صفحات ۱۲۱ - ۱۲۹
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۲، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۶

بررسی ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران

فاطمه مجیدی*
عضو هیئت علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۰/۲۶)

چکیده
حدود یک قرن از عزم دولتی برای احیاء و نوسازی صنایع دستی ایران و حدود نیم قرن از تشکیل رسمی رشته‌ای با نام طراحی صنعتی در دانشگاه‌های ایران می‌گذرد و هنوز پژوهشی که به طور مستقیم به ارتباط صوری یا ساختاری این دو گسترهٔ فراگیر بپردازد، انجام نگرفته است. در این میان، طراحی صنعتی در اغلب منابع معتبر پدیدهٔ مدرنی است که با تفسیر و تغییر در متن طراحی سنتی شکل می‌گیرد و مرزهای خود را همواره در گسست و پیوست با صنایع دستی بازتعریف می‌کند. با عنایت به این واقعیت، هدف این پژوهش، بررسی چند و چون پیوند تاریخی طراحی صنعتی با صنایع دستی در ایران است و برای این منظور، با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی، در پی پاسخگویی به این پرسش کلیدی است که آیا ظهور طراحی صنعتی در ایران، ناشی از بازخوانی صنایع دستی بوده است؟ یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که در کشور نیمه‌صنعتی ما، به رغم قرائت‌های مختلفی دال بر تعامل، تداوم و تمایز دو حوزهٔ یاد شده، مگر در فضای دانشگاهی، ارتباط خاصی بین آنها شکل نگرفته و در این بین طراحی صنعتی، متن گشوده و در حال تکوین و تقریری است که هنوز رابطهٔ خود را با صنایع سنتی به وضوح تعریف نکرده است.

واژه‌های کلیدی
صنایع دستی، طراحی صنعتی، ارتباط تاریخی، سنت، مدرنیته.

*تلفکس: ۶۶۴۰۴۹۸۶-۰۲۱، E-mail: fatemed.madjidi@yahoo.com.

مقدمه

طراحی صنعتی پیش از غلتیدن به وادی تعاریف پیچیده‌ای که امروزه از آن می‌شود، در یک عبارت صریح و ساده، پاسخِ درخور به نیازهایی است کاربردی، که همیشه و همواره با انسان بوده‌اند و رفع و رجوع آنها، فارغ از چرخهٔ پیچیدهٔ عوامل محدودکننده‌ای چون شیوه‌های تولید و عرضه و مصرف، نیازمند ایده‌پردازی و در نهایت به کار گرفتن اندیشه و ابزار بوده است. به عبارتی، پیش از آن که زندگی بشر، در پی گذار و گسست بزرگی چون انقلاب صنعتی[1] پا به ورطهٔ ماشینی شدن بگذارد و به تولید نگاهی تکثیری داشته باشد و به توزیع نگاهی بازارمحور، و به مخاطب نگاهی مصرف‌گرا، بسیاری از این نیازها به گونه‌ای دیگر تعریف، طراحی و در اشیاء و اشکال زیبا و قابل استفاده تجلی می‌یافتند. تجلی‌گاه این ایده‌ها، ناگفته همان بستری بوده که امروزه با عنوان صنایع دستی می‌شناسیم. عنوانی تبعیض‌آمیز که از دلایل اصلی پیدایش آن، جدای از مباحث فلسفی و زیباشناختیِ[2] مطرح در قرن هجدهم، به گفته ویل دورانت، بسط صنعت، زوال فرمانروایی برگزیدگان و بالا رفتن کمیت و غفلت از کیفیت و هنر بوده است. چه، از نظر وی:

«با ظهور ماشین، مهارت پیشه‌ور از میان رفت و چون ماشین برای به دست آوردن بازارهای وسیع به کوشش افتاد، محصول خود را با ذوق و احتیاج اکثریت مردم سازگار کرد و طرح و زیبایی جای خود را به یکنواختی و کمیت وابتذال داد» (دورانت، ۱۳۹۲، ۲۷۹).

با این حال نباید فراموش کرد که همین فرآیند تولید انبوه ماشینی، با دور شدن از خاستگاه تاریخی انقلاب صنعتی و دست‌کم تحت نفوذ جنبش هنر و صنایع دستی[3] که به مخالفت با پیامدهای مضر اجتماعی، هنری و معنوی تقسیم کار در صنعت برخاست (وودهام، ۱۳۸۴، ۲۴۴) و «به طور مستقیم و غیرمستقیم در سراسر سدهٔ بیستم تاثیر به سزایی داشت» (جولی‌یر، ۱۳۸۲، ۱۶۲)، رفته رفته تحت نفوذ نگره و آموزه‌هایی چون آموزه‌های مدرسه باهاوس[4]، که مشوق طرح‌های ساده و مبتنی بر کارکرد ویژه بود، واجد معیارها و استانداردهایی شد که اجازه می‌داد ارزش‌های موجود در صنایع دستی، تا محدودهٔ طراحی صنعتی گسترش یابد (همان، ۱۶۳). به عبارتی دیگر، اگرچه در پی انقلاب صنعتی، تولید عظیم ماشینی موجب شد که سطح زندگی مردم بالاتر رود و تولیدات صنایع دستی دیگر مقرون به صرفه نباشد، اما این اندیشه به قوت خود باقی ماند که «تولید ماشینی هنوز چیزهای زیادی را باید از صنعتگران دستی دربارهٔ مواد و نحوهٔ کار کردن با آنها بیاموزد» (داندیس، ۱۳۹۲، ۲۲۸).

با این تفاصیل، مقاله حاضر می‌خواهد نشان دهد که طراحی صنعتی در ایران نیز همچون تمام کشورهای دنیا، در واقع چیزی جز مولود یا همزاد مدرن صنایع دستی نیست و بزرگ‌ترین تفاوت آن با صنایع‌دستی، در منش تاریخی و جهان‌بینی و دیدگاه حاکم بر آن است. اگر نه که در روش‌ها و فرآیندهای سیستماتیك طراحی و تولید صنعتی و سنتی ناب، مبانی معین و مشخصی به طور مشترك تأثیرگذار هستند که از فرم محصول، فرهنگ زیبایی دورهٔ تولید، فنون تولید و مواد مورد استفاده گرفته تا میزان عملکرد محصول، نوآوری و خلاقیت در محصول و خصوصیات ظاهری و فیزیکی محصول ادامه می‌یابند (گسیلی، ۱۳۷۹، ۹۴). با این حال، تامل و تعمق در گسترهٔ طراحی صنعتی ایران، ما را با واقعیت تلخی روبرو می‌کند که عبارت از ناپیوستگی کنش‌های طراحی با کنش‌های جاری تولید صنعتی در جامعه است. در اقرار به این ناپیوستگی میان صنعت و طراحی صنعتی اصل فلاح معتقد است:

«از آنجایی که فرآیندهای طراحی صنعتی در کشور ما غالباً مبتنی بر توسعه محصولات و ایده‌های فیزیکی یا به تعبیری طراحی محصولات نوآورانه هستند، صنایع کشور هنوز ظرفیت لازم برای پذیرش ایده‌های خلاقانه طراحان را به دست نیاورده‌اند» (اصل فلاح، ۱۳۹۱ الف، ۵).

همچنین در جای دیگری یکی از اهالی طراحی صنعتی کشور با یادآوری این نکته که «پس از برپایی ششمین نمایشگاه طراحی صنعتی در دانشکدهٔ هنرهای زیبا، بررسی نشان داد که هنوز صنایع داخلی کشور از طراحی صنعتی آگاهی ندارند»، توجه به نقش و کارکردهای گوناگون طراحی صنعتی را ضروری می‌داند (کارکیا، ۱۳۷۶، ۲۱). در همین اشاره‌های کوتاه، صرف‌نظر از نتایجی که نویسندگان دربارهٔ صاحبان صنایع می‌گیرند و هشدار یا پیشنهادی که به جامعه طراحی صنعتی درباره هدف‌گذاری درست می‌دهند، یک واقعیت ناگفتهٔ دیگر نیز نهفته است و آن اینکه جامعهٔ ما از یک خلاء معرفتی دربارهٔ رشتهٔ طراحی صنعتی رنج می‌برد. این خلاء بیش از هر چیز ناشی از نبود اطلاعات لازم و کافی از فرآیند شکل‌گیری دانش طراحی صنعتی در ایران و تعامل آن با صنایع سنتی و بومی است. این اطلاعات می‌تواند به خودی خود چند سویه داشته باشد و از سویی به نقش این دانش در برابر جامعه بپردازد، از سوی دیگر، به نقش تاثیرگذار آن بر صنعت اشاره کند و سرانجام؛ از سویی حکایت از مواجههٔ این دانش با توانش بومی یا همان صنایع دستی داشته باشد. در این میان عده‌ای به طور غیرمستقیم دلیل گسست طراحی صنعتی از بدنهٔ جامعه و نیافتن جایگاه بایستهٔ آن را، در موانع توسعهٔ فرهنگ مادی می‌بینند و ناشی از مسایلی چون «وجود کنش تجویزی نسبت به هنر و نمودهای فرهنگ ایرانی» و «برخورد مقطعی و فقدان نظام معنایی» می‌دانند و برای نمونه چنین استدلال می‌کنند که:

«متاسفانه تاکنون خرد جمعی در حوزهٔ سیاستگزاری فرهنگی نتوانسته است میان تکنیک‌های فرهنگی و استراتژی پشت سر آن، به تفکیک و تمایز کارآمد دست یابد. متاسفانه با کمرنگ شدن مرزهای اطلاعاتی، اقتصادی، امکان حذف مصادیق فرهنگ بیگانه برای ما کاهش می‌یابد. در نتیجه لزوم ارائه بدیل کارآمد فرهنگی بیشتر حس می‌شود» (کارکیا، ۱۳۸۱، ۹۵).

از سوی دیگر، عده‌ای ریشهٔ مهجور ماندن طراحی صنعتی و اقبال دوباره به صنایع دستی صرف را، مثل خیلی دیگر از مسایل مبتلابه فرهنگ ایرانی، در زمینه بزرگ‌تری چون نبود یک گفت‌وگو با سنت یا

گذار ناقص از سنت به مدرنیته می‌دانند. گفت‌وگویی انتقادی که با پذیرش آن، تکلیف ما نه ویران کردن، که خلق ارزش‌ها و نهادهای جدید در متن مدرنیته خواهد بود. آن هم با آگاهی و یادآوری سنت‌های ایرانی و با احساس مسئولیت نسبت به گذشته (جهانبگلو، ۱۳۸۶، ۱۵۶-۱۵۷). و سرانجام عده‌ای بر این عقیده پای می‌فشرند که فردیت خاص جامعهٔ ایرانی، با تکیه بر صنایع بومی و اقتصادهای کوچک، هنوز از پذیرفتن طراحی صنعتی به عنوان پیش‌نیاز قطعی برآورده‌کردن نیازهای جمعی سر باز می‌زند. به باور این گروه اخیر، اگر چه صنایع دستی نیز نگاهی جامعه محور داشته و به نیازهای یک جامعه می‌اندیشیده و پاسخ می‌داده است، اما در اصل با یکایک افراد آن جامعه سروکار داشته و این با آن کلان‌نگری طراحی صنعتی مدرن که همواره خود را نه با فرد فرد یک جامعه، که با برآیند فردیّت افراد آن جامعه مقابل می‌داند و مقابل می‌بیند، تفاوتی بنیادی دارد. از همین روست شاید که امروزه طراحان صنعتی ما نیز در لوای نظریات جدید (مثل توسعه پایدار و مهندسی فرهنگ) به این باور رسیده‌اند که «جهت برنامه‌ریزی درست باید ابتدا مشکلات را دقیقاً مورد بررسی قرار دهند و بدانند که برای چه قشری با چه ویژگی فرهنگی و در کدام وضعیت اقتصادی طرح می‌دهند» و در غیر این صورت آمادهٔ مواجهه با شکست طرح‌شان باشند (کارکیا، ۱۳۷۲، ۴۰).

با یادآوری این نکته که تاکنون هیچ سند مکتوبی به طور مشخص به رابطه تاریخی طراحی صنعتی و صنایع دستی در ایران نپرداخته است، مقاله حاضر با جستجوی استقرایی در متن منابع و اسناد موجود کتابخانه‌ای، به دنبال پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

- طراحی صنعتی و صنایع دستیِ ایران در کدام نقطهٔ تاریخی با هم ارتباط پیدا می‌کنند؟
- آیا ظهور طراحی صنعتی در ایران، پیامد بازخوانی و تفسیر صنایع دستی و سنتی بوده است؟

پیشینهٔ صنعت مدرن در ایران

برای آنکه در غیاب منابع مشخص، به تصویری روشن درباره ارتباط تاریخی طراحی صنعتی با صنایع دستی برسیم، شاید پیش از هر چیز نیاز به داده‌هایی دربارهٔ چندی و چونی ظهور صنعت مدرن در کشورمان داشته باشیم. صنعت مدرنی که بعد از بروز انقلاب صنعتی با افزایش ناگهانی تولید سیمای جهان را تغییر داد و رفته رفته با عرضهٔ کالاهای متنوع، اشاعهٔ مصرف‌گری و احیاناً صدور فناوری‌های وابسته، بر روند تولید سنتی تمام کشورها اثر گذاشت (گیدیون، ۱۳۹۱، ۱۵۲-۱۵۳). یکی از تنگناهای پژوهش دربارهٔ شکل‌گیری صنعت مدرن در ایران نیز، نبود یا کمبود شدید تاریخ‌نگاری‌های مدون و روشمندی است که خطوط اصلی ماجرا را بازگو کنند. در این میان، نویسندگان مجموعه کتاب *موقعیت تجار و صاحبان صنایع در ایرانِ عصر پهلوی*، صنعت مدرن را در ایران پدیده‌ای تازه می‌شمارند که بعد از شکل‌گیری دولت مدرن و برخی زیرساخت‌ها مثل بانک و خطوط حمل و نقل و پول ملی و ... رشد می‌کند و در ابتدای راه عمده تمرکزش بر تولید مواد مصرفی و صنعت نساجی است و در ادامه به تولید کالاهای مدرن و بی‌سابقه‌ای می‌پردازد که محصول فرآیند تولید در کشاورزی نیست (شبانی، ۱۳۸۹، ۱۶۸). از سوی دیگر، نتایج یک پژوهش نشان می‌دهد که کشور ما هنوز جزو کشورهای نیمه‌صنعتی محسوب می‌شود. کشورهایی که شاخص تولیدات صنعتی آنها پایین است و صنایع تولیدی‌شان زیر ۱۵ درصد از تولید ناخالص داخلی آنها را تشکیل می‌دهد (مصطفوی، ۱۳۸۲، ۸۶).

در معدود اسناد منتشرهٔ موجود، نخستین زمزمه‌های صنعتی‌شدن ایران برای گذار از صنایع دستی و ورود به صنعت ماشینی را می‌توان در روزگار صدارت میرزا محمدتقی خان فراهانی (۱۲۳۰-۱۱۸۶ خورشیدی) جستجو کرد. این نقطه عزیمت را فریدون آدمیت در کتاب *امیرکبیر و ایران* از لابه‌لای نامه‌ها و نوشته‌های این بزرگ‌مرد تاریخ سیاسی ایران چنین بازگو می‌کند:

«رعایا و صنعتگران این دولت علیه دانسته‌اند که اولیای دولت در ایجاد و احداث صنایع بدیعه اهتمام دارند، هریک درخور قابلیت خویش به احداث و اکتساب صنایع تازه طالب و راغب‌اند» (آدمیت، ۱۳۹۴، ۳۸۸-۳۸۷).

در یک نگاه سراسری، فرمان آزادی همگانی در بهره‌برداری از معادن خودیافته، استفاده از دانش غربی‌ها در معادن، راه‌اندازی کوره‌های ذوب فلزاتی که ارمغان ناپلئون برای به تخت نشستن ناصرالدین شاه بود، تاسیس کارخانه‌های پارچه‌بافی و شکرریزی و بلورسازی و کاغذسازی و چدن‌ریزی و فلزسازی، فرستادن صنعتگران ایرانی برای دوره دیدن به روسیه و عثمانی، راه‌اندازی کارخانه‌های تفنگ‌سازی و باروت‌کوبی و دیگر ادوات جنگی، حمایت از ارباب صنایع و التفات ویژه به نوآوران، مهندسی معکوس و بومی‌سازی مصنوعات فرنگی، و تاسیس مجمع الصنایع برای ترویج فنون و هنرهایی چون ساعت‌سازی و زردوزی و ملیله‌سازی و خیاطی و نقاشی و تفنگ‌سازی، از جمله تدابیر امیرکبیر برای رونق و رواج صنعت نوین در ایران به شمار می‌رود (همان، ۳۹۶- ۳۸۸). کوششی که زمینه‌ساز شرکت ایران در نمایشگاه ۱۸۵۱ میلادی انگلستان به عنوان مهم‌ترین همایش صنعتی سدهٔ نوزدهم می‌شود. شرکت ایرانی‌ها در نمایشگاه موسوم به کریستال پالاس[۵]، با دعوت رسمی دولت انگلیس و دستور مستقیم امیرکبیر انجام می‌گیرد. کریستال پالاس در زمان خود، نمایشگاه بی‌نظیری به حساب می‌آمد که قرار بود تصویری زنده و روشن از پیشرفت‌های صنعتی جهان را بازنمایی کند (گیدیون، ۱۳۹۱، ۲۱۸). اهمیت این رویداد بین‌المللی به عنوان نقطه‌عزیمتی جدی برای ورود به صنعت مدرن در تمام کتب مربوط به تاریخ طراحی صنعتی مورد توجه و تاکید قرار گرفته

است. تا آنجا که به اعتقاد برخی از صاحبنظران، رواج طراحی صنعتی در سدهٔ نوزدهم به نقدهایی بازمی‌گردد که منتقدان نمایشگاه عظیم کریستال پالاس نوشته بودند (کارکیا، ۱۳۷۲، ۴۱). برای کالاهای ایرانی در نمایشگاه مذکور (نمونه‌خانهٔ امتعهٔ ممالک)، هزار پای مربع جا اختصاص می‌یابد. کالاهایی که از ولایات مختلف گرد آمده بود و شامل نمونه‌هایی از قالی، شال کرمانی طرح کشمیر، شال باب روم، ترمه، ترمه‌نما، پوست، قلم‌کار، زری، حریر، مخمل، اطلس، ابریشم، گلدوزی، کتان، چیت، قاب‌آئینه، خاتمکاری، قلمدان، اسباب خرازی، عبای وزیری، کلیجه، مروارید، فیروزه، اسلحه و ادوات جنگی می‌شد (آدمیت، ۱۳۹۴، ۴۱۲). نکته جالب نخستین حضور ایرانی‌ها در یک نمایشگاه جهانی، ترکیب کالاهای ماشینی و دستی بوده است. کالاهایی که برخی چون اسلحه و ادوات جنگی در کارخانه‌های آن زمان ایران تولید شده بودند و برخی چون شال و ترمه و قلم‌کار محصول کارگاه‌های کوچک سنتی بودند. دلیل این دوگانگی را باید در این واقعیت جستجو کرد که «پیشرفت‌های اولیهٔ انقلاب صنعتی آن چنان وسیع نبود؛ به‌گونه‌ای که صنعتگران سنتی و دستی نیز می‌توانستند در کنار تحولات ایجاد شده و حتی به کمک آن، به تولید محصولات خود بپردازند» (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰، ۱۰۱).

گام اصلی به سوی صنعت مدرن در دورهٔ پهلوی اول برداشته می‌شود. یعنی زمانی که حکومت وقت در تلاش و توجه برای حفظ و حمایت تولید منسوجات و دیگر صنایع دستی بومی، با کمک آلمانی‌ها مدارسی در ایران تاسیس می‌کند (دانشنامه برخط ایرانیکا، ۲۰۱۶). در این مدارس که ابتدا در تهران و بعد در شهرهای بزرگ آن روزگار، یعنی تبریز، اصفهان، مشهد و شیراز گشایش می‌یابد، آموزگاران آلمانی به تدریس دروس فنی، علمی و هنری چون درودگری، آهنگری، مکانیک و ... می‌پردازند (مومن، ۱۳۸۶، ۵۳). این دورهٔ مهم که می‌توان آن را به دورهٔ تعلیق و تردید میان صنایع دستی و طراحی صنعتی ترجمه کرد، با یک چندگانگی عمیق همراه است. به طوری که از سویی با نقد بی‌رحمانهٔ دستاوردهای هنری دورهٔ قاجار توام است و از سویی با ادعای باززنده‌سازی صنایع دستی و از سویی؛ با صنعتی کردن کشور به هرقیمتی. ریشه‌های این تغییر شتاب‌زده، اما، همان طور که هانس وولف در موخرهٔ کتاب *صنایع دستی کهن ایران* می‌گوید، به تاریخی دورتر، به اواخر دوره صفویه و قاجار بازمی‌گردد و پس از آن، با برنامهٔ صنعتی‌کردن کشور، ایران کم و بیش به سوی صنعتی شدن پیش می‌رود و علی‌رغم برخی اشتباهات بزرگ در برنامه‌ریزی به هر صورت بنیادی صنعتی در کشور شکل می‌گیرد (وولف، ۱۳۸۸، ۴۰۷).

در جستجوی بیشتر برای ردیابی ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران، ابتدا ناگزیر از پرداختن به مفهوم صنعت در بستر تقابل تاریخی سنت و مدرنیته هستیم و سپس باید به آموزش‌های آکادمیکی بپردازیم که رفته رفته در حوزه صنایع دستی و طراحی صنعتی شکل می‌گیرد.

صنعت، سنت و مدرنیته در ایران

تفسیر رابطهٔ سنت و مدرنیته، همچنان یکی از پرچالش‌ترین موضوعات در کشور ما به شمار می‌رود. ارتباط صنایع دستی و طراحی صنعتی نیز، چه به طور تاریخی و چه در حال حاضر، بیش از هر چیزی در این متن گشوده است که امکان تقریر و تقرّر می‌یابد. در بازگشت به گذشته‌ای نه چندان دور، لئو برنستین در مقاله‌ای با طرح این پرسش که چرا غربی‌ها به هنر سه بُعدی دست یافتند و شرقی‌ها بدان نرسیدند، فرضیه‌ای مطرح می‌کند که شاید در ژرفای خود بی‌ربط به مبحث ما نباشد. پاسخ وی به پرسش یادشده، با این عبارات آغاز می‌شود که «زیرا غرب ماشین را کشف کرد و شرق نکرد. ایران افزار را شناخت ولی ماشین را نشناخت. ایران به شیوهٔ اندیشهٔ دَوَرانی ابزارسازی (شیوهٔ اندیشهٔ دسته‌جمعی فئودال) تعلق داشت و نه ماشین‌سازی (شیوهٔ اندیشهٔ دسته‌جمعی سرمایه‌دارانه» (گلاک و سومی، ۱۳۵۵، ۲۵). این هنرشناس اروپایی، همچنین ماشین را نشانه کامیابی انسان در کوشش برای استقلال و بی‌نیازی کار ذهن از کار تن یا کار دست و یا عینیت‌یافتن عقل به شیوه و شکل فنی می‌شمارد و در یک عبارت، ماشین را عینیت‌یافتن عقل، و دست را در مقام یک افزار به عنوان نقطه و نتیجهٔ نهایی آگاهی حسی ما قلمداد می‌کند.

انگارهٔ شتاب‌زده‌ای که برنستین از تقابل دست و ماشین یا دستاوردهای تاریخی غرب و شرق طرح می‌کند، صرف‌نظر از برخی پیش‌داوری‌های وی، بیش از هر چیز ضرورت بازخوانی انتقادی سنت‌های هنری را به ما یادآوری می‌کند. چه، یکی از پیش‌فرض‌های رشد و خودآگاهی در غرب بعد از انقلاب صنعتی نیز توجه به سنت‌های پیشین بوده است. و اینکه ما هنوز نتوانسته‌ایم ماشینی بسازیم که بدون وابستگی به فناوری غربی، در خدمت عینیت دادن به ایده‌هامان باشد، ما را در جایگاهی قرار می‌دهد که به صنایع دستی یا اندیشهٔ افزاری مورد اشارهٔ برنستین نزدیک‌تر است. چه خواسته یا ناخواسته «صنایع دستی در کشورهای در حال توسعه به دلیل در اختیار داشتن مواد اولیه مورد نیاز، وسایل کار و نیروی کار ماهر، متناسب با ساخت اقتصاد داخلی و متکی بر سابقه‌ای کهن، می‌تواند به فعالیت خود ادامه دهد. در حالی که صنایع نوین برای کشورهایی چون کشور ما وارداتی بوده، و بدون ارتباط با ساخت اجتماعی جامعه، فاقد زیربنای علمی و فنی لازم و همچنین وابسته به مراکز صنعتی خارج است» (طبسی و نادمی، ۱۳۸۹، ۲۴۱).

اینجاست که مثل همیشه پای مباحث زیباشناختی و انگاره‌های هویتی به میان می‌آید و ما را در موضع تقابل قرار می‌دهد. نمونه‌ای از این تقابل را طباطبائی در کتاب *جدال قدیم و جدید* و در هنگام بازخوانی آرای جووانی باتیستا ویکو [۶]، چنین بازگو می‌کند:

«ویکو به خلاف هواداران افراطی دانش‌های جدید و شیوه‌های آنها، دانش‌ها و روش‌های قدما را یکسره باطل و خالی از فایده ارزیابی نمی‌کرد و در رسالهٔ خود کوشیده است تا نشان دهد که دستاوردهای قدما در قلمرو دانش اندک نبوده است و تنها در مقام مقایسه می‌توان نقطه‌های ضعف و قوت قدما و متأخرین را بازشناخت» (طباطبائی، ۱۳۹۰، ۱۱۶).

صرف‌نظر از اینکه ویکو به چه عصری تعلق داشته است، این تلقی وی از سنت، نقطه مرکزی دعوایی است که بیش از یک قرن

اهالی هنر این سرزمین را به خود مشغول داشته است. در این میان، یکی از دلایل گذار ناکارآمد از سنت به مدرنیته یا در بحث ما، گذار از صنایع دستی به طراحی صنعتی نیز، شاید از سویی عدم باور به گذشته‌ها و از سویی نفی ضرورت‌های پرداختن به نیازهای امروز به حساب می‌آید. نتیجهٔ این تضاد برناگذشتی، بدون تردید نادیده گرفتن اکنون و ویران کردن آینده است. چه، ناگفته بدون نگرش منطقی به گذشته، ما قدرت توجیه و تفسیر جهان امروز را نخواهیم یافت و بدون تبیین امروز، آینده نیز از آن ما نخواهد بود. بدین ترتیب هنرمند ایرانی نیز مثل هر آدم بالیده در سنت ایرانی، همچنان که داریوش شایگان در کتاب *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی* یادآوری می‌کند درگیر بت‌های ذهنی خود و آن رشته از معتقداتی است که سنت را تشکیل می‌دهند و سنت نیز خاطره‌ای دارد و این خاطره به فرد تعلق نمی‌گیرد، بلکه جنبهٔ جمعی دارد و راغب است که پیام خود را در دل و ذهن آدمی زنده نگاه دارد (شایگان، ۱۳۹۲، ۵۳).

با این تفاصیل اگر یک بار دیگر به گفته‌های برنستین بازگردیم و آنها را با دقت بیشتری مرور کنیم، می‌بینیم که در انگارش او از اندیشهٔ افزاری ایرانی و ماشینی غرب، ردپای نوعی نگاه تاریخ‌باورانه وجود دارد که چندان با اندیشهٔ بنیادین ایرانی سازگاری پیدا نمی‌کند. اندیشه‌ای که خواه ناخواه در آن سنت نقطه‌ای کانونی به نظر می‌رسد. سنتی که داریوش آشوری آن را منبع کسب توانایی و مهارت معرفی می‌کند و معتقد است:

«ملت‌هایی که سنت و سابقه را زیر پا گذاشته‌اند و در بنیان‌ها تأمل نکرده‌اند و از آن برای پرش به مرحلهٔ بالاتر بهره نگرفته‌اند، مثل کودکانی هستند که هر چیز را باید از نو بیاموزند؛ به‌عبارت دیگر، تاریخ خود را باید از نو شروع کنند» (آشوری، ۱۳۹۲، ۱۰).

در بازخوانی ارتباط تاریخی بین صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران، با راهکاری که گویای گذار منطقی و ملزوم از سنت به مدرنیته یا تحویل تاریخی امکانات زبان و بیان سنتی به زبان و بیان مدرن باشد، چندان برخورد پیدا نمی‌کنیم. این کمبود در صنایع دستی که پیوستگی غیرقابل انکاری با دنیای ماقبل صنعتی دارد، آنچنان محسوس نیست. در گسترهٔ طراحی صنعتی، اما، همچنان بزرگترین دغدغهٔ طراحان، صرف نظر از بازگشت صوری و آرایه‌ای به گذشته، پیدا کردن راه‌حلی منطقی و پایدار برای بازخوانی و باززنده‌سازی سنت‌های سرزمینی است.

دانشگاه و ارتباط صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران

طراحی صنعتی دانشی تقریباً نوپا در ایران به شمار می‌آید. دانشی که به گواهی اهل فن، هنوز حتی از سوی صنعت و مراکز صنعتی کشور به درستی درک و شناسایی نشده است و این در جایی که صحبت از متدولوژی مختص به طراحی صنعتی در جهان به میان می‌آید و حرف از یک شاخه علمی مستقلِ دارای تاریخچه، نقد و نظریه زده می‌شود (ندائی فرد،۱۳۹۰، ۶۳)، در نوع خود کم نقیصه‌ای به شمار نمی‌رود. با این حساب، یکی از زمینه‌های مشترکی که ممکن است در نبود تاریخچه‌ای مدون و مشخص از فعالیت‌های طراحی صنعتی در ایران، ارتباط این هنر را با صنایع دستی بازگو کند، فعالیت‌های آکادمیک مربوط به این دو رشته است. پیش‌نیاز پرداختن به نحوهٔ شکل‌گیری طراحی صنعتی در دانشگاه‌های کشور، مرور فعالیت‌هایی است که اغلب تحت عنوان صنایع دستی منجر به تشکیل این رشته می‌شود. در این بین، بعد از تشکیل مدارسی چون مدرسه صنعتی ایران و آلمان در دوره پهلوی اول، که ذکر آن پیش‌تر به میان آمد، مهم‌ترین گام در احیاء و بازسازی صنایع دستی یا هنرهای سنتی ایران، تاسیس مدرسه صنایع قدیمه به ریاست حسین طاهرزاده بهزاد در سال ۱۳۰۹ خورشیدی است. مدرسه‌ای که در آن به ترویج و تجدید حیات هنرهایی چون نگارگری، خاتم‌سازی، میناکاری، نقشه‌کشی قالی، قالی‌بافی، کاشی‌کاری، سفال‌گری، زری‌بافی و ... پرداخته می‌شود (افتخاری، ۱۳۸۵، ۵۸-۵۷). مدرسه دیگری از این دست که می‌توان در این مرحله از آن یاد کرد، هنرستان دولتی اصفهان است که تاسیس آن به سال ۱۳۱۵ و تفکیک آن به دو شاخه صنعتی و هنرهای زیبا به سال ۱۳۲۷ بازمی‌گردد. خاتم‌سازی، منبت‌سازی، قلم‌زنی، نگارگری، کاشی‌سازی و مجسمه‌سازی از جمله ۹ رشته‌ای است که در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان در آن دوره آموزش داده می‌شود (قزوینی، ۱۳۸۵، ۱۲۴). گام بعدی در احیاء و نوسازی صنایع دستی تشکیل کارگاه‌های اداره کل هنرهای زیبای کشور در اواخر دهه ۳۰ است که در واقع ادامه‌دهندهٔ همان راهی است که از مدرسه صنایع قدیمه آغاز شده بود. در این کارگاه‌ها، هنرهای سنتی رفته رفته متحول و حال و هوایی امروزی‌تر می‌یابند. مصداق این تحول را می‌توان در مقاله‌ای که به معرفی کارگاه زری‌بافی هنرهای زیبای کشور می‌پردازد، دید. در این مقاله، نویسنده رئیس کارگاه زری‌بافی هنرهای زیبای کشور را کسی معرفی می‌کند که تحصیلات خود را در زمینه طراحی پارچه ادامه داده و به اخذ لیسانس در رشته مزبور نایل آمده است و به منظور مطالعه و تحقیق در رشته زری‌بافی و مخمل‌بافی از طرف هنرهای زیبای کشور به نقاط مختلف جهان سفر کرده است و از مشاهدات و مطالعات خود نتایج سودمند و ثمربخشی برای تغییر در شیوه کار کسب کرده است (غرشی، ۱۳۴۱، ۳۳).

رویداد مهم دیگری که می‌توان از آن به عنوان نقطه عزیمتی برای پیدایی دانش طراحی صنعتی در ایران معاصر یاد کرد، راه‌اندازی دانشکده هنرهای تزئینی (دانشکده فعلی هنرهای کاربردیِ دانشگاه هنر) در مهرماه سال ۱۳۳۹ و به همت هوشنگ کاظمی یکی از هنرمندان دانش‌آموختهٔ رشته گرافیک در بوزار فرانسه است. این هنرمند که خود دستی نیز در طراحی صنعتی داشت و از نمونه کارهایش می‌توان به طراحی تزئینات داخلی و صنعتی سد سفیدرود در سال ۱۳۴۰ اشاره کرد، در یکی از آخرین گفتگوهای خود، تاکید بر حفظ هویت ملی و بازگشت به اصالت هنر ایرانی با عنایت به روح و رفتار هنر مدرن را یکی از اهداف اصلی تأسیس هنرکده هنرهای تزیینی برمی‌شمارد (روزنامه شرق، ۱۳۹۴، ۱۴). تاسیس دانشکده هنرهای تزیینی، مجالی برای پرورش دانشجویانی در زمینهٔ هنرهای کاربردی چون طراحی پارچه، نقاشی تزیینی، سفال‌گری، طراحی گرافیک و معماری داخلی به شمار می‌رفت، که در فرهنگ امروز طراحی

صنعتی همه به نوعی از زمینه‌ها و زیرشاخه‌های این رشته محسوب می‌شوند. به عبارتی «این هنرکده نه فقط امکانی برای ادامهٔ تحصیل فارغ‌التحصیلان هنرستان‌ها به وجود آورد، بلکه با ایجاد رشته‌های جدید، بخشی از نیازهای آموزشی نسل جدید را پاسخ داد. ده‌ها نقاش و مجسمه‌ساز و طراح نوپرداز زیر نظر معلمان ایرانی و خارجیِ این هنرکده پرورش یافتند که با فعالیت‌شان بر تحولات بعدی هنر معاصر تاثیر گذاشتند» (پاکباز، ۱۳۹۳، ۸۹۳). چند سال پس از این رویدادهاست که سرانجام رشته‌ای مستقل با نام طراحی صنعتی در فضای دانشگاهی ایران تاسیس می‌شود. در منابع مختلف، قدمت رشتهٔ طراحی صنعتی در دانشگاه‌های ایران به سال‌های پایانی دههٔ چهل باز می‌گردد و به تغییر و تحولاتی که محمد امین (داریوش) میرفندرسکی به عنوان رئیس جدید دانشکدهٔ هنرهای زیبا دانشگاه تهران در شیوهٔ آموزشی این دانشکده تدارک می‌بیند. شیوه‌ای که دایر بر شبیه‌سازی برنامهٔ آموزشی مدرسه باهاوس آلمان به جای الگوی مستقر در دانشکده، یعنی الگوی مدرسه هنرهای زیبای پاریس (بوزار) بوده است (تارنمای پردیس هنرهای زیبا، ۱۳۹۵). میرفندرسکی بعد از بازگشت به ایران، ضمن ایجاد فضای نقد و ترویج مباحث فکری و فلسفی، به دنبال راه میانه‌ای برای آشتی دادن مفاهیم سنتی ایرانی با مفاهیم روزآمد هنر جهان می‌گردد. در این میان، مدرسه باهاوس که الگوی کار میرفندرسکی قرار می‌گیرد، به عنوان یکی از ایستگاه‌های مهم آمیزش هنر و صنعت، در تاریخ هنر مدرن «بیش از هر ویژگی دیگری به دلیل تلاشش در فراهم ساختن بنیانی روش‌شناختی در جهت آموزش طراحی در سدهٔ بیستم، دارای شهرت و اعتبار است» (جولی‌یر، ۱۳۸۲، ۱۶۸). در روایتی دیگر، دگرگونی اوضاع اقتصادی ایران در پی ثروت حاصل از فروش نفت و نیز نیاز به تربیت متخصصان داخلی و تبدیل کشور به یک کشور مدرن با حفظ ارزش‌های فرهنگی، دلیل روی کار آمدن افرادی چون میرفندرسکی و متعاقب آن تشکیل رشته‌هایی چون طراحی صنعتی عنوان شده است (اصل فلاح، ب ۱۳۹۱، ۹). در همین روایت که بر مبنای چند گفتگوی شفاهی با برخی از نخستین اساتید و فارغ‌التحصیلان رشته طراحی صنعتی شکل گرفته است، نزدیکی دو رشته معماری داخلی و طراحی صنعتی، انجام پروژه‌های طراحی صنعتی مثل طراحی مبلمان و لوازم روشنایی و بسته‌بندی در رشته معماری داخلی و حضور برخی اساتید داخلی و خارجیِ دانش‌آموخته در رشته طراحی صنعتی، دلایل جاری و ساری بودن روح طراحی صنعتی در دانشکده هنرهای تزیینی عنوان شده است (همان، ۱۶). در همین یگانه گزارش موجود، به جز چند مورد دیگر مثل کیفیت ارائهٔ برخی دروس، برگزاری یکی دو نمایشگاه خارجی در ایران و نیز بازدیدهایی از برخی کارخانه‌ها و مراکز فعال صنعتی، نکتهٔ ویژه‌ای درباره کم و کیف رشته طراحی صنعتی در سال‌های پیش از انقلاب ایراد نمی‌گردد و ماجرا یکباره به سال‌های آغازین دهه ۱۳۶۰ قطع می‌خورد. در همین فاصله، یکی از نمایشگاه‌های طراحی صنعتی که در اردیبهشت ماه سال ۱۳۵۲ و در دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران برگزار می‌شود، نمایشگاه طراحی صنعتی ایتالیا است. مهدی کوثر، رئیس وقت دانشکده در یادداشتی به مناسبت این نمایشگاه با تاکید بر مسایل زیباشناسی جدید در حوزه طراحی صنعتی دنیا و اینکه دیگر دغدغهٔ طراحان کارکرد صرف اشیاء یا همان نظریهٔ منسوخ فرم تابع عملکرد است، نیست و مسایلی چون زیبایی، برانگیختگی بصری، محیط زیست، تعادل روانی و طول عمر یک طرح نیز باید در طراحی مد نظر قرار بگیرند، ابراز امیدواری می‌کند که:

«این نمایشگاه بتواند زمینه‌ای را برای طرح مسائل فوق و بخصوص در رابطه با صنعت و طراحی صنعتی در کشور ما فراهم داشته و اقدامات مشابه و مباحث مربوط به آن انگیزه‌ای برای تعمق بیشتر گردد» (کوثر، ۱۳۵۱، ۱۳۰).

در تاریخ دانشگاهی ایران، دهه ۶۰ دهه‌ای به شمار می‌رود که هر دو رشته طراحی صنعتی و صنایع دستی بعد از انقلاب فرهنگی و بازنگری در برنامه‌های آموزشی در قالب رشته‌هایی مستقل تعریف و تدوین می‌شوند و به پذیرش دانشجو می‌پردازند. بعد از این اتفاق، رابطه طراحی صنعتی و صنایع دستی با اتخاذ دروس و دیدگاه‌هایی گاه مستقل و گاه مشترک رابطه روشن، اما پر فراز و نشیبی می‌گردد.

ارتباط صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران

پژوهش پیرامون ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران، هم از حیث حدوث دانشی مدرن به نام طراحی صنعتی و هم در خصوص دگردیسی‌های امروزین در گسترهٔ فراگیر صنایع دستی، از کمبود محسوس و حتی در مواردی نبود منابع مطالعاتی بایسته، از جمله اسناد و اطلاعات درجه اول و نیز منابع دست دومی چون یادداشت‌ها، مصاحبه‌ها، گزارش‌ها و تحلیل‌های مستند به شدت رنج می‌برد. به عبارتی قلّت اطلاعات در این زمینه سبب شده است تا تبیین جامعه‌شناسانهٔ کنش‌های متقابل و الگوهای رفتاری این دو حوزهٔ همزمان هنری و صنعتی نسبت به یکدیگر مورد کاوش‌ها و پژوهش‌های ساختاری قرار نگیرند. این نقیصه، به ویژه وقتی به گسترهٔ طراحی صنعتی می‌پردازیم، شاید به دلیل بداعت موضوع در ایران و شاید به سبب نبود انگیزش‌های لازم، خود را بیشتر نشان می‌دهد و دست پژوهشگر را در ارائه تحلیل‌های جامع و مانع می‌بندد. از این واقعیت گذشته، در یک نگاه سراسری به پیوند طراحی صنعتی و صنایع دستی در ایران متوجه می‌شویم که این رابطه در سطح جامعه و در فضای غیردانشگاهی متاسفانه یک رابطهٔ مستقیم، موثر و بی‌واسطه نیست و این دو گرایش آنچنان که باید برهم‌کنشی ندارند. در بُعد دانشگاهی اما، می‌توان نوعی رابطهٔ محتوایی و آموزشی میان این دو رشته برقرار کرد، که آن هم از حدود اشتراک در برخی مبانی هنری و دروس پایه و اجتماع در برخی کارگاه‌ها و کنش‌های هم‌گون فراتر نمی‌رود. نتیجه اینکه وقتی حرف از نسبت این دو رشته به میان می‌آید، همه چیز به جای یک پیوند ژرف ساختی و کامل‌کننده، به یک تماس سطحی و روساختی در حد بسته‌بندی و احیاناً تبلیغات فروکاسته می‌شود. به نظر می‌رسد عامل اصلی در این گسست و پیوست، نبود آگاهی و آمادگی متقابل برای پذیرش ماهیت و حقیقت وجودی هر دو رشته باشد و اینکه در نهایت کدام نگاه نهادین را رابطه میان صنعت، سنت و مدرنیته نمایندگی می‌کنند.

و اما در بررسی جامعه‌شناختی کنش‌های متقابل طراحی صنعتی و صنایع دستی ایران در یک قرن اخیر، می‌توان سه الگوی رفتاری یا نگاه کلی به این رابطه را از یکدیگر تشخیص و تمیز داد، که یکی بر تعامل میان این دو رشته نظر دارد، یکی ناظر بر تداوم میان آنهاست، و سرانجام یکی بر تمایز آنها تاکید می‌کند. این سه نگره را می‌توان پایهٔ رویکردهایی دانست که به طور غیررسمی دست‌کم تا همین اواخر حتی بروند و شوند آکادمیک این هنرها در ایران نیز سیطره داشته است. در نگاه و نگرهٔ نخست، یعنی تعامل صنایع دستی و طراحی صنعتی، برخی از صاحب‌نظران ورود صنعت و تولید مبتنی بر ماشین را رونق‌بخش صنایع دستی و گاهی گشایشی در ساختار سنتی برخی هنرها می‌دانند و تصور این که انقلاب صنعتی در دنیای دگرگون امروز به طور کلّی باعث نابودی و انزوای صنایع دستی ایران شده باشد را تصوری یک‌جانبه و بدبینانه می‌شمارند. چه، این گروه معتقدند در گذار به عصر جدید ملت‌ها باید توان سازگاری و هماهنگ شدن با زمانهٔ خود را داشته باشند و همچنان که بسیاری از کشورهای پیشرفته و توسعه‌یافته، بتوانند راه‌های استفادهٔ بهینه و به روز از صنایع دستی خود را بیابند. به اعتقاد این عده «باید پذیرفت که به فراخور تحولات صنعتی غرب و ظهور آن در ایران، بخش‌هایی از صنایع دستی سنتی، سوار بر اریکهٔ صنعت و با تکیه بر آن، بیش از پیش درخشیدند و رونق و جایگاه خود را حفظ کردند. در این شرایط، بعضی هنرمندان و صنعتگران ایرانی نیز با طمأنینه و اعتماد به نفس، و نه از روی خودباختگی، هم‌سو با پیشرفت‌های حاصل از انقلاب صنعتی، با اصالت و عزّت و عشق، هنرهای سنتی را به پیش بردند» (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰، ۱۰۵). در ادامه این نوع نگاه تعاملی، هستند کسانی که علی‌رغم دلبستگی تمام به هنرهای سنتی، با واقع‌بینی این تعامل را می‌پذیرند و حتی بر آن تاکید می‌کنند. از جملهٔ این افراد یکی وولف است که اعتقاد دارد بین صنایع باستانی و جالب توجه قدیمی و روش‌های اقتصادی نوین برای تولید کالای بیشتر به منظور رفاه اکثریت مردم، باید روش‌های نوین اقتصادی را برگزید. ولی با این حال این واقعیت را هم باید پذیرفت که در جریان صنعتی شدن کشور، سنت بسیار کهن ایران در صنایع هنری، که همیشه قابل انطباق با شرایط جدید بوده است، سهم بزرگی داشته و در آینده هم خواهد داشت (وولف، ۱۳۸۸، ۴۰۸).

در نگاه نوع دوم که ناظر بر تداوم یا گذار فرآیند آفرینش از صنایع دستی به طراحی صنعتی است، هر چند همهٔ محصولات تولید سنتی و تولید صنعتی، به طور کلی برای پاسخگویی به یک نیازِ تعریف‌شده طراحی و تولید می‌شوند، ولی جهان‌بینی حاکم بر هر دو شیوهٔ تولید، روند و نتایج متفاوتی را به بار می‌آورد. به عبارتی «در رشد و توسعهٔ ماهیت تولید از سنتی به صنعتی، یک مرحلهٔ میانی و گذرا طی می‌شود و عموماً تولید در مرحلهٔ گذار نه کاملاً سنتی و نه کاملاً صنعتی است. در این بین کشور ما در مرحلهٔ گذار تولید قرار دارد» (گسیلی، ۱۳۷۸، ۵۶-۵۵). با این حساب این نوع نگاه معتدل، به دلایل تاریخی و وجود خویشاوندی‌های ساختاری، ضمن تاکید بر برخی تفاوت‌های ناگزیر، تقدم صنایع دستی را بر طراحی صنعتی می‌پذیرد و با صراحت اذعان می‌کند که «طراحی صنعتی در صنایع سنتّی ریشه دارد، اما الگوی پیدایشش، صرفاً در ادامهٔ تغییر و تحول کارهای دستی به تولیدات ماشینی نیست، بلکه دگرگونی پیوسته‌ای است که مجموعه‌ای از عوامل و تأثیرات گسترده را در بر می‌گیرد» (کارکیا، ۱۳۷۶، ۲۰).

این دگرگونی را در تعاریف امروزی‌تر از صنایع دستی می‌توان دید. برای مثال یکی از صاحب‌نظران این حوزه با اشاره به قیدها و خطاهای مکرر و موکدی چون استفاده از مواد بومی، سرمایه اندک و ابزار ساده، که در ارائهٔ ویژگی‌های صنایع دستی می‌شود، شرط اصلی بازتعریف و روزآمدی صنایع دستی را، نپذیرفتن برخی از این ویژگی‌ها می‌داند و عامل توسعه‌نیافتگی برخی کشورها را، عدم همراهی علم (به عنوان مفهومی غیر بومی) و فناوری (عاملی مبتنی بر علم، اقلیم، مواد اولیه، نیروی انسانی و ...) می‌شمارد و می‌افزاید: *«تا پیش از انقلاب صنعتی، اساساً مفهوم دوگانه‌ای از صنعت نمی‌توانسته وجود داشته باشد. یعنی این که همهٔ محصولات تا پیش از قرن ۱۸ (۱۷۵۰تا ۱۸۵۰ میلادی، دوره شکل‌گیری انقلاب صنعتی) به یک روش و با یک رویکرد تولید می‌شدند. تنها در بخش‌هایی از صنعت، مانند استفاده از قالب، الگوهای برش و تراش، چاپ با استفاده از حروف سربی و ... تا حدی به مرز صنعت به مفهوم پس از انقلاب صنعتی دست یازیده بودند»* (*زاویه*، ۱۳۸۸، ۲۴-۲۲).

این نگاه، که می‌توان آن را هم دال بر تعامل صنایع دستی و طراحی صنعتی برشمرد و هم دایر بر تداوم آن دو، مظاهر پیشرفت در کشورهای توسعه‌یافتهٔ صنعتی را صرفاً در صنایع سنگین و پیشرفته[۷] نمی‌بیند و قابلیت فنی این کشورها را در صنایع بومی آنها، که تکیه بر سنن تاریخی‌شان دارد، نیز جستجو می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد: *«در حقیقت هیچ صنعتی به طور مطلق غیروابسته به صنایع دیگر نیست. حتی شکل‌گیری هر صنعت نوین، وابسته به صنایع دیگری از جمله برای ساخت ابزار، ماشین‌آلات و یا مدل‌های اولیه محصول است [...] معنای دیگر این سخن آن است که هر ایدهٔ مهندسی یا اندیشهٔ خلاقی، زمانی نتیجه‌بخش خواهد بود که امکان محقق ساختن آن به صورت یک محصول نمونه وجود داشته باشد»* (*همان*، ۲۴-۲۳).

و اما در نگاه نوع سوم، که دایر بر تمایز طراحی صنعتی و صنایع دستی است، این دو گرایش ماهیتی متفاوت دارند و دو هدف متفاوت را هم دنبال می‌کنند. پیروان این نظر، که معمولاً از باب مسایلی چون هویت ایرانی- اسلامی وارد می‌شوند و دغدغهٔ حفظ سنت‌ها را به هر ترتیبی دارند، در ارزیابی‌شان تنها بر مقایسه و مواجهه تکیه می‌کنند و دامنهٔ تغییرات در صنایع دستی را تا حدی که باعث از میان رفتن اصالت و ماهیت محصول و تبدیل آن به یک کالای ماشینی نشود جایز می‌دانند و عدول از این شیوه تولید را به نوعی پشت سر گذاشتن صنایع دستی می‌شمارند. این نوع نگاه همچنین در یک برآورد تاریخی بر آن باور است که در بزنگاهی از تاریخ ایران ورود انبوهی از محصولات به شیوه‌های صنعتی، موجب استحالهٔ تولید شماری از صنایع دستی به نوعی تولید ماشینی شده است. انبوه محصولاتی که علی‌رغم دارا بودن شکل و طرح مشابه، به دلیل تولید توسط کارخانه‌های بزرگ و شیوه‌های کاملاً صنعتی، دیگر نمی‌توان آنها را صنایع دستی نامید (کریمیان و عطارزاده، ۱۳۹۰، ۱۰۲).

نتیجه

در کشور ما ایران، که بر اساس برخی شاخص‌ها مانند نسبت تولیدات صنعتی به کل تولید ناخالص ملی، همچنان جزو کشورهای نیمه‌صنعتی به شمار می‌رود، صنایع دستی و کارگاه‌های کوچک هنوز و همواره شکل مسلط تولید صنعتی محسوب می‌شود. در کنار این واقعیت، یافته‌های تاریخی نشان می‌دهد که همزمان با ظهور شکل پیشرفته‌تر انقلاب صنعتی در اروپای قرن نوزدهم میلادی، ایران نیز به مدد کسانی چون میرزا محمدتقی‌خان فراهانی (امیرکبیر) سودای صنعتی شدن را در سر می‌پرورانده و در این راه قدم‌هایی نیز برداشته است و برای مثال، حتی در مهم‌ترین رویداد صنعتی قرن نوزدهم (نمایشگاه ۱۸۵۱ کریستال پالاس لندن) نیز شرکت داشته است. با این حال، ناکامی این کوشش‌های اولیه به دلایل سیاسی و در ادامه؛ تاکید ملی‌گرایانه بر احیاء و ترویج و روزآمد کردن صنایع و هنرهای سنتی و از آن بالاتر، نبود زمینه‌ها و انگیزه‌های لازم برای رشد اقتصادی و صنعتی در جامعهٔ ایرانی، ورود کشور ما را به دنیای مدرن صنعتی چندین دهه به تاخیر می‌اندازد و فرآیند صنعتی شدن به معنای امروزی آن، در سال‌های آغازین قرن اخیر با افت و خیز زیادی کلید می‌خورد و در دهه چهل رفته رفته حرکت و حضور محسوس خود را آشکار می‌کند. مقارن با همین سال‌ها هم هست که دانشکده‌های هنری اقدام به تشکیل رشته‌هایی در زمینه هنرهای تزئینی و بعد از آن، طراحی صنعتی می‌کنند و با دراختیار گرفتن اساتید خارجی و یا ایرانی تحصیل‌کرده در اروپا به تربیت کارشناسانی می‌پردازند که بتوانند نقش موثری در پیشبرد صنایع نوپای ایرانی در بستر هویت‌های سرزمینی داشته باشند. این کوشش‌ها، بعدها و به ویژه بعد از وقوع انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷، شکل فراگیرتری به خود می‌گیرد که بیش از هر چیز با توسعه کمی و کیفی رشته‌های یاد شده در دانشکده‌های مختلف و مقاطع تحصیلیِ تکمیلی نمود می‌یابد. با این وجود و بنا بر اظهارات اهالی طراحی صنعتی، هنوز که هنوز است این رشته نتوانسته در ایران نظر صاحبان صنایع را آن‌طور که باید جلب کند و منشاء حضور کارشناسان تربیت شده در فرآیند تولید محصولات صنعتی بشود. یکی از دلایل مهمی که بر این جداسری طراحی صنعتی و صنایع داخلی اقامه می‌شود، درست یا غلط، بومی‌سازی نکردن صنایع از یک سو و شناخت ناکافی اهالی صنعت از پروسهٔ طراحی صنعتی و مفاهیمی چون توسعهٔ پایدار از سوی دیگر است.

و اما نکتهٔ مهم دیگری که در این مقاله و دربارهٔ ارتباط تاریخی صنایع دستی و طراحی صنعتی در ایران خودنمایی می‌کند، نگره‌های متفاوتی است که به رغم مبانی و مفاهیم مشترک، به رابطهٔ این دو رشته یا گرایش وجود دارد. در این مورد، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که دست‌کم تا این اواخر و به ویژه در فضای دانشگاهی، به دلایل مختلفی از جمله تفکیک تاریخی این دو رشته، شرح درس‌های متفاوت، تعریف و هدف‌گذاری نادقیق وزارت علوم و بالاخره در نظر نگرفتن واقعیت‌های روزآمدی مثل نفوذ رایانه در تمامی شئون طراحی و تولید که این دو رشته نیز با آن روبرو هستند، به ترتیب سه نوع نگاه تعاملی، تداومی و تمایزی به چشم می‌خورد، که در نگاه نخست، شاهد وام‌گیری و تاثیرگذاری درونی هر دو رشته بر یکدیگر هستیم. در نگاه دوم که تکیه و تاکیدش بر ایجاد مدل بومی طراحی است، طراحی صنعتی مثل خیلی از کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی خویشاوند صنایع دستی یا همبستهٔ دانش غیربومی و فناوری بومی به شمار می‌رود و پیوندهایش را با گذشته از هم نمی‌گسلد. سرانجام در نگاه تمایزی، که بیشتر از سوی افراد متمایل به سنت مطرح می‌شود، همه چیز بر تمایز شیوه‌های سنتی و صنعتی تولید بنا می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

1 The Industrial Revolution.
2 Aesthetic.
3 Arts and Crafts Movement.
4 Bauhaus.
5 Crystal Palace.
6 Giovan Battista Vico.
7 High Tech.

فهرست منابع

آدمیت، فریدون (۱۳۹۴)، *امیرکبیر و ایران*، چاپ یازدهم، انتشارات خوارزمی، تهران.
آشوری، داریوش (۱۳۹۲)، *ما و مدرنیت*، چاپ پنجم، مؤسسه فرهنگی صراط، تهران.
اصل فلاح، مهدی (الف۱۳۹۱)، سخن نخست، *فصلنامه دستاورد*، سال بیست و دوم، شماره ۳۱، صص۵-۴.
اصل فلاح، مهدی (ب۱۳۹۱)، فرازی بر تاریخ شفاهی طراحی صنعتی دانشگاهی در ایران، *فصلنامه دستاورد*، سال بیست و دوم، شماره ۳۲، صص۲۲-۸.
افتخاری، سید محمود (۱۳۸۵)، بررسی و مقایسه دو کانون هنر، *کتاب ماه هنر*، شماره ۹۷ و ۹۸، صص۵۸-۵۶.
پاکباز، روئین (۱۳۹۳)، *دایرةالمعارف هنر*، چاپ چهاردهم، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
تارنمای پردیس هنرهای زیبا، دانشکده طراحی صنعتی، درباره دانشکده (۱۳۹۵)، (http://finearts.ut.ac.ir/design)
جولی‌یر، گای (۱۳۸۲)، طراحی، آمیزش هنر با صنعت، ترجمهٔ فرهاد گشایش، *فصلنامه هنر*، شماره ۵۵، ۱۷۲-۱۶۰.
جهانبگلو، رامین (۱۳۸۶)، *موج چهارم*، ترجمه منصور گودرزی، چاپ پنجم، نشر نی، تهران.
داندیس، دونیس اِ (۱۳۹۲)، *مبادی سواد بصری*، ترجمهٔ مسعود سپهر،

چاپ سی و سوم، انتشارات سروش، تهران.
دانشنامه برخط ایرانیکا، مدخل صنایع دستی (۲۰۱۶)، (http://www.iranicaonline.org/articles/crafts-&prev=search)
دورانت، ویل (۱۳۹۲)، *لذات فلسفه*، ترجمهٔ عباس زریاب، چاپ بیست و چهارم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
روزنامهٔ شرق (۱۳۹۴)، مرگ در غربت (هوشنگ کاظمی، گرافیست، در سکوت و فراموشی درگذشت)، سال سیزدهم، شماره ۲۴۱۴، ص۱۴.
زاویه، سعید (۱۳۸۸)، صنایع دستی و توسعه‌ی جامعه، *فصلنامه رشد آموزش هنر*، شماره ۱۸، صص۲۵-۲۲.
شایگان، داریوش (۱۳۹۲)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، چاپ هشتم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
شبانی، مریم (۱۳۸۹)، تراژدی صنعتگران بدفرجام (گفت‌وگو با علی‌اصغر سعیدی و فریدون شیرین‌کام نویسندگان مجموعه «موقعیت تجار و صاحبان صنایع در ایران عصر پهلوی»)، *ماهنامه مهرنامه*، سال اول، شماره ۴، صص۱۶۸-۱۶۵.
طباطبائی، سیدجواد (۱۳۹۰)، *جدال قدیم و جدید از نوزایش تا انقلاب فرانسه*، چاپ دوم، نشر ثالث، تهران.
طبسی، محسن؛ نادمی، داوود (۱۳۸۹)، بررسی ارتباط بین توسعه پایدار صنایع کشور و طراحی صنعتی، *فصلنامه علوم اجتماعی* (دانشگاه آزاد شوشتر)، شماره ۱۰، صص۲۳۹ - ۲۶۸.
غرشی، مهدی (۱۳۴۱)، با کارگاه زری بافی هنرهای زیبای کشور آشنا شوید، *ماهنامه هنر و مردم*، دوره ۱، شماره ۴، صص۳۵-۲۸.
قزوینی، رویا (۱۳۸۵)، هنرستان هنرهای زیبای اصفهان، *فصلنامه فرهنگ اصفهان*، سال هم، شماره ۳۳ و ۳۴، صص۱۲۹-۱۲۴.
کارکیا، فرزانه (۱۳۷۲)، معرفی رشته طراحی صنعتی، دو*فصلنامهٔ جلوه هنر*، شماره ۲، صص۴۰- ۴۱.
کارکیا، فرزانه (۱۳۷۶)، نگاهی به طراحی صنعتی، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۲، صص۲۰-۲۳.
کارکیا، فرزانه (۱۳۸۱)، تاثیرات دوجانبه طراحی صنعتی و توسعه پایدار در گسترش صنایع کشور، *فصلنامه هنرهای زیبا*، شماره ۱۲، صص۸۸-۸۰.
کریمیان، سعید [و] عطارزاده، عبدالکریم (۱۳۹۰)، نقش انقلاب صنعتی در تحولات صنایع دستی ایران، *فصلنامه مطالعات تاریخ اسلام*، سال سوم، شماره ۱۱، صص۱۲۰-۹۹.
کوثر، مهدی (۱۳۵۱)، طراحی صنعتی، *فصلنامه هنر و معماری*، سال چهارم، شماره ۱۵و۱۶، صص۱۳۱- ۱۳۰.
گسیلی، عزیز(۱۳۷۸)، فرآیندهای طراحی و تولید (میزان مطابقت در محصولات صنعتی و سنتی)، *فصلنامه هنرنامه*، سال دوم، شماره ۴، صص ۶۷-۵۲.
گسیلی، عزیز (۱۳۷۹)، بررسی میزان مطابقت طراحی و تولید قفل‌های کهن ایرانی، *فصلنامه هنرنامه*، سال سوم، شماره ۶، صص۱۰۷- ۹۴.
گلاک، جی و سومی هیراموتو گلاک (۱۳۵۵)، *سیری در صنایع‌دستی ایران*، ترجمه حمید عنایت و دیگران، چاپ اول، انتشارات بانک ملی ایران، تهران.
گیدیون، زیگفرید (۱۳۹۱)، *فضا، زمان، و معماری* (جلد اول و دوم)، ترجمهٔ منوچهر مزینی، چاپ چهاردهم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
مصطفوی، فریبا (۱۳۸۲)، *گذری بر مفهوم طراحی در قرن بیستم و جایگاه طراحی صنعتی در ایران*، دوفصلنامه جلوه هنر، سال ششم، شماره ۲۲، ۸۹-۷۶.
مومن، ابوالفتح (۱۳۸۶)، نیروی سوم و روابط خارجی دوره رضاشاه، *ماهنامه زمانه*، سال ششم، شماره ۶۰، صص۵۵-۴۵.
ندائی‌فرد، احمد (۱۳۹۰)، بررسی و تجزیه و تحلیل تئوریک حرفه‌ی طراحی صنعتی (با محوریت نظریات چهار تن از نظریه‌پردازان مشهور این رشته)، *فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، شماره ۴۵، صص۶۳ -۷۰.
وودهام، جاناتان(۱۳۸۴)، تزئینات و طراحی صنعتی: فرهنگ، منزلت و هویت، ترجمهٔ فرهاد گشایش، *فصلنامه زیباشناخت*، شماره ۱۲، صص ۲۴۸-۲۳۷.
وولف، هانس (۱۳۸۸) *صنایع دستی کهن ایران*، ترجمهٔ سیروس ابراهیم‌زاده (چاپ سوم)، انتشارات علمی فرهنگی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی