نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۶(۷۸)، ۵-۱۴/ آذر ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/bagh.2019.142043.3701

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
Indexical Operation of Orientalism in Contemporary Iranian Art
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

عملکرد نمایه‌ای شرق‌شناسی در هنر معاصر ایران *

سیدسعید حسینی[۱]، خشایار قاضی‌زاده **[۲]، پرویز حاصلی[۳]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد تهران، ایران.
۲. استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۳. دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۵/۲۴ تاریخ اصلاح: ۹۷/۱۰/۰۲ تاریخ پذیرش: ۹۷/۱۰/۱۶ تاریخ انتشار: ۹۸/۰۹/۰۱

چکیده

بیان مسئله: هنر دو دهۀ اخیر ایران تاکنون از جنبه‌های مختلفی نقد شده است و برخی از منتقدان گرایش‌های اصلی آن را بازتولید گفتمان شرق‌شناسی دانسته‌اند. در همین رابطه، مسئلۀ پژوهش این است که چگونه می‌توان ویژگی‌های مشترکی را میان فرمول تولید این قبیل آثار هنری و عملکرد شرق‌شناسی یافت؟ بدین منظور از مفهوم نمایه، با استناد به مباحث نشانه‌شناسی و تاریخ هنر و به‌منظور خوانش نقادانۀ بازتولید گفتمان شرق‌شناسی، بهره گرفته شده است.

هدف: هدف این پژوهش مطالعۀ انتقادی و تعمیق در چالش‌های نظری هنر معاصر ایران با تکیه بر مفهوم نمایه است. پرسش اصلی این است که چه مؤلفه‌هایی ویژگی نمایه‌ای هنر معاصر ایران را شکل می‌دهند و چگونه نمایه‌سازی در هنر معاصر ایران در تطابق با گفتمان شرق‌شناسی است؟

روش‌تحقیق: روش پژوهش به‌شیوۀ توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن به‌شیوۀ کیفی تجزیه و تحلیل شده‌اند. نمونه‌ها به‌شکل هدفمند انتخاب شده‌اند.

نتیجه‌گیری: کاربست افراطی برخی عناصر و نقش‌مایه‌های سنتی در هنر ایران دارای کارکردی نمایه‌ای است که ظرفیت جداسازی مکانی و موقعیتمندکردن آثار هنری را ایجاد می‌کند. این جداسازی مکانی و موقعیتمندکردن در تطابق با گفتمان شرق‌شناسی است.

واژگان کلیدی: *هنر معاصر ایران، نمایه، شرق‌شناسی، خوشنویسی.*

مقدمه

هنر دو دهۀ اخیر ایران، آن گونه که در عرصۀ جهانی شناخته و معرفی می‌شود، تا کنون از جنبه‌های مختلفی نقد شده است. بسیاری آن را بازنمایی قوم‌شناسانه، توریست‌پسند و اگزوتیک، آن گونه که غرب میل به دیدن آن را دارد، دانسته‌اند که می‌توان به طور کلی این موارد را زیر چتر بازنمایی شرق‌شناسانه قرار داد. به‌عقیدۀ این افراد این نوع آثار هنری، که ساخته و پرداختۀ نهادهای هنر غرب است، بر محور دوگانۀ غرب به‌عنوان فاعل شناسنده و شرق به‌عنوان موضوع شناسایی قرار دارد. در این آثار تأکید بر خصیصه‌های فرهنگی و تفاوت‌ها به تولید آثاری منجر شده است که چیزی بیش از بازنمایی کلیشه‌ها و پیش‌فرض‌های غربی نیست. پژوهش حاضر این موضوع را با آزمون مفهوم نمایه برجسته می‌کند. بدین معنی که می‌توان ارتباطی را میان طرح‌بندی

* این مقاله مستخرج از رسالۀ دکتری سیدسعید حسینی (نگارندۀ اول) با عنوان «خوانش پسااستعماری خوشنویسی در هنر ایران معاصر» است که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشکدۀ هنر دانشگاه شاهد ارائه شده است.

** نویسندۀ مسئول: ghazizadeh@shahed.ac.ir، ۰۹۱۲۷۰۵۱۸۹۸

نمایه‌ای آثار هنری و نحوهٔ عملکرد شرق‌شناسی یافت. بنابراین مفهوم نمایه به‌عنوان مفهومی انتقادی برای نشان‌دادن وجوه مشترک بسیاری از آثار هنری دو دههٔ اخیر به‌کار رفته است. پرسش‌های اصلی عبارت است از اینکه چه مؤلفه‌هایی شاخصه نمایه‌ای هنر معاصر ایران را شکل می‌دهند و چگونه نمایه‌سازی در هنر معاصر ایران در تطابق با گفتمان شرق‌شناسی است؟ در گام نخست مفاهیم مرتبط با نمایه در قلمرو تاریخ‌هنر و نظریهٔ ادبی نشان داده شده است و سپس اشاره‌ای کوتاه به سابقهٔ پژوهش در هنر دو دههٔ اخیر ایران صورت گرفته است. پس از آن شاخصه‌های نمایه‌ای در تجربه‌های هنری با استفاده از دیدگاه‌های نظریه‌پردازان تحلیل شده و به همراه تشریح هریک از شاخصه‌ها، نمونه‌هایی از هنر دو دههٔ اخیر ایران ارائه شده است.

بیان مسئله

در گفتمان شرق‌شناسی، غرب، به‌عنوان محور و مرکز، توانایی شناسایی «دیگری» را دارد و قادر است آن را در ابعاد مختلف تحت انقیاد و کنترل خود درآورد. به‌عقیدهٔ بسیاری از متفکران، شرق‌شناسی در جریان فرهنگی معاصر نیز استمرار دارد و «بسیاری از مفروضات و پیش‌داوری‌هایی که در بنیان منطق استعمار نهفته بودند امروز نیز فعال هستند» (رشیدیان، ۱۳۹۳، ۱۶۰). گفتمان شرق‌شناسی در بیان ادوارد سعید «یک توصیف یا بیان، نوعی خواست و یا نیت و قصد درک و در پاره‌ای از موارد، کنترل، ساخت‌وساز، و حتی شخصیت حقوقی‌بخشیدن به دنیایی آشکارا متفاوت» خوانده شده است (سعید، ۱۳۸۶، ۳۱-۳۲)، آنچه در بیان دیوید میسی «برنامه‌ای طراحی‌شده برای تولید هژمونی» توصیف شده است و «حالت غربی اندیشه که بر شرق غلبه و مرجعیت دارد. این نظام بازنمایی‌هاست که ... با برساخته‌های ایدئولوژیک غربی آنان را معرفی می‌کند» (به نقل از شاهمیری، ۱۳۸۹، ۵۳). شرق‌شناسی با آنکه گفتمانی یکدست نیست، ماهیت پایداری از خود در طول تاریخ به نمایش می‌گذارد. این گفتمان از هر دورهٔ تاریخی به دوره‌ای دیگر، از قرون‌وسطی تا عصر اکتشافات، روشنگری، استعمار و مدرنیته بازسازی شده و تصویرسازی‌های متعارف از شرق در پیشاپیش ذهن اروپایی محفوظ مانده است (سردار، ۱۳۸۷، ۱۶۳). نظام بازنمایی و به‌طور خاص بازنمایی تصویری از جمله مهم‌ترین محمل‌هایی است که منتقدان به آن توجه داشته‌اند و به‌عقیدهٔ آنان این گفتمان تحت نظارت و کنترل غرب همچنان بازتولید می‌شود. در همین ارتباط این پژوهش با رویکردی جدید به‌دنبال نشان‌دادن این موضوع است که چگونه استفاده از نمایه‌ها در هنر در راستای بازتولید گفتمان شرق‌شناختی عمل می‌کند. بنابراین تلاش خواهد شد تا با آزمون مفهوم نمایه[۱]، که از نشانه‌شناسی[۲] و تاریخ هنر برگرفته شده است، تحلیلی انتقادی از هنر دو دههٔ اخیر ایران ارائه شود.

پیشینهٔ تحقیق

به‌دنبال گسترش توجه به هنر کشورهای غیرغربی و خاورمیانه از آغاز قرن بیست و یکم، مطالعه و نظرورزی دربارهٔ آن نیز به اولویتی مهم تبدیل شد. از حدود یک دهه پیش، این مطالعات وجهی انتقادی به خود گرفت و بسیاری از آنها بازتولید نگرش شرق‌شناسی در این آثار را به تحلیل درآورده‌اند. از جمله شعله مصطفوی (۱۳۸۹)، در مقالهٔ جهان تصاویر ایرانی از دیدرس بیگانه، استمرار کلیشه‌های فرهنگی در این آثار را نقد کرده است. ابوالحسن تنهایی، راودراد و مریدی (۱۳۸۹) نیز، در مقالهٔ تحلیل گفتمان خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعهٔ نقاشی معاصر ایران، هنر معاصر خاورمیانه را روایتی تازه از کلیشه‌های بصری غرب نسبت به شرق و نوع خاصی از هنر معاصر، که به‌عنوان هنر خاورمیانه به‌رسمیت شناخته می‌شود و با مواضع گفتمانی نهادهای قدرت دنیای هنر همخوانی دارد، تلقی کرده‌اند. محمدرضا مریدی (۱۳۹۴)، در مقالهٔ معاصریت هنر معاصر ایران، کندوکاوی در مفهوم زمان و مکان در هنر امروز ایران بر یادآوری تجربه‌های مکانی در هنر امروز ایران تأکید کرده است. وینگار (Winegar, 2008, 651-681) نیز ارتباط میان سیاست و رویدادهای هنری خاورمیانه پس از ۱۱ سپتامبر را دنبال کرده و گسترش کلیشه‌ها دربارهٔ مسلمانان و مردم خاورمیانه به‌واسطهٔ انتخاب انواع خاصی از اشکال هنری را در این زمینه جای داده است. در پژوهش حاضر بازتولید کلیشه‌های شرق‌شناسی از دریچه‌ای نوین و با تکیه بر مفهوم نمایه آزمون می‌شود.

مبانی نظری

آدامز[۳] (۱۳۸۸، ۱۶۷) وجه نمایه‌ای را دربردارندهٔ عناصری از سبک، فن کاربرد رنگ، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی اثر هنری می‌داند. هایدماینر[۴] (۱۳۹۰، ۳۱۹-۳۲۰) کل مسئلهٔ بافت[۵] را، که ایجادکنندهٔ تداعی در حافظهٔ بیننده است، به نمایه مرتبط می‌داند و زندگی هنرمند و سازوکار حمایت‌های مالی تولید اثر هنری را در این قلمرو جای می‌دهد. وایت‌سایدسنت و لوکاس (۱۳۹۰، ۴۴) سبک را در گفتمان ادبی نمایه پس‌زمینهٔ اجتماعی-فرهنگی مؤلف یا شخصیت داستان تلقی می‌کنند. پوک و نیوئل[۶] (Pooke & Newall, 2005, 37) هم وجود پیوند مستقیم یا رابطهٔ واقعی میان دال و مدلول، مثلاً ارتباط تصویر و آنچه بازنمایی می‌کند، را ویژگی نمایه می‌دانند. مهم‌ترین دیدگاه‌های تاریخ هنری‌ای که در این پژوهش اهمیت زیادی دارد دو مقاله از رزالیند کراوس[۷] (Krauss, 1986) با عنوان یادداشت‌هایی دربارهٔ نمایه: هنر دههٔ هفتاد در آمریکا[۸] است. او هنر دههٔ هفتاد

را دارای شاخصه‌ای نمایه‌ای و متأثر از عکاسی می‌داند. کراوس مدعای خود را در ارتباط با این پرسش طرح می‌کند که آیا، با وجود اشکال و شیوه‌های مختلف هنری و رد مفهوم سبک، می‌توان شباهتی میان آثار هنری دههٔ هفتاد دید؟ و با تکیه بر مفهوم نمایه، وجه اشتراکی برای آثار هنری در این دوران می‌یابد.

روش پژوهش

گردآوری اطلاعات و داده‌های پژوهش با روش کتابخانه‌ای انجام و در این فرآیند به کتاب‌ها، نشریات و سایت‌ها رجوع شده است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به‌شیوهٔ کیفی تجزیه و تحلیل شده‌اند. جامعهٔ مورد مطالعه شامل آثار هنری دو دههٔ اخیر ایران است و غالب نمونه‌ها از کتاب‌های مهم مرتبطی انتخاب شده که در دو دههٔ اخیر منتشر شده است. نمونه‌گیری به‌صورت هدفمند و همسو با مسئله و هدف پژوهش و به‌منظور درک عمیق‌تر موضوع انجام گرفته است. در واقع، در فرآیند مشاهده و بررسی، آثاری انتخاب شده‌اند که می‌توان از آن‌ها به‌عنوان معرف اصلی و عام هنر دو دههٔ اخیر ایران استفاده کرد. بنابراین آثار منتخب همهٔ رویکردهای هنری دو دههٔ اخیر را شامل نمی‌شود.

یافته‌ها

تأکید فراوان بر بافت و زمینهٔ سیاسی-اجتماعی، فراگیری عکاسی، رابطهٔ مبتنی‌بر مجاورت و عملِ اشاره از جمله شاخصه‌هایی هستند که فرمول تولید هنر دو دههٔ اخیر ایران را تشکیل داده‌اند. با توجه به آرای نظریه‌پردازان، می‌توان موارد مذکور را به‌عنوان شاخصه‌های نمایه‌ای هنر قلمداد کرد. بر این اساس نقش‌مایه‌ها و عناصر هنر سنتی با ازدست‌دادن معنای خود، به‌عنوان نمایه به‌خدمت گرفته می‌شوند تا، به‌عنوان شواهدی واقعی، «موقعیتی» را معرفی‌کنند و بنابراین دارای دلالت‌های جدیدی می‌شوند. می‌توان شاخصه‌های مذکور را به گفتمان جاری شرق‌شناسی نسبت داد که به آثار هنری این دوران سرایت کرده است.

نمایه در نظریهٔ پیرس

به‌دنبال تحولات در شیوه‌های تاریخ هنری، از نیمهٔ دوم قرن بیستم نگرشی انتقادی به تاریخ هنر حاکم و مفاهیم تازه‌ای وارد این حوزه شد. از آن پس پژوهشگران، به‌منظور درک فرآیند تولید معنا در آثار تصویری، به‌شکلی گسترده دیدگاه‌های بنیانگذاران نشانه‌شناسی و به‌خصوص پیرس را بازخوانی کردند. با گسترش دامنهٔ تصاویر، طبقه‌بندی سه‌گانهٔ پیرس (نمایه، شمایل و نماد[9]) بسیار مورد توجه قرار گرفت و به مفهوم نمایه، به‌عنوان یکی از چالش‌برانگیزترین مفاهیم دستگاه نشانه‌شناسی او، توجه ویژه‌ای قرار گرفت. «طبقه‌بندی پیرس کمتر طبقه‌بندی انواع متمایز نشانه است و بیشتر منش‌های متفاوت رابطهٔ بین نشانه و موضوع[10] را از هم متمایز می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۵). شمایل با ابژهٔ خود از این لحاظ ارتباط دارد که کیفیت‌های نشانه به ویژگی‌های ابژه شبیه هستند. یک پرتره از یک شخص یک شمایل است، زیرا دارای بسیاری از ویژگی‌هایی بوده که چهرهٔ اصلی آن را داراست (Liszka, 1996, 37). نشانهٔ نمادین، مانند آنچه سوسور[11] می‌گوید، صرفاً به‌صورت دل‌بخواهی یا قراردادی با مصداق خود پیوند دارد (ایگلتون، ۱۳۹۰، ۱۳۹). از جمله نشانه‌های نمادین می‌توان به زبان اشاره‌کرد (سجودی، ۱۳۹۰، ۲۵). در وجه نمایه‌ای دال اختیاری نیست، بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود، مثل نشانه‌های طبیعی (دود، رعد، جای پا)، علائم بیماری‌ها (درد)، وسایل اندازه‌گیری (بادنما، ساعت)، علائم اخباری (در زدن، زنگ‌تلفن)، اشارات (اشاره با انگشت)، انواع ضبط (عکس، فیلم)، علائم شخصی (دست‌خط، تکیه‌کلام‌ها) و ضمایر اشاره (آن، این) (چندلر، ۱۳۸۷، ۶۷). نمایه اطمینانی قطعی از واقعیت و نزدیکی ابژه‌اش فراهم می‌آورد (Hooper, 1991, 251). در ادامه، با استخراج شاخصه‌هایی از قبیل ارجاعات مکرر به بافت زندگی اجتماعی-فرهنگی، استفاده از عکاسی، بازنمایی مجاورتی و عمل اشاره فراگیری نمایه‌ها در هنر معاصر ایران را بررسی خواهیم کرد.

بافت به‌مثابهٔ نمایه

هر اثر هنری درون یک بافت خلق می‌شود و گاه به‌شکلی دشوار می‌توان سرنخ‌هایی را ردیابی کرد که به بافت، به‌معنی درهم‌بافته‌شده، مربوط می‌شوند. با این حال مسئله این است که چگونه بافت به پیش‌زمینهٔ آثار هنری منتقل می‌شود. یعنی ارجاع به بافت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی، خود، موضوع اثر هنری می‌شود. هایدماینر (۱۳۹۰، ۳۱۹) با یادآوری تأکید پیرس بر پیوند پویا و مکانمند نشانه با موضوع یا شیء واحد، سبک و به‌خصوص کل مسئله بافت را در چارچوب نمایه قرار می‌دهد. آدامز (۱۳۸۸، ۱۶۷) نیز بر آن است که وجه نمایه‌ای در هر اثر هنری را می‌توان در عناصری از سبک، فن کاربرد رنگ، زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و اقتصادی اثر و پاسخ بیننده و سندهای مرتبط با اثر دید. اما دنبال‌کردن مفهوم سبک در هنر معاصر با دشواری‌هایی همراه است و برخی تأکید دارند که «به‌خاطر فقدان الگوهای زیبایی‌شناسی مشترک و حتی سلیقه‌های مسلط نمی‌توان آثار هنری نیم قرن اخیر را براساس مقولهٔ سبک دسته‌بندی کرد» (تنهایی، راودراد و مریدی، ۱۳۸۹، ۹). اما به‌نظر می‌رسد که می‌توان از وجه نمایه‌ای به‌عنوان چارچوبی برای تشریح

الگوهای مشترک تولید آثار هنری بهره برد. دیدگاه کراوس دربارهٔ تحولات هنر در دههٔ هفتاد به روشن‌ترشدن موضوع کمک می‌کند. گرایش‌های گوناگون هنری در این دهه هفتاد، از قبیل ویدئو[۱۲]، پرفرمنس[۱۳] و فتورئالیسم[۱۴]، نشان‌دهندهٔ نوعی تکثرگرایی است و به‌نظر می‌رسد که اقلام موجود در این فهرست با یکدیگر شباهتی ندارند. به‌زعم کراوس اگر بخواهیم به‌دنبال شباهتی در این گرایش‌ها باشیم نمی‌توانیم آن را از طریق سبک بیابیم (Krauss, 1986, 196). او با استفاده از مفهوم نمایه به‌دنبال وجوه اشتراک این آثار رفته است و با مفهوم نمایه شاخصه‌های مشترکی را در هنر معاصر ایران آشکار خواهد کرد. با توجه به این موضوع با ارائه مثال‌هایی تمرکز خود را بر بافت معطوف می‌کنیم.

مسائلی که به اوضاع سیاسی-اجتماعی ایران و دگرگونی‌های آن در دورهٔ معاصر مربوط می‌شوند عمده‌ترین مفاهیم را در این ارتباط شکل می‌دهند. این موضوع به نوعی وسواسِ برای ثبت برخی از عناصر فرهنگی منجر شده است. مثلاً تصویرکردن زنان ایرانی در پوشش چادر یکی از مهم‌ترین عناصر موضوعات هنر معاصر ایران است که هدف از آن نشان‌دادن موقعیت زنان در کشورهای اسلامی با نوعی جهت‌گیری نقادانه است. بنابراین تأکید خاص و گزینش‌شدهٔ این آثار بر محیط پیرامون و ویژگی‌هایی از آن در زندگی اجتماعی امروز است. از جمله مسائلی که در این بافت بازتاب داده می‌شود می‌توان به سیاست هویت، چالش‌های زندگی زنان در جامعهٔ معاصر و مناسبات جنسیتی، گرایش به مد، فرهنگ مصرف، بیان ناامیدی از وضع موجود، تقابل سنت و مدرنیسم، خاطره و حافظهٔ تاریخی و فرهنگی، شهر و زندگی طبقهٔ متوسط، پیامدهای جنگ، سانسور و نظارت دولتی و مذهب و جایگاه آن در اجتماع، موقعیت خاورمیانه و جهان اسلام اشاره کرد (Amirsadeghi, 2009). موارد مذکور به‌علاوهٔ برخی موضوعات دیگر به بافت زندگی سیاسی-اجتماعی ایران و مهم‌ترین سرفصل‌ها در هنر معاصر ایران اشاره دارند. در این زمینه آثار بسیاری وجود دارد که در آن‌ها هنرمند نهایت تلاش خود را برای صحنه‌سازی و آرایش عناصر برای گرفتن تصویر عکاسی انجام داده است. از آنجا که این جزییات اطلاعات زیادی را در ارتباط با زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی ارائه می‌دهند، می‌توان آن‌ها را نمایه‌هایی از زندگی اجتماعی دورهٔ معاصر تلقی کرد. از طرفی دیگر با برجسته‌شدن بخشی از ویژگی‌ها، روایتی خاص و گزینشی از حیات اجتماعی و فرهنگی ارائه می‌شود که توأم با حذف روایت‌های دیگر است و همان طور که پیشتر ذکر شد کل این موضوع را می‌توان در چارچوب نمایه جای داد (تصاویر ۱، ۴، ۶ و ۸). با این حال دامنهٔ امکانات نمایه‌ای در آثار هنری بسیار گسترده‌تر است و بررسی سازوکارهای مالی و حمایتی هنری نیز در این چارچوب قرار می‌گیرد. از جمله موضوعات مهم در مطالعات هنر معاصر ایران بررسی تأثیر بازار بر تولید آثار هنری بوده است. توجه بی‌سابقهٔ حراجی‌های ساتبی[۱۵] و کریستی[۱۶] به هنر معاصر ایران و کشورهای حاشیهٔ خلیج فارس به‌خصوص در سال‌های ۲۰۰۷ و ۲۰۰۸ و خرید گستردهٔ آثار هنری تأثیر چشمگیری در چگونگی جهت‌دهی به تولید آثار هنری داشته است. دست‌یافتن به بازارهای جهانی و بین‌المللی و جلب‌توجه کلکسیونرهای خارجی از جمله مهم‌ترین عواملی هستند که شیوه‌های تولید هنری را در دهه‌های اخیر تحت تأثیر قرار داده است. این موضوع باعث شکل‌گرفتن کلیشه‌های تصویری در هنر ایران و به‌دنبال آن آثار تکراری و مشابه شده است.

ظرفیت نمایه‌ای عکس برای ضمانت امر غیرواقعی

دامنهٔ کاربرد عکس در هنر معاصر ایران نشان‌دهندهٔ ضرورت توجه به نمایه در این آثار است. پیرس در تشریح وجه نمایه‌ای توجه ویژه‌ای به عکس داشته و به گفتهٔ او در این زمینه بارها استناد شده است: «تصاویر مخصوصاً عکس‌ها بسیار آموزنده هستند، زیرا می‌دانیم که آنها دقیقاً شبیه موضوعی هستند که به‌تصویر می‌کشند. اما این شباهت‌ها به این علت است که تصاویر در شرایطی به‌وجود آمده‌اند که در آن عکس تناظر نقطه به نقطه با طبیعت داشته است. از این لحاظ آن‌ها به ... دسته‌ای از نشانه‌ها ... تعلق دارند که رابطه‌ای فیزیکی در آن مهم است [دسته نمایه‌ها]» (به نقل از چندلر، ۱۳۸۷، ۶۷). از آنجا که دغدغهٔ اصلی هنرمندان و نقاشان از رنسانس، تقلید و بازنمایی دقیق جهان واقعی بوده است، ظهور عکاسی، که چنین قابلیتی را فراهم آورد، رویدادی مهم و اثرگذار بود (احمدی، ۱۳۷۱، ۴۷). در این زمینه دیدگاه پیرس اهمیت دوچندانی می‌یابد. توجه پیرس به عکس به‌عنوان نشانهٔ نمایه‌ای جانشین مطلوبی برای نشانه‌های سوسوری فراهم آورد که در آن هرگونه ارتباط واقعی میان ابژه و مدلول رد می‌شد. زبان‌شناسی سوسور انفکاک قوی میان زبان و دنیا قائل بود که مترادف دوگانهٔ ذهن/بدن[۱۷] در فلسفهٔ دکارت[۱۸] بود (Schofield, Dork & Dade-Robertson, 2013, 3). بنابراین عکاسی به‌علت ارائهٔ نگاشت بی‌چون‌وچرای جهان واقعی به‌واسطهٔ چیرگی وجه نمایه‌ای که متکی بر پیوندی واقعی و علّی بود، ظرفیتی برای غلبه بر دوگانگی میان نشانه و جهان یافت. متز[۱۹] (Metz, 1985, 82) نشان داده است که چگونه کیفیت نمایه‌ای سینما به‌عنوان «ضمانت رئالیستی برای امر غیرواقعی» به‌کار گرفته شده است. احساس آشنابودگی‌ای که نمایه به سینما داده است به فیلم‌سازان اجازه می‌دهد که عناصر خیالی را بدون اینکه سریعاً رد شوند نشان‌دهند. مانوویچ[۲۰] (Manovich, 1999, 178) به‌شکلی مشابه تأکید می‌کند که تلقین، ادراک و حتی شبیه‌سازی نمایه در سینما به‌طرزی

قدرتمندانه ابزاری متقاعدکننده برای مخاطبان است. تصاویر فیلم از طریق عکاسی از واقعیت موجود در جلوی دوربین گرفته شده‌اند و نه ساختن چیزی که هرگز وجود نداشته است. این طریقهٔ بازنمایی با بازنمایی‌هایی همچون انیمیشن متفاوت است، زیرا مثلاً تصاویر سینمایی فتوگرافیک (عکاسانه) هستند و تصاویر انیمیشن گرافیکی. «علاقه به جنبهٔ نمایه‌ای عکاسی، برخلاف بازنمایی شمایلی یا نمادی، نشانهٔ یک ارتباط وفادارانه با جهان بوده که به‌واسطهٔ زبان و یا فرهنگ و قصد هنری فیلتر نشده است» (Schofield et al., 2013, 3). بنابراین عکس، که حاصل تماس فیزیکی است، می‌تواند برای ارجاع به امر واقعی به‌کار رود، همان گونه که ردپا چنین خاصیتی دارد.

مورد دوم به دیدگاه‌های تاریخ هنری کراوس دربارهٔ نمایه و شیوه‌های جدید هنری دههٔ هفتاد مرتبط است. کراوس، برای تشریح دیدگاه خود مبنی بر اینکه نمایه توسط عکاسی به دنیای هنر معرفی شد، به آثار دوشان[۲۱] استناد کرده است و آن‌ها را در این زمینه پیشگام می‌داند (Sonesson, 1989, 130-134; Krauss, 1986, 198-207). او دربارهٔ حاضرآماده[۲۲]های دوشان به‌عنوان نمایه بحث می‌کند و اعتقاد دارد که آن‌ها به واقعیتی خارجی اشاره دارند. حاضرآماده‌های دوشان به رد یا باقی‌ماندهٔ چیزی که در زمان رخ داده است اشاره می‌کنند و این کار را با جداسازی[۲۳] زمانی و مکانی و یا انتخاب یک شیء انجام می‌دهند و این همان چیزی است که دیگران از آن به‌عنوان عمل عکاسانه سخن گفته‌اند (Schofield et al., 2013, 2). کراوس شیوه‌های هنری متکثر نیمهٔ دوم قرن بیستم را متأثر از این وجه عکاسی تلقی می‌کند. یک نمونهٔ مشهور مرتبط اثر دنیس اوپنهایم[۲۴] با عنوان کشسانی هویت[۲۵] است که در آن هنرمند اثر انگشت به‌شدت بزرگنمایی‌شده‌اش را به یک سطح بزرگ منتقل کرده است و ردش را به‌واسطهٔ خطوط آسفالت بر زمین چسبانده است (دآلوا، ۱۳۹۴، ۴۴). نه‌تنها عکس، بلکه ویژگی نمایه‌ای عکس هم از قرن بیستم به شیوه‌های هنری سرایت کرد و از نیمهٔ دوم قرن بیستم تبدیل به شاخصهٔ اصلی آن شد (Montag, 2000, 65). بر این اساس مناسباتی میان عکس و شیوه‌های هنری جدید مطرح می‌شود. در ادامه با ارائهٔ تصاویری فراگیربودن عکس در هنر معاصر ایران را با تأکید بر ضمانت امر غیرواقعی و جداسازی و انتخاب تشریح خواهیم کرد.

تصویر انتخاب‌شده زنی با پوشش چادر را روبه‌روی یک آیینه نشان می‌دهد، در حالی که از حالت بدن و نوشته می‌توان فهمید که موضوع تصویر رقص باله با چادر است (تصویر ۱). در تصویر کناری آن زن در حالتی که روی موتورسیکلتی سوار شده و چادر بر سر دارد نشان داده شده است. همان‌گونه که ذکر شد، ظرفیت نمایه‌ای عکس این ویژگی را دارد که آن را کاملاً واقعی و در پیوند با چیزی که در حال رخ‌دادن است نشان‌دهد، گویی آنچه در تصویر دیده می‌شود بدون دستکاری و دگرگونی ارائه شده است. در این تصویر هم ردی از دستکاری و تکنیک‌های ویرایش عکس دیده نمی‌شود. بنابراین وجه نمایه‌ای عکس می‌تواند از صداقت و وفاداری عکس و ژورنالیستی‌بودن آن پشتیبانی کند. با توجه به اینکه عکس تصویری از یک ویدئو است و هر دوی آن‌ها نمایه‌ای تلقی می‌شوند، کیفیت نمایه‌ای آنان تضمینی برای واقعی‌بودن فراهم می‌آورد. نمونه‌هایی از این قبیل در هنر معاصر ایران بی‌شمارند. این کیفیت مستندگونگی و ضمانت واقعیت برای امر غیرواقعی را در تصویر ۶ نیز می‌توان دید.

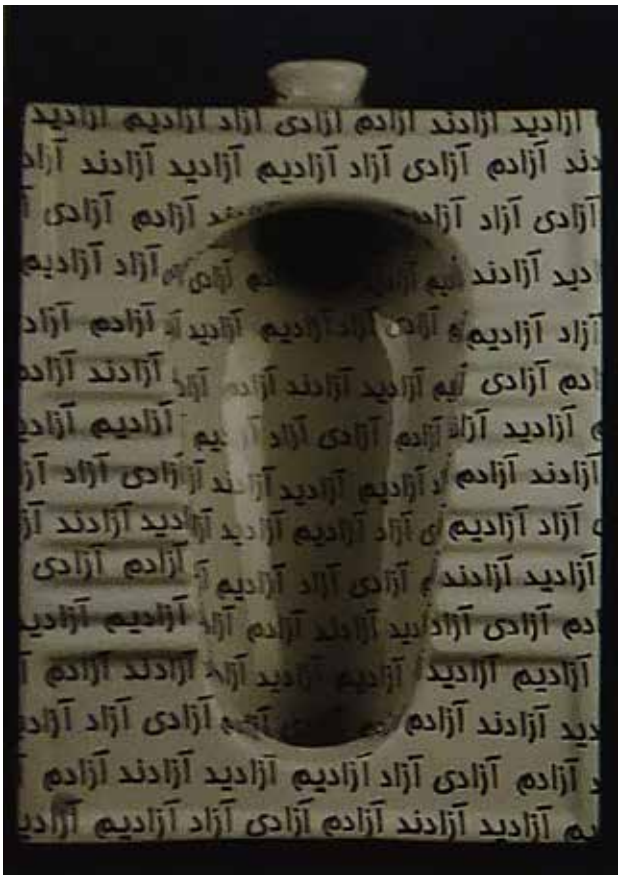
نمونهٔ بعدی که یک کاسهٔ توالت را با نوشته‌هایی روی آن نشان می‌دهد به‌شکلی دیگر دربردارنده ویژگی نمایه‌ای است (تصویر ۲). همان گونه که اشاره شد، عمل جداسازی، انتخاب و قاب‌بندی، عملی عکس‌گونه با ماهیتی نمایه‌ای است و ارتباط با واقعیت خارجی موجود در زمان و مکان، و چیزی که تصویر به آن ارجاع دارد را باورپذیر و ملموس‌تر می‌کند. هنرمند چیزی را که مربوط به زندگی روزمره بوده درون یک قاب و در موقعیتی ثابت قرار داده است. هنرمند چیزی را که تداعی سرراستی به مکان (ایران) دارد از پیوستگی واقعیت بیرون آورده، جدا و انتخاب کرده و به آن دلالت جدیدی داده است.

رابطهٔ مبتنی بر مجاورت و موقعیتمندبودگی[۲۶]

نمایه مبتنی بر مجاورت واقعی است و با محور همنشینی[۲۷] زبان و اشکال لفظی مجاز مرسل[۲۸] ارتباط دارد (Sonesson, 1995, 4). همان طور که اشاره شد پیرس سه نوع نشانهٔ نمادین، شمایلی و نمایه‌ای را در ارتباطشان با شیئی که بازنمایی می‌کنند تعریف می‌کند. درمورد نمایه این ارتباط مبتنی‌بر مجاز مرسل است و نه قراردادی (که دربارهٔ نماد این چنین است) (وایت‌سایدسنت و لوکاس، ۱۳۹۰، ۴۴۰). به‌زعم یاکوبسون مجاز مرسل و استعاره[۲۹] نه‌تنها در زبان، بلکه در تفکر، در گفتار روزمره و حتی در صورت‌بندی‌های ناخودآگاه همچون رویاها نیز اموری بنیادین هستند. در مجاز مرسل نام چیزی به‌جای چیز دیگری که با آن رابطه مجاورت دارد به‌کار می‌رود، مثل وقتی که کلمهٔ «تاج» را به‌کار می‌بریم و از آن معنای «شاه» را اراده می‌کنیم. در استعاره، که مبتنی بر شباهت است، معنای یک کلمه یا عبارت وارد حوزهٔ جدیدی می‌شود، مثلاً وقتی می‌گوییم «او یک روباه پیر است» منظورمان این است که «او آدم فریبکاری است» (شاتن، ۱۳۹۰، ۳۳). آنچه در این پژوهش برای ما اهمیت دارد این است که می‌توان با ترکیب یا پیوند نشانه‌ای به نشانهٔ دیگر، که ویژگی مجاز مرسل است، تداعی آشنایی به موقعیت‌های فرهنگی و بافت ایجاد کرد.

در نمونهٔ پیش‌رو هنرمند، برای نشان‌دادن بافت فرهنگی آشنا و مأنوس، عناصر متعدد مذهبی و ملی را با اشاراتی به

تصویر ۱. من، از مجموعه ویدئو، غزل. مأخذ: Issa, Pakbaz & Shayegan, 2001, 104.



تصویر ۲. رسانه‌های انبوه، عکس از: بهداد لاهوتی. مأخذ: Keshmirshekan, 2013, 256.

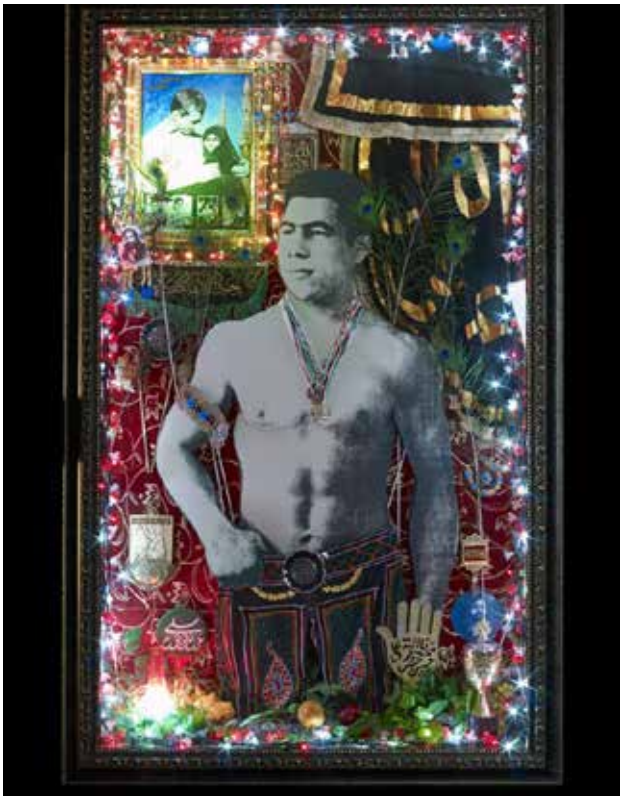
فرهنگ عامه در کنار هم قرار داده‌است (تصویر ۳). تصویر جهان پهلوان تختی، لباس زورخانه، علم، پرچم‌های مذهبی و عاشورایی، شمایل مذهبی، خوشنویسی مذهبی، نقش‌مایه‌های تزیینی پردهٔ پس‌زمینه، و نقش پادشاه هخامنشی در لوحهٔ فلزی کوچک سمت چپ پایین تصویر «توده» عناصری هستند که براساس رابطهٔ مبتنی بر مجاورت گرد آورده شده‌اند. این نوع نحوهٔ بازهمنشین‌کردن نقش‌مایه‌ها به‌شکلی صریح قابلیت ارجاع به مکان را دارد و هنرمند از ظرفیت مجاورتی و مجازی نمایه‌ها برای برانگیختن احساس مکانی آشنا استفاده کرده‌است. با توجه به وجه همنشینی این عناصر، مخاطب در نگاه اول می‌تواند احساس کند که این تصویر بازنمایی‌ای از ایران است و با «موقعیت» فرهنگی واقعی ارتباط دارد.

تصویر ۴ نیز مثال جالب توجهی برای نشان‌دادن وجه نمایه‌ای براساس ارتباط مبتنی بر مجاورت است. در این اثر نام‌های بزرگ کتب تاریخ هنر که آمریکایی و اروپایی هستند به سرزمین‌هایی خارج از این دو ناحیه و یا به‌عبارتی مکان‌های غیرغربی به نام‌های بزرگ تاریخ هنری منتسب شده‌اند. برای مثال لوییز بورژوا[۳۰]ی خاورمیانه‌ای یا پیکاسو[۳۱]ی اهل هندوستان. این عمل اشاره به مکان و موقعیت، نوعی یأس و سرخوردگی از عدم همنشینی و مجاورت را نشان می‌دهد. اینکه تلاش عمدهٔ هنرمندان این کشورها برای راه‌یافتن به کتب تاریخ هنر که با محوریت غرب نوشته شده تلاشی ناکام بوده است. ارجاع به مکان به موقعیت هنرمندان کشورهای مذکور و عدم امکان ورود آنان به جریان جهانی هنر نیز اشاره می‌کند؛ اینکه تاریخ هنر چگونه آن‌ها را نادیده گرفته است و اینکه آن‌ها چگونه برای ورود به این قلمرو به پیشفرض‌های آنان دربارهٔ بازنمایی مکان جامهٔ عمل پوشانده‌اند.

ضمایر اشاره به‌مثابه نمایه

نمایه‌هایی مثل انگشت اشاره‌گر و یا پیکان برای اشاره به یک شیء به‌خصوص به‌کار می‌روند. برای محدودکردن آن شیء و بیرون‌آوردن آن از مکان نوعی و بافت (Sonesson, 1995, 5). این موضوع با تعریف پیرس از خاص‌بودن و منحصر به‌فرد بودن نمایه‌ها نیز مرتبط است و به‌وضوح در ضمیرهای اشاره مصداق می‌یابد (Doane, 2002, 92). زبان‌شناسان عبارات زیر را مربوط به بیان نمایه‌ای می‌دانند:

- ضمایر شخصی: من، تو، او و غیره؛
- ضمایر اشارهٔ ساده و پیچیده: این، آن، این مرد، آن زن و غیره؛
- قیدها: اینجا، اکنون، به‌زودی، امروز، دیروز و واقعاً؛
- صفت‌ها: مال من، مال تو، حالا و واقعی؛
- زمان فعل: فعل زمان حاضر، زمان گذشته و غیره (Dokic, 2012, 2).
- ضمایر اشاره (برای مثال «این») از هر محتوایی تهی هستند و به‌سادگی شیء یا موقعیت منفرد و یگانه‌ای را نشان می‌دهند که صرفاً درون گفتمانی خاص درک می‌شود. این ضمایر اشاره مستقیماً به چیزها اشاره می‌کنند. آن‌ها صراحت و سرراستی و فوریتی دارند که همهٔ اسم‌ها فاقد آن هستند. نمایه‌ها اطمینانی قطعی از واقعیت و نزدیکی ابژه‌ها را فراهم می‌آورند. آن‌ها به سادگی نشان می‌دهند که چیزی «اینجا» هست.



تصویر ۳. تختی، عکس از: خسرو حسنزاده. مأخذ: Amirsadeghi, 2009, 167.

تصویر ۴. لحظهٔ افتخار ۱، عکس از لیلا پازوکی. مأخذ: Keshmirshekan, 2013, 329.

نمایه نشان خود را در زبان در دال تهی «این» رها می‌کند که این قابلیت را دارد تا بر هر هستی منفردی حمل شود (Doane, 2002, 92-101). این نشانه‌های تهی، برای اینکه بتوانند اطلاعات و دانشی را فراهم کنند، ضرورتاً باید درون گفتمان[۳۲] گسترده‌تری جای‌گیرند (Hoell, 2012, 12). به‌زعم کراوس در آثار هنری این کار به‌روش‌هایی همچون افزودن متن، صدا، گفتار و یا توالی اجزا انجام می‌شود. «نمایهٔ گنگ»، نیازمند «افزودن متن یا گفتمانی رسا و فصیح است» (Krauss, 1986, 218-219).

در همین ارتباط می‌توان به آثار متعددی از هنر دو دههٔ اخیر ایران استناد کرد که این وجه اشاری و نیاز به گفتمان الحاقی در آن‌ها مشخص است. شاخصهٔ مذکور امکانی را برای این آثار فراهم می‌آورد تا بی‌درنگ و بدون اتکا به قراردادهای معنادهی القای معنی کنند. تصویر انتخاب‌شده با عنوان نمایه‌ای «تهران» نمونه‌ای درخورتوجه در این زمینه است (تصویر ۵). این نمای گسترده تصویر افرادی در حال انجام فعالیت‌های روزمره را نشان می‌دهد که مسیرشان نامعلوم و هدف‌شان مبهم است. مکان انتخاب‌شده نسبتاً خالی و بی‌روح و منظره‌ای است که بعد از انقلاب ساخته شده است. هنرمند، با عمل نمایه‌ایِ اشاره، مکان مشخصی را نشان می‌دهد و عنوان کاتالوگ نمایشگاهی که این مجموعه آثار در آن به‌نمایش درآمد نیز از ضمایر اشاره ساخته شده است: «این آن مکان است». همان طور که گفته شد، این ضمیرهای اشاره تهی از معنا نیازمند قرارگرفتن درون گفتمانی گسترده‌تر هستند و این کمبود با الحاق بیلبورد بزرگ حاوی نوشته و تصویر که در سمت چپ عکس قرار گرفته جبران شده است.

دو نمونهٔ بعدی برای نشان‌دادن متن خوشنویسی به‌عنوان نوعی از گفتمان مکمل رایج در هنر معاصر ایران انتخاب شده‌اند (تصاویر ۶ و ۷). نمونهٔ نخست نقاشی‌ای از کوزه با فرمی زیبا و سطحی با بافت ترک‌خورده را نشان می‌دهد که شعری از حافظ با خط نستعلیق روی آن نوشته شده است. این عناصر افسوس گذشته‌ای با فرهنگ پربار را به ذهن متبادر می‌کنند که هنرمند قصد اشاره به آن و برقراری ارتباط با زمان حال را، که شاید تهی از آن غنا بوده، داشته است و این موضوع را با متن خوشنویسی‌شده همچون گفتمان الحاقی تکمیل کرده است (نک. تصویر ۶). در توضیح بیشتر باید گفت که ارائهٔ تصویری از کوزه بدون متن خوشنویسی‌شده به خط نستعلیق نمی‌توانسته است امکان ارجاع مستقیم به بافت تاریخی و حال را بدین شکل محقق کند. در نمونهٔ بعدی، حذف چشمان زن «ستمدیده»ی شرقی با الحاق نوشتاری که یادآور خوشنویسی بوده جبران شده است (نک. تصویر ۷). در حقیقت ارتباط تعاملی این عناصر، یعنی نمایه و گفتمان الحاقی با یکدیگر، به فرمولی برای خلق آثار تبدیل شده است تا سریعاً ارجاع به

مکانی خاص یعنی ایران را میسر کند.
نمونه‌ای که برای پایان بحث انتخاب شده است به‌خوبی همهٔ شاخصه‌های نمایه‌ای مذکور در این پژوهش را در خود جای داده است (تصویر ۸). هنرمند با انتخاب، جداسازی و قاب‌بندی مکانی در نقشهٔ جهان به جایی اشاره می‌کند. اشارهٔ او به «اینجا» است: جوهرهٔ همهٔ آثار پیشین، چیزی خاص، یکتا و منحصر به‌فرد، دالی تهی که چون بدان اشاره می‌شود نیازمند الحاق «گفتمان» است. نوشتار خوشنویسی‌شده و حتی تصویر افرادی که با افشاندن رنگ بر روی آن ایجاد شده این گفتمان را فراهم می‌کنند. افرادی که گویی در تصاویر پیشین نیز وجود دارند (تصویر ۵). اما خود نوشتهٔ «اگه بشه چی میشه» باز هم به عبارات نمایه‌ای و ضمیرهای اشاره مربوط می‌شود، چیزی که درون آن نهفته است؛ اشاره به این، اینجا، اکنون، زمان گذشته و آینده و به دال‌های تهی، و به گفتمان‌های الحاقی ممکنِ دیگر.

بحث

با توجه به پیشینه‌ای که در آغاز پژوهش از نظر گذراندیم، برخی پژوهشگران معتقدند هنر دو دههٔ اخیر ایران نه‌تنها توان به‌چالش‌کشیدن کلیشه‌های غربی را ندارد، بلکه نگاه غربی را بازتولید می‌کند. بر این اساس یافته‌های این پژوهش نتیجه‌گیری مطالعات پیشین را، که هنر دو دههٔ اخیر ایران را بازتولید گفتمان شرق‌شناسانه قلمداد کرده‌اند، تأیید می‌کند و با برخی از مؤلفه‌های ذکرشده در این پژوهش همپوشانی دارد. برای مثال رابطهٔ مبتنی بر مجاورت با نتیجه‌گیری مریدی (۱۳۹۴) در ارتباط با یادآوری تجربه‌های مکانی همخوانی دارد و یا فراگیری عکاسی با نتیجه‌گیری شعله مصطفوی (۱۳۸۹، ۴۷) دربارهٔ تحولات هنر دو دههٔ اخیر ایران هم‌راستاست: «از همان ابتدا نقاشی و مجسمه‌سازی ایران به‌نسبت توجه کمتری را به خود معطوف ساختند. دلیل آن این است که ضبط و ربط آنها پیچیده‌تر از آن می‌نمود که نابردباری متخصصان تاریخ هنر غربی، و تغییر و تحول نقاشی در ایران تاب آن را داشته باشد». به بیانی دیگر ظرفیت نمایه‌ای عکس ضمانتی برای واقعی‌بودن موضوع آن فراهم می‌کند که امکان آن در نقاشی وجود ندارد و همین موضوع میل شدید به تولید و مصرف آثاری ترکیبی با محوریت عکس و فیلم را سبب شده است. در ارتباط با شاخصه‌های دیگر نتیجه‌گیری مشابه مشاهده نشده است. در هر حال تفسیری که در این پژوهش با اتکا به نمایه ارائه شده است، رویکردی جدید برای نقد سایر بازنمایی‌ها از جمله بازنمایی‌های رسانه‌ای و خبری به‌دست می‌دهد که می‌تواند موضوعی سودمند برای پژوهش‌های آتی باشد.

تصویر ۵. تهران، عکس از: میترا تبریزیان. مأخذ: Amirsadeghi, 2009, 44.

تصویر ۶. نغمهٔ بلبل، عکس از فرهاد مشیری. مأخذ: Eigner and Hadid, 2010, 80.

تصویر ۷. بدون عنوان، از مجموعهٔ زنان الله، عکس از شیرین نشاط. مأخذ: Issa et al., 2001, 116.

تصویر ۸. بدون عنوان، از مجموعهٔ لبه، عکس از بهنام کامرانی. مأخذ: Kesh-mirshekan, 2013, 262.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش بر نشانه‌های نمایه‌ای تمرکز و آن را در آرای نظریه‌پردازان قلمرو هنر جست‌وجو و شاخصه‌های عمدهٔ مرتبط را برای هنر دو دههٔ اخیر ایران تشریح کردیم. بر این اساس تأکید افراطی بر بافت و زمینهٔ سیاسی-اجتماعی با نوعی جهت‌گیری انتقادی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایه‌ای هنر معاصر ایران تلقی شد. فراگیری عکاسی را نیز باید یکی دیگر از شاخصه‌های وجه نمایه‌ای هنر معاصر ایران دانست. رابطهٔ مبتنی بر مجاورت به‌مثابهٔ شاخصه‌ای دیگر نشان می‌دهد که چگونه در این بافت، هنرها و نقش‌مایه‌های سنتی، با ازدست‌دادن معانی خود، واجد دلالت نمایه‌ای می‌شوند. مثلاً یکی از دلایل استفاده از خوشنویسی، و به‌طور خاص خوشنویسی نستعلیق، این است که این خط، براساس رابطهٔ مجاورتی، به ایران دلالت دارد. در ارتباط با عمل اشاره باید گفت همهٔ تصاویر به مکانی خاص، ایران، اشاره داشته‌اند. در این ارتباط علت کاربرد خوشنویسی از منظری دیگر آشکار می‌شود و آن اینکه خوشنویسی، به‌مثابهٔ گفتمانی الحاقی، برای ضمیر اشارهٔ تهی از معنا به‌کار می‌رود. در حقیقت این نوشتارِ صرف است که می‌تواند به‌مثابهٔ گفتمان الحاقی به‌کار گرفته شود (نک. تصاویر ۱، ۲، ۴ و ۵)، اما استفاده از خوشنویسی به‌جای نوشتار معمولی ظرفیت نمایه‌ای (و مجاورتی) نوشتار را مضاعف می‌کند (نک. تصاویر ۳، ۶، ۷ و۸). بنابراین نمایه این ویژگی را دارد تا بی‌درنگ موضوع خود را آشکار کند و ضمانت می‌کند آنچه بازنمایی شده واقعی است. اما مسئله‌ای که در ارتباط با آثار هنری تا کنون بدان توجه نشده است و مفهوم نمایه را در این پژوهش به ابزاری انتقادی بدل می‌کند این است که شرق‌شناسی خود ماهیت نمایه‌ای دارد و حامل شاخصه‌های ذکرشده است، برای مثال تأکید گزینش‌شده‌ای به بافت زندگی در شرق دارد و نگاهی تعمیم‌دهنده را بر این بافت‌های گزینش‌شده رواج می‌دهد، ضمن اینکه عمل انتخاب و جداسازی را با نشان‌دادن جایی در مکان واقعی و ملموس انجام می‌دهد تا گفتمان شرق‌شناسی را واقعی نشان دهد، به‌علاوه صفاتی مثل دیگری، عجیب و غریب، عقب‌مانده و ... را با شرق همنشین می‌کند که هریک، براساس رابطهٔ مبتنی بر مجاورت، ظرفیت یادآوری دیگری و در نهایت مکان را فراهم می‌کند. در نهایت این‌که انگشت اشاره‌ای را به‌شکل دائمی به نقطه‌ای خاص در جهان هدف می‌گیرد که می‌تواند هر لحظه گفتمانی را بر آن تحمیل کند. بنابراین شاخصهٔ نمایه‌ای هنر معاصر ایران در تطابق با گفتمان شرق‌شناسی است که خود واجد وجه نمایه‌ای است و بر این اساس، بدون کمترین رمزگذاری لازم، به‌شکلی سرراست، معنی خود را القا و تحمیل می‌کند. آنچه موجب استمرار گفتمان شرق‌شناختی می‌شود اتکا بر ویژگی نمایه‌ای آن است که گویی سخن از چیزی واقعی می‌گوید.

پی‌نوشت‌ها

۱. index /۲. semiotics /۳. Laurie Schneider Adams / ۴. Vernon HydeM- iner/ ۵. context / ۶. Grant Pooke and Diana Newall /۷. Rosalind Krauss Notes On Index Part 1, also Notes On Index Part 2, Seventies Art in America/۹. index, icon, symbol /۱۰. object/ ۱۱. Ferdinand De Saussure /۱۲. video art /۱۳. performance art /۱۴. photorealism /۱۵. Sotheby's /۱۶. Christie's /۱۷. mind/body dichotomy /۱۸. Descartes /۱۹. Christian /۲۰. Metz /۲۱. Lev Manovich /۲۲. Marcel Duchamp /۲۳. ready-made /۲۴. isolation /۲۵. Dennis Oppenheim /۲۶. Identity Stretch /situatedness /۲۷. syntagmatic /۲۸. metonymy /۲۹. metaphor /۳۰. Luise Bourgeois /۳۱. Picasso /۳۲. discourse

فهرست منابع

• آدامز، لوری‌اشنایدر. (۱۳۸۸). *روش‌شناسی هنر* (ترجمهٔ علی معصومی). تهران: نظر.

• ابوالحسن تنهایی، حسین، راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا. (۱۳۸۹). تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعهٔ نقاشی معاصر ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۲(۲)، ۴۱-۴۷.

• احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: مرکز.

• ایگلتون، تری. (۱۳۹۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی* (ترجمهٔ عباس مخبر). تهران: مرکز.

• چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ مهدی پارسا). تهران: سورهٔ مهر.

• دآلوا، آن، (۱۳۹۴). *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر* (ترجمهٔ آناهیتا مقبلی و سیدسعیدحسینی)، تهران: فخراکیا.

• رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نی.

• سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

• سردار، ضیاءالدین. (۱۳۸۷). *شرق‌شناسی* (ترجمهٔ محمدعلی قاسمی). تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

• سعید، ادوارد. (۱۳۸۶). *شرق‌شناسی* (ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی). تهران: فرهنگ اسلامی.

• شاتن، گیلبرت‌دی. (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز. در: دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک (ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی). تهران: آگه.
• شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، تهران: علم.
• مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۴). *معاصریت هنر معاصر ایران، کندوکاوی در مفهوم زمان و مکان*. همایش هنر معاصر ایران و جهانی‌شدن، مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر، تهران.
• مصطفوی، شعله. (۱۳۸۹). جهان تصاویر ایرانی از دیدرس بیگانه (ترجمهٔ مریم اطهاری). *حرفهٔ هنرمند*، (۳۳)، ۴۶-۴۷.
• وایت‌سایدسنت، آنا و لگر، لوکاس. (۱۳۹۰). *نمایه. در: دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ویراستهٔ مایکل پین (ترجمهٔ مهران‌مهاجر و محمد نبوی). تهران: آگه.
• هایدماینر، ورنن. (۱۳۹۰). *تاریخ تاریخ هنر* (ترجمهٔ مسعود قاسمیان). تهران: فرهنگستان هنر.

collaboration with nature's events (Doctoral dissertation). Faculty of Art and Design, University of Hertfordshire.
• Pooke, G. & Newall, D. (2005). *Art history: The basics.* New York: Routledge.
• Schofield, T., Dork, M. & Dade-Robertson, M. (2013). Indexicality and visualization: Exploring analogies with art, cinema and photography. *Proceedings of the 9th ACM conference on creativity and cognition*. Sydney: Australia.
• Sonesson, G. (1995). Indexicality as perceptual mediation, In Pankow, C. (Ed.), *Indexicality: Papers from the third bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies.* Gothenburg University.
• Sonesson, G. (1989). *Semiotics of photography: On tracing the index* (Report 4 from the Semiotics project). Lund: Institute of Art History.
• Winegar, J. (2008). The humanity game: Art, Islam, and the war on terror. *Anthropological Quarterly,* 81(3), 651-681.

• Amirsadeghi, H. (2009). *Different sames: New perspective in contemporary Iranian art*. London: Thames & Hudson Ltd.
• Doane, M. A. (2002). *The emergence of cinematic time, modernity, contingency, The archive.* London: Harvard University Press.
• Dokic, J. (2012). Indexicality. In A. Newen & R. Van Riel (Eds.), *Identity, language, & mind: An introduction to the philosophy of John Perry* (pp. 13-31). Stanford: CSLI.
• Eigner, S. & Hadid, Z. (2010). *Art of the Middle East: Modern and contemporary art of the Arab World and Iranian*. London: Morell.
• Hoell, K. (2012). [AGM61] Claiming the truth, How the digital challenges the photographic document, [Course essay] *Historical & Critical Studies, Contemporary Debates & Research Methodologies*. Brighton university, Date: January 17th,
• Hooper, J. (1991). *Peirce on signs, writings on semiotics by Charles Sanders Peirce.* London, The University of North Carolina Press.
• Issa, R., Pakbaz, R. & Shayegan, D. (2001). *Iranian contemporary art*. Booth, London: Clibborn.
• Keshmirshekan, H. (2013). *Contemporary Iranian art: New perspective*. London: Saqi.
• Krauss, R. E. (1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT.
• Liszka, J. J. (1996). *A general introduction to the semiotics of Charles Sanders Peirce*. Indianapolis, Indiana University Press.
• Manovich, L. (1999). What Is Digital Cinema, In Lunefeld, P. (ed.), *The Digital Dialectic: New Essays On New Media.* Cambridge: MIT .
• Metz, C. (1985). Photography and Fetish. *October Quarterly,* (34), 81-90.
• Montag, D. (2000). *Bioglyphs: Generating images in*

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/).

نحوه ارجاع به این مقاله

حسینی، سید سعید؛ قاضی‌زاده، خشایار و حاصلی، پرویز. (۱۳۹۸). عملکرد نمایه‌ای شرق‌شناسی در هنر معاصر ایران. باغ نظر، ۱۶(۷۸)، ۵-۱۴.

DOI: 10.22034/bagh.2019.142043.3701
URL: http://www.bagh-sj.com/article_96568.html