How to Cite This Article: Nejat, M. (2026). Discourse Analysis of the Transition from "Monir Shahroudy Farmanfarmaian" to "Monirism" in Contemporary Iranian Art. *Kimiya-ye-Honar*, 14(57): 43-64.

Discourse Analysis of the Transition from "Monir Shahroudy Farmanfarmaian" to "Monirism" in Contemporary Iranian Art

Mahsa Nejat*

Received: 04.11.2025

Accepted: 23.04.2026

Abstract

Monir Shahroudy Farmanfarmaian is among the artists who successfully fused minimalism and geometric abstraction with what was often referred to as Iranian identity, thus creating a unique artistic style. Her mirror works demonstrate not only her influence on Iranian artists but also the emergence of a new discursive current within contemporary Iranian art. This article aims to analyze the transition from "Monir Shahroudy Farmanfarmaian" to what may be termed "Monirism" within the context of contemporary Iranian art. The central question of this study is: through what processes and in relation to which discourses was the artistic phenomenon of "Monirism" constructed from Farmanfarmaian's mirror works and those of subsequent artists influenced by her? The objective of this article is to investigate the power/knowledge processes through which Farmanfarmaian's works and artistic methods became an authoritative and legitimized current within the discourse of contemporary Iranian art-a current here identified for the first time as "Monirism." The research methodology is based on Foucauldian discourse analysis. This article seeks to reveal the connection between Farmanfarmaian's art and the cultural, economic, and historical structures of legitimation in contemporary Iran. The study's findings indicate that "Monirism" is not merely the result of the aesthetic features of Farmanfarmaian's artworks, but a construct arising from the intersection of multiple discourses, including neo-traditionalism, modernism, reformism and centrism, the art market, and cultural policy. In this sense, the emergence of "Monirism" must be understood as a cultural-political project wherein Islamic visual traditions are redefined through modernist reinterpretations and the mediation of art institutions such as museums and galleries. Ultimately, "Monirism" is solidified not only as an aesthetic identity but also, through the networks of power/knowledge, becomes one of the discourses that shape identity and subjectivity in contemporary Iranian art.

Key words: Monir Farmanfarmaian, Monirism, Mirrorwork, Foucauldian Discourse Analysis, Michel Foucault, Contemporary Iranian Art.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

* PhD in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: mahsa.nejat@yahoo.com

ارجاع به مقاله: نجات ، م. (۱۴۰۴). تحلیل گفتمان گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» به «منیریسم» در هنر معاصر ایران. کیمیای هنر، ۱۴(۵۷): ۴۳-۶۴.

تحلیل گفتمان گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» به «منیریسم» در هنر معاصر ایران

مهسا نجات*

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۳

چکیده

منیر شاهرودی فرمانفرمائیان از هنرمندانی است که توانست با تلفیق مینیمالیسم و انتزاع هندسی با آنچه هویت ایرانی خطاب می‌شد سبکی منحصر به فرد ایجاد کند. آینه‌کاری‌های او نشان می‌دهد که آثارش نه تنها الهام‌بخش هنرمندان ایرانی بوده، بلکه در فضای گفتمانی، جریان جدیدی در هنر معاصر ایران شکل داده است. این مقاله قصد دارد روند گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» به آنچه می‌توان «منیریسم» نامید، را در بستر هنر معاصر ایران تحلیل نماید. پرسش اصلی این پژوهش آن است که طی چه فرایندی و در نسبت با چه گفتمان‌هایی جریان هنری «منیریسم» از آینه‌کاری‌های منیر فرمانفرمائیان و هنرمندان بعدی ملهم از آن، برساخته شد؟. هدف این مقاله، واکاوی فرآیندهای قدرت/دانش است که از طریق آن، آثار و شیوه‌های هنری فرمانفرمائیان تبدیل به جریانی مرجع و مشروع در گفتمان هنر معاصر ایران شده است که برای اولین بار در این مقاله نام «منیریسم» بر آن نهاده می‌شود. روش‌شناسی پژوهش بر پایه تحلیل گفتمانی فوکویی است. این مقاله می‌کوشد تا پیوند میان هنر فرمانفرمائیان و ساختارهای مشروعیت‌بخش فرهنگی، اقتصادی و تاریخی در ایران معاصر آشکار گردد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که «منیریسم» نه صرفاً برآمده از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آثار فرمانفرمائیان، بلکه برساخته‌ای از تقاطع چندگانهٔ گفتمان‌هایی چون نوسنت‌گرایی، مدرنیسم، هنر اسلامی، اطلاح‌طلبی و اعتدال‌گرایی، بازار هنر و سیاست‌های فرهنگی است. ظهور «منیریسم» را باید به‌منزلهٔ یک آپارتوس فرهنگی-سیاسی درک کرد که در آن، سنت‌های بصری اسلامی از طریق بازخوانی‌های مدرنیستی و میانجی‌گری نهادهای هنری چون موزه‌ها و گالری‌ها، بازتعریف شده‌اند. در نهایت «منیریسم» نه تنها هویتی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌واسطهٔ شبکه‌های دانش/قدرت، تثبیت شده و از این رهگذر، به یکی از گفتمان‌های هویت‌ساز و سوژه‌ساز در هنر معاصر ایران بدل گشته است.

واژه‌های کلیدی: منیر فرمانفرمائیان، منیریسم، آینه‌کاری، تحلیل گفتمان فوکویی، میشل فوکو، هنر معاصر ایران .

* دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email : mahsa.nejat@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

۱. مقدمه

منیر فرمانفرمائیان از هنرمندان بنام و در عین‌حال کمتر واکاوی‌شدهٔ هنر معاصر ایران است. آینه‌کاری‌های منیر فرمانفرمائیان که از شـناخته‌شـده‌ترین زمرهٔ آثار اوسـت، رفته‌رفته مورد اسـتقبال هنرمندان و نهادهای داخلی و خارجی قرار گرفت و طی چند دهه، هنرمندان ایرانیِ بسیاری از آثار او گرته‌برداری، اقتباس و الهام گرفتند. از تعداد بسیار زیاد این آثار در کنار موفقیت‌های هنری، نهادی و اقتصادی‌شان به نظر می‌رسد جریانی در هنر معاصر ایران صورت‌بندی شده که از سبک شخصیِ منیر آغاز گشته و به یک جریانِ قابل تامل گذار نموده اسـت. مسـئلهٔ اصـلی این پژوهش آن اسـت که چگونه آثار آینه‌کاری منیر فرمانفرمائیان در فضـای گفتمانی تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ دوره‌های پهلوی و جمهوری اسلامی ایران توانسته نقشی در مفصل‌بندی برخی گفتمان‌ها ایفا کند و در ادامه، چه سـازوکارهایی از قدرت، دانش و مشـروعیت، آثار هنرمندان ملهم از منیر را در زنجیره‌ای خاص قرار می‌دهد که بازنمایی‌کنندهٔ صورت‌بندیِ جریانی نو در هنر معاصر ایران است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد در خلال استدلال‌هایش، با خوانشی گفتمانی این امور پراکنده را ذیل یک نام، انتظام بخشـد و برای اولین بار، نام «منیریسـم» را بر آن بگذارد[۱] تا امکانی نو برای فهم این آثار و رخدادها فراهم آورد که پیشتر مهیا نبوده است. بنابراین، پرسشِ پژوهش، این است که طی چه فرایندی و در نسبت با چه گفتمان‌هایی جریان هنری «منیریسـم» از آینه‌کاری‌های منیر فرمانفرمائیان و هنرمندان بعدی ملهم از آن، برسـاخته شـد؟ در حالی که اغلب پژوهش‌ها بر جنبه‌های زیباشـناسـانهٔ آثار منیر متمرکز بوده‌اند، این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری میشـل فوکو[۲] و امکاناتی که نظریهٔ تحلیل گفتمان در اختیار می‌گذارد، می‌کوشـد فراتر از تحلیل‌های صـرفاً فرمالیسـتی رفته و سـازوکارهای قدرت و مشـروعیت را آشـکار کند. از این منظر، تحلیلِ گفتمانیِ شـکل‌گیری جریان «منیریسـم» می‌تواند فهمی تازه از چگونگی مناسـباتِ گفتمان‌های اسلامی، سنت‌گرایی، مدرنیته، نوسنت‌گرایی و معاصریّت، با هنر و سیاست‌های فرهنگی در ایران معاصر ارائه دهد. هدف این مقاله، دسـت‌یابی به شـناخت عمیق‌تری از ابعاد مختلف هنر معاصـر ایران اسـت؛ به‌ویژه شـناسـایی چگونگی شـکل‌گیری و تثبیت جریانِ «منیریسـم» از دههٔ ۱۳۴۰ تا دوران معاصـر. بدین منظور، این پژوهش پس از شـرح اجمالی ادبیات تحقیق، به معرفی منیر پرداخته، خاستگاه آینه‌کاری را در هنر اسلامی مرور می‌کند و سپس آینه‌کاری‌های منیر را در نسبت با فضای گفتمانی این برهه به‌ویژه در نسبت با گفتمان‌های هنر اسلامی، مدرنیسم، نوسنت‌گرایی، اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرایی، می‌کاود و چگونگی بازنمایی منیر را در نهادهای هنریِ مدرنِ ایران بررسـی می‌کند و نشـان می‌دهد که چطور به مرور، «منیریسـم» در بسـتر گفتمانی هنر معاصـر ایران صـورت‌بندی می‌شود و طی حمایت‌ها و اقداماتی، به صدر بازار هنری ایران می‌رسد، تثبیت می‌گردد و اقدام به ساخت سوژه‌سازی‌های هنریِ خاص خود می‌کند به‌طوری که این هنرمندانِ جدید، با قرارگیری ذیل جریان منیریسـم، به موفقیت‌های مالی و هنری در نهادهای هنر می‌رسند.

روش‌شناسی

این پژوهش به روش توصـیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقیِ طولی، با اسـتفاده از منابع کتابخانه‌ای و در چارچوب تحلیل گفتمان فوکویی انجام شده است. با توجه به ماهیت بینامتنی و پراکنده‌گزین تحلیل گفتمان، منابع متعدد و متنوعی مورد بررسی و تحلیل کیفی قرار گرفته است. از جمله: آثار منیر فرمانفرمائیان و هنرمندانِ معاصرِ دیگری که آثارشان نسبتی با او و آینه‌کاری پیدا می‌کنند، منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی معتبر، نقدهای هنری، مسـتندهای تصـویری، مصـاحبه‌ها، بیانیه‌ها، متون نمایشـگاه‌ها و مطبوعات هنری از دههٔ ۱۳۴۰ تاکنون.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

چارچوب نظری

«گفتمان[۳]» مجموعه‌ای از گزاره‌ها و قواعد است که نحوهٔ اندیشیدن، سخن گفتن و عمل کردن دربارهٔ یک پدیده را ممکن می‌سازد (رز، ۱۳۹۴، ص. ۲۵۷). هر فضای گفتمانی در حکم میدان مقدوراتی است که در آن، کنش‌گران فرهنگی و هنرمندان، استراتژی‌های زیباشناختی خود را در تعامل با محدودیت‌ها و امکانات نهادی، سیاسی و فرهنگی شکل می‌دهند (مریدی، ۱۳۹۷، ص. ۲). تحلیل گفتمان، در این معنا، نه بر تفسیر محتوای آثار، بلکه بر بررسی شرایطی متمرکز است که در آن، معنا تولید و مشروعیت می‌یابد. همان‌گونه که فوکو تأکید می‌کند، باید مقولات ازپیش‌موجود و بداهت‌های فکری را در تعلیق نگه داشت تا بتوان قواعد تولید معنا و روابط قدرت را آشکار کرد (فوکو، ۱۳۹۸، ص. ۴۰). بدین‌ترتیب، پژوهشگر می‌کوشد تا در میان مجموعه‌ای از آثار، نهادها و رویدادهای فرهنگی، الگوهای نظم و همبستگی را بیابد و آن‌ها را به‌منزلهٔ یک «صورت‌بندی گفتمانی[۴]» بازشناسد (فوکو، ۱۳۹۸، صص. ۵۴-۵۲). «آپاراتوس‌های نهادی[۵]»، شکل‌هایی از دانش/قدرت[۶] هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند (مثل معماری، مقررات، رساله‌های علمی، اخلاقیات و نظایر آن که نهادهایی را به دنبال دارند) و گفتمان از طریق همهٔ این‌ها مفصل‌بندی[۷] می‌شود (Hall, 1997, p. 47). «تکنولوژی‌های نهادی» نیز که گاهی تشخیص و تمایزشان از آپاراتوس‌ها مشکل است، تکنیک‌های عملی‌ای هستند که برای به کار بستن دانش/قدرت مورداستفاده قرار می‌گیرند و اغلب از تکه‌ها و قطعه‌هایی تشکیل شده‌اند و مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها هستند (مثل طراحی پنجره‌ها در ساختمان‌های زندان، تکنیک‌های عکاسی و غیره) (رز، ۱۳۹۴، صص. ۳۱۳-۳۱۲). «فوکو به مطالعهٔ مستقیم «سوژه» و «شکل‌ها و روش‌های ... رابطه با خویشتن» می‌پردازد «که فرد از طریق آن‌ها شکل می‌گیرد و خود را در مقام سوژه بازمی‌شناسد» (اسمارت، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۱). از نظر فوکو، گفتمان شکلی از انضباط و قدرت است که شیوه‌های اندیشیدن و عمل‌کردن سوژه‌ها را سامان می‌دهد. او معتقد است دانش و قدرت درهم‌تنیده‌اند و هر گفتمان با تکیه بر نظام خاص دانش/قدرت، ادعاهای خود را به‌عنوان حقیقت مطلق در چارچوب «رژیمِ حقیقت[۸]» مشروعیت می‌بخشد (رز، ۱۳۹۴، صص. ۲۶۱-۲۵۹).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی به تحلیل آثار منیر فرمانفرمائیان پرداخته‌اند و از منظرهای متفاوت به درک شیوهٔ هنری او کمک کرده‌اند. پنجه‌باشی، عرب‌زاده و حسامی (۱۳۹۸) در مقالهٔ خود «مطالعهٔ تطبیقی نظریهٔ لوسی لیپارد با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرماییان» با تکیه بر نظریات فمینیستی لوسی لیپارد نشان می‌دهند که فرمانفرمائیان از آینه‌کاری برای بازنمایی مضامین مرتبط با هویت زنانه، تکثر و مفهوم «شکست» بهره گرفته است؛ شکست‌هایی که در تکه‌تکه شدن آینه‌ها و ترکیب‌های هندسی نامنظم نمود یافته‌اند. محمدی وکیل در مقالهٔ «تاثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بر آثار هنری معاصر (مطالعهٔ موردی آثار منیر فرمانفرماییان)» (۱۳۹۸) نیز با بررسی تأثیرات آینه‌کاری سنتی حرم شاهچراغ، پیوند میان هنر سنتی ایران و هنر مدرن جهانی را از طریق تجزیهٔ فرم و همزمانی بصری در آثار او آشکار می‌کند. یارمحمدی و پیراوی ونک (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مواجهه مخاطب با آثار آینه کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس، بر اساس نظریهٔ دیکانستراکشن ژاک دریدا» با استفاده از نظریهٔ دیکانستراکشن دریدا، مواجههٔ مخاطب با آثار آینه‌کاری فرمانفرمائیان را نوعی خلق پرفورمنس می‌دانند که مرز میان مؤلف، اثر و مخاطب را درهم می‌شکند. در مقالهٔ براتی و اکبرزاده نیاکی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «نقد اسطوره‌ای آثار منیر فرمانفرماییان به روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران»، با تکیه بر روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران، نمادهایی چون هندسهٔ مقدس و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

سیمرغ به‌عنوان تجلی وحدت در کثرت در آثار او تحلیل می‌شوند. همچنین، آقازاده و صداقتی چهارده (۱۴۰۲) در مقالهٔ کنفرانسی «بررسی تأثیر آینه‌کاری هنر دوره قاجار بر آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» نشان می‌دهند که او با تلفیق سنت آینه‌کاری ایرانی و مینیمالیسم قرن بیستم، گونه‌ای «مینیمالیسم سنتی ایرانی» را بنیان گذاشته است.

در منابع مکتوب، کتاب «منیر شاهرودی فرمانفرمائیان: آثار روی کاغذ» (۱۴۰۰) در گفت‌وگو با هانس اولریش ابریست، اتل عدنان و فرانک استلا، ریشه‌های الهام او از سنت ایرانی و هنر مدرن را بررسی می‌کند. کتاب درد دل‌ها (۱۳۹۷) نیز زندگی و درون‌مایه‌های تکرارشونده در آثار او مانند نقش شش‌ضلعی و آینه را بازمی‌کاود. پایان‌نامه‌های متعددی نیز به بررسی بینامتنی و بینارشته‌ای آثار او پرداخته‌اند؛ از جمله پایان‌نامهٔ «بررسی فهم آثار هنرمندان معاصر ایران در موزه تیت مدرن لندن» (۱۳۹۹) که با بهره‌گیری از آراء میکه بال، به سیالیت معنا در بسترهای فرهنگی مختلف اشاره دارد، و پژوهش حبیبی (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمایان» با تکیه بر نظریهٔ اجرا، آینه‌کاری‌های فرمانفرمائیان را گونه‌ای از کلاژ پرفورماتیو می‌داند. در زندگی‌نامهٔ او، «باغ آینه: خاطرات[۹]» (۲۰۰۷)، نیز پیوند میان تجربهٔ زیستهٔ زن ایرانی و شکل‌گیری هویت هنری‌اش در تقاطع سنت و مدرنیته تبیین می‌شود.

تاکنون بیشتر پژوهش‌ها دربارهٔ منیر فرمانفرمائیان بر جنبه‌های فرمال، زیباشناختی یا تطبیق با نظریه‌های فمینیستی (مانند لوسی لیپارد) متمرکز بوده‌اند. این پژوهش برای نخستین‌بار «تحلیل گفتمان فوکویی» را به‌عنوان چارچوب نظری و روش‌شناسی به کار می‌گیرد و از مفاهیمی چون صورت‌بندی گفتمانی، رژیم حقیقت، نظام دانش/قدرت، و سوژه‌سازی برای تحلیل جریان «منیریسم» بهره می‌برد.

منیر شاهرودی فرمانفرمائیان

منیر فرمانفرمائیان (۱۳۰۱-۱۳۹۸) از هنرمندان نوگرای ایران، در خانواده‌ای توانگر در شهر قزوین متولد شد. پدرش محمدباقر شاهرودی نمایندهٔ مجلس شورای ملی بود. وی تحصیلات خود را در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران آغاز کرد و سپس در دانشگاه کورنل[۱۰] و مدرسه طراحی پارسونز[۱۱] نیویورک در رشتهٔ تصویرسازی مُد ادامه داد. منیر در دوران سکونت‌اش در نیویورک با آرتور پوپ[۱۲]آشنا شد و این آشنایی باعث شد وی علاوه بر فراگرفتن هنر معاصر دنیا، نگاهی عمیق‌تر نسبت به فضای هنری ایران در دوران گذشته پیدا کند. او در بهمن‌ماه سال ۱۳۳۶ به ایران بازگشت و مدتی بعد با همسر دوم‌اش ابوالبشر فرمانفرمائیان، تاجر و حقوق‌دان پرنفوذ، ازدواج کرد. طی این دوران، او با هنرمندان برجسته‌ای چون میلتون آوری[۱۳]، اندی وارهول[۱۴] و بارنت نیومن[۱۵] آشنا شد و از جنبش‌های هنر مدرن مانند مینیمالیسم و انتزاع هندسی[۱۶] تأثیرات قابل توجهی گرفت (URL 1 & 2). اما او توانست این تأثیرات را با آنچه هویت ایرانی خطاب می‌شد، ترکیب کرده و سبکی منحصر به فرد ایجاد کند. فرانک استلا[۱۷]، از هنرمندان مینیمالیست و انتزاع پسانقاشانه[۱۸] و دوست منیر، حضور وی را در نیویورک پرثمر می‌داند و بیان می‌کند که «منیر توانست در نیویورک، چیزهایی را که در دنیای ما تزئینی حساب می‌شوند، طوری استفاده کند که انگار از دیوار مسجد آمده است، اما تبدیل به هنر شده‌اند بدون این‌که زور خاصی بزند» (کیارستمی، ۱۳۹۳، دقایق ۷ تا ۸). منیر که با وقوع انقلابِ ایران به آمریکا رفته بود و از صحنهٔ هنری دور شده بود، در سال ۱۳۸۲ و بعد از مرگ همسرش، دوباره به ایران بازگشت. در همین دوران بود که بعد از وقفه‌ای نسبتاً طولانی، آثارش دوباره در تهران کشف و به بازارهای بین‌المللیِ هنر معرفی شد. او در سیر تحولات هنری خود به درکی از مبانی هنر مدرن دست یافت که در آن، «ایده» و «فرم»، جایگزین مهارتِ صرف و تکنیک می‌شوند. منیر به‌خوبی دریافت که در منطق هنر مدرن، ارزش اثر نه در چیرگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]
[DOI: 10.22034/14.57.3]

بر ابزار، بلکه در توانایی هنرمند برای آفرینش زبانی شـخصـی نهفته اسـت. از همین‌رو، مسـیر هنری او از نقاشـی‌های نخسـتین طبیعت‌بیجان با موضـوعاتی چون گل و اشیای روزمره، به سوی کاوش در ظرفیت‌های مادی و فرمی آینه به‌عنوان رسانه‌ای مدرن و چندوجهی تغییر جهت یافت. منیر در مستندی با شگفتی بیان می‌کند که وقتی از استادکاران آینه‌کاری در مورد تکنیک‌شان سوال پرسیده، به او گفتند «هندسه»؛ با هندسه است که به چنین نقش‌هایی دست می‌یابند. از آن زمان به بعد آینه و هندسه تبدیل به بخشی از فرایند خلق هنری منیر شد (کیارستمی، ۱۳۹۳، دقایق ۳ تا ٤).

استفاده از آینه به‌عنوان مدیوم هنری در هنر معاصر پیش از منیر فرمانفرمائیان آغاز شده بود. در دهۀ ۱۹۶۰، گروه هنر و زبان[۱۹] با اثر تکۀ آینه[۲۰] (۱۹۶۵) از میشـل بالدوین[۲۱]، یائویی کوزاما[۲۲] اتاق آینۀ بی‌نهایت[۲۳] را سـاخت. اندکی بعد، رابرت اسـمیتسـون[۲٤] در پروژه‌های جابجایی‌های آینه[۲۵] (۱۹۶۹) از آینه برای بازتاب طبیعت و بررسـی رابطۀ بین ادراک و مکان بهره گرفت. نخسـتین جلوۀ بارز این زبان بصـریِ نو در ایران، آینه‌کاری‌های منیر بود که در تزئین سـرسـرای ورودی و تالار چای هتل اینترکانتینانتال تهران (هتل لاله کنونی) در دهۀ ۱۳۵۰ خورشیدی آشکار شد (خلعتبری، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۶). ، هیچ هنرمند ایرانی پیش از فرمانفرمائیان آینه را به این شـکل - یعنی به عنوان ماده‌ای فکری و مدیومی برای بازاندیشـی در سـنت و مدرنیته - به کار نبرده بود، و بدین ترتیب او جایگاهی پیشـگام در تاریخ هنر مدرن ایران به خود اختصـاص داده اسـت. فرمانفرمائیان -در کنار دیگرهنرمندان نوگرای ایران- با عبور از بازنمایی نمادین سـنت، آن را به عرصـۀ تفکر مدرن منتقل کرد و یکی از نادرترین نمونه‌های «زیبایی‌شـناسـی ترکیبی» را در تاریخ هنر معاصر ایران پدید آورد (URL 3).

منیر در ابتدا موردِتوجه چندانی قرار نگرفت. مثلاً زمانی که اثر او در نمایشگاه آبی[۲٦] (۱۳٥٤) به نمایش درآمد که قرار بود همۀ کارها رنگ آبی را به نمایش بگذارند، فاقد تم رنگی آبی بود ولی با بازتاب فضـای کلی نمایشـگاه، رنگ آبی را به تماشـا می‌گذاشـت. چندین منتقد از جمله بهروز صـوراسـرافیل، پس از نمایشـگاه، آثار منیر را به تندی نقد کردند و آن‌ها را فقط برای آمریکایی‌ها جذاب دانسـتند. بهزاد حاتم نیز آثار وی را تفننی از سر تفریح و کاردستی‌ای ماهرانه خواند (خلعتبری، ۱٤۰۰، صص. ۱۲٦-۱۲۷ به نقل از صوراسرافیل و بهزاد، ۱۳٥٤). با این‌که، وی بیشـتر از هنرمندان دیگر مکتب سـقاخانه (و به اندازۀ تناولی) به جمع‌آوری هنرهای بومی ایران اقدام کرد و به یکی از مهمترین مجموعه‌داران پرده‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت‌شیشه تبدیل شد ولی هرگز در میان هنرمندان «مکتب سقاخانه» جایی در خورد پیدا نکرد (ملکی، ۱۳۹۷، ص. ۱٤٥). هرچند این مجموعه در سال ۱۳٤٦ در انجمن ایران و آمریکا به نمایش درآمد (امامی، ۱۳۹٥، ص. ۱۹۱). شاید بتوان گفت که در فضای هنریِ بیشتر مردانۀ ایران معروفیت وی به تعویق افتاد[۲۷]. این هنرمند در دهۀ ۱۳۴۰ مشـابه هنرمندان شـاخص مکتب سـقاخانه (مانند حسـین زنده‌رودی، رضـا مافی، منصـور قندریز، مسـعود عربشـاهی، فرامرز پیلارام، صـادق تبریزی و پرویز تناولی)، شـیفتۀ میراث بزرگ هنرهای سـنتی و صـنایع‌دسـتی ایران بود. او در عین بهره‌گیری از تجربه‌های زیباشناختی مدرن در غرب، به‌ویژه نیویورک، ابزار و ماده‌ای بومی همچون «آینه» و سنت «آینه‌کاری ایرانی» را به کار بست و الگویی فردی و متفاوت از بازگشت به سنت را ارائه داد؛ الگویی که نه صرفاً تکرار گذشته بود و نه تقلید صرف از غرب، بلکه کوششی برای آفرینش یک زبان جهانی-ایرانی محسوب می‌شد. چه بسا همین نگره بود که فرح دیبا را بر آن داشت که سفارش یک نمونه از این آثار را در دهۀ ۱۳٥۰ به او بدهد (URL 4).

کنش هنریِ او با گفتمان‌های دوگانۀ فرهنگیِ حاکم در دورۀ پهلوی (نوگرایی و سـنت‌گرایی) قرابت داشـت. در همان مقطع دفتر فرح پهلوی، جهت جمع‌آوری آثار هنری مدرن از سـرتاسـر دنیا برای موزه هنرهای معاصـر تهران فعالیت می‌نمود. در همین زمان از فرمانفرماییان خواسـته شـد چند پانل بزرگ برای هتل اینترکنتینانتال تهران (هتل لالۀ کنونی)، دو آینه‌دیواری برای مرکز فرهنگی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]
[DOI: 10.22034/14.57.3]

نیاوران، پانل‌های تزیینی برای اتاق خواب فرح در کاخ نیاوران و یک مجسمه برای باغ‌موزهٔ فرش طراحی کند. فرمانفرماییان در طول دورهٔ فعالیت هنری خود موفق به کسب جوایز معتبر متعددی گشت که از آن جمله می‌توان به مدال طلای بینال ونیز (سه‌بار در سال‌های ۱۳۳۷، ۱۳۴۳ و ۱۳۴۵) و مدال طلای نخستین بینال تهران سال ۱۳۳۷ اشاره کرد. اولین نمایشگاه انفرادی آثارش نیز تقریبا یک سال بعد و در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران برگزار شد. در سال ۱۳۵۶ در پاریس و نیویورک نیز نمایشگاه‌های انفرادی‌اش برگزار گشت، که موجب بیشتر دیده‌شدن او در مجامع هنری بین‌المللی شد (URL 5 & 6) (تصاویر ۱ تا ٦). در پی وقوع انقلاب و در پی مهاجرت وی به آمریکا در سال ۱۳۵۷، حضورش در صحنه‌های هنری کمرنگ شد تا اینکه، برای نخستین بار پس از انقلاب، در سال ۱۳۸۳ (یک سال پس از بازگشت‌اش به ایران) اثر تازه‌ای از این هنرمند با عنوان «آب روشنایی است» در نمایشگاه باغ ایرانی به تماشا درآمد (URL 7).

تصویر ۱: تصویر زهرا، ۱۳۸۸ (URL 8)

تصویر ۲: ۱۳۸۹ (URL 9)

تصویر ۳: توپ آینه، ۱۳۹۱ (URL 10)

تصویر ٤: ۱۳۵۳ (URL 11)

تصویر ٥: خانوادهٔ سوم، ۱۳۹۰ (URL 12)

تصویر ٦: پنج ضلعی، ۱۳۹۰ (URL 13)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

آینه‌کاری در هنر اسلامی: تکنولوژی بازنمایی مضامین اسلامی

گفتمان هنر اسلامی که از آغاز با انتزاع و تقابل با بازنمایی انسان و طبیعت‌گرایی شکل گرفته بود، راه را برای ظهور نمادگرایی، خوشنویسی و هنر هندسی گشود. آینه نیز در این میان با بازتاب نور (معنویت)، نقش نمادین و عرفانی یافت. بدین ترتیب که کاربرد آینه‌کاری در معماری مذهبی، با همزمانیِ نور و هندسه، آن را به نمادی از «تجلی الهی»، «نور معنویت» و مفاهیم عرفانی مانند «وحدت در کثرت» تبدیل کرد. این پیشینه و ویژگی‌های خاصِ آینه‌کاری، آن را به زبانی بدل ساخت که از طریق هندسه و نور، مضامین اسلامی را انتقال می‌داد و به‌مثابه یک تکنولوژی گفتمانی، در مفصل‌بندی گفتمان هنر اسلامی نقش ایفا می‌کند. یکی از این ویژگی‌ها، بازتاب‌های بی‌پایانی است که در تجربه‌ای تعاملی، برای مخاطب شکل می‌گیرد. بیننده در برابر آینه‌کاری نه تنها فضا را بلکه وجود خود را در حالت چندپاره تجربه می‌کند. این وضعیت او را سوق می‌دهد تا لحظه‌ای به خود، به حضورش در فضا و به بازتاب وجودی خویش آگاه شود. به بیان دیگر آینه‌کاری با تکه‌تکه کردن تصویر، همزمان دو تجربه می‌سازد: فرد تصویر خود را به صورت یک کلی می‌بیند، همان‌طور که تصویرش به هزاران بازتاب کوچک تجزیه شده است. این دوگانگی در خوانش اسلامی، اصل بنیادین عرفان اسلامی یعنی وحدت در کثرت را یادآور می‌شود: در ظاهر، جهان پر از کثرت است، اما در حقیقت، همهٔ کثرات به وحدت الهی بازمی‌گردند. از سوی دیگر، چنانچه ذکر شد، آینه‌کاری بر هندسه و نظم ریاضی استوار است. قطعات آینه در ساختاری منظم و دقیق کنار هم قرار می‌گیرند و اَشکالی را می‌سازند، همان‌گونه که در عرفان و کیهان‌شناسی اسلامی، جهان بر مبنای اعداد، اشکال هندسی بنا شده. پس آینه‌کاری نیز بیانگر خصلت حکمت الاهی است، چرا که «آثار منبعث از علم هندسه در اسلام، ... تقلیدِ همان تقدیر و تعیّنی است که حضرت حق در خلق موجودات و کائنات دارد» (بلخاری قهی، ۱۳۹٤، ص. ۳۵).

آینه‌کاری همچنین در معماری مذهبی اسلامی (مساجد، حرم‌ها، تکایا و غیره) به‌منزلهٔ عنصری کاربردی، در روشن‌ترسازی فضا نیز کمک می‌نمود. به‌علاوه، از منظر تاریخی، آینه کالایی فاخر و گران بود. ترکیب شیشه و جیوه و فرآیند ساختش باعث می‌شد که در گذشته، بیشتر در دسترس ثروتمندان، دربارها و نهادهای مذهبی باشد. بنابراین، آینه‌کاری همواره حامل دلالتی بر فاخر و پرهزینه بودن، شکوه و شأنیتِ والا نیز بوده است.

آینه‌کاری و منیر در تقاطع گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی و اصلاح‌طلبی

حمایت فرهنگی پهلویِ دوم از هنر مدرن، در کنار گفتمان انتقادی و ضدِ غرب‌زدگی از عناصر مهم در دهه‌های ٤۰ و ۵۰ خورشیدی است. کریم امامی و پرویز تناولی آن را صورت‌بندی‌ای از «مدرنیسم ایرانی» دانستند، اما نوشته‌های امامی نشان می‌دهد که این جریان ریشه در گفتمان ضداستعماری و مقاومت فرهنگی نیز داشته است. مطابق با این روایت مسلط، فرایندهای فراملیِ نهادینه‌سازی، سقاخانه (که منیر را هم می‌توان بخشی از این جریان دانست) به‌منزلهٔ تجلی قاطع و تعیین‌کنندهٔ یک مدرنیسم بومیِ ایرانی به صحنه آورده‌اند. سقاخانه و نوستالژیِ آن نسبت به گذشته‌ای «اصیل» و ایرانی، چنان به مفهومی مسلط بدل شده‌اند که حتی به‌صورت بازنگرانه نیز تقریباً هر نوع کنش هنریِ واجد عناصر بومی را در خود جذب و مستحیل می‌کنند. (Nahidi, 2023, pp. 147-148). هنرمندان نوسنت‌گرای[۲۸] ایرانی، در واکنش به تحولات فکری، اجتماعی و سیاسی روزگار خود، در پی آن بودند که میان میراث تصویریِ سنت و زبان تجسمی هنر نوین، پیوندی خلاق برقرار کنند. آنان دریافتند که بیان فردی می‌تواند از تجربهٔ تاریخی و زیست معاصر هنرمند تأثیر پذیرد و در قالبی مدرنیستی، به مؤلفه‌ای بنیادین از هویت او بدل شود. از این‌رو، در بسیاری از آثارشان نشانه‌ها، فرم‌ها یا اشاراتی از گذشته حضور می‌یابد؛ عناصری که در ساختاری نو و با رویکردی مدرن بازآفرینی می‌شوند (کشمیرشکن،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]
[DOI: 10.22034/14.57.3]

۱۳۹۶، ص. ۱۱۴). در همین بسترِ فکری و زیباشناختی، منیر را می‌توان به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین مصادیق تحقق این رویکرد دانست؛ هنرمندی که در تلاقی گفتمان‌های هنری، سیاسی و اجتماعی ایستاده است. او می‌کوشد تا میان میراث بصری ایران و زبان جهانیِ هنر مدرن پلی برقرار کند. فرمانفرمائیان با جدا کردن آینه از بافت صرفاً کاربردی و مذهبی، و ارتقای آن به سطحی از «هنر ناب»، نه تنها نوآوری مدرنیستی را رقم زد، بلکه آینه‌کاری را به عنصری در تقاطع گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی، هنر معاصر و حتی اصلاح‌طلبی بدل ساخت که همزمان همهٔ آن‌ها را مفصل‌بندی می‌کرد. در همین رابطه، براون و حقیقی معتقدند برای مدرن‌سازی یک فرم سنتی، منیر از نقوش ملهم از گنبدهای مساجد، که در سنت ایرانی به صورت موزاییک کار می‌شدند، استفاده کرد و با افزودن عنصر آینه، آن‌ها را به مجسمه‌هایی برجسته و مدرن تبدیل ساخت (Browne & Haghighi, 2018). در واقع، آثار او به‌گونه‌ای میانجی میان فرم‌های هندسی مجسمه‌های مینیمالیستی آمریکایی و الگوهای بصری معماری ایران قرار می‌گیرند (URL 14). فرمانفرمائیان در بازگشت از نیویورک در دههٔ ۱۳۴۰ش/۱۹۶۰م این ماده را به‌عنوان مدیومی مستقل به کار گرفت و با همکاری استادکاران سنتی شیراز و تهران، آن را در قالب مجسمه‌ها و ساختارهای هندسی خودآیین بازآفرینی کرد. اگرچه که از هندسه و کیهان‌شناسی اسلامی الهام پذیرفت، اما به آن معنایی مدرن، انتزاعی و درعین‌حال روحانی بخشید (Farmanfarmaian, 2015).

بدین ترتیب، او با ترکیب این عناصر، آثار سه‌بعدی منحصربه‌فردی پدید آورد که در آن‌ها هندسه انتزاعی مدرن با زیبایی‌شناسی سنتی درهم می‌آمیزد. گسست و جابه‌جایی مفهومیِ آینه، تغییری بنیادین در موقعیت آن به همراه داشت: از فضای ابنیهٔ مساجد، امامان و امامزاده‌ها، به نهادهای مدرن همچون موزه و گالری گذار کرد. در این فرایند، کارکرد آینه‌کاری از ابزاری صرفاً در خدمت گفتمان هنر اسلامی، به یک تکنولوژی در گفتمانِ هنر مدرن نیز تبدیل گشت. در این چارچوب، می‌توان گفت که کنش منیر میان دو قطبِ «هنر مقدس اسلامی» و «هنر برای هنر» در فضای گفتمان‌های زمانهٔ خود در نوسان است. از یک سو، آثار او با منطق زیبایی‌شناسی مدرن و جست‌وجوی فرم ناب پیوند دارند، و از سوی دیگر، به‌واسطهٔ غیر فیگوراتیو بودن، با ایدهٔ «هنر اسلامی» و حساسیت‌های مذهبی در جمهوری اسلامی نیز هم‌خوانی می‌یابند. به علاوه با برآمدن گفتمان اصلاح‌طلبی و پررنگ شدن دال‌های «اسلام رحمانی» و «گفتگوی تمدن‌ها»، گفتمانی که در پی سازگاری میان سنت، مدرنیته و جهان‌گرایی فرهنگی بود، مسئلهٔ هویتِ فرهنگی به‌شکلی متفاوت، حیاتی دوباره یافت که می‌توان آن را یک تغییر تدریجیِ گفتمانی دانست که به‌نوعی حاصل تغییر پارادایمِ تازه‌شکل‌گرفتهٔ پساانقلابی به‌سوی «هنر معاصر» می‌باشد. نقش دولت به‌مرور در کنترل امور هنری کاهش یافت. این جریان با اشتیاق برای آزمودنِ رسانه‌ها و منظرهای جدید هنری همراه شد که از دلایل‌اش می‌توان به افزایش تعداد هنرمندان اشاره کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، صص. ۳۳۲-۳۲۹). آثار منیر با خصلت دوسویگی‌اش، به خوبی می‌توانست این مضامین را متجسد کند، با مخاطبین مدرن و معاصر داخلی و خارجی ارتباط برقرار نماید و گزاره‌های گفتمان اصلاح طلبی را نیز مفصل‌بندی کند. به بیان ساده‌تر، آینه‌کاری‌های منیر -که خلق‌کردن‌شان طی دورهٔ اصلاحات نیز تداوم داشت- مصداقی بصری شدند برای به گفتگو نشستن تمدن اسلامی و تمدن مدرن غربی. پیوندی که در دست منیر فرمانفرمائیان نه تکرار سنت، بلکه تفسیر دوبارهٔ آن در افق جهانی هنر معاصر است. همان طور که فوکو معتقد بود آثار هنری بازگوکنندهٔ فضای فکری زمانهٔ خوداند (ویکس، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)، آینه‌کاری‌های منیر، همزمان بازتاب‌دهندهٔ تحول تاریخیِ نگاه ایرانی به مدرنیته‌اند، و هم بازنمایانندهٔ سیاست‌های فرهنگی گفتمان اصلاح‌طلبی در هنر.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

بازنمایی منیر در نهادهای هنری مدرن ایران

در شـرایطی که در پی حاکمیت گفتمان اصـلاح‌طلبی در ایران پدید آمده بود، منیر که تا سـال‌ها بعد از انقلاب ۱۳۵۷ دور از ایران سپری کرده بود، در دهۀ ۸۰ خورشیدی (اواخر دوران ریاست جمهوری محمد خاتمی)، به ایران بازگشت. با چرخش فضای گفتمانی از دولت اصـول‌گرای محمود احمدی‌نژاد به دولت اعتدالیِ حسـن روحانی در نیمۀ دهۀ ۱۳۹۰، سـیاسـت های فرهنگیِ اصـلاح‌طلبی، کمابیش پی‌جویی شـد. گفتمان اعتدال‌گرا که گویی بازتولید گفتمان اصـلاح‌طلبی اما با رویکردی مصـالحه‌جویانه و نرم بود که قصـد داشت گزاره‌های گفتمان اصلاح‌طلبی را بدون درگیر شدن با مراجع قدرت به اجرا درآورد. با دال مرکزی عقلانیت و اعتدال و تمسک به نشـانه‌هایی از قبیل ارتباط جهانی، اعتقاد به هویت دینی، تمرکززدایی فرهنگی و شـعار سـیاسـت‌زدایی از فرهنگ و احترام به تمام خرده‌فرهنگ‌ها به‌خصوص فرهنگ اقوام صورت‌بندی شد (اکوانی و نوروزی، ۱۳۹۳، ص. ۱۵). در نمایشـگاهی که در موزۀ هنرهای معاصـر تهران به سـال ۱۳۹۵ ترتیب داده شـد با عنوان «مسـافران برلین-رم» نخسـتین اثر انتزاعی ایرانی، یکی از آثار آینه‌کاری منیر فرمانفرمائیان بود. جایگاه برجسته اثر او در آغاز نمایشگاه نشان می‌دهد که در بافتار ایرانی، هنر انتزاعی کمتر تقلیدی از گفتمان‌های مدرنیستی غربی است و بیش از آن، حاصل سنت تصویری منحصربه‌فرد و بومیِ ایرانی به‌شمار می‌آید (Nahidi, 2023, p. 82). در همین فضـای گفتمانی بود که به سـال ۱۳۹۶ خورشـیدی توسط دولت روحانی موزه‌ای به اسم «موزۀ منیر فرمانفرمائیان» در باغ موزۀ نگارستان افتتاح شد و آثار نسبت بیشتری با گفتمان اعتدال‌گرایی پیدا کردند. حتی جواد مجابی نیز در همین سال‌ها بیان می‌کند که «هنوز این منبع مهم (آینه و نور در هندسه معماری)، که منیر آن را یافت و آغاز کرد، در انتظار تجربه‌های متنوع و هنرمندانه‌ای است که باید دنبال شـود و به کمال شـکلی خود برسـد» (مجابی، ۱۳۹۵، ص. ۲۹۲). سـوژۀ منیر برای این گفتمان که بر عقلانیت، تعامل جهانی و بازتاب هویت ایرانی-اسـلامی تکیه داشـت، سـوژه‌ای مناسـب برای بازنماییِ چهرۀ هنرمندِ موردِقبول بود: زنی جهانی، با پوشـش آزاد اما غیرسـیاسـی که هنر سـنتی-اسـلامی را در فرم مدرن بازآفرینی می‌کرد، هم موردپسـند روشـنفکران بود و هم هیچ حساسیتی را در جامعه برنمی‌انگیخت. نهادهایی چون موزه‌ها و حراج تهران نیز با بازتولید آثار او، خواسته/ناخواسته پیروی از وی را به ابزاری برای بازتولید سیاست‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی تبدیل کردند که در ادامه به‌طور مفصل توضیح داده خواهد شد. علاوه بر بازار داخلی، حراجی‌های بین‌المللی مثل ساتبیز[۲۹] و کریسـتیز[۳۰]) در کنار سـیاسـت‌های فرهنگی اعتدالی، منیر و آثاری که ملهم از آثار او خلق می‌شـدند را به کالای فرهنگی و نماد «هنر ایرانیِ»جدید صـورت‌بندی می‌کرد. منیر به هنرمندی برسـاخته شـد که نه‌تنها تهدیدی برای گفتمان رسمی محسوب نمی‌گشت، بلکه با گفتمان‌های لیبرالیِ غربی و جهانی‌شدن نیز همسو بود. به همین دلیل، او می‌توانست از بهترین آیکون‌ها برای گفتمان اعتدال‌گرایی باشد: هنرمندی بی‌خطر، نمادی از صلح میان سنت و مدرنیته، و در عین حال ابزاری برای ارائه چهره‌ای جهانی و هنردوسـت از دولت ایران در عرصـۀ بین‌المللی. از این منظر، تأسـیس این موزه بیش از آنکه صرفاً اقدامی فرهنگی باشد، به‌طور بنیادی اقدامی سیاسی بود که در خدمت اهداف گفتمانیِ اعتدال‌گرایی قرار می‌گرفت. در تکمیل این بحث می‌تواند افزود که در خوانشی منبعث از گفتمان هنر معاصر، آثار منیر می‌توانست ضـمن اسلامی بودن، در زمرۀ هنر پاپ و پست‌مدرن نیز محسوب شود. برای مثال، توپ‌های آینه‌ایِ او از یک‌سو به فرهنگ عامیانه (مجالس عامیانۀ طبقۀ متوسط و شهروند غربی)، دیسکو، و هنر پاپ ارجاع دارند و هم تفاخر هنر اسلامی و هنر مدرن را دلالت می‌کنند. در همین زمینه، سمیع‌آذر معتقد است که منیر، «آینه را از پس‌زمینۀ سنت و مکان‌های سنتی برگرفته و آن را با خرد ریاضی و حکمت استعاری درمی‌آمیزد تا بدین‌ترتیب آثار بی‌شـماری را در تقاطع دو رویکرد هم‌زمان یعنی هنر پاپ و هنر مفهومی خلق نماید» (سـمیع‌آذر، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). اگرچه این رویکرد در ابتدا در ایران با تردید و برچسـب گذشـته‌گرایی مواجه شـد، اما در فضـای بین‌المللی به‌عنوان ایده‌ای پسـت‌مدرن با اسـتقبال فراوان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

روبرو گردید. نمایش آثارش در موزه‌های معتبری چون متروپولیتن، بروکلین و گوگنهایم، هم جایگاه جهانی او را تثبیت کرد و هم سبب شد تا در ایران به‌عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان مدرنیست شناخته شود (همان، ۱۳۹۶، ص. ۲۶). «آینه‌کاری به همان اندازه که زن پیشرو هنر ایران ار به گذشته‌اش مرتبط می‌سازد، جلوهٔ معاصری نیز به هنر او می‌بخشد» (همان، ص. ۲۰).

«جدول ۱» نشان می‌دهد که آینه‌کاری چگونه از یک شیء ساده به یک «ابژهٔ تحت گفتمان» تبدیل می‌شود و دلالت‌های مادی متفاوت می‌یابد.

جدول ۱: دلالت‌های آینه‌کاری در مناسبات گفتمانی در ایران

منبع: نگارنده

سطح	دلالت اصلیِ آینه‌کاری	زنجیرهٔ دلالت معنایی
دینی/عرفانی گفتمان عرفان اسلامی	نور و تجلی	نور الهی بازتاب معنویت تجلی قدسی وحدت در کثرت
گفتمان هنر اسلامی	انتزاع و هندسه	نظم هندسی ریاضیات و کیهان‌شناسی حکمت الهی
گفتمان‌های طبقات اجتماعی	هنر فاخر شکوه و شأنیتِ والا	مادهٔ نفیس (آینه) تجمل پیوند با قدرت و دربار
گفتمان هنر مدرن	فرم ابژهٔ خودآیینِ منفصل از معماری	فرم ناب فرم معنادار خودآگاهی هنرمند در انتخاب
گفتمان هنر معاصر	هنر پاپ	شیء روزمره حاضرآماده فرهنگ عامه
گفتمان‌های اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرا	گفتمان اسلامی معاصر	پرهیز از تصویرگری سازگاری با سنت اسلامی بومی در عین جهانی‌بودن عدم حساسیت‌برانگیزی‌های سیاسی-اجتماعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

مقدمات گذار از منیر به جریان «منیریسم»: از بازارهای هنر تا سوژه‌سازی

از آنجا که آینه‌کاری‌های او از سطح تزئین فراتر می‌روند و چنانچه ذکر شد به‌سبب ویژگی‌های خاصی که داشتند، به ابژه‌ای گفتمانی با کارکرد مِفصل‌بندی‌کنندهٔ گفتمان‌های هنر اسلامی، مدرنیسم، نوسنت‌گرایی و اصلاح‌طلبی درمی‌آید، و همچنین مقبولیت داخلی و خارجی نیز می‌یابد، توجهات بازار هنر را بیش از پیش به خود جلب می‌کند. بازار هنر (اعم از حراج تهران و خانه‌های حراج بین‌المللی مانند ساتبیز) نقش کلیدی در تثبیت ارزش مادی و نمادین آثار منیر ایفا کرد. در هشتمین و دهمین حراج تهران ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷، آثار منیر، عنوانِ گرانترین اثر حراج تهران را نصیب خود کرد (تصاویر ۷ و ۸). فروش این آینه‌کاری‌ها به قیمت‌های بسیار بالا، به یک الگوی موفقیت برای هنرمندان جوان تبدیل شد. این بازار با سازوکار اقتصادی خود (چکش زدن با قیمت‌های بسیار گران‌تر برای آثار شبیه به منیر[۳۱]) این پیام را مخابره کرد که راه هموار برای موفقیت مالی، در تقلید و الهام از منیر، بسیار گشوده است.

در نتیجه، هنرمندان جوانی مانند ماندانا مقدم، مهدیه پازوکی، عارف منتظری، مهدی نبوی، سهند حسامیان، پویا آریان‌پور و دیگرانی، با تقلید عامدانه از منیر (تقلید از فرم‌ها، هندسه، تکنیک‌ها و موادی مثل آینه، فلزهای صیقل‌یافته، پلکسی‌گلس) به «سوژه‌های گفتمانی» این جریانِ نوپدید تبدیل شدند؛ جریانی که نگارنده، نام «منیریسم» را بر آن می‌گذارند[۳۲]. هویت هنری این سوژه‌ها (دنباله‌روهای منیر) در نسبت با هنرمندی برساخته می‌شد که پیشتر به جایگاهِ مَفصلیِ وی در همین مقاله اشاره گردید. بنابراین، هر بار که این هنرمندان اثری با تقلید از او خلق می‌کردند، یا اثرشان تداعی‌کنندهٔ آثار وی بود، ابژه‌ای خلق می‌گشت که گزاره‌های آن گفتمان‌ها را دوباره مفصل‌بندی می‌کرد. صورتبندیِ جریان منیریسم محصول چنین فضای گفتمانی است. اگرچه هدف بسیاری از این هنرمندان، می‌توانست با بسط این جریان نسبتی نداشته باشد و صرفاً با انگیزه‌های موفقیت مالی و شهرت دست به تولید چنین آثاری زده باشند؛ اما به هر روی، بودن در این جریان، به یک قاعدهٔ موفق بدل شده بود. قاعده‌ای که طی آن، اثری خلق می‌گشت که هم به خط قرمزهای سیاسی-فرهنگیِ گفتمان حاکم نزدیک نمی‌شد و هم در نهادهای هنری داخلی به عنوان اثری ایرانی، ایرانی-اسلامی، مدرن و حتی معاصر پذیرفته می‌شد و هم موفقیت‌های مالی به همراه داشت و توجه خریداران و مجموعه‌داران را جلب می‌کرد و هم زبانِ هنری‌اش به زبانِ جهانی هنر نزدیک بود و می‌توانست در بیرون از مرزهای ایران نیز پذیرفتی و جذاب قلمداد شود.

تصویر ۷: هشتمین حراج تهران، منیر فرمانفرماییان، آینه‌کاری و گچ روی چوب، ۱۳۵۵، سه لته ای (URL 15).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

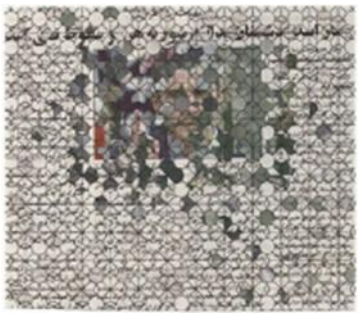
تصویر ۸: دهمین حراج تهران، منیر فرمانفرماییان، شیراز (طراحی با شیشه)، تیر ۱۳۸۸»، آینه‌کاری و گچ روی چوب (URL 16).

«منیریسم» و سوژه‌هایش در هنر ایران

پیروان منیر، آینه و هندسه را به‌عنوان رسانهٔ اصلی برگزیدند. این انتخاب آگاهانه، نه‌فقط به لحاظ زیبایی‌شناسی بلکه به‌مثابه راهبردی برای ورود به صحنهٔ هنر جهانی و داخلی بود. اقتباس از منیر به معنای پذیرش «سوژه‌شدگی» در چارچوبی بود که بازار، موزه و نهادهای قدرت تعریف کرده بودند. در این بستر، جریان «منیریسم» به آپاراتوسی بدل شد که در تولید معنا، هدایت نگاه (چگونه نگریستن مخاطب به این آثار) و شکل‌دهی به سوژهٔ هنری نقش دارد. هنرمندان معاصر ایرانی همچون ماندانا مقدم (۱۳٤۱)، آنجلا لاریان (۱۳٤۱)، سمیرا علیخانزاده (۱۳٤٦)، پویا آریان‌پور (۱۳۵۰)، تیمو ناصری (۱۳۵۱)، سهند حسامیان (۱۳۵٦)، مهدی نبوی (۱۳۵۷)، مهدیه پازوکی (۱۳۵۸-۱۳۹۸)، نازگل انصاری‌نیا (۱۳۵۸)، عاطفه محمدپورمیر (۱۳٦۱)، معصومه ابیرنیا، مسعود سهیلی‌نژاد (۱۳٦۲)، علی میرعظیمی (۱۳٦۳) ترانه خدایی (۱۳٦۵)، عارف منتظری (۱۳٦۵)، پژمان مرادی (۱۳۷۲) و احمد طرزی، علیرضا آذر و شایلان عشایری از جمله هنرمندانی هستند که آثارشان ذیل این جریان قرار می‌گیرد و کنش هنری‌شان با الهام از منیر، در پیونددادنِ هویت ایرانی با مدرنیسم و معاصریت شکل می‌گیرد. آن‌ها نیز با تأکید بر نور، آینه و هندسه، به خلق آثار فرمالیستی دست زدند اما در موارد کوشیدند مضامین اجتماعی را در بربگیرند (تصاویر ۹ تا ۱۱). با تثبیت این جریان در فضای هنری ایران و جایگاه ویژه‌ای که پیدا کرده، هنرمندان دست به تجربه‌های تازه‌ای در انتخاب مواد زدند به‌طوری که ضمن حفظ نسبتشان با منریسم، مواد دیگری را بیازمایند. هنرمندان با استفاده از پلکسی‌گلس و فولاد و چینی گل‌سرخی را جایگزین آینه کردند (تصاویر ۱٤ تا ۲۱). می‌توان گفت آثار منیر مدخلی شد برای ورودِ هنرمندان جوان ایرانی به پست‌مدرنیسم و پلهٔ موفقیتی که با آن، ره صدسالهٔ شهرت و فروش هنری را یک‌شبه می‌شد طی نمود (تصاویر ۲۲ تا ۲۸). بنابراین بدیهی است که این هنرمندان نه‌تنها از این که دنباله‌رویِ منیر باشند پرهیزی ندارند، بلکه به استقبال آن نیز می‌روند. در همین رابطه، در وبسایت ساتبیز چنین آمده: «منیر همواره یکی از بزرگترین منابع الهام برای نسل کنونی هنرمندان خاورمیانه بوده و هست، هنرمندانی که هنر او را به‌عنوان پله‌ای واقعی در حرفه خود می‌دانند» (Sotheby's, 2008).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]



تصویر ۱۱: نازگل انصاری‌نیا، انعکاس/انکسار، ۱۳۹۳، جوهر چاپ روی صفحه آلومینیومی (URL 19).

تصویر ۱۰: مهدی نبوی، ۱۳۹۳ (URL 18).

تصویر ۹: سمیرا علیخانزاده، ۱۳۹۸، ترکیب مواد روی بوم (URL 17).

تصویر ۱۴: سهند حسامیان، چینی‌بندزن، ۱۳۸۷ (URL 21).

تصویر ۱۳: ترانه خدایی، ۱۳۹۴، آینه، فایبرگلس (URL 20).

تصویر ۱۲: ماندانا مقدم، از مجموعهٔ سرزمین عجایب، ۱۳۹۳، آهن و آینه‌کاری، گالری آران، تهران

(کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ٤٥٦)

تصویر ۱۷: علی میرعظیمی، شماره ۱، از مجموعه رژ لب به فضای خالی، ۱۴۰۱، ترکیب مواد (URL 24).

تصویر ۱٦: تیمو ناصری، پارسک ۳، ۱۳۸۹، فولاد ضدزنگ (URL 23).

تصویر ۱۵: عارف منتظری، آینهٔ نامیرا ۵، پلکسی‌گلس، آینه، پلیمر (URL 22).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

تصویر ۲۰: معصومه ابیرنیا، ۱۳۹۷، گچ، آینه و تمبر (URL 27).

تصویر ۱۹: لیلا نظریان، ۱۴۰۱، آینه‌کاری (URL 26).

تصویر ۱۸: عاطفه محمدپورمیر، از مجموعه من رویا را زیسته‌ام ۱۴۰۰، اکریلیک و آینه (URL 25).

تصویر ۲۳: پژمان مرادی، آینه‌کاری و چوب (URL 29).

تصویر ۲۲: احمد طرزی، آینه‌کاری و پاپیه‌ماشه (صفحهٔ شخصی هنرمند).

تصویر ۲۱: آنجلا لاریان، تخت پادشاهی (از مجموعه خدا) ۱۳۹۴، استیل ضدزنگ و آینه اکریلیک (URL 28).

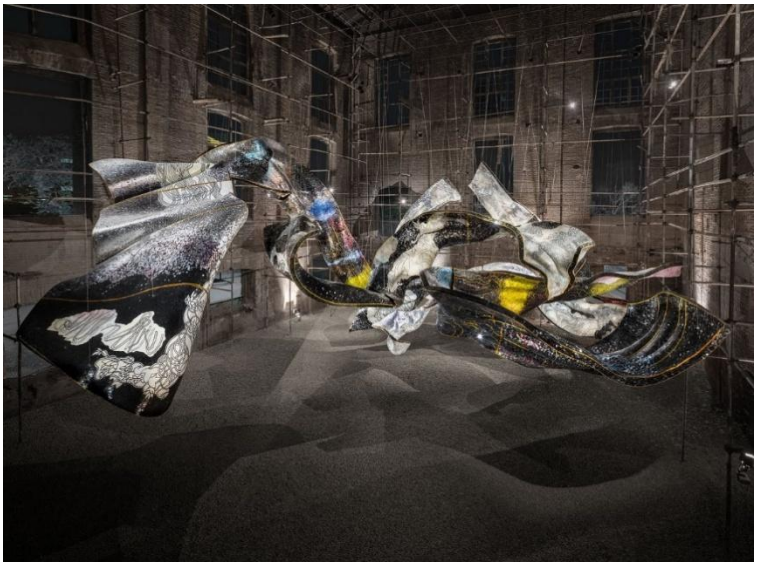
تصویر ۲۶: مسعود سهیلی‌نژاد، شیر/عشاق در باغ، سرامیک و آینه ۱۴۰۳ (صفحهٔ شخصی هنرمند).

تصویر ۲۵: شایلان عشایری، از مجموعهٔ آپولو، آینه‌کاری روی فایبرگلاس، ۱۴۰۰ (صفحهٔ شخصی هنرمند).

تصویر ۲۴: علیرضا اذر، آینه‌کاری (صفحهٔ شخصی هنرمند).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]



تصویر ۲۷: پویا آریان‌پور، نمایشگاه «بربادرفته»، کارخانهٔ قند کهریزک، اردیبهشت ۱۴۰۱ (URL 30).

تصویر ۲۸: بهروز سهیلی اصفهانی، من هم یک مُنیریست هستم؛ لطفا مرا به نمایشگاه و حراج راه دهید، ۱۴۰۴، ظرف مسی ، قلع‌اندود، تکه‌های آینه (آرشیو شخصی هنرمند)

نتیجه‌گیری

بررسی چگونگی گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائیان» به «منیریسم» نشان می‌دهد که شکل‌گیری و تثبیت این جریان را نمی‌توان صرفاً در سطح نوآوری‌های زیبایی‌شناختی فهم کرد، بلکه باید آن را در پیوند با شبکه‌ای از مناسبات گفتمانی تحلیل نمود. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که برساخت جریان «منیریسم» حاصل تعامل پیچیده میان سوژهٔ منیر، نهادها (موزه‌ها، حراج‌ها، سیاست‌های فرهنگی)، نظام‌های دانش/قدرت گفتمانی و بازار هنر بوده است. این جریان، هم مشروعیت داخلی یافت و هم با گفتمان جهانی مدرنیسم و هنر پست‌مدرن هم‌خوان گشت، به‌گونه‌ای که نه تنها بازتاب‌دهندهٔ تجربه‌های فردی منیر بلکه انعکاس‌دهندهٔ تحولات گفتمانی، فرهنگی و سیاسی ایران معاصر نیز شد. خاستگاه طبقاتی و دسترسی به شبکه‌های قدرت، امکان تولید آثاری پرهزینه و ورود به نهادهای معتبر جهانی را برای منیر تسهیل داشت. این فرایند، از یک‌سو با گفتمان مدرنیزاسیون ایرانی و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

سیاست‌های فرهنگیِ دوران پهلوی که به بازتعریف سنت در قالبی مدرن می‌پرداخت، پیوند دارد، و از سوی دیگر، با فضای گفتمانی پس از انقلاب که در نقطه‌تلاقی گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی، اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرایی قرار گرفت و از نتایج/اقداماتِ آن می‌توان به فروش چشمگیر آثار منیر در حراج تهران و همچنین گشایش موزهٔ منیر فرمانفرمائیان در سال ۱۳۹۶ اشاره کرد. زبان شخصیِ منیر در جریان هنرآفرینی و حمایت‌های فرهنگی-هنریِ دوران پهلویِ دوم، جایگاه مهم آینه‌کاری در ابنیهٔ اسلامی را به نقش آن در مفصل‌بندی همزمان گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن و نوسنت‌گرایی بسط داد. در این موقعیت، آثار او نه صرفاً به‌مثابه شیء زیباشناختی بلکه به‌عنوان «ابژه‌های گفتمانی» بودند که در بازتولید گزاره‌های گفتمان نوسنت‌گرایی و مشروعیت‌بخشی به مناسبات قدرت چنین سهم داشتند: هنرمندِ ایرانیِ مورد حمایت گفتمان حاکم که با الهام از سنتِ بومی، آثاری مدرن خلق می‌کند، در سطح جهانی مخاطب می‌گیرد، توجهات بین‌المللی را به ایرانِ در حال مدرن‌شدن جلب می‌کند، خود و آثارش همنشین مطرح‌ترین هنرمندان و آثار هنریِ روز جهان قرار می‌گیرد. پس از انقلاب در دورهٔ اصلاحات، خصلتِ غیر فیگوراتیو بودنِ کارهایش و تکنیک آینه‌کاری که با ایدهٔ «هنر اسلامی» همسویی داشت و البته حساسیت‌های سیاسی و مذهبی در این دوره را نیز تحریک نمی‌نمود، در بازنماییِ دال‌های «اسلام رحمانی» و «گفتگوی تمدن‌ها»، می‌توانست بسیار کارا باشد (بازنماییِ سازگاری سنت با مدرنیته، تمدن اسلامی با تمدن مدرن غربی، و جهان‌گرایی فرهنگی). از همین‌رو بازگشت او به ایران در سال ۱۳۸۳ و آفرینش آثار متعدد، حائز اهمیت است. این سیاست‌های فرهنگی که مجددا در دورهٔ اعتدال‌گرایی دنبال می‌شود، با بازگشایی موزهٔ دائمی با نام او در سال ۱۳۹۶ در تهران تقویت می‌گردد. همچنین در حراج تهرانِ همان سال‌ها (۱۳۹۶ و ۱۳۹۷) به‌عنوان گران‌ترین اثر به فروش می‌رسد و پیوسته قیمت بالا و فزاینده‌اش تداوم می‌یابد. سازوکارهای تقلید و الهام‌گیری از آثار او که از دههٔ ۱۳۸۰ آغاز شده بود، همراه با حمایت نهادهای داخلی و خارجی هنر، مسیر شکل‌گیریِ «سوژه‌سازی» را برای هنرمندان جوان هموار کرد. هنرمندان پیرو، با تقلید از فرم‌ها، تکنیک‌ها و مواد مورد استفادهٔ منیر، وارد زنجیره‌ای شدند که هم مشروعیت هنری و هم موفقیت اقتصادی را فراهم می‌نمود. به این ترتیب، «منیریسم» به‌مثابه یک جریان گفتمانی شکل گرفت؛ جریانی که قواعد، محدودیت‌ها و امکانات خاص خود را دارد و یکی از الگوهای موفقیت در هنر معاصر ایران را تعریف می‌کند. رژیمی که در آن، دانش، قدرت و هنر درهم‌تنیده شده‌اند، سوژه‌سازی و بازارسازی متقابل، این جریان گفتمانی را ممکن ساخته و نشان می‌دهد که چگونه یک سبک شخصی آپاراتوسی تبدیل شود که قواعد بازی هنری و اقتصادی را در هنر معاصر ایران بازتعریف کند. مقالهٔ حاضر با خوانشی گفتمانی، این امور پراکنده را ذیل نام «منیریسم» انتظام بخشده تا امکانی نو برای فهم این آثار و رخدادها فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱ این نام‌گذاری در خوانش‌های هنری برای اولین بار نیست. کریم امامی هم وقتی برای اولین با در سال ۱۳۴۱ واژهٔ سقاخانه را برای اطلاق به گروهی از هنرمندان ایرانی استفاده کرد (پاکباز، ۱۳۹۴، ص. ۸۳۶) باعث شد راه شناخت جریانی در هنر ایران که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی فعال بود را هموار کند.

2 Michel Foucault

3 discourse

4 discursive formation

5 institutional apparatuses

6 power/knowledge

7 articulation

8 regime of truth

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

9 A Mirror Garden : A Memoir

10 Cornell University

11 Parsons School of Design

۱۲ آرتور پوپ (Arthur Upham Pope) مورخ هنر آمریکایی بود که سابقهٔ پژوهش‌های وسیعی در آثار هنری و باستانی ایران داشت.

13 Milton Avery

14 Andy Warhol

15 Barnett Newman

۱۶ جذابیت ساختارهای بنیادین و نظم افلاطونی آن‌ها، همیشه برای هنرمندان مدرنیست بسیار وسوسه‌انگیز بوده و بخش مهمی از جنبش هنر آبستره را به خود معطوف ساخته است. این تمایل در نیمهٔ اول سدهٔ بیستم در آثار نقاشان انتزاع هندسی مانند کازیمیر مالویچ ، الکساندر رودچنکو، تئو واندورزبرگ، پیت موندریان و بن نیکلسون تبلور پیدا کرد. هنرمندان مذکور علاوه بر تاثیرپذیری از تفکر ساختارگرای هنر مدرن، از فضای صنعتی جدید و جنبش‌هایی چون کانستراکتیویسم در مسکو، دستیل در آمستردام، آرت‌دکو در پاریس و هنر و صنعت در لندن نیز الهام گرفت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۳، ص. ۱۳).

17 Frank Stella

18 Post Painterly Abstraction

19 Art & Language

20 Mirror Piece

۲۱ میشل بالدوین (Michael Baldwin) آینه را جایگزین سطح بوم نقاشی کرد تا خودِ بیننده و فضای پیرامون به بخشی از اثر تبدیل شوند.

۲۲ یایوئی کوزاما (Yayoi Kusama) مفهوم بی‌نهایت و بازتاب را در فضاهای نصب‌شده به تجربه‌ای روان‌شناختی و جسمی بدل کرد.

23 infinity mirror

24 Robert Smithson

25 Mirror Displacement

۲۶ گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان گروهی ۷ نفره از هنرمندان پیشرو بود که هنر مفهومی را در هنر نوگرا و معاصر ایران بنا نهادند. این گروه در سال ۱۳۵۳ به پیشنهاد مارکو گریگوریان به همراه شش هنرمند شاخص دیگر یعنی سیراک ملکنیان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، مسعود عربشاهی، میر عبدالرضا دریابیگی و فرامرز پیلارام تشکیل شد. «سومین نمایشگاه گروه آزاد را باید شروع جدی فعالیت‌های آن در نظر گرفت. این نمایشگاه با عنوان آبی، از ۳۰ فروردین تا ۲۰ اردیبهشت ۱۳۵۴، در نگارخانه‌ی تخت‌جمشید تهران، به اهتمام وزارت فرهنگ و هنر و با همکاری کمیته‌ی ملی هنرهای تجسمی یونسکو برگزار شد. گروه به همراه چهار مهمان خود، محمد احصایی (ز. ۱۳۱۸)، بهمن بروجنی (ز. ۱۳۲۱)، منیر شاهرودی فرمانفرمائیان (۹۸-۱۳۰۱) و چنگیز شهوق (۷۵-۱۳۱۲)، با انتخاب رنگ آبی به عنوان تم نمایشگاه به تولید کار پرداختند» (خلعتبری، سایت محیط).

۲۷ همچنین توکا ملکی نیز در مقالهٔ «غیاب زنان در «مکتب سقاخانه» به دیگر هنرمندان زن همسو با سقاخانه در آن دوره اشاره کرده که در روایت‌های تاریخ هنر ایران غایبند (ملکی، ۱۳۹۷).

۲۸ به زعم کشمیرشکن «هر تعریف پذیرفتنی [از نوسنت‌گرایی]، مستلزم نوعی «تفسیر» دوبارهٔ «نظام‌های ارزشی» قراردادی حاکم بر هنر است؛ نظام‌هایی مشتمل بر تکنیک و محتوا که معمولا با مجوعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند. بر اساس این تعریف، ادعای نفوذ بر اشکال هنری «آینده» از جانب هنرمندانی که ارزش‌های گذشته را تفسیر می‌کنند نیز به رسمیت شناخته می‌شود. ارجاع به آرمان‌های اجتماعی که بر مذهب، سیاست یا ایدئولوژی‌های ملی‌گرایانه متمرکز شده‌اند نیز در این بحث مطرح می‌شوند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۳). به باور پاکباز، سنت‌گراییِ نو [نوسنت‌گرایی] گرایشی در هنر کشورهای در حال توسعه است که با تأکید بر هویت بومی و ملی، عناصر هنر سنتی را با شیوه‌ها و فرم‌های مدرن، به‌ویژه در ترکیب با هنر غرب، بازآفرینی می‌کند (پاکباز، ۱۳۹٤، ص. ۸٤٤).

29 Sotheby's

30 Christie's

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

۳۱ برای مثال اثر «شاهد سرخ» از پویا آریان‌پور در حراج تهران، تیر ۱۴۰۳ به قیمت 4,400,000,000 تومان، اثر شماره ۱۰ از مجموعه «بازگشت زمان» از سمیرا علیخانزاده در حراج آذر ۱۴۰۲به قیمت 990,000,000 تومان، اثر «بدون‌عنوان از مجموعه من رویا را زیسته‌ام» از عاطفه محمدپورمیر در حراج خرداد ۱۴۰۴ به قیمت 396,000,000 تومان، اثر «سمت پنهان» از سهند حسامیان در خرداد ۱۴۰۴ به قیمت 10,120,000,000 تومان، اثر «بدون عنوان» از مهدی نبوی در حراج دی ۱۳۹۵ به قیمت 22,000,000 تومان فروخته شده است.

۳۲ از طرفی، در خود واژهٔ «منیر» نیز جنبه‌ای از نور تداعی می‌شود که در فرهنگ ایرانی با مضامین روشنایی و آیینگی هم‌بسته است. پس انتخاب نام «منیریسم» برای این جریان، ضمن پیوند با منیر شاهرودی، می‌تواند آثارِ هنرمندانی را که از آینه و آینه‌کاری به عنوان رسانهٔ اصلی آثارشان استفاده می‌کنند، بهتر پوشش دهد.

کتابنامه

اسمارت، ب. (۱۳۸۵). میشل فوکو. ترجمه: لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. کتاب آمه. آقازاده، پ.؛ صداقتی چهارده، م. (۱۴۰۲). بررسی تاثیر آینه کاری هنر دوره قاجار بر آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائیان. نخستین کنفرانس ملی گرافیک و رویکردهای تعاملی میان‌رشته‌ای، ایران.

اکوانی، ح.؛ نوروزی‌نژاد، ج. (۱۳۹۳). تحلیل گفتمان یازدهمین دوره از انتخابات ریاست‌جمهوری. رهیافت انقلاب اسلامی، شمارهٔ ۲۷(۸)، ۳ - ۲۰.

https://doi.org/10.22054/qpss.2018.23133.1666

امامی، ک. (۱۳۹۵). گال...گال...گالری: مروری بر رویدادهای هنرهای تجسمی ایران دههٔ ۱۳۴۰. ترجمهٔ مهران مهاجر. انتشارات نیلوفر.

براتی، ب.؛ اکبرزاده نیاکی، ز. (۱۴۰۳). نقد اسطوره‌ای آثار منیر فرمانفرماییان به روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران. نشریهٔ جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر. ۶(۲)، ۲۰-۳۱.

scart.2023.139629.1354/۱۰/۲۲۰۳۴

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۴). قدر: نظریهٔ هنر و زیبایی در تمدن اسلامی. سوره مهر.

بهزاد، ح. (۱۳۵۴). رودکی. ش ۲۵: ۴۳

پاکباز، ر. (۱۳۹۴). دایره‌المعارف هنر. (جلد اول: الف-س). فرهنگ معاصر.

پنجه‌باشی، الف.؛ عرب‌زاده، ج.؛ حسامی، م. (۱۳۹۸). مطالعهٔ تطبیقی نظریهٔ لوسی لیپارد با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرماییان. رهپویهٔ هنر /هنرهای تجسمی، ۹۸ (۵). ۲۵ - ۳۷.

rahpooyesoore10.29252/ :DOI۵/۲/۲۷.

حبیبی، ل. (۱۳۹۹). کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمانفرمائیان. [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. رشتهٔ ارتباط تصویری، دانشگاه الزهرا (س)]. تهران.

خلعتبری، الف. (۱۴۰۰). در جست‌وجوی آزادی: دربارهٔ گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان. نشر نظر.

رز، ژ. (۱۳۹۴). روش و روش شناسی تحلیل تصویر. ترجمهٔ جمال الدین اکبرزاده جهرمی. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

سمیع‌آذر، ع. (۱۳۹۶). زایش مدرنیسم ایرانی. نشر نظر.

شاهرودی فرمانفرمائیان، م. (۱۳۹۷). درد دلها. نشر نظر.

صور اسرافیل، ب.(۱۳۵۴). آیندگان، شنبه ۱۶ اسفند ۱۳۵۴، چهارشنبه ۱۰ اردیبهشت ۱۳۵۴

فوکو، م. (۱۳۹۸). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. نشر نی.

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. نشر نظر.

کیارستمی، ب. (۱۳۹۳). منیر [فیلم مستند]. ایران: بنیاد فرمانفرمائیان. دقایق ۷ تا ۸

گزیده آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائیان (۱۳۸۷). نشر نظر.

مجابی، ج. (۱۳۹۵). نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران (جلد دوم). نشر پیکره.

محمدی وکیل، م. (۱۳۹۸). تاثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بر آثار هنری معاصر (مطالعهٔ موردی آثار منیر فرمانفرماییان)، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی شیعه‌شناسی، ۱۷ (۶۸)، ۱۰۳-۱۲۶.

https://www.shiitestudies.com/article_44858.html

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

مریدی، م. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. (چاپ اول). دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان.

ملکی، ت. (۱۳۹۷). غیاب زنان در «مکتب سقاخانه». مجلهٔ تخصصی هنرهای تجسمی پشت‌بام. ۹۷(۱). ۱۳۶-۱۴۵.

نظامی، س. (۱۳۹۹). بررسی فهم آثار هنرمندان معاصر ایران (رکنی حائری‌زاده، منیر شاهرودی‌فرمانفرماییان، بهمن محصص، شیرانا شهبازی) در موزه تیت مدرن لندن از منظرآراء میکه بال. [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. رشتهٔ نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان]. اصفهان.

ویکس، ر. (۱۳۸۹). فوکو. دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. فرهنگستان هنر.

یارمحمدی، م.؛ پیراوی ونک، م. (۱۴۰۲). مواجهه مخاطب با آثار آینه کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائیان به مثابه خلق پرفورمنس، بر اساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا. مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۸(۱)، ۱۶۱-۱۷۴.

(DOI) : 10.22051/jtpva.2022.40962.1439

Browne, C., & Haghighi, P. (2018). *In conversation: Modernism in Iran: 1958-1978*.

Farmanfarmaian, M. S. (2015). *Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Infinite Possibility*. Guggenheim Museum Publications.

Hall, S. (1997). The Work of Representation. *Cultural Representations and Signifying Practices*. Stage. pp. 13-74

Nahidi, K. (2023). *The Cultural Politics of Art in Iran: Modernism, Exhibitions, and Art Production*. Cambridge University Press.

Sotheby's (2008). Monir Farmanfarmaian Recollections I

URL 1 & 2

صالح‌آبادی. ن. (۱۴۰۲). منیر فرمانفرمائیان: از دل باغ‌های گل دوران کودکی تا آینه‌های درخشان تودرتو. برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از https://darz.art/fa/magazine/note-monir-farmanfarmaian-from-floral-gardens-to-sparkling-mirrors/1060

سایت درز برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از

https://darz.art/fa/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian

URL 3

برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از

The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Mirror Works from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/497677?utm_source=chatgpt.com

URL 4

Obituary : Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1922-2019). From

https://www.artasiapacific.com/news/obituary-monir-shahroudy-farmanfarmaian-1922-2019/

URL 5 & 6

صالح‌آبادی. ن. (۱۴۰۲) منیر فرمانفرمائیان: از دل باغ‌های گل دوران کودکی تا آینه‌های درخشان تودرتو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از https://darz.art/fa/magazine/note-monir-farmanfarmaian-from-floral-gardens-to-sparkling-mirrors/1060

URL 7

زحمتکش، فضه (۱۳۹۹). معرفی هنرمند/ منیر شاهرودی فرمانفرمائیان. برگرفته در ۷ دی ۱۴۰۴ از سایت پشت بام https://poshtebammag.ir/17374/news/%d9%85%d9%86%db%8c%d8%b1-%d8%b4%d8%a7%d9%87%d8%b1%d9%88%d8%af%db%8c-%d9%81%d8%b1%d9%85%d8%a7%d9%86%d9%81%d8%b1%d9%85%d8%a7%d8%a6%db%8c%d8%a7%d9%86/

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]

URL 8
سایت درز. (۱۴۰۰). مترجم سروین امیری. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از https://darz.art/fa/artworks/23189
https://darz.art/fa/magazine/note-monir-shahroudy-farmanfarmaian-tate/230
URL 9
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artworks/47729
URL 10
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artworks/75907
URL 11
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artworks/71492
URL 12
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artworks/49996
URL 13
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artworks/14846
URL 14
خلعتبری. آرمان. سایت محیط. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://mohit.art/a-chronology-of-conceptual-experiments-in-iranian-art-of-the-1970
URL 15
سایت حراج تهران. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://tehranauction.com/auctions/january-2018/101-monir-shahroudy-farmanfarmaian
URL 16
سایت حراج تهران. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://tehranauction.com/auctions/january-2019/49-monir-shahroudy-farmanfarmaian
URL 17
سایت آرتچارت. (۱۳۹۹). برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/samira-alikhanzadeh/artworks/GMmm4
URL 18
سایت گالری شیرین. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://www.shiringallery.com/artists/mehdi-nabavi/featured-works?view=slider#4
URL 19
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artists/nazgol-ansarinia
URL 20
سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/taraneh-khodaei/artworks/Gl1nz

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]
[DOI: 10.22034/14.57.3]

URL 21
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artists/sahand-hesamiyan
URL 22
Leila heller gallery from
https://www.leilahellergallery.com/artists/aref-montazeri/featured-works?view=slider#10
URL 23
سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://darz.art/fa/artists/timo-nasseri
URL 24
سایت گالری اینفو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://galleryinfo.ir/post/fa/1406
URL 25
سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/atefeh-mohammadpourmir/artworks/GM3Z1
URL 26
سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/leila-nazarian/artworks/okO4K
URL 27
سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/massoumeh-abirina/artworks/Gg4nr?highlight=xKYrE
URL 28
سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://artchart.net/fa/artists/angela-larian/artworks/VrNql?highlight=V5nQA
URL 29
صفحهٔ شخصی پژمان مرادی. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
http://pejmanmoradi.com/perspective-alter-purple-galaxy-edition/
URL 30
سایت گالری اینفو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
https://galleryinfo.ir/Event/fa/16341

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-06-01]

[DOI: 10.22034/14.57.3]