دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶۹-۱۸۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

خوانش بیش‌متنی بافت نقاشی معاصر ایران با پیش‌متن‌هایی از نقوش ایران باستان بر اساس گونه‌شناسی ژرار ژنت (آثار هشتمین دوسالانه نقاشی)

چکیده

چگونگی بازتاب نقوش آثار برجای‌مانده از ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران بر مبنای رویکرد بینامتنیت ژرار ژنت، مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر است. هدف مقاله، توجه به قابلیت‌های بافت در هویت‌بخشی به نقاشی معاصر ایران است. در این پژوهش، پس از معرفی مفاهیم، به مطالعهٔ بافت‌های ملی و باستانی و ارائهٔ نتایج آماری پرداخته شد. روش پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بوده‌است. گردآوری داده‌ها، به روش اسنادی انجام پذیرفته و تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش، به شیوهٔ کمی (به کمک نرم افزار اکسل) و کیفی بوده‌است. یافته‌های مقاله حاضر نشان می‌دهد هنرمندان در بازتاب نقوش باستانی، به نقوش آثار هنری پیشاتاریخی گرایش بیشتری دارند. همچنین بررسی بیش‌متنی انجام‌شده در این نوشتار، بیانگر آن است که بافت در این آثار با دگرگونی در پیش‌متن بازآفرینی شده‌است. این تغییر و دگرگونی‌ها که نشان‌دهنده گونهٔ تراگونگی بیش‌متن‌ها است، بیشتر بر اساس ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری آن‌ها انجام گرفته و با انواع تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، نشانه‌ای، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده‌است که منجر به حفظ ساختار و ایجاد تحول در بافت بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده‌است. در حقیقت، نقاشان معاصر ایران با ایجاد انواع تراگونگی و تغییرات، به خلق بافت‌های ملی و باستانی دست یافته‌اند که افزون بر حفظ ساختار نقوش، دارای دگرگونی‌هایی در سبک و نوع اجرا نسبت به پیش‌متن است. مقالهٔ حاضر، نگاه هنرمندان را به بافت‌های ملی و باستانی که تاکنون توجه کافی به آن‌ها نشده‌است، متمایل ساخت و ضرورت انجام پژوهش را مسلم نمود.

کلیدواژه‌ها: نقاشی معاصر، هشتمین دوسالانه، بیش‌متنیت، ژرار ژنت، بافت، نقوش باستانی.

این مقاله، برگرفته از پایان نامهٔ کارشناسی ارشد سودابه صفری سنجانی ، با عنوان" تاثیرگذاری بافت در نقاشی معاصر ایران از منظر زیباشناسانه(بررسی هشتمین دو سالانه)" است.

سودابه صفری سنجانی
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران، نویسنده مسئول.
S.safari@tabriziau.ac.ir

پریسا علیخانی
دانشجوی دکتری هنر اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
p.alikhani@tabriziu.ac.ir

اصغر کفشچیان مقدم
دانشیارگروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
kafshchian@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۰۹-۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۱۲-۲۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45793.1226

مقدمه

نقاشی معاصر ایران نتیجهٔ تحولاتی عمیق و فرآوردهٔ جریان‌های گوناگونی است که از فضای خیالی نقاشی ایرانی آغاز شده و پس از گذر زمان به سمت هنر نوین غرب تمایل پیدا کرده‌است. با این وجود، نقاشان همواره در جهت یافتن هویت ملی-شرقی خویش و بازنمایی آن در آثارشان به تکاپو بوده‌اند و این دغدغهٔ هویت از ابتدای حیات نقاشی معاصر ایران تاکنون وجود داشته‌است. جست‌وجوی هویت و نشان‌دادن آن در نقاشی معاصر، سعی در ایجاد شیوه‌ای مرتبط با فرهنگ و هنر ملی می‌نماید و باید بررسی کرد که استفاده از عناصر بصری در راهیابی به این هدف چه تأثیراتی خواهند داشت. بافت‌ها دارای قابلیت‌های منحصربه‌فردی هستند که می‌توانند تأثیرات بصری قوی بر مخاطب بگذارند. درک این عنصر تجسمی ممکن است فقط با استفاده از حس لامسه انجام پذیرد؛ یا تنها دارای کیفیت بصری باشد و با استفاده از قوهٔ بینایی شناسایی شود. گروهی از بافت‌ها نیز به وسیلهٔ هر دو حس بینایی و قوهٔ لامسه قابل درک هستند که در این صورت به مخاطب درک وسیع‌تری می‌دهند. بافت در نقاشی معاصر ایران تنوع زیادی پیدا کرده‌است.

در این میان، توجه به این نکته ضروری است که نقاش ایرانی برای یافتن راهی به‌سوی هویت، می‌تواند از بافت‌های ملی-باستانی در آثارش بهره گیرد. نقوش باستانی ایران به‌عنوان یکی از زیباترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی، دارای ویژگی‌های بینشی، مضمونی و ساختاری هستند که آن‌ها را مورد توجه هنرمندان امروزی می‌سازد. بر این مبنا، چگونگی بازتاب نقش‌های آثار برجای‌مانده از ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران با توجه به رویکرد بینامتنیت مسئلهٔ اصلی این پژوهش است.

ژرار ژنت، از صاحب‌نظران نسل دوم بینامتنیت است. در نسل اول، ژولیا کریستوا، خالق نظریه بینامتنیت قرار دارد. دیدگاه ژنت، در راستای تغییر و تکامل کار کریستوا در پی نظام‌مندکردن روش بینامتنیت برآمد و بیش‌متنیت شکل گرفت. متن جدید (بیش‌متن) بر روی متن قبلی (پیش‌متن) استوار است ولی تغییر می‌کند، اصلاح می‌شود، کاهش یا افزایش پیدا می‌کند (Ind Iuvien, 2003: 148). این برگرفتگی و حضور، رابطه‌ای هدفمند و آگاهانه است که از سوی نویسنده ایجاد می‌شود و از آن‌جایی که نگارندگان نیز ارتباط میان بافت آثار نقاشی را با نقوش باستانی، آگاهانه و هدفمند یافتند، این پژوهش برای نخستین‌بار با خوانشی جدید انجام شد.

پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش است که هنرمندان برای ایجاد بافت بصری[1] در نقاشی معاصر ایران به نقوش کدام دورهٔ باستانی گرایش بیشتری دارند؟ همچنین رابطه میان بافت آثار نقاشی معاصر ایران با نقوش باستانی به‌عنوان پیش‌متن‌های خود چگونه تبیین می‌شود؟ و در فرآیند اقتباس بافت این آثار از نقوش باستانی ایرانی چه تغییراتی انجام گرفته‌است؟ از این‌رو، تلاش می‌شود تا چگونگی ارتباط و تعامل میان متن‌های مورد نظر با روش بینامتنی مورد مطالعه و ارزیابی قرار گیرد. در این راستا، آثار هشتمین دو سالانه نقاشی به‌عنوان جامعهٔ آماری، مورد بررسی قرار می‌گیرد. هدف این پژوهش، شناخت قابلیت بافت‌های ملی-باستانی و بهره‌گیری از آن‌ها در نقاشی معاصر ایران است. این مقاله، نگاه هنرمندان را به بافت‌های ملی و باستانی که قابلیت آن در هویت‌بخشی به نقاشی معاصر ایران از نظر دور مانده‌است، متمایل می‌کند. همچنین، پژوهش حاضر می‌تواند به غنی‌ساختن نقاشی معاصر ایران مورد استفادهٔ هنرمندان بیانجامد که ضرورت انجام پژوهش حاضر را مسلم می‌کند.

پیشینه پژوهش

از منابع مهم در نظریه بینامتنیت می‌توان به کتاب «درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها» نوشتهٔ بهمن نامورمطلق، اشاره کرد که به شکل‌گیری بینامتنیت، ریشه‌ها و زمینه‌های تأثیرگذار، تفاوت نسل اول و دوم و بیش‌متنیت، می‌پردازد. همچنین پژوهش‌های ارزشمندی در باب بیش‌متن و پیش‌متن در آثار هنری وجود دارد که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

صادق‌زاده و مبینی (۱۳۹۹)، در پژوهش خود با نام «بررسی چند اثر از هانیبال الخاص با نظریه بیش‌متنیت» به این مسئله اشاره کردند که الخاص به‌عنوان نقاش نوگرای ایرانی و تأثیرگذار بر تاریخ هنر نقاشی ایران، در خلق نقاشی‌های مدرن خود، همواره نگاهی به گذشته داشته و تأثیرپذیری از متون گذشته در خلق آثارش را نمی‌توان نادیده گرفت. آن‌ها اشاره می‌کنند که بیشتر عناصر نقاشی‌های او از آثار گذشتگان وام گرفته شده و راوی اندیشه‌های الخاص هستند. وی در آثار خود از دیگر هنرمندان و اساطیر و تغییر آن‌ها از جنبهٔ سبک و مضمون و آفرینش مفاهیم جدید از پیش‌متن‌ها برای بیان تفکرات و روایت‌های نو بهره می‌برد.

حکیم و نامورمطلق (۱۳۹۷) در مقاله خود با نام «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت» به این نتیجه می‌رسند که نسخه ژکوند مگریت، به‌وسیله پیوستگی‌ها و مناسبات متنی ویژه با پیش‌متن خود، می‌تواند گونه‌ای متفاوت از جناس‌های تصویری پارودیک نقاش به شمار آید و با توجه به بافت فراواقعی اثر، عنوانش به ناسازگاری معنایی و درنتیجه خلق امر شگفت، منجر شود. امر شگفت، از طریق پیچیده‌سازی رابطه میان زبان و تصویر و به‌پرسش‌کشیدن آن‌چه طبیعی بنظر می‌رسد، ایجاد می‌شود.

نوروزی و نامورمطلق (۱۳۹۷) در مقاله خود با نام «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با بیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی» به ارتباط تنگاتنگ میان متن‌های پیشین و پسین از نوع درزمانی و بینافرهنگی پی بردند و اشاره کردند که بیش‌متن‌ها با تغییر و تراگونگی در پیش‌متن‌ها ایجاد شده‌اند.

یزدان‌پناه و همکاران (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی آثار نقاش هندی آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت» به وجود روابط بینامتنی قوی بین آثار و خلق هدفمند بیش‌متن براساس پیش‌متن اشاره می‌کنند. یافته‌های این پژوهش، نمایانگر تغییر شیوه‌های رایج غربی به‌وسیلهٔ این هنرمند و خلق سبک ترکیبی مختص به خود با استفاده از عناصر مغولی، راجپوتی و ژاپنی است.

در هیچ‌یک از پژوهش‌های انجام‌شده بافت ملی و باستانی نقاشی معاصر ایران با رویکرد بینامتنیت و بیش‌متنی ژنتی مورد بررسی

قرار نگرفته است که بدیع‌بودن پژوهش را نشان می‌دهد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه بینامتنیت و رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت انجام گرفته است. ابزار گردآوری داده‌ها، منابع کتابخانه‌ای و روش تجزیه و تحلیل تحقیق، کمی (به کمک نرم افزار اکسل) و کیفی است.

مبانی نظری

بینامتنیت یکی از مهمترین روش‌های نقد و مطالعه آثار هنری و ادبی است که در سده بیستم مطرح گردید. بینامتنیت به مطالعه روابط بین متون می‌پردازد و از اعتبار شایانی در حوزه مطالعات تطبیقی برخوردار است. بستر پیدایش بینامتنیت به‌وسیلهٔ پژوهشگران گوناگونی پی‌ریزی شد؛ ولی ژولیا کریستوا به‌عنوان مهمترین چهره بینامتنیت و بنیان‌گذار این حوزه در سال‌های ۱۹۶۰ م. شناخته می‌شود. با گسترش مطالعات و رفع ابهامات اولیه در این حوزه، ژرار ژنت، واژه ترامتنیت را برای بررسی ارتباط میان متون گوناگون مطرح کرد و آن را به پنج شاخه شامل بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت دسته‌بندی کرد (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱۴). بنابراین، با توجه به دسته‌بندی ژنت، بینامتنیت، همان روش مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌هاست. ژنت فراتر از این در مطالعات خود، افزون بر چگونگی روابط میان متون، به منبع و مرجع این روابط و تعاملات نیز می‌پردازد. بر این مبنا، پژوهش پیش‌رو براساس آرا ژنت پی‌ریزی می‌شود.

بیش‌متنیت بر چگونگی روابط بین دو متن که آن‌ها را پیشین و پسین می‌خوانیم، استوار است و این ارتباط دارای اشتیاق و برگرفتگی است. به این معنا که یک متن متأثر و الهام‌گرفته از متنی دیگر است. در زمینهٔ خلق و خوانش آثار هنری نیز روابط بینامتنی وجود دارد. در واقع می‌توان گفت که «هنر تقلید هنر است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹۸).

پیش‌متن به متنی گفته می‌شود که به‌عنوان منبع و مرجع برای متنی دیگر به کار گرفته می‌شود و بیش‌متن نیز همان متنی است که با الهام و برگرفتگی از پیش‌متن ایجاد شده‌است. باید توجه کرد که بدون حضور پیش‌متن، امکان خلق متن دوم یا بیش‌متن وجود ندارد و شناسایی و هویت بیش‌متن در گروی شناسایی پیش‌متن یا متن اولیه است (همان: ۹۵). متون از آحاد متنی گذشته بهره گرفته، آن‌ها را دگرگون کرده و موضوع تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشند (آلن، ۱۳۸۰:۷۸).

در ادامه می‌خواهیم بدانیم که چند گونه ارتباط میان بیش‌متن و پیش‌متن وجود دارد؟ نخست، همان‌گونگی یا تقلید و دوم، تراگونگی یا تغییر و دگرگونی. دو دسته کلی روابط میان پیش‌متنی و بیش‌متنی در یک ارتباط بینامتنیت هستند. در دسته نخست، همانگونگی یا تقلید قرار دارد که می‌کوشد سبک پیش‌متن با کمترین یا حتی بدون تغییر و

دگرگونی در بیش‌متن تغییر و حفظ شود؛ ولی در تراگونگی این چنین نیست. در تراگونگی برخلاف همانگونگی، اساس بر تغییر و دگرگونی سبک پیش‌متن به منظور خلق و ایجاد بیش‌متن است. از این‌رو تراگونگی با تنوع، پویایی و خلاقیت بسیار بیشتری در ایجاد بیش‌متن همراه است و به‌طبع، گونه‌ها و دسته‌بندی‌های مختلفی نیز دارد که از آن‌ها می‌توان به فرهنگی، روایی، زمانی، محیطی، جنسیتی، سنی، زیانی و نشانه‌ای اشاره کرد که هرگاه یکی از این تغییرات در فرآیند اقتباسی انجام پذیرد، نتیجه دارای تحول و دگرگونی قابل توجهی در مقایسه با پیش‌متن است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۷-۹۶).

تغییرات درونی تراگونگی می‌تواند شامل حذف، افزایش و دگرگونی باشد. در حذف، شاهد کاستن و حذف برخی عناصر متن پیشین در متن پسین هستیم و بیش‌متن در مقایسه با پیش‌متن خلاصه می‌شود؛ ولی در افزایش، روندی برخلاف روش حذف مشاهده می‌شود و بیش‌متن، عنصر یا عناصری را به پیش‌متن می‌افزاید و شکل می‌گیرد. بنابراین بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، گسترده‌تر است. در مقابل، دگرگونی، همان‌گونه که از نام آن پیداست، به دنبال تبدیل پیش‌متن به بیش‌متن از طریق ایجاد دگرگونی و تغییر در سبک آن است. البته باید دقت داشت که یک ارتباط بیش‌متنی، فقط منحصر به یک گونه تراگونگی نیست و امکان حضور هم‌زمان چند گونه تراگونگی در یک رابطه بیش‌متنی وجود دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۶۴؛ کنگرانی، ۱۳۸۸: ۶۱).

بافت

بافت در هنر و معماری، ماهیت سطح یک نقاشی، مجسمه، ساختمان و مانند آن را شکل می‌دهد (سید صدر، ۱۳۸۸: ۱۰۴). ا. داندیس بافت را این‌گونه تعریف می‌کند؛ «بافت آن عنصر بصری است که بسیاری از اوقات به‌عنوان بدل برای ارضای یکی از حواس، که همان حس لامسه باشد، ایجاد می‌شود، اما درحقیقت، ما می‌توانیم بافت یک پدیده را با دیدن تنها یا لمس کردن تنها یا با تلفیق این دو باز شناسیم و ارزش آن‌را دریابیم. ممکن است بافتی فقط کیفیت بصری داشته باشد و فاقد کیفیت ملموس باشد، مانند بافت بصری حاصل از چیده شدن حروف و کلمات کنار یک‌دیگر، یک صفحهٔ کتاب یا روزنامه و یا بافت شطرنجی قابل دیدن روی یک کاغذ شطرنجی و یا یک نقاشی» (داندیس، ۱۳۸۹: ۸۸). «در آثار هنری چهار نوع بافت قابل تشخیص‌اند: واقعی، ساختگی، انتزاعی و ابداعی» (سید صدر، ۱۳۸۸: ۹۶).

منظور از بافت در تحقیق پیش‌رو بافت بصری موجود در نقاشی است.

یافته‌ها

معرفی بیش‌متن جامعهٔ مطالعاتی

جامعهٔ مورد بررسی در این نوشتار، شامل بیش‌متن‌هایی از بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران است که بر اساس پیش‌متن‌هایی از نقوش باستانی ایجاد شده‌اند. هشتمین دوسالانه ملی نقاشی ایران با شرکت هنرمندانی از استان‌های مختلف و ارسال آثارشان از یکم مهر ۱۳۹۰ به دبیرخانه آغاز شد. لازم به گفتن است که در این دوسالانه رکورد شرکت‌کنندگان در بین دوره‌های برگزار شدهٔ دوسالانهٔ نقاشی شکسته و ۶۲۲۶ اثر از ۱۵۸۹ هنرمند به دوسالانه ارائه گردید. پس از دو مرحله بررسی توسط هیات داوران، ۳۱۷ اثر از ۲۸۶ هنرمند در این دوسالانه انتخاب شدند.

حضور فرهنگ ملی و سنتی با تمرکز بر نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

به عنوان پیش متن جامعهٔ مطالعاتی

تأثیرپذیری نقاشی ایران از جریان‌های هنری معاصر جهان گاهی به دوری از فرهنگ ایرانی انجامیده‌است. بخشی از هویت‌سازی در نقاشی معاصر ایران بر عهدهٔ بافت است که به نظر می‌رسد هنرمندان در مواردی نسبت به قابلیت‌های بافت در بازتاب سنت و فرهنگ ملی غافل بوده‌اند. بازتاب فرهنگ ملی و سنتی در بافت نقاشی معاصر ایران می‌تواند در غنی کردن آثار، نقش بسزایی داشته باشد. ردپای هنر و فرهنگ ملی و سنتی ایران در بافت نقاشی‌های راه‌یافته به هشتمین دوسالانه نقاشی از سه منظر قابل بررسی است:

۱. استفاده از هندسه نقوش و طراحی سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران.
۲. استفاده از بافت هنرهای سنتی در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران.
۳. استفاده از نقشمایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین

دوسالانه ایران (صفری‌سنجانی و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۸).

۱. استفاده از هندسه نقوش و طراحی سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

در بین آثار راه‌یافته به هشتمین دوسالانهٔ نقاشی برخی از هنرمندان از طراحی سنتی و هندسه نقوش در جهت ایجاد بافت سود برده‌اند که فضای آشنایی را برای مخاطب ایرانی یادآور می‌شوند. گره‌های هندسی اسلوب منظمی از نقوش هندسی با مجموعه‌ای خاص از عناصر قابل تعریف ریاضی است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۳۰). «گره‌ها نقوش هندسی هستند که از چیدن لت‌های (قطعات) مختلف در کنار یک‌دیگر پدید می‌آیند. گره‌ها را با مواد و مصالح مختلف مانند چوب، کاشی، آجر و ... می‌توان به وجود آورد. اکثر این نقش و نگارها در شکل‌های هندسی مانند مربع، مستطیل یا چند ضلعی ساخته می‌شوند» (فرقدان، ۱۳۸۹: ۵۵). گره‌های هندسی در هنرهای ایرانی و به‌ویژه معماری سنتی ایران کاربرد بسیاری دارند. گره‌سازی تزییناتی هندسی هستند که با قواعد مشخصِ رسم می‌شوند. در طراحی و رسم یک گره معمولاً یک «واگیره» طراحی می‌شود. این نقش با تکرار خود نقش اصلی را ایجاد می‌کند و گسترش می‌یابد (همان: ۲۱و۲۲).

۲. استفاده از بافت هنرهای سنتی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

برای هنرهای سنتی تعریف‌های بسیاری ارائه شده است. بر مبنای آخرین تعریفی که از هنرهای سنتی، توسط فرهنگستان هنر ارائه شده‌است: هنرهای سنتی، هنرها و صنایع بدیعی است که جوهر آن برگرفته از مبدأ و حیاتی بوده و دارای صورتی متناسب با گوهر آن است و تأسیس آن به‌گونه‌ای به اولیاء دین و یا تجلیات باطنی هنرمندان مربوط می‌شود و طی قرون پی‌درپی، از طریق هنرمندان و هنروران با حفظ آداب معنوی، سینه‌به‌سینه به‌عنوان میراثی گران‌قدر به ما رسیده‌است. هنرهایی که افزون بر اصول ثابت، دارای فروع متغیری است که سبب تطبیق آن با شرایط هر دوره می‌شود (یاوری، ۱۳۸۳: ۱۳).

در برخی آثار راه‌یافته به هشتمین دوسالانه نقاشی، از هنرهای سنتی ایران برای ایجاد بافت استفاده شده‌است. در این آثار، بافت هنرهای سنتی مانند چاپ قلمکار، مشبک فلزی و مانند آن به‌خوبی القا می‌شود. هنرهای سنتی ایرانی با گستردگی زیاد، دارای بافت‌های گوناگونی هستند که قابلیت خوبی برای نوآفرینی در بافت نقاشی معاصر ایران دارند.

۳. استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران

برای نقشمایه تعریف‌های بسیاری ارائه شده‌است. وصف ساده «نقش‌مایه» (motif) دشوار است. چکیده و بی‌پیرایه نقش‌زدن، موجز و مجرد جوهر وجود را شکل‌دادن، همانا رسیدن به بیان ساده نقش‌مایه است و البته نقش‌مایه نه به معنای جزئی از کل، بلکه به‌معنای از کل به جزء رسیدن -جزئی که همهٔ صفات و ویژگی‌های کل را داراست- (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱). یکی از راه‌های هویت‌بخشیدن به نقاشی معاصر ایران، بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های ایرانی برای ایجاد بافت است که سبب پیوند نقاشی‌ها با گذشته می‌شود. در میان سه نوع روش ایجاد بافت‌های ملی و سنتی، در این پژوهش به دستهٔ سوم یعنی استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در تولید بافت در نقاشی‌های هشتمین دوسالانه ایران پرداخته شده‌است. نقش‌مایه‌های به جامانده بر روی آثار تاریخی ایران تنوع و گوناگونی‌های زیادی دارند و هریک دارای نشانه‌ای هستند. خط‌های موج‌دار نشان آب، یک صفحهٔ شطرنجی نشان‌دهندهٔ زمین کشاورزی، مثلثی که داخل آن خطوط شطرنجی طرح شده معرف کوه، دایره با چلیپا در وسط نشان خورشید و حتی برخی از حیوانات نیز نشان از موضوع‌های خاص است (فرقدان، ۱۳۸۹: ۲۲).

عمده این نقوش شامل موارد زیر هستند:

مربع و مستطیل: در آثار کهن، مربع و مستطیل نماد زمین هستند (قادر، ۱۳۸۸: ۶).

مثلث: مثلث نماد طبیعت سه گانه است. در سنت هندو مثلث متساوی‌الساقین نماد جنس نر و ماده است. اگر راس آن رو به بالا باشد، نماد مرد و اگر راس آن رو به پایین باشد، نماد زن است و ترکیب نمادهای زن و مرد نماد تفکر است (هال، ۱۳۸۰: ۱۷). گاهی مثلثِ روبه بالا، نماد کوهستان است که به صورت پلکانی به تصویر کشیده می‌شود (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

دایره: دایره نماد آب‌های محاط و دارای اصل مادرانه زنانه است (کوپر، ۱۳۸۷: ۱۴۰). و بیان‌گر ارتباط دیرآشنای طاق و آسمان است (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۱۹). دایره نماد عالم معنا در ارتباط با زمین

و نماد آسمان کیهانی و دارای پیوند با نمادهای الوهیت است که میل به آفریدن دارد و زندگی ایجاد می‌کند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۱۶۵). دایره نماد کمال، همگونی و یکدستی است. دایره متحدالمرکز درجات موجودات و سلسله مراتب مخلوقات را نشان می‌دهد. همچنین، دایره نماد زمان است (هال، ۱۳۸۰: ۱۶).

مارپیچ: مارپیچ نماد و مظهر هوا، آب‌ها، آذرخش و گرداب و به معنای آفرینش و استمرا است (کوپر، ۱۳۸۷: ۳۳۷).

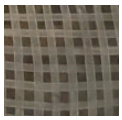
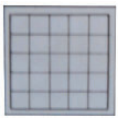
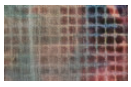
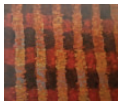
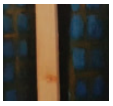
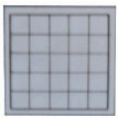
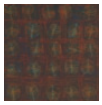
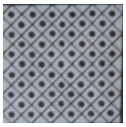
خطوط زیگزاگ: در شوش این علامت مفهوم آب یا رودخانه یا آب جاری در باغ را می‌رساند (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۴۴). کاربرد خطوط زیگزاگ را می‌توان در تزئینات معماری کهن ایران مشاهده کرد که احتمالا نقش آب هستند (مقدم، ۱۳۹۲: ۱۹۷).

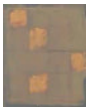
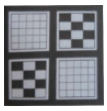
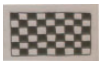
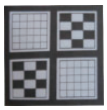
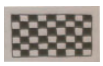
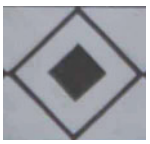
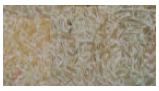
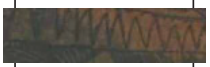
چلیپا: چلیپا را نماد خورشید دانسته‌اند و مفاهیم روشنایی، حاصلخیزی و خوشبختی را برای آن بیان کرده‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۵). چلیپا از جمله نقوشی است که در هنر کهن ایران باستان به وفور دیده می‌شود. این نقش با مفاهیمی چون خوش یمنی همراه بوده و نماد عمل، ظهور، مدار و باززایش دائمی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۳۶۲).

لازم به اشاره است که منظور نگارندگان از نقوش ایران باستان در این پژوهش، نقوشی است که بر روی آثار تاریخی دوران ایران باستان(از پیدایش دولت ماد تا پایان دوران ساسانی) نقش بسته‌اند.

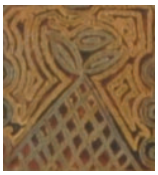
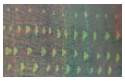
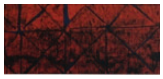
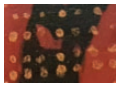
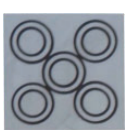
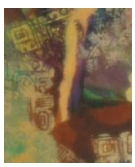
نقوش باستانی بهره‌گرفته‌شده در بافت نقاشی‌های هشتمین دوسالانه به‌صورت‌های مختلفی نمایان شده‌است. در جدول (۱)، بافت ملی و باستانی آثار هشتمین دوسالانهٔ نقاشی به‌عنوان بیش‌متن و نیز پیشینهٔ تاریخی و مصادیق نقوش به‌عنوان پیش متن آورده شده‌است.

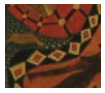
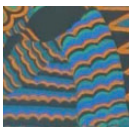
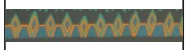
جدول ۱: بافت‌های ملی- باستانی هشتمین دوسالانه نقاشی ایران و پیش متن‌های آن‌ها (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن	ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن
۱	 مهدی پرستار شهری (همان: ۱۶۷). بخشی از اثر. ریحانه قلی‌زاده (همان: ۱۲۵). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).	ادامهٔ ردیف ۱	 خدیجه علی‌مردانی (همان: ۱۱۶). بخشی از اثر.  سمیرا عبدالهی (همان: ۱۱۳). بخشی از اثر.  احمد حاجیوند (همان: ۸۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).
۲	 ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر. ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.  ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.	 جام طلا. تپه چراغعلی. با نقش درخت و بز کوهی کوهاندار و نقش مرغ ماهیخوار. (منتخب، ۱۳۸۳: ۳۳۹).	۳	 محمد هادی فدوی (همان: ۲۰۲). بخشی از اثر. یعقوب مشفقی‌فر. (همان: ۲۱۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینه پیش‌تاریخی. سیلک (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲)، بخشی از اثر.

۴	 اعظم السادات جهادی حسینی (همان: ۷۸). بخشی از اثر. لیلا اسلامی (همان: ۱۵۵). بخشی از اثر.  غلامعلی طاهری (همان: ۴۴). بخشی از اثر. علی نصیری تهران (همان: ۲۱۶). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشاتاریخی، سیلک، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴).  سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴).  صفحه شطرنجی. نمودار زمین کشاورزی. نقشی از سفال شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۳).	ادامهٔ ردیف ۴	 سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر. فرحناز فرضی (همان: ۱۲۲). بخشی از اثر. مریم عاشوری برمچه (همان: ۱۹۷). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشا تاریخی، سیلک، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۴).  سفالگری آغازین. ظرف یافت‌شده در سیلک، ۱۰۰۰ ق.م. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).  صفحه شطرنجی. نمودار زمین کشاورزی. نقشی از سفال شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۳).
۵	 فاطمه علیپور (همان: ۲۰۰). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲)، بخشی از اثر.	۶	 دنیا پازوکی (همان: ۱۶۶). بخشی از اثر.	 قطعاتی از گچ بری پرستشگاه الحضر بین‌النهرین. عراق. اواخر دوره اشکانی. قرن دوم پیش از میلاد (فرقدان، ۱۳۸۹: ۳۶)، بخشی از اثر.
۷	 سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر. سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۹۷). بخشی از اثر. سید مهدی ریحانی کاظمی (همان: ۱۸۳). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۱). سفالگری آغازین، کاسه سفالین منقوش، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۵).	۸	 فری‌ناز سندانی (همان: ۱۸۹). بخشی از اثر. فری‌ناز سندانی (همان: ۱۸۹). بخشی از اثر.  حمید جعفری شکیب (همان: ۷۵). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیشاتاریخی، سیلک (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲). بخشی از اثر. خمره سفالین- دوره: هزارهٔ سوم پیش از میلاد (منتخب، ۱۳۸۴: ۲۷۶)، بخشی از اثر.

همان‌گونه که در جدول (۱) نشان داده شد، در نقاشی‌های هشتمین دوسالانهٔ ایران، از پیش‌متن نقوش باستانی برای ایجاد بافت به‌خوبی بهره گرفته شده‌است. بهره‌گیری از نقوش سفالینه‌های سیلک و شوش،

۹	 رضا بانگیز (همان: ۲۰). بخشی از اثر. آمنه آقایی (همان: ۶۰). بخشی از اثر. سید محمد موسوی جوردی (همان: ۱۴۰). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۶).	۱۰	 مارال جعفریان (همان: ۷۷). بخشی از اثر. مریم ابطحی (همان: ۱۵۲). بخشی از اثر.	 نقوش باستانی (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).
۱۱	 محمد رضا توکلی راد. (موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر، ۱۳۹۱: ۷۳). بخشی از اثر	 سفالینه پیشاتاریخی،سیلک، سفالگری. (تذهیبی و شهبازی ،۱۳۸۸، ۸۳)	۱۲	 مژگان حبیبی (همان: ۸۲). بخشی از اثر.	 دستبافت دیوارکوب پشمی، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۳۴).
۱۳	 حمید بهداد (همان: ۱۶۳). بخشی از اثر.	 آذین گچبری در معماری پارتی، (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۸).	۱۴	 محمد هادی فدوی (همان: ۱۲۲). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ نهاوند (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۴).
۱۵	 مریم عاشوری برمچه (همان: ۱۱۲). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیشاتاریخی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲). بخشی از اثر.	۱۶	 ندا غیوری متعصب (همان: ۲۰۱). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸).
۱۷	 پروانه فرمانی (همان: ۲۰۴). بخشی از اثر.  نیلوفر لهراسبی مهدی پرستار شهری (همان: ۱۳۱). بخشی از اثر.	 تمدن سیلک (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).	ادامهٔ ردیف ۱۷	 احمد وکیلی (همان: ۵۶). بخشی از اثر.	 تمدن سیلک (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۵).
۱۸	 نسرین ابریشمی اشکذری (همان: ۱۴۹). بخشی از اثر.	 گلوبند، از نقش برجسته‌ای در طاق بستان که نمودار صحنه شکار است (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۳۵).	۱۹	 زهرا کیقبادی (همان: ۲۰۶). بخشی از اثر.	 گچبری برجسته، کاخ کیش، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۸).

۲۰	 محمد هادی فدوی (همان: ۲۰۲). بخشی از اثر. لاله حسینی نسب (همان: ۱۷۴). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).	ادامهٔ ردیف ۲۰	 سلاله عبدالپناه (همان، ۱۹۹). بخشی از اثر.  شاهین گرکانی دشته. (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۱	 .سمانه رهبرنیا (همان: ۱۸۲). بخشی از اثر	 سفالگری آغازین. سفالینهٔ شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸).	۲۲	 شهلا حبیبی (همان: ۲۵). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۳).
۲۳	 سیما شاهمرادی (همان: ۱۹۰). بخشی از اثر.	 سینی مفرغین، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۴).	۲۴	 مهدی پرستار شهری (همان: ۱۶۷). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۵	 شاهین گرگانی دشنه (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالگری آغازین، سفالینه پیش‌تاریخی، سیلک. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۲).	۲۶	 شاهین گرگانی دشنه (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 ظروفی از سیلک کاشان ۱۰۰۰ ق.م. (منتخب، ۱۳۸۴: ۳۳۱). بن‌نگارهایی از سفالینه نگارین پیش‌تاریخی تا سده نهم قمری (منتخب، ۱۳۸۴: ۴۴۵).
۲۷	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه پیشاتاریخی، تخت جمشید، سفالگری آغازین (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۳).	۲۸	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 سفالینه، سفالگری آغازین، شوش (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۸۲).
۲۹	 شهلا حبیبی (همان: ۱۲۸). بخشی از اثر.	 آذین گچبری در معماری پارتی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۱۸).	۳۰	 علی‌اکبر صادقی (همان: ۴۰). بخشی از اثر.	 گچ بری برجسته، کاخ کیش، ساسانی (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۷).

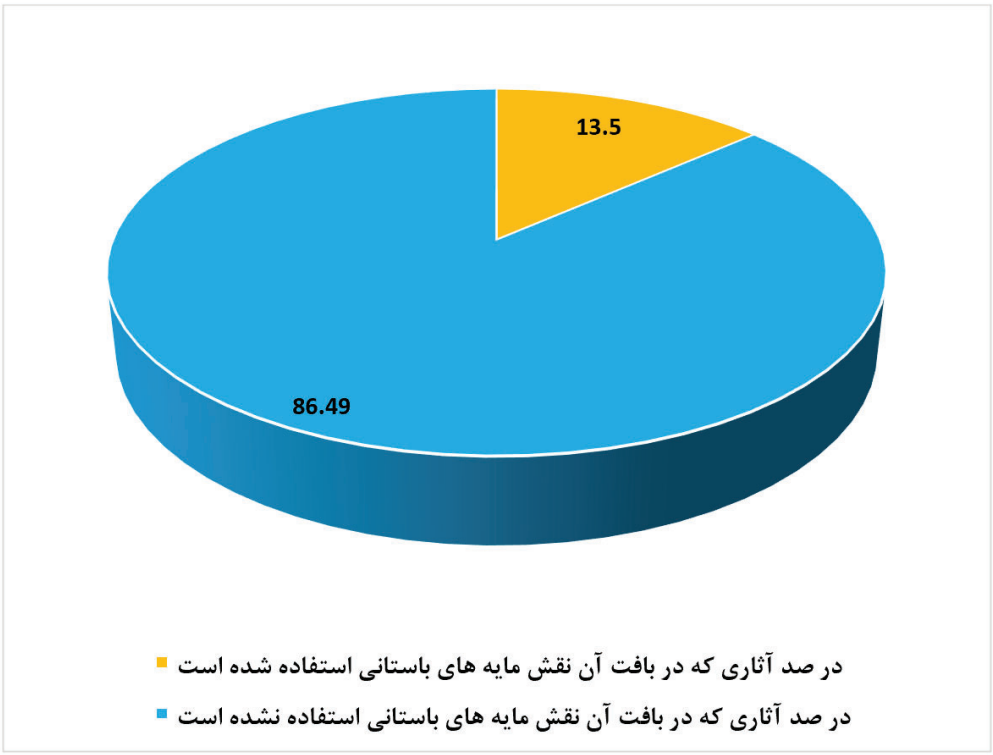
۳۱	 علی‌اکبر صادقی (همان: ۴۰). بخشی از اثر.	 نقش مهر. ۳۰۰۰ پیش از میلاد. (تذهیبی و شهبازی، ۱۳۸۸: ۲۸).

گچبری‌های اشکانی، نقوش دوره ساسانی و تکرار نقوش لوزی، خطوط شکسته، دایره، مربع و مثلث‌ها، بافت بصری قدرتمندی را در آثار به وجود آورده‌است. برای نمونه، شهلا حبیبی در اثرش برای ایجاد بافت از پیش‌متن‌هایی از نقوش سفالینه‌های شوش استفاده کرده‌است، افزون بر این شباهت بسیاری میان برخی آثار بیش‌متن و نقش‌های سفالینه‌های تخت جمشید وجود دارد. حمید بهداد نیز در اثر خود به پیش‌متن‌هایی از نقش‌مایه‌های گچبری ساسانی مراجعه کرده‌است.

چگونگی میزان بهره‌گیری از نقوش باستانی در بافت نقاشی معاصر ایران را در نمودار (۱) می‌توان دید.

همان‌گونه که در نمودار (۱) مشاهده می‌شود، به طور کلی در مجموع ۳۷۰ اثر راه‌یافته به هشتمین دوسالانه ۵۱. ۱۳درصد از آثار دارای از بافت‌هایی با

تصویر ۱: یافته‌های آماری بررسی میزان استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی در بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).



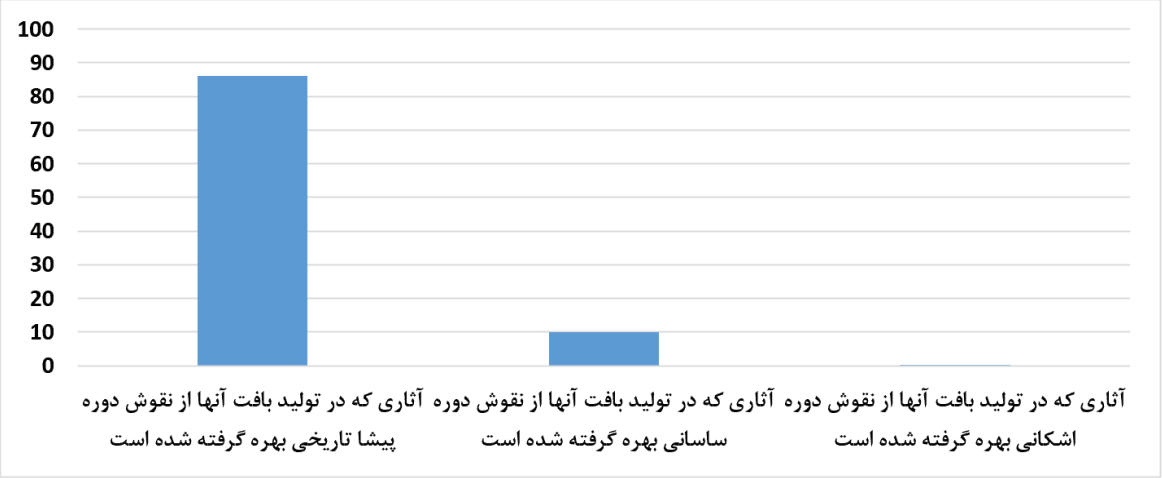
نقش‌مایه‌های باستانی هستند.

در میان این ۵۱. ۱۳ درصد اثر، در بافت ۴۳نقاشی، نقوش دوران پیش از تاریخ و در بافت ۵ نقاشی، نقوش دوران ساسانی و در بافت ۲ نقاشی، نقوش دوران اشکانی بازآفرینی شده‌است. یافته‌های آماری این بازآفرینی در نمودار (۲) آورده شده‌است.

باید دقت شود که نقوش باستانی دارای ویژگی‌های معنایی ویژه‌ای هستند. این ویژگی‌ها، حوزه‌های مختلف بینش و جهان‌بینی را در بر می‌گیرد. با توجه به اینکه همهٔ بیش‌متن‌های بررسی‌شده مربوط به یک دوسالانه است و از سویی دیگر، پیش‌متن آن‌ها، مستقیماً از فرهنگ ایرانی انتخاب شده، به چند نکته می‌توان اشاره کرد.

نخست، به دلیل فاصله زمانی چند قرنی میان متن‌های پیش‌متن و بیش‌متن، رابطه تأثیرگزاری آن‌ها از نوع طولی و درزمانی است. نکته دیگر آنکه خاستگاه فرهنگی بیش‌متن و پیش‌متن با یک‌دیگر

شکل ۲: یافته‌های آماری بررسی مقایسه میزان بهره‌گیری از نقوش باستانی در بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۲).

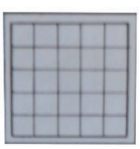


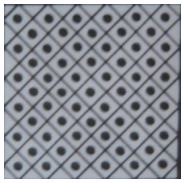
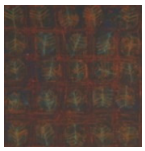
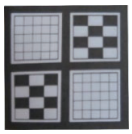
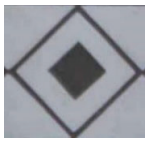
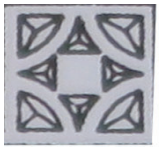
یکسان است. و دیگر آنکه بر اساس ماهیت ذاتی نقش‌ها، قوانین رویت جهان واقعی نقوش متفاوت از کمیت‌های فیزیکی است. بنابراین آثار بیش‌متن تولیدشده بر اساس آن‌ها دارای نظام زیبایی‌شناسی با همان اصول و قواعد خاص خود خواهند بود. نقوش ذاتاً دارای نور نیستند؛ بنابراین، بازتاب آن‌ها به‌واسطهٔ تکرار نقوش، به‌عنوان بافت بصری نقاشی معاصر، موفقیت‌آمیز بوده‌است.

در ادامه، چگونگی ارتباط بیش‌متن بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی با نقوش باستانی به عنوان پیش متن بافت‌ها در جدول (۲)، آورده شده‌است:

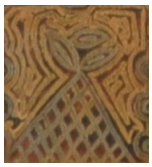
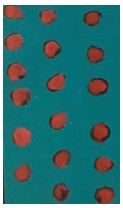
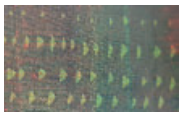
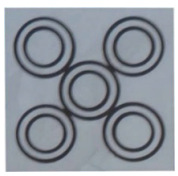
همان‌گونه که در جدول (۲) می‌توان دید، نوع

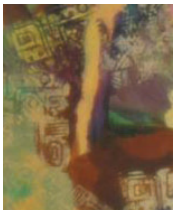
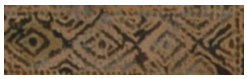
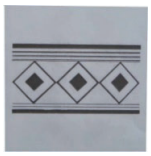
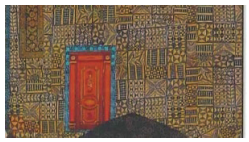
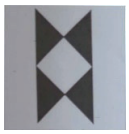
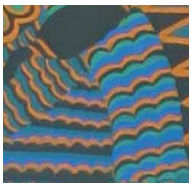
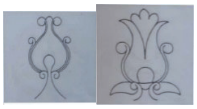
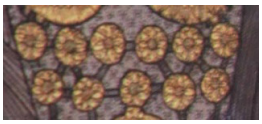
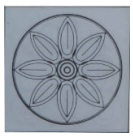
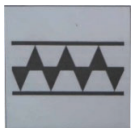
جدول ۲: بررسی بیش‌متنی بافت آثار هشتمین دوسالانه نقاشی ایران

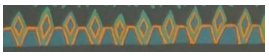
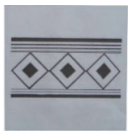
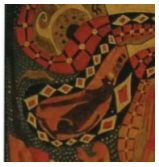
ردیف	بیش‌متن	پیش‌متن	گونهٔ پیش‌متن	گونهٔ بیش‌متن	گونهٔ تراگونگی	گونهٔ تراگونگی برای تغییرات درونی
1			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۲			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی

۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۴			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۵			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۶			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۷			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی

۸			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	-
۱۰			ترکیبی	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۱			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۲			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی
۱۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حدف افزایش جانشینی

۱۴			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۵			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۱۶			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۷			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جانشینی
۱۸			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۱۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی

۲۰			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۱			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۲			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۳			انحصاری	تراگونگی	فرهنگی روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۴			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۵			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جانشینی
۲۶			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی

۲۷			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۲۸			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۲۹			انحصاری	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	افزایش جایگزینی
۳۰			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جایگزینی
۳۱			ترکیبی	تراگونگی	روایی زمانی نشانه‌ای محیطی	حذف افزایش جایگزینی

ارتباط بیش‌متنی بین بافت‌های باستانی و نقوش باستانی از نوع انحصاری و ترکیبی و گونهٔ ترگونگی روایی، زمانی، نشانه‌ای و محیطی و با هر سه نوع حذف، افزایش و جایگزینی در نوع و فرم خطوط و دیگر عناصر بصری است.

مشاهده و قیاس بافت بیش‌متن‌ها در مقایسه با پیش‌متن‌ها که در جدول (۲) آمده‌است، رابطه برگرفتگی و اشتیاق میان آن‌ها به‌همراه اندکی تغییر و دگرگونی را نشان می‌دهد. به این معنا که پیش‌متن در فرآیند تبدیل به بیش‌متن، دچار تحول و دگرگونی شده و از این‌رو این رابطه از نوع تراگونگی است. از سویی دیگر، از آن‌جایی که بیش‌متن‌ها فقط به یک پیش‌متن ارجاع ندارند، بنابراین دارای پیش‌متنی انحصاری نیز نیستند؛ به‌جز برخی از آثار مانند بافت نقاشی‌های شهلا حبیبی و سیما شاهمرادی که انحصاری هستند.

همچنین، ساختار صوری بیش‌متن‌ها، به‌طور کامل بر پیش‌متن‌ها منطبق است و در فرآیند تبدیل به بیش‌متن رابطه در زمانی تأثیر چندانی نداشته‌است.

بر اساس دیدگاه‌های میخائیل باختین[۴] نیز جامعه و تاریخ همچون متن هستند که نویسنده در آن‌ها و با آن‌ها می‌نویسد و به همین سبب میان متن نویسنده، جامعه و تاریخ، ارتباطی شکل می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۰ الف: ۸۱ و ۱۳۱). این ارتباط، منحصر به متون ادبی نیست و متون هنری را نیز در بر می‌گیرد. در روابط بینامتنیت، مطالعه این نوشتار اهمیت دارد، چراکه بسیاری از تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن، ناشی از تفاوت در جامعه، تاریخ و فرهنگ در زمان شکل‌گیری دو متن است.

بر پایه همین تفاوت‌هاست مضمون و محتوای پیش‌متن‌ها نیز به موضوعات روزمره و درگیری‌های ذهنی هنرمند معاصر تغییر یافته‌است و دگرگونی زمانی در پی تغییر زمان از گذشته به عصر حاضر و از پیش‌متن در بیش‌متن ایجاد شده و تفاوت فضاسازی و عناصر در هر دو متن آشکار است.

در همهٔ بیش‌متن‌ها، فضای سنتی و قدیمی به فضایی مدرن و معاصر بر اساس سبک‌های روز نقاشی تغییر یافته و دگرگونی زمانی به‌خوبی روشن است.

نتیجه‌گیری

بافت‌ها با بهره‌گیری از فرهنگ ملی قابلیت خوبی برای هویت‌سازی در نقاشی معاصر ایران دارند. بافت‌های ملی به‌سبب نهفته‌بودن در حافظهٔ بصری، به بازآفرینی خاطرات جمعی مخاطب انجامیده که به‌دنبال آن ملموس‌ترشدن اثر نقاشی و ایجاد تعامل بهتر با مخاطب را در پی دارد. از راه‌های ایجاد بافت‌های ملی، بهره‌گیری از نقش‌های باستانی است. این پژوهش به میزان و چگونگی بازآفرینی نقوش ایران باستان در بافت نقاشی معاصر ایران با تکیه بر نظریه بینامتنیت و رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت پرداخت. جامعهٔ آماری پژوهش، نقاشی‌های آخرین (هشتمین) دوسالانه است. برای پرداختن به مسئلهٔ پژوهش بافت‌های ملی-باستانی حاصل بازتاب نقوش آثار ایران باستان با مصادیق و پیشینهٔ نقوش در جدولی مورد تطبیق و بررسی قرار گرفت. یافته‌های آماری جدول به‌صورت نموداری تنظیم شد. این پژوهش نشان می‌دهد که در میان ۳۷۰ اثر راه‌یافته به هشتمین دوسالانه، ۵۱. ۱۳ در صد آثار، دارای بافت‌های ملی-باستانی هستند. در بین هنرمندان این آثار، ۸۶ درصد هنرمندان گرایش به بازآفرینی نقوش پیش از تاریخ، ۱۰ درصد گرایش به بازآفرینی نقوش دورهٔ ساسانی و ۴ درصدگرایش به بازآفرینی نقوش اشکانی داشته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد نقش‌های متعلق به دوران پیش از تاریخ در بافت نقاشی‌های هشتمین دوسالانهٔ ایران حضور بیشتری دارند. همچنین این پژوهش نتیجه می‌گیرد بر اساس نظریه بیش‌متنیت که چگونگی رابطه و تأثیر متون گذشته در خلق متون جدید را مورد توجه قرار می‌دهد، خلق بخشی از بافت آثار نقاشی هشتمین دوسالانه نقاشی ایران به‌عنوان بیش‌متن براساس پیش‌متن‌هایی از نقوش باستانی انجام شده‌است. این بیش‌متن‌ها واجد نظام زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های ساختاری هنر ایران هستند. این اقتباس با توجه به فاصله زمانی بیش از هزار سال میان این دو دوره هنری، درخور توجه و اهمیت است. اهمیت آن به این سبب است که به‌واسطهٔ روابط بیش‌متنی و برگرفتگی‌ها گونه‌ای از انتقال و تأثیرگذاری فرهنگی و هنری در نقاشی معاصر ایران رخ داده‌است. همچنین نمایش و برگزیدگی این آثار در یک رویداد ملی درخور توجه است و بر اهمیت آن می‌افزاید.

مطالعهٔ بیش‌متنی مطرح‌شده در این نوشتار، بیان‌گر آن است که بافت در این آثار با اندکی تفاوت و دگرگونی در پیش متن بازآفرینی شده است. قابل توجه است که بیش‌متن‌ها بیشتر نقوش پیش‌متنی پیش از تاریخ را بازتاب می‌کنند. تغییر و دگرگونی در بیش‌متن‌ها که نشان‌دهنده گونهٔ تراگونگی بیش‌متن‌ها است، بیشتر بر اساس ویژگی‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری آن‌ها انجام گرفته که با انواع تغییرات فرهنگی، روایی، زمانی، نشانه‌ای، محیطی و تغییرات درونی شامل حذف، افزایش و جانشینی همراه بوده‌است و منجر به حفظ ساختار و ایجاد تحول در بافت بیش‌متن نسبت به پیش‌متن شده‌است. در حقیقت، نقاشان معاصر ایران با ایجاد انواع تراگونگی و تغییرات، به خلق بافت‌های ملی و باستانی دست یافته‌اند که افزون بر حفظ ساختار نقوش، دارای دگرگونی‌هایی در سبک و نوع اجرا نسبت به پیش‌متن است. این پژوهش می‌تواند جهت جدیدی را به هنرمندان در مورد بهره‌گیری از بافت‌های ملی بدهد و هنر نقاشی ایران را که در مواردی از هویت ملی و فرهنگی خود دور افتاده، به استفاده از بافت‌هایی بکشاند که حس بومی و ملی و ریشهٔ فرهنگ ایرانی در آن نهفته باشد؛ اگر، هنرمند معاصر بتواند ارزش‌های گذشته را به‌صورت آگاهانه، با بیانی تازه و در قالب بافت‌هایی اصیل به جهانیان عرضه کند.

پی‌نوشت

۱. بافت در دو نوع لامسه و بصری وجود دارد: «بافت بصری، ویژه سطوح دوبعدی است و تنها از طریق چشم می‌توان آن‌ها را شناخت» (نامی، ۱۳۸۷: ۹۶).

۲. Donis A.dondis

۳. به نقش برجسته گلی که از هنرهای سنتی ایرانی است، نقش کنده نیز گفته می‌شود.

٤. نقش کنده گلی یکی از شیوه‌های تزیین در هنر سفالگری است و سابقه طولانی دارد. از همان ابتدای سفالگری نیز به‌عنوان روشی تزیینی برای سفالگری به کار برده می‌شده‌است. در کاوش‌های باستان‌شناسی ایران (از شمال تا جنوب) نمونه‌های گوناگونی از سفالینه با نقش کنده از اوایل اسلام تا قرن هفتم هجری به دست آمده‌است (ریاضی، ۱۳۷۵: ۲۳۸).

5. Mikhail Bakhtin

منابع

- اِ. داندیس، دونیس (۱۳۸۹). ***مبادی سواد بصری***، ترجمه مسعود سپهر، چاپ بیست و چهارم، تهران: سروش.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). ***بینامتنیت***، ترجمه پیام یزدان جو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- تذهیبی، مسعود؛ شهبازی، فریده (۱۳۸۸). ***نقش‌مایه‌های ایرانی***، چاپ هفتم، تهران: سروش (انتشارات صداو سیما).
- چندلر، دانیال (۱۳۸۷)، ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمه مهدی پارسا، چاپ چهارم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
- حکیم، اعظم؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۷). «خوانش بیش‌متنی نقاشی ژکوند اثر رنه مگریت براساس گونه‌شناسی ژرار ژنت»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۲: ۵-۲۱.
- ریاضی، محمد رضا (۱۳۷۵). ***فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران***، تهران: دانشگاه الزهرا.
- سید صدر، ابولقاسم (۱۳۸۸). ***دایرةالمعارف نقاشی***، تهران: سیمای دانش.
- سید صدر، ابولقاسم (۱۳۸۸). ***دایرةالمعارف هنر***، تهران: سیمای دانش.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۵)، ***فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها، رسوم، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها و اعداد***، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- صادق‌زاده، سارا. مبینی، مهتاب. (۱۳۹۹). «بررسی چند اثر از هانیبال الخاص با نظریه بیش‌متنیت»، ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***، ۲۹: ۵-۲۱.
- صفری سنجانی، سودابه؛ کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۸)، «چگونگی گرایش هنرمندان به ابعاد زیباشناسانه و محتوایی بافت های ملی و سنتی در نقاشی معاصر ایران: بررسی هشتمین دو سالانه»، ارائه شده در ***ششمین همایش ملی با عنوان هنر متعهد در ایران معاصر***، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، انجمن علمی هنرهای تجسمی ایران، https://www.civilica.com/Paper-AVOA۰۶-AVOA۰۶_۰۱۱.html
- فرقدان، عاطفه (۱۳۸۹). ***هندسه نقوش***، تهران: مبنای خرد.
- قادر، حسن (۱۳۸۸). ***نخستین گامهای مدیریت نوشتار***، تهران: نشر علم.
- کنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). «بیش‌متنیت روشی برای مطالعات تطبیقی هنر»، ***مجموعه مقالات دومین و سومین هم‌اندیشی هنر تطبیقی***، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن، به کوشش منیژه کنگرانی، صص ۵۵-۸۲.
- کوپر، جی، سی (۱۳۸۷). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***، ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران: نشر نو.
- مرادی غیاث آبادی، رضا (۱۳۸۲). ***بناهای تقویمی و نجومی ایران***، چاپ دوم، شیراز: نوید شیراز.
- مقدم، آژیده (۱۳۹۲). «هندسه باستان نگارش، هنر، ریاضیات»، ***باستان‌شناسی حوزه هلیل رود جنوب شرق ایران؛ جیرفت مجموعه مقاله‌های دومین همایش بین‌المللی تمدن حوزه هلیل رود جیرفت***، به کوشش یوسف مجید زاده و محمد رضا میری، تهران: موسسه ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر (۱۳۹۱). ***هشتمین دو سالانه ملی نقاشی ایران***، تهران: موزه هنرهای معاصر.

• منتخب، صبا (۱۳۸۴). ***جایگاه نقوش نمادین یا سمبلیک در هنرهای سنتی ایران***، جلد اول، تهران: نور حکمت.
• زنده روح کرمانی، مسعود (۱۳۹۱). ***هشتمین دو سالانه ملی نگارگری ایران***، تهران: مؤسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر.
• نامی، غلامحسین (۱۳۸۷). ***مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری)***، تهران: توس.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، ***پژوهشنامه علوم انسانی***، ۵۶: ۸۳-۸۹.
• نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها***، تهران: نشر سخن.
• نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). «گونه‌شناسی بیش‌متنی»، ***پژوهش‌های ادبی***، ۳۸: ۱۳۹-۱۵۲.
• نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹)، ***هندسه و تزیین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)***، ترجمه مهرداد قیومی بید هندی، تهران: روزنه.
• نوروزی، نسترن. نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۷). «خوانش بیش‌متنی چهار اثر برگزیده تصویرسازی کلودیا پالماروسی با پیش‌متن‌هایی از نقاشی ایرانی»، ***نشریه هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی***، ۲۳ (۱): ۵-۱۶.
• هال، جیمز (۱۳۸۰)، ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
• هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ***ایران در شرق باستان***، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
• هیلن برند، رابرت (۱۳۸۰)، ***معماری اسلامی***، ترجمه باقر آیت الله زاده شیرازی، تهران: روزنه.
• یاوری، حسین (۱۳۸۳)، ***آشنایی با هنرهای سنتی***، تهران: صبای سحر.
• یزدان‌پناه، مریم؛ کاتب، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۶). «بررسی آثار نقاش هنری آبانیندرانات تاگور و پیش‌متن‌های آثار با توجه به نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت»، ***فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان***، ۹ (۳۱): ۱۳۷-۱۵۷.

References

• Dandis, Dennis, (2010). ***Basics of visual literacy***, translated by Masoud Sepehr ,Twenty-fourth edition, Tehran: Soroush, (Text in Persian).
• Allen, Graham, (2001). ***Intertextuality,*** translated by Payam Yazdan Jo, First Edition ,Tehran: Markaz, (Text in Persian).
• Chandler, Daniel, (2008). ***Basics of semiotics***, translated by Mehdi Parsa, fourth edition ,Tehran: Culture and Art Research Institute ,(Text in Persian).
• Chevalier, Jean and Gerbran, Alain. (2006). ***A Culture of Symbols, translated by Sudaba Fadaeli,*** Tehran: Jeyhoon, (Text in Persian).
• Cooper, J., C. (2007)**.** ***An Illustrated Dictionary of Traditional Symbols***, translated by Maleeha Karbasian, second edition ,Tehran: Nashre No,(Text in Persian).
• Farghdan, A., (2010). ***Geometry of motifs***, Tehran: Scientific and applied publications ,(Text in Persian).
• Farghdan, A., (2010). ***Geometry of motifs,*** Tehran: Basi al-Khord, (Text in Persian).
• Hakim, A., Namvarmotlaq, B. (2017). "A multi-textual reading of René Magritte's Jacund painting based on Gérard Genet's typology". ***Letter of visual and applied arts***. 22, 5-21, (Text in Persian).
• Hall, James. (2001). ***An Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art***, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture Publications ,(Text in Persian).
• Hertzfeld, Ernest. (2008). ***Iran in the Ancient East***, translated by Homayoun Sanetizadeh, Tehran: Shahid Bahonar University of Kerman Publication, (Text in Persian).
• Hillenbrand, Robert. (2008). ***Islamic Architecture***, translated by Baqir Ayatollah Zadeh Shirazi, Tehran: Rozhan, (Text in Persian).
• Ind iuvien, I. (2003). "Transsexual Bridge Between the postmodern and the modern: The Theme of the (Otherness) in Monique Truong's Novel the book of Salt and Gertrude stein's The Autobiography of Alice B Toklas (1932)", ***Literaturam***, 49(5), 147-155
• Kangrani, Manijeh. (2009)**.** ***Hypertextuality is a method for comparative art studies,*** Collection of articles of the second and the third consensus of comparative art. Institute for authoring, translating and publishing text artworks. Tehran, (Text in Persian).
• Moghadam, A., (2012). ***The ancient geometry of writing, art, mathematics,*** Archeology of the Halil River Basin in Southeast Iran, the collection of articles of the second international conference on the civilization of Halil River, Jiroft***, by the efforts of Yousef Majidzadeh and Mohammad Reza Miri***, Tehran: Markaze Tarjome va Taalif Asare Honari, (Text in Persian).
• Montakhab, S., (2005)**.** ***The position of symbolic motifs in the traditional arts of Iran***, first volume, Tehran: Noor Hekmat, (Text in Persian).

• Montakhab, S., (2004). ***Manifestation of motifs in traditional works of art of Iran,*** Mashhad: Noor Hekmat, (Text in Persian).
• Moradi Ghayasabadi, R., (2004). ***Calendar and Astronomical Monuments of Iran***, Shiraz: Navid Shiraz Publishing, (Text in Persian).
• Najiboglu, Gul-Ro. (2000). ***Geometry and decoration in Islamic architecture(Topkapi scroll),*** translated by Mehrdad Qayyomi Bid Hendi, Tehran: Rozaneh, (Text in Persian).
• Nami, Gholam Hossein, (2008), Basics of visual arts (visual communication,Tous (Text in Persian).

• Namvarmotlaq, Bahman. (2007). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts, ***literature and humanities research journal (two quarterly journals of cognition)***. 98, 56-83, (Text in Persian).
• Namvarmotlaq, B., (2011). ***An introduction to intertextuality: theories and applications,*** Tehran: Sokhan Publishing, (Text in Persian).
• Namvarmotlaq, Bahman. (2011). Multitext typology. ***Literary Research Quarterly.*** (38), 139-152, (Text in Persian).
• Nowrozi, Nastaran. Namvarmotlaq, Bahman. (2017). Multi-textual reading of four selected works of illustration by Claudia Palmarossi with pre-texts of Iranian painting. ***Fine Arts Magazine***. Visual Arts. 23 (1), 5-16, (Text in Persian).
• Qader, H., (2009). ***The first steps of writing management***, Tehran: Science publication, (Text in Persian).
• Rafiei Rad, Reza. Barat, Marjan. (2022). Analyzing the image of the ascension of the Prophet in Tahmasbi's Horoscope with the method of Panovsky iconography. ***Graphic and painting research quarterly.*** 8, 42-50,(Text in Persian).
• Riyazi, M .R., (1996)***. An Illustrated Dictionary of Iranian Art Terms,*** Tehran: Al-Zahra University, (Text in Persian).
• Sadeghzadeh, Sara. Mobini, Mahtab. (2019). Examining several works of Hannibal with the theory of hyper-textuality. ***Letter of visual and applied arts.*** 29, 5-21, (Text in Persian).
• Safari Sanjani, Soudabeh and Moghadam Asghar. (2018). ***How artists tend to the aesthetic and content dimensions of national and traditional contexts in contemporary Iranian painting: a review of the 8th biennial, 6th national conference entitled Committed Art in Contemporary Iran***, University of Tehran, University of Fine Arts Campus, University of Fine Arts Amphitheater Hall , Tehran, A., Scientific Association of Visual Arts of Iran, (Text in Persian).
• Seyyed Sadr, A. Q., (2009). ***Encyclopaedia of painting***, Tehran: Simaye Danesh (Text in Persian).
• Seyyed Sadr, A. Q., (2009)***. Encyclopaedia of Art***, Tehran: Simaye Danesh (Text in Persian).
• Tazhibi, M., and Shahbazi, F., (1388), ***Iranian motifs,*** The seventh edition, Tehran: Soroush (Sedav Sima Publishing) (Text in Persian).
• Yavari, Hossein. (2004). ***Familiarity with traditional arts,*** Tehran: Sabaye Sahar (Text in Persian).
• Yazdan Panah, Maryam. Kateb, Fatima. Dadvar, Abulqasem. (2016). Examining the works of painter Abanindranath Tagore and the pre-texts of the works according to Gérard Genet's theory of polytextuality. ***Subcontinent Studies Quarterly of Sistan and Baluchistan University.*** 9 (31), 37-157, (Text in Persian).
• Zendeh Rooh Kermani, Massoud(2012), ***The 8th Biennial of Iranian National Painting,*** Tehran: Contemporary Visual Arts Development Institute,(Text in Persian).

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Multi-Textual Reading of the Texture of Contemporary Iranian Painting with Pre-Texts of Ancient Iranian Motifs Based on Gérard Genette's Typology (Works of the 8th Painting Biennial)

Abstract:

How to reflect the motifs of works left over from ancient Iran in the texture of contemporary Iranian painting according to Gérard Genettete's intertextuality approach is the main issue of this research. Gérard Genettete is one of the researchers who investigates any relationship between the text and other texts in a wider and more systematic way than Kristeva. Unlike Kristeva, he is also explicitly looking for relationships of influence and impressionability and puts any relationship that a text can have with other texts under the theory of transtextuality. Genette examines any relationship between texts, this examination includes all the details and dependents of the text. He studies the relationships of texts from the perspective of transtextuality in five subgroups, which include paratextuality, intertextuality, metatextuality, sertextuality, and hypertextuality. Gérard Genettete's theory of intertextuality as a subset of metatextuality; It is about the relationship of each text including artwork or other texts and its borrowing from previous texts and their reading. The influence of texts on each other has long been the concern of researchers in various fields, and sometimes the issue of plagiarism has also been raised, but in the present era, special attention is paid to the influence of texts on each other, and this acceptance of influence is not a reprehensible thing, but It is considered inevitable. In the current era, the text is neither a self-sufficient unit nor the result of the author's invention, but it has a plural nature that originates from other texts. So, with these words, in every text, traces of other texts can be observed and it can be accepted that every text is the passage of contemporary or previous texts, so paying attention to the intertextual nature of the texts and examining its predecessors can give us an accurate reading of the text. Genette used the term Kristeva to examine the impact relationships of texts. with the difference that Genette's intertextuality is more limited and practical than Kristeva's. He reduces intertextuality to the simultaneous presence of two or several texts and the actual presence of one text in another text.

The Present Paper is Extracted from the MA Thesis by Soudabeh Safari Senejani, Entitled: "texture impact on Iranian contemporary painting from viewpoint aesthetic (check eighth biennial)".

S.safari@tabriziau.ac.ir
Soudabeh Safari Senejani, PhD Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Handcrafts,Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran, Corresponding Author.
S.safari@tabriziau.ac.ir

p.alikhani@tabriziu.ac.ir
Parisa Alikhani, PhD Student of Islamic Art, Faculty of Islamic Handcrafts,Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
p.alikhani@tabriziu.ac.ir

kafshchian@yahoo.com
Asghar Kafshchian Moghadam, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran.
kafshchian@yahoo.com

Date Received: 2023-04-09
Date Accepted: 2023-09-13

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.43387.1208

Genette's intertextuality is based on copresence; that is, if a part of a text appears in another text, either implicitly or in the form of a copy, it is considered intertextual. It has been said about several details that Genettete's typology of intertextuality is difficult because he never addressed it directly. In a work dedicated to intertextuality, Piquero has examined Genetteic intertextuality in four types, which include; Quoting, referring, stealing and hinting. Quotation is a perfect example of objective and obvious copresence of one text in another text. From Genette's point of view, the most explicit and literal form of intertextuality is quotation. That is, the text should appear in the second text exactly as it was in the first text. The second is referral. Citation often comes with documentation and means mentioning the sources that part of it is used in a work. In this type of intertextuality, a part of the pre-text is not present in the text, but sometimes this copresence is done by referring to the name of the work or its author. Plagiarism, which is the third type of intertextuality, is a less explicit and less formal form of intertextuality. In this type of intertextuality, a person tries to hide this copresence. Among the types of intertextualities that were expressed, hint has the least clarity in the copresence of texts. A hint is a relationship between two texts, one of which is obvious and the other is hidden. In most cases, an allusion is not a word but an image that refers one text to another. The purpose of this research is to pay attention to the capabilities of texture in the identity of contemporary Iranian painting. In this research, after introducing the concepts, the study of national and ancient textures and the presentation of statistical results have been done. The types of intertextuality are examined in them and the first text is also introduced. In this research, each and every painting has been carefully studied and their relationship with the previous paintings has been carefully examined. This research shows that artists are more inclined to prehistoric artworks in reflecting ancient motifs. The influence of Iranian painting from the contemporary art movements of the world has sometimes led to distance from Iranian culture. A part of identity building in contemporary Iranian painting is the responsibility of texture, which seems that artists have been oblivious to the capabilities of texture in reflecting national tradition and culture. The reflection of national and traditional culture in the texture of contemporary Iranian painting can play a significant role in enriching the works. The traces of the national and traditional art and culture of Iran in the texture of the paintings entered into the 8th painting biennial can be seen from three perspectives; Using the geometry of motifs and pillar design, using the texture of traditional arts in paintings and using ancient motifs in their texture production. Also, the multi-text analysis carried out in this article indicates that the texture in these works has been recreated by changing the pre-text. These changes and transformations, which indicate the metamorphosis of polytexts, are mostly based on their aesthetic and structural characteristics, which are related to all kinds of cultural, narrative, temporal, symbolic, environmental and Internal changes include deletion, addition and replacement and have led to maintaining the structure and creating changes in the texture of the polytext compared to the pre-text. In fact, the contemporary painters of Iran have achieved the creation of national and ancient textures by creating different types of distortions and changes, which, in addition to preserving the structure of the motifs, have changes in the style and type of execution compared to the original. This research inclines the view of artists to the national and ancient textures that have not been paid enough attention to, which determines the necessity of conducting the above research. The method of conducting this research is descriptive-analytical, the data collected through litreture review and the research analysis method is quantitative (with the help of Excel software) and qualitative. In the paintings of the 8th biennial of Iran, the pre-text of ancient motifs has been well used to create texture. The use of silk and Susa terracotta patterns, Parthian plasters, Sassanid period patterns and repetition of rhombic patterns, broken lines, circles, squares and triangles have created a powerful visual texture in the works. For example; In her work, Shahla Habibi used pre-texts from Susa pottery motifs in order to create texture, besides that, there is a great similarity between some of the overtext works and the pottery motifs of Persepolis. It should be noted that ancient motifs have special semantic characteristics. These features include different fields of vision and worldview. Considering that all the studied texts are related to a biennial and on the other hand, their

pretexts are directly selected from Iranian culture, several points can be pointed out. First, due to the time gap of several centuries between pretext and hypertext texts, their influential relationship is longitudinal and temporal. Another point is that the cultural origin of multi-text and pre-text is the same. And another, based on the inherent nature of patterns, the rules of seeing the real world of patterns are different from physical quantities. Therefore, the multi-text works produced based on them will have an aesthetic system with the same principles and rules. Patterns do not have light by nature; therefore, their reflection through the repetition of motifs, as the visual texture of contemporary painting, has been successful. It shows the relationship of excitement and passion between them along with a little change and transformation. This means that the pre-text has undergone a transformation in the process of becoming a hyper-text, and therefore this relationship is of the type of tragonism. On the other hand, since multiple texts do not refer to only one pre-text, they do not have an exclusive pre-text; Except for a few works such as texture paintings by Shahla Habibi and Sima Shahmoradi, which are exclusive. In addition, the formal structure of polytexts is completely consistent with the pre-texts and has not had much effect on the process of becoming a polytext. By using national culture, textures have a good ability to create identity in contemporary Iranian painting. Due to being hidden in the visual memory, the national textures have caused the re-creation of the audience's collective memories, which leads to the painting effect becoming more tangible and creating a better interaction with the audience. One of the ways to create national textures is to use ancient motifs. This research dealt with the extent and manner of recreating ancient Iranian motifs in the texture of contemporary Iranian painting, relying on the theory of intertextuality and the hypertextual approach of Gérard Genettete.

Keywords: Contemporary Painting, 8th Biennial, Hyper-Textuality, Gérard Genette, Texture, Ancient Motifs.