نوع مقاله: پژوهشی

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۱

پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۰

تحلیل گفتمان مفهوم تفاوت در هنرهای تجسمیِ نوشتارمحور پس از انقلاب ۵۷ ایران بر اساس آراء ارنستو لاکلاو و شانتل موفه*

سارا جوانمرد تقی‌آباد نادر شایگان‌فر*****

چکیده

عناصر نوشتاری در آثار تجسمی ایران از دیرباز تاکنون سرگذشتی پیچیده و جذاب دارد. هدف این نوشتار اما مطالعهٔ تأثیر «روابط معنی» در میدان‌های گفتمانی بر سوژه و متعاقباً شکل‌گیری جریان‌های متفاوت در آثار تجسمیِ نوشتارمحور است. از آن‌جایی که در روش تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه، گفتمان نظامی از «هستارهای افتراقی» تعریف شده است که پیرامون تولید معنا شکل می‌گیرد؛ پرداختن به «تفاوت‌ها» می‌تواند بیان‌گر چراییِ چرخش‌های گفتمان فرهنگی و خلق سامانه‌های معناییِ نو در آثار هنری باشد. معنای یک نشانه در جریانِ شکل‌گیری‌اش به غیریت‌سازی نیاز دارد. این «غیر» یا «عناصر در حاشیه» همان تفاوت‌ها هستند که در چارچوب تولیدِ اجتماعیِ معنا به یک «نشانه» تقلیل پیدا نکرده‌اند و از راه فروپاشی زنجیره‌های هم‌ارزی موجود و مفصل‌بندیِ دگربارهٔ این عناصر در نظم‌های جدید عمل می‌کنند. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه عناصر نوشتاری در هنرهای تجسمی معاصر از سامانهٔ معنایی غالب فاصله گرفته و با قرارگرفتن در نظام معنایی جدید موجب خلق آثارِ متفاوت می‌گردند؟ روش تحقیق در مقالهٔ پیش رو، تحلیل گفتمان است و شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها، به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای و مراجعه به اسناد آرشیوی بصورت فیش‌برداری انجام شده است. با تحلیل گفتمان‌های فرهنگیِ موردنظر و بررسیِ آثار هر دوره، درمی‌یابیم که با هژمونی شدن دالِ مرکزیِ «اسلامی» در دههٔ اولِ پس از انقلاب، عناصری مانند فرمالیسم حروف، وجوه ملی‌گرایانه، جهانی‌شدن، روایت‌های شخصی، امر روزمره و دغدغه‌های معاصریت از سیاست فرهنگیِ ایرانی-اسلامی غیریت‌سازی شدند. با «ازجاشدگی» و بی‌قراری دالِ مرکزی اسلامی در دههٔ ۷۰ و امکانِ سرریزشدنِ سایر معناها به درون کلیتِ گفتمان، تفاوت‌ها و آثار متفاوت رو به فزونی گرفته است. با آن‌که مجدداً در دههٔ ۸۰ دال مرکزیِ اسلامی با هدف بازگشت به سیاست‌گذاری فرهنگیِ گذشته بازمفصل‌بندی شد، اما آفرینش آثار متفاوت همچنان به قوت خود باقی ماند. گرچه غیریت‌سازی‌ها در کلیهٔ گفتمان‌های پس از انقلاب از طریق مرزبندی منفی در سیاست‌گذاری فرهنگی صورت گرفته، اما اثر آن در افزایش آثارِ متفاوت مثبت و مولد بوده است.

واژه‌های کلیدی: تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه، تفاوت، هنرهای تصویری نوشتارمحور، انقلاب ۵۷ ایران

---

* مقاله با عنوان « تحلیل گفتمان مفهوم تفاوت در هنرهای تصویری نوشتاری پس از انقلاب ۵۷ بر اساس آراء لاکلاو و موفه» مستخرج از پایان نامه دکتری سارا جوانمرد با عنوان « تحلیل محتوا و گفتمان مفاهیم هویت و تفاوت در هنرهای تصویری نوشتار محور پس از انقلاب ۵۷» با راهنمایی دکتر نادر شایگان فر است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنراصفهان، اصفهان، ایران.
sarajavanmard@yahoo.com

*** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). n.shayganfar@aui.ac.ir

مقدمه

هویت‌ها و ساختارهای اجتماعی و سیاسی، در زنجیره‌های هم‌ارزیِ معنا در طول زمان شکل می‌گیرند. افراد با جامعه‌پذیری هویت‌های جمعی را درونی می‌کنند و در عین حال هویت‌های فردیِ جدیدی خلق می‌کنند؛ اما حدود تنوع هویت‌های فردی توسطِ هویت‌های متعینِ نهادی تعیین می‌گردد. زمانی‌که بین کردارهای سیاسی و تحولات عینی اجتماعی شکاف قابل توجهی ایجاد می‌گردد، هویت‌ها در معرض دگرگونی قرار می‌گیرند. در این شرایط که از آن با عنوان ازجاشدگی یا بی‌قراری گفتمانی یاد شده است، افراد در لابه‌لای لایه‌های ساختاری و متعین برای خود حاشیه‌ای از آزادی رفتار می‌آفرینند. فاصله‌گذاری هنرمندان از اشکال تعیُن‌یافتهٔ تجویزی موجب شکل‌گیری تفاوت‌ها می‌شود. ازآن‌جایی‌که هویت به‌واسطهٔ غیریت و غیریت‌سازی شکل می‌گیرد، «تحلیل گفتمان تفاوت» در پژوهش پیش رو پرداختن به تحلیل معنایی غیریت‌سازی در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی پس از انقلاب است. یا به تعبیری دیگر، سرریزِ معنایی امر اجتماعی که حول عدم تقارنی بنیادی و تکثیر رو به رشد تفاوت‌ها شکل می‌گیرد. با مرور کلی بر آثار هنرهای تصویری معاصر ایران، شاهد حضور پرتکرار عناصر نوشتاری در دوره‌های مختلف با دلالت‌های متفاوت و گاه متناقض هستیم. در اکثر پژوهش‌ها آثار پراهمیت و جریان‌ساز مورد بررسی قرار گرفته و کمتر پژوهشی به آثار خارج از جریان‌ها توجه نشان داده است. توجه به مسئلهٔ «تفاوت» در پارادایم پساساختارگرایی، توجه به تکثرها و تفاوت‌ها در آثار هنری، اجتناب از بررسیِ رویدادهای پرتکرار و آثار مشابه به نفع آثار گفت‌وگومند، خاص و روایت‌های فردی، ضرورت پرداختن به این موضوع را دوچندان می‌کند. هدف این تحقیق، بررسی تحولاتی‌ست که در نتیجهٔ چرخش‌های گفتمانی در استفاده از عناصر نوشتاری در هنرهای تجسمی به‌وجود آمده است. آثاری که هنرمند در آن با دلالت‌های دیگری از نظام معناییِ غالب فاصله گرفته و در سامانهٔ جدید از نوشتار به مثابهٔ زبانِ و ابزار بهره جُسته و وجهی کارکردگرایانه با رویکردی غالباً انتقادی به آن بخشیده است.

پیشینهٔ پژوهش

تحلیل و بررسی مفهوم تفاوت، برآمده از واژه‌ی هویت[1] از جریان‌های نوین در مطالعات تحلیل گفتمان و نظریه‌های فرهنگی است. از مقالاتی که با استفاده از چهارچوب نظری این مفهوم نگارش شده است می‌توان به مقالهٔ «سیاست هویت» (سرخوش، ۱۳۹۰: ۵۳-۳۴) اشاره کرد. آن‌چه این مقاله با عبور از دوآلیسم به‌دست می‌دهد صورت‌بندی پارادوکسیکالی از جایگاه سوژه سیاسی و پراکسیس متعلق به آن است؛ ادغام موجودیت سوژه در عرصهٔ سیاست و همچنین حذف پتانسیل احتمالی آن از طریق سرکوب دستگاه قدرت. مقالهٔ دیگر با عنوان «ایدئولوژی، سوژه، هژمونی و امر سیاسی در بستر نظریهٔ گفتمان» (خوارسگانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۶-۲۳) پژوهشی است که موشکافانه، مفروضات بنیادی اندیشه‌های تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه را مورد بررسی قرار می‌دهد و با گذر از فوکو و سایر پساساختارگراها با مواجههٔ رویکرد سیاسی از لکان به حوزهٔ معرفتی نظریهٔ سوژهٔ فقدان وارد می‌شود و با ترسیم توانایی سوژه در فروپاشی و برساخت گفتمان‌های جدید بر رابطهٔ متقابل سوژه و گفتمان نیروی پیش‌برنده‌ای برای سوژهٔ فعال متصور می‌شود. «مدرن‌گرایی و پسامدرن‌گرایی در مواجهه با مسألهٔ هویت و غیرت»» (عباسیان چالشتری، ۱۳۹۹: ۱۷۱-۱۵۱) پژوهش دیگری در این زمینه است که با مقایسهٔ بنیادین نظریه‌پردازان پارادایم مدرنیسم و پسامدرنیسم، به این نتیجه می‌رسد که اندیشهٔ پسامدرن می‌کوشد تا با تکیه بر مفهوم غیریت یا دیگری و با بهره‌گیری از مفاهیم غیرمعرفتی، مانند میل، اراده، اشتیاق و مسئولیت گفتمان فلسفی متفاوتی را فرجام دهد. از پژوهش‌های صورت‌گرفته که می‌تواند از جهاتی با موضوع این پژوهش مرتبط باشد، می‌توان از رسالهٔ دکتری با عنوان «تحول پوسترهای تایپوگرافی در بستر تحولات اجتماعی بعد از انقلاب اسلامی تا دهه ۱۳۹۰» (حمید و همکاران، ۱۴۰۱: ۳۲۹-۵۱) نام برد که نگارندگان در این نوشتار با تأکید بر افزایش رویکرد فرمالیسم در تایپوگرافی بررسی می‌کنند که پس از تحولات گفتمان فرهنگی نیمه دوم دههٔ هفتاد و هم‌زمان با تولید و گسترش کتاب‌های روشن‌فکری سیاسی و نوگرایی دینی، چگونه تحولات خوشنویسی و تایپوگرافی در هنرهای تصویری توسعه یافته است. نمونهٔ دیگر، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «تحلیل رویکرد سنت‌گرا در نقاشی‌خط دههٔ ۸۰ ایران» (محمدی اردکانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۹۱-۷۸) به چراییِ ترویج دلالت‌گرهای سنت، در نقاشی‌خط دههٔ ۸۰ می‌پردازد و این امر را تحت تأثیر موج بازار اقتصادی هنر و صرفاً فروش آثار نقاشی‌خط در خاورمیانه و کشورهای عربی و تمایل به عناصر زیباشناسانه می‌داند. مقالهٔ دیگر با عنوان «بازنمایی هویت ملی ایران در طراحی گرافیک با تأکید بر عصر جهانی‌شدن» (ملکی و همکاران، ۱۳۹۵: ۸۰-۷۰) با توجه به فرآیند جهانی‌شدن، دوسالانه‌های گرافیک را مورد بررسی قرار داده و با روش تحلیل کیفی متن با رویکرد نشانه‌شناسی و صرفاً توصیفی، به تحلیل متون پرداخته و به این نتیجه می‌رسد که طراحی گرافیک ایران بر بازنمایی مؤلفه‌های

هویت ملی در مقابل آن‌چه دلالت‌گر فرهنگ جهانی است تفوق یافته است. از دیگر پژوهش‌ها مقالهٔ «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه، بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعهٔ نقاشی ایران»، (ابوالحسن تنهایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۹) که جهت‌مندی و فراز و فرود جریان‌های هنری از طریق نهادهای قدرت مانند نهادهای آموزشی و فستیوال‌ها و حراجی‌ها را مورد تحلیل و گفتمان‌شناسی قرار می‌دهند. مقاله و اثر پژوهشی فاطمه پورمند و عفت‌السادات افضل طوسی (۱۳۹۷)، با عنوان «تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی»، در صدد پاسخگویی به این پرسش برآمده‌اند که گرایش‌های بازاری در هنر معاصر ایران چه رویکردی به هویت فرهنگی داشته است و به این نتیجه می‌رسد که با فرض بر این که بهره‌برداری هنرمندان ایرانی از مؤلفه‌های هویت فرهنگی، بیش از آنکه بازتعریف معنادار آن‌ها در نگرشی نقادانه یا ستایش‌آمیز باشد، در راستای بی‌اثرساختن و در نهایت کالایی‌کردن آن‌ها است. محمد فدایی در پژوهشی با عنوان «بررسی عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران» (۱۳۹۹)، دسته‌بندی و طرحی کلی برای تفکیک مفاهیم خوشنویسی، خطاطی، لِتریسم و سایر گرایش‌های نوشتاری در هنر ایران پیشنهاد می‌کند که بسیار روشن‌گر است و پس از توضیحاتی در این باب، منابع و خاستگاه سبک و رویکرد متفاوت هنرمندان معاصر را از نحوهٔ استفاده از عناصر نوشتاری در آثار تجسمی مورد تدقیق قرار داده است. فدایی منتقد و هنرمندی است که با طرح پرسش‌هایی می‌کوشد میان عناصر نوشتاری سنتی و امکان استفاده از آن با دغدغه‌های معاصریت در هنر، ارتباط برقرار کند. با توجه به اهمیت و ارزش مسألهٔ «تفاوت» در ساختارهای گفتمانی و پیدایی فزایندهٔ آن‌ها در شرایط بی‌قرار و ازجاشدگی، خلائی در تحقیقات صورت‌گرفته احساس می‌گردد که این پژوهش می‌کوشد به آن بپردازد.

روش پژوهش

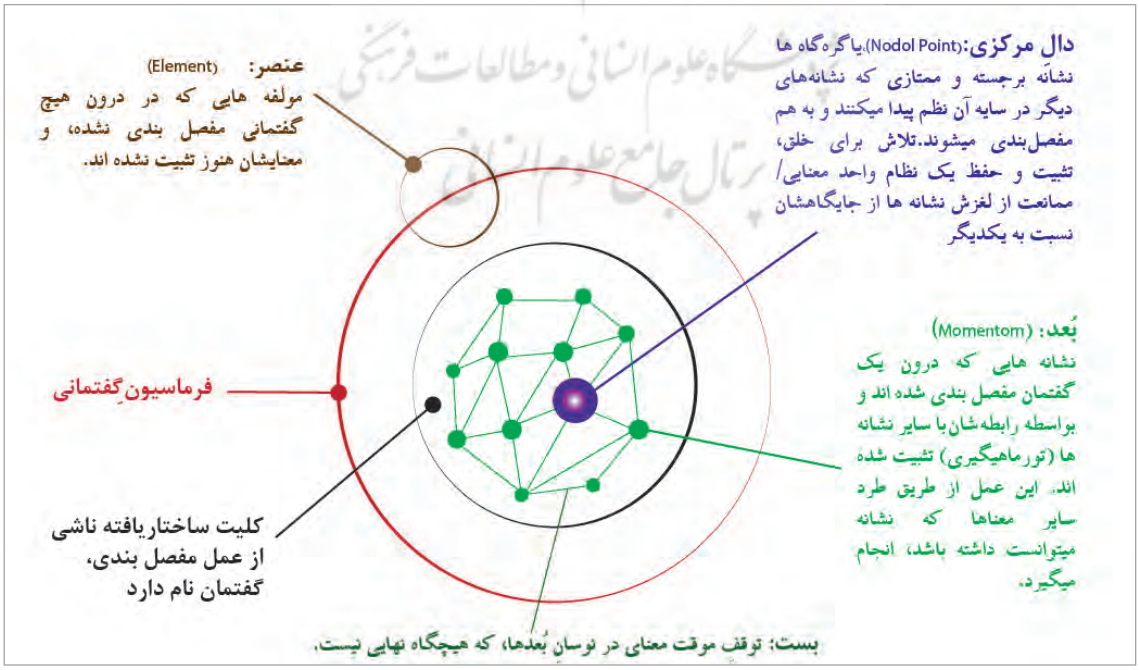
تحلیل گفتمان یکی از روش‌های کیفی در حوزهٔ مباحث سیاسی و اجتماعی است که هدف آن، فهم امر اجتماعی به مثابهٔ برساختی اجتماعی است. لاکلاو و موفه[۲] از اندیشمندان در این زمینه هستند که با تأسی از سایر نظریه‌ها تحلیل گفتمان را به ابزاری کارآمد برای تحلیل پدیده‌های نوظهور اجتماعی بدل کردند. در قلب روشِ آن‌ها این اصل محوری وجود دارد که یک امر اجتماعی یا یک هویت اجتماعی هیچ‌گاه پایان‌یافته و تمام‌شده نیست. لاکلاو و موفه طرحی کلی ارائه می‌کنند که در آن «مفصل‌بندی[۳] عبارت است از هرگونه عملی که رابطه‌ای را میان مؤلفه‌ها تثبیت می‌کند؛ به نحوی که هویتشان در نتیجهٔ عمل مفصل‌بندی دست‌خوش تغییر شود. آن کلیت ساختاریافته ناشی از عمل مفصل‌بندی را گفتمان می‌خوانند. مواضع مبتنی بر تفاوت[۴] را تا زمانی که در قالب یک گفتمان مفصل‌بندی شده باشند بُعد[۵] و در مقابل هر تفاوتی را که به شکل گفتمانی مفصل‌بندی نشده باشد عنصر[۶] می‌نامند» (لاکلاو و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۷۱). کشمکش و نزاعِ همیشگی اجتماعی بر سر تعاریف معنا و هویت در سطوحِ مختلف اجتماعی را می‌توان با تأکید بر مفهوم بُعد و عنصر نشان داد. برای مثال گفتمان «جمهوری اسلامی» که نظم فرهنگی جدیدی را پس از انقلاب، بر ایران حاکم کرد، به‌هیچ وجه گفتمان یکدستی نبوده است و از همان اوایل انقلاب، نزاع میان جمهوری‌بودن و اسلامی‌بودن در آن به چشم می‌خورَد. همان‌گونه که ذکر شد، لاکلاو وموفه در این‌جا بُعد را در قالب یک مفصل‌بندی در فرایندی عرضه می‌کنند که تثبیت نسبی معنای آن به چنان امر معمولی بدل شده که آن‌ها را پدیده‌ای طبیعی به شمار می‌آوریم. این تثبیت معنا حول دالِ مرکزی[۷] شکل می‌گیرند. دالِ مرکزی نشانهٔ ممتازی است که سایر نشانه‌ها اطراف آن منظم می‌شوند و معنای خود را از رابطه‌شان با آن اخذ می‌کنند. این عمل از طریق طرد[۸] سایر معناهایی که نشانه می‌توانست داشته باشد انجام می‌گیرد. «لاکلاو و موفه کلیهٔ حالت‌های ممکن دیگر را که گفتمان طرد کرده است را میدان گفتمان[۹] می‌نامند» (یورگنسن و همکاران، ۱۴۰۰: ۵۷-۵۵). منظور از میدان گفتمان همهٔ آن چیزهایی است که خارج از گفتمان قرار دارند. برای مثال با هژمونی شدن دالِ مرکزیِ «اسلامی» در دههٔ اولِ پس از انقلاب، گفتمان فرهنگی عناصری مانند فرمالیسمِ حروف، وجوه ملی‌گرایانه، جهانی‌شدن، روایت‌های شخصی، امر روزمره و دغدغه‌های معاصریت را از سیاست فرهنگی طرد کرد. دقیقاً به همین دلیل که گفتمان در رابطه با آنچه خارج از آن قرار دارد ساخته شده است، همواره در معرض این خطر قرار دارد که همان‌ها تضعیفش کنند؛ یعنی وحدت معنایی آن در معرض خطر از هم‌پاشیدن به دست سایر روش‌های تثبیت معنای نشانه‌ها قرار دارد. در اینجا پای مفهوم عنصر به میان کشیده می‌شود. عنصرها نشانه‌هایی‌اند که بالقوه معانی متعددی دارند. گفتمان تلاش می‌کند عنصرها را با کاستن از حالت چند معنایی‌شان به وضعیتی که معنای ثابتی داشته باشند به بُعد تبدیل کند. عناصری که به جایگاه یک نشانه (بُعد) تقلیل پیدا نمی‌کنند در لحظه‌های بی‌قرار و ازجاشدگی گفتمانی وارد عرصهٔ گفتمانی شده، فضای سیاسی را بسط می‌دهند. این نوع منطق از راه فروپاشی زنجیره‌های

هم‌ارزی موجود و مفصل‌بندیِ دگربارهٔ این عناصر در نظم‌های جدید عمل می‌کند. در چنین شرایطی حضور تفاوت‌ها دیده می‌شود. گفتیم تمامی این فرایندِ بَست معنایی توسط دال اصلی (گره‌گاه) صورت می‌گیرد. دال‌های اصلی یا دال‌های مرکزی هویت را سازمان‌دهی می‌کنند. در تعمیم روش تحلیل گفتمان به پدیده‌های اجتماعی باید بررسی کرد که دال‌های کلیدی چگونه با سایر نشانه‌ها تلفیق شده‌اند. نکته قابل توجه که باید بدانیم این است که وجه مشترک دال‌های کلیدی[10] این است که نشانه‌هایی تهی‌اند[11]؛ یعنی به خودی خود تقریباً هیچ معنایی ندارند و هنگامی معنا پیدا می‌کنند که از طریق زنجیره‌های هم‌ارزی[12] با نشانه‌های دیگر ترکیب شوند. هویت را برابر با هم‌ذات‌پنداری با چیزی می‌دانند و این چیز همان موقعیت‌هایی است که گفتمان‌ها در اختیار فرد قرار می‌دهند. یعنی یک واژه با چه چیزهایی هم‌عرض و معادل و از چه چیزهایی متفاوت و دور است (ی‌ورگنسن و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۹-۵۳). اگر عناصر نوشتاری را نشانه‌ای تهی در نظر بگیریم می‌تواند نشان دهد که چگونه گفتمان‌ها در تعیُن‌بخشی معنا و حضور نوع خاصی از آثار تأثیر می‌گذارند. در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی اوایل انقلاب، عناصر نوشتاری در قالب نشانه‌ی خوشنویسی سنتی، در خدمت تعالی گراییِ اخلاقی؛ در نسبت با دلالت‌های ذات‌گرایانه‌ای مانند سنت، قداست، اولوهیت و مردانگی قرار می‌گیرد که سایر امکانات معنایی را در جایگاه عنصر در حاشیه مانند اکنونیت و پدیده‌های روزمره و دغدغه‌های اجتماعی و هویت‌های فردی را از خود سلب و دور می‌کند و تا حد ممکن از فرمالیسم غیربیانگر که در نسبت با هنر مدرن غرب و مکاتب هنری پیش از انقلاب قرار داشت دوری می‌جوید. موارد ذکرشده در قالب دیاگرام در تصویر شماره (۱) توسط نگارندگان به تصویر کشیده شده است.

متن پژوهش

اوضاع اجتماعی-سیاسی ایران در دوره‌ی معاصر

حدوداً از اوایل دورهٔ قاجار تاکنون سنت‌گرایی و تجددخواهی در فضای سیاسی-اجتماعی ایران همواره دو نیروی متعارض بنیادین و پیش‌رانندهٔ تحولات اجتماعی بوده‌اند. تحولات اجتماعی ایران از سویی ریشه در سنت‌های تاریخی و فرهنگی این مرز و بوم، به ویژه سنت‌های اسلامی داشته است و از سوی دیگر ریشه در تجدد طلبی روشنفکران متأثر از غرب. راه‌حلی رایج و البته موقت نیز، در این بین در جهت آشتی هر دو گروه به عنوان امری اجتناب‌ناپذیر ارائه می‌گردید. مداخلهٔ هژمونیک یکی از کانون‌های مهمِ توجه در تحلیل این پژوهش خواهد بود، که می‌توان آن را موقعیت تصمیم‌گیری در اوضاع غیر قابل تصمیم تلقی کرد. موقعیت‌هایی که خلاقیت وخودآیینی سوژه با رابطه‌ای دوگانه در لحظهٔ بی‌قراری یک گفتمان و فرا آمدن گفتمان دیگر رنگ می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۹۷: ۱۳۵). با این مقدمه و با آن‌چه که در



تصویر .۱ الگوی تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه (نگارندگان، ۱۴۰۲)

بخش روش، با عنوان نزاع و کشمکش دائمی بین عناصر و نشانه‌ها در یک دایرهٔ گفتمانی یاد کردیم می‌توان نحوهٔ عملکرد دلالت‌های معنایی و راهبُردهای استفاده از عناصر نوشتاری در هنرهای تصویری معاصر ایران را به چند بخش عمده تقسیم کرد. تصور نگارندگان بر آن است که تمامی این عناوین درکی کلی از نحوهٔ عملکرد دوجانبهٔ گفتمان بر سوژه و سوژه بر گفتمان به دست خواهد داد. آن‌چه که در این پژوهش «تفاوت» خوانده می‌شود، نگرش‌های متفاوت دربارهٔ کارکرد [یا نقش] حروف و عناصر نوشتاری است که هنرمند به کار بسته است.

۱. کاربرد عناصرنوشتاری در قالب‌های دست‌نویس غیر اصول محور و فرمالیسم
۲. کاربرد عناصرنوشتاری در قالب خوشنویسی اصول‌محورِ سنتی، ایدئالیسم و مضمون‌گرا
۳. کاربرد عناصرنوشتاری توأمان در قالب خوشنویسی اصول محور و فرمالیسم
۴. فرایند زبانی‌شدن عناصرنوشتاری به‌عنوان ماده و رسانه اصلی در قالب‌های جدید ارائه از دههٔ ۹۰ تا کنون

گفتمان فرهنگی در دو دههٔ ابتدایی انقلاب

ناگفته پیداست دو نشانهٔ جمهوری و اسلامی از ارکان اصلی شکل گرفتن گفتمان انقلاب[۱۳] ۵۷ بود که زیر چتر آن هویت‌های متفاوت گروه‌های مختلف گرد هم جمع شدند. با هژمونیک شدنِ نشانهٔ اسلامی، کمی بعدتر از انقلاب، شاهد تغییر در سامانِ معنایی برخی از نشانه‌ها هستیم که رفته‌رفته به‌دلیل نداشتنِ پیوند با بستهای گفتمانِ موجود دچار از هم‌گسیختگیِ معنایی شده و در نتیجه به حاشیه رفته و به عنصر بدل گشتند (سلطانی، ۱۳۹۷: ۱۴۵). جنگ و شرایط بحرانی، جامعه را به سنتی از آرمانی‌سازی‌های اسطوره‌ای مذهبی متوسل کرد که هرچه بیش‌تر موجب مستحیل شدن تفاوت‌ها می‌گشت. نشانهٔ اسلامی در شکل تکرار و تأکید در گزاره‌های گفتمانی و غیرگفتمانی صورتی هژمونیک به خود گرفت و تأثیر چشم‌گیری بر کلیهٔ گفتمان‌ها من‌جمله گفتمان فرهنگی گذاشت. هویتی که به فرد و نیروهای اجتماعی داده می‌شود فقط با مفصل‌بندی در درون یک صورت‌بندی هژمونیک به‌دست می‌آید. «این مفهوم، تولید سوژه بر مبنای زنجیرهٔ گفتمان‌هایش، گفتمان‌هایی که سوژه به نحوی درگیر آن‌هاست، ترسیم می‌کند» (لاکلاو و همکاران، ۱۳۶۹: ۹۰). پس از پایان‌یافتن جنگ، مبانی هویتی گفتمان ارزش‌محور، با خلق مفهوم تهاجم فرهنگی، معنا می‌یابد. تأسیس «دفتر ادبیات و هنر مقاومت» در آذرماه ۱۳۶۷ در حوزهٔ هنری، «بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس» در سال ۶۹ در ستاد کل نیروهای مسلح نمونه‌های عینیت‌یافته‌ای از گزاره‌های این گفتمان‌اند. هنر رسمی که هنر ارزشی تلقی می‌شد در پی منطبق‌سازی ارزش‌های فرهنگی با ارزش‌های دینی و معنوی بود (مری‌دی، ۱۳۹۷: ۱۹۱)؛ بنابراین کامل‌ترین شکل حضور عناصر نوشتاری یعنی خوشنویسیِ سنتی، بیانگر مضامین اخلاقی در قالب نشانه در ارتباط با دال مرکزیِ «اسلامی» صورت‌بندی شد. نخستین توصیه به معلمان در کتاب راهنمای تدریس هنر، سال ۱۳۶۱، دفاع از خوشنویسی سنتی به عنوان هنری مرتبط با زندگی روزمره مردم است؛ زیرا خوشنویسی یکی از هنرهایی است که در برابر هجوم فرهنگ غرب، همچنان به راه خود ادامه می‌دهد. این هنر توانسته است از دست‌بُردهای نابجایی که ظاهراً به عنوان نوگرائی، ولی در حقیقت برای از میان بردن اصالت‌های فرهنگی ملت

جدول ۱. استفاده از عناصر نوشتاری با دلالت‌های متفاوت در سامانه‌های معنایی مختلف

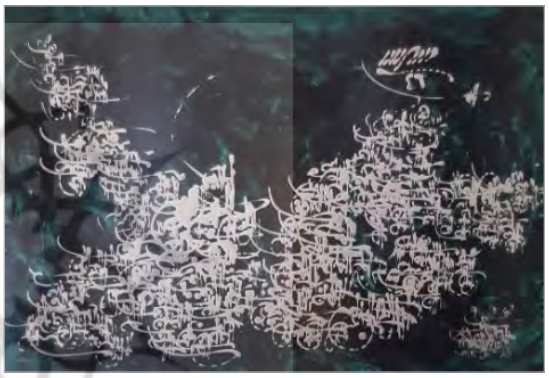
کاربرد عناصر نوشتاری	دلالت های متفاوت عناصر نوشتاری در هنرهای تجسمی معاصر		
دههٔ ۳۰ و ۴۰ شمسی	خطاطانه	غیر بیانگر	فرمالیسم
دههٔ ۵۰ و ۶۰	خوشنویسانه	اصرار بر بیانگری و معنا	ایدئالیستی
دههٔ ۷۰ و ۸۰	خوشنویسانه	غیر بیانگر	فرمالیسم/ایدئالیسم
دههٔ ۹۰ تا کنون	هندرایتینگ/ دیجیتال	بیانگر (غیر ایدئولوژیک)	رئالیسم انتقادی

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

ما، طرح‌ریزی شده بود مصون بماند. «دست‌بُردهای نابجا» در این‌جا اشاره به سبکی موسوم به نقاشی‌خط منتج از مکتب سقاخانه در دهۀ ۴۰ شمسی دارد. فرامرز پیل‌آرام و حسین زنده‌رودی از چهره‌های شناخته‌شده در میان موج نوسنت‌گرای هنرمندان دهۀ ۱۳۴۰ شمسی ایران هستند که تاثیر به‌سزایی در شکل‌گیری مفهومی تازه در گسترۀ نقاشی‌خط مدرن داشتند که خط را از چشم‌انداز انتزاعی‌ترین حالت خود در آثارشان به‌کار بستند. . این هنرمندان با تلاشی پرشور، با دلالت‌هایی صرفاً زیباشناسانه و فرمالیسم، ترکیب‌هایی از حروف ایجاد کردند و تحولی بزرگ در مسیر هنر نوگرای ایران را رقم زدند. تصاویر ۲ و ۳ نمونه‌هایی از آثار این هنرمندان است.

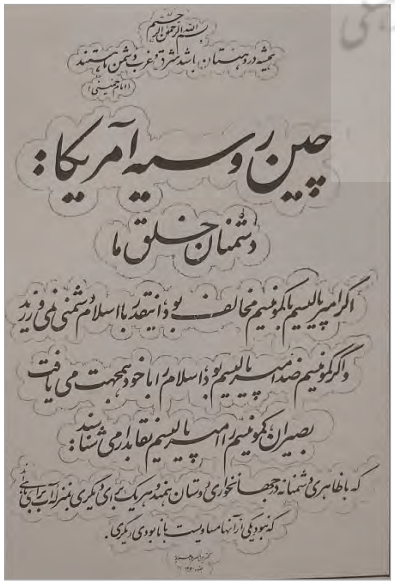
به‌این‌ترتیب نوگرایی در خوشنویسی، از کتاب‌های پس از انقلاب حذف می‌شود و حتی خوشنویسی نیز به خدمت طرح پیام‌های اجتماعی در می‌آید. این توصیه تا امروز هم در کتاب‌های درسی آموزش هنر همچنان به قوت خود باقی است؛ بنابراین تلاش‌های صورت‌گرفته در هنرهای تجسمی مانند رویکرد انتزاعی و غیربیانگر به حروف در گفتمان جمهوری اسلامی نکوهیده و به حاشیه رانده شدند و عناصر نوشتاری با رویکرد بازگرداندن معنا به حروف و بیان مضامین اخلاق‌گرا بازمفصل‌بندی شدند (تصویر ۴).

پیش از انقلاب مرسوم نبود که عبارات و سخنان برگزیده را در شکلی ابر مانند قرار دهند و خوشنویسی کنند؛ اما همین ابرها و سخن‌ها بعدها بر روی تخته‌ها و دفترها رایج گردید و بعدها به‌عنوان نشانه‌ای بر تداعی خاطرۀ جمعی بخشی از هنر جدید ایران شد (تصویر۱۴). مشاهدۀ دو اثر متفاوت از نصراله افجه‌ای مربوط به سال‌های ۱۳۵۵ (پیش از انقلاب) و ۱۳۶۸ (پس از انقلاب) نیز از نمونه‌هایی است که می‌تواند به خوبی نمایان‌گرِ عملکرد هویت‌های جمعی در ارتباط با دال مرکزی بر سوژه‌ها باشد و بر مفهوم پیشِ رو نوری بیافکند. در تصویر ۵ هنرمند با تأسی از ویژگی‌های مکتب سقاخانه، در به‌کارگیری خط فارسی از چشم‌اندازی نقاشانه اهتمام ورزیده و در پی بازخوانی روایتی انتزاعی از قالب سیاه‌مشق‌نویسی در خوشنویسی ایرانی است؛ اما در تصویر شماره ۶ اثری کم‌تر دیده شده از نصراله افجه‌ای می‌بینیم که هنرمند کوشیده در مفصل‌بندی جدید با استفاده از همان عناصر، تصویری ناتورالیسمی از آیت‌اله طالقانی خلق کند؛ که تا پیش از آن



تصویر۲. فرامرز پیل آرام. ۱۳۴۶(مأخذ: آرشیو نخستین حراج آثار هنرهای تجسمی-۱۳۹۰)

تصویر۳. حسین زنده‌رودی. اندام. ۱۳۵۱ (مأخذ: آرشیو حراج هنر مدرن و معاصر ایران -۱۴۰۲)

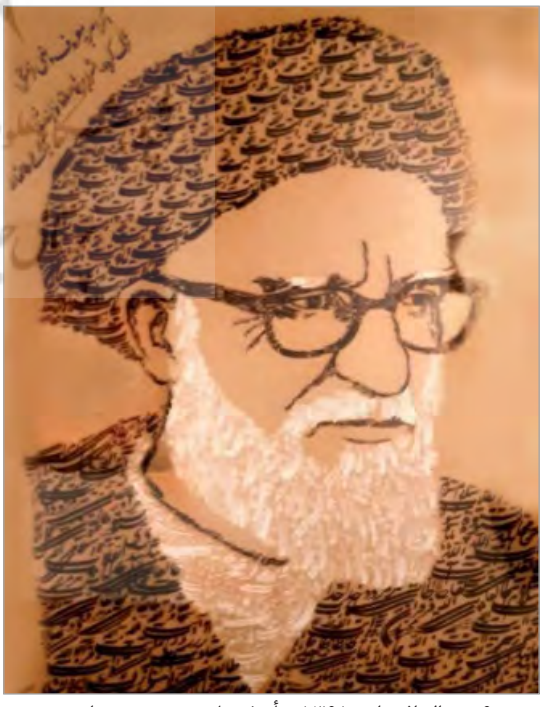


تصویر۴. ناصر جواهرپور. نمایشگاه نگاره ۱۳۶۲ (مأخذ: کاتالوگ نمایشگاه نگاره: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۶۲)

اصلا مرسوم نبود. در بالا، سمت چپِ تصویر شاهد گزارهٔ «اگر امر به معروف و نهی از منکر را ترک کنید، اشرار بر شما غلبه خواهند کرد» هستیم[۱۴]، که تأکید بر گفتمان مضمون‌گرا با تعلقات اخلاقیِ آن دوران دارد.

ویژگی محوری نهادها، عرضه‌داشت آثار خاص هنری است؛ و این عرضه‌داشت یا اعطای شأن است که تعیین‌کنندهٔ هویت

تصویر۵. نصراله افجه‌ای. ۱۳۵۵ (مأخذ: آرشیو حراج هنر مدرن و معاصر ایران ۱۴۰۰)



تصویر۶. نصراله افجه‌ای. ۱۳۶۸ (مأخذ: شانزدهمین جشنواره تجسمی فجر.۱۴۰۲ موزه هنرهای معاصر)

و تولید آثار راه یافته به رویدادها می‌شود. استفاده از منطق هم‌ارزی در سیاست‌ها موجب ترویج یکپارچه‌سازی و پدیداری فزاینده برخی ژانرها می‌گردد. «نکته قابل توجه این‌است که با تمام تلاشی که گفتمان‌ها برای تثبیت ساختاربندیِ نشانه‌ها می‌کنند و هویت‌ها را واقعیت‌هایی عینی و بدیهی می‌نمایانند، هویت‌ها هیچ‌گاه نهایی نیستند» (ی‌ورگنسن و همکاران، ۱۴۰۰: ۶۷). هرگز نمی‌توان گفتمان را چنان کامل تثبیت کرد که با تکثر معنایی تضعیف نشود یا تغییر نکند. با وجود تأکید رسمی گفتمان پس از انقلاب بر تولید و حمایت هنر ارزشی و والا، همیشه با انواع نوینی از آثار و اجراهای هنری روبرو می‌شویم که تصورات ما را از هویت‌های متعین به چالش می‌کشند. آثاری که می‌کوشند با فراتر رفتن از مرز هر معیار و ضابطهٔ پذیرفته‌شده‌ای پرسش‌گری و مکالمه را به پیش بکشند. وایتس می‌گوید:«درست همان سرشت بالنده و حادثه‌جوی هنر، دگرگونی‌های همیشگی و خلاقیت‌های بدیع آن، منطقاً اجازه نمی‌دهد که با هر مجموعه‌ای از صفات تعریف‌کننده جور درآید» (اسوالد ، ۱۳۹۸: ۲۵). بدون شک سوژه می‌تواند خلاق و نوآور باشد، و با تلفیق چند رویکرد موقعیت جدیدی خلق کند. تصویر ۷ اثر دیگری است از نصراله افجه‌ای که با امتزاج فرمالیسمِ مدرن و ایدئالیستی توانست رتبهٔ برتر دوسالانهٔ دوم نقاشی را در سال ۱۳۶۶ از آنِ خود کند.

اکنون با تعمیم مفاهیم تحلیل‌گفتمان به آثار هنری به مثابهٔ بررسی پدیده‌های اجتماعی، می‌توان هنرمندان گرایش نقاشی-خط مانند جلیل رسولی را با آفرینش آثار ایدئالیستی قرائتی از توصیف نظام معنایی گفتمانِ حاکم قرار داد (تصویر

تصویر۷. نصراله افجه‌ای. ۱۳۶۶ (مأخذ: همان)

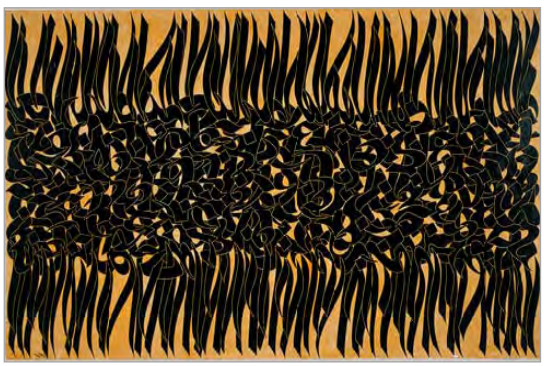
۸)، که تأثیر عملکرد گفتمان و سیاست‌گذاری‌های رسمی را بر سوژه بیان می‌کند. و کاربردِ متفاوت محمد احصایی از حروف فرمالیسمِ غیربیانگر (تصویر ۹) را وضعیت متزلزل و بی‌قرارگفتمانی دانست که موقعیتی برای ورود عناصر به حاشیه رانده‌شده خلق می‌کند. فاصله از التزام پیوند خوشنویسی و کلام در گفتمانِ فرهنگیِ پس از انقلاب در نوعِ خود نوعی انتزاع آزاد و فردی بود که رویکردی سکولار داشت. ضمن اینکه تمرکز بر رعایت قواعد مرسوم خوشنویسی در آثار انتزاعی آهسته‌آهسته به چالش کشیده می‌شد. کوششی که ثبات باورهای قطعی و اندیشهٔ جوهری را بی‌اعتبار می‌ساخت و خود شروعی بود برای فاصلهٔ هنرمند از واقعیت‌های رسانه‌ای و کلیشه‌های تصویریِ متعین در هویت‌های فرهنگی.

گفتمان فرهنگی دورهٔ اصلاحات

اصلاحات، گفتمانی بود که در دههٔ هفتاد شمسی به تدریج شکل گرفت. مردم، قانون، زنان و آزادی نشانه‌های سیالی هستند که حتی زمانی که آن‌ها را با دقت به کار می‌بریم، در هر بستری معنایی متفاوت دارند. این نشانه‌ها که پس از انقلاب ۵۷ در سایهٔ دال مرکزی اسلامی، عملکردشان تعیین می‌گشت، در گفتمان اصلاحات در زنجیرهٔهم‌ارزیِ جدید با مرکزیت جمهوری در ساختار معنایی جدیدی قرار می‌گرفتند. هنرمند که قبلاً حول نقطهٔ مرکزی اسلامی، با دلالت‌هایی مثل جنگ، هنر مقاومت و هنر ارزشی و سیاسی در موقعیت سوژه‌بودن قرار می‌گرفت، به‌دنبال آفرینش الگوی نظری تازه‌ای برای دیگر شیوه‌های ممکن بود. برای او امکان تجربهٔ هویت‌یابیِ فردی در بستر دال‌های شناوری چون مردم‌محوری، تساهُل و تسامُح و مدارای فرهنگی، آزادی، گفتگوی تمدن‌ها و ارتباطات جهانی فراهم آمده بود. در این دوران شاهد چرخش گفتمانی از ایدئالیزم مکتبی به رئالیزم اجتماعی هستیم. موزه هنرهای معاصرِ تهران، با روی‌کار آمدن مدیریت جدید و متخصص، نمایش و توجه به هنر غیرسیاسی را در قالب نمایشگاه‌های گروهی آغاز کرد. حمایت از گالری‌های خصوصی در تهران و شهرستان‌ها آغاز شد. حضور زنانِ هنرمند نیز به‌عنوان سوژه‌هایی که از طریق سامان معنایی جدید، فرصتِ حضور پیدا کرده بودند، قابل تأمل است. اگر برای مثال در دوره‌ای حضور مردان در رویدادهای هنری بیش‌تر دیده می‌شود به این دلیل نیست که به نحو عینی زنان قابلیت حضور نداشته‌اند یا استعدادشان کمتر است، بلکه به این دلیل است که یک بست موقت وجود دارد که سایر شیوه‌های ممکن تقسیم‌بندی مانند جنسیت یا قومیت را به حاشیه رانده یا طرد کرده است. گفتمان دههٔ ۷۰، موقعیت جدیدی برای حضور زنان در تمامی عرصه‌ها آفرید. «علاوه بر این موارد، گفتمان جهانی‌شدن نه‌تنها از سوی هنرمندان، بلکه از سوی نهادهای دولتی نیز به رسمیت شناخته شد. سمیع آذر[۱۵]، مدیر حوزه هنرهای معاصر در خصوص سیاست‌های موزه هنرهای معاصر ایران می‌گوید: «مهم‌ترین سیاست گسترش ارتباطات جهانی و تلاش برای معرفی هنر ایران در سطح بین‌المللی مجامع و مراکز هنری، پیوستن به قافلهٔ جهانی هنر بود» (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۱۹). این رویدادها آثاری از هنرمندان نوگرای ایرانی پیش از انقلاب، که در نوع خود کاملاً بی‌سابقه بود، در خود جای می‌داد. اینترنت و ماهواره درهایی تازه به جهان و جهانی‌شدن گشودند. اشتیاق شدید نسبت به امر نو، غیرقراردادی و در یک کلمه، توجه به اکنونیت شکل گرفت. ابرروایت‌های اخلاقی-مذهبی در ردای سمبولیستی، در گفتمان جدید جای خود را به خرده‌روایت‌های واقع‌گرایانه‌ای مانند مسائل محیط زیست، جنسیت، نقش زنان در جامعه، چالش‌های روانی و اجتماعی و مسائل مربوط به دین و معنویت و تمامی تناقض‌های موجود دادند.

نگرش خطوط در آثار گلناز فتحی همان «هیچ چیز نوشتن» است. اما در اثر پیش رو (تصویر شماره ۱۰) واژه‌هایی از ادعیه

تصویر۸. سوره حمد. جلیل رسولی. ۱۳۶۰(مأخذ: موسسه هنری نام، عکس از نگارندگان ۲۰۴۱)



تصویر ۹. محمد احصایی. «پژواک جهان». ۱۳۶۸(مأخذ: موزه هنرهای معاصر تهران ۱۴۰۲)

مانند «اللهُم....» به چشم می‌خورد که رها شده و متن نوشتاری ادامه‌ای ندارد. در این خط‌ورزی نه می‌توانیم بگوییم بیان و معنا از خط جدا شده، و نه می‌توانیم عملا گزارهٔ معناداری را بخوانیم. خط سیاه درست در مرکز اثر نیز بر بیان اکسپرسیونیستی اثر می‌افزاید. رنگ‌های استفاده‌شده در این نقاشی آگاهانه با تلخیص از نمونه پوسترهای مناسک مذهبی مانند آثار عاشورا انتخاب گردیده است. این اثر بی‌آن‌که به ضابطه‌ها و عقاید موجود در هویت‌های القایی وقعی بنهد، سویه‌ای کنایه‌ای به خود گرفته و مضامینِ ابرروایت‌های مذهبی (مشابه اثر تصویر شماره ۱۱) را با دلالت‌های دیگری در مفصل‌بندی جدید در می‌آمیزد.

آثار هنری، داده‌های تجربی هستند که نشان می‌دهند هر گفتمان به چه شکلی دانش و واقعیت و روابط اجتماعی را می‌سازد. رؤیت‌پذیری مستتری که ضامن عملکرد خود به خودیِ قدرت انظباطیِ موجود و انقیاد افراد شده یا مظاهر مقاومت از عناصر بالفعلی را نمایش می‌دهد که سعی در جانمایی ارتباط جدید بین نشانه‌ها دارد.

مجموعه‌های خسرو حسن‌زاده، مضامینی هستند از گرایش حاکم بر فضای نقاشی در دههٔ ۸۰. بیانی متفاوت از «من»، «تن» و «موقعیت انسان» در سامانهٔ معناییِ جدید، که روایت‌هایی از زیست شخصی را به همراه دارد. به بیانی دیگر گرایش به آثار فیگوراتیو و رئالیستی در فضایی معلق و موقعیت‌های پیچیده و نمایشی از وضعیت دوگانه و متناقض روحیهٔ اصلی بیشتر نقاشی‌های این دوران را تشکیل می‌داد. در بسیاری از آثار خسرو حسن‌زاده، نوشتار به مثابهٔ عنصرِ آشنا و دیرینه، در نگاهِ مردم حضور چشمگیری دارد. او آگاهانه بر موضوعات و خاطرات جمعیِ دوره‌ای انگشت می‌گذارد که نه‌تنها به‌عنوان واقعیتِ اجتماعی نادیده انگاشته شده، که سال‌ها به‌مثابهٔ عنصری در حاشیه طرد می‌شد (تصویر۱۲). از نمونه‌های دیگر، آثار شهرزاد چنگلوایی است که جست‌وجوی الگویی برای برقراری دیالوگ در برابر فضای منولوگ در جامعه را نمایش می‌دهد. او با طرح پیش‌پا افتاده‌ترین واژه‌ها و مکان‌ها مانند «من» و «تهران» (تصویر ۱۳) سدی بر بدیهی‌انگاشتن پدیده‌ها می‌گذارد و با نگاهی خیره به مخاطب، به اکنونیت زندگی هجوم می‌برد و گستره‌ای از بازشناسی ساختارهای زبانی و هویتی پیش روی او می‌نهد و تأکید بر این امر می‌گذارد که آن‌چه به انسانیت ما صحت می‌بخشد برقراری دیالوگ است نه هویت‌های برساختی؛ سبکی متفاوت از فردیت‌یابی هنرمند به مثابهٔ سوژه‌ای در جامعه که نشان از تغییرات بنیادین در این دوران داشت.

تصویر ۱۰. بدون عنوان. گلناز فتحی. ۱۳۸۷(مأخذ: آرشیو حراج هنر معاصر ایران- ۱۳۹۲)

تصویر ۱۱. بدون عنوان. حبیب اله صادقی. ۱۳۶۹ (مأخذ: موزه هنرهای معاصر ایران- ۱۴۰۲)

کردارهای شکاف‌انداز گفتمان فرهنگی پسا اصلاحات

هم‌زمان با نظارت و کنترل هرچه بیش‌تر نهادها و تجربهٔ متفاوت سوژه در گفتمان اصلاحات، مقاومت در آثار تجسمیِ نوشتارمحور در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خود را به‌صورت فرایندِ زبانی شدن نشان داد. بدین معنا که نقش ارتباطیِ نوشتار در آثار نسبت به نقش زیبایی‌شناختی در اولویت قرار گرفت. این رویکرد جریان‌های پس از خود را به اشکال گوناگون تحت تأثیر قرار داد. به عنوان نمونه محمود بخشی، نازگل انصاری‌نیا، علی اتحاد، هومن مرتضوی، سمیرا اسکندرفر، ساغر دئیری، ابوالفضل شاهی، گلنار عدیلی، ژینوس تقی‌زاده و بسیاری از هنرمندان دیگری هستند (تصاویر۱۸،۱۷،۱۶،۱۵) که با به‌کارگیری زبان، به عنوان ابزار، ماده و رسانهٔ اصلی در خلق

تصویر۱۲. خسرو حسن‌زاده. بدون عنوان. ۱۳۸۰
(کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۲۷۰)

تصویر۱۳. شهرزاد چنگلوایی. از مجموعه من، تن، وطن. ۱۳۸۵ (URL1)

آثارشان بهره می‌جویند. کاربرد زبان در بافتی خاص در اینجا مانند فرهنگ تحلیل گفتمان[۱۶] معنا و رابطهٔ اجتماعی تولید می‌کند و عاملیتِ سوژه را به نمایش می‌گذارد. این شکل انتقادی یکی از درون‌مایه‌های مهمی است که هنرمندان نسل‌های مختلفی از ایران را با دغدغهٔ هویت‌یابی به خود اختصاص داده است. می‌توان گفت که نه‌تنها اِعمال قدرت بر هنر موجب سرکوب نشده، بلکه به آفرینش سامانه‌های معناییِ جدید انجامیده است. قدرت در این رابطه، با اینکه از طریق مرزبندی منفی صورت گرفته اما اثر آن مثبت و مولد بوده است؛ «چراکه هر گفتمان همواره بر اساس رابطه‌اش با آن‌چه طرد شده، یعنی بر اساس رابطه‌اش با میدان گفتمان و تمامی مازادِ معنای موجود ساخته می‌شود. دقیقا به همین دلیل که گفتمان در رابطه با آن‌چه خارج از آن قرار دارد ساخته شده است، همواره در معرض این خطر قرار دارد که همان‌ها تضعیفش کند، یعنی وحدت معنایی آن در معرض خطر از هم‌پاشیدن به دست سایر روش‌های تثبیت معنای نشانه‌ها قرار دارد» (یورگنسن و همکارن، ۱۴۰۰: ۹-۵۸).

اَبرسخن، (تصویر ۱۴) اثر حجمیِ نوشتاری از محمود بخشی «هنر عبارت است از دمیدن روح تعهد در انسان‌ها». این عبارت به نقل از رهبر انقلاب تا دهه‌های پیاپی نخستین جمله کتاب آموزش هنر بود. کتابی که بیشتر بر اساس اهداف انقلاب اسلامی تبیین شده بود تا بر اساس اصول و موازین آموزش هنر و علاوه بر آن، بی‌توجهی اغلب معلمان به درس هنر، به دانش‌آموزان چنین القاء می‌کرد که درس هنر و کتاب درسی آن ضرورت و اهمیتی ندارد. این اثر نمونه‌ای از انتقاد به نفی مطلقِ هنر در کتاب درسی هنر است. «اَبرسخن» این مسئله را پیش روی ما می‌گذارد که چگونه از مسیر بازنگری در ذهنیت‌های موجود، اثری در سامانهٔ معناییِ جدید شکل می‌گیرد. گویی هنرمند در تلاش است مخاطب را در تعیُن‌بخشیِ دوبارهٔ معنا سهیم کند. آثار هنر جدید معمولا دوپهلو، گاه مشکوک و گاه مبهم باقی می‌مانند. بنابراین در

تصویر۱۴. محمودبخشی. ابر سخن گالری yay باکو، آذربایجان،۲۰۱۴
(URL2)

لفافه سخن گفتن، برخلاف هنر انقلابی، به خودی خود، یکی از ویژگی‌های بیان در هنر جدید است.

بدین‌صورت هنرمند می‌تواند کارکرد دلالت‌های هویت‌های جمعی را در سامانهٔ جدید قرار دهد و ابزاری برای مرئی ساختن نادیدنی‌ها و روایت‌های متفاوتِ معاصر تولید کند.

«هنر شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۸۵ با هدف بازگشت به برنامه‌ریزی‌های فرهنگی گذشته، همایش ملی با عنوان «مهندسی فرهنگی» برگزار کرد که طی آن، شورا را خط مقدم اجرایی فرهنگ و قرارگاه فرهنگی کشور خواند. مهندسی فرهنگی چیزی جز شئ پنداری فرهنگ و نظارتِ شدید از بالا به پایین بر همهٔ امور هنری و «مدیریتِ» مدیریت فرهنگی نبود. بار دیگر تهاجم فرهنگی با اصطلاح ناتوی فرهنگی احیا شد. مهندسی فرهنگی به پدافند غیرعامل[۱۷] تعبیر شد. ادبیات جنگی و نظامی و تدافعی که به دنبال آن، نهادهایی مثل کانون فرهنگی در هم‌سویی با دیگر کشورهای اسلامی نوعی اتحادیه فرهنگی را تحت عنوان «جهان اسلام» بازسازی و تقویت کرد که در غرب به عنوان منشأ بنیادگرایی اسلامی خاورمیانه شناخته شد و واکنش‌های زیادی را برانگیخت. این جریان پس از ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ معنای رادیکالیسم سیاسی اسلام را داشت. پرداختن به هنر جهان اسلام که با عناوین تازه مانند هنر مقاومت اسلامی، پایداری اسلامی و بیداری اسلامی شناخته می‌شود، مورد توجه کارگزاران فرهنگی قرار گرفت. از سال ۱۳۸۸ به بعد «مقاومتِ فرهنگی» در جهان اسلام وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد. نظام‌نامه‌ای در خصوص مهندسی فرهنگی ارائه‌گردید که اهداف زیر را دنبال می‌کرد؛ فرایند باز طراحی اصلاح ارتقاء شئون و مناسبات نظام‌های اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی کشور بر اساس فرهنگ مهندسی شده با ضرورت بر مقابلهٔ آگاهانه و برنامه‌ریزی شده با تهاجم فرهنگی. کنترل و نظارت هرچه بیشتر، موجب گسترهٔ جدید فعالیت‌ها در عرصهٔ اینترنت شد که کارگزاران رسمی بر آن کنترل نداشتند. برخلاف دوران اصلاحات که نهادهای رسمی دولتی متولی تغییرات فرهنگی و پیشتاز ارائهٔ نوآوری‌های جهانی بودند، در شرایط رسانه‌ایِ جدید فعالان و هنرمندان مستقل از برنامه‌های دولتی به گسترش روابط خود با نهادها و فعالان برون‌مرزی در عرصهٔ بین‌الملل پرداختند. این جریان مدیران را در وضعیتی منفعل نسبت به سرعت تغییرات فرهنگی قرار داد. هنرهای زیرزمینی و مخفیانه شکل گرفتند که از طریق اینترنت سازوکار مجوزهای دولتی را دور می‌زدند، و آثارشان را برای جشنواره‌ها و فستیوال‌های خارجی ارسال می‌کردند و روی دیگری از جامعهٔ ایران را به نمایش گذاشتند. هم‌زمان موج توجهی خاص به آثار هنرمندان نسل جدید در خارج از کشور به راه افتاد. موفقیتِ آثار، جریان هنر مستقلِ غیردولتی و غیررسمی را تقویت کرد. در این میان فضایِ هنرهای تجسمی که از گفتمان‌های حاشیه‌ای مثل گفتمان فمنیست و گفتمان هنر پسااستعماری تغذیه می‌کرد بر گفتمان مرکز، غلبه یافت و زبان انتقادی‌شان که نسبت به هنجارها و معیارها بی‌اعتنا بود، جریان‌های تازه‌ای را در هنر شکل داد» (مریدی،۱۳۹۷: ۲۶۱- ۲۵۶-۲۵۴).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۱۵. ابوالفضل شاهی. ۱۴۰۰. قالی سخنگو (مأخذ: عکس از نگارندگان از نمایشگاه چگونه میتوان ایرانی(ن) بود.۱۴۰۲)

تصویر ۱۶. ژینوس تقی زاده. نمایشگاه گروهی، رقص رقص. لندن – ۱۳۹۸ (URL3)

تصویر ۱۷. سمیرا اسکندرفر. نمایشگاه هیچ مایی در کار نیست.۱۳۹۷ (URL4)

تصویر ۱۸. ساغر دئیری. گالری طراحان آزاد.(مأخذ: گالری طراحان آزاد ۱۳۹۰)

نتیجه‌گیری

اگر شکل‌بندی گفتمانی را از منظر انتظام در پراکندگی بررسی کنیم، مجموعه‌ای از مواضع متفاوت می‌یابیم، که برای پیوند با کلیت گفتمان یا به هویتِ متعین نشانه‌ها تقلیل پیدا می‌کنند و یا برای ورود، منتظر لحظه‌های بی‌قرار و ازجاشدگی گفتمانی می‌نشینند. ازجاشدگی گفتمانی، درهم‌گسیختگی ساختار به‌وسیلهٔ نیروهای بیرونیِ عناصر است. روابط معنی که از طریق منطق هم‌ارزی عمل می‌کند، منطق ساده‌سازی سیاسی است که عناصر را تغییرپذیر و تقلیل‌پذیر می‌سازد و شمار موقعیت‌های سوژگی در دسترس را کاهش می‌دهد و میل به یکپارچه‌سازی یک جامعه دارد. حال‌آن‌که منطق تفاوت که از لحظه‌های جابه‌جایی گفتمانی می‌گذرد، فضای سیاسی را بسط داده و پیچیده می‌سازد. این نوع منطق از راه فروپاشی زنجیره‌های هم‌ارزی موجود و مفصل‌بندیِ دگربارهٔ این عناصر در نظم‌های جدید عمل می‌کند. پژوهش پیشِ رو تحلیل معناییِ گفتمان‌های هنری و جابه‌جایی هژمونی در لحظه‌های ازجاشدگی گفتمانی و تأثیر آن بر گفتمان‌های فرهنگی و متعاقباً آثار هنری است. در گفتمان دههٔ اول پس از انقلاب اسلامی (دههٔ ۶۰) و با هژمونی رادیکال دال مرکزی «انقلابِ اسلامی» عناصر نوشتاری در صریح‌ترین وجه خود جهت تثبیت سامانهٔ معناییِ «هنر متعهد» و «هنر ارزشی» هنجارسازی و بازتعریف شدند (تصویر۶، ۸ و۱۱). در این دوران سایر امکانات معنایی من‌جمله فرمالیسمِ حروف و رویکردهای غیربیانگر سلب و طرد می‌شود. هیچ‌گونه روایت فردی وجود نداشت و آثار شبیه‌سازی از کلان‌روایت‌های مذهبی و سیاسی بود (تصویر۴). دههٔ ۷۰ را می‌توان لحظه‌های دست‌به‌دست شدن هژمونی و جابه‌جایی گفتمانی و آغازگاه تلاش سوژه برای فاصله از هویت‌های متعین و خلق سامانهٔ معناییِ جدید تلقی کرد. اتمسفری که با تحولات اجتماعی و فرهنگی، پیش از گفتمان رسمیِ اصلاحات، به‌وجود آمده بود. فرمالیسم سابق (تصویر ۲و۳) به مثابهٔ عنصرِ متفاوتِ طردشده در لحظه‌های بی‌قرار در تلاش برای ارتباط معنایی در کنار ایدئالیزم رایج (تصویر۸) در سامانهٔ جدید بازمفصل‌بندی شد (تصویر۷و۹). در این‌جا شاهد چرخش گفتمانی از ایدئالیزم مکتبی به رئالیزم اجتماعی[۱۸] هستیم. از آن‌جایی‌که منازعات معنایی میان گفتمان‌ها پیوسته در جریان است، مجدداً با هژمونی دال مرکزی «جهان اسلام»، در دهه‌های ۸۰ و ۹۰، کنترل و نظارتِ شدید بر نهادهای هنری هرچه بیشتر شد. بازسازی و تقویت ادبیات جنگی و نظامی و تدافعی در گفتمان فرهنگی از یک سو و توجه غرب به آثار هنرمندان نسل جدید و موفقیتِ آثار در عرصه‌های بین‌المللی، از سوی دیگر منجر به ایجاد شکافِ گفتمانی و شکل‌گیری هنر

غیررسمی در هنر معاصر ایران شد (تصویر ۱۰ و ۱۲،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸). عناصر نوشتاری در آثار هنرهای غیررسمی (متفاوت) خود را به‌صورت فرایند زبانی‌شدن نشان می‌دهد. مقالهٔ حاضر بر این اهتمام ورزیده که نشان دهد، علی‌رغم تلاش سیاست‌گذاری‌های فرهنگی جهت تولید و تثبیت هویت‌های متعین هنرمندانی هستند که با مرکززدایی از معنای دالِ مرکزی، از هویت‌های جمعی فاصله گرفته و سامانهٔ معناییِ متفاوتی را می‌آفرینند. بایسته است غیر از پرداختنِ و بررسی آثار جریان‌ساز و جریان‌های اثرساز، توجه خود را به آثار متفاوت و زمینه‌های شکل‌گیریِ آن معطوف کنیم. شرایطی که در آن هنرمندان که با واگرایی از هویت‌های برساخته، نوشتار را منبعی برای فردیت‌یابی یافته و با ورود به ساحت عاملیت به باز تولید معنا می‌پردازند.

پی‌نوشت

۱. به لحاظ لغوی واژه هویت از واژهٔ identitas به دو معنای ظاهراً متناقض به کار میرود: ۱) همسانی و یکنواختی مطلق ۲) تمایز و تفاوت (گل‌محمدی، ۱۳۸۱: ۲۲۲)دو معنای نام‌برده متناقض و متضاد به نظر می‌آیند؛ ولی در اصل به دو جنبهٔ اصلی و مکمل هویت معطوف هستند که در بحث از چیستی هویت بیان خواهد شد. هویت امری است که همواره در ارتباط با افراد دیگر در جامعه شکل می‌گیرد؛ به‌طوری که گفته‌اند بنیان هویت، شناسایی شباهت‌ها با گروهی از افراد و احساس تفاوت با دیگران است.

2. Laclau, E. and Mouffe, C
3. articulation
4. differential position.
5. Moment.
6. Element.
7. Master signifiers.
8. Exclusion.
9. The field of discursivity.

۱۰. بر اساس منابع مورد ارجاع در این پژوهش دال کلیدی، با نام‌های دال اصلی و یا دال مرکزی نیز خوانده می‌شود و مراد از تمامی آن‌ها یک مفهوم است.

11. Empty signifiers.
12. Chains of equivalence.

۱۳. «هیچ معجزه‌ای در طبیعت و تاریخ وجود ندارد اما تغییرات ناگهانی در تاریخ دیده می‌شود و کاربست آن در مورد هر انقلابی، چنین بار مفهومی را [به انقلاب] می‌دهد، ترکیب‌هایِ نامنتظره و خاص اشکال مبارزه و صف‌آرایی نیروهای مدعی را آشکار می‌سازد، که در ذهن عموم مردم... به معجزه‌ای می‌ماند... این‌که انقلاب بسیار وسیع و ظاهراً، در نگاه سطحی اولیه، بسیار افراطی پیش می‌رود، فقط به این واقعیت بستگی دارد که همچون موقعیت تاریخی کاملاً منحصر به فرد، جریان‌های مطلقا نامجانسی، منافع طبقاتی مطلقا ناهمگن، پیکارهای اجتماعی و سیاسی مطلقا متخالف به شیوه‌هایی فوق‌العاده "همگن" در هم ادغام می‌شوند» (لاکلاو و موفه، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

۱۴. شاید اهمیت این تصویر در دوره‌های کاری هنرمند اهمیت جریان‌سازی نداشته باشد اما از این بُعد که هنرمند همان عناصر (نوشتاری) را در سامانهٔ معنایی جدید به‌کار بسته است و در دوره‌های بعدی شیوه‌های دیگری را برمی‌گزینند، از دیدگاه پژوهندگان قابل تأمل است.

۱۵. علیرضا سمیع آذر در میان سال‌های ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴ (۱۹۹۹ تا ۲۰۰۵ میلادی)، در دورهٔ ریاست جمهوری محمد خاتمی، مدیر موزهٔ هنرهای معاصر تهران بود. دورهٔ ریاست وی بر این موزه همراه بود با بازتر شدن فضای سیاسی و هنری ایران و نشان دادن دوبارهٔ گنجینه آثار آن موزه.

۱۶. دربارهٔ گفتمان آمده است: «گفتمان چیزی جز خود زبان نیست که همچون فعالیتی در بافت محسوب شده، معنا و رابطه اجتماعی تولید می‌نماید». (بی‌نام، ۱۳۸۸: ۴۰)

۱۷. به معنای کاهش آسیب‌پذیری در هنگام بحران بدون استفاده از اقدامات نظامی و صرفاً با فعالیت‌های فنی و مدیریتی است.

۱۸. برگرفته از تحلیل مریدی، محمدرضا (۱۳۹۷)، از کتاب «گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری»

منابع و مآخذ

- ابوالحسن تنهایی، حسین؛ راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا (۱۳۸۹). تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸.

- اسمیت، فیلیپ (۱۳۹۴). **نظریه‌ی فرهنگی**. ترجمه‌ی محسن ثلاثی. تهران: علمی.
- بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰). **به طعم فرهنگ جامعه شناسی سیاسی پی‌یر بوردیو**. ترجمهٔ حجت الله ایوبی. تهران: ثالث.
- بی‌نام. (۱۳۸۸) درآمدی بر تحلیل گفتمان. **فرهنگستان هنر**. تحلیل گفتمان هنر. شمارهٔ ۲، شمارهٔ
- پورمند، فاطمه؛ افضل طوسی، عفت السادات. (۱۳۹۷). تحلیل انتقادی گرایش‌های غالب بازار هنر معاصر ایران در رویکرد به هویت فرهنگی. **باغ نظر**، ۱۶. فروردین ۱۳۹۸. ۴۷-۳۱.
- پیاپی (۱۲) تهران: فرهنگستان هنر، ۵۳-۳۷
- تورن، آلن (۱۳۹۹). **برابری و تفاوت**، ترجمهٔ سلمان صادقی‌زاده، تهران: ثالث.
- حمیدی، بهرام و افشار مهاجر، کامران (۱۴۰۱). تحول پوسترهای تایپوگرافی دههٔ هشتاد شمسی از دیدگاه تغییرات فرهنگی روبرت وسنو. دانشکده هنر دانشگاه شهید چمران اهواز. **پیکره**، زمستان ۱۴۰۰. شمارهٔ ۲۶. ۲۳-۵۲.
- دارابی، هلیا (۱۳۹۴). هنر معاصر ایران. ریشه‌ها و دیدگاه‌هایی نوین. **نقد کتاب**. سال دوم. شماره ۵. بهار ۹۴. ۲۴۳-۲۴۶.
- دریفوس،هیوبرت اِل و رابینو، پل (۱۴۰۰). **میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنیوتیک**. ترجمهٔ حسین بشیریه. تهران: نی.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴). **تحولات تصویری هنر ایران**. بررسی انتقادی. تهران: نظر.
- ربانی خوارسگانی، علی و میرزایی، محمد (۱۳۹۳). ایدئولوژی، سوژه، هژمونی، و امر سیاسی در بستر نظریهٔ گفتمان. **غرب شناسی بنیادی**. سال پنجم، شماره اول، ۴۶-۲۳.
- ریکور، پل (۱۳۹۵). **ایدئولوژی، اخلاق، سیاست**. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: چشمه.
- سرخوش، نیکو (۱۳۹۰). سیاست هویت. **دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت**. شمارهٔ ۶۳/۱ ۱۲۰-۹۹.
- سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۹۷). **قدرت، گفتمان و زبان، ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران**. تهران: نی.
- عباسیان چالشتری، محمدعلی (۱۳۹۹). مدرنگرایی و پسامدرنگرایی در مواجهه با مسألهٔ هویت و غیریت. **دوفصلنامهٔ علمی هستی و شناخت**. سال هشتم، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، شمارهٔ پیاپی۱۵، ۱۷۱-۱۵۱.
- فدایی، محمد (۱۳۹۸). بررسی عناصر نوشتاری در هنر نوگرای ایران، منابع تغذیهٔ سنتی و مدرن آن (پیشنهاد طرحی کلی برای تفکیک مفاهیم خوشنویسی، خطاطی، لِتریسم و سایر گرایش‌های نوشتاری در هنر ایران). **مطالعات عالی هنر**. دورهٔ اول. شمارهٔ ۲، زمستان ۱۳۹۸. ۱۳۵-۱۱۱.
- فدایی، محمد و معتقدی، کیانوش (۱۳۹۵). گفت‌وگو؛ از ناواقعیتی دل فریب تا برزخ واقعیت، جستارهایی در آسیب شناسی خوشنویسی معاصر ایران،گفت‌وگوی کیانوش معتقدی با محمد فدایی. **تندیس**. ۱۷اسفند – ۱۳۹۵. شمارهٔ ۳۴۵.
- قلیچ خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲). **درآمدی بر خوشنویسی ایرانی**. تهران: فرهنگ معاصر.
- کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳). **هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین**. تهران: نظر.
- گل‌محمدی، احمد (۱۳۸۱). **جهانی شدن، فرهنگ، هویت**. تهران: نی.
- گل‌محمدی، احمد (۱۳۹۶). **هویت، فرهنگ، جهانی‌شدن**. تهران: نی.
- لاکلائو، ارنستو و موفه، شانتل (۱۳۹۲). **هژمونی و استراتژی سوسیالیستی به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال**. ترجمهٔ محمد رضایی. تهران: ثالث.
- لاکلائو، ارنستو و موفه، شانتل (۱۳۹۲). **هژمونی و استراتژی سوسیالیستی به‌سوی سیاست دموکراتیک رادیکال**. ترجمهٔ محمد رضایی، تهران: ثالث.
- محمدی اردکانی، جواد و پژوهش‌فر، پرنیا (۱۳۹۴). تحلیل بازنمود رویکرد سنت‌گرا در نقاشی‌خط دههٔ ۸۰ ایران. **نگره**. شمارهٔ ۳۵، پاییز ۱۳۹۴، ۹۲-۷۸.
- مریدی و تنهایی و راوداد. (۱۳۸۹). **تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه :بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران**. جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۸۹.
- مریدی، محمدرضا(۱۴۰۱). **هنر اجتماعی، مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران**. تهران: آبان.
- ..... (۱۳۹۷). **گفتمان های فرهنگی و جریان های هنری، کندو کاوی در جامعه شناسی نقاشی ایران معاصر**. تهران: آبان.

- ملکی، سپیده و اسداللهی، مصطفی و شاهرودی، فاطمه (۱۳۹۵). بازنمایی هویت ملی ایران در طراحی گرافیک با تأکید بر عصر جهانی‌شدن. **مطالعات ملی**، شمارۀ۶۷، ۸۲-۶۹.
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۹۸). **چیستی هنر**. ترجمۀ علی رامین. تهران: هرمس.
- وُسنو، روبرت (۱۳۹۹). **جامعه‌شناسی فرهنگ، نظریه‌ای دربارۀ اندیشه و ساختار اجتماعی**. ترجمۀ مصطفی مهرآیین. تهران: کرگدن.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۴۰۰). **نظریه و روش در تحلیل گفتمان**. ترجمۀ هادی جلیلی. تهران: نی.

- Boocock, R.; K. Thompson (eds.). (1992). **Social and Cultural Forms of Modernity**. Cambridge: Polity Press.
- Burke, P. (1986) **Strengths and Weaknesses of the History of Mentalities in History of European Ideas**, 1986, vol. 7, no 5, pp. 439-451.
- Burn, A. D, Parker (2003). **Analyzing Media Texts**, London: Bloomsbury Publishing.
- Derrida, Jacque. (2007). **Violence and Metaphysics in writing and Difference, Trans: Alen Bass**. London: Routledge.
- Dreyfus, H., and P. Robinow, (1982), **Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics**, Brighton: Harvester
- Laclau, E; Mouffe, C. (1985) **Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics**. London: Verso.
- Torfing,J. (1999) **New Theories of Discourse: Laclau, mouffe and Zizek**. Oxford: Blackwell.
- URL1: https://artchart.net (access date:2022/07/01).
- URL2: http://yarat.az/index.php?lang=en&page=12&yrtEventID=1512&yrtLocationID=2&yrtCalYear=2019&yrtCalMonth=10 (access date:2022/07/01).
- URL3: https:// www.darz.art/fa/artists/jinoos-taghizadeh (access date:2022/04/11)
- URL4: https://galleryinfo.ir/Event/fa/8554 (access date:2023/02/15)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی