Received: 2021/11/10
Accepted: 2022/03/31

Discourse Analysis of "Contemporary Pottery" in Iran

Amir Nazari, Student, PhD, Art Research, Faculty of Higher Arts and Entrepreneurship Research, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.

Mohammad Reza Moridi, Faculty member, Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding author).

Mehrnoosh Shafiei Sararoodi, Faculty member, Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.

Amir Ali Nojomian, Faculty member, Associate Professor, Department of English Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Abstract

Pottery, which has a long-standing connection with the so-called "traditional" arts, has been re-read in the late Qajar and post-Qajar periods in the face of the dualities of art / industry and tradition / modernity. Contemporary in this period of Iranian history. In particular, the social and cultural contexts of this confrontation will be important in this regard and in order to study the discourse developments of contemporary pottery, the following questions are raised: What is the meaning of "contemporary" pottery? What are the influential discourses on "contemporary pottery"? What works did Iranian pottery artists create under "being contemporary"? The present study is based on the critical discourse analysis approach and the Laclau and Moff method. The results show that pottery artists have presented their experiences under the concept of being contemporary in the context of three influential discourses on contemporary pottery. These discourses, which themselves have had different reactions to the tradition, have led to the formation and, somewhere, support for various types of pottery in the context of the hundred-year-old developments in Iranian history. Among them, we can mention the discourse of "heritage and preservation of tradition", which in the first and second Pahlavi period with the central sign of "originality" emphasized the significance, continuity and continuity of national culture and by articulating the signs of local and indigenous Iranian culture, folk art and Historical and Ancient Traditions and Emphasis on the Creation of Historical Monuments He considered tradition as a source of identity construction and historical storage of national identity, and with the support of local and rural pottery, introduced it as a national art. Pottery continued in the discourse of heritage in the years after the revolution and was considered as a part of heritage arts with traditional meanings following its applications. Also, the discourse of "modernism and neocentrism", which was formed in the second Pahlavi period and after the revolution with the central sign of connection and combination of tradition and modernity, with emphasis on harmonizing, connecting and accompanying the signs of traditional and religious culture with the signs and formalism of modern art. It provided the basis for the creation of works with political and social functions. The discourse of "contemporaneity and deconstruction of tradition" in the 1380s and 1390s, by inverting and dismantling the system of signs of tradition, provided the conditions for the entry of pottery into the field of trans-media media. . Thus, the works presented in this discourse, by adopting a postmodernist approach to tradition, sought to disguise the hidden decentralization in traditionalism and to dismantle traditional political systems and culture in order to expose the ideological functions of tradition in the new age. The platform for presenting works of this type has been national exhibitions and biennials of pottery.

Keywords: Contemporary pottery, contemporary Iranian art, traditional art, contemporaneity, discourse analysis

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۸/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۱/۱۱

امیر نظری[۱]، محمدرضا مریدی[۲]، مهرنوش شفیعی سرارودی[۳]، امیرعلی نجومیان[۴]

تحلیل گفتمانی «سفال معاصر» در ایران*

چکیده

هنرهای سنتی چگونه می‌توانند معاصر باشند؟ در تجربه هنرمندان، سفال چگونه معاصر شده است؟ رویکردها و تفسیرها از مدرن و معاصر کردن هنرهای سنتی متعدد و متفاوت است و این تفاوت‌ها در بستر تغییرات اجتماعی و فرهنگی بوده است. تحوّلات سفال در صدسال اخیر و در بستر تغییرات سیاسی و اجتماعی ایران زیاد بوده است. در این دوران سازمان، نهاد، موزه، انجمن، جشنواره و دوسالانه‌های متعددی برای احیاء، بازسازی و معاصر سازی سفال ایجاد شده که هر یک جهت‌دهی و بازخوانی متفاوتی از رابطه با «سنت» و «معاصر» داشته‌اند.
در مقاله حاضر با در پیش گرفتن تحلیل گفتمان انتقادی لاکلائو و موفه به تحولات سفال در بستر تغییرات سیاسی و گفتمان‌های فرهنگی دوران پرداختیم. نتایج نشان داد که سه رویکرد در «حفظ سنت»، «نوسازی سنت» و «واسازی سنت» منجر به سه گفتمان در معاصر کردن سفال شد. در دوره پهلوی اول و دوم، بر مبنای سیاست فرهنگی دوگانگی سنت‌گرایی و تجددگرایی، نخست احیاء هنرهایی سنتی و به‌تبع آن سفال در راستای تقویت حاکمیت و هویت بخشی به آن در صدر سیاست‌ها و گفتمان فرهنگی قرار گرفت. بر این مبنا گفتمان «میراث و حفظ سنّت» با دال مرکزی «اصالت» و با تأکید بر مانایی، تداوم و پیوستگی فرهنگ ملی، سنّت را به‌مثابه منبع ساخت هویت و ذخیره تاریخی هویت ملی در نظر گرفت و با حمایت از سفال بومی و روستایی آن را به‌عنوان هنری ملّی مطرح کرد. در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ نیز گفتمان «مدرن و نوسنّت‌گرایی» که در سفال نیز توجه شد با دال مرکزی پیوند و تلفیق سنّت و مدرن در تلاش بود شکاف میان گروه‌های مذهبی و سنت‌گرای جامعه را با گروه‌های مدرنیست، لیبرال جامعه کاهش داده از این طریق تنش‌های سیاسی و انقلابی را فرونشانَد. در سال‌های پس از انقلاب گفتمان میراث (نه به‌عنوان هنری ملی) که به‌عنوان بخشی از هنرهای میراثی و ذیل کاربردهای آن توجه شد و وجهی نظارتی و درجایی بازدارنده یافت. «گفتمان مدرن و نوست گرایی» در سفال نیز که در طول دهه ۱۳۷۰ باری دیگر موردحمایت سیاست‌گذاران فرهنگی قرار گرفت با تفسیری دینی، مذهبی و انقلابی از سنّت آن را در تلفیق با نشانه‌های هنر مدرن قرارداد. روندی که پاسخگوی تغییرات جدید ناشی از جهانی‌سازی فرهنگی نبود و با گفتمان «معاصریت و واسازی سنت» در دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ که در پی وارونه‌سازی و متلاشی کردن نظام نشانه‌های سنت برآمد؛ شرایط ورود سفال به حیطه فرا رسانه‌ای هنر را فراهم کرد. ازاین‌رو با دلالت‌های اجتماعی، فرهنگی زیست‌محیطی و سیاسی بابیانی نقادانه و با گرایش‌های فمینیستی همراه گردید.

کلیدواژه‌ها: سفال معاصر، هنر معاصر ایران، هنر سنتی، هنر مدرن، تحلیل گفتمان

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری امیر نظری با عنوان« تحلیل گفتمانی نظام تولید و مصرف فرهنگی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملّی سفال و سرامیک معاصر ایران» می‌باشد که به راهنمایی دکتر مهرنوش شفیعی سرارودی و مشاوره دکتر محمدرضا مریدی و دکتر امیرعلی نجومیان در دانشگاه هنر اصفهان در حال انجام است.

[۱] دانشجو، مقطع دکتری، رشته پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] عضو هیات علمی، استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: moridi@art.ac.ir

[۳] عضو هیات علمی، دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۴] عضو هیات علمی، دانشیار، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

مقدمه

«سفال» در گستره تحولات اجتماعی اواخر دوره قاجار تا دوران معاصر تغییرات زیادی به خود دیده است؛ سفال گاه به‌عنوان هنر سنتی و میراثی و گاه به‌عنوان صنایع‌دستی و هنر ملّی و گاه به‌عنوان دستمایه هنر مدرن و معاصر در تحولات فرهنگی ایران توجه شده‌است. سفال در دوگانه صنعت/هنر و در کشمکش سنتی/مدرن صورت‌های متنوعی به خود گرفته است. هنرمندان نوگرای ایران، گاه سفال را از قلمرو هنر خارج کرده‌اند و گاه آن را به‌عنوان هنر روستایی و بومی در حاشیه قرار داده‌اند و گاه آن را به مرکز جریان هنر آورده‌اند و تلاش کرده‌اند آن را «معاصر» کنند. این تغییرات در بستر تحولات سیاسی و گفتمان‌های فرهنگی و به دنبال آن تأسیس نهادها، سازمان‌ها و جشنواره‌ها و دوسالانه‌ها شکل گرفتند. در این مقاله این پرسش دنبال می‌شود که منظور از معاصر بودن سفال چیست؟ چگونه تحولات اجتماعی و سیاسی با تأسیس نهادهای فرهنگی، مراکز آموزشی و جشنواره‌ها و رویدادهای هنری به جریان سفال معاصر شکل دادند؟ هنرمندان سفالگر چگونه متاثر از گفتمان‌های فرهنگی دوران، تفسیرها و رویکردهای متعدد برای معاصر ساختن سفال در پیش گرفته‌اند؟ بنابراین بررسی تحولات سفال ایران در صدسال اخیر این امکان را به وجود می‌آورد تا زمینه‌های تأثیرگذار بر هنرهای سنتی مطالعه شود که خود امکان تحلیل گونه‌های مختلف سفال معاصر را فراهم می‌کند؛ کنکاشی که از سوی هنرمندان سفالگر صورت گرفته است. این کار از طریق مطالعه هنر در بافت اجتماعی و تحولات گفتمانی آن صورت خواهد گرفت که کمتر پژوهشی به آن پرداخته است.

پیشینه پژوهش

باوجود تحقیقات گسترده درباره پیشینه و تاریخ سفال ایران (یوشیدا، ۱۳۹۹، پوپ، ۱۳۹۵؛ طلایی، ۱۳۹۲، توحیدی،۱۳۸۲، مجید زاده،۱۳۷۰، کیانی ۱۳۵۷) و تداوم این رویکرد در پژوهش‌های باستان‌شناسی همچون سفال دوره ساسانی و اشکانی (اتینگهاوزن و پوپ، ۱۳۶۱) و پژوهش‌های تاریخی در هنر سفالگری دوره اسلامی و مقایسه آن با دوران پیش از اسلام (اکبری و حسینی یزدی نژاد،۱۳۹۲) و بررسی نقوش انسانی سفالینه‌های نیشابور (همپارتیان و خزائی، ۱۳۸۵) اما پژوهش درباره سفال ایران در دوره معاصر بسیار محدود است. برگزاری دوسالانه‌ها و رویدادهای هنری متعدد مانند دوسالانه سفال معاصر طی ۱۱ دوره برگزاری آن از ۱۳۷۱ تا ۱۴۰۰ نشان می‌دهد که هنرمندان به تجربه معاصر در سفال پرداخته‌اند اما این تجربه‌ها توسط محققان تبیین نظری نشده است؛ مثلاً، کشمیرشکن (۱۳۸۹) در پژوهش «الگوهایی برای معاصریت در هنر امروز ایران» که بر منابع فرهنگی مورداستفاده هنرمندان معاصر ایران تأکید دارد و روند تحولات هنر ایران را ذیل الگوهای معاصریت مطالعه کرده به هنرهای سنتی و به‌خصوص سفال نپرداخته است. پاکباز (۱۳۷۸) نیز در مقاله «هنر معاصر ایران» با پرداختن به جنبش‌های هنری و هنرمندان مطرح به‌خصوص نقاشان سرآمد، تحولات هنر معاصر ایران را در ۱۰۰ سال اخیر بررسی کرده اما تحلیلی بر روند تحولات سفالگری معاصر ایران صورت نگرفته است. حتی برخی تجربه هنرمندان نوگرا در حجم‌سازی با سفال زیر عنوان مجسمه‌سازی مدرن قرارگرفته و ویژگی بارز آن یعنی سفالی بودن نادیده گرفته‌شده است. به مقالات محدودی درباره سفال معاصر ایران می‌توان اشاره کرد همچون پژوهش راورد راد و فاضل (۱۳۹۴) در مقاله «عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران» به طرح و شرح مسئله چگونگی تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران، پرداخته‌اند اما در این مقاله نیز به تأثیر گفتمان‌های فرهنگی و هنری بر روند سفال معاصر نپرداخته است و تلاشی برای تعریف سفال معاصر ارائه نشده است. فرنوش شمیلی و همکاران (۱۳۹۷) نیز به ظروف سفالی معاصر استان گیلان پرداخته‌اند. در این پژوهش، سفال گیلان به دودسته سفال بومی و معاصر تفکیک‌شده‌اند اما تعریف روشنی از سفال معاصر ارائه نشده و بیشتر به شرح ویژگی‌های سفال بومی

پرداخته‌شده است. میرشفیعی و باقرزاده کشیری (۱۳۹۵) در پژوهش «مطالعه ساخت لعاب زرین فام بر اساس اولین فرمول کتاب جواهرنامه نظامی» ضمن پرداختن به متون کهن در باب ویژگی های فنی سفال به بازآفرینی شیوه زرین فام در دوره معاصر پرداخته‌اند که قابل ملاحظه است اما رویکردی فنی به مقوله سفال دارد. نظری و همکاران (۱۳۹۱) نیز در پژوهش «سفالگری معاصر شهرضا و تبیین عناصر فنی آن» بیشتر به تشریح ویژگی‌های فنی سفال معاصر شهرضا پرداخته‌اند. کارگر و آشوری (۱۳۸۸) نیز با مطالعه «سرامیک پلی کروم نظنز» به بررسی جایگاه سفالینه‌های چند رنگ یکی دیگر از مراکز سفالگری بومی در مرکز ایران و ویژگی‌های فنی و بصری آن پرداخته‌اند که از این حیث دارای اهمیت است با این حال در این پژوهش به فضای گفتمانی و بسترهای اجتماعی شکل گیری و تحولات سفال پرداخته نشده‌است. همچنین، شیخی و آشوری (۱۳۸۷) با پژوهش «تبیین ویژگی‌های فنی و هنری سرامیک روستای مند شهرستان گناباد» روند سفالگری و ویژگی فنی و هنری یکی از مراکز بومی سفالگری در شرق ایران را با نگاهی به پیشینه و تحولات آن در دوره پس از انقلاب که قابل تأمل است. مورد بررسی قرار داده‌اند. پژوهش‌های غیر ایرانی که در زمینه سفال معاصر است کمتر به آن توجه شده‌است. باوجود مطالعات گسترده از منظر باستان‌شناسی و از منظر تاریخ هنر اسلامی به سفال، اما آنچه در دوران معاصر رخ‌داده کمتر مورد اعتنای پژوهشگران و مراکز پژوهشی خارج از کشور است. دراین‌بین جولین اچلین[1] به پژوهش در سفال معاصر ایران پرداخته است. مقاله کوتاه او با عنوان ردیابی سنت و معاصر در سفال ایران (۲۰۱۸) به این برهم‌کنش پرداخته و تفصیلی‌تر در مقاله جست‌وجوی سرامیک ایران در بستر معاصر (۲۰۱۸) به این مسئله می‌پردازد که چگونه هنرمندان ازجمله سفالگران به چالش‌های فناوری، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسی معاصر واکنش نشان داده‌اند. اگرچه در این مقاله اچلین به نمونه‌های روشنی از سفال معاصر نمی‌پردازد و آثاری را زیر عنوان معاصر تحلیل نمی‌کند. مقاله حاضر، برخلاف پژوهش‌های پیشین، تلاش دارد به تحولات سفال ایران در دوره معاصر بپردازد و این پرسش را در مرکز مطالعه قرار دهد که چگونه در ۱۰۰ سال گذشته سفال ایران در بستر گفتمان‌های فرهنگی و سیاسی که مواجهه‌های متفاوت با سنّت و هنرهای سنتی داشته تغییر کرده است.

رویکرد نظری؛ معاصر بودنِ هنرهای سنتی

سفال معاصر چیست؟ چگونه هنرهای تاریخی که «سنتی» توصیف می‌شوند می‌توانند «معاصر» شوند و با تغییرات و تحولات اجتماعی این «معاصر بودن» را تجربه می‌کنند؟ پاسخ به این پرسش مستلزم کندوکاو در مفهوم «سنت» و «معاصر» است.

اغلب آنچه سنتی تلقی می‌شود در خود پایداری تاریخی دارد؛ یعنی؛ درگذر زمان کمتر دچار تغییر و دگرگونی می‌شوند. از همین رو نشانگر پیشینه تاریخی و اصالت فرهنگی هستند. از سوی دیگر این تلقی بیانگر مقاومت سنت در برابر تغییرات مدرن است. این روایت از هنرهای سنتی اغلب در نگاه شرق‌شناسان وجود داشته که هنرهای سنتی را بدون سیر تحولی آن و منفک از بسترهای اجتماعی آن معرفی کرده و تغییرات و تحوّلات آن را مذموم و نادیده شمرده‌اند. این رویکرد با نگاهی رومانتیستی، تداوم حیات هنرهای سنتی در دوران مدرن را سست و شکننده می‌داد و ناچار باید آنها را در موزه‌ها حفظ کرد. لذا، این رویکرد مانع از تلقی نو و مدرن از هنرهای سنتی است. آنچه این نگاه موزه‌ای و مستشرقانه به هنرهای سنتی را تقویت کرد تمایز میان دو نوع ارزش بود: تمایز هنرهای قدیم و جدید یا ارزش‌های زیبایی‌شناسی محض و کاربردی. پیشینه این تمایز در ایران را می‌توان در تأسیس مدرسه‌های هنر نو دنبال کرد؛ همچون مدرسه صنایع مستظرفه که ۱۲۸۹ ه.ش توسط کمال الملک تأسیس شد. در این مدرسه احیاء هنرهای سنتی ازجمله سفالگری ذیل عنوان صنایع قدیمه قرار گرفت و نقاشی زیر عنوان هنرهای جدیده. این آغازی بر رویارویی دوگانه‌های صنعت/

هنر و هنرهای کاربردی/ غیرکاربردی (محض) در هنر ایران بود. هنرهای کاربردی (که ویژگی هنرهای سنتی، بومی و تاریخی تلّقی می‌شود) در نظام ارزش‌گذاری هنر مدرن مرتبه پایین‌تری دارد. هنر مدرن معطوف به ارزش‌های محض و هنر ناب است و کاربردی بودن هنر را به‌عنوان در خدمت بازار، سیاست یا مذهب تلقی می‌کند که استقلال هنر مدرن را ندارند. به‌این‌ترتیب در صورتی هنرهای سنتی می‌توانند مدرن باشند که وجه کاربردی‌شان را فروگذارند و انتزاعی شوند. این مواجهه هنرمندان مدرن باهنرهای سنتی بود که فقط نقوش تاریخی را برگرفتند و با فرمالیسم مدرن تلفیق و ترکیب کردند. از سوی دیگر برای مطالعه سفال معاصر یا در بحث وسیع‌تر هنرهای سنتی معاصر، باید به «معاصر بودن» پرداخت. هنر معاصر چیست؟

اگر معاصر را به معنای «هم‌زمان» یا «هم‌عصر» در نظر بگیریم صرفاً وجهی توصیفی پیدا می‌کند. واژه معاصر همچنین می‌تواند به معنی «بیرون از زمان باشد، یعنی موقعیتی پس یا ورای تاریخ، موقعیتی از بودنِ همیشگی و تنها بودنِ در اکنون»(اسمیت، ۲۰۰۲: ۷). دیورینگ[۲] (۲۰۰۵) نیز بیان می‌کند، معاصر را می‌توان پاره‌ای از زمان گذشته دانست که ما آن را متعلق به زمان حالمان تشخیص می‌دهیم. ازاین‌رو همواره معاصر را بیشتر به‌مثابه فرایندها و روندها می‌بینیم تا چیزهایی ثابت؛ معاصر در این معنا امری سیّال و متحرک است (دیورینگ، ۲۰۰۵: ۶۲-۶۴). اما هنگامی‌که از معاصر در مفهوم «درزمانی» استفاده می‌کنیم درواقع به همه آنچه قادر به ثبت و بیان مؤلفه‌های امر حاضر باشد، معاصر اطلاق می‌گردد، در این حالت دیگر هر آنچه در زمان ما خلق گردید لزوماً معاصر نبوده و معاصریت علاوه بر ساختار، به زبان امروزی نیازمند است (تقوی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹). هنر معاصر درباره شکلی از هنر است نه درباره تمام هنری که هنرمندان زنده هم‌عصر ما تولید کرده‌اند (میّه، ۱۳۹۰: ۱۹). در این تعریف «معاصر بودن» اشاره به وضعیتی دارد. وضعیتی که از آن تحت عنوان «هنر معاصر» می‌توان نام برد و فراتر از یک دوره تاریخی است و بر دگرگونی‌های عظیمی در تعریف، مفهوم و شکل بیانی هنر دلالت دارد. «تری اسمیت[۳]» (۲۰۰۲) عنوان می‌کند، معاصریت براساس مفهومی است که حساسیت‌های اکنون را به تسخیر درمی‌آورد و درعین‌حال بر ضرورت تمام جامعیت رقابتی موجود، یعنی راه‌های نوین دریافت اکنون و نیز امر بی‌دوام و تغییر، صحه می‌گذارد (اسمیت، ۲۰۰۲:۷۰۳). اما همان‌طور که «کاسپیت[۴]» (۲۰۰۵) می‌گوید نخواهیم توانست در مورد هنری که از پیچیدگی‌های معاصریت ریشه می‌گیرد به‌صرف بازتابی ساده از اکنون بسنده کنیم و لاجرم موقعیت‌های معاصریت در مواجه با گسست‌های تاریخی هنر مهم خواهد بود. در پژوهش حاضر نیز معاصر بودن اشاره به دوره زمانی اکنون ندارد بلکه آنچه مطالعه می‌شود تبارشناسی معاصریّت است. به‌جای آنکه معاصر بودن به‌مثابه یک سبک یا جریان هنری مطالعه شود به تحوّلات سفال در گستره ایران معاصر خواهیم پرداخت. بازه زمانی مقاله حاضر از آغاز پهلوی تا دوران کنونی است. دورانی که از آن به‌عنوان ایران معاصر یاد می‌شود. در این دوران هنرمندان همواره تلاش کرده‌اند معاصر باشند اما تلقی و تعبیر آنها از معاصر بودن در دوره‌های مختلف متفاوت بود. هنرمندان در دوره‌های مختلف به شیوه متفاوت به این پرسش پاسخ داده‌اند که چگونه «سنت»ها می‌توانند «معاصر» باشند.

در این صدسال (از آغاز پهلوی تاکنون) مواجهه سنت و مدرن با تنش‌های سیاسی، تعارض‌های دینی و کشمکش‌های فرهنگی همراه بوده است. تجربه هنرمندان نیز در این تفسیرهای پرتنش و کشمکش شکل گرفت. لذا آنچه در این مقاله به‌عنوان «سفال معاصر» بررسی می‌شود مبتنی بر مطالعه تاریخی از تحولات سیاسی و اجتماعی است. در این بستر بود که ۱- نهادهای فرهنگی و در جایی نهاد دانشگاهی برای حمایت از هنرهای سنتی تأسیس شد، ۲- موزه‌ها برای حفظ هنرهای میراثی ایجاد شد، ۳- بازارهای تازه برای توسعه صنایع‌دستی شکل گرفت، ۴- جشنواره‌ها و دوسالانه‌های هنری برای تشویق هنرمندان به تلفیق سنت و مدرن تقویت شد. این نهادها، سازمان‌ها و رویدادهای فرهنگی و هنری برخاسته از گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی هست. در این مقاله تحولات سفال را در (۱) «گفتمان میراث فرهنگی» که در تلاش برای «حفظ سنت» است؛ (۲) «گفتمان مدرن» که به دنبال «نوسنت گرایی» است و (۳) «گفتمان معاصریت» که به

دنبال ساخت‌شکنی و «واسازی سنت» است بررسی و تحلیل شده تا نشان دهیم چگونه این گفتمان‌ها شکل‌دهنده «سفال معاصر» بوده‌اند.

رویکرد روش‌شناسی

پژوهش حاضر مبتنی بر تحلیل گفتمان است و از مفاهیم روش‌شناختی لاکلائو و موفه برای تبیین تحولات سفال در دوران معاصر استفاده می‌کنیم. در دیدگاه لاکلائو و موفه معنا محصول گفتمان است. فعالیت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل‌فهم می‌شوند که در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند و هیچ‌چیز به‌خودی‌خود دارای هویت نیست بلکه هویتش را از گفتمانی که در آن قرارگرفته است کسب می‌کند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۵). در این نظریه، گفتمان‌ها اساساً در ضدیت و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند و مفاهیم درون گفتمان‌های متضاد بار معنایی می‌یابند نه در درون یک‌زبان عام و مشترک (مک دانل،۱۳۸۰: ۱۲۵). درعین‌حال تأکید در این نظریه، بر گفتمانی بودن تمام حوزه‌های اجتماعی است. ازجمله‌ی مفاهیم اصلی نظام معنایی در نظریه تحلیل گفتمان لاکلائو و موفه می‌توان به مفاهیمی مانند، مفصل‌بندی[۵]، دال مرکزی[۶]، دال شناور[۷]، دال خالی[۸]، میدان گفتمان[۹]، زنجیره هم ارزی و تفاوت[۱۰]، اشاره کرد (لاکلائو و موفه، ۱۳۹۷). بر این مبنا مفصل‌بندی به عملی گفته می شودکه عناصر و نشانه‌های مجزا را در ارتباط قرار می‌دهد. دال مرکزی به نشانه‌هایی اطلاق می‌گردد که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند. میدان گفتمان نیز معانی دیگر نشانه‌هاست که از گفتمان طردشده‌اند. از طریق زنجیره هم ارزی هم می‌توان به نشانه‌های اصلی پرداخت که با برجسته‌سازی شباهت‌ها، معانی رقیب را از دست می‌دهند. در کنار آن زنجیره تفاوت‌ها با نشانه‌های اصلی به برجسته‌سازی تمایز با غیر و گفتمان‌های رقیب می‌پردازند. بر مبنای مفاهیم ذکرشده در این پژوهش مطالعه گفتمان‌های تأثیرگذار بر سفال معاصر با بررسی تحولات اجتماعی و فرهنگی صدسال اخیر هنر ایران دنبال خواهد شد. همچنین وجوه مختلف آثار در هر گفتمان موردتوجه خواهد بود که در این بخش آثار برگزیده و شاخص جشن‌ها، دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های ملی سفال معاصر مدنظر است که به پشتوانه نهادهای حمایتی و به‌مثابه میدان‌های قدرت در نظر گرفته‌شده‌اند.

سفال در گفتمان میراث و حفظ سنت

تشکیل وزارت «معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه» در ۱۲۸۶ ه.ش در انسجام و معرفی بخش وسیعی از هنرهای سنتی ازجمله سفالگری مؤثر بود. به‌نوعی قانون تشکیل وزارت معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه اولین متن قانونی بوده است که وظایف دولت را در قبال میراث فرهنگی بیان کرده و از این حیث به‌منزله نخستین سند توجه به میراث فرهنگی در حقوق ایران واجد ارزش به‌سزایی است (صمدی، ۱۳۸۲: ۱۷). بررسی متون حاصل از این گفتمان نیز بیانگر توجه بخشی از پژوهشگران خارجی است که در دوره پهلوی اول همگام باسیاست گذاری‌های فرهنگی رضاخان (با دلالت‌های ملی‌گرایانه) سعی در معرفی و احیای هنرهای سنتی داشتند. درواقع، باستان‌گرایی در رویکرد فرهنگی پهلوی اول ایجاب می‌کرد که در کنار برنامه‌های تجددطلبانه، از هنر، فرهنگ و تاریخ ایران نیز پشتیبانی کند. از همین رو به برخی هنرها که دلالت بر ایرانی گرایی می‌کرد توجه ویژه‌ای می‌شد که هنرهای سنتی نیز از آن جمله بود. این امر خود از سیاست فرهنگی دوگانگی تجددگرایی و سنت گرایی تبعیت می‌کرد (مریدی، ۱۳۹۷: ۷۵). خطابه‌ای که «آرتور اپهام پوپ» در حضور رضاخان (اندکی پس از به پادشاهی رسیدن او) ایراد کرد، اندیشه‌هایی را که از پیش در ذهن او بود ازلحاظ بین‌المللی تأیید و تشویق کرد. نخستین کسانی که از این وضعیت بهره بردند سفالگران بودند (جی گلاک،۱۳۵۵: ۹۳). اولین نمایشگاه اختصاصی سفال ایران ۱۹۰۷ در برلینگتون هاوس لندن برگزار شد اما نمایشگاه آرتور پوپ در ۱۹۳۱ بود

که سفال ایران را در مرکز هنر پارسی و گفتمان میراث قرارداد (پوپ، ۱۳۸۹: ۱۱). به اعتقاد آرتورپوپ سفال‌هایی که در کشفیات باستان‌شناسی ایران به دست می‌آمد با سفال‌هایی که همچنان در کارگاه‌های سنتی، محلی و روستاها تولید می‌شد، قرابت داشت و این را شاهدی بر پیوستگی فرهنگ ایران می‌دانست. سفال نه‌تنها به‌عنوان شیء تاریخی یا عتیقه بلکه به‌عنوان متن فرهنگی موردتوجه هنرشناسان قرار گرفت که نقوش آن دلالت بر پیوستگی و مانایی فرهنگ ایرانی در طول تاریخ می‌کرد. از همین رو سفال در مرکز گفتمان میراث فرهنگی ایران قرار گرفت. مقوله‌ای که با ورود مدرنیته در ایران آن را به‌مثابه شیء کاربردی تحت‌الشعاع قرار می‌داد. اصالت گرایی نیز به‌عنوان دال مرکزی گفتمان میراث با تأکید بر فرهنگ بومی و محلی و سنت‌های باستانی و تاریخی، زنجیره هم ارزی از شباهت‌ها را شکل می‌داد و با تأکید بر فرم‌ها و نقوش سنتی و پایبندی به اصول، همچنین مکان تولید به‌جای تجددگرایی و دگرگونی در هنرها ضدیت و تمایز خود را با گفتمان‌های رقیب حفظ می‌کرد. تحقق این گفتمان و حمایت‌های نهادی به‌زودی آثار خود را نشان داد. در همین راستا در ۱۳۰۹ ه.ش «محمدعلی معمار زاده» اقدام به تأسیس کارگاه سفال و کاشی‌سازی کرد که ذیل اداره هنرهای ملّی به فعالیت‌های خود ادامه داد.[۱۱]

در دوره پهلوی دوم گفتمان «میراث و حفظ سنت» در هنرهای سنتی، با مفاهیمی چون «بازگشت به خویشتن» در حالی موردحمایت و ذیل سیاست‌های فرهنگی قرار می‌گرفت که همزمان شاهد اوج جنبش‌های نوگرایی در هنر و حمایت‌های دولتی در قالب گفتمان نوگرایی نیز بوده‌ایم. در این رابطه «محمدرضا پهلوی» در بیانیه «انقلاب سفید» بر حفظ میراث فرهنگی و تلفیق جهان مترقی و ارزش‌های بومی تأکید می‌کرد. پس‌ازآن موجی از تأسیس مراکز تحقیقاتی و دانشگاهی برای ثبت آداب‌ورسوم محلی و حفظ و احیای فرهنگ‌های قومی به راه افتاد و محققان، دانشگاهیان و هنرمندان در پی احیای فرهنگ اصیل ایرانی برآمدند. افرادی چون «عیسی بهنام»، «پروین برزین»، «عباس زمانی»، «مهدی زواره‌ای» و دیگر پژوهشگران مقالاتی راجع به سفال مند گناباد و سایر مراکز هنرهای سنتی منتشر کردند. گفتمان میراث و حفظ سنت با دال مرکزی اصالت و مفصل‌بندی از نشانه‌هایی چون «فرهنگ محلی و بومی ایرانی»، «هنر فولکلور» همچنین «سنت‌های باستانی» بر احیاء و تداوم تاریخی بخش وسیعی از هنرهای سنتی، منطبق با اصول گذشته و ثبات در تولید آثار کوشید. در این راستا «مرکز صنایع‌دستی» که از دوران پهلوی اول در وزارت اقتصاد تشکیل‌شده بود در ۱۳۴۳ به «سازمان صنایع‌دستی» ارتقاء یافت تا حمایت از کارگاه‌های صنایع‌دستی در دستور کار قرار گیرد و فعالیت‌های بازرگانی آنها توسعه یابد. به دنبال آن نمایشگاه‌های متعددی از صنایع‌دستی ایران در ژاپن و شهرهای مختلف اروپا برگزار شد که سفال ایران جایگاه برجسته‌ای در این میان داشت. کارگاه‌های سفالگری در مراکز روستایی و شهری در استان‌های خراسان، سیستان و بلوچستان، آذربایجان غربی و شرقی، خوزستان، همدان، یزد، اصفهان حمایت بیشتری شدند. همچنین با برگزاری نمایشگاه‌های متعدد و اعطای جوایز و عناوین برتر از آنها حمایت شد و تعدادی از آثار سفالی خریداری و به موزه هنرهای ملی ایران جهت نگهداری سپرده شد (مددی پور، ۱۳۵۵: ۵۸۵). (تصویر ۱)

تصویر ۱. از راست به چپ: سفال تولیدشده در کارگاه هنرهای زیبای تهران و هنرهای زیبای اصفهان، پهلوی دوم- سفالینه‌های میبد برنده جایزه صنایع‌دستی -سفال برگزیده مند گناباد در نمایشگاه مشهد ۱۳۵۵ ه.ش (جی گلاک، ۱۳۵۵: ۹۳-۷۸)

با وقوع انقلاب اسلامی گفتمان میراث و حفظ سنت با چالش مواجه شد چراکه این گفتمان در دوران پهلوی دلالت‌های ملی‌گرایانه داشت. انقلاب اسلامی با تأکید بر ارزش‌های اسلامی چندان گرایشی به ارزش‌های ملی‌گرا و باستان‌گرا نداشت. در سال‌های بعد از انقلاب بخشی از هنرهای میراثی موردتوجه قرار گرفت که دلالت‌های سنتی و روستاگرا داشتند. مثلا، جهاد سازندگی که به‌عنوان نهادی انقلابی در ۱۳۵۸ تشکیل شد در راستای آبادانی روستاها و حمایت از مشاغل روستایی در ۱۳۶۴ ه. ش نظارت و سرپرستی صنایع روستایی و دستی را بر عهده گرفت. به‌این‌ترتیب سفال (همچون فرش) نه به‌عنوان جریانی هنری یا میراثی بلکه به‌عنوان پیشه و صنعت روستایی توجه شد. در همین راستا و در جهت انتقال فنون و مهارت های هنرهای سنتی راه اندازی و پیگیری رشته صنایع دستی(۱۳۶۲) در مجتمع دانشگاهی هنر در تهران، اصفهان و ...آغاز شد که در دهه ۱۳۷۰ ذیل دانشکده‌های هنرهای کاربردی توسعه یافت. این مقطع که با نوسازی فرهنگی دولت هاشمی رفسنجانی(۱۳۶۸-۱۳۷۶) همراه بود فضایی چند گفتمانی را بر هنرهای سنتی حاکم کرد. از یک سو راه اندازی رسمی دوسالانه‌های ملّی سفال ذیل حمایت های وزارت فرهنگ و ارشاد، عرصه نمایش آثاری با تلفیق نوگرایی و سنت گرایی بود؛ رویدادی که با شرکت برخی از هنرمندان در تلاش بود آثار سفالی را از کاربردی بودن محض خارج کند و در جایی چنین آثاری زمانی که بخشی از ارزش های فرهنگی و ایرانی- اسلامی را منتقل می‌کردند (توجه به کارکرد اثر) مورد استقبال مسئولان قرار گرفتند. در کنار آن احیاء گفتمان میراث فرهنگی مطرح بود که به طور رسمی در ۱۳۸۲ در صدر برنامه های فرهنگی حاکمیت قرار گرفت، زمانی که با تأسیس سازمان میراث فرهنگی و گردشگری به‌طور رسمی فعالیت های آن از وزارت فرهنگ و ارشاد جدا شد. در ادامه، پس از تأسیس سازمان صنایع دستی(۱۳۸۳) و ادغام آن در بدنه سازمان میراث فرهنگی (۱۳۸۵) طیف وسیعی از هنرهای سنتی و صنایع دستی در قالب برنامه‌های حمایتی به شدت وجه نظارتی یافتند. در راستای همین سیاست های نظارتی و محدود کننده باید از ارائه «مهر اصالت یونسکو» یا «نشان ملی مرغوبیت صنایع‌دستی»[۱۲] نام برد که به عنوان بخشی از برنامه جهانی سازی فرهنگی به تأیید و اجرای برنامه ریزان فرهنگی دهه ۱۳۸۰ رسید. کارگاه‌های سفال با مجوز از میراث فرهنگی و با امید به رونق گردشگری در ایران در حالی توسعه یافتند که سفال ذیل کلیدواژه های چون اصالت، مرغوبیت، نوآوری و بازار دستخوش تفسیرهای متناقضِ سیاست گذاران فرهنگی قرار گرفت؛ اما نسل جدید سفالگران بیش از آنکه به سفالگری سنتی و میراثی ایران علاقه‌مند باشند به سفالگری همچون تجربه‌ای هنری در راستای نو سنت‌گرایی پرداختند.

سفال در گفتمان مدرن و نوسنت گرایی

هنرمندان نوگرا و مدرنیست ایران هنرهای سنتی و قومی را دستمایه خلق آثاری کردند که هم مدرن و هم بومی باشد. هنرمندان مدرنیست در جست‌وجوی هنر ملی بودند که هم مدرن و به‌روز و هم بومی و تاریخی باشد. این کار نیازمند تلفیق هنر سنتی و هنر مدرن بود؛ تعبیری که تحت عنوان هنر «متجدد سنت گرا» یا نوسنت گرایی از آن یاد می‌کنند. «اصطلاحی برای توصیف گرایشی در هنر کشورهای درحال‌توسعه که با هدف تأکید بر تشخص بومی و هویت ملی، عناصر شاخص هنرهای سنتی خود را در قالب‌های اقتباسی از هنر غرب ارائه می‌کنند» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۳۱۰). البته نوسنت‌گرایی به معنای احیاء سنت آن‌گونه که در گفتمان میراث دنبال می‌شد نیست. در گفتمان میراث و حفظ سنت، سنت به‌مثابه یک کل حفظ می‌شود. ایده حفظ تمامیت یک اثر اغلب با توصیف‌هایی از انسجام، یکپارچگی، پویایی، باشکوه، جذاب و خوش‌ترکیب همراه است. توصیف‌هایی که اغلب رمانتیک و ستایشگرانه است؛ اما گفتمان نوسنت‌گرایی پیش از هر چیز گفتمانی مدرنیستی است که با سنت همسازی می‌کند و گاه آن را مغلوب می‌سازد. هنرمندان نوسنت‌گرا، نشانه‌های سنت را به‌مثابه تزیینات اغواگرانه با فرمالیسم هنر مدرن تلفیق می‌کنند. آنها نقوش سنّتی را از بافت معنایی

آن خارج می‌کنند و با انتزاع‌گرایی آن را با فرمالیسم مدرن پیوند می‌زنند. همان‌گونه که پیچیدگی خط و نقش در خوشنویسی به درهم‌پیچیدگی و درهم‌تنیدگی نقاشی‌خط و نقاشی مدرن تغییر کرد. این پیوند میان سنت و مدرن برای برخی به معنای احیاء سنت در عصر مدرن بود اما منتقدان آن را آغشته کردن هنر مدرن به تزیینات سنتی و اسلامی دانستند. این پیوند، هرچند گاه سست و ناپایدار بود اما کارکردهای سیاسی و اجتماعی مهمی داشت (مریدی، ۱۳۹۹: ۲۹۳-۲۹۰).

گفتمان نوسنت‌گرایی که با دال مرکزی پیوند و تلفیق سنت و مدرن با تأکید بر همسازی، پیوند و هم‌نشینی نشانه‌های فرهنگ سنتی و مذهبی با نشانه‌ها و فرمالیسم هنر مدرن مفصل‌بندی شد در تلاش بود شکاف میان گروه‌های مذهبی و سنت‌گرای جامعه (که شاکله طبقه متوسط سنتی و پایین جامعه بودند) را با گروه‌های مدرنیست، لیبرال جامعه (که شاکله طبقه متوسط جدید جامعه بودند) کاهش دهد؛ شکافی که طی دهه ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ در حال رادیکالیزه شدن بود و زمینه‌های تنش سیاسی و انقلاب را فراهم می‌ساخت؛ اما نوسنت‌گرایی به‌مثابه پیروزی استعاری سلایق طبقه متوسط جدید بر سلایق طبقه متوسط قدیم بود. هنر نوسنت‌گرا با غیرکاربردی کردن نشانه‌های هنر سنتی و خارج کردن آن از بستر و زمینه، آنها را به خدمت خلق آثار مدرن درآورد (همان: ۱۳۹). آثاری که بیش از آن‌که بتوان آنها را تداوم هنر سنتی دانست باید آنها را گسست از سنت و بخشی از تاریخ هنر مدرن به‌حساب آورد. ازجمله این نوگرایان در هنر ایران «پرویز تناولی» است. پرویز تناولی در شمار اولین هنرمندانی است که برخوردهای نوگرایانه با سفال داشت؛ حجم‌های سرامیکی او سفال را به ماده‌ای برای مجسمه‌سازی تبدیل کرد؛ به‌ویژه آنکه این حجم‌های سفالی دلالت بر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی ایران داشت (تصویر ۲).

تصویر ۲. برخوردهای نوگرایانه با سفال در آثار پرویز تناولی دهه ۴۰ و ۵۰ ه.ش (تناولی، ۱۳۹۴: ۱۵-۱۲)

«مهین نورماه»[۱۳] «پرویز شهوق»، «عربعلی شروه» و «محمدمهدی انوشفر» از دیگر هنرمندان دهه ۱۳۵۰ بودند که نگاه مدرنیستی به سفال داشتند. «انوشفر» اگرچه دیدگاهی فرمالیستی را در برخی آثارش دنبال کرده است اما عمدتاً با بهره‌گیری از سنت‌های تصویری گذشته و یا بهره‌گیری از مضامین شیعی همراه با بیانی نو توانست پیوندی میان جریان نوگرایی و نوسنت گرایی قبل و پس از انقلاب برقرار کند (تصویر ۳).

تصویر ۳. از راست به چپ، علامت محرم،۱۳۵۲-گالری قندریز، ۱۳۵۴- نمایشگاه لندن، ۱۳۵۶- (انوشفر: ۱۳۹۹)

رویکرد نوسنت‌گرایی در سال‌های پس از انقلاب ادامه یافت. حتی در دوسالانه‌های هنری و رویدادهای فرهنگی تقویت شد. اگرچه در سال‌های پس از انقلاب تفسیر از سنت بیش از آن‌که سنتی تاریخ، قومی و فولکلور باشد، سنتی دینی و مذهبی و انقلابی بود. لذا هنرمندان آثار سفال مدرنی خلق کردند که به تصویرگری مذهبی و شیعی اشاره داشت که نشان‌دهنده تأثیر انقلاب و ایدئولوژی اسلامی بر فضای هنری این دوره و جریان سفال در ایران است. این جریان در سومین دوسالانه سفال بعد از انقلاب (به تعبیری اولین دوسالانه رسمی) که در ۱۳۷۱ برگزار شد نمود پیدا می‌کرد و در دوسالانه چهارم و پنجم تقویت شد. بخصوص اینکه در دهه ۱۳۷۰ جریان نوسنت گرایی موردتوجه بیشتری قرار گرفت. به‌عنوان نمونه آثاری از «محمدمهدی انوشفر»، «افسانه قلی پور مقدم»، «مقصود پاشایی»، «مهین نورماه» و «ابراهیم دالکی» ارائه شد که دلالت بر فرم‌های گاهی نامتقارن، مرکب از نوشتار، تصویر و نمادهای مذهبی داشت و حامل نشانه‌هایی از مذهب تشیّع به‌خصوص واقعه کربلا بود که در مکتب انقلاب اسلامی به آن توجه ویژه‌ای شده بود (تصویر ۴).

تصویر ۴. از راست به چپ: کاشی نقش دار، محمد مهدی انوشفر، ابعاد ۹۰ در ۹۰ سانتی‌متر، سال ساخت ۱۳۶۲-مهین نورماه، نقش برجسته بانام الله، سومین دوسالانه سفال ۱۳۷۱، سال ساخت اثر ۱۳۶۱، اندازه ۱۲۰ سانتی‌متر- (صحفی، ۱۳۷۱: ۳۹-۲۶) عنوان اثر: ذوالجناح، افسانه قلی پور مقدم، دوسالانه چهارم سفال، -۱۳۷۳ مقصود پاشایی، چهارمین دوسالانه سفال ۱۳۷۳- (صحفی، ۱۳۷۳: ۱۸)-عنوان اثر: مرد، ابراهیم دالکی، اندازه ۵۹ در ۳۲ سانتیمتر، دوسالانه سوم، ۱۳۷۱(صحفی، ۱۳۷۱: ۱۸).

نسل جدید هنرمندان از دهه ۱۳۷۰ با اشتیاق در تلاش بودند تا خالق بخشی از وقایع جاری هنری در بستر امروز و دنیای هنر معاصر باشند که با جریان نو سنت‌گرایی همسویی کند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ بنابراین دهه ۱۳۷۰ ه.ش مجالی برای بروز ارزش‌های کارکردی و هنری در سفال معاصر در قالب چهار دوره دوسالانه ملی بود که نگاهی نو به «سفال» داشت. همچنین بررسی منتخبان دوسالانه‌های سفال در این دهه نشان می‌دهد اغلب توجهات فرمالیستی به سفال چه از حیث تزیینات و چه بهره‌گیری از رنگ و لعاب متمرکز بر تلفیق امر مدرن و سنتی در سفال بوده است که به بیان کشمیر شکن از مشخصه‌های ذاتی انقلاب بود (کشمیرشکن،۱۳۹۶: ۲۶۱). همچون آثاری از «مهدی حیدری»، «ایرج دشتی»، «محمدمهدی قان بیگی»، «یونس فیاض ثانی»، «مریم سالور» و «منیژه آرمین» که نشان می‌دهد هنرمندان در بیان آثارشان اگرچه تکیه‌بر فرم‌های مدرن خارج از ساختار زیباشناسی کلاسیک هنرهای ایران داشتند اما با بهره‌گیری از سنت‌های تصویری در تشخص بخشیدن به آثارشان بر مبنای پیوند میان سنت و مدرن کوشیدند. در این راستا مهدی حیدری عمدتاً در آثارش محتاطانه تجربیاتی از تلفیق نمادها و نشانه‌های هنر سنتی را با هنر مدرن به حاشیه رانده شده در دهه ۱۳۶۰ به نمایش گذاشته است. از جمله در اثرش، با پیکان‌هایی که به نظر می‌رسد بیش از آن که جهت یا تأکیدی را نشان دهند ساختاری(یا ساختارها) را نشانه رفته است (تصویر ۵). «ایرج دشتی» نیز در اثرش تلاش داشته است تا مفهوم نیاز را با ترکیب دست و نمادهای ضریح به نمایش بگذارد ترکیبی که یادآور فرهنگ بصری مکتب سقاخانه نیز بوده است. در جایی دیگر«قان بیگی» در ارائه اثرش از ترکیب نوشتار سیاه‌مشق نستعلیق و تصویر حک‌شده معناداری بر آن با عنوان «تعطیل» بهره گرفته است. «فیاض» در خلق اثرش با عنوان «حیوان» کوشید تا از ترکیب فرم مظروف وارفته‌ای استفاده کند که تداعی گر انسانی است که در خویش نشسته است. «سالور» نیز در اثرش که اگر چه وجهی فرمالیستی به خود گرفته است

اما هوشمندانه با به‌کارگیری عنوان «اشراق» و پیوند آن با مفاهیم شرقی، از ترکیب لعاب زرد و فیروزه‌ای و درهم‌آمیختگی آن به‌عنوان لعاب‌هایی مطرح در تاریخ سفال ایران در جهت کارکردهای اثرش بهره گرفته است. «منیژه آرمین» نیز تلاش داشت تا با دستمایه قرار دادن بانویی روستایی و تزیینات هندسی حجمی فیگوراتیو و البته با ساختاری غیرمعمول ارائه دهد. (تصویر ۵) کوشش‌هایی که می‌توان آن را در زمره احیاء سنت و البته در قالبی مدرن قلمداد کرد. به‌تدریج طی دهه ۱۳۸۰ جریان سفال سمت‌وسوی تازه‌ای گرفت.

تصویر ۵. از راست به چپ: بدون عنوان، از مجموعه سقاخانه، مهدی حیدری، سومین دوسالانه سفال(صحفی، ۱۳۷۱: ۵۱). عنوان اثر، نیاز، ایرج دشتی، سومین دوسالانه سفال، ۱۳۷۱(صحفی، ۱۳۷۱: ۷۳)-گذری بر تاریخ، محمدمهدی قان بیگی، دوسالانه چهارم سفال، ۱۳۷۳(صحفی، ۱۳۷۳: ۸۶)- نام اثر: حیوان، یونس فیاض ثانی، دوسالانه چهارم سفال- نام اثر: اشراق، مریم سالور، دوسالانه چهارم سفال-نام اثر: بانوی روستایی، منیژه آرمین، دوسالانه پنجم سفال(صحفی، ۱۳۷۵: ۷۱).

سفال در گفتمان معاصریت و واگرایی سنت

فصل تازه سفال ایران طی دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شکل گرفت. دوره‌ای که متأثر از پارادایم معاصریت بر ایده و مفهوم هنر نسبت به فرم تأکید بیشتر شد. هنر مفهومی در برابر هنر فرمالیستی و انتزاعی دلالت‌های مضمونی و رویکردهای انتقادی داشت. هنر معاصر بیش از هنر مدرن زبان و بیان سیاسی و اجتماعی دارد. معاصریت محصول گفتمان جهانی‌شدن است. معاصر بودن نه‌تنها با رسانه‌های نوین و فرامرزی مرتبط است بلکه با موضوعات جهانی همچون محیط‌زیست، تهدیدهای بنیادگرایی در جهان، تعصبات ملی‌گرا و مذهبی در برابر زیست‌جهانی مرتبط است. از سوی دیگر جهان‌گرایی موجب برانگیختن واکنشی با عنوان محلی‌گرایی شد؛ چراکه فرهنگ‌های پیرامونی و غیرغربی را درخطر اضمحلال قرارداد. تلفیق گلوبال[۱۴] و لوکال[۱۵] به‌مثابه گلوکال یا جهان محلی درآمد و به یکی از مؤلفه‌های هنر معاصر تبدیل شد. معاصریت مبتنی بر مکان‌مندی هنر معاصر است و بر جغرافیای فرهنگی و سیاسی تأکید دارد. هنری که هم نشانه‌های محلی را دارد و هم مسائل جهانی را طرح و دنبال می‌کند. در این رویکرد جدید، ویژگی‌هایی مانند بومی‌گرایی یا محلی گرایی در برابر جهانی‌شدن حاکی از این واقعیت که همه ما به نحو فزاینده‌ای در یک جهان زندگی می‌کنیم جایی که کنش‌های ما نتایج و پیامدهایی برای دیگران و مسائل جهان پیامدهایی برای ما دارند (گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۰۹) بابیانی نقادانه در آثار مطرح شد. جریان هنر ایران نیز در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ در پارادایم معاصریت با مؤلفه‌های گفتمانی بومی/ جهانی دغدغه بیان مسائل اجتماعی، زیست‌محیطی، فرهنگی، سیاسی و فمینیستی پیدا کرد. روندی که منجر به صورت‌بندی جدیدی از سفال معاصر شد. این رویکرد در دوسالانه هشتم، نهم و دهم در دهه ۱۳۸۰ دنبال شد، «لیلا مفید» با اثری با عنوان «سفره» و چیدمان سفال و آبگینه به هم‌نشینی فرم‌های متنوع اشاره داشت. مبحثی که می‌توان آن را ذیل تعامل با نگاه جهانی تفسیر کرد. «منصوره پور سنگری» نیز در اثرش تغییر وضعیت برمدار زیست انسان را نشانه رفت و «مریم کوهستانی» نیز با اثر «آغوش خاموش» انزوای انسان معاصر را به رخ کشید (تصویر ۶).

تصویر ۶. از راست به چپ: نام اثر، سفره، لیلا مفید، برگزیده دوسالانه هشتم سفال، سرامیک و آبگینه، (اثباتی، ۱۳۸۵: ۶) - عنوان اثر: تا بمانیم، منصوره پورسنگری، برگزیده دوسالانه نهم سفال، (آرمین، ۱۳۸۸: ۶۳)- نام اثر: آغوش خاموش، مریم کوهستانی، برگزیده دوسالانه دهم سفال(زنده روح کرمانی، ۱۳۹۲: ۸).

در کنار دوسالانه‌های ملی سفال و به دلیل عدم برگزاری نامنظم آن در دو دهه ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰، طیف وسیعی از هنرمندان سفالگر به برگزاری نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی و رویدادهای سالانه و دوسالانه در بخش خصوصی روی آوردند که منجر به شکل گرفتن جریان سفال معاصر یا شکل‌گیری پارادایم معاصریت در سفال گردید؛ بنابراین در این مقطع گفتمان معاصریت با دال مرکزی «شالوده شکنی از سنت» و نشانه‌هایی چون فرارسانه ای بودن و هم‌افزایی رسانه‌ای، اهمیت زیست‌بوم، با تأکید بر هم‌نشینی نامتجانس نشانه‌های سنت بازندگی معاصر مفصل‌بندی شد و ازاین‌رو دلالت‌های هنری تازه‌ای را جهت داد. در کنار آن بازسازی جنبش‌ها و ساخت شکنی از سنت ازجمله پیامدهای گفتمان معاصریت در سفال بود که با خوانش های تکثرگرایانه هرگونه ناب گرایی فرهنگی را به چالش کشید. به‌عنوان نمونه «امید قجریان» با راه‌اندازی گروه «چهارخشت» و ارائه آثار در نمایشگاهی با عنوان «ساخت ایران» در ۱۳۹۱ و نمایشگاه «امید» در ۱۳۹۴ نگاهی انتقادی به وضعیت اجتماعی و فرهنگی و زیست‌محیطی داشت. «قجریان» در نمایشگاه «ساخت ایران» دغدغه‌مندی خود را در مورد وضعیت اجتماعی و اقتصادی دهه ۱۳۹۰ با بازآفرینی و دستمایه قرار دادن تصاویر کاربرگ های توزیع مواد غذایی دهه ۱۳۶۰ و چاپ آن بر روی آجر به نمایش گذاشت. «عباس اکبری» نیز مجموعه آثار خود را در نمایشگاه نیایش شرقی در ۱۳۹۴ به نمایش گذاشت. نمایشگاهی که در آن تلاش شد تا در پی مطالعه‌ی هنر گذشته هویتی امروزی از آثار ارائه شود و بر این مبنا جنبه‌های فرمالیستی آن در جهت تقویت مفاهیم پنهانی آثار کم‌رنگ شده بود. ازجمله‌ی آن می‌توان به مظروفی با لعاب جلادار اشاره کرد که بدون آرایه و درحالی‌که با تکه سفال‌های تاریخی نقش دار خردشده احاطه‌شده بود درون یک قاب شیشه‌ای به نمایش گذاشته شد. «آکادمی هنرهای تجسمی آد» نیز با همکاری هنرمندان سرامیست برگزارکننده دو نمایشگاه «سرامیک بنیان» با عنوان‌های «شکستنی» و «مرز» در ۱۳۹۵ و ۱۳۹۶ در اصفهان و تهران شد که با مضامین انتقادی و بازاندیشانه همراه بود. «باقری» در اثری ارائه‌شده در نمایشگاه شکستنی، با واسازی واژه «شکستن» آن را به وضعیت انسان معاصر تعمیم داد(تصویر ۷).

تصویر ۷. امید قجریان، نمایشگاه ساخت ایران گروه چهارخشت،۱۳۹۱(قجریان، ۱۳۹۱: ۴)- صادق باقری، نمایشگاه شکستنی، (آکادمی آد، ۱۳۹۴: ۳۴)۱۳۹۴- عباس اکبری از مجموعه نیایش شرقی ۱۳۹۴(نگارندگان)

این رویکرد تازه را می‌توان مبتنی بر هنر معاصر تفسیر کرد، هنری که اگرچه جریانی چندرگه و تلفیقی است و نشانه‌های هنرهای سنتی را به کار می‌بندد، اما بیانی انتقادی دارد؛ بنابراین در آثار معاصر، نقوش و نشانه‌های سنت به کولاژی تبدیل‌شده که گاه با نشانه‌های فرهنگ پاپ تلفیق می‌شوند. نقوش و نشانه‌های سنتی در هنر معاصر به‌جای آن‌که نظم‌دهنده و شکل‌دهنده معنا باشند، موجب اخلال و ازدحام و فشردگی می‌گردند و درنهایت به عامل مسدودکننده، بازدارنده و محدودکننده تبدیل می‌شوند. نتیجه این فرایند نه تداوم یا بازسازی هنر سنتی بلکه نوعی ساخت‌شکنی و واسازی هنر سنتی است. لذا هنرهای سنّتی در پارادایم معاصریّت را می‌توان واسازی سنت تعریف کرد. واسازی[۱۶] به معنای کدگشایی از متن یا خراب کردن و دوباره فهم کردن متن است. واسازی به معنای شالوده‌شکنی از مرکز است؛ از همین رو واسازی‌ها وجهی انتقادی و رهایی‌بخش دارد. درهم‌شکننده و برهم زننده است؛ واسازی، به جریانی در خلق ادبی و هنری تبدیل‌شده که به دنبال افشای عدم انسجام درونی در متن است. حاصل کار نوعی سردرگمی، تناقض، بی‌پایگی و بنیاد ستیزی است که اغلب با ترکیب‌های نامتجانس تصویری فانتزی و آیرونیک می‌آفرینند. در آثار معاصر سفال نیز نوعی بازی بازیگوشانه با نشانه‌های هنر سنتی در ترکیب التقاطی بافرهنگ پاپ دیده می‌شود. این رویکردی پسامدرنیستی به هنر سنتی است که معنایی انتقادی و سیاسی دارد (مریدی، ۱۳۹۹: ۲۹۳)؛ بنابراین می توان گفت؛ آثار سفالی ارائه‌شده در این مقطع «خصلت متباین و ناهمگن و غیر سبکی هنر معاصر که به‌نوعی پراکندگی یا پلورالیزم منتهی شده است» (لوسی اسمیت،۱۳۹۲: ۲۵) را به نمایش گذاشته است. ویژگی که از وجه هیبریدی و یا چندرگه بودن سفال منبعث می‌شود و آن را در بهره‌گیری از سایر رشته‌های هنری مانند نقاشی، مجسمه‌سازی، ویدئو و ... به‌عنوان رسانه‌ای تلفیقی نیز مطرح می‌کند؛ در این راستا نمایشگاه «کاربردی‌های معناگرا» نیز ازجمله رویدادهای دیگر انجمن هنرمندان سفالگر در ۱۳۹۶ بود که در آن باری دیگر بر ضرورت استفاده از محتوا و مفهوم در کنار فرم در آثار تأکید می‌شد. برگزاری نمایشگاه‌های انفرادی «بهزاد اژدری»، «مریم کوهستانی» و همچنین نمایشگاه سالانه انجمن هنرمندان سفالگر با چهار «نمایشگاه گردان[۱۷]» به مدیریت بهزاد اژدری (با عنوان تکثر)، رجحانه حسینی (با عنوان تحول انگاره)، مجید ضیایی (با عنوان نگران) و امید قجریان (با عنوان ناکجایی) ازجمله وقایع قابل‌ملاحظه‌ی سفال در گفتمان معاصریّت در ۱۳۹۷ و پس‌ازآن بود. همچنین دوسالانه‌ی ملی سرامیک که در آبان ماه ۱۳۹۹ ه. ش برگزار شد به‌صورت آشکارا بر استفاده از سایر مواد در کنار ابژه سفال تکیه داشت. در این مواجه که ورود (سفال به‌عنوان رسانه‌ای کهن) را به شرایط فرا رسانه‌ای فراهم می‌کرد امکانات تازه‌ای را در جهت خلق معنا در اختیار هنرمندان سفالگر قرارداد که از رهگذر آن هویت‌های مختلف را در کنار یکدیگر و نه با مرزهای مشخصی مطرح می‌کرد. نسل تازه هنرمندان سفالگر و با حضور برجسته‌تر زنان سفالگر، ماده سفال را برای خلق اثر معاصر انتخاب کردند که «با رویکردهایی مانند اقتباس[۱۸] یا از آن خودسازی، چند پارگی و نقد اصالت» (کشمیر شکن، ۱۳۹۶: ۳۶۲) توانستند مضامین انتقادی در مواجهه‌ی با سنت و جامعه سنتی را طرح کنند. ویژگی‌هایی چون بینامتنی و التقاطی بودن در هنر معاصر که بر مبنای ترکیب سبک‌ها و در هم شکستن مرزهای میان ژانرها شکل می‌گرفت محدودیت‌های استفاده صرف از ماده سفال را در کنار سایر ماده‌های هنری نیز کم‌رنگ می‌کرد. به‌عنوان نمونه می‌توان به اثری از «ماهان مقصودی» اشاره کرد؛ که در آن از ویدئو در کنار متریال دیگری مانند فلز و شیشه جهت القاء مفاهیم مدنظر بهره گرفته شد که به‌نوعی واسازی از ضرب‌المثل «آب در هاون کوبیدن» و ارجاع دلالت‌های مضمونی آن به وضعیت اجتماعی، سرگشتگی و درماندگی انسان معاصر بود. «رجحانه حسینی» نیز ترکیب نامتجانسی از نقوش سفال مناطق مختلف ایران را بر روی توده‌ای توپر سفالی به نمایش گذاشت که با مفتول‌های سیمی متصل شده بود که تلویحاً دلالت بر هویت‌های چندپاره داشت. در اثر دیگری «نسرین شاهبیگی» یک سنت دیرینه مردم سیستان و بلوچستان را در ترکیب با ویدئو و قطعات

شکسته‌ی سفال موردنقد قرارداد. در اثر «زیبا پشنگ» نیز توده‌ای حجیم، توخالی و ادامه دارکه حاصل رسوب لایه‌های مختلف روی یکدیگر بود در جهت نقد اصالت به نمایش گذاشته شد (تصویر ۸). ویژگی‌هایی که متأثر از گفتمان معاصریت و واسازی سنت بود؛ گفتمانی که در کنار سایر گفتمان‌های فرهنگی و هنری بر جریان سفال معاصر اثرگذار گردید(جدول ۱).

تصویر ۸. از راست به چپ، نام اثر: کوفضرب، ماهان مقصودی، نمایشگاه انبساط، ۱۳۹۷- نام اثر: گیس گلابتون، رجحانه حسینی، نمایشگاه انبساط، ۱۳۹۷- نسرین شاهبیگی، دوسالانه یازدهم ۱۳۹۹-نام اثر: رسوب، زیبا پشنگ، برگزیده یازدهمین دوسالانه ملی سرامیک، ۱۳۹۹- (نگارندگان)

جدول ۱. گفتمان‌های تأثیرگذار بر سفال معاصر ایران (نگارندگان)

عنوان گفتمان	مواجهه با سنت	زمینهٔ اجتماعی و سیاسی	مؤلفه‌های گفتمانی و دال مرکزی	زنجیره تفاوت و هم ارزی	مؤلفه‌های سفال
گفتمان میراث و حفظ سنت	سنت به‌مثابه منبع ساخت هویت و ذخیره تاریخی هویت ملی	در اندیشه ملی‌گرایی برای ساخت هویت ملی و تاریخ‌مند در پهلوی اول و تداوم آن	دال مرکزی اصالت با تأکید بر مانایی، تداوم و پیوستگی فرهنگ ملی	مفصل‌بندی نشانه‌های فرهنگ محلی و بومی ایرانی، هنر فولکلور و سنت‌های تاریخی و باستانی و تأکید بر خلق آثار تاریخی با شیوه‌های سنتی	سفال بومی- سفال روستایی- اصرار بر شیوه‌های سنتی تولید و سفالینه‌های تاریخی
گفتمان مدرن و نوسنت‌گرایی	احیاء سنت به‌مثابه دستمایه خلق هنر مدرن	در اندیشه بازگشت به خویشتن برای ساخت هویت فرهنگی مدرن در پهلوی دوم و تداوم آن	دال مرکزی پیوند و تلفیق سنت و مدرن با تأکید بر همسازی، پیوند و هم‌نشینی نشانه‌های فرهنگ سنتی و مذهبی با نشانه‌ها و فرمالیسم هنر مدرن.	مدرن سازی سنت با تغییر در کاربرد اشیاء سنتی، یا مدرن‌سازی نقوش و طرح‌ها با پیوند فرمالیسم مدرن با نقوش سنتی و مذهبی	گرایش‌های فرمالیستی در سفال با تکیه‌بر لعاب، رنگ و فرم بدون ارجاعات بیرونی- هم‌چنین بهره‌گیری از ارجاعات مذهبی و قوم نگارانه در تلفیق بابیان و فرم امروزی
گفتمان معاصریت و واسازی سنت	نقیضه سازی سنت با متلاشی کردن نظام نشانه‌های سنت	در نقد مرکزگرایی نظام سیاسی سنت و اعتراض به سنت‌گرایی در انقیاد فرهنگ در دهه ۱۳۸۰ و تداوم آن	دال مرکزی شالوده‌شکنی از سنت با تأکید بر هم‌نشینی نامتجانس نشانه‌های سنت با زندگی معاصر برای طرح تناقض‌های سنت در دوران معاصر	رویکرد پست‌مدرنیستی به سنت برای مرکز زدایی پنهان در سنت‌گرایی و شالوده‌شکنی از نظام‌های سیاسی و فرهنگ مبتنی بر سنت برای افشاسازی کارکردهای ایدئولوژیک سنت در عصر جدید	دلالت‌های اجتماعی- فرهنگی و سیاسی و زیست‌محیطی بابیانی نقادانه با گرایش‌های فمینیستی

نتیجه‌گیری

در پژوهش انجام‌گرفته تحولات گفتمانی «سفال» ذیل مفهوم «معاصر بودن» موردنظر بود بر این اساس نخست

به شناخت‌شناسی وجوه متنوع سفال در مواجه با دوگان‌های صنعت/هنر و سنت/مدرنیته پرداخته شد. عرصه این رویارویی تحولات فرهنگی و اجتماعی اواخر دوره قاجار و تلویحاً شکل‌گیری مدرسه صنایع مستظرفه و صنایع قدیمه در نظر گرفته شد که به‌تدریج وجوه کاربردی و کارکردی هنرها را که سالیان متمادی از هم جداناشدنی بود نشانه رفت. در ادامه سه گفتمان تأثیرگذار بر جریان سفال معاصر و نحوه مواجهه آن با سنت بررسی شد، از آن جمله‌اند گفتمان «میراث و حفظ سنت» که زمینه اجتماعی و سیاسی آن در دوره پهلوی اول و دوم و در تداوم آن پس از انقلاب اسلامی فراهم شد. گفتمان میراث که در دوره پهلوی سنت را به‌مثابه منبع ساخت هویت و ذخیره تاریخی هویت ملی در نظر می‌گرفت با دال مرکزی اصالت با تأکید بر مانایی، تداوم و پیوستگی فرهنگ ملی بر تقویت سفال در مراکز بومی و روستایی کوشید. به‌خصوص اینکه در مقطع پهلوی دوم همراه باسیاست گذاری دوگانگی تجددگرایی و سنت‌گرایی در تقویت اندیشه ملی گرایی برای ساخت هویت ملی و تاریخ‌مند بیش‌ازپیش از هنرهای سنتی و سفال بهره گرفته شد. با وقوع انقلاب اسلامی گفتمان میراث و حفظ سنت با چالش مواجه شد چراکه این گفتمان در دوران پهلوی دلالت‌های ملی‌گرایانه داشت. انقلاب اسلامی با تأکید بر ارزش‌های اسلامی چندان گرایشی به ارزش‌های ملی‌گرا و باستان‌گرا نداشت. در سال‌های بعد از انقلاب بخشی از هنرهای میراثی موردتوجه قرار گرفت که دلالت‌های سنتی و روستاگرا داشتند ازاین‌رو سفال در این مقطع به‌عنوان هنری میراثی، مذهبی و ذیل کاربردهای آن موردتوجه دوباره قرار گرفت. در فضای چند گفتمانی دهه ۱۳۷۰ به بعد احیاء رسمی گفتمان میراث (با تلفیق سازمان میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع دستی) بر وجه نظارتی و محدود کننده نسبت به هنرهای سنتی و بخصوص سفال افزود.

گفتمان «مدرن و نوسنت گرایی» نیز که احیاء سنت را به‌مثابه دستمایه خلق هنر مدرن در نظر داشت در دوره پهلوی دوم و در اندیشه بازگشت به خویشتن برای ساخت هویت فرهنگی مدرن شکل گرفت و در دوره پس از انقلاب تداوم یافت؛ بنابراین گفتمان مدرن و نوسنت گرایی با دال مرکزی پیوند و تلفیق سنت و مدرن با تأکید بر همسازی، پیوند و هم‌نشینی نشانه‌های فرهنگ سنتی و مذهبی با نشانه‌ها و فرمالیسم هنر مدرن مفصل‌بندی شد. جریانی که با تأسیس مراکز آموزشی هنر، نهادهای حمایتی دولتی و مراکز آموزش عالی در دهه ۱۳۷۰ تقویت شد و زمینه‌ساز شکل‌گیری آثار سفالی متنوعی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملی گردید که دارای کارکردهای سیاسی و اجتماعی بود. همچنین گفتمان معاصریت و واسازی سنت که در دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ در پی نقیضه‌سازی سنت با متلاشی کردن نظام نشانه‌های آن بود با نقد مرکزگرایی نظام سیاسی و فرهنگ مبتنی بر سنت رویکردی پست‌مدرنیستی در پیش گرفت. به‌نوعی گفتمان معاصریت و واسازی سنت که با تأکید بر هم‌نشینی نامتجانس نشانه‌های سنت با زندگی معاصر مفصل‌بندی شد دغدغه طرح تناقض‌های سنت در دوران معاصر را داشت؛ بنابراین سفال در این گفتمان با ورود به شرایط فرارسانه ای هنر امکانات تازه‌ای را در اختیار هنرمندان قرارداد که حالا دیگر بیش از گذشته دغدغه خلق معنا در مسائل سیاسی، اجتماعی، زیست‌محیطی با گرایش‌های فمینیستی و رویکردی انتقادی داشتند. وضعیتی که بیش از هر چیز نشانگر تجربه هنرمندان سفالگر و نحوه مواجه آن با سنت در زیست معاصر بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jillian Echlin
2. Simon during
3. Terry esmith
4. Donald kuspit
5. articulation

6. Nodal point
7. Floating signifier
8. Empty signifier
9. Fild of discoursivity
10. Chain of equivalence and difference

۱۱. کارگاه مزبور در سال‌های بعد به سرپرستی حسن خزینه مدیریت شد و استادانی همچون حسین زواره‌ای، حسین طاهرزاده بهزاد، عبدالله مهری، غلامحسین دائم کار، ابوالحسن شیرازی و حسن تقوی و ...در کارگاه مشغول به کار شدند (راودراد، فاضل،۱۳۹۴: ۶۵).

۱۲. نشان مرغوبیت صنایع‌دستی یونسکو از ۲۰۰۱ آغاز شد و از ۲۰۰۶ به مهم‌ترین پروژه سازمان یونسکو در حوزه صنایع‌دستی تبدیل گردید و با گسترش طرح حمایتی این سازمان پس از آسیای غربی مرکزی به آسیای شرقی رسید. جمهوری اسلامی ایران از ۲۰۰۷ در این طرح به همراه دیگر کشورهای منطقه آسیای مرکزی مشارکت یافت. در ۲۰۱۴ میلادی پروژه مهر اصالت از سازمان یونسکو به شورای جهانی صنایع‌دستی WCC منتقل گردید. ازجمله معیارهای ارزیابی آثار شامل مرغوبیت، اصالت، نوآوری، قابلیت بازاریابی و عرضه در بازار توجه به مسائل زیست‌محیطی هست (به نقل از سایت وزارت میراث فرهنگی، گردشگری و صنایع‌دستی ایران).

۱۳. نخستین نمایشگاه انفرادی سفال و سرامیک خود را در ۱۳۵۲ در گالری مس برگزار کرد.

14. Globalization
15. localism
16. deconstruct
17. Curator
18. Appropriation

فهرست منابع

- آبراهیمیان، یرواند (۱۴۰۰). تاریخ ایران مدرن. ترجمه محمدابراهیم فتاحی. چاپ بیست و دوم. تهران: نشر نی.
- آرمین، منیژه. اکبری، عباس. ترسلی، مرتضی(۱۳۸۸). نهمین دوسالانه ملی سفال و سرامیک معاصر ایران. تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
- آکرمن، فیلیس و پوپ، آرتور اپهام(۱۳۹۵). سیری در هنر ایران، از دوران پیش ازتاریخ تا امروز. جلد ۹. ترجمه نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- امدادیان، یعقوب(۱۳۸۱). سفال و سرامیک معاصر ایران: گزیده‌ای از آثار هفتمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- اکبری، عباس و حسینی نژاد، محبوبه(۱۳۹۲). مطالعات تطبیقی تشابهات سفالینه‌های متأخر دوره پیش از اسلام و اوایل دوره اسلامی ایران. مجله مطالعات تطبیقی هنر. شماره ۵. ۳۲-۱۷.
- اتینگهاوزن، ریچارد و پوپ، آرتور اپهام(۱۳۶۱). صنعت سفالگری در دوره اشکانی و ساسانی. ترجمه سازمان صنایع‌دستی ایران. تهران: سازمان صنایع‌دستی ایران.
- اثباتی، محمدحسین(۱۳۸۵). هشتمین دوسالانه هنر سفال، سرامیک و آبگینه معاصر ایران. تهران: موسسه توسعه هنرهای تجسمی.
- انوشفر، محمدمهدی(۱۳۸۳). چالش‌های دوسالانه سفال. نشریه تندیس. شماره ۲۹.
- پاکباز، رویین(۱۳۷۸). هنر معاصر ایران. شماره ۱. ۱۹۱-۱۶۸.
- پاکباز، رویین(۱۳۸۶). دایره المعارف هنر. چاپ ششم. تهران: فرهنگ معاصر.
- پوپ، آرتور اپهام(۱۳۸۹). شاهکارهای هنر ایران. ترجمه پرویز ناتل خانلری. چاپ پنجم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- تناولی، پرویز(۱۳۹۴). سرامیک. چاپ دوم. تهران: بن گاه.
- توحیدی، فائق(۱۳۸۲). فن و هنر سفالگری. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
- جی گلاک، سومی هیراموتوگلاک. (۱۳۵۵). سیری در صنایع‌دستی ایران. ترجمه یحیی ذکاء و رضا علوی. تهران: بانک ملّی.
- راورد راد، اعظم، فاضل، عاطفه(۱۳۹۴). عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران. مجله مطالعات اجتماعی. دوره نهم. شماره ۳. ۷۹-۵۴.

- رز، ژیلیان(۱۳۹۷). روش و روش‌شناسی تصویر. ترجمه سید جمال‌الدین اکبر زاده جهرمی. چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات، مرکز پژوهش و سنجش افکار صداوسیما.
- زنده روح کرمانی، مسعود(۱۳۹۲). دهمین دوسالانه ملی سفال معاصر ایران. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
- سلطانی، سید علی‌اصغر(۱۳۸۴). تحلیل گفتمان به‌مثابه روش. تهران: فصلنامه علوم سیاسی. شماره ۲۸.
- سمیع آذر، علیرضا(۱۳۸۹). تاریخ هنر معاصر جهان؛ اوج و افول مدرنیسم. چاپ دوم. تهران: انتشارات نظر.
- شمیلی، فرنوش و پرتوی دیلمی، مهرناز و قاسمی کاکرودی، مهدی و غفوری فر، فاطمه(۱۳۹۷). بررسی ظروف سفالی معاصر استان گیلان با تأکید بر گمج. فصلنامه هنر و علوم انسانی. سال ۳ شماره پیاپی ۹، ۷۸-۶۵.
- شهلا پور، سعید(۱۳۹۰). دوسالانه‌ها؛ همت انجمن سفالگران. نشریه تندیس. شماره ۲۱۰.
- شیخی، علیرضا. آشوری، محمد تقی(۱۳۸۷). تبیین ویژگی های فنی و هنری سرامیک روستای مند شهرستان گناباد. فصلنامه نگره. سال چهارم، شماره ۸ و ۹.
- صحفی، محمد(۱۳۷۱). سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از سومین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزه هنرهای معاصر تهران.
- صحفی، محمد(۱۳۷۴). سفال معاصر ایران: منتخب چهارمین دوسالانه نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- صحفی، محمد (۱۳۷۵). سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از پنجمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزه هنرهای معاصر تهران.
- طلایی، حسن(۱۳۹۲). هشت هزار سال سفال ایران. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.
- غروی، محمود(۱۳۸۶). فهرست اسناد تاریخی ایران. تهران: فرهنگستان هنر و ادب ایران.
- کارگر، محمود. آشوری، محمد تقی(۱۳۸۸). سرامیک پلی کروم نطنز. فصلنامه نگره. سال چهارم. شماره ۱۱.
- کریمیان، حسن، عطار زاده، عبدالکریم(۱۳۹۰). نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع‌دستی ایران. مطالعات تاریخ اسلام. سال سوم. شماره ۱۱.
- کشمیرشکن، حمید(۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- کیانی، محمد یوسف(۱۳۵۷). سفال ایرانی، بررسی سفالینه‌های ایرانی مجموعه نخست‌وزیری. تهران: نخست‌وزیری.
- گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- لاکلائو، ارنستو. موفه، شانتال(۱۳۹۷. هژمونی و استراتژی سوسیالیستی؛ به سوی سیاست دوکراتیک رادیکال. ترجمه محمّد رضایی. تهران: نشر ثالث.
- لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۹۲). مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه علیرضا سمیع آذر. چاپ پانزدهم. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- لینتن، نوربرت(۱۳۹۷). هنر مدرن، ترجمه علی رامین. چاپ هشتم. تهران: نشر نی.
- محجوبی، فاطمه(۱۳۹۶). بررسی و تحلیل آثار برگزیده دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۹۰. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته صنایع‌دستی به راهنمایی احمد تندی و کوروش گلناری، تهران: دانشگاه هنر. دانشکده هنرهای کاربردی.
- مددی پور، اسد اله(۲۵۳۵). گزارش فعالیت‌های فرهنگی ایران. تهران: دفتر مطالعات و برنامه‌ریزی فرهنگی وزارت فرهنگ و هنر.
- مریدی، محمدرضا(۱۳۹۸). هنر معاصر و مسئله هویت در هنر اجتماعی؛ مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران. تهران: انتشارات آبان.
- مریدی، محمدرضا، تقی زادگان، معصومه، عبدالهی، هادی(۱۳۹۲). تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولتیک جهان اسلام. فصلنامه مطالعات ملّی. سال چهاردهم. شماره ۲.
- مریدی، محمدرضا(۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران؛ کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات آبان.
- مریدی، محمدرضا(۱۳۹۹). گزارش طرح هنر جهان اسلام: هنر مدرن و معاصر در گفتمان‌های سیاسی جهان اسلام. طرح پژوهشی در دانشگاه هنر.
- مک دانل، دایان(۱۳۸۰). مقدمه‌ای بر نظریه گفتمان. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: فرهنگ گفتمان.
- مورگان، رابرت سی(۱۳۹۵). هنر معاصر در عصر جهانی‌شدن. چاپ دوم. ترجمه گلنار یار محمد. تهران: نشر چشمه.

- میرشفیعی، سید محمد. باقرزاده کثیری، مسعود(۱۳۹۵). مطالعه ساخت لعاب زرین فام بر اساس اولین فرمول کتاب جواهرنامه نظامی. نشریه علوم و فنّاوری رنگ. دوره ۱۰. شماره ۲.
- میّه، کاترین(۱۳۹۰). هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا. ترجمه مهشید نونهالی. چاپ دوم. تهران: چاپ نظر.
- نظری، امیر و زکریایی کرمانی، ایمان و شفیعی سرارودی، مهرنوش(۱۳۹۲). سفالگری معاصر شهرضا و تبیین عناصر فنی آن. فصلنامه هنرهای سنتی- اسلامی، سال ۱ شماره ۱، ۱۵۳-۱۲۹
- همپارتیان، مهرداد و خزائی، محمد(۱۳۸۵). نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور، قرون دهم و یازدهم، چهارم و پنجم. دو فصلنامه علمی و پژوهشی هنر اسلامی ۳، ۶۰-۳۹.
- یوشیدا، میتسوکنی(۱۳۹۹). در جستجوی سفال ایران. ترجمه کیانوش معتقدی. تهران: خط و طرح.

- Bala Subramanian, a (2017). Use of Clay in Pttery, University of Mysore.
- During,S2005)). The Cultural Studies Reader3) nd Edition) London Ana New York: Routledge.
- Ekhtiar, M (1999). From Workshop to Bazzar to Academy: Training and Production in Qajar, in Layla S.Diba, ed, Royal Persiane The Gajar Epoch 1785-1825, Two Hundred Years of Painting From the Royal Persian Court, New York.
- Echlin, Jillian (2018). Tracing the Traditional and Contemporary in the Ceramics of Iran, journal of Ceramics Ireland
- Echlin, Jillian (2018). Finding (and Teaching) the Ceramics of Iran in a Contemporary Context, published by Studio Potter.
- Kuspit, D (2005). The Contemporary and The Historical, Artnet.
- Laclau,E.Moffe,C (2001). Hegemony and Socialist Sterategy: Towards a Radical Democratic Politics, Second edition, published by verso.
- Scollone, E2019)). Ceramic is A Little Over 60 Years Old Franc Sico Califonia: Piaeducation
- Smith, T (2002). What is Contemporary Art? Contemporanetity and Art to Com, Konsthistorisk Tideskrift. Vol.
- Smith, T (200 .(۶Contemporary Ana Contemporaneity, Critical Inquiry, vol.