جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۸، شماره دوم پاییز و زمستان ۱۳۹۵
صفحه ۱۱۳ تا ۱۳۸

پرده‌های ناتمام؛
نقد تابلوی عصر عاشورای فرشچیان

سیدیاسر جلالی[۱] ، علیرضا قبادی[۲]

چکیده

در این مقاله سعی شده است از منظری گفتمانی به تابلوی «عصر عاشورا» اثر استاد محمود فرشچیان نگریسته شود. بدین معنی که ایده و دیدگاه هنرمند که در بطن اثر مستتر است به‌عنوان معیاری برای واکاوی اثر در نظر گرفته شود. دو موضوع مهم در این مقاله بررسی شده است: نخست گفتمان‌های موجود در زمینهٔ عاشورا و قیام امام‌حسین (ع) دسته‌بندی و سپس ارتباط تابلوی عصر عاشورا با این گفتمان‌ها مشخص شده است. سؤال آن است که این هنرمند به کدام گفتمان عصر خود نزدیک بوده و متأثر از کدام رویکردها یا متفکران است؟ نویسندگان نتیجه می‌گیرند که گونه‌های گفتمانی مطرح در خصوص عاشورا را می‌توان به سه گونهٔ عامیانه، روشنفکرانه و عرفانی تقسیم کرد. با توجه به تم و عناصر اصلی تابلوی عصر عاشورا، ایده و دیدگاه نقاش را باید به گونهٔ گفتمانی اول یعنی گفتمان عامیانه نزدیک دانست.

واژه‌های کلیدی

عاشورا، فرشچیان، گفتمان، نگارگری، تابلوی عصر عاشورا.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۳/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۷/۳

۱. دانشجوی دکتری سیاستگذاری فرهنگی دانشگاه خوارزمی. khordad_44@yahoo.com
۲. عضو هیات علمی دانشگاه خوارزمی، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، گروه علوم اجتماعی، ghobadi@khu.ac.ir

مقدمه

درک ما از جهان به‌واسطهٔ تصویرهایی است که از عالم داریم. مجموعه‌تصاویری که از جهان خارج در ذهن ما شکل می‌گیرد به‌مثابه مخزنی از انواع فهم‌ها عمل می‌کند. ما به کمک این فهم‌ها و در حقیقت به‌واسطهٔ تصویرهایی که از جهان داریم زندگی می‌کنیم و کردارهایمان را سامان می‌بخشیم. منابع بسیاری برای ایجاد این تصاویر وجود دارد و بی‌شک هنر یکی از اصلی‌ترین آنهاست. سینما، نقاشی و موسیقی و هنرهای دیگر هریک می‌کوشند تصویری از جهان در ذهن مخاطب شکل دهند. یک فیلم یا تابلوی نقاشی سعی دارد یک پدیده یا موضوع را در ذهن ما به‌گونه‌ای خاص حک کند و در نهایت ما نیز در برخورد با اثر هنری، مجموعه حس‌ها و فهم‌هایی را به دست می‌آوریم. اما تصویری که هنرمند سعی دارد به مخاطب القا کند به میزان زیادی مبتنی بر ایده‌ای است که وی در مورد یک پدیده دارد و به معنای دقیق کلمه به نوع و چگونگی درک او از آن پدیده وابسته است.

در این نوشتار نیز سعی شده است از همین منظر به یک اثر هنری نگریسته شود. بدین معنی که ایده و دیدگاه هنرمند که در بطن اثر مستتر است به‌عنوان معیاری برای واکاوی اثر در نظر گرفته شود. همچنین یک اثر هنری در زمینهٔ وسیع‌تر تحولات اجتماعی و گفتمانی حاضر مورد توجه قرار می‌گیرد و ارتباط ایده هنرمند با گفتمان‌ها نیز لحاظ می‌شود. بدین منظور تابلوی «عصر عاشورا» اثر استاد محمود فرشچیان، نگارگر معاصر کشورمان، انتخاب شده است. علت انتخاب این اثر، موضوع و محتوای آن و نیز اقبالی است که در طول چند دههٔ گذشته به این تابلو نشان داده شده است. محتوای اثر جدا از اهمیت تاریخی و مذهبی، برای نگارندگان این مقاله نیز واجد اهمیتی خاص است و این دغدغهٔ شخصی در انتخاب این اثر موثر بوده است.

از لحاظ پیشینهٔ تاریخی، مورخان اذعان دارند که حداقل در نقاشی ایرانی (مینیاتور) مضامین مرتبط با تاریخ و دین‌ورزی کمتر دیده می‌شود (گرابر، ۱۳۸۳). در بخش نگارگری عاشورایی نیز آثار قابل‌ملاحظه‌ای در گذشته‌های دور یافت نمی‌شود و صرفاً آثار محدودی در اواخر صفویه وجود دارد (بابایی، ۱۳۸۶). همچنین در دوران قاجار شاهد شکل‌گیری تعداد بیشتری از آثار نگارگری در خصوص عاشورا هستیم (الهی،

۱۳۷۷). بنابرایـن اهمیـت تابلـوی «عصـر عاشـورا» از میـان آثار فرشـچیان اولاً بـه این علت اسـت کـه از معـدود آثـار برجسـته در نگارگری عاشـورایی اسـت. دلیل دوم ارتباطی اسـت کـه ایـن اثـر با مخاطب عام برقرار کرده اسـت. این اثر تحسـین بسـیاری را برانگیخته اسـت و مخاطبـان و هـواداران زیـادی دارد. ازایـن‌رو انتخـاب آن برای این نوشـتار مناسـب به نظر می‌رسـد و نقـد آن بـا توجـه به انبـوه مخاطبانش، ارزشـمند اسـت.

در ایـن مقالـه تلاش شـده اسـت تا بـه دو موضـوع مهم پرداختـه شـود.ابتدا گفتمان‌های موجـود در زمینـهٔ عاشـورا و قیـام امـام حسـین(ع) را دسـته‌بندی می‌کنیـم و سـپس ارتبـاط تابلـوی عصـر عاشـورا بـا این گفتمان‌ها را مشـخص سـازیم. هدف بررسـی جایـگاه اثر در میـان گفتمان‌هـای موجـود و نیـز تأثیرپذیـری هنرمنـد از آنهاسـت. سـؤال آن اسـت که این هنرمنـد بـه کـدام گفتمـان عصر خـود نزدیک بـوده و متأثـر از کـدام رویکردها یـا متفکران اسـت؟ همچنیـن می‌کوشـیم بـر نقش ایده و فهم در نقاشـی تأکیـد کنیم. عنصر اساسـی هنر عبـارت از ایده‌هـا و فهم‌هایـی اسـت کـه هنرمنـد از جهـان و پدیده‌ها در ذهن خـود دارد و بـرای بررسـی آثـار هنـری بهتر اسـت به مطالعـهٔ دیدگاه‌هـا و ایده‌هـای هنرمنـدان بپردازیم.

امـا هـدف از مطالعـه مـوردی یـک اثـر به‌هیچ‌وجه نقـد کلی هنـر نگارگری یـا حتی کل آثـار و رویکـرد هنرمنـد نیسـت. بدیهـی اسـت کـه نقد یـک هنرمنـد نیازمند بررسـی تعداد زیـادی از آثـار اوسـت. هنرمنـدان نگارگر میراث‌دار نقاشـی اصیـل ایرانی هسـتند و کار آنها در احیـای ایـن میـراث بومی بسـیار مهم اسـت. در این راسـتا اگـر نقدی بر این سـبک وارد می‌شـود، متوجـه محتـوا و ایـده آثـار بوده (ممیـز، ۱۳۶۹) و بدیهی اسـت کـه ظرایف هنری و ارزش‌هـای نقاشـی ایرانـی در جـای خـود محتـرم اسـت. همچنیـن در این نوشـتار صرفاً حـوزهٔ فکـری و فضـای اندیشـه‌ای و گفتمانـی اثـر نقد شـده و نقـد فنی و تخصصـی را که مرتبـط بـا هنـر نگارگری اسـت باید بـه متخصصان آن بسـپاریم.

روش‌شناسـی ایـن مقالـه در درجـهٔ اول شـامل تحلیـل گفتمـان و اسـتخراج عناصـر گفتمانـی اسـت. در ایـن بخـش به‌ویـژه بـر شناسـایی و دسـته‌بندی گفتمان‌هـای مختلـف خواهیـم پرداخـت. از سـوی دیگـر، مطالعهٔ اسـناد و مـدارک نیز مـورد توجه خواهـد بود و به‌خصـوص مطالعـهٔ نقدهـا و تحلیل‌هـا و بررسـی متـون حـاوی گفتمان‌هـا مدنظـر خواهد بـود. همچنیـن تحلیـل محتـوای اثر هنری نیز بخشـی از مقالـه را به خـود اختصاص خواهد داد.

آیا اثر هنری جامعه را بازتاب می‌دهد؟

تابلـوی عصـر عاشـورا در یـک فضـای اجتماعی و فرهنگی خاص شـکل گرفته اسـت و در ایـن تردیـدی نیسـت. امـا آیا ایـن اثر هنـری بازتاب‌دهندهٔ جامعـه و تفکرات موجـود در آن اسـت؟ و اگـر پاسـخ مثبـت اسـت ایـن بازتـاب چگونـه و بـه چه شـکل اسـت؟ آیـا صرفاً ایده‌هـا و افـکار هنرمنـد در ایـن بازتـاب نقـش دارد یـا گفتمان‌هـای موجـود در جامعـه و تفکـرات مسـلط (خـارج از عالـم هنـر) نیـز او را یـاری می‌کنند؟

رویکردهـای انعکاسـی (بازتابـی) در جامعه‌شناسـی هنـر، می‌کوشـند به این سـؤالات پاسـخ دهنـد. این رویکردها سـعی دارند اثر هنـری را بازتابی از جامعه تلقـی کنند. «رویکرد بازتـاب در جامعه‌شناسـی هنـر مشـتمل بـر حـوزهٔ گسـترده‌ای از تحقیقـات، مبتنـی بـر این عقیـده مشـترک هسـتند کـه هنـر آیینـهٔ جامعه اسـت یا هنر به‌واسـطه جامعه مشـروط شـده یـا تعیـن می‌یابد»(الکسـندر ۲۰۰۳، بـه نقـل از راودراد ۱۳۸۶). البتـه ایـن رویکردهـا طیـف وسـیعی را شـامل می‌شـوند و نظریه‌پـردازان بسـیاری در این دسـته‌بندی جـای می‌گیرند؛ از لـوکاچ گرفته تـا آدورنـو و گلدمن[۱].

«هنرهـا واقعیـت را بـه رمـز برمی‌گردانـند و آنچـه را در جامعـه وجـود دارد به‌صـورت نمادیـن و رمزگونـه بـه نمایش می‌گذارند. بنابراین شـکل هنر متأثر از قواعد زیبایی‌شـناختی و محتـوای آن از جامعـه نشـئت گرفتـه اسـت. ایـن محتـوا شـامل ارزش‌هـا و اعتقـادات و به‌طورکلـی ایدئولوژی‌هـای موجـود در جامعـه اسـت» (راودراد، ۱۳۸۶). البتـه در فراینـد بازتـاب، نقـش هنرمنـد را نبایـد نادیـده انگاشـت، چراکـه توانایی‌هـا و معیارهای او بسـیار مؤثر هسـتند.

اثـر هنـری به‌طـور مسـتقل قاعده‌منـد و دارای ویژگی‌هـای معنایی اسـت، امـا ارتباط آن بـا جامعـه و گفتمان‌هـا نیـز قابـل بررسـی اسـت. جهـان هنـر گرچه منطـق خاص خـود را دارد، امـا بی‌ارتبـاط بـا جهـان اجتماعی نیسـت. در این زمینه لـوکاچ نیز به بحـث جهان‌بینی اشـاره دارد و معتقـد اسـت «مهم‌تریـن اثـر هنـری هـر عصـر به‌عنـوان فیلتری بـرای تجربهٔ مشـترک عمـل می‌کنـد» (دووینیـو، ۱۳۷۹: ۴۱). ایـن بدان معنی اسـت که مثـلاً تابلوی مورد نظـر مـا گرچـه بـر اسـاس قواعـد زیبایی‌شـناختی در نگارگری و نقاشـی مثـل ترکیب‌بندی

۱. نگاه کنید به منابع جامعه‌شناسی هنر و ازجمله: راودراد، نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات.

و رنـگ و... شـکل گرفتـه اسـت امـا نـوع روایتی کـه از عاشـورا دارد نیز مهم و مؤثر اسـت و ایـن روایـت از جایـی بیـرون از محیـط هنر نشـئت می‌گیرد.

گلدمـن در ایـن میـان به روش سـاختارگرایی تکوینی اشـاره دارد و می‌کوشـد روندهای سـاخت‌یافتگی را در هنـر بررسـی کنـد. از دیـد گلدمـن (۱۹۶۴) بایـد در پـی کشـف سـاختارهای معنـی‌دار در آثـار بـود کـه عبـارت از نوعی انسـجام درونـی و مجموعـه‌ای از ارتباطـات بیـن عناصـر متفـاوت تشـکیل‌دهندهٔ آثار اسـت که ارتبـاط بین محتوا و سـبک را نیـز مشـخص می‌سـازد. تشـخیص ایـن سـاخت‌های کلـی اثـر، بـرای محقـق دارای اهمیت اسـت. امـا بـرای ایـن کار گلدمن اشـاره دارد که باید سـطوح تحلیـل را از متن بـه فرد و نیز از فـرد بـه جامعـه و گـروه اجتماعـی که خالق اثـر جزئی از آن اسـت گسـترش دهیم. یعنی در نهایـت بازهـم بـه بیـرون از جهان هنرمند سـرک بکشـیم.

اینجاسـت کـه گلدمـن بـه مفهـوم جهان‌بینـی اشـاره می‌کنـد که محقـق بایـد در یک اثر هنـری آن را بیابـد. جامعه‌شـناس بایـد بـه کار هنـری از طریـق جهان‌بینی‌ای کـه در آن بیان شـده توجـه کنـد. گلدمـن (۱۹۶۴) جهان‌بینـی را منسـجم‌ترین توضیح مفهومـی از تمایلات واقعـی، هیجانـی و فکـری اعضـای گروه می‌دانـد. یعنی هنرمنـد زبان گویـای اعضای گروه یـا جامعـه‌ای اسـت کـه در آن عضویـت دارد. یـا به بیـان دیگر هنرمنـد توانایی ایـن را دارد کـه ایده‌هـا و عقایـد جامعـه را بـه زبان هنـر ترجمه و بیـان کند.

وجـه مشـخصهٔ شـرایط اجتماعی نیز جهان‌بینی غالب در آن اسـت. نویسـنده یـا هنرمند ایـن جهان‌بینـی را اخـذ و در اثـر منعکس می‌کنـد. البته ایـن فرایند گاه پیچیـده و ناخودآگاه صـورت می‌گیـرد و ممکـن اسـت خـود هنرمنـد نیـز از آن آگاه نباشـد. گلدمـن (۱۹۸۱) و لـوکاچ معتقدنـد که اثـر بازتاب مسـتقیم آگاهی جمعی نیسـت، بلکه ارتبـاط تنگاتنگی با آن دارد. اثـر هنـری بـا واسـطه‌های مختلـف مثل شـرایط هنـری و قراردادهای زیبایی‌شـناختی، شـرایط اجتماعـی را بـه نمایـش می‌گـذارد (راودراد، ۱۳۸۹: ۱۱۶). هرقـدر هنرمنـد بـه یک گـروه اجتماعـی نزدیک‌تـر و نیـز بینـش او کامل‌تـر باشـد، بهتـر می‌توانـد راوی جهان‌بینـی آن گـروه شـود. در واقـع در اینجـا شـاید بتـوان گفت کـه هنرمند بـا روح‌جمعی یـا وجدان جمعـی اجتمـاع خـود ارتبـاط برقـرار کـرده، آن را در قالـب هنـر بیـان می‌کنـد. در هر حال مشـخص اسـت کـه اهمیـت هنرمنـد (به‌جـز مـوارد تکنیکـی) چقـدر وابسـته بـه ایده‌هـا و

نظـرات اوسـت؛ یعنـی هنرمنـد و به‌ویـژه نقـاش، در درجـهٔ اول یـک ایده‌پـرداز و متفکـر اسـت یـا حداقـل توانایـی درک و پذیرش ایده‌هـای ناب حاضـر در جهان پیرامـون خویش را داراست.

ایـن مسـئله بـه نظـر در هنر نقاشـی دوچندان اسـت. نقاشـی حتـی در سـبک‌های کاملاً رئالیسـتی نوعـی بازآفرینـی حـوادث و رویدادهاسـت[1]. حال در مواردی که قرار اسـت یک حادثـهٔ تاریخـی یـا اسـطوره‌ای ترسـیم شـود (و نقـاش تصویـری واقعـی پیش چشـم خود نـدارد) آنـگاه آنچـه عنصـر اساسـی اثـر را شـکل می‌دهـد چیـزی جز ایـده و فکـر نخواهد بـود. زیـرا در ایـن گونـه آثـار، نقـاش حادثـه را دوبـاره خلـق می‌کنـد و بـر صفحهٔ نقاشـی بازمی‌آفرینـد. ایـن خلـق مجدد طبیعتاً بر اسـاس دیـدگاه و گفتمـان هنرمند انجـام می‌پذیرد و در خـلأ روی نمی‌دهـد. اینجاسـت کـه معنای بازنمایی مشـخص می‌شـود؛ یعنـی بازتاب جامعـه و ایدئولوژی‌هـا در آثـار هنری.

امـا ایـن بازتـاب از یـک جهـت بـه برداشـت نقاش وابسـته اسـت و از سـوی دیگر به برداشـت‌های خـارج از هنـر نقاشـی و بـه گفتمان‌های عمومـی. آثار فکـری و فرهنگی زمان به‌صـورت قدرتمنـد در کار نقـاش مؤثـر و حاضـر هسـتند. در مـورد حادثـهٔ عاشـورا نیز در حالـت کلـی می‌تـوان از زوایـای مختلف بـه آن نگریسـت و تصاویر گوناگونی ترسـیم کرد. آنچـه نقـاش بـر تابلـو کشـیده، نشـان‌دهندهٔ نـگاه او بـه این حادثه اسـت. امـا این نـگاه نیز مختـص او نیسـت، او در میـان جامعـه زیسـت می‌کنـد و از گفتمان‌هـای حاضـر در مـورد عاشـورا تأثیـر می‌پذیرد.

مطالعات فرهنگی و هنر

اثـر هنـری در معنـای کلان و تابلـوی مـورد نظـر مـا در حالـت خـاص، به‌مثابـه نوعی متن در نظـر گرفتـه می‌شـود. متنـی کـه شـامل معنـا و تفسـیر اسـت و بـه بازنمایـی جامعـه نیز می‌پـردازد. ایـن نکتـه را باید در ادبیـات مطالعات فرهنگی نیز جسـت‌وجو کرد. «بخشـی از مطالعـات فرهنگـی حول پرسـش بازنمایی متمرکز شـده اسـت. یکـی از پایه‌هـای مطالعات فرهنگـی را می‌تـوان همچـون مطالعـه فرهنـگ عملکردهـای دلالت‌بخـش بازنمایـی درک کـرد. ایـن مسـئله نیازمنـد آن اسـت کـه تولیـد متنـی معنا را کشـف کنیـم و نیازمنـد تحقیق

۱. چنانچه تابلوی مونالیزا(لبخند ژوکوند) داوینچی سیمای یک زن واقعی است.

دربارهٔ روش‌هایی است که معنا را در زمینه‌های مختلف تولید می‌کند» (بارکر، ۱۳۸۷: ۱۸). البته مراد از متن در اینجا فقط نوشتار نیست بلکه همهٔ عملکردهای دلالت‌بخش مثل ایماژها و تصاویر را نیز شامل می‌شود. این متون را می‌توان متون فرهنگی نیز نام نهاد، زیرا شامل نظام‌های نشانه‌ای هستند که با سازوکارهایی مثل زبان به دلالت می‌پردازند و حامل معنا هستند.

مطالعات فرهنگی در خصوص هنر و آثار هنری رویکردهای متنی را مورد توجه قرار داده است. این رویکردها شامل مباحث مختلف در خصوص نشانه‌شناسی و روایت است. نشانه‌شناسی می‌کوشد متن فرهنگی را رمزگشایی کند و ایماژها و تصاویر را به‌مثابه نشانه‌هایی معناکاوی نماید. روایت و نظریه روایت نیز متن را به‌مثابه روایتی در نظر می‌گیرد که قصد آن «داستان‌سرایی» است. «روایت شرح منظم و متوالی است که ادعای ثبت حوادث را دارد» (بارکر، ۱۳۸۷: ۵۶). متن‌ها با داستان‌های خود به ما پاسخ‌هایی می‌دهند و تصویری را در ذهن پدید می‌آورند. در حقیقت این کارکرد متن بدین ترتیب است که با برجسته‌سازی برخی عناصر و کمرنگ کردن عناصر دیگر از یک سو داستان را روایت می‌کند و از سوی دیگر تلقی خود را از مسائل و پدیده‌ها در داستان می‌گنجاند.

لذا اگر اثر هنری را به‌مثابه متن فرهنگی در نظر آوریم، مطالعات فرهنگی امکان‌های مناسب و مختلفی را در اختیار ما قرار می‌دهد تا با استفاده از آن بتوانیم اثر را بررسی کنیم. اما آنچه در این نوشتار برجسته شده و در متن اثر واکاوی می‌شود به یک معنا نوعی گفتمان نیز هست. البته گفتمان در آن معنایی که در مطالعهٔ آثار فرهنگی و در مطالعات فرهنگی و نقد ادبی مطرح می‌شود. برای توضیح مقصود می‌توان به نقد ادبی و به‌ویژه قرائت نشانه‌گرایانه توجه کرد (استوری،۱۳۸۹: ۷۹).

در این خصوص مباحث لویی آلتوسر (۱۹۶۹) در خصوص امر مناقشه‌پذیر قابل توجه است. امر مناقشه‌پذیر به مجموعه‌گفتمان‌های سازمان‌دهندهٔ متن گفته می‌شود که مرتبط به آن چیزی هستند که از متن حذف شده یا در آن لحاظ شده است. هدف از نقد به شیوهٔ آلتوسری عبارت از واسازی متن به‌منظور آشکار کردن ساخت و عملکرد امر مناقشه‌پذیر است تا از این راه رابطهٔ متن و اوضاع تاریخی و موجودیتش

تعیین شـود (اسـتوری، ۱۳۸۹).

امـر مناقشـه‌پذیر را می‌تـوان همـان رویـهٔ پنهـان و نهفتـهٔ متـن قلمداد کرد کـه ارتباط تنگاتنگـی بـا گفتمـان نیـز دارد. نقـد ادبـی نیـز در پی بررسـی همیـن امر مسـکوت در متن اسـت؛ یعنـی واکاوی نبوده‌هـا در متـن و دلایـل غیاب‌ها و سـکوت‌ها و آنچـه در خود متن بـه بیـان درنمی‌آیـد. به‌دلیـل ارتبـاط ایـن رویکرد بـا مفهـوم گفتمـان، در ادامه تأملـی اندک بـر این مفهـوم خواهیم داشـت.

گفتمان

مـراد از گفتمـان [1] در ایـن مقالـه اولاً در یـک اثـر متنـی فرهنگی و هنری اسـت کـه متضمن معناسـت و از سـوی دیگـر مرتبـط بـا رویکـرد انعکاسـی در جامعه‌شناسـی هنـر اسـت که شـرایط اجتماعـی و زمینه‌هـای شـکل‌گیری اثـر هنـری را لحـاظ می‌کنـد. همچنیـن آن جنبـه از گفتمـان مدنظـر اسـت کـه بیشـتر در رویکـرد زبان‌شناسـی و نشانه‌شناسـی مطـرح می‌شـود کـه متـرادف با متن اسـت (لـی،۱۳۸۸: ۳۱). معمـولاً گفتمان و تحلیـل آن دارای دو سـنت قـوی فوکویـی و نیـز سـنت زبان‌شناسـانه و نشانه‌شناسـانه اسـت. رویکـرد فوکویـی (گاتینـگ[2]، ۲۰۰۵) در گفتمـان درپـی مفاهیمـی مثـل قـدرت و انضبـاط اسـت امـا رویکرد نشانه‌شناسانه(شـفرین،۱۹۹۴)، گفتمـان را متـرادف بـا متـن فـرض می‌کنـد و بـه تفسـیر و نشانه‌شناسـی متمایـل اسـت.

مفهـوم گفتمـان در معنـای کلان عبـارت از صورت‌بندی‌هـا یـا واحدهـای زبانی (کلامی و متنـی) اسـت کـه شـکل‌دهندهٔ دانـش و تجربهٔ مـا از جهان هسـتند و نیز در تضـاد با دیگر گفتمان‌هـای رقیـب قـرار می‌گیرنـد. بـه عقیـدهٔ لاکلا[3] «فـرض اصلی هـر رویکـرد گفتمانی ایـن عقیـده اسـت کـه صـرف امکان تصـور، دریافـت حسـی، اندیشـه و عمل به سـاختمند شـدن حـوزهٔ معنـادار معینـی بسـتگی دارد کـه قبل از هـر نوع بی¬واسـطگی عینـی حضور دارد» (مک‌دانـل،۱۳۸۰: ۲۸). در واقـع لاکلا (۱۹۸۵) هـر نـوع عمـل یـا فعالیت‌های نهادی و هـر شـیوه‌ای را کـه در آن تولیـد اجتماعـی معنا صورت می‌گیرد، بخشـی از گفتمـان قلمداد می‌کنـد.

1. Discourse
2. Gutting
3. Laclau

گفتمـان ارتبـاط تنگاتنگـی بـا بحث فهـم دارد. ازایـن‌رو گفتمان «شـیوه‌ای خـاص برای سـخن گفتن دربارهٔ جهان و فهم آن (یا فهم یکی از وجوه آن) اسـت» (یورگنسن،۱۳۸۹:۱۸). ازاین‌روسـت کـه وقتـی مـا در گفتمانـی خاص سـخن می‌گوییـم، درکـی از جهـان را برای خـود پدیـد می‌آوریـم کـه ممکـن اسـت افـرادی کـه در گفتمـان مـا سـخن نمی‌گوینـد آن را نفهمنـد یـا بـه آن معتقـد نباشـند. کارکـرد اصلـی گفتمـان نسـبت دادن معنـی بـه جهـان اجتماعـی اسـت و ایـن معنـی آثـار و نتایجـی را در پـی دارد. گفتمـان، برخـی عناصـر را برجسـته و برخـی دیگـر را نیـز کم‌رنـگ می‌سـازد. در حقیقـت گفتمان‌هـا از ایـن لحـاظ می‌کوشـند تـا تصاویـری از پدیده‌هـا ارائـه کننـد و آنهـا را دوبـاره برسـازند. در ایـن زمینه لازم اسـت بـه مفاهیمـی مثـل برسـاخت[1] در امـر گفتمانـی توجـه شـود. گفتمان‌هـا تـلاش دارنـد تصاویـر ذهنـی و معناهای مـورد نظر خویـش را در مخاطب برانگیزند و اگـر پا را از ایـن فراتـر نهیـم بایـد گفـت که افـراد اصـلاً در فضـای گفتمانهـا زندگـی می‌کنند.

در نظـر فـرکلاف (۱۳۷۹) گفتمـان موضوعـی جامعه‌شـناختی اسـت کـه از متـن فراتـر مـی‌رود و بـه بافـت فرهنگـی و اجتماعـی توجـه دارد. پس برای بررسـی نظام‌هـای معنایی و ادراکـی حـول یـک پدیـده می‌تـوان به بررسـی گفتمـان پرداخـت. همچنین یـک گفتمان دارای خصوصیـات مشـترک بیانـی و مفهومـی اسـت. یعنـی بیـان صـوری مشـترک و نیـز مفاهیـم و گزاره‌هـای معنایـی خـاص در آن یافـت می‌شـود. تقسـیم‌بندی انـواع گفتمان‌های عاشـورا نیـز بر همین اسـاس اسـت[2].

مـراد از گفتمـان در این نوشـتار چیزی اسـت که تـداوم دارد و شـکل‌دهندهٔ اثر هنری در سـطح کلان اسـت. زمینه‌های تولید متن مورد نظر اسـت و در اینجا سـبک و گفتمان نوعی همپوشـانی دارنـد بـا ایـن تذکر کـه گفتمان بیشـتر به عناصر ذهنـی و فکری توجـه دارد. در دوران جدیـد هـم بـه گفتمان هنری بیش از سـبک هنـری اهمیت می‌دهنـد (تنهایی،۱۳۸۹). البتـه هـدف ایـن مقاله بررسـی ربـط علّی و علل شـکل‌گیری اثـر هنری نیسـت، بلکه هدف یافتـن ایده‌هـای اثـر و ارتبـاط آن بـا گفتمان‌هـا اسـت؛ یعنـی نوعـی درون‌کاوی اثـر و تـا حدودی ایـدهٔ خالق آن.

1. Construction

۲. بـرای مطالعـه یـک نمونـه از پیاده‌سـازی تحلیـل گفتمـان در حـوزهٔ هنـر نـگاه کنیـد بـه: ابوالحسـن تنهایـی و دیگـران، تحلیـل گفتمـان هنـر خاورمیانـه.

فـرکلاف (۱۹۹۵) در تحلیـل گفتمـان بـه سـه سـطح تولیـد، تفسـیر متن و فضـای کنش اشـاره دارد. گفتمان در این مقاله در سـطح توصیف و تفسـیر مورد توجه اسـت. در سـطح توصیـف بـه ویژگی‌هـای صـوری اثر مثل طـرح اصلی، رنگ‌بنـدی و ماننـد آن می‌پردازیم و در سـطح تفسـیر بـه ارتبـاط بین متـن اثر با متـن وسـیع‌تر ایده‌هـای بیرونی توجـه می‌کنیم.

بحث

انواع گفتمان‌های عاشورا

در خصـوص حادثـهٔ عاشـورا و قیـام امـام حسـین (ع) از دیربـاز دیدگاه‌های زیـادی وجود داشـته اسـت. ایـن ایده‌هـا و رویکردهـای فکـری متنـوع را می‌تـوان در قالـب گفتمان‌هایی دسـته‌بندی کرد. در این نوشـتار دسـته‌بندی گفتمان‌ها بر اسـاس نظر و اسـتنباط نویسـندگان و قرائـن و تحلیل‌هـا و دسـته‌بندی‌های موجـود صـورت گرفته اسـت. بدیهی اسـت می‌توان بـه انـواع دیگـر دسـته‌بندی‌ها نیز قائـل بود، اما هـدف از ارائهٔ ایـن مدل، تأکید بـر گونه‌های خـاص و پررنـگ (و گاه افراطـی) از گفتمان‌هایـی اسـت کـه در خصـوص عاشـورا حاضر هستند.

بـرای شناسـایی گفتمان‌هـا، منبـع اصلـی عبـارت از تحلیل‌هـا و دسـته‌بندی‌هایی اسـت کـه از گفتمان‌های عاشـورا انجام شـده اسـت. همچنین آثار اصلی و مشـخصی کـه در زمینهٔ عاشـورا بـه گفتمان‌سـازی پرداخته‌انـد و در دوران خـود شـاخص بوده‌انـد نیـز مدنظر قرار گرفتـه اسـت. از لحـاظ زمانـی اکثـراً گفتمان‌های دوران معاصـر یعنی قرن اخیـر مورد توجه اسـت. بدیـن معنـی کـه می‌کوشـیم نشـان دهیم کـه چـه عناصـری در گفتمان‌های عاشـورا برجسـته شـده و چـه عناصـری کم‌رنـگ شـده اسـت. بـر ایـن اسـاس برخـی گفتمان‌هـا عناصـری مثـل سـوگ و عـزا را برجسـته کـرده و برخی نیـز به تحلیـل اجتماعی و سیاسـی عاشـورا پرداخته‌انـد. بایـد در نظـر داشـت کـه ایـن گفتمان‌هـا به‌صـورت طیف‌هایـی از عناصـر و تم‌هـا تصـور شـده‌اند و ایـن گونه نیسـت کـه آنها به‌صورت سـیاه و سـفید فرض شـوند. بـرای مثـال، عناصـری مثـل شکسـت و انـدوه در همـهٔ گفتمان‌هـا حاضر اسـت. اما آنچـه گفتمان‌هـا را متمایـز می‌سـازد میـزان و درجـهٔ تأکیـد بـر ایـن عناصـر اسـت. بایـد گفتمان‌هـا را به‌صـورت طیفـی و مـدرج در نظر آورد و دانسـت که شـدت تأکیدهاسـت که باعـث تمییـز آنهـا از یکدیگر می‌شـود.

۱. گفتمان عامیانه

در طـول تاریـخ از لحـاظ فرهنگـی گرایش‌هایـی کـه بـا عامـه مـردم در ارتبـاط بوده‌اند در واقعـهٔ عاشـورا دسـت بـالا را داشـته‌اند. بـه این معنـی کـه تلقی‌هـا و باورهایی کـه در میان عامـهٔ مـردم فراگیـر بوده‌انـد بـر دیگـر تلقی‌هـا از لحاظ شـدت و کمیـت برتری داشـته‌اند. از لحـاظ عناصـر گفتمانـی ایـن تلقی‌هـا بـر مـواردی مثل تـراژدی بـودن واقعـه، مظلومیت، سـوگواری و تـا حـدودی انتقـام تأکیـد دارنـد. ایـن عناصـر در «گفتمـان عامیانه»[1] برجسـته هسـتند و طبیعـی اسـت کـه دیگـر عناصر کم‌رنگ خواهند شـد. یعنـی آنچه در ایـن گفتمان مـورد تأکیـد قـرار می‌گیـرد توجـه بـه فاجعـه بـودن رویـداد کربـلا اسـت و مـواردی مثـل تحلیـل حادثـه یـا نتایجـی کـه بـرای زندگی امـروز درپـی دارد کمتـر مطرح می‌شـوند.

همچنیـن بایـد بـه جریان‌هـای ادبـی و هنری اشـاره شـود کـه در پیونـد بـا دیدگاه‌های عامیانـه در خصـوص عاشـورا قـرار دارنـد. برخـی از ادیبـان و هنرمندان در ایـن چارچوب جـای می‌گیرنـد. گاه نیـز از روایت‌هـای نه‌چنـدان صحیـح بـرای خلـق آثـار هنری اسـتفاده می‌شـود. از لحـاظ عناصـر مـادی و جنبه‌هـای بیرونـی ایـن گفتمـان، باید بـه آثـار هنری با تم‌هـای تراژیـک و سـوگ توجـه کـرد. ایـن آثـار کـه به‌راحتـی و به‌وفـور یافـت می‌شـوند در واقـع مظاهـر مـادی ایـن گفتمـان را تشـکیل می‌دهنـد. آثـاری مثـل انـواع نقاشـی‌های قهوه‌خانـه‌ای یـا آثـار صوتـی مثـل نوحه‌ها و گونه‌هـای مختلف موسـیقی عاشـورایی از این دسـته هستند.

برخـی نیـز اشـاره دارنـد کـه در طـول تاریـخ، ایـن گفتمـان به‌علـل خـاص محیطـی و اجتماعـی مثل شـرایط سیاسـی (جنگ‌هـا و نابسـامانی‌ها) کارکرد داشـته و مـورد اقبال بوده اسـت (نورانی‌نـژاد، ۱۳۸۴: ۲۶). در حقیقـت شـاید علـت توجه بـه جنبه‌های سـوگ و ماتم در حادثـهٔ عاشـورا شـرایط عینـی زندگی افـراد در دوران ملتهـب تاریـخ و در دوران رنج‌ها و دردهـا بـوده اسـت. یعنـی تشـابهی وجـود داشـته اسـت بیـن شـرایط کربـلا بـا زندگـی مردمـی کـه راه فـراری از مشـکلات نمی‌دیده‌انـد و خـود را گرفتـار وضعیتـی تراژیـک می‌پنداشـته‌اند. از ایـن گفتمـان بـه نام‌هـای گفتمـان سـنت‌گرا یـا تراژیـک نیـز یـاد کرده‌اند (آقاجـری، در نورانی‌نـژاد، ۱۳۸۴).

1. popular

۲. گفتمان‌های جدید روشنفکری

با نو شدن تاریخ به‌ویژه ظهور ادبیات جدید و شکل گرفتن گفتمان‌های روشنفکری، تلقی از عاشورا نیز در قالب گفتمانی جدیدی ظهور کرد. تولیدات فکری که در این خصوص در قرن اخیر رواج پیدا کرد باعث شد کم‌کم گفتمان‌هایی پدید آید که کمتر مورد توجه تودهٔ مردم هستند و بیشتر در بین خواص و روشنفکران مورد اقبال قرار گرفته‌اند. این سلسله از گفتمان‌ها تنوع زیادی دارند و پدیدآورندگان آنها شامل طیفی از روشنفکران دینی، روحانیون نوگرا و اهالی سیاست هستند.

چهره‌های شاخصی مثل دکتر علی شریعتی، شهید مطهری، مهندس بازرگان، و آیت‌اله طالقانی در این گفتمان جای می‌گیرند. این گفتمان از لحاظ کلی شامل رویکردهای روشنفکری، اسلام انقلابی، ملی‌گرایی و مانند آن است[۱]. اما به‌رغم این پراکندگی، در مورد خطوط کلی گفتمانی توافق وجود دارد: توجه به عناصر غیرسنتی و انقلابی، تحلیل‌های نظری در حوزه‌های اجتماعی و سیاسی از عاشورا و توجه فراوان به جنبه‌های کاربردی قیام برای زندگی امروز. مثلاً در این گفتمان پرسیده می‌شود که علل قیام چیست و مراحل آن چگونه است و دستاوردها و پیامدهای آن کدام‌اند؟ امام حسین (ع) چگونه برنامه‌ریزی کرد و اهداف وی چه بود؟

جنبهٔ خاص دیگری از این گفتمان نیز شامل تلقی‌های رادیکال از عاشوراست که بر مبارزه‌جویی و مقاومت تأکید دارد. این تلقی به‌وضوح خشن‌تر از گفتمان عامیانه است و می‌کوشد جهاد و مبارزه را در کانون تفسیر از قیام امام حسین (ع) قرار دهد. «این تلقی به‌خصوص از زمانی که تشیع و اسلام خصلت مبارزه‌جویانه پیدا کرد مورد اقبال واقع شد» (نورانی‌نژاد،۱۳۸۴: ۲۷).

گرچه از لحاظ زمانی گفتمان روشنفکری در خصوص عاشورا بعد از ۱۳۳۰ رشد کرد و قدرتمند شد، اما حتی قبل از آن نیز حتماً این گفتمان ریشه‌هایی دارد که شناسایی آنها نیازمند پژوهش بیشتر است. برای بررسی بهتر این گفتمان در ادامه به چندین متفکر شاخص آن اشاره شده است و نمونه‌هایی از نظرات آنان ارائه می‌شود.

دکتر علی شریعتی از چهره‌های مهم این گفتمان جدید است. وی در طول دههٔ ۴۰

۱. برای مطالعهٔ بیشتر نگاه کنید به: کاهیرده، ۱۳۸۹

و ۵۰ کوشید تا تلقی سنتی از مذهب را با یک تلقی ایدئولوژیک جایگزین سازد. تفسیر او از قیام امام حسین (ع) نیز تفسیری سیاسی و ایدئولوژیک بود. در نظر شریعتی این قیام در ادامهٔ قیام‌هایی است که در طول تاریخ برای مبارزه با نظام طبقاتی و غلبه بر طاغوت انجام گرفته است. کتاب مشهور شریعتی با نام «حسین وارث آدم» به همین نکته اشاره دارد. در نظر شریعتی قیام امام حسین (ع) یک قیام عقلانی و محاسبه شده بود که اهداف خاص سیاسی و اجتماعی را نیز مدنظر داشت و اتفاقاً مشروعیت یزید را هدف قرار داده بود (شریعتی،۱۳۸۶).

شهید مطهری نیز در سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ در زمینهٔ قیام امام حسین (ع) به نظریه‌پردازی پرداخته است و آثار نوشتاری و سخنرانی‌هایی ارائه کرد. ایشان سعی داشت با توجه به تغییرات جدید جامعه، مفاهیم مرتبط با عاشورا را بازتعریف کند. حاصل کار ایشان در کتاب «حماسهٔ حسینی» قابل بررسی است. از دید ایشان باید از تلقی‌های عامیانه فاصله گرفت و سعی کرد تا روایت از عاشورا پالایش شود و به‌سمت تلقی‌های راستینی حرکت شود که در عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی مؤثر هستند و باعث تغییرات اجتماعی می‌شوند.

از دیگر متفکرین این گفتمان می‌توان به صالحی نجف‌آبادی (۱۳۶۱) اشاره کرد که در تحلیل خویش اهداف قیام امام حسین (ع) برای تأسیس حکومت اسلامی را بررسی می‌کند. همچنین عمادالدین باقی (۱۳۸۴) نیز بر مبنای تحلیل جامعه‌شناختی به عوامل اجتماعی در ظهور قیام امام و نیز آثار اجتماعی آن توجه دارد. اساساً اینگونه تحلیل‌ها به چگونگی تصمیم‌گیری امام حسین (ع) توجه دارند و عوامل مؤثر در تصمیم یا راهبرد ایشان را بررسی می‌کنند[۱].

۳. گفتمان‌های عرفانی (غیرعامیانه)

علاوه‌بر دو گونهٔ گفتمانی عامیانه و روشنفکری که اشاره شد، شاید بتوان گونهٔ دیگری را نیز شناسایی کرد. در واقع آثار و نشانه‌هایی وجود دارد که توجه به آنها ایجاب می‌کند که به یک گونهٔ گفتمانی ورای این دو شق قائل باشیم. این گونهٔ سوم گفتمانی از طرفی در زمرهٔ گفتمان‌های عامیانه قرار نمی‌گیرد و از سوی دیگر نیز شبیه گفتمان‌های

۱. برای مطالعه گفتمان‌های نخبگان در خصوص عاشورا نگاه کنید به: رحمانی، ۱۳۸۷

جدید مرتبط با روشنفکری نیست. گفتمان سوم را شاید بتوان گفتمان فلسفی-عرفانی یا غیرعامیانه نام گذاشت. وجه مشخصهٔ این نوع نگاه توجه به سطوح و جنبه‌های عمیق حادثهٔ عاشورا است. از این جهت که عاشورا به‌مثابه حادثه‌ای تاریخی و مذهبی، وجوه مهم عرفانی و فلسفی و نمادین دارد، گفتمان عرفانی می‌کوشد به این جنبه‌ها بپردازد و عینکی باشد برای دیدن گوناگونی‌های فلسفی عاشورا.

از نمونه‌های درخشان این گفتمان می‌توان به تفسیر مولانا از عاشورا اشاره کرد. مولانا داستانی را روایت می‌کند از مردی که روزی از شهر حلب گذر می‌کرد و در این میان با مراسم عزای امام حسین(ع) مواجه می‌شود [۱]. وی که ظاهراً از همه‌جا بی‌خبر است دربارهٔ ماهیت این عزاداری و سوگ سؤال می‌کند و شرح ماجرا را برای او بیان می‌کنند. او می‌پرسد مگر این واقعه اخیراً اتفاق افتاده که اینگونه عزادار هستید؟ و پاسخ می‌شنود که حدود هفت قرن پیش روی داده است. این شخص نیز می‌گوید که پس احتمالاً خبر واقعه تازه به شما رسیده است:

پس عزا بر خود کنید ای خفتگان
زان که بد مرگی است این خواب گران
روح سلطانی ز زندانی بجست
جامه چه درانیم و چون خواییم دست
چونک ایشان خسرو دین بوده‌اند
وقت شادی شد چو بشکستند بند
روز ملکست و گش و شاهنشهی
گر تو یک ذره ازیشان آگهی
ورنه ای آگه برو بر خود گری
زانک در انکار نقل و محشری
بر دل و دین خرابت نوحه کن
که نمی‌بینی جز این خاک کهن

آنگونه که در ابیات بالا پیداست، مولانا معتقد است که باید از ظاهر (فرم) حادثهٔ کربلا گذشت و به باطن (محتوا) آن رسید. او در غزل مشهور «کجایید ای شهیدان

۱. مثنوی معنوی، دفتر ششم، بخش ۲۳ و ۲۴

خدایی» نیز اشاره دارد که: کف دریاست صورت‌های عالم/ ز کف بگذر اگر اهل صفایی[1]. در اینجا نیز مانند تفاسیر مولانا از قرآن کریم، می‌بینیم که وی در پی ارائهٔ تصویری است که از طرفی برای زندگی امروز بشر مفید باشد و از سوی دیگر وفادار به متن اصلی باشد و به حقیقت متن نیز دست یابد. تفاسیر مولانا هم جنبهٔ نمادین متن را در نظر می‌گیرد و هم به مفاهیمی می‌رسد که در جهت تعالی انسان امروز مفید است. تفسیر او در زمان منجمد نمی‌شود؛ از سطح فرم حادثه (سوگواری صرف) عبور می‌کند و همچنین به‌علت تأکید بر آموزه‌های عمیق، کهنه نمی‌شود. باید اشاره کرد که به‌جز مولانا، می‌توان نشانه‌هایی از این گفتمان را در آثار برخی دیگر از متفکران، فلاسفه و اندیشمندان اسلامی که اهل معرفت هستند یافت. اما ذکر بیشتری از این گفتمان در این فرصت محدود نمی‌گنجد.

تا اینجا گفته شد که می‌توان سه گونهٔ گفتمانی را در خصوص عاشورا متصور شد. این سه گونه شاید دسته‌بندی‌های کلی باشند که در داخل هریک نظرات و آرای مختلفی وجود دارد. اکنون در ادامهٔ نوشتار اشاره می‌شود که گفتمان تابلوی عصر عاشورا چیست و با کدام‌یک از گونه‌های گفتمانی فوق قرابت بیشتری دارد.

دسته‌بندی گفتمان‌های عاشورا

	ویژگی یا تم اصلی	تأکیدها	جلوه‌های بیرونی	مخاطب
گفتمان عامیانه	تراژدی	سوگواری	انواع نوحه‌ها، نقاشی قهوه‌خانه‌ای...	عام (طبقات اجتماعی مختلف، عامه مردم)
گفتمان روشنفکری	تحلیل نظری	کاربرد اجتماعی و سیاسی قیام	کتاب‌ها، سخنرانی‌ها، انواع تحلیل‌ها	خاص (روشنفکران، دانشجویان و ...)
گفتمان عرفانی	توجه به محتوا در برابر فرم	نکاتی برای انسان امروز	انواع تحلیل‌ها و تفسیرها	بخش‌هایی از عامه و روشنفکران

تحلیل اثر

فرشچیان تابلوی «عصر عاشورا» را بهترین کاری می‌داند که انجام داده است. او دربارهٔ خلق این اثر گفته است: «سه سال پیش از انقلاب، روز عاشورا، مادرم گفت: برو

۱. کلیات دیوان شمس، غزل شمارهٔ ۲۷۰۷ (کجایید ای شهیدان خدایی/بلاجویان دشت کربلایی)

روضـه گـوش کـن تـا چنـد کلام حرف حسـاب بشـنوی. گفتـم: مـن حـالا کاری دارم بعد خواهـم رفـت. رفتـم اتـاق، امـا خـودم ناراحت شـدم. حـال عجیبی به مـن دسـت داد، قلم را برداشـتم و تابلـوی «عصر عاشـورا» را شـروع کـردم. قلم را که برداشـتم همین تابلو شـد کـه الان هسـت، بـدون هیـچ تغییـری... یـک چیـزی دارد این تابلو کـه خود من هـم گریه‌ام می‌گیـرد...» (خبرگزاری دانشـجویان ایـران، ۱۳۹۲)

ایـن تابلـو تصویرگر واپسـین لحظات حادثهٔ عاشـورا اسـت؛ یعنی زمانی که امام حسـین (ع) بـه شـهادت رسـیده و اسـب امـام (ذوالجنـاح) تنهـا به‌سـوی خیمه‌هـا بازگشـته اسـت. اسـب در حالتـی زخمـی و غمگیـن تصویـر شـده اسـت و پیرامـون او را زنـان و کـودکان سـوگوار فراگرفته‌انـد. نقـاش به‌خوبـی توانسـته اسـت عناصـر تصویـر را در کنـار یکدیگر قـرار دهـد و حـس تنهایـی و انـدوه و در نهایـت مصیبـت را در مخاطـب برانگیـزد. اثـر در انتقـال حـس مـورد نظـر چیزی کـم ندارد و شـاهکار اسـت.

در تابلـوی عصـر عاشـورا چنـد عنصـر اصلی وجـود دارد که نقـاش بر آنها تأکیـد دارد: انـدوه، ماتـم و تنهایـی. زنـان حاضـر در تصویـر همگـی سـیاهپوش هسـتند و رنـگ سـیاه نیـز تداعی‌کننـدهٔ سـوگ اسـت. همچنیـن حالـت و فـرم قـرار گرفتن آنهـا نیز ایـن موضوع را تأییـد می‌کنـد. دو تـن در آغـوش یکدیگـر بـه زاری مشـغول‌اند و دو تـن دیگـر گریـان در کنـار اسـب قـرار گرفته‌انـد. اسـب نیـز حالتـی بسـیار اندوهنـاک دارد؛ به‌ویـژه حالـت چشـمانش حسـی از انـدوه بی‌پایـان را در مخاطـب برمی‌انگیـزد.

عنصـر دیگـر ایـن تابلـو تنهایـی اسـت. اسـب، تنها و بی‌سـوار اسـت. اساسـاً اسـب در کنـار سـوار معنـا می‌یابـد و اسـب بـدون سـوار نمـاد تنهایـی اسـت. زنـان و دخترانـی کـه گرداگـرد اسـب را فراگرفته‌انـد نیـز تنهـا هسـتند و ظاهراً یـاوری ندارنـد. برخـی از آنها در کنـار اسـب قـرار گرفته‌انـد و گویـی در نجـوا هسـتند و دو تـن دیگـر در کنـار یکدیگـر بر روی زمیـن نشسـته‌اند. گویـی تسـلادهنده‌ای نیسـت و اندوه تنهایی سـخت جان‌فرساسـت. زنـان و کـودکان تنهـا و بـدون همـراه نیـز در بافت اثـر نمـاد جداافتادگی و غربت هسـتند، زیـرا مـردان خویـش را از دسـت داده‌اند.

امـا جـدا از فـرم و عناصـر زیبایی‌شناسـانه، بایـد بـه روایـت و محتـوای اثـر نیـز دقـت داشـت. نکتـه اینجاسـت کـه ایـن اثر می‌کوشـد حادثـه‌ای را به تصویر بکشـد کـه جنبه‌های

نمادیـن، تاریخـی و مذهبـی دارد. از ایـن جهـت تطابـق دیـدگاه نقـاش و نوع روایـت اثر با محتـوای حادثه بسـیار مهم اسـت.

شناسنامهٔ اثر: عصر عاشورا، اثر محمود فرشچیان، موزهٔ آستان قدس رضوی

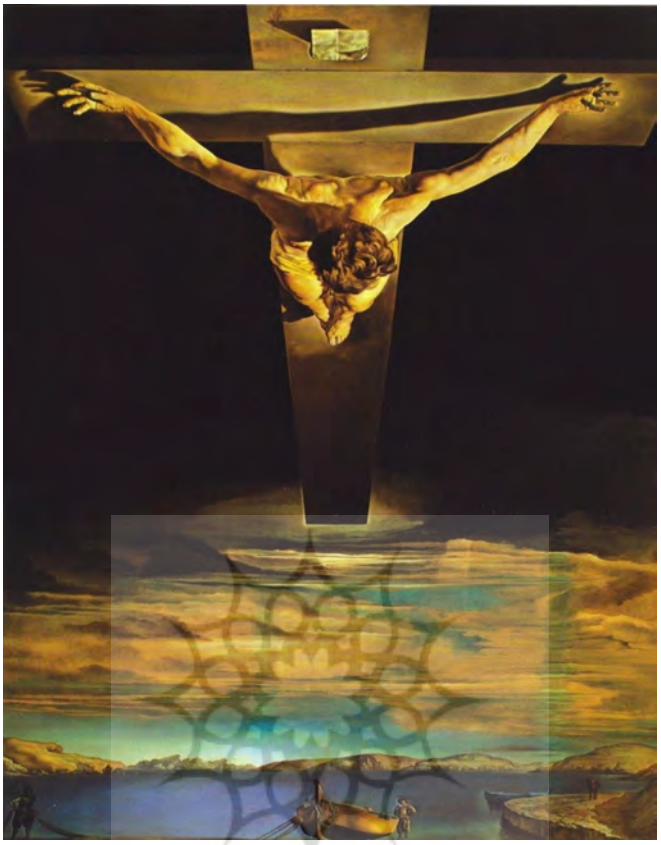
گفتـه شـد کـه در هنـر نقاشـی، هنرمنـد ایـن امـکان را دارد کـه حادثـهٔ مـورد نظـر را بازآفرینـی کنـد. اساسـاً اگـر واقعـه‌ای تاریخـی را در نظـر بگیریـم، هـر نقـاش آن را دوباره خلـق می‌کنـد و بـر صفحهٔ نقاشـی بـاز می‌آفرینند. بـرای توضیح بیشـتر این موضـوع و درک بهتـر می‌تـوان بـه نقاشـی‌هایی کـه در خصـوص وقایـع مهـم تاریخی و اسـطوره‌ای کشـیده شـده توجـه کـرد. برای مثـال، واقعه به صلیب کشـیدن حضرت مسـیح (ع) کـه اتفاقاً وجوه مشـترک معنایـی و نمادیـن خاصـی هـم با واقعـهٔ کربـلا دارد، موضوعی بسـیار مهـم برای نقاشـان مسـیحی بـوده اسـت. در نتیجـه، آنـان آثـار مختلفـی در مـورد حضرت عیسـی (ع) ترسـیم کرده‌انـد. طبیعـی اسـت کـه ایـن آثار بـا یکدیگر متفـاوت هسـتند و هرکدام سـبک و سـیاق خـاص خـود را دارد. امـا ایـن تفاوت‌هـا که خـود را در سـبک‌های هنـری متجلی می‌سـازد، ریشـه در عوامـل متعـددی مثـل تحـولات فکـری، گفتمانـی و تاریخـی دارد. اگر تعـدادی از ایـن آثـار را به‌صـورت منتخـب در کنار هم تماشـا کنیم می‌بینیم کـه در تحولات و تغییـرات به‌وجودآمـده در طـول مثـلاً هـزار سـال، نقاشـی‌های متفاوتـی نیز شـکل گرفته

است. هر هنرمندی نیز تلاش کرده است تا از زاویهٔ متفاوتی به موضوع بنگرد و اثر متمایزی از دیگران خلق کند. مثلاً حالات چهره یا رنگ‌بندی‌های متفاوتی در این آثار دیده می‌شود. با کنار هم قرار دادن این نقاشی‌ها می‌توان سیر تحولات عالم هنر و در پی آن گفتمان‌های مربوط به مسیحیت و تحول ایدهٔ نقاشان را شاهد بود.

برای مثال در دوران معاصر هنرمندی مثل «سالوادور دالی» [1] در آثار خود به‌گونه‌ای متفاوت این واقعه را به تصویر کشیده است[2]. دالی آثار مختلفی در مورد حضرت مسیح دارد و ما یکی از این آثار را در اینجا بررسی می‌کنیم. تفاوتی که این تابلو با پیشینیان دارد یک تفاوت تکنیکی خاص است. دالی زاویهٔ نگاه مخاطب به صحنه را تغییر داده است. او مخاطب را در آسمان فرض کرده است و بنابراین ما از بالا به صحنهٔ مصلوب شدن حضرت مسیح (ع) می‌نگریم. در حالی که در اکثر نقاشی‌هایی که قبل از دالی ترسیم شده است، ما از روبه‌رو به صحنه نظر می‌کنیم نه از بالا. این تغییر زاویه دید دارای پیامدهای معنایی و تفسیری متفاوت است. تفاسیر مختلفی برای این نقاشی می‌توان ارائه کرد، ازجمله اینکه گویی مخاطب از زاویهٔ دید خداوند و از آسمانی که مسیح بدان عروج می‌کند به حادثه می‌نگرد. نتیجه آنکه در سیر نقاشی‌های عالم مسیحی نه‌تنها تکنیک رشد کرده، بلکه درک نقاشان از واقعه و دیدگاه آنان نیز دچار تحول شده است؛ یعنی در دوره‌های تاریخی مختلف می‌توان شاهد رواج گفتمان‌های متفاوت در خصوص این واقعه بود. نقاشان گاه در پی به تصویرکشیدن مصائب حضرت مسیح (ع) و وجوه تراژیک حادثه بوده‌اند و گاه نیز ابعاد دیگر مسئله برای آنان هویدا شده است. شاید بتوان گفت که در آثار اقتباسی، آنچه یک اثر را به شاهکاری هنری تبدیل می‌سازد، ناب بودن ایدهٔ خالق اثر است، چراکه فرم حادثه و نحوهٔ وقوع آن عنصری ثابت و تکراری است. این نتیجه را می‌توان به نقاشی‌های عاشورایی نیز تسری داد و پرسید که آیا این نقاشی‌ها در سیر خود دچار چنین تحولی شده‌اند؟

1. Salvador Dali

۲. دالی شخصیتی عجیب و ناهنجار دارد (نک: جورج ارول، جواز شاعرانه) و ارائهٔ این مثال با قصدی عامدانه انجام گرفته است تا صرفاً نشان دهیم که تنها تفاوت زاویهٔ دید در یک نقاشی چقدر می‌تواند به تفاسیر مختلف منجر شود و بازتاب‌دهندهٔ ایدهٔ نقاش و گفتمان او باشد.



شناسنامه اثر: مسیح یوحنای مصلوب، اثر سالوادور دالی، گالری هنری کلوین گرو

اما دیدگاه نقاش عصر عاشورا بیشتر با تفسیرهایی ارتباط دارد که عناصری مثل شکست و تنهایی (البته در حالت افراطی و تک‌بعدی) را برجسته می‌کنند. یعنی از آن دست انگاره‌هایی که در فرهنگ عامه برجسته‌تر است. درنتیجه با تأکید افراطی بر شکست و تم‌های مرتبط با آن، خودبه‌خود عناصری مثل پیامدها یا محتواهای دیگر واقعهٔ عاشورا که جنبهٔ باطنی بیشتری دارند، کم‌رنگ می‌شود[1]. ازاین‌رو، گفتمان اثر با گونهٔ سوم گفتمان‌های عاشورایی کمتر تطابق دارد. مقصود گفتمانی است که به سطوح و جنبه‌های نمادین حادثهٔ عاشورا توجه دارد و تفسیر مولانا از برجسته‌ترین آنهاست. گفته شد که مولانا از فرم حادثهٔ کربلا گذشته و به محتوا یا باطن آن توجه بیشتری

۱. البته اینجا فرض نگارندگان بر این است که شکست، ظاهر عاشورا است و باطن آن تم‌های دیگری است که در گفتمان عرفانی برجسته شده است.

دارد. وی اشاره دارد که بالاخره باید از مرحلهٔ بهت و حیرت عبور کرد. از سوی دیگر، تابلو به‌هیچ‌وجه با گفتمان دوم یعنی گفتمان روشنفکری نیز قرابتی ندارد. در گفتمان روشنفکری تلاش می‌شود تفسیرهای اجتماعی و سیاسی برای زندگی امروز از عاشورا استنباط شود، اما محتوای تابلو و عناصر اصلی آن ارتباطی با این دیدگاه ندارد.

در نقدی که می‌تواند تا اندازه‌ای رادیکال قلمداد شود، باید گفت که این اثر، عنصر شکست را نیز به صورت افراطی برجسته ساخته است. این‌چنین است که محتوای اثر به گفتمان اول یعنی گفتمان عامیانه نزدیک می‌شود و شاید از این روست که اقبال به آن فراوان است و مخاطب بسیاری دارد[1]. گفته شده است که هرقدر هنرمند به یک گروه اجتماعی نزدیک‌تر باشد بهتر می‌تواند راوی جهان‌بینی آن گروه شود. این اثر نیز به لحاظ ایدهٔ مرکزی و گفتمان به عامهٔ مردم یا حداقل بخش وسیعی از عامهٔ مردم نزدیک است و توانسته به زبان آنها سخن بگوید و با آنها ارتباط برقرار کند. این ارتباط موفق شاید از آن رو باشد که هنرمند نه‌تنها به سبک گروه هدف خویش سخن گفته، بلکه سخنی گفته است که آنها می‌پسندند و شاید آنچه آنها دوست می‌دارند بشنوند، برایشان از زبانی دیگر بازگو کرده است.

توجه به دورهٔ زمانی خلق اثر نیز نکاتی را برای ما هویدا می‌کند. این اثر به گفتهٔ نقاش در اواخر دههٔ ۱۳۵۰ کشیده شده است(وبگاه جام‌جم آنلاین،۱۳۹۴)؛ یعنی زمانی که اندیشمندانی مثل شریعتی و مطهری در خصوص عاشورا نظرات نوینی را ارائه کرده‌اند و در حقیقت گفتمان‌های جدیدی شکل گرفته است. در این دوران، اسلام سیاسی و انقلابی در دوران اوج خود قرار دارد. این تلقی‌های جدید از عاشورا با فضای دههٔ ۱۳۵۰ نیز مطابقت دارد؛ یعنی فضای انقلابی و تلاش برای ارائهٔ تفاسیر کاربردی و امروزین از اسلام و به‌ویژه از عاشورا به‌مثابه یکی از مهم‌ترین حوادث و عناصر انقلابی مکتب تشیع.

اما نقاش با فضای جدید جامعه در دههٔ ۵۰ ارتباطی ندارد و تم اصلی اثر او بیشتر مرتبط با گفتمان عامیانه است. شاید توقع اولیه آن باشد که نقاش نه از نظر سبک هنری، بلکه از لحاظ نوع نگاه با جامعهٔ عصر خویش و به‌ویژه با ایده‌پردازان مرتبط باشد. اما

۱. تم شکست و سوگ در دیگر گفتمانها هم حاضر است اما عنصر محوری نیست.

چنانچه دیدیم واکاوی اثر نشان از چنین ارتباطی ندارد. گویی روشنفکران نتوانسته‌اند گفتمان خود را ترویج دهند و برخی هنرمندان نیز ارتباطی با فضای روشنفکری جامعه نداشته‌اند. البته در این اثر خاص بیشتر می‌توان این حدس را مطرح کرد که نقاش در فضای گفتمان‌های جدید از عاشورا قرار ندارد و بررسی میزان نفوذ گفتمان‌های عاشورایی روشنفکرانه بر هنر نگارگری نیازمند پژوهش بیشتر است.

نقد دیگری که می‌توان مطرح ساخت، عبارت از نقش «نبوده‌ها» در اثر است. در تابلوی فرشچیان، برجسته‌سازی برخی عناصر به‌طور طبیعی به حذف یا کم‌رنگ شدن برخی دیگر منجر شده است. تأکید بر بعضی تم‌ها نیز به محو تم‌های دیگر دامن زده است. اولین چیزی که در این تابلو به چشم می‌خورد نبود عنصر اصلی و محوری واقعهٔ عاشورا یعنی امام حسین (ع) است. یعنی به جای حضور این شخصیت مهم، مخاطب با جای خالی ایشان مواجه می‌شود و این جای خالی بسیار قدرتمند و تأثیرگذار است. نقاش اگر چه این شخصیت محوری را ترسیم نکرده است، اما به‌صورت ضمنی اشاره دارد که فقدان ایشان مهم‌ترین مسئله‌ای است که باید به آن توجه کرد. نقاش با ترسیم اسب بدون سوار و زنان سوگوار مخاطب را وامی‌دارد که به این فقدان فکر کند.

از لحاظ فنی از آن رو که در رسانه‌های هنری مثل سینما، در هر حال مؤلف و هنرمند عرصهٔ محدودی را برای بیان در اختیار دارد، لذا جهان بیرونی به‌صورت نمادین به جهانی هنری و مصنوعی تقلیل می‌یابد. مثلاً در یک اثر نقاشی، همهٔ دنیا به یک بوم و قاب محدود می‌شود و ما جهان را در آن نظاره می‌کنیم. بر اساس همین ویژگی است که مثلاً در فیلمهای تبلیغاتی می‌کوشند به‌صورت مداوم صحنه‌ها را از سوژه‌های مورد نظر پرکنند تا مخاطب تحت تأثیر قرار بگیرد و جهان را پر از آن سوژه‌ها بپندارد. عکس این مسئله نیز صادق است و می‌توان با حذف یا کم‌رنگ کردن سوژه‌ها، تلاش کرد تا آنها را از ذهن مخاطب دور ساخت.

البته در این اثر خاص و آثار مشابه، مقصود از کم‌رنگ شدن برخی عناصر، توجه به پیامدهای ناخواسته است. وقتی عرصه محدود باشد و از بین عناصر دست به انتخاب بزنیم، آنگاه به‌طور ناخواسته برخی عناصر بیشتر مطرح می‌شوند و برخی نیز کمرنگ

می‌شود. این فرایند بسیار ظریف است و باید به‌صورت دقیق به آن توجه کرد. این بحث در خصوص اکثر آثار هنری مذهبی مطرح است. مثلاً در آثاری که به زندگی امام علی (ع) پرداخته‌اند، گفته شده است که آنچه بیشتر در قاب تصاویر دیده می‌شود شخصیت‌های منفی مثل «عمروعاص» و «قطام» هستند. ازجمله بهرام بیضایی در اثر خود به نام «مجلس ضربت زدن» (۱۳۸۷) به صورت شیوا این نقد را مطرح می‌سازد و پیامدهای ناخواسته این رویکرد (حذف عناصر محوری) را گوشزد می‌کند.

نتیجه‌گیری

تابلوی عصر عاشورا گرچه بر اساس قواعد زیبایی‌شناختی در عالم هنر شکل گرفته است، اما نوع روایتی که از عاشورا دارد نیز مهم و مؤثر است. این روایت از جایی بیرون از محیط هنر نشئت می‌گیرد. در حقیقت جهان‌بینی اثر یا گفتمان آن منسجم‌ترین توضیح مفهومی از تمایلات واقعی، هیجانی و فکری شخص هنرمند به‌صورت خاص و گروه اجتماعی هنرمند به‌صورت عام است. اثر هنری به‌عنوان فیلتری برای تجربهٔ مشترک عمل می‌کند، یعنی هنرمند زبان گویای اعضای گروه یا جامعه‌ای است که در آن عضویت دارد.

در خصوص واقعه عاشورا نیز گفته شد که گونه‌های گفتمانی مطرح را می‌توان به سه گونهٔ عامیانه، روشنفکرانه و عرفانی تقسیم کرد. با توجه به تم و عناصر اصلی تابلوی عصر عاشورا، ایده و دیدگاه نقاش را باید به گونهٔ گفتمانی اول یعنی گفتمان عامیانه نزدیک‌تر دانست. البته این به معنای نبود عناصر عرفانی در کار فرشچیان نیست، بلکه معتقدیم باید تعلق اثر به یک گفتمان را به‌صورت طیفی در نظر گرفت. یعنی بدون شک این اثر دارای عناصری از هر سه گفتمان است، اما آنچه پررنگ‌تر و غالب‌تر است و فضای اثر را دربرگرفته، تم‌هایی مثل سوگ و ماتم و تنهایی است که اثر را به گفتمان عامیانه نزدیک می‌کند.

از سوی دیگر، گفته شد که هرقدر هنرمند به یک گروه اجتماعی نزدیک‌تر و نیز بینش او کامل‌تر باشد، بهتر می‌تواند راوی جهان‌بینی آن گروه شود. در واقع در اینجا هنرمند با روح جمعی یا وجدان جمعی اجتماع خود ارتباط برقرار و آن را در قالب هنر بیان می‌کند. در نتیجه باید گفت که فرشچیان نیز حداقل در خلق این تابلو و پرداختن

ایدهٔ اصلی آن به گفتمان‌های عامیانه نزدیک‌تر شده است. اینجا مقصود تلقی‌هایی است که در این گفتمان در خصوص عاشورا وجود دارد. یعنی برجسته شدن افراطی تفاسیری مثل سوگ، ماتم و تنهایی و شکست.

این گفتمان درجامعه امروز نیز بسیار قدرتمند و دارای رسانه و صدای بلند است. تلقی‌های این گفتمان در خصوص مفاهیم و نمادهای دینی و فرهنگی را می‌توان به‌وضوح در گوشه و کنار یافت که تأکیدات پررنگی بر عناصری دارد که به‌ویژه در گفتمان‌های عرفانی دینی کم‌رنگ است؛ یعنی جنبه‌هایی از نمادهای دینی را مدنظر قرار می‌دهد که امکان تبلیغ انبوه و توده‌ای آن میسر است و آن تم‌هایی را برمی‌گزیند که در محصولات فرهنگی و هنری پاپ یا مردمی امکان حضور دارد و مخاطبان آن نیز بسیار است.

همانگونه که در بخش بررسی گفتمان‌ها بیان شد، در مورد عاشورا این ایده وجود دارد که این واقعه به‌رغم همهٔ پیچیدگی‌های آن، در نهایت به‌صورت ظاهرها و باطن‌هایی تجلی می‌یابد. ازجمله ظواهر این واقعه، نبردی نابرابر و مظلومانه است و یکی از تفاسیر مرتبط با باطن واقعه نیز بنیان نهادن یک نهضت و مکتب است. بدیهی است اولین چیزی که در مواجهه با این واقعه به ذهن مخاطب خطور می‌کند، مظلومیتی آشکار است. همین تم دستمایهٔ گفتمان عامیانه و آثار هنری مرتبط با آن است. البته این به معنای نبودن تم مظلومیت در دو گفتمان دیگر نیست، بلکه شدت تأکید مدنظر است. علاوه‌بر آن، اگر در گفتمانی یک عنصر بیش‌ازحد مورد تأکید قرار گیرد، آنگاه کلیت گفتمان را متأثر می‌کند و دیگر عناصر را خودبه‌خود کم‌رنگ می‌سازد. این سویه و ویژگی گفتمانی نیز در اثر فرشچیان نمایان است.

یعنی رویهٔ پنهان و نهفتهٔ متن و امر مسکوت در متن را باید مدنظر قرار داد. استدلال ما برای تعلق اثر به گفتمان عامیانه به واکاوی نبوده‌ها در متن و دلایل غیاب‌ها و سکوت‌ها و آنچه در خود متن به بیان درنمی‌آید نیز استوار است. شاید چیزی که در این تابلو به چشم می‌خورد، نبود عنصر اصلی و محوری واقعهٔ عاشورا یعنی امام حسین(ع) است. یعنی به جای حضور این شخصیت مهم، مخاطب با جای خالی ایشان مواجه می‌شود و این جای خالی تأثیرگذار است. این گونه روایتی که با حذف

شخصیت محوری صورت می‌گیرد اکنون در گفتمان عامیانه از عاشورا و نیز محصولات فرهنگی دیگر این گفتمان رواج دارد. پیامدهای ناخواسته این حذف (با هر دلیل و برهانی که صورت گیرد) برجسته شدن کاراکترهای حاشیه‌ای و حتی ضدقهرمان‌هاست.

اما در پایان باز باید به متن اثر بازگشت، یعنی جایی که به‌رغم همهٔ تفاسیر و مباحثات، هنرمند نگارگر با قلم افسونگر خود «اندوه» را به‌تمامی بر پرده مجسم ساخته است. اندوه بی‌پایانی که در ماجرای اصلی نیز حاضر است. اما این پرده را روایت‌های دیگری باید تکمیل کند و درنهایت شاید روایت‌های بی‌شمار نیز نتواند همهٔ حقیقت را به تصویر کشد؛ همهٔ آنها فقط پرده‌هایی ناتمام هستند.

منابع

- ابوالحسن تنهایی، حسین، راودراد، اعظم و مریدی، محمدرضا (۱۳۸۹). «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، شمارهٔ ۲، صفحه ۷-۴۰.
- ارول، جورج (۱۳۸۰). «جواز شاعرانه: یادداشتهایی دربارهٔ سالوادور دالی»، ترجمهٔ ابوتراب سهراب و کامیار عابدی، *فصلنامهٔ ارغنون*، شماره ۱۸، صفحه ۳۱۷-۳۲۶.
- استوری، جان (۱۳۸۹). *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر آگه.
- الهی، محبوبه (۱۳۷۷). *تجلی عاشورا در هنر ایران*، تهران: انتشارات آستان قدس رضوی.
- بابایی، علی (۱۳۸۶). «بررسی نقاشی‌های عاشورایی در ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، *دانشکده هنر*، دانشگاه شاهد.
- بارکر، کریس (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی*، ترجمهٔ مهدی فرجی و نفیسهٔ حمیدی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- باقی، عمادالدین (۱۳۸۴). *جامعه‌شناسی قیام امام حسین (ع) و مردم کوفه*، تهران: نشر نی .
- بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). *مجلس ضربت‌زدن [نمایشنامه]*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا)(۱۳۹۲). *تابلوی «عصر عاشورا»ی محمود فرشچیان چگونه خلق شد؟*، کدخبر ۹۲۰۸۲۴۱۴۱۲۴، تاریخ درج: آبان ۱۳۹۲، بازیابی: ۹۵/۷/۱، دسترسی در:
- http://www.isna.ir/news/92082414124
- دووینیو، ژان (۱۳۷۹). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.

- راودراد، اعظم(۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری»، *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۲ ، صفحه ۶۶-۹۱.
- راودراد، اعظم (۱۳۸۹). *نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رحمانی، جبار (۱۳۸۷). *«نخبگان و دینداری مردم: بحثی در باب منطق مواجههٔ نخبگان با مردم در نقد و آسیب شناسی عزاداری»*، وبگاه انسان‌شناسی و فرهنگ. تاریخ درج: ۱۳۸۷، بازیابی: ۹۵/۷/۱، دسترسی در:
- http://anthropology.ir/article/302.html
- وبگاه جام جم آنلاین (۱۳۹۴). *«حضور درخشان عاشورا در عرصهٔ نگارگری»*، تاریخ درج: ۲۹ مهر ۱۳۹۴، بازیابی: ۹۵/۷/۱، دسترسی در:
- http://press.jamejamonline.ir/Newspreview/2138119540843827038
- شریعتی، علی (۱۳۸۶). *حسین وارث آدم، مجموعه آثار ۱۹* . تهران: شرکت انتشارات قلم.
- صالحی نجف‌آبادی، نعمت‌الله (۱۳۶۱). *شهید جاوید*، تهران: انتشارات رسا.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ جمعی از مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- کاهیرده، نسیم و بهار، مهری (۱۳۸۹). «تحلیل گونه‌های گفتمانی متأثر از محتوای مناسک عاشورا»، *پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه*، شمارهٔ ۵، صفحه ۱۵۷-۱۷۴.
- گرابر، اولک (۱۳۸۳). *مروری بر نگارگری ایران*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- لی، آلیسون و پوینتون، کیت (۱۳۸۸). *فرهنگ و متن: گفتمان و روش‌شناسی پژوهش اجتماعی و مطالعات فرهنگی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۹). *حماسهٔ حسینی*، تهران: انتشارات صدرا.
- مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ گفتمان*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.
- ممیز، مرتضی (۱۳۶۹). «دربارهٔ اصالت نقاشی سنتی ما»، *ماهنامه کلک*، شمارهٔ ۹، صفحه ۱۴۹-۱۵۹.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۰). *کلیات دیوان شمس*، تهران: ملکی.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵). *مثنوی معنوی*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- نورانی‌نژاد، حسین (گرداورنده)(۱۳۸۴). *عاشورا در گذار به عصر سکولار (مجموعه‌مقالات)*، تهران: نشر کویر.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

- Alexander, Victoria (2003). *Sociology of the Arts*, London: Blackwell Publishing.
- Althusser, Louis (1969). *For Marx*, Harmoundsworth: Penguin.
- Fairclough, Norman (1989). *Language and Power*, London: Routledge.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical Discourse Analysis: the critical study of language,* London; New York : Longman.
- Goldman, Lucien (1964). *The Hidden God: A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Goldman, Lucien (1981). *Method in the Sociology of Literature*, translated and edited by William Q. Boelhower. Oxford: B. Blackwell.
- Gutting, G. (2005). *Foucault*, New York: Oxford University Press.
- Laclau, E. and Mouffe, C. (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: verso.
- Schiffirin, D. (1994). *Approaches to Discourse*, Oxford and Cambridge: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی