پیکره
دوره ۱۴، شماره۴۲، زمستان۱۴۰۴ صفحه ۱ تا۱۵

مقاله پژوهشی

بیان آیرونیک در گفتمان انتقادی نقاشیخط ایران با تکیه بر آثار حسین زنده‌رودی

محمود وطن‌خواه خانقاه[۱]؛ محمد کاظم حسنوند[۲]؛ سید ابوتراب احمدپناه[۳]

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، دانشیارگروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: mkh@modares.ac.ir
۳. استادیارگروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳،۱۰،۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴،۴،۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴،۷،۱۲

چکیده

مقدمه: تعامل میان هنر خوشنویسی و نقاشی در طیف بسیار وسیعی از آثار موسوم به نقاشیخط در دورهٔ معاصر ایران رخ داده که می‌توان آن‌ها را ذیل گفتمان‌های مختلف دسته‌بندی کرد. یکی از این گفتمان‌های نقاشیخط ایران، گفتمان انتقادی است که بخش مهمی از هنرمندان نوگرای ایران، در بحبوحهٔ مناقشات نظری مربوط به دوقطبی سنت/ تجدد، پدید آوردند. آثار نقاشیخط این گفتمان حاوی نوعی بیان آیرونیک و کنایی در مواجهه با خوشنویسی سنتی است. نمونهٔ بارز بیان آیرونیک نقشمایه‌های نوشتاری در هنر نقاشیخط، آثار حسین زنده‌رودی است. بنابراین هدف این پژوهش شناخت بیشتر نسبت به هنر نقاشیخط از طریق تحلیل وجوه گفتمانی آثار حسین زنده‌رودی و شیوهٔ مواجهه انتقادی او با خوشنویسی سنتی است. این پژوهش تلاش می‌کند تا به این پرسش پاسخ دهد که حسین زنده‌رودی چگونه با ایجاد عناصر آیرونی در نقاشیخط‌های خود به بیانی انتقادی دست‌یافته است؟

روش پژوهش: این پژوهش با رویکرد کیفی و روش توصیفی تحلیلی بر مبنای تحلیل گفتمان چندوجهی انجام گرفته است. جمع‌آوری اطلاعات به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای (اسنادی) و مطالعهٔ تصویری نمونه آثار است. در این پژوهش دوازده نمونه از آثار حسین زنده‌رودی به‌روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده که مبتنی بر جامعهٔ آماری آثار شاخص او در گرایش نقاشیخط در دههٔ ۳۰ تا ۵۰ خورشیدی است.

یافته‌ها: از دستاوردهای پژوهش حاضر یکی صورت‌بندی گفتمان انتقادی آیرونیک در نقاشیخط ایران و دیگری تشریح عناصر آیرونی در آثار حسین زنده‌رودی است که با توجه به زمینه‌های اجتماعی مؤثر بر آن انجام گرفته است.

نتیجه‌گیری: شیوهٔ بیان آیرونیک نقاشیخط‌های حسین زنده‌رودی برآمده از نوعی مواجهه انتقادی با هنر خوشنویسی سنتی است که تلاش دارد تا جنبه‌هایی کنایی، ساختارشکن و طعنه‌آمیز از نسبت میان سنت و تجدد را بیان کند.

کلیدواژه

آیرونی، نقاشیخط، حسین زنده‌رودی، گفتمان انتقادی، خوشنویسی سنتی، سقاخانه

ارجاع به این مقاله: وطن‌خواه خانقاه، محمود، حسنوند، محمد کاظم و احمدپناه ، سید ابوتراب. (۱۴۰۴). بیان آیرونیک در گفتمان انتقادی نقاشیخط ایران با تکیه بر آثار حسین زنده‌رودی. پیکره، ۱۴(۴۲)، ۱-۱۵.
DOI: https://doi.org/ 10.22055/pyk.2025.20304

©2025 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

مقدمه و بیان مسئله

تعامل و مواجهه میان هنر نقاشی و خوشنویسی در دورهٔ معاصر ایران از موضوعات بسیار پردامنه و گسترده است؛ به‌طوری که در آثار بیشتر هنرمندان حوزه‌های تجسمی، استفاده از عناصر خط و خوشنویسی مشاهده می‌شود. این گسترهٔ تنوع نیاز به صورت‌بندی دارد تا بتوان در ویژگی‌ها و وجوه تمایز آن‌ها دقت کرد. از طرفی برخی از گرایش‌های حوزهٔ نقاشیخط، فراتر از یک شاخهٔ هنری، نوعی جریان‌سازی انجام داده‌اند و با ایجاد شبکه‌ای از ویژگی‌ها، گفتمانی را پدید آورده‌اند که به مرور طرفداران و پیروان بسیار پیدا کرده است. گفتمان انتقادی آیرونیک یکی از جدی‌ترین آن‌هاست که به نوعی حاصل کشمکش‌های فکری و فرهنگی پیرامون سنت و تجدد، بومی‌گرایی، جهانی‌گرایی، مدرنیزاسیون و هویت‌گرایی در دوران پهلوی دوم است. ویژگی شاخص آثار این گفتمان، استفاده از بیان آیرونیک است. آیرونی[۱] به‌عنوان یک صنعت ادبی تلاش دارد تا معنایی انتقادی و کنایی را با نمایش جنبه‌های وارونه یا متعارض یک پدیده نشان دهد. این صنعت ادبی در هنرهای بصری و تجسمی نیز به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای بیان ایده‌های انتقادی، به چالش کشیدن هنجارها و برانگیختن افکار مخاطبان تبدیل شده است. این شگرد در هنرهای تجسمی معاصر دنیا بسیار مورد استفاده قرار گرفته است؛ از معروف‌ترین نمونه‌های آیرونی در هنرهای معاصر، «چشمه» مارسل دوشان[۲] و «کمدین» اثر هنرمند ایتالیایی موریتسیو کاتلا[۳] است که برای به چالش کشیدن تعریف هنر و چیستی اثر هنری در موزه‌ها و گالری‌ها، از بیان آیرونیک استفاده کردند و به نوعی بینندگان را وادار کردند تا تصورات از پیش تعیین شدهٔ خود در مورد چیستی هنر را زیر سؤال ببرند. همچنین در جنبش پاپ آرت که در اواسط قرن بیستم ظهور کرد، هنرمندانی مانند اندی وارهول[۴] و روی لیختنشتاین[۵] از آیرونی برای نقد مصرف‌گرایی و رسانه‌های جمعی استفاده کردند و در هنرهای معاصر ایران نیز نقاشی‌های بهمن محصص از نمونه‌های آیرونی در هنرهای تجسمی هستند. بنابراین به‌طور کلی، آیرونی در هنرهای تجسمی ابزار قدرتمندی است که به هنرمندان اجازه می‌دهد تا هنجارها را به چالش بکشند، افکار را برانگیزند و بینندگان را در گفتگویی عمیق‌تر دربارهٔ اثر هنری درگیر کنند؛ خواه برای نقد هنجارهای اجتماعی، زیر سؤال بردن تعریف هنر، نسبت میان هنر سنتی و هنر مدرن، یا کشف رابطهٔ بین واقعیت و بازنمایی آن. با وجود اهمیت و فراگیری شگرد آیرونی در هنرهای معاصر دنیا، در مورد آثار هنرهای تجسمی ایران چندان به این ویژگی پرداخته نشده است و بیشتر به‌عنوان صنعت ادبی در آثار ادبیات مورد بررسی قرار گرفته است؛ بنابراین در این پژوهش تلاش می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که حسین زنده‌رودی چگونه با ایجاد عناصر آیرونی در نقاشیخط‌های خود به بیانی انتقادی دست‌یافته است؟

روش پژوهش

این پژوهش که از نوع کیفی است با روش توصیفی تحلیلی و بر مبنای تحلیل گفتمان چندوجهی انجام گرفته است؛ شیوه گردآوری اطلاعات مطالعات کتابخانه‌ای است و دوازده نمونه از آثار حسین زنده‌رودی به روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده که مبتنی بر جامعهٔ آماری آثار نقاشیخط او در دههٔ ۳۰ تا ۶۰ خورشیدی است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های داخلی و خارجی بسیار زیادی دربارهٔ جنبش سقاخانه، نقاشیخط معاصر ایران و بررسی آثار حسین زنده‌رودی انجام گرفته است که به چند مورد از نزدیکترین نمونه‌های آن به پژوهش حاضر اشاره خواهد شد.

«داوودی و مصطفوی» در مقالهٔ «تبارشناسی خطنگاره‌های جنبش سقاخانه» (۱۴۰۲) به ارتباط میان خطنگاری در آثار سقاخانه و خوشنویسی دورهٔ قاجار پرداخته و نوگرایی آثار معاصر را نوعی فرم‌گرایی و انتزاع در امتداد آثار دورهٔ قاجار دانسته‌اند. «روان‌جو» (۱۴۰۱) در مقالهٔ «جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشیخط (بر پایهٔ گرایش به سویه‌های هنر سنتی و مدرن)» به این نتیجه رسیده که نقاشیخط در پیروی از جنبش مدرن لتریسم در غرب، با رویکردی هویت‌محور در دو گونهٔ سنتی و نوگرا نمود پیدا کرده است. همچنین«حکیم و همکاران» (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشتار/ تصویر در هنر معاصر ایران» با روش تحلیل گفتمان چندوجهی به این موضوع پرداخته‌اند که در هنر معاصر ایران شاهد نمونه‌های تعامل دو وجه زبان و تصویر در قالب یک فرم بیانی تازه و الحاق تکنولوژی‌های بصری نمایشگاهی هستیم. «هوشیار و مبینی» (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مطالعهٔ بینامتنی نقشمایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشیخط مکتب سقاخانه» بیان کرده‌اند که محتویات و مشترکات بینامتنی میان آثار نقاشیخط مکتب سقاخانه وجود دارد که ریشه در سنت‌ها دارد. «بنی اردلان و یوسف‌زاده» (۱۳۹۸) در مقالهٔ تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی (بر اساس دیدگاه پیرس)» به این نتیجه رسیده‌اند که زنده‌رودی آگاهانه از نمادها و نشانه‌های ایرانی با منشأ دینی و مذهبی استفاده کرده که حامل پیام‌های آسمانی است. «باقری و مافی‌تبار» (۱۴۰۲) نیز در مقاله «بازیابی مظاهر نو- سنت‌گرایی در دوازده پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه» به این نتیجه رسیده‌اند که هنرمندان سقاخانه همچون حسین زنده‌رودی با رویکرد پست‌مدرنیستی میان سنت و مخاطب معاصر ارتباط ایجاد کرده‌اند. تقریباً اکثر پژوهش‌های این حوزه، قائل به نوعی تلفیق و استفاده از نقشمایه‌های هنر سنتی در آثار نقاشیخط جنبش سقاخانه در جهت احیا و بزرگداشت سنت‌ها و هویت سنتی هستند و این تفاوت اصلی با پژوهش حاضر است که قائل به نوعی دیدگاه انتقادی آیرونیک در آثار حسین زنده‌رودی است.

مبانی نظری

۱. گفتمان: اصطلاح «گفتمان»[۶] امروزه به واژه‌ای رایج در انواع رشته‌ها، از جمله جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه، مطالعات سیاسی، تاریخ هنر و حوزه‌های دیگر بدل شده است؛ تا حدی که به‌دلیل گستردگی و پیچیدگی، اغلب هیچ تعریفی از آن به‌دست داده نمی‌شود. واژهٔ گفتمان در لغت‌نامه به‌معنی گفتار، سخن، گفت‌وگو، خطابه و ... اطلاق می‌شود؛ اما در اصطلاح روش‌شناختی، گفتمان مفهومی بسیار جامع‌تر و فراتر از حوزهٔ زبان است و نحوهٔ عملکرد و تأثیر شرایط زمانی، مکانی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی را به‌صورت پنهان با خود دربر دارد. در واقع گفتمان مجموعهٔ ضابطه‌مندی از رویه‌ها است که از طریق تحمیل قواعد مشابه بر پدیدآورندگان آثار و متون، شرایط و حدود امکان هرگونه اثر، متن و یا پدیده‌ای را تعیین می‌کند. بدین صورت روش تحلیل گفتمان این امکان را فراهم می‌کند تا از طریق شناخت ویژگی‌های مشابه در متون و پدیده‌های موجود در یک بافت اجتماعی خاص به ارتباط پیچیده و معنادار میان متن، گفتمان و جریانات اجتماعی پی ببریم (میلز، ۱۳۸۸، ۱۹). از آنجایی که در این پژوهش قرار بر تحلیل گفتمان با توجه به نمونه آثار نقاشیخط و نسبت میان کلام و تصویر (خوشنویسی و نقاشی) وجود دارد، از یکی از گرایش‌های نسبتاً جدید، یعنی تحلیل گفتمان چندوجهی بهره گرفته خواهد شد.

۲. تحلیل گفتمان چندوجهی[۷] : تحلیل گفتمان چندوجهی به تحلیل آنگونه از گفتمان‌هایی می‌پردازد که صرفاً به متون نوشتاری محدود نمی‌مانند و نظام رمزگذاری چندوجهی بر اساس عناصر بصری همچون آثار هنرهای تجسمی، نمایشی و حتی موسیقی دارند. این روش عمدتاً بعد از سال ۲۰۰۰ و با آثار زبان‌شناسانی همچون تئو

ون لیوون[۸]، گونتر کرس[۹]، مایکل اتول[۱۰] و اوهالوران[۱۱] شکل گرفت که به تحلیل عناصر بصری و متون چندوجهی پرداختند. تحلیل گفتمان چندوجهی به نوعی در پاسخ به آن دسته از منتقدان به‌وجود آمد که معتقدند تحلیل گفتمان روشی بیش از حد زبان‌شناسانه است و به سایر متون تصویری و صوتی بی‌توجه است (خیرآبادی و آقاگل‌زاده، ۱۳۹۸). در مورد «وجه» در روش تحلیل گفتمان چندوجهی، «کرس» معتقد است که وجه با کمک منابع نشانه‌شناختی فرهنگی، فرآیند معنی‌سازی را انجام می‌دهد. تصویر، صفحه‌آرایی، موسیقی، ایما و اشاره و اشیای سه‌بعدی نمونه‌هایی از وجوهی هستند که در بازنمود و ایجاد ارتباط به‌کار می‌روند (کرس، ۱۳۹۲، ۹۷). هرچند عمدتاً اصطلاح چندوجهی ناظر بر دو وجه کلام و تصویر است و می‌توان نسبت آن با جریانات اجتماعی زمانه را نیز در وجهی اجتماعی- شناختی سنجید. از آنجایی که آثار موسوم به نقاشیخط نیز از دو وجه[۱۲] تصویری[۱۳] و کلامی[۱۴] تشکیل می‌شوند، متن چندوجهی[۱۵] منسجم و پیوسته‌ای را به‌وجود می‌آورند. این متن‌های چندوجهی در بافت اجتماعی ویژه‌ای نیز رخ می‌دهند و مرتبط با تحولات اجتماعی دوره معاصر ایران هستند؛ بنابراین روش تحلیل گفتمان چندوجهی این نوشتار متکی بر چهار مؤلفهٔ «گرایش به متنیت و موقعیت تماشاگر»، «ریتوریک و سبک بیانی»، «ارجاعات و تداعی» و «جوشش معنایی و فضای تفسیری» و همچنین بررسی «زمینه و پایگاه‌های گفتمانی اجتماعی» است.

بحث و تحلیل یافته‌ها

در هنر معاصر ایران با خیل عظیمی از آثار نقاشیخط مواجه هستیم که جهان‌بینی‌های مختلفی در مواجهه با هنرخوشنویسی و نقاشی دارند و به سادگی نمی‌توان همهٔ آن‌ها را در یک گروه و مجموعه قرار داد. از دیگرسو هرکدام از این رویکردها به‌شدت گسترش یافته و در پی جریان‌سازی، تعداد زیادی از هنرمندان را به پیروی از خود واداشته است. تناظر هرکدام از این رویکردها با استقبال عمومی و جهانی، ایده‌های سیاسی و اجتماعی، اقتصاد و بازارهای هنر، شهرت و اعتبار و مرجعیت هنری بیانگر این موضوع است که با گستره‌ای از «گفتمان‌های نقاشیخط ایران» مواجه هستیم؛ بنابراین تمرکز این پژوهش بر صورت‌بندی یکی از گفتمان‌های نقاشیخط ایران، یعنی گفتمان انتقادی آیرونیک و بررسی مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن با تأکید بر آثار حسین زنده‌رودی است.

گفتمان انتقادی هویت‌گرا (آیرونیک)

در روش تحلیل گفتمان، تفسیرهای پرتکرار از رویدادهای تاریخی، محل تردید پژوهشگران است و وقتی جریان یا مکتبی، تفسیر خاصی از رویدادی تاریخی عرضه می‌دارد، می‌توان با طرح فرض مخالف آن، زمینهٔ اندیشه‌ای تازه را در ساحت به‌حاشیه رانده شده، مهیا کرد. از آنجایی که دیدگاه احیاگرایانه، سنت‌گرا و تلفیقی در تحلیل آثار جنبش «سقاخانه»، تفکر غالب بر اکثر پژوهش‌ها و مقالات است، به‌نظر می‌رسد جنبه‌های انتقادی مواجهه او با خوشنویسی سنتی و نقشمایه‌های نوشتاری مغفول مانده است؛ این در حالی است که در بحبوحهٔ مناقشات مربوط به تقابل سنت/ تجدد در دورهٔ پهلوی، نوعی رویکرد انتقادی به هنر سنتی شکل گرفته بود که تلاش برای به‌چالش کشیدن تعریف «خوشنویسی» و کارکردهای آن در جهان هنر مدرن داشت. این رویکرد از طریق بازنمود ویژگی‌ها و مؤلفه‌های آیرونیک در ساختار آثار نقاشیخط نمایان شد که در ادامه به تحلیل آن‌ها می‌پردازیم.

تحلیل ویژگی‌های گفتمان انتقادی آیرونیک

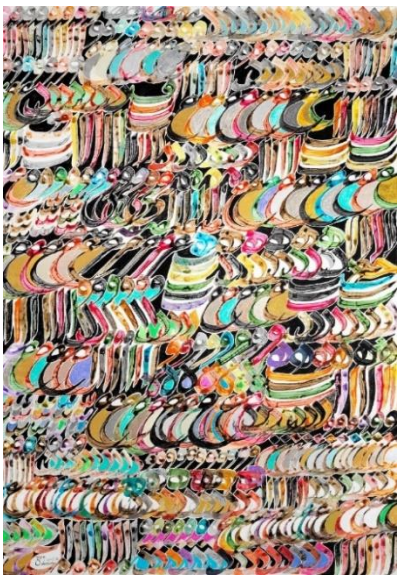
۱. گرایش به متنیت و موقعیت تماشاگر: با سنجش معنای واژگانی- دستوری در اثر هنری و ارتباط آن با تصویر دیداری، گرایش به متنیت به‌وجود می‌آید. در واقع گرایش به متنیت، به درجه‌ای از بسط اشاره دارد که می‌تواند نسبت میان اقلام زبانی که در قسمت‌های مختلف اثر به‌کار رفته با تصویر دیداری را به بهترین شکل معنا کند (صراحی و مولایی، ۱۳۹۸). بدین‌ترتیب هرچه خوانایی اثر نقاشیخط بالاتر باشد و نسبت معنای متن نوشته شده با تصویر دیداری مستقیم‌تر باشد، گرایش به متنیت در آن بالاتر است. در آثار شاخص حسین زنده‌رودی، مشاهده می‌کنیم که اغلب توجهی به‌معنای متن نوشتاری وجود ندارد و بیشتر بر ساختارشکنی فرمی متمرکز شده است (تصاویر ۲، ۴، ۶، ۷، ۸، ۱۰، ۱۲ و ۱۴). این آثار غالباً دست به معنازدایی از فرم‌های هنر خوشنویسی می‌زنند که صدها سال در خدمت کلام و محتوای نوشتاری بوده‌اند. حتی در نمونه آثاری که از کلمات معنادار در ترکیب‌بندی استفاده شده، به‌طرز متناقضی این متون با موضوع تصویری اثر انطباق و ارتباط ندارد (تصویر ۵ و ۱۴). برای مثال آیکون پنجه فولاد که از نمایه‌های معروف مذهب تشیع است همراه با اشعاری از خیام نیشابوری کار شده است. در نتیجه در آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی گرایش به متنیت در پایین‌ترین وضعیت خود قرار دارد. به‌طور کلی این موضوع در پژوهش‌های حوزهٔ نقاشیخط، تا حدودی با تمایز میان عناوین «نقاشیخط» و «خط‌نقاشی» سنجیده شده است[۱۶]. گرایش به متنیت همچنین می‌تواند به تحلیل موقعیت تماشاگر[۱۷] که از مؤلفه‌های مهم تحلیل گفتمان تصویر و بیانگر رابطهٔ میان اثر هنری، مخاطب و قدرت است، کمک کند. به لحاظ تحلیل موقعیت تماشاگر نیز می‌توان گفت در مواجهه با آثار نقاشیخط گفتمان آیرونیک که بیان فرمی پیچیده داشته و غالباً متنیت پایینی دارند، تماشاگر حالتی فعال و کنجکاو برای رمزگشایی متن و نشانه‌های درون اثر پیدا می‌کند. بدین‌ترتیب تماشاگر در موضع قدرت و تعامل با اثر قرار می‌گیرد و به‌عنوان مخاطبی هوشمند، ایده‌های انتقادی درون اثر را نیز درونی‌سازی و تفسیر می‌کند.

۲. ریتوریک و سبک بیانی: سبک بیانی آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی، حاوی نوعی بازی هجوآمیز، طنزگونه، کنایه‌آمیز، معنازدایی شده و بهم‌ریختن ساختار مستقر و مرسوم خوشنویسی سنتی است که در هنر معاصر به‌عنوان آیرونی شناخته می‌شود؛ بنابراین مهمترین ویژگی سبک‌شناختی آثار نقاشیخط او، بیان آیرونیک است و از آنجایی‌که آیرونی به لحاظ گستردگی معنا، چون منشوری چندوجهی است، هر اثری ممکن است حاوی یک یا چند عنصر آیرونیک باشد (شکری و پهلوان، ۱۴۰۰).

۱-۲. عناصر آیرونی در نقاشیخط‌های حسین زنده‌رودی: به‌طور کلی آثار هنری برای رهایی از نگاه مستقیم، تک‌بعدی و یکنواخت، از بیان استعاری و کنایی استفاده می‌کنند که یکی از آن‌ها آیرونی است. آیرونی به‌معنی کنایهٔ طنزآمیز، استهزا و نشان دادن جنبه‌های متعارض یک متن یا اثر است. آیرونی همچنین به‌عنوان صنعتی تصویری در محتوا یا فرم یک اثر تصویری نیز به‌کار گرفته می‌شود (کارگر و همکاران، ۱۴۰۱). بنابراین آیرونی شگردی است که به هنرمندان اجازه می‌دهد گفت‌وگویی بین اثر هنری و بیننده ایجاد کنند که جنبه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دارد.

۱-۲-۱. عنصر تضاد فرم با محتوا: آیرونی تضادی میان بود و نمود، یا بین تظاهر و واقعیت است (Cuddon, 1999, 430). در واقع آنچه بیان می‌شود، نوعی از وانمود است که با معنا و محتوای واقعی اثر تناقض و تعارض دارد. به دیگر سخن، آیرونی ناشی از نوعی پیچیدگی حاصل از ابهام است که تضادهای درون اثر را گسترش می‌دهد و القائات معنایی را چندوجهی می‌کند؛ به‌طوری که در کلیت اثر، شاهد مجموعه‌ای از اشکال و مفاهیم و

معانی متضاد هستیم. در آثار نقاشیخط زنده‌رودی نیز این تضاد فرم و محتوا مشهود است. موضوع و محتوای آثار او غالباً اعتقادات و ادعیهٔ دینی، باورهای عامیانه، ادبیات فارسی و بوم‌ساخته‌های مذهبی همچون پنجه فولاد، پیراهن حرز، دعاهای دست‌نویس و کتیبه‌ها است؛ اما این سوژه‌ها را با استفاده از حروف و کلماتی بدون ربط معنایی، یا بی‌معنا و غالباً به‌شکل دفرمه شده و نامفهوم نشان می‌دهد؛ این در حالی است که متن و معنای آثار ادبی فارسی یا متون عربی مذهبی، برای مخاطبان اهمیت و ارزش و قداست ویژه‌ای دارد. حتی از منظر رنگ‌پردازی نیز ارتباط متضادی میان نقشمایه‌ها نوشتاری مذهبی و استفاده از رنگ‌های شاد با تضاد بالا وجود دارد که در بوم‌ساخته‌ها و هنرهای مردمی نامتداول و نامتعارف است (تصویر ۱ و ۴). ترکیب‌بندی آثار زنده‌رودی نیز در بیشتر مواقع پراکنده و غیرمتمرکز است و از محدود شدن به اشکال هندسی و چیدمان‌های متمرکز رایج در خوشنویسی سنتی پرهیز می‌شود. حتی این نوع ترکیب‌بندی نیز ساختاری آیرونیک نسبت به ترکیب‌بندی‌های هندسی، اهمیت خط کرسی، چیدمان منظم سطرها، سواد و بیاض متوازن و دیگر ویژگی‌های هندسی و منتظم هنر خوشنویسی سنتی دارد (مقایسه تصویر ۹ با تصاویر ۷، ۱۰، ۲ و ۱۴).



تصویر ۱. «دال+دال+دال»، ۱۳۴۸، حسین زنده‌رودی، اکریلیک روی بوم، ۱۲۴×۲۱۲ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۴۸



تصویر ۲. «دی جی ای- دی جی آ- دی ا یو»، ۱۳۵۴، حسین زنده‌رودی، ۲۱۰×۱۴۰ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۵۴.

۲-۲- ۲. عنصر کاریکاتوری: آثار آیرونیک معمولاً موقعیت توأمان از خنده و تفکر ایجاد می‌کنند. «در آیرونی، احساس‌ها با هم برخورد می‌کنند ... برای حس کردنش باید هم درد کشید و هم غصهٔ آرمان رفته را خورد. خنده آغاز می‌شود، اما روی لب می‌خشکد. کسی یا چیزی که برای ما گرامی است، سنگدلانه قربانی می‌شود. ما مزاح را می‌بینیم ولی دردمان می‌آید» (Thompson, 1984, 15). در آثار زنده‌رودی نیز شاهد بیانی کاریکاتوری از حروف و کلمات خوشنویسی هستیم که در بافتار هنر سنتی، به‌شدت پایبند به اصول و قواعد خوشنویسی و اشکال هندسی بوده‌اند. مواجههٔ کاریکاتوری با اغراق در فرم و شکل صورت می‌گیرد و تلاش دارد تا جنبه‌ای انتقادی را با عنصر طنز بیان کند. هرچند در آثار نقاشیخط، به‌طور مستقیم با عنصر طنز یا فرم‌های خنده‌آور مواجه نیستیم؛

اما بسیاری از حروف و ترکیبات در آثار حسین زنده‌رودی، وضعیت کاریکاتوری و اغراق‌آمیز داشته و طنزی ظریف در پس آن‌ها پنهان است؛ گویی فرم‌های خوشنویسی سنتی را به بازیچهٔ خود گرفته و در بافت نقاشی مدرن و دنیای معاصر، بی‌اعتبار می‌داند. این موقعیت کاریکاتوری، می‌تواند مخاطب را نسبت به معنا و تعریف هنر خوشنویسی در جهان مدرن و سنتی به چالش بکشد؛ چالشی که مهمترین هدف آیرونی در هنرهای تجسمی است (تصاویر ۲، ۴ و ۱۲). از ویژگی‌های تصویری کاریکاتوری در آثار زنده‌رودی می‌توان به اغراق در اندازه و اعوجاج کشیده‌ها و الف‌ها (تصویر ۲ و ۱۱)، «ه» همچون چشم‌هایی گشاده و متعجب جای به جای تصویر تکثیر شده (تصاویر ۲، ۶، ۷ و ۱۰)، دوایر و منحنی‌های اغراق شده (تصاویر ۱۳، ۱۱ و ۱۲) و ... اشاره کرد. همهٔ این بازی تعارض‌آمیز بصری، در یک محیط فرهنگی و هنری پایبند و متعصب به اصول[۱۸] و قواعد کلاسیک خوشنویسی رخ داده است؛ بنابراین به‌نظر می‌رسد این آثار پایبند به اصول سنتی خوشنویسی نیستند؛ چنانکه خود «زنده‌رودی» نیز در مصاحبه با «هرمز کامیاب» بیان می‌کند که: «من وقتی در کارم خط می‌نویسم منظورم خوش خطی نیست ... این کار را برای زیبائی نمی‌کنم و حالا دارم روز به روز از زیبائی دور می‌شوم در کارهای اولم حروف با قوانین خوشنویسی نوشته می‌شد، اما حالا اینطور نیست فقط مفهوم کلی برایم مطرح است و زیبائی حروف برایم مهم نیست» (کامیاب، ۱۳۵۱).

۳- ۲- ۲. عنصر جدامانی: تضاد میان آنچه اثر هنری بازنمایی می‌کند و نتیجه و تأثیر متفاوتی که به مخاطب القا می‌شود، عنصر جدامانی است که به نوعی در دل ویژگی تضاد و وانمودسازی نیز مستتر است (شکری و پهلوان، ۱۴۰۰). در آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی، سوژه‌های دینی اسلامی، شیعی و ایرانی مورد بازنمایی قرار می‌گیرد که غالباً تحت انقیاد انگاره‌های اعتقادی و سنتی هستند؛ اما نتیجه و تأثیر این آثار در مخاطب، حاصل دستکاری در فرم و رنگ و ساختار نوشته‌ها و حروف و کلمات است که با حرمت موضوعات اعتقادی و احساس خضوع و ترس در برابر جایگاه و ارزش اشیا و نصوص دینی و مذهبی متناقض است؛ گویی دو عالم جدا و متضاد از هم در یک ساختار واحد بازنمایی شده‌اند که تأثیر حسی و بصری آن‌ها بر مخاطب، با سوژه بازنمایی شده و موضوعیت خط و خوشنویسی متفاوت است (تصویر ۳).



تصویر ۳. حسین زنده‌رودی، «پنج عضو»، ۱۳۳۹، جوهر، گواش و رنگ متالیک روی کاغذ، ۶۰×۳۰ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۳۹.

از حیث رنگ‌بندی نیز این آثار غالباً متکی بر انتخاب رنگ در آثار نقاشی مدرن و هنر گرافیک است که به‌خصوص با فعالیت کوبیست‌ها و جنبش لتریسم در اروپا، ترویج پیدا کرده بود. در این آثار بیشتر از رنگ‌های شاد و متضاد استفاده می‌شود و کاربست فضاهای رنگارنگ با تضاد بالا (تصویر ۱، ۶ و ۱۲)، خود حاوی نگاهی انتقادی و دگرگونه به رنگ‌بندی‌های هارمونیک رایج در خوشنویسی سنتی است. در آثار خوشنویسی سنتی غالباً از ترکیب رنگ هارمونیک همچون اکر، نخودی، کرم، قهوه‌ای، طلایی و سیاه برای انتقال حس وجاهت و ارزشمندی محتوای اثر

استفاده می‌شود: «{هرمز کامیاب:} مثلاً سبز کمرنگی که در بسیاری از کارها{ی شما} دیده می‌شد به‌هیچ وجه رنگی نیست که در مذهب ما باشد، سبز تیره‌تر یا رنگ‌های قهوه‌ای بیشتر به آن فضا نزدیک است. {حسین زنده‌رودی:} مثلاً همین رنگ سبز یا هر رنگ دیگر، به‌دلیل پر کردن و کامل کردن کمپوزیسیون آمده است، سبز جائی آمده است که نمی‌توانسته‌ام به‌جای آن قرمز بگذارم یا رنگ دیگر. و اگر سبز را می‌بینید، بدین دلیل نیست که مثلاً فلان هنرمند اسلامی از رنگ سبز زیاد استفاده کرده است» (کامیاب، ۱۳۵۱).



تصویر ۴. «عشق»، ۱۳۴۷، حسین زنده‌رودی، اکریلیک روی کاغذ چسبانده شده روی بوم، ۶۳.۵×۴۸.۵ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۴۷.



تصویر ۵. «پیش از من و تو جهانی بوده است»، ۱۳۳۷، حسین زنده‌رودی، اکریلیک و مرکب روی کاغذ، ۷۰×۵۴ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۳۷.

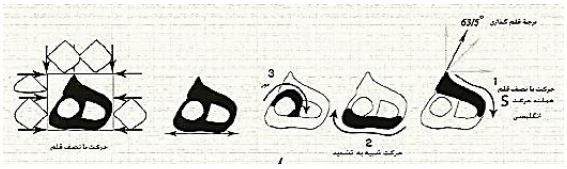
۲-۴ -۲. عنصر ذوقی: آیرونی همواره عنصر ذوقی دارد؛ یعنی همچون یک لطیفه فقط زمانی تأثیر خود را می‌گذارد که هنرمندانه و ماهرانه بیان شود (موکه، ۱۳۹۸، ۶۳). در مورد آثار زنده‌رودی نیز از حیث ترکیب‌بندی، چیدمان عناصر بزرگ و کوچک، دقت در اجرا، و ترکیب رنگ‌ها می‌توان حضور عنصر ذوقی و بیان هنرمندانه و ماهرانه را مشاهده کرد. آثار او غالباً، بدون توجه به‌معنای نوشتارها نیز به‌عنوان یک اثر نقاشی مدرن تماشایی هستند و ظرفیت‌های بصری و گرافیکی بسیار بالایی در ارتباط با مخاطب دارند (تصویر ۱۱).



تصویر ۶. «ه هَوّز، هانسدل»، ۱۳۶۰، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۰×۱۵۰ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۶۱.

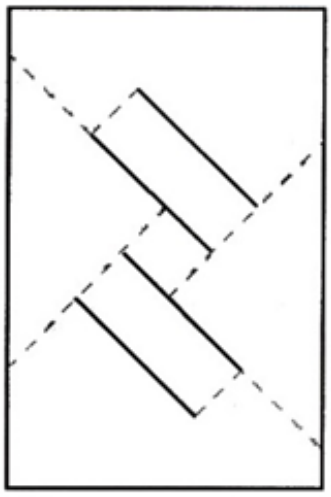


تصویر ۷. حسین زنده‌رودی، بدون عنوان، ۱۳۴۹، اکریلیک روی کاغذ، ۹۸×۱۴۹ سانتیمتر. منبع:زنده‌رودی، ۱۳۴۹.

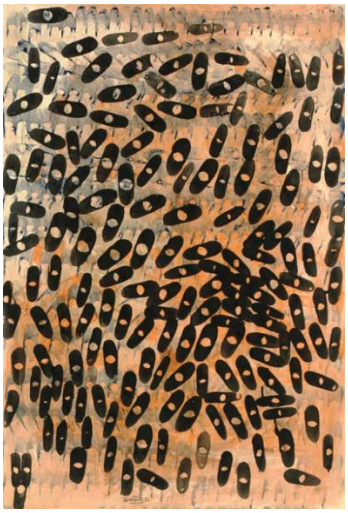


تصویر ۸ مقایسه فرم کلاسیک و سنتی حرف «ه» در خط نستعلیق با نحوه اجرای اغراق‌آمیز در نقاشیخط زنده‌رودی. منبع: فروزنده، ۱۴۰۴.

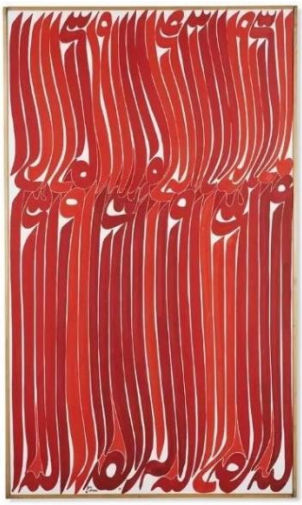
۳. ارجاعات و تداعی (بینامتنی): از آنجایی که گفتمان اغلب با تفاوت‌هایی که از طریق متن، جمله، ارجاعات، اصطلاحات و عناوین ایجاد می‌کند، تشخص یافته و حدودش تعیین می‌شود (میلز، ۱۳۸۸، ۱۰). ارجاعات و تداعی‌های هر متن و اثری، منبع اصلی کسب اعتبار آن و پیوستار معنایی آن با گفتمان‌های غالب و زمینه اجتماعی است؛ به‌طور کلی سه مرجع اصلی در خلق آثار نقاشیخط زنده‌رودی بارزتر است؛ «هویت»، «خوشنویسی سنتی» و «نقاشی مدرن». هویت، خود مؤلفه‌ای چندوجهی است و می‌تواند با توجه به منابع و ارجاعات مختلف، تقریرهای متفاوتی داشته باشند. از اصلی‌ترین منابع تعریف هویت می‌توان به ایران، دین، سنت و تجدد اشاره کرد و حتی آن‌ها را در هم آمیخت (رجایی، ۱۳۸۲). اما به‌نظر می‌رسد غالباً هویت مورد نظر در آثار زنده‌رودی، «هویت ایرانی سنتی» باشد که آن مواجهه نیز خوبی آیرونیک دارد و چندان جنبهٔ تجلیل و ستایش و احیاگری در آن دیده نمی‌شود. برای مثال استفاده از شکل پنجهٔ فولاد (هویت شیعی) چندان شباهت عینی، بازنمایانه و موقری با نمونهٔ واقعی که سوژه‌ای مذهبی و اعتقادی است، ندارد و این تضاد میان بازنمود و واقعیت، ویژگی آیرونیک نقاشیخط‌های اوست (تصویر ۳ و ۵).



تصویر ۹. نمونه‌ای از ترکیب‌بندی هندسی، منظم و متمرکز در چلیپانویسی. منبع: ایران آنتیک، ۱۴۰۰.



تصویر ۱۰. بدون عنوان، ۱۳۵۰، حسین زنده‌رودی، آبرنگ و گواش روی مقوا، ۱۰۸×۷۳.۵ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۵۰.



تصویر ۱۱. حسین زنده‌رودی، «سیر و سور»، ۱۳۵۰، ۱۱۴×۱۹۵ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۵۰.

آثار زنده‌رودی در مواجهه با نقشمایه‌های نوشتاری بیشتر تداعی حرزنامه‌ها، کاسه‌های منقوش دعا، کتیبه‌های معماری و کاشیکاری، نسخه‌های خطی، ظهرنویسی و حاشیه‌نویسی، و دستنویس‌ها و بوم‌ساخته‌های مردمی و عامیانه را به‌همراه دارد و نسبت به ویژگی‌ها و اصول و قواعد خوشنویسی سنتی رویکرد ساختارشکنانه و انتقادی

دارد. برای نمونه در تصویر ۱۳ که تداعی آثار موسوم به «مرغ بسم‌الله» وجود دارد، هم از حیث بازنمایی تصویر پرنده و هم استفاده از عنصر خط، رویکردی آیرونیک و بی‌توجه به زیبایی‌شناسی کلاسیک خطوط مشکَل و نقش‌نوشته‌ها مشاهده می‌شود.



تصویر ۱۳. «پرنده»، ۱۳۴۵، حسین زنده‌رودی، گواش، پس‌زمینه طلایی روی کاغذ گیاهی، ۴۱×۲۸ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۴۵.



تصویر ۱۴. بدون عنوان، ۱۳۴۶، حسین زنده‌رودی، ۷۱.۵ ×۵۱.۸ سانتیمتر. منبع: زنده‌رودی، ۱۳۴۶.

همچنین در این نقاشیخط‌ها ارجاع به هنرهای مدرن و سبک‌های امپرسیونیستی، کوبیستی و هنر گرافیک دیده می‌شود. یکی از تداعی‌های اصلی این آثار، جنبش لتریسم در اروپا و آمریکاست که تشابه بسیار زیادی به لحاظ ترکیب‌بندی، نوع برخورد با عناصر بصری نوشتاری و رنگ‌پردازی دارد (فدایی، ۱۳۹۸). از دیگر ارجاعات گفتمانی آثار زنده‌رودی که حالت آیرونیک دارد، «عناوین آثار» است. از آنجایی که گفتمان در معنای کاربرد زبان در بافتی خاص یعنی هنر معاصر، تولید معنا و رابطه اجتماعی می‌کند، نشانه‌های زبانی منفصل از اثر همچون عنوان اثر، استیتمنت، عنوان نمایشگاه، نام و امضای هنرمند، قیمت آثار و غیره نیز به شبکه معنایی اثر شکل می‌دهند (حکیم و همکاران، ۱۴۰۰). در آثار نقاشیخط حسین زنده‌رودی نیز در بیشتر موارد، ارتباط معناداری میان عنوان اثر با نقشمایه‌ها و محتوای حروف و کلمات داخل ساختار اثر وجود ندارد و این خود نوعی نمایش آیرونیک تناقض و تعارض در نشانه‌های زبانی منفصل اثر هنری است (تصاویر ۱۴، ۷، ۴ و ۲).

۴. فضای تفسیری و جوشش معنایی: منظور از فضای تفسیری، مجال و امکان مخاطبان برای ساخت و دریافت معنا و تفاسیر است و هرچه این فضا بیشتر و گسترده‌تر باشد، جوشش معنایی بیشتر خواهد بود. نسبت میان فضای تفسیری و جوشش معنایی با گرایش به متنیت، معکوس است. در واقع می‌توان گفت که گرایش به متنیت پایین، قدرت فضای تفسیری را بیشتر می‌کند و جوشش معنایی بیشتری نیز بوجود می‌آورد (صراحی و مولایی، ۱۳۹۸). خوانایی آثار نقاشیخط زنده‌رودی غالباً در پایین‌ترین حد ممکن است و شاهد کمترین میزان گرایش به متنیت بوده و بیشتر شاید یک اثر نقاشی با مؤلفه‌های بصری هستیم. در نتیجه آثار نقاشیخط این گروه، به بیننده قدرت انتخاب بیشتری داده و کمتر آن‌ها را به یک جهت و متن نوشتاری خاص هدایت می‌کند. یکی از علل زمان‌گریز بودن این آثار و مورد توجه قرار گرفتنشان در رویدادهای دهه‌های بعد، وسعت فضای تفسیری و ظرفیت ایجاد خوانش‌های متعدد و القائات معنایی چندوجهی است که حاصل تعارض جنبه‌های مختلف تصویری و نوشتاری است.



تصویر ۱۴. «روح خارجی»، ۱۳۵۷، حسین زنده‌رودی، ترکیب مواد و رنگ‌دانه متالیک روی بوم، ۱۳۲×۱۹۵ سانتیمتر.
منبع: زنده‌رودی، ۱۳۵۷.

زمینهٔ اجتماعی و پایگاه‌های گفتمانی

همانطور که در بخش گفتمان اشاره شد، شکل‌گیری جریان‌های هنری و ویژگی‌مندی طیف‌های خاصی از آثار هنری ریشه در تحولات اجتماعی و گفتمان‌های فعال هر زمانه‌ای دارد. لذا برای شناخت بهتر عوامل شکل‌گیری گفتمان انتقادی آیرونیک در نقاشیخط ایران، نیاز به بررسی دو جریان عمدهٔ اجتماعی داریم که در ادامه به اختصار به آن‌ها خواهیم پرداخت.

۱.تفکر انتقادی: به‌طور کلی رویکردهای انتقادی از گرایش‌های جدی و دقیق در حوزهٔ مطالعات نظری هنر به‌ویژه در دورهٔ معاصر به‌شمار می‌رود که شامل دسته‌ای از نظریات مورد استفاده در علوم اجتماعی و انسانی هستند که اغلب با عنوان «نظریه انتقادی»[۱۹] نیز شناخته می‌شوند. به لحاظ تاریخی تفکر انتقادی با آرای امانوئل کانت[۲۰] در سدهٔ نوزدهم میلادی نشو و نما یافت و اصلی‌ترین مشخصهٔ آن در مباحث مربوط به هنر، نقد رئالیسم و واقع‌گرایی بود. در تفکر انتقادی هیچگاه نمی‌توان شناخت کامل و دقیقی از واقعیات داشت و تنها با نوعی نگاه درجهٔ دوم در نشان دادن شرایط امکان تصاویر و تقریرهای واقعیت، می‌توان به نظام معناشناختی و نشانه‌شناختی پدیده‌ها وارد شد. رویکرد انتقادی در میانهٔ قرن بیستم در مکتب فرانکفورت نیز مورد توجه قرار گرفت که هدف اصلی آن به‌طور کلی، نقد سرمایه‌داری و فرهنگ مصرف‌گرایانه بود؛ همچنین این اصطلاح برای توصیف گروهی از نظریه‌های معاصر همچون نشانه‌شناسی، فمینیسم، روانکاوی و ساختارگرایی نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد که به کندوکاو در تاریخ، فرهنگ و جامعهٔ معاصر و نسبت آن با گذشته می‌پردازند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ۱۹). به‌همین دلیل دیدگاه‌های انتقادی در هنر، نقشی کلیدی و ضروری در تبیین انقیادها، کمبودها و محذوفات، و جهت‌گیری‌ها دارند و ما را به‌طور پیوسته وادار به مواجهه با ارزش‌هایی می‌کنند که تاریخ هنر را بر اساس آن‌ها پدید می‌آوریم (Edwards, 1999, 13). این تفکر انتقادی که برخاسته از مدرنیته بود و تجربهٔ اجتماعی آن در هنرهای ایران از دورهٔ صفویه

به بعد شکل گرفته بود، در دوران پهلوی دوم با دیالکتیک میان نوگرایی و سنت‌گرایی، به اوج کشمکش و رقابت گفتمانی رسید. از جمله مهمترین مباحث رویکرد انتقادی، نسبت میان «امر سنتی» و «امر نو» است. از کلیدواژه‌های مهم مورد استفاده این رویکرد به‌ویژه در موضوعات مربوط به هنر، اصطلاحات «بازخوانی» و «بازیابی» هستند. بازخوانی آثار هنری به‌عنوان امری دیالکتیک میان جریان هنر گذشته و هنر معاصر، مقوله‌ای است که به زعم نظریه‌پردازان مکتب انتقادی، انسان و هنرمند مدرن به‌طرز اجتناب‌ناپذیری برمی‌گزینند؛ بنابراین رویکرد انتقادی ذاتاً با مفهوم بازیابی و بازخوانی «هویت» در پیوند تنگاتنگ است؛ بنابراین رشد تفکر انتقادی و شیوهٔ مواجهه نقادانه با گذشته و سنت‌ها، از مهمترین عوامل اجتماعی است که با پشتیبانی خوی مدرنیستی و جهانی‌گرای حکومت پهلوی به‌ویژه در دهه‌های ۳۰ و ۴۰، بر شکل‌گیری طیفی از آثار هنری به‌ویژه در نقاشی نوگرای ایران و همچنین هنر نقاشیخط تأثیرگذار بوده است.

۲. گفتمان ملی‌گرایی و بحران سنت/ تجدد در دوران پهلوی دوم: گرایش به ویژگی‌های قومی و فرهنگ ملی در مقاطع مختلف در جهت‌گیری‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران نقش مهمی ایفا کرده است. حوادث دوران مشروطه تا سلسلهٔ پهلوی یکی از مهمترین مقاطع اجتماعی و سیاسی ایران در تحولات هویتی و ملی‌گرایی بود که به‌خصوص در حوزهٔ هنر در دورهٔ محمدرضا پهلوی همزمان با اوج‌گیری نزاع جهانی میان بلوک شرق و غرب و بالا گرفتن نهضت‌های استقلال‌طلبانه در دنیا، گسترش و اهمیت یافت (مریدی، ۱۳۹۷، ۹۱). پایه‌های نقاشی نوگرای ایران نیز با تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۱۹ ریخته شد که به‌تدریج نسلی از هنرمندان و پژوهشگران را پدید آورد که دیدگاه‌های نوگرایانه و انتقادی نسبت به هنرهای سنتی داشتند: «گویا عده‌ای نمی‌خواهند بدانند که از گذشتهٔ پرافتخار، با همهٔ دبدبه و کبکبه‌اش کاری برای امروز ساخته نیست ... که دیگر امروز نمی‌توان مینیاتور و خط نسخ و کوفی را به ما تحمیل کرد، زیرا جوابگوی احتیاجات بصری امروز ما نیست» (آغداشلو، ۱۳۴۳). این گرایش از جانب خوی جهانی‌گرای حکومت پهلوی دوم نیز پشتیبانی شد؛ زیرا حاکمیت نیازمند هنرهایی بود که با تحولات هنری مدرن همگام باشد و به‌خصوص در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ شکلی جدی‌تر به‌خود گرفت. با گسترش دامنهٔ فعالیت نقاشان نوگرا، توجه نهادهای دولتی نیز به‌سوی جریان نقاشی نوین جلب شد که این جریان هنری تازه را بستر مناسبی برای معرفی هنر مدرن ایران به جهان یافتند. دههٔ ۱۳۴۰ نیز دوران تثبیت و گسترش نقاشی نوگرا در ایران در نتیجهٔ رشد اقتصادی در برنامه سوم و چهارم عمرانی بود. در مجموعه این سیاست‌های فرهنگی کلان ایده‌هایی همچون تحکیم مبانی وحدت ملی، احیای هنرهای فراموش شده، پاسداشت میراث فرهنگی و گسترش رابطه با فرهنگ‌های دیگر وجود داشت که پشتیبان خلق و تولید آثار هنری متنوع شد و هدف از همهٔ آن‌ها به‌طور کلی «بالا بردن سطح سلیقهٔ جامعه و آماده ساختن آنان برای پذیرش مدرنیسم از طریق آموزش همگانی بود» (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ۱۱). این تحولات اجتماعی زمینه‌ساز شکل‌گیری گفتمان انتقادی در نقاشیخط ایران شد که نمونهٔ شاخص آن آثار حسین زنده‌رودی است و در دهه‌های بعد در طیف وسیعی از آثار نقاشیخط مورد پیروی و الهام و اقتباس قرار گرفتند.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این پژوهش از طریق تحلیل ویژگی‌های گفتمانی نشان می‌دهد که نوعی مواجهه انتقادی در طیفی از آثار نقاشیخط شکل گرفته بود که علی‌رغم دغدغهٔ هویتی، درصدد به چالش کشیدن تعریف و کارکردهای هنر سنتی بود و با نوعی کنایه، به بیان انتقادی و ساختارشکنانه از خوشنویسی در هنر مدرن پرداخت. نمونه شاخص

این مواجهه، حسین زنده‌رودی است که از طریق کاربست عناصری همچون اغراق، معنازدایی، رنگ‌بندی و ترکیب‌بندی نامتعارف، عناوین عجیب و بطور کلی ساختارشکنی فرمی به نوعی بیان انتقادی آیرونیک دست یافت. لذا رویکرد انتقادی آیرونیک نقاشیخط‌های حسین زنده‌رودی در مواجهه با خوشنویسی سنتی، که درهم‌تنیده با ساز و کارهای اجتماعی و گفتمان‌های فعال زمانه خود نیز بوده است، نمایانگر جنبه‌هایی کنایی، ساختارشکنانه و طعنه‌آمیز از نسبت میان سنت و تجدد در نگاهی کلان است. بدین‌ترتیب صورت‌بندی گفتمان انتقادی آیرونیک و تحلیل چندوجهی ویژگی‌های آثار حسین زنده‌رودی، به بازشناخت بهتر هنر نقاشیخط و تنوع گفتمان‌ها و جهان‌بینی‌های حاضر در آن کمک خواهد کرد.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه نگارنده اول در مقطع دکتری رشته هنرهای اسلامی با عنوان «تحلیل گفتمان نقاشی معاصر ایران در تعامل با نقشمایه‌های نوشتاری و خوشنویسی سنتی (دهه ۳۰ تا ۸۰ خورشیدی)» و با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه تربیت مدرس است.

تقدیر و تشکر

نویسندگان لازم می‌دانند مراتب تشکر صمیمانهٔ خود را از آقای دکتر امیر مازیار، بابت مشاوره، طرح ایدهٔ اولیه و زحمات بی‌دریغشان به عمل آورند.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Irony
2.«Fountain» by «Marcel Duchamp» in 1917.
۳. «کمدین» موز زردی است که با نوار چسب نقره‌ای به دیوار سفید چسبانده شده، اثر هنرمند ایتالیایی موریتسیو کاتلان (Maurizio Cattelan) که نخستین‌بار در سال ۲۰۱۹ در نمایشگاه هنر بازل در میامی عرضه و بسیار بحث‌برانگیز شد.
4. Andy Warhol
5. Roy Lichtenstein
6. Discourse
7. Multimodal Discourse Analysis (MDA)
8. Theo van Leeuwen
9. Gunther Kress
10. Michael O'Toole
11. Kay L. O'Halloran
12. Mode
13. Visual
14. Verbal
15. Multimodal

۱۶. «نقاشیخط» آن است که حروف و کلمات با تکنیک‌ها و ابزار نقاشی اجرا شود و اثر نهایی به خوشنویسی نزدیک باشد؛ اما «خط‌نقاشی» آن است که با خط، نقش و تصویری ایجاد گردد که نتیجه نهایی اثر بیشتر بیانگر فرم‌ها و تصاویر نقاشانه باشد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴).

17. Viewer positioning

۱۸. اصول خوشنویسی یا قواعد دوازده‌گانه خط شامل ترکیب، کرسی، نسبت، ضعف، قوت، سطح، دور، صعود، نزول، اصول، صفا و شان است (وطن‌خواه و مازیار، ۱۴۰۰).

19. Critical theory

20. Immanuel Kant (1728- 1804)

منابع

- آغداشلو، آیدین. (۱۳۴۳). نقد و بررسی. اندیشه و هنر، ۵(۴)، ۵۳۶-۵۳.

ایران آنتیک. (۱۴۰۰). «چلیپا» [عکس]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://iranantiq.com/terminology/handicraft/islamic-calligraphy/chalipa

- باقری، نگار و مافی تبار، آمنه . (۱۴۰۲). بازیابی مظاهر نو ـ سنتگرایی در دوازده پرده از نقاشیهای جنبش سقاخانه. رهپویه حکمت هنر. ۲(۱). ۱۱۹-۱۳۱. doi: 10.22034/rph.2023.1996441.1032

- بنی اردلان، اسماعیل و یوسفزاده، جواد. (۱۳۹۸). تحلیل نشانه‌شناسانهٔ آثار نقاشی‌خط حسین زنده‌رودی (بر اساس دیدگاه پیرس). دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، ۲(۱۷)، ۲۴-۲۹.

- حسینی راد، عبدالمجید و خلیلی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی، نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۴ (۴۹)، ۵ -۱۸. doi: 10.22059/jfava.2012.28516

- حکیم، اعظم، پاکزاد، زهرا و کوثری، مسعود. (۱۴۰۰). مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشتار/ تصویر در هنر معاصر ایران. فصلنامه نگره، ۱۶ (۶۰)، ۱۴۱-۱۵۵. doi: 10.22070/negareh.2020.5454.2500

- خیرآبادی، رضا و آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۹۸). گرایش‌های بین‌رشته‌ای در تحلیل گفتمان انتقادی از نظریه تا عمل. پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، ۱۹(۱۱)، ۸۱-۹۷. https://doi.org/10.30465/crtls.2020.25564.1546

- داوودی آب کنار، آرمان و مصطفوی، شمس الملوک. (۱۴۰۲). تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه. پیکره، ۱۲(۳۳)، ۳۵-۲۱. doi: 10.22055/pyk.2023.18442

- رجایی، فرهنگ. (۱۳۸۲). مشکله هویت ایرانیان امروز؛ ایفای نقش در عصر یک تمدن و چند فرهنگ. نشر نی.

- روانجو، احد. (۱۴۰۱). جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشیخط (بر پایه گرایش به سویه‌های هنر سنتی و مدرن). پیکره، ۱۱(۲۸)، ۵۳-۶۶. doi: 10.22055/pyk.2022.175400

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۳۷). «پیش از من و تو جهانی بوده است» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://darz.art/fa/artworks/29882

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۳۹). «پنج عضو» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/o2WQx

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۵). «پرنده» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/xZWyV

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۹). «بدون عنوان» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۷ مهر ۱۴۰۴، از https://darz.art/fa/artworks/5113

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۷). «عشق» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/V5MpV

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۸). «دال+دال+دال» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/oy8Q7

- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۹). «بدون عنوان» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/oP2kV
- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۵۰). «بدون عنوان» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/VdRe8
- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۵۰-ب). «سیر و سور» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/VnDOo
- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۵۴). «دی‌جی‌ای-دی‌جی‌آ-دی‌ایو» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/oyJMx
- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۴۷). «روح خارجی» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۷ مهر ۱۴۰۴، از https://darz.art/fa/artworks/18563
- زنده‌رودی، حسین. (۱۳۶۱). «ه هَوّز، هانسدل» [نقاشی]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://artchart.net/fa/artists/charles-hossein-zenderoudi/artworks/xDNmG
- شکری، یداله و پهلوان، امیرحسین. (۱۴۰۰). کارکرد آیرونی در دو داستان مثنوی مولوی. متن‌پژوهی ادبی، ۲۵(۹۰)، ۲۶۱-۲۸۳. doi:10.22054/LTR.2021.37302.2481
- صراحی، محمدامین و مولایی، مریم. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی بیلبوردهای تبلیغاتی بانکداری. فصلنامه علمی رسانه، ۳۰(۴)، ۵-۲۷.
- فدایی، محمد. (۱۳۹۸). عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران و بررسی منابع تغذیهٔ سنتی و مدرن آن. نشریه مطالعات عالی هنر، ۱(۲)، ۱۱۱-۱۳۶. URL: http://art-studies.ir/article-1-67-fa.html
- فروزنده، محسن. (۱۴۰۴). «آموزش تحریر حرف ه» [عکس]. تاریخ دسترسی: ۶ مهر ۱۴۰۴، از https://www.instagram.com/p/Cij2TgoseAE/
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۴). نقاشیخط یا خطنقاشی؟. مجله تندیس، شماره پیاپی ۳۰۲، ۹ تیر ۱۳۹۴، ۴-۵.
- کارگر، رشید، شیبانی رضوانی، فیروزه و بختیاریان، مریم. (۱۴۰۱). واکاوی عناصر و کاربردهای آیرونی در سه نگارهٔ منتخب مکتب شیراز در دورهٔ آل‌اینجو. پژوهش‌های نوین در مطالعات علوم انسانی اسلامی. ۱ (۲)، ۱۹-۳۳. doi: 10.22034/api.2022.70595
- کامیاب، هرمز. (۱۳۵۱). من از زیبائی بسوی مفهوم کلی میروم، مصاحبه حسین زنده‌رودی با هرمز کامیاب. ماهنامه فرهنگی- هنری رودکی، ۲(۱۴)، ۱۴-۱۵.
British Library, EAP1200/1/14/14, https://eap.bl.uk/archive-file/EAP1200-1-14-14
- کرس، گونتر. (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر (مترجم رحمان صحراگرد). مارلیک.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۶). درآمدی بر نظریه و اندیشه‌ی انتقادی در تاریخ هنر. نشر چشمه.
- مریدی، محمدرضا. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران. انتشارات کتاب آبان. دانشگاه هنر.
- موکه، داگلاس کالین. (۱۳۹۸). آیرونی. نشر مرکز.
- میلز، سارا. (۱۳۸۸). گفتمان (مترجم فتاح محمدی). انتشارات هزاره سوم.
- وطن‌خواه، محمود و مازیار، امیر. (۱۴۰۰). تصوف و عرفان در مقام ویژگی گفتمانی رساله‌های خوشنویسی سده‌های هشتم تا یازدهم هجری. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی، ۲۶(۲)، ۱۱۵-۱۲۴. doi: 10.22059/jfava.2020.302008.666459
- هوشیار، افسون و مبینی، مهتاب. (۱۴۰۲). مطالعهٔ بینامتنی نقشمایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشیخط مکتب سقاخانه. جلوه هنر، ۱۵ (۴)، شماره پیاپی ۴۱، ۱۳۷-۱۵۲. doi: 10.22051/jjh.2023.40527.1800
- Cuddon, J. A. (1999). Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, Revised by C.E. Preston. Penguin Books.
- Edwards, Steve. (1999). Art and Its Histories, A Reader. Yale University Press.
- Thompson, A.R. (1984). The Dry Mock, A study of Irony in Drama. Berkeley.