Journal of Athar

ISSN: 2538-1830 | Volume 42 | Issue 3 | Fall 2021

Pathology of Traditional Design Studies

Babak Amraee*

Assistant Professor, Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Article Info

Original Article

Received: 2021/08/24;
Accepted: 2021/11/18;
Published Online 2021/12/12

10.30699/athar.42.3.324

Use your device to scan and read the article online

Corresponding Author
Babak Amraee
Assistant Professor, Design Faculty, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
Email:
B.amraee@tabriziau.ac.ir

ABSTRACT

Traditional design is a term that is more common to refer to the drawing of traditional patterns and has not been much researched as a method of designing the products and tools in the traditional production system. Few studies and reflections on this subject themselves have problems arising from meta theoretical assumptions, contextual stimuli, and stereotypes. Given the importance of the subject of traditional design (in the field of understanding traditional crafts and arts, as well as its practical and educational aspects), it is necessary that extensive researches be devoted to the subject. But in the first step, understanding traditional design requires identifying superficial cognitions and assumptions (that have overshadowed research in this field) and making a cognitive rupture with them. Therefore, in this study, references, texts and unguided interviews about traditional design, were analyzed and categorized using content analysis method**.** Then, by reasoning method and based on causal relations, the extracted categories are classified into two levels that includes: 1. Meta theoretical factors and 2. Stereotypes. Then meta-theoretical factors are categorized in eight branches: 1. The conflict between tradition and modernity; 2. Biased and oriental studies; 3. Complications of the Industrial Revolution; 4. Intangible heritage and cultural identity protection policies; 5. Differentiation between domains in the academic space; 6. The dilemma of defining terms; 7. The dilemma of creatology; 8. Scientific gap in traditional design methodology. Then in the second level, three axial codes have been identified as the result of Meta theoretical factors. The core category in all these categories is the "negation of design in tradition". Therefore, in the second phase of the research, the content validity of these categories and the core of them have been discussed and it has been answered with some reasons.

Keywords: Tradition, Traditional Design, Design Methodology, Traditional Crafts, Modern, Modernity

Copyright © 2022. This open-access journal is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

How to Cite This Article:

Amraee, B. (2021). Pathology of Traditional Design Studies. *Athar*, *42*(3), 324-339.

مجلهٔ علمی اثر

شاپا: ۱۸۳۰-۲۵۳۸ دوره ۴۲ | شماره ۳ | پاییز ۱۴۰۰

مقالهٔ پژوهشی

آسیب‌شناسی مطالعات طراحی سنتی

بابک امرایی*

استادیار، دانشکدهٔ طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

اطلاعات مقاله

دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۲

پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۷

انتشار آنلاین: ۱۴۰۰/۰۹/۲۱

نویسندهٔ مسئول:

بابک امرایی

استادیار، دانشکدهٔ طراحی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

پست الکترونیک:

B.amraee@tabriziau.ac.ir

خلاصه

طراحی سنتی اصطلاحی است که بیشتر برای اشاره به ترسیم نقوش سبک‌های سنتی رایج است و به‌عنوان روش طراحی (دیزاین) پیکرهٔ محصولات و ابزارها در نظام تولید سنتی، چندان مورد پژوهش علمی نبوده است. اندک بررسی‌ها و تأملات در این باب نیز خود دچار مشکلات ناشی از پیش‌فرض‌های فرانظری، محرک‌های زمینه‌ای و مفروضات ناروا هستند. با توجه به اهمیت موضوع طراحی سنتی (در زمینهٔ شناخت صناعات و هنرهای سنتی و همچنین جنبه‌های کاربردی و آموزشی آن) لازم است پژوهش‌های گسترده‌ای به شناخت درست چیستی و چگونگی آن اختصاص یابند، اما در گام نخست، شناخت طراحی سنتی نیازمند شناسایی و گسست، از شناخت‌های سطحی و مفروضاتی است که بر پژوهش در این زمینه سایه افکنده‌اند؛ بنابراین پرسش این پژوهش این است که عوامل زمینه‌ای، فرانظری و پندارهای رایج در باب «طراحی سنتی» چه هستند؟ هدف اصلی شناسایی عوامل منحرف‌کنندهٔ پژوهش‌ها در باب طراحی سنتی است. برای نیل به این هدف سه گام طی شده است. نخست از طریق اسنادی به گردآوری اطلاعات پرداخته شده است، دوم اینکه واحدهای تحلیلی مستخرج از گردآوری اطلاعات، به روش تحلیل محتوا، تحلیل و مقوله‌بندی شدند، سوم اینکه به روش استدلالی به بحث دربارهٔ مقولات مستخرج پرداخته شده است. روش این پژوهش، توصیفی- تحلیل محتواست. برای گردآوری اطلاعات از روش اسنادی و برای تحلیل واحدهای معنایی مستخرج، از روش مقوله‌بندی در سه سطح (برگرفته از روش داده‌بنیاد) استفاده شده است. در پایان، یافته‌ها به روش استدلالی مورد بحث قرار گرفته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که پدیدهٔ کانونی در پندارهای رایج درباره طراحی سنتی، «نفی طراحی در سنت» است. این مقوله کانونی حاصل پژوهش‌های بی‌طرفانه دربارهٔ طراحی سنتی نیست، بلکه نتیجهٔ هشت گروه عوامل زمینه‌ای و فرانظری است که شناخت موضوع را مخدوش کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: سنت، طراحی سنتی، روش‌شناسی طراحی، صناعات، مدرن، مدرنیته

حق کپی رایت انتشار: این نشریه ی دارای دسترسی باز، تحت قوانین گواهینامه بین‌المللی Creative Commons Attribution 4.0 International License منتشر می‌شود که اجازه اشتراک (تکثیر و بازآرایی محتوا به هر شکل) و انطباق (بازترکیب، تغییر شکل و بازسازی بر اساس محتوا) را می‌دهد.

امرایی بابک. (۱۴۰۰). آسیب‌شناسی مطالعات طراحی سنتی. *فصلنامه علمی اثر*، ۴۲ (۳)، ۳۳۹-۳۲۴.

مقدمه

واژهٔ «طراحی سنتی» بیشتر تداعی‌گر ترسیم نقوش و تصاویر سنتی است و کمتر به معنای طراحی (دیزاین) پیکرهٔ محصولات مورد توجه بوده است، اما در همین مقدار کم نیز، پژوهش دربارهٔ چیستی و چگونگی طراحی در سنت‌های هنری و صناعی، متأثر از برخی باورها و عوامل زمینه‌ای است؛ به نحوی که این عوامل چونان حجاب و موانعی در برابر شناخت صحیح و بی‌غرض طراحی سنتی عمل می‌کنند. تأثیر این عوامل به‌قدری بوده است که با وجود اهمیت بسیار زیاد موضوع (از زوایای فرهنگی، علمی، آموزشی و اشتغال‌زایی)، پژوهشگران میلی برای ورود به چنین میدان پرچالشی ندارند و درنتیجه موضوعی با این اهمیت و ضرورت، تقریباً از محور پژوهش‌های حوزه‌های طراحی و هنر کنار گذاشته شده است. در دو سوی طیف‌های درگیر با این موضوع، طراحی‌پژوهان و صاحب‌نظران هنر (های) سنتی قرار دارند و هر دو براساس باورهای جزمی خود، تعاریف و ذهنیت‌هایی درمورد طراحی سنتی ارائه می‌کنند. طراحی‌پژوهان وجود طراحی در سنت را نفی می‌کنند یا آن را بسیار بدوی می‌دانند و سنت‌گرایان طراحی را مفهومی مدرن می‌دانند که در سنت معنا ندارد. جالب اینجاست که نتیجه هر دو سخن یکی است: بحث طراحی در سنت بلاموضوع است!

نکته اینجاست که براساس سوابق تحقیق، درواقع هیچ‌یک از این دو گروه تاکنون به پژوهش جدی دربارهٔ چیستی یا چگونگی طراحی در صناعات سنتی نپرداخته‌اند. شناخت طراحی سنتی هرگز از اهداف اصلی (حتی فرعی) پژوهش‌های روش‌شناسی طراحی نبوده است. در سمت مطالعات هنرهای سنتی نیز پژوهش‌هایی که به موضوع مصنوعات و صناعات سنتی پرداخته‌اند، بیشتر متوجه طرح بوده‌اند نه فرایند طراحی (و روش رسیدن به فرم). بیشتر این پژوهش‌ها به توصیف و تحلیل مختصات طرح سنتی، از زوایایی مانند تاریخ، حکمت، نمادشناسی، معناشناسی، ویژگی‌های صوری و مستندنگاری فنی پرداخته‌اند؛ بنابراین می‌توان گفت این جبهه‌گیری‌ها و فتواها، بیش از آنکه حاصل تحقیق باشند، به‌شکلی عمیق متأثر از برخی عوامل زمینه‌ای و پندارهای سطحی و نادرست رایج هستند؛ از این‌رو نقطهٔ آغاز پژوهش درمورد طراحی سنتی، گسستن از عوامل مخرب زمینه‌ای، فرانظری و پندارهای رایج درباره آن است. لازمهٔ گسست از عوامل و پندارهای یادشده این است که آنها شناسایی شوند؛ بنابراین مسئلهٔ این پژوهش این است که عوامل زمینه‌ای، فرانظری و پندارهای رایج در باب «طراحی سنتی» چه هستند؟ هدف اصلی از طرح این پرسش شناسایی عوامل منحرف‌کنندهٔ پژوهش‌ها در باب طراحی سنتی است. در طول این مقاله فهرستی از عوامل در دو گروه معرفی می‌شوند و (به‌عنوان هدف فرعی) روایی محتوایی آنها با استدلال‌هایی مورد بحث قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

طراحی سنتی (نه به‌عنوان ترسیم نقوش دوبعدی، بلکه به‌عنوان دیزاین محصولات)، بسیار کم مورد پژوهش علمی بوده است. از جمله موارد معدود پژوهش‌های مشابه، در داخل کشور می‌توان به رساله دکتری پردیس بهمنی با عنوان «مبانی طراحی و شکل‌گیری اشیاء در دورهٔ اسلامی» اشاره کرد (Bahmani, 2014)، اما آن رساله، از نظر اهداف، روش، نمونه‌های مورد بررسی و راهبرد، با پژوهش حاضر تفاوت‌های اساسی دارد. رسالهٔ دکتری شهریار پیروز رام با عنوان «مبانی خلاقیت در هنر سنتی» نیز به موضوع این پژوهش نزدیک است (Pirooz Raam, 2014)، اما آن پژوهش بر خلاقیت و هنر سنتی تمرکز دارد و مقید به چهارچوب نظری «سنت‌گرایی» است؛ بنابراین با پژوهش حاضر هم‌پوشانی ندارد. در منابع خارجی نیز مواردی وجود دارند که به بررسی روش طراحی سنتی می‌پردازند. مهم‌ترین این موارد کتاب «یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم» نوشته کریستوفر الکساندر است، اما در ادامه مقاله تشریح خواهد شد که این کتاب نه‌تنها به شناخت موضوع کمک نکرده، بلکه یکی از منابع اخلال در فهم موضوع بوده است؛ بنابراین تاکنون پژوهشی که به‌طور متمرکز به آسیب‌شناسی فراتحلیلی پژوهش طراحی سنتی پرداخته باشد، انجام نشده است.

روش بررسی

از آنجا که این پژوهش به بررسی آرا و نظریات در باب طراحی سنتی می‌پردازد، یک پژوهش فراتحلیلی است. در بخش گردآوری اطلاعات این پژوهش از روش‌های اسنادی و همچنین مصاحبه‌های بی‌رهنمون استفاده شده است. برای تحلیل اطلاعات از روش تحقیق توصیفی «تحلیل محتوا» استفاده شده است. واحدهای تحلیلی مستخرج، به روش داده‌بنیاد در سه مرحلهٔ مقوله‌بندی (باز، محوری و کانونی) شده‌اند. سپس، مقولات مستخرج (به‌عنوان یافته‌های تحقیق)، به روش استدلالی، براساس روابط علی در دو سطح دسته‌بندی شده‌اند. در بحث نهایی پژوهش، روایی محتوایی مقولات مستخرج مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

یافته‌های تحقیق

همان‌گونه که اشاره شد، در این پژوهش واحدهای محتوایی مستخرج از موارد مطالعاتی، در سه مرتبه مقوله‌بندی شدند. سپس مقولات کانونی به‌دست‌آمده براساس روابط علی در دو سطح دسته‌بندی شدند که عبارت‌اند از:

۱. عوامل فرانظری و زمینه‌ای
۲. پندارهای رایج

گروه دوم معلول گروه نخست است و تحت آن افق‌های شناختی و نیروهای زمینه‌ای شکل گرفته‌اند. در ادامه این دو گروه معرفی می‌شوند:

عوامل فرانظری و زمینه‌ای

بیشتر محتواها درباره طراحی سنتی، کاملاً تحت تأثیر ذهنیت‌ها، محرک‌های زمینه‌ای و موضع‌گیری‌های کلی‌تر در باب مسائل اجتماعی، فرهنگی و هنری هستند؛ بنابراین برای اصلاح شناخت خود از طراحی سنتی، نیازمند آگاهی و اصلاح این عوامل پیشینی هستیم. براساس یافته‌های پژوهش، این هشت مقولهٔ اصلی (کانونی)، به‌عنوان منشأها و زمینه‌های شناخت (درواقع عدم شناخت) ما از طراحی سنتی شناسایی شده‌اند:

۱. تقابل سنت و مدرنیته
۲. مطالعات جهت‌دار و شرق‌شناسی‌زده
۳. عوارض انقلاب صنعتی
٤. سیاست‌های حفظ میراث ناملموس و هویت فرهنگی
٥. تمایزیابی میان حوزه‌ها در فضای دانشگاهی
٦. چالش‌های تعریف واژگان
۷. مسئلهٔ شناخت خلاقیت
۸. خلأ علمی در روش‌شناسی طراحی سنتی

تقابل سنت و مدرنیته

تقابل سنت و مدرنیسم نخستین محتوایی است که بر کلیت فضای ذهنی پژوهش‌ها سایه افکنده است. در وضعیت اجتماعی مدرنیسم، دانش دیگر در امتداد نظام انتقال و تکامل قرار نداشت، بلکه در گفتمان مدرنیسم (با شاکلهٔ معرفتی و هنجاری دگرگونه‌ای)، حکمت و جهان‌بینی پیشین و حوزه‌های مرتبط با آنها در هر بخش، زیرعنوان «سنتی» قرار گرفتند. سپس کلیت فکری و فرهنگی نظام‌های سنتی، در یک تقابل دوقطبی در مقابل قطب مثبت (مدرنیسم) محکوم به همهٔ صفات منفی شدند. همان‌گونه که داداشی، در باب حکمت خالده می‌گوید: «دنیای مدرن اگر توجهی نیز به حکمت خالده می‌کند، این توجه را به معیارها و مقیاس‌های خود تقلیل داده است و حکمت خالده را فلسفه‌ای ایدئولوژیک با اصول موضوعه‌ای پیچیده و غیرعلمی یا متناقض‌نما معرفی می‌کند» (Dadashi, 2008).

مدرنیسم تنها سنت‌های اروپایی را تحت تأثیر قرار نداد. همان‌گونه که آشوری می‌گوید، مدرنیسم با تفوق مادی که در نتیجهٔ پیروزی‌هایش در زمینهٔ علم و تکنیک به دست آورد، جانشین تمام مفاهیم و مقولات بنیادی تمدن‌های کهن شد. جهان امروز یکسره جهانی است «غرب‌زده» و بشریت امروز در حوزهٔ تاریخی تمدن غرب مدرن زندگی می‌کند (Ashurie, 2002). تقابل سنت و مدرنیسم تنها حاصل گفتمان مدرن نیست. از دوران رنسانس، نهادهای فرهنگی جهان سنتی نیز (با اقتدارگرایی) نسبت به تحولات در حال وقوع، سر ستیز داشتند. در طول قرن نوزدهم، انقلاب صنعتی و انقلاب‌ها در همهٔ

ساختارهای اجتماعی اجتناب‌ناپذیر می‌نمودند و سبک زندگی در اروپا، با سرعتی بیش از آستانه تحمل نسل‌ها، دگرگون می‌شد و این سبب اضطراب‌های اجتماعی و نسلی می‌شد. از دیگر سو، مدرنیسم و به‌ویژه هنر مدرن، با روحیهٔ نخبه‌گرای خود، از همان ابتدا در برقراری ارتباط با تودهٔ مردم دچار ضعف بود (Amraee, 2013). شک به جهان فکری ایمان ستیز و ناپایدار مدرنیسم و ترس از آیندهٔ جهان ماشینی سبب شد که از اواسط قرن نوزدهم افراد و جریان‌هایی با شور فراوان به تبلیغ علیه مدرنیسم بپردازند. در آن بازهٔ زمانی، از ژان ژاک روسو تا هگل، مارکس، نیچه، کشیشان، داستان‌نویسان، انجمن‌های فرهیختگان، احزاب و اشخاص سیاسی بسیاری به مدرنیسم می‌تاختند (درواقع به نظر می‌رسد مخالفان مدرنیسم خیلی بیشتر از موافقان آن بوده‌اند). در حوزهٔ طراحی و صناعات، مبلغان اندیشهٔ تجددستیز کسانی چون «جان راسکین»[1]، «ویلیام موریس»[2]، گروه «اخوب پیشا رافائل»[3] و جریان «هنر و پیشه»[4] بودند (Hauffe, 1995). شهرت و اعتبار عمومی ویلیام موریس و جان راسکین و تورهای سخنرانی آنها در سراسر اروپا، نشانگر پایگاه قوی این جریان در میان مردم و نخبگان هنر، طراحی و معماری است. با وجود این آنها بیشتر یک موج منتقد و دلواپس بودند که هیچ برنامهٔ جایگزینی برای چالش‌های دنیای تازه نداشتند. این پیشگامان دلواپس، گفتمان تجددستیز را در بطن حوزه‌های طراحی و هنر نهادینه کردند، به دوگانهٔ سنت - مدرنیته دامن زدند و این ذهنیت را ایجاد کردند که کلیت فرهنگی سنتی قادر به سازش با دنیای جدید نیست؛ البته باید تأکید شود که حمایت (نظری و در عین حال متناقض) تودهٔ مردم از جریان تجددستیز، از همان ابتدا رهبران و مبلغان این جریان را به سمت مباحثهٔ اقناعی و کلامی سوق داد؛ درنتیجه این دوگانه بیش از آنکه حاصل ارزیابی‌های ژرف اندیشمندان باشد، بر امواج احساسات و خطابه‌های مبلغان و هواداران دو طرف پیش رفته است.

مطالعات جهت‌دار و شرق‌شناسی‌زده

مدرنیته با کشف سرزمین‌های جدید و استعمار همراه بود. از قرن نوزدهم، نیاز به شناسایی سرزمین‌های فتح‌شده و مردمان آنها، دانش مردم‌نگاری، مردم‌شناسی و شرق‌شناسی (به معنای مطالعهٔ همهٔ جوامع غیراروپایی) را رواج داد. شرق‌شناسی از همان ابتدا مضمون و اغراض خاصی پیدا کرد. ادوارد سعید نشان داده است که «شرق‌شناسی عبارت از نوعی سبک غربی در رابطه با ایجاد سلطه، تجدید ساختار، داشتن آمریت و اقتدار بر شرق است» (Said, 1998). گفتمان پیچیدهٔ شرق‌شناسی، همهٔ ابعاد فرهنگ‌های هدف را خوار، بی‌ارزش یا ابتدایی می‌بیند؛ به عبارت دیگر شرق‌شناسی، سنت‌های ملت‌ها را بی‌ارزش و بدوی می‌داند. در ضمن سعید به این نکته نیز توجه دارد که «شرق‌شناسی عبارت از نوعی سبک فکری است که بر مبنای یک تمایز بودشناختی و معرفت‌شناختی بین «شرق» و (غالب موارد) غرب قرار دارد» (Said, 1998)؛ یعنی غرب خود را از طریق قیاس و تمایز خود با شرق شناسایی می‌کند. این نظر را می‌توان به این تعمیم داد که غرب متجدد، در یک فرایند دیگرستیزی، حتی سنت‌های اروپایی را که پیش از مدرنیسم رواج داشته و دارند نیز به‌مثابه «دیگری» می‌دانسته و می‌داند. اینجا یک نکتهٔ ظریف وجود دارد. امروزه پژوهشگران در جوامع غیر غربی، سعی می‌کنند نسبت به مسئلهٔ شرق‌شناسی‌زدگی، هشیار باشند، اما این هشیاری (در بحث حاضر) به برخی آسیب‌ها می‌انجامد؛ از جمله اینکه گاهی به یک غرض در پژوهش تبدیل می‌شود. به این معنا که پژوهشگر تنها در پی توصیف شکوه و کمالات هنر یا علم و فرهنگ، در تاریخ سرزمینش برمی‌آید. در این حالت دیگر پژوهشگر به‌دنبال یافتن حقیقت نیست، بلکه به‌دنبال نشان‌دادن یک اسطوره از «عصر زرین»[5] گذشته است. با استناد به ستاری، اسطوره عصر زرین، جست‌وجوی گذشته شکوفان و درخشان ملت، پس از سقوط به ورطهٔ رنج و مرارت است (Satari, 1997).

---

1. John Ruskin 1819-1900
2. William Morris 1834-1896
3. Pre-Raphaelite Brotherhood
4. Art and Crafts

5. اسطورهٔ عصر طلایی به‌مثابهٔ یک سیاست فرهنگی برای تحریک جوامعی است که گذشتهٔ تمدنی بزرگی دارند.

جالب اینجاست که در این رویکرد، پژوهشگر ناخواسته پیشرفت‌های دوران شکوهمند موردنظر را براساس معیارهای پیشرفت غربی نشان می‌دهد، نه معیارهای همان تمدن (و سنتی) که از آن دم می‌زند؛ یعنی گفتمانی بر این پژوهش‌ها تسلط یافته است که در آن پژوهشگران می‌کوشند نشان دهند که تمدن آنها نیز از معیارهای غربی قابل‌قبولی برخوردار است. در موضوع این پژوهش، این مسئله به شکل تأکید بر نبوغ هنرمند بومی و منابع متعالی هنر بومی بروز می‌یابد. در این حالت جایی برای نگاه‌های واقع‌بینانه به طراحی سنتی باقی نمی‌ماند. آسیب دیگر این است که موضوع سنت تنها به‌مثابهٔ یک مسئلهٔ تقابل فرهنگی شرق و غرب پنداشته می‌شود. در چنین وضعیتی سنت به‌عنوان یک روش بنیادی ذهن انسان‌ها و یک سازوکار بنیادی فرهنگ (چه شرقی و چه غربی) دیده نمی‌شود. سنت یک وضعیت اجتماعی وابسته به زمان و مکان پنداشته می‌شود، نه یک روش فکری. این پیش‌فرض هم مغایر واقعیت سنت و طراحی سنتی است.

عوارض انقلاب صنعتی

جهش صنعت ماشینی که اصطلاحاً به آن «انقلاب صنعتی» می‌گویند، حاصل یک دورهٔ بطنی چند صد ساله است که از دوران رنسانس آغاز شده بود، اما واژهٔ «انقلاب» آن دورهٔ تغییر و تطبیق یا «فرادهش» را کتمان می‌کند. گویا یک انقلاب یا انفجار، همه‌چیز را کاملاً دگرگون کرده است و بشریت از نظر توانمندی‌ها و روش‌های ساخت و تولید در وضعیت کاملاً بدیع و جدیدی قرار گرفته است. تفاوت ظاهری این وضعیت‌ها به‌قدری است که این ذهنیت عمومی شکل گرفت که صنعت و تولید سنتی (و به‌تبع آن طراحی در صنعت و سنت) با یکدیگر تفاوت ماهیتی دارند. مهم‌تر اینکه سنت، طراحی نداشته است و اگر داشته، طراحی سنتی بسیار ابتدایی بوده است و امروزه دیگر کارایی ندارد (Alexander, 1964; Jones, 1992; Lawson, 1980)، اما چرا چنین ذهنیتی شکل گرفت؟ چند قرن توسعهٔ زیرساخت‌های مدرن، در اواسط قرن نوزدهم به رشد تصاعدی صنعت منجر شد. جهش‌های صنعتی در سه حوزه قابل طبقه‌بندی هستند:

ساخت مایه‌های جدید: از قرن نوزدهم به‌طور پیوسته و روزافزون بخشی از نوآوری‌های صنعتی به مواد و ساخت مایه‌ها مربوط بوده است. نه‌تنها ساخت مایه‌هایی چون سیمان، آلومینیم و پلاستیک‌ها، بلکه حتی ساخت مایه‌های قدیمی چون فولاد و شیشه نیز با حجم، کیفیت، قیمت و اشکال جدیدی ارائه شدند.

روش‌های تولید جدید: بخش دیگری از توسعهٔ تصاعدی صنعت به توسعهٔ روش‌های تولید مربوط است. روش‌های تولید جدید در کنار ساخت مایه‌های جدید، امکانات فرمی تازه‌ای در اختیار طراحان قرار می‌دادند که سبب می‌شد آنها به سمت تجربه‌های فرمی تازه سوق یابند.

مسئله‌های جدید: در دورهٔ جهش صنعتی، طراحان تنها با مسئلهٔ مصالح و روش‌های جدید ساخت و تولید مواجه نبودند، بلکه یک چالش مهم دیگر این بود که در این دوران، به‌طور روزافزون محصولات تازه‌ای نیز رواج می‌یافتند که با سوابق قبلی فاصلهٔ بسیاری داشتند؛ برای مثال لوازم برقی مانند جاروبرقی، رادیو و تلفن طراحان را با پدیدهٔ جدیدی مواجه می‌کردند که یا نمونه مشابه نداشتند یا نمونهٔ مشابه ساختار فرمی-کارکردی بسیار متفاوتی داشتند. در عمل، وقتی تولیدکنندگان سعی کردند محصولات پیشین یا محصولات جدید را با همان زبان‌های فرمی و طرح، ولی با مصالح و روش‌های جدید تولید کنند، نتایج بسیار نامطلوبی به دست آمد. محصولات سنتی‌نما، دکورشده، «تاریخ‌گرا»[1] و «گزینش‌گرای»[2] به نمایش درآمده در نمایشگاه «قصر بلور» در سال ۱۸۵۱، نمایانگر همین بحران زیباشناختی بودند (Heskett, 1985). ادامهٔ این داستان، به تاریخ طراحی صنعتی می‌انجامد که در آن طراحی چونان یک حرفهٔ کاملاً مدرن پدیدار می‌شود و طراحان و معماران، چونان نوابغی ظاهر می‌شوند و زبان‌های فرمی جدیدی را خلق می‌کنند. ظهور پدیدهٔ «طراحی» به‌عنوان یک شغل، به‌ویژه پس از جنگ جهانی نخست روی می‌دهد؛ دورانی که مردم اروپا ساختارهای سنتی

[1]. Historicism

[2]. Eclecticism

پیشین را عامل بدبختی‌های جنگ می‌دانستند و نسبت به مدرنیسم خوش‌بین بودند. این پدیدهٔ نوظهور که با ساخت مایه‌ها، فنون تولید و موضوعات جدید همراه بود، در ظاهر آن‌قدر جدید و متفاوت بود که به این پندار انجامید که ماهیت طراحی در سنت و صنعت بسیار متفاوت است؛ به عبارتی طراحی یک حرفه و کنش مدرن، فردی و اومانیستی است.

سیاست‌های حفظ میراث ناملموس و هویت ملی

از دورهٔ رنسانس، در طول یک تحول ژرف و طولانی در زیرساخت‌های اجتماعی، صناعاتی مانند نقاشی و سنگ‌تراشی (مجسمه‌سازی) از اصناف پیشه‌وری جدا شدند و به مقام «هنر» ارتقا یافتند (Adams, 1996). طی چند قرن بعدی، در یک مکانیسم اجتماعی پیچیده، برخی دیگر از صنایع نیز ارتقای اجتماعی نسبی را تجربه کردند. این گروه دوم به مقام هنرمند نرسیدند، اما در جامعه با عنوان «هنرور»[1] شناخته می‌شدند که ارزش اجتماعی آن بالاتر از پیشه‌ور بود، ولی در عین حال میان آنها و هنرمندان، یک شکاف اجتماعی نامرئی اما جدی وجود داشت (Inglis & Hughson, 2016). با جهش تولید صنعتی در قرن نوزدهم، در بازهٔ زمانی بسیار کوتاهی، روش‌های جدید تولید، جای روش‌های پیشین را گرفتند. گرچه این اتفاق با حسرت و دل‌تنگی برای روزگاران از دست رفته همراه بود، رواج صنعت اجتناب‌ناپذیر بود. تلاش‌های کسانی چون ویلیام موریس، برای احیای نظام کار سنتی و رقابت با صنعت، شکست خورد و به همگان نشان داد که دیگر آن دوران گذشته است، اما چنین جنبش‌هایی یک دستاورد مهم داشتند؛ اینکه میراث فرهنگی تنها به عتیقه‌ها و آثار نفیس محدود نیست، بلکه صناعات، فنون و روش‌های تولید سنتی نیز باید به‌مثابه بخشی از میراث فرهنگی حفظ شوند. این ضرورت سبب شد که به‌طور روزافزونی دولت‌ها و ملت‌ها برای حفظ میراث ناملموس تلاش کنند. در نتیجهٔ این روند طی چند دهه، شماری از صناعات و فنون ساخت (به‌عنوان بخش مهمی از میراث ناملموس) به «هنرهای سنتی»[2] مورد حفاظت تبدیل شدند و هنرورها (و حتی برخی دیگر از اصناف صنعتگران) نیز این فرصت را یافتند که از شکاف نامرئی عبور کنند و به مقام «استاد هنرمند» دست یابند و درنتیجه از حمایت‌های دولتی برخوردار شوند.

برنامه‌های حفظ میراث ناملموس بی‌شک لازم و ضروری بوده‌اند، اما نقدهای زیادی نیز بر آنها وارد است. در ارتباط با بحث این پژوهش می‌توان به این اشاره کرد که حمایت‌های دولتی به ایجاد فضای گلخانه‌ای منجر شد. در فضای گلخانه‌ای، صناعات با شتاب بیشتری، از زمینهٔ اجتماعی جدا شدند. هنر پنداری صناعات، در ابعاد آموزشی و پژوهشی نیز آسیب‌های زیادی به بار آورده است. پژوهش صناعات به‌مثابهٔ گونه‌های هنری، جای چندانی برای بحث طراحی باقی نمی‌گذارد. دیگر اینکه سیاست‌های حفظ میراث ناملموس و هنرهای سنتی، این بدبینی را در ناخودآگاه جامعه شکل داده‌اند که طراحی سنتی تنها حاصل تکرار فرم است. سیاست‌های حفظ هویت ملی، مکمل این ماجرا هستند. تغییر ساختار اجتماعی «از صناعات به هنرهای سنتی» مقارن بوده است با تشکیل ملت‌ها و تلاش آنها برای ایجاد «هویت ملی». با استناد به جلال ستاری، هویت ملی لزوماً منطبق با هویت فرهنگی نیست و به‌ویژه در مراحل ابتدایی (همین دوران موردنظر ما) این هویت بیشتر سیاسی و ایدئولوژیک بوده است (Satari, 2001). صناعات برای برساختن این هویت بسیار کارآمد هستند؛ زیرا جنبهٔ فرهنگی نیرومندی دارند؛ پس تبدیل صناعات به هنر، با اغراض سیاسی و ایدئولوژیک همراه بوده است. در طول قرن بیستم، ملل غیر اروپایی به حفظ (به عبارتی ایجاد) هویت ملی و فرهنگی خود حساسیت بیشتری یافته‌اند. این حساسیت به دو شکل شناخت طراحی سنتی را تحدید و تهدید می‌کند. نخست از زاویهٔ «ستیز فرهنگی» و دوم از زاویهٔ «فرمالیسم سنتی‌نما».

ستیز فرهنگی: فرهنگ غربی با تکیه بر برتری صنعتی خود فرهنگ‌های دیگر را به سمت نابودی و بی‌هویتی سوق می‌دهد. در مقابل فرهنگ‌های مورد تهاجم به دفاع نظری از خود می‌پردازند. در این فرایند، نه‌تنها فرهنگ مهاجم، بلکه حتی فناوری هم به‌عنوان ابزار توسعهٔ فرهنگ غرب، از طرف فرهنگ آسیب‌دیده متهم و نفرین می‌شود. این وضعیت در بعد اجتماعی

[1]. Artisan

[2]. Traditional Arts

به ستیز انسان‌ها و فرهنگ‌ها می‌انجامد و مصداق آن چیزی است که آنتونی گیدنز به آن «تعارض»[1] اجتماعی می‌گوید (Giddens, 1984). در بعد طراحی، بدبینی به فناوری، به این پندار می‌انجامد که سنت (به‌عنوان هستهٔ هویت فرهنگی) در تضاد با فناوری است.

فرمالیسم سنتی نما: نگرانی‌های هویتی به پشتیبانی از فرهنگ و سنت جامعه می‌انجامد که کار نیکویی است، اما وقتی تمام و کمال و زیرساختی نباشد، به «تاریخ‌گرایی»، «گزینش‌گرایی» و وانمودن ظاهر تاریخی سنت منجر می‌شود؛ درنتیجه سنت از سازوکارهای سازندهٔ خود تهی و به فرم‌های ایستایی تبدیل می‌شود که باید در نمای ساختمان‌ها یا محصولات تکرار شوند. بسیاری از حرکاتی که به اسم سنت‌گرایی انجام شده‌اند، درواقع «سنت‌نمایی» بوده‌اند. راهکار نادرست سنت‌نمایی، به اعتبار اجتماعی سنت‌گرایی، آسیب بسیاری زده است. سنت‌نمایی طراحی سنتی را در حد نقوش تزئینی دوبعدی کوچک می‌کند و پژوهش‌های فراتر از آن را بی‌معنا نشان می‌دهد. سنت‌نمایی حتی می‌تواند نتایج معکوس داشته باشد و به انزجار عموم از فرم‌های میراث فرهنگی منجر شود.

تمایزیابی میان حوزه‌ها در فضای دانشگاهی

خود مراکز دانشگاهی یکی از سرچشمه‌های ابهام و پیش‌داوری در باب پژوهش طراحی سنتی هستند. عیسی حجت در بحث چالش‌های آموزش معماری معاصر ایران، با تأکید بر موضوع سنت، به سرگردانی آموزش‌ها در میان روش‌ها و مبانی فکری متفاوت (از سنتی تا مدرن) اشاره می‌کند. وی چهار رویکرد را در آموزش‌ها نام برده است: ۱. آموزش خودباور (خواستار بازگشت به ارزش‌ها و روش‌های سنتی است)، ۲. آموزش خودباخته (بینش و روش سنتی را پایان‌یافته می‌داند)، ۳. آموزش توافقی (مایل است تلفیقی از دو روش داشته باشد) و ۴. آموزش کاربردی (به آموزش صرفاً مهارتی تأکید دارد). «حاصل این بی‌فرجامی و کثرت‌زدگی در آموزش معماری امروز ایران، دانش‌آموختگانی است سرگردان در گستره‌ای از باورها و ناباوری‌ها و دل‌بستگی‌ها و دل‌زدگی‌ها و بناهایی که این سرگشتگی را با سنگ و سیمان و شیشه بر چهرهٔ ما نقش می‌زنند» (Hojjat, 2012). این بحران تنها در آموزش و پژوهش دانشگاهی معماری نیست. مجیدی نیز نشان می‌دهد که دربارهٔ رابطهٔ طراحی صنعتی و صنایع دستی سه دیدگاه رواج دارد: «یکی بر تعامل میان این دو رشته نظر دارد، یکی ناظر بر تداوم میان آنهاست و سرانجام یکی بر تمایز آنها تأکید می‌کند» (Majidi, 2017). به عبارتی همهٔ حوزه‌های مرتبط با طراحی سنتی، درگیر این سرگردانی هستند، اگرچه در برخی موارد با تکیه بر حمایت گلخانه‌ای و سنت‌نمایی، به مسکن سکرآوری دست یافته‌اند.

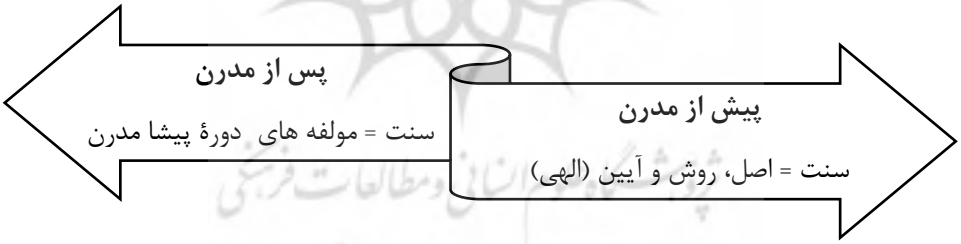
برحسب تجربه می‌شود ادعا کرد که فضای عمومی دانشکده‌های مرتبط، به نتایج خلأ علمی در شناخت روش طراحی سنتی پی برده‌اند، اما آنها نیز به‌دلیل گرفتاری در هزارتوی ذهنیت‌ها و فرانظریه‌های ناروا و غفلت از ماهیت طراحی، کمکی به پژوهش درباب شناخت طراحی سنتی نکرده‌اند. چالش پژوهشی دیگری که دانشگاه‌ها متهم ردیف اول آن هستند، تمایزیابی میان حوزه‌هاست. در طول قرن بیستم و به‌ویژه پس از جنگ جهانی نخست، آموزش طراحی و صناعات طی چند مرحله به دانشگاه‌ها راه یافت. در باهاوس مدرسهٔ هنر و صنایع وایمار و آکادمی هنرهای زیبای وایمار ادغام شدند (Whilford, 2006) و یک آموزش نیمه‌مدرن جای آموزش سنتی را گرفت، اما همچنان یک فضای بینارشته‌ای در باهاوس برقرار بود. پس از جنگ جهانی دوم و به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰، به‌طور روزافزونی دوره‌های آموزش دانشگاهی طراحی و هنرهای سنتی افزایش یافتند. در تمام این مدت پیشرفت نظام آموزشی با تمایزیابی میان حوزه‌ها همراه بوده است. در مراحل ابتدایی، رشته‌های سنتی از رشته‌های مدرن جدا شدند. صناعات نسل پیشین، به حوزهٔ هنرهای سنتی واگذار شدند و طراحی، به حوزهٔ حرفه‌های مدرن داده شد. در مرحلهٔ بعد، حتی خود صناعات نیز براساس معیارهایی تجزیه و تخصصی شدند. معمولاً مادهٔ کار، معیار این تجزیه بوده است؛ مثلاً صناعات سفال، چوب یا

[1]. contradiction

فلز. با استناد به مجیدی در فضای دانشگاهی رشته‌های طراحی صنعتی و صنایع دستی (در ایران)، ارتباط بینارشته‌ای، سطحی و بسیار محدود است (Majidi, 2017). دلیل این جدایی این است که ساختارهای دانشگاهی مایل به تشکیل گروه‌های آموزشی مستقل هستند و این گروه‌ها، در کنار یکدیگر، در درون دانشگاه، ولی به‌مثابهٔ جزیره‌هایی قرنطینه‌شده، دانشجویان خود را آموزش می‌دهند. در چنین فضایی یک مبحث بینارشته‌ای مانند «طراحی سنتی» جای رشد ندارد.

چالش‌های تعریف واژگان

در واژه‌نامه‌ها این معانی برای سنت ذکر شده است: آداب، آیین، قانون، رسم، روش، مذهب، سیره، ایستار و تقلید (Vajehyab, 2018). طیف معانی این واژه، در بافت زبان و به‌ویژه در بافت گفتمان‌های مختلف، بار معنایی مثبت یا منفی نیز می‌یابد. همان‌گونه که حجت می‌گوید: «در مواردی اطلاق صفت سنتی به‌منظور تمجید و تأیید و نشانهٔ بار ارزشی و تلقی مثبت و مبین اصالت و ارجمندی اثر است و گاه این اطلاق دارای بار منفی و مبین کهنگی، ناکارآمدی و نارسایی خواهد بود» (Hojjat, 2012). درواقع متونی که از زاویهٔ مدرنیسم به سنت می‌نگرند، بسیار پرتعدادتر هستند و آنها بار معنایی منفی را رواج می‌دهند. به گفتهٔ فغفوری «بسیاری این واژه را به معنای متعارف جامعه‌شناسانه یا انسان‌شناسانهٔ آن یعنی مجموعه‌ای از آداب و رسوم، باورها و رفتارهایی که ریشه در فرهنگ گذشته دارد و گذشته‌نگر است تعبیر می‌کنند» (Faghfouri, 2008). از طرفی تجربهٔ پیشرفت و برتری مادی مدرنیسم سبب شده است تا عامهٔ مردم نیز واژهٔ سنت را در ارتباط با واپس‌ماندگی و واپس‌نگری بدانند. در میان مردم این واژه در بهترین حالت برای موضوعاتی که کارکرد یادمانی داشتند رواج یافت. موضوعاتی مانند پوشاک، نقوش و غذاهای محلی.[1] به این ترتیب واژهٔ «سنت» که تا این زمان بر معنی «اصل، روش و آیین» دلالت می‌کرد، یک معنای جدید یافته است که همان دلالت بر مؤلفه‌های نظام پیشامدرن (با بار معنایی منفی) است (شکل ۱).



شکل ۱. تغییر معنای سنت، پیش از مدرن و پس از مدرن
منبع: نگارنده

معنای سنت هنگام مترادف‌سازی آن با واژهٔ Tradition در زبان انگلیسی نیز چالش‌های خاص خود را دارد؛ زیرا این دو تفاوت‌های مهمی با هم دارند. واژهٔ سنت در متون اسلامی و فارسی، واژهٔ مهم و پرتکراری بوده و هست. این واژه در بافت دینی، به معانی «دین وحیانی، اسلام، سیرهٔ پیامبر اکرم و روش الهی» دلالت می‌کند، اما تردیشن دلالت‌های ضمنی دیگری دارد. «واژهٔ تراديسيون از ریشهٔ Tradere لاتین به معنای فرادادن و انتقال دادن است» (Radin, 2002). البته این انتقال متضمن انتقال یک داوری ارزشی است که از مجرای بیان نمادین در آن نقش مهمی دارد و درنهایت به هماهنگ‌سازی وجدان گروهی و وحدت‌بخشی به جامعه می‌انجامد (Radin, 2002). در برخی منابع برای پرهیز از

[1]. جالب اینجاست که در بیشتر موارد (مثلاً در موردی مانند پوشاک) تصویر امروزی با واقعیت آنچه در گذشته رواج داشته، متفاوت و گاهی مغایر است.

اختلاط معانی و حفظ دلالت دقیق واژهٔ سنت، برای ترجمهٔ تردیشن از واژهٔ «فرادهش» استفاده کرده‌اند، اما واژهٔ فرادهش رواج نیافته است.

کِنِت اُلدمِدو با نشان‌دادن چهاردلالت برای واژهٔ سنت، به چالش تعریف سنت یک پاسخ پذیرفتنی داده است. وی چهار دلالت برای واژهٔ سنت آورده است: «سنت (Tradition) یعنی حکمت نخستین و ازلی یا حقیقت تغییرناپذیر و بی‌صورت، سنت (Tradition)[1] یعنی تجسم صوری حقیقت در هیئت اسطوره‌ای یا دینی خاصی که در خلال زمان منتقل شده است، یا وسیله و محمل انتقال این تجسم صوری، یا خود جریان انتقال» (Oldmeadow, 2010). الدمدو در ادامه تأکید می‌کند که سه معنای بعدی سنت در ارتباط با همان معنای نخست آن و «ذات فوق صوری» آن هستند. به این ترتیب معانی سنت اگرچه با گذر زمان در ارتباط هستند، براساس پژوهش تداوم تاریخی نمی‌توان آنها را بررسی کرد (Oldmeadow, 2010). با تکیه بر این تفکیک معنایی می‌توان گفت اصطلاح طرح سنتی، به معنای سوم پیوسته است و موضوع طراحی سنتی، به معنای چهارم، می‌پردازد و چگونگی انتقال و ارتقای طرح سنتی در چارچوب حکمی و معنایی (سنت مربوط) را بررسی می‌کند. چنین تعاریف و توضیحات دقیق و موشکافانه‌ای از مفهوم سنت می‌توانند به‌خوبی کارگشا باشند، اما مجامع علمی و آموزشی همچنان دچار برداشت‌های متکثر و ناروا از واژهٔ سنت هستند. این سوءتعبیرها عامل دیگری برای مهجورماندن بحث طراحی سنتی بوده‌اند. مشکل تعریف واژگان آنجایی دوچندان می‌شود که به ابهامات خود واژهٔ «طراحی» نیز توجه کنیم. در زبان فارسی طراحی هم برای Design و هم برای Drawing, Sketching و Drafting به کار می‌رود. در جوامع هنری واژهٔ «طراحی سنتی» اغلب یادآور ترسیم نقوش تزئینی است. خود همین نکته نشان می‌دهد که جای پژوهش و پس از آن آموزش، در حوزهٔ طراحی سنتی به معنای دیزاین تا چه اندازه خالی است.

مسئلهٔ شناخت خلاقیت

خلاقیت یک فرامفهوم[2] است که نوع تعریف آن می‌تواند همه شناخت‌ها و تعاریف بعدی از مفاهیم طراحی و هنر را تحت تأثیر قرار دهد. در طول تاریخ، این فرامفهوم، در مکاتب متنوعی (با واژگان وسیعی) مورد تأمل و پژوهش بوده است. خروجی این اندیشه‌ها و پژوهش‌ها، طیف گسترده‌ای از نظریات درباب چیستی خلاقیت است که برخی از آنها به شکل یک معلوم کلی و حتی پارادایم شناختی درآمده‌اند (Amraee et al., 2021). هنوز در حوزه‌های عمومی هنر، نظریات موسوم به «فلسفهٔ هنر رمانتیک» رواج تام دارند. حتی مردم عادی نیز معمولاً تصویر و تصوری رمانتیک از هنر و خلاقیت دارند. در ارتباط با طراحی سنتی، در مجامع تخصصی (به‌ویژه در ایران)، نظریات مکتب سنت‌گرایی نیز مهم و مورد توجه هستند. درنهایت اینکه به‌تازگی، رویکرد سومی هم در حوزه‌های گوناگون (و با نام‌های متنوع شکل گرفته است) که خلاقیت را نوعی کنش ذهنی نشان می‌دهد. کنشی عام که در سازوکارهای پیچیده ذهنی (با تأکید بر پیش‌داشته‌ها و الگوهای ادراکی) شکل می‌گیرد (Weisberg, 1993)، اما تاکنون موضوع طراحی سنتی با چنین چارچوب نظری مورد پژوهش قرار نگرفته است. هر پژوهشی در حوزه‌های هنر و طراحی تحت پارادایمی از شناخت خلاقیت قرار دارد و هر پژوهشگری (خواه‌ناخواه) وابسته به یک افق شناخت خلاقیت است. نه‌تنها پژوهشگران، بلکه فعالان حرفه‌ای و حتی شاگردان و هنرجویان نیز دارای ذهنیت‌هایی درمورد خلاقیت هستند. این ذهنیت‌ها به هنجارهای ذهنی‌ای شکل می‌دهند که کل کار پژوهشگر یا هنرمند و طراح را تحت تأثیر قرار داده و هدایت می‌کنند، اما بیشتر افراد و حتی پژوهشگران از این نکته غافل هستند. نبود آگاهی پارادایمی در باب خلاقیت، بر شناخت طراحی سنتی اثر کاملاً مخربی داشته است. بخش مهمی از دعواهای دو طرف از اختلاف تعاریف ایشان از خلاقیت ناشی می‌شود. در بخش دوم به شماری از نتایج شناخت غلط از خلاقیت پرداخته می‌شود.

[1]. الدمدو سنت به معنای نخست را با حرف اول بزرگ و سایر سنت‌ها را با حرف اول کوچک نوشته است؛ یعنی نخستین دلالت سنت، یا حالت معرفهٔ آن همان معنای نخست است.

[2]. Meta – concept

خلأ علمی در روش‌شناسی طراحی سنتی

گفته شد موضوع طراحی سنتی در بین دو رشتهٔ مطالعاتی قرار می‌گیرد: مطالعات هنرهای سنتی و مطالعات روش‌شناسی طراحی. یکی از مسائلی که به مشکلات جدی در پژوهش طراحی سنتی می‌انجامد، این است که در سمت مطالعات طراحی، یک خلأ علمی شدید و باورنکردنی وجود دارد. در داخل و خارج از کشور به‌ندرت پژوهشی در این باب انجام شده است و معدود پژوهش‌های انجام‌شده، بازتابی نداشته و مورد ارجاع نبوده‌اند، اما عجیب‌تر این است که در حوزهٔ روش‌شناسی طراحی، مقدار قابل‌توجهی مفروضات دربارهٔ طراحی سنتی رواج دارند. معمولاً کتاب‌های روش‌شناسی طراحی، بحث خود را با مقدمه‌ای تاریخی در باب طراحی سنتی و پیشه‌محور[1] (و البته، با ذکر دلایل انقراض آن) آغاز می‌کنند. همهٔ این مقدمه‌ها، همان مفروضات را تکرار می‌کنند، اما این مفروضات از کجا آمده‌اند؟ مرجع و پشتوانهٔ پـژوهشی آنها چیست؟ بررسی انجام‌شده روی ادبیات موضوع نشان می‌دهد که مرجع همهٔ این محتواها به سه کتاب از سه نویسنده و پژوهشگر برجستهٔ مطالعات روش‌شناسی طراحی بازمی‌گردد: «کریستوفر الکساندر» (Alexander, 1964) «کریستوفر جونز» (Jones, 1992) و برایان لاوسون (Lawson, 1980). درواقع دو نفر آخر هم به کتاب «یادداشت‌هایی بر ترکیب فرم» الکساندر استناد کرده‌اند و عیناً همان مثال او (تکامل چرخ گاری) را در مقدمه‌های خود بازگویی کرده‌اند. مسئله این است که الکساندر در این مثال (و حتی بخش نخست کتاب، که به قول خودش به بررسی طراحی در جوامع ناخودآگاه می‌پردازد) موضوع را تنها به چشم یک مقدمه برای تشریح «روش (متد) ماتریسی حل مسئله در طراحی» دیده است و بحث‌های او در باب طراحی سنتی قطعاً جای نقد دارند؛ پس همهٔ آنچه گفتمان طراحی، درمورد طراحی سنتی می‌گوید، به بحثی برمی‌گردد که یک پژوهشگر، در ابتدای کتابش برای معرفی یک روش طراحی ریاضیاتی آورده است (روشی که چند سال بعد خودش هم آن را رد کرد)؛ یعنی طراحی سنتی فدای این شده است که نویسندگان، برای تشریح طراحی مدرن، به یک مقدمه تاریخی نیاز داشته‌اند و این مقدمه‌ها را تحت تأثیر همان فراروایت تقابل سنت و مدرنیته نوشته‌اند.

پندارهای رایج

عواملی که معرفی شدند، به‌شدت هم‌بسته و درهم‌تنیده هستند؛ یعنی هرکدام از آنها برآمده از عوامل دیگر و برافروزندهٔ آن عوامل هستند. مجموعهٔ این تار و پودهای درهم‌بافته، برخی باورها و پندارهای سطحی را در شناخت طراحی سنتی رقم زده است. پرتکرارترین این محتواها، مقولات محوری زیر هستند:

۱. در سنت، طراحی همراه با ساخت انجام می‌شود.
۲. سنت، یک نظام ساده، وابسته به نظام‌های اجتماعی ساده است.
۳. سنت نظام ایستایی و تکرار است نه خلاقیت و تغییر

بحث

در ادامهٔ پژوهش درستی این پندارها، مورد بررسی استدلالی قرار گرفت. با بحث‌های زیر به این پندارها پاسخ داده می‌شود:

بحث در رد اینکه «در سنت، طراحی همراه با ساخت انجام می‌شود».

برای رد این پندار که احتمالاً رایج‌ترین پندار است و ظاهراً هر دو طرف بر آن توافق دارند، می‌شود دو دلیل اقامه کرد:

دلیل نخست: در بسیاری از فنون و روش‌های ساخت صناعات سنتی، از فن‌هایی مانند قالب‌گیری و جدول‌بندی استفاده می‌شود؛ پس سازنده باید از پیش، طرح را مشخص کند و بداند که قرار است چه چیزی را بسازد. یک درودگر باید براساس طرح اقدام به برش قطعات کند و نمی‌تواند در حین برش برای طرح تصمیم بگیرد. یک قالیباف از ابتدا با طرح مشخصی که روی نقشه یا در ذهن دارد آغاز به بافتن

[1]. Craft-Based Design

می‌کند. معمار، ساز ساز، جواهرساز، سنگ‌تراش، کفاش و تقریباً اغلب پیشه‌ها با طرح اولیه کار را آغاز می‌کنند؛ بنابراین در سنت هم- اغلب- طراحی بر تولید مقدم است.

دلیل دوم: اغلب ادعای هم‌زمانی طراحی و ساخت در سنت با مثال کوزه‌گری همراه است. ادعا این است که «کوزه‌گر از ابتدا نمی‌داند که چه می‌خواهد بسازد و در حین ساخت است که طرح را شکل می‌دهد». این مثال را حتی طراحی‌پژوه معروفی چون «نایجل کراس» بیان کرده است (Cross, 2008). در پاسخ باید گفت حتی در پیشه‌ای مانند کوزه‌گری، که ظاهراً طراحی در حین ساخت انجام می‌شود نیز سازنده از قبل طرح‌های مولد را می‌شناسد و براساس طرحی که در نظر دارد، مقدار معینی گِل برمی‌دارد و ابزارها و روش کار را انتخاب می‌کند. نتیجهٔ کار نیز معمولاً شبیه یکی از طرح‌های پیشین خواهد بود (که صدها بار ساخته است) بنابراین اصولاً حتی در معنای سنتی نیز طراحی واقع نمی‌شود و این مثال کلاً قیاس مع‌الفارق است.

بحث در رد اینکه «سنت، یک نظام ساده، وابسته به نظام‌های اجتماعی ساده است؛ درحالی‌که صنعت یک نظام تولید پیچیده در جامعهٔ پیچیده است»

در پندار دوم ادعا می‌شود که جامعهٔ سنتی جامعهٔ ساده‌ای بوده است؛ پس مسائل طراحی آن هم ساده بوده است! به عبارتی جامعهٔ سنتی، یا طراحی نداشته است یا طراحی آن خیلی بدوی بوده است. دانش جامعه‌شناسی، دست‌کم از دوران «امیل دورکهیم»[1] و «مارسل ماوس»[2] چنین تصوری را رد می‌کند. اتفاقاً می‌توان ادعا کرد اگرچه حتی بدوی‌ترین جوامع نیز از سنت برخوردار هستند، اما سنت با سطح بالایی از پیچیدگی ذهنی و اجتماعی در پیوند است. چگونه می‌توان جوامع سنتی اسلامی، هندی یا چینی (در مقاطع مختلف تاریخی) را جوامعی ساده با مسائلی ابتدایی دانست؟ برای روشن‌شدن این ابهام لازم است دو نوع جامعهٔ سنتی از یکدیگر جدا شوند:

۱. **جامعهٔ سنتی ایستا**: در این حالت، جامعه به‌دلیل شرایط محیطی خاص خود، در یک مرحله راکد می‌شود. برای چنین جوامعی معمولاً اسکیموها، سرخ‌پوستان قدیم آمریکای شمالی و برخی قبایل آفریقایی را مثال می‌زنند. در این حالت طرح‌ها، راهکارها و الگوهای اجتماعی بدون تغییر باقی می‌مانند.

۲. **جامعهٔ سنتی پویا**: در حالت پویا، زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی و فناوری، باشتاب یا کم‌شتاب پیوسته در تغییر است. در چنین جوامعی سنت طراحی با تغییرات همگام و گاهی خود عامل تغییر می‌شود. در چنین جامعه‌ای، سنت طراحی هم حرکت‌های کم‌شتاب را سازمان‌دهی می‌کند و هم تحولات پرشتاب را؛ به عبارت دیگر سنت مجرا و مسیر هدایت‌کنندهٔ تغییر است. بررسی تمدنی مانند تمدن ایران نشان‌دهندهٔ گسست و پیوست‌های فراوان است. در عین حال یک خط سیر (سنتی) در این تاریخ قابل‌مشاهده است. بر این اساس، جامعهٔ ایران قطعاً از جنس آن جوامع سنتی ایستا نبوده است. بدیهی است این جامعه مدرن هم نبوده است؛ به همین دلیل بهتر است برای توصیف چنین جامعه‌ای از اصطلاح جامعهٔ سنتی پویا بهره بگیریم. اتفاقاً باید گفت سنت در نظام‌های اجتماعی پویا و پیچیده است که می‌تواند ظرفیت‌های خود را آشکار کند.

بحث در رد اینکه «سنت نظام ایستایی و تکرار است نه خلاقیت و تغییر»

این محتوا بسیار تکرار می‌شود که سنت نظام ایستایی و تکرار است و طراحی سنتی صدها سال یک فرم را تکرار می‌کند. به‌وضوح می‌توان تأثیر «نگاه سطحی به تاریخ» مفروضاتی مانند «تقابل سنت و مدرنیته» و حتی ذهنیت ناشی از «سیاست‌های حفظ میراث ناملموس» را بر این باور مشاهده کرد؛ درحالی‌که با کمی تأمل می‌توان خطابودن این حکم را نشان داد.

[1]. Émile Durkheim 1858-1917

[2]. Marcel Mauss

دلیل نخست: اگر از بعد تاریخی به بررسی آثار ادوار تاریخی یک جامعهٔ سنتی پویا بپردازیم، نه‌تنها ایستایی (و تکرار یک فرم) را نمی‌بینیم، بلکه به‌وضوح یک سیر تحول و تطور را مشاهده خواهیم کرد. در تمدن سنتی ایران (که ما یک تجربهٔ زیسته در آن را داریم)، مشهود است که طراحی یک خط سیر بسیار پویا و پرتحرک را تجربه کرده است. در کدام دورهٔ صناعات ایران، یک طرح برای مدت طولانی به‌طور یکنواخت تکرار شده است؟ بله البته همیشه در کنار هر رودخانه‌ای گودال‌های کوچک آبی هستند که راکد می‌مانند. در سنت طراحی مورد مثال هم طبیعتاً چنین خرده‌سیستم‌های راکدی پیدا می‌شوند؛ یعنی مواردی هستند که یک مجموعهٔ تولیدی، به تولید از طریق تکرار همان الگوهای فرم و روش ساخت ادامه می‌دهد، اما نکته این است که این ته‌مانده‌ها، اصلاً مثال درستی برای کا رود نظام طراحی سنتی نیستند. در جوامع سنتی پویا، سطحی از تغییر، پویایی و خلاقیت در نظام طراحی و زبان فرمی دیده می‌شود. حتی در دوره‌های گسست اجتماعی، نظام‌های سنتی، سازوکار انتقال را با سرعت بسیار بالایی هدایت می‌کنند (سرعت بالا با نتایج مطمئن، نه چون سبک‌های مدرن که با سرعت بالا، به فنا می‌روند و زایندگی هنری خود را از دست می‌دهند).

دلیل دوم: عدم تمایز میان مقامات و سلسله‌مراتب استاد و شاگردی، یکی از عوامل مهم به خطا رفتن پژوهش در این زمینه بوده است. در سنت، آموزش و تولید توأم بوده است. در یک کارگاه (در سنت ایرانی) سلسله‌مراتبی وجود داشته است، شامل سه سطح شاگردان، صاحب (سرکارگر و قائم‌مقام استاد) و اُستاد (Memariaan, 2014). برای شناخت طراحی سنتی باید عملکرد استاد مدنظر باشد، نه عملکرد شاگردی که در گوشه‌ای از تیمچه برای خود حجره‌ای برپا کرده و مشغول تولید (در محدودهٔ آموخته‌هایش) است. درمورد آن خرده‌سیستم‌های راکد هم همین نکته وجود دارد. چنان مجموعه‌هایی تنها تولیدکننده صرف هستند و در ساختار ارگانیک آنها، «اُستاد» شکل نگرفته است و رأس آنها، نهایتاً در مقام «صاحب» است. پس آنها برای طراحی سنتی مثال یا مورد مطالعاتی خوبی نیستند.

دلیل سوم: یکی دیگر از مشکلات این دیدگاه این است که برخی فرم‌های سرنمونه[1] را به‌عنوان مصداق تکرار در نظر می‌گیرد. فرم سرنمونه فرمی است که به یک کمال کارکردی رسیده است؛ مثلاً ساختار فرمی قاشق و چنگال ده‌ها سال است که تکرار می‌شود. علت این تکرار این نیست که سنت واپس‌گراست و آنها را ثابت نگه داشته است، بلکه علت این است که عوامل فنی و نیروهای زمینه‌ای شکل‌دهنده به فرم (مانند شکل دست و دهان انسان یا دسترسی به مصالح) در این مدت تغییری نکرده است.

دلیل چهارم: حقیقتی که نمی‌توان انکار کرد، این است که آن نوآوری‌ها و آشنازدایی‌هایی که در هنر و طراحی مدرن است، در طراحی سنتی هرگز دیده نمی‌شوند؛ پس حتی اگر وجود طراحی سنتی را بپذیریم، باز لازم است این قید را لحاظ کنیم که طراحی سنتی «گونه‌ای خاص» از طراحی است که رکن خلاقیت در آن وجود ندارد یا خیلی ضعیف است. این اشتباه به‌خاطر درک غلط از ماهیت خلاقیت است. این پندار بر این فرض رمانتیک قرار دارد که «خلاقیت برابر است با نوآوری و نوآوری یعنی ایجاد اشکال ناآشنا».

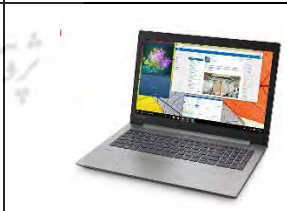
در بحث «مسئلهٔ شناخت خلاقیت» اشاره شد که دیدگاه رمانتیک دربارهٔ خلاقیت رواج عمومی دارد. این دیدگاه بر کلیت فرهنگی طراحی و معماری مدرن کاملاً مسلط بوده است و بنابراین در سمت طراحی این ذهنیت بوده (و حتی هست) که معیار خلاقیت، بدعت‌ها و آشنازدایی‌های فرمی است. امروزه مکاتب بسیاری دیدگاه رمانتیک (و اسطوره‌ای که از مؤلف می‌سازد) را رد می‌کنند؛ مکاتب و حوزه‌های پژوهشی روز (همچون روان‌شناسی خلاقیت، روش‌شناسی طراحی، بینامتنیت، نظریهٔ تریز و باستان‌شناسی شناختی)، دیگر خلاقیت را در تنگنای آشنازدایی‌های فرمی و فردی تعریف نمی‌کنند، بلکه خلاقیت

[1]. File Form

را یک سازوکار ذهنی می‌دانند که در تعامل با الگوهای ادراکی، پیش‌داشته‌ها و محرک‌های خارجی عمل می‌کند.

قابل‌توجه است که اگرچه این رویکردها به عملکرد مغز و ذهن توجه ویژه‌ای دارند، اما با آرای مکتب سنت‌گرایی قرابت دارند. مثلاً مددپور نیز میان سه گروه تمایز قائل شده است؛ گروهی که بر تکرار صور سنتی اصرار دارند، گروهی که اهل کشف و ابداع هستند و با ابداع به سنت مدد می‌رسانند و گروه سوم، اهل بدعت که دعوی هنر و هنرمندی دارند (Madadpor, 2008). برای فهم نظر سنت‌گرایان درباب خلاقیت، باید به تمایز میان ابداع و بدعت توجه کرد. بدعت وضعیتی است که هنر مدرن در آن به سر می‌برد. در بدعت خلاقیت برای خلاقیت است، نه اهدافی فراتر. تنها معیار بدعت، نوبودن و ناآشنابودن است؛ ولو اینکه مخالف نظم موروثی آن اجتماع و خارج از فهم اکثریت افراد آن اجتماع باشد (Dadashi, 2008). پس مفهوم خلاقیت، به معنای آشنازدایی، برساخته و وابسته به ساختارهای اجتماعی و نیروهای زمینه‌ای است و نمی‌توان آن را برای طراحی شرط واجب دانست.

دلیل پنجم: فرض کنیم همان الگوی رمانتیک خلاقیت درست است و بپذیریم خلاقیت حاصل نبوغ طراح است و طراح با این نبوغ و ناخودآگاه سرشار، ایده‌های بدیع، بی‌سابقه و ناب را خلق می‌کند. آیا طراحی مدرن واقعاً چنین خلاقیتی دارد؟ چند درصد از محصولات صنعتی روز، که طراحی و تولید می‌شوند، کاملاً بدیع هستند و ارتباطی با نمونه‌های پیش از خود ندارند؟ مثلاً درمورد محصول نوآورانه‌ای مانند لپ‌تاپ، قاعدتاً هر طرح باید کاملاً بدیع و حاصل خلاقیتی اصیل و بی‌سابقه باشد، اما آیا واقعاً چنین است؟ در شکل ۲ می‌بینیم هرکدام از محصولات سه شرکت معروف و پرچم‌دار بازار، از نظر فرمی و حتی فنی (در بازه‌های قیمت مشابه)، با همدیگر هیچ تفاوت مهمی ندارند. این درمورد همه چیزهای دیگر نیز صادق است. در هر حوزه‌ای که طراحی در ارتباط با جامعه و مردم قرار دارد، همان نظام «فرادهش» برقرار است؛ پس بهتر است بگوییم طراحی سنتی به لحاظ زبان فرمی و معنایی با طراحی مدرن متفاوت است، اما از نظر روش، تفاوت معناداری ندارد.

شرکت لنوو	شرکت ایسوس	شرکت اچ پی
		

شکل ۲. دو نسل از لپ‌تاپ‌های سه شرکت پیشرو

منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به بررسی عوامل فرانظری، زمینه‌ای و پندارهای رایج در باب «طراحی سنتی» پرداخته شد؛ درنتیجه هشت مقولهٔ کلی به‌عنوان عوامل فرانظری و زمینه‌ای شناسایی شدند که عبارت‌اند از: ۱. تقابل سنت و مدرنیته، ۲. مطالعات جهت‌دار و شرق‌شناسی‌زده، ۳. عوارض انقلاب صنعتی، ۴. سیاست‌های حفظ میراث ناملموس و هویت فرهنگی، ۵. تمایزیابی میان حوزه‌ها در فضای دانشگاهی، ۶. چالش‌های تعریف واژگان، ۷. مسئلهٔ شناخت خلاقیت، ۸. خلأ علمی در روش‌شناسی طراحی سنتی. در نتیجهٔ این مؤلفه‌های بالادستی، برخی پندارها (محتواهای بدون پشتوانهٔ تحقیقی) رواج یافته‌اند. اهم آنها این سه مقوله هستند: ۱. «در سنت، طراحی همراه با ساخت انجام می‌شود»، ۲. «سنت، یک نظام ساده، وابسته به نظام‌های اجتماعی ساده است»، ۳. «سنت نظام ایستایی و تکرار است نه خلاقیت و تغییر». مقولهٔ کانونی در همهٔ این موارد این است که «در سنت طراحی وجود نداشته است و اگر هم بوده به‌شکلی محدود و گونه‌ای خاص است». این پژوهش با استدلال‌هایی مورد به مورد، نشان می‌دهد که با وجود برخی تفاوت‌ها (در زمینهٔ زبان فرمی، اهداف بازار و نظام‌های رمزگانی)، تفاوت روش‌شناختی میان طراحی سنتی و سایر گونه‌های طراحی وجود ندارد. براساس این نتایج، باید طراحی، در نظام‌های تولید پیشامدرن را با چارچوب نظری کاملاً تازه‌ای مورد بررسی قرار داد؛ یعنی لازم است در حوزه‌های گوناگون ساخت و تولید سنتی، طیف وسیعی از مطالعات به بازشناسی طراحی سنتی بپردازند.

سپاسگزاری

وجود ندارد.

منابع مالی

وجود ندارد.

تعارض منافع

وجود ندارد.

References

Adams, L. (1996). *The Methodologies of Art*. New York: Westview Press .

Alexander, C. (1964). *Notes on the Synthesis of Form, Cambridge*. Massachusetts and London: Harvard University Press .

Amraee, B. (2013). *Post Modern and Meta Industrial Design*. Tabriz :Tabriz Islamic Art University Pub .

Amraee, B., Hamid Reza, A., & Abbasgholi, V. (2021). Comparative creatology: Meta Analytical Comparative Study of Theories of creativity. *Journal of Theoretical principles of Visual Arts*, *6*(1), 105-117. https://www.magiran.com/paper/2318545

Ashurie, D. (2002). *Tradition and Progress. In Tradition and Culture (Collection of Articles)*. Tehran: Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance .

Bahmani, P. (2014). *Fundamentals of design and formation of objects in the Islamic period: a case study; Iranian household utensils up to the fifth century AH with a contextualist approach and emphasis on the symbolic concepts of water and light* Art University]. Tehran .

Cross, N. (2008). *Engineering Design Methods: Strategies for Product Design* Chichester: John Wiley & Sons Ltd .

Dadashi, I. (2008). Perennialist Criticism of Modern Art and Though in the Light of

Teaching of Frithjof Schoun. *Pazhohesh Nameh-e Farhangestan-e Honar*, 93-115 .

Faghfouri, M. H. (2008). Traditionalists, Beauty, and Art Hierarchy. *Research journal of the Iranian Academy of Arts*, *2*(9), 56. https://www.magiran.com/paper/565171

Giddens, A. (1984). *The Construction of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: polity press .

Hauffe, T. (1995). *Design* .

Heskett, J. (1985). *Industrial design*. Thames & Hudson .

Hojjat, I. (2012). *tradition and innovation in architectural education*. Tehran: Tehran University pub .

Inglis, D., & Hughson, J. (2016). *The sociology og art: ways of seeing* (j. mohammadi, Trans.). Tehran: Nashre Ney .

Jones, J. (1992). *Design Methods* (second ed.). New York:John Wiley & Sons .

Lawson, B. (1980). *How designers think: The design process demystified*. Routledge .

Madadpor, M. (2008). *Human wisdom and mystical aesthetics of Islamic art*. Tehran: Soreh-e Mehr .

Majidi, F. (2017). Survey on the historical relation of handicrafts and industrial design in Iran. *Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, *22*(3), 121-129. https://doi.org/10.22059/jfava.2017.217483.655520

Memariaan, G. (2014). *Fundamentals of Architectural Design*. Tehran: Naghme NoAndish .

Oldmeadow, H. (2010). *Traditionalism religion in the light of the perennial philosophy* (R. K. Beheshtie, Trans.). Tehran: Hekmat .

Pirooz Raam, S. (2014). *Fundamentals of Creativity in Traditional Art* .

Radin, M. (2002). *Tradition. In Tradition and Culture* (F. Badraei, Trans.). Tehran: Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance .

Said, E. (1998). *Orientalism* (a. K. Govahi, Trans.) . Tehran: Islamic Culture Publishing Office .

Satari, J. (1997). *The Myth in the Contemporary Word*. Tehran: Nashr Markaz .

Satari, J. (2001). *National identity and cultural identity*. Tehran: Nashre Markaz .

Vajehyab. (2018). *Retrieved 9 30, 1397*. https//:www.vajehyab.com/fa2ar

Weisberg, R. (1993). *Creativity: Beyond the Myth of Genius*. W H Freeman & Co .

Whilford, F. (2006). *Bauhaus* (M. Mohamadian, Trans.). Tehran: nashr-e Mooj.