



سال اول، شماره اول، شماره مسلسل ۱، زمستان ۱۴۰۱

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر مسئول: دکتر قاسم زائری
سرمدیر: دکتر سیده راضیه یاسینی

اعضای هیأت تحریریه:

- دکتر مرتضی افشاری
- دانشیار دانشگاه شاهد
- دکتر رضا افهمی
- دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
- دکتر محمدرضا حسنائی
- استاد دانشگاه هنر
- دکتر محمد شهباز
- استاد دانشگاه هنر
- دکتر محمدباقر قهرمانی
- دانشیار دانشگاه تهران
- دکتر مهران هوشیار
- دانشیار دانشگاه سوره
- دکتر سیده راضیه یاسینی
- دانشیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا:

- | | |
|-------------------------|------------------------|
| دکتر رضا افهمی | دکتر فرزاد غلامی |
| دکتر اسماعیل بنی اردلان | دکتر خشایار قاضی زاده |
| دکتر عبدالله بیچرانلو | دکتر محمدباقر قهرمانی |
| دکتر محمود ترابی اقدم | دکتر محمدرضا مریدی |
| دکتر سیدعلی روحانی | دکتر سیدمحمد مهدی زاده |
| دکتر مینا صدیقی | دکتر مهران هوشیار |



دستیار سردبیر:

دکتر محمود ترابی اقدم

مدیر اجرایی:

رقیه مهری

امور هنری:

علیرضا کرمی و حسین آذری

ویراستار فارسی و انگلیسی:

زینب محمودیان

نشانی: تهران، پایین تر از میدان ولیعصر،

خیابان دمشق، شماره ۹

صندوق پستی: ۶۴۷۴ - ۱۴۱۵

تلفن: ۰۲۱ - ۸۸۹۰۲۲۱۲

نمابر: ۰۲۱ - ۸۸۸۹۳۰۷۶

بها: ۷۰ هزار تومان

وبگاه: ssa.ricac.ac.ir



پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی



فصلنامه «مطالعات راهبردی هنر» به صاحب امتیازی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات پس از اخذ پروانه انتشار به شماره ثبت ۸۶۰۷۹ از معاونت مطبوعاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، با همکاری «انجمن علمی هنر اسلامی ایران» به انتشار می رسد. این نشریه، بر اساس آیین نامه نشریات علمی، مصوب کمیسیون نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری پس از انتشار چهار شماره متوالی، در فرایند ارزیابی نشریات علمی قرار داده خواهد شد و مقالاتی که در این چهار شماره چاپ شده اند نیز از رتبه علمی اعلام شده از سوی وزارت علوم برخوردار خواهند شد.



درباره نشریه

فصلنامه «مطالعات راهبردی هنر» با انتشار مقاله‌های علمی محققان در حوزه‌های مطالعات میان رشته‌ای هنر، درصدد دریافت و ارائه راهبردها و راهکارها در خصوص حل مسائل خرد و کلان عرصه هنر معاصر ایران است. با توجه به وظایف و مأموریت پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و تکالیف محوله به آن، که به مسئله‌شناسی و نیازسنجی و انجام پژوهش در پاسخ‌دهی به نیازها و مسائل موجود جامعه ایران در زمینه هنر معطوف است، این مجله، بر ترویج مطالعات راهبردی و تقویت زمینه‌های تولید نظریه در عرصه‌های هنری با رویکرد بومی متمرکز بوده و از مقاله‌های علمی پژوهشگرانی که به این گونه مطالعات برای «حل مسئله» در حوزه هنر ایران علاقه‌مند هستند، استقبال می‌کند.

محورها و اولویت‌های موضوعی نشریه

- جامعه‌شناسی هنر، اقتصاد هنر، مدیریت هنر، روان‌شناسی هنر، انسان‌شناسی هنر، آموزش هنر، هنر و سیاست، هنر و رسانه، نقد هنری و حقوق مالکیت هنرمندان و آثار هنری.
- چالش‌های نظری و روش‌شناختی در پژوهش‌های راهبردی و کاربردی هنر.
- تحلیل مطالعات راهبردی در هنر جهان به‌منظور بومی‌سازی و کاربست آنها در ایران.
- مطالعه هنرهای رسمی، بومی و جدید در ایران و جهان با رویکرد پژوهش راهبردی و کاربردی.
- طرح مسائل و چالش‌های اساسی در هنر ایران و ارائه دیدگاه‌های جدید و استدلالی به سیاست‌گذاران و مدیران فرهنگی و هنری برای حل آنها.



راهنمای نگارش و تنظیم مقالات

(۱) عنوان و موضوع مقاله: مرتبط با محورهای موضوعی نشریه (مندرج در سایت نشریه) باشد.

(۲) حجم مقاله: با احتساب تمامی اجزاء آن حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد. نمودارها یا جداول (در صورت وجود)، به شکل تصویر در متن مقاله درج گردد.

(۳) صفحه مشخصات نویسنده/نویسندگان: شامل نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، به همراه رشته تحصیلی، درجه علمی و نشانی رایانامه آنان باشد.

(۴) چکیده: به فراخور محتوای مقاله، بیانگر خلاصه‌ای از مسئله، اهمیت، هدف اصلی (یا سؤال اصلی)، روش، یافته‌ها، نتیجه‌گیری و پیشنهادهای پژوهش باشد. چکیده فارسی بین ۱۵۰ تا ۲۰۰ کلمه و چکیده انگلیسی بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه تنظیم گردد. ۳ تا ۵ کلیدواژه در انتهای چکیده فارسی و انگلیسی، ذکر شود.

(۵) مقدمه: شامل بیان موضوع، مسئله، اهمیت و ضرورت، اهداف، پرسش‌ها و فرضیه‌ها (در صورت وجود)، پیشینه، رویکرد نظری (یا مفهومی) و رویکرد روش‌شناختی است. در صورتی که هر یک از بخش‌های پیشینه، چارچوب و ادبیات نظری (یا مفهومی) و چارچوب روش‌شناختی نیازمند شرح بیشتری باشند، در بخشی مستقل ذکر شوند (اولویت با بیان مختصر بخش‌های یادشده در پایان مقدمه است). این سه بخش باید مفید، مختصر و نوآورانه باشند و با سایر بخش‌های مقاله به‌ویژه بخش نتیجه‌گیری ارتباط منطقی داشته باشند.

(۶) بدنه اصلی مقاله: شامل تحلیل راهبردی مسئله، تبیین مؤلفه‌های مختلف، تجزیه و تحلیل علمی یافته‌ها، سیر تاریخی موضوع (در صورت نیاز) و ... است.

(۷) بحث و نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مهم، با توجه به سؤال‌ها یا فرضیه‌های مقاله، دسته‌بندی و تبیین شود. همچنین باید استنتاج از یافته‌ها در نتیجه‌گیری، بر اساس پیشینه و مبانی نظری، به‌نحوی بیان شود که نشان دهد دستاورد پژوهش در مقاله، چگونه به پیشرفت دانش نظری یا عملی در عرصه هنر کمک می‌کند.



۸) پیشنهادها: در این بخش بر اساس یافته‌های مقاله، پیشنهادهای راهبردی و کاربردی برای حل مسئله مطروحه در مقاله ارائه گردد. مقالاتی که دارای پیشنهادهای راهبردی موثر باشند، از امتیاز بالاتری برخوردار خواهند شد.

۹) منابع: متناسب با ماهیت موضوع مقاله، منابع دست‌اول و معتبر، از میان کتب و مقالات علمی داخلی و خارجی استفاده شوند. از استناد به سایت‌های خبری و منابع غیرمعتبر خودداری شود.

۱۰) شیوه منبع‌دهی: منابع مقاله با توجه به الگوی استناد درون متنی معرفی گردد:

— در متن مقاله، هنگام استفاده از نقل قول‌ها (خواه مستقیم و خواه غیرمستقیم)، استناد به آراء و اقتباس از آثار دیگران حتماً نام مؤلف/ مؤلفان و سال انتشار و شماره صفحه اثر در داخل پرانتز آورده شود. هنگام تکرار بلافاصله منبع، منبع به صورت دقیق دوباره ذکر شود. اگر تعداد نویسندگان بیش از ۲ نفر باشد، نویسنده اول نوشته شود و به جای بقیه نویسندگان، همکاران نوشته شود.

نمونه‌های منابع فارسی: (امیری، ۱۳۸۵: ۴۴). (امیری و نصیری، ۱۳۸۶: ۴۵). (امیری و همکاران، ۱۳۸۷: ۴۶).

نمونه منابع انگلیسی: (دایر، ۱۹۹۶: ۲۵). (در منابع انگلیسی درون متنی، نام نویسنده به فارسی نوشته شود و نام لاتین آن در پاروکی درج شود)

— منابع استفاده شده در متن مقاله، در پایان مقاله و بر اساس ترتیب حروف الفبایی نام خانوادگی نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

● کتاب: نام خانوادگی، نام (نویسنده یا نویسندگان) (تاریخ انتشار). نام کتاب، نام مترجم، محل نشر: نام ناشر. مثال:

یک نویسنده. آدامز، لوری (۱۳۹۳). *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: دانشگاه تهران.

Dyer, Richard (1997). **White**, New York: Routledge.

دو نویسنده. بوردول، دیوید و کریستن تامسون (۱۳۹۰). *تاریخ سینما*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

● مقاله: نام خانوادگی، نام (نویسنده یا نویسندگان) (تاریخ انتشار داخل پرانتز). «عنوان مقاله در داخل گیومه»، نام نشریه، دوره (شماره): صفحات مقاله.



سه نویسنده. راودراد، اعظم؛ سیدعلی اصغر سلطانی و مرجانه سوزنکار (۱۳۹۳). «بازنمایی چالش سنت و مدرنیته در فیلم به همین سادگی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۶ (۲): ۲۳۸-۲۱۳.

● کنفرانس‌ها و همایش‌ها: نام خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان) (تاریخ انتشار داخل پرانتز). «عنوان مقاله در داخل گیومه»، *عنوان کنفرانس یا همایش*، زمان همایش، مکان همایش، شماره صفحات مقاله.

● سایت‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام (نویسنده / نویسدگان) (تاریخ انتشار مطلب). «عنوان مقاله»، تاریخ مشاهده، آدرس دسترسی آن به صورت ایتالیک. در صورتی که نویسنده نامشخص باشد به جای آن، عنوان سایت نوشته شود.

● رساله‌های تحصیلی: نام خانوادگی، نام (تاریخ نگارش داخل پرانتز). «نام پایان‌نامه داخل گیومه»، مقطع پایان‌نامه. نام دانشگاه

۱۱) تمام اسامی و اصطلاحات لاتین، در متن، به زبان فارسی و در زیرنویس، به صورت لاتین درج شود.

۱۲) در صورتی که اصطلاح، مفهوم یا مطلبی نیاز به توضیح دارد، در پایان مقاله به عنوان پی‌نوشت ذکر شود.

۱۳) رعایت آیین نگارش فارسی در مقاله الزامی است. از به کار بردن واژه‌های مبهم، ترکیب‌های واژگانی نامعمول و جملات طولانی و پیچیده، خودداری گردد.

۱۴) عناوین آثار هنری مانند فیلم‌ها، نمایش‌ها، تابلوهای نقاشی و به صورت ایتالیک باشد. عناوین مقالات و کتاب‌ها در متن مقاله داخل گیومه باشد.

۱۵) بخش‌های اصلی مقاله مانند مقدمه و نتیجه‌گیری فاقد شماره‌گذاری باشد. فقط بخش‌هایی که چند زیربخش دارند، شماره‌گذاری شوند.

۱۶) فونت فارسی BMitra و فونت انگلیسی Times New Roman باشد.

۱۷) به جای & از and استفاده شود.



فهرست مطالب

سخن مدیر مسئول.....	۸
سخن سردبیر.....	۱۰
بایسته‌ها و اقتضائات مواجهه سینمای ایران با محیط زیست	
عبدالله بیچرانلو.....	۱۱
بازشناسی مضامین برجسته در مطالعات غرب درباره هنرهای تجسمی پسانقلاب ایران	
زهره عبدالله.....	۳۵
تحلیل نشانه‌شناختی استعاره‌های مفهومی از «زن» در منتخب دیوارنگاره‌های شهر تهران	
زینب محمودیان.....	۶۱
سینمای زیست‌محیطی و مسئله آب در ایران؛ چارچوب‌بندی پیام‌های زیست‌محیطی در مستند مادرکشی	
فرزاد غلامی.....	۸۷
غرب‌شناسی استراتژیک و سوژه‌های آستانه‌ای: فرنگی‌مآب، فُکلی و جنت‌ملن در سینمای پیش از انقلاب	
محمد سروی زرگر.....	۱۱۳
تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل‌گر هوش هیجانی (مطالعه موردی: هنرمندان شهرستان درگز)	
محمد مهدی دوالی، اعظم عبدالحی.....	۱۴۱
فرم داوری مقالات.....	۱۶۵
چکیده لاتین.....	۱۶۷
شناسنامه لاتین.....	۱۷۴

سخن مدیر مسئول

هوالعلیم

از جمله وظایف خطیر مجلات تخصصی هنری، اندیشه‌ورزی و تأمل در باب هنر- ماهیت و کارکرد آن- در عرصه فرهنگ برآمده از رخداد سترگ انقلاب اسلامی در ایران، به مدد پژوهشگران فرهنگ و هنر است. پس از پیروزی انقلاب اسلامی، مجلات متعددی بر اندیشه‌ورزی درباره چستی هنر، به ویژه هنری با هویت دینی و ملی همت گماردند و عرصه را بر تأملات نظری در خصوص هنر ایران در نسبت با اقتضائات عصری آن گشودند. مطالب منتشره از سوی این مجلات که شماری از آنها «مستقل» و شماری دیگر، «دولتی» و یا «عمومی» بودند، در دهه‌های گذشته، زمینه را برای گسترش دانش تخصصی و یا دانایی عمومی اصحاب هنر و تداوم حیات فکری دانشگاهیان، هنرمندان، هنرپژوهان و نیز علاقه‌مندان به فرهنگ و هنر هموار نمود.

شناخت عالمانه هنر، چه از منظر فلسفی یا حکمی آن و چه از منظر کارکرد انسان‌شناسانه و یا جامعه‌شناسانه آن، در زمره اهداف اساسی مجلات علمی هنری است زیرا اکنون و در فضایی که نگره جهانی شدن بر آن سایه افکنده، چالش‌های اندیشگانی در باب ماهیت و کارکرد هنر، به مثابه یکی از پیامدهای تحول فرهنگی حاصل از انقلاب اسلامی در ۴ دهه اخیر، رو به تزاید است، چنان‌که پیچیدگی‌هایی در نظریه‌پردازی هنر و نیز عمل هنری را به همراه دارد. این وضعیت متذکر بر نیاز به تأمل عمیق‌تر در سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های هنری است.

از یک دیدگاه و ناظر بر وضع موجود، می‌توان پرسید، سهم رسانه مهم مجلات هنری دولتی در این دوره از تاریخ فرهنگ ایران معاصر چه بوده است؟ این مجلات در عرصه فراهم آمده حاصل از حمایت‌های مادی و معنوی، چه بر ساختی از هنر ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی را صورت‌بندی کردند و در چه میدان‌های نظری قدم گذاردند؟ این مجلات در راهبری جامعه هنری و پژوهشگران فرهنگی- هنری چه سهمی و رو به کدام سو داشتند؟ همچنین این پرسش مطرح است که کارکرد فرهنگی مجلات علمی دانشگاهی چه وضعیتی یافت؟ و آیا مجلات علمی هنری، هم‌افزای کارکرد مجلات تخصصی هنری بودند؟ وظیفه فرهنگی آنها را بر عهده گرفتند؟ یا مقصد دیگری را پیش رو نهادند؟

اینها به عنوان پرسش‌هایی مهم، می‌توانند در عرصه پژوهش‌های فرهنگی- هنری مورد توجه قرار گیرند و دستاورد آنها در برنامه‌ریزی برای سیاست‌های فرهنگی- هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مطمئن نظر قرار گیرد. ناظر به چنین پرسش‌گری‌هایی، تأسیس یک مجله هنری جدید، نیازمند تأمل در رویکرد و هدف آن، به منظور پرهیز از انتشار مجله‌ای فاقد کارکرد ضروری در نسبت با نیازهای مهم در عرصه هنر ایران و متمایز از رویکرد دیگر مجلات در حال انتشار می‌نمود.

اکنون مجله علمی «مطالعات راهبردی هنر»، با نظر به اهمیت مجلات علمی هنری و وجه تمایز آن از مجلات تخصصی فرهنگی- هنری انتشار می‌یابد. در تعیین سیاست اصلی این مجله تلاش شده است، ضمن نظر داشت اهمیت مطالعات نظری هنر، که جامعه فرهنگی- هنری همواره نیازمند آن است، تألیف و نشر مقالات پژوهشی که دغدغه حل مسأله دارند و به عرصه کمتر کاوش‌شده تحقیقات راهبردی هنر ایران وارد می‌شوند، هدف‌گذاری شود؛ عرصه‌ای که مجلات هنری پیشین، اعم از مجلات تخصصی یا مجلات علمی دانشگاهی، کمتر بر آن تمرکز داشته‌اند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۸

اکنون نسبت میان متولیان فرهنگی با هنر ایران معاصر و جامعه هنرمندان، از یک سو و عموم مردم ایرانیان از سوی دیگر، در بزرگه تاریخی موجود، نیازمند تعمیق و تقویت است؛ چنان که منجر به قرار یافتگی هنر ایران پس از انقلاب اسلامی هم سو با اهداف گفتمان کلان آن گردد. هنر در این قرارگاه، ضمن حفظ ظرفیت ذاتی و انسانی خود، کارکرد فرهنگی - اجتماعی خاص و بی بدیل خود را باز می یابد. شناخت این ظرفیت ها و کارکردها و آگاهی از چگونگی به فعلیت درآوردن ظرفیت های بالقوه، و عرضه پیشنهادهای راهبردی به متولیان هنری کشور، رویکرد نوآورانه ای است که در تأسیس و انتشار این مجله، اتخاذ شده است.

برنامه ریزی برای انتشار این مجله، همچنین هم سو با سیاست فرهنگی - هنری پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات در پاسخگویی به مسائل و دغدغه های مراکز هنری مرتبط در وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است. از این رو تلاش می شود با پذیرش و انتشار مقالاتی که هم قواعد پژوهش و استنتاج در آنها رعایت شده و هم مبتنی بر اهداف و چشم اندازهای پیش بینی شده بر اساس رویکردهای این وزارتخانه باشند، در پاسخ به بخشی از نیازهای پژوهشی حوزه هنر ایفای نقش گردد. همچنین این مجله فرصت جدیدی را برای انتشار نتایج تحقیقاتی فراهم می آورد که به مسائل فرهنگی - هنری با رویکردی راهبردی می پردازند که در اغلب مجلات علمی - هنری که فاقد رویکرد مطالعات راهبردی هستند، مجال انتشار ندارند.

مجله «مطالعات راهبردی هنر» از محققان و دانشگاهیان ارجمندی که علاقه مند به ایفای نقش علمی خود در عرصه پژوهش های هنری هستند، دعوت و از دریافت مقالات ارزشمند ایشان استقبال می نماید. امید واثق داریم که با رصد، شناخت، و تحلیل مسائل اصلی در عرصه سیاست گذاری و برنامه ریزی هنر ایران بتوانیم در مسیر بازآرایی سیمای هنر فاخر ایران اسلامی گام برداریم و ضمن رجعت به ذخایر غنی فرهنگی و هنری خود، در تثبیت هویت ملی و دینی هنر اصیل ایران در دوران جدیدی که بدان قدم نهاده است، بکوشیم.



سخن سردبیر

چرا مطالعات راهبردی هنر؟

در میانه انتشار روزافزون انواع مجلات علمی و دانشگاهی، ترسیم چشم‌اندازی متمایز در انتشار یک مجله تازه، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. در این باره باید گفت، انگیزه نخست در انتشار فصلنامه «مطالعات راهبردی هنر»، دستیابی به جایگاهی متفاوت از دیگر نشریات تخصصی در عرصه پژوهش هنر بود. از این رو، این فصلنامه با اتخاذ رویکرد نوین راهبردی، بنا را بر گسترش مطالعات میان‌رشته‌ای نهاد تا در نهایت به تولید دانشی کاربردی منجر گردد و در نتیجه به تقویت دانش مدیریت هنر در ایران، بر اساس پژوهش‌های علمی، بینجامد.

فصلنامه «مطالعات راهبردی هنر»، برای تبیین راهبردی مسائل، پیچیدگی‌ها و موانع پیش روی عرصه هنر در ایران گام برمی‌دارد. بنابر این، پژوهش‌هایی را که ناظر بر حل مسائل هنری ایران هستند، در اولویت انتشار قرار می‌دهد. این مسائل ممکن است طیف وسیعی را شامل شوند؛ از چالش‌های نظری و روش‌شناختی در پژوهش‌های راهبردی و کاربردی هنر در ایران گرفته تا چگونگی بومی‌سازی مطالعات راهبردی هنر جهان، به‌منظور کاربردی آنها در عرصه هنر ایران. همچنین در این فصلنامه، ناظر بر رسالت فرهنگی‌ای که بر عهده وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است، به پژوهش راهبردی و کاربردی در هنرهای اصیل ملی و بومی ایران، توجه خاص خواهد شد. از این رو فصلنامه، مترصد انتشار دستاوردهای پژوهش‌های راهبردی و تقویت و تعمیق حوزه‌های مطالعاتی عرصه هنر است که به حل مسائل اصلی هنر ایران معاصر اختصاص می‌یابند. هم‌زمان، این فصلنامه از مطالعه در هنر جهان و تأثیرات آنها بر هنر ایران نیز غافل نخواهد ماند و تلاش خواهد کرد حوزه‌های مطالعاتی هنر را با انتشار نتایج پژوهش محققان در عرصه‌های میان‌رشته‌ای هنر، گسترانده و کاوش علمی در زمینه‌های جامعه‌شناسی هنر، روان‌شناسی هنر، انسان‌شناسی هنر، آموزش هنر، اقتصاد هنر، مدیریت امور هنری، مخاطب‌شناسی هنر، روش‌شناسی تحقیقات هنری، و نظایر آن را تقویت نماید.

این فصلنامه پیوند مرزهای حوزه‌های دانش بنیادی مرتبط با هنر از جمله زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر، با مسائل مبتلابه جامعه هنری و هنرمندان را نیز در نظر نگاه خواهد داشت. برآنیم تا به‌تدریج و به‌همت محققان و پژوهشگران ساعی در زمینه هنر ایران، بستر تولید نظریه را در عرصه هنرهای نمایشی، سینما، انیمیشن، تجسمی، سنتی و موسیقی، با رویکردی بومی، فراهم نماییم چنان‌که مجموعه‌ای از این آثار پژوهشی در غایت خود به‌طرزی هم‌افزا، به حل مسائل هنر در ایران معاصر منجر شوند.

امید است یاری و همراهی پژوهشگران علاقه‌مند به هنر و هنرمندان علاقه‌مند به پژوهش، این فصلنامه را در مسیر گسترش فرهنگ پژوهش راهبردی هنر، قرار دهد.

سیده راضیه یاسینی

سردبیر نشریه مطالعات راهبردی هنر



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۰

بایسته‌ها و اقتضائات مواجهه سینمای ایران با محیط زیست

عبدالله بیجرانلو^۱

چکیده

ایران با مشکلات و مسائل زیست‌محیطی متعددی مواجه است که رفع یا کاهش شدت آنها نیازمند نقش‌آفرینی نهادهای گوناگونی از جمله سینما است. هدف از این پژوهش، تبیین چگونگی مواجهه سینمای ایران با مسائل و مشکلات زیست‌محیطی کشور است. پرسش‌های پژوهش، عبارتند از: «مهم‌ترین مسائل زیست‌محیطی ایران کدامند و الزامات مواجهه سینما با آنها چیست؟» و «به‌منظور حساس‌تر شدن مردم یا سیاست‌گذاران به مسائل زیست‌محیطی، سینمای روایی، زمینه و فضای مناسب‌تری برای پرداختن به موضوعات و مسائل زیست‌محیطی دارد یا سینمای مستند؟». تحقیق در رویکرد نظری، به برساخت‌گرایی اجتماعی، متکی است. برساخت‌گرایی اجتماعی، نقش عوامل طبیعی و محیط زیستی را انکار نمی‌کند، بلکه تأکید می‌کند که میزان و نحوه این تأثیر، بستگی به برساخت انسان دارد. به‌منظور دستیابی به دریافتی تحلیلی از نوع مواجهه سینما با این مسائل، مصاحبه‌های عمیق نیمه‌ساختاریافته با ۱۵ نفر از خبرگان دارای رویکردهای نظری و تخصصی مختلف صورت گرفته است. با تحلیل داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها، ۱۵ مضمون محوری استخراج شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد دستیابی به زیبایی‌شناسی محیط زیست و نیز احتراز از رویکرد سفارشی به محیط زیست (در برابر رویکرد جوششی) از مهم‌ترین الزامات سینما برای مواجهه با مسائل زیست‌محیطی است.

کلیدواژه‌ها

سینما، محیط زیست، اکوسینما، سینمای روایی، سینمای مستند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱

مقدمه

مسائل و بحران‌های گوناگون زیست‌محیطی در ایران در دهه ۱۳۹۰ به دلایل گوناگون طبیعی و نیز چالش‌های ناشی از سیاست‌گذاری فاقد رویکرد توسعه پایدار و بلندمدت در برخی حوزه‌ها شدت یافت. حوزه فرهنگ و هنر کشور ضمن این که خود بخشی از کلیت جامعه را تشکیل می‌دهد و از مشکلات و بحران‌ها آسیب‌های فراوانی را متحمل شده است اما در مواجهه با مسائل یاد شده، بخشی از راه‌حل است و نمی‌توان جایگاه و نقش اساسی آن را نادیده گرفت. با وجود این، به نظر می‌رسد سینمای ایران در مواجهه با بحران‌ها و چالش‌های زیست‌محیطی، در وضعیت و سطح مطلوب و قابل قبولی قرار ندارد؛ چراکه تناسب کمی و کیفی به‌ویژه در زمینه سینمای روایی و چالش‌های زیست‌محیطی کشور دیده نمی‌شود و چرایی این موضوع، نیاز به تأمل و تحلیل دارد. با توجه به آشکار شدن برخی از ابعاد و پیامدهای مشکلات، مسائل و بحران‌های مختلف زیست‌محیطی جاری در ایران، همچون آلودگی هوا در شهرهای صنعتی، ریزگردها در مناطق غربی کشور، سیلاب‌های فصلی، مسائل ناشی از پسماندها، فرسایش روزافزون خاک، خشکسالی‌های دوره‌ای در برخی نقاط مرکزی و جنوب شرقی کشور، جنگل‌زدایی، بیابان‌زایی و مسائلی با پیامدهای مشابه، می‌توان از هنر- رسانه سینما برای تقویت حساسیت و آگاهی مردم و سیاست‌گذاران در قبال محیط زیست بهره گرفت. از این‌رو تحقیق پیش رو به دنبال پاسخ‌گویی به این سؤال‌ها است؛ با توجه به مسائل گوناگون زیست‌محیطی در ایران، به‌منظور این که سینما نقش مؤثرتری در خصوص حفاظت از محیط زیست در ایران داشته باشد، چه مسائلی در اولویت قرار دارند و پرداختن به آنها چه الزاماتی دارد؟ به‌منظور حساس‌تر شدن مردم و سیاست‌گذاران، سینمای روایی، زمینه و فضای مناسب‌تری برای پرداختن به موضوعات و مسائل زیست‌محیطی دارد یا سینمای مستند؟ چرا؟

روند فزاینده مسائل زیست‌محیطی در جهان و ایران

جهانی شدن، امروز به واقعیتی مسلم تبدیل شده است و پدیده‌های گوناگونی به‌طور روزافزون ماهیت جهانی پیدا کرده‌اند. بیش از هر زمانی، زیست انسان‌ها بر روی کره زمین، بر سرنوشت هم‌نوعانشان در سراسر جهان تأثیرگذار است؛ شیوه‌های گوناگون تولید و مصرف انسان‌ها و سیاست‌ها و راهبردهای اقتصادی، علمی، فناورانه، فرهنگی- اجتماعی و هنری در هر بخش از جهان، انعکاس و پیامدهایش، صرفاً در سطح بومی و محلی نخواهد



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۲

مانند بلکه دیگر ابنای بشر را در جهان کنونی به‌مثابه سیستمی باز، بدون مرز و بسیار سیال تحت تأثیر قرار خواهد داد. در این فرایند، فشردگی فزاینده زمان و فضا (نابودی فضا توسط زمان) که به واسطه آن مردم جهان کمابیش به‌صورتی نسبتاً آگاهانه در جامعه جهانی واحد ادغام می‌شوند و احساس آگاهی از سرنوشت مشترک جهانی، نسل به نسل افزایش می‌یابد (گل محمدی، ۱۳۹۲). جهانی شدن به‌طور فزاینده‌ای با جریان‌های بزرگ پدیده‌های مایع (سیال) از همه نوع، از جمله مردم، اشیاء، اطلاعات، تصمیمات، مکان‌ها و غیره توصیف می‌شود. سیالیت به معنای افزایش سهولت حرکت مردم، چیزها، اطلاعات و مکان‌ها از ویژگی‌های برجسته جهان امروز است (ریتزر، ۱۳۹۵). تعبیر جهانی شدن در قیاس با تعبیر قدیمی‌تر «بین‌المللی شدن» به‌طور ضمنی حکایت از آن می‌کند که دوره توسعه روابط میان ملت‌ها رو به پایان است و رفته‌رفته مفهومی فراتر از مفهوم رایج دولت‌های ملی، وارد عرصه ذهن بشر می‌شود (سینگر، ۱۳۸۸: ۳۹). از جمله ابعاد مهم جهانی شدن، بُعد زیست‌محیطی آن است. «امروزه مشخص شده است که فعالیت‌های بشر، تأثیرات مخربی بر اتمسفر زمین داشته است و هیچ مثالی روشن‌تر از این برای ضرورت اقدام جهانی بشر وجود ندارد. در دهه ۱۹۷۰ اتفاقی افتاد که به شکلی جدی، توجه همه را به این نکته جلب کرد که ما همه ساکنان سیاره واحدی هستیم. در آن زمان دانشمندان کشف کردند که استفاده از ترکیبات کلروفلورو کربن (سی‌اف‌سی^۱) لایه اُزن را تهدید می‌کند. لایه اُزن زمین را در مقابل تابش مستقیم پرتوهای ماوراء بنفش خورشید محافظت می‌کند و آسیب به آن، تأثیرات مخربی به جا می‌گذارد. برای مثال، میزان وقوع سرطان را شدیداً افزایش می‌دهد و همچنین می‌تواند باعث رشد بی‌رویه جلبک‌های دریایی شود. در این میان، جنوبی‌ترین شهرهای کره زمین در معرض تهدید جدی‌تری قرار داشتند زیرا معلوم شد حفره بزرگی که در لایه اُزن بر فراز قطب جنوب به وجود آمده هر ساله در حال گسترش است. اما در درازمدت تمام لایه اُزن در معرض خطر قرار گرفت. پس از آن که این پدیده از نظر علمی تأیید شد، جامعه بین‌الملل در اقدامی مشترک با امضای قرارداد مونترال در سال ۱۹۸۵ به این مسئله واکنش نسبتاً سریعی داد. کشورهای توسعه‌یافته تا سال ۱۹۹۹ استفاده از ترکیبات سی‌اف‌سی را تقریباً به‌طور کامل متوقف کردند و کشورهای در حال توسعه نیز با گرفتن مهلتی ده ساله، به‌سمت تحقق این هدف حرکت کردند. توقف تولید و استفاده از ترکیبات سی‌اف‌سی، تازه شروع کار بود: مسئله اصلی، تغییرات آب و هوا یا گرم شدن کره زمین است» (سینگر، ۱۳۸۸: ۴۸).



1. Chlororluorocarbons (CFCs)

از اواخر دهه ۱۹۹۰ تاکنون سازمان جهانی تغییرات آب و هوا در گزارش‌های متعدد با شواهد علمی فراوان نشان داده است که فعالیت‌های بشر بر گرم شدن کره زمین، تأثیرات سوء گسترده‌ای داشته است. این روندها و فرایندهای مخرب، ممکن است منجر به پیچیدگی بیشتر زیست بر روی کره زمین، از جمله آنچه برونو لاتور، جامعه‌شناس علم و فناوری، از آن به «انقراض ششم» تعبیر می‌کند یعنی نابودی گیاهان و حیوانات در سراسر جهان به دست انسان، شود (لاتور، ۱۳۹۷).

از میان همه چالش‌های زیست‌محیطی - امنیتی که جهان با آن مواجه است، تضمین تأمین آب تمیز کافی، به اضطرابی‌ترین چالش تبدیل شده است. این چالش، پیامدهایی اجتماعی - اقتصادی و امنیتی دارد. در سطح بین‌المللی، تأمین نیازهای آبی کشاورزی، صنعت و خانوارها به‌طور روزافزونی دشوارتر از گذشته شده است. با بهبود معیشت صدها میلیون شهروند در جهان و صعود وضعیت اقتصادی طبقه متوسط، تقاضای آب به‌طور چشمگیری، نه تنها از جانب مردم و برای رشد اقتصادی بلکه به دلیل نیازهای روزافزون انرژی، تولید و تأمین غذا برای پاسخگویی به سطوح فزاینده مصرف افزایش خواهد یافت. افزایش رفاه و شمار جمعیت و نیز توسعه اقتصادی، تنها عوامل تشدید مصرف نیستند؛ بلکه جمعیت جهان، به‌ویژه در کشورهای ثروتمندتر، روز به روز چاق‌تر می‌شود. این پدیده بر تقاضای مصرف آب در جهان تأثیر زیادی خواهد گذاشت؛ چرا که افراد چاق منابع آب‌بر بیشتری همچون غذا و انرژی را در مقایسه با افراد دارای وزن متعادل مصرف می‌کنند. از این رو، پدیده مذکور تأثیر مستقیمی بر مصرف افزون‌تر منابع طبیعی، فرسایش زمین و انتشار گازهای گلخانه‌ای دارد. علی‌رغم شدت و حدت تهدید منابع آبی و زیست‌محیطی، توجه کافی به آن صورت نگرفته است (چلانی، ۲۰۱۳).

گفتمان محیط زیست در ایران

مباحث محیط زیستی به تدریج از اواخر دهه ۱۳۸۰، بسیار جدی‌تر از گذشته، در ایران طرح شد و در این مدت خرده‌گفتمان‌های محیط زیست، شکل گرفت و اکنون، در انتهای دهه ۱۳۹۰ همچنان رو به بسط و گسترش است. این موضوع، دلایل مختلفی دارد از جمله تشدید مسائل و بحران‌های گوناگون زیست‌محیطی در ایران در دهه ۱۳۹۰. اغلب نقاط ایران در سال‌های ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۷ با مسئله حیاتی خشکسالی و کم‌آبی مواجه بود و همچنان در بخش‌هایی از کشور، این مسئله به‌طور کامل رفع نشده است. خشک شدن بخش‌های گسترده‌ای از دریاچه ارومیه و نیز دریاچه‌های واقع در برخی

دیگر از حوزه‌های آبی کشور، مشکلات و مسائل ناشی از انتشار ریزگردها در جنوب غرب و غرب کشور و نیز بحران سیل در آغاز سال ۱۳۹۸، نمونه این دست مسائل و بحران‌هایی هستند که با آنها مواجه بوده است و خسارت‌ها، تلفات و هزینه‌های مالی و جانی را بر کشور و مردم تحمیل کرده‌اند. در نمونه دیگری از این مسائل، سالانه صد هزار هکتار از درختان بلوط از بین می‌رود که دلیل آن فشار بر خاک زیر جنگل‌ها است (ایلنا، ۱۳۹۹). گزارش جهانی «شاخص عملکرد محیط زیست»^۱ نشان می‌دهد در ۱۵ سال گذشته، وضعیت شاخص‌های زیست‌محیطی در ایران، افت و خیزهای فراوانی داشته است. گزارش «شاخص عملکرد محیط زیست» گزارشی است که مبتنی بر اطلاعات و آمار ثبتی، با استفاده از ۳۲ شاخص عملکرد در ۱۱ دسته موضوعی، به‌طور فشرده، وضعیت پایداری را در سراسر جهان ارائه می‌کند. این گزارش ۱۸۰ کشور جهان را از منظر سلامت محیط زیست و بقا و پایداری اکوسیستم رده‌بندی می‌کند. این شاخص‌ها سنجه‌ای را در سطح ملی از میزان موفقیت کشورها در دستیابی به اهداف سیاست‌های زیست‌محیطی ارائه می‌نماید. ایران در گزارش مزبور در سال ۲۰۰۶، از میان ۱۳۳ کشور با عدد شاخص ۷۰ در جایگاه ۵۳ قرار داشت؛ در ارزیابی سال ۲۰۰۸، رتبه عملکرد محیط زیست ایران با ۱۵ پله تنزل به ۶۸ رسید؛ در رده‌بندی سال ۲۰۱۰ عملکرد محیط زیست ایران با ۱۰ پله تنزل به رتبه ۷۸ و در سال ۲۰۱۲ به رتبه ۱۱۴ سقوط کرد. در سال‌های مذکور رتبه ایران مجموعاً ۶۱ پله سقوط کرد (ستوده و سنگاچین، ۱۳۸۹: ۷۲-۵۱). پس از آن در سال ۲۰۱۴ با نمره ۵۱/۰۸ موفق به کسب رتبه ۸۳ در بین ۱۷۸ کشور شد، اما در گزارش ۲۰۱۶ از لحاظ عملکرد زیست‌محیطی با نمره ۶۶/۳۲ به رتبه ۱۰۵ از مجموع ۱۸۰ کشور تنزل کرد. ایران در رده‌بندی سال ۲۰۲۰، با کسب امتیاز ۴۸ و رتبه ۶۷ در مقایسه با سال ۲۰۱۸ (رتبه ۸۰) رتبه بهتری را کسب کرده است. در این رده‌بندی، کشورهای دانمارک، لوکزامبورگ و سوئیس در رده‌های اول تا سوم و کشورهایمانند چین و هند، به ترتیب در رتبه‌های ۱۲۰ و ۱۷۰ قرار دارند (EPI, 2020).

دلیل و زمینه دیگر شکل‌گیری گفتمان زیست‌محیطی در کشور، ریشه در گسترش کاربری رسانه‌های اجتماعی مجازی، به‌ویژه شبکه‌های اجتماعی مجازی همچون توییتر و اینستاگرام در ایران دارد. بازتاب وسیع رویدادهای زیست‌محیطی در این شبکه‌ها، شکل‌گیری پویش‌های وسیع و نقش ویژه کنشگران و فعالان زیست‌محیطی برای دامن



زدن به مباحث زیست محیطی و طرح مسائل این حوزه با مخاطبان خود، همچنین روآوردن برخی از چهره‌های مشهور (سلبریتی‌ها) به برجسته‌سازی موضوعات زیست محیطی و تشکیل پویش‌هایی در این زمینه، تمرکز بیشتر رسانه‌های جمعی (رادیو، تلویزیون و مطبوعات) و نیز خبرگزاری‌ها و سایت‌های خبری مرجع به محیط زیست، نقش اساسی را در خصوص بسط گفتمان زیست محیطی در کشور داشته است. در سطح دانشگاهی، در دانشگاه‌های برجسته کشور، رشته‌ها و دروس متعددی با تمرکز بر محیط زیست، تشکیل شده است؛ جامعه‌شناسی محیط زیست، ارتباطات زیست محیطی و سیاست‌گذاری آب، نمونه‌هایی از این رشته‌ها و دروس هستند. علاوه بر این، کتاب‌های متعددی در این زمینه، تألیف و ترجمه شده است. افزون بر موارد یاد شده، برخی از رساله‌های دکتری در دانشگاه‌های کشور، از زوایای نظری گوناگونی، به‌ویژه از منظر ارتباطات زیست محیطی به موضوعات و مسائل محیط زیست معطوف شده است. برای نمونه، شریفی (۱۳۹۵) نشان می‌دهد روزنامه‌نگاری محیط زیست ایران از چهار مؤلفه اصلی تشکیل شده است. این مؤلفه‌ها شامل برخورداری از معیارهای تخصصی روزنامه‌نگاری محیط زیست، داشتن معیارهای حرفه‌ای روزنامه‌نگاری عمومی، داشتن دانش محیط زیست حداقل در یکی از گرایش‌های محیط زیست و آشنایی با فعالیت‌های سازمان‌های بین‌المللی، قوانین وضع شده و تفاهم‌نامه‌ها در جهان، منطقه و ایران است. اسدی (۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده است که استفاده فعالان محیط زیست از رسانه‌های نوین برای کسب اخبار زیست محیطی از میانگین مورد انتظار، بالاتر است ولی این مورد در شهروندان، پایین‌تر از میانگین است و این مسئله حکایت از این دارد که هنوز محیط زیست برای بسیاری از شهروندان در اولویت خبری نیست؛ اما هر دو گروه برای کسب اطلاعات محیط زیست بیشتر از رسانه‌های نوین استفاده می‌کنند تا رسانه‌های سنتی. همچنین غلامی (۱۳۹۸) با الگو گرفتن از مدل «ارتباطات آب» اروه به ازن، مدل مطلوب ارتباطات آب را طراحی و ارائه کرده است. در قلب این مدل مفهوم «سواد آب» قرار دارد و در مورد مسئله آب به مثابه نقطه تلاقی رشته‌هایی مانند ارتباطات سلامت، ارتباطات زیست محیطی، ارتباطات توسعه، ارتباطات علم و ارتباطات بحث شده است. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد روزنامه‌نگاران و کنشگران ایرانی محیط زیست در تویتر و تلگرام، بحران آب را بر مبنای چارچوب‌های کلانی مانند توسعه پایدار، محیط‌زیست‌گرایی، اقتصاد سیاسی آب، عدالت زیست محیطی، اکوفمینیسیم، امنیت زیست محیطی و معنویت‌گرایی زیست محیطی چارچوب‌بندی کرده‌اند.

به‌علاوه در دو دهه اخیر، همایش‌های متعددی با تمرکز بر محیط زیست اخیر در ایران برگزار شده و مقالات و نشریات زیست‌محیطی متعددی با رویکردهای میان‌رشته‌ای همچون محیط زیست و توسعه، جامعه‌شناسی محیط زیست، محیط زیست و توسعه، ارتباطات زیست‌محیطی، ارتباطات آب و ... منتشر شده‌اند.

اکو سینما؛ مواجهه سینما با محیط زیست

انتظار می‌رود هنرهای گوناگون، از جمله سینما به‌عنوان هنر- رسانه‌ای تأثیرگذار در جامعه ایران، بتوانند در زمینه مواجهه با بحران‌های زیست‌محیطی نقش‌آفرینی مؤثری داشته باشند. در حدود دو دهه گذشته، هنرمندان ایرانی در حوزه‌های مختلف تجسمی، موسیقی، سینما، کاریکاتور و ... و نیز در تولیدات تلویزیونی به موضوع محیط زیست پرداخته‌اند؛ از جمله شمار چشمگیری از مستندسازان جوان به مستندسازی در حوزه‌های مختلف مرتبط با محیط زیست همچون آب، خشکسالی و قنات، تنوع زیستی و گونه‌های زیستی در معرض خطر، جنگل‌ها، پسماندها، باغ‌های شهری و قطع درختان، کوه‌خواری، عوارض و پیامدهای سدسازی فاقد رویکرد زیست‌محیطی، آلودگی هوا، عوارض و آلودگی‌های متنوع ناشی از توسعه ناموزون و فاقد رویکرد توسعه پایدار در صنایع بزرگ و ... و نیز تصویرپردازی از تنوع جانوری، گیاهی و طبیعی ایران پرداخته‌اند. همچنین مشابه بسیاری از کشورهای صاحب سینما در جهان، دوره‌های متعدد جشنواره فیلم‌های زیست‌محیطی با عنوان جشنواره فیلم سبز نیز در ایران با محوریت فیلم‌های دوست‌دار و حامی محیط زیست برگزار شده است.

قدم اول در این زمینه، شناسایی نوع مواجهه عالمانه سینما، اعم از داستانی و مستند، با بحران‌های زیست‌محیطی و طبیعی بوده است. از این‌رو، برای ورود دقیق‌تر به موضوع برساخت گفتمان زیست‌محیطی در ایران و نقشی که سینما در آن ایفا کرده یا می‌تواند ایفا کند، ابتدا مفهوم گفتمان شرح داده می‌شود و در ادامه، گفتمان زیست‌محیطی تبیین شده و در نهایت، «اکو سینما» به معنای سینمایی که به تقویت گفتمان زیست‌محیطی در جهان پرداخته است، معرفی می‌شود.

گفتمان، یک پدیده اجتماعی و امری است که در زندگی اجتماعی بشر معنا پیدا می‌کند. در واقع گفتمان «مجسم‌کننده معنا و ارتباط اجتماعی است» (سلطانی و همکاران، ۱۳۸۷: ۶۸). ون دایک در پاسخ به این سؤال که گفتمان دقیقاً به چه معنایی است؟ اظهار می‌دارد که «کاش می‌توانستم آنچه را که درباره گفتمان می‌دانم، به شکلی



فشرده در تعریفی ساده بگنجانم.» او ادامه می‌دهد که متأسفانه مفهوم گفتمان نیز مانند مفاهیمی چون زبان، ارتباط، تعامل، جامعه و فرهنگ، مفهومی اساساً مبهم است (میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۷). در نگاه اندیشمندان ساخت‌گرا و پس‌اساخت‌گرای فرانسوی متأثر از اندیشه میشل فوکو، گفتمان، تحلیل نظام‌های اندیشه‌ای در قالب‌های زبانی است. در این تعاریف، استقلال زبان از جهان و تحلیل نظام زبانی مد نظر است (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۴۳). میشل فوکو، واژه گفتمان را گاهی حیطه کلی همه گزاره‌ها یا احکام، گاهی به مثابه مجموعه قابل تمایزی از احکام و گاهی به مثابه رویه ضابطه‌مندی که شماری از احکام را توضیح می‌دهد، تلقی کرده است.

تعریف اول فوکو فراگیرترین تعریف است: «حیطه کلی همه گزاره‌ها یا احکام»؛ این تعریف کلی است و شامل همه پاره‌گفتارها یا متن‌های با معنی و آن‌هایی که تأثیر یا جلوه‌ای در جهان واقعی دارند، می‌شود.

تعریف دوم: «مجموعه قابل تمایزی از احکام»؛ در اینجا مسئله او این است که بتواند گفتمان‌ها را شناسایی کند.

تعریف سوم فوکو از گفتمان: «رویه ضابطه‌مندی که شماری از احکام را توضیح می‌دهد» (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۳۵).

«گفتمان در مطالعات زیست‌محیطی به طرق مختلفی مطرح شده است. از یک «خط داستانی» که تابلویی راهنما برای کنش در اقدامات نهادی فراهم می‌کند (هیجر، ۱۹۹۵) تا «چهارچوبی» برای جنبش اجتماعی که فعالیت در سازمان‌های جنبش محیط زیستی را ممکن می‌سازد یا مجموعه «معانی» زیست‌محیطی که حول واژه‌ها، تصاویر، مفاهیم و فعالیت‌ها ساخته شده است» (هانیگن، ۱۳۹۳: ۷۹). آن‌گونه که هانیگن در تبیین خود از عوامل لازم و ساخت موفق مسئله زیست‌محیطی برای افکار عمومی ذکر کرده است، این عوامل عبارتند از:

۱. اقتدار علمی برای معتبرسازی ادعاها و سپس معتبر کردن ادعاها؛
۲. وجود «مروجانی» که بتوانند میان محیط‌زیست‌گرایی و علم ارتباط برقرار کنند؛
۳. توجه رسانه‌ای که مسئله زیست‌محیطی در آن بدیع و مهم جلوه کند؛
۴. بزرگ‌نمایی مسئله با اصطلاحات و قالب‌های نمادین و بصری؛
۵. وجود مشوق‌های اقتصادی برای اقدام مثبت؛
۶. جلب یک حامی نهادی که بتواند هم مشروعیت و هم استمرار را تضمین کند (هانیگن، ۱۳۹۳: ۱۶۹).

عوامل ۲ تا ۴ در فهرست مذکور، ماهیت ارتباطی دارند و یکی از عواملی که می‌تواند در این زمینه‌ها نقش اساسی و حیاتی ایفا کند و به شکل‌گیری و دامن زدن به گفتمانی زیست‌محیطی در جامعه کمک نماید، سینما است. سینما در نقش نمادسازی خود به‌مثابه یک رسانه، می‌تواند حوزه عمومی را در رویکرد به محیط زیست تحت تأثیر قرار دهد و از طریق نمادسازی و تصویرپردازی، در فهم و ادراک عمومی از محیط زیست مؤثر افتد. نقش سینما می‌تواند در اصلاح نگرش‌ها و تلقی‌ها تعیین‌کننده باشد؛ به‌ویژه در خصوص رابطه انسان با محیط زیست و تغییر تلقی از انسان به‌مثابه موجود مسلط، تسخیرکننده، کنترل‌کننده و بهره‌بردار، به موجودی که خودش بخشی از طبیعت است.

رویکرد برساخت‌گرایانه به محیط زیست

رویکرد نظری مورد توجه در تحقیق پیش رو، برساخت‌گرایی اجتماعی است. «برساخت‌گرایی اجتماعی، نقش عوامل طبیعی و محیط زیستی را انکار نمی‌کند، بلکه می‌گوید که میزان و نحوه این تأثیر بستگی به برساخت انسان دارد. به‌علاوه، برساخت‌گرایان می‌گویند که رتبه‌بندی دعاوی مشکلات زیست‌محیطی توسط عوامل اجتماعی، همیشه با ضرورت‌های واقعی تطابق ندارد، بلکه نشان‌دهنده ماهیت سیاسی خط‌مشی‌ها و دستورالعمل‌هاست (هانینگن، ۱۳۹۳). [برای نمونه] در خصوص تغییر آب‌وهوا، برساخت‌گرایی اجتماعی درخصوص اعتبار ادعاهای دانش تغییر آب‌وهوا تردید دارد. از آنجایی که علم با عدم قطعیت آراسته شده است، سنت برساخت‌گرایی اجتماعی نقش سودمندی در درک سطوح متفاوت تغییر جهانی آب‌وهوا و نیز در شناخت فرایندهای اجتماعی و فرهنگی تولید و تفسیر علم آب‌وهوا و آگاهی اجتماعی و واکنش به آن دارد. ماری پتنگر^۱ در کتاب «ساخت اجتماعی تغییر آب‌وهوا»^۲ معتقد است که دانشمندان و صاحب‌نظران اجتماعی برای درک و شناخت مباحث زیست‌محیطی به‌طور کل و نیز به‌طور خاص‌تر به‌عنوان چارچوبی برای بررسی تغییر آب‌وهوا از رویکرد برساخت‌گرایی استفاده می‌کنند. برساخت‌گرایان اجتماعی، اگرچه اعتبار واقعی بودن دغدغه‌های زیست‌محیطی مثلاً در زمینه آلودگی، کمبود انرژی و فناوری‌های جدید را کاملاً انکار نمی‌کنند، اما اصرار دارند که وظیفه اصلی جامعه‌شناسان محیط زیست این نیست که این مشکلات را ثابت کنند، بلکه این است که نشان دهند این مشکلات حاصل یک فرایند پویای اجتماعی بوده و از طریق این فرایندهای اجتماعی است که



1. Mary Pettenger

2. The Social Construction of Climate Change

مسائل ناشی از تغییرات جهانی آب‌وهوا تعریف می‌شوند، موضوع مذاکره قرار می‌گیرند و اساساً این‌گونه مسائل مشروعیت می‌یابند» (صالحی و پازوکی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۶-۲۵). بر اساس رویکرد یادشده، سینماگران و جامعه‌شناسان محیط زیست می‌توانند متأثر از مطالعات میان‌رشته‌ای، به تبیین مسائل و مشکلات زیست‌محیطی برای تقویت آگاهی و هشیاری عمومی بپردازند. سینمای محیط زیستی که در مطالعات و پژوهش‌های دهه اخیر در جهان، با عنوان «اکو سینما» و فیلم‌هایی دارای رویکردی ویژه به محیط زیست با عنوان «اکو فیلم» شناخته می‌شوند، ویژگی‌ها و مختصات خاصی دارند. «بنا به تعریف برخی منتقدان زیست‌محیطی «اکو فیلم»، فیلمی با محتوا و مضمونی است که کمابیش انگاره‌های اکولوژیکی (بوم‌شناختی) را تقویت یا به‌طور کلی، به فهم بوم‌شناختی کمک می‌کند. این محتوای مفهومی معمولاً آگاهی بینندگان را در خصوص مفاهیمی همچون محیط‌زیست‌محوری و به‌هم پیوستگی بوم‌شناختی افزایش می‌دهند. ویلوکوئه- ماریکندی^۱ (۲۰۱۰) محیط‌زیست‌محوری را شکلی از آگاهی‌بخشی می‌داند که ممکن است به کنشگری زیست‌محیطی بیانجامد. بر این اساس، او تمایزی سلسله‌مراتبی بین «اکو سینما» و «فیلم‌های محیط‌زیست‌گرا» قائل می‌شود. از دیدگاه او اکو سینما به هشیاری‌بخشی و کنش‌گرایی و نیز افزایش آگاهی درباره مسائل و فعالیت‌های جاری مؤثر بر سلامت کره زمین، کمک رساند. اکو سینما آشکارا برای الهام‌بخشی به کنش‌های فردی و سیاسی به بخشی از بینندگان و نیز برانگیختن تفکر به‌منظور ایجاد تغییرات عینی در انتخاب‌ها و گزینش‌های روزمره و بلندمدت افراد و جوامع در سطح محلی و جهانی تلاش می‌کند. در مقابل، پیام اساسی فیلم‌های زیست‌محیطی، در نهایت، ارزش‌های انسان‌محور و بنیادین فرهنگ را بیش از آن که به چالش بکشد، تقویت می‌کند. از نظر ویلوکوئه، سینمای هنری و مستندهای کنش‌گرایانه، عمدتاً بیشتر در زمره اکوفیلم‌ها به شمار می‌روند و فیلم‌های جریان اصلی که به‌لحاظ ایدئولوژیک بسیار اغواگراند در افزایش مصرف‌گرایی سهیم‌اند» (اینگرام، ۲۰۱۳: ۴۴).

روش پژوهش

با توجه به مسئله تبیین شده، به‌منظور دستیابی به دریافتی تحلیلی، خبرگانی و نقادانه از مواجهه سینما با این مسائل و تلاش برای دریافت بینش‌هایی نو برای اصلاح و پیشبرد سیاست‌گذاری سینمایی و زیست‌محیطی ایران و دامن‌زدن به ترویج رویکرد چندرشته‌ای به فیلم و سینما به‌مثابه هنر- رسانه، مصاحبه‌های عمیق نیمه‌ساختاریافته با ۱۵ نفر از خبرگان صورت گرفته است. این خبرگان که به‌صورت هدفمند انتخاب شدند از برجسته‌ترین

فعالان و مستندسازان زیست‌محیطی کشور و نیز صاحب‌نظران حوزه‌های سیاست‌گذاری فرهنگی، مطالعات ارتباطی و سینمایی، جامعه‌شناسی سینما، جامعه‌شناسی محیط زیست، سیاست‌گذاری محیط زیست، به‌شمار می‌روند. در انتخاب خبرگان، ترکیبی از صاحب‌نظرانی با مواضع علمی، تخصصی و انتقادی گوناگون از دانشگاه‌ها و خاستگاه‌های فکری و نظری متنوع، در خصوص مسائل زیست‌محیطی برگزیده شدند تا ضمن ارائه تبیینی کارشناسانه و موشکافانه از این مسائل، زمینه ارائه بینش‌هایی به برنامه‌ریزان و سیاست‌گذاران سینمایی کشور به‌منظور بهبود و ارتقای نوع نقش‌آفرینی سینمای ایران در زمینه مسائل زیست‌محیطی فراهم شود. در تحلیل داده‌های حاصل شده از مصاحبه‌ها، از تحلیل مضمون بهره‌گرفته شده است. در جدول ۱، مشخصات خبرگان مصاحبه شده، ذکر شده است.

جدول ۱. مشخصات خبرگان مصاحبه شده

ردیف	عنوان و تخصص خبره
۱	دانشیار ارتباطات اجتماعی و جامعه‌شناسی سینما، دانشگاه تهران
۲	مستندساز، کارگردان مستند اسرار دریاچه
۳	معاون اجرایی و مدیر بخش بین‌المللی جشنواره فیلم سبز
۴	استاد ارتباطات و جامعه‌شناسی سینما، دانشگاه تهران
۵	نویسنده و پژوهشگر محیط زیست
۶	مدرس، نویسنده و پژوهشگر جامعه‌شناسی سینما
۷	استادیار دانشگاه تهران، پژوهشگر ارتباطات زیست‌محیطی
۸	مدیر گروه سینمای دانشگاه سوره، منتقد سینما
۹	مستندساز و کارگردان فیلم مستند مادرم بلوط
۱۰	مستندساز، پژوهشگر، نویسنده و کارگردان مستند مادرکشی
۱۱	دانشیار دانشگاه مازندران، نویسنده، محقق و مترجم در حوزه جامعه‌شناسی محیط زیست
۱۲	مستندساز، کارگردان مستند باغ‌های گمشده
۱۳	استادیار دانشگاه تربیت مدرس، پژوهشگر حوزه سیاست‌گذاری آب و محیط زیست
۱۴	نویسنده و منتقد سینما
۱۵	مستندساز حوزه محیط زیست، کارگردان مستند تالان

تحلیل یافته‌ها

با تحلیل داده‌های حاصل از مصاحبه‌های صورت گرفته با خبرگان، ۱۵ مضمون محوری استخراج شده‌اند که به شرح پیش رو تبیین شده‌اند.

۱. جهانی بودن مخاطرات زیست‌محیطی

به اعتقاد خبرگان، محیط زیست نه تنها در ایران بلکه در کل جهان تبدیل به یک مسئله شده است. در کتاب «جامعه خطر یا جامعه مخاطرات»، آلریش بک (۱۳۷۹) نشان داد که خطر یکی از مشخصه‌های جهان جدید است و مخاطرات پیوسته رو به افزایش هستند؛ از نازک شدن لایه اوزون، گرم شدن هوا و آب شدن یخ‌های قطبی تا درختان پالمی که روغن تولید می‌کنند ولی هوا را آلوده می‌کنند تا آتش‌سوزی در جنگل‌های آمازون به منظور گسترش زمین‌های کشاورزی. همه این‌ها نشان می‌دهد که در سراسر جهان، مسائل زیست‌محیطی اهمیت یافته و مورد توجه قرار گرفته‌اند. به تعبیر ژیک در جامعه اخیر، خطرها به گونه‌ای است که هرچه در آنها دستکاری می‌شود، مخاطرات جدیدی به وجود می‌آید. بنابراین، مخاطرات به نوعی تقریباً حل ناشدنی هستند و یک ویژگی دائم این جامعه و جهان معاصر هستند. پیوسته مخاطرات جدیدی به وجود می‌آیند، چون معمولاً در سراسر جهان سعی می‌شود این مخاطرات، سریع حل شوند و همچنان از پس هر مخاطره‌ای، مخاطرات جدیدی به وجود می‌آیند.

۲. بحران تشخیص و حل مسئله، بزرگ‌ترین بحران جامعه و سینمای امروز ایران

در بسیاری از فیلم‌های سینمایی برجسته جهان، ردی از بحران‌های زیست‌محیطی دیده می‌شود؛ به صورت مشخص در فیلم‌های *آواتار*^۱ یا *بین ستاره‌ای*^۲ اشاراتی به بحران‌های محیط زیست و آسیب‌هایی که زندگی مدرن در قبال محیط زیست به وجود آورده، شده است؛ اما اینکه چرا آن‌ها به این مرحله رسیدند که در تولیدات سینمایی خود به مضامین زیست‌محیطی اشاره می‌کنند و فیلمسازان ایرانی هنوز به طریق مؤثری به این موضوعات نمی‌پردازند، پاسخ در خود سینما و بین سینماگران و مخاطبان سینما نیست. اگر چرایی کم‌نمایی بحران‌های محیط زیست در فیلم‌های سینمای ایران را پدیده‌ای اجتماعی بدانیم، پاسخ این چرایی و پرسش را باید فراتر از سینما جستجو کرد. اصولاً پاسخ چنین پرسش‌هایی را باید در بستری تاریخی، اجتماعی و فرهنگی جستجو کرد و سینما جزیره‌ای دورافتاده و منتزع از جامعه، فرهنگ و

۱. آواتار (Avatar) فیلمی به نویسندگی و کارگردانی جیمز کامرون (James Cameron) و محصول سال ۲۰۰۹ است.

۲. بین ستاره‌ای (Interstellar) فیلمی به کارگردانی کریستوفر نولان (Christopher Nolan) و محصول سال ۲۰۱۴ است.

تاریخ ایران نیست. پاسخ در این است که کشور ما نه تنها با آسیب‌های محیط زیست با تأخیر مواجه شده که با خود مسئله توسعه و مدرنیته هم با تأخیر مواجه شده است و این تأخیر در مواجهه با مدرنیته، تأخیر در مواجهه با آسیب‌هایش را نیز به همراه داشته است. در آن دوره‌ای که اندیشمندان اروپایی و آمریکایی اندیشیدن درباره تدوین اصول اخلاقی به‌منظور مهار کردن توسعه و مدرنیته را آغاز کردند، زمانی بود که ایرانی‌ها در آغاز آشنایی با توسعه و مدرنیته قرار داشتند. مروری کوتاه بر تطور شکل‌گیری مکاتب مختلف در زمینه اخلاق محیط زیست در جهان، نشان می‌دهد که آن‌ها مسیری طولانی را طی کردند تا به وضع امروز رسیدند؛ به نقطه‌ای که سینمایشان هم می‌تواند آن مسیر را منعکس کند، اما در حالی که در کتابخانه‌ها و کتابفروشی‌های کشور تعداد معدودی کتاب تألیفی در زمینه فلسفه یا اخلاق محیط زیست یافت می‌شود، سینماگر ایرانی را نمی‌توان متهم کرد که چرا فیلم زیست‌محیطی نمی‌سازد. پیش از اینکه از سینماگر ایرانی پرسیده شود که چرا دغدغه محیط زیست ندارد، باید از فلاسفه، روشنفکران و جامعه‌شناسان پرسیده شود که چرا در مورد محیط زیست نمی‌اندیشند و قلم نمی‌زنند؟ به‌طور خلاصه، این تأخیری که در آگاهی سینمای ایران در قبال بحران محیط زیست دیده می‌شود، ناشی از تأخیری است که در اندیشه‌ورزی و نظریه‌پردازی در این حوزه در کشور وجود دارد. به همین دلیل، حقوق‌دان آب، فیلسوف و جامعه‌شناس آب و کسانی که اندیشه‌ای در این زمینه در کشور ارائه کرده باشند، بسیار اندک‌اند.

۳. پیچیدگی مسئله محیط‌زیست در ایران

جامعه ایران از لحاظ شاخص‌های محیط‌زیست در وضع مناسبی قرار ندارد و به چند دلیل با وضع پیچیده‌ای روبه‌رو است. نخست آنکه جامعه ایران، از طرفی با مشکلات اقتصادی عدیده‌ای مواجه است و از طرف دیگر با مسائل زیست‌محیطی هم روبه‌رو است. به عبارت دیگر، ایران در وضعیتی متناقض‌نما قرار دارد؛ باید محیط‌زیست در قلب توسعه پایدار مورد توجه قرار بگیرد؛ از یک طرف، جامعه نیاز به رشد اقتصادی دارد و از طرف دیگر هم با مسائل محیط‌زیستی مواجه است و پیدا کردن نسبت تعادل برای این دو هدف، ضروری است. با توجه به اوضاع پیچیده زیست‌محیطی در ایران، سینما از مهم‌ترین عوامل برای کمک به بهبود سواد و آگاهی‌های زیست‌محیطی جامعه است.

۴. مهم‌ترین مسائل زیست‌محیطی در ایران

ایران، با مسائل متعدد و گسترده‌ای در زمینه محیط زیست مواجه است که برخی از مهمترین آن‌ها به ترتیب اولویت عبارتند از:



- مسئله آب؛ قحطی آب و سیلاب، از مسائل مهم مبتلابه محیط زیست ایران هستند.
- مسئله خاک؛ شامل فرسایش، فروش و جایگزینی خاک می شود.
- مسئله انرژی؛ مسئله اصلی به مصرف نامتعادل و غیربهبینه برمی گردد که این نوع مصرف، همچنان دغدغه ای عمومی و اجتماعی نیست.
- مسئله آلودگی هوا؛ این مسئله به حدی تشدید یافته که برای همگان قابل لمس شده است و چندان در مورد آن در فضای عمومی جامعه اختلاف نظر نیست.
- مسئله تنوع زیستی؛ این مسئله، در فضای عمومی جامعه ایران چندان لمس نشده و اختلاف نظر جدی در مورد آن وجود دارد. عمده محصولات که برای خدمات درمانی استفاده می شود، باید از گونه های زیستی گرفته شود و بخشی از غارت اروپایی ها در همه نقاط جهان بر گرفتن این گونه ها متمرکز بوده است.
- مسئله پسماند؛ این مشکل پیشینه طولانی دارد و در اولویت دولت های مختلف بوده است. پسماندها را باید در خانه تفکیک کرد و رفتار اجتماعی مردم در این زمینه، اصلاح شود.

۵. زیبایی شناسی محیط زیست

باید توجه داشت که سینما توأمان یک صنعت و هنر است؛ بخش صنعت آن، سازماندهی سینما، فناوری و اقتصاد آن، و بخش هنری سینما، زیبایی شناسی فیلم است. شناخت محیط زیست برای زیبایی شناسی فیلم، بسیار مفید است و یکی از نیازهای سینمای ایران، زیبایی شناسی بر مبنای محیط زیست است. آثار برجسته ای مبتنی بر زیبایی شناسی محیط زیست در ایران تولید شده اند ولی آثار ضعیف هم کم شمار نیستند؛ اما متوسط آثار در این زمینه ضعیف هستند. به دلیل برخورداری مستندهای محیط زیستی در برخی شبکه های تلویزیونی جهان از نگاه زیبایی شناسانه، بیننده روایت های این مستندها را دنبال می کند. البته، دراماتیزه کردن و نگاه زیبایی شناسانه، نیاز به بودجه، سرمایه گذاری و وسائل فنی دارد. آثار برخورداری از نگاه زیبایی شناسانه، هنگام پخش، مخاطبان را جذب می کنند و به هدف خود می رسند. بنابراین، مهم نیست که تولید سینمایی یک دقیقه ای باشد یا در تلویزیون نمایش داده شود، مهم این است که بتواند توجه مخاطب را جلب کند.

۶. سینمای زیست محیطی، سینمایی فراگیر

در هر ژانری امکان پرداختن به محیط زیست وجود دارد؛ چون محیط زیست، موضوع بسیار گسترده ای است و با عرصه های گوناگون زندگی انسان درآمیخته است و به نحوی می توان در اغلب آثار سینمایی، نشانه ها و مضامین زیست محیطی را یافت.

برای نمونه، فیلم خوشه‌های خشم^۱ که در مورد جابه‌جا کردن کشاورزان در طول دوره رکود بزرگ دهه ۱۹۳۰ است به محیط زیست ربط دارد. با این نگاه، فیلم‌سازی در خصوص محیط زیست، پیشینه طولانی دارد و در طول زمان، فیلم‌های دارای مضامین زیست‌محیطی بر مخاطبان در جوامع مختلف تأثیر گذاشته‌اند. برای مثال، فیلم روز پس از فردا^۲ به‌طور قطع بر مخاطب خود تأثیر گذاشته است و مشابه آن، نمونه‌های بسیاری دیگری وجود دارند.

۷. ظرفیت‌های زیست‌محیطی سینمای مستند و داستانی

هر کدام از سینمای مستند و داستانی ظرفیتی دارند و به‌شکل خاصی محیط زیست را مطرح می‌کنند. برای نمونه، فیلم کوهستان وحشی^۳ که در آن دو یتیم به‌دنبال دستیابی به میراث خود همراه یک کولی، ناچار به عبور از منطقه‌ای صعب‌العبور هستند، چالش آنها با محیط زیست منطقه، بدون اینکه موضوع اصلی فیلم باشد، توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند.

بنابراین، در طولانی مدت، فیلم‌های داستانی که به نوعی موضوع آنها به‌صورت مناسب با محیط زیست گره خورده و محیط زیست در آنها فقط یک لوکیشن برای اجرای داستان فیلم نیست، اثر بیشتری دارد. برای نمونه، در فیلم درس‌اوزالا^۴ یک فلسفه مهم طبیعت، پشت مواجهه شخصیت دیدنی درس‌اوزالا با طبیعت است که حتی حاضر نیست یک بطری آب را بشکند چون ممکن است یک شکارچی از جنگل بگذرد و نیاز به آب داشته باشد و او بطری را در تنه درخت قرار می‌دهد. بنابراین، نگرش‌های فلسفی و ماندگارتر را می‌توان از طریق فیلم‌های داستانی به مخاطبان منتقل کرد و علایق و پیوندهایی را با زمین به‌مثابه مادر همه ایجاد کرد؛ ضمن اینکه در این دوران آگاهی

۱. خوشه‌های خشم (The Grapes of Wrath)، به کارگردانی جان فورد (John Ford) محصول سال ۱۹۴۰ و برنده جایزه اسکار بهترین کارگردانی و نیز بهترین بازیگر نقش مکمل زن است.

۲. روز پس از فردا (The Day After Tomorrow) به کارگردانی رونالد امریش (Roland Emmerich)، محصول سال ۲۰۰۴ بر وقوع یخبندانی گسترده بر روی کره زمین متمرکز است.

۳. فیلم کوهستان وحشی (Across the Great Divide)، محصول آمریکا، در ژانر اکشن و وسترن، به نویسندگی و کارگردانی استوارت رافیل (Stewart Raffill) در سال ۱۹۷۶ ساخته شده است. فیلم‌های مردی به نام اسب، مرز شعله‌ور، بی‌گناهان وحشی، تیر شکسته و شکار مرگ، فضایی مشابه فیلم کوهستان وحشی دارند.

۴. درس‌اوزالا (روسی: Дерсу Узала؛ انگلیسی: Dersu Uzala)، فیلمی به نویسندگی و کارگردانی آکیرا کوروساوا، کارگردان ژاپنی، با اقتباس از کتابی نوشته ولادیمیر آرسنیف در سال ۱۹۷۵ در شوروی ساخته شده است. در این فیلم، کاپیتان ولادیمیر آرسنیف همراه گروهی از سربازان از جانب دولت روسیه تزاری برای شناسایی و نقشه‌برداری از شمال سیبری به این منطقه فرستاده شده است. در طول این مأموریت، آن‌ها با یک شکارچی محلی به نام درس‌اوزالا آشنا می‌شوند که راهنمایی آنها را به عهده می‌گیرد. درس‌اوزالا چگونه تعامل با طبیعت (جنگل، حیوانات و ...) و احترام به آن را می‌آموزد و باعث تغییر نگرش آنها به هستی و زندگی می‌شود و در نتیجه، دوستی عمیقی بین او و کاپیتان آرسنیف شکل می‌گیرد.

جهانی از زمین مسئله مهمی است و نیاز به فیلم‌های سینمایی است که این آگاهی از محیط زیست به مثابه مسئله جهانی را ایجاد کند. این مسئله‌ای است که در فیلم‌های اخیر، بسیار به آن پرداخته شده است اما در موضوعات خاص و در میان مدت شاید سینمای مستند بتواند کمک کند و توجه را به موضوعات محیط زیستی معطوف کند. مستند، دایره بسیار وسیعی دارد؛ از این رو نمی‌توان مستندها را در یک ژانر خاص محدود کرد. برای نمونه، سه گانه کاتسی، به معنای زندگی (زندگی بدون توازن^۱، زندگی در گذار و زندگی به مثابه جنگ) و آثار مشابه، به طور قطع در زمره آن دسته از فیلم‌هایی هستند که برای آگاهی جهانی و بلندمدت ساخته شده‌اند. آگاهی جهانی از وضعیت زمین، رو به افزایش و دایره اش در حال گسترش است. نظریه اثر پروانه‌ای و رویکردهای مشابه نیز باور به پیوستگی جهانی مسائل و سرنوشت انسان‌ها را تشدید کرده است. در هر سه سطح ایجاد حساسیت به مسائل زیست محیطی (در کوتاه مدت، میان مدت و بلندمدت) باید برای افزایش آگاهی مخاطبان تلاش کرد.

۸. محیط زیست در سینمای روایی

سینمای روایی و داستان گو، روایتی دارد که مضمون اصلی فیلم است و خرده روایت‌هایی نیز اطراف این مضمون شکل می‌گیرند. برای نمونه، در فیلم رسم عاشق کشی (۱۳۸۲) خسرو معصومی که به ساختن فیلم‌های محیط زیستی شناخته می‌شود، جوانی عاشق با قاچاق چوب و تخریب جنگل‌ها مبارزه می‌کند و سرانجام هم کشته می‌شود. در این فیلم، در دل ملودرامی عاشقانه که مضمون اصلی فیلم است به محیط زیست هم پرداخته شده است.

به طور کلی، سینمای روایی نیاز به خرده روایت‌هایی دارد که محیط زیست نیز می‌تواند یکی از این خرده روایت‌ها باشد. سینمای روایی، قصه می‌گوید، قصه‌ای که با تمام تمهیدات نشانه‌شناختی زبان خاص خودش، مخاطب را جذب و سرگرم می‌کند. کارکرد اصلی سینما از ابتدای ظهور آن سرگرمی بوده است و علاوه بر آن، الگودهی و آگاهی بخشی نیز از کارکردهای آن به شمار می‌رود. دستیابی به کارکردهای

۱. Koyaanisqatsi؛ فیلمی مستند به کارگردانی گادفری رجیو (Godfrey Reggio) و با تصویربرداری و تدوین ران فریک (Ron Fricke) و موسیقی فیلیپ گلس (Philip Glass) است که در سال ۱۹۸۲ منتشر شد. این فیلم، نخستین فیلم از سه گانه‌ای است که رجیو در خصوص تغییرات اجتماعی، اقتصادی، فناورانه و زیستی در آمریکا و دیگر نقاط جهان با رویکردی انتقادی به گسترش فناوری‌های گوناگون در جهان و به ویژه ماشینی شدن زندگی در آمریکا در دهه‌های پایانی قرن بیستم، بدون بهره‌گیری از گفتار متن و گفتگو، تنها با نمایش تصاویر و موسیقی پر قدرت، ساخته است. فیلم‌های مستند پواک کاتسی (Powaqqatsi)، ۱۹۸۸، به معنای زندگی در گذار (دگرگونی) و ناگوی کاتسی (Naqoyqatsi)، ۲۰۰۲ به معنای زندگی به مثابه جنگ (خشونت متمدن)، دو مستند دیگر از این سه گانه را تشکیل می‌دهند. کاتسی، به معنای زندگی از فرهنگ سرخپوستان هوپی گرفته شده است. هوپی‌ها قبیله‌ای هستند که طبیعت، به ویژه جانوران حرمت و اهمیت بالایی نزد آنها دارد. در باور آنها هیچ انسانی، حتی آلوده کردن یا از بین بردن طبیعت را ندارد. گادفری در ادامه این سبک از فیلم‌سازی در سال ۲۰۱۳، پس از ۷ سال تلاش، فیلم بازدیدکنندگان (Visitors) را منتشر کرد.

الگودهی و آگاهی‌بخشی، مشروط به تحقق کارکرد سرگرم‌سازی است ولی نباید تصور شود که با پرداختن به محیط زیست، به‌طور حتم، رفتارهای مخاطبان اصلاح خواهد شد. بخش مهمی از موضوع به خود مخاطبان سینما و اوضاع اجتماعی- فرهنگی و نیز آموزش‌های پایه‌ای در مدارس و دیگر رسانه‌ها از جمله تلویزیون بستگی دارد.

۹. فرصت‌های تعامل سینمای روایی و محیط زیست

از منظر مخاطب‌شناسی، با توجه به گستره مخاطب، طبیعی است که سینمای داستانی می‌تواند در زمینه طرح مسائل زیست‌محیطی ورود کند و در قالب روایت‌های داستانی، توجه اقشار بیشتری از مردم را به خود جلب کند. اولین و مهم‌ترین ویژگی سینما این است که باید بتواند مخاطب را جذب کند و برای این هدف، باید داستان‌گو باشد. قرار نیست سینما مقاله علمی ارائه کند، اما هنر سینما این است که در لابه‌لای قصه‌ای جذاب، بتواند مفاهیمی را به‌صورتی هوشمندانه و غیرمستقیم برای مخاطبان‌ش تبیین کند و مخاطب را به فکر وادارد. به جرأت می‌توان گفت در سینمای روایی ایران، جای چنین نگاهی خالی است. انتظار نمی‌رود که فیلمسازان ایرانی، متخصص محیط زیست باشند، اما سینمای ایران در حوزه‌های مختلف اجتماعی موفق به جذب مخاطب و کسب جوایز بین‌المللی شده است و این موفقیت‌ها در حالی رخ داده است که فیلمسازان در آن حوزه‌های اجتماعی، صاحب تخصص نبوده‌اند، بلکه از تیم‌هایی بهره گرفته‌اند که آن‌ها صاحب تخصص بوده‌اند، فیلمنامه‌های دقیق نوشته و تأثیرگذار بوده‌اند. اگر در حوزه محیط زیست از دیدگاه فانتزی و ویتروینی به محیط زیست پرهیز شود، سینمای داستان‌گوی ایران به مراتب سخنان بیشتری برای گفتن دارد. سینمای ایران از این قابلیت برخوردار است که سوژه‌های فراوان و غیرکلیشه‌ای بسیار اثرگذار در سطح ملی و جهانی را ارائه کند و فیلمسازان با پرداختن به این سوژه‌ها می‌توانند به اعتبار هنری خود بیافزایند.

۱۰. رویکرد جوششی (در برابر سفارشی) به محیط زیست در سینمای روایی

با توجه به این که سینما یک دنیای تخیلی، شبیه به دنیای واقعی و متأثر از آن را به مخاطب عرضه می‌کند، می‌توان از سینما برای پرداختن به موضوعات متنوعی به‌منظور افزایش شناخت بهره گرفت. معمولاً سؤال اصلی این است که سینما چگونه آن موضوعات خاص را نمایش می‌دهد و تا چه اندازه‌ای این نمایش به واقعیت نزدیک یا از آن دور است. آیا سینما می‌تواند به همه موضوعات مبتلا به جامعه به نحوی علمی، واقعی و درست بپردازد و هنوز هم سینما باشد؟ به نظر می‌رسد این انتظار، نامناسب



است که از سینما بخواهیم به مسائل جامعه به صورت آگاهانه و با هدف اصلاح امور بپردازد. سینما در درجه اول، هنری است که اصولاً بر مبنای سرگرم کردن مخاطبانش با آنها ارتباط برقرار می‌کند. پس می‌توان گفت هدف سینما حل هیچ مشکل و مسئله اجتماعی نیست؛ هدف سینما سرگرمی و جذب مخاطب است اما چرا ما انتظار دیگری از سینما داریم؟ دلیلش این است که سینما به طور ناخواسته و به دلیل ماهیت و ویژگی خاص خود همیشه در حال طرح مسائل اجتماعی در قالب داستان است و ماهیت و ویژگی منحصر به فرد سینما هم این است که بسیار شبیه زندگی واقعی انسان‌ها است. با لحاظ این موضوع، وقتی موضوعات محیط زیستی به مسئله جامعه تبدیل شود و در زندگی روزمره مردم، جای پای برای خود باز کند، خواه ناخواه، سینما این واقعیت را به تصویر خواهد کشید و در نتیجه می‌تواند نگرش محیط زیستی مخاطبان خود را تقویت کند. برای مثال، رویدادی که به نظر می‌رسد بتواند در درازمدت در تولید بیشتر فیلم‌های محیط زیستی مؤثر باشد، فعالیت‌های ترویجی هنرمندان مختلف سینما در عرصه محیط زیست است که فعالیت‌های برخی از آنها در این زمینه افزایش یافته است؛ گویی که موضوع محیط زیست به تدریج به دغدغه ذهنی برخی هنرمندان تبدیل می‌شود. به طور طبیعی وقتی هنرمندان چنین دغدغه‌ای پیدا کنند، این دغدغه‌ها در آثار آنها تسری پیدا می‌کند. آگاهی هنرمندان سینما، دغدغه‌مندی و فعالیت‌های آن‌ها در حوزه موضوعات محیط زیستی، می‌تواند باعث شود این موضوعات در بستر فیلم‌ها به داستان تبدیل بشوند؛ داستان‌هایی که سرگرم‌کننده و از شعارزدگی به دور باشند. توجه به این موضوع، ضروری است که برای تغییر نگرش در بعضی از فیلم‌ها تنها عنوان فیلم به مباحث زیست محیطی اشاره می‌کند؛ مانند *احتمال باران/ اسیدی* (۱۳۹۳) و *وارونگی* (۱۳۹۴) که اشاره‌گذاری به محیط زیست و آلودگی هوا دارند. در فیلم *به رنگ ارغوان* (۱۳۸۳)، محیط زیست در بستر داستان است، اما در مورد فیلم *نارنجی پوش* (۱۳۹۰) که مضمون زیست محیطی، مضمون اصلی داستان است، اغلب منتقدان به این اشاره کرده‌اند که فیلم ضعیفی است و عمدتاً آن را فیلمی تبلیغاتی دانسته‌اند. فیلم‌سازی در مورد محیط زیست، تنها زمانی می‌تواند مؤثر شود که دغدغه حقیقی هنرمند باشد و از بیرون بر او تحمیل یا به فیلم تحمیل نشده باشد. در غیر این صورت، ساخت سفارشی فیلم‌هایی با این مضمون حتی موجب تنزل پایگاه هنری هنرمند می‌شود. در درازمدت و در صورت تداوم چنین موضوعاتی در فضای عمومی جامعه به طور غیرمستقیم، نگرش جامعه به این موضوعات اصلاح می‌شود.

در سطح خرد به نظر می‌رسد فیلم‌های داستان‌گو برای جلب توجه مخاطب عام به مسائل محیط زیستی به صورت غیرمستقیم موفق‌تر باشند. برای مثال، در نمایشی با روایت داستان یک خانواده، بدون اینکه در دیالوگ‌ها تأکید خاصی شود، دو کیسه برای تفکیک زباله وجود داشته باشد. مقصود این است که در زندگی روزمره از جزئیات مختلف گرفته تا مسائل کلی، این گونه رفتارهای دوستانه با محیط زیست گنجانده شده باشد.

فیلم‌ها حاصل دیدگاه‌ها، باورها، ارزش‌های هنرمندان و شناخت آن‌ها از جامعه پیرامون خودشان هستند. اولویت‌های فیلم‌سازی هنرمندان است که می‌تواند موجب شکل‌گیری انواع و گونه‌های فیلم و موضوعات و مسائل مختلف و نیز تنوع در سینما شود. در این میان، برخی از فیلم‌ها هم به دلیل دیدگاه هنرمند به سمت موضوعات محیط زیستی گرایش دارند؛ یا حتی اگر به طور مستقیم مربوط به این موضوع نباشند، به طور غیرمستقیم به این موضوعات اشاره دارند و مخاطب را ضمن سرگرم کردن، آگاه هم می‌کنند و این نوع فعالیت مثبت سینما در خصوص محیط زیست از درون می‌جوشد.

۱۱. سینمای مستند ایران و چالش‌های زیست محیطی

وضعیت سینمای مستند ایران در حیطه مسائل محیط زیستی، قابل قبول است. برای نمونه، در حوزه بحران آب به عنوان یکی از مسائل مهم کشور، در دهه ۱۳۸۰ حداکثر سه مستند ساخته شد ولی در دهه ۱۳۹۰، قریب به ۳۰ مستند ساخته شده و افزایش ۱۰ برابری داشته است. همین رشد کمی، فارغ از رشد کیفی آثار، تأثیرگذار است. با این حال، کنشگران محیط زیست در جهان به این نتیجه رسیده‌اند که طبیعت به ماهو طبیعت، حائز اهمیت است ولی هنوز رویکرد غالب در ایران این است که برای رسیدن به توسعه باید طبیعت را حفظ کرد. در مستندهای محیط زیستی ایرانی هم رویکرد غالب در میان کنشگران محیط زیست در جهان دیده نمی‌شود و هنوز مستندی ساخته نشده است که در آن طبیعت به ماهو طبیعت مهم باشد. اغلب این نگاه در مستندها دیده می‌شود که طبیعت به این دلیل مهم است که انسان از آن استفاده می‌کند؛ یعنی در بهترین حالت، مستندها به مخاطب خود می‌گویند چگونه از طبیعت بهره‌برداری کند؛ درحالی که امروزه در سطح اندیشه‌ای و کنشگری از رویکردهایی حمایت می‌شود که بین دوگانه طبیعت و فرهنگ، بر ارجحیت و اولویت طبیعت به فرهنگ و بهره‌گیری انسان از طبیعت تأکید می‌کند.

۱۲. سینمای مستند، میانجی سیاست‌گذاران و مخاطبان

به نظر می‌رسد ورطه یا فاصله بزرگی میان جامعه نخبه و عامه مردم به مثابه مجریان



اصلی حراست و حفاظت از محیط زیست وجود دارد. در مواجهه با مسائل زیستی محیطی، یک طرف موضوع، سیاست‌گذاران، متخصصان، پژوهشگران متمرکز بر پژوهش‌های پایه و استراتژیست‌های دولتی هستند که باید از مستندسازی در مورد محیط زیست حمایت کنند. در مقابل، مردم هستند، یعنی شبکه اصلی‌ای که باید با مشارکت و نقش‌آفرینی آن‌ها محیط زیست حفظ شود یا حداقل دوام بیشتری پیدا کند. این فاصله بین مردم با سیاست‌گذاران و نخبگان علمی را می‌توان با آموزش در سطوح مختلف رفع کرد. سینما به‌ویژه مستندسازی می‌تواند بخشی از این آموزش را به عهده بگیرد. همچنین درخصوص محیط‌زیست، مباحث علمی بسیاری وجود دارد که سینمای مستند بی‌واسطه‌تر از سینمای روایی می‌تواند به انتقال آنها بپردازد؛ چون مستندسازان، با جهان پژوهش ارتباط مستقیم‌تری دارند و دستاوردهای علمی و پژوهشی دانشگاه‌ها و مراکز پژوهشی می‌تواند به آن‌ها برای کوتاه‌تر شدن مسیر طرح چالش‌ها، مباحث و مسائل مورد نظرشان کمک کند.

۱۳. سینمای مستند و تقویت مسئولیت اجتماعی در قبال محیط زیست

یکی از شیوه‌های ایجاد حساسیت در مردم به‌منظور تقویت احساس مسئولیت اجتماعی در قبال مسائل محیط‌زیست، ساخت فیلم مستند است. برای ایجاد حساسیت در مخاطب در قبال مسائل محیط زیست پیرامونی لازم است، موضوع در مستندهای محیط زیستی، به‌شکل مناسبی دراماتیزه شود. زیرا بسیاری از مسائل زیست‌محیطی، ناشی از نبود شناخت مناسب از این مسائل بوده است و سینمای مستند از ظرفیت‌های بیشتری در مقایسه با سینمای داستانی برای ایجاد شناخت و پرداختن به این مسائل و ترویج موضوع مسئولیت اجتماعی در قبال محیط‌زیست، برخوردار است. این دغدغه، در فیلم‌های مستندی همچون *مادرم بلوط* (۱۳۸۸) و *مدار صفر درجه* (۱۳۸۶) پیگیری شده است تا مخاطبان این مستندها در قبال تخریب محیط‌زیست، هوشیار شوند.

۱۴. نقش نهادین و نمادین سینما در مواجهه با محیط زیست

در مواجهه با هر مسئله زیست‌محیطی، سینما ظرفیت‌های متنوع و متعددی دارد که می‌توان از آنها در مواجهه با آن مسئله بهره گرفت. برای نمونه، استفاده از ظرفیت چهره‌های سینمایی که در سال‌های اخیر، به‌دلیل گسترش شبکه‌های اجتماعی مجازی، در این شبکه‌ها فعالیت‌هایی برای حمایت از محیط زیست از جمله در خصوص مسئله آب و خشک شدن دریاچه ارومیه انجام می‌دهند. اما باید این واقعیت را در نظر

گرفت که سینما عمدتاً کار نمادین انجام می‌دهد، نه نهادین. سینما در مواجهه با هر مسئله‌ای، یک رسانه مکمل است، نه یک نهاد کامل و فعالیت‌های نهادهای متولی حفاظت از محیط زیست را نمی‌توان از سینما و سینماگران انتظار داشت. از منظر اجتماعی، منطقی این است که سینما به مسئله‌مندکردن مسائل زیست‌محیطی در قالب تصویر پردازد تا این مسائل به مثابه دغدغه عمومی و ملی، نهادینه شوند.

۱۵. نقش مراحل پساتولید فیلم در ترویج بینش زیست‌محیطی

سینما و به صورت خاص، سینمای مستند در پرداختن به مسائل محیط زیستی به تنهایی نمی‌تواند کارکرد داشته باشد و کارکرد آن بعد از ساخت فیلم و به هنگام پخش، آغاز می‌شود. چه در ایران و چه در دیگر نقاط جهان، آن چیزی که می‌تواند یک فیلم را به مقصد و مقصود برساند، چگونگی نمایش آن خواهد بود. سینمای مستند با وجود ابتکار عملی به نام «اکران هنر و تجربه» که در برخی موارد، برای این نوع سینما مفید بوده است اما در برخی موارد، این نوع اکران، منجر به نشانی غلط دادن و فراهم شدن زمینه عدم‌نمایش عمومی و فراگیر مستندها شده است. خانه اول و آخر فیلم مستند در سراسر جهان، تلویزیون است. در زمینه فیلم مستند، تأثیرگذاری نمایش تلویزیونی، به طور قطع، بالاتر از اکران در سینما است. هرچند در این زمینه، استثنائاتی در اروپا و آمریکا و حتی در ایران وجود داشته و برخی مستندهای اکران شده بر پرده سینما، موفق به فروش مناسبی شده‌اند، اما آن جنبه دراماتیک و نمایشی، به شدت در این فیلم‌های مستند استثنائی وجود داشته است؛ همچون مستندهایی که مایکل مور در آمریکا می‌سازد.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

اِکوسینما به مثابه سینمای متمرکز بر محیط زیست که به بر ساخت گفتمان زیست‌محیطی در ایران می‌پردازد، در این مقاله مورد توجه بوده است. بر اساس تحلیل دیدگاه‌های خبرگان حوزه‌های گوناگون مرتبط با سینما و محیط زیست (اعم از هنرمندان و مستندسازان، پژوهشگران، اساتید دانشگاه و منتقدان سینما)، مهم‌ترین مسائل محیط زیست در ایران، با برخی عناصر اساسی حیات انسانی همچون آب، خاک، هوا، انرژی و تنوع زیستی مربوط‌اند. از این رو چه در سینمای داستانی (روایتی) و چه سینمای مستند ضروری است به اقتضای ماهیت این قالب‌های فیلم‌سازی به مسائل مذکور پرداخته شود. به نظر می‌رسد فیلم‌سازی متمرکز بر محیط زیست، باید از زیبایی‌شناسی ویژه محیط زیست برخوردار باشد تا بتواند در جلب توجه مخاطبان مؤثر باشد، در غیر این صورت تأثیرگذاری اجتماعی لازم را نخواهد داشت. علاوه بر زیبایی‌شناسی محیط زیست، فلسفه و جامعه‌شناسی محیط



زیست یا به‌طور کلی حوزه اندیشه‌ای محیط زیست و نقش جامعه فکری در خط‌دهی به سینماگران، عنصر اساسی و حیاتی دیگری است که فقدان پویایی‌های کافی و مطلوب در این زمینه در جامعه ایران، یعنی نبود پارادایم کلان اندیشه‌ای جهت‌دهنده که سینماگران بتوانند از رویکردهای نظری و اندیشه‌ای برآمده از آن، تغذیه فکری داشته باشند، مسئله بسیار تعیین‌کننده‌ای است که در وضعیت و نگاه کنونی سینمای ایران به محیط زیست و مسائل آن مؤثر افتاده است. نتیجه فقدان چنین پارادایمی، بروز بحران تشخیص و حل مسئله، به‌مثابه بزرگترین بحران جامعه بوده که منجر به فقدان تشخیص مسائل اصلی و اساسی جامعه ایران، از جمله در حوزه محیط زیست، در میان سینماگران ایرانی شده است.

در پرداختن به محیط زیست در سینما، هیچ‌گونه محدودیت ژانری نمی‌توان قائل شد، چراکه موضوع محیط زیست، بسیار گسترده و درآمیخته با عرصه‌های گوناگون زندگی انسان است، از این‌رو در هر ژانری امکان پرداختن به آن وجود دارد. اما چه در سینمای داستانی و چه در سینمای مستند، جوششی بودن موضوع و مضمون فیلم از اهمیت فراوانی برخوردار است. چنانچه موضوعی زیست‌محیطی به نحوی برآمده از زیست جهان هنرمند و جامعه او بوده و در وجود او انعکاس یافته باشد (به دغدغه خود سینماگر تبدیل شده باشد) و بیان زیبایی‌شناختی مناسبی پیدا کند، به‌طور حتم در میان مخاطبان نیز با اقبال مواجه خواهد شد. علاوه بر مراحل پیش‌تولید و تولید فیلم در خصوص محیط زیست، نقش مراحل پساتولید، اعم از نمایش و بازاریابی اجتماعی و نیز تلاش برای جلب توجه سیاست‌گذاران و نخبگان فکری و فرهنگی جامعه به موضوع و مسئله مورد توجه در یک فیلم (داستانی یا مستند) در میزان اثربخشی سینمای زیست‌محیطی، تعیین‌کننده است و ضرورت دارد در هرگونه سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی در زمینه این نوع سینما در نظر گرفته شود.

بر مبنای نتایج یاد شده، به نظر می‌رسد تأسیس رشته‌های دانشگاهی متمرکز بر زیبایی‌شناسی محیط زیست و جامعه‌شناسی محیط زیست، یکی از اولویت‌ها و ضرورت‌هایی است که می‌تواند در بلندمدت زمینه ورود دقیق‌تر سینمای ایران به مسائل و موضوعات زیست‌محیطی را فراهم کند. همچنین گسترش و تقویت پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در خصوص هنر و محیط زیست و به‌صورت خاص، سینما و محیط زیست، ضرورت دارد. در صورت مشارکت مؤسسات پژوهشی و پژوهشگاه‌ها (اعم از علوم فنی و مهندسی، علوم انسانی و هنری) به همکاری با فیلم‌سازان، به‌ویژه مستندسازان که نیاز به نتایج مطالعات و پژوهش‌های آنها دارند، فیلم‌سازی زیست‌محیطی، به مسائل اساسی زیست‌محیطی کشور خواهد پرداخت و در پرداختن به این مسائل، از سطحی‌گرایی و سطحی‌نگری احتراز خواهد شد.

منابع و مأخذ

اسدی، زهرا (۱۳۹۷). «به‌کارگیری تکنولوژی‌های ارتباطات و اطلاعات در راستای دستیابی به توسعه پایدار محیط زیست ایران: مطالعه نگرش فعالان محیط زیست و شهروندان»، رساله دکتری تخصصی رشته علوم ارتباطات اجتماعی، تهران: دانشگاه تهران.

ایلنا (۱۳۹۹)، «رئیس سازمان محیط‌زیست در گفت‌وگو با ایلنا: امسال ۲۵ هزار هکتار از مراتع و جنگل‌ها در آتش سوخت»، بازیابی در خرداد ۱۴۰۰، قابل دسترسی در:

<https://www.ilna.ir/fa/tiny/news-993212>

بک، اولریش (۱۳۷۹). *جامعه خطر، به سوی مدرنیته‌ای نوین*، ترجمه رضا فاضل و مهدی فرهنگ‌نژاد، تهران: نشر ثالث.

ریترز، جرج (۱۳۹۵). *جهانی شدن (بایسته‌ها)*، ترجمه عسگر قهرمان‌پور، تهران: چاپخش.

ستوده، احد و فرزام پوراصغر سنگاچین (۱۳۸۹). «بررسی گزارش‌های شاخص‌های پایداری و عملکرد محیط زیست در سالهای ۲۰۰۵، ۲۰۰۶ و ۲۰۰۸ و جایگاه ایران»، *محیط زیست و توسعه*، ۱ (۷۲): ۵۱.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر؛ بیژن تفضلی و رضا صدقی‌چوکانلو (۱۳۸۷). «تحلیل گفتمان سیاسی رسانه‌ها»، *علوم سیاسی*، دوره ۱۱، شماره متوالی ۴۲: ۹۴-۶۵.

سینگر، پیتر (۱۳۸۸). *یک جهان: اخلاق جهانی شدن*، ترجمه محمد آزاده، تهران: نشر نی.

شریفی، زینب (۱۳۹۵). رسانه‌ها و توسعه پایدار؛ تبیین مؤلفه‌های روزنامه‌نگاری محیط زیست و ارائه مدل مطلوب برای مطبوعات ایران از نگاه استادان ارتباطات و محیط زیست، مدیران و فعالان محیط زیست، رساله دکتری تخصصی رشته علوم ارتباطات اجتماعی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات تهران.

صالحی، صادق و زهرا پازوکی‌نژاد (۱۳۹۶). *جامعه و تغییرات آب و هوا*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

غلامی، فرزاد (۱۳۹۸). اینترنت و ارتباطات زیست‌محیطی: مطالعه برساخت مسئله آب ایران در رسانه‌های اجتماعی، رساله دکتری تخصصی رشته علوم ارتباطات اجتماعی، تهران: دانشگاه تهران.

گل‌محمدی، احمد (۱۳۹۲). *جهانی شدن، فرهنگ و هویت*، تهران: نشر نی.

لاتور، برونو (۱۳۹۷). «برونو لاتور: ما هرگز مدرن نبوده‌ایم»، ترجمه علی برزگر، قابل دسترسی در:

<https://tarjomaan.com/interview/8997>

میرفخرایی، تژا (۱۳۸۳). *فرایند تحلیل گفتمان*، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

مک دانیل، دایان (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه حسینعلی نودری، تهران: فرهنگ گفتمان.

هانیکن، جان (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی محیط زیست*، ترجمه صادق صالحی، تهران: انتشارات سمت با همکاری دانشگاه مازنداران.

یورگنسن ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹). *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.



Chellaney, Brahma (2013). **Water, Peace, and War Confronting the Global Water Crisis**, Maryland: Rowman and Littlefield Publishers.

Choi, J. and R. Maliangkay (2015). **K-pop-The International Rise of the Korean Music Industry**, Milton: Routledge.

Environmental Performance Index (EPI) (2020). Available at: <https://epi.yale.edu>

Ingram, David (2013)» .the Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism« in Tephén Rust, Salma Monani, and Sean Cubitt (eds), **Ecocinema, Theory and Practice**, Milton: Routledge

Kim, J. Y. (1997). **Rethinking media flow under globalization: Rising Korean Wave and Korean TV and film policy since 1980s**, Warwick Research Archive Portal.

سایت دریافت فیلم

<https://www.imdb.com> بازیابی فیلم‌ها در مهر ۱۳۹۹



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۳۴

بازشناسی مضامین برجسته در مطالعات غرب درباره هنرهای تجسمی پساانقلاب ایران

زهرابنده

چکیده

هنر ایران همواره مورد توجه محققان غربی بوده و انقلاب اسلامی به واسطه رویکردهای خاص فرهنگی، این اقبال را شدت بخشیده است. مقاله حاضر به شناسایی مضامین شاخص در پژوهش‌هایی از کشورهای آمریکا، انگلستان، فرانسه و آلمان می‌پردازد که هنرهای تجسمی پساانقلاب را مورد مطالعه قرار داده‌اند. تاکنون تحقیق جامعی در این باره صورت نپذیرفته و آثار موجود بیشتر بر سیر تحول مطالعات هنر معاصر از دیدگاه تاریخی تمرکز داشته‌اند. تحقیق حاضر از لحاظ روش، توصیفی-تحلیلی است و با واکاوی ۵۰ متن به شیوه فراترکیب، درصدد پاسخ به این پرسش است که مضامین فراگیر در این متون کدامند؟ اگرچه تحقیق استقرایی بر پیش فرضی استوار نیست، اما از آنجاکه مطالعات هنر معاصر عموماً متأثر از چالش‌های انسان در جهان جدید است، انتظار می‌رود مضامین اصلی این متون نیز با چالش‌های تجربه هنری در جهان معاصر پیوندی وثیق داشته باشند. یافته‌های پژوهش تا حد زیادی این انتظار را برآورده ساخته و مطالعات انجام گرفته بر چهار مضمون هویت (هویت بازنمود شده در آثار هنری و هویت هنرمند)، معاصریت (تعلق و خاص بودگی فرهنگی)، ایدئولوژی (آرمان‌خواهی و مشروعیت بخشی به قدرت) و جنسیت (بدن به عنوان خاستگاه منش فردی و پوشش به عنوان بستری برای بروز این منش) تمرکز دارند. نظر به نقش محوری تبادل بینا فرهنگی در ترسیم راهبردهای کارکردی هنر و ضرورت شناخت رویکرد مطالعاتی غرب برای ترسیم خطوط کلی این تبادلات، نتایج این تحقیق برای جامعه هنری، مدیران و سیاست‌گذاران هنری شایان توجه است.

کلیدواژه‌ها

هنرهای تجسمی ایران، هنر پساانقلاب اسلامی، هنر پژوهی، مطالعات غرب، مضمون‌شناسی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۱۸

۱. دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
zahraabdollah123@yahoo.com



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۳۵

مقدمه

در چند دهه اخیر، موضوع جهانی شدن به مثابه پدیده‌ای فراتاریخی و فراملی، نگاه‌های بسیاری را به خود معطوف نموده است. در این میان، عده‌ای از متفکران اجتماعی بر این باورند که غرب با بهره‌گیری از فناوری و از رهگذر یکسان‌سازی فرهنگی و یکپارچه‌سازی ارزشی، فرهنگ استیلایی خود را بر دیگر کشورهای جهان می‌گستراند (هانتینگتون^۱، ۱۳۷۴: ۵۴). این در حالی است که نقدهای پسااستعماری نتایج مطالعات شرق‌شناسی را به چالش کشیده است. در این میان، هنر به‌عنوان یکی از قدرتمندترین ابزارهای تأثیرگذار و مؤلفه‌ای جریان‌ساز در بستر جهانی شدن فرهنگی، مجال بروز می‌یابد. جامعه هنری ایران به‌منظور حفظ کیان و بنیاد آینده هنر، ملزم به حضوری مؤثر در جامعه جهانی، و در عین حال متأثر از سنت و فرهنگ ایرانی است. به‌طور قطع، جامعه بین‌الملل به‌عنوان یکی از متغیرهای اساسی در این رابطه، نقشی به‌سزا داشته و آگاهی از کم‌وکیف‌گرایش‌ها و دیدگاه‌های اندیشمندان و متخصصین آن سوی تعامل، کیفیت این حضور را دستخوش تغییر می‌نماید.

تحقیق حاضر بر آن است تا با مضمون‌شناسی منتخبی از مطالعات کشورهای غربی درباره هنر پساانقلاب اسلامی، برآوردی از نقاط تمرکز پژوهشگران غربی به‌دست داده و علایق ایشان را در مورد تجارب هنری معاصر در ایران مشخص نماید. اطلاع از این مضامین و جایگاه هر یک در این مطالعات، تصویر روشن‌تری از نحوه مشارکت هنر ایران در پاسخ‌گویی به چالش‌های انسان معاصر و بازتاب آن در جامعه ایران پساانقلاب ایجاد کرده و چه‌بسا اطلاعات زمینه‌ای و مقدماتی را برای برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری همسو با نیازهای علمی و پژوهشی در هر دو عرصه داخلی و خارجی در اختیار نهد. بدین ترتیب ضمن فراهم آوردن بستری برای آن‌که هنرمندان ایرانی خود را از منظر انتقادی پژوهشگران برون‌مرزی بنگرند، مدیران و سیاست‌گذاران را برای تقویت ارکان گفت‌وگوی سازنده با سایر فرهنگ‌ها و اهتمام به تقویت نقاط قوت و رفع موانع دیپلماسی هنری یاری می‌رساند.

رویکرد نظری این تحقیق مبتنی بر نظریه و نقد پسااستعماری است. نقد پسااستعماری با اثر معروف ادوارد سعید (۱۹۷۸) آغاز و توسط لاکان (۱۹۶۶) و فوکو (۱۹۷۲) پی‌گرفته شد. این رویکرد انتقادی در صدد به چالش کشیدن گفتمان شرق‌شناسانه است که با تعبیر از «شرق» به‌عنوان «دیگری» تلاش دارد ضمن کاستن



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۳۶

از ارزش میراث فرهنگی شرق، فرایند جهانی‌سازی را تنها با اتکا بر فرهنگ غرب و در چارچوب گفتمان سلطه (مسلط) پیش برد. در این راستا، گفتمان سلطه، ضمن ترویج یکسان‌سازی فرهنگی، از آن‌چه اسپیواک^۱ (۱۹۹۱) از آن با عنوان «دیگری‌سازی» یاد می‌کند، برای مجاب کردن شرق به نادیده گرفتن خاص‌بودگی خود بهره می‌برد. اساس رویکرد نقد پسااستعماری شناساندن امکان شکل‌دهی به هویت سیال در برابر هویت‌های داده‌شده در بستر هژمونی فرهنگی است.

در بحث پیشینه پژوهش، آثار مربوط به بررسی هنر پس‌انقلاب ایران در مطالعات برون‌مرزی را می‌توان در دو گروه دسته‌بندی نمود: متونی که صرفاً به سیر تحولات تاریخی هنر پس‌انقلاب ایران می‌پردازند، و منابعی که از یک منظر تحلیلی و به واسطه یک رویکرد نقد هنری خاص، این هنر را مورد مطالعه قرار می‌دهند. از دسته نخست می‌توان به کتاب «هنر معاصر ایران: دیدگاه‌های جدید» (کشمیرشکن ۲۰۱۳ الف) اشاره نمود که از دوره قاجار آغاز و تا شروع به کار حوزه هنری و دهه‌های پس از آن را شرح داده و در بخشی نیز هنر مهاجران را مورد توجه قرار می‌دهد. همین نویسنده در دو مقاله دیگر (۲۰۰۵ و ۲۰۰۶) جنبش سنت‌گرای نو در دهه‌های ۶۰ و ۹۰ میلادی در ایران را بررسی نموده است. کتاب «نمایش حکومت ایران» (شویلر^۲ ۲۰۱۳) به سه دوره قاجار، پهلوی و انقلاب پرداخته و مجموعه مقالاتی درباره اوضاع هنرهای معاصر در این سه دوره حکومتی ارائه نموده و در فصلی نیز به هنر ایرانیان مهاجر پرداخته است. آثار معدودتری در دسته دوم جای می‌گیرند. کشمیرشکن (۲۰۱۵ الف) در مقاله «استانداردسازی و پرسش هویت» به بررسی ارتباط بین جهانی شدن و هویت ملی در هنر معاصر ایران پرداخته و با تشخیص چهار مرحله در هنر پس از انقلاب، عکس‌العمل هنرمندان معاصر ایران را در برابر فرایند جهانی شدن ارزیابی کرده است. کتاب «عکاسی معاصر ایران» (دانشوری، ۲۰۱۷) به طرح پنج دیدگاه مختلف در باب عکاسی ایران پس از دهه ۸۰ می‌پردازد و مقاله «نمایش آثار عکاسی ایران معاصر: یک گزارش انتقادی» در این کتاب، با نقد برخی دیدگاه‌ها، به توجه بیش از حد به جنبه‌های جغرافیای سیاسی هنرمندان عکاس و مغفول ماندن متنی که اثر در آن خلق شده، اشاره می‌نماید. ترشیزی (۲۰۱۷) در «وضوح معنی: هنر معاصر ایران و آداب جهانی مطالعه تاریخ هنر» روند روبه‌رشد علاقه غرب به هنر معاصر ایران در دو دهه اخیر را پی‌گرفته و استدلال می‌کند که چارچوب‌های موجود نقد تاریخی در غرب،



1. Spivak

2. Scheiwiller

ناهمگونی موجود در هنر معاصر ایران را از نگاه محدودی مورد تفسیر قرار داده، به‌ویژه چارچوب‌های موجود اعتباربخشی در فرهنگ غرب، ویژگی‌های چندوجهی زیباشناختی هنر ایران را به‌درستی معرفی نمی‌کنند.

به‌طور کلی، آثار مزبور زمانی که از مطالعات پژوهشی غربی در این زمینه سخن گفته‌اند بیشتر وجه تاریخ‌نگارانه متون را مدنظر قرار داده‌اند در حالی که مقاله حاضر بیشتر به نظرات تحلیلی انتقادی ارائه شده در این پژوهش‌ها نظر داشته و به‌طور خاص، به مضامین مطرح در این مطالعات می‌پردازد. مضمون‌شناسی مطالعات مذکور در پی شناسایی مشترکات موضوعی و دسته‌بندی آنها در قالب چند مضمون غالب است. این فرایند به‌نحوی استقرایی صورت گرفته و بدون در نظر گرفتن پیش‌فرضی مفهومی، مضامین را از متن این پژوهش‌ها استخراج می‌نماید.

پژوهش حاضر به مطالعه پژوهش‌های تولیدشده در کشورهای آمریکا، انگلستان، فرانسه و آلمان، درباره هنرهای تجسمی ایران پس از انقلاب اسلامی می‌پردازد و در پی پاسخ به این پرسش است که «مضامین فراگیر در این متون کدامند؟» بدین منظور از میان حدود ۳۰۰۰ عنوان جست‌وجوی اولیه در زمینه مطالعات محققان چهار کشور آمریکا، انگلستان، فرانسه و آلمان پیرامون هنرهای تجسمی ایران در دوران پس‌انقلاب اسلامی، ۵۰ متن در دسترس، با رعایت تنوع موضوعی، به‌صورت هدفمند گزینش شده و بر اساس روش فراترکیب مورد تحلیل قرار می‌گیرد. فهرست این منابع در انتهای مقاله، ذیل «منابع/داده‌های پژوهش» آورده شده است. این متون شامل مقالات، رساله‌ها و پایان‌نامه‌هایی است که بیشترین ارتباط را با پرسش پژوهش داشته و مؤلفان آنها به‌نوعی به مراکز پژوهشی یا دانشگاهی یکی از چهار کشور مورد مطالعه وابسته هستند. از این میان، ۲۶ متن از آمریکا، ۱۱ متن از انگلستان، ۱۰ متن از فرانسه و ۳ متن از آلمان است. در تعیین جامعه آماری، اهمیت و گستردگی تحقیقات صورت گرفته در زمینه هنر پس‌انقلاب ایران در کشورهای مزبور مدنظر قرار گرفته و تعداد متون، متناسب با حجم کل تحقیقات در هر کشور بوده است.

در روش فراترکیب، ابتدا تم‌ها مشخص شده، سپس نوعی رده‌بندی صورت می‌پذیرد و تم‌ها ذیل رده مرتبط قرار می‌گیرند. مراحل هفت‌گانه روش فراترکیب بر اساس دسته‌بندی سندلوسکی و باروسو^۱ (۲۰۰۷) به شرح زیر است: ۱. تنظیم سؤال پژوهش؛ ۲. مرور ادبیات به‌شکل نظام‌مند؛ ۳. جست‌وجو و انتخاب متون مناسب؛ ۴. استخراج

اطلاعات متون؛ ۵. تجزیه و تحلیل یافته‌ها؛ ۶. کنترل کیفیت؛ ۷. ارائه یافته‌ها. در پژوهش پیش‌رو نیز کلمات کلیدی متون مشخص و در قالب زیرمقوله‌ها دسته‌بندی می‌گردند. سپس با مقایسه و دسته‌بندی مجدد زیرمقوله‌ها در قالب‌های کلی‌تر، مقوله‌ها استخراج می‌شوند. از آنجاکه امکان تبیین مراحل مزبور برای تمام ۵۰ متن مورد پژوهش در مجال این مقاله نمی‌گنجد، ۴ متن نمونه به نمایندگی از متون مشابه ارائه شده و استخراج برجسب‌ها و دسته‌بندی آنها در زیرمقوله‌ها و مقوله‌ها، تشریح می‌شود. پس از شرح هر نمونه و رسته مشابه آن، مضمون مربوطه مشخص می‌گردد.

مضامین اصلی در رویکرد مطالعات غرب به هنر پس‌انقلاب

در این بخش ضمن تشریح مراحل فرایند مضمون‌شناسی در چهار متن نمونه، مضامین اصلی در این متون، شناسایی و معرفی می‌گردند.

نمونه اول: تیخونووا^۱، مدیر گالری هنری و استاد دانشگاه مرکزی فلوریدای امریکا، در مقاله «خودشرفی‌سازی: ایران پشت‌ورو» (۲۰۰۹) آثار ارائه‌شده در موزه چلسی نیویورک با حضور هنرمندان داخل و خارج ایران را بررسی و تحلیل کرده است. او معتقد است در بسیاری از این سنخ نمایشگاه‌ها، ملاک‌های زیباشناسی آثار به‌صورت علمی‌گزینش نشده و متأثر از تقاضای بازار در غرب هستند. این ملاک‌ها به‌گونه‌ای انتخاب می‌شوند که هنرمندان غیرغربی را به خودبیگانه‌سازی سوق می‌دهند. مباحث مربوط به اعتبار زیباشناختی و زمینه‌یابی زیباشناختی از موضوعات اصلی مورد توجه تیخونووا است. از نظر او نمایشگاه‌هایی که بر اساس تقسیم‌بندی جغرافیایی در غرب شکل گرفته بخشی از تلاش برای تثبیت استانداردها و فرایندهای جهانی‌سازی است (تیخونووا، ۲۰۰۹: ۱۰۹). موضوع دیگری که در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است، نقش تجربه هنری در شکل‌دهی به شخصیت هنرمند است (تیخونووا، ۲۰۰۹: ۱۱۰-۱۰۹). جدول ۱ برجسب‌ها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌های مستخرج از این مقاله را نشان می‌دهد.



جدول ۱. مقوله‌ها و زیر مقوله‌های مستخرج از مقاله تیخونووا (۲۰۰۹)

مقوله	زیر مقوله	برچسب‌ها
هویت هنری	هویت و زیباشناسی	اعتبار زیباشناختی، زمینه‌یابی زیباشناختی
	هویت هنرمند	هویت تبعیدی
هویت اجتماعی	جهانی شدن	جهانی‌سازی
	هویت ملی	هویت شرقی، هنرمند شرقی
هویت و نهاد	محدودیت‌های حاکمیتی	ممیزی هنری، هنرهای ممنوعه، حمایت از هنر
	هویت‌سازی	خودشرقی‌سازی، موتیف‌های غیر بومی
	ارزش‌گذاری هویت	تصویر شرق در غرب، کلیشه‌های غربی، مناقشات شرق‌شناسی
	بازار هنر	بازاریابی قومی، توقعات بیننده، رقابت برای آینده شغلی، راضی نگه‌داشتن غرب

به‌طور مشابه، در برخی متون مورد مطالعه، بحث از زیباشناسی بیشتر ناظر به تعیین ملاک‌های زیباشناسی از سوی گفتمان‌های معاصر برای استانداردسازی هویت است. هویت از مرکزی‌ترین مفاهیم در گفتمان معاصر است که توجه به آن، نقطه عطف گذر از مدرنیسم به پسامدرنیسم بوده و بسیاری از تحولات نظری (مانند فمینیسم یا نظریه‌های پساساختاری)، حاصل توجه به درک، تفسیر و توصیف هویت بوده است. ترکیبی از نشانگرها از جمله «ویژگی‌های روانشناختی، توانایی‌های زبانی، سرگذشت و خاطرات، عادات‌های فرهنگی و عقاید مذهبی» (گوپتا^۱، ۲۰۰۷: ۷) هویت فرد را شکل می‌دهند. در همین خصوص، نقش ملاک‌های زیباشناختی در شکل‌دهی به هویت هنری در این متون مورد توجه قرار گرفته است. این ملاحظات را می‌توان در زیرمقوله‌ای با عنوان «هویت و زیباشناسی» جای داد. در متون مورد بررسی همچنین به شکل‌گیری هویت هنرمند در فرایند تجربه هنری توجه شده، و عوامل تأثیرگذار بر آن شرح شده است. مجموعه این مباحث را می‌توان بخشی از زیرمقوله «هویت هنرمند» تلقی نمود. این زیرمقوله در کنار زیرمقوله‌های دیگری چون «هویت و گفتمان هنری» و «هویت و زبان هنری» که از متون استخراج شدند، مقوله «هویت هنری» را تشکیل می‌دهند. یکی از این عوامل، میزان نفوذ و تأثیرات گفتمان‌های غالب هنری است. در متون مورد مطالعه، به سوق دادن آثار هنرمندان شرقی به ارضای ارزش‌ها، آرمان‌ها و خواست

1. identity markers

2. Gupta

گفتمان اروپایی-امریکایی از رهگذر چارچوب‌های اعتباربخشی تبلیغی بازار جهانی هنر اشاره شده و کارکرد کلیشه‌های جهانی در همین راستا ارزیابی گردیده است. این ملاحظات را می‌توان در زیرمقوله «جهانی شدن» قرار داد. در زیرمقوله جهانی شدن، که بحث اصلی آن یکسان‌سازی فرهنگی از سوی گفتمان جهانی است، دغدغه اصلی تلاش این گفتمان برای تحمیل گونه‌ای هویت شکل‌یافته جهانی به خرده‌فرهنگ‌ها و راه‌کارهای هنرمندان معاصر برای مقابله با این یکسان‌سازی هویتی از طریق ساخت ارادی هویت است. این زیرمقوله به‌همراه زیرمقوله‌هایی چون «هویت ملی»، «هویت تاریخی» و «بحران هویت» که از متون استخراج شدند، همگی به شکل‌گیری هویت در بستر تعاملات اجتماعی اشاره دارند، لذا ذیل مقوله «هویت اجتماعی» جای می‌گیرند. توجه به دیالکتیک موجود بین فرهنگ جهانی و فرهنگ بومی یکی از راهبردهای هنرمندان و فعالان هنری ایرانی برای بازنگری در مفاهیم هنری خویش بوده است. در متون مورد بررسی، به اهمیت تنوع قومیتی و تفاوت فرهنگی اشاره شده و احیای فرهنگ بومی در گرو بازخوانی سنت‌های تاریخی و معاصر و بازتولید سنت‌های عرفانی هنری و ادبی دانسته شده است. این ملاحظات ذیل زیرمقوله «فرهنگ بومی» قرار می‌گیرد که موضوع آن نقش این فرهنگ در شکل‌دهی به هویت جمعی است. اتکا به فرهنگ بومی یکی از راه‌های هویت‌بخشی جمعی برای مقابله با گفتمان فرهنگی غرب است که سعی در القای نقشی حاشیه‌ای برای خرده‌فرهنگ‌ها دارد تا سلطه فرهنگی خود را تثبیت نماید. از این رو، زیرمقوله فرهنگ بومی را می‌توان در کنار زیرمقوله‌های دیگری چون «تهاجم فرهنگی» و «فرهنگ‌سازی» قرار داد که در متون بارها مورد بحث قرار گرفته‌اند. به‌علاوه، در جوامعی مانند ایران پس‌انقلاب که در آن آرمان‌خواهی جمعی، حضور بارزی دارد، نقش ایدئولوژی در هویت جمعی پررنگ است. در متون مورد مطالعه، این موضوع با ذکر مصادیق متعدد مورد توجه بوده است، که مجموعه این مباحث را می‌توان ذیل زیرمقوله «فرهنگ ایدئولوژیک» گرد آورد. از تجمیع زیرمقوله‌های مذکور، مقوله «هویت فرهنگی» قابل استخراج است. لازم به ذکر است که زیرمقوله «بحران هویت» که ذیل مقوله «هویت اجتماعی» قرار دارد، به‌دلیل دارا بودن ابعاد اجتماعی و فرهنگی، در مقوله «هویت فرهنگی» نیز قرار گرفته است. علاوه بر عوامل فردی، اجتماعی و فرهنگی، نهادهای هنری و اجتماعی نیز بر روند و حدود تجربه هنری تأثیرگذارند. موضوعات مختلفی در مورد نقش این نهادها در شکل‌دهی به هویت هنری در متون مطرح شده که در مقوله «هویت و نهاد» جای گرفته‌اند. نقطه اشتراک چند مقوله مستخرج مذکور، دغدغه حفظ و شکل‌دهی به هویت، به‌خصوص در جوامعی است که از داخل و خارج با تحمیل هویت‌های تجویزی مواجه‌اند.



با توجه به این ملاحظات، مقوله‌های مذکور به عنوان اجزاء مضمون «هویت» در نظر گرفته می‌شوند. فرایند استخراج مضمون هویت که در اینجا به طور خلاصه شرح شد حاصل بررسی نظام‌مند کلمات کلیدی در کلیه متون مورد بررسی است.

نمونه دوم: ترشیزی، استادیار تاریخ هنر در مدرسه طراحی ژدآیلند امریکا، در مقاله «سیب رونمایی شده: قومیت، جنسیت، و محدودیت‌های تفسیر بیناگفتمانی هنر معاصر ایران» (۲۰۱۲)، به موضوع تفسیر و نمایش آثار هنری ایران در اروپا و امریکا بین سال‌های ۱۹۹۷ تا ۲۰۰۹ می‌پردازد. نویسنده مقاله مذکور معتقد است در تفسیر این آثار لحن بارز مشترکی چون تأکید بر ویژگی‌های قومی و محلی قابل تشخیص بوده و فصل مشترک بسیاری از آنها برجسته‌سازی افراطی مسئله نابرابری جنسیتی است. ترشیزی ضمن تحلیل رشد قابل ملاحظه علاقه غرب به آثار هنر معاصر ایران در دو دهه گذشته، در باب نادیده گرفتن تکثر رویکردی این آثار هشدار می‌دهد. در این مقاله، ترشیزی در پی راهی است که آثار هنر معاصر ایران صرفاً بر اساس ویژگی‌های قومی و پیشینه تاریخی هنرمند تعبیر و تفسیر نشوند (ترشیزی، ۲۰۱۲: ۵۴۹). یکی از دغدغه‌های موجود در هنر معاصر ایران، ایجاد توازن بین هویت جهانی هنرمند و خود ملی او است. این امر مستلزم معنا بخشی و تعیین حدود و ثغور «تعلق» و «خاص بودگی» است. از دید ترشیزی، معضل خاص بودگی در دوران «گسست فرهنگی» به طور بارزی خود را نشان می‌دهد. دوگانگی بین توقعات جامعه هنری در داخل و توقعات جهانی (که دایره معاصریت در هنر را تنگ می‌نماید) ممکن است به این گسست دامن بزند (ترشیزی، ۲۰۱۲: ۵۵۰). جدول ۲ برچسب‌ها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌های مستخرج از این مقاله را نشان می‌دهد.

جدول ۲. مقوله‌ها و زیر مقوله‌های مستخرج از مقاله ترشیزی (۲۰۱۲)

مقوله	زیر مقوله	برچسب‌ها
مفهوم معاصریت	گفتمان معاصر	گفتمان اروپایی امریکایی
معاصریت و هنر	سبک‌ها و شیوه‌های هنری	آبستره غیرتصویری
	موتیف‌های هنری	جنسیت، زنانگی، حجاب
معاصریت و هنرمند	دغدغه‌های هنرمند	پیشینه تاریخی، ویژگی‌های قومی، وضعیت سیاسی، تاریخ باستانی، سنت ملی مذهبی قومی، سنت‌های عمیق، مشخصه‌های محلی، ایرانی بودن، نابرابری جنسیتی

مقوله	زیر مقوله	برجسبها
معاصریت و نهادهای هنر	سلطه نهادینه	سیاست ترجمه بیناگفتمانی، سیاست حاشیه‌رانی، سیاست پنهان، شبکه قدرت، سلطه و حاشیه‌رانی در هنر معاصر، خوانش سوءاستفاده‌گرانه، تک‌قطبی هنرهای سبک غربی، روایات سلطه‌گرانه، بازجهت‌دهی هنر خاورمیانه، ریشه‌کنی سبک‌های هنری، هنر وفادار به زادبوم، حاشیه‌رانی، روایات غالب، هنر غیرغربی
	بازار هنر	بازار بین‌المللی هنر، بازار هنر جهانی، نمایشگاه‌های هنری خارجی

به همین ترتیب، در برخی متون مورد مطالعه، مسئله چگونگی بودن در حال، نه یک دغدغه عرضی وابسته به گرایش‌های فلسفی خاص، بلکه پرسشی مبنایی است که در روح زمانه تنیده شده و از محورهای مهم دوگانگی موجود در برداشت هنرمند از هنر معاصر تلقی شده است. معاصریت، پس از مفهوم هویت، مهم‌ترین بحث در گفتمان معاصر و چه‌بسا، اصلی‌ترین چالش انسان معاصر در تعریف و تحدید هویت خویش است. معاصریت، پاسخ به سؤال چگونه در «حال» بودن با وجود قید ناگزیر «گذشته» است. امروزه تعریف معاصریت مستلزم «بازاریابی ارزش‌ها» (نیچه) و راه جستن به پلورالیسم ارزشی است. این پلورالیسم به مؤلفه‌هایی چون زبان‌شناسی (دریدا)، معرفت‌شناسی (لیوتار)، جامعه‌شناسی (دلوز، گوتاری، بودریار) و سیاست (فوکو) نیازمند است و نوعی پس‌اساختارگرایی را در پی دارد.

در متون مورد بحث با سخن از پارادایم اروپایی آمریکایی هنر، پلورالیسم و پسامدرنیسم، تقابل بین گفتمان جدید با گفتمان بومی بررسی شده و خواننده با برخی مفاهیم اساسی گفتمان رایج هنر معاصر آشنا می‌گردد. در این ملاحظات با نمونه‌هایی از گفتمان‌های جدید در هنر معاصر مواجه هستیم که آنها را می‌توان در زیرمقوله «گفتمان معاصر» جای داد. در کنار بحث از گفتمان معاصر، از «مفاهیم معاصر»، «تقابل سنت و مدرنیته» و «تقابل بومی و جهانی» در تجربه هنری ایران پسانقلاب سخن به میان آمده که به هر یک از این عناوین، یک زیرمقوله اختصاص یافته است. یکی از چالش‌های هنر معاصر تعریف و تعیین نحوه ارتباط مفاهیم برخاسته از نگاه انسان معاصر به فرهنگ، تاریخ و هنر است که نحوه ارتباط گذشته و حال (تقابل سنت و مدرنیته) و نحوه تعامل محلیت با جهانی بودن (تقابل بومی و جهانی) از مهم‌ترین آنهاست. از این منظر، چند زیرمقوله مذکور را می‌توان اجزاء مقوله «مفهوم معاصریت» تلقی نمود.



در متون مورد مطالعه، به ایده خاص بودگی به عنوان یکی دیگر از محورهای مهم دوگانگی موجود در برداشت هنرمند از هنر معاصر، اشاره شده است. در این متون، از دغدغه دائمی هنرمند برای بازتعریف فرهنگ سخن رفته که درک فحوای بینامتنی و بینابصری آثار هنری معاصر را دشوار ساخته است. امروزه هنرمندان، علاوه بر دغدغه‌های رایج خود، با معضلات فکری و فلسفی جدیدی مواجه گشته‌اند که با پرسش اساسی «نحوه بودن در حال» مرتبط هستند. مسئله چگونگی و ابعاد بازتعریف هویت هنرمند در جهان معاصر (که بازتعریف فرهنگ، بخشی از آن است) از دیگر دغدغه‌های معاصر است. سؤالاتی از این دست در جهان معاصر را می‌توان بخشی از زیرمقوله «دغدغه‌های هنرمند» تلقی کرد. این زیرمقوله در کنار زیرمقوله‌هایی چون «شخصیت هنرمند»، «انگیزه‌های هنرمند» و «تجارب هنرمند» همگی به بحث در مورد برخورد هنرمند با پرسش چگونگی بودن در حال و ارائه هنری درخور زمانه می‌پردازند؛ لذا، آنها را باید اجزاء مقوله «معاصریت و هنرمند» تلقی نمود. علاوه بر پرسش از چالش‌های تجربه هنری در جهان معاصر که در مقوله مذکور بدان پرداخته شد، معنابخشی به هنر در جهان معاصر و سؤالاتی درباره رسالت هنر و ملاک‌های زیباشناسی نیز مطرح هستند که ذیل مباحث مربوط به آن در مقوله «معاصریت و هنر» قرار می‌گیرند. همچنین، ملاک‌ها و حدود هنر معاصر به‌طور مستمر از سوی نهادهای ملی و جهانی در معرض بازتعریف هستند که به‌نوبه خود بر نحوه درک ما از هنر در جهان معاصر تأثیرگذارند. این ملاحظات را می‌توان ذیل مقوله «معاصریت و نهادهای هنر» جای داد. سه مقوله فوق در کنار مقوله پیشین «مفهوم معاصریت» جای گرفته و اجزای مضمون «معاصریت» را تشکیل می‌دهند.

نمونه سوم: بمباردیه^۱، عضو وابسته انستیتوی ملی زبان و تمدن شرقی پاریس در فرانسه، در مقاله «نقاشی انقلابی ایران روی بوم: مطالعه شمایل‌نگاری بدن شهید» (۲۰۱۳ الف)، به بررسی هنر انقلابی در ایران پس‌انقلاب پرداخته است. تمرکز نویسنده بر نقاشی‌هایی با مضمون شهید است. بمباردیه معتقد است در جوامع ایدئولوژیک، هنر در خدمت اهداف حاکمیت قرار گرفته و هنر سیاسی شکل می‌گیرد. او برای هنر انقلابی ایران چنین نقشی قائل است (بمباردیه، ۲۰۱۳ الف: ۵۸۴). از نظر او، در ایران، هنر محیطی در فضای عمومی به‌طور عمده در خدمت تبلیغات انقلابی قرار گرفته و حاوی کدهای (رمزهای) ایدئولوژیک است (بمباردیه، ۲۰۱۳ الف: ۵۸۳). او نمادهای

1. Bombardier

مذهبی موجود در این آثار را از مؤلفه‌های ایدئولوژیک خالی ندانسته و نشانه‌شناسی وقایع تاریخی را نیز با همین رویکرد دنبال می‌کند (بمباردیه، ۲۰۱۳ الف: ۵۸۵). بمباردیه برقراری نوعی نظام انگیزشی را راهکار حاکمیت‌های مبتنی بر ایدئولوژی برای حفظ آرمان‌های خود می‌داند. از دید او، حتی استانداردهای اخلاقی بر اساس این نظام پایه‌ریزی و تبلیغ می‌شود (بمباردیه، ۲۰۱۳ الف: ۵۸۳). بمباردیه تضاد با مدرنیته را به‌عنوان بازتابی از این آرمان‌خواهی انقلابی تحلیل می‌نماید. جدول ۳ برجسب‌ها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌های مستخرج از این مقاله را نشان می‌دهد.

جدول ۳. مقوله‌ها و زیر مقوله‌های مستخرج از مقاله بمباردیه (۲۰۱۳)

مقوله	زیر مقوله	برجسب‌ها
ایدئولوژی و هنر	هنر انقلاب	هنر سیاسی، هنر انقلابی، هنر محیطی، تبلیغات انقلابی، کد ایدئولوژیک، سمبول‌های مذهبی، مؤلفه ایدئولوژیک هنر، نشانه‌شناسی وقایع تاریخی
	هنر جنگ	دیوارنگاره‌های جنگ، دیوارنگاره‌های شهیدان، بدن شهید، نقاشی جنگ، قدیسین جدید، پیکرنگاری
	انقلاب و رسانه	تبلیغات رسانه، مجلات و روزنامه‌ها، رسانه جمعی، تصاویر فضای عمومی، زبان تصویری، رسانه‌ها با مضمون انقلابی
ایدئولوژی و اجتماع	فرهنگ انقلابی	ایده‌آل‌های شیعی، شهیدان شیعه، جهت‌گیری مذهبی، آرمان‌گرایی، قهرمانان اجتماع، رویای انقلابی، اتوپای انقلابی، اهداف ایدئولوژیک، تقابل شرق و غرب، جامعه ایده‌آل
	نظام ارزشی	نظام انگیزشی، ارزش‌های پایه، آرمان شهیدان، آرمان‌های اسلام شیعی، دفاع از وطن، تضاد با مدرنیته
ایدئولوژی و سیاست	نهادهای ایدئولوژیک	مؤسسات سیاسی، بناد شهید، بنیاد مستضعفان، سپاه پاسداران، اداره زیباسازی شهرداری، حزب الله، بسیج
	نظام سیاسی	چهارچوب استانداردهای سیاسی، جمهوری اسلامی، احزاب سیاسی
	نیروهای انقلابی	ملی‌گرایان، کمونیست‌های چپ‌گرا، نیروهای مذهبی
	رهبران ایدئولوژیک	رهبر انقلاب، مرتضی مطهری، علی شریعتی

در اینجا باید خاطر نشان ساخت ایدئولوژی مجموعه‌ای از باورهای شکل گرفته و الزامات اجتماعی است که در دیدگاهی مثبت می‌تواند عامل وحدت‌بخشی به خواست و اراده جمعی باشد. ایدئولوژی را نظام ارزشی مرتبط با قدرت و ابزاری برای مشروعیت بخشیدن به «قدرت یک طبقه یا گروه اجتماعی» نیز تعریف نموده‌اند (ایگلتن، ۱۹۹۱: ۴).

ابعاد ایدئولوژیک در متون مورد مطالعه از جنبه‌های مختلف بررسی شده‌اند. به‌طور مثال، در برخی متون، دیوارنگاره‌های پسانقلاب مطالعه شده و مؤلفه‌های ایدئولوژیک آنها و ارتباط نشانه‌شناختی بین صحنه‌های به تصویر کشیده شده با وقایع تاریخی مدنظر قرار گرفته است. طراحی مکان‌های آیینی در ایران نیز از همین منظر واکاوی شده و حتی در طراحی مساجد بیش از آن‌که فرم و متون کهن اسلامی مدنظر باشد، نمادهای حاکی از انگاره‌های شیعی جست‌وجو شده است. این ملاحظات همگی ناظر به ویژگی‌های هنر تولید شده با دیدگاهی برخاسته از ایدئولوژی انقلابی است و در زیرمقوله «هنر انقلاب» جای می‌گیرند. در متون مورد مطالعه، هنر انقلاب، هنری در خدمت آرمان‌خواهی ایدئولوژیک تفسیر شده است. زیرمقوله‌های «هنر جنگ» و «هنر ایدئولوژیک» نیز از متون قابل استخراج‌اند و این متون با همین رویکرد مطالعه شده‌اند. در مقابل این آثار، در برخی متون، از آثار هنری بحث شده که در آنها در برابر آرمان‌خواهی ایدئولوژیک، مقاومت به عمل آمده است. این مباحث را می‌توان ذیل «مقاومت هنری» جای داد. نقطه اشتراک این زیرمقوله‌ها ارتباط هنر با ایدئولوژی است؛ لذا همگی آنها را می‌توان از اجزای مقوله «ایدئولوژی و هنر» محسوب نمود.

در راستای بررسی ابعاد ایدئولوژیک در هنر پسانقلاب، برخی متون به فرایند شکل‌گیری نظام ارزشی در ایران انقلابی توجه نموده‌اند. موضع‌گیری در برابر تجددگرایی و مقاومت در برابر فرهنگ غربی، توجه به ارزش‌های بومی و القای باورهای ملی‌مذهبی از اجزای این نظام ارزشی هستند. از منظر این متون، دوگانگی ارزشی، بخش مهمی از بار تضاد بین ایدئولوژی مذهبی و سکولار در ایران را بر دوش می‌کشد. موضوعاتی از این دست در متون مورد مطالعه را می‌توان در زیرمقوله «نظام ارزشی» جای داد. نظام ارزشی مبنایی برای شکل‌دهی به هنجارهای اجتماعی و تفسیر آنهاست که از دید متون مورد مطالعه در جامعه ایران پسانقلاب همگی بار ایدئولوژیک یافته‌اند. با تبلیغ این نظام ارزشی، هنجارهای اجتماعی وابسته به آن به‌تدریج قوام یافته و به‌گونه‌ای از فرهنگ غالب بدل می‌شوند. متون مورد مطالعه شکل‌گیری این فرهنگ در ایران پسانقلاب را پی‌گرفته و تعامل آن را با هنر معاصر ایران واکاوی نموده‌اند. این موضوعات که در برخی متون به آنها پرداخته شده است، ذیل زیرمقوله «فرهنگ انقلابی» جای می‌گیرند.

در این میان، گفتمان ایدئولوژیک از تبلیغات در فضای عمومی، که هنر در آن نقش اساسی دارد، بیشترین بهره را می‌برد. به‌علاوه، فضای عمومی بستری برای به اشتراک‌گذاری آرمان‌های جمعی و در عین حال مکانی برای بروز مقاومت در برابر این آرمان‌خواهی ایدئولوژیک است. مباحثی از این دست در متون مورد مطالعه ذیل زیرمقوله «فضای عمومی» قرار می‌گیرند. زیرمقوله‌های مذکور همگی حاکی از بروز و تحول دیدگاه‌های ایدئولوژیک در صحنه اجتماع هستند. لذا،

آنها را می‌توان بخش‌هایی از مقوله «ایدئولوژی و اجتماع» تلقی نمود. در متون علاوه بر ابعاد ایدئولوژیک در هنر پسانقلاب، و گرایش‌های ایدئولوژیک در جامعه ایران پسانقلاب و تأثیرات آن بر هنر، از نهادهای ایدئولوژیک و تعامل آنها با نظام سیاسی و تأثیراتشان در حوزه هنر بحث شده است که مجموعه این مباحث در مقوله «ایدئولوژی و سیاست» جای می‌گیرند. از مجموع این مقوله‌ها و مباحث مرتبط با آنها، مضمون «ایدئولوژی» استخراج می‌گردد.

نمونه چهارم: واکرپارکر^۱ در رساله دکترای خود در دانشگاه آریزونا ایمریکا با عنوان «تجلی تبعید: زنان هنرمند معاصر ایران و سیاست مکان» (۲۰۰۵)، برخی آثار هنرمندان زن معاصر در ایران را بررسی می‌کند. نویسنده با نگاهی انتقادی، درک غرب از موقعیت و خواست زنان و جایگاه حجاب در جوامع مسلمان را همراه با بدفهمی برخاسته از فراروایت‌های پسامدرن می‌داند. واکرپارکر معتقد است در گفتمان سلطه، سوء تفسیر حجاب و جایگاه زنان مسلمان به واسطه انکار تکثرهای فرهنگی (در قالب فراروایت‌های پسامدرن) صورت می‌پذیرد. به باور واکرپارکر، تقلیل هویت زن مسلمان به مقوله پوشش، نگاه هنر به زن را در «دام فراشرق‌شناسی» گرفتار می‌سازد (واکرپارکر، ۲۰۰۵: ۱۳). او با چشم‌داشت به استقامت هنرمندان زن ایرانی در برابر مرزبندی‌های تصنعی بین سنت و مدرنیته در فراروایت پسامدرن، تلاش برای «شکل‌دهی هویت» در نقاط تلاقی دو فرهنگ شرق و غرب را در آثار ایشان جست‌وجو می‌نماید (واکرپارکر، ۲۰۰۵: ۱۳۹). جدول ۴ برجسب‌ها، زیرمقوله‌ها و مقوله‌های مستخرج از این رساله را در خود جای داده است.

جدول ۴. مقوله‌ها و زیر مقوله‌های مستخرج از رساله واکرپارکر (۲۰۰۵)

مقوله	زیر مقوله	برجسب‌ها
جنسیت و هنر	هنر جنسیتی	بیان احساسات و عقاید، حفظ تاریخ، بدن زنانه، جدایی جنسیتی، تجربه جنسیتی
جنسیت و اجتماع	وضعیت زنان	سن ازدواج، چند همسری، زنا، سنگسار
	پوشش	تقلیل هویت زن به پوشش، بدفهمی حجاب، نماد ستم، نشانه حیا، نماد مقاومت
جنسیت و سیاست	فضای عمومی	استعاره فرهنگی، تجربه فرهنگی، تکثر تجربه انسانی
	جهانی‌سازی	جهان پسامدرن، فراشرق‌شناسی، دیگری، فراروایت، مرزبندی تصنعی، شکل‌دهی هویت، تقسیم تصنعی به سنت و مدرنیته، غرب‌زدگی

در اینجا، جنسیت به معیارها و هنجارهای اجتماعی اطلاق می‌گردد که جامعه بر هر جنس

اعمال می‌کند. در دیدگاه قدیمی ماهیت گرا (طبع گرا)، جنسیت یک ویژگی ماهوی است که بیش از زبان و عوامل اجتماعی، سیاسی و تاریخی، متأثر از عوامل طبیعی است. در این دیدگاه، نقش‌های جنسیتی ذاتی بوده و فرد با آنها متولد می‌شود. در دیدگاه ساختارگرا (کنش گرا)، نقش‌های اجتماعی ماهوی نبوده و به‌طور اجتماعی شکل می‌گیرند. سرانجام در دیدگاه پسامختارگرا (نقش گرا) نه تنها گفتمان‌ها به جنسیت شکل داده و نقش جنسیتی را تعیین می‌کنند، بلکه نقش جنسیتی همان واقعیت جنسیت است (جکسون^۱، ۲۰۱۰: ۳۰۷-۳۰۵). علاوه بر مطالعه دیدگاه‌های زنان هنرمند ایرانی در باب جنسیت و نمود آن در آثار هنری، در برخی متون مورد مطالعه، به جنبه‌های دیگر حضور زنان در هنر پسامختارگر پرداخته شده است. از جمله، برخی متون به هنرهای تجسمی با موضوع زنان پرداخته‌اند. برای نمونه، ویژگی‌های نشانه‌شناختی عکس‌هایی از زن ایرانی با محوریت حجاب بررسی شده‌اند. عکاسی و نقاشی با موضوع زنان از منظرهای دیگری نیز مورد بررسی و نقد قرار گرفته است. این ملاحظات را می‌توان ذیل زیرمقوله «هنر با موضوع زنان» قرار داد. در متون مورد مطالعه همچنین از نحوه بروز تجربه زنانه و شخصیت زنانه در آثار هنری پسامختارگر سخن به میان آمده که آن را باید ذیل زیرمقوله «زنان در هنر» قرار داد. هنرهایی با گرایش فمینیستی و واکاوی ابعاد مختلف اشتراکات و اختلافات هنر زنانه و هنر مردانه در تجربه هنری معاصر ایران در زیرمقوله «هنر جنسیتی» جای می‌گیرد. سه زیرمقوله مذکور بخش‌های اصلی مقوله «جنسیت و هنر» را تشکیل می‌دهند. در متون مورد مطالعه، همچنین به نقش و جایگاه زنان در فضای خصوصی و عمومی پرداخته شده است. در این راستا، با تمرکز بر موضوع برابری جنسیتی، تأسیس برخی تشکلهای اجتماعی، به مثابه حرکتی برای اعاده این برابری در نظر گرفته شده است. این موضوعات در زیرمقوله «وضعیت زنان» قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، در متون مورد مطالعه به موضوعاتی چون «پوشش»، «خانواده» و «اشتغال» زنان پرداخته شده که در کنار مباحث مرتبط با «فمینیسم»، همگی به بحث از جنسیت و ابعاد اجتماعی آن اختصاص دارند، و در مقوله «جنسیت و اجتماع» جای می‌گیرند. موضوعاتی چون حقوق و برابری زنان و نقش نهادهای حاکمیتی در اعطا یا تضعیف آنها، ارتباط مذهب با مقوله جنسیت و میزان نفوذ آن در سیاست‌های جاری در باب جنسیت، و نیز سیاست‌های نظام سلطه برای ارائه تصویری کلیشه‌ای از جنسیت در شرق، به مقوله «جنسیت و سیاست» شکل داده‌اند. این مقوله در کنار دو مقوله پیشین «جنسیت و هنر» و «جنسیت و اجتماع»، اجزاء مضمون «جنسیت» هستند.

۱. تحلیل مضامین مشترک در هنرپژوهی پسانقلاب ایران

شناسایی و استخراج مضامین اصلی در متون مورد مطالعه، مطالعه نظام‌مند رویکرد مطالعاتی غرب در هنر معاصر پسانقلاب را میسر می‌سازد. وجوه مشترک در این منظر مطالعاتی حاکی از دغدغه پاسخ‌گویی به موارد مهمی چون چگونگی شکل‌گیری هویت هنری و چالش حفظ هویت سیال، چالش خاص‌بودگی در عین تعامل با هنر جهانی، الزامات ناشی از آرمان‌خواهی در نظامی ایدئولوژیک، و نقش و جایگاه جنسیت در تجربه هنری معاصر در ایران است. در ادامه، موضوعات مورد توجه در متون مورد مطالعه در هر یک از مضامین استخراج‌شده به تفکیک ارائه شده است.

۱-۱. تجربه هنری و بر ساخت هویت

در مطالعات هنر ایران پسانقلاب بیش از هر مضمون دیگری به هویت و ابعاد مختلف آن در فرهنگ و هنر معاصر ایران توجه شده است. در این میان، بحث از تجربه زیسته هنرمند و موانع دستیابی به هویت سیال در مرکز این توجهات قرار دارد. امروزه فرد با دو نوع تحمیل هویت مواجه است. از سویی حکومت‌ها در پی فرمول‌بندی گونه‌ای زندگی فرهنگی برای شهروندان هستند که در راستای اهداف آنان باشد. از سوی دیگر، فرد خود را مواجه با توقعات بین‌المللی می‌یابد که در پی تحمیل نوعی «هویت داده‌شده»^۱ هستند که نه در راستای خود واقعی و تاریخی فرد، بلکه در جهت سوق دادن او به دیده شدن در قالب از پیش تعیین‌شده انتظارات فرهنگ جهانی است. راهبرد «تفاوت فرهنگی» از سوی غرب، به هنرمندان شرق، نقشی داده که مطابق با آن تنها وقتی مسموع واقع می‌شوند که از خود به‌عنوان «دیگری» سخن گویند. این راهبرد در بستر گفتمان پسااستعماری وضعیتی را به‌وجود می‌آورد که از آن با عنوان «خوددیگرسازی»^۲ یاد می‌شود (هال، ۱۹۹۰: ۲۲۵).

کشمیرشکن (۲۰۱۳ ب) ضمن بحث از گفتمان سیاست‌های هویتی و ارتباط آنها با راهبردهای فرهنگی در فرهنگ بصری ایران پسانقلاب، به تعامل بین فرهنگ بومی و فرهنگ غربی و گفتمان هویت ملی در رابطه با مسئله جهانی شدن پرداخته است. او گفتمان جهانی‌سازی فرهنگی را به مباحثی چون بازار جهانی در بستر فرهنگ و تجربه هنری در تاریخ معاصر ایران مرتبط می‌نماید. ترشیزی (۲۰۱۷) در رساله دکترای خود از منظری متفاوت به این بحث وارد شده است. او با توجه به رشد قابل ملاحظه علاقه



1. given identity

2. Self-Othering

غرب به هنر معاصر ایران در دو دهه گذشته اظهار می‌دارد که گفتمان تاریخ و نقد هنر در غرب، تکرار هنر معاصر ایران را نادیده گرفته و محدود نموده است. از نگاه او، چارچوب‌های اعتباربخشی غرب، زیباشناسی چندوجهی هنر معاصر ایران را به تعدادی پیام اجتماعی، سیاسی و اخلاقی قابل عرضه به مخاطبان غربی، تقلیل می‌دهد. تیخونووا (۲۰۰۹: ۱۱۰-۱۰۹) با اشاره به آثار هنرمندان ایرانی به‌نمایش درآمده در موزه چلسی، معتقد است آثار گزینش‌شده موضوعاتی کلیشه‌ای را در معرض دید مخاطبان غربی قرار می‌دهد. در پایان‌نامه کارپانزانو در انستیتوی هنر ساتبی نیویورک نیز تأکید شده که «اصالت و جایگاه هنر خاورمیانه به گونه‌ای نادرست [در غرب] ارائه شده است» (۲۰۱۴: ۹). شویلر (۲۰۱۵) نیز با نگاهی انتقادی به نحوه عرضه آثار هنر معاصر ایران در نمایشگاه‌های بین‌المللی نگرسته و تمرکز نمایشگاه‌های خارج از ایران بر جنبه‌های هویتی و قومیتی به‌جای معنای آثار را مانع بررسی جدی هنر معاصر ایران می‌داند. پایان‌نامه یارمحمد توسکی در کالج هنرهای زیبای دانشگاه اوهایو، طبقه‌بندی بازار هنر از انواع هنر ایران تحت عنوان «هنر خاورمیانه» یا «هنر اسلامی» را بیانگر تنوع موجود در هنر معاصر ایران (۲۰۱۴: ۱۰) نمی‌داند. همچنین مقاومت هنرمندان معاصر ایران در برابر تقاضای بازار جهانی و سیاست‌های فرهنگی توسط ترشیزی (۲۰۱۷) مورد توجه قرار گرفته است.

۲-۱. معاصریت و خاص بودگی

چالش هنرمندان معاصر ایران در تعریف چگونگی زیستن در حال، در عین حفظ ارزش‌های گذشته دوچندان است. این هنرمندان ضمن مواجه با کاستی‌ها و معضلات سیاسی-اقتصادی جامعه خود، از سویی متأثر از جامعه روشنفکری داخلی و کلیشه‌های بازار جهانی، ملزم به بازتاب این مسائل و کاربست نشانگرهای هویت فرهنگی (با نمادهای هویت‌سازی‌شده خاص، نظیر میراث فرهنگی، تجارب جنسیتی، زمینه اجتماعی سیاسی) در آثار خود بوده و از سوی دیگر می‌بایست با کاربست سبک و الگوی گفتمانی هنر مدرن، ذائقه عصر جهانی‌سازی را ارضا نمایند. ابزارها و رسانه‌های جدید نیز این دوگانگی را تشدید می‌کنند و البته در عین حال، فرصتی برای بروز هویت واقعی (نه کلیشه‌ای) و معاصریت ریشه‌دار (نه تحمیلی) برای نسلی در حال ظهور از این هنرمندان را فراهم می‌آورد. مطابق با یافته‌های این پژوهش، دو رشته‌ای که این نسل از هنرمندان را به هم می‌پوندد، «اکنون و این‌جا» (الگوهای جهانی‌سازی‌شده) و «دیروز و نیابوم» (محلیت و خاص بودگی) است.

کشمیرشکن (۲۰۱۵ ب) به تلاش هنرمندان معاصر ایران برای ساخت آثار «مستقل» و «اصیل» در راستای ایده خاص بودگی فرهنگی و بیان بومی هنری اشاره کرده است

(کشمیرشکن، ۲۰۱۵: ۱۱۳-۱۱۴). در این مقاله تلاش شده «تعلق» و «معاصریت» در چارچوب کلی‌تر «سیاست‌های تجربه‌هنری» مطرح و تحلیل گردد. بابایی (۲۰۱۱) ضمن بحث درباره هنر معاصر خاورمیانه و نسبت آن با پسامدرنیسم، به‌طور خاص دغدغه معاصریت در هنر ایران و خاورمیانه (غرب آسیا) را مورد کنکاش قرار داده و به‌نقل از قادر عطیه الجزایری، به روند بازتعریف (ناخودآگاه) فرهنگ و تأثیرات آن در منطقه اشاره کرده است. سهرابی محقق مدعو دانشگاه پاریس غربی معتقد است میزان نفوذ معاصریت را می‌توان با جلوه‌های آن در جامعه، به‌خصوص در فضای عمومی سنجید. اگر تقابل سنت و مدرنیته به بحرانی فکری در جامعه (یا لاقلاً در میان متفکرین و هنرمندان) تبدیل گردد، ناگزیر در فضای عمومی نمود پیدا می‌کند. سهرابی ضمن بررسی عملکرد گالری‌های هنری تهران به‌عنوان مکانی برای ملاقات مردم و هنرمندان، مهم‌ترین چالش‌های هنرمندان ایرانی در ده سال اخیر را تقابل سنت و مدرنیته، فمینیسم و شرق‌شناسی (سهرابی، ۲۰۱۸: ب: ۴) می‌داند. درگفتمان سلطه، انکار تکثرهای فرهنگی در قالب فراروایت‌های پسامدرن صورت می‌پذیرد. واکرپارکر (۲۰۰۵) در صفحه ۱۳۹ رساله دکتری خود با بررسی انتقادی فراروایت‌های پسامدرن به مقابله برخی هنرمندان معاصر ایرانی در برابر مرزبندی‌های تصنعی بین سنت و مدرنیته در این فراروایت‌ها اشاره کرده است. ایمن (۲۰۰۶) نیز در رساله خود به اغراض بازار هنر اشاره می‌نماید که با گرم نگه‌داشتن بازار جدل بر سر دوگانگی سنت و مدرنیته، فضای تعاملات واقعی را که نشان‌دهنده مدرنیته پویای ایرانی است تیره‌وتار نموده‌اند. از دید او، پیاده‌سازی نیات و اغراض جهانی‌سازی منوط به همگون‌سازی فرهنگی، و به‌تبع آن، تلفیق‌گرایی و محو تفاوت‌های فرهنگی است.

۳-۱. ابعاد ایدئولوژیک تجربه‌هنری

از آنجاکه ایدئولوژی برای هنر و آیین قائل به کارکرد است، نمی‌تواند در خصوص رسالت هنر سکوت اختیار کند. در هنر ایدئولوژیک، اصل بر تحریک عموم به پذیرش باورهای مورد نیاز (یا تأیید) مراکز قدرت است. مقوله دموکراتیزه کردن قدرت با ایدئولوژی در ارتباط است چراکه در جامعه ایدئولوژیک (که سلسله‌مراتب قدرت اجازه تغییر نمی‌دهد)، ابزارهای دموکراتیک کارایی کمتری دارند. هنرهای مردمی و شهری جدید تلاشی برای پر کردن این خلأ قدرت به‌شمار می‌روند. در نبود اهرم‌های اجتماعی (چون احزاب و اتحادیه‌های صنفی) «بیان هنری» می‌تواند «تمرین قدرت جمعی» محسوب شود.

گروبر^۱ (۲۰۱۲) به بررسی موزه (مرکزی) شهدای تهران و نقش آن در فرهنگ بصری



پسانقلاب پرداخته است. وی معتقد است در محیط اسلامی، موزه کارکردی آیینی می‌یابد که با کارکرد آن در غرب متفاوت است. از نظر او نقش موزه‌ها در خاورمیانه تا حدی در مطالعات غربی نادیده گرفته شده و این امر می‌تواند در راستای تلاش (عامدانه) غرب برای تشدید ذهنیت مدرن اسلامی و به فراموشی سپردن سنت‌ها در این منطقه باشد. ایمن در تبیینی متفاوت از کارکرد موزه‌ها، به تاریخچه تحولات موزه هنرهای معاصر تهران می‌پردازد. از دید ایمن، موزه نه تنها بستری برای چالش‌های هویتی [بلکه] نمونه کوچکی از کلیت نظام (ایمن، ۲۰۱۳: ۹۵) است. بمباردیه در بررسی هنر انقلابی در ایران بعد از انقلاب، استفاده از انگاره بدن (در اینجا، بدن شهید) به عنوان تصویری نمادین از نحوه ارتباط هنرمند ایرانی با جهان و مواجهه با مدرنیته را مورد توجه خاص قرار داده و معتقد است، «نقاشی انقلابی در ایران... نقشی بنیادین در تبیین ارزش‌های انقلابی اسلام دارد» (بمباردیه، ۲۰۱۳: ۵۸۳). بمباردیه در جای دیگری (۲۰۱۲ الف و ۲۰۱۲ ب) با بررسی دیوارنگاره مسجد جامع خرمشهر (با مضمون شهادت و ایثار)، به بحث درباره ویژگی‌های نقاشی جنگ در دوران دفاع مقدس و پس از آن می‌پردازد و نقاشی جنگ در ایران را مرحله‌ای تعیین‌کننده از تاریخ هنر ایران [پسانقلاب] به‌شمار می‌آورد (بمباردیه، ۲۰۱۲ الف: ۱۶۴). سیمونوویچ^۱ (۲۰۱۳) در مقاله خود به بررسی فضای آیینی در ایران پسانقلاب می‌پردازد و بهره‌گیری ایدئولوژیک از مذهب را پدیده‌ای کمابیش نوظهور در تاریخ ایران می‌داند.

در جوامع ایدئولوژیک، مشارکت عمومی از راه برانگیختن توده‌ها میسر می‌گردد و رسانه‌ها در این امر نقش به‌سزایی دارند. سربرنی محمدی^۲ (۱۹۹۰) به بررسی ابزارهای ارتباطی و رسانه مورد استفاده در به حرکت درآوردن توده‌ها در انقلاب ایران پرداخته و به استفاده همه‌جانبه از رسانه‌های جمعی و فناوری‌های وابسته، پس از انقلاب اشاره کرده است. گروبر (۲۰۱۸) معتقد است، پوستر ایرانی به‌ویژه در دوران جنگ به‌عنوان یک رسانه جمعی و سیاسی-ایدئولوژیک، کاربردی ویژه یافته است. مارزولف^۳ (۲۰۰۳) بر اساس داده‌های جمع‌آوری شده طی سفرهایش به ایران بین سال‌های ۲۰۰۰ تا ۲۰۰۲، سطوح مختلف بازنمود و پیام‌های موجود در دیوارنگاره‌های تهران را واکاوی و نقد کرده است. از نگاه وی، این دیوارنگاره‌ها غالباً حامل پیام‌های ایدئولوژیک هستند (مارزولف، ۲۰۰۳: ۸۷۸۸). مارزولف در مقاله دیگری (۲۰۱۳) بحث از شمایل‌نگاری در دیوارنگاره‌های تهران را پی می‌گیرد و ضمن بررسی یک دیوارنگاره در محوطه بیمارستان نجمیه تهران،

1. Simonowitz

2. Sreberny-Mohammadi

3. Marzolph

سیر تحول شمایل‌نگاری شهیدان در دیوارنگاره‌های تهران را از لحاظ سبک و پیام دنبال می‌نماید. او معتقد است علی‌رغم تغییر سبک، دیوارنگاره‌ها همچنان پیام‌آور آرمان‌خواهی انقلابی هستند که اینک با اقتضائات جامعه‌ای در شرف پیشرفت و بلوغ فرهنگی هماهنگ گشته‌اند. مارزولف همچنین به بررسی تصاویر بهشت در شمایل‌نگاری شیعی پرداخته و در مقاله دیگر خود (۲۰۱۶)، ضمن مقایسه تصاویر بهشت در نگاره‌های عهد قاجار از واقعه کربلا با برخی دیوارنگاره‌های تهران پس‌انقلاب، حضور پررنگ انگاره‌های شیعی را در این تصاویر کندوکاو می‌کند. فرومانگر^۱ عکاس و محقق تاریخ هنر فرانسوی مقیم پاریس، نیز به بررسی تصاویر شهدا و نقش آن در جامعه ایران پس‌انقلاب پرداخته و معتقد است «در طول تاریخ تبلیغات، هرگز هنر گرافیک نقشی چنین بااهمیت و نظام‌مند، چنان‌که در ایران سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۸ ایفا نموده، نداشته است» (فرومانگر، ۲۰۱۲: ۴۸).

۴-۱. تجارب جنسیتی و حجاب

دیدگاه‌های مطرح در باب جنسیت باعث حساسیت بیشتر مبحث تجارب جنسیتی در هنر ایران پس‌انقلاب در مطالعات غرب شده است. دلیل این امر تلقی رایج غرب در مورد گرایش جوامع سنتی و مذهبی به دیدگاه‌های طبع‌گراست. از سویی، پیوند هنر و ایدئولوژی در ایران پس‌انقلاب در این مطالعات بحث را به فضای عمومی مربوط ساخته است. در مطالعات هنر ایران پس‌انقلاب بحث از جنسیت بیش از هرچیز با مقوله پوشش و حجاب گره خورده است. تحلیل‌های ارائه شده در این پژوهش‌ها بین ارائه تصویری کلیشه‌ای تا نگاهی واقع‌بینانه در نوسان است. کریمی (۲۰۰۳) در مقاله خود به بررسی مسئله حجاب در جوامع اسلامی از جمله ایران پرداخته و ضمن طرح خوانش زیستگاه^۲ از حجاب، به دوگانگی فضای عمومی و خصوصی حاکم بر جامعه معاصر ایران اشاره می‌کند که مطابق با آن، زنان به‌ویژه در فضای عمومی، توسط حجاب محدود شده‌اند. فونتنیو و شعیری^۳ در مقاله خود با نگاهی نشانه‌شناختی به مطالعه تجربه بصری مخاطب در مواجهه با آثار عکاسی معاصر ایران با محوریت حجاب پرداخته‌اند. نویسندگان معتقدند حجاب در این میان نقشی دوگانه دارد: مانعی برای مفاهیم و دریچه‌ای به رازی ناگشوده (فونتنیو و شعیری، ۲۰۰۱: ۱۷). البته موارد نادری هم در متون یافت می‌شود که در آن به جایگاه واقعی حجاب در بین زنان در جامعه ایران پس‌انقلاب اشاره شده، و حجاب نشانه حیا و نماد مقاومت تلقی شده است (واکرپارکر، ۲۰۰۵: ۵۷).

1. Fromanger

2. habitat

3. Fontanille and Shairi



بحث از حجاب و مسئله جنسیت در گفتمان شرق‌شناسی و کلیشه‌های جاری در غرب، در مواردی، حاکی از کج‌فهمی و تصویرپردازی‌های نادرست در این‌گونه روایات است. دیواین^۱ (۲۰۱۱) در رساله خود به کلیشه‌سازی حجاب اشاره می‌کند و آن را ادامه سنت شرق‌شناسانه برمی‌شمارد. کریمی (۲۰۱۴) نیز در مقاله‌ای به مناسبت برگزاری نمایشگاه عکاسی موزه هنرهای زیبای بوستون (اوت ۲۰۱۳ تا ژانویه ۲۰۱۴)، ضمن واکاوی عکس‌هایی از گوهر دشتی (ایران) و بُشری المتوکل (یمن)، با خاطرنشان ساختن غفلت از پیام اصلی آثار، در سایه برخی کلیشه‌های شرق‌شناسانه، در خصوص افتادن در دام دگردیسی^۲ قدیمی شرق‌شناسانه هشدار می‌دهد.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

در نوشتار حاضر، مضامین غالب در مطالعات پژوهشگران کشورهای غربی آمریکا، انگلستان، فرانسه و آلمان درباره هنر ایران پس‌انقلاب شناسایی گردید. مطالعات مزبور بر چهار مضمون اصلی هویت، معاصریت، ایدئولوژی و جنسیت متمرکز گشته است. در مضمون هویت که اصلی‌ترین مضمون مستخرج از این متون است، هویت بازنمود شده در آثار هنری و هویت هنرمند مورد توجه قرار گرفته‌اند. هویت هنری عمدتاً در چارچوب چالش‌های هنرمندان معاصر در تعامل و تقابل با گفتمان ایدئولوژیک (در داخل) و گفتمان سلطه و جهانی‌سازی (در خارج) مطالعه شده است. برای مقابله با گفتمان ایدئولوژیک، نافرمانی فرهنگی، تمرین قدرت جمعی، و توجه به زیباشناسی سوژکتیو توصیه گردیده و از سوی دیگر، در مقابله با خواست نظام سلطه، تجسم‌بخشی به حافظه فرهنگی، تقویت حس ریشه‌داشتن و خاص‌بودگی تاریخی، تحکیم روابط اجتماعی و مناسبات فرهنگی ضمن بهره‌گیری از دیالکتیک ذاتی جهانی‌سازی مورد توجه قرار گرفته‌اند. مطالعات در مضمون معاصریت بر مفاهیم تعلق و خاص‌بودگی فرهنگی تمرکز داشته و در آنها به سیاست‌های تجربه هنری به‌عنوان محملی برای ساخت آثار مستقل و اصیل و بازتعریف فرهنگ اشاره شده است. بحث از آرمان‌خواهی و مشروعیت‌بخشی به قدرت، موضوع اصلی در مضمون ایدئولوژی است که توجه به فضای عمومی (به‌عنوان بستری برای اشتراک‌گذاری شعارهای آرمان‌خواهانه و تحکیم مشروعیت فرهنگی و سیاسی) را به‌دنبال داشته است؛ سرانجام، بحث از حجاب و پوشش در کانون مطالعات با مضمون جنسیت قرار گرفته است. در این راستا، بدن (به‌عنوان خاستگاه منش فردی) و پوشش (به‌عنوان

1. Devine

2. Transmutation

بستری برای بروز این منش) محل بحث و تبادل نظر بوده است.

بنابر یافته‌های تحقیق، در این مطالعات تجربه هنری نحوه‌ای از تجربه زیسته برای هنرمند تلقی می‌گردد. در این دیدگاه معنا و کارکرد هنر در رابطه متقابل هنرمند و محیط پیرامونش و ضمن بسط تجربه هنری شکل می‌گیرد؛ لذا از دغدغه‌های هنرمند متأثر گشته و در شکل‌دهی به هویت او مؤثر است. این شکل‌دهی به هویت سیال در چارچوب رویکرد نظری این تحقیق بر اساس نقد پسااستعماری، حاکی از گرایش مطالعات صورت‌گرفته (در اغلب متون) به فاصله گرفتن از الگوهای گفتمان شرق‌شناسی و به رسمیت شناختن هنرمندان معاصر ایران، نه صرفاً به‌عنوان «دیگری»، بلکه به‌عنوان وارثان فرهنگ و سنتی دیرینه است.

یافته‌های تحقیق همچنین بر این واقعیت تاریخی صحنه می‌گذارد که دل‌مشغولی‌های جامعه هنری ایران در دوران پسانقلاب بازتابی از دغدغه انسان معاصر است. نقطه ثقل این دغدغه بیش از هر چیز، معنابخشی به زندگی در دورانی است که فناوری، عرصه را بر وساطت انسانی تنگ نموده است. نظام سرمایه‌داری با تبلیغ و ترویج سوداندیشی و سوداگری به این بحران «هویت» دامن زده و نظام سلطه با تمسک به الگوی لیبرال‌دموکراسی هرگونه آرمان‌خواهی و مقاومت خرده‌فرهنگ‌ها را تحت لوای مقابله با نهادینه‌سازی و ماهیت‌گرایی و به نام آزادسازی جوامع از قیود «ایدئولوژی» سرکوب می‌نماید. انگاره‌های پسااستعماری با کلیشه‌سازی فرهنگی سعی در همسان‌سازی الگوهای زیباشناختی داشته تا «معاصریت» را معادل پذیرش بی‌قیدوشرط الگوهای جهانی‌سازی شده جلوه دهند. در این الگوها تفاوت‌های فردی، قومی و منطقه‌ای به بهانه دفاع از فرصت‌های برابر نادیده گرفته شده و نقش اجتماعی شهروندان جای قابلیت‌های ذاتی و گرایش‌های فطری آحاد اجتماع را می‌گیرد. قالب‌های از پیش طراحی شده با الگوهای نقش‌گراکانون خانواده را هدف قرار داده و بهره‌کشی و برده‌داری نوین نظام جهانی، در پس ظاهر فریبنده برابری زن و مرد، پنهان گردیده است. الگوهای افراطی فمینیستی با تقلیل «جنسیت» به نقشی قابل واگذاری، راه را برای تبدیل روابط جنسیتی به موضوعی قابل مذاکره بازنموده‌اند.

تحقیق حاضر به فراخور تأکید مطالعات غرب بر مضامین هویت، معاصریت، ایدئولوژی و جنسیت در هنر معاصر ایران، می‌تواند توجه برنامه‌ریزان و سیاست‌گذاران هنری را که در نگاهی کلان در پی تعیین خطوط کلی، اهداف و راهبردهای مثنی هنری در ایران پسانقلاب هستند، به اهمیت نقش و کارکرد هنر در پاسخ‌گویی به پرسش‌های انسان معاصر جلب



نماید. این امر پیش از هر چیز مستلزم شناخت ارکان هویت جدید، چگونگی زیستن در حال، الزامات مسئولیت هنری و آرمان‌های متناظر با آن و جایگاه نقش اجتماعی هنرمند (از جمله جنسیت) در تجربه هنری است. در واقع، برای اتخاذ رویکردی راهبردی در طراحی، پایش و اصلاح کارکردهای اجتماعی هنر در جامعه معاصر ایران توجه به این نکات ضروری است و دستیابی به دیدگاهی مدون از این نقطه نظرات می‌تواند در سیاست‌گذاری راهبردی هنر در ایران و به‌طور ویژه دیپلماسی هنری مورد تأکید مسئولان اجرایی، تأثیر به‌سزایی داشته باشد. به‌طور خاص می‌توان تمهیداتی اندیشید تا با استفاده از نتایج این تحقیق و پژوهش‌های مشابه، امکان ارتباط مستمر و سازنده هنرمندان داخل با محققان هنر معاصر ایران در خارج از کشور برای تبادل دیدگاه‌ها و اشتراک‌گذاری تجربیات فراهم گردد. در بستر چنین ارتباط سازنده‌ای، می‌توان از ذخایر فرهنگ ایرانی-اسلامی برای پاسخ به پرسش‌های ناشی از بحران هویت در جهان معاصر بهره جست و معاصریت هنرمند ایرانی را به خاص‌بودگی متکی بر المان‌های برخاسته از این فرهنگ غنی سوق داد تا از اتکا به مضامین کلیشه‌ای دلخواه نظام سلطه در امان بماند؛ ضمن آن‌که برای رفع برخی سوءتفاهم‌های موجود در تفسیر رایج غرب از نقش ایدئولوژی و جنسیت در هنر معاصر ایران گام‌های مؤثری برداشت.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۵۶

منابع و مأخذ

هانتینگتون، ساموئل (۱۳۷۴). *نظریه برخورد تمدن‌ها: هانتینگتون و منتقدانش*، ترجمه مجتبی امیری‌وحید، تهران: وزارت امور خارجه.

Eagleton, Terry (1991). **Ideology: An introduction**, London: Verso.

Foucault, Michel (1972). **The Archeology of knowledge and discourse on language**, Alan M. Sheridan Smith (Trans.), New York: Pantheon.

Gupta, Suman (2007). **Social constructionist identity politics and literary studies**, New York: Palgrave Macmillan.

Hall, Stuart (1990). "Cultural identity and diaspora", In: Jonathan Rutherford (ed) **Identity: Community, culture**, difference, London: Lawrence and Wishart.

Jackson, Ronald L. (2010). **Encyclopedia of identity**, Thousand Oaks: Sage Publications.

Lacan, Jacques (1966). **Ecrits**, Paris: Editions du Seuil.

Said, Edward (1978). **L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident**, Paris: Seuil

Sandelowski, M., and J. Barroso (2007). **Handbook for synthesizing qualitative research**, New York: Springer.

Scheiwiller, Staci Gem (2013). **Performing the Iranian state: Visual culture and representations of Iranian identity**, London: Anthem Press.

Spivak, G. (1991). "Identity and alterity: An interview with Nikos Papastergiadis", **Arena**, 97: 65–76.

پژوهش‌های بررسی شده در تحقیق اصلی

1. Babaie, Sussan (2011). "Voices of authority: Locating the "modern" in "Islamic" arts", **Getty Research Journal**, 3: 133–49.

2. Bombardier, Alice (2012a). "War painting and pilgrimage in Iran", **Visual Anthropology**, 25: 148–166.

3. Bombardier, Alice (2012b). "Peinture de guerre et représentations anthropomorphiques dans un lieu de prière musulman en Iran", **Asiatische Studien/Études Asiatiques** 66 (3): 565–598.

4. Bombardier, Alice (2013). "Iranian revolutionary painting on canvas: Iconographic study on the martyred body", **Iranian Studies** 46 (4): 583–600.

5. Bombardier, Alice (2017). "Entwürfe von modernität von der miniaturmalerei bis in die gegenwart. Vier etappen der Iranischen Malerei im 20. Jahrhundert", In: Jäger, Brill and Montua (ed) **Die Teheran moderne: Ein reader zur kunst im Iran seit 1960**, Berlin: Bücher and Medien, pp. 122–137.

6. Carpanzano, Michelle (2014). "Conditions of being a contemporary Iranian woman: Shirin Neshat, Shirin Aliabadi, and Shadi Ghadirian's manipulated images of "real life", An authentic history or a construct of memory?", Master's thesis, US. Sotheby's Institute of Art.

7. Daneshvari, Abbas (2013). "Seismic shifts across political zones in contemporary Iranian art: The po-



- etics of knowledge, knowing and identity”, In: Staci Scheiwiller (ed) **Performing the Iranian state: Visual culture and representations of Iranian identity**, London: Anthem Press, pp.101-120.
8. Daneshvari, Abbas (2017). **Contemporary Iranian photography, Five perspectives**, Mazda Publication.
 9. Devine, Erin (2011). “From translation to transgression: The feminism of Shirin Neshat”, PhD thesis, Indiana University.
 10. Eimen, Alisa (2006). “Museum and mosque: The shifting identities of modern Tehran”, PhD Thesis, University of Minnesota.
 11. Eimen, Alisa (2013). “Shaping and portraying identity at the Tehran museum of contemporary art (1977-2005)”, In: Staci Scheiwiller (ed) **Performing the Iranian state: Visual culture and representations of Iranian identity**, London: Anthem Press , pp.83-99.
 12. Fontanille, Jacques and Hamid-Reza Shaïri (2001). “Approche sémiotique du regard photographique: deux empreintes de l’Iran contemporain”, **Nouveaux Actes Sémiotiques**, 73-75: 1-28.
 13. Foroutan, Aida (2016). “Fictive layering and inversion in the paintings of Ali-Akbar Sadeghi”, **Iranian Studies**, 49 (4): 533-553.
 14. Foroutan, Aida (2017). “Art is a sincere martyrdom: Circumventing censorship by encryption in the work of Alireza Espahbod”, **Iranian Studies**, 50 (1): 1-22.
 15. Fromanger, Marine (2012). “Variations in the martyrs’ representations in south Tehran’s private and public spaces”, **Visual Anthropology**, 25: 47-67.
 16. Gruber, Christiane (2012). “The martyrs’ museum in Tehran: Visualizing memory in post-revolutionary Iran”, **Visual Anthropology**, 25: 68-97.
 17. Gruber, Christiane (2013). “Strategic strikes: Images of war and disaster from Iran to America”, In: Linenthal, Hyman and Gruber (ed) **The landscapes of 9/11: A photographer’s journey**, Austin: University of Texas Press, pp. 155-178.
 18. Gruber, Christiane (2018). **Posters in Iran**, *Encyclopædia Iranica*, online edition.
 19. Heidari, Layla (2015). “Framing Iran, How ‘politics of perception’ inform our view of Iranian contemporary art”, Master’s thesis, Brown University.
 20. Jahan-Bakhsh-Sefidi, Zahra (2017) .“La valeur de l’art du Moyen-Orient: L’effet de l’arrivée du marché sur l’évolution du monde de l’art de l’Iran, du Liban et des Émirats Arabes Unis et leur rayonnement international”, Thèse de Doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3.
 21. Karimi, Pamela (2003). “Women’s portable habitat”, **ISIM Newsletter**, December 13.
 22. Karimi, Pamela (2014). “Weapons of the resilient: A postscript to ‘She who tells a story: Women photographers from Iran and the Arab World’”, **Jadaliyya**, March 27.
 23. Karimi, Pamela (2019). “Mehdi Farhadian: The painter of history’s blind spots”, Catalog essay for Richard Taittinger gallery, NYC.
 24. Keshmirshakan, Hamid (2005). “Neo-Traditionalism and Modern Iranian Painting: The Saqqa-



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۵۸

Khaneh School in the 1960s", *Iranian Studies*, 38 (4): 607-630.

25. Keshmirshakan, Hamid (2006). "Discourses on post-revolutionary Iranian art: Neo-traditionalism during the 1990s", *Muqarnas*, 23: 131-157.
26. Keshmirshakan, Hamid (2013a). *Contemporary Iranian art: New perspectives*, London: Saqi Books.
27. Keshmirshakan, Hamid (2013b). "Reclaiming cultural Space: The artist's performativity versus the state's expectations in contemporary Iran". In: Staci Scheiwiller (ed) *Performing the Iranian state: Visual culture and representations of Iranian identity*, London: Anthem Press, pp. 143-156.
28. Keshmirshakan, Hamid (2015a). "Standardisation and the question of identity: On the dominant discourses on contemporary Iranian art", *Kimiya-e Honar*, 3 (11): 110-127.
29. Keshmirshakan, Hamid (2015b) "The Crisis of belonging: on the politics of art practice in contemporary Iran". In: Keshmirshakan (ed) *Contemporary art from Middle East: Regional interactions with global art discourses*, I.B.Tauris and Co, pp. 109-134.
30. Keyghobadi, Roshanak (2014). "Mona Lisa speaks Persian: an Iranian artist's visual response to an iconic painting", *Visual Inquiry: Learning and Teaching Art*, 3 (1): 9-19.
31. Marzolph, Ulrich (2003). "The martyr's way to paradise: Shiite mural art in the urban context", *Ethnologia Europaea*, 33 (2): 87-98.
32. Marzolph, Ulrich (2013). "The martyr's fading body: Propaganda vs. beautification in the Tehran cityscape". In: Gruber and Haugbolle (ed) *Visual culture in the modern Middle East: Rhetoric of the image*, Bloomington: Indiana University Press.
33. Marzolph, Ulrich (2016). Images of paradise in popular Shi'ite iconography. In: Günther and Lawson (ed) *Roads to paradise: Eschatology and concepts of the hereafter in Islam*, Leiden: Brill.
34. Nanda, Anjuli (2013). "Blood diamonds: The consequences of political turmoil on the production and distribution of contemporary art", Master's thesis, Sotheby's Institute of Art.
35. Scheiwiller, Staci Gem (2013). In the house of Fatemeh: Revisiting Shirin Neshat's photographic series Women of Allah, In: Staci Scheiwiller (ed) *Performing the Iranian state, Visual culture and representations of Iranian identity*, London: Anthem Press, pp. 201-220.
36. Scheiwiller, Staci Gem (2015). The online avant-garde: Iranian video art and its technological rebellion, In: Faris and Rahimi (ed) *Social media in Iran, Politics and society after 2009*, New York: Suny Press.
37. Shabani, Sima (2017). "Contemporary Iranian women artists: A virtual exhibition and catalogue", Master's thesis, The State University of New Jersey.
38. Shirazi, Faegheh (2012). "Death, the great equalizer: Memorializing martyred (shahid) women in the Islamic Republic of Iran", *Visual Anthropology*, 25 (1-2): 98-119.
39. Simonowitz, David (2013). "Performativity and ritual space in postrevolutionary Tehran", In: Staci Scheiwiller (ed) *Performing the Iranian state, Visual culture and representations of Iranian identity*, London: Anthem Press, pp. 201-220.



40. Skurvida, Sandra (2013). "Who, by whom, and for whom: Presentation of contemporary art in Iran and representations of the art of Iran elsewhere", **Interventions Journal**, pp. 1-15.
41. Skurvida, Sandra (2015). "Iranian or not: Dislocations of contemporary art and its histories", **Art Journal** 74 (3): 73-77.
42. Sohrabi, Narcisse (2017). "Etude comparée de l'évolution de l'art modern urbain à Téhéran et Paris jusqu'à 2000", **IWAN**, 1: 161-173.
43. Sohrabi, Narcisse (2018a). "Étude comparative sur la place sociale et protestataire des graffitis dans les espaces publics de Téhéran et de Paris", **IWAN**, 3: 94-103.
44. Sohrabi, Narcisse (2018b). "The functionality of art galleries as meeting places in Tehran", **IMESC**, 3: 2-12.
45. Sreberny-Mohammadi, Annabelle (1990). "Small media for a big revolution: Iran", **International Journal of Politics, Culture, and Society**, 3 (3): 341-371.
46. Tikhonova, Yulia (2009). "Self orientalise: Iran inside out", **Contemporary Practices in Visual Art from the Middle East**, VI: 108-116.
47. Torshizi, Foad (2012). "The unveiled apple: Ethnicity, gender, and the limits of inter-discursive interpretation of Iranian contemporary art", **Iranian Studies**, 45: 549-569.
48. Torshizi, Foad (2017). "Clarity of meaning: Contemporary Iranian art and the cosmopolitan ethics of reading in art history", PhD Thesis, Columbia University.
49. Walker-Parker, Sharon LaVon (2005). "Embodied exile: Contemporary Iranian women artists and the politics of place", PhD thesis, University of Arizona.
50. Yarmohammad Touski, Golnar (2014). "Odes to incongruity: Iranian contemporary art in diaspora", Master's thesis, Ohio University.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۶۰

تحلیل نشانه‌شناختی استعاره‌های مفهومی از «زن» در منتخب دیوارنگاره‌های شهر تهران

زینب محمودیان^۱

چکیده

استعاره از مهمترین عناصر زیبایی‌آفرینی است که در آثار هنری مورد توجه است. زبان‌شناسی شناختی استعاره‌ها را به عنوان ابزاری برای فهم و بیان تصورات انتزاعی در قالب تصاویر معرفی کرده است. بر اساس نظریه استعاره مفهومی لیکاف و جانسون، مطالعه استعاره‌ها یکی از راه‌های دسترسی به نظام تفکر افراد جامعه است. استعاره‌های مفهومی در قالب هنرهای تجسمی چارچوب‌هایی ذهنی را در مخاطب ایجاد می‌کنند، که از بین بردن آن‌ها دشوار است. در میان انواع هنرهای تجسمی دیوارنگاری کارکردهای ارتباطی قدرت‌مندی دارد و می‌تواند به تأثیرات فرهنگی و اجتماعی در جامعه منجر شود. از این رو، پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارتند از: «دیوارنگاره‌ها در شهر تهران مفهوم زن را در قالب چه استعاره‌هایی برای مخاطبان بر ساخت می‌کنند؟» و «این استعاره‌ها بر اساس کدام حوزه‌های کلان مفهومی تعریف می‌شوند؟» این پژوهش با رویکردی کیفی و روش نشانه‌شناسی انجام شده است. بدین منظور ۱۹ دیوارنگاره در شهر تهران از سال ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۰ به صورت هدفمند انتخاب و مطالعه شد. در نهایت ۵۷ استعاره مفهومی شناسایی شد که در ۴ محور اصلی شامل: «حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی»، «برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی»، «نقش محوری زن در خانواده و جایگاه مادری» و «جایگاه حجاب در زندگی زن»، به بازنمایی زنان پرداخته‌اند.

کلیدواژه‌ها

استعاره مفهومی، زبان‌شناسی شناختی، دیوارنگاره، تصویر زن، شهر تهران.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۶۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۳

۱. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات اجتماعی، گروه ارتباطات اجتماعی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
z.mahmoudian@ut.ac.ir

مقدمه

امروزه در بسیاری از مکان‌های شهری شاهد انواع هنرهای تجسمی از تندیس‌ها گرفته تا دیوارنگاره‌ها هستیم. هر یک از این آثار پیامی خاص را برای تماشاچیان خود به‌همراه داشته و تلاش می‌کند معنایی از قبل تعیین شده را در ذهن آنها ایجاد کند. این معانی ممکن است به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم، ضمنی و پنهانی یا آشکار در آن اثر هویدا باشند. موفقیت اثر هنری هنگامی کامل محقق می‌شود که پیام و معنای مورد نظر هنرمند به‌طور کامل به مخاطب منتقل شود. از این‌رو، تلاش هنرمند بر آن است که از تمام ابزارهای عینی و ذهنی ممکن برای دستیابی به این هدف بهره‌برد و یکی از مهمترین این ابزارها استعاره است. استعاره، بسطیافتگی در معناست که در تاریخ بشر، به‌عنوان ابزار پیام‌رسانی مورد استفاده قرار گرفته است.

ذهن هنرمند، با استفاده از این ابزار موفق می‌شود جهان اطراف خود را از زاویه‌ای که خود در ذهن دارد به تصویر کشد. مخاطب نیز با رمزگشایی از مضمون استعاره‌ها در شئون مختلف زندگی به معنای ضمنی و پنهانی نهفته در آنها پی می‌برد و ارتباط بین هنرمند و مخاطب کامل می‌شود. البته این روند همیشگی نیست و شکل‌گیری ارتباط کامل دارای شرایط و ضوابطی است که در پژوهش پیش‌رو محل بحث نیست. استعاره‌ها بر اساس فرهنگ، سنن و باورهای جامعه تنظیم می‌شوند. در واقع مقوله‌های استعاری اموری‌اند که از میان‌کنش انسان با محیط و تجارب زیستی حاصل شده‌اند و ارتباط نزدیکی با فرهنگ و باورهای جامعه دارند. پس بخش عمده‌ای از مفهوم‌سازی تجربه از سوی ما و نظام مفهومی ما استعاری است. استعاره‌های مفهومی در سه حوزه مبدأ، مقصد و هدف مطالعه می‌شوند. حوزه مبدأ، نوعاً عینی‌تر و تجربه آن مستقیم‌تر و شناخته‌شده‌تر، و حوزه مقصد معمولاً انتزاعی‌تر است. هنرمند، مفهوم مورد نظر خود را با استفاده از استعاره‌ها در حوزه مبدأ یعنی دیوارنگاره، به مدد نشانه‌ها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، ضمنی، پنهان یا آشکار قرار می‌دهد و مخاطب با رمزگشایی از نشانه‌ها و استخراج استعاره‌ها آن مفهوم را بازشناسی می‌کند. در دیوارنگاره‌ها، هنرمندان و مخاطبان برای فهم جنبه‌های متفاوت یک مفهوم، نیازمند چندین حوزه مبدأ هستند تا بتوانند به فهمی نسبتاً همه‌جانبه از مفهوم برسند. استعاره‌های مفهومی در دل دیوارنگاره‌ها دارای ویژگی تفسیری هستند؛ بدان معنا که خالق اثر از مخاطب انتظار دارد معنی اثر را از مقصد که تصویری است، به مبدأ که مفهومی است، نگاشت نماید، تا به نزدیک‌ترین تفسیر به مفهوم مورد نظر او دست یابد و تجربه‌ای همسان با



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۶۲

تجربه او را ادراک نماید. ضرورت توجه به دیوارنگاره‌ها از آن رو است که در میان انواع هنرهای تجسمی، دیوارنگاری تأثیر و توان‌مندی ویژه‌ای در زمینه کارکردهای ارتباطی و رسانه‌ای دارد و می‌تواند به تأثیرات فرهنگی و اجتماعی در جامعه منجر شود؛ به‌ویژه هنگامی که این کارکرد در خصوص بازنمایی زنان در جامعه باشد، با توجه به شرایط خاص جامعه ایرانی از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود. پژوهش پیش‌رو با هدف شناسایی استعاره‌های مفهومی از «زن» در دیوارنگاره‌های شهر تهران و حوزه‌های کلان مفهومی که این استعاره‌ها در آن جای می‌گیرند، انجام شده است. در این راستا، این مهم که «دیوارنگاره‌ها در شهر تهران مفهوم زن را در قالب چه استعاره‌هایی برای مخاطبان بر ساخت می‌کنند؟» و «این استعاره‌ها بر اساس کدام حوزه‌های کلان مفهومی تعریف می‌شوند؟» پرسش‌های اصلی این پژوهش است؛ که پاسخ بدانها می‌تواند تصویری روشن از نحوه بازنمایی زنان در دیوارنگاره‌های شهر تهران را به‌دست دهد.

پیشینه پژوهش

دیوارنگاره به‌عنوان رسانه‌ای پرتأثیر در میان هنرهای تجسمی مختلف، همواره مورد توجه پژوهشگران حوزه هنر بوده است. «کاربست دیوارنگاری شهری در دستیابی به منظر شهری انسان‌گرا» مقاله‌ای به‌قلم زنگی در سال ۱۳۹۵ به این مهم دست یافته است که استفاده درست و به‌جا از هنرهای شهری می‌تواند در جذابیت، درک‌پذیری و هویت‌مندی منظر شهری مؤثر باشد و آثار هنری در دستیابی به عامل مطلوبیت منظر شهری و دستیابی به صفات و معیارهای انسان‌گرایانه در آن مؤثرند. دستاورد پژوهش زنگی از آن جهت مورد توجه این پژوهش است که بر تأثیرگذاری اجتماعی هنر دیوارنگاری صحنه گذاشته و نیز تبیین می‌کند که چگونه آثار هنری بر شناخت و تعینات ذهنی هنرمند استوار است و در راستای تجلی، تحقق و عینیت یافتن ذهنیت هنرمند حرکت می‌کند «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران» نوشته کفشچیان‌مقدم و رویان در سال ۱۳۸۷، به مقایسه تأثیرات مثبت دیوارنگاره‌های ایران قبل و بعد از انقلاب در تعامل با فضای شهری و معماری و ارتباط با مخاطب پرداخته است. اسلام‌دوست (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر گرافیک محیطی متروی تهران بر فرهنگ و هویت» نقش فرهنگی و هویتی گرافیک محیطی متروی تهران را از نگاهی تخصصی و آسیب‌شناسانه مطالعه و عواملی را که در طراحی عناصر محیطی این مجموعه بزرگ شهری، در به‌کارگیری ارزش‌های فرهنگی و هویتی جامعه، مؤثر است،



شناسایی و نیازسنجی کرده است. دیوارنگاره‌های متروی تهران بخش مهمی از گرافیک محیطی مورد واکاوی او را به خود اختصاص داده است.

از دیگر ساختارهای پژوهشی که به استعاره‌های مفهومی پرداخته‌اند، مقاله‌هایی است که در مطالعات بین‌رشته‌ای از واکاوی استعاره‌ها بهره برده‌اند. بیچرانلو و بوالی در «تصورسازی زنان عامه از «زن» در اینستاگرام فارسی از طریق استعاره‌های مفهومی» (۱۴۰۰) ضمن بهره‌گیری از رویکردهای زبان‌شناسان شناختی، با تحلیل پست‌های (محتواهای) به اشتراک گذاشته شده از سوی زنان در اینستاگرام، استعاره مفهومی آنها را استخراج و حوزه مفهومی کلان آن را شناسایی کرده‌اند. در مقاله «استعاره‌های تصویری، تجلی خلاقیت در تبلیغات تجاری» نوشته افضل طوسی و طاهری (۱۳۹۱) نقش استعاره‌های تصویری در تبلیغات مورد توجه قرار گرفته است. «تحلیل استعاره‌های مفهومی مناظره‌های تلویزیونی انتخابات ریاست جمهوری در سال ۱۳۹۶» نوشته شفیع‌زاده برمی و نجف‌زاده (۱۳۹۸) از دیگر پژوهش‌های بین‌رشته‌ای است که به نقش استعاره‌های مفهومی و توانایی آن در تأثیر بر مخاطبان پیام پرداخته است. پژوهش پیش‌رو با بهره‌گیری از تجربیات پژوهشگران و آورده پژوهش‌های علمی متعدد نخستین پژوهش در کشور است که استعاره‌های مفهومی متمرکز بر موضوع زنان را در بستر تصویر (دیوارنگاره‌ها) جستجو و استخراج نموده و حوزه‌های مفهومی کلان را در یکی از موضوعات حساس جامعه یعنی مفهوم زن و حضور و فعالیت زنان در خانواده و اجتماع، بازنمایی شده در دیوارنگاره‌های شهر تهران به‌مثابه رسانه‌هایی تأثیرگذار، مورد واکاوی قرار داده است.

۱. زبان‌شناسی شناختی

رویکرد زبان‌شناسی شناختی^۱ در اوایل دهه ۱۹۸۰ بر پایه این باور بر ساخت‌گرایان و پس‌اساختارگرایان آغاز شد که معنا بر ساخته‌ای اجتماعی است و واقعیت به وسیله مفاهیم موجود در زبان بر ساخته می‌شود. پیش‌فرض پذیرش این رویکرد آن است که ماهیت درک انسان از جهان فعال، پویا و سازنده است و معانی زبانی غیرشفاف‌اند و به شیوه‌ای ساده و سراسر است جهان را بازنمی‌تابانند یا با آن متناظر نیستند، معنا هم به‌واسطه فرایندهایی شناختی (و ابزار تخیلی) و هم از طریق برهم‌کنش ارتباطی در محیط اجتماعی- فرهنگی شکل می‌گیرد (لانگاکر، ۱۳۹۷).

از نگاه رویکرد زبان‌شناسی شناختی، استعاره‌سازی فرایندی است که به‌منظور درک کردن چیزی (حوزه تجربه) بر اساس چیز دیگر (حوزه دیگر تجربه) به کار

گرفته می‌شود و اصطلاح «تعبیر» به توانایی آشکار انسان برای ادراک و تصویر یک موقعیت از طریق تعبیر جایگزین اشاره دارد (لانگاکر، ۱۳۹۷: ۸۱). بدان معنا که زبان‌شناسی شناختی بر این باور است که معنا ذاتی چندگانه دارد. به بیان زولاتان کوچش^۱ اهالی فرهنگ‌های خاص از فرایندهای معنی‌سازی خاص خود بهره می‌برند و مجموعه خاصی از معانی را تولید می‌کنند که برخاسته از نظام مفهومی ویژه آنهاست (کوچش، ۱۳۹۵: ۵۴). جرج لیکاف^۲ و مارک جانسون^۳ (۱۳۹۴) دو زبان‌شناس پیشرو در مطالعات استعاره، با طرح نظام‌مند نظریه استعاره مفهومی، حوزه‌ای از تجربه را که برای درک حوزه دیگر به کار می‌رود، حوزه مبدأ و حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، حوزه هدف (مقصد) نامیده‌اند. حوزه مبدأ، نوعاً عینی‌تر و تجربه آن مستقیم‌تر و شناخته‌شده‌تر و حوزه مقصد نوعاً انتزاعی‌تر است.

۱-۱. نظریه استعاره مفهومی

از نگاه لیکاف و جانسون، زبان‌شناسان شناختی، مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود؛ یعنی زبان به انسان نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک می‌کند. آنها این نوع استعاره را که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و اساساً مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایه امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است «استعاره مفهومی یا ادراکی» نامیدند.

نظریه استعاره مفهومی^۴ را می‌توان یکی از مهمترین دستاوردهای زبان‌شناسی شناختی دانست. لیکاف و جانسون با بیان این نظریه نخستین بار در کتاب «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم» توجهات را به تغییر در ادراک مفهوم استعاره جلب کردند. آنها با ارائه نظریه استعاره مفهومی (۱۹۸۰) استعاره را یکی از مهم‌ترین ابزارهای معناسازی ذهن انسان و مبنای شیوه درک او از جهان معرفی کردند: «نظام مفهومی متعارف ماکه به موجب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم اساساً دارای سرشتی استعاری است» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۴).

نظریه استعاره مفهومی بر این پیش‌فرض استوار است که مفاهیم ذهنی ساختار ادراکات انسان و چگونگی تعامل او با جهان و سایر موجودات را شکل می‌دهد. از این رو نظام مفهومی انسان نقشی اساسی در تعریف واقعیات روزمره دارد. نظام مفهومی چیزی نیست که انسان در حالت عادی از آن آگاهی داشته باشد؛ چراکه او در بسیاری



1. Zoltan Kovecses
2. George Lakoff
3. Mark Johnson
4. Conceptual metaphor theory (CMT)

از امور جزئی روزانه، کمابیش به‌طور ناخودآگاه در امتداد خطوط خاصی می‌اندیشد و عمل می‌کند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۵).

همچنین بخش عمده نظام مفهومی انسان استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. این مفاهیم به‌وسیله استعاره‌های چندگانه‌ای درک و فهمیده می‌شوند که دارای مفهومی مستدل‌اند. بر اساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل‌دهی استعاره‌ها مؤثراند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۲۴).

نحوه تفکر، تجربه و اعمال روزانه انسان موضوعاتی مرتبط با استعاره‌اند. بر این اساس، بخش اعظم نظام مفهومی هر روزه انسان از ماهیتی استعاری برخوردار است؛ اندیشه استعاری، اصلی طبیعی و همه‌جا حاضر است که در زندگی به‌شکل خودآگاه و ناخودآگاه به‌کار می‌رود. در واقع از نگاه لیکاف و جانسون استعاره موضوع زبان نیست، بلکه موضوع تفکر است. در دیدگاه کلاسیک، استعاره از زبان «تفکیک‌پذیر» است. در واقع استعاره برای حصول تأثیرات ویژه و از پیش‌اندیشیده، وارد زبان شده است. این تأثیرات به زبان کمک می‌کنند تا به آنچه هدف اصلی‌اش تلقی می‌شود، یعنی افشای واقعیت جهانی که بدون تغییر و رای آن قرار دارد، برسد (هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۳۵). زبان از آن جهت که نظامی ارتباطی و مبتنی بر نظام مفاهیم ذهنی است با تفکر و کنش‌های انسان در ارتباط است، پس منبع خوبی برای پیدا کردن شواهدی درباره کارکرد نظام شناختی او است (اوانز و گرین^۱، ۲۰۰۶: ۲۸۶).

ذات نظام مفهومی انسان استعاری است. بنابراین، استعاره در دریافت انسان از جهان اطرافش نقش اساسی دارد و بر نحوه تفکر، تخیل و عمل او تأثیر می‌گذارد. در حقیقت استعاره یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود. استعاره‌ها نه‌تنها بر اساس تجربیات فیزیکی و فرهنگی ما نگریسته می‌شوند، بلکه تجربیات و کنش‌های ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بسیاری از طبقه‌بندی‌ها و استنباط‌های ما برحسب استعاره‌ها صورت می‌گیرد و بسیاری از مفاهیم، به‌خصوص مفاهیم انتزاعی، از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه دیگر، نظم می‌یابند. نظریه استعاره مفهومی به جای «کلمات»، «مفهوم» را کانون استعاره می‌داند و معتقد است بنیان استعاره بر پایه ارتباط حوزه‌های هستی‌شناختی متناظر در تجربه انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل گرفته است. بر این اساس، عنصر تشبیه

در استعاره، به عنوان ابزاری برای انتقال معنا، در نظر گرفته می‌شود. در واقع کار اصلی استعاره یافتن و بیان وجه تشابه دو موضوع است (بصائری و خزایی، ۱۳۹۲: ۱۳).

۲-۱. ویژگی‌ها و کارکردهای استعاره‌های مفهومی

در پژوهش‌های مختلف تعاریف، ویژگی‌ها، انواع و کارکردهای متعددی برای استعاره مفهومی در نظر گرفته شده است. که در این بخش به برخی از آنها به فراخور موضوع و اهداف پژوهش می‌پردازیم.

از مهمترین کارکردهای استعاره آن است که موجب وضوح و گیرایی بیشتر اندیشه‌های انسان می‌شود، و ساختار ادراکات و دریافت‌های او را شکل می‌دهد. لیکاف و جانسون بر این باورند که استعاره‌ها به‌طور اساسی، طبیعتی مفهومی دارند و این استعاره‌های مفهومی، ریشه در تجربیات هر روزه انسان دارند. همچنین اندیشه انتزاعی به‌طور کامل استعاری است و مفاهیم انتزاعی بدون استعاره‌ها کامل نیستند. برای مثال عشق، بدون استعاره، عشق نیست و معانی آن همگی استعاری‌اند: جذایت، دیوانگی، اتحاد، مهربانی و مانند آن همه از این قسم‌اند. در واقع زیست انسان بر پایه استنباط‌هایی است که به‌وسیله استعاره‌ها به‌دست می‌آورد (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰: ۲۷۲).

از مهمترین موضوعات در نظریه استعاره مفهومی «نگاشت» است و منظور از آن تناظرهای نظام‌مند استعاری بین مفاهیمی است که ارتباطی نزدیک با یکدیگر دارند. لیکاف، نگاشت را مجموعه‌ای از تناظر هستی‌شناختی بین دو طرف استعاره می‌داند (افرشی و حسامی، ۱۳۹۲). استعاره، نگاشتی مفهومی است و جزیی از نظام مفهومی ذهن محسوب می‌شود؛ از این منظر استعاره‌ها تنها زبانی نیستند، بلکه در فرهنگ، آداب و رسوم نیز بازنمود پیدا می‌کنند (افراشی، ۱۳۹۷: ۱۳).

فهم استعاره به‌تصویر درآمده در یک نقاشی و یا دیوارنگاری، در قالب مفهومی متناظر در ذهن مخاطب، بیانگر نگاشتی است که با دیدن تصویر اتفاق می‌افتد و با نقطه‌ای دقیق از نظام هستی‌شناختی مخاطب تناظر پیدا می‌کند. از این منظر، استعاره نه تنها امکان درک مفاهیم انتزاعی و امور غیرحسی را برای انسان فراهم می‌کند، بلکه زمینه اندیشیدن درباره آنها را نیز ایجاد می‌نماید. بنابراین، استعاره‌های مفهومی درک جدیدی از تجربه را برای انسان میسر ساخته و معنای تازه‌ای به آن می‌دهند (هاشمی، ۱۳۸۹). همچنین استعاره‌ها کارکردهای ویژه‌ای در بازنمایی ایدئولوژی دارند. انتخاب استعاره‌های متفاوت در متنی واحد توسط کاربران می‌تواند نشان‌دهنده ایدئولوژی غالب کاربران باشد. درعین حال ایدئولوژی‌های متفاوت برای نهادینه کردن باورهای



بنیادین خود از استعاره‌های متفاوت بهره می‌برند (هاشمی، ۱۳۸۹). در هر نظام فکری مجموعه‌ای از استعاره وجود دارند؛ استعاره‌ها با آفرینش مدل تازه‌ای از واقعیت و جایگزینی آن با مدل‌های قبلی می‌توانند یک ایدئولوژی را به صورت ناخودآگاه وارد دستگاه شناختی فرد کنند؛ به طوری که فرد این تغییر ایجاد شده در اندیشه و باورهایش را درونی تلقی کرده و متوجه منشأ بیرونی آن نشود.

«نظام‌پذیری» از دیگر ویژگی‌های استعاره‌های مفهومی است. نظام‌پذیری حاکی از انتقال یک نظام فکری از عنصری به عنصر دیگر در هنگام استفاده از استعاره است. در حقیقت استعاره به وسیله کلمات یا تصاویر ذهن مخاطب را به برقراری ارتباطی دعوت می‌کند که طی آن، موضوعات، ویژگی‌ها و مفاهیم میان دو حوزه منتقل می‌شود. این همان کارکرد اساسی استعاره است که در گذشته «انتقال» نامیده می‌شد (هاشمی، ۱۳۸۹). این ویژگی استعاره را می‌توان مشخصاً با عنوان سامان‌یافتگی بیان کرد. برخی از انواع سامان‌یافتگی‌های استعاری که کارکرد ایدئولوژیک دارند، عبارتند از:

۱. مدل‌سازی: فرایندی است که در آن مفاهیم انتزاعی را بر اساس مفاهیم ساده‌تر و عینی‌تر و برجسته‌سازی ویژگی‌های مشترک مفاهیم توضیح می‌دهد. با مدل‌سازی استعاری، شبکه‌ای از روابط میان استعاره‌های مفهومی پدید می‌آید تا مجموعه گزاره‌های یک ایدئولوژی را تبیین و به صورت مدل‌های ذهنی هر فرد عمل کند (شهری، ۱۳۹۰: ۱۱).

۲. مفهوم‌سازی یا دلالت ضمنی: ما امکانات فراوانی را برای مقوله‌سازی مفاهیم داریم. ویژگی‌های خاصی را به عنوان ویژگی‌های اصلی‌تر برای یک مفهوم انتخاب می‌کنیم و آن مفهوم را از منظر خاص می‌نگریم (شهری، ۱۳۹۰: ۳۴۹).

۳. مقوله‌سازی: زبان روزمره منعکس‌کننده دقیقی از واقعیات عینی جهان خارج نیست، بلکه خود به خلق واقعیات جدیدی دست می‌زند و این کار را از طریق مقوله‌سازی انجام می‌دهد. استعاره‌ها می‌توانند با برجسته‌سازی، کمرنگ‌سازی و پنهان‌سازی ویژگی‌های مشخصی از یک مفهوم چشم‌انداز تازه‌ای از یک واقعیت به دست دهند (شهری، ۱۳۹۱: ۱۳).

۴. عاطفی‌سازی نظرگاه: دنیای عاطفی را باید زبانی دانست که نظام خاص خود را دارد و با فرض صحت این استدلال، دیگر نمی‌توان نظام عاطفی را در تقابل با نظام شناختی قرار داد (چندلر، ۱۳۹۷: ۳۷۷). افراد از کارکرد عاطفی‌سازی استعاری استفاده می‌کنند تا با افزایش بار احساسی میزان باورپذیری عقایدشان را افزایش دهند (شفیع‌زاده و نجف‌زاده، ۱۳۹۶).

با وجود تقسیم استعاره به انواع مختلف و در نظر گرفتن کارکردهای گوناگون برای آن، در نهایت می‌توان گفت استعاره دارای یک کارکرد اصلی است که همان شکوهمندسازی و پیرایه‌بندی مفاهیمی که مایل به انتقال آن هستیم، است.

۳-۱. استعاره مفهومی و تصویر

در گذشته تصور می‌شد استعاره مفهومی تنها بر پایه استعاره‌های زبانی استوار است اما امروزه مطالعات بسیاری نشان داده است که استعاره‌ها می‌توانند در قالب‌های غیرزبانی نیز باز نمود شوند (گردی^۱، ۲۰۰۷). مطالعات فورسیل (۲۰۰۵) از مفسران برجسته استعاره تصویری نیز نشان داده که یک نظریه استعاری نمی‌تواند تنها بر پایه تحلیل‌های زبانی استوار باشد زیرا بررسی استعاره در قالب زبانی تنها بخشی از آنچه را که استعاره مفهومی می‌تواند تبیین کند نشان دهد (احمدپور و مراشی، ۱۳۹۶). از نگاه کوچش (۱۳۹۵) نیز نظام مفهومی تعیین استعاره‌های مفهومی غالباً به راه‌های غیرزبانی هم تحقق پیدا می‌کنند. برای مثال در تصاویر و یا کنش‌های اجتماعی و فیزیکی. او بر این بارو است که «دانش ما درباره جهان اساساً در دو قالب ظاهر می‌شود: دانش گزاره‌ای و طرح‌واره تصویری. در نتیجه، استعاره‌های ما نیز مبتنی بر این دو نوع دانش هستند» (کوچش، ۱۳۹۵: ۲۱۶). دانش طرح‌واره تصویری، از تجربه منظم و تکراری انسان در جهان ناشی می‌شود؛ و می‌تواند بسیاری از استعاره‌های مبتنی بر تصویر او را ساختار بخشد و استعاره مفهومی از ادراک شباهت تصویری میان چیزها به وجود می‌آید (همان به نقل از بوالی، ۱۳۹۶).

نوئل کارول^۲ و چارلز فورسویل^۳ به‌طور جداگانه بحث‌های مفصلی درباره استعاره تصویری دارند. کارول بهترین نوع استعاره تصویری را تصویری می‌داند که توسط یک هنرمند خلق شده باشد؛ که در آن حداقل دو عنصری که به‌صورت جسمی غیرقابل ترکیب هستند، به‌صورت برجسته‌ای در فضایی مشترک با هم در یک پیکره ادغام شده باشند. دورگه بصری خالق اثر و مخاطب هر دو آگاه هستند که تصویر با هدف ارائه موجز مفهوم در قالبی غیرمتعارف خلق شده است؛ و دارای ویژگی تفسیری است؛ به طوری که خالق اثر از مخاطب انتظار دارد معنی اثر را از مقصد که تصویری است به مبداء که مفهومی است نگاشت نماید (کارول^۴، ۱۹۹۴: ۲۱۴، به نقل از احمدپور و مراشی، ۱۳۹۶). اما چارلز فورسویل یکی از محوری‌ترین گزینه‌های تعریف کارول از استعاره تصویری را

1. Grady

2. Carroll

3. Forceville

4. Carroll



رد می‌کند و آن دورگه بصری بودن یا همان ادغام دو عنصر نامتجانس است. فورسویل بر این باور است که جوهر استعاره در فهمیدن و بیان یک مورد است به‌وسیله یک مورد غیرمعمول دیگر؛ و به شیوه‌های متفاوتی از جمله با تصویر می‌تواند نمود پیدا کند (فورسویل، ۲۰۰۲: ۹). جان کندی^۱ نیز ویژگی اصلی استعاره تصویری را نمایش انحراف هدفمند از حالت معمول شناخته شده در ارائه می‌داند (کندی، ۱۹۸۲: ۵۸۹).

فورسویل همچنین میان استعاره‌های تک‌وجهی و چندوجهی تمایز قایل می‌شود. از نگاه او پیام‌های تک‌وجهی به‌طور عمده در یک وجه ساده بیان شده و ویژگی معمول متون زبانی محسوب می‌شوند، اما استعاره چندوجهی می‌تواند از سویی یک ایده را به صورت تصویر از طریق عکس منتقل کند و از سوی دیگر حوزه‌های مبدأ و مقصد در وجوه مختلف را به نمایش درآورد (فرسویل، ۲۰۰۵).

بر اساس آنچه آمد می‌توان گفت هدف از به‌کارگیری استعاره تصویری بیان مفاهیمی پیچیده و غامض به‌صورتی است که برای دریافت و تأویل پیام، تخیل مخاطب به یاری طلبیده می‌شود بدین ترتیب می‌توان عنوان کرد که استعاره بزرگترین کشف هنرمند و عالی‌ترین ابزار در حیطه زبان هنری است و دیگر از آن پیشتر نمی‌توان رفت. همچنین استعاره کارآمدترین ابزار تخیل و به‌اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است.

۴-۱. استعاره و مفاهیم انتزاعی

لیکاف (۱۳۹۶) در تعریف استعاره می‌گوید: «استعاره مکانیسم اصلی است که از طریق آن مفاهیم انتزاعی را درک می‌کنیم و درگیر استدلال استعاری می‌شویم، بسیاری از مطالب، از پیش‌پاافتاده‌ترین مکالمات روزمره تا پیچیده‌ترین نظریه‌های علمی فقط می‌توانند به‌صورت استعاری باشند. استعاره به ما امکان می‌دهد یک موضوع نسبتاً انتزاعی یا ذاتاً بدون ساختار را برحسب موضوعی عینی‌تر یا حداقل ساختارمندتر درک کنیم». از نگاه او استعاره‌های زبانی ظهور سطحی استعاره‌های مفهومی‌اند. اگرچه بیشتر نظام مفهومی انسان استعاری است، بخش قابل توجهی از آن نیز غیراستعاری بوده و ادراک استعاری انسان مبتنی بر همین بخش است. استعاره، انسان را قادر می‌سازد موضوعی نسبتاً انتزاعی یا فاقد ساختار برحسب امری عینی، ملموس یا دست‌کم ساختارمندتر کنیم (لیکاف، ۱۹۹۳: ۲۳۲).

به بیانی ساده استعاره‌ها ابزار فهم و بیان تصورات انتزاعی‌اند و از این طریق امکان درک مفاهیم انتزاعی را فراهم می‌کنند. با توجه به این که بسیاری از مفاهیم نظام مفهومی ما (نظام دانشی روزمره) انتزاعی و فاقد ساختارند، بخش عمده‌ای از نظام مفهومی استعاری است؛ و

به تبع آن، بخشی از نظام مشترک معناسازی که به مثابه تعریف فرهنگ ارائه می‌شود، می‌تواند مبتنی بر درک استعاری باشد. در تضاد با نظریه کلاسیک زبان که استعاره به مثابه موضوعی در حیطه زبان و نه حیطه اندیشه، شناخته می‌شود. بر اساس این درک از استعاره، زندگی روزمره هیچ استعاره‌ای ندارد و استعاره از سازوکارهایی خارج از حیطه زبان مرسوم و روزمره استفاده می‌کند (بیچرانلو و پورعزت، ۱۳۹۲). ما تجربه‌های انتزاعی و غیرساخت‌مند خود را بر مبنای استعاره‌ها درک می‌کنیم؛ بنابراین، استعاره‌ها تجربه ما را انسجام می‌بخشند و توانایی قالب‌دهی به زندگی افراد را دارند (لیکاف و جانسون، به نقل از بوالی، ۱۳۹۶). تصاویر مورد نظر در این پژوهش، استعاره‌های مفهومی‌ای را در بطن خود جای داده‌اند که هر یک یادآور مفاهیمی آشنا در ذهن مخاطب هستند و با نظام مفهومی و دانشی او پیوند دارند. استعاره‌های نهفته در تصاویر به عنوان مفاهیمی انتزاعی، برخاسته از فرهنگ و زبان ایران، موضوع زن را با اهداف ویژه‌ای برای مخاطب بازنمایی کرده‌اند؛ که در ادامه نوشتار تبیین شده است.

هنر دیوارنگاری به مثابه رسانه

دیوارنگاری در جایگاه هنری با رسالت تلطیف محیط شهری و کاهش آلودگی‌های بصری و آشفته‌گی‌های زندگی خارج از خانه، شهرنشینی را قابل تحمل‌تر می‌کند. از سویی نقاشی‌های دیواری آرام و بی‌ادعا عرصه را برای حضور دلپذیر هنر در فضاهای شهری فراهم می‌کند. نقاشی دیواری در حیطه عملکرد خود تعاریف عمیقی دارد که بر جایگاه و موقعیت حقیقی خود در فضا دلالت می‌کند. در ساده‌ترین تعریف، نقاشی دیواری شامل هر نقشی است که بر دیوار ترسیم شود (جانسون، ۱۹۷۹: ۱۷۱). در دایره‌المعارف بریتانیکا در خصوص ویژگی‌های این نوع نقاشی آمده: «نوعی از نقاشی است که برای تزئینات روی دیوارها و سقف بنا به کار می‌رود و عناصر اثر دیواری، اغلب فرم‌هایی هستند که با معماری، هماهنگی و پیوستگی داشته، رنگ در آنها به‌طور خاص، مانند موضوع، ارتباط پنهانی و حسی با تناسبات معماری دارد و ویژگی عمده آن نیز غیر از ارتباط تنگاتنگ با معماری، ارتباط وسیع و همگانی آن است» (علوی‌نژاد، ۲۰۰۸: ۲۰). همچنین نقاشی دیواری را فرم هنری دو بعدی دانسته‌اند که روی دیواری خاص به وسیله نقاشی یا موزائیک‌کاری به نمایش درمی‌آید و جزء جدایی‌ناپذیری از دیوار است (مک‌ایوای، ۲۰۱۲: ۱۵). گومز نیز معتقد است فرهنگ نقاشی دیواری نقش مهمی در هویت محیط شهری بازی می‌کند (گومز^۳، ۱۹۹۳: ۶۳۳). بر اساس تعاریف ذکر شده



می‌توان چنین تحلیل کرد که نقاشی دیواری هنری چندوجهی است که سعی در ارتقای کیفیات بصری فضاهای شهری و انتقال مفاهیم فرهنگی، اجتماعی و سیاسی جامعه بر روی دیوارهای شهر با رعایت اصول زیباشناختی مکان مورد اجرا دارد. اهداف اصلی نقاشی دیواری عبارتند از: ۱. زیباسازی، به معنای هنجارسازی تصویری محیط و فعال کردن سطوح ماندگار با قابلیت‌های دیوارنگاری؛ ۲. بیان احساسات، به معنای نیاز و گرایش مخاطب و هنرمند به آثار دیوارنگاری در محیط و توجه به احساسات مخاطبین در آثار مربوطه؛ و ۳. بیان اعتقادات، که همان بیان مفاهیم و مضامین مذهبی، سیاسی، اعتقادی و فرهنگی در آثار دیوارنگاری است (علوی‌نژاد، ۲۰۰۸: ۲۳).

اما آنچه دیوارنگاری را در این پژوهش دارای اهمیت ویژه کرده است تأثیر و توانمندی آن در زمینه کارکردهای ارتباطی و رسانه‌ای است؛ رسانه‌ای که با کمک هنر نقاشی و گرافیک، مفاهیم دینی، اعتقادی، اجتماعی و فرهنگی را به‌خوبی به مخاطب منتقل می‌کند. نتایج پژوهش‌ها نیز نشان می‌دهد این هنر می‌تواند حتی به تأثیرات فرهنگی و اجتماعی در جامعه منجر شود (زنگی، ۱۳۹۵).

در تحلیل بصری اثر دیوارنگاری نحوه کاربرد نقوش، رنگ‌ها و سایر عناصر زیبایی‌شناختی مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا به درک دقیقی از مفاهیم مستتر در آن دست یافت. اما در لایه‌ای عمیق‌تر شیوه‌ای که هنرمند برای تعامل فعال با مخاطب و انتقال مضامین مورد نظر خود به او به کار می‌بندد از اهمیت بسزایی برخوردار است (سجاده‌زاده، ۱۳۹۳). در اینجا است که استعاره به عنوان ابزاری برای این تعامل فعال در اختیار هنرمند قرار دارد. از این منظر مؤلفه‌های دخیل در روایتگری تصویر، شامل ترکیبات رنگی، مقیاس و تناسب مطلوب اثر و جایگاه سوژه زن در اثر، بافت و فرم اثر و هرآنچه که در القای یک استعاره مفهومی آشنا در ذهن مخاطب مؤثر است، به عنوان شاخص تحلیل تصویر در این پژوهش مورد توجه بوده است.

روش پژوهش

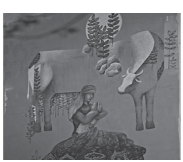
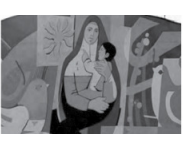
این پژوهش با رویکرد کیفی انجام شده است. روش تحلیل داده‌های این پژوهش، نشانه‌شناسی و الگوی مورد استفاده در آن، تحلیل استعاره است (چندلر، ۱۳۸۹؛ دانسی، ۱۳۹۵). نشانه‌شناسی در پی پاسخ به این پرسش است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود؛ و در این راه به دنبال معناهای پنهان و ضمنی است. در الگوی سوسوری، نشانه یک کل است که از اتصال دال به مدلول نتیجه

می‌شود. رابطه بین دال و مدلول که اختیاری است، دلالت نام دارد. چندلر استعاره را نشانه‌ای در نظر می‌گیرد که دال آن، یک نشانه و مدلول آن، نشانه‌ای دیگر است؛ بنابراین دال بر مدلولی متفاوت دلالت خواهد داشت و مدلولی جدید، جایگزین اولی می‌شود (چندلر، ۱۳۸۹). در نشانه‌شناسی دیوارنگاره‌ها این رویکرد در شناسایی استعاره‌ها در نظر گرفته شده است؛ به این معنا که استعاره شامل یک مدلول در نظر گرفته شده است که به عنوان یک دال برای ارجاع به مدلولی متفاوت عمل می‌کند.

در پژوهش پیش‌رو ابتدا ۵۰ تصویر از دیوارنگاره‌های شهر تهران از آذرماه ۱۳۹۶ تا دی‌ماه ۱۴۰۰، که مرتبط با زن بودند، انتخاب و شماره‌گذاری شدند (ستون اول جدول ۱). سپس بر اساس معیار حضور زن به عنوان نقش اصلی در روایت تصویر و نیز بازنمایی زن در در جایگاه‌های مختلف و شرایط اجتماعی متنوع، ۱۹ تصویر برای تحلیل نهایی به صورت هدفمند انتخاب شدند. این تصاویر در جدول شماره ۱ ارائه شده است.

جدول ۱. اطلاعات و تصاویر دیوارنگاره‌های منتخب

شماره	تاریخ و مکان اجرا	مجری	مآخذ	عنوان	تصویر	ردیف
۳	۱ اسفند ۱۳۹۷ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	بر دامان بهشت		۱
۱	۲۲ خرداد ۱۳۹۸ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	وقت عمل است		۲
۳۴	۱۶ آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آینه هویت زن مسلمان ایرانی		۳
۷	۱۷ اسفند ۱۳۹۸ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	سلامت را به ایران می‌رسانیم		۴
۱۱	۱۴۰۰ خرداد منطقه ۷ شهرداری تهران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/74h	نقاشی‌های دیواری		۵
۵	۱۹ آذر ۱۴۰۰ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	لشکر پرستاره درمان		۶

شماره	تاریخ و مکان اجرا	مجری	مآخذ	عنوان	تصویر	ردیف
۴۰	۱۶ آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۷
۲۵	۱۶ آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۸
۸	۱۱ بهمن ۱۳۹۹ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	نگاهی به دستان مادر کنیم		۹
۴۱	۱۶ آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۱۰
۲	۹ شهریور ۱۳۹۸ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	قسم به دست‌های عمو، علم نمی‌افتد		۱۱
۳۷	۲۹ خرداد ۱۴۰۰ منطقه ۷ تهران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/74h	نقاشی‌های دیواری در معابر منطقه ۷ شهرداری تهران		۱۲
۴۴	(بی‌تا) تهران، خیابان ولیعصر	سازمان زیباسازی شهر تهران	بانک اطلاعات سازمان زیباسازی تهران	نقاشی با مضمون فرهنگی مادر		۱۳
۱۰	دی ۱۳۹۶ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/post/819	کشورم سرزمین آرش‌هاست		۱۴



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۷۴

شماره	تاریخ و مکان اجرا	مجری	مآخذ	عنوان	تصویر	ردیف
۱۳	آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۱۵
۱۴	آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۱۶
۲۸	آذر ۱۴۰۰ بوستان بهشت مادران	سازمان زیباسازی شهر تهران	http://www.tehran-picture.ir/u/2sl	از مجموعه آئینه هویت زن مسلمان ایرانی		۱۷
۹	۱۶ اسفند ۱۳۹۸ میدان ولیعصر	خانه طراحان انقلاب اسلامی	http://khattmedia.ir/	جاویدان ایران عزیز ما		۱۸
۳۹	۱۳۹۹ شهرداری منطقه ۱۳	سازمان زیباسازی شهر تهران طراح: مژگان حبیبی	https://noo.rs/n4nE9	خانواده بهشتی (شهیدان افراسیابی)		۱۹

مآخذ: نگارنده

شناسایی استعاره‌ها با روش نشانه‌شناسی و استفاده از تکنیک «اسلوب شناسایی استعاره» موسوم به «ام‌آی‌پی»^۱ که طی سه مرحله شناخت معنای اولیه، شناخت معنای بافتی و هسته اصلی آن، که پیدا کردن تقابل بین این دو معناست، انجام شده است. در این تکنیک ابتدا بدون پیش‌فرض گرفتن استعاره مفهومی خاص در دیوارنگاره‌ها (مبدأ)، مفاهیم استعاری موجود در تصاویر دیوارنگاره‌ها به وسیله بررسی نشانه‌ها، شناسایی و سپس استعاره‌های مفهومی استخراج شده از تصاویر بر اساس مفاهیم متناظر با فرهنگ جامعه و مفاهیم زبانی (مقصد) معرفی شدند. برای تفهیم بیشتر روند، یکی از تصاویر (تصویر شماره ۳/ ردیف ۱) به عنوان نمونه، در جدول شماره ۲ بزرگنمایی و نشانه‌ها و مفاهیم معرفی شده است. با توجه به محدودیت حجمی مقاله، از ذکر جزئیات تحلیل سایر تصاویر خودداری شده است.

1. MIP: Metaphor Identification Process

جدول ۲. تحلیل نشانه‌شناختی تصویر شماره ۳ (ردیف ۱)



نشانه‌ها (مبدأ)	مفاهیم استخراجی (مقصد)
قراردادن شخصیت مادر در مرکز تصویر+ وضعیت قرار گرفتن سایر شخصیت‌ها بر گرد مادر	زن، محور خانواده
وضعیت قرارگرفتن شخصیت فرزندان گرداگرد مادر + وضعیت فرزندان (با آرامش مشغول درس و بازی) + شخصیت فرزندان در سه گروه سنی (در مسیر رشد)+ وسایل بازی و وسایل تحصیل بر روی چادر مادر+ استقرار شخصیت‌ها بر روی چادر مادر	زن، پناه فرزندان- رشد فرزندان در دامن زن
طرح و رنگ چادر+ طرح و رنگ گل‌های زمینه روی چادر+ گل‌ها و پروانه‌های در تصویر+ نور درخشان پس‌زمینه + آسودگی و آرامش شخصیت‌ها+ رنگ‌های شاد و درخشان به کار رفته در پوشاک شخصیت‌ها	دامن زن بهشت است
آسودگی و آرامش شخصیت‌ها به محوریت زن+ وضعیت فرزندان (با آرامش مشغول درس و بازی)+ رنگ‌های شاد و درخشان به کار رفته در پوشاک شخصیت‌ها+ نور درخشان پس‌زمینه+ نوع ترکیب‌بندی رنگ و نور در محیطی که نمایانگر خانه است	زن، مایه آرامش و شادی خانه

مأخذ: نگارنده

۲. یافته‌های پژوهش

۱- ۲. مفاهیم موجود در دیوارنگاره‌ها

در این پژوهش تصاویر دیوارنگاره‌های شهر تهران، که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به موضوع زن پرداخته‌اند، مطالعه شد؛ و نظام مفهومی و معانی ضمنی و پنهان پیرامون سوژه زن استخراج گردید. این معانی ضمنی و پنهان در جدول ۳ به تفکیک شماره در نظر گرفته

شده برای هر تصویر (در جدول شماره ۱) معرفی شده‌اند. لازم به ذکر است همانطور که اشاره شد کارویژه استعاره‌ها آشکار کردن تشابهات مفهومی بین دو پدیده است؛ لذا برای شناسایی مفاهیم، اجزای تصاویر محل تمرکز نبوده، بلکه مفهوم کلی استعاری که دیوارنگاره در پی بازگویی آن بوده استخراج شده است. مفاهیمی که در اولین نگاه همچون یک استعاره زبانی به ذهن مخاطب می‌رسد، از این منظر، استعاره‌های موجود در دیوارنگاره‌ها در هر یک از حوزه‌های مفهومی شناسایی شده، با استفاده از نشانه‌های بصری مختلف، معانی متنوعی را به فراخور محور مورد توجه بازنمایی کرده و تلاش کرده‌اند بر شیوه فهم مخاطبان خود درباره مقوله هدف، تأثیر گذارند. از میان مفاهیم و مضامین به تصویر درآمده درباره مفهوم زن در ۱۹ اثر مطالعه شده، مجموعاً ۵۷ استعاره مفهومی استخراج و در جدول ۳ ارائه شد.

جدول ۳. مفاهیم استعاری استخراج شده از دیوارنگاره‌ها

شماره تصویر	مفاهیم استعاری استخراج شده	شماره تصویر	مفاهیم استعاری استخراج شده
۱	زن قوی/ زن همه فن حریف/ زن دوشادوش مرد	۲۵	زن (با چادر) مایه رحمت الهی است/ با خدا در ارتباط است- با ایمان است / زن (با چادر) با نشاط است/ زن (با چادر) لطیف است
۲	زن رهبر/ زن دارای استقامت است/ زن مایه استقامت	۲۸	زن با خدا در ارتباط است- با ایمان است / زیبا رنگارنگ
۳	زن محور خانواده/ زن پناه فرزندان/ دامن زن بهشت است/ رشد فرزندان در دامن زن/ زن مایه آرامش و شادی خانه	۳۴	زن با حجاب با سواد - هنرمند است/ حجاب مانع پیشرفت نیست/ حجاب زیباست
۵	زن دوشادوش مردان در اجتماع/ زن شاد و پرانرژی در اجتماع/ زن متخصص است	۱۱	زن دارای استقامت است/ زن فداکار است / زن با سواد است
۷	زن فداکار است/ زن تواناست/ زن متخصص است	۳۷	مادر پناه فرزند/ مادر پرتلاش است
۸	مادر مظهر پاکی/ مادر زحمت کش است/ مادر ساده و بی‌ریا است	۳۹	مادر (با چادر) با ایمان است/ مادر محور خانواده است/ مادر مقدس است
۹	زنان و دختران دوشادوش مردان در اجتماع/ زنان دوشادوش مردان در خدمت وطن/ زنان با حجاب‌های مختلف در کنار هم در خدمت کشور	۴۰	زن (با چادر) با سواد است/ زن آشنا با فناوری‌هایی جدید/ زن توانا- همه فن حریف/

شماره تصویر	مفاهیم استعاری استخراج شده	شماره تصویر	مفاهیم استعاری استخراج شده
۱۰	زنان دوشادوش مردان در خدمت جامعه/ زنان مبارز/ زنان با همت و پرتلاش/ زنان متخصص	۴۱	(زن فیلمبردار- عکاس) زن توانا- همه فن حریف/ زن متخصص
۱۳	زن مایه آرامش/ زن شاد و زیبا/ رنگارنگ	۴۴	زن (با چادر) پناه فرزندان/
۱۴	زن زیبا / شاد/ با طراوت /رنگارنگ/ چشم نواز	-	-

مأخذ: نگارنده

۲-۲. محورهای بازنمایی و حوزه‌های مفهومی کلان

پس از شناسایی مفاهیم موجود در تصاویر و استخراج ۵۷ استعاره مفهومی، آنها را مجموعاً در ۱۲ حوزه مفهومی کلان در نظر گرفتیم که این حوزه‌های مفهومی کلان، به ۴ محور بازنمایی اصلی شامل: حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی، برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی، جایگاه محوری زن در خانواده و نقش مادری و بازنمایی جایگاه حجاب (چادر) در زندگی زن، منتهی شدند. در ادامه، حوزه‌های مفهومی کلان و استعاره‌های مفهومی ذیل این محورها بیان و در جدول شماره ۴ جمع می‌شود.

۱-۲-۲. محور بازنمایی حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی

بخش قابل توجهی از استعاره‌های مفهومی استخراج شده، درخصوص حضور فعال زنان در جامعه ایران است. این استعاره‌ها در دو حوزه مفهومی کلان قرار گرفته‌اند: «توانایی و تخصص»، و «تلاش و همت». بیش از نیمی از دیوارنگاره‌های مورد مطالعه به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم مفهوم زن را با تأکید بر نقش‌های اجتماعی متنوع و متعدد زنان در جامعه ایران بازنمایی کرده‌اند. در این دیوارنگاره‌ها زنان در حالی که در لباس مشاغلی چون کشاورزی، پرستاری، پزشکی، فیلمبرداری، نقاشی، معلمی، مهندسی و... قرار دارند به‌تصویر کشیده شده‌اند. زنان در این تصاویر با چهره و حالت فیزیکی مصمم، قدرت‌مند و متخصص به نمایش درآمده‌اند و تأکید آن بیشتر بر توانایی زنان بر انجام آن دسته از فعالیت‌های مورد نیاز جامعه است که نیازمند تلاش، تحصیلات و کسب تخصص است. از این زاویه زنان هم‌زمان دارای قدرت در یادگیری و انجام فعالیت تخصصی در اجتماع هستند. همچنین بسیاری از این دیوارنگاره‌ها بر تلاش و همت زنان در مسیر کسب توانمندی‌ها و تخصص‌ها تأکید دارد. در مجموع،



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۷۸

این دسته از استعاره‌ها در این دیوارنگاره‌ها بر توانایی‌های روحی و فکری زنان و به‌ویژه نیاز جامعه به این حضور گسترده اجتماعی از سوی زنان تأکید دارد (تصویر ۱).

– حوزه مفهومی قدرت و توانمندی تخصصی

– حوزه مفهومی تلاش و همت

۲-۲-۲. محور بازنمایی برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی

بخش اعظم دیوارنگاره‌های مورد مطالعه حاوی استعاره‌های مفهومی است که بیانگر موقعیت برابر زنان با مردان در جامعه ایرانی و نفی مردسالاری در این جامعه است. این استعاره‌ها در دو حوزه مفهومی کلان «دوشادوش مردان» و «همه‌فن حریف بودن» طبقه‌بندی شده‌اند. در این تصاویر، زنان غالباً در کنار مردان و یا در جمعی متشکل از چندین زن و مرد به‌تصویر کشیده شده‌اند که در نگاه اول تداعی گر فعالیت مشابه زنان و مردان ایرانی در فعالیت‌های اجتماعی است. این امر با توجه به دست برتر زنان دانشجو در کسب کرسی‌های دانشگاهی در سالیان اخیر و نیز حضور آنان همپای مردان در تخصص‌ها و حرفه‌های متنوع در کشور از خلبان و مهندس و معلم گرفته تا کشاورز و هنرمند و جراح، امری قابل پذیرش برای اقشار مختلف است. مجموع این دسته از استعاره‌ها بر «همه‌فن حریف بودن» زنان تأکید دارد (تصویر ۲).

– حوزه مفهومی دوشادوش مردان

– حوزه مفهومی همه‌فن حریف بودن

۲-۲-۳. محور بازنمایی جایگاه محوری زن در خانواده و نقش مادری

حدود نیمی از استعاره‌های مفهومی استخراج‌شده از دیوارنگاره‌ها بر نقش زن در خانه در جایگاه مادری و همسری اشاره دارد. این استعاره‌ها در ۴ حوزه مفهومی کلان طبقه‌بندی شده‌اند: «محور خانواده»، «مایه آرامش و شادی»، «ملجأ و پناه»، «مایه رشد و آموزش». بسیاری از دیوارنگاره‌ها که نقش مادری را به‌تصویر کشیده‌اند مادر را به‌عنوان مظهر سادگی، تلاش، عشق و پاکی به‌تصویر کشیده‌اند. اما دیوارنگاره‌های مورد مطالعه در این پژوهش با موضوع مادر و یا همسر، مادر را در مرکز تصویر و به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که در محوریت خانه قرار دارد و فرزندان به‌گرد او به‌گونه‌ای قرار گرفته‌اند که بر این محوریت تأکید داشته و یا در آغوش مادر پناه گرفته‌اند. آنچه در این دسته از تصاویر برجسته شده، برخاسته از تعریف جایگاه مادری در فرهنگ دینی و ملی ایرانی است که بر محوریت، قدرت و تأثیر او تمرکز دارد. همچنین این استعاره‌ها به نقش مادر در آموزش و رشد فرزندان توجه ویژه‌ای دارد و در برخی از این تصاویر اهمیت این واقعیت به‌گونه‌ای به‌تصویر کشیده شده است که کودکان در حال تقلید از مادران خود هستند و آینده‌ای همانند آنان خواهند داشت (تصویر ۳).



- حوزه مفهومی جایگاه محوری
- حوزه مفهومی مایه آرامش و شادی
- حوزه مفهومی ملجأ و پناه
- حوزه مفهومی مایه رشد و آموزش

۲-۲-۴. محور بازنمایی جایگاه حجاب (چادر) در زندگی زن

به موازات مفاهیم سه گانه قبلی درباره زن و استعاره‌های مفهومی استخراج شده در حوزه‌های مختلف، بیش از نیمی از دیوارنگاره‌های مورد مطالعه مقوله حجاب را نیز به‌طور ویژه مورد توجه قرار داده‌اند و استعاره‌های متعددی با این موضوع در آنها قابل استخراج است. این استعاره‌ها در ۴ حوزه مفهومی کلان قابل طبقه‌بندی هستند که عبارتند از «ایمان مایه رحمت الهی»، «فداکاری و استقامت»، «زیبایی، نشاط و طراوت» و «پیشرفت، توانایی و تخصص». در برخی از این نگاره‌ها عبادت و ایمان زن به‌وسیله چادر رنگی و یا در حال تلاوت قرآن به‌تصویر کشیده شده است به گونه‌ای که این ایمان رحمت الهی را به‌همراه داشته است. دیوارنگاره‌های متعددی به زنان و مادران شهدا اختصاص یافته است که تداعی گر فداکاری و استقامت زنان در مراحل و جایگاه‌های متفاوتی است که در طول زندگی در آنها قرار می‌گیرد. همچنین مؤلفه‌های تصویرگری در بیشتر این نگاره‌ها به گونه‌ای است که فضای حاکم بر آن مشحون از زیبایی، نشاط و طراوت است و این امر به‌طور ویژه برجسته شده است. اما برجسته‌ترین استعاره‌هایی که در قالب به‌تصویر کشیدن چادر در این دیوارنگاره‌ها مورد توجه قرار داشته است، استعاره «حجاب مانع پیشرفت نیست» است. بر این اساس، شاهد نگاره‌هایی هستیم که زنان را با چادر در حال طبابت، عکاسی، استفاده از تکنولوژی‌های روز و ... نشان می‌دهد و زنان چادری را با سطح بالایی از سواد و تخصص نشان می‌دهد (تصویر ۴).

- حوزه مفهومی ایمان مایه رحمت الهی
- حوزه مفهومی فداکاری و استقامت
- حوزه مفهومی زیبایی، نشاط و طراوت
- حوزه مفهومی پیشرفت، توانایی و تخصص

جدول ۴: محورهای بازنمایی، مفاهیم کلان و استعاره‌های مفهومی استخراج شده

محورهای بازنمایی	حوزه مفهومی کلان	استعاره‌های مفهومی
حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی	حوزه مفهومی قدرت و توانمندی تخصصی حوزه مفهومی تلاش و همت	زن رهبر است/ زن دارای استقامت است/ زن فداکار است/ زن باسواد است/ زن متخصص است/ زن تواناست/ زن مهندس
برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی	حوزه مفهومی دوشادوشی با مردان حوزه مفهومی همه‌فن‌حریف بودن	زنان دوشادوش مردان در خدمت جامعه/ زنان مبارز/ زنان با همت و پرتلاش/ زنان با حجاب‌های مختلف در کنار هم در خدمت کشور/ زن دوشادوش مردان در اجتماع/ زن شاد و پرنرزی در اجتماع/ زن متخصص است/ زن پزشک است/ زن فیلمبردار- عکاس است/ زن هنرمند است/ زن متخصص است/ زن تواناست / زن مهندس است/ زن پرتلاش است/ زن باسواد است/ زن فداکار است/ زن قوی است/
جایگاه محوری زن در خانواده و نقش مادری	حوزه مفهومی جایگاه محوری حوزه مفهومی مایه آرامش و شادی حوزه مفهومی ملجأ و پناه حوزه مفهومی مایه رشد و آموزش	زن محور خانواده/ دامن زن بهشت است/ زن مایه آرامش و شادی خانه/ مادر (باچادر) با ایمان است/ مادر پناه فرزند/ مادر پرتلاش است/ مادر مایه رشد فرزندان/ مادر باحجاب فرزند باحجاب می‌سازد/ مادر همچون فرشته است/ مادر مظهر عشق/ مادر مظهر پاکی/ مادر ساده و بی‌ریا است/ زن دوشادوش همسر است/
جایگاه حجاب (چادر) در زندگی زن	حوزه مفهومی ایمان مایه رحمت الهی حوزه مفهومی فداکاری و استقامت حوزه مفهومی زیبایی، نشاط و طراوت حوزه مفهومی پیشرفت، توانایی و تخصص	با ایمان است/ زیباست/ با سواد/ هنرمند است/ حجاب مانع پیشرفت نیست/ حجاب زیباست/ زن زیبا رنگارنگ/ چشم‌نواز/ مایه رحمت الهی است / زن (با چادر) با نشاط است/ لطیف است/ پرتلاش/ متخصص/ دانشمند/

مأخذ: نگارنده

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

در ضمن تحلیل استعاری دیوارنگاره‌های شهر تهران با موضوع زن که هدف اصلی این پژوهش بوده است، ۱۹ دیوارنگاره به‌صورت هدفمند و بر اساس حضور متنوع زنان گزینش و مطالعه شد و در نهایت ۵۷ استعاره مفهومی شناسایی شد، که در ۴ محور اصلی بازنمایی شامل حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی، برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی، جایگاه محوری زن در خانواده و نقش مادری، جایگاه حجاب (چادر) در زندگی زن، و ۱۲ حوزه مفهومی کلان طبقه‌بندی شده‌اند. این حوزه‌های مفهومی عبارتند از: قدرت و توانمندی تخصصی، تلاش و همت، دوشادوش مردان، همه‌فن‌حریف بودن، جایگاه محوری در خانواده، مایه آرامش و شادی خانواده، ملجأ و پناه فرزندان، مایه رشد و آموزش فرزندان، ایمان مایه رحمت الهی، فداکاری و استقامت، زیبایی، نشاط و طراوت، پیشرفت، توانایی و تخصص.

نظریه زبان‌شناسی شناختی با طرح استعاره مفهومی ابراز داشت که مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود؛ یعنی زبان به انسان نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک می‌کند. استعاره مفهومی یا ادراکی ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایه امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است. تصاویر مورد نظر در این پژوهش، استعاره‌های مفهومی‌ای را در بطن خود جای داده‌اند که هر یک یادآور مفهومی آشنا در ذهن مخاطب است و با نظام مفهومی و دانشی او پیوند دارد. استعاره‌های نهفته در تصاویر به‌عنوان مفاهیمی انتزاعی، برخاسته از فرهنگ و زبان این ایران، موضوع زن را با اهداف ویژه‌ای برای مخاطب بازنمایی کرده‌اند؛ که این اهداف در قالب محورهای چهارگانه بازنمایی تبیین شد.

شناسایی محور اول درباره بازنمایی حضور اجتماعی فعال زنان در جامعه ایرانی حاکی از تأکید دیوارنگاره‌ها، به‌عنوان سازندگان بخشی از نظام مفهومی مخاطبان، بر نقش‌های اجتماعی متنوع و متعدد زنان در جامعه ایران است. زنان در این تصاویر با چهره‌ای مصمم، قدرتمند و متخصص به نمایش درآمده‌اند و بر توانایی و قدرت زنان بر انجام انواع فعالیت‌های مورد نیاز جامعه و کسب مهارت و تخصص در زمینه‌های مختلف فارغ از محدودیت‌های عرفی متمرکز شده است. آنچه در این دسته از دیوارنگاره‌ها آشکار است تلاش و همت زنان در مسیر کسب این مهارت‌ها و تخصص‌هاست که بیانگر توانایی‌های روحی و فکری زنان جامعه ایرانی است. شناسایی محور دوم یعنی



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۸۲

برابری موقعیت زنان و مردان در جامعه ایرانی برخاسته از اراده جامعه در نفی مردسالاری و برجسته کردن قدرت زنان برای حضوری برابر در جامعه است. این استعاره‌ها با همخوانی با گزاره‌هایی واقعی در جامعه و هماهنگی با تجربه زیسته مخاطبان، دیوارنگاره‌ها را باورپذیرتر می‌کنند. شناسایی محور سوم یعنی جایگاه محوری زن در خانواده و نقش مادری که حدود نیمی از استعاره‌های مفهومی استخراج شده از دیوارنگاره‌ها را خود اختصاص داده، جایگاه ویژه‌ای برای مادر همچنانکه در فرهنگ ملی و دینی ایرانیان دارد، در نظر گرفته است. در این دیوارنگاره‌ها مادر ستون خانواده و پناه اهالی خانه است. این نگاره‌ها نقش محوری، قدرت و تأثیر مادر را برجسته کرده‌اند. شناسایی محور چهارم یعنی جایگاه حجاب (چادر) در زندگی زن به آن دسته از استعاره‌ها که حکایت از ایمان و رابطه زن با خالق هستی، به‌وسیله نمایش اجرای دستورات دینی چون نماز و قرائت قرآن دارد، می‌پردازد که در همه آنها چادر در مرکز توجه تصویر قرار دارد. برجسته‌ترین استعاره‌هایی که در قالب به‌تصویر کشیدن چادر در این دیوارنگاره‌ها مورد توجه قرار داشته است حاکی از استعاره «حجاب مانع پیشرفت نیست» است. همچنین مؤلفه‌های تصویرگری در بیشتر این نگاره‌ها به‌گونه‌ای است که فضای حاکم بر آن مشحون از زیبایی، نشاط و طراوت است و این امر به‌طور ویژه برجسته شده است.

در پایان شایان ذکر است که پژوهش پیش‌رو نخستین پژوهش در کشور است که استعاره‌های مفهومی را در بستر تصویر (دیوارنگاره‌ها) جستجو و استخراج نموده و حوزه‌های مفهومی کلان را در یکی از موضوعات حساس جامعه یعنی مفهوم زن و حضور و فعالیت زنان در خانواده و اجتماع، بازنمایی شده در دیوارنگاره‌های شهر تهران به‌مثابه رسانه‌هایی تأثیرگذار، واکاوی کرده است. اهمیت این امر به‌ویژه برای مدیران شهری و هنرمندان هنگامی برجسته می‌شود که در نظر داشته باشیم هر یک آثار هنری به نمایش درآمده در فضای شهری پیامی خاص را برای مخاطبان خود که ساکنان آن شهر هستند، به‌همراه داشته و تلاش می‌کند معنایی از قبل تعیین شده را در ذهن آنها ایجاد کند و از این طریق به اساس ادراکات آنان دست یافته و سازنده بخش عمده‌ای از نظام مفهومی آنان باشند. بر این اساس، ضروری به‌نظر می‌رسد که سیاست‌گذاری‌های فرهنگی و هنری دقیقی در بازنمایی موضوعات حساس جامعه در آثار هنری، به‌ویژه در بازنمایی زنان و حضور و فعالیت آنان در خانواده و اجتماع، انجام شود. چراکه بازنمایی‌های صورت گرفته به‌وسیله آثار هنری، به‌مرور بخشی از نظام مفهومی مخاطبان گسترده خود را شکل داده و تبدیل به باورهای آنان می‌شود و در بزنگاه‌های مختلف، رفتار اجتماعی مخاطبان را درباره آن موضوع می‌سازد.



منابع و مآخذ

- احمدپور، نیر و محسن مراشی (۱۳۹۶). «مطالعه تاثیر استعاره تصویری بر پراکندگی معنا در پیکره‌های انسانی اردشیر محمص»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، دوره ۱۰، شماره متوالی ۱۹: ۷۲-۶۱.
- اسلام‌دوست، مریم (۱۳۹۵). «تأثیر گرافیک محیطی متروی تهران بر فرهنگ و هویت». *هنرهای تجسمی* (هنرهای زیبا)، ۲۱ (۱): ۵۱-۳۷.
- افراشی، آریتا و تورج حسامی (۱۳۹۲). «تحلیل استعاره‌های مفهومی در یک طبقه‌بندی جدید با تکیه بر نمونه‌هایی از زبان‌های فارسی و اسپانیایی»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، دوره ۳، شماره متوالی ۵: ۱۶۵-۱۴۱.
- افراشی، آریتا (۱۳۹۷). *استعاره و شناخت*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات و محبوبه طاهری (۱۳۹۱). «استعاره تصویری، تجلی خلاقیت در تبلیغات تجاری»، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۵ (۱۰): ۱۲۱-۱۰۷.
- بصایری، سلمان و محمد خزائی (۱۳۹۲). «جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوستره‌های عاشورایی»، *نقد ادبی*، شماره متوالی ۲۲: ۷۹-۱۱.
- بوالی، زهره (۱۳۹۸). «مفهوم‌سازی استعاری «زن» در زبان فارسی توسط زنان عامه و فعالان زن ایرانی (مطالعه موردی: شبکه اجتماعی اینستاگرام)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
- بیچرانلو، عبدالله و علی اصغر پورعزت (۱۳۹۲). «کارکردها و کژکارکردهای بازگشت معنایی استعاره‌ها: مطالعه موردی مفهوم میان‌رشته‌ای مهندسی فرهنگی»، *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، ۵ (۳): ۱۲۱-۱۰۱.
- بیچرانلو، عبدالله و زهره بوالی (۱۴۰۰). «تصویرسازی زنان عامه از «زن» در اینستاگرام فارسی از طریق استعاره‌های مفهومی»، *زن در فرهنگ و هنر*، شماره متوالی ۳: ۳۶۴-۳۴۱.
- چندلر، دانیل (۱۳۹۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.
- زنگی، بهنام (۱۳۹۵). «کاربست دیوارنگاری شهری در دستیابی به منظر شهری انسانگرا»، *منظر*، ویژه‌نامه (۳۵): ۴۹-۴۰.
- سجادزاده، حسن؛ مهرداد کریمی و سلمان وحدت (۱۳۹۶). «خوانش بصری گرافیک محیطی درفضاهای شهری با تأکید بر نقاشی دیواری، نمونه موردی: تهران»، *معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*، سال ۱۰، شماره متوالی ۱۹: ۱۱۸-۱۰۷.
- شفیع‌زاده برمی، سمانه و مهدی نجف‌زاده (۱۳۹۸). «تحلیل استعاره‌های مفهومی مناظره‌های تلویزیونی انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۹۶»، *رسانه‌های دیداری و شنیداری*، سال ۱۳، شماره متوالی ۲۹: ۷۷-۱۰۳.
- شهری، بهمن (۱۳۹۰). «بررسی رابطه میان ایدئولوژی و استعاره با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد. مشهد.
- شهری، بهمن (۱۳۹۱). «پیوند استعاره و ایدئولوژی»، *نقد ادبی*، سال ۵، شماره متوالی ۱۹: ۷۶-۵۹.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۸۴

فرامرزی، محسن (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی با رویکرد نشانه‌شناسی آگهی‌های بازرگانی تلویزیونی ایران و شبکه‌های ماهواره‌ای»، *مطالعات رسانه‌ای*، ۶ (۱۲): ۹۳-۱۱۸.

کفشچیان‌مقدم، اصغر و سمیرا رویان (۱۳۸۷). «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران (قبل و بعد از انقلاب)»، *هنرهای زیبا*، شماره متوالی ۳۳: ۱۱۴-۱۰۳.

کوچش، زولتان (۱۳۹۵). *زبان، ذهن و فرهنگ (مقدمه‌ای مفید و کاربردی)*، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: انتشارات آگاه.

لانگاکر، رونالد (۱۳۹۷). *مبانی دستور شناختی*، ترجمه جهان‌شاه میرزابیگی، تهران: انتشارات آگاه.

لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۴). *استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم*، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹). «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، *ادب‌پژوهی*، شماره متوالی ۱۲: ۱۴۰-۱۱۹.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

Alavinejad, M. (2008). The Concept of Mural Painting in the References of Islamic Art, **Negare Chapter Letter**, (7): 18- 29.

Gomez, M. A. (1993). "The Writing on our Walls: Finding Solutions through Distinguishing Graffiti Art from Graffiti Vandalism, University of Michigan", **Journal of Law Reform**, 26 (3)707 633- :.

Jonson, H.W. (1980). **History of Art**, New York: Harry N. Abrams.

McEvoy, Sh. (2012). "Latino/Latin American Muralism and Social Change: A Reflection on the Social Significance of the Cold Spring Mural", B.A. Honors Thesis, College of Saint Benedict, Saint John's University.

Evans, Vyvyan and Melanie Green (2006). **Cognitive Linguistic: an introduction**, Edinburgh University Press.

Forceville, Ch. (1996). **Pictorial Metaphor in Advertising**, London: Routledge.

Forceville, Ch. (2005). "Visual Representations of the Idealized Cognitive Model of Anger in the Asterix Album La Zizanix", **Journal of Pragmatics**, 37 (1): 69-88.

Grady, J. (2007). "Metaphor", The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, Oxford: Oxford UP.

Lakeoff, G., and M. Johnson (1993). **The contemporary theory of metaphor**. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G. and M. Johnson (1980). **Metaphors we Live by**, Chicago: University of Chicago Press.

سایت‌های دریافت تصاویر

تاریخ مشاهده: ۱۴۰۱/۷/۱۰ <http://www.tehranpicture.ir/fa/tehran360>

تاریخ مشاهده: ۱۴۰۱/۷/۱۱ <https://zibasazi.tehran.ir/citizenship-education>



سینمای زیست محیطی و مسئله آب در ایران؛ چارچوب بندی پیام های زیست محیطی در مستند مادرکشی

فرزاد غلامی^۱

چکیده

با توجه به مواجهه ای که سینمای مستند ایران با مسایل زیست محیطی داشته است، در این پژوهش به نحوه چارچوب بندی مسئله آب ایران در مستند مادرکشی پرداخته ایم. سؤال اصلی پژوهش این است که مستند مادرکشی چگونه با مسئله زیست محیطی آب مواجه شده و آن را به چه شیوه هایی چارچوب بندی کرده است؟ چارچوب بندی می تواند نحوه مواجهه با مسئله آب را در سه سطح (تشخیص، تجویز و انگیزش) تشریح نماید. برای پاسخ به سؤال پژوهش، این مستند با استفاده از دو روش تحلیل محتوای کیفی و تحلیل رتوریک مطالعه شد. یافته ها حکایت از آن دارد که توسعه پایدار مهمترین چارچوبی است که این مستند برای فهم مسئله آب انتخاب کرده است. به عبارتی مستند مادرکشی چارچوب های تشخیصی و تجویزی خود را بر مبنای توسعه پایدار تنظیم کرده است. این امر، در انتخاب چارچوب های انگیزشی نیز مؤثر بوده است؛ به همین دلیل «اعتبار منبع» که بیانگر توصیه متخصصان است، به عنوان چارچوب انگیزشی انتخاب شده است. همچنین این مستند در کنار توسعه پایدار از چارچوب های اقتصاد سیاسی آب، عدالت زیست محیطی و امنیت زیست محیطی نیز استفاده کرده است. در چارچوب انگیزشی نیز علاوه بر «اعتبار منبع» از راهبردهای «ترس»، «حل مسئله»، «قیاس» و «نگرش جمعی» استفاده شده است.

کلیدواژه ها

سینمای زیست محیطی، ارتباطات، مسئله آب، چارچوب بندی، توسعه پایدار، مستند مادرکشی.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۸۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۷

۱. استادیار گروه علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Farzadgholami@ut.ac.ir

مقدمه

با برجسته شدن موضوعات زیست‌محیطی در سراسر جهان، محیط‌زیست از منظر رشته‌های مختلف مورد توجه قرار گرفته است و رویکردهای بین‌رشته‌ای جدیدی برای مطالعه موضوعات زیست‌محیطی ظهور کرده است. به عنوان مثال جامعه‌شناسی محیط زیست و ارتباطات زیست‌محیطی از جمله این رویکردها هستند. در این پژوهش مسئله محیط زیست از زاویه ارتباطات محیط زیست و به‌طور ویژه با نگاه سینمای زیست‌محیطی مورد توجه قرار گرفته است، به عبارتی بعد ارتباطی مسائل زیست‌محیطی مبنای این پژوهش است. ارتباط‌گران باید آگاهی بیشتری درباره مشکلات انتقال این پیام‌های پیچیده کسب کنند (دیدرینگ^۱، ۲۰۰۸: ۱۹). زیرا موضوعات زیست‌محیطی ماهیت علمی دارند و برای عمومی کردن آنها ارتباط‌گران باید بدانند که آنها را در چه بستر کلانی قرار دهند، تا مخاطب با آنها همراه شود (دیدرینگ، ۲۰۰۸: ۱۴). جرج لیکاف^۲ بر این باور است که کنشگران محیط زیست تصور می‌کنند که اگر واقعیات مشکلات زیست‌محیطی را به مردم بگویند، مردم با استفاده از قدرت خردورزی به نتیجه درست خواهند رسید، اما در عمل چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد. از نظر لیکاف راه‌حل این است که واقعیات بر مبنای چارچوب‌های ذهنی افراد جامعه باید چارچوب‌بندی شوند تا توسط افراد درک شوند (لیکاف، ۲۰۱۰: ۷۳-۷۱). بنابراین، می‌توان گفت که یکی از موضوعات مهم در عرصه مسئله آب این است که چگونه پیام‌های مربوط به این مسئله چارچوب‌بندی می‌شوند. سینما نیز می‌تواند یکی از زمینه‌هایی باشد که به چارچوب‌بندی مسایل محیط زیست می‌پردازد. در واقع، سینمای زیست‌محیطی عرصه‌ای است که مواجهه سینما و مسایل زیست‌محیطی در آن مورد توجه قرار می‌گیرد. به موازات افزایش تولید مستندهای زیست‌محیطی، این مسئله که فیلم‌ها به عنوان یک رسانه به نحو روزافزونی برای انتقال ایده‌های محیط زیستی مورد استفاده قرار می‌گرفتند، به موضوعی برجسته در پژوهش‌های مطالعات فیلم نیز تبدیل شد (هوگ، ۲۰۱۴: ۶). به این معنا که زمینه مطالعاتی جدیدی ظهور کرد که امروزه با عنوان مطالعات سینمایی سبز یا مطالعات اکوسینما^۳ از آن یاد می‌شود. بنابراین، نحوه انتقال پیام‌های زیست‌محیطی از مسئله آب در مستندهای زیست‌محیطی، موضوعی مهم و تأثیرگذار برای پژوهش و فهم جامعه ایران از مسئله آب است. مطالعات مرتبط با سینمای مستند به عنوان یکی از حوزه‌های مطالعات و پژوهش‌های



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱



1. Diedring

2. Lakoff

3. Ecocinema Studies

هنری می تواند از زاویه چارچوب بندی، مسایل مختلف را مورد توجه قرار دهد. به عبارتی موضوع برای پژوهشگری که با رویکرد چارچوب بندی به تحلیل می پردازد، چگونگی ساخته شدن مسئله آب در ایران است؛ به این معنا که برای فهم مخاطب عام در کدام چارچوب های کلان موضوع، معنی دار شده است. در این حالت برای پژوهشگر این موضوع حائز اهمیت است که در بحث آب چه مسایلی برجسته شده اند و از چه شیوه هایی برای اقناع مخاطب استفاده شده است. یکی از مهمترین مستندهایی که در مورد مسئله آب در ایران ساخته شده است، مستند مادر کشی است. بنابراین، این مهم که «مستند مادر کشی چگونه مسئله آب ایران را چارچوب بندی کرده است؟» سؤال اصلی این مقاله است. چارچوب بندی را می توان در سه سطح تعریف و پرسش اصلی را به سه پرسش فرعی زیر تجزیه کرد:

- مستند مادر کشی در مواجهه با مسئله آب چه عواملی را به عنوان دلایل این مسئله معرفی کرده است؟
- مستند مادر کشی در مواجهه با مسئله آب چه راه کارهایی را برای حل این مسئله، ارائه کرده است؟
- مکانیزم ها و راه کارهای اقناعی مستند مادر کشی در مواجهه با مسئله آب چیست؟

پیشینه پژوهش

در فضای پژوهشی جامعه ایران، پژوهشی مرتبط با مسئله اصلی این مقاله یافت نشد؛ اما در مورد مستند مادر کشی پایان نامه ای با عنوان «خوانش مخاطبان از مستندهای بحران آب: مطالعه موردی مستند مادر کشی» توسط عطیه ملک زاهدی در سال ۱۳۹۶ در مقطع کارشناسی ارشد علوم ارتباطات دانشگاه تهران، دفاع شده است. ملک زاهدی در پژوهش خود با استفاده از روش تحلیل رتوریک به مطالعه و تحلیل خوانش انتقادی مخاطبان از این فیلم، پرداخته است. وجه تمایز این پژوهش با پژوهش ملک زاهدی در زاویه نگاه به موضوع است، هدف پژوهش حاضر تحلیل چارچوب بندی مسئله بحران آب در این مستند است و نگارنده سعی کرده است با راهبرد استقرایی به سؤالات خود پاسخ بدهد.

چارچوب نظری

چارچوب بندی^۱ به قدری گسترده و وسیع است که می توان ادعا کرد که «چیزی به نام اطلاعات چارچوب بندی نشده وجود ندارد» (نیومن^۲ و نیسبت^۳، ۲۰۱۵: ۳۶۱). در فضای پژوهش های حوزه مطالعات ارتباطی، پژوهش گران مختلفی به نظریه چارچوب بندی پرداخته اند. به عبارتی

1. Framing
2. Newman
3. Nisbet

همان‌گونه که براون^۱ (۲۰۱۳: ۵) بیان کرده است، می‌توان گفت چارچوب‌بندی ادبیات گسترده‌ای دارد (گامسون^۲ ۱۹۸۹؛ اتمن^۳ ۱۹۹۳؛ نوریس^۴ ۱۹۹۵؛ کاپیرز^۵ ۲۰۰۲). پژوهش‌گران چارچوب‌بندی بر این باورند که کل فرآیندهای ارتباطی را می‌توان با این دیدگاه مفهومی تجزیه و تحلیل کرد (شفر^۶ و همکاران، ۲۰۱۷: ۴). به عبارتی تحلیل چارچوب‌بندی برای تحلیل گام‌های مختلف فرآیندهای ارتباطی با روش‌های مختلف مورد استفاده قرار گرفته است.

کارشناسان برای ساده‌سازی مسایل فنی پیچیده از چارچوب‌ها استفاده می‌کنند (نیومن و نیسبت، ۲۰۱۵: ۳۶۱). بنابراین، می‌توان گفت چارچوب‌سازی یک عمل محوری در ارائه پیام به مخاطب است. در حقیقت انتخاب یک چارچوب برای یک داستان یا یک خبر، مهم‌ترین تصمیمی است که یک ارتباط‌گر باید اتخاذ کند (زیلمان^۷ و همکاران، ۲۰۰۴: ۵۸). ایده کلیدی چارچوب‌بندی به ساختارهای تفسیری اشاره دارد که رویدادهای خاص را در بسترهای کلان‌تر قرار می‌دهد و به آن رویدادها معنای مشخصی می‌دهد (نوریس، ۱۹۹۵: ۲). با افزایش پژوهش‌های مرتبط با چارچوب‌بندی، پژوهش‌گران علوم اجتماعی به این امر اذعان کردند که هر آنچه ارائه می‌شود، بسته‌بندی شده یا چارچوب‌بندی شده است. دلیل اهمیت این موضوع هم این است که چارچوب‌بندی بر نتایج محتوای ارائه شده، اثر می‌گذارد (دیدرینگ، ۲۰۰۸: ۱۵). طبق نظر اتمن چارچوب‌ها زمانی خلق می‌شوند که ارتباط‌گران برخی از جنبه‌های یک مسئله را برای مخاطب برجسته‌تر می‌کنند. همان‌طور که اتمن^۸ می‌گوید چارچوب‌های ارتباطی یک مشکل را توضیح می‌دهند، عوامل را شناسایی می‌کنند و راه‌حلهایی ارائه می‌دهند (جاسپر^۹، ۲۰۱۶: ۶۹). بر این اساس است که ادعا می‌شود چارچوب‌ها به شیوه‌های ارائه و تفسیری اشاره دارند که واقعیت‌های اجتماعی را ایجاد می‌کنند (تانگ^{۱۰} و هوه^۱، ۲۰۱۳: ۴). بر اساس نظریه چارچوب‌بندی هر رویداد خاص و منفردی را می‌توان در بستر کلان و بزرگتری قرار داد، که این امر می‌تواند معنای مشخصی به آن رویداد دهد؛ بنابراین، این نظریه ابزار تحلیلی مناسبی برای فهم مصنوعات رسانه‌ای و هنری در موضوعات مختلف از جمله مسایل زیست‌محیطی است.

1. Brown
2. Gamson
3. Norris
4. Kuypers
5. Schäfer
6. Zillmann
7. Entman
8. Jasper
9. Tang
10. Huhe

اگر دانشمندان، پژوهش گران و هنرمندان بخواهند در مباحث زیست محیطی ارزیابی و یا مشارکت خوبی داشته باشند، به درک چارچوب ها به عنوان یک فرآیند شناختی، اجتماعی و سیاسی نیاز دارند (نیومن و نیسبت، ۲۰۱۵: ۳۶۱). به عبارت دیگر عموم جامعه برای درک مسایل پیچیده زیست محیطی و گفتمان های مربوط به آن، متکی به چارچوب ها هستند. همان گونه که هنسن^۱ (۲۰۱۱) خواستار شده است، پژوهش در زمینه چارچوب بندی مجموعه ارزشمندی از رویکردهای نظری و روشی را برای ارزیابی عوامل مؤثر در ایجاد انگیزه برای کنشگری محیط زیستی و الگوهای جلب توجه و افکار عمومی فراهم می کند.

الگوی چارچوب بندی بنفورد^۲ و اسنو^۳

الگوی چارچوب بندی بنفورد و اسنو، الگویی مناسب برای فهم مستندهای مسئله آب است. بنفورد و اسنو با مطرح کردن سه نوع چارچوب سازی تشخیصی^۴، چارچوب سازی تجویزی^۵ و چارچوب سازی انگیزشی^۶ به این مسئله اشاره می کنند که بازیگران جنبش های اجتماعی و یا جنبش های محیط زیستی با پیگیری این وظایف به مسایل مرتبط با تحرک اجماع و تحرک عمل می پردازند. تحرک اجماع، به بیان ساده یعنی ایجاد توافق و سهولت بخشیدن به آن، و تحرک عمل یعنی انگیزش به عمل و حرکت دادن افراد از بالکن به سنگرهای نبرد (بنفورد و اسنو، ۲۰۰۰: ۶۱۷-۶۱۵). آنها این سه نوع چارچوب سازی را این گونه تشریح کرده اند:

چارچوب سازی تشخیصی: به معنای شناسایی یک مشکل است. برای اینکه جنبش های اجتماعی موفق شوند، باید ابتدا مشکل شناسایی شود تا بسیج طرفداران بر مبنای آن صورت گیرد. از آنجایی که جنبش های اجتماعی در پی اصلاح و تغییر موقعیت یا موضوع مسئله مند هستند، بنابراین، عمل هدفمند به شناسایی علل و عوامل، مقصران و مجرمان بستگی دارد. چارچوب سازی تشخیصی این عملکرد را با تمرکز بر مسئولیت یا سرزنش انجام می دهد.

چارچوب سازی تجویزی: شامل مفصل بندی راه حل های پیشنهادی یک مسئله و راهبرد اجرای این طرح است. در کل چارچوب سازی تجویزی به این سؤال که چه کاری باید انجام شود و مسایل بسیج عمل و اجماع چگونه باشد، می پردازد.

چارچوب سازی انگیزشی: این چارچوب سازی آماده باش یا دلیلی برای پرداختن به

1. Hansen

2. Benford

3. Snow

4. Diagnostic Framing

5. Prognostic Framing

6. Motivational Framing



عمل جمعی بهتر شوند، شامل واژگان مناسب را فراهم می‌کند. بنفورد و اسنو با مطالعات متعدد بر روی جنبش‌های اجتماعی چهار کلمه انگیزشی را که از تعامل بین فعالان جنبش‌ها، حامیان و افراد عادی بروز یافته، شناسایی کرده‌اند. این کلمات عبارتند از: شدت^۱ (به خطر دریافت شده از تهدید اشاره می‌کند)، فوریت^۲ (به سرعت لازم برای مورد ملاحظه قرار گرفتن مشکل اشاره دارد)، کارایی^۳ (به حس قدرتی اشاره می‌کند که فرد برای پرداختن به مشکل دارد) و تناسب^۴ (به وظیفه فرد برای عمل اشاره دارد). این کلمات به طرفداران جنبش این امکان را می‌دهد تا در عمل جمعی و ادامه مشارکت خود، انگیزه داشته باشند.

جدول ۱. خلاصه الگوی بنفورد و اسنو

عنوان	مهم‌ترین مشخصه
چارچوب تشخیصی	شناسایی چستی مسئله
چارچوب تجویزی	راه کار لازم برای حل مسئله
چارچوب انگیزشی	راه کارهای اقناعی برای همراه کردن مخاطب

روش پژوهش

پژوهش کیفی با ویژگی‌هایی چون استقرایی بودن، نوپدید بودن و تا اندازه‌ای کنترل‌ناپذیری شناخته می‌شود. به همین دلیل است که پژوهش کیفی کمتر خصلت خطی بودن دارد (لیندلاف^۵ و تیلور^۶، ۱۳۸۸: ۱۰۸). در این پژوهش نیز با توجه به جدید بودن موضوع از روش‌های کیفی استفاده شد. بدین منظور با توجه به ماهیت سؤالات پژوهش، از دو روش تحلیل محتوای کیفی استقرایی و تحلیل رتوریک استفاده شد. در ادامه، این دو روش و نحوه به کارگیری آن برای انجام پژوهش تشریح شده است.

ژیلیان رز^۷، در کتاب «روش و روش‌شناسی تحلیل تصاویر»، روش تحلیل محتوا را یکی از روش‌های مناسب برای تحلیل مصنوعات بصری معرفی می‌کند. رز برای تحلیل محتوا چهار مرحله را تشریح می‌کند که عبارتند از: ۱. یافتن فیلم‌های مورد نظر، ۲. طراحی مقوله‌ها برای کدگذاری، ۳. کدگذاری فیلم‌ها و ۴. تحلیل نتایج بر اساس سؤال پژوهش (رز، ۱۳۹۳: ۱۳۶-۱۲۱). با توجه به ماهیت سؤالات اول و دوم

1. Severity
2. Urgency
3. Efficacy
4. Propriety
5. Lindlof
6. Taylor
7. Rose



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۹۲

پژوهش، برای شناسایی چارچوب های تشخیصی و تجویزی سینمای مستند در حوزه مسئله آب، از روش تحلیل محتوای کیفی استفاده شد.

با توجه به سؤال سوم پژوهش برای شناسایی چارچوب های انگیزشی سینمای مستند در حوزه مسئله آب، از روش تحلیل رتوریک استفاده شد.

آرتور آسابرگر^۱ استاد ارتباطات دانشگاه سانفرانسیسکو آمریکا در کتاب «روش های پژوهش در رسانه ها»، الگویی کاربردی برای تحلیل رتوریک ارائه کرده است که هم برای متون مکتوب و هم برای متون تصویری قابل استفاده است. بنابراین، در این مقاله از الگوی وی برای تحلیل شیوه اقناع مخاطب در مستند مادر کشی استفاده شد. آسابرگر در این الگو^۲ (۱۳۸۸: ۴۶-۴۱) مهم ترین تمهیدات برای اقناع مخاطب را تشریح کرده است. در جدول زیر خلاصه این الگوی تحلیل رتوریک ذکر شده است:

جدول ۲. خلاصه الگوی تحلیل رتوریک آسابرگر (۱۳۸۸)

مؤلفه های رتوریک	مصادق و مضمون
زبان استعاری	تمثیل و مقایسه
زبان کنایی	ربط کلی یا جزئی دو چیز یا مفهوم به هم
اعتبار منبع	توصیه متخصصان
حل مسئله	ارائه راه حل
نگرش جمعی	همه مردم
همسانی نمادین	استفاده از ستارگان و افراد مشهور برای ارایه پیام
پاداش به خود	احساس مفید بودن اقدام برای خود فرد
تحریک پندار	تجانس آوایی، تکرار، قافیه و موسیقی
مقایسه	روش های منطقی مانند ارائه آمار

معرفی و خلاصه داستان مستند مادر کشی

مستند مادر کشی (مدت زمان ۷۶ دقیقه) به تهیه کنندگی محمد شکیبانی و کارگردانی و نویسندگی کمیل سوهانی، به سفارش مرکز بررسی های استراتژیک نهاد ریاست جمهوری در سال ۱۳۹۴ ساخته شده است.

مادر کشی از نگاهی متفاوت و با رویکردی نسبتاً انتقادی به چالش کم آبی و خشک سالی پرداخته

1. Asa Berger

۲. برای جلوگیری از طولانی شدن بخش روش خلاصه الگو در جدول ارائه شده است، برای مطالعه الگوی تحلیل رتوریک آسابرگر به کتاب «روش های پژوهش در رسانه ها»، انتشارات دفتر مطالعات رسانه ای مراجعه کنید.

است. نگاهی که بحران آب را فراتر از تغییر شرایط اقلیمی می‌داند و ریشه مشکل را در دخالت‌های انسانی در طبیعت یافته است. مادرگشی به سراغ تاریخی نه‌چندان دور می‌رود و ریشه‌ها را در زمان قبل از انقلاب و هم‌زمان با اجرای اصل چهار ترومن واکاوی می‌کند. بعد از آن در مسیر سیر تاریخی به ریشه‌هایی همچون سدسازی و مهار بی‌رویه آب‌های تجدیدپذیر، سیاست‌زدگی در تصمیم‌گیری‌های کلان، اجرای پروژه محکوم به شکست انتقال آب، نبود برنامه جامع آمایش سرزمین و ضعف فرهنگ مصرف می‌پردازد. سدسازی‌های بی‌رویه و دخالت در اکوسیستم طبیعی، حفر بی‌رویه چاه‌های عمیق، انتقال آب بین حوزه‌های مختلف آبریز، از بین رفتن منابع زیرزمینی آب، بهره‌وری پایین و برنامه‌ریزی غلط در کشاورزی، جایگزینی مدیریت دولتی به‌جای مدیریت مردمی، از مواردی است که این مستند در تحلیل دلایل بحران آب به آن می‌پردازد.

۱. تحلیل یافته‌ها

با استفاده از محتوای کدگذاری شده فیلم و ارجاع به مباحث نظری، در یک رفت و برگشت تحلیلی به متن مستند و نظریه‌ها و چارچوب‌های موجود، جدول زیر تهیه شده است:

جدول ۳. چارچوب‌های مستند مادرگشی

چارچوب کلان	مقولات میانی	کدهای اصلی
توسعه پایدار	عدم آمایش سرزمین	سیاست‌های دولتی عامل مسئله آب
		ناهماهنگی بین دستگاه‌های متولی حوزه منابع آب
		الگوی بهره‌وری آب در کشاورزی
		فقدان پیوست‌های زیست‌محیطی طرح‌های توسعه
		بی‌توجهی به فرونشست زمین
		از بین رفتن تنوع گونه‌های حیات وحش در اثر مسئله آب
عدم آمایش منابع آب	عدم آمایش منابع آب	طرح‌های انتقال آب بین حوزه‌ای
		سدسازی
		برداشت بی‌رویه آب‌های زیرزمینی
توسعه پایدار	ایجاد فقر	بیکاری و مهاجرت روستاییان: آوارگان زیست‌محیطی
		گسترش حاشیه‌نشینی
	مشارکت اجتماعی	مشارکت جوامع محلی برای آب‌خیزداری
		لزوم مشارکت نخبگان و توجه آنان به محیط زیست

چارچوب کلان	مقولات میانی	کدهای اصلی
عدالت زیست محیطی	مناسبات مرکز/ پیرامون	دسترسی نداشتن روستاییان به آب شرب
		انتقال آب استان های پیرامونی به استان های مرکزی
اقتصاد سیاسی آب	مافیا در مدیریت منابع آب	جایابی صنایع آب بر بر مبنای خواست کانون های قدرت و ثروت
	تقسیم کار بین المللی	سهم بالای تولید و صادرات مواد آب بر
امنیت زیست محیطی	جنگ آب	درگیری و جنگ در روستاها بر سر موضوع آب
		درگیری بر سر آب مسئله اصلی آینده غرب آسیا

هدف مستند مادر کشی در طرح موضوع آب، نگاهی جامع به همه عوامل مسئله آب و ارجاع به رویکردها و نظرات متفاوت بوده است. از این رو مستند، موضوع را هر بار با چارچوبی متفاوت نگاه و ارایه کرده است. این چارچوب ها شامل توسعه پایدار، عدالت زیست محیطی، اقتصاد سیاسی آب و امنیت زیست محیطی است. با توجه به این که در پژوهش کیفی فرآیند بین تحلیل داده ها، جمع آوری داده ها و مراجعه به ادبیات نظری برای تحلیل رفت و برگشتی است، در این پژوهش نیز پژوهش گر از ابتدا چارچوب های کلانی را که امکان مطرح شدن مسایل زیست محیطی در آنها وجود داشت از منابع نظری و پژوهش های صورت گرفته شناسایی نموده است، اما در تحلیل و کدگذاری داده ها خود را محدود به این چارچوب ها نکرده و در مواجهه با کدهای جدید چارچوب مشخصی برای آنها انتخاب نموده است. بر این اساس در گزارش پژوهش که در قالب مقاله ارائه می شود، ابتدا در مورد هر کدام از چارچوب های این مستند توضیحاتی بیان شده و سپس داده های مستند بر مبنای آن تحلیل شده است.

۱-۱. چارچوب توسعه پایدار

مهمترین چارچوب مستند مادر کشی، چارچوب توسعه پایدار است. توسعه پایدار ابعاد مختلفی دارد و مباحث زیست محیطی بخشی از این مفهوم کلان است. «کمیسیون جهانی محیط زیست و توسعه»^۱ توسعه پایدار را این گونه تعریف کرده است: «مدیریت استفاده بشر از زیست کره زمین که پایدارترین منافع را برای نسل های حاضر دربرداشته و در عین حال قابلیت و پتانسیل خود را برای تأمین نیازها و خواسته های نسل های آینده حفظ کند» (آروین، ۲۰۱۳: ۶۶). با توجه به وضعیت جهان و عدم موفقیت برنامه های توسعه پایدار در گزارش ارزیابی هزاره اکوسیستم که در سال ۲۰۰۵ منتشر شده، تأکید شده است که

1. World Commission for Environment and Development

2. Irwin

محیط زیست باید در کانون همه بحث‌های توسعه قرار گیرد (ساتن، ۱۳۹۳: ۲۳۹). بنابراین، بُعد زیست‌محیطی توسعه پایدار بیش از پیش نیازمند توجه است. در چارچوب توسعه پایدار این مستند چهار عامل ۱. عدم‌آمایش سرزمین، ۲. عدم‌آمایش منابع آب، ۳. ایجاد فقر و ۴. مشارکت اجتماعی را مورد توجه قرار داده است که هر کدام از این موارد خود در قالب موضوعات جزیی‌تری مورد توجه قرار گرفته است.

۱-۱-۱. عدم‌آمایش سرزمین

بر اساس تعریف شبکه نظارت برنامه‌ریزی فضایی اروپا، آمایش سرزمین عبارت است از «رویکرد منسجم و فعال توسعه سرزمین برای شکل دادن به آینده شهرها، نواحی و مناطق جغرافیایی بزرگتر، به گونه‌ای که از سیاست‌های منطقه‌ای فراتر رود و به رویکرد برنامه‌ریزی فضایی نزدیک‌تر شود» (هدایتی‌آق‌مشهدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۵). این مستند، عدم‌آمایش سرزمین را در قالب موضوعاتی چون فقدان پیوست‌های زیست‌محیطی طرح‌های توسعه، الگوی بهره‌وری آب در کشاورزی، ناهماهنگی بین دستگاه‌های متولی حوزه منابع آب، سیاست‌های دولتی عامل مسئله آب، بی‌توجهی به فرونشست زمین و از بین رفتن تنوع گونه‌های حیات وحش در اثر مسئله آب، مطرح کرده است. در ادامه با ارائه شواهدی تشریح شده است که این موارد چگونه در چارچوب‌بندی توسعه پایدار مورد توجه قرار گرفته‌اند.

به عنوان نمونه با توجه به شرایطی که در دشت همدان ایجاد شده است، می‌توان گفت که جملات زیر که از زبان یکی از مسئولان وزارت نیرو در زمان افتتاح نیروگاه همدان بیان شده است، بیانگر این است که یا پیوست زیست‌محیطی برای این پروژه انجام نشده، یا در مطالعات صورت گرفته پیوست زیست‌محیطی نادیده گرفته شده است:

«یکی از مسئولان وزارت نیرو: وزارت نیرو با کمک شرکت توانیر برنامه‌ریزی و مطالعات بسیار مفصلی در غرب کشور در استان‌های همدان، کرمانشاه، کردستان، لرستان و بخش‌هایی از استان مرکزی انجام داده است؛ با توجه به شرایط اقلیمی و وضعیت محل، نهایتاً استان همدان شهرستان کبودرآهنگ و بخش فامنین را انتخاب کرده است. این نیروگاه باعث خیر و برکت برای این منطقه خواهد شد.»

در بحث الگوی‌های نادرست بهره‌وری در کشاورزی، این مستند با داشتن دیدی کلان حتی فرآیند صادرات محصولات کشاورزی را نادرست دانسته و تأکید می‌کند که

۱. در مواردی از نقل قول که صرفاً به سمت افراد اشاره شده است به این دلیل است که در متن مستند مشخصات فرد مورد مصاحبه ذکر نشده است.

اگر با دید جامعی به مسایل کشور نگریسته شود بسیاری از مسایل حوزه کشاورزی امری نامعقول جلوه می کند؛ چراکه در صورت چندبعدی دیدن این مسایل مشخص خواهد شد که تبعات زیان بار آنها برای کشور بیش از فواید آنهاست. به عنوان مثال در بخشی از مستند این گونه آمده است:

«کاش این همه آسیب و هزینه ای که برای کنترل منابع آب ایجاد می شود، ارزش افزوده ای داشت، اما چنین نیست. محصولات این آب ارزشمند اغلب تأمین کننده هزینه تولید آنها هم نیست و تنها با یارانه های نفتی است که این فرآیند سودآور به نظر می رسد.»

بنابر چارچوب تشخیصی این مستند می توان نتیجه گرفت که الگوی نادرست در کشاورزی یکی از علل اصلی مسئله آب است، زیرا به دلیل یارانه های نفتی و بی توجهی به هزینه های واقعی تولید یک محصول، صرفاً به ارزش آوری و قیمت فروش محصول توجه می شود. در بخشی از مستند این امر با صراحت بیشتری از زبان یک صادرکننده پسته مطرح شده است:

«مهدی آگاه: باغ دار و صادرکننده پسته؛ من صادرات محصولات کشاورزی مانند پسته را خیانت می دانم و خود را در آن شریک می دانم. اگر کسی در پتروشیمی و صنعت فولاد خیانت بزرگتری می کند، این رفع خیانت از من نمی کند. خیانت به معنی از بین بردن منابعی است که در این کشور لازم است برای بقای آن، اما ما به بقای خود و نسل مان فکر می کنیم و به بقای ایران نه، این کار خیانت است.»

در بخشی دیگر از این مستند در قالب چارچوب توسعه پایدار و موضوع عدم آمایش سرزمین، ناهماهنگی میان دستگاه های دولتی به عنوان چارچوب تشخیصی مطرح می شود.

«جواد شامخی: مدیرکل جهاد کشاورزی استان همدان در سال ۱۳۷۶؛ برای ما از اتفاقات روز افتتاح نیروگاه می گوید. جواد شامخی: برای من علامت سؤال بود که یک نیروگاه چگونه بیايد در یک دشت ممنوعه ایجاد شود و ۶۰ حلقه چاه عمیق بزند و نسبت به معیشت مردم منطقه بی تفاوت باشد، یکی از دغدغه های ما این بود که این نیروگاه افتتاح نشود. این نیروگاه باید در جای دیگری که مناسب بود ایجاد می شد.. به رئیس جمهور گفتم این کلید افتتاح نیروگاه که شما فشردید به مثابه هیولایی آب دشت همدان را خواهد بلعید.»

سخنان مدیرکل وقت جهاد کشاورزی همدان و مخالفت او با تأسیس نیروگاه در مکان کنونی خود به وضوح بیانگر ناهماهنگی دستگاه های دولتی در اجرای طرح های



عمرانی است. به عبارتی واضح است که آنچه بر اثر این ناهماهنگی‌ها آسیب می‌بیند، محیط زیست است.

سیاست‌های نادرست دولتی و تغییر مداوم سیاست‌ها به عنوان یکی از علل مسئله آب در این مستند مورد توجه قرار گرفته است؛ به عبارتی چارچوب تشخیصی در اینجا سیاست‌های متناقض و غیرعقلانی است که دولت‌ها اجرا کرده‌اند، در قسمتی از این مستند به صراحت به این امر اشاره شده است:

«افت شدید آب‌های زیرزمینی دشت کبودرآهنگ سال ۱۳۷۲ وزارت نیرو را وادار کرد که برداشت آب از حفره‌های زیرزمینی را غیر مجاز اعلام کند. اما چهار سال بعد همین وزارتخانه نیروگاه شهید مفتاح را در همین منطقه با سیستم خنک کننده‌ای که نیازمند برداشت آب فراوان از سفره‌های زیرزمینی بود، افتتاح کرد.

جانمایی اشتباه صنایع و تأسیسات، تنها به نیروگاه شهید مفتاح هم‌دان ختم نمی‌شود. سد فریم صحرای مازندران نمونه دیگری از چنین تأسیسات است. یکی از مدیران وزارت نیرو: وجود این سد نعمت با برکتی است ۷۵۰ هکتار از اراضی را بهبود می‌بخشد و ۵۰۰ هکتار دیگر را نیز زیر کشت می‌برد. این امر باعث رونق اقتصادی در منطقه خواهد شد؛ باعث بهبود زندگی کشاورزان خواهد شد و آنها را از آسیب‌های کم‌آبی مصون نگه می‌دارد. این تأسیسات چیزی جز خیر و برکت و خوبی ندارند. تصاویر از خشک شدن کامل سد بعد از پنج سال.»

در بخشی دیگر از این مستند از علت‌های مسئله آب در چارچوب تشخیصی پا فراتر گذاشته شده و بر تبعات مسئله آب تأکید گشته است. به عنوان مثال از بین رفتن تنوع گونه‌های جانوری یکی از تبعات مسئله آب و خشک شدن دریاچه ارومیه است، که مستند مادرکشی آن را این گونه مطرح کرده است:

«بزرگترین دریاچه داخلی ایران، دومین دریاچه آب شور دنیا. بزرگترین آبگیر دائمی غرب آسیا، محل زندگی بیش از ۲۷ پستاندار، ۴۰ نوع خزنده، ۲۰ نوع ماهی و ۲۰۰ نوع پرند... حالا دیگر این توصیفات برای دریاچه ارومیه و حوضه آبریزش تنها خاطرات شیرین جامانده از گذشته‌ای نه چندان دور است. خاطراتی از دریاچه‌ای به بزرگی هفت برابر شهر تهران.»

جزئیات تبعات خشک شدن دریاچه ارومیه در این بخش به وضوح مطرح شده است و نابودی زندگی ۲۷ نوع پستاندار، ۴۰ نوع خزنده، ۲۰ نوع ماهی و ۲۰۰ نوع پرند، تبعاتی وحشتناکی است که به دلیل خشک شدن دریاچه‌ها اتفاق افتاده است. یکی دیگر از موضوعاتی که ذیل عدم آمایش سرزمین و در چارچوب کلان توسعه

پایدار مورد توجه قرار گرفته است، بحث فرونشست زمین است. سخنان محمد درویش از فعالان عرصه محیط زیست در این مستند در این باره چنین است:

«محمد درویش: فعال محیط زیست؛ در اتحادیه اروپا ۴ میلی متر نشست زمین در سال به عنوان شرایط بحرانی در نظر گرفته می شود. در تهران، پایتخت ایران، بنابر اطلاعات سازمان زمین شناسی این رقم ۳۶ سانتی متر در سال است. یعنی ۹۰ برابر چیزی که در اتحادیه اروپا شرایط بحرانی در نظر گرفته می شود. شما حتی یک نماینده مجلس را ندیدید که یقه وزیر نیرو یا رئیس سازمان محیط زیست یا وزیر جهاد کشاورزی را بگیرد که چرا این اتفاق دارد می افتد. هیچ روشنفکر و هیچ نخبه ای را ندیدید در این کشور که اعتراض کند به این وضعیت؛ این یک جنایت مسلم به نسل امروز و نسل فرداست.»

در این بخش از مستند، محمد درویش بی توجهی همه اقشار جامعه به فرونشست زمین به دلیل برداشت بی رویه از آب های زیرزمینی را «جنایت» در حق نسل امروز و نسل های آتی می داند. به عبارتی در اینجا حق آیندگان برای استفاده از منابع طبیعی و به عبارت دقیق تر حق زندگی آنها در قالب توسعه پایدار مطرح شده است.

۱-۱-۲. عدم آمایش منابع آب

آمایش منابع آب مفهومی جدید است که «در دهه ۱۹۸۰ و به منظور بهینه سازی مصرف آب بین بخش های مختلف متقاضی آب مطرح شد و هدف آمایش منابع آب ایجاد تعادل بین منابع آب موجود با تقاضا برای منابع آب، ضمن در نظر گرفتن منابع آب های سطحی و زیرزمینی بود» (هدایتی آق مشهدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۷). در تشریح مختصر و موجز این مفهوم می توان گفت «مفهوم آمایش منابع آب به خودی خود يك محصول نیست که مشکلات را رفع نماید، بلکه مجموعه ای از اصول، روش ها و رهنمودهایی است که برای مدیریت بهتر عرضه و تقاضای آب مطرح می شود» (هدایتی آق مشهدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۷). عدم آمایش منابع آب در این مستند در قالب سه موضوع خردتر شامل «سدسازی»، «طرح های انتقال آب بین حوزه های» و «برداشت بی رویه آب های زیرزمینی» مطرح شده است.

سدسازی به عنوان بخشی از چارچوب تشخیصی مسئله آب در این مستند بارها مورد توجه قرار گرفته است و به عنوان یکی از عوامل اصلی به آن پرداخته شده است. به عنوان مثال در این مستند نقش سدسازی در مسئله آب ایران از زبان محمد درویش فعال محیط زیست این گونه بیان شده است:

«محمد درویش: فعال محیط زیست؛ بیش از ۶۵۰ سد ساختم، الان طبق آمارهای اعلام شده ۴۰ درصد این سدها خالی از آب است. ایران گنجایش اینقدر سد را



ندارد. فقط توی حوزه آبخیز دریاچه ارومیه ۷۲ سد فعال داریم و بنابر این بوده است ۱۰۵ سد زده شود. آخه از کجا؟ یعنی این ۱۴ رودخانه که به دریاچه ارومیه می‌ریختند قرار بوده است بر روی هر کدامشان ۱۰ تا ۱۲ سد ساخته شود.»

برداشت بی‌رویه آب‌های زیرزمینی نیز بعد دیگری از چارچوب تشخیصی مسئله آب است که در این مستند مورد توجه قرار گرفته است:

«ابوالقاسم سوزنچی: رئیس خانه کشاورز استان همدان؛ بالغ بر ۴۵۰۰ چاه غیرمجاز در استان همدان داریم. اگر هر چاه ۱۰ لیتر بر ثانیه برداشت کند برداشت از این چاه‌ها دو برابر کارون خواهد بود. ..تنها در یک روستا ۲۲ چاه غیرمجاز وجود دارد»

در بخشی دیگر از این مستند «طرح‌های انتقال آب» به‌عنوان چارچوب تشخیصی مسئله آب در ایران مورد توجه قرار گرفته است. برای اثبات این امر موضوع انتقال آب بین‌حوزه‌ای با موضوع سدسازی و تبعات آن مقایسه شده است، تا از این طریق تبعات این رویکرد نادرست مشخص گردد. گفته‌های حجت میان‌آبادی استاد دانشگاه تربیت‌مدرس در بخشی از این مستند بیانگر این موضوع است:

«حجت میان‌آبادی: استاد دانشگاه تربیت مدرس؛ ما از رویکرد غلط سدسازی داریم رو می‌آوریم به رویکرد غلط انتقال آب... اگر نشد آب از خارج کشور بخریم بیاوریم... تمام این رویکردها رویکردهای سازه‌ای است... طرح‌های انتقال آب در خوش‌بینانه‌ترین حالت اثرات سوءشان، بیشتر از سدسازی نباشد، کمتر نیست، چون اگر سدسازی تنها اثرات اقتصادی و زیست‌محیطی داشت انتقال آب علاوه بر این اثرات منفی، دارای اثرات سیاسی، اجتماعی و اقلیمی خواهد بود.»

۳-۱-۱. ایجاد فقر

فقر را شاید بتوان مهم‌ترین دغدغه اجتماعی-اقتصادی توسعه پایدار به‌شمار آورد. پایداری دربردارنده تعهد به تلاش به‌منظور ریشه‌کنی فقر است (کهیل، ۱۳۹۳: ۳۹). رفع فقر و تأمین نیازهای آتی بدون آسیب‌زدن به نسل‌های آتی از اهداف اصلی توسعه پایدار است. بیکاری روستاییان به‌عنوان یکی از تبعات مسئله آب در این مستند در چارچوب تشخیص، مورد توجه قرار گرفته است. کشاورزانی که با مسئله آب مواجه هستند تبعات این مسئله را اینگونه بیان کرده‌اند:

«اسماعیل تقیان: کشاورز؛ همه چیزمان را از دست داده‌ایم به‌خاطر بی‌آبی... ۸۰ سال عمر دارم و الان با خفت زندگی و الان باید با یارانه زندگی کنم... گاو و گوسفند و هرچی دارم را فروخته‌ام... و الان شرمند زن و بچه هستم... قبض گاز برای من ۲۳۴ هزار تومان آمده است.»

مهاجرت هم یکی از تبعات بیکاری کشاورزانی است که در روستاها با مسئله آب مواجه هستند. مهاجرت روستاییان به حاشیه شهرها هم از زبان کنشگران فعال محیط زیست و هم از زبان مردم روستایی در چارچوب تشخیصی و تبعات آن مورد توجه قرار گرفته است: «مانی میرصادقی: مستندساز و فعال محیط زیست؛ اگر دریاچه ارومیه خشک شود از تبریز تا زنجان باید تخلیه شود یعنی هیچ سکنه ای نمی تواند آنجا زندگی کند. این مملکت نیاز به هیچ دشمنی ندارد خودمان داریم خودمان را می کشیم..... روستای سلیلک همدان یکی از هزاران روستای خالی از سکنه کل کشور است که ساکنانش به دلیل بی آبی به حاشیه شهرها مهاجرت کرده اند.»

۴-۱-۱. مشارکت اجتماعی

یکی از مفاهیمی که در رویکردهای توسعه پایدار مورد توجه قرار گرفته و به عنوان راه حل برای دستیابی به توسعه پایدار مطرح شده است، مفهوم مشارکت اجتماعی است. همانگونه که ساتن^۱ تأکید می کند «توسعه پایدار به شدت وابسته به رویکردهای آموزشی است، که در آن می توان افراد عقلایی و منطقی را به مشارکت در فعالیتهای حفظ محیط زیست و توسعه تشویق کرد» (ساتن، ۱۳۹۳: ۲۲۷). الگوی توسعه پایدار واقعیتی است که بر اساس القای یک روند از بالا به پایین به وجود نمی آید و گروهی خاص نمی تواند آن را برای گروهی دیگر یا مکان و زمانی دیگر تنظیم نماید؛ بلکه حالتی است که از بطن جامعه برانگیخته می شود و تمامی اجزای جامعه، از قشرهای مختلف مردم تا منابع و امکانات به طور مستمر و مستقیم در آن درگیرند (میسرا، ۱۳۶۵: ۳۲). مشارکت مردم محلی به عنوان بخشی از چارچوب تجویزی در این مستند این گونه مطرح شده است:

«مردم منطقه سیستان و بلوچستان: هزینه لایروبی را بدهند به خدا خود ما بهتر از هر کس دیگه می توانیم انجام دهیم و از لحاظ مالی هم برای ما خوب است، کمک هزینه ای می شود برای زندگی مان.»

لزوم مشارکت نخبگان برای حل مسئله آب نیز در این مستند به عنوان بخشی از چارچوب تجویزی مورد توجه واقع شده است؛ به عنوان مثال محمد درویش، فعال محیط زیست این موضوع را به عنوان بخشی از راه حل مسئله آب بیان کرده است:

«محمد درویش: فعال محیط زیست؛ شما حتی یک نماینده مجلس را ندیدید که یقه وزیر نیرو یا رئیس سازمان محیط زیست یا وزیر جهاد کشاورزی را بگیرد که چرا این مقدار فرونشست زمین داریم. هیچ روشنفکر و هیچ نخبه ای را ندیدید در این کشور که اعتراض کند به این وضعیت، این یک جنایت مسلم به نسل امروز و نسل فرداست.»

۲-۱. چارچوب عدالت زیست محیطی

بحث‌های مرتبط با محیط زیست امروزه با بحث عدالت اجتماعی پیونده خورده است (کھیل، ۱۳۹۳: ۲۱). چراکه آسیب‌های زیست محیطی معمولاً در بین همه اعضای جامعه به صورت مساوی تجربه نمی شوند، معمولاً افراد ساکن در محله‌های فقیرنشین و اقلیت‌ها بیشتر با این موضوع دست به گریبان هستند (یانگ و همکاران، ۲۰۱۵: ۱). بی عدالتی زیست محیطی برای توصیف شرایطی به کار می رود که بخش هایی از یک جامعه به طور نامتناسبی بار مشکلات و آسیب های زیست محیطی را به دوش می کشند. در کشورهای صنعتی این بخش ها معمولاً منطقه هایی هستند که شرایط اقتصادی اجتماعی پایینی دارند، یا اقلیت های نژادی آن جامعه در آنجا ساکن هستند (نیمانیس^۱ و همکاران، ۲۰۱۲: ۶).

در چارچوب عدالت زیست محیطی، عمده توجه مستند به مناسبات مرکز-پیرامون بوده است؛ که با دو موضوع جزئی تر یعنی دسترسی نداشتن روستاییان به آب شرب و انتقال آب استان های پیرامونی به استان های مرکزی مطرح شده است.

در بخشی از مستند مصاحبه هایی با اهالی روستاهای استان چهارمحال و بختیاری صورت گرفته است که بیانگر این است که اگر جامعه ایران با مسئله آب روبرو است، بخش بزرگی از بار و مشقت این بحران را روستاییان تحمل می کنند، به گونه ای که آنها حتی آب برای مصارف شرب در اختیار ندارند، حتی در تابستان به اندازه ای آب ندارند که بتوانند برای شست و شوی لباس استفاده کنند. گفتگوی زیر بیانگر این وضعیت است:

«روستاییان چهارمحال و بختیاری: در طول تیر ماه تا حالا سه بار برای ما آب آمده است. آب تانکر کفاف روستا را نمی دهد. شما را قسم می دهم آب را به ما برسانید... ما دو سه هفته یکبار هم نمی توانیم لباس مان را بشوریم. آب نیست... به هر شخصی که می پرستید قسم تان می دهم آب را به ما برسانید.»

این مصاحبه حاکی از آن است که نابرابری های اجتماعی چگونه در قالب مسایل زیست محیطی خود را نشان می دهد و رنج مضاعفی بر طبقات محروم جامعه تحمیل می کند.

۳-۱. چارچوب اقتصاد سیاسی آب

اقتصاد سیاسی در ساده ترین حالت به معنای استفاده از ابزارهای اقتصادی برای تحلیل مسایل مختلف است. به عنوان مثال اقتصاد سیاسی می تواند ساختار و کارکرد دولت ها، نهادهای اجتماعی، روابط اقتصادی منطقه ای و جهانی، و نیز مواردی چون فقر و بی عدالتی را با استفاده از ابزارهای اقتصادی تحلیل نماید (دادگر، ۱۳۹۷: ۴۸).

بحران آب نیز از جمله مسایلی است که رویکرد اقتصاد سیاسی توانایی تحلیل آن را دارد. این رویکرد می تواند ابعاد ناگشوده ای از دلایل بحران آب را آشکار نماید. این مستند با چارچوب بندی مسئله آب در ارتباط با خواست کانون های قدرت و ثروت، جایابی صنایع آب بر را نه مسئله تکنوکرات ها و گزینش تخصصی، بلکه تحت تأثیر ساختارهای اقتصاد سیاسی می داند:

«جانمایی تأسیسات و سدها علتی غیر از ضعف دانش مهندسی دارد.»

«جواد شامخی: یکی از دلایل، فشارهای سیاسی است به وسیله قدرتمندان و

افرادی که می خواهند صاحب کرسی ها شوند.»

«عیسی کلانتری: وزیر اسبق جهاد کشاورزی و دبیر ستاد احیای دریاچه ارومیه: افراد سیاسی از منافع طبیعی برداشت سیاسی می کنند. انتخابات نزدیک است، برای آنها دریاچه اصلاً مهم نیست، مردم هم مهم نیست. مهم انتخاب شدن یا نشدن شان هست.»

یکی از این گزینش های مرتبط با بحث های اقتصاد سیاسی، مسئله مافیای سدسازی و انتفاع های حاصل از آن است که ساخت سد را از موضوعی توسعه ای خارج کرده و آن را به دولت ها «تحمیل» می کند.

«محمد درویش: فعال محیط زیست؛ به گفت علیرضا دائمی معاون وزارت

نیرو، ۱۲۰ (سد) را به وزارت نیرو تحمیل کرده اند و باید ساخته شوند، در حالی که رأی کارشناسی وزارت نیرو این است که این سدها نباید ساخته شوند.

«دکتر محمدتقی فرور (نویسنده کتاب تکنولوژی های آسیب زا): در کشور ما این که فن سالاران یا همان تکنوکرات ها حاکم شوند را مقدس می دانیم. در حالی که تصمیمات را باید جامعه بگیرد نه فن سالاران... آنها عواقب را نمی بینند. پیشنهاد می کنم کویر را در اختیار سدسازان قرار بدهید بگویید اینجا بسازید پول بگیرید. دوباره خراب کنید پول بگیرید؛ از اول بسازید... بذارید آسایش به همه جامعه نرسد.»

در سطحی فراملی نیز اقتصاد سیاسی بین الملل و ساختار نابرابر جنوب شمال، تولید محصولات آب بر را به جهان کمتر توسعه یافته واگذار کرده و تولیدات ثانوی را به کشورهای توسعه یافته واگذار می کند. علاوه بر این ها در سطح منطقه ای نیز گاه این مسئله اتفاق می افتد و توسعه نامتوازن باعث شده است تا اقتصاد سیاسی تولید، در سطح خرد خصالتی کاملاً ضدملی پیدا کند:



«حجت میان‌آبادی: استاد دانشگاه تربیت مدرس؛ اخیراً یکی از نمایندگان کمیسیون انرژی مجلس اعلام کرد میزان سودی که ما از کشت پسته در کرمان و رفسنجان به‌دست آوردیم، ۳ میلیارد دلار بوده است و ارزش آبی که صرف تولید این پسته شده است ۸ میلیارد دلار بوده است.»

۴-۱. چارچوب امنیت زیست‌محیطی

تلاش‌های روزافزون متمرکز بر امنیت جهانی، بایستی تمامی تأثیرات واقعی وخامت محیط زیست جهانی را تشخیص دهد؛ که یکی از مشخصه‌های آن کاهش منابع طبیعی در سراسر دنیا، نظیر جنوب است. هرچقدر که وخامت محیط زیست جهانی بیشتر شده و منابع طبیعی بیش از حد بهره‌برداری شوند، جهان به مکانی ناامن‌تر تبدیل می‌شود (هینز، ۱۳۹۳: ۲۵۷). نظریه‌پردازان جدید امنیت، مسایلی مانند گرم شدن کره زمین، سوراخ شدن لایه اوزون و دیگر ابعاد تغییرات اقلیمی را به‌عنوان تهدیدات جدید آینده بشریت معرفی کرده‌اند (مصلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۳۹). این مسئله به‌خوبی در رویکرد مکتب کپنهاگ^۱ در مطالعات مربوط به امنیت، خود را نمایان ساخته است. شرایط جهان به‌گونه‌ای پیش رفته است که باری بوزان^۲ از متفکران اصلی مکتب کپنهاگ، «امنیت زیست‌محیطی» را به‌عنوان یکی از ابعاد امنیت ملی مطرح کرده است (بوزان، ۱۳۸۷: ۴۵).

این مستند بغرنج شدن مسئله آب را به مسایل امنیتی و جنگ و تعارض بر سر آب پیوند می‌زند. پیشی گرفتن جنگ آب بر جنگ نفت، که طبق برخی پیش‌بینی‌ها اتفاق افتاده است: «چندین سال پیش، بسیاری از متفکران هشدار داده بودند جنگ آینده جنگ بر سر آب خواهد بود، نه نفت. و چقدر این موضوع واقع‌بینانه بوده است. امروز این مسئله بر همگان آشکار شده است.»

آنچه چنین چارچوب ارایه‌ای را بیشتر به مسایل امنیتی متصل می‌کند استفاده از بخشی از خبرهای رسانه‌هایی است که در گفتمان رسمی و امنیتی ایران به رسانه‌های معاند و ضد امنیت ملی معروف‌اند. طرح‌های انتقال آب در اصفهان سابقه تشنجات به اصطلاح امنیتی داشته‌اند و در این مستند نیز به تخریب تأسیسات انتقال آب توسط معترضان اشاره شده است. این که مسئله آب می‌تواند از بحث‌های تخصصی و مرتبط

۱. مکتب کپنهاگ نامی است که به دیدگاه‌های افرادی چون باری بوزان، اولی ویور و جاپ دوویدل در مورد امنیت داده شده است. به عبارتی مکتب کپنهاگ یکی از رویکردهای حوزه روابط بین‌الملل است که امنیت را صرفاً محدود به حوزه مسائل نظامی و سیاسی نمی‌داند و بر این باور است که باید امنیت را در سایر حوزه‌ها نیز مطرح کرد؛ یکی از این حوزه‌ها بعد امنیت زیست‌محیطی است. آثار اصلی این مکتب از جمله کتاب‌های «مردم، دولتها و هراس» اثر باری بوزان و کتاب «چارچوبی تازه برای تحلیل امنیت» اثر باری بوزان، اولی ویور و جاپ دوویدل به فارسی ترجمه شده‌اند.

با تکنوکراسی خارج شده و به ابعاد جدیدی برسد، در مستند بازتاب داشته است: «صدای آمریکا: درگیری کشاورزان در شرق اصفهان با مأموران انتظامی و امنیتی... این اعتراض ها از زمانی آغاز شد که قرار شد آب رودخانه زاینده رود به یزد منتقل شود. جمعه پیش کشاورزان خشمگین در شهرهای خوارسگان و ورزنه به تأسیسات انتقال آب آسیب رساندند و آن را تخریب کردند.»

۲. تحلیل رتوریک

در بخش دوم، به تشریح راهبردهای انگیزشی این مستند که اقناع مخاطب را به همراه دارند، با استفاده از روش تحلیل رتوریک آسابرگر (۱۳۸۸) پرداخته شده است. مستند مادر کشی چارچوب انگیزشی و رتوریک خود را بر راهبردهای استفاده از مقایسه، ترس، نگرش جمعی، اعتبار منبع و حل مسئله بنا کرده است.

۱-۲. راهبرد استفاده از مقایسه

مستند در موارد متعددی با استفاده از آمار و ارقامی که توسط متخصصان و مسئولان ارایه شده با بهره گرفتن از راهبرد مقایسه، وضعیتی منطقی و قابل درک را پیش روی مخاطب ترسیم می کند. مقایسه ایران با کشورهای منطقه در میزان استفاده از آب های تجدیدپذیر، تعداد سدهای ساخته شده در قیاس با ورودی آب، تعداد چاه های غیرمجاز در برابر مجاز، آمار سطح زیر کشت آبی در زمان حال و گذشته، و نیز استفاده از تصاویر وضعیت حال و گذشته تالاب ها و رودها، با استفاده از اصطلاحاتی که وضعیت محیط زیست ایران را مقایسه می کند، در بخش هایی از مستند بیان شده است:

«بزرگترین دریاچه داخلی ایران، دومین دریاچه آب شور دنیا. بزرگترین آبگیر دائمی غرب آسیا، محل زندگی بیش از ۲۷ پستاندار، ۴۰ نوع خزنده، ۲۰ نوع ماهی و ۲۰۰ نوع پرنده... حالا دیگر این توصیفات برای دریاچه ارومیه و حوضه آبریزش تنها خاطرات شیرین جامانده از گذشته ای نه چندان دور است. خاطراتی از دریاچه ای به بزرگی ۷ برابر شهر تهران.»

یا در موارد دیگری میزان مصرف آب های تجدیدپذیر در ایران با استانداردهای بین المللی مقایسه شده است، که نتیجه این امر آگاهی مخاطب از شرایط نامناسب ایران در این زمینه است. سخنان رئیس سازمان حفاظت محیط زیست مبتنی بر همین قیاس است که در مستند مورد استفاده قرار گرفته است:

«عیسی کلانتری: وزیر اسبق جهاد کشاورزی و دبیر ستاد احیای دریاچه ارومیه؛



جامعه جهانی در ارگان‌های بین‌المللی توسعه می‌گویند شما اگر تا ۲۰ درصد آب تجدیدپذیرتان را استفاده کنید، محیط زیست‌تان سالم می‌ماند. حداکثر استفاده مجاز آب‌های تجدیدپذیر ۴۰ درصد است. در دنیا دو کشور بالای ۴۰ درصد استفاده می‌کنند. کشور دوم مصر است با ۴۶ درصد و کشور اول ایران است با اختلاف بسیار زیاد که ۹۶ درصد را استفاده می‌کنیم. یعنی فاجعه را به وجود آوردیم. نمونه‌ای دیگر از استفاده از راهبرد مقایسه برای اقناع مخاطب، چنین نقل شده است: «امروز ۱۶ دریاچه و تالاب کشور بین ۹۰ تا ۱۰۰ درصد خشک شده‌اند. سدهای بی‌شمار بیش از ۹۵ درصد آب‌های روان کشور را مهار کرده‌اند. که نتیجه این رکوردزنی، گرد و خاک و آلودگی می‌باشد که تا بیش از ۶۰ برابر حد مجاز شهرهای مختلف کشور را در بر می‌گیرد.»

۲-۲. راهبرد استفاده از ترس

استفاده از راهبرد ترس در نشان دادن تبعات امنیتی مسئله آب، با استفاده از منبعی هراس‌آفرین، از نمونه‌های چارچوب انگیزشی مبتنی بر این راهبرد است: «صدای آمریکا: درگیری کشاورزان در شرق اصفهان با مأموران انتظامی و امنیتی... این اعتراض‌ها از زمانی آغاز شد که قرار شد آب رودخانه زاینده‌رود به یزد منتقل شود. جمعه پیش کشاورزان خشمگین در شهرهای خوارسگان و ورزنه به تظاهرات انتقال آب آسیب رساندند و آن را تخریب کردند.» بخشی از ترس ایجاد شده نیز حاصل نوع موسیقی انتخابی در بخش‌های مختلف مستند است.

۲-۳. راهبرد استفاده از نگرش جمعی

مستند، ایجاد نگرش جمعی را برای کلیت بخشی و شمول همگانی مسئله در منطقه استفاده کرده است تا به نتیجه‌گیری مناسب در ذهن مخاطب دست یابد: «یاسر عرب: مستندساز و فعال محیط زیست؛ من در سفر اولم به سیستان به این نتیجه رسیدم که فاجعه هر چقدر بزرگتر باشد، کمتر دیده می‌شود. شما وقتی وارد منطقه سیستان شوید می‌گویید باور نمی‌کنم چنین چیزهایی حقیقت داشته باشد. مگر می‌شود ۶۰۰ هزار نفر اوضاع زندگی‌شان این‌گونه باشد ولی در مرکز هیچ خبری نباشد.»

۲-۴. راهبرد استفاده از اعتبار منبع

این مستند برای اثبات ادعای خود در موارد متعددی به منابع معتبر ارجاع می‌دهد. به‌عنوان مثال در بخشی از فیلم جمله‌ای از برتولت برشت شاعر و نمایشنامه‌نویس معروف آلمانی استفاده شده است:

«روزگاری آن کس که می خندید، هنوز خبر بد را شنیده بود... اما ما ساکنان

شهر دیر زمانی است که خبر را شنیده ایم و همچنان می خندیم.»

همچنین در مادر کشی بارها از شخصیت های شناخته شده و معروف حوزه محیط زیست کشور مانند محمد درویش، عیسی کلانتری، دکتر محمدتقی فرور، دکتر حجت میان آبادی برای طرح مسئله آب استفاده شده است، که این امر می تواند بر ابعاد اقناعی پیام مورد نظر بیافزاید.

۲-۵. راهبرد استفاده از حل مسئله

حل مسئله همواره یکی از راهبردهای اقناعی به شمار رفته است که می تواند مخاطب را با پیام همراه و همدل کند. به عبارتی پیام همراه با راه حل بیشتر می تواند اقناع کننده باشد تا زمانی که تنها بیانگر مشکل است. در این مستند بارها از این راهبرد برای اقناع مخاطب استفاده شده است:

«محمد درویش: فعال محیط زیست؛ جمله ای از قول شاردن، جهانگرد

معروف فرانسوی گفته شده است، در فن به کارگیری آب، هیچ ملتی را

از ایرانیان توانا تر ندیدم... شاردن همه دنیا را گشته است. ایرانیان باستان

به درستی متوجه تنگناهای جغرافیای و اقلیمی بوده اند و سازه های زندگی شان

را متناسب با این تنگناها طراحی کرده اند.»

این راه حل گرایی در موارد دیگری کاملاً آشکار بیان شده است؛ به عنوان مثال استفاده از «قنات و کاریز» به دلیل متناسب بودن با شرایط اقلیمی ایران به عنوان راه حلی برای مسئله آب بیان شده است:

«برای هزاران سال ایرانیان با آگاهی از شرایط اقلیمی خود راه هایی را برای مدیریت منابع آبی پیدا کرده بودند، که در هماهنگی کامل با طبیعت و نظام اجتماعی شان بود. اما تحولات پرشتاب دهه های اخیر برنامه ریزان را از این رویکردهای سنتی ارزشمند، غافلگیر کرد و در زمانی کوتاه شیوه زیست و الگوی مصرف هزاران سال ایرانیان را تغییر داد و بی حرمتی و اسراف را جایگزین حرمت به آب و قناعت کرد. ایرانیان از دیرباز شیوه های اسرار آمیزی برای استخراج آب داشتند و توانستند دشت های خشک را به جایی برای زندگی تبدیل کنند. قنات یکی از شیوه های اصلی مهندسی و مدیریت منابع آب ایرانیان است.»

نتیجه گیری و پیشنهاد

هر چارچوبی می تواند تأثیر متفاوتی در برخورد مخاطب با موضوع ایجاد کند. برای



پاسخ به سؤال اول و دوم این پژوهش درباره دلایل و راه کارهایی که مستند مادرکشی در مواجهه با مسئله آب به آنها دست یافته است، می توان از چارچوب تشخیصی و به تبع آن چارچوب تجویزی توسعه پایدار نام برد. در این چارچوب ها، مسئله اصلی مدیریت استفاده انسان از محیط زیست است. به این معنا که مفروض چارچوب توسعه پایدار این است که طبیعت بماهو طبیعت فاقد ارزش است و مسئله حائز اهمیت نحوه مدیریت استفاده انسان از طبیعت است؛ که باید بتواند هم نیازهای نسل حاضر را تأمین کند و هم تأمین نیازهای نسل های آتی را به خطر نیاندازد. این موضوع می توانست در قالب چارچوب بدیل دیگری مانند زیست بوم گرایی نیز چارچوب بندی شود؛ که بر اساس آن صرف مدیریت بهتر در استفاده از منابع طبیعی، راه کار مناسبی برای سامان دهی به وضعیت موجود نیست؛ بلکه باید دگرگونی های بنیادینی در مورد رابطه انسان و طبیعت به وجود آید، تا بتوان بر مشکلات موجود غلبه کرد. چارچوب دیگر در این حوزه می تواند افراط گرایی سبز باشد که مفروض اصلی طرفداران آن در رابطه انسان و طبیعت، بر لزوم تسلط طبیعت بر انسان استوار است.

در این مستند، توسعه پایدار به عنوان چارچوب تشخیصی اصلی برای مسئله آب در ایران انتخاب شده است. به عبارتی توسعه ناپایدار باعث ایجاد مسئله آب در ایران شده است، بنابراین، چارچوب های تجویزی هم در راستای ایجاد توسعه پایدار بوده است. باید توجه داشت که امروزه از نظر طرفداران محیط زیست تنها دنبال توسعه پایدار بودن، مسایل زیست محیطی را حل نخواهد کرد؛ بلکه برای فهم این موضوعات اجتناب از جزیی نگری به مسایل محیط زیست و به ویژه به موضوع حیاتی آب و اتخاذ رویکردی کل نگر در حوزه های مختلف اقتصاد، سیاست، محیط زیست، فرهنگ و جامعه، به عنوان یک کل واحد، ضروری است، تا بتوان با توجه به پیچیدگی روابط میان این حوزه ها دلایل اصلی مسئله آب را شناسایی کرد و بر مبنای آن اقدام به سیاست گذاری برای حل موضوع آب نمود. اگرچه در این مستند چارچوب های دیگری چون اقتصاد سیاسی آب، امنیت زیست محیطی و عدالت زیست محیطی مورد توجه قرار گرفته است، اما چارچوب غالب، توسعه پایدار است که بر مبنای آن مسئله آب در ایران مطرح شده است.

برای پاسخ به سؤال سوم پژوهش که بر راه کارها و سازوکارهای اقناعی برای همراهی مخاطب با موضوع مسئله آب تمرکز دارد، باید اذعان داشت به دلیل انتخاب چارچوب توسعه پایدار برای فهم مسئله آب و رویکرد از بالا به پایین در طرح های توسعه ای، به طور طبیعی استفاده از «اعتبار منبع» جهت مطرح کردن انتقادات کارشناسان از تبعات

طرح های توسعه ای یکی از مهمترین راهبردهای اقناعی به شمار می رود. وقتی کارشناسان به عنوان یکی از شخصیت های اصلی این مستندها حضور دارند، «ارائه راه حل» و «مقایسه» بی تردید یکی از راه کاری اقناعی خواهد بود، چراکه از کارشناسان انتظاری جز ارائه بحث های علمی و منطقی برای بیان دلایل بحران و راه حل های آن نمی رود.

راهبرد «ترس» و «نگرش جمعی» نیز به عنوان دو راهبرد مهم دیگر، برای همراهی مخاطب، در نظر گرفته شده است. اگرچه در این پژوهش تمرکز پژوهشگر بر اقناع کلامی بوده است، اما بر اساس مستندهای مورد مطالعه، برای ایجاد ترس در مخاطب می توان از اغراق در تبعات مسئله آب و در برخی مواقع از موسیقی بهره گرفت. در بیان راهبرد نگرش جمعی در بخش هایی از این مستند از حضور افراد محلی در مستند بهره گرفته شده و از زبان آنها مسئله آب، به عنوان مشکل «همه» ساکنان این شهرها و روستاها مطرح شده است. لازم به ذکر است اگرچه افرادی از این نابرابری های زیست محیطی منفعت خواهند برد، به عنوان مثال «شرکت های تولید آب معدنی»، اما در این پژوهش به دلیل کمرنگ بودن چارچوب های انتقادی از جمله اقتصاد سیاسی، چنین مسایلی نادیده گرفته شده است.

در پایان این نوشتار، بر اساس آنچه که از تحلیل مستند مادر کشی در این پژوهش به دست آمد موارد زیر برای بهبود سیاست گذاری ها در این حوزه پیشنهاد می شود:

– فراهم کردن زمینه ارائه خدمات پژوهشی به مستندسازان برای ساخت فیلم مستند در حوزه مسایل زیست محیطی.

– ارائه خدمات مشاوره رسانه ای از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در خصوص اصول اقناع و عمومی کردن مسایل علمی، در تهیه مستندهای زیست محیطی.

– حمایت از ساخت آثار سینمایی (مستند و داستانی) در حوزه محیط زیست و بحران آب.

– تأمین مالی برای خرید و تهیه بانکی از مستندهای تولید شده با موضوعات زیست محیطی، توسط وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان حفاظت محیط زیست و انتشار آن.

– استفاده از ظرفیت شبکه های اجتماعی برای پخش بخش هایی از این مستندها در سطح گسترده، با هدف مقابله با رواج اطلاعات جعلی و نادرست و ایجاد فضای گفتگو در حوزه عمومی. این امر رشد تفکر سازنده انتقادی را در بین کاربران به همراه خواهد داشت.



- همکاری سازمان‌های محیط زیست، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و وزارت آموزش و پرورش، برای آموزش دانش‌آموزان از طریق نمایش مستندهای زیست‌محیطی.
- انجام پژوهش‌های سینمایی در مورد «میدان تولید» مستندهای زیست‌محیطی.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۰

منابع و مآخذ

- آروین، آلن (۱۳۹۳). *جامعه شناسی و محیط زیست*، ترجمه صادق صالحی، بابل سر: دانشگاه مازندران.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۸). *روش های پژوهش در رسانه ها*، ترجمه محمد حافظی، تهران: دفتر مطالعات و برنامه ریزی رسانه ها.
- بوزان، باری (۱۳۸۷). *مردم، دولت ها و هراس*، ترجمه پژوهشکده مطالعات راهبردی، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.
- دادگر، بدالله (۱۳۹۷). «اقتصاد سیاسی: ابزاری قدرتمند برای تحلیل و سیاست گذاری در عرصه های گوناگون قرن بیست و یکم»، *بررسی مسایل اقتصادی ایران*، دوره ۵، شماره پیاپی ۹: ۷۰-۴۷.
- رز، ژیلیان (۱۳۹۳). *روش و روش شناسی تحلیل تصویر*، ترجمه سیدجمال الدین اکبرزاده جهرمی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات و مرکز آموزش و سنجش افکار صداوسیما.
- ساتن، فیلیپ دبلیو (۱۳۹۳). *درآمدی بر جامعه شناسی محیط زیست*، ترجمه صادق صالحی، تهران: سمت.
- کهیل، کایکل (۱۳۹۳). *محیط زیست و سیاست اجتماعی*، ترجمه حسین حاتمی نژاد و سهراب امیریان، تهران: دانشگاه تهران.
- لیندلاف، تامس و برایان تیلور (۱۳۸۸). *روش های پژوهش کیفی در علوم ارتباطات*، ترجمه عبدالله گیویان، تهران: همشهری.
- ملک زاهدی، عطیه (۱۳۹۶). *خوانش مخاطبان از مستندهای بحران آب: مطالعه موردی مستند مادر کشی*، پایان نامه کارشناسی ارشد، رشته علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.
- مصطفی نژاد، عباس (۱۳۸۷). «بررسی جنبه های مختلف امنیت زیست محیطی با رویکرد مکتب انتقادی»، *محیط شناسی*، سال ۳۴، شماره پیاپی ۴۶: ۱۴۸-۱۳۹.
- میسرا، آر. پی (۱۳۶۵). «مشارکت مردمی»، *نشریه جهاد*، سال ۶، شماره پیاپی ۸۹: ۵-۲.
- هدایتی آق مشهدی، امیر؛ حمیدرضا جعفری؛ ناصر مهرداد؛ فهمی هدایت؛ پروین فرشچی، و سمانه زاهدی (۱۳۹۴). «آمایش سرزمین و مدیریت منابع آب: آمایش منابع به جای فعالیت ها: مطالعه موردی حوضه آبریز خزر»، *علوم و تکنولوژی محیط زیست*، ۱۷ (۳): ۸۶-۶۴.
- هینز، جفری (۱۳۹۰). *مطالعات توسعه*، ترجمه رضا شیرزادی و جواد قبادی، تهران: آگه.
- Benford, R. D., and D. A. Snow (2000). "Framing processes and social movements: An overview and assessment", *Annual review of sociology*, 26 (1): 611-639.
- Brown, C. (2013). "Media Framing of the 2009-2010", United States Health Care Reform Debate.
- Diedring, K. (2008). "Framing environmental messages: Examining audience response to humor, shock, and emotional treatments", USF Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida University of South Florida.



- Entman, R. M. (1993). "Framing: Toward clarification of a fractured paradigm", **Journal of communication**, 43 (4): 51-58.
- Hansen, A. (2011). "Communication, media and environment: Towards reconnecting research on the production, content and social implications of environmental communication", **International Communication Gazette**, 73 (1-2): 7-25.
- Hughes, H. (2014). **Green Documentary: Environmental Documentary in the Twenty-First Century**. Intellect Books.
- Ingram, D. (2013). "The aesthetics and ethics of eco-film criticism", In **Ecocinema theory and practice**, 43-61.
- Jasper, S. (2016). "Framing of children in news stories about US immigration from Latin America", **Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**, 7 (2): 68-77.
- Kuypers, J. A. (2002). **Press bias and politics: How the media frame controversial issues**, Greenwood Publishing Group.
- Lakoff, G. (2010). "Why it matters how we frame the environment", **Environmental communication**, 4 (1): 70-81.
- Neimanis, A.; H. Castleden and D. Rainham (2012). "Examining the place of ecological integrity in environmental justice: A systematic review", **Local Environment**, 17 (3): 349-367.
- Nisbet, M. C. and T. P. Newman (2015). "Framing, the media, and environmental communication", In **The Routledge handbook of environment and communication**. Routledge. 325-338.
- Norris, P. (1995). "The restless searchlight: Network news framing of the post-Cold War world", **Political Communication**, 12 (4): 357-370.
- Schäfer, M. S.; S. O'Neill; M. Nisbet; S. Ho; E. Markowitz and J. Thaker (2017). "Frame analysis in climate change communication: approaches for assessing journalists' minds", **online communication and media portrayals**.
- Tang, M. and N. Huhe (2014). "Alternative framing: The effect of the Internet on political support in authoritarian China", **International Political Science Review**, 35 (5): 559-576.
- Young, Debra; Samantha Teixeira and Helen Hartnett (2015). "Social Action Meets Social Media: Environmental Justice in West Virginia", **Contemporary Rural Social Work**, 7 (1): 1-11.
- Zillmann, D., Chen, L., Knobloch, S., and Callison, C. (2004). "Effects of lead framing on selective exposure to Internet news reports", **Communication research**, 31 (1): 58-81.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۲

غرب‌شناسی استراتژیک و سوژه‌های آستانه‌ای: فرنگی‌مآب، فُکلی و جنتلمن در سینمای پیش از انقلاب

محمد سروی زرگر^۱

چکیده

مطالعه حاضر از دل پژوهشی تبارشناسانه در تاریخ سینمای ایران پیش از انقلاب برخاسته و به طرح این مسئله می‌پردازد که بازنمایی بصری از غرب بر روی پرده سینمای ایران چه صورت‌بندی‌هایی از فهم «اهالی سینما» از غرب به‌دست می‌دهد؟ این مسیر به‌طور مشخص به میانجی مطالعه شش فیلم، «سوژه‌های تولیدشده در سینمای ایران در مواجهه با غرب و غربی» را بررسی می‌کند. مدعای اصلی مقاله این است که سینمای ایران در مواجهه با غرب «سوژه‌هایی آستانه‌ای» خلق کرده است که مدام در حال تغییر و تحول بوده‌اند. «فرنگی‌مآب» اولین سوژه‌ای است که مطالعه حاضر در تبارشناسی خود به آن می‌پردازد. این سوژه آستانه‌ای که پیش از شکل‌گیری سینما در ایران شکل گرفته است، فیگوری مثبت بوده که در بین ایرانیان بیش از هر چیزی تداعی‌کننده منورالفکران برجسته عصر مشروطه است. «فُکلی»، دومین سوژه آستانه‌ای مرتبط با غرب در تاریخ ایران معاصر است که محصول سال‌های شکست و یأس‌آلود ایران اوایل قرن بیستم است. «جنتلمن» به منزله تعدیل‌یافته فیگور فُکلی، سومین سوژه‌ای است که در مسیر بازنمایی غرب و صورت‌بندی سوژه مرتبط با غرب در سینمای ایران بر ساخته می‌شود. مقاله حاضر، این تحولات مفهومی در بر ساخت سوژه‌های مرتبط با غرب را ذیل مفهوم غرب‌شناسی استراتژیک از نو صورت‌بندی می‌کند.

کلیدواژه‌ها

غرب‌شناسی، فرنگی‌مآب، فُکلی، جنتلمن، فیلم‌فارسی.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۳

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۸

۱. دکتری علوم اجتماعی، گروه علوم سیاسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه دویسبورگ - اسن، آلمان.

sarvi1982@gmail.com

مقدمه

پرسش تحلیلی- تاریخی که مطالعه حاضر در صدد پاسخگویی به آن است حول محور بازنمایی غرب در سینمای ایران سامان داده شده است. با توجه به نقش بارز و برجسته رسانه‌ای مانند سینما در تاریخ ارتباطات ایران و جهان، پژوهش حاضر از چگونگی تصویرپردازی غرب در سینمای ایران سخن به میان آورده است. به بیان دیگر، از خلال مطالعه‌ای تبارشناسانه در سینمای پیش از انقلاب، پژوهش حاضر به این نکته می‌پردازد که تصاویر یا بازنمایی بصری از غرب بر روی پرده سینمای ایران چه صورت‌بندی‌هایی از فهم «اهالی سینما» از سوژه‌های مرتبط با غرب به دست می‌دهد؟

نقطه عزیمت مطالعه حاضر این گزاره بنیادین است که سینمای ایران در مواجهه با غرب از سویی سوژه‌های گوناگون و متکثری از «خود» و «دیگری» ارائه می‌دهد و از سوی دیگر، از آنجایی که پرسش از بازنمایی «دیگری» همزمان پرسش از بازنمایی «خود» است، لذا «مقصد» همواره در دل «مبدأ» قرار دارد، نه در مقابل آن. از این رو، مطالعه حاضر این رابطه را نه در قالب دوگانه عموماً کاذب «خود» در برابر «دیگری»، بلکه در چارچوب پیوندهای درونی میان «خود» و «دیگری» مورد بررسی قرار می‌دهد.

پیشینه پژوهش

به شکل تاریخی، اولین مواجهه‌های ثبت‌شده مُدَوّن ایرانیان با غرب در سفرنامه‌های ایرانیان به «فرنگ» در قرن نوزدهم صورت‌بندی شده است. بعدها رسالات و تقریرات گوناگون درباره غرب، کم‌وبیش، «تصویری» از غرب پیش روی جامعه ایرانی قرار داد که گام‌به‌گام بر سطوح و لایه‌های آن افزوده می‌شد. در این میان، ظهور رسانه‌های بصری مانند عکاسی، سینما و در نهایت تلویزیون بیش از هر چیزی به تصویرپردازی و تصوّر غرب در بین آحاد مردم ایران یاری رساند. با این حال، مطالعات اندکی درباره نحوه و چگونگی بازنمایی‌های «بصری» از غرب در ایران معاصر انجام شده است. تمرکز مطالعات در این حوزه، اغلب بر پژوهش‌های متنی در آثار روشنفکران ایرانی درباره غرب بوده است. این مطالعات را می‌توان در دو دسته کلی طبقه‌بندی کرد. دسته اول مطالعات، به شکل غیرمستقیمی به غرب پرداخته‌اند. مفاهیم بنیادینی که اصطلاحاً وام‌گرفته از غرب تلقی می‌شدند (مانند دموکراسی، مدرنیته و سکولاریسم) به میانجی‌هایی بدل شدند که این پژوهش‌ها در پرداختن به نوع مواجهه، برداشت، یا تفسیر روشنفکران معاصر ایران از غرب بر روی آنها تمرکز کرده‌اند. دسته دوم مطالعات، به شکل مستقیمی به ایده غرب در بین روشنفکران و اندیشمندان ایرانی پرداخته‌اند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۱۴

نمونه‌های بارزی از مطالعات گروه اول در «روشنفکران ایرانی در قرن بیستم» اثر قیصری (۱۹۹۵)، «گفتمان روشنفکری و سیاست‌های مدرنیزاسیون» اثر میرسپاسی (۲۰۰۰)، «خداوند و قربانگاه: مواجهه فکری ایران با مدرنیته» اثر وحدت (۲۰۰۲)، «روشنفکران و دولت در ایران» نوشته نبوی (۲۰۰۳) و همچنین اثر مشابهی با پژوهش نبوی (۲۰۰۴) با عنوان «ایران: میان سنت و مدرنیته» نوشته جهانگللو است. میرسپاسی در سال ۲۰۱۰ با انتشار کتاب «دموکراسی در ایران: اسلام، فرهنگ و تغییر سیاسی» این مسیر را به شکل مشابهی ادامه داد.

در مسیر دوم مطالعات مذکور، مطالعات درباره غرب با کتاب «واکنش شرقی به غرب: مطالعه تطبیقی در آثار برگزیده از جهان اسلام» به قلم رحیمیه (۱۹۹۰) اولین اثری است که با این مضمون به رشته تحریر درآمده است. قانون‌پرور در سال ۱۹۹۳ با انتشار اثری با عنوان «در آئینه ایرانی: تصاویر غرب و غربیان در داستان‌های ایرانی» به مطالعه بازنمایی غرب و غربیان در آثار داستانی نویسندگان معاصر ایران دست می‌زند. قانون‌پرور به درستی و دقت نشان می‌دهد علیرغم تبلیغات و هیاهوهای سیاسی موجود در جهان رسانه‌ها، تصویر منفی از آمریکا در ایران معاصر به هیچ وجه «صرفاً» محصول انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ نبوده است، بلکه دهه‌ها پیش از آن در بین نویسندگان ایرانی نوعی نقد رادیکال و درون‌ماندگار از غرب و به ویژه آمریکا در جریان بوده است. قانون‌پرور پیش از این در «منادیان قیامت: نقش اجتماعی-سیاسی ادبیات در ایران معاصر» به جوه گوناگون ادبیات سیاسی در ایران معاصر در صورت‌بندی مسائل اجتماعی، آموزشی و سیاسی پرداخته بود. همزمان با قانون‌پرور، توکلی‌طرقی در سال ۱۹۹۳ مقاله مهمی با عنوان «تصورکردن زنان غربی: غرب‌شناسی و اروپائیان اروتیک» منتشر کرد که راه او را در مطالعات نظام‌مند در حوزه غرب‌شناسی ایرانیان گشود؛ مسیری که در سال ۲۰۰۱ به انتشار کتاب «بازآرایی ایران: شرق‌شناسی، غرب‌شناسی و تاریخ‌نگاری» منتهی شد. در این میان، کتاب «روشنفکران ایرانی و غرب: سرگذشت نافرجام بومی‌گرایی» توسط بروجردی در سال ۱۹۹۶ نیز منتشر شد. تمرکز بروجردی به فاصله زمانی ۱۹۵۰ تا ۱۹۹۰ و عدم توجه او به صورت‌بندی‌های متنوع و متکثر - تفاوت‌ها - در غرب‌شناسی روشن‌فکران ایرانی، کار او را از منظر مفهومی با اشکالات عمده‌ای روبه‌رو کرده است. علاوه بر این، بروجردی خوانش دقیقی از شرق‌شناسی و ارونه ارائه شده توسط اندیشمند برجسته سوری، صادق جلال‌العظم (۱۹۸۱)، ارائه نمی‌دهد و خوانش دو وجهی او از شرق‌شناسی و ارونه را به یکی از صورت‌های آن فرومی‌کاهد.

همانگونه که مشاهده می‌شود تمرکز مطالعات عموماً بر روی آن دسته از روشن‌فکران



ایرانی بوده است که آثاری مکتوب با محوریت یا موضوعیت غرب منتشر کرده‌اند. در این میان، گروه‌های دیگری از اندیشمندان ایرانی، به‌عنوان مثال، هنرمندان، فعالان سیاسی-اجتماعی، گروه‌های اقلیتی و حتی مردم در معنای کلان آن در این روایت‌ها غایب هستند. لذا، این متون نوعی نخبه‌گرایی فرهنگی را دامن زده است که در آن آثار مکتوب به‌مثابه آثاری فاخر در نظر گرفته شده‌اند و رسانه‌های دیگر مانند عکس‌ها، فیلم‌های سینمایی و ... از ارزش تحلیلی درجهٔ دوم برخوردار هستند. به بیان دیگر، هرچه آثار مکتوب روشنفکران ایرانی دربارهٔ غرب، گسترده و قابل توجه‌اند، مطالعات دربارهٔ نحوهٔ بازنمایی‌های رسانه‌ای (اعم از تلویزیونی و سینمایی) در این حوزه، اندک هستند. علاوه بر این، مطالعات از نحوهٔ بازنمایی غرب از ایران (یا شرق در معنای عام) ذیل الگوی نظری و مفهومی «شرق‌شناسی» ادوارد سعید به چنان سطحی از تکرار در مطالعات رسانه‌ای رسیده است که توجه به مسیر مقابل را به محاق رانده است.

در این بین، دو مطالعهٔ قابل توجه دربارهٔ بازنمایی غرب در رسانه‌های ایرانی انجام شده است. «بازنمایی غرب در سینمای ایران» مقاله‌ای از سخی و همکاران (۱۳۸۹) است که در آن گرچه بار دیگر الگوی مفهومی «خود» در برابر «دیگری» مورد استفاده قرار گرفته است، اما این مطالعه که مسئلهٔ هویت و برساخت هویت را در شش فیلم بلند داستانی مورد بررسی قرار می‌دهد، در نهایت، با تمسک به ایدهٔ «سفر» به‌عنوان استعارهٔ بنیادین مواجهه با «دیگری»، سعی در تبیین یافته‌های تحقیق می‌کند. در مطالعهٔ روش‌مند و دقیق دیگری با عنوان «جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی: تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف/انگلیسی و مدار صفر درجه» (۱۳۹۳) مؤلفان با استفاده از روش تحلیل گفتمان دو سریال کیف/انگلیسی و مدار صفر درجه را بررسی کرده و نتیجه می‌گیرند گرچه صورت‌بندی هر دو سریال متأثر از نگاه گفتمان مسلط به غرب است، با این حال گفتمان‌های غرب‌ستا نیز در صورت‌بندی گفتمانی این دو سریال حضوری انکارناپذیری دارند.

ادبیات مفهومی: غرب‌شناسی‌ها و بازآرایی غرب‌شناسی استراتژیک

ادوارد سعید در آخرین جملات اثر دوران‌ساز خود، «شرق‌شناسی» (۱۹۷۹)، پس از ارائه تحلیل مبسوط و تاریخی از بازنمایی غرب به دست شرق‌شناسان، به غرب‌شناسی می‌رسد. سعید به آن سبک و سیاقی که از شرق‌شناسی سخن گفته بود به غرب‌شناسی نمی‌پردازد. او، در پاراگرافی مهم و اساسی، به‌شکل گذرا به غرب‌شناسی می‌پردازد:

امیدوارم به خوانندگان خود نشان داده باشم که پاسخ به شرق‌شناسی به هیچ وجه غرب‌شناسی نیست. هیچ «شرقی‌ای» با این فکر که خود او از اهالی مشرق‌زمین است جایز نیست به سبک و سیاق خود «شرقی‌ها» یا «غربی‌ها» را مورد مطالعه قرار دهد. اگر دانش شرق‌شناسی تنها و تنها واجد یک معنا باشد آن عبارت از یادآوری وجه تحقیرآمیز این دانش فریبنده – و هر دانش دیگری، در هر مکان و در هر زمانی – است؛ وجهی که امروزه شاید بیش از هر زمان دیگری برجسته شده است (سعید، ۱۹۷۹: ۳۲۸). وانگ نینگ^۱ (۱۹۹۷) غرب‌شناسی را به نوعی شبیح تشبیه می‌کند؛ شبیحی که در حال شکار کشورهای شرقی مانند هند و چین، و کشورهای عربی است. نینگ و بسیاری از متفکران پسااستعماری معتقدند اگر غرب‌شناسی دانشی باشد از جنس بسیاری از دانش‌های تقلیل‌گرا که قرار است تصویری اگزوتیک (یا عجیب و غریب) از غرب برای مخاطب شرقی (باز) تولید و (باز) توزیع کند، چنین دانشی هیچ چیزی نیست جز صورت دیگری از شرق‌شناسی؛ دانشی آکنده از کلیشه و استوار بر شانه‌های داوری‌ها و عقاید قالبی. چنین دانشی همانند شرق‌شناسی برساننده و مقوم روابط نابرابر قدرت بین شرق و غرب است و این فارغ از این مسئله است که توسط کدام یک از دو طرف ساخته شود. از منظر سعید (۱۹۷۹) غرب‌شناسی به مانند شرق‌شناسی دانشی است فریبنده و تحقیرآمیز. آن برداشتی از غرب‌شناسی که سعید در اینجا با هوشمندی آن را نقد می‌کند دقیقاً آینه یا برعکس شرق‌شناسی است؛ دانشی پیوندخورده به قدرت که غیرغربی‌ها می‌توانند از خلال آن به بازنمایی‌ای کلیشه‌ای از غرب دست زنند. چنین دانشی چیزی نیست جز مجموعه‌ای از احکام یا گزاره‌ها که در قالب بازنمایی‌هایی تحریف‌شده، یک‌سویه و تقلیل‌یافته از غرب ارائه می‌شوند. در روایت سعید از شرق‌شناسی، صرفاً جای شرق با غرب عوض شده است. غرب‌شناسی در این معنا به میانجی متون ادبی، آثار هنری، روایت‌های نژادی انسان‌شناسانه و از همه مهمتر، تاریخ‌نگاری‌هایی ممکن می‌شود که در آن غرب به کلیتی فروکاسته می‌شود که بر اساس تعداد انگشت‌شماری از ویژگی‌ها یا خصیصه‌ها بنا شده است؛ کلیشه‌هایی تقلیل‌دهنده، غیرانسانی و بی‌تردید منفی. سعید، از این منظر، به شدت علیه چنین برداشتی از غرب می‌ایستد. در عمل اما، خواست سعید به هیچ وجه محقق نشد. با این حال آنچه در قالب «غرب‌شناسی معکوس با شرق‌شناسی» شکل گرفت به هیچ وجه به اندازه آثار شرق‌شناختی گسترده نبوده است؛ طبق آنچه سعید در سطح تبیینی



تحلیل خود ارائه می‌کند به استعمار گره نخورده است؛ و در نهایت هرگز در قامت نوعی دانش نظام‌مند نهادینه‌شده تدوین نشده است. با وجود این، غرب‌شناسی در این معنا کم‌وبیش و از خلال میانجی‌های گوناگون در کشورهای غیر غربی تولید و در مقیاس‌های گوناگونی ارائه شده است.

غرب‌شناسی در این میان بیشتر وجهی استراتژیک (راهبردی) داشته است و غیر غربی‌ها به انحاء مختلف کوشیده‌اند در برساخت تصاویر از خود در جهان و در میان غربی‌ها به‌طور استراتژیکی مشارکت کنند. این رویه از سویی مشارکتی بوده است و از سوی دیگر استراتژیکی. پرسش از مشارکت در برساخت گفتمانی این تصویر به چگونگی مشارکت شرقی‌ها با شرق‌شناسان یا همان صورت‌بندی گفتمانی نگاه غربی به شرق می‌پردازد. به عبارت دقیق‌تر، «غرب‌شناسی مشارکتی»^۱ مدعی است شرق‌شناسی صرفاً توسط غربیان انجام نشده است و از قضا در دل چارچوبی به‌نام «غرب‌شناسی مشارکتی»، برخی از شرقیان نیز به ساخت همان دانش شرق‌شناختی مورد نقد ادوارد سعید دست زده‌اند. خوان‌کُله^۲ (۱۹۹۲) معتقد است این صورت‌بندی مفهومی-تصویری از شرق و غرب دقیقاً در راستای تقویت کلیشه‌های از پیش موجود درباره شرق و غرب به کار بسته شده است.

قاعده اساسی و بنیادینِ غرب‌شناسی مشارکتی عبارت است از تقویت جایگاه فرودستانه شرق در برابر غرب از خلال نشان دادن نگاهی مثبت به غربیان. کُله (۱۹۹۲) در مطالعه درخشان خود بر روی سه نویسنده ایرانی قرن هجدهمی نشان می‌دهد «نگاه این سه نویسنده به غرب در بخش اعظمی از موارد چیزی نیست جز بازتابی از خودشناسی غربی» (کُله، ۱۹۹۲: ۱۶). به عبارت دقیق‌تر، آنان خود را دقیقاً به آن سبک و سیاقی می‌شناسند که چارچوب‌های غربی برای‌شان تعریف و تعیین کرده است. کُله (۱۹۹۲) برای نشان دادن این چارچوب شناختی، روابط این سه نویسنده با انگلستان را بررسی کرده و نشان می‌دهد «این نگاه به غایت مثبت درباره اروپاییان» نتیجه مستقیم حضور کسانی است که او از آن به «اشراف مشارکت‌کننده» یاد می‌کند. اگر به متون مورد بحث در پژوهش او مراجعه کرده و بافت یا زمینه تاریخی آنها را مورد ارزیابی دقیق قرار دهیم، آنگاه حداقل به دو تبیین می‌توان دست یافت. نخست، موقعیت یا جایگاه برجسته و ممتاز اشراف ایرانی از منظر اقتصادی-اجتماعی در عصر پیشامدرن ایران به‌طور مستقیم به درباره گره خورده بود. از سوی دیگر، این جایگاه

1. Contributory Occidentalism

2. Juan Cole

برجسته و ممتاز واجد لنگرگاه دیگری بود که ضامن موقعیت متمایز اشراف ایرانی بود و آن چیزی نبود جز خارجی‌ها. روابط با خارجی‌ها، به‌ویژه افراد ممتاز از منظر سیاسی که عموماً در قالب اعضای گوناگون سفارت‌خانه دول خارجی در ایران مشغول فعالیت بودند، منبع دیگری برای کسب نوعی سرمایه نمادین در ایران پیشامدرن بود. این «سرمایه نمادین» و نیاز مبرم اشراف ایرانی برای تأمین آن از خلال ایجاد ارتباطات نزدیک با خارجی‌ها و اعضای سفارت‌های مختلف ساکن ایران را می‌توان به‌عنوان تبیینی بر چرایی شکل‌گیری این نوع از غرب‌شناسی دانست.

دباشی (۲۰۱۱) در بررسی «لولیتاخوانی در تهران»^۱ نوشته آذر نفیسی نیز از لفظ مشابهی استفاده می‌کند: غرب‌شناسی همیارانه^۲ که در عمل نامی دیگر برای اطلاع‌رسان بومی^۳ است که در مطالعات پسااستعماری مکرراً مورد اشاره و نقد قرار گرفته است. غرب‌شناس همیار فیگوری است که هم در (باز)پیکربندی و هم در (باز)تثبیت صورت‌بندی‌های عام از شرق (در اینجا، ایران) و غرب مشارکت و همیاری می‌کند. روشن است که جهت تمرکز این دو گفتمان مخالف همدیگر است اما روش به‌کار گرفته‌شده و نیز نتایج حاصل در هر دو یکسان است. اگر بخواهیم نمونه درخشانی از به‌کارگیری «غرب‌شناسی مشارکتی»^۴ کله و یا همان «غرب‌شناسی همیارانه» دباشی را در جهان سینما ارائه دهیم، نمونه نسل پنجم سینماگران چینی نمونه مناسبی در این زمینه است. در آثار سینماگران نسل پنجم سینمای چین نیز با روندی مشابه با آن چیزی روبرو می‌شویم که پیشتر از زبان کله و دباشی به آن پرداختیم. دو فیلمساز چینی که در مطالعات غرب‌شناسی‌های سینماگران چینی به آنان اشاره می‌شود ژانگ ییمو^۵ و چن کایجی^۶ هستند. ژو و چو (۲۰۱۳) اشاره می‌کنند که فیلم‌های این دو فیلمساز مطرح چینی در عرصه بین‌الملل اساساً ساخته می‌شوند «تا اشتباهی سیری‌ناپذیر مخاطب غربی را تأمین کنند». ژو و چو (۲۰۱۳) همین روند را «خود-شرق‌شناسی» می‌نامند که از منظر آنان سبب شده است شناسایی دشمن بسیار سخت و دشوار شود؛ دشمنی که از منظر ادوارد سعید چیزی نبود جز امپریالیسم به‌عنوان کانون ایجاد نابرابری قدرت میان شرق و غرب.

بنابراین، استدلال اصلی در صورت‌بندی این مفهوم عبارتست از: غرب مرجع روایت درباره جهان است. به عبارت دیگر، این پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده و چارچوب‌های



1. Reading Lolita in Tehran
2. Contributory Occidentalism
3. Native informer
4. Zhang Yimou
5. Chen Kaige

ذهنی- عینی غربی است که تعیین می‌کند از چه چیزی و چگونه سخن به میان آید و در نهایت اگر متن یا گفتاری با این پیش‌فرض‌ها و چارچوب‌ها همسو و موافق نباشد کنار نهاده شده و طرد می‌شود. در نتیجه، به‌عنوان مثالی بارز از الگوی مفهومی دانش- قدرت فوکویی، این بار دانشی از شرق توسط شرقیان (باز) تولید می‌شود که مقوم همان رابطه نابرابری است که پیشتر توسط شرق‌شناسی بنا نهاده شده بود. لیزا لائو^۱ (۲۰۱۴) فیلم «میلیونر زاغه‌نشین» (به کارگردانی دنی بویل^۲ ۲۰۰۸) را نمونه‌ای از آن دسته از متون هنری می‌داند که در دل چارچوب‌های باز- شرق‌شناسانه عمل می‌کند. این فیلم، برنده هشت جایزه اسکار شد اما نکته اصلی این است که قبل از اینکه در مراسم سالانه اسکار با استقبال قابل توجهی روبه‌رو شود با اقبال چندانی در سینمای هند مواجه نشده بود. به محض اینکه برنده جوایز متعدد این جشنواره شد نظرها در هند در قبال آن متحول شد. این دقیقاً همان نقطه‌ای است که باز- شرق‌شناسی، به‌عنوان گفتمانی نشأت گرفته از نگاه غربی، از آنجا راه می‌افتد. لائو اشاره می‌کند «اقبال غربی به این فیلم از خلال جوایز اعطاشده به آن بود که به آن شأن و مقام والایی در میان مخاطبان هندی فراهم آورد و این در حالی است که فیلم‌های هندی بسیار زیادی با همین مضمون وجود دارند که به مراتب بهتر از آن بودند اما صرفاً به این دلیل که در غرب ناشناخته هستند، مورد توجه اندکی قرار گرفته‌اند» (لائو، ۲۰۱۴: ۶). لائو در ادامه از منتقدانی یاد می‌کند که به مصاحبه‌های دنی بویل، مبنی بر اینکه او هرگز به هند سفر نکرده است، اشاره می‌کنند و نشان می‌دهند این کارگردان تقریباً هیچ اطلاع یا آگاهی‌ای از این کشور ندارد. به همین قرار، آنان به درستی چارچوب تولید و نمایش و همچنین استقبال بین‌المللی و مخاطبان هندی از این فیلم را دالی متقن بر وضعیت پسااستعماری‌ای می‌دانند که بر جهان معاصر حاکم است. اگر به‌عنوان نمونه کارگردانی جهان‌سومی فیلمی درباره جوامع غربی می‌ساخت و این در حالی محقق می‌شد که او به‌مانند دنی بویل هیچ اطلاع یا آگاهی‌ای از آن جامعه نداشت، مورد هجوم نقدهای بی‌رحمانه‌ای قرار می‌گرفت که او را فاقد صلاحیت لازم برای ساخت اثری درباره جامعه‌ای می‌دانستند که آن را نمی‌شناسد. اما در نهایت مشروعیت و به‌رسمیت شناخته شدن اثر در شرق منوط به به‌رسمیت شناخته شدن آن در فضای هنری یا تجاری غربی است. مشارکت شرق در برساخت دانشی کلیشه‌ای از شرق در آکادمی، سینما، یا هر نهاد غربی دیگر نوعی «شرق‌شناسی درونی» است که

1. Lisa Lau

2. Danny Boyle

بار دیگر، غرب به شکل کاملاً کلیشه‌ای بر ساخته می‌شود. چنین برساخت کلیشه‌ای در عمل، فرد یا افراد غربی را در قالب مقوله‌ای واحد دسته‌بندی کرده و آن را در تقابل ذاتی و بنیادین با «خود» تعریف می‌کند. بسیاری از این به اصطلاح «روشنفکران» از اسطوره «بین‌الملل‌گرایی» سخن به میان می‌آوردند؛ این در حالی است که در عمل خصم قسم‌خورده هر نوع رویکرد مبتنی بر جهان‌وطنی‌اند. به همین قیاس، به عنوان نمونه، روشنفکران و اندیشمندان چینی در عصر به اصطلاح بین‌الملل‌گرایی امروزی، با تناقض‌های بی‌شماری از منظر ارائه چارچوب منسجمی از گفتمان ناسیونالیستی روبه‌رو شده‌اند. مهمترین تناقض برخاسته از دل جریان «بدون مرز» سرمایه، در جهانی است که ناسیونالیسم در آن بر اساس «مرز» بنا نهاده شده است. سرمایه در اینجا صرفاً جابه‌جایی مالی از خلال بانک‌ها نیست. معلوم است که چنین مبادلاتی پیشینه‌ای به مراتب طولانی دارند. بحث بر سر این است که همانگونه که هایدگر در تحلیل فناوری معتقد بود فناوری‌ها با خود منش و رویه‌های خاص خود را به همراه می‌آوردند، دقیقاً در عصر جهانی‌شدن سرمایه مالی، جابه‌جایی‌های مالی نیز «رویه‌ها و منش‌های مختص به خود» را به همراه می‌آورند. ناسیونالیست‌هایی که مدعی و مدافع «فرهنگ خاص چینی» یا هر نوع دیگری از فرهنگ هستند، هیچ مسئله‌ای با نقل و انتقال مالی ندارند؛ آنان از قضا نگران «خدشه‌دار» شدن به اصطلاح «اصالتی» هستند که از خلال انتقال منش‌ها و رویه‌های پیوسته شده به تراکنش‌های مالی به وقوع می‌پیوندد. واکنش ناسیونالیست‌های انگلیسی به خرید باشگاه‌های بزرگ و مطرح این کشور توسط سرمایه‌داران روس، عرب و چینی نمونه قابل مطالعه‌ای از این نوع مسائل است. امروزه، معضل دیگر پیش روی ناسیونالیست‌های چینی تلاش آنان برای فائق آمدن بر شرق‌شناسی به منزله گفتمانی طردکننده است؛ و این امر را نمی‌توان در چارچوب گفتمانی مانند ناسیونالیسم محقق کرد که خودش در بنیادهایش «طردکننده» است. این نکته ما را به ایده «غرب‌شناسی استراتژیک» نزدیک می‌کند که ذیل آن مشاهده می‌کنیم که نوع فهم متفکران شرقی از غرب در واقع نوع منحصربه‌فردی از روابط قدرت را در سطح ملی راه می‌اندازد. در ایران عصر مشروطه، به عنوان نمونه، غرب‌گرایی یا غرب‌ستیزی یک منورالفکر تنظیم‌کننده روابط قدرت در سطح ملی بوده است. این امر، پیامدهای مهمی در مطالعات غرب‌شناسی از خود بر جای می‌گذارد. بدین قرار که اولاً اتخاذ چنین رویکردهایی نشان می‌دهد که در مطالعات غرب‌شناسی نیز می‌توان الگوهای روش‌شناختی فوکویی و یا موارد مشابه به او را به کار بست که متمرکز بر بررسی روابط و مناسبات



قدرت هستند؛ ثانیاً می‌توان نشان داد با توجه به روابط و مناسبات قدرت متفاوتی که در غرب‌شناسی‌های شرقیان جاری و ساری بوده است، چه تفاوت‌هایی در صورت‌بندی‌های مفهومی غرب، در آثار متفکران شرقی وجود دارد؛ ثالثاً می‌توان بدین ترتیب سیر تطورات و تحولات تاریخی صورت‌بندی‌های متفاوت از غرب‌شناسی، یا همان غرب‌شناسی‌ها، را در جغرافیاهای مختلف پی گرفته و نقاط عطف، دال‌های مرکزی، صورت‌بندی‌های معنایی، و تحولات آنان را نشان داده و توضیح داد؛ و در نهایت، نشان داد برخلاف دیدگاه‌های ذات‌گرایانه شرق‌شناسانی مانند برنارد لوئیس (۱۹۹۳) چه تلاش‌هایی از سوی شرق در فهم و صورت‌بندی معنایی غرب به‌وقوع پیوسته است، سیر تحولات آنها چه بوده است، و چه ضرورت‌بندی‌های مفهومی‌ای می‌توان ذیل آنها پیدا کرد.

روش پژوهش

الگوی روش‌شناختی مطالعه حاضر همان الگویی است که فوکو از آن به تبارشناسی یاد می‌کند (مشایخی، ۱۳۹۵). هدف از تبارشناسی در اینجا نشان دادن سیر تطورات، تأثیر و تأثرات، سنت‌ها و پادسنت‌ها، پیش‌روی‌ها و پاپس‌کشیدن‌ها و مواردی از این دست است که تصویر کلی از رویه‌ها و روندها را در اختیار ما قرار می‌دهند. مسئله در اینجا پرسش از آن شرایط و مناسباتی است که گفتمانی را در قالب مجموعه‌ای از گزاره‌ها «به‌کار» می‌اندازد. به‌عنوان نمونه، اگر از شکل‌گیری گفتمان مخالفت با غرب در قالب «غرب‌زدگی» سخن به میان می‌آوریم، پرسش اصلی این است که چه شرایط و مناسباتی است که شکل‌گیری چنین گفتمانی را ممکن می‌کند؟ سپس باید پرسید این گفتمان چه کاری می‌کند؟ چه نیرویی را در چه میدانی پیش می‌برد؟ تأثیرات و تأثرات آن چیست؟ تانکه^۱ (۲۰۰۹) پرسش از این مجموعه را به چهار بخش تقسیم‌بندی می‌کند که به‌واقع پرسش‌های روش‌شناختی هادی مطالعه حاضر بوده‌اند. این چهار بخش عبارتند از:

۱. تحدید ابژه‌ها با راه و روش‌هایی که ذیل آنها پدیده‌های متعدد و متکثر در دل طبقات یا مقولات مورد مطالعه دسته‌بندی می‌شوند؛
۲. پیکربندی صورت‌های متعدد بیان یا جایگاه‌های سوژه‌گی - نهادی، اجتماعی، و مواردی از این دست - که اگر کسی مؤلف یا بیان‌گر گزاره‌ای باشد بی‌تردید باید آن جایگاه‌ها را اشغال کند؛

۳. طرح مفاهیم یا قواعد پیوندها و تفکیک کردن‌هایی که صورت‌بندی تمایزات و انتظام‌بخشی‌ها را تحت کنترل دارد؛

۴. تحدید میدانی از استراتژی‌ها (راهبردها) یا قواعدی که امکان اتخاذ موقعیتی نظری در یک گفتمان مشخص را ممکن می‌کند.

پرسش از گزاره‌ها در قالب نوعی تبارشناسی به‌منزله پرسشی انتقادی، چیزی نیست جز پرسش از درهم‌تنیدگی چهار وجه مذکور در برهه‌های تاریخی مشخص. شکل‌گیری یک گفتمان در واقع شکل دادن به میدانی از نیروهاست. هر میدانی سوژه برساننده خود را دارد. همزمان سوژه ایده‌آل یا آرمانی خود را نیز پیش می‌نهد. بُردارهای نیرو، جایگاه‌های سوژه‌گی مختلفی، هم از منظر فرم، هم از منظر محتوا و در نهایت، هم از منظر سلسله‌مراتب، در میدان نیرو (مشایخی ۱۳۹۵) تعریف می‌کنند. هر سوژه می‌تواند و می‌باید از امور خاصی و به سبک و سیاق ویژه‌ای سخن بگوید. صورت‌بندی گفتمانی مشخص می‌کند چه چیزی را می‌توان گفت و چه چیزی را باید به عرصه سکوت و انهداد. در نهایت، پرسش تبارشناختی، همانگونه که در مطالعه حاضر نشان داده می‌شود، پرسش از معنای اثر هنری نیست. «معنی این اثر چیست؟» جایی در تبارشناسی ندارد. در مقابل، پرسش تبارشناختی از آنچه اثر «انجام می‌دهد» می‌پرسد و همواره این پرسش را پیش می‌کشد: «این اثر، چه کاری انجام می‌دهد؟». در دل این چارچوب، در مطالعه حاضر مجموعه‌ای از فیلم‌ها از جمله حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹)، ابرام در پاریس (۱۳۴۳)، آقای قرن بیستم (۱۳۴۳)، در امریکا اتفاق افتاد (۱۳۵۰)، یک اصفهانی در نیویورک (۱۳۵۱) و یک اصفهانی در سرزمین هیتلر (۱۳۵۶) بررسی و تحلیل شده‌اند.

پیش‌درآمد تصویر غرب در سینمای ایران: بر ساخت گفتمانی فیگور فرنگی‌مآب

نجم‌آبادی (۲۰۰۵) در «زنان سیبیلو و مردان بی‌ریش» اشاره می‌کند «واژه فرنگی‌مآب به‌صورت لغوی به‌معنای کسی است که متمایل به اروپا است؛ کسی که فکر می‌کند امور باید به سبک و سیاق فرنگ انجام شود و کسی است که تلاش می‌کند مانند فرنگی‌ها زندگی کند» (نجم‌آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۸). او سپس در ادامه تأکید می‌کند در قرن نوزدهم، «در واقع، کاربردهای اولیه واژه فرنگی‌مآب بار معنای مثبت و خنثایی داشت» (نجم‌آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۸). در ادامه به‌مرور، فرنگی‌مآب واجد معانی مبهم و چندپهلوی شده و در نهایت به مفهومی منفی بدل می‌شود. بدن منورالفکر در عصر مشروطه به‌صورت بدنی حامل حقیقتی والا بازنمایی می‌شود.



این امر بیش از هر چیزی برآمده از دل مناسبات عینی نیروهای سیاسی-اجتماعی در این برهه مهم از تاریخ معاصر ایران است که به طرز چشمگیری تحت تأثیر آثار منورالفکران ایران است. در هر حال، آن بخش از جریان منورالفکری که در مشروطه توانست دست بالا را گرفته و موقعیتی هژمونیک پیدا کند، از فرنگ به عنوان الگویی استفاده می کرد که قرار بود با تمسک بدان به جنگ استبداد داخلی برود. موفقیت در این نبرد منجر به ایجاد تصویری مثبت از فرنگی مآب در ایران عصر مشروطه شد. اما در سال های پس از مشروطه است که نزاع بر سر دلالت های مفهوم فرنگی مآب در نهایت منجر به شکل گیری برداشتی منفی از فیگور فرنگی مآب می شود. نجم آبادی (۲۰۰۵) این تطور مفهومی را در وهله نخست با شکل گیری مفهوم «مُفرنگ» و «مُستفرنگ» همراه می داند. بدین قرار که مُفرنگ و مُستفرنگ به معنای کسانی که به صورت سطحی و در ظاهر فریفته فرنگ هستند، به آرامی جای فرنگی مآبی را می گیرد، که در ادبیات مشروطه برای اشاره به منورالفکرانی چون ملکم خان و میرزا آقاخان کرمانی به کار گرفته می شد.

زیر ضربات استبداد صغیر، قحطی، ناامنی و وبا بود که برداشت های مثبت از فیگور فرنگی مآب از هم پاشیده و بدن منورالفکر عصر مشروطه به حامل گمراهی بدل می شود. منورالفکر در همین سال های شکست است که به فیگورهایی منفور بدل می شوند. فرنگی مآبی که در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم تمثال حقیقی آزادی خواهی و عدالتخانه بود به سرعت به دشمن ملت بدل می شود. این تصویر از «فرنگی مآبی منفی» با انتشار نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده (مقدم، ۱۳۰۱) در ایران قرن بیستم تثبیت می شود. جعفرخان در نمایشنامه حسن مقدم فیگوری است که با مجموعه ای از ویژگی های کاریکاتوری ظواهر تعریف می شود. او به مانند مُفرنگ یا مُستفرنگ در روایت نجم آبادی، با «کبریت، پوتین، البسه های اروپایی اش، ساعت شماطه دار جیبی اش، عینک مطالعه اش، عصا یا چترش، دستکش، پاپیون، پیپ، و عطری که می زند» (نجم آبادی، ۲۰۰۵: ۱۳۹) شناخته می شود. دقیقاً در این برهه از تاریخ تطورات سوژه های ایرانی مرتبط با غرب یا فرنگ است که «فُکلی» به معنای کسی که از غرب «تقلید» می کند سر بر می آورد.

فُکلی در سینمای ایران قرن بیستم: پیش پرده ظهور فُکلی

شهری (۱۳۷۱) در فصل خیابان لاله زار کتاب «طهران قدیم» به بخشی از خیابان لاله زار اشاره می کند که به خیابان عشاق معروف بود: «از بهترین تفریحگاه ها و نیکوترین محل چشم چرانی و عشق بازی و کامیابی فکلی ها و زن و مرد های جلوه گر به شمار می آمد

۱. نجم آبادی از مفهوم mimic man در اینجا استفاده می کند که به معنای انسان مقلد است.

و اول خیابانی که در آن تآتر و سینما و هتل به وجود آمده «عشقی و عارف» بهترین نمایشنامه‌های خود را در سالن گراند هتل آن به معرض تماشا گذاشته سینماهای آن (پرده سینما) برای مردم آورده زنان و پسران خودروش محل عرضه و پاتوقشان شد» (شهری، ۱۳۷۱: ۲۷۸). مردهای جلوه‌گر را شهری (۱۳۷۱) اهل مد و آرایش، خودآرا، ظاهر‌ساز و دلفریب تعریف می‌کند؛ واژگان و اصطلاحاتی که معنایی منفی در بطن خود دارند.

شهری فُکلی‌ها را مستقیماً به فرنگی‌مآبی پیوند می‌زند و در ادامه آنها را به طبقه اقتصادی خاصی نسبت می‌دهد. او آنان را افرادی می‌داند که «صورت» فرنگی‌مآبی به خود می‌گیرند. از منظر او، فُکلی‌ها «جوانان از فرنگ برگشته یا وطنی [بودند] که صورت فرنگی‌مآبی به‌خود می‌گرفتند و مستفرنگ می‌شدند» (شهری، ۱۳۷۱: ۲۷۹). فُکلی‌ای که شهری (۱۳۷۱) ترسیم می‌کند فیگوری جدید، خطرناک، متظاهر و در نهایت نوعی «شکارچی جنسی» است. در عین حال، او از مشاهدۀ چنین فیگوری به‌شکل ضمنی در طهران قدیم لذت می‌برد. شهری در اینجا دقیقاً همان «جایگاه دانای کُل» را اشغال می‌کند که پیشتر حسن مقدم، محمدعلی جمالزاده و صادق هدایت اشغال کرده بودند. شهر به‌مانند ویتروینی است که فُکلی‌ای که شهری توصیف می‌کند به «تماشای» آن نشسته است؛ شهری خود ناظر این شهر است؛ یک شهر که موجودی عجیب و غریب، خطرناک، ولی در عین حال جذاب به‌نام فُکلی در آن پرسه می‌زند. فُکلی از منظر شهری (۱۳۷۱) مرد و حتی زنی است که تمامی هنجارهای رایج در جهان خود را زیر سؤال برده است. ظاهر او توسط شهری به‌شکلی جزئی و دقیق توصیف می‌شود؛ او چندان توجهی به جهان فکری و روابط عینی اقتصادی-سیاسی فُکلی ندارد. فُکلی‌ای که شهری از او سخن به میان می‌آورد هم از نظر زیر سؤال بردن روابط جنسیتی در ایران اوایل قرن نوزدهم و هم از منظر بازآرایی روابط و مناسبات طبقاتی فیگوری چالش‌برانگیز است. آنچه اما در این میان برای شهری مهم و دیدنی است آرایه‌ها و زلم‌زیمبوه‌های فُکلی است؛ از این‌رو، او بخش عمده‌ای از توصیفات خود از لاله‌زار و سوزده‌ای که این نقطه از شهر - به‌مثابه شریان اصلی شهر- را به اشغال خود درآورده است به توصیف ظاهر فُکلی اختصاص می‌دهد.

فُکلی در ایران اوایل قرن بیستم که به‌سرعت در حال شهری‌شدن است، شهر را به ابژه نگاه خود بدل می‌کند. شادمان (۱۳۲۶) اشاره می‌کند که به‌شکل تاریخی، فُکلی‌ها که در ابتدا موضوع خنده و مضحکه عموم بودند، اما وقتی مدعی شدند چیزی در چنته دارند، در بین مردم مهم شدند: «در ابتدا مردم به عینک و عصا و کراوات فُکلی



می‌خندیدند ولیکن مدّتی بعد کار دیگرگون و فکلی مدّعی گشت که به اسرار تمدّن ایران و فرنگ هر دو پی برده و راه پیشرفت را یافته است» (شادمان، ۱۳۲۶: ۳۹). این اهمیت را در اینجا «مأموریت متمدن‌سازی» فکلی می‌نامیم.

جعفرخان در خود نوعی مأمویت متمدن‌سازی احساس می‌کند. او هر آنچه را در جامعه ایرانی می‌بیند بدوی و عقب‌مانده می‌شمارد؛ او بسان دیکتاتوری است که می‌خواهد ایرانیان را از خواب غفلت بیدار کرده در طرفه‌العینی آنان را متمدن - یعنی فرنگی - سازد. ایران و ایرانی‌ای که جعفرخان در بازگشت از فرنگ می‌بیند برای او به‌تمامی «اگزوتیک» است. او در خود نوعی مأموریتی شبیه به مأموریت استعمارگران احساس می‌کند که می‌خواهد محقق‌اش کند. از منظر او، مادر و دای و دختردایی‌اش موجوداتی عقب‌مانده و متعلق به گذشته‌اند. تنها راه نجاتی که جعفرخان به اعضای خانواده خود ارائه می‌دهد «تقلید تام و تمام از فرنگ» و دست‌شستن از تمامی آن رفتارها و باورهای است که بدان پایبند هستند.

سینما این نبرد فرهنگی را به سطح جدیدی ارتقاء داد. آنچه بر روی پرده سینما ظاهر شد به‌واقع ایجاد امکان‌های جدیدی از «مرئی‌سازی» تن بود؛ تنی که از الگوهای قرن نوزدهمی خود بُریده و به‌سرعت عرصه‌های گوناگون شی‌ءوارگی و کالایی‌شدن را طی کرده و در قالب ستاره‌های سینما، دختر شایسته ایران، ملکه زیبایی، مردان ورزشکار و دیگر «چهره‌ها» بر روی جلد مجلات و صفحات اول روزنامه‌ها، جهانی متفاوت خلق کرد. این شکل از «مرئی‌سازی» تن ایرانی در پیوند درونی با سازوکارهای تولید و مصرف در جامعه‌ای که به‌سرعت در حال شکل‌دهی به زیرساخت‌های مدرنیته‌ای بود، فرهنگ بصری جدیدی خلق کرد که پیوندی درونی با فرهنگ مادی روزگار خود داشت.

وقتی سکوت سینمایی بین سال‌های ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۶ می‌شکند، سینمای ایران به دست آن دسته از سینماگرانی از نو احیاء می‌شود که عموماً در کشورهای اروپایی به تحصیل سینما پرداخته‌اند. از اواخر دهه ۳۰ است که اولین بازنمایی‌های جدی سینمایی از فرنگ، اروپا، یا غرب در سینمای ایران بر روی پرده می‌رود. حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) یکی از نخستین فیلم‌های ایرانی است که فضای اروپایی را بر روی پرده‌های سینمای ایران بازنمایی می‌کند. کارگردان این فیلم، موشق سروری، نتوانست موفقیت تجاری فیلم شب‌نشینی در جهنم (۱۳۳۶) را تکرار کند که حاج جبار در آن خواب ناپلئون و هیتلر و همچنین چنگیزخان را دیده بود. از این‌رو، دهه ۳۰ در سینمای ایران شاهد ارائه بازنمایی‌های قابل‌توجهی از غرب نیست. به‌واقع، در دهه‌های ۴۰

و ۵۰ است که غرب، در قالب شخصیت‌های غربی که به ایران آمده‌اند، ایرانیانی که به غرب رفته‌اند و در نهایت، جغرافیای کشورهای غربی، به یکی از مضامین مهم در سینمای ایران بدل می‌شود. با حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) غرب به ابژه تبلیغات توریستی سینمای ایران بدل می‌شود.

غرب به منزله مقصد توریستی^۱ در سینمای ایران دهه‌های ۴۰ و ۵۰

در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، سینمای ایران ژانری را در بازنمایی غرب تولید و تثبیت می‌کند که بیش از هر چیز، متونی «توریستی» است. این بازنمایی‌های سینمایی، در عمل، بخشی از تلاش برای پاسخ‌دادن به نیازهای سرگرمی محور طبقه متوسط شهرنشین است که در ایران این سال‌ها سربرآورده است و سفر، به سبب کالاهای مصرفی او اضافه شده است. این فیلم‌ها با حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) شروع می‌شوند و تا ابرام در پاریس (۱۳۴۳) ادامه پیدا می‌کنند.

در حاج جبار در پاریس (۱۳۳۹) حسن (لئونید سروری) مجسمه حاجی جباری را می‌سازد که سال‌ها پیش مُرده است. روح حاجی جبار در مجسمه حلول می‌کند. هنرمند مجسمه‌ساز و حاجی در سفری خیالی به پاریس می‌روند. منوچهر -ضدقهرمان فیلم- شخصیتی است با تمامی ویژگی‌های فکلی؛ او رفتاری زنانه دارد، فارسی را با ادا صحبت می‌کند، کت و شلوار بر تن دارد، موهای خود را روغن زده است، عینک بر چشم دارد و پاپیون می‌بندد. او عزم سفر پاریس دارد و اصرار دارد پس از بازگشت باید با دختر عمویش ازدواج کند؛ ازدواجی که دختر عمویش به آن رغبتی ندارد. تصویر منوچهر بر روی پرده‌های سینمای ایران در اواخر دهه ۳۰ حاکی از آن است که نقد فیگور فکلی هنوز در فضای فرهنگی ایران این دوران پابرجاست. منوچهر نماینده تمامی فکلی‌هایی است که در این برهه از تاریخ ایران معاصر، چیزی حدود سه دهه است که مورد تمسخر قرار گرفته‌اند. او شخصیتی سطحی و ظاهری است. در مقابل، حسن شخصیتی اصیل و «ایرانی» است؛ حسن ساده، مردانه و خلاق است.

حاج جبار فردی است که به افراد زیادی ظلم کرده است، رباخواری کرده است، و حال به خواست حسن برگشته است تا از آنانی که بر گردنش دین دارند طلب حلالیت کرده و از جهنم به بهشت برود. حسن موافقت می‌کند به حاج جبار کمک کند و او در مقابل قول می‌دهد حسن را به هما برساند. حاج جبار و حسن به دنبال

۱. در اینجا تعمدی در به کارگیری اصطلاح «توریستی» وجود دارد که باعث شده است از معادل مصوب فرهنگستان (گردشگری) استفاده نشود. «نگاه توریستی» در اینجا به معنای نگاهی سطحی، سرسری و از سر تفنن به کار رفته است.



هما عازم پاریس می‌شوند. حاج جبار و حسن پاریس را با حیرت دید می‌زنند. او بار دیگر بازنمایی آن فیگور محافظه‌کار یا سُنتی ایرانی است که در فرنگ مفتون و شیفتهٔ پیشرفت‌های فرنگستان و زنان آن است و خوش‌گذرانی یکی از مهمترین هدف‌های او از سفر به فرنگ است. منوچهر به‌مثابهٔ فُکلی‌ای از طبقهٔ بالا در برابر حسن به‌عنوان فردی از طبقهٔ پایین که از روی تصادف پولدار شده است - و حال در لباس پادشاهی هندوستان با عنوان عالیجناب حسن - در برابر هم قرار می‌گیرند.

فیلم با تلفیقی از عناصر دراماتیک و صحنه‌های توریستی از اروپا پیش می‌رود. در این میان، کلیشه‌هایی مانند مثلث عشقی، رقابت دو شخصیت از دو طبقهٔ اجتماعی - اقتصادی متفاوت برای رسیدن به یک دختر و در نهایت، تفوق جوان طبقهٔ پایین، عناصر دراماتیک پیش‌برندهٔ روایت هستند. دو گرهٔ اصلی فیلمنامه مانند بسیاری از فیلم‌فارسی‌های این دوره به‌شکل تصادفی یا معجزه‌وار گشوده می‌شوند. در نهایت، تصویر ارائه‌شده از پاریس در این فیلم از میزانشن سینمایی فراتر نمی‌رود و آنچه در فیلم ارائه می‌شود چیزی نیست جز تأکید بر تفاوت‌های ظاهری و صوری میان ایرانیان و پاریسی‌ها، بی‌آنکه امکانی برای تأمل مخاطب در باب این تفاوت‌ها ارائه شود.

در *ابرام در پاریس* (۱۳۴۳)، ابراهیم کوشان از بازیگرهای ایرانی و خارجی استفاده می‌کند تا داستان جاهلی کلاه‌مخملی به‌نام ابرام (با بازی ناصر ملک‌مطیعی) را روایت کند که برادرش عباس (لطفی خنجی) را برای تحصیل به فرانسه فرستاده است. ابرام می‌خواهد او با دختری ایرانی ازدواج کند اما برادرش می‌خواهد با دختری فرانسوی ازدواج کند. ابرام برای نیل به هدف خود به پاریس سفر می‌کند اما خود دلباخته دختری فرانسوی (نیکولو پرشو) می‌شود. اختلاف فرهنگی، موضوع ادامهٔ داستان فیلم است و در نهایت، ابرام برادرش را به ایران می‌آورد و سر سفره عقد دختر ایرانی می‌نشانند که برای او در نظر گرفته است.

«ابرام در پاریس» نیز فیلمی به‌تمامی «توریستی» است که قرار است دیدنی‌های شهر پاریس را به مخاطب ایرانی معرفی کند. نکتهٔ مهم در تحلیل *ابرام در پاریس* این است که این فیلم رابطهٔ یا نسبت میان «فُکلی» فرنگ‌رفته با «لوطی» را از چند منظر شکل داده و تثبیت می‌کند. اولین نکته عبارت از نسبت یا رابطهٔ اقتصادی میان لوطی و فُکلی است. لوطی در این فیلم منبع مالی تمامی اعضای خانواده است. فُکلی از منظر اقتصادی کاملاً متکی به لوطی تصویر شده است. ابرام دربارهٔ برادر فرنگ‌رفته‌اش می‌گوید: «به اندازه هیکلش پول خرجش کرده‌ام». نکتهٔ دوم نسبتی است که فُکلی و

لوطی با زنان برقرار می‌کنند. لوطی سرمایه‌مادی دارد اما فاقد شأن، منزلت، زبان‌دانی و رفتار مناسب با زن فرنگی است. او نیازمند فُکلی است که به‌عنوان مترجم بین او و ابژه میل‌اش پُل بزند. در مقابل، فُکلی که فاقد سرمایه‌مادی است از سرمایه فرهنگی کافی برای ایجاد ارتباط با زن فرنگی برخوردار است. اما فیلم تأکید می‌کند که در واقع این لوطی است که منبع تأمین و ایجاد سرمایه‌مادی است.

برخورد اول ابرام با پاریس به‌مانند اولین مواجهه حاج جبار با این شهر، «حیرت محض» است: «جل‌الخالق، چی ساخته!» جمله‌ای است که ابرام با دیدن پاریس بیان می‌کند. اما نکته مهم در صورت‌بندی سینمایی این نوع از حیرت قابل توجه است و آن عبارت است از این نکته که در این آثار، هرگز از دلایل یا چرایی این حیرت سخنی به میان نمی‌آید. این امر بیش از هر چیز به همان وجه توریستی این فیلم‌ها برمی‌گردد. این فیلم‌ها نه میانجی‌هایی برای تأمل درباره پیشرفت یا توسعه در غرب، که از قضا متونی برای ترغیب تماشاگر هستند به مسافرت به پاریس و سایر کشورهای اروپایی. این فیلم‌ها همزمان که مخاطب را در سالن‌های تاریک سینما سرگرم می‌کنند، تبلیغ‌گر سرگرمی دیگری هستند که در این سال‌ها با رشد صنعت هواپیمایی و آژانس‌های مسافرتی در ایران پا گرفته است: گردشگری. از این‌رو، دوربین در ابرام در پاریس همزمان که سعی در پیش‌بردن داستانی دارد که روایت می‌کند بر روایت تصویری از شهر پاریس نیز متمرکز است.

این فیلم یکی از مهمترین کلیشه‌ها در بازنمایی غرب در این دوره از سینمای ایران را به تصویر می‌کشد. این کلیشه عبارت است از اینکه ایرانی‌هایی که به غرب سفر کرده‌اند تا به دانش و مهارتی خاص دست پیدا کنند، قرار است پس از کسب آن مهارت‌ها به ایران برگشته و به وطن خود خدمت کنند. کلیشه دومی که در فیلم‌فارسی‌هایی از این دست وجود دارد این است که قهرمان داستان در نهایت به ایران بازمی‌گردد. گرچه در ابرام در پاریس عباس با زنی فرانسوی ازدواج کرده است اما در سکانس‌های پایانی این مسئله نیز به سبک و سیاق دیگری حل و فصل می‌شود تا فیلم از کلیشه‌های رایج و مرسوم از این دست تخطی نکند. پاریس برای ابرام و آقا ظهور، شهری برای سیاحت است. آن دو شهر را «دید» می‌زنند. گوشه‌گوشه شهر را شب و روز پرسه می‌زنند. آنان توریست‌هایی هستند که شهر را به تمامی زیر پا گذاشته و به دیدزنی مشغول‌اند.



تقابل فُکلی/جاهل در سینمای ایران: کلاه مخملی در نیویورک

در سینمای پیش از انقلاب، فُکلی و جاهل ابتدا در قالب نوعی دوگانه ظهور می‌کنند؛ اما به تدریج از شدت و حدت تقابل آنان کاسته شده و این دو فیگور در قالب دو کلیشه رایج در فیلم‌فارسی به حیات خود ادامه می‌دهند. اما در هر حال، از منظر صورت‌بندی‌های ظاهری و بنیان‌های فکری، در مقابل فیگور ضعیف، شکننده و نامأنوس فُکلی، سینمای ایران تصویری از لات یا جاهل ارائه می‌دهد که حافظ و نگاه‌بان خود است؛ فیگوری به تمامی مردانه که به زور بازوی خود قرار است این رسالت را به سرانجام برساند. لات جوانمرد (۱۳۳۷)، جاهل‌ها و ژینگول‌ها (۱۳۴۳)، سالار مردان (۱۳۴۷)، قیصر (۱۳۴۸)، رقاصه شهر (۱۳۴۹)، رضا موتوری (۱۳۴۹)، اوستا کریم نوکرتیم (۱۳۵۳)، جوجه فُکلی (۱۳۵۳)، کندو (۱۳۵۴) و ذبیح (۱۳۵۴) نمونه‌هایی از این فیلم‌ها هستند.

در این فیلم‌ها با نوعی «فرهنگ فیزیکی» روبه‌رو هستیم که از پهلوان در ادبیات کلاسیک ایرانی تا لات یا جاهل و یا لوطی در ایران معاصر به واسطه مفهومی به‌نام «فرهنگ فیزیکی» تداوم می‌یابند. این فرهنگ فیزیکی استوار بر مؤلفه‌ها یا نشان‌های خاص خود است. ترکیبی از سیویل، عضلات، سبک خاص راه رفتن، کلاه لبه‌دار، کت و شلوار عموماً مشکی، پیراهنی که دکمه‌های آن تا حدودی باز است و تن مردانه عضلانی از زیر آن پیداست و در نهایت، کفش‌های عموماً پاشنه‌خوابیده، مجموعه‌ای از مؤلفه‌هایی هستند که این فیگور را شکل می‌دهند. سوژه‌ای که این مؤلفه‌ها را در کنار هم به نمایش می‌گذارد ذیل «پرفورمنس» خود تعریفی از «تن» ارائه می‌دهد که تنی زورمند است. اما الزاماً سوژه واجد این نشانه‌ها به تفکر و تأمل پیوند نمی‌خورد. حتی در نمونه‌های بسیاری، سوژه‌ای که واجد این نشانه‌هاست دلالت بر سوژه‌ای کله‌شق یا حتی بی‌فکر دارد. فُکلی برخلاف لات، بر قوه اندیشه‌اش تکیه دارد و تنی شکننده و ضعیف دارد. در مقابل، لوطی تنی عضلانی و هیبتی بزرگ دارد و اغلب از تأمل و اندیشه خالی است. اولی نماد غرب («دیگری») است و دومی نماد «خود».

در ابتدای شکل‌گیری حکومت پهلوی در ایران، فُکلی اغلب به دست لوطی از خانه به‌در می‌شود. این آنتاگونیسم بین فُکلی و لوطی (لات یا جاهل)، آنتاگونیسم دو چهره یا فیگور غیرعادی است؛ فقط با این تفاوت که لوطی مدت‌هاست خانه است ولی فُکلی «تازه از راه‌رسیده» است. در ادامه، به‌ویژه با کودتای ۲۸ مرداد، همین فُکلی با اندک تعدیل به تکنوکرات‌های شاغل در دستگاه حکمرانی بدل می‌شود و لات را تا

حد قابل توجهی از میدان به در می‌کند و حتی در برخی موارد او را به خدمت گرفته به بازوی عملیاتی خود بدل می‌کند.

زبان لوطی نیز از زبان فُکلی متفاوت است. هر چه فُکلی تلفیق زبان «خود» با زبان(های) «دیگری» است و کلامش آکنده از اصطلاحات بیگانه است، لات یا لوطی چنان در «اصالت» زبانی خود پیش می‌رود که «زبان جدیدی با اصطلاحات و لحن متمایز» خلق می‌کند؛ یکی از آن سوی بام می‌افتد و دیگری از این سوی بام. فُکلی سمپتوم یا نشانه‌ای دال بر بیماری «فرهنگ والا»ست و لات یا لوطی سمپتوم «فرهنگ عامه».

همین مسیر در سال ۱۳۴۹ با همه‌گیر شدن ایده سفر به دور دنیا در سینمای ایران ادامه پیدا می‌کند. دور دنیا با جیب خالی (۱۳۴۹) داستان دو تبه‌کار است که پوری بنایی را می‌ربایند و به اروپا می‌روند. بهروز وثوقی و رضا بیک‌ایمانوردی برای نجات او از رم و ناپل و کاپری و تورنتو تا پاریس و لندن و هامبورگ و برلین و ژنو و آتن و استانبول را درمی‌نوردند. شاپور قریب در همین سال عروس بیانکا (۱۳۴۹) را می‌سازد. در این فیلم، پرنس علی (منوچهر وثوق) به همراه مباشرانش به ایران سفر می‌کنند تا سفر دور دنیای خود را از ایران کلید بزنند.

دهه ۵۰، دهه وفور بازنمایی‌های غرب در سینمای ایران است؛ دهه‌ای که به‌زودی به سینمای پسانقلابی دهه ۶۰ وصل می‌شود. این روند با گسستی بنیادین در نحوه بازنمایی غرب در سینمای ایران در سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷ همراه است. بازنمایی‌های سینمایی از غرب پیش از این گسست در اوایل دهه ۵۰ با فیلم مهدی مشکی و شلووارک داغ (۱۳۵۱) ادامه پیدا می‌کند. مهدی مشکی (ناصر ملک‌مطیعی) و مادمازل کریستین (کریستین پاترسن) از سفر فرنگ برمی‌گردند؛ فیلم روایت روابط این دو است. در نهایت، کریستین با مهدی ازدواج می‌کند. در همین سال، فیلم یک اصفهانی در نیویورک (۱۳۵۱) نیز بر روی پرده می‌رود. هر دو فیلم در اکران اول در شهر تهران بیش از یک میلیون تومان فروش داشته و در صدر فیلم‌های پرفروش سال قرار می‌گیرند. استقبال تماشاگران از این دو فیلم، بازنمایی‌های غرب از این دو را واجد اهمیتی اساسی و بنیادین می‌کند. بیش از یک دهه بعد از فیلم حاج‌جبار در پاریس، فیلم یک اصفهانی در نیویورک به کارگردانی ماشاالله ناظریان مسیر «بازنمایی توریستی از غرب» را ادامه می‌دهد اما همزمان، تصویر جدیدی از کلاه‌مخملی ارائه می‌کند که جهش‌یافته لات‌های دهه چهل سینمای ایران است. هوشنگ از اصفهان برای ادامه تحصیل در رشته زمین‌شناسی به نیویورک می‌رود. او در آنجا به اعمال خلاف و حیف و میل پول‌های پدر خود دست می‌زند. پیشتر، او



در آنجا به دام گروهی از اوباش می‌افتد و هزینه تحصیلش را از دست می‌دهد. پدر او — حاجی‌بازاری فرش‌فروش اصفهانی — برادرش احمد (با بازی نصرت‌الله وحدت) را به نیویورک می‌فرستد تا هوشنگ را به ایران بازگرداند. محمود، شخصیت ایرانی دیگری است که در این فیلم به تصویر کشیده می‌شود. او دانشجوی پزشکی است ولی با این حال در رستوران کار می‌کند تا هزینه‌های تحصیل و زندگی‌اش فشار بیش از اندازه‌ای بر روی خانواده‌اش وارد نکند. او در واقع قطب مقابل هوشنگ تصویر می‌شود. هوشنگ تغییر یافته فُکلی در این دوره از تاریخ سینمای ایران است؛ شخصیتی که زبان فارسی را درست صحبت می‌کند اما بقیه خصوصیات ظاهری فُکلی را دارد. اما از آنجایی که در این دوره، فُکلی از معنای کاملاً منفی آن در ۲۰-۳۰ سال گذشته‌اش تهی شده است. او در قالب شخصیت ایرانی امریکارفته‌ای بازنمایی شده است که برای تحصیل به این کشور رفته اما به انتظارات خانوادگی و ملی که از او ایجاد شده است پاسخ درستی نداده است. آخرین فیلم در این دست فیلم‌ها، یک اصفهانی در سرزمین هیتلر (۱۳۵۶) به کارگردانی نصرت‌الله وحدت است که در آن، میرزاباقر (نصرت‌الله وحدت) در قطاری که به آلمان می‌رود با آقابالاخان (اصغر سمسارزاده) و منیژه (ژاله کریمی) آشنا می‌شود. برادر آقابالاخان نیز یکی از مشهورترین جراح‌های آلمان است که به‌زعم او هم ایرانی‌ها به او افتخار می‌کنند و هم آلمانی‌ها. از منظر ظاهری، قهرمان فیلم از کلاه مخملی به کلاه شاپو تغییر ظاهری داده است. به نظر می‌رسد آشفتگی‌های پیشین ظاهری از منظر لباس بر روی پرده سینما در این دوره از تاریخ سینمای ایران به نوعی ثبات نسبی رسیده است و لحظه ظهور فیگور جنتلمن فرا رسیده است.

از فُکلی به جنتلمن: بازآرایی سینمایی آقای قرن بیستم

فیگور جنتلمن در سینمای ایران با آقای قرن بیستم (۱۳۴۳) پیدا می‌شود و در نهایت با فیلم در آمریکا / اتفاق افتاد (۱۳۵۰) تثبیت می‌شود. جنتلمن، فیگوری تکراری در سینمای ایران پیش از انقلاب است. از منظر طبقاتی، او الزاماً به طبقه بالا تعلق ندارد. جنتلمن بیش از آنکه مفهومی طبقاتی باشد مفهومی مرتبط به رفتار و منش است. جنتلمن انگار جهش یافته پهلوان در ادبیات ایران است، اما ویژگی‌های تنانه آن عوض شده است ولی اخلاقیات و منش‌ها و خلیقات آن پابرجا مانده است. جنتلمن فیگوری «سیال» است؛ حتی می‌توان او را در طبقه متوسط یا متوسط به بالا سراغ گرفت. یک جنتلمن در سینمای ایران در مواجهه با زنان است که ویژگی‌های لازم برای جنتلمن بودن

را از خود بروز می‌دهد. با آقای قرن بیستم بود که این سوژه در سینمای ایران معرفی شد و فیلم در *امریکا اتفاق افتاد* به‌تمامی تثبیت شد.

در آغاز فیلم آقای قرن بیستم در دعوایی که بین داش حبیب و همکارش با مرد پولداری اتفاق می‌افتد از «بچه‌فُکلی» به‌عنوان نوعی ناسزا استفاده می‌شود. چند صحنه بعد در موقعیت مشابهی، کسانی را که با آنها درگیر شده است «لات و لوت» می‌نامد. ستاره او را اینگونه توصیف می‌کند: «قیافه‌ای معمولی دارد و مثل داش‌ها حرف می‌زند». شرط ستاره برای ازدواج «امریکا رفته» بودن است. آقای فرازی یکی از افرادی است که واجد این ویژگی است. داش حبیب و همکارش در این فیلم نقشی شبیه به رابین‌هوود ایفا می‌کنند؛ دو دوستی که از پولداران سرقت کرده و بین فقرا تقسیم می‌کنند. محسن برادر زهره است. زهره با پدر ستاره ازدواج کرده است. فرازی هم که قرار بود از امریکا به ایران برگردد ده روز سفر خود را عقب می‌اندازد. یک «لات بی‌سروپا» را به‌جای فرازی معرفی می‌کنند تا از این طریق بتوانند ثروت پدر ستاره را تصاحب کنند. داش حبیب می‌پذیرد در برابر دریافت صد هزار تومان نقش فرازی — کسی که از امریکا آمده است — را ایفا کند. او باید رفتارهای یک میلیونر را ایفا کند. او باید لباس‌ها را از تن بیرون آورده و لباس‌های دیگری بپوشد؛ در نتیجه لباس‌های جدیدی که می‌پوشد شامل کت و شلوار، پیراهن سفید و کراوات است؛ کراواتی که او را خفه می‌کند. به بیان دیگر، آقای قرن بیستم میلیونر است، چند کلمه انگلیسی بلد است، کت و شلوار می‌پوشد و کراوات می‌بندد، و باید بتواند برقصد و عینک بر چشم بزند و در نهایت، زبان فارسی را به شکل نادرست صحبت کند. حبیب تلاش می‌کند پولی که از زهره و محسن می‌گیرد صرف معالجهٔ مادر خود در فرنگ کند. اینگونه است که جنتلمن به‌عنوان نقد و نفی فُکلی وارد سینمای ایران می‌شود.

فیلم، همزمان دوگانهٔ فرازی (فُکلی) را در برابر حبیب (جاهل) می‌سازد. ستاره در تعریف آنچه مردانگی می‌نامند و مهمترین ضامن بقای خانواده است، مرد را با صفت صداقت تعریف می‌کند. محسن و فرازی نمایندهٔ فُکلی‌ایسم هستند که حبیب چند بار در فیلم بدان اشاره می‌کند. حبیب نمایندهٔ لاتی است که صداقانه و با شرافت زندگی می‌کند. او وابسته به زندگی خانوادگی است و روابط اورگانیک اجتماعی را حفظ و نگهداری می‌کند. برای او، کراوات هنوز قلاده است؛ به جای تانگو ترجیح می‌دهد بابا کرم گوش دهد، و واژگان انگلیسی را به سخره می‌گیرد. این فیلم، آغازگاه مفصل‌بندی جدیدی در سینمای ایران است که ذیل آن همکاری کلاه‌مخملی‌ها با



لات‌های نوظهور تصویر می‌شود. این الگوی تلفیقی از لحاظ شکل لباس و همچنین رفتار و منش، الگویی متفاوت از الگوی تیپیکال یا رایج و مرسوم جاهل بر روی پرده سینمای ایران ارائه می‌دهد. از منظر مناسبات اقتصادی در سینمای ایران این دوره، فروش نامعمول همین فیلم است که راه تولید گنج قارون (۱۳۴۴) را هموار می‌کند؛ که خود به یکی از الگوهای اصلی فیلمسازی در ایران پیشانقلاب بدل می‌شود. مضاف بر این، حبیب فیگوری آستانه‌ای است؛ نقطه گذار از الگوی تیپیکال جاهلی به آنچه بعدها در قامت «قیصر» در سینمای ایران متجلی می‌شود.

سال ۱۳۴۳، سال ساخت فیلم‌های آقای قرن بیستم، ابرام در پاریس و عروس فرنگی بود. جاهل‌ها و ژینگول‌ها نیز در همین سال بر روی پرده سینماها رفت؛ فیلمی «درباره تقابل سنت‌های زندگی ایرانی و غرب‌زدگی و در مایه طنز و هجو» (امید، ۱۳۹۶: ۳۶۴). با فیلم در آمریکا / اتفاق افتاد (۱۳۵۰) فیگور جنتلمن در سینمای ایران کاملاً تثبیت می‌شود. در آمریکا / اتفاق افتاد به کارگردانی جواد قایم‌مقامی و جمس هیوارد، روایت زندگی شهرام، پزشکی ایرانی است که در آمریکا زندگی می‌کند؛ کسی که تمامی پزشکان آمریکا او را به‌عنوان حاذق‌ترین جراح می‌شناسند.

بازآرایی تصویر جنتلمن در ایران عصر پهلوی دوم

دکتر شهرام، گسست در بازنمایی بصری فُکلی در سینمای ایران را به پایان رسانده و فیگور جنتلمن را به‌تمامی در سینمای ایران تثبیت می‌کند. دکتر شهرام تمامی خصوصیات یک فُکلی را دارد: شیک‌پوش، کت و شلوار اتوکشیده، با فُکل و کراوات، ساعت جیبی، صورت اصلاح‌شده، کفش‌های واکس خورده و براق، و موی ژل‌زده. او برخلاف جعفرخان به هیچ وجه واژه‌های فرنگی - یا آنچه بعدها به واژگان بیگانه معروف شد - استفاده نمی‌کند. او برخلاف آنچه شهری (۱۳۷۱) از فُکلی‌های خیابان لاله‌زار ارائه می‌دهد، شخصیتی خطرناک نیست. او برخلاف جعفرخان و سایر فُکلی‌های ایران اوایل قرن بیستم، شغل آبرومند و درآمد بالایی دارد. او به جهان فُکلی‌های بی‌کار و بی‌عار تعلق ندارد.

این تغییر بنیادین در جهان داستان، ریشه در جهان بیرون دارد. ایران عصری که فیلم آقای قرن بیستم در آن ساخته می‌شود به‌سرعت در حال دگرگونی و تحول است. صنعت مُد همپای مصرفی‌شدن روزافزون کالاها و خدمات جدیدی که به شکل سیل‌آسایی وارد شهرهای ایران می‌شود، در حال رشد و گسترش است. شهرنشینی نیز

همزمان در حال گسترش است. مصرف‌گرایی، شهری‌شدن و نیاز به بسط و توسعه مُد دست در دست هم داده است تا تمامی آنچه به فیگور فُکلی در قالب ویژگی‌های منفی بار شده بود، زدوده شود. جنتلمن فیگور جدیدی است که خود را در قالب کالایی برازنده و آراسته بازآرایی می‌کند.

با این حال، وجه تشابه میان فُکلی و جنتلمن در «تقلیدی» بودن ظاهر و رفتار آنان است؛ هر دو عصیان‌ی در برابر هنجارهای سُنتی جامعه‌ای هستند که قرن‌ها به سبک و سیاق خاصی لباس پوشیده است و رفتارهای مشخصی را اولویت خود می‌داند. این دو فیگور، هنجارهای طبقاتی و جنسیتی تعریف‌شده در ایران نیمهٔ اول قرن بیستم را زیر سؤال می‌برند. جامعه، آنان را به صفاتی ظاهری می‌خواند: جامعه‌ای که در آن باطن مهم‌تر و اساسی‌تر از ظاهر است. ظاهر کم‌عمق و سطحی است؛ باطن عمیق. پرفورمنس فُکلی و در تحلیل نهایی فیگور جنتلمن از این‌روست که از سوی هنجارهای جامعه پس‌زده می‌شود. برای اینکه جامعه بتواند از شر فُکلی خلاص شود، جنتلمن را به‌منزلهٔ فیگوری اخلاقی برساخته و در برابر فُکلی قرار می‌دهد تا لبهٔ تیز و خطرناک آن را کُند کرده و تهدیدات بالقوهٔ آن را خنثی کند.

سیاست‌های فرهنگی در عصر پهلوی دوم به سمت و سویی می‌رود که ذیل آن مقولات مرسوم و رایج اجتماعی در باب ظاهر و منش از نو بازتعریف می‌شوند. در این دوره از تاریخ معاصر ایران است که همسو با سیاست‌های کلان توسعه‌ای که قرار است محصول آن شکل‌گیری طبقهٔ متوسط جدیدی باشد، موتور مدرنیزاسیون عصر پهلوی است، سیاست‌های فرهنگی نیز به سمت و سویی سازمان داده می‌شوند که بتوانند این طبقهٔ اجتماعی را مخاطب اصلی خود قرار دهند. این طبقه باید بتواند الگویی رفتاری داشته باشد متناسب با الگوهای توسعه‌ای در دست اجرا؛ «جنتلمن» نام این الگوی رفتاری جدید است. جنتلمن می‌تواند از تمامی طبقات اجتماعی-اقتصادی باشد. یک جنتلمن بیش از هر چیزی با ویژگی‌های اخلاقی تعریف می‌شود؛ البته ویژگی‌های ظاهری مشخصی نیز به او منتسب می‌شود. این برداشت از جنتلمن به هیچ وجه نافی لزوم وجود حداقل‌هایی از توان اقتصادی در او نیست. نکته اصلی این است که در تعریف یک جنتلمن، توان اقتصادی یا تعلق به طبقات بالای اجتماعی در اولویت اول قرار ندارد. جنتلمن قرار است الگو یا آرمان رفتاری طبقهٔ متوسط در حال ظهور در نیمه قرن بیستم ایران باشد. از این‌رو، ظاهر و پوشش جنتلمن در وهلهٔ نخست از اهمیت برخوردار نیست. چگونه یک جنتلمن می‌تواند چنین هدفی را محقق کند؟ یک جنتلمن باید به‌گونه‌ای لباس



بپوشد که بیش از اندازه به چشم نیاید. به عبارت دیگر، او باید «دیدنی» ولی در عین حال «نامرئی» باشد؛ جنتلمن ظاهری آراسته دارد نه متظاهر.

این دقیقاً همان نقطه‌ای است که نظم اجتماعی جدید حاکم بر ایران عصر پهلوی جنتلمن را از فُکلی منفک کرده و پاسخی برای تمامی طعنه‌ها و نقدهای وارد شده بر فیگور فُکلی می‌یابد. نظم جدید معطوف به مدرنیزاسیون به هیچ وجه نمی‌توانست مُد و ظاهر کاملاً متفاوت فُکلی را حذف کند؛ از این رو، در مقابل، دست به جرح و تعدیل این فیگور زده و او را دوباره از نو تعریف می‌کند. جنتلمن، تعدیل‌شده فُکلی است؛ فیگوری که دیگر تهدیدی بر نظم اجتماعی مستقر نیست. جنتلمن یا آقای قرن بیستمی کسی است که ظاهر و نمود همان فُکلی را دارد اما تغییراتی در آن به‌وقوع پیوسته است؛ او متعادل شده است و میان روح و تن‌اش هماهنگی‌ای برقرار شده است. مهمترین ویژگی جنتلمن موفقیت است. جنتلمن‌هایی که در این دوره بر ساخته می‌شوند به‌واقع تمامی آن کاستی‌ها و نداشته‌های فُکلی را یکجا با هم دارند. نخست اینکه آنان از نظر شغلی نه‌تنها سوژه‌هایی شاغل هستند، بلکه شغل آنها در بالاترین سطح ممکن قرار دارد. آنان مثلاً جراحانی زبردست هستند؛ جراحی که از جنتلمن تصویر می‌شود نه‌تنها شغلی در رده بالای مشاغل است بلکه جزو بهترین جراحان در کُل جهان است. در مثال دیگری، او کارمندی در وزارت خارجه ایران است. او برخلاف فُکلی، زبان فارسی را سلیس صحبت می‌کند؛ با این حال، واژه‌های فرنگی را نیز گاه‌وبی‌گاه در صحبت‌های خود رها می‌کند. این واژگان فرنگی دیگر واژگانی بیگانه یا مزاحم نیستند؛ بلکه به نمک سُخن بدل شده‌اند. واژگان خارجی نیز «درونی» شده‌اند؛ چرا که از زبان فیگور جنتلمن ادا می‌شوند و از این رو، نه‌تنها به‌معنای فُکلی و سطحی بودن گوینده آن تلقی نمی‌شود، بلکه از قضا به نشانه‌هایی دال بر توانایی زبانی و ارتباطی او بدل می‌شود.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

این مطالعه نشان می‌دهد «مقصد» در کنار «مبدأ» است و مبدأ از خلال مقصد فهم می‌شود. علاوه بر این، مطالعه تاریخی حاضر نشان می‌دهد در این سینما هرگز با صورت‌بندی واحدی از بازنمایی غرب و غربی روبه‌رو نبوده‌ایم؛ بلکه مهمتر از ارائه بازنمایی‌های متکثر از غرب، اشکال مختلف و متنوعی از «خود» نیز ارائه شده است. سینمای ایران در مواجهه با غرب سوژه‌های متنوع و متکثری (باز) تولید کرده است که برآمده از دل ساختارهای کلان سیاسی-اجتماعی حاکم بر دوره‌های مورد مطالعه

در این پژوهش است. از آغاز قرن بیستم، رسانه‌های جمعی مانند سینما و تلویزیون به‌همراه صفحات مصور مجلات و روزنامه‌ها، به‌طرز روزافزونی «غرب و غربی» را در میان ایرانیان «رؤیت‌پذیر» کردند. این امر در عصر پهلوی منجر به شکل‌گیری سوره‌های متکثری در ارتباط با غرب شد؛ سوره‌هایی که اولین بار در نمایشنامه‌ی حسن مقدم به‌صورت شخصیتی نمایشی ساخته و پرداخته شد. جعفرخان قرار بود بر جای فیگور فرنگی‌مآبی بنشیند که در اواخر قرن نوزدهم در ایران ساخته و پرداخته شده بود؛ شخصیتی با وجه مثبت که در بین ایرانیان بیش از هر چیزی تداعی‌کننده‌ی منورالفکران برجسته عصر مشروطه بود. در ادامه، فُکلی محصول سال‌های شکست و یأس‌آلود ایرانِ اوایل قرن بیستم شد؛ روزگاری که آرمان‌های مشروطه به ضرب استبداد صغیر، قحطی و وبا در هم شکسته است. اما فیگور فُکلی با سیاست‌های یکدست‌سازی لباس و غربی‌سازی تحمیلی پهلوی اول در تضاد کامل است. سینمای ایران، کمک قابل توجهی به شکل‌دهی به فیگور جنتلمن می‌کند که به‌نحوی از انحاء، تعدیل‌یافته‌ی فیگور فُکلی است. جنتلمن یا آقای قرن بیستم، کاستی‌های فُکلی را در خود رفع و رجوع کرده است و الگویی آرمانی از مرد آرمانی در ایران عصر پهلوی دوم ارائه می‌دهد. هم فُکلی و هم جنتلمن محصول برهم‌کنش بُردارهای نیروهای اجتماعی در ایران عصر پهلوی است که بازنمایی رسانه‌ای بخشی از آن است. در این فیلم‌ها، غرب بیش از هر چیزی در قامت اتوپیایی تصویر می‌شود که برای سفر به آن باید به همراه حاج جبار و ابرام به پاریس و نیویورک سفر کرد. فیلم‌های توریستی این دوره از تاریخ سینمای ایران مانند آگهی‌های تبلیغاتی، گوشه‌وکنارهای شهرهای مهم اروپا و آمریکا را پیش روی مخاطب ایرانی قرار می‌دهند؛ با این حال مانند برداشته‌ها تقلیل‌گرایانه‌ی شرق‌شناسانه که عموماً شرق را ابتدا به جغرافیای جعلی‌ای به‌نام «خاورمیانه» و در مرحله بعد، آن را به مسلمانان و در نهایت مسلمانان را به عرب‌ها تقلیل می‌دهد، سینمای ایران در این دوره تاریخی نیز از منظر جغرافیایی به بازنمایی‌ای تقلیل‌گرایانه دست می‌زند. به بیان دیگر، در فیلم‌های توریستی این دوره، کلیت غرب در وهله نخست به اروپا و آمریکای شمالی تقلیل داده می‌شود و در گام دوم، اروپا و آمریکای شمالی به انگشت‌شمار شهر مهم، از جمله برلین، پاریس، و نیویورک، تقلیل داده می‌شود.

مهمترین پیشنهادی که این مقاله ارائه می‌دهد فراروی از دو دسته از دوانگاری‌های رایج در مطالعات سینمایی و غرب‌شناسی‌های ایرانیان است. این امر از استلزامات اساسی مواجهه انتقادی با تاریخ معاصر، به‌ویژه تاریخ فرهنگی ما است که امروزه بیش از پیش



ضرورت آن احساس می‌شود. در این بین، مواجهه روزنامه‌نگاران سینمایی و دانشگاهیان با فیلم‌فارسی‌های عصر پهلوی عموماً یا چشم‌پوشی از این دسته از آثار سینمای ایران است، یا تقبیح تام و تمام آن. بازخوانی این دسته از آثار تولیدشده در تاریخ سینمای ایران امکانی برای بازاندیشی در نظم اجتماعی- سیاسی و آن شبکه دانش- قدرتی را فراهم می‌آورد که این دسته از فیلم‌ها در دل آن تولید و توزیع شده است. این امر ما را به فراروی از دوگانه رایج و مرسوم «هنر والا» در برابر «هنر عامه‌پسند» دعوت می‌کند. همزمان، واسازی دوگانه رایج «خود» در برابر «دیگری» که مطالعات غرب‌شناسی در ایران را در چنبره خود اسیر کرده است، تأمل در این حوزه را به بازاندیشی درباره این نسبت دعوت می‌کند. اتخاذ این رویکرد سبب می‌شود با مطالعات در حوزه غرب‌شناسی‌های ایرانی از چنبره کلان‌روایت‌های خطی و کلیشه‌ای رها شده و مطالعات آتی در این حوزه بتواند نسبت‌های درونی میان این دو را فهم و صورت‌بندی کند.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۳۸

منابع و مآخذ

- سخی، زهرا؛ عبدالله گیویان و محمد دادگران (۱۳۸۹). «بازنمایی غرب در سینمای ایران»، رسانه‌های دیداری و شنیداری، ۶ (۱۱): ۹۵-۶۱.
- شادمان، سیدفخرالدین (۱۳۲۶). *تسخیر تمدن فرنگی*، با مقدمه عباس میلانی (چاپ دوم)، بی‌جا.
- شهری، جعفر (۱۳۷۱). *طهران قدیم* (جلد اول)، تهران: معین.
- قانون‌پرور، محمدرضا (۱۳۹۵). *منادیان قیامت: نقش اجتماعی-سیاسی ادبیات در ایران معاصر*، ترجمه مریم طرزی، تهران: نشر آگه.
- فرقانی، محمد مهدی و سیدجمال‌الدین اکبرزاده‌جهرمی (۱۳۹۳). «جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی، تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف/انگلیسی و مدار صفر درجه»، *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۰ (۳۷): ۴۱-۱۱.
- جمشیدی، اسماعیل (۱۳۷۳). *حسن مقدم و «جعفرخان از فرنگ آمده»*، تهران: زرین.
- مشایخی، عادل (۱۳۹۵). *تبارشناسی خاکستری است: تأملاتی درباره روش فوکو*، تهران: نشر ناهید.
- Al-A'zam, Sadiq Jalal (1981). "Orientalism and Orientalism in Reverse." *Khamsin*, 5-26.
- Boroujerdi, Mehrzad (1996). *Iranian Intellectuals and the West: The Tormented Triumph of Nationalism*. Syracuse University Press.
- Cole, Juan (1992). "Invisible Occidentalism: eighteenth-century Indo-Persian constructions of the West", *Iranian Studies*, 25 (3-4): 3-16.
- Dabashi, Hamid (2011). *Post-orientalism, knowledge and power in time of Terror*, Taylor and Francis.
- Diba, Layla S. (2013). "Qajar Photography and its Relationship to Iranian Art: A Reassessment", *History of Photography*, 37 (1): 85-98.
- Ghanoonparvar, M. R. (1993). *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*. University of Texas Press.
- Gheisari, Ali (1995). *Iranian Intellectuals Iranian Intellectuals in the Twentieth Century*, University of Texas Press.
- Jahanbegloo, Ramin (2004). *Iran: Between Tradition and Modernity*, Lexington Books.
- Lau, Lisa (2014). *Re-Orientalism and Indian Writing in English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lewis, Bernard (1993). *Islam and the West*. Oxford University Press, USA.
- Mirsepasi, Ali (2000). *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*. Cambridge University Press.
- Mirsepasi, Ali (2010). *Political Islam, Iran, and the Enlightenment: Philosophies of Hope and Despair*, Cambridge University Press.



- Nabavi, Negin (2003). **Intellectual Trends in Twentieth-century Iran: A Critical Survey**, University Press of Florida.
- Najmabadi, Afsaneh (2005). **Women with Mustaches and Men without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity**, University of California Press.
- Ning, Wang (1997). Orientalism versus Occidentalism? **New Literary History**, 28 (1): 57-67.
- Rahimieh, Nasrin (1990). **Oriental Responses to the West: Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World**, Brill Publications.
- Said, Edward W. (1979). **Orientalism**. 1st Vintage Books ed edition. New York: Vintage.
- Joseph H. (2009). **Foucault's Philosophy of Art: A Genealogy of Modernity**, Continuum Publications.
- Tavakoli-Targhi, Muhammad (1993). "Imagining Western Women: Occidentalism and Euro-eroticism," **Radical America**, 24 (3): 73-87.
- Tavakoli-Targhi, Muhammad (2001). **Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism, and Historiography**. Palgrave Macmillan.
- Vahdat, Farzin (2002). **God and Juggernaut: Iran's Intellectual Encounter with Modernity**. Syracuse University Press.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۰

تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی (مطالعه موردی: هنرمندان شهرستان درگز)^۱

محمد مهدی دوالی^۲، اعظم عبدالهی^۳

چکیده

فرسودگی شغلی، خستگی مفرط عاطفی است که بعد از سال‌ها درگیری و تعهد درخصوص خدمت کردن به سازمان یا اشخاص، در فرد دیده می‌شود. عوامل متعددی از جمله صفات شخصیتی می‌تواند بر این موضوع اثر بگذارد. هدف از پژوهش حاضر شناخت تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی است. این پژوهش از نظر هدف کاربردی و از نظر شیوه گردآوری داده‌ها از نوع توصیفی-پیمایشی است. برای جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های مورد نیاز از بررسی‌های اسنادی، مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی استفاده شد که در بخش میدانی از پرسشنامه استاندارد مثلث تاریک شخصیت جانسون و وبستر (۲۰۱۰)، پرسشنامه هوش هیجانی شوت و همکاران (۱۹۹۸) و پرسشنامه فرسودگی شغلی مسلس و جکسون (۱۹۸۶) استفاده گردید. برای روایی پرسشنامه‌ها از روش محتوایی و پایایی آنها با استفاده از آلفای کرونباخ محاسبه و مورد تأیید قرار گرفت. نمونه‌گیری به روش تصادفی ساده و بر اساس فرمول کوکران تعداد ۲۰۸ پرسشنامه بین هنرمندان اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان درگز توزیع گردید. به منظور تجزیه و تحلیل داده‌ها و آزمون فرضیه‌های پژوهش به روش مدل‌یابی معادلات ساختاری، نرم‌افزارهای SPSS و Smart PLS مورد استفاده قرار گرفت. یافته‌های حاصل از آزمون فرضیه‌ها نشان داد که صفات تاریک شخصیت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۳۰

۱. این مقاله، مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با راهنمایی نویسنده اول است.

۲. استادیار گروه مدیریت دولتی، دانشکده مدیریت، دانشگاه پیام نور تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

davali@pnu.ac.ir

۳. دانش آموخته کارشناسی ارشد مدیریت دولتی، گروه مدیریت دولتی، دانشکده مدیریت، دانشگاه پیام نور مرکز بین‌الملل کیش، کیش، ایران.
bdollahifarhang38@gmail.com



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۱

بر فرسودگی شغلی هنرمندان تأثیر معناداری دارد. همچنین هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی هنرمندان تأثیر معناداری دارد. اما هوش هیجانی نقش تعدیلی در تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان ندارد. لذا، نتیجه به دست آمده نشان داد که از نظر هنرمندان، متغیر هوش هیجانی اهمیت ویژه‌ای دارد که خود می‌تواند به صورت یک متغیر مستقل بر فرسودگی شغلی اثر گذاشته و آن را کاهش دهد.

کلیدواژه‌ها

فرسودگی شغلی، صفات تاریک شخصیت، هوش هیجانی، هنرمندان.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۲

مقاله

هوش هیجانی به عنوان یک سازه برای اندازه گیری توانایی فرد برای شناسایی و تنظیم احساسات در خود و دیگران تعریف می شود. به دلیل محبوبیت این موضوع توسط رسانه ها، هوش هیجانی از سوی بسیاری از جامعه دانشگاهی مورد انتقاد قرار گرفته است (زیدنر^۱ و همکاران، ۲۰۰۴). اکثر انتقادات بر روی اندازه گیری سازه متمرکز است. در نتیجه، دو مسیر متفاوت ظاهر شده است که یکی بر توانایی هوش هیجانی و دیگری بر ویژگی هوش هیجانی تمرکز دارد. توانایی هوش هیجانی با استفاده از بیشینه عملکرد، ارزیابی می شود که همان روش بیشتر تست های توانایی شناختی است. با این حال، این روش با توجه به روش امتیازدهی و اینکه چه چیزی یک پاسخ صحیح را تشکیل می دهد، انتقاداتی را دریافت کرده است. ویژگی هوش هیجانی نیز از طریق خود گزارشی ارزیابی می شود و مؤلفه های ارزیابی شامل: ادراک افراد از رفتار، نگرش ها و توانایی های عاطفی خود است. ویژگی هوش هیجانی اغلب به عنوان مجموعه ای از جنبه های شخصیتی سطح پایین توصیف می شود که ظرفیت هوش هیجانی را پیش بینی می کند. حوزه نمونه گیری هوش هیجانی شامل جنبه هایی مانند ادراک هیجان، مدیریت هیجان، تنظیم هیجان، همدلی و مدیریت استرس است (گروور و فورنهام^۲، ۲۰۲۱). برنامه آموزش هوش هیجانی کمک می کند تا کارکنان نگرش مثبت و روابط بهتری داشته باشند و سازگاری را افزایش دهند. مطالعات نشان داد که سطح بالاتری از هوش هیجانی با کاهش استرس و فرسودگی شغلی مرتبط است (سامی سیداحمد^۳ و همکاران، ۲۰۲۲). همچنین نتایج تحقیقات حاکی از آن است که افراد در استفاده از راهبردهای تنظیم هیجان با هم تفاوت دارند. دو راهبرد اصلی، ارزیابی مجدد و سرکوب^۴ است. ارزیابی مجدد زمانی است که یک فرد نحوه تفکر خود را در مورد رویدادی که احساسات را برمی انگیزد، تغییر می دهد و مشخص شده است که برای رفاه بیشتر مؤثر است. از سوی دیگر، سرکوب زمانی است که فرد واکنش رفتاری خود را درباره رویدادی تغییر می دهد که احساسات را برمی انگیزد و مشخص شده است که راهبرد تنظیم هیجان دارای مطلوبیت کمتری است (گراس و جان^۵، ۲۰۰۳؛ جان و گراس، ۲۰۰۴).



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۳

1. Zeidner
2. Grovera and Furnham
3. Samy Sayed Ahmed
4. Reappraisal and suppression
5. John and Gross

فرسودگی شغلی به عنوان یک سندرم مرتبط با کار تعریف شده است که با «خستگی مزمن»، «بدبینی» و «کاهش کارایی حرفه‌ای» مشخص می‌شود. «خستگی مزمن» به تخلیه منابع انرژی و احساس مداوم خستگی اشاره دارد. «بدبینی» به فاصله گرفتن فرد از کار و ایجاد نگرش منفی درباره افرادی که با آنها کار می‌کند، اشاره دارد. در نهایت، «کاهش کارایی حرفه‌ای» به عنوان کاهش احساس شایستگی و موفقیت در کار توصیف شده است. اگرچه تعاریف متعدد دیگری از فرسودگی شغلی وجود دارد، اما اکثر رویکردها شامل ابعاد مربوط به خستگی و بدبینی در خصوص فرسودگی هستند. بنابراین، فرسودگی شغلی یک وضعیت روانی پایدار است که نشان می‌دهد کارکنان توانایی و تمایل زیادی به تلاش نمودن (سرمایه‌گذاری) در کار خود ندارند (بیکر و دی وریس^۱، ۲۰۲۱). از جمله پیامدهای منفی فرسودگی شغلی شامل سوء مصرف مواد مخدر و الکل و درگیری‌های زناشویی و خانوادگی است و پیامدهای روانپزشکی آن شامل افسردگی، اختلالات اضطرابی و حتی خودکشی است. همچنین می‌تواند منجر به افزایش بروز خطاهای بالینی، نارضایتی و جابجایی کارکنان شود. علاوه بر این، افرادی که فرسودگی شغلی را تجربه می‌کنند، می‌توانند احساس ناامیدی، خستگی، بی‌علاقه بودن به کار و کاهش بهره‌وری را تجربه کنند که منجر به بیماری، تعارض بین فردی و رنج عاطفی می‌شود (ریبیرو^۲ و همکاران، ۲۰۱۹).

«شخصیت» را می‌توان به عنوان الگوهای خاصی از تفکر، هیجان و رفتار تعریف کرد که سبک شخصی فرد را در تعامل با محیط اجتماعی و مادی او تعیین می‌کند. شخصیت شامل صفات نسبتاً پایداری است. ویژگی‌های شخصیتی، ویژگی‌های دائمی هستند که فرد در بیشتر مواقع آنها را از خود نشان می‌دهد. یکی از مفاهیم نسبتاً جدید در زمینه شخصیت، صفات تاریک شخصیت (مثلث تاریک شخصیت) است. اصطلاح مثلث تاریک شخصیت برای اشاره به سه صفت اجتماعی ناپسند مطرح شده است که این سه صفت شخصیتی نامطلوب شامل ماکیاولیسم (ماکیاولیایی)، خودشیفتگی و جامعه‌ستیزی (ضداجتماعی) است (حق‌نسب و پورفرخ، ۱۳۹۹: ۲۱۶). با این حال، تنها مطالعات محدودی بررسی کرده‌اند که چه چیزی رابطه صفات تاریک شخصیت با سایر متغیرها را تعدیل می‌کند و آیا این اثرات تعدیل‌کننده با ویژگی‌های صفات تاریک شخصیت سازگار است یا خیر. شخصیت هنرمندان به عنوان گروهی از اصحاب رسانه، به دلیل قرار گرفتن در نقش‌های مختلف مثبت

1. Bakker and de Vries

2. Ribeiro

و منفی و برای فرو رفتن در نقش و درگیری روحی برای ایفای هر چه بهتر آن، بسیار تحریک پذیر بوده و به دلیل مواجهه با این شرایط در زمینه فرسودگی شغلی بسیار در معرض آسیب قرار می گیرند. وجود تعارض در روان بازیگر موجب فرسودگی شغلی او می شود. سرکوب احساسات (یعنی سرکوب هوش هیجانی) در این فرد برای ایفای بهتر نقش، ویژگی های تاریک شخصیتی او را تحت تأثیر قرار داده و موجب می شود هنرمند مستعد درگیری بیماری های روانی شود.

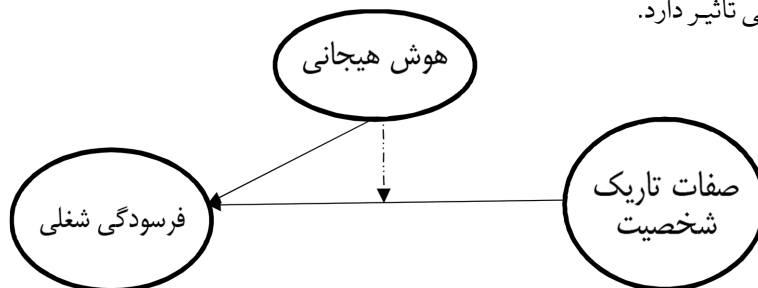
در این مطالعه به بررسی متغیر تعدیل کننده هوش هیجانی پرداختیم تا روشن شود که آیا این متغیر تأثیر منفی صفات تاریک شخصیتی را بر فرسودگی شغلی در بین هنرمندان کاهش می دهد و یا تأثیرات مثبت صفات تاریک شخصیت را تقویت می کند. لذا، سؤال اصلی پژوهش این است که آیا صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی با نقش تعدیل گر هوش هیجانی در بین هنرمندان تأثیر دارد؟

اهداف پژوهش

- تعیین میزان تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان
- تعیین میزان تأثیر هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی هنرمندان
- تعیین میزان تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی

فرضیه های پژوهش

- صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان تأثیر دارد.
- هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی هنرمندان تأثیر دارد.
- صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی تأثیر دارد.



شکل ۱. مدل مفهومی تحقیق (برگرفته شده از مطالعه گروور و فورنهام، ۲۰۲۱)

پیشینه پژوهش

هر پژوهش افزون بر آن که مبتنی بر پژوهش‌های قبلی است، پایه‌ای نیز برای پژوهش‌های بعدی است. هر چه تعداد ارتباط‌ها و پیوندهای ممکن یک پژوهش با پژوهش‌های پیشین و نظریه‌های موجود بیشتر باشد، اهمیت و سهم آن پژوهش در گسترش دانش بشری بیشتر خواهد بود. لذا، در ذیل به تعدادی از تحقیقات داخلی و خارجی که ارتباط و پیوندی با این تحقیق داشته‌اند، آورده شده است:

نیکنام و همکاران (۱۴۰۰) تحقیقی را با عنوان «نقش واسطه‌ای هوش هیجانی در مدل مفهومی رابطه‌ی طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و فرسودگی شغلی در پرستاران» با هدف بررسی نقش واسطه‌ای هوش هیجانی در رابطه بین طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و فرسودگی شغلی در بین ۱۸۶ پرستار که از میان پرستاران زن و مرد دو بیمارستان شریعت رضوی و شهید چمران که با روش سرشماری انتخاب شده بودند، انجام دادند. برای جمع‌آوری داده‌ها از پرسشنامه مربوط به هر متغیر استفاده شد. نتایج، رابطه‌ی معنی‌دار بین پنج طرح‌واره‌ی ناسازگار اولیه با هوش هیجانی و فرسودگی شغلی و رابطه‌ی بین هوش هیجانی و فرسودگی شغلی را نشان داد. سلطان‌آبادی و همکاران (۱۳۹۹) تحقیقی را با عنوان «بررسی رابطه‌ی هوش هیجانی با تنش شغلی و فرسودگی شغلی پرستاران بخش‌های مراقبت ویژه مراکز آموزشی و درمانی دانشگاه علوم پزشکی همدان در سال ۱۳۹۳» با هدف بررسی رابطه‌ی هوش هیجانی با تنش شغلی و فرسودگی شغلی پرستاران بخش‌های مراقبت ویژه در بین ۲۰۵ نفر از پرستاران بخش‌های مراقبت ویژه مراکز آموزشی و درمانی از جمله بهشتی، اکباتان، بعثت، فرشچیا، و فاطمیه در شهر همدان در سال ۱۳۹۳ انجام دادند. نتایج نشان داد هوش هیجانی با استرس شغلی و همچنین مؤلفه‌های فرسودگی شغلی، خستگی هیجانی، مسخ شخصیت و خودکارآمدی رابطه‌ی معکوس داشت. استرس شغلی می‌تواند منجر به آسیب‌های جسمی یا روانی شود و در درازمدت نتایج منفی در عملکرد پرستاران و بیمارستان‌ها را به همراه داشته باشد و در طولانی مدت منجر به فرسودگی شغلی پرستاران و کاهش توانایی مراقبت از بیماران شود.

منطقیان و همکاران (۱۳۹۸) تحقیقی را با عنوان «تبیین رابطه بین ویژگی‌های تاریک شخصیت (خودشیفتگی - سایکوپات - ماکیاوولی) و فرسودگی شغلی بر اساس نقش میانجی گراسترس ادراک‌شده» با هدف بررسی نقش میانجی گراسترس ادراک‌شده در رابطه بین ویژگی‌های تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی در بین ۴۰۰ نفر (۳۸۲ مرد و ۱۸ زن) از نظامیان شاغل در ستاد نیروی هوایی ارتش انجام دادند. نتایج نشان داد شخصیت سایکوپات



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۴۶

به صورت مستقیم و مثبت، و شخصیت ماکیاوولی به صورت مستقیم و منفی و همچنین شخصیت سایکوپات و شخصیت ماکیاوولی با واسطه گری استرس ادراک شده، فرسودگی شغلی را پیش بینی می کند. نتیجه نهایی به دست آمده نشان داد که استرس ادراک شده نقش میانجی گری بین فرسودگی شغلی و ویژگی های تاریک شخصیت داشته که موجب کاهش فرسودگی شغلی و افزایش کارایی و بهره وری کارکنان می شود.

گروور و فورنهام^۱ (۲۰۲۱) تحقیقی را با عنوان «آیا هوش هیجانی و تاب آوری رابطه بین صفات تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی و شخصی را تعدیل می کند؟» انجام دادند. در این تحقیق ۲۳۲ بزرگسال، پرسشنامه مربوط به این متغیرها رو تکمیل کردند. نتایج نشان داد که روان پریشی اولیه باعث کاهش سطح فرسودگی شغلی می شود. انتظار می رفت که روان پریشی ثانویه و ماکیاولیسم فرسودگی شغلی را افزایش دهند، و اگرچه نتایج همبستگی، این امر را تأیید کردند، اما مدل های رگرسیون این کار را نکردند. همچنین نشان داده شد خودشیفتگی به طور غیرمنتظره با فرسودگی شغلی رابطه معناداری ندارد. هوش هیجانی حائلی را در برابر اثرات منفی صفات تاریک شخصیت فراهم می کند، اما اثرات مثبت را نیز تقویت می کند، مانند کاهش فرسودگی شغلی. مایکلز و شولز^۲ (۲۰۲۱) تحقیقی را با عنوان «هوش هیجانی و صفات تاریک شخصیت:

یک متاآنالیز» با هدف بررسی روابط احتمالی بین صفات تاریک شخصیت و هوش هیجانی با متاآنالیز ۱۰۹ تأثیر اندازه گیری شده از ۷۱ مطالعه انجام شده سابق را انجام دادند. از شش اندازه اثر ترکیبی مرتبط، پنج اندازه کوچک و منفی بودند. فقط همبستگی بین خودشیفتگی و ویژگی های شخصیتی مرتبط با هیجان اندک و مثبت بود. نتایج نشان داد که سازه های سه گانه صفات تاریک شخصیتی تنها با ویژگی های مربوط به احساسات مرتبط هستند، که به عنوان توانایی ها یا ویژگی های شخصیتی مفهوم سازی می شوند.

کانت و همکاران^۳ (۲۰۲۱) تحقیقی را با عنوان «رابطه بین هوش هیجانی و فرسودگی شغلی: بررسی تجربی مربیان معلم» با هدف بررسی وجود یا عدم وجود رابطه بین هوش هیجانی و فرسودگی شغلی با بررسی نمونه ای متشکل از ۲۰۰ معلم مربی در ناحیه گایا هند انجام دادند. بررسی ها نشان داد که مربی معلم از نظر هوش هیجانی بر اساس جنسیت، محل و تجربه تدریس تفاوت معناداری ندارد. جنسیت و تجربه تدریس هیچ نقشی در فرسودگی شغلی ندارد، اما محلی بودن تفاوت معناداری در امتیاز فرسودگی شغلی مربیان معلم دارد. بر

1. Grover and Furnham
2. Michels and Schulze
3. Kant

اساس نتایج تحقیق، هوش هیجانی و سندرم فرسودگی شغلی دارای یک ارتباط منفی قوی هستند. هوش هیجانی نقش بسزایی در فرسودگی شغلی مربیان معلم داشت.

با بررسی پیشینه تحقیق، نوآوری این پژوهش، در به کارگیری هوش هیجانی به عنوان تعدیلگر در رابطه بین صفات تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی و انتخاب جامعه آماری هنرمندان که متفاوت از پژوهش های قبلی می باشد، نمایان می گردد.

۱. مبانی نظری پژوهش

۱-۱. صفات تاریک شخصیت

در تاریخ روانشناسی، شخصیت به عنوان یک سازمان دهنده روانشناختی فیزیولوژیکی پویا در درون فرد که رفتار و افکار فرد را تعیین می کند، به طور گسترده مورد بحث قرار گرفته است و مشخص شده است که با پیامدهای شناختی، عاطفی و رفتاری متعددی در بین مدیران و کارکنان همراه است. در سال های اخیر، توجه به مجموعه ای از ویژگی های نامطلوب که از آنها به عنوان ویژگی های شخصیتی تاریک یاد می شود، افزایش یافته است. این ویژگی های شخصیتی تاریک به خودشیفتگی، روان پریشی و ماکیاولیسم اشاره دارد که سه گوشه مثلث ویژگی های شخصیتی تاریک را تشکیل می دهند (غرایاق زندی و همکاران، ۱۴۰۰).

شخصیت را می توان به عنوان الگوهای خاصی از تفکر، هیجان و رفتار تعریف کرد که سبک شخصی فرد را در تعامل با محیط اجتماعی و مادی او تعیین می کند. شخصیت شامل صفات نسبتاً پایداری است. ویژگی های شخصیتی، ویژگی های دائمی هستند که فرد در بیشتر مواقع آنها را از خود نشان می دهد. یکی از مفاهیم نسبتاً جدید در زمینه شخصیت، «صفات تاریک شخصیت» است. ویژگی های تاریک شخصیتی هر فرد از سه بعد جامعه سستیزی (ضد اجتماعی)، خودشیفتگی و ماکیاولیسم تشکیل شده است که در نگرش افراد در خصوص زندگی نقش مستقیمی دارد. هر سه شخصیت در این گروه ها دارای درجاتی از شخصیت اجتماعی بدخواه با تمایلات رفتاری برای خودبرتربینی، سردی عاطفی، دوسوگرایی و پرخاشگری هستند (شریفی نیا و همکاران، ۱۳۹۸).

این صفات با رفتارهای اخلاقی، روحی و انحراف اجتماعی مرتبط است. اگرچه موارد مشترکی بین این ویژگی ها وجود دارد، اما بحث در مورد وجود یک هسته مشترک همچنان ادامه دارد. علیرغم این بحث، پذیرفته شده است که تضاد، هسته مشترک خودشیفتگی، ماکیاولیسم و روان پریشی است. علاوه بر این، یک رفتار استثمارگرانه مشترک در بین این سه ویژگی وجود دارد که امکان تغییر هدفمند احساسات دیگران را فراهم می کند (جونز و نریا، ۲۰۱۵).

مجموعه قابل توجهی از تحقیقات، رابطه بین صفات تاریک شخصیت و رفتارها و نگرش‌های اجتماعی نامطلوب مختلف را که نشان‌دهنده یک اخلاق «به خطر افتاده» یا «ناکارآمد» هستند، مستند کرده است. این عدم توجه به اخلاق در رفتار فریبکارانه و فریبنده‌ی صفات تاریک شخصیت در برخورد با دیگران منعکس می‌شود و احتمالاً ریشه در تمایل چنین افرادی به «سبقت گرفتن از دیگران» به جای «همراهی با دیگران» دارد. ویژگی‌های صفات تاریک شخصیت دارای عاملیت بالا، اما در ارتباط کم هستند، ترکیبی که اغلب آسیب بیشتری را برای دیگران به همراه دارد تا برای خود فرد. بدین معنا که ویژگی‌های صفات تاریک شخصیت با سیستم‌های ارزشی مرتبط مشخص می‌شوند که منافع فرد را نسبت به سایرین ترجیح می‌دهند. بنابراین، ویژگی‌های صفات تاریک شخصیت از نظر بین فردی منفور، اما چه‌بسا از نظر شخصی مفید می‌توانند باشند. به عبارت دیگر، شخصیت‌های این گروه سبک رفتاری استثمارگرانه‌ای را به منظور رضایت بخشی خود و بدون توجه به دیگران به اشتراک می‌گذارند (تاج میرریاحی^۱ و همکاران، ۲۰۲۱).

۲-۱. هوش هیجانی

هوش هیجانی یا هوش عاطفی در سال ۱۹۹۵ با کتاب دانیل گولمن با عنوان «هوش هیجانی: چرا می‌تواند بیش از ضریب هوشی مهم باشد»، رایج شد. این افزایش ناگهانی محبوبیت در تحقیقات و صنعت منجر به ایجاد نظریه‌ها و ارزیابی‌های بی‌شماری توسط محققان شد. پس از فراخوانی برای شفافیت در این زمینه به سرعت در حال گسترش، تمایزی بین سنجش و خودگزارش‌دهی هوش هیجانی ایجاد شد. هوش هیجانی با نتایج مختلفی از جمله موفقیت تحصیلی مرتبط است. یک متاآنالیز نشان داد که دانش‌آموزان با هوش هیجانی بالاتر تمایل به عملکرد تحصیلی بهتری دارند. هوش هیجانی همچنین با بهبود سلامت روان نیز مرتبط است. طبق نظر مایر و سالوی^۲ (۱۹۹۷)، هوش هیجانی توانایی درک، بیان، تسهیل و درک احساسات است و با کیفیت روابط بین فردی در زندگی روزمره و در محل کار مرتبط است. هوش هیجانی شامل چهار جنبه است: ۱. توانایی درک، ارزیابی و بیان دقیق احساسات؛ ۲. توانایی ترویج تفکر با استفاده از احساسات؛ ۳. توانایی درک احساسات و دانش عاطفی؛ ۴. توانایی تنظیم و مدیریت احساسات (گونگ^۳ و همکاران، ۲۰۱۹).

نتایج پژوهش‌ها نشان می‌دهد افراد با هوش هیجانی بالا در موقعیت‌های

1. Tajmiriyahi

2. Mayer and Salovey

3. Gong

اجتماعی، موفق‌تر از همتایان خود، با هوش هیجانی کمتر، هستند (مک‌کان^۱ و همکاران، ۲۰۲۰). در تأیید این موضوع مقدمیان نیز در تحقیق خود در سال ۱۳۹۳ نشان داد افراد بازیگر هوش هیجانی بالاتری نسبت به افراد عادی دارند.

۳-۱. فرسودگی شغلی

در سال ۲۰۱۹، سازمان جهانی بهداشت تعریف فرسودگی شغلی را به‌روزرسانی کرد و آن را به‌جای یک اختلال سلامتی یا روانی به‌عنوان یک پدیده مرتبط با شغل معرفی کرد. فرسودگی شغلی در حال حاضر توسط سازمان بهداشت جهانی (۲۰۱۹) به این صورت تعریف شده است: «سندرمی که به‌عنوان نتیجه استرس مزمن در محل کار تصور می‌شود که با موفقیت مدیریت نشده است و با سه بعد احساس تخلیه یا فرسودگی انرژی، افزایش فاصله ذهنی از شغل یا احساس منفی‌گرایی یا بدبینی مرتبط با شغل و کاهش کارایی حرفه‌ای مشخص می‌شود. فرسودگی به‌طور خاص به پدیده‌هایی در زمینه شغلی اشاره دارد و نباید برای توصیف تجربیات در سایر زمینه‌های زندگی به کار رود» (لیتائو و همکاران^۲، ۲۰۲۱). فرسودگی شغلی بیشتر در افرادی که دارای مشاغل اجتماعی هستند، مانند معلمان، پزشکان، هنرمندان و... دیده می‌شود که می‌توان آن را از سه نظر خستگی عاطفی، مسخ شخصیت و عدم موفقیت شخصی متمایز کرد. فرسودگی شغلی علیرغم تأثیر بر زندگی حرفه‌ای، با افزایش احتمال ابتلا به بیماری‌های چاقی، دیابت، افزایش خطرات قلبی عروقی، پیری سریع، خستگی، عزت نفس پایین، اضطراب و افسردگی، بر زندگی شخصی و سلامت عمومی افراد نیز تأثیر می‌گذارد (سوکاسیو^۳ و همکاران، ۲۰۱۷). کاهش سلامت جسمی و روانی، بر کیفیت کار افراد تأثیرگذار است. مشاهدات نشان می‌دهد فرسودگی شغلی در افرادی که به شغلشان علاقه‌مندند و از آن رضایت دارند، سطح پایین‌تری دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، کاربردی و از نظر روش گردآوری داده‌ها از نوع توصیفی و پیمایشی است. جامعه آماری این پژوهش هنرمندان اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی شهرستان درگز است که با توجه به بررسی‌های صورت گرفته شامل ۴۵۲ نفر از هنرمندان می‌باشد. برای محاسبه حجم نمونه با استفاده از فرمول کوکران نمونه‌ای به حجم ۲۰۸ نفر به‌طور تصادفی ساده انتخاب شده است.

1. MacCann

2. Leitão

3. Socaciu

$$n = \frac{\frac{z^2 pq}{d^2}}{1 + \frac{1}{N} \left[\frac{z^2 pq}{d^2} - 1 \right]} = \frac{\frac{1.96^2 \times 0.5 \times 0.5}{0.5^2}}{1 + \frac{1}{452} \left[\frac{1.96^2 \times 0.5 \times 0.5}{0.05^2} - 1 \right]} \approx 208$$

گردآوری اطلاعات نیز به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. در خصوص گردآوری اطلاعات مربوط به ادبیات موضوع و پیشینه پژوهش از مطالعه کتابخانه‌ای و اسنادی و برای گردآوری اطلاعات برای تأیید یا رد فرضیه‌های پژوهش از روش میدانی استفاده شده است. گردآوری داده‌های اولیه با ابزار پرسشنامه صورت گرفته است. پرسشنامه پژوهش بر اساس پرسشنامه بومی سازی شده از تحقیقات پرسشنامه استاندارد صفات تاریک شخصیت: پرسشنامه مثلث تاریک شخصیت توسط جانسون و ویسترا (۲۰۱۰) در ۱۱ ماده در قالب یک پرسشنامه خودگزارشی تهیه شده که سه صفت شخصیت تاریک ماکیاولیستی، جامعه‌ستیزی و خود شیفتگی را اندازه‌گیری می‌کند. این پرسشنامه بر اساس طیف لیکرت از گزینه اول کاملاً مخالف، تا گزینه پنجم کاملاً موافق، تنظیم شده است. پرسشنامه استاندارد هوش هیجانی نیز از شوت^۲ و همکاران (۱۹۹۸) نقل شده که با ۱۰ سؤال و در قالب مقیاس پنج گزینه‌ای لیکرت تنظیم شده است. ابزار بعدی پرسشنامه استاندارد فرسودگی شغلی است که در سال ۱۹۸۶ توسط مسلس و جکسون^۳ ساخته شده است و پرسشنامه‌ای ۲۲ سؤالی است که برآورد جدیدی از پدیده تنیدگی یا فرسودگی شغلی دارد و دارای طیف لیکرت از کاملاً مخالف تا کاملاً موافق است. همچنین به منظور روایی پرسشنامه از روش روایی محتوا (نظرخواهی از اساتید)، روایی سازه (تحلیل عاملی) و روایی همگرا استفاده شده است. برای محاسبه پایایی نیز ضریب آلفای کرونباخ و پایایی مرکب محاسبه شده است. به منظور تحلیل داده‌های توصیفی از نرم افزار SPSS و برای آزمون فرضیات و برازش مدل از نرم افزار Smart PLS استفاده گردید.

یافته‌های پژوهش

سیمای جمعیت‌شناختی: اطلاعات پاسخ‌دهندگان نشان داد که از میان ۲۰۸ نفر ۴۰/۹٪ زن و ۵۹/۱٪ مرد بودند. از نظر بازه سنی ۲/۹٪ زیر ۲۵ سال، ۱۰/۸٪ بین ۲۶ الی ۳۰ سال، ۲۷/۸٪ بین ۳۱ الی ۳۵ سال و ۵۸/۷٪ ۳۶ سال و بالاتر بودند. ۲۴/۶٪ کمتر از ۵ سال، ۱۶/۸٪ بین ۵ الی ۱۰ سال، ۱۶/۸٪ بین ۱۱ الی ۱۵ سال و ۴۱/۸٪ بالای ۱۵ سال سابقه کاری داشته‌اند.

1. Jonason and Webster
2. Schutte
3. Maslach and Jackson



روایی و پایایی مدل: برای بررسی مدل، نخست از تحلیل عاملی تأییدی برای سنجش روابط متغیرهای پنهان با گویه‌های سنجش آنها استفاده شده است. مدل اندازه‌گیری (تحلیل عاملی تأییدی) ارتباط گویه‌ها یا همان پرسش‌های پرسشنامه را با سازه‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد. قدرت رابطه بین عامل (متغیر پنهان) و متغیر قابل مشاهده به وسیله بار عاملی نشان داده می‌شود. بار عاملی مقداری بین صفر و یک است. اگر بار عاملی بزرگتر از ۰/۴ باشد قابل قبول و مورد تأیید است. همچنین مقدار آلفای کرونباخ و پایایی ترکیبی برای بررسی پایایی باید بالای ۰/۷ باشد تا پایایی تأیید شود. روایی همگرا نیز باید بالای ۰/۵ باشد (داوری و رضازاده، ۱۳۹۷). نتایج تحلیل عاملی شاخص‌های سنجش متغیرهای تحقیق در جدول ۱ و ۲ ارائه شده است. پس از سنجش پایایی و روایی همگرا، روایی واگرا یا آزمون فورنل- لاکر باید انجام شود. معیار فورنل لاکر ادعا می‌کند که یک متغیر باید در مقایسه با معرف‌های سایر متغیرهای مکنون، پراکندگی بیشتری را در بین معرف‌های خودش داشته باشد. بنابراین، از نظر آماری، AVE هر متغیر مکنون باید بیشتر از بالاترین توان دوم همبستگی آن متغیر با سایر متغیرهای مکنون باشد (داوری و رضازاده، ۱۳۹۷). نتایج معیار فورنل لاکر در جدول ۳ آمده است.

جدول ۱. تحلیل عاملی تأییدی مقیاس سنجش متغیرهای پژوهش (بارعاملی)

متغیر	بعد	نماد سؤال	بار عاملی قبل اصلاح	بار عاملی بعد اصلاح
صفات تاریک شخصیت	شخصیت ماکیاولی	Q۱	۰/۱۲	-
		Q۲	۰/۸۹۵	۰/۸۹۷
		Q۳	۰/۸۴۳	۰/۸۴۰
		Q۴	۰/۷۳۱	۰/۷۳۳
	شخصیت جامعه ستیز	Q۵	۰/۱۶۴	-
		Q۶	۰/۸۵۷	۰/۸۸۳
		Q۷	۰/۵۹۶	۰/۵۸۲
		Q۸	۰/۸۹۸	۰/۹۱۴
	شخصیت خود شیفته	Q۹	۰/۹۲۴	۰/۹۲۴
		Q۱۰	۰/۸۸۲	۰/۸۸۳
		Q۱۱	۰/۷۶۳	۰/۷۶۱

تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هنرمندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی

متغیر	بعد	نماد سؤال	بار عاملی قبل اصلاح	بار عاملی بعد اصلاح
فرسودگی شغلی	خستگی عاطفی	Q12	۰/۷۸۱	۰/۷۹۴
		Q13	۰/۶۶۶	۰/۶۹۲
		Q14	۰/۷۸۶	۰/۸۱۰
		Q17	۰/۳۷۲	-
		Q19	۰/۸۰۵	۰/۸۲۶
		Q24	۰/۶۹۵	۰/۷۰۳
		Q25	۰/۶۴۴	۰/۶۳۹
		Q27	۰/۶۰۵	۰/۶۰۱
		Q31	۰/۳۵۳	-
	مسخ شخصیت	Q16	۰/۵۰۸	۰/۵۲۵
		Q21	۰/۳۳۶	-
		Q22	۰/۳۶۲	-
		Q26	۰/۹۰۷	۰/۹۵۰
		Q33	۰/۸۹۵	۰/۹۵۳
	عملکرد فردی	Q15	۰/۲۷۳	-
		Q18	۰/۳۹۲	-
		Q20	۰/۸۳۸	۰/۸۶۸
		Q23	۰/۱۳۳	-
		Q28	۰/۶۵۹	۰/۶۴۴
		Q29	۰/۸۹۹	۰/۹۳۴
		Q30	۰/۶۵۱	۰/۶۹۴
		Q32	۰/۰۳۴	-



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۵۳

متغیر	بعد	نماد سؤال	بار عاملی قبل اصلاح	بار عاملی بعد اصلاح
هوش هیجانی		Q۳۴	۰/۷۱۸	۰/۷۷۳
		Q۳۵	۰/۵۹۰	۰/۶۱۳
		Q۳۶	۰/۳۷۸	—
		Q۳۷	۰/۶۹۶	۰/۷۴۵
		Q۳۸	۰/۳۲۴	—
		Q۳۹	۰/۷۲۳	۰/۷۴۹
		Q۴۰	۰/۸۰۹	۰/۸۳۴
		Q۴۱	۰/۷۷۸	۰/۸۲۵
		Q۴۲	۰/۵۳۸	۰/۵۲۹
		Q۴۳	۰/۵۲۵	۰/۵۶۶

جدول ۲. تحلیل عاملی تأییدی مقیاس سنجش متغیرهای پژوهش
(آلفای کرونباخ، پایایی ترکیبی و روایی همگرا)

متغیر و بعد	(AVE)	Composite Reliability	Cronbach's Alpha
صفات تاریک شخصیت	۰/۵۰۰	۰/۸۴۲	۰/۷۸۸
شخصیت جامعه ستیز	۰/۶۵۱	۰/۸۴۴	۰/۷۱۰
شخصیت خود شیفته	۰/۷۳۸	۰/۸۴۹	۰/۸۱۸
شخصیت ماکیاولی	۰/۶۸۳	۰/۸۶۵	۰/۷۶۴
فرسودگی شغلی	۰/۵۰۰	۰/۸۸۲	۰/۸۵۴
عملکرد فردی	۰/۶۳۰	۰/۸۷۰	۰/۷۹۷
خستگی عاطفی	۰/۵۳۰	۰/۸۸۶	۰/۸۴۹
مسخ شخصیت	۰/۶۹۵	۰/۸۶۵	۰/۷۴۷
هوش هیجانی	۰/۵۰۸	۰/۸۹۰	۰/۸۶۱

جدول ۳. تحلیل عاملی تأییدی مقیاس سنجش متغیرهای پژوهش (فورنل لارکر)

هوش هیجانی	فرسودگی شغلی			صفات تاریک شخصیت			متغیر و بعد	
	مسخ شخصیت	عملکرد فردی	خستگی عاطفی	شخصیت ماکیاولی	شخصیت خود شیفته	شخصیت جامعه ستیز		
						۰/۸۰۷	شخصیت جلمه ستیز	صفات تاریک شخصیت
					۰/۸۵۹	۰/۲۴۳	شخصیت خود شیفته	
				۰/۸۲۶	۰/۴۴۴	۰/۲۵۹	شخصیت ماکیاولی	
			۰/۷۲۸	۰/۲۰۳	۰/۱۴۰	۰/۱۸۵	خستگی عاطفی	فرسودگی شغلی
		۰/۷۹۴	۰/۴۲۳	۰/۱۰۱	۰/۰۲۲	۰/۱۶۶	عملکرد فردی	
	۰/۸۳۴	۰/۱۵۵	۰/۴۰۹	۰/۲۵۶	۰/۲۹۱	۰/۲۱۲	مسخ شخصیت	
۰/۷۱۳	- ۰/۱۸۹	- ۰/۲۸۳	- ۰/۲۱۲	- ۰/۱۶۲	- ۰/۱۹۷	- ۰/۲۶۳	هوش هیجانی	

نتایج تحلیل عاملی تأییدی که بعد از اصلاح مدل در جدول‌های ۱ و ۲ ارائه شده است، نشان می‌دهد گویه‌های سنجش هریک از ابعاد تحقیق به درستی انتخاب شده است. در تمامی موارد بار عاملی استاندارد بزرگتر از ۰/۴ به دست آمده است که نشان می‌دهد همبستگی مشاهده شده مطلوب است. همچنین معیارهای آلفای کرونباخ، پایایی ترکیبی و روایی همگرا و روایی و اگر در بازه مناسب قرار دارند. **برازش کیفیت مدل:** در این پژوهش برازش مدل ساختاری با استفاده از معیارهای ضریب تعیین (R^2)، استون گیسر^۱ و در نهایت هم خطی استفاده شده است. ضریب تعیین (R^2) معیاری است که بیانگر میزان تغییرات هر یک از متغیرهای وابسته مدل است که به وسیله متغیرهای مستقل تبیین می‌شود. گفتنی است که مقدار (R^2) تنها برای متغیرهای درون‌زای مدل ارائه می‌شود و در مورد سازه‌های برون‌زا مقدار آن برابر صفر است. هرچه مقدار R^2 مربوط به سازه‌های درون‌زای مدل بیشتر باشد، نشان از برازش بهتر مدل است. مطالعات گسترده سه مقدار ۰/۱۹، ۰/۳۳ و ۰/۶۷ را به عنوان مقدار ملاک برای مقادیر ضعیف، متوسط و قوی بودن برازش بخش ساختاری مدل به وسیله معیار ضریب تعیین تعریف کرده‌اند. معیار استون گیسر قدرت پیش‌بینی مدل در سازه‌های درون‌زا را مشخص می‌کند. به اعتقاد استون و گیسر مدل‌هایی که دارای

1. Stone-Geyser

برازش ساختاری قابل قبول هستند، باید قابلیت پیش‌بینی متغیرهای درون‌زای مدل را داشته باشند. بدین معنی که اگر در یک مدل، روابط بین سازه‌ها به‌درستی تعریف شده باشند، سازه‌ها تأثیر کافی بر یکدیگر گذاشته و از این راه فرضیه‌ها به‌درستی تأیید می‌شوند. مطالعات مختلف سه مقدار ۰/۰۲، ۰/۱۵ و ۰/۳۵ را به‌عنوان قدرت پیش‌بینی کم، متوسط و قوی تعیین نموده‌اند. این معیارها در جدول ۴ آمده‌اند.

جدول ۴. برازش کیفیت مدل

متغیر و بعد	R Square Adjusted	R Square	Q ²
صفات تاریک شخصیت	—	—	—
شخصیت جامعه‌ستیز	۰/۳۵۷	۰/۳۶۰	۰/۱۹۹
شخصیت خودشیفته	۰/۶۴۷	۰/۶۴۹	۰/۴۵۱
شخصیت ماکیاولی	۰/۶۲۹	۰/۶۳۱	۰/۳۹۷
فرسودگی شغلی	۰/۱۲۶	۰/۱۳۵	۰/۰۴۲
عملکرد فردی	۰/۴۵۰	۰/۴۵۳	۰/۲۶۷
خستگی عاطفی	۰/۸۳۲	۰/۸۳۳	۰/۴۱۱
مسخ شخصیت	۰/۳۶۱	۰/۳۶۴	۰/۲۳۴
هوش هیجانی	—	—	—

آزمون فرضیه‌های پژوهش با استفاده از تکنیک حداقل مربعات جزئی

برای سنجش فرضیات از تکنیک «حداقل مربعات جزئی» استفاده شده است. نتایج حاصل به‌صورت خلاصه در خروجی نرم‌افزار اسمارت پی‌ال‌اس قابل مشاهده شده است. این نتایج در جدول ۵ به نمایش درآمده است.

جدول ۵. خلاصه نتایج تکنیک حداقل مربعات جزئی

متغیر مستقل	متغیر مستقل	متغیر وابسته	ضریب مسیر	آماره t	نتیجه
فرضیه شماره ۱	صفات تاریک شخصیت	فرسودگی شغلی	۰/۲۱۹	۲/۷۹۶	تأیید
فرضیه شماره ۲	هوش هیجانی	فرسودگی شغلی	۰/۲۳۶	۳/۸۳۷	تأیید
فرضیه شماره ۳	Moderating Effect	فرسودگی شغلی	۰/۰۳۵	۰/۵۸۷	رد

فرضیه اول با عنوان «صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی تأثیر دارد» در سطح اطمینان ۹۵ درصد مورد تأیید واقع شد. این یافته‌ها در راستای مطالعات گروورا

و فورنهام (۲۰۲۱)، پروش و اسزوکی^۱ (۲۰۱۹) است. در حال حاضر، مطالعات قابل استناد کمی وجود دارند که به طور مستقیم رابطه بین فرسودگی شغلی و صفات تاریک شخصیت را بررسی کرده است. با این حال، مطالعاتی وجود دارد که مفاهیم مرتبطی مانند استرس را بررسی کرده اند. اگرچه استرس و تجربه استرس از فرسودگی شغلی متمایز است، تجربه گسترده استرس می تواند منجر به فرسودگی شغلی شود. بنابراین، بینش چنین مطالعاتی ممکن است به درک چگونگی ارتباط صفات تاریک شخصیت با فرسودگی شغلی کمک کند. نوسر، زیگلر هیل و بسر^۲ (۲۰۱۴) بررسی کردند که آیا ویژگی های سه گانه تاریک رابطه بین استرس و تجربیات عاطفی مثبت را تعدیل می کند یا خیر. اگرچه نویسندگان هیچ اثر مستقیمی از ویژگی های سه گانه تاریک بر تجربیات عاطفی مثبت پیدا نکردند، اما بین استرس و روان پریشی ارتباط معناداری را یافتند. نتایج آن ها نشان می دهد که روان پریشی ها نسبت به استرس بسیار واکنش پذیر هستند، که ممکن است به دلیل عدم کنترل تکانشی و تمایل آنها به ناامید شدن یا پرخاشگری در موقعیت ها باشد. بر اساس یافته های حاصل از مطالعه این فرضیه می توان نتیجه گرفت که صفات تاریک شخصیت مد نظر در این پژوهش (صفت تاریک ماکیاولیستی، جامعه سستیزی (ضد اجتماعی) و خودشیفتگی بر فرسودگی شغلی هنرمندان تأثیرگذار است. فرضیه دوم با عنوان «هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی تأثیر دارد»، در سطح اطمینان ۹۵ درصد مورد تأیید واقع شد. این یافته ها در راستای مطالعات گروورا و فورنهام (۲۰۲۱)، زی و همکاران^۳ (۲۰۲۱)، کانت و همکاران^۴ (۲۰۲۱)، نیکنام و همکاران (۱۴۰۰)، یاری و همکاران (۱۴۰۰)، سلطان آبادی و همکاران (۱۳۹۹) و مرتضوی و همکاران (۱۳۹۷) می باشد. نتایج تحقیقات پیرامون بررسی تأثیرات هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی، حاکی از آن است که هوش هیجانی احتمال فرسودگی شغلی را کاهش می دهد. علاوه بر این، هوش هیجانی رابطه بین استرس و فرسودگی شغلی را تعدیل می کند. گورگنس اکرمی و برانده^۵ (۲۰۱۲) یافتند که توانایی تنظیم مؤثر احساسات در خود و دیگران به طور خاص چیزی است که از افرادی که هوش هیجانی بالایی دارند در برابر فرسودگی شغلی محافظت می کند. افراد با هوش هیجانی بالا حتی اگر استرس داشته باشند کمتر دچار فرسودگی شغلی می شوند.

1. Prusik and Szulawski

2. Noser, Zeigler-Hill and Besser

3. Xie

4. Kant

5. Ekermans and Brand



مجله روانشناسی

سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۵۷

بر اساس یافته‌های حاصل از فرضیه دوم که بیانگر تأثیر هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی است، می‌توان نتیجه گرفت که قشر هنرمند می‌تواند با تقویت و تنظیم مؤثر احساسات خود، که مهمترین مؤلفه هوش هیجانی است، بر کاهش فرسودگی شغلی تأثیر بگذارد. همچنین از آنجا که یکی از ویژگی هنرمندان داشتن هوش هیجانی بالاتر نسبت به متوسط مردم جامعه است، انتظار می‌رود این افراد با کنترل این متغیر، در کاهش فرسودگی شغلی نسبت به سایرین موفق‌تر باشند.

فرضیه سوم با عنوان «هوش هیجانی بر رابطه بین صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی تأثیر تعدیلی دارد»، در سطح اطمینان ۹۵ درصد رد شد. یافته‌ها در خصوص این فرضیه با مطالعه گروورا و فورنهام (۲۰۲۱) که دقیقاً چنین رابطه‌ای را بررسی کرده، مخالف است. علت این تفاوت می‌تواند این مسئله باشد که در مطالعه مذکور تک‌تک ابعاد سه‌گانه صفات تاریک شخصیت بررسی شده، اما در مطالعه حاضر صفات تاریک شخصیت به صورت کلی در نظر گرفته شده‌اند.

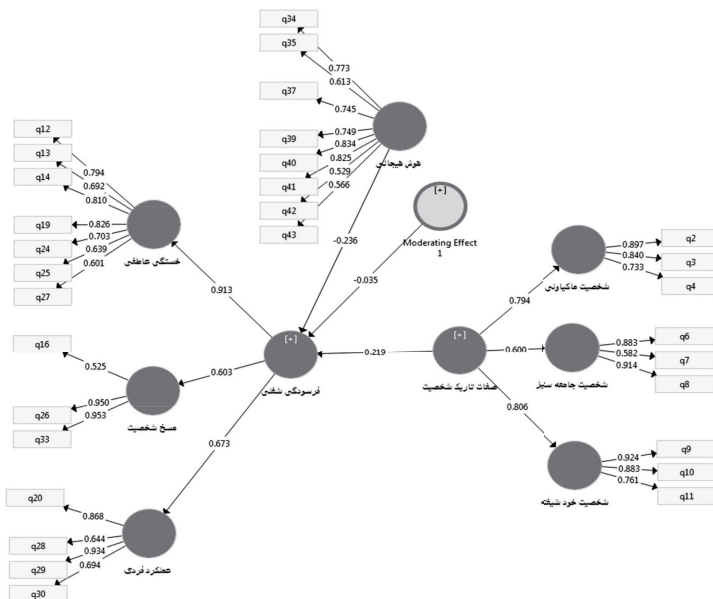
یافته‌های حاصل از مطالعه این فرضیه نشان می‌دهد که هوش هیجانی نمی‌تواند روابط بین صفات تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی را در بین هنرمندان تعدیل نماید. بنابراین، می‌توان با توجه به دو فرضیه قبلی نتیجه گرفت که بر اساس نظر هنرمندان شهرستان درگز، متغیر هوش هیجانی می‌تواند به عنوان یک متغیر مستقل بر فرسودگی تأثیر گذارد؛ ولی به عنوان عامل تعدیل‌گری که موجب کاهش یا افزایش شدت رابطه صفت تاریک شخصیت و فرسودگی شود، نمی‌تواند مؤثر باشد.



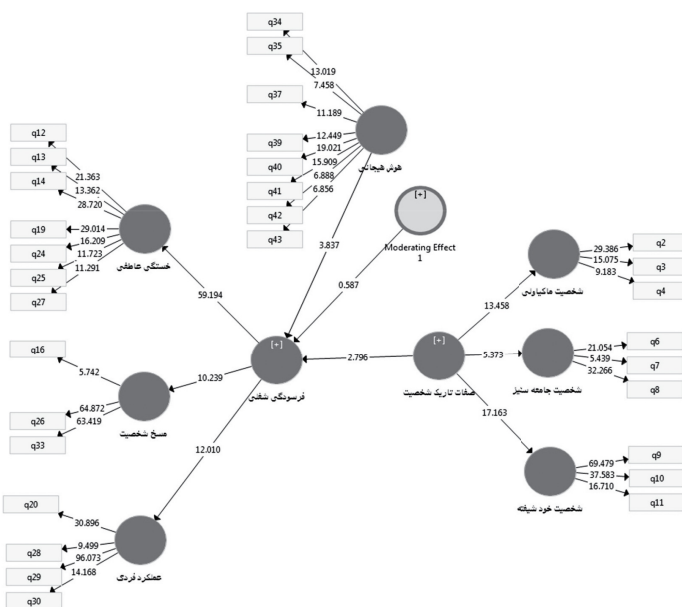
سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۵۸

تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی هم‌مندان با نقش تعدیل گر هوش هیجانی



شکل ۲. نتایج فرضیات در حالت تخمین ضرایب استاندارد در نرم افزار اسمارت پی ال اس



شکل ۳. نتایج فرضیات در حالت تخمین ضرایب استاندارد در نرم افزار اسمارت پی ال اس

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

فرسودگی شغلی، ساختاری چند بعدی است که پیامدهای آن می‌تواند اشکال مختلفی را به خود بگیرد، که از جمله بارزترین آن اختلال در عملکرد حرفه‌ای است. یکی از اهداف این مطالعه فراتر رفتن از منابع، پیامدها و علائم رایج فرسودگی شغلی و تمرکز بر محرک‌های فرسودگی شغلی در قالب انگیزه‌ها، به‌ویژه اشکال آسیب‌شناختی ویژگی‌های شخصیتی بوده است. صفات تاریک شخصیت در این پژوهش مورد توجه خاص قرار داشته است. مطالعات متعددی به ویژگی‌های سه‌گانه تاریک اختصاص یافته‌اند، اما تعداد کمی به‌طور خاص بر ارتباط بین صفات تاریک شخصیت و سلامت شغلی (و وضعیت ضعیف آن) به‌شکل فرسودگی شغلی متمرکز شده‌اند. علاوه بر این، در پژوهش حاضر مسیرهای بین صفات تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی با نقش تعدیلی هوش هیجانی بررسی شد. به‌طور کلی، نتایج نشان داد که بین فرسودگی شغلی و صفات تاریک شخصیت رابطه معناداری وجود دارد. همچنین بین فرسودگی شغلی و هوش هیجانی رابطه معناداری وجود دارد؛ اما اثر تعدیلی هوش هیجانی بر این روابط رد شد. این نتایج عمدتاً این ایده را تأیید کردند که ویژگی صفات تاریک شخصیت می‌تواند به‌صورت کلی مورد بررسی قرار گیرد، زیرا علاوه بر اینکه با توجه به مطالعات قبلی هر یک از صفات سه‌گانه به ویژگی‌های متفاوتی از رابطه بین شخصیت و فرسودگی شغلی منجر می‌شوند، به‌صورت کلی هم در قالب صفات تاریک شخصیت می‌توانند حائز اهمیت باشند.

در راستای نتایج فرض اول این مطالعه، مبنی بر تأثیر صفات تاریک شخصیت بر فرسودگی شغلی، می‌توان ادعان داشت چه‌بسا شرایطی وجود داشته باشد که مشخص کند کدام ویژگی به‌طور قطعی یا احتمالی با افزایش و بهبود عملکرد هنرمندان و فرسودگی شغلی آنان مرتبط است. بنابراین، آموزش رسمی و توسعه همکاری متناسب با نیازهای خاص هنرمندان برای رسیدن به خودتحلیلی و کسب دانش ضروری به سمت ارتقای قابلیت‌های همکاری، می‌تواند مفید باشد. بدین منظور به مدیران فرهنگ و ارشاد اسلامی، برگزاری جلسات آموزش خودآگاهی، خودکنترلی و رشد ویژگی‌های شخصیتی برای هنرمندان پیشنهاد می‌شود.

۴ گام برای تشخیص و اصلاح صفات تاریک شخصیت پیشنهاد می‌گردد: در گام اول بایستی صفات تاریک شخصیت را در هنرمندان شناسایی نمود و گام دوم در این مسیر شناسایی «عوامل محرک» است. گام سوم پاسخ به این پرسش است که آیا موقعیت‌های خاصی در همکاری وجود دارد که باعث بروز خودشیفتگی، ماکیاولیسم و جامعه‌ستیزی (ضداجتماعی) هنرمندان شود. در گام نهایی با توجه با گام‌های قبلی باید برای رفع و درمان آن اقدام نمود.

حمایت نکردن مدیران وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی از رفتارهای ناشی از صفات تاریک شخصیتی هنرمندان، که زمینه‌ساز مشکل برای سازمان و دیگران می‌شود، از اهمیت برخوردار است. زیرا حمایت نمودن نه تنها موجب تداوم عملکرد ضعیف این افراد می‌شود، بلکه سایر هنرمندان را نیز از مدیران دور می‌کند و امکان رشد همکاری سالم را از بین می‌برد.

مدیران فرهنگ و ارشاد اسلامی باید با بازنگری در قوانین کار، آیین نامه و دستورالعمل‌هایی را برای برخورد با هنرمندانی که با ویژگی‌های تاریک شخصیتی، روحیه محیط همکاری را پایین می‌آورند، تدوین نمایند. مثلاً به صورت شفاف مشخص گردد هنرمندی که مقداری زیادی از خودشیفتگی، ماکیاولیسم یا روان‌پریشی نشان می‌دهد، مرتکب جرم رفتاری شده است؛ سپس برای هر یک از این رفتارها درجه‌ای از تنبیه در نظر گرفته شود.

در راستای نتایج فرض دوم مبنی بر تأثیر هوش هیجانی بر فرسودگی شغلی، به مدیران فرهنگ و ارشاد اسلامی تنظیم برنامه‌های آموزشی منظم برای بهبود هوش هیجانی هنرمندان، توصیه می‌شود. هوش هیجانی را می‌توان از طریق برنامه‌هایی برای ارتقای شایستگی‌های عاطفی اصلی (شناسایی، درک، بیان، تنظیم و استفاده از احساسات)، افزایش داد. همچنین می‌توان با ابتکارات آموزشی برای کاهش پریشانی روانی و افزایش قابل توجه رفاه و سلامت روانی اقدام نمود.

علاوه بر لزوم بهبود سطح هوش هیجانی و سرمایه روانی کلی هنرمندان، اقدام برای پیشگیری از فرسودگی شغلی نیز حائز اهمیت است. سازمان‌های فرهنگی و هنری باید حجم و ساعات کاری هنرمندان را به دقت در نظر بگیرد و برنامه‌های کاری مناسبی را با هدف بهبود عملکرد و کاهش فرسودگی شغلی ترسیم کند.

در راستای نتایج فرض سوم این مطالعه مبنی بر تأثیر تعدیلی هوش هیجانی بر رابطه بین صفات تاریک شخصیت و فرسودگی شغلی، به مدیران فرهنگ و ارشاد اسلامی توصیه می‌شود برنامه‌ریزی و به کارگیری راهبردهای لازم برای افزایش هوش هیجانی و کاهش صفات تاریک شخصیتی هنرمندان، به صورت فردی صورت گیرد. زیرا مطابق با نتایج این مطالعه، دو متغیر مذکور اثرات تفکیکی معنادار و قدرت‌مندی بر فرسودگی دارند و اثرات تعاملی آنها روی فرسودگی معنادار نیست. لذا، تدوین برنامه‌های کاربردی برای تقویت هوش هیجانی و کاهش صفات تاریک شخصیت در بین هنرمندان به صورت تفکیکی باید صورت گیرد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هر گونه تعارض منافع است.



منابع و مآخذ

داوری، علی و آرش رضازاده (۱۳۹۷). مدل‌سازی معادلات ساختاری با نرم‌افزار PLS، تهران: سازمان انتشارات جهاد دانشگاهی.

سلطان‌آبادی، نسترن و علی بیک‌مرادی (۱۳۹۹). «بررسی رابطه هوش هیجانی با تنش شغلی و فرسودگی شغلی پرستاران بخش‌های مراقبت ویژه مراکز آموزشی و درمانی دانشگاه علوم پزشکی همدان در سال ۱۳۹۳»، *مجله مراقبت پرستاری و مامایی ابن‌سینا*، ۲۸ (۳): ۱۹۲-۱۸۱.

شریفی‌نیا، محمدعلی و همایون هارون‌رشدی (۱۳۹۹). «رابطه صفات تاریک شخصیت و ابرازگری هیجانی با رضایت از زندگی نظامیان»، *روانشناسی نظامی*، ۴۱ (۱۱): ۴۱-۴۹.

غریب‌زندی، آتنا؛ داوود حومنیان‌شریف‌آبادی و محبوبه غیورنجف‌آبادی (۱۴۰۰). «اثر صفات سه‌گانه تاریک شخصیت بر پرخاشگری مربیان و ورزشکاران»، *علوم روانشناختی*، سال ۲۰، شماره متوالی ۱۰۲: ۸۷۹-۸۸۷.

مرتضوی نرگس‌السادات و نعمت‌اله یارالهی (۱۳۹۷). «فرا تحلیل رابطه بین فرسودگی شغلی و هوش هیجانی»، *رهیافتی نو در مدیریت آموزشی*، ۹ (۱): ۲۸۹-۲۷۶.

نیک‌نام، ماندانا و شکوه قدرتی‌فر (۱۴۰۰). «نقش واسطه‌ای هوش هیجانی در مدل مفهومی رابطه طرح‌واره‌های ناسازگار اولیه و فرسودگی شغلی در پرستاران»، *مشاوره شغلی و سازمانی*، ۱۳ (۲): ۵۰-۳۵.

یاری، مائده؛ اسرافروغی؛ محمدعزیز رسولی و پیمان رضاقلی (۱۴۰۰). «بررسی ارتباط هوش هیجانی با فرسودگی شغلی و کیفیت زندگی در پرستاران اتاق عمل»، *علوم پیراپزشکی و بهداشت نظامی*، ۱۶ (۱): ۸-۱.

Austin, E. J; D. H. Saklofske; M. Smith and G. Tohver (2014). "Associations of the managing the emotions of others (MEOS) scale with personality, the Dark Triad and trait EI", *Personality and Individual Differences*, 65: 8-13.

Bakker, A. B. and J. D. de Vries (2021). "Job Demands-Resources theory and self-regulation: New explanations and remedies for job burnout", *Anxiety, Stress and Coping*, 34 (1): 1-21.

Gong, Zhun: yuqi Chen and Yayu Wang (2019). the Influence of Emotional Intelligence on Job Burnout and Job Performance: Mediating Effect of Psychological Capital, *Front. Psychol*, 10: 1-11.

Gorgens-Ekermans, G. and T. Brand (2012). "Emotional intelligence as a moderator in the stress-burnout relationship: A questionnaire study on nurses", *Journal of Clinical Nursing*, 21 (15-16): 2275-2285.

Grover, S. and A. Furnham (2021). "The Dark Triad, emotional intelligence, self-monitoring and executive coach effectiveness and satisfaction", *Coaching: An International Journal of Theory Research and Practice*, 15 (1): 22-42.

Jonason PK and GD. Webster (2010). "The dirty dozen: a concise measure of the dark triad", *Psychol Assess*, 22 (2): 420.

Jones, D. N. and A. L. Neria (2015). "The dark triad and dispositional aggression", *Personality and Individual Differences*, 86: 360-364.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۶۲

- Kant, R., and A. Shanker (2021). "Relationship between Emotional Intelligence and Burnout: An Empirical Investigation of Teacher Educators", **International Journal of Evaluation and Research in Education**, 10 (3): 966-975.
- Leitão, J.; D. Pereira and Â. Gonçalves (2021). "Quality of work life and contribution to productivity: Assessing the moderator effects of burnout syndrome", **International Journal of Environmental Research and Public Health**, 18 (5): 2425.
- MacCann, C.; Y. Jiang; L. E. Brown; K. S. Double; M. Bucich and A. Minbashian (2020). "Emotional intelligence predicts academic performance: A meta-analysis", **Psychological Bulletin**, 146 (2): 150–186.
- Michels, M. and R. Schulze (2021). "Emotional intelligence and the dark triad: A meta-analysis", **Personality and Individual Differences**, 180: 110961.
- Noser, A. E.; V. Zeigler-Hill and A. Besser (2014). "Stress and affective experiences: The importance of dark personality features", **Journal of Research in Personality**, 53: 158-164.
- Prusik, M. and M. Szulawski (2019). "The relationship between the Dark Triad personality traits, motivation at work, and burnout among HR recruitment workers", **Frontiers in psychology**, 10: 1290.
- Ribeiro, V. F.; V. E. Valenti; M. Ferreira; L. C. De Abreu; T. D. De Carvalho; V. Xavier and Ferreira (2014). "Prevalence of burnout syndrome in clinical nurses at a hospital of excellence", **International archives of medicine**, 7 (1): 1-7.
- Samy Sayed Ahmed, S.; M. Hassan Abd El Aal; M. Mohamed Barakat and A. Ebrahim Sabra (2022). "Effect of Emotional Intelligence Training Program on Burnout among Psychiatric Mental Health Nurses", **Journal of Nursing Science Benha University**, 3 (1): 595-609.
- Schoeps, K.; A. Tamarit; M. Peris-Hernández and I. Montoya-Castilla (2021). "Impact of Emotional Intelligence on Burnout among Spanish Teachers: A Mediation Study. Psicología Educativa", **Revista de los Psicólogos de la Educación**, 27 (2): 135-143.
- Schutte, N. S.; J. M. Malouff; L. E. Hall; D. J. Haggerty; J. T. Cooper; C. J. Golden, and L. Dornheim, (1998). "Development and validation of a measure of emotional intelligence", **Personality and Individual Differences**, 25: 167-177.
- Socaciu, A.I.; R. Ionut; M. Barsan; A.P. Ungur and A.G. Rajnoveanu (2020). "Burnout in gastroenterology unit nurses. Int. J. Environ. Res", **Public Health**, 17: 3115.
- Tajmiriyahi, M.; M. Najafi, K. Hamidzadeh, S. Doerfler and W. Ickes (2021). "The Dark Triad of personality and ideal romantic partner preferences in Iran", **Personality and Individual Differences**, 168: 110281.
- Xie, C.; X. Li; Y. Zeng and X. Hu (2021). "Mindfulness, emotional intelligence and occupational burnout in intensive care nurses: A mediating effect model", **Journal of Nursing Management**, 29 (3): 535-542.
- Zeidner, M.; G. Matthews and R. D. Roberts (2004). "Emotional intelligence in the workplace: A critical review", **Applied Psychology**, 53 (3): 371–399.



Gross, J. J. and O. P. John (2003). "Individual differences in two emotion regulation processes: Implications for affect, relationships, and well-being", **Journal of Personality and Social Psychology**, 85 (2): 348–362.

John, O. P. and J. J. Gross (2004). "Healthy and unhealthy emotion regulation: Personality processes, individual differences, and life span development", **Journal of Personality**, 72 (6): 1301–1334.

Maslach, C. and S. E. Jackson (1986). **Maslach Burnout Inventory Manual**, 2nd edn, Palo Alto: Consulting Psychologists Press.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۶۴

فرم داوری مقالات				
ردیف	معیار	ضریب	امتیاز بسیار خوب: ۵ خوب: ۴ متوسط: ۳ ضعیف: ۲ بسیار ضعیف: ۱	جمع حداکثر امتیازها
۱	شیوایی عنوان مقاله و ارتباط آن با متن و تناسب موضوع با اهداف مجله	۱	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۵
۲	گویایی چکیده و کلید واژگان (بیان موجز مسئله، هدف یا پرسش، روش و نتیجه)	۱	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۵
۳	نحوه طرح مقدمه (بیان موضوع، مسئله، اهمیت و ضرورت، اهداف، پرسش ها و فرضیه ها. در مقدمه باید تصویری روشن از آنچه در پژوهش انجام گرفته است، بیاید)	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۴	پیشینه و ادبیات نظری/ مفهومی مرتبط با موضوع (در برخی مقالات ممکن است در مقدمه بیان شود)	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۵	روش مندی تحقیق و نحوه کاربست آن در مقاله (در برخی مقالات ممکن است در مقدمه بیان شود)	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۶	تجزیه و تحلیل علمی یافته ها و تحلیل راهبردی مسئله	۳	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۵
۷	نتیجه گیری غنی و نوآوری در دستاوردها	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۸	پیشنهادهای راهبردی و کاربردی	۱	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۵
۹	رعایت قواعد علمی نگارش	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۱۰	کیفیت و اعتبار منابع	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
۱۱	پیوستگی و انسجام اجزای مقاله	۲	بسیار خوب، خوب، متوسط، ضعیف، بسیار ضعیف	۱۰
جمع امتیازها				۱۰۰
امتیاز زیر ۶۵: غیر قابل پذیرش / امتیاز ۶۵ تا ۷۰: بازنگری کلی امتیاز ۷۰ تا ۸۰: اصلاحات جزئی / امتیاز ۸۰ تا ۱۰۰: قابل پذیرش				



The Effect of Dark Personality Traits on the job burnout of Artists with the Moderating Role of Emotional Intelligence (Case Study: Artists of Dargaz City)

Mohammad Mehdi Davali¹, Azam Abodollahi²

Abstract

Job burnout is excessive emotional fatigue that is seen in a person after years of conflict and commitment to serve the organization or individuals. Several factors, including personality traits, can affect this issue. The aim of the current research is to know the effect of dark personality traits on the job burnout of artists with the role of emotional intelligence as a moderator. This research is applied in terms of purpose and descriptive-survey in terms of data collection method. To collect the required information and data, document reviews, library and field studies were used, and in the field part, the standard dark triangle questionnaire of Johnson and Webster (2010), the emotional intelligence questionnaire of Schutte et al. (1998) and the job burnout questionnaire of Maslach and Jonason (1986) was used. For the validity of the questionnaires, their content and reliability were calculated and confirmed using Cronbach's alpha. Sampling by simple random method and based on Cochran's formula, 208 questionnaires were distributed among the artists of the Department of Culture and Islamic Guidance of Dargaz city. SPSS and Smart PLS software were used to analyze data and test research hypotheses using structural equation modeling. The findings of the hypothesis test showed that dark personality traits have a significant effect on job burnout. Also, emotional intelligence has a significant effect on job burnout. But emotional intelligence does not have a moderating role in the effect of dark personality traits on job burnout. Therefore, the obtained result showed that from the point of view of artists, the variable of emotional intelligence is of special importance, which can affect job burnout as an independent variable and reduce it.

Keywords:

Job burnout, Dark personality traits, Emotional intelligence, Artists.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۶۷

1. Assistant Professor, Department of Public Administration, Faculty of Management, Payame Noor University, Tehran, Iran. (Corresponding author)

2. Master's degree in Public Administration, Department of Public Administration, Faculty of Management, Payam Noor University, Kish International Center, Iran.

Doi: 10.22083/SSA.2023.367317.1001

Strategic Occidentalism and Liminal Positions: Farangi'ma'ab, Fokoli, and Gentleman in Pre-revolutionary Iranian Cinema

Mohammad Sarvi Zargar¹

Abstract

This genealogical study traces visual representations of the West in the history of Iranian cinema before the 1979 Revolution. In doing so, it is mainly focused on different modes of subject positions projected on the scenes as multiple forms of Occidentalism(s). By focusing on six films, the article argues that Iranian cinema has articulated at least three 'threshold subjects' in narrating the west. Farangi-ma'ab is the first subject position that the current study deals with. This threshold subject had been generated even before the genesis of cinema in Iran but still lived through in different forms on the screen as a positive figure, mostly as reminiscent of the prominent intellectuals of the Constitutional era. Fokli is the second threshold subject related to the West in the history of contemporary Iran which was a by-product of the dark and despairing years of early and mid-20th century Iran. Finally, a gentleman was the adjusted focal figure of the second half of 20th-century Iranian cinema.

Keywords:

Occidentalism, Farangi'ma'ab, Fokoli, Gentleman, Filmfarsi.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۶۸

1. Ph.D. in Social Science, Staatswissenschaften (Dr. rer.pol.), University of Duisburg-Essen (Germany)

Environmental Cinema and the Water Issue in Iran: Framing Analysis of the Environmental Messages of the Documentary *Matricide*

Farzad GHolami¹

Abstract

Considering the confrontation of Iranian documentary cinema with environmental issues, in the present paper framing of Iran's water issue in the documentary *Matricide* is investigated. The research question is posed in the following way: How did the documentary *Matricide* deal with the environmental issue of water and in what ways did it frame it? Through framing, it is possible to explain how to face the water issue in three levels (diagnosis, prescription and motivation). To answer the research question, this documentary was studied using two methods of qualitative content analysis and rhetorical analysis. The findings indicate that the most important framework used in this documentary to explain the water issue in a comprehensible way is the framework of sustainable development. In other words, in this documentary, diagnostic-prescriptive frameworks are based on sustainable development, which has also been effective in choosing motivational frameworks. Therefore, "source credibility", which represents the recommendation of experts, was chosen as a motivational framework. However, in this documentary, in addition to the framework of sustainable development, the frameworks of political economy of water, environmental justice and environmental security are also used and in the motivational framework, along with source credibility, the strategies of "fear", "problem solving", "comparison" and "collective attitude" are used.

Keywords:

Environmental Cinema, Environmental Communication, Water Issue, Framing, *Matricide* Documentary.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۶۹

1. Assistant Professor of Communication Studies, Department of Social Communication Sciences, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran.

Semiotic Analysis of Conceptual Metaphors of ‘Woman’ in the Selection of Murals of Tehran

Zeinab Mahmoudian¹

Abstract

Metaphor is one of the most important elements of beautification that is considered in works of art. Cognitive linguistics has introduced metaphors as a tool for understanding and expressing abstract ideas in the form of images. Based on the conceptual metaphor theory of Likoff and Johnson, the study of metaphors is one of the ways to access the thinking system of people in society. Conceptual metaphors in the form of visual arts create mental frameworks in the audience, which are difficult to destroy. Among the types of visual arts, mural painting has powerful communication functions and can lead to cultural and social effects in the society. Therefore, the main questions of this research are: “what metaphors murals in Tehran create from the concept of women for the audiences?” And “which macro-conceptual domains are defined based on these metaphors?” This research was done with a qualitative approach and semiotic method. For this purpose, 19 murals in Tehran from 1396 to 1400 were purposefully selected and studied. Finally, 57 conceptual metaphors were identified in 4 main axes: “women’s active social presence in Iranian society”, “equal status of women and men in Iranian society”, “the pivotal role of women in the family and motherhood”, and “the place of hijab” In the life of a woman”, they have focused on the representation of women.

Keywords:

Conceptual Metaphor, Cognitive linguistics, Wall Painting, Female Image, Tehran.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۷۰

1. PhD student in Social Communication Sciences, Department of Social Communication, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran.

Prominent Themes of Western Studies on Iran's Post-Revolutionary Visual Arts

Zahra Abdollah¹

Abstract:

Iranian art has always fascinated Western researchers, and the Islamic revolution attracted growing attention due to its distinct cultural attitudes. This article investigates major themes in post-revolutionary Iranian visual art studies from the United State of America, the United Kingdom, France, and Germany. There is no comprehensive research in this direction as the existing literature mainly concentrates on historical trends in contemporary art studies. The methodology of this research is descriptive-analytic, in which 50 selected texts (including book chapters, articles, and doctoral or master theses) are analyzed using meta-synthesis to see whether there are dominant themes in these texts. Though inductive researches have no presumption, as current art studies address the challenges of living in the modern world, themes of these studies are expected to be linked to complications of contemporary art practice. The findings of this research confirmed this assumption and revealed that the studies are focused on four major themes including identity, contemporaneity, ideology, and gender. Due to the crucial role of cross-cultural exchanges in the delineation of strategic functions of art and the exigency of recognition of western views to track these exchanges, the results of this research are significant for the art community as well as policymakers in the artistic arena. In particular, in the context of continuous and constructive communication between domestic artists and researchers of contemporary Iranian art abroad, it may be possible to use the resources of Iranian-Islamic culture to answer the questions arising from the identity crisis in the contemporary world, and while ensuring the contemporaneity of Iranian artists, avoid relying on the desired stereotypes of the colonial system.

Keywords: Iranian Visual Art, Post-revolutionary Art, Research in Art, Western Studies, Thematology.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱



1. PhD in Comparative and Analytic History of Islamic Art, Department of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Necessities of Iranian Cinema's Encounter with the Environment

Abdollah Bicharanlou¹

Abstract

Iran has been facing numerous environmental problems, including air pollution, drought, lack of water in some provinces and deforestation in some other regions. Overcoming these major environmental problems and issues needs the participation of different organizations and institutions, including the cinematic institution. The aim of this paper is to describe how Iranian cinema confronts the environmental issues and problems of the country. The paper questions include: what are the most important environmental problems and issues in Iran, and what are the necessities of dealing cinema and filmmakers with these problems and issues? To make people and policy makers more sensitive to environmental problems and issues, narrative cinema gives more opportunities and paves the way or the documentary cinema? The research theoretical approach is inclined theoretical social constructionism. Social constructionism does not deny the role of natural and environmental factors, but emphasizes that the extent and manner of this influence depends on human construction. The method of the research is qualitative. Thus, to analyze the cinema dealing with environmental problems and issues, semi-structured interviews with 15 experts in different fields were implemented. By analyzing the data gathered through interviews, 15 main themes are extracted. The research findings show that concentration on environmental aesthetics and avoidance of a bespoke approach to the environment (versus endogenous approach) are the most important necessities of cinema for dealing with environmental problems and issues in Iran.

Keywords:

Iranian Cinema, The environment, Narrative film, Documentary Film.



سال اول / شماره یکم
زمستان ۱۴۰۱

۱۷۲

1. Assistant Professor, Department of Communication, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran.

Contents

Necessities of Iranian Cinema's Encounter with the Environment Abdollah Bicharanlou	11
Prominent Themes of Western Studies on Iran's Post-Revolutionary Visual Arts Zahra Abdollah.....	35
Semiotic Analysis of Conceptual Metaphors of 'Woman' in the Selection of Murals of Tehran Zeinab Mahmoudian	61
Environmental Cinema and the Water Issue in Iran: Framing Analysis of the Environmental Messages of the Documentary Matricide Farzad GHolami.....	87
Strategic Occidentalism and Liminal Positions: Farangi'ma'ab, Fokoli, and Gentleman in Pre-revolutionary Iranian Cinema Mohammad Sarvi Zargar	113
The Effect of Dark Personality Traits on the job burnout of Artists with the Moderating Role of Emotional Intelligence (Case Study: Artists of Dargaz City) Mohammad Mehdi Davali, Azam Abodollahi	141





In the Name of God

**Quarterly of -Strategic Studies of Art
Research Institute of Culture, Art and
Communication**

Ministry of Culture and Islamic Guidance

Vol.1, Series.1, No.1, Winter 2023

Managing Director: Zaeri, Ghasem (Ph.D)

Editor in Chief: Yasini, Seyyede Razia (Ph.D)

Editorial Board

- Morteza Afshari (Ph.D)
- Reza Afemi (Ph.D)
- Mohammadreza Hassanai (Ph.D)
- Mohammad Shahba (Ph.D)
- Mohammad Baqer Ghahrani (Ph.D)
- Mehran Hoshiar (Ph.D)
- Yasini, Seyyede Razia (Ph.D)

Aims and Scope

«Strategic Studies of Art» quarterly, by publishing scientific articles of researchers in the fields of interdisciplinary studies of art, seeks to find and present strategies and solutions for solving micro and macro problems in various fields of contemporary Iranian art. The most important of these fields are: sociology of art, economics of art, management of art, psychology of art, anthropology of art, art education, art and politics, art and media, art criticism and property rights of artists and artworks.



Assistant of Editor in Chief:

Torabi Aghdam, Mahmoud (Ph.D)

Production Manager:

Mehri, Roghayeh

Persian and Latin Editor:

Mahmoudian, Zeinab

Graphic:

Karami, Alireza

Layout:

Azari, Hossein

Editorial Office

No.9, Dameshgh St. Valiasr Square,
Tehran, Islamic Republic of Iran

Tel: (021) 88919176

Fax: (021) 88893076

website: <http://scsj.ricac.ac.ir>

