صفحات ۱۲۹-۱۳۳
**فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا** ● دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

# مقدمه: هنر، جنگ و حقیقت - تصاویری از درگیری*

**نویسندگان: مارگارت هاچیسون و امیلی رابرتسون****

**مترجم: امیر کریمی[۱]*****

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ جهان دانشگاه تبریز ، تبریز، ایران.

درعین‌حال که جنگ مخرب است، یک نیروی مولد است که همانندی ندارد. (بارکاوی و برایتون[۱] ، ۲۰۱۱: ۱۲۶) جنگ، هم «ویرانگر و هم سازنده حقایق» است و نه‌تنها از طریق تاریخ و سیاست است که این قطعیت‌ها ایجاد و خاموش می‌شوند، بلکه این مسئله در هنر نیز وجود دارد (بارکاوی و برایتون، ۲۰۱۱: ۱۲۷). هنر تجسمی رابطهٔ دیرینه‌ای با جنگ دارد و همچنان در محکوم کردن و ترویج تنش‌ها نقشی اساس ایفا می‌کند. جنگ‌ها، بازنمایی‌های متعدد و متنوعی را برانگیخته‌اند که از آن‌ها، مفاهیم ضد «حقیقت» برخاسته‌اند؛ این ایده‌های متضاد حقیقت اغلب وارد حوزه سیاسی شده‌اند و بر نحوهٔ یادآوری درگیری‌ها تأثیر می‌گذارند. ویژه‌نامهٔ مجلهٔ مطالعات جنگ و فرهنگ[۲] به بررسی راه‌های مختلفی می‌پردازد که در آن‌ها از هنر برای انتقال انواع «حقیقت» در مورد درگیری‌ها استفاده‌شده است- نه‌تنها حقایق سیاسی که در آن‌ها از هنر برای قرار دادن یک تضاد در روایت‌های ملی استفاده می‌شود، بلکه حقایق پیچیده‌تری مانند: مسئولیت‌های اخلاقی ناظر و تصویرساز بودن، تأثیر جنگ بر میهن و نمادهای فرهنگی که برای تفسیر یک درگیری به کار گرفته‌شده است. چهار نویسنده در این ویژه‌نامه، نحوهٔ ترسیم جنگ را در زمان و مکان، از جنگ سیاه در اوایل قرن نوزدهم در تاسمانی[۳] تا پیامدهای جنگ جهانی اول در دهه ۱۹۲۰ ایتالیا، نبرد نومونهان[۴] در مغولستان در سال ۱۹۳۹ و سرانجام درگیری‌های عراق و افغانستان بررسی می‌کنند. این مقاله‌ها نشان می‌دهند که هنر در چگونگی درک جنگ، یک [عنصر] ثابت مهم فرهنگی بوده است و علاوه بر این، نقش اساسی در تفضیل به برخی از آرمان‌های «حقیقت» بر افراد داشته است، بنابراین توجه را به‌دشواری انتساب یک «حقیقت» جنگ بر دیگری جلب می‌کند. نظریه‌پردازانی همچون برایتون و برکاوی برای در نظر گرفتن پیچیدگی‌های جنگ و رابطهٔ آن با «حقیقت» پیشنهاد می‌کنند که می‌توان آن را به‌عنوان «مجموعه روابط بین جنگ، دانش و قدرت» موردمطالعه قرار داد که آن را «جنگ/حقیقت» می‌نامند.

* Introduction: Art, War, and Truth-Images of Conflict

** Margaret Hutchison, Emily Robertson

*** نویسندهٔ مسئول: Amirkarimizanjani1379@gmail.com

همان‌طور که آن‌ها استدلال می‌کنند، این اصطلاح «ردیابی رابطه بین میدان نبرد و میدان گسترده‌تر جنگ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را امکان‌پذیر می‌کند» (برایتون و برکاوی، ۱۲۷). تأثیر مناطق جنگی بر فرهنگ به‌ویژه در جریان کشاکش بین وقایعی که در میدان جنگ رخ می‌دهد و نمایش آن‌ها توسط هنرمندان، چه در جبهه حضورداشته باشند و چه بعداً از روایت‌های نبرد، به تصویر کشیده می‌شود.

در ۴۰ سال گذشته، محققان تأثیر جنگ را بر سبک هنرمندان و اینکه این تحولات در شیوه‌های بیان هنری چگونه بر نحوهٔ یادآوری جنگ تأثیر گذاشته است را ردیابی کرده‌اند. در انجام این کار، آن‌ها نه‌تنها روایت‌هایی را که هنر دربارهٔ جنگ تولید کرده است، بلکه تأثیر مولد خود جنگ را نیز بررسی کرده‌اند. پل فوسل[۵] در مطالعهٔ خود با عنوان «جنگ بزرگ و حافظهٔ مدرن[۶]» به بررسی تأثیر جنگ خندق[۷] بر سبک و بیان می‌پردازد. او نشان می‌دهد که درحالی‌که شاعرانی مانند ویلفرد اوون[۸] و زیگفرید ساسون[۹] تا حدی تحت تأثیر الگوهای سنتی بودند، امّا رویکردهای جدیدی را برای بازنمایی تعارض در آثار خود توسعه می‌دادند (فوسل، ۱۹۷۵). استدلال فوسل در مورد جنگ بزرگ به‌عنوان خالق بیان هنری جدید، توسط محققانی مانند ساموئل هاینز[۱۰] پشتیبانی می‌شود که معتقد است در جستجوی «سبکی که در آن امکان گفتن حقیقت در مورد جنگ وجود داشته باشد»، هنرمندان و نویسندگان به‌طور یکسان «نوع جدیدی از نقاشی جنگ» را خلق کردند که «نوآوری‌های مدرن پیش از جنگ را برای ایجاد نسخه‌هایی از جنگ که حقیقت‌گو باشد به نمایش گذاشتند» (هاینس[۱۱]، ۱۹۹۰: ۱۶۶). با این‌حال، استدلال جنگ بزرگ، به‌عنوان یک کنشیار برای تغییر ریشه‌ای در فرهنگ توسط جی وینتر[۱۲] به چالش کشیده شده است. وینتر در کتاب خود «مکان‌های خاطره، مکان‌های سوگواری»[۱۳] استدلال می‌کند که نمادهای سنتی و شیوه‌های بیان در طول کشمکش در طیف وسیعی از رسانه‌های هنری تداوم داشته‌اند (وینتر، ۱۹۹۵). بااین‌حال وینتر نقش جنگ را در ایجاد اشکال فرهنگی جدید نادیده نمی‌گیرد، بلکه «نقطهٔ عطف» را به جنگ جهانی دوم منتقل می‌کند (اشپلانت[۱۴] و همکاران، ۲۰۰۹: ۳۶)؛ بنابراین، درگیری‌های علمی با شیوه‌های بازنمایی که مسلماً در نتیجهٔ جنگ پدیدار می‌شوند، اغلب بر «حقیقت‌گویی» آن‌ها یا در مورد وینتر، ظرفیت‌های معناسازی آن‌ها در رابطه با تجربهٔ جنگ متمرکز است.

تصاویر هنرمندان از جنگ چه با استفاده از الگوهای روایت و بصری سنتی یا ایجاد شیوه‌های بیانی جدید برای نشان دادن درگیری، به روایت‌های عمومی و جامع‌تر کمک می‌کند. براندون پیشنهاد می‌کند که «ما انتظار داریم هنر جنگ [...] در بسیاری از موارد صادق باشد، بالاخره هنرمند آنجا بوده است» (براندون، ۲۰۰۷: ۷). بااین‌حال، این ایده که هنر جنگ صرفاً مستند یا بازنمایی است و هنرمندان باید فقط به‌عنوان شاهدان عینی درگیری عمل کنند، شرایطی که تولید این تصاویر را تعیین می‌کند نادیده می‌گیرد؛ بنابراین باید در مورد زمینه‌ای که هنر جنگ در آن تولید می‌شود، سؤالاتی مطرح شود: هنرمندان تصاویر خود را برای چه کسانی خلق می‌کنند، چگونه حضور یا عدم حضور خود را در جبههٔ جنگ توجیه و تفسیر می‌کنند؟ چگونه شکلی که آن‌ها برای به تصویر کشیدن درگیری انتخاب می‌کنند، ادراکات عمومی از جنگ را شکل می‌دهد - و به‌طور بالقوه تغییر شکل می‌دهد؟ برای هنرمندانی که کارهای سفارشی عمومی را خلق می‌کنند، باید بین خواسته‌های حامیانشان، انتظارات عموم و قضاوت خودشان در مورد بهترین شیوهٔ به تصویر کشیدن تعارض در آثارشان و «حقیقت» یا «حقایق» عمل کنند. همان‌طور که چارلز گرین[۱۵]، لیندل براون[۱۶] و جان کاتپان[۱۷] در مقالهٔ خود در این ویژه‌نامه نشان می‌دهند، این پرسش‌ها و تنش‌ها، واکنش هنرمندان رسمی معاصر را به خلق تصاویری از درگیری و پیامدهای آن نشان داده و شکل می‌دهد. ماهیت هنر سفارشی رسمی نیز در اینجا در مقالهٔ ایا لوئیزا مک‌دونالد[۱۸] موردبررسی قرار می‌گیرد که بازنمایی‌های مختلف جنگ و «حقیقت‌های» آن در نقاشی‌های تسوگوهارو فوجیتا[۱۹] از نبرد نومونهان را بررسی می‌کند - یکی از نقاشی‌ها رسمی و دیگری به طرز جالبی مبهم است.

با این‌حال، همان‌طور که هنر، روایت‌های غالب جنگ را می‌سازد یا بازسازی می‌کند، می‌توانند آن‌ها را نیز زیر سؤال برده و یا مغشوش کند. همان‌طور که تیموتی اشپلانت و همکارانش استدلال می‌کنند، «حتی درحالی‌که به نظر می‌رسد رسانه‌های هنری در چارچوب داستان‌های عمومی مرسوم عمل می‌کنند، ممکن است هنوز فضاهایی برای بازنمایی ابعاد پنهان ایجاد کنند.» (اشپلانت و همکاران، ۳۷) تصاویر جنگ اغلب مورد مناقشه قرار می‌گیرند و این منجر به تحمیل معانی مختلف یا مشتق شده از آن‌ها بدون توجه به نیات هنرمندان می‌شود. همان‌طور که در مقاله آنتونی وایت بررسی شد؛ هنرمندان می‌توانند در یک‌زمان، [جایگاه] روایت‌های غالب را ناآرام کرده یا تغییر دهند. هنرمندان با کاوش در پیامدهای جنگ در جبهه داخلی و ایده‌های هویت‌گرا، تنش بین جنگ‌های ملی و احساس دورافتادگی از وطن را از بین می‌برند. با این‌حال، در موارد دیگر، کار آن‌ها می‌تواند در حمایت از درگیری استفاده شود. این موضوع در مقالهٔ گرگوری لمن[۲۰] بیشتر موردبررسی قرارگرفته است که نشان می‌دهد تفسیرهای جدید و عمیق‌تر تحلیلی از آثار هنرمندان می‌تواند با نشان دادن نگرانی‌های طولانی‌مدت امّا نادیده گرفته‌شده دربارهٔ تأثیرات جنگ، روایت‌های ملی را بی‌ثبات کند.

## مقدمه: هنر، جنگ و حقیقت - تصاویری از درگیری

چهار مقاله در این ترکیب خاص، از مقالات ارائه‌شده در اجلاسی در مورد «هنر، جنگ و حقیقت» که توسط مارگارت هاچیسون و امیلی رابرتسون در دانشگاه ملی استرالیا در سال ۲۰۱۴ برگزار شد، بودند که در آن دانشگاهیان، متصدیان موزه‌ها و متصدیان هنر را گرد هم آوردند تا راه‌های مختلفی را که از آن هنر برای ساختن و انتقال «حقیقت» یا «حقیقت‌ها» جنگ استفاده‌شده است، بررسی کردند. این مقالات به بررسی چندین موضوع اصلی مطرح‌شده در اجلاس در رابطه با تأثیر متقابل بین جنگ و هنر می‌پردازند، مانند اینکه چگونه واکنش‌های سیاسی به رویدادهای جبههٔ نبرد، بر شیوه‌ای که هنرمندان درگیری را بازنمایی می‌کنند [تأثیر دارد]، چگونه خود هنرمندان با تنش و اغلب نابسامانی بین جبهه و جبههٔ داخلی در آثارشان برخورد کرده‌اند و [چگونه] هنر بینش می‌تواند تأثیرات بی‌ثبات‌کنندهٔ جنگ را بر روایت‌های ملی ارائه دهد.

مقاله وایت پیامدهای تضاد بر مکان و هویت را از طریق بررسی چگونگی تغییر تصور فورتوناتو دپرو[۲۱]، آینده‌نگار ایتالیایی از زادگاهش در ترنتینو[۲۲]، در اثر وقایع جنگ جهانی اول بررسی می‌کند. درحالی‌که کار بعدی دپرو، به قول وایت، بخشی از «برنامهٔ ایدئولوژیک جنگ‌افروز» بود، آثار نساجی او مانند سرادا[۲۳] (۱۹۲۰) رویکرد پیچیده‌تری را به جنگ نشان می‌دهد. سرادا، به‌عنوان بخشی از حرکت به سمت «مفاهیم سنتی‌تر و ملی هنر»، در ابتدا به نظر می‌رسد صحنه‌ای از صلح روستایی باشد. بااین‌حال، همان‌طور که وایت اشاره می‌کند، حتّی برخی از منتقدان معاصر نیز کیفیت مکانیکی ناخوشایندی را برای افراد حاضر در این اثر درک می‌کنند سرادا، به بدن‌های ماشینی و غیرانسانی سربازان مجروح بازگشته اشاره می‌کند که دپرو در اثر خود بالی پلاستیک[۲۴] در سال ۱۹۱۸ به تصویر کشیده بود. علاوه بر این، این اثر کیفیتی سورئال و آزاردهنده داشت، کیفیتی که وایت آن را به حس دوری دپرو از مناظر و حومهٔ شهر پس از بمباران نه‌تنها روورتو[۲۵]، بلکه بسیاری از شهرهای دیگر در شمال ایتالیا نسبت می‌دهد. علاوه بر این، چهره‌های عجیب‌وغریب خیمه‌شب‌بازی که در مرز اصلی زندگی می‌کردند «این ظرفیت را داشتند که ماشینی سازی‌ای را که در شکل‌های صنعتی جنگ در طول جنگ جهانی اول رخ می‌داد به بینندگان یادآوری کنند»؛ بنابراین، درحالی‌که آثار بعدی دپرو به جشن‌های پرشور خشونت می‌گراید - گوئرا[۲۶] = فستا[۲۷] («جنگ = جشنواره») با تصویر خارق‌العاده‌اش از خونریزی شادمانه نمونه‌ای ایدئال است - آثار او در دهه ۱۹۲۰ «دررفتگی جغرافیایی، فرهنگی و شخصی ناشی از درگیری‌های نظامی» را به تصویر می‌کشد.

مک‌دونالد در مقاله خود در مورد دو نقاشی تسوگوهارو فوجیتا از نبرد نومونهان که یک سال پس از شکست فاجعه‌بار نیروهای ژاپنی توسط نیروهای شوروی در امتداد مرز منچوری/مغولستان در ۱۹۳۹ خلق شد، به بررسی رابطهٔ پیچیده بین هنر و کثرت حقایق در مورد جنگ می‌پردازد. نقاشی موجود دورهٔ کوتاهی از درگیری را به تصویر می‌کشد که طی آن ژاپنی‌ها به پیروزی جزئی دست یافتند. مک‌دونالد می‌گوید این نسخه از نبرد کیفیت آرامی دارد، «ستون‌های سیاه دود و آتش زیر تانک‌های شوروی سوزان آن‌قدر دور هستند که نمی‌توانند ما را آزار دهند». مک‌دونالد از این تصویر صلح‌آمیز ترسناک می‌پرسد: با توجه به «مختصر بودن این لحظات پیروزی ژاپنی‌ها [...]، آیا این نشان‌دهندهٔ یک دروغ است، یا با مجوز هنرمند برای ساختن حقیقتی ترکیبی و چندلایه نجات‌یافته‌ایم؟» نقاشی گم‌شدهٔ فوجیتا بسیار متفاوت بود و بر طبق گزارش‌ها، اجساد پوشیده از حشره و تانک‌های شوروی را نشان می‌دهد که سربازان ژاپنی را «مانند حشرات» له می‌کنند؛ این صحنهٔ شکست ژاپن بود. مک‌دونالد از این دو نقاشی بسیار متفاوت برای ترسیم عناصر مختلف سیاسی و مذهبی که منجر به سفارش این آثار شد و همچنین برای اظهارنظر در مورد ماهیت هنر عمومی استفاده می‌کند؛ [درواقع] درجایی که نقاشی موجود فوجیتا از پیروزی ژاپن، برای مصرف عمومی بود، آن شکست مفتضحانه ژاپن نبود. مک‌دونالد به‌جای اینکه خواننده را راهنمایی کند که کدام نقاشی حقیقت نهایی نبرد را به تصویر می‌کشد، به‌جای آن ما را دعوت می‌کند تا به این فکر کنیم که چگونه این «حقایق» متفاوت در دنیای سیاسی و فرهنگی ژاپن تنها یک سال قبل از ورود به جنگ جهانی دوم زندگی می‌کردند.

لمن در مقاله‌اش «بنجامین دوترو: هنر آشتی[۲۸]» تنش‌های ذاتی در نقاشی‌هایی را بررسی می‌کند که معاهداتی را نشان می‌دهند که هدفشان برقراری صلح در پایان جنگ است. با ردیابی زمینه‌ای که دوترو در آن «مصالحه» (۱۸۴۰) را تولید کرد و تأثیرات هنری که به نمایندگی او از معاهدهٔ پایان دادن به جنگ سیاه کمک کرد، لمن این تصویر ازلحاظ مفهومی پیچیده را آزار می‌دهد و شخصیت مبهم آن و تفسیرهای بعدی از بوم را چه ازنظر تاریخی و چه معاصر بررسی می‌کند. او استدلال می‌کند که این نقاشی را می‌توان به‌عنوان بیان اولیه یک اضطراب یا ناراحتی در مورد پایان جنگ سیاه خواند. به‌ویژه، او معتقد است که «خوانش‌های» متفاوت «مصالحه» هم به درک‌های مختلف از هویت ملی استرالیا و هم به شیوه‌های متفاوتی که جنگ سیاه در تاسمانی در اوایل قرن نوزدهم در طول سال‌ها تفسیر شده است، مرتبط است. به‌طور کلی، در

کاوش معانی مختلفی که بر تصویر تحمیل‌شده یا از آن نشأت گرفته‌اند - و یا پتانسیل بودنش را دارند-، این مقاله به نقش پیچیدهٔ هنر به‌عنوان عرصه‌ای برای یادآوری اجتماعی و تأثیری که خوانش عمیق‌تر یک بوم نقاشی ممکن است داشته باشد می‌پردازد که حتی [می‌تواند] درک گذشته یک ملت را برای شکل دادن به رویدادهای معاصر و آینده تغییر می‌دهد.

هنرمندان رسمی استرالیایی، گرین[۲۹]، براون و کاتاپان[۳۰] در مقالهٔ خود «ابعاد مبهم درگیری: سه هنرمند جنگ معاصر مناظره می‌کنند»، بررسی می‌کنند که چگونه هنرمندان دربارهٔ نقش خود به‌عنوان خالق تصاویر جنگ گفت‌وگو می‌کنند. آن‌ها در چارچوب جنبش‌های بین‌المللی هنر جنگ و با تکیه بر تجربیات خود به عنوان هنرمندان رسمی در عراق، افغانستان، تیمور شرقی، لیبی و سوریه، به بررسی مسائلی می‌پردازند که هنرمندان معاصر در تولید هنر درگیری با آن مواجه هستند. به ویژه، آن‌ها سؤال‌های معنوی و اخلاقی را مطرح می‌کنند که در هنگام ساختن آثار هنری سفارشی عمومی در مناطق جنگی و پس از درگیری‌ها در نظر گرفته‌اند، مانند چگونگی اجتناب از «جلوگیری از عامل توهم آمیز کنش». علاوه بر این، آن‌ها بررسی می‌کنند که چگونه به دنبال حل تنش بین ایجاد تصاویری هستند که ممکن است درک عمومی از جنگ را و انتظار مردم از یک روایت ملی سیاسی در تصاویر رسمی از درگیری عوض کنند. تصمیم آن‌ها برای استفاده از سنت‌های جاافتاده در هنر جنگ و به قول آن‌ها «تأکید بر فقدان کنش متعارف در صحنه‌ها یا مناظر» به‌عنوان راهی برای به تصویر کشیدن «از دست دادن عاملیت مؤثر» در درگیری‌های مدرن، پیچیدگی‌های ایجاد تصاویر معاصری که فراتر از مشاهده صرف درگیری یا بازنمایی آن هستند را آشکار می‌کند.

این ویژه‌نامهٔ مجلهٔ مطالعات جنگ و فرهنگ، به دنبال تشویق بحث در مورد رابطهٔ بین جنگ و هنر با گرد هم آوردن تحقیقات اصلی در مورد موضوع تصاویر و بازنمایی آن‌ها از درگیری است. با انجام این کار، به بینش بیشتر در مورد هنر جنگ - هم تولید و هم تفسیر آن - از طریق گنجاندن دانشگاهیان و متخصصان کمک می‌کند. ما امیدواریم که این چهار مقاله محققان را بحث بیشتر در مورد این موضوع را ترغیب کنند، به‌ویژه در شرایطی که هنر جنگ همچنان در شکل دادن و ناآرام کردن پارامترهای متغیر چگونگی تعریف حقایق یک درگیری در قرن بیست و یکم چنین موقعیت محوری را اشغال می‌کند.

علاوه بر مقالات گردآوری‌شده در این ویژه‌نامه در مورد موضوع هنر، جنگ و حقیقت که نشان‌دهندهٔ دانش فعلی ارائه‌شده در زمینهٔ استرالیا است، ما همچنین در این شماره یک مقالهٔ گلچین شده آورده‌ایم. هدف همهٔ مقالات گلچین شدهٔ ما این است که فرصتی را برای محققان حوزه‌های تحقیقاتی که در حال حاضر تحت پوشش این رشته هستند دسترسی داشته باشند. جدیدترین مقالات گلچین شدهٔ ما، مضامین تکراری مرزهای مبهم و هویت‌های پیچیده‌ای را که تجربهٔ جنگ و پیامدهای آن برای کسانی که انواع بسیار متفاوتی از جنگ را در فضاهای جغرافیایی متنوع تجربه می‌کنند، ایجاد می‌کند و روش‌هایی که آن تجربیات را بیان می‌کند به اشتراک گذاشته است. کیت لمی، در مقالهٔ پایانی این بحث، با عنوان «بدون شکوه بیهوده»: به نظامی‌گری و هنر در گورستان‌های جنگی آمریکا در فرانسه و جنبه‌های هنر یادبود عمومی در فرانسه و آمریکای پس از جنگ می‌پردازد و هم سیاستمداران و هم مخاطبان عمومی را که در مورد بزرگداشت جنگ مذاکره می‌کنند و نقش محوری که هنر و فرهنگ مادی ممکن است در آن عمل ایفا کنند، در نظر می‌گیرد. با انجام این کار، او پیوندی بین آن مضامین قبلی و مضامینی که در انواع سؤالات مطرح‌شده با قرار دادن اصطلاحات «هنر»، «جنگ» و «حقیقت» در کنار هم همان‌طور که مارگارت هاچیسون و امیلی رابرتسون در بالا استدلال می‌کنند، فراهم می‌کند. مجلهٔ مطالعات جنگ و فرهنگ از این مداخلهٔ دو محقق جوان استقبال می‌کند که تحقیقات، علایق و انرژی خودشان باعث ایجاد موضوع این ویژگی خاص شده است.

**یادداشت‌هایی در مورد مشارکت‌کنندگان**

**مارگارت هاچیسون،** کاندیدای دکترا در دانشکده تاریخ در دانشگاه ملی استرالیا است. تحقیقات او بر ساخت حافظه در طرح هنری رسمی جنگ جهانی اول استرالیا از سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۳۹ متمرکز است. او در مورد هنر جنگ و جنگ جهانی اول تدریس و آثاری را منتشر کرده است. وی دریافت‌کننده چندین جایزه و جوایز ازجمله جایزه راسل اف وایگلی[۳۱] و کمک هزینه شورای بین‌المللی مطالعات کانادا است.

ایمیل: margaret.hutchison@anu.edu.au

**امیلی رابرتسون،** کاندیدای دکترا در دانشگاه نیو ساوت ولز، کانبرا[۳۳] است. پایان‌نامه او به بررسی افسانه‌ها و «حقایق» در مورد تبلیغات جنایات جنگ جهانی اول در بریتانیای کبیر و استرالیا می‌پردازد. او ابتدا در حین کار به‌عنوان متصدی پوستر با بخش هنری یادبود جنگ استرالیا به موضوع تبلیغات علاقه‌مند شد. او در زمینه تبلیغات مطالبی را منتشر کرده است و همچنین چندین کمک مالی ازجمله جایزه دویستمین سالگرد استرالیا از مرکز منزیز[۳۴] در کینگز کالج[۳۵] لندن دریافت کرده است.

ایمیل:e.robertson@adfa.edu.au

**دبرا کلی[۳۶]**، استاد مطالعات ادبی و فرهنگی فرانسه و فرانسه در دانشگاه وست مینستر[۳۷] و سردبیر مؤسس مجله مطالعات جنگ و فرهنگ است.

ایمیل: kellyd@westminster.ac.uk

**پی‌نوشت**

1. Barkawi & Brighton
2. the Journal of War and Culture Studies
3. Tasmania
4. Nomonhan
5. Paul Fussell
6. The Great War and Modern Memory

۷. نوعی استراتژی جنگی که سربازان در سنگرهای مستحکم پناه می‌گیرند و جنگ این‌گونه ادامه پیدا می‌کند که در جنگ جهانی اول کاربرد فراوانی داشت.

8. Wilfred Owen
9. Siegfried Sassoon
10. Samuel Hynes
11. Hynes
12. Jay Winter
13. Sites of Memory, Sites of Mourning
14. Ashplant
15. Charles Green
16. Lyndell Brown
17. John Cattapan
18. Aya Louisa McDonald
19. Tsuguharu Fujita
20. Gregory Lehman
21. Depero
22. Trentino
23. Serrada
24. Balli plastici
25. Rovereto
26. Guerra
27. festa
28. Benjamin Duterrau: the Art of Conciliation
29. Green
30. Cattapan
31. Russell F. Weigley
32. New South
33. Canberra
34. Menzies
35. King›s College
36. Debra Kelly
37. Westminster

**اطلاعات تکمیلی:**

**منابع:**

Ashplant, T., Dawson, G. & Roper, M. 2009. Commemorating War: The Politics of Memory. Piscataway, NJ: Transaction Publishers.

Barkawi, T. & Brighton, S. 2011. Powers of War: Fighting, Knowledge, and Critique. International Political Sociology, 5/2: 126–43doi:10.1111/j.1749-5687.2011.00125.x.

Brandon, L. 2007. Art and War. London and New York: I.B. Tauris.

Fussell, P. 1975. The Great War and Modern Memory. London and New York: Oxford University Press.

Hynes, S. 1990. A War Imagined: The First World War and English Culture. London: Bodley Head.

Winter, J. 1995. Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History. Cambridge & New York: Cambridge University Press.