قربانی کردن حضرت ابراهیم، محمد زمان، ۱۰۹۶ ه ق، اصفهان، انستیتوی مطالعات شرقی آکادمی علوم روسیه، سن‌پترزبورگ، مأخذ: آژند، ۱۳۸۹، ۶۹۶

فصلنامهٔ علمی نگره

بازخوانی سنت کپی‌سازی در نقاشی ایرانی دورهٔ گذار بر اساس رویکرد «از آن خودسازی»

نورا اکرم گودرزی * طاهر رضازاده **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۱۲
صفحه۱۱۳ تا ۱۲۷
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

دوره‌هایی از نقاشی ایرانی، که شامل نقاشی واقع‌گرای اواخر دورهٔ صفوی و بخش زیادی از دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی است، پس از ظهور نقاشی مدرن در ایران واپس زده‌شده و رو نگاری از آثار پیشینیان، که از شیوه‌های بارز استادان این دوره‌ها به شمار می‌آمد، بسیار مورد نکوهش قرارگرفته است. امروزه، علی‌رغم ظهور رویکردهای نوین در هنر معاصر و شیوه‌های پست‌مدرنیستی‌ای از قبیل «از آن خودسازی»، همچنان مقاومت بسیاری در پذیرش و درک آثار تولیدشده طی آن دوره‌ها وجود دارد. **هدف** این نوشتار برقراری پیوند میان سنت کپی‌سازی در نقاشی ایرانی با رویکرد «از آن خودسازی» در هنر معاصر است. بنابراین هدف این تحقیق این بوده که ضمن مطالعه و بررسی آثار کپی شده در دو دورهٔ فرنگی سازی و تجددگرایی، مبانی و کارکردهای مشابه کپی‌سازی و «از آن خودسازی» را نشان دهد. **سؤال‌ها** اصلی این پژوهش عبارت‌اند از ۱. نقاشان این دوره‌ها چرا و چگونه دست به کپی آثار پیشینیان زده‌اند؟ و ۲. آیا می‌توان خوانش جدیدی از آثار ایشان بر پایهٔ مفاهیم و کارکردهای شیوهٔ نوین «از آن خودسازی» ارائه کرد؟ **روش تحقیق**، توصیفی- تحلیلی و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای می باشد. **نتایج** نشان می دهد، آثار کپی‌سازی شده ایرانی در دوره‌های موردنظر این پژوهش به طرز چشمگیری با اهداف و کارکردهای رویکرد «از آن خودسازی» مطابقت دارند. ازاین‌رو و با توجه به حضور امضای این هنرمندان در پای آثار کپی شده از یک‌سو و به رسمیت شناخته شدن این قبیل آثار از سمت نهادهای هنری و نگهداری آنان در موزه‌ها از سوی دیگر می‌توان خوانشی نو از این آثار در قالب آثاری از آن خودسازی شده ارائه کرد.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، فرنگی سازی، تجددخواهی، کمال‌الملک، از آن خودسازی

*دانش‌آموختهٔ گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
Email:Noora.a.goudarzi@gmail.com
**استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران (نویسندهٔ مسئول)
Email:Tahirrizazadeh@gmail.com

مقدمه

کپی‌سازی و رو نگاری آثار گذشته، و استفاده و اقتباس از آثار بزرگان تاریخ هنر مختص زمانهٔ معاصر نیست. اولاً، آنچه از مطالعهٔ آثار اکثر هنرمندان می‌توان دریافت این است که هیچ‌یک از آن‌ها بی‌تأثیر از هنر قبل از خود نبوده‌اند. ثانیاً، در هنر معاصر رویکردهای متفاوتی مبنی بر «از آن خودسازی» و مصرف تصاویر و آثار گذشتگان، در جهت خلق آثاری مفهومی و امروزی، وجود دارد. این رویکرد به‌قصد تحسین، تکریم و یا نقد گذشته انجام می‌پذیرد. امروزه، باوجود فراوانی آثاری که بدین شیوه تولید می‌شوند، هنوز برخی به دیدهٔ تردید به آن نگاه می‌کنند و از پذیرش این آثار سر باز می‌زنند؛ به نظر آن‌ها جعل و کپی‌برداری به‌قصد سودجویی مرز مشخصی با شیوه‌های «از آن خودسازی» ندارد. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد بررسی و مطالعهٔ فرایند خلق آثار هنری در میان پیشینیان و بررسی آنچه در هنر تداوم و تکرار پیداکرده است می‌تواند راهگشای درک و پذیرش بهتر آثاری ازاین‌دست باشد.

دربارهٔ تولیدات هنرمندان ایرانی دورهٔ گذار از سنت به مدرنیسم در نقاشی، مقارن اواخر دورهٔ صفوی و بخش قابل‌توجهی از دورهٔ قاجار، نقدهای بسیاری وجود دارد که ضمن کپی کار خواندن نقاشان این دوره، نهایتاً، آن‌ها را مذمت می‌کنند و واپس می‌زنند. اما آنچه از مطالعه و بررسی آثار هنرمندان قدیمی‌تر و هنرمندان معاصر می‌توان دریافت این است که کپی‌های پی‌درپی و مدام از آثار پیشینیان، چه بومی و چه غیربومی، در همه دوره‌های هنر ایران همواره امری رایج و معمول بوده است؛ تنها، رویکرد هنرمندان باهم متفاوت بوده است.

در این تحقیق، ذیل فرنگی سازی، تعدادی از آثار محمد زمان، که متأثر از زمانهٔ خود و مبتنی بر سفارش‌های درباری بوده‌اند موردبررسی قرارگرفته است. سپس، در بحث تجددگرایی، جریان کپی‌سازی آکادمیک و آموزشی آثار غربی مطالعه شده است. در اینجا ضمن بررسی و تدقیق در آثار کمال‌الملک و شاگردانش زمینه و کارکرد کپی کاری‌های ایشان با نگاهی متأثر از بینش «از آن خودسازی» بازخوانی شده است.

هدف اصلی این تحقیق برقراری پیوند میان سنت کپی‌سازی در نقاشی ایرانی با رویکرد «از آن خودسازی» در هنر معاصر است. بنابراین، این تحقیق بر آن است تا ضمن مطالعه و بررسی آثار کپی شده در دو دورهٔ فرنگی سازی و تجددگرایی، مبانی و کارکردهای مشابه کپی‌سازی و «از آن خودسازی» را نشان دهد. بنابراین، **سؤال‌ها** اصلی این پژوهش عبارت است از اینکه، ۱. نقاشان این دوره‌ها چرا و چگونه دست به کپی آثار پیشینیان زده‌اند؟ و ۲. آیا می‌توان خوانش جدیدی از آثار ایشان بر پایهٔ مفاهیم و کارکردهای شیوهٔ نوین «از آن خودسازی» ارائه کرد؟

بازنگری در جایگاه و دستاوردهای هنری مقطعی از تاریخ هنر و نقاشی ایران، که تاکنون مورد بی‌توجهی و استخفاف واقع‌شده است، **اهمیت و ضرورت** انجام چنین پژوهشی را بیش‌ازپیش برجسته می‌سازد. ازاین‌رو، این تحقیق رویکرد کپی کردن‌های پی‌درپی این نقاشان ایرانی را دنبال کرده و علل و چگونگی رو آوردن آن‌ها به این شیوه را موردمطالعه و بررسی قرار داده است. در شیوه‌های به‌کاررفته در میان هنرمندان دوره‌های مذکور مشابهت‌های بسیاری با کارکردها و بنیان‌های نظری شیوهٔ «از آن خودسازی» در هنر معاصر یافت می‌شود. می‌توان گفت این نقاشان به‌درستی در حیطهٔ «از آن خودسازی» واردشده‌اند و پذیرفته شدن یا نشدن آن‌ها در مقطعی از زمان تأثیر چندانی در اهمیت کار ایشان ندارد.

روش تحقیق

روش انجام این تحقیق به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری منابع و مطالب آن نیز به‌صورت کتابخانه‌ای است. جامعهٔ آماری این پژوهش شامل مجموعه آثار نقاشان مطرح دوره‌های فرنگی سازی و تجددگرایی است که از میان آن‌ها تعداد ۱۵ نمونه انتخاب‌شده است. نمونه‌گیری به شیوهٔ انتخابی و بر اساس مفاهیم و بنیان‌های نظری رویکرد از آن خودسازی صورت گرفته است. ازآنجاکه مطالعهٔ تمامی آثار موجود در تاریخ هنر ایران در این مقاله کوتاه میسر نبود، تنها تعدادی از آن‌ها که بیشترین همخوانی و هماهنگی را با اهداف مدنظر این پژوهش داشته‌اند، موردمطالعه قرارگرفته است. به‌منظور تحلیل اطلاعات گردآوری‌شده برای این تحقیق نیز از شیوهٔ تجزیه‌وتحلیل کیفی استفاده‌شده است.

پیشینهٔ تحقیق

یحیی ذکاء در کتاب نگاهی به نگارگری ایرانی، که در سال ۱۳۵٤ و در انتشارات دفتر ایران به چاپ رسیده است، در بخش محمد زمان و کپی‌برداری وی از شمایل‌ها و نقاشی‌های غربی، به طرح این نکته پرداخته است که سبک و شیوه محمد زمان سال‌ها تا روی کار آمدن صنیع‌الملک مورد پیروی نقاشان ایرانی بوده و جا دارد که درباره اصول فنی و شیوه هنری او و شاگردان مستقیم و غیرمستقیم وی و آثار دو سده گذشته نقاشی ایران مطالعات دقیق‌تر و پردامنه‌تری انجام گیرد و حق این هنرمندان، که تاکنون براثر عدم توجه ضایع و مهمل مانده است، چنانکه شایسته آن‌هاست ادا گردد.(ذکاء، ۱۳۵٤: ۵۸)

رویین پاکباز نیز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، که در سال ۱۳۸۳ و در انتشارات زرین و سیمین به چاپ رسیده است، به دفاع از کپی‌های پی‌درپی نقاشان ایرانی آن را ضرورت تجربه‌گری در هنر ایران دانسته است.(پاکباز، ۱۷۳:۱۳۸۳) همچنین حمید کشمیرشکن در کتاب *هنر معاصر*

تصویر ۱. قربانی کردن حضرت ابراهیم، محمد زمان، ۱۰۹۶ ه‍.ق، اصفهان، انستیتوی مطالعات شرقی آکادمی علوم روسیه، سن‌پترزبورگ، مأخذ: آژند، ۱۳۸۹، ۶۹۶

ایران، که در شال ۱۳۹۶ و در نشر نظر به چاپ رسیده است، به چگونگی شکل‌گیری روند کپی کردن از نقاشی‌های اروپایی کمی قبل از کمال‌الملک و بعد از او پرداخته است و کمال‌الملک را هنرمندی درباری و تابع آنچه از او انتظار می‌رفت دانسته است که بی‌تردید جذب هنر اروپایی گشته است.(کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ٦٤-۲۹) باوجوداین، هیچ‌کدام از مطالعات قبلی دغدغهٔ مطالعه و بازخوانی نقاشی‌های ایرانی این دوره را بر اساس رویکردهای جدید نداشته و به ارائهٔ تعریف جدیدی از ویژگی‌ها و ماهیت آثار مربوطه نپرداخته‌اند. پژوهش پیش رو درصدد است تا ضمن بازخوانی شیوه‌های خلق نقاشی در این دوره‌ها بر اساس رویکرد «از آن خودسازی» امکان ایجاد برداشتی تازه از کارکرد این نقاشی‌ها را فراهم نماید.

مبانی نظری تحقیق

اقتباس یا «از آن خودسازی» به معنی بازتولید یا تقلید آثار هنرمندان دیگر است. در هنر «از آن خودسازی» یا فراخورنمایی[۱]، هنرمند آثار پیشین را به‌قصد برگرداندن آنها به دنیای هنر و یا با رویکردی جدید در آثار خود استفاده می‌کند. (Stokes ,2001 :125) مطابق رویکرد «از آن خودسازی» هر تصویری را که بخواهند از آثار پیشینیان و معاصران برمی‌گزینند و از آن خود می‌کنند. «از آن خودسازی» می‌تواند شامل اقتباس از فرهنگ و هنرهای تجسمی، وام گرفتن از فرم‌ها یا سبک‌های هنری، بازتولید و همانندسازی، یا به مالکیت درآوردن ایده‌های هنری، تصاویر و آثار تاریخ هنر، تصاویر فرهنگ‌عامه و اشیا و مصنوعات بشری باشد.(شیوا، حسامی و شاکری، ۱۳۹۹: ۵۱ و ۵۵)

نظریه «مرگ مؤلف» رولان بارت، منتقد ادبی و فرهنگی، در سال ۱۹۶۶، به تمایل هنر معاصر به حذف پدیدآور و آفریننده اثر اشاره می‌کند. وی در این مقاله استدلال می‌کند که وقتی پیام و مفهوم اثر هنری اهمیت می‌یابد و ما در پی تفسیر و معنای اثر هنری هستیم، دیگر خالق و پدیدآورنده اثر نباید مهم جلوه کند، چراکه هویت اثر هنری به مفهومی است که به مخاطب ارائه می‌کند.(Hayley, 2011: 3) دو مقاله مهم دیگر نیز که در شکل‌گیری «از آن خودسازی» در هنر معاصر تأثیر به سزایی داشته‌اند عبارت‌اند از «اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی آن» از والتر بنیامین[۲] و «اصالت هنر آوانگارد و سایر اسطوره‌های مدرنیسم» از رزالیند کراوس[۳] که هاله مقدس و اصالت در آثار هنری را باهدف بازتولید دوباره آثار کنار می‌زنند. ازاین‌رو هنر پست‌مدرن[٤] آگاهانه به هنرهای پیش از خود بازمی‌گردد و از آن‌ها تقلید می‌کند، سپس، با ترکیب تصاویر در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را عوض می‌کند.(جنسن، ۱۳۸۱: ۴۱)

با این تفاسیر «تصرف» یا «از آن خودسازی» یک ژانر در هنر مفهومی است که در آن اثر هنری با تصاحب تصاویر موجود و استفاده از آن‌ها به‌صورت حاضر آماده، به‌جای اتکا به آفرینش و اصالت، بر معنا تأکید می‌کند. بسیاری از شیوه‌های تصرف، بازتولید اثر یک هنرمند، توسط دیگری است. هنرمند به‌جای خلق تصویر جدید، دست به انتخاب از میان تصاویر موجود با خلق مفهومی جدید می‌زند.(سمیع‌آذر، ۱۳۹۱) نمایندگان هنر پست‌مدرن به‌جای اینکه بیان هنری مختص خود را بپرورانند از مضامین و تصاویر و آثار بی‌شماری که در تاریخ هنر وجود دارد اقتباس و آن‌ها را «از آن خودسازی» می‌کنند.(بکولا، ۱۳۸۷: ۵۲۱)

منظور از هنرمند از آن خودساز هنرمندی است که آگاهانه تصویر، شیء و یا اثر هنری از پیش موجودی را کپی یا اقتباس کرده باشد. آثار از آن خودساخته، آثاری اشتقاقی، تلفیقی و بهره گرفته‌شده از آثار قبلی‌اند و بر مبنای آثار دیگران ایجاد می‌شوند. هنرمندان معاصر اغلب تنها راه بیان یک ایده خلاقانه را از طریق خلق اثری انجام می‌دهند که یا بسیار ساده است یا بسیار مشتق از آثار دیگران است.(زاهدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۰) ازاین‌رو، همچون دیگر مصادیق هنر معاصر، قرار گرفتن آثار از آن خودساخته در زمره آثار اصیل و ذیل تعاریف سنتی اصالت دشوار به نظر می‌رسد. استفاده از فرهنگ‌عامه، تصاویر مجلات، فیلم‌ها،

۱.سمیع‌آذر«فراخورنمایی»رامعادل از آن خودسازی(Appropriation) آورده است.(لوسی اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۵۴)

۲. بنیامین در این مقاله سعی دارد تأثیر تولید و مصرف توده‌ای تکنولوژی مدرن بر جایگاه آثار هنری را ارزیابی کند.(کمالی، ۱۳۸۷: ۱۲۸) والتر بنیامین نخستین نویسنده‌ای است که به شکلی نظری گفتمان از میان رفتن هاله مقدس هنر را باب کرد. برای مطالعه بیشتر ر.ک: والتر بنیامین، ۱۳۷۷، ترجمه امید نیک‌فرجام و اشتاین، ۱۳۸۲، و Benjamin, 2005

۳.روزالیند کراوس منتقد هنر و نظریه‌پرداز. او را بیشتر به تخصص و تبحر درزمینه نقاشی، مجسمه‌سازی، و عکاسی سده بیستم می‌شناسند. برای مطالعه بیشتر ر.ک: بهارلو، ۱۳۹۳.

٤.پست‌مدرنیسم در اواخر دهه ۱۹٦۰ مرگ هنر و پایان تاریخ هنر را به صدا درآورد به‌دلایلی‌چند: ۱. درهای هنر به روی تمامی گفتمان‌ها و چندگانگی‌ها گشوده شد و مفهوم سنتی و اصالت آن از میان رفت.۲. تکنولوژی جدید و تولید انبوه همان‌طور که والتر بنیامین در «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی» پیش‌بینی کرده بود در مرگ نقاشی مؤثر واقع شد۳. هنر متعالی دیگر به بن‌بست رسیده بود. نک: برای مطالعه بیشتر مراجعه شود به علی‌اصغر قره‌باغی، ۱۳۷۹ و ۱۳۷۸ و کمالی، ۱۳۸۷.

تصویر ۲. بازگشت از مصر، پیتر پل روبنس، ۱٦۱٤ میلادی، مجموعهٔ ارل از لستر، نُرفِک، مأخذ: گالریکس، ۲۰۲۲

پرتال جامع علوم انسانی

اشیاء روزمره، و کالاهای مصرفی نیز، ازاین‌جهت که با تعبیری دیگر در دید مخاطب ظاهر می‌شده‌اند، پیش‌ازاین در هنر پاپ وجود داشته است.(Johannes, 2011:10)

۱. «از آن خودسازی» نقاشی‌های اروپایی در اواخر دورهٔ صفوی ذیل جریان فرنگی سازی[1]

در دوران صفویه، نقاشی ناتورالیستی اروپا به علل گوناگون وارد ایران شد و نظر نقاشان ایرانی و دربار را به خود معطوف ساخت، به‌گونه‌ای که اکثر هنرمندان از اصول و قواعد این نقاشی‌ها الگوبرداری کردند. این اسلوب از زمان شاه‌عباس اول شروع شد و به‌خصوص در روزگار شاه‌عباس دوم رونق بسیار یافت. این تأثیر ابتدا درزمینه اختیار موضوعات و بیشتر در اسرار و دقایق اصل صناعت بوده، تا آنجا که می‌توانیم بگوییم نقاشان ایرانی از کار نقاشان اروپایی اقتباس کرده و در موارد بسیاری از آنان تقلید کرده‌اند.(مسعودی‌امین ۱۳۹٤: ٤۱)

در این دوره، تحولی تدریجی در سلیقه دربار صفوی و ثروتمندان به وجود آمد و نقاشی‌های اروپایی و شبه‌اروپایی بیش از نگاره‌های سنتی مقبول افتاد. حتی ممکن بود که خود شاه نیز نقاشان دربار را به تقلید از نمونه‌های خارجی ترغیب کند. بااین‌حال برخی معتقدند رویکرد این نقاشان تنها به‌قصد طبع‌آزمایی و یا صرفاً جلب رضایت حامیان نبوده است، بلکه ضرورت تحول نقاشی در شرایط اجتماعی و فرهنگی آن روزگار چنین تجربه‌ای را ایجاب می‌کرده است.(پاکباز۱۳۸۳: ۱۳٤)

گفته‌شده است شاه‌عباس دوم (۱۰۵۲-۱۰۷۷ ه ق) علاقهٔ

۱. اصطلاحی است برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط نگارگران ایرانی و هندی. روش فرنگی سازی در ایران بیش از دویست سال (از سده یازدهم ه تا چهاردهم ه) متداول بود. ر. ک: پاکباز ۱۳۸۱، ۳۷۱.

تصویر ۳. بازگشت از مصر، محمد زمان، برگی از یک مرقع، اصفهان، ۱۱۰۰ه ق، موزه هنری دانشگاه هاروارد، مأخذ: ذکاء ۱۳۵٤: ۶۹۵

وافری به هنر و هنرمندان و نیز به فراگیری نقاشی داشته است. شاه صفوی دریافته بود که نقاشی ایرانی به علت تکرار و اقتباس‌های مکرر از شیوه رضا عباسی در رکود کامل به سر می‌برد و برای تجدید حیات به راه تازه‌ای نیاز دارد. ازاین‌رو، در نخستین سال‌های سلطنت خود تنی چند از جوانان مستعد ایرانی را برای فراگرفتن نقاشی و شیوه‌های هنرهای غربی به اروپا می‌فرستد که موفق‌ترین فرد از میان آن‌ها محمد زمان (۱۰۵۲یا ۱۰۵۳ ه ق) بوده است.(ذکاء، ۱۳۵٤: ٤۲)[1] هنگامی‌که محمد زمان شیوه‌های نقاشی اروپایی را با سفر به ایتالیا فراگرفته و نقاش دربار می‌شود، به امر پادشاهان وقت، مصالح نقاشی اروپایی اعم از رنگ و روغن و بوم پارچه‌ای نیز از مغرب زمین به عاریت گرفته می‌شود تا تزیین اندرونی‌ها به شیوه فرنگیان هرچه نزدیک‌تر شود. سفرای اروپایی نیز تک‌چهره‌های رنگ و روغن همراه خود می‌آوردند و طبیعتاً شاه نیز انتظار داشت که نقاشان درباری‌اش از آنها تقلید و کپی کنند.(رابینسون ۱۳۷٦: ۷۸)

محمد زمان با درآمیختن شیوه‌های شرقی و غربی در نقاشی، مسیر تاریخ نقاشی ایران را عوض می‌کند و بدین شیوه به تعلیم شاگردانش همت می‌گمارد. وی در خمسهٔ بزرگ شاه‌طهماسب نگاره‌هایی را نقاشی کرده و در چندین مورد از مناظر و دورنماهای نقاشی‌های ایتالیایی آن زمان اقتباس کرده است.(ذکاء، ۱۳۵٤: ٤۳) طی این دوره، اقتباس و رویکرد التقاطی و کپی‌برداری تنها مختص شاهنامه‌ها نبوده، بلکه به نقاشی تک ورقی هم سرایت کرده است، علی‌الخصوص اقتباس و کپی از هنر غرب. «ونوس در خواب»، نقاشی رنگ و روغنی که از روی «ونوس ونرا»، اثر رافائل، کشیده شده و در مرقعی به‌جامانده از سده دوازدهم هجری حفظ‌شده است، نمونه‌ای از آثار کپی‌سازی محمد زمان است که به دستور شاه سلیمان ایجادشده است.(فریه، ۱۳۷٤ : ۲۲۰) محمد زمان، در این نقاشی، تصویر ساتیر را حذف نموده و تنها ونوس و فرشته عشق را به تصویر کشیده است.(کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳٦۹: ۹۲۰)[2] این نکته نشان از ایجاد تغییراتی در نسخه اصلی دارد که با مفهوم نسخه اصلی مغایرت پیدا می‌کند.(ذکاء۱۳۵٤، ۵۰) آنچه در این اثر از محمد زمان با مبانی رویکرد «از آن خودسازی» مطابقت می‌یابد این است که وی ضمن دخل و تصرف در اصل اثر آگاهانه آن را به نام خود رقم‌زده است تا بدین گونه هم اثر را از آن خود کند هم چیره‌دستی و تبحر خود را در شبیه‌سازی کار استادان به رخ بکشد.

سال ۱۰۸۹ ه ق محمد زمان سفارشی از شاه سلیمان برای کشیدن تصویری کاملاً اروپایی با موضوعات مسیحی دریافت می‌کند. شاه از وی درخواست می‌کند تا تصاویری از داستان‌های تورات و انجیل برای او نقاشی کند. محمد زمان در این دوره به امر شاه دست به تعدادی شمایل کشی می‌زند. (ذکاء، ۱۳۵٤، ۵۱) در این رویکرد شمایل‌نگارانه، فرم‌ها و فیگورهای ثابت و مجموعه‌ای از سمبل‌های مشترک وجود دارد که همه آن‌ها را درمجموع شمایل‌های مشابه می‌بینیم. درواقع، هنرمندان بسیاری با تکرار و کپی و الهام گرفتن از داستان‌های مذهبی و آثار هنرمندان پیشین و یا گراورهای از پیش موجود دست به بازنمایی دوباره این شمایل‌ها و روایتگری مجدد زده‌اند. بالطبع، هر هنرمندی بسته به توانایی و میزان چیره‌دستی و خلاقیت خود چیزی به تصویر اولیه اضافه کرده یا از آن حذف نموده است.

استفاده از تصاویر با مضامین مذهبی در طول تاریخ بسیار موردتوجه بوده است و محمد زمان با این دوباره کشی از موضوعات مذهبی شاید به دنبال برقراری نوعی گفتگوی هنری با هم‌پیشگان غربی خود بوده است. این قبیل گفت‌وگوها و دوباره کشی‌ها که به‌قصد ارائهٔ آثار قبلی در زمان- مکان و محیطی دیگر انجام می‌شود از مهم‌ترین وجوه رویکرد «از آن خودسازی» است.

دو مورد از تصاویری که بدین گونه خلق‌شده‌اند عبارت‌اند از مجلس «قربانی کردن ابراهیم» (تصویر ۱) و نقاشی خانواده مقدس (یوسف نجار، مریم و مسیح) حین بازگشت از مصر.(تصویر ۳) آ. ایوانف در مورد منشأ نقاشی حضرت ابراهیم می‌گوید: «در سال ۱۹۵۸م به موزه

۱.برای مطالعه بیشتر در باب فرنگی سازی و روایتی دیگر در باب هرگز سفر نرفتن محمد زمان به اروپا رک به: علیقلی جبادار و غرب‌انگاری در عهد صفوی، نگار حبیبی، ترجمه شهاب فخرزاده.

۲. این تصویر را کپی استادانه محمدعلی بیک نقاش‌باشی از آثار باسمه‌ای زادلر گراور ساز معروف هلندی می‌دانند، که محمد زمان نیز این موضوع را با تنها حذف ساتیر استفاده نموده است.(کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳٦۹، ۸۰۷،۹۲۰)

تصویر ٤. سلف پرتره هنرمند، رامبرانت، ١٦٣٤ ١٣١٤ه ق، رنگ و روغن روی کرباس، ۵۴×۵۳.۵ سانتیمتر، موزه مجلس شورای اسلامی، مأخذ: کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۴۶

تصویره. صورت رمبرانت، کمال‌الملک، م، رنگ و روغن، ۵۲×۶۱ سانتی‌متر. مأخذ: ویکی آرت، ذیل «رامبرانت»

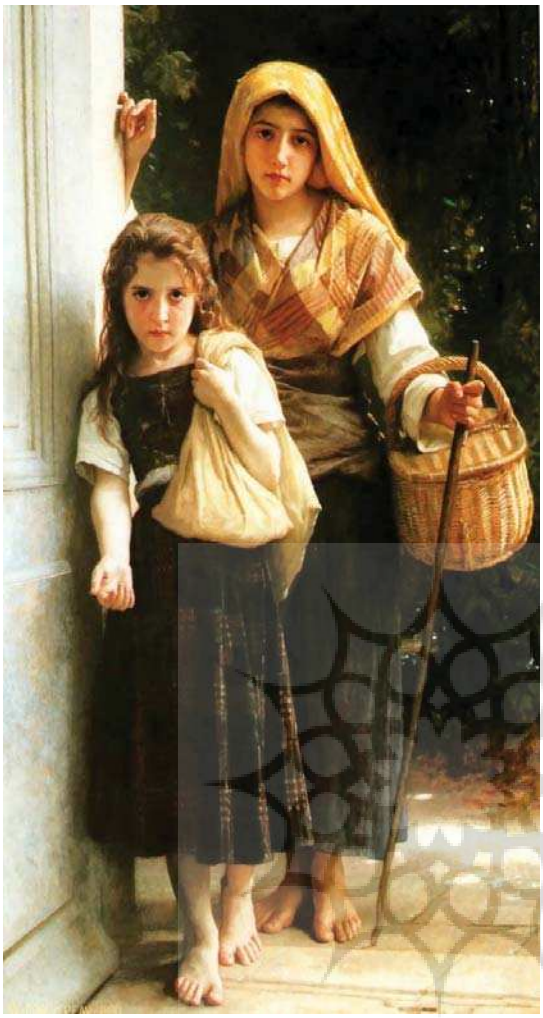
ریکس آمستردام یک سینی چینی واردشده است که روی آن چنین صحنه‌ای مصور شده است و ظاهراً یک گراور اروپایی دیگری موجود بوده است که هم برای سینی چینی و هم برای محمد زمان سرمشق بوده است».(ذکاء (١٣٥٤: ٥٢) صحنهٔ بازگشت خانوادهٔ مقدس از مصر نیز مستقیم یا غیرمستقیم از روی نقاشی پیتر پل روبنس کشیده شده است.(تصویر ۲) اما، علی‌رغم اینکه هر دو نقاشی مشخصاً آثاری برگرفته از نقاشی‌های اروپایی‌اند، حاوی رقم محمد زمان هستند-«کمترین بندگان، محمد زمان»- و در مهم‌ترین مؤسسه‌ها و موزه‌های اروپا و آمریکا نگهداری می‌شوند؛ صحنه قربانی کردن ابراهیم در آکادمی علوم روسیه و صحنه بازگشت خانوادهٔ مقدس از مصر در موزهٔ دانشگاه هاروارد. این نشان می‌دهد که کپی بودن نقاشی‌ها خدشه‌ای در اعتبار آن‌ها وارد نکرده است.

محمد زمان و شاگردانش جریان نیرومندی را بنیان می‌نهند که بعدها با تحول و پیگیری و تجارب هنرمندان نوین به‌صورت نقاشی‌های مکتب زند و قاجار تجلی می‌یابد. با نقاشی‌های زند و قاجار، اصول نقاشی اروپایی چون مناظر و مرایا و نوع رنگ‌آمیزی، طبیعی بودن اشیاء و افراد، رواج می‌یابد. این تجربه‌ها سبب می‌شود که نقاشان ایرانی از خیال به واقعیت بپردازند و بعدها تلفیق دو نگرش شرقی و اروپایی رواج می‌یابد.(مجابی١٣٧٦: ٣) سبک و شیوه محمد زمان سال‌ها پس از وی تا روی کار آمدن صنیع‌الملک (ابوالحسن غفاری) و محمد غفاری مورد پیروی نقاشان ایرانی بوده است.(ذکاء، ١٣٥٤: ٥٨)

۲. «از آن خودسازی» نقاشی‌های اروپایی در دورهٔ قاجار ذیل جریان تجددخواهی

آشنایی جامعه ایران با اروپای غربی در تمامی جنبه‌های زندگی و فرهنگی تأثیر مستقیمی بر مسئله آموزش و تولید هنر گذاشت. ایران نیز مانند بسیاری از جوامع غیر غربی و آسیایی در این دوره به‌سرعت به‌سوی توسعه‌طلبی اروپائی کشیده می‌شود و این پیوندها با اصلاحات آموزشی به روش غربی آغاز شد و در را به روی تغییرات فرهنگی باز کرد.(کشمیرشکن ١٣٩٦: ٣١) در آغاز حکومت ناصرالدین‌شاه (۱۲۲۷- ۱۲۷۵ش) اصلاحات نوآورانهٔ وسیعی در سیستم مدیریتی و آموزشی کشور توسط وزیر وقت میرزا تقی‌خان (امیرکبیر) صورت گرفت. دارالفنون اولین مؤسسهٔ آموزش عالی در تهران (۱۲۳۰ ش) تأسیس شد و تعدادی مدرس اروپایی به استخدام آن درآمدند. بدون تردید دارالفنون در ترویج آموزش و تولید هنر به روش اروپایی و رسمی شدن شیوه‌های کپی‌سازی از تصاویر غربی نقش مهمی ایفا کرده است.(کشمیرشکن، ١٣٩٦: ٣٣) حمایت دربار از آموزش فنون جدید غربی

تصویر ٦. کمال‌الملک، متکدیان،١٢٦٩ ش، رنگ و روغن روی بوم، ٨٩در ٦٣، کاخ‌موزه گلستان. مأخذ: همان، ٤٧.



تصویر ٧. ویلیام آدولف، متکدیان، ١٢٥٩ ش، رنگ و روغن روی بوم. مأخذ: همان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توسط صنیع‌الملک و استفاده از مواد و ابزارهایی که وی با خود از اروپا آورده بود (به‌ویژه باسمه‌های چاپی از نقاشی‌های استادان برجسته اروپایی مانند رافائل، تیسین و میکلانژ) و استخدام مدرسان اروپایی تأثیر فراوانی بر گسترش این شیوه‌ها گذاشته است.(کشمیرشکن ١٣٩٦: ٣٤)

در این دوره، نسخه‌برداری از نقاشی‌های اروپایی بخش مهمی از برنامه درسی دارالفنون بوده است. آن‌طور که منابع نشان می‌دهند توانایی اجرای کپی بی‌نقص و کامل از نقاشی‌های اروپایی پاداش سخاوتمندانه‌ای هم در پی داشته است.(کشمیرشکن ١٣٩٦: ٣٦).[1] یکی از توصیفاتی که درباره کلاس‌های دارالفنون نوشته‌شده است متعلق به کرزن است که شرح می‌دهد که «مدل‌ها در دارالفنون نمونه‌های تمرینی اروپایی و طراحی‌هایی از مسیح و مدل‌هایی چاپی از نقاشی‌های اروپایی بوده است».(Curzon :1892 492-499) به‌قدری استفاده از شیوه‌های غربی و نسخه‌برداری در هنر رایج شده بود که شاگردان در این امر از یکدیگر پیشی می‌گرفته‌اند و هرکدام دست به کپی‌های بیشتر و سخت‌تر از استادان تاریخ هنر می‌زده‌اند. یکی از این شاگردان محمد غفاری بود.(کشمیرشکن ١٣٩٦، ٤١) او و شاگردانش با رویکردی تجددخواهانه، به کپی عین به‌عین آثار اروپائی روی آوردند و این آثار را گاهی بدون تغییر و گاهی با اندکی دخل و تصرف رقم زدند و بدین گونه آنها را از آن خود کردند.[2]

٢-١. از آن‌خودسازی‌های کمال‌الملک

محمد غفاری ملقب به کمال‌الملک از مهم‌ترین نقاشان سده‌های اخیر ایران است. به نظر می‌رسد وی به مظهری از تجلی دغدغه‌ها و آرمان‌ها، یعنی تولید آثاری استاندارد و همسو با قوانین اروپایی و موردپسند دربار، تبدیل‌شده بود.

١. آمده است در گفت‌وگویی بین ناصرالدین‌شاه و مصورالملک، چهره‌پرداز و گراور ساز، زمانی که شاه نقاشی‌ای را که از اروپا به همراه خود آورده بود به وی نشان می‌دهد و می‌گوید: می‌توانی از این پرده طوری تقلید کنی که اصل از فرع آن را نتوان تشخیص داد؟ مصورالملک پاسخ می‌دهد بله قربان، چنان از عهده برآیم که نتوانند یکی را از دیگری بشناسند؛ (ر. ک: معیرالممالک ١٣٦٣، ٢٧٩)

٢. برای مطالعه بیشتر و در خصوص کمال‌الملک و مکتب کمال‌الملک ر. ک: (حسینی، ١٣٧٨؛ خوانساری، ١٣٦٨؛ پاکباز، ١٣٧٨؛ و کریم‌زادهٔ تبریزی، ١٣٧٠، جلد سوم، از ١٠٣١ تا ١٠٥٩)

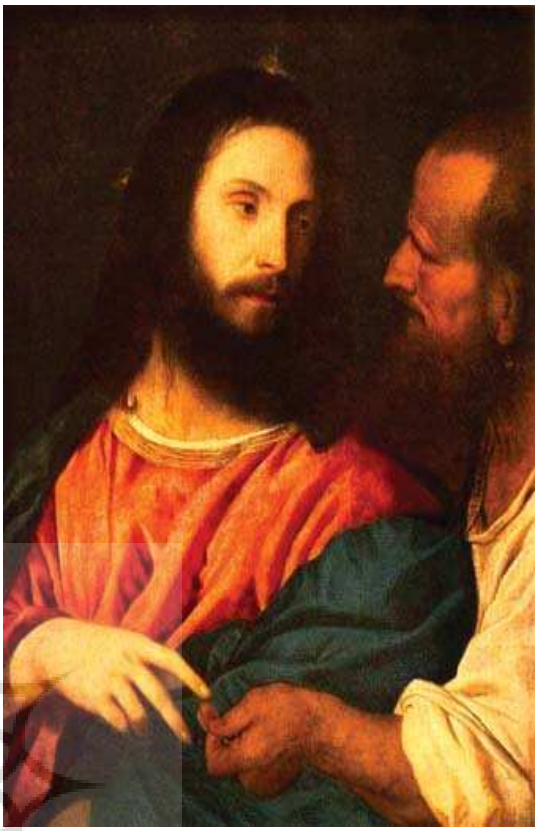
تصویر ۸. جنگل و درخت‌ها، ایوان شیشکین، ۱۸۸۶م، رنگ و روغن، ۷۰٫۲×۱۰۲ سانتی‌متر. مأخذ: ویکی آرت، ذیل «شیشکین»

تصویر ۹. تابلوی کپی از اثر شیشکین، علی‌محمد حیدریان. مأخذ: مکتب کمال‌الملک ۱۳۶٤، ۴۷.

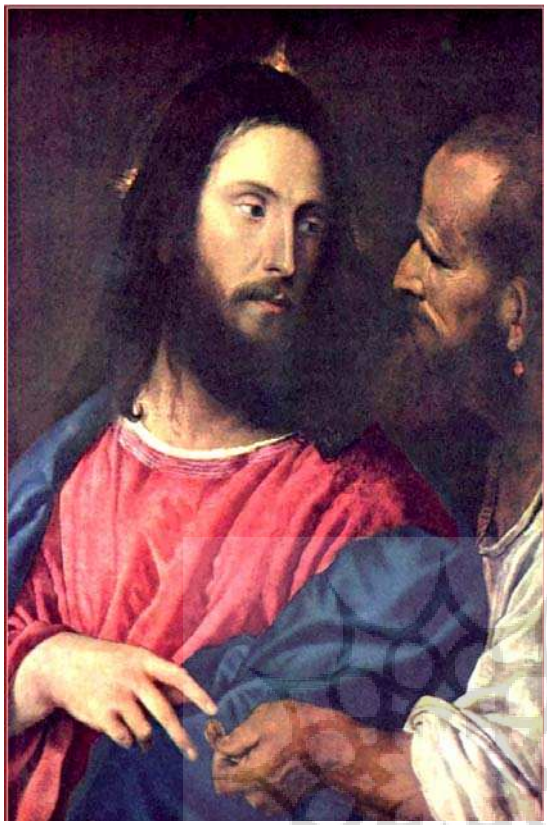
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

به‌رغم وجود دوربین عکاسی برای ثبت صحنه‌ها، به‌واسطهٔ توانایی و مهارت بی‌حدش، همچنان از وی انتظار می‌رفت که اسنادی تاریخی از زندگی دربار را با جزئیات تمام بسازد. درواقع، با ظهور کمال‌الملک وظیفه‌ای جدید برای نقاشان دربار معین شد که رویدادها، اشخاص و اماکن را همچون عکسی دقیق ثبت نمایند.(محمدی، ۱۳۸۹، ۳۷۹) کمال‌الملک در سفر به اروپا، به‌عنوان هنرمندی درباری و نه مستقل، تمامی آرمان‌های دیرین خود و نسل‌های پیش از خود را در نمونه‌های فاخر اروپایی و موزه‌ها می‌یابد. بنابراین، جای تعجب نیست که کمال‌الملک با پیشینه ذوقی خود و دانش فنی‌اش استادان بزرگ اروپایی را به هنرمندان معاصرشان ترجیح می‌دهد.(کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ٤۷) کمال‌الملک که شیفته و دلباخته آثار هنرمندان کلاسیک اروپا بود بامهارتی که در خود سراغ داشت آثار چند تن از ایشان را عیناً کپی کرده و امضای خود را پای آن‌ها نشانده بود. بن‌زور، رئیس مدرسه مونیخ و یکی از سرشناس‌ترین نقاشان اروپا، کمال‌الملک را بی‌نظیرترین کپی‌بردارِ آثار استادان نقاشی کلاسیک اروپا می‌داند.(دهباشی ۱۳۷۸، ۲۰۷) در این میان، او به‌راستی مفتون رامبرانت شده بود. دهباشی(۱۳۷۸، ۲۰۷) از آشتیانی نقل می‌کند که: «تابلوهایی که در موزه‌های اروپا از روی کار رامبرانت و غیره ساخته است فرقی با اصل ندارد جز آن‌که رنگ‌های آن به‌مراتب از اصل پاک‌تر و پخته‌تر است.»

سلف‌پرترهٔ رمبرانت ازجمله آثاری است که کمال‌الملک آن را عیناً رو نگاری کرده است.(تصویر ۴) طراحی و رنگ‌آمیزی اثر کمال‌الملک تا حد زیادی به اصل اثر وفادار است. توانایی در خلق این‌همه شباهت و ظرافت بسیار تحسین‌برانگیز است و این نشان از چیره‌دستی و استادی کمال‌الملک دارد. تنها تفاوت‌های دو اثر در نورپردازی خارق‌العاده رمبرانت است که سلف‌پرترهٔ رمبرانت را زنده‌تر و گیراتر از تابلوی کمال‌الملک می‌کند.(تصویر ۵) بی‌تردید، کمال‌الملک توانایی فنی و چیره‌دستی خود در رو نگاری و کپی‌سازی را آن‌چنان‌که از استادان پیشین خود، همچون مزین الدوله و صنیع‌الملک، آموخته بود به



تصویر ۱۰. تابلوی اعانه، تیسین، ۱۵۱۶م، رنگ و روغن، ۷۵×۵۶ سانتیمتر. مأخذ:ویکی آرت،ذیل «تیسین»



تصویر ۱۱. تابلوی کپی از اثر تیسین، علی‌محمد حیدریان. مأخذ: مکتب کمال‌الملک۱۳۶٤:۳۹

کار بسته بود. علاوه بر این، و چه‌بسا، وی، در این رو نگاری، ضمن آزمودن مهارت‌های فنی و هنری‌اش، تحسین رمبرانت و ارج نهی بر هنر والای او را نیز مدنظر داشته است. تحسین و بزرگداشت هنرمندان و آثار گذشتگان از کارکردهای مهم «از آن خودسازی» است.

متکدیان(دو دختر گدا) از دیگر آثار کپی‌برداری شده کمال‌الملک است.(تصویر ٦) در این اثر، کمال‌الملک با دقت و ظرافت به اصل اثر نزدیک گشته است و در طراحی و کُلیت اثر بسیار موفق بوده است. در نگاه اول بازشناختن و تمییز دادن اصل‌وفرع دشوار می‌نماید. اما اثر ویلیام آدولف نورپردازی و واقع‌گرایی خیره‌کننده‌ای را به مخاطب ارائه می‌کند که در اثر کمال‌الملک وجود ندارد.(تصویر ۷) حس و حال چهره‌های دختران در اثر اصلی شخصیت‌پردازی ویژه‌ای دارد و ارتباط بیشتری با مخاطب برقرار می‌کند. همین تفاوت‌های اندک ولی ملموس حکایت از آن دارد که قصد نقاش چیزی فراتر از رو نگاری صرف بوده است، او نه‌تنها قصد داشته مهارت فنی و چیره‌دستی‌اش را نمایش دهد، همچنین می‌خواسته است چیزی از خودش در این نقاشی وارد نماید و آن را از آن خود سازد. به همین دلیل، توانسته است اثر تمام‌شده را به امضای خود درآورد. بدیهی است کمال‌الملک، ضمن این «از آن خودسازی»، خالصانه توانایی فنی و هنری استاد اروپایی را نیز تصدیق کرده است.[۱]

۲-۲. از آن‌خودسازی‌های مکتب کمال‌الملک

در تاریخ نقاشی ایرانی، تقسیم‌بندی جالبی از هنرمندان بعد از کمال‌الملک وجود دارد: ۱. کسانی که مستقیماً شاگرد کمال‌الملک بوده‌اند، و ۲. کسانی که غیرمستقیم تحت تأثیر تعلیمات کمال‌الملک بوده‌اند. آثار هنرمندانی که در این دو گروه فعالیت می‌کرده‌اند را «مکتب کمال‌الملک» می‌نامند.[۲] در این بخش، به تعدادی از شاگردان مستقیم و غیرمستقیم کمال‌الملک اشاره می‌شود که در آثارشان بازتاب هنر غربی و آموزه‌های کمال‌الملک به‌خوبی مشهود است. اکثر این هنرمندان ضمن کپی‌سازی از روی آثار هنرمندان اروپایی به تجربه‌اندوزی با شیوه‌های غربی روی آوردند. باوجوداین، بسیاری از کارکردهای «از آن خودسازی»، همچون تحسین و تکریم پیشینیان، دخل و تصرف در آثار گذشته، و تحت امضای خود درآوردن مضامین و فرم‌های

۱.ترازنامه پنج‌ساله اقامت کمال‌الملک در فرنگ ۱۲ تابلوست که اکثر آن‌ها کپی‌برداری از کار نقاشان نامی عصر اروپاست؛ ر. ک: (آشتیانی ۱۳۷۸: ۳۰۵)

۲. هرچند برخی چون جلال‌الدین کاشفی این نام را درست نمی‌دانند (کاشفی ۱۳٦۵، ٦٦)، اما برای مشخص بودن روند کاری نقاشان این دوره بسیار کاربردی است.

صویر ۱۲. قایق بادبانی، ایوان آیوازوفسکی، ۱۸۵۷م، رنگ و روغن. مأخذ: ویکی آرت، ذیل «آیوازوفسکی»

تصویر۱۳.غروب،علی‌اشرف‌والی،۱۳۵۵ه‌ق،۱۰۰×۷۰سانتی‌متر.مأخذ:بنان، ۱۳۹۲، ۳۸

هنری پیشین به‌وضوح در آثارشان مشاهده می‌شود. علی‌محمد حیدریان (۱۲۷۵-۱۳۶۹ش)، برجسته‌ترین شاگرد کمال‌الملک، پس از اتمام تحصیلات متوسطه، مدتی برای مطالعه و دیدن آثار هنری و کار نقاشان اروپایی به پاریس و بلژیک سفر کرد. این سفرها موجب تحول نگرش او به نقاشی شد. ظاهراً در این دوره تابلوی «روستاییان» میله را طی پنج ماه کپی کرده است.(مهاجر و حامدی۱۳۹۲: ۲۶) وی، متأثر از تعلیمات کمال‌الملک، به ترسیم ظرایف و حالات انسانی بسیار علاقه‌مند شد و برای به دست آوردن این تسلط و تجربه‌اندوزی بارها دست به کپی‌برداری و رو نگاری از آثار اساتید اروپایی همچون رافائل، رامبرانت، و روبنس و حتی استاد خودش کمال‌الملک زد و با چیره‌دستی هرچه‌تمام‌تر، ظرایف و دقایق آثار را بازنمایی کرد.(مکتب *کمال‌الملک* ۱۳٦٤: ۱٦)

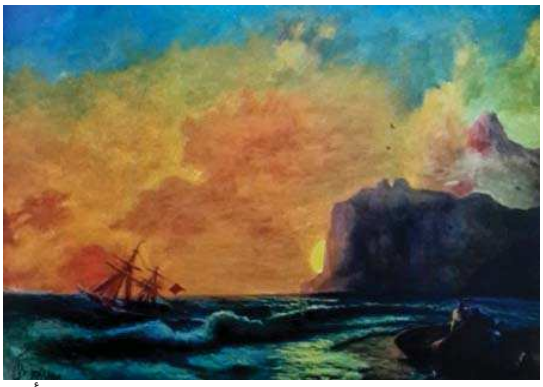
ازجمله آثاری که حیدریان از روی آن‌ها نقاشی کرده است می‌توان به تابلوی «جنگل و درخت‌ها»، اثر شیشکین، هنرمند روس، (تصویر ۸)، پردهٔ «اعانه» اثر تیسین (تصویر ۱۰) و کپی چهره «حضرت مسیح»، اثر رافائل، اشاره کرد. حیدریان در این رو نگاری‌ها به چنان مهارتی دست‌یافته است که تشخیص اصل از کپی آن بسیار دشوار است.(کاشفی ۱۳٦٥ :۷۰) در رو نگاری تابلوی شیشکین (تصویر ۹) و رو نگاری اثر تیسین (تصویر ۱۱)، حیدریان جزء‌به‌جزءِ نقاشی‌ها را کشیده است. ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی‌ها کاملاً منطبق بر اصل آثار و بی‌هیچ دخل و تصرفی اجراشده است. در هر دو اثر کپی شده مهارت و توانایی بی‌نظیر حیدریان در دوباره کشی این آثار به چشم می‌خورد. مطالعه، تحسین، و برتری‌جویی در چیره‌دستی ازجمله اهداف این دوباره کشی‌ها است، که از این حیث ماهیت عمل هنری را به ماهیت ازآن‌خودسازی پیوند می‌زند.

«از آن خودسازی» شیوه‌ای است که شاگردان و پیروان دیگر کمال‌الملک نیز آن را به کار بسته‌اند.[۱] مثلاً، علی‌اشرف والی (۱۲۹۹ ش)، در ابتدا، برای کسب تجربه و شناخت، و به‌منظور چیره‌دستی در نقاشی، به کپی‌سازی آثار نقاشان بزرگ جهان روی آورده است. او ضمن رو نگاری دقیقی که انجام داده سعی کرده است تغییراتی عمدی در ترکیب‌بندی در این آثار به وجود آورد. به‌طور مثال، والی در اثر«سایهٔ کاج در عصر جنگل»، حیوانی را به تصویر برگرفته از تابلوی جنگل و درخت‌های شیشکین (تصویر ۸) اضافه می‌کند که در تصویر اصلی وجود ندارد.(کاشفی، ٦٦-۱۳٦٥: ۲۳۸؛ تصویر) یا او دو اثر رو نگاری شده با دو رنگ‌بندی متفاوت از اصل اثر، با نام‌های بامداد و غروب، انجام می‌دهد تا ردپای محکم‌تری نسبت به پیشینیان ایرانی خود در آثارش به‌جا بگذارد. ازاین‌رو، شاید بتوان گفت علی‌اشرف والی، بدین شیوه، به مفهوم «از آن خودسازی» بسیار نزدیک‌تر شده است. وی از این حیث نمونه‌ای بارز برای نشان دادن این پدیده در میان نقاشان آن دوره به شمار می‌رود، زیرا، اولاً، آگاهانه اقدام به تصرف و تملک مضمون و فرم آثار هنری پیشین کرده و، ثانیاً، آشکارا در آنها مداخله نموده و تغییراتی داده است.

علی‌اشرف والی در کپی کار ایوان آیوازوفسکی، نقاش روسی، بسیار با دقت و ظرافت عمل کرده است. وی در کپی نقاشی قایق بادبانی چنان با شباهت تمام به اصل اثر نزدیک شده است که تشخیص کپی از اصل آن بسیار دشوار است. اما باکمی دقت متوجه می‌شویم که والی اندکی تغییر و تفاوت در اثر خود ایجاد کرده است. منظره آیوازوفسکی از قایق بادبانی در زمان طلوع خورشید ترسیم‌شده است، بارنگ زرد درخشان. در اینجا، خورشید را در حال بالا آمدن در پهنهٔ آسمانی فیروزه‌ای‌رنگ می‌بینیم، که بسیار چشم‌نواز و زیباست.(تصویر ۱۲) والی همان منظره را تبدیل به منظره‌ای در هنگامهٔ غروب خورشید کرده است و ضمن ایجاد تغییراتی در رنگ‌آمیزی اثر، به‌جای رنگ زرد درخشان، از رنگ قرمز به‌عنوان رنگ مسلط آسمان نموده است. او رنگ‌های آبی آسمان را هم تیره‌تر کشیده است.(تصویر۱۳)

۱.یکی از کسانی که بعد از کمال‌الملک این سبک و شیوه را اشاعه داد حسنعلی وزیری (۱۳۳۳-۱۲٦۸ ش) بود. وی به قائم‌مقامی مدرسه مستظرفه منسوب شد و همزمان در آنجا و دانشکده هنرهای زیبا تدریس می‌کرد. وی به اروپا سفرکرده و دستاورد آن بخشی از کارهای او به شیوه‌ی کلاسیک است که در اروپا اجرا شد. تعدادی از نقاشی‌های وزیری کپی از آثار بزرگان هنر همچون رافائل و رمبرانت و حتی کمال‌الملک هستند.(مهاجر و حامدی۱۳۹۲: ۲۰) یکی دیگر از شاگردان کمال‌الملک علی‌اکبر نجم‌آبادی است (۱۲۷۸ش) او نیز جهت تجربه‌اندوزی بارها به کپی‌برداری از آثار نقاشان بزرگی چون میکلانژ و رافائل و رامبرانت و به مثنی‌برداری از روی کارهای استادش کمال‌الملک، می‌پردازد، نجم‌آبادی به خارج از کشور هرگز سفر نکرد و اغلب کپی‌برداری‌های او از آثار نقاشان بزرگ جهان را از روی کتب هنری داخل ایران انجام می‌داد.(کاشفی۱۳٦٥: ۸٤) اسماعیل آشتیانی نیز به‌پاس هنری که از استادش (کمال‌الملک) آموخته بود تابلوی مادر رامبرانت را کپی کارکرده است.(کاشفی ۱۳٦٥: ۱۱۳) علی مؤمنی (۱۳۳۰ ش) نیز ازجمله هنرمندانی است که به فراگیری تعلیمات آکادمیک می‌پردازد. در تابلو «دریا» که کپی از اثر مورلاند است به چنان چیره‌دستی رسیده است که تشخیص اصل از کپی بسیار دشوار است.(کاشفی ۱۳٦٦: ۲۷٤)

تصویر۱۴. غروب، ایوان آیوازوفسکی، ۱۸۵۷م، رنگ و روغن. مأخذ: پین‌ترست «آیوازوفسکی»



تصویر ۱۵. غروب، علی‌اشرف والی، ۱۳۸۱ه ق، ۱۰۰× ۷۰ سانتی‌متر. مأخذ: بنان ۱۳۹۲، ۳۸

در تابلوی دیگری نیز علی‌اشرف والی از اثر ایوان آیوازوفسکی به شیوه قبل کپی‌ای تهیه‌کرده است.(تصویر ۱۴) در این تابلو، والی حتی وفاداری کمتری نسبت به اصل اثر از خود نشان داده است، چراکه هم در رنگ‌آمیزی و هم در طراحی و ترکیب‌بندی اثر تغییراتی ایجاد کرده است. وی فرم قایق پهلوگرفته در ساحل و صخره روبه‌رو و شکل ابرهای آسمان را به‌دلخواه خود عوض کرده و رنگ‌آمیزی درخشان آیوازوفسکی را به غروبی دلگیر بارنگ‌های چرک تبدیل کرده است.(تصویر ۱۵) آنچه والی در این دو نقاشی انجام داده است دخل و تصرفی آگاهانه و آشکار در آثار پیشین است، که فراتر از مرزهای کپی‌سازی صرف می‌رود. همان‌طور که بنان نیز به‌درستی اشاره‌کرده است، خطاست اگر این تغییرات را ناشی از ناتوانی نقاش و ضعف او در اجرای مهارت‌های فنی بدانیم.(بنان، ۱۳۹۲: ۳۸) ازقضا چنین برخوردی با فرایند کپی‌سازی نشان از عمق آگاهی نقاش در مواجهه با آثار پیشین دارد. او، ضمن اجرای مجدد آثار پیشین، نه‌تنها به تصدیق جایگاه نقاشان اروپایی و تحسین توانایی فنی ایشان پرداخته، بلکه فرایند ازآن‌خودسازی آثار ایشان را گامی پیش‌تر برده، و با آن‌ها وارد گفت‌وگویی نقاشانه نیز شده است.

بسیاری چون محسن وزیری‌مقدم معتقدند که: «کمال‌الملک و شاگردانش از واقعیت هنر قرن‌ها فاصله‌دارند و تنها تهی‌دستان از هنرمندان دیگر عیناً کپی می‌کنند و تاریخ دیر یا زود مشت همه تقلیدکنندگان را بازخواهد کرد».(وزیری‌مقدم ۱۳۷۸: ۱۷۹–۱۸۰) شراره صالحی نیز در کتاب یادنامهٔ کمال‌الملک در مقاله‌ای به‌نقد کمال‌الملک و شیوهٔ او می‌پردازد و می‌گوید: «آیا به‌راستی کپی‌های استاد را که از اصل نمی‌توان تمییزشان داد می‌توان اثر هنری به شمار آورد؟» وی انتقاد کرده است که «چگونه می‌توان کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی را فراموش کرد؟».(صالحی۱۳۷۸: ۴۹۸)

هنرمندان دیگری نیز در اصالت آثار هنرمندانی چون کمال‌الملک و پیروان او به دیدهٔ تردید نگریسته‌اند. مثلاً، سهراب سپهری که خود از نقاشان نوگرای هنر معاصر ایران به شمار می‌رود گفته است: «محمد غفاری و شاگردانش و دنباله‌روان آنها تقلیدگر شیوه‌های غربی شدند و با ساده‌لوحی و بی‌خبری بساط هنر نگارگری ما را برچیدند. آن‌ها نه از هنر این مرزوبوم آگاه بودند و نه از فرهنگ و سنت‌های هنر غرب».(سپهری،۱۳۸۲: ۷۲)

باوجوداین، همان‌طور که اختیار نیز به‌درستی مطرح کرده است، به نظر می‌رسد نقاشان ایرانی این دوره، و در رأس آنها کمال‌الملک، با کپی کردن و نسخه‌برداری، نه‌فقط شگردها و روش‌های فنی گوناگون را تجربه می‌کرده است، بلکه خود را در مقامی یکسان با همتای اروپایی‌اش قرار می‌داده و به هماورد طلبی ایشان می‌پرداخته است (Ekhtiar1999: 60) و این همان نکته‌ای است که می‌تواند وجوه ازآن‌خودسازانهٔ آثار نقاشان این دوره را بسی مهم‌تر از جنبه‌های تقلید آمیز و کپی کارانهٔ آن‌ها بنمایاند و چنانچه «از آن خودسازی» را بدیل معاصر مانندهکشی آثار قدما بدانیم، که رسمی دیرینه در هنر و نقاشی ایرانی است و سابقه درازی در این فرهنگ دارد [۱] نه‌تنها نمی‌توانیم فعالیت هنری کمال‌الملک و پیروانش را خارج از حیطهٔ سنت‌های هنری ایرانی بدانیم، بلکه باید آن‌ها و آثارشان را حلقهٔ اتصالی در نظیر بگیریم که رسوم هنری سنتی و بومی ایرانی را به رویکردهای هنری نوین پیوند زده است. آن‌ها توانسته‌اند حس و حال نسبتاً متفاوتی را وارد آثار کپی شده بنماید و بدین طریق، ضمن نمایش مهارت و چیره‌دستی‌شان، به تصدیق جایگاه و تحسین توانمندی بزرگان تاریخ هنر اروپایی بپردازند. همین‌طور، در مواردی، ضمن اعمال دخل و تصرف‌های آگاهانه و آشکار، توانسته‌اند خود را وارد گفت‌وگویی کنند که در سطحی جهانی میان هنرمندان بزرگ تاریخ هنر

۱. هنرمندان ایرانی اغلب در کارگاه‌ها یا کتابخانه‌های سلطنتی به امر دربار و شاه مشغول به کار می‌شده‌اند و به‌صورت گروهی برای تولید یک نسخهٔ مصور به همراه دستیاران بسیاری دست به خلق آثار می‌زده‌اند.(کنبی ۱۳۸۲: ۲۴) تولید و آموزش هنر در این کارگاه‌ها در نظام استاد- شاگردی‌ای صورت می‌پذیرفته است که در آن احترام به سنت، کسب مهارت در فنون مختلف و سبک‌ها، کپی کردن از روی مدل‌ها و بازآفرینی سبک‌های قدیمی‌تر استادان مورد اهمیت بوده است.(Diba 2012: 646) ازاین‌رو پایه و اساس نقاشی و نگارگری در ایران عمدتاً بر کپی کردن و رو نگاری از اساتید استوار بوده است. دستیاران از روی دست استاد مشق می‌کرده‌اند و استادان از هنرمندان پیش از خود.

نتیجه

اغلب، آثار نقاشان دوره‌ای از تاریخ هنر ایران را که مقارن اواخر دورهٔ صفوی و بخش قابل‌توجهی از دورهٔ قاجار است، به بهانهٔ کپی‌سازی نقاشی‌های اروپایی، نادیده می‌گیرند یا حتی مورد انتقادهای جدی قرار می‌دهند. باوجوداین، امروزه، بر اساس رویکردهای نوینی که در هنر معاصر دنیا شکل‌گرفته است و در رأس آنها، رویکرد «ازآن‌خودسازی»، می‌دانیم که چنین نگاهی به آثار به‌ظاهر تقلیدی کاملاً تقلیل‌گرایانه است. آنچه برای نقاشان ایرانی در دورهٔ فرنگی سازی و تجددخواهی اهمیت بسزایی داشته فراگیری همهٔ فنون و اسلوب‌های نقاشی کلاسیک غربی بوده است. برای آنان تنها راه درک نقاشی غربی و رسیدن به مقام استادی در آن همین بوده است. باوجوداین، آن‌ها، در مواردی و پس از کسب مهارت‌های لازم، بعد از کپی کردن آثار پیشینیان، امضای خود را پای اثر گذاشته‌اند، که این امر چیزی فراتر از کسب تجربه و مهارت است. وقتی اثری هنری، به هر نحوی، ولی آگاهانه، مورداستفادهٔ مجدد هنرمند دیگری قرار می‌گیرد و امضای هنرمند دوم پای آن اثر می‌نشیند، دیگر از مرزهای کپی‌سازی خارج و وارد حیطهٔ «ازآن‌خودسازی» می‌شویم. ازآن‌خودسازی متضمن چیزی بیش از صرفِ تقلید از نقاشی‌های قبلی به‌قصد کسب تجربه و مهارت است. در اینجا، انگیزه‌های متفاوتی مطرح می‌شود که به رخ کشیدن چیره‌دستی در اجرای مجدد شاهکارهای هنری، تصدیق جایگاه پیشینان، تحسین مهارت و خلاقیت هنری ایشان، و گاهی حتی تخریب و نقد فعالیت‌های هنری پیشین در زمرهٔ این موارد است. خطا نیست اگر بگوییم همهٔ کارکردهای امروزی ازآن‌خودسازی، یا دست‌کم مهم‌ترین آن‌ها، سابقهٔ روشن و غیرقابل‌انکاری در سنت نقاشی قدیم ایرانی دارد. نزد نقاشان ایرانی دوره‌های پیشین، از بهزاد گرفته تا رضا عباسی، مانندهکشی و نقل آثار قدما روشی مرسوم و معتبر بوده و استفاده از تصاویر از پیش موجود همواره امری عادی به شمار می‌رفته است. برای همین است که در نقاشی قدیم ایرانی موضوعات و مضامین محدودی بارها و بارها بازنمایی و بازسازی‌شده‌اند، بی‌آنکه تردیدی در ارزش و اعتبار آثاری که بدین نحو خلق‌شده‌اند ایجادشده باشد. و این همان چیزی است که سنت نقل در هنر نقاشی ایرانی را با رویکرد ازآن‌خودسازی پیوند می‌دهد: لزوم به رسمیت شناختن آثاری که از روی آثار پیشین خلق می‌شوند. تقریباً تمام آثاری که به شیوهٔ رو نگاری در دورهٔ گذار نقاشی ایرانی از سنتی به مدرنیسم خلق‌شده‌اند از سوی عالم هنر به رسمیت شناخته می‌شوند؛ اکثرِ این نقاشی‌ها در مجموعه‌ها و موزه‌های مهم داخلی و خارجی راه‌یافته‌اند و موردحفاظت و نگهداری قرار می‌گیرند. درنهایت می‌توان گفت آنچه نقاشان ایرانی، طی اواخر دورهٔ صفوی تا اوایل دورهٔ پهلوی، انجام داده‌اند، صرف کپی‌سازی از روی آثار نقاشان غربی نبوده است. آن‌ها، ضمن نقل آثار استادان اسطوره‌ای اروپایی، درصدد تصدیق قدر و منزلت ایشان و ستایش قدرت آفرینش گری آن‌ها برآمده‌اند. همچنین، در این میان، گاهی با دخل و تصرف و گاهی با به رخ کشیدن چیره‌دستی خود، در برقراری گفت‌وگویی نقاشانه با آنان سهم گزاری کرده‌اند. کار ایشان نه‌تنها موجب گسست شیوه‌های نقاشی قدیم ایرانی نشده، بلکه آن‌ها را در بستر مفاهیم نوین دنیای هنر معاصر دوباره زنده و احیا کرده است. به نظر می‌رسد، نقاشان این دوره به این باور رسیده بوده‌اند که برای تداوم نقاشی ایرانی لازم است جهان نقاشی اروپایی را «از آن خودسازی» و فرصتی در اختیار جهان نقاشی ایرانی بگذارند تا با آن وارد گفت‌وگو و تعامل شده، راه جدیدی پیش روی نقاشان ایرانی باز نماید.

منابع و مأخذ

آژند، یعقوب، (۱۳۸۹)، نگارگری ایران: پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران، جلد دوم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

آشتیانی، اسماعیل، (۱۳۷۸)، «شرح‌حال و تاریخ حیات کمال‌الملک» در: یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی، تهران، نشر به‌دید، صص: ۳۰۳-۳۱۵
بکولا، ساندرو، (۱۳۸۷)، هنر مدرنیسم، مترجمان رویین پاکباز و دیگران، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
بنان، علی(هومن)، (۱۳۹۲)، علی‌اشرف والی، تهران، گلستان هنر.
بنیامین، والتر،(۱۳۷۷). «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی»، مترجم امید نیک‌فرجام، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، دوره ۸، ۳: ۲۱۰ - ۲۲۵.
بهارلو، علیرضا،(۱۳۹۳) ،«درباره روزالیند کراوس»، تندیس، ۲۸۷
پاکباز، رویین، (۱۳۸۱)، دایرةالمعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
پاکباز، رویین، (۱۳۸۱)، در جستجوی زبان نو- تحلیلی از سیر تحول هنر نقاشی در عصر جدید، تهران،انتشارات‌نگاه.
پاکباز، رویین، (۱۳۸۳)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، انتشارات زرین و سیمین.
پاکباز،رویین،(۱۳۷۸)،کمال‌الملک‌سنت‌شکن بزرگ، در یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی،۱۸۵ـ۲۲۰، تهران: نشر به‌دید
حسینی، مهدی، (۱۳۷۸)،کمال‌الملک، در: یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی،۵۱۵ـ۵۲۸، تهران: نشر به‌دید.
حبیبی، نگار. علیقلی جبادار و غرب‌انگاری در عهد صفوی، مترجم شهاب فخرزاده.
خوانساری، سهیلی، (۱۳٦۸)، «احوال و آثار محمد غفاری»، در یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی، تهران، نشر به‌دید، صص: ۲۹-۹۴.
جنسن، آنتونی اف، (۱۳۸۱)، پست‌مدرنیسم و هنر پست‌مدرن، مترجم مجید گودرزی، تهران، انتشارات عصر هنر.
دهباشی، علی، (۱۳۷۸)، یادنامه کمال‌الملک، نشر به دید.
ذکاء، یحیی، (۱۳٥٤)، نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم(محمد زمان)، تهران، انتشارات دفتر شهبانوی ایران.
رابینسون، بزیل ویلیام، (۱۳۷٦)، تاریخ هنر ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی.
سپهری، پروانه، (۱۳۸۲)، اطاق آبی(سهراب سپهری)، انتشارات نگاه.
سمیعآذر، علیرضا، (۱۳۹۱)، تاریخ هنر معاصر جهان، انقلاب مفهومی. جلد دوم، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
شیوا، آیسان، حسامی، منصور، و شاکری، زهرا، (۱۳۹۹)، «از آن خودسازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده»، کیمیای هنر ۹: ۳٦: صص: ٤۹-٦۱
زاهدی، مهدی، شیرین شریفزاده، (۱۳۹٥)، «جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری». فصلنامه پژوهش حقوق خصوصی، ۱٥. صص: ٥۳- ۸۳.
صالحی، شراره، (۱۳۷۸)،«کمال‌الملک»، در یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی، تهران، نشر به‌دید، صص: ۴۹۳-۵۰۰.
فریه، ر. دبلیو، (۱۳۷٤)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، نشر و پژوهش فرزان.
قرهباغی، علی‌اصغر، (۱۳۷۸)،«راهکارهای پست‌مدرنیسم، تبارشناسی پست‌مدرنیسم» گلستانه ٥، صص: ۱۲-٤۷.
قرهباغی، علی‌اصغر، (۱۳۷۹)،«تبارشناسی پست‌مدرنیسم، پایان و مرگ هنر۲»گلستانه، ۲۰، صص:۱۷-۲٤.

کاشفی، جلال‌الدین، (۱۳٦۵)، «بازتاب مکاتب غربی در آثار هنرمندان ایرانی» هنر. شماره ۱۲.
کاشفی، جلال‌الدین، (٦٦-۱۳٦۵)، «روند سبک‌های نو در نگارگری ایران (نقاشی‌های معاصر ایران)» هنر، شماره ۱۳.
کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۶)، هنر معاصر ایران، ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین، تهران، نشر نظر.
کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی، (۱۳٦۹)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی،دوجلدی،انتشارات مستوفی:تهران.
کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی، (۱۳۷۰)، احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی. جلد سوم، لندن.
کمال‌الملک (نقاشی‌های رنگ و روغن)، (۱۳۸۲)، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، کتابخانه ملی ایران.
کمالی، زهرا، (۱۳۸۷)، «والتر بنیامین و هنر بازتولید» پژوهش‌های فلسفی ، شماره۱٤،صص: ۱۲۵-۱۴۶.
کنبی ، شیلا، (۱۳۸۲)، نقاشی ایرانی، مترجم مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.
لوسی اسمیت، ادوارد، (۱۳۸۰)، آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
مجابی،جواد،(۱۳۷٦)،پیشگامان نقاشی معاصر ایران نسل اول،نویسنده،ترجمه کریم امامی،نشر هنر ایران.
مسعودی‌امین، زهرا، (۱۳۹٤)، «فرنگی سازی در نگارگری مکتب اصفهان، رویکردی فرهنگی» باغ نظر، شماره ۳۸.
محمدی، رامونا، (۱۳۸۹)، تاریخ و سبک‌شناسی نگارگری و نقاشی ایرانی، تهران، مرکز آموزش علمی و کاربردی فرهنگ و هنر، ناشر، فارسیران.
مکتب کمال‌الملک، (۱۳۶۴)، نشر آبگینه وابسته به مرکز نشر فرهنگی رجاء، با همکاری کتابخانه مجلس شورای اسلامی. تهران.
معیرالممالک، دوستعلی، (۱۳٦۳)، یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین‌شاه، تاریخ هنر، تهران.
مهاجر، شهروز، و حامدی، محمدحسن، (۱۳۹۲)، مکتب کمال‌الملک، تهران، موزه مکتب کمال‌الملک.
وزیری مقدم، محسن، (۱۳۷۸)،«کمال‌الملک و پیروان او» در یادنامه کمال‌الملک، زیر نظر علی دهباشی، تهران: نشر به‌دید، صص: ۱۷۵-۱۸۴.
Benjamin, Andrew, (2005). Walter Benjamin and Art, continuum, London, New York.
Curzon,G.N.,(1892)Persia and Persian Question,London,Longmans, Green&Co.(Book)
Diba. Layla S (2012) “Mohammad Ghaffari: The Persian painter of Modern Life”; Iranian studies(Book)
Ekhtiar, Maryam(1999) From Workshop to Bazzar to Academy: Art Training and Production in Qajar, in Layla S. Diba,Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825, Two Handred Years of Painting from the Royal Persian Courts, New York (Book)
Gallerix : https://gallerix.org/album/Rubens/pic/glrx-3271163736
Hayley A.Rowa(2011). Appropriation in Contemporary Art. availableat:http://www.studentpulse.com/article/342/2/ appropriation- incontemporary- art
Johannes,Louis Renee(2011). Copyright and Art Work in South Africa,available at: wired space. Wits.ac.za.

Pinterest,»ivan aivazovsky»,https://nl.pinterest.com/pin/389842911471022338/(retrieved 28 JULY, 2018)
Stokes,Simon,(2001). Art and Copyright, Published in North America and Canada by Hart Publishing Oxford and Portland, Oregon.
Wikiart,»rembrandt»,https://uploads4.wikiart.org/images/rembrandt/self-portrait-as-a-young-man-1634.jpg!PinterestSmall.jpg (retrieved 27 NOVEMBER, 2018)
Wikiart,»ivan-shishkin»,https://uploads6.wikiart.org/images/ivan-shishkin/the-sun-lit-pines-1886.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 9 JULY, 2018)
Wikiart,»ivan-aivazovsky»,https://uploads8.wikiart.org/images/ivan-aivazovsky/rush-on-dnepr-near-aleshki1857.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 25 NOVEMBER, 2018)
Wikiart,»titian»,https://uploads8.wikiart.org/images/titian/the-tribute-money-1516.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 10 NOVEMBER, 2018)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کارگاه هنر کودک والد، ۱۳۹۹، آموزشگاه هنرهای تجسمی، گرگان، مأخذ: نگارندگان

فصلنامهٔ علمی نگره

نویسندهٔ محترم دقت نمایید
نمودار ۱ باید به صورت فایل Word ارسال شود

آسیب‌شناسی اقتصاد هنرهای تجسمی و ارائه راهکارهای بهبود آن: مطالعه موردی استان گلستان*

غلامرضا حسنی** مجید اشرفی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۱۱
صفحه ۱۲۹ تا ۱۴۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

هنر جایگاه اقتصادی ویژه‌ای دارد؛ ازاین‌رو، اقتصاد هنر یکی از محرک‌های اصلی فعالیت‌های هنری است. **هدف** پژوهش حاضر این بود که ضمن برقراری ارتباط فعال و کارکردی بین هنر و اقتصاد؛ وضعیت اقتصاد هنرمندان تجسمی استان گلستان را موردمطالعه قرار داده و پس از آسیب‌شناسی، راهکارهایی برای ارتقاء آن جستجو و پیشنهاد نماید. در این راستا، دو **سؤال** مطرح می‌شود: ۱. آسیب‌های دامن‌گیر اقتصاد هنر در استان گلستان از ناحیه هنرمندان، دولت و نهادهای سیاست‌گذار، جامعه، فعالان اقتصادی هنر و رسانه‌های جمعی چیست؟ ۲. راهکارهای بهبود آسیب‌های اقتصاد هنر در استان گلستان از ناحیه هنرمندان، دولت و نهادهای سیاست‌گذار، جامعه، فعالان اقتصادی هنر، رسانه‌های جمعی کدامند؟ **روش تحقیق**، توصیفی- تحلیلی و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی است. در بخش کیفی از شیوهٔ دلفی برای شناسایی آسیب‌ها و راهکارهای بهبود آن‌ها؛ و در بخش کمی، بنا به نظر خبرگان و با استفاده از شیوهٔ AHP به اولویت‌بندی آسیب‌ها پرداخته شد. نمونه آماری به روش انتخابی و هدفمند صورت گرفت؛ محدوده مکانی استان گلستان و زمان پژوهش سال ۱۳۹۸ تا ۱۳۹۹ بود. **نتایج** نشان داد در بین آسیب‌های اقتصاد هنر، عوامل دولت، هنرمندان، رسانه، جامعه و فعالان اقتصادی در رتبه اول تا پنجم اهمیت قرار دارند. موارد فرعی هرکدام از عوامل نشان می‌دهدکه برای هنرمندان عامل نزول سطح کیفی هنر با تجاری‌سازی، برای دولت عامل ناکافی بودن سیاست‌های حمایتی و تشویقی دولت، برای فعالان اقتصادی عامل عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت، برای رسانه عامل عدم گسترش فرهنگ و هنر، برای جامعه عامل جای نگرفتن هنر در سبد جامعه هزینه‌ای و برای فعالان اقتصادی عامل عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت در رتبه اول قرار دارند. همچنین مطالعه نشان داد تشویق هنرمندان به خلق آثار مرتبط و متناسب با نیاز و ابعاد فرهنگی و اقلیمی جامعه، ارتقاء سواد هنرمندان در زمینه مؤلفه‌های اقتصاد هنر؛ ایجاد بازارچه‌ها و گذرهای فرهنگ و هنر و برگزاری حراج‌های استانی در سطح ملی و بین‌المللی؛ و اجرایی نمودن طرح خرید و سفارش آثار و کالاهای فرهنگی و هنری در دستگاه‌های دولتی، ازجمله راهکارهای مهم جهت بهبود شرایط اقتصاد هنر در استان گلستان هستند.

کلیدواژه‌ها

اقتصاد هنر، هنرهای تجسمی ایران، رسانه‌ها، استان گلستان.

* این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی برون دانشگاهی با عنوان «**آسیب‌شناسی اقتصاد هنر و ارائه راهکارهای بهبود آن: مطالعه موردی استان گلستان**» است که با مشارکت حوزه هنری استان گلستان و دانشگاه آزاد اسلامی واحد علی‌آباد کتول انجام شد.

** استادیار گروه هنر، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علی‌آباد کتول، علی‌آباد کتول، ایران (نویسنده مسئول)
Email:hassani@aliabadiau.ac.ir

*** استادیار گروه حسابداری، دانشکده مدیریت و حسابداری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علی‌آباد کتول، علی‌آباد کتول، ایران
Email:mjd_ashrafi@aliabadiau.ac.ir

مقدمه

یکی از مسئولیت‌های کلیدی سیاست‌گذاران فرهنگی برای توسعه همه‌جانبه، ایجاد تعامل پویا در بخش‌های کلیدی جامعه است؛ ازاین‌رو، ساماندهی اقتصاد در حوزه فرهنگ و هنر و نیز، راهکارهای بهبود آن در زمره وظایف آنان است. به نظر می‌آید یکی از مسائل مهم در اقتصاد هنر این است که نه هنرمندان و نه دولت زمینه‌های بهره‌مندی شایسته از قدرت اقتصادی هنر را به‌خوبی درک و دریافت ننموده‌اند. از سویی دیگر، در داخل کشور مردم نیز قادر و حاضر نیستند تا سرمایه‌های خود را صرف خرید آثار هنری نمایند؛ زیرا ورود به چنین فضایی را مغایر با شاخص‌ها و تعاریف مرسوم در حوزه اقتصاد و کسب درآمدهای حاصل از سرمایه‌گذاری‌های خرد و کلان خود می‌دانند.

دراین پژوهش و وضعیت اقتصادهنرمندان حوزه هنرهای تجسمی استان گلستان را موردمطالعه قرار داده و پس از آسیب‌شناسی، راهکارهایی را برای ارتقاء آن جستجو و پیشنهاد نماید. برای تحقق این موضوع، پژوهش حاضر چند **هدف** را دنبال می‌نماید: بررسی و شناسایی آسیب‌های دامن‌گیر اقتصاد هنر و راهکارهای بهبود آن در استان گلستان، از ناحیه هنرمندان، دولت و نهادهای سیاست‌گذار، جامعه، فعالان اقتصادی هنر، رسانه‌های جمعی را دنبال می‌کند. در این راستا **سؤال‌ها** پژوهش در دودسته آسیب‌ها و راهکارها مطرح می‌شود: ۱. آسیب‌های دامن‌گیر اقتصاد هنر در استان گلستان از ناحیه هنرمندان، دولت و نهادهای سیاست‌گذار، جامعه، فعالان اقتصادی هنر و رسانه‌های جمعی چیست؟ ۲. راهکارهای بهبود آسیب‌های اقتصاد هنر در استان گلستان از ناحیه هنرمندان، دولت و نهادهای سیاست‌گذار، جامعه، فعالان اقتصادی هنر، رسانه‌های جمعی کدام‌اند؟

ضرورت و اهمیت تحقیق در اینست که موضوع مورد مطالعه (اقتصاد هنر) اساساً مبحث جوان و تازه‌ای است که در کشور ما مطرح‌شده است؛ لذا ضروری است که به‌طور جامع به آن پرداخته و ظرفیت‌های آن شناسایی و نتایج آن به عمل درآید. ازاین‌رو، این پژوهش برای اولین بار در استان گلستان اجرا شد، لذا موضوع موردمطالعه از دو جهت باید مورد توجه قرار گیرد جهت اول مربوط به میزان پاسخ‌گویی به نیازمندی‌های کاربردی و اجرایی؛ جهت دوم فلسفه طرح موضوع و علت ورود محقق به آن. بررسی و نگاهی اجمالی به اقتصاد کشور و حوزه هنر نشان می‌دهد، گرایش به سرمایه‌های فرهنگی از الزامات دولت در جایگزینی پتانسیل‌های انکارناپذیر فرهنگ و هنر بجای نفت، صنایع سنگین و ... است. لذا، انجام چنین پژوهش‌هایی بسترساز شناسایی فرصت‌های جدید سرمایه‌گذاری در اقتصاد کشور است. از سویی دیگر، عدم اقبال هنرمندان بومی در ارائه و فروش آثار هنری، موجب تنزل سطح زندگی و وضعیت معاش آن‌ها شده است. ازاین‌رو، تلاش برای ارتقاء سطح فرهنگ عمومی جامعه و در کنار آن متقاعد نمودن متولیان و حامیان حقوقی هنرهای تجسمی از تولید و عرضه آثار هنری، از طریق این‌گونه مطالعات امکان‌پذیر است.

روش تحقیق

روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای و میدانی است. جامعه آماری پژوهش حاضر شامل سه دسته از خبرگان حوزه هنر و اقتصاد بود: الف. خبرگان حوزه اقتصاد و کارآفرینی؛ ب. هنرمندان صاحب‌نام و مهارت در حوزه هنرهای تجسمی (از رشته‌های نقاشی، گرافیک و خوشنویسی و نگارگری)؛ ج. سیاست‌گذاران حوزه هنر. برای انجام این کار، به تفکیک از بین هریک از دسته‌های اول، دوم و سوم ۱۰ نفر به‌طور انتخابی؛ مجموعاً ۳۰ نفر در نظر گرفته شد. برای تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در بخش کیفی از تکنیک دلفی (نظر خبرگان) برای شناسایی آسیب‌ها و راهکارهای بهبود آن‌ها استفاده شد. در بخش کمی با توجه به نظر خبرگان و با استفاده از تکنیک AHP به اولویت‌بندی آسیب‌ها و راهکارهای بهبود آن‌ها پرداخته شد. محدوده مکانی پژوهش حاضر استان گلستان و زمان تحقیق سال ۱۳۹۸ تا ۱۳۹۹ بود. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کمی و کیفی است.

پیشینه تحقیق

در این بخش به ارائه برخی از نتایج حاصل از پژوهش‌های پیشین می‌پردازیم: حسینی و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «تبیین فرآیند مشارکت نقاشان معاصر ایران در حراجی‌ها تبیین فرآیند مشارکت نقاشان معاصر ایران در حراجی‌ها»، مجله علمی-پژوهشی نگره، شماره ٤٦، بیان می‌کنند که بازاری بسته و نامشخص برای نقاشان ایرانی تا اواخر دهه هفتاد شمسی وجود داشته و از شرایط لازم برای فعالیت اجتماعی برخوردار نبودند، ولی باگذشت زمان شرایط دگرگون‌شده و فرآیند رو به رشدی را سپری نموده است. بختیاریان (۱۳۹٦) در مقاله خود با عنوان «مواجهه‌ی گفتمان هنری و اقتصادی در هنرهای تجسمی»، نشریه هنرهای تجسمی، شماره ۷۱، به این نکته اشاره می‌کند که مؤلفه‌های مشابهی در گفتمان اقتصادی و هنری وجود دارند.

ابوترابی و بهرامی (۱۳۹٤) در مقاله خود تحت عنوان «نقش دولت در توسعه اقتصاد»، مجله پژوهش هنر، شماره ۹، بر این باورند که یکی از مجادلات مهم در علم اقتصاد، تعیین مرز کارایی میان دولت و بازار است که میزان، نحوه و حوزه مداخله دولت در اقتصاد را تبیین می‌کند. مقاله حاضر، به دنبال پاسخ به این سؤال است که آیا مداخله دولت در هنر می‌تواند ناکارایی اقتصادی ناشی از شکست

بازار را کاهش دهد؟

محمدی (۱۳۹٤) نیز در مقاله خود «عوامل تأثیرگذار بر روند تحولات اقتصاد هنر»، مجله پژوهش هنر، شماره ۹، آورده است، هنرمند و اثر هنری او مستقیم و غیرمستقیم متأثر از جامعه‌ای است که در آن حضور دارد. زمان و دوره‌های مختلف تاریخ آن جامعه و به‌تبع، شرایط فرهنگی و اقتصادی از عوامل مهم در گردش اقتصادی هنر می‌باشند. باگذشت زمان و تغییر مفهوم و کارایی هنر و به وجود آمدن جریانات جدید هنری، سلیقه و معیار پذیرش آثار و به‌تبع، آن نوع مخاطب و خریدار آن نیز تغییر کرده است.

پنجه باشی و زمانی (۱۳۹٤) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی تأثیرات بسته‌بندی در اقتصاد هنر»، مجله پژوهش هنر، شماره ۹، معتقدند هنر با جامعه در تعامل است و از آن تأثیر می‌پذیرد. هنر دارای جایگاه اقتصادی بوده و نقش قابل‌توجهی را در توسعه ایفا می‌کند. اقتصاد هنری، محرک اصلی فعالیت‌ها و آثار هنری است. تلاش نگارندگان در مقاله حاضر بر آن بوده تا به راهکارهایی جهت معرفی هرچه بهتر این آثار و رونق بازار هنر در بعد ملی و بین‌المللی دست یابند. دولت‌آبادی و همکاران (۱۳۹٤) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر موانع اقتصادی مؤثر بر رشد و توسعه بیمه آثار هنری در ایران»، مجله پژوهش هنر، شماره ۹، چنین بیان می‌دارند که هنر نوعی ابزار ارتباطی بین افراد تلقی می‌شود. درنتیجه، بهبود وضعیت تولید و عرضه آثار هنری و برقراری ارتباط با تشکل‌ها و هنرمندان زمینه توسعه فرهنگی و اقتصادی کشور را فراهم می‌کند. دراین‌بین بیمه آثار هنری یکی از نیازهای اساسی جامعه هنر است. اشرفی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «اقتصاد هنر یا هنر اقتصادی»، مجله رشد آموزش هنر، شماره ۳۷، معتقد است، زحمات طاقت‌فرسای هنرمند برای خلق اثر هنری بر کسی پوشیده نیست، اما رونق بازار هنر به‌ویژه در بخش هنرهای تجسمی نیز نکته‌ای است که همواره می‌تواند دلگرمی و انگیزه لازم را برای اهالی هنر فراهم سازد. بااینکه در بودجه‌های دولتی موضوع خرید آثار هنری پیش‌بینی‌شده، تجربه نشان داده است که برای عملیاتی شدن این مصوبه‌ها فعلاً زمینه هموار و فراهم نیست.

هنر و اقتصاد

نزدیکی هنر و اقتصاد در مقوله عام‌تر فرهنگ باعث گشته تا این دو در کنار هم قرار گیرند و همچون حلقه‌های زنجیر، تمام واقعیت‌های اجتماعی و افراد را به هم متصل می‌کند. بسط اقتصاد و هنر از عناصر اولیه و اصلی متمدن شدن بشر است. دیوید تراسبی معتقد است، گفتمان اقتصادی و عملکرد آن درون زمینه فرهنگی و مناسبات و جریان‌های فرهنگی نیز در یک زیست- محیط اقتصادی رخ

تصویر ۱. آتلیه نقاشی، دانشکده هنر، یکی از دانشگاههای استان گلستان، مأخذ: نگارندگان

می‌دهند.(تراسبی، ۱۳۸۹، ۲۹)

به کمک گسترش رسانه‌های ارتباطی، امروزه تنوع و بازار بزرگ‌تری برای مبادله محصولات فرهنگی ایجادشده است و این موضوع، باعث شده تا اقتصاددانان و مدیران فرهنگی توجه بیشتری داشته باشند. البته برخی از جلوه‌های فرهنگی جنبه تجاری بیشتری دارند و درنتیجه بودجه‌هایی که باید به آن‌ها تخصیص داده شوند، متفاوت هستند. فارغ از اینکه ما ارزش هنر را چه معنا کنیم بازهم نمی‌شود آن را از محدودیت‌های عالم مادی یا اقتصادی مصون نگه داشت. (Gray. M & Heilbrun, 2004. 2-5) در این میان برخی صاحب‌نظران، راه‌های افراطی را در پیش‌گرفته و ارزش هنری و زیباشناختی را محدود به ارزش‌های اقتصادی می‌دانند. درصورتی‌که این دو فقط در لفظ می‌گوید: «ارزش هنر همان چیزی است که آن ارزش مشترک‌اند. کالمر را از سایر چیزها متمایز می‌کند».(Klamer, 1996.. 37)

ویژگی اقتصاد هنرهای تجسمی

برای تعیین ارزش آثار هنری، معیارهای مشخص از پیش تعیین‌شده‌ای وجود ندارد. مثل تمام بخش‌های دیگر، اینجا در هنر نیز نوسان قیمت همه‌چیز را پیش‌بینی‌ناپذیر ساخته است؛ اما آلسیا زورلونی، یکی از مهم‌ترین معیارها را اشتهار هنرمند می‌داند که البته خود این اشتهار، به حامیانی همچون منتقدان، موزه‌داران، دلالان هنری و مورخان هنر وابسته است. این اقشار می‌توانند از نام هنرمند یک برند بسازند. (Zorloni, 2013. 89-90) بدین ترتیب، «وقتی نام هنرمند، ویژگی‌های اثرش را در تخیل جمعی تداعی می‌کند، او در حال تبدیل‌شدن به یک برند است». (Ibid, 90)

واقعیت این است که ازنظر کاندلا و کاستلانی، گفتمان اقتصادی و هنری، نزدیک‌تر از چیزی هستند که تصور می‌شود و با مؤلفه‌های مشابهی مثل عقلانیت، خلاقیت، روش، شهود و صوری بودن سروکار دارند.(Ibid, 1). اقتصاد هنر همریشه در اندیشه اقتصادی دارد و

همریشه در مطالعات کارشناسان هنر، یعنی یک عده سهم عملی و عده‌ای دیگر نیز سهم نظری دارند. در دهه ۱۹۹۰ اقتصاد هنر در اقتصاد سیاسی جایگاه خاصی به دست آورد، یعنی حوزه‌ای از اقتصاد کاربردی که به‌جای علائق انتزاعی روی یک بخش یا ابژه خاص فکر می‌کند. (Ibid, 21)

در سه حوزه می‌توان اقتصاد هنرهای تجسمی را ارزیابی نمود. ارزیابی تأثیر فرهنگ بر اقتصاد، نوع سوم این ارزیابی تشکیل می‌دهد. این همان دلیل است که موجب می‌شود در بیشتر موارد اقتصاد فرهنگ را بافرهنگ اقتصاد برابر در نظر بگیرند. ازاین‌جهت می‌توان درآمدهای پایین یا فقر برخی هنرمندان تجسمی مثل طراحان و گرافیست‌ها را هم از بعد فردی و هم اجتماعی بررسی نمود. به‌عبارت‌دیگر نه‌تنها این‌که در رونق گرفتن کار یک هنرمند مهارت و توانایی مؤثر است بلکه نحوه نگرش متقاضی آثار هنری نیز عامل تأثیرگذار دیگری است. این‌که یک متقاضی اثر هنری، آن اثر را تنها به چشم اجتماع دیجیتال نبیند، باعث می‌شود عامل قلم و رنگ و کاغذ یا یک کار صرفاً بسیار قابل‌توجه ای در تعیین بهای کار باشد.

به‌زعم کسانی مثل بامول هنر از مقولاتی است که در زمره فعالیت‌های خدماتی طبقه‌بندی می‌شود، یعنی بخشی که تنها با حضور ماشین نمی‌تواند به انجام برسد و خلاقیت و ایده‌های انسانی جزو لازم و جدانشدنی آن است؛ بنابراین، نیازی به بیان نیست که توانایی فردی شرط لازم است، ولی شرط کافی نیست و برای پیروزی حمایت بازار و فرهنگ موردنیاز است. تصور برگزاری یک کنسرت بدون حضور خواننده و یا یک نمایش بدون حضور بازیگر غیرممکن است. با در نظر گرفتن این عوامل، هزینه تولید را افزایش می‌دهد و درنتیجه کار باقیمت بالاتری برای مصرف‌کننده عرضه خواهد شد که این می‌تواند به کم شدن تقاضا بینجامد و شکاف عوایدی را دامن بزند (Cowen See، ۱۹۹۶. ۲۰۷-۲۱۴) هرچند کمک‌های دولتی و بخش خصوصی و هدایا می‌توانند اندکی این شکاف را برکنند؛ اما مشکل همچنان پابرجاست و یک‌بار برای همیشه حل نمی‌شود. به‌هرحال عملکرد سیستم اقتصاد می‌تواند بر هنر تأثیرگذار باشد و هرگونه دخالت می‌تواند عواقب مطبوع و نامطبوعی ایجاد کند. (Zorloni, 2013, 2)

این ویژگی‌های چهارگانه هنر است که باعث می‌شود یک اثر هنری حتی در مواردی بالاتر از هر نوع کالای دیگر که با هزینه‌ی بالاتر و در شرایط سخت‌تری تولید می‌شود، ارزش اقتصادی داشته باشد. نخست این‌که یک اثر هنری منحصربه‌فرد و اصل، محصول یک کار خلاقانه است و درنتیجه می‌توان آن را شبیه به یک اختراع یا نوعی ابداع در نظر گرفت؛ دوم این‌که به خاطر

تصویر ۲. کارگاه هنر کودک والد، ۱۳۹۹، آموزشگاه هنرهای تجسمی، گرگان، مأخذ: همان

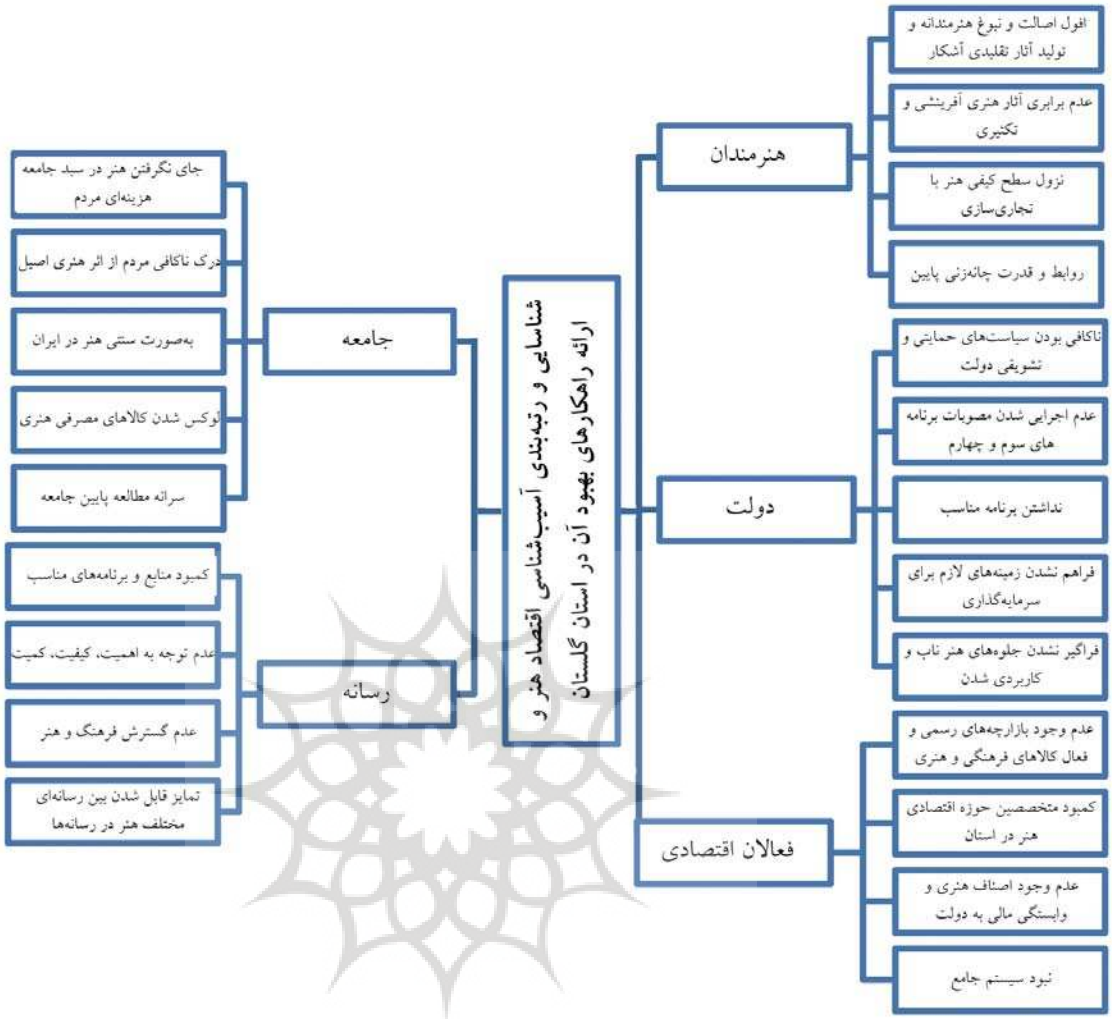
فقر قیمتی در فرایند تولید، ظرفیت بهره‌وری آن محدود می‌شود؛ سوم اینکه برای تعیین ارزش کار باید همکاری عوامل متعدد را در محاسبه آورد؛ چهارم انگیزه‌ی نوآوری مادی نیست. (Zorloni, 2013. 26)

به اعتقاد ابینگ، وضعیت بازار هنر برای مصرف‌کنندگان و تولیدکنندگان، عجیب و غیرقابل‌پیش‌بینی است و به‌جز موارد محدود، بیشتر هنرمندان یا اقتصاد را در هنر انکار می‌کنند و دغدغه‌های مالی را کنار می‌گذارند و یا بی‌تفاوتی پیش می‌گیرند و درویش نمایی می‌کنند. این نوعی واپس زدن اقتصاد هنر است که نگران آینده بودن را به دل هنرمند راه نمی‌دهد.(استالبراس، ۱۳۸۸، ۱۰۸) به‌هرحال اینکه هنرمند انگیزه‌های فرهنگی را به خاطر انگیزه‌های اقتصادی فدا نکند از ویژگی‌های خاص هنر، به‌ویژه هنر تجسمی است که به ویژگی ساختاری آن تبدیل‌شده است و این می‌تواند دلیل تفاوت تولید یک پای‌افزار با یک تابلوی نقاشی باشد. به باور ابینگ همین مورد اخیر، بازار هنر را مستقل و متمایز از سایر بازارها می‌سازد. البته وجود اختلاف میان دودسته از هنرهای فراتر و فروتر عامل دوام استثنایی بودن این اقتصاد است که با جریان‌های پسامدرنیستی و تمایز زدایی گسترده و تداخل مرزهای هنر و غیر هنر تهدید می‌شود.(ابینگ، ۱۳۹۲، ۵۴۳)

اقتصاد عمومی و اقتصاد هنر

هرچه اقتصاد درزمینه فرهنگ و هنر بیشتر تقویت‌شده باشد، طراحی هنری، ساخت و تولید هنری نیز به‌عنوان منشأ آثار هنری مؤثر بیشتر محقق خواهد شد. سازمان‌های فرهنگی و هنری متولیان رسمی و قانونی هنرهای متنوع و متعدد نظیر سینما، تئاتر، هنرهای تجسمی، موسیقی و هنر معماری، هستند، ولی ازآنجایی‌که هنر الزاماً اقتصادی قلمداد نمی‌شوند، اقتصاد هنری تحت امر سازمان‌های اقتصادی

نویسندهٔ محترم دقت نمایید
نمودار ۱ باید به صورت فایل Word ارسال شود



نمودار ۱. نمودار درخت سلسله مراتبی AHP آسیبشناسی اقتصاد هنر و ارائه راهکارهای بهبود آن در استان گلستان
نتایج تحلیل، مأخذ: نگارندگان

نهادی به شکل مطلق هنری یا مطلق محض نیست. اگر مدیریت هنری اعتبارات و بودجه‌های تولید را تأمین نماید از این نظر هنر می‌تواند در تناسب کامل با ساختارهای اقتصادی هنر و جایگاه و سطح اقتصاد هنری محسوب شود. درواقع هزینه طراحی، ساخت و تولید آثار هنری از بودجه‌های عمومی تأمین و صرف تولید اثر هنری نوین می‌شود. این روند می‌تواند به‌عنوان عاملی برای توسعه و تقویت اقتصاد هنر قلمداد شود. روند سازمان‌دهی شده سفارش و تولید آثار هنری می‌تواند امکان برنامه‌ریزی و مدیریت منابع را فراهم آورد.(احمدی، ۱۳۹٤، ٤٧)

عوامل و عناصر غیر زیبایی‌شناختی و افراد غیر هنرمند، در کنار هنرمند، در چگونگی و شکل‌گیری آثار هنری نقش بازی می‌کنند. در طول تاریخ به ترتیب سه نوع حمایت از هنرمندان صورت گرفته عبارت‌اند از: حمایت‌های خصوصی؛ حمایت در بازار آزاد هنر؛ حمایت‌های دولتی.(راورداد، ۱۳۶۷، ۵۶)

تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

در این پژوهش ابتدا با استفاده از روش نظرسنجی خبرگان آسیب‌ها و راهکارهای کاهش این آسیب به‌طورکلی مشخص گردید و سپس با نظر خبرگان هرکدام از آسیب‌ها و راهکارها در زیرگروه‌های خود قرار داده شد. نتایج این نظرسنجی و طبقه‌بندی در نمودار ۱آمده است:

بر اساس این نتایج نمودار ۱ از منظر هنرمندان مهم‌ترین مشکل اقتصاد هنر افول اصالت و نبوغ هنرمندانه و تولید آثار تقلیدی است. از منظر دولت، ناکافی بودن سیاست‌های تشویقی و حمایتی دولت، از منظر فعالان اقتصادی، عدم وجود بازارچه‌های رسمی و فعال کالاهای فرهنگی و هنری، از منظر جامعه، جای نگرفتن هنر در سبد هزینه‌های مردم و از منظر رسانه، کمبود منابع و برنامه‌های مناسب مهم‌ترین

مشکل اقتصاد هنر در استان گلستان می‌باشند.

نتایج تحلیل جدول ۱ محاسبه‌شده وزن‌های نهایی نشان می‌دهد که عامل ناکافی بودن سیاست‌های حمایتی و تشویقی دولت با وزن نسبی ۰/۱۰۹ در رتبه اول و پس‌ازآن عامل عدم گسترش فرهنگ و هنر با وزن نسبی ۰/۱۰۰ در رتبه دوم و نزول سطح کیفی هنر با تجاری‌سازی با وزن نسبی ۰/۰۹۲ در رتبه سوم و عدم اجرایی شدن مصوبات برنامه‌های سوم و چهارم با وزن نسبی ۰/۰۷۱ در رتبه چهارم و نداشتن برنامه مناسب با وزن نسبی ۰/۰۶۵ در رتبه پنجم و جای نگرفتن هنر در سبد جامعه هزینه‌ای مردم با وزن نسبی ۰/۰۶۲ در رتبه ششم و افول اصالت و نبوغ هنرمندانه و تولید آثار تقلیدی آشکار با وزن نسبی ۰/۰۵۸ در رتبه هفتم و فراهم نشدن زمینه‌های لازم برای سرمایه‌گذاری با وزن نسبی ۰/۰۴۷ در رتبه هشتم و عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت با وزن نسبی ۰/۰۴۶ در رتبه نهم و عدم توجه به اهمیت، کیفیت، کمیت با وزن نسبی ۰/۰۴۵ در رتبه دهم و عدم برابری آثار هنری آفرینشی و تکثیری با وزن نسبی ۰/۰۴۴ در رتبه یازدهم و درک ناکافی مردم از اثر هنری اصیل با وزن نسبی ۰/۰۴۳ در رتبه دوازدهم و فراگیر نشدن جلوه‌های هنر ناب و کاربردی شدن با وزن نسبی ۰/۰۴۰ در رتبه سیزدهم و تمایز قابل شدن بین رسانه‌های مختلف هنر در رسانه‌ها وزن نسبی ۰/۰۳۱ در رتبه چهاردهم و نبود سیستم جامع با وزن نسبی ۰/۰۲۷ در رتبه پانزدهم و کمبود منابع و برنامه‌های مناسب با وزن نسبی ۰/۰۲۱ در رتبه شانزدهم و سرانه مطالعه پایین جامعه با وزن نسبی ۰/۰۱۹ در رتبه هفدهم و روابط و قدرت چانه‌زنی پایین با وزن نسبی ۰/۰۱۸ در رتبه هجدهم و لوکس شدن کالاهای مصرفی هنری با وزن نسبی ۰/۰۱۷ در رتبه نوزدهم و عدم وجود بازارچه‌های رسمی و فعال کالاهای فرهنگی و هنری با وزن نسبی ۰/۰۱۶ در رتبه بیستم و کمبود متخصصین حوزه اقتصادی هنر در استان با وزن نسبی ۰/۰۱۴ در رتبه بیست و یکم و به‌صورت سنتی هنر در ایران با وزن نسبی ۰/۰۱۲ در رتبه بیست و دوم اهمیت قرار دارد.

تصویر ۳. نمایشگاه نقاشی، یکی از گالری‌های استان گلستان، مأخذ: همان

نتایج آزمون میانگین برای راهکارها

با استفاده ازنظر خبرگان پژوهش راهکارهای جدول ۲ جهت از بین بردن یا کاهش آسیب‌های مطرح‌شده پیشنهاد می‌شود. شایان‌ذکر است تنها راهکارهایی که نمره بالاتر از ۳ و نیم اخذ کردند در این فهرست قرارگرفته‌اند. جدول ۳ راهکارهای بهبود آسیب‌های اقتصاد هنر و فرد یا نهاد ذیربط را نشان می‌دهد.

جدول ۱. رتبه بندی آسیبشناسی اقتصاد هنر و ارائه راهکارهای بهبود آن در استان گلستان بر اساس روش تحلیل سلسله مراتبی AHP ، مأخذ: نگارندگان

رتبه (اولویت)	وزن نهایی	وزن محلی عوامل فرعی	عوامل فرعی	وزن عوامل اصلی	عوامل اصلی
۷	۰/۰۵۸	۰/۲۷۴	افول اصالت و نبوغ هنرمندانه و تولید آثار تقلیدی آشکار	۰/۲۱۳	هنرمندان
۱۱	۰/۴۴	۰/۲۱۰	عدم برابری آثار هنری آفرینشی و تکثیری		
۳	۰/۰۹۲	۰/۴۳۳	نزول سطح کیفی هنر با تجاری‌سازی		
۱۸	۰/۰۱۸	۰/۰۸۲	روابط و قدرت چانه‌زنی پایین		

ادامه جدول ۱.

۱	۰/۱۰۹	۰/۳۲۹	ناکافی بودن سیاست‌های حمایتی و تشویقی دولت	۰/۳۳۲	دولت
۴	۰/۰۷۱	۰/۲۱۴	عدم اجرایی شدن مصوبات برنامه‌های سوم و چهارم		
۵	۰/۰۶۵	۰/۱۹۵	نداشتن برنامه مناسب		
۸	۰/۰۴۷	۰/۱۴۳	فراهم نشدن زمینه‌های لازم برای سرمایه‌گذاری		
۱۳	۰/۰۴۰	۰/۱۱۹	فراگیر نشدن جلوه‌های هنر ناب و کاربردی شدن		
۲۰	۰/۰۱۶	۰/۱۶۳	عدم وجود بازارچه‌های رسمی و فعال کالاهای فرهنگی و هنری	۰/۱۰۴	فعالان اقتصادی
۲۱	۰/۰۱۴	۰/۱۳۸	کمبود متخصصین حوزه اقتصادی هنر در استان		
۹	۰/۰۴۶	۰/۴۳۹	عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت		
۱۵	۰/۰۲۷	۰/۲۵۹	نبود سیستم جامع		
۶	۰/۰۶۲	۰/۴۰۳	جای نگرفتن هنر در سبد جامعه هزینه‌ای مردم	۰/۱۵۳	جامعه
۱۲	۰/۰۴۳	۰/۲۸۸	درک ناکافی مردم از اثر هنری اصیل		
۲۲	۰/۰۱۲	۰/۰۷۹	به‌صورت سنتی هنر در ایران		
۱۹	۰/۰۱۷	۰/۱۱۲	لوکس شدن کالاهای مصرفی هنری		
۱۷	۰/۰۱۹	۰/۱۱۹	سرانه مطالعه پایین جامعه		
۱۶	۰/۰۲۱	۰/۱۰۸	کمبود منابع و برنامه‌های مناسب	۰/۱۹۸	رسانه
۱۰	۰/۰۴۵	۰/۲۲۸	عدم توجه به اهمیت، کیفیت، کمیت		
۲	۰/۱۰۰	۰/۵۰۵	عدم گسترش فرهنگ و هنر		
۱۴	۰/۰۳۱	۰/۱۵۸	تمایز قابل شدن بین رسانه‌های مختلف هنر در رسانه‌ها		

جدول ۲. نتایج آزمون میانگین برای سؤالات راهکار، مأخذ: نگارندگان

بعد	شاخص‌ها	طبقه‌بندی	میانگین
راهکار	ارتقاء سواد هنرمندان و دانشجویان درزمینه تعاریف، تحولات، مناسبات، روابط و نحوه ارائه آثار هنری مطلوب و قابل سرمایه‌گذاری	هنرمندان/ دولت/ فعالان اقتصادی	۳/۸۸۸
	تشویق هنرمندان به خلق آثار اصیل؛	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها	۳/۷۷۷
	تشویق هنرمندان به خلق آثار مرتبط و متناسب با نیاز و ابعاد فرهنگی و اقلیمی جامعه	دولت/ جامعه/ رسانه‌ها	٤/٤٤٤
	تخصیص یارانه خرید لوازم هنری به هنرمندان؛	دولت	۳/۵۵۵
	تولید لوازم هنری داخلی باکیفیت مطلوب	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	۳/۷۷۷
	ارتقاء سواد هنرمندان و دانشجویان درزمینه مؤلفه‌های اقتصاد هنر؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی/ رسانه‌ها	٤/۲۲۲
	تخصصی کردن مشاغل هنری؛	دولت	٤/۱۱۱
	راه‌اندازی نگارخانه‌های تخصصی و به‌کارگیری مدیران زبده؛	دولت/ هنرمندان	۳/۵۵۵
	پایبندی به ضوابط و مقررات آیین‌نامه‌های وزارتی در صدور مجوز فعالیت‌های فرهنگی و هنری	دولت	۳/۵۵۵
	اجرایی نمودن طرح خرید و سفارش آثار و کالاهای فرهنگی و هنری در دستگاه‌های دولتی به استناد مصوبات جلسه ۵۳۱ شورای انقلاب فرهنگی مورخ ۱۳۸۲/۱۰/۹ (۱٪ و ۰/۵٪ از اعتبارات) بر اساس نظر کارشناسان خبره؛ و ماده ۱۰٤ (بند «ی» و بند «و») برنامه چهارم توسعه	دولت	٤/۲۲۲
	تدوین و تنظیم مقررات و ایجاد تسهیلات جهت بهبود بخشی به صادرات آثار هنری؛	دولت	٤/۰۰۰
	امکان‌سنجی و تدوین رویکردهای بازاریابی در پروژه‌های هنری؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	٤/۲۲۲
	حمایت و نظارت دولت بر بازارهای رقابتی هنر؛	دولت	۳/۵۵۵
	توجه به اهداف و سیاست‌های کلی فرهنگی برنامه سوم توسعه کشور (جلسه ٤۳۹ شورای انقلاب فرهنگی مورخ ۱۳۸۷/۱/۲۳) برای ایجاد زمینه‌های مناسب برای تقویت بنیه مادی و رونق اقتصاد فرهنگ؛	دولت/ هنرمندان	٤/۲۲۲
	ایجاد بازارچه‌ها و گذرهای فرهنگ و هنر و برگزاری حراج‌های استانی در سطح ملی و بین‌المللی؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	٤/۳۳۳
	حمایت‌های تسهیلاتی در خصوص راه‌اندازی و توسعه کارگاه‌های هنری کارآفرین؛	دولت/ فعالان اقتصادی	۳/٦٦٦
	هم‌گرایی بین دستگاه‌های دولتی مرتبط، در خصوص شناسایی قابلیت‌های هنری اقوام استان و ایجاد مرکزی متشکل از هنرمندان حوزه‌های مختلف باهدف باز زنده سازی و خلق آثار متنوع باقابلیت‌های سرمایه‌گذاری ارائه به بازار؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	۳/۷۷۷
	ارتقاء سواد بصری و فرهنگی آحاد جامعه از طریق توجه به جنبه‌های فناورانه و نوآورانه، در سفارش آثار هنرهای بومی و سنتی و تلفیق آن با رویکردها و زبان رسانه‌ای هنر معاصر	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها	۳/۷۷۷
	انجام پروژه مطالعاتی آمایش سرزمین فرهنگی در استان گلستان، باهدف شناسایی بسترها و توسعه بازار صنایع و محصولات فرهنگی؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	۳/۵۵۵

ادامه جدول ۲.

راهکار	انجام پروژه مطالعاتی آمایش سرزمین فرهنگی در استان گلستان، باهدف شناسایی بسترها و توسعه بازار صنایع و محصولات فرهنگی؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	۳/۵۵۵
	تخصیص بودجه سالانه استانی به سهم فرهنگ و هنر، متناسب با شاخص‌های اقتصاد ملی، به استناد بندهای ماده ۱۰۴ برنامه چهارم توسعه؛	دولت	٤/۱۱۱
	اعتمادسازی بین صاحبان سرمایه باهدف تقویت حمایت خصوصی از هنر و هنرمندان؛	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها فعالان اقتصادی	٤/۱۱۱
	راه‌اندازی و توسعه بنگاه‌ها و نهادهای اقتصادی بخش فرهنگ در استان؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی	۳/۷۷۷
	برگزاری کارگاه‌ها و دوره‌های آموزشی مستمر و هدفمند برای مدرسین، با توجه به تحول در روش‌ها و سرفصل‌های آموزشی هنر در دنیا	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها	۳/۷۷۷
	تشکیل کارگروه‌های تخصصی از هنرمندان برجسته در دستگاه‌های دولتی مرتبط؛	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها	٤/۰۰۰
	در نظر گرفتن تسهیلات بانکی کم‌بهره برای حضور هنرمندان در مجامع بین‌المللی	دولت	۳/۷۷۷
	اعطای تسهیلات بانکی به مشاغل فرهنگی	دولت	۳/۸۸۸
	توجه به ماهیت، اصالت، هویت، جنبه‌ها و تأثیرات زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی و قدرت اثربخشی هنرها و به‌کارگیری صحیح، متناسب و کارشناسانه آن‌ها در فضای شهری، فرهنگی و اجتماعی	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها	٤/۰۰۰
	شفاف‌سازی درباره ضرورت‌های وجودی و گسترش کمی و کیفی آثار هنری فاخر در اماکن عمومی؛	هنرمندان/ دولت/ رسانه‌ها	۳/۸۸۸
	تخصیص یارانه‌های فرهنگی و هنری و حمایت از مخاطب و مصرف‌کننده آثار فرهنگی و هنری، بجای تولیدکننده آثار؛	دولت	۳/۵۵۵
	برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های مستمر، باهدف تقویت بازار و اقتصاد هنرهای بومی و اصیل	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی / رسانه‌ها/ جامعه	۳/۸۸۸
	عملیاتی نمودن معافیت‌های مالیاتی حوزه فرهنگ و هنر؛	دولت	۳/۸۸۸
	تنظیم مقررات، استقرار و تقویت فعالیت تعاونی‌های فرهنگی و تشکل‌های صنفی ـ هنری؛ به استناد ماده ۱۱٦ (بند «الف») برنامه چهارم توسعه؛	دولت	۳/۸۸۸
	تشکیل کارگروه‌های علمی-پژوهشی و حمایت اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی و سایر نهادهای ذی‌ربط به‌منظور افزایش مجلات و نشریات تخصصی حوزه هنر	دولت/ هنرمندان	۳/۵۵۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۳. نتایج آزمون میانگین برای سؤالات راهکارها، مأخذ: نگارندگان

بعد	شاخص‌ها	طبقه‌بندی
راهکار	ارتقاء سواد هنرمندان و دانشجویان درزمینه تعاریف، تحولات، مناسبات، روابط و نحوه ارائه آثار هنری مطلوب و قابل سرمایه‌گذاری	هنرمندان/ دولت/ فعالان اقتصادی
	تشویق هنرمندان به خلق آثار اصیل	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها
	تشویق هنرمندان به خلق آثار مرتبط و متناسب با نیاز و ابعاد فرهنگی و اقلیمی جامعه	دولت/ جامعه/ رسانه‌ها
	تخصیص یارانه خرید لوازم هنری به هنرمندان؛	دولت
	تولید لوازم هنری داخلی باکیفیت مطلوب	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	ارتقاء سواد هنرمندان و دانشجویان درزمینه مؤلفه‌های اقتصاد هنر؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی/ رسانه‌ها
	تخصصی کردن مشاغل هنری؛	دولت
	راه‌اندازی نگارخانه‌های تخصصی و به‌کارگیری مدیران زبده	دولت/ هنرمندان
	پایبندی به ضوابط و مقررات آیین‌نامه‌های وزارتی در صدور مجوز فعالیت‌های فرهنگی و هنری	دولت
	اجرایی نمودن طرح خرید و سفارش آثار و کالاهای فرهنگی و هنری در دستگاه‌های دولتی به استناد مصوبات جلسه ۵۳۱ شورای انقلاب فرهنگی مورخ ۱۳۸۲/۱۰/۹ (۱٪ و ۰/۵٪ از اعتبارات) بر اساس نظر کارشناسان خبره؛ و ماده ۱۰۴ (بند «ی» و بند «و») برنامه چهارم توسعه	دولت
	تدوین و تنظیم مقررات و ایجاد تسهیلات جهت بهبود بخشی به صادرات آثار هنری؛	دولت
	امکان‌سنجی و تدوین رویکردهای بازاریابی در پروژه‌های هنری؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	حمایت و نظارت دولت بر بازارهای رقابتی هنر؛	دولت
	توجه به اهداف و سیاست‌های کلی فرهنگی برنامه سوم توسعه کشور (جلسه ۴۳۹ شورای انقلاب فرهنگی مورخ ۱۳۸۷/۱/۲۳) برای ایجاد زمینه‌های مناسب برای تقویت بنیه مادی و رونق اقتصاد فرهنگ؛	دولت/ هنرمندان
	ایجاد بازارچه‌ها و گذرهای فرهنگ و هنر و برگزاری حراج‌های استانی در سطح ملی و بین‌المللی؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	حمایت‌های تسهیلاتی در خصوص راه‌اندازی و توسعه کارگاه‌های هنری کارآفرین؛	دولت/ فعالان اقتصادی
	هم‌گرایی بین دستگاه‌های دولتی مرتبط، در خصوص شناسایی قابلیت‌های هنری اقوام استان و ایجاد مرکزی متشکل از هنرمندان حوزه‌های مختلف باهدف باز زنده سازی و خلق آثار متنوع باقابلیت‌های سرمایه‌گذاری ارائه به بازار؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	ارتقاء سواد بصری و فرهنگی آحاد جامعه از طریق توجه به جنبه‌های فناورانه و نوآورانه، در سفارش آثار هنرهای بومی و سنتی و تلفیق آن با رویکردها و زبان رسانه‌ای هنر معاصر	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها
	انجام پروژه مطالعاتی آمایش سرزمین فرهنگی در استان گلستان، باهدف شناسایی بسترها و توسعه بازار صنایع و محصولات فرهنگی؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	تخصیص بودجه سالانه استانی به سهم فرهنگ و هنر، متناسب با شاخص‌های اقتصاد ملی، به استناد بندهای ماده ۱۰۴ برنامه چهارم توسعه؛	دولت

ادامه جدول ۳.

راهکار	اعتمادسازی بین صاحبان سرمایه باهدف تقویت حمایت خصوصی از هنر و هنرمندان؛	دولت/ هنرمندان/ جامعه/ رسانه‌ها/ فعالان اقتصادی
	راه‌اندازی و توسعه بنگاه‌ها و نهادهای اقتصادی بخش فرهنگ در استان؛	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی
	برگزاری کارگاه‌ها و دوره‌های آموزشی مستمر و هدفمند برای مدرسین، با توجه به تحول در روش‌ها و سرفصل‌های آموزشی هنر در دنیا	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها
	تشکیل کارگروه‌های تخصصی از هنرمندان برجسته در دستگاه‌های دولتی مرتبط؛	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها
	در نظر گرفتن تسهیلات بانکی کم‌بهره برای حضور هنرمندان در مجامع بین‌المللی	دولت
	اعطای تسهیلات بانکی به مشاغل فرهنگی	دولت
	توجه به ماهیت، اصالت، هویت، جنبه‌ها و تأثیرات زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی و قدرت اثربخشی هنرها و به‌کارگیری صحیح، متناسب و کارشناسانه آن‌ها در فضای شهری، فرهنگی و اجتماعی	دولت/ هنرمندان/ رسانه‌ها
	شفاف‌سازی درباره ضرورت‌های وجودی و گسترش کمی و کیفی آثار هنری فاخر در اماکن عمومی؛	هنرمندان/ دولت/ رسانه‌ها
	تخصیص یارانه‌های فرهنگی و هنری و حمایت از مخاطب و مصرف‌کننده آثار فرهنگی و هنری، بجای تولیدکننده آثار؛	دولت
	برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های مستمر، باهدف تقویت بازار و اقتصاد هنرهای بومی و اصیل	دولت/ هنرمندان/ فعالان اقتصادی / رسانه‌ها/ جامعه
	عملیاتی نمودن معافیت‌های مالیاتی حوزه فرهنگ و هنر؛	دولت
	تنظیم مقررات، استقرار و تقویت فعالیت تعاونی‌های فرهنگی و تشکل‌های صنفی ـ هنری؛ به استناد ماده ۱۱۶ (بند «الف») برنامه چهارم توسعه؛	دولت
	تشکیل کارگروه‌های علمی-پژوهشی و حمایت اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی و سایر نهادهای ذی‌ربط به‌منظور افزایش مجلات و نشریات تخصصی حوزه هنر	دولت/ هنرمندان

نتیجه

شرایط فرهنگی و اقتصادی از عوامل مهم در گردش اقتصادی هنر هستند. باگذشت زمان و تغییر مفهوم و کارایی هنر و به وجود آمدن جریانات جدید هنری، سلیقه و معیار پذیرش آثار و به‌تبع آن، نوع مخاطب و خریدار اثر نیز تغییر کرده است. سفارش‌دهندگان سنتی در قرون گذشته که خریداران اصلی آثار هنری بودند، امروز به لایه‌ها و قشرهای مختلف با پیچیدگی زیاد تبدیل‌شده‌اند. انواع محصولات هنری نیز مخاطب و به‌تبع، خریدار و مصرف‌کننده خاص خود را می‌طلبند. در بررسی گردش اقتصادی و در مقوله خریدوفروش آثار هنری با توجه به تفکیک آثار هنری می‌توان نوع بازار و سهم آن را مشخص کرد و با بررسی نقاط ضعف و قوت می‌توان کمبود گردش مالی آن رشته‌ی هنری را

جبران کرد. بررسی نظام پیچیده اقتصادی معاصر چه در سطح ملی و چه بین‌المللی و چند نمونه از مهم‌ترین این عوامل نشان می‌دهد، این گردش مالی منوط است به بررسی نظام حساب‌های مالی که امروزه عموم کشورهای جهان برمبنای آن، مطالعات مربوط به متغیرهای اقتصادی کلان در اقتصاد ملی (مانند مصرف، تولید و درآمد) را به‌صورت سالانه گردآوری می‌نمایند. برای مثال، آنجا که درآمد ملی در چارچوب نظام طبقه‌بندی فعالیت‌های اقتصادی برحسب فعالیت‌های تولیدی اندازه‌گیری می‌شود، آمار مربوط به تولیدات فرهنگی و هنری در چند گروه فعالیت پراکنده‌شده است. مهم‌تر از آن، برخی مسائل مفهومی در اندازه‌گیری متغیرهای اقتصادی ذی‌ربط (مانند ارزش پولی مصرف کالاها و خدمات فرهنگی) مطرح است. درواقع، بزرگ‌ترین نقیصه حساب‌های ملی در بخش فرهنگ و هنر و زیر بخش‌های آن، عدم‌اصلاح این حساب‌ها متناسب با تحولات جایگاه این بخش در اقتصاد ملی است. برای محاسبه گردش مالی کالا و محصولات هنری، هم آثار هنری و هم لایه‌های مختلف جامعه که نقش مخاطب و خریدار را دارند باید شناسایی شوند. برای افزایش گردش مالی در عرصه هنر و رونق بازار آن باید نقاط ضعف و قوت را در بازار فروش شناسایی کرد و با راهکارهای برنامه‌ریزی‌شده، به بهبود وضع این بازار کمک کرد. هرچند در تولید هنرهای تجسمی هزینه کمتری صرف می‌شود، ولی بااین‌وجود مبالغ بالا و گاهی باورنکردنی را در بازار هنر به خود اختصاص داده‌اند. این یکی از موضوعاتی است که اقتصاد این نوع هنر را خاص‌تر از سایر حوزه‌های هنری نشان می‌دهد. البته، در ارزش‌گذاری یک اثر هنری عناصر متعددی دخالت دارند مانند هویت تاریخی، آوازه، سبک و ملیت هنرمند. ولی اگر بخواهیم در این مقوله نیز همچون نقد هنر از مؤلف صرف‌نظر کنیم می‌توان به گزینه‌های دیگر ازجمله منتقدان، دلالان و مشاوران و گالری‌ها اشاره نمود؛ اما در این میان نمی‌توان از عاملیت گذر زمان غافل شد، زیرا گاهی فاصله زمانی باعث بهتر دیده شدن اثر می‌شود. ازآنجایی‌که ویژگی‌های ساختاری هنر باعث می‌شود که مستقیم دست در دست اقتصاد نگذارد، در هیچ‌یک از مراحل تولید نمی‌توان قیمت یک نقاشی یا مجسمه را تخمین زد، گاهی به‌زعم کسانی همچون مارسل دوشان به مقابله با تجاری‌سازی و تکثیر هنر می‌پردازد تا همچنان ماهیت مستقل آن محفوظ بماند. ماهیت ساختاری هنر علی‌رغم تمام تغییر و تحولات سبک‌ها در هنرهای تجسمی، ثابت به نظر می‌رسد و جریان مدرن سازی و پسامدرن سازی هنر هم نتوانسته است آن را دگرگون کند، زیرا بنا بر نظریه سیستمی کارکرد را ساختار تعیین می‌کند و ساختار هنر همواره یک انتظار دارد که همان تداوم حیات هنر است. انتظار همان کارکرد است که با حفظ جنبه‌های استثنایی اقتصاد هنر اجازه نمی‌دهد یک اثر هنری به یک کالای اقتصادی تبدیل شود و این بیش از هر چیز در اقتصاد هنرهای تجسمی روی می‌دهد. در پاسخ به پرسش نخست این پژوهش، یافته‌ها نشان می‌دهد در بین آسیب‌های اقتصاد هنر در استان گلستان عامل دولت، هنرمندان، رسانه، جامعه و فعالان اقتصادی در رتبه اول تا پنجم اهمیت قرار دارند. همچنین نتایج حاکی از آن است که در بین موارد فرعی هرکدام از عوامل برای هنرمندان عامل نزول سطح کیفی هنر با تجاری‌سازی، برای دولت عامل ناکافی بودن سیاست‌های حمایتی و تشویقی دولت، برای فعالان اقتصادی عامل عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت، برای رسانه عامل عدم گسترش فرهنگ و هنر، برای جامعه عامل جای نگرفتن هنر در سبد جامعه هزینه‌ای مردم و برای فعالان اقتصادی عامل عدم وجود اصناف هنری و وابستگی مالی به دولت در رتبه اول قرار دارند. بعلاوه در پاسخ به پرسش دوم پژوهش نتایج پژوهش مواردی مانند تشویق هنرمندان به خلق آثار مرتبط و متناسب با نیاز و ابعاد فرهنگی و اقلیمی جامعه، ارتقاء سواد هنرمندان و دانشجویان درزمینه مؤلفه‌های اقتصاد هنر؛ ایجاد بازارچه‌ها و گذرهای فرهنگ و هنر و برگزاری حراج‌های استانی در سطح ملی و بین‌المللی؛ و اجرایی نمودن طرح خرید و سفارش آثار و کالاهای فرهنگی و هنری در

دستگاه‌های دولتی به استناد مصوبات جلسه ۵۳۱ شورای انقلاب فرهنگی مورخ ۹/۱۰/۱۳۸۲ (۱٪ و ۵/۰٪ از اعتبارات) بر اساس نظر کارشناسان خبره؛ و ماده ۱۰۴ (بند «ی» و بند «و») برنامه چهارم توسعه را ازجمله راهکارهای مهم جهت بهبود شرایط اقتصاد هنر در استان گلستان بیان می‌کند.

منابع و مأخذ

ابوترابی، محمدعلی؛ بهرامی، لیلا. (۱۳۹۴). نقش دولت در توسعه اقتصاد، مجله پژوهش هنر، شماره ۹

ابینگ، هانس. (۱۳۹۲). درآمدی بر اقتصاد استثنایی هنر؛ چرا هنرمندان فقیرند، ترجمه حمیدرضا ششجوانی، انتشارات دانشگاه هنر اصفهان.

احمدی، سید بدرالدین. (۱۳۹۴). سازوکارهای جهانی‌شدن هنر ایرانی، تهران: مرکز ملی مطالعات جهانی‌شدن.

اشرفی، محمدعلی. بهار. (۱۳۹۳). اقتصاد هنر یا هنر اقتصادی، مجله رشد آموزش هنر، شماره ۳۷

بختیاریان، مریم. (۱۳۹۶). مواجهه‌ی گفتمان هنری و اقتصادی در هنرهای تجسمی، مجله علمی-پژوهشی هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی، شماره ۷۱

پنجه باشی، الهه؛ زمانی، پریا. (۱۳۹۴). بررسی تأثیرات بسته‌بندی در اقتصاد هنر، مجله پژوهش هنر، شماره ۹

توکلی، احمد. (۱۳۸۰). بازار-دولت، کامیابی‌ها و ناکامی‌ها، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، سمت.

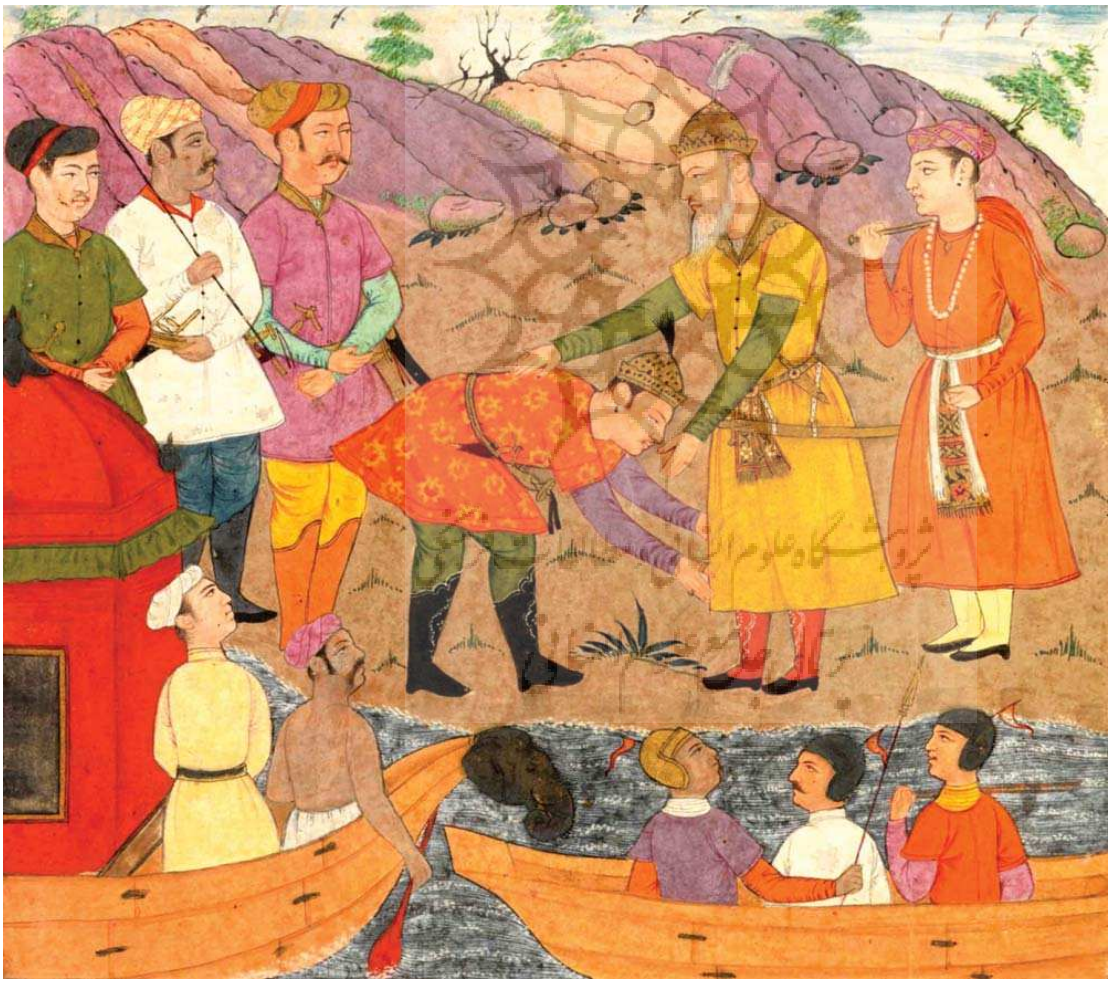
حسینی، مرضیه السادات؛ جوانی، اصغر؛ بیدرام، رسول. (۱۳۹۷). تبیین فرآیند مشارکت نقاشان معاصر ایران در حراجی‌ها، مجله علمی-پژوهشی نگره، شماره ۴۶.

دولت‌آبادی، مونا؛ ترکستانی، محمد صالح؛ مظلومی، نادر. (۱۳۹۴). تأثیر موانع اقتصادی مؤثر بر رشد و توسعه بیمه آثار هنری در ایران، مجله پژوهش هنر، شماره ۹

راودراد، اعظم. (۱۳۷۸). تبیین فیلم و جامعه، فارابی، فصلنامه مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، شماره ۳۴، دانشگاه تهران.

راودراد، اعظم. (۱۳۸۰). تغییرات نقش زن در جامعه و تلویزیون، پژوهش زنان، فصلنامه مرکز مطالعات و تحقیقات زنان، دانشگاه تهران.

محمدی، سمانه. ۱۳۹۴. عوامل تأثیرگذار بر روند تحولات اقتصاد هنر، مجله پژوهش هنر، شماره ۹.



عزم سفر، مأخذ: E-codices, 2013, Oct 7

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل ارتباط متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال بر اساس گفت‌وگومندی و پیوستاری زمان و مکان *

صدیقه ادراکی ** حسین عابددوست *** زیبا کاظم پور ****

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۱۱/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۲/۲۶
صفحه ۱۴۳ تا ۱۵۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

هزارویک‌شب‌ازکهن‌ترین‌نمونه‌های‌ادبی‌درجهان‌به‌شمارمی‌آید.نسخه‌خطی‌داستان‌سیف‌الملوک‌و‌بدیع‌الجمال از مجموعه هزارویک‌شب به زبان فارسی و خط نستعلیق در سال ۱۰۳۳ هجری قمری و زمان پادشاهی جهانگیر در هند تحریر شده که تأثیر عمیق سنت‌های تصویری فرهنگ و تمدن هند و ایرانی در آن ظهور یافته است. داستان سیف‌الملوک از این مجموعه، حکایت شاهزاده‌ای است که عاشق پری‌زاده‌ای به نام بدیع‌الجمال می‌شود و به جست‌وجوی او باشخصیت‌های داستان به گفت‌وگو می‌پردازد. **هدف** پژوهش، تحلیل ارتباط متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال بر اساس نظریات باختین است. **سؤال‌های** تحقیق عبارت‌اند از: ۱. چه ارتباط گفت‌وگومند و پیوستاری زمان و مکان بین متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال وجود دارد؟ ۲. نمود شباهت‌ها و تفاوت‌های گفت‌وگومندی میان روایت داستان و نوع تصویرگری نگاره‌های این نسخه، چگونه قابل بررسی است؟ **روش تحقیق** توصیفی تحلیلی است و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. **نتایج** پژوهش نشان داد بیان گفت‌وگومندی میان عناصر روایی و تصویرپردازی این نسخه از هماهنگی و غنای بسیار برخوردار است و با توجه به سنت‌های ایرانی و فرهنگ بومی هند، انسان در پیوند با محیط و در مرکز توجه قرار می‌گیرد که در اصل به طرح گفت‌وگومندی میان آن‌ها پرداخته‌شده است. جهان فردی سیف‌الملوک به‌عنوان شاهزاده‌ای مستقل، بر دیگران برتری ندارد؛ بنابراین تأثیرات چندصدایی در جلوه‌های گوناگون ظهور یافته‌است. پیوستاری زمان و مکان نیز در متن و تصویرگری این داستان از نسخه هزارویک‌شب قابل‌شناسایی است و هنرمند تصویرگر هم‌سو با روایت داستان اثری متناسب با گفت‌وگومندی و پیوستاری زمان و مکان در نظر باختین خلق کرده‌است.

واژگان کلیدی

متن و تصویر، سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال، گفت‌وگومندی، پیوستاری زمان و مکان، باختین.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر نویسنده اول با عنوان «**تحلیل نگاره مصور هزارویکشب اثر صنیع‌الملک با تکیه‌بر نظریه میخاییل باختین**»، با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشکده هنر و معماری دانشگاه گیلان است.

** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
Email:sd_edraki@yahoo.com

*** دانشیار گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول)
Email:habeddost@guilan.ac.ir

**** استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران
Email:z.kazempoor@uma.ac.ir

مقدمه

هزارویک‌شب یکی از کهن‌ترین شاهکارهای ادبی جهان است. در این مجموعه داستان، نشانه‌هایی از افسانه‌های هندی، ایرانی، عربی، یهودی و مصری دیده می‌شود. در پژوهش حاضر، نگاره پردازی هندی نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال از مجموعه هزارویک‌شب موردبررسی قرارگرفته است. این نگاره متعلق به دوره شاهی گورکانی هند است که هم‌زمان با حکومت سلسله صفوی در ایران به تحریر درآمده است.

شاهان گورکانی فرهنگ و تمدنی را که در آن نشانه‌های ذوق و هنر ایرانی آشکار است در هند گسترش دادند. ویژگی شیوه نقاشی اسلامی هند، رنگ‌آمیزی ملایم و متفاوت است که به افراد ترسیم‌شده درصحنه تجسم می‌بخشد و با ترسیم افق رفیع مناظر نیز باعث ایجاد عمق می‌شود که این ویژگی‌ها، در نقاشی‌های نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال قابل‌مشاهده است. نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال در قرن هفدهم و زمان پادشاهی نورالدین محمد جهانگیر حدود سال ۱۶۲۴/۱۶۲۳ میلادی در هند و به زبان فارسی نگاشته و همراه با ۳۲ نگاره تصویر شده است.

در پایان متن این نسخه کهن، کاتب تاریخ نسخه خطی را در سال ۱۰۳۳ در تقویم اسلامی ذکر کرده است. در توضیحات آمده است که داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال را می‌توان در نسخه چاپ کلکته ۱۸۳۹-۱۸۴۲ جست‌وجو کرد. حکایت سیف‌الملوک، داستان شاهزاده‌ای است که عاشق پری‌زاده‌ای به نام بدیع‌الجمال می‌شود و به جست‌وجوی او به سفر می‌رود و با مشقت و رنج بسیار سرانجام به خواسته خود می‌رسد. محتوای نسخه و تصویرپردازی آن، حضور نوعی مکالمه را نشان می‌دهد.

در این پژوهش مطالعه چگونگی تداعی این مکالمه در متن و تصویر نسخه مذکور موردتوجه است. رویکرد تحلیلی، گفت‌وگومندی و پیوستاری زمان و مکان در نظریه باختین است. میخاییل باختین، اندیشمند تأثیرگذار سده بیستم در قلمرو نقد ادبی است و منطق مکالمه از اندیشه‌های مهم در فلسفه او به شمار می‌رود. او معتقد است میان گفت‌وگومندی و چندصدایی رابطه تنگاتنگ وجود دارد، به‌گونه‌ای که چندصدایی ویژگی منطق مکالمه است. در مکالمه گرایی توانایی برخورداری از آگاهی مبتنی بر دیگربودگی است. نگاه و درک دیگری بر رفتار انسان تأثیر می‌گذارد و دیگران در جایگاه مخاطب قرار دارند.

به نظر باختین، درک موقعیت به‌منزله شناخت انسان از جهان است و راه رسیدن به آگاهی غنی گفت‌وگو با دیگری است. **هدف** از این پژوهش، تحلیل ارتباط متن و تصویر در نسخه مصور داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال بر اساس منطق مکالمه باختین است. **سوال‌های** تحقیق عبارت‌اند از ۱. چه ارتباط گفت‌وگومند و پیوستاری زمان و مکان بین متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال وجود دارد؟ ۲. نمود شباهت‌ها و تفاوت‌های گفت‌وگومندی میان روایت داستان و نوع تصویرگری نگاره‌های این نسخه چگونه است؟

فرضیه این است که امکان دارد مکالمه گرایی به‌عنوان عنصری اساسی میان متن روایت و تصویرگری داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال قابل‌تحلیل باشد و به‌صورت گفت‌وگوی میان پیکره‌ها نمود یابد. گفت‌وگومندی در روایت حاضر با فردیت سیف‌الملوک شکل‌گرفته است و روشنی راه و آگاهی از اتفاقات پیش روی او به‌وسیله دیگری تکمیل می‌شود. وجود همین ویژگی‌ها، می‌تواند زمینه‌های کاربست نظریات باختین را در تحلیل نسخه مصور داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال فراهم کند.

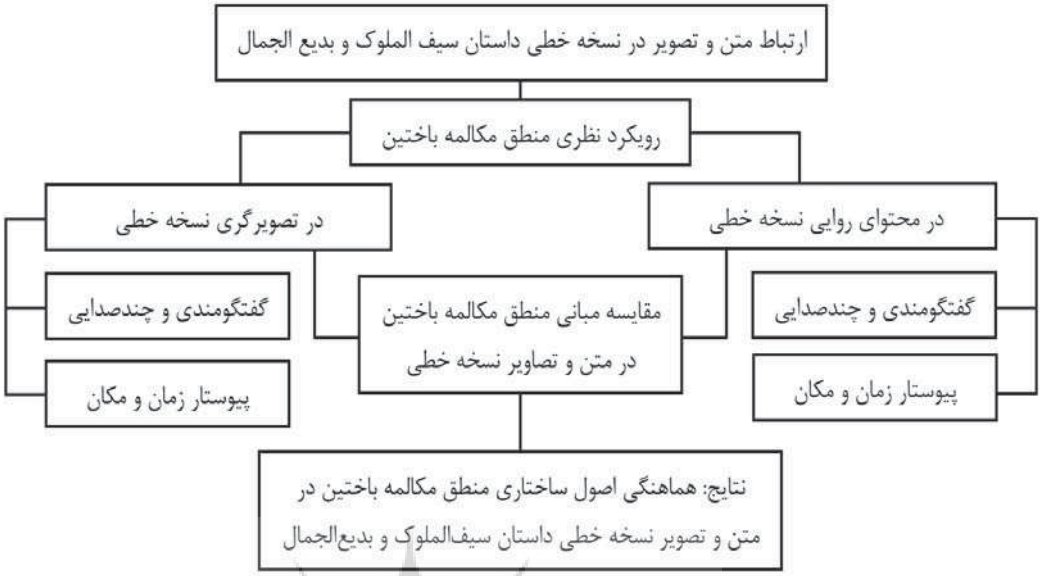
پژوهش حاضر نخست به معرفی نظریات مهم باختین یعنی مؤلفه‌هایی چون منطق مکالمه و چندصدایی می‌پردازد و سپس تبیین اندیشه‌های باختین را در متن و تصویرگری نگاره پردازی‌های داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال جست‌وجو می‌کند. با توجه به تحقیقات پیشین که محدود به بررسی درزمینه قصه شناسی و ریشه‌یابی داستان‌های هزارویک‌شب بوده، پژوهش درباره این نسخه با توجه به تئوری‌های باختین از نوآوری‌های متن حاضر است که بر **اهمیت و ضرورت** این تحقیق می‌افزاید.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی تحلیلی است و شیوهٔ گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویر خوانی است. جامعه آماری پژوهش، متن و تصویرگری دوره گورکانی در هند، به‌ویژه نگاره‌های قصه هزارویک‌شب، متن داستانی نسخه خطی و مصور سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال است که به‌صورت هدفمند، تعداد ۱۴ نگاره موردبررسی قرار می‌گیرد. بیان نظریات باختین در پژوهش حاضر، اهمیت مکالمه را روشن ساخته و رهیافتی است برای تحلیل ارتباط متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال که در آن انسان، اهمیت ویژه‌ای دارد. شیوه تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی است. مدل مفهومی ۱ ساختار کلی پژوهش را نشان می‌دهد.

پیشینه تحقیق

امن خانی (۱۳۹۵) در مقاله «نقدِ نظریه زدگی: کاربست نادرست نظریه‌ها» با تأکید بر مَقالات مربوط به آرای باختین که در شماره ۴۰ نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی به چاپ رسیده است به معنای اندیشه و هم‌خوانی نظریه باختین با دغدغه‌های انسان معاصر پرداخته و کاربست نادرست نظریه منطق گفت‌وگوی باختین در تحلیل برخی آثار را موردنقد قرار داده است. جی ژانگ و هونگ بینگ یو (۲۰۲۰) در مقاله «بازنگری در نظریه چندصدایی



نمودار مفهومی ۱. الگوی تحلیل مبانی نظریه منطق مکالمه باختین در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال، مأخذ: نگارندگان، ۱۴۰۰.

باختین میان تفسیر و موضوع»، به ارزیابی انتقادی و تاریخی نظریه چندصدایی باختین پرداخته و موضوع سوبژکتیویته تفسیر در دریافت و تدوین این نظریه را بیان کرده‌اند. بر این مبنا تفسیر باختین از رمان داستایوسکی را نوعی تفسیر ذهنی دانسته‌اند.

رامین نیا (۱۳۹۳) در شماره ۴ نشریه علمی پژوهشی ادبیات پارسی معاصر و مقاله‌ای تحت عنوان «تأملی در نقد روایت با رویکرد منطق مکالمه‌ای و چندآوایی» کوشیده است شیوه تحلیل و تطبیق مؤلفه‌های اساسی نظریه چندآوایی را در متن روایی بازنگری کند.

معینی علمداری (۱۳۸۱) در مقاله «معرفی و نقد کتاب منطق گفتگویی میخاییل باختین» که در شماره ۱۲ مجله مطالعات ملی به چاپ رسیده است به این نقد پرداخته که سبک نگارش و استدلال باختین به‌گونه‌ای است که در آن هیچ قطعیت و تمام‌شدگی مشاهده نمی‌شود. درواقع باختین با موضوع سیاسی خاصی به سراغ مسئله زبان می‌رود و آن را در ارتباط با مسئله گفت‌وگو مطرح می‌کند.

گاردینر (۱۳۸۱) در شماره ۲۰ نشریه ارغنون و پژوهشی با عنوان «تخیل معمولی باختین» به مفهوم توسل به امر معمولی به‌عنوان نوعی تضمین امر غیر ایدئولوژیک به‌آسانی مستعمره ساختن گسترده زندگی روزمره به دست گفتارهای مسلط و اعمال قدرت را به‌غفلت می‌سپارد.

نامور مطلق (۱۳۸۷) در شماره ۵۷ نشریه پژوهشنامه علوم انسانی و مقاله خود بانام «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی: مطالعه پیشابینامتنیت باختینی» به بخشی از بینامتنیت، گفت‌وگومندی و چندصدایی پرداخته است.

نظری (۱۳۹۰) در شماره ۱۷ نشریه نگره و پژوهشی تحت عنوان «کالبدشکافی تصویری از کتاب هزارویک‌شب» با تمرکز بر یک اثر نقاشی از صنیع‌الملک، با عنوان گفت‌وگوی هارون‌الرشید و جعفر برمکی از کتاب هزارویک‌شب، عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آن را موردمطالعه و بررسی قرار داده است.

هینز (۲۰۰۸) در مقاله‌ای بانام «باختین و هنرهای بصری» به درک زیبایی‌شناسی باختین و اندیشه‌های ویژه او در تفسیر آثار هنری می‌پردازد. تودوروف (۱۹۸٦) در کتاب خود بانام «منطق گفتگویی، میخاییل باختین» انتشارات دانشگاه منچستر، به توضیح و تبیین نظرات باختین درباره گفت‌وگومندی در علوم انسانی و همچنین در هنر و ادبیات پرداخته است. زاپن (۲۰۰٤) در کتابی با عنوان «تولد دوباره گفتگو: باختین، سقراط و سنت بلاغت» که در انتشارات دانشگاه ایالتی نیویورک به چاپ رسیده است، درک باختین از گفت‌وگوی سقراطی و این تصور را بررسی می‌کند که گفت‌وگو علاوه بر متقاعد کردن دیگری، راهی برای پاسخ‌گویی به خود و دیگران در برابر افکار، گفتار و رفتار است.

کلارک و هولکویست (۱۹۸٦) در کتاب «میخاییل باختین»، زیربنای نظریه‌های باختین در زمینه‌های مختلف را تعمق بنیادین او درباره رابطه بین خود و دیگری بیان کرده است. هولکویست (۲۰۰۲) در کتاب خود بانام «گفت‌وگو: باختین و جهان او» که توسط نشر روتلج چاپ‌شده است، به اندیشه‌های مهم فلسفه مکالمه‌ای میخاییل باختین اشاره داشته است. این موارد غالباً به‌عنوان مطالعات کلی در حوزه

نگاره پردازی و روایت‌شناسی داستان بیان‌شده است. بااین‌وجود پس از مطالعه و بررسی پژوهش‌های موجود مشخص گردید تحقیقی جامع در حوزه چگونگی تحلیل ارتباط متن و تصویر در نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال بر اساس منطق مکالمه باختین انجام‌نشده است.

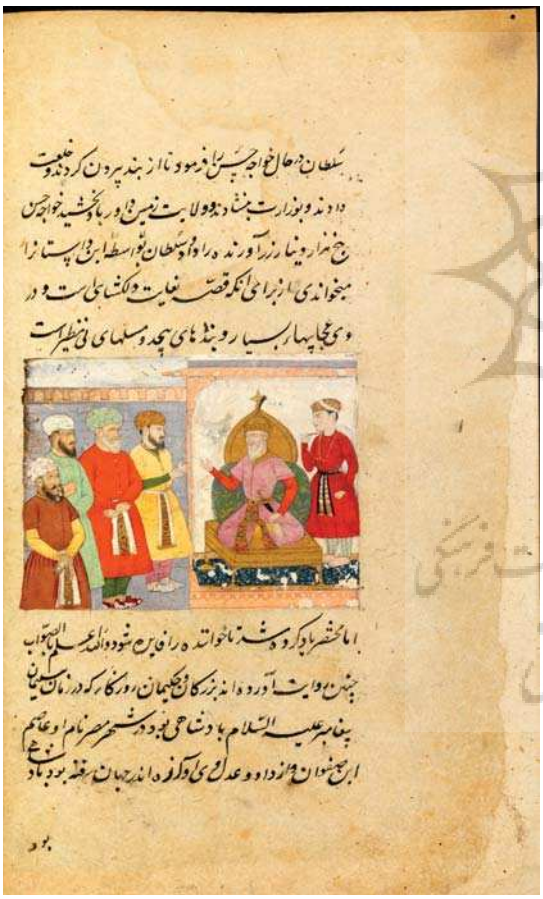
منطق مکالمه

میخاییل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵) از بزرگ‌ترین و اثرگذارترین نظریه‌پردازان ادبی روس در سده بیستم به شمار می‌آید (Todorov، ۱۹۸۶: ix). منطق مکالمه، اساس اصلی اندیشه باختین درزمینه انسان‌شناسی فلسفی است.(احمدی، ۱۳۸۲: ۱۰۲) انسان در ارتباط با دیگری موجودیت زنده می‌یابد و واقعیت بنیادی هستی انسانی در پیوند شخص با شخص دیگر نمود پیدا می‌کند.(Buber، ۱۹۷۶: ۱۰۱) در مکالمه گرایی آگاهی رابطه بر اساس پذیرش تفاوت دیدگاه‌های فردی و دیدن جهان از چشم دیگری آشکار می‌شود.(Bakhtin، ۱۹۹۹: ۸۳) باختین در ابتدا مکالمه گرایی را مختص گونه رمان اعلام کرد و داستایوفسکی را خالق رمان چندصدایی دانست. اندیشه‌های باختین امروزه برای خوانش انواع گوناگون متن، به کار گرفته می‌شود.(نولز، ۱۳۹۳: ۳-۴) از نگاه باختین چندآوایی مشخصه نثر ادبی است که به‌موجب آن صداهای متعدد و رقیب موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوع به نمایش گذاشته می‌شوند و می‌توانند به‌طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شوند؛ بنابراین هیچ دیدگاهی بر سایر دیدگاه‌ها برتری نمی‌یابد و آگاهی‌های گوناگون، اعتباری برابر در متن پیدا می‌کنند. نگاه آزادانه‌ی گفتمان‌های گوناگون مانع تسلط یک دیدگاه بر دیگر دیدگاه‌ها می‌شود.(مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۱) ازنظر باختین چندصدایی می‌تواند در آثار و انواع ادبی گوناگون ظهور و بروز داشته باشد.(نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۰۲) تأکید باختین بر چندآوایی بودن کثرت، کلیت زدایی، تأکید بر فرهنگ عامیانه ناهمگن، جدایی افکندن میان فرهنگ رسمی، جدید و فرهنگ غیررسمی، همچنین برجسته کردن نقش دومی و عمده کردن سهم گفتگو در ساحت شناخت فرد است.(معینی علمداری، ۱۳۸۱: ۱۷۱) باختین بر حضور فراگیر سویه بینامتنی در سخن آگاه است و بین تقابل چند گویی و تک‌گویی به چندصدایی تأکید می‌کند.(Patterson، ۱۹۸۵: ۱۳۱)

نسخه خطی و مصور سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال

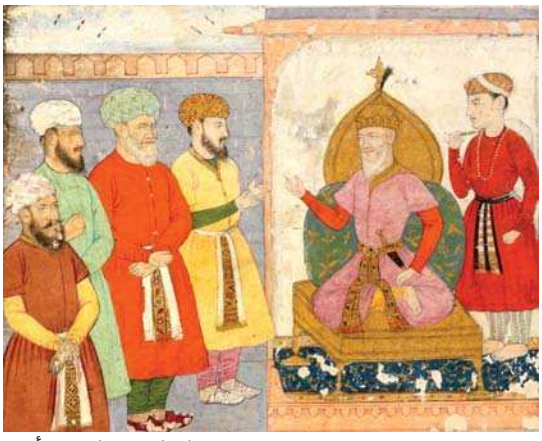
حکایت سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال، داستان جهان‌گشایی‌ها و دلیری‌های شاهزاده سیف‌الملوک و حوادثی است که برای او درراه به دست آوردن و رسیدن به وصال بدیع‌الجمال روی می‌دهد. داستان مانند بیشتر قصه‌های عامیانه، با پادشاهی سال‌خورده به نام عاصم بن صفوان آغاز می‌شود

تصویر ۱. نسخه خطی و مصور سیف الملوک و بدیع الجمال، مأخذ: E-codices, 2013, Oct 7



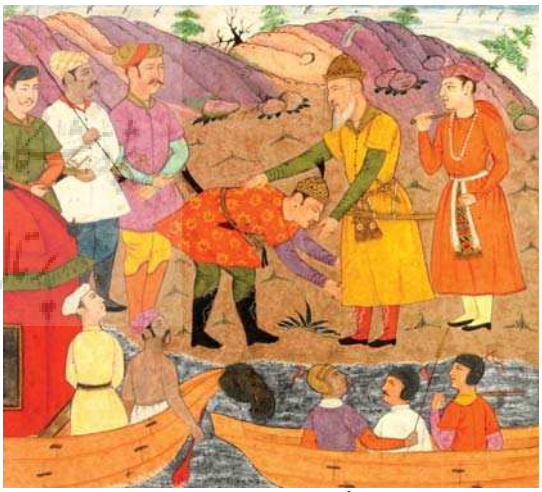
تصویر ۲. صفحه‌ای از نسخه خطی، مأخذ: E-codices, 2013, Oct 7

که همه‌چیز برایش فراهم بود، اما نداشتن فرزند در زندگی، او را بسیار غمگین می‌نمود.(محجوب، ۱۳۸۲: ۵۴۳) در پی آرزوی شاه، سرانجام خداوند به او پسری بخشید که نام او را سیف‌الملوک گذاشت و روزی در جامه حریری، نقش دختری پری صورت، به نام بدیع‌الجمال را دید و ناگهان



تصویر ۳ . ملک عاصم بن صفوان در حال گفتگو با دیگران، مأخذ: E-codices, 2013, Oct 7

تصویر ٤. ملک انگشتر پادشاهی را به ساقیان می‌سپارد، مأخذ: همان



تصویر ٥ . عزم سفر، مأخذ: E-codices, 2013, Oct 7

عاشق او شد. پس سفر آغاز گردید. سیف‌الملوک و دیگر همراهانش به جزیره غولان رسیدند که زنگیان نام داشتند و خوراک آنان آدمیان بود؛ بنابراین، دو نفر از یارانش را کشتند تا شاه ایشان را بخورد. پادشاه زنگیان دختری داشت که با دیدن سیف‌الملوک با او مهربانی کرد. سرانجام سیف‌الملوک از آن سرزمین رهایی یافت و به جزیره‌ای رسید تا از میوه‌های درختان بخورد. ناگهان بوزینگانی او را احاطه کردند، سیف‌الملوک با ترس پیش رفت تا به قلعه‌ای رسیدند، در آنجا جوانی را دید و خوشحال شد و در صحبت با او حکایت زندگی خود را تعریف کرد و هرچه می‌خواست در آن مکان یافت می‌شد. پس از چند روزی که گذشت سیف‌الملوک با خداحافظی از جوان به سفر خود ادامه داد، ناگهان چیزی عجیب به‌سوی یکی از یاران سیف‌الملوک آمد، بر پشتش نشست و پای خود را در گردن او فروبرد، او با فریاد به سیف‌الملوک گفت که ازآنجا دور شود. بدین ترتیب سیف‌الملوک تنها ماند و از آن مکان به سمت دیگری رفت. در فکر بود که به قصری رسید و وارد شد. دختری را دید، نزد او نشست و به گفت‌وگو پرداخت. نام او دولت خاتون، دختر تاج‌الملوک، پادشاه هند در شهر سراندیب بود که توسط پسر ملک ازرق، پادشاه پریان دزدیده‌شده بود و مادرش زمان به دنیا آوردن او، در باغی به بدیع‌الجمال نیز شیر داد؛ بنابراین سیف‌الملوک در تلاش نابودی ملک ازرق برآمد تا بتواند دولت خاتون را از قصر آزاد کند. سرانجام پیروز شد. پدر دولت خاتون، سیف‌الملوک را گرامی داشت و به او گفت: به خاطر این خوبی، از تو می‌خواهم که در جای من بر تخت بنشینی و حکمرانی کنی. سیف‌الملوک گفت آرزوی من رسیدن به بدیع‌الجمال است. بدیع‌الجمال نیز عاشق او شد. آن‌ها با یکدیگر عهد بستند که همراه هم باشند. پس‌ازآن بدیع‌الجمال عفریتی را فراخواند تا سیف‌الملوک را بر دوش گیرد و به باغ ارم نزد جد او ببرد تا اجازه پیمان میان انسیان و پریان را بگیرد که به رضایت انجامید. در این هنگام افرادی از قوم ملک ازرق، سیف‌الملوک را دیدند و او را به نزد پدر ملک ازرق برای انتقام کشتن پسرش بردند. بدیع‌الجمال زمانی که سیف‌الملوک را نیافت و فهمید که قوم ملک ازرق او را برده‌اند، بسیار غمگین شد و درنتیجه ملک شهیال برای آزادی سیف‌الملوک به مقابله با پدر ملک ازرق رفت و درنتیجه میانشان صلح برقرار شد. سپس سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال به وصال یکدیگر رسیدند.(Macnaghten, 1839: 603-663)(تصویر۱ و ۲).

چندصدایی در متن نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال

متن روایی و تصویرگری نسخه خطی داستان سیف‌الملوک و بدیع‌الجمال از شگردهای مختلفی برای گفت‌وگومندی و چندصدایی بهره برده است. کارآمدترین ابزار شناخت، ادراک و ارتباط انسان یعنی زبان، محصول دیگری است و سخن همواره انباشته از صدای دیگران است.(Bakhtin، ۱۹۸۶: ۸۹) در متن نسخه آمده است: «روزی از روزها ملک عاصم به بزرگان دولت که هر یک در مقام خویش دارای فرزند بودند حسادت نمود و با خود گفت: هرکس از

A Study on the Tradition of Copying in Iranian Painting of the Transition Period based on the Concept of "Appropriation"

Noora Akram Goodarzi; M. A in Painting, Art Department, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Taher Rezazadeh; Assistant Professor of Art Department, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Received: 2022/04/27 Accepted: 2022/10/04

Periods of Iranian painting, including realistic and academic painting, were postponed after the advent of modern painting in Iran. Copying the works of their predecessors, which was one of the prominent methods of these masters of painting, was highly condemned and persecuted. Hence, even with the emergence of new approaches to contemporary art and postmodernist practices such as "appropriation", there is still much resistance to accepting and understanding such works. What can be deduced from the study of the works of Iranian artists from ancient times to the present day is that before modernism, using images of the past and copying the works of past masters have never been reprehensible in Iranian art, but has facilitated the way for mastery and becoming an artist. From the prominent traditions of Iranian art, from painting to the school of Kamal-ol-Molk, re-drawing on the images and works of former artists has always been important, and in this way, the methods of artists have always been different. Some made exact copies and remained faithful to the original work; One of the notable points in this matter is the fact that the artist's copy and signature are not covered, which is one of the approaches of postmodernism in owning and "appropriation" of a work. This study, by studying the copied works in the two periods of Persianization and then the period of Kamal-ol-Molk and the school of Kamal-ol-Molk, has examined the possible similarities with the "appropriation" approach in these works. In order to reach our goals of research, here, we have formulated two main questions: (1) why and how the painters from these periods have made copies of their predecessors' works? and (2) is it possible to have a new interpretation of their works as a way of modern concept of "appropriation"? What was lost was the presence of signs of the application of the goals and functions of the appropriation approach in these works. Therefore, according to the personal signatures of these artists on the copied works with similar

methods of appropriation and keeping them in museums, it is possible to have a new approach to such works.This research has been formed by studying, reviewing and collecting the works of Westernization as well as the works of Kamal-ol-Molk and his students. The research method was descriptive-analytical and the method of collecting data and materials is that of desk study. In this research, the collected works have been analyzed with the approach of copying and matching with the original work of previous artists, and the presence of some functions of appropriation in these works has been investigated. For this purpose, a number of original works have been brought to better understand the audience. In this way, the methods and functions used by this generation of Iranian artists have been well visible and debatable and studied. It was not possible to present all the found and existing works in the history of Iranian art in this short article, therefore we have studied only a few that were in line with the objectives and division of the research and had the most similarity with the methods of appropriation. What can be seen today in contemporary art can be a follower of painting, Westernization, or the methods of Kamal-ol-Molk and his students. Therefore, appropriation and the use of previous images have never been a new and fresh idea in Iran, and designing and making continuous copies from generation to generation from the work of prominent masters have been the method of work of all Iranian artists. Adapting and looking at pre-existing and popular images have always been commonplace, and as we have seen, repetitive forms and themes have been repeatedly represented and copied in Iranian art without detracting from the value of the old work or deeming the new work worthless. What is important is to keep all the copied works in museums and private collections of the world, although the idea and original design of none of these paintings, drawings and designs are from the artist himself, but like the original work, they have sought their luck and glory in the world. Iranian artists have unhesitatingly exploited and represented the works of former and Western artists to recreate them. What emerges from the study of the works in this study is the clear evidence that the methods of these artists are similar to the functions of the approach of appropriation in contemporary art. It seems that these artists had come to believe that in order for Iranian painting to continue, it is necessary to explore the world of European painting and to give it a chance to enter into dialogue and interaction with the world of Iranian painting and open a new path for Iranian painters. Perhaps it can be said that these artists understood the importance of appropriation for the continuation of painting in Iran.

Keywords: Iranian Painting, Occidentalism, Modernism, Kamal-ol-Molk, Appropriation

References: Aisan, Shiva, Mansour Hesami, and Zahra Shakeri. 2020. Appropriating Art and Determining Creator›s Legal Status. Kimia-ye Honar publications 9: 36. PP. 49-61.

Ashtiani, Esmaeil. 1989. Life and Biography of Kamal-ol-Molk in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 303-315. Tehran. Behdid publications.

Azhand, Yaghoub, 2010. Iranian Negargai; A Research on Persian Painting and Miniature. Volume II. The Organization for Researching and Composing University textbooks (SAMT). Humanities Research and Development Center.

Baharlou, Alireza. 2014. About Rosalind Krauss. Tandis publishers. P. 287.

Banan, Ali (Houman). 2013. Ali Ashraf Vali. Tehran: Golestan-e Honar publications.

Benjamin, Andrew, (2005). Walter Benjamin and Art, continuum, London, New York.

Benjamin, Walter. 1998. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, translated by Omid Nikfarjam. Institute for Humanities and Cultural Studies. PP. 210-215.

Bocola, Sandro. 2008. The Art of Modernism: Art, Culture, and Society from Goya to the Present Day, translated by Rouein Pakbaz et al. Contemporary Culture Publications.

Canby, Sheila. 2003. Persian Painting, translated by Mehdi Hosseini. Tehran: the University of Art.
Curzon,G.N.,(1892)Persia and Persian Question,London,Longmans, Green&Co.(Book)-Diba. Layla S (2012) "Mohammad Ghaffari: The Persian painter of Modern Life"; Iranian studies(Book)
Dehbashi, Ali. 1999. A Memorial of Kamal-ol-Molk. Behdid publications.
Ekhtiar, Maryam(1999) From Workshop to Bazzar to Academy: Art Training and Production in Qajar, in Layla S. Diba,Royal Persian Painting: The Qajar Epoch 1785-1825, Two Handred Years of Painting from the Royal Persian Courts, New York (Book)
Ferrier, Ronald W. 1995. The Arts of Iran, translated by Parviz Marzban. Farzan publications.
Gallerix : https://gallerix.org/album/Rubens/pic/glrx-3271163736
Gharehbaghi, Ali Asghar. 1999. «Solutions of Postmodernism, a Genealogy of Postmodernism,» 5, Golestaneh, 5. PP. 12-47.
Gharehbaghi, Ali Asghar. 2000. «A Genealogy of Postmodernism 12; the Demise of Art 2.» Golestaneh, 20. PP. 17-24.
Habibi, Negar. Ali Qoli Jebādāret l'occidentalisme safavide, translated by Shahb Fakhrzadeh.
Hayley A.Rowa. 2011. Appropriation in Contemporary Art. availableat:http://www.studentpulse.com/article/342/2/ appropriation- incontemporary- art
Hosseinin, Mehdi. 1999. Kamal-ol-Molk in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 515-528. Tehran. Behdid publications.
Janson, Anthony F. 2002. Postmodernism and Postmodern Art, translated by Majid Goudarzi. Tehran: Art Era Publications.
Johannes,Louis Renee. 2011. Copyright and Art Work in South Africa,available at:wired space. Wits.ac.za.
Kamali, Zahra. 2008. «Walter Benjamin and the Art of Reproduction.» Philosophical Research. No. 14. 125-146.
Kamal-ol-Molk (Oil paintings). 2003. Ministry of Culture and Islamic Guidance publications. The National Library of Iran.
Kamal-ol-Molk School. 1985. Abgineh publications, affiliated with Raja Cultural Publishing House with collaboration from the Library of the Islamic Consultative Assembly. Tehran.
Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali. 1990. Life and Works of Iran's Past Artists and Some of India and Ottoman's Miniature Artists. Two Volumes. Tehran: Mostowfi publications.
Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali. 1991. Life and Works of Iran's Past Artists and Some of India and Ottoman's Miniature Artists. Volume III. London.
Kashefi,Jalalol-Din.1986.«TheReflectionofWesternSchoolsintheWorksofIranianArtists.»No.12.
Kashefi, Jalal ol-Din. 1986-1987. «The Evolution of New Styles in the Iranian Negargari (Paintings of Contemporary Iran).» Journal of Honar. No. 13.
Kesshmirshekan, Hamid. 2017. The Art of Contemporary Iran; Origins and New Perspectives. Tehran: NAzar publications.
Lucie-Smith, Edward. 2001. Movements in Art Since 1945, translated by Alireza Sami'azar. Tehran: Nazar publications.
Masoudiamin, Zahra. 2015. «Foreignization in Isfahan School Negargari; a Cultural Approach.» Journal of Bagh-e Nazar publications. No. 38.
Moayyer ol-Mamalek, Doustali. 1984. Notes on the Private Life of Nasser al-Din Shah. History of Art publications. Tehran.
Mohajer, Shahrouz, and Mohammadhassan Hamedi. 2013. Kamal-ol-Molk School. Tehran:

Kamal-ol-Molk School Museum.
Mojabi, Djavad. 1997. The Pioneers of Iran's Contemporary Painting; the First Generation, translated by Karim Emami. Iran's Art publications.
Pakbaz, Rouein. 2002. Encyclopedia of Art. Tehran: Contemporary Culture publications.
Pakbaz, Rouein. 2002. In Search of a New Language; Analyzing the Evolution of the Art of Painting in the New Era. Tehran: Negah Publications.
Pakbaz, Rouein. 2004. The Iranian Painting from Long Ago through Today. Tehran: Zarrin and Simin publishers.
Pakbaz, Rouein. Kamal-ol-Molk; the Great Renegade in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 185-220. Tehran. Behdid publications.
Pinterest,»ivan aivazovsky»,https://nl.pinterest.com/pin/389842911471022338/(retrieved 28 JULY, 2018)
Ramoona, Mohammadi. 2010. The History and Stylistics of Iranian Painting and Negargari. Tehran: Applied Science Center of Art and Culture. Farsiran publications.
Robinson, Basil William. 1997. The History of Iran's Art, translated by Yaghoub Azhand. Tehran: Mowla publications.
Salehi, Sharareh. 1999. Kamal-ol-Molk in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 493-500. Tehran. Behdid publications.
Sami'azar, Alireza. 2012. The History of the World's Contemporary Art; a Conceptual Revolution. Volume II. Tehran: Nazar publications.
Sepehri, Parvaneh. 2003. Blue Room (Sohrab Sepehri). Negah publications.
Soheili Khansari, Ahmad. 1989. Biography and Works of Mohammad Ghaffari in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 29-94. Tehran. Behdid publications.
Stokes,Simon,(2001). Art and Copyright, Published in North America and Canada by Hart Publishing Oxford and Portland, Oregon.
Vaziri Moghaddam, Mohsen. 1999. Kamal-ol-Molk and His Disciples in A Memorial of Kamal-ol-Molk, edited by Ali Dehbashi. PP. 184-175. Tehran. Behdid publications.
Wikiart,»ivan-aivazovsky»,https://uploads8.wikiart.org/images/ivan-aivazovsky/rush-on-dnepr-near-aleshki1857.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 25 NOVEMBER, 2018)
Wikiart,»ivan-shishkin»,https://uploads6.wikiart.org/images/ivan-shishkin/the-sun-lit-pines-1886.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 9 JULY, 2018)
wikiart,»rembrandt»,https://uploads4.wikiart.org/images/rembrandt/self-portrait-as-a-young-man-1634.jpg!PinterestSmall.jpg (retrieved 27 NOVEMBER 2018)
Wikiart,»titian»,https://uploads8.wikiart.org/images/titian/the-tribute-money-1516.jpg!PinterestSmall.jpg(retrieved 10 NOVEMBER, 2018)
Zahedi, Mehdi, and Shirin Sharifzadeh. 2016. «The Position of Contemporary Art in Intellectual Property Rights of Artistic and Literary Works.» Quarterly of Private Law, 15. PP. 53-83.
Zaka, Yahya. 1975. A Glance at Iran's Negargari during the Twelfth and Thirteenth Centuries (Mohammad Zaman). Tehran: publications of the Special Bueru of Her Majesty Iran's Shahbanu.