نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۱)، ۶۷-۸۲ / آبان ۱۴۰۰
DOI:10.22034/bagh.2021.252132.4688

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Statement in the Contemporary Iranian Painting from the Perspective of Multimodal Discourse Analysis (Case study: Painting exhibitions in Tehran Azad Art Gallery between 2006-2016)
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

استیتمنت در نقاشی معاصر ایران از منظر تحلیل گفتمان چندوجهی (مطالعهٔ موردی: نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی در گالری طراحان آزاد، از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵)*

اعظم حکیم[۱]**، زهرا پاکزاد[۲]، مسعود کوثری[۳]

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه نقاشی، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران.
۳. دانشیار گروه ارتباطات اجتماعی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۰۳ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۰۸/۰۱

چکیده

بیان مسئله: استیتمنت نمایشگاه از جمله وجوه زبانی منفصل از اثر است که در کنار وجه تصویری آثار در نمایشگاه‌های هنری معاصر، به گفتمانی چندوجهی شکل می‌دهد. وجوه زبانی و تصویری در قالب یک گفتمان واحد و برای رسیدن به یک هدف با یکدیگر تعامل دارند. امروزه استیتمنت‌ها بخش انضمامی مهمی از روند خلق، خوانش و یا شکل‌گیری نمایشگاه‌ها هستند، به ویژه در موقعیت‌هایی که دلالت‌های مفهومی بر معناهای زیبایی‌شناختی پیشی یابد. بنابراین یکی از مسائل تازه در هنر معاصر کارکرد متن‌ها و یادداشت‌های نمایشگاهی و ارتباط آن‌ها با وجه تصویری گفتمان هنری است.کارکرد این متون چیست؟ روابط این بخش از وجه زبانی با وجه تصویری در نمایشگاه و نقش آن‌ها در ارتباط با کارکرد استیتمنت‌ها به چه شکلی است؟

هدف: هدف از تحقیق پیش رو مطالعه و طبقه‌بندی روابط افزایشی وجه زبانی نسبت به وجه تصویری در نقاشی معاصر ایران است.

روش پژوهش: این تحقیق از طریق مطالعهٔ کیفی به بررسی کارکرد اصلی استیتمنت‌ها توجه کرده و با بررسی نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی در گالری طراحان آزاد در فاصلهٔ زمانی ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵ و با استفاده از چارچوب نظری تحلیل گفتمان چندوجهی، به استخراج و طبقه‌بندی روابط زبانی (استیتمنت) و تصویری در بافت نقاشی معاصر می‌پردازد.

نتیجه‌گیری: استیتمنت مؤثر قادر است با افزودن جزییات، وجه تصویری را افزایش دهد و یا از طریق توصیف، آن را تقویت کند و از همه مهم‌تر می‌تواند وجه تصویری را گسترش دهد. این رابطه‌های افزایشی وجه تصویری را زمینه‌مند کرده که از مهم‌ترین کارکردهای استیتمنت به عنوان وجه زبانی منفصل است و به سمت یک صورت‌بندی یکپارچه ارتباطی و فرارشته‌ای که حاصل فرایند روابط میان وجوه است حرکت می‌کند.

واژگان کلیدی: *تحلیل گفتمان چندوجهی، زبان نوشتاری، استیتمنت، نقاشی معاصر ایران.*

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «اعظم حکیم» با عنوان «تحلیل گفتمان چندوجهی در نقاشی معاصر ایران» به راهنمایی «زهرا پاکزاد» و مشاورهٔ «مسعود کوثری» در سال ۱۴۰۰ در دانشکدهٔ «هنر» دانشگاه «الزهرا(س)» انجام شده است

** نویسنده مسئول: ۰۹۱۳۱۰۳۷۱۸۸، a.hakim-alzahra.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

دو وجه زبان و تصویر در نسبت تاریخی طولانی نسبت به یکدیگر قرار گرفته‌اند و در عین شباهت‌ها، تفاوت‌های فراوانی دارند. هرچند این دو وجه کاملاً هم ارز نبوده و بر یکدیگر منطبق نمی‌شوند اما در هنر معاصر این دو در آثار و نمایشگاه‌ها تلفیق شده و در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. عدم هم‌ارزی و انطباق زبان و تصویر علت و مانعی نیست که در خلق، برگزاری و تفسیر آثار از آن‌ها دوری کنیم؛ بلکه این ارتباط پیشاپیش وجود داشته و برای درک هنر معاصر از این منظر باید به آن نزدیک شویم. آثار هنری با متن‌ها[1] درآمیخته‌اند و از این جهت میانجی‌ها و واسطه‌ها در خلق و دریافت آثار نقشی تعیین‌کننده یافته‌اند.

رابطهٔ نقاشی معاصر با زبان نسبت به گذشته گسترش یافته؛ به ویژه نسبت به هنرهای بصری مدرن که متضمن مقاومت در برابر زبان بوده است. «هنرمندان دوران مدرن با استفاده از کلمات برای تعبیر تصاویر مخالفت می‌کردند و بر این نظر بودند که اگر بیننده بخواهد یک نقاشی را ستایش کند، بگذارید زبان، رنگ، شکل، بافت و فضا، ریتم و هارمونی‌ها را یاد بگیرد نه اینکه به دنبال نوشته و عنوانی باشد» (Symes, 1992, 23). ضمیمه‌شدن وجه زبانی به وجه تصویری در هنر معاصر نه‌تنها نشان‌دهندهٔ درهم‌شکستن این مقاومت به خصوص دربارهٔ یک مدیوم کلاسیک یعنی نقاشی است، بلکه نقاشی با آگاهی از شرایط زمانی، مکانی و همین‌طور رسانه‌ای خود، کشمکشی میان امر زیبایی‌شناسانه و مفهومی ایجاد کرده است. تعارض میان تصویر و زبان را می‌توان معادل کشیدن مرز مشخص میان هنرها و تقابل آن‌ها در سنت مدرنیستی هم قلمداد کرد. اما در هنر معاصر، این مرز در آنچه که «مایکل فرید[2]» تئاتروارگی (یا وجه تئاتری[3]) در تلفیق ضروری کدهای بصری/زبانی در نمایش تئاتری می‌خواند، در هم تنیده است. او بر این باور است که هنر ضد مدرن یا پسامدرن (یعنی آنچه فرید هنر لفظ‌گرا[4] می‌نامد) از طریق توسل به زبان، به این جهت‌گیری تئاتری دست می‌یابد. هنر معاصر با تجربه‌گری بینارسانه‌ای در میانهٔ هنرها قرار گرفته است. این امر توسط «کریگ اونز[5]» به منزلهٔ فوران زبان به درون میدان هنرهای بصری توصیف شده و گویای آن است که پسامدرنیسم در حکم فروپاشی انفجارگونهٔ آن حائل بین باصره و زبان است (میچل، ۱۳۹۹، ۲۰). به تبع این شرایط، دیداری یا ناب بودن با خواندن نه رودرروی یکدیگر بلکه در کنار هم قرار می‌گیرند و تغییر مسیر از ساخت یک تصویر نقاشانه و زیبایی‌شناختی صرف به ایجاد شبکهٔ معنایی و مفهومی می‌انجامد.

از مظاهر گسترش ارتباط وجه تصویری نقاشی و زبان در استفاده از زبان به مثابهٔ نشانهٔ مفهومی، به شکل متصل با اثر و همین‌طور منفصل در قالب عنوان آثار و نمایشگاه‌ها و همین‌طور ضمیمه‌شدن یادداشت‌های نوشتاری از جمله استیتمنت به آن‌ها است. به این ترتیب نقاشی معاصر در برابر خالص‌سازی تصویری و ابژهٔ محوری مقاومت کرده و زمینهٔ آن را گسترش می‌دهد. شاید در هنر معاصر ایران به ویژه در رسانه‌ای مانند نقاشی که همچنان انتظارات زیبایی‌شناختی مطلق از آن می‌رود در برابر چنین نگاه غیرخالصی به اثر مقاومت‌هایی وجود داشته باشد. از طرف دیگر با درنظرگرفتن فوران زبانی، با انواع گوناگونی از یادداشت‌های نمایشگاهی در هنر معاصر روبه‌رو شده‌ایم. بنابراین پرداختن به این مسئله به صورت علمی می‌تواند جایگاه و همین‌طور نقاط تاریک و مبهم این موضوع را روشن سازد و به عاملان این حوزه از هنرمندان، تا کیوریتورها و نهادهای برگزارکننده در ایجاد شبکهٔ معنایی نمایشگاهی یاری رساند. هدف از این پژوهش بررسی ارتباط میان زبان منفصل از نقاشی در قالب استیتمنت و تصویر و مصادیقش با استفاده از چارچوب نظری تحلیل گفتمان چندوجهی[6] و پاسخ به این سؤالات است که استیتمنت چیست و کارکرد آن چگونه است؟ و مصادیق وجوه زبان و تصویر در استیتمنت و نقاشی چه روابطی دارند؟

مبانی نظری

• گفتمان چندوجهی

مفهوم گفتمان در گفتمان چندوجهی از معنای کارکردی و اجتماعی زبان ریشه می‌گیرد. از منظر متفکرانی همچون «ون دایک» گفتمان به مفهوم کاربرد زبان در بافتی خاص است (دایک، ۱۳۸۷، ۱۶). او در درجهٔ اول گفتار و پس از آن نوشتار را مدنظر قرار داده است. پس از انتقادهای وارد شده به نگاه زبان‌شناسانهٔ صرفِ مطالعات گفتمانی، وجه‌های دیگر همچون تصویر و همین‌طور ارتباطات آن‌ها به این رویکرد افزوده شد. این موضوع مدخلی را برای ورود تحلیل گفتمان به مسئلهٔ وجوه ترکیبی می‌گشاید. عموم تحلیل‌گران گفتمان در حال حاضر متفق‌اند که باید «رابطهٔ میان زبان و تصویر را در تحلیل خود بگنجانند» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵، ۱۱۱). برخی بر این باورند که پیوند گفتمان و مفهوم چندوجهیت به صورت مشخص در آثار «کرس» و «ون‌لیون» رخ داده است (آنها در این رویکرد وامدار نظریات «رولان بارت» در ارتباط میان زبان و تصویر هستند). کرس مواردی مانند روزنامه‌نگاری تصویری، کپشن‌نویسی برای عکس‌های مستند و خبری و آرشیوکردن آثار را به عنوان نمونه‌هایی از گفتمان چندوجهی می‌آورد (kress, 2010, 79). «هالوران» از نظریه‌پردازان این حوزه، مطالعات گفتمانی چندوجهی را مطالعهٔ زبان در تلفیق با منابع دیگری از جمله تصویر، موسیقی، ژست و ... می‌داند (smith, O'Halloran & 2010, 2). جوییت نیز تحلیل گفتمان چندوجهی را به عنوان رویکردی تعریف می‌کند که در آن

ارتباطات فراتر از زبان است و فرم‌های ارتباطی و رابطهٔ میان آن‌ها را شامل می‌شود (Jewitt, 2009, 14). بنابراین تحلیل گفتمان با این ویژگی ترکیبی و هم‌جواری، از مطالعهٔ تک‌بعدی زبانی و نوشتاری فراتر رفته و به نظام و شبکهٔ رمزگذاری چندوجهی و روابط میان وجوه توجه می‌کند؛ وجوهی که با کمک منابع نشانه‌شناختی متفاوت، فرایند معناسازی را شکل می‌دهند و به این ترتیب قالبی مناسب برای بررسی گفتمان‌های چندوجهی در زمینه و موقعیت‌های ویژه به وجود می‌آورند؛ از جمله در زمینهٔ هنر معاصر که وجه زبانی بیش از پیش در بدنهٔ اصلیش به چشم می‌خورد و در برهم‌نشینی با وجه تصویری که وجه ممیز اصلی هنرهای دیداری است، به گفتمان چندوجهی تصویری و زبانی شکل می‌دهد.

در گفتمان چندوجهی هنر معاصر، وجه زبانی منفصل به صورت گسترده می‌تواند شامل عناوین آثار، نمایشگاه، استیتمنت و از طرف دیگر یادداشت‌های روزانهٔ هنرمند، مکاتبات و نامه‌های رد و بدل شده بین او و دیگران، مصاحبه‌ها، سخنرانی‌ها، نقدها دربارهٔ وجه تصویری نیز شود. به این معنا که حتی اگر زبان، وجه تصویری را به صورت مادی همراهی نکند همچنان جریانی زبانی آن را احاطه کرده و در نتیجه بر خوانش و دریافت آن تأثیر گذار است. همان‌طور که «مصاحبه‌ها و سخنرانی‌های هنرمندان در همان سطح اثر هنری موجودند و حتی بخش زبانی هنر را گسترش می‌دهد» (Garrett-Petts & Nash, 2008). بقیهٔ صورت‌های وجه زبانی مانند استیتمنت به صورت مشخص می‌توانند همین نقش را به عهده گرفته و صورت‌بندی‌های گسترده‌تری را به وجود آورند و دانش جدید تلفیقی تصویری و زبانی را تجسم بخشند، شکل دهند و ارائه کنند.

• وجه زبانی استیتمنت

واژهٔ استیتمنت معنای مفصلی دارد اما تا آنجاکه به عرصهٔ هنر مربوط می‌شود به بیانیه، اظهار یا گزارهٔ ترجمه شده و به تازگی عبارت «یادداشت نمایشگاه» نیز به دیگر عبارات افزوده شده است. صاحب‌نظران و منتقدان هنر معاصر ایران هر کدام به عللی یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهند. تعدادی نیز بر استفاده از واژه به شکل اصلی خود، یعنی استیتمنت، اصرار می‌ورزند. همهٔ این واژه‌ها نمایندهٔ معنایی واحد هستند؛ متنی نوشتاری بر آثار هنری است که در ارتباط و درک آن‌ها نقش دارد چراکه اطلاعاتی با خود همراه دارد که با زمینهٔ کار هنری مرتبط می‌شود. بنابراین این تحقیق اصراری ویژه در کاربرد یکی از آن‌ها نسبت به دیگری ندارد. گزاره مانند عنوان نمایشگاه و آثار به عنوان پاراتکست می‌تواند آستانه و مدخلی برای ورود به دنیای آثار به شمار آید. در شکل استعاری گزاره می‌تواند مانند مقدمه یا پیش‌گفتار یک کتاب عمل کند.

زمانی که روی دیوار نصب شود به یک دعوت یا توضیح و عنصری از چیدمان آثار تبدیل شود. وقتی استیتمنت‌ها به تنهایی و یا در کنار بقیهٔ وجوه زبانی منتشر می‌شوند، روایت‌های متفاوتی از آثار ارائه می‌دهند. هم نگاه بیننده را هدایت می‌کنند و هم روند هنرمند را تصدیق و یا اعلام می‌دارند. گزاره ارائه یا روایتی است که زیرمتن نمایش اصلی بصری است و یا به شکلی با آن هم‌پوشانی داشته و یا در مجاورت با آن قرار می‌گیرد. به عنوان اسناد عمومی، بینش خاص هنرمند در مورد شیوهٔ کارش را ارائه می‌دهد و بیانگر موقعیت زیبایی‌شناختی هنرمند بدون تفسیر منتقدان روی آثارش است (ibid., 2008). در شرایط حاضر بسیاری از بینال‌ها، گالری‌ها و جوایز به گزاره‌ها نیاز دارند و در مدارس هنری در سرتاسر دنیا واحدهای آموزشی برای نگارش گزاره در نظر گرفته‌اند. در مطالعه‌ای در سال ۲۰۱۰ دو آزمایش طراحی شد تا تأثیر استیتمنت در دریافت آثار هنری (هم بازنمایانه و هم غیربازنمایانه) بررسی شود. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که در درجهٔ اول استیتمنت می‌تواند روی نحوهٔ ارزیابی اثر تأثیر بگذارد و در مرحلهٔ بعدی نمی‌توان یک سؤال عمومی دربارهٔ چگونگی تأثیرگذاربودن استیتمنت بر دریافت مخاطبان پرسید. بلکه به جای آن باید ویژگی‌های خاص یک استیتمنت را جست‌وجو کرد که برجسته‌بودن آن‌ها درک مخاطب از اثر را دستکاری می‌کند (Specht, 2010, 201 & 202). نکتهٔ جالب توجه در این مطالعه آن است که شرکت‌کننده‌ها با آثار غیر ابژکتیو بعد از خواندن استیتمنت آن‌ها، بیشتر از آثار بازنمایانهٔ ارتباط برقرار کردند.

نویسندگان این تحقیق بر این باور هستند که اگر یک تجربهٔ بصری با استیتمنتی که به درستی تدوین شده است همراه شود، هنرمند شانس بیشتری در ارتباط با مخاطبانش چه افراد و چه گالری‌ها، بینال‌ها و ... خواهد داشت. همان‌طور که در بسیاری از راهنماهای تدوین استیتمنت‌ها چنین آمده است که: «این متون فرصتی برای ارتباط مستقیم با بیننده است و آنان را برای تجربهٔ آثار، مشتاق و هیجان زده می‌کند» (Rossiter, 2010). به این ترتیب می توان نتیجه گرفت که استیتمنت‌ها نه‌تنها اطلاعات منتقل می‌کنند بلکه می‌توانند احساسات مخاطب را نیز برانگیزانند. برانگیختن مخاطب موجب ایجاد کشمکش، اصطکاک و تعامل بیشتر او با نمایش خواهد بود و نوعی پیوند میان هنرمند، مخاطب و بقیه بخش‌های جهان هنری ایجاد می‌کند. از آنجایی که رابطهٔ میان دو وجه زبان و تصویر در این تحقیق از چارچوب تحلیل گفتمان چندوجهی گذر می‌کند، در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

• تحلیل گفتمان چندوجهی

برای مطالعهٔ گفتمان چندوجهی نقاشی -وجه زبانی منفصل استیتمنت و وجه تصویری نقاشی- آنچه مهم است استفاده از چارچوبی است که بتواند روابط میان وجوه را بررسی کند. همانطور که گفته شد تحلیل گفتمان چندوجهی ارتباط میان وجوه در روند ساخت شبکهٔ معنایی را به عنوان مهم‌ترین

مؤلفهٔ تحلیلی در نظر می‌گیرد. در این رهیافت شیوه‌های ارتباطی اعم از دیداری و کلامی یکپارچه شده‌اند؛ هیچ کدام کاهش ناپذیر نیستند و نمی‌توانند جای دیگری را اشغال کنند. در واقع وجه‌ها به جای هم قرار نمی‌گیرند اما در نقشی تکاملی در کنار یکدیگر حاضرند.

با توجه به اینکه تحلیل گفتمان چندوجهی شاخه‌ای بسیار تازه است که از تحلیل گفتمان منشعب شده، هنوز چارچوب‌های مشخص برای تحلیل گفتمان‌های چندوجهی و تعامل میان وجوه شکل نگرفته است؛ همان‌طور که در بیشتر مطالعات با این چارچوب مفهومی و نظری دیده می‌شود. اما براساس آنچه که از زمان پیدایش آن تا اکنون در این حوزه تقریر شده است می‌توان دو رویکرد اصلی را در شکل‌دادن به آن تشخیص داد. رویکرد اول همچنان به ریشه‌های اصلی و سنت‌های خود در زبان‌شناسی سیستمی-کارکردی[۷] هالیدی وفادار باقی مانده است. رویکرد دوم به این مرزها محدود نمانده و از آن فراتر رفته است؛ هرچند از لحاظ روش‌شناسی از ابزارهای SFL استفاده می‌کند اما با درنظرگرفتن جنبهٔ انتقادی به دنبال کشف جلوه‌های حقیقت است. این دو رویکرد در تعارض با یکدیگر نیستند بلکه همدیگر را کامل می‌کنند و در مواردی با یکدیگر هم‌پوشانی دارند (Constantinou, 2005, 603 & 604). این زیر-رویکرد در حال حاضر نمونه‌ای از تلفیق روش‌های دیگر مطالعات گفتمانی است که متناسب با مسئلهٔ پژوهش از آن‌ها بهره می‌گیرند. در این تحقیق نیز تلفیق نظریات «مک کلود» دربارهٔ روابط نوشتار و تصویر و همین‌طور روش «مارتینز» و «وو» که ریشه در اندیشهٔ «هلیدی» دارد برای مطالعهٔ ارتباط دو وجه زبانی و تصویری به کار رفته است.

روابط نوشتار/تصویر در یک متن چندوجهی می‌تواند از منظر سهم نسبی هر وجه در ساخت معنا مطالعه شود. مک کلود روابط نوشتار/تصویر را در مشارکت برابر/نابرابر وجه‌ها در معنا به شکل زیر طبقه‌بندی می‌کند و یک دیدگاه کلی در مورد تعادل معنای بصری-کلامی را نشان می‌دهد.

کلمه-ویژه[۸]: تصاویر شرح می‌دهند اما به طور قابل ملاحظه‌ای به متن اضافه نمی‌کنند.

تصویر-ویژه[۹]: تصویر غالب است و کلمات به معنی تصویر به طور قابل توجهی اضافه نمی‌کنند.

کلمه/تصویر ویژه[۱۰]: کلمات و تصاویر اساساً یک پیام را ارسال می‌کنند.

افزایشی[۱۱]: کلمات تصاویر را تقویت می‌کنند یا برعکس.

موازی[۱۲]: کلمات/تصاویر مسیرهای گوناگونی را بدون تقاطع دنبال می‌کنند.

مونتاژ[۱۳]: کلمات به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از تصویر عمل می‌کنند.

وابستگی متقابل[۱۴]: کلمات و تصاویر با هم یک ایده را بیان می‌کنند که نمی‌توانند به تنهایی آن را انتقال دهند (Wu, 2014, 1416).

به غیر از رابطهٔ کلمه-ویژه که با گفتمان دووجهی نقاشی سنخیت ندارد، دیگر روابط در آن قابل ردیابی است. رابطهٔ مونتاژ در آثاری وجود دارد که از زبان به شکلی متصل با اثر و به عنوان بخشی از آن استفاده می‌کنند. از میان روابط حاضر، رابطه‌ای که بیش از بقیه با نقش و کارکرد زبان منفصل نمایشگاهی در ارتباط قرار می‌گیرد، آن بخش از رابطهٔ چهارم است که زبان، تصویر را تقویت می‌کند. افزایش[۱۵] یکی از رابطه‌های بنیادین بینا-بندی است که «هلیدی» به آن می‌پردازد و می‌توان آن را هم‌عرض با رابطهٔ افزایشی مک کلود قرار داد. «روابط بین‌بندی «هلیدی» به اندازهٔ کفایت انتزاعی است که می‌تواند به روابط میان متن و تصویر نیز تعمیم یابد» (Martinec, 2005, 342). مطالعه‌گران متون چندوجهی بند را به مثابهٔ هریک از وجوه در نظر گرفته‌اند و این رابطه را میان وجه‌های زبانی و تصویری بررسی کرده‌اند. در اینجا تصویر نقاشانه و متن زبانی منفصل (استیتمنت) هریک بندهای جداگانه محسوب می‌شوند. براساس آنچه در تعریف استیتمنت گفته شد، روابط وجه زبانی با تصویری در بافت موقعیتی نمایشگاهی، از نوع روابط افزایشی است؛ در یک نمایشگاه نقاشی، متن تصویری را بند/وجه اول و استیتمنت را بند/وجه دوم به شمار می‌آوریم. هرچند به لحاظ ترتیب زمانی می‌تواند این رابطهٔ معکوس باشد. به این معنی که زبان می‌تواند پیش از تصویر وجود داشته باشد و به اثر ضمیمه شود و یا در روند خلق اثر، مکتوب شود و در ارتباط معنایی با آن قرار گیرد. از سوی دیگر ترتیب خوانش مخاطب نیز می‌تواند متفاوت باشد و هریک را پیش از دیگری برای خوانش برگزینند. اما برای مطالعهٔ دووجهی متن مرکب نمایشگاهی لازم است که ترتیبی مشخص در نظر گرفته شود. رابطهٔ افزایشی، بند دوم یعنی متن زبانی، بند اول یعنی متن تصویری را بسط و توسعه می‌دهد و از سه طریق محقق می‌شود: افزودن جزییات[۱۶]، تقویت توسط توصیف[۱۷] و گسترش از طریق افزودن موارد تازه[۱۸].

افزودن جزییات از طرق شرح[۱۹] و تمثیل امکان‌پذیر است. در شرح، تصویر و متن یکدیگر را توسط بازگویی یا اصلاح معنا در هریک از وجوه شرح می‌دهند. البته هریک از وجوه یعنی عناصر زبانی و بصری به شیوه‌های مختلف و منحصر به خود این امر را محقق می‌سازند. در گونهٔ دوم یعنی تمثیل[۲۰]، متن یا تصویر نمونه یا تمثیلی برای دیگری است. افزودن جزییات ممکن است به عنوان رابطهٔ مشابهت میان وجوه نشانه‌شناختی تعریف شود به شکلی که هیچ عنصر اندیشگانی جدیدی توسط زبان یا تصویر معرفی نشود. این در حالی است که معنا در این

بخش به سادگی تکرار یا کپی نمی‌شود، بلکه جزییاتی به متن اول اضافه می‌شود (McCloud, 1994, 154).

در رابطهٔ تقویت[۲۱]، یک بند معنای دیگری را با توصیف‌کردن[۲۲] آن در یکی از راه‌های ارجاع به زمان، مکان، رفتار، علیت و شرایط افزایش می‌دهد (Wu, 2014, 1416). نوع گسترش نیز به دو زیر مجموعهٔ تشدید (رزونانس) و واگرایی تقسیم می‌شود. در تشدید[۲۳] تصویر یا متن معناهای تازه را به وجه دیگر اضافه می‌کند و در واگرایی[۲۴] معنای اندیشگانی یک متن متفاوت یا حتی متضاد با معنای دیگری است. این مفهوم همچنین برای مواردی که معناها متناقض هستند نیز به کار می‌رود. به این ترتیب می‌توان گفت یک متن چندوجهی در این رابطه سه معنا را انتقال می‌دهد: معنای تصویری، زبانی و سومی هم آیرونی که از تفاوت‌های دو مورد اول پدیدار می‌شود (ibid., 1416-1418) واگرایی در برابر همگراییِ معناها و متناظر با «ترکیب موازی» مک کلود قرار می‌گیرد و برای بیان مواردی استفاده می‌شود که کلمات و تصاویر مسیر و جهت‌های متفاوتی را پی می‌گیرند بدون اینکه با یکدیگر تقاطعی پیدا کنند. در این مرحله پایه و وضعیت دو وجه نسبت به یکدیگر به سمت برابر و مستقل‌بودن سوق پیدا می‌کند.

زیر مجموعه‌های رابطهٔ افزایشی در منابع گوناگون متناسب با نمونهٔ مورد مطالعه متفاوت است. این مطالعه نیز زیرمجموعه‌ها را تا آن جایی که در ساخت الگوی مطالعاتی به کار آید بسط داده است. انواع این روابط در گفتمان چندوجهی هنر و از آن جمله نقاشی قابل ردیابی است. روابط می‌توانند به صورت هم‌زمان و با سهمی متفاوت در یک متن ترکیبی نقش خود را ایفا کنند. کارکردهای استیتمنت را می توان در رابطهٔ افزایشی جمع‌بندی کرد. خلاصه‌ای از روابط افزایشی، انواع، تعاریف و مصادیق آن در جدول ۱ آمده است.

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ پژوهش حاضر به دو بخش تقسیم می‌شود: اول مطالعات مربوط به تحلیل گفتمان چندوجهی و در مرحلهٔ بعد پژوهش‌های علمی در حوزهٔ استیتمنت‌های نمایشگاهی.

رویکرد تحلیل گفتمان چندوجهی عمدتاً بعد از سال ۲۰۰۰ و با آثار زبان‌شناسانی مانند «ون لیون» و «کرس» شکل گرفت. کتاب معروف این دو نویسنده با عنوان«reading images: the grammar of visual design» (Kress & Leeuwen, 1996)، جریان‌ساز شد. نویسندگان در این کتاب که با عنوان «خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری» ترجمه شده است، وجوه غیرکلامی مانند تصویر را مطرح کرده و کارکرد اجتماعی نشانه‌ها را در قالب گونه‌ای نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی کرده‌اند.

در ادامه مطالعاتی با استفاده از مدل نظریشان نگاشته شد همچون مقاله‌ای با عنوان «Interacting with the multimodal text: reflections on image and verbiage in Art Express» (Macken-Horarik, 2004). نویسنده در این تحقیق از نشانه‌شناسی اجتماعی برای خوانش دو نمونه عکس همراه با نوشته‌های همراه آن‌ها در نمایشگاه عکاسی استفاده کرده است که از لحاظ موضوع با مقاله پیش رو قرابت می‌یابد. اما نزدیکترین نمونه‌ها از لحاظ روش‌شناسی مقاله‌های «A Multimodal Analysis of Image-text Relations in Picture Books» (۲۰۱۴) و «A system for image–text relations in new (and old) media» (Wu, 2014) است که با وام‌گیری از نظریات «هلیدی» به تدوین چارچوبی کاربردی در تحلیل رابطهٔ زبان و تصویر در کتاب‌های تصویری و همین‌طور رسانه‌های نو و قدیمی می‌پردازند که در تدوین روش نظری مقاله از بخشی از آن‌هااستفاده شده است.

در مقالات به زبان فارسی به مطالعات گفتمانی چندوجهی نسبت به بقیه زیر-رویکردها بسیار کمتر پرداخته شده است. در مواردی از جمله مقاله «گرایش‌های بین رشته‌ای در تحلیل گفتمان انتقادی از نظریه تا عمل» (خیرآبادی و آقاگل‌زاده، ۱۳۹۸) تنها به آن اشاره‌ای کلی شده است. در حوزهٔ هنر نیز مقالاتی که از این زیر رویکرد بهره برده‌اند بیشتر به مطالعات حوزهٔ گرافیک و انیمیشن و روش‌های نظری متفاوتی معطوف می‌شوند. مقالهٔ «تحلیل گفتمان چندوجهیت در کاهش بحران‌های زیست‌محیطی تهران: مطالعهٔ

جدول ۱. انواع روابط افزایشی در تحلیل گفتمان چندوجهی. مأخذ: نگارندگان.

رابطه	انواع	تعریف	مصادیق
	جزییات	افزودن جزییات	شرح، تمثیل
افزایشی	تقویت	توصیف توسط	ارجاع به زمان
			ارجاع به مکان
			ارجاع به رفتار
			ارجاع به علیت و شرایط
	گسترش	افزودن موارد تازه	تشدید، واگرایی

موردی بنرها و بیلبوردهای زیست‌محیطی شهرداری تهران» (غیاثیان و وندحسینی،۱۳۹۷) از جمله همین نمونه‌هاست. «غیاثیان» و «وندحسینی» در این مقاله برای تحلیل نمونه‌ها از روش چی‌اونگ (۲۰۰۴) که آن هم در نظرات هلیدی ریشه دارد، استفاده کرده‌اند. لازم به ذکر است در هیچ‌کدام از مقالات رابطه وجه زبانی استیتمنت در ارتباط با اثر هنری و از طرفی چارچوب نظری مورد نظر به کار نرفته است.

در بخش دوم پیشینهٔ پژوهش می‌توان به مقاله «Artists' statements can influence perceptions of artwork» (۲۰۱۰) اشاره کرد که تأثیر استیتمنت را در ارزیابی و دریافت اثر هنری بررسی می‌کند. همان‌طور که پیش از این اشاره شد در این مقاله تنها به کارکرد ترغیبی و روشن‌کردن معنای تصویر توسط استیتمنت اشاره شده است. «تام پلین» نقاش و مدرس هنر در کتاب «Tom Palin: artist statements» (۱۹۹۲-۲۰۱۲، ۱۲۳) استیتمنت خود را که در ۲۱ سال نگاشته شده، منتشر کرده است. در مجموع این نوشته‌ها در خدمت توضیح یا گسترش وجه تصویری هستند و یا به موازات آن‌ها حرکت می‌کنند. دکتر میشل بلشو در مقدمهٔ این کتاب مفهوم و خصوصیات استیتمنت‌ها را با توجه به چندین مضمون ثابت تقسیم می‌کند از جمله موضوع، روند و فرایند و تمایز میان اظهارات خصوصی و عمومی هنرمند.

در مطالعات و جریان‌های علمی ایران به غیر از برخی دوره‌ها در باب استیتمنت‌نویسی و نشست‌هایی با همین موضوع می‌توان به کتاب هفته اشاره کرد که در همکاری با انجمن منتقدان تجسمی شماره‌ای را به استیتمنت اختصاص داده است. این شماره در قالب چند مقالهٔ مجزا به چیستی، چرایی و کارکردهای استیتمنت و برخی دلایل ظهور آن در هنر معاصر ایران و همین‌طور با مطالعه و طبقه‌بندی حدود ۳۰۰ استیتمنت در یک سال و چند گالری به آسیب‌شناسی آن‌ها می‌پردازد و نمونه‌هایی از گزاره‌های هنرمندان تاریخ هنر غرب را به عنوان نمونه آورده است. در این مجموعه رابطهٔ وجوه به صورت مشخص مدنظر نگارندگان نبوده است. به غیر از موارد یاد شده، مقاله‌ای علمی به زبان فارسی که به مطالعهٔ استیتمنت در ارتباط با وجه تصویری در هنر معاصر بپردازد تا زمان نگارش این سطور برخورد نکرده‌ایم. تحقیق حاضر با استفاده از دستاوردهای پیشینه در تعریف استیتمنت و نقش‌های آن در زمینهٔ هنر معاصر و همین‌طور مفهوم و چارچوب نظری گفتمان چندوجهی، کارکرد این نوع از وجه زبانی را براساس چارچوب نظری مطالعه می‌کند و رابطهٔ متن زبانی استیتمنت و متن تصویری نقاشی را در قالب رابطه‌ای افزایشی به شمار می‌آورد.

روش تحقیق

این تحقیق که پژوهشی بنیادین به شمار می‌آید از طریق مطالعه، مشاهده و گردآوری اطلاعات اسنادی و آرشیو نمایشگاهی گالری طراحان آزاد در بازهٔ زمانی نیمهٔ دوم دههٔ ۸۰ ش. و نیمهٔ اول دههٔ ۹۰ش.، به توصیف و تحلیل چیستی استیتمنت، کارکردها و نقش آن و ارائهٔ چارچوب نظری تحقیق یعنی تحلیل گفتمان چندوجهی در استخراج مؤلفه‌های ارتباطی زبان و تصویر و همین‌طور طبقه‌بندی آن‌ها در بافت نقاشی معاصر ایران پرداخته است. لازم به ذکر است دو دههٔ نام برده چرخش چندوجهی در هنر و نقاشی معاصر ایران بیش از پیش ظهور داشته است. گالری طراحان آزاد در بازهٔ مورد نظر فعال بوده و چشم‌اندازهای آن نیز با روش‌های بیانی معاصر از جمله خط مشی زبانی هنر، هم‌خوانی داشته است. از طرفی برخلاف بسیاری از گالری‌ها آرشیو نسبتاً کامل‌تری را به لحاظ تعداد آثار، با ذکر شناسنامهٔ آن‌ها از جمله عنوان آثار و از همه مهم‌تر استیتمنت هر نمایش روی سایت اختصاصی خود بارگذاری کرده است. از نمایش‌های موجود در آرشیو سایت گالری و در بازهٔ زمانی مورد نظر (۲۳۰ نمایش)، ۷۵ کارنمای انفرادی نقاشی همراه با استیتمنت‌های آن‌ها بررسی شده و از این میان شش نمایش به صورت هدفمند در راستای مسئلهٔ تحقیق انتخاب شده است تا بتوان از این طریق استیتمنت و رابطهٔ آن با وجه تصویری را در چارچوب تحلیل گفتمان چندوجهی بررسی کرد.

یافته‌ها

• کارکردهای استیتمنت

مهم‌ترین کارکرد استیتمنت، زمینه‌مندکردن آثار است تا مخاطب بتواند در آن زمینهٔ آثار را مورد خوانش قرار دهد. بنابراین این وجه زبانی«می‌تواند یک مکمل معتبر و سازنده برای کار هنری باشد» (Liese, 2014). به معنای دیگر گزاره بستری برای انواع و امکان‌های خوانش آثار فراهم می‌آورد. «در جهانی که پر از تصویر است، برای اینکه ما بتوانیم در تصویری تأمل کنیم، نیازمند آن هستیم که بستری برایش ساخته شود» (روحبخشان، ۱۳۹۷، ۳۳) و استیتمنت در نمایشگاه یکی از مهم‌ترین ابزار برای ایجاد زمینهٔ مشترک با مخاطب است؛ به ویژه در آن بخش از بستر هنر معاصر که بیشتر از آنکه به محسوسات عینی و قلمروی زیبایی‌شناختی مدرن وابسته باشد، با ایده‌ها و حوزهٔ دلالت‌پردازی سروکار داشته باشد. در این شرایط اثر به زمینه‌ای نیازمند است تا شبکه یا سیستم معنایی شکل بگیرد؛ استیتمنت‌ها در ساخت این زمینه بسیار کارآمد هستند.

ایجاد ارتباط با مخاطب صرفاً به این معنی نیست که گزاره به پاسخ سؤالات دربارهٔ آثار کمک کند، بلکه «استیتمنت ضمن آنکه آگاهی‌بخش است پرسش‌هایی را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. همچنین آن‌ها می‌توانند با ایجاد تلاطم در

ذهن، تکاپوی یافتن پاسخ‌های شخصی را به وجود آورند» (شریف‌زاده، ۱۳۹۷، ۲۱). ایجاد سؤال یکی از مهم‌ترین علت‌های وجود این متن زبانی است و بخشی از جواب‌های احتمالی آن توسط مخاطب در آثار و بخشی دیگر در ذهن او پاسخ داده می‌شود. از سوی دیگر استیتمنت به بخشی از سؤالات دربارهٔ وجه تصویری پاسخ می‌دهد و از این طریق در دریافت مخاطب از آثار تأثیرگذار است. در سطحی‌سازی دریافت، ویژگی‌های وجه بصری تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد و در عمیق‌ترکردن آن، به وجه بصری یاری می‌رساند تا ارتباط چندلایه‌ای ایجاد سازد. تعادل میان پاسخ گفتن و ایجاد سؤالِ بیشتر در استیتمنت‌نویسی حائز اهمیت است.

از سوی دیگر استیتمنت به غیر از زمینه‌مندکردن اثر و نقش آن در تفسیر مخاطب، بر فردیت و در اینجا فردیت هنرمند تأکید دارد؛ به ویژه اگر توسط خود او نوشته شود. «دوران تکثیر و تکثر، دوران گریز از مقوله‌بندی‌های رایج مدرن و دوران تکثیر هنرمندان در همه‌جا و همه‌وقت و دوران همه -هنرمندی، مجال تنظیم بیانه‌های گروهی مرسوم در دوران مدرن را ستاند. تازش رسانه‌ها فرصت دسته‌بندی هنرمندان را ستانده است، دسته‌بندی‌های بشری که از منظر پساساختارگرایانی همچون فوکو همیشه مورد نقد قرار گرفته‌اند» (خانکه، ۱۳۹۷، ۹). رسانه‌ها و شیوه‌های نمایش آن‌ها و مضامین در هنر معاصر بسیار متکثر و متفاوت هستند و جنبهٔ فردی آن پررنگ‌تر است؛ بنابراین ضرورت استیتمنت بیشتر احساس می‌شود. چراکه تعامل مخاطب با آثار بخشی از فرایند است و استفاده از زبان این تعامل و کشمکش را تسهیل می‌کند.

آن‌چه سبب می‌شود تا آثار هنری چیزی بیش از مواد تشکیل‌دهندهٔ آن به نظر آید، فرایند بیناذهانی میان خالق و مخاطب اثر هنری است. فرایندی که در آن اثر هنری نقش مادهٔ واسط را ایفا می‌کند. در این فرایند گاه سازندهٔ اثر پس از پایان ساخت آن نیز به دنبال مجرایی برای سرایت ایده‌های خود به مخاطب است. اندیشه‌هایی که حتی در بسیاری از موارد نمود تجسمی آن در پدیدهٔ تصویری به نمایش درآمده دیده نمی‌شود. استیتمنت‌ها، بیانیه‌ها و متون پیرامونی، ابزار این جریان را در اختیار سازندگان و نمایش‌دهندگان آثار هنری قرار می‌دهد (خلیل‌نژاد، ۱۳۹۷، ۴۶). به این ترتیب وجه زبانی، وجه تصویری را در یک روند و فرایند قرار می‌دهد و از سوی دیگر خودش نیز بخشی از این فرایند و نمایش آثار می‌شود؛ مرزهای نمایش گسترش پیدا کرده و سرزمین‌های تازه را تحت سیطرهٔ خود در می‌آورد.

• استیتمنت در هنر معاصر ایران

مخاطبان هنر معاصر از جمله هنر معاصر ایران با استیتمنت‌ها به شیوه‌های متفاوتی روبه‌رو می‌شوند. برای برخی خواندن استیتمنت در صورتی اتفاق می‌افتد که نتوانند با آثار ارتباط لااقل معنایی پیدا کنند. آن‌ها می‌خواهند پیش از آن به تفکر پرداخته و به صورت مستقل از گزاره با اثر ارتباط برقرار کنند. در صورتی که این هدف محقق نشود از شانس زبانی استفاده می‌کنند.گروهی همچنان به سنت مدرنیستی خالص و ناب‌بودن امر دیداری اصرار می‌ورزند و در طرف دیگر گروهی بر وجه زبانی نمایشگاهی بدون در نظرگرفتن کارکرد آن تأکید می‌کنند. نکتهٔ حائز اهمیت پیش از ورود به مبحث اصلی آنکه باید میان استیتمنت با مانیفست‌های هنری (بیانیه) که در دورهٔ مدرن رواج داشتند در عین شباهت‌هایی که دارند، تفاوت قائل شویم. چراکه استیتمنت با مجموعه‌ای از آثار شخصی ارتباط برقرار می‌کند؛ حتی اگر بر نمایشگاه گروهی نوشته شود نهایتاً به آثار جمعی کوچک از هنرمندان در آن مکان و زمان مشخص و با موضوع و مضمون مشترکی مرتبط می‌شود. این در حالی است که مانیفست‌های هنری ویژگی‌های جدلی داشته و گسترهٔ وسیع‌تری از هنرمندان را در بر می‌گرفتند.

یکی از پیش-تجربه‌های مانیفست‌نویسی در هنر مدرن ایران به انجمن «خروس جنگی» باز می‌گردد که در سال ۱۳۲۷ ش. و توسط «جلیل ضیاء پور» تأسیس شد. شعار انجمن این بیت از «فرخی سیستانی» بود: فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر/سخن نوآر که نو را حلاوتی است دگر (ضیاءپور، ۱۳۶۸، ۸۴). این شعار با نام انجمن و هدف اصلی گروه یعنی «تقابل با سبک و سیاق قدیم رایج در هنر و ادب» (منفرد، ۱۳۹۳)، شبکهٔ چندوجهی معنایی برقرار می‌ساخته و تعداد زیادی از هنرمندان نوگرای آن روزگار و ویژگی‌های آثارشان را نمایندگی می‌کرده است. دور دوم انجمن با تغییراتی در اعضا نیز با بیانیه هنری و ادبی انجمن«سلاخ بلبل» در سیزده بند آغاز شد. در بخشی از بیانیه چنین آمده است: «هنر خروس جنگی، هنر زنده‌هاست. این خروس تمام صداهایی را که بر مزار هنر قدیم نوحه‌سرایی می‌کنند خاموش خواهد کرد» (همان).

در ویژه‌نامهٔ هنر نقاشی مجلهٔ «گردون» سال ۱۳۷۰ پرسش و پاسخ‌هایی از هنرمندان چاپ شده است. سؤال از این قرار است: اغلب مردم زبان دیداری نقاشی را مشکل‌تر و حتی نارساتر از زبان نوشتاری ادبیات می‌دانند. اگر مقایسهٔ این دو نوع زبان درست باشد، نظر شما به عنوان یک نقاش در این‌باره چیست؟ بیشتر پاسخ‌دهندگان در آن نظرخواهی معتقد بودند که مشکل رابطه برقرارکردن با نقاشی به ویژه آثار نوگرا اساساً از ناشناخته‌بودن زبان دیداری در جامعهٔ ما ناشی شده است که آموزش این زبان در سطوح مختلف را ایجاب می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۸، ۵۰). برخی از صاحب‌نظران علت تاریخی که هنرمندان ایرانی به سراغ گزاره‌نویسی رفتند را در همین ویژگی یافته‌اند. «هنر مدرن در ایران روایت‌گریز و گاهاً معناستیز می‌نمایاند،

جریانی بر خلاف روایت‌گری مرسوم هنر ایرانی» (خانکه، ۱۳۹۷، ۶). چراکه روایت و رسانهٔ ادبیات در هنر ایران اهمیت بسیار زیادی داشته است. به همین علت گاهی نوشته‌هایی کوتاه در کنار نقاشی‌های مدرن (برخلاف ویژگی‌های هنر مدرنیستی) قرار می‌گرفت تا ارتباط میان مخاطب و آثار نو به لحاظ زبان بصری برقرار شود. این نوشته‌ها را اگر نمونه‌های ابتدایی استیتمنت در ایران در نظر بگیریم، باعث شد بار دیگر روایت وارد هنر تصویری شود و یا به عبارتی دیگر مرزهای زبان و تصویر کم‌رنگ شوند. هرچند بر ما واضح نیست که استیتمنت‌های امروزی نتیجهٔ این فرایند پیشینی است و یا پیروی از جریانی تازه در هنر معاصر در مقیاس جهانی. در بررسی استیتمنت‌ها در هنر معاصر ایران با مجموعهٔ گسترده‌ای از انواع آن‌ها به لحاظ فرمی و محتوایی مواجهیم. تعدادی از آن‌ها بر دیوار نمایشگاه قرار می‌گیرند و تعدادی تنها در کاتالوگ‌ها چاپ می‌شوند. تعدادی دیگر نیز در قالب تک‌برگی در اختیار مخاطبان قرار می‌گیرند. گزاره می‌تواند از جمله‌ای کوتاه تا متنی بلند که به مقاله‌ای شبیه است، از نوشته‌ای کاملاً واضح تا نوشتاری پیچیده، از متنی مستقل تا متنی در ارتباط و ارجاع به متون دیگر و از متنی کاملاً شخصی تا تاریخی و اجتماعی را در برگیرد. گاهی گزاره‌ها توسط خود هنرمند و گاهی توسط دیگران نوشته می‌شود (دیگرانی که به روند خلق آثار واقف هستند و یا ناآگاه و صرفِ مشروعیت‌بخشی به نمایشگاه و یا نام فرد مورد نظر می‌نویسند). نه‌تنها به لحاظ کمی بلکه به لحاظ کیفی و محتوایی نیز زبان نمایشگاهی دستخوش تغییراتی بوده است. عناوین آثار و یا نمایشگاه و همین‌طور گزاره‌ها به لحاظ محتوایی در پیچیده‌ترشدن، تغییر رویه داده‌اند. اربابی و ملک در مطالعهٔ ۱۳ گالری تهران به این نتیجه رسیده‌اند که: «اگر بشود متن کاتالوگ‌ها را به برانگیختن مخاطب/خریدار ربط داد یک جور تلاش برای تئوری‌ورزی را به وضوح می‌شود دید. قبلاً در معدود مواردی که بروشور چاپ می‌شد این متن‌ها بیشتر رزومه و شرح حال ساده‌ای از هنرمند بود، حالا بیشتر تحلیل‌های پیچیده است در مورد معاصریت، ذهنیت دو پاره، درون-برون‌بودگی و .... که معمولاً بیش از آنکه به کارها مربوط شود نویسنده را به رخ می‌کشد. شاید این‌ها در مهم‌کردن کار مؤثر است و مهم‌بودن فروش» (اربابی و ملک، ۱۳۹۵، ۶۹۸). پیچیده‌سازی‌ها و تئوری‌ورزی‌ها و حرکت از سادگی به پیچیدگی از طریق جملات پرطمطراق و پیچیده و یا ارجاعات درون‌متنی و منابع متعدد در بخش زبانی گفتمان چندوجهی از جمله بیانیه‌ها و همینطور کاتالوگ‌های هنر معاصر از راهبردهایی است که گاهی توسط هنرمند و یا نهاد متولی ارائهٔ آثار آگاهانه و یا ناآگاهانه استفاده می‌شود.

با توجه به اینکه یک شیوهٔ مشخص در نوشتن استیتمنت‌ها وجود ندارد اگر بدانیم که گزاره چه چیزی نیست بیش از پیش می‌توانیم به ماهیت آن پی ببریم. یکی از انواع گزاره‌ها که در نمایشگاه‌های ایران دیده می‌شود، توضیح و شرح مجموعه آثار و یا تک‌تک آن‌ها، و حتی تفسیر آن‌هاست. این دسته از گزاره‌ها علاوه بر اینکه مورد تازه‌ای به تصویر نمی‌افزایند و گفتمان دووجهی تصویر-ویژه‌ای را می‌سازند، بلکه آن را کاهش می‌دهند. این کاهش پیامدهایی به همراه دارد؛ «مهم‌ترینش این که راه را بر هر گونه تلاش، کشف و شهود در فهم اثر بر مخاطب می‌بندد و در مقابل تأویل‌پذیرشدن و بودن قرار می‌گیرد. نتیجهٔ دیگر اینکه اثر به تصویرسازی یک ایده کاهش پیدا می‌کند» (ناصری، ۱۳۹۷، ۱۶). گویی اثر هنری تنها به یک معنای قطعی و نهایی می‌انجامد و از آنجا که نتوانسته آن را بیان کند، گزاره قصد دارد تا معنای پنهان آثار را آشکار سازد. این شیوه به غیر از عدم اشراف گزاره‌نویس بر ویژگی‌های گزاره می‌تواند علت‌های دیگری نیز داشته باشد. «سفارش گالری‌دار یا کیوریتور دربارهٔ فهم اثر و البته این نوع استیتمنت‌نویسی بیشتر در بازار اقتصادی هنر توجیه می‌شود، زمانی که ارتباط برقرارکردن و فهم اثر تبدیل به یک مقولهٔ بسیار مهم در جذب خریدار می شود» (همان). جنبهٔ تبلیغاتی این نوشته گاهی به شکل پیچیده‌کردن و گاهی ساده‌سازی برای ارائهٔ هنر به منزلهٔ کالا را نمی‌توان نادیده گرفت. خلیل‌نژاد در تحقیقی حدود ۳۰۰ بیانیهٔ هنری نگاشته شده بر نمایشگاه‌های داخلی در سال ۱۳۹۵ را تحلیل کرده و مسائل قابل شناسایی در این مطالعه میدانی را به موارد زیر خلاصه کرده است: همه‌چیزگویی، شاعرانگی، تبیین شرایط فرمی حاکم بر اثر، استفادهٔ بیجا از نقل‌قول‌ها، زبان پیچیده و مغلوط، توجه ویژه به مراحل خلق و آشکارکردن شیوه‌های تکنیکی. از طرف دیگر مفاهیم ناخودآگاه و تصویر جهان معاصر از پرکاربردترین واژه‌ها و مفاهیم در استیتمنت‌ها بوده است (خلیل‌نژاد، ۱۳۹۷، ۴۰-۵۰). از منظر تحقیق حاضر ساده یا پیچیده‌بودن، ارجاعات کم یا زیاد، کوتاه یا گسترده‌بودن و ... به خودی خود قابل انتقاد به شمار نمی‌آیند تا زمانی که وجه زبان قادر باشد از طریق رابطه‌های گفتمانی به متن تصویری بی‌افزاید و آن را در یک شبکهٔ معنایی قرار دهد.

تحلیل گفتمان چندوجهی استیتمنت در نقاشی معاصر ایران

• (نگاهی بر چند نمایشگاه انفرادی نقاشی در گالری طراحان آزاد، از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵)

در این بخش با انتخاب نمایشگاه‌های نقاشی که در آن‌ها آثار به عنوان وجه تصویری و استیتمنت‌ها به عنوان وجه زبانی در یک شبکهٔ به هم پیوسته دارای تعامل و برهم‌کنش هستند، به مطالعهٔ نمونه‌ها خواهیم پرداخت. همان‌طور که در جدول ۲ مشاهده می‌شود در سال ۱۳۸۵ از میان چهار نمایشگاه نقاشی (و البته تمام ۱۱ نمایشگاه برگزار و آرشیوشده در مدیوم‌های دیگر) تنها بر یک نمایشگاه استیتمنت نگاشته شده، این در حالی است که در سال ۱۳۹۵ تمام نمایشگاه‌های انفرادی (و در واقع تمام ۲۷ نمایشگاه) دارای استیتمنت هستند. از میان این نمونه‌ها،

نمایشگاه‌ها و آثاری انتخاب شده‌اند که بتوان به یاری آن‌ها به پاسخ سؤال تحقیق دست یافت.

در آرشیو سایت گالری اولین استیتمنت مربوط به ویدئو آرتی از «رزیتا شرف جهان» (۱۳۸۲) است با عنوان «شاید روشنایی سمتی دیگر باشد» و اولین استیتمنت بر نمایشگاه نقاشی مربوط به نمایشگاه «روباه» از حامد صحیحی (۱۳۸۳) است. در گزارهٔ این نمایشگاه، هنرمند با تکرار کلیدواژه‌های خواب، خاطره و همچنین رؤیا، گویا شرحی بر وجه تصویری آثار خود که پیکره‌هایی پیچان و غلتان در فضا را با سیاقی فراواقع‌گرایانه به تصویر کشیده، نوشته است. اما اولین استیتمنت در بازهٔ زمانی مورد مطالعه مربوط به نمایشگاه دیگری از «حامد صحیحی» (۱۳۸۵) با عنوان «خواب دیده» است (تصویر ۱). فضای سورئالیستی ارتباط‌دهندهٔ مجموعه‌های کاری او است. رؤیا و ناخودآگاه به عنوان دو نیروی محرکهٔ خلق آثار، راوی داستان هستند اما به لحاظ ویژگی‌های هم‌زمانی و هم‌مکانی در عمل خواب دیدن، گویا روایتی مخدوش ارائه می‌کنند. جاده‌هایی با آغاز و انجام نامعلوم، قرارگرفتن پیکره‌های مینیاتوری انسان‌ها در فضا، سازه‌های تلفیقی با کاربری‌های نامتعین و... . استیتمت این نمایشگاه در دو بخش، زمینهٔ خوانش آثار را شکل می‌دهد: بخش اول جزییاتی به متن تصویری از طریق شرح‌دادن و ذکر مثال اضافه می‌کند: «هنگام خواب دیدن [...] مکان و تصاویر بعد از این‌که مغز تصمیم می‌گیرد و یا پیشنهاد می‌کند که ما کجا هستیم شکل می‌گیرند، اگر قبل از بازکردن دری، فکر کنیم که پشت در ساحلی پر از مردم است، پس از بازکردن در، ساحل در آن سوی در خواهد بود» و در بخش دوم روند کار شرح داده شده است «از نقطه‌ای اتفاقی بدون طرحی از پیش تعیین‌شده مکان‌ها شروع به شکل‌گیری می‌کنند و در نقطه‌ای دیگر در لحظهٔ بیدارشدن، عمل نقاشی متوقف می‌شود». گزارهٔ هنرمند در این نمایشگاه تنها جزییاتی را بعد از توصیف متناظر با نقاشی اضافه می‌کند اما همچنان هم‌پوشانی زیادی دارد. به این معنی که خواندن یا نخواندن آن نقش پررنگی در روند معنازایی یا بازخوانی آن بازی نمی‌کند. از ابتدای سال ۱۳۸۵ با افزایش کمی نام‌گذاری‌ها و نوشتن استیتمنت بر نمایشگاه‌ها نوع افزودن جزییات کم و یا زیاد به متن تصویری در تحلیل گفتمان چندوجهی بسیار کاربرد داشته و همچنان هم پرکاربرد است.

«سلمان خشرو» در نمایشگاهی با عنوان «پروتاگونیست» در سال ۱۳۹۳ مجموعه‌ای از نقاشی‌ها را ارائه داده که نیم‌تنه‌هایی از افراد (زن و مرد) را در حالت‌های گوناگون بازنمایی کرده است (تصویر ۲). حالت‌هایی که متناسب با مدل‌هایشان گاهی ساده هستند و گاهی پیچیده و در کنار نوع نگاه، پوشش و جزییات دیگر، بخشی از هویت آن‌ها را به شکلی روانشناسانه عیان می‌سازد. اما از آنجایی که مدل‌ها به گروه سنی ویژه‌ای مربوط می‌شوند، زمینه‌ای جامعه‌شناسانه را می‌توان برای آثار در نظر گرفت. عنوان نمایشگاه به عنوان یک اسم خاص در زبان یونانی به معنی قهرمان یا قهرمان اصلی است؛ شخصیت اصلی نمایش در آثار کلاسیک یونان است که همراه با شخصیت مقابل یا آنتاگونیست در بطن کنش و کشمکش قرار می‌گیرد؛ پروتاگونیست در یونان باستان به سخنگوی اصلی در مجادله یا مباحثه گفته می‌شد. ویژگی‌های سبکی وجه تصویری به خصوص در کنار عنوان نمایش، زمینه‌ای گسترده برای خوانش را شکل می‌دهد؛ از شکوهمند نشان‌دادن پیکر انسانی در روایاتی کلان تا نمایش انسان امروزی به همان شکلی که هست در روایاتی خُرد. اما با درنظرگرفتن ویژگی‌های فردی در آثار در ارتباط با وجه زبانی نمایش در نام‌گذاری‌های آثار و استیتمنت، زمینهٔ خوانش محدودتر و عمق بیشتری پیدا می‌کند. نقاشی‌ها با اسم مدل‌ها مانند: سلمان (نام خود هنرمند)، رعنا، سهند، شیما و ... نام‌گذاری شده‌اند و از این طریق بر فردیت آن‌ها تأکید می‌شود. این آثار برای هنرمند، مدل‌هایش و کسانی که این افراد را می‌شناسند و دیگر مخاطبان معنای متفاوتی خواهد داشت. از این جهت که مرجعی در ذهن مخاطب عمومی وجود ندارد که نام، نشانهٔ شمایلی و مرجع بر هم منطبق شود اما از منظری دیگر بازنموده‌ها در کنار یکدیگر می‌توانند روح انسانی را به صورت کلی و خود امر بازنمایی را نمایندگی کنند. استیتمنت فراتر از توانمندی‌های تکنیکی و بازنمایانهٔ آثار، جزییاتی از طریق شرح موضوع به آثار می‌افزاید. از سویی دیگر این آثار تمثیلی از عنوان کلی نمایشگاه و استیتمنت هستند. استیتمنت این نمایشگاه با عبارت «روایت نقش اول» آغاز

جدول ۲. تعداد نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی برگزار شده در سال‌های ۸۵- ۹۵ گالری طراحان آزاد و تعداد نمایشگاه‌ها همراه با استیتمنت براساس آرشیو نمایشگاهی وب سایت گالری. مأخذ: نگارندگان.

سال	۸۵	۸۶	۸۷	۸۸	۸۹	۹۰	۹۱	۹۲	۹۳	۹۴	۹۵
تعداد نمایشگاه نقاشی انفرادی	۴	۴	۱۰	۸	۸	۵	۱۰	۷	۱۶	۱۳	۱۰
تعداد نمایشگاه‌ها با استیتمنت	۱	۱	۴	۳	۷	۴	۸	۴	۱۳	۱۱	۱۰

تصویر ۱. حامد صحیحی، بدون عنوان، ۱۳۸۵، از مجموعهٔ خواب دیده، آکریلیک روی بوم، ۱۶۰ × ۱۴۰ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=20

تصویر ۲. سلمان خشرو، سارا، ۱۳۹۳، از مجموعه آنتاگونیست، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰ × ۱۴۰ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=38

می‌شود که به معنی عنوان نمایشگاه اشاره دارد و می‌تواند به سه بخش تقسیم شود. بخش دوم توصیف کلامی آثار است: «بوم‌ها حاوی پیکرهایی هستند که در ابعاد واقعی‌شان کشیده شده‌اند و در یک لحظه‌ای از رفتار و مشرب منجمد شده‌اند».

بخش سوم توصیف مراحل شکل‌گیری نمایشگاه است: «نقشهٔ این مجموعه را کشیدم تا بدین وسیله هم از تاریخ هنر بیاموزم و هم روش‌های این رسانه را کشف کنم». بخش اصلی استیتمت را بخش اول تشکیل داده است که به کمک سؤالاتی که مطرح می‌کند، بیش از دیگر رابطه‌ها جزییاتی به متن تصویری می‌افزاید و از این طریق ایدهٔ اصلی را شرح می‌دهد: «آیا فقط علاقه‌مند به روایت‌های فردی‌مان هستیم؟ یا اینکه روایت‌های بزرگتری وجود دارند که شخصیت‌های محوری متعددی دارند؟ در این روایت‌ها نیروی مخالف چیست یا کیست؟ آیا ضدیت برای روایت الزامیست؟ چنانچه ضدیت و مناقشه در هنر و روایت بسیار جذاب است ولی در دنیای واقعی عواقب سنگینی دارد و سؤال این است که تا چه اندازه ما در پی تطبیق دنیای روایت‌هامان با دنیای واقعی هستیم؟». این سؤالات در کنار نام آثار و همین‌طور ویژگی‌های یکتای هر اثر براساس شخصیت‌های به نمایش درآمده، کمک می‌کند وجه تصویری به رویه‌ای صرفاً بازنمایانه تقلیل نیابد و در ارتباط مداوم وجه زبانی و تصویری در این شبکهٔ چندوجهی میان امر فردی و جمعی رابطه‌ای تازه شکل گیرد.

در میانه‌های دههٔ مورد مطالعه به آرامی رابطه تقویت به افزودن جزییات اضافه می‌شود و نوشتار نمایشگاهی نقشی پررنگ‌تر در تأویل‌ها و تفسیرها به عهده می‌گیرند؛ از جمله در نمایشگاه «دلقک‌ها بچه‌دار نمی‌شوند» (۱۳۸۸). نمود تصویری عنوان در یکی از آثار این مجموعه (تصویر ۳) قابل بررسی است، دلقکی در حال شنیدن جمله‌ای (همان عنوان نمایشگاه) از زبان شخصیتی به سبکی مشابه داستان‌های مصور است. این مجموعه مانند دیگر آثار اسکندرفر بیانگر زیست هنرمند در بافت اجتماعی است. آثار بخش‌هایی از پیکره‌های انسانی و حیوانی به صورت جداگانه و گاهی در تلفیق با یکدیگر را همراه با جمله نوشت‌هایی که جایگزین بخشی از وجه تصویری شده، به تصویر کشیده‌اند. «اندیشیدن دربارهٔ غمی نامعلوم و طولانی اغلب با چهره‌های غم‌زده و بی‌اشتیاق، موضوعات نقاشی‌ها و (ویدیوهای) سمیرا اسکندرفر هستند. درواقع او بیان تجسمی اندوه را، گاه با افزودن شوخ‌طبعی و حسی از پوچی به آن، نمایش می‌دهد. از این دیدگاه تفسیر اجتماعی-سیاسی به یکی از ویژگی‌های جدایی‌ناپذیر آثار او تبدیل می‌شود» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۳۱۱). همان‌طور که در استیتمنت نمایش آمده است موضوع این مجموعه، بر پایهٔ احساسات انسانی مشترک با تأکید بر مسئلهٔ جنسیت بنا شده با این تفاوت که لایه‌هایی عمیق‌تر و ناخودآگاه‌تر را روایت می‌کنند.

در استیتمنت نسبتاً طولانی این نمایش که از نوع دیگر-نوشت‌ها است، بخش اصلی به شبه مقاله‌ای دربارهٔ تاریخ عکاسی و تأثیرش در هنرها می‌ماند، چراکه نقاش در این

تصویر ۳. سمیرا اسکندرفر، بدون عنوان، ۱۳۸۸، از مجموعهٔ دلقک‌ها بچه‌دار نمی‌شوند، اکریلیک روی بوم، ۱۲۰ در ۱۰۰ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=170.

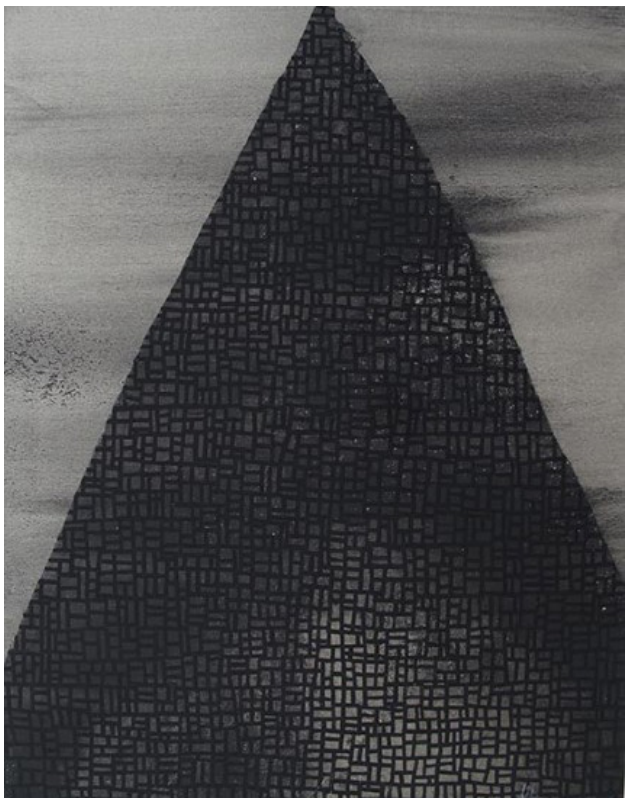
نمایشگاه از عکس‌ها در خلق آثارش بهره برده است و در بخش دوم به صورت مشخص دربارهٔ این مجموعه و مسائل مربوط به آن از جمله «جنسیت» صحبت به میان آمده است و از این طریق متن زبانی، تصویر را از طریق ارجاعات تاریخی تقویت کرده و جزییاتی به متن تصویری می‌افزاید. از جمله در توضیح استفاده از نوشتار در آثار چنین آمده است: «به دلیل نحوهٔ استفاده از متن در این مجموعه و در مجموعه‌های قبلی نقاش، اتفاقی که در لحظهٔ دیدن اثر برای مخاطب می‌افتد جالب است. ابتدا تصویر را می‌بینند، طوری که نمی‌تواند اول متن را بخواند، زیرا تصویر همیشه با یک شوک همراه است و خود را سریع به مخاطب نشان می‌دهد. چنین است که متن‌ها همیشه کارکردی تکمیلی دارند و در پایان می‌آیند. اینجاست که شوک دوم اتفاق می‌افتد، چون همیشه یک عبارت غیرقابل پیش‌بینی بر مخاطب ظاهر می‌شود». در این متن به نقش تکمیلی زبان نسبت به تصویر اذعان شده است. البته زبانی که به شکل متصل با آثار قرار گرفته‌اند. خود استیتمنت نیز همین نقش تکمیلی را برای متن تصویری بازی می‌کند.

نمونهٔ بعدی نمایشگاه «جنگل سیاه ۲» است (تصویر ۴). این عنوان به پیش-متن خود یعنی نمایش «جنگل سیاه ۱» (تصویر ۵) ارجاع می‌دهد که در متن استیتمنت هم به آن اشاره شده است. سه زمینهٔ طبیعت، معماری (به عبارتی هندسه) و انتزاع و همین‌طور اهمیت بافت در مجموعهٔ تازه نیز قابل ردیابی است. با این تفاوت که رفتار طراحانه در ابعاد کوچک به آثاری بزرگ اندازه و نقاشانه رسیده است. در قیاس دو تصویر، هندسه‌ای که به بافت و فرم اثر (نک. تصویر ۵) شکل بخشیده در تصویر ۴ به هیئت کلی آن بدل شده است. در استیتمنت «جنگل سیاه ۱»، نام مجموعه در ارتباط با وجه تصویری قرار می‌گیرد: «این مجموعه پیش از آن که چیزی باشد، پیشاچیز است. به بیان دیگر، نگاه و لمس وقتی به تمامی اتفاق می‌افتد که چیزیتِ چیز هنوز از راه نرسیده باشد؛ همچون غریبه‌ای در جنگلی سیاه». توصیف تصویر در استیتمنت «جنگل سیاه ۲»، توسط ارجاع به علیت و شرایط شکل‌گیری مجموعه، وجه تصویری را تقویت کرده است؛ علت تجربه‌گرایی، علت انتخاب تکنیک، علت اهمیت فرم و ... «ارزش «تجربه‌گرایی» را بیش از همه مدیون پابلو پیکاسوام. «پیکاسو» نمونهٔ اولین کسی است که «امکان رخداد هنر در هر جا» را به من آموخت».

شاید بخشی از گزاره‌ها در ابتدای امر در پیروی صِرف از مناسبات هنر معاصر نگاشته می‌شد و نقشی تزیینی نه در ضرورت‌های خلق و ارائهٔ آثار بلکه از طریق همان‌گویی‌ها تا افزودن جزییات اندک می‌یافت که حذف آن‌ها در خوانش آثار خللی ایجاد نمی‌کرد و یا بودنشان دلالت‌های بیشتری به تصویر نمی‌افزود اما با تغییرات در ایده‌ها و مفاهیم خلق اثر و همین‌طور آگاهی از نقش استیتمنت‌ها، آن‌ها به بخش‌های جدایی‌ناپذیر و مؤثری در بسیاری از نمایشگاه‌ها بدل شدند. استیتمنت نمایشگاه «شاخ‌بازی» (۱۳۹۳) از جمله این نمونه‌ها است (تصویر ۶). بدون در نظرگرفتن متن نمایشگاه با آثاری شبه گل و مرغ و کمی از ریخت افتاده روبه‌روییم. استیتمنت با تعریف عبارت شاخ‌بازی به معنی «مناظره به قصد تخریب حریف» آغاز شده است و در ادامه با گسترش متن تصویری به زمینه‌ای متفاوت از آنچه در نگاه نخست برداشت می‌شود، معناهای متن تصویری را تشدید می‌کند. در استیتمنت چنین آمده است: «در این نمایش شما با فویل‌های مصرف شدهٔ هرویین مواجهید که بخشی از یک پروژهٔ گروهی است که سال قبل شروع شد [...] این‌بار هدف پوشاندن حقیقت است، پنهان‌کردن سوخته‌های هرویین روی فویل و تبدیل آن به تصویری قابل قبول به وسیلهٔ طراحی و پرینت‌هایی از گل ومرغ، دکوراتیو مانند واقعیت موجود در جامعه». ایدهٔ محور و پژوهشی‌بودن این دست از نمایشگاه‌ها وجود استیتمنت را ضروری کرده‌اند و زبان به این ترتیب تجربهٔ دیداری را دگرگون می‌سازد. از نظر دوشان «زبان به اشیاء رنگ اضافه می‌کرد. هم از طریق بغرنج‌کردن تجربهٔ دیداری به مدد فرم‌های غیرنقاشانه و هم از رهگذر محتوای معنایی از طریق اعمال تغییر بر آن‌ها که رابطهٔ شناختی ما با فرم بصری اشیاء را به روش‌های پیچیده‌ای تغییر می‌دهد» (آزبرن، ۱۳۹۵، ۲۴).

در ادامه رابطهٔ گسترشی، نمایشگاه‌هایی هستند که ایده‌محور نبوده اما همچنان استیتمنت برای مجموعه نقشی گسترشی به عهده گرفته است. در بررسی انواع استیتمنت‌ها تعدادی از آن‌ها نقل‌قول یا بخش‌هایی از کتاب‌ها هستند. این برگرفتگی از پیش متن‌ها رابطه‌ای بینامتنی با آن‌ها بوجود می‌آورد. در

تصویر ۴. جواد مدرسی، بدون عنوان، ۱۳۹۵، از مجموعه جنگل سیاه ۲، اکریلیک روی بوم، ۲۰۰ × ۲۵۰ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=249



تصویر ۵. جواد مدرسی، بدون عنوان، ۱۳۹۴از مجموعه جنگل سیاه ۱، جوهر، گواش و مداد روی کاغذ، ۲۵ × ۳۵ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=102

نگاه اول این‌گونه از نوشتارها، نمی‌تواند اظهارات هنرمند در نظر گرفته شود چرا که توسط او و یا توسط کیوریتوری که در جریان گسترش ایده تا خلق آثار بوده، نگاشته نشده است. اما انتخاب و قراردادن آن در بافت تازه به عنوان یادداشت نمایشگاه، شبکهٔ معنایی تازه‌ای را رقم می‌زند. چنانکه در نمایشگاه «هیچ جا» (۱۳۹۳) از «محمد خلیلی» رخ داده است (تصویر ۷).

سنگ‌هایی غول‌آسا در فضایی مبهم، غبارگرفته و خاکستری و گاهاً انسان‌هایی مینیاتوری در دوردست و یا نشانی از آن یعنی ماشین، به فضایی در مرز میان خیال و واقعیت و طبیعت و فرهنگ در این مجموعه شکل داده است. «خلیلی» در مصاحبه‌ای در رابطه با این دوگانهٔ این‌گونه بیان می‌کند: «گاهی حس می‌کنیم که فضای آن تابلوها به دور از واقعیت است ولی گاهی حس می‌کنیم که ممکن است در واقعیت هم چنین فضاهایی وجود داشته باشد. معمولاً نقطهٔ شروع کارهایم واقعیت است ولی کم‌کم تا مرز خیال و ابهام هم می‌روم. همیشه این مرز را نگه می‌دارم و هیچ‌وقت کاملاً از واقعیت کنده نمی‌شوم» (خلیلی، ۱۳۹۷). استیتمنت نمایشگاه از بخشی از کتاب «متن‌هایی برای هیچ» نوشتهٔ «ساموئل بکت» انتخاب شده است. در بخشی از استیتمنت چنین آمده است: «خوب می‌دانم، هیچ‌کس اینجا نیست، نه من و نه هیچ‌کس دیگر، اما بهتر است بعضی چیزها ناگفته بماند، پس چیزی نمی‌گویم. جایی دیگر شاید، با کمال میل، جایی دیگر، آیا چنین اینجای بیکرانی می‌تواند جای دیگری هم داشته باشد؟» ارتباط وجه نوشتاری و آثار می‌تواند نمونه‌ای از گفتمان دووجهی با ارتباطی واگرا در نظر گرفته شود. متن از تصویر استقلال نسبی دارد و از دو زمینهٔ متفاوت در یک متن تلفیقی تازه در کنار هم قرار گرفته‌اند، اما واژهٔ مشترک «هیچ» در عنوان و در نوشتهٔ بکت به عنوان یکی از مهم‌ترین کارمایه‌های او در ادبیات در کنار مفهوم سکوت و بی‌کنشی و همین‌طور تناظر تصویری این مفاهیم در آثار، تقاطعی خلاقانه و معنازا میان وجوه ایجاد کرده است. در جدول ۳ خلاصه‌ای از رابطهٔ وجوه زبانی و تصویری در چند گفتمان چندوجهی نقاشی که دربارهٔ آن‌ها صحبت به میان آمد، قرار گرفته است.

افزودن موارد تازه مهم‌ترین نقش زبان در استیتمنت در ارتباط با وجه تصویر است و می‌تواند مجموعه آثار را با ایجاد ارجاعاتی متفاوت از تصویر، زمینه‌مند سازد. این کارکرد تا جایی پیش می‌رود که یافتن وجوه اشتراک و تلاقی دو وجه تصویری و زبانی سخت به نظر می‌رسد. به شکلی که نسبت به هم مستقل‌تر شده و هم‌پوشانی آن‌ها کمتر می‌شود. گسترش متن تصویری تا مرحله‌ای که به شیوه‌ای از واگرایی تبدیل شود به خودی خود نمی‌تواند خصیصه‌ای مثبت و یا منفی تلقی شود. آن‌چه کارکرد آن را مشخص می‌سازد شیوهٔ ارتباط با متن

تصویر ۶. فرید جعفری سمرقندی، بدون عنوان، ۱۳۹۳، از مجموعهٔ شاخ بازی، چاپ دیجیتال و نقاشی روی فویل، ۱۲ × ۱۴ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=51

تصویر ۷. محمد خلیلی، ۱۳۹۳، بدون عنوان، از مجموعهٔ هیچ‌جا، آکریلیک روی بوم، ۱۸۰ × ۱۳۰ سانتی‌متر. مأخذ: http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=54

تصویری است. به عقیدهٔ گروهی از صاحب‌نظران وجه زبانی نمایشگاهی نمی‌تواند به چنین پیچیده‌سازی‌هایی دست یابد و همواره می‌بایست در خدمت متن تصویری باشد. چنانچه در دستورالعمل‌های تکراری برای نوشتن این نوع از متون دیده می‌شود. تا جایی که آن را به دستور غذایی تشبیه کرده‌اند که به واسطهٔ رایحهٔ آن می‌خواهد افرادی را به میز غذا دعوت کند (Gordon, 2008). الگوهایی مشابه که از اضطراب هنرمندان در نگاشتن گزاره‌ها آغاز و با ایجاد دلگرمی در آن‌ها، قواعدشان را که همگی تقریباً مشابه هم هستند ارائه می‌دهند (Liese, 2014). این الگوها حتی شامل تعداد کلمات، تعداد پاراگراف‌ها و موضوعاتی می‌شود که بایستی در هر بخش شرح داده شود.[۲۶] اما اگر از زاویه‌ای دیگر یعنی حضور استیتمنت در فرایند خلق و دریافت بنگریم، نقش وجه زبانی پررنگ‌تر به نظر می‌رسد و این امکان را به وجود می‌آورد که متفاوت‌تر با وجه تصویری تعامل کنیم. همان‌طور که پِت و نش در مقالهٔ خود «بازبینی مجدد بصری» این‌گونه می‌نویسند: «گزارهٔ هنرمند به شکل متفاوتی وارد حوزهٔ معنایی می‌شود، مکمل می‌شود، زمینه‌مند می‌کند، تناقض به وجود می‌آورد، اضافه می‌کند، گسترش می‌دهد و یا به سمت آثار هنری و نمایشگاهی حرکت می‌کند» (Garrett-Petts & Nash, 2008). به غیر از تعاریف تثبیت شدهٔ استیتمنت یعنی نقش تکمیلی، زمینه‌مندسازی و افزودن به وجه تصویری، به ایجاد تناقض برای ایجاد معنا از طریق واگرایی میان وجه تصویری و زبانی نیز اشاره می‌کنند. از سوی دیگر هم‌گرایی مطلق به معنی ترجمان زبانی تصویر تا واگرایی صرف به معنای عدم ارتباط میان وجوه نیز در بسیاری از استیتمنت‌ها وجود دارد و بنابر نقش افزایشی زبان نسبت به تصویر نقدپذیر می‌شوند. اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که دو وجه زبان و تصویر در رابطهٔ وابستگی متقابل و در کنار یکدیگر در قالب یک گفتمان چندوجهی، ایده و یا ایده‌های هنرمند را تعین بخشند. به نظر می‌رسد هر اندازه هنرمندان از نوشتار نه‌تنها طبق الگوهای نوشتاری، برای برانگیختن سطحی یا مد روز بودن بلکه به عنوان یک راه شناخت و ارائهٔ متفاوت استفاده کنند، به سمت یک صورت‌بندی خلاق فرارشته‌ای حرکت می‌کنند؛ شبکه‌ای که حاصل فرایند روابط میان این دو و تفاوت‌هایشان می‌شود. این روش شیوه‌ای تازه در دیدن، فهمیدن و درگیرشدن با مفاهیم و معناها را به وجود می‌آورد و به این ترتیب خود فرایند نوشتن می‌تواند تبدیل به بخشی از مجموعهٔ هنری شده و مفروضاتی که دربارهٔ تصویر به ویژه در شکل مدرنیستی وجود داشته را بی‌ثبات کرده، سؤالات تازه و گونه‌های متفاوتی را شکل می‌دهد.

نتیجه‌گیری

«زبان در کاربرد» بخشی از معنی متنوع گفتمان است که در این تحقیق مد نظر قرار گرفته است. مفاهیم گفتمان و چندوجهی در زیر-رویکرد تحلیل گفتمان چندوجهی پیوند خورده و به شبکه رمزگذاری چندوجهی و روابط میان وجوه توجه می‌کند؛ وجوهی که در تعامل با یکدیگر فرایند معناسازی را انجام داده و به این ترتیب به قالبی مناسب برای مطالعهٔ گفتمان‌های چندوجهی در بافت ویژه از جمله هنر معاصر تبدیل می‌شود. در هنر معاصر دو وجه زبان و تصویر در سطوح گوناگون برهم‌کنش داشته و سنتز چندوجهیت میان دو وجه زبانی و تصویری -که تلاش می‌شد میان آن‌ها دیواری متمایز کننده برافراشته شود- ارتباط برقرار کرده است. به این ترتیب وجه تصویری و امر زیبایی‌شناسانه و همین‌طور وجه زبانی و امر بلاغی در هم تنیده شده و در راستای رسیدن به یک

جدول ۳. تحلیل گفتمان چندوجهی استیتمنت نمایشگاه‌های نقاشی. مأخذ: نگارندگان.

رابطه	انواع	نمونه‌ها	تحلیل گفتمان چندوجهی استیتمنت
	جزییات	نمایشگاه خواب دیده، حامد صحیحی	افزودن جزییات به متن تصویری از طریق شرح‌دادن و ذکر مثال
		نمایشگاه پروتاگونیست، سلمان خشرو	افزودن جزییات از طریق شرح موضوع
افزایشی	تقویت	نمایشگاه دلقک‌ها بچه‌دار نمی‌شوند، سمیرا اسکندرفر	تلفیق افزودن جزییات و تقویت تصویر از طریق ارجاعات تاریخی
		نمایشگاه جنگل سیاه ۲، جواد مدرسی	توصیف توسط ارجاع به علیت و شرایط شکل‌گیری مجموعه
	گسترش	نمایشگاه شاخ‌بازی	گسترش متن تصویری به زمینهٔ متفاوت و تقویت آن از طریق افزودن موارد تازه
		نمایشگاه هیچ‌جا	تقویت متن تصویری و واگرایی نسبت به تصویر

هدف همکاری می‌کنند. استیتمنت‌ها در نمایشگاه‌های معاصر هنری از جمله نقاشی، همکاری وجه زبانی و تصویری را در قالب گفتمان چندوجهی به نمایش می‌گذارد. در این گفتمان، وجه زبانی منفصل از اثر هنری (استیتمت)، صورت‌بندی گسترده‌تری نسبت به اثر هنری مجرد ایجاد کرده و به دانشی تلفیقی شکل می‌دهد.

مهم‌ترین کاربرد این متن زبانی، زمینه‌مندکردن وجه تصویری است و میان ایجاد سؤال‌های تازه و پاسخ به سؤالات احتمالی تعادل ایجاد می‌کند. در عین حال بر فردیت هنرمند و روند خلق، ارائه و خوانش آثار تأکید کرده؛ وجه زبانی، وجه تصویری را در یک روند قرار می‌دهد و از سوی دیگر خودش نیز بخشی از این فرایند و نمایش آثار می‌شود. به این ترتیب نگاه بیننده نیز دیگر خالص نیست و در واقع به خواننده/بیننده بدل می‌شود و از این طریق به تعامل چندوجهی با اثر ترغیب شده و کشمکش بیشتری را رقم می‌زند.

براساس چارچوب نظری تلاش شد به هدف اصلی تحقیق یعنی مطالعه و طبقه‌بندی وجه زبانی منفصل از اثر (استیتمنت) در نسبت با وجه تصویری در نقاشی معاصر ایران بپردازیم. با در نظرگرفتن کارکردهای این متن زبانی، اساسی‌ترین نوع رابطه، افزایش متن تصویری در تعامل با وجه زبانی است که از طریق افزودن جزییات به تصویر یعنی شرح و تمثیل آن و توصیف تصویر در ارجاع به زمان، مکان، رفتار، علیت و شرایط شکل‌گیری و همین‌طور افزودن موارد تازه به وجه تصویری در انواع تشدید و واگرایی امکان‌پذیر می‌شود. بخشی از گزاره‌ها تنها نقش شرح‌دهندهٔ وجه تصویر و یا به عبارتی بازتولید متن تصویری در قالب متن زبانی را به عهده دارند. این نقش که هنوز به کارکرد تبدیل نشده، پیش از رابطهٔ افزایشی قرار می‌گیرد. به این معنا که زبان به تصویر چیزی نمی‌افزاید؛ و در مواردی حتی معناها را محدود می‌سازد. به مرور زمان، زبان گزاره‌ها رابطهٔ افزایشی می‌یابد که انواع آن در قالب شش نمایشگاه در گالری طراحان آزاد تهران بررسی شد. در این رابطه، تغییردادن و تغییریافتن معنا در صورت وجود و یا عدم وجود زبان، نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این تغییرات طیفی وسیعی را از افزودن جزییات بسیار اندک، توصیف وجه تصویری توسط ارجاع به فرامتن یا نشانه‌های برون متنی و همین‌طور گسترش آن شامل می‌شود که در بخشیدن زمینهٔ تاریخی، نظری، فلسفی، مفهومی و ... به وجه تصویری نقش مهمی ایفا می‌کند. گسترش وجه تصویری توسط زبان به عنوان یک راه شناخت و ارائهٔ متفاوت قلمداد می‌شود و گفتمان چندوجهی هنری را به سوی شبکه‌ای فرارشته‌ای سوق می‌دهد؛ شبکه‌ای که حاصل فرایند روابط میان این دو می‌شود. این روش شیوه‌ای تازه و خلاق در دیدن، فهمیدن و درگیرشدن با مفاهیم و معناها را به وجود می‌آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱. تا پیش از بارت مفهوم متن تنها شامل آثار نوشتاری می‌شد. رولان بارت راه را گشود تا ما از محدودهٔ نوشتار به معنای قدیمی آن که سابقه‌اش به افلاطون می‌رسد خلاص شویم (احمدی، ۱۳۸۱، ۴۹و ۵۰). بارت به تمایز میان ثبت نوشتاری و بیان گفتاری و حتی بیان تصویری قائل نبود. او متن را به معنای بسیار کلی ارتباط انسانی در قالب نشانه‌های متنوع نگارشی، نگاره‌ای، موسیقیایی و غیره می‌دانست. بنابراین خود اثر هنری هم متن به شمار می‌آید اما منظور ما در اینجا گونه‌ای از متن یعنی متن نوشتاری است.

۲. micheael fried

۳. theatricality

۴. literalist

۵. craig owenz
۶. Multi-modal discourse analysis (MDA)
۷. Systemic functional linguistic (SFL)
۸. word specific
۹. picture specific
۱۰. duo specific
۱۱. additive
۱۲. parallel
۱۳. montage
۱۴. interdependent
۱۵. expansion
۱۶. elaboration
۱۷. Enhancement
۱۸. extension
۱۹. Exposition
۲۰. exemplification
۲۱. Enhancement
۲۲. qualifying
۲۳. augmentation
۲۴. divergence
۲۵. Conceptualize
۲۶. جنیفر لیز در مقالهٔ خود با عنوان «به سوی تاریخ و آیندهٔ استیتمنت هنرمند»، از نیک فورتانوی هنرمند یاد می‌کند که در جهت انتقاد از چنین دستورالعمل‌هایی، پروژه‌ای به نام «مولد بیانیهٔ هنرمند ۲۰۰۰» را در سال ۲۰۱۰ به شکل آنلاین طراحی کرد و از شرکت‌کنندگان خواست تا جاهای خالی را با پاسخ به سؤالاتی دربارهٔ شخصیت‌های کارتونی، موزهٔ مورد علاقه و ... پر کنند و بیانیه را با فشردن دکمه ارسال دریافت کنند!

فهرست منابع

• آزبرن، پیتر. (۱۳۹۵). گونه‌گونی هنر مفهومی. *حرفه هنرمند*، (۶۱)، ۱۶-۳۳.
• احمدی، بابک. (۱۳۸۱). *ساختار و هرمنوتیک*. تهران: گام نو.
• اربابی، هدا و ملک، شادی. (۱۳۹۵). *حرفهٔ گالری‌دار ۱ و ۲. در جست‌وجوی زمان نو*. (گردآوری: ایمان افسریان). تهران: حرفه هنرمند.
• پاکباز، روئین. (۱۳۹۸). هم مرزی قلمروهای نقاشی و شعر. *حرفه هنرمند*، (۷۴)، ۵۰-۵۵.
• خیرآبادی، رضا و آقا گل‌زاده، فردوس. (۱۳۹۸). گرایش‌های بین رشته در تحلیل گفتمان انتقادی از نظریه تا عمل. *پژوهش نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۱۹(۱۱)، ۸۱-۹۷.
• دایک، تئون اِی. ون. (۱۳۸۷). *مطالعاتی در تحلیلِ گفتمان چندوجهی: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی* (ترجمهٔ ایزدی و دیگران). تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
• روحبخشان، زروان. (۱۳۹۷). استیتمنت، چیستی و کارکردها، گفت‌وگوی زروان روح بخشان، مهدی خانکه و کیوان خلیل‌نژاد. *کتاب هفته خبر*، (۱۹۵)، ۳۰-۴۴.
• شریف‌زاده، محمدرضا. (۱۳۹۷). آیا تا به حال فکر کرده‌اید؟ پیرامون مفهوم استیتمنت و استیتمنت‌نویسی در فضای هنری ایران. گفت‌وگوکننده: کیوان خلیل‌نژاد. *کتاب هفته خبر*، (۱۹۵)، ۱۵-۲۰.
• خانکه، مهدی. (۱۳۹۷). بیانیه و یا شاید گزاره‌نویسی معاصر: نقش روایت در هنر ایران و تجلی آن در استیتمنت. *کتاب هفته خبر*، (۱۹۵)، ۶-۹. خلیل نژاد، کیوان. (۱۳۹۷). نگاهی تحلیلی پیرامون بیانیه‌های هنری سال ۹۵ در مقام اثبات. *کتاب هفته خبر*، (۱۹۵)، ۴۶-۵۵.
• خلیلی، محمد. (۱۳۹۷). *گفت‌وگو با محمد خلیلی: نقطهٔ شروع آثارم در واقعیت است: دوست دارم مخاطب در کشفی که می‌کنم با من همراه باشد*، مصاحبه‌کننده: مریم درویش، کد خبر: ۱۱۸۵۰۷.
• ضیاءپور، جلیل. (۱۳۶۸). سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر: گفتگو با استاد جلیل ضیاءپور منتقد و نقاش نام آشنای ایران. *فصلنامه هنر*، (۱۷)، ۷۶-۹۳.
• منفرد، افسانه. (۱۳۹۳). *خروس جنگی، دانشنامهٔ جهان اسلام*. ج. ۱۵. قابل دسترسی در: https://rch.ac.ir/article/Details/۸۵۴۰
• میچل، ویلیام جی.تی. (۱۳۹۹). نظریهٔ همچون نقاشی: نقاشی انتزاعی و زبان (ترجمهٔ مهدی حبیب‌زاده). *حرفه هنرمند* (۷۵)، ۱۸-۳۵.
• ناصری، الهام. (۱۳۹۷). استیتمنت: از آنچه که باید باشد تا آنچه که هست. *کتاب هفته خبر*، (۱۹۵)،۱۰-۱۲.
• یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۵). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان* (ترجمهٔ هادی جلیلی). تهران: نشر نی.
• Constantinou, O. (2005). Multimodal discourse analysis: media, mod and technologies. *Journal of sociolinguistics*, (9/4), 602-608.
• Jewitt, C. (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. New York: Routledge.
• Garrett-Petts, W.F. & Nash, R. (2008). *Re-Visioning the Visual: Making Artistic Inquiry Visible*. Retrieved: http://www.rhizomes.net/issue18/garrett/index.html.
• Gordon, M. (2008). *How to write an artist statement. CoPA Schmooze Discussion Topic.* Retrieved: https://copamilwaukee.com/misc/pdfs/ArtistStatementB.pdf.
• Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication.* New York: Routledge.
• Liese, J. (2014). *Toward a history (and future) of the artist statement.* Published in: GIA Reader.Retrieved: https://www.giarts.org/article/toward-history-and-future-artist-statement
• Martinec, R. (2005). A system for image–text relations in new (and old) media. *Visual communication,* 4(3). 337–371.
• McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art.* New York: Harper Collins.
• O'Halloran, K.L. & Smith, B.A. (2010). *Multimodal text analysis*. Retrieved: http://multimodal-18. analysis-lab.org/_docs/encyclopedia/01Multimodal_Text_Analysis-O'Halloran_and_Smith.pdf.
• Rossiter, E. (2010). *Curatorial Statement Guidelines. Center for Arts & Language.* Retrieved: https://static1.squarespace.com/static/5979f27e579fb3cca0a88824/t/59a8a29246c3c499b01e1dfa/1504223890254/curatorial_statement.pdf.
• Palin, T. (2013). T*om Palin: artist statements 1992-2012. Leeds*. UK: Workshop Press.
• Specht, S. (2010). Artists' statements can influence perceptions of artwork. *Empirical studies of the arts,* 28(2) 193-206.

• Wu, Sh. (2014). A Multimodal Analysis of Image-text Relations in Picture Books. *Theory and Practice in Language Studies*, 4(7), 1415-1420.

• Symes, C. (1992). You can't judge a book by its cover: the esthetics of titles and other epitextual devices. *Journal of astatic education*, 26(3), 17-26.

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:

حکیم، اعظم؛ پاکزاد، زهرا و کوثری، مسعود. (۱۴۰۰). استیتمنت در نقاشی معاصر ایران از منظر تحلیل گفتمان چندوجهی (مطالعهٔ موردی: نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی در گالری طراحان آزاد، از سال ۱۳۸۵ تا ۱۳۹۵). *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۱)، ۶۷-۸۲.

DOI:10.22034/bagh.2021.252132.4688
URL: http://www.bagh-sj.com/article_137423.html