

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

اعظم راودراد^۱، عاطفه فاضل^۲

(تاریخ دریافت ۹۵/۰۸/۱۵، تاریخ پذیرش ۹۵/۱۱/۰۹)

چکیده

مقاله حاضر برای پاسخ به این پرسش تدوین شده است که چگونه سفال از حوزه وسایل زندگی عامه مردم، به حوزه هنر وارد شد. از منظر جامعه‌شناسی هنر، عوامل اجتماعی مختلفی در کارند تا برخی محصولات فرهنگی و حتی اقتصادی جامعه، محصول هنری تلقی شوند و برخی دیگر غیرهنری. سفال و سفال‌گری در ایران گذشته صنعت تلقی می‌شد و در خانه‌های مردم به‌منزله ابزار زندگی به‌کار می‌رفت، اما امروز محصولات سفالی کاربرد کمتری به‌مثابه وسیله دارد. امروزه، سفال‌گری نوعی هنر تلقی می‌شود که به دو دسته هنر عامه و هنر زیبا تقسیم‌پذیر است. مقاله حاضر، با مروری بر سیر تاریخی تحولات سفال، عوامل اجتماعی مؤثر بر این تغییرات را مطالعه می‌کند. روش تحقیق مقاله کیفی و متشکل از دو تکنیک اسنادی و مصاحبه است. یافته‌های تحقیق نشان داد از زمانی که ظروف سفالی به‌دلیل ورود ظروف چینی از شمار ابزار خانگی خارج شدند، در معرض ازبین‌رفتن و فراموش شدن قرار گرفتند. از آنجاکه این ظروف بخشی از مؤلفه‌های فرهنگی و هویتی جامعه را در طول سالیان تشکیل می‌دادند، نهادهای اجتماعی بر آن شدند تا با حفظ آنها به‌منزله میراث فرهنگی از نابودی کلی این صنعت دستی جلوگیری کنند. در نتیجه، به تدریج، با فعالیت‌های تبلیغی و

^۱ استاد گروه ارتباطات دانشگاه تهران (نویسنده مسئول)، ravadrad@ut.ac.ir.

^۲ دانشجوی دکترای هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز،

Fazel9911@gmail.com

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

فرهنگی، آن را به حوزه هنرهای زیبا وارد کردند و در عمل نیز موجب شکل‌گیری آثار سفالین کاملاً هنری شدند که در گالری‌های هنری به‌نمایش درمی‌آیند.
واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی هنر، سفال ایران، هنرهای زیبا، هنر عامه.

مقدمه و بیان مسئله

انسان همواره برای گذران زندگی به تولید دست زده است. در ادوار گذشته، اشیای تولیدی در مرتبه اول دارای جنبه کارکردی بوده‌اند و در مرتبه دوم بُعد زیبایی‌شناختی داشته‌اند. به‌عبارت دیگر، رفع نیاز انسان سبب تولید می‌شد و در محصولات تولیدشده، ذوق و هنر او نیز نمود پیدا می‌کرد. جست‌وجو در تاریخ سفال ایران نشان می‌دهد که از دوره‌ای به بعد، این رابطه معکوس شده و بعد زیبایی‌شناختی سفال، بر بعد کاربردی آن غلبه پیدا کرده‌است. از این‌زمان به بعد، سفال دیگر نه صنعت، که هنر محسوب شد. در این مقاله دلایل اجتماعی این تغییر جایگاه سفال از صنعت به هنر مورد بحث قرار گرفته‌است.

از طرف دیگر، با نگاه به سفال به‌مثابه هنر، این پرسش مطرح می‌شود که آیا این صرفاً یک تغییر عنوان بوده‌است یا اینکه سفال واقعاً ویژگی‌هایی دارد که با هنرهای دیگر مشترک است؟ برای پاسخ به این پرسش از نظریه دنیای هنر هوارد بکر استفاده شده تا نشان داده شود که چگونه می‌توان هنر سفال را با این نظریه تطبیق داد. اهمیت موضوع از این جهت است که حجم عظیمی از اطلاعات مربوط به سفال معاصر ایران، هنوز به‌طور دقیق مستند نشده‌است و متأسفانه هیچ متن مکتوب و مدوتی در این حوزه به‌چاپ نرسیده‌است. اغلب کتاب‌هایی که به مباحث تاریخ سفال ایران پرداخته‌اند، تا دوران صفویه را با دقت توضیح داده‌اند، اما دوران قاجار و معاصر را در چند بند به‌اتمام رسانده‌اند. از مهم‌ترین کتاب‌هایی که برای این مقاله راه‌گشا بود، می‌توان به مجموعه کتاب‌های سومین، چهارمین، پنجمین، هفتمین، نهمین، و دهمین دوسالانه ملی سفال و سرامیک معاصر ایران، که مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی آن را گردآوری و چاپ کرده‌است، نام برد. در سال‌های گذشته، پایان‌نامه‌هایی با موضوع سفال در دوران معاصر به‌نگارش درآمده‌اند؛ از جمله پایان‌نامه زهرا قاسمی در مقطع کارشناسی ارشد با عنوان «تبیین ویژگی‌های هنری ظروف سفالی و سرامیکی قاجار» (۱۳۹۰) که تلاشی ستودنی در حوزه سفال دوره قاجار است. پایان‌نامه لیلیا نادای‌زاده نیز در مقطع کارشناسی‌ارشد با عنوان «مطالعه سیر تحول سفال و سرامیک هنری معاصر ایران با رویکرد بر دوسالانه‌های سه دهه اخیر» (۱۳۹۴) در زمینه تحولات سفال در سه‌دهه اخیر، با تأکید بر دوسالانه‌ها نوشته شده است و دیگر عوامل این‌باره زمانی را مغفول گذاشته‌است. پایان‌نامه محمود کارگر در مقطع

کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی ویژگی‌های سفال و سرامیک معاصر در مناطق شاخص ایران»، در باب فعالیت کارگاه‌های سفال‌گری مناطق نطنز، میبد، لاله‌جین، شهرضا، قم و استهبان در سال ۱۳۸۸ انجام شده‌است.

چارچوب نظریه هوارد بکر

ناتالی هینیک (۱۳۸۴) در باب سه‌نسل از جامعه‌شناسان هنر بحث می‌کند: در نسل اول، با عنوان زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی، از سنت مارکسیستی، شامل لوکاچ، گلدمن، هاوزر و جانت ولف و مکتب فرانکفورت، شامل آدورنو، هورکهایمر و بنیامین، نام می‌برد؛ در نسل دوم، با عنوان تاریخ اجتماعی هنر، از باکساندال، هاسکل، جونو، رودولف و ویتکوور نام می‌برد؛ در نسل سوم، با عنوان جامعه‌شناسی پیمایشی، از رژه باستید به‌منزله پیش‌گام یاد می‌کند و سپس، در بخش دوم کتاب، نتایج یافته‌های تحقیقات پیمایشی نسل سوم را، با اتکا به کارهای بوردیو و بکر، به بحث می‌گذارد. معیار دسته‌بندی این سه‌نسل نیز، به‌گفته خود او، در مقدمه کتاب «زمان و رویکرد فکری» است (هینیک، ۱۳۸۴: ۱۹). اگر دسته‌بندی هینیک را با توجه به جایگاه نظریه بکر جمع کنیم، می‌توانیم دو دسته نظریه کلاسیک و متأخر را در جامعه‌شناسی هنر تشخیص دهیم که بکر به دسته دوم تعلق می‌گیرد: دسته اول، شامل آثار جامعه‌شناسانی چون لوکاچ (۱۳۷۴)، گلدمن (۱۳۷۱)، هاوزر (۱۹۸۲)، جانت ولف (۱۳۶۸) است و دسته دوم، علاوه بر بکر، آثار جامعه‌شناسانی چون بوردیو (۱۳۹۰)، الکساندر (۱۳۹۰) و هینیک (۱۳۸۴) را دربرمی‌گیرد. همان‌طور که ناتالی هینیک (۱۳۸۴) در فصل اول کتاب خود توضیح می‌دهد:

صورت مسئله تحقیق تغییر کرده‌است: مسئله تحقیق دیگر نه "هنر و جامعه" نسل اول است و نه "هنر در جامعه" نسل دوم، بلکه مسئله تحقیق، اکنون، "هنر به‌مثابه جامعه" است؛ یعنی مجموع کنش‌های متقابل، کنشگران، نهادها، و اشیا، به‌گونه‌ای با هم تحول می‌یابند، تا آنچه عموماً "هنر" می‌نامند، تحقق یابد (همان، ۳۰).

به‌همین دلیل است که بوردیو از میدان هنر، الکساندر از الماس فرهنگی و بکر از دنیای هنر سخن می‌گویند. از نظر جامعه‌شناسان هنر متأخر، آثار هنری دیگر صرفاً موضوع مطالعه نیستند، بلکه در کنار مطالعه شیوه‌ها و نظام‌های تولید، توزیع و مصرف هنر، بخشی از مطالعه جامعه‌شناختی هنر را به خود اختصاص می‌دهند.

هوارد بکر، با ارائه کتاب *دنیاهای هنر*¹ (۱۹۸۲)، سهم درخور توجهی در گسترش جامعه‌شناسی هنر داشت. او در مقدمه این کتاب استدلال می‌کند که هنرها درون آنچه او دنیاهای هنر می‌نامد قرار دارند. دنیای هنر «شبکه‌ای از انسان‌هاست با فعالیت گروهی مشترک که از طریق دانش مشترک آنها از اشکال متعارف انجام کارها سازمان‌دهی شده‌است و نوعی از آثار هنری را تولید می‌کند که دنیاهای هنر مذکور بدان شهرت دارد» (۱۹۸۲: ۱۰). بکر استدلال می‌کند که دنیای هنر مجموعه‌ای از منابع و محدودیت‌ها را برای ساخت هنر فراهم می‌کند. نکته اصلی آن است که آثار هنری، نه صرفاً به‌دست افرادی که آنها را هنرمند می‌شناسیم، بلکه از طریق کلیت نظامی شکل داده شده‌اند که آنها را تولید می‌کند. بکر معتقد است برای فهم جامعه‌شناسانه هنر، باید هنر را فعالیتی جمعی ببینیم. این نگاه آفرینش هنر و عوامل اجتماعی مؤثر بر آفرینش را برجسته می‌کند. بکر تأکید می‌کند که تولید هنر کوششی جمعی است. او برای توضیح این مطلب دو کار انجام می‌دهد: نخست، هنر را «اثری که ساخته شده و از آن استقبال شده‌است» تعریف می‌کند. هنر اگر مخاطب نداشته باشد هنر نیست. سپس، او با این باور غالب در جامعه غرب مخالفت می‌ورزد که براساس آن، هنر چیزی است که به‌دست هنرمند نابغه خلاق - که به‌تنهایی کار می‌کند، خلق شده‌است. بکر استدلال می‌کند که تمام اشکال هنر، از فیلم‌های هالیوودی گرفته تا شاعری، متضمن تلاش افراد زیادی است و بدون کمک دیگران، هنر نه می‌تواند وجود داشته باشد، و نه معنایی دارد. استدلال بکر مبنی بر آن است که هر جنبه از دنیای هنر در فرایند خلق هنر نتیجه نهایی را شکل می‌دهد (بکر، به‌نقل از الکساندر، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۳).

دنیای هنر بکر به‌شکل استعاری از دایره‌های متحدالمرکزی تشکیل شده‌است که لایه‌های زیادی دارد. در بخش مرکزی نظام تولید قرار دارد، بخش میانی به نظام توزیع، و بخش انتهایی به نظام مصرف اختصاص دارد. در هسته مرکزی دنیای هنر، در بخش نظام تولید، هنرمندان قرار گرفته‌اند و در لایه‌های بعدی نیروهای پشتیبانی هستند. در بخش میانی، یعنی نظام توزیع، سازمان‌های دولتی، نهادهای غیرانتفاعی، گالری‌داران و دلالان هنری، منتقدان هنر، توزیع‌کنندگان و فروشندگان قرار گرفته‌اند. در بخش انتهایی دنیای هنر، مخاطبان هنر جای می‌گیرند که شامل دو دسته مخاطبان خاص و مخاطبان عام‌اند.

در حوزه نظام تولید، تأکید بکر بر هنرمندان و نیروهای پشتیبانی است. از نظر او، افراد بسیاری در کار تولید هنر دخیل‌اند. شماری مستقیماً فعالیت هنری می‌کنند، برخی دیگر کمک

¹Art worlds

می‌کنند و بسیاری دیگر نیز در گسترش مواد و مؤلفه‌های نمادینی نقش دارند که هنر برمبنای آنها ساخته شده‌است. بکر برای کمک به فهم بهتر منظورش، از ما دعوت می‌کند تا «به همه فعالیت‌هایی بیندیشیم که باید انجام شود تا هر اثر هنری به شکل نهایی‌اش ظاهر شود» (بکر، ۱۹۸۲: ۲). نخست، فردی باید ایده‌ای را طرح کند و نوع و شکل خاص اثری را که می‌خواهد ساخته شود تعیین کند؛ سپس، فرد دیگری باید ایده مزبور را به اجرا درآورد. بدین‌منظور، لازم است همکاران مسئول، مواد لازم برای شروع کار را تهیه کنند، ابزار را فراهم و وقت صرف کنند، هنرمندان دیگر را به‌کارگیرند و نیروی پشتیبانی و متخصصان را به‌خدمت گیرند. فرآیند تصور ایده و سپس به‌ثمررساندن آن، تولید نامیده می‌شود.

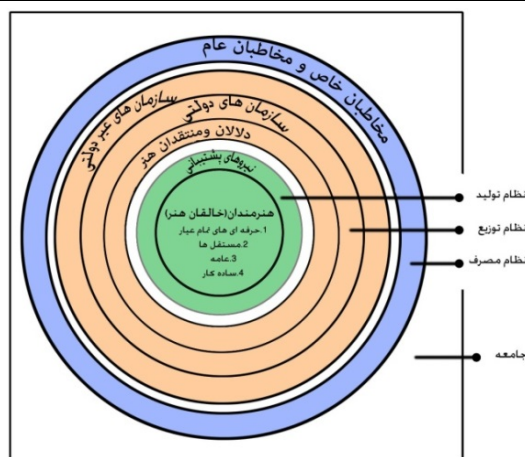
بکر معتقد است تمام اشکال هنری بر تقسیم کار تکیه دارند. این موضوع درباره سمفونی، نمایش، موسیقی راک و حتی هنرهای دستی، مانند سفال‌گری و فلزکاری، مصداق دارد. عده‌ای کار خلاقه بیشتری انجام می‌دهند. آنها، به‌تعبیر بکر، نیروهای مرکزی هستند و در مرکز ساخت اثر هنری قرار گرفته‌اند. برخی، در جایگاه نیروهای پشتیبانی، در خلق اثر هنری یاری می‌رسانند. تقسیم کار از یک دنیای هنر به دنیای هنر دیگر فرق می‌کند. به‌علاوه، در دنیاهای هنر، شاهد نوعی درجه‌بندی از مرکز تا نیروهای پشتیبانی هستیم (الکساندر، ۱۳۹۰: ۱۲۳).

هنرمندان بازیگران اصلی دنیای هنرند و در مرکز تولید حضور دارند. بکر معتقد است افراد زیادی در فرآیند خلاقه هنری دخیل‌اند، اما تعداد کمی از آنها اعتبار کسب می‌کنند. اگرچه او بر مفهوم دنیای هنر تأکید کرده، وجود هنرمند را هم به‌رسمیت می‌شناسد. به‌عقیده بکر، هنرمندان می‌توانند به چهار طریق مختلف با دنیاهای هنر مرتبط باشند: ۱. حرفه‌ای‌های تمام‌عیار، شامل اکثر هنرمندان در هنرهای زیبا و مردم‌پسند. آنها هنرمندان مقبولی هستند که قراردادهای جاری را به‌کار می‌بندند و بسیار خوش‌قریحه و مبتکرند. ۲. هنرمندان مستقل، هنرمندانی که قراردادهای دنیای هنر خود را به‌گونه‌ای ناپذیرفتنی، محدودکننده می‌یابند و به نوآوری‌هایی دست می‌زنند که دنیای هنر از قبول آن امتناع می‌ورزد. ۳. هنرمندان عامه، کسانی که محصولات خلاقه خود را کاملاً خارج از دنیاهای هنر حرفه‌ای تولید می‌کنند و در برنامه‌های غیرحرفه‌ای، مانند نمایشگاه‌های محلی، برای فروش آثارشان مشارکت می‌کنند. ۴. هنرمندان ساده‌کار، که محصولات خلاقه خود را کاملاً خارج از دنیای هنری تولید می‌کنند. بکر صفت «ساده» را به کسی اطلاق می‌کند که در دنیای حرفه‌ای تعلیم ندیده و خارج از دنیای هنر کار می‌کند. او هنرمندانی را که در سبک‌های ساده و عامه کار می‌کنند، ولی کار خود را در نمایشگاه‌های هنری به مردم می‌فروشند، حرفه‌ای تمام‌عیار می‌داند (بکر، ۱۹۸۲: ۲۲۶-۲۴۰).

بکر در تقسیم کار دنیای هنر، در بخش نظام تولید، هنرمندان را در مرکز ساخت و **نیروهای پشتیبانی** را از مرکز دورتر می‌داند. نیروهای پشتیبانی در خلق اثر هنری یاری می‌رسانند؛ نیروهای پشتیبانی ویژگی‌های هنری کمتری دارند و به همان اندازه از نظر هنری کمتر درخور توجه‌اند (الکساندر، ۱۳۹۰: ۱۲۳). پس از آنکه افراد ایده‌ای را تولید و متبلور کردند، باید راهی بیابند تا اثر خود را به دست مخاطب برسانند. این فرآیند توزیع خوانده می‌شود.

توزیع هنر متضمن فعالیت‌هایی است که هنر را به مخاطبان آن می‌رساند. نظام‌های توزیع به منزله مجموعه‌هایی از محدودیت‌ها و امکانات عمل می‌کنند که بر عواملی چون تعداد مخاطب‌ها، تعادل قدرت بین تولیدکنندگان یا هنرمندان و توزیع‌کنندگان و نیز خصلت اثر هنری تأثیر می‌گذارند. بکر از سه نوع نظام توزیع بحث می‌کند که شامل خودحمایتی، حامیان خصوصی و فروش عمومی می‌شود. بیشتر دنیاها هنر، ترکیبی از انواع نظام‌های توزیع را در خود جای داده‌اند (همان، ۱۲۹). در نظام توزیع دنیای هنر بکر، سازمان‌های دولتی، درکنار نهادهای غیرانتفاعی، منتقدان هنر، گالری‌داران و دلالان هنری حضور دارند. اما، توزیع اثر هنری در بین مردم کافی نیست، مخاطبان نیز باید اثر را فهم و درک کنند. بخشی از فعالیت جمعی هنر مستلزم آن است که کسی منطقی راه، که براساس آن اثر هنری معنادار و ارزشمند تلقی می‌شود، بسازد و استمرار بخشد. نظام زیبایی‌شناختی به افراد کمک می‌کند که اثر هنری را دریابند. این کار نوعی میانجی‌گری میان تولید و مصرف است که به نظام توزیع مربوط می‌شود.

در آخرین لایه از دنیای هنر، **مصرف‌کنندگان** شامل مخاطبان عام، خریداران و بازدیدکنندگان قرار دارند. آنچه را به دست گروه تولیدکنندگان ساخته می‌شود، این گروه درک و مصرف می‌کنند. شیوه‌های مصرف و کاربرد هنر به مصرف‌کنندگان آن وابسته است. الکساندر در کتاب خود، *جامعه‌شناسی هنرها*، فصلی مستقل را به مطالعه مخاطبان اختصاص داده‌است. او در این بخش افق انتظارات مخاطبان را با توجه به طبقه اجتماعی، ملیت، قومیت، نژاد و جنسیت مطالعه کرده‌است (همان، ۳۱۹). چنانچه مخاطب و مصرف‌کننده، سفارش‌دهنده ساخت قطعه‌ای باشد، می‌تواند بر اعمال تولیدکنندگان هم تأثیر بگذارد. مخاطبان با میزان توجه یا بی‌توجهی به اثر هنری، یا خریدن یا نخریدن آن می‌توانند اعمال تولیدکنندگان و توزیع‌کنندگان هنر را تحت تأثیر قرار دهند.



تصویر ۱. سه نظام در دنیای هنر بکر (نگارندگان)

تحقیق حاضر با استفاده از الگوی بالا، که دنیای هنر هوارد بکر را به تفکیک سه حوزه تولید، توزیع، و مصرف هنر نشان می‌دهد، به تشریح دنیای هنر سفال در ایران می‌پردازد.

روش تحقیق و گردآوری اطلاعات

روش تحقیق این مقاله کیفی است و از دو شیوه مطالعه اسنادی و مصاحبه برای جمع‌آوری اطلاعات استفاده شده است. در مطالعه اسنادی، اطلاعات مندرج در کتاب‌ها و سفرنامه‌ها، اسناد موجود در سازمان‌های مرتبط و بروشورهای گالری‌ها استفاده شده است. از مصاحبه باز برای جمع‌آوری اطلاعاتی استفاده شده است که در اسناد مکتوب موجود نبود. این مصاحبه‌ها با دو دسته از افراد انجام شد: دسته اول، هنرمندان قدیمی و باتجربه این هنر (مانند استاد انوشفر) بودند و دسته دوم، افراد مطلع و شاغل در سازمان‌های محل مراجعه (مانند سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی) بودند، با اینکه آمار و داده‌های رسمی وجود نداشت، اطلاعات مبتنی بر تجربه کاری خود را در اختیار محققان قرار دادند. برخی از اسناد و مدارک مهم نیز در همین جست‌وجوها در سازمان‌های گوناگون و گفت‌وگو با این افراد به دست آمد. در مراجعه مکرر به سازمان‌ها و مراکز مربوط، ضمن انجام مصاحبه باز با افراد مطلع، پی‌گیری گزارش‌های سالانه و جمع‌آوری مستندات، اطلاعات بخش سفال معاصر ایران گردآوری شد.

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

سفال عموماً به معنای «اشیای ساخته شده از گل پخته شده» است (معین، ۱۳۴۵: ۲۱۲). اصطلاح اروپایی سرامیک دقیقاً به معنای سفال در زبان فارسی است که از واژه یونانی کرامیکوس^۱ به معنای خاک رس، گرفته شده است. از لحاظ فنی و شیمیایی، به کلیه جامدات غیرآلی و غیرفلزی، که از مخلوط خاک رس با ماسه و فلدسپار در دمای بالا به دست می آیند و به وسیله توده شیشه مانندی انسجام می یابند و بسیار سخت و حل نشدنی هستند و تقریباً گدازناپذیرند، سرامیک می گویند (عباسیان، ۱۳۷۹: ۳۲). امروزه، سفالگری سنتی ایران، به مفهوم سرامیک بسیار نزدیک شده است.

سفالگر و سرامیک کار فردی است که با مواد و ابزار کار سفالگری آشنایی کامل و تخصصی دارد و توانایی تولید قطعات سفالی و سرامیکی را در حد مطلوب به دست آورده است. این تولیدات شامل وسائل مصرفی مانند کاسه، کوزه، گلدان، قلیان و مانند آن است، یا در سطحی پیشرفته تر، شامل تولیدات سرامیکی مرغوب تر است. در این تعریف عام، اگر شخص به تولید انبوه سفال و سرامیک بپردازد، «صنعتگر- سفالگر (سرامیک کار)» و اگر به بخش هنری و ایده های خلاق بپردازد، «هنرمند- سفالگر (سرامیک کار)» محسوب می شود.

سفال به منزله هنر

از نظر هوارد بکر، که نظریه اش در این مقاله برای تبیین دلایل تغییر سفال از صنعت به هنر به کار گرفته شده است، زمینه اثر هنری مهم ترین جنبه در تعریف هنر است. بکر می گوید: «مفهوم هنر، مثل هر مفهوم پیچیده دیگری، تعمیم درباره ماهیت واقعیت را پنهان می کند. هرگاه درصدد تعریف آن برآییم، نمونه های متناقض زیادی پیدا می کنیم، نمونه هایی که واجد برخی، و نه همه، معیارهای تلویحی یا تصریح شده در این مفهوم هستند. وقتی می گوییم «هنر»، معمولاً منظورمان چیزی شبیه این است: اثری که ارزش زیبایی شناختی دارد، صرف نظر از اینکه چگونه تعریف شده است؛ اثری که از دیدگاه زیبایی شناسی منسجم و قابل دفاع و توجیه پذیر باشد؛ اثری که در محل های مقتضی به نمایش گذاشته شده باشد (در موزه ها نصب شده باشد، یا در قالب کنسرت به اجرا درآمده باشد)» (بکر، ۱۹۸۲: ۱۳۸). بکر بر این باور است که اثر به شرطی هنر است که مردم بگویند هنر است. بدین ترتیب، محتوای مقوله هنر به لحاظ اجتماعی تعریف می شود (الکساندر، ۱۳۹۰: ۲۹). با این وصف، اگرچه سفال در گذشته صنعت شناخته می شده است، امروزه و در زمینه اجتماعی جدید، هنر شناخته می شود. اصطلاحاتی همچون هنر سنتی،

¹ Keramikos

صنایع دستی، و هنرهای عامه، به محصولات جدیدی اشاره نمی‌کنند، بلکه اصطلاحات جدیدی هستند که برای اشاره به محصولاتی قدیمی وضع شده‌اند که در گذشته صنعت تلقی می‌شدند و در زندگی روزمره مردم پاسخگوی نیازهای مادی آنها بودند. امروز، این تغییرشکل سفال از صنعت به هنر، به شکل‌گیری دسته‌بندی‌های مختلفی از هنر در این رشته انجامیده‌است. سه دسته هنر اصلی، که ویکتوریا الکساندر در کتاب *جامعه‌شناسی هنرها* (۱۳۹۰) از آنها یاد می‌کند، دربارهٔ هنر سفال امروز ایران هم کاربرد دارد. این سه دسته عبارت‌اند از: هنر عامه، مردم پسند و زیبا (والا).

فرایند تبدیل سفال، از صنعت به هنر

در دوره‌های اولیهٔ تاریخ سفال ایران، هر زمان که سطح زندگی مردم بالا رفته، از زر و سیم برای ساختن ظروف در خانه‌ها استفاده شده‌است. در خانه‌های مردم طبقهٔ متوسط، ظرف‌های مسی و برنجی متداول بود و فقط طبقهٔ ضعیف از فرآورده‌های سفالی استفاده می‌کردند. در دوره‌های اولیه، ظرف سفالی فقط برای رفع حوائج روزانه ساخته می‌شد، اما با پیشرفت لعاب‌سازی و تزئینات زیبا روی سفالینه‌ها، استفاده از سفال متداول‌تر شد؛ تاجایی‌که حتی دربار نقش سفارش‌دهنده را ایفا می‌کرد. رفته‌رفته، پیشهٔ سفال‌گری در مراکز سفال‌سازی بنیاد گرفت و سفال‌گران ایرانی دامنهٔ فن سفال‌آرایی را بسیار گسترده کردند. از لحاظ تاریخی، سفال دورهٔ اسلامی به پنج‌بخش اصلی تقسیم می‌شود: ۱. دورهٔ اولیهٔ اسلامی ۲. سده‌های سوم تا پنجم هجری ۳. دوره‌های پادشاهی ایلخانی تا صفوی ۴. دوره‌های پادشاهی صفوی و قاجار ۵. دوران معاصر.

تحقیق حاضر، دورهٔ چهارم و دورهٔ پنجم را بررسی می‌کند. در دورهٔ صفوی، سفال‌هایی مانند بدل چینی، سفال کوباچی، ظروف سلادون، ظروف گمبرون و دیگر محصولات وارد عرصهٔ سفال‌گری شد که بخشی از این‌تنوع حاصل ارتباط با کشورهای خارجی بود. تا این‌دوره، سفال در دو سطح عام و خاص در جامعه مطرح بود؛ سطح عام برای مصرف متداول روزانه در زندگی مردم بود و سطح خاص به سفارش دربار و فرمانروا، به‌شکلی زیبا و ظریف، با بهترین مهارت ساخته می‌شد. به‌طورکلی، در تاریخ سفال ایران، سفال‌گران به دو طریق فعالیت می‌کردند: یا تحت حمایت دولت‌های کوچک و بزرگ و دربارها قرار می‌گرفتند، یا به‌شکل حرفه و پیشهٔ خانوادگی، سفال‌گری را انتخاب می‌کردند. اگر دربار از آنها حمایت می‌کرد، آثارشان ماندگار می‌شد و در غیر این‌صورت در سطح جامعه مشهور نمی‌شدند و آثارشان بیشتر به‌شکل عمومی در منازل به‌کار می‌رفت.

در اواخر دوره صفوی، سلطه فرهنگی غرب بر ایران آغاز شد. این دوره با افزایش روابط ایران و اروپا قرین بود. تعداد زیادی از اروپاییان، در قالب بازرگانان، سیاحان و مبلغان مذهبی، به ایران آمدند و وجود این اشخاص باعث آشنایی تدریجی ایرانیان با آداب و رسوم و تمدن اروپا شد (محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰: ۲۰). به علاوه، حمایت دربار به رشد این تعامل کمک کرد، چنان که شاه عباس اول عدّه زیادی از سفالگران چینی را به همراه خانواده‌هایشان به ایران آورد تا به تعلیم و ترویج چینی‌سازی بپردازند (زکی، ۱۳۶۶: ۷۲). از حدود قرن دوازدهم قمری، به این دلیل که کارخانه‌های عظیم چینی‌سازی در روسیه، فرانسه، آلمان و چین محصولات با کیفیت خوب را به ایران صادر می‌کردند، به تدریج، از رونق سفال‌گری در ایران کاسته شد. در این دوران، محصولات مرغوب از کارخانه‌های چینی و سرامیک خارجی وارد ایران می‌شد و تقریباً از این زمان رکود تولیدات داخلی در صنعت سنتی آغاز شد. با وجود تلاش صنعت کاران و تشکیل اصناف در ایران، اروپا سیاست خود را با صدور هرچه بیشتر کالا به ایران، برای فلج کردن صنایع دستی کشور و جلوگیری از صنعتی‌شدن ایران، پیش برد. در دوران قاجار، این مسئله جدی‌تر شد و راه‌اندازی کارخانه‌های چینی‌سازی قوت گرفت. نوشته ادوارد پولاک، در شرح کتاب *ایران و ایرانیان* (۱۸۶۵م/ ۱۲۴۴ه.ش)، از ورود اجناس چینی و سرامیک در زمان حکومت ناصرالدین شاه قاجار از کشورهای انگلیس، روسیه، هند و چین حکایت دارد. دوششوار (۱۳۸۷: ۱۹۷) و جمالزاده (۱۳۸۴: ۸۸) آماری از کارخانه‌های ایران روزگار قاجار آورده و گفته‌اند ملک قاسم‌میرزا، یکی از پسران فتحعلی‌شاه قاجار، زمانی که حکمران ارومیه بود، یک کارخانه چینی‌سازی در این ناحیه بنا کرد که از چینی‌های آن هنوز چندتایی یافت می‌شود. به دلیل قیمت گران چینی و اجناس سرامیک لوکس خارجی، قشر مرفه و ثروتمند جامعه توانایی خرید و سفارش این‌گونه واردات را داشتند و عامه مردم از تولیدات کارگاه‌های سفال داخلی خرید می‌کردند. با راه‌اندازی کارخانه چینی‌سازی در ایران، از قیمت گزاف چینی‌های وارداتی کاسته شد و قشر عامه نیز توان خرید داشتند. در این زمان، استقبال طبقه‌های اجتماعی و اقتصادی مختلف از محصولات سفالی متفاوت بوده است.

در هر حال، واردات کالاها و مصنوعات فرنگی، صنعتی‌شدن تولید محصولات، کاهش عرضه و تقاضای تولیدات داخلی، افزایش مصرف اجناس صنعتی و پلاستیکی به جای محصولات و تولیدات دستی و سفالین و افزایش کارخانه‌های صنعتی و چینی‌سازی، عوامل اصلی کاهش تعداد و تولیدات کارگاه‌های سفال‌گری بود. سفال‌گری، که پیش‌ازین، جزو پیشه‌ها و صناعات سنتی ایران محسوب می‌شد، در این زمان رو به رکود نهاد و بیشتر وارد حوزه صنعتی شد. تولیدات سفالین، که در دوران صفوی و قاجار، عموماً در شمار وسائل روزمره زندگی مردم ایران

بود، با ورود اجناس چینی تقریباً به حاشیه رانده شد. این رکود در تاریخ سفال ایران در سه مرحله اتفاق افتاد: ۱. پیش از دوره صفوی و دوره صفوی تولیدات سفالی به مصرف عموم مردم می‌رسید ۲. با واردات ظروف چینی و اجناس سرامیک لوکس، قشر ثروتمند جامعه بیشتر از چینی و محصولات صنعتی استفاده می‌کردند و عامه مردم از ظروف سفالین ۳. با راه‌اندازی کارخانه‌های چینی‌سازی در ایران و قیمت مناسب چینی، عامه مردم هم به سمت خرید چینی روی‌آوردند. در نتیجه، در چنین رقابت سنگینی، با وجود مرغوب بودن بدنه و تنوع و زیبایی طرح در محصولات صنعتی، کارگاه‌های سفال با کاهش تقاضا مواجه شدند و تولیدات آنها کاهش یافت. به دنبال آن، بسیاری از کارگاه‌ها تعطیل شدند.

در چنین وضعیت اجتماعی و فرهنگی‌ای، اولین نقطه عطف تاریخی، که وضعیت سفال گران را دگرگون کرد و سفال را به سمت تبدیل شدن به هنر سوق داد، تصویب تشکیل وزارت معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه در سال ۱۲۸۶ شمسی از سوی دولت بود. با تشکیل وزارت مزبور، تمام امور فرهنگی کشور در حیطه وظایف این وزارتخانه قرار گرفت. قانون تشکیل وزارت معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه، اولین متن قانونی است که وظایف دولت را در قبال میراث فرهنگی بیان کرده و از این حیث، به منزله نخستین سند توجه به میراث فرهنگی در حقوق ایران، واجد ارزش به‌سزایی است (صمدی، ۱۳۸۲: ۱۷). وزارت معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه، بعد از بسیاری تغییرات در عنوان و تفکیک اداره‌های تحت کنترل وزارت، با عنوان میراث فرهنگی، به منظور حفظ و احیای هنرهای سنتی ایران به کار خود ادامه داد.

علاوه بر وزارت معارف، شکل‌گیری مدرسه صنایع مستظرفه، به مدیریت محمد غفاری (کمال‌الملک) در سال ۱۲۸۹ شمسی (باقرزاده، ۱۳۷۶: ۲۲) نقش موثری در ورود هنرهای سنتی به ساختار نهادی و دولتی ایفا کرد. می‌توان تشکیل وزارت معارف و فرهنگ و مدرسه صنایع مستظرفه را نقطه عطف ورود دولت به این عرصه و آغاز حمایت نهادهای دولتی از هنرهای سنتی دانست. مدرسه صنایع مستظرفه از اولین مراکز آموزش به‌شکل دولتی و رسمی در حوزه هنرهای سنتی بود. نهادهای دولتی، که در سال‌های بعد هنرهای سنتی سفال و سرامیک را تحت حمایت قرار دادند، سازمان صنایع دستی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، انجمن هنرمندان سفال‌گر، گالری‌ها، مراکز دانشگاهی و آموزشی بودند.

قانون تشکیل سازمان میراث فرهنگی کشور، وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی، در سال ۱۳۶۴ تصویب شد (صمدی، ۱۳۸۲: ۲۵). از جمله وظایف و اهداف این سازمان، حفاظت، پژوهش، حفظ و احیا، معرفی و آموزش میراث فرهنگی کشور و نیز کوشش در حفظ و احیای صنایع و هنرهای ایرانی با تأسیس کارگاه‌ها و برپایی نمایشگاه‌ها بوده‌است. پیش از تشکیل

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

سازمان میراث فرهنگی، با مدیریت حسین طاهرزاده بهزاد، کارگاه‌های هنرهای سنتی برقرار شده بود. در همین‌زمان، کارگاه سفال و سرامیک، در سال ۱۳۰۹ شمسی، به‌همت محمدعلی معمارزاده، فعال شد و با انتقال به سازمان میراث فرهنگی به فعالیت خود ادامه داد. کارگاه مزبور، در سال‌های بعد، به‌سرپرستی حسن خزینه، مدیریت شد و استادانی همچون حسین زواره‌ای، مقصود پاشایی، عبدالله مه‌ری، مهدی انوشفر، غلامحسین دائم‌کار، ابوالحسن هاشمی شیرازی و حسن تقوی در کارگاه مشغول شدند.

در سال‌های ۶۰ و ۶۱، برنامه‌ جدیدی به‌پیشنهاد استاد فرشچیان و عده‌ دیگری از هنرمندان برای دانشگاه‌های هنر تدوین شد و رشته‌ صنایع دستی در برنامه‌ درسی دانشگاه‌ها گنجانده شد. در همین‌زمان، مسئولان اداره‌ هنرهای سنتی نیز مصمم شدند تجربیات استادان پیش‌کسوت را به هنرمندان منتقل کنند. طی این برنامه‌ریزی، به‌همت وحدتی (رئیس وزارت ارشاد) و انوشفر، کلاس‌های هنرهای سنتی در خیابان سمیه پاگرفت که سفال‌گری نیز جزو آن بود. حاصل این کلاس‌ها برپایی نمایشگاه گروهی در موزه‌ هنرهای معاصر و گالری پافر در حدود سال‌های ۶۶ تا ۶۸ بود که بعدها این دو نمایشگاه را دوسالانه‌ اول و دوم معرفی کردند (انوشفر، ۱۳۹۳/۱۰/۴).

برگزاری این دو دوسالانه، **دومین نقطه‌ عطف** در ورود سفال و سرامیک به حوزه‌ هنر محسوب می‌شود. سفال‌گری، که تا پیش از این، در شمار مشاغل و صنایع‌های سنتی ایران به شمار می‌رفت، هم‌اکنون به حوزه‌ هنرهای تجسمی وارد شده و توجه مراکز دولتی و موزه‌ هنرهای معاصر را به خود جلب کرده‌است.

نهاد دیگری که کارگاه‌های هنرهای سنتی را حمایت می‌کند **سازمان صنایع‌دستی** است. سازمان صنایع‌دستی، در ابتدا، با عنوان مرکز صنایع دستی وابسته به وزارت اقتصاد در اواخر سال ۱۳۴۳ تأسیس شد. ازجمله اهداف این مرکز، توسعه‌ فعالیت‌های بازرگانی کارگاه‌های صنایع دستی و حمایت از آنها بود. در این دوره‌ تاریخی (۱۳۴۳-۱۳۸۴) کارگاه‌های سفال‌گری فعال در کشور، مانند لاله‌جین همدان، شهرضا، یزد، تبریز، قم و امثال اینها، از طریق این مرکز، تحت پوشش و حمایت دولتی قرار گرفتند. مرکز صنایع‌دستی، کارگاه‌ها را در تهیه‌ مواد اولیه، توزیع و فروش محصول پشتیبانی می‌کرد. در سال‌های ۱۳۷۶-۱۳۸۴ با تغییر در دولت و تغییر ریاست جمهوری و وزراء، سازمان‌های صنایع‌دستی و میراث فرهنگی و گردشگری در یکدیگر ادغام شدند و بخشی از وظایف و اهداف آنها تغییر کرد. کارگاه‌های سفال و سرامیک تولیدی از این تاریخ به‌طور مستقل به فعالیت خود ادامه می‌دهند (گزارش سازمان صنایع‌دستی، ۱۳۷۶-۱۳۸۳).

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نهاد دولتی دیگری است که از فعالان حوزه سفال و سرامیک حمایت می‌کند. وزارت معارف، اوقاف و صنایع مستظرفه، در آذرماه سال ۱۳۴۳، به سه‌نهاد مختلف، شامل وزارت آموزش و پرورش، وزارت فرهنگ و هنر، و سازمان اوقاف تفکیک شد و پس از آن، وظیفه حفاظت، پژوهش، شناسایی و معرفی میراث فرهنگی به وزارت فرهنگ و هنر محول شد. در تاریخ ۱۳۵۷/۱۲/۱۷ به‌موجب مصوبه شورای انقلاب اسلامی، وزارت فرهنگ و آموزش عالی از ادغام دو وزارتخانه «فرهنگ و هنر» و «علوم و آموزش عالی» به‌وجود آمد. در سال ۱۳۵۹، وظایف و واحدهای تحت نظارت وزارت فرهنگ و آموزش عالی، از آن منتزع شد و در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ادغام شد. از این تاریخ، وزارت ارشاد اسلامی بخشی از وظایف فرهنگی دولت را برعهده گرفت. ۱۲ اسفندماه سال ۱۳۶۵، با تصویب قانون و وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، وزارت مزبور تشکیل شد.^۱ شاخص‌ترین حمایت وزارت ارشاد از حوزه سفال و سرامیک، برگزاری هفت‌دوره جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر و ده‌دوره دوسالانه سفال و سرامیک بوده‌است.

با همکاری و حمایت رئیس مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پس از سه‌سال تلاش، در شهریور ۱۳۸۶، **انجمن هنرمندان سفال‌گر** در موزه هنرهای معاصر تأسیس شد و عضوگیری کرد. هدف این‌انجمن، ارتقای سطح کیفی و کمی سفال و افزایش آگاهی و دانش و بینش اعضا درباره سفال‌گری و فراهم‌آوردن فرصت‌های مناسب جهت رشد خلاقیت و بازیابی جایگاه والای پیشین این هنر بوده‌است. انجمن برای رسیدن به این‌هدف، کمیته‌هایی تشکیل داد، شامل کمیته کارشناسی، کمیته آموزش، کمیته پژوهش، کمیته انتشارات، کمیته روابط عمومی، کمیته نمایشگاهی و کمیته رفاهی. به این ترتیب، انجمن تا حد امکان به مقصود خود نائل آمد (روابط عمومی انجمن هنرمندان سفال‌گر). همکاری انجمن با وزارت ارشاد در برگزاری نهمین و دهمین دوسالانه سفال سبب ارتقای سطح کیفی و کمی نمایشگاه و نیز حوزه سفال و سرامیک بود. علاوه بر آن، برگزاری نمایشگاه‌های گروهی، کلاس‌های آموزشی لعاب و بدنه سفال، سخنرانی‌ها و نشست‌های تخصصی به پیشرفت و ارتقای این هنر کمک کرد.

گالری‌ها و گالری‌داران در توزیع، فروش و معرفی سفال و سفال‌گران نقش مهمی ایفا می‌کنند. با وجود همه تلاش‌های دولتی، جذب هنرمندان سفال‌گر به گالری‌ها چشمگیرتر بوده

¹ www.farhang.gov

است. گالری، به منزله نهادی اقتصادی، فعالیت‌های فرهنگی و برگزاری نمایشگاه‌های خود را با نظارت وزارت ارشاد برگزار می‌کند.

از دیگر نهادهای مؤثر در حوزه سفال و سرامیک مراکز دانشگاهی و آموزشی است. تاریخچه شکل‌گیری و آغاز به کار آنها، به مدرسه صنایع مستظرفه و مدرسه صنایع قدیمه بازمی‌گردد. راه‌اندازی رشته صنایع دستی با گرایش‌های هنرهای سنتی، مانند نگارگری، تذهیب، فلز، سفال و مانند آن، در سال ۱۳۳۹ در دانشگاه هنر تهران و در سال ۱۳۶۹ در دانشگاه هنر اصفهان، از اولین تلاش‌های دانشگاهی و آموزشی هنرهای سنتی محسوب می‌شود. در سال‌های بعد، دانشکده هنر دانشگاه الزهراء تهران، دانشکده هنر و معماری کاشان، و دانشگاه هنر اسلامی تبریز نیز در راه آموزش دانشگاهی هنرهای سنتی گام نهادند. در سال‌های ۱۳۷۶-۱۳۷۸، سازمان صنایع دستی، علاوه بر نهاد اجرایی که خود بر آن نظارت می‌کرد، با نهادهای آموزشی نیز همکاری می‌کرد. سازمان همکاری آموزشی گسترده‌ای با دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنر دانشگاه الزهراء، و گروه صنایع دستی دانشکده پردیس اصفهان داشت؛ در راه‌اندازی رشته صنایع دستی در دانشگاه شهیدباهنر کرمان، دانشگاه سیستان و بلوچستان و شیراز همکاری داشت؛ و نیز همکاری خود را با وزارت آموزش و پرورش در زمینه ایجاد گرایش صنایع دستی در هنرستان‌ها آغاز کرد (گزارش سازمان صنایع دستی، ۱۳۷۶-۱۳۸۳). آموزش دانشگاهی رشته سفال، علاوه بر حفظ و احیای این هنر سنتی، به ورود آن به حوزه هنر کمک کرده است.

نتیجه اینکه، حامیان حوزه سفال معاصر ایران، در شش سازمان تشریح شده، هر کدام به گونه ای در حال تلاش برای پیش‌برد اهداف این حوزه در قالب هنر، در سطح عام و خاص هستند. این شش سازمان در عرصه سفال و سرامیک در دوره‌های مختلف تاریخی و گاه به صورت هم‌زمان فعال اند و از این صنعت - هنر حمایت می‌کنند. این حمایت‌ها زمانی اهمیت یافت که کاربرد مادی سفال، به دلایل تاریخی پیش‌گفته، رو به فراموشی رفت. تلاش نهادهای شش‌گانه برای حفظ این میراث تاریخی، آن را به مقام هنر تجسمی و تزئینی ارتقا داد. به این ترتیب، امروز از هنر سفال سخن گفته می‌شود که در هر سه دسته هنرهای زیبا، مردم‌پسند و عامه، مخاطبان ویژه خود را دارد.

در ادامه مقاله، برای نشان‌دادن اینکه هنر سفال در جامعه امروز، با هنرهای دیگر ویژگی‌های مشترک دارد، با استفاده از نظریه هوارد بکر، دنیای هنر سفال ایران تشریح خواهد شد.

دنیای هنر سفال معاصر ایران

برگزاری اولین و دومین دوسالانه سفال در سال‌های ۶۶ و ۶۸، سرآغاز مواجهه مخاطبان با سفال و سرامیک به‌منزله هنر است. از این‌زمان به بعد، دنیای هنر سفال ایران کامل می‌شود که مطابق با نظریه بکر، شامل سه‌حوزه اصلی نظام تولید سفال، نظام توزیع سفال و نظام مصرف سفال می‌شود.

تشریح نظام تولید هنر سفال در ایران

اگر دنیای هنر سفال ایران را با دنیای هنر هوارد بکر تطبیق دهیم، از بخش مرکزی نظام تولید و هسته مرکزی آن، یعنی هنرمندان، شروع به مطالعه خواهیم کرد. بکر **هنرمندان** را به چهارگروه حرفه‌ای‌های تمام‌عیار، هنرمندان مستقل، هنرمندان عامه، و هنرمندان ساده‌کار تقسیم می‌کند. هنرمندان دنیای هنر سفال‌گری ایران را می‌توان به سه‌گروه تقسیم کرد، اما برخی ویژگی‌های گروه چهارم مورد نظر بکر نیز در برخی افراد هر گروه قابل مشاهده است. گروه اول را هنرمند - سفال‌گر می‌نامیم و شامل آن دسته از سفال‌گرانی می‌شود که علاوه بر توانایی و مهارت انجام تکنیک‌های سفال‌گری، دارای ذوق و ابتکار هنری نیز هستند. این گروه توجه نظام‌های توزیع خصوصی و عمومی را جلب می‌کنند و براساس تقسیم‌بندی بکر، می‌توان آنها را حرفه‌ای‌های تمام‌عیار در این‌هنر نامید. آنها قراردادهای جاری را به‌کار می‌بندند و با استفاده از تکنیک‌های سفال‌گری، آثار هنری مبتکرانه و خلاق می‌سازند و در کانون توجه مخاطبان خاص و گالری‌ها قرار می‌گیرند.

گروه دوم را صنعت‌گر - سفال‌گر می‌نامیم و شامل آنهایی می‌شود که تکنیک‌های سفال‌گری را به‌خوبی و با مهارت انجام می‌دهند، اما از ذوق و سلیقه کمتری در ارائه و ساخت آثارشان استفاده می‌کنند. این گروه محصولات سفال را در تعداد انبوه و با هدف فروش تولید می‌کنند و بیشتر تحت حمایت سازمان‌های دولتی، از جمله سازمان صنایع دستی، قرار می‌گیرند. براساس تقسیم‌بندی بکر، این گروه را می‌توان هنرمندان عامه نامید. آنها در تکنیک‌های سفال‌گری مهارت کامل دارند، اما محصولات خلاقه خود را کاملاً خارج از دنیاهای هنر حرفه‌ای تولید می‌کنند و در برنامه‌های غیرحرفه‌ای، مانند نمایشگاه‌های محلی و نمایشگاه‌های ویژه فروش صنایع دستی، برای فروش آثارشان مشارکت می‌کنند.

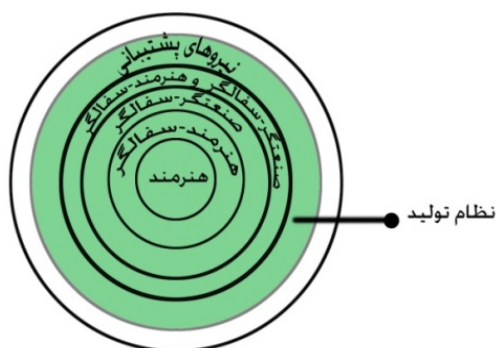
گروه سوم را ترکیبی از هنرمند - سفال‌گر و صنعت‌گر - سفال‌گر می‌دانیم که بیشتر شامل دانشجویانی است که در سال‌های اخیر در رشته‌های مرتبط با سفال دانش‌آموخته شده‌اند. این گروه، از روش‌های هر دو گروه قبلی بهره می‌برند و هنوز به جهت‌گیری مشخصی در کارهایشان

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

نرسیده‌اند. هر زمان نمایشگاه یا جشنواره‌ای برگزار شود، در حوزه هنرمند-سفال‌گر فعالیت می‌کنند و برای فروش محصولات و منبع درآمد، در جایگاه صنعت‌گر-سفال‌گر به تولید انبوه محصولات سفالی می‌پردازند. این گروه با تکنیک و مهارت سفال‌گری آشنایی دارند، اما در دنیای هنر حرفه‌ای‌ها کمتر وارد می‌شوند. براساس تقسیم‌بندی بکر، می‌توان این گروه را هنرمندان ساده‌کار نامید.

دسته چهارم هنرمندان در تقسیم‌بندی بکر، یعنی هنرمندان مستقل، در دنیای هنر سفال ایران کمتر به چشم می‌آیند، اما گاهی برخی از هنرمندان حرفه‌ای، با خارج شدن از چارچوب قواعد رایج در دنیای حرفه‌ای‌های تمام‌عیار و ایجاد قواعد تازه و مخصوص به خود، در دسته هنرمندان مستقل قرار می‌گیرند.

نیروهای پشتیبانی لایه‌های بعدی بخش مرکزی از نظام تولید هستند که در کنار خالقان هنر به آنها یاری می‌رسانند. در حوزه مورد بحث، تولیدکنندگان چرخ سفال‌گری، مواد اولیه خام، گل رس، لعاب و فریت در این حلقه طبقه‌بندی می‌شوند.



تصویر ۲. نظام تولید در دنیای هنر سفال‌گران (نگارندگان)

تشریح نظام توزیع هنر سفال در ایران

در میانه الگوی دایره‌های متحدالمرکز بکر، نظام توزیع قرار می‌گیرد. در حلقه بعد از نظام تولید، نظام توزیع قرار دارد. این نظام به دو گروه کلی دولتی و غیردولتی تقسیم می‌شود. گروه دولتی شامل سازمان‌های دولتی، میراث فرهنگی، سازمان صنایع دستی و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مراکز آموزشی و دانشگاه‌هاست، و گروه غیردولتی شامل گالری‌داران و دلان، انجمن هنرمندان سفال‌گر، و فروشندگان محصولات سفالی می‌شود.

دولت‌ها با حمایت مالی و تأسیس سازمان‌های دولتی از هنر حمایت می‌کنند. با تأسیس سازمان میراث فرهنگی کشور در سال ۱۳۶۷، کلیه امور مربوط به پژوهش، حفظ و احیای هنرهای سنتی تحت سرپرستی و مدیریت سازمان میراث فرهنگی قرار گرفت. این سازمان مسئولیت حمایت از بخش هنر عامه را در حوزه سفال برعهده دارد. کارگاه فعال سفال‌گری در این سازمان به شیوه کارگاه‌های سنتی قدیم به چند بخش تقسیم شده و مسئولیت هر بخش به افرادی واگذار شده است. این بخش‌ها عبارت‌اند از: ۱. واحد پشتیبانی: تهیه گل و مواد اولیه به اضافه سرپرستی کوره‌ها، ۲. واحد سازنده‌های بدنه (به‌روش چرخ‌کاری)، ۳. واحد ساخت لعاب و آماده‌سازی، ۴. واحد طراحی و نقاشی روی سفال، ۵. واحد پخت نهایی (براساس تحقیق از مرکز پژوهش هنرهای سنتی، سازمان میراث فرهنگی کشور). این تقسیم کار، همانند کارگاه‌های سنتی سفال‌گری که در آنها پدر به همراه پسران مشغول به کار بودند، صورت گرفته است.

سازمان صنایع‌دستی از سازمان‌های دولتی است که برای حمایت دولت از صنعت‌گران هنرهای سنتی، در سال ۱۳۴۳ تأسیس شد. در سال‌های دهه ۱۲۸۰ شمسی (۱۹۰۰ م)، همچنان کارگاه‌های سفال‌گری بخش کوچکی از صنایع ایران را تشکیل می‌داد. هنوز تولید صنعتی نشده بود و هر بخش از تولید متخصص جداگانه نداشت. تا این زمان، کار در کارگاه‌های سفال‌گری به صورت شغلی خانوادگی جریان داشت و کل کارهای مرتبط با تولید، از مواد اولیه گرفته تا ساخت نهایی، در یک کارگاه انجام می‌شد. با پیدایش و گسترش صنایع بزرگ‌تر و کارخانه‌های صنعتی و نیز واردات کالاهای اروپایی، نوع سنتی تولیدات رو به زوال رفت. در چنین وضعیتی، تشکیل مرکز صنایع‌دستی و حمایت این نهاد دولتی، بخشی از ضرر و زیان تولیدکنندگان را جبران و از تعطیلی کارگاه‌ها بر اثر کاهش درآمد جلوگیری کرد. از اهداف سازمان صنایع‌دستی، حمایت و کمک به صنعت‌گران کوچک در روستاها و شهرها، احیا و حفظ صنایع‌دستی ایران، توسعه تولید و افزایش درآمد صنعت‌گران دستی و کمک به افزایش میزان فروش و توسعه صادرات کالاهای دستی ایران بود. در جهت اهداف سازمان، اقداماتی همچون ایجاد تنوع در محصولات دستی، آموزش فنی صنعت‌گران جهت بالابردن میزان مهارت، ایجاد کارگاه‌های جدید، بهبود ابزار کار، تهیه مواد اولیه برای صنعت‌گران، مشارکت در نمایشگاه‌های داخل و خارج، توسعه شرکت‌های تعاونی صنایع‌دستی، ایجاد شبکه‌های فروشگاهی و شرکت‌های توسعه صادرات صنایع‌دستی صورت گرفت (گزارش سازمان صنایع‌دستی، ۱۳۷۶-۱۳۸۳). ورود بی‌رویه مصنوعات صنعتی، اعم از کاسه و سبد پلاستیکی، ظروف شیشه‌ای و بلور کارخانه‌ای، و افزایش کارخانه‌های چینی‌سازی، ضرورت تأسیس سازمان صنایع‌دستی را توجیه

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

کرد و این سازمان با حمایت و پشتیبانی از کارگاه‌های سفال‌گری، از رکود و نابودی آنها جلوگیری کرد.

یکی از نهادهای دولتی شاخص در برگزاری جشنواره‌ها و دوسالانه‌های مربوط به سفال و سرامیک، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. از جمله فعالیت‌های این وزارتخانه در بخش هنر سفال و سرامیک، می‌توان به برگزاری هفت دوره جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر، ده دوره دوسالانه‌های سفال و سرامیک، بخش تجسمی نوزدهمین نمایشگاه بین‌المللی قرآن کریم، بخش حجم در جشنواره‌های بین‌المللی هنرهای تجسمی جوانان و نخستین جشنواره هنرهای معاصر اسلامی طواف تا ولایت اشاره کرد. این سازمان دولتی به بدنه هنری حوزه سفال و سرامیک کمک شایانی کرده‌است. هفت دوره جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر و ده دوره دوسالانه سفال، از عوامل مهم تغییر حوزه سفال از صنعت به هنر بوده‌است. جدول‌های ذیل، که نگارندگان با توجه به کتاب‌ها و گزارش‌های جشنواره‌ها تدوین کرده‌اند، به اختصار، شکل‌گیری جشنواره‌ها و پیشرفت آنها را نشان می‌دهد.

جدول ۱. روند توسعه حضور هنرمندان سفال‌گر در جشنواره‌های بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر (منبع: نگارندگان)^۱

سال برگزاری جشنواره بین‌المللی هنرهای تجسمی فجر	کل آثار رسیده به دفتر جشنواره از تمام رشته‌ها	تعداد آثار و هنرمندان پذیرفته شده در بخش رقابتی	تعداد آثار و هنرمندان پذیرفته شده در بخش غیررقابتی
۱۳۸۷	۴۴۴۴	۴۴۴۴	۴۴۴۴
۱۳۸۸	۴۴۴۴	آثار ۲۶ هنرمند	۴ اثر از ۲ هنرمند سفالگر
۱۳۸۹	۲۱۸۰۷ اثر از ۵۰۸۸ هنرمند	۸۸ اثر از ۶۲ هنرمند سفالگر	۱۱ اثر از ۴ هنرمند سفالگر
۱۳۹۰	۲۵۸۵۲ اثر از ۶۰۱۴ هنرمند	۱۰۹ اثر از ۶۲ هنرمند سفالگر	۲۳ اثر از ۱۹ هنرمند سفالگر
۱۳۹۱	۴۴۴۴	۲۸ اثر از ۲۰ هنرمند سفالگر	۴۴۴۴
۱۳۹۲	۴۴۴۴	۳۵ اثر از ۲۸ هنرمند	۵ هنرمند سفالگر
۱۳۹۳	۴۴۴۴	۳۲ اثر از ۲۷ هنرمند	۴۴۴۴

جدول ۲ مشخصات مجموعه ده‌دوسالانه برگزار شده را نشان می‌دهد. علامت سؤال در جدول نشان‌دهنده این است که اطلاعاتی برای درج در این قسمت وجود ندارد. آمار حاکی از رشد چشمگیر سفال و سرامیک در زمینه کمی و کیفی است. تعداد آثار لعاب‌دار در دوره‌های

^۱ علامت سوال به معنای نداشتن اطلاعات در این بخش است.

برگزاری دوسالانه افزایش بسیاری داشته است که نشان‌دهنده افزایش شناخت و آگاهی سفال‌گران از فرمول‌های شیمیایی و ساختار لعاب است. در دو دوره نهم و دهم، آثار لعاب‌دار سهم بیشتری را به خود اختصاص داده‌است. برگزاری کلاس‌های انجمن هنرمندان سفال‌گر و استفاده هنرجویان از این کلاس‌ها در این رشد بی‌تأثیر نبوده‌است. یکی از نکات مهم در جدول ۲، افزایش تعداد زنان سفال‌گر در هر دوره است. این درحالی است که پیشه سفال‌گری در دوره‌های اولیه و در زمان حکومت‌های صفوی و قاجار در اختیار صنعت‌گران مرد بوده و شغلی مردانه محسوب می‌شده‌است. هم‌اکنون، با توجه به آمار موجود، تعداد بیشتری از زنان در این هنر-صنعت فعال هستند.

جدول ۲. مشخصات دوسالانه‌های ده‌گانه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی (منبع: نگارندگان).

دوره‌های برگزاری دوسالانه‌ها	آثار پذیرفته شده نهایی	کل هنرمندان پذیرفته شده	تعداد زنان سفالگر	تعداد مردان سفالگر	آثار لعاب‌دار	آثار بی‌لعاب
اول و دوم ۶۶ و ۶۸	۴۴۴۴	۴۴۴۴	۴۴۴۴	۴۴۴۴	۴۴۴۴	۴۴۴۴
سوم ۱۳۷۱	۱۱۰ اثر	۲۶ نفر	۱۶ نفر	۱۰ نفر	۶۲ اثر	۴۸ اثر
چهارم ۱۳۷۳	۱۰۳ اثر	۶۷ نفر	۲۸ نفر	۳۹ نفر	۵۰ اثر	۵۳ اثر
پنجم ۱۳۷۵	۱۰۱ اثر	۱۴۵ نفر	۳۲ نفر	۴۲ نفر	۶۶ اثر	۳۵ اثر
ششم ۱۳۷۷	۴۵۳ اثر	۱۶۶ نفر	۴۴۴	۴۴۴	۴۴۴	۴۴۴
هفتم ۱۳۸۰	۱۵۸ اثر	۱۱۵ نفر	۶۵ نفر	۵۰ نفر	۸۰ اثر	۳۱ اثر
هشتم ۱۳۸۵	۵۷۴ اثر	۳۲۵ نفر	۲۲۳ نفر	۱۰۲ نفر	۴۴۴	۴۴۴
نهم ۱۳۸۸	۱۷۳ اثر	۱۱۲ نفر	۷۶ نفر	۵۰ نفر	۱۶۹ اثر	۳۴ اثر
دهم ۱۳۹۰	۳۳۸ اثر	۱۹۶ نفر	۴۴۴	۴۴۴	۱۵۱ نفر	۳۶ اثر

مراکز دانشگاهی و آموزشی یکی دیگر از نهادهای دولتی مؤثر در حوزه سفال و سرامیک است. آموزش دانشگاهی رشته سفال، علاوه بر زنده‌نگاه‌داشتن این هنر سنتی، به ورود آن به عرصه هنر کمک شایانی کرده‌است. تکنیک‌های سفال و لعاب، که پیش از آموزش دانشگاهی در انحصار خانواده‌های سفال‌گر بود، در برنامه درسی دانشگاه‌ها قرار گرفت و به دانشجویان آموزش داده شد. دانشجویان، علاوه بر یادگیری مهارت‌های اجرایی، شیوه‌های خلاقانه و مبتکرانه کار با گل را یاد می‌گرفتند. بسیاری استادان، از سازمان میراث فرهنگی یا کارگاه‌های سنتی تحت حمایت سازمان صنایع دستی برای تدریس به دانشگاه‌ها دعوت می‌شدند. استادان، صنعت‌گر-سفال‌گرانی بودند که نزد پدر در کارگاه‌های سنتی سفال آموزش دیده بودند. برخی از آنها هنوز هم هنرمندان جوان را در رشته سفال و سرامیک تربیت می‌کنند.

در گروه غیردولتی از نظام توزیع، گالری‌داران و دلانان، انجمن هنرمندان سفال‌گر ایران، توزیع‌کنندگان و فروشندگان محصولات سرامیکی قرار می‌گیرند. گالری‌داران و دلانان

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

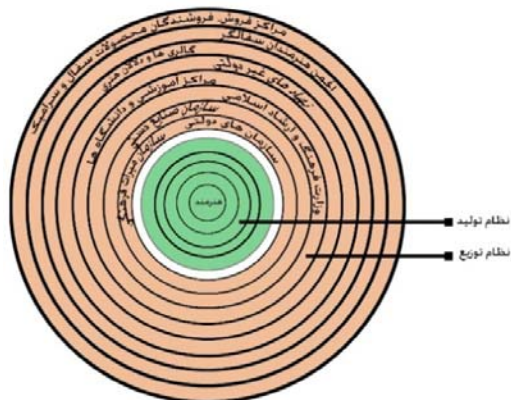
واسطه‌هایی هستند که اثر هنری را به مخاطب معرفی می‌کنند و بر دید بصری مخاطب تأثیر می‌گذارند. امروزه، گالری‌ها نهادی برای فروش، عرضه و معرفی هنرمندان شده‌اند که فعالیت خود را با نظارت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی پیش می‌برند. از طریق همین گالری‌ها، هنرمندان جوان زیادی به جامعه معرفی شدند، اما حوزه فعالیت تمام آنها شامل هنرهای تجسمی، نقاشی و مجسمه می‌شد. امروز، قریب به یک‌دهه است که هنر سفال و سرامیک به گالری‌ها وارد شده و برخی هنرمندان سفال‌گر، مانند مهدی انوشفر، عباس اکبری، امید قجریان، مریم کوهستانی، و بابک گلکار، خود را از حواشی دوسالانه‌ها و جشنواره‌ها جدا کرده‌اند و مستقلاً با ارائه آثار خود در گالری‌ها حضور می‌یابند. گالری‌های هنری، در جایگاه دلالتان هنر، آثار را در بازارهای مختلف به فروش می‌رسانند. آنها محصولات هنری را، با توجه به افقی درآمدت، خریداری می‌کنند و در فرصت مناسب در آینده به فروش می‌رسانند. دلالتی که بتوانند از عهده هزینه تبلیغات برآیند، در مطبوعات هنری ملی آگهی می‌دهند و از مؤسسات برای معرفی و تبلیغ کار هنرمندانشان استفاده می‌کنند. موزه‌های هنر برای دلالتان هنر مهم است. هرگاه موزه‌ها نمایشگاه‌هایی از آثار هنرمندان زنده برپا کنند، بر ارزش کارهای آنان افزوده می‌شود (الکساندر، ۱۳۹۰: ۱۷۲). هنرمندانی که با گالری‌های معتبرتر در ارتباط‌اند، می‌توانند خود را نشان دهند و شناخته شوند. روابط متقابل دلالتان هنری، موزه‌های هنری و هنرمندان سبب می‌شود آثار هنرمندان به مجموعه‌های موزه‌ها وارد شود و در تاریخ هنر طرح گردد. بدین شکل، نظام توزیع و نظام تولید (خالقان هنر) به یکدیگر پیوند می‌خورد. گالری‌ها نقش مهمی در تغییر مفهوم سفال از صنعت به هنر ایفا کرده‌اند.

از دیگر مراکز توزیع غیردولتی در حوزه سفال، انجمن هنرمندان سفال‌گر است. این انجمن با هدف ارتقای سطح کیفی و کمی آگاهی و دانش و بینش اعضا در سفال‌گری و فراهم‌آوردن فرصت‌های مناسب جهت رشد خلاقیت و بازاریابی جایگاه والای پیشین این هنر تأسیس شده است. از جمله فعالیت‌های مهم انجمن می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

همکاری با وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در برگزاری دوسالانه‌های نهم (۸۸) و دهم (۹۰) سفال و سرامیک؛ مروری بر نهمین دوسالانه ملی سفال ایران (۱۳۸۹)؛ نمایشگاه نگارخانه برگ با موضوع سفال و سرامیک در فضای شهری (۱۳۸۹)؛ برگزاری نمایشگاه پرنده در خانه هنرمندان (۱۳۹۲)؛ نمایشگاه قالب در نگارخانه برگ (۱۳۹۲)؛ نمایشگاه قفل در خانه هنرمندان (۱۳۹۳) و برگزاری بخش سفال و سرامیک جشنواره بین‌المللی فجر (۱۳۹۳) (روابط عمومی انجمن هنرمندان سفال‌گر ایران، ۱۳۹۳).

فعالیت‌های آموزشی و برگزاری کلاس‌های آموزش سفال و لعاب در مجموعه انجمن سفال گران کمک زیادی به توسعه و پیشرفت این‌رسانه هنری کرد. ایده‌های نو، به‌کارگیری مواد و فنون جدیدتر و تنوع بیشتر، استفاده از لعاب‌های ویژه در دهمین دوسالانه سفال و سرامیک و دیگر نمایشگاه‌ها، ره‌آورد آموزش‌ها و کارگاه‌های انجمن بوده‌است. درمقایسه‌با دیگر نهادهای نظام توزیع معرفی‌شده در حوزه سفال ایران، انجمن سعی بیشتری در غنای فرهنگی، هنری، آموزشی و پژوهشی سفال داشته‌است.

فروشگاه‌های محصولات سفالی و سرامیکی، در مرز میان نظام توزیع و مصرف قرار دارند. این فروشگاه‌ها، با وجود توزیع و فروش محصولات سرامیکی، مصرف‌کننده نیز هستند. آنها بر تعداد و نحوه تولید خالقان هنر تأثیر می‌گذارند. این تأثیر با میزان فروش محصول مشخص می‌شود. چنانچه فروش محصولی مناسب باشد، سفارش تولید به هنرمند بیشتر خواهد بود. این بخش بیشتر هنر عامه و حوزه تولیدی سفال را حمایت می‌کند.



تصویر ۳. نظام توزیع در دنیای هنر سفال گران (نگارندگان)

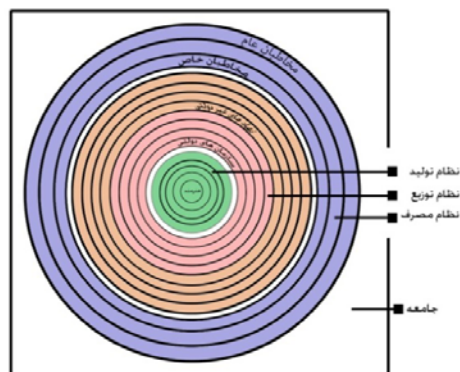
تشریح نظام مصرف هنر سفال در ایران

در آخرین لایه از دنیای هنر، مصرف‌کنندگان قرار می‌گیرند که شامل مخاطبان عام و مخاطبان خاص می‌شوند. مخاطبان عام افرادی با سطح درآمد متوسط‌اند که برای رفع نیاز شخصی، از ظروف سفالین برای تزئین منزل خود یا هدیه‌دادن، استفاده می‌کنند. در شهرهایی مانند شهرضا، لاله‌جین همدان، میبد یزد و تبریز، که کارگاه‌های سفال در آنها به جاذبه گردشگری تبدیل شده‌است، فروش سفال مستقیم و حتی بدون واسطه نظام توزیع، در محل

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

کارگاه صورت می‌گیرد. مخاطبان این کارگاه‌ها، علاوه بر ساکنان شهر، مسافران و گردشگران هستند. مخاطبان خاص خود به دو دسته تقسیم می‌شوند: خریداران و بازدیدکنندگان. این مخاطبان به آثار سفالین به چشم هنر نگاه می‌کنند و در گالری‌ها و دوسالانه‌های هنری با آنها مواجه می‌شوند. معمولاً، اگر خرید می‌کنند، به منظور فروش در مرحله بعدی با قیمت بیشتر است و اگر بازدید می‌کنند، برای آشناسدن با این آثار است تا بتوانند در موارد مقتضی درباره آنها سخن بگویند، بنویسند، تحلیل کنند و در مجموع، هم خود از وضعیت این هنر مطلع باشند و هم اطلاع‌رسانی کنند. این دو دسته در زمره واسطه‌های هنری قرار می‌گیرند که گردش آثار را در میان گالری‌ها، دوسالانه‌ها و گاه خانه‌های افراد ثروتمندی تسهیل می‌کنند که به دنبال استفاده از آثار هنری به منظور کسب پایگاه اجتماعی ویژه هستند. همین‌ها هستند که در نهایت معیارهای ارزش‌گذاری و قیمت آثار را تعیین می‌کنند و در تبیین و تشریح ویژگی‌های هنری سفال و تغییر جایگاه آن از صنعت به هنر نقش ایفا می‌کنند. حضور آنها در دنیای هنر سفال، برای کامل شدن این دنیا ضروری است. می‌توان ویژگی‌های مختلف این دو دسته از مخاطبان را مطالعه کرد؛ ویژگی‌هایی همچون جنسیت، محل زندگی، سطح درآمد، سطح تحصیلات، نوع خانواده و مانند آن.

همان‌طور که در ابتدای مقاله گفته شد، هنرمندان این رشته به سه دسته هنرمند سفال‌گر، صنعت‌گر سفال‌گر و هنرمند-صنعت‌گر سفال‌گر تقسیم می‌شوند. مخاطبان هنر سفال شامل مخاطبان عام‌اند، که مصرف‌کنندگان محصولات کارگاه‌ها هستند، مخاطبان خاص بازدیدکننده که مصرف‌کنندگان گالری‌ها و دوسالانه‌ها هستند، و مخاطبان خاص خریدار که هر دو نوع محصولات را خریداری می‌کنند. این دسته آخر رابطه میان صنعت سفال و هنر سفال را به این ترتیب حفظ می‌کنند که حرکت آثار هنری سفالین کارگاه‌ها را به سوی گالری‌ها تسهیل می‌کنند. به عبارت دیگر، با مراجعه دائمی به هردوی کارگاه‌ها و گالری‌ها، پلی میان این دو می‌زند که از روی آن محصولات صنعتی کارگاه‌ها امکان و فرصت حرکت به سمت گالری‌ها و به نمایش گذاشته شدن در آنها به منزله آثار هنری را می‌یابند. به این ترتیب، می‌توان گفت کارگاه‌ها همواره، به مثابه منابع ذخیره و پشتیبانی گالری‌ها، نقش خود را حفظ می‌کنند.



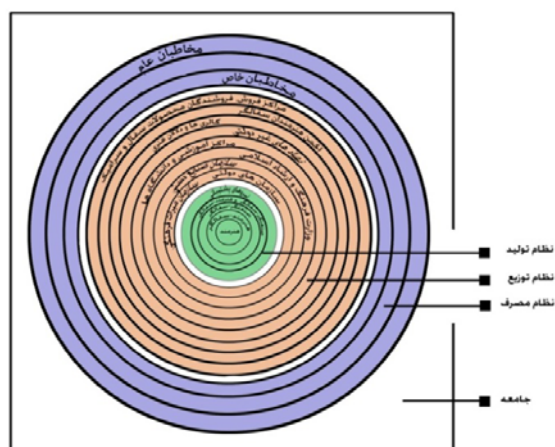
تصویر ۴. نظام مصرف در دنیای هنر سفال (نگارندگان)

بحث و نتیجه‌گیری

در این مقاله، با مطالعه سیر تاریخی سفال معاصر در ایران، مشاهده کردیم که آثار سفالین در ابتدای پیدایش این صنعت در ایران، به‌منزله ابزار و وسائل زندگی مصرف می‌شدند. ظروف سفالین در زندگی مردم نقش کاملاً ابزاری داشت. با آمدن ظروف چینی و سرامیک، که کیفیت کاربردی بهتری داشتند و استفاده از آنها نشانه پایگاه اجتماعی بالاتر بود، کم‌کم ظروف سفالین با چینی و سرامیک جایگزین شدند و اهمیت کارکردی و ابزاری خود را در طول زمان از دست دادند. اگر نهادهای دولتی در این‌میان مداخله نمی‌کردند، چه‌بسا تا امروز این آثار به فراموشی سپرده می‌شد. اما، در فرآیند این جایگزینی، سازمان‌های دولتی، مانند سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی ایران، برای جلوگیری از فراموش شدن این صنعت و حفظ آن به‌منزله میراث فرهنگی جامعه، تدابیری اندیشیدند و از این صنعت دستی حمایت کردند تا به حیات خود ادامه دهد، گرچه این‌بار نه به‌مثابه ابزار و وسائل کاربردی زندگی، که در جایگاه هنری سنتی. از همین‌جا، سیر تغییر ماهیت سفال از صنعت به هنر آغاز شد و با تلاش بسیاری از نهادهای دولتی، غیردولتی، هنری و آموزشی، درنهایت، این صنعت، افتخار ورود به عرصه هنرهای زیبا و نشستن در قاب گالری‌های هنر در ایران را کسب کرد. حال که این صنعت به پایگاه هنری نائل آمد، دیگر می‌توان به دوام و کارکرد آن به‌منزله یکی از مؤلفه‌های هویتی جامعه ایران اطمینان داشت. دنیای هنر سفال ایران در الگوی بکری ترسیم‌شده در ادامه قابل مشاهده است. این دنیا در حال حاضر شامل سه‌حوزه تولید، توزیع و مصرف می‌شود که هر دو نوع هنر تزئینی و هنر زیبا یا والای سفال را دربرمی‌گیرد و نهادهای اجتماعی واسط میان آثار هنری و مخاطبان عام و

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

خاص همچنان نقش خود را در سرپاماندن و رشد و توسعه این دنیا ایفا می‌کنند. تصویر ۵ حقیقت سیر تکوین دنیای هنر سفال را نشان می‌دهد.



تصویر ۵. دنیای هنر سفال (در شرایط تکوینی)

دنیای هنر سفال ایران در نظام تولید با سه گروه هنرمند قابل طبقه‌بندی است که شامل ۱. هنرمند-سفال‌گر، ۲. صنعت‌گر-سفال‌گر، ۳. هنرمند-سفال‌گر و صنعت‌گر-سفال‌گر می‌شود. آثار این هنرمندان به‌واسطه نظام توزیع در دو گروه نهادهای دولتی و غیردولتی تحت حمایت قرار می‌گیرد و به‌علاوه، سازمان‌های دولتی و غیردولتی مانند میراث فرهنگی و صنایع‌دستی، مراکز آموزشی و دانشگاه‌ها، انجمن سفال‌گران، و وزارت ارشاد با برگزاری کلاس‌های آموزشی و دوره‌های تخصصی به تربیت هنرمند و سفال‌گر کمک می‌کنند. در نظام مصرف نیز مخاطبان خاص و مخاطبان عام براساس موقعیت خود محصولات سفالی و هنری می‌خرند و این‌هنر را در مسیر رشد و پیشرفت حمایت می‌کنند.

منابع

اداره آمار (۱۳۸۳) گزارش عملکرد سازمان صنایع‌دستی ایران طی هشت ساله ۷۶-۸۳، تهران: سازمان صنایع‌دستی ایران.
الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰) جامعه‌شناسی هنرها، ترجمه اعظم راوودراد، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

- باقرزاده، حمید (۱۳۷۴) *کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده*، تهران: اشکان.
- بورديو، پی‌یر (۱۳۹۰) *تمايز، ترجمه حسن چاوشیان*، تهران: ثالث.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۱) *ایران و ایرانیان*، ترجمه کیکاووس جهاننداری، تهران: خوارزمی.
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۸۴). *گنج شایگان*، اوضاع اقتصادی ایران در دوره قاجار، تهران، نشر سخن.
- دوششوار، ژولین دور (۱۳۷۸) *خاطرات سفر ایران*، ترجمه مهراں توکلی، تهران: نی.
- روابط عمومی دفتر هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، گزارش عملکرد جشنواره‌های فجر سال‌های ۹۳-۱۳۸۷، تاریخ مراجعه: آذر و دی ماه ۱۳۹۳، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ‌نشده.
- روابط عمومی دفتر هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، گزارش عملکرد دوسالانه‌های سفال و سرامیک سال‌های ۹۳-۱۳۷۱، تاریخ مراجعه: آذر و دی ماه ۱۳۹۳، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ‌نشده.
- روابط عمومی انجمن سفال، گزارش عملکرد سالانه انجمن هنرمندان سفال‌گر ایران، تاریخ مراجعه: دی ماه ۱۳۹۳، تهران، انجمن هنرمندان سفال‌گر، چاپ‌نشده.
- زکی، محمدحسن (۱۳۶۶) *تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام*، ترجمه محمدعلی خلیلی، تهران: اقبال.
- سایت دانشگاه هنر تهران، تاریخ مراجعه: www.art.ac.ir ۱۳۹۳/۱۲/۱۲
- سایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تاریخ مراجعه: www.farhang.gov.ir/fa/intro/history ۱۳۹۳/۱۱/۱۰
- سومین، چهارمین، پنجمین، هفتمین، نهمین، دهمین دوسالانه ملی سفال و سرامیک معاصر ایران، مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
- صمدی، یونس (۱۳۸۲) *میراث فرهنگی در حقوق داخلی و بین‌الملل*، جلد اول، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- عباسیان، میرمحمد (۱۳۷۹) *صنعت لعاب‌سازی و رنگ‌های آن*، تهران: گوتنبرگ.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱) *جامعه‌شناسی ادبیات: دفاع از جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: هوش و ابتکار.
- لوکاچ، گئورگ (۱۳۷۴) *جامعه‌شناسی رمان*، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران: تجربه.
- معین، محمد (۱۳۴۵) *فرهنگ فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۷۰) *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران*، جلد اول، تهران: دانشگاه تهران.
- مصاحبه حضوری، استاد مهدی انوشفر، آذرماه ۱۳۹۳.
- ولف، جانت (۱۳۶۸) *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه نیره توکلی، تهران: نشر مرکز.
- هینیک، ناتالی (۱۳۸۴) *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.

عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از "صنعت" به "هنر" در ایران

Becker, Howard S (1982) *Art Worlds*, Berkeley: University Of California Press.

Hauser, Arnold (1982) *The Sociology of Art*, Routledge & Kegan Paul, London.