صفحات ۶۹-۷۹ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۵ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22034/RA.2022.523325.1001 **شناسه دیجیتال**

نسبت سراسطوره با گفتمان‌های سیاسی در دوسالانه‌های هشتم و دهم پوستر تهران

علی صالحی فارسانی*[۱]، فاطمه رضائی[۲]

[۱] استادیار گروه علوم سیاسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سمنان، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.

(دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۶، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷)

چکیده

در این مقاله، بدون آن‌که به شاکلهٔ دیداری آفریده‌های گرافیکیِ دوسالانه‌های هشتم و دهم پرداخته‌شود، تنها مناسبات میان‌اسطوره‌ای در دو وضعیت چیره بر دوسالانه‌های هشتم و دهم، تحلیل خواهدشد. چارچوب نظری و روش‌شناسی آن نیز تحلیل گفتمان لاکلائو است که البته از نظریهٔ سراطوره نیز با آن درمی‌آمیزد. بر پایه این چارچوب نظری برای سنجش اثرگذاری گفتمان‌های سیاسی بر حوزهٔ هنری، نیاز به آن است که حوزهٔ هنری از دو جنبهٔ «تخیل‌ورزی زیباشناختی» و «سوژه‌مندیِ هنرمندان» درنظر گرفته شود و دو مدل آنتاگونیستی و آگونیستی برای سنجشِ آن، تدوین شود. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که دوسالانه دهم، هم‌خوانی بیشتری با مدل آنتاگونیستی دارد تا دوسالانه هشتم با مدل آگونیستی. چرا که وضعیت گفتمانی در زمان برگزاری دوسالانه هشتم آگونیستی نبود و حتی گفتمانی برتر، دیگر گفتمان‌ها را از میدان سیاست کنار زده بود و جایگاهی چیره داشت. حتی این گفتمان در حوزهٔ هنری نیز وارد شده بود و رابطه‌های آنتاگونیستی خود را به این حوزه (البته تنها در ساحت سوژه‌سازی هنرمندان) گسترش داده بود. ولی با وجود گسترش آنتاگونیسم در سطح «سوژه‌شدگی هنرمندان»، زنجیرهٔ هم-ارزی گفتمان غالب در تولید معنا، به حوزه هنری گسترش نیافت است.

واژگان کلیدی
دوسالانهٔ هشتم، دوسالانهٔ دهم، تخیل‌ورزی زیباشناختی، آگونیسم، آنتاگونیسم.

*نویسنده مسئول؛ تلفن: ۰۹۱۰۳۰۰۶۱۰۸، نمابر: ۰۲۳-۳۱۶۵۶۵۶۵، E-mail: ali_salehi62@ut.ac.ir.

مقدمه

در این مقاله، بدون آن‌که به شاکلهٔ دیداری-نشانه‌شناختی آفریده‌های گرافیکیِ دوسالانه‌های هشتم و دهم توجه و از رهگذر رابطه‌های میان‌متنی، این بافت معنائی تفسیر شود؛ تنها سامان مناسبات میان‌اسطوره‌ای در دو وضعیت حاکم بر دوسالانه‌های هشتم و دهم خواهیم ارزیابی خواهد شد. سامانی که در اثرپذیری از برآیند ستیزهای گفتمانی در میدانِ سیاست پدید می‌آید. بنابراین تنها با برشمردنِ هم‌سانی‌ها و ناهم‌سانی‌های این مناسباتِ تعیّن‌بخش در حوزه فرهنگی- هنری (در دوسالانهٔ هشتم و دهم)، کوشش می‌شود با نسبت‌دادن تفاوت‌های این دو وضعیت به ستیز گفتمان‌های موجود در میدانِ سیاسی، تفاوت وضعیت گفتمانی حاکم بر دوسالانهٔ هشتم و دهم تبیین شود. به‌گفته‌ای دیگر، گفتمان‌های میدان سیاسی با نقش‌آفرینی در به‌سامان‌سازیِ مناسباتِ میان‌اسطوره‌ای، متغیّری اثرگذاری‌گر در پیوند میانِ این مناسبات با شاکلهٔ دیداری- نشانه‌شناختی آفریده‌های گرافیکی در دوسالانه‌های هشتم و دهم، فرض می‌شوند.

در این چارچوب، پیوند دوسویهٔ مناسباتِ میان‌اسطوره‌ای با شاکلهٔ دیداریِ پوسترهای نمایش‌داده‌شده نیز از هم‌نشینی با حوزهٔ سیاسی تأثیر می‌پذیرد و گفتمان‌های موجود در میدان سیاسی، پیوند دوسویهٔ دو حوزهٔ فرهنگی و زیباشناختی را شکل می‌دهند. بنابراین با توجه به اینکه در زمان برگزاری این دوسالانه‌ها دو گفتمانی متفاوت در حال ستیز بر میدان سیاست حاکم بوده، موجب شده است در دو فضای گفتمانی متفاوت، آفریده‌های گرافیکی متفاوتی در این دو وضعیت عرضه شود.

این اثرگذاری گفتمانِ حاکم بر میدان سیاسی بر آفریده‌های گرافیکی نمایش‌داده‌شده به سه شیوه انجام‌شده است: شیوهٔ نخست، تأثیری است که کنشگرانِ میدانِ سیاست، از رهگذر مدیریت ساحتِ فرهنگی- هنری جامعه، بر برگزارکنندگانِ دوسالانهٔ هشتم و دهم، برجای گذاشته‌اند. شیوهٔ دوم اثرگذاری، به خطّ‌مشی‌ای بازمی‌گردد که از سویِ برگزارکنندگان تعیین می‌شود. شیوهٔ سوم تأثیرگذاری در سطحی گسترده‌تر، آن‌گونه خواهد بود که چیرگیِ یک گفتمان در میدانِ سیاسی می‌تواند واکنشی از جنسِ مقاومت یا انفعال را در حوزهٔ هنری برانگیزاند و ازاین‌رو عملکردِ هنرمندان (چه از رهگذرِ کاربستِ نشانه‌های دیداریِ دارایِ دلالتِ سیاسی در آفریدهٔ گرافیکیِ خود و چه در پرهیز از نمایش و ارائهٔ آفریدهٔ خود در دوسالانه‌ای خاص برای القای پیامی خاص) می‌تواند چونان کارگفتی دارای خواسته‌های سیاسی پدیدار شود که می‌توان آن را نمود و حتّی نمایندهٔ ستیزِ گفتمان‌های میدانِ سیاسی، در حوزهٔ فرهنگی-زیباشناختی برشمرد که یا با پذیرش خطّ‌مشیِ تعیین‌شده از سوی کارگزارانِ گفتمانِ حاکم، رویه‌ای منفعل درپیش می‌گیرند و سازوکارهای تعیین‌شده برای نمایش‌دادن آفریده‌های هنری را طبیعی و پذیرفته‌شده می‌انگارند و یا شیوه‌های برگزاری دوسالانه‌ها را با اقتضاهای طبیعی و معمول برای نمایش آفریده‌های گرافیکی، هم‌خوان نمی‌دانند و مقاومت می‌کنند. این مقاومت یا با کاربستِ نشانه‌های دیداری خاص در آفریده‌های هنری انجام می‌شود (این نشانه‌ها منطقِ هم‌ارزسازی در گفتمانِ حاکم را به‌چالش می‌کشند) یا با پرهیز از به‌نمایش درآوردنِ آفریده‌های هنری، مقاومت خود را نشان می‌دهند. در هر دو صورت این عملکردِ هنرمندان، کارگفتی گفتمانی در فضای فرهنگی- هنری است و در ادامه ستیزهای میدانِ سیاسی انجام می‌شود.

در این مقاله بر پایهٔ بنیادهایِ مفهومی مربوط به نقش گفتمانِ حاکم در پیوند دوسویهٔ مناسباتِ میان‌اسطوره‌ای با شاکلهٔ دیداریِ پوسترهای به‌نمایش‌درآمده، این اثرگذاری (استوار بر ابزارهای رهنمونیِ برگرفته‌شده از چارچوبِ نظریِ سراسطوره) در قالبی انضمامی و عینی نمایان خواهد شد و با نگاه به تفاوتِ وضعیتِ گفتمانی در زمانِ برگزاریِ دوسالانه‌های هشتم و دهم، سیمایی انضمامی‌تر و مشخص‌تر پیدا خواهد کرد.

بر پایه این روند که از بنیادهای نظری-مفهومی آغاز می‌شود و به داده‌های انضمامی- عینی می‌انجامد، این نوشتار دربردارنده سه گام خواهد بود: گام نخست به برشمردنِ بنیادهای نظری-مفهومیِ مربوط به اثرگذاری‌گریِ مناسباتِ گفتمانی (در پیوندِ دوسویه میانِ مناسباتِ میان‌اسطوره‌ای با شاکلهٔ دیداریِ پوسترهای دوسالانه‌های هشتم و دهم) اختصاص دارد؛ در گام دوم به شیوه‌های این اثرگذاری در دوسالانه‌های پیش از دوسالانه هشتم توجه و در گامِ سوم نیز به‌صورتی انضمامی‌تر این اثرگذاری‌ها در بستر گفتمانی زمانِ برگزاریِ این دوسالانه هشتم، نمایانده می‌شود و در گام چهارم نیز به تغییر وضعیت گفتمانی در سال ۱۳۸۲ خواهیم ارزیابی و پیامد آن بر دوسالانه نهم و به‌ویژه دهم، بررسی خواهد شد.

روش پژوهش

همان‌گونه که در مقدمهٔ مقاله گفته شد، در گام نخست، باید به مبانی نظری و روش انجام پژوهش، توجه شود. نکتهٔ قابل‌تأمل در این مقاله این است که هم مبانی نظری و هم روش گردآوری داده و تحلیل آن، تحلیل گفتمان است؛ چراکه تحلیل گفتمان به‌مثابهِ یک گفتمان جامع، هم‌زمان مبانی یا چارچوب نظری و روش پژوهش را در اختیار ما قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

در این مقاله شاکلهٔ دیداری طرح‌های گرافیکی، که سرشتی غیرکلامی دارند، موضوع پژوهش است و به‌کارگیری تحلیل گفتمانِ مدّنظر لاکلائو و موف، بر موضوع‌هایی که غیرکلامی از قبیل آفریده‌های هنری (اعم از نقاشی و طراحی گرافیک) هستند، دست‌کم در زبان فارسی، انگشت‌شمار هستند. در *پایان‌نامه کارشناسی ارشدی* با عنوان «خوانش گفتمانی آثار گرافیکی رضا عابدینی» که در سال ۱۳۹۱ دفاع شده کوشش شده است تا نظام نشانگانی و دلالت‌های معنائی مندرج در آفریده‌های گرافیکی رضا عابدینی را مکشوف کند. البته این *پایان‌نامه* به‌رغم عنوان آن، روش نشانه‌شناسی را به‌کاربسته است (فتاحی سده، ۱۳۹۱). در مقاله‌ای چاپ‌شده در شماره ۱۴ فصلنامه علمی *مطالعات میان‌فرهنگی* با عنوان «تحلیل گفتمان نقاشی‌های دفاع مقدس» که در آن تحلیل گفتمان لاکلائو و موف، به‌کاربسته شده بود یافتهٔ آن نشان داد: «گفتمان نقاشی انقلاب در طی گذار به گفتمان جنگ تحت تأثیر عوامل سیاسی-اجتماعی و

جابجایی روابط قدرت با تحولات بنیادینی در شیوه بازنمایاندن جنگ و پیرامون آن مواجه است». در این پژوهش به‌طور مشخص، اشاره‌ای انضمامی به بازنمائی جنگ و رابطه‌های قدرت در نقاشی‌های دفاع مقدس نشده است (مبینی‌پور، شریف‌زاده و خبری، ۱۳۹۸). در مقاله چاپ‌شده دیگری در شماره ۱۶ مجلهٔ *باغ نظر* با عنوان «تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی)» نشان داده شد که با وجود دستیابی به یافته‌های تأمل‌برانگیز، ابزارهای اکتشافی مشخصی برگرفته از تحلیل گفتمان، به‌مثابه یک پارادایم ندارد (ربیعی‌پورسلیمی و افشارمهاجر، ۱۳۹۸). در مقاله‌ای در شماره ۶۲ مجله *مطالعات انقلاب اسلامی* با عنوان «تأثیر مبانی کلامی امام خمینی بر تکوین خرده‌گفتمان گرافیک انقلاب» نشان داده شد که با وجود یافته‌های قابل‌توجه و کاربست تحلیل گفتمان لاکلائوئی بر آفریده‌های گرافیکی، دارای تشریح مناسبی از تحلیل گفتمان، به‌عنوان پارادایمی که می‌توان بر شاکلهٔ دیداری آفریده‌های هنری به‌کار گرفت، نیست (محمدزاده، خزائی و باقرزادهٔ آتش‌چی، ۱۳۹۹). در مقاله‌ای دیگر در شماره ۱۶ مجله *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی* با عنوان «بررسی تکوین هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران با رویکرد تحلیل گفتمان» نوشته شده که تحلیل گفتمان را بر آفریده‌های گرافیکی پیش از انقلاب اسلامی به‌کاربسته است و بنیاد روش‌شناسانهٔ استواری دارد (مرندی، معنوی‌راد و ساسانی، ۱۳۹۴). در نهایت نیز *پایان‌نامه کارشناسی ارشدی* با عنوان «تحلیل گفتمان پوسترهای دوسالانه‌های گرافیک سال‌های ۸۴-۹۲» تنها پژوهشی است که به‌لحاظ حیطهٔ موضوعی، بیشترین هم‌پوشانی را با مقالهٔ پیش رو دارد (ارغوانی، شیوا، ۱۳۹۴).

مبانی نظری پژوهش

در این قسمت مبانی نظری مقاله تشریح می‌شود؛ یعنی باید پایه‌های نظری-مفهومی برشمرده شود که تبیین اثرگذاری «گفتمان‌های حاکم در میدان سیاسی» بر «حوزهٔ هنری به‌طور عام و دوسالانه‌ها به‌طور خاص»، بر آن استوار می‌شود. پایه‌های نظری-مفهومی تحلیل در این مقاله، تحلیل گفتمان است.

در این نوشتار پیوند میان‌متنی میان دو حوزه فرهنگی با شاکلهٔ دیداری- نشانه‌شناختی پوسترهای دوسالانه هشتم و دهم را از لحاظ تأثیری که از ستیز گفتمان‌های فضای سیاسی می‌پذیرد؛ ارزیابی می‌شود. مناسبات میان‌اسطوره‌ای با حوزهٔ فرهنگی، نسبت این‌همانی دارد. البته نباید این‌همانی مناسبات میان‌اسطوره‌ای با حوزه فرهنگی مطلق درنظر گرفته و تعیّن‌بخش‌بودن سراسطوره در حوزه فرهنگی- هنری، یک‌سویه فرض شود (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۵۹۲).

مسئلهٔ مهم این است که سراسطوره در چه صورت با گفتمان‌های سیاسی متناسب خواهند بود. باید گفت که اگر سیمای آرمانی که یک سراسطوره از جامعه ترسیم می‌کند با هدف‌های یک گفتمان در میدان سیاست هم‌خوان باشد، میانشان اقترانی گزینشی (به تعبیر ماکس وبر) پدید می‌آید و حاکم‌شدن گفتمان، با گسترش ضریب نفوذ یک سراسطوره در حوزه فرهنگی- هنری همراه می‌شود. همچنین کناررفتن آن گفتمان از میدان سیاست نیز توان تعیّن‌بخشی و تأثیرگذاری یک سراسطوره را در آفرینش‌های هنری می‌کاهد و یا به‌هیچ می‌رساند و دیگر تفسیر آفریده‌های هنری به یافتن پیوندهای میان‌متنی میان آن و متن‌های مربوط به آن سراسطوره، وابسته نخواهد بود.

این تلاش گفتمان حاکم برای حفظ چیرگی خود، با تثبیت زنجیرهٔ هم‌ارز دال‌ها و پایدارسازی پیوند میان دال و مدلول و از رهگذر اثرگذاری بر حوزه فرهنگی- هنری جامعه، از این امر ریشه می‌گیرد که معنای هر دال با ارجاع به واقعیتی عینی پدید نمی‌آید، بلکه در چارچوب همین زنجیرهٔ هم‌ارزی در درون گفتمان ایجاد می‌شود. در نتیجه، رابطه دال و مدلول، مشروط به اقتضاءهای خاصی می‌شود و چنان‌چه این اقتضاءها ازمیان برود و دال‌ها از زنجیرهٔ هم‌ارزی[1] بگسلند؛ دوباره در حوزهٔ گفتمان گونگی سرگردان می‌شوند و با داشتن معناهای چندگانه، محتمل و پرشمار، دگربار موضوعی برای ستیز گفتمان‌های رقیب خواهند بود تا با مفصل‌بندی آنان در یک زنجیرهٔ تازه، معنایی خاص از میان معناهای محتمل و پرشمار، برجستگی پیدا کند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰: ۳۴-۳۸). ولی تا زمانی که چنین زنجیره‌ای پابرجا باشد، گفتمان حاکم خواهد بود و خواهد کوشید تا برای تعیّن‌بخشی منحصربه‌فرد سراسطوره هم‌سو با خود (در حوزه فرهنگی- هنری جامعه)، زمینه‌سازی کند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳).

یکسره نمایان است که هرگونه نگاه غیرگفتمانی به تعیّن‌بخشی سراسطوره‌ها در حوزه هنری، بی‌گمان به تقلیل‌گرایی خواهد انجامید. چراکه تنها با اثرگذاری یک گفتمان حاکم است که پیوندها و مناسبات چندسویه میان‌متنی (میان شاکلهٔ دیداری آفریده‌های هنری با متن‌های مربوط به سراسطوره‌ای خاص) به‌سامان می‌شود. حتی می‌توان گفت که عینیتِ فضای هنری جامعه با این اثرگذاری است که چونان یک سازهٔ گفتمانی برساخته می‌شود (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۰: ۳۸-۴۱). اثرگذاری گفتمان حاکم در حوزه هنری نیز تنها محدود به سامان‌بخشیِ پیوندهای میان‌متنی نمی‌شود و در واقع فضای فرهنگی- هنری با این اثرگذاری، چونان پدیده‌ای عینی، وانموده می‌شود و مواد خام آفرینش‌های هنری و شیوه‌های فراوری آن (به لحاظ مضمونی) که برآمده از این فضا است، همچون الزام‌هایی نیاندیشیده شده، بر ذهنیت طرّاح گرافیک تحمیل می‌شود.

این فرایند گفتمانی سوژه‌سازی، تنها به سویه‌های احساسی- ذهنیتی هنرمند که وی را در آفرینش‌های هنری راهبری می‌کند؛ محدود نیست و سویه‌های اجتماعی هویت گروهی طراحان گرافیک را نیز دربر می‌گیرد و به تثبیت تولید معناهای استوارساز رابطه‌های قدرت می‌انجامد.

این برساخته‌شدن هویت گروهی- نهادی هنرمندان و سویهٔ ذهنیتی- احساسی آنان در آفرینش آفریده‌های گرافیکی (و حتی تا اندازه‌ای سبک شخصی آنان) در چارچوب اثرگذاری گفتمان حاکم بر حوزه هنری انجام می‌شود و با تثبیت پیوندهای چندسویهٔ میان‌متنی (میان آفریده‌های هنری و سراسطوره‌ها) هم‌زمان روی می‌دهد و نشان از عینی‌شدن فضای هنری جامعه و به‌ثمر نشستن و کامیابی اثرگذاری گفتمان برتر در فضای هنری

جامعه دارد (این وضعیت را می‌توان برابرنهاد مرحله‌ای از دگرگونی در تاریخ علم دانست که توماس کوهن آن را علم طبیعی پارادایم بنیاد می‌نامد. بنابراین می‌توانیم بگوییم که با اثرگذاری گفتمان حاکم در حوزه هنری و عینت‌یافتن این حوزه، پاردایمی بر این فضا حاکم می‌شود که هم بیشینهٔ هنرمندان در پس ذهن با آن هم‌داستان هستند و هم هدایت‌کننده و الگودهندهٔ آفرینش‌های گرافیکی آنان می‌شود) (چالمرز، ۱۳۷۸: ۹۸–۱۱۲).

گفتمان‌ها تنها برای مفصل‌بندی دال‌های شناور در حوزه گفتمان گونگی با هم نمی‌ستیزند و چون این مفصل‌بندی با عینیت‌یافتگی جامعه همراه می‌شود، ستیز آن‌ها در واقع بر سر چگونگی سازمان‌دهی جامعه است. بنابراین هر گونه عینیت‌یافتگی در جامعه و برتری کنش و اندیشهٔ خاصی در میان کارگزاران اجتماعی در حوزه‌های مختلف مانند حوزه هنری، برآیند ستیز گفتمان‌ها و پایان این ستیز است که با چیرگی یکی از آن‌ها بر دیگران همراه می‌شود (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۶) و در نتیجه آن سراسطوره متناسب با آن در حوزه هنری برتری می‌یابد.

به‌طور خاص، اثرگذاری گفتمان حاکم در حوزه هنری نیز تنها با تثبیت پیوندهای میان‌متنی و هم‌ارزشدن دال‌هایی خاص در زنجیره‌ای که سراسطوره‌ای خاص در بطن آن جای می‌گیرد، همراه نمی‌شود؛ بلکه به سوژه‌سازی هنرمندان و نهادینه‌شدن کنش جمعی آنان نیز (در معنای فوکویی آن) می‌انجامد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۳۴۳–۳۴۴). در این شرایط است که جایگاه انحصاری و تعیّن‌بخش سراسطورهٔ حاکم در حوزه هنری تثبیت و احتمال به‌پرسش‌گرفتن جایگاه آن غیرممکن می‌شود. همچنین در این شرایط، هم‌زمان با فرو خفتن ستیزهای گفتمانی و از میدان به درشدن گفتمان‌های به‌حاشیه‌رفته و چیره‌شدن یک سراسطوره، دیگر سراسطوره‌های رقیب از حوزهٔ هنری کنار می‌روند (البته می‌توان وضعیتی را متصور شد که گفتمان‌ها و سراسطوره‌های متناسب با آنان به‌جای نفی مطلق یکدیگر و داشتن رابطه‌ای آنتاگونیستی، یکدیگر را شناسایی کنند و رابطه‌ای آگونیستی با هم داشته باشند. این وضعیت مطلوب سفارش‌شده از سوی لاکلائو و موفه دموکراسی رادیکال نام دارد) (Mouffe, 1996: 245-255).

باید توجه داشت که این سوژه‌شدگی طراحان گرافیک و سازمان‌دهی عینی حوزهٔ زیباشناختی جامعه که با پیروزی (به نسبت کامل) گفتمان حاکم همراه می‌شود و جایگاهی ویژه به یک سراسطوره می‌دهد، وضعیتی پایدار نیست و هرآن ممکن است که با پایان‌یافتن برتری گفتمانِ حاکم، گفتمانی دیگر به اثرگذاری در حوزه هنری دست بزند و گونه‌ای دیگر از سوژه‌مندی طراحان گرافیک و سازمان‌دهی عینی حوزهٔ هنری را پدید آورد و پس از مدتی نیز این سوژه‌مندی و سازمان‌دهی پذیرفته، مناقشه‌ناپذیر شناخته و مورد اجماع بیشینهٔ طراحان گرافیک شود.

به‌طور کلی نه‌تنها طراحان گرافیک، بلکه هر گونه هویتی، چه به لحاظ سازه‌های ذهنیتی و چه در سطح کنش اجتماعی، در موقعیت‌هایی پدید می‌آید که یک ساخت گفتمانی برای آن درنظر می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۹). به گفته‌ای دیگر سوژهٔ کنش و شناسا، خودآئین نیست و در موقعیت‌هایی که یک گفتمان برای آن تعریف می‌کند برساخته می‌شود تا نقش‌های مختلفی را به اقتضاء رابطه‌های آنتاگونیستی با گفتمان رقیب، بیافریند و چون این رابطه‌های آنتاگونیستی ناپایدار هستند و برتری یک گفتمان، مشروط به اقتضاهای خاصی است؛ بنابراین فرایندهای سوژه‌سازی در جامعه نیز متناسب با آن ناپایدار خواهند بود (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۷۱).

گفتمان حاکم برای گسترش نفوذ خود، زنجیرهٔ هم‌ارزی را بر گرد نقطهٔ مرکزی را که برآیند مفصل‌بندی دال‌های شناور است، به حوزهٔ هنری تحمیل می‌کند، تا آفرینش‌های هنری (از شمار پوسترهای گرافیکی) به تولید و بازتولید معنایی برای حفظ رابطه‌های قدرت دست بزنند. بنابراین با گسترش زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان به حوزهٔ هنری است که این حوزه وارد رابطه‌های آنتاگونیستی قدرت می‌شود. این گسترش هم‌چنین موقعیت‌هایی نیز برای بازسوژه‌شدگی هنرمندان پدید می‌آورد. به گونه‌ای که تولید و بازتولید معنا باید در چارچوب موقعیت‌های سوژه‌ای انجام شود که در بافت گفتمان وجود دارد. یعنی با گسترش زنجیره هم‌ارزی موجود در گفتمان چیره به حوزه هنری، که با به‌سامان‌شدن پیوندهای میان‌متنی هم‌زمان است، هم، آفرینش کارهای گرافیکی و هم، خوانش آنان، به سراسطوره‌ای خاص وابسته می‌شود.

در این چارچوب، بدون آن‌که رابطه‌های قدرت پیشامدرن باشد که در آن فرد به انجام خط‌مشی خاص واداشته شود (بر پایه نگاه فوکویی)، وی چونان یک سوژه، آفریده می‌شود (هیندس، ۱۳۸۰: ۵۸–۶۰) تا خود از سر اراده‌ای که برساخته موقعیت‌های موجود در بافت گفتمان است، هم، به تولید و بازتولید معناهای هم‌خوان با زنجیره هم‌ارزی گفتمان دست بزند و هم، کنش وی در چارچوب تثبیت برتری گفتمانی باشد که در چارچوب آن به خودآگاهی رسیده است. به گفته‌ای دیگر، بدون آن‌که ساخت قدرت پیشامدرن و شبانی باشد، گفتمان حاکم با اثرگذاری در حوزهٔ هنری، هنرمند دلخواه خود را به‌مثابهِ یک سوژهٔ آزاد و گزینش‌گر (در ساحت کنش گروهی و تخیّل‌ورزی زیباشناختی) می‌سازد. این سوژهٔ آزاد و گزینش‌گر، بدون آن‌که عاملی بیرونی وی را وادار کند، کنشِ گروهی و تخیّل هنری‌اش را با گفتمان چیره هم‌داستان و با یک سراسطوره آرمانی خاص که با گفتمان چیره تناسب دارد، هویت‌یابی خواهد کرد. در واقع هویت سوژه نیز در چارچوب یک زنجیره هم‌ارزی شکل می‌گیرد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۹۱) و گفتمان‌های مختلف می‌کوشند با گسترش زنجیرهٔ هم‌ارزی خود خود به حوزهٔ هنری، هنرمند را نیز چونان یک دال شناوری که ظرفیت‌های چندگانه‌ای برای هویت‌یابی سیاسی و زیباشناختی دارد، در این زنجیره، مفصل‌بندی کنند و هم‌سو با اقتضاهای رابطه‌های قدرت، رسالت ویژه‌ای برای وی مشخّص کنند. برای نمونه این امر که دال هنرمند و هنر (از جمله طراحی گرافیک) با دال‌هایی چون ایمان مذهبی و تعهد به ارزش‌ها هم‌ارز یا برابر شود و با دال‌هایی چون نقد سنّت؛ دو بازنمایی متفاوت از هنر و هنرمند و دو سوژه متفاوت پدید خواهند آمد که هرکدام کنش و تخیّل‌ورزی زیباشناختی ویژه‌ای خواهند داشت که بر پایهٔ سراسطوره‌ای خواهد بود که با گفتمان مورد هویت‌یابی

قرار گرفته، تناسب دارد.

با وجود آن‌که این سوژه‌شدگی در ساحت ذهنیت طراحان گرافیک و تخیّل‌ورزی هنری آنان انجام می‌شود، ولی بنیادی خواهد بود برای گردهم‌آیی‌های صنفی آنان تا ساخت‌مندی اجتماعی‌شان، هم‌سو با گفتمانی که برایشان موقعیت سوژه‌شدگی فراهم کرده است، دارای جهت‌گیری خاصی شود. این امر به آن می‌انجامد که همهٔ کسانی که در این موقعیت جای می‌گیرند، احساس یکی‌بودن بکنند و در برابر، همهٔ کسانی را که در این موقعیت نیستند و حتی به لحاظ هویتی، دیگریِ برسازندهٔ آنان هستند، بیگانه یا دشمن بپندارند. بدین‌صورت که نقطهٔ مشترکشان برجستگی می‌یابد و همه تفاوت‌هایی که میانشان وجود دارد، فراموش می‌شود. در تحلیل گفتمان به این رویکرد برسازندهٔ گروه، منطق هم‌ارزی می‌گویند. البته رویکرد برسازندهٔ دیگری وجود دارد که روی دیگر سکّه است و منطق تفاوت نام دارد. بر پایه آن همه افراد گروه تفاوتشان را با گروهی که با آن سر ستیز دارند، برجسته می‌کنند و همانندی‌های پرشمار خود با آن گروه را پررنگ می‌نمایند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۰-۲۱).

بنابراین آفریدهٔ گرافیکی نمی‌تواند فراسوی رابطه‌های آنتاگونیستی در میدان گفتمان‌ها شکل گیرد و حتی تخیّل‌ورزی زیباشناختی نیز نمی‌تواند بی‌اعتنا به این رابطه‌ها، به تولید و بازتولید معنا در جامعه بپردازد. این‌جا است که انگارهٔ اولویت سیاست در نگاه گفتمانی به پدیده‌های فرهنگی-هنری مطرح می‌شود (همان: ۲۹). آن‌گونه که در این نگاه، تعیین‌کنندگیِ گفتمان حاکم در حوزه هنری، گسترش زنجیره هم‌ارزی خود و رویکردِ برنتافتن دیگری به این حوزه، بنیادهای اجتماعی- شناختیِ تخیّل‌ورزی در طراحی گرافیک را می‌سازد.

بر پایهٔ انگاره اولویت سیاست است که سراسطوره‌ها نیز استوار بر همین رابطه‌های آنتاگونیستی، در حوزه هنری نقش-آفرینی می‌کنند و هریک می‌کوشند با یکدیگر بر سر این‌که فضای فرهنگی-هنری جامعه چگونه به‌سامان شود، باهم رقابت کنند. ولی زمانی که یک گفتمان حاکم می‌شود و رقیب خود را از میدان به‌در می‌کند، به اثرگذاری در حوزه هنری دست می‌زند و این اثرگذاری به آن‌جا می‌انجامد تا سراسطوره‌ای که با گفتمان حاکم تناسب دارد، در حوزهٔ هنری جایگاهی انحصاری پیدا کند.

البته همان‌گونه که پیش‌ازاین نیز گفته شد، می‌توان حالتی دیگر را ممکن برشمرد که هم، در میدان سیاسی، و هم، در حوزه فرهنگی-هنری، به‌جای آنتاگونیسم، آگونیسم دیده شود و با بازشدن فضای گفتمان‌گونگی جامعه در چارچوب یک دموکراسی رادیکال، گفتمانی جایگاهی برتر و انحصاری در میدان سیاست نداشته باشد و ازاین‌رو تمامیت‌خواهی گفتمان‌ها در بازنمایی همه سویه‌ها و بخش‌های جامعه، ازمیان برود و هر گفتمانی، گفتمانی را که زمان دشمن سوگندخورده بوده است؛ (هم‌زمان با حفظ مرزهای هویتی خود) شناسایی کند و در قالبِ بازی عادلانه، گفتمان‌ها بر سر مفصل‌بندی دال‌های شناور با هم رقابت کنند و فرصتی برابر حتی برای گفتمان‌هایی فراهم شود که پیش‌ازاین برتافته نمی‌شدند (Mouffe, 1996: 245-255).. در این شرایط که دیگر یک گفتمان حاکم و همه‌چیزخواه به‌میان نخواهد بود که گفتمان‌های رقیب را به حاشیه ببرد و همهٔ رویکردها در ایجاد زنجیرهٔ هم‌ارزی ویژه خود فرصتی یکسان خواهند داشت و جامعه، گزینه‌های پرشماری برای سوژه‌شدگی و هویت‌یابی هنرمندان در اختیار قرار دهد، دیگر اثرگذاری تعیین‌کنندگی نیز در حوزه هنری (برای گسترش زنجیره هم‌ارزی خاصی و هم‌چنین گسترش رویکرد دگرستیزانهٔ خاصی به شاکلهٔ آفریده‌های هنری و سوگیری هویت گروهی هنرمندان) انجام نمی‌شود. هم‌چنین در این وضعیت آگونیستی دیگر سراسطوره متناسب با گفتمان حاکم نیز جایگاهی انحصاری برای تعیّن‌بخشی به شاکلهٔ دیداری-نوشتاری آفریده‌های گرافیکی نخواهد داشت و در این حالت، هنرمندان خواهند توانست با هر گفتمان و سراسطوره هم‌خوان باآنکه بخواهند هویت‌خواهی کنند و سراسطوره‌های تعیّن‌بخش در حوزه هنری چندگانه خواهند بود.

مسئلهٔ اصلی در این مقاله این است که گفتمان‌های حاکم، در زمان برگزاری دوسالانه هشتم و دهم، چگونه بر حوزهٔ هنری اثر گذاشته‌اند و آیا فضای آنتاگونیستی در میدان سیاسی را به این حوزه کشانده‌اند (حوزهٔ هنری در نگاه گفتمانی دو ساحت تخیّل‌ورزی زیباشناختی و کنش و هویت گروهی را در برمی‌گیرد.) و یا این‌که میدان سیاسی در زمان برگزاری این دوسالانه‌ها، به نسبت، آگونیستی بوده است و در حوزهٔ هنری جامعه (دست‌کم در یکی از دو ساحت مورد اشاره) اثرگذاری صورت نگرفته است.

در ادامه مبانی نظریِ تشریح‌شده، بر دوسالانهٔ هشتم و دهم به‌کاربسته خواهد شد:

به‌کارگیری مبانی نظریِ تحلیل گفتمان بر دوسالانهٔ هشتم

وضعیت گفتمانی هم‌چون زمینه‌ای است که تعیّن‌بخشی سراسطوره‌ها بر پایهٔ آن انجام می‌شود. وضعیت گفتمانی در زمان برگزاری دوسالانه هشتم را می‌توان هم‌چون نقطهٔ عطفی در تکامل روندی برشمرد که با گسترش آنتاگونیسم به حوزهٔ هنری (البته تنها در ساحت هویت و سوژه‌شدگی طراحان گرافیک) و آگونیستی‌شدن وضعیت سراسطوره‌های تعیّن‌بخش آفریده‌های گرافیکی، از سال ۱۳۷۶ و با دوسالانه پنجم آغاز شد. در این زمان بود که خودآگاهی هنرمندان با غیریت‌سازی‌های برخواسته از گفتمان‌های میدان سیاست همراه بود، بدون آن‌که این آنتاگونیسم با گسترش برتری زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان حاکم به حوزهٔ هنری همراه باشد و دال‌های موجود در شاکلهٔ دیداری پوسترها با مفصل‌بندی آن گفتمان هم‌آئین شود.

در دوسالانه هشتم، به‌راستی چنین آگونیسمی حاکم بود و هیچ سراسطوره‌ای برای تعیّن‌بخشی در شاکلهٔ دیداری پوسترها جایگاهی انحصاری نداشت. این دوگانهٔ آنتاگونیسم در ساحت هویت و سوژه‌مندی و آگونیسم در وضعیت تعیّن‌بخشی سراسطوره‌ها در شاکلهٔ دیداری پوسترها، ریشه از این امر می‌گیرد که استوارشدن پیوند دال و مدلول، از رهگذر مفصل‌بندی دال‌های شناور و مشخّص‌شدن هویت گروهی، هم‌زمان با تشکیل زنجیره هم‌ارزی روی می‌دهد و هریک، دوسویه از

یک چیز است.

در زمان برگزاری دوسالانه هشتم، گروه‌بندی دگرستیزانه یا آنتاگونیستی طراحان گرافیک، با مفصل‌بندی دالِ شناورِ هنر و هنرمند، با پیچیدگی و نوآوریِ فرمیِ آفریده‌ها همراه بود و بر پایهٔ این برداشت از هنر بود که کارهای به‌نمایش‌درآمده، داوری می‌شد. این زنجیرهٔ هم‌ارزی، با پافشاری بر مؤلفهٔ فرم و رقابت‌پذیری حداکثری دوسالانه، بر سر ارتقاء آن، فضایی آگونیستی و چندگانه در میان سراسطوره‌های حوزهٔ هنری حاکم کرده بود که می‌توانستند در اثرگذاری بر شاکلهٔ دیداری پوسترها در این دوسالانه نقشی بیافرینند. چراکه در این زنجیرهٔ هم‌ارزی، تنها شاخص داوری و ارزش‌گذاری، کیفیت فرمیِ آفریده‌های گرافیکی بود و همهٔ سراسطوره‌ها فرصتی برابر برای رقابت داشتند و ناگزیر از شناسایی یکدیگر بودند.

این دوسالانه دارای ویژگی‌هایی تمایزبخش نسبت به گذشته بود. از شمار این ویژگی‌ها می‌توان اشاره کرد که این دوسالانه، برای نخستین‌بار بود که در سطح جهانی برگزار می‌شد و جایزهٔ برگزیدگان آن نیز به یورو (واحد پول اتحادیه اروپا) پرداخت شد (هم‌راستا با مؤلفه جهان‌روایی گفتمان حاکم که از شعار گفتگوی تمدّن‌ها ریشه می‌گرفت). همچنین در برابر دوسالانه‌های پیشین به‌صورت انحصاری، تنها به طراحی پوستر اختصاص یافته بود و دیگر کردارهای گرافیکی چون طراحی جلدهای کتاب و یا مسائل مربوط به طراحی‌های دیجیتالی از دامنه آن خارج شد و نمایشگاه‌های تخصصی مربوط به آن رشته، بدان می‌پرداخت (شیوا، ۱۳۸۱).

با نگاه به جزئیات مربوط به برگزاری این دوسالانه می‌توان دوگانه آنتاگونیستی- آگونیستی آن را در دو ساحت نامبرده دریافت.

۳۱۲ اثر از طراحان گرافیک ۳۲ کشور در این دوسالانه که نخستین دوسالانهٔ جهانی پوستر تهران بود؛ در گالری خیال به‌نمایش درآمد. در این دوسالانه، با برپایی ۵ بخش جنبی در ۵ گالری و تالار تهران آغاز شد. به‌گفته برگزارکنندگان آن، طراحان گرافیک جوان ایرانی از آن استقبال چشمگیری کردند و برای برگزاری آن در سطح جهانی، از ۳۵۰۰ طراح به دوسالانه فراخوانده شد. همچنین در شبکهٔ اینترنتی ای‌جی‌ای به شکل عمومی، فراخوان شرکت در این نمایشگاه، از سوی انجمن طراحان گرافیک ایران اعلام شد. همچنین محل برپایی نمایشگاه اسناد و قباله‌های ایرانی و پوسترهای فرهنگ ایرانی را در کاخ نیاوران، نمایشگاه ۳+۱۰۰ طراحان سوئیس را در فرهنگسرای نیاوران، نمایشگاه کارگاه علمی طراحان جوان سوئیس را در گالری سینما فلسطین و هشتمین نمایشگاه دوسالانهٔ جهانی پوستر را در نگارخانه خیال فرهنگستان هنر اعلام شد. دکتر سمیع آذر، رئیس مرکز هنرهای تجسمی وزارت ارشاد برآن بود که این سطح از رقابت‌پذیری باعث پیشرفت گرافیک ایران در سال‌های آینده و فرصتی برای عرضهٔ طراحی گرافیک ایران در سطح جهان خواهد بود (حقیقی، ۱۳۸۲).

مارتین پدرسن رئیس آمریکایی هیأت داوران این دوسالانه و رزماری تی‌سی (سوئیس). لیندا فو (استرالیا)، مارتا گرانادوس (کلمبیا)، شین ماتسوناگا (ژاپن) و آیدین آغداشلو و مرتضی ممیز از ایران، گزینش آفریده‌های برتر این دوسالانه را برعهده داشتند. مارتین پدرسن که سردبیری مجله *گرافیست* را برعهده داشت، در خصوص شاخص‌های داوری در این دوسالانه، ایده‌های ناب، بیان بصری خوب و اجرای قوی را از معیارهای گزینش آفریده‌های برتر دانست. وی در مورد چگونگی جمع‌آوری و ارائهٔ آثار گفته است: «در قضاوت نهایی هفت اثر بررسی شدند و به ترتیب ضعیف‌ترین آن‌ها کنار گذاشته شد تا به برگزیدگان رسیدیم و ملیت صاحبان آثار در پایان داوری مشخص شد» (حقیقی، ۱۳۸۲).

توجه به این جزئیات مربوط به برگزاری دوسالانه هشتم بیش از هرچیزی جهان‌روایی برخواسته از گفتمان اصلاحات و زمینه‌سازی برای افزایش رقابت‌پذیری بر سر آفرینش فرمی را نمایان می‌کند. این افزایش رقابت‌پذیری در سطح داوران ارزیابی‌کننده و طراحان شرکت‌کننده خارجی نمایان است. این ویژگی دوسالانهٔ هشتم که برآمده از وضعیت گفتمانی آن زمان است بیش از هرچیزی در سخنان آیدین آغداشلو بازتاب می‌یابد که در اشاره به مشکلات پیش روی طراحان گرافیک از برجسته‌شدن سویهٔ فنی بر سویهٔ هنری در گرافیک ایران گلایه می‌کند و برآن می‌شود که چالشی که از آغاز ورود گرافیک در ایران گریبان‌گیر آن بود و تا امروز نیز ادامه دارد (از حیث موضوع، نحوه کار و غیره) سروکار داشتن با غالب جهانی‌بودن آن است. وی حتی در خصوص تأثیر افزایش رقابت‌پذیری دوسالانه بر بالارفتن جایگاه گرافیک ایران می‌گوید: «من شخصاً گمان نمی‌کردم بخش عمدهٔ آثار منتخب از میان آثار ایرانی باشد و این نشان‌دهنده جایگاه گرافیک کنونی ایران در غالب جهان می‌باشد» (رضائی، ۱۳۹۴: ۱۰۵).

برگزیدگان هشتمین دوسالانه جهانی پوستر تهران در روز ۲۸ بهمن ۱۳۸۲، در مراسمی با حضور وزیر ارشاد، رئیس مرکز هنرهای تجسمی و شماری از هنرمندان در موزه هنرهای معاصر معرفی شدند. در این دوسالانه ۲۷ طراح برجستهٔ جهان حضور داشتند. جایزهٔ نخست آن به رضا علوی برای طراحی پوستر «پرچم جدید عراق» اهدا شد. آنته لنزوینست پروت از فرانسه برای طراحی پوستر «تئاتر» جایزهٔ دوم را به‌دست آورد. همچنین داوران پوستر تهران جایزه سوم را به‌طور مشترک، به فیروز شافعی برای طراحی پوستر بزرگداشت صادق هدایت و پریسا تشکری برای طراحی پوستر «برای کودکانمان آسمان آبی بسازیم» اهدا کرد (همانجا).

به‌کارگیری مبانی نظری تحلیل گفتمان بر دوسالانهٔ دهم

وضعیت گفتمانی حاکم در زمان برگزاری دوسالانهٔ دهم، یعنی در سال ۱۳۸۸، در نتیجهٔ یک چرخش در وضعیت گفتمانی جامعه روی داد. این چرخش با انتخابات ۳ خرداد ۱۳۸۴ تکمیل نشد و روی کارآمدن گفتمان جدید با اثرگذاری آن در حوزه هنری همراه نبود. برای نمایاندن سیمای این چرخش گفتمانی بهتر است آغاز روایت را کارزار انتخاباتی ۳ خرداد ۱۳۸۴ قرار دهیم.

وضعیتی که در دوسالانه‌های پنجم، ششم و هفتم حاکم بود و در

دوسالانه هشتم به‌اوج رسید، در نتیجهٔ برتری گفتمان خاص در جامعه بود. این برتری در نتیجهٔ انتخابات ۳ خرداد ۱۳۸۴، ازمیان‌رفت و ازاین‌پس گفتمان دیگری حاکم شد. در این وضعیت تا پیش از رویدادهای سال ۱۳۸۸، آرایش تازهٔ نیروهای سیاسی تأثیرگذار به‌گونه‌ای بود که مرزبندی ستیزه‌جویانه کارگزاران گفتمان جدید، چندان دقیق تعریف نشده بود. چراکه در این انتخابات، گروه‌های بسیاری توانستند پس از انتخابات، خواسته‌ها و چشم‌داشت‌های چندگانهٔ خود را در قالب سویه‌های استعاره‌ای و مبهم گفتمان حاکم جدید، این‌همان بپندارند و میان این گروه‌های متفاوت احساس یگانگی شکننده در برابر دشمنی مشترک، شکل بگیرد.

با توجه به نقش دیگری برسازنده در دقیق‌شدن مرزبندی هویت گروهی و سوژه‌سازی، باید بر این امر پافشاری کرد که وضعیت گفتمانی در این بازه زمانی (۳ خرداد ۱۳۸۴ تا ۲۲ خرداد ۱۳۸۸، یعنی در زمان بروز رویدادهای سال ۱۳۸۸)، این‌گونه بود که دیگری برسازندهٔ گفتمان جدید، ناتوان بود و حتی پیش از ۳ خرداد، برتری خود را در ساحت‌های مختلف جامعه ازدست داده بود و این امر موجب شد که ضرورتی برای یگانگی اصولگرایان، چونان نیرویی سیاسی، به‌میان نباشد و آنان تنها بر سر گزاره‌هایی استعاره‌بنیاد، هم‌داستان باشند و برتریشان به‌لحاظ دقیق‌شدن پیوند دال‌ها و مدلول‌ها و تولید معنا، لغزنده و به لحاظ دقیق‌شدن مرزبندی هویت گروهی و سوژه‌مندی، پابرجا نباشند (رضائی، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

این ناتوانی گفتمانی به آن‌جا انجامید که گفتمان برتر در این شرایط، حوزه هنری را رها کند و توان تعیین‌کنندگی در این حوزه نداشته باشد تا با آن هم، بر فرایند تولید معنا اثر بگذارد و زنجیره هم‌ارزی جدید را به آفرینش‌های هنری (چه از رهگذر نشانه‌های نوشتاری- زبانی و چه از رهگذر نشانه‌های دیداری) گسترش دهد تا تولید معنا با گفتمان تازه متناسب شود و هم، فرایندهای ایجاد سوژه‌مندی و هویت گروهی را که با گفتمان غالب پیشین وابستگی داشت، دگرگون کند. این امر به آن‌جا انجامید که دوسالانهٔ نهم که در این بازهٔ زمانی، یعنی در سال ۱۳۸۶، برگزار شد، چندان از گفتمان حاکم جدید، اثر نپذیرد و در ادامهٔ فرایندی باشد که پیش‌ازاین موجود بود.

همان‌گونه که گفته شد این امر ازآن‌رو بود که گفتمان جدید نوبنیاد بود و زنجیرهٔ هم‌ارزی استواری در ساحت هویت و پیوند دال و مدلول نداشت و همین امر موجب شد تا دوسالانهٔ نهم تداوم دوسالانهٔ هشتم باشد و همان هویت گروهی هنرمندان و همان زنجیرهٔ هم‌ارزی برای بازنمایی دال‌های هنر و هنرمند تداوم یابد که به اولویت پیداکردن فرم بر درون‌مایه، به‌عنوان شاخص داوری آفریده‌های گرافیکی انجامیده بود. نگاهی کلی به جزئیات مربوط به برگزاری این دوسالانه درستی چنین گزاره‌ای را تائید می‌کند.

این دوسالانه برای نخستین‌بار در دو بخش ملّی و بین‌المللی به‌صورت هم‌زمان برگزار شد. البته با وجود نبود تعیین‌کننده‌نبودن گفتمان حاکم، برگزاری آن نمی‌توانست بدون اثرپذیری از دگرگونی گفتمانی در آرایش نیروهای سیاسی در جامعه باشد. همین دوبخشی‌کردن دوسالانه و جدایی داخل از خارج نشان از دگرگونی وضعیت گفتمانی و پس پشت‌نهادن گام‌به‌گام جهان‌روایی بود که از گفتمان غالب پیشین ریشه می‌گرفت. همچنین گفتمان برتر در زمان برگزاری آن، چندان رویکرد هم‌دلانه‌ای با کار هنری و پیچیدگی‌ها و نوآوری‌های فرمی نداشت و ازاین‌رو به دلیل پشتیبانی دیرهنگام دولت از آن، با یک سال دیرکرد، در سال ۱۳۸۶ برگزار شد. البته این تأثیرگذاری‌ها تنها از جنس تنگناآفرینی بیرونی به‌شمار می‌رود و اثرگذاری‌ای تعیین‌کننده‌ای برای آفرینش فضای هنری، نبود و نمی‌توان آن را چونان گسترش آنتاگونیسم گفتمان برتر به حوزهٔ هنری پنداشت. چراکه هنوز بازنمایی هنر و هنرمند، همچون چهار دوسالانه پیشین، در چارچوب زنجیره‌ای از دال‌های هم‌ارز انجام می‌شد که هنرمند و آفریده‌های هنری را با نوآوری‌های هنری و پیچیدگی‌های فرمی هم‌ارز و برابر فرض می‌کرد و برای مقوله‌هایی چون درون‌مایه آفریده‌ها و ایمان، تعهد و التزام هنرمند، اولویتی قائل نبود. بنابراین پوسترهای گرافیکی به‌نمایش‌درآمده در این وضعیت گفتمانی، تنها بر پایهٔ این دریافت از هنر و هنرمند، مورد ارزیابی ارزش‌گذارانه قرار می‌گرفتند و به هیچ‌روی درون‌مایهٔ آنان شاخص داوری نبود و ازاین‌رو سراسطوره‌ها، همچون چهار دوسالانهٔ پیشین، فرصتی برابر برای تعین‌بخشی داشتند. حتی می‌توان گفت که در دوسالانهٔ نهم رقابت میان طراحان گرافیک، بیش از دوسالانهٔ هشتم، مهم و هم‌چون امری مسئله‌برانگیز نگریسته می‌شود و تحقق رقابت‌پذیری برای آفرینش نوآورانهٔ گرافیکی در فرم، بیش از درون‌مایه اهمیت داشت (همانند چهار دوسالانهٔ پیشین به ویژه هشتم). در این دوسالانه حتی کوشش شد آفریده‌های هنری تنها به پوستر محدود نشود و دیگر گرایش‌های گرافیکی نیز در آن سهیم شوند و گزینش آفریده‌ها نیز نسبت به دوسالانه هشتم، به‌صورتی دموکراتیک‌تر انجام شد. این امر انگیزهٔ طراحان را برای ارائهٔ کارهای خود را دوچندان کرد و حتی این مسئله نیز از سوی برخی از طرح شد که چرا باید طراحی پوستر در انحصار طراحان کهنه‌کار باقی بماند (فانی، ۱۳۸۶)

اگر در این زمان گفتمان غالب جدید نتوانسته بود در حوزهٔ هنری اثرگذاریِ تعیین‌کننده‌ای داشته باشد، ریشه در این امر داشت که این گفتمانِ حاکم جدید نتوانسته بود به‌طور کامل در جامعه، عینیتی اجتماعی پدید آورد. در چنین شرایطی نه منطق هم‌ارزی همانندی‌ها را برجسته می‌کند و نه منطق تفاوتی به‌میان است که مرزبندی خودآگاهی و دیگرآگاهی را به‌طور دقیق نمایان کند. چراکه هنوز زنجیرهٔ هم‌ارزی در گفتمان برای مفصل‌بندی دال‌های شناور و تبدیل آن به سویه شکل نگرفته بود و موقعیت‌های سوژه‌مندی نیز برای تعریف دقیق ویژگی‌های ذهنیتی (برای تخیّل‌ورزی هنری) و گروهی هنرمندان وجود نداشت. در این شرایط (یعنی تا پیش از دوسالانهٔ دهم) سوژه‌ها یا کارگزاران دچار وضعیت ازجاکندگی بودند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۴: ۳۳).

در چنین شرایطی یکسره طبیعی می‌نماید که گفتمانی که هنوز تثبیت‌شده نیست، نتواند اثرگذاری تعیین‌کننده‌ای در حوزهٔ هنری داشته باشد و فرایند تولید معنا و فرایند سوژه‌سازی را آن‌گونه دگرگون کند تا زمینه‌ساز استوار و پابرجاشدن جایگاه خود باشد. با توجه به این‌که هویت و کنش گروهی طراحان گرافیک و هم‌چنین تولید معنا در حوزهٔ

هنری به‌گونه‌ای سامان یافته بود که بیشتر با گفتمان رقیبِ این گفتمان هم‌خوانی داشت و در واقع روند سوژه‌سازی در آن به‌گونه‌ای بود که بیشتر به پادگفتمان آن تعلق داشتند، انگیزه برای اثرگذاری این گفتمان برتر در حوزه هنری وجود داشت ولی امکان آن فراهم نبود. این امکان در زمان برگزاری دوسالانهٔ دهم، یعنی در سال ۱۳۸۸ فراهم شد.

بروز رویدادهای سال ۱۳۸۸ با کارزار انتخاباتی ۲۲ خرداد ۱۳۸۸، پایانی برای این وضعیت بود. در این زمان گفتمان غالب، برای رویارویی با دیگریِ نیرومندشده و یگانه‌شده خود، توانمندتر شد و فرایند تولید معنا در آفرینش هنری و سوژه‌مندی هنرمندان را به حوزهٔ هنری گسترش داد. این اثرگذاری تعیین‌کننده در حوزهٔ هنری که عینیت فضای هنری را بازآفرینی کرد، با بخشیدن جایگاهی انحصاری به سراسطوره اسلامی و ایرانی و به‌حاشیه‌رانی سراسطوره فرنگی در تعیّن‌بخشی به شاکلهٔ دیداری پوسترها و بازمفصل‌بندی دال‌های شناور هنر و هنرمند در گفتمان غالبِ وقت، همراه بود که با آنتاگونیستی‌شدن بازتولید معنا و سوژه‌شدگی، هم‌خوان با زنجیره هم‌ارزی این گفتمان همراه شد. دوسالانهٔ دهم در این وضعیت گفتمانی برگزار شد.

انتخابات ۲۲ خرداد ۱۳۸۸، این امکان را فراهم کرد تا گفتمان برتر جدید، بر نابه‌سامانی و ازجاکندگی سوژه‌های خود چیره شود. چراکه در این انتخابات، نیروهای رقیب نیز منسجم شدند و موقعیت‌های سوژه‌مندی در گفتمان خود و زنجیره هم‌ارزی را هم در سطح هویت گروهی و هم در سطح تولید معنا را به‌دقت تعریف کردند و در نتیجه، آرایش نیروهای سیاسی در جامعه در آن برههٔ زمانی، یکسره دوقطبی شد. به‌ویژه آن‌که پس از اعلام نتیجه انتخابات، رقیبان آنان که گرد پادگفتمانشان هویت یافته بودند، ناخشنود بودند. ناخشنودی طراحان گرافیک نیز موجب شد تا رابطه‌های آنتاگونیستی در این وضعیت دوقطبی، بیش از هر زمانی باشد و هر دو گفتمان رقیب انگاره‌های همگان‌روایی را به‌کارگیرند تا نه‌تنها بتوانند همهٔ خواسته‌ها و چشم‌داشت‌های چندگانهٔ کارگزاران و وابستگان خود را پوشش دهند؛ بلکه بتوانند به‌صورتی استعاری قشرهای زیادی از مردم را در ستیز گفتمانی خود بسیج کنند. در چنین شرایطی است که گفتمان از سطح خواسته ویژهٔ یک گروه یا یک قشر که بخشی از جامعه را نمایندگی می‌کند فراتر می‌رود و گونه‌ای از تصویرسازی اجتماعی (در معنای لاکلائویی آن) پدید می‌آورد که بخش‌های مختلف جامعه می‌توانند با آن هویت‌یابی کنند و در راستای چشم‌انداز ویژه‌ای که ترسیم می‌کند، برای تحقق هدف‌های کارگزاران سیاسی بسیج شوند (حسینی‌زاده، ۱۳۸۴: ۳۵).

در این شرایط هر دو گفتمان، همهٔ ظرفیت خود را به‌کار بستند تا به جایگاهی برتر دست یابند. به‌گونه‌ای که هر دو جبههٔ گفتمانی کوشیدند دو رژیم حقیقت یکسره مطلقی برای نفی و نامطلوب‌نمایی دیگری (در دو ساحت اخلاق و کارآمدی) پدید آورند. ولی در پایان با توجه به این‌که راهبران گفتمان رقیب ادعاهایشان از لحاظ قانونی و اخلاقی به‌هیچ‌روی برای بیشینهٔ مردم، پذیرفتنی و قابل توجیه نبود و در هر صورتی گفتمان غالب پیروز قانونی کارزار انتخاباتی بود، این گفتمان توانست به‌عنوان یک گفتمان برتر، خود را تثبیت کند.

با توجه به تشدید رابطهٔ آنتاگونیستی برآمده از قطبی‌شدن آرایش نیروها و گسترش آن به حوزه‌های مختلف جامعه، گفتمان غالب توانست در بسیج نیروهای اجتماعی- سیاسی، نسبت به گفتمان رقیب، کامیاب‌تر باشد. چرا این گفتمان توانست تصورهای اجتماعی خود را، که ریشه در باورهای بیشینه افراد جامعه داشتند، به انگاره‌هایی همگان‌روا و پذیرفتنی از سوی جامعه تبدیل کنند و به جامعه عینیت (در معنای لاکلائوئی، یعنی برآمدن از آفرینش یک گفتمان) و ثبات دهد. افزون بر این، با توجه به این‌که همهٔ گزینه‌ها و جایگزین‌های گفتمان رقیب نیز در نگاه بیشینه افراد جامعه، از لحاظ اخلاقی و قانونی پذیرفتنی نبود، این گفتمان توانست در جامعه رسوب کند (در معنای لاکلائوئی آن) و در نگاه افراد، عینی، طبیعی و هم‌خوان با عقل سلیم به‌نظر رسد. دوسالانهٔ دهم در چنین شرایطی برگزار شد.

در این شرایط که گفتمان غالب توانسته بود، تصورهای اجتماعی همگان‌روایی پدید آورد و مرزبندی خود را در دو ساحت معنا و هویت، به‌روشنی تعریف کند، زمینه فراهم شده بود تا اثرگذاری تعیین‌کننده در حوزهٔ هنری برای دگرگون‌سازی روند سوژه‌شدگی هنرمندان و سازوکارهای تولید معنا از سوی آنان به‌کار گرفته شود.

با توجه به این‌که هنرمندان در این برههٔ زمانی، از این امر ناخشنود بودند، محتمل بود که از دو رهگذر کنش گروهی (با توجه به سوژه‌شدگی ناهم‌خوان آنان با گفتمان غالب جدید) و تولید معناهای ناسازه، نسبت به زنجیره هم‌ارزی گفتمان اصول‌گرایی، برتری این گفتمان را به‌پرسش بگیرند. این همین‌رو بود که انجمن صنفی طراحان گرافیک از جریان برگزاری این دوسالانه کنار گذاشته شد و مسئولیت برگزاری آن بر دوش گروهی دیگر گذاشته شد. درپی آن، بخشی مهم از هنرمندان گرافیک‌کار شناخته‌شده از هم‌کاری با برگزارکنندگان تازه‌وارد، سرباز زدند و برخی از اعضای شورای سیاست‌گذاری نیز استعفا دادند. آنان با این کنش گروهی برآمده از سوژه‌شدگی هم‌سو با گفتمان رقیب، می‌خواستند با کاستن از اعتبار دوسالانهٔ دهم، برتری آن در حوزهٔ هنری را به‌چالش بکشند. هرچند امکان به‌چالش‌کشیدن این برتری از رهگذر گنجاندن نشانه‌های دیداری ناسازه نسبت به گفتمان برتر وجود نداشت و یا دست‌کم طراحان گرافیک چنین اقدامی را کارآمد ندانستند.

در راستای همین اعتبارزدایی بود که این تحریم‌کنندگان، حتی نامه‌هایی نیز به طراحان به‌نام بیگانه نوشتند و آن‌ها را به هم‌کاری نکردن با دوسالانه دهم فراخواندند. نکتهٔ قابل‌تأمل این است که این تحریم‌کنندگان که شمارشان به ۶۵۰ نفر می‌رسید، آشکارا کنش گروهی خود را در ستیز با گفتمان غالب جدید می‌دانستند و درپی به‌چالش کشیدن برتری‌اش در آن برههٔ زمانی بودند (صادقی، ۱۳۸۸). این امر با تحلیل گفتمان نامه نوشته‌شده از سوی آن‌ها برای گرافیک‌کاران خارجی، به‌روشنی نمایان می‌شود.

این اثرگذاری تعیین‌کنندهٔ گفتمان غالب وقت در ساحت هنر، با توجه به همگان‌روایی تصورهای اجتماعی آن، ناگزیر بود و تنها

به دگرگون‌سازی ترکیب برگزارکنندگان دوسالانه محدود نشد و حتی کوشش شد درون‌مایهٔ نشانه‌شناختی آفرینش‌های گرافیکی نیز بر سوگیری خاصی استوار شود. این سوگیری در گام نخست برای تعین‌بخشی سراسطوره فرنگی تنگناآفرینی می‌کرد (از رهگذر تعین موضوعی زیست‌محیطی به‌منظور سیاست‌زدایی از آفریده‌های هنری و راهبری آنان به موضوع‌هایی که به‌لحاظ سیاسی حساسیت‌برانگیز نیستند) و در گام دوم از رهگذر سازوکارهای تشویقی می‌کوشید درون‌مایه آفریده‌های گرافیکی را هرچه بیشتر به سراسطوره اسلامی نزدیک کند. این اثرگذاری هنر و هنرمند را در چارچوب گفتمان وقت، بازمفصل‌بندی می‌کرد و اهمیت فرم را به‌عنوان شاخص داوری آفرینش هنری، کنار می‌گذاشت.

بنابراین این اثرگذاری هم روند سوژه‌سازی هنرمندان و آمیزش و سرشت کنش گروهی آنان را دگرگون کرد و هم زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان خود را به ساحتِ هنر گسترش داد تا شاکلهٔ دیداری پوسترهای هنری، آن‌گونه، معنا تولید و دال‌های شناور دیداری را هم‌ردیف کند که زمینه‌ساز سامان‌یابی رابطه‌های قدرت تازه استقرار یافته باشد و یا دست‌کم آن را به‌پرسش نگیرد. این گسترش زنجیرهٔ هم‌ارزی بر دلالت معنایی هنر و هنرمند نیز تأثیرگذار بود و آن‌ها را با دال‌هایی چون ایمان، التزام و تعهد، هم‌ارز و برابر فرض می‌کرد.

این اثرگذاری به آن‌جا انجامید که شاخص داوری آفریده‌های گرافیکی مانند دوسالانه‌های پیشین، به‌ویژه دوسالانهٔ هشتم نباشد و وضعیت گفتمانی آن با مدل آنتاگونیستی هم‌خوان شود. چراکه آنتاگونیسم شدّت‌یافته در میدان سیاسی که با دوقطبی‌شدن آرایش نیروها در جامعه همراه بود، به شاکلهٔ دیداری آفریده‌های هنری گسترش یافت و این گسترش با اثرگذاری گفتمان برتر در آن زمان، انجام شده و تولید معنا را متناسب با زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان خود کرده بود.

ازاین‌رو بود که با این دگرگونی، دیگر هم‌چون دوسالانه هشتم، پیچیدگی‌ها و نوآوری‌های فرمی در اولویت نبود و به‌جای آن درون‌مایه شاکلهٔ دیداری پوسترها و دلالت معنایی آن، مهم‌تر برشمرده می‌شد. همچنین در نتیجهٔ این تعیین‌کنندگی بوده است که سراسطورهٔ اسلامی، جایگاهی انحصاری در تعیّن‌بخشی به شاکلهٔ دیداری-نشانه‌شناختی پوسترها به‌دست آورد و دیگر سراسطوره‌ها که نه‌تنها تناسبی با گفتمان برتر نداشتند، بلکه با آن در ستیز بودند، به حاشیه رفتند.

البته باید توجه داشت که پایداری آنان در ساحت کنش گروهی و نگارش نامه بود. نه‌آن‌که در چارچوب نشانه‌های دیداری بخواهند زنجیرهٔ دلالتی را بگسلانند که با رابطه‌های قدرت نامطلوبشان پیوند دارد. حتی بیشینهٔ آنان خود به تحریم این دوسالانه دست زدند. باید توجه داشت که در رویکردی که گفتمان را مستقل، خودبنیاد و دارای منطقی درونی انگاشته می‌شود، آن‌گونه که نمی‌توان گمان کرد که چیزی را در جامعه وجود داشته باشد که بیرون از گفتمان معنادار باشد. بنابراین نمی‌توان میان امر نوشتاری (نامه هنرمندان)، امر کرداری (تحریم دوسالانه) و امر دیداری (شاکلهٔ دیداری آفریده‌ها)، تمایز درنظر گرفت. چون‌که همه به‌یک‌اندازه در یک تحلیل گفتمان اهمیت دارد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۶). در نتیجه کنش گروهی اعتراضی گرافیک‌کاران و نگارش نامه از سوی آنان، هم‌سنگ روندهای تولید معنا در شاکلهٔ دیداری پوسترها برشمرده می‌شود و هر سه دربردارنده واحدهای معنایی گسترده‌ای هستند که با آنتاگونیسم حاکم بر میدان سیاست هم‌سو است.

از شمار جزییاتی که دلالت بر این آنتاگوییسم دارد می‌توان به بیانیه‌هایی اشاره کرد که در کتاب *دهمین دوسالانهٔ جهانی پوستر تهران* آمده است. نخستین بیانیهٔ کتاب متن مدیرکل هنرهای تجسمی وزارت ارشاد و رئیس شورای سیاست‌گذاری محمود شالویی است. در این بیانیه، به‌صراحت به ارزش‌گزاری‌ها اشاره شده است و همچنین هدف مرکز هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، که برگزارکننده دهمین دوسالانه پوستر است، بررسی رشد همه‌جانبهٔ پوستر و پدیده‌های وارداتی اثرپذیرفته از آن به ایران، بومی‌سازی و مطابقت یافتن با علایق و سلایق بصری مخاطبان ایرانی، محک زدن بر آثار گروهای مختلف پوسترسازان، رقابت سالم، نشان‌دادن جایگاه پوستر ایران و تأثیرهای مهم آموزش در آن، ایجاد انگیزه برای هنرمندان کشور تا خود را به معیارهای جهانی در این عرصه نزدیک‌تر کنند (کتاب دوسالانه دهم) .همچنین دبیر این دوسالانه، محمد خزایی در کتاب دوسالانه دهم اشاره به وجود عناصر و الگوهای کهن در عین حال توجه به هنر مدرن که در فرهنگ معاصر رسوخ کرده و ارزش‌ها و سنت‌های بومی و نمادگرایی و توجه به شناخت و زبان و بیان هنر نو را از مهم‌ترین ضرورت برگزاری دوسالانه دهم دانست (همانجا). این امر بیش از هرچیزی دلالت بر برانگیخته‌شدن دغدغهٔ برگزارکنندگان نسبت به دورن‌مایه آفریده‌های هنری دارد و ضرورت توجه آفریده‌های هنری به ارزش‌ها و سنت‌های بومی، جایگاهی انحصاری به سراسطوره‌های اسلامی و ایرانی می‌دهد و به طرد سراسطوره فرنگی می‌انجامد.

البته در این دوسالانه کوشش‌هایی نیز انجام شد تا با فراخواندن داوران و شرکت‌کنندگان خارجی، هم این فرایند برجسته‌سازی و به‌حاشیه‌رانی و هم کنش اعتراضی تحریم‌کنندگان، نادیده گرفته شود. در خصوص داوران آن باید گفت که سه داور و دو مهمان خارجی، دهمین دوسالانه پوستر تهران آفریده‌های به‌نمایش‌درآمده را داوری کردند.

افزون‌بر کوشش برگزارکنندگان برای فراخواندن خارجیان، باید به بهادادن به گرافیک‌کاران حاضر در شهرستان‌ها اشاره کرد که این نیز برای خنثی‌سازی کنش اعتراضی طراحان گرافیکی که بیشترشان در تهران بودند، انجام شد و بخشی از اثرگذاری تعیین‌کنندهٔ گفتمان غالب برای گسترش آنتاگونیسم به دوسالانهٔ دهم، بود. البته این گسترش تعیین‌کنندگی در ساحتِ کنش بود ولی باید توجه داشت که برگزیدگان به‌صورت اعلانی می‌کوشیدند گسترش آنتاگونیسم را در قالب گزاره‌های غیرحساسیت‌برانگیز، بپوشانند. این امر به‌ویژه در متن بیانیه هیأت داوران دهمین دوسالانه‌ی جهانی پوستر تهران نمود دارد. در متن آمده است:

> *دهمین دوسالانه جهانی پوستر تهران، برآیندی است از اتفاقات، ایده‌ها و پدیده‌های نوین هنر پوسترسازی، در ایران و جهان، این*

برآیند، نشان می‌دهد که هنرمندان امروز با تمام تنوعات جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و ذهنی می‌توانند در یک گستره متنوع و در عین‌حال همگن، به زبان تصویر با هم سخن بگویند. این دوسالانه، تجلی این گفت‌وگوی فرهنگی است و بیانگر این که احساس، تخیل و نبوغ هنرمندانه، ریشه و زمینه مشترکی داشته و می‌توانند بدون واسطه از مرزها بگذرند. از همین منظر می‌توان به این رویداد به‌عنوان یک کارگاه علمی و عملی نگاه کرد تا مخاطبان نیک بنگرند که همه تنوع و تکثرها از زاویه دید یک هنرمند چگونه در محملی به نام پوستر به هم گره می‌خورد و جهانی می‌شود. از سوی دیگر، دهمین دوسالانه جهانی پوستر تهران، نشانگر این بود که هنگام طرح یک موضوع حیاتی برای بشریت همچون «انسان معاصر و محیط زیست»، همه هنرمندان تمام توانمندی و نبوغ خود را به کار می‌بندند، تا به زبان بین‌المللی تصویر، در بیداری وجدان و هوشیاری روح ملل و اقوام مختلف کره خاکی مؤثر واقع شده و اوضاع ویژه جهان معاصر را یادآور شوند. هیأت داوران دهمین دوسالانه جهانی پوستر تهران با درنظرگرفتن تمامی جهات و جوانب و توجه به معیارها و اصول بین‌المللی داوری آثار، طی بحث و تبادل نظر براساس ویژگی‌های هنری، فرهنگی، تصویری، زیبایی‌شناسی و عنایت به اصول ارتباطی و پیام‌رسانی و نگاه نوین به پدیده‌ها، نفرات برگزیده هر بخش را انتخاب و معرفی کرد. همچنین هیأت داوران ضمن سپاس از شورای برگزاری دوسالانه و تشکر از متولیان برگزاری جشنواره‌ها و رویدادهای بین‌المللی که علاوه بر ارتقای سطح فرهنگ و هنر، پیوندهای انسان‌دوستانه‌ای را هم در قالب تبادلات فرهنگی و هنری فراهم می‌آورند، تقدیر ویژه خود را به تمام هنرمندانی نثار می‌کند که با ارسال آثارشان در رونق‌بخشی این دوسالانه یاری رساندند.

حتی انتخاب موضوع زیست‌محیطی نیز به‌منظور پوشاندن آنتاگونیسم و چیرگی‌آفرینی انجام شده است. چراکه این انتخاب با هدف سیاست‌زدایی از درون‌مایهٔ پوسترها انجام شد.

نتیجه‌گیری

در این فصل درپی ارزیابی سامان مناسبات میان‌اسطوره‌ای در دو وضعیتِ چیره بر دوسالانه‌های هشتم و دهم بودیم. سامانی که در اثرپذیری از برآیند ستیزهای گفتمانی در میدانِ سیاست پدید می‌آید. همچنین با برشمردنِ هم‌سانی‌ها و ناهم‌سانی‌های این مناسبات تعیّن‌بخش در حوزه فرهنگی- هنری، کوشش شد با نسبت‌دادن تفاوت‌های این دو وضعیت به ستیز گفتمان‌های موجود در میدانِ سیاسی، به تبیین این تفاوت دست بزنیم.

برای این منظور دو مدل یا دو سنخ ناب در معنای وبری آن طراحی شد تا چونان ابزاری نظری- اکتشافی ما را در تحلیل گفتمانی داده‌های مربوط به برگزاری دوسالانه‌های هشتم و دهم یاری کند. طراحی این دو مدل استوار بر نظریه- روش سراسطوره بود. همچنین با آمیزش این چارچوب نظری با تحلیل گفتمان لاکلائو و موف، رویکردی پساساختارگرایانه به سراسطوره و به‌طورکلی پدیده‌های فرهنگی- هنری، درپیش گرفته شد که بر پایهٔ آن سراسطوره نمی‌تواند به‌صورت خودبنیاد به تعیّن‌بخشی در حوزه هنری جامعه دست بزند و از آنتاگونیسم موجود در میدان سیاست فارغ باشد. ازاین‌رو این آمیزش می‌تواند سیمایی انضمامی‌تر به نظریه سراسطوره بدهد.

برآیند آمیزش نظریه-روش سراسطوره با نظریه تحلیل گفتمان دو مدل آگونیستی و آنتاگونیستی بود. در مدل آگونیستی، گفتمان برتر، وجود ندارد و همه گفتمان‌های از سوی یکدیگر در چارچوب یک دموکراسی رادیکال شناسایی می‌شوند، و یا اگر هم وجود دارد زنجیرهٔ هم‌ارزی را به حوزه هنری گسترش نمی‌دهد. هرچند ممکن است به سوژه‌سازی هنرمندان بیانجامد و تنها اثرگذاری‌ای گفتمان برتر (در صورت وجودداشتن) انجام می‌دهد در ساحت اجتماعی (نه در ساحت تخیل‌ورزی زیباشناختی) هویت هنرمندان را شکل می‌دهد. در این سنخ ناب، گفتمان‌های مختلف میدان سیاسی فرصتی برابر خواهند داشت تا برای تعیّن‌بخشی سراسطوره متناسب با خود در حوزه هنری جامعه، زمینه‌سازی کنند. در این وضعیت آنتاگونیسم میدان سیاسی، دست‌کم در ساحت تخیل‌ورزی، به ساحت هنر وارد نمی‌شود و دیگر در حوزه فرهنگی- هنری، سراسطوره‌ای تمامیت‌خواه وجود ندارد که جایگاه انحصاری در تعیّن‌بخشی آفریده‌های هنری داشته باشد و دیگر سراسطوره‌های طردشده به پایداری در برابر آن دست بزنند و آفرینش هنری و گردهم‌آیی‌های صنفی خود را برای به‌پرسش گرفتن تعیین‌کنندگیِ گفتمان برتر به‌کار گیرند. در مدل آنتاگونیستی در برابر، رابطه‌های آنتاگونیستی میدان سیاست در دوساحت کنش و تخیل‌ورزی، به حوزه هنری راه‌می‌یابد و آفرینش هنری از سازوکارهای الگودهی موجود در سراسطوره چیره‌شده، تأثیر می‌پذیرد و دیگر سراسطوره‌ها که با گفتمان برتر میانه‌ای ندارند به حاشیه می‌روند و در همان حاشیه به پایداری در برابر تعین‌بخشی سراسطوره چیره‌شده می‌پردازند.

کاربست این دو مدل یا سنخ ناب در معنای وبری آن برای تحلیل داده‌های مربوط به دوسالانه‌های هشتم و دهم نشان از هم‌خوانی وضعیت گفتمانی دوسالانه هشتم با مدل آگونیستی و هم‌خوانی وضعیت گفتمانی دوسالانه دهم با مدل آنتاگونیستی دارد.

البته در خصوص هم‌خوانی مدل یا سنخ ناب (در معنای وبری) با واقعیت، باید بر این امر پای‌فشرد که این هم‌خوانی مطلق نیست. مدل تنها چونان نقشه‌ای ما را از سردرگمی در واقعیت درهم‌تنیده می‌رهاند و مدل تنها سازه‌ای منطقی- ریاضیاتی نابی است که در بنیاد در واقعیت وجود ندارد و تنها به کار راهنمایی ذهن در برخورد با واقعیت پیچیده می‌آید.

یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که دوسالانه دهم، هم‌خوانی بیشتری با مدل آنتاگونیستی دارد تا دوسالانه هشتم با مدل آگونیستی. چراکه وضعیت گفتمانی در زمان برگزاری دوسالانه هشتم آگونیستی نبود و حتی گفتمانی برتر دیگر گفتمان‌ها را از میدان سیاست کنار زده بود و جایگاهی چیره داشت. حتی این گفتمان در حوزهٔ هنری نیز وارد شده بود و رابطه‌های آنتاگونیستی خود را به این حوزه (البته تنها در ساحت سوژه‌سازی هنرمندان) گسترش داده بود. ولی با وجود گسترش آنتاگونیسم در سطح سوژه‌شدگی هنرمندان، زنجیرهٔ هم‌ارزی گفتمان

غالب در تولید معنا، به حوزه هنری گسترش نیافت و در دوسالانه هشتم بدون آن‌که درون‌مایه شاکلهٔ دیداری پوسترها اهمیت داشته باشد تنها فرم هنری اهمیت داشت و سراسطوره‌های مختلف برای تعیّن‌بخشی در شاکلهٔ دیداری پوسترها مورد شناسایی قرار گرفتند و از این لحاظ وضعیتی آگونیستی حاکم بود.

فهرست منابع فارسی

ارغوانی، شیوا (۱۳۹۴)، تحلیل گفتمان پوسترهای دوسالانه‌های گرافیک سال‌های ۸۴-۹۲، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

چالمرز، آلن (۱۳۷۸)، *چیستی علم*، ترجمهٔ سعید زیباکلام، تهران: سمت.

حسینی‌زاده، سید محمدعلی (۱۳۸۶)، *اسلام سیاسی در ایران*، قم: نشر دانشگاه مفید.

حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۲)، اخبار ادبی و هنری ۲۹ بهمن‌ماه ۱۳۸۲، در وبگاه: http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=5530

ربیعی‌پور سمیعی، محمدرضا؛ مهاجرافشار، کامران (۱۳۹۸)، تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی)، مجلهٔ *باغ نظر*، دوره ۱۶، شماره ۷۳، صص ۵-۱۶.

رضائی، فاطمه (۱۳۹۵)، تحلیل سراسطوره ای حاکم بر پوسترهای دوسالانه گرافیک ایران؛ مطالعه موردی دوسالانه‌های هشتم و دهم، *پایان‌نامه* کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ.

سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴)، *قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.

شیوا، قباد (۱۳۸۱)، گفتگو با قباد شیوا؛ دور بنده را هم خط کشیدند!، در وبگاه: http://rangmagazine.com/?type=dynamic&lang=1&id=1855

صادقی، حبیب‌الله (۱۳۸۸)، *اختلاف نظر در برپایی دهمین دوسالانه پوستر تهران*، در وبگاه: http://www.tebyan.net/newmobile.aspx/Comment/index.aspx-?pid=99376

فانی، علیرضا (۱۳۸۶)، مراسم اختتامیه و تقدیر و تشکر از همکاران دوسالانهٔ دهم، در وبگاه: http://www.rangmagazine.com/?type=dynamic&lang=1&id=935

فتاحی‌سده، سارا (۱۳۹۱)، خوانش گفتمانی آثار گرافیکی رضا عابدینی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

مبینی‌پور، نیره‌سادات؛ شریف‌زاده، محمدرضا، و خبری، محمدعلی (۱۳۹۸)، تحلیل گفتمان نقاشی‌های دفاع مقدس، فصلنامهٔ علمی *مطالعات میان‌فرهنگی*، دورهٔ ۱۴، شماره ۳۶، صص ۱۴۹-۱۸۷.

محمدزاده، مهدی؛ خزائی، محمد، و باقرزادهٔ آتش‌چی، زهرا (۱۳۹۹)، تأثیر مبانی کلامی امام خمینی قدس سره بر تکوین خرده‌گفتمان گرافیک انقلاب، مجله *مطالعات انقلاب اسلامی*، سال هفدهم، شماره ۶۲، صص ۱۸۳-۲۰۶.

مختاریان، بهار (۱۳۹۴)، تحلیل گفتمان پوسترهای دوسالانه‌های گرافیک سال های ۸۴-۹۲، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

مرندی، لیلا؛ معنوی‌راد، میترا، و ساسانی، فرهاد (۱۳۹۴)، بررسی تکوین هویت ایرانی در گرافیک معاصر ایران با رویکرد تحلیل گفتمان (مطالعه موردی: توجه به هنر ایران باستان در پوسترهای فرهنگی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی به‌عنوان نشانه‌های هویت ایرانی)، مجله *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، دورهٔ ۸، شماره ۱۶، صص ۹۱-۱۱۱.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: نشر سخن.

وبر، ماکس (۱۳۸۲)، *روش‌شناسی علوم اجتماعی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز.

هیندس، باری (۱۳۸۰)، *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمهٔ مصطفی یونسی، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.

یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز (۱۳۹۰)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

فهرست منابع لاتین

Mouffe, C. (1996). Democracy, Power, and the 'Political'. In Benhabib, S. (ed.). *Democracy and Difference* (pp. 245-255). Princeton: University Press.

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)