نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۶ (۷۳): ۱۶-۵/ تیر ۱۳۹۸
DOI: 10.22034/bagh.2019.149735.3784

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
The Discourse Analysis of 'the Holy Defence' Paintings during Wartime
(in Comparison with Soviet War Paintings)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی) *

محمدرضا ربیعی پورسلیمی[1]، کامران افشار مهاجر[2]**

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، ایران.
۲. دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۷/۰۷/۱۱ تاریخ اصلاح : ۹۷/۰۹/۰۶ تاریخ پذیرش : ۹۷/۱۰/۰۲ تاریخ انتشار : ۹۸/۰۴/۰۱

چکیده

بیان مسئله: هنر «دفاع مقدس» برای حدود یک دهه مهم‌ترین جریان هنر رسمی در ایران بود. این هنر، یکی از روشن‌ترین تجلی‌های گفتمانی است که حول اتفاقات جنگ ایران و عراق ایجاد و با نام گفتمان دفاع مقدس شناخته شد. گفتمانی که اگرچه حول یک جنگ خاص شکل گرفت، اما به‌هیچ‌وجه محدود به آن نبود و تجلی اندیشه‌ای بود که از کشمکش‌های نظامی آن دورهٔ خاص فراتر می‌رفت.

هدف: این پژوهش به دنبال پرسش از عناصر اساسی این گفتمان و چگونگی صورت‌بندی این عناصر گفتمانی در کنار یکدیگر در نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ است.

روش تحقیق: روش انجام این تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده است و برای جمع‌آوری آثار مورد بررسی از منابع مختلفی از جمله کتاب‌ها، کاتالوگ‌ها، مجلات و سایت‌ها استفاده شده است. پس از معرفی کلیاتِ نظریهٔ گفتمان و تشریح اصطلاحات اساسی این نظریه، تلاش شده است که شش عنصر مهم در اینِ گفتمان (جبههٔ خودی، جبههٔ دشمن، مبارزه، پیروزی، شکست و زن) که عناصر تکرارشونده در گفتمان‌های هنری مربوط به جنگ هستند، در این نقاشی‌ها به تفصیل بررسی شوند.

نتیجه‌گیری: با بررسی عناصر گفتمانی این هنر و قیاس آنها با شکل دیگری از صورت‌بندی گفتمانی جنگ در نقاشی (هنر شوروی)، مفصل‌بندی خاص این عناصر به یکدیگر در گفتمان نقاشی دفاع مقدس به بحث گذاشته شده است. در این پژوهش با شناسایی نقشِ تعیین‌کنندهٔ معنویت در شکل‌بندی اینِ گفتمان، مشخص شده است که گفتمان دفاع مقدس نه صرفاً معطوف به جنگ ایران و عراق، بلکه عملاً در کار بازنمایی منازعات بزرگ‌تری بود که محدود به جبهه‌ها و کشمکش‌های نظامی نبوده است.

واژگان کلیدی: *نقاشی دفاع مقدس، هنر جنگ، تحلیل گفتمان، جنگ ایران و عراق.*

مقدمه و بیان مسئله

با جوشش اولین موج‌های حرکتی که در سال ۵۷ به انقلاب اسلامی منجر شد، در عرصه‌های مختلف فرهنگی و هنری گرایش‌هایی ظهور کردند که به دنبال هدف مشابهی با طیف رنگارنگ انقلابیون بودند: مبارزه با

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری محمدرضا ربیعی پورسلیمی تحت عنوان «بررسی چگونگی بازنمایی مفهوم مردم در نقاشی اجتماعی- سیاسی ایران در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۰» است که به راهنمایی دکتر کامران افشار مهاجر در دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران در حال انجام است.

** نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۱۲۴۴۲۸۶۵، rezarabiee66@gmail.com

رژیم ستمگر پهلوی. در این میان نقاشی اما جایگاهی ویژه داشت. در فضای پیش از انقلاب که اعتراض آشکار به نظام سیاسی تقریباً غیرممکن بود، هنر که می‌توانست تا حدی از فشارها دوری کند، بخشی از مسئولیت اعتراض را به عهده گرفت. نقاشانی چون «ایوب امدادیان»، «ثمیلا امیرابراهیمی»، «هانیبال الخاص»، «نصرت‌الله مسلمیان»، «حسین خسروجردی»، «مرتضی کاتوزیان»، «بهرام دبیری»، «سیروس مقدم» و «نیلوفر قادری‌نژاد» از پیشروان این جریان بودند. نقاشانِ عمدتاً جوانی که بسیاری از آنها گرایشات سوسیالیستی داشتند، گفتن از ستم حاکمیت و تهییج به مبارزه را وظیفهٔ خود قرار دادند. وقوع انقلاب در سال ۱۳۵۷، هر اندازه که سبب تغییرات عظیم و ناگهانی در امور سیاسی شد، تأثیرات بلافصلی در جریان غالب نقاشی سیاسی– اجتماعی ایران نداشت و جریان نقاشی مبارز پیش از انقلاب با گستردگی و تنوع بسیار بیش‌ازپیش ادامه پیدا کرد و هنوز بازنمایی ستم رژیم شاه موضوع اصلی نقاشی‌ها بود. نقطهٔ عطف تغییرات نقاشی سیاسی– اجتماعی در ایران در سال ۱۳۵۹ و با شروع جنگ عراق با ایران رخ داد. نقاشان مذهبی که با آغاز انقلاب حضور پررنگی در عرصهٔ اجتماعی آغاز کرده بودند، با آغاز جنگ و تهاجم عراق به ایران با انرژی و آرمان‌های جدید، جریانی نو بنیان نهادند. کسانی چون «کاظم چلیپا»، «ایرج اسکندری»، «ناصر پلنگی»، «حبیب‌الله صادقی»، «حسین خسروجردی»، «مصطفی گودرزی»، «مرتضی اسدی» و «عبدالحمید قدیریان» با بهره‌گیری از عناصر مذهبی و بر زمینهٔ جنگ، نقاشی جدیدی به وجود آوردند که به تدریج نقاشی دفاع مقدس نامیده شد. این نقاشی جدید هرچند در عناصر زیادی با نقاشی انقلاب اشتراک داشت، با ورود عناصر جدید و استفادهٔ متفاوت از عناصر ازپیش‌موجود، برگ جدیدی در تاریخ نقاشی معاصر ایران گشود. مسئلهٔ اصلی نقاشی دفاع مقدس نه نمایش ظلم نظام پادشاهی و ترغیب براندازی ستم، بلکه بیان معنویت جدیدی بود که با انقلاب اسلامی زاده شد و هدف این هنر تلاش ایجابی برای استقرار و استمرار این معنویت بود (آل علی، ۱۳۹۱). طی دوران جنگ، این نقاشی در عرصهٔ اجتماع حضور پررنگی داشت؛ از دیوار خانه‌ها و درون کتاب‌ها تا مساجد و خیابان‌ها زمینه‌ای شدند برای عرضهٔ این هنر که در مقیاسی عظیم توزیع می‌شد.

پژوهش حاضر تلاشی است به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی برای پاسخ به این سؤال اصلی که نقاشی دفاع مقدس به مثابه ابزاری تبلیغی از چه موضوعی و چگونه سخن می‌گفت. فرماسیون عناصر تصویری در این نقاشی چگونه شکل گرفت و پیام ایدئولوژیک چگونه بیان تصویری پیدا کرد. قصد این تحقیق پرداختن به این موضوع است که نقاشان دفاع مقدس چگونه واقعیتی چون جنگ را با زوایای متعددش تبدیل به گفتمان تصویری منسجمی در قالب نقاشی کردند و در این مسیر چه جزئیاتی پررنگ شد و چه مسائلی نادیده گرفته شد.

در این پژوهش ابتدا با استفاده از تئوری برساختگرایی، سازوکارهای تولید معنا در زمینهٔ اجتماع تشریح شده است و به این مسئله پرداخته می‌شود که چگونه با استفاده از نظریهٔ گفتمان می‌توان این سازوکارها را تحلیل کرد. ریشه‌های نظری این ادعا که چگونه معانی از طریق گفتمان‌ها و متون تولید می‌شوند نیز تشریح شده و بحثی در این باره ارائه می‌شود که چگونه نظریهٔ گفتمان با شناخت دال یا دال‌های مرکزی و بررسی چگونگی مفصل‌بندی سایر اجزای گفتمان حول این دال یا دال‌ها، گفتمان را به مثابه کلی منسجم تحلیل می‌کند.

پس از مشخص‌شدن زمینه‌های نظری به این موضوع پرداخته شده است که چه آثاری و چرا برای بررسی انتخاب شده‌اند. پس از این شرح وارد روند تحلیل آثار می‌شویم. با بررسی آثار و دسته‌بندی آنها تلاش شده است دال‌های مرکزی‌ای که گفتمان نقاشی دفاع مقدس حول آنها ساختار گرفته شناسایی و نحوهٔ تعامل این دال‌ها و دال‌های حاشیه‌ای‌تر با یکدیگر تحلیل شوند. در بخش آخر با استفاده از نتایج حاصله کوشیده شده است تصویری کلی از گفتمانی که نقاشی دفاع مقدس تولید می‌کند، ترسیم شود.

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی گفتمانی نقاشی دفاع مقدس پژوهش‌های چندانی صورت نگرفته است. عمدهٔ متونی که دربارهٔ این هنر نوشته شده از جنبهٔ سیاسی به آن پرداخته‌اند و یا حداکثر تلاش داشته‌اند ریشه‌ها و سرچشمه‌های آن را شناسایی کنند. پژوهش «سارا آل علی» با عنوان «بررسی تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی-اجتماعی در دورهٔ انقلاب اسلامی و دورهٔ پساانقلاب در ایران سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۶۸»، مورد خاصی است که در بررسی‌هایش به نقاشی‌های این دوره هم از نظر گفتمانی پرداخته است. موضوع این پژوهش بررسی چیستی و چگونگی تحول گفتمانی نقاشی سیاسی در ایران از دورهٔ انقلاب به دورهٔ جنگ است. آل علی در این پژوهش از این بحث می‌کند که چگونه هنر منتقد و انقلابی در اواخر دههٔ ۵۰ به هنر تثبیت‌گر و حکومتی در دههٔ ۶۰ متحول می‌شود و عوامل مؤثر در این تحول را به بحث می‌گذارد (آل علی، ۱۳۹۱). پژوهش دیگری که به این موضوع پرداخته است، با عنوان «بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری

عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی» در سال ۱۳۹۲ توسط «مرتضی اسدی» و «احمد نادعلیان» انجام شده است که کوشیده‌اند نشان دهند که چگونه تأثرات ایدئولوژیک هنرمندان بر نوع انتخاب نمادها در آثاری که تولید کرده‌اند مؤثر بوده است و این موضوع را در آثار هنرمندان «مذهبی» و هنرمندان «دگراندیش» نشان داده‌اند. آنها همچنین تلاش کرده‌اند منابع تصویری مؤثر بر جریان‌های هنر سیاسی را شناسایی کنند و به بحث بگذارند (اسدی و نادعلیان، ۱۳۹۲)

مبانی نظری

• گفتمان

مفهوم گفتمان که در علوم انسانی معاصر کاربردی گسترده دارد، در اصل از حوزهٔ زبان‌شناسی وارد علوم انسانی شد. «فردینان دو سوسور»[1] زبان‌شناس سوئیسی در بررسی‌های تاریخی خود از زبان به این مسئله برخورد که زبان‌های گوناگون تصاویر مختلفی از واقعیت تولید می‌کنند. او کشف کرد که معنا در زبان نه از طریق ارجاعی ساده از سازه‌ای زبانی به جهان خارج، بلکه برآمده از روابط درونی اجزای زبان نسبت به یکدیگر است. این ویژگی که سوسور آن را وجه افتراقی ساختار زبان نامید، به این معناست که زبان نه امری شفاف و ابزاری برای بیان آنچه از قبل وجود دارد، بلکه نظامی خاص و قابل تغییر و جایگزینی برای فهم خود و جهان است. در واقع هر زبان خاصی، جهان را با توجه به ظرفیت‌هایش به گونه‌ای ویژه نمایان می‌کند (کالر، ۱۳۹۰). این نوع خاص از درک زبان به سرعت از حوزهٔ زبان‌شناسی فراتر رَفت و وارد علوم اجتماعی شد. اگر زبان در اشکال مختلفش نه بازنمایی واقعیت بیرون از خود بلکه انواع متمایزی از نظام‌های خودگردانِ معنا باشد که هیچ‌کدام در نهایت نخواهند توانست تماماً واقعیت بیرون از خود را تصاحب کنند، بنابراین مفهوم ایدئولوژی (یعنی کج‌نمایی جهان بیرون) و هم‌زمان تلاش برای شناخت علمی جهان (یعنی توصیف جهان آن‌گونه که بیرون از زبان هست) بی‌معنا خواهند شد. در واقع با پذیرش مفهوم گفتمان هر نوع سخن‌گفتن از جهان به نوعی دستکاری در جهان است. در این صورت چنان‌که «میلز» (۱۳۸۸) گفته است، ایدئولوژی بی‌معنا می‌شود و «گفتمان یک سازماندهی یا بازنمایی تجربه - ایدئولوژی در معنای خنثی و عاری از بار منفی‌اش- را بنیان می‌نهد».

این جایگزینی دوگانهٔ شناخت علمی/ایدئولوژیک با مفهوم گفتمان نتایج عظیمی در پی داشته است. پیش از این «لویی آلتوسر»[2] فیلسوف فرانسوی در تشریح فرایند برساخت سوژه بر سازوکاری که ایدئولوژی از طریق خطاب، سوژه‌ها را تولید می‌کند، تأکید کرده بود. آلتوسر گفته بود که ایدئولوژی با برپاکردن نظامی شناختی (و البته از نظر او فریب‌کارانه) انسان‌ها را در موقعیتی قرار می‌دهد که امکاناتشان برای کنش از قبل شکل گرفته است و آنها آن کاری را می‌کنند که شناخت ایدئولوژیکشان اجازه می‌دهد (آلتوسر، ۱۳۸۷). از نظر آلتوسر برای انجام کنش رهایی‌بخش باید شناختی غیرایدئولوژیک و علمی از جهان اجتماعی داشت، چراکه شناخت ما از جهان اطرافمان است که پتانسیل ما را برای عمل‌کردن برمی‌سازد و بدون شناخت درست و علمی کنش درست ناممکن است. جایگزینی مفهوم گفتمان به جای دوگانهٔ شناخت علمی/ایدئولوژیک دو پیامد پررنگ داشت. اول اینکه هر نظام معنایی‌ای (بنا به ذات زبان) ناگزیر شکل خاصی از بازنمایی است و از نظر نزدیکی به واقعیت نمی‌توان ارجحیت مطلقی برای گفتمان خاصی قائل شد. پیامد دوم این بود که کنارگذاشتن دوگانهٔ شناخت علمی/ ایدئولوژیک عملاً به کنارگذاشته‌شدن نقد ایدئولوژی به منظور دست‌یافتن به حقیقت علمی انجامید. قائل‌بودن به منش گفتمانی زبان، خودبه‌خود وظیفهٔ جدیدی برایِ مطالعات انتقادی تعریف کرد. پذیرفتن اینکه «زبان صرفاً مجرایی نیست که اطلاعات مربوط به وضعیت روحی و رفتار یا واقعیت‌های مربوط به جهان خارج را از طریق آن با یکدیگر در میان می‌گذاریم، [بلکه] به عکس، زبان دستگاهی است که خلق می‌کند و در نتیجه جهان اجتماعی را می‌سازد و در عین حال هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی را نیز به وجود می‌آورد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۳۰)، زبان را به دستگاهی مولد قدرت ارتقا می‌دهد. در واقع «تغییر در گفتمان وسیله‌ای [می‌شود] برای تغییر جهان. کشمکش در سطح گفتمان موجب تغییر و نیز بازتولید واقعیت اجتماعی می‌شود» (همان).

بنابراین، تحلیل گفتمان تبدیل می‌شود به بررسی سازوکارهایی که گفتمان‌های مختلف از طریق آنها جهان واقعی و سوژه‌های این جهان را تعریف می‌کنند. «میشل فوکو»[3] شکل اولیهٔ چنین موضعی را ارائه کرد. او موضوع مطالعات خود را شکل‌های مختلفی قرار داد که گفتمان‌های گوناگون سوژه‌های خود را برمی‌سازند. برای فوکو نقد گفتمان عملاً نقد قدرت بود. فهم گفتمانی از قدرت سبب شد که او فهم قدرت را به مثابه امری منفی و سرکوبگر به کنار نهد و به سویه‌های ایجابی آن بپردازد. یعنی قدرت چگونه گفتمان‌هایی تولید می‌کند که افراد با پذیرش آن نه تن به سرکوب بلکه تن به شیوهٔ خاصی از سوژگی می‌دهند. نقل قول بلندی از فوکو این مطلب را روشن‌تر می‌کند:

اگر قدرت چیزی جز سرکوب نبود و اگر کاری جز نه گفتن انجام نمی‌داد، آیا واقعا تصور می‌کنید کسی از آن اطاعت

می‌کرد؟ آنچه باعث می‌شود که قدرت خوب به نظر آید و آنچه باعث می‌شود که پذیرفته شود، این واقعیت ساده است که قدرت صرفاً به مثابه نیرویی که به ما نه می‌گوید، بر ما سنگینی نمی‌کند، بلکه [قدرت] از چیزها عبور می‌کند و تولیدشان می‌کند، سبب لذت می‌شود، دانش می‌سازد و گفتمان تولید می‌کند. باید آن را به منزلهٔ شبکه‌ای مولد در نظر آورد که در کل بدنهٔ اجتماع جاری است، بسیار فراتر از چیزی منفی که نقشش سرکوب است (فوکو، ۱۹۸۰، به نقل از سلطانی، ۱۳۹۱: ۴۵).

• تحلیل گفتمان

پذیرفتن گفتمان به مثابه دستگاهی شناختی که نه تنها جهان اجتماعی بلکه سوژه‌های این جهان را نیز برمی‌سازد، مطالعهٔ گفتمان‌ها را به موضوعی بنیادین در مطالعات اجتماعی تبدیل کرد. تحلیل‌گران گفتمان «به نحوهٔ کاربرد زبان و گفتمان برای دستیابی به اهداف اجتماعی و به نقشی که این کاربرد در تغییر و ثبات اجتماعی ایفا می‌کند علاقه‌مند هستند» (بلور و بلور، ۱۳۹۰: ۸). تحلیل گفتمان پرداختن به این مسئله است که اشکال مختلف بازنمایی به چه طریقی و با استفاده از چه سازوکارهایی نظامی به نسبت منسجم از معنا تولید می‌کنند و این نظام چگونه در عرصهٔ اجتماع عمل می‌کند. در این کاربرد «گفتمان تمام پدیده‌هایی است که در آنها بین افراد کنش متقابل و ارتباط نمادین صورت می‌گیرد، که این کنش ارتباطی معمولاً از طریق گفتار یا نوشتار یا نمود تصویری ایجاد می‌شود» (همان: ۱۷). بنابراین تحلیل گفتمان مسیرش را از طریق تحلیل متن پی می‌گیرد. در تحلیل گفتمانی متن، به این موضوع پرداخته می‌شود که یک متن با استفادهٔ خاصی که از زبان می‌کند قصد آشکارکردن چه اموری را دارد و لاجرم به طور هم‌زمان در کار پنهان‌کردن چه چیزهایی است. گفتمان‌ها به لحاظ اصولی حول رویه‌های طرد یا کنارگذاری، سازمان می‌یابند. «در این حین آنچه امکان گفته‌شدن پیدا می‌کند، بدیهی و طبیعی می‌نماید. این طبیعی‌بودن نتیجهٔ چیزی است که کنار گذاشته شده، چیزی که تقریباً غیرقابل گفتن است» (میلز، ۱۳۸۸: ۲۰).

از اینجا به بعد تحلیل گفتمان مسیرهای چندگانه‌ای را طی می‌کند. «یورگنسن» و «فیلیپس» (۱۳۹۱) حداقل سه شاخه در تحلیل گفتمان برشمرده‌اند که از سه جنبهٔ اساسی تفاوت‌هایی با هم دارند. اول از نظر نقش گفتمان در جهان که از گفتمانی‌دانستن کل واقعیت اجتماعی تا بخشی محدود از آن اختلاف دارند. دوم از نظر موضوعاتی که مورد تحقیقاتشان هستند که از یک‌سو بر گفتار روزمره تأکید می‌شود و از دیگرسو بر متن‌های انتزاعی و سوم از این جنبه که نقش تحلیلگر در آنها از دانشمند ناظر تا مبارز اجتماعی متغیر است.

در این پژوهش برای تحلیل‌ها از نظریهٔ گفتمان «ارنستو لکلائو»[۴] و «شانتال موفه»[۵] استفاده شده است و به این سبب در ادامه فقط به تشریح رئوس این شاخه از تحلیل گفتمان پرداخته می‌شود.

• نظریهٔ گفتمان لکلائو و موفه

«ایدهٔ کلی نظریهٔ گفتمان [لکلائو و موفه] این است که پدیده‌های اجتماعی هرگز تام و تمام نیستند. معانی هیچگاه نمی‌توانند برای همیشه تثبیت شوند و این امر راه را برای کشمکش‌های همیشگی اجتماعی بر سر تعاریف جامعه و هویت باز می‌گذارد که خود تأثیرات اجتماعی به همراه دارد. وظیفهٔ تحلیل‌گران گفتمان نشان‌دادن جریان این کشمکش‌ها بر سر تثبیت معنا در تمامی سطوح امر اجتماعی است» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۱: ۵۳). در تحلیل براساس نظریهٔ گفتمان به این می‌پردازیم که دال‌های اساسی یک گفتمان چگونه در ترکیب با یکدیگر معانی خاصی تولید می‌کنند و در این میان چه معانی‌ای را بیرون می‌گذارند و نادیده می‌گیرند. ویژگی خاص نظریهٔ گفتمان لکلائو و موفه تأکید بر مفهوم مفصل‌بندی است. نظریهٔ گفتمان لکلائو و موفه در سر طیفی از تحلیل گفتمان قرار دارد که همه چیز را برساختهٔ گفتمان محسوب می‌کند و بنابراین برای تحلیل سازه‌های گفتمانی به امر صلبی بیرون از فضای گفتمان ارجاع نمی‌دهد. مفصل‌بندی از اینجا مفهوم کلیدی‌ای در نظریهٔ گفتمان می‌شود. معنای تمام اجزای گفتمان لزوماً براساس نسبت خود اجزا با یکدیگر تعیین می‌شود و امری فراگفتمانی در تعیین آنها نقش ندارد. ازاین‌رو برای لکلائو و موفه تمام دال‌های یک گفتمان به مانند دانه‌های تسبیح به هم متصل‌اند و بدون هم غیرقابل‌بررسی. سخن‌گفتن از یک دال در نظریهٔ گفتمان خودکار ما را به تحلیل دیگر دال‌ها می‌کشاند و این مهم‌ترین خاصیت مفهوم مفصل است. بر این مبنا در ادامه مفاهیم اساسی مورد استفاده در روش تحلیل گفتمان لکلائو و موفه تشریح شده‌اند.

• مفصل‌بندی، عنصر، برهه، دال مرکزی

مفصل‌بندی عبارت است از عمل متصل‌کردن دال‌هایی پراکنده به هم، به گونه‌ای که هویتی جدید برای آنها ایجاد شود. این دال‌های پراکنده، عنصر نامیده می‌شوند و پس از اینکه درون گفتمانی خاص تثبیت شدند، تبدیل به برهه می‌شوند. نقطهٔ مرکزی، نشانهٔ برجسته و ممتازی است که نشانه‌های دیگر حول آن نظم پیدا می‌کنند (لکلائو و موفه، ۱۳۹۲: ۱۷۱).

• بستار، هژمونی

زمانی که معنای خاصی برای یک نشانه تثبیت شود، آن نشانه بستار پیدا کرده است. اگر یک گفتمان بتواند درون

جامعه خود را تثبیت کند و طبیعی به نظر برسد، هژمونیک شده است. «هژمونیک‌شدن یک گفتمان به این معناست که معنای آن در سطح وسیعی در افکار عمومی مورد پذیرش قرار گرفته است و یا در واقع نوعی انسداد هر چند موقتی در معنای نشانه به وجود آمده است» (سلطانی، ۱۳۹۱: ۸۳). با این تفاصیل، گفتمان تلاشی خواهد بود «برای تبدیل عناصر به برهه‌ها از طریق تقلیل چندگانگی معنایی‌شان به یک معنای کاملاً تثبیت‌شده» (همان: ۷۹).
بر این اساس، آنچه که ما در نقاشی دفاع مقدس به دنبال آن هستیم، یافتن شبکهٔ اصلی دال‌ها و چگونگی مفصل‌بندی آنها با یکدیگر درون گفتمان مورد بررسی است.

روش انجام پژوهش

روش انجام این تحقیق توصیفی-تحلیلی است. در این پژوهش برای بررسی گفتمانی نقاشی دفاع مقدس، از آثاری که در زمان جنگ در حوزهٔ هنری تولید شده‌اند، استفاده خواهیم کرد. تقریباً همهٔ هنرمندانی که ذیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس می‌گنجند در حوزهٔ هنری فعال بوده‌اند و حوزه از این لحاظ نمایندهٔ بلامنازع نقاشی دفاع مقدس است. آثار مورد بررسی، آثاری بوده‌اند که در قالب موزه‌ها و نمایشگاه‌ها و کتب و مجلات و یا سایت‌های اینترنتی از هنرمندان حوزه در دسترس هستند و نمونه‌های ارائه‌شده در این مقاله از میان همین آثار انتخاب شده‌اند.
به منظور روشن‌ترشدن مشخصه‌های گفتمان نقاشی دفاع مقدس، آثار مورد بررسی را در مقابل آثاری از جریان گفتمان دیگری از هنر جنگ (هنر جنگ در شوروی) قرار می‌دهیم تا وجه تمایز نقاشی‌های مورد بررسی در مقاله بهتر آشکار شوند. استفاده از هنر جنگ شوروی در این مقاله صرفاً برای تدوین زمینهٔ تحلیل و بحث از گفتمان نقاشی دفاع مقدس در وجهی قیاسی با گفتمانی با موضوع مشابه است و به بررسی جزئیات آن آثار نخواهیم پرداخت.
در تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس پرسش‌های ما مشخصاً حول این موضوع شکل می‌گیرد که نقاشی مورد تحلیل ما چگونه جنگ را در قالب دفاع مقدس نمایان می‌کند و معانی‌ای که به اتفاقات معمول جبههٔ جنگ نسبت می‌دهد چگونه رابطه‌ای با هم دارند. بنابراین بخشی از دال‌هایی که بررسی ما حول آنها شکل می‌گیرد، مشخص هستند. مبارزه، جنگجویان ما، دشمن، پیروزی و شکست دال‌هایی هستند که جنگ، سروکارداشتن با آنها را به هر گفتمانی که بخواهد از جنگ سخن بگوید تحمیل می‌کند. در این میان به دال حاشیه‌ای زنان که علت اهمیتش در موضوع مورد بررسی ما نقشی تأثیرگذار دارد نیز خواهیم پرداخت.

یافته‌ها و بحث

با آغاز از دال دشمن که نقطهٔ آغاز و دلیل هر جنگی است، خواهیم کوشید از طریق بررسی نقاشی‌های موجود جایگاه گفتمانی این عنصر را بیابیم و در ادامه زنجیره‌ای تشکیل دهیم که این دال و باقی دال‌های مورد بررسی معنایشان را در نسبت با یکدیگر برمی‌سازند.

• ما، دشمن و مبارزه

هر جنگی بنا به ذات جنگ، ستیز دو گروه بر سر مورد مشخصی است. نمایش دشمن به مثابه نیرویی شر در تمام سنت‌های هنری‌ای که به مسئلهٔ جنگ از دیدگاه یکی از طرفین پرداخته‌اند، ناگزیر بوده است. اما این شر در سنت‌های فکری مختلف تفاوت‌های عظیمی دارد. اینکه شر دشمن، درون گفتمانی هنری چگونه معنا می‌گیرد، بسته به زمینهٔ تاریخی و گفتمان‌های غیر هنری هژمونیک در جامعه تعیین می‌شود. تصویر ۱ نمونه‌ای از بازنمایی شر دشمن (در اینجا آلمانی‌ها) در نقاشی روسی است. شرارتی که آلمانی‌ها در این اثر نمایندهٔ آن هستند، معنای خود را در هجوم آنها به خانهٔ ما (یعنی روسیه) و آزار و اذیت زنان و فرزندان بروز می‌دهد. این شر همان مقاومتی را برمی‌سازد که روس‌ها در جنگ جهانی دوم، جنگ میهنی می‌نامیدند. آنها (دشمن، آلمانی‌ها) به میهن (خانهٔ ما) هجوم آورده‌اند و زنان و فرزندان ما را آزار می‌دهند، پس باید برای نجات میهن جنگید.
اما در نقاشی دفاع مقدس قضیه کمی متفاوت است. در این آثار نشان بسیار کمی از کشور عراق و سربازان عراقی به عنوان دشمن، حتی به صورت نمادین وجود دارد. در واقع در نقاشی دفاع مقدس شری که باید بر آن غلبه شود، نه صرفاً در جبههٔ دشمن که شری فرای آن است. بنابراین یافتن شر در گفتمان نقاشی دفاع مقدس کمی پیچیده‌تر است. در اشکال رایج هنر جنگ، شرارت معمولاً به طرف مقابل نسبت داده می‌شود و تجسم آشکار شر، سربازان و سلاح‌های دشمن هستند. اما در نقاشی دفاع مقدس به ندرت سربازی عراقی پیدا می‌شود و نمادهایی که نشانگر طرف عراقی باشند از آن هم کمتر هستند. بنابراین از آغاز می‌دانیم که عراق نمود شری که در روایت گفتمان دفاع مقدس به جنگ آن رفته‌ایم، نیست. ازاین‌رو باید به دنبال معنای متفاوتی از شر و دشمن درون این آثار بگردیم. تابلوی «موش‌های سکه‌پرست» اثر شناخته‌شدهٔ «کاظم چلیپا» (تصویر ۲) نقطهٔ شروع مناسبی برای این جستجو است. در این اثر، شهیدی را در مرکز تابلو مشاهده می‌کنیم، پیچیده در کفن و زنی (احتمالاً مادرش) خم شده بر جسدش اما با دستی برافراشته به عنوان دعوت به ادامهٔ راه شهید و دستهٔ رزمندگان پرشماری که از پشت سر شهید و مادرش در

تصویر ۱. مادر پارتیزان، واسیلی گراسیموف، ۱۹۴۳. مأخذ: artpoisk.info.

تصویر ۲. موش‌های سکه‌پرست، کاظم چلیپا، ۱۳۶۳. مأخذ: چلیپا،۱۳۹۱.

حال رفتن به جلو هستند. در زیر اما توده‌ای از انسان‌های چپیده در سوراخ با سکه‌هایشان که از شدت حرص و ترس حتی چهره‌های انسانی خود را نیز از دست داده‌اند، جای گرفته‌اند. رزمندگان در چنین ترکیبی بیش از هرچیز با وسوسه‌ای درونی مبارزه می‌کنند. رذالت اعظمی که آنها حتی پیش از ورود به جبههٔ جنگ بر آن فائق آمده‌اند، میل به مال‌اندوزی و بی‌مسئولیتی اجتماعی است. راهی که در نهایت به زیرزمین کثیف همین موش‌های سکه‌پرست درون تابلو می‌انجامد. در نقاشی دفاع مقدس ما با تعداد به نسبت زیادی از این نوع تابلوهایی که با روایتی حماسی– انقلابی اعزام رزمندگان به جنگ را نشان می‌دهند، طرف هستیم. مبارزه از داخل شهر و سرزمین خودمان آغاز شده است. این منطق در میدان جنگ نیز ادامه پیدا می‌کند. در واقع رزمندگان را در میدان جنگ به ندرت می‌توان در حال تیراندازی با اسلحه دید. دشمنی که آنها با او در حال جنگیدن هستند، با گلوله از پای در نمی‌آید، بنابراین اسلحه در میدان کاربردی ندارد. میدان جنگ در نقاشی دفاع مقدس به شدت سمبلیک نمایانده می‌شود. در نقاشی شناخته‌شده‌ای از مصطفی گودرزی با عنوان مقاومت (تصویر ۳) این سمبولیسم را به آشکاری می‌توان مشاهده کرد. نوجوانی با جثهٔ نحیف اما اراده‌ای قوی که با ایستادنِ محکمش به تنهایی در مقابل لشکری که توده‌وار در دوردست دیده می‌شوند، ایستاده است. زمینی که رزمنده بر آن ایستاده پر از گل و سبزه و نور است و طرف مقابل در تاریکی و برهوت غرق شده است. نوجوان اسلحه‌ای ندارد و به نظر می‌رسد که در جنگی که در پیش دارد نیازی هم به اسلحه نیست. جنگ او مبارزه‌ای معنوی است. این غیاب دشمن خاص یکی از ویژگی‌های نقاشی‌های دفاع مقدس است که در نقاشی‌های مختلف از رزمندگان ایرانی دیده می‌شود. تصویر ۴ که یک تابلوی روسی از سربازان شوروی در جنگ جهانی دوم است، نقطهٔ مقابل این دیدگاه را آشکار می‌کند. دشمن مشخصی که در تصویر ۱ دیدیم مبارزه‌ای با مسلسل و سنگرگرفتن را نیز می‌طلبد، اما در نمونه‌های دفاع مقدس به ندرت نشانی از تیراندازی و کشمکش‌های فیزیکی وجود دارد. تصویر شمارهٔ ۵ اثر «علی وزیریان» یکی از بهترین نمونه‌های بازنمایی رزمندگان دفاع مقدس است. زرمندهٔ ما در اینجا نه تنها در حال جنگ به معنای معمول آن نیست بلکه در آرامشی خلسه‌وار در دورترین وضعیت نسبت به هیاهوی جنگ قرار دارد.

از اینجا می‌توان به سراغ دال بعدی یعنی رزمندگان خودی رفت. چنین دشمنی مرد جنگی خاص خود را می‌طلبد. چنان‌که اشاره شد رزمندگان جبههٔ ما در میدان نبرد کمتر در حال جنگیدن به معنای رایج آن دیده می‌شوند و حتی در بسیاری از نمونه‌ها سربازان حتی مسلح به هیچ‌گونه سلاحی نیستند. جنگ سربازان ما نه با دشمن عراقی که با دشمنی بزرگتر تصویر شده که پیش‌تر، از آن سخن رفت. مبارزه با این شر مادی و دنیوی نیاز به نوعی سلوک معنوی و خودسازی درونی دارد که از طریق مذهب و عرفان ممکن شده است. تصاویر ۲، ۳ و ۵ نمونه‌هایی از مجاهدهٔ درونی این رزمندگان را نمایش می‌دهند. خود دشمن تعیین می‌کند که چگونه باید با او مبارزه شود. رزمندگان در این تصاویر دقیقاً نقطهٔ مقابل دشمنان (تصویر ۲) نقش شده‌اند. سادگی

تصویر۳. مقاومت، مصطفی گودرزی، ۱۳۶۵. مأخذ : گودرزی، ۱۳۸۸.

تصویر ۴. تیربار، فدور الکساندرویچ، ۱۹۴۲. مأخذ: gallery.tver.ru.

سرووضع و آرامش انسانی چهره‌هایشان دقیقاً نقطهٔ مقابل پستی و رذالت دنیاپرستان تابلوی چلیپا است. پناهگاه این رزمندگان نه زیرزمین‌های امن و خانه‌های بزرگ و فرار از کشور، بلکه معنویت آسمانی و طبیعت زیبای خداوند است. به سبب ویژگی کلی شری که گفتمان دفاع مقدس بازنمایی می‌کند، مکان مبارزه با این شر برای رزمندگان جبههٔ خیر محدود به خط مقدم جنگ نیست. در واقع همان‌طور که دیدیم نقاشی دفاع مقدس هیچ محدودیتی برای بازنمایی رزمندگان در جبههٔ جنگ ندارد و حتی خارج از نظام رئالیستی بازنمایی جبهه، بهتر می‌تواند مقصود خود را نمایان کند. مسیری که از دشمن به مبارزه و نیروهای خودی پی گرفتیم در سطحی دیگر ادامه پیدا می‌کند. با اینکه ساختارِ عمیقاً معنوی گفتمان دفاع مقدس می‌تواند برای بیان نوعی جدال ابدی خیروشر به کار رود، اما به این دلیل که نقاشی دفاع مقدس می‌خواست بازنمایی جنگی واقعی باشد، مجبور بود به وقایع جنگ واکنش نشان دهد و مهم‌ترین وقایع جنگی طولانی (چون جنگ ایران و عراق) پیروزی‌ها و شکست‌های نظامی‌ای بود که باید در نقاشی دفاع مقدس می‌گنجید.

• پیروزی و شکست

پیروزی در جنگ معمولاً دو حالت دارد. یکی پیروزی نهایی در جنگ است که توأمان به معنای پایان جنگ نیز هست و دیگری پیشروی‌هایی است که در جبهه‌های خاص به دست می‌آید. در نوع دوم معمولاً عده‌ای از سربازان در حال شادی و جشن در همان صحنهٔ نبرد ترسیم می‌شوند و معمولاً در پیروزی نهایی از مضامینی چون بازگشت به خانه و آغوش خانواده استفاده می‌شود. دو تصویر ۶ و ۷ نمونه‌هایی از این صحنه‌ها در نقاشی روسی هستند. تصویر ۶ عده‌ای از سربازان روسی پس از تصرف یک شهر نشان می‌دهد و تصویر ۷ بازگشت سربازی را به خانه، پس از پایان جنگ. مهم‌ترین تفاوت این دو نقاشی در این است که در تصویر شمارهٔ ۶ روحیهٔ حماسی– جنگی هنوز غالب است و ترکیب‌بندی اثر و نوع استفاده از رنگ و ژست سربازان، روحیهٔ جنگی را نشان می‌دهد. این حفظ روحیهٔ جنگی نشانگر حضور در میدان نبرد و حفظ آمادگی نظامی قبل از اعلام پایان رسمی جنگ است. اما در تصویر شمارهٔ ۷ جنگ از فضا بیرون رفته است. رنگ‌ها متنوع و ترکیب‌بندی تلطیف شده است و مرد به سبب بازگشت به خانه خوشحال و در آرامش است. این نوع تابلوها با کنار گذاشتن روحیهٔ جنگی، خوش‌آمدگویی به صلح پس از جنگ هستند.

در نقاشی دفاع مقدس تفاوت در بازنمایی پیروزی نیز چشمگیر است. از بازگشت به خانه تقریباً اثری نیست و شادی جمعی در میدان نبرد نیز کمیاب است. پیروزی در نبرد عموماً دستاوردی معنوی محسوب شده که با تابلوهای متعدد شکرگزاری و سجده بازنمایی شده‌اند و یا با قرارگرفتن رزمندگان در فضایی دلنشین و سمبلیک نمودی از رستگاری معنوی اینِ مبارزان القا شده است. بخشی از این نوع بازنمایی را احتمالاً بتوان به خود وضعیت جنگ نسبت داد. بیشتر دوران جنگ ایران و عراق در دشت‌های خالی از سکنه جریان داشت و عموم پیشروی‌ها در زمین‌های بایر رخ داده‌اند، اما با این حال نبود تابلوییِ مهم مثلاً از اتفاق بسیار عظیمی چون آزادی خرمشهر صرفاً ذیل نگاه گفتمانی غالب آن دوره قابل فهم است. در واقع ماهیت معنوی مبارزه در بازنمایی پیروزی کاملاً آشکار است. پیشروی در گفتمان دفاع مقدس پیش‌تر رفتن در معنویتی است که به گونه‌ای نمادین (با نمادهایی چون طبیعت و آسمان) بازنموده شده است (تصویر ۸).

تصویر ۵. مسند خورشید، علی وزیریان ثانی، ۱۳۶۶. مأخذ : مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری، ۱۳۸۹.

بازنمایی شکست اما خاص‌ترین بخش گفتمان نقاشی دفاع مقدس است. طبیعتاً نمی‌توان انتظار داشت در هیچ کجا متنی آشکارا شکست تمام و کمال جبههٔ خودی را نمایش دهد، بنابراین عموماً خسران را در جنگ به شکل کشته‌های جبههٔ خودی نمایش می‌دهند. چه درون جبهه‌ها و چه به واسطهٔ نمایش خانواده‌هایشان در پشت جبهه. تصویر ۹ نمونه‌ای از این خسران‌ها در نقاشی شوروی است. پدری با شاخه‌های گلی در دست در برابر ویرانه‌های جنگ در حال گریستن است و دختر کوچکی که احتمالاً فرزند سرباز کشته‌شده در جنگ است، او را دلداری می‌دهد.

خاصیت یگانهٔ نقاشی دفاع مقدس در این مورد به کلی متضاد آن چیزی است که در جهان معمول بوده است. در نقاشی دفاع مقدس اساساً چیزی به عنوان شکست وجود ندارد. نقاشی‌ای که نوعی حس شکست و فقدان جبران‌ناپذیر را القا کند، در این جریان نمی‌توان یافت. کشته‌شدن در این گفتمان، شهادت است و شهادت بالاترین پیروزی است. بنابراین آن چیزی که عموماً در جنگ خسران محسوب می‌شود، در نقاشی دفاع مقدس بالاترین دستاورد است. در این گفتمان دستاوردی بهتر و بالاتر از کشته و معلول‌شدن در میدان جنگ در جهان وجود ندارد و این خود افتخاری است که هر کسی به آن نائل نمی‌شود. بنابراین دوگانهٔ پیروزی و شکست در میدان نبرد در این گفتمان تبدیل به دوگانهٔ پیروزی و شهادت می‌شود که برآمده از دیدگاه عمیقاً معنوی گفتمان دفاع مقدس است. تصویر ۱۰ این عروج معنوی را به خوبی نمایش می‌دهد. شهادت در این گفتمان نهایت رستگاری فردی است و در کشته‌شدن نه تنها خسرانی نیست، بلکه بهترین سرنوشت‌هاست.

این روند در بازنمایی مجروحین جنگی نیز مشابه است. با اینکه جانبازان یک رتبه پایین‌تر از شهدا قرار دارند اما آنها نیز با مجروح و معلول‌شدن به درجهٔ رفیعی نائل شده‌اند. در واقع کشته‌شدگان و مجروحین جنگ یا شهدا و جانبازان در این نقاشی‌ها درون مجموعه‌ای از سمبل‌ها و به مثابه پیروزشدگان اصلی جنگ بازنمایی شده‌اند.

• زن در نقاشی دفاع مقدس

زنان چه در میدان جنگ و چه به ویژه در پشت جبهه‌ها همیشه نقش تأثیرگذاری در جنگ داشته‌اند. بازنمایی آنها در جنگ همیشه بخش مهمی از سخن از نبرد بوده است. در نقاشی‌های جنگ‌ها زنان را می‌توان از درون جبهه‌های نبرد در لباس سربازی تا پشت جبهه‌ها در لباس پرستاری و تا خارج از جبهه‌ها در کسوت زنانی که در نبود مردان، دلیرانه ادارهٔ جامعه را به عهده گرفته‌اند، پیدا کرد. تصویر ۱۱ نمونه‌ای روسی از همین نوع حضور زنان در جبهه است. در نقاشی دفاع مقدس، زنان چنین نقش‌هایی در جنگ ندارند. در اینجا نه تنها زنان در کنار مردان درون جبهه‌ها تصویر نشده‌اند، بلکه در پشت جبهه‌ها و در کسوت پرستار هم نمی‌توان نشانی از آنها یافت. در واقع زنان هیچ نسبت مستقیمی با دفاع مقدس به مثابه جنگ ندارند[۶]. اما با این حال نقاشی دفاع مقدس مشحون از حضور زنان است و این نقاشی از نظر به‌تصویرکشیدن زنان یکی از جریان‌های پررنگ تاریخ نقاشی جنگ است. این حضور پررنگ زنان در این آثار به واسطهٔ مردان نمودار می‌شود. آنها مادران و همسرانی هستند که فرزندان و شوهرانشان را با کمال میل به جبههٔ جنگ می‌فرستند و از اجساد کشته‌شدهٔ عزیزانشان با شور و عشق استقبال می‌کنند. در واقع بازنمایی زن در نقاشی دفاع مقدس بازنمایی موجودی صبور و پر از ایمان است که حاضر است همه چیزش را (مشخصاً مردان خانواده را) برای آرمانش فدا کند.

در بخش مهمی از نقاشی زنان در دفاع مقدس مادرانی تصویر شده‌اند که فرزندان نوجوانشان را بدرقهٔ میدان نبرد می‌کنند. همراهی این مادران برای اعزام فرزندانشان به جبهه، نشانگر روحیهٔ قهرمانانهٔ زنان در فداکاری مادرانه‌شان در مشارکت در دفاع مقدس است. تصویر ۱۲ زنانی را نشان

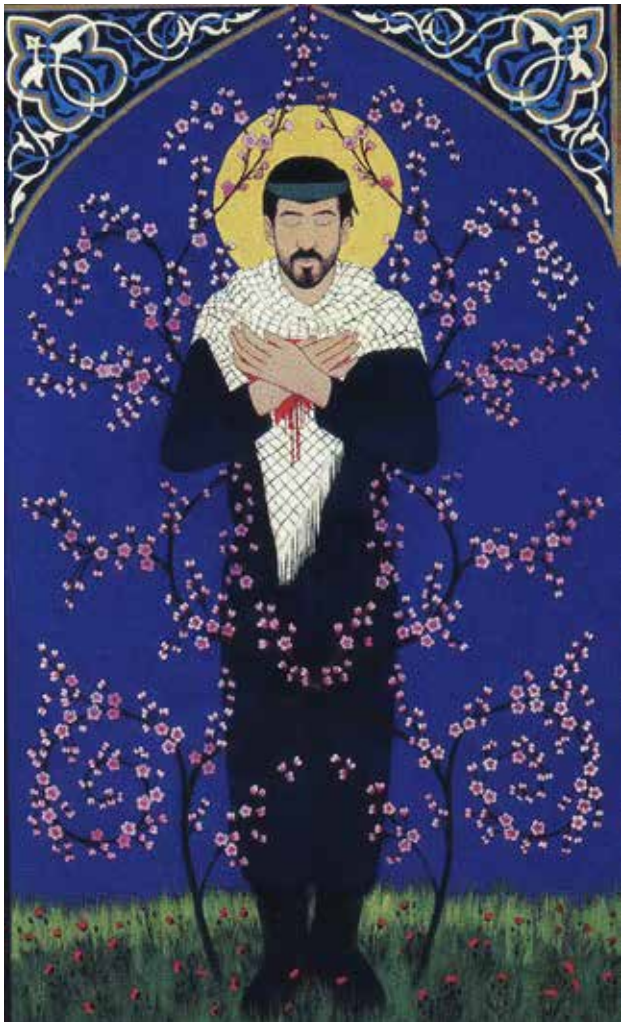
تصویر ۶. مینسک در ۱۹۴۴، والنتین ولکف، ۱۹۴۴. مأخذ: masterrussian.net.

تصویر ۷. بازگشت به خانه، آندری لیسنکو، تاریخ نامشخص. مأخذ: wwii.space.

تصویر ۸. طلایه‌داران، کاظم چلیپا، ۱۳۶۱. مأخذ: چلیپا، ۱۳۹۱.

تصویر ۹. گریه نکن پدربزرگ، و. لیخو، ۱۹۴۵. مأخذ: www.allworldwars.com.

می‌دهد که عضوی از خانواده‌شان در جبهه شهید شده است. پیش از این گفتیم که شهیدشدن در میدان جنگ نه خسرانی جبران‌ناپذیر که سعادتی مورد آرزوست. در بازنمایی مادران شهید در نقاشی دفاع مقدس نشانه‌های پررنگی از این خسران (که نه متعلق به شهید بلکه درد اطرافیان اوست) یافتنی است. اما در غالب آثار این خسران، هزینه‌ای برای دست‌یافتن به امری مهم‌تر تصویر شده است. در این دسته از آثار خانواده‌های شهدا با ازدست‌دادن عضوی از خانوادهٔ خود به سرچشمه‌هایی از ایمان و معنویت متصل می‌شوند



تصویر ۱۰. عنوان نامشخص، احمد نادعلیان، تاریخ نامشخص . مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۸.

تصویر ۱۱. خواهر، م. سامسونوف، ۱۹۶۰. مأخذ: www.allworldwars.com

تصویر ۱۲. بهشت زهرا، عبدالحمید قدیریان، ۱۳۶۱. مأخذ: مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری، ۱۳۹۱.

که بدون فداکاری‌هایی از نوعی که کرده‌اند، دستیابی به این سرچشمه‌ها ممکن نیست.

نتیجه‌گیری: گفتمان نقاشی دفاع مقدس

نقاشی دفاع مقدس هیچگاه مدعی نبوده که در حال مستندسازی وقایع جنگ ایران و عراق است. پس از وقوع انقلاب و آغاز جنگ، فضای فکری و سیاسی کشور چنان درگیر جنگ شد که بیشتر فضای زندگی اجتماعی در ایران ذیل دفاع از دین و کشور بازتعریف شد. از همین رو نقاشی دفاع مقدس (همچون باقی جنبه‌های فرهنگ دفاع مقدس) مسئله‌ای صرفاً مربوط به جبهه‌های جنگ نبود، بلکه تلاشی همه‌جانبه داشت تا نوع جدیدی از زندگی را تعریف کند و به جامعه بشناساند و همین موضوع سبب شد که جنگ با شرّی چون عراق معانی‌ای کلی‌تر بگیرد. در واقع مهم‌ترین ویژگی گفتمان دفاع مقدس همین کلیت آن، فرای جنگ مرزی ایران با عراق بود. این کلیت‌سازی، به‌شدت عناصر بصری را در این نقاشی تحت‌تأثیر قرار داده بود. بیان نقاشی دفاع مقدس عمیقاً سمبولیک و آثار نقاشی این جریان سرشار از نمادها هستند.

آنچه از بررسی‌های انجام‌شده آشکار می‌شود، چگونگی مفصل‌بندی دال‌های مختلف درون این گفتمان است. روشن است که با تعریفی که از دشمن و مبارزه در این گفتمان ارائه می‌شود، به ناچار، پیروزی در این نبرد و مقابل این دشمن، به نوع خاصی قابل تعریف است. در گفتمانی که شکست بی‌معناست و کشته‌شدن نه خسران که توفیق است، نسبت ارزش بین جبهه و خانه ناچار تغییر می‌کند. درحالی‌که در اکثر جنگ‌ها بازگشت به خانه بازگشت به خوبی‌هاست، در اینجا به سبب برتری معنوی جبههٔ جنگ، بازگشت به خانه چنین جایگاهی ندارد و حتی پس از پایان جنگ، جبهه برتر از خانه است. خانواده‌ای که با ازدست‌دادن عضوی از خود به غمی تسکین‌نیافتنی دچار می‌شد، در اینجا افتخاری هرچند پرهزینه به دست می‌آورد.

این شبکهٔ درهم‌بافتهٔ معنا بسیار بیش از این قابل پیگیری است. گفتمان دفاع مقدس در ایران برای دوره‌ای طولانی گفتمان غالب در همهٔ سویه‌هایی زندگی اجتماعی در ایران بود و هنوز هم اهمیت خود را از دست نداده است. گفتمان نقاشی دفاع مقدس ریشه‌هایی بیرون از خود دارد (رجوع شود به آل علی، ۱۳۹۱) و تا چند سال پس از پایان جنگ هنوز جریان غالب هنر ایران بود. این متن صرفاً تلاشی بود برای واکاوی جنبه‌های مهمی از گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ. جریانی در اندازهٔ جریان مورد بررسی این مقاله سرشار از استثنائات و زوایای مختلفی است که در این متن به نفع شناخت کلی نقاشی دفاع مقدس کنار گذاشته شدند. سرنوشت این نقاشی پس از پایان جنگ نیز خود موضوع جذاب و بسیار مهم دیگری است که پژوهشی جداگانه می‌طلبد و بررسی آن می‌تواند زوایای بسیار دیگری از این گفتمان را آشکار کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Ferdinand de Saussure

۲. Louis Althusser

۳. Michel Foucault

۴. Ernesto Laclau

۵. Chantal Mouffe

۶. به غیر از چند اثر معدود، مثلاً چند نقاشی از ناصر پلنگی در سال اول جنگ.

فهرست منابع

• آلتوسر، لویی. (۱۳۸۷). *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*. ت: روزبه صدرآرا. تهران: نشر چشمه.

• آل علی، سارا. (۱۳۹۱). *بررسی تحولات گفتمانی نقاشی‌های سیاسی-اجتماعی در دورهٔ انقلاب اسلامی و دورهٔ پساانقلاب در ایران سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۶۸*. پایان‌نامهٔ منتشرنشدهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علم و فرهنگ، ایران.

• اسدی، مرتضی و نادعلیان، احمد. (۱۳۹۲). بررسی تأثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی در به‌کارگیری عناصر تصویری در آثار نقاشی انقلاب اسلامی. *نگره*، ۵۲: ۵۶ – ۸۸.

• بلور، مریل و بلور، توماس. (۱۳۹۰). *مقدمه‌ای بر روند تحلیل گفتمان انتقادی*. ت: علی رحیمی و امیرحسین شاه‌بالا. تهران: نشر جنگل.

• چلیپا، کاظم. (۱۳۹۱). *مجموعه آثار نقاشی کاظم چلیپا*. تهران: سوره مهر.

• سلطانی، سیدعلی‌اصغر. (۱۳۹۱). *قدرت، گفتمان و زبان سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*. تهران: نشر نی.

• کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). *فردینان دو سوسور*. ت: کوروش صفوی. تهران: نشر هرمس.
• گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۸). *نقاشی انقلاب*. تهران: نشر فرهنگستان هنر.
• گودرزی، مصطفی (گردآورنده). (۱۳۸۶). *خیال شرقی: کتاب تخصصی هنرهای تجسمی؛ پژوهش، گفتگو، نقد، گزارش علمی*. تهران: فرهنگستان هنر.
• لکلائو، ارنست و موفه، شانتال. (۱۳۹۲). *هژمونی و استراتژی سوسیالیستی به سوی سیاست دموکراتیک رادیکال*. ت: محمد رضایی. تهران: نشر ثالث.
• مرکز هنرهای تجسمی حوزه هنری. (۱۳۹۱). *ردپای نور: مروری بر آثار منتخب نقاشی و گرافیک*. تهران: سورهٔ مهر.
• میلز، سارا. (۱۳۸۸). *گفتمان*. ت: فتاح محمدی. زنجان: نشر هزاره سوم.
• یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز. (۱۳۹۱). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ت: *هادی جلیلی*. تهران: نشر نی.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

ربیعی پورسلیمی، محمدرضا و افشاری مهاجر، کامران. (۱۳۹۸). تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی) . باغ نظر، ۱۶ (۷۳) : ۱۶-۵.

DOI: 10.22034/bagh.2019.149735.3784
URL: http://www.bagh-sj.com/article_88986.html