Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

A Critical Analysis of Multimodal Discourse in Contemporary Iranian Painting: The Case of Mahmud Sabzi's "Metamorphosis" Collection

Azam Hakim Salmani[1]

1. Department of art Education, Farhangian University, P.O. Box 14665-889, Tehran, Iran. E-mail: a.hakim@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received : 2 August 2024
Received in revised form 27 May 2024
Accepted 30 May 2024

Published online 22 September 2025

Keywords:
contemporary Iranian painting,
Critical discourse analysis,
Mahmood Sabzi,
Multi-modal discourse,
Norman Fairclough.

ABSTRACT

Purpose: Contemporary art analysis has shifted from focusing on the artwork as a singular object to interpreting the contexts of its production, presentation, and reception. This study addresses a prominent trend in contemporary Iranian painting where the integration of written language has become a key feature. While this multimodal approach often appears to engage in critical commentary, its underlying ideological functions remain largely unexamined. This research aims to critically analyze the relationship between multimodal discourse—the interplay of text and image—and social practice within this artistic context. The central question is: How does the use of language and imagery in this trend serve to reproduce or challenge dominant social ideologies, particularly concerning cultural identity and the global art market?

Methodology: This research employs a qualitative approach grounded in a synthesized framework of Norman Fairclough's Critical Discourse Analysis (CDA) and Multimodal Discourse Analysis. This hybrid methodology allows for a systematic examination of both the formal features of artworks and their connection to institutional power. The "Metamorphosis" collection by diaspora artist Mahmood Sabzi (2012) was purposefully selected as a representative case study. The analysis follows Fairclough's three-dimensional model: (1) **Description**, focusing on the formal semiotic properties of textual and visual elements; (2) **Interpretation**, analyzing the "discourse practice" by examining the production and consumption of the works within their situational and intertextual contexts; and (3) **Explanation**, connecting the discourse to the broader "socio-cultural practice" to uncover its ideological effects.

Findings: The analysis revealed that the central theme of the "Metamorphosis" collection is a constructed East/West dichotomy. At the **descriptive** level, this was manifested through the juxtaposition of Western pop-culture icons (Marilyn Monroe, Coca-Cola) with traditional Iranian-Islamic motifs (*Tazhib*, calligraphy). The **interpretation** stage demonstrated a strong intertextual reliance on Pop Art aesthetics, creating a recognizable visual language. This interpretation is heavily guided by institutional voices, such as the exhibition's statement, which frames the work as an exploration of hybrid identity. However, the **explanation** stage concluded that this multimodal discourse, despite its critical facade, primarily functions to reproduce and naturalize Orientalist stereotypes. It simplifies complex cultural dynamics into easily consumable symbols, catering to a global art market's demand for exoticism and reinforcing essentialist notions of Iranian identity.

Conclusion: The study concludes that the specific multimodal strategies in this artistic trend lead to the ideological simplification of complex socio-cultural issues. Instead of fostering critical engagement, this practice results in the homogenization and solidification of cultural clichés, ultimately serving the power structures of an art market that privileges easily legible representations of the "other." This research highlights the necessity of a "critical linguistic awareness" among artists and critics to resist these naturalized discursive practices and to cultivate more authentic and artistically challenging forms of expression.

Cite this article: Hakim Salmani, A.. (2025). A Critical Analysis of Multimodal Discourse in Contemporary Iranian Painting… Sociology of Art and Literature (JSAL), 17 (1), 25-45. DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.379974.666328

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.379974.666328

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http:// jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۹۷۳-۲۰۰۸

تحلیل انتقادی گفتمان چند وجهی در نقاشی معاصر ایران (نمونه مورد مطالعه: مجموعه «دگردیسی» اثر محمود سبزی)

اعظم حکیم سلمانی [۱]✉

۱. عضو هیأت علمی، گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: a.hakim@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۳۱

کلیدواژه‌ها:
تحلیل انتقادی گفتمان،
گفتمان چند وجهی،
محمود سبزی،
نقاشی معاصر ایران،
نورمن فرکلاف.

چکیده

تحلیل معاصر هنری به جای تمرکز بر اثر به عنوان یک شئ منحصر به فرد، به سمت تفسیر و تبین فضاهای تولید، ارائه و دریافت آثار سوق پیدا کرده است؛ به این ترتیب نمایان ساختن فرآیند بر تحلیل صرف آثار غلبه یافته است. درنظر گرفتن وجه زبانی به کار رفته در خلق و ارائه اثر در خوانش آن، می‌تواند بخشی از این پروسه را آشکار سازد. لایه‌های زبانی در دوره‌های مختلف تاریخ هنر و به علت‌های گوناگون با لایه‌های تصویری هم‌نشین شده‌اند؛ اما امروزه این آمیختگی‌ها نظم گفتمانی متفاوتی نسبت به گذشته را سامان بخشیده و ساختاربندی تازه‌ای را شکل می‌دهد. مطالعه ارتباط گفتمان‌های دو وجهی زبانی و تصویری با یکدیگر و با بافت اجتماعی و فرهنگیشان، چگونگی صورت‌بندی آن را نشان خواهد داد. مقاله با هدف واکاوی ارتباط میان زبان نوشتاری در نقاشی معاصر ایران و عمل اجتماعی به این سوال پاسخ می دهد که: پیوند میان کاربرد زبان و پرکتیس اجتماعی در چه عواملی نهفته است؟ استفاده از وجه زبانی در هنر معاصر ایران طیف گستره‌ای از ابزاری مفهومی تا ابژه‌ای به مثابه نشانه فرهنگی را شامل می‌شود. با توصیف ظاهر وجه‌ها در نمونه مورد مطالعه از منظر تحلیل انتقادی این نوع از گفتمان، جان مایه آثار تقابل شرق/غرب تفسیر شده و عناصر ایدئولوژیک دانش زمینه‌ای به کار رفته در خلق و ارائه آثار، پیش فرض‌های هویتی داده شده تبیین شد. و تأثیرات این نوع از گفتمان آمیخته بیش از آنکه خلاقانه روابط از پیش موجود را دگرگون سازد، به حفظ، تکثیر و همگن سازی منجر شده است.

استناد: حکیم سلمانی, اعظم؛ تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی در نقاشی معاصر ایران؛ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۱)، ۲۵-۴۵.

DOI: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.379974.666328

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

Doi: https://doi.org/10.22059/JSAL.2025.379974.666328

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

دو وجه[1] تصویر و زبان – چه به صورت وابسته به اثر یعنی حضور متن نوشتاری در اثر هنری و چه غیر وابسته به آن مثل نام اثر، نام نمایشگاه، گزاره یا همان استیتمنت هنرمند در نمایشگاه، نام گالری و ...– گفتمانی دو وجهی ایجاد می‌کند. مفسر معاصر آثار هنری با این خصلت راهی به جز در نظر گرفتن پیوند میان آنان و همینطور هر یک از این وجوه‌ها را با بافت اجتماعی و فرهنگیشان ندارد. مطالعات انتقادی گفتمان مورد نظر –گفتمان دووجهی– می‌تواند ابزار و چارچوبی نظری در اختیار پژوهشگران قرار دهد که قالب‌ها و نظام‌های معنایی را از دل پیوستار نوشتاری/تصویری استخراج کنند. این الگوها نیاز به شناخته شدن از طریق واسازی دارند چراکه خصلت گفتمانی، آن‌ها را طبیعی و بدیهی جلوه می‌دهد. این الگوهای بدیهی انگاشته شده دامنه تفکر و به ویژه در مورد مطالعات هنری، عمل خلاقانه را محدود می‌سازد. از آنجایی‌که در مطالعات گفتمانی، گفتمان با ایدئولوژی رابطه انکار نشدنی و ناگسستنی دارد، شناسایی گفتمان و استخراج مؤلفه‌های آن در حقیقت موجب شناسایی ایدئولوژی‌های حاکم بر آن‌ها می‌شود. از این طریق قادر خواهیم بود به حوزه تازه‌ای در درک و همینطور خلق آثار هنری بپردازیم. به همین منظور با ارائه خلاصه‌ای از آن بخش از نظریه فرکلاف که در تحلیل‌ها کمک کننده است، مدلی تلفیقی برای خوانش چندوجهیِ متون چندوجهی ارائه شده و از آن در تحلیل انتقادی نمایشی از محمود سبزی، نقاش معاصر در گالری طراحان آزاد استفاده می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

تحلیل انتقادی گفتمان یکی از زیر–رویکردهای مطالعات گفتمانی است که توسط فرکلاف پایه‌گذاری شده و به واسطه پژوهش‌های نویسندگان دیگری در حوزه‌های گوناگون از جمله گرافیک و تبلیغات، رسانه‌های خبری، سینما بسط یافته است. کتاب "تحلیل انتقادی گفتمان تبلیغات چینی"[2] یکی از این نمونه هاست که در سال ۲۰۱۴ منتشر شده است. نویسنده کتاب، چونگ وَنگ[3]، با استفاده از این چارچوب نظری ارزش‌های ایدئولوژیکی در تبلیغات را که هم در گفتمان زبانی و هم در گفتمان تصویری آن تبلیغات متجلی است، آشکار می‌سازد.

در مطالعات به زبان فارسی، نجات و طاهری در مقاله "اکوفمینیسم در هنر معاصر ایران (مورد کاوی: رویداد پرسبوک)" (۱۴۰۱) با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف و با تأکید بر مفهوم اکوفمینیسم، هنرمندان زن شرکت کننده در رویداد پرسبوک را در چند دوره بازخوانی کرده‌اند. از نمونه‌های دیگر می‌توان به مقاله "کالایی‌سازی هنر معاصر: تحلیل گفتمان پست مدرنیسم محلی" (۱۳۹۸) اشاره کرد. نویسندگان (پورمند و افضل طوسی) به هدف تبیین فراشدهای همدستی هنر و بازار، پروژه فرهاد مشیری و لویی ویتون را با روش تحلیل گفتمان انتقادی تحلیل کرده‌اند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که بر خلاف ادعای مردمی شدن هنر در جهت بهره‌برداری از آن در تجلیل مصرف‌گرایی و خدمت به بازار است. هدف و شیوه استفاده این روش در مقاله نامبرده شده با پژوهش حاضر متفاوت است. نویسندگان، بینامتنیت را در قالب مرحله اول تحلیل انتقادی خود یعنی توصیف قرار داده و مورد مطالعاتی را بر اساس آن بررسی کرده‌اند. این در حالی است که این مفهوم در روش فرکلاف در مرحله دوم یعنی تفسیر قرار می‌گیرد. فرقانی و اکبرزاده جهرمی در مقاله "ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم" (۱۳۹۰) با استفاده از مدل سه بعدی فرکلاف و ادغام آن با رهیافت‌های ایدما، رز و همینطور کرس و ون لیون مدلی را برای تحلیل فیلم به دست می‌دهد.

---

1 mode
2 Critical Discourse Analysis of Chinese Advertisement
3 chong wang

مورد قابل ملاحظه در مقاله پیش رو تلفیق دو زیر–رویکرد تحلیل گفتمان چندوجهی و تحلیل انتقادی گفتمان است. به این معنی که وجه زبانی در تحلیل انتقادی به همان اندازه وجه تصویری در نقاشی حائز اهمیت است. از طرف دیگر مطالعه بافتاری این گفتمان دو وجهی و زمینه اجتماعی و فرهنگی در قالب مطالعات انتقادی گفتمان هنری از جمله نقاشی معاصر ایران در مطالعات معاصر چه داخلی و چه خارجی بسیار انگشت شمارند. این گونه از مطالعات بدنه مستحکم تری در تفسیر، نقد و خلق آثار شکل می‌دهد.

روش شناسی پژوهش

نمایشگاه‌های هنری معاصر پدیده‌ای چند وجهی است که معنا توسط منابع مختلف نشانه‌ای و یا وجه‌ها (در اینجا زبانی و تصویری) و ارتباط آن ها با بافت اجتماعیشان تولید و دریافت می‌شوند. این مقاله تحلیل گفتمانی دو وجهی زبانی و تصویری که زبان را در کاربرد خود در زمینه‌ای مشخص تعریف می‌کند با نگاهی فرامتنی و انتقادی در تحلیل انتقادی گفتمان تلفیق کرده و زیر–گونه‌ای به نام "تحلیل انتقادی گفتمان چند وجهی"[1] را ساختار داده است. به این منظور نه تنها آثار منفرد بلکه نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی برگزار شده در دهه گذشته مد نظر قرار گرفته است. از میان آنان به شکل هدفمند محمود سبزی و یکی از نمایش‌های او به نام دگردیسی انتخاب شده است.

یافته‌های پژوهش

تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی

گفتمان نه تنها گفتار و نوشتار بلکه تصاویر بصری را نیز در بر می‌گیرد. عموم تحلیل‌گران متفق‌اند که تحلیل متون تصاویر بصری باید ویژگی‌های خاص نشانه‌شناسی بصری و رابطه میان زبان و تصویر را در تحلیل خود بگنجاند.[2] (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۱۱۰–۱۱۴) سال‌های اخیر برخی محققان در حوزه گفتمان چندوجهی، آن را با مطالعات انتقادی گفتمان پیوند داده‌اند. به این ترتیب برخی مشکلات مطالعات چندوجهی که در مواردی به نظر بسیار ساختارگرا و متن محور و همینطور مطالعات انتقادی گفتمان که بیش از حد زبان محور می‌رسیدند در تلفیق با یکدیگر مرتفع شدند. این دو شاخه با وجود تفاوت‌ها، درک بنیادینی از روابط انسانی به دست می‌دهند. «یکی از مهم‌ترین این ادراکات آن است که روابط انسانی همیشه چندوجهی هستند و فرآیند معنادهی شامل انتخاب از میان وجوه متفاوت و تلفیق میان آن ها طبق منطق فضا (مثل مجسمه‌سازی)، زمان (ترکیب موسیقیای)، هر دو (فیلم) و ... است. دومین مورد آن است که روابط انسانی همواره اجتماعی است» (Djonov & zhao, 2014, 1). تحلیل گفتمان چندوجهی معاصر به پتانسیل‌های فرآیندهای معنادهی مودها و مدیوم‌های متفاوت و تعامل پویای آن‌ها با یکدیگر در بافت فرهنگی–اجتماعی آن‌ها می‌پردازد. تحلیل انتقادی گفتمان روابط میان زبان (و بسیار کمتر مودهای دیگر غیرزبانی) با بافت و قدرت را می‌سنجند.

گفتمان دو وجهی هنری علی‌رغم آن‌که صورتی خاص از کاربرد زبان در بافت است، یک فرم خاص از رویداد ارتباطی و تعامل در یک موقعیت اجتماعی نیز به شمار می‌آید. «مخاطب در مواجه شدن با این نوع گفتمان، تعاملی مضاعف به شکل دیدن/خواندن خواهد

---

1 Multi-modal discourse analysis (MDA)

۲ در زمینه مورد مطالعه در این مقاله به جای آنکه تصویر در کنار زبان در گفتمان‌های متفاوت لحاظ شود، این زبان است که در کنار تصویر که بیشتر اوقات به شکل مجرد خوانده می‌شود قرار می‌گیرد و رابطه میان آن دو درنظر گرفته می‌شود.

داشت و آن را به بیننده/خواننده بدل می‌سازد و از این طریق به رخدادی ارتباطی و اجتماعی که از جنبه‌های کارکردی گفتمان است شکل می‌دهد. چراکه در گفتمان چندوجهی هنر، ساختارهای اجتماعی نه فقط از طریق تصاویر بلکه از طریق همه وجوه درگیر در گفتمان از جمله نوشتار برساخته می‌شود» (حکیم و همکاران، ۱۴۰۰، ۱۵۴). با این تعریف گفتمان می‌تواند بر بازتولید ساختارهای اجتماعی و یا نقد آن‌ها نیز مؤثر باشد و تحلیل انتقادی گفتمان می‌تواند این ساختارها را نشان دهد. زمانی که درباره گفتمان چندوجهی صحبت می‌کنیم لاجرم این تحلیل انتقادی به دو وجه بیان (تصویر و زبان) مربوط می‌شود؛ چراکه ساختارهای اجتماعی و به عبارتی ایدئولوژی‌ها توسط هر دو تولید و یا نقد می‌شوند. تحلیل انتقادی گفتمان زیر–رویکردهای مختلفی دارد از جمله نظریه فرکلاف که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

نظریه تحلیل انتقادی گفتمان[۱] فرکلاف

روش‌شناسی فرکلاف تعامل میان فاعلان، متن و جامعه است. وی از گفتمان در چند معنا استفاده می‌کند. از آن جمله کاربرد زبان در یک حوزه خاص مانند گفتمان سیاسی. (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۱۱۸–۱۱۹) گفتمان چندوجهی هنر نیز با این تعریفش از گفتمان که آن را کارکرد–محور بودن آن می‌داند سنخیت می‌یابد. تحلیل گفتمان به عنوان کاربرد زبان، یک رخداد ارتباطی است و سه بعد دارد: یک متن (گفتار، نوشتار، تصویر بصری یا ترکیبی از این‌ها)، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی است. چنین تحلیلی بر موارد زیر متمرکز می‌شود:

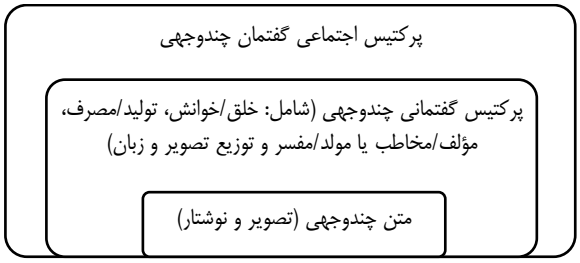
۱- ویژگی‌های زبان متن (متن[۲])
۲- فرآیندهای مرتبط به تولید و مصرف متن (پرکتیس گفتمانی[۳])
۳- پرکتیس اجتماعی گسترده‌تری که رخداد ارتباطی به آن تعلق دارد (پرکتیس اجتماعی[۴]). (همان، ۱۲۰)

فرکلاف در این‌باره چنین می‌نویسد: گفتمان را مجموعه‌ای به هم تافته از سه عنصر عمل اجتماعی، عمل گفتمانی (تولید، توزیع و مصرف متن) و متن می‌دانم و تحلیل گفتمان خاص، تحلیل هر یک از سه بعد و روابط میان آن‌ها را طلب می‌کند. فرضیه ما این است که پیوندی معنادار میان ویژگی‌های خاص متون، شیوه‌هایی که متون با یکدیگر پیوند می‌یابند و تعبیر می‌شوند و ماهیت عمل اجتماعی وجود دارد. (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۹۷ و ۹۸) او از این مراحل با عنوان توصیف، تفسیر و تبیین یاد می‌کند. او در کتاب "زبان و قدرت" متن، تعامل و بافت اجتماعی را به عنوان سه عنصر گفتمان مشخص کرده و همچنین تمایزی بین سه مرحله از تحلیل انتقادی گفتمان یعنی توصیف متن، تفسیر رابطه بین متن و تعامل و تبیین رابطه بین تعامل و بافت اجتماعی در نظر می‌گیرد. (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۱۶۸) در راستای تعریف ذکر شده، برای کاربرد زبان در گفتمان هنر معاصر چندوجهی نیز می‌توان سه بعد درنظر گرفت. (تصویر ۱)

---

۱ تعدادی از صاحب نظران critical discourse analysis را به تحلیل گفتمان انتقادی (تگفا) ترجمه کرده‌اند. اما گروهی از جمله آقای دکتر فرزان سجودی، انتقادی را صفت تحلیل در نظر گرفته و آن را معادل تحلیل انتقادی گفتمان در نظر گرفته‌اند. این مقاله نیز با توجه به مسأله، با نظر دوم هم‌رأی است.

2 Text
3 Discursive practice
4 Social practice



تصویر ۱. مدل تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی. (مأخذ: نگارنده)

به تبعیت از روش فرکلاف در مطالعه انتقادی گفتمان چند وجهی در مرحله اول ویژگی‌های دو وجه توصیف می‌شود. فرآیندهای خلق و خوانش آن تفسیر می‌شود و در نهایت زمینه اجتماعی که گفتمان چندوجهی به آن تعلق دارد تبیین می‌گردد.

توصیف[1]

مرحله توصیف را باید به تحلیل عناصر و نظام‌های نشانه‌شناختی متن اختصاص داد. (نصیری هانیس و همکاران، ۱۳۹۹، ۲۳۳) به عبارت دیگر ساخت‌های نحوی و دستور زبانی توصیف می‌شوند. از طریق توصیف ویژگی‌های صوری نمی‌توان به تبیین بافت اثر دست یافت لذا در نظریه سه مرحله‌ای فرکلاف پرکتیس گفتمانی نقش واسط را ایفا می‌کند. البته تحلیل پرکتیس گفتمانی نیز بدون تحلیل ویژگی‌های صوری متن امکان پذیر نیست. (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۱۲۲) در توصیف گفتمان چندوجهی ساختار اثر هنری شامل ساخت‌های متنی و تصویری و ویژگی‌های صوری آن‌هاست.

تفسیر[2]

تفسیر قائل به سه بخش تولید، مصرف و توزیع گفتمان است. در تحلیل پرکتیس گفتمانی کانون توجه بر نحوه اتکای مؤلف متن بر گفتمان‌ها و ژانرهای از پیش موجود برای تولید متن است و نیز دریافت‌کنندگان متن چگونه گفتمان‌ها و ژانرهای در دسترس را برای مصرف و تفسیر متون به کار می‌گیرند. (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹، ۱۲۱) تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود فرکلاف از مورد دوم "دانش زمینه‌ای" است که مفسر در تفسیر متن به کار می‌بندد. بنابراین این مرحله «تصحیح کننده این باور نادرست است که فاعلان در گفتمان مستقل هستند. این مرحله در حقیقت آن چه را که برای مشارکین امری تلویحی بوده به روشنی بیان می کند» (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۴۴). در این مرحله متن و بافت متن یعنی: دو بافت موقعیتی و بینابینی و چهار بخش متن (ظاهر کلام، معنای کلام، انسجام موضعی و ساختار متن (جان‌مایه)) تفسیر می‌شود. (همان، ۲۱۵ و ۲۱۶) فرکلاف به ضرورت ظاهر و معنا را در حوزه نشانه‌های زبان‌شناختی در نظر گرفته است. در سومین سطح تفسیر یعنی انسجام موضعی، بین گفته‌ها (کلام) ارتباط معنایی برقرار می‌شود تا در صورت امکان تفسیری منسجم از رشته کلام به دست بدهیم. تفسیر ساختار متن، در چهارمین سطح مبین چگونگی پیوند اجزا به یکدیگر و بیان‌گر چگونگی انسجام فراگیر متن است؛ خلاصه تفسیر متن به عنوان یک کل واحد، که مفسر می‌تواند به آن دست یابد و در حافظه بلند مدت خود آن را نگهداری کند. (در اینجا بینامتنیت اهمیت می‌یابد چرا که در حافظه باقی می‌ماند و در تولید یا دریافت متون دیگر از آن یاد می‌شود). بعد تجربیِ جان‌مایه یک متن، موضوع کلی آن است.

1 Description
2 Interpretaion

(همان، ۲۱۸ و ۲۱۹) اصطلاح مشارکین یا فاعلان (که فرکلاف دومی را به خاطر نقش عاملیت بیشتر ترجیح می‌دهد) در مورد مطالعاتی ما شامل هنرمند، نقاش، مخاطب، گالری‌دار، کیوریتور، گزاره‌نویس (اگر کسی غیر از هنرمند باشد)، منتقد و ... می‌شود.

بافت بینابینی

همانطور که گفته شد در این مرحله از تحلیل انتقادی گفتمان، متن و بافت آن تفسیر می‌شود: بافت بینابینی (میان‌متنی یا بینامتنی) و موقعیتی. هر گفتمانی بر پایه پیش‌فرض‌هایی که مجموعه گفتمان‌های پیشین را به کنونی پیوند داده ساخته می‌شوند. گفتمان‌ها و متون آن‌ها خود دارای تاریخ‌اند و تفسیر بافت بینامتنی به این موضوع بستگی دارد که متن را متعلق به کدام مجموعه بدانیم و در نتیجه چه چیز را میان مشارکین، زمینه مشترک و مفروض بخوانیم. همان‌گونه که درباره بافت موقعیتی مطرح است، مشارکین گفتمان نیز ممکن است به تفسیرهای تقریباً یکسان یا متفاوتی دست یابند و تفسیر طرف قدرتمندتر ممکن است بر سایر مشارکین تحمیل شود. به همین ترتیب قدرت نیز می‌تواند پیش‌فرض‌ها را تعیین کند. پیش‌فرض‌ها ویژگی و خصوصیت متن نیستند بلکه جنبه‌ای از تفسیر تولیدکنندگان متن از بافت بینامتنی هستند. (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۳۰) پیش‌فرض‌ها گاهی اوقات واقعی و در مواردی عوام‌فریبانه هستند. همچنین می‌توانند کارکردهای ایدئولوژیک داشته باشند، تولیدکنندگان متون می‌توانند پیش فرض‌ها را مورد تردید و مجادله قرار دهند. (همان، ۲۳۲-۲۳۴)

بافت موقعیتی

فرکلاف تعریف این بافت را در پاسخ به چهار سؤال در نظر می‌گیرد که شامل موارد زیر است:

ماجرا چیست؟ (فعالیت، عنوان، هدف)

چه کسانی درگیر ماجرا هستند؟

روابط میان آن‌ها چیست؟

نقش زبان در پیشبرد ماجرا چیست؟ (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۲۲)

تبیین[1]

در حالی‌که تفسیر، چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای در پردازش گفتمان را مورد توجه قرار می‌دهد، تبیین به شالوده اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و البته بازتولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعین می‌بخشند و نشان می‌دهد که گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌تواند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شوند. (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۴۵)

1 Explanation

جدول ۱. تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی (مأخذ: نگارنده)

ابعاد / وجوه		وجه زبانی و تصویری
توصیف		ساخت‌های زبانی و تصویری
تفسیر	مودهای زبانی و تصویر	ظاهر
		معنا
		انسجام موضعی
		ساختار متن (جان مایه)
	بافت متن چندوجهی	بافت موقعیتی
		بافت بینابینی
تبیین چندوجهی		عوامل اجتماعی
		ایدئولوژی‌ها
		تأثیرات

دایک رسالت گفتمان‌کاو را در تشخیص ساختارها و راهبردها یا دیگر خصوصیات نوشتار، گفتار، تعامل کلامی یا رویدادهای ارتباطی می‌داند که این شیوه‌ها چه نقشی در بازتولید ایفا میکنند. (دایک، ۱۳۸۷، ۱۷۸) هدف تحلیل انتقادی گفتمان نیز "نقد روشنگر"[1] است و محقق می‌تواند از تکنیکی استفاده کند که فرکلاف آن را "آگاهی زبانی انتقادی"[2] می‌نامد. «فردی که از زبان استفاده و متنی را مصرف می‌کند باید شناختی از پرکتیس گفتمانی که در زبان و متن در آن قرار گرفته‌اند و نیز از ساختارهای اجتماعی و مناسبات قدرت که پرکتیس گفتمانی بواسطه آن‌ها شکل گرفته و در شکل و تغییردادن آن‌ها شرکت دارد، ارائه کند. با آموزش آگاهی زبانی انتقادی، افراد می‌توانند از محدودیت‌های عمل و فرصت‌هایی که برای مقاوت در اختیار دارند شناخت بیشتری به دست آورند»*(Fairclough, 1992, 239)* . با مشاهده برخی جریانات در هنر معاصر در استفاده از وجه زبانی، با استفاده از این چارچوب نظری می‌توان نسبت به محدودیت‌ها آگاه و همینطور در برابر مشروعیت‌بخشی و طبیعی‌سازی برخی از این روندها مقاومت کرد و امیدوار بود که نقد روشنگر به بهبود آن‌ها یاری رسان.[3]

گفتمان چندوجهی نقاشی معاصر ایران

طیف وسیعی از رویکردها را در استفاده از زبان فارسی به ویژه در خلق آثار هنری معاصر می‌توان متصور شد. بخشی از آن‌ها از زبان به عنوان عنصری صرفاً تجسمی و در نهایت زیبایی‌شناسانه بهره برده اند که در ادامه جریان سقاخانه قرار می‌گیرد. اما در اینجا آن بخش از کاربرد زبان مدنظر است که کارکرد معنایی و ارتباطی داشته باشد. از دید صاحب نظران، موضوعات هنر معاصر ایران را می‌توان به چند گروه اصلی تقسیم کرد؛ دو نمونه از موضوعات شامل مشخصه‌ها و نشانه‌های فرهنگی خط و خوشنویسی، نقوش

1 Explanatory critique

2 Critical language awareness

۳ لازم به ذکر است که بسیاری آثار در این گفتمان –به ویژه در سال‌های اخیر که از زمان گسترش این ژانر در اواسط دهه ۸۰ فاصله گرفته اند– نیز هستند که در ارتباط با مخاطب بسیار فعال و موفق عمل می‌کنند یا به اصطلاح در برابر روندی که در حال حاضر نسبت به آن نگاهی انتقادی اخذ شده مقاومت کرده‌اند که در مقالات دیگری به نمونه‌هایی از آن‌ها پرداخته شده است. اما این مجال فرصتی برای نگاه انتقادی به بخشی بزرگ و مهم از این گفتمان است که در طول مقاله به خصلت های آن پرداخته می‌شود.

سنتی و نگارگری، آئین‌ها و مناسک جمعی و ... و همینطور اگزوتیسم (موضوعی اگزوتیک در فرمی آشنا) می‌شود. (افسریان، ۱۳۹۵، ۵۰۷) از اواسط دهه هشتاد شمسی و البته در واکنش به تقاضای بازار جهانی هنر، گرایشی به هنر ایران اضافه می‌شود که به نحوی اغراق‌آمیز و به اشکال مختلف انتقادی، تزیینی، نمایشی و غریب‌پسند از عناصر بومی و مظاهر هویت ایرانی–اسلامی استفاده می‌کند. (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵ب، ۷۵۲) اقسام متفاوتی از این نشانه‌ها در آثار هنری ایران به چشم می‌خورد: از لباس‌هایی مثل چادر یا لباس کردی، تا ابژه‌هایی مثل قفل، کوزه سفالی و همینطور هنرهای آینه‌کاری، نقوش تزیینی و سنتی، نگارگری و بلاخره خط فارسی. زبان فارسی پیش از این در قالب خوشنویسی، نقاشی‌خط و یا بخشی از آثار سقاخانه شناخته شده بود و می‌توانست برای دیگری، نماد و نشانه‌ای از ما باشد؛ هرچند خود جریان سقاخانه نیز «روایت تصویری از شرق شناسی وارونه بود که کلیشه‌های تصویری از شرق اسرارآمیز را بازتولید می‌کرد» (مریدی، ۱۳۹۷، ۳۰۳). شرق‌شناسی وارونه به معنی دیدن خود از چشم دیگری است. بازسازی و احیای ویژگی‌های قومی، قبیله‌ای، محلی و منطقه‌ای در هنر در برابر تز جهانی‌شدن[1] و بودن هنر با عنوان آنتی‌تزِ منطقه‌گرایی[2]، شیوه تازه‌ای از هویت‌یابی یعنی تمایزخواهی یا خاص‌بودگی فرهنگی را مطرح کرد. «دغدغه اختلاف فرهنگی امروز به طرزی نهادینه به واسطه ساخت دیگری پسااستعماری، مشروع به نظر می‌رسد؛ دیگری که تنها تا آن زمان که از دیگری بودن خود حرف می‌زند، اجازه بیان خود را دارد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۳۲۵). شیوه به کارگیری زبان فارسی در بخشی از آثار چندوجهی و اصرار بر ادامه دادن به آن در آثار یک هنرمند و یا هنرمندان دیگر به عنوان مشخصه و نشانه فرهنگی، بومی، هویتی و اگزوتیک برای دیگری به نظر می‌رسد.

تأثیرپذیری از هنرمندان و آثاری که با اقبال زیاد به ویژه در بازارهای اقتصادی هنر جهانی روبه‌رو شده‌اند، از نتایج بارز و غیر قابل انکار ارتباطات جدید است، هرچند این گروه تازه از پیروان یک جریان نمی‌توانند –و یا به سختی می‌توانند–به جایگاه آغازگران راه، دست یابند. شیرین نشاط یکی از هنرمندانی است که در دهه ۷۰ و ۸۰ ش. به این موفقیت جهانی دست یافت و بازتولید متنوع و نه چندان معنادار مؤلفه‌های خلق او –البته در بیشتر موارد با نادیده انگاشتن چرایی‌ها و چگونگی‌ها– سرمشق و الگویی برای هنرمندان جوان بسیاری شد. تا آنجا که برخی از او با عنوان "پدیده شیرین نشاط" (امیرابراهیمی، ۱۳۹۵الف، ۴۲۵) یاد می‌کنند. خریداران و سرمایه‌گذاران جدید به طبع «قصد رقابت با هنرهای معاصر غرب را دارند لذا سبک‌ها و روش‌های هنری رایج در آنجا را مورد حمایت قرار می‌دهند» (افسریان، ۱۳۹۵ ، ۶۷۶). یکی از این سبک‌ها، جریان‌های مربوط به هنر مفهومی به معنای عام خود (جریانات پسامفهومی به شکل مشخص) است. گویی استفاده از زبان به یکی از اشکال معاصریت در هنر و نماینده همان فرهنگی که صاحب زبان مورد نظر است، محسوب می‌شود.

زبان فارسی چه در فرم و چه در محتوا، در کنار وجه تصویری که آن هم در برخی موارد تلاش دارد ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای را عیان سازد، بخش مهمی از آثار نشاط را به وجود می‌آورد. نشاط به عنوان هنرمندی در دیاسپورای فرهنگی و اجتماعی با بازگشت به سنت‌های زبانی و تصویری همچون یک مخزن یا گنجینه و استفاده از آن‌ها در قالبی تازه با جلوه‌ای از هنر محلی–منطقه‌ای، در برابر هنر جهانی، آثارش را خلق می‌کند. این الگو یکی از قالب‌های اصلی خلق در آثار معاصر هنر ایران بدل شده است که موفقیت‌های تجاری افرادی همچون نشاط و یا مشیری در آن غیر قابل کتمان است. (تصویر ۲ و۳) اگر این آثار بدون نوشتار در نظر گرفته بشوند نقش آن‌ها بیش از پیش آشکار می‌شود؛ «چراکه وجه تصویری نشانه‌ای تهی باقی می‌ماند و افزودن زبان و توالی اجزا، اطلاعات و دانشی مکمل را فراهم می‌کند» (حسینی و همکاران، ۱۳۹۸، ۱۱)؛ این موضوع به ویژه در اثر نشاط مشهود است. در این اثر بخش‌هایی از شعر فروغ فرخزاد با محوریت مفهوم رفتن بر کف پاها که گویی مربوط به پیکری بی‌جان است و اطلاعات هویتی

1 Globalization
2 Localization

وی بر انگشت شست پا، نشانه‌های نوشتاری متصل و نام‌گذاری اثر به عنوان نشانه منفصل از خود اثر –یادآور شعری از اخوان ثالث–، مجموعاً به گفتمان شبکه‌ای آن شکل داده است. گاهی در این گفتمان‌ها نشانه‌های تصویری غنی نیست و بار معنایی آثار بر دوش زبان سنگینی می‌کند اما در نهایت در تکرار این شیوه بیانی موجب می‌شود «حروف و کلمات کارکرد خود را باخته و به ابژه‌هایی کالایی‌شده، تزیناتی اگزوتیک و آرایش‌های دکوراتیو برای نقاشی‌ها و عکس‌ها بدل شوند و تنها پاسخی باشند به بازاری که تشنه آرابسک است» (گلشیری، ۱۳۹۵، ۲۶). تا جایی که این الگوهای تکرار شونده هم در آثار خود همین هنرمندان و هم در آثار هنرمندان دیگر قابل ردیابی است.

تصویر ۲. شیرین نشاط، ۲۰۱۳، (رحیم) خانه‌ام آتش گرفته،
مأخذ:
(https://newsdesk.si.edu/photos/shirin-neshat-rahim-our-house-fire)

تصویر ۳. فرهاد مشیری، ۲۰۰۳، عشق، رنگ روغنی و اکرولیک روی بوم،
مأخذ:
(https://www.invaluable.com/auction-lot/farhad-moshiri-iranian-b-1963-71-c-9b5c91a6f2)

مطالعه نمونه موردی: مجموعه دگردیسی از محمود سبزی

یکی از زیرگفتمان‌های چندوجهی نقاشی با استفاده از زبان مفهومی به عنوان ابزاری در خدمت ارائه فرهنگ عامه و تلفیق آن با دیگر فرهنگ‌ها از جمله سرزمین غرب خلق می‌شوند. در دو دهه گذشته تعداد بسیار زیادی از آثار با این ویژگی اساسی وجود داشته است که بخشی از آن‌ها توفیق نمایش‌هایی در گالری‌ها و فروش در حراج‌ها را نیز از آن خود کرده‌اند. بسیاری از این آثار داعیه نقدهای فرهنگی و اجتماعی با استفاده از ابزارهای فرهنگ عامه دارند. منتها اگر این آثار در چارچوب انتقادی خوانده شوند مؤلفه‌هایی عیان می‌شوند که از اهداف ادعا شده فاصله می‌گیرد. یکی از هنرمندانی که از این منظر در این خرده–گفتمان جای می‌گیرد محمود سبزی است. او که متولد ایران است بخشی از زندگی خود را در وطن و بخش اصلی آن را در دیاسپورا گذارانده است. آثار وی در موزه‌هایی همچون هنرهای معاصر تهران و مجموعه‌های خصوصی بسیاری در کشورهای گوناگون نگهداری می‌شوند. در دهه ۹۰ شمسی نمایش‌های متعددی از آثارش در ایران برپا شد. در همه این نمایش‌ها الگوی نسبتاً ثابتی در خلق وجود دارد. در اینجا یکی از مجموعه‌های او یعنی "دگردیسی" که در سال (۱۳۹۱) در گالری طراحان آزاد برگزار شده و در قالب هفت اثر روی وب‌سایت گالری

بارگذاری شده است بررسی می‌شود (تصاویر ۴ و ۵) و در کنار آن از دیگر آثار این هنرمند و همچین آثار هنرمندان دیگر در این قالب استفاده خواهیم کرد تا تحلیلی جامع‌تر حاصل شود.

تصویر ۴. محمود سبزی، ۱۳۹۱، بدون عنوان، مجموعه دگردیسی، ترکیب مواد روی بوم،
مأخذ: (http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=132)

تصویر ۵. محمود سبزی، ۱۳۹۱، بدون عنوان، مجموعه دگردیسی، ترکیب مواد روی بوم،
مأخذ: (http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=132)

توصیف

ساختار اثر هنری شامل ساخت‌های متنی و تصویری و ویژگی‌های صوری آن‌ها، گفتمان چندوجهی را توصیف می‌کند. ساخت‌های متنی شامل زبان متصل و منفصل از اثر و یا مجموعه آثار در نمایش است. از آنجایی که آثار این نمایش بدون عنوان هستند، نام نمایش و استیتمنت و زبان متصل با آثار و همچنین خود آثار به عنوان وجه تصویری به صورت کلی توصیف می‌شود. واژه دگردیسی، اصطلاحی جانورشناسی به معنی تغییر مشهود و کمابیش ناگهانی در شکل یا ساختمانِ یک حیوان در دوران زندگی مابعد جنینی است. به عبارت دیگر این واژه به معنی دگرگونی حالت و کیفیت دگردیس و تغییر شکل‌دادن جانوران است. اما دگردیسی و واژه‌های مشابه همچون استحاله، وارد دایره واژگان هنری نیز شده و در برخی منابع به صورت دگردیسی بصری نیز به کار رفته است که به معنی تبدیل یک ابژه تصویری به شکلی دیگر است؛ در این تبدیل معنا نیز تغییر می‌یابد. استیتمنت نمایش نیز از نوع دیگر–نوشت‌ها است که توسط عباس دانشوری نگاشته شده و توصیف و تحلیلی از آثار اوست. این نوشته با این عبارت کلیدی آغاز می‌شود که «هنر محمود سبزی از قلبی بیرون می‌تراود که هم شرقیست و هم غربی» (دانشوری، ۱۳۹۱). استیتمنت‌ها یکی از انواع تکنولوژی‌های متنی و بصری است که نهادها و همینطور هنرمندان به واسطه آن‌ها عمل می‌کنند و از این طریق ابژه نمایشی واحد را در یک فرایند قرار می‌دهند. (حکیم و همکاران، ۱۴۰۰، ۱۵۴) به جدول ۲ نگاه کنید.

جدول ۲. توصیف گفتمان چندوجهی در نمایش دگردیسی (مأخذ: نگارنده)

توصیف	ساخت‌های زبانی و تصویری	زبان	منفصل: نام نمایشگاه (دگردیسی) و استیتمنت نمایشگاه
			متصل: لوگوی برند کوکاکولا، نوشته‌های روزنامه LAWEEKLY CLASSIFIEDS و عبارت عربی یدالله فوق ایدیهم
		تصویر	نقوش تزیینی ایرانی–اسلامی (تشعیر، تذهیب و گل و مرغ و ...) نقوش چاپ سنگی، نگارگری (مثل نگاره لیلی و مجنون)، مردان پهلوان، رستم و سهراب، مردان تاکسیدوپوش، الویس بریسلی، مریلین مونرو، زنان قاجاری در حال درازکش، راهبه‌های تاب سوار درحال بازی، زنان در هیأتی غربی، وجه زیبایی‌شناختی خوشنویسی، نقوش مربوط به روزنامه ها (تبلیغات آرایشی زنان و ...)

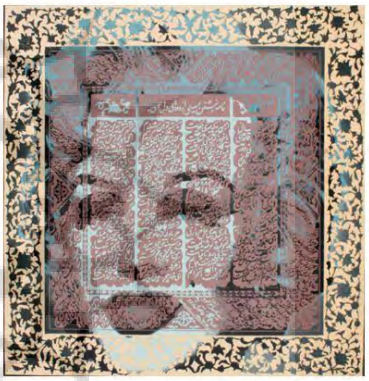
تفسیر

در تفسیر رابطه متن و بافت در گفتمان چندوجهی بررسی می‌شود. فرکلاف برای بافت در این مرحله، ساختاری موضعی قائل شده و آن را از بافت عام یا اجتماعی جدا می‌سازد. بافت موضعی شامل: بافت بینامتنی و موقعیتی می‌شود.

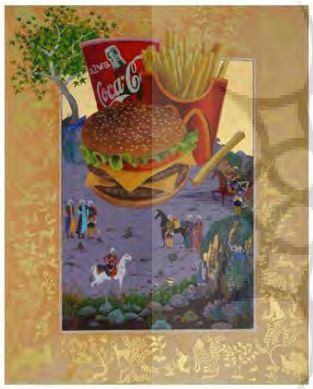
بافت بینامتنی

مخاطب آثار در نقش مفسر از دانش زمینه‌ای خود استفاده می‌کند تا معنای تلویحی را به منظور فهم معانی کل گزاره‌ها به کار گیرد. به این معنا که بر پایه پیش فرض‌هایی که مجموعه گفتمان‌های پیشین به فاعلان داده است، گفتمان جدید به آن‌ها پیوند خورده و گفتمان کنونی تفسیر می‌شود. مؤلفه ثابت در تفسیر، بافت بینامتنی است اما این رابطه متناسب با مفسرین و پیش‌متن‌های ایشان در نسبت با مؤلف و یا در نسبت با یکدیگر می‌تواند مشابه و یا متفاوت باشد. بینامتنیت به غیر از این دو مورد (مؤلف و مفسر) می‌تواند از دو زاویه دیگر نگریسته شود: بینامتنیت درون مؤلفی و دیگری میان(بینا) مؤلفی در یک دوره معین و یا در دوره‌های متفاوت زمانی و مکانی.

آثار دیگر سبزی با تصویر مریلین مونرو در تلفیق با ادبیات و شعر فارسی و یا دیگر شخصیت‌های ستاره‌گون فرهنگ غربی مثل الویس بریسلی و همینطور پهلوانان و فرهنگ عامیانه پهلوانی در ارتباط با این دو اثر و در کل مجموعه مورد مطالعه قرارگرفته و رابطه بینامتنی درون مؤلفی می‌یابد. در تصویر ۶ که در مجموعه دیگری با نام "میان رؤیا و خاطره" همان تصویر از مریلین مونرو و تزیینات با نوشتاری متفاوت با عنوان "نامه نبشتن لیلی" تلفیق شده است. از طرف دیگر استفاده از نام برند کوکاکولا با تعداد زیادی از آثار ارتباط بینامتنی از نوع درون‌مؤلفی و بینامؤلفی برقرار می‌کند. سبزی در مجموعه دیگری در گالری طراحان آزاد با عنوان "من گم شده‌ام" نیز نام کوکاکولا را اینبار در تلفیق با عنصر دیگری از فرهنگ پاپ غربی یعنی مک‌دونالد و نگاره‌ای ایرانی به تصویر می‌کشد. (تصویر ۷) در رابطه بینامتنیت میان‌مؤلفی نمونه‌های بسیار زیادی وجود دارد از جمله تصویر۸. تا اینجا به تعریف بافت بینامتنی درون‌مؤلفی و میان‌مؤلفی کفایت کرده و در بعد تبیین به آن باز خواهیم گشت. یکی دیگر از رابطه‌های بینابینی، رابطه "بیناگفتمانیت" است که اساس آثار مجموعه دگردیسی و به صورت کلی بیان هنری سبزی را شکل داده است؛ به این شکل که متن‌ها از فرهنگ‌های مختلف (در اینجا ایران شرقی و در اغلب موارد امریکای غربی) در تلفیق با یکدیگر قرار گرفته و به این ترتیب به گونه‌ای بیناگفتمانیت شکل داده‌است.



تصویر ۶. محمود سبزی، ۱۳۹۴، مجموعه میان رؤیا و خاطره، به نمایش درآمده در گالری شیرین، ۱۳۹۵، اکرولیک روی بوم، مأخذ: (http://www.shiringallery.com/exhibitions/between-memory-dream-solo-painting-exhibition/selected-works?view=thumbnails)



تصویر ۷. محمود سبزی، ۱۳۹۲، بدون عنوان، مجموعه من گم شده‌ام، اکریلیک، گواش، مرکب روی بوم، گالری طراحان آزاد، مأخذ: (http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?id=116)

تصویر ۸. لادن بروجردی، ۱۳۸۸، از سری گروگان، گواش روی بوم، مأخذ: (http://www.homaartgallery.com/_default.aspx?cnt=gal&gid=25)

بسیاری از هنرمندانی که در دیاسپورا مشغول انجام فعالیت‌های هنری هستند، در مشغله ذهنیشان با مفهوم برزخ و وضعیت برزخی خود اشتراک دارند. وجود این مشغله موجب می‌شود تا رویکردهای موجود در بافتارهای جدید را جذب و با نیاز خود متناسب کنند و آثارشان را به عنوان ابزاری برای اظهار درباره مسائل غربت، بیگانگی، خاطره و گمگشتگی به کار گیرند. به همین ترتیب در حاشیه بودن – یا زندگی در وضعیت بینابینی و مبهم– بستری پر اهمیت و پربار برای هنرمندان فراهم می‌آورد که در آن می‌توانند ناظرانی فعال در فرهنگی دیگر باشند و در عین حال ریشه‌ها و گذشته‌های خویش را بازنگری کنند. (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۳۸۱) کشمیرشکن علت تلفیق را زندگی در مکانی دیگر خارج از سرزمین مادری و گونه‌ای بازیابی مکانی می‌انگارد. اما سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود آن است که اگر همین روش به دست هنرمندانی داخل–نشین به عنوان ابزار خلق استفاده شود آیا به سادگی می‌توان اظهار داشت که هنرمند به عنوان ناظری فعال و اندیشمند به چنین تلفیقی دست می‌زند؟ شاید پاسخ آن باشد که هنرمند چه در دیاسپورا باشد یا نباشد به عنوان یک انسان امروزی در وضعیت برزخی میانه فرهنگ‌ها است. این پاسخ نمی‌تواند کامل باشد چون تمایز را از میان برده و نظر اول را از اعتبار ساقط می سازد؛ مسئله زمانی بغرنج‌تر می‌شود که هر دو گروه به نتایج مشابه دیداری دست می‌یابند. تلفیق می‌تواند تنها یک روش در پاسخ به بازیابی باشد اما زمانی که به تنها پاسخ بدل می‌شود و یا از آن هم مهم‌تر به پاسخی برای پرسش‌های دیگر (مثل اینکه چگونه معاصر باشیم؟) بدل می‌شود، حتما می‌توان با نگاه تردید به آن نگریست. دانشوری نیز با آگاهی از نقد به چنین روش‌هایی در استیتمنت مجموعه می‌نویسد: «آنچه اکثراً در آثار او در نمی‌یابند این است که آن‌ها صرفاً ترکیبی از نشانه‌های فرهنگ‌های گوناگون نیستند بلکه همچنین مفهومی عمیق از تبعید و مهم‌تر از همه بیگانگی و فقدان را بروز می‌دهند» (دانشوری، ۱۳۹۱).

زبان و تصویر و دو وجه آن یعنی نوشتار و نقاشی نامی هستند برای اینکه دو شیوه بازنمایی را از یکدیگر متمایز کنند. «نام، نوعی مجاز فرهنگیِ اساسی است؛ مشحون از دلالت‌های ضمنی که از حد تفاوت‌های صرفاً صوری یا ساختاری فراتر می‌روند. به عنوان مثال تفاوت‌های میان فرهنگی دایر بر مدار خواندن و فرهنگی مبتنی بر تماشاگری، صرفاً مسئله‌ای صوری نیست؛ این مسئله استلزام‌هایی نیز برای خودِ صورت‌ها یا قالب‌هایی دارد که جامعه پذیری و فاعلیت افراد به خود می‌گیرند، استلزام‌هایی برای انواع افراد و نهادهایی که توسط یک فرهنگ شکل می‌گیرند» (میچل، ۱۳۹۸ الف، ۲۶). شباهت‌ها و تفاوت‌هایی میان وجوه زبان و تصویر وجود دارد که در هر زمینه اجتماعی و فرهنگی شیوه‌های دلالی در یک رسانه را تغییر می‌دهد. بنابراین مسئله بعدی که در بیان بیناگفتمانی آثاری از این دست، اینبار برای مفسر یا مخاطب آثار، ایجاد می‌شود آن است که این آثار برای مخاطب ایرانی که برای او به نمایش درآمده، چه دلالت‌هایی را به همراه دارد؟ چراکه بر اساس نظر میچل و همینطور نظریه دانش زمینه‌ای فرکلاف، مخاطب شرقی یا غربی بودن در خوانش آثار به ویژه آثار چندوجهی بسیار متفاوت خواهد بود.

بافت موقعیتی

این بافت از چیستی فعالیت، عنوان و هدفش، از افرادی که درگیر این فعالیت هستند، روابط میان مشارکین آن و همینطور نقش زبان در آن پرسش می‌کند. همانطور که از این اجزا بر می‌آید فرکلاف بر عدم استقلال فاعلان در گفتمان تأکید و آن را به روشنی بیان می‌کند. در برگزاری این نمایش، به غیر از مؤلف، مدیران گالری و مخاطبان، عباس دانشوری نیز از فاعلان درگیر در آن است. عباس دانشوری، استاد دانشگاه ایالت کالیفرنیا که خود کتابی درباره آثار سبزی دارد، استیتمنت نمایشگاه را تقریر کرده است. دانشوری کتاب‌ها و مقالات بسیاری در زمینه هنر معاصر ایران نوشته و حلقه واسطی در شناساندن آن به فرهنگ غرب است. ذکر نام او همراه با سمت و کرسی در پایان استیتمنت –که سیاقی متفاوت در معرفی فردی است که استیتمنت را نگاشته است– نقشی پررنگ در مشروعیت‌بخشی به نمایش، احتمالاً توسط برگزارکننده دارد. گالری طراحان آزاد نیز در ارائه چشم‌اندازهای خود در سایت گالری بر

بازاندیشی در هنر معاصر ایران تأکید ویژه‌ای دارد. نقش زبان نیز در قالب تکنولوژی‌های متنی: عنوان نمایشگاه، استیتمنت، نام‌ها و همینطور نشانه‌های زبانی در خود تصویر در ایجاد صورت‌بندی گفتمانی زبانی و تصویری دخیل هستند. در ادامه چهار بخش در بُعد تفسیر شرح داده می‌شود.

ظاهر، معنا، انسجام و جان‌مایه

سبزی در اثر اول (۴ تصویر) رابطه‌ای میان دو پدیده ایجاد کرده که پیش از این در ذهن مخاطب نبوده است، اما با این وجود نمی‌تواند از بازیابی روابط بینامتنی در امان بماند. اثر در تعامل با جریان هنر پاپ (در اینجا به واسطه نمایش شخصیت پاپ)، رسانه سینما و تبلیغات، در قالب فیلم‌هایی که مرلین مونرو نقش‌آفرینی کرده و از طرف دیگر در ارتباط با داستان‌های خمسه و خمسه‌نگاری‌هایی قرار می‌گیرد که ممکن است در ذهن هر مخاطب متفاوت تداعی شود. همین امر درباره جلوه زیبایی‌شناسانه خوشنویسی و همینطور ویژگی‌های تزیینی در هنر سنتی ایرانی نیز صدق می‌کند. عنوان نمایش مجموعه یعنی دگردیسی و مصداق‌های تصویری و زبانی آن در آثار، گفتمان را منسجم کرده است و در مرحله آخر آن چه در بیشتر تحلیل‌ها از این آثار (همچون یادداشت دانشوری) و نمونه‌های مشابه به چشم می‌خورد جان‌مایه آن‌ها را ملاقات غرب با شرق، نقد آشفتگی و اختلال در هویت فرهنگی و مواردی از این دست بیان می‌کنند که در مرحله تبیین از منظری انتقادی بررسی خواهد شد.

جدول ۳. تفسیر گفتمان چندوجهی مجموعه دگردیسی (مأخذ: نگارنده)

<table>
<tr><th></th><th colspan="2">وجه زبانی و تصویری</th><th>تصویر ۴</th><th>تصویر ۵</th></tr>
<tr><td rowspan="5">تفسیر</td><td rowspan="5">مودهای زبانی و تصویری</td><td rowspan="2">ظاهر</td><td>زبانی: موضوع متن نوشتاری "زاری مجنون در عشق لیلی" از خمسه نظامی است: مجنون چو شنید پند خویشان/ از تلخی پند شد پریشان/ زد دست و درید پیرهن را/ کاین مرده چه می کند کفن را/ آن کز دو جهان برون زند تخت/ در پیرهنی کجا کشد رخت/... .</td><td>زبانی: برند کوکاکولا، عبارت یدالله فوق ایدیهم در قابی بالای کادر</td></tr>
<tr><td>تصویری: نقوش سنتی و تزیینی و مونرو و جنبه زیبایی‌شناسانه خوشنویسی فارسی در قالب یک قطعه</td><td>تصویری: تجمع نوشابه‌های کوکا در قالب فرمی لوزی شکل و پهلوانان ایرانی که دو به دو در قالب چهار گروه در چهار گوشه تصویر در حال تن‌آزمایی هستند؛ نقوشی از هنرهای سنتی شامل تذهیب و تشعیر</td></tr>
<tr><td>معنا</td><td colspan="2">در ارجاع به هنر پاپ و اندی وارهول و خمسه نظامی، داستان لیلی و مجنون، سنت خوشنوسی و فرهنگ عامیانه پهلوانی معنا می‌یابد.</td></tr>
<tr><td>انسجام موضعی</td><td colspan="2">عنوان مجموعه یعنی دگردیسی و مصداق‌های زبانی و تصویری در آثار گفتمان را منسجم ساخته است.</td></tr>
<tr><td>جان مایه (ساختار متن)</td><td colspan="2">تقابل شرق/غرب</td></tr>
</table>

از آنجایی که هدف اصلی تحلیل انتقادی گفتمان بررسی پیوندهای کاربرد زبان و زمینه اجتماعی متن است لذا بخش آخر به پرکتیس گفتمانی چندوجهی اختصاص دارد.

تبیین

همانطور که دیدیم تفسیر به چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای در پردازش گفتمان پاسخ می‌دهد. در حالی‌که تبیین به شالوده اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و البته بازتولید آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه ساختارهای اجتماعی، گفتمان را تعین می‌بخشند و گفتمان‌ها چه تأثیرات بازتولیدی می‌توانند بر آن ساختارها بگذارند، تأثیراتی که منجر به حفظ یا تغییر آن ساختارها می‌شود. در مطالعات انتقادی گفتمانی نقش زبان و ایدئولوژی در تولید و طبیعی‌سازی برخی گفتمان‌ها نشان داده می‌شود و کار تحلیلگر انتقادی نشان‌دادن همین روندهاست. این نقش‌ها گاهی آشکارند اما در بیشتر موارد پنهان هستند. برخی نشانه‌ها از جمله نشانه‌های زبانی در گفتمان هنری و نقاشی معاصر در ارتباط با عوامل فرامتنی کلیدهایی برای نشان دادن وجوه ایدئولوژیک بخشی از نقاشی معاصر است. در مطالعه انتقادی گفتمان در مرحله تبیین به سه پرسش اساسی باید پاسخ گفت. هر یک از این سؤال‌ها عوامل اجتماعی، ایدئولوژی‌ها و تأثیرات گفتمانی را مطالعه می‌کند:

- عوامل اجتماعی: چه نوعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل دادن این گفتمان مؤثر است؟
- -ایدئولوژی‌ها: چه عناصری از دانش زمینه‌ای که مورد استفاده واقع شده‌اند، دارای خصوصیت ایدئولوژیک هستند؟
- -تأثیرات: جایگاه این گفتمان نسبت به مبارزات در سطح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی چیست؟ آیا این مبارزات علنی است یا مخفی؟ آیا گفتمان یادشده نسبت به دانش زمینه‌ای هنجاری است یا خلاق؟ آیا در خدمت حفظ روابط موجود قدرت است یا در جهت دگرگون ساختن آن؟ (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۵۰)

آنچه رسانه‌های رسمی، قدرتمند و مرکزی جان‌مایه آثاری از این دست می‌دانند، ملاقات فرهنگ شرق و غرب و نقد آشفتگی فرهنگی در مناطقی همچون ایران است. اما اگر از زاویه دیگر بنگریم همانطور که گفته شد برخی هنرمندان ایرانی در پی هویت‌جویی به نشان‌های تاریخی شرق و آسیا و اسلام و ایران متوسل می‌شوند؛ که برساخته شرق‌شناسی پیشین است و در دوران کنونی بازسازی و احیا می‌شود. «اگزوتیسم اولین پاسخ هنرمندان ایرانی به مسئله هویت است که همچون مقاومتی فرهنگی در برابر گفتمان جهانی شدن می‌نشیند» (مریدی، ۱۳۹۷، ۳۰۷). اولین پاسخ که همواره سریع‌ترین هم هست در تولید و بازتولید کلیشه‌هایی با تلفیق عناصر غربی و شرقی (ایرانی) نقش بسزایی داشته است. سلیقه نهادها (نمایشگاه‌ها و آکشن‌ها و ...) در برگزاری و فروش آثاری از این دست و همینطور تمایل مجموعه‌داران داخلی و خارجی در خرید آن‌ها و همینطور حلقه‌هایی واسط همچون عباس دانشوری در این نمونه و یا افرادی دیگر با دانش زمینه‌ای خود در انتخاب و معرفی هنرمندان و کنار هم قرار دادن آثار آن‌ها با نگاشتن کتاب‌ها، استیمنت‌ها و ... از عوامل اجتماعی مؤثر در شکل‌دادن به گونه‌ای گفتمان و بازتولید آن‌ها هستند. تأثیر بازار سرمایه و فروش آثار در تداوم گفتمان، (فروش آثار سبزی در حراج‌های داخلی و بین المللی) مکانیسمی است که نه تنها در میان هنرمندان ایرانی (داخل و خارج نشین) بلکه میان هنرمندان خاورمیانه رواج دارد.

برای بررسی ایدئولوژی‌ها بایستی هر دو وجه سازنده گفتمان را در نظر گرفت. ارتباط میان ژانرهایی مانند نقاشی و شعر یا به طور کلی‌تر تصویر و زبان از منظر میچل مسئله‌ای صرفاً نظری نیست، بلکه چیزی از جنس روابط اجتماعی است–از این رو امری است هم سیاسی و هم روان‌شناختی یا اگر این واژه‌ها را ترکیب کنیم، ایدئولوژیک. (میچل، ۱۳۹۸ب، ۲۰) از طرف دیگر میچل بر این باور است که تنش‌های میان بازنمایی‌های تصویری و زبانی را نمی‌توان از پیکارهای جاری در سیاست فرهنگی و فرهنگ سیاسی جدا نمود. (میچل، ۱۳۹۸ الف، ۲۶) در بافت موقعیتی چنانچه شرح داده شد بنا بر دانش زمینه‌ای، تفسیر مفسران می‌تواند یکسان یا متفاوت باشد اما نکته مهم آن است که «تفسیر طرف قدرتمندتر ممکن است بر سایر مشارکین تحمیل شود. به همین ترتیب قدرت نیز می‌تواند پیش فرض‌ها را تعیین کند. پیش فرض‌ها ویژگی و خصوصیت متن نیستند بلکه جنبه‌ای از تفسیر تولیدکنندگان متن از بافت بینامتنی

هستند» (فرکلاف، ۱۳۸۷، ۲۳۰). نه تنها تفسیر تولیدکنندگان و در اینجا خالقان آثار بلکه تفسیر مفسرانی که در زمینه هنر معاصر مشروعیت دارند، پیش فرض‌ها را ارائه می‌دهند. «پیش فرض‌ها گاهی اوقات واقعی و در مواردی عوام فریبانه هستند. پیش فرض‌ها همچنین می‌توانند کارکردهای ایدئولوژیک داشته باشند و این در مواردی است که آن چه آن‌ها مفروض می‌دارند، خصوصیت عقل سلیم در خدمت قدرت را دارا باشد» (همان، ۲۳۲). زمانی که با خیل کثیر آثار هنرمندان ایرانی مواجه می‌شویم که به این شیوه خلق شده‌اند، می‌توانیم رگه‌های این قدرت را ردیابی کنیم. این هدف با نشان‌دادن روابط بینامتنی به ویژه میان‌مؤلفی میسر می‌شود. تقدم و تأخر خلق آثار راه به جایی نمی برد چراکه این مطالعه به دنبال تأثیرگذار و تأثیرپذیر به سبک نقد فرهنگستانی –آنچه که رولان بارت از آن یاد می‌کند– نیست؛ بلکه نشان دادن روابط این آثار در قالب بینامتنیت زبانی و تصویری کفایت می‌کند. چرا که تفسیر، معرفت سوبژکتیو را به همراه دارد و بیننده متناسب با تجربه های فردی، جمعی، زمانی و مکانی و در کل وضعیت تازه خود از پرسپکتیو خود به آن می نگرند. به واسطه نوع نگرش امروز ما آثار پیشینی می توانند بازظاهر شوند. به این ترتیب می‌توانیم در مرحله سوم تبیین قدم بگذاریم.[۱] (تصاویر ۹ و ۱۰)

تصویر ۹. حجت امانی،
مأخذ: (http://www.haleh-gallery.com/artists/hojat-amani/)

تصویر ۱۰. شیرین حسین‌وند، ۱۳۹۳، کوکای پارسی، منتخب نسل نو، گالری شیرین، مأخذ: (https://www.shirinhosseinvand.com/love?lightbox=dataItem-jzw2d8li1)

هنرمندان با اسطوره‌زدایی از مفاهیم دینی، شرقی، اسلامی، معنوی، ایرانی، آن‌ها را به عنوان نشانه‌های ایدئولوژیک تصویر می‌کنند و این نشانه‌های ایدئولوژیک به مثابه نشانه‌های طبیعی و اسطوره‌ای در گفتمان‌های بعدی ریشه می‌دواند. اگر وسعت زمینه جغرافیایی را وسیع‌تر در حد خاورمیانه درنظر بگیریم، آن‌گاه سؤال‌های مهم‌تری مطرح می شود از آن جمله «آیا آثار هنرمندان خاورمیانه نوعی بازنمایی از شرایط فرهنگی و اجتماعی آن‌هاست و یا پاسخ‌های کلیشه‌ای به کنجکاوی‌های غربی از مسائل خاورمیانه؟ آیا هنرمندان خاورمیانه به ساخت‌شکنی از کلیشه‌های شرق شناسانه از سرزمین‌های اسلامی مشغولند و یا به بازسازی آن‌ها در شمایلی تازه؟ آیا هنر خاورمیانه بازسازی کلیشه‌های رسانه‌ای از جغرافیای بنیادگرایی اسلامی نیست؟» (مریدی، ۱۳۹۷، ۳۰۹). پاسخ این سؤال‌ها را می‌توان در تکرار الگوها و کلیشه‌های فرهنگی بازجست. مناسبات نوین بازارهای جهانی در تمایزیابی فرهنگی و هنری در قالب استفاده از زبان فارسی (مجزا و یا در کنار وجه‌های دیگر) به عنوان نماد شرقی، ایرانی و اسلامی و آمیختگی

۱ نمایشگاه "کوکا مشدی ۱ و ۲" که در سال های ۱۳۹۲ و ۱۳۹۹ در گالری ثالث برپاشد کنار هم‌نشینی آثاری با این مضمون هستند.

هیبریدیتی آن با نمادهای غربی و شکل دادن به گفتمانی تلفیقی و یا به عبارتی التقاطی، بروز می‌کند که هنرمندان معاصر از آن به عنوان سپری پست مدرنیستی استفاده کرده و در برابر انتقادها ایستادگی می‌کنند.

جدول ۴. تبیین گفتمان چندوجهی مجموعه دگردیسی (مأخذ: نگارنده)

			نمایشگاه دگردیسی
تبیین	وجه زبانی و تصویری	عوامل اجتماعی	سلیقه و سرمایه نهادهای دولتی و خصوصی، موزه‌ها، رسانه‌های دولتی و خصوصی، گالری‌ها، حراج‌ها، نمایش‌های بین‌المللی، فاعلین همچون مجموعه‌داران، گالری‌داران. حامیان
		ایدئولوژی‌ها	پیش فرض‌های هویتی
		تأثیرات	ساده کردن و تقلیل لایه‌ها، نمادسازی تک بعدی، کلیشه‌سازی و بازتولید متکثر و منکسر گفتمان‌های یکسان و همگن

یکی از چالش‌هایی که هنرمندان به طور کلی با آن مواجه شده‌اند مسئله هویت "داده شده" است که به وسیله انتظارات خارجی القا می‌شود. به طور معمول از هنرمندان توقع می‌رود تا برای یافتن برخی کیفیت‌های منحصر به فرد، همچون گریزگاهی امن به هویت‌های دریافتی خود پناه برند و آن‌ها را ارائه دهند. (کشمیرشکن، ۱۳۹۴، ۳۲۱) بنابراین دو مسیله ایجاد می‌شود: چگونه بر اساس این تعریف می‌توان معاصر بود و در عین حال متمایز؟ اگر به استفاده از زبان به مثابه نشانه‌ای از هویت داده شده دیگری و تحت انتظار او و به گونه‌ای عرضه‌گرایانه نظر بیافکنیم، آن گاه به استفاده قالب‌وارِ کلیشه‌ای و بازتولید گفتمان‌های یکسان پی خواهیم برد. در این الگوهای ترکیبی تکرار شونده نقش هنر در بیان معانی انتزاعی یا انتقادی چیست؟ هدف گفتمان چندوجهی چیست؟ در برابر این گفتمان با ریشه‌های بسیار استوار در زمین هنر معاصر ایران هنرمندان با ایجاد فضای گسست پادگفتمانی می‌توانند در پیش فرض‌ها شک کنند و با رویکردی انتقادی و مجادله‌ای به گفتمان زبانی و تصویری در مقابل آن بایستند. حال که نتیجه جهانی‌گرایی در معاصریت هنر به نوعی همگن‌سازی می‌انجامد، راه حل آن است که آنتی‌تز آن یعنی ایستادگی و مقاومت و خاص بودگی فرهنگی تعریف شود که مجدد به دام کلیشه‌سازی فرو نغلتد.

نتیجه‌گیری

رویکردهای متنوعی در تلفیق نوشتار و تصویر در هنر معاصر ایران وجود دارد؛ مانند بیان‌های فردی و شخصی، نقدهای سیاسی، فرهنگی و جنسیتی. اما این ارتباط پویا در برخی آثار و نمایش‌ها به نتایجی همچون کلیشه‌سازی‌های شرق‌مآبانه، ساده‌کردن و تقلیل لایه‌های مسائل پیچیده فرهنگی، سیاسی و اجتماعی در نمادسازی‌های تک‌بعدی و در کل به تثبیتی صلب و خشک انجامیده‌اند. در نگاهی انتقادی به این گفتمان چندوجهی شاهدیم که یکی از رویکردهای کاربرد زبان فارسی در بافت هنر و نقاشی معاصر در راستای مفهومی کردن آن، در استفاده از آن به مثابه نشانه و مشخصه بومی، فرهنگی، محلی و منطقه‌ای به عنوان نماینده اغراق آمیز هویت ایرانی مطرح می‌شود که در سیر درزمانی تحولات خود، از اگزوتیسمی برای دیگری، در مراحل بعدی به سنتی هنری در خلق بدل شده است. تأثیرپذیری از هنرمندانی که آثارشان با اقبال به ویژه در بازار معاملات جهانی مواجه بودند و تمایل سرمایه‌گذارن به جریان‌های نوین غربی از جمله هنر مفهومی و پسامفهومی در شکل‌گیری و رواج این گونه از گفتمان چندوجهی نقش داشته است.

در تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی، مخاطب با استفاده از دانش زمینه‌ای خود و پیش فرض‌ها، وجوه گفتمان را تفسیر می‌کند. تصویر و زبان هردو در هر بافتی مشحون از دلالت‌های فرهنگ است که از تفاوت‌های صرفاً صوری و ساختاری اثر فراتر می‌روند. پس تفسیر نزد مخاطب‌های گوناگون از جمله شرقی و غربی متفاوت رخ می‌دهد. اما نکته مهم آن است که تفسیر طرف قدرتمندتر، در اینجا فاعلان عرصه هنری مثل گالری داران، پژوهشگران و منتقدان هنری، یا استیتمنت نویسندگان نمایشگاه‌ها و ... ممکن است بر سایر مشارکین تحمیل شود. به همین ترتیب قدرت نیز می‌تواند پیش فرض‌ها را تعیین کند. پیش‌فرض‌ها بازتولید می‌شوند و تأثیراتش تکرار، انسداد، کلیشه‌سازی و همگن‌سازی گفتمان‌های چندوجهی و ایجاد قدرت برای آن‌هاست. از این طریق مفاهیم پیچیده که همگی آثار، ادعای منتقل کردن آن را دارند و یا مخاطبان این انتظار را از آثار معاصر هنری طلب می‌کنند، ساده‌سازی شده و در بهترین حالت تنها معانی از پیش بارها گفته و دیده شده را تکرار می‌کنند. زمانی که با خیل کثیر آثار هنرمندان ایرانی مواجه می‌شویم که به این شیوه خلق شده‌اند، می‌توانیم رگه‌های این قدرت را ردیابی کنیم.

از آن جاییکه لایه تبیین در تحلیل انتقادی گفتمان چندوجهی به شالوده اجتماعی، بازتولید ساختارها و یا تغییر آن‌ها توسط گفتمان می‌پردازد؛ ما به عنوان خالقان یا مخاطبان گفتمان‌های چندوجهی مناسب است از پرکتیس گفتمانی که وجوه زبانی و تصویری به آن ها متعلق‌اند و همینطور از ساختار اجتماعی و مناسبات قدرت که در شکل دادن یا تغییر پرکتیس گفتمانی شرکت دارد، شناخت داشته باشیم. و در ادامه به کمک این روش اندیشه محدودیت‌ها، چالش‌ها و فرصت‌های مقاومت را شناسایی کنیم. این مهم با نشان‌دادن روند طبیعی‌سازی شده، رسوب‌کرده و اتوماتیزه شده استفاده از زبان فارسی به عنوان مشخصه صرف فرهنگی و خالی از ذوق هنری توسط فاعلان و نقش عوامل اجتماعی در شکل دادن به این گفتمان انجام می‌شود. آثار محمود سبزی در نشان دادن این فرآیند از این منظر توصیف، تفسیر و تبیین شد که نتایج آن به صورت خلاصه در قالب جداولی در متن مقاله تنظیم شده است. تعدادی از فاعلان از جمله مفسران یا هنرمندان به شیوه‌های خاصی با شناخت پیدا کردن از محدودیت‌های حاصل از این گفتمان و عوارض آن‌ها، با یافتن زبان شخصی که نه تنها بیانمند هستند بلکه ذوق هنری را نیز بر می‌انگیزانند در برابر این تأثیرات مقاومت کرده‌اند. در صورتی‌که این مقاومت ساختارمند شود، می توان به تغییرات در ساختارها توسط آثار در گفتمان چندوجهی و فراتر از آن گفتمان های هنری به عنوان امری کلان ایجاد کرد.

منابع

افسریان، ایمان (۱۳۹۵). جوانان سعادتمند. *در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*، گردآوری ایمان افسریان، جلد دوم، تهران: حرفه هنرمند، ۶۶۱–۶۷۸.

امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵الف). فراز و فرودهای دو دهه نقاشی ایران. *در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*، گردآوری ایمان افسریان، جلد دوم، تهران: حرفه هنرمند، ۴۰۱–۴۲۸.

امیر ابراهیمی، ثمیلا (۱۳۹۵ب). یک نگاه. *در جست و جوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران*، گردآوری ایمان افسریان، جلد دوم، تهران: حرفه هنرمند، ۷۴۵–۷۵۹.

پورمند, فاطمه و افضل طوسی, عفت السادات (۱۳۹۸). تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی. *باغ نظر*, ۱۶(۷۰), ۳۱–۴۸.

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

حکیم، اعظم؛ پاکزاد، زهرا و مسعود، کوثری (۱۴۰۰). مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشتار/تصویر در هنر معاصر ایران، *نگره*، ۱۶(۶۰), ، ۱۴۱–۱۵۵.

دانشوری، عباس (۱۳۹۱). استیتمنت نمایشگاه دگردیسی، سایت گالری طراحان آزاد، مشاهده در تاریخ ۱۴۰۰/۱/۲۰ .در:
http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=132

دایک، تئون اِی. ون (۱۳۸۷). مطالعاتی در تحلیلِ گفتمان چندوجهی: از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی، ترجمه پیروز ایزدی و همکاران، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

فرقانی, محمدمهدی و اکبرزاده جهرمی, سیدجمال‌الدین (۱۳۹۱). ارائهٔ مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم. *فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ – ارتباطات*, ۱۲(۱۶), ۱۲۹–۱۵۷.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). *تحلیل انتقادی گفتمان*، گروه مترجان، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۴). *هنرهای معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: نشر نظر.

گلشیری، بابک (۱۳۹۵). آنچه به راستی می‌دانند. *هنر آگه*، شماره ۹، ۲۶.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷). *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر*. تهران: آبان.

میچل، ویلیام (۱۳۹۸ الف). درآمدی بر نظریه تصویر. ترجمه صالح نجفی، *حرفه هنرمند*، شماره ۷۴، ۲۵–۲۹.

میچل، ویلیام (۱۳۹۸ ب). زمان و فضا: لائوکون لسینگ و سیاست ژانر. ترجمه کتایون یوسفی، *حرفه هنرمند*، شماره ۷۴، ۹–۲۴.

نجات, مهسا و طاهری, صدرالدین (۱۴۰۲). اکوفمینیسم در هنر معاصر ایران (موردکاوی: رویداد پرسبوک). *جامعه شناسی هنر و ادبیات*, ۱۴(۲), ۱۶۱–۱۸۱.

نصیری هانیس، جلال و نادر شایگان‌فر و احمد الستی (۱۳۹۹). فرافیلم و نسبت خود و دیگری در سینمای عباس کیارستمی. *مطالعات فرهنگ–ارتباطات*، ۲۱(۴۹)، ۲۲۷–۲۵۳.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۵). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

Afsarian, I. (2016). Fortunate youth. In I. Afsarian (Ed.), *In search of a new time: An introduction to the critical history of contemporary Iranian art* (Vol. 2, pp. 661-678). Tehran: Herfeh Honarmand. (in Persian)

Amir-Ebrahimi, S. (2016a). The ups and downs of two decades of Iranian painting. In I. Afsarian (Ed.), *In search of a new time: An introduction to the critical history of contemporary Iranian art* (Vol. 2, pp. 401-428). Tehran: Herfeh Honarmand. (in Persian)

Amir-Ebrahimi, S. (2016b). A look. In I. Afsarian (Ed.), *In search of a new time: An introduction to the critical history of contemporary Iranian art* (Vol. 2, pp. 745-759). Tehran: Herfeh Honarmand. (in Persian)

Daneshvari, A. (2012). *Metamorphosis exhibition statement*. Azad Art Gallery. Retrieved from http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=132 (in Persian)

Dijk, T. A. van. (2008). *Studies in discourse analysis: From text grammar to critical discourse analysis*. (P. Izadi & the others, Trans.). Tehran: Media Studies and Development Office. (in Persian)

Fairclough, N. (2008). *Critical discourse analysis*. (Persian, Trans.). Tehran: Media Studies and Development Office. (in Persian)

Forghani, M. M., & Akbarzadeh Jahromi, M. (2012). Presenting a model for Critical Discourse Analysis of Movies. *Journal of Culture-Communication Studies*, *12*(16), 129-157. (in Persian)

Golshiri, B. (2016). What they really know. *Honar-Agah*, (9), 26. (in Persian)

Hakim, A., pakzad, Z., & Kowsari, M. (2021). A Study of Verbal/Visual Multimodal Discourse in Contemporary Iranian Art. *Negareh Journal*, 16(60), 141-155. (in Persian)

Hosseini, S. S. , Ghazizadeh, K. & Haseli, P. (2019). Indexical Operation of Orientalism in Contemporary Iranian Art. *Journal of Bagh-e Nazar*, 16(78), 5-14 .(in Persian)

Jørgensen, M., & Phillips, L. (2016). *Discourse analysis as theory and method*. (H. Jalili, Trans.). Tehran: Ney Publishing. (in Persian)

Keshmirshekan, H. (2015). *Contemporary arts of Iran: Roots and new perspectives*. Tehran: Nazar Publishing. (in Persian)

Mitchell, W. J. T. (2019a). Introduction to picture theory. (S. Najafi, Trans.). *Herfeh Honarmand*, (74), 25-29. (in Persian)
Mitchell, W. J. T. (2019b). time & Space. (K. Yousefi, Trans.). *Herfeh Honarmand*, (74), 9-24. (in Persian)
Moridi, M. R. (2018). *Cultural discourses and artistic currents in Iran: An exploration into the sociology of contemporary Iranian painting*. Tehran: Aban. (in Persian)
Nasiri hanis, J. , shayganfar, N. and alasti, A. (2020). Metafilm and "Self" and "The other" Relation In Kiarostami's Cinema. *Journal of Culture-Communication Studies*, *21*(49), 227-254. (in Persian)
Nejat, M. and Taheri, S. (2023). Ecofeminism in the Contemporary Art of Iran (Case Study: Persbook Event). *Sociology of Art and Literature*, *14*(2), 161-181. (in Persian)
Pourmand, F. and Afzaltousi, E. (2019). Critical Analysis of Predominant Orientations in Contemporary Iranian Art Market towards Cultural Identity. *Journal of Bagh-e Nazar*, *16*(70), 31-48. (in Persian)
Wang, C. (2014). *Critical discourse analysis of Chinese advertising*. Palgrave Macmillan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی