مقاله:
علمی‌پژوهشی

10.22052/HSI.2025.256647.1251

تحلیل گفتمان انتقادی نمایشگاه‌های دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر از سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰

امیر نظری*
مهرنوش شفیعی سرارودی**
محمدرضا مریدی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۵

چکیده

دوسالانه‌های سفال و سرامیک در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بستری از درهم‌تنیدگی میان جریان‌های هنری با تحولات اجتماعی بودند. ایران چهار دهه تحولات اجتماعی پرفرازوفرود را تجربه کرد و هنرمندان در این تلاطم به تجربه‌های متفاوت و متنوع رسیدند. هنرمندان فقط بازتاب‌دهندهٔ تحولات در آثارشان نیستند بلکه شکل‌دهندهٔ هویت‌هایی هستند که هم‌زمان پایداری هویت را در برابر ناپایداری شرایط، و تاریخی بودن هویت را در برابر وضعیت معاصر در آثارشان نشان می‌دهند و از این راه تفسیرها و روایت‌های فرهنگی را در آثار هنری بیان می‌کنند. در این مقاله این پرسش‌ها دنبال می‌شود که چگونه دوسالانه‌ها به عرصهٔ رقابت روایت هنرمندان از هویت سنتی- معاصر، و هنر تاریخی- نوگرا در چهار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بدل شدند؟ هنرمندان سفال چگونه از تحولات اجتماعی و فرهنگی متأثر شدند و آثار سفال در دوسالانه‌ها چه دلالت‌های معنایی داشت؟ پاسخ به این پرسش‌ها درهم‌تنیدگی تاریخ تحولات سفال و تحولات اجتماعی در ایران را روشن‌تر می‌سازد. روش‌شناسی مقاله مبتنی‌بر تحلیل گفتمان است؛ تحلیل گفتمان نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌ها، متون، آثار و رویدادها حول یک دال مرکزی که بیانگر ایده‌محوری است، صورت‌بندی می‌شوند و یک گفتمان فرهنگی را تثبیت می‌کنند. در این مقاله نیز به پنج گفتمان غالب پرداخته می‌شود که تحولات فرهنگی ایران را به پیش بردند و بر رویدادها، جریان‌ها، دوسالانه‌ها و آثار هنری تأثیر گذاشتند. این گفتمان‌ها عبارت بودند از: گفتمان انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی، مهندسی فرهنگی و اعتدال فرهنگی. یافته‌های پژوهش نشان دادند دوسالانهٔ سفال عرصهٔ تقابل و کشمکش میان روایت‌های هویت است: نزاع میان هنر سنتی/مدرن، هنر مذهبی/ هنر ملی، هنر طبیعت‌گرا/هنر انتزاعی، هنر جهانی/هنر بومی، هنر کاربردی/هنر ناب؛ منازعه‌ای که درنهایت منجر به شکل‌گیری معانی تازه در جریان هنر متعهد، هنر مذهبی، هنر انتقادی، فمینیستی و دیگر تجربه‌های هنری معاصر گردید.

کلیدواژه‌ها:
دوسالانه، سفال، تحولات هنر، هنرهای سنتی، تحلیل گفتمان.

* استادیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران، نویسنده مسئول، anazari@birjand.ac.ir
** دانشیار، گروه صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، m.shafiee@aui.ac.ir
*** دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنرایران، تهران، ایران، moridi@art.ac.ir

۱. مقدمه و بیان مسئله

هنر و صنعت دیرینهٔ سفال توانسته فرازوفرودهای بسیار دوران مدرن را تاب بیاورد و همچنان هنری پویا باقی بماند. برخلاف بسیاری هنرهای سنتی که رو به فراموشی هستند و به حاشیه رفته و کنج موزه‌ها قرار گرفته‌اند، سفال الهام‌بخش هنرمندان مدرن و معاصر بوده است و بسیاری تلاش کرده‌اند روایت معاصر از درون این سنت دیرینه به دست آورد. از همین روست که نمایشگاه‌های سفال همپای دوسالانه‌های هنر مدرن و معاصر ایران در چهار دههٔ گذشته برگزار شده است.

نمایشگاه‌های سفال عرصهٔ تلفیق، پیوند، درهم‌جوشی و گاه جدال میان سنت و مدرن بوده است. این حاصل تلاش و انگیزه‌های هنرمندان نوگرا بوده که بر وجوه زیباشناختی و پشتوانهٔ فرهنگی سفال تکیه کرده و آن را به دوران هنر معاصر فراخوانده‌اند. نهادهای فرهنگی نیز تلاش کرده‌اند گاه به‌عنوان هنرهای بومی، سنتی و کاربردی و گاه به‌عنوان دست‌مایهٔ مجسمه و حجم‌سازی مدرن به سفال توجه کنند و پیوند و هم‌نشینی آن را تجلی گفت‌وگوی فرهنگی در ایران معاصر بدانند. البته توجه و حمایت نهادهای فرهنگی و دولتی از سفال در سال‌های قبل و پس از انقلاب اسلامی یکسان نبود و همواره ذیل گفتمان‌های فرهنگی و تحولات اجتماعی و سیاسی این توجه متفاوت بوده است. در این مقاله سعی می‌کنیم تأثیر و نقش گفتمان‌های فرهنگی مسلط پس از انقلاب بر جهت‌گیری سفال در نمایشگاه‌های دوسالانهٔ ملی ایران را دنبال کنیم و در پی پاسخ‌گویی به این پرسش برآییم که چگونه دوسالانه‌ها به عرصهٔ رقابت روایت هنرمندان از هویت سنتی- معاصر، و هنر تاریخی- نوگرا در چهار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ بدل شدند؟ هنرمندان سفال چگونه از تحولات اجتماعی و فرهنگی متأثر شدند و آثار سفال در دوسالانه‌ها چه دلالت‌های معنایی داشت؟

در پژوهش پیش رو ابتدا به تشریح فضای گفتمانی سال‌های پس از انقلاب یعنی از سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۴۰۰ ذیل ۱۱ دورهٔ برگزاری نمایشگاه پرداخته شده است که عبارت‌اند از پنج گفتمان غالب: گفتمان‌های انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی، مهندسی فرهنگی و اعتدال فرهنگی. سپس ارتباط و تقابل جریان‌های هنر غالب و حاشیهٔ هر گفتمان شامل هنر متعهد/ ملی، هنر ارزشی/ انتزاعی و طبیعت‌گرایانه، هنر جهانی/هنر بومی، هنر مقاومت/هنر معناگرایانه و هنر کاربردیِ معناگرا/هنر اجتماعی بررسی شده است. در سیر پژوهش، اقدامات تأثیرگذار سوژه‌های گفتمان شامل مسئولان و متصدیان برگزاری نمایشگاه‌های دوسالانه، آیین‌نامه‌ها و کاتالوگ‌ها بررسی خواهد شد. در این ارتباط مطالعات گفتمانی فرصتی برای شناخت همسویی‌ها و مقاومت‌های جریان هنری و نحوهٔ برانگیختن آن در برابر گفتمان‌های مسلط فرهنگی است تا مطالعهٔ هنر تنها معطوف به مطالعهٔ آثار نگردد.

۱-۱. رویکرد روش‌شناسی

پژوهش پیش رو به روش تحلیل گفتمان انتقادی و بر پایهٔ دیدگاه‌ها و مفاهیم روش‌شناختی لاکلائو و موفه صورت پذیرفته است. از منظر هدف در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادین قرار می‌گیرد و جمع‌آوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای، مشاهدهٔ آثار موجود در موزه‌ها و نمایشگاه‌ها بوده و از رویکرد کیفی در تجزیه‌وتحلیل بهره گرفته است. گفتمان مجموعه‌ای از احکام است که متعلق به صورت‌بندی گفتمانی مشترکی‌اند. نشانه‌ها، متون، رویدادها و رویه‌هایی که به‌صورت نظام‌مند به شکل‌دهی موضوعاتی می‌پردازند که دربارهٔ آن سخن می‌گویند (فوکو، ۱۳۹۸: ۵۲-۵۷) لاکلائو و موفه برای امر اجتماعی فضایی گفتمانی متصورند و بین ابعاد گفتمانی و غیرگفتمانی اجتماع تفاوت قائل نیستند (Laclau & Moffe, 2001 : 107 به نقل از فرخی، ۱۴۰۲: ۱۵۹). نظریهٔ گفتمانی لاکلائو و موفه شامل نظام معنایی متنوع و کاربردی است که مفاهیم اصلی آن ازجمله عبارت‌اند از: مفصل‌بندی،[۱] دال مرکزی،[۲] دال شناور،[۳] دال خالی،[۴] زنجیرهٔ هم‌ارزی و تفاوت[۵] (لاکلائو و موفه، ۱۴۰۰). مفصل‌بندی به هر نوع کرداری اطلاق می‌گردد که رابطه‌ای میان عناصر مختلف ایجاد می‌کند که بر مبنای آن هویتشان و درنتیجه همین کردار مفصل‌بندی دچار تغییر می‌شود. کلیتی که درنتیجهٔ کردار مفصل‌بندی حاصل می‌گردد، گفتمان نامیده می‌شود. دال مرکزی به نشانه‌هایی اطلاق می‌گردد که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند. در تعریف دال شناور هم می‌توان گفت عبارت از نشانه‌هایی است که جایگاه تثبیت‌یافته‌ای در گفتمان ندارند. ازطریق زنجیرهٔ هم‌ارزی 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. بااین‌حال هیچ گفتمانی قادر نیست به‌طور کامل هژمونیک شود و هر نظم هژمونیک، این قابلیت را دارد تا با اقدامات ضد هژمونیک به چالش کشیده شود (همان: ۱۷۱، ۲۰۸ و ۲۱۷). همچنین در مسیر پژوهش از اندیشه‌های فوکو کمک گرفته خواهد شد. از منظر «فوکو» بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌گیرد؛

گفتمان تعیین می‌کند دربارهٔ یک متن به‌خصوص چه می‌توان بر زبان آورد (استوری، ۱۳۹۸). مبتنی‌بر مفاهیم عنوان‌شده در پژوهش پیش رو مواضع و بیانات مسئولان فرهنگی و برگزارکنندگان نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال بررسی خواهد شد. همچنین گفتمان‌های مسلط و گفتمان‌های حاشیه در پنج مقطع حساس سیاسی و حکمرانی شناسایی و آثار برگزیده و شاخص هر نمایشگاه که برایند آن است، مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

جامعهٔ آماری پژوهش حاضر شامل آثار منتخب و برگزیدهٔ ۱۱ دورهٔ دوسالانهٔ سفال و سرامیک ایران است که به روش نمونه‌گزینی هدفمند آثار انتخاب شدند. آثاری که برگزیدهٔ نمایشگاه‌ها بودند و اغلب بیشترین قرابت معنایی با مفهوم گفتمان مسلط را داشتند. بر این اساس، درمجموع تعداد ۷۵ اثر از مجموع بالغ بر ۳۰۰۰ اثر حاضر در نمایشگاه‌های سفال به‌عنوان نمونه‌های پژوهش بررسی شدند. از تعداد آثار پیش رو ۱۱ اثر خارج از چارچوب گفتمان مسلط و ذیل گفتمان حاشیه مورد بحث بوده است. همچنین نمایشگاه‌های دورهٔ اول تا چهارم به‌واسطهٔ اینکه به‌صورت غیررقابتی برگزار گردید، آثار انتخاب‌شده در جهت نزدیکی با ایدهٔ پژوهش صورت پذیرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینهٔ مرتبط با مقولهٔ سفال ایران نشان می‌دهد اگرچه حیطه‌های مطالعاتی آن از منظر باستان‌شناختی و تاریخی متنوع و گسترده است، پژوهش‌های مرتبط با مقولهٔ سفال معاصر و به‌خصوص با سویهٔ نمایشگاهی اندک است. مقالاتی که در ارتباط با پیوند سفال دوره‌های تاریخی با معاصر انجام شده، همچنین حیطهٔ فنی و زیباشناختی دارد یا به پژوهش دربارهٔ سفال مناطق بومی ایران در دورهٔ معاصر پرداخته است مانند: طاعتی (۱۴۰۱)، شیرانی و ایزدی جیران (۱۳۹۸)، شمیلی و همکاران (۱۳۹۷)، زکریایی کرمانی و همکاران (۱۳۹۴)، نظری و زکریایی کرمانی (۱۳۹۴)، نظری و همکاران (۱۳۹۳) و قربانی (۱۳۹۲).

ازسویی پژوهش‌های معطوف به نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال و سرامیک اندک و یا به بخش‌هایی از دوسالانه‌های مقاطع مختلف پرداخته است. رسالهٔ نظری (۱۴۰۱) با عنوان «تحلیل گفتمانی نظام تولید و مصرف فرهنگی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملّی سفال و سرامیک معاصر ایران» دوره‌های مختلف دوسالانه‌های سفال پس از انقلاب را از منظر تحلیل گفتمان بررسی نموده است. مقالهٔ کوتاه جولین آچلین[۶] با عنوان «ردیابی سنت و معاصر در سفال ایران» (۲۰۱۸) به کنکاش سفال در بستر معاصر شدن پرداخته است و همو در مقالهٔ «جست‌وجوی سرامیک ایران در بستر معاصر» (۲۰۱۸) به واکنش هنرمندان به مباحث فنی و زیباشناختی سفال پرداخته است. محجوبی (۱۳۹۶) در رسالهٔ «بررسی و تحلیل آثار برگزیدهٔ دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۹۹» تنها به تحلیل دو دوره از دوسالانه‌ها پرداخته است. راورد راد و فاضل (۱۳۹۴) در مقالهٔ «عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران» مسیر تبدیل سفال از صنعت به هنر براساس نظریهٔ هوارد بیکر را مورد بررسی قرار داده که در بخش تحلیل برخی از دوسالانه‌های سفال مورد نظر بوده است. نادی‌زاده (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ سیر تحول سفال و سرامیک هنری معاصر ایران با تأکید بر نمونه‌های موجود در دوسالانه‌های سه دههٔ اخیر ایران» به بررسی کمی بخشی از دوره‌های دوسالانه‌ها پرداخته که گفتمان‌شناسی نشده است. در این رساله اشاره‌ای به دوسالانه‌های اول، دوم و ششم به‌دلیل فقدان اطلاعات تصویری از این نمایشگاه نشده است. موسوی (۱۳۹۲) در پژوهش «ظرفیت‌های بیانی سرامیک در هنر معاصر» سفال نمایشگاهی را از منظر محتوا و مضمون مورد بررسی قرار داده است. زنده‌روح کرمانی (۱۳۹۲) در کتاب دهمین دوسالانهٔ ملی سفال معاصر ایران به معرفی آثار برگزیده در بخش‌های مختلف دوسالانهٔ دهم سفال معاصر پرداخته است. اکبری (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «پرونده: دوسالانهٔ سفال» گزارش و تحلیل دوسالانهٔ دهم و مقایسهٔ آن با دوسالانهٔ نهم را عنوان کرده که به‌واسطهٔ نقدهایی مبتنی‌بر رویکرد تمرکزگرایی و تمرکززدایی در دوسالانه‌ها قابل توجه است. یاردیمچی (۱۳۹۰) با مقالهٔ کوتاهی با عنوان «دوسالانه‌ها؛ لازمهٔ توسعه» برگزاری دوسالانهٔ دهم سفال و سرامیک در سمنان و تهران را به بحث گذاشته است. آرمین و همکاران (۱۳۸۸) در کتاب نهمین دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر ایران به معرفی نهمین دورهٔ دوسالانه پرداخته‌اند. هاشمی (۱۳۸۵) در رسالهٔ کارشناسی خود با عنوان بررسی کمی و کیفی دوسالانه‌های سفال و سرامیک در ایران، به روند شکل‌گیری دوسالانه‌ها در دههٔ ۱۳۷۰ و نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۸۰ معطوف شده است. ترکمانیان (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان بررسی موانع رشد سرامیک هنری در ایران، وجوه سفال از منظر هنری را بررسی کرده است. امدادیان (۱۳۸۱) در کتاب سفال و سرامیک معاصر ایران؛ گزیده‌ای از آثار هفتمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران، و موغاری (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «گسترهٔ تجسمی سفال» عمدهٔ دیگر پژوهش‌های مرتبط‌اند. همچنین صحفی (۱۳۷۵؛ ۱۳۷۴؛ ۱۳۷۱) در کتاب‌هایی با عنوان سفال معاصر ایران به تشریح و

معرفی دوسالانهٔ پنجم، چهارم و سوم پرداخته است. بااین‌حال، پژوهش پیش رو بر مبنای گفتمان‌شناسی به تحولات ۱۱ دورهٔ آن پس از انقلاب پرداخته که از این حیث نوآورانه است.

۲. رویکرد نظری پژوهش: مطالعات رویداد

نمایشگاه‌های دوسالانه و رویدادهای هنری معاصر در چند دههٔ اخیر در ایران روند فزاینده‌ای داشته است. برگزاری این رویدادها بر این نکته صحه می‌گذارد که دیگر فقط هنرمندان و یا آثارشان مشخص‌کنندهٔ روند جریان هنر در دوران معاصر نیستند و در کنار آن باید به اهمیت رویدادهای هنری و گفتمان‌های فرهنگی شکل‌دهندهٔ آن اشاره کرد. این موضوع بیانگر آن است که در تحلیل اثر هنری بیش از آنکه بررسی جایگاه هنرمندان اهمیت داشته باشد، این موقعیت‌ها و بسترهای نمایش آثار است که مهم و معتبر شده است. این جنبه البته بر عمل‌گرا بودن مطالعات رویداد در جامعه‌شناسی هنر تأکید دارد (Heinich, 2000 : 159-168). بر همین اساس مطالعات رویداد در حوزهٔ پژوهش‌های مرتبط با هنر، مهم و ضروری قلمداد شده است.

مطالعات رویداد در عرصه‌های جهانی هنر پیش‌تر مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه گرین و گاردنر (Green & Gardner, 2016) در کتابی با عنوان دوسالانه‌ها و سه‌سالانه‌ها به نقش اثرگذار رویدادهای هنری پرداخته‌اند. پژوهشی که ذیل آن برگزاری نمایشگاه‌های هنری در قالب دو جریان تفکیک شد؛ ازجمله دوسالانهٔ «ونیز» و «هاوانا» که مهم‌ترین نمایندهٔ آن محسوب شد. در جریان مقایسهٔ این دو، هماوردی جنگ سرد میان بلوک غرب و شرق و یا رویارویی هنر مرکز (عبارت از هنر اروپایی) و هنر پیرامون (عبارت از غیراروپایی) و یا جهان شمال (شامل اروپا و آمریکا) و جنوب (شامل آمریکای لاتین، آفریقا) و نمایندگی آن توسط دوسالانه‌ها (Ibid : 9) بررسی شد. در جریان همین کشمکش‌ها و شناخت دوبارهٔ آن تغییراتی در جغرافیای سیاسی هنر به وجود آمد. در پژوهشی دیگر، بیتویت و کانگاس (Bethwaite & Kangas, 2018) با عنوان «قاعده‌ها، سیاست‌ها و اقتصاد سیاسی دوسالانه‌های هنر معاصر»، به جایگاه مؤثر رویدادهای هنری در پیشبرد اقتصاد سیاسی هنر در دورهٔ معاصر پرداختند. پژوهش‌هایی که ذیل عنوان «مطالعات رویداد» توسعه یافت و مورد توجه قرار گرفت. بااین‌حال بررسی منابع نشان می‌دهد «مطالعات رویداد» در ایران به‌عنوان پژوهش‌های مبنایی و درخور، محدود بوده و تأثیر رویدادهای هنر بر جریان هنر ایران مغفول مانده است؛ به‌ویژه اینکه دوسالانه‌ها از فضای گفتمانی شکل‌دهندهٔ آن تأثیر پذیرفته‌اند.

بازهٔ زمانی برگزاری نمایشگاه‌های هنری در ایران البته معنادار بوده است. آنجا که هم‌زمان با تحولات جهانی هنر، در ایران برگزاری اولین دوسالانهٔ هنر در سال ۱۳۳۷ش فضای جدیدی در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی ایجاد کرد، نشانگر ظهور جریان تازه‌ای در ایران تحت عنوان «نوگرایی» در برابر «سنت‌گرایی» بود (مریدی، ۱۳۹۷: ۱۰۵). ازجمله دوسالانه‌های سفال با همهٔ فرازوفرودهایی که داشته، کمتر به‌عنوان یک استثنا در روند معاصر شدن یکی از هنرهای سنتی مورد توجه بوده است. رویدادی که می‌توانسته است بر جریان‌های هنر و تحولات آن تأثیرگذار باشد.

البته باید گفت شکل‌گیری این تحولات در بسترهای فرهنگی و سیاسی جوامع معاصر بوده است که نقش دولت‌ها را نمی‌توان در حمایت از این رویدادها نادیده گرفت. رویدادهای هنری معاصر مدعی‌اند که از پیش‌فرض‌های فرهنگی (جنسیت، ملیت، موقعیت جغرافیایی و یا زبان) دوری می‌کنند و تنها سالن‌های نمایش خالی را بدون هیچ چشمداشت ایدئولوژیکی در اختیار هنرمندان قرار می‌دهند؛ اما باید در نظر داشت آن‌ها اسیر پیش‌فرض‌هایی هستند که گاه مسیر جریان هنر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. بر مبنای همین مسئله در پژوهش حاضر بر مطالعهٔ دوسالانه‌های سفال و سرامیک با تعیین جایگاه اثرگذار آن بر جریان سفال معاصر اهتمام شده است.

۳. یافته‌های پژوهش: گفتمان نمایشگاهی و شناخت‌شناسی دوسالانهٔ سفال

آغاز دهه‌های ۱۳۳۰ تا پایان ۱۳۵۰ دوران پرتکاپو برای مدرنیسم هنری در ایران بود؛ روندی که هنرهای سنتی به‌مثابهٔ شیء کاربردی را به آثار مدرن و نوگرا دگرگون ساخت. در همین مقطع سفال نیز دست‌مایهٔ این نوجویی و نوگرایی بود. پرویز تناولی (متولد ۱۳۱۶ش) در زمرهٔ نخستین هنرمندانی بود که مواجههٔ نوگرایانه با سفال داشت. مسعود عربشاهی، چنگیز شهوق، مهین نورماه، عربعلی شروه، محمدمهدی قان‌بیگی، یونس فیاض ثانوی، مهدی حیدری، محمدمهدی انوشفر ازجمله هنرمندان مؤثری به شمار می‌رفتند که با نگاه و اندیشهٔ نوگرایانه به سفال، آن را در مرکز جریان هنر مدرن قرار دادند.

جریان هنر مدرن ایران با برگزاری اولین دوسالانهٔ هنر در سال ۱۳۳۷ به صحنه آمد. پیش از آن بارها هنر ایران در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌ها عرضه شده بود. مانند اولین نمایشگاه پیرامون هنر ایران در موزهٔ ساوت کنزیگتون در آوریل ۱۸۷۶ (فروردین ۱۲۵۵) (اسمیت، ۱۳۹۹ به نقل از سهیلی و صابر، ۱۴۰۱: ۷۸) که آثاری از هنرهای صناعی را به نمایش گذاشت. نمایشگاه‌های بعدی شامل لندن (۱۹۰۷)، فیلادلفیا (۱۹۲۶)، لندن (۱۹۳۱)، لنینگراد (۱۹۳۵) و نیویورک (۱۹۴۰) به نمایش آثار موزه‌ای دوره‌های تاریخی هنر ایران اختصاص یافت (جی گلاک، ۱۳۵۵: ۱۶)؛ نمایشگاه‌هایی که اغلب در بستر رویکرد شرق‌شناسانه برگزار شدند. نمایشگاه ۱۳۳۷ از اولین نمایشگاه‌های داخلی بود که آثار هنرمندان معاصر را به نمایش گذاشت. برگزاری مداوم دوسالانه‌ها در دههٔ ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ منجر به تثبیت هنر نوگرا شد. در واقع گفتمان نمایشگاه برآمده از فضای اجتماعی و فرهنگی دورهٔ پهلوی دوم بود که با ظهور و بروز هنر نوگرا شیوه‌های جدیدی برای مواجهه با مخاطب را می‌طلبید. گفتمان نمایشگاهی در سال‌های پس از انقلاب نیز با برگزاری نمایشگاه‌ها و دوسالانهٔ هنری متعدد تداوم یافت. نمایشگاه‌های سفال نیز هم‌راستا با جریان نوگرایی در هنر برگزار شد.

نمایشگاه‌های سفال در موزهٔ هنرهای معاصر و گالری پافر (به همت محمدمهدی انوشفر) در سال‌های ۱۳۶۶ و ۱۳۶۸ در زمرهٔ اولین تجربه‌های نمایشگاهی سفال پس از انقلاب بود. ازجمله هدف‌های مهمی که نمایشگاه دنبال می‌کرد، تلاش برای خارج کردن آثار از حالت کلیشه‌ای و ظروف کاربردی بود تا انواع حجم در قالب آثار مدرن جای آن را بگیرد (انوشفر، ۱۳۸۳: ۱۵). در سال‌های بعد این دو نمایشگاه در تداوم دوسالانه‌های رسمی سفال با عنوان نمایشگاه دوسالانهٔ اول و دوم قلمداد گردید و درمجموع تا پایان دههٔ ۱۳۹۰ تعداد ۱۱ دورهٔ نمایشگاه دوسالانهٔ سفال برگزار شد (جدول ۱).

جدول ۱: شناخت‌شناسی کمی دوسالانه‌های سفال در سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ (نگارندگان)

عنوان	سال برگزاری	محل برگزاری	تعداد کل شرکت‌کنندگان	تعداد راه‌یافتگان به دوسالانه		برگزیدگان برای نشر آثار در کتاب دوسالانه	
دورهٔ اول	۱۳۶۶	تهران	؟	؟		؟	
دورهٔ دوم	۱۳۶۸	تهران	؟	؟		؟	
دورهٔ سوم	تیرماه ۱۳۷۱	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۲۶	۲۶		۲۶	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
					✓	۱۶	۱۰
دورهٔ چهارم	اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۳	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۱۲۵	۱۲۵		۶۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۲۸	۳۹
دورهٔ پنجم	اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۵	موزهٔ هنرهای معاصر تهران	۷۰۰	۱۴۵		۸۵	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۳۹	۴۶
دورهٔ ششم	آذرماه ۱۳۷۷	موزهٔ هنرهای معاصر (تهران)	؟؟	۴۵۳		۱۶۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	؟	؟
دورهٔ هفتم	بهار ۱۳۸۰	مجتمع فرهنگی هنری امام رضا(ع) (مشهد)	۷۳۲ اثر از ۲۳۶ شرکت‌کننده	۱۱۱ اثر		۱۱۵ هنرمند	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۶۵	۵۰
دورهٔ هشتم	دی‌ماه ۱۳۸۵	فرهنگسرای صبا تهران	۹۷۰ اثر	۵۷۴		۳۲۵	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۲۲۳	۱۰۲

عنوان	سال برگزاری	محل برگزاری	تعداد کل شرکت‌کنندگان	تعداد راه‌یافتگان به دوسالانه		برگزیدگان برای نشر آثار در کتاب دوسالانه	
دورهٔ نهم	مهرماه ۱۳۸۸	فرهنگسرای کومش سمنان	۱۲۴۸ اثر از ۴۰۸ شرکت‌کننده	۱۵۹		۱۳۰ شرکت‌کننده با ۱۷۳ اثر	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۷۶	۵۴
دورهٔ دهم	مهر و آبان ۱۳۹۰	فرهنگسرای کومش سمنان و موزهٔ امام علی(ع) تهران	۱۰۱۴ اثر از ۳۹۴ شرکت‌کننده	۱۹۶		۳۶۴ اثر از ۱۹۶ شرکت‌کننده	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۱۳۷	۵۹
دورهٔ یازدهم	آبان ماه ۱۳۹۹	فرهنگسرای نیاوران تهران	۷۷۰ اثر	۴۲۸ هنرمند		۹۷	
				رقابتی	غیررقابتی	زن	مرد
				✓	✓	۶۹	۲۸

نمایشگاه‌های سفال متأثر از گفتمان‌های پس از انقلاب شکل گرفتند. این گفتمان‌ها را برحسب پنج مقطع مهم سیاسی ایران می‌توان بدین‌ترتیب شناسایی کرد: گفتمان انقلاب فرهنگی، تهاجم فرهنگی، تعامل فرهنگی مقاومت فرهنگی و اعتدال فرهنگی. در این گفتمان‌ها کشمکش میان دو گفتمان مسلط/حاشیه بود. در فضای گفتمانی نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های سفال و سرامیک نیز این دو گونهٔ گفتمان فرهنگی مسلط/حاشیه در منازعه بودند و بدین‌ترتیب بر روند سفال معاصر تأثیر داشتند. کشمکش میان گفتمان مسلط/حاشیه در فاصله‌ها، گسست‌ها و شکاف‌های اجتماعی و فرهنگی معاصر ایران، صورت‌بندی‌های متعدد می‌یافتند؛ مانند: شهر/روستا، ایرانی/اسلامی، سنتی/مدرن، مرد/زن، اصلاح‌طلب/اصول‌گرا. تجربهٔ زیستهٔ هنرمندان سفالگر در چنین موقعیت‌ها، شکاف‌ها، تقابل‌ها و تعارض‌هایی شکل گرفته و در آثارشان نمود پیدا کرده است. در ادامه پس از پرداختن به عمده‌ترین گفتمان‌های فرهنگی و هنری به تحلیل نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سفال پرداخته شده است (جدول ۲).

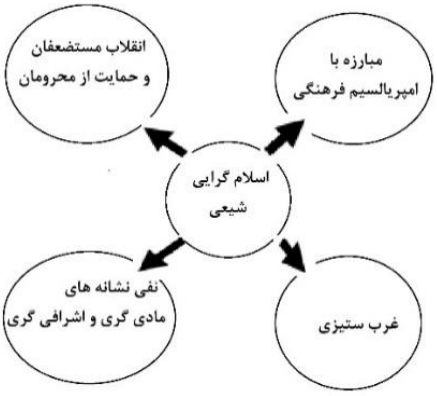
جدول ۲: عمده‌ترین گفتمان‌ها و جریان هنری مؤثر بر دوسالانهٔ سفال (نگارندگان، ۱۴۰۴)

عنوان گفتمان	مقطع شکل‌گیری و حیات گفتمان	شاخصه‌های گفتمانی	زنجیرهٔ تفاوت یا ضدیت	زنجیرهٔ شباهت‌ها	جریان‌های هنر مرکز و هنر حاشیه	ماندگزینی
انقلاب فرهنگی	دورهٔ انقلاب و جنگ از ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۸	دال مرکزی اسلام‌گرایی شیعی مفصل‌بندی‌شده با نشانه‌هایی مانند انقلاب مستضعفان و حمایت از آنان، مبارزه با امپریالیسم فرهنگی و توسعهٔ فرهنگ سرمایه‌داری و غرب‌ستیزی	نفی نشانه‌های مادی‌گرایی و تجدد شهری در مقابل ساده‌زیستی روستاگرایانه، نفی نشانه‌های فردگرایی در برابر جمع‌گرایی ذیل مفاهیم انقلاب	هنر متعهد، هنر ایدئولوژیک انقلاب، هنرهایی همراه مضامین روستاگرایانه و اسلام شیعی	هنر متعهد/هنر ملی	آثار نمایشگاه اول و دوم و آثار تجدید نمایش در دوسالانه‌های نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۷۰
مقابله با تهاجم فرهنگی	مقطع سازندگی از ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۶	دال مرکزی ارزش‌های انقلابی و مفصل‌بندی نشانه‌های تهاجم فرهنگی، استحاله شدن فرهنگ	نفی نشانه‌های نابهنجار فرهنگی در مقابل همبستگی و اصالت فرهنگی نفی نشانه‌های غرب‌گرا در برابر اندیشه و فرهنگ خودی و بومی	هنر اسلامی، ایرانی- هنر با مضامینی از مذهب و عرفان- هنر با محتوای پیوند ارزش‌های فرهنگی-دینی	هنر ارزشی/هنر انتزاعی و طبیعت‌گرا	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ سوم، چهارم، پنجم
تعامل فرهنگی	مقطع اصلاحات از ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴	دال مرکزی تفاهم و تعامل فرهنگی با مفصل‌بندی از نشانه‌هایی چون مشارکت و پویایی فرهنگی، جامعهٔ مدنی، حقوق بشر، تنش‌زدایی با گفت‌وگو و مدارا	نفی یکسان‌سازی فرهنگی در برابر کثرت‌گرایی و تنوع فرهنگی	هنر فرمالیستی و انتزاع‌گرا، هنر غیرمضمونی، هنر غیرایدئولوژیک مذهبی، تمایل به همسوسازی با جریان جهانی هنر	هنر جهانی‌گرا/هنر بومی‌گرا	آثار نمایشگاه‌های دوسالانه‌های ششم و هفتم

عنوان گفتمان	مقطع شکل‌گیری و حیات گفتمان	شاخصه‌های گفتمانی	زنجیرهٔ تفاوت یا ضدیت	زنجیرهٔ شباهت‌ها	جریان‌های هنر مرکز و هنر حاشیه	مانندگزینی
مهندسی فرهنگی	مقطع اصول‌گرایی از ۱۳۸۴ تا ۱۳۹۲	دال مرکزی مقاومت فرهنگی و مفصل‌بندی از نشانه‌هایی مانند ارزش‌های انقلابی اسلامی، تهاجم و شبیخون فرهنگی و نابرابری عدالت جهانی	نفی نشانه‌های جهانی شدن در مقابل بومی‌گرایی، نفی ارزش‌های غربی در برابر ارزش‌های نوشدهٔ اسلامی	هنر کاربردی، هنر سنتی اسلامی، نقد جریان جهانی شدن	هنر مقاومت، هنر معناگرای جدید	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ هشتم، نهم و دهم
اعتدال فرهنگی	دورهٔ اعتدال‌گرایی از ۱۳۹۲ تا ۱۴۰۰	دال مرکزی عدالت گزینی در فرصت‌ها و نسبت‌های فرهنگی همراه با نشانه‌هایی مانند تعامل سازنده، منزلت اجتماعی، برابری جنسیتی و فرهنگ زیست‌محیطی	نفی یک‌جانبه‌گرایی در برابر تنوع و برابری فرهنگی	هنر انتقادی معاصر	هنر کاربردی معناگرا، هنر اجتماعی	آثار نمایشگاه‌های دوسالانهٔ یازدهم و نمایشگاه‌های گروهی

۳-۱. تحلیل نمایشگاه‌های اول و دوم: سفال در کشمکش گفتمان هنر متعهد/هنر ملی

دوسالانهٔ سفال در مقطع اول در حالی ذیل سیاست‌گذاری‌های فرهنگی دولت اهمیت یافتند که گفتمان فرهنگی انقلاب بر جریان غالب هنر متعهد و مکتبی تأکید می‌کرد. نمایشگاه‌هایی که از تعیین مکان نمایش آثار یعنی موزهٔ هنرهای معاصر تا آثار ارائه‌شده در آن را می‌توان گامی در مسیر مشروعیت‌بخشی به محتوا و مضامین جدیدی دانست که گفتمان فرهنگی انقلاب سعی در رواج آن داشت. آن‌طور که دربارهٔ موزهٔ هنرهای معاصر نقل شده بود، تا قبل از انقلاب موزه سراسر در اختیار افرادی بود که با داشتن نگاهی غرب‌زده تلاش می‌کردند تا واسطه‌ای باشد برای نمایش گذاشتن آثار غربی، تصنعی و فاقد جاذبه و شور که این نهاد بعد از انقلاب اسلامی در مسیر درست گام برمی‌داشت (فصلنامهٔ هنر، ۱۳۶۳: ۲۵۶-۲۶۷). در واقع «هنر متعهد» در تلاش برای به نمایش گذاشتن باورهای اسلامی، دینی و مذهبی انقلاب بود که ذیل گفتمان غالب انقلاب فرهنگی نمود پیدا کرده بود و حول دال مرکزی اسلام‌گرایی شیعی مفصل‌بندی شد (شکل ۱).

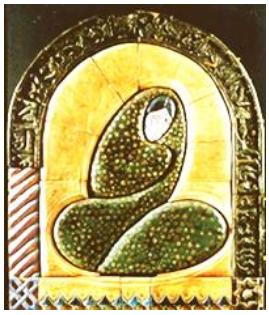


شکل ۱: مفصل‌بندی گفتمان انقلاب فرهنگی (نگارندگان)

بر همین مبنا هنر متعهد با فاصله‌گیری از سویهٔ فرمالیستی هنر، از ویژگی‌های عمده‌ای مانند ایدئولوژی اسلامی، هویت برخاسته از باورهای تاریخی بومی بر پایهٔ فرهنگ اسلامی به‌خصوص تفکر شیعی برخوردار بود (Hosseini-Rad, 2011 : 212). حتی نمایش آثار در موزهٔ هنرهای معاصر تهران بخشی از سیاست‌های فرهنگی بود که مبتنی‌بر نمایش جریان هنر معاصر پس از انقلاب و نمایش آثار نوگرای ایرانی اما با رویکرد مذهبی و انقلابی صورت می‌گرفت. در حیطهٔ سفال اگرچه نمایشگاه‌های فردی و یا آثار سفارشی بخشی از فعالیت‌های هنرمندان بود، تجربهٔ نمایشگاهی جمعی آنان در این مقطع سنگ بنای رویدادهای نمایشگاهی سفال در قالب دوسالانه در سال‌های بعد شد. نمونهٔ آثاری از

محمدمهدی انوشفر که پیشینه‌ای با جستارهای نوگرایانه داشت در این مقطع، حامل نشانه‌ها و نمادهای مذهبی به‌خصوص آیین تشیع بود. در این اثر استفاده از نشانه‌های نوشتاری مانند نام خدا، پیامبر(ص) و امام اول شیعیان در کنار سایر صور و نمادهای مذهبی برجسته شده بود (تصویر ۱). در اثر مهدی حیدری با عنوان «مادر» عنصر غالب مضمون‌گرایی سنتی بود؛ بهره‌گیری از نشانهٔ تصویری زنی که چادر گل‌دار رنگی به سر داشت و درون قابی محرابی‌شکل جلب توجه می‌کرد. به‌نوعی می‌توان گفت اشعاری از «حافظ» با مضمونِ رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند... در کنار تزیینات هندسی حاشیهٔ اثر می‌توانست روایتی از تلخ‌کامی‌ها همراه مقاومت در برابر سختی‌ها، ناخوشی‌هایی داشته باشد که بی‌ارتباط با موقعیت زمانی ساخت اثر نبود. مجموع این نشانه‌ها به سال‌های سخت انقلاب و جنگ اشاره داشت با نمادی از پایداری «مادر» در فرهنگ ایرانی-اسلامی (تصویر ۲). این‌گونه مضامین در آثار هنرمندان سفالگر دههٔ ۱۳۶۰ معطوف به گرایش‌های مذهبی نگردید. مضمون‌های سنت‌گرا و روستاگرایانه سهم قابل توجهی از میراث فرهنگی بصری این دهه قلمداد گردید که مبتنی‌بر فضای غالب فرهنگی این دوره همراه با فرم و موضوعات متنوعی بود. به‌نوعی غالب بودن مضمون‌گرایی در هنر این مقطع به نمایش گذاشتن وجوهی از غلبهٔ سلایق طبقهٔ متوسط قدیم بر طبقهٔ متوسط جدید به شمار می‌رفت. این نکته در نظام سیاسی مشهود شد آنجا که جریان سیاسی غالب با گفتمان سنت‌گرایی ایدئولوژیک از آن نیروهای مذهبی و سنتی بازار بود. در عرصه و نظام فرهنگ نیز دیدگاه‌های ذوقی و سلایق زیباشناختی آن‌ها بازتولید گردید. در چنین شرایطی ایدئولوژی روستا گرایانه که سنّت‌های زندگی روستایی را مأمن حفظ مذهب و شهرنشینی را زایل‌کنندهٔ مذهب می‌دانست در فضایی فرهنگی این مقطع غالب گردید؛ نمونهٔ آن اثر دیگر حیدری با عنوان «چوپان و یارش» قابل اعتناست که با استفاده از نشانه‌های ضریح در پیکرهٔ زن روستایی در کنار چوپانی نی‌نواز هم فضایی معنوی ایجاد می‌کرد و هم تأکید بر ساده‌زیستی داشت (تصویر ۳).

تصویر ۱: کاشی نقش‌دار، ابعاد ۹۰ در ۹۰ سانتی‌متر، محمدمهدی انوشفر، سال ساخت ۱۳۶۲ (آرشیو هنرمند، ۱۴۰۰)



تصویر ۲: مهدی حیدری، سال ساخت اثر ۱۳۶۷، دومین نمایشگاه گروهی هنرمندان سفالگر، ۱۳۶۸ (همان)

تصویر ۳: مهدی حیدری، ۱۳۶۶، اولین نمایشگاه گروهی هنرمندان سفالگر (همان)

بر مبنای همین نوع آثار می‌توان قائل شد در دههٔ ۱۳۶۰، مهدی حیدری در کنار محمدمهدی انوشفر ازجمله هنرمندان معدودی به شمار می‌رفت که در آثار خود در تلفیق میان مدرن و سنت کوشیدند و حلقهٔ واسطه‌ای محسوب شدند که جریان مدرنیسم دههٔ ۱۳۴۰ را به دههٔ ۱۳۷۰ منتقل کردند و به عبارتی، دوباره آن را احیا کردند. وجود این نمونه‌ها در نمایشگاه‌های اول و دوم البته گواهی بر فضای فرهنگی دههٔ ۱۳۶۰ با غالب شدن هنر جامعه‌گرای مذهبی بود که به آن اشاره شد. فضای گفتمانی غیرنمایشگاهی البته عرصهٔ همین تحولات فرهنگی بود؛ مانند آثاری که به سفارش نهادهای فرهنگی صورت گرفت که با ارجاعاتی به روایات و یا احادیث دینی همراه بود. ازجمله تابلوی سردر موزهٔ ملی ایران را می‌توان نام برد که به‌صراحت استفاده از نشانه‌های مذهبی در آن مشهود است (تصویر ۴ از جدول ۳). آثار دیگری در این مقطع از هنرمندان سفالگر بر تجربه‌های زیستهٔ آنان البته با گرایش‌های مختلف اشاره دارد که گاه خارج از چارچوب‌های گفتمانی غالب قرار می‌گرفت و مجال بروز در نمایشگاه‌های اول و دوم را نداشت (جدول ۳).

جدول ۳: بخشی از آثار مطرح هنرمندان سفالگر در دهۀ ۱۳۶۰ ارائه‌شده خارج از فضای نمایشگاهی (نگارندگان، ۱۴۰۴)

نام هنرمند	تصویر اثر	توضیح اثر
مقصود پاشایی		تصویر ۴: سردر موزۀ ملی ایران، طول ۹ متر در عرض ۸۰ سانتی‌متر، ۱۳۶۶ (نگارندگان)
مهدی حیدری		تصویر ۵ تا ۷: از راست به چپ، بدون عنوان ـ گفت و شنود ـ بدون عنوان. در این آثار رگه‌های نوگرایی و مدرن هنرمند مشهود است (آرشیو هنرمند)
عزیز فیضیان		تصویر ۸: بدون عنوان، عزیز فیضیان جزو هنرمندان سفالگر با مدرک کارشناسی مجسمه‌سازی بود که از سال ۱۳۵۳ فعالیت رسمی خود را آغاز کرد و به‌عنوان مربی در کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان فعالیت داشت (URL1)

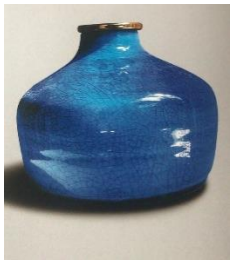
همان‌طور که اشاره شد، کشمکش «هنر متعهد» با صورت‌های دیگر آن در این دوره ناگزیر بود. فرصتی برای به چالش کشیدن گفتمان مسلط، چراکه درعین‌حال دوسالانه‌ها را می‌توان به‌عنوان فضاهای مقاومت و تنوع در نظر گرفت (Sassetelli, 2017 : 5). این مهم با ارائۀ آثاری پیگیری شد که هرچند کاربردی و محتواگریز بودند، در قالب یک سوژۀ غیرایدئولوژیک نوعی کنش انتقادی ازسوی هنرمندان بود. بخشی از این آثار در فضای غیرنمایشگاهی نمود داشت، آثار به‌نمایش‌گذاشته در نمایشگاه با دلالت‌های معنایی مستتر ازجملۀ آن بود.

آثاری از علیرضا ده‌نمکی که در اولین نمایشگاه گروهی سفال به نمایش درآمد، با انتخاب قالب‌های کلیشه‌ای برای آثار؛ همچون قندان و آجیل‌خوری اگر فرم‌گرا و کاربردی بود اما خود نمایش بی‌اعتنایی به سوژه‌های بهنجار هنر مکتبی قلمداد گردید (تصاویر ۹ و ۱۰). از این نوع آثار در نظام فرهنگی پیشین موقعی که در ارتباط با ساختارهای زیباشناسی هنرهای سنتی قرار داشت، به‌واسطۀ روایت گذشته‌نگر آن به‌عنوان بخشی از پروژۀ هنر ملی دورۀ پهلوی دوم مورد حمایت و توجه بود. همین آثار در بافت موقعیتی جدید گاه در مقام یک ضدارزش محسوب می‌شد. آثار دیگری بر مبنای فرمالیسم هنر، انتزاعی و مضمون‌گریز خارج از معیارهای گفتمان مسلط این مقطع بود. ازجمله آثاری از مریم سالور (متولد ۱۳۳۳) که برایند فعالیت‌های او در دهۀ ۱۳۶۰ به شمار می‌آمد؛ فرم‌های ساده فارغ از تزیینات که در کنار آثار مضمون‌گرای این دهه بدیع بود (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

تصویر ۹: علیرضا ده‌نمکی، ۱۳۶۶، نمایشگاه اول (آرشیو هنرمند)

تصویر ۱۰: علیرضا ده‌نمکی، ۱۳۶۸، نمایشگاه اول (آرشیو هنرمند)

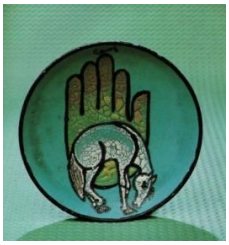
تصویر ۱۱: مریم سالور، ۱۳۶۶، اولین نمایشگاه گروهی سفال


تصویر ۱۲: ۱۳۶۸ (سالور، ۱۳۹۹)

۳-۲. تحلیل نمایشگاه‌های سوم تا ششم: سفال در کشمکش گفتمان هنر ارزشی/ انتزاعی

با پایان جنگ و پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸ در ۲۹ مرداد ۱۳۶۷ هنر ایران نیز وارد مسیر تازه‌ای شد. «رئیس‌جمهور وقت، هاشمی، اعلام کرده بود اکنون زمان آن فرا رسیده است که انقلاب در مسیر طبیعی و عادی خود قرار گیرد» (آبراهامیان، ۱۴۰۰: ۳۲۰). در این مقطع، تمامی ابعاد دیگر توسعهٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی و ملی بر مدار توسعهٔ اقتصادی تعریف و هماهنگ شدند. شعارهایی مانند نجات مستضعفان عالم، مبارزه با سرمایه‌داری جهانی، فقرستیزی و نابودی استکبار جای خود را به بازسازی ویرانه‌های جنگ، اشتغال‌زایی، تنش‌زدایی، توسعهٔ اقتصادی، حمایت از سرمایه‌گذاران، ایجاد امنیت سرمایه و نظایر آن‌ها دادند (سنایی و همکاران، ۱۳۹۰: ۸۴). آنچه در دولت هاشمی «نوسازی فرهنگی» نامیده شد، در راستای نگاه توسعه‌ای دولت صورت می‌گرفت. «براساس شاخصه‌های مدرنیزاسیون جوامع امروز غربی مدرن هستند و جوامع سنتی بدون عبور از دورهٔ انتقال (گذار) به توسعه و نوسازی دست نخواهند یافت. مبتنی‌بر این رویکرد، توسعه یعنی مدرن شدن شئون اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و به‌طور کلی تغییر در ساختارهای نهادی جامعه است»(دیوب، ۱۳۸۶: ۱۲ به نقل از شمسی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۴۰). نوسازی فرهنگی با رشد شتاب‌دار ارتباطات و حمل‌ونقل، افزایش دامنهٔ تحرکات اجتماعی و جغرافیایی، گسترش آموزش‌وپرورش، رشد روند شهرنشینی، افزایش اعتماد عمومی و رشد روند دنیوی شدن همراه شد (نوذری، ۱۳۸۱: ۱۶۵). در چنین شرایطی نگرانی از استحالهٔ فرهنگی، سنت‌گرایان انقلابی را به واکنش واداشت تا آغاز دههٔ ۱۳۷۰ دولت هاشمی با وضعیت متناقض‌گونه‌ای در عرصهٔ فرهنگ و سیاست روبه‌رو گردد. طرح مفاهیمی مانند «تهاجم فرهنگی» همچنین حاکی از گسترش نظام ارزش‌ها، باورها و سبک زندگی غربی در ایران بود. مفهوم «تهاجم فرهنگی» قرابت و نزدیکی با ایدهٔ «غرب‌زدگی» و «سلطهٔ فرهنگی» در دههٔ ۱۳۶۰ داشت که در ادبیات مسئولان نظام در این مقطع پررنگ شد. در چنین شرایطی، گفتمان «مقابله با تهاجم فرهنگی» که با دال مرکزی ارزش‌های انقلاب و هویت ایرانی-اسلامی و با نشانه‌هایی چون استحالهٔ فرهنگی و هجوم فرهنگ غربی مفصل‌بندی شد در پی حفظ ارزش‌هایی برآمد که در معرض خطر بود و خود را پایبند به مؤلفه‌ها و عناصر گفتمانی زیر می‌دانست. هنر ارزشی نیز در جایگزینی با گفتمان هنر متعهد به جریان غالب و مسلط گفتمان مقابلهٔ تهاجم فرهنگی تبدیل شد که در عرصه‌های مختلف هنر عرصهٔ همسویی‌ها و در کشمکش با هنر غیرارزشی در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۷۰ قرار گرفت. ازجمله مؤلفه‌های شاخص هنر ارزشی حمایت آن ازسوی نهادهای دولتی و فراهم کردن بستر نمایش آثار در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملی بود که به‌تبع آن می‌توانست فرم و محتوای آثار را متناسب باسیاست‌های فرهنگی دولت تحت‌الشعاع قرار دهد. به بیان ووگل، هدف دوسالانه‌ها فقط ارائهٔ هنر نیست؛ این رویداد همچنین به‌عنوان یک ابزار سیاسی عمل می‌کند (Vogel, 2010: 7). نمایشگاه‌های سفال در دههٔ ۱۳۷۰بر این مبنا کارکرد یافت. پیگیری دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم در مقطع دوم انقلاب نشان می‌دهد بخشی از منتخبان آثار بر مبنای مضمون‌گرایی به بازآفرینی داشته‌های فرهنگی پرداختند که ریشه در تاریخ و سنت‌های هنری ایران داشت و در موضوعات مذهبی و عمدتاً شیعی خلاصه شد. در تجربهٔ این بخش از هنرمندان رجوع به نشانه‌های سنت، همراه با تأکیدات و تفاسیر مذهبی و دینی بود که از نشانه‌ها و یا فرمالیسم هنر مدرن استفاده می‌کرد؛ مانند نمونهٔ اثری از بابک دالکی با عنوان «مرد» (۱۳۷۱) که تأکیدی مذهبی داشت (تصویر۱۳). اثر افسانه قلی‌پور مقدم ذیل عنوان «ذوالجناح» (۱۳۷۳) که از واقعهٔ عاشورا بهره گرفته است (تصویر ۱۴). تلفیق نشانه‌های تصویری ازجمله «دست»، «اسب» در کنار نوشتهٔ «یا حسین» که قبل از آنکه معانی صریح را دنبال کند، دلالت‌های ضمنی داشته است. اثر ارژنگ رسام» با نام «محراب» (۱۳۷۵) که در دوسالانهٔ پنجم ارائه گردید، روایت دیگری از درهم‌آمیزی نشانه‌های تصویری و نوشتاری مبتنی‌بر آیین و مذهب بود (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۳: تلفیق مس و برنز، ۳۹ در ۵۲ سانتی‌متر، بابک دالکی، دوسالانهٔ سوم، ۱۳۷۱



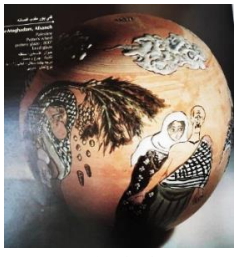
تصویر ۱۴: افسانه قلی‌پور مقدم، دوسالانهٔ چهارم، ۱۳۷۳

تصویر ۱۵: ارژنگ رسام، دوسالانهٔ پنجم، ۱۳۷۵ (صحفی، ۱۳۷۵)

بعضی از آثار منتخب دوسالانهٔ چهارم به موضوع تهاجم فرهنگی پرداخته بودند. مسئله‌ای که بر مبنای هنر ارزش‌گرا و ذیل گفتمان فرهنگی مسلط این دوره یعنی گفتمان مقابله با تهاجم فرهنگی دارای اهمیت شد. این موضوع به مطرح کردن دوگان‌هایی از فرهنگ بومی در برابر فرهنگ غیربومی اشاره داشت که دغدغهٔ هنرمندان بود. وزیر وقت فرهنگ و ارشاد در مورد دوسالانهٔ چهارم، رویکرد هنرمندان متعهد به سفالگری را ارزنده نامیده بود و اظهار امیدواری کرده بود هنرمندان عرصه و جبهه‌ای جدید در نمایش دستاوردهای انقلاب اسلامی و شکوفا شدن فرهنگ و هنر اسلامی- ایرانی و مقابله با تهاجم فرهنگی دشمنان این مرزوبوم باز کنند (میرسلیم، ۱۳۷۳: ۳). موضعی که برخاسته از سیاست غرب‌ستیزی بود و انتظار می‌رفت در نمایشگاه‌های ملی هنر بازتولید گردد. بررسی برخی از آثار البته مؤید همین مطلب است. اثری از ماهرخ شه‌پرست با عنوان «سایهٔ ناشناس» (۱۳۷۳) (تصویر ۱۶) در انتقال معانی مورد نظر نشانه‌های تصویری و نوشتاری را با تکیه بر کارکرد عنوان اثر برجسته کرد،یا اثر آرش بیگدلی با عنوان «عقاب غرب و سیمرغ شرق» (۱۳۷۳) از نشانه‌های عقاب و مار و صور نمادین دیگر در کنار انتخاب عنوان اثر در بیان مفاهیم بهره گرفت (تصویر ۱۷). نمود دیگر هنر ارزشی و هم‌راستا با گفتمان فرهنگی این مقطع، اثر افسانه قلی‌پور مقدم» با عنوان «فلسطین- حنظله» (۱۳۷۵) در دوسالانهٔ پنجم بود که به یکی از موضوعات و چالش‌های جهان اسلام یعنی فلسطین پرداخته بود تا نشانگر دغدغه‌مندی‌های فرهنگی و سیاسی فراملی گفتمان در محدودهٔ وسیع‌تر جغرافیای فرهنگی جهان اسلام باشد (تصویر ۱۸). در این محدوده هدف دوسالانه‌ها فقط ارائهٔ هنر نیست بلکه گاه امتیازات اجتماعی و سیاسی جایگزین مباحث تاریخی و زیباشناختی هنر می‌گردد (Kompatsiaris, 2019). دولت جدید قائل به افق‌های نو در سیاست بود؛ هرچند همهٔ ابعاد دیگر توسعهٔ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ارزش‌ها و آرمان‌های اسلامی و ملی بر مبنای توسعهٔ اقتصادی تعریف و صورت گرفت (دولتی، ۱۳۹۹، ج۲: ۱۷). بنابراین خانواده به‌عنوان رکن اساسی اجتماع مطرح شد. ارائهٔ آثاری با مفاهیم «تحکیم و وحدت خانواده»، «تقویت بنیان‌های خانواده» و «همگرایی به‌جای واگرایی» مبتنی‌بر گفتمانی بود که زنجیرهٔ تفاوت خود را بر مبنای وحدت‌گرایی و کنار زدن نشانه‌های نابهنجار فرهنگی قرار داد. مانند آثار لیلا زعیر در دوسالانهٔ سوم با عنوان، «خانواده»، «دوتایی» و «بطری‌ها» (۱۳۷۱) که هرچند فرم‌گرایانه بود، از جان‌بخشی اشیا بهره گرفت و نام‌گذاری مرتبط داشت (تصویر ۱۹). موضوعاتی با محوریت خانواده در آثار دوسالانهٔ چهارم دنبال شد؛ مانند اثر مینا رسول‌زاده با عنوان «کمپوزیسیون خانواده» (۱۳۷۳) (تصویر ۲۰)؛ هرچند این رویکرد به‌تدریج در دوسالانهٔ پنجم کمتر دنبال شد.

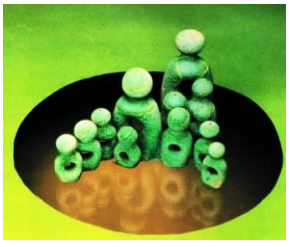
تصویر ۱۶: ماهرخ شه‌پرست، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

تصویر ۱۷: آرش بیگدلی، دوسالانهٔ چهارم (همان)



تصویر ۱۸: افسانه قلی‌پور مقدم، دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۱۹: لیلا زعیر، دوسالانهٔ سوم (صحفی، ۱۳۷۱)



تصویر ۲۰: مینا رسول‌زاده، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

آثاری از بیتا فیاضی با عنوان «ریشه»، محمدمهدی انوشفر با اثر «کاشی‌های هشت‌پر»، بهزاد اژدری با عنوان «نقش اصیل»، محمدمهدی قان‌بیگی با عنوان «گذری بر تاریخ» (تصاویر ۲۱ تا ۲۵) ارجاع به موضوعات تاریخی و سنتی هنر ایران داشت. نمایش آیین‌ها و استفادهٔ مکرر از آن البته گاهی کنایه‌آمیز بود.

تصویر ۲۱: بیتا فیاضی، دوسالانهٔ سوم

تصویر ۲۲: محمدمهدی انوشفر

تصویر ۲۳: بهزاد اژدری، دوسالانهٔ چهارم

تصویر ۲۴: محمدمهدی قان‌بیگی، دوسالانهٔ چهارم (صحفی، ۱۳۷۴)

نگاه شاعرانه با درون‌مایه‌های عرفانی و شرقی که محور موضوعات آن انسان بود، در دوسالانهٔ پنجم با آثاری از منیژه آرمین با عنوان «بانوی روستایی»، مهدی حیدری با عنوان «لیلی و مجنون» و محمدتقی صداقتی با عنوان «انسان» دنبال شد که از فرم‌های مدرن و نوگرا بهره می‌گرفت (تصاویر ۲۵ تا ۲۷). تغییر در رویکرد دوسالانه‌ها یا اعتبار یافتن گفتمان هنر حاشیه در آغاز نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۷۰ بر همین مبنا قابل اعتناست.

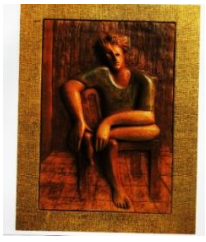
تصویر ۲۵: منیژه آرمین، دوسالانهٔ پنجم

تصویر ۲۶: برگزیدهٔ دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۲۷: محمدتقی صداقتی (همان)

گرایش به گونهٔ دیگر هنر طبیعت‌گرا در کنار گرایش‌های فرمالیستی و انتزاعی نشان از حضور جریان هنر حاشیه در دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم داشت تا در کشمکش با هنر ارزشی قرار گیرد؛ هرچند این کشمکش در دوسالانه‌های سوم تا ششم یکسان نبود. هنر طبیعت‌گرایانه را می‌توان در مقام بی‌توجهی به الگوهای هنر ارزشی دانست که گفتمان فرهنگی مسلط را به چالش کشید؛ جایی که هنرمند روایتی از بی‌مکانی و بی‌زمانی را ارائه می‌داد. توجه هنرمندان به طبیعت یا طبیعت بی‌جان به‌منزلهٔ بی‌اعتنایی به سوژه‌های مورد تأکید بود که به‌خصوص در دوسالانهٔ چهارم و پنجم فزونی گرفت. ازجمله می‌توان به آثار نغمه بهار، غلامحسین مهری و نوشین هادی‌نژاد هرندی استناد کرد (تصاویر ۲۸ تا ۳۰). همچنین گرایش‌های انتزاعی و فرمالیستی در سفال این مقطع باآنکه پیشینه‌ای به وسعت تاریخ این هنر داشت یا جستاری نوگرایانه در سفال بود، به‌دلیل قرارگیری در بافت موقعیتی این مقطع کنشی انتقادی در برابر هنر ارزشی به شمار رفت که با به‌کارگیری «عنوان» و کارکردهای آن جنبه‌های فرمالیستی محض آثار را تا حدودی کم‌رنگ یا تلطیف می‌نمود. آثاری از یونس فیاض ثانی با عنوان «جنگل» (۱۳۷۱) اشاره به نوعی آشفتگی و بغرنجی داشت یا اثر «عباس اکبری» با عنوان «گرداب» (۱۳۷۵) که می‌توان کارکردهای آن را در مواجهه با حادثه یا رویدادی بزرگ دنبال کرد. اثر مریم سالور با عنوان «دیوار- رؤیای چهارگوش» (۱۳۷۵) نیز در همین ارتباط معنا می‌یافت. در تفسیر دیگری از نمونه‌های این‌چنینی می‌توان حضور این آثار در دوسالانه‌های مقطع دوم را در راستای اهمیت معاصر شدن سفال قلمداد کرد که تأکید بر غیرکاربردی بودن داشت و با سویه‌هایی اجتماعی به‌دنبال جستارهای نو در مضمون بود. این رویکرد در مقطع سوم تحت‌تأثیر فضای فرهنگی جدید قرار گرفت (تصاویر ۳۱ تا ۳۳).

تصویر ۲۸: غلامحسین مهری، دوسالانهٔ پنجم



تصویر ۲۹: نغمه بهار، دوسالانهٔ چهارم

تصویر ۳۰: نوشین هادی‌نژاد هرندی، دوسالانهٔ پنجم (صحفی، ۱۳۷۵)

تصویر ۳۱: یونس فیاض ثانی، دوسالانهٔ سوم

تصویر ۳۲: عباس اکبری، دوسالانهٔ پنجم

تصویر ۳۳: مریم سالور، دوسالانهٔ پنجم (همان)

۳-۳. تحلیل نمایشگاه‌های ششم و هفتم: سفال در کشمکش گفتمان هنر جهانی‌گرا/ بومی‌گرا

در سومین مقطع انقلاب، راهبرد تنش‌زدایی به‌صورت جدی در آغاز دوران ریاست‌جمهوری خاتمی مورد توجه قرار گرفت. در کنار آن رفع مشکلات و نیازهای اقتصادی کشور که در قالب تداوم بحران ساختاری اقتصادی (رکود تورمی) در دولت دوم هاشمی و پس از آن تجلی یافته بود، راه‌حل تازه‌ای را می‌طلبید. ازسویی، تحولات نظام بین‌الملل و خصوصیات و ویژگی‌های جدید آن یعنی اولویت یافتن اقتصاد، پایان عصر رقابت‌های ایدئولوژیک، تقویت روندهای جهانی شدن، وابستگی متقابل و توسعهٔ روزافزون ارتباطات و محیط ناامن منطقه‌ای، سیاست خارجی دولت وقت را در جهت ترمیم وجههٔ بین‌المللی و حضور فعالانه در عرصه‌های آن شکل داد. در واقع اساس سیاست خارجی ایران در این دوره مبنی‌بر پذیرش پلورئالیسم جهانی و تساوی فرهنگ و دوری جستن از هرگونه حرکت‌های اختلاف‌برانگیز و رادیکالی در سطح خارجی بود (ذاکریان، ۱۳۸۰: ۸۱). دیدگاهی که ذیل عنوان «تعامل فرهنگی» به‌عنوان شاکلهٔ اصلی سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و گفتمان سیاسی دولت قرار گرفت. گفتمانی که تحت‌الشعاع مفهوم توسعهٔ سیاسی و فرهنگی در دوران اصلاحات با قرائتی شالوده‌شکنانه و واسازانه از اسلام به ایران مدرن و نو می‌اندیشید. گفتمان «تعامل فرهنگی» که نقطهٔ مقابل گفتمان «مقابله با تهاجم فرهنگی» شناخته می‌شد و در پی غیریت‌سازی با آن برآمده بود، در حیطهٔ هنر تمایلات جهانی/بومی در مسیر واکاوی فرم و مضامینی قرار گرفت که نتیجه به‌واسطهٔ اعمال سیاست‌گذاری‌های مبتنی‌بر همجواری با جهانی شدن اتخاذ شد. هنر جهانی در ارتباط با هنر بومی و محلی معنا یافت. ذیل گفتمان تعامل فرهنگی، مطرح شدن بومی‌گرایی نه به‌مثابهٔ واکنشی در مسیر وارونه‌سازی یا براندازی الگوهای غربی ناشی از تأثیرات نامطلوب آن (Crone, 2012 : 164) بلکه هم‌راستا با احیای سنت گام برداشت که حاصل آن خلق هنر مدرن و نوسنت‌گرا و یا تلفیقی میان سنت و مدرن بود. فضای گفتمانی هنر در این دهه نیز بر فعالیت‌های هنرمندان سفالگر تأثیرگذار بود. از اواخر دههٔ ۱۳۷۰ به بعد، فعالیت بخشی از هنرمندان متمرکز بر هنری شد که از رسانه‌های متنوعی در بیان بصری مانند «ویدئو»، «اجرا» و «چیدمان» بهره گرفتند. به‌نوعی اگرچه فرمالیسم مدرن به‌عنوان زبانی جهانی بسترساز هنر ایران و پیوستن آن به جریان جهانی شده بود، تحولات سریع فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و ازسویی دغدغهٔ هنرمندان در همگامی با این تحولات زبان و گرایشی نو را می‌طلبید. تلاش‌هایی که ذیل برگزاری نمایشگاه هنر مفهومی (موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۸۰) و پس از آن در دومین نمایشگاه (۱۳۸۱) عنوان «هنر جدید» را به خود گرفت. در تفسیر آن مجید حسینی راد، دبیر نمایشگاه گفته بود: «حتی عنوان هنر مفهومی نیز محدودیت‌های تاریخی دارد و دورهٔ مشخصی را تداعی می‌کند، اما عنوان هنر جدید ما را به هنر معاصر و روز دنیا نزدیک‌تر می‌سازد» (https://www.isna.ir/x34bg) (تصویر ۳۴).

تصویر ۳۴: سیف‌الله صمدیان، موزهٔ هنرهای معاصر ۱۳۸۰ (کشمیرشکن، ۱۳۹۶)

دو سال بعد نمایشگاه دیگری با این مضمون برگزار گردید که نشانگر بازنگری در قراردادهای زیباشناختی در هنر این مقطع بود. به‌نوعی از رهگذر این نمایشگاه و فعالیت‌های هنری دیگر هم‌راستا، از سبک‌ها و قراردادهای تثبیت‌شده در نظام آموزشی و فرم‌های هنری رسمیت‌یافته در گالری‌ها ساختارشکنی شد. در این مقطع، دوسالانه‌های ششم و هفتم سفال متأثر از فضای گفتمانی جدید قرار گرفت. دوسالانه‌های قبل در تلاش برای بنا نهادن و ارائهٔ هنری ملی بر پایهٔ سنت، مذهب و ایدئولوژی انقلابی موقعیت‌آفرینی کردند. داشته‌های فرهنگی و هنری همچنین انگیزهٔ مطرح کردن دوبارهٔ هویت بر مبنای الگوهای ایرانی- اسلامی بود که با نمایندگی آثاری از هنرمندان صورت پذیرفت. تجربه‌ای که گاه با وجود آثاری (فرم‌گرا) در گفتمان حاشیه در جریان دوسالانه‌ها خدشه‌دار یا مورد منازعه بود. دوسالانه‌های پیشین با شعار مضمون‌گرایی و نمادگرایی سنت را همچون منبعی برای ساخت هویت و ذخیرهٔ تاریخی هویت ملی قلمداد کرد. در گفتمان تعامل فرهنگی دوسالانه‌های سفال بااینکه در گسترهٔ ملی و نه بین‌المللی خلاصه گردید، در جهت همسویی ارزش‌های سنتی با تحولات معاصر و تمایل برای ورود به عرصهٔ جهانی هنر قرار گرفت.

در پاسخ به چگونگی خارج شدن از انزوای فرهنگی ارائهٔ آثار بومی‌گرایانه و محلی در نمایشگاه ششم به‌همراه آثاری با درون‌مایه‌های فرمالیستی و انتزاعی، پیامد نگاه محتاطانه در رویکرد جدید دوسالانه محسوب گردید. سیاستی که پیرامون نمایشگاه دوسالانهٔ ششم به نمایش آثاری از سفالگران بومی و محلی روستای «کلپورگان» سراوان پرداخت (تصویر ۳۵). نمایش آثار دیگری همراه با ارجاعی تاریخی درعین‌حال به دور از تفسیرهای مذهبی و دینی بود. نمونهٔ آثاری از منصوره حسینی و سلیم سنجری (تصاویر ۳۶ و ۳۷) که بازنمایی آثار دوره‌های تاریخی بود؛ یا تجربه‌ای مبتنی‌بر ویژگی‌هایی بود که کارکردهای جدیدی را در پی داشت.

تصویر ۳۵: بازسازی حضور سفالگران روستای کلپورگان (نگارندگان)

تصویر ۳۶: منصوره حسینی، دوسالانهٔ ششم، ۱۳۷۷ (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۳۷: سلیم سنجری، دوسالانهٔ ششم، ۱۳۷۷ (همان)

در نمونه‌ای دیگر، فریده تطهیری‌مقدم با الگوگیری از هنرهای بومی، نشانه‌های تصویری سنتی ایران را با کارکردهای نوستالژیک و عام‌گرای آن به کار گرفت (تصویر ۳۸). این رویکرد همچنین در دوسالانهٔ هفتم پیگیری شد؛ اثر بهزاد اژدری در راستای بازنمایی هنر دوره‌های تاریخی ایران کارکرد داشت؛ هرچه در استفاده از رنگ و لعاب از ویژگی‌های فنی جدید مانند لعاب‌های احیایی[۷] کوشیده بود (تصویر ۳۹). ازسویی طرح دوبارهٔ پرسش «هویت» ازسوی گفتمان هنر جهانی مهم قلمداد شد. مانند سؤال بزرگی که مهدی حیدری در نمایشگاه ششم برجسته کرده بود که خود بر ابهام‌ها می‌افزود (تصویر ۴۰).

تصویر ۳۸: فریده تطهیری‌مقدم، دوسالانهٔ ششم ۱۳۷۷ (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۳۹: بهزاد اژدری، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی هنری امام رضا(ع) مشهد ۱۳۸۰ (امدادیان، ۱۳۸۰)

تصویر ۴۰: مهدی حیدری، دوسالانهٔ ششم، موزهٔ هنرهای معاصر (آرشیو هنرمند، ۱۳۷۷)

به نمایش گذاشتن آثاری با رویکرد فرمالیستی و انتزاعی در بخش‌های جانبی نمایشگاه، البته به‌نوعی تمایل سیاست‌گذاران فرهنگی این دوره به گرایش‌هایی جهان‌شمول در هنر را نشان می‌داد و شاید پاسخی برای چگونگی ورود عرصه‌های جهانی هنر بود؛ رویکردی که در دوسالانهٔ هفتم نیز ادامه یافت. این دوسالانه درحالی برگزار شد که بعد از چند دوره برگزاری در موزهٔ هنرهای معاصر تهران به مجتمع فرهنگی هنری امام رضای مشهد و در راستای تمرکززدایی تغییر مکان داد. این نوع سیاست‌گذاری در برگزاری مکان نمایشگاه (تعیین یک شهر با سابقهٔ مذهبی و سنتی) که با نمایش آثار منتخب دوسالانه (بیشتر آن در قالب فرمالیستی همراه بود) تنش‌های میان سنت و مدرن را در قالب یک رویداد هنری نشان داد. در واقع آنچه بر مبنای رویکرد گفتمانی دولت جدید و برنامهٔ گفت‌وگوی تمدن‌ها بیان می‌شد، هنر جهانی دست‌کم نزدیک شدن یا تمایل ورود به سطح جهان‌شمول‌تری از هنر را ادعا می‌کرد؛ در مسیر دستیابی به این هدف، از شرکت‌کنندگان دوسالانه با پایبندی به اصالت ماده در کنار شاخصه‌های فنی آثارشان فرم‌های ناب و انتزاعی را انتخاب کردند که شاخصهٔ اصلی آن مضمون‌گریزی بود و کمتر به الگوگیری از آثار دوره‌های گذشته اعتنا شد؛ اثر لیدا قدسی رائی بیانگر همین موضوع بود (تصویر ۴۱). انتزاعی، ساده و بدون ارجاع نشانه‌ای که دیگر از انتخاب عنوان برای معرفی اثر استفاده نشده بود؛ این شاخصه در سرتاسر دوسالانهٔ ششم و هفتم دنبال شد و تغییری مبنایی نسبت به آثار دوسالانه‌های پیشین بود.

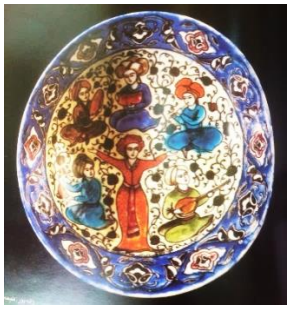
اثر بیتا فیاضی، نمایش جسورانه‌ای بود از چیدمان سوسک‌های سرامیکی در کف نمایشگاه که در زمان خود موضوعی بدیع و بحث‌برانگیز به شمار رفت و به‌نوعی فراتر از چارچوب‌های زیباشناختی و مضمونی مقطع مورد نظر بود (تصویر ۴۲). یا اینکه در کنار تفسیرهای متعدد آن کلیشه‌های موجود تصویری هنر ایران را به چالش کشید. انتخاب این‌گونه آثار می‌توانست به‌معنای گذر از هنر ایدئولوژیکی باشد که پیش‌تر به آن توصیه شد. سویهٔ جدید هنر که نسبت جهان‌شمول داشت، در اثری از «سنبل نفریه» در دوسالانهٔ هفتم با دست‌مایه قرار دادن موضوع «زنان» دنبال شد (تصویر ۴۳). ارجاعی بدون زمان و مکان که اگرچه در فرم تفسیرپذیر و کثرت‌گرا بود، با حساسیت‌های نوظهوری در رابطه با مضامین اجتماعی مطرح گردید تا همچون نقدی اجتماعی در راستای نفی قدرت ایدئولوژیک باشد که قبل‌تر بدان تمایل بود و دوسالانه‌ها از آن تبعیت می‌کردند. جمعیت زنان شرکت‌کننده هم غالب شد که یا فارغ‌التحصیلان دانشگاهی بودند یا برخوردار از تجربه‌های کسب‌شده در کارگاها و دوره‌های آموزشی به خلق آثار پرداختند. آمارهای دانشگاهی نیز نشان‌دهندهٔ رشد فزایندهٔ جمعیت دختران فارغ‌التحصیل از سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۹ بود (مریدی، ۱۳۹۸: ۲۷۴)که با فضای باز سیاسی ایجادشده در این مقطع، سعی در مطالبه‌گری خواسته‌هایشان داشتند.

سویه‌های انتقادانه این آثار زمانی مشخص خواهد گردید که نمونه‌وار اثر ملیحه ژاله‌پور در کنار اثری دیگر از سنبل نفریه، نمایشی از تقابل‌ها بود. کلیشه‌های سنتی زنان با صوری از طبیعت، آواز و گل در موقعیتی به نمایش گذاشته شد که هم‌زمان روایت‌های معاصر و ساختارشکنانه از تصویر زن را در اثر «نفریه» شاهد بودیم (تصویر ۴۴).

تصویر ۴۱: لیدا قدسی رائی، برگزیدهٔ دوسالانهٔ ششم سفال (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر ۴۲: بیتا فیاضی، دوسالانهٔ ششم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران (آرشیو موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

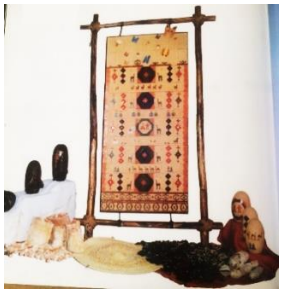
تصویر ۴۳: سنبل نفریه، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی هنری امام رضا مشهد (امدادیان، ۱۳۸۰)



تصویر ۴۴. ملیحه ژاله‌پور، دوسالانهٔ هفتم (همان)

بااین‌حال این هم‌نشینی درحالی مطرح شد که همچنان ارزش‌های نوگرایانه و فرمالیستی در هنر بر وجوه کاربردی آن غالب بود. هرچند تلاش شد در جهت پاسخ به چگونگی معاصر کردن هنرهای سنتی در عصر جهانی شدن از تلفیق سنت و مدرن بهره گیرد، با خارج شدن نقوش و آرایه‌های سنتی از بافت معنایی نوعی تعارض یا تنش را به نمایش گذاشت؛ نمونهٔ آن را می‌توان در اثر منصوره حسینی دنبال کرد که با

به‌کارگیری یا پیوند نشانه‌های هنر سنتی در قالبی نو عرصهٔ ناسازه‌ها بود. اثر لیدا قدسی راد منتخب دوسالانهٔ هفتم که در ادامهٔ آثار او رویکرد فرمالیستی را به نمایش گذاشت، نشانه‌های نوشتاری و آرایه‌های سنتی در مسیر جهان‌شمولی، مخدوش، نامفهوم و مبهم به کار گرفت (تصاویر ۴۵ و ۴۶).



تصویر ۴۵: منصوره حسینی، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی امام رضا(ع)، مشهد (امدادیان، ۱۳۸۰)

تصویر ۴۶: لیدا قدسی رائی، دوسالانهٔ هفتم، مجتمع فرهنگی امام رضا(ع)، مشهد (همان)

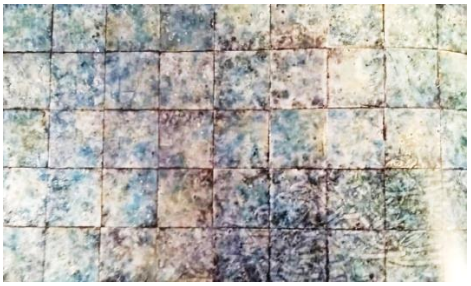
با خاتمه یافتن نمایشگاه هفتم، تحولات سفال در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۹۰ در مسیر گرایش‌های جدیدی از هنر قرار گرفت. توقف در برگزاری دورهٔ هشتم دوسالانهٔ سفال نیز فرصت تازه‌ای را به برگزارکنندگان دوسالانه داد.

۳-۴. تحلیل نمایشگاه هشتم: سفال در کشمکش گفتمان هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

سوم تیرماه ۱۳۸۴ دولت نهم جمهوری اسلامی با پیروزی محمود احمدی‌نژاد در انتخابات رقم خورد؛ تحلیلگران شعارهای انتخاباتی او را ازجمله عدالت‌خواهی، فقرزدایی و خدمت‌رسانی در راستای اندیشه‌های مکتبی، ایدئولوژی و ارزش‌های انقلابی دههٔ ۱۳۶۰ می‌دانستند. دولت جدید که موسوم به دولت اصول‌گرا[۸] و برآمده از اندیشهٔ اصول‌گرایی بود، سیاست‌ها و برنامه‌های دولت اصلاحات را به چالش کشید و در انتقاداتی صریح نسبت به آن موضع‌گیری کرد و به اتخاذ برنامه‌ها و سیاست‌های مقابله‌ای پرداخت. در عرصهٔ تدوین و اتخاذ سیاست خارجی نیز برنامه‌ها و سیاست‌های دولت اصول‌گرا در مغایرت با سیاست‌های دولت پیشین و گفتمان اصلاحات شکل گرفت. در گفتمان اصول‌گرایی که مرزهای ایدئولوژیک و عقیدتی جایگزین مرزهای جغرافیایی و مکتب‌گرایی جای ملت‌گرایی را می‌گرفت، عنصر هویت‌سازی که «خود» و «غیرخودی» را تعریف می‌کرد، دین اسلام و ارزش‌های انقلابی بود. در تفسیر آنان «جهانی شدن» عبارت بود از ارادهٔ معطوف به همگون‌سازی فرهنگی جهان ازسوی غرب که پادگفتمان «بومی‌گرایی» یا جریان مقاومت فرهنگ‌های بومی در برابر ادغام و اضمحلال را می‌طلبید. بنابراین گفتمان «مهندسی فرهنگی» که در مغایرت با «گفتمان تعامل فرهنگی» و سیاست‌های دولت پیشین شکل گرفت، طرح دوبارهٔ «هنرهای ملی- اسلامی»، پرداختن به «هنر منطقه‌ای»، «هنر جهان اسلام» و یا «هنر کشورهای اسلامی» ازجمله مصادیق «هنر مقاومت» به‌عنوان هنری مستتر در این گفتمان بود که واکنشی در برابر «جهانی شدن» و هضم در الگوهای فراگیر بود. احیای ارزش‌های انقلابی- اسلامی در فضای جدید، احیای فرهنگ باستان‌گرایانه، تاریخی، سنتی و بومی به‌مانند ثبت جهانی نوروز، مهر اصالت صنایع‌دستی و هنرهای سنتی، ثبت جهانی مراکز بومی تولیدات سنتی ازجمله سیاست‌های فرهنگی در گفتمان مرکز بود. دوسالانهٔ هشتم در یک همکاری مشترک با نهادهایی مانند سازمان صنایع‌دستی و گردشگری، فرهنگستان هنر و ازجمله مؤسسهٔ هنرهای تجسمی شهرداری تهران برپا شد. تفکیک وجوه کاربردی و کارکردی سفال با تکیه بر ارزش‌های سنت‌گرایانه و بومی‌گرایانه مورد توافق نهادهای مشارکت‌کننده و حامی دوسالانه بود. تمایلات جهان‌شمول در سفال و سرامیک که غرب‌گرا یا غیرایرانی و فاقد تعهد خطاب شد، کم‌رنگ گردید و «کاربرد» در مقام دال شناوری که در گفتمان هنر جهانی به حوزهٔ گفتمان‌گونگی سرریز گردیده بود به تصاحب گفتمان هنر مقاومت درآمد. سویه‌های جدید سفال ذیل عنوان اجراهای کاربردی و عملکردی سفال و آفرینش‌های هنری نو شکل گرفت. آثار دوسالانهٔ هشتم در مکان جدید وابسته به «فرهنگستان هنر» به نمایش درآمد. جایگزینی برای موزهٔ هنرهای معاصر که در دههٔ ۱۳۷۰ کانون تحولات هنر معاصر قرار داشت و البته در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی معطوف به دههٔ ۱۳۸۰ قرار بود موزه به وظایف اصلی خود یعنی هنر معاصر بپردازد (اکبری، ۱۳۸۵: ۲). مکان نمایش آثار البته رابطهٔ معناداری با سیاست‌های حاکم بر

دوسالانه‌ها برقرار کرد. اقدامات فرهنگستان هنر نیز در دهۀ ۱۳۸۰ رویکردی محافظه‌کارانه در رابطه با مباحث هنری در پیش گرفت و بنا بر اساس‌نامۀ آن می‌بایست عمدتاً بر هنر «اسلامی» هم «سنتی» و هم «معاصر» متمرکز می‌گردید (جلیلی، ۱۳۸۳ به نقل از کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۳۳۱)؛ هرچند در این برهه عملکرد آن نشان‌دهندۀ تمرکز بیشتر بر بخش اسلامی و سنتی بود. آثار منتخب دوسالانۀ هشتم بیانگر تغییری پرمعنا در نسبت با دوسالانه‌های دورۀ قبل بود. استفاده از نشانه‌های تصویری و نوشتاری هنرهای سنتی با درون‌مایۀ مذهبی و اسلامی دیگر بار مانند هنر متعهد و ارزشی دهۀ ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ پرتکرار شد. نمونۀ آن، اثر برگزیدۀ کیانوش معتقدی با عنوان «بسم‌الله» است که مورد استقبال نمایندگان سازمان صنایع‌دستی و هیئت‌داوران واقع شد (تصویر ۴۷). البته سویۀ ایدئولوژیک آثار این دوره را با تمرکز دوچندان بر شاخصه‌های هنر سنتی و بومی می‌توان دریافت. در واقع نه صرف کاربردی بودن اثر واجد ارزشمندی بود و نه هر نوع مفهوم‌گرایی (در گسترۀ وسیع آن)؛ که ارتباط معنادار آن در راستای گفتمان مهم گردید؛ اثر حمیدرضا ناظمیان با نام «عاشورا» برگزیدۀ فرهنگستان هنر و ذیل عنوان مفاهیم عالی و نگرشی نو نمونه‌ای بر این ادعاست (تصویر ۴۸). یا اثر محمود بقائیان که با عنوان «بشقاب» در بخش اجراهای کاربردی دوسالانۀ هشتم به‌واسطۀ «...شناخت عمیق در به‌کارگیری نقوش کاملاً شرقی» (بیانیۀ فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵) ازسوی نمایندگان فرهنگستان مورد تقدیر واقع شد (تصویر ۴۹).

تصویر ۴۷: کیانوش معتقدی، تقدیرشدۀ سازمان میراث فرهنگی و هیئت داوران دوسالانۀ هشتم (اثباتی، ۱۳۸۵)



تصویر ۴۸: حمیدرضا ناظمیان، برگزیدۀ فرهنگستان هنر در بخش آفرینش‌های نو، دوسالانۀ هشتم (همان)

اثر آزاده شولی با عنوان «باغ ایرانی» هم در بیانیۀ فرهنگستان مورد تقدیر واقع شد و ازسوی هیئت داوران مبتنی‌بر عنوان «سنتی- مدرن» برتر شناخته شد (تصویر ۵۰). در نمونه‌ای دیگر اثر تقدیرشدۀ امید قجریان با عنوان «باغ بر آجر» در به‌کارگیری نمادی از معماری ایرانی در کنار عنصری از طبیعت کوشیده بود که درعین‌حال دلالت‌های تاریخی را به دنبال داشت (تصویر ۵۱).

تصویر ۴۹: محمود بقائیان، تقدیرشدۀ فرهنگستان هنر، دوسالانۀ هشتم (اثباتی، ۱۳۸۵)

تصویر ۵۰: آزاده شولی،تقدیرشدۀ فرهنگستان هنر و برگزیدۀ هیئت داوران دوسالانۀ هشتم

تصویر ۵۱: امید قجریان (همان)

۳-۵. تحلیل نمایشگاه نهم: سفال در کشمکش گفتمان هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

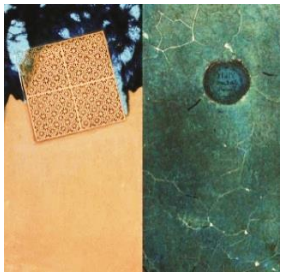
تثبیت مواضع گفتمانی دولت در نمایشگاه نهم صورت پذیرفت. هرچند انتظار می‌رفت با تأسیس «انجمن هنرمندان سفالگر»[۹] قدمی در جهت استقلال و کم شدن سلایق دولت برداشته شود، در واقع این اتفاق شکل نگرفت.

جداسازی چالش‌برانگیز دوبارۀ بخش‌های کاربردی و تجسمی، به نوعی اعتبار بخشیدن به سویۀ کاربردی در کنار آثار مضمون گرایانه بود. در بررسی اثر تهمینه محبی با عنوان «زنان قاجار»(تصویر ۵۲) با رویکردی غیرانتقادی مواجهیم؛ پرداختی کلیشه‌ای از زنان سنتی و قاجاری که بر

حوضچه‌های آب گرد آمده بودند. هم‌نشینی دال‌های بصری مانند ماهی، آب، گل و گیاه و زن‌ها، تکرار روایتی از پیوند زنان با طبیعت بود تا آنکه بیانیه‌ای انتقادی با درون‌مایه‌های نقد اجتماعی باشد. اثری دیگر از معصومه رضازاده با عنوان «ظروف کاربردی» با ارجاع به‌عنوان اثر بر سویهٔ کاربردی بودن تأکید داشت هم در استفاده از نشانه‌های تصویری و کلیشه‌ای مانند زنان در جلسهٔ بزم، دف و گل و درخت و طبیعت غیرانتقادی می‌نمود؛ همان نشانه‌های مورد توجه در فرهنگ بصری مردانه (تصویر ۵۳). در تداوم آن حضور نمایندگانی از سازمان میراث فرهنگی و صنایع‌دستی و همکاری انجمن هنرمندان سفالگر دو نگاه متفاوت را به دوسالانهٔ نهم تجویز کرد؛ آن‌طور که منیژه آرمین دبیر دوسالانه به تبیین تفاوت‌های فکری گردانندگان دوسالانهٔ نهم پرداخته بود و سیاست‌گذارانی نام برد که با تفکرات سنت‌گرا خود را صاحب تاریخ و هنر می‌خواندند و برخورد متعصبانه داشتند؛ و یا افرادی که به نام مدرنیست نوعی افسارگسیختگی را در سفال و سرامیک رواج داده و طرح کردند (آرمین، ۱۳۹۹). اثر نوری و بی‌طرف با عنوان «خشت»، برگزیدهٔ تکنیک ویژهٔ ایده‌مند بود. به‌کارگیری لعاب فیروزه‌ای که در کارکرد نشانه‌ای آن تداعیگر موجی بود که کاشی مشبک با نقوشی برگرفته از کاشی‌کاری سنتی را به ساحل آرامش می‌رساند یا استفاده از لعاب سبزرنگ ترک‌دار با زمینه‌ای برخوردار از نشانهٔ نوشتاری «لا اله الا الله» دلالت‌پردازی‌های سنت‌گرایانه و مذهبی داشت (تصویر ۵۴). در واقع همسو کردن تحولات فرهنگ و هنر با سیاست‌های گفتمان مهندسی فرهنگی مانند بازگشت به آرمان‌های دههٔ اول انقلاب اهمیت یافته بود. این سیاست به‌نوعی در تقابل با گفتمان جهانی شدن بر بنیادگرایی فرهنگی تکیه داشت و فضای فرهنگی را به‌سوی فرهنگ باستان‌گرایانه، تاریخی و سنتی رهنمون می‌کرد. بازتولید این دیدگاه اثر فرزاد فرجی با عنوان «تجدید حیات» بود که مضمونی باستان‌گرایانه و تاریخی داشت (تصویر ۵۵).

تصویر ۵۲: تهمینه محبی،
برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی

تصویر ۵۳: معصومه رضازاده، برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی،
دوسالانهٔ نهم (اثباتی، ۱۳۸۸)



تصویر ۵۴: رضا نوری و سید حسین بی‌طرف،
دوسالانهٔ نهم، برگزیدهٔ بخش تکنیک ویژه (اثباتی، ۱۳۸۸)

تصویر ۵۵: فرزاد فرجی، برگزیدهٔ بخش نقش برجسته و کاشی،
دوسالانهٔ نهم (همان)

بااین‌حال ارجاع به بعضی آثار ارائه‌شده دوسالانهٔ نهم که نظم گفتمانی مسلط را به چالش می‌کشید، قابل اعتناست. آثاری با موضوعات متعدد اما واجد دلالت‌های انتقادی، که یکدستی و همگنی نمایشگاه را به چالش کشید. جریانی که تحت عنوان گفتمان حاشیه، یعنی هنر «معناگرایانه جدید» کنش محور و در کشمکش با هنر مقاومت قرار داشت. این رویکرد از دیدگاه‌های نوگرایانه و معاصر انجمن هنرمندان سفالگر تبعیت می‌کرد. شکل‌گیری گفتمان معاصریت در هنر به‌خصوص در دههٔ ۱۳۸۰ و پس از آن «هنر جدید» با معیارهای ساخت‌شکن را به دنبال داشت. «هنر معناگرایانهٔ جدید» نیز برایند آن بود که قواعد، سبک و قراردادهای تثبیت‌یافته و کلاسیک در نظام آموزشی را به چالش کشید یا دعوت به بازنگری داشت. فارغ‌التحصیلان رشته‌های هنری مانند صنایع‌دستی، هنر اسلامی و... پشتوانهٔ آن بودند. شرکت در نمایشگاه‌ها فرصتی برای ظهور و بروز ایده‌پردازی‌های نو آنان شد. هرچند گفتمان فرهنگی مسلط و هنر مقاومت اصالت را در استفاده از مادهٔ هنری به سفال

داد تا روایتگری ایدئالیستی با ارجاع به نشانه‌های هنر سنتی و بومی یا هنر مذهبی ایدئولوژیک باشد اما این هنر«معناگرایانه جدید» بود که در نقد نظام قدرت این بار از زبان انتزاع بهره نگرفت. پرداختی واقع‌گرایانه داشت با حساسیت به موضوعات اجتماعی. گاه انعکاس و نمایش سرگشتی انسان معاصر بود در ازدحام و شلوغی زندگی و یا نمایش تحولات درونی در رابطه با جامعه بود. نمونهٔ آن اثر مریم کوهستانی با عنوان «اتفاق» را می‌توان ذکر کرد که در فرم اگرچه اکسپرسیونیستی، مضمونی انتقادی و سرکش داشت (تصویر ۵۶).

بنابراین افزایش آثار فیگوراتیو در دوسالانه‌های این مقطع را که در دورهٔ نهم و دهم ادامه داشت، می‌توان در جهت خواسته‌های بازاندیشانهٔ هنرمندان سفالگر قلمداد کرد که مطالبات جدیدی از جامعه و مسئولان مطرح کرد. فضایی که چندان مورد حمایت گفتمان مسلط قرار نگرفت و ذیل جریان هنر معناگرایانه در این نمایشگاه‌ها پیگیری شد. ازاین‌رو فرصتی برای به چالش کشیدن قدرت مرکز شناخته شد که گاه محطاطانه و با ملاحظه بود. نمونهٔ آن اثر سعید شجاعی با عنوان «ماندن با اجبار» را می‌توان نام برد که جماعتی سرافکنده، مطیع و درمانده را در مواجه با صندلی خالی مجبور به ماندن و تماشای هیچ می‌کرد. اثری که با استفاده از دلالت‌های نشانه‌ای عنوان، اشاره به فضای سیاسی و اجتماعی با درون‌مایه‌های اعتراضی داشت (تصویر ۵۷).

تصویر ۵۶: مریم کوهستانی، برگزیدهٔ بخش حجم (اثباتی، ۱۳۸۸)

تصویر ۵۷: سعید شجاعی، راه‌یافته به نمایشگاه، بخش حجم (همان)

۳-۶. تحلیل نمایشگاه دهم: سفال در کشمکش هنر مقاومت/ هنر معناگرای جدید

دوسالانهٔ دهم با سیاست تمرکززدایی هم‌راستا گردید و نمایش آثار به‌طور هم‌زمان در شهرستان سمنان و تهران انجام شد. جذب مخاطبان عام هنر و ایجاد فرصت‌های تازه برای هنرمندان در شهرستان‌ها در برنامهٔ این تغییر بود. هرچند برخی صاحب‌نظران معتقد بودند با این کار فرصت و امکان برگزاری رویدادهای مستقل نیز از این شهر گرفته خواهد شد (اکبری، ۱۳۹۰: ۸). انتظار می‌رفت به‌واسطهٔ اینکه که دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های ملی قادر نخواهند بود هرگز فرصت‌های برابر را در برگزاری رویداد در مناطق مختلف ایجاد کنند، شاید اقدامی بود در برجسته‌سازی فرهنگ‌های کوچک‌تر. بنابراین تمرکززدایی در راستای ادعای سیاست عدالت فرهنگی گفتمان قابل تفسیر بود. پیامد تصویب سیاست‌های اشتغال هنرمندان هم در شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۸۲ پرداختن به مقولهٔ اقتصاد هنر در ایران بود که آن را منطبق با رونق گرفتن بازار جهانی هنر و اقتضائات داخلی ضروری دانست؛ مانند اجرای ایدهٔ فروش آثار در قالب اکسپو[۱۰]ی سفال که البته آثار دوسالانه نشان می‌دهد گفتمان مسلط چندان نتوانست به بازتولید خود بپردازد و در کشمکش با گفتمان حاشیهٔ هنر «معناگرایانهٔ جدید» قرار داشت.

افزایش آثار فیگوراتیو و کنش‌محور سهم قابل توجه دوسالانهٔ دهم بود؛ اثر مریم کوهستانی با عنوان «آغوش خاموش» با بیانی اکسپرسیونیستی (تصویر ۵۸) یا اثر هادی محبعلی با عنوان «جنگجو» آن را نمایندگی می‌کرد که به تفسیر هنرمند، برگرفته از روایات‌های شاهنامه بود (محبعلی، ۱۳۹۶)؛ دیوی که عناصر قدرت و جهالت در او جمع گردیده و مبارز می‌طلبید (تصویر ۵۹). برخوردهای این‌گونه با موضوعات تاریخی و یا معاصر، انتقادی یا بازاندیشانه بود. این نگاه متفاوت در اثر راضیه پاوکی «بدون عنوان» با بازنگری در جایگاه کلاسیک مؤلف به‌عنوان سازنده یا خالق اثر و همچنین نوعی تغییر در قاعده‌های تولید یا آفرینش خود را نشان داد و با همراه کردن و مشارکت مخاطبان در فرایند تولید پیگیری شد. در این اثر، زنگوله‌های سرامیکی آویخته در نمایشگاه را مخاطبان به حرکت درآورده و صدادار می‌شد. تعویض «ابژهٔ هنری» به «فرایند هنری» که در دوسالانه‌های سفال اول بار صورت گرفت و برایند تحولات هنر جدید و معاصر بود (تصویر ۶۰).

تصویر ۵۸: مریم کوهستانی

تصویر ۵۹: هادی محبعلی

تصویر ۶۰: راضیه پاوکی
(زنده‌روح کرمانی، ۱۳۹۲)

بااین‌حال بازنمایی‌های مذهبی و دینی در قسمت هنرهای کاربردی، میراث فرهنگی و سرامیک دیزاین همچنان دنبال شد و در دورهٔ دهم با یکدیگر پیوند خورد. اثر محسن توحیدی و «نگار کفیلی» شاخصهٔ این رفتار جدید بود که نشانه‌های نوشتاری را با تداعی آیاتی از سورهٔ توحید، داخل مظروف مدوری نقش‌اندازی کرد. هرچند این آثار با به حاشیه بردن کاربردهای اولیهٔ یک مظروف سفالی در ارتباط با «ابهام‌آمیز بودن» و «محوشدگی» کلمات در سطح به‌کاررفته ماهیتی غیرایدئولوژیک را به نمایش گذاشت (تصاویر ۶۱ و ۶۲) در پیوستگی این آشفتگی جریان هنر «معناگرای جدید» در مقام هنر پیرامون در این دهه، گفتمان مسلط را به چالش کشید. دوسالانه‌های هشتم، نهم و دهم به عرصهٔ این تنازعات تبدیل شد. نقطهٔ اوج این منازعات دوسالانهٔ دهم بود. شکاف ناشی از این کشمکش‌ها آن‌طور که یاسر رجبعلی در چارچوب اثرش به نمایش درآورد بیشتر شد تا در نمونهٔ استعاری آن همچون اثر رجحانه حسینی با عنوان «گذار» دلالت بر گذر از فضای گفتمانی سه دورهٔ نمایشگاهی آن ذیل هنر مقاومت به تحولات سفال در دههٔ بعد باشد (تصاویر ۶۳ و ۶۴).

تصویر ۶۱: برگزیدهٔ نقش برجسته و نقش بر روی سطوح، محسن توحیدی

تصویر ۶۲: نگار کفیلی، (تقدیرشده) بخش کاربردی

تصویر ۶۳: یاسر رجبعلی، برگزیدهٔ بخش هنرهای کاربردی، میراث فرهنگی و صنایع‌دستی

تصویر ۶۴: رجحانه حسینی، برگزیدهٔ نقش برجسته و نقش بر روی سطوح (زنده‌روح کرمانی، ۱۳۹۲)

در غیاب دوسالانهٔ سفال جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر در سال‌های ۱۳۹۱ و ۱۳۹۲ با طرح موضوع «عدالت» و یا با تشویق الگوهای بومی و سنتی هنر ادامه یافت که هم‌راستا با مواضع گفتمانی دولت بود (تصویر ۶۵). همچنین وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دولت دهم با برگزاری اولین دورهٔ جشنوارهٔ ملی از «طواف تا ولایت» در سال ۱۳۹۰ به پذیرش و معرفی آثار سفال و سرامیک پرداخت. در نوزدهمین نمایشگاه بین‌المللی قرآن (۱۳۹۰) نیز از هنرمندان پیشکسوت ازجمله مقصود پاشایی هنرمند سفالگر، به‌پاس خدمات و فعالیت‌های هنری با درون‌مایهٔ مذهبی و اسلامی تجلیل به عمل آمد. بااین‌حال بخش قابل توجه تحولات سفال در جابه‌جایی گفتمان فرهنگی در نیمهٔ اول دههٔ ۱۳۹۰ با حضور پررنگ نمایشگاه‌های گروهی رسمی و غیررسمی رقم خورد.

تصویر ۶۵: فرزانه مصطفایی، پنجمین جشنوارهٔ هنرهای تجسمی فجر (نگارندگان)

۳-۷. تحلیل نمایشگاه یازده: سفال در کشمکش گفتمان اعتدال فرهنگی و هنر کاربردی معناگرا/اجتماعی

با پایان دورهٔ دولت دهم و با شروع دولت جدید طرح مهندسی فرهنگی به‌مثابهٔ روشی برای مقابله با تهاجم فرهنگی و آنچه جنگ نرم خوانده شد به حاشیه رفت و جای خود را به رویکردهای اعتدال‌گرایانه در عرصهٔ سیاست خارجی و داخلی داد. این جریان که از حمایت طیف اصلاح‌طلبان برخوردار بود، با طرح شعارهایی مانند «نجات اقتصاد ایران»، «تعامل سازنده با جهان»، «احیای اخلاق جامعه» و «حفظ منافع ملی ازطریق اعتمادسازی و تنش‌زدایی با جهان» به پیروزی رسید. در گفتمان فرهنگی دولت جدید، طرح مفهوم اعتدال به‌مثابهٔ توازن میان واقع‌گرایی و آرمان‌گرایی به میان آمد که مدعی بود می‌تواند چارچوب مشترکی برای حضور آراء و اندیشه‌های متفاوت فراهم آورد. به‌نوعی مفهوم اعتدال «علاوه‌بر معنا یافتن در برابر افراط، معانی ساختاری خاصی در برابر عدم تعادل و عدم توازن هم دارد» (خانیکی، ۱۳۹۳: ۱۵۶). رویکردی که قابل ترجمه به بخش‌ها و سطوح مختلف اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی بود. در این مقطع گفتمان «اعتدال فرهنگی» با دال مرکزی برابری و عدالت در فرصت‌ها و نسبت‌های فرهنگی و با نشانه‌هایی همچون تعامل سازنده، حقوق شهروندی، منزلت اجتماعی، برابری جنسیتی و فرهنگ زیست‌محیطی مفصل‌بندی شد. گفتمان فرهنگی اعتدال همچنین با نفی نشانه‌های یک‌جانبه‌گرایی به‌جای چندجانبه‌گرایی متوازن، نفی نابرابری جنسیتی در برابر عدالت جنسیتی با تأکید بر نقش‌های اجتماعی و فراسنتی، نفی یکسان‌سازی فرهنگی به‌جای مدارا و پذیرش تنوع فرهنگی، مشارکت شهروندان و بازنگری در فرهنگ زیست‌محیطی با نفی تخریب در برابر حفاظت و پیشگیری به غیریت‌سازی با گفتمان پیشین پرداخت. این گفتمان در درون خود «هنر کاربردی معناگرا» را مستتر داشت که در کشمکش با «هنر اجتماعی» بود. طرح هنر «کاربردیِ معناگرا» تلاشی بود در جهت ایجاد موقعیت بینابینی هنر که سویهٔ کاربردی و معناگرایانه (وجه کارکردی) را در حالی به هم نزدیک می‌کرد که بر تفکیک آن در گفتمان هنر مقاومت تأکید شد. تفکیکی که به‌مثابهٔ جدال میان سنت و مدرن در عصر جهانی شدن قلمداد گردید. هنر کاربردیِ معناگرا همچنین طرحی برای آشتی مخاطب خاص و نخبه و مخاطب عام هنر نیز بود. هرچند این درهم‌شدگی می‌توانست از وجوه آن فروکاهد، شعاری شود و دچار بی‌هویتی گردد. بااین‌حال هنر کاربردی معناگرا در گفتمان اعتدال فرهنگی از یک‌سو از ناب‌گرایی فاصله می‌گرفت و ازسویی پرهیز از غوطه‌ور شدن در هنر معاصری داشت که کنش‌محور و ساخت‌شکن بود. پاسخی مثبت و البته تردیدبرانگیز برای ورود به موقعیت جدید جهانی شدن بود. همچنین جانشینی برای هنر مقاومت که بر مضامین غیرانتقادی و موقعیت کاربردی هنر تکیه داشت؛ آن‌طور که در دههٔ ۱۳۸۰ ذیل حمایت از صنایع‌دستی، هنرهای سنتی و بومی با احیای گفتمان میراث دنبال شد و در نمایشگاه‌های ملی هنر ازجمله دوسالانهٔ سفال با تفکیک وجوه کاربردی و معناگرایانه در بخش‌های جداگانه قرار گرفت. در گفتمان هنر کاربردی معناگرا دال مرکزی همسوسازی کاربرد و محتوا مد نظر قرار گرفت و از تقابل دوتایی آن پرهیز گردید. طرحی که درعین‌حال در دیالکتیک با «هنر اجتماعی» این مقطع قرار گرفت. «هنر اجتماعی» به‌مثابهٔ تریبونی برای هنرمندانی ترسیم گردید که موضع‌گیری‌های متنوعی را دنبال می‌کرد.

در عرصهٔ هنر اختیارات بیشتری به نهادهای واسطی مانند انجمن‌های هنری سپرده شد و انجمن هنرمندان سفالگر برگزاری نمایشگاه‌های گروهی را تا مدتی جایگزین دوسالانه کرد. هنجارهای گفتمان فرهنگی مرکز در دههٔ ۱۳۹۰ ازطریق طیف فارغ‌التحصیلان دانشگاهی هنر که افزایش یافته بود با چالش جدی مواجه شد. ازجملهٔ آن برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی فراوانی بود که نقشی مؤثر داشت. برگزاری نمایشگاه‌های گروهی و انفرادی سفال و سرامیک مانند آنچه ازطریق گزاره‌ها یا «استیتمنت»[11] و بر مبنای مفاهیمِ آثارشان مدعی بودند تأکیدی دوباره بر تکثرگرایی هنر معاصر قلمداد گردید. آن‌طور که جنتی، وزیر وقت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در مورد مسیر هنر امروز گفته بود دیگر نمی‌توان قائل به وجود مرز مشخص و روشنی بین رشته‌های مختلف هنری شد (برگرفته از سایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۹۴). چرخشی بر پایهٔ تلفیق میان سویهٔ کاربردی و محتوایی هنر که نشان از تغییر در رویکرد گفتمانی دولت داشت، نوعی مغایرت با گفتمان هنر مقاومت. رویکردی که با نمایش آثار در دههٔ ۱۳۹۰ هم‌خوانی داشت. جستارهای اکبری در نمایشگاه «مرکب ایرانی» در مسیر خارج کردن کلمات و حروف از بافت معنایی قبلی آن، از همین نوع بود که اتفاقاً موقعیت معنایی جدیدی برای آن ایجاد می‌کرد (تصویر ۶۶). نمایشگاه کاربردی‌های معناگرا (۱۳۹۶) هم مانند سایر کوشش‌های نمایشگاهی دیگر این مقطع تلاش کرد تا پاسخی یابد در این جهت که برای ورود سفال به حیطهٔ معاصریت در هنر، آیا همچنان می‌توان مرز و حدودی بین هنرهای زیبا و یا هنرهای به‌اصطلاح کاربردی مشخص نمود؟ و اینکه ترسیم این مرز چه جایگاهی را می‌طلبد؟ شبنم عمانی با اثری با عنوان «صلح از بشقاب شما آغاز می‌شود» وجوه کاربردی شیء یا همان بشقاب را بیش از آنکه کارآمدی پیشین آن مورد نظر باشد، در جهت انتقال معنا و مفاهیم مورد استفاده قرار داد (تصویر ۶۷). هنر «کاربردیِ معناگرا» ذیل گفتمان

«اعتدال فرهنگی» به‌عنوان وجه سازش‌گرایانه یا به‌منزلهٔ موازنه بین سویه‌های هنر شناخته شد. امکانی که شاید ورود به عرصه‌های بین‌المللی هنر و جهانی شدن را تسهیل می‌کرد و یا باورپذیر می‌شد. نمایشگاه «فرایافت» (۱۳۹۷) نمونهٔ استعاری آن بود که به‌عنوان بستر و فراخوانی شناخته شد که مسیر حضور در دورهٔ چهارم دوسالانهٔ بین‌المللی «فاین کرفت»[۱۲] در فرانسه را هموار کرد. همان نمایشگاهی که در وسعت جهانی به پیوند صنایع‌دستی و هنرهای زیبا می‌پردازد. البته به نظر می‌رسید این بار شاخصه‌های اصلی نمایشگاه «فرایافت» و آثار انتخاب‌شده جهت شرکت در نمایشگاه بین‌المللی حاکی از نگاه خاص گردانندگان و حامیان دوسالانهٔ جهانی «فاین کرفت» به هنرهای سنتی و یا صنایع‌دستی ایران بود. این رویکرد و بازتاب آن درنهایت با نوعی خودانتقادی و پررنگ شدن آن در آثاری همراه شد که به‌تکرار و کلیشه‌وار از نشانه‌های هنر سنتی و یا خارج کردن آن از بافت معنایی آن بهره گرفت. دیدگاهی که در ایران سعی داشت به‌واسطهٔ برگزاری دوره‌های چندگانهٔ دوسالانهٔ ملی سفال، آثاری را واجد صلاحیت ملی بودن و نمایندگی کردن آن برای حضور در یک دوسالانهٔ بین‌المللی قلمداد کند که برایندی بود از آنچه معاصر شدن سفال تلقی شد. البته باید در این بحث اندیشید که آیا مطرح کردن مضامینی به‌طور شاخص با محوریت هم‌نشینی میان سنت و مدرن که در آثار این نمایشگاه قابل ملاحظه بود، در مسیر بازسازی هویت فرهنگی و هنری در عرصهٔ جهانی شدن قرار داشت یا بازتولید نگاه شرق‌شناسانه‌ای قلمداد می‌شد که با محوریت نهادهای مشروعیت‌بخش و تعیین‌کنندهٔ قواعد دنیای هنر در غرب انجام می‌گرفت (تصاویر ۶۸ و ۶۹).

تصویر ۶۶: عباس اکبری، نمایشگاه مرکب ایرانی (URL2)

تصویر ۶۷: شبنم عمانی، نمایشگاه کاربردی‌های معناگرا (URL3)

تصویر ۶۸: کوروش آریش، نمایشگاه دوسالانهٔ فاین کرافت فرانسه (URL4)

تصویر ۶۹: بهزاد اژدری، نمایشگاه دوسالانهٔ فاین کرافت فرانسه (URL5)

دوسالانهٔ یازدهم که پس از ۹ سال از برگزاری آخرین دوسالانه و به‌واسطهٔ شرایط کرونایی به دو صورت حضوری و مجازی صورت پذیرفت، ماحصل تحولات سفال در دههٔ ۱۳۹۰ را به نمایش گذاشت. این دوسالانه با عنوان فرعی «خودکاوی» هدف‌هایی مانند توسعهٔ مرزهای رسانهٔ سرامیک با دلالت بر دیالکتیک فن و هنر (فراخوان یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک، ۱۳۹۹) دنبال شد. همچنین بیشتر تمرکزگردانندگان معطوف به برون‌داد آن در عرصهٔ جهانی گردید که پیش‌تر با حضور در نمایشگاه «فاین کرفت» اقدامات عملی در این زمینه انجام شد. حتی حساسیت بر سر انتخاب عنوان کلی نمایشگاه افزایش یافت و عنوان دوسالانه برخلاف دوره‌های قبل به «دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران» تغییر پیدا کرد و واژهٔ سفال از آن حذف شد. عضو شورای سیاست‌گذاری دوسالانه عنوان کرده بود در عرصهٔ بین‌الملل تلاش شد جا پای محکم‌تری پیدا شود تا وقتی دربارهٔ سرامیک حرف زده شود مشخص شود که توجه به کدامین سوست؛ سفال و سرامیک از هم جدا نیست و زندگی در جامعهٔ جهانی نیازمند واژهٔ جهان‌شمول‌تر آن است (باقری، ۱۳۹۹). به‌نوعی جهان‌شمول بودن سفال یا سرامیک در این مقطع اشاره به همسازی وجوه کاربردی و محتوایی آن داشت که در گسترهٔ زیباشناسی جدید و حوزهٔ تجسمی آن دنبال گردید. یا اینکه دور شدن از معیارهای زیباشناختی بومی-سنتی یا تاریخی که در برههٔ اکنون می‌توانست دربردارندهٔ سویهٔ فرازمانی و فرامکانی سفال باشد. هرچند ملاحظات صورت‌گرفته در به‌کارگیری امر معاصر در این دوسالانه ازجمله توجه به کارکردگرا بودن، چندوجهی بودن و یا عنصر بینارسانه‌ای بودن مطرح بود اما همچنان رویکردهای غیرمشارکتی و مدرنیستی که ارتباط آثار را با مخاطبان مشخص می‌کرد، مانند دوسالانه‌های قبل‌تر دنبال شد. معدود اثری که مشارکت مخاطب را در مبحث جایگزینی «فرایند هنری» به‌جای «ابژهٔ هنری» در نظر گرفته بود، «صدای زیستنم» اثری از دلارام ریاضتی بود (تصویر ۷۰) که تکمیل آن ازطریق لمس کردن مخاطبان صورت می‌گرفت. کارکردی که به‌واسطهٔ مجازی بودن نمایشگاه بی‌اثر یا کم‌رنگ شد. دوسالانهٔ یازدهم همچنین برای اولین بار از انتخاب عنوان یعنی «خودکاوی» بهره می‌گرفت؛ تلاشی برای جلوگیری از ابهام و تناقضاتی که سعی در زدودن آن شد. بااین‌حال آن‌طور که عنوان شده بود، تداعی‌کنندهٔ نگاه درونی هنرمند بود یا قابلیت تعمیم به موضوعاتی بیرونی داشت. رویکردی که به‌عنوان

بخشی از موضع‌گیری هنر «کاربردی معناگرا» بازتولید گفتمان مرکز بود. همچون اثری از زیبا پشنگ با عنوان «رسوب» (۱۳۹۹) و الدوز نبی‌زاده با عنوان «جزیرهٔ شمارهٔ ۷» (۱۳۹۹) (تصاویر ۷۱ و ۷۲). «پشنگ» سعی کرده بود لایه‌های مختلف را کنار هم بگذارد و یک هویت جدید خلق کند. انباشت‌هایی که رسوب کرده بود و شاید اشاره به واقعیتی از پیش تعیین شده داشت که ذره‌ذره شکل می‌گرفت. نبی‌زاده اما زندگی ماشینی، انسان معاصر و اسباب‌بازی را دستمایهٔ ساخت اثر قرار داد که واجد معنا بود.

تصویر ۷۰: دلارام ریاضتی،
دوسالانهٔ یازدهم (حسینی، ۱۳۹۹)

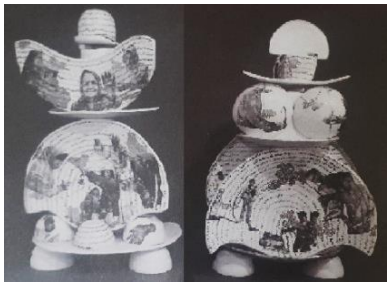
تصویر ۷۱: زیبا پشنگ،
دوسالانهٔ یازدهم (همان)

تصویر ۷۲: الدوز نبی‌زاده،
دوسالانهٔ یازدهم (همان)

سویهٔ دیگر آثار با کنشگری اجتماعی همراه بود. موضع‌گیری‌هایی از جنس نقد تند اجتماعی، فمینیستی، و زیست‌محیطی که در قالب «هنر اجتماعی» معنا گرفت. عمده آثار ارائه‌شده با این دیدگاه با طرح مباحث «فمینیستی» اعتراضی بود برخاسته از نابرابری‌های اجتماعی و جنسیتی که گاه ارجاع تاریخی آن به موضوعات پررنگ بود، اثر خدیجه تنها با نام «زلیخا یک بار، یوسف N بار» (۱۳۹۹) از این نوع بود که درعین‌حال دغدغه‌ای امروزی داشت. اثری از تینا ابتهاج (۱۳۹۹) نیز روایت « زن» و «مرد» در قالب احجامی سرامیکی بود که با ظروف شکسته‌شده به هم متصل شد. به‌کارگیری نشانه‌های تصویری «زن» و «مرد» به‌جای یکدیگر شرحی بر نمایشی تبعیض‌آمیز بود تا برساخته‌های فرهنگی نسبت به زنان را در جامعه مورد بازنگری قرار دهد (تصاویر ۷۳ و ۷۴).

بخشی دیگر شامل آثاری بود که به‌صورت کنایه‌آمیز کارکردهای انتقادی، اجتماعی و سیاسی را دنبال می‌کرد. مانند اثر بهزاد اژدری که به‌صورت غیررقابتی در نمایشگاه شرکت یافت و ظروف سرامیکی کاربردی لعاب‌دار انسانی برصلیب‌کشیده را شکل داده بود و دلالت‌های اولیهٔ آن مبتنی‌بر کارکرد «عنوان» و نشانه‌های به‌کارگرفته‌شده در اثر (ظروف کاربردی) ارجاعی به هنرهای کاربردی، مهجور بودن و جای خالی آن در دوسالانهٔ یازدهم بود (تصویر ۷۵). درحالی‌که بر مبنای دلالت‌های ضمنی و ارجاعات نشانه‌ای مانند جان‌بخشی به شیء در قالب انسان برصلیب‌کشیده، مرثیه‌ای بود در مذمت کنار گذاشتن آدم‌هایی که به دلایل مختلف از حضور در صحنه‌های اجتماعی و سیاسی منع شدند. بنابراین می‌توان عنوان کرد درحالی‌که سعی گردید نمایشگاه دوسالانهٔ یازدهم در جهت تثبیت مواضع گفتمانی دولت و بر مبنای هنر «کاربردی معناگرا» وجهی همساز داشته باشد یا پیوندی از دوسویهٔ کاربرد و کارکرد در سفال به نمایش گذارد، این گفتمان هنر اجتماعی بود که توانست با دلالت‌های انتقادی بر گفتمان مرکز غلبه یابد و به‌عنوان گفتمان مسلط شناخته شود.

تصویر ۷۳



تصویر ۷۴: تینا ابتهاج، دوسالانهٔ یازدهم سرامیک
(URL6) ۱۳۹۹

تصویر ۷۵

۴. نتیجه‌گیری

دوسالانه‌های سفال و سرامیک در ۱۱ دورهٔ برگزاری پس از انقلاب هم‌زمان با اوج گرفتن گفتمان نمایشگاه هنر در ایران، بستری برای تحولات فرهنگی، هنری و اجتماعی و سیاسی تأثیرگذار دههٔ ۱۳۶۰ تا ۱۴۰۰ قرار گرفت. تداوم منازعات سنت و مدرن که دست‌کم از اواخر قاجار و در سرتاسر دوران پهلوی اول و دوم جریان داشت، باعث شد ازجمله نمایشگاه‌های سفال عرصهٔ این کشمکش‌ها باشد. کشمکش میان سنت و مدرنیته در نمایشگاه‌ها دو سویهٔ کاربردی و کارکردی سفال را نشانه رفت. اشاره به سفال در مقام اشیایی دارای عملکرد با ویژگی‌هایی که از آن در موضع هنرهای سنتی، یعنی توجه به جنبهٔ کاربردی آن انتظار می‌رفت یا اینکه در دورهٔ معاصر و ذیل نمایشگاه‌ها، نه به‌مثابهٔ شیء کاربردی که در جایگاه اثر هنری مطرح شد؛ موضع‌گیری‌هایی که ذیل گفتمان‌های فرهنگی مسلط پس از انقلاب اتخاذ گردید. جریان قدرت در نظام فرهنگی همچنین با جهت‌دهی به آفرینش‌های هنرمندان به بازتولید خود اقدام کرد که درجایی با مقاومت گفتمان حاشیه مواجه شد. دههٔ اول انقلاب با حاکمیت گفتمان فرهنگی انقلاب و هنر برآمده از آن یعنی «هنر متعهد» معرفی شد. در این جایگاه آثار ارائه‌شده در آنچه به‌عنوان نمایشگاه اول و دوم شناخته شد، با تکیه بر مضامین گاه مذهبی و سنت‌گرایانهٔ نمایشی از وجوه کارکردی سفال بود؛ هرچند ارائهٔ آثاری کاربردی، فرمالیستی یا با درون‌مایه‌های انتزاعی در کشمکش با جریان هنر متعهد و مکتبی قرار داشت. دوسالانه‌های سوم، چهارم و پنجم سفال در دورهٔ دوم انقلاب اسلامی تحت‌تأثیر گفتمان مسلط «مقابله با تهاجم فرهنگی» با هنر مطلوب آن یعنی جریان «هنر ارزشی» قرار گرفت. مضمون‌گرایی برآمده از سویهٔ کارکردی سفال با موضوعاتی مذهبی و شیعی ادامه یافت. مضامین دیگری در ارتباط با مسئلهٔ تهاجم فرهنگی و یا انسجام خانواده هم‌راستا با هنر ارزشی قرار گرفت. هنر ناتورالیستی و طبیعت‌گرایانه در کنار گرایش‌های انتزاعی و فرمالیستی نیز جریان هنر ارزشی را به چالش کشید. دوسالانه‌های سفال در دورهٔ سوم (سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴) با تعویض گفتمان مقابله با تهاجم فرهنگی به گفتمان تعامل فرهنگی عرصهٔ تحولات جدید گردید. گفتمان تعامل فرهنگی با تمایلات هنر جهانی در مسیر جست‌وجوی فرم و مضامینی تازه‌ای قرار گرفت که حاصل رویکردها و سیاست‌های فرهنگی در برخورد با عصر جهانی شدن بود. کشمکش آن با هنر بومی مطرح گردید؛ هرچند جستارهای هنرمندان سفالگر در این دوره به‌دلیل فراهم نبودن زمینه‌های لازم راهی برای ورود به فستیوال‌ها و جشنواره‌های جهانی پیدا نکرد. گفتمان‌های فرهنگی مسلط یعنی مهندسی فرهنگی و هنر مقاومت در دورهٔ چهارم منشأ تحولات شدند. سیاست‌گذاران فرهنگی الزام داشتند با تأکید بر پایداری فرهنگ‌های بومی، در پی یافتن مصداق‌های جدیدی در برابر تحولات و جریان جهانی فرهنگ برآیند. این رویکرد که با جدایی وجوه کاربردی و کارکردی یا محتوایی سفال و تمایز در ارزش‌گذاری در دوسالانهٔ هشتم، نهم و دهم تقویت گردید. درعین‌حال گفتمان مسلط چندان موفق به بازتولید خود نشد و گفتمان هنر معناگرایانهٔ جدید در تنازع با گفتمان مسلط قرار داشت. در دورهٔ پنجم (سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۴۰۰) تعویض گفتمان مهندسی فرهنگی با گفتمان اعتدال فرهنگی زمینهٔ تغییرات و تحولات جدیدی در دوسالانه‌های سفال را فراهم کرد. گفتمان نو در درون خود «هنر کاربردی معناگرا» را پنهان داشت که در کشمکش با «هنر اجتماعی» قرار گرفت. طرح هنر «کاربردیِ معناگرا» تلاشی بود تا سویهٔ کاربردی و کارکردی سفال را به هم نزدیک کند و موقعیتی بینابینی به وجود آورد نه مانند آنچه در گفتمان هنر مقاومت بر انفکاک سویه‌ها و ارزش‌گذاری آن تأکید گردید. نقطهٔ اوج تحولات سفال در مقطع پنجم در کنار نمایشگاه‌های متعدد گروهی دوسالانهٔ یازدهم بود که هنر اجتماعی وجه غالب رفتار هنرمندان شرکت‌کننده قرار گرفت با موضع‌گیری‌هایی در ارتباط با مشکلات و چالش‌های اجتماعی، نابرابری جنسیتی، زیست‌محیطی و... که بر محور تناقض‌های سنت در دوران معاصر مفصل‌بندی گردید. بر این اساس ۱۱ دورهٔ دوسالانهٔ سفال بااینکه متأثر از گفتمان‌های فرهنگی بود، همچنین عرصهٔ مقاومت‌ها شناخته شد و جریان سفال را به‌عنوان یک استثنا در هنرهای سنتی در فرازوفرود میان وجوه کاربردی و محتوایی و یا سنتی ماندن و معاصر شدن قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. articulation
2. Nodal point
3. Floating signifier
4. Empty signifier
5. Chain of equivalence and difference

6. Jillian Echlin

7. Reduction Glazes

۸. اصطلاح اصول‌گرایی در انتخابات دورهٔ دوم شورای اسلامی شهر و روستا (۱۳۸۲) با حضور جریان موسوم به «آبادگران ایران اسلامی» در تهران مطرح شد (کاکه‌جانی، ۱۳۹۲) که در انتخابات ریاست‌جمهوری ۱۳۸۴ نقشی مؤثر داشت. البته در غرب، جریان اصول‌گرایی ایران مترادف با بنیادگرایی اسلامی شناخته می‌شود، بنیادگرایی اسلامی به‌معنای التزام به منابع دینی بدون دستبرد، تحریف یا تفسیر مبتنی‌بر دیدگاه شخصی است. به عبارتی بنیادگرایی مبتنی بر اصولی غیرقابل بحث و دور از مناقشات هرمنوتیکی است. بنیادگرایان مسیحی، یهودی، بودایی و مسلمان خود را حافظ اصولی می‌دانند که در طوفان تفسیرگرایی و کثرت‌گرایی معنا در حال محو شدن است. بااین‌حال، برداشت غرب از بنیادگرایی اسلامی به‌ویژه پس از حوادث ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، بیشتر یک تلقی سیاسی است که آن را با گروه‌های خشونت‌طلبی چون القاعده و طالبان یکی می‌شمرد و اساساً بنیادگرایی را باعث و بانی خشونت در کنش سیاسی اسلام قلمداد می‌کند (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۵۱).

۹. در شهریور ۱۳۸۶ با همکاری و حمایت ریاست وقت مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، پس از سه سال تلاش، انجمن هنرمندان سفالگر در موزهٔ هنرهای معاصر تأسیس شد و عضوگیری کرد.

10. Expo

11. Statement

12. Fine craft

منابع

آبراهامیان، یرواند. (۱۴۰۰). تاریخ ایران مدرن. ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی. چ۲۲. تهران: نشر نی.

آرمین، منیژه، اکبری، عباس، و ترسلی، مرتضی. (۱۳۸۸). نهمین دوسالانهٔ ملی سفال و سرامیک معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

آرمین، منیژه. (۱۳۹۹). ویژه‌نامهٔ یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

اثباتی، محمدحسن. (۱۳۸۵). هشتمین دوسالانهٔ هنر سفال سرامیک و آبگینهٔ معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

استوری، جان. (۱۳۹۸). مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه. ترجمهٔ حسین پاینده. چ۶. تهران: آگه.

اسمیت، رابرت مرداک. (۱۳۹۹). هنر ایران. ترجمهٔ کیانوش معتقدی با همکاری علیرضا بهارلو. تهران: خط و طرح.

اکبری، عباس. ۱۳۸۵. دوسالانهٔ سفال بعد از پنج سال. نشریه تندیس. ۹۰: ۴.

اکبری، عباس. (۱۳۹۰). پرونده؛ دوسالانهٔ سفال. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۲۱۰، ۱۴.

امادیان، یعقوب. (۱۳۸۱). سفال و سرامیک معاصر ایران؛ گزیده‌ای از آثار هفتمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

انوشفر، محمدمهدی. (۱۳۸۳). چالش‌های دوسالانهٔ سفال. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۲۹، ۷.

باقری، صادق. (۱۳۹۹). ویژه‌نامهٔ یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

ترکمانیان، مرضیه. ۱۳۸۵. بررسی موانع رشد سرامیک هنری در ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه الزهرا تهران.

جلیلی، رضا. (۱۳۸۳). تفکری خاص نسبت به جهان اسلام؛ گفت‌وگو با دکتر نامور مطلق دبیر فرهنگستان هنر. نشریهٔ شرق، شمارهٔ ۳۸۲.

جی گلاک، سومی هیراموتوگلاک. (۱۳۵۵). سیری در صنایع‌دستی ایران. ترجمهٔ یحیی ذکاء و رضا علوی. تهران: بانک ملّی.

حسینی، سید مجتبی. ۱۳۹۹. ویژه‌نامه یازدهمین دوسالانهٔ ملی سرامیک ایران. تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.

خانیکی، هادی. (۱۳۹۳). اعتدال ساختاری، ضعف جامعه مدنی و عدم توازن ارتباطی در ایران، رهیافت‌هایی بر گفتمان اعتدال، به کوشش ابراهیم حاجیانی، تهران، چاپ اول، نشر نگاه معاصر.

راورد راد، اعظم و فاضل، عاطفه ۱۳۹۴. عوامل اجتماعی مؤثر بر تبدیل سفال از صنعت به هنر در ایران. مجلهٔ مطالعات اجتماعی ایران، سال ۹، doi:20.1001.1.2008363.1394.9.3.3.0

زکریایی کرمانی، ایمان، نظری، امیر، و شفیعی سرارودی، مهرنوش. (۱۳۹۴). مطالعهٔ نقوش سفالینه‌های معاصر روستای کلپورگان سراوان با رویکرد انسان‌شناسی هنر. فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی نگره، شمارهٔ ۳۶، ۷۴-۹۱. doi :10.22070/NEGAREH.2015.261

دولتی، مجتبی. (۱۳۹۹). نقد گفتمانی دولت‌های پس از انقلاب اسلامی با معیار گفتمان انقلاب اسلامی. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی و هنری قدر ولایت.

ذاکریان، مهدی. (۱۳۸۰). ارزیابی سیاست خارجی خاتمی از منظر صاحب‌نظران. تهران: انتشارات همشهری.

زنده‌روح کرمانی، مسعود. (۱۳۹۲). دهمین دوسالانهٔ ملی سفال معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

سالور، مریم. (۱۳۹۹). مریم سالور برگزیده آثار ۱۳۹۷-۱۳۶۵. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

سنایی، وحید، محقر، احمد، و زمانی، سمیه. (۱۳۹۰). بررسی سومین دورهٔ مجلس شورای اسلامی در سیاست‌گذاری؛ مطالعهٔ موردی برنامهٔ اول و گذار به دورهٔ سازندگی. پژوهشنامهٔ علوم سیاسی، سال ۶، ۱۴-۳۱.

شمسی، عبدالله، بهرامی، قدرت‌الله، مظفری، آیت، و سعیدی، مهدی. (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی سیاسی احزاب ایران. تهران: پژوهشگاه علوم اسلامی امام صادق(ع). انتشارات زمزم هدایت.

شمیلی، فرنوش، پرتوی دیلمی، مهرناز، قاسمی کاکرودی، مهدی، و غفوری‌فر، فاطمه. (۱۳۹۷). بررسی ظروف سفالی معاصراستان گیلان با تأکید بر گمج‌ها. پژوهش در علوم انسانی، ۳ (۹)، ۶۵-۷۸.

شیرانی، مینا. ایزدی جیران، اصغر.(۱۳۹۸). پژوهشی بر دانش بومی سفال کلپورگان. دو فصلنامه دانش های بومی ایران. صفحات ۱۵۰-۱۱۵. https://doi.org/10.22054/qjik.2020.32094.1108

صحفی، محمد. (۱۳۷۱). سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از سومین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

صحفی، محمد. (۱۳۷۴). سفال معاصر ایران: منتخب چهارمین دوسالانهٔ نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

صحفی، محمد. ۱۳۷۵. سفال معاصر ایران؛ گزیده‌ای از پنجمین نمایشگاه سفالگران معاصر ایران. تهران: انجمن هنرهای تجسمی با همکاری موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

طاعتی، زهره. (۱۴۰۱). مطالعهٔ تطبیقی سفال دست‌ساز روستای برجک و جیرده. فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی، شمارهٔ ۲. https://doi.org/10.52547/jic.6.2.37

فرخی، علیرضا. (۱۴۰۲). فرهنگ عرصه تقابل گفتمان‌ها در گفتمان انقلاب اسلامی. فصلنامهٔ علمی پژوهش‌های انقلاب اسلامی، ۱۳ (۴۹)، ۱۵۵-۱۷۲.

فوکو، میشل. (۱۳۹۸). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چ۷. تهران: نی.

فصلنامهٔ هنر. (۱۳۶۳). دیداری از موزهٔ هنرهای معاصر: که شهیدان که‌اند که این‌همه خونین‌کفنان. شمارهٔ ۵.

قربانی، شعبانعلی. (۱۳۹۲). سرامیک- کامپوزیت‌ها، آموزه‌های کهن- رهیافت‌های نوین در ارتقای کیفیت سرامیک‌های هنری. پژوهش هنر، شمارهٔ ۴، ۱۰۹-۱۱۶.

کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). کنکاشی در هنر معاصر ایران. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

لاکلائو، ارنستو، و موفه، شانتال. (۱۴۰۰). هژمونی و استراتژی سوسیالیستی؛ به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: انتشارات ثالث.

کاکه‌جانی. (۱۳۹۳). جریان‌شناسی اصول گرایی در جمهوری اسلامی ایران. مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

محجوبی، فاطمه. (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل آثار برگزیده دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران در سال‌های ۱۳۸۸ و ۱۳۹۰. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ صنایع‌دستی دانشگاه هنر تهران.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۸). تهران هنر اجتماعی؛ مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران: کتاب آبان و دانشگاه هنر.

مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران؛ کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. تهران: انتشارات دانشگاه هنر و انتشارات آبان.

موغاری، منوچهر. (۱۳۷۸). گسترهٔ تجسمی سفال. نشریهٔ هنر و معماری، شمارهٔ ۳۹، ۱۲۶-۱۰۷.
موسوی، سید هادی. (۱۳۹۲). ظرفیت‌های بیانی سرامیک در هنر معاصر. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مؤسسهٔ آموزش عالی غیرانتفاعی و غیردولتی جهاد دانشگاهی استان یزد.
میرسلیم، مصطفی. (۱۳۷۳). اشراق؛ خاستگاه هنر. نشریهٔ هنر و معماری، شمارهٔ ۲۵، ۷-۱۲.
نادی‌زاده، لیلا. (۱۳۹۴). مطالعهٔ سیر تحول سفال و سرامیک هنری ایران با تأکید بر نمونه‌های موجود در دوسالانه‌های سه دههٔ اخیر. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه پیام نور.
نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۱). احزاب سیاسی و نظام‌های حزبی. تهران: گستره.
نظری، امیر. (۱۴۰۱). تحلیل گفتمانی نظام تولید و مصرف فرهنگی در نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های ملی سفال و سرامیک معاصر ایران. رسالهٔ دکتری منتشرنشده. دانشکدهٔ پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی. دانشگاه هنر اصفهان.
نظری، امیر و زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۳۹۴). مطالعهٔ تطبیقی سفالینه‌های مراکز سفالگری مند گناباد و شهرضای اصفهان. فصلنامهٔ علمی نگارینهٔ هنر اسلامی، شمارهٔ ۶، ۳۷-۵۵، doi:10.22077/NIA.2015.565
نظری، امیر، زکریایی کرمانی، ایمان، و شفیعی سرارودی، مهرنوش. (۱۳۹۳). مطالعهٔ تطبیقی نقوش سفالینه‌های کلپورگان سراوان با نقوش سوزن‌دوزی بلوچ. دوفصلنامهٔ علمی‌پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر، شمارهٔ ۸، ۳۱-۴۸. dor 20.1001.1.23453842.1393.4.8.3.6
هاشمی، فائزه. (۱۳۸۵). بررسی کمی و کیفی دوسالانه‌های سفال و سرامیک ایران. پایان‌نامه منتشرنشده. دانشکده معماری و هنر. دانشگاه کاشان.
یاردیمچی، اسماعیل. (۱۳۹۰). دوسالانهٔ سفال: لازمهٔ توسعه. نشریهٔ تندیس، شمارهٔ ۱۲۰، ص۹.
Bethwaite, J., & Kangas, A. (2018). The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennials. *Arts & International Affairs*, (2), 73-90.
Crone, P. (2012). *The Nativist Prophets of Early Islamic Iran Rural Revolt and Local Zoroastrianism*. Princeton: Institute for Advanced Study.
Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials,Triennial, And Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Malden :Wiley Blackwell.
Hosseini-Rad, A. 2011. The Impact of Shiite and Revolutionary Beliefs on Contemporary Iranian Art. In *Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists*. Edited by Hamid Keshmirshekan. Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd.
Heinich, N. (2000). What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse. In: *Boekmancahier, jrg*. 12, nr. 44, 159-168.
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.
Kompatsiaris, P. (2019). Biennial art and its rituals: value, political economy and artfulness. *Journal of Aesthetics & Culture*, 11(1), 1627847.
Laclau, E., Moffe, C. (2001). *Hegemony and Socialist Sterategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Second edition, published by verso.
Vogel, Sb. (2010). *Biennials - Art on a Global Scale*. 3rd edition. New York: Springer.
Sassetelli, M. (2017). Symbolic Production in the Art Biennale: Making Worlds. *Theory, Culture & Society*, 34(4), 89-113.

منابع اینترنتی

URL1 : https://www.kanoonnews.ir/news/269653.
URL2 : https://www.isna.ir/news/93100602351
URL3 : https://www.shabestan.news/news/684790
URL4 : https://tjs.farhang.gov.ir/fa/news/411874
URL5 : https://www.instagram.com/p/Bxx7aIdFck8/
URL6 : HTTPS:// www://2salani.ir

A Critical Discourse Analysis of the National Biennial Exhibitions of Contemporary Pottery and Ceramics from 1981 to 2021

Amir Nazari
Assistant Professor, Department of Handicrafts, University of Birjand, Birjand, Iran (Corresponding Author)/ anazari@birjand.ac.ir
Mehrnoosh Shafiei Sararoodi
Associate Professor, Department of Handicrafts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran/ m.shafiee@aui.ac.ir
Mohammad Reza Moridi
Associate Professor, Art Research Department, Iran University of Art, Tehran, Iran/ moridi@art.ac.ir

Received: 02/05/2025
Accepted: 26/06/2025

Introduction
The pottery and ceramic biennials held from 1981 up to 2021 were a context of the intertwining of artistic trends with social changes. Iran experienced four decades of ups and downs in social changes, and artists achieved various experiences in this turmoil. Artists have not only reflected these changes in their works but also developed identities that simultaneously show the stability of identity against the instability of conditions and the historicity of identity against the contemporary situation in their works. In this way, they express cultural interpretations and narratives in works of art. The aim of this study was to explore how biennials are arenas for artists' competing narratives of traditional-contemporary identity, and traditional-modern art in the four decades from 1981 to 2021. It was also to recognize the influence of pottery biennials on socio-cultural changes and their semantic implications.

Research Method
This study deployed a qualitative approach and used discursive analysis for its method; discourse analysis shows how signs, texts, works, and events are formed around a central signifier that expresses an idea-centeredness and stabilizes a cultural discourse. This study deploys Laclau and Mouffe's critical discourse analysis method. From the perspective of the objective, it was classified as fundamental research, and the data was collected through library methods, observation of works in museums and exhibitions. This article also addressed five dominant discourses that advanced Iran's cultural developments and influenced events, trends, biennials, and works of art. These discourses included the discourse of cultural revolution, cultural invasion, cultural interaction, cultural engineering, and cultural moderation.

Research Findings
The biennial pottery exhibitions were influenced by cultural and political discourses after the revolution. These discourses can be identified in terms of five important political periods in Iran. These periods include: the first period from the beginning of the revolution to the beginning 1989; the second period from 1989 to 1997; the third period from 1997 to 2005, the so-called Reformist government; the fourth period from 2005 to 2013, the so-called fundamentalist government, and the fifth period from 2013 to 2021, the so-called Moderate government. These periods offered a context for the conflicting dominant/marginal discourses in which the pottery exhibitions took shape. In the discursive space of pottery and ceramic exhibitions and biennials, these two types of dominant/marginal cultural discourses were also in conflict and, thus, influenced the trend of contemporary pottery. The conflict between dominant/marginal discourses in the gaps, ruptures, and fissures of contemporary Iranian society and culture took on many forms, such as city/rural,

Iranian/Islamic, traditional/modern, male/female, reformist/ fundamentalist. The lived experience of potters in these situations, gaps, confrontations, and conflicts shaped and reflected in their works.

Conclusion

The research findings showed that the pottery biennial was an arena of confrontation and conflict between identity narratives: the conflict between traditional/modern art, religious/national art, naturalistic/abstract art, global/native art, applied/pure art. it was a conflict that ultimately led to the formation of new meanings in the flow of committed art, religious art, critical, feminist, environmental art, and other contemporary artistic experiences. Accordingly, the eleventh pottery biennial was also recognized as an arena of resistance, influenced by cultural discourses, and put forth the pottery movement as an exception in traditional arts, in the ups and downs between practical and semantic aspects, between tradition and modernity

Keywords: biennial, pottery, art developments, traditional arts, discourse analysis.

References

Abrahamian, Y. (2021). *History of modern Iran*. Translated by Mohammad Ibrahim Fattahi. Vol. 22. Tehran: Nay Publishing House. [In Persian]

Akbari, A. (2006). The ceramic biennial after five years. Tandis Magazine. 90: 4. [In Persian]

Akbari, A. (2011). File: Ceramic biennial. Tandis Magazine, Issue 210, 14. [In Persian]

Anushfar, M. (2004). *The challenges of the ceramic biennial*. Tandis Magazine, Issue 29, 7. [In Persian]

Armin, M, Akbari, A, & Tarsali, orteza. (2009). *The 9th national biennial of contemporary Iranian pottery and ceramics*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Armin, M. (2019). *Special issue of the 11th national ceramic biennial of Iran*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Art Quarterly (1984). A visit to the museum of contemporary arts: Who are the martyrs, who are all these bloody shrouds? No. 5. [In Persian]

Bagheri, Sadegh. (2019). *Special issue of the 11th national ceramic biennial of Iran*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Bethwaite, J., & Kangas, A. (2018). The scales, politics, and political economies of contemporary art biennials. *Arts & International Affairs*, (2), 73-90.

Crone, P. (2012). *The nativist prophets of early Islamic Iran rural revolt and local Zoroastrianism*. Princeton: Institute for Advanced Study.

Dolati, M. (2019). *Discursive criticism of post-Islamic revolution governments with the criteria of Islamic revolution discourse*. Tehran: Qadr-e Velayat Cultural and Artistic Institute.

Echlin, J. (2018). *Finding (and teaching) the ceramics of Iran in a contemporary context*. published by Studio Potter.

Echlin, J. (2018). Tracing the traditional and contemporary in the ceramics of Iran. *Journal of Ceramics Ireland.*

Emmadian, Y. (2002). *Contemporary Iranian pottery and ceramics: A selection of works from the seventh exhibition of contemporary Iranian potters*. Tehran: Institute for the Development of Visual Arts. [In Persian]

Esbati, M. (2006). *The 8th biennial of contemporary Iranian ceramic and glass art*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]

Farrokhi, A. (2023). The culture of the discourses' conflict in the discourse of the Islamic revolution. *Scientific Quarterly of Islamic Revolution Studies*, *13*(49), 155-172. [In Persian]

Foucault, M. (2019). *The archaeology of knowledge*. Translated by Niko Sarkhosh and AfshinJahandideh. Vol. 7. Tehran: Ni.

G. Glock, SumiHiramotoGlock. (1976). *A journey through Iranian handicrafts*. Translated by Yahya Zakaa and Reza Alavi, Tehran: National Bank.
Ghorbani, Sh. (2013). Ceramics, composites, ancient teachings: New approaches in improving the quality of artistic ceramics. *Art Research*. 102-116. [In Persian]
Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, triennial, and documenta: The exhibitions that created contemporary art*. Malden: Wiley Blackwell.
Heinich, N. (2000). What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse. In *Boekmancahier*, jrg. *12*(44), 159-168.
Hosseini, S. (2019). Special issue of the 11th National Ceramic Biennial of Iran. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]
Hosseini-Rad, A. 2011. *The Impact of Shiite and revolutionary beliefs on contemporary Iranian art. In amidst shadow and light: Contemporary Iranian Art and Artists*. Edited by Hamid Keshmirshekan. Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd.
Jalili, R. (2004). A special thought about the Islamic world: An interview with Dr. Namvar Motlaq, secretary of the art academy. *Sharq Magazine*, Issue 382. [In Persian]
KakeJani,A. (2014). *The flow of fundamentalism in the Islamic republic of Iran*. Islamic Revolution Documents Center. [In Persian]
Kashmir Shakan, H. (2017). *An exploration in contemporary Iranian* art. Tehran: Nazar Cultural Research Institute. [In Persian]
Khaniki, H (2014). *Structural moderation, the weakness of civil society and communication imbalance in Iran, approaches to the discourse of moderation*, edited by Ebrahim Hajiani, Tehran, first edition, Negah Moaser Publishing. [In Persian]
Kompatsiaris, P. (2019). Biennial art and its rituals: Value, political economy and artfulness. *Journal of Aesthetics & Culture*, *11*(1), 1627847.
Laclau, E, and Mouffe, Ch. (2021). *Hegemony and socialist strategy: Towards radical democratic politics*. Translated by Mohammad Rezaei. Tehran: Sales Publications.
Laclau, E., Moffe, C. (2001). Hegemony and Socialist Sterategy: Towards a Radical Democratic Politics. Second edition, published by verso.
Mahjoubi, F. (2017). Review and analysis of selected works from the Iranian Pottery and Ceramic Biennials in 2009 and 2011. Master's thesis in the field of handicrafts, Tehran University of Art. [In Persian]
Mirsalim, M. (1994). Illumination: The origin of art. *Art and Architecture Magazine*, (25), 7-12. [In Persian]
Moghari, M. (1999). The visual scope of pottery. *Art and Architecture Journal*, (39), 107-126. [In Persian]
Moridi, M. (2019). Tehran Social Art: Essays in the Sociology of Contemporary Iranian Art: Aban Book and Art University.
Moridi, Mohammad Reza. (2018). *Cultural discourses and artistic currents of Iran; An exploration into the sociology of contemporary Iranian painting*. Tehran: University of Art Press and Aban Press. [In Persian]
Mousavi, S. (2013). *The expressive capacities of ceramics in contemporary art*. Master's thesis, Non-profit and Non-governmental Higher Education Institute of Academic Jihad of Yazd Province. [In Persian]
Nadizadeh, L. (2015). *Study of the evolution of Iranian artistic pottery and ceramics with emphasis on examples from biennials of the last three decades*. Master's thesis in the field of art research, Payam Noor University. [In Persian]
Nazari, A. (2022). *Discourse analysis of the system of cultural production and consumption in the national exhibitions and biennials of contemporary Iranian pottery and ceramics*. Unpublished PhD thesis. Faculty of Advanced Studies in Art and Entrepreneurship. Isfahan University of Art. [In Persian]
Nazari, A. ZakariaeKermani, I. (2015). A comparative study of pottery from the pottery centers of Gonabad and Shahreza, Isfahan. *Quarterly Journal of Islamic Art*, Issue 6. doi 10.22077/NIA.2015.565. [In Persian]

Nazari, A. ZakariaeKermani, I., & Shafiei Sararudi, M. (2014). A comparative study of the pottery motifs of Saravan Kalpurgan with Baluch needlework motifs. *Bi-Quarterly Scientific Research Journal of Comparative Art Studies.* Issue 8.dor 20.1001.1.23453842.1393.4.8.3.6. [In Persian]
Nozari, H. (2002). *Political parties and party systems*. Tehran: Gostareh. [In Persian]
Rawardrad, A .Fazel,A. (2015). Social factors affecting the transformation of pottery from industry to art in Iran. *Iranian Journal of Social Studies*. 9, 54-79.doi20.1001.1.20083653.1394.9.3.3.0. [In Persian]
Sahafi, M. (1992). Contemporary Iranian Pottery; selection from the third Eexhibition of contemporary Iranian potter. Tehran: Visual Arts Association in Cooperation with the Tehran Museum of Contemporary Arts. [In Persian]
Sahafi, M. (1995). Contemporary Iranian pottery: Selected works from the fourth biennial exhibition of contemporary Iranian potters. Tehran: Museum of Contemporary Arts.
Sahafi, M. (1996). Contemporary Iranian pottery; A selection from the fifth exhibition of contemporary Iranian potters. Tehran: Visual Arts Association in Cooperation with the Tehran Museum of Contemporary Arts. [In Persian]
Salvar, M. (2010). *Maryam Salvar Sselected works* 1986-1997. Tehran. Nazar Cultural Research Institute. [In Persian]
Sanaei, V, Mohqar, A, & Zamani, S. (2011). A study of the third term of the Islamic Consultative Assembly in policy-making; a case study of the first program and the transition to the construction period. *Journal of Political Science*, 6, 14-31. [In Persian]
Sassetelli, M. (2017). Symbolic production in the art biennale: Making worlds. *Theory, Culture and Society*, *34*(4), 89-113.
Shamili, F. Partovi Deylami, M. Ghasemi Kakroudi, M., & Ghafourifar, Fatemeh. (2018). A study of contemporary pottery from the Gilan provinces with emphasis on Gomajs. *Research in the Humanities*. (1). [In Persian]
Shamsi, A, Bahrami, Gh, Mozaffari, A, and Saeedi, M. (2017). *Political sociology of Iranian parties*. Tehran: Imam Sadeq (AS) Islamic Sciences Research Institute. ZamzamHedayat Publications. [In Persian]
Shirani, M. IzadiJiran, A. (2019). A study on the indigenous knowledge of Kalpurgan pottery. *Bi-Quarterly Journal of Indigenous Knowledge of Iran*, 115-150 https://doi.org/10.22054/qjik.2020.32094.1108. [In Persian]
Smith, R. (2019). *Iranian art*. Translated by KianoushMatshi with the collaboration of AlirezaBaharlou. Tehran: Khat and Tarh.
Story, J. (2019). *Cultural studies on popular culture*. Translated by HosseinPayandeh. Vol. 6. Tehran: Agh.
Taati, Z. (2022). A comparative study of handmade pottery from the villages of Borjak and Jirdeh. *Quarterly Journal of Islamic Industrial Arts*, (2). https://doi.org/10.52547/jic.6.2.37. [In Persian]
Turkmanian, M. (2006). Investigating the obstacles to the growth of artistic ceramics in Iran. Master's thesis, Alzahra University, Tehran. [In Persian]
Vogel, Sb. (2010). *Biennials–art on a global scale*. 3rd edition. New York: Springer.
Yardimchi, I. (2011). The ceramic biennial: A necessity for development. Tandis Magazine, Issue 120, 9. [In Persian]
ZakariaeKermani, I. Nazari, A.&ShafieiSararudi, M. (2015). Study of contemporary pottery motifs of the village of Kalpourgan, Saravan with an anthropological approach to art. *Quarterly Scientific Research Journal of Neg*reh. (36). doi 10.22070/NEGAREH.2015.261. [In Persian]
Zakarian, Mehdi. (2002). Evaluation of Khatami's foreign policy from the perspective of experts. Tehran: Hamshahri Publications. [In Persian]
Zende-RuhKermani, M. (2013). *The 10th national biennial of contemporary Iranian ceramics*. Tehran: Institute for the Development of Contemporary Visual Arts. [In Persian]