

بازنمایی مسائل اجتماعی جنگ ایران و عراق در نمایشنامه‌های ایرانی

سیدمهدی اعتمادی فرد^۱، امین عظیمی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۱/۱۸

چکیده

جنگ تحمیلی عراق و دفاع یکپارچه مردم ایران از سرزمین و اعتقاداتشان، از مهم‌ترین رخدادها در تاریخ معاصر ایران است که ابعاد اجتماعی پیچیده و چندوجهی دارد. یکی از بسترهای بازتاب‌دهنده روند تحول صورت‌بندی‌های گفتمانی این رخداد، متون نمایشی است. در این پژوهش که برپایه الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف انجام گرفته است، شخصیت‌های محوری نمایشنامه‌های *وقت وصال* (حسین جعفری)، *چکمه صدای دریا* (محمد مهدی رسولی)، *کانال کمیل* (سیدحسین فدایی حسین) و *۱۷/۶/۳۱* (علیرضا نادری)، با هدف دستیابی به مؤلفه‌های بنیادین گفتمانی و نحوه تعامل با وجوه اجتماعی مسئله جنگ، تجزیه و تحلیل شدند. این نمایشنامه‌ها، در فاصله زمانی سال‌های ۱۳۵۹ تا ۱۳۸۴ منتشر و توسط گروه‌های شاخص اجرا شده و همچنین منتخب جشنواره‌های معتبر داخلی بوده‌اند. یافته‌های این پژوهش، آشکارکننده سه گفتمان محوری در زمینه نحوه بازنمایی رزمندگان و پیامدهای مربوط به آن است: گفتمان جنگ و ایدئولوژی انقلابی، گفتمان دفاع مقدس و گفتمان پسا/ضدجنگ. در بطن گفتمان نخست، تصویری خودتجویزگرانه از رزمندگان در تبیین رویکرد انقلاب اسلامی، تاریخ تشیع و دفاع از سرزمین و همسو با گفتمان حاکم عرضه می‌شود. در مرحله دوم و پس از تداوم و گسترش محدوده فرهنگی جنگ، این رویکرد، به گونه‌ای خودبیین‌گری معرفت‌شناختی و الوهی بدل می‌شود و جلوه‌های دینی و عرفانی در آن پررنگ‌تر می‌گردد، اما پس از پایان جنگ و بروز تغییرات وسیع اجتماعی، نگاهی انتقادی شکل می‌گیرد که در برزخ حفظ ارزش‌ها و یا مقابله با مصادره‌به‌مطلوب گفتمان دفاع مقدس معلق است و در نهایت جایش را به رویکردی نقادانه و پرسشگرانه می‌دهد که از طریق آنتروپی گفتمان حاکم، شکلی متفاوت را با دانش زمینه‌ای رویداد جنگ عرضه می‌کند.

واژگان کلیدی: انقلاب اسلامی، پسا/ضدجنگ، تحلیل گفتمان انتقادی، دفاع مقدس، رزمنده، نمایشنامه ایرانی.

۱ عضو هیئت‌علمی گروه جامعه‌شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، پست الکترونیکی: etemady@ut.ac.ir

۲ دانشجوی دکتری تخصصی تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، نویسنده مسئول، پست الکترونیکی:

azimi.amin@ut.ac.ir

مقدمه و بیان مسئله

در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ کشور ایران، برای دفاع از تمامیت ارضی خود در مقابل نیروهای متجاوز حزب بعث عراق، وارد جنگی ناخواسته شد. این جنگ که یکی از طولانی‌ترین نبردهای مستقیم میان دو کشور در قرن بیستم است، هشت سال به طول انجامید و در مرداد ۱۳۶۷ با قبول آتش‌بس از سوی دو طرف خاتمه یافت. در جریان این جنگ، بیش از یک میلیون نفر جانشان را از دست دادند و ۱۱۹۰ میلیارد دلار خسارت بر جا ماند (گیلینگ^۱، ۲۰۱۲). جنگ تحمیلی - همچون وقوع انقلاب اسلامی - علاوه بر ایجاد تأثیرات گسترده و عینی بر روستا و زیرساخت‌های جامعه ایران، مولد گفتمان‌های متفاوت فرهنگی در نحوه بازنمایی خود بوده است؛ براین اساس، مطالعه و صورت‌بندی آثار هنری و ادبی که به صورت محوری تلاش دارند بازتاب‌دهنده مراحل گوناگون مسئله اجتماعی جنگ و آدم‌های دخیل در آن باشند، علاوه بر انعکاس تحولات سبک‌شناختی و زیبایی‌شناسانه، امکانی در جهت کاوش در وجوه گفتمانی و سیاست‌های متفاوت آفرینش هنری و ادبی در این حوزه است؛ امری که در پس نحوه مواجهه هر اثر در ترسیم شخصیت‌ها و الگوی روایی خود به مثابه گفتمان سازنده/برآمده عمل می‌کند و ابزاری کلیدی برای شناخت از درون تحولات جامعه ایران در دهه‌های اخیر فراهم می‌آورد.

با آنکه در طول تاریخ پرفرازونشیب ایران جنگ‌های بسیاری در گرفته است اما در سال ۱۳۳۷ ه.ش بود که به دستور ناصرالدین شاه ۱۰ وزارتخانه برای نخستین بار در ایران تأسیس شدند تا امور جاری در کشور را سازمان‌دهی کنند و در میان آنها نام «وزارت جنگ» نیز قرار داشت. این وزارتخانه به‌جز مدتی کوتاه در دوره نخست‌وزیری محمد مصدق، تا زمان پیروزی انقلاب اسلامی همین نام را داشت تا آنکه در سال ۱۳۵۷ به «وزارت دفاع ملی» و در نهایت در خرداد ۱۳۶۳ به «وزارت دفاع» تغییر نام داد (وبسایت دیپلماسی ایرانی، ۱۳۹۷)؛ این تغییر عنوان، در عمل، زمینه‌ساز و آشکارکننده صورت‌بندی گفتمانی متفاوتی است که ناظر بر نحوه آشکارگی اراده ساختارهای اجتماعی حاکم در ایران است و در این پژوهش، از طریق تحلیل گفتمان‌های سازنده و برساخته متون نمایشی ایرانی، این مهم پیگیری خواهد شد که چگونه تحولات اجتماعی در ایران در نسبت با رخداد جنگ، به عرصه‌ای برای بازنمایی تحولات عمیق اجتماعی بدل شد و از طریق آثار خلق‌شده در حوزه ادبیات نمایشی، ماهیتی ابژکتیو یافت. نویسندگان متون نمایشی، به واسطه بهره‌گیری از ظرفیت‌های روایتگری ادبی در پیوند با امکانات استتیک اجرای تئاتر، در مرز میان بازنمایی^۲ و تفسیر^۳ وقایع حرکت و در گستره تاریخ صدو شصت‌ساله نمایشنامه‌نویسی در ایران همواره گرایشی آشکار در جهت انعکاس و شکل‌بخشی به گفتمان‌های اجتماعی وجود داشته است که تجلی‌اش را می‌توان در نخستین نمونه‌های متون

1 Gieling

2 Mimesis

3 Interpretation

نمایشی ایرانی همچون آثار میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی، تا نمونه‌های متأخر و معاصر شاهد بود (عظیمی، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

اگر پی‌رنگ و شخصیت را بر مبنای نظریه تراژدی ارسطو در *بوطیقا*، به‌عنوان محوری‌ترین عناصر یک متن نمایشی در نظر آوریم (هالیول، ۱۳۸۸)، چپستی و چگونگی بازنمایی رزمندگان در نمایشنامه‌های معاصر ایرانی به‌عنوان شخصیت‌های محوری و همچنین گفتمان روایی بسترساز حرکت ایشان، می‌تواند آشکارکننده ابعاد اصلی گفتمان‌هایی باشد که دانش‌های زمینه‌ای موجود را به روایت‌های نمایشی از جنگ بدل کرده‌اند؛ از این رو، مطالعه روند تحول و دگردیسی پردازش شخصیت‌های محوری در این میان، کارکردی افشاگرانه نسبت به تحولات درونی و ذهنی ساختارهای قدرت در جامعه ایران در نسبت با فرم‌ها و شیوه‌های بازنمایی شخصیت‌ها در متون نمایشی خواهد داشت. پژوهش حاضر، بر مبنای این فرضیه شکل گرفته است که تحلیل گفتمان نحوه بازنمایی شخصیت‌های محوری متون نمایشی برآمده از جنگ ایران و عراق، ترسیم‌گر بروز گفتمان‌های خلاق در سیری تاریخی است که نسبت‌هایی چالش‌برانگیز با گفتمان حاکم پیدا کرده‌اند؛ امری که در امتداد خود، علاوه بر آشکارگی نیروهای تأثیرگذار و سازنده صورت‌بندی‌های موجود، به مطالعه و پیش‌بینی روند تحول بازنمایی جنگ ایران و عراق در آثار نویسندگان سال‌های آتی ایران نیز یاری خواهد رساند؛ بر این اساس، مهم‌ترین اهداف پژوهش حاضر عبارت‌اند از:

- دستیابی به گفتمان‌های محوری نمایشنامه‌نویسان ایرانی در زمینه بازنمایی وجوه اجتماعی مسئله جنگ؛
- صورت‌بندی روند تحول رزمندگان ایرانی در آغاز، میانه و پس از پایان یافتن جنگ تحمیلی و نحوه انعکاس آن در نمایشنامه‌های ایرانی؛
- ترسیم نسبت‌های تعاملی میان گفتمان حاکم و گفتمان‌های حاشیه‌ای در ترسیم ابعاد گوناگون جنگ ایران و عراق؛
- بررسی زمینه‌های فرامتنی و فرازبانی مسئله جنگ در پیوند با ساختار و الگوی شخصیت‌پردازی متون نمایشی ایرانی؛
- بازنمایی روند دگرگونی مفهوم جنگ به دفاع مقدس و پس‌از آن به رویکرد ضدجنگ در نمایشنامه‌های ایرانی پس از انقلاب؛
- دسته‌بندی ایدئولوژی و سیاست‌های زیبایی‌شناسی بازتاب‌دهنده شخصیت‌های محوری در متون نمایشی حوزه جنگ.

بررسی نحوه تعامل گفتمان‌های حاشیه‌ای با گفتمان مرکزی در مسیر انعکاس شخصیت‌های محوری متون نمایشی برآمده از جنگ ایران و عراق می‌تواند آشکارکننده ابعاد گوناگون نحوه مواجهه جامعه ایران با مسئله جنگ باشد. در این مسیر، پژوهش پیش‌رو می‌کوشد با ترسیم چشم‌انداز آتی و روبه‌دگرگونی جامعه

ایرانی و نسل جدید در برخورد با مفهوم جنگ، در درک ابعاد مغفول مانده این مسئله نقشی تأثیرگذار ایفا کند. همچنین از دیگر ضرورت‌های پژوهش حاضر می‌توان به اهمیت انعکاس کنش درام‌نویسان ایرانی در برخورد با ایدئولوژی حاکم در روند تحلیل یک مسئله اجتماعی اشاره کرد که می‌تواند در حوزه مطالعات بینارشته‌ای علوم اجتماعی و هنر در ایران، به‌عنوان نمونه‌ای کاربردی مورد توجه قرار گیرد. در انتها آنکه پژوهش حاضر می‌تواند ترسیم‌گر تحولات سریع فرهنگی در جامعه ایرانی باشد و نشان دهد که چگونه سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و اجتماعی به‌سرعت دچار دگرگونی از درون می‌شوند و ضرورت دارد سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزان اجتماعی، این مهم را در تعامل با آثار نویسندگان و درام‌نویسان ایرانی مدنظر داشته باشند.

پیشینه تجربی

مقالات و رساله‌های گوناگونی در ارتباط با تبیین مفاهیم جاری در جنگ ایران و عراق و بررسی وجوه فرهنگی آن در حوزه هنر و ادبیات نوشته شده‌اند که از این میان موارد مربوط به تحلیل گفتمان در حوزه تئاتر و نمایشنامه‌نویسی انگشت‌شمارند و دیگر نمونه‌ها در حوزه تحلیل روایت و جامعه‌شناسی نیز بیشتر به آثار سینمایی می‌پردازند تا متون نمایشی؛ بر این اساس، بررسی متون نمایشی جنگ بر پایه الگوی تحلیل گفتمان - که در این پژوهش پی گرفته شده است - مسبوق به سابقه نیست.

از جمله نزدیک‌ترین پژوهش‌های مرتبط با مقاله حاضر، مطالعه متقی و کریمی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی مفهوم شهادت در دفاع مقدس با رویکرد تحلیل گفتمان» است. این اثر در جریان تبیین تفاوت‌های معنایی میان جنگ و دفاع مقدس از طریق به‌کارگیری الگوی مطالعاتی تحلیل گفتمان، به کندوکاو در باب شهادت و تحول معنایی آن در حوزه جنگ و دفاع مقدس پرداخته است. روش پژوهش این اثر با الگوی مطالعه پیش‌رو هماهنگی دارد اما از جهت محور قراردادن آثار نمایشی به‌جای مستندات عینی به‌منظور دستیابی به مؤلفه‌های گفتمانی، کاملاً متفاوت است و برای به سرانجام رساندن پژوهش خود، به مستندات برآمده از رویدادهای جنگ مراجعه نموده است.

مطالعه فدایی‌حسین (۱۳۸۵) با عنوان «سیر تحول مضمون و تطور زمان در ادبیات نمایشی جنگ»، ضمن دسته‌بندی وقایع جنگ و تأثیرات اجتماعی آن بر پیکره جامعه ایران، به بررسی تحول مضمونی این آثار پرداخته است. وی با آسیب‌شناسی این متون کوشیده است جریان نمایشنامه‌نویسی دفاع مقدس را به سمت آینده و جریان‌های پیش‌رو هدایت کند؛ از این رو، مقاله مذکور بیشتر نگاهی تجویزی دارد و در چارچوب محدود متون نمایشی باقی می‌ماند و حوزه‌های گفتمانی و تحول فراگیر اجتماعی در این زمینه را در نوشتار منعکس نمی‌دهد؛ امری که در پژوهش پیش‌رو تلاش شده است از آن احتراز شود و نگاهی روشمند نسبت به ظرفیت‌های تحلیل گفتمان انتقادی در آن انجام شود.

خانی (۱۳۷۶) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «نگاهی به ادبیات نمایشی دفاع مقدس»، با دسته‌بندی شخصیت‌های مشترک در آثار نمایشی این حوزه، این ایده را بیان می‌کند که نمایشنامه‌نویسان ایرانی به‌جای پرداختن به وجوه تهاجمی جنگ، به نقش و کارکرد دفاعی بهای بیشتری داده‌اند، امری که نمایشنامه‌نویسان غربی آن را باطل می‌دانند. پژوهشگر با رویکردی ایدئولوژیک تنها می‌کوشد به تبیین دوباره مفهوم ایثار و شهادت و تجلی آن در متون نمایشی بپردازد و با ایجاد یک شبکه معنایی و ساختاری میان ویژگی‌های روایی متون و بافت اجتماعی برآمده از آنها فاصله زیادی دارد؛ امری که به‌عنوان یک راهبرد اصلی، در پژوهش حاضر به کار بسته خواهد شد.

در مطالعه بیاتی (۱۳۸۵) با عنوان «بازتاب روانکاوانه جامعه بعد از جنگ بر شخصیت‌های نمایشی ایران»، پدیده جنگ به‌عنوان نوعی روان‌نژندی در هر جامعه معرفی شده است که پس از پایان یافتنش نمود خود را در آثار ادبی آشکار می‌کند. پژوهشگر ضمن تحلیل چند نمایشنامه ایرانی و غیرایرانی در این حوزه نتیجه می‌گیرد که تمامی متون نمایشی نوشته‌شده در دوران جنگ ماهیت ترغیبی، شعارزده و تبلیغی داشته و تنها پس از جنگ است که متون نمایشی درخور خلق شده است. پژوهشگر همچنین در این اثر ضمن آنکه نگاهی جزئی به تمامی دوران‌های نمایشنامه‌نویسی متأثر از جنگ دارد، قدمی در مسیر تبیین گفتمان‌های برآمده و متأثر از جنگ در نسبت با متون نمایشی برنمی‌دارد و تنها به وجوه تأثیرگذار در ظهور روان‌نژندی پس از جنگ تأکید می‌کند.

از پژوهش‌های سینمایی در این حوزه نیز می‌توان به رساله مدنی (۱۳۸۴) با عنوان «مطالعه و بررسی تأثیر تحولات اجتماعی در تغییر ساختار روایی سینمای جنگ در ایران (۱۳۸۰-۱۳۶۰ ه.ش)» اشاره کرد. در این مطالعه بیش از آنکه به بحث از بررسی تطبیقی میان تحولات اجتماعی و تغییر در ساختار روایی سینمای جنگ پرداخته شود، مقایسه‌ای میان تحولات خاص حوزه سیاست و سینمای مزبور انجام شده است. روش تحقیق وی، نزدیک به روش تحلیل ساختارگراست که از جهت بررسی الگوی درونی متون می‌توان به‌عنوان یکی از ابزارهای مورداستفاده در تحلیل گفتمان به آن اشاره داشت. در خصوص فصل مربوط به چارچوب نظری، اشتراکاتی با بخش مربوط به مروری بر ادبیات نظری در مقاله حاضر وجود دارد. وی بیشتر به نقل مجموعه‌ای از نظریات در خصوص ساختارگرایی پرداخته است، بدون آنکه درنهایت بتواند میان آنها ارتباطی در قالب یک تألیف مستقل ارائه کند.

با توجه به آنچه از مطالعات و پژوهش‌های پیشین مورد بررسی قرار گرفت، به لحاظ روشی و موضوعی، پژوهش حاضر در قیاس با مطالعات پیش‌تر انجام‌شده از طریق بهره‌گیری از الگوی تحلیل گفتمان، صورت‌بندی تازه‌ای از روند بازنمایی شخصیت‌های حاضر در جنگ و سیر تحول سوژکتیو نیروهای بازتاب‌دهنده جنگ را دنبال می‌کند.

روش تحقیق

این نوشتار، از طریق بهره‌گیری از چارچوب نظری و روشی تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، نحوه انعکاس گفتمان حاکم بر متون نمایشی ایرانی را بررسی کرده است؛ متونی که بین سال‌های آغاز جنگ تا ۲۵ سال پس از آن (۱۳۵۹ تا ۱۳۸۴) به رشته تحریر درآمده‌اند. انتخاب شیوه تحلیل گفتمان به‌عنوان یکی از الگوهای بینارشته‌ای مطالعات حوزه علوم انسانی، براین اساس بوده است که در این روند به کنشی فراتر از تحلیل صرف متن، گفتار یا نوشتار پرداخته می‌شود و با گسترش دامنه تحلیل از متن^۱ به زمینه^۲ شکل‌گیری آن، الگوهای تعاملی ارتباط میان این حوزه‌ها در نسبت جاری میان نویسنده، اثر و خواننده مورد بررسی قرار می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰). در این نوع تحلیل، مفاهیمی همچون اوضاع اجتماعی، زمینه وقوع متن یا نوشتار، گفتار، ارتباطات غیرکلامی، رابطه ساختار و واژه‌ها در بستری کلی مورد تأمل قرار می‌گیرد و به‌جای تمرکز صرف بر بافت متن (شکل و ساختار)، به بافت موقعیتی متن (شرایط و ابعاد ایدئولوژیک) آن نیز پرداخته می‌شود که در جهت دستیابی به ظرفیت‌های گفتمانی متون نمایشی نیز بسیار کاربردی است. از دیگر وجوه حائز اهمیت این روش برای مطالعه نحوه بازنمایی رزمندگان می‌توان به تبیین موقعیت و زمینه‌های ویژه تولید گفتمان، بی‌ثباتی و سیالیت معنا و آشکارسازی ارتباط میان متن و ایدئولوژی اشاره کرد که بر فقدان بی‌طرفی و وابستگی غیرعامدانه یا عامدانه متون تأکید می‌ورزد و به‌گونه‌ای تمامی پیش‌فرض‌های مطالعات پسامدرن را در خود دارد (همان: ۱۷۳).

متون نمایشی مورد مطالعه در این پژوهش، برپایه انتخاب هدفمند از میان آثار برگزیده در جشنواره‌های ملی کشور انتخاب شده‌اند که ضمن انعکاس رویکردهای حاکم در دوره‌های مختلف جنگ ایران و عراق، مستنداتی مبنی بر اجرای صحنه‌ای آنها توسط گروه‌های حرفه‌ای در منابع پژوهشی معتبر همچون «فرهنگ جامع دفاع مقدس» در دست است. همچنین این متون نمایشی، توسط نهادهای تأثیرگذار و ذی‌ربط در حوزه تبیین مؤلفه‌های فرهنگ جنگ و دفاع مقدس همچون بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس، بخش فرهنگی سپاه پاسداران و همچنین سازمان تبلیغات اسلامی به‌عنوان نهادهای متولی در زمینه سیاست‌گذاری بازنمایی جنگ و نیز ناشران مستقل معتبر و غیردولتی به چاپ رسیده‌اند. متون نمایشی منتخب برای این بررسی براساس سیر تاریخی عبارت‌اند از: *وقت وصال* نوشته حسین جعفری (۱۳۶۰)، *چکمه؛ صلاهی دریا* نوشته محمد مهدی رسولی (۱۳۶۸)، *کانال کمیل* نوشته سیدحسین فدایی حسین (۱۳۷۵) و *۱۷/۶/۳۱* نوشته علیرضا نادری (۱۳۸۴).

شیوه تحلیل گفتمان نورمن فرکلاف، متأثر از رویکردهای نظری میشل فوکو، فیلسوف و جامعه‌شناس فرانسوی است. فوکو به‌عنوان چهره تأثیرگذار نیمه دوم قرن بیستم در زمینه تفکرات فلسفی و معرفت‌شناسی

غرب از طریق شیوه‌هایی همچون دیرینه‌شناسی^۱، تبارشناسی^۲ و تبیین مفهوم گفتمان^۳، گسیختگی و فقدان یکپارچگی حقیقت در هر دوره از حیات اجتماعی بشر را مطالعه کرد (والاس و ولف^۴، ۲۰۰۵). در نظر فوکو، گفتمان فرایندی مبتنی بر قوانین و ساختارهای نانوشته است که گزاره‌های ویژه‌ای را پدید می‌آورد؛ هر گفتمان بر مجموعه‌ای از بایدها و نبایدها مبتنی است که با موضوعی واحد سروکار دارد و در نهایت آثاری مشابه را سازمان‌دهی می‌کند (میلز، ۱۳۸۹: ۱۰۸). باین‌حال، هر گفتمانی در هر دوره خاص برپایه دسته‌ای از قواعد ایجابی و سلبی شکل یافته است که تعیین‌کننده محورها و موضوعات موردبحث خویش است؛ از این‌رو، نباید گفتمان‌ها را تنها به‌عنوان مجموعه‌ای از گزاره‌های منسجم تلقی کرد، بلکه می‌بایست دیگر روال‌هایی را که می‌کوشند تا میان آن گزاره و گزاره‌های دیگر مرز ایجاد کنند و از رواج برخی ممانعت به عمل آورند، در کلیت آن در نظر داشت (اسکات^۵، ۲۰۱۷).

سه رویکرد مهم در زمینه تحلیل گفتمان، رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف، روان‌شناسی گفتمانی و رویکرد لاکلا و موف است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۸). در این میان، نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی همچون فرکلاف بر این باورند که در تحلیل متون ادبی، افزون بر جنبه‌های صوری و واژگان، پرکتیس‌های گوناگون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نیز نقش دارند. در واقع، پیروان این شیوه آنجا که به ادبیات می‌پردازند، آن را سرشار از اظهارات فراواقع می‌دانند که حقیقت در پشت آن نهفته است و این، اثر ادبی است که از طریق بازتاب پرکتیس‌های رفتاری و اجتماعی می‌تواند در جایگاه سندی تاریخی مطالعه شود (قبادی، ۱۳۸۸: ۱۵۲). از سوی دیگر، گفتمان در نظر فرکلاف، مقوله‌ای برای تخصیص شیوه‌های خاص بازنمایی جنبه‌هایی ویژه از زندگی اجتماعی است (لاکلا و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۱). گفتمان‌ها شامل بازنمایی‌هایی در ارتباط با این موضوع‌اند که چیزها چگونه بوده و حاضرند و به‌صورت دیالکتیکی نه‌تنها در سبک‌ها و شیوه‌های استفاده از زبان تلقین می‌شوند، بلکه در پیکرها، حالات، ژست‌ها، شیوه‌های حرکت مادی، محقق و ابژکتیو می‌شوند (همان: ۶۷-۶۶). برپایه چنین خوانشی از مفهوم گفتمان، فرکلاف سه شیوه را به‌صورت ترکیبی برای تحلیل به کار می‌بندد: تحلیل گسترده و دقیق متن در حوزه زبان‌شناسی برآمده از گرامر هالیدی، تحلیل جامعه‌شناسانه کنش اجتماعی برپایه نظریه میشل فوکو و سنت تفسیری و خرد جامعه‌شناسی (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۱۷). او به‌جای بررسی

۱ دیرینه‌شناسی یا باستان‌شناسی (Archeology) از مفاهیم محوری و مخصوصاً مفهومی روش‌شناختی در کارهای فوکو است و در حقیقت روشی است برای خوانشی تاریخ نگارانه از سوی مورخ که بر تقدم آگاهی فرد و سوژه متمرکز نیست، بلکه سطوح ناآگاه و ریشه‌دار تولید و بازتولید آنها را به شیوه‌ای انتقادی بازخوانی می‌کند

۲ تبارشناسی (Genealogy) روشی است برای بررسی گزاره‌هایی که آنها را فاقد تاریخ‌مندی می‌دانیم این عناصر دربرگیرنده موضوعاتی نظیر جنسیت یا دیگر رفتارهای روزمره‌اند تبارشناسی به کشف سرچشمه‌ها یا بازسازی تکامل خطی رویدادها نمی‌پردازد، بلکه می‌خواهد گذشته متناقض را واکاوی و تأثیر قدرت را بر شکل‌گیری حقیقت بررسی کند (محمدپور، ۱۳۹۶: ۳۲)

3 Discourse

4 Wallace & Wolf

5 Scot

توصیفی ساختار و کارکرد کنش‌های گفتمانی، به مطالعه فرایندهای ایدئولوژیک، نسبت‌های ارتباطی میان زبان و قدرت و همچنین پیش‌فرض‌های مبتنی بر رویکردهای ایدئولوژیک می‌پردازد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۳)؛ براین اساس، فرکلاف زبان را در شمایل یک کنش جامعه‌شناختی در نظر می‌آورد که پاره‌ای از جامعه است و فرایندی درون‌اجتماعی است که در نسبتی مشروط با سایر ارکان غیرزبانی جامعه قرار دارد و مبین ارتباطی دوسویه است (فرکلاف^۱، ۱۹۹۶: ۲۳). در نظر فرکلاف، این زبان است که متن را می‌سازد و در نسبتی جزء به کل موجب آفرینش گفتمان می‌شود. براین مبنای تحلیل هر متنی به‌مثابه مطالعه پاره‌ای از گفتمان برآمده/سازنده آن است (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۰). در نظر فرکلاف، گفتمان، ترکیبی از پدیدار متن و معرفت‌های اجتماعی تولید و تفسیر آن نیز است که می‌توان آن را در سه سطح بازخوانی کرد: به‌مثابه زمینه متن (ارتباط بسترهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی با کنش‌های گفتمانی)، به‌مثابه خود متن و درنهایت به‌مثابه اعمال گفتمانی و کنش دوسویه میان تولید و تفسیر متن (همان: ۹۵). تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف در حوزه عمل، بر سه سطح مبتنی است: توصیف^۲، تفسیر^۳ و تبیین^۴ (فرکلاف، ۱۹۹۶: ۲۶). در سطح توصیف، ویژگی‌های صوری متن مانند واژگان، دستور و ساخت‌های متنی مطالعه می‌شود. تحلیل‌گر می‌بایست در ارتباط با واژگان و دستور، به پرسش‌های مربوط به ارزش‌های تجربی (محتوا، دانش و اعتقادات)، ارزش‌های ارتباطی (روابط اجتماعی انعکاس‌یافته در متن) و ارزش‌های بیانی متن (ارزشیابی تولیدکننده در نسبت با واقعیت) و در بخش ساخت‌های متنی، به پرسش‌های پیرامون نحوه استفاده از قراردادهای تعاملی و ارتباط متن با ساخت‌های گسترده‌تر پاسخ دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۲-۱۷۱).

در حوزه تفسیر تلاش می‌شود ارتباط ویژگی‌های صوری به‌دست‌آمده متن در سطح توصیف، در نسبت با جامعه و ساختارهای اجتماعی آن مطالعه شود. فرکلاف با تقسیم حوزه‌های تفسیری به متن و بافت دربرگیرنده متن، سه پرسش بنیادی را پیش‌روی پژوهشگر قرار می‌دهد تا نشان دهد کنش گفتمانی به پیش‌فرض‌های تبیین‌نشده اما برآمده از عقل سلیم و مندرج در دانش زمینه‌ای و نوع گفتمان وابسته است. این سه پرسش از این قرارند: ۱- تفسیر افراد حاضر در بافت موقعیتی و بینامتنی گفتمان چیست؟ ۲- چه انواعی از گفتمان مورد استفاده بوده و گفتمان جاری در متن، چه قواعدی را در زمینه نظام آوایی، دستوری، انسجام جملات، واژگان و نظام‌های معنایی به کار گرفته است؟ ۳- آیا پاسخ افراد شرکت‌کننده در گفتمان به پرسش‌های اول و دوم، متفاوت خواهد بود؟ آیا در جریان تعامل ایشان با گفتمان، تغییری حاصل می‌شود؟ (همان: ۲۴۴).

واپسین سطح در تحلیل گفتمان فرکلاف به تبیین اختصاص دارد. اگر تفسیر، چگونگی استفاده از دانش زمینه‌ای در پرداخت گفتمان را محور خود قرار می‌دهد، تبیین به شالوده اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و

1 Fairclough
2 Description
3 Interpretation
4 Explanation

در نهایت بازآفرینی آن در جریان کنش گفتگویی می‌پردازد. تبیین می‌کوشد گفتگان را به مثابه بخشی از یک جریان اجتماعی بر ساخته توسط نهاد قدرت نشان دهد و همچنین بر این مهم تأکید کند که گفتگان‌ها چگونه تأثیرات بازتولیدی بر ساختار قدرت دارند. در این فرایند اگر نهاد قدرت به دانش‌های زمینه‌ای - که واسطه شکل‌پذیری اجتماعی‌اند - شکل می‌بخشد، در عوض، این حوزه‌های دانش نیز سازنده گفتگان‌ها و گفتگان‌ها هم حافظ و تغییردهنده این دانش‌های زمینه‌ای که در نهایت می‌توانند در فراگرد این چرخه موجب التزام یا تغییر ساختار قدرت شوند. از سوی دیگر، تبیین عبارت است از بررسی گفتگان به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت (فرکلاف، ۲۰۱۰: ۲۳۷). مرحله تبیین، مبین چشم‌اندازی خاص درباره دانش زمینه‌ای است که این چشم‌اندازها، به طور معین به عنوان ایدئولوژی‌های گوناگون فرض گرفته می‌شوند. این بدان معناست که پیش‌فرض‌های مربوط به فرهنگ، مناسبات اجتماعی و هویت‌های اجتماعی - که خود جزئی از دانش زمینه‌ای‌اند - توسط مناسبات قدرت در جامعه تعیین می‌شوند و از نظر نقشی که در مبارزه جهت حفظ یا تغییر روابط قدرت دارند، از منظری ایدئولوژیک نگریسته می‌شوند. می‌توان پرسش‌های بنیادین فرکلاف در مرحله تبیین را به این شکل خلاصه کرد: ۱- چه نوع از قدرت، در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌دادن به یک گفتگان مؤثر است؟ ۲- چه عناصری از دانش زمینه‌ای که مورد استفاده واقع شده‌اند، دارای خصوصیات ایدئولوژیک‌اند؟ ۳- جایگاه این گفتگان نسبت به مبارزات در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی چیست؟ آیا این مبارزات علنی است یا مخفی؟ آیا گفتگان یادشده، نسبت به دانش زمینه‌ای هنجاری است یا خلاق؟ آیا در خدمت حفظ روابط موجود قدرت است یا در جهت دگرگون‌ساختن آن؟ (همان: ۲۵۰).

در مجموع، هدف شاخص شیوه فرکلاف، بیان علت، شیوه‌ها و گستره‌ای است که در آنها تغییرات اجتماعی متضمن تغییر و دگرگونی در گفتگان و رابط میان تغییرات در گفتگان و در دیگر عناصر یا لحظه‌های غیرگفتگویی زندگی اجتماعی‌اند؛ برپایه این اصل که گفتگان‌ها نه قابل فروکاست به عناصر اجتماعی و نه گسسته از آنها به شمار می‌روند، بلکه آنها رویدادهای اجتماعی را درونی‌سازی کرده و درونی‌سازی شده‌ آنها می‌سازند (آگامبن، ۲۰۰۰: ۶۶). در این پژوهش، متون نمایشی منتخب، برپایه الگوی تحلیل گفتگان فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین در جهت بازشناخت گفتگان‌های برآمده/برسازنده این آثار مطالعه می‌شوند.

سطح توصیف: از شبیه‌خوانی به رئالیسم انتقادی

انقلاب اسلامی که به شکل نظام سیاسی جمهوری اسلامی در بهمن ۱۳۵۷ ظهور کرد، حاصل مفصل‌بندی جمهوریت و اسلامیت بود؛ براین اساس، دال مرکزی این ساختار سیاسی/اجتماعی، برآمده از برتری یک

اندیشه مذهبی و متکی بر نقش کلیدی روحانیت به شمار می‌رفت (نیکدار و فتحی، ۱۳۹۵: ۱۳۷). مفاهیمی همچون آزادی، برابری، عدالت و تغییرات ساختاری مدنظر انقلابیون فقط به میانجی نقش کلیدی اسلام امکان بروز یافت و ساختارهای اجتماعی و زمینه‌های دانشی دیگر همچون رویکردهای چپ و غیراسلامی را به‌سوی قرارگیری در این چارچوب هدایت کرد. وقوع جنگ ایران و عراق در شهریور ۱۳۵۹، در عمل، انقلابی‌گری را دچار شتاب بیشتری در زمینه رویکرد اثبات‌گرا/یک‌سونگر در درون و تدافعی/ترویجی در ورای مرزهای کشور کرد. میل به یکسان‌سازی - که تمایل درونی عمده انقلاب‌هاست - کوشید فرهنگ و هنر اثرگذار بر توده‌ها را جایگزین فرهنگ و هنر مدرن معترض گذشته کند (سقائیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۸۵). «چند ماه پس از حمله نیروهای بعثی نخستین نمایش‌های جنگ در اهواز اجرا شد: آذر ۱۳۵۹، محمد جمال‌پور و موسی فریدونی نمایش شب شکست را در سپاه اهواز اجرا کردند. عبدالرضا حیاتی نیز به‌طور همزمان، نمایش به مادرم بگویند به جبهه می‌روم را در همین شهر به صحنه برد... [و] در تهران، شاید اولین اجرا متعلق به علاءالدین رحیمی باشد که نمایشی به نام شلمچه در خون را در اسفند ۱۳۵۹ در تالار مولوی اجرا کرد» (همان: ۷۹). نمایشنامه *وقت وصال* نوشته حسین جعفریان نیز یکی از این نخستین متون نمایشی است که در بافت موقعیتی روزهای نخست پس از آغاز جنگ نوشته شده است. وقایع نمایشنامه، در گورستانی مه‌آلود اتفاق می‌افتد. حسن بر مزار دوست شهیدش، حسین می‌رود و رویدادهایی را که او از سر گذرانده است روی کاغذ می‌آورد و گذشته را بر صحنه زنده می‌کند. داستان مقاومت حسین در برابر شکنجه عراقی‌ها، به روزهای انقلاب و مبارزه با شاه پیوند می‌خورد. بن‌احمد، بازجوی عراقی، در جریان شکنجه حسین دو دست و یک پای او را قطع می‌کند اما وقتی خود در موقعیتی مشابه قرار می‌گیرد، هادی، سرباز ایرانی، با او با ملاحظت برخورد می‌کند. حسین و بن‌احمد هر دو می‌میرند اما در روز رستاخیز، این حسین است که به سمت نوری سبز می‌رود و بن‌احمد عراقی که مدعی بود برای اسلام می‌جنگیده است، به درون آتش درافکنده می‌شود.

براساس شیوه تحلیل گفتمان فرکلاف در سطح توصیف، الگوی شخصیت‌پردازی در این نمایشنامه، آشکارکننده تقابل‌های دوتایی خیر و شر و خوب و بد مطلق و یادآور نسبت اولیا و اشقیا در شبیه‌خوانی ایرانی است؛ با این تفاوت که در شبیه‌خوانی، هم اولیا و هم اشقیا نسبت به حقیقت و مظلومیت امام حسین (ع) و یارانش آگاه و معترف‌اند اما در این نمایشنامه شخصیت‌های عراقی در نوعی جهل و ناآگاهی نسبت به حقیقت امور به سر می‌برند و حتی پس از مرگ نیز در مقابل معرفت و آگاهی درونی رزمنده ایرانی، بر جهالت خود پافشاری می‌کنند. حرکت شخصیت‌های این روایت در طول نمایشنامه، در فضایی تمثیلی و قراردادی و مبتنی

۱ شبیه‌خوانی یا تعزیه، نوعی نمایش ایرانی است که از تحول آیین‌های باستانی و نوشدن آنها پس از واقعه کربلا در ایران پدید آمده است تعزیه‌خوانی آیینی مذهبی - عبادی یا یک بازی آیینی - نمایشی و صورتی ترکیبی از هنر کهن داستان‌سرایی و نقلی و سنت روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی در ایران است (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۰)

بر الگویی غیر ارسطویی شکل یافته است. در چنین پی‌رنگی، سطوح زمانی حال، گذشته و آینده، در شکلی نقل‌گونه با یکدیگر ترکیب شده‌اند و نمایشنامه از این منظر نیز یادآور نظام نشانه‌ای و روایتگری تعزیه است. در سنت نمایشی تعزیه، حرکت در لایه‌های گوناگون زمانی و مکانی برای شکل‌دادن به وجوه معناشناختی روایت و انتقال پیام، بی‌هیچ محدودیتی، امری آشنا برای اجراگران و مخاطبان است (آقاعباسی، ۱۳۹۱: ۶۲). در این بافت روایی، عنصر زبان و ترکیب واژگان مورد استفاده در دیالوگ‌های شخصیت‌ها ماهیتی یک‌سویه و خودآگاهانه دارد و از طریق جانب‌داری آشکار متن از نیروی خیر و نمایندگان آن در برابر نیروهای عراقی، تصویری آرمانی از رزمندۀ ایرانی بازتاب می‌یابد که سخنگو و انتقال‌دهندۀ ایدۀ حق‌طلبی است و در عمل گفت‌وگو با بن‌احمد عراقی، زمینه‌ای جز تبیین رسالت او ندارد؛ به عبارت دیگر با آنکه نمایشنامه‌نویس در پوستۀ بیرونی روایت، الگویی شبه‌مناظره را بین حسین و بن‌احمد ترتیب داده است اما آنچه در نمایشنامه بازتاب می‌یابد، شکلی از تک‌گویی منقطع است که در طول نمایشنامه یکسره ابزاری برای کنش خودتجویزگری حسین به‌عنوان نمایندۀ نیروی خیر می‌سازد:

«حسین: چشمتو بازکن، هابیل در مقابل قابیل، حسین در مقابل یزید، و ملت ما در مقابل ظالم. تا ظلم هست، مبارزه برای ملت ما ادامه دارد» (جعفری، ۱۳۷۰: ۳۰).

برپایۀ تبیین ارزش‌های ارتباطی و بیانی متن در منظر فرکلاف شخصیت حسین در طول نمایشنامه بارها در برابر رفتارهای خشونت‌بار نیروهای عراقی و همچنین واکنش‌های دفاعی بن‌احمد، از واژگانی همچون «لا اله الا الله»، «الله اکبر» و «اشهد ان لا اله الا الله» استفاده می‌کند که در نسبت با ارادۀ ساختار اجتماعی جامعه ایران، تأکیدی بر حقانیت این شخصیت در مقابل نیروی عراقی است و بازتابی از کنش واقعی جهان بیرون اثر است که در آن، رزمندگان ایرانی در مقابل نیروهای عراقی، به دفاع از کشور و اعتقادات دینی خود می‌پرداختند و آگاهانه به‌سوی شهادت می‌رفتند؛ همچنان که در لحظات شکنجه‌شدن، آیه ۲۵۰ سورۀ بقره را می‌خواند:

«حسین: ربنا افرغ علينا صبرا و ثبت اقدامنا و انصرنا علی القوم الکافرین» (همان: ۲۰).

آیه‌ای که در جریان مقابله با قوم جالوت و سپاهیان او نازل شده و بهره‌گیری از آن توسط حسین، تأکیدی دیگر بر حقانیت او و باطل‌بودن کنش نیروهای عراقی است؛ بر این مبنای، نمایشنامه‌نویس کوشیده است تا تناظری میان قراردادهای روایی و ایدئولوژی خود نسبت به نحوه بازنمایی جنگ در متن نمایشی به وجود بیاورد. کنش زبانی شخصیت حسین در جای‌جای نمایشنامه بی‌هیچ لکنتی بیان‌کنندۀ ایدئولوژی‌ای است که نمایشنامه بر مبنای آن نوشته شده است: این حقیقت که رزمندگان ایرانی، تنها نمایندگان حقیقی

^۱ پروردگارا، صبر و شکیبایی بر ما فرو ریز و قدم‌های ما را ثابت و استوار بدار و ما را بر گروه کافران پیروز فرما (بقره، ۲۵۰: ترجمه الهی قمشاهی، ۱۳۹۶)

اسلام‌اند و نبرد آنها در مقابل نیروهای عراقی به نوعی برپاداشتن پرچم اسلام راستین در برابر گمراهان زمان بوده است. درحالی که نام رزمنده ایرانی، مشابه نام امام سوم شیعیان است که در راه برافراشتن پرچم اسلام قیام کرد و در این راه به شهادت رسید، نام شخصیت عراقی - بن‌احمد - تنها آشکارکننده نسبت خونی و نه حقیقی این شخصیت با سرچشمه تاریخی و جغرافیایی اسلام و اعراب است؛ همچنان که این شخصیت برخلاف رزمنده ایرانی در طول نمایشنامه از لحاظ زبانی دچار لکنت، زبان‌پریشی و مکث‌های طولانی است و به عنوان یک شخصیت دراماتیک، انسانی ضعیف، منفعل و از قبل محکوم به شکست را به نمایش می‌گذارد.

نویسنده این متن نمایشی نیز در فصل پایانی نمایشنامه ضمن اشاره به پستی نیروهای عراقی حزب بعث، از طریق خلق و به کارگیری وجوه صریح و ضمنی نشانه ساطور قصابی که بن‌احمد از طریق آن دست و پای حسین را زیر شکنجه قطع می‌کند، شمایی مالیحولیایی و بیمارگونه به جهان بینی نیروهای جبهه ضد رزمنده ایرانی می‌دهد. حسین جعفری به همین نیز بسنده نمی‌کند و از طریق ارائه فهرستی از واژگان، بر عناصر کلیدی زمینه‌های دانشی انقلاب اسلامی تأکید ویژه می‌گذارد و به نوعی این‌همانی ارزش بیانی متن با واقعیت گفتمانی برآمده از آن نزدیک می‌شود:

«حسین: کشتن نفس اماره، تحمل نکردن ظالم، شکستن استبداد، فروریختن بت‌ها، بیرون کردن استعمارگر...» (همان: ۱۳).

و درمقابل، جنگجوی عراقی و منطق اعتقادی و فکری اش را به صورت مستقیم زیر سؤال می‌برد:

«بن‌احمد: نه، ما نابودی اسلام را نمی‌خواستیم، حسین: عمل شما مقابله با اسلام بود» (همان: ۱۲).

همبستگی ساختار مونولوگ‌وار روایت نمایشنامه، گفتار قصارگونه رزمنده در جهت ترسیم ایدئولوژی خود و همچنین شمایل ابرقهرمانی او در بافتی فرازمانی/مکانی و تعزیه‌وار که در انتها به شهادت می‌رسد، نمودی بارز از توصیف مؤلفه‌های اساسی گفتمان برسازنده این متن است؛ امری که در متون نمایشی سال‌های میانی و پایانی جنگ نیز تداوم یافت اما در درون خود به عمق بخشی مفاهیم و رویکردهای ایدئولوژیک مبادرت ورزید. نمایشنامه چکه؛ صدای دریا (۱۳۶۸) نوشته محمد مهدی رسولی، روایتگر سفر پدری در ایام محرم برای یافتن فرزندش به جبهه است. سیدآقا که در گذشته برای نجات جان پسرش سیدحسین از بیماری مهلکی در کودکی، نذر کرده است فرزندش تمام عمر خدمتگزار تکیه باشد، مثل هر سال منتظر او بوده است تا برای برپایی مراسم عزاداری امام حسین (ع) به تکیه محل بیاید اما غیبتش، پدر نگران را برای یافتن خبری راهی جبهه کرده است. در آنجا بسیاری فرزندش را به حُسن اخلاق می‌شناسند اما خبر بیشتری از سیدحسین نیست. در انتها درمی‌یابد که تمامی جوانان بسیجی که با آنها در این میان دیدار کرده است، شمایی همچون پسرش دارند و گویی تمامی آنها فرزند اویند. در این متن نمایشی، نویسنده با پنهان کردن یکی از وجوه تقابل دوتایی خیر و شر، به ترسیم عمیق‌تر لایه‌های وجودی شخصیت‌های گروه خیر - که رزمندگان ایرانی‌اند - مبادرت

می‌ورزد و از طریق گسترش ارتباط بینامتنی میان واقعه عاشورا و جنگ ایران و عراق، ماهیتی متافیزیکی و فراانسانی به کنش آنها می‌بخشد. نمایشنامه‌نویس همچنان که از نام اثر برمی‌آید - چکّه؛ صدای دریا - در تلاش است تا در مسیر بازنمایی ویژگی‌های شخصیت محوری که هرگز در زمان حاضر دیدارش نمی‌کنیم، تجلی وحدت وجود کثرت در وحدت و وحدت در کثرت - را بازتاب دهد (پاکدل، ۱۳۹۰). سیدحسین یکی است و در عین حال همه است و گفتار پدرش و دیگر رزمندگان در انتهای نمایشنامه تأکیدی بر این مهم است:

«رزمندگان: می‌دانی پدر، اینجا همه یک رنگ‌اند، اینجا همه چیز بوی یک‌رنگی و صفا می‌دهد، بوی عشق، در جای جای اینجا، مردانی هستند، که انگار غریب نسل فاتح‌اند، اما همه یک جور، همه یک رنگ، به رنگ خاک، بی تکلف و مأنوس. این صد هزار، انگار یک نفرند، و آن یک نفر صد هزار! و آن صد هزار آن را می‌گویند که آن یک نفر، و آن یک نفر آن را می‌خواهد که آن صد هزار! اینجا این مردان فاتح، آنقدر باهم‌اند، که رنگ یکدیگر را گرفته‌اند: رنگ خاک...!

سیدآقا: درسته، سیدحسین راست می‌گفت، اینجا همه مثل هم‌اند، یک رنگ و یکجور، مأنوس و بی‌تکلف! (رسولی، ۱۳۶۸: ۵۱-۵۰).

سیدحسین(ها) با آن فضایل اخلاقی بی‌مثال(شان) همچون حقیقتی آسمانی است(اند) که در لباسی انسانی تجلی یافته است(اند) و غیبت او (آنها) بیش از هر امر دیگری به گونه‌ای حضورش(شان) را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند؛ از این رو، مدلول رزمنده آرمانی در این نمایشنامه خود به دالی غایب/حاضر و البته ازلی/ابدی دلالت می‌دهد که در شمایل تمامی دیگر رزمندگان حاضر در میدان جنگ، قابل مشاهده و پیگیری است. نمایشنامه‌نویس از طریق به‌کارگیری زبانی شبه‌شاعرانه همچنان که در نمایشنامه «وقت وصال» نیز شاهد بودیم، دستور زبانی خطابی را به‌جای الگویی داستان‌پرداز برگزیده است.

فرکلاف با توجه به رابطه دیالکتیکی که بین ساختارهای خرد گفتمان (ویژگی‌های زبان‌شناختی) و ساختارهای کلان جامعه (ایدئولوژی و ساختارهای اجتماعی) قائل است، بر این نکته تأکید می‌ورزد که اگرچه ممکن است ساختارهای کلان جامعه، ساختارهای خرد گفتمان را تعیین کنند، ساختارهای گفتمانی نیز به‌نوبه خود ساختارهای ایدئولوژیک و گفتمانی را بازتولید می‌کنند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۱). می‌توان این امر را در نحوه استفاده از زبان توصیف‌گری شاهد بود که در عین ساخت دیالوگ شخصیت‌های این نمایشنامه، ماهیتی رسمی و مانیفست‌گونه دارد و چارچوب‌های گفتمان برآمده از آن را در قالب متن نمایشی می‌سازد. جبهه‌ای که سیدحسین در شمایل قهرمانش ظهور پیدا کرده است، بازتاب‌دهنده نوعی از خودگذشتگی فرازمینی است که بهره‌گیری از زبان او، تجلی گفتمانی رویکرد ساختار کلان جامعه است و تنها در چارچوب کنش تیمارداری از دیگری، ایثار و وقف خود در متن نمود یافته است.

«سیدحسین:... تو هم برو، باند زخم پاتو عوض کن، چرک می‌کنه، کار می‌ده دستت، (به رزمنده اول) ببین جعفر، تو هم خوب روتو ببوشون، سرما نخوری (به رزمنده سوم) علی جون تو هم رفتی سنگر، قصه حسین

گُرد واسه بچه‌ها نگو، بذار بخوابین، خسته‌ان، خودتم که خسته‌ای، حالا وقت زیاده، ان‌شاءالله...صبح که بیدار شدی، تا دلت می‌خواد از خاطرات بچگی‌ات بگو» (همان: ۲۳).

نمایشنامه‌نویس از طریق سازمان‌دهی به ساختاری نقلی^۱ به‌جای الگویی صرفاً بازنمایانه^۲ در این متن می‌کوشد دامنه تأویلی روایت خود را از طریق بازخوانی کلمات و فضای حداقل‌گرایانه، به‌سوی انتقال ایده و مضمون هدایت کند تا آنکه بخواهد از طریق داستان‌گویی، مخاطب را به جهانی رؤیاگون ببرد. بر مبنای مؤلفه‌های ساختار روایت بازنمایانه (ارسطویی/خوش‌ساخت)، پی‌رنگ اوج‌گیرنده و ایجاد الگویی چارچوب‌مند براساس آن، ضرورتی اساسی دارد اما در آثاری که شکستن حفاظ شیشه‌ای روایت و بیان دیدگاه و ایده نمایشنامه‌نویس به‌صورت ایدئولوژیک جایگاهی فراتر از داستان‌پردازی پیدا می‌کند و شکلی پست‌دراماتیک می‌یابد، الگوی روایت نقلی با تأکید بر کارکرد کلمات و واژگان به‌جای دیگر نظام‌های دیداری و شنیداری در فرایند نمایشنامه‌نویسی ظهور می‌یابد (فلودرنیک، ۱۳۹۵). در نمایشنامه حاضر نیز نویسنده می‌کوشد انتقال ایده و رویکرد گفتمانی خود را از طریق به‌کارگیری نقل به‌جای ایجاد پی‌رنگ اوج‌گیرنده دنبال کند. درنهایت، حکایت مربوط به این واقعه از دریچه نوعی شاعرانگی در کلام و آرمان‌گرایی در تصویر، سیدحسین را به‌عنوان قهرمان محوری اندیشه دفاع مقدس به‌جای قهرمان جنگ معرفی می‌کند؛ کسی که فداکار، ایثارگر و از خودگذشته است، فرازمینی است، غایب اما حاضر است، هیچ نیاز مادی، زمینی و جسمانی ندارد، در وجود دیگری تعریف می‌شود و از خود و من تهی شده است. اوست که درنهایت از طریق نوعی حرکت در زمانی از واقعه کربلا تا میدان نبرد با دشمن بعثی، افق تاریخی این رویدادها را به هم پیوند داده است.

در عمل، با پایان یافتن جنگ تحمیلی، جامعه ایران وارد مرحله‌ای تازه از حیات اجتماعی خود شد که دیگر نمی‌توانست به روزهای پیش از آغاز جنگ بازگردد. متون نمایشی که در سال‌ها و دهه‌های پس از پایان جنگ نوشته شدند، چرخشی راهبردی را در نحوه بازنمایی این رویداد و آدم‌های محوری در آن آشکار می‌کنند. در این بین، دو متن نمایشی *کانال کمیل* و *۲۷/۶/۳۱* نمونه‌هایی شاخص‌اند. در نمایشنامه «کانال کمیل» که به موضوع گروه‌های تفحص شهدا اختصاص دارد، روایت دو تن از اعضای گردان کمیل بازگو می‌شود؛ منصور که به دلیل تنها گذاشتن هم‌زمانش و فرار از مهلکه‌ای که همگی در آن شهید شدند، عذاب وجدان پیدا کرده است و اکنون برای بازیافتن پیکرهای شهیدان، در قالب راهنمای گروه‌های تفحص به آنجا بازگشته است، هرچه جستجو می‌کند پیکرهای هم‌زمان شهیدش را پیدا نمی‌کند و رضا، عضو دیگر گردان که مدام تلاش می‌کند منصور را از ادامه جست‌وجو منصرف کند و در انتها پیغامی را از فرمانده شهید گردان کمیل برای منصور نقل می‌کند مبنی بر اینکه بچه‌های گردان به‌هیچ‌وجه حاضر به ترک آنجا و بازگرداندن اجسادشان نیستند. بعد از این نقل، منصور نیز دست از تفحص می‌کشد تا روح شهدا در همان‌جا آرام بگیرد. نمایشنامه

1 Diegetic

2 Mimetic

کانال کمیل از طریق پیوند دادن گذشته و حال می‌کوشد دریچه‌ای برای بازنمایی و نقد بخشی از وجوه ناگفته روایتگری جنگ بگشاید و همچنین نگاهی انتقادی نسبت به شرایط پسا جنگ داشته باشد. ساختار روایت در این نمایشنامه، بر پیوند گذشته و حال مبتنی است، به گونه‌ای که کشف ابعاد وضعیت حاضر، بر سفر به گذشته و درک کنش شخصیت‌ها در پیشینه تاریخی این موقعیت مبتنی است؛ بر این اساس، نمایشنامه‌نویس با ایجاد سطحی از جدل کلامی میان منصور و رضا، علاوه بر بازنمایی فداکاری رزمندگان ایرانی، نگاه انتقادی خود را نسبت به وضعیت پسا جنگ و هرگونه بهره‌برداری از ارزش‌های جنگ و دفاع مقدس در بیرون از متن جنگ به صراحت آشکار می‌کند.

انتزاعی‌ترین معنای گفتمان در منظر فرکلاف، کاربرد زبان به مثابه پرتکیس اجتماعی است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۱۸). در این متن نمایشی نیز ماهیت جدلی زبان، تصویری متفاوت از رزمندگان را آشکار می‌کند. آنها اکنون مردانی‌اند که برای یافتن ردی از گذشته خود به جبهه بازگشته‌اند. بازنمایی این پرتکیس، همان نشانه‌ای است که در فرایند آن، مخاطب بار دیگر به گذشته هدایت می‌شود تا از طریق قیاس با حال، شاهد گذشته ذهنی پر شور و شگفت‌انگیز ایثارگری و اکنون واقعی ساکن و نمایشی باشد. تعامل این سطح از روایت با شرایط حاکم در اجتماع، مبین این ایده است که مدلول رشادت و از خودگذشتگی شهیدان را نمی‌توان نباید با دال پیکره‌های نمادین آنها تعویض کرد؛ به بیان دیگر، نمایشنامه‌نویس می‌خواهد از این طریق اعتراض خود را به تغییر افق انتظارات مخاطبان نسبت به کارکرد تازه شهدا در جامعه، از طریق صورت‌دادن به گفتگوی منصور و رضا اعلام کند و هرگونه دستبرد به میراث رزمندگان را برخلاف ارزش‌های ذاتی کنش فرازمینی آنها در نظر آورد. منصور و کسانی که در میانه میدان به گفتمان دفاع مقدس پشت کرده‌اند، حالا باید پیام شهدا را بشنوند و از تشبث به یاد و خاطره هم‌رزمانشان به عنوان «آکسسوار» نمایشی تازه دست بردارند، چراکه گستردگی و شکوه نقش اولیه آنها در چارچوب این تصویر تازه زایل خواهد شد. منطق ساختاری این متن نمایشی، بر جدال با مصرف هاله معنوی گفتمان دفاع مقدس و اعتراض به شرایط نوین اجتماعی مبتنی است؛ وضعیتی برزخی که در آن نه بافت و رمزگان‌های گفتمان دفاع مقدس هژمونی پیشین را دارد و نه گفتمان تازه، توان تبیینی تازه و نوین از شرایط کنونی را؛ پارادوکسی عجیب که حتی نشانه‌های گفتمان اولیه را باید از دیده‌ها پنهان کرد و استفاده از آنها حتی برای بستن زخم منصور نیز با تردید همراه است:

«رضا: دستمالی چیزی نداری بندمش؟»

منصور: چفیه‌ام هست. اینهاش. اینجاس دور کمرم. بازش کن. (رضا پیراهن منصور را کنار زده چفیه اش را از دور کمر باز می‌کند).

رضا: چه کارهایی می‌کنی تو!

منصور: مجبورم قایم‌ش کنم. دوره این چیزها گذشته.

رضا: پس خودت هم قبول داری؟» (فدایی حسین، ۱۳۷۸: ۲۶).

رویکرد انتقادی نمایشنامه *کانال کمیل*، در نمایشنامه (۱۳/۶/۳۱) اثر علیرضا نادری که در سال ۱۳۸۴ انتشار یافت، صورت‌بندی تازه‌ای از تحول روایی و گفتمانی را آشکار می‌کند. نمایشنامه‌نویس در این اثر با بهره‌گیری از یک الگوی روایی خوش‌ساخت ارسطویی که ماهیتی معمایی و اوج‌گیرنده دارد، رزمندگان پیشین و همسرانشان را در یک میهمانی گرامیداشت یادِ جنگ گرد هم می‌آورد و در عمل، محکمه‌ای بر پا می‌کند که در آن رضا- فرمانده رزمندگان- غایب است و آنها در پس یک چرخهٔ زبانی برآمده از خودبیان‌گری و اعتراف، دست به خودانتقادی می‌زنند که درنهایت به فروپاشی هویت و معنا‌باختگی از ماهیت رزمنده‌بودن منتج می‌شود. در این میان، همسران آنها نیز در این چرخهٔ روایت‌گری، نقش کاتالیزور دارند. شخصیت‌های علیرضا، جلیل، محمود و پیمان پیش از آنکه کاراکترهایی برآمده از مقتضیات اثری نمایشی باشند، نشانه‌هایی برآمده از ایدئولوژی‌های انقلاب و دفاع مقدس و همچنین منتقد پیش‌تر خاموش جنگ‌اند که حالا در زمانهٔ صلح و امنیت، هریک به‌گونه‌ای با کشاکش تصاویر ناخودآگاه ذهن خویش دست‌به‌گریبان‌اند. بنیان معنابخش پیشین که همچون تکیه‌گاهی معنادهنده آنها را به زندگی پیوند داده بود، حتی پیش از برقراری صلح، ذره‌ذره شروع به ناپدیدشدن کرده است و حالا آنها در میانهٔ نمایشنامه، از طریق به‌کارگیری زبانی چالشگر و پرسش‌مند می‌کوشند تصویری واقع‌گرایانه از رخداد جنگ عرضه کنند. در این روند، غیاب رضای فرمانده- پاسخ اعظم- در برابر پرسش‌های آنها، به حادثه‌ترین مرحلهٔ خود می‌رسد. رزمندگان سرگشته به دلیل فقدان نشانهٔ معنادهندهٔ خویش و گونه‌ای مرگ ارزش‌های برآمده از گفتمان آن- اتمام جنگ- در چنگال اضمحلالی قطعی به سر می‌برند. در جایی از اثر، محمود کنجکاوانه راه به زیرزمین خانه می‌گشاید و در آنجا به لباس نظامی رضا برمی‌خورد. او با پوشیدن لباس رضا به‌گونه‌ای به قلب ماهیت نشانه‌گون این شخصیت‌غایب می‌پردازد و او را از درون ویران می‌کند:

«محمود (درحالی‌که لباس رضا را به تن دارد): همه چی عوض شده... من دیگه سروان نیستم. تو هم سرباز نیستی. جنگ تموم شده کهنه سرباز. پاهای تو به کفش هفت سالگیت نمی‌ره، اینطور نیست؟ همه چیز تغییر کرده. خب چی می‌گید؟» (نادری، ۱۳۸۳: ۴۴).

برای محمود این درگیری حتی می‌تواند به معنای زدودن و حذف عامدانهٔ نشانهٔ وجودی رضا و تکمیل زمینهٔ موقعیتی حلول این شخصیت باشد. سیلی‌ای که او از رضا در زمان جنگ خورده است، پس از تحمل درد و رنج زندگی در ژاپن و تن‌دادن به کارهایی متعفن همچون مرده‌سوزی، هنوز سوزاننده است و آتش خشم او لحظه‌ای فروکش نکرده است. درحقیقت، نمایشنامه‌نویس در این اثر، شخصیت‌های غایب و صداهای حذف‌شده از بافت نمایشنامه‌های جنگی دهه‌های قبل را به اثر خود راه داده است. در سوی دیگر اثر، شخصیت جلیل قرار دارد، رزمنده‌ای یکسر معتقد به آنچه انجام داده است و می‌تواند نمودی از شخصیت حسین در نمایشنامهٔ *چکه؛ صدای دریا و وقت وصال* باشد که حالا باید شب و روز با زخم‌های فیزیکی و

روحی برآمده از جنگ دست‌وپنجه نرم کند. غیاب رضای فرمانده به‌عنوان پاسخ اعظم، او را یکسره به خود واگذاشته است و به‌جای به‌کارگیری زبانی خودتجویزگر حالا او به زبانی خودبیانگر پناه برده است که می‌توان تردید و درد را توأمان در آن شاهد بود و دیگر حتی آن‌قدر توان ندارد تا قدرتان محبت و فداکاری همسرش باشد که پیکر یک جانباز را بی‌چشمداشتی تیمارداری می‌کند:

«جلیل: اون از خجالت خودشه که ولم نمی‌کنه!» (همان: ۵۱).

حال جلیل، از میانه اثر، رو به وخامت می‌گذارد و در صحنه پایانی انگار که دوری از رضا، فقدان عنصر حیاتی زندگی‌اش باشد ذره‌ذره به مرگ پیونددش می‌دهد اما رنج علیرضا حتی در برابر دردهای جسمانی جلیل، از پیچیدگی‌های بیشتری برخوردار است. علیرضا که گرایش‌های مارکسیستی آشکاری داشته است و هنوز اثراتی از آن در تحلیل‌هایش به چشم می‌خورد، از آن‌رو که تلاش می‌کند جنگ را با نوشتن وارد «حیطه» نمادین» کند، می‌تواند از غیاب رضا، به‌عنوان امکانی برای پرداخت ابعادی تازه‌تر در روایت داستانی‌اش بهره بگیرد اما وابستگی او به نشانه رضا، بیشتر برآمده از نیاز برای درک روایت و پایان‌بندی نوشته‌اش است. غیاب رضا نیز سبب می‌شود او روایتش را در هاله‌ای از سرگشتگی رها کند. علیرضا از آن‌رو که توانایی مقابله با محدودیت‌های «امر واقع» را در زندگی‌اش ندارد-عقیم، شکست‌خورده و ناتوان است، همسرش بر او حکمروایی می‌کند، ایده‌ئال‌ها و آرمان‌هایش را از دست‌رفته می‌داند و در برابر غیاب رضا درمانده است- با اتکا به نوشتن، از محدودیت‌ها و رنج‌های آن-امر واقع- روی‌گردان است.

پیمان نیز به‌عنوان رزمنده دیگر این روایت، سرگشتگی‌اش را از طریق تلاش در حیطه‌ای دیگر از امر نمادین سپری می‌کند. او برای خودش از جنگ موزه‌ای تدارک دیده و واقعیت سلاح و نارنجک و تی.ان.تی را به اثری موزه‌ای و شیئی تماشایی بدل کرده است که در فرایند مسخ ارزش‌های واقعی و ازخودبیگانگی‌اش، جلوه‌هایی از تحول درونی پیمان را نیز به همراه دارد. ازسوی دیگر، پیمان با گروه‌های فیلم‌سازی همکاری می‌کند، کاری که خودش آن را نوعی تخریب مدام می‌داند. او تخریبچی «امر واقع» است که حال به دلیل غیبت نشانه معنادهنده واقعیت وجودی و اعتقادی‌اش-رضا- به حیطه نماد-فیلم و سینما- پناه برده است (ژیزک، ۱۳۹۰).

دامنه ترسیم انتقادی گفتمان‌های جنگ و دفاع مقدس در این نمایشنامه فقط به رزمندگان محدود نمی‌ماند و سراغ زن‌ها- که در این میدان مردانه اغلب غایب یا به حاشیه رانده شده بودند- نیز می‌رود. زن‌ها در نمایشنامه ۱۷/۶/۳۱، هر ویژگی و کاراکتری که داشته باشند، بازهم موجوداتی آسیب‌پذیر و شکست‌خورده‌اند؛ تکیه‌گاه‌های آنها-مردان- خود در جستجوی تکیه‌گاه معنادهنده و کامل‌کننده خویش وامانده‌اند و در این زنجیره بی‌پایان، ماهیت تاریخی زنان نیز ذیل آسیب‌پذیری رزمندگان سابق توصیف می‌شود. این زن‌ها نیز بدون وجود رضا یا به‌بیان دیگر رمزگان اصلی گفتمان هویت‌دهنده جنگ، هیچ‌گاه کامل

نمی‌شوند و مغموم، شکست‌خورده، سرگردان و بی‌هدف در جستجوی چیزی‌اند که امید زندگی و فردای خود و همسرانشان بوده است.

«علیرضا: جلیل پاک‌ترین بخش نوستالژی منه.

فخری: با قرص زنده‌س و به کابوس.

علیرضا: وقتی رضا باشه کامله!» (همان: ۶۲).

اما رضا غایب است و جلیل هر لحظه تکانه‌های فروپاشی گفتمان هویت‌دهنده به خود را بیشتر احساس می‌کند. خاطره اجرای فرمان نظامی رضا مینی بر قتل اسرای دست‌وپابسته روحش را می‌آزارد. کنش او هنگامی با قتل نفس یک جنایت‌کار سابقه‌دار تفاوت می‌یابد که از دریچه ارزش‌های گفتمانی رضا به آن نگاه و تئوریزه شود اما غیاب رضا در این میان حرکت از قلمرو نماد به حوزه امر واقع است که دستاوردی جز فروپاشی جلیل و گفتمان معنادهنده او نخواهد داشت.

درحقیقت، نمایشنامه‌نویس با بهره‌گیری از الگوی انتقادی بازنمایی رئالیستی رزمندگان و روایت دربرگیرنده آنها، روایتی چالش‌برانگیز از دانش زمینه‌ای جنگ در قالب گفتمانی ره‌اشده از گستره گفتمانی ساختار اجتماعی حاکم در دهه ۸۰ شمسی عرضه می‌کند.

سطح تفسیر: متن، گفتمان جنگ و ساختار اجتماعی

برپایه الگوی تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، در هر پرکتیس گفتمانی-تولید و مصرف متن و گفت‌وگو-گونه‌های گفتمانی به شکلی خاص به کار گرفته می‌شوند که بر سه جنبه مبتنی است: [بژه] متن، پرکتیس گفتمانی تولید/مصرف‌کننده متن و پرکتیس اجتماعی که آن رخداد ارتباطی به آن تعلق دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۲۰). وقوع جنگ ایران و عراق، رخدادی کلیدی در جهت ظهور دوباره پرکتیس انقلابی و تداوم آن در عرصه دفاع از میهن در مقابل دشمن متجاوز بعثی بود؛ براین اساس، این‌همانی پرکتیس انقلابی و جنگ، به خلق گفتمان دفاع مقدس منجر شد که به صورت تدریجی به متون ادبی و هنری از جمله متون نمایشی نیز راه یافت. این رویکرد از جانب گفتمان رسمی حاکم در جامعه، به امری متفاوت با بازنمایی جنگ در دیگر کشورها- که ماهیتی انسان‌محور داشتند- بدل شد و از دریچه مفهومی همچون خدامحوری مشروعیت خود را در میان مردم و ارکان اجتماع تثبیت کرد (ایشانی، ۱۳۹۴: ۱۰). درحقیقت، گفتمان حاکم، از طریق ایجاد پیوند میان گفتمان انقلاب اسلامی و گفتمان جنگ تحمیلی، به توسعه جبهه انقلابی‌گری در مقابل نیروهای معارض یا مخالف پرداخت و از سوی دیگر، از طریق ایجاد پیوند میان ارزش‌های بنیادین بازخوانی‌شده از تاریخ اسلام و چهره‌های شاخص آن- به‌ویژه از منظر تاریخ تشیع- راه را بر استحکام گفتمانی

قدرتمند و مسلط در جامعه هموار کرد (کامروا^۱، ۲۰۰۸). در متون نمایشی بررسی شده می‌توان نسبتی تعاملی میان گفتمان حاکم در هر دوره و پرکتیس گفتمانی متن مشاهده کرد. در نمایشنامه *وقت وصال* این ارتباط ماهیتی آگراندیسمان‌گونه دارد و نمایشنامه‌نویس از طریق آفرینش شخصیت رزمنده، مؤلفه‌های بنیادین گفتمان انقلاب اسلامی را از زبان او در قالب بیانیه‌ای اخلاقی/عقیدتی بازتاب می‌دهد و جهان مبتنی بر الگوی دیالوژیک در شکل بنیادی خود را به شبه‌تک‌گویی‌ای نقلی و خودتجویزگرانه در جهت یکپارچگی با گفتمان حاکم بدل می‌کند که تمامی ارکان آن به شکلی ایجابی از این گفتمان پاسداری می‌کنند:

«ناظر ۲: بازگو کنید،

ناظر ۳: آنچه را که انجام داده‌اید.

حسین: ما در خدمت اسلام بوده‌ایم،

ناظر ۲: و شما؟

بن احمد: ما...؟

(سکوت)

ناظر ۳: هر دو جنگیدید،

ناظر ۱: تاریخ را ساختید،

ناظر ۲: یکی در زمره ظالمان،

ناظر ۳: و یکی مظلومان،

ناظران: جنگتان برای چه بود؟

حسین: جنگمان...؟ نه...، دفاعمان.

بن احمد: یاوه می‌گویید.

حسین: دفاع از آرمان‌های مقدس یاوه نیست. حقیقت است» (جعفری، ۱۳۷۰: ۱۱).

نمود پیوند این وجوه گفتمانی در متن *وقت وصال* حتی در جهت رفع شبهات و گسترش دامنه گفتمانی برآمده از آن نیز عمل می‌کند و با تأکید بر وجوه مذهبی و اسلامی این گفتمان، به حلقه‌ای همگن در زنجیره پرکتیس اجتماعی و گفتمانی بدل می‌شود:

«بن احمد: تا ابرقدرت‌ها پشتیبانی نکنند، موفق نمی‌شوید.

حسین: پشتیبان خداست. نگفتم از اسلام بی‌خبری» (همان: ۱۳).

این روند در نمایشنامه چکه؛ صدای دریا- که در سال‌های پایانی جنگ انتشار یافت- نیز بازتاب‌دهنده گفتمانی یکپارچه موافق با گفتمان رسمی است و همچنان که نحوه انعکاس رویدادهای مربوط به جنگ، در پراکنش بزرگ دفاع مقدس قرار می‌گرفت، پرکتیس گفتمانی این نمایشنامه نیز در شکل تولیدی و دریافت خود

سعی در نمونه‌سازی ایدئال رزمندۀ دفاع مقدس در کانون خود دارد. گفتمان حاکم در این متن، از طریق عمیق‌ترکردن وجوه معنوی و دینی حضور رزمندگان در جبهه‌های جنگ، در قیاس با وجوه ابژکتیو و ملی‌گرایانه این کنش، به عمق‌بخشی معناشناختی این رویداد دامن می‌زند و زبان را یکسره آغشته به ایدئولوژی به کار می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۶). از دیگر وجوه این گفتمان که در متن بازتاب یافته است می‌توان این امر را مدنظر داشت که اساساً جنگ ایران و عراق به‌مثابه تجلی معاصر نبرد ازلی/ابدی حق علیه باطل، فقط شکلی شعاری یا تجویزگرانه ندارد، بلکه می‌کوشد با صیقل‌دادن استعاره‌های هنری و ادبی، به تقویت محورهای متافیزیکی و تأویلی جنگ همچون مفهوم شهادت و الوهیت دفاع در برابر دشمن نیز نزدیک شود؛ امری که به‌مثابه یک ارزش تعیین‌کننده اجتماعی بازتابی از اراده گفتمان حاکم در جهت مجازبرشمردن بازنمایی از وقایع هشت سال جنگ تحمیلی تنها در هاله‌ای از تقدس و تبیین ارزش‌های جاودان اخلاقی و انسانی نمود می‌یافت. مستند این امر را می‌توان در واژگانی مشاهده کرد که مبین هدف اصلی تشکیل بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس در سال ۱۳۶۹ آمده است: «هدف از تشکیل بنیاد، حفاظت و بهره‌برداری از آثار و ارزش‌های دفاع مقدس و ثبت حماسه‌های جاودانه رزمندگان اسلام و جلوگیری از نابودی و تحریف و یا به‌فراموشی سپردن میراث گران‌بهای خون پاک ایثارگران اسلام و دستاوردهای دفاع مقدس می‌باشد» (سقائیان و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۱۰). آثار برآمده از چنین گفتمانی، تحت حمایت بخش‌های فرهنگی نهادهای نظامی همچون ارتش، سپاه، بنیاد شهید و پایگاه‌های مقاومت بسیج محلات بودند و اتحاد میان این سطوح گفتمانی از طریق تولید و حمایت از عرضه آثار مبتنی بر نگرش‌های ستایشگر نسبت به وجوه عقیدتی مربوط به جنگ، انقلاب اسلامی و ایجاد ارتباط بینامتنی با واقعه عاشورا می‌کرد. شخصیت حسین در نمایشنامه چکه؛ صدای دریا در بستر پرکنیس گفتمانی ظهور می‌یابد که گفتمان‌ها در آن به شیوه متعارف و معمول ترکیب شده‌اند و این امر نشانه ثبات نظم گفتمانی حاکم و در نتیجه نظم اجتماعی حاکم است و تأثیری مثبت در تداوم این ثبات داشته است (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۵: ۱۲۸). اما چنین رویکردی برخلاف روح خلاقیت گفتمانی است که اساس میان‌گفتمانی^۱ را تشکیل می‌دهد. میان‌گفتمانی هنگامی واقع می‌شود که گفتمان‌ها و ژانرهای مختلف، در یک رخداد ارتباطی واحد با یکدیگر مفصل‌بندی شوند (همان: ۱۵۸). با بازشدن فضای سیاسی و اجتماعی ایران در میانه‌های دهه ۷۰ شمسی، گفتمان حاکم به‌میانجی گسترش فضای بازنمایی رویدادهای اجتماعی در آثار هنری و ادبی از جمله نمایشنامه‌نویسی که در ذات خود جامعه را تشویق به تغییر می‌کرد، موجب بروز خلاقیت‌های گفتمانی شد که نمود این امر را در متون نمایشی *کانال کمیل* و (۱۳۷۶/۳۱) شاهدیم. گفتمان حاکم در این متون نمایشی، از طریق انحراف از گفتمان حاکم، به بازنمایی پرکنیسی پرداخته است که از طریق پرسش‌گری و انعکاس تردید نسبت به مؤلفه‌های صرفاً ستایشگر دفاع

مقدس، به بروز صورت‌بندی‌های تازه و چالش‌برانگیز گفتمانی در ارتباط با جنگ دامن زدند. در جریان این فرایند گفتمانیت نسبت تحولات نوین جامعه ایرانی در بازخوانی مفاهیم دفاع مقدس مورد کندوکاو قرار گرفت و از طریق زیرسؤال‌بردن وجوه گفتمان حاکم، رویکردی ابژکتیو در نحوه بازنمایی جنگ و رزمندگان را پی گرفت و تا سر حد ایجاد گفتمانی ضدجنگ در نمایشنامه ۲۷/۶/۳۱ پیش‌رفت؛ امری که در عمل از طریق غیاب رضا به‌عنوان شرط لازم بقای گفتمان دفاع مقدس در میان رزمندگان پرسش‌گر نسبت به آینده گفتمان هویت‌دهنده ایشان پیش رفت.

سطح تبیین: تقویت، تثبیت و آنتروپی گفتمان حاکم

فرکلاف در سطح تبیین به رابطه تعامل و بستر اجتماعی و در واقع به تعیین اجتماعی فرایندهای تولید، تفسیر و تأثیرهای اجتماعی آن نظر دارد (تیتچر^۱ و همکاران، ۲۰۰۵: ۱۵۱-۱۵۰)؛ براین اساس، بررسی تأثیر گفتمان‌های سازنده/برآمده متون نمایشی مورد بررسی در این پژوهش نشان می‌دهد که آثار نوشته‌شده در سال‌های آغازین، میانه و پایان جنگ، از طریق تأکید بر مؤلفه‌های گفتمان رسمی حاکم در جنگ همچون ایثار، دفاع از انقلاب و پیگیری آرمان‌های اسلامی آن، نقشی تقویت‌کننده برای گفتمان حاکم و ساختارهای اجتماعی رسمی برآمده از آن داشته‌اند. متون نمایشی *وقت وصال* و *چکه؛ صدای دریا* از طریق بازنمایی الگوهای آرمانی رزمندگان موردتأیید گفتمان حاکم کوشیدند در گفتمان خود دانش زمینه‌ای رویداد اجتماعی را در جهت تقویت ایدئولوژی انقلابی و دفاع مقدس به کار گیرند و از طریق ایجاد ارتباطی هنجارمند به‌واسطه خلق نمونه آرمانی رزمنده ایرانی، در تقویت و التزام این امر مؤثر باشند. این روند، پس از پذیرش قطعنامه و پایان یافتن جنگ، به‌واسطه تلاش برای حفظ و تداوم گفتمان دفاع مقدس از طریق تفحص و جستجوی پیکر شهدا در مناطق جنگی و بازگرداندن آنها به حیات فکری جامعه در حوزه اجتماعی ادامه یافت؛ امری که زمینه‌ساز بروز گفتمان‌های تازه در عرصه هنر و ادبیات نیز شد که به تدریج از طریق فاصله‌گرفتن از گفتمان حاکم، به نقد اراده نهاد قدرت از طریق بازتولید و پرسشگری دوباره پرکتیس اجتماعی جنگ و نحوه برخورد با میراث آن می‌پرداخت. نمایشنامه *کانال کمیل* بآنکه توسط نهادهای دولتی و برآمده از گفتمان رسمی انتشار یافته و مورد تقدیر جشنواره‌های ملی نیز قرار گرفته است، از چرخشی درونی در این حوزه در میانه‌های دهه ۷۰ شمسی نشان دارد. شخصیت منصور در این نمایشنامه بآنکه یکی از رزمندگان پیشین و اعضای گروه‌های تفحص کنونی است اما نشانی از کلیدواژه‌های توصیف‌کننده رزمندگان آرمانی گفتمان دفاع مقدس همچون از خودگذشته، فرازمینی و غایب حاضر را ندارد. او سوژه‌ای زمینی است که نجات‌یافته را به معنایافتن به‌عنوان یک قهرمان در چارچوب گفتمان دفاع مقدس ارجح دانسته و هرچند وجدانی معذب و روحی پرتلاطم دارد اما حالا زنده است و در لباس

یک میراث‌دار و راهنمای گروه‌های تفحص، در تلاش برای نجات روح خویش است. در سوی دیگر رضا ایستاده است. رضا می‌تواند رزمنده‌ای برآمده از همان گفتمان انقلابی حاکم باشد اما در شمایی واقع‌گرایانه‌تر که در نمایشنامه، نقش یک پیام‌رسان و واسطه را ایفا می‌کند و می‌کوشد به تثبیت گفتمان اولیه دفاع مقدس یاری برساند؛ وصیت شهدا آن است که پیکرشان در همان نقطه شهادت بماند! (فدایی حسین، ۱۳۷۵: ۸۹)؛ امری که ضمن حفظ ساختار قدرت حاکم در متن، به انتقادی درون‌گفتمانی نسبت به خطر سوءاستفاده از ارزش‌های اجتماعی جنگ و دفاع مقدس واکنش نشان می‌دهد و شکلی از هنجارگریزی گفتمانی خفیف را بازمی‌تاباند. در بستر این گفتمان نوظهور، دیگر نشانی از رویکردی نقل‌گونه- که بر بازنمایی تقابل دوتایی خیر و شر مبتنی بود- وجود ندارد و وجوه وجودشناختی نیروهای لشکر خیر نیز به‌سوی نوعی نگاه ابژکتیو و پرسشگرانه هدایت شده است.

در نمایشنامه ۷۷/۶/۳۱ دانش‌های زمینه‌ای در ارتباط با رویداد جنگ، در چارچوب گفتمانی تجلی یافته است که یکسره گفتمان مطلوب قدرت را به چالش می‌کشد و به‌جای به‌کارگیری هرگونه رویکرد تثبیت‌کننده، یکسره به آنتروپی از درون گفتمان حاکم به‌واسطه ظهور شکلی از خلاقیت گفتمانی مبادرت می‌ورزد. نمایشنامه‌نویس از طریق بناکردن منطقی روایی اثر برپایه تأکیدگذاری بر غیبت شخصیت فرمانده سابق- «رضا محذوف» که سرچشمه نیروی تعادل‌بخش گفتمان رزمندگانی بوده است که هویت خود را از دانش زمینه‌ای جنگ دریافت می‌کرده‌اند- بر این مهم تأکید می‌کند که غیاب رضا، به‌مثابه غیاب ارزش‌های جنگ در ساختار نوین اجتماع است. جداافتادگی نسلی که پس از سال‌های ۱۳۶۴ و ۱۳۶۵ به دنیا آمده‌اند و بیستین بهار زندگی‌شان را پشت سر گذاشته‌اند، بی‌اینکه درکی درست از جنگ، معیارهای ارزشی آن عصر و شرایط زندگی در آن سال‌ها داشته باشند و نیز فراموشی و بی‌توجهی ناگزیر بخش‌هایی عمده از جامعه که در سیر تحول حیات خود آثار و ارزش‌های جنگ را به فراموشی سپرده‌اند، نشانگانی زنده از این غیاب‌اند. گفتمان دفاع مقدس در سال‌های پس از جنگ، ناگزیر از تحولی درونی بوده و رضا با درک چنین مسئله‌ای، از شنیدن پذیرش قطع‌نامه ابراز ناخشنودی کرده است. پایان‌یافتن جنگ برای او، به‌مثابه پایان‌یافتن دورانی است که سروری و تسلط گفتمانی‌اش در آن به پایان رسیده است؛ دوران گذاری که به‌سرعت جایش را به ارزش‌هایی تازه همچون سازندگی و بهبود شرایط اقتصادی، اجتماعی و آزادی‌های فردی و سیاسی در سال‌های بعد داد؛ پس می‌توان رضا را نشانه و نماد گفتمانی دانست که تنها در بستر جنگ، دفاع و مبارزه معنا پیدا می‌کند و حال، طبیعی است که با پایان‌یافتن جنگ، ماهیت سوژکتیو او، به ابژه‌ای مفقود در بستر رمزگان گفتمان‌های جدید اجتماعی بدل شده است. آنچه در این متن از منظر گفتمانی تبیین شده است، آشکارگی بروز گفتمانی نوین در خارج از پرکتیس نظام حاکم است که پس از پایان‌یافتن جنگ و عبور از گفتمان دفاع مقدس، در چارچوب گفتمان ضدجنگ بروز یافته‌اند.

بحث و نتیجه‌گیری

جنگ تحمیلی عراق به ایران و دفاع جانانه رزمندگان ایرانی در مقابل بحران افکنی‌های دشمن بعثی، تأثیرات شگرف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در جامعه ایران داشته است و آثار ادبی و هنری از جمله متون نمایشی، در بازنمایی، تثبیت و نقد وجوه گفتمانی این پرکتیس تاریخی نقشی برجسته ایفا کرده‌اند. پژوهش حاضر، بر مبنای این فرضیه شکل گرفت که تحلیل روند بازنمایی رزمندگان در چارچوب متون نمایشی معاصر ایرانی، به مثابه دال‌های برآمده از صورت‌بندی‌های گوناگون و مبتنی بر روند تاریخی تحول گفتمان‌های برآمده از جنگ است و می‌توان در جهت تبیین بنیان گفتمان‌های محوری به این آثار مراجعه کرد، چراکه نمایشنامه‌نویسان در آثارشان نوعی پیوستگی، ارتباط و تعامل با گفتمان حاکم و نحوه ساختاردهی به روایت و ترسیم شخصیت‌های محوری آثارشان داشته‌اند. بر مبنای یافته‌های به‌دست‌آمده از روند تحلیل گفتمان انتقادی متون نمایشی (براساس رویکرد فرکلاف) که از زمان آغاز جنگ تحمیلی در سال ۱۳۵۹ تا ربع قرن پس از آن به رشته تحریر درآمده‌اند، می‌توان سه حوزه گفتمانی و شکل تعاملی متون نمایشی را در نسبت با گفتمان حاکم بازشناسی کرد. این سه حوزه عبارت‌اند از: گفتمان جنگ و ایدئولوژی انقلابی، گفتمان دفاع مقدس و گفتمان پسا/ضدجنگ. گفتمان نخست، در پیوند و تداوم با تحول پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) از یک سو و ایجاد ارتباط بینامتنی با فرازهایی از تاریخ تشیع همچون واقعه عاشورا و رمزگان نبرد حق علیه باطل، به ترسیم شمایی آرمانی و ایثارگر از رزمندگان در مقابل دشمن مبادرت ورزید. رزمندگان در این دست آثار یکسره حیات خود را در پاسداری از و پیگیری ارزش‌هایی که به آن باور داشتند به نمایش گذاشتند و از تقدیم جانشان در این راه هیچ ابایی نداشتند. نمایشنامه وقت وصال (حسین جعفری) نمونه شاخص در این حوزه گفتمانی است که در جهت تقویت گفتمان حاکم و بازتولید ساختار قدرت عمل کرده است. در گفتمان دوم، با توجه به گستردگی ابعاد جنگ در طول هشت سال، گفتمان جنگ با تحولی درونی ذیل مفهوم دفاع مقدس، بیش‌ازپیش به عمق‌بخشی وجوه معناشناختی جنگ مبادرت ورزید و از طریق تأکید بر ارزش‌های فراملی، فرازمانی و فرامکانی پیرامون کنش رزمندگان، دال دفاع مقدس را به‌عنوان چهره قطعی نبرد نیروهای ایرانی و عراقی مورد استفاده قرار داد. بر مبنای این رمزگان، رویکردهای معرفت‌شناسانه همچون وحدت وجود و استفاده از نگره‌های نقلی/ایدئولوژیک به‌جای بازنمایی داستان‌پردازانه صرف، زمینه‌ای را برای ترسیم نگرش غیرمادی به کنش جنگ فراهم آورد و ساختار زبانی و کنش شخصیت‌ها را به‌صورت مستقیم به بازتابی از گفتمان فرهنگی حاکم و نحوه تأویل تاریخ در آن زمان بدل کرد. نمایشنامه چکه؛ صدای دریا (محمد مهدی رسولی) نمونه شاخص برساخته/بازتاب‌دهنده این صورت‌بندی گفتمانی است. در گفتمان سوم، پس از پایان یافتن جنگ و ورود جامعه ایران به عصری تازه از ثبات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، زمینه‌های تحول از درون گفتمان‌های فوق‌الذکر نیز فراهم شد و نمود این امر را می‌توان در آثار نمایشی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ شمسی

شاهد بود. این گفتمان‌های تازه، از طریق زدودن وجوه الوهی از تمامی رزمندگان، در گام نخست تلاش کردند نگاهی واقع‌گرایانه و ملموس به جنگ داشته باشند و ضمن احترام به ارزش‌های دینی و اعتقادی رزمندگان، از رویکردی یکپارچه‌ساز در این حوزه طفره می‌روند تا ذات تکثرگرایی گفتمان برآمده/شکل‌دهنده آن را آشکار کند؛ به بیان دیگر، روند تحولات گفتمانی پیرامون جنگ در این آثار به جای تقدیس صرف، به ظهور نوعی انحراف از گفتمان حاکم بدل می‌شود و کنشی انتقادی نسبت به بهره‌برداری‌های سیاسی و اجتماعی از آن را آشکار می‌کند. در این دست آثار، بازنمایی وجوهی از جنگ و آدم‌های درگیر در آن که همواره به‌عنوان خط قرمزهای ایدئولوژی دفاع مقدس از آن یاد می‌شد قابل توجه است. مفاهیمی همچون ترس از دست‌دادن جان، تعصب کورکورانه در مجازات دشمن، سوءاستفاده از ارزش‌های اخلاقی، تردید فراگیر و همه‌جانبه، تناقض روحی و درنهایت حرکت به سوی بازنمایی تصویری فاقد اُتورای گفتمان انقلابی، راه را بر بروز نوعی بیناگفتمانی می‌گشاید که در عمل، به واسازی گفتمان حاکم نزدیک می‌شود؛ همچنان که برزخ فکری حاکم در دهه ۷۰ پیرامون نحوه برخورد با میراث جنگ و دفاع مقدس، در یکی از متون شاخص انتشاریافته - توسط نهادهای رسمی همچون حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - *کانال کمیل* (سیدحسین فدایی حسین) - نیز قابل مشاهده است.

اما در انتهای این مسیر، در دهه ۸۰ بروز جنبه‌ای تازه از این وضعیت برزخی را در قالب رویکردی انتقادی شاهدیم که یکسره از طریق پرسشگری درباره وجوه عینی و ذهنی وقوع و تداوم جنگ، می‌کوشد به پرسش‌های مخاطبان نسل‌های پیشین و نسل جدید - که پس از پایان این واقعه تاریخی به دنیا آمده‌اند - پاسخ دهد. در نمایشنامه (۷۷/۶/۳۱) (علیرضا نادری) که نمونه شاخص از این دسته متون نمایشی است، فرمانده به‌مثابه نشانه پاسخ اعظم و قطعی پنهان شده است و نیروهای او سرگشته و حیران همچون دالی که مدلول خود را گم کرده باشند، دچار نوعی معنا باختگی وجودی شده‌اند. روند پرسشگری در این اثر در برابر شکلی از غیاب نشانه معنادهنده پرکتیس گفتمانی مطلوب نهاد قدرت، زمینه‌ساز آنتروپی از درون گفتمان دفاع مقدس و ظهور گفتمانی مخالف‌خوان در برابر گفتمان حاکم از تجربه جنگ و دفاع مقدس می‌شود. درحقیقت، روند خودتجویزگری رزمندگان در تبیین ایدئولوژی‌شان، به گونه‌ای از خودحذف‌شدگی و معنا باختگی ختم شده است و آنها در برابر تردیدهای ایجادشده پیرامون کنش‌هایشان، راهی جز غیاب نه در معنای حضور، بلکه غیاب در ابژکتیوترین حالتش ندارند. نتیجه حاصل از این تحول و دگردیسی سیاسی و اجتماعی که جنگ را تنها در قالب مانورهای نمایشی هفته پایان شهریورماه هر سال به خاطر می‌آورد، بروز نوعی سرگشتگی گفتمانی و واسازی معرفت‌شناسانه است. رمزگان‌های این گفتمان درحال تکامل، در عمل، ضمن به‌چالش کشیدن هویت پیشین رزمندگان، هرگونه تلاش برای نجات از این بن‌بست را برپایه تغییر شرایط فرهنگی و نمود آن - غیبت فرمانده و رمزگان گفتمان اولیه - ناممکن می‌داند؛ امری که می‌توان بازتابش را در گسترش رویکردهای

ضدجنگ و به چالش کشیدن ارزش‌های گفتمان دفاع مقدس در سطح جامعه و آثار نمایشی، ادبی و هنری دیگر نیز شاهد بود و برای دستیابی به ابعاد تازه‌تر این روند جاری، به پژوهش‌های بیشتری در امتداد نوشتار حاضر نیاز هست.

منابع

- آقا عباسی، یدالله (۱۳۹۱). *دانشنامه نمایش ایرانی*. تهران: نشر قطره.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۴). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- الهی قمشه‌ای، محی‌الدین مهدی و دیگران (۱۳۹۶). *ترجمه فارسی قرآن کریم (مسطور)*. تهران: انتشارات پیام عدالت.
- ایشان، طاهره (۱۳۹۴). *گفتمان فرهنگی، سیاسی، اقتصادی در شعر دفاع مقدس*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پاکدل، مسعود (۱۳۹۰). «وحدت وجود و بازتاب آن در منطق الطیر»، *فصلنامه علمی - پژوهشی عرفان اسلامی*، سال ۹، شماره ۳۵.
- رسولی، محمدمهدی (۱۳۶۸). *چکه؛ صلاهی دریا*، تهران: واحد تبلیغات و انتشارات ستاد مرکزی سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.
- ژبیک، اسلاوی (۱۳۹۰). *امر واقع لاکانی*. ترجمه: مهدی سلیمی. تهران: انتشارات رشد آموزش.
- سقائیان، مهدی حامد و دیگران (۱۳۹۰). *فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس (دفتر نخست)*. تهران: نشر بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.
- جعفری، حسین (۱۳۷۰). *وقت وصال و اعتراض*. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی و کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
- عظیمی، امین (۱۳۹۳). *دیالکتیک تمثیل و رأی‌العین، نشریه سینما و ادبیات*، شماره ۴۴، ۲۰۳-۱۹۸.
- فدایی حسین، سیدحسین (۱۳۷۸). *کانال کمیل*. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمه: فاطمه پیران و دیگران. تهران: نشر مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فلودرنیک، مونیکا (۱۳۹۵). *روایت و درام*، ترجمه: مهدی امیرخانلو در کتاب *بوطیقای صحنه (علی تدین)*. تهران: نشر آگاه.
- قبادی، حسینعلی و فردوس آقاگل‌زاده (۱۳۸۸). *تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور، فصلنامه نقد ادبی*، دوره ۲، شماره ۱۸۹، ۶-۱۴۳.
- لاکلا، ارنستو و دیگران (۱۳۹۵). *تحلیل گفتمان سیاسی؛ امر سیاسی به مثابه یک برساخت گفتمانی*. تهران: انتشارات تیسرا.

- مدنی، سعید (۱۳۸۴). مطالعه و بررسی تأثیر تحولات اجتماعی در تغییر ساختار روایی سینمای جنگ در ایران (۱۳۸۰-۱۳۶۰ ه.ش). رساله دکتری.
- محمدپور، احمد (۱۳۹۶). روش تحقیق معاصر در علوم انسانی. تهران: نشر ققنوس.
- میلز، سارا (۱۳۸۹). میشل فوکو. ترجمه: داریوش نوری. تهران: نشر مرکز.
- نیکدار اصل، محمدحسین و ذبیح‌الله فتحی (۱۳۹۵). تحلیل گفتمان انقلاب اسلامی ایران با استفاده از مفهوم دموکراسی کثرت‌گرای رادیکال لاکالو و موفه، نشریه رهیافت انقلاب اسلامی، دوره ۱۰، شماره ۱۴۴، ۳۶-۱۲۳.
- هالیول، استیون (۱۳۸۸). پژوهشی در فن شعر ارسطو، ترجمه: مهدی نصرالله‌زاده. تهران: نشر مینوی خرد.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فلیپس (۱۳۹۵). تحلیل گفتمان. تهران: نشر نی.

فهرست منابع مجازی

- وبسایت مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی، مشاهده شده در ۱ اردیبهشت ۱۳۹۷ (<http://rc.majlis.ir/fa/law/show/90906>).
- وبسایت دیپلماسی ایرانی مشاهده شده در ۱ اردیبهشت ۱۳۹۷ (<http://irdiplomacy.ir>).
- Agamben, G (2000). *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis, MN: University of Minneapolis Press.
- Gieling, Saskia M (2012). Iraq vii. Iran-Iraq war, Encyclopedia Iranica. Online Edition, April 12, 2018 Available at <http://www.iranicaonline.org/articles/iraq-vii-iran-iraq-war>.
- Fairclough, Norman (2010). *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Longman*. Longman press.
- Scot, David (2017). *Understanding Foucault, Understanding Modernism*. USA, Bloomsbury Publishing.
- Titscher, S et al (2005). *Methods of Text and Discourse Analysis*. London: sage Publication Ltd.
- Wallace, Ruth A. & Alison Wolf (2005). *Contemporary Sociological Theory*. New Jersey: prentice-Hall.
- Kamrava, Mehran (2008). *Iran's intellectual Revaluation*. Cambridge University Press.
- Flowerdew, John, E. Richardson, John (2017). *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*. Routledge press.