هنر دستی: ساختن و بودن[1]

سیسیلیا دیویس کانینگام
احمد رضوانی

من سفال‌گرم و چیزهایی می‌سازم. اگر بخواهم اثرم خوب از کار درآید و در آینده نیز بهتر شود لازم است عمل کنم. هر صنعت‌گری جویای آن چیزی است که میکل‌آنژ آن را اسپره‌تساتورا می‌نامید: یعنی، اتحاد آسان چشم و دست و ذهن به‌گونه‌ای که بتواند اثر انسانی شایسته‌ای تولید کند. فقط هنگامی که ظرفی از چرخ سفال‌گری من بیرون می‌آید مجال آن را دارم که درباره‌ی شکل، زیبایی، و معنای آن تأمل کنم. در واقع انسان ابتدا عمل می‌کند و سپس می‌اندیشد.

سفال‌گران عموماً اهل عمل‌اند. گفت‌وگوهای آنها معمولاً پیرامون پیکره‌های گِلی، طرز لعاب‌دادن، مسائل مربوط به کوره‌های ناسازگار، و شیوه‌های نو است و البته ــ آری، بگذارید روراست باشیم ــ مسائل مربوط به «فروش». با وجود این، امروزه سفال‌گران نه‌تنها شغل، بلکه شیوه‌ای خاص از زندگی را برمی‌گزینند. آنها آگاهانه یا جز آن به سنتی روی می‌آورند که هزاران سال قدمت دارد (قطعه‌ای از سرامیک بهترین دوست یک باستان‌شناس به‌شمار می‌رود)، اما در جوامع صنعتی ماشین می‌تواند جای آن را بگیرد. امروزه سفال‌گر بودن به‌معنای ناکافی دانستن فنجان‌های پلاستیکی، وسایل پخت‌وپز قالب‌ریزی شده با ماشین، و ظروف تولید شده به روشِ انبوه است. سفال‌گر بودن، یا داشتن هر حرفه‌ی مشابه دیگر، به‌معنای گزینش بعضی ارزش‌های اساسی است که به انسانیت ما شکل بخشیده‌اند و ظاهراً شایسته‌ی پاسداری و مراقبت‌اند.

هنرهای دستی کارهایی بنیادی‌اند. هر هنرگری با مواد اولیه‌ی برگرفته از خاک سروکار دارد، با ابزارهایی کار می‌کند که بخشی از یک میراث مشترک دیرینه است، برای تثبیت آن هنرها معیارهایی را برقرار می‌کند، در کار خود نظم‌پذیر است، و خود به‌منزله‌ی یک کارگر در این چهارچوب بنیادین

وارد می‌شود. نفس انسانی است که به انسانیت هنرهای دستی وسعت می‌بخشد. سفال‌گر مجبور به پیروی از شیمی خاک رس، لعاب، و آتش است، در حالی که سبک، شیوه و صور خیال به کار گرفته شده در تبدیل خاک رس به ظرف سفالی صرفاً به افق دید هنرور محدود می‌شود.

برنارد لیچ (۱۹۷۹–۱۸۸۷) سفال‌گر بزرگ انگلیسی، در تدریس و نوشته‌هایش بر این نکته تأکید داشته که سفال‌گر بودن به‌معنی قرار گرفتن در یک فرایند برقراری توازن بین فن‌آوری و انسانیت است. لیچ این فرایند را نه‌فقط به‌منزله‌ی نوعی کسب مهارت، بلکه راهی برای ایجاد امید در کار انسانی می‌داند به‌نحوی که «بتوانیم برحسب توارث جمعی‌مان به سمت توازن حرکت کنیم». او می‌افزاید: «تصور می‌کنم یک‌پارچگی حالتی است که در آن انسان به نوعی ارتباط متقابل فطری بین قابلیت‌های درونی و بیرونی خود دست می‌یابد».[۲] لیچ، که به سنت دینی‌ای که در سال‌های اولیه‌ی قرن حاضر در ژاپن آموخت وفادار بود، بر دقت و توجه سفال‌گر و مسئولیتی که باید برای یک‌پارچگی و تمامیت کار خویش بر عهده گیرد قویاً تأکید می‌ورزید:

> خواص یک ظرف سفالی از خصوصیات آشنای زندگی نشأت می‌گیرد ... به نظر من خصوصیت اصلی همه‌ی ظروف سفالی حالت یا حالت‌هایی از حیات است: هارمونی درونی، اصالت، پاکی، قدرت، وسعت، گشاده‌دستی، یا حتی ظرافت و زیبایی. اما ارائه‌ی فهرستی از خصوصیات انسان و ظرف سفالی یک چیز است و تفسیر آنها از حیث تحدب و تقعّر، سختی یا نرمی، رشد یا سکون، مطلبی دیگر؛ زیرا این در واقع نوعی دمیدن کلی در جزئی است.[۳]

این فرایند را نمی‌توان در حرکت چرخاندن سفال بر روی چرخ سفال‌گری یافت، بلکه از فرایند وسیع‌تر زندگی سفال‌گر و طی روند اصلی ساختن به وجود می‌آید. عمده‌ی مطلب ممکن است این باشد که امروزه یکی از دلایل اقبال گسترده‌ی مردم به هنرهای گوناگون دستی این است که هنرور دارای شیوه‌ای از زندگی است که با ضرب‌آهنگ‌هایی یکنواخت مشخص می‌شود و با نیروهای بنیادی درآمیخته است زمانی برای کاویدن و مخلوط کردن خاک وجود دارد و زمانی برای حرارت دادن آن با آتش، و زمانی نیز برای تأمل در آنچه انجام شده است. لحظه‌ی در دست چرخاندن ظرف سفالی، که هنوز گرمای کوره را به همراه دارد، برای قضاوت درباره‌ی نتیجه‌ی کار، هم اوج چرخه‌ی خلاقه است و هم تذکری ملایم که چرخه‌ی بعدی به‌زودی آغاز می‌شود. چنان که ماری ریچاردز در اثر معروفش، تمرکز[۴]، در باب هنر دستی نشان می‌دهد سفال‌گر خود در مرکز این دایره قرار دارد؛ او در واقع بر ماده و ماده بر او مسلط است.

هر سفال‌گر بزرگی که در عصر ما درباره‌ی هنر خود اظهار نظر کرده بر نزدیکی سفال‌گر به بنیادی‌ترین واقعیت‌های طبیعت تأکید کرده است. این واقعیت‌ها محسوس و جاودانه‌اند. سفال‌گران معاصر آمریکا، با همه‌ی فن‌آوری‌های جهانی که از طریق انواع کاتالوگ‌ها در اختیار دارند، هنوز نوعی خویشاوندی (و دین) نسبت به هم عصرهای «بدوی» خود احساس می‌کنند. آنچه که من در آزمایشگاهی مجهز به چراغ‌های نئون و کوره برقی و با برخورداری از انواع لعاب‌های پیشرفته تولید می‌کنم فاصله‌ی چندان زیادی با حاصل کار سفال‌گران روستایی نیجریه ندارد. از کار آنها درست

به‌همان اندازه درس می‌گیرم که از سفالگرانی که هزار سال پیش از این کار می‌کردند و هم‌اکنون آثارشان را در موزه‌ها به نظاره می‌نشینم.

با این حال، حتی ماهیت بنیادی مهارت سفالگر هم نباید موجب غفلت ما از این حقیقت شود که سفالگر نیز، مانند هر هنرور دیگری، در یک محیط کاملاً تاریخی کار می‌کند. اگر سری به یک نمایشگاه هنرهای دستی یا نگارخانه‌ی سفالگری بزنید و به ظروف سفالی نگاهی بیندازید، خواهید دید آثار به نمایش گذاشته شده بسیار مشابه آثاری است که در گذشته‌های دور ساخته شده‌اند، اما تمایز آنها ناشی از گذشت زمان و تأثیرات تاریخی است. اثر یک سفالگر معمولی ــ اگرچه ممکن است خودش هم آگاه نباشد ــ بدون درون‌بینی‌های ذن‌گونه‌ی ارائه شده توسط برنارد لیچ و شوجی هامادا، یا فلسفه‌ی صریح هنرهای دستیِ ویلیام موریس و یا جنبش هنرهای دستی قرن نوزدهم انگلستان، چندان قابل ادراک نیست. با بررسی کتاب‌های مربوط به سرامیک مشخص می‌شود به‌همان اندازه که مطالعه‌ی سفالگری آفریقایی (مایکل کاردو و چارلز کانتس)، اکسپرسیونیسم انتزاعی (پیتر وولکوس)، فرهنگ آمریکایی ـ سرخ‌پوستی (ماریا مارتینز) یا زیبایی‌شناسی باهاوس (مارگریت ویلدن هاین) در توسعه‌ی واژگان هنری سفالگران نقش داشته، نیروهای فرهنگی کاملاً گوناگونی نیز بر مبانی هنر سفالگری تأثیرگذار بوده‌اند.

در واقع باید هم چنین باشد، زیرا ما انسان‌ها در بنیادی‌ترین سطح وجودی‌مان فارغ از زمان و مکان و نیز تاریخ عمل می‌کنیم. سفالگر هم از این قاعده مستثنی نیست؛ او در زمان و مکان خاصی به کار هنری می‌پردازد. با این حال، در نقطه‌ی تلاقی زمانه‌ی او با تاریخ لزوماً چیزی هست که سفالگر مایل است «بگوید»، چیزی که مخاطبش هم زمانه‌ی او باشد و هم سنتش. در این‌جا باید تأکید کنیم که آن «چیز» باید شخصی و زیبا و پایدار باشد.

شخصیت من به‌دلیل حرکات شکل‌دهنده‌ی دستانم و قصد و نیتی که دارم با ظرف سفالی عجین می‌شود. هر ظرف سفالی نتیجه‌ی تصمیمی است برای تعدیل طبیعت طبق آنچه تصور می‌کنم، احساس می‌کنم و می‌دانم. من باید مسئولیت کار خودم را بپذیرم. ممکن است این سخن قدری خودبزرگ‌بینانه به نظر رسد، اما خلق هنری مستلزم اخلاق خاصی است، زیرا آنچه انجام می‌دهم پیام مرا به‌نحو بهتر یا بدتری به دیگران منتقل می‌کند.

هر هنروری امیدوار است آنچه تولید می‌کند هم در عملکرد و هم در موجودیت خود زیبا قلمداد شود. سفالگری که کاربردی‌ترین اشیاء ــ فنجان، گلدان، کاسه، قوری ــ را خلق می‌کند همواره با چالشی (و فرصتی) دائمی برای زیباسازی اثرش مواجه است. این شیوه‌ی متواضعانه‌ای است که برای تصدیق دوباره‌ی زیبایی آفرینش در مقیاس گسترده‌تر آن در اختیار داریم. پدر زوسیما در برادران کارامازوف می‌گوید: «زیبایی جهان را نجات خواهد داد». هنرمند در این وظیفه‌ی نسبتاً سترگ نجات جهان، نقشی متواضعانه و در عین حال واقعی ایفا می‌کند: خلق تجلیاتی از زیبایی در فضاهای معمولی زندگی روزمره.

در واقع در ضرب‌آهنگ زندگی‌ام، موفقیت‌ها و شکست‌های آثارم و جست‌وجوی مداوم در پی

یافتن کمال زیبایی است که خود را سفال‌گر و هنرور تعریف می‌کنم. آیا این اساساً نوعی مذهبی‌بودن مقدم بر تعهدات مذهبی رسمی‌ام به‌شمار می‌رود یا هم‌سو و هم‌زمان با آن است؟ پاسخ به این سؤال بسیار دشوار است، اما من به‌واقع با نظر رُز اسلیوکا، منتقد برجسته‌ی هنرهای دستی، موافقم که زمانی گفته بود هنروران جدی «به‌دنبال احساس حضور ژرف‌تری هستند».[5] فقط می‌توانم این نکته را به‌گفته‌ی وی اضافه کنم که حیات هنری نه فقط جست‌وجو بلکه وسیله‌ی ارتباط برای فرایندی از جست‌وجو است با هدف یافتن آن احساس ژرف‌تر حضور.

پی‌نوشت‌ها:

1. Cecilia Davis Cunningham, "Craft: Making and Being", ed. Diane Aposolos - Cappadona, *Art, Creativity, and the Sacred* (New York: Continuum, 2001), pp. 8-11.

۲. اقتباس از کاتالوگ نمایشگاه:

"Bernard Leach: Fifty Years a Potter" Arts Council of Great Britain, 1961, p. 87.

همین مطلب را می‌توان در:

Garth Clark, ed, *Ceramic Art Comment and Review,* 1882 - 1977 (New York, 1978).

مشاهده کرد.

۳. همان، ص ۸۸.

4. Mary Caroline Richards, *Centering in Poetry, Poetry, and the Person* (Middletown, CT, 1964).

5. Rose Slivka, "The New Ceramic Presence." *Craft Horizons* 4 (1961), p. 36. See also Rose Slivka "The Persistent Object, "*The Crafts of the Modern World*, ed. Rose Slivka (New York, 1968).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی