دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۶۶-۸۱)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

مفصل‌بندی وجه روایی زبان نوشتاری در گفتمان چندوجهی هنر معاصر ایران

چکیده

در بخشی از هنر معاصر با هنری روایتگر روبه‌رو می‌شویم که روش‌های گوناگونی را در روایت‌پردازی به نمایش می‌گذارد. یکی از این روش‌ها کاربرد زبان نوشتاری در بافت هنر معاصر یعنی خلق و نمایش آثار هنری در قالب‌های گوناگون است. هدف از مقاله پیش رو پاسخ به این پرسش است که نقش و کارکرد عنصر روایی وجه زبانی در مفصل‌بندی گفتمان چندوجهی زبانی/تصویری هنر معاصر از جمله نقاشی معاصر ایران چیست؟ و این مفصل‌بندی چگونه انجام می‌شود؟ با توجه به گسترش کاربرد زبان نوشتاری در هنر معاصر به نظر می‌رسد که این وجه از زبان به عنصری اساسی در خلق و نمایش در نسبت نزدیک با تصویر تبدیل شده‌است. نظریه گفتمان لاکلاو و موف با ارائه مفاهیمی به‌منزله ابزار تحلیل برای دست‌یابی به این هدف کارگشا خواهد بود. جامعه آماری این پژوهش، هنر معاصر ایران و نمایش‌های انفرادی نقاشی برگزارشده در گالری طراحان آزاد است که نمونه‌های آن را نیز شکل می‌دهند. یافته‌های به‌دست‌آمده نشان‌دهندهٔ آن است که در هنر معاصر ایران وجه زبان به یکی از ابعاد و گره‌گاه‌های اصلی در مفصل‌بندی گفتمانی نقاشی معاصر تبدیل شده‌است. به این معنا که دو وجه زبان و تصویر با همکاری یک‌دیگر در قالب یک فرم بیانی تازه در فرآیند معناسازی و معنایابی و به بیان دیگر روایت‌پردازی قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: زبان نوشتاری، گفتمان چندوجهی، لاکلاو و موف، هنر معاصر ایران، نقاشی معاصر ایران.

اعظم حکیم سلمانی
استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، صندوق پستی: ۸۸۹-۱۴۶۶۵ تهران، ایران.
a.hakim@cfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۶-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱-۱۱-۲۰
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41492.1162

مقدمه

بر اساس دستاوردهای روایت‌شناسانِ تصویر بر کسی پوشیده نیست که داستان و روایت تنها به هنرهای زمان‌محور از جمله ادبیات اختصاص ندارد، بلکه تصاویر نیز می‌توانند ویژگی‌های روایی پیدا کنند. البته دیدگاه‌های متفاوتی در پیوند با چگونگی روایت‌پرداز شدن تصویر یا تصاویر وجود دارد که همگی به تعریف‌های نظریه‌پردازان آن‌ها از مفهوم روایت باز می‌گردد. روایت‌شناسان دیداری بر این باورند که همه هنرها از جمله نقاشی می‌توانند روایت‌گر باشند. این گروه از اندیشمندان روایت تصویری را در کارکرد تصویر و در ارائه روایت و فرم‌های مختلف انتقال آن تعریف می‌کنند. یکی از روش‌های ارائه روایت، تلفیق منابع نشانه‌شناختی زبانی و تصویری در فرم یک متن تازه هنری است که می‌تواند در خود اثر هنری و یا در وضعیت پیرامونی آن همچون نام آثار، نام نمایش، و همچنین استیتمنت آن، روایت و به زبان دیگر گفتمانی چندوجهی متشکل از زبان و تصویر ایجاد کند.

افزوده‌شدن عنصر زبانی و روایی در هنر پسامدرن جایی‌که زبان‌شناسی به‌جای معرفت‌شناسی قرار می‌گیرد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آن می‌شود. حصاری که سعی شده بود در هنر مدرن میان زبان و تصویر چیده شود، در هنر معاصر برچیده شده و تعامل این دو در شکل‌دادن به رابطه‌ای بینا و در نهایت به گفتمان چندوجهی زبانی و تصویری منجر شده‌است. به بیان دیگر روایت‌گریزی یا روایت‌زدایی مدرن جای خود را به بازگشت روایت به عرصه هنرها به شکل‌های گوناگون می‌دهد. روایت در هنرهای تصویری معاصر می‌تواند به شکل‌های مختلف تعریف شود: از انضمام یک موضوع قابل تشخیص و سرراست که هنر مدرن با آن سرجنگ داشت گرفته تا روایت به‌عنوان متریال انجام کار. حتی خود عمل خلق اثر هنری می‌تواند عملی روایت‌ساز باشد. در این مقاله، فقط یکی از انواع یعنی بهره‌گیری از خود زبان نوشتاری در هنر معاصر و چگونگی عملکرد آن مورد توجه قرار گرفته‌است. به نظر می‌رسد میزان استفاده از این روش در سال‌های اخیر هنر معاصر ایران رو به افزایش گذاشته‌است. برای اثبات این ادعا از میان رسانه‌های هنری، نقاشی و همچنین آثار و نمایش‌های انفرادی برگزارشده در گالری طراحان آزاد مابین سال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ انتخاب شده‌اند. با اشاره‌ای تاریخی به بهره‌گیری از زبان نوشتاری در خلق آثار نقاشی، به اثبات فرضیه پژوهش از مسیر مطالعه کمی داده‌ها و اطلاعات و تجزیه و تحلیل این نتایج بر اساس چارچوب نظری تحلیل گفتمان لاکلاو و موف پرداخته شده‌است.

پیشینه پژوهش

پژوهش در حوزه ارتباطات زبانی و تصویری در حوزه هنر موضوعی است که در رساله‌ها و مکتب‌های گوناگونی همچون نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان به آن پرداخته شده‌است. از میان نظریه‌پردازان گفتمانی در این مقاله لاکلاو و موف برگزیده شده‌اند؛ آنان گفتمان را توسعه بخشیده‌اند ولی بر خلاف برخی دیگر از گفتمان‌شناسان که روش‌شناسی دقیق (البته بیشتر درباره متون نوشتاری) دارند، به تحلیل داده‌های تجربی نپرداخته‌اند. ولی می‌توان از مفاهیم آن‌ها به‌منزله ابزار تحلیل بهره برد. این دو اندیشمند نیز مانند بسیاری از تحلیل‌گران گفتمانی از جمله تئوون‌دایک، گیلیان رز، مایکل اتول و افراد مشابه، گفتمان را مجموعه‌ای از عناصر زبانی و فرازبانی از جمله تصویر می‌دانند. یکی از عللی که این رویکرد را برای تحلیل و تفسیرهایی در حوزه هنر مناسب کرده‌است همین امر است. از آن جمله می‌توان به مقاله «بررسی تکوین هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران با رویکرد تحلیل گفتمان» که به‌وسیلهٔ مرندی و همکاران در سال ۱۳۹۴ نوشته شده‌است، اشاره کرد. نویسندگان در این مقاله به این نتیجه دست یافته‌اند که کردار مفصل‌بندی عناصر بصری مرتبط با هنر ایران باستان در پوسترهای فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، امری گفتمانی بوده‌است که در گفتمان مسلط هویتی این دوره یعنی گفتمان ملی‌گرایی یا گفتمان ایرانیت شکل گرفته و معتبر شده‌است. این روش در مقاله دیگری با نام «تأثیر گفتمان بر هنجارهای تصویری دوره قاجار» به کار رفته‌است. سجودی و قاضی مرادی در این مقاله که در سال ۱۳۹۱ به رشته تحریر درآمده است، این تأثیر را در سه دوره تاریخ ایران معاصر مورد بررسی قرار داده‌اند. مریدی و تقی‌زادگان (۱۳۹۱) در مقاله «گفتمان‌های هنر ملی در ایران» با بهره‌جستن از همین رهیافت، عناصر گفتمانی سه دوره گفتمانی هویت ملی ایران را از یک‌دیگر جدا کرده‌اند. در دوره سوم یعنی پس از انقلاب، پاراگرافی کوتاه به این گفتمان در دهه ۸۰ پرداخته‌است که بخشی از دوره تاریخی مورد نظر در مقاله حاضر است. این دو نویسنده همراه با هادی عبداللهی (۱۳۹۲) در مقاله دیگری با نام «تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام» و با استفاده از روش مورد نظر یعنی نظریه گفتمان لاکلاو و موف به مفصل‌بندی و شناسایی دال‌های مرکزی و شناور هنر

مـدرن جهـان اسـلام پرداختـه و صورت‌بنـدی گفتمانـی آن را ارائـه داده‌انـد.
یکـی از پژوهش‌هایـی کـه می‌توانـد حلقـه واسـطه میـان مطالعـه رابطـه زبـان و تصویـر از منظـر نشانه‌شناسـی و رویکـرد تحلیـل گفتمـان نیـز در نظـر گرفتـه شـود، مقالـه «تحلیـل نشانه‌شـناختی چگونگـی شـکل‌گیری نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری در نقاشـی معاصـر ایـران» اسـت. زهـرا کیاشمشـکی (۱۳۹۴) چگونگـی تولیـد نشـانه نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری در نقاشـی معاصـر ایـران (اواخـر دهـه ۳۰ و اوایـل دهـه ۴۰ شمسـی) را به‌واسـطه صورت‌بنـدی گفتمان‌هـای سـنت‌گرا، نـو سـنت‌گرا، سـقاخانه و نقاشـی-خط بررسـی می‌کنـد. در ایـن مقالـه، متـن از منظـر نشانه‌شناسـی لایـه‌ای در نظـر گرفته‌شـده و بـرای بررسـی لایه‌هـای گوناگـون آن کـه متأثـر از رمزگان‌هـای بیش-رمزگـذاری شـده و نشـان‌دار اسـت از نظریـه گفتمـان لاکلاو و مـوف بهـره گرفتـه شده‌اسـت. جسـتار حاضـر در واقـع به‌گونـه‌ای در ادامـه ایـن نوشـتار مطـرح می‌شـود. بـه ایـن معنـا کـه چگونگـی صورت‌بنـدی دو عنصـر و وجـه زبانـی و تصویـری در هنـر معاصـر ایـران به‌ویـژه دهـه ۸۰ و ۹۰ شمسـی مـورد پرسـش قـرار می‌گیـرد.

روش انجام پژوهش

در ابتـدا مفاهیمـی از اندیشـه لاکلاو و مـوف که به پاسـخ پرسـش ایـن مقالـه یـاری می‌رسـاند توصیـف می‌شـود و بـا اشـاره‌ای کوتـاه از چگونگـی کاربـرد وجـه روایـی زبانـی در هنـر دهـه ۴۰ شمسـی تـا دهـه حاضـر، نمونـه هدفمنـد مقالـه یعنـی کارنماهـای انفـرادی نقاشـی میانـه سـال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالـری طراحـان آزاد، بـه شـکل کمـی بررسـی می‌شـود. از آن‌جایـی کـه ایـن گالـری از گالری‌هـای مؤثـر در شـکل دادن و گسـترش جریـان هنـری اسـت و از سـوی دیگـر آرشـیو نسـبتاً کاملـی (شـامل اسـتیتمنت‌های نمایشـگاهی) در مقایسـه بـا وب‌گاه دیگـر گالری‌هایـی بـا همیـن طـول عمـر را بارگـذاری کرده‌اسـت، انتخـاب شده‌اسـت. افـزون بـر ایـن نمونـه، در تحلیل‌هـا آثـار دیگـری (از گالری‌هـا و سـال‌های پـس از ۱۳۹۵) نیـز بـرای ایجـاد قابلیـت انتقـال یافته‌هـا و کسـب اطمینـان از آن‌هـا بـه کار رفته‌اسـت. در مرحلـه بعـد، از چارچـوب نظـری و یافته‌هـای کمـی به‌دسـت‌آمده در تجزیـه و تحلیـل کیفـی داده‌هـا و اطلاعـات به‌دسـت‌آمده، بهـره گرفتـه شده‌اسـت. ابزارهـای پژوهـش نیـز شـامل یادداشـت‌برداری و مشـاهده و مراجعـه بـه اسـناد و آرشـیوهای نمایشـگاهی هسـتند.

مبانی نظری

نظریه گفتمان ارنستو لاکلاو و شنتال موف

منظـور لاکلاو و مـوف از مفهـوم گفتمـان نـه فقـط زبـان بلکـه همـهٔ پدیده‌هـای اجتماعـی اسـت. از دیـد ایـن دو اندیشـمند همـه پدیده‌هـای اجتماعـی می‌تواننـد به‌عنـوان گفتمـان در نظرگرفتـه و تحلیـل شـوند. نظریـه آن‌هـا بـا عنـوان کلـی «نظریـه گفتمـان» شـناخته می‌شـود و نگـرش کلـی آن از ایـن قـرار اسـت کـه «پدیده‌هـای اجتماعـی هرگـز تـام و تمـام نیسـتند. معانـی هیـچ‌گاه نمی‌تواننـد بـرای همیشـه تثبیـت شـوند و ایـن امـر راه را بـرای کشـمکش‌های همیشـگی اجتماعـی بـر سـر تعاریـف جامعـه و هویـت بـاز می‌گـذارد. وظیفـه تحلیل‌گـران نشـان‌دادن جریـان ایـن کشـمکش‌ها بـر سـر تثبیـت معنـا در تمامـی سـطوح اجتماعـی اسـت» (یورگنسـن و فیلیپـس، ۱۳۹۵: ۵۳ و۵۴). بـه طـور کلـی، گفتمـان در ایـن نظریـه تثبیـت معنـا درون یـک قلمـروی ویـژه و شـبکه به‌هم‌پیوسـته اسـت. ایشـان «پزشـکی» را نمونـه‌ای از گفتمـان بـر شـمرده‌اند کـه مفصل‌بنـدی از نشـانه‌ها یـا ابعـاد گفتمانـی آن هسـتند. اصطـلاح فوکویـی صورت‌بنـدی گفتمانـی[1] شـیوه‌ای اسـت کـه عناصـر، پدیده‌هـا و معناهـای متفاوتـی در یـک گفتمـان ویـژه بـه هـم مرتبـط شـده و معناهـای تـازه را بـه وجـود مـی‌آورد. لاکلاو و مـوف ایـن مضمون‌هـا یعنـی مفصل‌بنـدی و بُعـد[2] را این‌گونـه تعریـف می‌کننـد: «مـا مفصل‌بنـدی[3] را هـر گونـه عملـی بـه شـمار خواهیـم آورد کـه رابطـه‌ای را میـان مؤلفه‌هـا تثبیـت می‌کنـد، بـه نحـوی کـه هویتشـان در نتیجـه عمـل مفصل‌بنـدی دسـتخوش تغییـر شـود. آن کلیـت سـاختار یافتـه ناشـی از عمـل مفصل‌بنـدی را گفتمـان خواهیـم خوانـد. مواضـع مبتنـی بـر تفـاوت[4] را تـا زمانـی کـه در قالـب یـک گفتمـان مفصل‌بنـدی شـده باشـند بعـد یـا وقتـه خواهیـم نامیـد. در مقابـل هـر تفاوتـی را کـه بـه شـکل گفتمانـی مفصل‌بنـدی نشـده باشـد عنصـر۵ نـام خواهیـم نهـاد» (همـان: ۵۶). در مفصل‌بنـدی، عناصـر، نمادهـا، واژه هـا، اشـخاص و رویدادهـا در ارتبـاط بـا یک‌دیگـر قـرار می‌گیرنـد (Laclau & Mouffe, 2001: 36) بنابرایـن، همـهٔ نشـانه‌های یـک گفتمـان، بُعـد هسـتند و معنـای هـر نشـانه یـا بعـد در ارتبـاط و یـا بهتـر بگوییـم در تفـاوت بـا دیگـر نشـانه‌ها تعییـن می‌شـود.
در مـورد مثـال ایـن دو تحلیل‌گـر یعنـی گفتمان پزشـکی، بـدن، بیمـاری و درمـان بـه شـکل ویـژه‌ای بازنمایـی شـده‌اند. بنابرایـن ایـن سـه می‌تواننـد نشـانه‌های گفتمـان پزشـکی و یـا ابعـاد ایـن گفتمـان بـه شـمار آینـد کـه شـبکه‌ای به‌هم‌پیوسـته و مفصل‌بندی‌شـده را شـکل می‌دهنـد. ایـن ابعـاد در واقـع همـان گره‌هـای اسـتعاره معـروف تـور ماهیگیـری هسـتند کـه سوسـور

در توصیف نگرش ساختارگرایانه زبان از آن بهره برده‌است.
ولی مفهوم دیگری که بدون تعریف آن نظریه گفتمان لاکلاو و موف ناقص باقی می‌ماند، گره‌گاه[۶] یا دال اصلی (مرکزی یا برتر) است. گفتمان از طریق تثبیت معنا حول گره‌گاه‌های خاصی شکل می‌گیرد. گره‌گاه، نشانه ممتازی است که دیگر نشانه‌ها پیرامون آن منظم می‌شوند؛ سایر نشانه‌ها معنای خود را از ارتباط با گره‌گاه به دست می‌آورند. برای نمونه، در گفتمان‌های پزشکی، «بدن» گره‌گاه اصلی و دال مرکزی به شمار می‌آید. گفتمان کلیتی است که در آن هر نشانه‌ای در قالب یک بعد و به واسطه رابطه‌اش با سایر نشانه‌ها (درست مثل تور ماهیگیر) تثبیت شده‌است. این عمل از طریق طرد[۷] تمامی سایر معناهایی که نشانه می‌توانست داشته باشد انجام می‌گیرد. گفتمان یک بست[۸] ایجاد می‌کند، یک توقف در نوسان معنای نشانه‌ها. دال‌های سیال[۹] نیز نشانه‌هایی هستند که گفتمان‌های گوناگون می‌کوشند به روش ویژهٔ خودشان به آن‌ها معنا ببخشند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۵۷-۶۰). برای تجزیه و تحلیل داده‌ها بر اساس این چشم‌انداز نظری می‌توان از روش مقایسه‌ای که راهی مهم برای درک ساختار تقابل گفتمانی است بهره گرفت، زیرا هر گفتمان در نهایت با تمایز از دیگر گفتمان‌ها خود را افشا می‌کند. استخراج دال بر اساس تکرار و تأکید هر گفتمان بر یک یا چند رمزگان معنایی انجام می‌گیرد. در این راستا، آن مفهوم یا نشانه‌ای که بیشتر به کار برده می‌شود، به عنوان دال هویت بخش یا مرکزی شناخته شده و روشن است دال مزبور زمانی به عنوان دال مرکزی خطاب می‌شود که افزون بر معیارهای فوق هم‌زمان عوامل تعریف‌پذیری، هویت‌بخشی و انسجام سایر دال‌ها و به تبع کل مفصل‌بندی گفتمانی نیز دارا باشد (مباشرزادگان و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲). مفاهیم موردِ اشاره، ابزارهای تحلیل تجربی در اختیار ما قرار می‌دهد تا بتوانیم به‌وسیله آن‌ها تحولات زبانی‌شدن نقاشی را شرح دهیم (جدول ۱).

جدول ۱: مفاهیم و تعاریف برخی واژگان و اصطلاح‌ها در نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موف (منبع: مریدی، ۱۳۹۷، ۳۶)

مفاهیم	تعاریف
صورت‌بندی	هر عملی که عناصر و نشانه‌های مجزا را در ارتباط قرار می‌دهد.
عنصر	نشانه‌هایی که معانی چندگانه آن‌ها هنوز تثبیت نشده‌است.
گره‌گاه	نشانه‌هایی که سایر نشانه‌ها در اطراف آن مفصل‌بندی می‌شوند و نظام معنایی می‌یابند.
دال سیال (شناور)	نشانه‌هایی که هنوز در یک گفتمان تثبیت نشده‌اند.

کاربرد زبان نوشتار در هنر معاصر ایران

در تاریخ نقاشی ایرانی همواره بین نقاشی و ادبیات و همین‌طور تصویر و نوشتار رابطه بیناوجهی برقرار بوده‌است. روایت در نقاشی در بیشتر موارد استوار به روایت کلامی بود. روایاتی از ادبیات داستانی و تغزلی گرفته تا روایاتی علمی، سیاسی و موارد مشابه. در این موارد گویا وظیفه هنر تصویری در بیان روایات بر اساس پیش‌متن‌های ادبی، تاریخی، مذهبی و مانند آن تعیین شده بود و این موضوع آن را از شیوه به‌کارگیری آن در هنر مدرن و معاصر متمایز می‌سازد. رابطه زبان و تصویر در جریان‌های نو سنت‌گرایی و ژانر خوشنویسی نو، نمودی دیگرگون یافت که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

سقاخانهٔ نوسنت‌گرا

نو سنت‌گرایی یا سنت‌گرایی نو همانطور که از ترکیب واژگانی آن نیز بر می‌آید بازخوانی دوباره نظام‌های ارزشی است که به سنت تعبیر می‌شود و یافتن راه‌حلی در پیوند و نزدیک‌کردن این میراث با زبان هنر نو؛ هنری که هنرمندان ایران در فرآیند

مدرنیزاسیون در ایران با آن مواجه شدند. به‌بیانی تلفیق این نظام‌های ارزشی که بیشتر ملی بودند در تلفیق با حرکت‌های نوین جهانی دورگه‌گی ایجاد کرد[۱۰]. مهم‌ترین جنبش در هنر این دوران «سقاخانه» است که پرویز تناولی و حسین زنده‌رودی از پایه‌گذاران اصلی آن به شمار می‌آیند. این دو در پی واکنش نشان‌دادن به مسئله اصلی نو سنت‌گرایی یعنی رابطه گذشته و حال در هنر، به دنبال مواد و مصالحی از هنر و فرهنگ عامه چون نذورات شیعی، پوسترهای چاپی، مهرهای طلسم‌گونه و موارد مشابه بودند. ایشان از برخی ویژگی‌های سبکی و در برخی موارد محتوایی این پیش-متن‌ها در خلق آثارشان که ویژگی‌های هنر نو در آن برهه یعنی انتزاع‌گری داشت، بهره بردند. در این مسیر بهره‌گیری از حروف الفبا، واژه‌ها و عبارات نیز رواج پیدا کرد. اساساً نام‌گذاری بر این جریان از همین امر، یعنی ظهور نوشتار در نقاشی گرفته شده‌است[۱۱]. «ظهور خط در نقاشی در آغاز دهه ۱۳۴۰ ه.ش. تنی چند از بینندگان را به یاد حال و هوای سقاخانه انداخت. اما بعد به همه هنرمندانی که در کار خود از فرم‌های سنتی به عنوان نقطه شروع و ماده خام استفاده کردند اطلاق شد» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۳۰۷).

زنده‌رودی در ابتدا کارش را با تزیینات خوشنویسانه آغاز کرد ولی در مراحل بعدی نوشتار به عنصر اساسی در آثارش بدل گشت. «بدیهی است که در میان بنیان‌گذاران این نهضت، زنده‌رودی را می‌بایست پیشگام رویکرد خوشنویسانه از حیث بهره‌مندی از خوشنویسی به عنوان فرم ساختاری صِرف قلمداد کرد. با این حال گفتنی است که حضور زنده‌رودی در پاریس و تأثیر جنبش‌های معاصری نظیر لتریسم[۱۲] بر هنر وی بی‌تردید حائز اهمیت است. لتریسم جنبشی آوانگارد و شکل‌گرفته در پاریس بود که زمان استقرار زنده‌رودی در آن جا هنوز از رونق برخوردار بود. به نظر می‌رسد زنده‌رودی با تأثیرپذیری از این عوامل گرایش خود به خوشنویسی و اشکال طلسمی را به سوی علائم شبه‌نوشته شخصی گسترش داد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۱۷). آثار لتریست‌های سقاخانه‌ای از جمله زنده‌رودی در برخورد با خوش‌نویسی گونه‌ای جهت‌گیری آزاد و مدرن داشتند. او در آثار اولیه‌اش از خطوط و کتیبه‌های قدیمی بهره می‌برد. ولی در آثار متأخرش به نوعی شوخی تبدیل شد و در مواردی به جمله‌های بی‌معنا به پر کردن فضای تابلو پرداخت. روشی که بعدها در آثار هنرمندان تجددگرا ادامه یافت (بهمنی‌پور و افضل‌طوسی، ۱۳۹۵: ۸۳). در برخی از آثار زنده‌رودی، نوشتار در عین حفظ کردن جنبه بصری خود قابل خوانش است. (تصویرهای (۱) و (۲)) وی، از روشش در خلق آثار به کمک واژه‌ها به شکل دیگری و در قالب نام‌گذاری آثار نیز بهره گرفته‌است. از جمله آن‌ها می‌توان به عنوان‌های کوله سخن، دسپینا، صدا+صبح+زود، سایه ستاره، واو پریشان و موارد مشابه اشاره کرد. از دیگر هنرمندان این جریان، ژازه تباتبایی است که در کنار پیکره‌هایش در تصویر، از خوش‌نویسی استفاده می‌کند ولی این خطوط دیگر آن جنبه بیانی و مفهومی خود را از دست داده و در برخی از تصاویر بدون هیچ ربطی با مضمون اصلی به کار می‌روند و حتی غیر قابل خواندن می‌شوند (گروسی و کفشچیان مقدم، ۱۳۹۹: ۶۷)

سقاخانه نو سنت‌گرا در مسیر توسعه خود سرانجام دو گرایش اصلی را در برگرفت. هنرمندانی همانند زنده‌رودی به نزدیکی و شباهت ظاهری بین وجه تجریدی هنر تزئینی سنتی ایران و هنر انتزاعی باور

تصویر ۱: حسین زنده رودی، ۱۳۳۹، دست. (منبع: URL6)

تصویر ۲: حسین زنده‌رودی، ۱۳۶۰، کوله سخن، اکرلیک روی کاغذ، ۵۳ × ۳۸ سانتیمتر. (منبع: URL1)

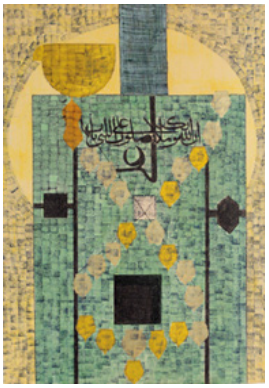
داشتند. به این ترتیب، این هنرمندان ترکیب‌های متنوعی از اشکال انتزاعی خلق کردند که در آن‌ها عناصر تزئینی و اشکال هندسی متعلق به هنر ایرانی-اسلامی و خوش‌نویسی فارسی و عربی انتخاب شده و سپس در کل فضای بوم‌ها و اغلب در ساختاری متقارن سازماندهی شده بودند. در مقابل، برخی از هنرمندان از جمله اویسی، وجود فیگوراتیوی همچون پیکر انسان و انواع حیوانات را در هنر سنتی ایران الهام‌بخش هنر خود می‌دانستند. آن‌ها با بهره‌مندی از این منابع بر آن بودند تا نمونه‌هایی متفاوت و نو از هنر را از طریق کثرت عناصر در قالبی تزئینی و با استفاده سخاوتمندانه از نقش‌مایه‌های برگرفته از خوشنویسی در تابلوهای خود ارائه دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۰۸ و ۱۰۹). در هر دو این گرایش‌ها کاربرد نقش‌مایه‌های نوشتاری (و نه لزوماً خوشنویسانه) مشترک است.

ولی نکته‌ای که در تفاوت با بهره‌گیری از نوشتار به‌عنوان نشانه‌ای نمادین در نقاشی معاصر ایران مطرح است آن است که کاربرد سنت خوشنویسانه و به صورت کلی زبانی بیشتر ارجاعی صوری است و کمتر به مضمون یا مفهومی ویژه‌ای باز می‌گردد. برای نمونه، بخشی از نشانه‌های نوشتاری در آثار اولیه زنده‌رودی به شبه‌نوشته‌هایی تبدیل شدند که دیگر معنایی را انتقال نمی‌دهند بلکه فقط به‌عنوان یک عنصر از عناصر هنرهای تجسمی و در ارتباط با بافت فرهنگی و تاریخی خود معنا می‌یابد. جریان‌های پس از مکتب سقاخانه با عنوان گرایش‌های پساسقاخانه شناخته می‌شود؛ خوش‌نویسی نو یکی از این گرایش‌ها است.

پساسقاخانه: ژانر خوشنویسی نو

هنرمندان سقاخانه روش‌های مختلفی را برای انتقال ایده‌های خود به‌واسطه زبان هنر مدرن، در اشکال و صورت‌های گوناگون از جمله سازگارساختن هنر عامیانه با دغدغه‌های مدرن برگزیدند. اشکال ملهم از خوشنویسی از کارمایه‌هایی بودند که بعدها مشخصاً در این چارچوب اکتشافی نمایان شدند. اگرچه «خوشنویسی نو» از جریان سقاخانه سرچشمه گرفت، ولی دیری نپایید که خود به دو گرایش اصلی گسترش یافت: گرایش نخست، شامل هنرمندان سقاخانه می‌شد که از اشکال خوشنویسی به‌عنوان کارمایه تصویری اصلی خود بهره بردند؛ و گرایش دیگر یعنی «نقاشی-خط» شامل جمعی از خوشنویسان حرفه‌ای بود که علاقه‌مند بودند تا خوشنویسی را به گونه‌ای متفاوت با آثار صرفاً کلاسیک به کار گیرند. این دو گرایش از خوشنویسی نو، اشکال متمایز بیانی را برگزیدند: هنرمندان سقاخانه و دنباله‌روان آن‌ها مسیر خود را به‌سوی لتریسم تغییر دادند و آثار هنرمندان نقاشی-خط که آن نیز صورت‌های گوناگونی به خود گرفت در تقابل با گروه اول قرار گرفت (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۴۵) البته هنرمندانی نیز هستند که با وجود پیوندهایی با خوشنویسی در این دو گونه نمی‌گنجند از جمله منصوره حسینی. یکی از پیشگامان این جریان فرامرز پیلارام است که از نوشتاری با وجه زیبایی‌شناختی شبیه نستعلیق و یا شکسته نستعلیق تفسیری از عنصر بصری خط را به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۳)

احصایی، افجه‌ای و مافی از هنرمندانی هستند که نمایندگان حرکت نقاشی-خط شناخته می‌شوند. تفاوت‌های مشخصی در رویکرد به خوشنویسی



تصویر ۳. فرامرز پیلارام، بدون عنوان (ترکیب بندی [۱۸])، جوهر، اکریلیک روی کاغذ، ۷۶× ۵۲ سانتیمتر. (منبع: URL3)

می‌توان مشاهده کرد. هنرمندان سقاخانه و پیروان آن ها از جوانب مختلف سنت تصویری ایران به عنوان منبع الهام بهره بردند که خوشنویسی نیز جزئی از آن بود. به همین صورت نیز خوشنویسی به‌عنوان منبعی بصری برآمده از سنت به طور عمده مورد تأکید و استفاده قرار گرفت. ولی در گرایش اخیر هنرمند وجه مقدس خوشنویسی را بیشتر از مضامین صوری آن برجسته می‌ساخت. بنابراین می‌توان گفت آثار لتریست‌های سقاخانه در این برخورد با خوش‌نویسی گونه‌ای جهت‌گیری سکولار داشتند، در حالی که نقاشی-خط هنوز مسحور موضوعات مقدس و ادبی موجود در خوشنویسی بودند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۴۷). لتریست‌ها فارغ از معانی واژه‌ها به دنبال یک شیوه بیانی و ارتباطی بودند ولی نقاشان-خطاطان به معنا و مفهوم متناسب با سبک و ژانر مؤلف خاص، دلبستگی داشتند.

پس از انقلاب

در هنر پس از انقلاب بهره‌گیری از نوشتار در رسانه نقاشی، با تمایلات خوشنویسانه که با ایدئولوژی‌های زمان هم‌خوانی بیشتری داشت ادامه یافت. استفاده از نوشتار در قالب بازگشت به سنت‌ها ولی این بار نه در تلفیق با هنر مدرن بلکه در هم‌جوشی با هنر اسلامی از اهداف بنیادین هنر انقلابی به شمار می‌آمد. بنابراین هنرمندان حوزه نقاشی-خط پیش از انقلاب بر خلاف بسیاری از هنرمندان دیگر پس از انقلاب تواستند به فعالیت‌های خود ادامه دهند (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۲۲). در کنار مضامین مذهبی و اسلامی که می‌توان پربسامدترین مضمون‌ها در نقاشی-خط پس از انقلاب دانست، موضوعات مربوط به ادبیات، عرفان و موارد مشابه هم وجود داشت که در دهه‌های بعد و با فاصله گرفتن از انقلاب بیشتر رونق گرفت. در مطالعه‌ای کمی و کیفی نشان داده شده‌است که رویدادهایی همچون جشنواره‌های فجر و حراج تهران و سیاست‌های آنان بر این شیوه بهره‌گیری از نوشتار (که نویسندگان از آن با عنوان حروف نگاری یاد کرده اند) تأثیرگذار بوده‌است و این دو رویداد را مصداق‌هایی از اهمیت این جریان به شمار آورده‌اند (کشاورز و خراسانی، ۱۳۹۸).

از سوی دیگر، طی این مدت لتریسم ایرانی در آثار نسل جدیدی از هنرمندان متجلی شدند. در دو دهه پس از انقلاب بسیاری از هنرمندان جوان‌تر، شامل نقاشان، عکاسان و حتی هنرمندانی با استفاده از دیگر رسانه‌ها، آثاری را به موازات آثار پیشگامان این رویکرد خلق کردند. از جمله فریدون مامبیگی و رأفت نگارنده. می‌توانیم دو شاخه برای کارکرد نوشتار از این زمان قائل شویم که به صورت هم‌زمان و با درجات متفاوتی از شدت رشد کردند. در یک دسته نوشتار به‌واسطه به‌کارگیری فرم‌هایی که به خوشنویسی اسلامی و همین‌طور مضامین مذهبی باز می‌گشت نماینده ایدئولوژی اسلامی بود و شاخه دیگر گویی ریشه در جریانات سقاخانه داشته و یا با آن وجوه مشترکی در انتزاع‌گری داشت.

دهه ۷۰ به این سو

در این دهه جریانات پیشینی همچنان به‌قوت خود باقی ماندند و هنرمندانی نیز به‌صورت جداگانه به تجربه‌گری‌هایی می‌پرداختند که با جریان حاکم متفاوت بود. از جمله این استمرار را می‌توان در آثار پرویز تناولی پیگیری کرد. مجموعه هیچ که از سال ۱۳۴۴ در قالب جریان نو-سنت‌گرایی آغاز شده بود تا این زمان نیز ادامه یافت. «علاوه بر مجموعه هیچ‌ها بر سطوح اغلب آثار تناولی به ویژه در مجموعه «دیوارها» نوشتارهایی حک شده‌است که یادآور میراث کتیبه‌نگاری باستانی ایرانیان است. گاهی بافت‌های فشرده کالیگرافی خوانا یا ناخوانا با حروف فارسی، عربی یا خطوط باستانی و یا فرم‌هایی شبیه خط نگاره‌ایی ناآشنا که صرفاً نوعی نوشتار را تداعی می‌کنند تمام سطوح و یا بخش‌هایی از آن را به‌صورتی منظم و یکپارچه پوشانده‌است» (امیدی و همکاران، ۱۴۰۱: ۴۳).

در اواخر دهه ۷۰ شمسی به‌واسطه تغییرات گسترده در نظام سیاسی و به دنبال آن قانون‌گذاری‌های فرهنگی و هنری، جریاناتی تازه به‌صورت کلی و جزیی در موضوع مورد بحث شکل گرفت که با جریانات پیش از آن از جنبهٔ سرمنشأ متمایز است. انتخابات خرداد ۷۶ و پیروزی اصلاح‌طلبان بر اصول‌گرایان نقطه عطفی در تاریخ سیاسی و هنری ایران به شمار می‌آید. «کشمکش میان سنت‌گرایان و اصلاح‌طلبان در حمایت از هنر، همچون منازعه میان سلایق طبقه متوسط قدیم و جدید بود. سنت‌گرایان با طرح هنرهای بهنجار در پی سوژه‌هایی بر آمدند که از نظر مضمون غیر انتقادی و از نظر فرم به هنرهای کاربردی و صنایع دستی نزدیک باشند و اصلاح‌طلبان با طرح هنرهای جدید در پی سوژه‌هایی بودند که از نظر مضمون انتقادی و از نظر فرم غیر کاربردی و انتزاعی باشند» (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۶). جست‌وجوی نقاشان معاصر برای معرفی و شناساندن خود در عرصه جهانی، آن‌ها را به نقش و نگاره و خطوط سنتی در فرهنگ بصری ایران و تلفیق آن‌ها با جریان‌های معاصر هنر سوق داده بود؛ بنابراین در دهه ۸۰ تمایلات برای بازگشت به هنر دهه ۴۰ بیشتر شد.

مانند برگزاری نمایشگاه‌های گوناگون در موزه هنر معاصر تهران برای مرور آثار هنرمندان دهه ۴۰ مثل زنده‌رودی و نیز برگزاری نشستی درباره مکتب سقاخانه که به عنوان اوج هنر مدرنیستی ایران مورد تأکید قرار گرفت. ولی آثار دهه ۸۰ برخلاف جریان سابقش، به تلفیق شاعرانه سنت و مدرنیته و تکه چسبانی نشانه‌های گذشته و زندگی جدید بسنده نکرد، بلکه زبانی تند و نقادانه گرفت (همان: ۲۳۰). استفاده از زبان در خلق آثار یکی از ویژگی‌های فرهنگ بصری است که هنرمندان جوان ایرانی از آن بهره بردند ولی راه و روشی بسیار متفاوت را در بخش مورد نظر- دنبال کردند. پروژه‌های نقاشانه معاصر با بهره‌جویی از وجه نوشتار طیف وسیعی از رویکردها را شامل می‌شود. مهم‌ترین این رویکردها ایجاد هنری ایده‌محور و به‌بیانی مفهومی است. با توجه به قرابت‌های موجود میان سبک این آثار و جریان‌های وابسته به هنر مفهومی به نظر می‌رسد هنر مفهومی و راهکارهای آن، نقشی اساسی در مفصل‌بندی تازه هنر معاصر داشته‌است. هر چند، رویه به‌کارگیری از زبان نوشتاری در هنر معاصر با دوره‌های پیشینی متفاوت است ولی دوباره می‌توان ریشه‌های آن را در تاریخ تصویری ایران جست‌وجو کرد. شاید بتوان گفت نخستین بارقه‌های هنر مفهوم‌محور و استفاده معنایی از زبان پیش از انقلاب در نخستین نمایش کامران دیبا در گالری سیحون زده شد. در این نمایش که خرداد سال ۱۳۴۶ برگزار شد مجموعه‌ای از تابلوی نقاشی، چیدمان آثار سه‌بعدی و وسایل لوله‌کشی و شیر آب بود. یک نوار کاست نیز جملهٔ «توجه! توجه! آبرسانی مورد تأیید این‌جانبان است.»، در فضای گالری پخش می‌شد (کیارس، ۱۳۹۰). در این نمایش زبان نه تنها به‌صورت کلامی بلکه در قالب نوشتار که شعارهایی درباره آب بودند نیز بر آثار حضور داشتند که به‌وسیلهٔ فرامرز پیلارام نگاشته شده بود. مانند جملهٔ «من آب‌باز زبردستی هستم.» و مواردی از این قبیل. در کنار این تلاش‌های انفرادی ایده‌گرا، «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» (۱۳۵۳) نیز با اندیشه‌های مشابه به هدف مقابله با وضعیت حاکم بر آن زمان در حوزه هنر تأسیس شد. هر چند بخشی از آثارشان همچنان نگاهی زیبایی‌شناختی داشته و غیر نظری بودند.

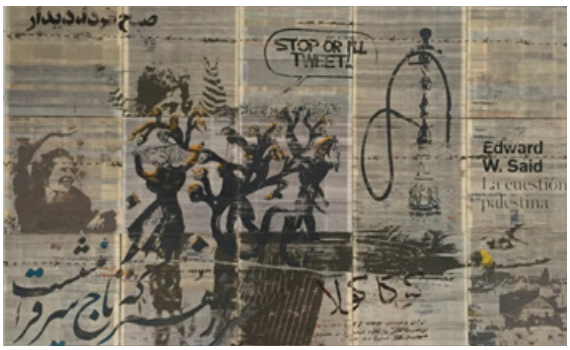
هنرمندان از دهه ۸۰ به‌ویژه در پی تجربه فرم‌های بیانی، غیر قراردادی، غیر رسمی، نو و تازه و به‌دست‌آوردن دیدگاهی انتقادی نسبت به امور جاری، اشکال بسیار متنوعی به هنر معاصر بخشیدند و از سوی دیگر نهادهای رسمی و دولتی و همین‌طور خصوصی بر این زبان نو و معاصر سرمایه‌گذاری کردند. شکاف هر چه بیشتر میان هنر رسمی و تأییدشده توسط ناظران فرهنگی و هنری کشور سبب شد هنر دهه ۸۰ و به تبع آن دهه ۹۰ مسیری را که از نیمه دوم دهه ۷۰ آغاز کرده بود، ادامه دهد. در این میان، برخی هنرمندان به‌طور فزاینده‌ای اساس کار خود را بر «متن» و یا همان وجه زبانی قرار دادند؛ متن (نوشتاری) که بیش از آنکه از سنت‌های پیشین خود مثل سنت‌گرایی نو،

تصویر ۴: علی شایسته، کمکم کن، ۱۳۹۷، از سری و نمایشگاه هزاران نفرین بر این و بر آن، مرکب روی دستمال رنگی شده، (منبع: URL2)

سقاخانه و خوشنویسی نو تبعیت کند، از مناسبات هنر معاصر در روایت‌گری پیروی می‌کند. البته این روایت از روایتی اعطاءشده یا پیوست‌شده بر اساس ادبیات، اخلاق، مذهب، سیاست و موارد مشابه به روایتی شخصی، ذهنی و مانند آن تبدیل می شود. همان‌گونه که پرسش‌ها از هنر در ارتباط با جهان واقعی بیشتر می‌شوند پاسخ‌ها نیز گوناگون‌تر می‌گردند. یکی از این پاسخ‌ها بهره‌گیری از زبان و روایتگری به‌وسیلهٔ آن است. زبانی که پیش از وجه صوری و زیبایی‌شناختی آن، وجه معنایی و محتوایی آن در هماهنگی با فضای حاکم بر هنر این دوره دارای اهمیت است. در ادامه چند نمونه برای روشن شدن موضوع آورده می‌شود.

در تصویر (۴)، شاهد یکی از آثار علی شایسته از مجموعه «هزاران نفرین بر این و بر آن» هستیم. خود هنرمند در توضیح چگونگی شکل‌گیری این مجموعه در قالب استیتمنت نمایش چنین نوشته است: «از حدود ده سال پیش شروع کردم به نوشتنِ هر چیزِ دل بخواهی برای خودم. این برایم تبدیل به نوعی اعتیاد شد و سال‌ها به این کار ادامه دادم. بعد از چند سال صدها صفحه کاغذ روی هم جمع شد. مثل این بود که تصویرِ عریانِ خودم در آن‌ها باشد.

تصویر ۵: ابو شاهی، ۱۳۹۱، نمایشگاه قالی‌های شاهی، از سری فرش سخنگو. (منبع: URL5)



تصویر ۶: فرشید داوودی، ۱۳۹۴، بدون عنوان، رنگ روغن روی روزنامه (فشرده، نمایشگاه از دوستانم مصون بدار. (منبع: URL4)

از اینکه کسی ببیندشان نگران بودم و دستِ‌آخر یک روز همه را سوزاندم، به جز اندکی که ماند و بعداً تبدیل به مواد اولیهٔ کارهایم شد. این نوشته/بازی‌ها را روی پارچه‌هایی که با آن‌ها قلم‌مو پاک می‌کردم، و قبلاً دور می‌انداختم‌شان، بازنویسی کردم. این‌طوری مجموعه «هزارانِ هزار نفرین بر این و بر آن» شکل گرفت، که قبلاً آن را نمایش داده‌ام. بعداً متوجه شدم پارچه‌هایی که قرار بود دور بیندازم و نوشته‌هایی که قرار بود بسوزانم را، ناخودآگاه، از نابودی نجات داده‌ام. این مواردِ اتفاقی برای من، که در خانواده‌ای مذهبی بوده‌ام، به رستاخیز شبیه بود؛ باورِ رویاگونه‌ی تکرارِ زندگی بعد از مرگ و جاودانه شدن؛ چیزی که می‌تواند التیام‌بخشِ دردِ زنده‌ها باشد ...» . نه تنها خود تصویر و خواندن جمله‌ای که بر آن نقش بسته بلکه مطالعه استیمنت و فرایند شکل‌گیری آثار مجموعه نیز در شکل دادن به شبکه روایی این اثر و دریافت معناهای ضمنی آن نقش مؤثری ایفا می‌کند.

در تصویر (۵) یکی از قالی‌های ابوشاهی را شاهد هستیم. دو لکه خون و یک پرنده آن هم در تطابق با متن و ویژگی‌های رنگی و فرمی (اندازه قالی، فونت و موارد مشابه) وجه تصویری و سرود بافندگان قالی که بر تن آن نقش بسته وجه زبانی را تشکیل می‌دهد. در کنار آن وجوه دیگر زبانی از جمله نام مجموعه و مانند آن در ایجاد و تکمیل روایت در این اثر و در مجموعه به نمایش در آمده نقش مهمی ایفا

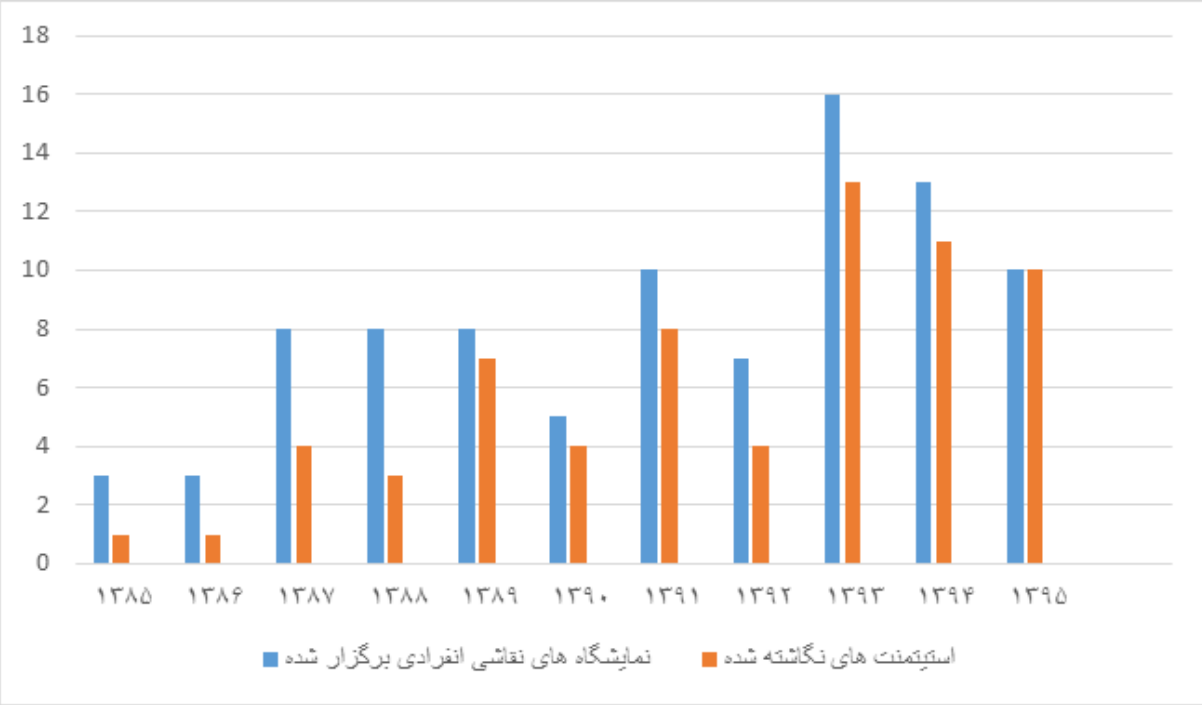
می‌کنـد. یـا اینکـه در اثـری از مجموعـه «از دوسـتانم مصـون بـدار» از فرشـید داوودی (تصویـر ۶) شـاهد مجموعـه‌ای از تصاویـر و نوشـته‌های شـرقی/غربی هسـتیم. ایـن هنرمنـد در ابتـدا آثـار انتزاعـی خلـق می‌کـرد ولـی بـه مـرور زمـان ایـن برخـورد بـا عامل‌هـای دیگـری از روایـت، فرهنـگ از جملـه فرهنـگ عامـه، هویـت و مـوارد مشـابه تلفیـق شـد. نمونه‌هـای بسـیاری در رسـانه‌ها، مدیوم‌هـا و متریال‌هـای متنـوع در هنـر معاصـر ایـران می‌تـوان افـزود کـه این‌جـا تنهـا بـه بخشـی از آن اشـاره شد[۱۳].

ایـن پروژه‌هـای گفتمانـی چندوجهـی نشـان می‌دهنـد کـه خطـی مشـیِ زبـان تـا چـه انـدازه تحـرکات جهـان فراگیـر هنـر را تحـت سـیطره دارد؛ درسـت همان‌گونـه کـه در سـایه ایـن رویکـرد پرسـش محدودیت‌هـای بازنمـود بصـری را از طریـق ترسیم‌شـان طـرح می‌کننـد. بهره‌جویـی از عناصـر خوشنویسـی و یـا ترجیحـاً نوشـتاری بـا گسـتره ای از رویکردهـا از دغدغه‌هـای هویـت تـا دل‌نگرانی‌هـای اجتماعـی و رویکردهـای انتقـادی و ساختارشـکنانه در اسـتفاده از خوشنویسـی و نقـد اگزوتیسـم آن در هنـر ایده‌محـور تـا اندیشـه (پسـا) سـاختارگرایی- همـواره در کار ایـن هنرمنـدان دیـده می‌شـود (کشمیرشـکن، ۱۳۹۴: ۲۹۰).

یافته‌ها

مفصل‌بنـدی عنصـر زبـان در گفتمـان چندوجهـی نقاشـی معاصـر ایـران

همان‌گونـه کـه دیـده شـد در گفتمـان نقاشـی مـدرن ایـران از آغـاز دهـه ۴۰ شمسـی مفصل‌بنـدی تـازه‌ای پیرامـون دال مرکـزی «نقش‌مایه‌هـای ایرانـی» بـه تثبیـت رسـید کـه وقته‌هـای آن شـامل دال‌هایـی چـون تزیین‌گرایـی، اسـلوب نقاشـی مـدرن، نقـوش سـنتی هنـر ایـران، هنـر عامیانـه، مضمون‌هـای مذهبـی و نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری هسـتند. (کیاشمشـکی، ۱۳۹۴: ۶) در ایـن گفتمـان کـه همـان جریـان سـقاخانه اسـت، بـا نقش‌مایـه شـدن نوشـتار و در واقـع تولیـد معنـای تـازه بـرای دال نوشـتار و نیـز در پـی آن اسـتفاده از رمـزگان خوشنویسـی بـه مثابـه رمزگانـی افـزوده در جهـت تولیـد معانـی بیشـتر و تـازه بـرای دال نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری، مفصل‌بنـدی گفتمانـی دیگـری در حـوزه گفتمان‌گونگـی هنـر معاصـر ایـران شـکل می‌گیـرد کـه آن را بـا عنـوان گفتمـان نقاشـی-خط می‌شناسـیم. ایـن گفتمـان پیرامـونِ دال نقش‌مایه‌هـای نوشـتاری تثبیـت شـد. دال‌هایـی چـون خوشنویسـی، انتزاع‌گرایـی و اسـلوب نقاشـی مـدرن، وقته‌هـای ایـن گفتمـان را تشـکیل می‌دهنـد (همـان: ۷). از نیمـه دوم دهـه ۷۰ و



تصویر ۷: قیاس استیتمنت‌های نگاشته‌شده بر نمایش‌های نقاشی انفرادی سال‌های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالری طراحان آزاد. (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

دهه ۸۰ به بعد نوشتار در دو حالت پدیدار شده‌است: در حالت نخست، به مثابه امری نمادین و نه شمایلی و زیبایی شناختی و در حالت دوم، نوشتار منفصل از اثر هنری به‌عنوان دالی دیگر. در ادامه، به تحلیل آن‌ها خواهیم پرداخت.

هر چند در نمایش‌هایی با رسانه‌های متفاوت از نقاشی و چندرسانه‌ای استفاده از زبان، جلوه‌های متکثرتر یافته‌است ولی در این‌جا می‌خواهیم نمود این استراتژی خلق اثر و ارائه آن در نمایش‌های نقاشی برگزارشده در فاصله زمانی بیان‌شده مورد بررسی قرار دهیم. اشتیاق هنرمندان در آزمودن شیوه‌های بیانی تازه تنها در تجربه مدیاهای جدید و غیر سنتی همچون چیدمان نیست بلکه راه‌های تازه در مدیوم‌های سنتی‌تر همچون نقاشی نیز از اهمیت بسیاری برخوردار است؛ راه‌های تازه در دهه ۸۰ که اکنون خود به شیوه‌های تثبیت‌شده‌ای از خلق و ارائه آثار هنری تبدیل شده‌اند.

در پی افزایش تعداد نمایش‌های برگزارشده در گالری، نمایش‌های نقاشی بیشتری البته با فراز و نشیب‌هایی به‌صورت انفرادی برگزار شده‌است. بیشترین تعداد نمایش و همچنین نمایش نقاشی در سال ۹۳، به ترتیب ۳۴ و ۱۶ بار بوده‌است. از سال ۸۸ تا پایان دهه مورد بررسی، همهٔ نمایش‌های نقاشی برگزارشده عنوانی را به خود اختصاص داده‌اند. موارد بی‌نام در سه سال ابتدایی، یعنی سال‌های ۸۵ و ۸۶ و ۸۷ با اسم مدیوم‌های مجموعه مورد نظر خوانده شده‌اند؛ مانند: طراحی‌ها، نقاشی‌ها و مواردی از این قبیل. این در حالی است که بعدها گالری طراحان آزاد، مدیوم را به عنوان بخشی از اطلاعات طبقه‌بندی شده هر کارنما حذف کرده‌است. سال‌های ۹۲، ۹۳ و ۹۴ بیشترین تعداد آثار به صورت جداگانه نام‌گذاری شده‌اند. دو سال ۸۵ و ۸۶ هیچ یک از آثار عنوان ندارند و به این شکل عنوان‌های نمایش در صورت وجود به همهٔ آثار تسری می‌یابد ولی پس از آن برخی از آثار از مجموعه‌های محدود نام‌گذاری شده‌اند تا در نیمه اول دهه ۹۰ آثار بیشتر و البته از نمایش‌های بیشتری نام‌گذاری شده‌اند. ولی نکته بسیار مهم در کاربرد زبان نوشتاری در نمایش‌های نقاشی، افزوده‌شدن استیتمنت است. در سال ۸۵ از ۴ مجموعه نقاشی فقط یک مورد استیتمنت دارد. این نسبت تا سال ۹۵ تغییر محسوسی یافته‌است. به این شکل که همه ۱۰ مجموعه نقاشی استیتمنت دارند. (نمودار ۱) ولی در رابطه با حضور وجه نوشتاری در قالب بخشی از وجه تصویر، در سال های ۸۹ و ۹۳ بیشترین تعداد از آثار نقاشی در قالب ۵ مجموعه دارای این ویژگی هستند. بر خلاف پارامترهای گذشته که به‌صورت درزمانی رشد داشته‌اند، پارامتر حاضر به‌صورت درزمانی افزایش نداشته‌است. بلکه بیشتر به سبک و ژانر هنری مؤلف وابسته است (جدول ۲). همان‌گونه که گفته شد فرم و نقش‌مایه نوشتار به‌عنوان یکی از نشانه‌ها و ابعاد گفتمانی سقاخانه، در صورت‌بندی گفتمانی آن تثبیت شده بود. از دهه ۷۰، قلمروهای هنری متفاوتی غیر از نقاشی نیز مثل مجسمه‌سازی، صنایع دستی، جواهرسازی، طراحی لباس، طراحی داخلی و مانند آن کوشیدند دال سیال زبانی را تثبیت کنند. در بیشتر این موارد همچون نقاشی سقاخانه نوشتار، کارکردی معنایی نداشته‌است. بنابراین، زبان به‌مثابه نشانه‌ای نمادین و نه زیبایی‌شناختی از آن‌جایی که هنوز در گفتمان هنر معاصر مفصل‌بندی نشده بود، عنصر گفتمانی به شمار می‌آمد. به‌تدریج با افزوده‌شدن کارکرد نمادین زبانی به آن، این عنصر به بُعد گفتمانی در هنر معاصر تبدیل شد. بر مبنای یافته‌های به‌دست‌آمده از مطالعه کمی بر نمایش‌های نقاشی انفرادی در گالری طراحان آزاد به‌عنوان نمونه مطالعاتی می‌توان به این نتیجه رسید که نه تنها نوشتار پیوسته با اثر بلکه جدا از آن نیز به‌تدریج به‌عنوان یک مؤلفه نسبتاً اصلی با دیگر مؤلفه‌های نقاشی ارتباطی پویا یافته، خود به یکی از گره‌گاه‌های اصلی گفتمان نقاشی و نمایش‌های معاصر نقاشی تبدیل شده و آن‌ها را از گفتمانی تک‌وجهی یعنی تصویری به گفتمانی چندوجهی (در اینجا دو وجه تصویری و زبانی) سوق داده‌است. رابطه میان این دو مؤلفه در طول نقاشی معاصر ایران و چگونگی مفصل‌بندی آن‌ها نیز تغییر کرده‌است و در نتیجه این گفتمان را نیز تحت تأثیر قرار داده‌است. همان‌گونه که دیده شد در ابتدای دهه مورد مطالعه نشانه‌های نوشتاری عناصری بودند که هنوز در گفتمان نقاشی مفصل‌بندی و تثبیت نشده بودند. ولی از میانه این دهه نوشتار به بُعدی اساسی از گفتمان نقاشی بدل شد تا جایی که می‌توانیم از آن با عنوان گفتمان چندوجهی نقاشی یاد کنیم.

بخشی از خالقان گفتمان چندوجهی، کیفیت زیبایی‌شناختی و وجه بصری زبان را به‌ویژه در مورد زبان پیوسته به اثر در کنار وجه دلالی آن حفظ کرده‌اند. قسمتی از این آثار نیز مانند هنر مفهومی، تنها خود ارجاع نبوده و به تاریخ، فرهنگ، سیاست، جنسیت و موارد مشابه ارجاع می‌دهند و می‌توانند کارکردهای بیانی و دلالی تازه‌ای همچون پارودی، طنز، کنایه و هزل و مانند آن بیابند. این شیوه کار متن‌محور می‌تواند در ارتباط مستقیم با جامعه و ایدئولوژی‌های حاکم بر آن‌ها قرار گیرد.

بخشی از مسئولیت انتقال پیام‌های فلسفی، انتقادی، سیاسی و موارد مشابه که در هنرهای معاصر به چشم می‌خورد بر عهده زبان به‌عنوان ابزار است. این به معنای تأثیرگذاری آیین ارتباطات در هنر است. «در یک ایدئولوژی (یا ایده مسلط بر هر جامعه‌ای) کلمات، واژگان و حتی زنجیره‌ای از عناصر هم‌نشین به گونه‌ای مستقیم می‌توانند به‌تنهایی ایفای نقش مفهوم یا معنایی بس عمیق را به عهده گرفته، حقیقتی را تعریف و یا واقعیتی را تفسیر کنند و نیاز به توضیح ندارد که مفاهیم و معانی مذکور به واقع در حکم شاه کلید درک و فهم مضمون یا محتوای آثار هنری منسوب به آن ایدئولوژی و جامعه هستند» (ککلن،۱۳۹۴: ۸۴). و این امر زمانی به انجام می‌رسد که حافظه مشترک میان مشارکین در آن ایدئولوژی را در نظر آوریم. بر اساس آن‌چه گفته شد ارتباط به کمک زبان یکی از اشکال مسلط و قدرتمند ارتباط در اکنونِ زیست جهانی و به دنبال آن اساس خلق و تولید تعَداد زیادی از آثار هنری از جمله در هنرهای ایران معاصر شده‌است.

جدول ۲. کاربرد وجه زبان در نمایش‌های نقاشی انفرادی برگزارشده در گالری طراحان آزاد، فاصله زمانی سال‌های ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵، (منبع: نگارنده، ۱۴۰۲)

سال / تعداد	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵
نمایش‌ها	۱۱	۱۲	۱۶	۲۴	۲۰	۱۱	۱۸	۲۴	۳۴	۳۰	۳۱
نمایش‌های نقاشی انفرادی	۴	۴	۱۰	۸	۸	۵	۱۰	۷	۱۶	۱۳	۱۰
نمایش‌های عنوان‌دار	۳	۳	۸	۸	۸	۵	۱۰	۷	۱۶	۱۳	۱۰
آثار نقاشی	۳۲	۲۶	۷۷	۵۹	۶۰	۴۶	۷۸	۴۳	۱۰۵	۱۱۲	۷۳

آثا همراه با عنوان	–	–	۶ اثر از یک نمایش	۳ اثر از یک نمایش	۴و۷و ۶ اثر از سه نمایش، در مجموع ۱۷ اثر	۵و۱۰ اثر از دو نمایش، د مجموع ۱۵ اثر	۷ اثر از یک نمایش	۶و۸ و۵ و۴و۷ از ۵ نمایش، در مجموع ۳۰ اثر	۸و۸ و۳ و۸ از ۴ نمایش، در مجموع ۲۷ اثر	۸و۱۰ و ۱۲ از سه نمایش، در مجموع ۳۰ اثر	۸و۶ و ۶ اثر از سه نمایش، در مجموع ۲۰ اثر
آثار دووجهی زبانی و تصویری	۳ از یک نمایش	۳ از یک نمایش	۷و۶و ۲و۲و ۲ از ۵ نمایش در مجموع ۱۹ اثر	۳و۶و ۱و۱و ۲و۸ از ۶ نمایش در مجموع ۲۱ اثر	۱و۲و ۷و۸ و۵ اثر از ۵ نمایش در مجموع ۲۳ اثر	۷ اثر از یک نمایشگاه	۱و۳و ۷و ۲ از ۴ نمایش در مجموع ۱۳ اثر	۴و۲و۵ اثر از سه نمایش در مجموع ۱۱ اثر	۸و۵و ۳و۶و۱ از ۵ نمایش در مجموع ۲۳ اثر	۲و۲ اثر از ۲ نمایش در مجموع ۴ اثر	–
نمایش‌ها همراه با استیتمنت	۱	۱	۴	۳	۷	۴	۸	۴	۱۳	۱۱	۱۰
استیتمنت‌های دیگرنوشت (غیر از هنرمند)	–	–	۱	۱	۵	۲	۳	۱	–	۱	۴

نتیجه‌گیری

هنر معاصر ایران از دهه ۷۰ به این سو در انشقاق میان هنر رسمی و تأییدشده به‌وسیلهٔ ناظران فرهنگی و هنری کشور و هنر غیر رسمی به دنبال شیوه‌های بیانی تازه و به‌کارگیری دیدگاه‌های منحصر به فرد و در بسیاری موارد انتقادی نسبت به امور جاری بوده که با مسائل معاصر هنرمند هم‌خوانی و وفاق بیشتری داشته باشد. یکی از این روش‌ها استفاده از خط مشی زبانی است که جدایی تصویر و زبان را به انحاء گوناگون به چالش می‌کشد و این واقعیت را بیش از پیش به نمایش می‌گذارد که تصویر با زبان ارتباطی ناگسستنی دارد و تعامل چندوجهی را طلب می‌کند. با مطالعه کمی نمایش‌های انفرادی نقاشی مابین سال های ۱۳۸۵-۱۳۹۵ در گالری طراحان آزاد شاهد رشد روز افزون این خط مشی در قالب‌های زبان در ساختار خود اثر و یا پیرامتن هستیم. عنوان آثار، عنوان نمایش و استیتمنت‌های نمایشگاهی بخشی از این پیرامتن های زبانی به شمار می‌آیند. با مطالعه تصویری آثار و نمایش‌ها بر اساس سیاست‌های زبانی به این نتیجه می‌رسیم که متن زبانی و نوشتاری بیش از آنکه از سنت‌های پیشین خود مانند سنت‌گرایی نو، سقاخانه و خوشنویسی نو تبعیت کند، از مناسبات هنر معاصر پیروی می‌کند. پیش و بیش از وجه صوری و زیبایی‌شناختی نوشته، وجه معنایی و محتوایی آن در هماهنگی با فضای حاکم بر هنر این دوره دارای اهمیت است. هنرمندان بسیاری از زبان به‌مثابه امر نمادین و مفهومی و به‌بیانی روایی و نه زیبایی‌شناختی در آثارشان بهره برده‌اند. عناصر نوشتاری با گستره‌ای از رویکردها همواره در کار آن‌ها دیده می‌شود. با مطالعه نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش و بر مبنای چارچوب نظری لاکلاو و موف می‌توان ادعا کرد زبان در هنر معاصر ایران از یک عنصر به بُعد گفتمانی تبدیل و در کنار بعد تصویری مفصل‌بندی شده، در زنجیره هم ارزی معنایی و در ارتباطی پویا قرار گرفته و به یکی از گره‌گاه‌های اصلی گفتمان نقاشی بدل شده‌است. به این ترتیب، گفتمان تک‌وجهی به‌گونه‌ای گفتمان چندوجهی -در این‌جا تصویر و زبان- قدم می‌گذارد و مخاطب نیز در رویارویی با این گفتمان و رمزگشایی آثار چاره‌ای جز تعامل چندوجهی دیدن/خواندن نخواهد داشت.

پی‌نوشت

1 Discursive formulation
2 Moment
3 Articulation
4 Differential position
5 Element
6 Nodal points
7 Exclusion
8 Clouser
9 Floating signifiers

۱۰ آثار سقاخانه به ویژگی‌های دورگه در فضای سوم هومی بابا نزدیک شده‌اند؛ به ویژه آثاری که در آن از نوشتار و خوشنویسی فارسی استفاده شده است. زیرا یکی از ویژگی‌های دورگه ابژه‌ای تازه است که عناصر هر دو طرف در آن ادغام شده‌اند و وجودی سرتاسر تازه ایجاد کرده است. در این آثار عنصر حروف و یا خوشنویسی به عنوان یک عنصر شاخص از هنر ایرانی است که توانسته است با عناصر برگرفته از اروپا دورگه‌گی را به انسجام برساند. (پورمختار و مراثی، ۱۳۹۹: ۱۱۷)

۱۱ کریم امامی که نام این جریان را بر آن نهاده بود، نام دیگرش را «نو-ملی گرایی» می‌گذارد و آن را در عمل ادامه راه هنرمندان قدیم ایران می داند. (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱: ۱۳)

12 Letterism

۱۳ به غیر از آثار منفرد یا مجموعه‌های مشخص، نمایش‌هایی به طور ویژه به همین موضوع نیز اختصاص یافته است؛ از جمله نمایشی به کیوریتوری اکرم توانا سال ۱۳۹۹ در گالری باوان که با عنوان کلمه به کلمه با تأکید بر جایگاه زبان برگزار شد. هنرمندان حاضر در این نمایش کیوریتوریال افراد زیر هستند: حسین والامنش، آریتا شهرزاد، نیکو وسلاری، محمود بخشی موخر، زروان روح‌بخشان، مهدیه پازوکی، الهیار نجفی، آناهیتا رزمی، نوید سلاجقه، امیرحسین شهنازی، ایمان صفایی و ماهور طوسی.

منابع

- امیدی، آذر؛ آژند، یعقوب؛ حسینی، مهدی (۱۴۰۱). «پرویز تناولی با تأکید بر نقد روان‌سنجانه شارل مورون»، ***نشریه رهپویه هنر***، دوره ۵، شماره ۱، ۳۹-۵۰.
- بهمنی‌پور، آزاده؛ افضل‌طوسی، عفت‌سادات (۱۳۹۵). «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو»، ***فصل‌نامه کیمیای هنر***، سال پنجم، شماره ۱۹، ۷۱-۸۸.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۵). ***دایرة المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورمختار، صدیقه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۹). «تحلیل امکان تحقق فضای سوم در نقاشی معاصر ایران بر مبنای اندیشه پسااستعماری هومی بهابها»، ***فصل‌نامه نگره***، شماره ۵۶، ۱۰۹-۱۱۹.

- حسینی‌راد، عبدالمجید؛ خلیلی، مریم (۱۳۹۱). «بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی»، ***نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی***، شماره ۴۹، ۵-۱۷.
- شایسته، علی (۱۳۹۷). کمکم کن. استیتمنت نمایشگاه، گالری طراحان آزاد، تاریخ بازدید: ۱۴۰۱/۴/۱۷، قابل دسترسی در: http://azadart.ir/gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=۱۰۳۴۰
- کشاورز، گلناز؛ خراسانی، کاظم (۱۳۹۸). مطالعه‌ای بر نمود اهمیت حروف‌محوری در هنر معاصر ایران (مطالعه موردی: جشنواره فجر و حراج تهران). ***پژوهش نامه گرافیک نقاشی***، دوره ۲، شماره ۳، ۱۹۱-۲۰۲.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). ***هنرهای معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین***، تهران: نشر نظر.
- کیاشمشکی، زهرا (۱۳۹۴). «تحلیل نشانه‌شناختی چگونگی شکل گیری نقشمایه‌های نوشتاری در نقاشی معاصر ایران». ***همایش بین المللی معماری، شهرسازی، مهندسی عمران، هنر، محیط زیست***.
- ککلن، آن (۱۳۹۴). ***نظریه هنر معاصر***، ترجمه بهروز عوض‌پور، تهران: نشر نگاه.
- کیارس، داریوش (۱۳۹۰). «نگاه: تاریخچه گالری‌های تهران-۱۰-گالری سیحون-بخش اول»، ***نشریه تندیس***، شماره ۲۰۲، ۲۰-۲۳.
- گروسی، عاطفه؛ کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۹). «بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زدایی شکلوفسکی (منتخب آثار اویسی، قندریز و تبریزی)»، ***فصل نامه پیکره***، دوره نهم، شماره ۲۲، ۵۹-۷۲.
- مباشرزادگان، علی؛ قاسمی، زهرا؛ شیانی، ملیحه (۱۴۰۰). «تحلیل تقابل گفتمان های حاکم بر نقاشی دیواری پسا انقلاب در شهر تهران (۱۳۵۷-۱۳۹۷)»، ***فصلنامه علوم اجتماعی***، دوره ۱۵، شماره ۱، شماره پیاپی ۵۲، ۱-۳۶.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۵). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). ***گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر***. تهران: آبان.

References

- Bahmanipor A, Afzal Tusi E. (2016). "Propaganda in Saqqakhaneh School of Art based on Pierre Bourdieu's Sociological Theory". ***Kimiya-ye-honarr***, 5(19), 71-88. (Text in Persian).
- Cauquelin, A. (2015).***L'art contemporain***, Tehran: negah. (Text in Persian).
- Garoossi, A., & Kafshchian Moghadam, A. (2021). "Re-reading the artworks of Saqakhaneh painters from Shklovsky's defamiliarization perspective (selected artworks of Oveysi, Qandriz and Tabrizi)". ***Paykareh***, 9(22), 59-72. (Text in Persian).
- Hosseini-Rad, A., & Khalili, M. (2012). "The role of intellectual movements and government interests in nationalistic approaches of Iranian modern painting during the Pahlavi era". ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***, 4(49), 5-18. (Text in Persian).
- Jorgensen, M., & Phillips, L. (2016). ***Discourse analysis as theory and method***, translated by hadi jalili, Tehran: ney. (Text in Persian).
- Keshavarz, G., & Khorasani, K. (2020). A Study of the Importance of Letterism in Contemporary Iranian Art (Case Study of Fajr Visual Arts Festival and Tehran Auction). P***ainting Graphic Research***, 2(3), 191-202. (Text in Persian).
- Keshmirshekan, H. (2015).***Contemporary Iranian art***, Tehran: nazar. (Text in Persian).
- Kiaras, D. (2011).View: History of Tehran Galleries-10-Seyhoon Gallery-first part, Tandis, 202, 20-23. (Text in Persian).
- Kiashemshaki, z. (2015).Semiotic analysis of the formation of the role of writing motifs in contemporary Iranian painting, ***International conference of architecture, urban planning, civil engineering, art, environment***. (Text in Persian).
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). ***Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics***. Second edition, published by verso.
- Omidi, A., Azhand, Y., & Hosseini, M. (2022). "Re-Exploring Parviz Tanavoli's Sculptures with Emphasis on Charles Mauron's Psychometric Critique". ***Rahpooye Honar***, 5(1), 39-50. (Text in Persian).
- mobasherzadegan, A., ghasemi, Z., & Shiani, M. (2021). "Analysis of the Confrontation of Post-Revolutionary Wall Painting Discourses in Tehran (1979-2019)". ***Social Science Quarterly***, 15(1), 120-87. (Text in Persian).
- Moridi, M. (2018).C***ultural Discourses and Artistic Styles in Iranian Contemporary Art***, Tehran: aban. (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2006). ***Encyclopedia of art***, Tehran: farhan moaser. (Text in Persian).

● Shayesteh, A. (2018). Help me. Exhibition statement. Azad art gallery, acses date: available in: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=10340. (Text in Persian).

● Pourmokhtar, S., & Marasy, M. (2020). "Analysis of Third Space Possibility in Iranian Contemporary Painting Based on the Homi K. Bhabha `s Post-Colonial Thoughts". ***Negareh Journal***, 15(56), 109-119. (Text in Persian).

URLs

URL1:http://arthibition.net/fa/product/show/23243/%DA%A9%D9%88%D9%84%D9%87-%D8%B3%D8%AE%D9%86

URL2: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=10340

URL3:https://www.christies.com/lotfinder/Lot/faramarz-pilaram-iranian-1937-1982-untitled-composition-18-6024936-details.aspx

URL4: https://darz.art/fa/artists/farshid-davoodi/artworks/2079

http://www.homaartgallery.com/_default.aspx?cnt=gal&gid=152 URL5:

URL6: https://www.pinterest.com/pin/492370171747789616/

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Articulating the Textual Narrative Mode in the Multimodal Discourse of Contemporary Iranian Painting

Abstract:

Based on the achievements of visual narratologists, it is no secret that stories and narratives are not only reserved for time-oriented arts, including literature, but images can also find narrative features. Of course, there are different viewpoints on how to narrate the image or images, all of which go back to the theorists' definitions of the concept of narration. Visual narratologists believe that all arts, including painting, can be narrators. This group of thinkers define visual narrative in the function of the image and in the presentation of the narrative and its various forms of transmission. One of the methods of presenting the narrative is to combine the semiotic resources of language and image in the form of a new artistic text which can create a narrative and in other words a multimodal discourse consisting of language and image in the artwork itself or in its paratextual situation such as the name of the works or the name of the show, and also its statement.

The addition of linguistic and narrative elements in postmodern art, where linguistics is placed instead of epistemology, becomes one of its most important features. The fence that was tried to be built between language and image in modern art, destroyed in contemporary art and the interaction of these two has led to the formation of an inter relationship and a multimodal linguistic and visual discourse finally. In other words, modern narrative avoidance or de-narrative gives way to the return of narrative to the field of arts in different forms. Narrative in contemporary visual arts can be defined in different ways: From the incorporation of a recognizable and straightforward subject that modern art was fighting with, to the narrative as material to do the work. Even the act of creating a work of art itself can be a narrative act. In this paper, only one of the types, the use of written language in contemporary art and how it works, is considered.

The purpose of the upcoming article is to answer the question, what is the role and function of the narrative

Azam Hakim Salmani
Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, P.O. Box 14665-889, Tehran , Iran.
a.hakim@cfu.ac.ir

Date Received: 2022-08-27
Date Accepted: 2023-02-09

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.41492.1162

element of the linguistic mode in the articulation of the multimodal linguistic/ visual discourse of contemporary art, including contemporary Iranian painting? And how is this articulation done? It seems that the use of this method has increased in recent years in Iranian contemporary art.
At first, concepts of Laclau and Mouffe's thought that help to answer the question of this article are described. And with a brief mention of how to use the narrative aspect of language in the art of the 40s to the present decade, the targeted sample of the article (That is, solo of painting exhibitions the middle of 1385-1395 in Azad Gallery) is analyzed quantitatively. This gallery is selected because on the one hand, it is one of the effective galleries in shaping and expanding the art flow and on the other hand, it has uploaded a relatively complete archive (including exhibition statements) compared to other websites of galleries with the same lifespan.

Iran's contemporary art, which has been devided into official art and approved by the country's cultural and artistic observers and unofficial art, since the 70s, has been looking for new ways of expression and adopting unique views and in many cases critical of current affairs. One of these methods is the use of a language policy that challenges the separation of image and language in various ways. And it shows this fact even more that image has an inseparable relationship with language and requires multimodal interaction. We see the increasing growth of this policy in language forms in the structure of the work itself or paratext by studying a quantitative research sample. The title of the works and the show and exhibition statements are part of these linguistic paratexts.
As mentioned, Form and motif of writing material as one of the signs and discursive dimensions of Saqqakhaneh, was consolidation in its discourse articulation. Since the 70s, different artistic realms other than painting, such as sculpture, handicrafts, jewelry, clothing design, interior design, etc., have tried to stabilize the linguistic floating signifier. In most of these cases, writing has no meaningful function, such as the Saqqakhaneh painting. Therefore, language as symbolic and not aesthetic sign, since language as symbolic and not aesthetic signs was not yet articulated in the discourse of contemporary art, was considered a discourse element. Gradually, by adding the symbolic function of language to it, it was considered a discourse moment.
Based on the results obtained from a quantitative study on individual painting exhibitions in Azad art Gallery as a case study, it can be concluded that not only the text connected with the work but also detached from it, has gradually found a dynamic relationship with other painting components as a relatively main component; become one of the nodal points of painting discourse and contemporary painting shows. And it has pushed them from a mono-modal discourse, i.e. image, to a multi-modal discourse (here, both visual and linguistic aspects). The relationship between these two components during contemporary Iranian painting and how they are articulated has also changed and as a result, it has also affected this discourse. As seen, at the beginning of the decade under study, written signs were elements that had not yet been articulated and established in the discourse of painting. But from the middle of this decade, writing became a fundamental dimension of painting discourse as far as we can call it the painting multi-modal discourse.
By visual study of works and shows based on language policies, We come to the conclusion that linguistic and written text, rather than following its previous traditions such as new traditionalism, Saqqakhaneh school and new calligraphy, follows the relations of contemporary art. Above and

beyond the formal and aesthetic aspect of the writing, its semantic and content aspects are important in harmony with the prevailing atmosphere of the art of this period. Many artists have used language as a symbolic and conceptual thing, in other words, narrative and not aesthetic in their works. Writing elements with a range of approaches are always seen in their work. Part of the creators of the multimodal discourse have preserved the aesthetic quality and the visual aspect of the language in addition to its symbolic aspect, especially in the case of the language connected with the work. Some of these works, like conceptual art, are not only self-referential, but refer to history, culture, politics, gender, etc. and they can find new expressive and significant functions such as parody, satire, irony and humor, etc. In this way, the mono-modal discourse becomes a multimodal discourse - here, image and language and the audience is also facing this discourse, and decoding the works will have no choice but to see or read multimodal interaction.

Keywords: Written Language, Multimodal Discourse, Laclau and Mouffe, Iranian Contemporary Art, Iranian Contemporary Painting.