تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس

(صفحات ۱۴۹ تا ۱۸۷)

نیره‌السادات مبینی‌پور [۱] * دکتر محمدرضا شریف‌زاده [۲] * دکتر محمدعلی خبری [۳]

دریافت: ۹۷۰۸/۲۵ پذیرش: ۹۸/۰۱/۲۶

چکیده

نقاشی جنگ که تأثیر بسزایی در روند شکل‌گیری جریان‌های پس از خود دارد، در یک متن گفتمانی خاصی پدید آمده است. در این مقاله به‌صورت توامان «متن» و «بافت» مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. به جهت مناسب بودن موضوع و قابلیّت فوق‌العاده نظریه گفتمان لاکلاوموف در تبیین تمامی امور و پدیده‌های سیاسی – اجتماعی این نظریه به عنوان چارچوب نظری در نظر گرفته شده و نقاشی‌های دفاع مقدس و بازنمایی جنگ در آنها و تولید گفتمان جدید پرداخته شده است. از آنجا که نقاشی‌ها به عنوان منبع مهمی برای بازنمایی وضعیت دورهٔ جنگ هستند، تعدادی از آثار هنرمندان در طول دوران دفاع مقدس و پس از آن تحلیل گفتمان شده و با انتخاب نمونه‌هایی مشخّص از نقاشی‌های دوره جنگ و پساجنگ اقدام به خوانش بافت و متن شده است. داده‌های این پژوهش نقاشی‌های دوران جنگ و پساجنگ هستند که از بین آن‌ها چند نمونه انتخاب شده است. برای انتخاب نمونه‌ها از گردآوری اطلاعات مبتنی بر اسناد تحلیل گفتمان و تحلیل متن و در انتخاب جمعیّت نمونه از شیوه نمونه‌گیری هدفمند استفاده شد. این پژوهش نشان می‌دهد که مفاهیم ولایت، شهادت، شهید، دفاع، مقاومت، جهاد و.... در فرهنگ ایرانی که آمیخته با فرهنگ اسلامی است به شکل مقدس در جنگ مورد توجّه قرار گرفته و توسط گفتمان بار تولید شده است. همچنین با اشاره به این مفاهیم و المان‌ها نشانه‌های اسطوره‌ای موجود در تصاویر، چگونگی بازتولید مفهوم مقدس و تحلیل دال‌های مرکزی آثار برخی هنرمندان کلیدی در این دو دوره در روند این پژوهش آشکار شد.گفتمان نقاشی انقلاب در طی گذار به گفتمان جنگ تحت تأثیر عوامل سیاسی ـ اجتماعی و جابجایی روابط قدرت با تحولات بنیادینی در شیوه بازنمایاندن جنگ و پیرامون آن مواجه است.

واژگان کلیدی: گفتمان، نقاشی جنگ، نقاشی دفاع مقدس، مقاومت، انقلاب.

۱. دانشجوی دکتری مطالعات تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی؛
nayeremobini@yahoo.com
۲. دانشیار هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی؛ (نویسنده مسئول) moh.sharifzade@iauctb.ac.ir
۳. استادیار هنر، دانشکده هنر جهاد دانشگاهی؛ ma.khabari@gmail.com

مقدمه

به‌طورکلی دوره‌های هنری، دسته‌ای از آثار خوشایند است که در یک فضای گفتمانی خاص پدید می‌آیند و بنابرهماهنگی درونی از دسته‌های دیگر متمایز می‌باشند. هر دوره نظام معنایی و زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد که با دیگر دوره‌ها متفاوت است. میزان پذیرش هنرها چه در تولید و چه در پذیرش آثار هنری، بسته به دگرگونی‌های اجتماعی تغییر می‌کنند. نوع ارائه‌ی آثار سبب می‌شود تا دال‌ها به گونه‌ای دیگر مفصل‌بندی شوند در نتیجه معنای متفاوتی را تولید کنند. به عنوان مثال دال شهید به عنوان یک دال مرکزی که هم در گفتمان انقلاب و هم در گفتمان جنگ وجود دارد در هر یک با مفصل‌بندی‌های متفاوت، معنا و مفهوم متفاوتی را ایجاد کرده است. دال شهید به گونه‌ای متفاوت در هر یک بازنمایی می‌شود که نمایانگر دو دیدگاه و دو جهان متفاوت است.

جریان بزرگ انقلاب اسلامی در سال ۵۷ سبب‌ساز شکل‌گیری قابل توجّهی از هنرهای مختلف شد که نقاشی سهم بزرگی از آن را در اختیار داشت. هنرمندان آن دوره با تأکید بر ظلم و فساد نظام پهلوی و تبلیغ مبارزه بر ضد آن نظام، مشارکت فعالی در جریان انقلاب داشتند. این نقاشان با بهره‌گیری از عناصر نقاشی مدرن و انقلابی که بیشتر تحت تأثیر سبک‌های مشابه در خارج از ایران بودند (رئالیسم سوسیالیستی/ نقاشی‌های دیواری مکزیک) و با مفاهیمی نظیر برابری، آزادی، دموکراسی و.... گره خورده بودند، توانستند جریان زنده‌ای از نقاشی انقلاب در ایران را ایجاد کنند.

انقلاب تنها دست به دست شدن قدرت از گروهی به گروه دیگر نیست بلکه به زعم «ساموئل هانتیگون[1]» عبارت از یک تحول سریع، اساسی و خشونت‌بار در ارزش‌ها و اسطوره‌های حاکم جامعه و در نهادهای سیاسی، ساخت اجتماعی، رهبری و فعالیّت و سیاست‌های حکومتی است. بعد از انقلاب ما با یک روند تغییر عمده و ناگهانی در جایگاه اجتماعی قدرت سیاسی روبه‌رو می‌شویم که سبب دگرگونی اساسی در روند حکومت، مبانی رسمی حاکمیّت و مشروعیّت و تصوّرات مربوط به نظم اجتماعی می‌شود (بشیریه، ۱۳۷۸: ۳) این تغییرات به شکل آشکاری در نقاشی‌های سیاسی ـ

1- Huntington, Samuel 1927-2008 متخصص علوم سیاسی شهیر آمریکایی

اجتماعی پس از انقلاب قابل مشاهده است. با تثبیت نظام جدید سیاسی و به وجود آمدن جنگ، گفتمان برانداز انقلاب جایگاه برتر خود را از دست داد و جریان جدیدی که بیشتر درباره گفتمان جنگ و دفاع مقدس بود تقویت شد در جریان این انتقال شماری از عناصر نقاشی انقلاب برای همیشه به کنار گذاشته شدند و شماری از عناصر قدیمی با مفصل‌بندی جدید در کنار عناصر کاملاً جدیدی گفتمان این نقاشی نو را تشکیل دادند.

به این ترتیب هنر نقاشی دفاع مقدس حدود یک دهه از مهم‌ترین جریان‌های هنری معاصر ایران شد. این هنر با ایجاد گفتمان تازه‌ای شکل گرفت و تجلی اندیشه‌ای بود که از کشمکش‌ها نظامی بین ایران و عراق تأثیر می‌گرفت (هادی، علایی، ۱۳۸۸: ۳). در این شرایط هنرمندان که از حرکت‌های انقلابی با مردم همراه بودند، احساس وظیفه بیشتری داشتند، چرا که علاوه بر باور انقلابی، دفاع از وطن نیز انگیزه‌ای بود تا هنرمندان بیشتری را وارد این عرصه کند (نجومیان، ۱۳۸۵). هنرمندان انقلابی با بهره‌گیری از عناصر ایدئولوژیک بر زمینه جنگ سبک نقاشی جدیدی را به وجود آوردند. این نقاشی‌ها که در گفتمان تازه‌ای به وجود آمده بودند، هرچند اشتراکاتی با نقاشی انقلاب داشتند، با ورود عناصر جدید و استفاده متفاوت از عناصر از پیش موجود، شیوه جدیدی را در تاریخ نقاشی ایران معاصر به وجود آوردند (فرامرزی، ۱۳۹۰: ۶). طی دوران جنگ این نقاشی‌ها در همه عرصه‌های اجتماع حضور پررنگی داشتند.

در نقاشی‌های جنگ با دال‌های محدودی روبه‌رو هستیم مثل لاله، کبوتر، شهید، شهادت، معراج، پرچم سبز، خون و ... که همگی می‌توانند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار بگیرند. اگرچه این دال‌ها خیالی هستند امّا لذّتی که از آنها حاصل می‌شود واقعی است (نیکولز، ۱۳۸۵، ۲۹۷). چرا که آن قدر واقعی بازنمایی می‌شوند که خود را در صحنه جنگ می‌بیند و حتّی گاهی حسرت مبارزه و شهادت را با خود دارد.

این مقاله قصد دارد به بررسی گفتمان نقاشی‌های دفاع مقدس و شناسایی دال مرکزی و دال‌های متعدد در نقاشی‌های قبل و بعد از جنگ بپردازد و همچنین در پی فهم چگونگی مفصل‌بندی این دال‌ها با یکدیگر است. همچنین با اشاره به این مفاهیم و المان‌ها و نشانه‌های اسطوره‌ای موجود در تصاویر، چگونگی باز تولید مفهوم مقدس جنگ توسط تصاویر را با نشانه‌شناسی آثار جنگ، نشان داده، نحوه و چگونگی این

بازنمایی و نقش آن در بازتولید گفتمان حاکم را بررسی می‌کند و سعی دارد رابطه میان آموزه‌های شیعی و جنگ با استمرار و بازتولید و مقدس شدن و پلیدی‌زدایی از جنگ را به‌عنوان نتیجه نهایی مورد توجّه قرار دهد.

ضرورت انتخاب این موضوع برای تحقیق، شناخت یکی از جریان‌های مهم نقاشی معاصر همچنین نحوه‌ی شکل‌گیری آنها و رابطه‌شان با یکدیگر و گفتمان حاکم بر آنها است. با تکیه بر نظریه‌ی گفتمان لاکلاوموف، عناصر اساسی این گفتمان و چگونگی صورت‌بندی این عناصر درکنار یکدیگر در نقاشی دفاع مقدس تطبیق می‌شود. نقاشی دوره‌ی جنگ و پساجنگ نظام معنایی و زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد که با یکدیگر متفاوت است. سلیقه‌ها چه در تولید و چه در پذیرش آثار هنری بسته به دگرگونی اجتماعی تغییر می‌کنند.

نوع ارائه‌ی آثار سبب می‌شود تا دال‌ها به گونه‌ای مفصل‌بندی شوند و نتیجه‌ی معنایی متفاوتی را تولید کنند. بعضی از عناصر در نقاشی‌ها بعنوان یک دال مرکزی که هم در گفتمان زمان جنگ و هم پساجنگ وجود دارد، در هر یک با مفصل‌بندی‌های متفاوت، معنا و مفهوم مختلفی را ایجاد کرده است.

تمام آثار نقاشی که در این دو زمان خلق شده‌اند با توجه به گفتمان‌های گوناگونی که دارند تحلیل می‌شوند. دال‌های مورد نظر در نقاشی‌ها به خودی خود بی‌معنایند تا اینکه ازطریق زنجیره هم‌ارزی با سایر عناصر که آن‌ها را پر از معنا می‌کنند ترکیب می‌شوند و معناهای جدید را بوجود می‌آورند. البته در این روش معنا پیدا می‌کنند وگرنه می‌توان اشاره کرد که تنها نشانه‌شناسی هستند. این زنجیره هم‌ارزی در نقاشی‌ها شرط وجود هرصورت‌بندی گفتمانی این دوره است و باعث تولید هویت‌های هم‌ارز در آثار می‌شود. با قرار دادن و جمع‌آوری نشانه‌ها و عناصر درکنار یکدیگر بدنبال متمرکز کردن و تثبیت صورت‌بندی گفتمانی می‌شود.

تحلیل گفتمان ذیل معناشناسی و نشانه‌شناسی است و بنابراین گفتمان معنا، نشانه و روابط میان آنها را در بر می‌گیرد. با توجه به نظریه‌ی لاکلاوموف که یکی از بنیان‌های فکری آن‌ها نشانه‌شناسی دریدا می‌باشد. در تحلیل آثار علاوه بر تحلیل گفتمان نشانه‌شناسی و معناشناسی هم دیده می‌شود. زیرا تحلیل گفتمان سطح کلان‌تر از نشانه‌شناسی و معناشناسی است و آن‌ها را در دل خود جای می‌دهد. در مورد موضوع تحقیق آثار

مختلفی وجود دارد اما هیچکدام بصورت مقایسه‌ای و تطبیقی با توجه به گفتمان حاکم این دوره، نقاشی‌ها را مورد توجه قرار نداده‌اند. رهیافت گفتمانی لاکلاوموف به‌دلیل ویژگی‌های معناشناختی، تحلیل گفتمان، دال مرکزی، دال‌های شناور، قدرت و ... پژوهش را میسر نمود.

۱- ادبیات پژوهش

۱-۱- ادبیات تجربی

نقاشی‌های جنگ و پساجنگ از جریان‌های بسیار مهم و کلیدی نقاشی معاصر ایران محسوب می‌شوند که تأثیر بسزایی در روند شکل‌گیری جریان‌های نقاشی پس از خود دارد. از این‌رو بدیهی است که بسیاری از پژوهشگران و منتقدان هنری برای شناخت بهتر وضعیّت نقاشی معاصر ایران آثار و اتفاقات آن دوره را دستمایه‌ی پژوهش خود قرار دهند. در مقاله حاضر علاوه بر داشتن گفتمان حاکم بر نقاشی‌های دوره جنگ و پس از آن به دنبال بررسی مطالعه تطبیقی بین نقاشی‌های این دوره است، لذا ادبیات تحقیق حول دومحور بازخوانی و تبیین شده‌اند. ۱- تحلیل گفتمان در نقاشی ۲- مطالعه تطبیقی در هر نقاشی که براساس رویکرد تحلیل گفتمان لاکلاو موف انجام شده است.

دو دسته از منابع پژوهشی علمی شامل مقاله‌ها و پایان نامه‌ها و دسته دوم تحقیقاتی که به‌صورت مصاحبه‌ها و مقالات تحلیلی و توصیفی روبه‌رو هستیم. گروه اوّل شامل آن دسته از آثاری است که رویکردی صرفاً توصیفی دارند و وارد تحلیل آثار نمی‌شوند. بخش بزرگ‌تر این پژوهش به این گروه تعلق دارد. دسته‌ی دوم مربوط به تحقیقاتی است که به نقد و تحلیل خود آثار پرداخته‌اند.

جدول۱ (ادبیات تجربی)

نویسنده (سال)	عنوان	روش	مبانی نظری	نتایج
سارا علی دریانی (۱۳۹۱)	بررسی تحولات گفتمانی های سیاسی-اجتماعی در دوره انقلاب اسلامی در دوره پساانقلاب در ایران (۱۳٦۸-۱۳٥٦)	تحلیل گفتمان	نظریه گفتمان لاکلا و موف	با بررسی و تحلیل دال‌های مرکزی آثار برخی از هنرمندان کلیدی این دو دوره در روند این پژوهش این موضوع آشکار شد که گفتمان نقاشی انقلاب در طی گذار به گفتمان نقاشی جنگ تحت تأثیر عوامل سیاسی- اجتماعی و جابجایی روابط قدرت با تحولات بنیادینی در شیوه‌ی بازنمایاندن جهان مواجه است.
مرتضی اسدی و احمد نادعلیان (۱۳۹۲)	بررسی تاثیر ایدئولوژی و تفکر سیاسی- در بکارگیری عناصر تصویری در آثار انقلاب اسلامی	-	-	ویژگی‌های بصری آثار و عناصر نشانه‌ای به کار رفته در آن ها قابلیت طرح اندیشه‌های حاکم بر شکل‌گیری آثار آن دوره را دارد، بدین معنی که نقاشان مذهبی از نمادهای مبتنی بر اندیشهٔ دینی بهره گرفته و نقاشان دگراندیش نظر به تجربیات کشورهای سوسیالیستی براساس باورهای ایدئولوژیک خود داشته‌اند.
محمدرضا ربیعی پور و شایان افشار مهاجر (۱۳۹۸)	تحلیل گفتمان نقاشی دفاع مقدس در دوران جنگ (در مقایسه با نقاشی جنگ در شوروی)	نقاشی جنگ در شوروی)	نقاشی جنگ در شوروی)	تمامی این هنر و قیاس آنها با شکل دیگری از صورت بندی 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 نقش تعیین کنندهٔ معنویت در شکل‌بندی این 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.

سارا احمدی (۱۳۸۹)	بازنمایی عصر مقدس در نقاشی و عکس‌ها	نشانه‌شناسی	نظریه بازنمایی استوارت	بازنمایی امر مقدس در نقاشی‌ها و عکس‌های دفاع مقدس.
کامله یوسف پناه (۱۳۸۸)	بررسی جریان های موجود در نقاشی ایران پس از انقلاب	-	-	فضاهای فرهنگی و اجتماعی و برگزاری دو سالانه ها باعث جریان‌سازی در نقاشی می‌شود.
مینا هنر دوست (۱۳۹۳)	بررسی و مقایسه تطبیقی آثار نقاشی کاظم چلیپا، ناصر پلنگی، حسین خسروجردی در دهه‌ی اول و سوم انقلاب اسلامی	-	-	شرایط سیاسی و اجتماعی کشور و دوره اصلاحات آثار نقاشی انقلابی راتغییر داد.

از مهمترین نقاط قوت تحقیقات انجام شده می‌توان به بررسی مفصل آثار هنری در زمان انقلاب، پس از انقلاب و درحین جنگ تحمیلی اشاره نمود اما این پژوهش‌ها دارای کاستی‌هایی نیز می‌باشند. از مهمترین کاستی‌های تحقیقات می‌توان به توجه کمتر به آثار هنری پس از جنگ در مساله دفاع مقدس اشاره نمود. از طرفی دیگر در تحقیقات صورت گرفته در دفاع مقدس از روش گفتمان بینامتنی استفاده نشده است. بنابراین مهمترین تفاوت تحقیق حاضر با تحقیقات انجام شده بررسی گفتمانی بین متنی در دو دوره جنگ و پس از جنگ در مساله دفاع مقدس می‌باشد.

۱-۲- ادبیات نظری

در این بخش توضیحی اجمالی در باب نظریه‌ی مورد استفاده در این مقاله ارائه خواهد شد. اصطلاح گفتمان امروزه تبدیل به یکی از واژه‌های رایج و پرکاربرد در زمینه‌ها و رشته‌های گوناگون نظیر علوم اجتماعی، زبان‌شناسی، فلسفه، روانشناسی اجتماعی و ... شده است. در هیچ‌کدام نه تنها تعریف روشن و واضحی از اصطلاح گفتمان قابل استنباط نیست بلکه بر ابهام و گنگی آن افزوده است. در واقع با معانی و رویکردهای متعدد و گوناگونی در زمینه‌ی گفتمان و تحلیل آن مواجه هستیم که همین امر توضیح و شرح مختصر در باب جایگاه ظهور این اصطلاح و کاربردهای آن در کنار معانی مدنظر در این مقاله را برای جلوگیری از ابهام ضروری می‌کند.

تحلیل گفتمان

واژه گفتمان[1] که در مواردی با ترجمه‌های دیگری نظیر گفتار، سخن یا کلام به کار گرفته شده است، اوّلین بار توسط زلیک هریس زبان‌شناسی (۱۹۵۲)، در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل گفتمان» بکار برده شد. بعد از آن بود که رفته رفته مفهوم گفتمان به حوزه‌هایی از علوم انسانی، مانند علوم اجتماعی، سیاسی، فلسفه، زبان‌شناسی نوین، ادبیات و ... تسری یافت. اصطلاح گفتمان به‌طورکلی و به معنای عام و با توجّه به خاستگاه آن به کاربرد زبان اشاره دارد. امّا از آنجا که این تعریف با ابهام و پیچیدگی همراه است. از این‌رو تحلیلگران گفتمان را یک مفهوم نظری‌تر و تخصصی‌تر استفاده می‌کنند و بر آنند که مؤلفه‌های بنیادین دیگری نظیر اینکه چه کسی، چگونه، چرا و چه وقت به این نوع کاربرد زبان روی می‌آورد را به مفهوم گفتمان اضافه می‌نمایند. مفهوم گفتمان با سه بعد اصلی مواجه است. ۱- کاربرد زبان ۲- برقراری ارتباط میان باورها (شناخت) ۳- تعامل در موقعیّت‌های اجتماعی

در واقع وظیفه یا هدف اصلی گفتمان فراهم آوردن توصیفی یکپارچه از این سه بعد اصلی گفتمان است. چگونه کاربرد زبان بر باورها و تعامل تأثیر می‌گذارد یا برعکس، تعامل چگونه می‌تواند بر نحوه‌ی سخن گفتن مردم تأثیرگذار و یا از چه طریق باورها، کاربرد زبان و تعامل را تحت کنترل خود در می‌آورند. می‌توان گفت مطالعاتی گفتمانی به‌طور کلی به بررسی گفتگو و متن در چارچوب زمینه یا بافت می‌پردازد. این موارد شرح مختصری درباره تحلیل گفتمان بود. امّا مبنای کار این مقاله بر پایه‌ی روایت لاکلا و موف از تحلیل گفتمان پایه‌ریزی شده است که تداوم رویکرد فوکو به گفتمان و همچنین ریشه در آراء فردینان دوسوسور[2] زبان‌شناس برجسته‌ی قرن بیست دارد. گفتمان در این نظریه به نظام معنایی بزرگتر از زبان گفته می‌شود. هر گفتمان بخش‌هایی از حوزه‌ی اجتماع را در سیطره خود گرفته و به واسطه‌ی در اختیار گرفتن ذهن سوژه‌ها، به گفتار و رفتارهای فردی آن شکل می‌دهد (سلطانی، ۱۳۸۷، ۱۵۵).

لاکلا و موف از مفهوم قدرت فوکو استفاده کرده و به گفتمان نیرویی پیش راننده بخشیده‌اند و برای توضیح ساختار گفتمان از نشانه‌شناسی سوسور بهره جسته‌اند. گفتمان

1- Discourse
2- De sussure, Ferdinand, 1851-1913.

در دیدگاه لاکلا و موف مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که نشانه‌ها به واسطه‌ی فرآیند مفصل‌بندی با یکدیگر جوش خوردند و یک نظام معنایی را شکل می‌دهند.

از دیدگاه لاکلا و موف هر عمل و پدیده‌ای تنها با قرار گرفتن در درون گفتمان می‌تواند معنادار و قابل درک باشد. فعالیّت‌ها و پدیده‌ها وقتی قابل فهم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند. هیچ چیزی به خودی خود دارای هویّت نیست، بلکه هویّتش را از گفتمانی که در آن قرار گرفته است و در ارتباط با سایرین به‌دست می‌آورد. سوسور معنای نشانه‌ها را از طریق قرار دادن آنها در درون شبکه‌ای از نشانه‌ها که مجموعاً یک نظام را شکل می‌دهند به دست می‌دهد، نه با برقراری ارتباط بین نشانه‌ها با جهان و جهان مصداق‌ها. لاکلا و موف استفاده از این نگرش بر این باورند که هویّت‌های سیاسی و اجتماعی دارای شخصیّتی رابطه‌ای هستند. به اعتقاد آنها دیگر هیچ چیز بنیادینی وجود ندارد که به بقیه‌ی پدیده‌ها معنا و هویّت ببخشد، بلکه هویّت هر چیز در شبکه‌ی هویّت‌های دیگری که با هم مفصل‌بندی شده‌اند، کسب می‌گردد. در رویکرد لاکلا و موف گفتمان میدانی است که مجموعه‌ای از نشانه‌ها در آن به‌صورت شبکه‌ای در می‌آیند و معنایشان در آن‌جا تثبیت می‌شود. هر نشانه درون شبکه به واسطه‌ی عمل مفصل‌بندی با دیگر نشانه‌ها مرتبط می‌شود و یک بعد را به وجود می‌آورد. دال مرکزی نشانه برجسته و متمایزی است که سایر نشانه‌ها براساس و حول آن سامان‌دهی و دارای معنا می‌شوند. تثبیت معنای یک نشانه در درون یک گفتمان از طریق طرد باقی معانی صورت می‌گیرد. به‌طور کلی می‌توان گفت هدف اصلی هر گفتمانی تلاش برای جلوگیری از لغزش معنایی نشانه‌ها و ساختن یک نظام معنایی همگن و یک‌دست است.

هدف اصلی این پژوهش بر مبنای رویکرد زیباشناسانه و درون متنی به شکل امری در خود و برای خود نمی‌باشد بلکه نگاه، نگارندگان بر آثار هنری به مثابه متونی که محصولاتی گفتمانی هستند و مانند سایر امور اجتماعی که حاصل صورت‌بندی روابط قدرت درون گفتمان می‌باشند، است. این مقاله قصد دارد توضیح دهد که چطور چگونگی توزیع قدرت می‌تواند بر فرم و مسائل زیبایی‌شناختی آثار و همچنین تولید معنا اثر گذارد و سبک و آثار یک دوره خاص براساس مفصل‌بندی همان گفتمان شکل گیرد.

۲- روش‌پژوهش

با نگاهی کلی و گذرا به تاریخ هنر و سیر تحولات آن در طول زمان این امر به آسانی قابل دریافت است که وجود مکتب‌های گوناگون در دوره‌های مختلف و مکان‌های مشخّص و خاص به عنوان جزء و عنصری از اجتماع تحت تأثیر سازوکارهای ساختاری اجتماعی به وجود آمده‌اند. در واقع آن هنر نابی که برخی از نظام‌های اندیشه سعی دارند به آن وجه‌ای فراتاریخی بدهند و آن را به مشابه امری در خود و برای خود با ویژگی‌های ذاتی معرفی نمایند، صرفاً محصول و ثمره تاریخ بوده است. با نگاهی گفتمانی به آثار هنری به مثابه محصولات تاریخی، همه‌ی آن قداستی که هنر در طول حیات خود، نوع کارکردش به عنوان جادو و طلسم و حضورش در پرستشگاه‌ها و کلیساها و حتّی در دوران مدرن به مثابه تولیداتی ناب و فراگفتمانی که حاصل استعداد فرازمینی هنرمند و ثمره‌ی پیوند هنرمند با آن لحظه معنوی وحی و الهام است و با نمایش آن در مکان‌ها و حفاظت گاه‌هایی ویژه، نظیر موزه‌ها، گالری‌ها و ... کسب کرده بودند به یکباره فرو می‌ریزد. مسیر و فرآیند خلق آثار هنری که برای همگان همیشه سراسر مبهم و اسرارآمیز بود از طریق نظریه گفتمان رمز و راز زدوده می‌شود و مانند سایر پدیده‌های اجتماعی قابل دسترس و قابل فهم می‌گردد. در واقع تحلیل گفتمان میان متن‌های هنری شامل متن‌های نوشتاری، تصویری و صوتی و متن‌هایی که غیرهنری محسوب می‌شوند تفاوتی قائل نیست، هرچند نظریه‌پردازان گفتمان به هوشیاری و دقّت بر تفاوت‌های نهادینه شده‌ای که بین این دو دسته از متون وجود دارد، واقف‌اند، گفتمان از این جهت سودمند است که به واسطه‌ی آن می‌توان «مشابهت‌ها را در طیفی از متون به مشابه محصولات مجموعه‌ی خاصّی از مناسات قدرت / دانش، بررسی کرد» (میلز، ۱۳۸۲، ۳۴-۳۵).

اتفاقی که در دوران انقلاب ایران در عرصه‌ی هنرهای تجسمی رخ داد در تاریخ نقاشی ایران رویدادی بدیع و نو بود که سرآغاز یک جریان جدید، در داخل مرزهای ایران بود. همچنین جریان مهم دیگری که بلافاصله بعد از انقلاب باعث به وجود آمدن گفتمان جدید و معنای جدید در نقاشی‌ها شد که همان جنگ یا دفاع مقدس بود. این پژوهش قصد دارد با بهره‌گیری از نظریه تحلیل گفتمان به بررسی منطق گفتمانی و شناسایی دال‌های مرکزی نقاشی جنگ و پساجنگ در ایران بپردازد و توضیح دهد که

این دال‌ها در چه فرآیندی و چگونه با یکدیگر مفصل‌بندی و یا به اصطلاح در چه نظامی و در ارتباط با چه نشانه‌هایی با یکدیگر جوش خورده‌اند تا به چنین معنایی دست یافته‌اند. در مقاله پیش‌رو محقق بر آن است تا چگونگی تحول گفتمان برانداز انقلاب به گفتمان تثبیت‌گر جمهوری اسلامی و جنگ را تشریح نماید. به عبارت دیگر چگونه نظام معنایی نقاشی جنگ و جمهوری اسلامی تحول پیدا می‌کند و در این میان چه معانی‌ای حفظ و چه معانی‌ای طرد و به حاشیه رانده می‌شوند.

۳- یافته‌های پژوهش

هنر و ادبیات انقلاب بی‌شک به عنوان یکی از تأثیرگذارترین هنرها بر زمینه اجتماعی خود و زمینه حاضر سعی در بازیابی ارزش‌ها و نقش‌های دفاع مقدس داشته است، به‌طوری‌که هنرمندان این عرصه با بهره‌گیری از نقوش، فرم، مضامین و رنگ‌های اسلامی ـ معنوی، محتوای انقلاب اسلامی و دفاع مقدس را در معرض نمایش قرار داده‌اند، امّا آنچه بیش از هر چیز در این آثار بازنمایی شده چهره‌ای مقدس و معنوی از رویدادی اجتماعی و تأثیرگذار در عرضه ملی و جهانی است که بدون تردید در بخشی دیگر از آن با چهره‌ای پلید، منفور و به تعبیر تاریخی‌اش چهره‌ای اهریمنی از جنگ روبه‌رو هستیم.

در این مقاله سعی شده گفتمان حاکم بر هنر نقاشی، در دوره‌ی دفاع مقدس بررسی شود و علّت توجّه به ویژگی معنوی آثار دفاع مقدس بررسی گردد. ارزش‌ها و باورهای مذهبی ـ دینی و ریشه‌های مقدس اسلامی در هنر دفاع مقدس، لایه معنوی و حماسی جنگ را بازنمایی نموده و شاخص‌های ارزشی و ملی آن را پررنگ‌تر نموده است، به‌طوریکه هنرمندان دفاع مقدس و به‌طور جزئی‌تر، نقاشان جنگ، تصویری آسمانی، الهی و معنوی از جنگ بازنمایانده‌اند و آن را جلوه‌ای از بهشت بر روی زمین تصویر کرده‌اند. از آنجا که هنرمند و جامعه عصر او را در اثرش می‌توان مشاهده کرد برای شناخت و آشکارسازی روح حاکم بر دفاع مقدس آثار هنرمندان هنرهای تجسمی در این دوره (دهه شصت و پس از آن) ویژگی‌هایی هنری ـ اجتماعی این رویداد را آشکار می‌سازد. هنگامی که هنرمند اثر خود را می‌آفریند چنین به نظر می‌رسد که جامعه‌ای نامرئی را در درون آن قرار می‌دهد یعنی روح جامعه‌ای که

جوهره اجتماعی یا «مائده‌ای» که از موجودیت آینده ما را در خود دارد در آن تبلور می‌یابد. امّا آنچه پس از خلق یک اثر و تأثیرپذیری از ساختار اجتماعی، توانایی ایجاد ارتباط میان مخاطب و هنرمند را فراهم می‌سازد جوهره اثر هنری و المان‌هایی است که هنرمند برای بازنمایی مضامین مورد نظرش مورد استفاده قرار داده است.

بی‌شک تنها چیزی که موقعیّت هنرمند را تضمین می‌کند این است که تا چه حدی توانسته باشد گروهی از مردم را متقاعد کند که او را باور کنند و کارش را بفهمند و به آن واکنش نشان دهند از این‌رو هنرمند نمی‌تواند به ارزش‌های این گروه بی‌تفاوت باشد که «در واقع به نظر می‌رسد» زیرا در روند آفرینش هنری این طبیعت دو بار تغییر شکل داده است: «یک بار توسط جامعه و یک بار توسط هنرمند». میشل فوکو در کتاب واژه‌ها و چیزها می‌گوید: «ما فقط آن چیزی را می‌دانیم که ساختار فکری یک عصر اجازه فکر کردنش را به ما می‌دهد». (بارت، ۱۳۸۶: ۱۸)

هنرمندان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس نیز با بهره‌گیری از عناصر ارزشی در حماسه انقلاب و جنگ و پردازش این عناصر به شکل هنری میان جامعه و هنر رابطه برقرار کرده‌اند. در واقع رابطه هنر و زندگی جمعی برای بررسی آفرینش هنری اهمیّت بنیادی دارد. فضای هنر انقلاب اسلامی همان‌طورکه از نام و ساختار اجتماعی آن برمی‌آید فضایی اسلامی، انقلابی و حماسی است که در چارچوبی اجتماعی و با منشأ دینی ـ هنری خود را ابراز می‌نمایاند.

یکی از قوی‌ترین عناصر مضمونی هنر و ادبیات اسلامی، تاریخ اسلام به ویژه تاریخ تشیع و در مرکز آن تاریخ عاشورا و قهرمانان آن است. این عناصر مضمونی گاه به‌صورت نمادین و رمزی در هنر و ادبیات انقلاب ظاهر شده‌اند. در این آثار، نماد امام حسین (ع) در کنار یک اسب، تنها سمبل رزمنده‌ای آرمان‌خواه و خداجو ظاهر می‌شود و زینب گونه‌ای به‌صورت زنی آزاده و پیشوای زنان آزاد و مظهر مقاومت و ایثار نمایان می‌گردد تاریخ عاشورا در واقع نمودی از وقایع انقلاب و جنگ است که هر روز عاشورا و هر سرزمینی می‌تواند کربلا باشد (رهنورد، ۱۳۸۵، ۶۷).

در نقاشی جنگ، یک نشانه چیزی را به جای چیز دیگر بایستی با نسبتی خاص بیان کند. در واقع نشانه‌ها بازنمای معانی مذهبی و شیعی هستند و به اسطوره استحاله می‌یابند. به‌طور مثال سرو، به جای رزمنده می‌نشیند و گل لاله بازنمای شهید و سمبل شهادت می‌شود، کبوتر نماد پرواز به سوی معبود است و رنگ‌های سبز و سرخ و سفید علاوه بر بازنمایی هویّت ایرانی، بازنمای تقدس و معنویت می‌شوند.

تصویر ۱: شهادت «حبیب‌الله صادقی» (خیال شرقی، ۲۰۶)

اثر شهادت، شهادت یک رزمنده در جبهه جنگ را نشان می‌دهد که رزمنده در تصویر جلو و مقابل شلیک اسلحه دشمن قرار دارد. چشمان رزمنده با پارچه سفیدی بسته شده و در اطراف سر، هاله‌ای از نور دیده می‌شود. روی جیب سمت چپ او، نشانه سپاه پاسداران قرار دارد و در کنار آن نقطه قرمز رنگی از خون که جای گلوله را بر قلب رزمنده نشان می‌دهد ترسیم شده است. پشت سر او امام حسین (ع) است که از اسب سفیدی پیاده شده و در دست پارچه‌ای سفید را به سمت رزمنده پهن کرده است. در کنار او و در سمت چپ تابلو در بالا چند پیکر سرخ‌گون ایستاده‌اند که اوّلین تصویر تکرار شده است. پیکرها بدون سر هستند و در دست پیکر اوّل کتابی سبز قرار دارد و در دست چپ با بالا بردن انگشت سبابه، عدد یک را نشان داده است. دست

رزمنده نیز عدد یک را نشان می‌دهد. زمینه نقاشی قرمز رنگ است و زمین و قسمت‌هایی از آسمان به رنگ سرخ نقاشی شده است.

می‌توان این‌گونه گفت که در این تصویر، رزمنده دالی است که وقتی در کنار مفهوم جنگ و زمینه تاریخی کربلا قرار می‌گیرد به نشانه تبدیل می‌شود. در واقع، رزمنده نماد همه شهیدانی است که در جنگ در مقابل دشمن ایستاده و تنها به یک هدف یعنی آنچه واحد و یکی است فکر کرده‌اند. رزمنده با دست عدد یک را نشان می‌دهد که نمادی از وحدانیت خدا و توجّه رزمنده به این امر است. در اینجا با دال‌های محدودی روبه‌رو هستیم. کل واقعه در این تابلو این گونه روایت می‌شود که شهیدی در برابر دشمن ایستاده و در کنار امام و معصومین او را هدایت و حمایت می‌کنند.

در واقع شهید نمادی از رزمندگان در طول تاریخ است چرا که با اتصال زمینه جنگ ایران و عراق به فضای کربلا، جنگ به فضایی مقدس و مشابه تبدیل می‌شود. رزمنده با خود نمادهایی دارد که برایش اهمیّت دارند و او را همراهی می‌کند، به‌طور مثال نشانه سپاه پاسداران در لباس رزمنده و در سمت چپ او، نمادی است از ارزش این نماد در جبهه و این که رزمنده با قرار دادن آن در سمت چپ می‌خواهد حرکت و نفس کشیدنش در راستای ارزش‌های سپاه باشد، جایی که ارزش‌های دینی را در کنار ارزش‌های نظامی آموخته است. سوراخ شدن قلب او نمادی از نشانه رفتن سپاه اسلام و ارزش‌های اسلامی توسط دشمن است.

پشت رزمنده امام حسین (ع) قرار دارد که با پارچه‌ای سبز که احتمالاً پرچم سبز اسلام و مهدویت است در انتظار شهید ایستاده تا او را نزد خود ببرد. در کنار امام، اجساد بدون سر با رنگ قرمز ایستاده‌اند که می‌توانند نمادی از شهدای صدر اسلام و شهدای کربلا باشند که همه برای یک چیز جنگیده‌اند و جهاد کرده‌اند. عدد یک در دست این شهیدان نیز نشانه وحدانیت خداوند و جنگیدن در راه اوست و کتاب سبز همان قرآن است که در دست به نمادی از دین و شهادت تبدیل شده است. بنابراین در تصاویر نقاشی، خالق تصویر، رزمنده را از زندان تنگ دنیا و اتاق تاریک تن رها کرده و با پنجره‌ای، مجروح را نزد دوستان او می‌برد.

تصویر ۲: تابلوی هرگز مباد «حبیب‌الله صادقی» (خیال شرقی، ۳۳۱)

در تابلوی دیگری که همان نقاش بعد از جنگ به تصویر می‌کشد (۱۳۶۵) (تصویر ۲) به نام «هرگز مباد» تغییرات در عناصر و ترکیب بندی کلی تابلو می‌توان مشاهده کرد. در این اثر بر پس زمینه ای سفید یک مرد با لباس سفید که در یک دستش قرآنی سبز رنگ دارد و با دست دیگر سینه خود را آماج گلوله‌ای کرده، ترسیم شده است. پشت سر مرد یک کت و پیراهن مردانه آبی آسمانی به چوب رختی آویزان شده است. گلوله از پشت مرد خارج شده و به شکل مدال بر سینه کت نشسته است. این اثر یکی از کم‌گوترین آثار صادقی است و خطوط در هاله‌ای از رنگ سفید خودنمایی می‌کنند. قرآنی که این مرد در دست دارد نشان مذهبی و دینی شخصیت هنرمند است و رنگ سفید پیراهن نشان پاکی و صداقت و فردی است که آگاهانه سینه خود را آماج گلوله می‌کند. هنرمند در این اثر نیز نگاه انتقادگونه خود را به تصویر کشیده و سودجویی از مقام شهیدان را که از آفات روزگار جنگ و دوران بعد از آن است به موضوع اثر خود تبدیل کرده است. خون شهیدی که باعث ارتقا و دریافت درجه و مدال به فرد گوشه‌نشینی و عافیت طلبی می‌شود. یکی از جان خود می‌گذرد و آن دیگری از شهادت وی به مقام بالاتری راه می‌یابد.

صادقی همواره برای دستیابی به آرمان‌های بلند خود در چارچوب مکتب، پیگیر و وفادار تجربه اندوخته است. استقلال‌طلبی، ظلم‌ستیزی، و دفاع از محرومین از موضوعات

بارز آثار او به شمار می‌آید و مسوولیت و تعهدمداری در کارهایش حضوری همه جانبه دارد. وی درباره هنر اسلامی عقیده دارد: «هنری که در امتداد ارزش‌های مکتب حرکت می‌کند، هنری است رهایی‌بخش که سرچشمه در نور و عشق دارد و به دریای عقل و معرفت راه می‌گشاید و هیچ‌گاه نباید آن را هنری شعاری و فاقد کیفیت و ارزش‌های الهی دانست» (گودرزی، ۱۳۸۷، ۲۱۵).

صادقی از معدود هنرمندان انقلاب است که بیش از دیگران و پس از سال‌ها که از انقلاب می‌گذرد، همچنان به خلق آثاری با مضامین عرفانی، مقاومت و دفاع می‌پردازد. برای همین همچنان بر سخنی که در سال ۱۳۶۵ گفته بود، تاکید می‌کند: «هنرمند انسانی است آرمان‌گرا و در جهت رسیدن به این انتخاب، با نمادها و سمبل‌هایی که به کار می‌گیرد سعی در رسیدن به این موضوع دارد. به همین دلیل، هنرمند دین‌باور، مسئولیتی الهی و جهانی دارد (صادقی، ۱۳۶۵، ۶۴).

در دهه‌های هفتاد و هشتاد، صادقی شکست فرم و فضا را با ایجاد سطوح رنگین و در مواردی فام‌گونه می‌آزماید و در این راستا می‌کوشد ترکیبات متنوعی ارائه کند. صادقی در این‌باره تاکید می‌کند: «نحوه نگارش و نگرشی را که در نقاشی‌هایم وجود داشته با توانایی‌ها و مفاهیمی که در روح جمعی اجداد و ملتم حضور داشته و در ذهن من به یک باور رسیده بود و عطرش در عاطفه‌ام تسری پیدا کرده بود، در هم آمیختم. آن چیزهایی که در روح عمومی جامعه نه پروپاگاند است و نه شعارزده و عوامانه و ساده‌انگارانه، آن نگاهی که به انسان آرمانی و به حقیقت آرمانی در روح عمومی ملت من جاری بود، نگاه کردم. در برخی موارد آیینه فامی کردم و سعی کردم حس مردمم را درک کنم و شبیه شیشه‌ای عمل کردم و بلافاصله به شیشه وجودم جیوه زدم تا بماند و در من رسوب کند و تبدیل به اثری شود که مردم با آن ارتباط برقرار می‌کنند. ضمن اینکه سعی کرده‌ام در نقاشی‌هایم رنگ و بوی یک عرفان عملی را نشان دهم (صادقی به نقل از خانی،۱۳۸۵:۱۴۸).

تصویر۳: نقاشی کویر «کاظم چلیپا» (خیال شرقی، ۱۹)

در تابلویی به نام «کویر» از «کاظم چلیپا» که در سال ۱۳۶۳ خلق کرده است (تصویر۳)، زنی میان سال با مقنعه سفید و چادر مشکی با چهره‌ای مغموم یک سبد لاله سرخ را در آغوش گرفته است. در گوشه سمت چپ تصویر، یک در، چشم‌اندازی به فضای بیرون باز کرده است و چند سرو از دریچه آن خودنمایی می‌کند. آسمان پوشیده از ابر است. پشت سر زن خانه‌های کاه‌گلی با در و پنجره‌های بسته دهکده‌ای غرق در آرامش را تداعی می کند. موضوع محوری تابلوی کویر، شهید است. مادر که همچون، وطن است، لاله‌های سرخ راکه نمادی از فرزندان شهید است، در آغوش گرفته است. این زن مرواریدی است که در صدف عفت پرورش یافته است. سبد لاله‌ای که در بغل دارد وجود زنی است که نطفه نور را در خود پرورده است.

در پرده کویر، هنرمند درصدد بیانی عاطفی و نمادینی از احساس یک مادر رنج کشیده نسبت به فرزندان میهن خود بوده و این امر را با استفاده از عناصر نمادین، فرم، نورپردازی، حالت سر و چهره پیکره حاضر در اثر به شکل قابل توجهی نشان داده است. هنرمند با استفاده از گل‌های لاله به رنگ قرمز، قصد بیان وجود مقدس شهدا و همچنین بیان نمادین از خون به دل بودن مادران در آن دوران داشته است. رنگ مشکی چادر مادر به نوعی عزاداری و غم او را در سوگ فرزندانش نشان می‌دهد. استفاده از رنگ سفید در مقنعه نیز نشان و نمادی از پاکی و فرشته صفت بودن مادران است.

چلیپا، کویر را چون مظهری برای کرامت انسانی و عدم تعلقات برگرفته و اگر چنین باشد، آن در چوبی با سروهایی که از میانه آن خودنمایی می‌کنند، راهی است که از باطن کویر به باغ آزادگی گشوده شده است و آن‌ها را می‌توان نمادی از بهشت و جاودانگی شهیدان دانست.

چلیپا در این اثر همچنان به وظیفه عظیم زنان در جنگ و انقلاب اشاره دارد. زن با چادر سیاه و مقنعه سفید همان زنی است که از دامن او مرد به معراج می‌رود و این همان نقشی است که بسیاری از مادران ایرانی در زمان جنگ ایفا کردند و با صبوری بزرگواری فرزندان خود را راهی جبهه ها گردند. در تابلو کویر شاهد حضور یک مادر میان سال با تجربه و رنج دیده هستیم. بر اساس دیگر آثار چلیپا انتظار می‌رود در آغوش مادر، کودک یا جوانی دیده شود که بر خلاف این تصور با سبدی از گل‌های لاله روبرو هستیم که نمادی از شهیدان انقلاب اسلامی هستند؛ گویی همان پیکر شهید در ۱۷ شهریور به صورت نمادی از شهید در تابلو کویر به تصویر در آمده است. این شیوه از بیان هنری در اجرای اثر ارتباط مستقیم با زبان هنری و هدف هنرمند دارد.

تصویر٤: تابلو نی لبک «کاظم چلیپا» (رنگ جنگ ایران و عراق،١٤١)

همین هنرمند در تابلویی به نام نی لبک (۱۳۶۹) که بعد از زمان جنگ خلق کرده است، تغییر ترکیب‌بندی، استفاده از رنگ‌ها، موضوع را نسبت به نقاشی قبل در زمان جنگ را می‌توان (کمپوزسیون) بررسی کرد. پیرمرد جنوبی، چفیه‌ای بر سر دارد. و در میان شقایق‌های وحشی نی‌لبک می‌نوازد. جلوی پای او سیم‌های خاردار که مرز

کشورها را از هم جدا می‌کند، فاصله ایجاد کرده است. پشت سرش یک سنگ برگ است که سر اسلحه وی از پشت تخته سنگ خود را به رخ می‌کشد. در پس زمینه پیرمرد از سمت چپ به راست تصویر در خطی افقی، پرستوهای سفید که پیام‌رسان صلح و دوستی هستند، در آسمان پرواز می‌کنند و از مرز می‌گذرند. دنباله چفیه مرد نیز تا آن سوی مرز امتداد پیدا کرده است. (کاظم چلیپا به نقل از مینو خانی۱۳۸۵:۱۶۱) چلیپا درباره این اثر در مصاحبه‌ای می‌گوید: «نی لبک همان نی‌زنی است که دارد اندوه خود و افکارش را به وسیله موسیقی و پرستوها بیان می‌کند.»

شقایق‌ها نیز نماد شهدای بجا مانده از جنگ هستند. چفیه دنباله‌دار وی می‌تواند نشان شعاری باشد که در طول جنگ بسیار گفته و شنیده شده: «راه قدس از کربلا می‌گذرد» این اثر زمانی خلق شده که روابط دو کشور ایران و عراق رو به بهبود می‌رفت. موضوع مهم این روزگار امنیت مرزها و از بین رفتن تنش‌های مرزی بود و هرچند خیلی‌ها معتقد بودند که در سال ۶۸ و ۶۹ روابط بین دو کشور نه صلح و نه جنگ است.

در همان سال‌ها بحث شرایط صلح بین دو کشور از طریق سازمان ملل آغاز شد. تبادل اسیران و تفحص شهدا شروع شد. به همین دلیل در این تابلو مرد جنوبی در کنار سیم خاردارهای مرز، اسلحه‌اش را کنار گذاشته و رو به سوی عراق کرده و نوای محزون نی‌لبکش را به آن سو می‌فرستند. می‌دانیم که بسیاری از اهالی جنوب ایران خانواده‌ها و اقوامی در عراق داشتند که حسنه شدن روابط، ارتباط دوباره آن‌ها نیز امکان‌پذیر شد. این اثر، اولین اثر چلیپا است که در آن به تحولی در ساختار رسیده و از آن واقعیت‌گرایی و روایت‌گری در آثار قبلی پرهیز کرده و به سمت موضوعات ذهنی و سوبژکتیو رفته است. برای همین عناصر کمتر و تمایل به فرم‌های هندسی بیشتر شده است.

چلیپا معتقد به وجود دو نوع هنراست: «ما از نظر "فرم" یک هنر نمایشی داریم و یک هنر غیر نمایشی که تمام مکاتب مختلف در این محدوده شکل می‌گیرند. اما از نظر "محتوا" این موضوع بستگی به نوع بینش ما در زمینه‌های فلسفه، انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی دارد. این بینش‌ها نهایتاً در دو سو تمرکز می‌یابند: یا در جهت رهایی انسان در تمام ابعاد مادی و معنوی یا در جهت بازداشتن انسان و جامعه از رشد و تعالی؛ به عبارت دیگر ما با دو نوع هنر روبه‌رو هستیم (چلیپا، ۱۳۹۱: ۸۴).

وی همچنین معتقد است نقاش انقلاب برای بیان موضوع خود می‌تواند از هر نوع بیان هنری استفاده کند زیرا مهم، «بیان موضوع» مورد نظر است. برهمین اساس، می‌گوید: «ما اگر بخواهیم می‌توانیم از تکنیک و روش اکسپرسیونیست‌ها استفاده کنیم، می‌توانیم اگر دلمان خواست از روش سورئالیست‌ها بهره بگیریم. اصل "محتوا" است. مساله مهم، کار کردن روی محتوای پس از انقلاب اسلامی است (چلیپا، ۱۳۹۱: ۸۴)». در آثار نقاشی چلیپا در این دوران، شاهد استفاده از فرم‌ها و نمادهایی برای بیان مورد نظرش هستیم. در آثار چلیپا، تمایل به نقاشی ایرانی، ریتم، زاویه دید و عناصر نقاشی ایرانی دیده می‌شود .

چلیپا نمونه بارز هنرمندانی است که هنر را همواره متعهد و هنرمند را پیامبرگونه و «در راستای تفسیر شعائر اسلامی» می‌بینند، هنرمندانی که معتقد بودند «ما باید اصل را بر تعهد بدانیم» و اگر رویکرد هنرمند به تعهد در هنر و تجلیات آن معطوف شود، مسیر حقیقی هنرمند ترسیم شده است. در همین سیر است که هنرمند باید «مسائل زمان خود را بداند و در جهت اهداف عالیه آنها قلم بزند» و «رو در روی باطل در هر لباسی که هست بایستد و ارزش‌های عمیق و سازنده را به تصویر بکشد» (چلیپا، ۱۳۹۱: ۸۷).

چلیپا در حال حاضر قالب‌ها را تغییر داده است. به نظر وی از دیدگاه نقاشی و حتی ادبیات، باید آن چه را که به آن تعلق خاطر دارد بیان کند، نه آنچه که رسانه‌ها به خوبی به آن می‌پردازند و به منظر جدیدی برسد. برای همین با تکنیک مدرن به موضوعات مورد علاقه‌اش می‌پردازد و از مستقیم‌گویی پرهیز می‌کند. او به‌عنوان یک نقاش علاوه بر اینکه تا به امروز به فعالیت خود در زمینه نقاشی جنگ ادامه می‌دهد، همزمان با رویدادهای دیگر اجتماعی از جمله رحلت امام (ره) و همبستگی با مردم فلسطین دست به خلق آثاری زده است و در نمایشگاه "روزنه‌ای به باغ بهشت" که با هدف خلق پرتره شهدای جنگ و انقلاب در سال ۱۳۸۵ از سوی موزه شهدا برگزار شد، دو پرتره از سید شهیدان اهل قلم، شهید آوینی که یکی از اولین نظریه‌پردازان هنری در ایران است، ترسیم کرده است.

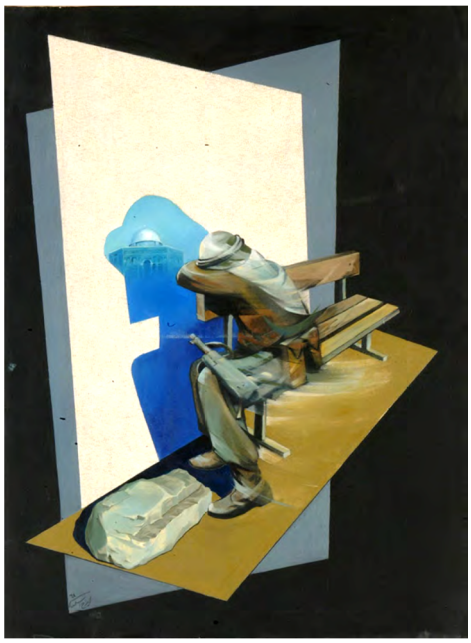
تصویر ۵: تابلوی عیادت «ایرج اسکندری» (ده سال با نقاشان انقلاب،۲٤)

تابلوی عیادت، در فضای درونی و بیرونی اتاق رزمنده‌ای مجروح را نشان می‌دهد. درون اتاق رزمنده‌ای مجروح روی تخت خوابیده، در کنار رزمنده و سمت راست او (سمت چپ تصویر)، پنجره‌ای قرار دارد که در بیرون آن دو کبوتر روی شاخه درختی که به اتاق رزمنده می‌رسد نشسته‌اند. رنگ تیره و مات فضای داخل اتاق، در زیر نوری که از پنجره بر بدن مجروح تابیده روشن شده است. نقاش در اینجا از دو رنگ سفید و طلایی برای روشن شدن نمای پنجره بر بدن مجروح استفاده کرده است. کبوترها چیزی در گوش یکدیگر نجوا می‌کنند و یکی از آنها ظاهرا به مجروح نگاه می‌کند. بر دیوارهای درون اتاق با وجود رنگ آبی تیره، اشکالی از برگ و درختان را به صورت محو دیده می‌شود. صورت رزمنده بسیجی با هاله‌ای از نور طلایی و ریش سیاه، چهره رزمنده مسلمان و مؤمن را باز نمایی می‌کند.

تابلوی عیادت با تصویری ساده از یک مجروح آغاز می‌شود اما می‌توان در آن نشانه‌های معنوی و آسمانی که با حضور دو کبوتر رمزگذاری شده را، رمزگشایی کرد. در واقع نشانه‌ها در یک رابطه هم ارزی با یکدیگر قرار گرفته‌اند تا رابطه میان دو مؤلفه دال و مدلول را به شکل گفتار اسطوره‌ای بیان کنند. نقاش احتمالا فضای درون اتاق را به این خاطر تیره ترسیم کرده که اتاق را نمادی از این دنیا و تیرگی‌هایش می‌داند.

رزمنده در فضایی میان این دنیا (اتاق) و آسمان (پنجره) در نوسان است و بخش‌هایی از بدن او زیر نور پنجره روشن شده است که این می‌تواند نمادی از معنویت بر زمینه تیره اتاق باشد.

دو کبوتر نمادی از آسمان و پرواز به سوی ملکوت هستند که می‌توانند نشانه خبری از آسمان باشند که در گوش رزمنده نجوا می‌شود. آنچه از اسم تابلو پیداست نشان می‌دهد دو کبوتر برای عیادت از رزمنده آمده‌اند و این کبوترها علاوه بر نشانه صلح، در اینجا نمادی ملکوتی از آسمان هستند که خبری برای رزمنده آورده‌اند. نقش درخت و برگ و پرندگان بر دیوار اتاق نمادی از برداشته شدن دیوار توسط دو کبوتر است که این شاید همان خبر مورد نظر نقاش است که رزمنده را از زندان تنگ دنیا و اتاق تاریک تن رها کرده و با پنجره‌ای، رزمنده مجروح را نزد دوستان او می‌برد.



تصویر ٦: فلسطین «ایرج اسکندری» (خیال شرقی،۲۲۹)

تصویر ۶، یک سرباز را با لباس عربی نشان می‌دهد که بر روی یک نیمکت تکیه داده است. این اثر هنر ایرج اسکندی در سال‌های پس از جنگ است. سایه سرباز بر

روی دیوار بیت المقدس را نشان می‌دهد که نماد کشور فلسطین اشغالی است. بنابراین رویکرد نقاش در این پژوهش در پس از جنگ از جنگ بین ایران و عراق به جنگ میان مسلمانان با غیرمسلمانان تغییر کرده است. جلوی پای کودک تکه بزرگ سنگ دیده می‌شود که نماد مهم‌ترین ابزار جنگی فلسطینی‌ها می‌باشد.

در این گفتمان دال از جنگ به حوزه ایدئولوژیک و مسائلی مربوط به مسلمانان تغییر کرده است و نقاش با این تفکر که به عنوان مسلمان باید به مسلمانان همه جهان توجه کند این اثر را خلق کرده است. سنگ یکی از نشانه های سرزمین اشغالی فلسطین است و ابزاری که با آن دشمن را از پای در می‌آورد. در نقاشی زمان جنگ اسلحه به جای سنگ دیده می‌شود. موضوع دفاع از سرزمین ایران اسلامی به همه سرزمین‌های اسلامی گسترش پیدا کرده است و هنرمند در یک ترکیب‌بندی بسیار متفاوت این اثر را به وجود آورده است.

تصویر ۷: رزمنده «مصطفی گودرزی» (خیال شرقی،۶۰)

در این تابلوی نقاشی، مصطفی گودرزی رزمنده‌ای را با لباس مبارزه ترسیم کرده که سربند و بازوبند سبز دارد و در دست چپ، دسته گلی از گل‌های سفید به دست

دارد. پشت او پنجره یا دریچه‌ای روی دیوار قرار دارد که روی آن با ابر پوشیده شده و پشت آن دشت گل‌های قرمز که گل لاله یا شقایق هستند دیده می‌شود. علاوه براین، قاب سبز و ابرهای سفید در کنار دشت گل‌های سرخ، پرچم ایران را تداعی می‌کنند. زیرا این دشت، دریای آبی رنگ دیده می‌شود و رزمنده نیز به سمت جلو در حرکت است.

بازنمایی مقدس از حضور رزمنده در جنگ، در اثر دیگری از مصطفی گودرزی بنام "رزمنده" دیده می‌شود. رزمنده با لباس رزم در تصویر، نمادی است از رزمندگانی که در جنگ شرکت کرده و به شهادت رسیده‌اند.

در اینجا اسطوره در همه جا حضور دارد، در لحظه به مقصد رسیدن معنا، حرکت اسطوره آغاز می‌شود. دلالت‌گری اسطوره بدون توقف صورت می‌گیرد تا مفهوم تاریخی رزمنده‌ای مقدس را از دال تهی شخص رزمنده بسازد. در واقع اسطوره یک ارزش است که جهت تأیید حقیقت را در اختیار ندارد ولی برای اسطوره کافی است که دالش دو سطح داشته باشد تا همیشه یک جایی دیگر در اختیار داشته باشد، معنا همیشه حضور دارد تا فرم را ارائه دهد، فرم همواره حاظر است تا با معنا فاصله‌گذاری کند و هرگز تناقض، کشاکش و شکافی میان معنا و فرم وجود ندارد آنها هرگز در یک نقطه حضور نمی‌یابند. در دال اسطوره‌ای، فرم تهی ولی حاضر است و معنا غایب ولی پر. همین ویژگی دولایگی دال است که دلالت را تعیین می‌کند (بارت، ۱۳۸۶: ۴۹-۴۸).

رزمنده با گل‌های سفید مورد استقبال قرار گرفته و از زمین خاکی به این سوی قاب یا پنجره در حرکت است. حرکت از فضای بیرون قاب که همان زمین است به درون قاب یعنی فضای ملکوتی و آسمانی اتفاق افتاده. شهید از فضای سرخ زمین که با نشانه گلهای قرمز لاله یا شقایق پوشیده شده یعنی از فضای مبارزه و شهادت، به این سوی قاب آمده است. زمین این طرف قاب را دریا پوشانده که فضای مقدس و پاک را بازنمایی می‌کند. در مجموع، ترکیب سه رنگ سبز و سفید و قرمز در زمینه و فضای اطراف قاب پنجره، می‌تواند نمادی از پرچم سه رنگ ایران باشد که در اینجا هرکدام از رنگ‌ها نمادی شدند برای انتقال مفهوم مقدس شهادت و غیرزمینی بودن. بنابراین پرچم که نماد هویت و اصالت خاک و کشور است نیز به نماد دینی و غیر زمینی و آسمانی تبدیل می‌شود تا مفهوم مقدس بودن خاک ایران توسط نقاش منتقل شود.

تصویر ۸: زن و انقلاب اسلامی «مصطفی گودرزی» (خیال شرقی،٦٠)

زن با چادر آبی و کودک با لباس سفید و سربند سبز در آغوش زن قرار دارد. روی شانه راست زن اسلحه دیده می‌شود. سمت راست تصویر، گندم‌زاری نقاشی شده که پرندگان در آن لانه کرده‌اند. در میان دانه‌های گندم، دانه‌های سرخ دیده می‌شود. در بالا تصویر همان زن در حال وداع با مرد رزمنده دیده می‌شود. پشت آنها تصویری از یک کارخانه و فروافتادن مجسمه شاه است. در سمت چپ تصویر، زنی در حال بافتن قالی و پشت سر او سردر دانشگاه تهران پیداست. در انتهای تصویر، مسجدالاقصی دیده می‌شود که برآن بمب‌هایی فرود آمده‌اند. در وسط و پشت تصویر زن عکس شهیدی که احتمالا همان رزمنده است که زن او را بدرقه کرده، بر مقبره او دیده می‌شود. بالای مقبره پرچم‌های سرخ و سبز آویزان است و خورشید قرمز رنگ بالای آن دیده می‌شود.

نشانه‌های موجود در تصویر برای بیان مفهوم زندگی زن در یک دوره تاریخی استفاده شده‌اند. قسمت‌های مختلف تابلو، زن را در عرصه‌های زندگی نشان می‌دهد و در پشت او تاریخی که سپری شده نمایانده شده است. از آنجا که نقاشی، در صدد ترسیم وقایع انقلاب و بعد از آن است، از سمت راست تصویر با بیان فرو افتادن مجسمه شاه و آغاز انقلاب اسلامی شروع می‌شود و پس از آن با نشان دادن زن هنگام بدرقه شوهر برای رفتن به جبهه و در سمت دیگر با انجام فعالیتهای اجتماعی و اشتغال و حضور در عرصه صنعت ادامه پیدا کرده. در واقع این زن نمادی از زنان حاضر در

اجتماع در دوران دفاع مقدس و پس از آن است که در فعالیت‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی حضور داشته و کشور را ساخته‌اند. در نهایت پس از شهادت همسر نیز، فرزند شهید را در دامن خود پرورش داده و به این ترتیب زن نسل انقلاب، زنی پاک و مقدس و حاضر در اجتماع است که به این ترتیب با دشمن مبارزه می‌کند. اسلحه بر دوش او، نمادی از مقاومت در دوران جنگ و حتی پس از آن است که این جنگ به شکلی دیگر در عرصه اجتماعی ادامه دارد. بنابراین زن انقلاب اسلامی، همواره با بر دوش داشتن اسلحه آماده دفاع و جنگیدن است و نمادهای صنعتی موجود در نقاشی، بازنمایی از فعالیت زنان در بازسازی و تداوم جریان زندگی است. در این نقاشی دال اصلی و زنجیره دال‌ها در کنار یکدیگر قرار دارد.

تصویر ۹: شمع تاریخ «حسین خسروجردی» (خیال شرقی،۱۰٤)

در تابلوی شمع تاریخ، نمایی از کره زمین در مرکز تصویر دیده می‌شود و رنگ زمینه تابلو قرمز رنگ است. روی کره زمین، سربند سبز بسته شده و قسمتی از آن زیر سربند سبز، خونین و سرخ رنگ است و از آن خون می‌چکد. در قسمت پایین تصویر، شهیدی افتاده است که سربند سبز دارد و اسلحه زیر دستانش قرار گرفته. در کنار شهید و در سمت چپ تابلو، رزمنده بسیجی دیگر با سربند سبز، اسلحه‌اش را به سمت بالا گرفته، از انتهای اسلحه نوری شبیه خورشید بیرون آمده. یا شاید بتوان گفت خورشید در پشت اسلحه قرار گرفته است. پیراهن سفید رزمنده خونین است. در مجموع، تابلو

بخشی زمینی را شامل می‌شود که کره زمین در آنجا قرار دارد و بخش خارج از آن که شهیدان را در بر می‌گیرد.

نقاش با تقسیم زمینه به دو فضای زمینی و خارج از آن سعی دارد تفاوت و در عین حال همبستگی این دو را نشان دهد. قرمز و خونین بودن زمین اشاره به مبارزات تاریخی مردم برای احیای آزادی و مبارزه با ظلم بر زمین را دارد. از طرفی نشان می‌دهد که وقتی قسمتی از زمین درگیر جنگ است تمام کره زمین و مردم روی خاک به نوعی با آن درگیر می‌شوند. سربند سبز بر پیشانی زمین، نشانه وحدت مردم جهان با یکدیگر و آرمان اسلام است که می‌خواهد اسلام به همه زمین برسد و نمادش در همه جا پیدا باشد.

مواد گفتار اسطوره‌ای در اینجا هرقدر هم متفاوت باشند، وقتی به چنگ گفتار اسطوره‌ای می‌افتند به کارکردی صرفاً دلالتی تبدیل می‌شوند (بارت، ۱۳۸۶: ۳۷). همانطور که دال و مدلول‌ها در این نقاشی در خدمت بیان گفتار اسطوره‌ای در می‌آیند. به طور مثال؛ قسمتی از زمین که رو به نور یا همان خورشید است خونین ترسیم شده که می‌تواند نمادی از حضور روشنایی و مبارزه با ظلم که همان تاریکی است در این نقطه از زمین باشد. شهدا خارج از فضای زمینی قرار دارند و می‌توان گفت شهیدی که در آخرین لحظات شلیک کرده نور معنویت و صدای اسلام را به عنوان نماد روشنایی و خورشید در مقابل زمین، قرار داده است. خورشید بر انتهای اسلحه نمادی است از پیامی که توسط شهید به گوش همه مردم جهان رسیده است. این پیام همچون خورشید بخش‌هایی از زمین را روشن کرده است. به طوری که در تمام دوران تاریخی با نماد سربند سبز قیام امام حسین (ع) بر پیشانی زمین می‌ماند و شهید آنرا باز تولید و ماندگار کرده است. در واقع، دلالت نهایی آن است که به شکل مستند به ما می‌قبولاند.

تصویر ۱۰: همسنگران قدس «حسین خسروجردی» (خیال شرقی،۹۹)

این تصویر که با دایره‌های رنگی در هم قطع شده، تعدادی از مردم را نشان می‌دهد که از سمت چپ تابلو به راست در حرکتند. در جلوی تصویر، چهره زنی با چادر سیاه دیده می‌شود که در دست راستش گل لاله و در دست چپ نوزادش را در آغوش دارد. در کنار او و در مرکز تصویر، رزمنده‌ای در دست چپ قرآن دارد و اسلحه‌اش در دست راست رو به سمت بالاست. در پشت او مردی با لباس زندگی روزمره، با دست چپ به جلو اشاره کرده و انگشت سبابه دست راستش عدد یک را نشان می‌دهد. در کنار انگشت سبابه او کبوتری روی اسلحه رزمنده نشسته. در پشت همه، روحانی ایستاده که دستانش گشوده است و با انگشت سبابه دست راست به چیزی اشاره می‌کند. در پشت همه این‌ها، دایره‌ای قرار دارد که همه در آن قرار دارند و با دایره کوچکتری که درون آن قرار دارد قطع شده. دایره سرخ و زرد دیگری، پشت افراد خورشید را نشان می‌دهد. زیر پای دو مرد جوان زمین سبز و نیزار است. زن و مرد روحانی، در زمینه‌ای بالاتر از زمین فاصله گرفته و در آسمان دیده می‌شوند.

تابلوی "همسنگران قدس"، وحدت فرم‌ها و محتواها را نشان می‌دهد. در این تصویر، همه قشرها و گروه‌ها در جنگ حضور دارند و المانهایی همچون کبوتر، گل لاله، خورشید و مرد روحانی مهم‌ترین نشانه‌های موجود در تصویر هستند. این نشانه-های شمایلی درست شبیه آنچه گفتمان رمزگذاری کرده خوانده می‌شوند. لاله نشانه‌ای می‌شود برای شهید که در اینجا با بیش رمزگذاری مدلول و مفهوم لاله روبرو هستیم که معنایی مقدس در گفتار اسطوره‌ای را برساخته می‌کند، علاوه بر این، اینکه زن گل لاله را به سمت جلو گرفته می‌تواند نشانه‌ای از هدیه کردن شهید برای حفظ وطن باشد. دست زن گل لاله و بچه است و دست مرد اسلحه است. در اینجا نوعی تقابل میان اسلحه و گل دیده می‌شود و نوعی تقسیم کار را در واقع یادآوری می‌کند. حضور کبوتر بر لوله تفنگ، اسلحه را به امری مقدس تبدیل می‌کند که دیگر وسیله‌ی کشتن نیست بلکه وسیله‌ای برای دفاع از همه کسانی است که در پشت آن قرار گرفته‌اند. در کنار همه این‌ها، حضور روحانی به عنوان نشانه‌ای از حضور دین در جنگ بازنمایی شده که همواره با راهنمایی و هدایت او، جنگ به عنوان قیام علیه ظلم و به عنوان امری مقدس نمایانده می‌شود. این تصویر سه نوع آدم را نشان داده زن و مرد و روحانی گویا روحانی جدای از دو جنس است. در عین حال زن در پشت سر هردو ایستاده.

همراهی قرآن با آنها نیز همین معنای مقدس از جنگ را بازنمایی می‌کند. علاوه بر این همه افراد با وجودی‌که زمینی هستند به نوعی در آسمان نمایش داده شده‌اند، می‌توان گفت با وجودی‌که حرکتشان زمینی است اما ریشه در آمری آسمانی دارد که به وسیله در المان معنوی یعنی زن که نماد پاکی و قداست است و مرد روحانی که نشانه‌ای از دین و معنویت است هدایت می‌شوند. در واقع، این تصویر به ما می‌گوید که ایران سرزمین مقدسی است که همه فرزندانش گذشته از رنگ پوست و سن و جنسیت، وفادارانه زیر پرچم آن خدمت می‌کنند و برای پاسخگویی به حمله دشمن متجاوز، بی‌ادعا می‌جنگند و دفاع می‌کنند.

نتیجه‌گیری

این مقاله با بهره‌جستن از نظریه گفتمان به بررسی تحولات نقاشی‌های سیاسی-اجتماعی دوره جنگ و پس از آن در ایران پرداخت. همچنین به نقاشی‌های قبل از

جنگ یعنی نقاشی‌های انقلاب اشاره شد. ما با یک چرخش گفتمانی از یک گفتمان شکر و مبارز به یک گفتمان سازنده و تثبیت‌گر رژیم جدید که هر کدام دربردارنده و سازنده‌ی سوژه‌ها، هویّت‌ها، جهان بینی‌ها، خواسته‌ها و نظام‌های معنایی متفاوت و خاص خودشان بودند، مواجه هستیم. هنر دوران انقلاب که رخداد نوینی بود در عرصه‌ی هنرهای تجسمی و می‌توان از آن همچون یک شکاف در تاریخ نقاشی معاصر ایران یاد کرد، پس از پیروزی انقلاب و با شروع جنگ به سرعت به هنر سورئال و معناگرا و تثبیت‌گر جمهوری اسلامی بدل گشت. رابطه میان دال و مدلول یک رابطه طبیعی و ایستا نیست، بلکه رابطه‌ای دلخواهی، تصادفی و متغیّر است. یعنی ما تنها به واسطه‌ی زبان و گفتمان قادر به درک و فهم اشیاء و امور هستیم و رابطه‌ی میان دال و مدلول از گفتمانی به گفتمان دیگر قابل تغییر می‌باشد. در واقع نزاع و کشمکش اصلی گفتمان‌ها بر سر تعیین و تثبیت و هژمونیک کردن و طبیعی جلوه دادن معنای دال‌هاست. دال‌های گفتمان نقاشی انقلاب و جنگ همچون دال مردم، دشمن، شهید، رهبر، زن که در کنار مفاهیمی نظیر آزادی، برابری و مبارزه مفصل‌بندی شده بودند بعد از پیروزی و تثبیت نظام جمهوری اسلامی با تغییر در ساختارهای اجتماعی و جابه‌جایی و تغییر در توزیع روابط قدرت معنا و حول محور اسلام سیاسی مفاهیم و هویّت‌های دیگری را کسب کردند.

گفتمان جنگ در ایران برای دوره‌ای طولانی گفتمان غالب در همه سوی زندگی اجتماعی در ایران بود و هنوز هم اهمیّت خود را از دست نداده است. گفتمان نقاشی جنگ ریشه‌هایی بیرون از خود دارد و تا چند سال پیش از پایان جنگ هنوز جریان غالب هنر ایران بود. این متن صرفاً تلاشی برای واکاوی جنبه‌های مهمی از گفتمان نقاشی جنگ در دوران جنگ و پس از آن بود و زمینه‌های تولید این نقاشی‌ها در بافت اجتماعی دو برهه زمانی از هنرمندان واحد که آثارشان هنوز هم مورد توجّه در تاریخ معاصر ایران است.

در مجموع، جنگ از معنا تهی می‌شود تا به امری مقدس مبدل گردد و این که جنگ امر مقدسی بوده و باید تداوم یابد. استمرار آن از خلال آموزه‌های شیعی و مفهوم قدسی صورت می‌گیرد و ولایت و رهبری و شهید مفاهیمی می‌شوند مقدس که جنگ حول آنها معنا می‌یابد. تصاویر بیشتر زن را در کنار شهید قرار می‌دهند و مرد به‌عنوان چهره برجسته و مؤثر جنگ معرفی و بازنمایی می‌شود تا تصویر اسطوره‌ای و

مقدس گونه آن کامل شود.

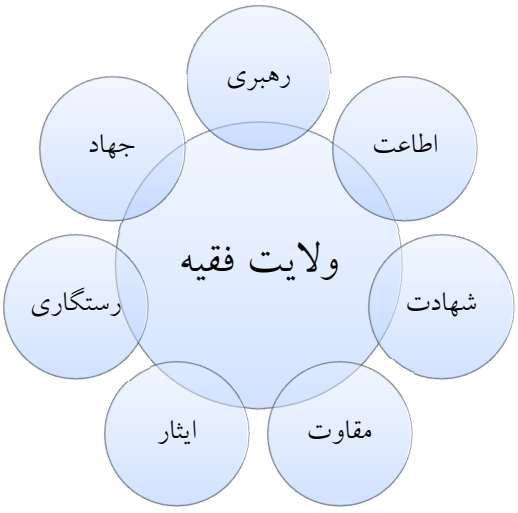
در نهایت می‌توان متذکر شد که ایثار و شهادت محدود به مکان و زمان خاصّی نیستند و ایثار مراتب دیگری هم دارد که آنها را می‌توان در شرایط کنونی در حوزه اقتصادی و اجتماعی جستجو کرد. گسترش ایثار در جامعه یک ضرورت قطعی و دائمی است. همان‌گونه که در دوران دفاع مقدس ما جنگ را به یک گفتمان فرهنگی تبدیل کردیم، به نظر می‌رسد تداوم گفتمان دفاع مقدس در فضای کنونی جامعه در همه عرصه‌ها باید گسترش یابد.

در این مقاله نظریه مناسبی که قابلیت تبیین مسئله پژوهش را داشته است و مناسب‌ترین و جامع‌ترین پاسخ را به پرسش ما بدهد نظریه گفتمان لاکلا و موف بود که با رجوع به این رویکرد، تئوری‌ها میسر و ممکن شد. از آنجا که در این پژوهش هدف پیکره‌ای از هنر می‌باشد، لذا ضروری است در کنار مفاهیمی چون جنگ، به رویکردها و تئوری‌های تحلیل گفتمان پرداخته شود. با تاکید بر این ضرورت نگارنده به دنبال استفاده از رویکرد تحلیل توامان آثاری از دوران جنگ و بعد از جنگ به صورت تطبیقی مورد مطالعه و جامعه هدف قرار داده است. نظریه لاکلا و موف، ریشه در دو سنت نظری ساختارگرا یعنی مارکسیسم و زبان‌شناسی سوسوری دارد. نظریه گفتمان این دو اندیشمند سیاسی قابلیت، فوق‌العاده‌ای در تبیین پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. این قابلیت در کنار سایه‌ی به کارگیری مفاهیمی چون «مفصل‌بندی» به دست آمده است. مفصل‌بندی کنشی است که میان عناصر مختلف مانند مفاهیم، نمادها، اعمال و ... چنان رابطه‌ای ایجاد می‌کند که هویت اولیه آن‌ها دگرگون شده، هویتی جدید بیابند. از این‌رو هویت یک گفتمان در اثر رابطه‌ای که از طریق عمل مفصل‌بندی میان عناصر گوناگون به وجود می‌آید شکل می‌گیرد (تاجیک، ۴۸:۱۳۸۳).

در حقیقت گفتمان‌ها، مفصل‌بندی‌ها هژمونیک هستند که در عرصه اجتماعی از تصور به عینیت تبدیل شده‌اند. از آنجا که ساخت‌های هنری در نسبت با بافت‌های اجتماعی و مناسبات سیاسی قدرت، تعریف می‌شوند و تاثیر می‌پذیرند، لذا تحلیل در پیوند است و با هنر نقاشی مورد بازخوانی قرار می‌گیرد. لاکلا و موف مدل زبان شناسی سوسور و ساختارگرایی فوکو را به عرصه سیاست کشاندن و با عرضه مفاهیمی چون ایدئولوژی، هویت، غیریت، هژمونی و غیره در پی توضیح و تبیین گفتمان برآمدند.

این دو مفهوم گفتمان فوکو را با دیدگاه‌های سوسور، دریدا، لاکان، گرامشی و آلتوسر درآمیختند و نظریه‌ای ارائه دادند که براساس آن همه پدیده های اجتماعی تحت تأثیر فرآیندهای گفتمانی شکل می‌گیرند.

آنچه تحلیل گفتمان لاکلا و موف را از سایر نظریه‌های گفتمان متمایز می‌کند، تسری گفتمان از حوزه فرهنگ و فلسفه به جامعه و سیاست است و آنچه این تحقیق را نسبت به کارهای شبیه به آن متمایز می‌کند استفاده از گفتمان برای تطبیق بین آثار دوره‌ی جنگ و بعد از جنگ می‌باشد و دال مرکزی در کنار مفاهیم ذکر شده در مقاله به صورت زنجیروار با یکدیگر مرتبط هستند و ما را به شناخت مفاهیم بعدی راهنمایی می‌کند همچنین گفتمان‌های غالب در نقاشی‌های جنگ و پساجنگ بررسی می‌شوند و تفاوت‌های این دو گفتمان در پرسشی تطبیقی صورت‌بندی می‌شود.



نمودار ۱ (توسط نگارنده)

تحولات سیاسی اجتماعی جنگ و پساجنگ در نقاشی‌ها نمود پیدا می‌کند. در مطالعه گفتمانی نقاشی‌های جنگ دال‌های اصلی حول محورهای نحوی و معنایی ارزش‌های «انقلابی- ولایی» می‌باشند. در مطالعه گفتمان نقاشی‌های پساجنگ دال‌های اصلی با حفظ محوریت «ولایت- رهبری» به سمت معنا آفرینی در حوزه‌های تثبیت «قدرت- مقاومت» میل داشته‌اند. تحولات در این دوره از طریق رویکردهای محتوایی و

شکلی (ارزش قالب و ترکیب‌بندی‌های هنری) در آثار این دو دوره خود را نشان می‌دهد.

ولایت یکی از دال‌های برتر در گفتمان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس به شمار می‌رود البته در انقلاب اسلامی ایران دال برتر و کلیدی اسلام است که سایر دال‌ها حول آن شکل گرفتند. ولایت از جمله وقته‌هایی بود که در گفتمان انقلاب اسلامی در ارتباط با دال مرکزی آن قرار گرفته و در کنار سایر نشانه ها به شکل‌گیری مفصل‌بندی گفتمان دفاع مقدس منتهی گشت. علاوه بر آن در دوران دفاع مقدس شهادت یکی از دال‌های اصلی بود که خود گفتمان تازه‌ای را به وجود آورده بود. در زمان بعد از جنگ مقاومت، سازندگی، امنیت دال‌های دیگری بودند که در کنار دال‌های قبلی به وجود آمدند. در گفتمان انقلاب اسلامی دال مرکزی ولایت است و در گفتمان جنگ و دفاع مقدس دال شهادت یک دال مرکزی محسوب می‌شود. مفاهیمی چون مبارزه، رهایی، رستگاری و دشمن در سایه‌ی این دال مرکزی و با توجه به آن معنا پیدا می‌کند.

بنابراین دال مرکزی گفتمان شهدا، عنصر ولایت فقیه و به طور خاص امام خمینی (ره) است. در یک گفتمان دال مرکزی یا دال اصلی می‌تواند اشخاص، مفاهیم، عبارات و یا نمادهای انتزاعی یا حقیقی باشند که در چارچوب‌های گفتمانی خاص، بر معانی خاص دلالت می‌کند بر این اساس دال‌های پیرامونی گفتمان شهدا یعنی حجاب، نماز، واقعه کربلا، استکبارستیزی، نفی زندگی دنیوی حول دال مرکزی (ولایت فقیه) مفصل‌بندی شده است. بنابراین رزمندگان هشت سال جنگ تبدیل به سوژه‌هایی شده بودند که محصول گفتمان دهه ۶۰ و گفتمان شهدا با مرکزیت دال ولایت فقیه بود.

زنجیره‌ی هم ارزی شرط وجود هر صورت‌بندی گفتمانی است و منطقش تولید هویت‌های هم‌ارز است. زنجیره هم ارزی عاملی است که به وسیله آن گفتمان هویت پیدا می‌کند و با قرار دادن و جمع‌آوری نشانه‌ها در کنار یکدیگر به دنبال متمرکز کردن و تثبیت صورت‌بندی گفتمانی است و به این طریق در مقابل هویت‌های دیگری قرار می‌گیرد. زنجیره‌ای هم‌ارزی تکثر ذاتی جامعه را پوشش می‌دهد و نظم و انسجام می‌بخشد، منطق یا زنجیره‌ی هم ارزی منطق ساده‌سازی فضای سیاسی است (حسینی-زاده، ۱۳۸۶:۲۱). از طریق زنجیره هم‌ارزی دال‌های کلیدی که به خودی خود تقریباً هیچ معنایی ندارند و در ترکیب با نشانه‌های دیگر معنادار می‌شوند و در معنای آنها تصویر ایجاد می‌شود.

جدول ۲ (تحلیل آثار)

نام هنرمند و اثر	موضوع	سبک	دال اصلی یا مرکزی	دال‌های شناور	رنگ‌های غالب	گفتمان
حبیب صادقی شهادت زمان جنگ	شهید- شهادت	سورئال در فضایی ماورایی	امام حسین (ع)	شهید-قرآن- لباس نظامی- اسلحه	قرمز- سبز	شهادت- فداکاری
حبیب صادقی هرگز مباد زمان جنگ	سودجویی از مقام شهیدان	سورئال	قرآن- شهید	گلوله	سفید	-
کاظم چلیپا کویر زمان جنگ	نقش زن در دفاع مقدس	سمبولیسم	زن-مادر	گل لاله و شقایق-سرو	اُکر- قرمز-سیاه	مام وطن
کاظم چلیپا نی لبک زمان جنگ	حفظ امنیت مرزها و صلح	سمبولیسم	پیرمرد جنوبی نیلبک	سیم خاردار – گل شقایق – پرنده – چفیه	رنگ‌هایی از ترکیبات سبز	دفاع از حریم مرزها
ایرج اسکندری عیادت زمان جنگ	شهید- شهادت	رئالیسم	رزمنده مجروح که به شهادت رسیده	پرنده – شاخ و برگ درختان	سفید-آبی	شهادت

ایرج اسکندری فلسطین بعد از جنگ	اشغال شدن فلسطین	نشانه شناسانه	فلسطین	رزمنده – سنگ	سیاه- سفید	مقاومت
مصطفی گودرزی رزمنده زمان جنگ	حضور رزمنده در جبهه	سمبولیسم	رزمند	گل – ابرهای سفید	سبز-قرمز	شهادت
مصطفی گودرزی زن و انقلاب اسلامی بعد از جنگ	مفهوم زن در دوره-های انقلاب اسلامی و جنگ	معناگرا	زن	گندم – قدس – تصویر شهدا	آبی-اُکر	مام وطن
حسین خسروجردی شمع تاریخ زمان جنگ	شهادت و تأکید بر ارزش‌های اسلامی	معناگرا	شهید	زمین – سربند – اسلحه	قرمز	روشنگری
حسین خسروجردی همسنگران قدس بعد از جنگ	حضور همه اقشار جامعه در جنگ	سمبولیسم	قرآن	زن-مرد-کودک-روحانی-لاله-پرنده-اسلحه	سبز-آبی-قرمز	دفاع

نقاشی جنگ 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 همچنان درگیر جنگ شد که بیشتر فضای زندگی اجتماعی در ایران ذیل دفاع از دین و کشور

باز تعریف شد. از همین رو نقاشی همچون باقی جنبه‌های فرهنگ مسئله‌ای صرفا مربوط به جبهه‌های جنگ نبود بلکه تلاشی همه‌جانبه داشت تا نوع جدیدی از گفتمان را تعریف کند و به جامعه بشناساند و همین موضوع سبب شد جنگ معانی کلی‌تر گیرد. در واقع مهم‌ترین ویژگی گفتمان دفاع مقدس همین کلیت آن، ورای جنگ مرزی ایران با عراق بود. این کلیت‌سازی، به شدت عناصر بصری را در این نقاشی تحت تاثیر قرار داده بود. بیان نقاشی جنگ عمیقا سمبلیک با آثار نقاشی این جریان سرشار از نهادها هستند. آنچه از بررسی‌های انجام شده 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 مقابل دشمن به نوع خاصی قابل تعریف است. در گفتمانی که شکست بی‌معنا است و کشته شدن نه خسران که توفیق است و شهادت نام می‌گیرد.

در نهایت می‌توان متذکر شد که ایثار و شهادت محدود به مکان و و زمان خاصی نیستند و ایثار مراتب دیگری هم دارد که آن‌ها را می‌توان در شرایط کنونی در حوزه اقتصادی و اجتماعی جستجو کرد. گسترش ایثار در جامعه یک ضرورت قطعی و دائمی است. همانگونه که در دوران دفاع مقدس ما جنگ را به یک گفتمان فرهنگی تبدیل کردیم، به نظر می‌رسد تداوم گفتمان دفاع مقدس در فضای کنونی جامعه در همه عرصه‌ها باید گسترش یابد. با فروکش کردن جو ملتهب انقلاب در سال‌های پایانی دهه شصت و به ویژه پس از پایان جنگ و ایجاد فضایی بازتر و فراهم آمدن زمینه و امکان تبیین، تثبیت و معرفی گرایش‌های نو نقاشی غرب، تمایلات و گرایش‌های متعددی در نقاشی معاصر ایران رخ داد (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۷۳).

دهه دوم انقلاب، عشق به اسلام و انقلاب هست، اما بت‌ها فرو نشسته و شور و شوق‌های باطنی می‌شود. از سوی دیگر فرصت نقد و نگرش به گذشته پدید آمده چرا که هنرمند در گذشته از تراکم و وفور وقایع و حوادث تند و آتشین متأثر می‌شد و به خلق اثر می‌پرداخت. اینک با این همه انباشت وتراکم وقایع در بیرون و در سطح جامعه مواجه نیست. بلکه وقایع و حوادث در درون ظهور می‌کنند و پرورده می‌شوند. تند تند به آفرینش نمی‌پردازند، خیال‌ها و اندیشه‌ها در دوران او جذب می‌شود و رشد می‌کند و به میوه می‌نشیند. قبلاً اگر جامعه مؤثر بود اینک اندیشه و خیال مؤثر است اگر شکل-

های غربی را مناسب حال خود دریافت، امروز منابع اصیل و نمادین هنر و فرهنگ خود را طلب می‌کند.

در این زمینه فکری و اجتماعی، نقاشی معاصر در این دوران از جنبش‌های مدرن اروپایی مایه‌های بسیار گرفت و حتی در برخی موارد، به تقلید از گرایش‌ها و سبک‌هایی پرداختند. هر چند این حرکت‌ها پیش از انقلاب نیز رخ داده بود، پس از پایان جنگ عده‌ای از هنرمندان به نوآوری‌های معدودی پرداختند. علاوه بر اذعان به بسیاری از شیوه‌های تقلیدی نقاشان ایرانی از مظاهر هنر غرب، حقانیت و ذوق همه هنرمندان ایرانی نمی‌توانست در تقلید از شیوه‌های غربی محصور بماند. همین ویژگی خاص هنرمندان ایرانی، یعنی استفاده از تجربیات گذشتگان خود که همواره تأثیرپذیری و نوعی مصادره عناصر از هنر اقوام دیگر را به عنوان ابزاری برای هر چند غنی‌تر کردن هنر تصویری خود به کار می‌بردند، در شکل جدید آن به صورت اشتیاق به متناسب ساختن اشکال هنر جدید با احساس و فرهنگ ملی و تاریخی مورد توجه قرار گرفت. هر چند می‌توان گفت که هنرمند ایرانی گاه در این راه توفیقی ضعیف یافته و در مواردی نیز خود به نوعی مدرنیسم متمایل شده بود، این نوآوری‌ها و گرایش به مدرنیسم برای برخی از منتقدان چندان عمیق به نظر نمی‌آمد» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۷۴-۱۷۳).

منابع

۱. اسکندری، ایرج (۱۳۸۵). جنبش انقلابی هنر ایران، فصل‌نامه هنرهای تجسمی، شماره ۲۵.

۲. اسکندری، ایرج (۱۳۸۲). انقلاب و انقلاب‌گری در نقاشی معاصر ایران، هفته‌نامه تندیس، شماره ۱۰.

۳. بارت، رولان (۱۳۸۶). اسطوره، امروز، ترجمه شیرین دختر دمیتان، تهران، نشر مرکز، چاپ ۴

۴. بشیریه، حسین (۱۳۷۸). نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم. تهران؛ آینده پویان.

۵. تاجیک، محمدرضا، (۱۳۸۳). گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

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

۷. خانی، مینو (۱۳۸۵). رنگ جنگ ایران و عراق، انتشارات ارمتان، فرانسه: چاپ اول.

۸. رهنورد، زهرا (۱۳۸۵) حکمت هنر اسلامی، تهران، سمت، چاپ ۴

۹. رهنورد، زهرا (۱۳۸۵) هنر و ادبیات انقلاب اسلامی، ویژه‌نامه جامه‌جم (ضمیمه سپیده)، دی، ضمیمه شماره ۱۹۱۷

۱۰. فرامرزی، محسن (۱۳۹۰). مقایسه تطبیقی با رویکرد نشانه‌شناسی آگهی‌های بازرگانی تلوزیونی ایران و شبکه‌های ماهواره‌ای. سال ششم، شماره دوازدهم.

۱۱. کالر، جاناتان. ۱۳۹۰، فردینان دوسوسور، ترجمه کوروش صفوی، تهران: نشر هرمس.

۱۲. گودرزی، مرتضی (۱۳۸۷). نقاشی انقلاب، چاپ اول. انتشارات فرهنگستان هنر.

۱۳. میلز، آندرو وبراویت (۱۳۸۵) درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه مجال محمدی، تهران، ققنوس

۱۴. نجومیان، امیر علی (۱۳۸۵). نشانه از دیدگاه دریدا. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ی اول.
۱۵. نیکولز، بیل (۱۳۸۵). ساختارگرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران، نشر هرمس، چاپ دوم.
۱۶. هانتیگون، ساموئل. ۱۹۹۶، برخورد تمدن‌ها و بازسازی نظم جهانی، مترجم: محمدعلی حیدر رفیعی، ۱۳۷۸، قم: موسسه فرهنگی طاها.
۱۷. هادی، روح الله؛ عطایی، تهمینه (۱۳۸۸). مبانی زیبایی شناختی رئالیسم سوسیالیستی. مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
۱۸. هنردوست، مینا (۱۳۹۳). بررسی و مقایسه تطبیقی آثار نقاشی کاظم چلیپا ، ناصر پلنگی ، حسین خسروجردی، در دهه اول و سوم انقلاب اسلامی . کارشناسی ارشد ، دانشگاه تهران ، دانشکده هنرهای تجسمی
۱۹. یوسف‌پناه، کامله (۱۳۸۸). بررسی جریان‌های موجود در نقاشی معاصر ایران (پس از انقلاب اسلامی)، کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری .

منابع تصاویر

۱. گوردزی، مصطفی. ۱۳۶۸، ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی ایران ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۸ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، تهران: چاپ اول.
۲. گودرزی، مصطفی(گردآورنده. ۱۳۸۷، خیال شرقی: کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، کتاب چهارم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.