



هنرهای صناعی معاصر: از بحران هویت تا احیای مفهومی (با تأکید بر جامعه‌شناسی هنر هوارد بکر و نظریه کرفت)

مجید ضیائی^۱، اکرم محمدی زاده^۲، راحله فدوی^۳

تاریخ ارسال: ۱۴۰۴/۱۰/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲۰

دوفصلنامه
بهار و تابستان ۱۴۰۵
دوره هفتم، شماره سیزدهم



چکیده

هنرهای صناعی (صنایع دستی) که در گذشته تلفیقی از مهارت، ذوق و کارکرد اجتماعی بود، در مواجهه با انقلاب صنعتی دچار بحران ماهوی و تحدید کارایی شد. این مقاله با رویکردی تحلیلی-تطبیقی، سیر تحول هنرهای صناعی را از واکنش‌های نخستین (مانند جنبش هنرها و صنایع دستی) تا صورت‌بندی‌های معاصر آن (کرفت استودیو و کرفت‌یوایسم) پی‌گیری می‌کند. با استفاده از چارچوب جامعه‌شناختی هوارد بکر (به‌ویژه مفهوم «صناعت» و گذار آن به «هنر») و نیز رویکردهای نظری در مطالعات کرفت معاصر (مانند عاملیت ماده، مهارت تجسیدی و کنش‌گری اجتماعی)، این مقاله به واکاوی هویت نیمه مستقل و بینابینی هنرهای صناعی در منظومه هنر معاصر می‌پردازد. درنهایت، با تطبیق این مبانی نظری بر وضعیت هنرهای صناعی ایران، به‌ویژه سرامیک، نشان داده می‌شود که چگونه این حوزه با حفظ پیوند با سنت، از یک سو به عرصه هنرهای تجسمی/مفهومی راه یافته و از سوی دیگر، با حفظ ماهیت مادی و فرایندمحور خود، به ابزاری برای بیان انتقادی و کنش اجتماعی (کرفت‌یوایسم) تبدیل شده است.

واژه‌های اصلی: هنرهای صناعی، صنایع دستی، کرفت معاصر، هوارد بکر، جامعه‌شناسی هنر، سرامیک معاصر.

۱- استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. (نویسنده مسئول) majidziaee@tabriziau.ac.ir

۲- استادیار، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. tabriziau.ir@a.mohammadizadeh

۳- دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران. r.fadavi@tabriziau.ac.ir

۱- بیان مسئله

هنرهای صناعی، آن دسته از مصنوعات که حاصل تلفیق ذوق زیباشناختی و مهارت فنی در بستر فرهنگی و تاریخی جامعه‌ای خاص هستند، قرن‌ها کارکردی دوگانه داشتند: از یک سو تجلی بخش باورها و سنت‌های جمعی بودند و از سوی دیگر، نیازهای مادی و معیشتی افراد را برآورده می‌ساختند. این هنرها که در قالب صنایع دستی شناخته می‌شدند، نه تنها شیئی برای استفاده، بلکه شکلی از عبادت و پیشه‌ای معنوی محسوب می‌شدند. با این حال، نقطه عطفی تاریخی این تعادل دیرینه را بر هم زد: انقلاب صنعتی. ظهور ماشین و تولید انبوه در غرب، نه تنها روابط اقتصادی و اجتماعی را دگرگون کرد، بلکه بنیان‌های زیباشناسانه و جایگاه هستی‌شناختی صنایع دستی را به چالش کشید. تفکیک نظری «هنرهای زیبا» از «هنرهای مکانیکی» توسط شارل بائو^۱ در قرن هجدهم، پیش از آن، مقدمه‌ای نظری برای این گسست فراهم کرده بود. در این چارچوب جدید، ارزش ذاتی و زیبایی‌شناسانه آثار دست‌ساز، در تقابل با کارایی و سودمندی محصولات ماشینی قرار گرفت و به حاشیه رانده شد. این مواجهه، سرآغاز بحران هویت برای هنرهای صناعی بود که ماهیت، کارکرد و جایگاه اجتماعی آن را دستخوش پرسش‌هایی بنیادین کرد.

در واکنش به این شرایط، جنبش‌های اصلاحی مانند «جنبش هنرها و صنایع دستی»^۲ به رهبری افرادی چون جان راسکین^۳ و موریس^۴ پدید آمدند که با رؤیای بازگشت به دوران پیشاصنعتی، در پی احیای ارزش‌های ازدست‌رفته و پیوند دوباره هنر با زندگی اجتماعی بودند. اگرچه این جنبش به صورت مستقیم نتوانست جریان صنعتی شدن را متوقف کند، اما خاستگاه بینش انتقادی مهمی شد که مسئله صنایع دستی را در تقاطع هنر، اخلاق و سیاست قرار داد. در ادامه و به‌ویژه از دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ میلادی، پدیده «کرفت استودیو»^۵ یا «صنایع دستی استودیویی» شکل گرفت که با تأثیرپذیری از جنبش پیشین و نیز گرایش‌های مدرنیستی در هنر، گامی به سوی استقلال این حوزه برداشت. در این مرحله، اثر صناعی، ضمن حفظ پیوند با مواد و تکنیک‌های سنتی، آرام‌آرام از قید کارکرد صرف رها شد و ظرفیت خود را به مثابه شیئی برای تأمل زیباشناسانه و بیان فردی هنرمند نشان داد.

اکنون، در وضعیت معاصر، پرسش از ماهیت هنرهای صناعی پیچیده‌تر شده است. آیا می‌توان برای این دسته از آثار، هویتی مستقل و متمایز از هر دو قلمرو سنتی «صنایع دستی» و «هنرهای زیبا» قائل شد؟ برای پاسخ به این پرسش، باید از دو منظر به موضوع نگریست: نخست، نگرشی بیرونی و جامعه‌شناختی، و دیگری نگرشی درونی و ماهیت‌شناسانه. در رویکرد اول، نظریه‌پردازانی مانند هوارد اس. بکر با ارائه چارچوب «جهان‌های هنری»، به تحلیل موقعیت هنرمند صنعت‌کار در شبکه‌ای از روابط اجتماعی، نهادها و معیارهای پذیرش می‌پردازد. بکر با مفهوم پردازی «صناعت» و فرایند «تغییر



1- Charles Batteux (1713-1780)

2- Arts and Crafts Movement

3- John Ruskin (1819-1900)

4- William Morris (1834-1896)

5- The Craft Studio

صناعت به هنر»، ابزار تحلیلی قدرتمندی برای درک چگونگی انتقال یک اثر از حوزه کاربردی به حوزه زیباشناسانه فراهم می‌کند. از سوی دیگر، در رویکرد دوم که به مطالعات نظری هنرهای صنعتی معاصر (کرفت)^۱ معروف است، محققانی مانند تیم اینگولد، گلن آدامسون و مایکل کاپرز، با تمرکز بر خود فرایند ساخت، به واکاوی مفاهیمی چون «عاملیت ماده»، «مهارت به مثابه دانش تجسیدی»، «صداقت مواد» و «فرایند فرم‌زایی» می‌پردازند. این دیدگاه‌ها بر رابطه دیالکتیکی و گفت‌وگومحور بین سازنده و ماده تأکید دارند و ساختن را نه اجرای طرحی از پیش موجود، بلکه گونه‌ای از «اندیشیدن در عمل» می‌دانند. افزون بر این، در دهه‌های اخیر، شاهد ظهور پدیده «کرفت‌ویسم» هستیم که در آن، هنرهای صنعتی به مثابه رسانه‌ای برای کنش‌گری اجتماعی، اعتراض سیاسی و بیان مسائل هویتی (مانند جنسیت، نژاد و طبقه) به کار گرفته می‌شود. این امر، بعد جدیدی از کارایی اجتماعی را برای آثار صنعتی به ارمغان آورده که هم‌ریشه در سنت‌های مشارکت جمعی دارد و هم پاسخگوی دغدغه‌های هنر معاصر است.

از سوی دیگر تحولات نظری و عملی هنرهای صنعتی در بستر تاریخی و فرهنگی ایران، صورتی متمایز یافته است. پس از انقلاب اسلامی و به‌ویژه از دهه ۱۳۶۰، با رسمیت یافتن آموزش آکادمیک صنایع دستی و برگزاری رویدادهایی چون دوسالانه‌های سفال و سرامیک، زمینه شکل‌گیری سرامیک معاصر ایران به عنوان هنری مفهومی فراهم شد. امروزه، هنرمندان سرامیک‌کار ایرانی ضمن حفظ پیوند با مواد و تکنیک‌های سنتی، به بیان دغدغه‌های زیباشناسانه، اجتماعی و هویتی جهان معاصر می‌پردازند.

بر این اساس، مسئله اصلی پژوهش ناظر به هویت نوین هنرهای صنعتی معاصر است؛ هویتی بینابینی و چندوجهی که پس از عبور از بحران هویت ناشی از انقلاب صنعتی، از یک سو بر مادیت، فرایند و مهارت تأکید دارد و از سوی دیگر، به رسانه‌ای برای بیان مفهومی و کنش اجتماعی بدل شده است. پرسش محوری آن است که این هویت در بستر تاریخی و فرهنگی ایران، به‌ویژه در حوزه سرامیک معاصر، چگونه تجلی می‌یابد. هدف پژوهش، تبیین این گذار و تحلیل جایگاه سرامیک معاصر ایران در منظومه هنر معاصر است. این تحقیق با روش کیفی و تحلیلی - تطبیقی، و با تکیه بر منابع نظری و تحلیل آثار هنری، در پی ارائه درکی جامع از پیوند وجوه جهانی و بومی این پدیده است.

۱- در باب استفاده از واژه کرفت به جای هنرهای صنعتی معاصر، انتخاب و استدلال مترجم کتاب جواهر معاصر، امیرمحمد نصیری، برگزیده شد. ایشان در پیش‌گفتار کتاب مذکور، دلیل خود را این‌گونه بیان می‌دارد: «کرفت را بدون تغییر از واژه انگلیسی وام گرفتیم، چراکه در زبان فارسی معادل دقیقی برای بیان کیفیات و محتوای آن وجود ندارد و بیشتر در ذهن ما به صنایع دستی تداومی می‌شود، حال آنکه هم در این متن و هم در هنر معاصر، کرفت به کنشی پویا و شخصی میان هنرمند/استاد سازنده با ماده تأکید دارد. روش‌های تعامل با مصالح و همچنین کیفیت و عمق این رابطه با مصالح و شیوه‌های بیانی برآمده از آن را ملاک می‌گیرد و نتایج بدیع و منحصر به فرد حاصل از آن را نقد و بررسی می‌کند در مقابل در صنایع دستی شیوه تولید محصول کاربردی یا تداوم یک سنت عملی مبتنی بر ساختن مکرر برآمده از عناصر قومی یا عوامل فرهنگی سنتی و بازتولید موفق و رابطه با بازار قابل پیگیری است. این تفاوت‌ها ما را به انتخاب کلمه کرفت در ترجمه واداشت (اسکینر، ۱۴۰۲: ۱۱).

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده درباره هنرهای صناعی معاصر ایران عمدتاً بر ابعاد تاریخی، فرهنگی و اجتماعی تحولات این هنرها متمرکز بوده و بیشتر به تأثیر انقلاب صنعتی، مدرنیزاسیون و جهانی‌شدن پرداخته‌اند. ازجمله، مقاله کریمیان و عطارزاده (۱۳۹۰) با رویکرد تاریخی، رکود و دگرگونی صنایع دستی ایران در مواجهه با تولید ماشینی را بررسی کرده است. پژوهش راودارد و فاضل (۱۳۹۵) نیز با رویکرد جامعه‌شناختی، گذار سفال از صنعت کاربردی به هنر را تحلیل و نقش نهادهای آموزشی و سیاست‌های فرهنگی را برجسته ساخته است. مجیدی (۱۳۹۵) با مقایسه صنایع دستی و طراحی صنعتی، بر ضرورت بازتعریف مفهومی این حوزه در بستر مدرن تأکید می‌کند. با وجود ارزش این آثار، رویکرد غالب آنها توصیفی-تاریخی است و کمتر به تحلیل‌های انتقادی و مفهومی عمیق می‌پردازد.

در حوزه تخصصی سرامیک معاصر ایران، بیشتر پژوهش‌ها ناظر به جنبه‌های فنی، منطقه‌ای، تاریخی یا نمایشگاهی بوده‌اند. پایان‌نامه افشاری‌نیا (۱۳۹۵) بر شناسایی فنون و چالش‌های بقای مراکز سنتی تمرکز دارد و پژوهش مبینی نیز سیر تحول سرامیک معاصر را براساس آثار دوسالانه‌ها مستند کرده است. مقالاتی درباره دوسالانه‌های سفال و سرامیک (۱۴۰۱) و موانع رشد این هنر نیز عمدتاً رویکردی توصیفی یا نهادی دارند و کمتر به تحلیل میان‌رشته‌ای اجتماعی-انتقادی می‌پردازند.

درمجموع، ادبیات موجود بر حفظ سنت، نوآوری‌های تکنیکی و مشکلات عملی تأکید دارد، در حالی‌که جای پژوهش‌هایی که نقش هنرهای صناعی و سرامیک را در بازنمایی مسائل هویتی، اجتماعی و قدرت تحلیل‌کنند، خالی است. پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی میان‌رشته‌ای و با بهره‌گیری از جامعه‌شناسی هنر هوارد بکر و نظریه کرفت معاصر، این خلأ را هدف قرار داده و با تمرکز بر سرامیک معاصر ایران، به تحلیل هویت بینابینی، مفهومی و انتقادی هنرهای صناعی می‌پردازد و چارچوبی نظری نوین برای فهم جایگاه آنها در هنر معاصر ایران ارائه می‌دهد.

۳- ادبیات نظری پژوهش

ادبیات نظری این پژوهش، بر پایه‌ی دو جریان فکری اصلی و مکمل استوار است که در کنار یکدیگر، چارچوبی جامع برای فهم هنرهای صناعی معاصر فراهم می‌کنند.

۳-۱- جامعه‌شناسی هنر و چارچوب هوارد اس. بکر

نظریه‌پردازی هوارد اس. بکر^۱ (۱۳۹۹) در کتاب «جهان‌های هنری»^۲، پارادایمی اساسی در جامعه‌شناسی هنر به‌شمار می‌رود که اثر هنری را نه محصول نبوغ فردی منفرد، بلکه نتیجه‌ی «کنشی جمعی» در شبکه‌ای به‌هم پیوسته از افراد، نهادها و قراردادهای می‌داند. به باور بکر، «جهان هنری» سیستمی سازمان‌یافته است متشکل از همه کسانی که مشارکتشان برای خلق اثر ضروری است: از هنرمند و



تهیه‌کننده مواد گرفته تا توزیع‌کننده، منتقد و مخاطب. این نگاه، برای تحلیل هنرهای صنعتی که همواره درگیر مناسباتی فراتر از آتلیه‌ی شخصی بوده‌اند، بسیار راهگشاست.

بکر با ارائه‌ی یک دسته‌بندی چهارگانه، موقعیت هنرمندان را بر مبنای رابطه‌ی آنها با جهان هنری مسلط ترسیم می‌کند (بکر، ۱۳۹۹: ۲۵۰-۲۸۸). «حرفه‌ای‌های ادغام‌شده» در کانون این جهان قرار دارند؛ هنرمندانی که آموزش‌های رسمی دیده‌اند، به قواعد و سبک‌های رایج واقفند و به‌طور کامل توسط نهادهای توزیع و تبلیغ (گالری‌ها، موزه‌ها، ناشران) پشتیبانی می‌شوند. آثار آنان مطابق با انتظارات است و تنش یا نوآوری بنیادینی ایجاد نمی‌کند. در مقابل، «تک‌روها» از پذیرش این قواعد سر باز می‌زنند و نوآوری می‌آورند، اما به بهای محروم ماندن از مزایای جهان سازمان‌یافته. سرنوشت آنان یا استحاله در جریان اصلی پس از پذیرش نوآوری‌شان است، یا ناپدید شدن در فراموشی. دو گروه دیگر کاملاً خارج از این جهان هنری «معیار» قرار می‌گیرند. «هنرمندان بومی» در درون اجتماعات کوچک مقیاسی مانند خانواده، محله یا صنف کار می‌کنند و تولیداتشان نه به عنوان «هنر»، بلکه به عنوان «صناعت» یا پیشه‌ای مفید تلقی می‌شود. معیارهای زیباشناختی آنان بومی، محلی و اغلب ناپایدار است. در نهایت، «هنرمندان ساده‌کار» افرادی هستند که به کلی خارج از هر سنت هنری آموزش‌ندیده کار می‌کنند و آثارشان نامتعارف و فاقد ارجاع به هر جهان هنری شناخته‌شده‌ای است (بکر، ۱۳۹۹: ۲۸۰).

دوفصلنامه
بهار و تابستان ۱۴۰۵
دوره هفتم، شماره سیزدهم



مفهوم کلیدی بکر برای هنرهای صنعتی، «صناعت» است. او صناعت را مشتمل بر مجموعه‌ای از دانش‌ها و مهارت‌های چیره‌دستانه می‌داند که غایت آن تولید اشیاء یا انجام فعالیت‌هایی مفید است (بکر، ۱۳۹۹: ۲۹۲). فایده می‌تواند درونی (مربوط به خود شیء، مانند کارکرد یک صندلی) یا بیرونی (در خدمت هدفی فراتر، مانند پختن یک غذای لذیذ برای مهمان) باشد. بکر در ارزیابی صناعت، سه ویژگی را برمی‌شمارد: گونه‌ای ایدئولوژی کار، گونه‌ای زیبایی‌شناسی و شکلی از سازمان کار (بکر، ۱۳۹۹: ۲۹۴). تحلیل او از «تغییر صناعت به هنر» نقطه عطف نظریه‌اش است. بکر این گذار را حاصل دو روند تاریخی می‌داند (بکر، ۱۳۹۹: ۲۹۵-۲۹۸). در روند نخست، هنرمندان جهان صناعت، معیار «زیبایی» را به عنوان ارزشی سوم در کنار «مهارت» و «فایده» می‌پذیرند. این امر منجر به تمایز «هنرمند - صناعت‌کار» از «صنعتگر معمولی»، شکل‌گیری تشکلهای جدید و جلب توجه متولیان هنر مرسوم می‌شود که آثار را این بار نه به عنوان کالای مصرفی، بلکه به عنوان «اعیان صنعتی زیبا» در گالری‌ها و موزه‌ها نمایش می‌دهند. در روند دوم، «یورش» هنرمندان جهان هنر به دنیای صناعت رخ می‌دهد. این هنرمندان، ماده و تکنیک یک صناعت را با هدف آزمودن تجربه‌ای جدید، تصاحب می‌کنند، اما معیارهای فایده‌گرایانه و مهارت سنتی را کنار می‌گذارند و در عوض، ارزش‌های «هنر والا» مانند بیان فردی، تک‌نسخه بودن و وجه مفهومی یا انتزاعی را جایگزین می‌کنند. این امر باعث ایجاد بسترهای سازمانی جدید، نظام‌های توزیع متفاوت و مخاطبان تازه می‌شود. نظریه بکر نشان می‌دهد که ماهیت یک اثر صنعتی تا حد زیادی وابسته به زمینه گفتمانی و نهادی است که در آن قرار می‌گیرد و مرز بین «صناعت» و «هنر» مرزی سیال و مبنی بر توافق‌های اجتماعی است.

۳-۲- مطالعات نظری کرفت معاصر: ماده، مهارت و کنش

در مقابل نگاه ساختاری بکر، جریان مطالعات کرفت معاصر با تمرکز بر خود فرایند ساخت و رابطه انسان با ماده، به واکاوی ماهوی هنرهای صناعی می پردازد. این حوزه که از فلسفه، انسان شناسی و علوم شناختی تأثیر پذیرفته، بر چند محور اصلی استوار است.

الف) عاملیت ماده و فرایند ساخت: این دیدگاه، ماده را موجودی منفعل نمی داند، بلکه برای آن نقش فعال و کنشگر قائل است. لامبروس مالافوریس^۱ (۲۰۱۳) در «نظریه درگیری مادی»^۲ استدلال می کند که اندیشیدن در گرو تعامل مداوم با ماده است و از «عاملیت توزیع یافته»^۳ سخن می گوید؛ یعنی در فرایند ساخت، هم انسان و هم ماده یکدیگر را توانمند یا محدود می کنند (مالافوریس، ۲۰۱۳: ۱۸). به طور مشابه، تیم اینگولد^۴ (۲۰۱۳) با رد دوگانگی صورت و ماده (هیلومورفیسیم)، مفهوم «فرم زایی»^۵ را مطرح می کند. از نگاه او، صورت اثر از پیش در ذهن هنرمند موجود نیست، بلکه در جریان تعامل پویا، دیالوگ و «بافتن» هنرمند با مواد، ابزار و محیط، به تدریج زاده می شود. ساختن، نوعی پیروی از جریان نیروهای ماده است، نه تحمیل طرحی از پیش آماده (اینگولد، ۲۰۱۳: ۲۱). این نگاه فرایند محور، در تقابل با رویکرد نتیجه محور قرار دارد.

ب) اخلاق و زیبایی شناسی ماده: مفاهیمی مانند «صداقت مواد»^۶ که ریشه در جنبش هنرها و صنایع دستی و معماری مدرن دارد، بر این اصل استوار است که ماده باید به گونه ای استفاده شود که «خودش سخن بگوید» و کیفیت های ذاتی آن پنهان یا جعل نشود (Akinola: 2025). این صداقت، علاوه بر بعد زیباشناختی، امروزه بعد اکولوژیک و اخلاقی نیز یافته و با مفاهیم پایداری و مسئولیت در قبال محیط زیست پیوند خورده است. «اصالت ماده»^۷ نیز به عنوان معیاری فرهنگی مطرح می شود که بر پیوند مواد بومی با هویت و سنت یک منطقه تأکید دارد و در مقابل یکسان سازی جهانی مقاومت می کند (Lo.K, 2015: 15).

ج) مهارت به مثابه دانش تجسیدی و ضمنی: درک جدید از مهارت، دومین ستون مطالعات کرفت است. این درک ریشه در تمایز گیلبرت رایل^۸ بین «دانستن اینکه» (دانش گزاره ای) و «دانستن چگونه»^۹ (مهارت عملی) دارد. مایکل پولانی^{۱۰} (۲۰۰۹) نیز با طرح مفهوم «دانش ضمنی»^{۱۱} نشان داد که بخش عظیمی از دانایی ما در عمل نهفته است و نمی توان آن را به سادگی به زبان گزاره درآورد؛ ما «بیش از آنچه به زبان می آوریم، می دانیم» (پولانی، ۲۰۰۹: ۴). تیم اینگولد با تلفیق این ایده ها، مهارت را نه انتقال اطلاعات، بلکه «آموزش توجه» می داند؛ فرایندی که در آن کارآموز در بستر عملی و از طریق مشاهده، تقلید و مشارکت بدن مند، نحوه پاسخ گویی به کیفیات ماده را می آموزد (اینگولد،



1- Lambros Malafouris

4- Tim Ingold (1948-)

7- Material Authenticity

10- Michael Polanyi (1891- 1976)

2- Material Engagement Theory

5- morphogenesis

8- Gilbert Ryle (1900-1976)

11- Tacit Knowledge

3- Distributed Agency

6- Truth To Materials

9- Knowing-that/ Knowing-how

۲۰۰۰: ۴۱۶). مایکل کاپیرز^۲ (۲۰۱۸) این بحث را با تمایز بین «ویژگی‌های» کمی و ایزکتیو ماده (مانند ترکیب شیمیایی) و «کیفیات»^۳ سوپزکتیو و تجربه‌پذیر آن (مانند نرمی، مقاومت، رفتار در حین کار) پیش می‌برد. به زعم او، مهارت صنعتگر، قوه بازشناسی و پاسخ‌گویی به این کیفیات است. صنعتگران «در پی بیان کیفیت‌های ماده هستند نه ویژگی‌های آن» (کاپیرز، ۲۰۱۸). این تعامل حسی و شناختی، دانشی تجسد یافته ایجاد می‌کند که مغز، بدن و محیط را درگیر می‌سازد.

د) کرفتویسم: هنر صنعتی به مثابه کنش اجتماعی: این مفهوم که از تلفیق «Craft» و «Activism» پدید آمده، اشاره به استفاده عامدانه از هنرهای دستی به عنوان رسانه‌ای برای اعتراض سیاسی، بیان مسائل اجتماعی و ایجاد تغییر دارد. بتسی گریر و سارا کوربت از نظریه‌پردازان این حوزه‌اند که بر «اعتراض ملایم» و قدرت ایجاد گفت‌وگو از طریق اشیاء دست‌ساز تأکید می‌کنند (کوربت، ۲۰۰۸). ریشه‌های نظری کرفتویسم را می‌توان در آثار رزسیکا پارکر (۱۹۸۴) و خوانش فمینیستی او از تاریخ هنرهای دستی زنانه، و نیز در زیبایی‌شناسی رابطه‌گرایی نیکولاس بورو (۱۹۹۸) جستجو کرد که بر ایجاد فضاهای تعامل و ارتباط اجتماعی به جای تولید صرف شیء تأکید می‌ورزد. کرفتویسم نشان می‌دهد که هنرهای صنعتی معاصر، با حفظ تأکید بر مهارت و مادیت، از «نیمه‌خودمختاری» برخوردارند؛ یعنی در عین وابستگی به فرایند ساخت و قابلیت‌های مادی و تبعیت نسبی از بافتارهای اجتماعی، فضایی برای مقاومت، بازآفرینی هویت و نقد ساختارهای قدرت با خلق وجوه مفهومی صنعت فراهم می‌آورند (Baumstark, 2016, p. 85-100).

دو فصلنامه
بهار و تابستان ۱۴۰۵
دوره هفتم، شماره سیزدهم



۳۷

درمجموع ادبیات نظری پژوهش نشان می‌دهد تحلیل هنرهای صنعتی معاصر نیازمند تلفیق دو سطح کلان و خرد است. چارچوب جامعه‌شناختی هوارد بکر، فهم جایگاه این آثار در مناسبات نهادی و گفتمانی «جهان هنر» و گذار آنها از «صناعت» به «هنر» را ممکن می‌سازد. هم‌زمان، مطالعات کرفت معاصر با مفاهیمی مانند عاملیت ماده، مهارت تجسیدی، صداقت مواد و کرفتویسم، کیفیت منحصر به فرد و نیروی بیانی آثار را روشن می‌کند. این دو رویکرد نشان می‌دهند که هنرهای صنعتی معاصر در موقعیت بینابینی و نیمه‌خودمختاری قرار دارند: هم تحت تأثیر نهادها و معیارهای جهان هنر مرسوم هستند و هم با تکیه بر تاریخ مادی، فرایند محوری و قابلیت‌های مشارکت جویانه، فضای جدیدی برای بیان و کنش ایجاد می‌کنند. این چارچوب ترکیبی، ابزار مناسبی برای بررسی سرامیک معاصر ایران و فهم تجلی این مفاهیم در بافتی خاص فراهم می‌آورد.

۴- تحلیل و بحث: هویت بینابینی هنرهای صنعتی معاصر و تجلی آن در سرامیک ایران

سؤال اصلی این پژوهش حول محور هویت نیمه‌مستقل، بینابینی و چندوجهی هنرهای صنعتی در عصر حاضر و چگونگی تجلی این هویت در بستر خاص سرامیک معاصر ایران می‌چرخد. برای پاسخ

به این پرسش، لازم است از منظری دوگانه و در عین حال دیالکتیکی به تحلیل بپردازیم: نخست، با تلفیق چارچوب‌های نظری پیش‌گفته، مختصات این هویت نوین را در سطحی کلان و انتزاعی ترسیم کنیم، و دوم، این ترسیم نظری را بر میدان عینی، تاریخی و ملموس سرمایه‌معیار ایران تطبیق دهیم تا هم انطباق، هم مقاومت‌ها و هم آشکال خاص و بدیع بروز آن را دریابیم. این تحلیل نشان خواهد داد که هنرهای صناعی نه تنها از چالش‌های مدرنیته جان به در برده‌اند، بلکه با بازتعریف خود، به یکی از پویاترین و متعهدترین عرصه‌های هنر معاصر بدل شده‌اند.

۴-۱- واکاوی هویت هنرهای صناعی در منظومه نظری معاصر؛ گذار به موقعیت «نیمه‌خودمختار»

برای درک جایگاه امروزی هنرهای صناعی، باید آن را در تقاطع دو نیروی به ظاهر متضاد، اما درواقع مکمل، بررسی کرد: از یک سو، جاذبه و الزامات «جهان هنر»ی که بکر (۱۳۹۹) آن را شبکه‌ای مسلط و مشروعیت‌بخش می‌داند، و از سوی دیگر، منطبق درونی و مقاومت ذاتی «صناعت» که ریشه در ماهیت مادی، فرایندی و دانش تجسیدی آن دارد. حاصل این تقاطع، پیدایش موقعیتی پیچیده و پویاست که می‌توان آن را «نیمه‌خودمختاری» نامید. این مفهوم کلیدی به این معناست که هنرهای صناعی معاصر از یک سو برای بقا، دیده شدن و پذیرش، ناگزیر به تعامل با نهادها و گفتمان‌های مسلط هنری هستند (وجه وابستگی)، اما از سوی دیگر، با تکیه بر سرمایه نمادین منحصربه‌فرد خود یعنی پیوند ناگسستنی با ماده، فرایند و مهارت تجسیدی، فضایی برای حفظ استقلال عمل، بیان انتقادی و خلق ارزش‌های زیباشناختی جایگزین ایجاد می‌کنند (وجه خودمختاری) (Baumstark, 2016).

اگر بخواهیم وضعیت هنرمند صناعی معاصر را در دسته‌بندی جامعه‌شناختی هوارد بکر قرار دهیم، درمی‌یابیم که او عمدتاً در فضای بینابینی و سیال میان «تک‌رو» و «حرفه‌ای ادغام‌شده» قرار دارد. بسیاری از هنرمندان گرفت استودیو، با طغیان علیه تولید صنعتی و فرمالیسم هنرهای زیبا، با رسانه‌هایی مانند سرامیک، شیشه یا منسوجات خود را در موقعیت «تک‌رو» قرار می‌دهند؛ تک‌روهایی که از سبک‌ها و آموزش‌های موجود سر باز می‌زنند و از مزایای خودکار جهان هنری بی‌بهره‌اند (بکر، ۱۳۹۹: ۲۵۷). گالری‌ها و منتقدان در آغاز ممکن است با آثارشان دچار تردید باشند، اما برخلاف سرنوشت محتوم تک‌روها، جریان گرفت معاصر توانسته نوآوری خود را نهادینه کند بدون آنکه در هنجارهای پیشین مستحیل شود. این فرایند، همان «تغییر صنعت به هنر» بکر است، اما با رویکردی منعطف و متناسب با شرایط معاصر.

به بیان دیگر، در وضعیت معاصر، این تغییر دیگر صرفاً حاصل «یورش» یک طرفه هنرمندان جهان هنر به دنیای صنعت نیست، بلکه اغلب نتیجه اقبال خود صنعتگران آگاه به گفتمان هنر معاصر است، پدیده‌ای که می‌توان آن را «خود-ارجاعی انتقادی» صنعتگر نامید. این هنرمندان عامدانه



معیار «زیبایی»، «بیان مفهومی» یا «گفتمان انتقادی» را به دو رکن اساسی سنتی صنعت یعنی «مهارت چیره‌دستانه» و «فایده»، می‌افزایند. اما نکته کلیدی اینجاست که این کار را نه با کنار نهادن دو رکن پیشین، بلکه با بازتعریف آنان در چارچوبی جدید و معاصر انجام می‌دهند. برای مثال، «فایده» از کارکرد عملی صرف (مثل نگه‌داری آب)، به «فایده اجتماعی» (ایجاد گفت‌وگو، آگاهی‌بخشی در کرفتویسم) یا «فایده زیباشناختی - تأملی» (فراهم آوردن تجربه‌ای حسی و فلسفی برای مخاطب) تبدیل می‌شود. به طور مشابه، «مهارت» نه به معنای تولید بی‌عیب و نقص یک شیء استاندارد، بلکه به مثابه توانایی هدایت ماده در مسیرهای غیرمنتظره، کنترل ریسک‌های فرایندی (مثل پخت لعاب) و به خدمت گرفتن تکنیک برای بیان ایده‌ای شخصی بازتعریف می‌گردد.

همزمان، نهادهای هنری غالب (موزه‌های بین‌المللی معاصر، بینال‌های پیشرو، گالری‌های تأثیرگذار) که خود در جستجوی مدیوم‌ها، روایت‌ها و انتقادهایی تازه به نظام سرمایه‌داری متأخر و جهان دیجیتال زده هستند، این تغییر را به رسمیت شناخته و آن را تقویت می‌کنند. این نهادها با اختصاص فضا به نمایشگاه‌های کرفت، دقیقاً در نقش «متولیان هنر مرسوم»ی عمل می‌کنند که بکر از آن سخن می‌گوید، کسانی که «بر این باورند که آثار مزبور باید در زمره هنر قرار بگیرد» و بستری برای نمایش «اعیان صنعتی زیبا» فراهم می‌آورند (بکر، ۱۳۹۹: ۲۹۵). بنابراین، هنرمند صنعتی معاصر نه کاملاً «ادغام‌شده» است (چون منطق تولید، مقیاس کار و رابطه با مواد او همواره وجه تمایز و گاه اعتراض او باقی می‌ماند) و نه کاملاً «تک‌رو» (چون توسط بخشی از ساختار نهادی پذیرفته و حتی ستایش شده است). او در این میانه، نیمه‌خودمختاری را حفظ می‌کند: از نهادها مشروعیت می‌گیرد، اما هسته و بنیان مقاوم خود را تسلیم آنان نمی‌کند.

این نیمه‌خودمختاری، در سطح ماهوی آثار، آشکارتر و قدرتمندتر می‌شود. نظریه‌پردازان کرفت معاصر استدلال می‌کنند که همان ویژگی‌هایی که روزگاری صنعت را در تقابل با تولید ماشینی و کارخانه‌ای قرار داد، اکنون به نقطه قوت بیانی متمایز و حتی انتقادی آن در تقابل با جریان اصلی هنرهای تجسمی نیز بدل شده است. «عاملیت ماده» که مالاפורیس (۲۰۱۳) در نظریه درگیری مادی و اینگولد (۲۰۱۳) در مفهوم «فرم‌زایی» بر آن تأکید دارند، دیگر صرفاً یک اصل فنی یا زیباشناختی در حیطه محدود صنایع دستی نیست؛ بلکه به یک استعاره فلسفی و اخلاقی قدرتمند در جهانی بدل گشته است که سلطه فناوری، منطق الگوریتمی و کنترل انسان بر طبیعت به امری همه‌گیر تبدیل شده است. در چنین جهانی، گوش سپردن به ماده، همکاری با آن، دنبال کردن جریان نیروهایش و اجازه دادن به اینکه اثر در حین فرایند دیا‌لوگ شکل بگیرد (به جای تحمیل فرم از پیش تصور شده)، خود یک موضع‌گیری عمیقاً انتقادی است. این فرایند، ذاتاً با منطق تولید انبوه، استانداردسازی و ازپیش‌تعیین‌شدگی در تضاد است. اثری که از این طریق زاده می‌شود، نه یک «محصول»، که یک «رخداد» منحصر به فرد است که تکرارناپذیری، نه به عنوان یک نقص، بلکه به عنوان بخشی از معنای وجودی آن قلمداد می‌شود (Adam-Ingold, 2013; son, 2013).

به طور مشابه، «مهارت» که کاپیرز (۲۰۱۸) آن را نه صرفاً توانایی فیزیکی، بلکه ظرفیت ادراکی «بازشناسی و پاسخ به کیفیات ماده» می‌داند، شکلی از «دانش تجسد یافته»^۱ است که در تقابل مستقیم با دانش انتزاعی، گزاره‌ای و دیجیتالیزه شده دوران ما قرار دارد. در اثر صناعی معاصر، ردپای این دانش، این «فهم حسی شده»^۲، در بافت ناهموار، در ناهمگونی‌های ریز لعاب، در انحنای غیرکامل و در نشانه‌های بدن هنرمند بر روی اثر باقی می‌ماند. این ردپا، اثر را از یک شیء صرفاً بصری یا مفهومی، به یک سند تجربه زیسته در یک گستره زمانی فشرده شده تبدیل می‌کند. مخاطب نه تنها اثر را می‌بیند، بلکه مدت زمان، تلاش و حضور جسمانی سرمایه‌گذاری شده در آن را حس می‌کند. این بعد زمانی و تجسم یافته، یکی از مهم‌ترین تمایزهای کرفت معاصر از بسیاری از فرم‌های هنری دیگر است.

این امر، به نوبه خود، وجهی آشکارا انتقادی و سیاسی نیز به خود می‌گیرد. «صدافت مواد» که زمانی اصلی اخلاقی و زیباشناختی در جنبش هنرها و صنایع دستی و معماری مدرن بود، اکنون می‌تواند دلالت‌هایی بسیار گسترده‌تر داشته باشد. در عصری که «سبز شدن» و «پایداری» اغلب به شعارهایی بازاری تقلیل یافته‌اند، احترام به ماده در کرفت معاصر می‌تواند به معنای افزایش روابط نابرابر استخراج منابع، انتقاد از مصرف بی‌رویه، بازیافت خلاقانه، یا توجه به زنجیره تأمین و ردپای کربن مواد باشد (Ak-2025). اینجاست که کرفت معاصر به وضوح و با قصدی روشن به عرصه کرفت‌یوایسم گام می‌نهد. هنرمند، هوشمندانه از مهارت و ماده نه برای تولید کالایی تزئینی برای بازار هنرهای لوکس، بلکه برای ایجاد پیوند اجتماعی نوین (آدامسون، ۲۰۱۸: ۹)، بیان اعتراض مدنی، بازسازی حافظه جمعی، یا بازآفرینی هویت‌های به حاشیه رانده (زنان، اقلیت‌های قومی، طبقات کارگر) استفاده می‌کند. نمونه‌های تاریخی چون دوخت‌های شورشی زنان که پارکر (۱۹۸۴) آنها را به عنوان ابزار بیان خاموش اما قدرتمند مقاومت تحلیل کرد، یا پروژه‌های مشارکتی معاصر که اجتماعات محلی را حول یک فرایند ساخت جمع می‌کنند، نشان می‌دهند که صنایع دستی به دلیل پیشینه‌ی کاربردی، جمعی و در دسترس بودن نسبی مواد آن، رسانه‌ای ایده‌آل برای «زیبایی‌شناسی رابطه‌گرا» (بورویو، ۱۹۹۸) است. کرفت‌یوایسم، نیمه خودمختاری کرفت را به اوج می‌رساند: از نظام نهادی هنر فضا و توجه می‌گیرد تا علیه منطق مسلط اقتصادی و اجتماعی همان نظام سخن بگوید.

بنابراین، هویت هنرهای صناعی معاصر را می‌توان در این انگاره نهایی جمع‌بندی کرد: این هنرها با ایستادگی بر «مادیت»، «فرایند محوری» و «مهارت تجسد یافته» به مثابه هسته مقاوم‌ناپذیر و سرمایه‌نمادین منحصربه‌فرد خود، از یک سو با جذب هوشمندانه نهادها و گفتمان‌های هنری مرسوم، مشروعیت و قابلیت دیده شدن می‌یابند (وجه وابستگی نیمه خودمختار). از سوی دیگر، با تکیه بر همان هسته مرکزی، فضاهایی مستقل برای بیان انتقادی، بازاندیشی رابطه انسان با جهان مادی، ایجاد ارتباطات اجتماعی بدیل و احیای اشکال دانایی غیرانتزاعی می‌آفرینند (وجه خودمختاری نیمه خودمختار). این



۴-۲- سرامیک معاصر ایران به مثابه میدان تجلی و مقاومت

۴-۲-۱- تحلیل تاریخی - موقعیتی: از انزوای کم رونق تا احیای انتقادی در چارچوب نهادهای

با این حال، مهم‌ترین تحول پس از انقلاب اسلامی و به‌ویژه از دهه ۱۳۶۰ آغاز شد؛ تحولی که هم‌زمان با شکل‌گیری بسترهای نهادی جدید و مطابق با نظریه بکر برای «تغییر صنعت به هنر» بود. تأسیس رشته‌های دانشگاهی صنایع دستی و سرامیک و برگزاری دوسالانه‌های سفال و سرامیک در موزه هنرهای معاصر تهران و گالری پافر (راودراد و فاضل، ۱۳۹۴: ۶۵) نقطه عطفی تاریخی به‌شمار می‌آیند. این نهادها هنرمند را از حاشیه کارگاه‌ها و تولید صنعتی به مرکزگفتمان نوپای هنر معاصر ایران منتقل کردند. ورود سرامیک به موزه هنرهای معاصر، پذیرش آن به‌عنوان رسانه‌ای هم‌تراز با هنر امروز را نشان داد و گذار آن را از «صناعت» یا «هنر-صنعت» به «هنر» مفهومی و فردگرا تسریع کرد. تأسیس انجمن هنرمندان سفالگر در سال ۱۳۸۶ نیز با سامان‌دهی فعالیت‌های آموزشی و نمایشگاهی، گامی اساسی در شکل‌گیری «جهان هنری» سرامیک ایران بود.

۴-۲-۲- تحلیل وضعیت معاصر: تجلی مفاهیم نظری در عمل و تنش‌های میدان ایرانی

اکنون می‌توان چگونگی ظهور هویت نیمه‌خودمختار و بینابینی را در آثار و موقعیت هنرمند سرامیک‌کار معاصر ایران، با وضوح بیشتری پی گرفت.

بُعد نهادی و موقعیت هنرمند: حاشیه‌نشین مرکزی: هنرمند سرمایه‌کار معاصر ایرانی در مسیر گذار از «تک‌رو» به موقعیتی نسبتاً «ادغام‌شده» قرار دارد. آموزش آکادمیک داخلی و خارجی او را با مهارت فنی،

تاریخ هنر و گفتمان هنر معاصر آشنا کرده و حمایت نهادهای دولتی و نیمه خصوصی، شبکه‌ای محدود اما مؤثر برای تولید و نمایش آثار فراهم آورده است. با این حال، او هنوز به «حرفه‌ای ادغام شده» در بازار هنر تجسمی ایران بدل نشده؛ بازاری که عمدتاً نقاشی و مجسمه را محور قرار داده و سرمایه‌یک غالباً در حاشیه است. این موقعیت «حاشیه‌نشین مرکزی» - حاشیه از منظر بازار و مرکز از حیث حمایت نهادی - نیمه خودمختاری هنرمند را تقویت کرده است. هنرمند نه تحت فشار شدید بازار برای تولید سریع قرار دارد و نه کاملاً منزوی است، و همین فضای نسبتاً حفاظت شده، امکان تجربه‌گری با ماده، پیگیری ایده‌های شخصی و اجرای پروژه‌های انتقادی کم‌بازده‌تر را فراهم می‌کند؛ وضعیتی که گاه به آثاری تجربی‌تر و صادق‌تر از نظر مفهومی منجر می‌شود، هرچند در کوتاه‌مدت مخاطب گسترده‌ای نداشته باشند.

بعد ماهوی و تجلی مفاهیم: ماده به مثابه زبان؛ در آثار بسیاری از نسل‌های مختلف هنرمندان سرمایه‌یک معاصر ایران (از پیشگامان دهه ۶۰ و ۷۰ تا هنرمندان جوان امروز)، می‌توان ردپای پررنگ و آگاهانه مفاهیم کلیدی مطالعات هنر معاصر را مشاهده نمود. مفاهیم انتزاعی هنر مدرن و جریانات مفهومی پسامدرن و معاصر، همگام با جنبش‌ها و جریانات مفهومی هنر ایران، بستر فکری غنی‌ای را برای اقبال هنرمند و سرامیست‌های معاصر ایران فراهم آورده‌اند.

عاملیت ماده، ریخت‌زایی و آشوب کنترل‌شده: هنرمندان سرمایه‌یک معاصر دیگر به دنبال ساخت ظروف بی‌نقص و صیقلی سنتی نیستند، بلکه با رفتارهای غیرمنتظره و زنده خاک رس، لعاب و آتش همکاری می‌کنند. فرم‌های منسجم جای خود را به ساختارهای شکسته، تغییرشکل یافته یا چیدمان‌های چندتکه داده‌اند که بیشتر شبیه موجودات زنده یا بقایای فرسایش یافته‌اند تا ظرف. این آثار نتیجه گفت‌وگویی طولانی و ریسک‌پذیر با ماده‌اند؛ هنرمند مسیر را آغاز می‌کند، اما ماده در شکل‌گیری نتیجه نهایی نقش تعیین‌کننده دارد. این رویکرد با ایده «ریخت‌زایی» تیم اینگولد هم‌خوان است؛ صورت از دل فرایند و تعامل نیروها پدید می‌آید، نه از تحمیل فرم بر ماده. در بستر ایرانی، چنین نگرشی می‌تواند نماد پذیرش شرایط تاریخی، مقاومت در برابر فرم‌های تحمیلی و زیبایی‌شناسی «ناتمام» و «در حال شدن» باشد.

مهارت بازتعریف شده: از تبحر فنی تا هوشمندی مفهومی: مهارت دیگر صرفاً به معنای تسلط بر چرخ برای تولید انبوه اشیاء یکسان یا ساخت ظروف نازک جدار شفاف نیست. مهارت، اکنون در انتخاب هوشمندانه و مبتکرانه تکنیک برای بیان یک ایده خاص معنا می‌یابد. ممکن است یک هنرمند عمداً از تکنیک‌های به ظاهر «غیرماهرانه»، خام‌دستانه یا ابتدایی مانند ورز دادن خام، فشردن خاک با دست، ساخت صفحات خام ناهموار، یا استفاده از لعاب‌ریزی‌های کنترل‌نشده استفاده کند تا حس کهنگی، زبری، شکنندگی، ابتدائیت یا بی‌پیرایگی را القا کند. برعکس، ممکن است هنرمند دیگری با مهارتی حیرت‌آور، تکنیک‌های بسیار پیچیده سنتی (مثل مشبک‌کاری روی بدنه خشک، لعاب‌گذاری لایه‌لایه) را برای خلق آثاری به‌کار گیرد که در نگاه اول بسیار مدرن یا انتزاعی به نظر می‌رسند، و بدین ترتیب مرز بین سنت و معاصر را محو کند. این استفاده مفهومی و گزینشی از تکنیک، دقیقاً همان بازشناسی و پاسخ خلاق به کیفیات ماده است که کاپیز (۲۰۱۸) از آن سخن می‌گوید. مهارت، به دانشی تبدیل



می‌شود که در خدمت «دیدن معنا در رگه‌های چوب» (یا در اینجا، در ترک‌های خاک، در جریان لعاب) است.

کرفتویسم ایرانی: انتقاد در لفافه ماده و سنت: گرچه سنت قوی هنر متعهد و سیاسی در ایران بیشتر در رسانه‌هایی چون نقاشی، عکاسی و گرافیک تبلور یافته، اما در سرامیک معاصر نیز می‌توان جلوه‌هایی ظریف‌تر، استعاری‌تر و در نتیجه گاه عمیق‌تر از آن را سراغ گرفت. استفاده نمادین از خاک به مثابه نماد «زمین مادر»، «هویت ملی»، «ریشه‌ها» و نیز «تیره‌بختی»؛ بازی با فرم‌های شناخته‌شده‌ای مانند کاسه، کوزه، خمره یا آجر به عنوان استعاره‌هایی از «زن»، «پذیرایی»، «انباشت»، «خلاء»، «ساختار» یا «سلول زندان»؛ یا به کارگیری مستقیم نوشته، نشانه‌های اجتماعی-سیاسی، چهره‌ها یا اشیاء روزمره بر روی یا در ترکیب با بدنه سفالینه، همگی می‌توانند ابعادی انتقادی و کرفتویستی به اثر ببخشند. این آثار، سفال را از حوزه امن هنرهای تزئینی و نو-سنتی صرف خارج کرده و به عرصه‌های خطرناک‌تر بازاندیشی درباره مسائل اجتماعی، تاریخی، جنسیتی و هویتی می‌کشند. با این حال، زبان استعاری و مادی سرامیک، اغلب به این انتقادات کیفیتی چندپهلوی، شاعرانه و فراتر از شعار می‌بخشد.

بُعد هویتی: بارزترین ویژگی سرامیک معاصر ایران، رابطه‌ای دیالکتیکی و گاه دوگانه با سنت است؛ رابطه‌ای که نه بر تقلید صرف از فرم‌ها و نقوش تاریخی متکی است و نه بر نفی کامل آنها. هنرمند معاصر با سنتی از جنس ماده، فرایند و حافظه بصری مواجه است؛ خاک رس بومی، کوره، لعاب‌های سنتی و فرم‌های کهنی چون کاسه و خمره، همچون واژگان یک زبان مشترک در اختیار او قرار دارند. او این واژگان را می‌شکند، بازآفرینی می‌کند، با مواد مدرن درمی‌آمیزد یا تنها ردّ و حس آنها را در آثاری انتزاعی حفظ می‌کند. این رویکرد، نمود روشن «بینابینی بودن» است: اثر هم‌ریشه در سنت مادی و بصری ایران دارد و هم در گفت‌وگو با گفتمان هنر معاصر جهانی شکل می‌گیرد. در اینجا، سنت نه امری ایستا و موزه‌ای، بلکه منبعی زنده و کنش‌گر در تولید معناست؛ رویکردی که از یک سو مانع گذشته‌گرایی محض و از سوی دیگر، از خودباختگی در برابر فرم‌های وارداتی جلوگیری می‌کند.



۴-۲-۳- جمع‌بندی و برآیند نهایی: قلمرو سوم

تحلیل انجام‌شده نشان می‌دهد که هنرهای صناعی معاصر، و به‌ویژه سرامیک معاصر ایران، نه تنها از بحران هویت ناشی از انقلاب صنعتی و مواجهه با مدرنیته عبور کرده‌اند، بلکه با گذر از دوره‌هایی چون انزوا، نوسنتی‌گرایی و پذیرش نهادی اولیه، به جایگاهی نوین و پربار دست یافته‌اند. این جایگاه نه بازگشت به وضعیت پیشاصنعتی است، نه استحاله کامل در قالب‌های هنرهای زیبا، و نه ادغام در تولید صنعتی؛ بلکه موقعیتی بینابینی است که با ماهیت این هنرها سازگارتر است.

هنرهای صناعی معاصر با تکیه بر عناصر هویت‌بخش خود یعنی تأکید بر مادیت، فرایند دیالوگ‌محور و دانش مهارتی بدن‌مند و با درکی انتقادی از سازوکارهای «جهان هنر» معاصر، موفق به تثبیت نوعی نیمه‌خودمختاری شده‌اند. این نیمه‌خودمختاری به آنها امکان داده است تا با اتکا به

مشروعیت نهادی، اما با زبانی مستقل و ریشه‌دار در ماده و فرایند، به بیان مفاهیم بپردازند. سرمایه‌معی ایران، به عنوان مطالعه‌ای موردی، افزون بر تأیید این چارچوب نظری، ابعاد بومی آن را نیز برجسته می‌سازد؛ از جمله تنش میان حاشیه و مرکز، مواجهه خلاق با سنت و خلق بیان‌هایی که هم محلی‌اند و هم جهانی. در نتیجه، هنرهای صناعی معاصر دیگر نه «صنعت» محسوب می‌شوند و نه «هنر» به معنای متعارف آن، بلکه در قلمروی سومی جای گرفته‌اند که در آن ساختن، شکلی از اندیشیدن است و سنت، منبعی زنده برای بازآفرینی انتقادی به شمار می‌آید.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف واکاوی هویت هنرهای صناعی در دوران معاصر و بررسی تجلی آن در سرمایه‌معی ایران، نشان داد که این حوزه‌ها از چالش تاریخی خود با مدرنیته نه تنها عبور کرده‌اند، بلکه با بازتعریف بنیادین ماهیت خویش، به جایگاهی نوین و اثرگذار دست یافته‌اند. تحلیل مبتنی بر تلفیق چارچوب جامعه‌شناختی هوارد بکر و مطالعات نظری گرفت معاصر، حاکی از شکل‌گیری یک هویت بینابینی و نیمه‌خودمختار است. هنرهای صناعی امروز، با حفظ وفاداری به هسته مرکزی خود یعنی تأکید بر مادیت، فرایند مشارکتی با ماده، و دانش مهارتی تجسدیافته از سازوکارها و نهادهای جهان هنر معاصر برای کسب مشروعیت و گسترش دامنه تأثیر بهره می‌برند. اما این وابستگی نسبی، به قیمت استحاله کامل آنان نمی‌شود؛ بلکه برعکس، همان ویژگی‌های ذاتی، به منبعی برای بیان انتقادی، مقاومت در برابر یکسان‌سازی و ایجاد اشکال بدیل زیبایی‌شناختی و اجتماعی تبدیل گشته است. مطالعه موردی سرمایه‌معی معاصر ایران به عنوان جلوه‌ای پیچیده و غنی از این تحول کلان، صحت این چارچوب نظری را به خوبی نشان داد. سرمایه‌معی ایرانی با گذار از دوره‌های انزوا و نو-سنتی‌گری، و با استفاده از بسترهای نهادی جدیدی چون آموزش آکادمیک و نمایشگاه‌های تخصصی، خود را در کانون گفتمان هنر معاصر ایران قرار داده است. در این مسیر، هنرمندان نه تنها با مفاهیمی چون عاملیت ماده و فرم‌زایی به خلق آثاری با بیانی منحصر به فرد پرداخته‌اند، بلکه با درگیری دیالکتیکی با سنت غنی خود، آن را از موزه‌ای ایستا به منبعی زنده برای بازآفرینی معاصر بدل ساخته‌اند. موقعیت حاشیه‌نشین - مرکزی سرمایه‌معی در میدان هنر ایران، به طور متناقض‌نمایی، فضای لازم برای این تجربه‌گری مفهومی و انتقادی را فراهم آورده است. در نتیجه، می‌توان ادعا کرد که هنرهای صناعی معاصر نه در پی بازگشت به گذشته و نه در جستجوی ادغام بی‌قید و شرط در جریان اصلی هستند. آنان قلمرو سومی را بنا نهاده‌اند که در آن، عمل ساختن، خود شکلی از تفکر انتقادی است و ماده، زبان سخن گفتن از مسائل جهان امروز از هویت و حافظه تا اخلاق و محیط زیست گردیده است. این گذار موفق، نه تنها آینده‌ای پایدار برای این شاخه‌های کهن رقم زده، بلکه الگویی ارزشمند برای درک پویایی و مقاومت فرهنگ مادی در برابر یکسان‌سازی‌های گفتمانی و اقتصادی عصر حاضر ارائه می‌دهد.



منابع

۱. آدامز، لوری، (۱۳۸۷). روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: چاپ و نشر نظر.
۲. ارواحی، علیرضا و دیگران، (۱۴۰۰). هنر، معاصر، اصفهان، سازمان فرهنگی، تفریحی، شهرداری اصفهان.
۳. اسکینر، دیمین، (۱۴۰۲). جواهر معاصر، ترجمه امیر محمد نصیری، پرنیز صادق بیکی، تهران: نشر مشکی.
۴. بکر، هوارد، (۱۳۹۹). جهان‌های هنری، ترجمه حسن خیاطی، تهران: نشر بان.
۵. بل، جولین، (۱۴۰۲). آینه جهان، نگاهی نو به تاریخ هنر، زیر نظر محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر گیلگمش.
۶. بهلولی فسخودی، محسن؛ ضرغامی، سعید، (۱۳۹۷). "دلالت‌های دانش ضمنی برای یادگیری و تدریس با تأکید بر دیدگاه مایکل پولانی"، دو فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش‌نامه مبانی تعلیم و تربیت، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۹۷، سال هشتم، شماره یکم، صفحات: ۲۰-۵.
۷. پاکباز، رویین، (۱۳۹۴). دایره المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
۸. تاتارکوویچ، ووادیسواف، (۱۴۰۰). تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی، ترجمه حمیدرضا بسحاق، تهران: نشر گیلگمش.
۹. جولی‌یر، گای، (۱۳۸۲). «طراحی، آمیزش هنر با صنعت. مطالعات کاربردی»، ترجمه فرهاد گشایش، هنر و معماری. شماره ۵۵، صص ۱۷۲-۱۶۰.
۱۰. دل‌زنده، سیامک، (۱۳۹۴). تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی، تهران: چاپ و نشر نظر.
۱۱. راودراد، اعظم؛ فاضل، عاطفه، (۱۳۹۵). عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از «صنعت» به «هنر» در ایران، مطالعات اجتماعی ایران، دوره ۹، شماره (۳)، صص ۷۹-۵۴.
۱۲. راوه، یاسنت، (۱۴۰۲). درآمدی بر جامعه‌شناسی هنرها، ترجمه علیرضا خدای، تهران: نشر نی.
۱۳. ژیلسون، اتین، (۱۳۸۶). درآمدی بر هنرهای زیبا: جستارهایی درباره هنر و فلسفه، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
۱۴. سمیع‌آذر، علیرضا، (۱۳۹۹). امواج پست‌مدرن، تهران: چاپ و نشر نظر.
۱۵. کاسپیت، دونالد برتون، (۱۴۰۰). نقد هنر، ترجمه مجید پروانه‌پور، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
۱۶. کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۴). درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر، تهران: نشر چشمه.
۱۷. -----، (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران، تهران: چاپ و نشر نظر.
۱۸. کریمیان، سعید؛ عطارزاده، عبدالکریم، (۱۳۹۰). نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع دستی ایران، فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام، سال سوم شماره ۱۱، صص ۹۹-۱۲۰.
۱۹. گرویس، بوریس، (۱۳۹۷). در جریان: جستارهایی در باب سیالیت هنر، ترجمه اشکان صالحی، تهران: نشر هنوز.
۲۰. ملوین، جرمی، (۱۳۹۱). گرایش‌های معماری، ترجمه فرزاد فرید افشین، تهران: کتاب آبان.
۲۱. مجیدی، فاطمه، (۱۳۹۵). بررسی ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲۲، شماره ۳، صص ۱۲۹-۱۲۱.
۲۲. هنفلینگ، اسوالد، (۱۳۷۷). چیستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران: نشر هرمس.

23. Adamson, G. (2018). *Fewer, better things: The hidden wisdom of objects*. USA: Bloomsbury Publishing.
24. Crevels, Eric, 2022. Coarse epistemes: Skill, craftsmanship and tacit knowledge in the grit of the world, In book: *Tacit Knowledge in Architecture*.
25. Aktaş, Bilge Merve; Mäkelä, Maarit. 2019. Negotiation between the Maker and Material: Observations



- on Material Interactions in Felting Studio, *International Journal of Design*, Vol 13, No 2.
26. Ryle, G. (1976). Improvisation. *Mind*, 85(337), pp.69-83
 27. Malafouris, L. (2013). *How things shape the mind: A theory of material engagement*. Cambridge, MA: MIT.
 28. Ingold, Tim. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203559055>.
 29. Ingold, Tim. (2002). "On Weaving a Basket." In *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skills*, 339–61. London: Routledge.
 30. Ingold, Tim. (2009). "The Textility of Making." *Cambridge Journal of Economics* 34, no. 1: 91–102. <https://doi.org/10.1093/cje/bep042>.
 31. Kuijpers, Maikel H. G. (2018). *An Archaeology of Skill: Metalworking Skill and Material Specialization in Early Bronze Age Central Europe*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315196022>.
 32. Polanyi, Michael. (1967). *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan Paul.
 33. Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. Penguin Books.
 34. Nimkulrat, N. and Groth, C. (2024). *Craft and Design Practice from an Embodied Perspective* (p. 238). Taylor & Francis.
 35. Lo, K. J. (2015). *Authenticity in Craft: Investigating Material Authenticity in Contemporary Craft Practice* (Unpublished doctoral thesis). Heriot-Watt University, UK.
 36. Oddy, Nicholas. (2016). Truth to Materials, In book: *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*. DOI:10.5040/9781472596154-BED-ONLINE-033

URLS:

37. Truth to materials: https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Truth_to_materials
38. A Craft Ethos: https://researchportal.northumbria.ac.uk/files/172598005/Craft_Ethos_poster.pdf
39. The Concept of "Truth to Materials": <https://dorted.com/trending/the-concept-of-truth-to-materials/>

