تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه[۱]:
بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران

حسین ابوالحسن تنهایی* اعظم راودراد** محمد رضا مریدی***

چکیده

هدف مقاله حاضر تحلیل گفتمانِ هنر خاورمیانه است. از این رو در گام اول با نقد محدودیت‌های نظریه سبک در تحلیل هنر مدرن، بر تحلیل گفتمان به عنوان رویکردی جایگزین تاکید خواهیم کرد و در گام دوم رویکرد گفتمانی را برای تحلیل هنر خاورمیانه به کار خواهیم گرفت. تحلیل گفتمان هنر در یک سطح شامل تحلیل ویژگی‌های بصری، کالبدی و ژانر اثر[۲] و در سطحی بالاتر شامل تفسیر بینامتنی اثر و نسبت آن با تاریخ و در سطحی بالاتر شامل مطالعه فضای اندیشه‌ای است که امکان خلق اثر را فراهم می‌کند؛ مواردی همچون مطالعه نهادهای قدرت سیاسی و اقتصادی و نهادهای آموزشی، موزه‌ها و رویدادهای هنری (مانند فستیوال‌ها و حراجی‌های فروش) که فضای گفتمانی را بازتولید می‌کنند و برخی از آثار را مورد تایید یا رد قرار می‌دهند[۴]. بنابراین در مقاله حاضر مطالعه گفتمانی هنر، به معنای فراتر رفتن از مطالعه سبک‌های هنری است که به ما امکان مطالعه جریان‌های تازه‌ای از هنر مانند هنر فمنیستی، هنر ملی، هنر استعماری، هنر آسیایی و دیگر هنرهای منطقه‌ای مانند هنر خاورمیانه را می‌دهد. در این مقاله بر مبنای تحلیل فوکو از صورت‌های گفتمانی، به تحلیل چهار قاعده شکل‌گیریِ یک گفتمان یعنی وحدت موضوع، وحدت اسلوب‌های بیانی، وحدت نظام مفاهیم و وحدت استراتژی در هنر خاورمیانه می‌پردازیم تا ویژگی‌های صورتبندی گفتمانی آن روشن گردد. این رویکرد ابعاد تازه‌ای از قراردادهای زیباشناختی و قواعد هنری رایج میان نقاشان معاصر ایران را ، به مثابه جزئی از هنر منطقه‌ای مزبور، آشکار خواهد کرد.

واژه‌گان اصلی: هنر خاورمیانه، گفتمان هنری، سبک هنری، قراردادهای هنری، هنر ایران

دریافت: ۸۹/۸/۱۰ پذیرش: ۸۹/۱۲/۱۵

[۱]. این مقاله مستخرج از پایان نامه دکتری محمدرضا مریدی با عنوان "سازمان اجتماعی هنر در ایران" است

* . استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. Hos.ab-ul-hasan_tanhei@iauctb.ac.ir

** . دانشیار گروه ارتباطات اجتماعی در دانشگاه تهران. ravadrad@ut.ac.ir

*** . دانشجوی دکترای جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. moridi.mr@gmail.com

[2]. text
[3].context
[4]. space

مقدمه

سبک هنری را درون‌مایه یا ایده‌ی اصلی مجموعه آثاری می‌دانند که آگاهی دوران، جهان‌بینی یا فکر مسلط را در خود به همراه دارد. اما اکنون با متنوع و متکثر شدن شیوه‌های آفرینش هنری و واسازیِ اسطوره روح دوران یا اندیشه یکپارچه و مسلط از سوی اندیشه‌ی پست‌مدرن، آیا همچنان می‌توان سبک هنری را مفهومی کارآمد برای نگارش تاریخ هنر دانست یا در تحلیل جامعه‌شناسانه هنر معاصر به کار گرفت؟

در این مقاله با نقد محدودیت‌های نظریه سبک در تحلیل هنر مدرن، بر تحلیل گفتمان به عنوان رویکردی جایگزین تاکید خواهیم کرد. حرکت از تحلیل سبک به تحلیل گفتمان به مثابه فراتر رفتن از تحلیل متن است. تحلیل گفتمان هنر در یک سطح شامل ویژگی‌های بصری، کالبدی و ژانر اثر[1]، و در سطحی بالاتر شامل تفسیر بینامتنی اثر و نسبت آن با تاریخ[2] ، و در سطحی بالاتر شامل مطالعه فضای اندیشه‌ای است که امکان خلق اثر را فراهم می‌کند؛ همچون مطالعه نهادهای قدرت سیاسی و اقتصادی و نهادهای آموزشی، موزه‌ها و رویدادهای هنری (مانند فستیوال‌ها و حراجی‌های فروش) که فضای گفتمانی را بازتولید می‌کنند و برخی از آثار را مورد تایید یا رد قرار می‌دهند[3]. بنابراین در مقاله حاضر مطالعه گفتمانی هنر، به معنای فراتر رفتن از مطالعه سبک‌های هنری است که به ما امکان مطالعه جریان‌های تازه‌ای از هنر مانند هنر فمنیستی، هنر ملی، هنر استعماری و پسااستعماری، هنر آسیایی، آفریقایی و دیگر هنرهای منطقه‌ای مانند هنر خاورمیانه را می‌دهد. همچنین در این مقاله با دنبال کردن قواعد گفتمانی در تحلیل هنر خاورمیانه، ابعاد تازه‌ای از قراردادهای زیباشناختی و قواعد هنری رایج میان نقاشان معاصر ایران آشکار خواهد شد.

[1]. text
[2].context
[3].space

در تحلیل هنر خاورمیانه با این پرسش، مواجه‌ایم: چه ویژگی‌های مشترکی مجموعه آثار کشورهای مختلفی چون ایران، مصر، عربستان و ... را کنار هم قرار می‌دهد؟ آیا فرم، شکل، تکنیک و مضمون مشترکی در این آثار وجود دارد؟ آیا می‌توان آن را سبک هنری دانست؟ برای بررسی دقیق‌تر این پرسش‌ها باید بتوان از سطح تحلیل متن (تصاویر و تابلوها) فراتر رفت و پرسش‌های عمیق‌تری را پاسخ داد. از این رو با استفاده از رویکرد گفتمانی به این پرسش می‌پردازیم که قواعد گفتمانی حاکم بر این هنر خاورمیانه چیست؟. در این مقاله بر مبنای تحلیل فوکو از صورت‌های گفتمانی، به تحلیل چهار قاعده شکل‌گیریِ گفتمان یعنی وحدت موضوع، وحدت اسلوب‌های بیانی، وحدت نظام مفاهیم و وحدت استراتژی در هنر خاورمیانه می‌پردازیم تا ویژگی‌های صورتبندی گفتمانی آن روشن گردد.

نظریه سبک هنری

محتوا یا درون‌مایه را فکر اصلی و مسلط در هر اثر هنری می‌دانند؛ اما این فکر اصلی چیست؟ درون‌مایه یا فکر اصلی اثر از یک سو با تجربه‌های اجتماعی هنرمند، شخصیت و نگرش‌های او در ارتباط است و از سوی دیگر با واقعیت تاریخی-اجتماعی پیدایش اثر یعنی با چیزی فراتر از نیت‌مندی و آگاهی هنرمند مرتبط است که آن را فکر مسلط، جهان‌بینی یا آگاهی دوران می‌نامند. هنرمند شگردها و فنونی را به کار می‌گیرد تا دلالت‌های معنایی اثر را یکپارچه کند، اما هم شگردهای به کار رفته توسط هنرمند تحت تاثیر سنت‌های هنری دوران است و هم دلالت‌های معنایی اثر با ارجاع به زمینه تاریخی و اجتماعی آن دوران وجود دارند؛ ازاین رو درون‌مایه اثر هنری واقعیتی تاریخی- اجتماعی را در خود مستور دارد.

بنا به تعریف آرنولد هاوزر[1] همه آثار هنری یک دوره، تحت تاثیر سلیقه‌های رایج و جلوه‌های مسلط هنری، در پیدایش سطوح فنی و سنت‌های فرهنگی سهیم‌اند که آن را

[1] . Hauser. Arnold

«سبک» می‌نامند (هاوزر،۱۳۸۲ :۲۵۶). به اعتقاد او اثر هنری را نمی‌توان از راه توجه به روحیه، احساسات و نیات هنرمند یا بررسی شگردها و تحسین خلاقیت‌های او شناخت چرا که بیانگری و فنون هنرمند سخت تحت تاثیر قوانین سبک‌شناسانه‌ای است که در روزگار هنرمند بر بیانگری هنری مسلط بوده‌اند.

اگرچه هاینریش ولفلین[1] آغاز گر مطالعه سبک هنر نیست، اما اولین کسی بود که در کتاب خود با عنوان تاریخ هنر (۱۹۱۵) نظریه منسجمی درباره سبک هنری ارائه داد. او معتقد بود مجموعه آثار یک هنرمند به خوبی نشان می‌دهد که وی تا چه حد تابع قوانین سبک‌شناسانه دورانش است (هاوزر،۱۳۸۲). از این رو در مقابل تاریخ‌های شرح‌حال نگارانه هنر، او به دنبال تاریخ بی‌نام هنرمند یعنی تاریخ مجموعه‌ای از ادوار و سبک‌های هنری بود.

آرنولد هاوزر متاثر از ولفلین و اندیشه‌های مارکسیستی (که آفرینشگری هنرمند را عملی اجتماعی متاثر از جهان‌بینی مسلط دوران و درون‌مایه اثر هنری را نمایان‌گر این جهان‌بینی تاریخی می‌دانست)، به نگارش تاریخ اجتماعی هنر پرداخت. اندیشه ساختارگرایانه مارکسیستی بر آثار کسان دیگری چون لوسین گلدمن نیز بسیار تاثیر گذاشت. گلدمن در کتاب «خدای پنهان» شرح می‌دهد که چگونه تاریخ ادبیات می‌تواند نماینده یک دوره تاریخی باشد؛ وی معتقد است ساختار کلی جامعه به واسطه موجودیت اجتماعی هنرمند، در ساختار جزیی اثر هنری بازتاب پیدا می‌کند (گلدمن،۱۳۸۱). ازاین رو «جهان‌نگری» را همچون آگاهی جمعی در تجربه‌های اجتماعی هنرمند می‌داند که در آثار او اغلب به صورت ناآگاهانه و غیرارادی تبلور می‌یابد. جهان‌نگری، نوعی ابزار مفهومی است که برای درک جلوه‌های بی‌واسطه اندیشه افراد ضرورت دارد. اما جهان‌نگری نه پدیده‌ای فردی بلکه امری اجتماعی است.گلدمن در «خدای پنهان» در توضیح این مفهوم می‌نویسد: جهان‌نگری، دیدگاهی منسجم و یکپارچه درباره مجموعه واقعیت است که به وساطت آفرینشگری هنرمند در اثر هنری بیان می‌شود ... اما به این مفهوم انتقاد

[1] . Wolfflin. H

می‌کنند که چگونه تجربه‌های پراکنده و نامنسجم زندگی هنرمند می‌تواند جهان‌نگری منسجمی را بیان کند؟ ازاین رو باید توضیح داد، جهان‌نگری مجموعه‌ای از اندیشه‌ها است که در اوضاع معین برگروهی از انسان‌های واجدِ موقعیت اقتصادی-اجتماعی همانند، یعنی بر طبقات اجتماعی، تحمیل می‌شود ... البته این نکته را باید افزود که افراد استثنایی و نادری می‌توانند آثار هنری، ادبی و فلسفی بیافرینند که بیانگر جهان‌نگری منسجمی از دوران خود باشد (گلدمن، ۱۳۸۰ :۲۰۶).

در تحلیل سبک هنری آنچه مورد توجه است، نسبت اثر هنری و ساخت تاریخی-اجتماعی خلق آن است، نه نسبت اثر هنری و هنرمند. ژان دووینیو[1] با تاکید بر این نکته، نگرش‌هایی که اثر را بازتاب شرایط ساخت آن می‌دانند و کمتر به نقش هنرمند می‌پردازند، مورد انتقاد قرار می‌دهد. وی معتقد است: اولین فرضیه گلدمن مبنی براین‌که برخی آثار برجسته ادبی و هنری می‌توانند جهان‌نگری عصر خود را بیان کنند و سبک‌شناسی باید این نمونه‌های مثالی و برگزیده را مورد توجه قرار دهد، باعث می‌شود بسیاری دیگر از آثار ادبی و هنری که فرعی خوانده می‌شوند، از نظر دور بمانند. در واقع این روش با این خطر جدی مواجه است که آثاری را مورد توجه قرار دهد که در جهت توجیه انسجام میان اثر هنری و محیط اجتماعی خلق آن به‌کار می‌آیند. دوم این‌که چگونه با وجود جهان‌نگری و سبک هنری غالب در یک دوره، باز هم هنرمندان به شیوه‌های مختلف و سبک‌های متفاوت به فعالیت هنری می‌پردازند!؟ سوم این‌که عنصر از یاد رفته دراین نگرش، هنرمند و خلاقیت اوست.

در جمع‌بندی مباحث مطرح شده باید گفت سبک‌شناسی محصول دو قطب ذیل است: سبک شخصی هنرمند و قراردادها و قواعد آفرینش هنری خاصِ یک دوره ؛ یعنی از یک سو، سبک ناشی از قوه خلاق، استعداد فردی، گزینش تکنیکی و شیوه بیانگری هنرمند و از سوی

[1] .Duvignaud Jean

دیگر ناشی از ساختار اجتماعی و قواعد زیباشناختی دوران است. از این‌رو سبک‌شناسی همواره در خطر افراط‌گرایی روان‌شناختی یا جبرگرایی اجتماعی قرار دارد[1].

کاربرد مفهوم سبک هنری را در سه دوره می‌توان مطالعه کرد. در دوره اول، مفهوم سبک در آثار تاریخ‌نگاران و جامعه‌شناسان هنر قابل مشاهده است که در آنها سبک به عنوان روح دوران یا اندیشه مسلط دوران مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این رویکرد اغلب در مطالعه آثار کلاسیک هنر و شناخت سبک‌های تاریخی مانند سبک گوتیک، باروک، روکوکو و ... به کار می‌رود و در آن مطابقت میان سطوح کلی فرهنگ و سطوح جزئی یک اثر هنری در یک دوره تاریخی مورد توجه قرار می‌گیرد.

در دوره دوم، یعنی در نیمه اول قرن بیستم، سبک هنری به گونه دیگری توسط هنرمندان و منتقدان هنر به کار گرفته شد. در این رویکرد سبک هنری به عنوان ویژگی‌های مشترک آثار یک گروه هنری شناخته می‌شود که آگاهانه قواعد و قراردادهای هنری را وضع و از آن پیروی می‌کردند. به عبارتی سبک هنری به عنوان هدف مشترک گروه‌های هنری بود که در بیانیه‌ها، نشریات هنری و کاتالوگ‌های نمایشگاهی به بیان مواضع و دیدگاه‌های زیباشناسانه‌شان می‌پرداختند؛ مانند بیانیه فوتوریست‌ها، اکسپرسیونیست‌ها، سوررئالیست‌ها و دیگر ایسم‌های نوپدید هنر در این دوران. برخی منتقدان ترجیح می‌دهند این جریان‌های هنری را مکتب بنامند نه سبک هنری. آنها بر ویژگی‌های تاریخی و قواعد نانوشته هنری که برخواسته از جامعه است به عنوان سبک تاکید دارند و مکتب را مجموعه توافق‌ها یا مواضع آگاهانه گروه‌های هنری

۱. در اینجا تاکید بر تفاوت ژانر و سبک اهمیت دارد. برخلاف سبک‌شناسی که بر ویژگی‌های تاریخی اثر هنری تاکید دارد ژانرشناسی تلاش می‌کند به رده‌بندی و دسته بندی شمار زیادی از متون با توجه به ویژگی‌های فرمالیستی، ورای موقعیت تاریخی آنها بپردازد. به عنوان مثال نوع نمایش حماسی، تغزلی، دراماتیک، پی‌رنگ کمدی، تراژدی، محتوای رمان احساسی، رمان تاریخی و ژانر نقاشی تاریخی، پرتره، منظره، اشیاءبیجان. اگرچه در سبک‌شناسی با فرم و اشکال آثار هنری سروکار داریم اما این فرم و شکل، متفاوت از ژانر یعنی ویژگی‌های فرمالیستی اثر است. با این حال پانوفسکی معتقد است ژانرها نیز برخاسته از تاریخ و زمینه‌های فرهنگی هستند. مثلا می‌توان پرسید که ژانر پرتره از چه زمانی و در چه زمینه فرهنگی وارد نقاشی گردید همان‌گونه که پانوفسکی به مطالعه زمینه‌های اجتماعی عقلانی شدن و ظهور پرسپکتیو در نقاشی پرداخت. بنابر این علارغم تفاوتی که در بالا میان سبک و ژانر بر آن تاکید کردیم در دیدگاه پانوفسکی این تفاوت چندان قابل اعتنا نیست.

تعریف می‌کنند. با این حال اغلب تاریخ‌نگاران و نظریه‌پردازان همچون ارنست گامبریچ (۱۳۸۷) ترجیح می‌دهند تفاوت میان این دو نگاه را با سبک تاریخی و سبک معاصر مشخص کنند.

در دوره سوم، یعنی پس از جنگ جهانی دوم و به خصوص پس از دهه پر جنب و جوش ۱۹۶۰ مفهوم سبک با چالش‌های بسیاری مواجه گردید. تنوع در بیانگری و تصویرگری هنرمندان، جستجو برای یافتن زبان فردی و یگانه و تلاش آنها برای متمایز ساختن ویژگی‌های هنری آثارشان از یک سو و پدیدآمدن جریان‌های هنری مانند هنر مفهومی که از هرگونه قاعده‌مندی گریزان بود از سوی دیگر، مطالعه سبک‌شناسانه هنر را با چالش مواجه ساخته است. در واقع آنچه مقایسه آثار هنری پست‌مدرن را ممکن می‌سازد مجموعه قواعد سبک یا ژانر هنری نیست، بلکه زمینه‌ها و فرصت‌های مشترک ظهور آنها در یک موزه، فستیوال هنری یا یک بازار فروش است. در هنر معاصر، سبک هنری بیش از پیش شخصی و ناشی از گزینش-های فردی هنرمند در ابزار، محتوا، تکنیک و شیوه‌ها است. جدول شماره ۱ دوره‌های سبک را نشان می‌دهد.

جدول شماره۱. دوره‌های سبک هنری

سبک	مبنای تشخیص سبک	دوره‌ها	نمونه‌ها
سبک به عنوان روح دوران	ناخودآگاه مشترک معانی و پیام‌های آثار هنری که در زمینه مشترک اجتماعی هنرمندان به وجود می‌آید	پیش از قرن بیستم	سبک گوتیک، باروک، رومانتیسم، ... ؛ نوع ایرانی مانند سبک هرات، سبک اصفهان، سبک شیراز، ...
سبک به عنوان هدف مشترک هنرمندان	شکل‌گیری گروه‌های هنری برای تبیین دیدگاه‌ها هنری	نیمه اول قرن بیستم تا دهه ۱۹۶۰	سبک اکسپرسیونیسم، سورئالیسم، کوبیسم و ...
پایان سبک و برآمدن گفتمان	تحلیل گفتمان به عنوان رویکرد جایگزین برای تحلیل نهادهای قدرت دنیای هنر	پس از ۱۹۶۰	هنر فمنیستی، هنر پسااستعماری، هنر ملی و ...

اما اکنون که به تعبیر بوردیو قاعده «متمایز بودن یعنی معنادار بودن اثر هنری» بر جهان هنری و ادبی غالب است (بوردیو،۱۳۸۰: ۹۲) چگونه می‌توان از ویژگی‌های مشترک آفرینشگری و ارجاع به زمینه‌های اجتماعی سخن گفت؟ ناتوانی نظریه سبک هنری نه تنها در مواجهه با هنر مدرن آشکار می‌گردد بلکه نقص آن در انتقادات تند بوردیو و فوکو به مفهوم «زمینه[1]» به عنوان عرصه تطابق تاریخ ـ جامعه ـ هنر روشن می‌شود. در ادامه الزامات گذر از نظریه سبک به نظریه گفتمان و به تبع گذر از تاریخ هنر یا جامعه‌شناسی تاریخی هنر به گونه جدید از مطالعه اجتماعی هنر در قالب گفتمان هنر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پایان تحلیل سبک هنر و برآمدن تحلیل گفتمان هنر

سنت جامعه‌شناسی مارکسیستی هنر با تکیه بر «منطق بازتاب» به مطالعه «زمینه» تولید اثر هنری می‌پردازد و هماهنگی میان شرایط تاریخی، اقتصادی و اجتماعی و پیدایش نوع خاصی از هنر را «سبک» می‌نامد. اما در این سنت مفهوم «زمینه» با نوعی تقلیل‌گرایی مادی همراه است. جریان پیدایش هنر در جامعه را نمی‌توان صرفا به شرایط تولید آن محدود کرد؛ بوردیو معتقد است که در چنین نگرشی فرض بر این است که فهم یک اثر در واقع عبارت است از فهم جهان‌بینی گروه اجتماعی که از رهگذر هنرمندِ متعلق به آن گروه متجلی می‌شود. هنرمندی که همچون احضارکننده ارواح، واسطه ترجمه حقایق پنهان به زبان آشکار است (بوردیو،۱۳۸۰: ۸۸). بوردیو، در نقد این رویکرد بیان می‌کند که باید تمام پیش‌فرض‌های خامِ مربوط به نسبت دادن تألیفات هنری به مؤلفان روحانی و منافع گروهی را مورد بازنگری قرار داد. در تقابل با این نوع ساده‌سازی‌های تقلیل‌گرایانه است که او در برابر مفهوم «زمینه»، مفهوم «فضا»[2] را ارائه می‌دهد.

[1] .context

[2] .space

فضا به معنی پیکربندی پیچیده‌ای از چندین عامل اقتصادی و فرهنگی است که در تعیین موقعیت‌های هنری (فرم، ژانر، سبک و انتخاب روش، تکنیک و مضمون از سوی هنرمند) مداخله دارد؛ فضا در حکمِ حوزه‌ای از مقدورات و ممکنات است که با تعیین حدود دنیای راه‌حل‌ها، مستندات فکری، تعابیری که به ایسم ختم می‌شود و دیگر اجزاء اندیشه سعی در هدایت مولدان فرهنگی دارد. این فضا یا حوزه اندیشه که از عاملان منفرد استعلا می یابد، کارکردی شبیه یک دستگاه هماهنگ‌کننده عمومی دارد که سبب می‌شود آفرینشگران هنر هنگامی که آگاهانه به یکدیگر ارجاع نمی‌دهند، در عمل به نسبت هماهنگی با هم دست بیابند. اما فضا به معنای نظامی همگون از اندیشه‌ها نیست بلکه نظامی از تفاوت‌ها و تنوع‌ها است که هر اثر هنری درون آن تعریف می‌شود؛ فضایی که بوردیو در ارجاع به میشل فوکو آن را فضای مقدورات استراتژیک می‌نامد (بوردیو، ۱۳۸۰: ۸۳-۸۰). یعنی فضایی که هر مولدی اعم از نویسنده و هنرمند، آفرینشگری خود را بر اساس استراتژی‌هایی در پیش می‌گیرد که مبتنی بر گزینش و رد پاره‌ای از خط سیرهای فرهنگی و موضع‌گیری‌های سبکی، تکنیکی و مضمونی است که فضای درون گفتمانی و برون‌گفتمانی را از هم تفکیک می‌کند.

بنابراین حرکت از مفهوم «زمینه» به مفهوم «فضا» به مثابه حرکت از تحلیل سبک هنری به تحلیل گفتمان هنری است. اما تحلیل گفتمان بر خلاف تحلیل سبک به دنبال ترسیم فضای یکپارچه‌ای از سیطره یک اندیشه در یک دوران تاریخی و آشکارسازی قواعد سبک و آفرینش-گری در آن دوران نیست، بلکه علاوه بر پرداختن به قدرت و سلطه به مکانیزم‌های مقاومت و تغییر نیز توجه دارد. از همین رو با تحلیل گفتمان می‌توان همزمانی میان اندیشه‌های متفاوت و متعارض و وجود ژانرهای مختلف هنری در دوران مدرن را توضیح داد. فوکو برخلاف تاریخ-نگاران هنر همچون ولفلین (سبک‌شناسی)، اروین پانوفسکی[1] (شمایل‌شناسی) و ارنست

[1] .Panofsky Erwin

گمبریچ[1] (تاریخ فرم‌ها) به دنبال تحلیل روندهای پیوسته در تاریخ هنر نیست، بلکه با رد افسانه تداوم تاریخی در پی گسست‌ها و تغییرها است. در واقع مطالعه گفتمانی، طرحی برای مطالعه تعارض‌ها و مواضع متفاوت کنشگران در یک فضای گفتمانی است.

ون‌دایک[2]، تحلیل سبک را بخشی از تحلیل گفتمان می‌داند. به اعتقاد او سبک، نوعی تنوع و گوناگونی در سطح بیانی گفتمان است، بنابراین باید از تنوع سبک در یک گفتمان سخن گفت (ون‌دایک،۱۳۸۷: ۳۴). فرکلاف[3] نیز تحلیل گفتمان را مستلزم فراتر رفتن از سبک و متن می‌داند. در تحلیل سبک تلاش ما تفسیر متن در زمینه تاریخی و فرهنگی آن است اما در تحلیل گفتمان پا را فراتر گذاشته و به دنبال زمینه‌های تولید متن هستیم. باید تاکید کرد که هدف تحلیل گفتمان، تحلیل معنای متن نیست بلکه تحلیل شرایطی است که این معنا در آن تولید می‌شود و از همین رو به تحلیل نهادهای مولد معنا و بازتولید کننده گفتمان تاکید می‌شود؛ روند حرکت از متن به نهادهای مولد گفتمان بیانگر خواست نهایی تحلیل گفتمان در آشکار ساختن رابطه میان متن، قدرت و ایدئولوژی است.

نورمن فرکلاف[4]، سه سطح را در مطالعه گفتمان به کار می‌گیرد: سطح اول، گفتمان به مثابه متن؛ سطح دوم، گفتمان به مثابه تعامل بین فرآیند تولید و تفسیر متن؛ سطح سوم، گفتمان به مثابه فضای کنش است. بر این اساس او تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین مدنظر قرار می‌دهد (فرکلاف،۱۳۷۹: ۱۶۷) که منطبق بر آن می‌توان سطوح گفتمان هنر را به ترتیب ذیل توضیح داد:

الف) مرحله توصیف، شامل مطالعه ویژگی‌های صوری یک متن است. قواعد دستوری یک متن بصری نیز شامل قراردادهایی مانند کمپوزیسیون، کنتراست و کلیشه‌های بصری

---

1 .Gombrich Ernst H.
2 . Van Dijk Teun A.
3 . Fairclough Norman

۴. ون دایک، فرکلاف و فوکو از مهمترین نظریه‌پردازانی هستند که تحلیل گفتمان را از بعد روش‌شناسی مد نظر قرار داده‌اند و سطوح متفاوتی از بررسی‌های گفتمانی را ارائه داده‌اند. از این رو در این مقاله می‌کوشیم گفتمان هنر را از منظر این سه نظریه‌پرداز ارائه دهیم.

تکرارشونده است. ساخت یک متن بصری به معنای ساختار تعاملی تصویر است؛ به عنوان مثال میزان واقعی یا انتزاعی بودن یک تصویر درجه تعامل اثر و مخاطب و امکان تفسیر متن را تعیین می‌کند. این رویکرد زمینه را برای ورود به سطح دوم تحلیل فراهم می‌کند.

ب) تفسیر متن ترکیبی از محتوای متن و ذهنیت مفسر است. از منظر مفسر ویژگی‌های صوری متن در حقیقت به منزلهٔ سرنخ‌هایی است که زمینه‌های تفسیر را در ذهن مفسر فعال می‌سازند. تفسیر، محصول ارتباط متقابل و دیالکتیکی این سرنخ‌ها و دانش زمینه‌ای ذهن مفسر خواهد بود. هر متن پیش‌فرض‌هایی دارد که برخواسته از تاریخ است. اما این پیش‌فرض‌ها، ویژگی و خصوصیت متن نیستند بلکه جنبه‌ای از تفسیر تولیدکنندگان متن از بافت بینامتنی هستند. در واقع این سطح از تحلیل گفتمان شامل تحلیل ویژگی‌های ژانر و سبک متن است.

ج) هدف از مرحله تبیین، تحلیل گفتمان به عنوان بخشی از یک فرایند اجتماعی است؛ تبیین نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعیین می‌بخشند و همچنین گفتمان‌ها چه تاثیرات بازتولیدی می‌توانند بر ساختارهای مزبور داشته باشند. در این مرحله به روند مبارزه و مناسبات قدرت در سه سطح سازمان اجتماعی، نهادی و موقعیتی پرداخته می‌شود و بر این مسئله تمرکز می‌شود که مواضع گفتمان چگونه تولید و بازتولید می‌شود و در نهایت شکل می‌گیرد. این سطح از تحلیل به امکان تبیین فرایندهای اجتماعی فضای کار هنری از جمله تحلیل رویدادهای هنری همچون برگزاری یک فستیوال یا یک حراج فروش هنری بزرگ (سطح موقعیتی)، تحلیل محیط نهادهای آموزشی هنر و موزه‌ها (سطح نهادی) و تحلیل ساختارهای ایدئولوژیک و نظم اجتماعی (سطح سازمانی) را برای ما فراهم می‌سازد.

از نظر ون دایک، تحلیل گفتمان به معنای حرکت از مطالعه ویژگی‌های زبانی (برای تحلیل معنای متن)، به مطالعه چگونگی کاربرد زبان (برای شناخت مواضع و منافع نهادهای اجتماعی مولد متن) است. ون‌دایک این رویکرد دوم را گفتمان‌کاوی اجتماعی می‌نامند. موضوع اصلی در گفتمان‌کاوی اجتماعی چگونگی کاربرد زبان در اعمال سلطه و بازتولید گفتمانی سلطه

است. در واقع گفتمان، رابطه میان ایدئولوژی و جامعه را می‌سازد (ون‌دایک،۱۳۸۷: ۸۹). فوکو نیز گفتمان را نه فقط به خاطر معانی نهفته در متن، بلکه برای درک شرایطی که گفتمان در آنها پدیدار می‌شود و همچنین برای فهم دگرگونی‌هایی که گفتمان سبب پیدایش آنها می‌شود، مورد مطالعه قرار می‌دهد. فوکو برای شناخت گفتمان به اندیشه متفکران روی نمی‌آورد بلکه به آن میدانِ عملی روی می‌کند که گفتمان در آن همه‌گیر می‌شود (عضدانلو،۱۳۸۰: ۵۹). به عنوان مثال مکان‌های آموزشی، در نظر فوکو، به مثابه تولیدکنندگان گفتمان ویژه تاریخ مدرن تلقی می‌شوند؛ یعنی مکان‌هایی که در آنها ملاک درستی و نادرستی و قبول یا عدم قبول برخی از حقوق سخن مدرن تولید می‌گردد. این تشکیلات دسترسی افراد را به انواع مختلف گفتمان، تحت کنترل خود دارند (همان: ۵۶). از دید فوکو گالری‌ها و موزه‌ها را نیز می‌توان به مثابه تولیدکنندگان گفتمان هنر مدرن در نظر گرفت؛ مکان‌هایی که هنری بودن یک اثر را تایید یا رد می‌کنند و با نمایش آن امکان دسترسی افراد را به نوع خاصی از هنر فراهم می‌سازند.

بنابراین تحلیل گفتمان هنر در یک سطح شامل ویژگی‌های بصری، کالبدی و ژانر اثر[1] و در سطحی بالاتر شامل تفسیر بینامتنی اثر و نسبت آن با تاریخ هنر (و همچنین مقایسه آن با آثاری که ویژگی‌های مشابه و متمایز آن را روشن می‌کند) می‌گردد و در سطحی بالاتر تحلیل گفتمان شامل مطالعه فضای اندیشه‌ای است که امکان خلق اثر را فراهم می‌کند؛ مانند مطالعه نهادهای آموزشی، موزه‌ها و رویدادهای هنری (مانند فستیوال‌ها و حراجی‌های فروش) که فضای گفتمانی را بازتولید می‌کنند و برخی از آثار را مورد تایید یا رد قرار می‌دهند. مطالعه گفتمانی هنر به معنای فراتر رفتن از مطالعه سبک‌های هنری است و همین به ما امکان مطالعه جریان‌های تازه‌ای از هنر مانند هنر فمنیستی، هنر ملی، هنر استعماری و پسااستعماری، هنر آسیایی، آفریقایی و دیگر هنرهای منطقه‌ای مانند هنر خاورمیانه را می‌دهد.

[1]. text

به عنوان مثال هنر فمنیستی را نمی‌توان سبکی از هنر دانست، زیرا تعداد زیادی از هنرمندان زن به شیوه‌ها و فرم‌های متفاوت به خلق آثار فمنیستی پرداخته‌اند. در واقع هنر فمنیستی نمونه‌ای از هنر گفتمانی است که در گفتمان فمنیستی رشد و گسترش یافت. هنر فمنیستی محصول مواضع مشترک هنرمندان زن نسبت به هنرمندان مرد است. هنری که ناشی از آگاهی هنرمندان زن نسبت به حذف‌شان از تاریخ هنر و افزایش مطالباشان است (ناکلین،۱۹۸۸: ۲۰).

هنر شرق نمونه دیگری از هنر گفتمانی است؛ هنر شرق، به عنوان هنری رمزآلود و نامتعارف، در گفتمان شرق‌شناسی که خود محصول استعمار بود، ساخته و پرداخته شد. گفتمان استعماری مجموعه‌ای از قواعد، رویه‌ها و دیدگاه‌هایی بود که در دوران سلطه بریتانیا بر سرزمین‌های استعماری شکل گرفت و موجب تولید نوشته‌های ادبی، سفرنامه‌ها، گزارش‌ها، مرامنامه‌های سیاسی و دیگر متونی گردید که به عنوان شرق‌شناسی شناخته می‌شوند. ادوراد سعید بر اساس دیدگاه فوکو شرق‌شناسی را گفتمان غیرسازی و خوارسازی کشورهای تحت استعمار در برابر فرهنگ اروپا می‌داند (میلز،۱۳۸۸: ۱۳۶). استعمارگران با استفاده از واژه‌هایی چون بدوی، ساده، عقب‌مانده، پیشاصنعتی برای اشاره به هنر و فرهنگ کشورهای تحت استعمار آنها را به دوره‌ای تبعید می‌کردند که خود پشت سر گذاشته بودند (میلز،۱۳۸۸). در این رابطه به عنوان مثال می‌توان به تفسیرهای غربی‌های از نگارگری ایرانی اشاره کرد که فقدان پرسپکتیو در نقاشی ایرانی را نشانه‌ای از بدویت و عقب‌ماندگی آنها می‌دانستند.

هنر آسیایی و هنر کشورهای جهان سوم نیز از دیگر نمونه‌های هنر گفتمانی هستند. ورود هنرهای بدوی آفریقایی، استرالیایی و آسیایی به موزه‌های اروپا دستمایه هنرمندان برای بیان بازگشت به عقب و توصیف نوستالوژی جوامع پیشامدرن گردید. کشورهای تحت استعمار به ابژه دانش غرب بدل گردیدند و بدوی‌گرایی به سوژه هنر مدرن تبدیل شد. اگر چه در نیمه دوم قرن بیستم دوران استعمار به پایان رسیده بود اما صورت‌های تازه‌ای از آن مانند تقسیم جهان

به اول، دوم و سوم ادامه داشت؛ جریان‌های هنری نیز متاثر از این تغییرات بودند، مثلا در سال ۱۹۷۴ فستیوال هنر جهان سوم در واشنگتن برگزار شد که آثاری از آسیا، آمریکای لاتین، اعراب و آفریقا در آن شرکت داشتند. در سال ۱۹۸۴ موزه هنر مدرن نیویورک نمایشگاه «بدوی گرایی در هنر قرن بیستم» را برگزار کرد. این نمایشگاه بر پایه همان فرض استعماری استوار بود که هنر پدیده‌ای غربی است و از دست‌مایه‌های بومی و غیر بومی از هر جایی تغذیه می‌کند. این نمایشگاه با انتقادات زیادی مواجه شد زیرا دیگر دوران استعمار به سر آمده بود و هنری پسااستعماری در حال شکوفایی بود. در سال ۱۹۸۹ نمایشگاه بزرگی با عنوان «ساحران زمین» در مرکز ملی هنر مدرن جورج پومپیدوی پاریس برگزار شد که تلاش کرد مبانی ایدئولوژیک قدرت استعماری در هنر را نادیده گیرد. در این نمایشگاه آثار ۱۰۰ هنرمند از ۵۰ کشور مرکز (غرب) و ۵۰ کشور پیرامون (غیر غربی) شرکت داشتند و هنرمندان در شرایط یکسان به ارائه آثارشان پرداختند. این نمایشگاه بر پایه نسبیت فرهنگی و تعاملات بین فرهنگی برگزار شد نه بر پایه فرهنگ مرکز و پیرامون. بدین سان در دوران مابعد استعماری، دیگران (حاشیه‌ای، بومی، توسعه نیافته و مستعمره) شروع به رشد کردند و ایده‌ی هنر غرب به منزله تنها گفتمان مسلط را به چالش کشیدند (آرچر،۱۳۸۸: ۱۱۷).

برای مطالعه دقیق‌تر در باب شکل‌گیری نوع خاصی از هنر بر اساس قواعد گفتمانی به بررسی فرایند شکل‌گیری و ساخت‌یابی هنر خاورمیانه خواهیم پرداخت؛ در ادامه بر مبنای تحلیل فوکو نشان خواهیم داد که چگونه در هنر خاورمیانه نوع خاصی از قواعد زیباشناختی و قراردادهای هنری توسط نهادهای قدرت (در دنیای هنر) مشروعیت می‌یابند.

تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه

هنر خاورمیانه در سال‌های اخیر به گونه‌ای شگفت‌انگیز در سطح بین المللی مطرح شده است. این هنر به عنوان یک رویداد هنری در زمینه هنرهای تجسمی، سینما و موسیقی و... پس از

سال ۲۰۰۰ در سراسر جهان مورد اقبال قرار گرفت. نگارش کتاب‌های متعدد با عنوان هنر خاورمیانه یا هنر اعراب و ایران توسط رز عیسا[1] (۲۰۰۱)، پرتر ونتیا[2] (۲۰۰۸)، نادینه مونم (۲۰۰۹)[3] ، لیزا فرجام[4] (۲۰۰۹)، سائب ایگنر (۲۰۱۰)[5] و منتقدان و مفسران دیگر، همچنین برگزاری فستیوال‌های هنری، تاسیس نگارخانه‌ها و برگزاری حراجی‌های فروش با این عنوان، نشان از شکل‌گیری جریان هنری تازه‌ای است. اما چه ویژگی‌های مشترکی مجموعه آثار کشورهای مختلف چون ایران، مصر، عربستان و ... را کنار هم قرار می‌دهد؟ آیا فرم، شکل، تکنیک و مضمون مشترکی در این آثار وجود دارد؟ آیا می‌توان آن را سبک هنری دانست؟ برای بررسی دقیق‌تر این پرسش‌ها باید بتوان از سطح تحلیل متن (تصاویر و تابلوها) فراتر رفت و پرسش‌های عمیق‌تری را پاسخ داد:

آیا آثار هنرمندان خاورمیانه نوعی بازنمایی از شرایط فرهنگی و اجتماعی آنها است یا پاسخ‌های کلیشه‌ای به کنجکاوی‌های غربی در مسائل خاورمیانه؟ آیا هنرمندان خاورمیانه به واسازی کلیشه‌های شرق‌شناسانه از سرزمین‌های اسلامی مشغول هستند یا به بازسازی آنها در شمایلی تازه و بازار پسند؟ آیا هنر خاورمیانه بازسازی کلیشه‌های رسانه‌ای از جغرافیای بنیادگرایی اسلامی (در ارجاع به القاعده و ۱۱ سپتامبر) نیست؟ یا درخواست‌های اجتماعی تازه در جوامع اسلامیِ پسااستعماری وجود دارد که به دنبال ارزش‌های مشترک انسانی و فارغ از مرزهای فرهنگی است؟ «واقعیت این است که فرار از این کلیشه‌های فرهنگی به دلیل بازار پر رونقی که دارند، تنها در مواردی بسیار نادر صورت می‌گیرد و این‌گونه، نوآوری قربانی فروش می‌شود» (مصطفوی،۱۳۸۹: ۳۷). از این رو برخی معتقدند هنر خاورمیانه بازسازی تقابل شرق اسرارآمیز و غرب روشنگر است. از یک سو هنرمندان خاورمیانه قرار دارند که با سحر و جادو،

[1] . Issa Rose
[2] . Porter, Venetia
[3] .Nadine Monem
[4]. Farjam, Lisa
[5] .Saeb Eigner

ابهام می‌آفرینند و با آیین‌مندیِ بدوی‌شان، معمای معانی (ساده اما پیچیده) را می‌سازند و در سوی دیگر منتقدانِ روشنگر و تحلیل‌گر غرب قرار دارند که در موزه‌ها کشف رمز می‌کنند و در حراجی‌ها بر ارزش واقعی آثار قیمت می‌گذارند. بنابراین طرح هنر خاورمیانه به عنوان هنری جهانی ـ محلی همواره مورد مناقشه است.

کاکس[1] (۲۰۰۹) در مقاله‌ای انتقادی هنر خاورمیانه را ادامه پروژه هنر استعماری عنوان کرد که توسط موزه‌ها، گالری‌ها، خانه‌های حراج و دیگر نهادهای هنر غرب دنبال می‌شود. او معتقد است که هنر خاورمیانه تجربه هنر آوانگارد چین را تکرار می‌کند؛ نهادهای هنر غرب با انتخاب و خرید آثاری از هنر معاصر چین، آثاری را مورد توجه قرار دادند که با تعریف آنها از هنر آوانگارد غربی همخوانی داشت. این جریان موجب شد هنرمندان برای موفقیت در بازار طراحی شده، در خلق آثارشان از فرمول تعیین شده غربی تبعیت کنند. اما پس از چندی حباب این هنر ترکید و تاثیر زیانباری بر هنرمندان چینی گذاشت؛ همین ماجرا اکنون برای هنر خاورمیانه در حال تکرار است (کاکس،۲۰۰۹). از این منظر، از آن‌جا که هنر خاورمیانه فاقد وجه اشتراک معنایی می‌باشد و به لحاظ شکل و اجرا نیز از انسجام لازم برخوردار نیست ، نمی‌توانیم آن را سبک یا ژانر بنامیم. هنر خاورمیانه بیش از آن که نوع خاصی از هنر باشد، ساخته و پرداخته نوع خاصی از بازار هنر است. بازاری که از سوی نهادهای هنری نظیر خانه حراج کریستی، موزه هنر انگلستان و نیویورک و برخی خریداران ایرانی و عربی مورد حمایت قرار گرفته است.

با این حال نمی‌توان زمینه‌های مشترک فرهنگی (دین اسلام و هنر اسلامی) و همچنین تجربه‌های مشترک اجتماعی (به عنوان کشورهای جهان سوم و در حال توسعه) را در بین کشورهای خاورمیانه نادیده گرفت. بدیهی می‌نماید که این زمینه‌های مشترک، ویژگی‌های مشترکی را در مضمون و شکل آثار هنری کشورهای مسلمان منطقه خاورمیانه به وجود می-آورد که بتوان آن‌ها در در یک مجموعه به نام هنر خاورمیانه نام‌گذاری کرد.

[1] . Cocks, Somers

همان‌گونه که در مباحث نظری مطرح شد، رویکردهای مبتنی بر تحلیل سبک اجتماعی آثار هنر که به بررسی رابطه میان فرم و مضمون آثار هنری و زمینه‌های اجتماعی می‌پردازند در تحلیل فضای تولید متکثر و متنوع آثار هنری معاصر کارامد نیستند. از این رو باید به جای تحلیل زمینه‌های اجتماعی به مطالعه فضای تولید هنری و به جای تحلیل سبک به تحلیل گفتمان هنری پرداخت. رویکرد تحلیل گفتمان امکان تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌های آثار هنری را فراهم می‌سازد. همچنین کمک می‌کند تا هم‌پیوندی قدرت نهفته در نهادهای مشروعیت-بخش دنیای هنر مانند موزه‌ها و گالری‌ها و قدرت نهادهای اقتصادی هنر مانند خانه‌های حراج و خریداران آشکار شود؛ همچنین پیوستگی و گسست‌های موجود میان هنر خاورمیانه و هنر اسلامی و چالش‌های هنر مدرن در کشورهای اسلامی را روشن می‌سازد.

تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه مستلزم تحلیل ویژگی‌های زبانی آثار هنری (تحلیل متن) و تحلیل نهادهای قدرت است که با کاربرد نوع خاصی از زبان، موضع و منافع خود را بیان می-کنند (تحلیل فضا). بر این اساس، موضوع اصلی تحلیل گفتمان هنر: تحلیل «قواعد»ی است که در کاربرد زبان و روابط قدرت وجود دارد و اشکال هویت را در پیوند با استراتژی‌های تایید و طرد نوع خاصی از کردار (شیوه آفرینشگری و سبک) تعیین می‌کند. فوکو در توضیح «قواعد» حاکم بر ظهور و بروز گفتمان معتقد است که قواعد بازی‌زبان را نباید در متن گفتمان جستجو کرد، بلکه باید آن را در کارکردهای نهادی یافت که تولیدکننده گفتمان مزبور است یعنی بیمارستان، آسایشگاه روانی، دستگاه قضایی، موزه‌ها و غیره (ضیمران،۱۳۷۸: ۲۷). به اعتقاد فوکو «قواعد شکل‌گیری یک گفتمان» عبارتند از: الف) وحدت موضوع ب) وحدت اسلوب‌های بیانی ج) وحدت نظام مفاهیم یا سازمان گزاره‌ها د) وحدت راهبرد (دریفوس،۱۳۷۹: ۱۴۲؛ بشیریه،۱۳۷۹: ۲۰). بنابراین به تحلیل وحدت موضوع، اسلوب بیانی، سازمان گزاره‌ها و راهبردها در هنر خاورمیانه می‌پردازیم تا ویژگی‌های صورتبندی گفتمانی آن روشن گردد.

۱) وحدت موضوع در هنر خاورمیانه: فوکو، موضوع مورد ارجاعِ گزاره‌های یک گفتمان را در سه سطح مورد مطالعه قرار می‌دهد: الف) سطوح ظهور یا شرایط تاریخی و زمینه‌هایی که اجازه ظهور گفتمان، و گفتگو درباره موضوع را داده است (یعنی زمینه‌ها و کانون‌هایی که موضوع شناسایی در آنها ظاهر و مطرح می‌شود مانند حوزه‌های خانواده، گروه‌های اجتماعی، گروه‌های شغلی، جامعه مذهبی، هنر، جنسیت، دستگاه قضایی و...) ب) مراجع تعیین‌کننده موضوع (یعنی اشخاص و نهادهایی که جامعه به آنها این اختیار را داده که موضوع مورد نظر گفتمان را تعیین کنند، مانند جامعه پزشکی، مراجع قضایی، مراجع مذهبی و..) ج) جدول مختصات یا خصوصیات موضوع (یعنی عواملی که بر اساس آنها موضوع، شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود). فوکو بیان می‌کند که موضوع شناسایی و محتوای سه سطح یاد شده، ممکن است تغییر یابد ولی آنچه مهم است روابط موجود میان سه سطح فوق است. این روابط هستند که قواعد شکل‌گیری یا پراکندگی موضوع شناسایی یک گفتمان و در نتیجه شرایط ظهور تاریخی آن را شکل می‌دهند (فوکو، ۱۳۸۸: ۶۶؛ آقاگل‌زاده،۱۳۸۵: ۱۴۳؛ بزرگی، ۱۳۷۷: ۱۵۵؛ سلیمی،۱۳۸۳: ۵۶).

ویلیام لاوری[1] (یکی از متخصصین بخش هنرهای اسلامی خانه حراج کریستی) زمینه ظهور و شکوفایی هنر مدرن خاورمیانه و شمال آفریقا را نیمه دوم قرن بیستم و دوران تجربیات پسااستعماری[2] می‌داند. در این دوران نوعی درخواست تازه برای بازسازی هویت معنوی، ملی، فرهنگی و هنری در این منطقه شکل گرفت. این شکل از هنر کاملاً وابسته به دوران خودش است (لاوری،۲۰۰۸: همشهری،۱۳۸۵). هنر خاورمیانه به عنوان هنری پسااستعماری، دیگر تنها پیرو پیشامدها و خوشایندهای هنری غرب نیست و خود به بخشی انکارناشدنی از هنر امروز بدل شده است. هنر پسااستعماری با نقد جریان غالب هنر غرب، که هنر کشورهای حاشیه‌ای را بیان فرعی و واپس‌مانده‌ای از هنر می‌دانست، پا به عرصه گذاشت. هنر پست‌مدرن با نگاه

[1] .Lawrie. William
[2] .post colonialism

نسبی‌نگرانه به فرهنگ، خودمحوری هنر غرب در نگارش تاریخ هنر و حاشیه‌ای پنداشتن هنرهای کشورهای پیرامونی را بی اعتبار می‌سازد. با این حال ادعای هنر پسااستعماری در گذر از دوقطبی مرکز ـ پیرامون چندان قابل اعتنا نیست زیرا همچنان نهادهای هنر غرب، مانند موزه‌ها و گالری‌های هنر، به عنوان نهادهای مسلط مشروعیت‌بخش، تعیین کننده قواعد دنیای هنر هستند.

هنر خاورمیانه نیز به عنوان هنری پسااستعماری ساخته و پرداخته نهادهای هنر غرب است. خانه حراج کریستی به عنوان یکی از معروف‌ترین حراجی‌های بین‌المللی هنر، در سال ۲۰۰۵ بازار فروش موفقِ هنر خاورمیانه را در دوبی تاسیس کرد. این بازار با استقبال موزه‌های مهمی چون موزه ویکتوریا و آلبرت لندن[1]، موزه هنر انگلستان و موزه هنر نیویورک مواجه شد و و آثار زیادی با قیمت‌های بالا خریداری گردید. همچنین تاسیس شعبه موزه گوگنهایم و چند مرکز جهانی هنر در دوبی بر اهمیت این بازار افزود. این‌ها به عنوان نهادها و مراجع تعیین‌کننده موضوع، به هنر خاورمیانه به عنوان جریانی هنری مشروعیت می‌بخشند.

مختصات هنر خاوریانه، ژئوپولیتیک سیاسی خاورمیانه است. این جغرافیای سیاسی[2] طی دهه ۱۹۹۰ و پس از سال ۲۰۰۰ به واسطه جنگ‌های نفتی، کشمکش‌های سیاسی ایران و آمریکا، اعراب و اسرائیل و همچنین ظهور گروه‌های تروریستی وابسته به القاعده به یک نقطه حساس سیاسی بدل شد و در صدر اخبار جهان قرار گرفت. ظهور بنیادگرایی اسلامی و تقابل آن با اندیشه تجدد، رشد طبقه متوسط اجتماعی و در نهایت افزایش کشکش میان سنت‌گرایی و نوگرایی، در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و هنری آشکار گردید. جغرافیای استراتژیک هنر تجربه تازه‌ای نیست، مثلا هنر اروپای شرقی در دهه نود بعد از فروپاشی دیوار برلین،

[1] . Victoria & Albert Museum in London

۱.خاورمیانه شامل کشورهای اردن، امارات متحده عربی، ایران، بحرین، ترکیه، سوریه، عراق، عربستان سعودی، عمان، قطر، کویت، لبنان، مصر، یمن، اسرائیل و فلسطین (که دربرگیرنده کرانه باختری رود اردن و نوار غزه) است.

سقوط شوروی و جنگ یوگوسلاوی مورد توجه قرار گرفت. هنر چین پس از سبقت اقتصادی چین مورد توجه قرار گرفت. هنر آفریقا و آمریکای جنوبی نیز اگرچه امروزه موقعیت استراتژیک و حساسی ندارند اما زمانی به عنوان مستعمرات ویژگی‌های استراتژیک داشتند (وینچ،۱۳۸۹: ۴۷). پس از وقایع ۱۱ سپتامبر نیز کنجکاوی برای هنر مناطقِ از نظر سیاسی ناامن افزایش یافت (مصطفوی،۱۳۸۹: ۳۷). هنر خاورمیانه با مختصات هنر منطقه نفتی و ناامن گاهی با عنوان «محور شرارت» در صدر اخبار قرار می‌گیرد (تصویر شماره ۱ اثری از هنا مانیا[1] با عنوان تروریسم).

مشخصه دیگر هنر خاورمیانه، هنر معاصر کشورهای مسلمان است. اگر چه کشورهای خاورمیانه گنجینه‌ای از هنر اسلامی در تاریخ خود دارند اما هنر خاورمیانه به معنای امروزی آن اسلامی نیست. موضوع اصلی این هنر بیان چالش‌های زندگی دینی در عصر مدرن است. هنرمندان با نوعی عرفان‌گرایی و شهودگرایی و همچنین به کارگیری نقش‌مایه‌های هنر تذهیبی و تصویری اسلامی به واسازِ زندگی دینی می‌پردازند. از این رو آثار هنر اسلامی که اغلب در خانه حراج کریستی به فروش می‌رسد و توسط موزه‌ها و مجموعه‌داران خریداری می‌شود، تفسیرهای سیاسی و انتقادی از شکل زندگی روزمره مردم در کشورهای مسلمان می‌یابند (تصویر شماره ۲ اثری از آیدا الخادی[2] هنرمند عراقی و تصویر شماره ۳ اثری از شیرین نشاط هنرمند ایرانی).

۲) فوکو به منظور درک قواعد گفتمانی به این نتیجه رسید که در دیرینه‌شناسی باید اسلوب‌های بیانی را در نظر گرفت. او به سه جنبه از این مساله می‌پردازد: الف) چه کسانی حق استفاده از احکام، واژگان و اسلوب‌ها دارند ب) چه نهادهایی احکام را تجویز می‌کنند ج) موقعیت نهادها و فاعل‌های دارای قدرت شناسایی در قبال موضوع مورد شناسایی چیست (دریفوس،۱۳۷۹: ۱۵۱). این رویکرد به حق اشخاص یا نهادهای معین در استفاده از نوع خاصی

[1] . Henna.mania
[2] . Ayad Alkadhi

از اصطلاحات، واژه‌ها و کردارها می‌پردازد: مانند موقعیت معلم در برابر دانش‌آموز، پزشک در برابر بیمار، قاضی در برابر متهم و منتقد در برابر هنرمند.

اسلوب‌های بیانی هنر خاورمیانه از قواعد عام دنیای هنر و بازار هنر تبعیت می‌کند. نهادهایی که به هنر خاورمیانه امکان ظهور می‌دهند، مجموعه‌ای محدود از گالری‌ها، موزه‌ها و کارشناسان هنر و هنرگردان‌ها[۱] هستند که اقدام به خرید آثار و عرضه آنها در سطح بین‌المللی می‌کنند. هنر خاورمیانه همچنان بر محور دوگانه غرب به عنوان فاعل شناسنده (که قدرت قضاوت هنری یا غیر هنری بودن را در اختیار دارد) و شرق به عنوان موضوع شناسایی (که سرشار از معانی کشف نشده و دانسته نشده است) قرار دارد. گردانندگان اصلی این جریان خانه حراج کریستی[۲]، موزه‌های هنر اروپا و آمریکا و شبکه‌ای از گالری‌های هنر منطقه‌ای هستند؛ مانند گالری هنر سبز[۳]، مجلسی[۴] و خط سوم[۵] در دبی، سیحون، ماه و هما در ایران، گالری السلطان[۶] در کویت، ژانی رابیز[۷] در بیروت (لبنان)، خانه شهر[۸] در قاهره (مصر)، ایام[۹] در دمشق دمشق (سوریه)، دارات الفنون[۱۰] در اردن، به همراه دوسالانه شارجه و نمایشگاه هنر ابوظبی و دیگر هنرگردان‌ها در منطقه خاورمیانه (لاوری،۲۰۰۸).

اما هنر خاورمیانه را نمی‌توان عرصه درخشش همه هنرمندان دانست و هر اثر آفریده شده توسط هنرمندان کشورهای خاورمیانه را هنر خاورمیانه‌ای نامید. به کارگیری این توصیف مستلزم پیش‌شرط‌هایی است که نمی‌توان آنها را در همه هنرمندان سراغ گرفت. هنرمندان خاورمیانه که توصیف عامی از پست‌مدرن را با خود دارند با ویژگی‌های خاصی در آثارشان

---

[1] . curator

[۲]. در سال ۲۰۰۶ میلادی (۱۳۸۵ شمسی) نخستین حراج منطقه‌ای شرکت کریستی در دبی برگزار شد

[3] . Green Art
[4] . Majlis
[5] . Third Line
[6] . Al.Sultan
[7]. Janine Rubeiz
[8] . Townhouse
[9] . Ayyam
[10] . Darat Al.Funun

شناخته می‌شوند. به عبارتی کسانی در تعریف هنر خاورمیانه جای می‌گیرند که اغلب با نگاهی انتقادی به مسائل منطقه می‌پردازند؛مثلا مساله زنان و حجاب اسلامی، تقابل سنت و مدرنیسم و دیگر مضامینی که بازتولید کننده هنر شرقی در شمایلی تازه و مدرن هستند (تصویر شماره ۴ اثری از خسرو حسن‌زاده؛ تصویر شماره ۵ اثری از اودیسیان هنرمند مصری). هنرمند خاورمیانه‌ای بودن به معنی در حلقه بودن است. حلقه کسانی که با نگاه ویژه و زبان مشترک به طرح مسائلی خاص می‌پردازند (افسریان،۱۳۸۹).

۳) برای بررسی نحوه شکل‌گیری مفاهیم پراکنده و ناهمگون یک گفتمان، باید به بررسی نحوه شکل‌گیری مفاهیم یا سازمان گزاره‌های آن گفتمان پرداخت. از نظر فوکو، در بررسی سازمان گزاره‌ها و نقش آنها باید به عناصر زیر توجه کرد: الف) اشکال توالی گزاره‌ها مانند اشکال استنتاج، انواع وابستگی و اشکال ترکیب آنها ب) اشکال همزیستی مانند نحوه قبول یا طرد گزاره‌ها براساس تصدیق تجربی، اعتبار منطقی، تکرار، سنت و... ج) رویه‌های میانجی، مثل فنون نگارشی (کلامی یا بصری)، ابزارها، روش‌های تعیین اعتبار و روش‌های انتقال (فوکو،۱۳۸۸: ۹۰؛ سلیمی،۱۳۸۳: ۵۳). این بخش از تحلیل فوکو درباره نحوه شکل‌گیری مفاهیم گفتمان، به تحلیل ژانر بسیار نزدیک است؛ وی معتقد است این قواعد، به موجب نوعی بی‌نامی یکدست و همشکل بین همه افرادی که در پی سخن گفتن در این حوزه گفتمانی هستند، عمل می‌کنند (دریفوس،۱۳۷۹: ۱۵۴).

برای بررسی نحوه شکل‌گیری مفاهیم یا سازمان گزاره‌ها در هنر خاورمیانه باید این آثار هنری را در بینامتنیت هنر اسلامی و هنر مدرن تفسیر کرد. عناصر بصری این هنر، تلفیق و ترکیبی از نشانه‌های دینی و آیینی در متن زندگی مدرن و امروزی است. به عنوان مثال همنشینی طرح‌های اسلیمی هنر اسلامی، مساجد ایرانی با نشانه‌های واقعه ۱۱ سپتامبر و گروه القاعده، همچنین ترکیب راکت‌های جنگنده و مینیاتور ایرانی، یا نوشته‌های عربی و فارسی بر اشیاء روزمره یا صفحات قدیمی، دلالت‌های چندگانه معنا را در تفسیری بینامتنی روشن می-

سازد. به عبارتی مثلا نمادهای هویتی مانند فرش، گنبد و حمام ایرانی، در کنار نمادهای ایدئولوژیک مانند چادر و رویدادهای سیاسی، خوانش تصویر را در ارجاع به فرهنگ تاریخی اسلام و فرهنگ روزمره کشورهای مسلمان ممکن ساخته است.

تکرار مضامین در هنر خاورمیانه کشف ساختار استنباطی مشخصی را ممکن می‌سازد. در یک دسته‌بندی کلی مضمون آثار هنر خاورمیانه عبارتند از: ۱- چالش‌های جنسیتی در کشورهای مسلمان مانند نابرابری، حجاب و مضامین فمنیستی ۲- تضادهای میان سنت و مدرنیسم ۳- اگزوتیسم و تکرار کلیشه‌های شرقی و سادگی پیش از مدرن (بدوی) ۴- تضادهای ایدئولوژیک میان دین و سیاست. با توجه به جایگاه جریان‌ساز هنر ایران در هنر خاورمیانه، برای روشن شدن پراکندگی موضوعات در هنر خاورمیانه، به مضامین غالب و قواعد آفرینشگری در هنر معاصر ایران می‌پردازیم که عبارتند از:

۱ - بازی با شمایل‌ها و کلیشه‌های فرهنگ بصری شرق‌شناسانه. شمایل اصلی این فرهنگ بصری را زنان رازآمیز، منفعل و لوند شرقیِ پوشیده در حجاب یا نیمه برهنه، حکام شرقی، روستاییان، برده‌ها در فضاهایی چون دربار، حرم‌سرا و حمام شرقی تشکیل می‌دهند. موضوعاتی که اغلب در آثار افشان کتابچی، شیرین نشاط، شادی قدیریان و شیرانا شهبازی دیده می‌شود.

۲ - همجوارسازی و ایجاد پیوند آشکار و ضمنی میان نشانه های فرهنگ سنتی والای ایرانی از یک سو و جلوه‌های فرهنگ روزمره، لمپن و حاشیه شهری در ایران معاصر و اشکار عامیانه یا مبتذل همان فرهنگ سنتی و نشانه های سیاسی از سوی دیگر. در همین چارچوب فرهاد مشیری کوزه را به عنوان یک شمایل ایرانی کهن با اصطلاحات عامیانه و پیش پا افتاده همراه می‌کند و فریدون آو شمایلی انضمامی چون تختی را در ارتباط با انگاره‌های پهلوانی، قلندری و عیاری ترسیم می‌کند.

۳ - نمایش تضادهای تاریخی ـ فرهنگی و محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی در زمینه زندگی شهری معاصر ایران با تمرکز بر مسائل زنان و جوانان. در این چارچوب سمیرا اسکندرفر جوانان را در فضای داخلی و نمای بسته نقاشی می‌کند و داریوش قره‌زاد دختران جوان را در پیاده‌رو و بر زمینه دیوارهای خط خطی تهران تصویر می‌کند.

٤ - پرداختن به نشانه‌ها و مسائل تاریخ معاصر ایران به ویژه به مساله انقلاب و رویدادهای پس از آن. مانند آثار نیکزاد نجومی، میترا تبریزیان، نیوشا توکلیان و پرستو فروهر.

٥ - معنویت و گرایش‌های عرفانی با تمرکز بر مولوی. مانند آثار کامران یوسف‌زاده و شیرازه هوشیاری (اخگر،۱۳۸۹: ۱۹).

زمینه دیگری که وحدت نظام مفاهیم را در هنر خاورمیانه شکل می‌دهد تلفیق فنون و تکنیک‌های بصری مدرن و هنر اسلامی است. مانند تکنیک‌های نقاشی ـ خط که نوعی تصویرگری با خطوط است. با توجه به تقدس سنت کتابت نزد مسلمانان آثاری که تلفیقی از خط و نقاشی هستند از نمونه‌های برجسته هنر مدرن مسلمانان محسوب می‌شود. مانند آثار محمد احصایی، حسین زنده رودی، فرامرز پیلارام و برخی آثار صادق‌تیرافکن و افشین پیرهاشمی (تصویر شماره ۶ اثری از محمد احصایی).

۴ - وحدت راهبردهای هنر خاورمیانه: یکی از کوشش‌های سنتی برای تحلیل وحدتِ مجموعه مفاهیم و کردارها، شناخت موضوعات بنیادین و آموزه‌های مرکزی است (فوکو،۱۳۸۸: ۱۰۰)، همانند تحلیل پارادایم در دیدگاه بورس کوهن که با وجود همه پراکندگی‌ها، تفاوت‌ها و گسست‌ها به دنبال موضوعات محوری اندیشه است؛ به طور مثال اصل تکامل در زیست‌شناسی، یا اصل منشا مشترک زبان‌ها در زبانشناسی. فوکو معتقد است برای دست‌یابی به مجموعه ثابتی از گزاره‌های نظری باید به مطالعه همبستگی‌های پراکنده در تاریخ یا حتی حوزه‌های مختلف دانش پرداخت؛ همچنین باید به این اندیشید که چه سازه‌های هماهنگی امکان وجود دارند اما در عمل به وجود نمی‌آیند، بنابراین او به تشخیص تقابل‌ها و تضادهای درونی گزاره‌های نظری

نیز می‌پردازد (فوکو،۱۳۸۸: ۱۰۳). به عبارتی گفتمان فضای یکدستی از مفاهیم و نظریه نیست بلکه حامل استراتژی‌های تغییر و شکل‌گیری مجدد نیز می‌باشد. بـه اعتقـاد فوکـو هـر صـورت گفتمانی فضای خالی برای جولان دارد، فضاهایی که آنها را حوزه گزینش‌های ممکن می‌خواند (همان منبع:۱۵۶). در همین فضا است که اسـتراتژی‌هـایی بـرای تغییـر، گـزینش نظـری و در نهایت شکل‌گیری یک صورت گفتمانی ممکن می‌گردد. بنابراین در تحلیل گفتمان هنر علاوه بر جستجوی جریان غالب یا اصل نظری مسلط باید مجموعه متنوع و متکثری از جریان‌های فرعی و تضادهای درونی را نیز مورد توجه قرار داد.

اصل نظری حاکم بر رویکرد مابعد مدرن، تصور وجود زبانِ جهـانی هنـر اسـت. البتـه ادعـای جهانشولیِ زیبایی‌شناسی را می‌توان تا نظریه ذوق و زیبایی کانت (و حتی پیش از آن) دنبال کـرد؛ اما اصل جهانشمول بودن هنر، محصول جهانی‌شدن فرهنگ در دوره اخیر است. بـه عبـارتی تصـور وجود زبان جهانی هنر به معنای زبانی ذاتا مشترک در میان انسان‌ها نیست بلکه ناشی از زبـانی بـه اشتراک گذاشته شده است. از همین رو این اصل، با نوعی سوگیری قدرت همراه است یعنـی مـی-توان پرسید که چه کسی قواعد زبان جهانی را ترسیم می‌کند؟ بنابراین جهـانی‌شـدن فرهنـگ بـه طور ضمنی به معنای جهانی‌سازی فرهنگ مسلط است؛ رویکرد انتقادی به ایـن مفهـوم از جهـانی شدن، موجب پرورشِ فرهنگ‌های مقاومت محلـی، بـومی و تحـت سـلطه گردیـده اسـت. برآمـدن گفتمان هویت‌های محلی در عصر جهانی‌شدن نشان از جهانی پرمنازعه اسـت؛ جریـان هنـر نیـز از این قاعده مستثنی نیست. جریان غالب هنر برساخته از پارادوکس هنر جهانی ــ محلـی اسـت. از یک سو هنر به عنوان محصولی برآمده از یک جامعه بومی، محلـی و ملـی اسـت و از سـوی دیگـر فرآورده‌ای است که با به کارگیری زبانی انتزاعی و مفهوم‌گرایانه ادعای بیان تجربه‌های بشـری ورای تفاوت‌ها را دارد؛ این دوگانگی، جان‌مایه هنر مابعد مدرن است. از یـک منظـر بایـد گفـت پیـدایش اصل جهانشمولی هنر، بیش از هر چیز ناشی از ادعای جهان‌شمولی هنر غرب و خواست کشورهای مرکز در ارائه مضامین و سبک‌های هنری خود به عنوان دست‌آورد نهـایی بشـری و نیـز، مـی‌تـوان

گفت ناشی از تلاش مشارکت‌جویانه کشورهای پیرامون در این مسیر رشد هنر است (هونور،۱۳۸۶). این اصل که باید آن را اصل سلطه نامید در طول قرن نوزده و بیستم ساخته و پرداخته شد. تحت سیطره این اصل هنرهای بدوی، شرقی و آفریقایی، استعماری و جهان سوم به عنوان اجزاء فرعی از هنر مدرن توصیف شدند که هنرمندان کشورهای مرکز موتیف‌ها، نقوش و اشکال انتزاعی شده آنها را در اختیار می‌گرفتند تا با زبانی نو جریان هنر مدرن را شکل دهند.

در واقع تلاش هنرمندان برای خلق آثاری جهانی ـ محلی، تداوم تقابل هنر مرکز ـ پیرامون است که تاریخ هنر مدرن بر آن بنا شده است. اگر چه هنر پست‌مدرن با نقد جریان غالب و طرد اسطوره جریان اصلی در هنر، به دنبال هنری چند مرکز و متکثر است اما حداقل هنر خاورمیانه که بیش از هر چیز ساخته و پرداخته نهادهای قدرت یعنی موزه‌ها و بازار اقتصادی هنر است، پیوند و وابستگی بیشتری به جریان غالب هنر غرب دارد.

با این حال باید تاکید کرد که اگرچه هنر جهانی ـ محلی، هژمونی غرب را در خود نهفته دارد اما همین موقعیت پارادوکسیکال آن، تنها راه نقد محوریت غرب در هنر، و ایجاد تردید، ابهام و گسست در تاریخ هنر مدرن غربی است. این جایگاه با تاکید بر نسبیت فرهنگی، راه را برای گفتگو و چانه‌زنی فرهنگی فراهم می‌سازد. به تعبیر شایگان (۱۳۸۹: ۳۱) این منطقه مرزی فرهنگ است که امکان می‌دهد آگاهی چندفرهنگی روزگار ما شکل بگیرد و هنرهای فرعی نقشی در جریان اصلی ایفا کنند. جدول شماره ۲ مختصری از آنچه گفته شد را نشان می‌دهد.

جدول شماره ۲. شکل‌گیری گفتمان هنر خاورمیانه بر مبنای قواعد شکل‌گیری یک گفتمان در دیدگاه فوکو

قواعد شکل گیری یک گفتمان	ابعاد تشخیص قواعد گفتمانی	توضیح	گفتمان هنر خاورمیانه
وحدت موضوع	سطوح ظهور	حوزه‌هایی که موضوع در آنها ظاهر و مطرح می‌شود.مانند حوزه خانواده، مذهب، هنر، جنسیت، نظام قضایی	هنر پسااستعماری در کشورهای پیرامونی
	مراجع تعیین‌کننده	مانند جامعه پزشکی، مراجع	خانه‌های حراج، موزه‌ها و دیگر نهادهای

	موضوع شناسایی	قضایی، مراجع مذهبی و نهادهای هنری	دنیای هنر
	جدول مختصات	مرزهای تمایزبخشی که موضوع در آن شناسایی و طبقه‌بندی می‌شود	هنر نوگرای کشورهای مسلمان در ژئوپولیتیک سیاسی خاورمیانه
وحدت اسلوب‌های بیانی	کسانی که حق استفاده از واژگان و اسلوب‌های بیان‌دارند.	متخصصین و حرفه‌ای‌های یک حوزه	منتقدان و مفسران هنر و هنرمندان با ویژگی‌های خاص سیاسی، انتقادی
	نهادهای معینی که گفتمان‌های معین از آنجا تجویز می‌شود	مانند یک نشریه علمی یا یک دانشگاه معتبر	مجموعه‌ای محدود از گالری‌های منطقه و موزه‌های بین‌الملل
	موقعیت فاعل دارای قدرت شناسایی در قبال موضوع	مثل موقعیت معلم در برابر دانش‌آموز یا قاضی در برابر متهم یا منتقد در برابر هنرمند	کارشناسان هنری خانه‌های حراج و موزه‌های هنر غرب که اقدام به خرید و عرضه آثار می‌کنند.
وحدت نظام مفاهیم	اشکال توالی گزاره‌ها	مثل اشکال استنتاج، انواع وابستگی و اشکال ترکیب آنها	بینامتنیت هنر اسلامی و هنر مدرن مانند تلفیق و ترکیب نشانه‌های دینی و آینی در زندگی امروزی
	اشکال همزیستی	مثل نحوه قبول یا طرد گزاره‌ها براساس تصدیق تجربی، اعتبار منطقی، تکرار، سنت و...	مضامین و معانی مشترک مانند پوشش و حجاب زنان، تنگناهای سیاسی در کشورهای اسلامی، نوستالوژی زندگی ساده و ماقبل مدرن و دیگر تجربیات مشترک پس از استعمار
	رویه‌های میانجی	مانند فنون نگارشی، کلامی یا بصری ابزارها، روش تعیین اعتبار و روش‌های انتقال	فنون و تکنیک‌های هنر مدرن در بستر هنر سنتی مانند هنر مفهومی استشراقی یا تکنیک‌های خاصی مانند نقاشی‌خط و دیگر تکنیک‌های اجرا
وحدت راهبرد	وحدت بنیان نظری و شکل‌گیری استراتژی‌ها	استراتژی‌هایی برای گزینش نظری، نقد، تغییر و در نهایت شکل‌گیری پویای یک صورت گفتمانی	زبان جهانی هنر: هنر جهانی- محلی و پارادوکس‌های هویتی

در مجموع هنر خاورمیانه را می‌توان روایتی تازه از تقابل سنت و تجدد در یک ژئوپولیتیک سیاسی از قلمرو فرهنگیِ هنر اسلامی دانست. البته هنر خاورمیانه نماینده هنر اسلامی نیست بلکه نماینده هنر مدرن در مهمترین کشورهای مسلمان است. همچنین هنر

خاورمیانه‌ای که توسط نهادهای قدرت دنیای هنر (یعنی برخی موزه‌ها، گالری‌ها و خانه‌های حراج) معرفی می‌گردد، معرف همه جریان‌های هنری در کشورهای مسلمان نیست. بلکه نوعی خاص و گزینش شده از هنر است که با مواضع گفتمانی نهادهای قدرت دنیای هنر همخوانی و سازگاری دارد. به عبارتی این هنر با مکانیزم طرد و تایید، نوع خاصی از هنر معاصر را به عنوان هنر خاورمیانه به رسمیت می‌شناسد و به آن اجازه ورود به موزه‌ها و چرخه بازار بین‌المللی هنر می‌دهد.

بنابراین این ادعا که هنر خاورمیانه توانسته است تقابل‌های دوقطبی هنر مرکز ـ حاشیه، جهانی ـ محلی و مدرن ـ سنتی را واسازی کند و فهم و تفسیری ورای دو قطبی‌های سنتی شرق ـ غرب، ملی ـ فرا ملی ارائه دهد چندان واقع‌گرایانه نیست. به عنوان مثال آثار شیرین نشاط ،که اغلب از او به عنوان نماینده هنر معاصر ایران و حتی هنر خاورمیانه یاد می‌شود، روایتی تازه از کلیشه‌های بصری غرب نسبت به شرق است. در مجموعه عکس زنان الله (تصویر شماره ۳)، استفاده از خوشنویسی که یادآور جنبه شعائری اسلام، و تصاویر تفکیک شده سیاه و سفید از زنان و مردان که به حکومت دینی (در ایران) اشاره داد، و آوازهای مرثیه‌وار که در خود بدویت آیینی شرق را دارند، همه بازتولید نگاه غرب به شرق است (مصطفوی،۱۳۸۹: ۳۸). هنر خاورمیانه بر اساس مواضع گفتمانی از مکانیزم طرد و تایید پیروی می‌کند.

هنرمندان خاورمیانه با اسطوره‌زدایی از معنویات شرقی آنها را به عنوان نشانه‌های ایدئولوژیک تصویر می‌کنند. بنابراین از یک سو با نمایش شمایل‌های اسطوره‌ای هنر شرق به مطلوبیت نمایشی دست می‌یابند و از سوی دیگر با به بازی‌گرفتن آنها و تهی کردن‌شان از معنا، به روشنگری نقادانه دست می‌یابند و این اوج موفقیت یک هنرمند در گفتمان هنر خاورمیانه است. در واقع همنشینی نامتجانس از عناصر آشنا و جداسازی نشانه‌های فرهنگی از بستر تاریخی‌شان و قرار دادن آنها در متن زندگی روزمره را می‌توان پروژه ناآشناسازی عناصر آشنا دانست. این فرصتی است برای بازنگری در آنچه ظاهرا می‌شناسیم و بدیهی می‌پنداریم.

تصاویری که با گیج کردن و مبهم ساختن سعی در تحریک بیننده دارند تا خود را همچون بیگانه ببیند. تلفیق این رویکرد معناشناسانه و نشانه‌های شرق‌شناسانه در تصاویر، رمز موفقیت در هنر معاصر خاورمیانه است.

البته این به معنای پیروی هنرمند مدرن ایرانی از نهادهای مشروعیت بخش هنر و حسابگری کاسبکارانه او برای فروش بیشتر نیست بلکه هژمونی نهادهای هنر غربی این شیوه-های آفرینش هنری را به عنوان تنها شیوه‌های ممکن ترسیم می‌کند و آثار هنرمند بدون قصد و نیتی به آنها ارجاع می‌یابد. همچنین این به معنای غیر واقعی بودن یا رد مضامین طرح شده در اثار هنر خاورمیانه نیست؛ تلاش ما نشان دادن مکانیزم اجتماعی شکل‌گیری گفتمان هنر خاورمیانه بود نه قضاوت زیباشناسانه یا نقد هنری آثاری که به عنوان هنر خاورمیانه شناخته می‌شونی.

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

سبک هنری ساختاری تاریخی از توافق‌ها، قراردادهای زیباشناختی، قواعد هنری، سطوح تکنیک، جلوه‌های مسلط هنری، سلیقه‌های رایج یا موضوعات بصری است (هاوزر،۱۳۸۲: ۲۵۶)؛ از این رو سبک همواره یک معیار زیبایی‌شناختی در خود دارد که به عنوان زبان صوری مشترک، آثار هم‌سبک را در کنار هم قرار می‌دهد. بنابراین مطالعه سبک، عمدتا در محدوده ویژگی‌های مشترکِ پذیرفته شده میان هنرمندان، در یک زمینه تاریخی باقی می‌ماند. اما هنر مدرن و مابعد مدرن را به سختی می‌توان بر اساس توافق‌ها یا الگوهای زیبایی‌شناسی مشترک یا حتی سلیقه‌های مسلط مورد مطالعه قرار داد. هنر معاصر دیگر نقاشی و مجسمه‌های نمایشگاهی نیست بلکه امروزه این اسناد، مدارک، نقشه، عکس و اطلاعات مختلف هستند است که به شیوه‌های نازیبا و حتی غیر عینیت یافته آثار هنری را می‌سازند. امروزه زمینه شناخت آثار هنری مدرن و پسامدرن مطالعه فرم‌های مشترک هنری میان هنرمندان نیست،

زیرا هنرمندان با ابداع زبان شخصی، از تکرار فرم‌های پیشین اجتناب می‌کنند. آنچه مطالعه هنر معاصر را امکان‌پذیر می‌سازد مطالعه آثار هنری نیست بلکه مطالعه مواضع و دیدگاه‌هایی است که هنرمندان را در یک جریان مشترک هنری قرار می‌دهد. به عنوان مثال هنر فمنیستی را نمی‌توان سبکی از هنر دانست زیرا تعداد زیادی از هنرمندان زن به شیوه‌ها و فرم‌های متفاوت به خلق آثار فمنیستی می‌پردازند.

نظریه سبک، تنها قادر به تبیین اشکال ثابتی از فرم و مضمون در آثار هنری است که در ساختار ثابت و همگون جامعه پیشاصنعتی می‌توانند تداوم داشته باشند؛ اما امروزه با متکثر شدن نهادهای اثرگذار بر هنر و تنوع فضای آفرینش هنری نمی‌توان نظریه سبک را در تحلیل آثار معاصر کارآمد دانست. نظریه سبک هنر میراثی ارزشمند در مطالعه تاریخ اجتماعی هنر دارد اما در مطالعه هنر معاصر نیاز به رویکردی است که بتواند با توجه به گونه‌گونی فضای تولید و آفرینشگری به تحلیل همپیوندی آگاهانه و ناآگاهانه هنرمندان، منتقدان، هنرگردان‌ها، گالری‌داران و دیگر عاملان دنیای هنر بپردازد. از این رو در مقاله حاضر با طرح دیدگاه گفتمانی پیشنهاد گردید به جای تفسیر اثر هنری در زمینه اجتماعی آن، به ورای متن حرکت کرده و فضای تولید متن، نهادها و روندهای مولد متن مورد مطالعه قرار گیرند.

در این مقاله گفتمان هنر در سه سطح تحلیل گردید که شامل مطالعه ویژگی‌های بصری، کالبدی و ژانر اثر، در سطح دوم شامل تفسیر بینامتنی اثر و نسبت آن با زمینه تاریخ و اجتماعی و در سطح سوم شامل مطالعه فضای اندیشه‌ای است که امکان خلق اثر را فراهم می‌سازد. این رویکرد امکان مطالعه جریان‌های تازه‌ای از هنر معاصر مانند هنر فمنیستی، هنر استعماری و پسااستعماری، هنر آسیایی، آفریقایی را برای ما فراهم ساخت که مطالعه آنها به عنوان سبک هنری ممکن نبود.

در بخش پایانی مقاله با رویکرد گفتمانی هنر و بر اساس نظریه فوکو، قواعد گفتمانی هنر خاورمیانه مورد مطالعه قرار گرفت. چهار قاعده گفتمانی شامل وحدت موضوع، اسلوب‌های

بیانی، مفاهیم، مضامین و استراتژی‌های بصری که در گفتمان هنر خاورمیانه تولید، و در شبکه-ای از نهادهای دنیای هنر مانند خانه حراج کریستی، موزه‌های اروپایی و گالری‌های منطقه خاورمیانه بازتولید می‌شود، مورد تحلیل قرار گرفت. در نهایت با دنبال کردن قواعد گفتمانیِ هنر خاورمیانه، روند ساخت قواعد تازه و پنهان در جامعه هنری نقاشان ایران تحلیل گردید و با این کار ابعاد تازه‌ای از قراردادهای زیباشناختی و قواعد هنری رایج میان نقاشان معاصر ایران روشن شد. گفتمان، رویکرد تازه‌ای در شناخت سازمان‌یافتگی جامعه هنری است و امید که با به کارگیری آن توسط دیگر پژوهشگران، شناخت دیگرگونه‌ای از هنر معاصر ایران به دست آید.

منابع

آرچر، مایکل (۱۳۸۸) **هنر بعد از ۱۹۶۰**، ترجمه کتایوم یوسفی، تهران، انتشارات حرفه هنرمند.

اخگر، مجید (۱۳۸۹). «جهانی شدن ایرانی شدن»، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۳، صص ۳۰-۱۰.

افسریان، ایمان (۱۳۸۹). «ترس عقب‌ماندگی و مکانیزم دفاعی»، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۳. صص ۹-۲

دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۱۳۸۲) **میشل فوکو: فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک**، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

سلیمی‌نوه، اصغر (۱۳۸۳) «**گفتمان در اندیشه فوکو**»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۲۱۹، صص ۵۰ تا ۵۵.

شایگان، داریوش (۱۳۸۹) «**در راس نقطه تلاقی جهان‌ها**»، ترجمه بهرنگ پور حسینی، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۳، صص۳۲- ۳۱.

عضدانلو، حمید (۱۳۸۰) **گفتمان و جامعه**، تهران: نشر نی.

کچوئیان، حسین (۱۳۷۸) **تطورات گفتمان‌های هویتی ایران**: ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعد تجدد، چاپ سوم، تهران: نشر نی.

گامبریچ، ارنست (۱۳۸۷) **تاریخ هنر**، ترجمه علی رامین، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

فوکو، میشل (۱۳۸۸) **دیرینه‌شناسی دانش**، تهران: نشر چشمه.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) **تحلیل انتقادی گفتمان**، ترجمه فاطمه شایسته پیران و همکاران، تهران انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

ضیمران، محمد (۱۳۷۸) **درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر**، تهران: نشر قصه.

ون‌دایک، ای (۱۳۸۷) **درآمدی بر تحلیل گفتمان: از دستور متن تا گفتمان کاوی انتقادی**، ویراسته مهران مهاجر و محمد نبوی، گروه مترجمان، چاپ دوم دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

مصطفوی، شعله (۱۳۸۹) «**جهان تصاویر ایرانی از دیدرس بیگانه**»، ترجمه مریم اطهاری، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۳، صص ۴۵-۳۷.

میلز، سارا (۱۳۸۸) **گفتمان**، ترجمه فتاح محمدی، چاپ دوم، تهران: نشر هزاره سوم.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۵) **تحلیل گفتمان انتقادی**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وینچ، سوزان (۱۳۸۹) «**خواب عمیق هنر معاصر**»، ترجمه مریم اطهاری، فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۳۳،صص ۴۷-۴۶.

هاوزر، آرنولد (۱۳۸۲) **فلسفه تاریخ هنر**، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه

---- روزنامه همشهری (۱۳۸۵) «**تفاهم فرهنگی در آثار هنری**»: به انگیزه برگزاری نخستین حراج کریستی برای آثار هنرمندان مسلمان در دوبی، اول خرداد ماه.

Nochlin, Linda, (۱۹۸۸) **Women, Art, And Power**, Visual Theory, Edited by Bryson, Polity Press.

Cocks, Somers (2009) **Are we colonialising Middle Eastern art?** No one needs western-style "fine art" with some orientalist flourishes, Published *in The Art Newspaper*, issue 204, July/August, Published online 8 Jul, http://www.theartnewspaper.com

Soetriyono, Eddy (2009) Trends in the Asian Art Discourse, 2009-12-01

Lawrie, William (2008) **The Middle East and North Africa**. in THE INTERNATIONAL ART MARKETS, Consultant Editor JAMES GOODWIN, Kogan Page, London and Philadelphia.

Eigner, Saeb; Hadid, Zaha (2010) **Art of the Middle East: modern and contemporary art of the Arab world and Iran**, Published by Merrell

Monem, Nadine; Sloman, Paul (2009) **Contemporary Art in the Middle East: Artworld**, Published by Black Dog

Farjam, Lisa; Saatchi Gallery, (2009) **Unveiled: new art from the Middle East**, Published by Booth-Clibborn

Zuhur, Sherifa (1998) **Images of enchantment**: visual and performing arts of the Middle East

Rose, Issa; Pākbāz, Rūʾīn , Shayegan, Darius (2001). **Iranian contemporary art**, Booth-Clibborn Editions.
Porter, Venetia; Caussé, Isabelle (2008) **Word into art: artists of the modern Middle East**, Dubai, British Museum, Dubai Holding LLC.

تصویر شماره ۱ هنا مانیا؛ تروریسم[1]

تصویر شماره ۲ آیدا الخادی[2]**؛ هنرمند عراقی**

تصویر شماره ۳ شیرین نشاط

تصویر شماره ۴ خسرو حسن زاده

[1] . Henna.mania: Lalla Essaydi's Converging Territories #24
[2] . Ayad Alkadhi

تصویر شماره ۵ اودیسیان[1] هنرمند مصری

تصویر شماره ۶ محمد احصایی

[1] . Al.Watan Al.Arabi (The Arab Nation) by Egyptian artist Chant Avedissian