نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۱)، ۱۱۳-۱۲۶ / آبان ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/bagh.2021.230663.4545

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
A Study on the Relationship between Language and Art in Conceptual Art of Iran (1965-2003)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشی دربارهٔ رابطهٔ زبان و هنر در هنر مفهومی ایران (۱۳۴۴ تا ۱۳۸۱ شمسی)

سعید حقیر[1*]، سینا علیزاده[2]

۱. دکتری تاریخ و فلسفهٔ هنر، گرایش معماری، دانشیار دانشکدهٔ معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۹ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱

چکیده

بیان مسئله: موازی با رویارویی شرق با غرب در حوزه‌های مربوط به جهان‌بینی و فلسفه، جذب رویکردها و جنبش‌های هنری معاصر نیز پیچیدگی‌های مخصوص به خود را دارد. در این میان، هنر مفهومی به علت ویژگی‌های ذاتی و نوع نگاهش به زیباشناسی، رسانه، مخاطب و نهادها از جمله بحث‌برانگیزترین موضوع‌ها در عالم هنر محسوب می‌شود. موضوعی که به‌واسطهٔ ماهیتش مستقیماً با مقولهٔ زبان در ارتباط است. اکنون این سؤال مطرح می‌شود که در هنر مفهومی ایران چه ارتباطی میان زبان و هنر وجود دارد؟

هدف پژوهش: هدف از پژوهش حاضر شناخت عمیق‌تر هنر مفهومی در ایران است تا بتوان نقاط ضعف و قدرت ارتباط هنر و زبان را در این جنبش بهتر واکاوی نمود و در صورت امکان راهکارهایی برای آینده متصور شد.

روش پژوهش: در این پژوهش سعی شد که در قدم اول، هنر مفهومی با پرداختن به پیش‌زمینه‌ها و طیف مربوط به آن بررسی شود. در قدم دوم تلاش بر این بود که ارتباط هنر و زبان، مستقل از هنر مفهومی و بعد در بطن هنر مفهومی با تکیه به آرای هنرمندان، جریان‌ها و آثار تحلیل شود و مؤلفه‌ها و اصول آن استخراج شود. در قدم سوم، سیر هنر مفهومی ایران و رابطهٔ هنر و زبان در این جنبش هنری نوپا مطالعه شد و آثار بر اساس مؤلفه‌ها و اصول نام‌برده واکاوی شدند. در این پژوهش هدف اصلی این بود که با خوانش رابطهٔ هنر و زبان در هنر مفهومی، نقاط ضعف و قوت فرایند درک، جذب و کنش هنر مفهومی در ایران با نگاهی انتقادی شناخته و تحلیل شوند.

نتیجه‌گیری: با مطالعهٔ ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی ایران می‌توان نتایج را در دو بعد خلاصه کرد. اول اینکه سه مؤلفه شکل‌گیری هنر مفهومی در غرب با زمینهٔ تکوین و جذب آن در ایران به میزان زیادی متفاوت است. دوم اینکه این تفاوت باعث ایجاد ارتباط ضعیفی میان زبان و هنر در هنر مفهومی ایران شده که با دو اصل مستخرج از هنر مفهومی غرب مغایر است. به نظر می‌رسد این دو بعد را باید در کنار نقطهٔ قوت این جریان یعنی دغدغه‌مندی قرار داد.

واژگان کلیدی: *هنر، زبان، هنر مفهومی، هنر معاصر ایران.*

مقدمه

زبان یکی از اساسی‌ترین مضامین فکرکردن به خود و دیگری است. شاید تأکید فیلسوفان، روانکاوان و نظریه‌پردازان حوزه‌های نقد بر مقولهٔ زبان، خود شاهدی بر این مدعا باشد که شناخت انسان و زبان دو حیطهٔ به غایت درهم‌تنیده هستند. وقتی صحبت از مواجههٔ شرق با غرب می‌شود نیز تمامی موضوعات مربوط به زبان برجسته می‌شوند؛ به طوری که نمی‌توان از واردشدن نوع خاصی از

*نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۴۴۳۴۹۲۷، saeed.haghir@ut.ac.ir

جهان‌بینی غربی در شرق سخن گفت و به زبانی که حامل این نوع از تفکر است و هم‌زمان به آن شکل می‌بخشد بی‌اعتنا ماند. یکی از ابعاد تفکر جهان غربی که کشورهای شرق، از جمله ایران خواه ناخواه با آن روبه‌رو هستند، هنر و نظریات مربوط به آن است. اگر بتوان برای هنر در غرب دو جنبهٔ اساسی قائل شد، به این معنی که هم این هنر (هنرمندان، جنبش‌ها و آثارشان) را تجلی‌گاه تفکر غرب و هم عامل موثر بر نحوهٔ تفکر غرب در نظر گرفت، مشاهده می‌شود فرایند ادراک هنر غربی با دغدغه‌های متفکران ایرانی پیرامون ارتباط غرب و شرق فاصلهٔ چندانی ندارد. می‌توان گفت در زمان حاضر، از میان تمامی جنبش‌ها و مکاتب هنری، آخرین رویکردی که ذهن اغلب هنرمندان معاصر غرب را به خود مشغول کرده، هنر مفهومی است. پس با درنظرگرفتن نکاتی که در بالا آمد، بررسی فرایند ادراک، جذب و کنش هنر مفهومی در ایران ضروری به نظر می‌رسد. جدای از این، در این موضوع، تأکید بر مقولهٔ زبان، علاوه بر نقش آن در شناخت غرب، اهمیت و ضرورتی مضاعف به خود می‌گیرد؛ به این معنی که در هنر مفهومی یکی از محورهای اساسی و پربسامد، بازاندیشی مکرر در باب زبان و کاربرد آن است. سؤال اصلی پژوهش این است که در هنر مفهومی ایران چه ارتباطی بین هنر و زبان وجود دارد؟ و سؤال فرعی اینکه روند این ارتباط در غرب چه بوده است؟ فرضیه‌ای که در ارتباط با این دو سؤال مطرح می‌شود این است که زبان و هنر در هنر مفهومی ایران ارتباط پویایی برای ساخت شیوه‌ای جدید از بیان هنری و ایجاد امکان نوع بدیعی از فکرکردن هنرمند و مخاطب (دو اصل مستخرج از ارتباط هنر و زبان در هنر مفهومی) ندارند که می‌توان دلیل آن را ضعف در پیش‌زمینه‌های نظری و از طرف دیگر فقدانِ مؤلفه‌های لازم برای ایجاد این ارتباط دانست که متعاقباً بررسی خواهد شد.

برای واکاوی درستی یا نادرستی این فرضیه در بخش اول به موضوع هنر مفهومی در سه قسمتِ پیش‌زمینه‌های تاریخی و نظری هنر مفهومی، طیف مربوط به هنر مفهومی و درون‌مایه‌های اساسی هنر مفهومی پرداخته می‌شود. در بخش دوم، سعی می‌شود تا نگاهی به رابطهٔ هنر و زبان در گذر نظریه‌های متفاوت مربوط به هنر و رابطهٔ زبان و هنر در هنر مفهومی ارائه شود. هدف از این دو بخش این است که مؤلفه‌ها و اصول ارتباط پویای هنر و زبان در هنر مفهومی استخراج شوند. در بخش سوم با درنظرگرفتن دو نقطهٔ عطف در تاریخ هنر مفهومی ایران، جریان تحولات، آثار و رویدادها بر اساس مؤلفه‌ها و اصول مربوط تحلیل می‌شوند. تمرکز این مطالعه روی آن دسته از آثاری است که به نوعی به ارتباط هنر و زبان مربوط می‌شوند.

محدودیتی که پژوهش حاضر با آن روبه‌رو شد فقدان منابع کافی در باب هنر مفهومی دههٔ نود در ایران بود که به علت نیاز به پرداختن به جنبه‌های غربی هنر و زبان در هنر مفهومی امکان استفاده از تحقیقات میدانی میسر نشد، که این موضوع خود می‌تواند موضوع پژوهش‌های بعدی باشد. نوع این پژوهش بنیادی-نظری، روش گردآوری اطلاعات در آن کتابخانه‌ای و روش پردازش اطلاعات، توصیفی-تحلیلی است. همچنین اثبات یا رد فرضیه از طریق استقرای منطقی ممکن است که در بخش سوم، آثار بر اساس مؤلفه‌ها و اصول با این روش تحلیل می‌شوند تا بتوان برای پاسخ به سؤال اصلی و اثبات یا رد فرضیه توضیحات و تفسیرات لازم را گردآوری کرد.

پیشینهٔ تحقیق

در باب هنر مفهومی ایران در دهه‌های اخیر تحقیقات جامع و منسجم اندکی انجام شده است. یک نمونه با عنوان «کارکردهای هنر مفهومی در مفاهیم هنر مقاومت مطالعه موردی: باغ موزهٔ دفاع مقدس» است که بیشتر به بالقوگی‌های هنر مفهومی در هنر مقاومت می‌پردازد و از پیشینهٔ هنر مفهومی در ایران کمتر سخن می‌گوید. در بازخوردها و نقدهایی که به صورت کوتاه از نمایشگاه‌های هنر مفهومی در ایران نوشته شده‌اند نیز نمی‌توان انسجام و سازماندهی کافی و موردنیاز را مشاهده کرد (بنگرید به فاطمی و مرسلی توحیدی، ۱۳۹۴، ۶۱). اکثر منابع فارسی در حوزهٔ هنر مفهومی مربوط به تاریخ این جنبش در غرب و تشریح ویژگی‌های اساسی آن است. در بین کتاب‌های غیرفارسی تنها کتابی که به صورت کاملاً مستقیم به موضوع پژوهش حاضر ارتباط دارد کتاب «تصویر و متن در هنر مفهومی» نوشتهٔ «ایو کالیوا» است. البته که مقالات و کتب متعددی در زبان‌های غیرفارسی به صورت غیرمستقیم به این موضوع پرداخته‌اند که در متن بارها به آنها استناد خواهد شد. در آخر باید به پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی جایگاه هنر مفهومی در هنر معاصر ایران» اشاره کرد که از بسیاری جهات برای تحلیل سیر هنر مفهومی در ایران مفید و راهگشا محسوب می‌شود اما به خاطر جامعیت موضوع بسیاری از مسائل جزئی‌تر مربوط به هنر مفهومی و زبان در آن ناگفته می‌ماند (بنگرید به احمدوند، ۱۳۸۸، ۴-۱). پژوهش حاضر در تلاش است که با پرداختن دقیق‌تر به این موضوع اساسی، هنر مفهومی ایران را از این نقطه‌نظر تحلیل کرده و نقاط ضعف و قدرت آن را واکاوی کند. برای این منظور ابتدا باید یک بار فارغ از بعد زبانی به پیش‌زمینه‌ها، طیف و درونمایه‌های هنر مفهومی غرب پرداخت تا در گام‌های بعدی، دلالت‌های ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی روشن‌تر و واضح‌تر بیان شود.

هنر مفهومی

• پیش‌زمینه‌های هنر مفهومی

تعریف چیزی که به میزان قابل توجهی ریشه در خود مفهوم «تعریف» دارد بسیار مشکل است[۱]. هنر مفهومی اساساً از ایده‌ها و مفاهیم تشکیل می‌شود و «محصول» نهایی آن بیشتر به عنوان سند تلقی می‌شود تا یک شیء مصنوع. زبان کلامی رسانه‌ای ویژه است اما به طور نظری از هر چیزی می‌توان استفاده کرد، مشروط بر آنکه فاقد جاذبهٔ بصری باشد. هنر مفهومی تجسم مادی ایده را به سود طرح‌واره، نوشته‌ها و دستورالعمل‌ها کنار می‌گذارد، با این هدف که مخاطب را به تفکر یا عمل وادارد (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۰۹۳) و همچنین به جنبه‌های سوداگرانه و سودجویی‌های اقتصادی هنر معاصر نه می‌گوید. نقطهٔ آغاز این هنر به اثر مشهور مارسل دوشان[۲] موسوم به «چشمه»[۳] (۱۹۱۷) برمی‌گردد که یک آبریزگاه با حداقل تغییر در آن است؛ در واقع «آنچه که دوشان عمیقاً به آن توجه داشت، پیوستگی و کنش و واکنش اشیا نسبت به یکدیگر و نیز نسبت به تماشاگر بود. این اندیشه‌ها بستری جدید از خلاقیت هنری را پدید آورد که بعد هنر مبتنی بر تصور ذهنی یا هنر مفهومی نام گرفت» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱، ۱۸۱). نزدیکی و در بعضی موارد هم‌پوشانی آن با مکاتب، جنبش‌ها و رویکردهای دیگر صحبت پیرامون هنر مفهومی را پیچیده‌تر می‌کند[۴]. علاوه بر این، بدیهی است که هنرمندان کانسپچوئال‌آرت در تمام دوران زندگی‌شان پایبند به مسیری یکسان نبودند. در واقع می‌توان گفت هنر مفهومی به وسیع‌ترین معنای آن یک سرش به هنر اجرا می‌رسد و سر دیگرش به ایده‌هایی که در قالب متن، طرح، نمودار و عکس ارائه می‌شوند (هریسون، ۱۳۹۳، ۷). اولین بار در سال ۱۹۶۱، هنری فلینت[۵]، نظریه‌پرداز آمریکایی و هنرمند جنبش فلوکسوس[۶]، از «هنر مفهوم» استفاده کرد و بعدها در سال ۱۹۶۳، آن را توضیح داد (آزبورن، ۱۳۹۱، ۱۴؛ وود، ۱۳۸۳، ۱۱). در این توضیح ویژگی متمایزکنندهٔ هنر مفهومی سر و کار داشتن با زبان است[۷] (مارزونا، ۱۳۹۶، ۸).

دو نوشتهٔ سول لویت[۸]، که در سال‌های ۱۹۶۷ و ۱۹۶۹ با نام‌های پاراگراف‌هایی درباره کانسپچوال‌آرت و جملاتی در باب کانسپچوال‌آرت منتشر شد، سرآغازی اساسی برای درک درون مایهٔ هنر مفهومی است[۹]. نقطهٔ شروع هنر مفهومی و جهت‌گیری آن نسبت به مکاتب معاصرش در این جمله‌ها مشهود است[۱۰]. آنچه هنر مفهومی در پی آن بود، در واکنش و در تقابل با فرمالیسم به معنای عام کلمه معنا می‌گرفت. فرمالیسمی که با افراط، معنی، محتوا، ایده و مفهوم را کم اهمیت می‌دانست[۱۱]. قبل از پرداختن به رابطهٔ هنر و زبان، باید به فضای کلی حاکم بر کانسپچوئال‌آرت اشاره شود. طیفی که از تندیس‌های انتزاعی و مینی‌مالیست تا هنر بدنی و هنر زمینی گسترده است.

• طیف هنری مربوط به هنر مفهومی

در ارتباط با بسیاری از مسائل و زمینه‌های جهان معاصر، صحبت از طیف به جای تقسیم‌بندی‌های ریز با استثناهای بسیار، کارسازتر و دقیق‌تر است. در واقع مجموعه آنتی‌تزهای هنری که در مقابل «مدرنیسم هنر انتزاعی» شکل گرفت، رشته‌ها، جنبش‌ها و زمینه‌های کاملاً جدا از هم و بدون ارتباط نبوده‌اند. یکی از پیشگامان مینی‌مال‌آرت، تونی اسمیت[۱۲]، پس از مدتی که در سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی نقاشی کرد به مجسمه‌سازی روی آورد[۱۳]. به نظر می‌رسد مهم‌ترین ویژگی مینی‌مال‌آرت در بحث حاضر زیر سؤال بردن و عصیان آن علیه اکسپرسیونیسم انتزاعی و ایجاد نقطهٔ صفری است که شاید بدون آن فکرکردن به هنر مفهومی امکان نداشت.

با درنظرگرفتن هنرمندان نور و فضا و همچنین هنرمندان اُپ‌آرت که به صورت غیرمستقیم پیش‌درآمد جنبش‌های بعدی بودند، پرداختن به هنر زمینی[۱۴] مهم به نظر می‌رسد. لندآرت یا هنری که با استفاده از زمین، صخره‌ها، خاک و غیره چون مادهٔ کار، به جای بازنمایی طبیعت، با مداخله در آن یا اجرا در محیط طبیعی، آگاهی‌های بوم شناختی، فرهنگی و اجتماعی را بر می‌انگیزاند[۱۵]؛ هنری که در ذات خود متصل به ایده یا طرحی منطقی بود و همچنین در سادگی و ناپایداری‌اش با هنر مفهومی، مینی‌مال‌آرت، هپنینگ و پرفورمنس پیوندی نزدیک داشت. نوع دیگری که در ارتباطی نزدیک با هنر مفهومی قرار دارد، هنر بدنی[۱۶] است. در این هنر غالباً هنرمند دست به کنشی خودویرانگر می‌زند. او تلاش می‌کند که با حذف ابژه یا شیء (چیزی که مبادله می‌شود یا در موزه‌ها و گالری‌ها به سوداگری هنر جدید دامن می‌زند) با وضعیت کلی که هنر معاصر با آن درگیر است، به مقابله و ستیز برخیزد (لینتن، ۱۳۹۳، ۳۷۴). به نظر می‌رسد این گرایش رادیکال، همانند بقیهٔ جنبش‌هایی که همزمان با هنر بدنی در حال فعالیت بودند، تأثیرپذیری مستقیمی از وضعیت سیاسی و اجتماعی حدود دههٔ ۶۰ میلادی داشته است[۱۷].

• درونمایه‌های هنر مفهومی

دانشنامهٔ فلسفهٔ استنفورد پنج درونمایهٔ فلسفی هنر مفهومی را این‌گونه مشخص می‌کند: تعریف هنر، هستی‌شناسی و رسانه‌های هنر، ارزش زیباشناسانهٔ هنر، تفسیر هنر و ارزش شناختی هنر (شلکنز و هلیپینن، ۱۳۹۶، ۵۲-۲۹) در اینجا ادعا این است که در تمامی این درون‌مایه‌ها، هنر مفهومی سعی داشته که سؤالی مطرح کند یا موضوعی را زیرسؤال برد یا نظریهٔ جدیدی ارائه دهد. برای مثال گفته شد که هنر

مفهومی چگونه تعریف کلاسیک از هنر را زیر سؤال برد و تغییر داد. از طرف دیگر مطرح شد که رسانه در هنر مفهومی از قالب گالری‌ها و موزه‌ها بیرون آمد و این موضوع به همراه مادی‌زدایی از هنر شکل گرفت. دیگر زیباشناسی و زیبایی اثر مطرح نبود بلکه مقوله‌هایی مثل ایده، فکر و درگیری ذهنی با مضمون اثر پر رنگ شد. علاوه بر این در تفسیر هنر، هنر مفهومی در بین دو دیدگاه رایج قرار دارد که یکی توجه به قصد هنرمند و دیگری توجه به برداشت شخصی مخاطب است. آن چیزی که برای هنر مفهومی در حوزهٔ تفسیر مهم است، تلاش برای درک ایده است و این درک می‌تواند از مسیری کاملاً نو و بدیع مخصوص به مخاطب شکل بگیرد (همان، ۴۷). در آخرین درون‌مایه یعنی ارزش شناختی هنر این موضوع مطرح می‌شود که هنر مفهومی در درجهٔ اول به دنبال کسب ارزش شناختی است نه ارزش زیباشناسانه.

ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی

• زبان و هنر

زبان و هنر تا حدود زیادی دو مقولهٔ در هم‌تنیده و نزدیک به هم هستند. زبان به علت اینکه می‌توان آن را از منظری روش ارتباط بین فردی خواند، به هنر ساختار و جنبه‌های اجتماعی می‌بخشد[۱۸]. اما فراتر از این، زبان در بستر تولید هنری و نمایش و درک آن توسط مخاطب نیز نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. امکان اینکه گفته شود اثر چگونه خلق شده، اینکه اثر چگونه درک و فهمیده شود، اینکه تجربهٔ رویارویی با اثر و ارتباط با خالق آن در میان گذاشته شود؛ همهٔ اینها می‌توانند در زیرمجموعهٔ تارهایی که زبان و هنر را به هم وصل می‌کنند قرار گیرند. مسیری که می‌توان برای واکاوی ارتباط هنر و زبان پیمود، در طول تاریخ نظریه‌های هنر از نظریهٔ بازنمایی گرفته تا نظریهٔ نهادی معنا می‌گیرد که در ادامه به این موضوع به صورت خلاصه پرداخته خواهد شد.

سیر رابطهٔ هنر و زبان از افلاطون تا نگاه بیان‌گرانه به هنر، سیری نزدیک‌شونده است (Kayla, 2016, 16). مسیری که تا انقلاب روشنگری در تاریخ هنر بشر پیموده شد مسیری است که در آن هنر به مثابهٔ تقلید از طبیعت به هنر به مثابهٔ زبانی برای بیان تبدیل شد. زمینهٔ نظرکردن به هنر به مثابهٔ فرم و نوعی تمایل به جدایی هنر و زبان در دورهٔ مدرن را می‌توان در منظومهٔ تأثیرات کانت در تفکر بشر در نظر گرفت و به نظر می‌رسد سنت گرینبرگی نگاه به هنر ریشه در همین مفهوم دارد (ibid., 17-19). این صحیح است که هنر و زبان بعد از شروع جنبه‌های فرمالیستی جریان تاریخ هنر به صورت تدریجی از یکدیگر فاصله گرفته‌اند (وود، ۱۳۸۳، ۳۸). ایده‌آل جاری در نظریهٔ فرمالیستی هنر این است که برای مثال تمام صحبت‌های مربوط به زندگی‌نامهٔ هنرمند، معناها و نمادین‌سازی‌های اثر هنری براساس ذهنیات هنرمند و براساس جو و شرایط اجتماعی ملغی شود و تمامی موضوعات به فرم خود اثر هنری متکی باشد. این موضوع بدیهی است که نمی‌توان زبان را به کلی حذف کرد (Harrison, 2001b, 59). برای مثال، همین صحبت در باب فرم ناب اثر هنری نیز خود نیازمند زبان است، اما آن چیزی که اساسی است این میل و این گرایش به حذف رویکردهای زبان‌محور در باب هنر است. در بطن همین انبوه نظریات است که نظریهٔ نهادی مطرح می‌شود. درواقع اهمیت نظریهٔ دانتو در این است که توجه را از نظریات فرمالیستی و ضدتاریخی کیفیت هنری گرفته و روی دانش تاریخی از شبکه‌های اجتماعی هنر متمرکز کرده است. در این بخش، می‌توان نظریات دانتو و در ادامه دیکی را پیرامون نظریهٔ نهادی، در کنار گرایش کلی‌تری بررسی کرد که شاید بتوان به آن نوعی انقلاب زبان‌شناختی گفت.

در کنار این دو موضوع باید دو حوزهٔ دیگر را نیز در نظر گرفت تا به درک روشن‌تری از ارتباط هنر و زبان در زمان معاصر رسید. اولی گرایش کلی هنر برای هنر گرینبرگی که به اصطلاحی به آن بحران مدرنیسم فرمالیستی می‌گویند (Newman & Bird, 1999, 49)؛ و دومی وضعیت سیاسی و اجتماعی سال‌های دههٔ شصت هستند (Godfrey, 1998, 187-192). تمامی این چهار حوزه در کنار هم، راه را برای نوع جدیدی از ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی گشودند. نکتهٔ اصلی اینجاست که مطالعهٔ رابطهٔ زبان و هنر در سال‌های دههٔ شصت، اگر تمرکز و توجه فقط روی نظریهٔ نهادی هنر باشد، به دیدی ناکامل منجر خواهد شد. بدیهی است که تا چه میزان تمامی عناصر مربوط به این چهار حوزه در هم گره خورده‌اند[۱۹]. در قسمت بعدی مشخصاً به پیچیدگی‌های مربوط به ارتباط هنر و زبان در هنر مفهومی پرداخته می‌شود.

• زبان و هنر مفهومی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر مفهومی استفادهٔ مستقیم و غیرمستقیم آن از فلسفه و زبان است[۲۰]. هنر مفهومی با نگاهی معطوف به خود، وضعیت هنر در جهان معاصر را واکاوی می‌کند. در اصل، استفاده از زبان، چه در قالب نام‌گذاری باشد چه در قالب گزاره‌ها و عبارت‌ها به مقولهٔ هنر جنبه‌ای بحرانی می‌بخشد(ibid., 350). هنرمندان مفهومی اینکه چگونه معنا در زمینهٔ هنر تولید می‌شود را تحلیل می‌کنند و اینکه چگونه آثار هنری می‌توانند زنجیره‌ای از معانی را دستکاری کنند و معنی را فراتر از آن زمینهٔ هنری ببرند[۲۱].

برای دوشان زبان به شیء رنگ بخشید و این کار را

با ترکیب تجربهٔ بصری و فرم‌های غیرنقاشی و از طریق محتوای نشانه‌ای آنها (با تغییر روابط شناخت ما به فرم‌های بصری مختلف و پیچیده) انجام داد. حاضرآماده‌های مارسل دوشان در واقع نوعی ابزار برای ایجاد «بی‌تفاوتی بصری» نسبت به شیء هستند، نوعی تلاش برای رهایی‌یافتن از «زیبایی‌گرایی». دوشان تولید این حاضرآماده‌ها را به تعداد اندکی انجام داد تا از آن چه «داروی عادت‌آور» یا «habit-forming drug» مخاطب می‌نامید، بپرهیزد. اما او نتوانست حالت زیباشناختی آنها و ملحق شدن آثارش به موزه‌ها را متوقف کند (آزبورن، ۱۳۹۱، ۳۶). این موضوع را باید در کنار نام‌گذاری‌ها و نوعی لحن آیرونی‌دار دوشان گذاشت که در آثارش، تغییراتی که در حاضرآماده‌هایش اعمال می‌کرد و مهم‌تر از همه در نقدها و نوشته‌هایش گذاشت که از همان ابتدا نوعی نگاه متفاوت به مقولهٔ زبان در هنر را تقویت می‌کرد (وود، ۱۳۸۳، ۲۰-۱۹). اگر نقل قولِ مشهور کاسوت در باب دوشان را که «بعد از دوشان، هنر ذاتاً مفهومی است» قسمی به جنبه‌های زیر سؤال برنده و پرسشگر دوشان مربوط بدانیم، قسم دیگرش مطمئناً مربوط به کاربرد زبان نزد دوشان خواهد بود.

برای واردشدن مستقیم به هنر و زبان در هنر مفهومی دهه‌های شصت و هفتاد، با در نظر گرفتن تمام زمینه‌ها و انشعابات هنر مفهومی که در قسمت قبل به آن پرداخته شد، می‌توان به دو جریان اشاره کرد. اولین جریان مجلهٔ معروف «هنر و زبان» است که در سال ۱۹۶۸ توسط اعضای اصلی آن یعنی مایکل بالدوین، تری اتکینسون، دیوید بینبریج و هرولد هارل برای فعالیت مشترکی بین این هنرمندان تاسیس شد. آنها در بهار سال بعد نخستین شمارهٔ نشریهٔ هنر و زبان را در کاونتری منتشر کردند. مل رمزدن نیز هنرمندی انگلیسی است که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ در نیویورک فعالیت می‌کرد. در ۱۹۷۰ او و یان برن، هنرمند استرالیایی که تا پیش از این جدا از این گروه با یکدیگر همکاری داشتند به «هنر و زبان» پیوستند. در تابستان ۱۹۶۹، از کاسوت به عنوان هنرمندی آمریکایی برای دبیری «هنر و زبان» دعوت شد. او با آنکه مستقل کار می‌کرد، روابطش را با گروه «هنر و زبان» حفظ کرد تا اینکه در ۱۹۷۶ به دنبال ماجرایی حقوقی از گروه جدا شد (هریسون، ۱۳۹۳، ۹-۸).

این گروه با استفاده از روش‌های فلسفه و زبان‌شناسی دست به کار شدند تا نتایج تحقیقات و تحلیل‌های خود را به طرق مختلف نشان دهند. آنها در آغاز به تناقضات منطقی زیباشناسی مینی‌مالیستی پرداختند، نظام‌های متفاوت ساخت معنا را بررسی کردند و بعدها، شرایط ایدئولوژیک نهادینه‌سازی هنر را به طور انتقادآمیزی به بحث کشیدند. گفتگوها، کلاس‌ها، فلسفه و نقد هنری بخشی از گفتمان باز بود، که در آن زمان خود به مثابهٔ هنر دانسته می‌شد. بین سال‌های ۱۹۶۹ و ۱۹۷۵، هیئت این گروه چند بار تغییر کرد و هنرمندان جدیدی به آن پیوستند، درحالی‌که بعضی از بانیان گروه به سبب اختلافات سیاسی از این جمع فاصله گرفتند. هنگامی که هنر مفهومی جایگاه خود را، نسبتاً سریع، در بازار هنر تثبیت کرد، از اواسط دههٔ هفتاد تاریخ هنر مفهومی کانون تأملات نظری هنر و زبان قرار گرفت (مارزونا، ۱۳۹۶، ۲۰). علاوه بر این باید به این موضوع اشاره کرد که ثمرهٔ پروژهٔ هنر و زبان در سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲ گنگ و نامشخص بود و اینکه در مورد نتایج این پروژه عموماً می‌گفتند همان‌طورکه تصویری و بصری نیست، هنر هم نیست و حتی موضعی متخاصم با هنر است (Harrison, 2001a, 59).

اما جریان دوم مربوط به گروهی از هنرمندان است که با ست سیگلاب، بانی و صاحب گالری در نیویورک شراکت داشتند و با گرایشی نظری روی شالوده‌سازی دوباره‌ای از هنر کار می‌کردند. این چهار هنرمند، رابرت باری، داگلاس هوبلر، جوزف کاسوت و لارنس واینر نام داشتند. آن چیزی که در گام‌های اول به آثار این گروه در کنار هم وحدت می‌بخشد، ادراک سیگلاب از نقض تمایز بین اطلاعات اولیه و ثانویه بود که سبب شد کاتالوگ‌های نمایشگاه بر خود آثار اولویت داشته باشند. نظر سیگلاب در باب این مضمون از قول خودش این است که «هنگامی که هنر دیگر وابستگی‌ای به شکل ظاهری خودش نداشته باشد و به یک امر انتزاعی دربیاید، نمی‌توان آن را در قالب کتاب یا کاتالوگ تحریف نمود یا تغییر داد. در این صورت به اطلاعات اولیه در می‌آید، درحالی‌که تکثیر هنر مفهومی در کتاب‌ها و کاتالوگ‌ها لزوماً جزو اطلاعات ثانویه است. وقتی اطلاعات از نوع ثانویه باشند، کاتالوگ می‌تواند یک نمایش باشد و یک کاتالوگ هم برای تکمیل آن وجود داشته باشد» (آزبورن، ۱۳۹۱، ۳۸). لاورنس واینر تا قبل از تشکیلِ این گروه روی تصاویر مینی‌مالیستی کار می‌کرد. او معمولاً رنگ‌آمیزی و تعیین اندازه‌های آثار هنری را به اختیار خریداران و مشتریانش می‌گذاشت و سعی می‌کرد با تک‌رنگی آثارش عناصر بیانگر را از نقاشی‌هایش حذف کند. او آثارش را امضا نمی‌کرد و حتی این ایده را نیز زیر سؤال برد که هنرمند باید اثرش را به نمایش بگذارد[۲۲]. در کتابی که مجموعه‌ای از مصاحبه‌های هنرمندان مفهومی را گرد هم آورده است وقتی مصاحبه‌گر از واینر می‌پرسد که نظرش در باب زبان چیست او پاسخی می‌دهد که به میزان زیادی ما را با روحیات او آشنا می‌کند: «من به زبان علاقهٔ زیادی دارم چون مبهم است. ابهام زبان بیشتر از هرچیز مرا جذب می‌کند. برای مثال، یک عکس ایستا است و در هر زمانی آنجا یک عکس است (...) وقتی زبان را می‌خوانید

یا وقتی زبانی را به زبانی دیگر ترجمه می‌کنید، که در اصل قسمتی از کاری است که الان مشغول انجام دادن آنم، شما به ابهام آن می‌افزایید» (Alberro, 2001, 107).

در کنار واینر، بررسی رویکرد رابرت باری و داگلاس هابلر نیز اهمیت فراوانی دارد. نقطهٔ مشترک هر سهٔ این هنرمندان این است که رویکردشان مربوط به یک واقعیت است، که همواره از طریق حواس درک نمی‌شود، و عرضهٔ اشیا را نیز کنار می‌گذارد، زیرا کیفیات آنها فوراً با دریافت حسی فرد درک می‌شود. این سه هنرمند، در عوض، استفاده از زبان را پیش گرفتند. از این رو اظهار نظر رسمی گرینبرگ را که تجربهٔ هنر ضرورتاً بصری است، تکذیب کردند. در هر مفهومی، برداشتی از زبان بیان شده است و هر یک با دیگری تفاوت چشمگیری دارد (مارزونا، ۱۳۹۶، ۱۹). برای مثال، معروف‌ترین آثار باری آثاری هستند که با گازهای نامرئی اجرا شده است و کل عادت‌های زیباشناختی و هنری مخاطب را به چالش می‌کشند. از آن طرف نقل قول معروف هابلر مبنی بر «دنیا پر از اشیای کم و بیش جالب است؛ من نمی‌خواهم چیز دیگری به آن بیفزایم.» و مجموعه آثار او از جمله مجموعه نقشه‌ها و عکس‌هایش همچنین اثر باری در نمایشگاه «کنسپسیون-کانسپشن» در سال ۱۹۶۹ که حاوی متنی با این مضمون است که «چیزی که برای من ناشناخته است، اما روی من اثر می‌گذارد.» و «چیزی که به لحاظ زمانی و مکانی بسیار به من نزدیک است، اما هنوز برای من ناشناخته است.» (همان، ۲۱ و ۱۸)، همگی به نحو ویژه‌ای بار نفی شیء را بر دوش زبان گذاشته و سعی در کشف قابلیت‌های جدید آن در هنر دارند. تمامی این تفکرات پیوند بسیار نزدیکی با ابعاد گوناگون فلسفه دارند. از پدیدارشناسی هوسرل که تأکید بر نوعی بازگشت به خود پدیدارها با به تعویق انداختن تمامی پیش‌فرض‌هاست تا فلسفهٔ زبان ویتگنشتاین که معنا، کاربرد زبان و بازی‌های زبانی را واکاوی می‌کند.

اما وقتی صحبت به جوزف کاسوت می‌رسد یکی از آیکونیک‌ترین تصاویر هنر مفهومی یعنی اثر «یک و سه صندلی» (۱۹۶۷) به ذهن می‌آید. این اثر در کنار مجموعه آثاری که با عنوان «عنوان‌گذاری شده/ هنر به مثابهٔ ایده» از برجسته‌ترین آثار تاریخ هنر مفهومی هستند. باید تمامی پیش‌فرض‌ها را کنار گذاشت و از جزئی‌ترین نکات شروع کرد، برای مثال، اینکه نام اثر «یک و سه صندلی» است نه یک یا سه صندلی. این اثر بیشتر از آنکه در پی پاسخ و تأثیرو بیان باشد در حال سؤال پرسیدن است و اتفاقاً سادگی سؤال‌های مربوط به آن بیش از هر اثر پیچیده و تصویری مخاطب را شوکه می‌کند. واقعاً کدام یک از این سه صندلی است؟ کدام یک به مفهوم و حقیقت صندلی نزدیک‌تر است؟

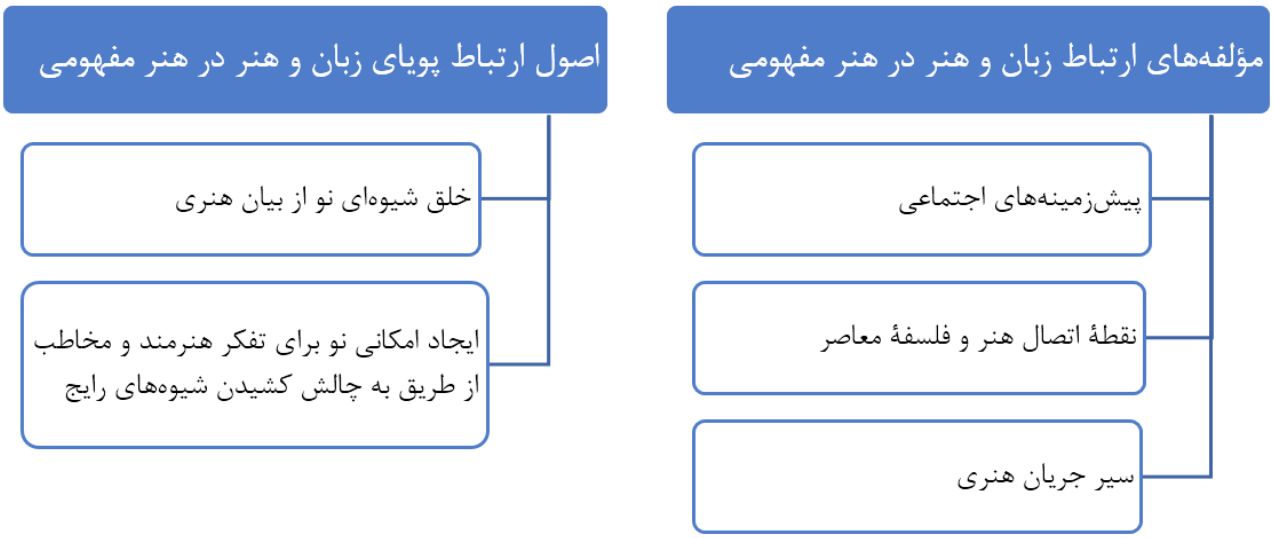
آیا می‌توان به گفتهٔ ویتگنشتاین با تصور یک چیز از طریق کلمات یا تصویر، به حقیقت آن چیز میل کرد؟ اگر جهان ما و زبان ما مجموعه‌ای از آجرهایی باشد که روی هم گذاشته شده و بالا می‌رود، این اثر اثری است که زیربنایی‌ترین و پایین‌ترین آجر ممکن را زیر سؤال می‌برد و انسان را به فکر فرو می‌برد. اگر ماگریت گفته بود «این یک پیپ نیست» کاسوت در اینجا به دلهرهٔ مغایرت تصویر و کلمه قناعت نمی‌کند بلکه تجربهٔ زیستهٔ ما را که بر پایهٔ زبان بنا شده است با تکان‌دادن کوچکی و با سؤال‌هایی که خود مخاطب از خودش می‌پرسد فرو می‌ریزد.

همان‌طور که در تصویر ۱ به صورت یک‌جا و منسجم مشخص است، مؤلفه‌هایی را که از مطالعهٔ رابطهٔ هنر و زبان در هنر مفهومی، مخصوصاً دو جریان مربوط به هنر و زبان استخراج می‌شود می‌توان به سه قسمت تقسیم کرد: پیش‌زمینه‌های اجتماعی، نقطهٔ اتصال هنر و فلسفهٔ معاصر و همچنین، سیر جریان هنری. همان‌طورکه گفته شد قسمتی از ریشه‌های رابطهٔ هنر و زبان در هنر مفهومی را باید در سیر تاریخی و وضعیت اجتماعی آن زمان دانست که بازگشت به مقولهٔ زبان را در بستر جامعه توجیه می‌کند. همچنین نقطهٔ اتصال هنرمندان با متون فلسفی افرادی مثل ویتگنشتاین امری لازم و ضروری بود تا ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی به این شکل تبدیل شود. نکتهٔ آخر هم به قدرت هنر مفهومی در پاسخ‌گویی به جریان‌های هنری رایج قبل از آن باز می‌گردد که بدون درنظرگرفتن سیر و جریان هنری ممکن نمی‌شد.

همچنین اصولی که به اصالت و پویایی ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی صحه می‌گذارند دو اصل کاملاً به هم پیوسته هستند که در موارد گفته‌شده شاهد آن بوده‌ایم. اول اینکه این ارتباط در هنر مفهومی باید به خلق شیوه‌ای کاملاً جدید و نو از نوعی بیان هنری بینجامد و دوم اینکه این ارتباط باید از درون با به‌چالش‌کشیدن شیوه‌های رایج فعالیت هنری امکان‌هایی برای تفکر هنرمند و مخاطب ایجاد کند که قبل از آن شاهدش نبودیم.

• ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی ایران

به نظر می‌رسد نمی‌توان در باب هنر مفهومی ایران با مرزبندی و نقطه‌عطف‌های قطعی و مشخص اظهار نظر کرد. مهم‌ترین علت این است که وقتی مشکلات گفته‌شده در مورد تاریخ هنر مفهومی در غرب وارد جریان‌های هنر ایران می‌شود لایه‌های پیچیده‌تری به خود می‌گیرد. برای مثال، تشخیص اینکه چه اثری مفهومی است و چه اثری مفهومی نیست بسیار مشکل و تا حدی سلیقه‌ای است، ادعاها و نام‌ها با مضمون خود اثر یا واکنش‌ها به آن اثر نمی‌خوانند و در آخر، منبع منسجم و یکپارچه‌ای



تصویر ۱. مؤلفه‌ها و اصول ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی با تأکید بر دو جریان مربوط به زبان و هنر. مأخذ: نگارندگان.

برای نظریه‌پردازی هنر مفهومی در ایران موجود نیست. شاید بتوان برای بررسی زبان و هنر در هنر مفهومی ایران، مهم‌ترین نقطه‌های عطف را انقلاب اسلامی ایران و اولین نمایشگاه هنر مفهومی در موزهٔ هنرهای معاصر از ۲ مرداد تا ۱۹ مهر سال ۱۳۸۰ در نظر گرفت و بر مبنای آن بررسی آثار را پیش برد. ملاک این انتخاب، اهمیت و تأثیرگذاری این دو رویداد در مسیر جذب هنر مفهومی ایران است، بدین نحو که بعد از انقلاب اسلامی جریان جذب هنر معاصر غرب در جهتی متفاوت با قبل از انقلاب پیش رفت. همچنین نمایشگاه «هنر مفهومی» موزهٔ هنرهای معاصر در سیر درک این جنبش در ایران رخدادی بسیار تأثیرگذار بود که وقایع را به قبل و بعد از خودش تقسیم می‌کند. در باب نحوهٔ انتخاب آثار در این پژوهش باید گفت که در قدم اول در هر قسمت از مسیر هنر مفهومی ایران، مهم‌ترین و پربازخوردترین آثار انتخاب شدند. سپس از میان آنها تأکید بر آثاری بود که به نحوی با مقولهٔ زبان در ارتباط هستند. این آثار مفهومی مربوط به زبان در ابتدا به صورت مستقل از مؤلفه‌ها و اصول مطرح‌شده در قسمت قبلی و سپس بر اساس آنها تحلیل شدند تا در نهایت امکان این وجود داشته باشد که به سؤال پژوهش پاسخ داده شود.

- **قبل از انقلاب اسلامی**

در این دو دهه مجموعه‌ای از هنرمندان مانند کامران طباطبایی دیبا، نازی عطری، مارکو گریگوریان، محسن وزیری مقدم، هانیبال الخاص، مرتضی ممیز و پرویز تناولی آثاری تولید کردند که اگرچه در ابتدا به عنوان هنر مفهومی معرفی نشد، اما بعدها تحت عناوینی مثل لندآرت یا هنر زمینی، هپنینگ‌آرت یا پرفورمنس‌آرت و هنر مفهومی از آنها صحبت شد. در هنر دهه‌های چهل و پنجاه این گرایش کلی وجود داشت که حجم عظیمی از به‌روزرسانی‌ها باید در مدت کمی شکل می‌گرفت و این مسئله به نوعی شور و شوق و انرژی مضاعف در آزمودن گرایش‌ها و سبک‌ها، با یا بدون اطلاع عمیق از مضامین تئوریک و فلسفی آنها انجامید (پاکباز، ۱۳۹۶، ۲۰۴-۲۰۵). به نظر می‌رسد برای بررسی اولین نمونه‌های گرایشات هنر جدید در ایران که به نحوی با زبان و هنر مفهومی در ارتباط بوده باید تا زمانی عقب رفت که این هنرها شروع به شکل گرفتن کردند این برآورد با دقتی تقریبی می‌تواند از حدود سال ۱۳۴۴ شروع شود. در این سال اثر چند رسانه‌ای «آب‌باز زبردست» در گالری سیحون اثر کامران طباطبایی دیبا به نمایش گذاشته شد. این نمایشگاه چیدمانی از پانل‌ها و جعبه‌های بزرگ بود که روی آن پیکرهای تمام‌قد آدمی به اندازهٔ واقعی نقاشی شده و جا به جا روی سکوها به جای مجسمه، لوازم آبرسانی، شیر، اتصالات و ابزار لوله‌کشی به نمایش گذاشته شده بود (...) افزون بر همهٔ اینها گفتاری نیز دربارهٔ آب که دیبا آن را به شیوهٔ شعر نو سروده بود، با صدای ضبط شدهٔ پرویز تناولی و یک زن ناشناس روی نوار، پیوسته و به تکرار در فضای نمایشگاه پخش می‌شد (رضایی، ۱۳۸۶ به نقل از احمدی‌وند، ۱۳۸۸، ۸). نکتهٔ مهم در باب این آثار این است که کامران طباطبایی دیبا این آثار را به عنوان هنر مفهومی معرفی نکرده است. اما خصوصیات ویژهٔ این آثار به گونه‌ای بسیار کم‌رنگ، به پیوند هنر و زبان مربوط می‌شود. بازی زبانی جاری در آثار او که با کمک واژه و موضوع آب جملاتی مثل «آب از سرم گذشت»

را تولید می‌کند از نخستین گام‌های نقطهٔ تلاقی بین هنر و زبان است که با دغدغه‌های عینی، اجتماعی، اقتصادی و زیست‌محیطی برجسته‌تر می‌شود. از این گذشته، «Earth sculpture»های او در فرهنگسرای نیاوران (۱۳۵۶) یا «نمازخانه»اش در موزهٔ فرش (۱۳۵۶) با هنر زمینی در ارتباط است. او به علت ارتباط مستقیمش با جریان‌های هنری معاصر جهان سهم بزرگی در پیشرفت و به روز رسانی هنر ایران بازی کرد و تمام اینها شاید غیرمستقیم به نقش موزهٔ هنرهای معاصر ارجاع داشته باشد که بی‌شک در شناساندن و پیشبرد گرایش‌های هنر معاصر ایران نقش بسیار مهمی داشته است. مارکو گریگوریان در دو اثر «نان» و «دیزی»، سال ۱۳۵۵، جنبه‌هایی از هنر چیدمان را می‌آزماید. با این همه نقدهایی به این دو اثر شده که در اصالت هنری آن تردید وارد می‌کند. این نقدها را می‌توان با این نقل قول خلاصه کرد: «فکر آن نیستیم که هنر یک بیان جهانی است و مرزوبوم نمی‌شناسد ولی اینکه هنرمند در چه محیطی زندگی می‌کند، از میان چه جامعه‌ای برخاسته و از کدام پشتوانهٔ فرهنگی تغذیه کرده است نیز باید در نظر گرفته شود. در راه تجربه‌کردن گاه ممکن است تجربه‌گر به سبک یا شیوهٔ هنرمند دیگری نزدیک شود و یا ناآگاهانه از فرآورده‌های کار و اندیشهٔ دیگری تأثیر بگیرد. این مسئله تا هنگامی که در حال تجربه هستیم می‌تواند مورد قبول واقع شود ولی همین که اثری به نمایش گذاشته شد، منتقد هنر تاروپود اثر مزبور را می‌شکافد و منابع الهام‌گیری یا میزان اصالت آن را ارزیابی می‌کند. مسئله این است که اندیشهٔ سازندهٔ اثر تا چه پایه منحصر به خود اوست» (وزیری مقدم، ۱۳۵۶ به نقل از افراسیابی، ۱۳۸۳، ۲۰). نمونهٔ دیگری از این دست پوستر کوروش شیشه‌گران است که در آن خیابان شاهرضا به عنوان اثر هنری معرفی می‌شود. از طرف دیگر تأثیردرس‌های محسن وزیری مقدم و هانیبال الخاص را نیز باید در نظر گرفت که به جریان و نسلی تازه از هنرمندان منجر شد. ولی باید در نظر گرفت که در قبل از انقلاب هنوز هنر مفهومی ایران به آن رشد، شکوفایی و خلاقیت نرسیده بود که مضامین شخصی و ایده‌های منحصر به هنرمند یا هنرمندان را وارد آثار کند. اما موضوع مهمی که مطرح می‌شود، مولفهٔ اول یا همان جو تاریخی-اجتماعی آن زمان است. به این معنا که شور و شوق انقلابی آن سال‌ها و دغدغه‌های سیاسی در بطن جامعه در جریان بود. «از یک سو رژیم به سمت دیکتاتوری و استبداد حرکت می‌کرد و از سوی دیگر مبارزان دلایل و اشتیاق بیشتری می‌یافتند تا برای آزادی و رهایی از چنگ استبداد خشن تلاش نمایند. آنچه فضای کلی دههٔ چهل را می‌پوشاند تضاد دائمی میان آزادی‌خواهی و استبداد است» (رنجبر، ۱۳۸۶، ۴۶). علاوه بر این، ضعف منابع فلسفی و هنری، یعنی مولفهٔ دوم نقطهٔ اتصال هنر و فلسفه را نیز باید در نظر گرفت که اجازه نمی‌داد موضوعاتی مثل زبان به صورت فعال وارد هنر شده یا از آن برای خلق ایده‌های جدید استفاده شود، چون آثار متفکران و هنرمندان این حیطه در غرب هنوز در داخل ایران خوانده یا ترجمه نشده بود. در اثر نان و دیزی علاوه بر ضعف در کنش هنری این خلأ نیز احساس می‌شود. انگار که هنر و تفکری که آن را ساخته به طرز مطلوبی باهم منطبق نیست. اما موضوع آخر مربوط به مولفهٔ سوم یعنی جریان هنری است که با سیر هنر غرب تفاوت عمده‌ای دارد. همان‌طورکه مشاهده می‌کنیم مثلاً در «آب‌باز زبردست» هنرمند خود را ملزم نمی‌داند به گرایشی جاافتاده یا پیشینه‌ای عملی واکنش نشان دهد چون در واقع نقاشی آبستره همزمان با رویکردهای پس از آن وارد ایران شده است. این در حالی است که هنرمند مفهومی غرب ضروری می‌داند که به نحوی با کاربرد زبان یا ابزارهای دیگر به پیشینهٔ جریان هنری جامعه‌اش واکنش نشان دهد. نقل قولی از مرتضی ممیز می‌تواند برای جمع‌بندی این دوره از هنر ایران مفید باشد: «فکر می‌کنم که تنها خواست مشترکی که داشتیم آن بود که می‌خواستیم آن روال یکنواخت نقاشی و مجسمه‌سازی مرسوم را رها کنیم و حرکت تازه‌ای را بوجود بیاوریم (...) اشکال کار در این بود که ما بدون آگاهی کامل از ذهنیات و دیدگاه‌ها و اهداف یکدیگر و صرفاً به خاطر شوق و شور دوستانه گرد هم جمع شدیم و بدون جهت‌گیری اصولی و متفکرانه به راه افتادیم (...) بعد از یکی دو نمایشگاه اولیه، توان گروه از هماهنگی بیرون آمد (...) ازهم‌پاشیدگی گروه بیشتر ناشی از عاملی درونی بود تا بیرونی (...) » (نامی، ۱۳۷۵، ۴۰-۳۸). با اینکه مؤلفه‌های جذب و تکوین هر شکلی از هنر در هر مکان متفاوت است، اما در سه اثری که برای نمونه از این دوره انتخاب شده است تا میزان زیادی ارتباط مستقیمی بین زبان و هنر به مفهوم غربی آن برقرار نیست. با اینکه در اثر آب‌باز زبردست رگه‌هایی از این ارتباط دیده می‌شود و با اینکه نام‌گذاری یک خیابان به مثابهٔ اثر هنری، خلاقانه است (مثل جملهٔ معروف هابلر: «دنیا پر از اشیای کم‌وبیش جالب است؛ من نمی‌خواهم چیز دیگری به آن بیفزایم» (مارزونا، ۱۳۹۶، ۱۸)، اما این تلاش، شیوهٔ بیان جدیدی را فراهم نکرده و برای هنرمند و مخاطب امکان متفاوتی برای تفکر خلق نکرده است و در نتیجه با دو اصل ارتباط پویای بین هنر و زبان در هنر مفهومی مغایر است. از این منظر، آثار فوق را می‌توان گام‌های ابتدایی واردکردن سبک‌های جدید هنری در نظر گرفت و نه کاربرد اصیل ارتباط هنر و زبان در هنر مفهومی.

• بعد از انقلاب اسلامی تا سال ۱۳۸۰ (اولین نمایشگاه هنر مفهومی)

پس از انقلاب اسلامی و دوران دفاع مقدس، در سال‌های

۱۳۷۱، ۱۳۷۷ و ۱۳۷۸ سه رویداد با مضمون و قالبی مشابه رخ داد که شاید بتوان آن را پیش‌زمینه‌ای برای هنر مفهومی سال‌های بعد در نظر گرفت. صحبت‌کردن دربارهٔ این قالب که همان استفاده از یک خانهٔ کلنگی به عنوان عنصر مکانی آثار است باید با دقت بیشتری صورت بگیرد، چون این قالب ریشه‌هایی بسیار نزدیک به فرهنگ و دغدغه‌مندی هنرمند ایرانی دارد. فکرکردن به مکانی ازدست‌رفته و در شرف تخریب و قراردادن آثار هنری که زاییدهٔ ذهن هنرمندان هستند، با دانستن اینکه مدتی بعد کل این مکان با آثارش از بین خواهد رفت، زمینه‌ای بسیار خلاق و دغدغه‌مند است که در نمایشگاه «کودکان آبی، آسمان سیاه» استفاده شده است. همچنین این موضوع را می‌توان از نقاط قوت آثار این دوره در نظر گرفت. در سال ۱۳۷۱، علی دشتی و شاهرخ غیاثی، ساسان نصیری، فرید جهانگیر و مصطفی دشتی و در سال ۱۳۷۷، فرید جهانگیر، ساسان نصیری، خسرو حسن زاده، بیتا فیاضی و عطاالله هاشمی نژاد و همچنین در سال ۱۳۷۸، در نمایشگاه «کودکان آبی، آسمان سیاه»، صادق تیرافکن، مازیار بهاری، بیتا فیاضی، خسرو حسن زاده به معضل آلودگی هوای تهران پرداختند. با تمام نوبودن این تجربه و ارزشمندبودن بعضی آثار این نمایشگاه، گرایش نوآورانه‌ای به رابطهٔ زبان و هنر در آن دیده نمی‌شود. شاید بتوان این را به عنوان نقطه‌ضعف در نظر گرفت که فضای آثار بیش از حد احساسی است و بیشتر به برانگیختن حس از طریق تجربه‌های جدید یا مصرف شیوه‌های غربی گرایش دارد تا موضعی خودنگر که تا مراحلی هستی‌شناسانه به خود مقولهٔ هنر با پیش‌زمینه‌های فلسفی و نظری که در واقع ذات هنر مفهومی است[۲۳]، می‌پردازد. سه رویداد دیگر که در سال‌های ۱۳۷۸ و ۱۳۷۹ رخ داد، گام‌های رو به جلویی برای تجربهٔ عمیق‌تری از هنر مفهومی بودند. Y2K اثر افشان کتابچی در گالری برگ یکی از این سه رویداد بود. در اینجا به مناسبت هم‌زمانی با سال ۲۰۰۰ میلادی می‌توان از مواجهه‌ای با تاریخ بشریت سخن گفت. یک سالن که در آن نواری از آهن رویدادهای مهم تاریخ را یکی پس از دیگری به نمایش می‌گذارد و مخاطب را به تفکر در این تاریخ دعوت می‌کند. رابطه اثر ماندانا مقدم در سال ۱۳۷۹ یکی دیگر از این رویدادهاست که به طرز مستقیم‌تری شرایط یک چیدمان را احراز کرده و مخاطب را در مورد ناممکن بودن ارتباط حقیقی در عصر حاضر به فکر فرو می‌برد. اولین دوسالانه نقاشان جهان اسلام هم سومین رویدادی است که تمامی تلاش‌ها را در دومین بخش مورد مطالعه یعنی دهۀ ۶۰ و ۷۰ به انتها می‌رساند. دو اثر وجود از احمد نادعلیان و عناصر اربعه از افشان کتابچی، دو اثر چیدمانی است که با اینکه هنوز ردی از ارتباط مستقیم زبان و هنر مفهومی در آن دیده نمی‌شود، در نوع خودش تجربهٔ بدیعی از چیدمان و نزدیک‌شدن به دغدغه‌های شخصی خود هنرمند به حساب می‌آید. این نزدیک‌شدن در بستری از هماهنگی بین فرم و محتوا باید رخ می‌داد که در اواخر دههٔ هفتاد شاهد روند روبه‌رشدش هستیم؛ در واقع این هماهنگی است که می‌تواند زمینهٔ برقراری ارتباط پویای زبان و هنر باشد.

در این بازهٔ زمانی مؤلفه‌های مورد نیاز برای شکل‌گیری ارتباط پویای بین زبان و هنر در آثار هنر مفهومی وجود ندارد. از طرفی وضعیت اجتماعی و سیاسی آن سال‌ها (مولفهٔ اول) اجازهٔ ایجاد این ارتباط را نمی‌داد (دغدغهٔ هنرمندان در سال‌های پس از جنگ بیشتر به موضوعات و مشکلات واقعی جهان بیرون معطوف بود و تفکر در باب خود هنر و زبانِ بیان آن در اولویت نبود) (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۹۹۲). مثلاً در نمایشگاه کودکان آبی، آسمان سیاه وجه دغدغه‌مندی راجع به فضای خارج از هنر بسیار پررنگ‌تر از دیگر مسائل مثل بازاندیشی در زبان، رسانه یا مفهوم هنر است. از آن مهم‌تر در آثار هنرمندان، مثل اثر Y2K، نشانهٔ قدرتمندی از نقطهٔ اتصال بین فلسفه و هنر دیده نمی‌شود (مولفهٔ دوم) و تمرکز هنرمند بر جذب فرم (در این اثر چیدمان) است. این دو مسئله را باید کنار این موضوع گذاشت که جریان هنری بیشتر به استفاده از ابزارهای جدید برای خلق هنری تمایل داشت و کاملاً از فضای نظری و مربوط به هنر و زبان دور بود. تنها اثر رابطه است که از طریق تعمق در ارتباط بین دو فرد (و نه زبان)، دغدغه‌های زبان‌شناختی مربوط به عدم امکان درک کامل دال‌ها را به صورت کلی مطرح می‌کند.

همان‌طورکه می‌بینیم، فارغ از مؤلفه‌های مربوط به هنر مفهومی، در آثار نام‌برده‌شده، رشد قابل توجهی از منظر اصولی که برشمردیم، مشاهده می‌شود. در انتخاب خانهٔ کلنگی به مثابهٔ مکان نمایش آثار، Y2K، رابطه، وجود و عناصر اربعه تحولی در شیوهٔ بیان و تفکر از لحاظ فرم دیده می‌شود، اما این تحول در راستای کشف و کاربست دغدغه‌مند مدیوم جدید چیدمان یا به معنای کلی فرم در هنر مفهومی است و نه ارتباط زبان و هنر یا به‌چالش‌کشیدن شیوه‌های سابق با تفکر و تعمق در باب مقولهٔ زبان و پیش‌زمینه‌های نظری.

• سال ۱۳۸۰ (اولین نمایشگاه هنر مفهومی) و پس از آن

می‌توان با اطمینان گفت یکی از مهم‌ترین اتفاقات پیرامون هنر مفهومی در ایران نمایشگاه مرداد تا مهر سال ۱۳۸۰ در موزهٔ هنرهای معاصر با عنوان نمایشگاه هنر مفهومی بود. آثار متنوعی در این نمایشگاه به نمایش گذاشته شدند که پرداختن به همهٔ آن‌ها ممکن نیست. از میان این آثار سه

مورد هست که از نظر دغدغه‌مندی و تلاش برای ایجاد نوعی هنر خالص مربوط به خود ایران قابل توجه است. اولین اثر اثر کفشچیان مقدم است که یک تابوت با کبوتران محبوس در آن است که با بازکردن در تابوت پرنده‌ها به پرواز در می‌آمدند. کفشچیان مقدم در باب این اثر می‌گوید: «بر اساس یک ایدهٔ مکانی زمانی محدود و با بهره‌گیری از تابوت، پرچم، ۱۶۹ پلاک رزمندگان، ۱۶۰ کیسه کوچک آبی رنگ، ۱۶۰ نام فرمانده، ۱۶۰ بیت از اشعار حافظ و ۱۶۰ کبوتر یک پرفورمانس را به اجرا درآوردم. این اثر تلاش داشت سه گروه مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد. گروهی که حاضر در مراسم افتتاحیه بودند، گروه دیگر مخاطبان آزاد که گذر کبوتران توجه آنها را جلب می‌کرد و بالاخره مخاطبانی که کبوتران قاصد به دست می‌آوردند که حامل کیسه‌ای بودند. کیسه شامل نام و بیت شعری بود که مخاطبان می‌بایست رابطهٔ آنها را در کنکاش ذهنی دریابند.»[۲۴] (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۱، ۳۸). اگر این اثر به صورت واضحی به مفاهیم پیرامون شهادت اشاره داشته باشد و بر اساس اعداد و شعر به نحوی با زبان در ارتباط باشد، دومین اثر به دغدغه‌های زیست محیطی مربوط است؛ «رودخانه هنوز ماهی دارد» اثر احمد نادعلیان در واقع نشان‌دهندهٔ امری ملموس است که توسط هنرمند ادامه پیدا کرده و بازخوردهای جهانی داشته است. اثر سوم اما به دغدغه‌های مربوط به روزمرگی و مسئلهٔ زن مربوط می‌شود. اثر افشان کتابچی با عنوان وجه مشترک من، رودابه و اورالیا فضایی طنزآلود و انتقادی به وضعیت زن امروزی دارد[۲۵]. دغدغه‌مندی و درنظرگرفتن مسئولیت اجتماعی هنرمند در این آثار از نقاط قوت آنها به حساب می‌آید.

اما در این نمایشگاه اثری هست که به صورت مستقیم به تجربه‌های جهانی هنر مفهومی پیرامون هنر و زبان مربوط می‌شود. این اثر کار گروهی به نام ۳۰+ است که در آن سعی می‌شود که یک جسم ساده مثل صندلی از نقطه‌نظرهای متفاوت ذاتی و ماهیتی بررسی و کنکاش شود و به نوعی ادراک مخاطب را با نوعی شک روبه‌رو کند. این هدف به انحای گوناگونی مانند کاربست نور و تغییر شکل و کارکرد دادن صندلی و اضافه‌کردن چیزهای دیگر عملی شد. با اینکه این اثر موجب تداعی اثر یک و سه صندلی جوزف کاسوت در ذهن می‌شود، اما نمی‌توان آن را برداشتی عمیق از موضوعات زبانی هنر مفهومی در غرب خواند. اول به این علت که در این اثر جدیت و چندلایگی آثار هنرمندان حیطهٔ هنر و زبان غایب است. دوم از این نظر که ارتباط کمی با نقطه‌نظر خودجوش خود هنرمند دارد یا به عبارتی دیگر این اثر را می‌توان نوعی بازسازی دانست. این موضوع است که اثر را از دو اصل مربوط به ارتباط زبان و هنر دور می‌کند[۲۶].

دومین نمایشگاه هنر مفهومی در سال ۱۳۸۱ در موزهٔ هنرهای معاصر ترتیب داده شد. با اینکه این نمایشگاه در دو حوزهٔ بسیار اساسی گام‌های رو به رشد جامعهٔ هنری ایران محسوب می‌شوند، اما نمی‌توان گفت از نظر رابطهٔ هنر و زبان در آن یک سال تغییر چندانی رخ داده باشد. این دو حوزهٔ اساسی پیشرفت، ترجیح مختصرگویی به اطناب و تکلف و ترجیح مطالعات تئوریک بیشتر به تعجیل و کارهای بی‌ریشه هستند. اما چیزی که به نظر جالب توجه می‌رسد این است که می‌توان گفت هنرمندان در مواجهه با جنبشی تازه بیشتر تمایل به برداشت از جنبه‌های تکنولوژیک آن جنبش دارند تا جنبه‌هایی که بیشتر به نظریه، فلسفه و متعاقباً به زبان مربوط است. استفادهٔ انبوه از ویدئوآرت و تعدد و تکثر این گونه آثار نشان‌دهندهٔ این بعد از نسخهٔ ایرانی هنرهای جدید هستند. این موضوع فضایی برای تحلیل آثار دورهٔ سوم هنر مفهومی ایران از منظر مولفهٔ سوم یعنی جریان هنری می‌گشاید. هنرمندان چهار اثر نمونهٔ نمایشگاه اول هنر مفهومی، مثل آثار دیگر نمایشگاه دوم خود را ملزم می‌دانند که در سیر جریان هنری به رویکردهای سابق جامعهٔ خود واکنش نشان دهند. با اندیشیدن در باب محتوا و فرم این آثار می‌توان پی برد که واکنش هنرمندان به خاطر متفاوت‌بودن پیشینهٔ هنری ایران و غرب[۲۷]، بیشتر در فضای مدیوم و تکنولوژی رخ می‌دهد و نه در فضای پیش‌زمینه‌های نظری و اندیشیدن در باب زبان. به بیان دیگر، واکنش هنرمندان به جریان هنری رایج، مثلا در مورد اثر گروه ۳۰+، در فضای فرم اتفاق می‌افتد و در باب محتوای اثر و بازاندیشی در باب مقولهٔ زبان حرف جدیدی برای گفتن نیست. شاید این تمرکز هنرمندان بر فرم و تکنولوژی متأثر از خاصیت واردکردن جریان هنری و دوره‌ای باشد که در آن زندگی می‌کنیم. دوره‌ای که نیازمند تمرکز بر ابعاد فرمی اثر هنری است و چون جریان غربی هنر در فاصلهٔ کوتاهی وارد ایران شده است، هنرمند در باب پیش‌زمینه‌های نظری و زبانی آن نمی‌تواند واکنشی نشان دهد. این موضوع در مولفهٔ دوم، یعنی نقطهٔ تماس بین هنر و فلسفه جنبه‌ای برجسته‌تر به خود می‌گیرد. در آثار دورهٔ سوم، مخصوصاً در سه اثر متعلق به کفشچیان، نادعلیان و کتابچی، مشاهده می‌کنیم که پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در باب این مؤلفه رخ داده است. هنرمندان در این آثار به طرز پخته‌ای مفاهیم نظری و عملی را باهم ترکیب کرده‌اند. اما جهت این ترکیب، همان‌طورکه در آثار مشاهده می‌کنیم به سمت جهان خارج از هنر و دغدغه‌های مربوط به آن است. در اثر اول متعلق به کفشچیان با اینکه از زبان به عنوان وسیله‌ای برای انتقال منظور استفاده شده است، اما این کاربست در باب مفاهیمی خارج از زبان است و به خود زبان یا به خود هنر نگاهی موشکافانه ندارد. به

همین علت است که ارتباط زبان و هنر در این آثار هنر مفهومی یا برای القای مفاهیمی خارج از هنر و زبان رخ داده است یا مثل اثر گروه ۳۰+ کاربردی نه چندان پخته از مفاهیم هنر مفهومی غرب است و هنوز با شکل غربی این ارتباط در آثار افرادی مثل جوزف کاسوت فاصله دارد[۲۸]. اما در باب مولفهٔ اول، یعنی پیش‌زمینه‌های اجتماعی، گرایش دیگری که در بررسی هنر مفهومی ایران قابل توجه است، گرایش به مفاهیم ایدئولوژیک، مذهبی و انقلابی است. برای مثال در نمایشگاه پرواز پایداری در خرداد ۱۳۸۶ شاهد مجموعه آثاری پیرامون جنگ، دفاع مقدس و شهادت هستیم که شاید از نظر گرایش‌های نظری-زبانی گامی رو به جلو نباشد اما به نظر می‌رسد نقاط قوتی نیز دارد. باید به عنصر زمان در به روز رسانی گرایش‌های نظری-زبانی هنر جدید ایران اهمیت داد[۲۹]. درواقع درک این موضوع اساسی است که برای مثال، زیر سؤال بردن مقولهٔ هنر از طریق تفکر در باب زبان یا دیدی مطلقاً «هنر برای هنری» مستلزم نوعی ویژه از شرایط اجتماعی-اقتصادی-سیاسی است[۳۰]. به نظر می‌رسد، در دورهٔ سوم با تحلیل آثاری مثل اثر کتابچی یا نادعلیان در نمایشگاه اول بر اساس مؤلفه‌ها، می‌توان پی به این نکته برد که با تمام آرامش نسبی برقرارشده در جامعه، پس از سال‌های انقلاب و جنگ، زندگی در منطقهٔ غرب آسیا نمی‌تواند در کوتاه‌مدت از دغدغه‌های اجتماعی مثل زنان، محیط زیست و غیره فاصله بگیرد و متمرکز بر مفاهیمی مثل خود زبان یا حقیقت هنر باشد. اما آیا می‌توان گفت که آثار دورهٔ سوم دو اصل مستخرج از رابطهٔ هنر و زبان در هنر مفهومی را احراز کرده‌اند؟ آیا می‌توان گفت این آثار شیوهٔ نویی از بیان هنری ایجاد کرده‌اند یا امکان بدیعی برای تفکر هنرمند و مخاطب گشوده‌اند؟ پاسخ این دو سؤال تا میزان زیادی منفی است. اکثر آثار دورهٔ سوم مثل اثر رودخانه هنوز ماهی دارد نمونه‌های خوبی هستند که در آن‌ها می‌توان ادعا کرد دغدغهٔ هنرمند به صورتی هارمونیک و پخته در شیوهٔ جدید هنری اجرا شده است. این موضوع گام مهمی است که برای عملی‌شدنش هنرمندان زیادی تلاش کرده‌اند. کافی است این آثار را با آثار چند سال قبل مقایسه کنیم تا مشاهده شود دغدغه و فرم جدید هنری به صورت همگن‌تری بیان شده است. با اینکه این امر روند مثبتی قلمداد می‌شود اما در باب ارتباط زبان و هنر نمی‌توان ادعا کرد که شیوهٔ جدیدی از بیان هنری به وسیلهٔ تفکر در باب زبان و خود هنر رخ داده است. همچنین مخاطب و هنرمند در مواجهه با اثر بیشتر با مدیومی جدید سر و کار دارد و زمینه یا امکان تفکر متفاوتی با به‌چالش‌کشیدن پیش‌زمینه‌های نظری و پیشینهٔ هنری گذشته برایش مهیا نشده است.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر در دو بخش اول به تحلیل هنر مفهومی غرب و رابطهٔ زبان و هنر در آن اختصاص داشت که از طریق آن دو اصل و سه مؤلفه در باب ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی استخراج شد. این ارتباط در هنر مفهومی رابطه‌ای پویا و عمیق است که هنرمند به وسیلهٔ آن و دانش نظری خود سعی دارد پیش‌فرض‌های مرسوم را زیر سؤال برده و برای بیان هنری و تفکر خود و مخاطب شیوه‌ای نو ایجاد کند. با توجه به تحلیل آثار (بر اساس اصول و مؤلفه‌ها)، در ارتباط زبان و هنر در هنر مفهومی ایران، این دو اصل با درنظرگرفتن برخی پیشرفت‌ها، تا حدود زیادی با ضعف روبه‌رو بوده که برای ریشه‌یابی آن باید به مؤلفه‌های رشد این ارتباط در غرب رجوع کرد. از طرفی انقلاب اسلامی، دفاع مقدس و مشکلات اجتماعی و اقتصادی سال‌های بعد از آن، فضای اجتماعی کاملاً متفاوتی نسبت به آن چیزی که در غرب شاهدش بودیم در ایران ایجاد کرد. به نظر می‌رسد، همان‌طورکه در تحلیل آثار بر اساس مؤلفه‌ها مشخص است، هنرمند در این دوران نمی‌توانست بدون توجه به دغدغه‌های جهان خارج از هنر (جنگ، محیط زیست و غیره) صرفاً به سؤال‌کردن از ماهیت هنر یا تعمق در باب زبان بپردازد (مؤلفهٔ اول). از طرف دیگر، با درنظرگرفتن مسیر هنر مفهومی، بررسی ابعاد مختلف رابطهٔ هنر و زبان در آن و مقایسهٔ آن با آثار داخلی در دهه‌های گذشته، می‌توان به این نتیجه رسید که رابطهٔ هنر و زبان در ایران، نه به خاطر فقدان خلاقیت یا دغدغهٔ هنری، بلکه به علت ضعف در پیش‌زمینه‌های نظری و فلسفی، ارتباط نسبتاً ضعیفی بوده که می‌توان آن را در برخی از آثاری که به طرز ناپخته اجرا شده‌اند (مثل اثر گروه ۳۰+) مشاهده کرد (مؤلفهٔ دوم). جدای از این مسئله، برای پیشبرد هنر مفهومی در ایران، جریان هنری قدرتمندی نیاز است که هنرمند مفهومی برای به‌چالش‌کشیدن روش‌های رایج در آن و زیر سؤال بردن رویکردهای پیشین از ارتباط زبان و هنر استفاده کند. در وضعیت ایران خطوط نسبتاً کم‌رنگی از این جریان مشاهده می‌شود و شاید در بیشتر مواقع انعکاسی از آنچه در غرب (چند دهه قبل‌تر) رخ داده به گوش می‌رسد. از طرف دیگر، همان‌طورکه در تحلیل آثار اشاره شد، پیشینهٔ هنری چندین دهه‌ای غرب، در طول زمان به مراتب کمتری، باید توسط جریان هنری ایران جذب و درک می‌شد و این موضوع توان تفکیک و واکنش خودجوش نشان دادن هنرمند ایرانی را با مشکل روبه‌رو می‌کرد (مولفهٔ سوم). با تمام اینها، رویدادهای هنری سال‌های پیشین در باب هنر مفهومی پیشرفتی معنادار را نسبت به دهه‌های قبل نشان می‌دهند. این پیشرفت با چالش‌های متعددی روبه‌روست که یکی از مهم‌ترین ابعاد آن همین زبان و پیش‌زمینه‌های نظری

و فلسفی است. از طریق قوی‌تر شدن در این دو بعد است که می‌توان به پختگی در فعالیت هنری رسید یا به سؤالات و موضوعات هنر مفهومی جنبه‌ای خودجوش داد. همان‌طورکه ذکر شد پژوهش حاضر به علت نیاز به پرداختن به ابعاد مختلف هنر مفهومی غرب و استخراج اصول و مؤلفه‌ها، از تحقیقات میدانی، مخصوصاً در باب دهۀ نود، استفاده نکرد. پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های بعدی در این موضوع به مصاحبه با هنرمندان، گالری‌دارها و منتقدان بپردازند.

پی‌نوشت

۱. «شاید از یک نظر هنر مفهومی تأملی باشد پیرامون نقش فرهنگی تعریف؛ نقشی الگویی و نه انحصاری در تعریف چیزی به نام «هنر». هرچه که باشد، هنر مفهومی بیش از هرچیز هنر سؤالات است و سؤالات بسیار زیادی را در رابطه با خودش به همراه دارد» (آزبورن، ۱۳۹۱، ۱۴).

۲. Marcel Duchamp

۳. Fountain

۴. هنر مفهومی در واقع در تلاش است آنچه تمایل داریم مفروض و مقرر در نظر بگیریم را زیر سؤال برد. این برانگیختن مناقشه و بحث در ذات هنر مفهومی وجود دارد. شیوۀ خاصی که هنر مفهومی به کندوکاو می‌پردازد پرسشگری در این خصوص است که قلمرو امر هنری کجا پایان می‌یابد و قلمرو سودمندی کجا آغاز می‌شود. درواقع به تعبیر جوزف کاسوت هنر مفهومی «هم وظایف منتقد را به خود منضم می‌کند و هم واسطه را غیر ضروری می‌سازد». اثر در اینجا روند است نه شیئی مادی. این ادعا نه تنها هستی‌شناسی اثر هنری مفهومی را تحت تأثیرقرار می‌دهد، بلکه با نشاندن هنرمند در جایگاه متفکر و نه سازنده شیء نقش وی را نیز عمیقاً تغییر می‌دهد (شلکنز، ۱۳۹۶، ۲۳-۱۵).

۵. Henry Flynt

۶. Fluxus

۷. «از آنجا که مفاهیم وابسته به زبان هستند، هنر مفهوم هنری است که مادۀ اصلی آن زبان است.» جالب توجه است که لوسی لیپارد می‌گوید تعریف فلینت از هنر مفهوم که از فعالیت‌های گروه فلوکسوس برآمده بود هیچ ارتباطی با برداشت او از فعالیت‌های پیش‌گامان هنری در اواسط و اواخر دهۀ ۱۹۶۰ در نیویورک ندارد: «هنرمندانی که با آنها سر و کار داشتم به ندرت از آن خبر داشتند، و به هر حال نوع دیگری از «مفهوم» بود.» (وود، ۱۳۸۳، ۱۲)، به این علت به این نکته پرداخته شد که تصور اینکه تمام گفته‌ها و شنیده‌ها حالت صفر و یکی دارند و اگر چیزی در آن سال‌ها چاپ شده، پس همه آن را خوانده‌اند و تأثیرگرفته‌اند، تا میزان زیادی می‌تواند گمراه‌کننده و نادرست باشد.

۸. Sol LeWitt

۹. آثار، زندگی و نظریات سول لویت، هنرمند شاخص مینی‌مال آرت و از نخستین نظریه‌پردازان کانسپچوئال‌آرت، نشان‌دهندۀ نزدیکی هنر مفهومی با مینی‌مال‌آرت و همچنین پیچیدگی‌های درون خود هنر مفهومی است. لویت در آغاز کارش با تأثیرپذیری از باوهاوس و کونستروکتیویسم آثاری سه بعدی با فرم‌های هندسی می‌ساخت. بعدها با آثاری که در آن سازه‌های قفس‌مانند، شبکه‌ای و مکعبی به صورت پیچیده و تکرارشونده در کنار هم بودند، به مینی‌مال‌آرت و متعاقباً هنر مفهومی نزدیک‌تر شد. دگرگونی سه‌بخشی از سه نوع مکعب مختلف (۱۹۶۷)، دو مکعب مدولی (۱۹۷۲) و ده هزار خط سه اینچی (۱۹۷۲) از جمله آثار اوست. او در واقع نقطۀ اتصال بین مینی‌مال‌آرت و هنر مفهومی بود (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۲۸۶).

۱۰. پنج جملۀ ابتدایی نوشتۀ سول لویت در «جملاتی در باب کانسپچوال‌آرت» برای دنبال‌کردن سیر هنرمندان این نوع از هنر اساسی است. او در جملۀ اول می‌گوید «هنرمندان مفهومی بیشتر از آن که منطقی باشند عارف هستند.» در جملۀ دوم می‌گوید «قضاوت‌های منطقی، قضاوت‌های منطقی را تکرار می‌کند.» در جملۀ سوم ادامه می‌دهد که «قضاوت‌های غیرمنطقی، به تجربه‌های نو منجر می‌شوند.» و در جملۀ چهارم و پنجم می‌گوید «هنر فرمال ضرورتاً منطقی است» و «افکار غیرمنطقی باید به صورت کامل و منطقی دنبال شوند.» (LeWitt, 1969, 1).

۱۱. درنظرگرفتن این نکته اساسی است که نوشته‌های سل لویت در اولین قسمت بعد از مقدمه در مجلۀ هنر و زبان چاپ شد. عنوان فرعی این مجله مجلۀ هنر مفهومی بود (مارزونا، ۱۳۹۶، ۹) و نیز در همان سال ۱۹۶۹ بود که جوزف کاسوت اعلام کرد «تمام هنر [پس از دوشان، ذاتاً] مفهومی است، زیرا هنر تنها به صورت مفهومی وجود دارد.» (Kosuth, 1969, 11).

۱۲. Tony Smith

۱۳. در مورد مجسمه‌های بزرگ خود که در فضاهای باز قرار می‌گیرند و مردم می‌توانند از میان آنها عبور کنند می‌گوید: «می‌خواهم مجسمه‌هایم فضا و نور بسازند و نه ماده.» هنر مینی‌مال آمریکایی به سرعت از حد سمت‌گیری در فعالیت یک هنرمند خاص فراتر رفته و جمع وسیعی از هنرمندان را شامل شد: کارل آندره، دان فلاوین، رابرت موریس، سول لویت، جان مک کراکن از جملۀ این هنرمندان هستند. اما شاخص‌ترین چهرۀ این جنبش هنری دانالد جاد بود (لوسی اسمیت، ۱۳۸۱، ۱۹۰).

۱۴. Land Art

۱۵. مشهورترین هنرمندان زمینی والتر دماریا با دو خط سفید موازی در صحرای نوادا و اتاقی که پر از خاک کرده بود، مایکل هایزر با دو منفی (۱۹۷۰) که دو گودال عظیم در صحرای نوادا بود، رابرت اسمیتسون با اسکلۀ حلزونی (۱۹۷۰) و در آخر، ریچارد لانگ با یک دایره در آلاسکا (۱۹۷۷) هستند.

۱۶. Body Art

۱۷. بدون درنظرگرفتن این زمینه‌های سیاسی و اجتماعی بدون شک، کنش‌های بادی‌آرت، ماهیتی صرفاً تعجب‌برانگیز و خودنما خواهند داشت.

۱۸. البته می‌توان به زمان‌های بسیار دور فکر کرد و اینگونه حدس زد که این ارتباط تا حدود زیادی نزدیک هنر و زبان، در میان انسان‌هایی که برای اولین بار از تصویر به صورت عملی استفاده کردند به هم‌پوشانی و یکی‌بودن تبدیل می‌شود. نقاشی‌کردن و ارتباط برقرار کردن در آن زمان در واقع یک چیز بودند. شاید جنبه‌های کاربردی و در واقع جادویی این تصویر کلی از گذشته را نیز بتوان به این ارتباط یا هم‌پوشانی افزود. در طی مراسم و آیین‌های مردم آن زمان یا در کل مراسم نقاشی‌کردن و حمله‌کردن به تصویر یا همان «روح» حیوان مورد نظر و ترسناک و قوی در نظر مردم غارنشین، ما شاهد آنیم که در اولین قدم‌های بشر در باب تصویر و ارتباط، زبان به معنای کلی آن و هنر به معنای کلی آن فاصلۀ زیادی باهم ندارند (گامبریچ، ۱۳۹۳، ۳۱؛ مرزبان، ۱۳۹۶، ۱ و کلاینر، ۱۳۹۴، ۳۸).

۱۹. ذکر این موضوع که تا چه میزان تمامی عناصر مربوط به این چهار حوزه در هم گره خورده‌اند خالی از لطف نیست. یکی از نمونه‌های پیوند بین فضای پست مدرنیستی زبان بعد از ساختارگرایان و پساساختارگرایان با وضعیت سیاسی و اجتماعی، مقالۀ دیوید مک‌نالی، استاد علوم سیاسی دانشگاه یورک در تورنتوی کانادا است. در این مقاله به شرایط بغرنج زبانی که در آن هستیم اشاره می‌شود و اینکه به دلیل انگاشت ما از زبان و تأثیرات انقلاب زبان‌شناختی فکرکردن به نوعی رهایی و مقاومت در برابر بی‌عدالتی ناممکن به نظر می‌رسد (پارسا، ۱۳۸۰، ۷۲-۷۱). مک‌نالی در این مقاله به ضرورت متعادل‌کردن این برداشت از زبان و فعال‌کردن نوعی نگاه عملی در حوزۀ میان‌رشته‌ای فلسفه-سیاست تأکید دارد. درواقع این وسواس شدید پیرامون زبان و دغدغه‌های انسان‌دوستانه بسیار درهم‌تنیده هستند. به همین شکل، نمی‌توان هنر نیویورکی بعد از جنگ جهانی دوم و تمام فراز و فرودهایش را از نظریۀ نهادی جدا کرد. و البته نمی‌توان جزئیات نظریه‌های هنری و آثار و جنبش‌های هنرمندان را از وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حاکم بر دهۀ شصت منفک دانست. به نظر می‌رسد تمامی جنبه‌های این چهار حوزه به صورت دیالکتیکی هنر معاصر را ملزم به شکل‌دهی نوع جدیدی از ارتباط بین زبان و هنر کردند که ما امروزه از آن با عنوان هنر مفهومی یاد می‌کنیم.

۲۰ می‌توان به نوعی برداشت منفی از فلسفه در فعالیت هنری اشاره کرد. این نکته مشخص است که نمی‌توان در مدتی کوتاه به درک دقیقی از عمق فلسفۀ زبان رسید، اما این موضوع نوعی توهم شناخت یا بی‌اعتنایی نسبت به مسائل نظری را توجیه نمی‌کند که به نوعی زیربنای رویکردهای هنری معاصر محسوب می‌شوند. روی دیگر این بی‌اعتنایی نوعی برخورد کلیشه‌محور است. به این مفهوم که برای توصیف نظریات یک متفکر غالباً به یک یا چند اصطلاح استفاده شده توسط او بسنده می‌شود. در اینجا به چند نقل قول از جمله‌های خود ویتگنشتاین اشاره می‌شود تا در قدم اول نوعی نگاه دقیق‌تر، انضمامی‌تر و خارج از گرایشات معمول فلسفۀ هنر پیشنهاد شود. اما در قدم دوم، هدف از اشاره به این موضوع این است که بدون درک و رویارویی با متون و فلسفۀ ویتگنشتاین فهم رویکردهای هنر و زبان در هنر مفهومی به صورت کامل و منسجم ممکن نخواهد شد. این موضوع در مورد هنرمندانی مثل جوزف کاسوت اهمیتی مضاعف به خود می‌گیرد: «هرگز واقعاً ندیده‌ام که لکه‌ای سیاه به‌تدریج

روشن‌تر تا در نهایت سفید شود، بعد سفید پیوسته سرخ‌فام‌تر تا در نهایت سرخ شود. ولی می‌دانم ممکن است، چون می‌توانم تصورش کنم.» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۴، ۷۵)، «اگر کسی بگوید: نمی‌توانم تصور کنم که دیدن یک صندلی چگونه چیزی است، مگر درست وقتی آن را دارم می‌بینم، چه؟ آیا او محق است که این را بگوید؟» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۴، ۷۷)، «ما تمایل داریم بگوییم که وقتی احساسی را به دیگری ابراز می‌کنیم، در آن سر قضیه چیزی روی می‌دهد که ما هرگز نمی‌توانیم بدانیم. تمام آنچه ما می‌توانیم از او دریافت کنیم نیز یک بیان است.» (ویتگنشتاین، ۱۳۸۵، ۳۰۰؛ Kosuth, 1969, 4).

۲۱. پیشگامان هنر مفهومی از همان ابتدا تلاش داشتند الگوهای زبانی و عبارات کلامی را جایگزین تصویر و بیان بصری سازند، تا هنر از ورطهٔ توهم و خیال آزاد شده و بر بال اندیشه و خرد به پرواز درآید (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶، ۸۷).

۲۲. در سال ۱۹۶۸ او گزارهٔ سه‌بخشی مشهور خود را نوشت که در محتوای آن بسیار شبیه جملات لویت در جملاتی در باب هنر مفهومی است: «هنرمند ممکن است اثر را ایجاد کند. اثر ممکن است جعل شده باشد. اثر لازم نیست ساخته شده باشد. هریک با دیگری یکسان است و با نیت هنرمند همخوانی دارد. تصمیم اینکه کدام یک انجام بگیرد، به شخص دریافت‌کننده در موقع دریافت بستگی دارد» (مارزونا، ۱۳۹۶، ۱۷).

۲۳. سؤال بسیار مهمی که مطرح می‌شود این است که در فضای مخاطبان هنر و خود هنرمندان دو دههٔ پیش یعنی دههٔ هفتاد، تا چه میزان آثار اصلی و متون مربوط به پیش‌فرض‌های آن خوانده و ترجمه می‌شد؟ جواب‌دادن به این سؤال بسیار مشکل است چون حتی در صورت جوابِ «تا میزان کافی» نمی‌توان این «کافی» را تعریف کرد. حتی نمی‌توان مطمئن بود که هنرمندی که سال‌ها در غرب تحصیل کرده از تمام پیش‌زمینه‌های تئوریک و فلسفی هنر مفهومی و ارتباط آن با زبان آگاه است.

۲۴. همان‌طورکه در ادامه توضیح خواهیم داد این اثر از زبان استفاده می‌کند اما این بیان هنری تفکری در باب مقولهٔ زبان نیست. زبان در این اثر برای بازگوکردن دغدغه‌های مربوط به شهادت و ازجان‌گذشتن به‌عنوان واسطه انتخاب می‌شود، اما این وساطت تعمقی در باب خود زبان یا به‌چالش‌کشیدن مفهوم هنر نیست.

۲۵. در این دو اثر تلاش هنرمند برای بیان دل‌مشغولی پیرامون مسائل محیط زیستی و موضوع زن در جهان امروز است. با اینکه در این دو اثر به طرز همگن و پخته‌ای از هنر مفهومی برای بازگوکردن استفاده شده است، اما آن وجه از هنر مفهومی که در باب خود هنر سؤال می‌پرسد و زیر سؤال می‌برد یا وجه تعمق در باب راه‌های بدیع بیان از طریق زبان غایب است.

۲۶. سؤال اینجاست که اگر اثر جوزف کاسوت وجود نداشت آیا این اثر می‌توانست دغدغهٔ خود مربوط به زبان را بازگو کند؟ پاسخ این سؤال به احتمال زیاد منفی است، چون اثر در باب زبان و هنر ایدهٔ جدیدی ارائه نمی‌دهد و نقطه ضعف اصلی آن فقدان بداعت است.

۲۷. این تفاوت به طور واضح به این معناست که برای مثال برای غرب پروسهٔ زیر سؤال بردن هنر فیگوراتیو و ظهور نقاشی آبستره چندین دهه طول کشید. از طرف دیگر واکنش نشان دادن به این برداشت فرمالیستی از هنر هم حداقل دو دهه ذهن هنرمندان را به خود مشغول کرد. این در حالی است که در جریان هنری ایران در طول یک یا دو دهه به صورت سریع باید تمامی این سیر تاریخ هنر جذب و درک می‌شد.

۲۸. هنر مفهومی بیشتر از دیگر گرایش‌های هنر معاصر در فلسفه، فکر، نظریه و در آخر، زبان تنیده است. علاوه بر به روز رسانی زبان فارسی و واردکردن منظومهٔ فکری غرب، باید جنبه‌های والاتری از هنر و زبان به زبان فارسی به معنای واقعی کلمه «ترجمه» شود. مراد از ترجمه در اینجا فقط تبدیل متنی از زبان اروپایی به زبان فارسی نیست. بلکه منظور فرآیند چندبعدی جذب، درک، توانایی انتقال و قابلیت بسط و کار خلاقه مطرح است که بدون اینها مشکل بتوان هنری بر مبنای دغدغه‌های خالص و اصیل تولید کرد که بازتاب ملی یا جهانی داشته باشد.

۲۹. این انتظار که مجموعه‌ای در هم تنیده از عقب‌افتادگی‌های حوزهٔ فلسفه و هنری در طول چند سال جبران شود انتظاری نابجاست. این مسئله مستلزم سال‌های بسیار تلاش مستمر تعداد زیادی از متفکران و هنرمندان است. اگر بتوان از منظری فرآیند هنر معاصر ایران را در دو بعد «دغدغه» و «پیش‌زمینه‌های نظری» خلاصه کرد، به‌حاشیه‌بردن عنصر دغدغه در هنر معاصر ایران تا حدود زیادی قابل توجیه نیست. زندگی در منطقهٔ غرب آسیا موازی با شرایطی پیچیده و در مواردی مخصوص به خود در زمینه‌های اقتصاد، سیاست و اجتماع روبه‌روست و شاید در بیشتر جاها ادعای هنرمند بر جداکردن هنر از این سه زمینه به نتایج ضعیف‌تری از وضعیت برعکس آن برسد.

۳۰. در هنر مفهومی ایران با موضوع‌های مربوط به مسائل محیط زیست، زنان، کودکان کار، عدالت و فداکاری روبه‌روییم. آیا می‌توان گفت این گرایش کلی دغدغه‌مند نسبت به کارهایی مثل گروه ۳۰+ ارجحیت دارند؟ آن چیزی که این ارجحیت را مورد تردید قرار می‌دهد دو سؤال اساسی است. اول اینکه تا چه میزان این دسته از هنر مربوط به دغدغهٔ خود هنرمند است و تا چه میزان در جهت قوانین بازار مربوط به حمایت نهادهای دولتی و نوعی خودنمایی غیرخالصانه است و چگونه می‌توان این را تشخیص داد؟ دومین سؤال این است که آیا در انبوه اطلاعات جهان معاصر، بازنمایی «دغدغه‌مند» یک اثر هنری بدون پرداختن به جزئیات «پیش‌زمینه‌های نظری» مساوی با همان عدم بازنمایی نیست؟ از طریق این دو سؤال و رابطهٔ میان «دغدغه» و «پیش‌زمینه‌های نظری» در هنر مفهومی دهه‌های پیشین ایران است که نیاز به تعمق بیشتر در موضوع هنر و زبان مطرح می‌شود. در واقع این موضوع هم مجالی است برای اندیشیدن چندلایه در باب هنر معاصر ایران و هم چالشی برای قوی‌کردن پل‌های ارتباطی زبانی بین هنر غرب و ایران.

فهرست منابع

• آزبورن، پیتر. (۱۳۹۱). *هنر مفهومی* (ترجمهٔ نغمه رحمانی). تهران: مرکب سپید.

• احمدوند، مرتضی. (۱۳۸۸). *بررسی جایگاه هنر مفهومی در هنر معاصر ایران* (پایان‌نامه منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد نقاشی). دانشکدهٔ هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران.

• پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

• پاکباز، رویین. (۱۳۹۶). *نقاشی ایرانی*. تهران: زرین و سیمین.

• پارسا، خسرو. (ویراستار). (۱۳۸۰). *پسامدرنیسم در بوتهٔ نقد*. تهران: آگاه.

• رنجبر، مقصود. (۱۳۸۶). اوضاع سیاسی-اجتماعی ایران در دههٔ ۱۳۴۰. *زمانه*، (۵۷)، ۴۱-۴۶.

• سمیع آذر، علیرضا. (۱۳۹۶). *انقلاب مفهومی*. تهران: نظر.

• شلکنز، الیزابت و هیلپینن، ریستو. (۱۳۹۳). *هنر مفهومی و دست‌ساخته* (ترجمهٔ بیتا شمسینی). تهران: ققنوس.

• کلاینر، فرد، اس. (۱۳۹۴). *هنر در گذر زمان گاردنر* (ترجمهٔ مصطفی اسلامیه و همکاران). تهران: آگه.

• کفشچیان مقدم، اصغر. (۱۳۸۱). *کتاب نمایشگاه هنر مفهومی اول*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر.

• گامبریچ، ارنست. (۱۳۹۳). *تاریخ هنر* (ترجمهٔ علی رامین). تهران: نی.

• فاطمی، فریماه و مرسلی توحیدی، فاطمه. (۱۳۹۴). کارکردهای هنر مفهومی در مفاهیم هنر مقاومت (مطالعهٔ موردی: باغموزهٔ دفاع مقدس). *پیکره*، ۴(۷)، ۶۱-۷۶.

• لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۱). *مفاهیم و رویکردهای آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم* (ترجمهٔ علیرضا سمیع آذر). تهران: نظر.

• لینتن، نوربرت. (۱۳۹۳). *هنر مدرن* (ترجمهٔ علی رامین). تهران: نی.

• مارزونا، دانیل. (۱۳۹۶). *هنر مفهومی* (ترجمهٔ فاطمه عبادی). تهران: کتاب آبان.

• مرزبان، پرویز. (۱۳۹۶). *خلاصهٔ تاریخ هنر*. تهران: علمی و فرهنگی.

• نامی، غلامحسین. (۱۳۷۵). *برگزیدهٔ آثار*. تهران: هنر ایران.

• وود، پل. (۱۳۸۳). *هنر مفهومی* (ترجمهٔ مدیا فرزین). تهران: هنر ایران.

• افراسیابی، آزاده. (۱۳۸۳). *پست‌مدرنیسم (برداشت ایرانی)* (پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد). رشته نقاشی، دانشگاه هنر تهران، تهران.

• ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸۵). *کتاب‌های آبی و قهوه‌ای* (ترجمهٔ ایرج قانونی). تهران: نی.
• ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸۴). *برگه‌ها* (ترجمهٔ مالک حسینی). تهران: هرمس.
• هریسون، چارلز. (۱۳۹۳). *هنر مفهومی، امر زیبا و پایان(های) هنر* (ترجمهٔ احمدرضا تقا). تهران: بن‌گاه.
• Alberro, A. (2001). *Recording Conceprtual Art.* Berkeley: University of California.
• Godfrey, T. (1998). *Conceptual Art.* New York: Phaidon.
• Harrison, Ch. (2001a). *Essays on Art and Language.* London: MIT Press.
• Harrison, Ch. (2001b). *Conceptual Art and Painting.* London: MIT Press.
• Kalyva, E. (2016). *Image and Text in Conceptual Art.* leeds: Macmilain.
• Kosuth, J. (1969). *Art after Philosophy.* Massachusetts: MIT Press.
• LeWitt, S. (1969). *Sentences about Conceptual Art.* New York and England: Art-Language.
• Newman, M. & Bird, J. (1999). *Rewriting Conceptual Art.* London: Reaktion Books.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

حقیر، سعید و علیزاده، سینا. (۱۴۰۰). پژوهشی دربارهٔ رابطهٔ زبان و هنر در هنر مفهومی ایران (۱۳۴۴ تا ۱۳۸۱ شمسی). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۱)، ۱۱۳-۱۲۶.

DOI: 10.22034/bagh.2021.230663.4545
URL: http://www.bagh-sj.com/article_137420.html