرده‌ام یک طبقه‌بندی تاحدممکن روشن از عواملِ تشکیل‌دهنده‌ی این موسیقی سبُک شهری با مراجعه به این دوگانه ارائه دهم. در آنجا رابطه‌ی میانِ انواعِ موسیقی کلاسیک و مردمی در بطنِ این موسیقی سبُک را روشن کرده‌ام و کوشیده‌ام نشان دهم که چگونه این دو موسیقی موجبِ ظهورِ نوعِ دیگری ـ موسیقی مردم‌پسند ـ می‌شوند و هرکدام از این سه نوع موسیقی ، در بسترِ کلی حضورِ موسیقی‌های سبُک در قرن بیستم ، چه راهی دنبال می‌کنند.

در این کتاب ، نویسنده اذعان می دارد که او صرفاً به بخشی از موسیقی‌های سبُکِ شهری می‌پردازد و می‌کوشد ویژگی‌های آنها را روشن کند. ((منظور من از «موسیقی شهری» موسیقی‌های مهم‌ترین مراکز شهری فرهنگ‌های ایرانی مثل تهران ، بخارا ، دوشنبه و باکو است. در منطقه‌ی فرهنگی بزرگِ ایرانی. عربی. ترکی ، می‌توان مناطقی دورگه مثل ماوراءالنهر و آذربایجان تشخیص داد که در آنها فرهنگ‌های ایرانی و ترکی وسیعاً با هم درآمیخته‌اند. با وجودِ حضورِ قوی فرهنگِ ایرانی در تاجیکستانِ فارسی‌زبان ، و نیز در مراکزِ شهری فارسی‌زبانِ ازبکستان ، بدیهی است که نمی‌توان تأثیر فرهنگ ترکی را انکار کرد و ، برعکس ، در جمهوری آذربایجان (ترکی‌زبان) حضورِ فرهنگ ایرانی غیرقابل‌انکار است. این فرهنگ ایرانی همان نظامِ ارزش‌ها و اعتقادات ، مجموعه‌ی آداب و رسوم ، جهان‌بینی ، زبان و موسیقی‌ای است که در طی قرن‌ها در این منطقه‌ی جغرافیایی گسترده حکمروایی کرده ، هرچند گاهی اوقات ، اینجا و آنجا ، تحت‌الشعاعِ عناصر فرهنگِ ترکی قرار گرفته است. موضوع بر سرِ فرهنگِ مردمانِ ایرانی است که بخشی از آنها در حالِ حاضر در کشوری به نامِ ایران زندگی می‌کنند. استفاده از اصطلاحِ «فرهنگِ ایرانی برون‌مرزی» برای مشخص کردنِ ماوراءالنهر و جمهوری آذربایجان صرفاً برای تأکید بر این واقعیت است که فرهنگِ مشترکی این مناطقِ جغرافیایی را ، که یا در داخل یا در خارجِ کشوری به نامِ ایران قرار دارند ، متحد می‌کند.))

وتعریف سوم

به سازو کارهایی که در حیطه اجراهای خیابانی است می پردازد که به جای اجرا در سالن در خیابان اجرا می شود د. در تبیین این فرم از موسیقی آنچه می توان گفت این است که این موسیقی ویژگی های بسیار خاصی را بیان می کند:

این اجراها در وهله‌ی اول نوعی بی‌اعتنایی‌اند به فرهنگ آخته و به شدت کنترل‌شده‌ی رسمی ، به‌خصوص در عرصه‌ی موسیقی ، که به خاطر ماهیتش بیش از سایر فرم‌های هنری در ایران با ایدئولوژی غالب دچار تنش است و به همین خاطر به شدت در معرض نظارت و دوراندیشی ، حساب‌گری و محافظه‌کاری است. متولیان فرهنگی البته با اتخاذ ژست و موضع پاسداران فرهنگی قصد و هدفی ندارند جز مهار و کنترل تمامی ظرفیت‌ها و قابلیت‌هایی که تنها از طریق تماس مستقیم با فرهنگ عمومی به دست می‌آید. بنابراین ترجیح این پاسداران فرهنگی این است که میلیاردها تومان هزینه کنند تا در تالارهای مجلل و بزک شده ، هنرِ — به اصطلاحِ اخیراً رایج در فرهنگ و هنر حکومتی — "فاخر" به گوش و چشم مخاطبان تزریق کنند. این نوع تفکر یعنی نهادینه کردن موسیقی از طریق نظارت ، برنامه ریزی و حساب‌گری البته در تعارض با آن سویه اضطراری کنسرت‌های خیابانی است که در آن چند جوان خوشبختانه خام و جسور خیابان را برای ساعتی به تسخیر خویش در می‌آورند و با گرد هم آوردن رهگذران ، آن اشباح بیگانه از هم که بی‌توجه به هم از کنار هم عبور می‌کنند را برای ساعتی به "مردم" تبدیل می‌کنند. برای مدتی کوتاه آن جامعه‌ی اتُمیزه و ملول و کرخت از روزمرگی را از طریق مشارکت دادن در این کنسرت بدون بلیط و ورودی سرحال می‌آورند. بنابراین نخستین کارکرد این اجراهای خیابانی ، اجتماعی کردن مردم است. آن پیکره‌ای که پیرامون این چند نوازنده بنا می‌شود واجد قدرتی اجتماعی است که در هیچ نوع دیگری از برنامه‌ریزی‌های پاسداران فرهنگی به وجود نمی‌آید. این همان

سویه‌ی اضطراری و حاد هنر است که البته هراسی از خطاها و لغزش‌های تکنیکی خویش ندارد. خطاها و لغزش‌های این اجراها جزئی از خصایل فرمال و خصوصیات زیباشناسانه‌اش هستند. معجزه این نوع اجراهای خودجوش و شبه پارتیزانی در این شور و شعف دیونیزیوسی آن است و در این تحرک‌پذیری دائمی برای خلاص شدن فوری از نظارت انتظامات و پهن کردن بساط در نقطه‌ای دیگر ؛ از نو تعریف کردن سالن‌های موسیقی است با برچیدن دیوارهای مزاحمی که تجربه هنری را از تجربه زیسته در حیات شهری جدا می‌کند. این صرفاً موسیقی نیست بلکه نوعی هنر اجرایی هم هست که هم‌زمان با موسیقی حیات اجتماعی-تاریخی پیرامونش را هم اجرا می‌کند. تجسم آن نقطه‌جوش آرمانی هنر و مردم است و البته به لحاظ تاریخی فرارفتن از آن بیماری تاریخی موسیقی ایرانی که خود را همواره بواسطه شرایط به پستوها و زیرزمین‌ها تبعید کرده است — به جایی دور از گوش مردم. البته این هراس تاریخی همواره در فرم وقالب وصدای هراسان بخش قابل توجه‌ای ا ز این موسیقی درونی و ذاتی شده‌است.

در وهله‌ی دوم این پدیده نشانه‌ای از مرحله‌ای تازه در فرآیند تاریخیِ تکوین موسیقی در ایران هم هست. بسیاری از این نوازندگان دارای تحصیلات آکادمیک هستند و انتخاب این کنش از سوی آنها یعنی توجه به روح همواره مغفول در موسیقی در ایران ، یعنی ارتباط با بیرون. موسیقی‌ای که در اشکال به اصطلاح فاخر و ملی‌اش رغبت چندانی برای ارتباط با فضای بیرون از خودش ندارد ، و در اشکال مردمی‌اش با تبعید خویش به زیرزمین ، با راندن خویش به حاشیه ، و خالی گذاشتن متن برای موسیقیِ اخته‌ی مقبول طبع متولیان و مسئولان ذیربط در واقع پیشاپیش این شکاف را پذیرفته بود و به آن مشروعیت بخشیده بود. با روی زمین آمدن این موسیقی ، آن هم به عرصه‌ی بی‌واسطه‌ی خیابان ، با پذیرش قالب پارتیزانی کارِ هنری در وضعیت متصلب موجود ، با خلق تجربه موسیقی زنده — تجربه‌ای که در آن صدای زمینه و شهر با صدای موسیقی درهم می‌آمیزند و سازها (رسانه‌های رسمی در ایران مثل شبکه های تلویزیونی حق نمایش آلات و سازهای موسیقی را بر اساس نص صریح فقه اسلامی ندارند) بی واسطه در معرض دید عموم قرار می گیرند — پتانسیل اضطراری شدن هنر این بار در موسیقی خیابانی در ایران خود را به رخ می‌کشد. در وضعیت نظارت پذیریِ تولید هنری در ایران ، کوشش این نوازندگان احتمالاً نخستین تلاش برای اضطراری شدن هنر در ایران است که نتیجه‌اش رها شدن تولید هنری از قید و بند نهادها ، سازمان‌ها ، نظارت‌ها و سلائق فرهنگی رایج و به اصطلاح سالم ، و هم‌زمان رو در رو شدن حادثی و بی‌واسطه با مخاطبان و هم‌آغوش شدن با شهر و تجربه عمیق و فرّار آن است — تجربه‌ای اساساً کمیاب در وضعیت تاریخی تولید هنری در ایران و حتی کمیاب در حیات کنش‌های اجتماعی. این کنسرت‌ها شاید فراتر از نیات اجرا کنندگانشان ، فتح بابی‌اند برای نوعی پوست‌اندازی اجتماعی-فرهنگی در این برهه از تاریخ))

چند تجربه

شاید لازم باشد از برخی تجربه هایی که در گذشته برای انکه موسیقی در سطحی عمومی به نمایش درآید و در بستر شهری قابل اجرا باشد اینجا نقل شود .

۱__در سال ۸۱ کوی دانشگاه تهران در یک اقدام هنری اقدام به برگزاری گذار فرهنگی قومیت های ایرانی می کند . در کنار معرفی فرهنگ های مختلف معرفی آداب و سنن هر منطقه در شکل کتابچه ها و بروشور ها گردشگری به معرفی موسیقی هر منطقه نیز می پردازد و هر۱۴ روز برگزاری این نمایشگاه بینندگان شاهد اجرایی از موسیقی نواحی مختلف ایران بودند . اجرای این موسیقی ها در فضای باز باغ کوی دانشگاه برای همه عموم اجرا می گردید و قرار بود برنامه در اردیبهشت هر سال اجرا شود که متاسفانه بخش فرهنگی دانشگاه فقط دو بار موفق به برگزاری آن شدند.

۲__ در سال ۸۶ انجمن موسیقی ایران برنامه تحت عنوان شب های موسیقی ایران برگزار می کند که در طول یک ماه هر شب برنامه هایی از نواحی مختلف ایران در سالن های مختلف تهران به نمایش در میامد . تبلیغات گسترده ای در سطح شهر صورت گرفت و بسیاری از مفاخر موسیقی نواحی ایران در این برهه به اجرا موسیقی در نقاط مختلف شهر تهران پرداختند .

۳__با بازگرداندن مجموعه باغ موزه بهارستان به فوق برنامه دانشگاه تهران درسال ۹۳ در زمان تصدی آقای مهدی تجلی برنامه ای در این مجموعه به مدت یک سال رایج بود که هر هفته یک اجرای موسیقی در این مجموعه برنامه ریزی گردید . و از بسیاری از اساتید برجسته مثل استاد علیزاده یا خانم آدین موحد تا آهنگسازان و نوازندگان جوانی که در جستجوی محلی برای اجرای ایده ها ی خود بودند در سالن کوچک آن که البته به لحاظ اکوستیکی بسیار منحصر به فرد است صورت گرفت این روند می رفت که به یک فعالیت مداوم تبدیل گردد و اهالی موسیقی کم کم به آمد و شد هفتگی در آن مجموعه خو بگیرند که متا سفانه با رفتن آقای مهدی تجلی این برنامه با ارزش منتفی شد .

تجربه ارائه موسیقی در بستر شهر در کشورهای دیگر

شهر «فِرارا» در ایتالیا که در این شهر حدود ۲۹ یا ۳۰ سال است که فستیوال موسیقی «باسکرز» برگزار و در آن به موسیقی خیابانی پرداخته می‌شود.

این فستیوال در ماه آگوست (مردادماه) به مدت ۱۵ روز برگزار می‌شود و گروه‌های خوبی از سراسر دنیا در آن شرکت می‌کنند ؛ به شکلی که تمام شهر به سالن کنسرت تبدیل می‌شود.

این شهر ، ۱۵۰ هزار نفر جمعیت دارد ، اما در دوران این جشنواره ، نزدیک به یک میلیون نفر بازدیدکننده دارد. این فستیوال فرصت‌های خوبی را برای ارائه هنرهای مختلف ایجاد می‌کند. بازدیدکنندگان نیز می‌توانند سازهای عجیب و غریبی را ببینند که تا به حال ندیده‌اند.

این فستیوال ، یک کار از پیش برنامه‌ریزی شده است ، اما در فعالیت‌های برنامه‌ریزی‌نشده هر کسی می‌تواند سازش را بردارد و در کنار خیابان بنوازد. به‌عنوان مثال ، در ایرلند خیابانی وجود دارد که هر کسی بخواهد می‌تواند به آنجا برود و موسیقی خود را ارائه کند و مردم نیز به آن‌ها کمک می‌کنند. بسیاری از جوان‌هایی که دوست دارند به آن منطقه سفر کنند ، از این طریق می‌توانند تا حدودی ، هزینه‌های خود را درآورند.

برای این فستیوال‌ها ، بودجه‌هایی در نظر گرفته می‌شود. شهرداری خیلی از موسیقی حمایت می‌کند ، اسپانسرهای خصوصی نیز هستند و سعی می‌کنند کار را پیش ببرند تا دچار رکود نشود.

موسیقی ، قدرت خاصی دارد و با زبان خودش ، همه را به یکدیگر وصل و آن‌ها را یکی می‌کند. بنابراین بهترین وسیله برای پیوند مردم به یکدیگر است. ((گزارشی از امیر شریفی فعال در زمینه طراحی صحنه کنسرت))

کنسرت های آندره ریو

اهنگساز مشهور هلندی که با اجرای های بزرگ ارکستر سمفونیک در میادین شهر های مختلف جهان و اجرای آثار بزرگ کلاسیک توانست این ژانر موسیقی را از سالن های موسیقی به عرصه عمومی بکشاند . حرکت او از شهر ماستریخت هلند شروع شد و به بیشتر پایتخت های اروپا و جهان رفت و مخاطب ملیونی پیدا کرد.

اما چالش ها و مشکلات

اول موضوع از نقطه نظر اجرا در ایران اهمیت دارد .

اگر قرار باشد موسیقی در فرایندی به عرصه عمومی کشیده شود باید متوجه نوع برخورد و حوصله مخاطب بود .به لحاظی انسان امروز نیازمند دستاورد های مختصر و مفید است و رویکرد هنر ناگزیر باید بیشتر جهتی مینیمالیستی داشته باشد . در مکانیزم ساز و کار موسیقی ایرانی اغلب دریافت موسیقی به پروسه زماتی نیازمند است .هنوز که هنوز است به ادبیات کلاسیک قدیم وابسته است و این خود مجال درک و دریافت سریع را از مخاطب می گیرد . البته که در سال های اخیر اهنگسازان و خوانند گان جوان سعی نموده اند این مسله را تا حدودی تعدیل دهند . اما در ارائه موسیقی به شکلی که قرار است در سطح عمومی ارائه شود باید به چگونگی فرم اجرایی آن توجه جدی کرد.

ایران دارای قومیت های مختلف است و هر قومیتی موسیقی خاص خود را دارد . این موضوع بصورت بالقوه خود باعث غنای فرهنگی یک اجتماع است و با ارائه موسیقی های مختلف در مراتب آشنایی با آن فرهنگ قومی نیز مهیا می گردد .

اما چقدر نسل جوان می تواند در معرفی موسیقی در بستر شهری از این پتانسیل های موسیقی قومیت های مختلف بهره بگیرد ؟

به هر حال آنچه درزمینه هنر موسیقی در بستر عمومی به خصوص در ایران اهمیت دارد این است موسیقی در این جغرافیا همواره و همواره با ممنوعیت رو به رو بوده است .وزارت ارشاد که خود متولی اعطای مجوز به کنسرت است در قبال گرو ه های فشار بسیار ناتوان است و نمی تواند از هنرمند موسیقی در این کشور دفاع کند . ارائه موسیقی در سطح عمومی مستلزم آماده سازی زیر ساخت های فرهنگی و جامعه شناسی است و نهاد های مربوط با هنر باید در ابتدا با ایجاد فضای مناسب و زیر ساخت های قدرتمند , بستر را برای این ابزار قدرتمند و تاثیر گذار آماده نمایند.

منابع

درویشی ، محمدرضا ،دائرةالمعارف سازهای ایران ، جلد اول ، ، تهران ، مؤسسه فرهنگی هنری ماهور ، ۱۳۸۰

فاطمی ، ساسان ، جشن و موسیقی در فرهنگ‌های شهری ایرانی ، تهران ، نشر ماهور ، ۱۳۹۵

https://www.isna.ir/tag/ موسیقی+خیابانی

https://fa.wikipedia.org/wiki/هنر_خیابانی

https://worldofmusic.ir/tag/streetسروش سرایی

مطالعه تاثیر هنر های جدید و محیطی در ارتقاء گرافیک شهری

مطالعه موردی: (بازیافت ،رودخانه ها ، درختان خشکیده شهری)

حسن طالبی|کارشناسی ارشد صنایع دستی ،مدرس دانشکده فنی حرفه ای دخترانه بقیه الله الاعظم ، سبزوار Talebih40@yahoo.com

محمد علی آبادی| دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی ،دانشگاه شاهد ،تهران

چکیده:

در دهه های اخیر هنرهای شهری و مداخلات هنری با تنوع شکل ، بیان و مفهوم گسترده ، در بسیاری از جوامع شهری مورد توجه قرار گرفته است. هنر های جدید و از جمله هنر محیطی از طریق تحریک و تأثیر بر ادراک ذهنی شهروندان از محیط های شهری می تواند حس تعلق آن ها را نسبت به محیط و مکان های زندگی آن ها تقویت نماید و به عاملی برای پایداری پیوند انسان با محیط و شهر تبدیل شودتقویت هویت های اجتماعی فرهنگی شهروندان در فضاهای شهری از دیگر کیفیت های اجتماعی است که هنر محیطی می تواند در ارتقای آن مؤثر باشد.

هدف : هدف پژوهش حاضر مطالعه تاثیر هنرهای محیطی در ارتقاء وتوسعه گرافیک شهری است . سوالاتی که در این مقاله به آنها پاسخ داده خواهدشد ،عبارت اند از : ۱- هنر های جدید ومحیطی چگونه و به چه صورتی در ارتقاء گرافیک شهری عمل می کند ؟

روش : روش پژوهش این مقاله به صورت مطالعه کتابخانه ای و از نوع توصیفی ،تحلیلی می باشد در این راستا تعدادی اثر هنری از هنرمندان معاصر با استفاده از منابع کتابخانه ای و سایت های اینترنتی انتخاب و مورد بررسی قرار گرفته است .

یافته ها: یافته های این پژوهش نشان داد هنرهای جدید و محیطی در بهبود گرافیک شهری و ایجاد زندگی بهترنقش فعالی دارد. هنرمندان هنر محیطی همواره ستایش و تکریم محیط زندگی را در نظر داشته و سعی کرده اند به وسیله هنرشان گامی موثردر حفظ و ارتقاء بصری محیط خود و البته بالابردن سطح فرهنگ و آگاهی عامه مردم در جامعه بر دارند. کاهش ضربه به محیط زیست شهری و زندگی ، احیاء و بازآفرینی محیط های آسیب دیده وتکریم محیط زیست شهری ، از یافته های این پژوهش می باشد .

نتیجه گیری: با توجه به یافته های پژوهش ، به نظر می رسد هنر جدید به عنوان یکی ازمولفه های هنری تاثیرگذار در دوران معاصر ، نقش به سزایی در تعالی توسعه پایدار محیط زیست وگرافیک شهری دارد.

واژگان کلیدی:

هنر جدید ،هنر های محیطی ، گرافیک ،محیط شهری ، محیط زیست

مقدمه :

هنر جدید گونه ای از هنر معاصر است که هنرمند با استفاده از رسانه های جدید در تلاش برای یافتن مفاهیم تازه ای از موضوع های گوناگون است. در این گونه هنری ، هنرمند تقلیدی آگاهانه و بی غرض از آثار گذشتگان داشته و با رجوع آگاهانه می تواند به معانی و پیا م های نو در بستری جدید دست یابد. هنر جدید مجموعه‌ای از گرایش‌های متعدد از جمله هنر مفهومی یا کانسپچوآل آرت ، ویدئو آرت ، چیدمان ، هنر اجرا ، پرفورمنس ، هنر محیطی ، هنر زباله دانی ، هنر دیوار نویسیTهنر دیجیتالی ، هنر چندرسانه‌ای ، اینستالیشن و ... را در بر می‌گیرد و با محدوده وسیعی که دارد فضای مناسبی را برای بروز و ظهور خلاقیت و نوآوری هنری ایجاد می‌کند. در هنر جدید از هر ابزاری برای بازنمودمی توان بهره گرفت و تمامی فعالیت‌های انسانی را برای بروز ، به خدمت گرفت.حرکت در غالب هنر ابزاری برای بیان درونیات هنرمند شد. انسان از توانایی جسمی خود برای نمایش احساسات درونی‌اش بهره گرفت. زباله‌های شهری به ابزاری برای اعتراض به زندگی معاصر بدل شد. صدا به کمک حجم آمد و هنر مفهومی یا «کاسپتچوال آرت» را شکل داد. در هر حال آنچه حاصل هنر در عصر معاصر است نمایشی تلخ از واقعیات روزمره است.هنرامروز جدایی واقعیت از شکل اصلی خود و هم نشینی با هنر است

در چند دهه اخیر هنرهای شهری و مداخلات هنری با تنوع شکل ، بیان و مفهوم گسترده ، در بسیاری از جوامع شهری مورد توجه قرار گرفته است. مطالعات و تجربیات موجود نشان می دهد جدا از نیازهای اساسی و اولیه انسا نها ، به منظور ارتقاء و بهبود کیفیت محیط زیست شهری ، تأمین و تحقق نیازهای روحی ، روانی و عاطفی مردم نیز امری انکارناپذیر و بدیهی است. با توجه به اهمیت موضوع و نقش تأثیرگذار هنرهای شهری در شادی و رضایت مندی مردم و تأثیر آن در سلامت و بهداشت روان و رفاه ذهنی جامعه ، ارتقاء گرافیک محیطی و شهری از ضروریات زندگی اجتماعی و شهری است ، این مقاله با هدف مطالعه نقش هنرهای جدید در ارتقاء محیط وگرافیک شهری و بهبود کیفیت زندگی شهری به روش توصیفی- تحلیلی نگارش شده و در پی پاسخ به این پرسش است که بهبود کیفیت زندگی شهری با هنر و مداخلات هنری چه رابطه ای دارد و هنرهای شهری چگونه می توانند در ارتقا ء محیط زیست وگرافیک شهری و بهبود کیفیت زندگی مؤثر باشند.

پیشینه تحقیق:

گرافیک شهری ومحیطی و همجنین هنر های جدید از جنبه های مختلفی توسط پژوهشگران وصاحب نظران در کتا بها و مقالات مورد بررسی قرار گرفته است.که در این راستا می توان به مقاله ای از رضا افهمی و زهرا ترکی باغبادرانی (۱۳۹۶) با عنوان "دیدگاه منتخبی از پیشگامان هنر محیطی ایران نسبت به مفهوم منظر" منتشر شده در نشریه مبانی هنر های تجسمی که باهدف بررسی دیدگاه هنرمندان ایرانی فعال در حوزه هنر محیطی به منظر در خلق آثار هنری آنان و کشف رویکردهای بیانی آنان انجا م گرفته است. فرهنگ مظفر ، مهدی حسینی ،رضا خدادادی(۱۳۹۶)در مقاله "نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری ،نشریه پژوهش هنربا هدف شناسایی و معرفی گونه

های هنرهای شهری و-ارائه راهکارهایی برای بهره مندی از گونه های هنری درعرصه های عمومی و فضاهای شهری نوشته شده است . ونیزمقاله "مجسمه سازی در فضاهای شهری ایران" نوشته مهتاب پوراصغریان(۱۳۸۷)،مقاله"واکاوی مفهوم زیبایی در فضای شهری" نوشته ملیحه ایزدی ومهسا اکرمی(۱۳۹۵) نمونه هایی از پژوهش های مرتبط با موضوع می باشند .

روش تحقیق:

همان گونه که بیان شد ، هدف تحقیق حاضر هدف پژوهش حاضر مطالعه تاثیر هنر های جدید با تاکید برهنر های محیطی در ارتقاء وتوسعه گرافیک شهری است . به همین منظور نمونه هایی از آثار هنر های شهری که در گرافیک محیط شهری به کار رفته اند به صورت توصیفی و تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفته است .

محیط زیست شهری وهنر :

"محیط زیست شهری محیطی است با انبوهی از ساختما نها ، فضاها و محدوده ها که زندگی در آن جریان دارد ؛ اما تعریف و دامنه مفهوم محیط زیست شهری که به کیفیت زندگی در شهر اشاره دارد با طیف گسترده ای از حوز ه های متعدد و با توجه به مقیاس اثرات آن بر محیط زیست با جنبه های منفی و مثبت ، تفسیر و طبقه بندی می شود و مسائلی نظیر میزان آلودگی های زیست محیطی ، شرایط آب شامل: بهداشت » امکانات رفاهی شهری « و هوا ، جمعیت و عمومی ، جذابیت های شهری ، زیبایی و ایجاد حس لذت ، فضای سبز ، تنوع و حس هویت ، امکانات طبیعی ، امکانات تاریخی ... را در برمی گیرد."(مظفر ودیگران ،۱۳۹۶ ، ۷۶)

امروزه هنر مقوله ای است که بیشتر از آنچه در گذشته متصور بوده برای بهبود شرایط زیست و ایجاد زندگی بهتر مشارکت فعالی دارد. از روزگار باستان تا عصر حاضر بیشتر مباحثات مربوط به هنر پیرامون رابطه انسان و طبیعت به عنوان موضوع اصلی کار هنرمند بوده است زیرا طبیعت آفریده هنر می باشد. زیبایی و عظمت هنر در این است که می تواند از تمام اشکال منفرد فراتر رود ؛ هنرمند طبیعت را به کمک خود طبیعت و نقص آن را به کمک کمال طبیعت تصحیح می کند . چشم هنرمند می تواند کاستی ها ، زوائد ، کج وارگی ها و آلودگی های طبیعت را از شکل اصلی آن بازشناسد تا کمال مطلوبی از هماهنگی را بیافریند .پرواضح است که طبیعت ، تمام عناصری را که به صورت رنگ و شکل در کمپوزسیون یک اثر هنری به کار می آید در خوددارد اما هنرمند برای برگزیدن و برچیدن این عناصر و گروه بندی آنها در کنار علم به دنیا می آید و حاصل کارش هماهنگی پرشکوهی از آشفتگی هاست. پس معیار هنرمند حاضر حقیقت است نه زیبایی . زیبایی جزئی از یک اثرهنری است.

هنرمندان همواره ستایش و تکریم محیط زیست را در نظر داشته و سعی کرده اند به وسیله هنرشان گامی موثردر حفظ وارتقاءمحیط زیست خود و البته بالابردن سطح فرهنگ و آگاهی عامه مردم در جامعه بر دارند. چرا که به خوبی می دانند بدون وجود فرهنگ زیست محیطی و بالا بردن آگاهی افراد جامعه نسبت به موضوع محیط زیست نمی توان به اهداف توسعه پایدار دست یافت. و اینکه بدون آگاهی های لازم ، نه تنها از نابودی محیط زیست جلوگیری نمی شود بلکه باعث تسریع در تخریب

ویرانی آن می شود

"نقش حیاتی محیط و تأثیر کیفیت آن بر زندگی انسان امری بدیهی است. محیط های مختلف بر روحیهٔ افراد تأثیرات خاصی می گذارند و رفتارهای متفاوتی را در آن ها ایجاد می کنند ؛ بنابراین ، ساختار بصری به عنوان یکی از فا کتورهای کیفی محیط اهمیت ویژه ای دارد. طراحی فضاهای شهری به عنوان مکان کار و زندگی و آمدوشد شهروندان ، از دوران گذشته مورد توجه بوده است ؛ بنابراین هنگامی که هنر شهری و هنر محیطی در بستر فضاهای عمومی شهرها محقق می شود ، ایجاد دیالوگ و گفتگو بین این آثار و مخاطب عام ، و درواقع ، شکل گیری ارتباط بین آثار هنر محیطی در بستر شهر و شهروندان باید از اساسی ترین ویژگی های این نوع هنر قلمداد شود."(عظمتی ،۱۰۵، ۱۳۹۳)

هنر های جدید و گرافیک شهری :

گرافیک شهری ، فراهم آوردن محیط زیبای بصری ، هماهنگی مطلوب محیط زندگی ، آرامش بخشی به مخاطب و کاهش دغدغه های روانی افراد جامعه را مدنظر دارد مردم به طور غریزی به زیبایی ، تعادل ، توازن و آراستگی تمایل و از زشتی و ناهنجاری پرهیز دارند. حضور در محیطی که همه عناصر آن در جای مناسب خود قرار گرفته و تمامی عناصر بصری به طور هماهنگ تأثیرات اصولی و درستی را رعایت می کنند برای هر شهروندی لذت بخش است و خستگی ها و دغدغه های زندگی روزمـره را به آرامش و سلامت روانی بدل می کند.

"گرافیک شهری بخشی از هنر سازمان دادن فضای شهری است که با رشته های مختلف و هنری مانند برنامه ریزی ،معماری ،منظر سازی ،گرافیک ، مهندسی برق ،مهندسی ترافیک وحمل ونقل ، روان شناسی و جامعه شناسی سر کاردارد. در عین حال با سیاست و فرهنگ نیز ارتباط بر قرار می کند در واقع رسالت این حوزه تغییر روند شکل دهی فضای پیرامونی است."(صدر محمدی ،۱۳۸۷ ، ۱۵)

"هنر پس از دوره مدرن با ورود به فضای شهری و سپس فضای عمومی همواره به دنبال بستری مناسب برای تعامل با شهروندان و مخاطبان و ارتقای کیفیت حیات مدنی شهر بوده است. هنر شهری با ارایهٔ تصویر ویژه ای از سیمای شهر می تواند روابط بین مردم را تحت تأثیر قرار دهد و به شهر شخصیت ، یکتایی و کیفیت بخشد و در سرزندگی آن نقش به سزایی داشته باشد. در شهرهای ایران با اینکه هنر شهری از انحصار موزه و نمایشگاه بیرون آمده اما هنوز نتوانسته هویت تفسیری و اجتماعی خود را جایگزین شخصیت تزیین گرا و ابزاری دوران گذشته کند." (عادلوند ، ۴۰، ۱۳۹۵)

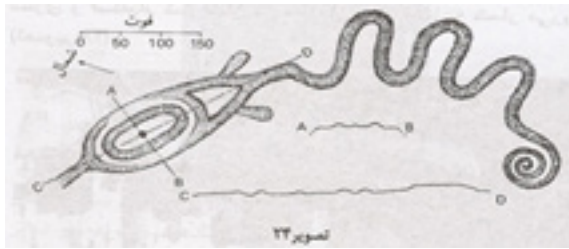
هنر محیطی و هنر شهری یکی از ابزارهای غنی «فرهنگ رسانه‌ای» پس از دوره‌ی مدرن برای آوردن هنر به درون زندگی و کمرنگ کردن مرز فرهنگ تجریدی و زندگی روزمره مردم است که در آن هر عینیت شهری به رسانه‌ای برای ارتباط تبدیل می‌گردد. همان‌گونه که پیش‌تر بیان شد ، هنر محیطی و اثر محیطی شیوه‌ای از «هنر ترکیبی» است که طی آن هنرمند فضای سه‌بعدی را که از پیش برنامه‌ریزی شده است ، خلق می‌کند ؛ به نحوی که مخاطب یا همان شهروند را در بر می‌گیرد و وی را در مجموعه‌ی متنوعی از انگیزش‌های حسی از قبیل انگیزش بصری ، شنیداری ، جنبشی ، بساوایی و گاه بویایی قرار می‌دهد. همچنین هنر محیطی در فضاهای جمعی و عمومی شهری بر ارتباط میان آدم‌ها و برخورد آنان با واقعیت

اجتماعی تأکید دارد و تلاش می‌کند تا با از میان برداشتن مرز بین هنر و زندگی ، تعریف جدیدی از اثر هنری (که در بسیاری مواقع همان اشیا و عناصر پیرامون انسان هستند) به شهروندان —که در واقع مخاطبان اصلی آن هستند- ارایه کند. شکل‌گیری کامل اثر هنری نیز به واسطه‌ی حضور همین شهروندان و مخاطبان در درون اثر هنری میسر می‌شود ، چرا که مخاطب خود به عنوان قسمتی از اثر هنر محیطی و هنر شهری در نظر گرفته می‌شود. این ویژگی مخاطب‌محورانه‌ی هنر محیطی و هنر شهری ، باعث تقویت ابعاد اجتماعی این هنر و افزایش میزان تأثیرگذاری فرهنگی-اجتماعی آن شده است

مروری بر هنرهای محیطی

براین اساس سنگ نگاره ها و نقوش برجای مانده بردیواره غارها قدیمی ترین هنرها هستند که رویکرد زیست محیطی دارند سنگ نگاره ها یا هنرهای صخره ای ، کهن ترین آثار تاریخی و هنری بجای مانده از بشر هستند.که در نقاط مختلف به چشم می خورند . به هر تصویر و نگارشی بر روی سنگ ، سنگ نگاره یا هنر صخره ای می گویند. اغلب سنگ نگاره ها در درون غارهای قدیمی از نقاشی یا نوشته های با رنگ استفاده شده که عموما عمر آنها در برابر عوامل طبیعی بسیار کوتاه است و علت ماندگاری آنها از هزاران سال قبل تا کنون در دسترس نبودن و محفوظ بودن آنها در برابر عوامل طبیعی بوده است. اما سنگ نگاره های کنده کاری شده علاوه بر اینکه در غارها کشف شده اند ، در محوطه های باز و بیرون غارها نیز وجود دارند. قسمت اعظم سنگ نگاره های محیط های باز در برابر عوامل طبیعی مثل سرما ، گرما ، باد ، باران و یخ زدگی از بین رفته اند و می روند. از طرف دیگر متاسفانه به علت عدم آگاهی مردم نیز تعداد بسیار زیادی از آنها تخریب و نابود شده است.موضوعات سنگ نگاره ها متاثر از شرایط جغرافیایی ، فرهنگی ، زیست محیطی هر منطقه هستند." امروزه نقوش صخر های با قدمتی که دارای طیف گسترده ای است ، از دوره پارینه سنگی تا دوره معاصر را شامل می گردد. با توجه به اهمیت روشن شدن محتوا ، معنا و قدمت این داده های فرهنگی ، از جنبه های مختلف نظیر ؛ باستا ن شناختی ، مردم شناختی ، نشانه شناختی مورد پژوهش قرار می گیرند."(بیک محمدی و دیگران ،۱۳۹۱ ، ۱۲۲)

یکی از قدیمی ترین دست آفریده های هنری ،محیطی وتاریخی تپه مار اثر سرخ پوستان در بخش« ادمز اوهایو» نمونه ای دگرگون سازی هنرمندانه محیط طبیعی است ."این بنای طبیعی که بدون تردید برای هدف های مذهبی ساخته شده بود ،نمونه ماقبل تاریخی بسیار معتبری از رسم همگانی ایجاد محیط های گیرا و تماشایی برای فعا لیت های مذهبی است .طول این مار به چهارصد متر می رسد ."(گاردنر ،۱۳۸۴ ، ۷۶۰) (تصویر ۱)



تصویر۱: تپه مار دست ساخته سرخ پوستان بومی آمریکا ،ماخذ گاردنر

نمونه دیگر این نوع آثاربنای استوهنج درانگلستان است که قدمت این بنا به ۳۱۰۰ سال پیش از میلاد بر می‌گردد ، درست زمانی که عصر نوسنگی و عصر مفرغ بوده است در مورد اینکه گذشتگان از «استون هنج» چه استفاده‌ای می‌کرده‌اند تعبیرهای متفاوتی وجود دارد ؛ عده‌ای معتقدند که این بنا به عنوان معبد در گذشته استفاده می‌شده است و عده‌ای دیگر هم بر این اعتقادند که این بنا در گذشته برای بهبود بیماران کاربرد داشته و بیماران زمان بیماری در این بنا حضور پیدا می‌کردند. همچنین برخی معتقدند این بنا یک بنای نجومی است و از آن استفاده‌های نجومی می‌شده است. (تصویر۲)

تصویر ۲: استوهنج ،یک بنا تاریخی در محیط زیست وبا قرار گیری سنگ ها ساخته شده است

در سال های اخیر در میان هنر های دوران نوگرایی ،گونه های درحال تکوین از هنر دیده شده یا می شود که از شاخصه های دوران فکری تکثر گرای جدید است ودر میان این گونه های هنرجدید ، هنر محیطی که ازآن با نام «لند آرت»یاد می شود ،گسترش و بسط شایان توجهی داشته است .

"به عنوان یکی از جریان های پویا در عرصه معاصر هنر محیطی می‌تواند به هنری اطلاق شود که هنرمندان اغلب با استفاده از عناصر یا اشیای موجود در طبیعت یا در محیط‌های غیرمتعارف هنرشان را در همان مکان شکل و ارائه دهند ؛ بنابراین چگونگی محیط پیرامون اثر و مواد مصالح موجود در محیط ، در کیفیت و چگونگی اثر تاثیر دارند. (نادعلیان ،۱۳۹۲ ، ۱)

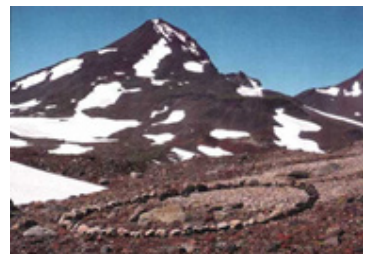
هنر محیطی به عنوان یک جریان به شکل رسمی در اواخر دهه ۱۹۵۰ میلادی آغاز و در دهه ۱۹۶۰ شکوفا می شود ، یعنی زمانی که به طور نزدیک با هپنینگ ها ارتباط می یابد.اصطلاح هنر محیطی در این دوره به شکلی یله و رها به کار می رفت و گاهی اوقات به هنر زمین و چیزهایی از این دست اطلاق می شد. این هنر بیش از آنکه خلق کننده محیطی برای دربرگرفتن و جذب مخاطب باشد در گونه هنرهایی دسته بندی می شود . که دخل و تصرف در محیط طبیعی را هدف خویش قرارداده اند. هنرمندان این سبک مکانهای طبیعی ، کارگاههای صنعتی متروک و معادن را برای آفرینشهای هنری برگزیده و گاه با مصالح طبیعی آثاری بسیار حجیم و عظیم آفریدند.این هنرمندان به جای استفاده از زمین به عنوان مکانی که محیط را برای کار هنری آماده می کند ، زمین را تبدیل به یک کار هنری کردند. علت گسترش این جریان ، گسترش دوستی با زمین و حفظ محیط زیست بود. هنر زمین همزمان با جریان طبیعت شناسی شکل گرفت و تاکیدی بود بر وحدت هنر و طبیعت.هنرمند هنر زمین سعی می کند علاوه بر دید مخاطب جسم او حس لامسه ، بویایی ، شنوایی مخاطب را نیز برای درک آثارشان درگیر کنند.

" هنر محیطی بیش از هر چیز بازگشت به طبیعت را نشان می داد ، نه طبیعت روستایی قرن گذشته ، بلکه دیدگاهی گسترش یافته از محیط و آگاهی نسبت به نقشی که قوای اقتصادی ، روانی ، فرهنگی و زیستی در حیات ما دارند. هنرمندان محیطی تنها به نمایش طبیعت بسنده نمی کنند ، بلکه زیستن ، تجربه و کنش متقابل با طبیعت و زمین را برگزیده اند که این بینش جایگزین ملاحظات سنتی هنر شده است. وجه مشترك هنرمندان محیطی ، نه موضوع ، مواد خام یا روشهای کار ، بلکه علاقة آنها و تعهدشان به دیدگاهی گسترده تر از آفرینش هنری و از این راه کشف خویشتن است."(اسماگولا ، ۱۳۸۱ ، ۳۸۵)

هنرمندان بسیاری در این زمینه به فعالیت پرداخته اند ،از جمله رابرت اسمیتسون ،ریچارد لانگ ، اندی گلد زورثی ،کریستو و همسرش ژان کلود ،دنیس اپنهایم ،نانسی هولت ،والتر دی ماریاو...

برای نمونه "آثار ریچارد لانگ (Richard long)متولد ۱۹۴۵ مجموعه ای از فعالیت های هنری که به منظور مداخله در محوطه طبیعی صورت می پذیرد .این فعالیت ها غالبا در محوطه های دوردست وبه کمک چیدمانی ازحلقه های سنگی که از مکان های دیگر جمع آوری شده شکل می گیرد."(لوسی اسمیت ، ۱۳۸۰ ، ۱۹۹)(تصویر۳)

ویا هموطن دیگر او اندی گلد زورثی(AndyGoldsworghy) متولد۱۹۵۶ نیز شیوه مشابهی را در کارش که بیشتر در فضا های جنگلی انجام می شد ،در پیش گرفت . اندی گلدزورثی از هنرمندان معاصر جریان لند آرت است. اندی برای ادامه کار خود به قسمت های شمالی انگلستان مهاجرت می کرده یعنی جایی که رویارویی با طبیعت وحشی و دست نخورده بیشتر بوده و از فضای شهری و تکنولوژی موجود در آن دور تر است . "او توده های از سنگ خردشده را روی هم انباشته ویا از برگ های هم رنگ بر روی صخره یا جویبار پشته ای ساخته وسپس کار خود را با عکاسی به نمایش می گذارد ،در اثر «درخت سنگی»وبه طور کلی در تمامی این موارد الگو وروند کار در نهایت بسیار مهمتر از نتیجه شکلی آن بود ه وهنرمند شکل گیری طرح از فکر تا اجرای کامل را در نمایشگاه خود به تصویر می کشد."(لوسی اسمیت ، ۱۳۸۰ ، ۳۰۱) (تصویر۴)



تصویر۳:هنرمحیطی ،دایره سنگی ، اثر ریچارد لانگ ، سوئیس| تصویر۴ درخت ستگی اثر اندی گلد زورثی

هنگامی که به آثار هنرمندانی همچون لانگ و گلدزورثی نظری بیندازیم به وضوح در می یابیم که این آثار به سهولت از مرز های دنیای هنر فرا می روند ،اگر چه به هرحال دارای موضوعی روشن ومضمونی قابل تعریف هستند .این موضوع به رابطه انسان و طبیعت اشاره می کرده و البته قدری اندیشه وتعمق بدان می افزاید.

در اواخر دهد ۶۰ میلادی در اروپا هنرمندان با این نگاه که جای هنر فقط در نگارستانها و موزه ها نیست هنر محیطی متولد شد تا هنرمندان با پرداختن به آن آثار هنری را در مکان های طبیعی اجرا کنند. در این جریان هنری تعاریف و شاخه های متنوع دیده می شود که هر یک به وجهی از وجوه این هنر اشاره دارند هنر محیطی موجب شده هنرمندان با پرداختن به آنها به عنوان یک رسانه جهت القا ایده ها و افکار خود استفاده کنند وحتی علاوه بر محیط های طبیعی دامنه این هنر را به محیط زیست شهری بکشانند که به نمونه هایی از آنها در محیط های شهری می پردازیم .

"علاوه بر پرداختن به مقولات پیرامون محیط و طبیعت که همواره از دغدغه های محوری هنر محیطی بوده است ، این هنر در فضاهای شهری می تواند مفاهیم ودغدغه های اجتماعی ، فرهنگی و سیاسی جامعه را نیز موضوع و هدف اصلی خود قرار داده ، حتی گاه با رویکردی انتقادی به این مسائل بپردازد."(عظمتی ،۱۰۵، ۱۳۹۳)

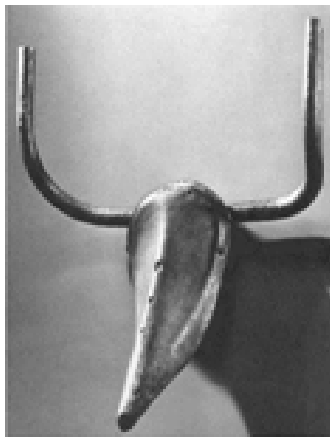
"ماهیت هنر محیطی ، به ویژه هنگامی که در فضاهای شهری و در معرض مخاطبان فرا گیرتری قرار می گیرد ، به گونه ای است که مرز سنتی بین مخاطب و اثر هنری را برداشته و آن ها را در هم می آمیزد. آمیزش آثار هنر محیطی با مخاطبانش از وجوه با اهمیت این هنر است که باعث تقویت ارتباط و نسبت هنر محیطی با فضاهای شهری که صحنهٔ حیات اجتماعی این مخاطبان به شمار می رود خواهد شد."(همان ماخذ ، ۱۰۵)(تصویر۶،۵)

تصویر۵ :زیبایی پنج ریشه چنار در کنار خیابان ولیعصر تهران| تصویر ۶ :آرامش بالاتر از زمین ، پریسا رجبیان ، جشنواره هنر محیطی شهر تهران

مطالعه تاثیر جدید وهنر های محیطی در محیط شهری :

۱- هنر بازیافت :

یکی از بحران های زیست محیطی زباله ها خانگی و شهری ، ساختمانی و صنعتی به شمار می آیند. زباله‌ها حجم بزرگی از زمین را اشغال کرده‌اند هنرمندان سراسر دنیا از جمله ایران سعی به استفاده از زباله‌ها و مواد دور ریز و تبدیل آن‌ها به اثر هنری دارند . هنر بازیافت هنری است که با دورریختنی ها و زوائد وزباله ها شکل می گیرد .هنر بازیافت یا هنر زباله ، هنری شکل یافته از زباله و پسمانده های شهری که انسان آنها را به وجود آورده و به طبیعت داده یک طغیان ویک میل به نمایش آثار هنری شکل یافته از مواد بی ارزش است.هنر بازیافت را معمولا از دو وجه ، یکی هنری و دیگری سیاسی و اجتماعی بررسی می نماید. این هنر از وجه سیاسی و اجتماعی به مانند آنچه که در گرایش های مختلف هنر محیطی مطرح می شود یک نوع اعتراض به وضع جامعه مصرف گرا و اینکه این جوامع ارتباط معنوی خود را با طبیعت از دست داده اند ویا جوامع صنعتی که آسیب های زیادی به محیط زیست رسانده اند. از وجه هنری نیز هنر بازیافت استفاده از مواد و مصالح معمولی وبی ارزش است در یک اثر هنری نمونه هایی چون نقاشی های بازیافتی ، مجسمه ها و چیدمان های بازیافتی و بسیاری از آثار دیگراست. (تصویر۸ ،۷)



تصویر۷: اثری ازپرویز تناولی با آهن قراضه ودوریختنی|تصویر۸:اثری ازپیکاسو با آهن قراضه

شروع استفاده از مواد آماده و دورریز را می‌توان به کوبیست‌ها نسبت داد و پس از آنها دادایست‌ها که متاثر از جنگ جهانی دوم بودند. آنها با زباله آثاری را خلق کردند تا تعریف هنر را به چالش بکشانندو هر چه به قرن بیست‌ویکم نزدیک می‌شویم این دغدغه‌های زیست محیطی است که هنرمندان را بر آن داشته تا توجه همگان را با ارائه آثاری که مواد اولیه‌شان زباله است ، به آلودگی‌های محیط زیست معطوف کنند. هنرمندان معاصر با رسانه‌های مختلفی ، ازجمله نقاشی ، مجسمه‌سازی ، پرفورمنس ، چیدمان ، معماری ، صنایع‌دستی ، طراحی لباس ، ، بدلیجات ، مبلمان و... از زباله به عنوان مواداولیه در ساخت اثر خود بهره برده‌اند ؛ که گاه در پی نمایش اعتراض خود به اوضاع اجتماعی یا صنعتی بوده‌اند و گاه دغدغه‌های زیست محیطی خود را پی می‌گرفتند و یا دورریزها را وسیله‌ای ارزان و در دسترس برای خلق آثار خود می دیدند. در ایران هم هنرمندانی همچون ژازه طباطبایی و پرویز تناولی جزء اولین هنرمندان ایرانی بودند که برای خلق برخی از آثار خود از وسایلی استفاده کردند که تا آن زمان استفاده از این مواد معمول نبود.ژازه برای ساخت اولین کولاژهایش از دست ساخت‌های سنتی ، اشیاء فلزی ، طناب ، در قوطی های رنگی ، لوله ماسک گاز ، رشته های خمیر ، حاشیه های تزیینی پلاستیکی ، خرمهره و حبوبات رنگ شده استفاده برد. مجسمه های ژازه مهم تر از نقاشی های او هستند. او با قطعات ماشین‌های اسقاطی مجسمه‌هایش را می‌ساخت.(تصویر۹)

تصویر۹ : اثری از ژازه طباطبایی با آهن قراضه واسقاطی

جان دالسون یکی ازهنرمند ان محیطی و نقاشی با رویکرد هنر معاصر است که در خلق آثارش سعی دارد به مساله بازیافت به کلی پراهمیت بپردازد. او در بیانیه‌ای که در سال ۲۰۱۱ در مورد آثارش نوشته ، به نگرانی‌هایش نسبت به گرم شدن کره زمین و نشان دادن تعهدش به عنوان یک هنرمند ، در رابطه با مسائل اجتماعی و زیست محیطی ، اشاره کرده است.جان دالسون از سال ۱۹۹۰ به خلق آثاری می‌پردازد که موادسازنده آن‌ها را طی راهپیمایی‌هایش از سواحل استرالیا جمع آوری می‌کند. او تلاش می‌کند زباله‌هایی را که کشف کرده ، بازیافت کند و با این کار قصد دارد توجه مخاطب را به موضوع بازیافت و تجربه ایجاد اثری زیبا با مواد دورریز جلب کند. کارهای او اغلب تابلوهای کلاژ تک‌رنگ و یا رنگین با تصاویر فیگوراتیو یا انتزائی است و یا چیدمان‌هایی در طبیعت یا گالری هستند. (تصویر ۱۰) بدون شک هنر باز یافت و استفاده آن در محیط شهری نه تنها یک نگاه اجتماعی وفرهنگی ، بلکه یک نگاه زیباشناسه به گرافیگ شهری می باشد .(تصویر ۱۱)

تصویر ۱۰: اثری با مواد دورریختنی ازجان دالسون|تصویر ۱۱: اثری از عاطفه آرایی با استفاده از مواد باز یافت

۲- رودخانه های شهری:

"رودخانه ها که در گذشته به عنوان یک عامل مؤثر در شهر و محیط زیست آن عمل می کردند رفته رفته نقش خود را از دست داده و به فراموشی سپرده شد ه اند. در چند دهه اخیر کشورهای جهان توجه ویژ ه ای به جایگاه رودخانه های درو ن شهری معطوف کرده و پروژ ه های موفقی به منظور ساماندهی و احیا آ نها تعریف کرد ه اند."(قبادی ،۱۳۹۵ ،۲۱)

"یکی از بحرانهای زیست محیطی آینده بحران آب است که به اعتقاد بسیاری از زیست بوم شناسان جنگهای آینده را رقم می زند. هنر رودخانه عنوانی است که از جریان هنر زمین وام گرفته شده آب به عنوان یک عنصر حیاتی به این شاخه هنری معنا می بخشد ، هنرمند رودخانه ، دریا و آب را بستر کار خود قرار می دهد. هنر رودخانه گاه در رودخانه و دریا پدید می آید و گاه هنرمند بخشی از رودخانه را همچون صدای آن را بصورت نمایشی چند رسانه ای به نمایشگاه می کشاند. شاید مبدع هنر رودخانه را می توان هنرمند محیطی ایران احمد نادعلیان بنامیم که با نقش ماهیها بر روی سنگهای رودخانه ها ویا با انداختن ماهی حک شده روی سنگها بر قعر رودخانه و دریاها پرسشی زیست محیطی را مطرح می کند : چرا رودخانه دیگر ماهی ندارد؟" (یزدان پناه ،۱۳۸۹ ، ۱) نادعلیان به واسطه ی تصاویر حکاکی شده ماهی و موجودات دیگر بر روی سنگهای رودخانه های سراسر جهان شناخته شده آنها را به عنوان هدایایی به آبها یا اینکه توسط ساکنین محلی کشف شوند به جا می گذارد. تصاویر(۱۵-۱۲)

نادعلیان هنرمند ایرانی است که کارهای طول زندگیش در رابطه با تکریم موجودات زنده و محیط طبیعی است. برای دسترسی به این امر در کنار زندگی در طبیعت او مجسمه هایش را در محیط صلح آمیزی در طبیعت اطراف قرار می دهد.آب یک عنصر حیاطی است که به مجسمه های او معنی می بخشد و بسیاری از نمادهای او که بکار می گیرد و نقش می زند از اسطوره های باستانی و آئین های تمدن های پیش از اسلام برگرفته شده اند. علاوه بر این دیگر نمادهایش مبین زبانی معاصرند که برخاسته از فن آوری های جدید هستند. هنر نادعلیان بوسیله رسانه های متنوعی همچون حجاری بر روی صخره ها چیدمان های هنر محیطی ، هنر اجراهای آئینی ، نقاشی های تعینی که یادآور طراحی های باستانی هستند ، هنر چیدمان ویدئوئی ، هنر شبکه و کارهای تعاملی که نیازمند مشارکت مخاطب هستند بیان می شوند. برای او راه رفتن در رودخانه ، شستشو و تطهیر سنگهایی که حجاری کرده است نه تنها یك نمایش است بلکه یك نیایش است. شاید غبار روبی و غسل دادن مفاهیم و فرهنگی است که فقط نگاره و یا فسیلی از آن باقی مانده است.

تصویر۱۲: اثری از احمد نادعلیان ماهی ها ی استوانه ای ساحل دریا وکنار شهر|تصویر۱۳: اثری از احمد نادعلیان ماهی ها ی استوانه ای ساحل دریا و کنارشهر ساحلی

تصویر۱۴:مجسمه مردمان رودخانه سنگاپور ، | تصوی۱۵: پروژه محور رودخانه ترینیتی دالاس

۳-درختان خشک شهری :

درختان از مهمترین عناصر سازنده پوشش های سبز شهری به شمار می آیند. وجود فضای سبز و درختان در گوشه و کنار معابر به ویژه در شهرهای امروزی به عنوان جلوه ای از طراوت و شادابی ، همواره توانسته بخش مهمی از ناهنجاری های زیست محیطی و آلودگی ها را به جلوه ای زیبا و مفرح تبدیل کند. قطع درختان حاشیه خیابان های و یا خشك شدن ناگهانی درختان در برخی از خیابان های پردرخت شهری و عدم رسیدگی به وضعیت آنها در مسیر های ورودی و گردشگری ، فضای سبز و زیبائی هایی شهری را تهدید می کند.

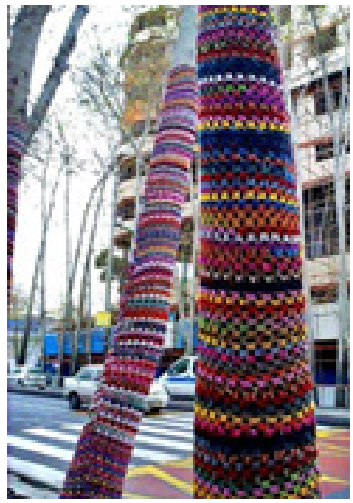
"درختان طبیعی و دست کاشت در محیط زیست شهری در مواجهه با شرایط سخت محیطی و محدودیت های اکولوژیکی هستند. با توجه به فشارهای محیطی و محدودیت ها در تامین نیازهای رویشی ، درختان در محیط شهری به حداکثر پتانسیل طبیعی رویشی خود دست نمی یابند و عمدتا با آسیبهای طبیعی و انسانی مواجه می شوند " جهانی ،۱۳۹۵ ، ۳۶)

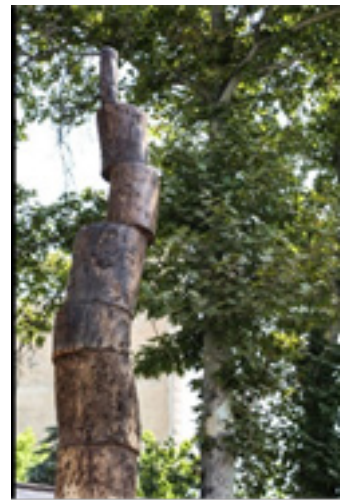
"درختان خشکیده نباید قطع شوند بلکه باید تبدیل به مجسمه های زیبایی شوند. تبدیل کردن درختان خشکیده به مجسمه در فضاهای عمومی و خیابان ها به نوعی مخاطب را از هراسی که در مواجهه

با اثر هنری در او به وجود می آید رها کرده و فاصله مولف و مخاطب را حداقل می رساند. همچنین وی را با این حقیقت روبرو می کند که مجسمه ساز نیز فردی مانند انسان های دیگر است و مخاطب می‌تواند در مقام مجسمه‌ساز قرار گیرد و تمایز آن چنان خاصی با مجسمه‌ساز ندارد."(جمشید مرادیان ، ۱۳۹۸مصاحبه نسیبه اسماعیلی) (تصویر۱۶)

بهترین گزینه برای حفظ درختان خشک پیکرتراشی است که با احترام به مؤلفه های زیست محیطی و ایجاد منظری جدید از درختان خشک ، دیدی تازه فضای پیرامون ایجاد و درختی خشکیده که عامل ایجاد آلودگی بصری است را به تندیسی زیبا تبدیل شود.(علی عرب ، ۱۳۹۸ ،مصاحبه سَویا رضایی)

طراحی فضاهای شهری با به کارگیری درختان جدید و حفاظت از درختان موجود, موجب مطرح شدن بعد زیست محیطی رویکرد توسعه پایدار در این فضاها می گردد. این رویکرد شهرها را به سوی خلق فضاهای شهری ماندگار و مطلوب برای نسل های آتی و حاضر سوق می دهد.





تصویر ۱۶: اثری از جمشید مرادیان ،درخت خشکیده | تصویر ۱۷: آذین بندی درختان خشکیده ،تهران

بررسی نمونه هایی از کاربرد هنر های جدید و محیطی در گرافیک شهری :

نمونه ۱:چیدمان ایستگاه پمپ بنزین در ملبورن :

این چیدمان نقش طبیعت و تعامل آن با محیط ساخته شده را مورد بررسی قرار می دهد. استودیوی loose leaf مجری این طرح بوده است.این پروژه جدید با استفاده از مصالح طبیعی به منظور جلب ارتباط بین مردم و طبیعت ساخته شده است و سعی شده ابعاد آن به شکلی در نظر گرفته شود ، که پاسخگوی مقیاس محل نصب آن باشد.سازنده در این اثر اهمیت طبیعت را برجسته می کند و یک نگاه

اجمالی از یک محیط شهری را که توسط پوشش گیاهی گرفته شده است ، ارائه می دهد. رویکرد طراحی استودیو به دنبال یک رشته تحقیق گیاهی است که مفهومی را از ساختار ، الگوها و سیستم های جهان طبیعی متمایز می کند. رابطه ذاتی بین انسان و طبیعت را در امید به درک بهتر اهمیت رابطه انسان و طبیعت بررسی می کند(تصویر۱۸)

تصویر۱۸::صدها برگ غول پیکر ،چیدمانی از fossil ، ایستگاه پمپ بنزین در ملبورن استرالیا.

نمونه ۲:

اثر خیابان ولیعصر (تصویر۱۹) و حکاکی بر سنگ و نقاشی بر صورت(تصویر ۲۰)"نگرش های اساطیری مبتنی بر باروری آثار او را نمایش می دهند ، تصویر زهدانی که با آب و حیات پیوند خورده و الگوی زمین مادر را نشان می دهد و تصویر صورتی با نماد مار که بازتاب حکاکی شده آن بر سنگ نقش بسته نیز ، رابطه میان زن و طبیعت و الگوهای شفابخشی را نشان می دهد. هر دوی این تصاویر نگرش فرهنگی او به طبیعت را نشان داده و ضمن بارز ساختن مفهوم مکان ، تأثیر مکانیت و حافظه جمعی به منظر می بخشد. او در این اثر فمینیسم و اسطوره را به ه مآمیخته است. آثار او در خیابان شلوغ ولیعصر تهران برای لحظاتی مخاطبان در حال عبور را بر روی خود ، متمرکز می کند و مفهوم مکان را دگرگون می سازد."

تصویر۱۹:احمد نادعلیان هنر شهری خیابان ولیعصر تهران تصویر ۲۰:احمد نادعلیان حکاکی برسنگ ونقاشی برصورت

نمونه۳: جاده‌ی آبی‌رنگ:

یکی از تأثیرگذارترین آثار محیطی با رویکردهنر شهری «جاده‌ی آبی‌رنگ» اثر هنک هوفسترا ، هنرمند محیطی معاصر هلندی است ،اثری چیدمانی و نمونه‌ای از هنر عمومی شهری است. این اثر در شهر دارچن هلند ، جاده‌ای به طول یک کیلومتر است که سطح آن با رنگ آبی پوشیده شده و عبارت «آب زندگی است» ، با حروف هشت متری در کناره‌ی آن نوشته شده است. این جاده یادبودی از آبراهه‌ای است که در دهه‌ی ۶۰ به این جاده تبدیل شده است. در سال ۲۰۰۷ توسط مقامات محلی تصمیم گرفته شد که آبراهه‌ی قدیمی احیا شده و این جاده دوباره به یک محور طبیعی تبدیل شود. هوفسترا برای آماده نمودن مردم جهت حفر جاده و احیای مجدد آبراهه ، طی یک ایده‌ی خلاقانه تصمیم گرفت که این جاده را به رنگ آبی درآورد. این اثر هنری -همانند اغلب آثار این هنرمند- علاوه بر جذابیت‌های بصری و کیفیت‌های منظر شهری که برای این خیابان و شهروندان آن به ارمغان آورده است ، همچنین مردم را به یک مشارکت اجتماعی در احیای یک فضای طبیعی متعلق به خودشان دعوت می‌کند. به علاوه این اثر در افزایش آگاهی مردم به اهمیت مسایل زیست‌محیطی و طبیعی — به‌ویژه حضور آب در فضاهای شهری- نیز تأثیرگذار بوده و به گونه‌ای رسالت آموزشی در این زمینه را نیز بر عهده دارد(تصویر ۲۱)

تصویر ۲۱:جاده‌ی آبی‌رنگ - اثر محیطی از هنگ هوفسترا ، دارچن هلند

نتیجه:

نو آوری در طول تاریخ هنر, محدود به روی آوردن به ابزار جدید و شیوه های بیان نبوده, بلکه در بسیاری از موارد ما شاهد آن بوده ایم که با استفاده از رویه های موجود و ادغام آنان با شیوه های جدید منجر به تحولاتی شده است که آن را از حرکت آغازین شان متمایز نموده است. هنر جدید وهنر محیطی یکی از شاخه هایی هستندکه با ارائه اثر در دل طبیعت ، به ارتباط مستقیم و گسترده با مخاطب عام و توجه بیشتر به محیط زیست که ریشه در تحولات و جریانهای صنعتی دوران معاصر دارد ، کمک می کند. بنابراین محل ارائه آن در برابر موزه و گالری نیست و بلاواسطه در برابر عموم قرار می گیرد. گاه

آنقدر نزدیک که مخاطب اش را در خود می گیرد.. هنرمندان این شاخه هنری اغلب با استفاده از عناصر یا اشیای موجود در طبیعت یا در محیط های غیرمتعارف هنرشان را در همان مکان شکل و ارائه دهند ؛ بنابراین چگونگی محیط پیرامون اثر و مواد مصالح موجود در محیط ، در کیفیت و چگونگی اثر تاثیر دارند. هنرمندان هنر محیطی می توانند از طریق تحریک و تأثیر بر ادراک ذهنی شهروندان از محیط های شهری می تواند حس تعلق آن ها را نسبت به محیط و مکان های زندگی آن ها تقویت نماید و به عاملی برای پایداری پیوند انسان با محیط و شهر تبدیل شود. تقویت هویت های اجتماع ی فرهنگی شهروندان در فضاهای شهری از دیگر کیفیت های اجتماعی است که هنر محیطی می تواند در ارتقای آن مؤثر باشد. هنر محیطی می تواند به عنوان یک رسانهٔ جمعی در انتقال برخی مفاهیم اجتماعی ، فرهنگی ،مدنی ، سیاسی ، و نیز ارتقای سطح آموزش و آ گاهی های عمومی شهروندان مؤثر باشد.

منابع:

اسماگولا ،هوارد جی (۱۳۸۱)گرایش های معاصر در هنرهای بصری ،ترجمه :فرهاد غبرایی ،دفتر پژوهشهای فرهنگی ، چاپ اول ، تهران

بیک محمدی ،خلیل الله ودیگران (۱۳۹۱)معرفی وتحلیل نقوش سنگ نگاره های نویافته ارگس سفلی ،نامه باستان شناسی شماره ۲ .

ترکی باغبادرانی ،زهرا و افهمی ،رضا (۱۳۹۶) دیدگاه منتخبی از پیشگامان هنر محیطی ایران نسبت به مفهوم منظر ،نشریه مبانی هنرهای تجسمی ،شماره ۳ ،بهار و تابستان

پویمان ،لوئی .پ(۱۳۸۴)اخلاق زیست محیطی ،ترجمه گروه مولفان ،جلد دوم ،انتشارات توسعه ،تهران .

جهانی ،علی(۱۳۹۵)مدل سازی ریسک سقوط درختان چنار خطرآفرین در فضای سبز شهری ،نشریه تحلیل فضایی مخاطرات محیطی ،سال سوم ،شماره ۴ ،زمستان

گاردنر ،هلن(۱۳۸۴)هنر در گذر زمان ،ترجمه محمد تقی فرامرزی ،انتشارات نگاه ،چاپ ششم ،تهران.

عادلوند ،پدیده ودیگران ،(۱۳۹۵) ،هنر شهری »به مثابه پدیده ای منظرین در جامعة امروز ،باغ نظر ،شماره ۳۹ /سال سیزدهم /خرداد و تیر

عظمتی ،سعید(۱۳۹۳)هنر محیطی ،فصلنامه نقد کتاب ،سال اول ،شماره ۳ و ۴ پاییز و زمستان

عرب ،علی(۱۳۹۸)مصاحبه ،سویا رضایی ،اصفهان امروز

قبادی ،پریسا ودیگران (۱۳۹۵)احیاء رودخانه های شهری ، مجله منظر ،شماره ۳۶

لوسی اسمیت ،ادوارد (۱۳۸۰)آخرین جنبش های هنری قرن بیستم ،ترجمه علیرضا سمیع آذر ،چاپ ونشر نظر ،تهران.

مرادیان ،جمشید(۱۳۹۸)مصاحبه ،نسیبه اسماعیلی شهمیرزادی ، اسپوتنیک

مظفر ،فرهنگ و دیگران (۱۳۹۶)نقش هنرهای شهری در بهبود کیفیت محیط زیست شهری ،دوفصل نامه

پژوهش هنر ،سال هفتم ،شماره سیزدهم ،بهار و تابستان

یزدان پناه ،مجتبی (۱۳۸۹) سخنرانی در سمپوزیوم ملی مجسمه در کرمان ، فرهنگسرای کوثر.

نادعلیان ،احمد (۱۳۹۱) جشنواره هنر های محیطی شهر تهران ، سازمان زیبا سازی شهرداری تهران

نادعلیان ،احمد(۱۳۹۲) تبیین هنر محیطی در ایران: رویکردها ،موئلفه ها و چالشها ،سازمان زیبا سازی تهران

www.henkhofstra.nl

www.google.com

www.texasobserver

I inforu.org/w

تاثیر هنر حرکتی در راستای خلق آثار محیطی و شهری

شیوا اشرف جولایی| فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری ، دانشکده هنر ، دانشگاه شاهد ، تهران ، ایران.
Shiva_j1980@yahoo.com

ندا اشرف جولایی| فارغ التحصیل کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری ، دانشکده هنر ، دانشگاه شهید رجایی ، تهران ، ایران.

سید نظام‌الدین امامیفر| استادیاردانشکده هنر ، دانشگاه شاهد ، تهران ، ایران.

چکیده:

در جهت خلق یک اثر هنری شهری و یا محیطی ، می‌توان پیوند مستحکمی بین طراحی محیطی ، هنر حرکتی ، جنبش و پویایی به وجود آورد. سطوح مختلف موجود در فضای شهری چون دیواره‌ها ، جداره‌ها ، پل‌ها و انواع سطوح ناصاف و ناهموار ، بسترهای مناسبی برای خلق آثار محیطی نوین هستند. پژوهش پیش رو بر اساس این سوال شکل گرفته است که چگونه می‌توان با استفاده از خطای دید ، هنر حرکتی را وارد حوزه طراحی محیطی نمود؟ این طور به نظر می‌رسد که ارائه طرح‌های محیطی بر اساس تکنیک خطای دید بر روی سطوح غیرهم‌سطحی چون پله ، گزینه‌ای مناسب برای ورود هنر حرکتی به حوزه طراحی محیطی و شهری باشد. بررسی تاثیر هنر حرکتی در راستای خلق آثار محیطی و شهری ، پژوهش پیش رو را به سوی این هدف سوق می‌دهد که طراح محیطی می‌تواند برای خلق اثر خود از عناصر ثابت موجود در فضای شهری استفاده نماید و دیدگاه شهروندان را در راستای اهدافش دستخوش تغییر نماید و تاثیر شایان توجهی بر آن‌ها داشته باشد. ایجاد حس دائمی از حرکت با کمک خطای دید در طرح‌های محیطی به کار رفته برروی انواع پله در فضای شهر ، شاخص‌ترین نتیجه و دستاوردی است که این پژوهش به آن دست یافته است.

واژگان کلیدی:

هنرحرکتی ، هنر محیطی ، خطای دید ، پله

*این مقاله مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری نگارنده اول با عنوان: "مطالعه هنرهای حرکتی در تبلیغات تجاری بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۶" است که به راهنمایی نگارنده دوم ، در دانشکده هنر دانشگاه شهید رجایی و نگارنده سوم ، در دانشکده هنر دانشگاه شاهد به انجام رسیده است.

مقدمه:

بنا به تحقیقات به عمل آمده ، مواجه نمودن انسان‌ها با هنر حرکتی و پویا می‌تواند تأثیرات ماندگار بر ذهن آن‌ها داشته باشد. این پژوهش درصدد روشن‌سازی نحوه کاربرد هنرهای حرکتی در هنر محیطی و تاثیرات آن بر مخاطبان است. بهره‌گیری از هنر حرکتی در هنر محیطی گونه‌ای از هنرهای جدید است که در آن هنرمند از قابلیت حرکت به عنوان بعد چهارم استفاده می‌کند. بر خلاف گذشته که مخاطب تنها نظاره‌گر اثر هنری بود امروزه او خود نیز در روند خلق یک اثر نقش به‌سزایی دارد. در یک اثر هنری متحرک مخاطب جزیی از آن است ، در آن تعامل دارد و بر آن تاثیر گذاشته و تاثیر می‌پذیرد. تماشاگری که رو به روی یک اثر هنری جنبش‌پذیر یا هنر کینتیک می‌ایستد ، نه فردی منفعل است نه ناظری پذیرنده ؛ او به شریکی فعال بدل می‌شود ، با نیروهایی که بسته به خود وی تعمیم و گسترش می‌یابد. در هنرکینتیک ، ترکیب‌بندی به یک‌باره عرضه نمی‌شود. تماشاگر باید این ترکیب‌بندی را سرهم کند و برای خود بسازد.

۱-۱ حرکت در هنرهای تجسمی

"براساس تعریفی ساده ؛ از حرکت نقطه برای ایجاد خط ، از حرکت خط برای ایجاد سطح و از حرکت سطح برای ایجاد حجم استفاده می‌شود. طبق این تعریف ؛ یکی از روش‌های القای حرکت در هنرهای تجسمی ، تکرار و توالی عناصر بصری و فرم‌ها است که معمولا نمایشگر نوعی ریتم (ضرب-آهنگ) است. بنابراین اشکال کشیده‌ی عمودی ، افقی ، خطوط مداوم ، جهت‌دار و نیز تکرار آن‌ها به سبب هدایت نگاه از سویی به سوی دیگر می‌توانند موجب حرکت بصری شوند. این موضوع در برخی از رشته‌های هنرهای تجسمی مانند پویانمایی (انیمیشن) به صورت ترسیم‌های متعددی از یک موضوع ظاهر می‌گردد. در سینما نیز ، تصاویری متوالی ، از یک سوژه متحرک گرفته می‌شود و سپس با فاصله‌ی زمانی مناسب از یکدیگر ، توسط دستگاه پخش فیلم بر پرده‌ای منعکس شده و حرکت را پدید می‌آورند. صنعت سینما از خطای دید و اثرگذاری بر اعصاب بینایی بهره می‌برد. بدین صورت که چشم بیننده تصاویر را در مدت زمانی کوتاه به خاطر می‌سپارد و با مشاهده این تصاویر به هم پیوسته در فاصله زمانی بسیار کوتاه ، یک حرکت متوالی را بر روی پرده دنبال می‌کند." (اصالنی ، ۱۳۹۲: ۷۵-۷۶).

۱-۲ انواع هنرهای حرکتی

با توجه به بررسی‌های انجام شده در میان منابع موجود و در پاره‌ای موارد ترجمه کتاب‌ها و مقاله‌های انگلیسی زبان توسط نگارنده و به دلیل یافت نشدن دسته‌بندی دقیق و ثابت شده برای انواع هنرهای حرکتی ، مطالب نوشته شده در این بخش با تکیه بر شواهد قابل استناد گردآوری شده و دسته‌بندی پیش‌رو بر پایه رای و نظر شخصی انجام گردیده‌است. لذا می‌توان بر اساس تفاوت‌های اصلی آن طبق جدول شماره ۱ انواع مختلف حرکت در هنرهای حرکتی را به چهار دسته کلی تقسیم نمود.

۱- حرکت مصنوعات

۲- حرکت مخاطب نسبت به اثر

۳- حرکت اثر صرفا با دخالت و تعامل مخاطب

۴- حرکت ناشی از خطای دید

جدول شماره ۱

انواع هنرهای حرکتی	نوع حرکت	نمونه اجرا شده
حرکت مصنوعات	حرکت اجزای تشکیل‌دهنده	
حرکت مخاطب نسبت به اثر	تعامل و حرکت اجزای تشکیل‌دهنده	
حرکت اثر صرفا با دخالت و تعامل مخاطب	تعاملی	
حرکت ناشی از خطای دید	بدون حرکت ، صرفا با ایجاد توهم بصری و خطای دید	

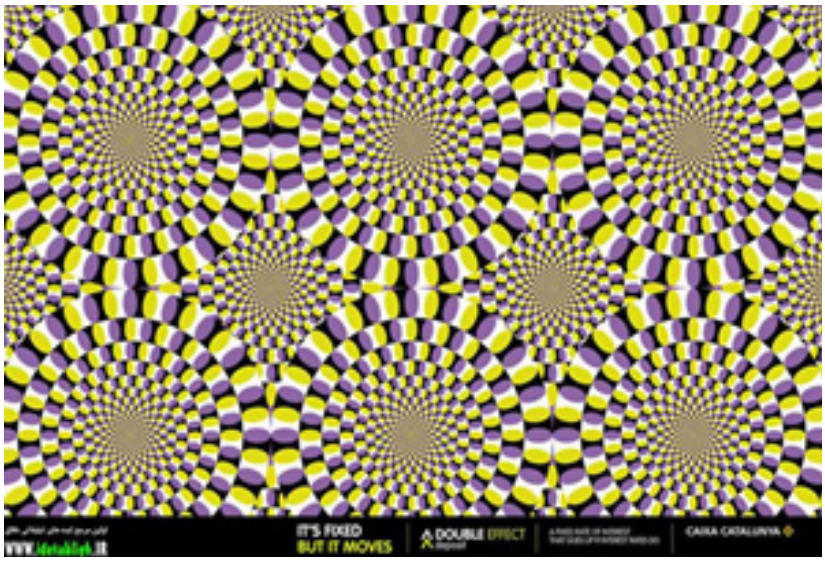
از میان انواع شیوه‌های حرکتی استفاده شده در حوزه هنر محیطی ، مورد ۲ و ۴ بهترین نوع آن‌ها شناخته شده است ، زیرا که دو مورد دیگر بیشتر مناسب فضای نمایشگاهی یا سر پوشیده می‌باشند. شاید بتوان گفت حرکت ناشی از خطای دید ، در میان دو مورد ۲ و ۴ کاربرد بیشتر و جذابتری دارد. پیاده‌روها ، پله‌ها و مواردی از این دست ، پرترددترین و پرکاربردترین عناصر شهری محسوب می‌شوند. نحوه حرکت با استفاده از قابلیت خطای دید ، براساس انتزاع‌گرایی مبتنی بر سامان‌دهی اشکال دوبعدی و سه‌بعدی است که بر تاثیرات دیداری و حرکت چشم در پهنه اثر هنری توجه دارد. آنچه که بیننده در مواجهه با چنین اثری دریافت می‌کند ، یا متکی بر واکنش‌های روان‌شناسانه در حرکت نگاه و فرآیند دیدن است و یا صرفا اشیایی که در ساختمان خود ، عنصر حرکت را تداعی می‌کنند. تضاد رنگ‌مایه‌ها در آثار ملهم از این شیوه ، توهم حرکت را پدید آورده و از این طریق کیفیتی بصری با آمیزش دو عنصر تضاد و حرکت به وجود می-آورد.

۱-۲ هنر محیطی

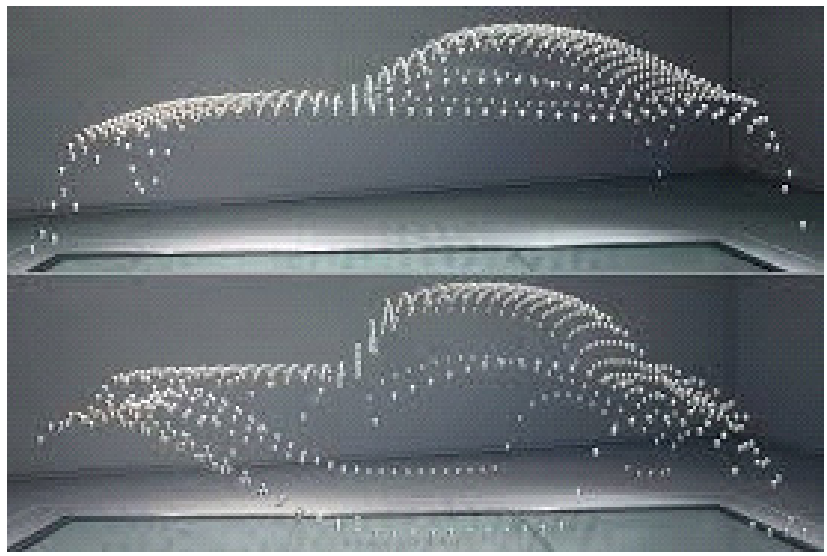
"هنر محیطی از دو واژه‌ی ((هنر)) و ((محیط)) تشکیل شده‌است که معانی متعددی را به ذهن متبادر می‌کند. با این وجود ، می‌توان هنر محیطی را ظهور نگرش‌ها و قواعد محیط برای ارتباط با انسان دانست. به تعریفی دیگر ، هنر محیطی راهی برای بهبود و ارتقای ارتباط مخاطب با گرایش‌های مختلف این هنر است. هنر محیطی شامل جنبه‌های متنوع بصری است که به شیء این امکان را می‌دهد که طوری در محیط امتداد یابد تا فضای اطراف خود را دربرگیرد. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم این ایده که مخاطبان بتوانند وارد نقاشی یا مجسمه شده و توسط اثر محیطی احاطه شوند و یا به عنوان بخشی از اثر ایفای نقش کنند ، بیش از هر فرمول زیباشناسانه دیگری مورد توجه واقع شد (تصاویر ۱ ، ۲ ، ۳ ، ۴)." (صبری ، ۱۳۹۲: ۲۲).

تصویر ۱ ، سید نظام الدین امامی فر ، نخل‌های نور ، ۱۳۹۲ ، حک لیزر روی پلکسی ، مرکز فرهنگی هنری صبا تهران ، shahed.ac.ir

تصویر ۲ ، استودیو ART+COM ، دوگانگی ، ۲۰۰۶ ، چیدمان تعاملی ، پنل‌های LED ، توکیو ژاپن ، artcom.de



تصویر ۳ ، آژانس تبلیغاتی TBWA ، حلقه‌ها ، ۲۰۱۰ ، خطای دید ، بارسلونا اسپانیا ، بانک Catalunya



تصویر۴ ، استودیو ART+COM ، مجسمه حرکتی بی ام دبلیو ، ۲۰۰۸ ، کره‌های فلزی ، مونیخ ، artcom.de

باید اذعان داشت که هنر محیطی تنها در ارتباط با طبیعت و جدایی از سایر عوامل شکل نمی‌گیرد. باید این عرصه را در رابطه با زندگی مردم که تحت تاثیر گونه‌های فرهنگ و طبیعت قرار می‌گیرد شناخت. فضاهای شهری خود می‌توانند به عنوان اثری هنری محسوب شوند ، این فضاها در عرصه‌ی عمومی شهر هستند و همچون بومی برای نمایش هنر طراح شهری عمل می‌کند. چنین آثاری در واقع هنر در مقیاسی وسیع هستند.

" انواع آثار حجمی هنر محیطی در شهرها

۱. طاق‌های یادمانی

۲. ستون‌های یادمانی

۳. پله‌ها و سکوهای یادمانی

۴. ساعت‌های تزئینی

۵. پل‌های یادمانی

۶. حجم‌های تبلیغاتی

۷. حجم‌های نوری

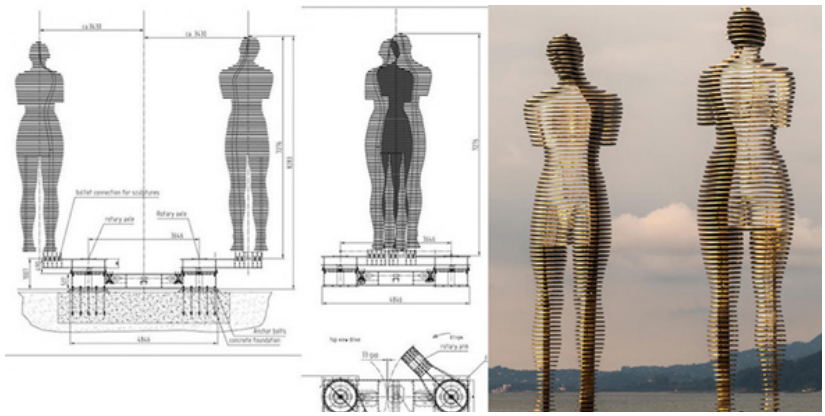
۸. حجم‌نوشته‌ها

۹. سازه‌های یادمانی و نمادین" (صبری ، ۱۳۹۲: ۲۵۵).

۲-۲ نقش‌ها و کارکردهای هنر محیطی

هدف از طراحی برای محیط‌های شهری ، ایجاد فضایی آرام و سالم است که آسایش و غنای زندگی در آن ممکن باشد. طراحان و هنرمندان می‌توانند با مطالعه و بهره‌گیری از علومی چون ریاضی در بکارگیری از مفهوم تناسب و یا حرکت در علم فیزیک ، سعی در ایجاد حس آرامش به منظور تأمین بخشی از نیازهای روانی مردم نمایند. برای درک هرچه بهتر این مطلب می‌توان به نمونه‌ای از هنر محیطی خلق شده توسط تامارا کوزیتزاده (Tamara Kvesitadze) به نام "علی و نینو" در شهر باتومی گرجستان اشاره کرد (تصویر۵). این اثر متحرک نمونه بارزی از پیوند میان هنر محیطی و حرکت در علم فیزیک است. ازسوی دیگر بکارگیری نشانه‌ها و نمادهای موجود در هر فرهنگی می‌توانند به عنوان زیربنا و پایه اصلی ایفای نقش کند. "بنا بر عقیده شولتز ؛ بعد مفهومی فضا توسط نمادپردازی در مکان ، شامل چهار ویژگی انسان(حالات روحی ، فهمیدن ، گفتگو و هستی با دیگران) است" (صبری ، ۱۳۹۲: ۲۵۳). با توجه به این موضوع که فرهنگ ، می‌تواند بر ارزش‌های یک جامعه تاثیرگذار باشد در چنین شرایطی مردم توسط هنر محیطی به معنای ارزش‌های جامعه پی برده و حس تعلق در جامعه شکل می‌گیرد. عناصر معنایی در محیط می‌توانند اجزای تشکیل‌دهنده فضا باشند. "نقش‌ها و کارکردهای هنر محیطی ، شامل موارد زیر می-باشد:

۱. تقویت حس مکان
۲. تعریف و هویت بخشی به فضای شهری
۳. ارتقای کیفیت و ایجاد سرزندگی در فضاهای شهری
۴. ارتقای آگاهی‌های عمومی و معرفی نمادها و ارزش‌های فرهنگی
۵. معرفی عملکرد و روحیه فضا با محدوده پیرامون آن یا تداعی عملکرد تاریخی و فرهنگی آن
۶. تعریف مرکز ثقل و نقطه تمرکز میدان
۷. ایجاد یک نشانه شهری در مقیاس شهر
۸. ایجاد انگیزه برای بهسازی محیط توسط شهروندان
۹. مکان‌نمایی
۱۰. معرفی سبک‌ها و سنت‌های هنری
۱۱. طاق‌های یادمانی" (صبری ، ۱۳۹۲: ۲۵۷).



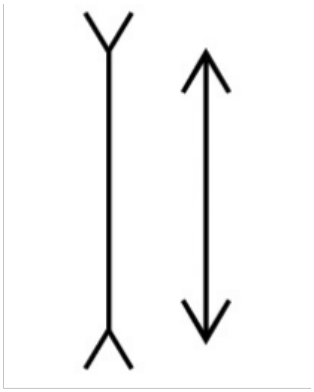
تصویر ۵ ، تامارا کوزیتزاده ، علی و نینو ، ۲۰۰۷ ، مجسمه استیل ، کینتیک ، باتومی گرجستان ، Ayhan Sicimolu

۳-۱ خطای دید هندسی

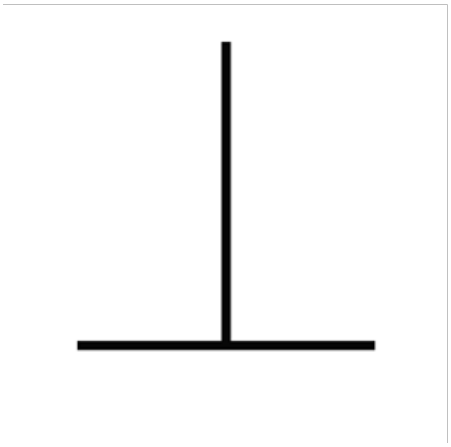
"چشم انسان در برخورد با خط همواره درست عمل نمی‌کند ، در ترکیب خطی یک اثر هنری ، از یک سو به سبب نیرویی که از داخل و خارج به خطوط وارد می‌شود و از سوی دیگر به علت تلاقی خطوط با یکدیگر ، چشم ما گاهی نتایجی می‌دهد که با واقعیت مغایرت دارد و باعث ایجاد خطای چشم یا خطای باصره می‌گردد. این خطا ناشی از شکل و فرمی است که دارای عوامل گمراه‌کننده و نادرست باشد. درک ویژگی‌های اشکال در این تصاویر سخت و غیرقابل باور است به طوری‌که این تصاویر قابل درك نیستند و ساختار آن‌ها در دنیای واقعی امکان‌پذیر نیست ".(Wallschlaeger,۱۹۹۲: ۳۴۷)

"وقتی ابعاد واقعی اشکال با ابعاد بازتابی بر روی شبکیه چشم مطابقت نداشته باشد ، خطای دید ایجاد می‌شود. فرایندهای پویایی ساکن سیستم عصبی عامل اصلی این مغایرت در اندازه و ابعاد است(تصویر۶). ادوین راش نیز درباره تصاویری که دارای توهم بصری هستند به این نکته اشاره کرده است: «حوزه‌ی ادراك ، فنوگرام معمولاً کپی دقیق اُنتوگرام نیست. به عبارت دیگر آنچه می‌بینیم دقیقاً همان چیزی نیست که روی چشم ما حک می‌شود»" (آرنهایم ، ۱۳۸۶: ۵۲۸).

به عنوان مثال ، یک خط واحد در جهت عمودی بلندتر و در جهت افقی کوتاه‌تر به نظر می‌رسد(تصویر۷).



تصویر۶



تصویر۷

۲-۳ خطای دید تصویری

"وقتی هنرمند طرحی را بر روی یک زمینه اجرا می‌کند ، آن زمینه به نوعی بخشی از تصویر می‌شود و نمی‌توان آن را از اثر جدا دانست. در نتیجه ، تصویر و زمینه را باید به شکل یک مجموعه پذیرفت نه واحدهای مجزا. زمینه در اجرای یک اثر نقش بسزایی دارد آن چنان که طراح باید زمینه را در زمان جانمایی تصویر بر روی آن در نظر داشته باشد و نیز باید به این نکته آگاهی داشته باشد که می‌خواهد طرحی دلخواه و قابل تشخیص از زمینه را اجرا کند بی‌آنکه بر مجموعه‌ی تصاویر موجود در آن زمینه خدشه‌ای وارد آید و یا می‌خواهد آگاهانه ، طرحی مضاعف ترسیم کند که تصویر منفی آن از نظر ارتباط ، با ارزش و تا حد امکان دقیق باشد«" (موناری ، ۱۳۷۰: ۲۶).

در برخی از آثار هنری به منظور افزایش تأثیر مضاعف اثر در بیننده از خطای باصره استفاده شده است ؛ این امر به نوبه‌ی خود ارزش هنری اثر را بالا می‌برد.

"انواع خطای باصره تصویری شامل موارد ذیل است:

۱- تصاویر دو پهلو

۲- بافت‌های دو پهلو

۳- تصاویر دو پهلوی سه‌بعدی

۴- تصاویر غیرممکن

۵- تداخل شکل و زمینه

۶- تصاویر متداخل" (فدوی ، ۱۳۹۳).

۳-۳ خطای دید در عناصر محیطی

تصویر ۸ ، ویکتور وازرلی ، sign ، ۱۹۵۹ ، مجسمه کاشی چینی ، تکنیک اپ آرت ، خارج کلیسای پائولین در مجارستان ، Váradi Zsolt

" اُپ آرت یا هنر دیدمانی مخفف Optical Art است. این عبارت معنای وسیعی دارد که نمی‌توان آن را به مرز مشخصی محدود کرد. هنرمند این شیوه هنری ، در آثاری که خلق می‌کند ، تأثیرات مختلفی را که در بیننده ایجاد می‌شود مد نظر دارد و هدف وی این است که تماشاگر را به نوعی در جریانی که این‌گونه تصاویر قصد بیان آن را دارند ، وارد کند. گاهی در آثاری که به این سبک خلق می‌شود ، مخاطب دو و یا چند تصویر مختلف را درون یک تصویر تشخیص می‌دهد و از این مشاهده که به نوعی یک بازی فکری است غرق در لذت می‌شود. در اُپ آرت ، تحریک شبکیه چشم ، مهم‌ترین و معمولاً تنها وسیله‌ی ارتباط است و هدف از آن ، ایجاد واکنش‌های بصری فیزیولوژیک در تماشاگر است. شاید بتوان گفت که وازارلی ، مهم‌ترین هنرمند سبک اُپ ارت است (تصویر۸) ، زیرا وی از همان آغاز در این سبک بسیار فعال بوده و همواره گرایش‌های جدیدی در این زمینه خلق می‌کرد. نمی‌توان به سادگی ادعا کرد که وی فقط در این زمینه نقاشی می‌کشید و طرح‌های جدیدی ابداع می‌کرد ؛ چراکه در ورای هرکدام از نقاشی‌هایی که می‌کشید ، فلسفه‌ای نهفته بود. او عمیقاً به وجوه علمی نقاشی‌هایش توجه داشت و درواقع ، نوعی هنر علمی را دنبال می‌کرد. (اشرف جولایی ، ۱۳۹۵: ۱۳۹).

۴-۱ ایجاد حرکت برروی پله

شهرها ، محیطی بی‌روح و مرده نیستند و در طول تاریخ بشر ، همواره مرکز مبادلات تجاری بوده‌اند و مکان‌های عمومی همیشه در مرکز توجه دولت‌ها قرار داشته‌اند ، شهرها همیشه در حال رقابت با یکدیگر بوده و هستند. خیابان‌ها در عصر حاضر به دلیل آن که دیگر فقط مناطق آمد و شد و انتقال

از جایی به جای دیگر نیستند ، کلیه عناصر شهری موجود در آن می‌توانند عاملی در جهت خلق آثار هنری باشند. در میان انواع عناصر شهری ، پله‌ها ، کاربردی‌ترین و پر تردد‌ترین عناصر شهری به حساب می‌آیند. استفاده از پله ، یک فعالیت جسمی رایگان و مفید است که اغلب مردم در اماکن متعدد از قبیل پاساژها ، کتابخانه‌ها و مواردی از این دست ، می‌توانند از آن بهره‌مند شوند زیرا بدن انسان براساس حرکت طراحی شده است.

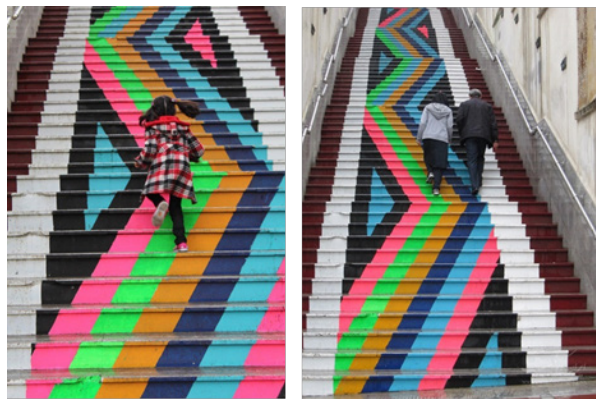
"روش‌های خلاقانه‌ای تا به حال برای ترغیب مردم به استفاده از پله انجام نشده است و اغلب شاهد نصب تابلوها ، پوسترها و بنرها در کنار آسانسورها و پله‌های برقی در سطح شهر هستیم که جهت ترغیب مردم به برگزیدن پله استفاده می‌شود." (شعبانی مقدم ، فراهانی ، ۱۳۹۲: ۱۳۳) ، که البته این روش‌ها تکراری و قدیمی شده‌اند. اکنون این سوال پیش می‌آید که کدام روش انگیزشی می‌تواند جایگزین تابلوها و پوسترهای تکراری و خسته‌کننده باشد ؟ در پاسخ به این سوال باید اشاره کنیم که در چند سال اخیر در اقصی نقاط دنیا ، هنرمندان با استفاده از روش‌های نوین هنر محیطی این سطوح غیرهم‌سطح را به سطوحی زیبا و یک دست تبدیل کرده‌اند که از دور به مانند تابلویی پیش روی چشمان ناظر ظاهر می‌شوند (تصاویر۹ و ۱۰).

بهره‌گیری از هنرهای حرکتی در هنر محیطی یکی از بهترین راه‌های انگیزشی نوین و جذاب در چند سال اخیر شناخته شده است که توجه هنرمندان را به خود جلب کرده است. همان‌طور که اشاره شد ، یکی از انواع شیوه‌های هنر حرکتی ، حرکت ناشی از خطای دید است و بهترین فضاهای شهری برای استفاده از این تکنیک ، پیاده‌روها ، پله‌ها و موارد دیگر هستند. طراحان محیطی با کمک نقاشی و طرح‌اندازی بر روی پله و با استفاده از قابلیت‌های خطای دید ، می‌توانند حسی از حرکت را در مخاطب پدید آورند و هنر حرکتی را به شیوه تعاملی وارد حوزه هنرهای محیطی نمایند. اخیرا طراحان محیطی در ایران نیز پا در این حوزه نهاده و

تصویر ۹ ، هنرمند ناشناس ، Dali on Philadelphia Museum of Art Steps ، ۲۰۰۵ ، نقاشی روی پله ، موزه هنر فیلادلفیا ، Rachel Leigh

تصویر ۱۰ ، هنرمند ناشناس ، گرگ ،۲۰۱۲ ، نقش‌اندازی روی پله با استفاده از تکنیک خطای دید ، اتاوا کانادا ، shirokoi.org

دستاوردهای پژوهش



تصویر ۱۱ و۱۲ ، شیوا اشرف جولایی و ندا اشرف جولایی ، پله‌های رنگین ، ۱۳۹۴ ، نقاشی روی پله ، چهارم خیابان ولیعصر تهران ، عکس از ندا اشرف جولایی

همان‌طورکه در تصویر (شماره ۱۱) مشاهده می‌شود دو هنرمند ایرانی (شیوا اشرف جولایی و ندا اشرف جولایی) بر اساس پژوهش پیش رو و با استفاده از قابلیت‌های خطای دید در حوزه هنرهای حرکتی ، برروی پله چهارم خیابان ولی‌عصر تهران طرح‌اندازی کرده‌اند. پله چهارم خیابان ولی‌عصر در مجموع شامل ۷۲ عدد پله و ۵ راه‌گرد است. این پله به دلیل طویل‌بودن ، نداشتن شیب مناسب ، شکستگی لبه‌های پله و رنگ خاکستری‌اش ، فاقد هرگونه جذابیت بصری برای رهگذران بود. در اینجا طراح محیطی وارد عمل شده و با استفاده از راه‌کارهایی که اندیشیده ، مشکلات موجود در این فضا را تعدیل می‌نماید.

همان‌طور که پیش‌تر در مورد قابلیت‌های خطای دید هندسی اشاره شد ؛ با استفاده از خطوط زیگزاگ در این اثر ، طویل بودن و شیب نامناسب پله را از نظر بصری تعدیل کرده و پله کوتاه‌تر و با شیبی ملایم دیده می‌شود. به کارگیری رنگ‌های فلوروسنت با درخشندگی بیشتر درکنار رنگ‌های معمولی در این اثر ، باعث جذابیت هرچه بیشتر طرح در نگاه مخاطب می‌شود. روش‌های زیادی برای استفاده از رنگ‌ها در یک فضا وجود دارد که با استفاده از آن‌ها می‌توان به محیط روح و جان بخشید که آشنایی با تاثیر رنگ‌ها و قرارگیری آن‌ها در جای مناسب یکی از اصلی‌ترین نکات در هنر محیطی است. خانم دونیس ا. داندیس در کتاب مبادی سواد بصری آورده است که "رنگ بیشترین ارتباط را با احساسات بشر دارد و بیانگر اطلاعات و گزاره‌های خبری نیز می‌تواند باشد. به همین منظور ، رنگ در آثار افرادی که در عرصه ارتباطات بصری فعالیت دارند نقش مهمی را ایفا می‌کند و معانی زیادی را دربردارد."(داندیس ، ۱۳۸۰: ۶۱).

"رنگ قدرت ارتباط با بیانی آنی و بی‌واسطه دارد و بخشی از دنیای پیرامون ما به شمار می‌آید. هر آنچه پیرامون ما قابل رویت است شکل و رنگی دارد. رنگ با فعالیت‌های بصری مختلف مرتبط است و شاید موارد کمی را بتوان نام برد که رنگ در آن نقشی ایفا نکند. فیزیک ، زیست‌شناسی ، روانشناسی ، جامعه‌شناسی ، هنر و صنعت به اشکال مختلف با رنگ در ارتباط هستند. رنگ اثری ماندگار و غیرقابل انکار در روند زندگی بشر دارد."(میرمقتدائی ، ۱۳۷۷: ۱۲۶).

در این اثر محیطی ، هم‌نشینی رنگ‌های سرد ، گرم و خنثی با انتخاب حجم درستی از میزان رنگ‌ها در کنار یکدیگر ، ایرادهای موجود در این پله مانند شکستگی لبه‌ها و غیره کاملا پوشیده شده و رنگ‌های نشاط‌آور و انگیزشی جایگزین رنگ بی‌روح و خاکستری پله‌ها شده‌اند.

نتیجه‌گیری:

این پژوهش توسط پژوهشگر با تاکید بر نقش هنر حرکتی به عنوان عاملی موثر درخلق آثار هنری موجود در فضای شهری نوظهور مورد بررسی قرار گرفته است. قصد بر آن بود تا شاخه‌ای کاملا تخصصی مورد کاوش قرار گیرد و از بیان اصطلاحات کلی و نسنجیده جلوگیری شود. توجه به این رسانه جدا از رویکردهای بازاریابی و اقتصادی که خارج از موضوع این پژوهش و توجه مخاطبان آن است گامی بسیار ارزنده در پیشرفت هنر محیطی فضاهای شهری امروز به شمار می‌آید. با توجه به نتایج تحقیق حاضر و شواهد موجود ، تاثیر مداخلاتی چون نقش‌اندازی روی پله بر پایه هنرهای حرکتی ، رهگذران بیشتری را

به صعود از پله‌ها ترغیب می‌نماید.

تحقیقات گذشته نشان داده‌اند که نقش‌اندازی روی پله مخصوصا اگر برای رهگذر شک بصری ایجاد نماید ، می‌تواند استفاده از آن را در محیط‌هایی چون محل کار ، ایستگاه قطار و مترو ، ترمینال‌های اتوبوسرانی ، دانشگاه‌ها ، فرودگاه‌ها ، مراکز سلامت و مراکز فروش افزایش دهد.

منابع:

۱. آرنهایم ، رودلف ، روانشناسی چشم خلاق ، ۱۳۸۶. تهران: سمت.

۲. اشرف جولایی ، شیوا (۱۳۹۵). مطالعه هنرهای حرکتی در تبلیغات تجاری بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۱۶. پایان نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری ، دانشگاه شاهد.

۳. اصلانی ، مژگان ؛ نهاردانی ، زهره ؛ درویشی ، مرضیه و کرمانی ، صدیقه ، مبانی هنرهای تجسمی ، ۱۳۹۲. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران.

۴. داندیس ، دویس. مبادی سواد بصری ، ۱۳۸۰. تهران: سروش.

۵. شعبانی مقدم ، کیوان ؛ فراهانی ، ابوالفضل (۱۳۹۲). تاثیر پوسترها و تابلوهای برانگیزنده در ترویج استفاده از پله بجای پله برقی در ایستگاه‌های مترو ؛ مطالعه موردی: شهر کوالالامپور مالزی. مطالعات مدیریت ورزشی ، شماره۱۸ ، ص ۱۳۱-۱۴۲.

۶. صبری ، رضاسیروس. تاملی در عناصر معنی‌دهنده به منظر هنر محیطی ، ۱۳۹۲. تهران: پیکره.

۷. موناری ، بورنو. طراحی و ارتباطات بصری ، پاینده شاینده ، ۱۳۷۰. تهران: سروش.

۸. مهدوی ،سید محمد ؛ شید مودب ، عاطفه (۱۳۹۳). مطالعه تطبیقی پوسترهای شیئگو فوکودا و روش‌های ایجاد خطای دید. فصلنامه هنرهای تجسمی ، پیاپی۵۷ ، ص ۳۷-۴۸.

۹. میرمقتدائی ، رضا (۱۳۷۷). رنگ و نور در عوامل تصویری سطح شهر ، شماره ۳۸ ، ص ۱۱۹-۱۳۷.

۱۰. Wallschaeger, Charles (۱۹۹۲), Basic Visual Concepts and Principles for Artists, Architects and Designers, New York :Mc Graw.

نگاهی به هنر سایه، از درون و برون

نویسنده: معصومه جهان بین شالکوهی ، کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه آزاد تهران مرکزی (۱۳۹۷)
و کارشناسی مجسمه سازی از دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران (۱۳۸۰)
masoumehjahanbin@gmail.com
۰۹۱۲۲۷۰۹۹۴۰

چکیده:

استفاده از سایه در هنر ، پیشینه ای کهن دارد ؛ از اجرای نمایش با استفاده از سایهٔ عروسک ها که زادگاه آن در شرق دور است تا سایه نگاشت[1] با ثبت مستقیم سایهٔ اشیا بر فیلم عکاسی. در نوشتار پیش رو به شکلی از هنر سایه پرداخته شده که به صورت منحصر به فردی ، با ساخت مجسمه یا چیدمانِ سه بعدی و تنها با یک منبع نور ، سایهٔ دوبعدی که همان اثر هنری نهایی است را خلق می شود. در این روش ، با محاسبات دقیق هندسی و نورپردازیِ مجسمهٔ اولیه ، دستیابی به سایهٔ مطلوب امکان پذیر است. از آن جا که محتوای موردنظر هنرمند با فرم سایهٔ تولید شده قابل ارزیابی است ، سعی شده با تکیه بر مفهوم سایه در تمثیل غار افلاطونی با نگاهی بیرونی و فرمالیستی از یک سو و همچنین گسترش آن در حوزهٔ روانکاوی و کنکاش در کهن الگوی سایه ها در نظریهٔ یونگ با نگاهی به درون روان آدمی از سوی دیگر ، پس از ارائهٔ نمونه هایی از آثار آفریده شده در این زمینهٔ هنری ، بن مایهٔ فلسفی و روانکاوانهٔ پیدایش این هنر مورد مداقه قرار گیرد.

واژه های کلیدی:

هنر سایه ، مجسمه ، چیدمان ، فلسفهٔ افلاطون ، روانکاوی یونگ

1 Shadow graphy

مقدمه:

هرگونه استفاده از سایه در آفرینش اثر هنری می تواند هنر سایه محسوب گردد و سایه ای ایجاد نمی شود مگر ، به دلیل مسدود شدن یا تغییر دادن در مسیر نوری که از منبع خود منتشر شده و علت هستی شناختی روشنایی است. در این نوشتار ، هنر سایه[۲] به شکل ویژه ای از مجسمه سازی می پردازد که با ساخت یک حجم سه بعدی امکان خلق اثر هنری در قالب سایه که دارای دو بعد می باشد ، ممکن می گردد. بخشی از چنین آفرینشی با وجود فناوری رایانه ای کنونی ، محاسبات دقیق و پیچیدهٔ هندسی و چاپ سه بعدی صورت می گیرد. در حالی که آفرینش هنری با سایه پیشینه ای طولانی دارد ، می توان این روش استفاده از سایه را نوعی هنر معاصر قلمداد کرد.

راهیابی سایه به هنر از جایی آغاز شد که ذهن تداعی گر آدمی با دیدن هر سایه ، شروع به داستان سرایی نمود. «در نقاشی ، فیلم و یا عکس و چه بسا در فضاهای واقعی ؛ سایه ها شرایطی را فراهم می آورند که خواسته یا ناخواسته ذهن را درگیر می کند. آن ها تعاریفی از شکل ، سطح ظاهری ، مکان و بافت اجسام با توجه به منبع نوری که آن ها را ایجاد کرده ارائه می دهند تا جایی که با سایهٔ اشیا می توان به اوقات روز یا فصل و همچنین کیفیت هوای محیط نیز پی برد» (Chapman Sharpe, ۲۰۱۷). محتوای یک اثر هنری که با سایه ایجاد شده می تواند حاوی لایه هایی پنهان باشد که با علومی چون روان شناسی و جامعه شناسی و... به عمق آن دست یافت. مفاهیمی که خوانش صحیح اثر هنری نیازمند درک و دریافت آن می باشد.

ویلیام چاپمن شارپه[۳] استاد دانشگاه های بارنارد کالج[۴] و کلمبیا[۵] در کتابی تحت عنوان «درک سایه ها: سمت تاریک ادبیات ، نقاشی ، عکاسی و فیلم[۶]» تاریخچه ای بر هنر سایه نگاشته است که به اجمال در ذیل خواهد آمد:

2 shadow art

3 William Chapman Sharpe

4 Barnard College

5 Columbia University

6 Grasping Shadows: The Dark Side of Literature, Painting, Photography, and Film

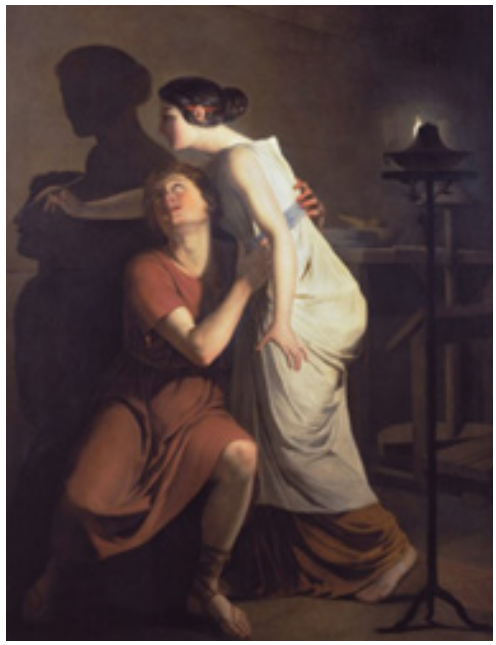
عنوان : «تمثیل غار افلاطون» ، اثر: کورنلیس وان هارلم[۷] (هنرمند) و چاپ از جان سائنردم[۸]: ۱۶۰۴م ،

منبع: https://blog.oup.com/

از دوران کلاسیک ، هنرمندان ، دانشمندان و فیلسوفان مباحثی را درباره ارزش سایه ها مطرح نموده اند. هنرمندان یونانیان باستان اولین کسانی بودند که از سایه های بازیگران استفاده کردند. آن ها با گسترش "هندسه در نور" ، اشیاء را در ارتباط با یک منبع نوری ثابت قرار می دادند. افلاطون با ابراز تردید به روشی که سایه ها به چنین نقاشانی کمک کرده اند تا چشم را فریب دهند ، تأکید می کند که سایه ها افراد را در مورد ماهیت اصلی واقعیت ، گمراه می کنند. افلاطون با «تمثیل غارِ» خود (۳۷۵ ق م) ، بر این موضوع اصرار داشت که سایه ها موجب کج فهمی واقعیات شده و این باور تا مدت ها تفکر غالب در دنیای غرب را شکل داده بود.

7 Cornelis van Haarlem

8 Jan Saenredam



عنوان: «اختراع هنر طراحی» ، اثر: ژوزف بنوئیت سووی[9]: ۱۷۹۳م ، منبع: (همان)

برای رد منطق افلاطونی در رابطه با سایه ها ، مورخ رومی پلینی بزرگ در تاریخ طبیعی خود (۷۹م) ادعا می کند که هنر زمانی متولد شده که زن جوانی به نام دیبوتاده سایهٔ معشوق خود را که بر روی دیوار با نور یک لامپ افتاده بود ، ترسیم نموده است. مرد جوان آمادهٔ رفتن به سفری طولانی بود بنابراین ، تصویر سایه نه‌تنها به عنوان نخستین بازنمایی انسانی به شمار می آمد ، بلکه می توانست جایگزینی جادویی برای حضور معشوق غایب باشد. در حالی که افلاطون باور داشت که سایه ها به طرز خطرناکی نادرست هستند ، پلینی پیشنهاد داد که آن ها می توانند در عاشقانه ها درست عمل کنند ، گویی داشتن سایهٔ یک فرد ، داشتن بخشی از ذات حیات اوست.

9 Joseph Benoit Suvée

عنوان: «یک دستگاه مطمئن برای ترسیم سایه ها» ، اثر: توماس هالووی[10]: ۱۷۹۲م ، منبع: (همان)

در قرن هجدهم ، هنگامی که شیوهٔ جدید سایه پردازی با استفاده از نقاشی سیاه یکدست رواج پیدا کرد ، داستان دیبوتاده بسیار پرطرفدار شده بود. به زبان انگلیسی ، سایه های یکدست که مانند کاغذ سیاه برش خورده هستند برای اولین بار به عنوان سایه[11,12] شناخته شدند ، زیرا اغلب با ترسیم سایهٔ شخص ساخته می شدند. استفاده از سایه های یکدست امکانات کلیدی جدیدی از سایه مانند تاریکی و رازآلود بودن را در اختیار می گذاشت به طوری که برای هر بیننده ای جزئیات زیادی به ذهن متبادر می گشت.

عنوان: «خراج سالانه» ، اثر: مازاچو[13] ، فلورانس: ۱۴۲۵م ، منبع: (همان)

10 Thomas Holloway

11 Shadowgraphs

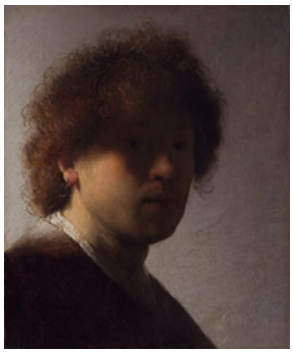
12 Shades

13 Masaccio

در همین حال ، پس از یک دوره فترت در دوران قرون وسطی ، هنرمندان رنسانس به تعریف سایه در دورهٔ یونانی-رومی بازگشتند و کاربرد آن را در رابطه با چشم انداز هنر نوظهور گسترش دادند. سایه ها شکل و جای دقیق تری پیدا کردند و قوانینی نانوشته بر استفاده از آن ها حاکم بود به طوری که کل اثر را تحت تاثیر خود قرار ندهد. به عنوان مثال ، در نقاشی «خراج سالانه» اثر مازاچو(۱۴۲۵ م)، سایه های بازیگران زمین را می پوشانند ، اما هرگز در فرم های انسانی دخل و تصرفی نمی کنند.

عنوان: «سن پیتر با سایهٔ خود بیمار را درمان می کند» ، اثر: مازاچو: ۱۴۲۷-۱۴۲۸م ، منبع: (همان)

«سن پیتر با سایهٔ خود بیمار را درمان می کند» (۱۴۲۷-۱۴۲۸ م) اولین نقاشی است که وجود سایه در آن موضوع اصلی می باشد. در این اثر مازاچو به گونه ای از سایه استفاده کرده که سایهٔ متحول کنندهٔ سن پیتر که از بهشت فرستاده شده و نیروی معجزه آسایی دارد ، اطراف و زیر شخصیت ها قرار گرفته است. سایه های مقدس نیز مانند بسیاری از سایه های شرور که بعدها شکل می گیرند ، دارای قدرتی ویژه از منبع خود هستند. با این حال نقاش رنسانس اجازه نمی دهد که در آثارش سایه ها از نظر تصویری بیش از حد غالب باشند.



عنوان: «سلف پرتره» ، اثر: رامبرانت[۱۴]: ۱۶۲۹م ، منبع: (همان)

از رنسانس به بعد ، بیش‌تر سایه های نقاشی شده باعث شده اند تا اشیاء از نظر حجم و محل قرار گیری واقعی تر به نظر برسند ، اما رامبرانت در ارائهٔ وزن روانی سایه پیشگام بود. او در یکی از اولین سلف پرتره های خود ، چشمانش را در سایه به تصویر کشید و این شیوهٔ قرارگیری سایه در نقاشی سیاه قلم ، آن را به شدت دراماتیک کرده است.

عنوان: «پیتر اشلیمیل سایه اش را فروخته» ، اثر: جورج کروک شانک[۱۵]: ۱۸۱۴م ، منبع: (همان)

پس از رنسانس ، دنیای غرب چنان با این ایده سازگار شده بود که عدم وجود سایهٔ اشخاص در آثار هنری ، آن ها را تبدیل به یک اثر پر از اغتشاش می نمود. در اوایل قرن نوزدهم در اروپا ، مصورسازی های از داستان «پیتر اشلیمیل» اثر «آدلبرت فون چمیتسو» ، مانند «مردی که سایه خود را فروخت» (۱۸۱۴م)، به یک موفقیت بزرگ تبدیل شد. از آن جا که آشنایان پیتر با مردی که سایه ای نداشت ارتباطی نداشتند ، داستان این مساله را عنوان می کرد که داشتن سایه می تواند نشانه ای از انسان بودن باشد ، نشانه ای از زندگی انسانی.

14 Rembrandt van Rijn

15 George Cruikshank

عنوان: «نجابت روستایی» ، اثر: ویلیام کالینز[16]: ۱۸۳۳ م ، منبع: (همان)

اما تنها چند دهه بعد ، اولین سایه های مستقل از انسان در هنر ظاهر شدند ، مستقل از هر کسی که این سایه ها را به وجود آورده بود. گویا سایه به تنهایی می تواند عملکرد شیء و سایه اش را با هم انجام دهد. این ویلیام کالینز بود که در نقاشی خود «نجابت روستایی» (۱۸۳۳ م) پی برد که سایهٔ «صِرف» چه تأثیر بصری می تواند داشته باشد و در عین حال یک عنصر روایتگر قدرتمند را نیز معرفی کند. در این نقاشی کودکان دروازه ای را مانند یک سوارکار نجیب زادهٔ انگلیسی باز می کنند.

عنوان: «پنج باغ شاهزاده» ، اثر: کلکمنتینا هاواردن[17] وایزابلا گریس[18] ، لندن: ۱۸۶۱-۱۸۶۲م ، منبع: (همان)

ظهور عکاسی در ابتدا به عنوان «تثبیت یک سایه» در نظر گرفته شد. هنری فاکس تالبوت روند کار خود را در سال ۱۸۳۹م توضیح داد و گفت که با استفاده از شیمی ، راهی پیدا کرده است که «زودگذرترین چیزها را به مثابه یک سایه به تصرف خود درآورده». روشی که عکس ها با نور به وجود آوردند آن ها را در ذهن عموم با داستان ترسیم سایه ها بر روی دیوار پلینی پیوند داد. الیزابت بارت ، شاعر ، در سال ۱۸۴۳میلادی به یکی از دوستان خود نوشت که یک عکس شباهت زیادی دارد به سایه درازکشیده کسی که برای همیشه در جای خود ثابت مانده است.

16 William Collins

17 Clementina Hawarden

18 Isabella Grace

عنوان: «نوسفراتو ، طعمهٔ سایه» ، کارگردان: ف.و.مورنائو[19]: ۱۹۲۲م ، منبع: (همان)

با پیشرفت سینما ، کارگردانان فیلم به سرعت واژگان مربوط به سایه را که در فضای نمایشی نقاشی های هنرمندانی مانند کاراواجو و رامبرانت ، استفاده می شد به عاریت گرفتند. اکسپرسیونیست های آلمانی در فیلم های کلاسیکی چون «کابینه دکتر کالیگاری» و «نوسفراتو» ، سایه هایی را به اعضای فعال درام تبدیل کردند. «قتل در سایه» به زودی به بخشی جدایی ناپذیر از فیلم های سینمایی تبدیل شد.

عنوان: «ملاقات سایه» ، اثر: ماریو مارتینلی[20]: ۲۰۱۳م ، منبع: (همان)

اخیراً ، هنرمندان از سایه های واقعی ساخته شده توسط چراغ های پرقدرت برای آفرینش هنر خیابانیِ تعاملی استفاده کرده اند که در آن ، افراد می توانند با تنظیماتی خاص با سایه هایی روبرو شوند که نشان می دهد این سایه ها تا چه حد ناآشنا و در عین حال تا چه حد اطمینان بخش می توانند باشند.

19 Friedrich Wilhelm Murnau

20 Mario Martinelly

عنوان: «طرف روشن تاریکی» ، اِلیس گالاگر[۲۱] و پابلو پاورز[۲۲]: ۲۰۱۱م ، منبع: (همان)

هر راهی که هنر در پیش بگیرد ، تبلیغات به سرعت همان مسیر را دنبال می کند. در برخی از آخرین شکل های تبلیغات از سایه های غیرمادی برای فروش کالاهای ملموس استفاده می کنند. اگر در هنر معاصر سایه نقش بازی کند ، در تابلوهای تبلیغاتی امروز سایه است که اجرت آن را می پردازد.

نمونه هایی از اجرای هنر سایه

تیم نابل[۲۳] و سو وبستر[۲۴]

تیم نابل و سو وبستر هنرمندانی هستند که با جمع آوری چیزهای معمولی مثل آشغال و سرهم کردن آن ها و با استفاده از نورپردازی نقطه ای بر آن ها ، آثاری را خلق می کنند که به چیزهایی در واقعیت مثل سلف-پرتره شباهت داشته باشند. هنر ساخت این پروژه ها نشانه ای از هنر تحول گرا است. روند تحول به این صورت شکل می گیرد که از مواد دور ریخته شده ، قراضهٔ فلزات یا حتی موجودات تاکسیدرمی شده تصویری قابل تشخیص و پژواک ایده ای با روان شناسی ادراک و فرمی که می

21 Ellis Gallagher

22 Pablo Powers

23 Tim Noble

24 Sue Webster

توان با آن به ارزیابی بیماران روانی پرداخت ، خلق می شود. نابل و وبستر با این کار و ارزیابی مردم از فرم های ابستره آشنا هستند. آن ها بعد از سال ها کار کردن در این زمینه می دانند که چگونه انسان تصاویر ابستره را درک می کند و برای آن ها تعاریفی ارائه می دهد. نتیجه از این جهت شگفت انگیز و قدرتمند است که فرم های ابستره می توانند بازتعریف شده و به انواع فیگوراتیو تحول پیدا کنند.

نابل و وبستر در راستای پژوهش و بررسی خود دربارهٔ سایه ، مجسمه هایی با نور خلق کردند که به سمبول های نمادین فرهنگ عمومی اشاره داشته و با علائمی که در ویترین های فروشگاهی و کارناوالی ، ماهیت شهرهای ساحلی بریتانیایی مثل لاس وگاس و میدان تایمز را به نمایش می گذارد. هدف از ترتیب دادن چنین مجموعهٔ نورانی ، نشانه ای از روشنایی همیشگی و پیام های غیرمستقیمی دربارهٔ عشق و نفرت ابدی است.

عنوان: «چیزهای مرده» ، از مجموعه سه گانهٔ «حقایق زندگی»: ۲۰۱۰م ،

منبع: (/http://www.timnobleandsuewebster.com)

نابل و وبستر در درازای ۲۳سال فعالیت مشترکشان آثاری غیریادمانی ، تلفیقی از راهبردهای مجسمه سازی مدرن و رفتار پانک (جوان ولگرد) خلق کردند که در واقع تولید هنر از ضد هنر بوده

است. کار آن ها بیش از همه از ادغام اضداد ، فرم و ضد فرم ، فرهنگ تراز بالا و بی فرهنگی ، مردانگی و زنانگی ، مهارت و خاکروبه و رابطهٔ جنسی و خشونت نشأت گرفته است.

عنوان: «بخش های شلختهٔ کار» ، ۲۰۰۸-۲۰۰۹م ، منبع: (همان)

کومی یاماشیتا[۲۵]

کومی یاماشیتا هنرمند ژاپنی است که تحصیلات کارشناسی ارشد و کارشناسی خود را در رشتهٔ هنرهای زیبا به پایان رسانده است. او در سایت خود نوشته: «من با هر دو ابزار نور و سایه مجسمه می سازم. ساختار اولیهٔ آن را چه ساده باشد و چه پیچیده ، به گونه ای قرار می دهم که اثر در ارتباط مستقیم با یک منبع نور باشد. در نهایت شکلی ساخته می شود که هم ماده در آن وجود دارد و هم بی ماده ای (نور یا سایه)»

25 Kumi Yamashita

عنوان اثر: صندلی ، سال ۲۰۱۴| اندازه: ۱۱۰×۵۰×۱۵ سانتی متر| جنس: چوب خم شده ، منبع نور تک ، سایه| محل نگهداری: مجموعه خصوصی| منبع: http://kumiyamashita.com/

عنوان اثر: ابرها ، سال ۲۰۰۵| اندازه: ۲۰۰×۱۲۰×۱۰ سانتی متر| جنس: صفحه آلومینیوم برش خورده ، منبع نور تک ، سایه| محل نگهداری: هوکایدو ، ژاپن| منبع: (همان)

تمثیل غار افلاطون

تصویر موجود موهومی که سایه اش بر دیوار افتاده به ویژه در شب های سرد زمستانی ، تجربه ای

است که کم و بیش برای هر کسی اتفاق افتاده و گاه خیال آدمی چنان پر و بالی به آن می دهد که آن را جزئی از واقعیات زندگی تصور می کند. اگر آدمیانی که چنین تصاویری را در ذهن خود ساخته و پرداخته می کنند ، زندانیانی در غل و زنجیر فرض نماییم که رو به دیواری درون غار به صف شده اند و گذر زندگی و هر آن چه در بیرون از این فضای تاریک اتفاق می افتد را به صِرف دیدن سایه ها بر دیوارِ مذکور ببینند و درک ایشان از کل زندگی خارج از فضای محدود خود در همین سایه ها خلاصه شود آن گاه ، با تمثیل غار افلاطونی مواجه هستیم. افلاطون در کتاب هفتم جمهور می گوید:

«می توان غاری زیرزمینی را در نظر گرفت که در آن مردمانی به بند کشیده شده اند و در آن رو به دیوارِ انتهای غار و پشت به مدخل آن قرار گرفته اند. این زندانیان از آغاز کودکی در آن جا به سر برده اند و گردن و پاهایشان چنان با زنجیر بسته شده است که نه می توانند از جای برخیزند و نه سر به راست و چپ برگردانند ، بلکه ناچارند پیوسته رو به روی خویش را بنگرند. بیرون از آن جا در فاصله ای دور ، آتشی روشن است که پرتوی آن به درون غار می تابد. میان آتش و زندانیان راهی است بر بلندی و در طول راه دیوار کوتاهی است ، مانند پرده هایی که شعبده بازان میان خود و تماشاگرانشان می کشند تا از بالای آن هنر خویش را به معرض نمایش بگذارند» (افلاطون ، ۱۳۹۳: ۵۱۴). «این زندانیان تنها قادرند سایه هایی را که از طریق در غار و به وسیلهٔ پرتو آتش بر دیوار انتهای غار ایجاد شده است ، رؤیت کنند. یعنی تمامی واقعیتی که آنان می توانند ملاحظه کنند ، سایه هایی بیش نیست. در این اثنا زنجیر یکی از زندانیان کشیده می شود و او به ناچار سرش را بر می گرداند و افرادی که بیرون از غار در پرتو نور آتش در حرکت اند ، می بیند. زندانی مزبور آشفته و مبهوت به آن ها خیره می شود. به او می گویند ، اشباحی که تاکنون می دیده است ، حقیقت ندارد و تنها آن افراد هستند که واجد اصالت اند. او به کلی شگفت زده شده و بر این باور تاکید می ورزد که سایه هایی که قبلا دیده است حقیقی تر بوده اند. از این رو او را مجبور می کنند که از دهانهٔ غار بیرون آید و چون به روشنایی آفتاب می رسد ، چشمش به کلی از دیدن عاجز می ماند. ولی آن گاه که چشم هایش کمی به نور خورشید خو می گیرد ، ابتدا سایه ها را می بیند و سپس تصاویر اشیا را در آب ملاحظه می کند. بعد از آن قادر می شود ، خود اشیا را رؤیت کند و سرانجام که چشمش به خورشید می افتد ، متوجه می شود که علت آن چه انسان را قادر به دیدن می کند ، همانا خورشید است. در این صورت اگر او زندگی در بیرون غار و تجربه ای که از زندگی آزاد آموخته است را با زندگی در غار قیاس کند درخواهد یافت که دگرگونی عمیقی در زندگی اش روی داده است و آرزو می کند که همیشه در دنیای روشنایی زندگی کند» (افلاطون ، ۱۳۹۳: ۵۱۶). افلاطون در این تمثیل تلاش خود را به کار برده تا آگاهی و شناخت را در محدوده ای از وجود آدمی قرار دهد که انسان بر آن تسلط دارد. این مضمون گاه می تواند به گونه ای دیگر نمود پیدا کند. بدین صورت که تمام امکانات و شرایط مهیا باشند اما شخص توانایی درک و دریافت را نداشته باشد چرا که محدودهٔ توانایی های انسان بی حد و حصر نیست و دامنهٔ ویژه ای دارد لذا ، همگان در همهٔ زمان ها امکان و توان دستیابی به آگاهی برابر را ندارند. یک مثال ساده می تواند این معنی را بیش تر روشن کند: اگر یک متن تخصصی مثلا در حوزهٔ پزشکی در اختیار همهٔ کسانی که سواد خواندن و نوشتن دارند قرار بگیرد آیا همه می توانند مضمون آن را درک کنند؟ به نظر می رسد که برای دریافت آگاهی بستری مناسب و آماده نیاز است که بیش از شرایطی که شخص در آن قرار می گیرد موثر است و ارادهٔ شخص بر ادراک مفهومِ مورد نظر نیز بخش مهمی از این معنی را پوشش می دهد.

سایه در روان شناسی یونگ

«سایه از سرنمون های مهم ناخودآگاه قومی در روان شناسی یونگی است و عبارت است از بخش درونی و لایهٔ پنهان شخصیت که مجموعه ای از همهٔ عناصر روح شخصی و جمعی است. سایه با نقطه نظرهای ذهن خودآگاه یعنی با من[۲۶] ناسازگار است» (شمیسا ، ۱۳۷۲: ۷۳). یونگ به زندگی حیوانی پیش از تبدیل به نمونه های اولیهٔ بشری باور دارد بنابر این از منظر وی ریشهٔ رفتاری سایه که پنهان و سرکوفته است حتی به قلمروی حیات اجداد حیوانی بشر می رسد و به نوعی تمامی جنبه های تاریخی ناخودآگاه را شامل می شود. سایه روی دیگری از آدمی است که مقابل پرسوناست. یونگ باور دارد که سایه چیزهایی است که از آن ها شرم داریم بنابراین هر اندازه جامعه ای که در آن زندگی می کنیم بیش تر متعصب باشد ، سایهٔ ما وسیع تر خواهد بود. با این حال وی تاکید دارد که نباید از سایه گریخت بلکه باید آن را شناخت و از کیفیات مطبوع آن از جمله ؛ غرایز طبیعی ، واکنش های به موقع ، خلاقیت و نگاه های واقع گرایانه سود جست. در ادبیات پارسی ، سایه منفی است و کورکورانه به تقلید از آدمی می پردازد. «در روایات اسلامی آمده است که پیامبر اسلام سایه نداشته و تمام وجودش خودآگاهی و نور و لطافت بود» (همان: ۷۶). مسالهٔ دیگر در ارتباط با سایه به عنوان شخصیت منفی روان این است که در فرهنگ عامهٔ ایران به بچهٔ غشی «سایه زده» می گفتند. «در کتب حکمی که برگرفته از آراء سهروردی است آمده که جسم کدر ظلمانی باید تعالی یابد و در نهایت به جسم هور قلیایی تبدیل گردد. بعید نیست که منشأ این تمثیلات آئین اساطیری مهرپرستی باشد» (همان: ۷۷). براساس برخی باورهای اسطوره ای ، آفرینش نخستین زمانی رخ داد که نظم و روشنایی آفریده شد. به بیانی دیگر ، پیش از آغاز آفرینش که نیستی در جریان بوده ، بی نظمی در ظلمت و تاریکی غوطه ور بوده است. «گوته سایه را در فاوست به صورت مفیستوفل و میلتون در بهشت گمشده به صورت شیطان فرافکنده کرده است. در ادبیات عرفانی ما از آن به شیطان نفس یاد کرده اند. سایه در رویاها و متون ادبی با همان جنسیت رویا بین و هنرآفرین ظاهر می شود» (همان). علاوه بر سایهٔ شخصی که به راحتی قابل تشخیص و نسبتا پلید است ، کهن الگوی[۲۷] سایه نیز وجود دارد. یونگ می گوید که هرگاه سرنمون سایه پدیدار می گردد ، انسان از تماشای شرِ مطلق دچار تجربه ای غریب و خرد کننده می شود. «سایه در «من» آشوب های مکرر پدید می آورد. و این فقط به سبب تاثیرات خاص سایه نیست ، بلکه از آن روست که محتویات ناآگاه شخصی (به صورت سایه) با محتویاتِ سرنمونی ناآگاه جمعی ، به گونه ای تشخیص ناپذیر در هم آمیخته اند و وقتی سایه به حوزهٔ آگاهی پا می نهد ، این محتویات را هم به دنبال خود می کشد. و این محتویات ممکن است بر ذهن هشیار- حتی بر ذهن هشیارِ خونسردترین اصحاب اصالت عقل نیز اثری غریب نهد» (مورنو ، ۱۳۷۶: ۵۳). «سایه در فرافکنی ها هم رخ می نماید ، به ویژه وقتی بار خطایی را که آشکارا از آنِ ماست ، به دوش دیگری فرا می افکنیم. در این جا ضمیر ناآگاه است که اقدام به این فرافکنی می کند و بدین سان جهان را به المثنایی از چهرهٔ ناشناخته مان درمی آورد و باعث جدایی مان از محیطمان می گردد» (همان: ۵۴). «خودشناسی ، نخستین شرط لازم رودررویی با سایه است ، یعنی

26 Ego

27 Archetype

عاملی که بیش از سایر عناصر ضمیر ناآگاه در دسترس انسان قرار گرفته ، و لذا بهتر می توان طبیعت آن را از محتویات ضمیر ناآگاه تمیز داد» (همان: ۵۵). رو به رو شدن با این کهن الگو ، همت اخلاقی والایی را می طلبد ، چرا که خود-کاوی بدونِ مقاومت سایه نخواهد بود. این روند بی شباهت به آن نیست که هنگام درد و یا دیدن عوارض بیماری در جست و جوی عامل آن برآمده و پس از تشخیص علت با آن مقابله می کنیم و در آغاز راه اگر پذیرش علت بیماری و یا تشخیص آن به درستی صورت نپذیرد ممکن است نه تنها بهبودی حاصل نشود بلکه به باقی ارگان های بدن نیز لطمه وارد شود.

در هنرهای تجسمی مفهومی وجود دارد با عنوان فضاهای مثبت و منفی. «فضای مثبت[۲۸] بخش های پرشدهٔ تصویر ؛ اجسام تصویری- اشیا یا جانداران- که فضا را اشغال کرده اند» (پاکباز ، ۱۳۹۰: ۳۷۴). و در برابر آن «فضای منفی[۲۹] [خلأ]. فضای خالی تصویر ؛ پس زمینه ای که اجسام تصویری بر آن قرار گرفته اند. در ساختار کلی تصویر ، محدوده های خالی نیز کارکردی همانند شکل های توپُر دارند» (همان). شاید بتوان رویکردی را که فضای منفی در تعریف فضای اطراف و بخش های حفره مانند در فرم به ویژه در احجام تعریف می کند را مانند سایه نیز در نظر گرفت و اگر فضای مثبت فرم را هستی و فضای منفی آن را به نیستی تفسیر کنیم ، می توان بخش های موجود از شخصیت (پرسوناژ) را به عنوان هستی و سطح آگاهانه و قابل تشخیص به حساب آورده و سایهٔ آن را به مثابه نیستی و بخشی که آگاهی در آن کم است یا به نوعی قسمت سرکوب شدهٔ آن است مطرح نمود. اما همهٔ این ها دلیل بر آن نمی شود که وجود آن را انکار نمود ، چرا که در بسیاری از موارد ، همین بخش ناخودآگاه و تاریکِ وجود سبب انجام کارهای بسیاری می شود. دو مجسمه سازی که از فضای منفی در آفرینش آثار حجمی بدعت گذاشتند هنری مور (۱۸۹۷-۱۹۸۶م) و باربارا هپورت (۱۹۰۳-۱۹۷۵م) مجسمه سازان بریتانیایی هستند.

هنگامی که سخن از فضای منفی یا خلأ میان یک اثر حجمی است ، یادآوری فرم یک کوزه و فضای درون آن که هویت کوزه براساس آن شکل می گیرد ، خالی از لطف نیست. در شرق دور در هنر تائوئیستی می توان از قرص سوراخ دار که نمودار آسمان یا کیهان است و فضای خالی مرکز آن ، رمز ذات و یگانهٔ متعال است به عنوان نمادی از تجمیع اضداد نام برد. «یانگ[۳۰] و یین[۳۱] («اصل فاعلی» و «اصل انفعالی»)، گِردِ سوراخ در مرکز قرص می چرخند ، چنان که گویی می کوشند تا فضای خالی دست نیافتنی را به چنگ آورند. بدین گونه در نقاشی های منظرهٔ ملهم از بودیسم ، همهٔ عناصر فقط برای مشخص ساختن فضای خالی ، از طریق اضداد ، نقش شده اند و چنین می نماید که همهٔ آن اجزا در همان آن ، از فضای خالی سربرآورده اند» (بورکهارت ، ۱۳۶۹: ۱۷۹). «تناوب یانگ و یین یعنی دو اصل فاعلی و انفعالی در جهان ، در هر شکل و ترکیب هنری آشکار می گردد» (همان: ۱۸۰). «در آئین تائو (راه=Tao) چینی ، مراتب هستی و درجات آفرینش به سه مقولهٔ آسمان و زمین و انسان قسمت می

28 positive space

29 negative space

30 Yang

31 Yin

شوند. انسان کامل شخص شهریار است که حلقهٔ رابط میان آسمان و زمین و صاحب راه بزرگ شاهی[۳۲] است ، یعنی تنها راهی که آسمان و زمین و انسان می توانند از آن طریق به هم متصل گردند. انسان ، میانجی آسمان و زمین است و شخص شاه ، محملی که اصل فاعلی (یانگ) و اصل انفعالی (یین) در آن به وحدت می رسند و کثرت از میان برمی خیزد. این اصول در آی چینگ[۳۳] شرح داده شده و کلا می توان گفت که فلسفه و فکر چینی همهٔ قوا و واقعیات جهان عین را به دو کارمایهٔ (انرژی) مکمل یکدیگر یعنی یین معادل آرامش ، زن ، سرما و زمین ؛ و یانگ برابر با کوشش و تکاپو ، مرد ، گرما ، آسمان ، تأویل می کنند. آن دو جفت مثبت-منفی را بنیان می نهند که هر نوع عمل و هرگونه زندگی از فعل و انفعال و کنش و واکنش آنان پدید آمده است. علامت رمزی یین و یانگ ، نشانهٔ تائو یعنی دایره ای است که به دو نیم دایرهٔ «بته جقه ای» قسمت شده است» (همان: ۱۹۰).

«در فرهنگ عامهٔ رومانی رسم و طریقتی را می توان بازیافت با این تصور که بنایی پایدار باید بر وجودی زنده ، بنیاد شود و از آن جا رسم دیوار کشیدن دور موجودی زنده ، به عنوان قربانی ، در پایه و شالودهٔ بنا به وجود آمده است ؛ در بعضی موارد «سایهٔ» انسان زنده ای را «به دام انداخته» و به طریقی رمزی چون جسمی داخل جسم بنا می کنند. بی گمان این ها همه ، بازتاب های دور و درازی از آئین واسوشانتی[۳۴] یا تصور قربانی ای در عین حال الهی و انسانی است که جسمش به درون پیکر معبد جهان رفته است» (همان: ۳۰).

همواره تاریکی جایی بوده است که سرشار از رموز و نادانسته هاست و همین امر خیال آدمی را به کندوکاو وا می دارد. فارغ از مثبت یا منفی بودن سایه ها ، شناخت و آگاهی زمانی به دست می آید که چراغی در مسیر روشن شده و سبب دیده شدن نادیده ها گردد اما ، در این مسیر باید بر حواس دیگر نیز تکیه کرد و در نبودِ نور به جست و جو پرداخت. مولانا در دفتر سوم مثنوی معنوی در قصهٔ «اختلاف کردن در چگونگی و شکل پیل» به چنین مضمونی می پردازد:

«پیل اندر خانهٔ تاریک بود　　عرضه را آورده بودش هنود

از برای دیدنش مردم بسی　　اندر آن ظلمت شد همی شد هر کسی

دیدنش با چشم چون ممکن نبود　　اندر آن تاریک اش کف می بسود

آن یکی را کف به خرطوم اوفتاد　　گفت همچون ناودان است این نهاد

آن یکی را دست بر گوشش رسید　　آن بر او چون بادبیزن شد پدید

...

در کف هر کس اگر شمعی بدی　　اختلاف از گفتشان بیرون شدی

32 Wang Tao

33 I-ching

34 Vastuschanti

چشم حس همچون کف دست است و بس نیست کف را بر همهٔ او دسترس

چشم دریا دیگر است و کف دگر کف بهل وز دیدهٔ دریا نگر

جنبش کف ها زدریا روز و شب کف همی بینی و دریانی عجب

ما چو کشتی ها به هم برمی زنیم تیره چشمیم و در آب روشنیم» (محمد بلخی ، ۱۳۸۸: ۳۱۴-۳۱۵)

یکی از پیچیده ترین مباحثی که علم بشر با آن چالش دارد بحث سیاه چاله هاست. «سیاه چاله ناحیه ای از فضا-زمان با آثار گرانشی بسیار نیرومند است که هیچ چیز ، حتی ذرات و تابش های الکترومغناطیسی مثل نور ، نمی توانند از میدان گرانش آن بگریزد. نظریه نسبیت عام آلبرت اینشتین پیش بینی می کند که اگر یک جسم به اندازهٔ کافی فشرده شود ، می تواند سبب تغییر شکل و خمیدگی فضا-زمان و تشکیل سیاه چاله شود» (http://www.zoomit.ir).

نتیجه گیری:

در جهان دو پارهٔ افلاطونی هر چیزی نقطهٔ مقابلی دارد و لاجرم هر خیری با عکس خود در ستیز است و این تعریف سبب می گردد که سایه به عنوان سیاهی که همواره نور و روشنایی را تهدید می کند مرکز تجمع رذایل و پستی ها شود. لذا از نگاه او باید این بخش تیره و تار از وجود آدمی برش خورده و نابود شود تا بتوان به سعادت ابدی دست یافت. یونگ با اذعان به وجود چنین امری در ضمیر ناآگاه فرد بر این امر تاکید می ورزد که نه تنها سایهٔ شخص وجود دارد بلکه چاره ای نیست جز پذیرش کهن الگوی سایه در سرنمون های جمعی. با این حال می توان با اراده و صلابت و پذیرش ، تشخیص و خود-کاوی ، آن روی مهارناپذیر و سرکش را مهار نموده و از آن در جهت آفرینندگی و خلاقیت ، واقع گرایی و واکنش های به جا استفاده نمود چرا که بسیار به عواطف وابسته است و سایه ، آن سوی راستین هستی آدمی را شکل داده است.

هنر سایه نیز با به کارگیری از بخش خیال پرداز ذهن با جا به جا کردن چیدمان و تغییر در جهت نورپردازی توان خود را به کار می برد تا با استفاده از نیمهٔ خالی لیوان به آفرینش بپردازد.

منابع:

کتاب ها:

افلاطون (۱۳۹۳) جمهور ، ترجمهٔ فؤاد روحانی ، چاپ چهاردهم ، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
ا.م.هاماشر (۱۳۶۹) سرگذشت و آثار باربارا هپورت ، مترجم: عزت اله توانگر ، تهران: نشر کارگاه هنر
بورکهارت ، تیتوس (۱۳۶۹) هنر مقدس ، مترجم: جلال ستاری ، تهران: انتشارات سروش
پاکباز ، روئین (۱۳۹۰) دائره المعارف هنر ، چاپ یازدهم ، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر
رید ، هربرت (۱۳۷۰) سرگذشت و آثار هنری مور ، مترجم: حشمت اله صباغی ، تهران: نشر کارگاه هنر
شمیسا ، سیروس (۱۳۷۲) داستان یک روح ، تهران: انتشارات فردوس و انتشارات مجید
ضیمران ، محمد (۱۳۹۲) گذار از جهان اسطوره به فلسفه ، چاپ چهارم ، تهران: انتشارات هرمس

محمد بلخی ، جلال الدین (۱۳۸۸) مثنوی معنوی ، تهران: انتشارات ماهرنگ
مورنو ، آنتونیو (۱۳۷۶) یونگ ، خدایان و انسان مدرن ، ترجمهٔ داریوش مهرجویی ، تهران: نشر مرکز

References

Essays

(Shadow Art, Niloy J. Mitra (IIT Delhi / KAUST), Mark Pauly (ETH Zurich

Web sites

/https://blog.oup.com

/http://www.britannica.com

/https://global.oup.com

/http://kumiyamashita.com

/https://www.lonelyplanet.com

/https://www.pinterest.com

/http://www.timnobleandsuewebster.com

/http://vecg.cs.ucl.ac.uk

/http://www.zoomit.ir

External and Internal Aspects of Shadow Art

Abstract

Using shadow in creating artworks has an old history. Thousands years ago, puppet shadow performance was born in Far East. Then, after photography inventing, innovated shadow graphy that was direct recording of object shadow on a photographic film.

This essay is an anatomizing when one simple light glows on a 3D statue or installation to create a 2D shadow as the artwork uniquely. By the way, for getting the best shadow, should use stringent geometric binary calculations to construct sculptures, installations and lighting them. The form of shadow makes content in this kind of art so, according to Plato's Allegory of the cave taken an external formalistic look at shadow art next, an internal psychologic analysis based on archetype of shadow in Jungian psychology and its effects on human mind and to expose hidden philosophic and psychologic features originality of shadow art.

Key Words: Shadow Art, Sculpture, Installation, Platonism, Jungian Psychology

وجه اشتراک و افتراق آئین های عاشورایی با هنر اجرا

(نمونه موردی: آئین گل مالی و طشت گذاری)
حسن طالبی | کارشناسی ارشد صنایع دستی ،مدرس دانشکده فنی حرفه ای دخترانه بقیه الله الاعظم ، سبزوار

talebih40@yahoo.com ، ۹۱۵۱۷۳۲۲۴۵

چکیده :

هر ساله آیین‌های مختلفی هم‌زمان با عاشورای حسینی در نقاط مختلف ایران برگزار می‌شود که از تنوع و شیوه اجرای متفاوتی برخوردارند. آئین گل مالی در منطقه لرستان و غرب ایران و طشت گذاری در اردبیل ،از جمله رسوم و رفتارهای محلی برخواسته از باورهای فرهنگی - مذهبی می باشند.هدف این مقاله نگرشی بر آئین گل مالی طشت گذاری وبررسی مولفه های مشترک این آئین ها با هنر اجرا (پرفورمنس) می باشد پرسشی که در این پژوهش مطرح است این است که:مولفه های مشترک آئین های عاشورایی و هنر اجرا کدامند؟ روش پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی و رویکرد تطبیقی بوده گردآوری مطالب و اطلاعات از طریق کتابخانه ای و نیز تصاویر اینترنتی استفاده شده است . یافته های این پژوهش حاکی ازقرابت آئین های عاشورایی با هنر اجرا از نظر شیوه وروش اجرا ،اهمیت مفهوم دارد .در نتیجه این آئین ها ی سنتی ومذهبی را نوعی پرفورمنش دانست .

واژ گان کلیدی: آئین ،عاشورا ،هنر اجرا ، هنر جدید ، گل مالی ،طشت گذاری

مقدمه :

"هنرهای جدید از جمله پرفورمنس[1] در دوره پسامدرن ظهور و تنوع زیادی یافتند. این شیوه هنری با هدف بیرون آوردن هنرها از موز ه ها و تعامل بیشتر با مخاطب عام ، مانند سایر هنرهای جدید در نیمه دوم قرن بیستم به وجود آمد و به تدریج رایج شد. در ابتدا تلاشی برای تبدیل هنرهای تجسمیِ ساکن به اثری زنده و پویا بود. اما پس از مدتی موسیقی ، نور و لباس و عناصر تئاتری نیز برای انتقال مفهوم در آن اهمیت پیدا کردند"(داوری و رهبرنیا ،۱۳۹۵ ، ۲۰).

آیین ها نیز همچون پرفورمنس آرت ماهیتی فراشناخت گرایانه ، وابسته به زمان و مکان ، موضوع گریز ، چارچوب شکن ، مشارکتی و زایش پذیر دارند. آیین ها نیز همانند پرفورمنس آرت تلاش می کنند با هدایت تجربه ی ادارکی مشارکت کننده درکی فرا روایی و غیر ادبی در مشارکت کنندگان خویش اجرا کنند .در ساحت شکل مدارانه نیز ویژگی هایی همچون نداشتن مکان و فضای مشخص ، اجرا در مکان هایی فاقد مرزبندی (در تقابل با تئاتر رایج) ، اتصال به ناخودآگاه جمعی ، استفاده از جادو و مشارکت تماشاگران بعنوان بخشی از اجرا ؛ نشان از اشتراکات و همبستگی هایی معنایی و شکلی میان این دو کارافزار بشری است

یکی از مهم ترین عوامل رواج برق آسا و تکثیر پرفورمنس ارتباط مستقیم بامناسک و آیین های بومی ، محلی و اجتماع رایج در فرهنگ‌های مختلف دنیاست. رویکرد آیینی به پرفورمنس آرت به وسیله‌ی تصاویر آیینی نمایشی به خلق نوعی فضای تصویری ناب دست می یابیم که می توان به واسطه ی آن مخاطب را به درون واقعه هدایت کرد و درک تازه و آشنایی زدایانه‌ای از وقایع به ظاهر بی اهمیت و تکراری را متجلی ساخت .در پرفرمنس آرت شگفت زدگی مخاطب ، مدیون سادگی نشانه های هنری اثر است. با توجه به عمر کوتاه اما اقبال بلند این سازوکار هنری-اجتماعی در سال های گذشته پرداختن به این گرایش هنری تبدیل به یک ضرورت چند رشته ای شده است. بدین معنا که ضرورت پرداخت رویکردهای متفاوتی چون جامعه‌شناسی ، اسطوره‌شناسی ، مردم‌شناسی و ... به پرفورمنس آرت جدی به نظر می رساند. چرا که ماهیت چند جانبه و چند سویه پرفورمنس آرت نیازمند بررسی این گرایش از منظرها و رویکردهای چندگانه است.هدف این مقاله مطالعه هنر اجرا (پرفورمنس) با آئین های گل مالی و طشت گذاری به عنوان دو آئین بومی و خاص و بررسی وجه تطابق و تفاوت آنها می باشد .

پیشینه تحقیق:

آئین های عاشورایی از جنبه های مختلفی توسط پژوهشگران در کتا بها و مقالات مورد بررسی قرار گرفته است. کتاب بازیگری و پرفورمنس آرت نوشته احمد دامود(۱۳۸۴).کتابهای آفرینش در پرفورمنس ونظریه اجرا نوشته ریچارد. شکنر(۱۳۸۶) و مقاله های پرفورمنس هنر اجرا نوشته شکوفه ماسوری(۱۳۸۷) . بررسی تطبیقی مولفه های مشترک رقص سماع و پرفورمنس ارت هنر اجرا نوشته آزاده شاهمیری(۱۳۸۶) . بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید برتعامل با مخاطب نوشته

۱ Performance : هنر نمایش گون که دهه 60 میلادی. از هنرهای تجسمی آغاز شد و از سایر هنرها برای اجرا وام می گیرد.

زهرا رهبرنیا و روشنک داوری (۱۳۹۵). پژوهش های هستند که از زوایای مختلف به موضوع هنر اجرا پرداخته اند اما تاکنون پژوهش خاصی به مقایسه و مطالعه تطبیقی آئین های گل مالی و طشت گذاری با هنر اجرا پرداخته نشده است .

روش تحقیق:

روش پژوهش به شیوه توصیفی –تحلیلی و رویکرد تطبیقی است در این راستا دو آئین گل مالی در لرستان و طشت گذاری در اردبیل از آئین های بومی و عاشورایی مورد بررسی وبا هنر اجرا یکی ازانواع هنر جدید مطالعه تطبیقی قرار گرفته است

هنر اجرا (پرفورمنس) :

"هنر اجرا نوعی نمایش به منظور ارائه انگارهای هنری نو و حتی تبلیغ اندیشه های اجتماعی و عقاید سیاسی که از اوائل سده بیستم گاه به گاه رواج داشته است ، برخی آن را هنر زنده می نامند . زنده بودن مشخصه اصلی آن است بدین معنا که در برابر مخاطبان و گاه با مشارکت ایشان اجرا می شود . وگاه بازیگران ،رقصدگان ،ونوازندگان حرفه ای ،اجراکنندگان را همراهی می کنند. ممکن است عوامل دیگری چون پوستر ،چراغ نئون ، عکس و اسلاید و غیره نیز دراین گونه نمایش ها به کار آیند ."(پاکباز ،۱۳۸۵ ، ۶۵۲)

هنر اجرا از شاخه های هنر جدید است که حضور رسمی آن ، همزمان با دوره پست مدرنیسم و تحولات ناشی از آن بوده است. متخصصان هنر هنوز برای تعریف دقیق آن به اجماع نرسیده اند ؛ در هر دوره زمانی تعاریف جدیدی به آن اضافه یا کم شده است به همین دلیل هر هنرمند ، براساس شرایط ، تعریف و درک خود را از آن دارد. برخی منابع این هنر را برخاسته از حرکت معترضان در دهه ۶۰ میلادی در برابر تجار ی شدن هنرها می دانند که استفاده از بدن توسط هنرمند برای اجرای اثر که قابل خرید و فروش توسط دلالان نبود ، را به عنوان ابزار خلق به وجود آورد. عده ای دیگر آن را تلاش برای حضور هرچه بهتر و پررنگ تر هنرهای تجسمی در میان توده مردم می دانند

"پرفورمنس در اکثر زبان های امروز به معنی اجرا کردن ، نمایشی کردن و تنظیم کردن به کار می‌رود واین به معنی کاربرد هنری و عملی در روند اجرا نیز هست. تا قبل از دهه هفتاد میلادی ، هنرمندان از به کاربردن واژه تلفیقی پرفورمنس آرت که ترکیبی از هنر واجراست اجتناب می کردند و به جای آن از واژه های «هنربدن» «کنش اجرای هنری» یا «هنر اندام» استفاده می کردند".(ماسوری ، ۱۳۸۷ ، ۳۸)

آنچه مسلم است این اصطلاح به عنوان بخشی از هنر جدید ، از هنرهای تجسمی آغاز شد و به تئاتر راه یافت و از عناصر تئاتری بهر ه مند گشت و اجراهای آیینی توسط هنرمندانِ این عرصه به آن افزوده شد. یکی از مهمترین عوامل ترویج و تکثیراجرای پرفورمنس آرت ، آن است که با مناسک و آیین های اجتماعی رایج در فرهنگ های مختلف جوامع جهانی ارتباط مستقیم دارد و کارایی این هنر بسته به رواج و کارایی این آیین ها و مناسک است.پرفورمنس‌آرت را به مثابه نمود و شاخه‌ا ی از عرصه ی گسترده

هنرهای جدید می‌توان گونه ای پیوند بین هنرهای نمایشی و هنرهای تجسمی دانست که با دو مبنای متفاوت در کشورهای اروپایی وآمریکایی بنیان شده و شکل گرفته است و در جهان و گفتمان هنر امروز جایگاه قابل توجه و برجسته ای دارد.

نگاهی به برگزاری آئین های عاشورایی :

آیین ها به عنوان موضوعی جدانشدنی از زندگی بشر از دیرباز تاکنون در ارتباطی تنگاتنگ با وی بوده است. آئین ها در ایران از قدمت وتنوع زیادی برخوردار می باشد . آئین های شادی و سوگواری ریشه در فرهنگ کهن این مرز وبوم دارد ،خصایص فرهنگی ، هنری وملی ایرانیان در طی قرن ها استمرار ریشه محکم دوانده و بخشی از آن در آئین های گوناگون که آینه هر جامعه ای است نمود پیدا کرده است ."سوگواری های مذهبی در ایران ،همواره با نوعی نمایش آئینی همراه بوده اندو بستر های مناسبی را برای مشارکت جمعی فراهم آورده اند.ماه محرم به عنوان زمانی مقدس برای شیعیان همواره جلوگاه عمیق ترین و پر سوز ترین سوگ یادها بوده است . "(آنی زاده ،۱۳۸۹ ، ۱۶۷)"

عزاداری محرم با فرهنگ و آداب شهرهای مختلف درهم آمیخته شده است. هر یک از مناطق کشورمان هم سبک و سیاق خود را در عزاداری و برپایی مراسم سوگواری دارند. از سوی دیگر در بسیاری از سنت‌های عزاداری شهرهای مختلف ، شباهت‌های فراوانی وجود دارد. برپایی دسته‌های عزاداری ، تعزیه ، گرداندن علم ،علامت و نخل و گل مالی ، طشت گذاری و.... از جمله مراسمی است که در شهرهای کشور برپا می‌شود. گاهی این سنت‌ها به قدری جالب توجه‌اند که مردم را نه تنها از سراسر کشور بلکه از کشورهای دیگر به تماشا دعوت می‌کنند. در این مقاله به بررسی آیین‌های سوگواری محرم به دو آئین گل مالی در لرستان وطشت گذاری در اردبیل می‌پردازیم.

آئین گل مالی در لرستان :

در روز عاشورا مردم لرستان از کودک و جوان ، زن و مرد همزمان با آغاز روز عاشورا خود را در گل و گلابی که از قبل آماده شده ، غرق می‌کنند ؛ زنان به یاد مصیبت و بی‌برادر شدن حضرت زینب(س) گل را بر چادر سیاه و سر خود و دسته‌ها عزاداری هر کدام سعی می‌کنند خود و دیگری را کمک کنند ، تا سر تا پای خود را گل یا همان خره به زبان لری را بگذارند.

آیین گل‌مالی عزای اباعبدالله در استان لرستان از روزهای قبل از عاشورا با آماده کردن هیزم برای خشک کردن عزادارانی که گل مالیده‌اند و درست کردن حوضچه‌های برای آمده کردن گل در آن برای مردم آغاز می‌شوند ، در روز عاشورا همزمان با اذان صبح و درست کردن گل و گلاب و برافروختن آتش در کنار خیمه‌ها و منبرهای عزا دسته‌های عزا هر کدام یکی یکی خود را به گل مالیده و آماده عزاداری برای امام حسین(ع) می‌شوند.در حین گل‌مالی نوحه‌های محلی سر می‌دهند. آئین گل‌مالی از دیرباز در دیار لرستان مرسوم بوده ، کسانی که عزیز ، جوان و یا فرد بزرگی از خانواده خود را از دست می‌دادند ، به رسم عزای از دست رفتن آن عزیز خود را با گل آغشته می‌کردند ، اما این تنها مختص به خانواده عزادار و چند تن از اقوام درجه یک آنها بود ، این در حالی است که در عزای حسینی همه مردم این دیار خود

را با گل آغشته می‌کنند."(خبرگزاری شبستان ،۱۳۹۷ ،صفحه قرآن ومعارف)

در بین برخی مردم دیده می‌شود که پدر و مادرهای لرستانی لباس‌های به گل مالیده جوانان خود را همچنان گل‌مالی شده برای سال آینده نگه‌داری می‌کنند که این کار به نیت بیمه شدن جان و مال و سلامتی فرزندان خود است. در روز عاشورا سازهای غمگینی همراه با صدای سوزناک در استان لرستان که به زبان محلی به آن چمرانه می‌گویند ، به صدا درمی‌آید و دسته‌های عزا همزمان با آن سازها بر سر و سینه‌های خود می‌زنند. (تصویر ۲-۱)

دسته‌های عزاداری در این زمان هر کدام بر درب خیمه‌های خود جمع و به سمت جایگاه‌های عزاداری و حسینیه‌ها با خواندن نوحه‌های لری حرکت می‌کنند در بین این دسته‌ها کودکان سیاه‌پوش و جوانان گل مالیده و زنان گریانی دیده می‌شود که بر سوگ امام حسین(ع) گریان هستند و در این میان حوائج خود را بیان می‌کنند.

تصویر ۱:آئین گل مالی درلرستان

تصویر ۲: مراسم سوگواری و گل مالی در لرستان

آئین طشت گذاری در اردبیل :

"مراسم طشت‌گذاری یکی از آیین‌های سنتی مردم اردبیل وبعضی از نقاط آزبایجان است که در بزرگداشت جوانمردی شهدای کربلا و عزاداری در مصیبت آن‌ها برگزار می‌شود. بعد از اتمام این مراسم ، از دوم ماه محرم هیئت‌ها و دسته‌جات عزاداری در مساجد و خیابان‌ها عزاداری می‌کنند و سرانجام در روز تاسوعا و عاشورا این شور و ماتم به اوج خود می‌رسد.عزاداری ماه محرم در اردبیل با طشت‌گذاری

آغاز شده و هر روز در دو محله این مراسم اجرا می‌شود. روز اول در محله‌های «طوی» و «اونچی میدان» طشت گردانی می‌کنند و روز دوم در محله‌های «اوچ دکان» و «سرچشمه» برگزار می‌شود. در نهایت ، روز آخر ماه محرم مراسم طشت گذاری و طشت گردانی در محله‌های «پیر عبدالملک» و «عالی قاپو» انجام می‌گیرد."(رهبری ،۱۳۹۸ ،ارئه در صفحه اینترنتی کجارو)

مراسم به این شکل انجام می‌گیرد که دسته‌های سینه زنی و زنجیرزنی با نوای نوحه و نواختن طبل و شیپور و حمل علم‌های عزاداری ، به یاد مظلومان لب تشنه‌ی کربلا مشکی را پر از آب می‌کنند و آن را به‌همراه طشت‌هایی از جنس مس یا برنز حمل می‌کنند که اغلب روی دوش ریش سفیدان محل حمل می‌شود. بیشتر این نوحه‌ها و رجزهایی که در مراسم می‌خوانند ، در بیان بزرگواری‌های سقای کربلا و جوانمردی‌های او در راه آب رساندن به کودکان خیمه‌های کاروان امام حسین است. سپس این طشت را به مسجد می‌برند و کسانی که در مسجد حاضر هستند به احترام آن‌ها به پا خواسته و در جلوی آن‌ها با شعار «الدخیل یا ابوالفضل» سینه می‌زنند. بعد از طواف مسجد طشت‌ها را در جای مخصوص خود می‌گذارند و با خواندن دعای مخصوص ، آب مشک‌ها را درون طشت ریخته و آن را پرآب می‌کنند.((محمد پور و شاهی زاده ، ۱۳۹۰ ، ۱۳۱)

در این مراسم دسته‌جات در دو ستون منظم که برچم‌های عزاداری جلوی آن‌ها قرار دارد ، به حرکت درمی‌آیند و یکی از این ستون‌ها و با صدای بلند «حسین» می‌گویند و در جواب آن ، ستون دیگر «مظلوم» فریاد می‌زند و به‌همین ترتیب تا خانه‌ای که طشت را به آنجا می‌برند ، مسیر را طی می‌کنند و در خانه با ذکر مصیبت کوتاهی طشت عزا را برداشته و از مسیر دیگر به سوی مسجد حرکت می‌کنند. (تصویر۴-۳)

در این آیین طشت نماد مشک سقای کربلا ، آب ، رود فراتی است که به روی کاروان امام حسین بسته شد. آب در فرهنگ عاشورایی قداست خاصی دارد و یادآور مظلومیت سیدالشهدا و یارانشان است که با لب تشنه به جنگ ظالمان رفتند و ذلت را نپذیرفتند ، این آب یادآور ایثارگری قمر بنی هاشم است که با لب تشنه و هنگام آب رسانی به زنان و کودکان تشنه به شهادت رسید.

به یقین قداست و جایگاه والای آب را در فرهنگ شیعیان و به‌خصوص ایرانیان ، بیش از پیش عمق بخشیده است تا آنجا که انعکاس این امر را در فرهنگ مردم و به‌خصوص در شکل‌گیری آداب و رسوم و آیین‌های آن‌ها شاهد هستیم.

تصویر ۳ :آئین طشت گذاری وحمل طشت در اردبیل| تصویر۴ : مراسم عزاداری طشت گذاری اردبیل

مخاطب در هنر اجرا وآئین های گل مالی و طشت گذاری :

از عناصری که در هنرهای جدید دوره پسامدرن و مخصوصاً در هنر اجرا مورد توجه و بازنگری قرار گرفته ، تماشاگر یا مخاطب اثر بوده است. هنر اجرا به عنوان ابزاری جدید راهی تازه برای ارتباط واقعی میان هنرمند و سایر انسان ها گشوده و فضایی برای تماشاگران به عنوان شخصیت اصلی رابطه و تعامل دو سویه فراهم آورده است که در آن هر مخاطبی عقاید ، انتظارات و پیش زمینه های مختص خود را وارد این ارتباط می کند و به واسطه آن از اثر تأثیر گرفته و تأثیر می گذارد. مخاطب با فضایی روبرو می شود که او را نه به عنوان مخاطبی ایستا و نظاره گر بلکه به عنوان مخاطبی کنشگر می بیند. حتی هنرمند اجراکننده نیز فرآیند هنری را کنترل نمی کند و به همراه مخاطبان اثر در خلق آن مشارکت و تعامل می کند)رهبرنیا و خیری۱۳۹۲ ، ۹۲-۹۵(در هنر اجرا وآئین های گل مالی وطشت گذاری سعی می شود تا مرز بین تماشاگر و اجراکننده شکسته شود. بازیگران از تماشاگران جدا نیستند و از زمانی که تماشاگران وارد حوزه می شوند تا زمان خروج آخرین آنها ، جزیی از رویداد وبرگزار کنندگان هستند.

"امروزه در اجراها ، مخاطب سهمی مهم و مؤثر ایفا می کند و مانند گذشته ، تماشاگر صرف نیست و در پیشبرد اثر با اجراکننده مشارکت و تعامل می کند. در این راستا ، در اجراها سعی نمی شود تا همه مخاطبان به معنای واحد و مشترکی از اثر دست یابند بلکه هر فرد با زمینه ذهنی خود ، برداشت و خوانش متفاوتی را تجربه می کند و با عکس العمل ها و تعاملی که با اجراکننده برقرار می کند ، اثر اجرایی را تکمیل کرده به سرانجام می رساند. اتفاقی که در پرفورمنس آرت می افتد سیال بودن مخاطب است. مخاطب در شگفت زدگی باید به این باور واقعی برسد که مانند یک پرفورمر مؤثر است. در پرفورمنس از آیین های مردمی و خصوصاً شرقی استفاده می شود. و هر تماشاگری حتی گذری نیز اگر بخشی از آیین را ببیند ، تشارک و تعامل را در خود حس می کند." (رحیمی ، ۱۳۸۸ : ،۳۳)

"وجه اصلی پرفورمنس برزنده بودن وعین واقعیت بودن استوار است و به همین مناسبت

قابل تکرار نیست. شاید بتوان گفت پرفورمنس آرت ذات هر اجرایی است که بر انسان متکی باشد. (ماسوری ،۱۳۸۷ ، ۳۹)پرفورمنس ها می توانند به صورت بداهه اجرا شوند در یک اجرای این گونه ،به جای زبان از مونیتورها ، ،دوربین های فیلمبرداری زنده ، ،فیلم ،اسلاید ،صدای بازیگران ،موسیقی آوایی ،و کا ر با بدن اجرا می شوند.

چگونگی تاثیر برمخاطب در هنر اجرا وآئین های گل مالی و طشت گذاری:

تعامل اجرا کنندگان با مخاطبان اثر به عنوان بخشی از اثر که درآن حضور دارند ،حذف فاصله بین اجرا و واقعیت ، رابطه وتعامل اثر و مخاطب ،تکرار پذیری ،توجه به کلیت و اهمیت به مفهوم عدم وابستگی به متن ، جابجایی زمان و مکان در برگزاری آئین ها و جود مکان مشخص و زمان خطی و اما بدون چارچوب زمانی برنامه ریزی شده ،مشخص نبودن خالق اثر درآئین ها و مشخص بودن خالق اثر در هنر اجرا ، فی البداهگی در اجرا در هنر اجرا و برگزاری آئین ها از جمله اشتراکات و افتراقات هنر اجرا و این آئین ها می باشد .آئین های گل مالی و طشت گذاری نوعی اجرای آئینی با بنیان مذهبی می باشند که با ویژگی های بومی ومنطقه ای برگزار می شوند.

یکی از ویژگی های بارز وشاخص آئین های گل مالی و طشت گذاری حضور مخاطب و تماشا گر در جریان برگزاری مراسم می باشد ."به اعتقاد بعضی از محقیقین در برخی از نمایش های آئینی ،مشارکت تماشاگر چنان ازقوت وشدت برخوردارمی شود که نمی توان تفکیک قابل تمیزی بین بازیگر وتماشاگر قایل شد"(سرسنگی ،۱۳۸۴ ، ۱۰۰) "در مراسم سوگواری محرم که هرساله به احترام شهدای کربلا برگزار می گردد. درونمایه و مضمونی از رنج و تخلیه ارادی خود از طریق ارائه مفاهیمی که با هویت شیعی در ارتباط است وجود دارد "(صادق نیا وربانی ،۱۳۹۳ ، ۷۹) "نوحه ومرثیه خوانی که در آئین‌های عاشورایی خوانده می شود به دنبال برانگیختن تاثر واندوهی است که مربوط به لحظه‌های خاصی از رنج های شهدای کربلا است این کار به خوبی غم و اندوه را در میان مشارک کنندگان بر می انگیزد و خاطرات غم بار گذشته را پاس می دارد اما در عین حال و در یک کارکرد پنهان ، سبب می شود که آنها امروزه خود را در آیینه تاریخ بنگرند و تام کنند و رنج خود را برابرنج داغدیدگان کربلا مقایسه کنند و در نهایت بردبارانه بگویند درد و رنج ما در برابر درد و رنج امام حسین (ع) چیزی نیست. مشارکت شما ری از سوگواران را در آیین های عزاداری محرم می توان از همین باب توجیه کرد.(همان ماخذ ، ۷۹).

"مشاهدة آیین های سوگواری دینی وذهن کاوی های کنشگران نشان می دهدکه عمل سوگواری تا اندازة زیادی ، عملی عاطفی و معطوف به ابراز محبت و اتصال به امام حسین (ع) با قصد احساس معنوی وآرامش و روحی و رفع نیازمندی هاست . در این آیین ها عاطفه موجب پیوند شدید میان افراد شده و در نهایت به توافق در عمل و عقیده می انجامد"..(صادق نیا وربانی ،۱۳۹۳ ، ۷۹)

نتیجه :

آئین های گل مالی و طشت گذاری نوعی اجرای آئینی با بنیان مذهبی می باشند که با ویژگی های بومی ومنطقه ای برگزار می شوند.و هنر اجرا از شاخه هنرهای جدید که حضور رسمی آن ، همزمان با دوره پست مدرنیسم و تحولات ناشی از آن بوده است. . وجه اصلی هنر اجرا پرفورمنس وآئین های گل مالی وطشت گذاری برزنده بودن وعین واقعیت بودن آنها است . تعامل اجرا کنندگان با مخاطبان اثر ،به عنوان بخشی از اثر که درآن حضور دارند ،حذف فاصله بین اجرا و واقعیت ، رابطه وتعامل اثر و مخاطب ،تکرار پذیری ،توجه به کلیت و اهمیت به مفهوم عدم وابستگی به متن ، جابجایی زمان و مکان در برگزاری آئین ها و جود مکان مشخص و زمان خطی و اما بدون چارچوب زمانی برنامه ریزی شده ،مشخص نبودن خالق اثر درآئین ها و مشخص بودن خالق اثر در هنر اجرا ، فی البداهگی در اجرا در هنر اجرا و برگزاری آئین ها از جمله اشتراکات و افتراقات هنر اجرا و این آئین ها می باشد.

منابع:

پاکباز ،رویین(۱۳۸۵) دایره المعارف هنر ،فرهنگ معاصر چاپ پنجم

رهبرنیا ، زهرا و خیری ، مریم .(۱۳۹۲) هنر تعاملی به مثابه یک متن: با اشاره به یکی از آثار تعاملی به نمایش درآمده در بینال ونیز ۲۰۱۱ ،اثر نورما جین ، مجله جهانی رسانه

رحیمی ، محمودرضا (۱۳۸۸) درباره پرفورمنس آرت ، مصاحبه کننده: سیدسعید

هاشم زاده ، مرضیه شاطردوست. ماهنامه نمایش ، شماره ۱۱

رهبری ،مینا (۱۳۹۸) آیین های عزاداری اردبیل ؛ از طشت گذاری تا تجمع روز تاسوعا و عاشورا ، ارائه در سه شنبه ۱۹ شهریورکجارو

داوری روشنک و رهبرنیا زهرا (۱۳۹۶) بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید برتعامل با مخاطب ،مجله علمی پژوهشی پژوهشکده هنر ، معماری و شهرسازی نظر ، سال چهاردهم/ شماره ۴۹

سرسنگی ،مجید(۱۳۸۴) نسبت دفاع مقدس و نمایش مذهبی ،نشریه علمی و پژوهشی هنر های زیبا ،شماره ۲۳

صادق نیا ، مهراب و ربانی ،محمدعلی (۱۳۹۳) تحلیل کارکردی سوگواری های محرم در ایران پس از انقلاب ، نشریه شیعه پژوهی ،سال اول ، شماره ۱ ، زمستان

ماسوری ، شکوفه (۱۳۸۷). پرفورمنس هنر اجرا. رهپویه هنر ،دوره دوم ،پیش شماره هشتم

محمد پور ،احمد وشاهی زاده رامین (۱۳۹۰)مطالعه مردم شناختی مراسم عاشورا درشهر اردبیل ، مجله مطالعات اجتماعی ایران ،دوره پنجم ،شماره۳ پائیز

تاریخچه و علت برگزاری آئین طشت گذاری ،در سایت مشرق نیوز ،تاریخ درج مطلب ۱۳۹۸ /۹/۵

نگاهی گذرا به آیین گل‌مالی ،خبرگزاری شبستان ،تاریخ درج مطلب ۱۳۹۷/۶/۱۴

www.google .com

زیبایی شناسی گلیچ و آشکارگی ماهیت پدیده دیجیتال

نویسندگان: نویسنده مسئول: سید نظام‌الدین امامی فر ، دانشیار
دانشکده هنر دانشگاه شاهد
Emamifar@shahed.ac.ir
۰۹۱۲۳۲۷۲۷۴۴

محمد هاشمی ، دانشجوی دکترای پژوهش هنر ، دانشکده هنر
دانشگاه شاهد
hashemi85@gmail.com
۰۹۱۲۶۱۴۷۵۴۳

چکیده:

ابزارهای دیجیتال زندگی روزمره ما را احاطه کرده اند و بسیاری از ما امروزه بالضروره محتاج صفحه نمایش هستیم چرا که بخش عمده‌ای از دایره اطلاعات ما و شناخت ما از جهان پیرامون به اطلاعاتی که از طریق تعاملات انسان-ماشین بر صفحه نمایش ظاهر می شوند ، محدود شده است. طی سالیانی که روز به روز ابزارهای دیجیتال سیطره خود را بر زندگی ما بیشتر گسترده‌اند ، لحظات بسیاری بوده است که در انتقال تصاویر و داده‌های تصاویری دچار نقصان شده اند. این نقص‌های لحظه‌ای که بر صفحه نمایش ظاهر می-شوند عموما با نام گلیچ شناخته می‌شوند. گلیچ ها معمولا به صورت تصاویر شکسته شده ، دارای اعوجاج ، پیکسل شده ، قطع لحظه ای در پخش تصاویر ویدیویی همراه با دگرگونی ناهنجار صدا و تصویر و ... ظاهر می‌شوند. گلیچ ها با قطع لحظه‌ای ، رابطه بلادرنگ کاربر- ماشین را مخدوش می کنند و فرصتی برای کاربر فراهم می‌کنند تا به او یادآوری کنند که این تصاویر به ظاهر بی واسطه ، از طریق وساطت ماشین ها و رویه‌های دیجیتال به دست او می رسیده اند و برای لحظه‌ای ماهیت تصاویر و روند تولید و انتقال آنها را فاش می-کنند.

واژگان کلیدی:زیبایی شناسی ، پسا دیجیتال ، رایانش ، گلیچ

مقدمه:

واژه پسادیجیتال نخستین بار در سال ۲۰۰۰توسط کیم کاسکن[1] موزیسین در زمینه ایرادات فنی در موسیقی الکترونیک معاصر ابداع شد[2]. او مطرح کرد که دوره انقلابی عصر دیجیتال یقیناً به پایان رسیده است و ریشه‌های پیچان فن آوری به نوعی همه را فرا گرفته است. او واژه پسادیجیتال را به معنی ابزاری برای فکر کردن در زیبایی‌شناسی این دوره ابداع کرد[3]. به طور خلاصه می توان گفت پسادیجیتال یعنی توضیح اموری که بعد از انقلاب نخستینی که منجر به کامپیوتری شدن و دیجیتالی شدن شبکه ارتباطات جهانی ، زیربناهای فنی ، بازارها و جغرافیای سیاسی رخ دادند[4].

از جهتی نیز امروزه ما در دنیای وفور همه گیر کامپیوتری زندگی می‌کنیم که به موجب آن زندگی هر رزوه ما و محیطی که مارا فراگرفته است با فن‌آوری های دیجیتالی اشباع شده است. این دنیای فن‌آوری های پیشرو و محاسبه ای است که پردازش کامپیوتری توزیع شده هوشمند را به کار می‌گیرد تا یک "وب" قدرتمند ازمنابع کامپیوتری که در دنیای مادی جاسازی شده را خلق کند. بنابراین تمایز تاریخی بین دیجیتال و غیردیجیتال به طور فزاینده‌ای محو شده است ، تا جایی که حرف زدن در مورد پیش فرض‌های دیجیتال یک تفکیک تجربی است که کمتر درک می‌شود[5]. درست مانند مفاهیم "آنلاین" یا "آنلاین بودن" که امروزه به دلیل حضور گسترده تبلت‌ها و گوشی‌های هوشمند همیشه روشن که به دلیل فن آوری‌ها و شبکه‌های وایرلس گسترده مدام به اینترنت متصل‌اند بی مورد شده‌اند. شاید واژه دیجیتال نیز کلمه‌ای مربوط به گذشته فرض شود. دیگر افسون و شیدایی ما برای ابزارهای رسانه-ای و سیستم‌های اطلاعاتی دیجیتال تبدیل به پدیده‌ای تاریخی شده است[6]. دیگر همه چیز دیجیتالی شده است و هر دسته از اطلاعات که زندگی ما را احاطه کرده به صورت دیجیتال در دسترس قرار گرفته است. در این دوره ، پدیده دیجیتال یک موقعیت آشکار و کاربردی است که به موجب آن ما هم می‌توانیم دنیای خودمان را کنترل کنیم و در عین حال به صورت دیجیتالی کنترل شویم آن هم به صورتی که از این کنترل و تسلط آگاه نیستیم. دیگر فهمیدن اهمیت پدیده دیجیتال به سنتی اخلاقی در نظریه‌های فرهنگی بدل شده است تا جایی که توضیح قدرت و حضور فراگیر آن پیش پا افتاده به نظر می‌رسد.

دیگر تفکیک روشنی بین دیجیتال و غیر دیجیتال وجود ندارد. دنیای داده‌های خام و تکنولوژی ، در عین حال که در مقابل چشم ما قرار دارند ، معمولا زیر رابطهای واسط گرافیکی ، تصاویر شفاف با تفکیک پذیری بالا و نمایشگرهای لمسی پیشرفته پنهان شده است. در این میان لحظاتی وجود دارند که برای مدتی هرچند خیلی کوتاه ارتباط ما با دنیای دیجیتال قطع می‌شوند. یکی از این لحظات شکست

1 Kim Cascone

2 (Cascone,12)

3 (M.Berry,2014,23)

4 (C. Koterbay & Lukasz Mirocha,16)

5 (M.Berry,2014,22)

6 (M.Berry,2016,13)

در انتقال تصاویر و داده‌های تصویری است که با عنوان گلیچ شناخته می‌شود. برخی از هنرمندان با استفاده از میراث بصری گلیچ آثاری را خلق کرده‌اند و گروهی از آنان نیز این آثار را در فضاهای شهری به کار برده‌اند. این پژوهش به دنبال آنست تا در یابد گلیچ ها ، چه مفهومی به دنبال دارند و هنرمندان با استفاده از گلیچ آرت به دنبال انتقال چه مفاهیم یا تجربه‌ای هستند؟

پیشینه تحقیق:

در میان کتب و مقالات منتشر شده به زبان فارسی نمونه‌ای که مستقیما به موضوع پژوهش پرداخته باشد به چشم نمی‌خورد اما در میان منابع لاتین ، نویسندگان حوزه زیبایی شناسی دیجیتال و پسا دیجیتال به موضوع گلیچ آرت پرداخته اند که ازاین میان کتاب زیبایی شناسی پسادیجیتال تالیف گروهی از نویسندگان به سرپرستی دیوید ام. بری با صراحت بیشتری به این موضوع پرداخته است. وی هم چنین در کتاب نظریه انتقادی و دیجیتال یه دنبال افشا کردن ماهیت پدیده دیجیتال با استفاده آرای نظریه پردازان مکتب فرانکفورت است. از دیگر نویسندگان این حوزه می توان به لو مانوویچ و کتاب زبان رسانه جدید اشاره کرد در پژوهش پیش رو مورد استفاده قرار گرفته است. در پژوهش پیش رو از بیانیه مطالعات گلیچ اثر منکمان نیز استفاده شده است.

روش تحقیق:

پژوهش پیش رو از نوع بنیادی و توصیفی است و داده‌های مورد استفاده به شیوه کتابخانه‌ای و از منابع چاپی و الکترونیکی گردآوری شده اند و نتیجه گیری با تحلیل و توصیف داده های گردآوری شده حاصل شده است.

گلیچ چیست؟

در کتاب مطالعات نرم‌افزاری ، یک لکسیکون در بخشی با عنوان "گلیچ" نوشته اولگا جورینوا و الکسی شولگین آمده :

در سامانه های الکتریکی ، یک گلیچ یک لغزش کوتاه مدت در سامانه یا ماشین است. یک گلیچ به عنوان یک کاستی (یک تغییر ولتاژ یا سیگنال در جهت اشتباه یا یک تغییر در مقدار ورودی) در مدار الکتریکی نظر می‌رسد. بنابراین ، یک گلیچ یک انحراف کوتاه مدت از یک مقدار صحیح است و چنین شرایطی می‌تواند سو عمل سخت افزار را توصیف کند[۷].

از منظر زیبایی شناسی گلیچ ها می توانند به عنوان " ادعایی از بنیان های زیبایی شناسی کاملا نرم‌افزاری" مطرح شوند که در عین حال طبیعت رایانه ای تصاویر دیجیتال را فاش می کنند. حتی مفهومی وجود دارد که گلیچ چالشی برای وضعیت اخلاقی استفاده از اشیاء دیجیتال است ، که درآن مقدار ناصحیحی که با انتظار کاربر در تناقض است را آشکار می کند. زیبایی شناسی گلیچ به عنوان صورتی از روایت ترا رسانه ای بحث شده است. هم تصاویر با تفکیک پذیری پایین و هم گلیچ ها در

7 (Olga Goriunova and Alexi Shulgin, 110)

مقایسه با زیبایی شناسی رایج معاصر پدیده های نسبتا حاشیه ای هستند (در مقایسه با تصاویر نمایش داده شده با تفکیک پذیری بالا به همراه میلیون ها رنگ) . گلیچ‌ها به ما اجازه می‌دهند تا ازرویکرد مرکزیت صفحه نمایش فاصله بگیریم و و نرم افزاری شدن تصویر دیجیتالی را برای ما کاملا آشکار می‌کنند. گلیچ - که وجود یک نتیجه مستقیم و طبیعی ارور الگوریتمیک است- از میزان تاثیر نرم افزار بر زیبایی شناسی تصویر دیجیتال پرده برداری می‌کند.

تصویر ۱- نیکلاس میگرت ، سینمای دزد دریایی ۲۰۱۴

همانطور که فناوری های دیجیتال ونرم افزارها معمولا به شکلی نامرئی در تجربه و اشتغال ما به دنیا وساطت و مداخله می‌کند ، ، وساطت فضای "دیجیتال" و "نرم افزار" به واسطه اشکال بازنمایی شده توسط پیکسل شدن و گلیچ مرئی می‌شوند.

بدین معنا گلیچ ها چیزی بیش از آشکار کنندگان خطاهای کدگزاری یا نتیجه اطلاعات وارد شده کاربر هستند ؛ آنها هم فرصت و هم مشوقی برای ما هستند تا درباره اسطوره مطلق شبیه سازی رایانه ای تجدید نظر کنیم ، به ویژه هنگامی که این تصاویر به عنوان قسمت هایی از ساختار نرم افزاری (به عنوان مثال رابط کاربر گرافیکی) دریافت می‌شوند. همین تصور وساطت حائز اهمیت است چرا که یک رابطه دیالکتیکی بین کاربر و شیئ ایجاد می‌کند ، که تعامل یا حداقل واکنش را را ایجاب می‌کند. نویسنده کتاب ترنسکدینگ دیجیتال: چطور استعاره ها در رسانه های جدید حائز اهمیتند مثال هایی از این موقعیت ها را رائه می‌دهد:

به عنوان نمونه وقتی صدا و تصویر در فیلمی دیگر هماهنگ نیستند ، هنگامی که زیرنویس ناگهان

ناپدید می‌شوند ، یا وقتی که ما متوجه تاخیر در یک مصاحبه زنده تلویزیونی در یک استودیو می شویم ، طلسم دیگر شکسته شده است. پیش از این ، بلادرنگ بودن به عنوان یک واسطه پنهان شده و توجه نشده در فضای دیجیتال به نظر می رسید ، که اکنون خودش را در شکافی از یک واسطه متزلزل و پیغامی که دچار لکنت شده آشکار می کند[8].

با تمرکز بر ظواهر گلیچ ها و اشتباهات محاسباتی ، ما باور داریم که حداقل بخشی از ذات پدیده دیجیتال به عنوان رابطه غیر-عادی در ساختارهای شکل گرفته اشیا استاندارد آشکار می شود ، به ویژه در نرم افزارهای خلاق مبتنی بر الگوریتم های پردازش تصویر و تاخیرها و مصنوعاتی که ابزاری برای تولید کردن رابط کاربری گرافیکی در نرم افزارهای معاصر هستند.

زیبایی شناسی گلیچ

آثار گلیچ آرت به عنوان رسانه‌های زیبایی شناسانه مدیومی را در حالت انتقاد (یک حالت ویران شده ، ناخواسته ، درک نشده ، تصادفی و مهیب) نشان می‌دهند . این زیبایی شناسی ها مدیوم(ژانر ، رابط و انتظارات)را نقد می کنند ؛آنها سیاست های ذاتی آن و قالب های تثبیت شده پروسه خلاق را در حالی که تئوری بازنمایی را تولید می‌کنند به چالش می‌کشند.

زیبای شناسی گلیچ چیزی بیش از یک تجربه بصری جالب و جذاب ارائه می‌دهد. آنها به ما زاویه دید جدیدی از رسانه های دیجیتال و اپلیکیشن هایی که فراتر از زیبایی شناسی های برنامه نویسی شده و پارادایم های تعاملی می‌روند.آنها همچنان می توانند یک پارادیم فرهنگی محبوب دیگر را به چالش بکشند که بر پتانسیل خلاق و نامحدود فن آوری های رایانشی تاکید می‌کنند. گلیچ ها در پردازش رسانه های دیجیتالی و اپلیکیشن های کاربر محور ناگهان مرزهای پنهان رویه های خلاق بر پایه قابلیت های دیجیتال را مقابل دید می‌آورند[9].

علی رغم این حقیقت که فرمتهای متفاوت و انواع رسانه ای گوناگونی وجود دارند ، در هنگام مواجهه با گلیچ ، رسانه‌های دیجیتال به طور جهانی هم ارز به نظر می‌رسند. تمامی اشیا دیجیتال مستعد اروزهای ناگهانی و ناخواسته هستند که منجر به گلیچ های بصری می‌شوند. رسانه های دیجیتال برخی قابلیتهای مشترک را به اشتراک می گزارند ، که عمیقا در ذات عددی آنها ریشه دارند[10].

یکی دیگر از ویژگی های رایج تصاویر دیجیتال قابلیت آنها برای فشرده سازی است. این مشخصه به ویژه در تصویرگری وب-پایه که باید با کمترین منابع ممکن پردازش و ارسال شوند ، اهمیت دارد. فشرده سازی در ظهور ابزارهای قابل حمل (موبایل) و دسترسی به اینترنت همراه واقعا مهم شده است. سرویس های ویدئو استریمینگ ، مانند یوتیوب ، همچنین رسانه های اجتماعی که به مقدار زیاد از محتوای بصری استفاده می‌کنند مانند فیسبوک و اینستاگرام ، به لطف الگوریتم های پیشرفته فشرده سازی کار

8 (Van Den Boomen, 65)

9 (Menkman,8)

10)Manovich, 246-250)

می‌کنند. تغییر پذیری و خودکاربودن یکی دیگر از ویژگی های کلیدی رسانه بصری دیجیتال است. هر دوی اینها می‌توانند به این حقیقت که آنها قابل برنامه ریزی هستند خلاصه شوند. این مورد کاربر را قادر می سازد تا نسخه های نامحدودی از تصویری مشابه که می‌توانند در اندازه ، تفکیک پذیری ، رنگ ها ، ترکیب بندی و سایر چیزها متغیر باشند را خلق کند.

به دنبال مشاهدات پژوهشگران فوق می‌توان گفت که ویژگی اصلی رسانه بصری این موقعیت های وجود زیبایی شناسی گلیچ را خلق می‌کنند. در عکاسی با تفکیک پذیری بالا ، زیبایی شناسی گلیچ ، می تواند خودش را به عنوان تصویر پیکسلیت شده یا شکسته (تصویری که بخشی از آن نمایش داده می شود)، در ویدئو گلیچ ها می‌توانند به عنوان مصنوعات فشرده شده دیده شوند ، در رسانه های بر پایه وب و رابط‌ها گلیچ ها می‌توانند به نمایش ناقص یا اشتباه آیکون ها ، جریان داده و غیره منجر شوند. در هر موردزیبایی شناسی گلیچ ادعای منطق یکپارچه و بدون درز و خودکاری که رسانه های مختلف را به چالش می‌کشد.

بسیاری از پژوهشگران بر پتانسیل انتقادی گلیچ ها در پژوهش بر نه تنها خود فناوری ها و تعاملات هررزوه انسان- رایانه بلکه بر تاثیر اجتماعی و فرهنگی آن تاکید می کنند ؛ با رضایت (توافق) عمومی که برای باز کردن جعبه سیاه رایانش برای کاربر ضروری است.

این رویکرد شبیه هک کردن گلیچ ها در نهایت به طور غیر عمد به عنوان اولین گام در روند آگاه کردن کاربر از هر دو جنبه محدودیت های فنی دیجیتال و جبر اعمال شده اجتماعی-سیاسی بر آن از طریق این فناوری هاست. به عنوان نمونه بنجامین ماکو هیل[11] در رابطه قابلیت های پنهان محیط فنآوری هایی که توسط گلیچ ها و اورها برای کاربران آشکار می شوند می نویسند:

[...] اورها می توانند قابلیت های محیط و محدودیت های فن آوری که معمولا برای کاربران نامرئی هستند را فاش کند. از طریق این قابلیتها و محدودیت‌ها ، فن آوری ها انجام بعضی از کارها را از بعضی دیگر ساده تر می‌کنند ، و ارتباط از طریق یعضی پیام ها را ساده تر یا مشکل تر می‌کنند. ارور ها می‌توانند به فاش کردن این قیود پنهان و قدرتی که فن آوری تحمیل می‌کند کمک کنند[12].

به عبارت دیگر گلیچ ها مرزهای این اسباب بازی و محیط امن برای کاربر را - که معمولا در حالی که توسط امکانات خلاق و بازنمایی های بی نقص بصری که نتیجه سامانه ها و نرم افزارهای کاربر محور هستند - در آن مسحور شده فاش می‌کنند. از طریق صدای ناهنجار ، قاعده شکنی ، ما می‌توانیم دسته ای از مسایل اساسی درباره سیاست ، زیبایی شناسی و رویه های فرهنگی رسانه ها را رمزگشایی کنیم. پژوهشگران به پتانسیل انتقادی گلیچ برای آشکارکردن منطق درونی نرم افزار تاکید می کنند ، هرچند نه تنها به عنوان یک تلاش فناوری-محور بلکه بیشتر به عنوان نقطه آغازی برای مبحث گسترده‌تر و در پی‌آمدهای فرهنگی و اجتماعی یک سازمان مشخص از فضاهای دیجیتال:

11 Benjamin Mako Hill

12 (Benjamin Mako Hill,29)

یک گلیچ یک به هم ریختگی است که یک لحظه است ، یک امکان برای نظرانداختن به ساختار درونی نرم افزار ، چه مکانیسمی از فشرده سازی باشد یا کد HTML. یک گلیچ همچنین عملکرد حقیقی رایانه را فاش نمی‌کند ، بلکه شبحی از قراردادهای فرمی که توسط آن فضاهای دیجیتال سازماندهی می شوند را نشان می‌دهند[۱۳].

برخی پژوهشگران گلیچ ها و اورها را به عنوان یک ریز- حالت بی مانند شناختی می‌دانند که شانسی را برای ارزیابی منتقدانه مرزهای منطق عملیاتی نرم افزار ارائه می‌دهند. این پژوهشگران ما را تشویق می‌کنند تا گلیچ ها را به عنوان گسست هایی که به صورت عمودی از لایه های مختلف رایانشی عبور می‌کنندرک کنیم همچنانکه احتمال دارد این گلیچ‌ها توسط اورهای کدنویسی نرم افزاری ، مجموعه داده ها ، شبکه ، پروتکل ها یا رابط ها ایجاد شده باشند.گلیچ ها نه تنها برای ما وسیله‌ای بینشی به درون ساختار لایه لایه رایانش فراهم می‌کنند ، بلکه محدودیت های قابلیت برنامه ریزی شوندگی دیجیتال را برای ما روشن می‌کنند.

با فرض نفوذ در حال گسترش این ایدئولوژی کنترل اطلاعاتی ، ارور به وسیله یک لنز انتقادی مهم برای فهم آنچه که ابزاری برای زیستن در شبکه جامعه است فراهم می‌کند. ارور تنها شکست سامانه را فاش نمی کند ، بلکه منطق عملیاتی آن را نیز فاش می‌کند. دیوید ام. بری[۱۴] ادعا می کند که گلیچ ها موقعیت پدیدارشناختی مشخصی را معرفی می کنند که کاربر را قادر می کند تا با رایانش در حالت شکست تعامل کند. او این موقعیت را در کتاب نظریه انتقادی و دیجیتال به عنوان "هستی شناسی گلیچ" مفهوم سازی می کند که کاربر را از جریان مستمر پردازش های دیجیتال که در حالت عادی توسط بازنمایی محتوای خودگردان و تعامل بدون شکاف پوشده شده است بیرون می کشد.[...] همانطور که فن آوری های دیجیتالی و نرم افزاری تجربه و تعامل ما با دنیا را ، اغلب به شکلی نامرئی میانجیگری می کنند ، پس "دیجیتال" و "نرم افزار" خودشان از طریق فرم های پیکسلی شده وگلیچ ، وساطت و مرئی می شوند[۱۵].

او همچنین بر اهمیت گلیچ ها برای به روی سطح آوردن ذات لایه لایه فن آوری های رایانه ای تاکید می کند. هرچند نقش آنها برای بازنمایی گسست در جریان مداوم رسانه ها و نرم افزارهای پسادیجیتال بسیار شاخص تر است. در دوره شبکه های موبایل ، شبکه های ابری ، جریان داده‌ها ، جلوگیری یا پنهان کردن بهتر اورها در جریان مداوم دیجیتال حیاتی است. گلیچ ها ، با معرفی ریز- پدیدارشناسی بی همتایشان ، این شکست ها را ، حداقل در سطح ادراکی بصری آشکار می کنند. او اظهار می کند که هستی شناسی گلیچ یک از پایه های مهم از موقعیت تمدنی مشخصی است که نتیجه حضور فزاینده دیجیتال در زندگی هرروزه ماست. او این " صورت فلکی جدید قابل فهم" را تحت عنوان ر ایانش[۱۶]

13 (Olga Goriunova and Alexi Shulgin,110-119)

14 David M.Berry

15 (Berry, 2014,159)

16 computationality

مفهوم سازی می کند. این تصور ، برای توضیح دادن دگردیسی امروز جامعه و فرهنگ ما که به هماهنگی نهایی با ،(یا بهتربگوییم به) تبعیت کامل از دیجیتال منجر خواهد شد ، استفاده شده است. و این باید به عنوان دوره‌ای که در آن عادت های اجتماعی و فرهنگی هر دو در فن آوری دیجیتال ریشه دارند و درون آن مرزبندی شده اند فهمیده شود. به عنوان نمونه می‌توان از انواع گوناگون سخت افزار ، نرم افزار ، شبکه های توزیع شده یا پارادایم های تعاملی نام برد[۱۷]. اکنون ما بر نرم افزارها و سخت افزارها برای خلق ، دگرگونی و توزیع اطلاعات تکیه داریم تا میزانی که جامعه امروز ما می تواند به عنوان جامعه نرم افزاری توصیف شود[۱۸].

پژوهش های نرم افزاری ، هنر دیجیتال ، و بیش از همه پژوهشگران نظریه انتقادی مفتون پتانسیل انتقادی زیبایی شناسی گلیچ شده اند. از طرفی تاکید بر آنست که گلیچ‌ها امکان بی همتایی برای نمایش بصری تاثیر متعلقات مرکزی رایانه‌ای رسانه دیجیتال بر عملکرد آنها هستند و این کار را بوسیله به نمایش گذاشتن محدودیت های آنها انجام می‌دهند. از طرفی دیگر آنها مطرح می کنند گلیچ ها ممکن است به وسیله یک نقطه شروع جالب برای طرح ریزی نقد گسترده تری از فن آوری های دیجیتال بر مبنای آزمایش کردن خود گلیچ ها ، قلمرو آنها و تاثیر فرهنگی و اجتماعی آنها فراهم کنند. پژوهش های پسا دیجیتال گلیچ نیز جریان روایت های فن آورانه که بر پایه آخرین ابداعات تکنولوژی ، شامل تصور تعامل بدون نقص ، اتوماسیون و بازنمایی بی نقص بصری را با رویکردی نقادانه به چالش می‌کشد.

کجا باید به دنبال گلیچ ها بگردیم؟

نوساناتی که "گلیچ" را به وجود می آورند یک ویژگی منحصر به فرد از رایانش در مقابل دیگر فرم های فنی هستند. این گلیچ است که یک آشکارگی را فراهم می کند که تجربه هرروزه ما را از اشیا به هم می ریزد ، و مهمتر اینکه جریان اشیای حاضر آماده را به هم می ریزد.

برای موقعیت دادن به گلیچ ها در بافت فن آوری های خاص ، ما در ابتدا باید یک استخوان بندی مشخص هستی شناسانه برای درک سطوح مختلف هستی شناسی رایانش که هم در بعد مادی (شبکه ها ، زیربنا ، ابزارها) و هم در بعد غیر مادی (نرم افزار ، پروتوکل ها ، داده ها) ریشه دارند را فراهم کنیم

دیوید ام. بری مطرح می کند که تمام مظاهر رایانشی ، خواه ، فناوری های مشخص ، ابزارها ، نرم‌افزارها ، پروتکل ها ، و غیره در سطوح متفاوت هستی شناسی حضور دارند. دسته بندی او دنیای پیچیده فن آورانه را در شش دسته مختلف سازمان می دهد:

فیزیکی: سطح مادی و تراکنشی (سخت افزارها)

منطقی: سطح تراکنشی منطقی ، شبکه ای و اطلاعاتی (سطح نرم افراری به عنوان دیاگرام یا پلتفرم)

کدی: منطق های کدی و متنی (سطح کدی به عنوان متن و /یا پردازش)

17 (Berry, 2014,27)

18 (Lev Manovich,147)

تعاملی: سطح رابط / پوسته (مابین انسان و غیر انسان از طریق کدها)

لجستیکی: ساختار سازمانی و فرهنگی (در سطح موسسات ، اقتصاد ، فرهنگ ...[

فردی: لایه بندی شخصیت مجسم شده (روان شناسی بازیگران ، کاربران)[19]

اگر ما به دنبال بازبینی پیکربندی پدیده های بصری گوناگون که با زیبایی شناسی گلیچ ها در نرم افزار ها و رسانه های بصری و آثار هنری بر مبنای زیبایی شناسی پیکسل شده پیوند دارند باشیم ، مداخلاتی را می‌بینیم که استقلال پارادایم های تعاملی انسان و رایانه یا استقلال سیستم های بلادرنگ را میازمایند و آنها می توانند در لایه های مختلف هستی شناسانه رایانش ، - همانگونه که دیوید ام بری اشاره می کند - قرار گیرند و می بینیم که حتی فراتر از آن بعضی از آنها در دنیای فیزیکی واقعی حضور دارند. هرچند جالب توجه ترین سطوح برای تحلیل ما این‌هایی است که در آنجا کاربر با با رایانش مواجه می شود و در نتیجه ، جایی که رایانش وارد دنیای فیزیکی واقعی شده و شروع به تغییر آن می کند. از این منظر سطوح تعاملی ، لجستیکی و فردی رایانش تبدیل به قلمرو زیبایی شناسی گلیچ شده اند. مصنوعات گوناگون زیبایی شناسی جدید و گلیچ آرت با کاربرها و خودشان از مسیر این لایه های هستی شناسی عمل و تعامل می‌کنند و تمایزات آشکار بین آنالوگ و دیجیتال و انسان و ماشین را کمرنگتر می کنند.

چرا ما به دسته بندی مشخصی از رسانه ها ، ابزارها ، کارهای هنری و مصنوعات مرتبط به زیبایی شناسی جدید در هر دوی ریز سطح و بافت وسیع تر محیط فن آوری امروز داریم ؟ برای به دست آوردن پتانسیل انتقادی زیبایی شناسی گلیچ در موقعیت های مهم مبانی از این پدیده ها ، تا به بیان ساده ما باید بدانیم که در رسانه های نرم افزاری ابری و جاری امروز کجا باید به دنبال آن بگردیم و اینکه جایگاه آنها در چشم انداز وسیع رایانش کجاست. ما بحث خود درباره گلیچ را با مثالی که اهمیت مطالعات گلیچ در جهت تلاشی که منجر به مفهوم سازی زیبایی شناسی جدید می شوند به سرانجام می رسانیم.

کلمنت والا [20] یک هنرمند نیویورکی ، به طور نقادانه ای گلیچ های موجود در نرم افزار گوگل ارث [21] را که به صورت تصاویر دارای اعوجاج از سطح زمین به شکل جاده‌ها و پل های وارفته ظاهر می شوند ، کاوش می کند. کاوش های او به شکل مجموعه آثار هنری " بافت جهانی" در سال ۲۰۱۲ ارائه شد. با توجه به کلمنت والا ، گوگل سامانه نقشه برداری بافت جهانی را استفاده می‌کند که تصاویر تلفیقی ، وصله کاری داده های دوبعدی تصویری و تصاویر توپوگرافی سه بعدی ، داده های استخراج شده از منابع گوناگون ، داده های انبار شده ، پیش پردازش شده ، ترکیب و ادغام شده در لحظه را به کار می گیرد تا این سامانه ناوبری جهانی سیال خداگونه گوگل ارث را خلق کند[22]. (تصویر ۲).

19 Berry, Critical Theory and The Digital, p.99

20 Clement Valla

21 Google Erath

22 https://clementvalla.com/work/the-universal-texture-recreated-46423-50n-1202628-59w/

تصویر۲- کلمنت والا ، کارت پستال هایی از گوگل ارث ۲۰۱۰

والا مطرح می کند که جاده ها و پل های وارفته و ساختمان های کج شده نمایش داده شده در گوگل ارث در واقع اروهای محض نیستند بلکه بیشتر خلاف قاعده هایی در داخل منطق درونی سامانه رایانشی هستند. به روشنی ، وجود آنها به ازکارافتادگی کامل گوگل ارث نمی‌شود. در نتیجه آنها بیشتر باید نویز ، غیر متعارف ، یا به تعبیر هایدگر خیره سری در سامانه فعال باشند.

گلیچ آرت در فضاهای شهری:

از هنرمندان فعال در زمینه هنر گلیچ در شهری می توان به هنرمند آرژانتینی-اسپانیایی ، فیلیپ پانتونه[۲۳] که خود را به عنوان "فرزند اینترنت" توصیف کرده است ، نام برد. از جوانی به وسیله فناوری ، حرفه ای شناخته شده اش را بین المللی را ساخته است. زیبایی شناسی خاص وی ، توسط انتزاعات آینده نگر با رنگهای جسورانه پیکسل شده و توسط اشکال هندسی سیاه و سفید و شکل های مواج مشخص شده است. وی تصاویر پیکسل شده گاه منظم و گاه به صورت نامنظم به شکل خطاهای بصری دیجیتال را در فضاهای شهری اجرا می‌کند. فیلیپ از رسانه های اجتماعی برای تبلیغ کار خود استفاده می کند و جذابیت بین المللی خود را از طریق ترکیبی از بیشاز ۳۰۰ هزار دنبال کننده اینستاگرام و دنبال کنندگان فیس بوک افزایش می دهد.

23 FELIPE PANTONE

تصویر۳: کروموداینامیک برای مونتری مورال نوامبر ۲۰۱۷ ، مکزیک ، اثر فیلیپ پانتونه

تصویر۴: مرکز خرید آتریوم ، مسکو اثر فیلیپ پانتونه

از دیگر هنرمندانی که از گلیچ آرت در فضاهای شهری، بهره بده اند می توانند به کارولین کرومیک[۲۴] هنرمند بلژیکی ساکن بروکسل اشاره کرد . وی در یکی از آثار خود گلیچ را به شکل مستیقیم و توسط صفحه نمایش دیجیتالی در معرض دید عموم قرار می دهد ، در تارنمای خود هنرمند در شرح این اثر آمده است:

«احتمال اول: مجموعه ای از تصاویر گلیچ در صفحه بزرگ LED نشان داده شده است که معمولاً برای تبلیغات استفاده می شود. نقص موقت ناگهانی و غیرمعمول ممکن است توسط رهگذران به عنوان یک عیب تجهیزات اشتباه شود زیرا آنها نمی دانند چه زمانی صفحه نمایش خاموش خواهد شد.

احتمال دوم: تصاویر گلیچ در یک صفحه بزرگ LED وجود دارد که معمولاً برای تبلیغات استفاده می شود. به طور ناگهانی ، توسط یک هنرمند به عنوان یک اثر هنری خود ساخته به کار گرفته می شود .

با پیمودن خارج از فضای نمایشگاه شناخته شده ، گفت و گو در سطح پایین شکل می‌گیرد. تصاویر مخدوش شده [گلیچ] شروع به تداخل با محیط اطراف خود می کنند: در بالای سطح ، کاشی کاری طلا یی مرکز خرید - که در سال های ابتدایی جذابیت خود را از دست داده است - و معماری خاکستری و یکنواخت شهر پسا صنعتی . با اضافه کردن تصاویر دیجیتالی معاصر ، مخلوط دیجیتال شهری تکمیل می شود.

در این کار ، موقعیت اصالت و حق چاپ در عصر دیجیتال مورد سوال قرار می گیرد. از این گذشته ، تفاوت بین تصاویر بانک اطلاعاتی با استفاده از ابزارهای شخصی سازی شده یا یافتن تصاویر دارای گلیچ در فضای عمومی چیست ؟ هر دو عمل بر حسب اتفاق هستند و هر دو به جای اینکه توسط یک دست ماهر ساخته شوند ، توسط رایانه ها ایجاد می شوند».

تصویر ۵: گلیچ اثر کارولین کروماک

24 Karolien Chromiak

از دیگر نمونه های هنر گلیچ در فضاهای شهری می توان به اثر هنرمند خیابانی مراکشی ، عابد ، برای سری "بربریت ۲,۰" اشاره کرد او در این اثر با تمرکز بر مفهوم "گلیچ". تقاطع بین فرهنگ بربر و زیبایی شناسی آینده نگر را می کاود.

تصویر۶: از سری بربریت ۲,۰ اثر عابد هنرمند مراکشی

نتیجه گیری:

بسیاری از گلیچ هایی که در رسانه‌های بصری معاصر آشکار می شوند ، نشانه های بیماری فن‌آوری های عصر پسا دیجیتال هستند. آنها مدل جدیدی از دیدن و بازنمایی جهان ما را پدیدار می کنند. نرم افزارها و ابزارهای عصر پسادیجیتال بر مبنای داده‌های داینامیک ، همیشه متغیر از از منابع بی شمار هستند که بی نهایت ترکیب شده اند و مدام به روز شده اند تا (توهمی) از تعامل یکپارچه و اتوماسیون بی نقص را خلق کنند.گوگل ارث نمونه ای از چنین سامانه ای است ، رابطی برای سرهم بندی داده هایی منتج از منابع مختلف . این داده ها مرتبا به روز می شوند ، بسیاری از این گلیچ ها در نتیجه بهتر شدن الگوریتم های این سامانه ناپدید شده اند. دوره پسا دیجیتال به وسیله منطق ثابت ، یکپارچه و به همان میزان توسط به روزرسانی های مبهم نشانه گذاری شده است که بیش از این در سطح رابط کاربر قرار ندارند. سامانه های بر مبنای فضای ابری و یکپارچه امروز مانند الگوریتم های گوگل و فیسبوک ،معمولا بدون اطلاع کاربران مدام در حال بازنویسی و به روز رسانی هستند. این رسانه‌ها و ابزارهای دیجیتال در بی توجهی و انفعال کاربر سیطره خود را بر بسیاری از جنبه های زندگی گسترده‌اند. در این میان گلیچ ها که گاهی بر اثر شکست در جریان داده‌ها یا پردازش رخ می دهند و گاهی هم مانند نمونه گوگل ارث والا خلاف منطق تعیین شده بر نرم‌افزار عمل می کنند ، به وسیله ایجاد شکاف بین کاربر و دیجیتال فرصتی را فراهم می کنند تا به کاربر یا مخاطب ماهیت پدیده دیجیتال را یادآوری کنند و تصور رابطه بی واسطه و منطق بی نقص دیجیتال را برای لحظاتی زیر سوال برده و منطق درونی این ابزارهای دیجیتال را برای لحظه‌ای هرچند کوتاه فاش کنند. همچنین محدودیت های قابلیت برنامه ریزی شوندگی دیجیتال را برای کاربرگوشزد می‌کنند و حتی تا حدی اعتماد بیش از حد کاربران به ابزارهای دیجیتال را به چالش می‌کشند. توجه کردن ، کاویدن و آرشیو کردن گلیچ ها در فن آوری های در حال تغییر پسا دیجیتال یکی از معدود فعالیت هایی است ما را قادر می کنند تا به طور انتقادی درتوسعه جریان عظیم فن آوری های دوره پسادیجیتال تامل کنیم. در این میان نیز بسیاری از هنرمندان با تاکید بر این لحظات کوتاه یا گذرا و یا ثبت آنها به شکلی اثری بصری و تجسمی فرصت بیشتری برای تامل در مورد پدیده دیجیتال فراهم می‌کنند و گروهی نیز مانند فیلیپ مانتونه این آثار را در فضاهای عمومی و شهری اجرا می کنند تا لایه های دیجیتال زندگی شهری را برای شهروندان به نمایش دربیاورند.

جلوه هایی از آئین های عاشورایی در هنر جدید

(با نگاهی به چیدمان های حجمی وسقاخانه ای)

حسن طالبی | کارشناسی ارشد صنایع دستی ،مدرس دانشکده فنی حرفه ای دخترانه بقیه الله الاعظم ، سبزوار

talebih40@yahoo.com09151732245

چکیده :

آئین های عزاداری عاشورا از جمله آئین های مذهبی ایرانیان ومسلمانان است که هر ساله در ایام محرم وصفر در نقاط مختلف ایران ،شهرها وروستا ها با روش های مختلف برگزارمی گردند از جمله این آئین ها علم گردانی ،نخل گردانی ،تعزیه ،سینه زنی ، ساخت تکیه و المان های حجمی عاشورایی است. گر چه این آئین ها به صورت نمادین محسوب می شوند لیکن در اجرا و ساخت آنها ازکارکرد نمایشی و بصری قابل ملاحظه ای برخوردار می باشند ودر حوزه های مختلف هنری نیز تاثیر گذار بوده است هدف این مقاله مطالعه ای در چند و چون این آئین ها از منظر هنر جدید می باشد . سوا لی که در این تحقیق مطرح است عبارت ازاینکه آیا آئین های عاشورایی دارای معیار های هنر جدید می باشد یا خیر ؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی وتحلیلی و گردآوری مطالب و اطلاعات به صورت کتابخانه ای و میدانی صورت پذیرفته است نتیجه حاصل بیانگر آن است که آئین هایی عاشورایی که در بیشتر نقاط ایران وبه صورت متنوع برگزار می گردد . شکلی از اجرا وپرفورمنس ودر قالب هنر جدید قابل تعریف دارای معیار های هنر جدید می باشد . در بررسی آیین های عاشورایی می توان آن را نوعی هنر جدید قلمداد کردکه رابطه عمیقی با ایمان و اعتقادات مردم برقرار کرده است.

واژگان کلیدی : آئین ، عاشورا ، هنر جدید ،چیدمان ،سقاخانه

مقدمه:

انسان از دیرباز شیوه های مختلفی را برای انتقال مفاهیم ،احساسات ،عقایدوتجربیات خود به کار برده است .نمادهای تصویری یکی از عناصر اصلی ارتباط است ،که باخود کوله باری از معرفت رابه همراه دارد.این نشانه ها ونمادها بیانگر تهاجمات ،سیطره ها ،پیروزی ها ،اعتقادات ،جشن ها ،سوگواری ها ،عشق ها ودلبستگی هاست ،آگاهی وشناخت این مفاهیم تصویری و نمادین هویت فرهنگی وتاریخی ملت را معلوم می سازد .این نشانه ها ونماد ها همیشه حرف هایی برای گفتن دارند .حرف های که سرمایه جاودانی آنهاست.در فرهنگ وهنر هر ملتی آئین و سنت ها ی شادی و سوگواری هستند که دارای

معانی ومفاهیم خاصی می باشند .وپی بردن به معناهایی که درآئین ها و باورها وسنت ها نهفته است چندان ساده نیست ،اما این ها از رویکردها و باورهای آنان حکایت دارد .مراسم سوگواری و عزاداری در فرهنگ ایرانی —اسلامی از این دست سنت ها ست که در طی تاریخ پرفراز ونشیب هایی همراه بوده است . آئین های عزاداری عاشورا از جمله آئین های مذهبی ایرانیان ومسلمانان است که هر ساله در ایام محرم وصفر در نقاط مختلف ایران ،شهرها وروستا ها با روش های مختلف برگزارمی گردند . از جمله این آئین ها علم گردانی ،نخل گردانی ،سینه زنی و ساخت تکیه ،چیدمان ،سقاخانه و... که سراسر تشکیل شده ازنمادها ونشانه های تصویری هستند و در میان نقش مایه ها ونمادهای فراوانی که ریشه در باورها وفرهنگ کهن ایرانیان داشته و تداوم حضورش تابه امروز ودر هنر معاصر نیز مشهود است. هدف این مقاله مطالعه آئین های عاشورایی و هنرجدید با مطالعه موردی چیدمان ها ، المان ها وحجم های عاشوررایی است ،مراسم ها و آئین های محرم وعاشورا ،سرشار از نشانه های نمادین هستند که در صورت های گوناگون ائم از تعزیه ،نخل گردانی ،سینه زنی ،زنجیر زنی ، برپایی تکیه ،سقاخانه ها ،یادمان ها . ...به صورت های مختلف ودر قالبهای شی .حرکت ورفتار ،رنگ وصدا ،کلام ،زمان ،مکان ،شخصیت ومانند این ها بروز پیدا می کند .که بدون تردید تطبیق این آئین ها با هنر های جدید قابل توجه می باشد .

پیشینه تحقیق :

پژوهش های کلی در حوزة عاشورا وآئین های عاشورایی فراوان است:کتاب نخل گردانی: نمایش تمثیلی از جاودانگی حیات شهیدان از علی بلو کباشی(۱۳۸۰)، جستاری درباره نخل و نخل برداری در یزد از عبدالعظیم پویا (۱۳۷۹)، نقوش مذهبی از محمد غروی همچنین مقالاتی از جمله بازتاب تصویری نگاره سرو نمادین در آئین های عاشورایی از حسن طالبی و محمدرضا بشیری(۱۳۹۶). بررسی ساختاری نماد در ادبیات عاشورایی از مرضیه محمد زاده(۱۳۹۵).جلوه های نمادین عزاداری ماه محرم در مناطق مختلف ایران از علی آنی زاده(۱۳۸۹)، بررسی ساختاری نماد در ادبیات عاشورایی ونقش های عاشورایی تالیف احمد نادعلیان ، مهران هوشیار(۱۳۸۷) . اشاره کرد که در مورد عاشورا و آئین های عاشورایی مطالبی آورده اند اما در مورد بررسی در قالب هنر های جدید و آئین های عاشورایی تاکنون تحقیق مبسوطی ارائه نشده است .

روش تحقیق :

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و تحلیل محتوا و مبانی نظری تحقیق با تکیه بر منابع کتابخانه ای انجام پذیرفته است در ضمن داده های مورد بررسی پژوهش از طریق میدانی و اینترنتی تهیه شده است .

نگاهی به آئین های عاشورایی :

آئین های شادی و سوگواری ریشه در فرهنگ کهن این مرز وبوم دارد ،خصایص فرهنگی ، هنری

وملی ایرانیان در طی قرن ها استمرار ریشه محکم دوانده و بخشی از آن در آئین های گوناگون که آینه هر جامعه ای است نمود پیدا کرده است ."سوگواری های مذهبی در ایران ،همواره با نوعی نمایش آئینی همراه بوده اند و بستر های مناسبی را برای مشارکت جمعی فراهم آورده اند.ماه محرم به عنوان زمانی مقدس برای شیعیان همواره جلوگاه عمیق ترین و پر سوز ترین سوگ یادها بوده است . در سوگواری های ماه محرم ،باورها و منویات درونی در قالب نماد ها و نشانه ها بیان می شود ؛ نمادهایی که ریشه در تاریخ واسطوره مردم دارند . نمادها بیان های متفاوتی دارند ؛گاه یک تمثال به صورت مستقیم واقعه ای را برای مردم باز می گوید و گاه یک نشانه را باید از فرخنای چند لایه اسطوره و تاریخ بیرون آورد وبه مددریشه ها و باور های مردم معنی شناسی کرد."(آنی زاده ،۱۳۸۹ ، ۱۶۷)" درفرهنگ عاشورا نمادها برگرفته از باورها واعتقادات ژرف سوگورانی است که سالیان درازی با به نمایش در آوردن آنها معنا ومفهومی خاص را القا کرده ودر تسلی عزاداران نقش مهمی را ایفا کرده اند و همچون مرثیه ای خاموش پیام خونین عاشورائیان را در کوچه وپس کوچه های تاریخ واگویه کرده اند ."(محمد زاده ،۱۳۹۵ ، ۱۷۶)

"آیین ها از اصلی ترین عوامل شکل دهندهٔ تعاملات اجتماعی و از اساسی ترین عوامل و بنیادهای عملکردی فضاهای شهری هستند. نقش آن ها به دلیل وجه معنوی و تاریخی و خاطر ه انگیزی و هویّتی شان و به دلیل نقشی که در احراز هویّت و وحدت و شادابی و حیات جامعه ایفا می کنند ، نقشی یگانه و منحصر به فرد است.."(نقی زاده ،۱۳۸۹ ، ۹۹)

عناصر بصری به کار رفته در آئین های عاشورایی سقاخانه و المان های حجمی :

یکی از مراسم مذهبی ویژه عاشورا و ماه محرم برپایی تکیه‌های عزاداری در خانه‌های شخصی یا پیاده رو مقابل منازل است که به آن‌ها سقاخانه[1] گفته می‌شود. "پیدایش سقاخانه نوعی پذیرش عمومی و جلوه ای نمادین و بیرونی از آب رسانی در روز کربلا ست که نه تنها در ایام محرم بلکه در طول سال ،در معابر و گذرگاه ها ، واقعه عاشورا را برای مردم تداعی می کند و به گونه ای غیر مستقیم و تمثیل وار وفای حضرت عباس(ع) را به مردم یادآور می شود .(آنی زاده ،۱۳۸۹ ، ۱۷۷)در فرهنگ شیعی ، سقاخانه یادآور سقایت حضرت عباس(ع) در واقعه کربلا است. از این رو ؛سقاخانه معمولاً ظرف سنگی بزرگی بود که آب آشامیدنی در آن ریخته و پیاله‌هایی با زنجیر به آن بسته می‌شد ، در اندازه‌های بزرگتری ساخته شد و به نام امام حسین(ع) و حضرت عباس(ع) مزین گردید.دیوارهای سقاخانه با شمایل بزرگان شیعه و نیز شعرهای حماسی در مدح حسین بن علی و کشته شدگان کربلا آراسته می‌شود. افزودن نمادهایی مانند پنجه کوچکِ دست به پیاله‌ها و پنجره فلزی به سقاخانه‌ها ، سبب شد تا برخی برای برآورده‌شدن حاجت خود در آن‌جا شمع روشن کنند یا دخیل ببندند. سقایی ،نمادی از دلاوری و وفای حضرت عباس (ع)برای سیراب کردن کودکان و اهل حرم است ، گاهی کنار سقاخانه حجره هایی بوده که برای مردم دعا می نوشتند.این ها جزئی از عناصر بصری بود که هنرمندان خوش ذوق ایرانی با

۱ سقاخانه در معماری سنتی ایرانی ، به فضاهای کوچکی در معابر عمومی اطلاق می‌شد که اهالی و کسبه برای آب دادن به رهگذران تشنه درست می‌کردند

استفاده از این نمادها آثار بی نظیری را خلق می کردند

عناصر بصری به کار رفته در سقاخانه برای مردم ایران نماد عاشورا است. آب در آن نماد زندگی ، جریان و حیات است و شمع نماد نور و روشنایی و قداست. رنگ سبز نماد پاکی و شمایل ها نماد مردان خدا و شجاعت. پنجه نماد دستان بریده یا قداست عدد ۵ و یا پنج تن آل عبا. اما هیچ کس فکر نمی کرد که شاید روزی این عناصر بصری ، دخیل باشد

در سقاخانه همه چیز به‌رغم ظاهر ساده و بی پیرایه آن معنایی خاص دارد: پنجره‌های مشبک آهنی ، شمع‌های روشن و خاموش ، آب ، پارچه‌های رنگین ، پنجه مسی ، شمایل‌های گوناگون با رنگ‌های درخشان ، گنبدهای بزرگ و کوچک بر روی منبع آب ، همه آکنده از معنای سمبلیک اند.. خطوط نوشته شده بر روی دیواره‌های سقاخانه و مخازن آب و جاهای دیگر آن بیشتر آیات قرآنی و اشعار و عباراتی در مدح امام حسین و یاران آن امام خصوصاً ابوالفضل العباس است. شبکه فلزی نمادی است از ضرایح پیشوایان بزرگان شیعیان. قبه‌های روی مخزن آب نیز بقعه حرم امام حسین (ع) را تداعی می‌کند. بدین گونه سقاخانه‌ها و حتی حسینیه‌ها و تکیه‌ها ،درعین سادگی مجموعه ای غنی از نماد وتصویرند .

کتیبه‌های سقاخانه با نوشته‌های رنگین و نقوش تزیینی ، پرچم‌های رنگین که بر آن شعارهای مذهبی شیعیان نوشته شده ، قبه‌های کوچک بر فراز دسته پرچم‌ها ، علم‌ها ، که سمبلی است از علم امام حسین (ع)که حضرت عباس در روز عاشورا به دست داشت و در مراسم عزاداری محرم به طور سمبلیک مبدل به علم فلزی بزرگ می‌شود که روی آن عناصر تزیینی خاصی همچون پر طاووس ، مجسمه‌های کوچک فلزی پرندگان مختلف و پره‌های فلزی نسبتا بلند که به هنگام حرکت علم به پیش و پس نوسان می‌کند ، تعبیه شده ، ماکت‌های نمادین ظروف مشبک فلزی همگن عناصر مختلف این مجموعه مذهبی-مردمی را تشکیل می‌دهند.(نصر ،کریم. بروشور نمایشگاه ، موزه هنرهای معاصر ، تهران)

عناصر مورد استفاده هنرمندان در هنر عاشورایی مکتب سقاخانه از دیرباز مورد استفاده مردم جامعه شیعی مذهب که همواره ارادتمند امام حسین(ع) و قیام کربلا بوده است بدون اینکه مردم یا هنرمندان با جنبه‌های بصری و زیباشناختی آن توجه خاصی مبذول نموده باشند. در این میان خط ، هم به عنوان عنصری مستقل که در این اماکن پیوسته وجود داشته و هم به صورت حکاکی‌هایی ، بر روی ظروف و نگین‌های انگشتری ، مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. آنان همان طور که ساخت و ساز و ترکیب‌بندی مجددی بر روی همه اشیاء و تصاویر مذکور انجام دادند با نگاه مجدد خلاقانه بر خط نیز ، آن را تعریف جدیدی نموده و طراحی مجدد ، ترکیب‌بندی و ساخت‌وساز نوینی بدان بخشیدند و بدین ترتیب نگاه بصری تازه‌ای به خط ، در قلب سقاخانه متولد شد و خط کوفی این بار ، پس از تحویل و تحولاتی هزار و چهارصد ساله ، به سوی زبان و بیان جدیدی حرکت نمود

استفاده از خط و عناصر خوشنویسی ، استفاده از نشانه‌های مذهبی و عناصر نهفته در فرهنگ شیعه که مشهورترین آنها نمادهای عاشورا بود وجه مشترکی میان سقاخانه‌ای‌ها می‌باشد. حتی استفاده از زیبایی شناسی این فرهنگ همچون استفاده از رنگ‌های سنتی قدیمی ، چنانکه با دیدن بسیاری از کارهای آنها تماشاگر حسینیه ، تکیه و عزاداری‌های ماه محرم در ذهنش متصور می‌شود. بکارگیری عناصر

بصری چون پنجه ، علم ، ضریح ، دخیل ، پرچم و جام چهل کلید و... هر کدام نشانگر مفاهیم شیعی بودند و ترکیب این نمادهای انتزاعی ، جدای از فرم واقعی آنها ، فضایی نوین را هنرشیعی پدید می‌آورد.

تجلی هنر های جدید در چیدمان های عاشورایی :

اصطلاح چیدمان یا هنر اینستالیشن[۲] برای نخستین بار در دهه ۱۹۷۰ میلادی رواج یافت هنر نصب یا راه اندازی آثار سه بعدی است که در آفرینش آن از عناصر و مواد مختلف در فضایی مشخص و محدود استفاده می‌شود. هنر چیدمان هنری است که مواد مجسمه سازی و دیگر رسانه ها را به کار می بندد ،تا شیوه رویارویی ما با فضایی مخصوص را اصلاح کند .اینستالیشن آرت لزوماً به فضای نمایشگاه محدود نیست و می تواند به هر مداخله مادی در فضاهای عمومی یا خصوصی روزمره اشاره کند. اینستالیشن آرت تقریباً همه اشکال رسانه را در هم می آمیزد تا تجربه ای غریزی و یا مفهومی در محیطی مشخص خلق کند." مواد مصرفی در اینستالیشن آرت معاصر از مواد طبیعی و روزمره تا رسانه های جدید همچون ویدئو ، هستند و صدا ، پرفورمنس[۳]، کامپیوتر و اینترنت را شامل می شود .برخی اینستالیشن ها مختص مکان گونه ای طراحی شده اند که وجودشان در گرو مکانی است که برای آن طراحی شده اند."(حسن زاده ،۱۳۸۸ ، ۳)

با توجه با قابلیت و تعریفی که این بیان هنری از ارائه اثر می دهد ، می توان آن را بهترین روش ارائه برای آثاری دانست که در مکان های باز و غیر نمایشگاهی و یا در سطح شهر تعبیه می شوند دانست. چیدمان را می توان بهترین وسیله برای بیان ایده ی ساختار شکن هایی دانست که جهان را به صورت متن می بیند ، و محتوای آن را حتی نویسنده اش نیز هرگز نمی تواند کاملا تفسیر کند ، بدین سان خوانندگان آزادند که آن را بر اساس درک خود تفسیر کنند مخاطبان برای سیاحت در این جهان کوچک به امکانات خود وا داده می شوند تا در عمل ، خودشان در نوشتن متن کمک کنند .چیدمان به خودی خود ظرفی است خالی که می تواند پذیرای هر چه که خواننده یا نویسنده می خواهد در آن بریزد ، شود. "هنر چیدمان موقعیتی را به وجود می آورد که مخاطب را به طور فیزیکی در درون خود جای می دهد و همواره اصرار دارد که به عنوان یک کل واحد در نظر گرفته شود بنابراین ، هنر چیدمان متفاوت از رسانه های سنتی هنر مانند (مجسمه ،نقاشی ،عکاسی و ویدئو) است و ارتباط آن با مخاطب ،مستقیم و همچون حضوری واقعی در فضا ست .مخاطب هنر چیدمان ، یک جفت چشم مجزا نیست که از دور به اثر بنگرد ،بلکه فردی زنده است که حواس لامسه ،بویایی وشنوایی اش ، به اندازه حس بینایی ارتقائ یافته اند . از این رو یکی از مشخصه های کلیدی هنر چیدمان تاکید بر حضور واقعی مخاطب است " (بیشاب ، ۱۳۹۶ ، ۱۴)

---

۲ اینستالیشن آرت(Installation Art) آمیزشی از اشکال رسانه است تا تجربه ای غریزی و یا مفهومی در محیطی مشخص پدید آورد. مواد و عناصر در اینستالیشن آرت طیف گسترده‌ای از عناصر و المان‌ها ، مواد طبیعی و روزمره تا رسانه های جدید همچون ویدئو ، صدا ، پرفورمنس ، کامپیوتر و اینترنت را در بر می‌گیرد.

۳ performance Performance Art) (: هنر نمایش گون که دهه 60 میلادی. از هنرهای تجسمی آغاز شد و از سایر هنرها برای اجرا وام می گیرد.

"هنرهای جدید معمولا مسائل فرهنگ های بومی و سنتی را همانند آینه ای به نمایش می گذارند. بسیاری از هنرمندان نیز در چند سال گذشته به مضامین فرهنگی و سنتی ایرانی پرداخته اند. از نظر مفاهیم آثار هنر جدید دارای چنین دسته بندی هستند: زیبائی های سنن ایران و دلتنگی نسبت به آن ، معنویت ، عرفان اسلامی ، نمادهای مذهبی ، تمدن ایرانی اسلامی ، میراث از دست رفته ، فضای شاعرانه ، در این آثار بسیاری از عناصر نمادین وجود دارند که ریشه عمیقی در فرهنگ ایرانی دارند . این عناصر شامل نذر ، دخیل فال ،آینه ،ماهی ،پنجه ،تیغه ،شمشیر ،وکبوتر... است."(نشریه اینترنتی پردیس ،WWW.ebArt.Com)

"عموما آیین‌ها ، نمادها و نشانه‌های کهن و دینی حضور گسترده‌ای در هنر جدید دارند. هنر جدید ایران معمولا مسایل فرهنگ‌های بومی و سنتی را همانند آینه‌ای به‌نمایش می‌گذارند. از این‌رو این هنر در ایران غالبا شاعرانه ، تمثیلی و نمادگراست که در این میان نمادها و نشانه‌های موجود در عزاداری امام حسین (ع) جایگاه ویژه‌ای در هنر جدید دارند"(نادعلیان ، ۱۳۸۶ ،خبرگزاری ایسنا)" از آن‌جا که در هنر جدید مرز بین هنرها کمرنگ می‌شود در این هنر گونه‌های مختلفی از آیین‌ها و هنرهای وابسته به فرهنگ عاشورا حضور دارند. در هنر جدید ایران اشیای آماده ، هنر های تصویری ، موسیقی ونمایش های موجود در آئین های عاشورا حضوری گسترده داشته اند ."(همان ماخذ)

همیشه در طول تاریخ ایران بین هنر و آداب معنوی مربوط به مذهب ارتباط بسیار نزدیکی وجود داشته است .و هنرمندان مسلمان بسیاری از مفاهیم معنوی و حماسی را به وسیله نقش های نمادین و با تکیه به اصول زیبایی شناسی ارائه کرده اند . مراسم های محرم سرشار از نشانه های نمادین است که در دسته گردانی ها ،در تعزیه ، علم ها ، نخل ها و چیدمان های تکیه گاهی و رسم های معمول ،در صورت های گوناگون جلوه می نمایند .

در محرم در حاشیه خیابان و معابر عمومی طاقچه ها و حجره های در دیوارها ویا یاد مان هایی که با ترکیبی از آجر ،کاه گل ، پارچه ، به فرم ها و عناصر معماری سنتی ساخته شده اند را مشاهده می کنیم که درون یا بیرون این طاقچه ها یا فضا ها شمایلی از حضرت علی(ع)، امام حسین(ع) و حضرت ابوالفضل (ع) به چشم می خورد که با پارچه های سبز و پنجه ها تزئین شده اند. داخل پنجره های مشبک قسمتی دارند برای روشن کردن شمع. گذاشتن شمشیر ،کلاه خود و اشیائی که در تعزیه یا در محرم از در مراسم های عزا داری استفاده می کنند در بعضی موارد با نور پردازی و و در کنار آن همراه با موسیقی مذهبی فضای خاصی را به مخاطب القاءمی کنند . عناصر بصری به کار رفته در در این یادمان ها برای مردم ایران نماد عاشورا است. آب در آن نماد زندگی ، جریان و حیات است و شمع نماد نور و روشنایی و قداست. رنگ سبز نماد پاکی و شمایل ها نماد مردان خدا و شجاعت. پنجه نماد دستان بریده یا قداست عدد ۵ و یا پنج تن آل عبا. پنجره‌های مشبک آهنی ، شمع‌های روشن و خاموش ، آب ، پارچه‌های رنگین ، پنجه مسی ، شمایل‌های گوناگون با رنگ‌های درخشان ، گنبدهای بزرگ و کوچک بر روی منبع آب ، همه آکنده از معنای سمبلیک اند.(تصویر ۴-۱)

تصویر ۱:چیدمانی به صورت خیمه از پارچه ،چوب و پارچه ،ویکپدیا|تصویر ۲:چیدمانی با آجر و کاه گل باتاثیراز فرم معماری سنتی و وسایل عاشورایی ،عکس نگارنده

تصویر ۳:چیدمان به صورت سقاخانه ، ماخذ ویکپدیا| تصویر ۴:چیدمان با استفاده از آجر ،کوزه و پرچم ،عکس نگارنده

علم و علامت :

علم و علامت نیز از دیگر وسایل آئینی عاشورا هستند که طبق مراسم آئینی خاص برگزار می گردند علم ،نماد علمدار کربلا حضرت ابو الفضل العباس است .علم در ایران ،با آئین ها وباور های بسیاری همراه است ؛علم جامه کرده ،نوع حمل علم ،واچیدن رخت آن به شکل های گوناگون که در مناطق مختلف ایران رواج داشت حاکی از نفوذ عمیق این نشانه ،در باور ها واعتقادات مردم دارد ،به گونه ای که عدول از آن مذموم شمرده می شود.مانند علم بندان ،قربانی کردن دربرابر علم وعلم واچینی که هر کدام معنای خاصی را ایفاد می کنند. همان گونه که اهتزاز و افراشته بودن علم یاد آور رشادت ها وجنگ آوری های آن حضرت است ،خمیده کردن آن نیز نشان از شهادت علمدار کربلا و به زمین افتادن علم ایشان دارد و این امر با جلوه های گوناگونی بیان می شود ." (آنی زاده ،۱۳۸۹ ، ۱۷۴) علامت نیز شکل پیچیده تر و چلیپایی علم است ،جدای از آن که نشانه ای از مجموعه علم های هریک از افواج لشکر است (هراتی ، ۱۳۸۰ ، ۳۹) گنجینه ای از اشیاء نمادین عزاداری ماه محرم را در محور عمودی وافقی خود به همراه دارد

علم ها به تناسب شرایط فرهنگی و اجتماعی مناطق مختلف از صورت یك درخت و پارچه های

رنگین آن خارج شدند و در ابتدا تیغه هایی از فلز بر بالای آن اضافه شد. تنه درخت به صورت پایه اصلی و تیغه های بسیاری در کناره های تنه به صورت قرینه به آن اضافه شد. بعدها از نشانه هایی مثل: کبوتر ، ماهی ، اژدها ، اسب و... که به وسیله دست هنرمندان روی آن را خطاطی و حکاکی می کردند بر روی علم ها استفاده می کردند وطبق یک سنت و آئین خاص در در فضا چیدمان می شوند و گاهی آئین سینه زنی دور این علم ها برگزار می گردد.

تصویر ۵:چیدمان علم ،عکس نگارنده| تصویر ۶:چیدمان علم ،حاشیه خیابان ماخذ ،ویکپدیا

تصویر ۷:چیدمان علامت حاشیه خیابان ،عکس نگارنده| تصویر ۸:چیدمان علم ،داخل محوطه ،عکس نگارنده

" نمادها و نشانه های سمبلیک به کار رفته در هنر های عاشورایی اگر چه برگرفته از باورها ،اعتقادات ،ایمان وحتی برخی موارد متکی بر افسانه و خرافات محلی است اما امروزه دراین چرخه سرسام آور گردونه هنر مدرن و عصر تکنولوژی ، می رسد تا همچون خاستگاه اولیه خود یعنی حماسه کربلا وقیام عاشورا به تاریخ بپیوندند . اینک که اکثر هنر های سنتی و بومی ما برای همراهی با هنر رایج زمانه هویت معنایی خود را در قالب هنر هایی از جمله هنر مفهومی و هنر جدید عرضه می دارند هنر های عاشورایی نیز چاره ای ندارند تا در چارچوب عناوینی همچون نقاشی سقاخانه ای ، حجم های عاشورایی و ....عرصه خود را این بار نه در قهوخانه ها ،حسینه ها و در میان دسته های عزاداری و عاشقان حسینی ،که در نگارخانه ها ی هنری ،جشنواره های هنری ،

جشنواره های دینی و بینیال ها تثبیت نمایند ."(نادعلیان و هوشیار ،۱۳۸۷ ، ۳۷)

نتیجه:

هنرهای جدید معمولا مسائل فرهنگ های بومی و سنتی را همانند آینه ای به نمایش می گذارند. بسیاری از هنرمندان نیز در چند سال گذشته به مضامین فرهنگی و سنتی ایرانی پرداخته اند. از نظر مفاهیم آثار هنر جدید دارای چنین دسته بندی هستند: زیبائی های سنن ایران و دلتنگی نسبت به آن ، معنویت ، عرفان اسلامی ، نمادهای مذهبی ، تمدن ایرانی اسلامی ، میراث از دست رفته ، فضای شاعرانه ،اما عمده ترین مسئله ای که جامعه ایرانی با آن دست و پنجه نرم می کند تقابل و تعامل سنت و فرهنگ جدید یا نوگرائی است. این دو گاهی با هم غیر متجانس اند و پیوندی ندارند و گاهی در کنار یکدیگر هماهنگ شده اند و گاهی علی رغم میل ما وجود دارند .ویژگی بومی هنر جدید ایران محدود به مفاهیم نیست بلکه در شکل ارائه نیز دارای هویت هستند. چیدمان این دسته از نمادها غالبا به صورت تزئینی و متقارن بودن است ولی از آنجایی که عموما آیین‌ها ، نمادها و نشانه‌های کهن و دینی حضور گسترده‌ای در هنر جدید دارند. هنر جدید ایران معمولا مسایل فرهنگ‌های بومی و سنتی را همانند آینه‌ای به‌نمایش می‌گذارند. از این‌رو این هنر در ایران غالبا شاعرانه ، تمثیلی و نمادگراست که در این میان نمادها و نشانه‌های موجود در آئین های عزاداری امام حسین (ع) جایگاه ویژه‌ای در هنر جدید دارند.

منابع :

آنی زاده ،علی (۱۳۸۹)جلوه های نمادین عزاداری ماه محرم در مناطق مختلف ایران ،فصل نامه فرهنگ مردم ایران ،شماره ۲۲-۲۳ ،پائیز و زمستان

بلوکباشی ، علی .(۱۳۸۶ .) نقش و کارکرد اجتماعی ، فرهنگی و هنری تعزیه خوانی در جامعه سنتی ایران ، در کتاب گردهمایی مکتب اصفهان ، مجموعه مقالات نمایش ، به کوشش ابراهیمی ، عسکر ، چاپ اول ، فرهنگستان هنر تهران.

بیشاپ ،کلر(۱۳۹۶) هنر چیدمان ، ترجمه ویشه خاتمی مقدم ، انتشارات مهر نوروز ،چاپ دوم ، تهران.

حسن زاده ،محمد (۱۳۸۸) دامنه تصویر سازی از متن تا هنر چند رسانه ای به راهنمایی محمد رضا دوست محمدی ، پردیس هنر های زیبا ، دانشگاه تهران

محمد زاده ،مرضیه(۱۳۹۵)بررسی ساختاری نماد در ادبیات عاشورایی ،نشریه پایداری ،سال هشتم ،شماره چهاردهم ،بهار و تابستان ،دانشگاه شهید باهنر کرمان

نادعلیان ، ۱۳۸۶ ،خبرگزاری دانشجویان ایران ایسنا چهار شنبه ۲۶ دی ماه

نقی زاده ،محمد(۱۳۸۹)تحلیل و طراحی فضای شهری ،سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی ، تهران

نادعلیان ، ۱۳۸۶ ،خبرگزاری دانشجویان ایران ایسنا چهار شنبه ۲۶ دی ماه

نادعلیان ،احمد و هوشیار ،مهران (۱۳۸۷)نقش های عاشورایی ،رهپویه هنر ،دور دوم ،شماره پنجم ،بهار

.نصر ،کریم ۱۳ .سقاخانه -بروشور نمایشگاه ، موزه هنرهای معاصر ، تهران

هرانی ،محمد مهدی (۱۳۸۰) علم هویت ملی و مذهبی ایرانیان ،کتاب ماه هنر ،شماره ۴۰-۳۹

www.google.com