سال دوم، مسلسل ۵، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۲
شاپا چاپی: 2981-250X
شاپا الکترونیکی: 2980-9266

صاحب امتیاز:
پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیرمسئول: دکتر محسن جوادی

سردبیر: دکتر مصطفی گودرزی

دستیار سردبیر: دکتر هادی بابایی فلاح

اعضای هیأت تحریریه:
[به ترتیب حروف الفبا]

دکتر سیدغلامرضا اسلامی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر مرتضی افشاری (دانشیار دانشگاه شاهد)
دکتر رضا افهمی (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر محمدرضا حسنائی (استاد دانشگاه هنر)
دکتر سیدمحمد فدوی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر اصغر فهیمی‌فر (دانشیار دانشگاه تربیت مدرس)
دکتر مصطفی گودرزی (استاد دانشگاه تهران)
دکتر مهران هوشیار (دانشیار دانشگاه سوره)
دکتر سیده راضیه یاسینی (دانشیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات)

اعضای هیأت داوری:
[به ترتیب حروف الفبا]
دکتر آپه نا اسفندیاری
دکتر هادی بابایی فلاح
دکتر مینو خانی
دکتر پژمان دادخواه
دکتر طلایه رویایی
دکتر عاطفه فاصل
دکتر مریم کیان اصل

مدیر داخلی: رقیه مهری
امور هنری: حامد خلیلی
ویراستار: فاطمه هداوند
وبگاه: ssa.ricac.ac.ir

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر، خیابان دمشق، شماره ۹
صندوق پستی: ۶۴۷۴-۱۴۱۵ تلفن: ۸۸۹۱۹۱۸۶-۰۲۱ نمابر: ۸۸۸۹۳۰۷۶-۰۲۱

بها: ۳۰۰ هزار تومان

فصلنامه «مطالعات هنر» به صاحب‌امتیازی 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 می‌رسد. این نشریه، بر اساس آیین‌نامهٔ نشریات علمی، مصوب کمیسیون نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری پس از انتشار چهار شمارهٔ متوالی، در فرایند ارزیابی نشریات علمی قرار داده خواهد شد و مقالاتی که در این چهار شماره چاپ شده‌اند نیز از رتبهٔ علمی اعلام‌شده از سوی وزارت علوم برخوردار خواهند شد.

درباره نشریه

فصلنامه «مطالعات هنر» با انتشار مقاله‌های علمی محققان در حوزه‌های مطالعات میان رشته‌ای هنر، درصدد دریافت و ارائهٔ راهبردها و راهکارها در خصوص حل مسائل خرد و کلان عرصهٔ 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 جامعهٔ ایران در زمینهٔ هنر معطوف است، این مجله، بر ترویج مطالعات راهبردی و تقویت زمینه‌های تولید نظریه در عرصهٔ‌های هنری با رویکرد بومی متمرکز بوده و از مقاله‌های علمی پژوهشگرانی که به این‌گونه مطالعات برای «حل مسئله» در حوزهٔ 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.
- مطالعهٔ 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.

فهرست

۷ **بازتاب داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی در هنرهای نگارگری و پارچه‌بافی**
زهرا تقدس‌نژاد، سید عبدالمجید شریف‌زاده

۳۳ **تبیین کارکردهای اجتماعی عکس‌های واکر اونز در مواجه با رکود بزرگ اقتصادی**
سمیه شارعی، پژمان دادخواه

۵۹ **مطالعه نقش و رنگ قالی دست‌بافت سنه از منظر اصول سازمان‌دهی بصری اوکویرک (نمونه موردی: قالی محفوظ در موزه فرش ایران)**
سامرا سلیم‌پور آبکنار

۸۵ **بازخوانی داستان شکار تانک: واکاوی شخصیت شهید حسین خرازی بر پایهٔ عناصر نمایشی**
سجاد سلیمان‌نژاد، علی رازی‌زاده

۱۱۷ **مطالعه روان‌سنجی «فیگور» در نقاشی‌های فرشید ملکی براساس نظر شارل مورون**
حنانه یعقوبی، مینو خانی

۱۳۵ **تحلیل گفتمان بصری پوشش زنان در شبکهٔ نمایش خانگی با تأکید بر هویت ایرانی- اسلامی**
آزاده‌زینب محمودیان

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 7 - 31
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.492428.1053

The Reflection of the Story of Khosrow and Shirin by Nezami Ganjavi in Persian Miniature and Textile Weaving arts

Zahra Taghadosnejad, *PhD in Comparative Analytical History of Islamic Art, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (Corresponding Author). Email: z.taghadosnezhad@richt.ir.*
Seyyed Abdul Majid Sharifzadeh, *Retired Assistant Professor, Cultural Heritage and Tourism Research Institute Email: s_a_majidsharifzade@yahoo.com*

Abstract
The art and literature of Iran during the Safavid period, one of the brightest cultural epochs in Iranian history, were significantly influenced by romantic and symbolic themes. The story of Khosrow and Shirin by Nezami Ganjavi has been a focal point for artists as one of the most important romantic narratives. However, the deep connection between visual arts and literature in this period has not been thoroughly examined. The illustrations of Shirin bathing and textiles from the Safavid era are examples of this coexistence that aid in a better understanding of how romantic stories are reflected in visual art and their impact on the social and cultural life of the people. This study examines two illustrations of Shirin bathing and a textile with a similar motif, depicting key moments of the Khosrow and Shirin story. The research aims to answer the following questions:

1. To what extent does the visual representation in the discussed miniature paintings and textiles adhere to the story of Khosrow and Shirin by Nezami Ganjavi?
2. Based on the textile displaying the story of Khosrow and Shirin, what signs indicate the designer's familiarity with the art of miniature painting? How can these works serve as tools for conveying cultural and social concepts of that era?

The findings indicate that the narrative of Shirin bathing in the illustrations and textiles from the Safavid era effectively reflects the romantic and symbolic themes of the story. The establishment of libraries and royal workshops facilitated the gathering of prominent artists and paved the way for the creation of valuable works.

Keywords
Khosrow Shirin, Textile Weaving, Safavid, Miniatures, Motifs.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۳۱ - ۷
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 7 - 31
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.492428.1053

بازتاب داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی در هنرهای نگارگری و پارچه‌بافی

زهرا تقدس‌نژاد[۱]، سید عبدالمجید شریف‌زاده[۲]

چکیده

هنر و ادبیات ایران در دوره صفوی، یکی از درخشان‌ترین دوره‌های فرهنگی ایران، تحت تأثیر مضامین عاشقانه و نمادین قرار داشت. داستان خسرو و شیرین اثر نظامی گنجوی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین روایت‌های عاشقانه مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. با این حال، ارتباط عمیق بین هنر بصری و ادبیات در این دوره به‌طور کامل بررسی نشده است. نگاره‌های آبتنی شیرین و پارچه‌های عصر صفوی نمونه‌هایی از این هم‌نشینی هستند که به فهم بهتر بازتاب داستان‌های عاشقانه در هنر بصری و تأثیر آن بر زندگی اجتماعی و فرهنگی مردم کمک می‌کنند. این مطالعه به بررسی دو نگاره آب‌تنی شیرین و یکپارچه با نقش مشابه می‌پردازد و لحظات کلیدی داستان خسرو و شیرین را به تصویر می‌کشد. پژوهش به دنبال پاسخ به این سؤالات است:

۱. با مبنا قرار دادن داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی، میزان تبعیت از داستان در تصاویر مورد بحث در نگارگری و پارچه‌بافی به چه میزان است؟

۲. با استناد به پارچه‌ای که تصویر داستان خسرو و شیرین را به نمایش می‌گذارد، چه نشانه‌هایی از آشنایی طراح این اثر با هنر نگارگری قابل مشاهده است؟ و چگونه این آثار می‌توانند به‌عنوان ابزارهایی برای انتقال مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در آن دوره عمل کنند؟

یافته‌ها نشان می‌دهند که روایت آبتنی شیرین بر روی نگاره‌ها و پارچه‌های عصر صفوی مضامین عاشقانه و نمادین داستان را به‌خوبی بازتاب می‌دهد. ایجاد کتابخانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی موجب گردهمایی هنرمندان برجسته شد و زمینه‌ساز خلق آثار ارزنده‌ای گردید.

واژگان کلیدی

خسرو شیرین، پارچه‌بافی، صفوی، نگارگری، نقش.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

۱. دکتری تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی، کارشناس پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری (نویسنده مسئول).
z.taghadosnezhad@richt.ir

۲. استادیار بازنشسته پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
s_a_majidsharifzade@yahoo.com

مقدمه

در دوران صفوی، هنر نگارگری به اوج شکوفایی خود رسید و آثار هنری این دوره، به‌ویژه نگاره‌های مربوط به داستان‌های عاشقانه، به‌عنوان نمادهای زیبایی و عشق در فرهنگ ایرانی شناخته می‌شوند. نگاره‌های آب‌تنی شیرین که به تصویر کشیدن داستان خسرو و شیرین نظامی پرداخته‌اند، نمایانگر احساسات عمیق و پیچیدگی روابط انسانی هستند. این نگاره‌ها نه‌تنها از لحاظ هنری ارزشمندند، بلکه به‌عنوان بازتابی از فرهنگ و ادبیات غنی ایران در آن زمان نیز به شمار می‌آیند. در کنار این نگاره‌ها، چند پارچه با نقش خسرو و شیرین از همین دوره، به‌عنوان آثار هنری و فرهنگی دیگر، داستان عشق این دو شخصیت را به تصویر می‌کشند. این پارچه‌ها، نه‌تنها به‌عنوان یک اثر تزئینی بلکه به‌عنوان یک روایت بصری از داستانی عاشقانه و حماسی، جایگاه ویژه‌ای در هنر ایرانی دارند.

جدول ۱. پارچه‌هایی با نقش آب‌تنی شیرین (نگارندگان، ۱۴۰۲)

ردیف	نقش	منبع
۱		URL 1
۲		URL 2

ردیف	نقش	منبع
۳		URL 3
۴		URL 4
۵		URL 5

ردیف	نقش	منبع
۶		URL6
۷		امیر راشد، ۱۳۹۴، ۲۴

روش پژوهش

این پژوهش دارای ماهیتی بنیادی است و از نظر روش به‌صورت تطبیقی انجام شده است. در این پژوهش با مقایسه دو نمونه نگارگری و یک نمونه پارچه با نقش آبتنی شیرین به توصیف و تحلیل آن‌ها پرداخته و با تطبیق نقش و متن اصلی منظومه موارد شباهت و اختلاف، تبیین و تحلیل شده است. روش جمع‌آوری اطلاعات در این تحقیق به صورت کتابخانه‌ای بوده و شامل مطالعه کتب و مقالات که جنبه تحقیقاتی دارند و به‌عنوان پیشینه تحقیق در این پژوهش معرفی شده‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی در خصوص موضوع آبتنی خسرو شیرین انجام شده است که به‌طور مستقیم و غیرمستقیم با موضوع مقاله حاضر مرتبط هستند. گروه اول پژوهش‌هایی که از نظر «داده» با مقاله حاضر یکی هستند؛ یعنی درباره داستان

خسرو و شیرین هستند. گروه دوم، پژوهش‌هایی که از نظر «رویکرد» با مقاله حاضر مشابهت دارند؛ یعنی با رویکرد تطبیقی به بررسی داستان خسرو شیرین پرداخته‌اند.

یزدانی، روحانی و رحمان اف (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان (بررسی جنبه‌های تاریخی دو منظومه غنایی خسرو شیرین نظامی و شیرین و خسرو امیرحسین دهلوی) به موضوع برتری و توانایی زبانی در خمسه نظامی پرداخته است. رویکرد آن‌ها در این پژوهش توصیف و تحلیل بوده و بر داده‌هایی شامل متن هر دو منظومه متمرکز بوده است. آن‌ها سپس چنین نتیجه‌گیری کرده‌اند که نظامی از رنگ تاریخی داستان کاسته و بر جنبه افسانه‌ای افزوده، اما امیر خسرو دهلوی به حق موفق‌ترین نظریه‌پرداز خمسه نظامی بوده است. با این همه مد نظر او تطبیق داستان خسرو شیرین در نگاره و پارچه نیست.

مزداپور (۱۳۷۱) در مقاله‌ای با عنوان خسرو و شیرین در دو روایت به موضوع حکایت خسرو و شیرین نظامی گنجوی و فردوسی طوسی پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش ادب فارسی بوده و بر داده‌هایی شامل رنگ عاشقانه و شاعرانه متمرکز شده است. او سپس چنین نتیجه گرفته است که کاربرد مفاهیم و روابط آن‌ها و بازشناسی وجوه شباهت‌های قهرمانان و حوادث و اوصاف آنان به راز تأثیر کلام جادویی شاعر بوده است. با این حال، موضوع داستان و نگاره و همچنین نقش خسرو شیرین مد نظر نگارنده در این پژوهش نبوده است.

طغیانی و چوقادی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان الگوی پوشش در داستان خسرو و شیرین نظامی به موضوع پوشش در داستان خسرو و شیرین و مطابقت آن با الگوهای پوشش در زمان ساسانی و سلجوقی پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش نگاره‌های تاریخی بوده و بر داده‌هایی شامل الگوهای پوشش در زمان رویداد تاریخی (عهد ساسانی) و در زمان نظامی (عهد سلجوقی) متمرکز بوده است. او سپس چنین نتیجه گرفته است که الگوی پوشش در داستان خسرو و شیرین نظامی با در نظر داشتن سه الگوی تاریخی، اجتماعی و سنت ادبی بوده است. با این همه موضوع تطبیق داستان و نگاره و بافته مد نظر نویسندگان در این پژوهش نبوده است.

پورجوادی (۱۳۷۰) در مقاله‌ای با عنوان شیرین در چشمه به موضوع آبتنی شیرین پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش بررسی اولین دیدار خسرو و شیرین بوده و بر داده‌هایی شامل اولین نظر عاشق به معشوق در داستان عاشقانه متمرکز است. او سپس چنین نتیجه‌گیری کرده است که در لحظه‌ای که چشم خسرو و شیرین با هم تلاقی می‌کند، هر دو به کمال نظر رسیده و پذیرای بذر عشق می‌گردند. در این پژوهش، مطالعه نگاره و پارچه مد نظر وی نبوده است.

امیر راشد (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان جلوه‌های منظومه خسرو و شیرین بر پارچه‌های دورهٔ صفوی به موضوع اولین صحنه دیدار خسرو و شیرین پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش تطبیق بوده و بر داده‌هایی شامل تطبیق مینیاتورها و پارچه‌های سال‌های بین ۱۶۳۰ تا ۱۵۰۰ م متمرکز بوده است. او سپس چنین نتیجه‌گیری

کرده است که از مقایسه میان سه مینیاتور و سه پارچه با این نقش، نقوش پارچه‌ها از مینیاتورهای مکتب تبریز گرفته شده‌اند. با این‌حال، موضوع تطبیق متن داستان با نگاره و پارچه در پژوهش او مغفول مانده است.

چاوشی نجف‌آبادی، مجابی و صادقی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان مطالعه تطبیقی پوشش خسرو و شیرین در متن منظوم نظامی گنجوی و نگاره‌های آن به موضوع توصیفات مرتبط با پوشش شخصیت‌های اصلی داستان خسرو و شیرین در منظومه و نگاره پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش تطبیق بوده و بر داده‌هایی شامل تطبیق پوشش در متن منظومه و پوشش در نگاره‌ها متمرکز بوده است. آن‌ها سپس چنین نتیجه‌گیری کرده‌اند که با بررسی ۱۴ نگاره از سبک‌های طلایی نگارگری ایران تأثیرپذیری نگاره‌ها بیشتر در رنگ پوشش خسرو شیرین است با این‌حال، موضوع تطبیق متن داستان با نگاره و پارچه در پژوهش او مغفول مانده است.

زابلی نژاد (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین به موضوع پیوستگی و همراهی ادب پارسی و نگارگری پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش تطبیق بوده و بر داده‌هایی شامل تطبیق نگاره‌ها و متن داستان متمرکز است. او سپس چنین نتیجه‌گیری کرده است که نگارگر بیش از اینکه به متن وفادار باشد به قوانین و سنت‌های خاص نگارگری پایبند بوده است. بااین‌حال، موضوع تطبیق متن داستان با نگاره و پارچه در پژوهش او مغفول مانده است.

شه‌کلاهی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های آبتنی شیرین در سنت نقاشی ایرانی به موضوع روایت آبتنی شیرین از خمسه نظامی پرداخته است. رویکرد او در این پژوهش تطبیق بوده و بر داده‌هایی شامل شباهت ساختاری نگاره‌ها در تصویرگری روایت آب‌تنی شیرین متمرکز بوده است. او سپس چنین نتیجه گرفته است که مؤلفه‌های ساختاری و سامان‌دهی فضا در تصویرگری روایت آبتنی شیرین، در اکثر موارد تابع الگو و روش پیشینیان بوده است. با این همه، موضوع تطبیق متن داستان با نگاره و پارچه در پژوهش او مغفول مانده است.

بنابر آنچه گفته شد به نظر می‌رسد پژوهش موردی در تطبیق متن داستان با نگاره آبتنی شیرین و همین نقش روی پارچه صورت نگرفته است. در این راستا تلاش شده به پرسش‌های زیر پاسخی منطبق بر یافته‌های علمی داده شود.

۱. با در نظر گرفتن داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی، چقدر می‌توان گفت که تصاویر موجود در نگارگری و پارچه‌بافی به این داستان وفادار مانده‌اند؟
۲. با توجه به پارچه‌ای که داستان خسرو و شیرین را به تصویر کشیده، چه نشانه‌هایی از آشنایی طراح با اصول و تکنیک‌های هنر نگارگری قابل مشاهده است؟
۳. این آثار چگونه می‌توانند به‌عنوان وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در آن زمان عمل کنند؟

اندام شستن شیرین در چشمه‌سار

چشمه‌سار صحنه‌ای از داستان است که نظامی با نمایاندن دو عاشق به هم در هیئت معشوق‌هایی ناشناس، در پی آن است که درون، منش و اعتقاد آن دو را از راه چگونگی واکنش در این صحنه، برای خواننده عینی و ملموس سازد. خسرو نیز با دیدن آن زیبا رو در چشمه‌سار، برای لحظاتی او را با معشوق واقعی خویش می‌سنجد و آرزو می‌کند کاش که این زیباروی چشمه‌سار، همان (شیرین) معشوق او باشد. شیرین با دیدن جوانی رعنا (خسرو) در چشمه‌سار، دچار کشمکشی درونی بر سرِ ماندن بر عشق حقیقیِ وجودش(تصویر خسرو) و دم را غنیمت شمردن و پیوستن به زیباروی چشمه‌سار می‌گردد؛ هرچند کشمکشی دشوار است، اما شیرین وفاداری خود را در عاشقی اثبات می‌کند(مشهدی و میربلوچ‌زائی، ۱۳۹۲).

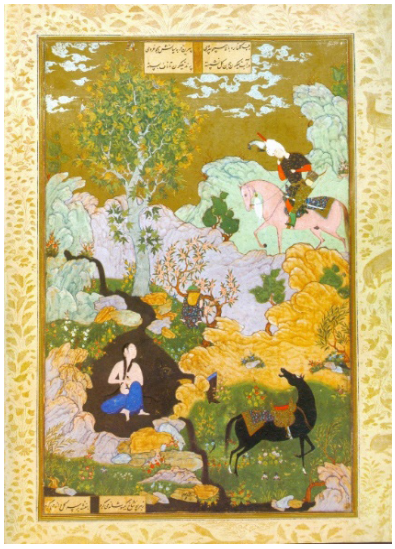
بررسی سه نمونه

دو نمونه نگارگری مورد بحث مربوط به دورهٔ صفوی بوده و در مکتب تبریز تصویرگری شده است. پس از انتقال کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش از هرات به تبریز و پرورش نسلی تازه از هنرمندان، مکتبی جدید با پشتوانه پیشرفته‌ترین دستاورد کارگاه‌های درباری تیموریان و ترکمانان شکل گرفت.

مهم‌ترین مشخصات نگارگری مکتب دوم تبریز عبارت‌اند از: فضاسازی چند ساحتی؛ رنگ‌بندی موزون با رنگ‌های متنوع و درخشان؛ عدم تمرکز ترکیب‌بندی بر شخصیت اصلی داستان؛ نمایش هم زمان رویدادهای اصلی و فرعی؛ توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها و اشیا و محیط؛ حضور پیکرهای آراسته با کلاه و عمامه قزلباش (پاکباز، ۱۳۷۹). نقاشی تبریز نظام زیبانمای ویژه خود را می‌سازد؛ نظامی که در آن شوکت سرور انگیز آرایش و وفور رنگ‌های به‌غایت درخشنده و شور ناب عمومیت دارد. ازجمله چیزهایی که مشخصه نقاشی‌های دورهٔ صفویه، به‌ویژه مکتب تبریز به شمار می‌آید و به‌سادگی می‌توان این نگاره‌ها را تشخیص داد، لباس و پوشش سر اشخاص است. شیخ حیدر، پدر شاه اسماعیل در مبارزه با مخالفان‌شان کشته شد و صوفیان همواره درصدد انتقام خون پیر و مراد و مرشد خود بودند. شیخ حیدر کلاه مخصوصی به سر می‌گذاشت که دروازه ترک داشت و روی هر ترک نام یکی از دوازده امام نوشته شده بود و قسمت فوقانی کلاه به لوله قرمز رنگی منتهی می‌شد. به همین سبب دشمنان صوفی‌ها پیروان حیدر و پسرش را قزلباش یعنی «کلاه قرمز» می‌نامیدند، این کلاه که تاج حیدر نام داشت، وسیلهٔ خوبی برای تشخیص تاریخ نگاره‌ها و صفحات مصور این دوره است. این کلاه قرمز که بر روی آن عمامه پیچیده می‌شد، در ابتدای کار همیشه با همین رنگ ترسیم می‌شود، ولی رفته‌رفته به‌جای این رنگ از رنگ‌های دیگری چون سفید و سیاه نیز استفاده کردند (شریف‌زاده، ۱۳۷۵).

اولین نگاره آب‌تنی شیرین، از خمسه نظامی، ۹۴۶ - ۹۵۰ هـ. ق، منسوب به سلطان محمد که در موزهٔ بریتانیا (کتابخانهٔ بریتانیا، ۲۲۵۶) نگهداری می‌شود. سلطان محمد

عراقی (۱۰ هـ) از برجسته‌ترین استادان بنیان‌گذار مکتب دوم تبریز به شمار می‌آید. سلطان محمد با بهره‌گیری از دستاوردهای کارگاه‌های درباری ترکمانان و تیموریان به سبک شخصی، ابتکاری و شاعرانه‌ای رسید. او از لحاظ قدرت تخیل و مهارت در ترکیب‌بندی‌های بغرنج، تجسم حالت‌های متنوع، هماهنگی جسورانه رنگ‌ها و ریزه‌کاری‌های سنجیده، در میان سایر استادان تبریز یگانه بود (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۷۶: ج ۱).



تصویر ۱. آب‌تنی شیرین، خمسه نظامی،
۹۴۶ - ۹۵۰ هـ.ق، منسوب به سلطان محمد (کری ولش، ۱۳۸۴: ۷۷)

به‌جرئت می‌توان زیباترین نگاره مربوط به داستان خسرو و شیرین را اثر سلطان محمد در خمسه نظامی نامید. در این اثر، سلطان محمد ترکیب‌بندی بسیار متوازن و کاملی را به اجرا درآورده است. شیرین در سمت چپ و پایین نگاره در حال شست‌وشو به‌گونه‌ای نشان داده که در میان آب نشسته و به سمت چپ نگاه می‌کند. رنگ نقره‌ای آب که به‌مرور اکسیده و تیره شده است به‌گونه‌ای است که شیرین را در نگاه اول به چشم بیننده می‌آورد. تلالو نقره و قرار گرفتن در سمت چپ باعث جلب توجه بیننده می‌شود. در اثر فعلی هم که نقره اکسیده و تیره شده است باز هم همان ویژگی را به‌دلیل ایجاد زمینه تیره تداعی می‌کند. نگاه شیرین جهت حرکت بیننده را به سمت بالا و جایی که خسرو قرار گرفته است هدایت می‌کند؛ بنابراین در پلان دوم خسرو را می‌بینیم که در سمت راست و بالای تصویر سوار بر اسب انگشت به دندان شیرین را نگاه می‌کند. آنگاه اسب شیرین در پایین تصویر در سمت راست با حالتی بسیار زیبا گردن افراشته و به عقب نگاه می‌کند و در حال شیهه به‌گونه‌ای نشان داده شده که گویی شیرین را از حضور خسرو آگاه می‌کند. آسمان طلایی، درخت چنار بزرگ و کوه‌های رنگین زیبا فضایی دل‌انگیز و عاشقانه را به نمایش درمی‌آورد.

ترکیب‌بندی اثر به گونه‌ای‌ست که تمامی سه موضوع اصلی در بهترین مکان و به شکلی کامل نشان داده شده است. بهره‌گیری از ترکیب‌بندی مثلثی باعث می‌شود که

نگاه بیننده دائماً بین عناصر اصلی نگاره در رفت‌وآمد باشد.

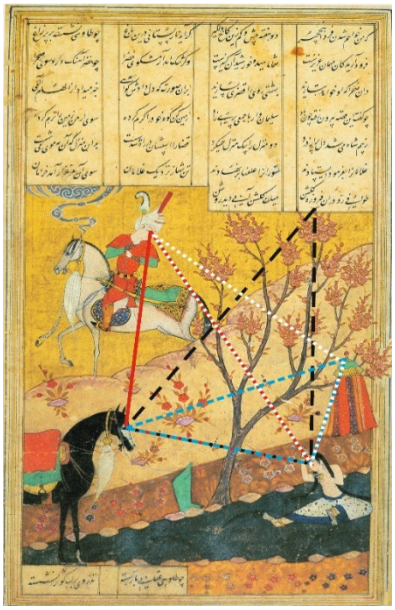
تصویر ۲. ترکیب بندی مثلثی آبتنی شیرین، خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ . ق، (نگارنده، ۱۳۹۵)

نگاره دیگری از خمسه نظامی با موضوع آبتنی شیرین که در کاخ گلستان نگهداری می‌شود. متعلق به سال ۹۵۰ هـ. ق است. در این نگاره در نگاه اول به‌وضوح ترکیب‌بندی ساده و کم‌کار بودن آن نسبت به اثر سلطان محمد دیده می‌شود. به خلاف نگاره سلطان محمد شیرین در سمت راست در میان آب نشسته، سر به پایین دارد و خسرو در بالا سمت چپ در حال عبور و خارج شدن از صحنه برگشته و به شیرین نگاه می‌کند؛ و به نشانه تعجب از زیبایی شیرین انگشت به دهان دارد.

(خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ. ق کاخ موزه گلستان)

تصویر ۳. آبتنی شیرین، خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ . ق کتابخانه موزه کاخ گلستان (رجبی، ۱۳۸۴: ۱۶۱)

اسب شیرین در سمت چپ به‌گونه‌ای تصویر شده که آرام ایستاده و نیمی از بدن او خارج از کادر قرار می‌گیرد و به نمایش در نیامده است. برخلاف کار سلطان محمد ترکیب‌بندی ساده‌ای از فرم‌های مثلثی در آن دیده می‌شود. رنگ‌ها نیز فاقد آن زیبایی و شاعرانگی است.



تصویر ۴. ترکیب‌بندی مثلثی آبتنی شیرین، خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ . ق (نگارنده، ۱۳۹۵)

منسوج با طرح خسرو شیرین، حدود ۱۰۰۰ هـ ق

نمونه دیگر موردبحث، نقش آبتنی شیرین بر روی منسوجی از دورهٔ صفوی است که حدود سال ۱۰۰۰ هجری بافته شده است. این دوره به‌عنوان دوره‌ای طلایی در تاریخ پارچه‌بافی ایران شناخته می‌شود. پارچه‌های ابریشمی صفوی که اغلب در کارگاه‌های یزد، کرمان، کاشان و اصفهان بافته می‌شد را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: حریر ساده، ابریشم زربفت و مخمل ابریشمی. این پارچه‌ها برای البسه شاهزادگان و بزرگان و پرده و روپوش بکار می‌رفت. تزیین این پارچه‌ها عبارت بود از اشکال انسانی و تصویر حیوانات و پرندگان و تعبیرات گل و گیاه. موضوع‌ها و مناظر، اغلب از داستان‌های رزمی و بزمی ایران مانند شاهنامه و آثار استاد نظامی اقتباس می‌شد و گاهی تصاویر امراء ایرانی در حال شکار یا در مجالس بزم و طرب به کار می‌رفتند (ایرانشهر، ۱۳۴۳). این نوع پارچه‌ها معمولاً برای جامه‌های شاهزادگان و پرده و روپوش بکار برده می‌شد و به‌علت زیبایی و ارزشی که داشت اغلب از طرف پادشاهان صفوی به‌عنوان هدیه و خلعت برای بزرگان کشورها نیز فرستاده می‌شد. تزئینات و نقوش این پارچه‌ها بیشتر عبارت بود از: اشکال انسانی و تصاویر حیوانات و پرندگان و گل‌وگیاه و گاه مناظری از داستان‌های رزمی و بزمی ایران یا تصاویر شاهزادگان در حال شکار نشاط چون بافتن این‌گونه مناظر به علت طرح های پیچیده و رنگ‌های گوناگون محتاج به تغییر و تبدیل

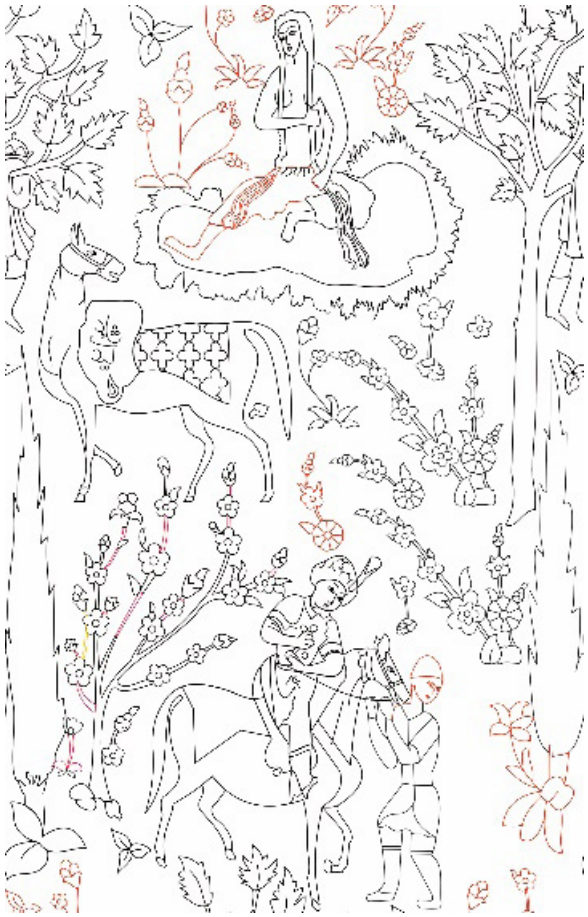
بی‌شمار دوک و شانه در دستگاه بافت است، ازاین‌رو مستلزم مهارت خاصی بود.

در زمان شاه عباس بزرگ (۹۹۶ هـ. ق.) به‌دلیل حمایتی که از هنر بافندگی می‌نمود، بافت پارچه‌های زربفت گران‌بها توسعه یافت و مردم به‌دلیل آرامش و ثروتی که به دست آورده بودند رغبت زیادی به پوشیدن پارچه‌های ابریشمی زربفت از خود نشان می‌دادند. او علاوه‌بر کارگاه‌های بافندگی که در یزد و کاشان بود، در اصفهان نیز کارگاه‌های زری بافی و مخمل بافی تأسیس کرد و استادان ماهری را برای تهیه پارچه‌های گران‌بها به اصفهان دعوت کرد. پارچه‌های دوره شاه‌عباس که نمونه‌هایی از آن‌ها خوشبختانه موجود است خصوصیات بافندگی عصر او را به‌خوبی نشان می‌دهد و این خصوصیات عبارت است از رنگ‌های تیره و نقش صور و اشکال اشخاص و گیاهان به‌صورت طبیعی و حقیقی. (ذکاء، ۱۳۴۱). کروسینسکی در گزارشی به نام (در باب پوشاک و البسه دربار سلطنتی ایران) می‌گوید:

«دوراندیشی شاه عباس کبیر به تأسیس کارگاه‌های متعدد و چند کاره در خود پایتخت، اصفهان و نیز در نواحی شیروان، قراباغ، گیلان، کاشان، مشهد و استرآباد انجامید که در آنجا منسوجات و شال عمامهٔ ابریشمی برای استفادهٔ خاندان سلطنت و هم‌چنین عموم ... به طریقی باشکوه و شگفت‌آور و تحت نظارت دقیق ناظران بافته می‌شود؛ درعین‌حال قالی و دیگر انواع مصنوعات بافتنی پیوسته برای دربار سلطنتی بافته می‌شود» (سیوری، ۱۳۷۲).

تصویر ۵. پارچه با نقش خسرو شیرین، اثر غیاث‌الدین نقش‌بند. (URL 6)

در برخی جاهای پارچه ریختگی وجود دارد و احتمالاً نمونه کنونی مرمت شده است. این پارچه زربافت با تنالیته قهوه‌ای بر زمینه قهوه‌ای روشن، همراه با پود نقره با ابعاد[1] ۹۱/۴ × ۴۵/۷ سانتی‌متر است. چنان این داستان مورد توجه مردم قرار گرفت که علاوه‌بر نسخه‌ها به‌صورت مجزا در آثار هنرهای صناعی نیز دیده شده است.

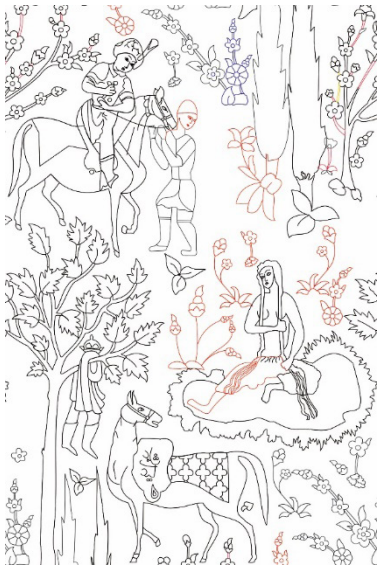


تصویر ۶. راپورت پارچه، طرح خطی براساس نمونه موجود (نگارنده، ۱۳۹۵)

با توجه به اینکه در طراحی پارچه یک راپورت باید تکرار شود تا در بافت سطح وسیع را بپوشاند، اگر همین بخش از پارچه را که موجود است را راپورت کار در نظر بگیریم (تصویر شماره ۶)، در این راپورت شیرین در بالا قرار گرفته و در میان بلکه‌ای نشسته و در پایین خسرو را نگاه می‌کند. درحالی‌که خسرو نگاهی به شیرین نداشته و به شاپور نقاش[2] می‌نگرد و شاپور نیز گویی جلوی اسب او را گرفته تا از این صحنه عبور نکند؛ بنابراین مغایرتی بین داستان اصلی و این تصویر وجود دارد، به‌گونه‌ای که در این صحنه خسرو شیرین را نمی‌بیند. درحالی‌که در خود داستان و در نگاره‌های قبل به‌روشنی نگاه خسرو به شیرین است و از تعجب انگشت‌به‌دهان دارد. نکته مهم که به آن اشاره شد و طراح پارچه به آن آگاه است تکرار نقش است، با تکرار راپورت موجود می‌توان طرح پارچه را تکثیر کرد (تصویر شمارهٔ ۷)

تصویر ۷. تکثیر نقش پارچه بافت غیاث الدین (نگارنده، ۱۳۹۵)

از آنجاکه راپوت اصلی پارچه که طراح، پارچه را براساس آن طراحی نموده موجود نیست می‌توان با توجه به گستره پارچه، راپورت دیگری را برای این پارچه مشخص کرد (تصویر شماره ۸) که با داستان هماهنگی بیشتری دارد.



تصویر ۸. راپورت پارچه غیاث الدین (نگارنده، ۱۳۹۵)

در این پارچه نیز داستان به‌صورت بسیار زیبا به تصویر درآمده است. خسرو سوار بر اسب با دست افسار اسب را گرفته و شیرین را که در چشمه‌ای نشسته می‌نگرد، اسب شیرین با سری برگشته در کنار چشمه ایستاده، بر روی زین اسب عمل غیاث به چشم می‌خورد. در اطراف آن‌ها درختان سرو و چنار فضای اثر را پر کرده است. تأثیر نگاره‌ها در شیوه طراحی و ترکیب‌بندی اثر که بر روی پارچه اجرا شده که دقیقاً متأثر از آثار نگارگری‌ست و به احتمال زیاد طراح این پارچه با شیوهٔ طراحی نگارگری دقیقاً آشنا بوده و به همان سبک و سیاق برای اجرا در پارچه طراحی کرده است.

غیاث‌الدین که رغم او را بر زین اسب شیرین می‌بینیم مسلماً از پارچه‌بافان و طراحان پارچه‌ای است که با شیوه طراحی نگارگری آشنایی دقیق داشته است. در جامع مفیدی وی را از نوادگان مولانا کمال‌الدین بن مولانا شهاب‌الدین مشهور به عصار می‌داند. او از خوش‌نویسان سده نهم هـ. ق بود و می‌توان گفت ذوق هنری خود را از او به ارث برده است (مستوفی بافقی، ۱۳۴۰). میرزا محمد طاهر نصرآبادی اصفهانی در تذکره نصرآبادی می‌گوید: «او از ولایات یزدست تا بافندهٔ روزگار در لیل و نهار بتار شعاع و پود شهاب در بافندگی است، مثل آن نقش‌بندی و بافندهٔ صورت‌نبسته، قطع‌نظر از این هنر خوش طبیعت و درست سلیقه بود. مشهور است که زربفت مشجری تمام کرده بود که در بعضی اشجار صورت خرسی نقش شده بود به خدمت شاه جنت مکان شاه عباس ماضی برده ابوقرداش که در کمال شوخی بود بعد از مشاهدهٔ زربفت تعریف خرس‌ها می‌کرده خواجه در بدیهه می‌گوید.

خواجه در خرس بیش می‌بیند/ هرکسی نقش خویش می‌بیند

وقتی قبای زربفت تمام کرده در حاشیه این رباعی که زاده طبع اوست نقش نموده

ای شاه سپهر قدر خورشید لقا/ خواهم زبقا بقد عمر تو بقا

این تحفه بنزد چون توئی عیب منست/ خواهم که بپوشی زکرم عیب مرا

شاه در جواب فرمود که چشم می‌پوشم. از اشعارش آنچه به فقیر رسیده این است.

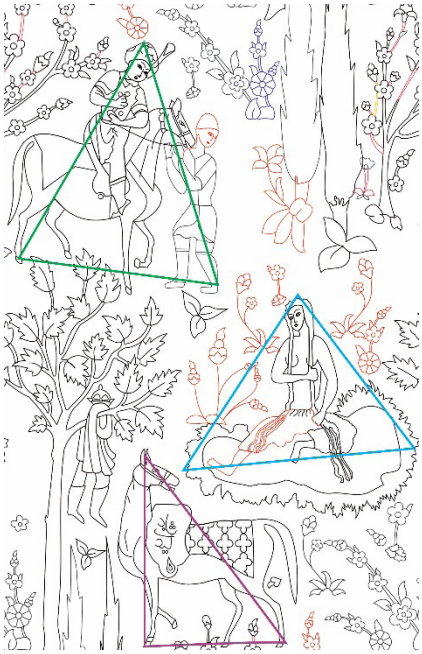
پای حسرت بگل و دست ندامت برسر/ سرو آزاد هم اینجا زگرفتار انست»

(نصرآبادی اصفهانی، ۱۳۱۷).

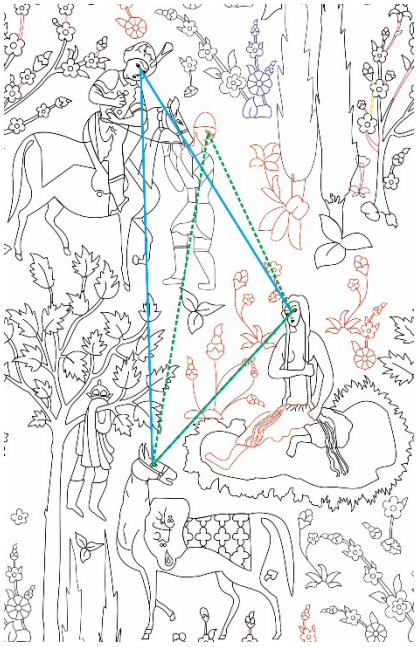
در مجمع‌الخواص و تذکره نصرآبادی و تذکره آتشکده آذر و تاریخ یزد احمد طاهری و چند منبع دیگر شرح حال مختصری از غیاث نقش‌بند آمده است؛ ولی مشروح‌ترین ترجمهٔ حال او را «جامع مفیدی» که در تاریخ یزد است می‌توان یافت. ازآنچه محمد مفید بافقی در شرح حال این هنرمند در کتاب اخیر می‌نویسد چنین برمی‌آید که: غیاث در اوایل جوانی به دربار شاه عباس راه یافته بود و در همان‌جا به خوشی و نشاط تمام روزگار می‌گذرانیده است. خواجه غیاث علاوه‌بر مهارت در فن زری‌بافی و مخمل‌بافی و نقاشی و نقش‌بندی آن‌ها به «فصاحت بیان و تلاقت لسان وحدت فهم و لطافت طبع موصوف و در تحصیل کمالات و تکمیل اسباب بزرگی و سعادت از سایر ابناء روزگار معروف و ممتاز بود» (روح فر، ۱۳۷۵). مکتبی که به رهبری غیاث‌الدین معروف به (غیاث نقش‌بند) بود. ویژگی این سبک استفاده از نقوش کوچک بود که در یک

طرح کلی با یکدیگر هماهنگی داشتند. شیوهٔ طراحی غیاث‌الدین از طرح های قرن دهم هجری که دورهٔ اول سلطنت صفویان است، اقتباس شده است (طالب‌پور، ۱۳۸۶).

به همین دلیل شاید طراح دو صحنه از داستان را با هم ادغام کرده، یک صحنه توضیح شاپور و وصف او از شیرین و صحنه دوم آبتنی شیرین در چشمه است؛ بنابراین در ترکیب‌بندی اثر غیاث نسبت به نگاره دوم فرم‌های مثلثی بیشتری دیده می‌شود.



تصویر ۹. ترکیب‌بندی مثلثی پارچه بافت غیاث‌الدین، طرح خطی (نگارنده، ۱۳۹۵)



تصویر ۱۰. مثلث‌های شخصیت‌های پارچه بافت غیاث الدین، طرح خطی (نگارنده، ۱۳۹۵)

بررسی تطبیقی داستان و نمونه‌ها

داستان خسرو در آنچه نظامی به‌عنوان خسرو و شیرین نقل می‌کند از دوران روزگار پدرش هرمز و آنچه منجر به ولادت وی گشت، آغاز شد. هرمز که جای پدرش کسری، انوشیروان را گرفت در کار فرمانروایی همان رسم پدر را ادامه داد، اما در میان آن همه شادخواری و کامکاری شاهانه که داشت آرزوی فرزند پسر خاطرش را برمی‌انگیخت. سرانجام برایش پسری به دنیا آمد و وی نام او را خسرو نهاد. شاهزاده سال به سال در زیبایی و کمال رشد می‌کرد (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۷۹).

همان رسم پدر بر جای می‌داشت / دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت
نسب را در جهان پیوند می‌خواست / به قربان از خدا فرزند می‌خواست
پدر در خسروی دیده تمامش / نهاده خسرو پرویز نامش (نظامی، ۱۳۹۱: ۱۴۷ و ۱۴۸)

خسرو در دوران جوانی با همراهانش برای شکار رفت در هنگام غروب هنگام برگشت در ده زیبایی بساط عیش و طرب بر پا کرد. صبح روز بعد خبر به پادشاه رسید که پسرش بی‌رسمی نموده است، از آنجا که پادشاه حاکمی عادل بود حکم به سیاست تجاوزگران داد. شاهزاده به همراه شفیعان پیر جهت پوزش‌خواهی به نزد

شاه رفت. شاه او را بخشید. شامگاه خسرو نیای خویش، انوشیروان را در خواب دید که او را دلداری داد و مژده‌اش داد که به زودی در بهای چهار چیز عزیزی که در ضمن اجرای عدالت شاهانه از دست داده بود چهار چیز دیگر به وی عاید خواهد شد و مایه تسلی خاطرش خواهد گشت: دلارامی خوب‌روی به نام شیرین، مرکبی شبرنگ به نام شبدیز، نوا سازی به نام باربد و تختی گوهر نشان و زرین، بعد از مدتی شاپور نقاش که ندیم او بود برایش نقل می‌کند که در آن‌سوی دریای دربند بانویی فرمانروایی دارد به نام سمیرا[۳] که از اران تا ارمن هرچه هست در فرمان اوست. او برادرزاده‌ای دارد که ولیعهد اوست و در زیبایی بی‌همانند لبش شیرین و نامش نیز شیرین، همچنین اسبی تیزگام نیز در آخور به نام **شبدیز** دارد (زرین‌کوب، ۱۳۷۲).

خسرو ندیده دل به عشق شیرین بست، به همین دلیل شاپور را به جست‌وجوی شیرین فرستاد. شاپور چون به ارمنستان رسید از محل اقامت شیرین پرسید. او برای دیدار شیرین به مرغزاری رسید در آنجا شیرین با همراهانش به گردش و تفرج مشغول بودند. پس تدبیری اندیشید و تصویر زیبای خسرو را کشید و بر درختی آویخت و خود در گوشه‌ای پنهان شد (یغمایی، ۱۳۲۹: ۲۵۱). چشم شیرین از دور به آن صورت افتاد، از یاران خواست تا آن صورت را نزد وی آرند. چون از نزدیک در بازنگریست دل از کف بداد، اما شاپور این کار را دو بار دیگر تکرار می‌کند، شیرین سخت دلداده صورت می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۲). شاپور بهتر دید که در نهان گرفتاری و عشق خسرو را به شیرین و سبب آمدن خود را به ارمنستان باز گوید و خسرو را چنان بستاید که شیرین بر او فریفته شود. با راهنمایی و دستور شاپور بر آن شد که از کشور خود دست بکشد و بر شبدیز نشسته در مدائن به خسرو بپیوندد (یغمایی، ۱۳۲۹: ۲۵۱). مهم‌ترین جلوهٔ شخصیتی شیرین که در روال داستان ثابت می‌ماند، عاشقی است. این وجه از شخصیت شیرین چنان با جسارت وجودی وی آکنده است که او را از ارمن به مداین می‌کشاند، دنیای آزادی و شادی و تفریح را برایش به زیستن در قصر سنگی و تنهایی و غربت بدل می‌کند و همچنان او را مصرانه پایبند عشقی نگه می‌دارد که تا آخرین لحظات داستان نیز اطمینانی برای وصال در آن مشاهده نمی‌شود (حسینی، ۱۳۸۷).

نظامی عامدانه پاک‌دامنی شیرین را مطرح ساخته است تا چهره زنی را به تصویر بکشد که به‌رغم عشق پادشاهی به او، خود را تسلیم خواسته‌های نامعقول نمی‌سازد. در واقع «شیرین و گوهر شیرین از کان جهانی دگر است. چنان غروری در اعماق وجود این زن سرسخت خفته است که سرش به دینی و عقبی فرو نمی‌آید. روح آزاده‌اش حتی یک لحظه تحمل خواری نمی‌کند و دل به فرمان عقل مصلحت اندیش نمی‌سپارد. زندگی در نظر این زن عزیز است و مغتنم اما نه به هر قیمتی و با هر کیفیتی (سعیدی سیرجانی، ۱۳۵۵) اما پاک‌دامنی شیرین دلایل دیگری نیز دارد که ریشه در ذکاوت و دوراندیشی او دارد»؛ زیرا همان‌طور که می‌بینیم، در آغاز علاقه‌مندی شیرین به خسرو هوس چهره‌ای غالب دارد و در مسیر داستان به صورت عشقی منزه تحول و تکوین می‌یابد (ثروت، ۱۳۷۰).

براساس داستان خسرو سرتاسر لباس و کلاهی به رنگ لعل دارد، شیرین با این نشانی به دنبال خسرو است، از آنجا که خسرو با لباس مبدل از مدائن خارج شده وقتی در کنار چشمه‌سار به شیرین می‌رسد، شیرین او را نمی‌شناسد.

شنیدم لعل در لعل است کانش / اگر دلدار من شد کو نشانش

نبود اگه که شاهان جامهٔ راه / دگرگونه کنند از بیم بدخواه (نظامی، ۱۳۹۱: ۱۷۹)

در نگاره خسرو شیرین منسوب به سلطان محمد و همچنین نگاره دیگر که در کاخ گلستان نگهداری می‌شود، هر دو نگارگر برای نزدیکی به متن بخشی از لباس خسرو را قرمز ترسیم کرده‌اند. هر دو تصویر در مکتب تبریز صفوی کار شده است. براساس آنچه در بالا آمد در خوابی که خسرو می‌بیند او صاحب اسبی به نام شبدیز می‌شود. در هر دو نگاره شبدیز به رنگ مشکی به تصویر درآمده است. در هیچ‌کدام از این دو نگاره نفر سومی در تصویر دیده نمی‌شود.

اما در نمونه پارچه دورهٔ صفوی، تم رنگی پارچه اُکر و قهوه‌ای است. با توجه به تصویر پارچه در دسترس و به‌علت ریختگی پارچه نمی‌توان رنگ لباس خسرو و اسب شیرین را تشخیص داد. نکته قابل توجه در این نمونه وجود یک نفر غلام است که افسار اسب خسرو را در دست دارد که این امر مغایر متن منظومه است. گویا طراح پارچه صحنه رفتن شاپور و ارائه گزارش به خسرو دربارهٔ شیرین را در همین نگاره هم‌زمان به تصویر کشیده است.

...غلامان را بفرمود ایستادن / ستوران را علوفه برنهادن

تن تنها ز نزدیک غلامان / سوی آن مرغزار آمد خرامان

طوافی زد در آن فیروزه گلشن / میان گلشن آبی دید روشن...

عروسی دید چون ماهی مهیا / که باشد جای آن مه بر ثریا...

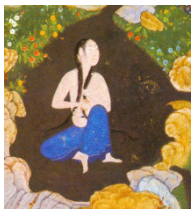
در آب نیلگون چون گل نشسته / پرندی نیلگون تا ناف بسته...

سمنبر غافل از نظّارهٔ شاه / که سنبل بسته بُر بر نرگسش راه...

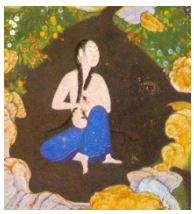
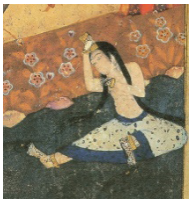
(نظامی،۱۳۹۱: ۱۷۸ و ۱۷۷)

جدول ۲. شباهت‌های سه نمونه آبتنی شیرین در چشمه‌سار (نگارنده، ۱۴۰۲)

ردیف	خمسه نظامی، ۹۴۶ - ۹۵۰ هـ. ق	خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ. ق	بافته صفوی حدود ۱۰۰۰ هـ	شباهت‌های سه نمونه
۱				خسرو در هر سه نگاره سوار بر اسب در کنار برکه است.

ردیف	خمسه نظامی، ۹۴۶ - ۹۵۰ هـ. ق	خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ. ق	بافته صفوی حدود ۱۰۰۰ هـ	شباهت‌های سه نمونه
۲				شیرین در هر سه نگاره میان آب نشسته و غبار راه از تن می‌شوید. در هر سه نگاره هنگام گذشتن خسرو با گیسوان و دستش روی بدنش را گرفته است.
۳				شبدیز در هر سه نگاره کنار برکه ایستاده است.

جدول ۳. تفاوت‌های سه نمونه آبتنی شیرین در چشمه‌سار (نگارنده، ۱۴۰۲)

ردیف	خمسه نظامی، ۹۴۶ - ۹۵۰ هـ. ق	خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ. ق	بافته صفوی حدود ۱۰۰۰ هـ	اختلاف‌های سه نمونه
۱				قسمتی از لباس خسرو در دو نگاره به رنگ قرمز است که با داستان مطابقت ندارد. رنگ لباس خسرو در بافته به خوبی مشخص نیست. در هر دو نگاره خسرو توجه به شیرین دارد، اما در بافته خسرو هیچ توجهی به شیرین ندارد.
۲				شیرین در نگاره خمسه نظامی ۹۴۶ رو به خسرو دارد، اما در نگاره خمسه ۹۵۴ توجهی به خسرو ندارد. در بافته خسرو به سمت شیرین نگاه نمی‌کند.
۳				شبدیز در نگاره خمسه نظامی ۹۴۶ با شیه شیرین رو متوجه خسرو می‌کند. نیمی از بدن شبدیز در نگاره خمسه ۹۵۴ در نگاره دیده می‌شود و آرام ایستاده است. در بافته نیز شبدیز سر خود را به سمت شیرین برگردانده است.

ردیف	خمسه نظامی، ۹۴۶ - ۹۵۰ هـ ق	خمسه نظامی، ۹۵۴ هـ ق	بافته صفوی حدود ۱۰۰۰ هـ	اختلاف‌های سه نمونه
۴	ـــــ	ـــــ		در هیچ یک از دو نگاره نشانی از نفر سوم نیست؛ اما در بافته نفر سومی دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

از مطالعه منظومه خسرو و شیرین و تطبیق آن با دو نگاره مکتب تبریز و بافتهٔ دوره صفوی در پاسخ به سؤال ۱. با مبنا قرار دادن داستان خسرو و شیرین نظامی گنجوی، میزان تبعیت از داستان در تصاویر مورد بحث در نگارگری و پارچه‌بافی به چه میزان است؟ می‌توان این‌گونه پاسخ داد که: شاعر درصدد ارائه توصیفات دقیق از موضوع است؛ ابتدا موضوع کلی را در نظر گرفته، سپس به توصیف جزئیات صحنه می‌پردازد به‌گونه‌ای که نگارگر می‌تواند آنچه شاعر در نظر داشته را به با قوهٔ خیال در آمیزد و با حفظ امانت و کمترین تغییری در روایت آن را به تصویر بکشد. گاه نگارگر با اندکی تغییر در داستان همچون کشیدن محیطی کوهستانی به‌جای مرغزار سعی در برقراری ارتباط متن و نگاره می‌کند. از سه نمونه مورد بحث هر نمونه به‌نوعی در داستان نوآوری داشته‌اند؛ اما در دو نگاره سعی بیشتری در امانت‌داری به اصل داستان شده، در صورتی که در بافته این دوره طراح با درآمیختن دو بخش داستان در یک مجلس نوآوری در پرداختن به این بخش روایت کرده است. در پاسخ به سؤال ۲. با استناد به پارچه‌ای که تصویر داستان خسرو و شیرین را به نمایش می‌گذارد، چه نشانه‌هایی از آشنایی طراح این اثر با هنر نگارگری قابل مشاهده است؟ می‌توان این‌گونه پاسخ داد که: حاکمان صفوی در محدودهٔ زمانی و مکانی مورد بحث این مقاله، در زمینهٔ هنرپروری گامی بلند برداشتند. احداث کتابخانه و کارگاه‌های سلطنتی باعث شد هنرمندان به نام از سراسر کشور گرد آمدند. با توجه به بافته مورد بحث گویی نگارگر به‌جای کاغذ بر روی پارچه نقش زده است. بر همین اساس با توجه به جدول شماره ۱ تنوع و گوناگونی نقوش در پارچه‌های زربفت صفوی، نشان از آشنایی طراحان پارچه با نگارگری داشت. به‌گونه‌ای که مکتب پارچه‌بافی به رهبری غیاث نقش‌بند معروف به مکتب غیاث‌الدین در این دوره رواج یافت. بر همین اساس می‌توان به سؤال دوم مقاله پاسخ گفت که: طراحان پارچه در دورهٔ صفوی با نگارگری آشنا بوده‌اند. در پاسخ به سؤال ۳. گونه این آثار می‌توانند به‌عنوان ابزارهایی برای انتقال مفاهیم فرهنگی و اجتماعی در آن دوره عمل کنند؟ می‌توان این‌گونه پاسخ داد که: این آثار نه‌تنها زیبایی‌شناسی و هنر را به نمایش می‌گذارند، بلکه

ارزش‌های اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی آن زمان را نیز منتقل می‌کنند. در داستان خسرو و شیرین نظامی به موضوعاتی مانند عشق، وفاداری و پاکدامنی می‌پردازد که در فرهنگ ایرانی از اهمیت بالایی برخوردارند. با نمایش این داستان‌ها در آثار هنری، هنرمندان به ترویج این ارزش‌ها و مفاهیم در جامعه کمک کرده‌اند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Zahra Taghadosnejad https://orcid.org/0000-0002-2947-1565
Seyyed Abdul Majid Sharifzadeh https://orcid.org/0000-0002-1859-3559

پی‌نوشت‌ها

1. URL6

۲. ندیم خسرو

۳. در متن شعر شمیرا آمده است. شمیرا نام دارد آن جهانگیر / شمیرا را مهین بانوست تفسیر (نظامی، ۱۳۹ : ۱۵۵)

منابع و مآخذ

امیرراشد، سولماز (۱۳۹۴). جلوه‌های تصویری منظومه خسرو شیرین بر پارچه‌های دوره صفوی. *اولین کنفرانس بین‌المللی هنر، صنایع دستی و گردشگری. مؤسسه عالی علوم و فناوری خوارزمی. شیراز. ایران.* ۲۴ *دی‌ماه.*

ایرانشهر (۱۳۴۳). *کمیسیون ملی یونسکو.* ج ۲. نشریه شماره ۲۲.

پاکباز، روئین (۱۳۷۹). *دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی و هنر گرافیک).* فرهنگ معاصر. تهران.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۰). شیرین در چشمه. *نشر دانش*، (۶۴)، ۲ ـ ۱۱.

ثروت، منصور (۱۳۷۰). *یادگار گنبد دوار.* تهران: امیرکبیر.

چاوشی نجف‌آبادی، فاطمه، مجابی، سیدعلی و صادقی، مهدی (۱۳۹۷). مطالعه تطبیقی خسرو و شیرین در متن منظومه نظامی گنجوی و نگاره‌های آن. *هنرهای صناعی ایران*، ۲ (۱)، ۳۵ ـ ۵۵.

https://doi.org/10.22052/2.1.35

حسینی، مریم (۱۳۸۷). *ریشه‌های زن در ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی.* تهران: سرچشمه.

ذکاء، یحیی (۱۳۴۱). غیاث نقش‌بند، نقاش توانا، شاعری خوش قریحه و بافنده‌ای چیره‌دست. *هنر و مردم*، ۱ (۱). ۷ ـ ۱۱.

رجبی، محمدعلی (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران.* تهران: موزه هنرهای معاصر. مؤسسه هنرهای تجسمی.

روح‌فر، زهره (۱۳۷۵). تاریخچه بافندگی شهر یزد و معرفی یک نمونه بافت غیاث نقش بند در موزهٔ ملی ایران. *موزه‌ها*، (۱۶)، تهران. ۱۳ ـ ۲۰.

زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷). بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین. *کتاب ماه هنر.* (۱۲۶). ۳۰ ـ ۴۴.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲). *پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد.* چاپ اول. تهران: سخن.

سعیدی سیرجانی، علی‌اکبر (۱۳۵۵). *خلاصهٔ خسرو و شیرین نظامی گنجوی.* تهران: نشر بنیاد فرهنگ ایران.

سیوری، راجر (۱۳۷۲). *ایران عصر صفوی.* ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری در ایران.* تهران: حوزهٔ هنری.

شه کلاهی، فاطمه (۱۴۰۱). الگوی ساختاری حاکم بر نگاره‌های آب‌تنی شیرین در سنت نقاشی ایرانی. *نگارینه هنر اسلامی*، ۹ (۲۴)، ۱۴۶ ـ ۱۶۶. doi:https://doi.org/10.22077/NIA.2023.5866.1672

طالب‌پور، فریده (۱۳۸۶). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران.* تهران: دانشگاه الزهراء (س).

طغیانی، اسحق، چوقادی، زینب (۱۳۸۸). الگوی پوشش در داستان خسرو و شیرین نظامی. *زبان و ادبیات فارسی*، ۱۷ (۶۵)، ۱۲۹ ـ ۱۴۹.

کری ولش، آنتونی (۱۳۸۴). *شاه عباس و هنرهای اصفهان.* ترجمهٔ احمد رضا تقاء. تهران: فرهنگستان هنر.

کریم زاده تبریزی، محمد علی (۱۳۷۶). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران*. ج ۱. تهران: مستوفی.

مزداپور، کتایون (۱۳۷۱). خسرو و شیرین در دو روایت. *فرهنگ*، (۱۰)، ۴۰۹ـ۴۲۹.

مستوفی بافقی، محمد مفید (۱۳۴۰). *جامع مفیدی*، ج ۳. به تصحیح ایرج افشار. تهران: اسدی.

مشهدی، محمد امیر، میربلوچزائی، اسحق (۱۳۹۲). عنصر کشمکش در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی. *پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، ۱۱ (۲۱)، ۱۶۳ـ۱۸۰.

نصرآبادی اصفهانی، میرزا محمد طاهر (۱۳۱۷). *تذکره نصرآبادی*. تهران: چاپخانه ارمغان.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۱). *کلیات خمسهٔ حکیم نظامی گنجوی*. تصحیح از روی صحیح‌ترین نسخه معتبر چاپ و خطی. تهران: امیرکبیر.

یزدانی، سوسن، روحانی، مسعود، رحمان اف، عبدالجبار (۱۳۹۱). بررسی جنبه‌های تاریخی دو منظومه غنایی خسرو شیرین نظامی و شیرین و خسرو امیر خسرو دهلوی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، ۱۰ (۱۹)، ۱۶۷ـ۱۸۶. DOI: https://doi.org/10.22111/jllr.2012.984

یغمایی، حبیب (۱۳۲۹). خلاصه داستان خسرو و شیرین بنا به گفته نظامی. *یغما*، (۲۷). تهران. ۲۵۰ـ۲۵۴.

منابع اینترنتی

URL1:https://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452846

URL2: https://www.clevelandart.org/art/1944.499

URL3:https://artgallery.yale.edu/collections/objects/49670

URL4: https://www.clevelandart.org/art/1944.499.b

URL5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450724

URL6:https://www.christies.com/lot/lot-a-afavid-velvet-panel-signed-by-5721498/? **[In Persian]**

Amir Rashid, Solmaz. (2015). “Visual Aspects of the Khosrow and Shirin Epic on Safavid Era Fabrics. First International Conference on Art, Handicrafts, and Tourism. Kharazmi Higher Institute of Science and Technology. Shiraz, Iran. December 24.**[In Persian]**

Chavoshi Najaf Abadi, Fatemeh; Mojabi, Seyed Ali; Sadeghi, Mahdi. (2018). “Comparative Study of Khosrow and Shirin in the Text of Nezami Ganjavi’s Epic and Its Illustrations.” Iranian Industrial Arts. Vol. 2, No. 1. pp. 35-55. DOI: 10.22052/2.1.35. **[In Persian]**

Hosseini, Maryam. (2008). Roots of Women in Conflict in Classical Persian Literature. Tehran: Sarchehmeh. **[In Persian]**

Iranshahr. (1964). National Commission of UNESCO, Vol. 2. Publication No. 22. **[In Persian]**

Kri Welch, Anthony. (2005). Shah Abbas and the Arts of Isfahan, Translated by Ahmad Reza Taqa. Tehran: Academy of Arts **[In Persian]**

Karimzadeh Tabrizi, Mohammad Ali. (1997). The Lives and Works of Old Iranian Painters, Vol. 1. Tehran: Mostofi **[In Persian]**

Mazdapur, Katayoun. (1992). “Khosrow and Shirin in Two Narratives.” Culture Journal. No. 10. pp. 409-429 **[In Persian]**

Mostofi Bafghi, Mohammad Mofid. (1961). Jam’e Mofidi, Vol. 3, edited by Iraj Afshar. Tehran: Asadi **[In Persian]**

Mashhadi, Mohammad Amir; Mirbolouchzai, Isaq. (2013). “The Element of Conflict in the Khosrow and Shirin Epic.” Journal of Ghazal Literature Research at Sistan and Baluchestan University, Vol. 11, No. 21, Autumn and Winter, pp. 163-180. **[In Persian]**

Nasrabadi Isfahani, Mirza Mohammad Taher. (1938). Tazkereh Nasr Abadi. Tehran: Armaghan Press **[In Persian]**

Nezami, Elias ibn Yusuf. (2012). Complete Works of Hakim Nezami Ganjavi, edited from the most reliable printed and manuscript versions. Tehran: Amir Kabir **[In Persian]**

Pakbaz, Rouein. (2000). Encyclopedia of Art (Painting, Sculpture, and Graphic Art). Contemporary Culture. Tehran. **[In Persian]**

Pourjavadi, Nasrollah. (1991). Shirin in the Spring. Danesh Publication.**[In Persian]**

Sarvat, Mansour. (1991). The Legacy of the Rotating Dome. Tehran: Amir Kabir.**[In Persian]**

Rajabi, Mohammad Ali. (2005). Masterpieces of Iranian Miniature Art. Tehran: Museum of Contemporary Art **[In Persian]**

Rouhfar, Zahra. (1996). "A Brief History of Weaving in Yazd and Introduction of a Sample Weaving by Ghiyath Naqshband in the National Museum of Iran." Museums. No. 16. Tehran. pp 13-20. **[In Persian]**

Saidi Sirjani, Ali Akbar. (1976). Summary of Khosrow and Shirin by Nezami Ganjavi. Tehran: Foundation for Iranian Culture Publication **[In Persian]**

Siouri, Roger. (1993). Iran in the Safavid Era, Translated by Kambez Azizi, Tehran: Markaz Publishing **[In Persian]**

Sharifzadeh, Seyed AbdolMajid. (1996). History of Miniature Art in Iran. Tehran: Artistic Institute **[In Persian]**

Shekarlahi, Fatemeh. (2022). "Structural Patterns in Illustrations of Shirin's Bathing in Iranian Painting Tradition." Islamic Art Journal. Vol. 9, No. 24. pp. 160-146 **[In Persian]**

Talepour, Farideh. (2007). History of Fabric and Textile in Iran. Tehran: Al-Zahra University Press **[In Persian]**

Toghiani, Isaq; Choghadi, Zeynab. (2009). "The Pattern of Clothing in the Khosrow and Shirin Story by Nezami." Persian Language and Literature Journal. Vol. 17, No. 65. pp. 129-149. **[In Persian]**

Yaghmaei, Habib. (1950). "Summary of the Khosrow and Shirin Story According to Nezami." Yaghma Journal, No. 27, Mordad, Tehran. pp 250-254.

Yazdani, Sosan; Rouhani, Masoud; Rahman Af, Abduljabar. (2012). "Examining Historical Aspects of Two Ghazal Epics: Khosrow Shirin by Nezami and Shirin and Khosrow by Amir Khosrow Dehlavi." Journal of Ghazal Literature Research at Sistan and Baluchestan University, Vol. 10, No. 19, pp. 186-167. DOI: 10.22111/jllr.2012.984 **[In Persian]**

Zabeli Nejad, Hedi. (2008). "Examining Illustrations of the Khosrow and Shirin Story." Art Monthly Journal. No. 126. pp. 30-44. **[In Persian]**

Zarinkoub, Abdolhossein. (1993). Pir Ganjeh in Search of Nowhere. First Edition. Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

Zekaa, Yahya. (1962). "Ghiyath Naqshband: A Talented Painter, a Gifted Poet, and a Skilled Weaver." Art and People. Vol. 1, No. 1, Aban **[In Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 33 - 58
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.484182.1049

Explaining the social functions of Walker Evans' photos in the encounter of the Great Depression

Somayeh Shareei, *Master of Photography, Faculty of Art, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*
Pejman Dadkhah, *Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Art, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran (Corresponding Author). Email: P.dadkhah@eqbal.ac.ir.*

Abstract
In different historical periods, documentary photography as a social and cultural tool has been able to reflect important issues and developments. During the Great American Depression, Walker Evans portrayed the economic and social challenges of society with his documentary works. The problem of this research is to investigate the social role of documentary photography in reflecting and analyzing the social conditions during the crisis. The importance of this issue is that knowing the social functions of photography can help increase awareness and social solidarity. The main goal of the article is to analyze the works of Evans in the field of documenting social conditions during the Great Depression in America and its impact on social developments. The research method of this study is analytical-descriptive and the sociology of art approach has been used to interpret the works. The findings of the research show that Evans' photos, in addition to reflecting social realities, have acted as a tool to raise awareness and draw public attention to social problems and have been effective in creating positive social changes. The conclusion of the article emphasizes the importance of documentary photography as a social media and it is suggested that more research be done on the impact of visual arts on social issues in order to use this capacity to improve social conditions.

Key words
Documentary Photography, Sociology of Photography, FSA Photographers, Walker Evans, FSA Farm security administrati.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۵۸ - ۳۳
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 33 - 58
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.484182.1049

تبیین کارکردهای اجتماعی عکس‌های واکر اونز در مواجه با رکود بزرگ اقتصادی

سمیه شارعی[۱]، پژمان دادخواه[۲]

چکیده

در دوره‌های مختلف تاریخی، عکاسی مستند به‌عنوان ابزاری اجتماعی و فرهنگی، توانسته بازتاب‌دهنده مسائل و تحولات مهم باشد. در دوران رکود بزرگ اقتصادی آمریکا واکر اونز با آثار مستند خود، چالش‌های اقتصادی و اجتماعی جامعه را به تصویر کشید. مسئله این پژوهش، بررسی نقش اجتماعی عکاسی مستند در بازتاب و تحلیل شرایط اجتماعی دوران بحران است. اهمیت این موضوع در آن است که شناخت کارکردهای اجتماعی عکاسی می‌تواند به افزایش آگاهی و همبستگی اجتماعی کمک کند. هدف اصلی مقاله، تحلیل آثار واکر اونز در زمینهٔ مستندسازی شرایط اجتماعی دوران رکود بزرگ اقتصادی در آمریکا و تأثیر آن بر تحولات اجتماعی است. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و از رویکرد جامعه‌شناسی هنر برای تفسیر آثار استفاده شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که عکس‌های اونز علاوه‌بر بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، به‌مثابه ابزاری جهت آگاهی‌بخشی و جلب توجه عمومی به معضلات اجتماعی عمل کرده و در ایجاد تغییرات مثبت اجتماعی مؤثر بوده است. نتیجه‌گیری مقاله بر اهمیت عکاسی مستند به‌عنوان رسانه‌ای اجتماعی تأکید می‌کند و پیشنهاد می‌شود که پژوهش‌های بیشتری دربارهٔ تأثیر هنرهای بصری بر مسائل اجتماعی انجام گیرد تا از این ظرفیت برای بهبود شرایط اجتماعی استفاده شود.

واژگان کلیدی

عکاسی مستند، ادارهٔ حفاظت از مزارع ، جامعه‌شناسی عکاسی، واکر اونز، عکس‌های FSA.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۵

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران
reyhaneshareei@gmail.com
۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
P.dadkhah@eqbal.ac.ir

مقدمه

عکاسی مستند همواره نقشی مهم در بازتاب واقعیت‌های اجتماعی و تاریخی داشته است. در دوره‌های بحرانی به عنوان ابزاری برای آگاهی‌بخشی و تحریک به تغییرات اجتماعی استفاده شده است. در دوران رکود بزرگ آمریکا، واکر اونز به‌واسطهٔ آثار مستند خود توانست شرایط سخت و محرومیت‌های مردم را به نمایش بگذارد و توجه جامعه را به واقعیت‌های آن دوران جلب کند. مسئله این پژوهش بررسی کارکردهای اجتماعی عکاسی مستند و نقش واکر اونز در بازتاب و تحلیل شرایط اجتماعی و اقتصادی دوران رکود بزرگ است. اهمیت این پژوهش در آن است که به تحلیل یکی از مهم‌ترین کاربردهای عکاسی مستند، یعنی انعکاس مسائل اجتماعیمی‌پردازد و از این جهت می‌تواند به توسعه دیدگاه‌های جدید در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر و عکاسی مستند کمک کند. ضرورت این پژوهش در روشن‌سازی چگونگی استفاده از هنر در جهت آگاهی‌بخشی و تأثیرگذاری بر جامعه و سیاست‌گذاران است. هدف اصلی این پژوهش، بررسی آثار واکر اونز به عنوان نمونه‌ای از عکاسی مستند در دوران رکود بزرگ و تحلیل نقش اجتماعی این آثار در بازتاب مسائل اقتصادی و اجتماعی جامعه آمریکا در آن دوره است. پرسش‌های اصلی شامل این است:

۱. عکاسی مستند واکر اونز چه کارکردهایی درزمینهٔ مسائل اجتماعی دارد؟
۲. آثار واکر اونز چگونه واقعیت‌های اجتماعی دوران رکود بزرگ را بازتاب داده و بر جامعه اثر گذاشته است؟
۳. چگونه عکاسی مستند می‌تواند به آگاهی‌بخشی و ایجاد تغییرات اجتماعی کمک کند؟

این پژوهش از رویکرد جامعه‌شناسی هنر بهره می‌برد، به‌ویژه از نظریه‌های مرتبط با هنر و کارکردهای اجتماعی آن تا ارتباط میان عکاسی مستند و مسائل اجتماعی را بررسی کند. این رویکرد بر این فرضیه استوار است که هنر می‌تواند محرکی برای آگاهی‌بخشی عمومی و تغییرات اجتماعی باشد. این پژوهش با استفاده از روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و تحلیل محتوای آثار واکر اونز انجام شده است. ابزار گردآوری داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای و با استفاده از نمونه‌گیری هدفمند برای انتخاب آثار اونز در دوره رکود بزرگ صورت گرفته است. این روش، به فهم عمیق‌تری از نقش اجتماعی عکاسی مستند و تأثیر آن بر شرایط اجتماعی و اقتصادی کمک می‌کند.

پیشینه پژوهش

ویلفراید باتس[1] در «کتاب نقره‌ای: تاریخ فشردعکاسی به‌طور مختصر به‌اصطلاح «مستند اجتماعی» به‌عنوان مناسب‌ترین واژه برای توصیف عکس‌های مربوط به پروژه مفصل «اداره حفاظت از مزارع» که به FSA (Farm Security Administration) شناخته شد در دوران رکود اقتصادی آمریکا در ده ۱۹۳۰ شکل گرفت.

فاطمه دانش (۱۳۹۹) در «مبانی نظری عکاسی» به زندگی و آثار واکر اونز در پروژه عکاسی ادارهٔ حفاظت از مزارع پرداخته و به اثرات آن بر عکاسی مستند اشاره کرده است.

لنا هژیر (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز» به مطالعه و شناسایی تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز پرداخته است.

ژیزل فروند[۲] (۱۴۰۰) در کتاب «جامعه‌شناسی عکاسی: عکاسی در فرانسه قرن نوزدهم - جستاری جامعه شناختی و زیباشناختی»، به بررسی تأثیرات اجتماعی و فرهنگی عکاسی در جامعه می‌پردازد. این کتاب با تحلیل جامعه شناختی به نقش عکاسی در بازنمایی واقعیت‌ها، ثبت تحولات اجتماعی و تأثیرات آن بر مخاطبان می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه تصاویر عکاسی می‌توانند ابزاری برای آگاهی‌بخشی، نقد اجتماعی و حتی ایجاد تغییرات فرهنگی و اجتماعی باشند.

نیومی روزنبلوم[۳] (۱۴۰۰) در کتاب «تاریخ جهانی عکاسی» به بررسی روند تحول عکاسی از آغاز تا دوران معاصر پرداخته و تأثیرات فرهنگی، اجتماعی و فنی آن را در سطح جهانی تحلیل می‌کند. این کتاب با ارائه اطلاعات جامع دربارهٔ سبک‌ها، تکنیک‌ها و جنبش‌های عکاسی در دوره‌های مختلف، نقش عکاسی در مستندسازی تاریخ و تحولات اجتماعی را برجسته می‌سازد و اهمیت آن در انتقال مفاهیم و واقعیت‌های اجتماعی را نشان می‌دهد.

این مقاله با توجه به پیشینه پژوهشی خود، چند مورد جدید به تحقیقات قبلی اضافه کرده است:

۱. تحلیل نقش اجتماعی عکاسی مستند در بازتاب بحران‌های اقتصادی: درحالی‌که مطالعات پیشین بیشتر به جنبه‌های بصری و فنی عکاسی مستند در دوران رکود بزرگ پرداخته‌اند، این پژوهش به‌طور خاص به نقش اجتماعی این عکس‌ها در افزایش آگاهی عمومی و تأثیر آن‌ها بر جامعه تمرکز دارد.

۲. استفاده از رویکرد جامعه‌شناسی هنر: درحالی‌که برخی تحقیقات قبلی جنبه‌های تاریخی یا فنی عکاسی مستند را بررسی کرده‌اند، این پژوهش با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسی هنر، آثار واکر اونز را از نظر تأثیرگذاری اجتماعی و فرهنگی تحلیل کرده است.

۳. پیشنهاد استفاده کاربردی از عکاسی مستند در حل مسائل اجتماعی: این مقاله فراتر از صرف تحلیل آثار گذشته، به‌ضرورت انجام تحقیقات بیشتر برای استفاده از ظرفیت‌های عکاسی مستند در بهبود شرایط اجتماعی اشاره کرده است.

مبانی نظری پژوهش

عکاسی‌مستند

واژه «سند» در ارتباط با عکاسی برای نخستین بار در اوایل قرن بیستم توسط «ژان اوژان آگوست آتژه»[۴] به کار برده شد. وی دست‌نوشته‌ای با مضمون «سندهایی برای هنرمندان» بر روی در تاریک‌خانه‌اش نصب‌کرده بود و کارهایش را به عنوان سند قلمداد می‌کرد. عکس مستند، عکسی است که آنچه در واقعیت وجود دارد و آنچه از آن عکس برداشت می‌شود، هر دو یکی باشند (سانتاگ، ۱۳۹۰: ۲۰۳). عکاسی مستند، نمایش دنیای واقعی توسط عکاس است که قصدش تحلیل و تفهیم چیزی مهم به بیننده است و یکی از ویژگی‌های منحصربه‌فرد عکاسی مستند، توانایی آن در تأثیرگذاری بر افکار عمومی و روند رویدادهاست (گلچین کوهی، ۱۳۸۹: ۷).

جامعه‌شناسی‌عکاسی

هوارد بکر[۵] در مقاله «عکاسی و جامعه‌شناسی» استدلال می‌کند که عکاسی و جامعه‌شناسی تولدی هم‌زمان داشته‌اند؛ اگر تولد علم جامعه‌شناسی را انتشار نوشته‌های کنت[۶] به شمار آوریم که اصطلاح «جامعه‌شناسی» را برای نخستین بار به این علم اطلاق کرد و تولد عکاسی را تاریخی بدانیم که در سال ۱۸۳۹ داگر[۷] شیوهٔ خود را برای ثبت تصویر بر روی صفحه فلزی برای همگان شرح داد. از همان آغاز، این دو (جامعه‌شناسی و عکاسی) به موضوعات متنوعی پرداختند. یکی از این موضوعاتی که برای هر دوی آن‌ها از اهمیت برخوردار بود، مطالعه و شناخت جامعه بود. عکاسی، طرح پرسش از چیزهایی است که ما عادی از کنار آن می‌گذریم. همان‌طور که جامعه‌شناسی هم بیان دردمندانه‌ای امور بدیهی است که به نحو دردمندانه‌ای بدیهی پنداشته شده‌اند. جامعه‌شناسان حداقل در سه زمینه زیر با دوربین و عکاسی ارتباط نزدیک داشته‌اند:

۱. عکاسی و دوربین به‌عنوان ابزار تحقیق

به‌طور مشخص می‌توان از دوربین برای شناخت گروه‌های کوچک، مردم‌نگاری، مطالعات تاریخ شفاهی، مطالعه فضاهای شهری و بسیاری زمینه‌ها استفاده کرد. دوربین‌ها کمک می‌کنند تا محققان جزئیات زیادی از کنش‌ها و پدیده‌های اجتماعی را ثبت و ضبط، مشاهده و وضعیت‌های اجتماعی را شناسایی و برای نسل‌های آینده محفوظ نمایند.

۲. عکاسی و عکس به‌مثابه بازنمایی جامعه

جامعه‌شناسان تصاویر و عکس‌ها را به‌مثابه بخشی از فرهنگ هر جامعه تحلیل می‌نمایند. در دنیای کنونی تصویر و عکس در تمام ابعاد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی ما حضور دارد. ما در عصر بازنمایی تصویر همه چیز زندگی می‌کنیم.

۳. عکاسی و عکس به‌مثابه سوژه و ابژه تحقیق

در اینجا، جامعه‌شناس با ابعاد اجتماعی فعالیتی به نام عکس‌گرفتن و پدیده اجتماعی به نام عکاسی سروکار دارد. او می‌خواهد از منظر جامعه‌شناختی تعریفی از عکاسی ارائه دهد (فاضلی،۱۴۰۰: ۲۴۹ -۲۵۰).

کارکردهای اجتماعی عکس

عکس‌ها ارزشمندند؛ به‌این‌دلیل که به ما اطلاعات می‌دهند. عکس‌ها به ما می‌گویند که واقعیت از چه قرار است؛ عکس‌ها فهرست ایجاد می‌کنند. آن‌ها برای هواشناسان، مأموران پزشک قانونی، باستان‌شناسان و سایر متخصصین اطلاعات بی‌اندازه ارزشمندند (سانتاگ، ۱۳۹۰: ۲۸).

عکس‌ها با شیوه‌ها و اهداف متنوع در کاربری، موجب سردرگمی یا روشنگری شده و گاه ایستایی و تحرک ایجاد کرده‌اند. این‌گونه به نظر می‌رسد که آن‌ها با مداخله بین مردم و تجارب مستقیم‌شان، بیش از ذات و مفهوم، اغلب به‌ظاهر و نمود پرداخت کرده‌اند. عکس‌ها به اشیا، ایدئولوژی‌ها و شخصیت‌ها جذابیت اغواکننده‌ای داده یا گاه لباس رسوایی بر تن آن‌ها پوشانده‌اند. عکس‌ها، از یک امر فوق‌العاده عادی و پیش‌پاافتاده یک‌چیز عجیب‌وغریب ساخته‌اند. درعین‌حال، عکس‌ها دیدگاه‌های کوچک را بزرگ نشان داده و برای حفظ پدیده‌های طبیعی منحصربه‌فرد وارد عمل شده و جلوه‌ای ارزشمند به محصولات فرهنگی داده‌اند. مردم بر مبنای شواهد تصویری خود، نسبت به نابرابری‌های شرایط اجتماعی و نیاز به اصلاحات متقاعد شده‌اند.

اگر علل فقر که نتیجهٔ رفتار نادرست و گناه‌آلود قدرتمندان است سزاوار مکافات نبود، مفهوم استفاده از مستندنگاری با دوربین عکاسی برای بهبود شرایط اجتماعی تکامل پیدا نمی‌کرد. باوجود این، حتی قبل از چنین نگرش‌های اعتراضی کالوینیستی[۸] (اصلاح‌طلبانه) مبنی‌بر بهبود شرایط مسکن و شرایط کار که امکان رفتار بهتر و نیروی کار کارآمدتر را فراهم می‌کرد، عکس در روند مبارزات برای بهبود جوامع، جایگاهی برای خود پیدا کرده بود (روزنبلوم، ۱۴۰۰: ۵۳۱).

موارد ذیل نمونه‌ای از کارکردهای اجتماعی عکس مستند هستند: انتشار عکس‌های مستند اجتماعی در نشریات، پرتره به‌مثابه سند اجتماعی، مستندنگاری توسعهٔ صنعتی، رویدادهای خبرساز و عکس‌های فوری، زندگی روزمره و آداب‌ورسوم قومی، مستندنگاری علمی و پزشکی، مستندنگاری از جنگ‌ها و مناقشه‌ها، مستندنگاری عکاسانه و هنر گرافیک، مستندنگاری صحنه‌های اجتماعی، هواشناسان، باستان‌شناسان و... (روزنبلوم، ۱۴۰۰: ۵۳۸).

گروه FSA

رکود بزرگ در فاصله بین دو جنگ جهانی، اقتصاد ایالات متحد آمریکا که بر پایهٔ سیستم سرمایه‌داری استوار بود، همانند فرازوفرودهای پیشین خود، پس‌از یک دور کاذب از رونق، دچار رکود شد (لنا هژیر و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۴). این دوره که از

سال ۱۹۳۱ شروع شده بود و حدود ده سال به طول انجامید، با نرخ بالای بیکاری، ناآرامی‌های کارگری و فاجعه کشاورزی همراه با خشکسالی و سوءاستفاده از زمین همراه بود. فقر روستایی همه‌جانبه به موجی از مهاجرت‌های داخلی منجر شد و خانواده‌ها در پی اشتغال و همچنین در جست‌وجو برای زمین‌های کشاورزی از مناطق مرکزی به‌سوی غرب مهاجرت کردند. (روزنبلوم، ۱۴۰۰: ۵۵۴) سازمان FSA (اداره حفاظت از مزارع) که بنا به تصمیم رئیس‌جمهور وقت فرانکلین دلانو روزولت[۹] برای کمک به تأمین نیازهای مالی و سرمایه‌های کشاورزان راه افتاده بود، در بخش تاریخی خود روی استرایکر را به‌عنوان مدیر پروژهٔ عکاسی انتخاب کرد. او که خودش عکاس نبود، جمعی از بهترین عکاسان این ژانر را دور خودش جمع کرد: واکر اونز، دوروتیا لانگ، راسل لی، بن شان آرتور روتستاین و کارل میدانز (باتس، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

عکس‌های اداره امنیت کشاورزی با زیرنویس در روزنامه‌ها و مجلات منتشر شد و نمایشگاه‌ها به واشنگتن‌دی‌سی، نیویورک و سایر شهرها ارسال گردید. حمایت‌های مردمی آغاز شد و به‌زودی کمک‌های دولتی برای برنامه‌های اسکان مجدد افزایش یافت. اردوگاه‌های انتقال برپا شد، کار ایجاد شد، به مردم کمک کرد تا دوباره شروع کنند. این امر نمونه‌ای است عالی از تلاش گروه کوچکی از عکاسان بود که موفق به تغییر اوضاع شدند. اداره امنیت کشاورزی از ۱۹۳۵ باقی ماند تا به سال ۴۱ جذب اداره اطلاعات جنگ ایالات‌متحده گردید (لنگفورد، ۱۳۹۵: ۱۱۵-۱۱۴).

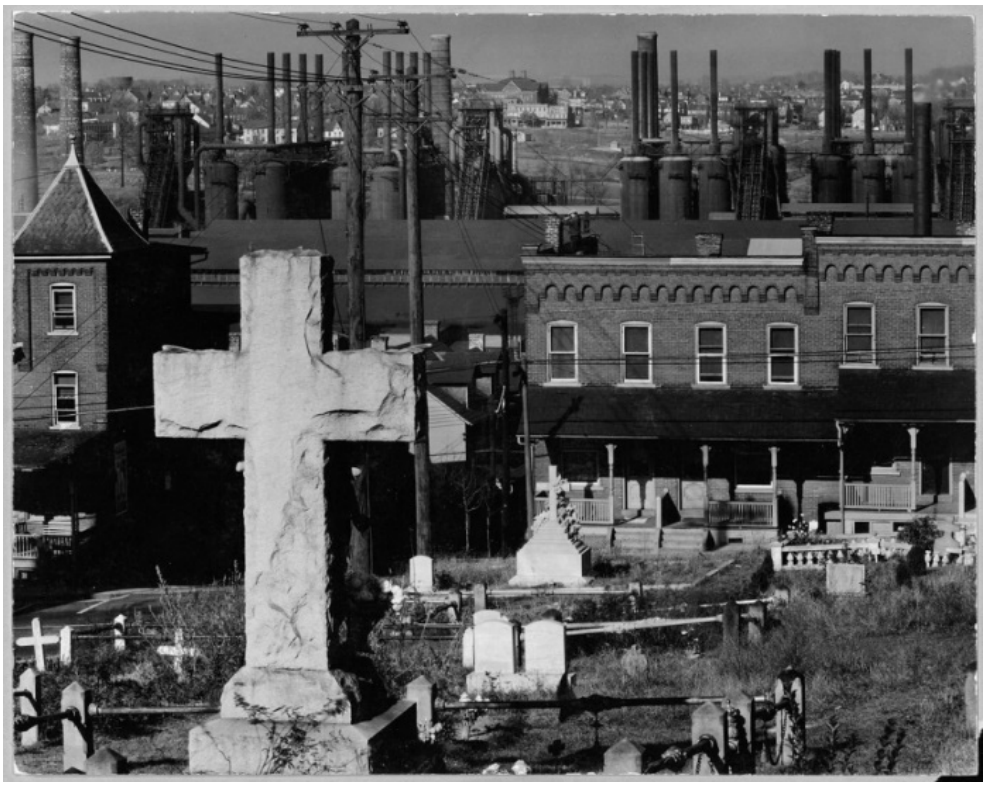
واکر اونز

واکر اونز (۱۹۰۳-۱۹۷۵) عکاسی آمریکایی است که به سبب تصاویرش از دوره رکود اقتصادی ایالت متحد آمریکا در دههٔ ۱۹۳۰ به شهرت رسید. وی در سال ۱۹۰۳ در شهر سنت‌لوئیس به دنیا آمد و در نوجوانی از آکادمی فیلیپس در ماساچوست فارغ‌التحصیل شد (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۷۲). برای مأموریت و تهیه عکس از شورش علیه «جراردو ماچادو» - رئیس‌جمهور دیکتاتور کوبا از سال ۱۹۲۵ تا ۱۹۳۳- به کوبا رفت و نتیجه‌اش در کتابی با نام «جنایت کوبا» منتشر شد. در سال ۱۹۳۵، عکاسی را به‌صورت تمام‌وقت برای «اداره اسکان مجدد» شروع کرد و به دنبال آن کار خود را در «اداره حفاظت از مزارع» پی گرفت. او طی ۱۸ ماه برای دفتر حفاظت بهره‌برداری‌های کشاورزی به کار عکاسی مستند پرداخت (روزنبلوم، ۱۴۰۰: ۵۷۹). اونز با دریافت مرخصی در سال ۱۹۳۶ به همراه جیمز ایجی[۱۰] نویسنده، شش ماه در آلاباما نزد خانواده‌ای کشاورز و تهیدست زندگی کرد. او به ثبت پرتره‌های برجسته و معنادار از مردم پرداخت. این تصاویر در کتابی با عنوان «بیایید مردان بزرگ را بستاییم[۱۱]»، در مجله فورچون[۱۲] در سال ۱۹۴۱ منتشر شد. نخستین نمایشگاه عکس موزه هنر نوین نیویورک در ۱۹۳۸ به آثار اونز اختصاص یافت و موزه کتاب این نمایشگاه را با عنوان «عکس‌های آمریکایی» منتشر کرد. وی نیز کتابی با عنوان «بسیاری کسان فراخوانده شده‌اند» که شامل تک‌چهره‌هایی از افراد در مترو بود منتشر نمود. اونز در سال

۱۹۴۰ بورسیه گوگنهایم[۱۳] را دریافت نمود و در سال ۱۹۴۵ نویسنده مجله تایم شد. کمی بعد کار خود را به‌عنوان سردبیر در مجله فورچون تا سال ۱۹۶۵ ادامه داد و در همان سال به سِمَت استاد عکاسی در مدرسه هنر دانشگاه یِیل رسید... اونز در سال ۱۹۷۵ در منزل خودش در کانکتیکات از دنیا رفت (حمیدیان و توکلی، ۱۳۹۲: ۲۷۳).

ارزیابی آثار عکاسی مستند واکر اونز در دور رکود بزرگ (نگارنده)

در این بخش، به ارائه پنج اثر از واکر اونز عکاس ادارهٔ حفاظت از مزارع FSA و تحلیل آن‌ها با توجه به بازنمودهای رکود بزرگ با تأکید بر رئالیسم اجتماعی حاکم بر آن دوره پرداخته می‌شود.



شکل ۱. قبرستان و کارخانه فولاد در بیت‌لحم، پنسیلوانیا، ۱۹۳۵ (URL 1)

شکل ۱ که «قبرستان و کارخانه فولاد در بیت‌لحم» نام دارد، دارای کادری باز و افقی به رنگ سیاه‌وسفید است. این عکس با نور طبیعی روز و زاویه هم‌تراز چشم، با نمای بسیار دور[۱۴] و عمق میدان گسترده به ثبت رسیده است. ترکیب‌بندی تصویر هم عمودی و افقی است که عمق و هم وسعت صحنه را به‌خوبی نشان می‌دهد. صلیب بزرگ در پیش‌زمینه به‌صورت عمودی قرار گرفته و خطوط افقی خانه‌ها و کارخانه‌ها در پس‌زمینه تعادل و هماهنگی خوبی ایجاد می‌کنند.

در این تصویر، نمای خیلی دور از شهر بیت الحم واقع در ایالت پنسیلوانیا در سال ۱۹۳۵ مشاهده می‌شود. این نما ترکیبی از کارخانه‌های عصر مدرن، بناها و عمارت‌های

مسکونی به‌ظاهر خالی از سکنه و آسمان غبارآلود، در مقابل قبرستانی نشان می‌دهد. گویی این عکس قاب پنجره‌ای است که از آن می‌توان تاریخ سقوط کل ایالات‌متحده را به نمایش می‌گذارد. آرامگاه که نماد مرگ است در برابر دستاوردهای مدرنیته و جهان صنعتی قرار گرفته است؛ دستاوردهایی که آسمان آبی اوایل قرن نوزدهم را با غبار مرگ پوشانده و تیره ساخته است.

نیکوس جی، کالیانیوتیس[۱۵] عکاس و استاد عکاسی یونانی، درباره این عکس می‌نویسد: «یک صلیب بتنی بزرگ در پیش‌زمینه و کارخانه فولاد بیت‌لحم در پس‌زمینه قرار دارد و این یک ترکیبی عالی از صحنه زندگی و صنعت آمریکایی به نظر می‌رسد. یک گورستان با خانه‌ها و تراس‌های آجری که در یک فلات به‌هم‌تنیده شده است رقابت می‌کند، فلاتی که بین گذشته و حال در نوسان است. این عکس مانند هر عکس درخشانی از دوگانگی سکوت و شلوغی‌ای که به‌سرعت به سمت آینده‌ای نامعلوم در حال حرکت است، صحبت می‌کند. یک‌زمانی بود که تجارت فولاد در بیت‌لحم حدود سیصد هزار شغل در سطح ملی و حدود سی هزار شغل در شهر بیت‌لحم ایجاد می‌کرد که حدود نیمی از جمعیت این شهر بود (اما در دوران رکود اقتصادی آمریکا). کارخانه فولاد بسته شد و قسمت‌هایی از آن به کازینو و بوتیک تبدیل شد» (kalianiotis, 2017: URL2).

در پیش‌زمینه عکس، یک صلیب سنگی بزرگ در یک قبرستان دیده می‌شود که نمادی از سکوت و آرامش خفتگان در قبرستان است. در پس‌زمینه نیز منظره‌ای از شهر دیده می‌شود که نمادی از هیاهو، شلوغی و تکاپوی مردم است و کارخانه‌های بزرگ با دودکش‌های بلند که نشان‌دهنده یک منطقه صنعتی هستند، دیده می‌شوند. این کارخانه‌ها نماد قدرت اقتصادی و صنعتی‌اند، اما درعین‌حال نمایانگر شرایط سخت‌کاری و آلودگی محیط زیست نیز هستند. تضاد بین قبرستان و کارخانه‌ها، تضاد نمادینی بین مرگ و زندگی صنعتی ایجاد می‌کند. این تضاد به‌طور ضمنی به هزینه‌های انسانی ناشی از پیشرفت صنعتی اشاره دارد. وجود قبرستان در نزدیکی منطقه صنعتی ممکن است نشان‌دهندهٔ تلفات انسانی ناشی از شرایط سخت کار در کارخانه‌ها و بیماری‌های ناشی از آلودگی باشد. در وسط تصویر، عمارت‌هایی به‌ظاهر خالی از سکنه دیده می‌شود که یا به‌علت فقر، گرسنگی و بیکاری ناشی از رکود اقتصادی به شهری دیگر مهاجرت کرده‌اند یا در مقابل این خشک‌سالی و بحران اقتصادی تاب نیاورده و به درگذشتگان خود در آرامگاه ابدی‌شان پیوسته و آرام گرفته‌اند.

عکاس از نمای خیلی دور استفاده کرده است تا اهمیت و گستردگی خشک‌سالی و بحران اقتصادی را نشان دهد و به همین دلیل وی زندگی انسان‌های عصر مدرن در دوره رکود را با تصویری از مرگ و صنعت نشانه رفته است؛ صنعتی که با نوساناتش رکود بزرگ را به ارمغان آورده و انسان‌هایش را در مقابل رنج و مرگ قرار داده است. او از زاویه هم‌سطح چشم برای هم‌کنشی و هم‌ذات‌پنداری با مردم آن شهر جهت ثبت

تصویر بهره گرفته است. سایه و روشن‌های تصویر دلالت بر این دارد که تصویر در اوایل صبح یا عصر ثبت شده است و کم تضادی نور در تصویر حالت واقع‌گرایانه آن را نشان می‌دهد. تیرگی رنگ کارخانه‌ها بر ناامیدی، غم و اندوه دلالت دارد و همچنین روشنی رنگ صلیب بتونی بزرگ در تصویر گویای این است که تنها راه نجات مردم از این فلاکت و زندگی مشقت‌بار، مرگ هست که انتظارشان را می‌کشد و دیریازود همگی به این سرنوشت دچار خواهند شد.

این تصویر معروف از واکر اونز، بازتاب فقر و فلاکت جامعه‌ای است که متأثر از بحران رکود بزرگ اقتصادی و خشکسالی است. در این اثر، با اینکه تمامی عناصر زیست انسان به‌واسطهٔ زیباشناسی سهل و ممتنع نشان داده شده است؛ اما حضور فیزیکی او را در خود حذف کرده تا دلایل رکود بزرگ و رنج انسان‌های آن دوره بر ملا شده و واقعیت ساده زندگی را به همگان نشان دهد. این عکس می‌تواند به افزایش آگاهی عمومی دربارهٔ شرایط سخت کارگران صنعتی و هزینه‌های انسانی ناشی از پیشرفت صنعتی کمک کند. نمایش این تضادها به بینندگان کمک می‌کند تا درک بهتری از شرایط زندگی کارگران در دوران انقلاب صنعتی داشته باشند. این نوع تصاویر می‌توانند به تشویق سیاستمداران و فعالان اجتماعی برای بهبود شرایط کاری و زندگی کارگران کمک کنند. آگاهی از این شرایط می‌تواند منجر به اصلاحات اجتماعی و اقتصادی برای حمایت از کارگران شود. این عکس‌ها به‌عنوان اسناد تاریخی و فرهنگی ارزشمند، همچنان به‌عنوان منابعی الهام‌بخش برای نسل‌های آینده باقی می‌مانند و نقش بسزایی در شکل‌گیری افکار و اقدامات اجتماعی دارند.

شکل۲. بدون عنوان، ۱۹۳۵ (URL3)

شکل ۲ که «بدون عنوان» نام دارد، دارای کادری باز و افقی به رنگ سیاه‌وسفید است و با نور طبیعی روز، با زاویه هم‌تراز چشم، با نمای بسیار دور و عمق میدان گسترده به ثبت رسیده است. این عکس مربوط به دوران رکود بزرگ اقتصادی آمریکاست که در سال ۱۹۳۵ میلادی توسط واکر اونز به ثبت رسیده است. این عکس نمایی از یک ساختمان قدیمی سه طبقه و نیمه مخروبه را به تصویر می‌کشد که دارای جزئیات ظریف در تزیینات بالکن‌ها و ایوان‌ها است. کادر عکس به‌صورت افقی است و تمرکز اصلی بر روی نمای جلویی ساختمان قرار دارد. عناصر عکس به‌صورت متوازن در کادر جای گرفته‌اند، به‌طوری که خطوط عمودی و افقی ساختمان به ترکیب‌بندی کمک کرده‌اند. افراد درون عکس در مرکز تصویر قرار دارند و توجه بیننده را به خود جلب می‌کنند که به تصویر حس زندگی و پویایی می‌بخشد. نور طبیعی روز در این عکس استفاده شده است که نور یکنواختی با سایه‌های ملایم و نرم را ایجاد کرده است. عمق میدان نسبتاً زیاد است، به‌طوری که تمام عناصر در عکس به‌خوبی واضح هستند. زاویه دید مستقیم و از روبه‌رو است که باعث نمایش متقارن و متوازن ساختمان شده است.

ساختمان سه‌طبقه است، ارتفاع زیادی ندارد و نسبتاً به عرض کشیده شده است. این نوع معماری معمولاً در محله‌های شهری و کارگری رایج بود. دیوارهای ساختمان احتمالاً از آجر یا سنگ ساخته شده و با یک‌لایه گچ یا رنگ پوشانده شده‌اند که به مرور زمان فرسوده و ترک‌خورده است. نرده‌های فلزی تزیینی در هر دو طبقه با الگوهای هنری و پیچیده دیده می‌شوند که برخی از آن‌ها خم‌شده یا آسیب‌دیده‌اند. این نرده‌ها با وجود زیبایی، به‌وضوح زنگ‌زده و پوسیده‌اند که نشان‌دهنده طولانی بودن زمان استفاده و عدم تعویض یا تعمیر آن‌ها است.

در بالاترین طبقه، یعنی طبقه سوم، سه بالکن وجود دارد و بالکن وسط مشرف به اتاقی است که دارای یک در باز و دو پنجره پوشیده شده با پرده یا مقوا است، جلوی بالکن هم پارچه‌های بسته شده است که به‌مرورزمان و در اثر تابش گرما و وزش بادهای شدید، کهنه و پاره شده‌اند.

در طبقه دوم که نیز شامل سه بالکن است، بالکن وسط بزرگ‌تر از دو بالکن طرفین است و سه زن در آن دیده می‌شود. جزئیات چهره آن‌ها به‌وضوح مشخص نیست، اما حالت بدنشان ممکن است نشان‌دهنده کنجکاوی یا خستگی باشد. زنی که در بالکن ایستاده است، لباسی ساده اما کهنه و کثیف به تن دارد، گویا همین یک لباس را داشته و مدت‌هاست که بر تن دارد. زن به جلو خم شده و در حال نگاه کردن به پایین و سمت راست تصویر است. این وضعیت ممکن است نشان‌دهنده نگرانی یا نگاه حسرت‌آمیز به گذشته بربادرفته‌اش باشد؛ گذشته‌ای ثروتمند و پر شور و هیاهو و به دنبال آن آسایش و آرامشی که داشتند و خدمتکارانی که اوامرشان را اطاعت می‌کردند؛ اما اکنون خبری از آن‌ها نیست. دو زن دیگر در کناره دیوار بالکن نشسته‌اند. لباس‌های ساده و معمولی آن‌ها نشان‌دهنده فقر و عدم توانایی خرید لباس‌های جدید است.

یکی از آن دو بازویش را روی نرده گذاشته و سرش را به دستش تکیه داده است و به نظر می‌رسد که در فکر فرورفته باشد و به نابودی روزگارشان می‌اندیشد. دیگری ظاهراً به دوربین نگاه می‌کند و شاید به این می‌اندیشد که عکاس می‌خواهد از چه چیزی عکس بگیرد، دیگر هیچ دارایی برایشان نمانده که بخواهند به آن افتخار کنند یا فخر بفروشند و یا بخواهند با آن‌ها عکس‌های لاکچری و یادگاری بگیرند. در سمت راست بالکن نیز تعدادی گلدان گل سرسبز قرار دارد که تنها نکته مثبت و امیدوارکنندهٔ این تصویر است، برخلاف بقیه تصویر که نشان‌دهندهٔ یاس و ناامیدی و تباهی است. وجود گلدان‌های کوچک با گیاهان مختلف، نشان‌دهندهٔ تلاش ساکنین برای افزودن سرسبزی و زیبایی به زندگی روزمره خود است. پله‌های چوبی و قدیمی که به طبقه دوم می‌رسند، در برخی نقاطش شکستگی یا فرسودگی دیده می‌شود. همچنین پیراهن مردانه‌ای از ستون وسط بالکن آویزان است.

در طبقه اول راه‌پله‌ای زیر بالکن وسط طبقه دوم قرار دارد که محل ورود و خروج به طبقات بالایی عمارت است. گلدان‌های کوچکی به راه‌پله آویزان شده‌اند. در طرفین این راه‌پله‌ها نیز اتاق‌هایی هست که به نظر می‌رسد مطبخ و محل سکونت خدمتکاران و کارگران آن عمارت بوده است و اکنون خالی از سکنه است. درب ورودی طبقه اول چوبی و کهنه است و ممکن است رنگ آن کنده شده باشد. این درب به‌وضوح نیاز به تعمیر دارد و نشان‌دهنده گذشت زمان و عدم توانایی مالی ساکنین برای تعویض یا تعمیر آن است. تیرگی رنگ داخل عمارت نشان از غم، اندوه و ناامیدی‌ای هست که ناخواسته بر ساکنان آن تحمیل‌شده و نه‌تنها آرامش و آسایش‌شان را از آن‌ها گرفته؛ بلکه امیدها و آرزوهایشان را نیز بر باد داده است و دیگر امیدی به خلاصی از این وضعیت فلاکت‌بار ندارند.

ساختمان فرسوده و لباس‌های ساده ساکنین، بازتاب‌دهنده فقر و تنگدستی در دوران رکود بزرگ است. این دوران با کاهش شدید درآمدها و افزایش بیکاری همراه بوده است. مردم با استفاده از روش‌های مختلف سعی در کاهش هزینه‌ها و افزایش بقا داشتند. بسیاری از خانواده‌ها توانایی تأمین نیازهای اولیه خود را نداشتند و مجبور بودند به روش‌های صرفه‌جویانه زندگی روی بیاورند. خشک‌کردن لباس‌ها در بالکن و استفاده از گیاهان در گلدان‌های کوچک به‌جای خرید محصولات گران‌تر، نمونه‌هایی از این روش‌های صرفه‌جویانه است. دوران رکود بزرگ باعث افزایش همبستگی اجتماعی مردم شد. مردم بیشتر به همدیگر متکی شدند و تلاش کردند تا با کمک هم از این دوران سخت عبور کنند. تلاش برای حفظ خانه و خانواده در شرایط سخت اقتصادی یکی از جنبه‌های مهم دوران رکود بزرگ بود.

بسیاری از مردم به دنبال کار و شرایط زندگی بهتر، به مناطق مختلف مهاجرت می‌کردند. این مهاجرت‌ها باعث شکل‌گیری محله‌های جدید و تغییرات اجتماعی و اقتصادی در شهرها شد. ساختمان‌های قدیمی و چندطبقه مانند آنچه در تصویر دیده

می‌شود، معمولاً محل سکونت این مهاجران بود. این تصویر نیز بازتاب بحران بزرگ اقتصادی و خشک‌سالی است که حتی گریبان ثروتمندان و مرفه‌های جامعه را گرفته و زندگی‌شان را به نابودی کشانده است به‌طوری که حتی آن‌ها نیز هیچ امیدی به آینده و رهایی از این ذلت و خواری ندارند. واقعیت این است که اگر جامعه‌ای دچار بحران رکود بزرگ اقتصادی توأم با خشک‌سالی شود، هیچ قشری از جامعه حتی ثروتمندان راه گریزی از آن ندارند و همگی آن‌ها به فلاکت و نابودی و سرانجام به مرگ خواهند رسید.

این تصویر نمادی از زندگی در دوران رکود بزرگ اقتصادی است. فقر و تنگدستی، تلاش برای بقا، همبستگی اجتماعی، تغییرات در سبک زندگی جمعی و معماری ازجمله مفاهیمی هستند که در این عکس به‌خوبی نشان داده می‌شود. این دوران یکی از سخت‌ترین دوران اقتصادی در تاریخ آمریکا بود و اثرات عمیق آن بر زندگی مردم، جامعه و حتی معماری و فرهنگ قابل‌مشاهده است. این تصویر نه‌تنها به لحاظ تاریخی ارزشمند است، بلکه به‌عنوان یک اثر هنری نیز توانسته است حال و هوای آن دوران را به‌خوبی منتقل کند.

شکل ۳. سیاه‌پوستان در صف غذا در اردوگاه پناهندگان سیل، فارست سیتی، آرکانزاس، ۱۹۳۷ (URL 4)

شکل ۳ که «سیاه‌پوستان در صف غذا در اردوگاه پناهندگان سیل» نام دارد، دارای کادری باز و افقی به رنگ سیاه‌وسفید است و با نور طبیعی روز، با زاویه هم‌تراز چشم، با نمای متوسط و با عمق میدان گسترده به ثبت رسیده است.

«سیل بزرگ می‌سی‌سی‌پی[۱۶] در سال ۱۹۲۷ مخرب‌ترین سیل رودخانه در تاریخ ایالات‌متحده بود که در چند ماه اول سال ۱۹۲۷ حدود ۲۷۰۰۰ مایل مربع در اعماق

۳۰ فوت (۹ متر) از زمین‌های اطراف رودخانه را آب فراگرفت. ۹۴ درصد از افراد آسیب‌دیده در آرکانزاس، می‌سی‌سی‌پی، لوئیزیانا زندگی می‌کردند. ۱۲۷ نفر در آرکانزاس جان باختند که آن را به یکی از مرگبارترین بلایای ثبت‌شده در این ایالت تبدیل کرد. بیش از ۲۰۰٫۰۰۰ آفریقایی آمریکایی که از خانه‌های خود در امتداد رودخانه می‌سی‌سی‌پی آواره شده بودند، مجبور شدند مدت‌ها در اردوگاه‌های امدادی زندگی کنند» (URL5).

استفان امبروز[۱۷] در سایت جغرافیای ملی در مقاله‌ای با عنوان «انسان در برابر طبیعت: سیل بزرگ می‌سی‌سی‌پی در سال ۱۹۲۷» دربارهٔ شرایط نامساعد اردوگاه‌ها چنین نوشته است: «طول اردوگاه هفت مایل بود، چادرها خیلی کم بود، غذای کافی، وسایل غذاخوری یا سالن آشپزی وجود نداشت. مردان سیاه‌پوست اجازه خروج را نداشتند. کسانی که تلاش می‌کردند از اردوگاه فرار کنند با اسلحه توسط گارد ملّی عقب رانده می‌شدند. غذایی که دریافت می‌کردند کمتر از آنچه سفیدپوستان می‌گرفتند بود. سفیدپوستان غذای خوب صلیب سرخ را برای خود نگه می‌داشتند» (Stephen Ambrose, 2001)، (URL6).

واکر اونز در سال ۱۹۳۷ این عکس را با عنوان «سیاه‌پوستان در صف غذا در زمان صرف غذا در اردوگاه پناهندگان سیل» در فارست سیتی، آرکانزاس ثبت کرد.

در ابتدا نیمه پایینی بدن پنج نفر دیده می‌شود که کت‌های بلند و ضخیم به تن دارند. این کت‌ها نشان‌دهنده سرمای هوا یا ضرورت پوشیدن لباس‌های گرم به دلیل شرایط اقتصادی است. کت‌ها از جنس پارچه‌های سنگین و مقاوم به نظر می‌رسند که برای محافظت در برابر سرما استفاده می‌شوند. از نوع پوشش آن‌ها می‌توان به جنسیت آن‌ها پی برد که چهار زن با پالتوهای بلند و یک مرد با کاپشن است. دست‌های افراد خسته و زحمت‌کش به نظر می‌رسند. پوست دست‌ها به دلیل کارهای سخت و شرایط زندگی دشوار، خشک و ترک‌خورده است.

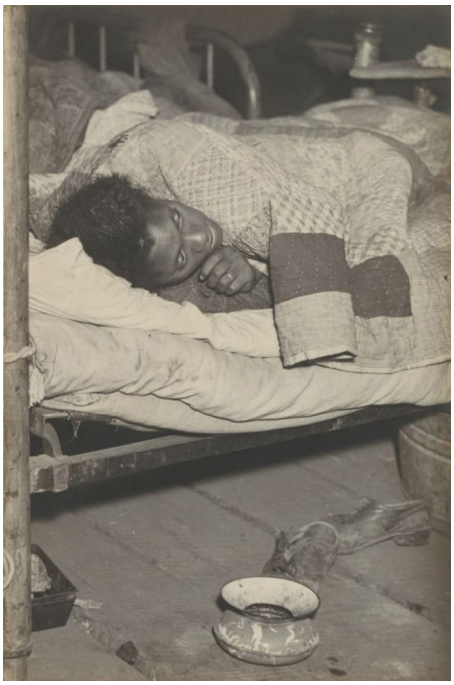
پس‌زمینه تصویر به‌وضوح مشخص نیست، اما به نظر می‌رسد که افراد در صف ایستاده‌اند. فضای اطراف ساده و شاید شلوغ به نظر می‌رسد که نشان‌دهنده محل‌های توزیع غذا است. یکی از راه‌های مقابله با فقر و گرسنگی در دوران رکود بزرگ، تشکیل صف‌های غذا بود. افراد از طریق این صف‌ها می‌توانستند حداقل نیازهای غذایی خود را تأمین کنند. سازمان‌های خیریه و جامعه‌های محلی نقش مهمی در ایجاد و مدیریت این صف‌های غذا داشتند. این تلاش‌های جمعی نشان‌دهنده همبستگی و همکاری مردم در مواجهه با مشکلات اقتصادی بود.

کادر کاملاً بسته تصویر، نگاه را از هر چیز و هویتی جز نیمه پایینی بدن این پنج نفر، سلب می‌کند و بیش از همه، رنگ پوست‌ها، ظرف‌های غذا (که کاسه چینی لب‌پریده و بشقابی فلزی است) و پوشش سوژه‌ها (که لباس‌های رنگ‌پریده و مندرس بر تن دارند)، جلوه‌نمایی می‌کنند که همگی این‌ها نمایی از فقر و گرسنگی مهاجران کشاورز را به تصویر می‌کشد؛ فقری که در دوره رکود بزرگ و خشک‌سالی ناشی از آن به‌ویژه در

میان کارگران مهاجر سیاه‌پوست، به‌مراتب بدتر، سخت‌تر و دردناک‌تر بود.

عکاس، تصویر را بدون چهرهٔ افراد با نمای متوسط از بازو تا ساق پا و عمق میدان گسترده برای نمایش جزئیات بیشتر، ثبت کرده است تا اهمیت موضوع را این‌گونه بیان دارد که شخصیت افراد یا چهرهٔ آن‌ها در این زمان و مکان مهم نیست؛ چون همگی در بی‌هویتی و سرنوشت فلاکت‌بار یکسانی به سر می‌برند. ازآنجاکه در طول تاریخ، نژادپرستی و برتری‌جویی سفیدپوستان بر رنگین‌پوستان وجود داشته است، واکر اونز نیز به واقعیت بارز نژادپرستی جامعه آمریکا نیز نگاهی ویژه داشته و با تأکید بر سیاه‌پوستان در مرکز این تصویر، بر تنگ‌تر بودن عرصه روزگار بر آن‌ها و استثمارشان تأکید نموده است که چگونه بین انسان‌ها به‌دلیل نوع نژادشان فرق گذاشته شده و از آن‌ها از با غذای اندک و کار بیشتر و سخت‌تر بهره‌کشی غیرمنصفانه می‌کردند و آن‌ها را در پست‌ترین جایگاه انسانی و حتی بدتر و در طویله با حیوانات قرار داده و از نوامیس آن‌ها سوءاستفاده جنسی می‌نمودند. این تصویر بازتاب‌دهندهٔ مسائل و مشکلات اجتماعی تیره پوستان است که حتی در شرایط بحرانی یکسان برای تمام اقشار یک جامعه، همچنان مورد ظلم حداکثری واقع‌شده و بیشترین آسیب را دیده‌اند.

این عکس به‌خوبی توانسته است تأثیرات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوران رکود بزرگ اقتصادی و ظلم حداکثری به سیاه‌پوستان و نژادپرستی را به تصویر بکشد. فقر و تنگدستی، همبستگی اجتماعی، تغییرات در سبک زندگی و استفاده از برنامه‌های حمایتی، همه‌وهمه در این تصویر قابل‌مشاهده است. عکس‌هایی مانند این نه‌تنها به‌عنوان اسنادی تاریخی از شرایط زندگی مردم در یکی از بحرانی‌ترین دوره‌های تاریخ اقتصادی آمریکا شناخته می‌شوند، بلکه به‌عنوان آثار هنری ارزشمند نیز توانسته‌اند حال و هوای آن دوران را به‌خوبی منتقل کنند. تصاویر این دوران نقش مهمی در آگاهی‌بخشی به جامعه و ایجاد تغییرات اجتماعی و اقتصادی داشتند. این تصاویر توانستند پیام‌های قوی و تأثیرگذاری را به مردم و مسئولان منتقل کنند و نقش مهمی در ایجاد تغییرات مثبت ایفا کنند.



شکل ۴. پناهنده سیل بیمار در بیمارستان موقت صلیب سرخ ، فارست سیتی، آرکانزاس، ۱۹۳۷ (URL 7)

شکل ۴ که «پناهنده سیل بیمار در بیمارستان موقت صلیب سرخ» نام دارد، دارای کادری بسته و عمودی به رنگ سیاه‌وسفید است و با نور مصنوعی (لامپ یا فلاش)، با زاویه هم‌تراز چشم، با نمای

متوسط و با عمق میدان کم به ثبت رسیده است.

این عکس در فوریه ۱۹۳۷ توسط واکر اونز که برای ادارهٔ حفاظت از مزارع (FSA) کار می‌کرد، به ثبت رسیده است. در اصل این تصویر به‌صورت کادر مربع گرفته شده که بعداً با نظر کارشناسان ادارهٔ حفاظت از مزارع از سمت چپ و راست تصویر برش خورده است و به‌صورت کادر عمودی در نشریات به چاپ رسیده است. از سمت چپ تصویر، دیوار چوبی اتاقی در بیمارستان و از سمت راست تصویر که به نظر می‌رسد شخصی ایستاده و سایه‌اش بر روی تخت بیمار افتاده است، همچنین نگاه بیمار به وی می‌باشد، حذف شده است. سایه ناشی از تابش نور فلاش در زیر تخت و تاریکی پیش‌زمینه تصویر مشهود است.

این عکس، صحنه‌ای داخلی از یک اتاق ساده و قدیمی با تخت‌های فلزی و کهنه را به تصویر می‌کشد. این نوع تخت‌ها معمولاً در پناهگاه‌ها، اقامتگاه‌های موقت یا مناطق فقیرنشین یافت می‌شوند. این تخت با ملحفه‌ها و پتویی ساده پوشیده شده که نشانه‌هایی از کهنگی و استفاده مکرر بر روی آن‌ها دیده می‌شود. در پیش‌زمینه عکس که وضوح کمتری دارد میزی برای تخت بیمار و تختی نیز پشت سر آن دیده می‌شود که ظاهراً روی آن نیز فردی است. در مرکز توجه عکس، فردی بر روی تخت دراز کشیده است که از نژاد سیاه‌پوستان است. از چهرهٔ لطیف و حلقه‌ای که در انگشت دست چپش هست متوجه می‌شویم که یک زن متأهل هست. از نحوهٔ خوابیدنش و حس لرزی که دارد و به‌دلیل آن به‌شدت خودش را لای پتو پیچیده است، مشخص است که وی بیمار است و نیز نشان‌دهندهٔ نوعی بی‌پناهی و گوشه‌گیری است. این می‌تواند نمادی از احساس عدم‌حمایت اجتماعی و بی‌پناهی افراد در جوامع فقیر باشد.

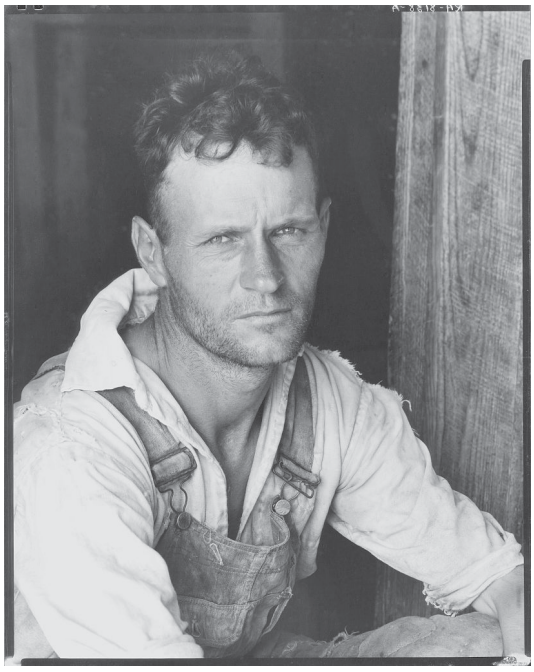
کف اتاق از چوب‌های قدیمی و فرسوده تشکیل شده که نشان‌دهنده کهنگی و استفاده طولانی‌مدت است. در کنار تخت، یک جفت کفش به‌ظاهر مردانه و یک ظرف خالی قرار دارد که احتمالاً برای غذا یا آب مورد استفاده بوده است. این ظرف، با ظاهر ساده و کهنه‌اش، دلالتی بر فقر و محدودیت‌های اقتصادی ساکنان این مکان است. همچنین، یک لگن گرد در زیر تخت و سمت راست تصویر و یک سبد در سمت چپ تخت قرار دارد که ممکن است برای نگهداری لباس‌ها یا وسایل شخصی فرد استفاده شود.

محیط اطراف تخت به‌طور کلی ساده و بدون تزیینات خاص است که نشان‌دهنده شرایط زندگی فقیرانه و کم‌برخوردار فرد است. این نوع محیط‌ها معمولاً در جوامعی دیده می‌شوند که درگیر مشکلات اقتصادی شدید هستند و بیشتر منابع و تلاش‌ها صرف تأمین نیازهای اساسی مانند غذا، مسکن و پوشاک می‌شود. عکس به‌وضوح شرایط اقتصادی نامساعد فرد را نشان می‌دهد. وضعیت اقتصادی نامطلوب نه‌تنها بر زندگی روزمره افراد تأثیر می‌گذارد، بلکه می‌تواند بر سلامت جسمی و روانی آن‌ها نیز تأثیرات منفی داشته باشد.

این عکس بازتاب شرایط سخت سیاه‌پوستان مقیم در اردوگاه است که فقر، مهاجرت، استثمار و شرایط سخت زندگی آنان را به‌وضوح نشان می‌دهد و علاوه‌بر آن به مسائل و ابعاد مختلف اجتماعی، اقتصادی، روان‌شناختی، فرهنگی و تاریخی اشاره دارد.

این عکس نمادی از فقر و نابرابری‌های اجتماعی است. در بسیاری از جوامع، افراد محروم و کم‌برخوردار با مشکلات متعددی مواجه‌اند که شامل کمبود امکانات بهداشتی، آموزشی و رفاهی می‌شود. فردی که در این تصویر دیده می‌شود، نماینده هزاران نفر دیگر است که در شرایط مشابه زندگی می‌کردند. این تصویر می‌تواند به ما یادآوری کند که چگونه نابرابری‌های اجتماعی می‌توانند بر زندگی افراد تأثیر بگذارند و آن‌ها را به حاشیه برانند.

این تصویر به‌خوبی توانسته است حس تنهایی، بی‌پناهی و فقر را به بیننده منتقل کند. این تصویر می‌تواند به‌عنوان نمادی از مشکلات اجتماعی و اقتصادی مورد استفاده قرار گیرد و به نمایش واقعیت‌های زندگی افرادی بپردازد که در شرایط سخت و ناعادلانه به سر می‌برند. با نشان‌دادن این شرایط، عکس می‌تواند نقش مهمی در افزایش آگاهی و حساسیت اجتماعی داشته باشد و افراد را به تلاش برای بهبود وضعیت زندگی این افراد ترغیب کند.



شکل ۵. فلوید باروز، سهامدار پنبه، شهرستان هیل، آلاباما، ۱۹۳۶ (URL 8)

شکل ۵ که «فلوید باروز، سهامدار پنبه» نام دارد، دارای کادری بسته و عمودی به رنگ سیاه‌وسفید است و با نور طبیعی روز، با زاویه هم‌تراز چشم، با نمای متوسط و با عمق میدان کم به ثبت رسیده است.

«موضوع عکس یکی از کشاورزان مستأجر است که اونز در حین ثبت زندگی مردم در مزرعه پنبه ویران شده آلاباما در دوران رکود با او آشنا شده بود. اونز قصد داشت این عکس‌ها را به‌عنوان یک سابقه عینی و غیرتبلیغاتی از رکود نشان دهد. او تلاش کرد تا تصاویر نمادین خلق نکند، بلکه در عوض توصیفی باشد و از کلیشه‌ها دوری کند» (سایت گالری‌های ملی، قبل از ۲۰۲۰: URL 9).

کادر عکس عمودی (پرتره) است و پس‌زمینه به‌طور ملایم خارج از فوکوس است و این باعث می‌شود که توجه بیننده به‌صورت و حالات چهره فرد متمرکز شود. زاویه

دید عکاس تقریباً در سطح چشم فرد قرار دارد که باعث ایجاد حس نزدیکی و همدلی بین بیننده و موضوع عکس می‌شود و به انتقال بهتر احساسات و حالت چهره کمک می‌کند. نوری که از سمت چپ تصویر وارد می‌شود، به‌خوبی بر روی چهره و نیم‌تنه فرد تابیده و سایه‌های ملایمی ایجاد کرده و به تصویر حس واقعی و طبیعی بودن می‌دهد. سایه‌ها به‌خوبی در قسمت‌های مختلف چهره و لباس‌ها دیده می‌شوند که به تصویر عمق و بعد داده است. در این تصویر عمق میدان کم استفاده شده است. تصویر از وضوح بالایی برخوردار است و جزئیات چهره و لباس‌ها را به‌خوبی نشان می‌دهد. خطوط عمودی دیوار چوبی در پس‌زمینه به تصویر حس استواری و استحکام می‌بخشند.

عکاس تصویر را با نمای متوسط و عمق میدان کم ثبت کرده است تا عمق فاجعه را در جزئیات چهرهٔ این شخص به‌وضوح بازتاب کند. فاجعه‌ای که مسائل و مشکلات متأثر از آن هریک، خطی عمیق بر پیشانی و چهر وی ایجاد کرده است. در این تصویر مردی جوان اما با چهره‌ای جدی، عمیق و شکسته دیده می‌شود. موهای کوتاه و نامرتب و ته‌ریش‌های پراکنده نیز نشان‌دهنده این است که او زمان یا امکانات کافی برای مراقبت از ظاهر خود ندارد. این وضعیت می‌تواند ناشی از فشارهای اقتصادی و نیاز به کار مداوم باشد. وی دارای چهره‌ای آفتاب‌سوخته، درهم‌کشیده، خسته، افسرده و به‌هم‌ریخته است که نگاه مات و مبهوتش به عکاس است. چین‌وچروک‌های روی پیشانی و دور چشم‌ها نمایانگر فشارهای روحی و روانی و همچنین سختی‌های زندگی است. حالت چهره او بیانگر نگرانی، تفکر و شاید هم ناامیدی است. چشم‌های مرد دارای نگاهی نافذ و خیره هستند. این نگاه می‌تواند نشان‌دهنده عزم و اراده برای مقابله با شرایط سخت و همچنین تلاش برای پیداکردن راه‌حلی برای مشکلات موجود باشد. وضعیت گردش صورت و نحوه نگاهش، مظلومیت و بی‌پناهی وی را نشان می‌دهد.

عکاس پیش‌زمینه تصویر را غیرواضح و تاریک ثبت کرده است شاید به این دلیل که نشان دهد زندگی‌ای که این مرد دارد پشت سر می‌گذراند به تباهی و غم و اندوه می‌گذرد و خالی از نشاط و سرزندگی و دلخوشی‌هاست. وی در چهارچوب دری که به نظر می‌رسد در ورودی منزلش باشد نشسته و دستانش را به زانوهایش حائل کرده است. این حالت نشستن می‌تواند نشان‌دهنده خستگی زیاد و نیاز به استراحت باشد. مرد یک پیراهن سفید مندرس و کثیف و دوبنده (لباس کار) که نشان‌دهنده شغل یدی و کارگری اوست به تن دارد. لباس‌های کارگری و فرسوده او نشان‌دهنده ساعات طولانی کار و همچنین عدم توانایی مالی برای تهیه لباس‌های جدید است.

چهره مرد پر از نگرانی و استرس است. این نگرانی‌ها می‌تواند ناشی از عدم اطمینان به آینده، نگرانی برای خانواده و تلاش برای پیداکردن شغل باشد. کارگران در این دوران نه‌تنها ازنظر مالی؛ بلکه ازنظر روانی نیز تحت‌فشار زیادی بودند. در این دوران، افراد به یکدیگر کمک می‌کردند و از طریق سازمان‌های خیریه و دولتی حمایت می‌شدند. این

تصویر نمادی از این تلاش‌ها و همبستگی اجتماعی است که در زمان‌های سختی به وجود می‌آید. بین جوانی و چهرهٔ این فرد تضادی مشهود هست؛ چراکه همیشه جوانی را نمادی از شور و نشاط، امید و سرزندگی می‌دانیم؛ اما چیزی که در چهرهٔ این فرد دیده می‌شود غم و اندوه و ناامید بودن نسبت به آینده و نارضایتی از وضعیت موجود است.

این عکس بازتاب جامعه ورشکسته‌ای است که گریبان تمامی سهام‌داران و سرمایه‌داران را نیز گرفته و همگی را در مسیر فلاکت و درماندگی قرار داده است و استیصال و ناامیدی در چهرهٔ تک‌تک آن‌ها موج می‌زند. جامعه‌ای که به‌جای امید داشتن به آینده‌ای روشن و خلاصی از رنج و عجز، در انتظار مرگ نشسته‌اند؛ چون روزگار و امرار معاششان هر روز بدتر از روز قبل سپری می‌شود.

این عکس به‌خوبی توانسته است تأثیرات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوران رکود بزرگ اقتصادی را به تصویر بکشد. فقر و تنگدستی، نگرانی و استرس، تغییرات در سبک زندگی و تلاش برای بقا، همه‌وهمه در این تصویر قابل‌مشاهده است.

جدول ۱. ارزیابی عکس «قبرستان و کارخانه فولاد در بیت‌لحم»

نام اثر و تاریخ		قبرستان و کارخانه فولاد در بیت‌لحم - ۱۹۳۵
فرم	کادر	افقی
	ترکیب‌بندی	دقیق و وسیع، متقارن
	نورپردازی	نور طبیعی
	زاویه دید	هم‌تراز چشم
	نما	گسترده
	عمق میدان	گسترده
محتوا	تأثیرات اقتصادی رکود بزرگ	نشان‌دهنده تأثیرات منفی صنعتی‌شدن و رکود اقتصادی بر جامعه؛ نمایان‌گر فقر و ناامیدی مردم
	تأثیرات اجتماعی	بازتاب سختی‌ها و مشکلات زندگی مردم عادی؛ نمایش شرایط سخت اقتصادی و اجتماعی
	تأثیرات بحران اقتصادی بر سبک عکاسی	تأکید بر واقع‌گرایی و نمایش جزییات دقیق؛ استفاده از ترکیب‌بندی‌های دقیق و نور طبیعی
	تأثیرات بازتاب عکس در جامعه	افزایش آگاهی عمومی درباره شرایط سخت زندگی مردم در دوران رکود بزرگ؛ جلب‌توجه به مشکلات اجتماعی
	رئالیسم اجتماعی	واقع‌گرایانه؛ نمایش دقیق و بی‌پرده از واقعیت‌های تلخ زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	پیام و مضمون	تضاد بین مرگ و زندگی صنعتی؛ نقد صنعتی‌شدن و تأثیرات منفی آن بر جامعه؛ تأکید بر مشکلات اجتماعی

جدول ۲. ارزیابی عکس «بدون عنوان»

نام اثر و تاریخ		بدون عنوان - ۱۹۳۵
فرم	کادر	افقی و باز
	ترکیب‌بندی	متوازن
	نورپردازی	طبیعی
	زاویه دید	هم‌تراز چشم
	نما	نمای خیلی دور
	عمق میدان	گسترده
محتوا	تأثیرات اقتصادی رکود بزرگ	نمایش تأثیرات منفی بحران اقتصادی بر زندگی مردم؛ تصویرگر فقر و ناامیدی
	تأثیرات اجتماعی	بازتاب سختی‌ها و مشکلات زندگی مردم عادی؛ نمایش شرایط سخت اقتصادی و اجتماعی
	تأثیرات بحران اقتصادی بر سبک عکاسی	تأکید بر واقع‌گرایی و نمایش جزییات دقیق؛ استفاده از ترکیب‌بندی‌های دقیق و نور طبیعی
	تأثیرات بازتاب عکس در جامعه	افزایش آگاهی عمومی درباره شرایط سخت زندگی مردم در دوران رکود بزرگ؛ جلب‌توجه به مشکلات اجتماعی
	رئالیسم اجتماعی	واقع‌گرایانه؛ نمایش دقیق و بی‌پرده از واقعیت‌های تلخ زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	پیام و مضمون	نمایش تضادهای اجتماعی و اقتصادی؛ نقد صنعتی‌شدن و تأثیرات منفی آن بر جامعه؛ تأکید بر مشکلات اجتماعی

جدول ۳. ارزیابی عکس «سیاه‌پوستان در صف غذا در اردوگاه پناهندگان سیل»

نام اثر و تاریخ		سیاه‌پوستان در صف غذا در اردوگاه پناهندگان سیل - ۱۹۳۷
فرم	کادر	افقی و باز
	ترکیب‌بندی	متوازن؛ استفاده از خطوط افقی و عمودی برای ایجاد هماهنگی در تصویر
	نورپردازی	نور طبیعی
	زاویه دید	هم‌تراز چشم
	نما	نمای متوسط
	عمق میدان	گسترده

محتوا	تأثیرات اقتصادی رکود بزرگ	نمایش تأثیرات منفی بحران اقتصادی بر زندگی مردم؛ تصویرگر فقر و ناامیدی
	تأثیرات اجتماعی	بازتاب سختی‌ها و مشکلات زندگی مردم عادی؛ نمایش شرایط سخت اقتصادی و اجتماعی
	تأثیرات بحران اقتصادی بر سبک عکاسی	تأکید بر واقع‌گرایی و نمایش جزییات دقیق؛ استفاده از ترکیب‌بندی‌های دقیق و نور طبیعی
	تأثیرات بازتاب عکس در جامعه	افزایش آگاهی عمومی درباره شرایط سخت زندگی مردم در دوران رکود بزرگ؛ جلب‌توجه به مشکلات اجتماعی
	رئالیسم اجتماعی	واقع‌گرایانه؛ نمایش دقیق و بی‌پرده از واقعیت‌های تلخ زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	پیام و مضمون	نمایش تضادهای اجتماعی و اقتصادی؛ نقد صنعتی‌شدن و تأثیرات منفی آن بر جامعه؛ تأکید بر مشکلات اجتماعی

جدول ۴. ارزیابی عکس «پناهنده سیل بیمار در بیمارستان موقت صلیب سرخ »

نام اثر و تاریخ		پناهنده سیل بیمار در بیمارستان موقت صلیب سرخ - ۱۹۳۷
فرم	کادر	عمودی
	ترکیب‌بندی	متوازن
	نورپردازی	نور مصنوعی (فلاش)
	زاویه دید	هم‌تراز چشم
	نما	نمای متوسط
	عمق میدان	کم
محتوا	تأثیرات اقتصادی رکود بزرگ	نمایش تأثیرات منفی بحران اقتصادی بر شرایط بهداشتی و زندگی مردم
	تأثیرات اجتماعی	بازتاب مشکلات اجتماعی و بهداشتی ناشی از رکود اقتصادی
	تأثیرات بحران اقتصادی بر سبک عکاسی	تأکید بر واقع‌گرایی و نمایش جزییات دقیق؛ استفاده از ترکیب‌بندی‌های دقیق و نور مصنوعی
	تأثیرات بازتاب عکس در جامعه	افزایش آگاهی عمومی درباره شرایط سخت بهداشتی و زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	رئالیسم اجتماعی	واقع‌گرایانه؛ نمایش دقیق و بی‌پرده از واقعیت‌های تلخ زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	پیام و مضمون	نمایش تضادهای اجتماعی و اقتصادی؛ نقد صنعتی شدن و تأثیرات منفی آن بر جامعه؛ تأکید بر مشکلات اجتماعی

جدول ۵. ارزیابی عکس «فلوید باروز، سهام‌دار پنبه»

نام اثر و تاریخ		فلوید باروز، سهام‌دار پنبه - ۱۹۳۶
فرم	کادر	عمودی
	ترکیب‌بندی	متوازن
	نورپردازی	نور طبیعی
	زاویه دید	هم‌تراز چشم
	نما	نمای متوسط
	عمق میدان	کم
محتوا	تأثیرات اقتصادی رکود بزرگ	نمایش تأثیرات منفی بحران اقتصادی بر زندگی و معیشت مردم
	تأثیرات اجتماعی	بازتاب مشکلات اجتماعی و زندگی سخت سرمایه‌داران، کشاورزان و کارگران
	تأثیرات بحران اقتصادی بر سبک عکاسی	تأکید بر واقع‌گرایی و نمایش جزییات دقیق؛ استفاده از ترکیب‌بندی‌های دقیق و نور طبیعی
	تأثیرات بازتاب عکس در جامعه	افزایش آگاهی عمومی درباره شرایط سخت زندگی کشاورزان و کارگران در دوران رکود بزرگ
	رئالیسم اجتماعی	واقع‌گرایانه؛ نمایش دقیق و بی‌پرده از واقعیت‌های تلخ زندگی مردم در دوران رکود بزرگ
	پیام و مضمون	نمایش تضادهای اجتماعی و اقتصادی؛ نقد صنعتی‌شدن و تأثیرات منفی آن بر جامعه؛ تأکید بر مشکلات اجتماعی

نتیجه‌گیری

عکاسی مستند به واسطه ظرفیت‌ها و اقتضائاتش همواره یکی از بهترین شیوه‌های بازتاب واقعیت بوده و مسائل اجتماعی را به صورتی کامل و جامع بازتاب داده است. در طول تاریخ عکاسی همواره عکاسان برجسته‌ای به مسائل مهم اجتماعی و انسانی پرداخته و سعی کرده‌اند که از طریق عکس مسائل و رخدادها را ثبت و ضبط کنند و به آگاهی عمومی افراد کمک کنند. یکی از عکاسان مهم تاریخ عکاسی، واکر اوانز عکاسی آمریکایی است که به سبب تصاویرش از دوره رکود اقتصادی ایالت متحد آمریکا در دههٔ ۱۹۳۰ بسیار حائز اهمیت است. این پژوهش نشان می‌دهد که عکاسی مستند به‌ویژه در آثار واکر اونز، فراتر از ثبت صرف واقعیت‌های اجتماعی عمل کرده و به ابزاری مؤثر در بازتاب شرایط دشوار اقتصادی و اجتماعی دوران رکود بزرگ آمریکا تبدیل شده است. آثار اونز توانسته‌اند تصویری شفاف و انسانی از فقر، نابرابری و ناامیدی جامعه ارائه دهند که منجر به افزایش آگاهی عمومی و جلب توجه به نیازهای طبقات محروم شد. عکاسی مستند، در این دوره، نقشی کلیدی در ایجاد همبستگی اجتماعی و تحریک اصلاحات اجتماعی و اقتصادی ایفا کرد. این مطالعه بر اهمیت عکاسی

به‌عنوان ابزاری فرهنگی و اجتماعی در تبیین و انعکاس مسائل جامعه تأکید دارد و بر این نکته صحه می‌گذارد که هنر می‌تواند محرکی برای تغییرات اجتماعی باشد. یافته‌های پژوهش عبارت‌اند از:

- افزایش آگاهی و همبستگی اجتماعی توسط عکس‌های اونز
- بیان یکی از کارکرد اجتماعی عکاسی مستند که می‌تواند ابزاری برای تحلیل و نمایش مسائل اجتماعی باشد.
- ایجاد تغییرات مثبت اجتماعی توسط عکس‌های مستند واکر اونز
- پیشنهاد به‌کارگیری عکاسی مستند برای حل مسائل اجتماعی.

با توجه به یافته‌های این پژوهش، پیشنهاد می‌شود که درک عمیق‌تری از نقش هنر بصری در بازتاب و بهبود مسائل اجتماعی معاصر به عمل آید و پژوهش‌های بیشتری دربارهٔ کارکردهای اجتماعی هنرهای بصری انجام شود تا از ظرفیت‌های آن برای بهبود شرایط اجتماعی استفاده شود.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Pejman Dadkhah https://orcid.org/0009-0003-6164-1071

پی‌نوشت‌ها

1.Willfried Batts

2.Gisele Freund

3.Naomi Rosenblum

4.Eugene Atger

5.Howard Becker

6.Auguste comte

7.Louis Daguerre

8.Calvinstic

9.Franklin Delano Roosevelt

10.James Age

11.Let Us Now Praise Famous Men

12.Fortune

13.Guggenheim

14.Extreme Long Shot

15.niko-kallianiotis

16.Great Mississippi-Flood

17.Stephen Ambrose

منابع و مأخذ

باتس، ویلفراید (۱۳۹۰). *کاغذ و آینه تاریخ فشردهٔ عکاسی*. ترجمهٔ کیارنگ علایی، تهران: نشر حرفه هنرمند.

حمیدیان، تورج و توکلی، شهریار (۱۳۹۲). *حرفهٔ عکاس*، *تهران*: نشر حرفه هنرمند.

دانش، فاطمه (۱۳۹۹). *مبانی نظری عکاسی ویژه کنکور کارشناسی ارشد عکاسی*. تهران: نشر هنگام هنر.

روزنبلوم. نیومی (۱۴۰۰). *تاریخ جهانی عکاسی*. ترجمهٔ کریم متقی، تهران: نشر کتاب پرگار.

سانتاگ، سوزان (۱۳۹۰). دربارهٔ عکاسی. ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: نشر نظر.

فاضلی، نعمت‌الله (۱۴۰۱). *مردم‌نگاری هنر*. تهران: نشر فخراکیا.

فروند، ژیزل (۱۴۰۰). *جامعه‌شناسی عکاسی*. ترجمهٔ مریم وحدتی، تهران: نشر کتاب آبان.

گلچین کوهی، رضا (۱۳۸۹). *عکاسی مستند در دوره پست مدرنیسم*. کارشناسی ارشد، دانشکده هنرهای تجسمی.

لنگفورد، مایکل جان (۱۳۹۸). *داستان عکاسی*. ترجمهٔ رضا نبوی، تهران: نشر افکار جدید.

هژیر، لنا، عصار کاشانی، الهام و عرب، مهین (۱۳۹۹). مطالعهٔ تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز. پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۶(۵)، ۱۳ ـ ۲۶.

Bates, Wilfried2011) .). Paper and mirror The history of photographic compression, translated by Kiarang Aliai, Tehran: Artist's Professional Publication. **[In Persian]**

Danesh, Fatima (2020). Theoretical basics of photography [special for photography master's entrance exam], Tehran: Hengama Honar. **[In Persian]**

Fazli, Nematullah (2022). Ethnography of art, Tehran: Fakhrakia Publishing. **[In Persian]**

Golchin Kohi, Reza (2010). "Documentary photography in the period of postmodernism", MA. Faculty of Visual Arts. **[In Persian]**

Hajir, Lena; Asar Kashani, Elham and Arab, Mahin (2020). A Study of the Impact of the Great Depression on the Documentary Photography Works of Dorothea Lang and Walker Owens", Research in Arts and Humanities, No. 9, pp. 14-19. **[In Persian]**

Hamidian, Touraj and Tavakoli, Shahryar (2013). The Profession of Photography, Tehran: Artist's Profession Publishing. **[In Persian]**

Langford, Michael John (2019). The story of photography, (translated by Reza Nabavi), Tehran: Afkar Javed Publishing. **[In Persian]**

Rosenblum. Niumi (2021). The world history of photography, (translated by Karim Motaghi), Tehran: Pargar Kitab Publishing. **[In Persian]**

Sentag, Susan (2011). About photography, (translated by Majid Akhgar), Tehran: Nazar. **[In Persian]**

URL1: https://www.moma.org/collection/works/55226

URL2: https://www.photologio.gr/4-plus-1-photostories/niko-kallianiotis-5/

URL3: https://www.moma.org/collection/works/58185

URL4: https://www.moma.org/collection/works/187345

URL5: https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Mississippi_Flood_of_1927

URL6:https://www.nationalgeographic.com/culture/article/mississippi-river-flood-culture

URL7: https://www.moma.org/collection/works/130453

URL8: https://www.moma.org/collection/works/187243

URL9: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/15715

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 59 - 83
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.483232.1048

A Study on the Pattern and Color of Saneh's Rug from the Perceptive of Visual Principles of Ocvirk (Case Study: Preserved Rug in Carpet Museum of Iran)

Samera Salimpour Abkenar, *Assistant professor, Research Group of Traditional Arts, Research Institute of Cultural, Heritage, and Tourism (RICHT), Tehran, Iran*
Email: s.salimpour@richt.ir

Abstract

The aesthetic values of an artwork require artistic understanding. This understanding is possible through scientific and logical measures and away from speculation or personal tastes. The aesthetics of an Iranian hand-woven rug, as a work of art, according to its historical past, through the recognition of the harmony of design, pattern, and color and based on objective and subjective views, seems necessary. The principles of visual organization of Ocvirk are the scientific and well-known criteria in the aesthetics of artwork; therefore, this study has used it to identify the objective harmony of an Iranian hand-woven rug. This research aims to analyze the visual aesthetics of a hand-woven Seneh (or Sanandaj) rug, which was woven in the late 19th century and is currently kept in the Iranian Carpet Museum. The most important questions are "What are the principles of the visual aesthetics of the mentioned rug and how are they understood?" Also, how well does the design, pattern, and color of the Seneh rug match the organization principles of Ocvirk? The research method is descriptive-analytical and based on library sources. The results show that the seven principles of visual perception (harmony, variety, proportion, balance, movement, dominate, and economy) in the pattern and color of the Seneh rug have changed it into a desirable work of art for the audience. Also, the geometric proportions, the effective element of color, and the final space created have led the rug to an organized and symbolic unity.

Keywords

Iranian rug, Principles of visual organization, Ocvirk, Carpet Museum of Iran, Sanandaj.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۸۳ - ۵۹
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 59 - 83
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.483232.1048

مطالعه نقش و رنگ قالی دست‌بافت سنه از منظر اصول سازمان‌دهی بصری اوکویرک[1]
(نمونه موردی: قالی محفوظ در موزه فرش ایران)

سامرا سلیم‌پور آبکنار[2]

چکیده

ارزش‌های زیبایی‌شناختی هر اثر هنری نیازمند به درکی هنرشناسانه است. این درک از طریق سنجه‌های علمی، منطقی و به دور از حدس و گمان یا سلایق شخصی امکان‌پذیر است. زیبایی‌شناسی قالی دست‌بافت ایرانی، به‌عنوان یک اثر هنری، با توجه به گذشته تاریخی‌اش از طریق شناخت زیبایی‌های طرح ، نقش، رنگ و مبتنی بر دیدگاه‌های عینی و ذهنی امری ضروری به نظر می‌رسد. چون اصول سازمان‌دهی بصری اوکویرک یکی از سنجه‌های علمی و شناخته شده در حوزهٔ زیبایی‌شناسی یک اثر هنری است؛ ازاین‌رو، در این مطالعه برای شناسایی زیبایی‌های عینی یک قالی دست‌بافت ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است. هدف این پژوهش تحلیل زیبایی‌شناسی بصری یک تخته قالی دست‌بافت سنه (یا سنندج) است که در اواخر قرن نوزده میلادی بافته شده و در حال حاضر در موزهٔ فرش ایران نگهداری می‌شود. مهم‌ترین پرسش‌های پیش روی این مطالعه آنست که اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی بصری قالی مذکور کدام است و چگونه درک می‌شود؟ همچنین، میزان انطباق‌پذیری طرح ، نقش و رنگ این قالی با اصول هفتگانهٔ بصری اوکویرک تا چه حد است؟ روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای است. نتایج نشان می‌دهد که پیاده‌سازی صحیح اصول هفتگانه ادراک دیداری اوکویرک (هماهنگی، تنوع، تناسب، تعادل، حرکت، تسلط و ایجاز) در نقش و رنگ قالی سنه، آن را به یک اثر هنری مطلوب در نگاه مخاطب تبدیل کرده است. همچنین، توجه به تناسبات هندسی، عنصر مؤثر رنگ و فضای نهایی خلق‌شده قالی مورد نظر را به سمت وحدتی سازمان یافته و نمادین سوق داده است.

واژگان کلیدی

قالی ایرانی، اصول سازمان‌دهی بصری، اوکویرک، موزه فرش ایران، سنندج .

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۷

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان: «تحلیل پالت‌های رنگی قالی‌های دست‌بافت سنندج محفوظ در موزه فرش ایران» با حمایت مادی و معنوی به شماره طرح ۴۰۲۳۵۴۷۲ تاریخ ۱۴۰۲/۰۷/۲۸ در پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری انجام شده است.

۲. استادیار گروه پژوهشی هنرهای سنّتی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.
s.salimpour@richt.ir

مقدمه

براساس تعریف شلدون چنی[۱] «هنر بیان صوری یک تصویر ذهنی یا مفهومی خیالی در چهارچوب رسانه‌ای معین است» (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۰). ازاین‌رو، برای خوانش و ارزیابی این بیان صوری که عموماً در قالب یک اثر هنری تجلّی می‌یابد، باید عناصر سازنده‌اش را با رویکردی کل‌نگر و مبتنی بر نظریه‌ای مشخص مطالعه کرد. از آن جایی که موضوع[۲]، محتوا[۳] و فرم[۴] همواره سه جزء اصلی یک اثر هنری را تشکیل می‌دهند (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۶)، سنجش بر اساس یک شالودهٔ نظری منطقی موجب می‌شود که از یک‌سو عناصر سازنده یک اثر صرفاً در ارتباط با کل و درهم کنشی با یکدیگر ارزیابی شوند و ازسوی‌دیگر، علت صوری و غایی آن اثر هنری تا حدود زیادی بر هم منطبق گردند. زمانی که این امر رخ می‌دهد می‌توان اذعان داشت که فرم وحدت یافته[۵] می‌تواند همان غایت نهایی اثر هنری تلقی شود. به بیانی ساده‌تر، اجزاء سازنده یک اثر هنری به خودی خود و جدا از یکدیگر فاقد ارزش و اعتبار زیبایی شناختی‌اند و چنانچه در بطن یک اثر و به‌واسطهٔ نقشی که در یک مجموعهٔ منسجم کلی ایفاء می‌کنند، مورد ارزیابی قرار گیرند می‌توانند بر مفهوم وحدت اندام‌وار[۶] آن اثر هنری تأکید داشته باشند.

از میان روش‌های اصولی و شناخته شده در وادی هنر، سنجهٔ بصری اوکویرک[۷] که مبتنی بر اصول هفتگانه مشخصی همچون: هماهنگی[۸]، تنوع[۹]، تعادل[۱۰]، حرکت[۱۱]، تناسب[۱۲]، تسلط[۱۳] و ایجاز[۱۴] است؛ ابزار مناسبی برای ارزیابی میزان سازمان‌دهی و شیوهٔ اجرای اجزاء سه‌گانه (موضوع، فرم و محتوا) در یک اثر محسوب می‌شود. بر این اساس، پژوهش پیش رو با استفاده از اصول هفتگانهٔ این سنجه که همچون نیروهای پیش‌راننده در سازمان‌دهی و اجرای اجزاء عمل می‌کنند، به تحلیل و تبیین نقش و رنگ یک تخته قالی دست‌بافت سنه (یا سنندج) محفوظ در موزه فرش ایران پرداخته است.

قالی‌های اقلیم کردستان و به‌ویژه سنندج به شدت تحت تأثیر خصوصیات قومی، منطقه‌ای و نوع زندگی ساکنانش قرار دارد. قالی‌های سنندج با قدمتی بیش از ۲۰۰ سال و نقوش ریز بافت از اصیل‌ترین قالی‌های ایرانی محسوب می‌شوند. قالی‌های سنّتی ایلات و عشایری سنندج عمدتاً کوچک پارچه، مستحکم و بسیار دقیق و فشرده بافته می‌شوند. رج شمار آن‌ها مابین ۱۵ تا ۳۵ و نوع گره تنها ترکی (یا متقارن) است؛ اما گره در قالی‌های قدیمی سنندج که به‌*گره سنه* معروف است، مشابه گره فارسی است (ژوله، ۱۳۸۱: ۱۹۵). قالی‌های اصیل سنه عموماً یک پوده، پرز کوتاه و ظریف هستند. اغلب گره‌ها نیز به کمک سه تا چهار تار ایجاد شده و در هر رج حدود دو یا سه تار مابین دو گره متغیر است. تعداد تارها در قالی‌های سنه دو برابر قالیچه‌های عشایری و از جنس پنبه است که همین امر بر استحکام و استقامت قالی می‌افزاید (ادواردز، ۱۳۶۸: ۱۳۷). مهم‌ترین ویژگی‌های قالی کردستان را می‌توان در پارامترهایی نظیر: وجود تقارن، گرایش به طبیعت، استفاده از ترکیب‌بندی‌های مناسب، پرهیز از پیچیدگی، تأکید بر

سادگی، استفاده از نقوش ایستا و فام‌های رنگی گرم خلاصه کرد (صادقی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۹). ازاین‌رو، مطالعه بر نقش و رنگ قالی‌های دست‌بافت سنندج به‌عنوان یک اثر هنری با ظرافت‌ها و ویژگی‌هایی که از آن‌ها یاد شد، خالی از لطف نیست. مهم‌ترین پرسش‌های این پژوهش آنست که اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی بصری قالی دست‌بافت سنه محفوظ در موزهٔ فرش ایران کدامند و چگونه درک می‌شوند؟ همچنین، میزان انطباق‌پذیری طرح ، نقش و رنگ این قالی با اصول هفتگانه بصری اوکویرک تا چه حد است؟ به نظر می‌رسد با توجه به درک تعادل و احساس انسجامی که به هنگام مشاهده این اثر هنری در نگاه مخاطب پدید می‌آید، طراحی قالی مذکور آگاهانه یا ناآگاهانه از اصول سازمان‌دهی بصری پیروی می‌کند.

پیشینه پژوهش

اگر چه از اصول سازمان‌دهی هفتگانه بصری اوکویرک برای ارزیابی هنرهای تجسمی مختلف استفاده شده است؛ با این وجود، در حوزهٔ زیبایی‌شناسی قالی دست‌بافت پژوهش‌های اندکی به چشم می‌خورند. ازاین‌رو، در این بخش تنها از مطالعاتی یاد می‌شود که از اصول ادراک دیداری (یا بصری) شناخته شده در خوانش قالی‌های دست‌بافت استفاده شده باشد.

کاکاوند (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل قالی میناخانی محفوظ در موزه بروکلین از منظر ادراک دیداری مکتب گشتالت» تصویر سیاه و سفید یک تخته قالی میناخانی محفوظ در موزهٔ بروکلین را بر اساس اصول هفتگانه سازمان‌دهی بصری و نظریهٔ روان‌شناسی گشتالت مورد ارزیابی قرار داده است. اگر چه نویسنده با تکیه بر هر دو شیوهٔ سازمان‌دهی بصری و نظریه روان‌شناسی گشتالت قالی میناخانی مذکور را ارزیابی کرده است؛ با این وجود، در این پژوهش به‌دلیل عدم دسترسی به تصاویر با کیفیت رنگی، ارزیابی اصول بصری مبتنی بر عنصر مهم «رنگ» مغفول مانده است. ایمانی و فروغی‌نیا (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های طرح حوضی و بندی یلمه و میناخانی با دیدگاه میکل دوفرنه» به کمک دیدگاه عینی میکل دوفرنه و همچنین، روش تحلیلی بصری اوکویرک، قالی‌های نامبرده شده را به نحو شایسته‌ای مورد مطالعه قرار داده‌اند. وثیق (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقوش قالی بختیاری بر اساس مدل ترکیبی کاپلان-گشتالت» به کمک مدلی ترکیبی از اصول بصری گشتالت و کاپلان، روش‌های بیانی تصویر در قالی‌های چهارگانه بختیاری (یلمه، خشتی، گلدانی و لچک- ترنج) را ارزیابی کرده است. مافی‌تبار و همکارن (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی نگاره‌ای از نگاره‌پردازی‌های هزار و یک شب صنیع‌الملک با نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت» ازطریق ساده‌سازی تصویر به دریافت مفهوم کلی و بازپروری آن از راه ادراک دیداری مکتب گشتالت پرداخته است. جوانی و همکاران (۱۳۹۵) نیز در مقاله «اصول زیبایی‌شناسی در قالی چالش‌تر» به تحلیل زیبایی فرمی

و حسی ۲۰ تخته قالی چالش‌تر بر اساس برخی از قوانین بصری گشتالت (مشابهت، مجاورت، تداوم و فراگیری) پرداخته است. همچنین، در دو مقاله با عناوین «بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه» (تختی و همکاران، ۱۳۸۸) و «الگوهای هندسی در فرش صفوی» (کامیار و همکاران، ۱۳۸۷) زیبایی‌های قالی‌های متعلّق به دورهٔ صفوی با استفاده از تناسبات هندسی ایرانی و روش‌های مبتنی بر ترسیم خطوط انتظام‌دهنده، از منظر ترکیب‌بندی طرح ، ابعاد طرح و نقوش، ارتباط مابین اجزای کلی و عناصر جزئی مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

به‌طور خلاصه، می‌توان اذعان داشت که وجه تمایز این پژوهش در مقایسه با مطالعات ارزشمند یاد شده در آنست که علاوه بر شناسایی گام به گام اصول هفتگانه بصری اوکویریک، فضای نهایی خلق شده در نتیجهٔ به‌کارگیری اصول مذکور در ساختار قالی منتخب، تبیین می‌شود. پس از آن، میزان تأثیرگذاری عنصر رنگ (به‌عنوان عنصری فرعی اما به شدت تأثیرگذار) بر ادراک دیداری مخاطب ارزیابی می‌شود. نهایتاً از مجموع فضای خلق‌شده و همچنین، تحلیل پالت رنگی، وحدت سازمان‌یافتهٔ اوکویرک در این اثر هنری شناسایی می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش مبتنی بر مستندات مکتوب کتابخانه‌ای (کتب و مقالات پژوهشی) و به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی نگاشته شده است. قالی مورد مطالعه متعلّق به شهر سنندج، مرکز استان کردستان، محفوظ در موزهٔ فرش ایران است. علاوه‌بر این، پس‌از شناسایی عناصر بصری به تحلیل طرح ، نقش و رنگ قالی مذکور به شیوهٔ کیفی مطابق اصول هفتگانه بصری اوکویرک پرداخته می‌شود. نهایتاً، میزان تطبیق مابین عناصر بصری قالی سنه با اصول ادراک دیداری اوکویرک مورد بحث و ارزیابی قرار می‌گیرد.

مبانی نظری پژوهش

اصول سازمان‌دهی بصری[۱۵]

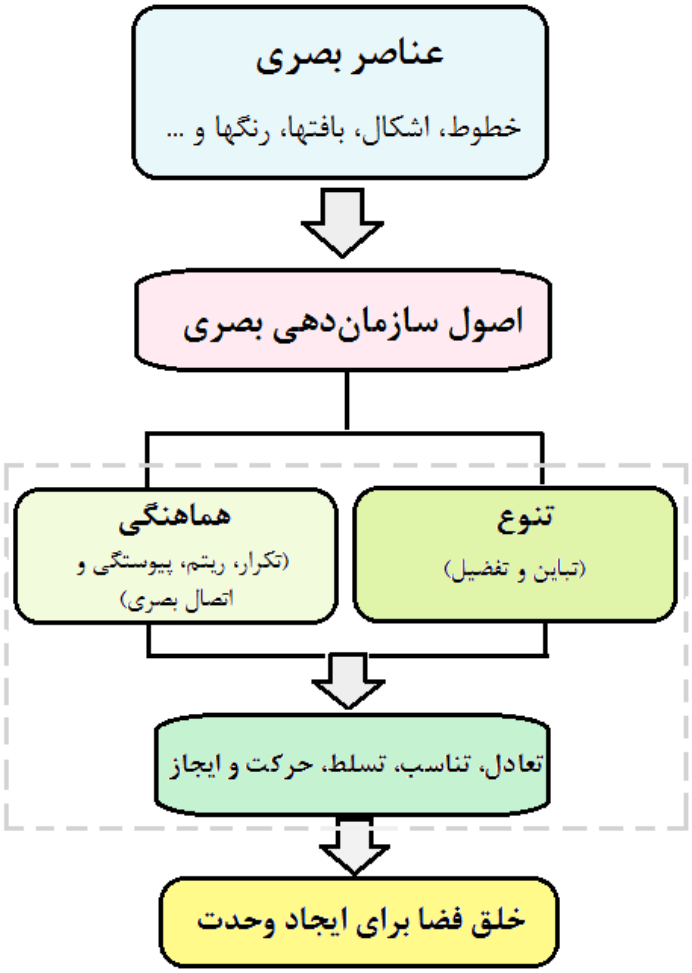
تحلیل زیبایی‌شناسی یک اثر هنری از سه منظر ذهنی[۱۶]، عینی[۱۷] و ذهنی- عینی امکان‌پذیر است. صاحب‌نظران دیدگاه ذهنی معتقدند که زیبایی در عالم خارج وجود ندارد، بلکه پاسخی حسی است که ذهن انسان در برابر حرکت مکمل معنا در صورت اثر هنری از خود بروز می‌دهد. این دیدگاه اغلب در تفکرات شرقی، اسلامی و هستی‌شناسانه رایج است (دریایی، ۱۳۸۶: ۱۴). در نقطهٔ مقابل، اندیشمندان دیدگاه عینی زیبایی را یکی از صفات عینی موجودات می‌دانند که ذهن انسان می‌تواند با استعانت از اصول و قواعد معینی آن را درک کند (قانی، ۱۳۹۹: ۱۴۱).

قالی دست‌بافت ایرانی علاوه‌بر داشتن اجزاء سازنده فرم، موضوع و محتوا از زبان و بیانی تصویری نیز برخوردار است؛ ازاین‌رو، می‌تواند به‌عنوان یک اثر هنری شناخته شود

و مورد ارزیابی قرار گیرد. در قالی دست‌بافت، فرم به کمک رنگ و شکل عناصر فعلیت می‌یابد و محتوا نیز نمود معنوی نمادها، سنّت‌ها و باورهای فرهنگی است. طرح و نقش یک قالی دست‌بافت همچون هر اثر هنری دیگر، از ذهن یک هنرمند طراح نشئت می‌گیرد و توسط دستان با تجربه هنرمندی دیگر رج به رج بافته می‌شود.؛ بنابراین، پر بی‌راه نخواهد بود چنانچه بخواهیم زیبایی‌شناسی یک قالی دست‌بافت را همچون یک اثر هنری تجسمی از منظر عینی و ذهنی مورد مطالعه قرار دهیم. با این اوصاف، زیبایی‌شناسی ذهنی به باورها، تفکرات و عقاید طراح و هنرمند بافنده باز می‌گردد؛ درحالی‌که، طرح و نقش (شامل: اصول بصری، تقسیمات هندسی و نمادپردازی)، رنگ (شامل: اصول بصری و نمادپردازی) و بافت زیرمجموعه زیبایی‌شناسی عینی محسوب می‌شوند (ایمانی و فروغی‌نیا، ۱۴۰۰: ۱۲۶).

از دیدگاه اوکویرک (۱۴۰۲) بخش فیزیکی و ملموس یک اثر هنری، عناصر بصری آن هستند که شامل: نقطه، خط، سطح، رنگ، شکل، بافت و غیره هستند و بخشی دیگر به کیفیت عناصر بصری (نظیر: تنوع، هماهنگی، تعادل، تناسب و غیره) باز می‌گردد. در این میان، هنرمندان فرم‌دهندگان بصری هستند که مطابق یک نقشه ذهنی عناصر خط، شکل، ارزش نور، بافت و رنگ را از طریق اصول هفتگانه سازمان‌دهی مدیریت کرده و در کنار یکدیگر می‌چینند. رعایت این اصول فضا و کلیتی را به اثر هنری می‌بخشد که می‌توان به یک وحدتِ یکپارچه و سازمان یافته اجزاء متناسب با نظم یک کل دست یافت؛ به نحوی که، هر یک از اجزاء جنبه‌ای حیاتی بیابند. در این راستا، اوکویرک برای چگونگی پیاده‌سازی و سازمان‌دهی عناصر بصری در جریان خلق یک اثر هنری نظمی معمول و منطقی را معرفی می‌کند (نمودار۱). درحالی‌که، هنرمندان در اغلب موارد این ترتیب را دگرگون می‌سازند.

اگرچه ویژگی‌های منحصربه‌فرد هریک از این عناصر آنقدر مهم‌اند که قابل تفکیک نیستند؛ با این وجود، در ادامه این جستار برای دقت بیشتر، ضمن توضیح هر یک از این اصول هفتگانه به‌طور جداگانه در بخش یافته‌ها به شناسایی آن‌ها در پیکرهٔ مطالعاتی مذکور می‌پردازیم.



نمودار ۱. نظم منطقی وقایع در جریان خلق یک اثر هنری از منظر اصول سازماندهی بصری اوکویرک (۱۴۰۲: ۵۴).

یافته‌های پژوهش

توصیف پیکره مطالعاتی

قالی سنه مورد مطالعه در این پژوهش، محفوظ در موزهٔ فرش ایران و متعلّق به اواخر قرن نوزدهم میلادی است (شکل ۱). ابعاد قالی ۱۹۷ × ۱۲۷ سانتی‌مترمربع و وزن آن حدود ۸۷ کیلوگرم است. جنس تار از ابریشم، پود نخ پنبه و گره از الیاف حیوانی پشم و از نوع نامتقارن (یا گره فارسی) است. برای رنگ‌آمیزی آن از رنگزاهای طبیعی گیاهی استفاده شده است. طرح این قالی از نوع ترنج‌دار[۱۸] و بدون لچک است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که متأسفانه این قالی در وضعیت فیزیکی ناسالمی قرار دارد. سمت بالا گلیم‌باف و دو سر ریشه‌ها دچار ریختگی[۱۹] شده‌اند و همچنین، دارای کسری شیرازه است. علاوه‌بر این، رنگ‌آمیزی سطح قالی رگه‌دار شده و نازک شدن برخی از قسمت‌ها

به‌دلیل بیدزدگی را نیز می‌توان مشاهده کرد. گفتنی است علت انتخاب قالی مذکور، تنوع و تعدد در نقش و فام‌های رنگی است که به نمایش اصول هفتگانه بصری اوکویرک کمک قابل توجهی می‌نماید.

شکل ۱. نمای کامل از قالی سنه با شماره اموال موزه‌ای ۳۴ (نگارنده، ۱۴۰۲).

عناصر بصری سازنده قالی سنه

قالی سنه مورد مطالعه در این پژوهش، دارای سه حاشیه (یک حاشیه پهن و دو حاشیه باریک) است که کمتر از یک دوم عرض قالی را اشغال کرده‌اند. ترنج مرکزی از نوع هندسی شش ضلعی است که عرض آن کمتر از نصف عرض قالی است و با فام گرم گل‌بهی رنگ‌آمیزی شده است. علاوه‌بر این، زمینه اصلی قالی با فام سرد آبی، حاشیه پهن با فام گرم قرمز لاکی و حاشیه‌های باریک نیز با فام سرد سورمه‌ای رنگ‌آمیزی شده‌اند.

در این قالی، از عنصر بصری و تجسمی خط[۲۰] استفاده شده است. ظهور پر رنگ این عنصر را می‌توان در ترسیم قاب‌های مستطیل شکل حاشیه‌های باریک و پهن مشاهده کرد. این خطوط از نوع مستقیم افقی و عمودی، با طول یکسان، پهنای باریک، رنگ سیاه و بدون جهت می‌باشند. علاوه‌بر این، برای رسم اضلاع ترنج مرکزی نیز از عنصر خط استفاده شده با این تفاوت که خطوط از نوع مستقیم، عمودی و مایل، زیگزاگی با طول نامساوی و فام سپید هستند. از منظر عنصر شکل[۲۱]، در زمینهٔ قالی: (۱) اشکال هندسی دو بعدی[۲۲]، از نوع سطوح منحنی[۲۳] دایره- بیضی در ترسیم نقوش گیاهی (گل گرد) و جانوری خرچنگ و لاک‌پشت و (۲) اشکال راست خط[۲۴] هندسی در نمایش نگاره جانوری کرم آبی (یا هزار پا) مشاهده می‌شوند. در حاشیه اصلی نیز از نقوش هندسی لوزی‌شکل و هم اندازه برای نشان دادن نظم، هماهنگی و تصور فضایی یکدست استفاده شده است.

تحلیل پیکره مطالعاتی به کمک اصول سازمان‌دهی بصری اوکویرک

اصل هماهنگی: هماهنگی و نظم مهم‌ترین عامل انسجام[۲۵] در یک اثر هنری است. «پیوند اجزای گوناگون تصویر و همسو کردن نیروهای متضاد سطح تصویر ازطریق اعطای عناصر مشترک نظیر: رنگ، بافت، ارزش نور و غیره به تمامی آن‌ها حاصل می‌شود. تکرار یا عرضه مداوم یک تمهید یا عنصر ثابت منجر به سازگاری امور متضاد با یکدیگر می‌شود» (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۵۶). هماهنگی ازطریق تکرار[۲۶]، ریتم[۲۷]، پیوستگی[۲۸] و اتصال بصری[۲۹] حاصل می‌شود. نکته مهم آنست که اصل هماهنگی ازطریق هرکدام از موارد یادشده که به دست آید، نباید به افراط کشیده شود؛ زیرا موجب ملال و یکنواختی می‌شود. ازاین‌رو، زمانی که از هریک از اجزاء سازندهٔ اصل هماهنگی به درستی استفاده شود، وحدتی یکپارچه در یک اثر هنری نمایان می‌شود.

باید خاطر نشان کرد که تکرار «لزوماً کپی عین به عین یک عامل نیست، بلکه استفاده مکرر از امور همانند یا بسیار شبیه است». گهگاهی تکرار ممکن است به‌واسطهٔ الگوی یک صورت‌بندی آشکار، فراگیر و قاعده‌مند حتّی بی‌قاعده رخ دهد (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۵۹). اصل هماهنگی ازطریق تکرار در عناصر بصری نقش و رنگ این قالی به‌خوبی قابل درک است. در حاشیه اصلی، نقوش هندسی لوزی‌شکل با فاصله‌های یکسان و رنگ‌های مشابه توسط الگویی مشخص و قاعده‌مند تکرار

می‌شوند. در حاشیه‌های باریک نیز نقوش گل‌ریزه با خطوط منحنی شکل به نحوی با یکدیگر در ارتباطند که هماهنگی کامل در فرم و رنگ مشاهده می‌شود. آرایش نقوش در زمینهٔ اصلی نیز حاصل تکرار الگوی فراگیر نقوش جانوری و گیاهی است؛ با ذکر این توضیح که فام‌های رنگی یکسان مورد استفاده برای نگاره‌های لاک‌پشت از یک تکرار در راستای محور عمودی (و نه افقی) برخوردارست (شکل۲).

شکل ۲. الگوهای تکرار شونده نقش و رنگ در زمینه و حاشیه اصلی (نگارنده، ۱۴۰۲).

قابلیت ایجاد ریتم از ویژگی‌های تکرار است که پیامد آن در قالب ضرب‌های تکراری قاعده‌مند و گاهی غیرمعمول ظهور می‌یابد. نشانه‌های ریتم در قالی سنه مورد مطالعه را می‌توان در مکان قرارگیری نقوش و فام‌های رنگی زمینه، حاشیه‌های اصلی و

باریک مشاهده کرد (شکل ۳). ریتم در نقش و رنگ این پیکره از جریانی نرم، موزون و هماهنگ برخوردارست که منجر به نظم روانی، آرامش، پایداری، توازن، قرینگی و زیبایی در کار شده است. علاوه‌بر این، ریتم تکرار نقوش در حاشیه پهن و باریک نیز از ضرب‌آهنگ موجی تکرار شونده‌ای برخوردارست.

شکل ۳. ریتم تکرارشونده در مکان قرارگیری نقوش و فام‌های رنگی در زمینه و حاشیه‌ها (نگارنده، ۱۴۰۲).

پیوستگی (یا دسته‌بندی بصری)[۳۰] عامل دیگریست که به ایجاد اصل هماهنگی منجر می‌شود. به بیانی ساده‌تر «مؤلفه‌های تصویری که دارای طرح های وابسته به یکدیگرند، به صورت یک واحد ادراکی دریافت می‌شوند» (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۹). برای داشتن پیوستگی، مجاورت[۳۱] نقوش (از نوع نزدیکی نسبی لبه‌ها[۳۲] و تماس[۳۳]) و همچنین، مشابهت[۳۴] در اندازه و شکل بسیار راهگشا خواهد بود (اوکویرک و همکاران،

۱۴۰۲: ۶۵). شکل ۴ نزدیکی لبه‌ها و تماس نقوش در زمینه و حاشیه‌های قالی را نشان می‌دهد که سبب ایجاد نوعی احساس پیوستگی و همچنین، دسته‌بندی بصری در نگاه مخاطب می‌شود. ازسوی‌دیگر، شباهت نقوش به‌دلیل هم اندازه و هم شکل بودنشان در ایجاد احساس پیوستگی را نباید نادیده انگاشت.

شکل ۴. مجاورت (نزدیکی نسبی لبه‌ها و تماس) و مشابهت (اندازه و شکل) در قالی سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

اتصال بصری[۳۵] همانند پیوستگی می‌تواند ازطریق همپوشانی[۳۶] نقوش را یکپارچه و متحد جلوه دهد. همپوشانی به مفهوم اشکالی که دارای مرز مشترک (از نوع تماس، تلاقی و یا تداخل) هستند، غالباً راحت‌تر به وحدت می‌رسند؛ چراکه این امر پیوندهای مشترک را تحمیل می‌نماید تا به یکدیگر جذب شوند (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۶۷). در قالی مورد مطالعه، اتصالات بصری که به‌واسطهٔ همپوشانی از نوع تلاقی و تداخل به‌وجود آمده‌اند، به‌خوبی مشاهده می‌شود (شکل ۵). در ترنج مرکزی نگاره‌های لاک‌پشت با فام‌ها قرمز از درون ترنج مرکزی با فام گل‌بهی عبور کرده‌اند. نکته جالب آنست که علی‌رغم تلاقی نقوش لاک‌پشت با ترنج مرکزی، اضلاع مورّب و زیگزاگی ترنج تغییر نکرده و همچنان به فام سپیدرنگ نمایش داده شده‌اند. علاوه‌بر این، ذهن مخاطب مایل است امتداد خطوط نقوشی که در اثر همپوشانی مابین زمینه و حاشیه‌ها حذف شده‌اند را ترسیم نماید. بدین ترتیب، اصل هماهنگی ازطریق اتصال بصری در راستای ایجاد وحدت در قالی مذکور نمایان شده است.

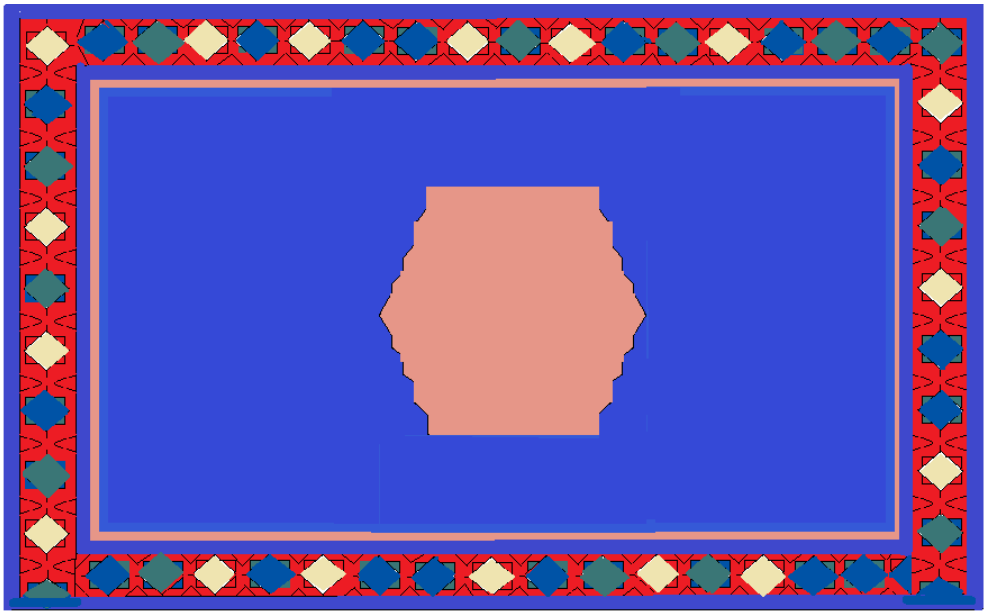
شکل ۵. اتصال بصری به‌واسطه همپوشانی در زمینه قالی سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

براساس آنچه تاکنون سخن به میان رفت می‌توان اذعان داشت که طراح این قالی اصل هماهنگی در نقش و رنگ را ازطریق عناصر: تکرار، ریتم، پیوستگی و اتصال بصری به‌خوبی رعایت کرده است.

اصل تنوع: از دیدگاه اوکویرک، تنوع از اصول سازمان‌دهی ضروری برای ایجاد وحدت و متعادل‌کنندهٔ هماهنگی است. «هنرمند با هماهنگی، اثر خود را یکپارچه می‌کند، اما ازطریق تنوع به یگانگی و جذابیت دست می‌یابد» (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۴). جذابیت باعث برانگیختگی کنجکاوی در بیننده می‌شود. چنانچه در یک اثر هنری تمام نیروهای بصری با یکدیگر هماهنگ و کاملاً برابر باشند، تعادلی در آن ایجاد می‌شود که ممکن است حالتی از ایستایی، یکنواختی، سکون و بی‌روح شدن احساس شود. ازاین‌رو، هنرمند با افزودن تنوع به مؤلفه‌های بصری در عین هماهنگی موجب جذابیت و جلب توجه مخاطب نیز می‌شود. از دیدگاه اوکویرک، اصل تنوع می‌تواند با استفاده از تباین[۳۷] و تفضیل[۳۸] به دست آید.

تنوع در قالی مورد نظر به کمک طراحی نقوش متنوع گیاهی و جانوری (لاک‌پشت، خرچنگ و هزارپا) در زمینه و اشکال هندسی لوزی‌شکل با ریزنقش‌های مختلف و همچنین، استفاده از فام‌های رنگی متفاوت ایجاد شده است (شکل ۲). ردپای استفاده از هر دو عنصر تباین و تفضیل برای ایجاد تنوع در قالی سنه مشاهده می‌شود. انتخاب فام گرم گل‌بهی برای رنگ‌آمیزی ترنج میانی در کنار فام سرد آبی برای زمینه، بالاترین سطح تباین رنگی در این قالی را نشان می‌دهد. این انتخاب موجب شده است، ترنج مرکزی به عاملی مسلط و جذاب در مرکز قالی تبدیل شود؛ به گونه‌ای که در همان

نگاه اول جلب توجه نماید. علاوه‌بر این، استفاده از فام آبی سرد برای لاک‌پشت میانی بزرگ‌تر که در مرکز ترنج واقع‌شده این نگاره را نسبت به سایر لاک‌پشت‌های قرمز رنگ متمایز و متباین کرده است (شکل ۶). عنصر تفضیل نیز در پرداختن به جزئیات ریز هندسی نقوش لوزی‌شکل حاشیه اصلی یا شاخ و برگ دادن نقوش گیاهی زمینه قابل درک است.



شکل ۶. تنوع رنگ به‌واسطه پیاده‌سازی عنصر تباین در قالی سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

در هر حال، می‌توان اذعان داشت به‌دلیل رنگ‌آمیزی مساحت نسبتاً بزرگی از زمینه قالی با فام یکدست آبی، تنوع نقش نسبت به تنوع رنگ در مرتبه‌ای بالاتر قرار دارد.

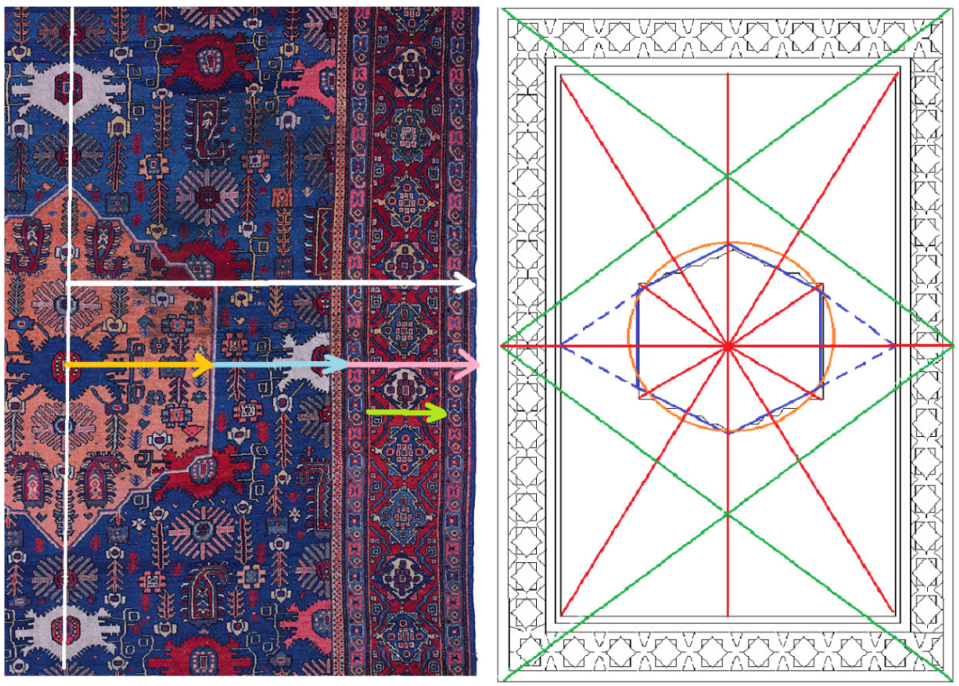
اصل تعادل: هدف اصلی نظم «ایجاد تعادل» است. «تعادل چنان برای وحدت حیاتی است که امکان ندارد اصول سازمان‌دهی بصری را بدون آن تصور نمود» (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۷۸). در تصویرسازی، تعادل به معنای حس توازن بصری در تمامی بخش‌های اثر است. هنرمند باید تمامی نیروهای عمودی، افقی و شعاعی را در همه جهات و موقعیت‌ها متعادل کند. متغیرهای مختلفی نظیر: موقعیت، مکان، اندازه، تناسب، ویژگی و جهت عناصر بصری در به تعادل رسیدن یک اثر هنری سهیم‌اند. علاوه‌بر این، شیوه‌های برقراری تعادل ازطریق تعادل متقارن[۳۹] یا نامتقارن[۴۰] امکان‌پذیر است.

اصل تعادل در طرح، نقش و رنگ قالی سنه مورد مطالعه مشاهده می‌شود. مطابق شکل ۷، اصل تعادل و همچنین، تقارن به‌خوبی در تقارن رنگی پیاده شده بر نقوش جانوریِ لاک‌پشت‌ها و خرچنگ‌ها مشهود است. علاوه‌بر این، استفاده از فام روشن کرم برای رنگ‌آمیزی نقوش هندسی به شیوهٔ تکرارهای نامنظم و نامتقارن، تعادل رنگی جذابی را به وجود آورده است (شکل ۶).

شکل ۷. راست: تعادل رنگی در نقوش جانوری و چپ: تقارن طولی و عرضی زمینه قالی (نگارنده، ۱۴۰۲).

به‌دلیل تفاوت در تعداد و فرم نقوش هندسی موجود در حاشیه اصلی، تقارن آینه‌ای طولی و عرضی تنها در طراحی الگوی زمینه این قالی مشاهده می‌شود (شکل ۷). بدین مفهوم که نقوش حول محور عمودی و افقی در دو سمت این محورها تکرار شده‌اند.

اصل تناسب: تناسب در یک اثر هنری، به نسبت هریک از بخش‌ها با دیگری مربوط می‌شود. معمولاً بخش‌های متناسب در ارتباط با کل سنجیده می‌شوند و وقتی نسبتی میان آن‌ها برقرار باشد، این بخش‌ها هماهنگی و تعادل می‌آفرینند (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۸۵). شکل ۸ نشان می‌دهد که برای طراحی این قالی از الگوی هندسی و تناسبات ریاضی به فرم یک دایره محیطی مرکزی[۴۱] و دو لوزی تو در تو استفاده شده است؛ این در حالی است که اقطار زمینهٔ مستطیل شکل نیز از شعاع‌های این دایرهٔ محیطی عبور می‌کنند. ازسوی‌دیگر، نسبت‌های یکسانی مابین سمت چپ و راست ترنج مرکزی با لبه حاشیه‌ها وجود دارد. اگرچه عرض ترنج در قالی مذکور کمتر از نیمی از عرض قالی است؛ با این وجود؛ تناسبی مابین عرض ترنج (بردار زرد)، حاشیه‌ها (بردار صورتی) و فضای مابین ترنج و حاشیه (بردار آبی) مشاهده می‌شود که بیانگر اصل تناسب است.



شکل ۸. تقسیمات (راست) و تناسبات هندسی (چپ) مورد استفاده در طراحی قالی سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

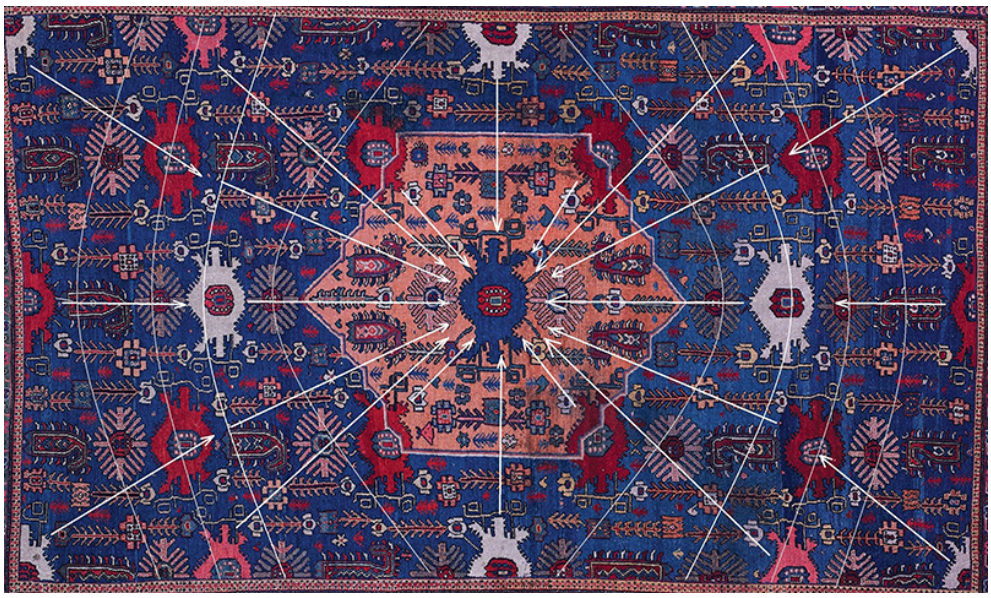
براساس قالب هندسی مربع- مستطیل طراحی شده برای این قالی و اندازه‌های طولی (۱۹۷ سانتی‌متر) و عرضی (۱۲۷ سانتی‌متر) نیز می‌توان استانده آرمانی تناسب یا نسبت طلایی[۴۲] را ارزیابی کرد. محاسبات نشان می‌دهند که ابعاد طراحی شده برای این قالی به نسبت طلایی بسیار نزدیک هستند (۰/۶۱ ≈ ۰/۶۵). اذعان شده هرجا که نسبت طلایی وجود دارد، آرامش، تعادل، زیبایی بصری، استحکام و قدرت حیات نیز متجلّی می‌شود (السعید و پارمان، ۱۴۰۲: ۹۳)؛ چیزی که در طرح و نقش قالی مذکور به خوبی مشهود است.

اصل تسلط (یا تأکید): این اصل به معنای برجسته کردن جزئی از ترکیب‌بندی نسبت به سایر عناصر هم‌جوارش است به نحوی که جلب توجه نماید. مطابق نظر اوکویرک (۱۴۰۲: ۹۵)، اصل تسلط (یا تأکید) در یک اثر هنری از طرق: (۱) جداسازی یا سوا کردن یک بخش از سایر بخش‌ها، (۲) محل قرارگیری (اغلب مرکز قاب مورد استفاده قرار می‌گیرد)، (۳) جهت؛ حرکتی که در جهت عکس دیگران (۴) مقیاس؛ اندازه‌های بزرگ‌تر طبعاً غالب‌اند و (۵) ویژگی یا تفاوتی چشمگیر که ظاهر کلی اثر را تحت تأثیر قرار دهد، امکان‌پذیر است. البته، پارامترهای تباین رنگی، ارزش نور و بافت نیز بر جذابیت مؤثرند.

عنصر تسلط در قالی سنه به شیوه: (۱) تباین رنگی: استفاده از فام گرم گل‌بهی برای رنگ‌آمیزی ترنج مرکزی در مقابل فام سرد آبی زمینه و (۲) مقیاس و محل قرارگیری: در مرکز قرار دادن لاک‌پشت با اندازه بزرگ‌تر، در مقابل لاک‌پشت‌های با اندازه کوچک‌تر در گوشه‌های ترنج مرکزی نمایش داده شده است (شکل ۱). عنصر تأکید در پیکره

مذکور را می‌توان در مسیر نیم‌دایره‌های فرضی که نگاره‌های لاک‌پشت با رنگ‌های متنوع بر روی آن واقع شده‌اند، جست‌وجو کرد. مکان قرارگرفتن و جهت آراستگی این نگاره‌ها به گونه‌ای است که گویی همگی به نگاره لاک پشت بزرگ‌تر مرکزی اشاره دارند و چشم بیننده را به وحدت این عنصر مرکزی هدایت می‌کنند. به بیانی ساده‌تر، نگاره‌های جانوری کوچک‌تر، مجذوب (یا مغلوب) نگارهٔ لاک‌پشت مرکزی بزرگ‌ترِ جاذب (یا غالب) شده‌اند (شکل ۹).

اصل حرکت: این اصل به شدت با عناصر تکرار و ریتم در نقش و رنگ در ارتباط است. براساس دیدگاه (اوکویرک، ۱۴۰۲: ۹۷) به هنگام تماشای یک اثر هنری چشم انسان بر روی بخش‌های جذاب و دیدنی که اطلاعات بصری خاصی به همراه دارند، بیشتر متوقف می‌شود. البته گاهی جهت خطوط، اشکال، شباهت نقوش نیز اصل حرکت را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این اصل در قالی مذکور، به‌خوبی با حرکت چشم مخاطب در دنبال کردن مسیر قرارگیری نگاره‌های جانوری لاک‌پشت و خرچنگ احساس می‌شود. علاوه‌بر این، هنگام مشاهده نگاره‌های گیاهیِ زمینهٔ این قالی چشم بیننده حرکاتی از بالا به پایین بر روی خطوط مستقیم عمودی را تجربه می‌کند (شکل ۳).



شکل ۹. نمایش اصل تسلط (یا تأکید) در قالی سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

اصل ایجاز (یا اختصار): ایجاز به مفهوم کوتاه و مختصر کردن است و در اغلب موارد با مفهوم انتزاع در ارتباط است. رویکرد انتزاعی در یک اثر هنری نیز مستلزم فرایند فعال حذف زوائد و جزئیات پر زرق و برق تا حدی است که بتوان جزء را با کل ارتباط داد و نظم را به اثر بازگرداند (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۹۹). از مهم‌ترین موارد اصل ایجاز در قالی مذکور می‌توان به: (۱) عدم استفاده از سایه روشن‌ها در ترسیم نگاره‌های جانوری و گیاهی و (۲) محدودیت در نقوش زمینه و بسنده نمودن به تکرار

منظم نقش‌مایه هندسی لوزی شکل در حاشیه اصلی اشاره کرد.

به‌طور خلاصه، اصول سازمان‌دهی بصری اوکویرک شناسایی شده در قالی سنه در جدول ۱ نشان داده شده است. نتایج نشان می‌دهد که از اصول هفتگانه ادراک دیداری اوکویرک به شایستگی در طراحی این قالی استفاده شده است.

فضای خلق‌شده

براساس رویکرد (اوکویرک، ۱۴۰۲: ۱۰۱) «فضا در یک اثر هنری عنصر نیست و یکی از اصول سازماندهی بصری محسوب نمی‌شود» بلکه پیامد فرعی عناصری است که در یک اثر هنری به کار گرفته می‌شوند و می‌تواند با دگرگونی اصول سازمان‌دهی تغییر کند. نکته مهم آنست که برای رسیدن به وحدت غایی، فضا باید در پی یکدستی روابط باشد؛ چراکه آشفتگی فضایی می‌تواند یک اثر هنری را از شرایط مطلوب دور کند.

فضای خلق‌شده در قالی دست‌بافت سنه از نوع تزئینی[۴۳] است. براساس طبقه‌بندی اوکویرک، فضای تزئینی فاقد عمق بوده و به سطح تخت تصویر محدود می‌شود. به بیانی ساده‌تر، طراح و هنرمند بافنده این قالی با افزودن عناصر هنری به سطح آن، جلوه‌های بصری زیبایی را در یک فضای دو بعدی تخت آفریده است. فضای نهایی خلق‌شده در قالی مذکور، تصویرگر آبگیری با مرکزیت یک خشکی است. آبگیری که با عناصر بصری همچون: فام آبی‌رنگ و انواع نقوش جانوری و گیاهی آبزی به نحو مناسب و آرایش‌یافته‌ای تزئین شده است. علاوه‌بر این، انتخاب مناسب طرح ترنج‌دار بدون لچک، فضای بیشتری را در اختیار تصویرگری آبگیر قرار داده است.

جدول ۱. اصول سازمان‌دهی بصری شناسایی شده در قالی دست‌بافت سنه (نگارنده، ۱۴۰۲).

اصول هفتگانه	مولفه‌های شناسایی شده
هماهنگی	تکرار و ریتم در نقش و رنگ، پیوستگی نقوش (از نوع مجاورت و مشابهت) و اتصال بصری (از نوع همپوشانی).
تنوع	نقوش متنوع گیاهی، جانوری و هندسی در زمینه و حاشیه‌های قالی و تباین رنگی.
تعادل	تعادل متقارن رنگی در نقوش جانوری زمینه، تعادل نامتقارن رنگی نقوش هندسی در حاشیه اصلی، تقارن‌های آینه‌ای طولی و عرضی در زمینه قالی.
تناسب	استفاده از الگوی هندسی، تناسبات ریاضی و نسبت طلایی برای طراحی قالی.
تسلط و تأکید	عنصر تسلط: تباین رنگی مابین ترنج مرکزی و زمینه قالی و در مرکز قرار گرفتن لاک‌پشت بزرگ‌تر. عنصر تأکید: اشارتگری نگاره‌های لاک‌پشت واقع شده در مسیر نیم‌دایره‌های فرضی به لاک‌پشت مرکزی.
حرکت	حرکت چشم در دنبال کردن مسیر قرارگرفتن نگاره‌های جانوری و گیاهی.
ایجاز	عدم استفاده از سایه روشن‌ها و محدودیت در به کارگیری نقوش.

عنصر رنگ

رنگ عنصری از فرم است که ادراک کلی را بر انگیخته و به‌طور مستقیم بر عواطف انسانی تأثیرگذار است. هر فام رنگی به تنهایی فاقد اهمیت است و تنها زمانی که بر سطح یک تصویر در تعاملی پویا با سایر فام‌های رنگی دیده شوند، معنا و محتوا می‌یابند (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۰۵). به بیانی دیگر، در انتخاب پالت رنگی برای رنگ‌آمیزی یک اثر هنری باید به گونه‌ای فام‌ها را انتخاب کرد که علاوه‌بر کمک به تنوع و سر زندگی با یکدیگر هماهنگ بوده و در مسیر کثرت در وحدت[۴۴] گام بردارند.

مطابق شکل ۶، فام اولیه و سرد آبی نسبت زیادی از الگوی رنگی قالی سنه را به خود اختصاص داده است. این الگوی رنگی با نسبت‌های رنگی کاملاً متفاوت یادآور الگوی هارمونی از نوع وسعت[۴۵] است؛ بدین مفهوم که حالت توازن مابین نسبت کمّی فام سرد آبی و سایر فام‌های گرم رعایت نشده است. براساس تئوری (ایتن، ۱۳۹۹: ۵۶) رنگی که در یک اثر هنری با مساحت سطحی کمتری به کار گرفته شده باشد، گویی در یک وضعیت اضطراری واکنش تدافعی از خود نشان می‌دهد تا نسبتاً زنده‌تر از زمانی که در حالت هارمونی‌دار قرار دارد، به نظر برسد. ازاین‌رو، ترنج مرکزی گل‌بهی رنگ با مساحت کمتر در مقایسه با زمینه آبی‌رنگ با وسعت بیشتر، در نگاه مخاطب سرزنده‌تر و برجسته‌تر می‌نماید. علاوه‌بر این، به‌دلیل وسعتِ زیاد فام سرد آبی، پیکره مطالعاتی مذکور احساس سرما را در دید مخاطب ایجاد می‌کند. گفتنی است که تأثیر فام سرد آبی زمینه بر: فاصله دید از قالی دورتر، برآورد اندازه قالی بزرگ‌تر، میزان دمای قالی سردتر، درجهٔ سختی قالی نرم‌تر و میزان وزن قالی سبک‌تر احساس می‌شود.

وحدتِ سازمان‌یافته

از دیدگاه (اوکویرک، ۱۴۰۲: ۱۰۲) زمانی که اصول هفتگانهٔ بصری گام به گام در یک اثر هنری پیاده شوند، فضایی یکپارچه و منظم پدید می‌آید که در کنار عنصر فرعی و تأثیرگذار رنگ می‌تواند وحدتی سازمان‌یافته در شکل یا مفهوم را برجسته نماید. بر این اساس، وحدت سازمان‌یافته در شکل (یا مفهوم) که ازنظر عاطفی تحریک‌کننده و بدون پیچیدگی باشد، به قرار گرفتن نگاره جانوری لاک‌پشت در نقطه مرکزی قالی با مفهومی نمادین باز می‌گردد. به زعم نگارنده، تمامی عناصر بصری - به‌ویژه تکرار بسیار زیاد نگاره لاک‌پشت با فام‌های رنگی متنوع- در راستای تأکید و آرزوی بافنده بر مفهوم نمادین «افزایش طول عمر و سلامتی» برای اعضاء خانواده و نزدیکانش است (کبیری و امیرحاجلو، ۱۳۹۳: ۴۳) که به شکلی خوب به وحدت رسیده‌اند؛ چرا که «تکرار یک کلام یا یک تصویر در دست‌بافته‌ها، نشانی از مناسک طلب‌حاجت در قالب سحر نمایشی» است (ژوله، ۱۳۸۱: ۴۷).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، یک تخته قالی دست‌بافت سنه (یا سنندج) که در اواخر قرن نوزدهم میلادی بافته شده و هم اکنون در موزهٔ فرش ایران نگهداری می‌شود، مورد مطالعه قرار گرفت. علی‌رغم آسیب‌های فیزیکی که به این قالی با گذشت زمان وارد شده می‌توان دریافت که بسیار محکم و دقیق بافته شده است. گرهٔ این قالی از نوع سنه و مشابه گرهٔ فارسی است. طرح قالی نیز ترنج‌دار و بدون لچک بوده و از نقوش حیوانی و گیاهی در نهایت تقارن استفاده شده است. برجسته‌ترین ویژگی این قالی زیبا به تباین رنگی ترنج مرکزی با فام گرم در کنار زمینه رنگ‌آمیزی شده با فام سرد آبی باز می‌گردد که نگاه مخاطب را به خود معطوف می‌دارد. نتایج تحلیل زیبایی‌شناسی عینی نشان می‌دهد که اصول بصری هفتگانه اوکویرک شامل: هماهنگی (به شیوه: تکرار، ریتم، پیوستگی و اتصال بصری)، تنوع (تباین و تفضیل)، تعادل (از نوع متقارن و نامتقارن)، تناسب، تسلط، حرکت و ایجاز از منظر طرح، نقش و رنگ به نحو شایسته‌ای در قالی سنه مورد مطالعه به کار گرفته شده‌اند. اصل هماهنگی، در تکرار نقوش و فام‌های رنگی، پیوستگی از نوع مشابهت و مجاورت و همچنین، اتصال بصری به شیوهٔ همپوشانی شناسایی شده است. استفاده از نقوش متنوع گیاهی، جانوری و هندسی در زمینه و حاشیه‌های قالی در کنار تباین رنگی نیز منجر به اصل تنوع در قالی مذکور شده است. تعادل متقارن رنگی در نقوش جانوری، تعادل نامتقارن رنگی در نقوش هندسی و تقارن‌های آینه‌ای طولی و عرضی زمینه قالی از مؤلفه‌های پیاده‌سازی‌شدهٔ اصل تعادل در قالی مذکور هستند. اصل تناسب نیز در استفاده از الگوهای هندسی، تناسبات ریاضی و نسبت طلایی برای طراحی این قالی مشهود است. همچنین، تباین رنگی مابین ترنج مرکزی و زمینه قالی از یک‌سو و در مرکز قرار گرفتن لاک‌پشت بزرگ‌تر ازسوی‌دیگر، از مهم‌ترین مؤلفه‌های اصل تسلط در پیکره مطالعاتی مذکور است. اصل حرکت، در دنبال کردن مسیر قرارگیری نگاره‌های جانوری و گیاهی توسط چشم و اصل ایجاز، در عدم استفاده از سایه روشن‌ها و محدودیت در به‌کارگیری نقوش قابل درک است. علاوه بر این، پیاده‌سازی صحیح این اصول منجر به خلق فضایی تزئینی، آرایش یافته و منظم شده است که در کنار عنصر فرعی اما به شدت تأثیرگذار رنگ به سمت وحدتی یکپارچه با مفهومی نمادین سوق یافته است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Samera Salimpour Abkenar http://orcid.org/0000-0001-9871-0091

پی‌نوشت‌ها

1. Sheldon Warren Cheney (June 29, 1886- October 10, 1980).

۲. یا Subject به افراد، امور بازنمایی شده، نشانه‌های بصری یا تجربه‌های هنرمند که منبع الهام اوست، اطلاق می‌شود.

۳. یا Content معنای ذاتی، دلالت یا ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر هنری است که به ویژگی‌های حسی، ذهنی، روان‌شناسانه و یا عاطفی که مخاطب از یک اثر هنری درک می‌کند، مربوط می‌شود.

۴. یا Form به مفهوم ظاهر یا سازمان کلی است. آرایش خلاق تمامی عناصر بصری مطابق اصولی که منجر به وحدت در یک اثر هنری می‌شود.

5. Unified form

۶. یا Organic unity وحدتی که از ترکیب مولفه‌های هنری: موضوع (یا چه چیز)، محتوا (یا چرایی) و فرم (یا چگونگی) پدید می‌آید.

7. Visual scale of Ocvirk

8. Harmony

9. Variety

10. Balance

11. Movement

12. Proportion

13. Dominance

14. Economy

15. Principles of visual organization

16. Subjective

17. Objective

۱۸. ترنج‌دار به نقشه‌ای از قالی گفته می‌شود که تنها ترنج داشته باشد (حصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۹).

19. Rug fringle

۲۰. خط (Line) مسیر نقطه‌ای است متحرک که با حرکت یک ابزار، وسیله و یا رسانه در یک منطقه به‌وجود می‌آید (اوکویرک و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۰۶).

۲۱. شکل (Shape) به مفهوم منطقه‌ای که از طریق مرزی آشکار (یا نهفته) و یا تفاوت‌های رنگ، بافت و ارزش نور از فضای اطرافش جدا شده است (همان: ۱۳۰).

22. Two-dimensional geometric shape

23. Curvilinear

24. Rectilinear

25. Cohesion

26. Repetition

27. Rhythm

28. Closure

29. Visual linking

30. Visual grouping

31. Proximity

32. Close Edges

33. Touch

34. Similarity

35. Visual linking

36. Overlapping

37. Contrast

38. Elaboration

39. Symmetrical balance

40. Asymmetrical balance

۴۱. دایره محیطی از یک چند ضلعی، دایره‌ایست که از تمامی رئوس آن چندضلعی می‌گذرد. مرکز و شعاع این دایره را به ترتیب مرکز و شعاع دایره محیطی می‌نامند (البوزجانی ، ۱۴۰۱: ۱۰۸).

۴۲. یا Golden ratio زمانی برقرار است که نسبت بخش کوچک‌تر به بخش بزرگ‌تر برابر با نسبت بخش بزرگ‌تر به کل باشد (دریایی، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

43. Decorative space

44. Variety in unity

۴۵. کنتراست وسعت به مساحت نسبی دو یا چند تکه رنگ اشاره دارد. این کنتراستی مابین کم و زیاد و یا کوچک و بزرگ است (ایتن، ۱۳۹۹: ۵۵).

منابع و مأخذ

ادواردز، آرتور سیسیل(۱۳۶۸). *قالی ایران*، ترجمهٔ مهین‌دخت صبا. تهران: انتشارات فرهنگسرا.

البوزجانی، ابوالوفاء محمدبن محمد(۱۴۰۱). *هندسه ایرانی، کاربرد هندسه در عمل*، گردآوری سید علی‌رضا جذبی، چاپ نهم. تهران: انتشارات سروش.

السعید، عصام و پارمان، عایشه(۱۴۰۲). *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، چاپ هشتم. تهران: انتشارات سروش.

اوکویرک، اوتوو؛ استینتسون، روبرت؛ ویگ، فیلیپ؛ بون، روبرت و کایتون، دیوید (۱۴۰۲). *مبانی هنر: نظریه و عمل*، ترجمهٔ محمدرضا یگانه دوست، چاپ هشتم. تهران: انتشارات سمت.

ایتن، یوهانس(۱۳۹۹). *عناصر رنگ*، ترجمهٔ بهروز ژاله‌دوست. تهران: انتشارات مارلیک.

ایمانی، الهه، مریم فروغی‌نیا(۱۴۰۰). زیبایی‌شناسی عینی در قالی‌های طرح حوضی و بندی یلمه و میتاخانی با دیدگاه میکل دوفرنه. *گلجام*، ۱۷ (۳۹): ۱۳۱ـ۱۴۷.

http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7

تختی، مهلا، سامانیان، صمد و افهمی، رضا (۱۳۸۸). بررسی و تحلیل هندسی فرش‌های محرابی دوره صفویه. *گلجام*، ۵ (۱۴): ۱۴۰ـ۱۲۵. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1388.5.14.22.0

جوانی، اصغر، ایزدی جیران، اصغر، ناصر فکوهی و قانی، افسانه (۱۳۹۵). اصول زیبایی‌شناسی در قالی خشتی چالشتر. *پژوهش هنر*، ۶(۱۲): ۳۹ـ۵۳.

http://dorl.net/dor/ 20.1001.1.23453834.1395.6.12.10.5

حصوری، علی(۱۳۸۵). *مبانی طراحی سنّتی در ایران*. تهران: انتشارات چشمه.

دریایی، نازیلا(۱۳۸۶). *زیبایی شناسی در فرش دست‌بافت ایران*. تهران: انتشارات مرکز ملی فرش.

دریایی، نازیلا(۱۳۸۲). *مبانی زیبایی شناسی فرش دست‌بافت ایران*. تهران: انتشارات مرکز ملی فرش ایران.

ژوله، تورج(۱۳۸۱). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: انتشارات یساولی.

شاپوریان، رضا(۱۳۸۶). *اصول کلی روان‌شناسی گشتالت*. تهران: انتشارات رشد.

صادقی، سارا، رضالو، رضا، فیضی، فرزاد (۱۳۹۸). نمادشناسی نقوش حیوانی در گلیم کردستان. *پژوهشنامه ادبیات کردی*، ۵(۲): ۱۴۱ـ۱۶۵. https://doi.org/10.34785/J013.2020.784

قانی، افسانه، فاطمه مهرابی(۱۳۹۹). درآمدی بر زیبایی‌شناسی قالی خشتی چالشتر. *رج‌شمار*، ۱: ۱۳۷ـ ۱۵۱. https://doi.org/10.22077/rajshomar.2020.3394.1011

کاکاوند، سمانه(۱۴۰۱). تحلیل قالی میناخانی محفوظ در موزه بروکلین از منظر ادراک دیداری مکتب گشتالت. *هنرهای صناعی اسلامی*، ۶(۱): ۱۲۳ـ۱۳۲. http://dx.doi.org/10.52547/jic.6.1.123

کامیار، مریم، آیت‌اللهی، حبیب‌الله و طاووسی، محمود (۱۳۸۷). الگوهای هندسی در فرش صفوی. *گلجام*، ۴ (۱۱): ۱۱ـ۲۴. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1387.4.11.16.1

کبیری، فرانک، امیرحاجلو، پریسا(۱۳۹۳). بررسی نقش‌مایه‌های جانوری در قالی ترکمن. *هنرهای کاربردی*، ۳(۴)، ۳۹ـ۵۰. https://doi.org/10.22075/aaj.2014.378

مافی‌تبار، آمنه، کاتب، فاطمه و حسامی، منصور (۱۳۹۷). بررسی نگاره‌ای از نگاره‌پردازی‌های هزار و یک شب صنیع‌الملک با نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت. *نگره*، ۱۳ (۴۵): ۷۳ـ۸۷.

https://doi.org/10.22070/negareh.2018.708

وثیق، بهزاد(۱۳۹۹). بررسی نقوش قالی بختیاری براساس مدل ترکیبی کاپلان_ گشتالت. *گلجام*، ۱۶ (۳۷): ۲۱۷ ـ ۲۳۳. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1399.16.37.9.0

Albuzjani, A. M. M. (2022). Applied Geometry. Translated with additions by Seyed Ali Reza Jazbi. Tehran: Soroush Publications. [**In Persian**].

Daryaie, N. (2007). The Aesthetic Principles of the Iran Handmade Carpet. Tehran: Iran National Carpet Center Publications. [**In Persian**].

Daryaie, N. (2003). Basics of Iranian Handmade Carpet Aesthetics. Tehran: Iran National Carpet Center Publications. [**In Persian**].

Edwards, A. C. (1989). The Persian Carpet. Translated by Mahindokht Saba. Tehran: Farhang Sara Publications. [**In Persian**].

El-Said, I., & Parman, A. (2023). Geometric Concepts in Islamic Art. Translated by Masoud Rajabnia. Tehran: Soroush Publications. [**In Persian**].

Gavani, A., Izadi, G., Fokohi, N., & Ghani, A. (2017). Principles of Native Aesthetics in Chaleshtor Lozenge Carpet. Journal of Pazhuhesh-E-Honar, 6(12), 39-53. http://dorl.net/dor/20.1001.1.23453834.1395.6.12.10.5 [**In Persian**].

Ghani, A., & Mehrabi, F. (2020). An Introduction to the Aesthetics of Chaleshtor's Lozenge Rugs. Journal of Rajshomar, 1 (1), 137-151. https://doi.org/10.22077/rajshomar.2020.3394.1011 [**In Persian**].

Hasouri, A. (2006). Basics of Traditional Design in Iran. Tehran: Cheshme Publications. [**In Persian**].

Imani, E., & Foroughinia, M. (2021). Objective Aesthetics in Rural Rugs with Mikel Dufrenne's Approach (Case Study: Yelmeh and Minakhani Designs). Goljaam, 17 (39), 131-147. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1400.17.39.5.7 [**In Persian**].

Itten, J. (2020). The Elemental of Color. Translated by Behrouz Zhaledoust. Tehran: Marlik Publications. [**In Persian**].

Jouleh, T. (2002). A Research on Persian Rugs. Tehran: Yasavoli Publications. [**In Persian**].

Kabiri, F., & Amirhajiloo, P. (2014). A Study of Animal Motifs in Turkmen Carpets. Journal of Applied Arts, 3 (4), 39-50. https://doi.org/10.22075/aaj.2014.378 [**In Persian**].

Kakavand, S. (2022). Analysis of the Mina Khani Rug Preserved at the Brooklyn Museum using the Gestalt Theory of Visual Perception. Journal of Bi-Annual of Islamic Crafts, 6 (1), 123-132. http://dx.doi.org/10.52547/jic.6.1.123 [**In Persian**].

Kamyar, M., Ayatollahi, H., & Tavoosi, M. (2009). Geometrical Patterns in the Safavid Carpets. Goljaam, 4 (11), 11-24. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1387.4.11.16.1 [**In Persian**].

Mafitabar, A., Kateb, F., & Hesami, M. (2018). Study of One of Sani al-Molk's One Thousand and One Night Illustrations from Visual Perception Theory of Gestalt. Negareh Journal, 13 (45), 73-87. https://doi.org/10.22070/negareh.2018.708 [**In Persian**].

Ocvirk, O., Stinson, R., Wigg, F., Bone, R., & Cayton, D. (2023). Art Fundamentals: Theory and Practice. Translated by Mohammad Reza Yeganedoust. Tehran: Samt Publications. [**In Persian**].

Sadeghi, S., Rezalou, R., & Feizi, F. (2020). Symbols of the Animal Designs of Kurdistan Glim. Journal of Kurdish Literature, 5 (2), 141-165. https://doi.org/10.34785/J013.2020.784 [**In Persian**].

Shapourian, R. (2007). Basic Principles of Gestalt Psychology. Tehran: Roshd Publications. [**In Persian**].

Takhti, M., Samanian, S., & Afhami, R. (2010). Geometrical Study and Analysis of Mihrabi Carpets of Safavid Era. Goljaam, 14 (5), 125-140. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1388.5.14.22.0 [**In Persian**].

Vasigh, B. (2020). Investigation of Bakhtiari Carpet Designs based on Kaplan-Gestalt Model. Goljaam, 16 (37), 217-233. http://dorl.net/dor/20.1001.1.20082738.1399.16.37.9.0 [**In Persian**].

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 85 - 116
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.473714.1039

A Reinterpretation of the Tank Hunting Story: An Analysis of Martyr Hossein Kharrazi's Character Based on Dramatic Elements

Sajjad Soleimannejad, *Master of Dramatic Literature, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Qom, Iran. Email: SajjadSoliman@gmail.com*
Ali Razizadeh, *Assistant Professor, Department of Media Arts, Religion and Media Faculty, IRIB University, Qom, Iran. (corresponding author). Email: ali.razizadeh@iribu.ac.ir*

Abstract
The Sacred Defense of Iran, a pivotal period in the nation's history, is rich with tales of courage, self-sacrifice, and unwavering dedication from those who fought to safeguard their homeland's values and identity. Among these heroes, Martyr Sepuhbod Hajj Hossein Kharrazi, commander of the 14th Imam Hossein Division, stands as a beacon of sacrifice and bravery during the imposed war. This article delves into a profound analysis of Martyr Kharrazi's character, focusing on its manifestation in the renowned Tank Hunting story. This narrative vividly illustrates various facets of this esteemed martyr's personality. The primary objective of this research is to analyze the dramatic elements and narrative techniques within this story that contribute to the portrayal of Martyr Kharrazi's character and his profound human values. To achieve this, the narrative analysis method is employed. This method allows for the identification and examination of key story elements, including dialogue, action, suspense, and resolution. Consequently, the central research questions aim to clarify and deepen the analysis: How do dramatic elements within the Tank Hunting story contribute to the portrayal of Martyr Kharrazi's character? And what impact has this character had on the morale of the combatants? The research findings reveal that Martyr Kharrazi, through his courage and prudence in destroying the enemy's tank, played a pivotal role in the combatants' victory. He demonstrated decisive and wise decision-making in the face of danger. This story not only showcases his courage, military strategy, and commendable ethics but also serves as a model for the youth to emulate in safeguarding their homeland and Islamic values. Ultimately, Martyr Kharrazi's character, a symbol of national and religious significance, embodies the spirit of sacrifice and selflessness. This spirit should be cherished not only during wartime but also as a guiding principle in all aspects of our social and cultural life.

Keywords
Sacred Defense Literature, Dramatic Elements, the Tank Hunting Story, Hossein Kharrazi.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۱۱۶ - ۸۵
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 85 - 116
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.473714.1039

بازخوانی داستان شکار تانک:
واکاوی شخصیت شهید حسین خرازی بر پایهٔ عناصر نمایشی

سجاد سلیمان‌نژاد[۱]، علی رازی‌زاده[۲]

چکیده

حماسه دفاع مقدس ایران به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخی کشور، سرشار از داستان‌های شجاعت، فداکاری و از خودگذشتگی رزمندگانی است که جان خود را برای حفظ ارزش‌ها و فدای عشق و ایمان کردند شخصیت شهید سپهبد حاج حسین خرازی، فرمانده لشکر چهارده امام حسین (ع) به‌عنوان یکی از نمادهای بارز ایثار و شجاعت در جنگ تحمیلی، کانون توجه قرار دارد. این مقاله به بررسی عمیق شخصیت شهید خرازی و تجلیات آن در داستان مشهور شکار تانک می‌پردازد؛ داستانی که به خوبی ابعاد مختلف شخصیت این شهید بزرگوار را به تصویر می‌کشد. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل عناصر نمایشی و شگردهای روایی موجود در این داستان است که به تصویرسازی شخصیت شهید خرازی و ارزش‌های انسانی او کمک می‌کند. برای دستیابی به اهداف تحقیق، روش تحلیل روایت به کار گرفته شده است. این روش امکان شناسایی و بررسی عناصر مختلف داستان را فراهم می‌آورد. سؤالات اصلی این پژوهش به شفافیت و عمق بخشی به تحلیل می‌پردازند: چگونه عناصر نمایشی در داستان «شکار تانک» به تصویرسازی شخصیت شهید خرازی کمک می‌کنند و این شخصیت چه تأثیری بر روحیه رزمندگان داشته است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که شهید خرازی با شجاعت و تدبیر خود در انهدام تانک دشمن، نقش کلیدی در پیروزی رزمندگان ایفا کرده و در مواجه با خطرها، تصمیمات قاطع و هوشمندانه‌ای اتخاذ کرده است. این داستان نه‌تنها شجاعت، تدبیر جنگی و اخلاق ستودنی او را به تصویر می‌کشد، بلکه به عنوان الگویی برای جوانان می‌تواند در مسیر حفظ میهن و ارزش‌های اسلامی استفاده می شود.

واژگان کلیدی

ادبیات دفاع مقدس، حسین خرازی، داستان شکار تانک، عناصر دراماتیک.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۰

۱. کارشناسی‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، قم، ایران.
SajjadSoliman@gmail.com
۲. استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، قم، ایران. (نویسنده مسئول)
Ali.razizadeh@iribu.ac.ir

مقدمه

دوران دفاع مقدس ایران، نه‌تنها یک جنگ، بلکه دوره‌ای از شکوفایی فکری و فرهنگی و در عین حال، آزمونی سخت برای ملت ایران بود. در این زمان، شخصیت‌هایی چون شهید حسین خرازی با فداکاری‌ها و رشادت‌های خود در جبهه‌ها، تصویری از ایستادگی و مقاومت را ترسیم کردند. داستان زندگی و مجاهدت‌های او به‌دلیل شجاعت و تدبیر در میدان نبرد، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ معاصر ایران دارد. شکار تانک اثر نصرت‌الله محمودزاده به‌عنوان یک نمونه ادبی نه‌تنها به روایت یک حادثه می‌پردازد، بلکه در تلاش است تا عمق شخصیت شهید خرازی و چالش‌های انسانی او را در شرایط دشوار جنگ نشان دهد. این داستان در فضایی سرد و یخبندان در کردستان روایت می‌شود و از لحظه‌های حماسی و تصمیمات سرنوشت‌ساز او سخن می‌گوید.

تحلیل داستان (شکار تانک) به دلایل متعددی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از منظر تاریخی، این اثر با به تصویر کشیدن واقعیت‌های دوران دفاع مقدس می‌تواند به درک عمیق‌تری از آن دوران کمک کند. شناخت این تاریخ نه‌تنها برای محققان و تاریخ‌نگاران بلکه برای نسل‌های آینده ضروری است تا از تجربیات گذشته بهره‌مند شوند. ازسوی‌دیگر تحلیل این داستان از دیدگاه اخلاقی نیز دارای اهمیت است. حماسه شجاعت و فداکاری شهید خرازی، الگویی است که می‌تواند برای جوانان امروز به‌عنوان منبع الهام و انگیزه‌ای برای ایثار و فداکاری عمل کند. این امر در ترویج فرهنگ ایثار و از خودگذشتگی در جامعه ما حیاتی است.

به علاوه از نظر ادبی، داستان (شکار تانک) به‌واسطهٔ ظرافت‌های نگارشی و بیان احساسات انسانی در موقعیت‌های بحرانی، می‌تواند به‌عنوان یک اثر ارزشمند ادبی تلقی شود. در این راستا، بررسی عناصر دراماتیک و نحوهٔ نمایش این احسات در داستان، نه‌تنها به شناخت بهتر این اثر کمک می‌کند؛ بلکه درک ما از ادبیات دفاع مقدس را نیز غنی‌تر می‌سازد. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل عمیق عناصر دراماتیک شجاعت و فداکاری در شکار تانک با محوریت شخصیت شهید حسین خرازی است. این تحلیل به ما این امکان را می‌دهد که پیام‌های عمیق‌تری از ایثار و فداکاری استخراج کنیم و نگاهی تازه به شخصیت‌های تاریخی داشته باشیم.

پرسش‌های پژوهش شامل موارد زیر است:

چگونه عناصر دراماتیک در این داستان به تصویر کشیده شده‌اند؟

این سؤال به بررسی ساختار داستان، شخصیت‌پردازی و نحوهٔ انتقال احساسات در متن می‌پردازد. چه درس‌هایی از ایثار و فداکاری می‌توان از شخصیت خرازی استخراج کرد؟ این سؤال به تحلیل شخصیت و تصمیم‌های او در شرایط بحرانی توجه دارد.

درنهایت، این مقاله به بررسی پیشینه موضوع و زمینه‌های فرهنگی مرتبط با دفاع مقدس می‌پردازد و سپس عناصر دراماتیک را بررسی خواهد کرد. با این رویکرد، هدف ما روشن کردن ابعاد مختلف داستان و تأثیر آن بر جامعه امروز است. در ادامه،

این مقاله به بررسی پیشینه موضوع، تحلیل عناصر دراماتیک و ارائه نتایج نهایی می‌پردازد. در بخش نخست، به پیشینهٔ بحث توجه می‌شود. تاریخچه و زمینه‌های فرهنگی مرتبط با دفاع مقدس بررسی می‌شود. سپس در بخش دوم، عناصر دراماتیک به‌صورت مختصر بحث می‌شوند و درنهایت، بر پایه الگوی ارائه‌شده، داستان شکار تانک تحلیل می‌شود.

پیشینه‌پژوهش

پیشینه بحث در این مقاله دارای دو بخش اصلی است. بخش اول به پژوهش‌های مرتبط با شهید حسین خرازی می‌پردازد که تاکنون سه پژوهش علمی مرتبط منتشر شده است که دو مورد از آن در تبیین سبک رهبری شهید خرازی و یک مورد به مدیریت جهادی این شهید اختصاص دارد. بخش دوم نیز برخی از آثار مرتبط با شخصیت‌پردازی شهدا در ادبیات دفاع مقدس اشاره می‌کند که به سه مورد خاص پرداخته خواهد شد. براساس جست‌وجوی انجام‌شده، تاکنون شخصت شهید حسین خرازی بر پایه عناصر نمایشی بررسی نشده است. در ادامه آثار مرتبط بررسی می‌شوند.

محمدمیلاد احمدی و مهدی محمدی (۱۳۹۹) در مقاله «مدل مدیریت جهادی مبتنی‌بر سیره فرماندهان دفاع مقدس (مورد مطالعه: شهید حسین خرازی)»، هدف را بررسی سبک مدیریت جهادی بر مبنای سیره سردار حسین خرازی، به‌عنوان یک الگوی کارآمد در مواجه با چالش‌های کنونی کشور بیان کردند. آن‌ها با استفاده از روش تحلیل مضمون و گردآوری داده‌ها از مصاحبه‌های هم‌رزمان و منابع مکتوب، ویژگی‌های مدیریتی شامل برنامه‌ریزی، سازماندهی، هماهنگی و اداره، و همچنین مؤلفه‌های رهبری و شخصیتی را شناسایی کردند. نتایج این پژوهش نیز به ترسیم مدلی نهایی منجر شد که می‌تواند به طراحی الگوهای بومی و تحقق تمدن اسلامی کمک کند.

عسکری و دیگران (۱۳۹۵) در مقاله «تبیین سبک رهبری خدمتگزار فرماندهان سپاه در دوران دفاع مقدس و پیامدهای آن در بین بسیجیان (مطالعه موردی: شهید حسین خرازی)»، بیان می‌کنند فرماندهان سپاه به‌ویژه شهید حسین خرازی با سبک رهبری خدمتگزار خود نقش مهمی در ایجاد انگیزه و دستیابی به پیروزی‌های متعدد در جنگ تحمیلی ایفا کردند. این پژوهش با استفاده از روش پیمایش و ابزار پرسشنامه، به بررسی ارتباط سبک رهبری خدمتگزار شهید خرازی با سرمایه اجتماعی و تعهد سازمانی ۲۱۰ نفر از بسیجیان پرداخته است. اعتبار ابزار تحقیق با آزمون آلفای کرونباخ تأیید شد و داده‌ها با نرم‌افزارهای SPSS و LISREL تجزیه و تحلیل شدند. یافته‌ها نشان‌دهندهٔ ارتباط معنی‌دار بین سبک رهبری خدمتگزار و تعهد سازمانی بسیجیان است و افزایش سرمایه اجتماعی نیز به افزایش تعهد سازمانی منجر می‌شود. مدل تحقیق با داده‌ها پردازش خوبی داشته و دو متغیر سبک رهبری خدمتگزار و سرمایه اجتماعی، ۶۰ درصد از واریانس تعهد سازمانی را تبیین می‌کنند.

همچنین عسکری و دیگران (۱۳۹۸) در مقاله دیگری با عنوان «تبیین سبک رهبری معنوی شهید خرازی و ارتباط آن با سلامت سازمانی در لشکر ۱۴ امام حسین (ع) در دوران دفاع مقدس (۶۷-۱۳۵۹)» بیان می‌کنند رهبری معنوی به‌عنوان یک شیوه نوین، بر پایداری معنوی سازمان و سلامت روانی کارکنان تمرکز دارد. فرماندهان دفاع مقدس، به‌ویژه شهید حسین خرازی با روش‌های راهبردی خود در پرورش انگیزه و دستیابی به پیروزی‌های متعدد در جنگ تحمیلی تأثیرگذار بودند. این مطالعه به بررسی سبک رهبری معنوی شهید خرازی در میان ۲۱۰ بسیجی از لشکر ۱۴ امام حسین علیه‌السلام در کاشان پرداخته است. با استفاده از مصاحبه‌ها و پرسشنامه، اعتبار تحقیق با آزمون آلفای کرونباخ ارزیابی و داده‌ها با نرم‌افزار SPSS تحلیل شدند. نتایج نشان می‌دهد که بین سبک رهبری معنوی شهید خرازی و سلامت سازمانی لشکر ۱۴ رابطه مثبت و معناداری وجود دارد و رهبری معنوی ایشان ۵۶ درصد از واریانس سلامت سازمان را تبیین می‌کند.

از سویی، خانیان (۱۳۸۳) در کتاب وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس به وضعیت‌های نمایش در چند نمایشنامه با این مضمون می‌پردازد. نویسنده بیشتر تمرکز خود را بر روی نمایشنامه‌هایی گذاشته است که از ساختار نمایشی برخوردار باشند. ارائه تئوری‌ها و روش‌های مختلف بازنمایی ایثار و فداکاری در قالب‌های هنری به همراه تمرکز بر روی نمایشنامه‌هایی که از ساختار نمایشی قوی برخوردار هستند از نقاط قوت این اثر به حساب می‌آیند؛ بااین‌حال این اثر دسته‌بندی منظم و دقیقی از وضعیت‌های نمایشی ارائه نمی‌دهد.

بارونیان (۱۳۸۷) در کتاب شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس تلاش کرده تا به‌صورت کامل و جامع در قالب نه فصل به موضوع دفاع مقدس و بررسی شخصیت‌های آن بپردازد. نویسنده در این کتاب، عنصر شخصیت‌پردازی را بررسی می‌کند و عناصر دیگر همچون گفتار را با رویکرد شخصیت‌پردازی مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد. همچنین دریانورد (۱۳۹۷) در کتاب جلوه‌های نمایشی جنگ بر این نکته تأکید می‌کند که جنگ هشت‌ساله، جلوه‌ها و خلاقیت‌های ممتازی دارد که باید آن‌ها را با توجه به آداب‌ورسوم، خلاقیت‌ها و غیره در قالب آثار هنری فاخر به‌ویژه تئاتر ارائه کرد. این کتاب با هدف بررسی جنبه‌های نمایشی رزمندگان دفاع مقدس در قالب سه بخش به جلوه‌های نمایشی می‌پردازد.

به دلایل زیر مقاله پیش رو نوآورانه است:

۱. تحلیل جدید شخصیت: این تحقیق به بررسی شخصیت شهید حسین خرازی بر پایه عناصر نمایشی می‌پردازد، درحالی‌که تاکنون این شخصیت از جنبه‌های رهبری و مدیریت مورد تحلیل قرار گرفته است. این رویکرد به فهم عمیق‌تری از ابعاد انسانی و شخصیتی او کمک می‌کند.

۲. فقدان پژوهش‌های مشابه: براساس جست‌وجوهای انجام‌شده، هیچ‌یک

از پژوهش‌های موجود به تحلیل شخصیت شهید خرازی براساس عناصر دراماتیک نپرداخته‌اند. این مطالعه اولین گام در این راستا محسوب می‌شود و می‌تواند به ادبیات دفاع مقدس غنای بیشتری ببخشد.

۳. آموزش و ترویج فرهنگ ایثار: با بررسی داستان شکار تانک و تبیین شخصیت شهید خرازی، این تحقیق می‌تواند به ترویج فرهنگ ایثار و فداکاری در نسل‌های آینده کمک کند و الهام‌بخش جوانان باشد.

۴. نقش عناصر نمایشی: تحلیل عناصر نمایشی به‌عنوان ابزاری برای تجزیه و تحلیل آثار ادبی، رویکردی نوین در بررسی آثار مرتبط با دفاع مقدس است. این رویکرد به درک عمیق‌تری از روایت‌های جنگ و پیچیدگی‌های انسانی آن‌ها منجر می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

در این بخش به‌صورت مختصر عناصر دراماتیک بر پایه نظریه روایت برای تطبیق با داستان شکار تانک معرفی می‌شوند.

عناصر دراماتیک، اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک درام هستند که به خلق تنش، تعلیق و جذابیت در داستان کمک می‌کنند (ارسطو، ۱۳۸۵). عناصر دراماتیک شامل این موارد می‌شوند: پیرنگ، گفتار، شخصیت و انگاره. عناصر مختلفی برای پیرنگ اشاره شده است که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود.

اول، آغاز- میانه- پایان: هر داستانی دارای یک نقطه آغاز، میانه و پایان است. نقطه آغاز، زمانی است که مخاطب با شخصیت‌ها و موقعیت داستان آشنا می‌شود. میانه داستان به کشمکش‌ها و چالش‌های شخصیت‌ها می‌پردازد. پایان داستان، زمانی است که کشمکش‌ها حل شده و سرنوشت شخصیت‌ها مشخص می‌شود (قادری، ۱۳۹۱: ۳۰-۲۸).

دوم، هماهنگی: در ابتدای داستان، معمولاً یک وضعیت متعادل و پایدار وجود دارد. این وضعیت متعادل، می‌تواند زندگی روزمره یک شخصیت، یک جامعه یا یک جهان باشد (قادری، ۱۳۹۱: ۶۰).

سوم، اجتماع ضدین: در ادامه داستان، یک عامل مخل نظم و ثبات وارد داستان می‌شود. این عامل مخل نظم می‌تواند یک شخصیت شرور، یک حادثه ناگوار یا یک تصمیم اشتباه باشد (قادری، ۱۳۹۱: ۶۱).

چهارم، تفکیک احباب: با ورود عامل مخل نظم، شخصیت‌ها از یکدیگر جدا می‌شوند یا در شرایطی قرار می‌گیرند که نمی‌توانند با یکدیگر ارتباط برقرار کنند. این جدایی می‌تواند به لحاظ فیزیکی، عاطفی یا روانی باشد (قادری، ۱۳۹۱: ۶۳).

پنجم، گره‌افکنی: با پیشرفت داستان، پیچیدگی‌ها و چالش‌های بیشتری برای شخصیت‌ها ایجاد می‌شود. این پیچیدگی‌ها به اصطلاح گره نامیده می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۹۲: ۹۳-۹۴).

ششم، کشمکش (ستیز): شخصیت‌ها برای حل مشکلات و غلبه بر چالش‌ها تلاش می‌کنند. این تلاش‌ها، به اصطلاح کشمکش یا ستیز نامیده می‌شوند (کریمی‌خوزانی، ۱۳۹۷: ۶۴).

هفتم، بحران: در نقطه‌ای از داستان، شخصیت‌ها به یک بحران یا نقطه عطفی می‌رسند. این بحران، می‌تواند یک تصمیم مهم، یک فاجعه یا یک کشف ناگهانی باشد (اسمایلی، ۱۳۹۲: ۹۶).

هشتم، تعلیق: در ادامه داستان، تعلیق و هیجان داستان افزایش پیدا می‌کند. مخاطب مشتاق می‌شود تا ببیند که سرنوشت شخصیت‌ها چه خواهد شد.

نهم، نقطه اوج: نقطه اوج داستان، زمانی است که مهم‌ترین و حساس‌ترین اتفاق داستان رخ می‌دهد. این اتفاق، می‌تواند پیروزی شخصیت‌ها بر چالش‌ها یا شکست آن‌ها باشد (اسمایلی،۱۳۹۲: ۹۷).

دهم، گره‌گشایی: در پایان داستان، گره‌ها و ابهامات داستان حل می‌شوند. سرنوشت شخصیت‌ها مشخص می‌شود و مخاطب به یک درک کامل از داستان می‌رسد (قادری، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

یازدهم، زمان: زمان در درام به دو دسته زمان واقعی و زمان دراماتیک تقسیم می‌شود. زمان واقعی، مدت زمانی است که داستان در دنیای واقعی طول می‌کشد. زمان دراماتیک: مدت زمانی است که مخاطب در تئاتر یا سینما صرف تماشای داستان می‌کند (اسلین، ۱۳۹۲: ۱۰۱-۸۴).

دوازدهم، مکان: محل رخدادها و رویدادهای دراماتیک در داستان را معرفی می‌کند (گریگ، ۱۳۹۰: ۲۴۴-۲۴۵).

جدای از این موارد، چهارمؤلفه برای اثرگذاری در شخصیت‌پردازی وجود دارند: اول، ویژگی‌های فیزیکی نظیر ظاهر، سن، جنس، نژاد و سلامتی شخصیت. دوم، ویژگی‌های روانی نظیر افکار، احساسات، انگیزه‌ها و باورهای شخصیت. سوم، رفتار نظیر نحوه صحبت کردن، حرکت کردن و تعامل شخصیت با دیگران و چهارم، پیشینه نظیر تجربیات گذشته، خانواده، و موقعیت اجتماعی شخصیت (مک‌کی، ۱۳۸۲: ۶۹). شخصیت‌ها نقش مهمی در پیشبرد داستان، انتقال پیام و ایجاد همذات‌پنداری در مخاطب دارند. شخصیت‌های خوب، مخاطب را به دنبال خود می‌کشانند و او را با سرنوشت خود همراه می‌کنند. شخصیت‌ها همچنین می‌توانند پیام یا ایده‌ای را به مخاطب منتقل کنند.

عنصر گفتار نیز یکی از مهم‌ترین عناصر درام است که به شخصیت‌ها جان می‌بخشد و به پیشبرد داستان‌ها کمک می‌کند. گفتار شامل دیالوگ و مونولوگ می‌شود (قادری، ۱۳۹۱: ۲۹۹). دیالوگ گفت‌وگو بین دو یا چند شخصیت است. دیالوگ نقش مهمی در شخصیت‌پردازی، انتقال اطلاعات و ایجاد تعلیق و هیجان در داستان دارد و خود دارای چهارگونه است. اول، دیالوگ نمایشی: دیالوگی که به پیشبرد داستان و آشکار

شدن شخصیت‌ها کمک می‌کند. دوم، دیالوگ توضیحی: دیالوگی که اطلاعات لازم را به مخاطب ارائه می‌دهد. سوم، دیالوگ احساسی: دیالوگی که احساسات و افکار شخصیت‌ها را بیان می‌کند. چهارم، دیالوگ طنز: دیالوگی که برای خنداندن مخاطب استفاده می‌شود.

قسمت دوم گفتار، مونولوگ است. مونولوگ، گفت‌وگو یک شخصیت با خود فرد است. مونولوگ به مخاطب کمک می‌کند تا افکار، احساسات و انگیزه‌های درونی شخصیت را درک کند و خود دارای سه گونه است. اول، مونولوگ افشاگرانه: مونولوگی که در آن شخصیت، اطلاعاتی را برای مخاطب فاش می‌کند که سایر شخصیت‌ها از آن بی‌خبر هستند. دوم، مونولوگ تأملی: مونولوگی که در آن شخصیت به افکار و احساسات خود می‌اندیشد. سوم، مونولوگ متقاعدکننده: مونولوگی که در آن شخصیت سعی می‌کند دیگران را متقاعد کند. گفتار نقش مهمی در ایجاد انسجام و پویایی در درام دارد. گفتار خوب، مخاطب را به دنبال خود می‌کشد و او را با شخصیت‌ها و داستان همراه می‌کند. گفتار همچنین می‌تواند پیام یا ایده‌ای را به مخاطب منتقل کند.

انگاره، تم یا ایده اصلی یک درام است که پیام یا معنای کلی داستان را به مخاطب منتقل می‌کند. انگاره می‌تواند به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در داستان بیان شود و می‌تواند مفاهیم مختلفی مانند عشق، جنگ، عدالت، یا رستگاری را در بر بگیرد (قادری، ۱۳۹۱ ۲۷۸). انگاره نقش محوری در انسجام و عمق یک درام ایفا می‌کند. یک انگارهٔ قوی می‌تواند به مخاطب کمک کند تا داستان را درک کند؛ با شخصیت‌ها همذات‌پنداری کند از داستان لذت ببرد، درباره موضوعات مختلف فکر کند و دیدگاه خود را نسبت به آن‌ها تغییر دهد. انگاره با سایر عناصر درام مانند پیرنگ، شخصیت و گفتار ارتباط تنگاتنگی دارد. درواقع، این عناصر در خدمت انگاره هستند و به بیان و آشکار کردن آن به مخاطب کمک می‌کنند. به عبارت دیگر، پیرنگ، توالی وقایع داستان است که حول محور انگاره شکل می‌گیرد. شخصیت‌ها، حاملان انگاره در داستان هستند و با اعمال، گفتار و افکار خود آن را به تصویر می‌کشند. گفتار، گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها است که می‌توانند انگاره داستان را آشکار کنند و به عمق آن بیافزایند. براین‌اساس، این‌گونه بیان می‌شود که انگاره یکی از مهم‌ترین عناصر درام است که به داستان عمق و معنا می‌بخشد. یک انگاره قوی می‌تواند مخاطب را تحت أثیر قرار دهد و او را به تفکر وادار کند. در مقاله پیشرو، تلاش می‌شود از نظریه روایت برای شناسایی پیرنگ، گفتار، شخصیت و انگاره در داستان زندگی شهید حسین خرازی با محوریت داستان شکار تانک استفاده شود.

روش‌شناسی

این پژوهش با استفاده از فیش‌برداری به گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای می‌پردازد. اطلاعات جمع‌آوری‌شده براساس عناصر دراماتیک که در مبانی پژوهش

توضیح داده شده، طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل می‌شوند. درنهایت، یافته‌های پژوهش با روش تحلیل روایت به بحث و بررسی گذاشته خواهند شد.

مقاله حاضر به‌عنوان یک پژوهش کاربردی شامل پنج مرحله است. در مرحله اول، مرور ادبیات، منابع مرتبط با عناصر روایت، تحلیل روایت و شخصیت شهید حسین خرازی مطالعه و بررسی می‌شوند که نتایج آن در بخش‌های مقدمه، مبانی پژوهش و روش‌شناسی منعکس شده است. در مرحله دوم، یک داستان از کتاب عقیق به‌عنوان نمونه برای مطالعه موردی انتخاب می‌شود. در مرحله چهارم، نتایج به‌دست‌آمده شامل عناصر دراماتیک استخراج و تحلیل می‌شوند. سرانجام، در مرحله پنجم، یافته‌های کلیدی پژوهش جمع‌بندی شده و الگوی پیشنهادی برای تحلیل زندگی شخصیت‌های ملّی و مذهبی ارائه می‌شود.

تحلیل روایت در این پژوهش به تبیین و بسط عمیق‌تر تجربیات شخصیت‌ها، به‌ویژه شهید حسین خرازی می‌پردازد. با بررسی نحوهٔ شکل‌گیری روایت و عناصر دراماتیک، می‌توان به فهم بهتری از ابعاد انسانی و اجتماعی شخصیت‌ها دست یافت. این تحلیل نه‌تنها به روشن‌سازی ارزش‌ها و باورهای شخصیت‌ها کمک می‌کند، بلکه نحوهٔ تعامل آن‌ها با محیط و چالش‌ها را نیز به تصویر می‌کشد.

روش تحلیل روایت به بررسی ساختار، عناصر و ویژگی‌های روایات پرداخته و تلاش می‌کند تا درک عمیق‌تری از داستان و شخصیت‌ها ارائه دهد. این روش شامل مراحل زیر است:

شناسایی عناصر اصلی روایت: شامل شخصیت‌ها، زمینه، طرح ، زاویه دید، و زمان است. هریک از این عناصر نقش خاصی در شکل‌گیری روایت ایفا می‌کنند.

تحلیل ساختاری: بررسی چگونگی ترتیب و توالی رویدادها و چگونگی تأثیرگذاری آن‌ها بر هم. این مرحله به درک این نکته می‌پردازد که چگونه ترتیب رویدادها معنا و تأثیر داستان را تغییر می‌دهد.

بررسی شخصیت‌ها: تحلیل رفتارها، انگیزه‌ها و تحول شخصیت‌ها در طول داستان. این بخش به درک عمیق‌تری از شخصیت‌ها و چالش‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو هستند، کمک می‌کند.

تحلیل زبان و سبک: بررسی زبان، لحن و شیوه بیان نویسنده. این عنصر می‌تواند به درک فضای احساسی و پیام‌های نهفته در داستان کمک کند.

کدگذاری و طبقه‌بندی: استخراج مضامین و الگوهای مشترک از روایت که می‌تواند به شناسایی مفاهیم کلیدی و مسائل اجتماعی و فرهنگی منجر شود.

با این روش، پژوهشگران می‌توانند به عمق روایت‌ها نفوذ کرده و ارتباطات پیچیده‌ای که میان شخصیت‌ها و محیط آن‌ها وجود دارد، کشف کنند. تحلیل روایت نه‌تنها به فهم داستان کمک می‌کند، بلکه به بازتاب ارزش‌ها و دیدگاه‌های فرهنگی نیز می‌انجامد.

یافته‌های پژوهش

معرفی کتاب و خلاصه داستان پیش‌از تحلیل داستان، ابتدا کتاب عقیق: داستانی از زندگانی سردار شهید حاج حسین خرازی معرفی و سپس داستان به اختصار معرفی می‌شود. نصرت‌الله محمودزاده در کتاب عقیق، ابعاد مختلف شخصیت شهید حسین خرازی را در ۱۲ فصل به تصویر می‌کشد. از رشادت‌های بی‌نظیر او در نبردهای سخت تا اخلاق پسندیده و روحیه معنوی‌اش. این کتاب، علاوه‌بر روایت وقایع تاریخی به تحلیل شخصیت این فرمانده محبوب و الهام‌بخش نیز می‌پردازد. یکی از داستان‌ها مربوط به عملیات فتح‌المبین است. پس‌از نبردهای سخت در چزابه، لشکر امام حسین (ع) تحت فرماندهی حسین خرازی مسئولیت یک محور مهم را بر عهده گرفت. با وجود مقاومت شدید دشمن و شرایط سخت جغرافیایی و آب‌وهوایی، رزمندگان با شجاعت و دلاوری به پیشروی ادامه دادند. یکی از صحنه‌های ماندگار این عملیات، نبرد تن‌به‌تن تانک‌ها بود. شهید خرازی با ابتکار عمل و شجاعت، تاکتیک‌های نوینی را برای مقابله با تانک‌های عراقی به کار برد. او با استفاده از تانک‌های خودی به‌عنوان سپر و ایجاد آتش سنگین، دشمن را غافلگیر کرد و ضربات سنگینی به آن‌ها وارد آورد. همچنین، با تشکیل یک گردان ویژه، به مقابله مستقیم با تانک‌های عراقی رفت و موفقیت چشمگیری را کسب کرد. در یکی از این درگیری‌ها، فرمانده این گردان، والایی، به شهادت رسید که این ضایعه روحیه رزمندگان را متأثر کرد. بااین‌حال، با وجود همه سختی‌ها، رزمندگان لشکر امام حسین (ع) با موفقیت به اهداف خود دست یافتند و نقش مهمی در پیروزی عملیات فتح‌المبین ایفا کردند (محمودزاده، ۱۳۷۵: ۸۵-۹۸).

تحلیل پیرنگ داستان

پیرنگ: داستان شکار تانک دارای پیرنگی منسجم است که از سه بخش اصلی آغاز، میانه و پایان تشکیل شده است. در آغاز، داستان با روایت درگیری‌های سخت رزمندگان لشکر امام حسین (ع) در منطقه چزابه آغاز می‌شود. حبیب‌اللهی از شجاعت و فداکاری سربازان در این نبرد می‌گوید. در همین حین، حسین خرازی، فرماندهٔ لشکر، با نقشه‌ای در دست، برنامه عملیات بعدی را توضیح می دهد. او از یگان‌های لشکر می‌خواهد که در محورهای مختلف عمل کنند و جناح دشمن را تصرف کنند. رزمندگان با شور و شوق، خود را برای این عملیات دشوار آماده می‌کنند. در میانه داستان، هشت گردان از لشکر امام حسین (ع) به خط مقدم اعزام می‌شوند و درگیری با دشمن آغاز می‌شود. رزمندگان با شجاعت و دلیری به نبرد می‌پردازند و در ابتدا، پیشروی‌های خوبی دارند. حسین خرازی در خط مقدم حضور دارد و با شجاعت و تدبیر، رزمندگان را هدایت می‌کند. اما در حین نبرد، ردانی‌پور، فرمانده گردان، زخمی می‌شود و حسین خرازی مسئولیت را به موحددوست می‌سپارد. با وجود زخمی شدن ردانی‌پور، رزمندگان به نبرد ادامه می‌دهند و با فداکاری و از خودگذشتگی، جان همرزمان خود را نجات می‌دهند. در انتها نیز رزمندگان لشکر امام حسین (ع) با شجاعت و دلیری به

نبرد با دشمن ادامه می‌دهند. درنهایت، با تلاش و فداکاری آن‌ها، خط دشمن شکسته می‌شود و لشکرهای دیگر سپاه و ارتش به آن‌ها ملحق می‌شوند. این پیروزی بزرگ، روحیه رزمندگان را تقویت می‌کند و آن‌ها را برای ادامه عملیات امیدوارتر می‌سازد.

داستان شکار تانک نمونه بارزی از استفاده هنرمندانه از عنصر هماهنگی برای خلق فضایی جذاب و نفس‌گیر است. این هماهنگی در سطوح مختلف داستان، ازجمله در شخصیت‌ها، رویدادها و توصیفات به چشم می‌آید و به انسجام و پویایی داستان اضافه می‌کند. اول، هماهنگی در شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی داستان، مانند حسین خرازی، ردانی‌پور، ابوشهاب و حبیب‌اللهی، همگی از شجاعت، فداکاری و تعهد به اهداف خود برخوردارند. این خصوصیات مشترک، حس همبستگی و اتحاد را در خواننده ایجاد می‌کند و او را با شخصیت‌ها همراه می‌کند. شخصیت‌های فرعی داستان، مانند راننده، پیک قرارگاه، بسیجی‌ها و اسرای عراقی، هرکدام نقشی در پیشبرد داستان و تکمیل شخصیت‌های اصلی ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها، تنوع و عمق به داستان می‌بخشند و دنیای داستان را واقعی‌تر و باورپذیرتر می‌کنند.

دوم، هماهنگی در رویدادها: داستان در فضایی جنگی و پر از خطر روایت می‌شود. این فضای پرالتهاب، حس اضطراب و هیجان را در خواننده القا می‌کند و او را درگیر ماجراهای شخصیت‌ها می‌کند. رویدادهای داستان، از نبرد تن‌به‌تن تا ضدجمله‌های دشمن و رشادت‌های رزمندگان، با ظرافت و دقت به هم مرتبط می‌شوند. این انسجام رویدادها، خواننده را در سیر داستان نگه می‌دارد و مانع از پراکندگی ذهن او می‌شود. نقطه اوج داستان، شهادت والایی، بهطور ماهرانه‌ای با رویدادهای قبلی و بعدی هماهنگ می‌شود. این شهادت، به داستان عمق و معنا می‌بخشد و حس غم و اندوه را در خواننده زنده می‌کند.

سوم، هماهنگی در توصیفات: محمودزاده از توصیفات دقیق و ظریفی برای به تصویر کشیدن فضای داستان، شخصیت‌ها و رویدادها استفاده می‌کند. این توصیفات، خواننده را به قلب داستان می‌برد و او را با جزئیات صحنه‌ها آشنا می‌کند. توصیفات مربوط به نبرد، مانند انفجار خمپاره‌ها، شلیک تانک‌ها و فریاد رزمندگان، حس واقع‌گرایی و زنده بودن داستان را به خواننده القا می‌کند. توصیفات مربوط به احساسات شخصیت‌ها، مانند شجاعت، ترس، غم و اندوه، به خواننده کمک می‌کند تا با شخصیت‌ها همذات‌پنداری کند و با آن‌ها احساس کند.

عنصر هماهنگی نقش مهمی در داستان شکار تانک ایفا می‌کند. این هماهنگی در سطوح مختلف داستان، ازجمله در شخصیت‌ها، رویدادها و توصیفات به چشم می‌آید و باعث خلق فضایی جذاب، نفس‌گیر و در عین حال تأثیرگذار می‌شود. محمودزاده با استفاده هنرمندانه از این عنصر، داستانی خلق می‌کند که خواننده را تا پایان با خود همراه می‌کند و در او حس همدلی، اضطراب، هیجان و غم و اندوه را برمی‌انگیزد.

در داستان شکار تانک عنصر دراماتیک اجتماع ضدین در پیرنگ داستان به

وضوح قابل مشاهده است. این عنصر در سطوح مختلف پیرنگ، ازجمله در طرح ، شخصیت‌ها و کشمکش‌ها به چشم می‌آید و به جذابیت و انسجام داستان می‌افزاید. اول، اجتماع ضدین در طرح : داستان با صحنه‌ای از صلح و آرامش در سنگر رزمندگان آغاز می‌شود، اما به سرعت به صحنه‌ای از نبرد تن‌به‌تن تبدیل می‌شود. این تضاد بین صلح و جنگ، خواننده را از همان ابتدا درگیر ماجراهای داستان می‌کند و او را مشتاق ادامه آن می‌کند. رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری با دشمن می‌جنگند، اما در عین حال شاهد شهادت یاران خود نیز هستند. این تضاد بین پیروزی و شکست، به داستان حس غم و اندوه می‌بخشد و خواننده را با رزمندگان همدرد می‌کند. داستان با پیروزی رزمندگان ایرانی به پایان می‌رسد، اما این پیروزی با شهادت تعدادی از آن‌ها به دست می‌آید. این تضاد بین پیروزی و مرگ، به داستان عمق و معنا می‌بخشد و خواننده را به تأمل در ماهیت زندگی و مرگ وا می‌دارد.

دوم، اجتماع ضدین در شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی داستان، مانند حسین خرازی، از یک سو با صلح و آرامش و از سوی دیگر با جنگ و خشونت روبه‌رو هستند. این تضاد درونی، شخصیت‌های داستان را پیچیده و چندبعدی می‌کند و به آنها عمق می‌بخشد.

بسیجی‌ها، شخصیت‌های فرعی داستان، از یک سو جوان و بی‌تجربه و از سوی دیگر شجاع و فداکار هستند. این تضاد، شخصیت‌های بسیجی‌ها را جذاب و دوست‌داشتنی می‌کند و خواننده را با آنها همذات‌پنداری می‌کند. عراقی‌ها، دشمنان رزمندگان ایرانی، از یک سو ظالم و متجاوز و از سوی دیگر انسان‌هایی هستند که برای جان خود می‌جنگند. این تضاد، به داستان عمق می‌بخشد و خواننده را به تأمل در ماهیت جنگ و خشونت وا می‌دارد.

سوم، اجتماع ضدین در کشمکش‌ها: کشمکش اصلی داستان، نبرد رزمندگان ایرانی با دشمن است. این کشمکش، خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کند و او را مشتاق ادامه آن می‌کند. رزمندگان ایرانی با چالش‌های متعددی روبه‌رو هستند، ازجمله کمبود تجهیزات، خستگی و شهادت یاران. این چالش‌ها به داستان تنوع و پویایی می‌بخشد و خواننده را با رزمندگان همراه می‌کند. درنهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این پیروزی، حس رضایت و آرامش را در خواننده ایجاد می‌کند.

تحلیل عنصر دراماتیک تفکیک احباب بدین قرار است. اول تفکیک احباب در طرح : داستان با صحنه‌ای از صمیمیت و همدلی بین رزمندگان در سنگر آغاز می‌شود. این صحنه، حس دلبستگی و وابستگی شخصیت‌ها به یکدیگر را در خواننده ایجاد می‌کند. اما به سرعت، جنگ و خشونت، رزمندگان را از یکدیگر جدا می‌کند. شهادت یاران، یکی از مهم‌ترین نمودهای تفکیک احباب در داستان است. درنهایت، داستان با پیروزی رزمندگان ایرانی به پایان می‌رسد، اما این پیروزی با فقدان تعدادی از یاران به دست

می‌آید. این فقدان، حس غم و اندوه را در خواننده زنده می‌کند و به تفکیک احباب در داستان عمق می‌بخشد.

دوم، تفکیک احباب در شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی داستان، مانند حسین خرازی و ردانی‌پور، دوستی عمیق و صمیمی با یکدیگر دارند. این دوستی، یکی از مهم‌ترین روابط انسانی در داستان است و به آن انسجام و پویایی می‌بخشد. اما جنگ و خشونت، این دو دوست را از یکدیگر جدا می‌کند. شهادت ردانی‌پور، ضربه سختی به حسین خرازی وارد می‌کند و حس تنهایی و غم و اندوه او را دوچندان می‌کند. بسیجی‌ها، شخصیت‌های فرعی داستان، نیز با خانواده و دوستان خود وداع می‌کنند تا در جبهه حاضر شوند. این وداع، حس دلتنگی و اضطراب را در خواننده ایجاد می‌کند و او را با شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند.

سوم، تفکیک احباب در کشمکش‌ها: کشمکش اصلی داستان نبرد رزمندگان ایرانی با دشمن است. این نبرد، رزمندگان را از خانواده و دوستان خود دور می‌کند و حس دلتنگی و اضطراب را در آن‌ها زنده می‌سازد. رزمندگان ایرانی با چالش‌های متعددی روبه‌رو هستند، ازجمله کمبود تجهیزات، خستگی و شهادت یاران. این چالش‌ها به تفکیک احباب در داستان عمق می‌بخشد و خواننده را با رزمندگان همدرد می‌کند. درنهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این پیروزی، حس رضایت و آرامش را در خواننده ایجاد می‌کند، اما نمی‌تواند فقدان یاران را جبران کند.

تحلیل عنصر دراماتیک گره‌افکنی در داستان شکار تانک: اول، گره‌افکنی در طرح: داستان با صحنه‌ای از صلح و آرامش در سنگر رزمندگان آغاز می‌شود. این صحنه، خواننده را در فضایی آرام و رها قرار می‌دهد. اما به ناگاه، خبر حمله دشمن به سنگر می‌رسد. این خبر، ناگهانی و غیرمنتظره است و گره اصلی داستان را رقم می‌زند. رزمندگان ایرانی باید در شرایطی دشوار و با تجهیزات کم با دشمن بجنگند. این شرایط، چالش‌ها و موانعی را بر سر راه رزمندگان ایجاد می‌کند و به گره‌افکنی در داستان می‌افزاید. شهادت ردانی‌پور، یکی از دوستان صمیمی حسین خرازی، گره دیگری در داستان ایجاد می‌کند. این شهادت، ضربه سختی به روحیه رزمندگان وارد می‌کند و آن‌ها را در شرایطی سخت‌تر قرار می‌دهد. درنهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این پیروزی، گره‌گشایی نهایی داستان است و به خواننده حس رضایت و آرامش می‌دهد.

دوم، گره‌افکنی در شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی داستان، مانند حسین خرازی، با چالش‌های درونی و بیرونی متعددی روبه‌رو هستند. این چالش‌ها، شخصیت‌ها را پیچیده می‌کنند و به آن‌ها عمق می‌بخشند. حسین خرازی، در طول داستان با تردیدها و دوراهی‌های مختلفی روبه‌رو می‌شود. او باید بین وظیفه خود به عنوان فرمانده و تعهد خود به دوستانش یکی را انتخاب کند. شهادت ردانی‌پور، تأثیر عمیقی بر

شخصیت حسین خرازی می‌گذارد. این شهادت، او را غمگین و خشمگین می‌کند و او را مصمم‌تر از قبل در مبارزه با دشمن می‌کند.

سوم، گره‌افکنی در کشمکش‌ها: کشمکش اصلی داستان، نبرد رزمندگان ایرانی با دشمن است. این نبرد، سرشار از لحظات هیجان‌انگیز و نفس‌گیر است و خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کند. رزمندگان ایرانی با چالش‌های متعددی روبه‌رو هستند، ازجمله کمبود تجهیزات، خستگی و شهادت یاران. این چالش‌ها به کشمکش‌های داستان عمق می‌بخشد و خواننده را با رزمندگان همدرد می‌کند.

درنهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این پیروزی، اوج کشمکش‌های داستان است و به خواننده حس رضایت و آرامش می‌دهد.

تحلیل عنصر دراماتیک بحران در داستان شکار تانک چنین است. اول، گره افکنی در طرح : داستان با صحنه‌ای از صلح و آرامش در سنگر رزمندگان آغاز می‌شود. این صحنه، خواننده را در فضایی آرام و رها قرار می‌دهد. اما ناگهان، خبر حمله دشمن به سنگر می‌رسد. این خبر، ناگهانی و غیرمنتظره است و بحران اصلی داستان را رقم می‌زند. رزمندگان ایرانی باید در شرایطی دشوار و با تجهیزات کم با دشمن بجنگند. این شرایط، چالش‌ها و موانعی را بر سر راه رزمندگان ایجاد می‌کند و به بحران در داستان می‌افزاید.

شهادت ردانی‌پور، یکی از دوستان صمیمی حسین خرازی، گره دیگری در داستان ایجاد می‌کند. این شهادت، ضربه سختی به روحیه رزمندگان وارد می‌کند و آن‌ها را در شرایطی سخت‌تر قرار می‌دهد. درنهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این پیروزی، گره‌گشایی نهایی داستان است و به خواننده حس رضایت و آرامش می‌دهد.

دوم، بحران در شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی داستان، مانند حسین خرازی، با چالش‌های درونی و بیرونی متعددی روبه‌رو هستند. این چالش‌ها، شخصیت‌ها را پیچیده و چندبعدی می‌کنند و به آن‌ها عمق می‌بخشند. حسین خرازی، در طول داستان با تردیدها و دوراهی‌های مختلفی مواجه می‌شود. او باید بین وظیفه خود به‌عنوان فرمانده و تعهد خود به دوستانش یکی را انتخاب کند. شهادت ردانی‌پور، تأثیر عمیقی بر شخصیت حسین خرازی می‌گذارد. این شهادت، او را غمگین و خشمگین می‌کند و او را مصمم‌تر از قبل در مبارزه با دشمن می‌سازد.

سوم، بحران در کشمکش‌ها: کشمکش اصلی داستان، نبرد رزمندگان ایرانی با دشمن است. این نبرد سرشار از لحظات هیجان‌انگیز و نفس‌گیر است و خواننده را درگیر ماجراهای داستان می‌کند. رزمندگان ایرانی با چالش‌های متعددی روبرو هستند، از جمله کمبود تجهیزات، خستگی و شهادت یاران. این چالش‌ها، به کشمکش‌های داستان عمق می‌بخشد و خواننده را با رزمندگان همدرد می‌کند.

در نهایت، رزمندگان ایرانی با شجاعت و فداکاری بر دشمن غلبه می‌کنند. این

پیروزی، اوج کشمکش‌های داستان است و به خواننده حس رضایت و آرامش می‌دهد.

تحلیل عنصر دراماتیک تعلیق در داستان شکار تانک و موارد آن چنین است. اول، عدم قطعیت: در طول داستان، خواننده مدام در حال حدس و گمان است که چه اتفاقی خواهد افتاد. به‌عنوان مثال، زمانی که گردان حسین در محاصره عراقی‌ها قرار می‌گیرد، خواننده نمی‌داند که آیا آن‌ها می‌توانند از این مخمصه جان سالم به در ببرند یا خیر. دوم، مخاطره: شخصیت‌های داستان در معرض خطر دائمی قرار دارند. به‌عنوان مثال، حسین و یارانش در نبرد با تانک‌های عراقی جان خود را به خطر می‌اندازند. این مخاطره باعث می‌شود که خواننده نگران سرنوشت شخصیت‌ها باشد و برای آنها دل بسوزاند. سوم، فشار زمان: در بسیاری از لحظات داستان، زمان کم است و شخصیت‌ها باید سریعاً تصمیم بگیرند و عمل کنند. به عنوان مثال، زمانی که حسین متوجه می‌شود که عراقی‌ها از جناح راست به آن‌ها حمله می‌کنند، باید سریعاً برای مقابله با آنها برنامه‌ریزی کند. چهارم، تنش: محمودزاده با استفاده از توصیفات دقیق و لحنی پرشور، تنش را در داستان به وجود می‌آورد. به‌عنوان مثال، زمانی که گردان حسین به تانک‌های عراقی حمله می‌کند، خواننده می‌تواند غرش تانک‌ها و صدای انفجار گلوله‌ها را در ذهن خود بشنود. پنجم، غافلگیری: محمودزاده در طول داستان از غافلگیری‌های متعددی استفاده می‌کند تا خواننده را درگیر داستان نگه دارد. به عنوان مثال، زمانی که خواننده فکر می‌کند که حسین و یارانش شکست خورده‌اند، ناگهان خبر می‌رسد که لشکرهای دیگر سپاه و ارتش به آن‌ها ملحق شده‌اند. در کنار این تکنیک‌ها، محمودزاده از شخصیت‌های قوی و باورپذیری نیز در داستان خود استفاده می‌کند که خواننده می‌تواند با آن‌ها همذات‌پنداری کند. این امر باعث می‌شود که خواننده بیشتر درگیر داستان شود و نگران سرنوشت شخصیت‌ها باشد. در مجموع، شکار تانک داستانی جذاب و پرکشش است که به خوبی عناصر تعلیق را به کار می‌برد تا خواننده را تا پایان داستان با خود همراه کند.

عنصر نقطه اوج در داستان شکار تانک، لحظه‌ای است که حسین، فرمانده لشکر، با وجود زخمی شدن ردانی‌پور، یکی از فرماندهان گردان‌ها و شهادت والایی، شکارچی تانک، تصمیم می‌گیرد به مقاومت ادامه دهد و از عقب‌نشینی خودداری کند. این لحظه در بخش پایانی داستان اتفاق می‌افتد، زمانی که عراقی‌ها پاتک می‌کنند و به خاکریز گردان تحت فرماندهی ردانی‌پور حمله می‌کنند. ردانی‌پور در این نبرد زخمی می‌شود و حسین به کمک او می‌رود. در همین حین، والایی نیز در نبرد با تانک‌های عراقی به شهادت می‌رسد. حسین با دیدن این صحنه‌ها و با وجود اینکه می‌داند لشکرهای دیگر با دشمن درگیر هستند و احتمال اینکه در محاصره قرار بگیرند وجود دارد، تصمیم می‌گیرد به مقاومت ادامه دهد. او به نیروهای خود دستور می‌دهد که برای نبردی سخت آماده شوند. این تصمیم حسین، نقطه عطفی در داستان است؛ زیرا نشان‌دهنده شجاعت، عزم راسخ و تعهد او به انجام وظیفه‌اش است. دلایل

دیگری که این لحظه را به‌عنوان عنصر نقطه اوج داستان می‌توان در نظر گرفت: اول، تنش و هیجان داستان در این لحظه به اوج خود می‌رسد. خواننده در این لحظه نگران جان حسین و نیروهایش است و نمی‌داند که چه سرنوشتی در انتظار آنهاست. دوم، این لحظه نقطه عطفی در روند داستان است. از این لحظه به بعد، داستان به سمت پیروزی نیروهای ایرانی پیش می‌رود. سوم، این لحظه شخصیت حسین را به طور کامل به خواننده نشان می‌دهد. حسین در این لحظه به عنوان یک فرمانده شجاع و فداکار به تصویر کشیده می‌شود.

همچنین عوامل دیگری که به برجسته شدن عنصر نقطه اوج در داستان کمک می‌کنند: اول، توصیفات دقیق و زنده نویسنده از صحنه نبرد. نویسنده با استفاده از کلمات و جملات قدرتمند، خواننده را به قلب نبرد می‌برد و او را از نزدیک شاهد شجاعت و فداکاری رزمندگان ایرانی می‌کند. دوم، استفاده از تضاد. تضاد بین شجاعت و فداکاری رزمندگان ایرانی و ترس و وحشت سربازان عراقی، این لحظه را به یاد ماندنی‌تر می‌کند. سوم، استفاده از لحن حماسی. لحن حماسی نویسنده در این بخش از داستان، به خواننده احساس غرور و افتخار می‌دهد. چهارم، درنهایت عنصر نقطه اوج در داستان شکار تانک، لحظه‌ای قدرتمند و تأثیرگذار است که به‌طور کامل شجاعت، عزم راسخ و تعهد حسین و نیروهایش را به تصویر می‌کشد.

عنصر گره‌گشایی در داستان شکار تانک، بارش باران و سرمای ناگهانی در شب دوم عملیات است. این اتفاق به چند دلیل برای داستان کلیدی است: اول، فلج کردن تانک‌های دشمن: باران شدید و گل‌آلود شدن زمین باعث می‌شود، تانک‌های عراقی که قصد حمله به نیروهای ایرانی را دارند در گل گیر کرده و از حرکت باز بمانند. این موضوع به نفع ایرانی‌ها عمل می‌کند و فرصت لازم را برای سازماندهی و آماده‌سازی برای مقابله با دشمن به آن‌ها می‌دهد. دوم، ایجاد فرصتی برای ضدحمله: با از کار افتادن تانک‌های دشمن، نیروهای ایرانی می‌توانند به ضدحمله بپردازند و به راحتی آن‌ها را نابود کنند. این ضدحمله به نفع ایرانی‌ها تمام شده و آنان را در موقعیتی برتر قرار می‌دهد. سوم، افزایش روحیه و انگیزه نیروهای ایرانی: بارش باران و سرمای ناگهانی، نوعی یاری الهی برای نیروهای ایرانی تلقی می‌شود و به آن‌ها روحیه و انگیزه مضاعفی برای ادامه نبرد می‌دهد. آنها این اتفاق را به‌عنوان نشانه‌ای از کمک خداوند به خود می‌دانند و با شجاعت و ایمان بیشتری به جنگ با دشمن می‌پردازند. چهارم، نمادسازی: بارش باران و سرمای ناگهانی در داستان، نمادی از قدرت الهی و یاری خداوند به مؤمنان است. این اتفاق نشان می‌دهد که خداوند در کنار رزمندگان ایرانی بوده و به آن‌ها در نبرد با دشمن کمک می‌کند. پنجم، ایجاد نقطه عطف در داستان: بارش باران و سرمای ناگهانی، نقطه عطفی در داستان محسوب می‌شود. تا قبل از این اتفاق، اوضاع به نفع عراقی‌ها بود، اما با وقوع این اتفاق، ورق به نفع ایرانی‌ها برگشته و آن‌ها به پیروزی نهایی دست پیدا می‌کنند. در مجموع، بارش باران و سرمای ناگهانی

در داستان شکار تانک، نقشی کلیدی در پیشبرد داستان و رسیدن به نقطه اوج آن ایفا می‌کند. این اتفاق به نفع نیروهای ایرانی عمل می‌کند و به آنها کمک می‌کند تا به پیروزی نهایی دست پیدا کنند.

عنصر زمان نقش مهمی در روایت داستان شکار تانک و انتقال حس و حال شخصیت‌ها ایفا می‌کند. مواردی که در ادامه بیان می‌شود، گونه‌های مختلف این عنصر را در داستان تحلیل می‌کند. اول، زمان مطلق: داستان در فروردین ماه ۱۳۶۴، در خلال عملیات فتح‌المبین رخ می‌دهد. اشاره به این تاریخ در ابتدای داستان، به خواننده چهارچوب زمانی وقایع را ارائه می‌دهد و زمینه را برای درک بهتر جزئیات و اهمیت نبرد آماده می‌کند. دوم، زمان نسبی: داستان در طول یک شب و روز روایت می‌شود، از غروب آفتاب روز اول عملیات تا طلوع آفتاب روز دوم. این بازه زمانی کوتاه، فشردگی و شدت نبرد را به تصویر می‌کشد و گذر زمان را با سرعت بیشتری برای خواننده القا می‌کند. سوم، توالی زمانی: داستان به ترتیب زمانی روایت می‌شود و خواننده را در سیر وقایع همراه خود می‌کند. بااین‌حال، نویسنده از گذشته‌نماهای کوتاهی برای شرح پیشینه شخصیت‌ها و نبردهای قبلی استفاده می‌کند که به درک بهتر انگیزه‌ها و عملکرد آنها در نبرد حاضر کمک می‌کند. چهارم، زمان به‌عنوان عامل ایجاد تعلیق: نویسنده از عنصر زمان برای ایجاد تعلیق و هیجان در داستان استفاده می‌کند. مثلاً، زمانی که ردانی‌پور در حال نبرد با تانک‌ها است و زخمی می‌شود، خواننده در انتظار سرنوشت او لحظاتی را در اضطراب و نگرانی به سر می‌برد. پنجم، زمان به‌عنوان عامل نشان‌دهنده گذر رنج و سختی: داستان به سختی‌ها و رنج‌هایی که رزمندگان در طول نبرد متحمل می‌شوند، می‌پردازد. گذر زمان در این بخش‌ها به خواننده کمک می‌کند تا عمق و شدت این رنج‌ها را درک کند. ششم، زمان به عنوان عامل نشان‌دهندهٔ پیروزی: در پایان داستان، با طلوع خورشید و رسیدن نیروهای کمکی، رزمندگان به پیروزی نهایی دست پیدا می‌کنند. این پیروزی پس از گذر از یک شب و روز سخت و نفس‌گیر، حس امید و غرور را در خواننده زنده می‌کند. عنصر زمان در داستان شکار تانک به‌طور ماهرانه‌ای به کار رفته است و به ایجاد حس و حال واقعی نبرد، انتقال پیام داستان، و درک بهتر شخصیت‌ها کمک می‌کند.

عنصر دراماتیک مکان، از پنج جهت قابل بررسی است. اول، نقش مکان در گره‌افکنی: یک، سنگر فرماندهی: مکانی کلیدی برای تصمیم‌گیری و هماهنگی عملیات است. جلسات مهم در این مکان برگزار می‌شود و حسین از اینجا نبرد را هدایت می‌کند. دو، میدان نبرد: محل اصلی درگیری و تقابل بین نیروهای ایرانی و عراقی است. تنش و هیجان داستان در این مکان به اوج خود می‌رسد. سه، محورهای مختلف عملیاتی: هر محور چالش‌ها و ویژگی‌های خاص خود را دارد و حسین و یارانش باید برای هرکدام برنامه‌ریزی کنند. چهار، خاکریزها: مکان‌هایی استراتژیک برای دفاع و حمله هستند که بارها در داستان محل نبرد تن‌به‌تن می‌شوند. پنج، سنگر مجروحان: فضایی صمیمی

و غم‌انگیز است که در آن مجروحان از یاری و امیدواری یکدیگر دلگرم می‌شوند.

دوم، نقش مکان در شخصیت‌پردازی: یک، سنگر فرماندهی: نمادی از قدرت و مسئولیت حسین است. او در این مکان با چالش‌ها و تصمیمات سختی روبه‌رو می‌شود. دو، میدان نبرد: شجاعت، فداکاری و مهارت‌های رزمی رزمندگان را به نمایش می‌گذارد. سه، محورهای مختلف عملیاتی: تنوع و پویایی عملیات را نشان می‌دهد و نشان‌دهندهٔ تلاش و درایت فرماندهان در جبهه‌های مختلف است. چهار، خاکریزها: نمادی از مقاومت و ایستادگی در برابر دشمن است. پنج، سنگر مجروحان: صبر، ایثار و امیدواری مجروحان را به تصویر می‌کشد.

سوم، نقش مکان در فضاسازی: یک، سنگر فرماندهی: فضایی پر از دلهره و اضطراب است؛ چراکه سرنوشت عملیات در این مکان تعیین می‌شود. دو، میدان نبرد: فضایی پر از هیجان، خشونت و مرگ است. سه، محورهای مختلف عملیاتی: تنوع و پویایی جبهه‌های جنگ را نشان می‌دهد. چهار، خاکریزها: فضایی پر از خطر و نبرد تن‌به‌تن است. پنج، سنگر مجروحان: فضایی غم‌انگیز و صمیمی است که در آن رزمندگان مجروح از یاری و امیدواری یکدیگر دلگرم می‌شوند.

چهارم، نقش مکان در نمادپردازی: یک، سنگر فرماندهی: نمادی از رهبری و هدایت است. دو، میدان نبرد: نمادی از ایثار و فداکاری برای دفاع از وطن است. سه، محورهای مختلف عملیاتی: نمادی از وسعت و پیچیدگی عملیات است. چهار، خاکریزها: نمادی از مقاومت و ایستادگی در برابر دشمن است. پنج، سنگر مجروحان: نمادی از صبر، ایثار و امیدواری در برابر سختی‌ها است.

پنجم، نقش مکان در پیشبرد داستان: یک، میدان نبرد: محل اصلی وقوع حوادث و درگیری‌ها است و داستان حول محور آن پیش می‌رود. دو، محورهای مختلف عملیاتی: تنوع و پویایی داستان را به ارمغان می‌آورد و نشان‌دهندهٔ چالش‌های مختلفی است که رزمندگان با آن روبه‌رو می‌شوند. سه، سنگر فرماندهی: مکانی برای تصمیم‌گیری‌ها و تحولات مهم در داستان است. چهار، خاکریزها: محل نبردهای تن‌به‌تن و لحظه‌های حساس داستان هستند. پنج، سنگر مجروحان: فضایی برای آرامش و بازتاب وقایع جنگ است. عنصر مکان در داستان شکار تانک نقشی اساسی در گره‌افکنی، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، نمادپردازی و پیشبرد داستان ایفا می‌کند. مکان‌ها در این داستان صرفاً پس‌زمینه وقایع نیستند، بلکه در روند داستان و سرنوشت شخصیت‌ها نقش مهمی دارند.

تحلیل شخصیت‌های داستان

تحلیل شخصیت اصلی

تحلیل شخصیت اصلی (قهرمان) داستان شکار تانک از قرار زیر است. حسین خرازی، نقش، فرمانده لشکر امام حسین علیه‌السلام. ویژگی‌های شخصیتی: اول، شجاع و جسور: حسین در طول داستان بارها شجاعت خود را در مواجه با دشمن نشان می‌دهد.

به‌طور مثال، زمانی که عراقی‌ها به گردان ردانی‌پور حمله می‌کنند، حسین به تنهایی به خط مقدم می‌رود تا اوضاع را بررسی کند و راه حلی برای مقابله با دشمن پیدا کند. دوم، با تدبیر و قاطع: حسین در طول عملیات فتح‌المبین از خود تدبیر و قاطعیت بالایی نشان می‌دهد. او به خوبی جبهه‌ها را رصد می‌کند و با توجه به شرایط، بهترین تصمیمات را برای مقابله با دشمن می‌گیرد. به‌عنوان مثال، زمانی که عراقی‌ها از جناح راست به لشکر امام حسین (ع) حمله می‌کنند، حسین به سرعت گردان هشتم را تشکیل می‌دهد تا جبهه را تقویت کند. سوم، مسئولیت‌پذیر: حسین به‌عنوان فرمانده لشکر امام حسین (ع)، مسئولیت سنگینی بر دوش دارد. او به خوبی از عهده این مسئولیت برمی‌آید و جان و مال سربازان خود را در اولویت قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال، زمانی که گردان ردانی‌پور در محاصره عراقی‌ها قرار می‌گیرد، حسین با شجاعت به کمک آن‌ها می‌رود و جانشان را نجات می‌دهد. چهارم، مذهبی: حسین در داستان به‌عنوان فردی مذهبی معرفی می‌شود. او در مواقع سخت به خدا توکل می‌کند و از او یاری می‌خواهد. به‌عنوان مثال، زمانی که والایی به شهادت می‌رسد، حسین با توکل به خدا صبر پیشه می‌کند و اندوه خود را نشان نمی‌دهد. پنجم، مهر و محبت: حسین با سربازان خود رابطه‌ای صمیمی و پدرانه دارد. او به آنها دلسوزی می‌کند و در مواقع سختی در کنار آن‌ها قرار می‌گیرد. به‌عنوان مثال، زمانی که سربازان لشکر امام حسین علیه‌السلام در سرمای شب زخمی می‌شوند، حسین به آن‌ها پرستاری می‌کند و از آن‌ها مراقبت می‌کند. ششم، میهن‌پرست: حسین به کشور خود عشق می‌ورزد و حاضر است برای دفاع از آن جان خود را فدا کند. او در طول عملیات فتح‌المبین با شجاعت و از خودگذشتگی با دشمن می‌جنگد و برای پیروزی ایران تلاش می‌کند. حسین به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، نقش محوری در پیشبرد داستان و پیروزی نهایی رزمندگان ایرانی در عملیات فتح المبین دارد. او با شجاعت، تدبیر، قاطعیت و فداکاری خود، الگویی برای سایر رزمندگان می‌شود و آن‌ها را به پیروزی هدایت می‌کند. در داستان به جزئیات بسیاری از عملیات فتح‌المبین، مانند درگیری‌ها در جبهه‌های مختلف، تعداد اسرای عراقی و وسعت منطقه عملیاتی اشاره می‌شود. این جزئیات به خواننده کمک می‌کند تا تصویری واقعی از این عملیات بزرگ و حماسی داشته باشد. داستان شکار تانک لحنی حماسی دارد و از رشادت‌ها و فداکاری‌های رزمندگان ایرانی در دفاع از خاک میهن تجلیل می‌کند.

تحلیل شخصیت‌های فرعی

این داستان شخصیت اصلی ضد قهرمان ندارد، اما شخصیت‌های فرعی آن از قرار زیر است. اول، حجت‌الاسلام مصطفی ردانی‌پور؛ یک، معرفی: مصطفی ردانی‌پور یکی از فرماندهان گردان‌های لشکر امام حسین (ع) در عملیات فتح المبین است. او در طول داستان نقش مهمی در پیشبرد عملیات و مقابله با دشمن ایفا می‌کند. ردانی‌پور شجاع، جسور، و فداکار است و در مواقع حساس از جان خود برای دفاع از خاک میهن دریغ

نمی‌کند. او همچنین فردی با انگیزه و با اراده است که تا پای جان برای رسیدن به هدف خود تلاش می‌کند. دو، ویژگی‌های شخصیتی: شجاعت: ردانی‌پور در نبرد با دشمن شجاعانه عمل می‌کند و از هیچ خطری نمی‌ترسد. جسارت: او در مواقع حساس تصمیمات جسورانه‌ای می‌گیرد که به نفع عملیات تمام می‌شود. فداکاری: ردانی‌پور حاضر است جان خود را برای دفاع از خاک میهن فدا کند. انگیزه: او انگیزه بالایی برای پیروزی در عملیات دارد و تا رسیدن به هدف خود تلاش می‌کند. اراده: ردانی‌پور فردی با اراده قوی است که در برابر مشکلات و سختی‌ها تسلیم نمی‌شود. مهارت نظامی: ردانی‌پور از مهارت‌های نظامی بالایی برخوردار است و به خوبی می‌داند که در نبرد با دشمن چگونه عمل کند. رهبری: او یک فرمانده توانمند است که می‌تواند به خوبی نیروهای خود را هدایت کند. تعهد: ردانی‌پور به اهداف انقلاب و نظام جمهوری اسلامی تعهد دارد و برای دفاع از آن‌ها از جان خود مایه می‌گذارد. سه، نقش در داستان: ردانی‌پور یکی از شخصیت‌های کلیدی داستان شکار تانک است. او در پیشبرد عملیات فتح المبین نقش مهمی ایفا می‌کند. ردانی‌پور در نبرد با دشمن شجاعانه عمل می‌کند و از جان خود برای دفاع از خاک میهن دریغ نمی‌کند. او همچنین در مواقع حساس تصمیمات جسورانه‌ای می‌گیرد که به نفع عملیات تمام می‌شود. ردانی‌پور در نهایت در نبرد با دشمن به شهادت می‌رسد. سه، تاثیر شخصیت ردانی‌پور بر داستان: شخصیت ردانی‌پور به داستان شکار تانک عمق و معنا می‌بخشد. او به‌عنوان یک الگوی فداکاری و شجاعت برای خواننده به حساب می‌آید. شهادت ردانی‌پور نشان‌دهندهٔ سختی‌ها و فداکاری‌هایی است که رزمندگان ایرانی در طول جنگ تحمیلی متحمل شدند.

دوم، محمد ابوشهاب؛ یک، معرفی: ابوشهاب در داستان شکار تانک، یک شخصیت فرعی است که به‌عنوان فرمانده تانک در لشکر امام حسین علیه‌السلام حضور دارد. او در طول داستان، در کنار سایر فرماندهان مانند حسین خرازی، ردانی‌پور و حبیب‌اللهی در عملیات شرکت می‌کند. وظایف اصلی او شامل هدایت تانک‌ها، درگیری با دشمن و اجرای دستورات فرماندهان لشکر است.

دو، ویژگی‌ها: ابوشهاب در داستان به‌عنوان یک فرد شجاع و وظیفه‌شناس معرفی می‌شود. او در نبردها با شجاعت و بدون ترس از دشمن می‌جنگد و وظایف خود را به درستی انجام می‌دهد. همچنین، او به فرماندهان خود، به خصوص حسین خرازی، احترام می‌گذارد و از دستورات آن‌ها اطاعت می‌کند. سه، نقش در پیشبرد داستان: حضور ابوشهاب در داستان به‌عنوان فرماندهٔ تانک به واقعیت و جزئیات نبردها می‌افزاید. او در برخی از صحنه‌های کلیدی داستان مانند صحنه درگیری با تانک‌های عراقی، نقش مهمی ایفا می‌کند. حضور ابوشهاب در کنار سایر شخصیت‌ها به غنای داستان و عمق بخشیدن به شخصیت ها کمک می‌کند.

چهار، نقش در انتقال پیام داستان: شجاعت و وظیفه‌شناسی ابوشهاب، نمونه‌ای از شجاعت و از خودگذشتگی رزمندگان ایرانی در جنگ تحمیلی است. حضور او در

داستان، پیام ایثار و فداکاری رزمندگان را به خواننده منتقل می‌کند. ابوشهاب در داستان شکار تانک، یک شخصیت فرعی اما مهم است. او با شجاعت و وظیفه‌شناسی خود، در نبردها شرکت می‌کند و به پیشبرد داستان و انتقال پیام آن کمک می‌کند.

سوم، حاج علی موحددوست؛ یک، معرفی: فرمانده گردان: موحددوست فرماندهی گردان خود را در طول داستان بر عهده دارد. او مسئول هدایت و رهبری نیروهای خود در نبرد است و در تصمیمات کلیدی نقش دارد. مشاور: موحددوست در مواقعی به‌عنوان مشاور حسین خرازی، فرمانده لشکر، عمل می‌کند. او از تجربه و دانش خود برای ارائه راهنمایی و پیشنهادات به حسین استفاده می‌کند. جنگجو: موحددوست در خط مقدم نبرد حضور دارد و با شجاعت و مهارت با دشمن می‌جنگد. او در نبرد تن‌به‌تن با عراقی‌ها نیز شرکت می‌کند. دو، ویژگی‌های شخصیتی: شجاع: موحددوست در نبرد شجاعت و جسارت زیادی از خود نشان می‌دهد. او از خطرات نمی‌ترسد و در مواقع دشوار پیش‌قدم می‌شود. متعهد: موحددوست به وظایف خود در قبال کشور و دینش متعهد است. او برای دفاع از خاک ایران جان‌فشانی می‌کند. باتجربه: موحددوست از تجربه و دانش نظامی بالایی برخوردار است. او در طول جنگ تحمیلی ایران و عراق در عملیات‌های مختلف شرکت کرده است. مدبر: موحددوست در موقعیت‌های بحرانی مدبرانه عمل می‌کند. او می‌تواند در شرایط سخت تصمیمات درست بگیرد. مؤمن : موحددوست، فردی مؤمن و مذهبی است. او در مواقع سختی به خدا توکل می‌کند و از قرآن و مفاتیح برای دستیابی به آرامش استفاده می‌کند. مهربان: موحددوست با مجروحان و یاران خود مهربان و دلسوز است. او از آن‌ها پرستاری می‌کند و در سختی‌ها به آن‌ها کمک می‌کند. سه، نقش در داستان: موحددوست در داستان نقش مهمی در پیشبرد عملیات فتح‌المبین ایفا می‌کند. او با شجاعت و تدبیر خود در نبرد با دشمن شرکت می‌کند و به پیروزی نهایی یگان خود کمک می‌کند. او همچنین در مواقعی به عنوان مشاور حسین خرازی عمل می‌کند و به او در تصمیم‌گیری‌های مهم کمک می‌کند. موحددوست در طول داستان به عنوان یک الگوی اخلاقی برای دیگر رزمندگان معرفی می‌شود. او با ایمان و تعهد خود به خدا و کشور، الهام‌بخش دیگر رزمندگان برای ادامه نبرد است. شخصیت موحددوست در داستان به‌طور کامل و دقیق توصیف نشده، همچنین اطلاعات زیادی دربارهٔ گذشته او، خانواده او و افکار و احساسات او در داستان ارائه نشده و با وجود این، موحددوست به‌عنوان یک شخصیت مثبت و قابل احترام در داستان به تصویر کشیده شده است. او شجاع، متعهد، با تجربه، مدبر، مؤمن و مهربان است.

چهارم، والایی؛ یک، معرفی: والایی یک فرمانده گردان در لشکر امام حسین علیه‌السلام است. او در محور چپ جبهه عمل می‌کند و وظیفه‌اش محاصره و تصرف خاکریز عراقی‌ها است. او در طول داستان به‌عنوان یک شجاع، باهوش و فداکار به تصویر کشیده می‌شود. دو، ویژگی‌ها: شجاع: والایی در نبرد با تانک‌های عراقی شجاعت

زیادی از خود نشان می‌دهد. او با وجود اینکه می‌داند تانک‌ها به شدت مسلح هستند، به آن‌ها حمله می‌کند و آنان را از بین می‌برد. باهوش: والایی یک فرمانده باهوش است. او به خوبی جبهه را می‌شناسد و می‌داند که چگونه باید با دشمن بجنگد. او همچنین از ابتکار عمل بالایی برخوردار است و در مواقع بحرانی به سرعت راه حل پیدا می‌کند. فداکار: والایی برای رسیدن به هدف خود حاضر به فداکاری جان خود است. او در نبرد با تانک‌ها، جان خود را از دست می‌دهد. سه، تأثیر بر داستان: والایی یکی از شخصیت‌های کلیدی داستان است. او نقش مهمی در پیشبرد عملیات و پیروزی نهایی ایفا می‌کند. شهادت او باعث ایجاد انگیزه در دیگر رزمندگان می‌شود و آن‌ها را مصمم‌تر می‌کند تا با دشمن بجنگند. او نمادی از شجاعت، فداکاری و از خودگذشتگی است. چهار، تفاوت با دیگر شخصیت‌ها: والایی با دیگر فرماندهان داستان در برخی از ویژگی‌ها مانند شجاعت و فداکاری مشترک است. با این حال، او در یک ویژگی خاص با آن‌ها متفاوت است. والایی یک شکارچی تانک است. او در نبرد با تانک‌ها مهارت خاصی دارد و بارها و بارها تانک‌های عراقی را از بین می‌برد. این ویژگی او را به یک شخصیت منحصربه‌فرد و به یاد ماندنی در داستان تبدیل می‌کند. پنج، نقش نمادین: والایی می‌تواند نمادی از رزمندگان جوان و فداکاری باشد که در جنگ ایران و عراق جان خود را از دست دادند. او همچنین می‌تواند نمادی از پیروزی نهایی ایران در این جنگ باشد. در مجموع، والایی یک شخصیت پیچیده و چند بعدی است. او یک فرمانده شجاع، باهوش و فداکار است که نقش مهمی در داستان ایفا می‌کند. شهادت او باعث ایجاد انگیزه در دیگر رزمندگان می‌شود و آن‌ها را مصمم‌تر می‌کند تا با دشمن بجنگند. او نمادی از شجاعت، فداکاری و از خودگذشتگی است. والایی در داستان به‌طور کامل معرفی نمی‌شود. اطلاعات زیادی در مورد گذشته و شخصیت او ارائه نمی‌شود. بااین‌حال، نویسنده با نشان دادن اعمال و رفتار او به خواننده اجازه می‌دهد تا شخصیت او را درک کند. شهادت والایی یکی از نقاط عطف داستان است. این اتفاق باعث ایجاد تغییر در روند داستان و شخصیت‌های آن می‌شود.

پنجم، حاج رضا حبیب‌اللهی؛ یک، معرفی: حبیب‌اللهی یکی از فرماندهان گردان‌های لشکر امام حسین[علیه‌السلام] است. او در عملیات فتح المبین حضور دارد و در کنار دیگر فرماندهان مانند ردانی‌پور، ابوشهاب و موحددوست با دشمن می‌جنگد. دو، شخصیت: حبیب‌اللهی یک فرد مذهبی و متعهد است. او همیشه یک جلد قرآن و مفاتیح به همراه دارد و در مواقع سختی به آن پناه می‌برد. او شجاع و نترس است و در خط مقدم جبهه می‌جنگد. او نسبت به مجروحان و زخمی‌ها دلسوز است و در شب سرد و تاریکی از آن ها می‌کند. او صبور و با تدبیر است و در مواقع بحرانی آرامش خود را حفظ می‌کند و با درایت تصمیم‌گیری می‌کند. او یک رهبر توانمند است و نیروهایش به او اعتماد دارند و از او اطاعت می‌کنند. سه، نقش حبیب‌اللهی در داستان: حبیب‌اللهی در کنار دیگر فرماندهان

به حسین خرازی در هدایت و مدیریت لشکر امام حسین علیه‌السلام کمک می‌کند. او در نبردهای سختی مانند نبرد تپه ۲۰۲ و باغ شماره هفت شرکت می‌کند و با شجاعت و تدبیر خود به پیروزی لشکر کمک می‌کند. او در مواقعی که دیگر فرماندهان زخمی یا شهید می‌شوند، مسئولیت آن‌ها را بر عهده می‌گیرد و به نبرد ادامه می‌دهد. او در نهایت به همراه دیگر رزمندگان لشکر امام حسین علیه‌السلام در عملیات فتح المبین پیروز می‌شود. سه، نقش حبیب‌اللهی در تکمیل شخصیت داستان: حضور حبیب‌اللهی به‌عنوان یک فرمانده مذهبی و متعهد، به داستان عمق و معنای بیشتری می‌بخشد. شجاعت و تدبیر او در نبردها، هیجان و جذابیت داستان را افزایش می‌دهد. دلسوزی و صبر او در برابر مجروحان، وجه انسانی داستان را برجسته می‌کند. در مجموع، حبیب‌اللهی یکی از شخصیت‌های مهم و تأثیرگذار در داستان شکار تانک است. او با شجاعت، تدبیر، تعهد و دلسوزی خود به پیروزی لشکر امام حسین علیه‌السلام در عملیات فتح‌المبین کمک می‌کند.

ششم، سید ابراهیم میرکاظمی؛ در داستان شکار تانک نقش یک فرمانده شجاع و فداکار را ایفا می‌کند. او در لحظات حساس نبرد، با درایت و شجاعت خود، یارانش را رهبری می‌کند و درنهایت به شهادت می‌رسد. یک، ویژگی‌های بارز شخصیت میرکاظمی: شجاعت: میرکاظمی در نبرد با تانک‌های عراقی، با وجود خطر زیاد، خود را به خط مقدم می‌رساند و با شجاعت تمام با دشمن می‌جنگد. فداکاری: او برای نجات جان یارانش، از جان خود می‌گذرد و درآخربه شهادت می‌رسد. درایت: میرکاظمی در لحظات حساس نبرد، با درایت و شجاعت خود، یارانش را رهبری می‌کند و بهترین تصمیمات را برای مقابله با دشمن می‌گیرد. مهارت جنگی: او از مهارت بالایی در نبرد برخوردار است و به خوبی می‌داند که چگونه با تانک‌ها و نیروهای دشمن مقابله کند. تعهد و ایمان: میرکاظمی به دین و مذهب خود پایبند است و برای دفاع از خاک میهن خود جان خود را فدا می‌کند. دو، نقش میرکاظمی در داستان: رهبری یاران: میرکاظمی در لحظات حساس نبرد، با شجاعت و درایت خود، یارانش را رهبری می‌کند و آن‌ها را به پیروزی می‌رساند. بالا بردن روحیه یاران: او با شجاعت و فداکاری خود، روحیه یارانش را بالا می‌برد و آن‌ها را برای ادامه نبرد مصمم می‌کند. نماد ایثار و شهادت: میرکاظمی در این داستان نماد ایثار و شهادت است و نشان می‌دهد که چگونه یک رزمنده فداکار برای دفاع از خاک میهن خود جان خود را فدا می‌کند. سه، مرگ میرکاظمی: میرکاظمی در نبرد با تانک‌های عراقی به شهادت می‌رسد. مرگ او ضربه سختی به یارانش وارد می‌کند، اما آن‌ها با الهام از شجاعت و فداکاری او، به نبرد ادامه می‌دهند و در نهایت پیروز می‌شوند. چهار، تأثیر مرگ میرکاظمی بر داستان: مرگ میرکاظمی یکی از نقاط عطف داستان شکار تانک است. این مرگ نشان می‌دهد که جنگ چه بهایی دارد و چگونه رزمندگان فداکار برای دفاع از خاک میهن خود جان خود را فدا می‌کنند. مرگ میرکاظمی همچنین یارانش را مصمم‌تر

می‌کند تا به نبرد ادامه دهند و در نهایت پیروز شوند. در مجموع، میرکاظمی یکی از شخصیت‌های برجسته داستان شکار تانک است. او نماد شجاعت، فداکاری و ایثار است و مرگ او تأثیر عمیقی بر داستان و خواننده می‌گذارد.

هفتم، بسیجی‌ها؛ یک، نقش کلی: بسیجی‌ها در داستان شکار تانک نقش سربازان فداکار و شجاعی را دارند که برای دفاع از خاک میهن خود جان خود را به خطر می‌اندازند. آن‌ها با وجود کمبود امکانات و تجهیزات، با شجاعت و از خودگذشتگی در برابر دشمن می‌ایستند و به پیروزی نهایی می‌رسند. بسیجی‌ها در این داستان به‌عنوان نمادی از وحدت و همبستگی ملّی به تصویر کشیده شده‌اند. آن‌ها از اقشار مختلف جامعه هستند و برای یک هدف واحد با هم متحد می‌شوند. دو، ویژگی‌های فردی: شجاعت: بسیجی‌ها در داستان شکار تانک بارها شجاعت خود را به اثبات می‌رسانند. آن‌ها بدون هیچ هراسی در برابر دشمن می‌ایستند و حتی جان خود را برای نجات همرزمان‌شان به خطر می‌اندازند. ایثار: بسیجی‌ها در این داستان حاضرند برای دفاع از خاک میهن خود از جان خود بگذرند. آن‌ها ایثار را در بالاترین حد خود به نمایش می‌گذارند. معنویت: بسیجی‌ها در داستان شکار تانک به معنویت و مذهب اهمیت زیادی می‌دهند. آن‌ها قبل از نبرد دعا می‌خوانند و در مواقع سختی به خدا توکل می‌کنند. وحدت: بسیجی‌ها در این داستان از اقشار مختلف جامعه هستند و برای یک هدف واحد با هم متحد می‌شوند. آن‌ها با همدلی و همکاری یکدیگر به پیروزی نهایی دست می‌یابند. سه، نقش در داستان: پیشبرد داستان: بسیجی‌ها نقش مهمی در پیشبرد داستان شکار تانک دارند. آن‌ها با شجاعت و از خودگذشتگی خود در برابر دشمن می‌ایستند و به پیروزی نهایی دست می‌یابند. ایجاد تعلیق: فداکاری و از خودگذشتگی بسیجی‌ها در داستان شکار تانک باعث ایجاد تعلیق و هیجان در داستان می‌شود. خواننده تا پایان داستان منتظر است ببیند که آیا بسیجی‌ها می‌توانند در برابر دشمن پیروز شوند یا خیر. انتقال پیام: داستان شکار تانک پیام‌های مهمی را به خواننده منتقل می‌کند. یکی از این پیام‌ها اهمیت فداکاری و از خودگذشتگی برای دفاع از خاک میهن است. پیام دیگر این داستان اهمیت وحدت و همبستگی ملّی است. شخصیت بسیجی‌ها در داستان شکار تانک به خوبی ترسیم شده است. آن‌ها به‌عنوان سربازان فداکار و شجاعی به تصویر کشیده شده‌اند که برای دفاع از خاک میهن خود جان خود را به خطر می‌اندازند. بسیجی‌ها در این داستان نقش مهمی در پیشبرد داستان، ایجاد تعلیق و انتقال پیام دارند.

تحلیل گفتارهای داستان

داستان شکار تانک سرشار از دیالوگ‌های جذاب و آموزنده‌ای است که به درک بهتر شخصیت‌ها و فضای داستان کمک می‌کنند. در این تحلیل، برخی از این دیالوگ‌ها و نقش آن‌ها در داستان بررسی می‌شوند: اول، دیالوگ‌های انگیزشی و روحیه‌بخش: حسین خرازی: «ما از کجا شروع کردیم. هنوز کادر اصلی لشکرمان پای‌کار است و

می‌توانیم باقدرت در این عملیات شرکت کنیم». حسین خرازی: «اگر کسی می خواهد اینجا را ترک کند، انتخاب با خودش است. می‌تواند با پیک قرارگاه برگردد. من می‌مانم. اگر هم کسی قرار ماندن دارد، باید مثل امام حسین علیه‌السلام بجنگد». حسین خرازی: «عجب حکمتی داشت این باران و سرمای دیشب. ببین باران چه بلایی سر عراقی‌ها آورده است. قرار بود امروز با این تانک‌ها بجنگیم». این دیالوگ‌ها نشان‌دهندهٔ روحیه استوار و انگیزه بالای فرماندهان و رزمندگان است. حسین خرازی با سخنان خود به یارانش دلگرمی می‌دهد و آن‌ها را برای نبردی سخت آماده می‌کند. دوم، دیالوگ‌های فرماندهی و هماهنگی: حسین خرازی: «به راننده تانک‌ها بگو با چراغ‌های روشن و با سرعت به سمت خاکریز دشمن حرکت کنند. تیربارچی‌های تانک‌ها هم پی در پی شلیک کنند. خط شکن‌ها را هم زیر آتش آن‌ها جلو بکشید». حسین خرازی: «هرلحظه امکان دارد از جناح راست باغ شماره هفت و تپه‌های ۲۰۲ ضربه بخوریم. نفوذ دشمن از این جناح؛ یعنی دور زدن ما؛ یعنی...». حسین خرازی: «به گردان هشتم دستور بدهید که به سمت جاده عین‌خوش و سایت چهار و پنج حرکت کند». این دیالوگ‌ها نشان‌دهندهٔ مهارت فرماندهی حسین خرازی و هماهنگی بین او و فرماندهان گردان‌ها است. او با صدور دستورات دقیق و به موقع، رزمندگان را هدایت می‌کند و آن‌ها را برای مقابله با دشمن آماده می‌کند. سوم، دیالوگ‌های صمیمی و انسانی: حسین خرازی: «بچه‌ها فقط به یکدیگر نگاه می‌کردند و حرفی نمی‌زدند. حسین ادامه داد: هنوز لشکرهای دیگر با دشمن درگیر هستند. باید صبر کنیم تا به ما ملحق شوند. اکنون از سه سمت با دشمن روبه‌رو هستیم؛ شاید هم از چهار سمت. ما شرایط این محور را بهتر از قرارگاه درک می‌کنیم. اگر اینجا را ترک کنیم، کل عملیات گره خواهد خورد». حسین خرازی: «باران ملایم بهاری زمین را خیس کرده و نیروها از میان گل‌ولای رفت‌وآمد می‌کردند. باد سردی می‌وزید و بچه‌ها به فکر سرمای شب بودند». حسین خرازی: «با اینکه باران تندتر شد، اما نیروها به جنب‌وجوش درآمده و برای نبردی سخت آماده می‌شدند». این دیالوگ‌ها نشان‌دهندهٔ صمیمیت و همدلی بین حسین خرازی و رزمندگان است. او به‌عنوان یک فرمانده دلسوز، به فکر آسایش و رفاه یاران خود است و در غم و شادی آن‌ها شریک می‌شود. چهارم، دیالوگ‌های طنز و شوخ طبعی: حبیب‌اللهی: «حسین آقا، شما می‌توانید روی من حساب کنید. روی نیروهای ادوات هم همین‌طور». ردانی پور: «آخه حسین آقا، این بچه‌ها یک ماه چشم انتظار این عملیات بودند، حالا به آن‌ها بگوییم بروید کنار گود و سماق بمکید؟» این دیالوگ‌ها لحنی طنز و شوخ طبعانه به داستان می‌بخشند و نشان‌دهنده روحیه شاد و شوخ‌طبع رزمندگان در لحظات سخت و طاقت‌فرسا است. پنجم، دیالوگ‌های حماسی و شهادت‌طلبانه: حسین خرازی: «اگر کسی می خواهد اینجا را ترک کند، انتخاب با خودش است. می‌تواند با پیک قرارگاه برگردد. من می‌مانم. اگر هم کسی قرار ماندن دارد، باید مثل امام حسین علیه‌السلام بجنگد». حبیب‌اللهی: «ما تا آخرین نفس خواهیم جنگید. تا آخرین

قطره خون خود از خاک میهنمان دفاع خواهیم کرد». این جمله از حبیب‌اللهی، یکی از فرماندهان گردان‌ها، در پاسخ به دستور حسین خرازی برای عقب‌نشینی بیان می‌شود. حبیب‌اللهی با این جمله، تعهد و وفاداری خود به فرمانده و همچنین آمادگی خود برای فداکاری در راه هدف را نشان می‌دهد. او به همراه دیگر رزمندگان، حاضر به ترک میدان نبرد و تسلیم شدن به دشمن نیستند و تا آخرین لحظه به دفاع از خاک میهن خود ادامه می‌دهند. ردانی پور: «به بچه‌ها بگویید خودشان را آماده کنند. چند آرپی جی زن را جلو بکشید». این جمله از ردانی پور، فرمانده گردان، در لحظه‌ای بیان می‌شود که تانک‌های عراقی به خاکریز رزمندگان حمله می‌کنند. ردانی پور با این جمله، شجاعت و روحیهٔ جنگجویی خود را به نمایش می‌گذارد و به رزمندگان دستور می‌دهد تا با تمام توان به دشمن حمله کنند. او ایمان دارد که با رشادت و از خودگذشتگی رزمندگان، می‌توان تانک‌های دشمن را شکست داد و از خاکریز دفاع کرد.

این دیالوگ‌ها تنها نمونه‌هایی از دیالوگ‌های حماسی و شهادت‌طلبانه در داستان شکار تانک هستند. این دیالوگ‌ها به خواننده کمک می‌کنند تا شجاعت، از خودگذشتگی و ایمان رزمندگان ایرانی را درک کند و با آن‌ها همذات‌پنداری کند. علاوه‌بر این دیالوگ‌ها، در داستان از صحنه‌های حماسی و شهادت‌طلبانه دیگری نیز استفاده شده است که به القای حس حماسه و فداکاری در خواننده کمک می‌کنند. به‌عنوان مثال، در قسمتی از داستان، رزمندگان با وجود زخمی شدن و شهادت یارانشان، به نبرد ادامه می‌دهند و از خاکریز دفاع می‌کنند. این صحنه‌ها نشان‌دهندهٔ عزم و اراده راسخ رزمندگان برای دفاع از خاک میهن تا پای جان هستند. در مجموع، دیالوگ‌ها و صحنه‌های حماسی و شهادت‌طلبانه در داستان شکار تانک، نقش مهمی در برجسته‌سازی شجاعت، از خودگذشتگی و ایمان رزمندگان ایرانی ایفا می‌کنند و به خواننده کمک می‌کنند تا رشادت‌ها و فداکاری‌های آن‌ها را درک کند.

تحلیل انگاره‌های داستان

در داستان شکار تانک می‌توان انگاره‌ها و مضامین متعددی را شناسایی کرد که به‌طور پیوسته در طول داستان تکرار می‌شوند و به درک بهتر فضای داستان، شخصیت‌ها و مضامین آن کمک می‌کنند. انگاره‌هایی همچون: اول، ایثار و شهادت: در طول داستان، شاهد ایثار و فداکاری رزمندگان در راه دفاع از خاک میهن هستیم. آن‌ها بدون هیچ چشم‌داشتی، جان خود را در معرض خطر قرار می‌دهند و تا پای جان می‌جنگند. شهادت والایی و دیگر رزمندگان، نمونه‌ای از این ایثار و فداکاری است. دوم، شجاعت و از خودگذشتگی: رزمندگان در این داستان، با وجود سختی‌ها و خطرات، شجاعانه می‌جنگند و از جان خود برای دفاع از خاک میهن و یاران خود می‌گذرند. آن‌ها در برابر دشمن عقب‌نشینی نمی‌کنند و تا آخرین نفس می‌جنگند. سوم، وحدت و همدلی: رزمندگان در این داستان، با وجود تفاوت‌های فردی، یک هدف مشترک داشتند و در کنار یکدیگر از خاک میهن دفاع می‌کنند. آن‌ها به یکدیگر اعتماد دارند و در شرایط

سخت، از یکدیگر حمایت می‌کنند. چهارم، امید و پیروزی: رزمندگان در این داستان، با وجود سختی‌ها و تلفات، امید خود را به پیروزی از دست نمی‌دهند. آنان به قدرت و توانایی خود ایمان دارند و برای رسیدن به پیروزی تلاش می‌کنند. فتح المبین، نمونه‌ای از این امید و پیروزی است. پنجم، خشونت و مرگ: جنگ، خشونت و مرگ را به همراه دارد. در این داستان، شاهد صحنه‌های دلخراشی ازمرگ‌ومیر رزمندگان هستیم. تانک‌ها و خمپاره‌ها، جان بسیاری از انسان‌ها را می‌گیرند و زمین را به خون آغشته می‌کنند. ششم، وطن‌پرستی: رزمندگان در این داستان، عشق عمیقی به خاک میهن خود دارند و برای دفاع از آن حاضر به هر فداکاری هستند. آن‌ها با جان و دل می‌جنگند تا میهن خود را از لوث دشمن آزاد کنند. هفتم، رهبری: حسین خرازی، فرمانده لشکر، با تدبیر و شجاعت خود، رزمندگان را به سوی پیروزی هدایت می‌کند. او در شرایط سخت، تصمیمات درستی می‌گیرد و روحیه رزمندگان را تقویت می‌کند. هشتم، سختی و مشقت: رزمندگان در این داستان، با سختی‌ها و مشقت‌های زیادی روبه‌رو هستند. آن‌ها در شرایطی نامناسب، با دشمن می‌جنگند و از کمبود امکانات رنج می‌برند. سرما، گرما، گرسنگی و تشنگی ازجمله سختی‌هایی است که آن‌ها متحمل می‌شوند.

همچنین مضمون‌های این داستان از قرار زیر است. اول، ارزش دفاع از خاک میهن: این داستان، ارزش دفاع از خاک میهن را به تصویر می‌کشد. رزمندگان با فداکاری و جان‌فشانی خود، از خاک میهن در برابر دشمن دفاع می‌کنند و مانع از اشغال آن می‌شوند. دوم، قدرت ایمان و اراده: ایمان و اراده قوی، رزمندگان را در برابر سختی‌ها و خطرات یاری می‌کند. آن‌ها با ایمان به خدا و با اراده‌ای پولادین، در برابر دشمن می‌جنگند و پیروز می‌شوند. سوم، اهمیت وحدت و همدلی: وحدت و همدلی رزمندگان، رمز موفقیت آن‌ها در جنگ است. آن‌ها با اتکا به یکدیگر و با همکاری و همدلی، بر دشمن غلبه می‌کنند. چهارم، پیامدهای جنگ: جنگ، پیامدهای ناگوار و دردناکی دارد. مرگ‌ومیر، آوارگی، تخریب و ویرانی، ازجمله پیامدهای جنگ است. پنجم، امید به آینده: با وجود سختی‌ها و تلخی‌های جنگ، امید به آینده‌ای روشن وجود دارد. رزمندگان با فداکاری و جان‌فشانی خود، راه را برای آیندگان هموار می‌کنند و امید به صلح و آرامش را در دل مردم زنده نگه می‌دارند. عنصر انگاره در داستان شکار تانک نقش مهمی در برجسته‌سازی مضامین اصلی داستان، ازجمله ایمان و شهادت، شجاعت و از خودگذشتگی، وحدت و همدلی، امید و پیروزی، خشونت و مرگ، وطن‌پرستی، رهبری و سختی و مشقت دارد. تکرار این انگاره‌ها در طول داستان به خواننده کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از فضای داستان، شخصیت‌ها و مضامین آن داشته باشد.

تحلیل لحن داستان

لحن روایت در داستان شکار تانک ترکیبی از لحن حماسی، واقع‌گرایانه و احساسی است. لحن حماسی در توصیف صحنه‌های نبرد، شجاعت رزمندگان و فداکاری آن‌ها

به وضوح دیده می‌شود. نویسنده از کلمات و جملاتی استفاده می‌کند که عظمت نبرد و رشادت رزمندگان را برجسته می‌کند. به‌عنوان مثال، در توصیف نبرد گردان ردانی‌پور با تانک‌های عراقی می‌خوانیم: «گردان به سرعت در برابر تانک‌ها خط پدافندی تشکیل داد. ردانی‌پور که یک موشک‌انداز آرپی جی با خود حمل می‌کرد، پشت خاکریز دراز کشید. یکی از تانک‌ها را نشانه رفت و شلیک کرد. نیروها بلافاصله آتش سنگینی به روی تانک‌ها گشودند. عراقی‌ها گیج و منگ در برابر هجومی غیرمنتظره قرار گرفته و امکان حضور یک گردان ایرانی را در آن محور نمی‌دادند».

لحن واقع‌گرایانه در روایت جزئیات نبرد، سختی‌ها و مشقت‌های رزمندگان و تلفات جنگی به کار رفته است. نویسنده از اغراق و بزرگنمایی پرهیز می‌کند و تصویری واقعی از جنگ و پیامدهای آن ارائه می‌دهد. به‌عنوان مثال، در توصیف زخمی شدن ردانی‌پور می‌خوانیم: «ناگهان یک خمپاره شصت میلی متری کنار ردانی پور منفجر شد. دست و پایش مجروح شد و نمی‌توانست سرپا بماند. ابتدا روی زمین افتاد، اما لحظه ای بعد، از جایش بلند شد. نیروها خودشان را بالای سرش رسانده و بلافاصله او را به سنگر پشت خاکریز منتقل کردند».

لحن احساسی در توصیف احساسات رزمندگان، دلتنگی‌ها و امیدهای آن‌ها به وضوح دیده می‌شود. نویسنده ازطریق دیالوگ‌ها، توصیفات و فضاسازی، خواننده را با احساسات شخصیت‌ها همراه می‌کند. به‌عنوان مثال، در توصیف حال‌وهوای رزمندگان در شب پس‌از نبرد می‌خوانیم: «بار دیگر سوز سرما تا استخوان بچه‌ها نفوذ کرد. می‌لرزیدند و به خودشان می‌پیچیدند و صدای به هم خوردن دندان‌ها هم شنیده می‌شد. در سکوت سنگر کسی حوصله حرف زدن نداشت. نزدیک سحر شدت سرما بیشتر شد. بچه‌ها گونی‌های خاک را خالی کرده و آن‌ها را دور خود می پیچیدند. همه درانتظار سپیده صبح، خواب از چشم هایشان پریده بود».

استفاده از این سه لحن در کنار هم، روایتی پویا و گیرا از نبرد شکار تانک ارائه می‌دهد. خواننده در حین خواندن داستان، هم با عظمت و شکوه نبرد آشنا می‌شود و هم سختی‌ها و مشقت‌های رزمندگان را درک می‌کند و هم با احساسات آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند. همچنین نویسنده از توصیفات دقیق و جزئیات استفاده می‌کند تا صحنه‌های نبرد و فضای داستان را به‌طور کامل برای خواننده ترسیم کند. دیالوگ‌ها در داستان کوتاه و گویا هستند و به شخصیت‌ها و پیشبرد داستان عمق می‌بخشند. فضاسازی در داستان به خوبی انجام شده و حس‌وحال جنگ را به خواننده منتقل می‌کند. ریتم داستان تند و نفس‌گیر است و خواننده را تا پایان داستان با خود همراه می‌کند. در مجموع، لحن روایت در داستان شکار تانک لحنی مناسب و مؤثر است که به خوبی داستان را روایت و پیام آن را به خواننده منتقل می‌کند.

نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی عناصر دراماتیک شجاعت و فداکاری در داستان شکار تانک با محوریت شخصیت شهید حسین خرازی پرداخته است و نتایج زیر به دست آمد.

پیرنگ: داستان شکار تانک دارای پیرنگی منسجم و دارای آغاز، میانه و پایان مشخص است. در این داستان، شاهد هماهنگی بین اجزای مختلف درام، ازجمله شخصیت‌ها، مکان، زمان، رویدادها و دیالوگ‌ها هستیم. شخصیت: شهید حسین خرازی، شخصیت اصلی داستان، نمادی از شجاعت، فداکاری و ایثار است. سایر شخصیت‌های داستان نیز به خوبی پرداخته شده‌اند و هرکدام نقشی خاص در پیشبرد داستان ایفا می‌کنند. گفتار: دیالوگ‌های شخصیت‌ها در داستان شکار تانک، طبیعی، روان و متناسب با شخصیت و موقعیت آن‌ها هستند. مونولوگ‌های شهید خرازی نیز به عمق‌بخشی به شخصیت او و به انتقال پیام داستان کمک می‌کنند. انگاره: پیام اصلی داستان شکار تانک، ترویج ارزش‌های والای انسانی مانند شجاعت، فداکاری و ایثار است. این پیام به‌طور غیرمستقیم و ازطریق شخصیت‌ها و رویدادهای داستان به خواننده منتقل می‌شود. لحن: لحن داستان شکار تانک، حماسی و پرشور است. این لحن به ایجاد حس دراماتیک در داستان و به انتقال پیام آن کمک می‌کند. نمادها: داستان شکار تانک سرشار از نمادها و نشانه‌هایی است که به عمق‌بخشی به داستان و به انتقال پیام آن کمک می‌کنند.

شجاعت و فداکاری شهید حسین خرازی در داستان شکار تانک، نقطه عطفی بزرگی است و پیام اصلی داستان را به‌طور کامل آشکار می‌کند. فداکاری شهید خرازی، نمادی از شجاعت، از خودگذشتگی و ایثار است و این پیام را به خواننده منتقل می‌کند که انسان‌های شجاع و فداکار، حاضرند جان خود را برای نجات دیگران به خطر بیندازند. داستان شکار تانک، داستانی حماسی و اثرگذار است که به خوبی شجاعت و فداکاری رزمندگان دوران دفاع مقدس را به تصویر می‌کشد. این داستان می‌تواند به‌عنوان الگویی برای نسل‌های آینده باشد و به آن‌ها بیاموزد که چگونه در راه آرمان‌های خود فداکاری کنند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Sajjad Soleimannejad https://orcid.org/0009-0003-6040-2423
Ali Razizadeh https://orcid.org/0000-0001-9687-827X

منابع و مآخذ

احمدی، محمدمیلاد، محمدی، مهدی(۱۳۹۹). مدل مدیریت جهادی مبتنی‌بر سیره فرماندهان دفاع مقدس (مورد مطالعه: شهید حسین خرازی). *مطالعات مدیریت انتظامی*، ۱۵ (۳)، ۴۳ـ۶۰.

doi: 20.1001.1.17359570.1399.15.3.3.3

ارسطو(۱۳۸۵). *فن شعر*. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر.

اسمایلی، سام(۱۳۹۲). *نمایشنامه‌نویسی ساختار کنش*. ترجمه پرستو جعفری و صادق رشیدی، تهران: افراز.

بارونیان، حسن(۱۳۸۷). *شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه دفاع مقدس*. تهران: بنیاد حفظ آثار نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

خانیان، جمشید(۱۳۸۳). *وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدس*. تهران: عابد.

دریانورد، غلامحسین(۱۳۹۷). *جلوه‌های نمایشی جنگ*. تهران: سوره مهر.

عسکری، مهری، فروغی‌ابری، اصغر و فیاض انوش، ابوالحسن (۱۳۹۵). تبیین سبک رهبری خدمتگزار فرماندهان سپاه در دوران دفاع مقدس و پیامدهای آن در بین بسیجیان (مطالعه موردی: شهید حسین خرازی). *مطالعات راهبردی بسیج*، (۱۷)، ۷۱ـ۱۰۲. dor 20.1001.1.1735501.1395.19.70.3.8

عسکری، مهری، فروغی‌ابری، اصغر و فیاض انوش، ابوالحسن (۱۳۹۸). تبیین سبک رهبری معنوی شهید خرازی و ارتباط آن با سلامت سازمانی در لشکر ۱۴ امام حسین علیه‌السلام در دوران دفاع مقدس (۶۷ـ۱۳۵۹). *پژوهش‌های تاریخی*. ۱۱ (۳)، ۱۷ـ۳۳. doi: 10.22108/jhr.2019.115883.1671

قادری، نصرالله(۱۳۹۱). *آناتومی ساختار درام*. تهران: نیستان.

کریمی خوزانی، مهدی(۱۳۹۷). *ساختار وشخصیت در فیلمنامه*. قم: سبط النبی.

گریگ، نوئل(۱۳۹۰). *راهنمای عملی نمایشنامه نویسی*. ترجمهٔ علی اکبر علیزاد. تهران: بیگدل.

محمودزاده، نصرت الله(۱۳۷۵). *عقیق: داستانی از زندگانی سردار شهید حاج حسین خرازی*. تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس.

مک‌کی، رابرت(۱۳۸۲). *داستان: ساختار سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی*. ترجمهٔ محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.

Ahmadi, Mohammad Milad, Mohammadi, Mahdi (2020). “Jihadi Management Model Based on the Conduct of the Commanders of the Sacred Defense (Case Study: Martyr Hossein Khrrazai).” Journal of Administrative Management Studies, 15(3), 43-60. doi: 20.1001.1.17359570.1399.15.3.3.3 **[In Persian]**

Aristotle (2006). Poetics. Translated by Abdolhossein Zarin Koob. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Askari, Mehri, Foroughi-Abri, Asghar, Fayyaz Anoush, Abolhasan (2016). “Explaining the Servant Leadership Style of the Commanders of the IRGC during the Sacred Defense and Its Consequences Among the Basijis (Case Study: Martyr Hossein Khrrazai).” Strategic Studies of Basij, 70, 71-102. doi: 20.1001.1.1735501.1395.19.70.3.8 **[In Persian]**

Askari, Mehri, Foroughi-Abri, Asghar, Fayyaz Anoush, Abolhasan (2019). “Explaining the Spiritual Leadership Style of Martyr Khrazai and Its Relation to Organizational Health in the 14th Imam Hossein Division during the Sacred Defense (1980-1988).” Historical Researches, 11(3), 17-33. doi: 10.22108/jhr.2019.115883.1671 **[In Persian]**

Barounian, Hassan (2008). Characterization in Short Stories of the Sacred Defense. Tehran: Foundation for Preservation of the Sacred Defense Values. **[In Persian]**

Daryanavard, Gholamhossein (2018). Theatrical Aspects of War. Tehran: Sooreh Mehr. **[In Persian]**

Ghaderi, Nasrollah (2012). Anatomy of Dramatic Structure. Tehran: Neyestan. **[In Persian]**

Greig, Noël (2011). Playwriting. Translated by Ali Akbar Alizad. Tehran: Bigdal. **[In Persian]**

Karimi Khuzani, Mahdi (2018). Structure and Character in Screenwriting. Qom: Sibt al-Nabi. **[In Persian]**

Khaniyan, Jamshid (2004). Theatrical Conditions of the Sacred Defense. Tehran: Abad. **[In Persian]**

Mahmoudzadeh, Nasratollah (1996). Aqiq: A Story of the Life of Martyr Commander Hossein Khrrazai. Tehran: Foundation for Preservation of the Sacred Defense Values. **[In Persian]**

McKee, Robert (2003). Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. Translated by Mohammad Gozarabadi. Tehran: Hermes. **[In Persian]**

Smiley, Sam (2013). Playwriting: The Structure of Action. Translated by Parastoo Jafari Sadegh Rashidi. Tehran: Afraz. **[In Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 117 - 134
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.475883.1043

Body psychometrics in Farshid Maleki's paintings

Hanane Yaghoubi, *PhD Condidate of Art Research, Department of Art Specialized, Faculty of Civil Engineering, Art and Architecture, Sciences and Research Branch, Islamic Azad University, tehran, Iran.*
Minoo Khany, *assistant Professor, Department of Art Specialized, Philosophy of art , North Tehran University , Islamic Azad University, tehran, Iran*

Abstrsct
Art is a way to release repressed forces in humans and expose what is hidden inside humans. This research seeks the inner workings of the contemporary Iranian artist, Farshid Maleki. An artist who, by displaying numerous and sometimes repetitive figures, tries to display his unconscious. Charles Moron is one of the first people to combine art and psychoanalysis, which is why this article analyzes Farshid Maleki's figures using his method. Moron emphasizes the "repetition" approach in art and literature and considers it to be rooted in each person's childhood. Psychoanalysis is the name given to Charles Moron's four stages of analysis. This research is descriptive-analytical in terms of method and applied in terms of purpose, and the data collection was carried out in a library manner. In Maleki's view, the body has moved away from reality and has become intertwined with abstraction and deformity. In this study, based on Maleki's works and the study of recurring figures, it was concluded that his personal myth that caused his inner outpouring was the myth of Pan. Pan was the myth of fear and anxiety in ancient Greece, and disorders such as panic originate from it. This myth is considered humorous and his father's favorite. The physical forms of Maleki's works also indicate the presence of Pan as his personal myth.

Keyword
Charles Moron, psychoanalysis, Farshid Maleki, figure, iranaian art.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۱۳۴ - ۱۱۷
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 117 - 134
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.475883.1043

مطالعه روان‌سنجی «فیگور» در نقاشی‌های فرشید ملکی براساس نظر شارل مورون

حنانه یعقوبی[۱]، مینو خانی[۲]

چکیده

هنر برای بخشی از افراد به‌ویژه برخی از هنرمندان دورهٔ معاصر، راهی برای برون‌ریزی مسائل درونی آن‌ها بوده و آن‌چه درون آن‌ها بوده است به معرض نمایش می‌گذارد. این پژوهش به‌دنبال کشف درونیات هنرمند معاصر ایران، فرشید ملکی است. هنرمندی که با نمایش پیکره‌های متعدد و گاه تکراری، سعی در نمایش ناخودآگاه خود دارد. شارل مورون از نخستین افرادی است که به تلفیق هنر و روان‌کاوی پرداخته است. به همین علت در این مقاله فیگورهای فرشید ملکی با متد او تحلیل شده است. مورون به رویکرد «تکرار» در هنر و ادبیات تأکید کرده و آن را ریشه در دوران کودکی افراد دانسته است. روان‌سنجی، نامی است که بر روی چهار مرحله تحلیل شارل مورون گذاشته شده است. این تحقیق به شیوه توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته و از منظر هدف، کاربردی بوده و جمع‌آوری اطلاعات آن به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای صورت گرفته است. فیگور در نگاه ملکی از واقعیت دور شده و با انتزاع و از شکل‌افتادگی عجین شده است. در این پژوهش، با توجه به آثار ملکی و بررسی فیگورهای تکراری، نتیجه بر آن شد که اسطوره شخصی وی که موجب برون‌ریزی درونی او است، اسطورهٔ «پان» می‌باشد. پان، اسطورهٔ ترس و اضطراب در یونان باستان بوده و اختلالاتی چون پانیک از آن نشئت می‌گیرد. این اسطوره را شوخ‌طبع و مورد علاقه پدرش می‌دانند. فرم‌های بدنی آثار ملکی نیز حاکی از حضور پان به‌عنوان اسطوره شخصی‌اش است.

واژگان کلیدی

روان‌سنجی، شارل مورون، فرشید ملکی، فیگور.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۲۵

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده عمران، هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم تحقیقات، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
Hananeyaghoubi1993@gmail.com
۲. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Khanyminoo@gmail.com

مقدمه

فرشید ملکی متولد سال (۱۳۲۲) در تهران است. او در هنرستان کمال‌الملک به فراگیری نقاشی مشغول شد و سپس در رشته گرافیک، مدرک کارشناسی خود را گرفت. این هنرمند در دههٔ پنجاه و در سال‌های نزدیک به انقلاب اسلامی ایران برای فراگیری روش غربی نقاشی به انگلستان رفت. ملکی، ازجمله هنرمندان معاصر ایرانی است که پس‌از گذراندن تحصیلات خود در دانشگاه ردینگ انگلستان و بازگشت به ایران، در نمایش سلیقه شخصی خود بیش از پیش ثابت قدم شد.

او ازجمله افرادی است که فیگور را نه به شکل طبیعی، بلکه به‌صورت از ریخت افتاده و خیالی در آثارش به نمایش می‌گذارد. او این نوع دیدن غیر طبیعی را نه‌تنها برای انسان، بلکه برای نمایش جانوران و گیاهان نیز به کار برده است. فیگور در آثار ملکی شاخصه‌ای مهم تلقی می‌شود. تکرار فیگورها در اغلب نقاشی‌های او به نوعی یادآور روانکاوی فروید[۱] است.

فروید به ریشه‌دار بودن آسیب‌های روان شناختی در ناخودآگاه انسان اشاره کرده و پس‌از او نیز افراد بسیاری ازجمله شارل مورون تکمیل‌کننده آن بودند. «شارل مورون[۲] با تأکید بر ویژگی تکرار در آثار هر هنرمند، به نوعی اسطوره شخصی[۳] آن هنرمند اشاره کرد. برای شارل مورون، هدف تحلیل فرایندهای ناآگاه رسیدن به عوالم دلپسند یا ناگوار دنیای خیال، از رهگذر نمادهای زبان‌شناختی است» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۷۰). اهمیت این پژوهش برای انطباق و توجه به آثار فرشید ملکی به‌عنوان هنرمندی معاصر و ساختارشکن است که با نگاه روانکاوانه مورون گره می‌خورد. بسیاری از پژوهشگران نگاه ژیلبر دوران را در اسطوره‌سنجی و اسطوره‌کاوی پیش برده و به مورون نگاه اندکی شده است. این نوشتار علاوه‌بر نمایش اثار ساختارشکنانه ملکی در کنار هنر رئالیست زمانه‌اش، در پی بهره‌گیری از روان‌کاوی هنری مورون است.

پرسش اصلی در این تحقیق، پیدایی اسطوره شخصی ملکی در نقاشی‌هایش با استفاده از رویکرد چهارگانه شارل مورون است. نویسنده می‌خواهد تکرار موضوعات آثار ملکی را مورد بررسی قرار داده و آن را با اساطیر بیان شده در روانکاوی مورد تطبیق قرار دهد. پژوهشگر، فیگور در آثار ملکی را دسته‌بندی کرده و پس‌از توصیف و تحلیل ویژگی‌های تکراری در آثار او، به بیان اسطوره شخصی ملکی می‌پردازد.

روش پژوهش

روش پژوهش در این تحقیق، توصیفی- تحلیلی بوده است. جمع‌آوری اطلاعات براساس بهره‌گیری از کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و نوشتارهای مرتبط با این موضوع است. در این نوشته نیز با در نظر گرفتن بدن به‌عنوان عنصر بسیار تکرارشونده در آثار فرشید ملکی، می‌توان به اسطوره‌سنجی شارل مورون دست پیدا کرد و توسط دسته‌بندی تحلیل او اسطوره شخصی هنرمند را مشخص کرد.

در میان آثار تحلیل‌شده، مجموعه آسمان‌ها توسط پژوهش‌گر در تاریخ ۲۰ خرداد ۱۴۰۱ در گالری هور عکاسی گشت. بقیه آثار از میان نقاشی‌های او در اینترنت به‌ویژه سایت درز انتخاب شده است. تعداد محدودی مصاحبه و فیلم در مجله حرفه هنرمند و انجمن نقاشان ایران از فرشید ملکی وجود داشت که آن‌ها نیز مورد بررسی قرار گرفت. پس‌از مشاهده فیلم‌ها و رجوع به نقاشی‌ها، اسطوره شخصی وی مشخص شد.

پیشینه پژوهش

در حوزهٔ روان‌سنجی و شارل مورون، مقالات محدودی منتشر شده است که می‌توان به مقاله «روان‌سنجی خلاقیت در نقاشی‌های فرانسیس بیکن» نوشته بهروز عوض‌پور و نادر شایگان‌فر در سال ۱۴۰۰ در نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی اشاره کرد. این مقاله هنر فرانسیس بیکن را به‌عنوان یک هنر خلاقانه معرفی می‌کند و نویسندگان خلاقیت را وابسته به درون انسان دانسته که با ناخودآگاه او پیوند دارد. در این نوشتار، پس‌از مشاهده و بررسی نزدیک به پنجاه اثر بیکن، اسطوره شخصی او، «هراکلس» تعیین می‌شود و نویسندگان این اسطوره را براساس گفته ها و زندگی شخصی او بسط می‌دهند. علاوه‌بر این مقاله «مضامین مکرر در ناخودآگاه نویسنده؛ نگاهی به مجموعه داستان آدم‌های اشتباهی» نوشته مهرناز شیرازی عدل در سال ۱۳۹۷ در نشریه نقد کتاب ادبیات و هنر نیز قابل توجه است. شیرازی عدل به تأثیر و اهمیت ناخودآگاه نویسنده در آثارش اشاره دارد و توصیفات او را دربارهٔ بدن، خیال و اتفاقات گوناگون را مهم می‌داند. در این مقاله از نگاه شارل مورون بهره گرفته شده و به بازی‌های زبانی دوران پست‌مدرن نیز اشاره شده است.

کتاب‌هایی نیز در رابطه با این موضوع منتشر شده که می‌توان به «روان اسطوره‌شناسی‌های هنری» و «روان - اسطوره‌شناسی: فرهنگ روان‌رنجوری‌های اسطوره‌ای» نوشته بهروز عوض‌پور و سهند و ساینا محمدی خبازان اشاره کرد.

چهارچوب نظری

شارل مورون، از پیروان روان‌کاوی فروید محسوب می‌شود. مورون برای هنرمندان یا نویسندگان اسطوره‌ای شخصی معرفی کرده و از پایه‌گذاران روان‌سنجی در جهان است. «روان‌سنجی، بر پایه دانش روان‌شناسی و اصول اساسی این دانش استوار گردیده و در میان جریانات گوناگون روان‌شناسی، بیش از همه پیرو فرویدیسم است. بر این اساس بر ضمیر ناخودآگاه فردی و شخصی تأکید زیادی دارد. البته روان‌سنجی مورونی بر چند پایه بنیادین بنا شده است که محیط اجتماعی، شخصیت خلاق و زبان مهم‌ترین آن‌ها به شمار می‌روند» (نامورمطلق، ۱۳۹۷: ۳۶۲). نگاه او نیز مانند فروید به شخصیت فرد و آنچه بر ناخودآگاه تأثیر می‌گذارد، مؤکد است؛ بنابراین برای بررسی یک هنرمند باید اکثر کارهای او بررسی شود تا بتوان آنچه به‌صورت تکرار در کارها وجود

دارد و از ناخودآگاه یک هنرمند نشئت گرفته، مشخص شود. «ارتباط متقابل میان مطالعات هنری و روان‌کاوی عمری بیش از یکصد سال دارد و نقد مبتنی‌بر روان‌کاوی تقریبا همزاد خود روان‌کاوی است؛ چراکه از همان آغاز فروید در حکم مبدا روان‌کاوی بخشی از فعالیت‌های خود را به بررسی هنر اختصاص داد» (عوض‌پور و شایگان‌فر، ۱۴۰۰: ۱۳۰). همان‌گونه که فروید، آدمی را دارای عقدهٔ شخصی براساس سرکوب‌هایش می داند، نیز اسطوره شخصی را برای سرکوب‌های درونی انسان بیان می‌کند.

«به عقیده مورون، آثار برجسته ادبی باید به شناخت رازهای ناشناخته آدمی کمک کند . کشف این رازها، کار روان‌کاوی متن است. پس روان‌کاوی باید به خوانش هرچه بهتر بینجامد» (غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۷۱). مورون همانند فروید معتقد است که تکرار، نمایش عقده‌های شخصی که نتیجه سرکوب و یا کنترل بیش از حد آن است. این عقده‌ها در هنر و ادبیات موجود بوده و با دنبال کردن آثار یک هنرمند یا یک مؤلف می‌توان تا حد زیادی به تکرارهای ذهنی او دسترسی پیدا کرد. «ناخودآگاه هر هنرمند خلاق دارای چهره‌ای فراگیر است که نمایش‌دهندهٔ اسطورهٔ شخصی او بوده و نیروی محرکه‌ای برای هر نوع خلاقیت هنری است».

لازم است در اینجا از اهمیت حلقهٔ بلومزبری در تبیین نگاه مورون صحبت شود. در این گروه، نگاه فرمالیسم به هنر و ادبیات اهمیت داشته و فرم دارای معنایی متصل به خالق اثر است. «فرم به‌منزلهٔ چیزی بیرونی به دور ماده نمی‌پیچد، بلکه چنان اراده‌ای است که از درون ماده ایجاد می‌شود. فرم و ماده از هم جدایی ناپذیرند» (Forty, 2004: 159). در این نوع نگاه روانکاوانه به فرم، رمانتیک‌ها حضوری فعال داشتند، آن‌ها زندگی شخصی انسان را برای ایجاد فرم هنری و ادبی مهم می‌دانند. در نگاه فرمالیستی به هنر، بدن هم‌چون فرم اثر بوده که به روح معنا می‌دهد؛ بنابراین در روان‌کاوی هنر، اهمیت فرم برای درک و شناخت روح و معنای خالق اثر است.

«فروید اسطوره‌ها را فرافکنی بیرونی ناخودآگاه فردی به شمار می‌آورد و اشتراک میان انگاره‌های رویا و اسطوره را می‌پذیرد» (بیرلین، ۱۳۸۶: ۳۷۷). بسیاری از پژوهش‌گران، مورون را از اولین افرادی می‌دانند که به اهمیت نگاه کردن بها داده است. نگاه کردنی که به‌دنبال کشف ضمیر ناخودآگاه مؤلف و هنرمند است. ضمیر ناخودآگاه که خود دربردارندهٔ تمایلات سرکوب‌شده‌ای است که هم به خانواده بر می‌گردد و هم به اجتماع؛ بنابراین کشف عناصر تکراری در اثر، خوانشی فردی و جمعی از دوره‌ای بوده که مؤلف یا هنرمند در آن زیست می‌کند. «روان‌رنجوری نتیجهٔ توفیق نیافتن بیمار در سرکوب کامل خاطرات اضطراب‌آور و تکانه‌های آرزومندانه است» (فروید، ۱۴۰۰: ۱۹). این نگاه را می‌توان برای نمایش بدن انسان و موجودات در آثار هنرمندان پیگیری کرد. در اینجا هنرمند بنا به احساس خویش در باب بدنش و همچنین تأثیر نگاه و نظر دیگری و دیگران به آن، شروع به نمایش وسواس‌گونه هنر و نوشتارش دارد. از نگاه مورون، هنر و ادبیات،

اولین تأثیر اجتماعی که کودک در آن قرار داشته یعنی خانواده را به مخاطب نشان می‌دهد؛ بنابراین آثار هنری و ادبی، خود به‌عنوان نوعی برون‌ریزی احساس و امیال سرکوب‌شده‌ای به حساب می‌آیند که ازطریق خوانش صحیح آن‌ها می‌توان بخشی از لایه‌های زندگی هنرمند یا مولف را متوجه شد. روان‌سنجی مورد نظر مورون، دارای چهار مرحله زیر است:

۱. مطالعه تمام یا بخش کثیری از آثار هنرمند؛ برای تشخیص و استخراج عوامل تکراری در آن‌ها؛
۲. ایجاد نوعی شبکه‌بندی از این تکرارها به منظور ساخت یک رابطه میان آن‌ها؛
۳. رسیدن به یک مضمون مشترک، پس‌از مطالعه شبکه‌بندی‌ها و بیان یک اسطوره شخصی برای هنرمند؛
۴. بررسی سرگذشت هنرمند برای تایید یا تکذیب اسطوره شخصی بیان‌شده.

با مطالعه مراحل مطرح شده توسط مورون می‌توان فهمید که او ازجمله معدود کسانی است که از متن به مؤلف یا از اثر به هنرمند اشاره دارد، پس لایه‌های ساختارگرایی در تفکر و روش مورون به خوبی دیده می‌شود. این لایه‌های بیان‌شده را با بررسی تکرار در فرم‌های هنرمند معاصر ایران، فرشید ملکی کشف کرده و در ادامه تحلیل آن صورت می‌گیرد. ملکی را می‌توان هنرمند سبک پساکمال‌الملک در ایران دانست. او پس‌از بازگشت از اروپا، راهی جدا از راه دیگر هنرمندان رئالیسم ایران پی گرفت و فرم‌هایی ناهنجار و انتزاعی را در معرض نمایش گذاشت. این فرم‌ها، سوژهٔ اصلی این تحقیق برای تطبیق آن با روان‌سنجی مورون بوده که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

روان‌سنجی انسان در آثار فرشید ملکی

فرشید ملکی یکی از ساختارشکنان فرم ایده‌آل انسانی است. او در گفت‌وگویی که با ایمان افسریان در شماره دوم فصلنامه حرفه- هنرمند داشته، اطلاعاتی از نگاه هنری و شخصی خود به مخاطب ارائه می‌دهد. ملکی در این مصاحبه، هنر و ابزار کارش را راهی برای برون‌ریزی خود می داند و خود را به ابزارش برای شکل‌دهی به اثر می‌سپارد. او برای موجوداتش، روایتی شخصی در نظر گرفته که بیانگر بخشی از وجود او هستند. «این موجودات که با این خطوط و بافت‌ها ساخته شده‌اند و ارتباط غریبی باهم دارند مرا درگیر فضایی می‌کنند که برایم تداعی‌کننده معنایی هستند» (افسریان، ۱۳۸۱: ۱۵۲). ملکی در این مصاحبه از تأثیر زندگی شخصی خود در خواب‌ها و سپس آثارش، اندکی صحبتی کرده است.

آنچه که گفته شد، تأییدی در نگاه فردی هنرمند به حضور رویدادهای زندگی شخصی‌اش در آثار اوست؛ البته برای روان‌کاوی هنر و روان‌سنجی مورونی نیازی به تأیید هنرمند نیست؛ اما در این نوشتار با توجه به گفتهٔ فرشید ملکی، بهتر است به آن اشاره شود. بنا بر نگاه مورون هر هنرمند، دارای اسطوره شخصی

است که این اسطوره براساس تکرار در فرم‌های آثار او بیان می‌شود. «اساطیر همچون آیینه‌ای هستند که شکوه، معنا و محدودیت‌های کهن‌الگویی درون ما را انعکاس می‌دهند... گاهی اوقات با رب‌النوعی مواجه می‌شویم که خود طردش کرده بودیم، چون می‌ترسیدیم او ما را طرد کند» (بولن، ۱۳۹۲: ۳۹۷). فرم بدن در آثار ملکی دگردیس شده و فرمی انتزاعی به خود گرفته است، یعنی انسان و حیوان به شکلی غیر واقعی و خیالی نمایش داده می‌شوند. لازم به ذکر است که برای روان‌سنجی مورونی، باید تعداد کثیری از آثار هنرمند و نویسنده بررسی شود؛ بنابراین مطالعه موردی در این روش ممکن نیست و تنها تعدادی اثر از فرشید ملکی در این نوشتار آمده است.

برای تحلیل آثار هنری، باید به ترکیب‌بندی و رنگ در اثر توجه کرد و جدای از فیگور انسان یا حیوان، به حضور اشیا در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه توجه کرد. نوع خط‌گذاری هنرمند و حالت خط خطی کردن او را می‌توان لغزشی کلامی در نظر گرفت که ناخودآگاه هنرمند برای بیان آسیب‌های روحی خود به کار می‌گیرد. بنابراین پس‌از بیان این توضیحات به بررسی مراحل چهارگانه مورونی برای بررسی اثار فرشید ملکی می‌پردازیم.

مرحله اول:

بنابر آنچه که بیان شد، در این تحقیق به مطالعه نقاشی‌های فرشید ملکی براساس مراحل روان‌سنجی شارل مورون پرداخته خواهد شد. در مرحله اول پس‌از بررسی بیش از پنجاه اثر از این هنرمند، عناصر مشترکی از آن‌ها استخراج شده است که در ادامه بیان خواهد شد.

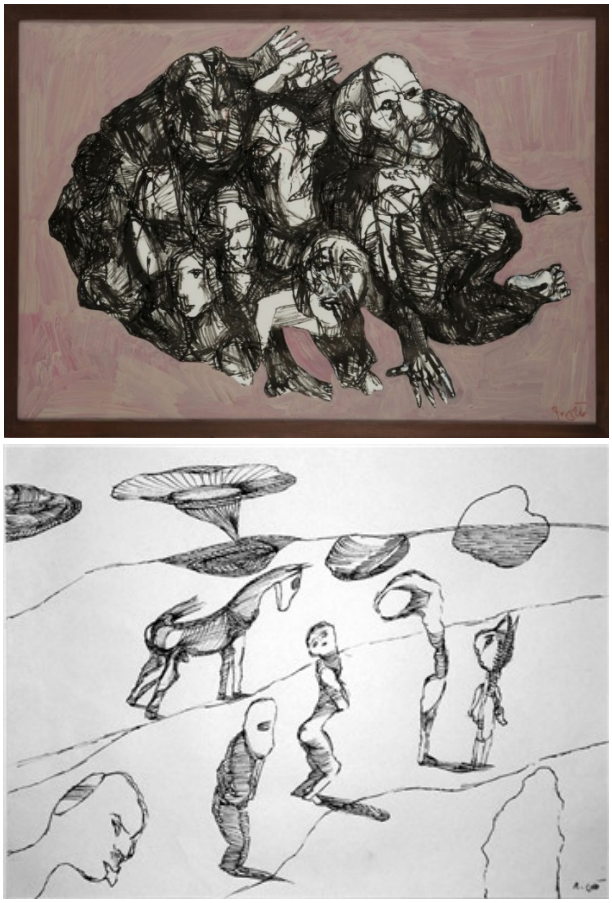
«انسان»، در اکثر آثار ملکی نقش اساسی دارد. در بسیاری از این نقاشی‌ها، انسان نه به تنهایی بلکه در جمع نشان داده می‌شود، اما جمعی که انزوای تمام افراد را به خوبی نمایش می‌دهد. ملکی در بیشتر موارد انسان را در خصوصی‌ترین حالت خود، یعنی در برهنگی کامل، در معرض دید می‌گذارد. «بدن»، دیگر موضوعی است که در این آثار به وضوح دیده می‌شود. بدن در آثار این هنرمند به دو صورت انسانی و حیوانی ظاهر شده‌است؛ نقطه اشتراک این دو گروه حالت انتزاعی فرم بدن است. از منظر ژیل دلوز[۴]، بدن به منزله منبعی برای «حرکت» و نوعی «شدن» است؛ بدن‌های نقاشی‌شده توسط ملکی نیز حرکت را نشان می‌دهند، حرکت‌هایی به معنای: اضطراب، ترس، تشنج و درخودرفتگی. انسان در این آثار حتی در مواجه با دیگری نیز تنهایی خود را فریاد می‌زند. بدن دارای انباشتی کینه‌جو شده که با اثر هنری خود به تخلیه آن می‌پردازد.

تصاویر ۱. نمونه‌های کاربردی (URL 1)

«چشم»، عنصر مهم دیگری در آثار ملکی است. چشم‌ها در چهره یا توخالی هستند، یا با درد به مخاطب می‌نگرند یا چهره هیچ جزئیاتی ندارد. اضطراب و خجالت خود را در چهره به رخ می‌کشد. رنگ‌ها در آثار او متنوع هستند، گویی ملکی به‌دنبال تجربه کردن طیف‌های گوناگون رنگ در نقاشی‌های خود است. او به‌دنبال رنگ‌آمیزی مرتب و صحیح در آثار نیست، بلکه رنگ به‌مثابه خط خطی کردن و با نوعی بی دقتی نمایش داده می‌شود. «شیوه اجرایی او مثل خط خطی‌های حاشیه دفترچه تلفن است که با ذهن خالی و دستی خودمختار روی صفحه جاری شده‌اند» (خضری، ۱۳۹۷: ۱۴۴). در نقاشی‌های ملکی با تعدد و تجمیع انسان، نوعی ریتم وجود دارد. چشم بیننده در میان انسان‌ها سرگردان است، درست مانند «خطوط» مورد استفاده در نقاشی‌های او «هرکدام ریتم‌هایی را توزیع می‌کنند، درحالی‌که فیگورهای زیادی در

میدان طنین‌اندازند، میدان آن‌ها را از هم جدا می‌کند و به هم وصل می‌کند» (دلوز، ۱۳۹۸: ۴۱). دیگر اتفاق مهم در اغلب آثار او، نمایش یک حیوان است. در بعضی از نقاشی‌ها، حیوان نقطه مرکزی و گاهی موجب تخریب اندام‌های انسان‌وار اثر است. در این آثار خیال و واقعیت در هم آمیخته شده‌اند، ملکی به طراحی انسان یا حیوان در کارهایش نمی‌پردازد، بلکه انسان و حیوان را از میان خطوط کاغذ و بوم پیدا می‌کند. «تنها تخیل به رویای شخصیت واقف است؛ دیگران در خوابی آرام‌اند. در این رویاپردازی تخیل، فرد نه شکلی بالفعل که یک سایه است، یا به بیان دقیق‌تر، شکل بالفعل‌اش، غایبانه حاضر است و ازاین‌رو به فرا افکندن فقط یک سایه اکتفا نمی‌کند، بلکه فرد واجد کثرتی از سایه‌هاست که همه شبیه اویند و تک‌تک‌شان به نحو گذرا در مقام خویشتن او می‌ایستند» (کیرکگور، ۱۴۰۰: ۳۹). نوعی آشوب، در آثار ملکی وجود دارد که انزوای بشر را فریاد می‌زند. اندام‌ها گاه به‌صورت کامل نمایش داده می‌شوند و گاه به صورت نصفه از کادر بیرون کشیده شده‌اند.

در بعضی از آثار نیز ابرو یا چشم به‌صورت برعکس نمایش داده شده است. چهره نیز به همین شکل، نیم‌رخ ، تمام‌رخ یا سه‌رخ است. مو، نیز در کارهای عنصری مهم است که برای بعضی از انسان‌ها کشیده و برای برخی دیگر کشیده نشده است.



تصاویر ۲. نمونه‌های کاربردی (URL 1)

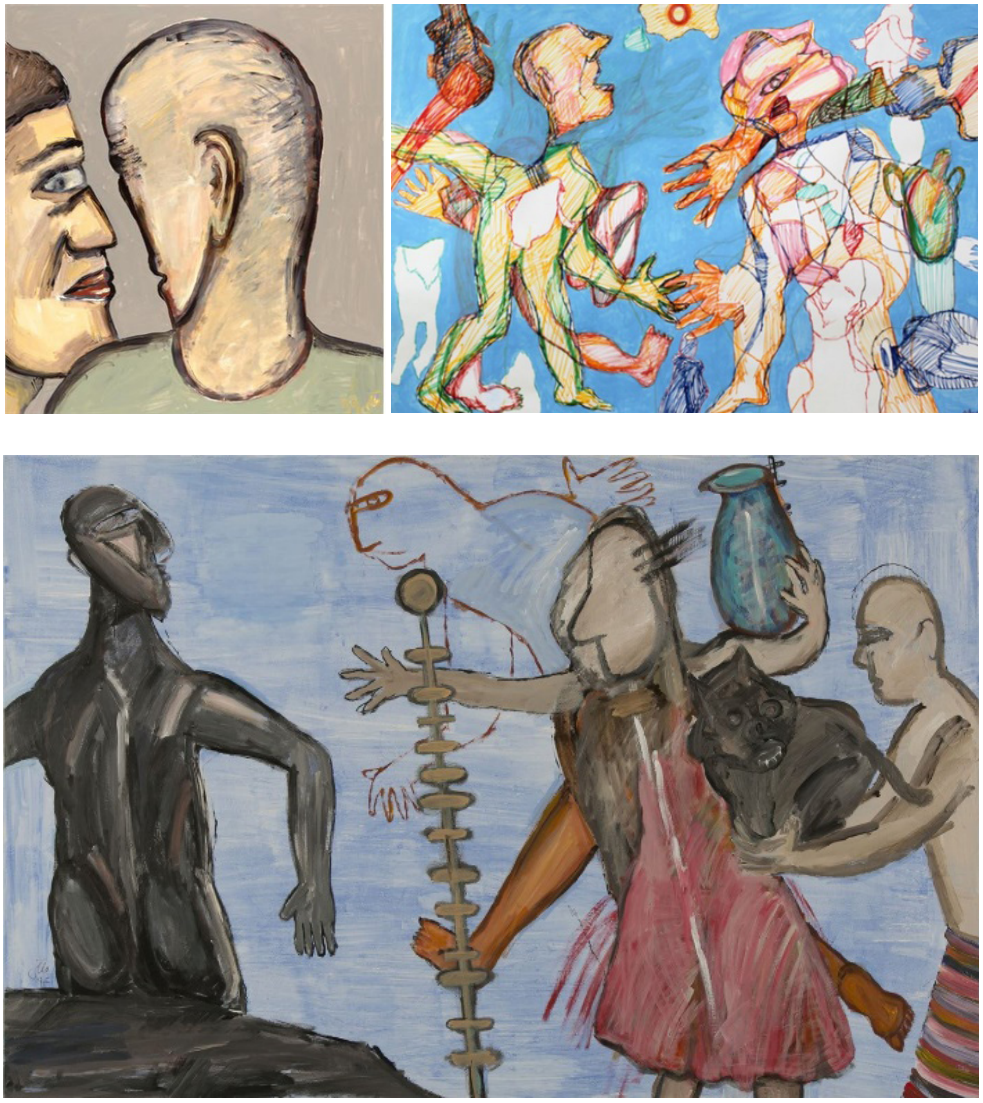
در اکثر کارهای ملکی، اندام‌های جنسی نقشی اساسی دارند. حتی با وجود مشخص نبودن چهره‌ها، اندام‌های جنسی نشانگر زن و یا مرد بودن کاراکتر هستند. حفره دیگر عنصر آثار او است که در اغلب نقاشی‌ها در گوشه و یا در مرکز اثر به چشم می‌خورد.

ملکی همیشه انسان را در حالت ایستا و بر روی زمین نمایش نمی‌دهد، بلکه در بعضی از کارهایش به‌ویژه در مجموعه نقاشی‌های «آسمان‌ها»، انسان‌ها بر لبه پرتگاه نیز کشیده شده‌اند. انسان‌هایی که ریتمی ناهمگون را با کوچکی و بزرگی اندام خود نشان می‌دهند.

مرحله دوم:

پس‌از بررسی آثار ملکی، طبق مراحل گفته‌شده توسط شارل مورون به سراغ شبکه‌بندی شباهت‌ها رفته و میان آن‌ها نوعی ارتباط بررسی می‌شود. در ادامه به تحلیل شباهت‌های میان تعدادی از آثار پرداخته می‌شود. در این بخش هفت اثر از این نمایشگاه انتخاب شده تا ویژگی‌های کلی آن‌ها بررسی شود. توضیح آثار براساس ترتیب چیدمان نقاشی در جدول زیر است. برای هر نقاشی به چینش موجودات، نحوهٔ قرارگیری آن‌ها و هم‌چنین پردازش رنگ و خط توجه می‌شود؛ برای مثال در اثر زیر تعدادی فیگور کشیده شده که هریک دارای شکل و فرم خاص خود هستند. بعضی از بدن‌ها بهم چسبیده و در هم تنیده و دارای وضعیت خاص هستند. نکته قابل توجه در این آثار، اروتیک نبودن بدن زن و مرد به‌عنوان ابژه‌ای جنسی است. بعضی از بدن‌ها نیز در حال افتادن از پرتگاه و بعضی حالت چمباتمه را تداعی می‌کنند.

بنابر آنچه بیان شد، می‌توان انسان‌هایی گاه معلق، نصفه، برهنه و بدون مو را در تضاد با انسان ایستا و متناسب در آثار ملکی به وفور مشاهده نمود. اما آن‌چه بسیار مورد توجه است، خطوط دور شخصیت‌های آثار ملکی است که انگار بدون دقت کشیده شده‌اند. در اینجا می‌توان لایه‌های روان‌کاوی را به خوبی مشاهده کرد.



تصاویر۳. نمونه‌های کاربردی (URL 1)

همان‌طور که دلوز بیان می‌کند، خط از میانه نقاط عبور می‌کند و هیچ‌چیزی به‌صورت مستقیم در آثار ملکی دیده نمی‌شود. «آشوب» و «فاجعه» در آثار پدیدار است و از همه مهم‌تر انفعال و اضطراب آدمی در عصر مدرن به خوبی در حرکت چشم، دست و صورت خود را نشان می‌دهد. در آثاری که ملکی چهره را نمایش نمی‌دهد نیز رنگ و خطوط نماینده نمایش این اضطراب به مخاطب هستند.

مرحله‌سوم:

در این مرحله، با پشت سر گذاشتن شبکه‌بندی میان اشتراکات اثار فرشید ملکی، به جست‌وجو و تعریف اسطوره شخصی وی پرداخته می‌شود. آن‌چه در آثار یک نقاش بسیار مورد توجه است، دو ویژگی خط و رنگ است. بنابر آنچه گفته شد،

هـر دو ویژگـی در نقاشـی‌های ملکـی به‌صـورت خط‌خطـی و بـدون دقـت فضـا را پـر کـرده اسـت و حتی در بعضی آثار رنـگ بسـیار کـم اسـتفاده شـده اسـت.

دیگـر سـخن آنکـه می‌تـوان وجـود کلیدواژه‌هایـی چـون: تـرس، فوبیـا، پانیـک، عقـده ادیـپ و اضطـراب را در اکثـر کارهـای ایـن هنرمنـد بـه خوبـی مشـاهده کـرد. در ایـن مرحلـه بـا مطالعـه اسطوره‌شناسـی، اسـطوره «پـان[۵]» کـه از اسـاطیر تـرس و اضطـراب در یونـان باسـتان اسـت، نـام بـرده می‌شـود. پـان «در اسـاطیر یونانـی: پسـر هرمس[۶]، خـدای حامی چوپانـان در آرکادیـا. نیرومنـد، زشت‌روی و دارای شـاخ و گـوش و پـای بـز. پـان خـدای باروری و سرشـار از نیـروی جنسـی نیـز شـناخته می‌شـد» (پاکبـاز، ۱۳۹۹: ۲۲۹۷). پـان به‌عنـوان خـدای شـوخ و موسـیقی‌دان اعجوبـه نیـز مطـرح اسـت کـه در نقاشـی‌های بسـیاری از هنرمنـدان رنسـانس بـه همـراه فلـوت خـود بـه تصویـر کشـیده‌اند. «در منظومه‌های هومـری، پـدر او هرمـس و مـادرش دریـوپ نامیـده شـده اسـت. بـه هنـگام تولـد، مـادرش از دیـدن او بـه وحشـت افتـاد. امـا برخـلاف مـادرش، پـدرش او را دوسـت داشـتنی یافـت» (عوض‌پـور و همـکاران، ۱۳۹۷: ۱۵۷). ملکـی نیـز در گفت‌وگویـش بـا افسـریان بـه یـک خاطـره اشـاره می‌کنـد: «بابـای مـا از مادرمـان جـدا شـده بـود و مـا هفتـه‌ای یـک بـار اجـازه داشـتیم برویـم پهلـوی مادرمـان. مـادر مـا یـک مـادری داشـت کـه واقعـاً بـرای مـا شـخص مقدسـی بـود» (افسـریان، ۱۳۸۱: ۱۵۳). بنابرایـن جدایـی و طردشـدگی از سـمت مـادر یکـی از نـکات مهـم در زندگـی فرشـید ملکـی و پـان اسـت. پـان نیـز توجـه همـه را بـه خـود جلـب کـرد، امـا مـادرش را بـه وحشـت انداخـت.

«مـرض پانیـک[۷] در لغـت از اسـم پسـر هرمـس، یعنـی پـان، ریشـه می‌گیـرد. پـان درواقـع ترکیبـی از همـه غرایـز حیوانـی انسـان و نیروهـای اهریمنـی طبیعـت اسـت کـه دگردیسـی گشـته و در کالبـد موجـود اسـطوره‌ای متجلـی شـده اسـت. او نمـودی از طبیعـت حیوانـی انسـان و نمـادی از طبیعـت وحشـی در وجـه عـام آن اسـت. پـان بیـش از همـه بـا غرایـز شـهوانی انسـان مرتبـط تصـور شـده اسـت. درواقـع بـه بیانـی نمادیـن، می‌تـوان پـان را ازمغـان سـفر هرمـس از طبیعـت بـه فرهنـگ برشـمرد. او وجهـی از آدمـی اسـت کـه در عصـر نـو مکـروه و حتـی مشـمئزکننده محسـوب می‌شـود. موجـد نـوع خاصـی از فلـوت اسـت کـه نـوای آن غرایـز شـهوانی آدمـی را تحریـک می‌کنـد» (گزگیـن، ۱۳۹۷: ۲-۲۰۱).

با مطالعـه آثار ملکی، اضطـراب و پانیـک بسـیار مشـهود بـوده و مطابـق بـا اسـطوره «پـان» اسـت. بـه نوعـی می‌تـوان تجلیـات جنسـی و جسـمی بشـر در دنیـای مـدرن را در ایـن اسـطوره مشـاهده کـرد. تجلیاتـی کـه توسـط قوانیـن و مقـررات محـدود و گاه سـرکوب شـده اسـت و در آثـار هنـری و ادبـی برون‌ریـزی می‌شـود. بنابرایـن، وجـه اضطـراب ناشـی از سـرکوب در بسـیاری از آثـار هنـری و ادبـی به‌ویژه نقاشـی‌های فرشـید ملکـی بـه خوبـی نمایـان اسـت.

تصاویر۴. نمونه‌های کاربردی (URI 1)

مرحله چهارم:

حال پس‌از بررسی و مشخص نمودن اسطوره شخصی هنرمند، تطبیق آن با زندگی شخصی هنرمند اهمیت دارد. بنابراین در این مرحله به مطالعه کودکی و تأثیر آن بر بزرگسالی فرشید ملکی پرداخته خواهد شد. سایت آرته در آذر ماه سال ۱۳۹۴، طی مصاحبه‌ای با فرشید ملکی، اندکی در رابطه با کودکی او و شخصیت‌های موجود در آثارش، اطلاع‌رسانی کرد. ملکی در این مصاحبه به جدایی پدر و مادر خود، هنگامی‌که او دو سال داشت، اشاره کرده و ادامه زندگی خود و برادرش را در کنار پدر بیان کرد. جدایی از مادر و دیدار هر از چندگاه میان آن‌ها یکی از دلایل درستی انتخاب ویژگی اضطراب برای آثار ملکی می‌باشد.

«اضطراب را اغلب به‌عنوان حالت ترسی که فاقد ابژه است ادراک می‌کنیم. به این معنا که نمی‌توانیم به سادگی بگوییم چه چیزی باعث اضطراب ما می‌شود؛ بنابراین، اضطراب احساسی ناخوشایند و از ترس هولناک‌تر است؛ دقیقاً به این دلیل که آنچه اضطراب را موجب می‌شود، برای ما مبهم است». ملکی در گفت‌وگوهای خود به ماهیت مبهم خویش اشاره می‌کند و پریشانی را از مشخصه‌های انسان مدرن می‌داند. به همین علت، اندام‌های انسان‌وار بدون چیستی و ماهیت، اغلب معلق یا پشت به مخاطب هستند. او به نمایش رنج و فقدان آدمی در نقاشی‌هایش می‌پردازد و خود را دارای سبک سوررئالیسم[۸] معرفی می‌کند.

بنابراین، «ضمیر ناخودآگاه[9]» و «تداعی آزاد[10]» موجود در نظریات فروید و مکتب سوررئالیسم در آثار فرشید ملکی به خوبی نمایان است. سوررئالیسم، «یک جنبش و سبک هنری در اوایل قرن بیستم است که در جهت فهم ظرفیت بالقوه ذهن و جست‌وجو در ضمیر ناخودآگاه ذهن است که به‌صورت نگارش خودکار و چینش تصاویر نامعقول در کنار هم و پی بردن به عمق رویاهای افراد است» (Oxford Advanced Learner) Dictionary New 2017: 1310).

هنر به برون‌ریزی ضمیر ناخودآگاه کمک کرده و تحمل آنچه به‌عنوان سرکوب در ذهن انسان شکل گرفته را آسان‌تر می‌کند «ژرژ باتای، نویسنده سوررئالیست در مقاله‌ای با عنوان: قطع عضو به‌مثابه قربانی و گوش بریده‌شده ونسان ونگوگ، اظهار می‌دارد که هنر از زخمی درمان‌ناپذیر زاده می‌شود» (ناکلین، ۱۳۹۹: ۱۰۹).

پس می‌توان تکرار مکرر برهنگی و وجود اندام‌های جنسی را نوعی بی‌هویتی انسان فرض نمود. «فقدان انسان در آدمیزاد می‌تواند به شکل‌های گوناگونی مشخص شود، مثلاً با از شکل انداختن‌های کاریکاتوری و مونتاژی که وحشی‌گری حیوان یا کودنی گیاه را نشان می‌دهند» (رانسیر، ۱۳۹۹: ۱۰۰). درنهایت می‌توان گفت: انتخاب ویژگی اضطراب و رسیدن به اسطوره «پان»، که خود نمایش حالات جنسی و اضطراب‌های ناشی از آن است، با سیر زندگی هنرمند مطابقت داشته و ملکی به‌دنبال نمایش اضطراب و پریشانی در نقاشی‌هایش است.

نتیجه‌گیری

فرشید ملکی ازجمله مدرنیست‌های عرصه هنر معاصر ایران است که پیکره انسان در آثارش حاوی اشاراتی به ضمیر ناخودآگاه اوست. ملکی به‌دنبال نمایش انسان به معنای واقعی آن نیست، بلکه انسان را با نوعی فیگورزدایی به تصویر می کشد. بسیاری از پژوهشگران و منتقدان، نقاشی‌های او را دارای بعد روان‌کاوانه دانسته و ناخودآگاه او را در شکل‌گیری انسان‌هایش دخیل می‌دانند؛ بنابراین رویکرد شارل مورون که یکی از پیروان فروید و مبدع رویکرد «روان‌سنجی» است، در تحلیل آثار ملکی مورد استفاده قرار می‌گیرد. مورون در بیان رویکرد خود، به تبیین چهار مرحله پرداخته که ابتدا با شناسایی آثار شروع شده و درنهایت به هنرمند می‌پردازد.

چهار مرحله بیان‌شده توسط مورون به این صورت است: در وهله نخست، پژوهشگر باید به‌دنبال آثار هنرمند رفته و آنچه به‌صورت تکرار در اکثر آن‌ها به کار رفته را شناسایی کند. مورون این تکرارها را نوعی تشویش ذهنی می‌داند. در مرحله دوم، باید به شبکه‌بندی تکرارها و ایجاد ارتباط میان آن‌ها پرداخته شود. در مرحله سوم، با توجه به این شبکه‌بندی‌ها باید به مضمونی مشترک رسید و «اسطوره شخصی» هنرمند را شناسایی کرد. در مرحله آخر نیز باید به تطبیق

آن اسطوره با زندگی شخصی هنرمند پرداخته شود تا درستی یا نادرستی انتخاب اسطوره مشخص شود. پس‌از بررسی آثار بسیاری از نقاشی‌های فرشید ملکی، لایه‌های اضطراب در نقش، رنگ و خطوط کاملاً مشهود است و اسطوره شخصی انتخاب شده برای او، «پان» تعیین شده است. درنهایت، می‌توان به وجود ضمیر ناخودآگاه که مورد نظر آرای شارل مورون است در آثار ملکی اشاره کرد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Hanane Yaghoubi https://orcid.org/0000-0003-4724-7564
Minoo Khany https://orcid.org/0000-0002-4398-8907

پی‌نوشت‌ها

1. Freud
2. Charles Mauron
3. Myth Personal
4. Gilles Deleuze
5. pan
6. Hermes
7. Panic
8. Surrealism
9. Unconscious
10. Free Association

منابع و مآخذ

افسریان، ایمان(۱۳۸۱). مصاحبه با فرشید ملکی، حرفه_ هنرمند، شماره ۲ .

بولن، شینودا(۱۳۹۲). *نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی مردان*. ترجمهٔ مینو پرنیانی با همکاری پرتو پارسی. تهران: انتشارات آشیان.

بیرلین، ج.ف(۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*. تهران: نشر مرکز.

پاکباز، رویین(۱۳۹۹). *دایره‌المعارف هنر، جلد سوم*. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

خضری، مسلم(۱۳۹۷). *نگره فیگوراتیو در نقاشی معاصر ایران*. تهران: نشر نظر.

دلوز، ژیل(۱۳۹۸). *فرانسیس بیکن: منطق احساس*. ترجمهٔ بابک سلیمی‌زاده. تهران: روزبهان.

رانسیر، ژاک(۱۳۹۹). *فیگورهای تاریخ*. ترجمهٔ فرهاد اکبرزاده. تهران: مانیای هنر.

سالکل، رناتا(۱۳۹۶). *درباره اضطراب*. ترجمهٔ عباس خورشیدنام و سیاوش طلایی‌زاده. تهران: نشر شوند.

عوض‌پور، بهروز، خبازان، سهند، خبازان، ساینا (۱۳۹۹). *روان‌اسطوره‌شناسی‌های هنری*. تهران: نشر سخن.

عوض‌پور، بهروز، خبازان، سهند، خبازان، ساینا (۱۳۹۷). *روان‌اسطوره شناسی: فرهنگ روان رنجوری‌های اسطوره‌ای*. تهران: نشر سخن.

عوض‌پور، بهروز، شایگان‌فر، نادر(۱۴۰۰). *روان‌سنجی خلاقیت در نقاشی‌های فرانسیس بیکن*. نشریه هنرهای زیبا_ هنرهای تجسمی، ۲۶ (۳)، ۱۲۹ _ ۱۳۷ . Doi: 10.22059/jfava.2019.286101.666285

غیاثی، محمدتقی(۱۳۸۲). *نقد روان‌شناختی متن ادبی*. تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.

فروید، زیگموند(۱۴۰۰). *کابرد روان‌کاوی در نقد ادبی: هفت اثر از فروید درباره‌ی ادبیات*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات مروارید.

کیرکگور، سورن(۱۴۰۰). *تکرار: جستاری در نفس شناسی تمثیلی*. ترجمهٔ محمدهادی حاجی‌بیگلو. تهران: نشر شب‌خیز.

گزگین، اسماعیل(۱۳۹۷). *هنر اسطوره‌شناسی*. ترجمهٔ بهروز عوض‌پور. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ناکلین، لیندا(۱۳۹۹). *بدن تکه‌تکه شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته*. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: نشر بیدگل.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۷). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: نشر سخن.

Afsyarian, Iman (2002). "Interview with Farshid Maleki," Artist Profession, No. 2. **[In Persian]**

Avazpour, Behrouz; Khobazaan, Sahand; Khobazaan, Sayna (2018). Psycho-Mythology: The Culture of Mythological Psychopathologies. Tehran: Sokhan Publishing. [In Persian]

Avazpour, Behrouz; Khobazaan, Sahand; Khobazaan, Sayna (2020). Artistic Psycho-Mythology. Tehran: Sokhan Publishing. **[In Persian]**

Avazpour, Behrouz; Shayganfar, Nader (2021). "Psychometric Assessment of Creativity in Francis Bacon's Paintings." Journal of Fine Arts - Visual Arts, Volume 26, No. 3. **[In Persian]**

Birlin, J.F. (2007). Parallel Myths. Tehran: Markaz Publishing. **[In Persian]**

Boulain, Shinoda (2013). Mythical Symbols and the Psychology of Men. Translated by Minu Parniyani in collaboration with Parto Parsi. Tehran: Ashiyan Publications. **[In Persian]**

Deleuze, Gilles (2019). Francis Bacon: The Logic of Sensation. Translated by Babak Salimi-zadeh. Tehran: Roozbeh Publications. **[In Persian]**

Freud, Sigmund (2021). The Application of Psychoanalysis in Literary Criticism: Seven Works by Freud on Literature. Translated by Hossein Payandeh. Tehran: Mowrid Publications. **[In Persian]**

Forty, Adrian (2004). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture.* Thames and Hudson.

Ghiasy, Mohammad Taghi (2003). A Psychoanalytic Critique of Literary Texts. Tehran: Negah Publications. **[In Persian]**

Gozgineh, Ismail (2018). The Art of Mythology. Translated by Behrouz Avazpour. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. **[In Persian]**

Khazari, Moslem et al. (2018). Figurative Perspectives in Contemporary Iranian Painting. Tehran: Nazar Publishing. **[In Persian]**

Kierkegaard, Søren (2021). Repetition: An Essay in the Psychology of Symbolic Representation. Translated by Mohammad Hadi Hajibiglou. Tehran: Shabkhiz Publishing. **[In Persian]**

Namvar Motlagh, Bahman (2018). An Introduction to Mythology: Theories and Applications. Tehran: Sokhan Publishing. **[In Persian]**

Nochlin, Linda (2020). The Fragmented Body: The Piece as a Metaphor for Modernity. Translated by Majid Akhgar. Tehran: Bidgol Publishing. **[In Persian]**

Oxford Advanced Learner Dictionary New 2017.

Pakbaz, Royin (2020). Encyclopedia of Art, Volume 3. Tehran: Contemporary Culture Publishing. **[In Persian]**

Rancière, Jacques (2020). The Figures of History. Translated by Farhad Akbarzadeh. Tehran: Maniyeh Art. **[In Persian]**

.Salkl, Renata (2017). About Anxiety. Translated by Abbas Khorshidnam and Siavash Talayi-zadeh. Tehran: Shonoud Publishing. **[In Persian]**

منبع تصویری

URL1: darz.art/fa/artists/farshid-maleki

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 135 - 166
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.473939.1041

Analysis of the visual discourse of women's coverage in the home television network Emphasizing Iranian-Islamic identity

Azadezeinab Mahmoudian, *Department of Communication, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: Z.mahmoudian@ut.ac.ir*

Abstract

Today, the language of culture has become significantly visual. The culture of the people of this era has become so visual that effectively conveying the message without images is a difficult and far-fetched task. Visual culture is a category beyond the study of the image, which works in two stages in facing the audience. In the first stage, it is like a vision in which the image world produces meaning, creates and preserves aesthetic values, gender stereotypes and power relations within the culture, and in another level, with the expansion of the visual field, a field is created in which cultural meanings are formed In the days of constantly developing media technologies, the theater network is one of the most influential. The necessity of this research, especially in today's society, which has more and more serious challenges in the field of women's clothing, is because it shows that the patterns presented for women's clothing by the most popular media are related to the components of Iranian-Islamic identity. And its purpose is to study the relationship between the discourse reproduced in the home theater network through the coverage of female actors, with the components of Iranian-Islamic identity. This article is done with a qualitative approach, with the method of visual discourse analysis and by using the conceptual framework derived from the theories of Foucault's discourse analysis and Mirzoev's visual culture. The study of the main and secondary themes and the dominant discourse formed by the coverage of female actors in four popular TV series of home network including Khatoon, Jeyran, Qorbaqeh and Yaghi indicates that the producers have neglected the main components of the Iranian-Islamic identity.

Keywords

visual discourse analysis; identity; women's clothing; show network; Cultural policies.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۲ / شماره ۴/ شماره مسلسل ۵ / زمستان ۱۴۰۲/ ۱۶۶ - ۱۳۵
Vol. 2, Series. 5, No. 4, Winter 2024/ 135 - 166
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.473939.1041

تحلیل گفتمان بصری پوشش زنان در شبکهٔ نمایش خانگی با تأکید بر هویت ایرانی- اسلامی

آزاده‌زینب محمودیان[۱]

چکیده

امروز زبان فرهنگ به میزان قابل توجهی تصویری شده است. فرهنگ مردم این دوران چنان دیداری شده که انتقال مؤثر پیام بدون تصاویر کاری دشوار و دور از ذهن می‌نماید. فرهنگ دیداری مقوله‌ای است فراتر از مطالعه تصویر که در مواجه با مخاطب در دو مرحله عمل می‌کند. در مرحله اول مانند چشم‌اندازی است که در آن، جهان تصویر به تولید معنا، ایجاد و حفظ ارزش‌های زیباشناختی، کلیشه‌های جنسیتی و روابط قدرت درون فرهنگ می‌پردازد و در سطحی دیگر با وسعت گرفتن دامنهٔ دیداری، حوزه‌ای به وجود می‌آید که در آن معانی فرهنگی شکل می‌گیرند. در روزگار فناوری‌های رسانه‌ای پیوسته در حال توسعه، شبکهٔ نمایش‌خانگی یکی از پرنفوذترین‌هاست. ضرورت این پژوهش به‌ویژه در جامعه امروز ما که بیش‌ازپیش در حوزهٔ پوشش زنان دچار چالش‌های جدی شده، از آن روست که نشان می‌دهد الگوهای ارائه‌شده برای پوشاک زنان ازسوی پرمخاطب‌ترین رسانه‌ها، چه قرابت و تناسبی با مؤلفه‌های هویتی ایرانی‌اسلامی داشته‌اند و هدف آن مطالعه نسبت میان گفتمان بازتولیدشده در شبکه نمایش‌خانگی به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن با مؤلفه‌های هویت ایرانی‌اسلامی است. این مقاله با رویکرد کیفی، با روش تحلیل گفتمان بصری و با به‌کارگیری چهارچوب مفهومی برگرفته از نظریه‌های تحلیل گفتمان فوکو و فرهنگ دیداری میرزوئف انجام شده است. مطالعه مضامین فرعی و اصلی و گفتمان غالب شکل‌گرفته به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن در چهار سریال پرمخاطب شبکه نمایش‌خانگی شامل خاتون، جیران، قورباغه و یاغی حاکی از آن است که مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی‌اسلامی در ذائقه‌سازی در سبک پوشش جامعه، سهم بسیار اندکی را به‌خود اختصاص داده و ازسوی تولیدکنندگان این آثار مورد غفلت واقع شده است.

واژگان کلیدی
تحلیل گفتمان بصری؛ هویت؛ پوشش زنان؛ شبکه نمایش؛ سیاستگذاری‌های فرهنگی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۴

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

مقدمه

از نشانه‌های هویت ملّی و دینی یک جامعه نحوهٔ پوشش مردم آن جامعه است. نحوهٔ پوشش در کنار آیین‌ها و سنت‌های عام، ارزش‌های سنتی، نحوهٔ معماری بناها و مظاهر مختلف هنرهای ملّی و بومی ازجمله شاخص‌های مهم هویت فرهنگی به‌شمار می‌رود (ورجاوند، ۱۳۷۸: ۶۶). همچنین پوشش و هویت اجتماعی با یکدیگر در ارتباط‌اند و پوشاک را تمهیدی دلالت‌گرانه بر جنسیت، موقعیت طبقاتی و منزلت حرفه‌ای دانسته‌اند (جنکینز، ۱۳۸۱ :۲۵). از این نگاه، پوشش بازنمایی‌شده با ابزار گوناگون رسانه‌ای در جامعه، در ارتباط مستقیمی با هویت آن جامعه است. درواقع نمایش‌ها دربارهٔ هویت اجتماعی سخن می‌گویند و در جایگاه آگاهی‌بخشی قرار دارند. نمایش‌ها قسمتی از آن چیزی هستند که گافمن آن را (رفتار بیان‌گرانه) می‌خواند که ازطریق آن به انتقال و دریافت داده‌های هویتی اتفاق می‌افتد (گافمن، ۱۳۹۷).

ازسوی‌دیگر از نظر لاکلائو و موف هر عمل و پدیده‌ای برای معنادار شدن و قابل فهم شدن باید گفتمانی باشد. فعالیت‌ها و پدیده‌ها، وقتی قابل فهم می‌شوند که در کنار مجموعه‌ای از عوامل دیگر در قالب گفتمانی خاص قرار گیرند» (سلطانی،۱۳۹۲ :۷۲). این امر در این پژوهش از آن‌رو مورد توجه است که ن جهت حح«گفتمان، جریان و بستری است که دارای زمینه‌های اجتماعی است» (مک، ۱۳۷۷: ۳۰) و منطبق با رویکرد فوکو ارتباط تنگاتنگی میان گفتمان حاکم در جامعه به‌عنوان قدرت یا دانش وجود دارد. اگرچه نمایش پوشش زنان در دوره‌های مختلف از تاریخ تولیدات نمایشی پس‌از انقلاب متأثر از گفتمان سیاسی حاکم بوده‌است (یاسینی و بیچرانلو،۱۳۹۷)، اما همواره این گفتمان‌های سیاسی خود را به نحوی متأثر از هویت‌های ملی و مذهبی ایران معرفی کرده‌اند. فارغ از رویکردهای سیاسی حاکم در این عرصه، آنچه در این پژوهش مورد واکاوی قرار گرفته است نسبت میان گفتمان شکل گرفته ازطریق نحوهٔ بازنمایی پوشش زنان در تولیدات نمایش خانگی با دال‌های مرکزی هویت ایرانی- اسلامی است. هویتی که همواره خود را در طول تاریخ حفظ نموده است و با وجود اینکه دارای فراز و نشیب‌هایی بوده است اما هرگز از بنیاد اصلی خود مبتنی بر ستر و پوشش کامل برای زنان دور نمانده است.

این مقاله پس‌از شناسایی مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی- اسلامی پیرامون پوشش زنان، با استفاده از روش تحلیل گفتمان بصری، گفتمان بازنمایی شده به‌وسیلهٔ پوشش زنان در سریال‌های پرمخاطب شبکه نمایش خانگی را شناسایی کرده و نسبت آن با مؤلفه‌های ایرانی‌اسلامی را مطالعه نموده است.

اهداف و سؤالات پژوهش

براساس آنچه بیان شد، هدف اصلی این پژوهش مطالعه نسبت میان گفتمان بازتولیدشده به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن با مؤلفه‌های هویت ایرانی- اسلامی در

پرمخاطب‌ترین سریال‌های شبکه نمایش‌خانگی است. مفصل‌بندی‌ها و اهداف فرعی آن عبارتند از: ۱. شناسایی مضامین اصلی بازنمایی‌شده به‌وسیله پوشش بازیگران زن در چهار سریال پرمخاطب در شبکه نمایش خانگی شامل: قورباغه ، خاتون، جیران و یاغی. ۲. شناسایی گفتمان‌های غالب بازنمایی‌شده به‌وسیله پوشش بازیگران زن در چهار سریال فوق.

همچنین سؤال اصلی این پژوهش عبارت است از: چه نسبتی میان گفتمان بازتولیدشده به‌وسیله پوشش بازیگران زن با مؤلفه‌های هویت ایرانی‌اسلامی، در پرمخاطب‌ترین سریال‌های شبکه نمایش‌خانگی برقرار است.

و سؤالات فرعی آن عبارتند از: ۱. مضامین اصلی بازنمایی‌شده به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن در چهار سریال پرمخاطب در شبکه نمایش خانگی شامل: قورباغه، خاتون، جیران و یاغی کدام‌اند؟ ۲. گفتمان‌های غالب بازنمایی‌شده به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن در چهار سریال فوق چیستند؟

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در ارتباط با چگونگی بازنمایی زنان در رسانه‌ها انجام شده است (یاسینی و بیچرانلو، ۱۳۹۷). در مقاله‌ای با عنوان «برساخت سینمایی زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در گفتمان‌های ارزش گرایی، سازندگی و اصلاح‌طلبی»، با تحلیل محتوای کیفی ۳۰ فیلم سینمای ایران به این سؤال پاسخ می‌دهند که تأثیر گفتمان‌های گوناگون بر زیبایی‌شناسی پوشاک زنان چگونه در این آثار سینمایی بازتاب یافته است.

راودراد و حلاجی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «بصری شدن زندگی روزمره زنان؛» با واکاوی گفتمان غالب زنان اینفلئونسر در شبکه اجتماعی اینستاگرام نشان دادند که می‌توان با مطالعه تصاویر نمایش داده شده زنان توسط خودشان در اینستاگرام، برساخت و گفتمان متفاوتی از جنسیت ایجاد کرد. بخش عمده مطالعه این تصاویر ازطریق نوع پوشش موضوع تصویر بوده است.

عبدلی و محمدیان (۱۴۰۲) در مقاله خود با عنوان «بررسی پوشاک زنان در فیلم‌های قبل و بعداز انقلاب اسلامی ایران» با مطالعه نوع پوشش زنان در فیلم‌های قبل و بعداز انقلاب نتیجه گرفته‌اند که در آثار سینمایی پیش‌از انقلاب میراث و سنت ایرانی- اسلامی به‌مرور در اثر ارتباط با اروپاییان وغربی‌ها فراموش شده است و میل عمومی به تقلید از این سبک پوشش فراگیر شده است. اما در سال‌های ابتدایی پس‌از انقلاب به‌دلیل فضای مذهبی حاکم بر عرصه هنر و به تبع آن سینما در طراحی پوشاک بازیگران زن گرایش به سوی مؤلفه‌های سنتی و دینی به‌شدت پررنگ شده است.

مقالهٔ «لباس به‌مثابهٔ هویت» نوشته الهی، شناسه هویتی پوشاک در جهان امروز را به‌عنوان یک بحران هویتی بررسی کرده است و به نشانه‌شناسی پوشاک، مطالعه

رابطه دین و هویت و نقش لباس در حفظ این رابطه پرداخته است (الهی، ۱۳۹۳).

رفیع‌پور در پژوهشی با هدف تحلیل محتوای پرفروش‌ترین فیلم‌های سینمایی دهه شصت و هفتاد (برزخی‌ها، بایکوت، عروس و هنرپیشه)، تغییر ارزش‌های جامعه از فرامادی به مادی را در آیینه سینما جست‌وجو کرده و فرضیه اصلی خود مبنی‌بر تغییر نظام ارزشی جامعه ایران از سال ۱۳۶۸ به بعد را تأکید و تأیید نموده است. نتیجه پژوهش وی نشان می‌دهد «یکی از مهمترین نمادهای مذهبی که پس‌از انقلاب بر رفتار و ارزش‌های افراد بسیار تأثیر داشته، حجاب و پوشش زنان است. این نماد به‌مثابه یک معرف مهم برای نشان دادن میزان اعتقاد هنجاری (نه اعتقاد فردی) و میزان نفوذ نهاد مذهب در جامعه است» (رفیع‌پور، ۱۳۷۸: ۱۴-۱۵).

عمدهٔ تمایز مطالعه پیش‌رو با پژوهش‌های صورت‌گرفته در این حوزه آن است که پژوهش‌های فوق هریک به‌نوعی مدخلیت پوشش بازیگران و شهرگان در سبک زندگی و ارزش‌های اجتماعی یا قدرت تولید گفتمان اجتماعی را مطالعه کرده‌اند؛ اما در ابتدا شبکه نمایش خانگی به‌عنوان یکی از پرنفوذترین رسانه‌های دهه‌های اخیر به‌عنوان بستر مطالعه انتخاب شده و نیز این پژوهش به‌طور مشخص گفتمان‌های تولیدشده در سریال‌های شبکهٔ نمایش را از منظر مؤلفه‌های هویت ایرانی- اسلامی مطالعه کرده است. این امر از آنجا می‌تواند بیشتر مورد توجه و ضرورت واقع شود که ایران در سال‌های اخیر بیش از پیش با مقوله پوشاک زنان به‌عنوان یک چالش اجتماعی دست‌به‌گریبان شده‌است. این مهم که خوراک فرهنگی که ازسوی رسانه‌های رسمی در اختیار مردم قرار داده می‌شود چه مؤلفه‌های هویتی را منتقل می‌کنند و چه نسبتی با هویت ایرانی اسلامی برقرار کرده‌اند می‌تواند بخشی از پاسخ این سؤال را که چرا پوشش و سبک زندگی جامعه از این مؤلفه‌ها دور شده‌اند را تأمین نماید.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی و با روش تحلیل گفتمان بصری انجام شده‌است. تحلیل گفتمان به‌دلیل بین رشته‌ای بودن در حوزه‌های مختلف علوم سیاسی، اجتماعی، ارتباطات و زبان‌شناسی انتقادی، مورد استقبال قرار گرفته است (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸) و هدف آن آشکار کردن روابط قدرت پنهان و فرآیندهای ایدئولوژیکی موجود در متن‌ها (در این مقاله، سریال‌های نمایش خانگی) است. روش تحلیل گفتمان بصری که در این پژوهش به‌کار گرفته شده است، به تصویر و تأثیرهای اجتماعی آن توجه دقیقی دارد (رز، ۱۳۹۳ : ۲۶۷). مفهوم گفتمان در اینجا به منزله چیزی است که ازطریق انواع مختلف تصاویر بصری و متون گفتاری مفصل‌بندی می‌شود (رز، ۱۳۹۳: ۲۶۸). در تحلیل گفتمان، گزاره‌ها از دو زاویه مورد مطالعه قرار می‌گیرند: مطالعه تحلیل ساختار گزاره‌های گفتمانی و مطالعه زمینه و بافت اجتماعی این گزاره‌ها؛ به این معنی که چه کسی و در چه شرایطی این گزاره‌ها را بیان می‌کند (Tonkiss, 1998). پس تحلیل

گفتمان بصری تنها به متون دیداری توجه ندارد بلکه متون دیداری را در بستر سایر متون مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌دهد. تحلیل گفتمان بصری متکی به خوانشی است که دقت زیادی به‌جزئیات دارد. این روش به خود تصاویر و شبکه بینامتنی که یک تصویر منفرد در آن قرار گرفته است، توجه می‌کند (رز، ۱۳۹۳).

مراحل طی‌شده در این پژوهش بدین صورت است که ابتدا ازمیان سریال‌های نمایش خانگی به نمایش درآمده در سال ۱۴۰۰ و ۱۴۰۱ در پرمخاطب‌ترین سکوهای پخش یعنی فیلیمو و نماوا، چهار سریال به‌صورت نمونه‌گیری هدفمند با تکیه بر امتیاز مخاطبان که به‌صورت پسند و نمره از سوی بازدیدکنندگان سکو امکان ثبت دارد[1]، به‌عنوان محبوب‌ترین سریال‌ها انتخاب شدند و سپس در هریک از این سریال‌ها شخصیت‌های اصلی زن شناسایی و نحوهٔ پوشش آن‌ها در تمامی قسمت‌های آن سریال مورد مطالعه قرار گرفت. لازم به ذکر است این مطالعه نه‌تنها بر روی تصویر پوشاک بلکه در بستری که شخصیت سریال آن پوشاک را استفاده کرده مورد توجه قرار گرفته است؛ تا برای رسیدن به مفصل‌بندی‌ها سایر متون و زمینه اصلی روایت نیز مورد دقت واقع شود. سپس کدهای تصویری از بیش از ۲۴۰ تصویر گردآوری شده، شناسایی و مضمون‌های فرعی و سپس مضمون‌های غالب که به گفتمان‌های مورد نظر منتهی می‌شود، شناسایی شد. همچنین در انتها ارتباط مضامین فرعی و اصلی با مؤلفه‌های هویتی پوشاک ایرانی اسلامی مورد شناسایی قرار گرفت.

رسانه ابزار قدرت گفتمان

گفتمان اشاره به گروهی از گزاره‌ها دارد که شیوه تفکر درباره یک چیز و نحوهٔ عمل براساس آن را ساختار می‌دهد. گفتمان به شیوه‌های اندیشیدن و عمل کردن سوژه‌ها نظم می‌دهد و این بیانگر نحوهٔ کارکرد قدرت است (رز، ۱۳۹۷: ۲۵۸-۲۶۲). از نگاه فوکو سوبژکتیویتهٔ انسانی می‌تواند ازطریق فرایندهای خاص، برساخته شود و مسئله اساسی آن است که چگونه قدرت و دانش برای حاکم شدن بر فرهنگ، مورد استفاده قرار می‌گیرند (روجک، ۱۳۹۰: ۱۱۵). از دید او، اشکال جدید دانش به اشکال جدید قدرت و کنترل منتهی می‌شود و رسانه‌ها مکانیسم‌ها یا دستگاه‌هایی هستند که قدرت گفتمان ازطریق آن‌ها اعمال می‌شود. به عبارت دیگر، رسانه‌ها ابزار مراقبت و کنترل دائمی هستند (مهدی‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱۵). از این منظر جامعهٔ رسانه‌ای شده، جامعه نمایش نیست، بلکه جامعه مراقبت است. جامعه‌ای که در آن در زیر تصویرها، بدن‌ها عمیقاً در محاصره‌اند. بازی نشانه‌ها تبیین‌کنندهٔ نقاط اتکای قدرت است؛ نظم اجتماعی چنین جامعه‌ای کلیت زیبای فرد را تقطیع، سرکوب یا ضایع نمی‌کند، بلکه فرد در این نظم، به‌دقت و براساس تاکتیک تمام و کمال نیروها و بدن ساخته می‌شود (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۷۰).

در تولید و سامان رتوریک گفتمان که دارای شش مرحله «نگاه نو به منابع و غوطه‌وری در منابع»، «مشخص کردن مضامین اصلی»، «بررسی پیامدها»، «توجه

به پیچیدگی‌ها و تناقض‌ها»، «توجه به چیزهای مرئی و نامرئی» و «توجه به جزئیات» است (رز: ۱۳۹۷ :۲۹۵). فراموش کردن پیش‌داوری‌ها و توجه به ساختار گزاره‌ها و زمینه و بافت اجتماعی گزاره‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد. از این منظر نحوهٔ پوشش بازیگران زن که در قالب سریال‌های نمایش خانگی به تصویر کشیده می‌شود، بیانگر زمینه‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی در جامعه بوده و نوعی نمایش گفتمانی پیرامون پوشش مورد پذیرش برای زنان در جامعه ایرانی به شمار می‌رود.

متون دیداری، گفتمان، فرهنگ

فرهنگ دیداری مقوله‌ای است فراتر از مطالعه تصویر است که در مواجه با مخاطب در دو مرحله عمل می‌کند. در مرحله اول مانند چشم‌اندازی است که در آن، جهان تصویر به تولید معنا، ایجاد و حفظ ارزش‌های زیباشناختی، کلیشه‌های جنسیتی و روابط قدرت درون فرهنگ می‌پردازد و در سطحی دیگر، مخاطب متوجه می‌شود که با وسعت گرفتن دامنه دیداری، حوزه‌ای به وجود می‌آید که در آن معانی فرهنگی شکل می‌گیرد. همچنین طیف وسیعی از تجزیه، تحلیل و تفسیر صوتی فضایی را نیز در بر می‌گیرد (Rogoff, 2002 :24). بر این اساس، فرهنگ جامعه امروزی از تصویر و ارتباطات تصویری بیش از گذشته تأثیر می‌پذیرد. زبان امروز فرهنگ، زبان تصویر است و مردم در این دوران بیش از گذشته، به تعبیر «با چشم دیدن، مطمئن‌تر از شنیدن است» صحه گذاشته‌اند. نیکولاس میرزوئف اندیشمند حوزهٔ فرهنگ دیداری، مردم این عصر را به مردمی تماشاگر تعبیر کرده‌است: «در جامعه تماشگر ما خریدار تصویر بیش از موضوع هستیم» (Mirzoeff, 1999 :27).

ازسوی‌دیگر، نظریه‌پردازان متعددی به نقش گفتمان و زبان در برساخت هویت تأکید می‌کنند. با توجه به غلبه امر بصری در جهان امروز، میرزوئف معتقد است در حال حاضر، این تصاویر هستند که جایگزین زبان شده‌اند. تصویر هنری، وسیله تفسیر جهان به‌شیوهٔ دیداری است و درونی کردن کنترل اجتماعی قدرت، ازطریق هنرهای دیداری صورت می‌گیرد. قدرت، جامعه را کنترل می‌کند و این برای جامعه درونی می‌شود (میرزوئف، ۱۹۹۹به نقل از راودراد، ۱۴۰۰). در چنین جامعه‌ای فرهنگِ مصرفیِ تماشا، رشد کرده، آنچنان که تصاویر رشد کرده‌اند (همو:۲۶). مصرف‌کننده، عامل کلیدی مهمی در جامعه مصرفی پسامدرن است و چشم بینندگان مقصد نهایی جذب سود است و مخاطب، تبدیل به کالا شده و توجه او ارزش اقتصادی پیدا کرده‌است (همو:۲۷). در این شرایط نمایش، ابزاری کارآمد در جذب چشم‌ها محسوب می‌شود و مدیران نمایش به‌وسیله بازیگران برای کسب نگاه‌های بیشتر در رقابت‌اند و از هر آنچه که به دیدنی‌تر شدن بازیگر خود کمک کند بهره می‌برند.

پوشاک به‌مثابه رسانه

امروزه توجه به پوشاک به‌عنوان رسانه‌ای برای انتقال پیام و کشف راز و رمزهای موجود در انواع آن، در دوره‌های مختلف و در میان ملت‌های گوناگون دارای اهمیت است.

درواقع رسانه، در معنای عام خود واسطه‌ای است که امکان برقراری ارتباط را فراهم می کند و در معنایی وسیع، گفتار، نوشتار، ایماء و اشاره، بیان چهره‌ای، لباس و بازیگری را می‌توان در زمرهٔ رسانه‌های ارتباطی جای داد (سولیوان و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۴-۳۹، به نقل از محبوبی‌منش، ۱۳۸۶). به عبارت دیگر، رسانه شیوهٔ خاص انتقال پیام است که مشتمل بر نظامی از نمادها یا رمزهاست (هارجی و دیگران، ۱۳۸۴: ۲۲) و «نماد» عنصری اساسی در عرصه ارتباطات انسانی است (رک. محسنیان راد، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۶) بدن و به تبع آن نحوه پوشش بدن به عنوان وسیله‌ای ارتباطی، تقریباً به همان اندازه و گاه بیش از آن پیام را منتقل می‌کند (کولتنر، ۱۳۶۹: ۱۲۱). به اعتقاد دال لتر «شما با شکل ظاهری خود هویت خویش را به دیگران معرفی می‌کنید» (Leather, 1976: 96). بر این اساس بدن، زبان بدن، پوشش، آرایش و پیرایش بدن، همه نوعی رسانه نمادین‌اند که در قلمروی ارتباطاتی، هویت می‌یابند (محبوبی‌منش، ۱۳۸۶).

پوشاک و نحوهٔ پوشش در انواع ارتباطات میان‌فردی و ارتباط غیرکلامی جایگاه تعیین‌کننده‌ای دارد. ارتباط میان‌فردی فرایندی است که افراد طی آن اطلاعات، معانی و احساسات خود را ازطریق پیام‌های کلامی و غیرکلامی با دیگران در میان می‌گذارند (هارجی و دیگران، ۱۳۸۴: ۲۰). درواقع در ارتباطات میان فردی، بخش عمده‌ای از تبادل اطلاعات ازطریق ارتباط غیرکلامی انجام می‌شود، به‌طوری که تخمین زده می‌شود در یک برخورد دو نفره معمولی، معانی اجتماعی ازطریق مؤلفه‌های کلامی و مابقی ازطریق کانال غیرکلامی منتقل می‌شوند (هارجی و دیگران، ۱۳۸۴: ۴۹). ارتباط غیرکلامی به برقراری ارتباطات میان مردم با ابزارهایی غیر از گفتار اطلاق می‌شود که از چند منبع اصلی شامل: تماس چشمی (میزان نگاه کردن به بدن و صورت دیگری)، دهان (به خصوص تبسم یا اخم در ارتباط با تماس چشمی)، حالت بدن، حرکت سر و دست و ژست، جهت‌گیری، فاصله بدنی، بو، پوست، مو (از جمله بلندی، بافت و سبک آرایش) و لباس (مخصوصاً با توجه به مد) نشئت می‌گیرد. پوشاک در واقع بخشی از زبان بدن است که برخی از جنبه‌های آن در تحکیم پایه ارتباطات اهمیت بسیاری دارند (سولیوان و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۷۵-۲۷۴، به نقل از محبوبی‌منش، ۱۳۸۶)

همچنین مطالعات گی بینز نشان داده است که افراد درباره یکدیگر بر پایه لباس‌هایی که می‌پوشند، داوری می‌کنند و همچنین افراد درباره معانی نهفته در انواع لباس‌ها توافق زیادی دارند. انتخاب لباس مانند انتخاب واژه‌ها با فرد است و افراد ناگزیر هستند که مسئولیت هر دو را در عرصه عمومی بپذیرند و عواقب ایجاد هر نوع سوء تفاهمی را قبول نمایند؛ بنابراین اگر افراد بخواهند با دیگران ارتباط مؤثر داشته باشند، نمی‌توانند به گونه‌ای رفتار کنند که گویی آنچه پوشیده‌اند، بخشی از پیام‌های ارسالی آن‌ها نیست؛ چراکه دیگران معمولاً بر مبنای ظواهر و انتخاب‌های افراد قضاوت می‌کنند (مایرز و مایرز، ۱۳۸۳: ۳۰۶-۳۰۴). در این مطالعه، پوشاک بازیگران زن سریال‌های نمایش خانگی به‌مثابه یک رسانه ارتباطی و هویتی در نظر گرفته شده است.

پوشاک و هویت

ارزش پوشـاک به‌مثابـه شناسـه‌ای هویتـی، سریع‌الانتقال‌تـرین و بـارزترین نـشانه فرهنگی است که به سرعت تحت تأثیر پدیده‌های فرهنگ‌پذیری بین جامعه‌های گوناگـون انسـانی قـرار می‌گیـرد. نظریـه کارکـرد اجتماعـی یـا نظریـه غیرتاریخـی بـه پوشـاک همچـون زبانـی از نشـانه‌ها می‌نگـرد و آن را قابـل بازخوانـی و رمزگشـایی می‌دانـد. ایـن نظریـه، رویکـردی نمادیـن بـه لبـاس دارد و آن را زبانـی سـاخته شـده از علائـم قابـل رمزگشـایی و بازخوانـی، معرفـی می‌نمایـد (متیـن، ۱۳۸۳: ۳۸ و موسـوی بجنـوردی، ۱۳۶۷ : سیدحسـین نصـر معتقـد اسـت لبـاس پس‌از بـدن، نزدیک‌تریـن چیزهـا بـه نفـس ماسـت و هویـت مـا اغلـب وابسـتگی نزدیکـی بـه لباس‌مـان دارد. لبـاس مـا، بیـش از هـر امـر دیگـری مسـتقیماً نشـان دهنـده فهـم و درک مـا از معنـای انسـانیت اسـت (موسـوی بجنـوردی، ۱۳۸۵: ۴). پوشـاک از راه مجموعـه‌ای ازعلائـم مـادی، یـک نظـام ارتباطی فرهنگـی در میـان مـردم جامعـه برقـرار می کنـد. رمزگشـایی از ایـن علائـم و دریافـت مفهـوم آن‌هـا در هـر گـروه و جامعـه، نیازمنـد درک رفتارهـای اجتماعـی و فرهنگـی مـردم آن گـروه و جامعـه و شـناخت نظام‌هـای دینـی، اعتقـادی و باورهایـی اسـت کـه پوشـاك ارزش‌هـای نمادیـن خـود را از آن‌هـا گرفتـه اسـت. ایـن ارزش‌هـا نقـش مهـم و برجسـته‌ای در نگهداشـت هویـت اجتماعـی و فرهنگـی مـردم جامعـه و اسـتمرار بخشـیدن آن در طـول حیـات تاریخـی نسـل‌ها ایفـا می‌کننـد. پوشـاک نشـان‌دهندهٔ پایگاه اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، شـغلی و احـوال روحی پوشـندگان آن‌هـا و بازتاب‌دهندهٔ تفاوت‌هـای طبیعـی، اجتماعـی، اقتصـادی و... افـراد در گروه‌هـای اجتماعـی گوناگون‌انـد. نـوع، جنـس، رنـگ، طـرز دوخـت، شـکل و فرهنـگ واژگان مربـوط بـه تـن پوش‌هـا بـا مجموعـه‌ای از ارزش‌هـا و معیارهـای فرهنگـی، اخلاقـی و معنـوی و باورهای دینی، مذهبی و آرمانی درآمیختـه اسـت (یارشـاطر و دیگـران، ۱۳۸۲ : ۱۸). از ایـن منظـر یـک لبـاس، نمـاد مردانگـی؛ دیگـری نـشانه زنـانگی؛ یکـی نـشانه ارزش‌هـایی چـون حجـب، پاکدامنـی و لبـاس دیگـر نمـاد متجـدد بـودن اسـت. ارزش نمادیـن پوشـش مجموعـه‌ای از مباحـث اخلاقـی و سیاسـی را نیـز نشـان دهـد و در عیـن حـال می‌تـوان انـواع گونـاگونی از لبـاس و روابـط نمادیـن میـان لبـاس و سـاختارهای اجتماعـی یافـت؛ ماننـد لباس‌هـای نظامیـان، کشـاورزان، روحانیـان، پادشـاهان، زنـان شـریف، انـدرونی، بیرونـی و حتـی نیمه‌انـدرونی؛ امـا قراردادهـای ناظـر بـر ایـن روابـط، سـخت تحـت تـأثیر ثبـات ریشـه‌دار وضـعی سـنتی و تغییرناپذیرنـد (جوادی‌یگانـه و کشـفی، ۱۳۸۶ :۶۷ و ۶۸). هـر قطعـه از پوشـاک، حامـل اندیشـه‌ای اسـت کـه عامـل اصلی تولید و طراحی آن بـوده است. پیام موجود در هر قطعـه لبـاس، ممکـن اسـت فقـط دارای جنبـه کـارکردی یـا زیباشـناختی باشـد یـا مجموعـه‌ای از رمـزگان نمادیـن بـرای رسـاندن پیام‌هـایی ژرف بـا معانـی فرهنگـی، اسـطوره‌ای، اجتماعـی و سیاسـی بازتاب‌دهنـده هویـت آن جامعـه باشـد (موسـوی بجنـوردی، ۱۳۸۵ :۴۰).

پوشش در ایران و اسلام

اسناد تاریخی پیرامون پوشش در ایران حاکی از آن است که «حجاب در فرس(فارس) قدیم وجود داشته است» (شاه‌عبدالعظیمی، ۱۳۶۲، ج۱۰: ۴۹۰). مورخان و جامعه‌شناسان غربی نیز بر این امر اذعان دارند که «خواستگاه پوشش و حجاب در جهان اسلام به پیش‌از دوره اسلامی می‌رسد؛ و کمابیش در میان اقوام جنوبی حاشیه مدیترانه مانند یونانیان و ایرانیان رایج بوده است» (چتی، ۱۹۹۴: ۱۲۸). ویل دورانت نیز چنین نقل کرده است که نقش پوشش و حجاب زنان در ایران باستان چنان برجسته است که می‌توان ایران را منشأ اصلی پراکندن حجاب در جهان دانست (دورانت، ۱۳۳۷، ج۲ : ۷۸). سبک پوشش زنان در ایران باستان گرچه دارای فرازو نشیب‌هایی در طول تاریخ خود است ،اما هرگز از بنیاد اصلی خود مبتنی بر ستر و پوشش کامل برای زنان دور نمانده است (یاسینی، ۱۳۹۳: ۴۷).

در مبانی دین اسلام نیز پوشش از ملزومات اولیه زندگی بشری به‌شمار می‌آید و در زمره امور مؤثر بر روح انسانی تلقی می‌شود. ازاین‌رو، در تعالیم دینی به دقت درباره چگونگی آن بحث شده است. امام محمد غزالی از حکیمان بزرگ عالم اسلام اهمیت پوشاک را به‌عنوان یکی از سه نیاز حقیقی و اصیل انسان در طول زندگی مورد توجه قرار داده است و معتقد است نوع و چگونگی پوشش انسان‌ها اعم از زن و مرد به‌طور مستقیم بر روح انسان‌ها و منش و رفتار آن‌ها تأثیر می‌گذارد (غزالی،۱۳۸۰، ج۱: ۷۵). مطالعه مبانی دینی و مراجعه به آیات، روایات و احادیث متعدد موجود در این حوزه نشان می‌دهد که پوشش در اسلام مبتنی‌بر پنج دستور عملی است که عبارتند از: مستوری مو و اندام، مستوری زینت و زیبایی ظاهری، پرهیز از خودنمایی، پرهیز از پوشش مردانه و حفظ حریم نگاه (یاسینی، ۱۳۹۳: ۶۵).

مؤلفه‌های پوشش در هویت ایرانی‌اسلامی

دقت در کارکردهای پوشش نشان می‌دهد پوشاک جز پوشانندگی فیزیکی از کارکردهای نمادین، فرهنگی، اعتقادی، تمیزبخشی و ارتباطی مؤثری برخوردار است. شناخت این قابلیت‌ها در پوشش‌های انسانی می‌تواند بستری را فراهم کند که با شناخت نتایج حاصل از کاربست نوع پوشش زنان (شامل تمامی مؤلفه‌های شکلی و غیرشکلی) و نیز حدود آن بر مبنای معیارهای اخلاقی، فرهنگی و معنوی، اثربخشی نوع لباس بر هویت ملی و فردی آشکار می‌شود (یاسینی، ۱۳۹۳: ۹۵).

مطالعهٔ پوشش اجتماعی رایج زنان در متون دینی و ملی ایرانیان نشان می‌دهد که این پوشش همواره به گونه‌ای بوده‌است که در تمامی حالات ایستاده و نشسته، در عین برخورداری از آزادی عمل در انواع حرکت‌ها و حالات، اندام را نیز کاملا پوشش می‌دهد و چیزی از مستوری و پوشیدگی آنان نمی‌کاهد. حالات مختلف زنان در حین انجام دادن کارهایشان، با طمأنینه و آرامشی که غالباً در سیمای آن‌ها نشان داده‌می‌شود، همراه است و نوعی وقار را متبادر می‌کند (یاسینی: ۱۳۹۳: ۲۲۷ و۱۴۰).

مطالعهٔ تطبیقی مهمترین ویژگی‌های پوششی زنان در متون دینی، ادبی و تصویری، دال‌های مرکزی هویت ایرانی‌اسلامی پوشش را آشکار می‌کند که برجسته‌ترین آن‌ها عبارتند از: در متون دینی: حافظ حریم وجود و حریم جسم با ممانعت از تعرض بداندیشان و گنهکاران؛ حفظ سلامت روان با محافظت در برابر نگاه ناپاک؛ تجلی‌بخش آراستگی و پیراستگی. در متون ادبی: مددرسان جسم برای تعالی روح؛ حافظ عفت پاکدامنی؛ حائلی برای حفاظ از کژی و ناراستی. در متون تصویری: لباس زیبای رنگارنگ با تزیینات فراوان و گوناگون؛ پوشش‌های گوناگون و در عین حال پوشاننده (پیراهن‌ها، سربندها، دامن‌ها، جلیقه‌ها، انواع بالاپوش و چادر و روبنده...)؛ پوشش‌های متناسب با حضور در فضاها و فعالیت‌های گوناگون. (یاسینی، ۱۳۹۳: ۱۹۸).

همچنین ارتباط منش و پوشش، ارتباطی غیرقابل انکار است و می‌توان اخلاق را منشأ بروز رفتار دانست. از این منظر نوع و نحوهٔ پوشش انسان را می‌توان برگرفته از خلق و خوها و خصلت‌های او به شمار آورد.

در مطالعه تطبیقی که نتایج آن در جدول شماره یک آمده است، مهمترین ویژگی‌های پوششی و منشی زنان در متون دینی، ادبی و تصویری مورد شناسایی قرار گرفته‌اند که در پژوهش حاضر تنها مواردی که می‌توانند در پوشش بازتاب داشته باشد، مورد توجه قرار گرفته است. همان‌طور که در جدول مشاهده می‌شود این موارد عبارتند از: در متون دینی: پارسایی، عفت و حیاورزی؛ وقار و متانت؛ و دینداری. در متون ادبی: آرامش‌دهندگی؛ پارسایی؛ متانت‌ورزی؛ حضور محجوبانه در میان جمع؛ شرم‌داری و حیاورزی؛ حافظ دینداری مرد. در متون تصویری: حجب و عفت در حالات و رفتار در فضای عمومی و خصوصی؛ پوشیدگی همواره اندام؛ متانت در سیما؛ وقار در حالات و حرکات؛ آراسته‌رویی؛ تجسم معنویت وجودی و متانت رفتاری و پرهیز از تمرکز بر اندام‌های جنسیتی؛ ستر و پوشیدگی از منظر نامحرمان (یاسینی، ۱۳۹۳: ۲۲۹-۲۳۰). بر این اساس، پوشش بانوان در سریال‌های مورد نظر از زاویهٔ مؤلفه‌های پوششی فوق‌الذکر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

جدول۱. دال‌های مرکزی هویت ایرانی‌اسلامی پوششی زنان (منبع: یاسینی، ۱۳۹۳)

دال‌های مرکزی هویت ایرانی‌اسلامی پوششی زنان در متون			
مهمترین ویژگی‌ها	دینی	ادبی	تصویری
پوششی	حافظ حریم وجود و حریم جسم با ممانعت از تعرض بداندیشان و گنهکاران؛ حفظ سلامت روان با محافظت در برابر نگاه ناپاک؛ تجلی بخش آراستگی و پیراستگی.	مددرسان جسم برای تعالی روح؛ حافظ عفت و پاکدامنی؛ حائلی برای حفاظ از کژی و ناراستی.	رنگارنگ با تزیینات فراوان؛ گوناگون و در عین حال پوشاننده (پیراهن‌ها، سربندها، دامن‌ها، جلیقه‌ها، انواع بالاپوش و چادر و روبنده...)؛ متناسب با حضور در فضاها و فعالیت‌های گوناگون
منشی	پارسایی، عفت و حیاورزی؛ وقار و متانت؛ و دینداری.	آرامش‌دهندگی؛ پارسایی؛ متانت‌ورزی؛ حضور محجوبانه در میان جمع؛ شرم‌داری و حیاورزی؛ حافظ دینداری مرد.	حجب و عفت در حالات و رفتار در فضای عمومی و خصوصی؛ پوشیدگی همواره اندام؛ متانت در سیما؛ وقار در حالات و حرکات؛ آراسته‌رویی؛ تجسم معنویت وجودی و متانت رفتاری و پرهیز از تمرکز بر اندام‌های جنسیتی؛ ستر و پوشیدگی از منظر نامحرمان

شبکه نمایش خانگی

در سال ۱۳۸۹، «قلب یخی» با تیراژ یک میلیون نسخه به‌عنوان اولین سریال تولید شده مختص شبکه نمایش خانگی در ایران توزیع شد. تا امروز این شیوه نوظهور پخش فیلم و سریال، فراز و فرود زیادی داشته است. در ابتدا مخاطب ایرانی شبکه نمایش خانگی را جدی نمی‌گرفت. به نظر می‌آمد سریال‌هایی درشبکه نمایش خانگی‌توزیع می‌شوند که کیفیت پایینی دارند. اما پس‌از گذشت مدتی، این شبکه رقیب بسیار سرسختی برای تلویزیون شد. ممیزی‌ها و سخت‌گیری‌های مرسوم محتوایی در تلویزیون، کمتر در این سریال‌ها اعمال می‌شد. ظهور VODها[۲] یا سرویس‌های پخش آنلاین فیلم، نقطه عطف برای پخش خانگی بود و پخش و تماشا و دانلود سریال‌های جدید پخش خانگی را آسان‌تر و سریع‌تر کرد و شبکه نمایش شبکه خانگی را به یک صنعت میلیاردی و دارای مخاطب میلیونی تبدیل نمود. این امر پیشرفت سرویس‌های استریم را به همراه داشت. کمپانی و شبکه‌های بزرگ شروع به توسعه سرویس پخش آنلاین فیلم و سریال کرده و با استقبال بی‌نظیری از سوی مخاطبین مواجه شدند، این سرویس‌های اشتراکی با دریافت هزینه‌ای اندک، اجازه دسترسی به تمامی آثار خود را به مخاطب می‌دهند و آنها را به تماشای آثار این سرویس‌ها دعوت می‌کنند. فیلم‌نت از قدیمی‌ترین شرکت‌های فعال در حوزه پخش آنلاین فیلم متعلق به «مؤسسه فرهنگی و دیجیتال آینه جادو» است و فعالیت خود را در سال ۱۳۹۳ آغاز کرد. تلویزیون اینترنتی آیو محصول یک شرکت دانش بنیان و نخستین تلویزیون اینترنتی ایران در بخش خصوصی است که در سال ۱۳۹۴ با مجوز رسمی آغاز به کار کرد و از اولین‌ها در عرصه پخش آنلاین برنامه‌های مختلف و فیلم در ایران محسوب می‌شود. کاناپه پلتفرم انتشار و پخش محتوای کودک و محصولی از شرکت‌های صباسل،

رهگشا و آوین است. لنز متعلق به شرکت ایرانسل که حجم ترافیک رایگان برای مشترکان این اپراتور درنظر گرفته است. فیلیمو در بهمن ۱۳۹۳ آغاز به کار کرد. این سامانه یکی از محصولات شرکت صبا ایده است که براساس رتبه‌بندی الکسا، چهاردهمین سایت پربازدید در ایران است. فیلیمو دارای بیش از ۴۰۰ هزار مشترک ماهانه با سهم بازار بیش از ۵۰ درصدی در میان رقبا است. در ماه ۴۵۰ میلیون دقیقه محتوای ویدیویی توسط کاربران فیلیمو مشاهده می‌گردد. او خود نیز اقدام به سرمایه‌گذاری برای ساخت سریال می‌کند و در کنار نماوا با تولید محتوای اختصاصی گوی سبقت را از رقبا ربوده است. نماوا اوایل سال ۹۳ نخستین سریال اختصاصی خود یعنی سریال سال‌های دور از خانه را در ۳۱ فروردین سال ۱۳۹۸ عرضه کرد. سینماماركت، تیوا، اپیدو ، پلان، آی سیما، دیجیتون، تماشاخونه، سیمای همراه از دیگر تلویزیون‌های اینترنتی یا سامانه نمایش درخواستی اشتراکی در ایران هستند. در جدول شماره دو فهرستی از محبوب‌ترین سریال‌های شبکه نمایش خانگی در دو سال اخیر در دو سکوی فیلیمو و نماوا معرفی شده‌اند. در این پژوهش با توجه به محبوبیت هر دو سکو، از هرکدام دوسریال که در رأس پرمخاطبان قرار دارند انتخاب شده است.

فیلیمو و نماوا پرمخاطب‌ترین سرویس اشتراکی پخش آنلاین ویدئو در کشور هستند که تقریباً هم‌زمان در سال ۹۳ معرفی شدند. برند فیلیمو متعلق به بنیان‌گذاران سایت آپارات یا همان گروه صبا ایده است. نماوا نیز از زیر مجموعه‌های گروه شاتل محسوب می‌شود که در ابتدا با عنوان شاتل‌لند و با هدف ارائه خدمات سرگرم‌کننده شروع به کار کرد و بعداً به نماوا تغییر نام داد.

جدول ۲. سریال‌های شبکه نمایش خانگی در سال‌های ۱۴۰۰ و۱۴۰۱ (منبع: تارنمای فیلیمو و نماوا)

سریال‌های ۱۴۰۰ و ۱۴۰۱ شبکه نمایش خانگی			
فیلیمو		نماوا	
۱.	دیرین دیرین	۱.	نوبت لیلی
۲.	نارگیل	۲.	شبکه مخفی زنان
۳.	برنامه ۱۳ شمالی	۳.	مهمونی
۴.	جزیره	۴.	روزی روزگاری مریخ
۵.	جیران	۵.	حرفه‌ای
۶.	خوب، بد، جلف: رادیواکتیو	۶.	خاتون
۷.	دل	۷.	سیاوش
۸.	زخم کاری	۸.	قورباغه
۹.	ساخت ایران ۳	۹.	گیسو
۱۰.	برنامه شب‌های مافیا	۱۰.	مانکن
۱۱.	قبله عالم	۱۱.	ممنوعه
۱۲.	مانکن	۱۲.	هفت خان
۱۳.	مردم معمولی	۱۳.	همرفیق
۱۴.	می‌خواهم زنده بمانم	۱۴.	هم‌گناه
۱۵.	میدان سرخ	۱۵.	آنتن
۱۶.	نهنگ آبی		
۱۷.	بی‌گناه		
۱۸.	یاغی		
۱۹.	جوکر		

از آنجا که فیلیمو و نماوا در ارائه آمار بینندگان سریال‌های خود محافظه‌کاری به خرج می‌دهند و تنها آمار رکوردشکنی‌ها را منتشر می‌کنند، میزان بینندهٔ سریال‌ها چندان مشخص نیست؛ بنابراین برای شناسایی موفق‌ترین و پربازدیدترین سریال‌ها به آمار رضایت مخاطبان از سریال‌ها که در صفحه هر محصول در هر پلتفرم موجود است، مراجعه کردیم؛ براساس امتیاز مثبت و منفی که کاربران پلتفرم‌ها می‌توانند به هر قسمت سریال‌ها به‌صورت جداگانه، و به کلیت یک سریال بدهند مشخص شد که از میان ۳۷ سریال که پخش کامل یا بخشی از آن‌ها در سال۱۴۰۰ بوده است، دو سریال یاغی و جیران از فیلیمو، و دو سریال قورباغه و خاتون در نماوا توجه بیشترین مخاطبان را به خود جلب کرده‌اند. در این پژوهش به مطالعه و تحلیل گفتمان بصری پوشاک بازیگران زن این چهار مجموعه پرداخته‌ایم.

یافته‌های پژوهش

با تحلیل داده‌های موجود در چهار سریال انتخاب شده، هفت مضمون اصلی به دست آمد که در ذیل سه گفتمان «تضاد طبقاتی»، «مردسالاری» و «زن‌سالاری» تعریف شده‌اند. این مضامین به تفکیک هر سریال در جدول شماره سه نشان داده شده است:

جدول ۳. مضمون‌های اصلی ذیل گفتمان‌ها (منبع: پژوهشگر)

سریال	یاغی- جیران- خاتون	قورباغه- جیران	خاتون
مضامین اصلی	فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرو دست	زن، عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد	زن، عنصر فعال در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی
مضمون غالب (گفتمان)	تضاد طبقاتی	مردسالاری	زن‌سالاری

تحلیل بصری پوشاک بازیگران زن سریال خاتون

سربال (خاتون) از ۱۸ مرداد ۱۴۰۰ آغاز و فصل اول آن پس از ۲۳ قسمت پایان یافت. سریال خاتون با امتیاز کلی ۹۱ درصد رای مثبت مخاطبان، همراه با «قورباغه» تا کنون محبوب‌ترین سریال نماوا بوده است.

در برهه تاریخی نمایش داده شده در سریال خاتون، یعنی دهه ۱۳۲۰ شمسی، مد و لباس ایرانیان تحت تأثیر مد اروپایی، تغییرات جدی کرد. اگرچه در خود اروپا به‌واسطهٔ رکود اقتصادی این روند کاهشی بود و صنعت پارچه و به‌تبع آن پوشاک، تحت تأثیر قرار گرفت. دولت‌ها برای جلوگیری از هدر رفتن سرمایه در پی تولید لباس‌هایی بودند که کاربردی، کم هزینه، تیراژ بالا و بدون تزیین باشد و استفاده از پارچه‌هایی مثل تور و گلدوزی و... ممنوع بود و این اقدام تأثیر جدی بر مد و فشن آن زمان اروپا گذاشت. همچنین یکی از دلایلی که مد در دوران تاریخی داستان سریال خاتون در ایران پر رونق

بوده، جریان کشف حجاب و حذف چادر از پوشش زنان است که آثار آن آشکارا در پوشاک و استایل خاتون از مدل مو تا اکسسوری‌هایی مثل توربان و کلاه که همه ترند آن زمان‌اند، بروز دارد. در این پژوهش با واکاوی و تحلیل نحوه پوشش دو شخصیت زن اصلی و مؤثر این سریال یعنی خاتون و پروین، مفصل بندی‌های گفتمانی که پوشاک این دو کاراکتر در شکل‌گیری آن تأثیرگذار بوده‌اند مورد شناسایی قرار گرفته‌است.

خاتون شخصیت اصلی این داستان است که مطالعه پوشش او در طول سریال اطلاعات دقیقی از اهداف این سریال و مفصل‌بندی‌های گفتمانی این داستان فراهم می‌آورد. پوشاک این کاراکتر در بخش ابتدایی داستان به خوبی مکمل رفتار آن بوده و او را شخصیتی متجدد و مدرن معرفی می‌کند. او کتاب می‌خواند، در تصمیمات ریز و درشت شخصی‌اش مستقل است، رانندگی، تیر اندازی و زبان فرانسه می‌داند و در لباس پوشیدن شبیه اطرافیان نیست. در بسیاری از صحنه‌ها، پوشاک خاتون در اجتناب از «تجملات ظاهری و زینت مجالس قرار گرفتن» و یا «بخشی از آشپزخانه بودن»، در کنار اکسسوری ها و نیز رفتار او و «اهل ادبیات و هنر بودن» و «اشتیاق برای حضور سیاسی‌اجتماعی»، تابلوی روشنفکری شخصیت اول سریال را بالا می‌برد. او در چند قسمت اول سبک پوشش یک زن مدرن و فرانسوی را دارد. یکی از استایل‌های خاص او کت یقه انگلیسی کوتاه دو دکمه به همراه دامن است که یقه‌های پهن و تیز آن نشان از یک شخصیت قدرتمند و جسور دارد (تصویر۱).

تصویر ۱. خاتون در سریال خاتون (منبع: گالری تصاویر نماوا)[۳]

پروین دیگر شخصیت زن برجسته در این سریال است که یکی از دوستان صمیمی خاتون محسوب می‌شود که در جریان مخالفت با دولت شوروی ترور می‌شود. او برای

رسیدن به اهدافش و آزادی تلاش می‌کند. لباس‌های رسمی و خنثی و در عین حال شیک می‌پوشد و انتخاب اصلی او کت یقه انگلیسی بلند و مردانه است؛ زیرا سعی می‌کند همیشه مردانه و قدرتمند به نظر برسد (تصویر۲).

تصویر ۲. پروین در سریال خاتون (منبع: گالری تصاویر نماوا)

اما تفاوت خاتون و پروین در روحیه زنانگی است؛ خاتون به‌شدت بر قابلیت‌های زنانه‌اش تمرکز دارد؛ درحالی‌که پروین از روحیه مبارزه برخوردار است. جزئیات و تنوع بیشتری در جنس پارچه و استایل لباس خاتون دیده می‌شود. پالت رنگی لباس‌های این دو نفر متفاوت است. پروین از رنگ‌های خنثی و خاتون از رنگ‌های ملایم و زنانه استفاده می‌کند. دوخت نیز کاملاً متفاوت است؛ مثلاً یقه لباس‌های خاتون ظریف‌تر و برش‌های منحنی و لطیف‌تری دارند؛ درحالی‌که بدون هیچ استثنایی یقه لباس‌های پروین تیز و بزرگ است. پروین سراغ پترن نمی‌رود و روسری خود را عادی می‌بندد؛ در صورتی که خاتون از پترن استفاده می‌کند و روسری خود را مدل‌دار می‌بندد و یا از توربان و کلاه استفاده می‌کند که همگی نمادی از توجه به وجوه زنانگی است.

در قسمت‌های انتهایی سریال کارگردان به کمک تغییرات گسترده در پوشاک قهرمان داستان، تغییر شرایط زندگی او را برای مخاطب کاملا ملموس می‌کند. در این بخش با افزایش مشکلات استقلال شخصیتی و مالی قهرمان به شدت تهدید شده است و آثار آن در لباس‌های او هویدا می‌شود. پوشش خاتون به‌طور اساسی دگرگون می‌شود و رنگ و لعاب لباس‌های مد فرانسوی جای خود را به پوشاک معمولی یک زن ساده‌پوش با رنگ‌های تیره و بدون پترن می‌دهد. زنی که روسری را ساده بر سر می‌بندد و به‌جای حریر، ساتن، گیپور و لمه، لباسی از کتان به‌تن می‌کند. که نمایشی از تفاوت طبقاتی اتفاق افتاده برای خاتون است (تصویر۳).

تصویر ۳. خاتون در سریال خاتون (منبع: گالری تصاویر نماوا)

از دیگر نشانه‌هایی که تفاوت طبقاتی به کمک پوشاک نشان داده شده است، تفاوت لباس طبقه متوسط مثل خانواده گلی با ارباب یعنی خانواده شیرزاد ملک است. بسیاری از عناصر فشن آن زمان یعنی روسری دستباف، پارچه‌های رنگارنگ، کلاه، مانتو، کت فرانسوی و انگلیسی، مدل‌های پرنسسی و اغراق در استفاده از اکسسوری‌ها مثل جواهرات و... معرف تمام نمای طبقه اجتماعی هر کاراکتر است. طراحی لباس این سریال تمام حرف‌های نگفته را زده‌است و گزارشی مصور از شرایط و احوال کاراکترهاست. مفصل‌بندی‌ها: تضاد طبقاتی؛ استقلال زنان؛ تجدد؛ ایستادگی؛ فمینیسم؛ قدرت زنانگی؛ مثلث عشقی.

در مطالعه پوشش دو کاراکتر اصلی زن این مجموعه در بستر هویتی ایرانی‌اسلامی می‌توان به این مورد اشاره کرد که تأکید بر استفاده از طرح و نقش‌های غربی آنچنان پررنگ است که در صورت عدم الزام به استفاده از سرپوش به سختی می‌توان متوجه ایرانی بودن این دو کاراکتر شد. البته نمی‌توان آن را یک سره از عناصر منشی پوشش چون پارسایی، عفت و حیاورزی، وقار و متانت خالی دانست. اما مؤلفه دینداری در آن دیده نمی‌شود، به‌ویژه در بخش اول و قبل از تغییرات اساسی که ذکر آن رفت. همچنین همان‌طور که در جزئیات لباس‌های خاتون اشاره شد نمی‌توان آن را مطابق با مؤلفه‌های پوششی هویت ایرانی‌اسلامی شامل: حافظ حریم وجود و حریم جسم با ممانعت از تعرض بداندیشان و گنهکاران و حفظ سلامت روان با محافظت در برابر نگاه ناپاک دانست؛ زیرا پوشاک این کاراکتر بر افزایش زیبایی‌های بصری متکی بر بدن تلاش مشخصی دارد و تنها دارای مؤلفهٔ تجلی‌بخشی آراستگی است. نکته دیگر آنکه پوشاک خاتون اگرچه رنگارنگ، متنوع و گاهی با تزیینات است، اما مؤلفه پوشانندگی

را در تمام سکانس‌ها تأمین نکرده است و نیز تفاوت خاصی که نشان‌دهندهٔ توجه به مؤلفه ستر و پوشیدگی از منظر نامحرمان باشد دیده نمی‌شود. در جدول شماره چهار مضامین اصلی و فرعی پوشش در سریال خاتون به همراه کدهای تصویری حامل این مضامین و نیز گفتمان برخاسته از مضامین ارائه شده است.

جدول ۴. مضامین فرعی و اصلی سریال خاتون (منبع: پژوهشگر)

کد تصویری	مضمون فرعی	اصلی	گفتمان (مضمون غالب)
پوشش متجددانه (فرانسوی)؛ استفاده از پترن؛ پوشش مردانه (رنگ و فرم) برای زن مبارز (پروین)؛ استفاده از اکسسوری‌ها مثل جواهرات	نحوه حضور و فعالیت در محافل روشنفکری زنانه + استفاده از قدرت زنانگی	زن عنصر فعال در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی	زن‌سالاری
تفاوت برجسته پوشاک طبقات فرودست و فرادست؛ استفاده از اکسسوری‌ها مثل جواهرات	نمایشی از نحوه حضور و فعالیت دو طبقه مختلف فقیر و غنی در اجتماع	فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرو دست	تضاد طبقاتی

تحلیل بصری پوشاک بازیگران زن جیران

این سریال که هنوز پایان نیافته، از ۲۴ بهمن ۱۴۰۰ شروع شده و با امتیاز کلی ۹۲ درصد از پرمخاطب‌ترین‌های فیلیمو است. برهه تاریخی مورد نمایش در این سریال دوران پادشاهی ناصرالدین‌شاه قاجار است و روایت‌های بصری آن متکی بر ویژگی اصلی این شاه قاجار یعنی تعدد همسران او است. راوی اگرچه در تلاش است که برخلاف واقیعت تاریخی روایتی متفاوت از قهرمان خود جیران، سوگولی شاه قاجار، به‌عنوان زنی با افکاری مستقل ارائه دهد، اما مخاطب چه در وقایع و چه در نحوهٔ پوشاک، از قهرمان شخصیتی متمایز از سایر همسران شاه مشاهده نمی‌کند. آنچه در پوشاک کاراکترهای زن (و البته مرد) این سریال به وضوح بازنمایی می‌شود، تفاوت طبقاتی است که درگیری کاراکترهای داستان نیز در خرده روایت‌های متعدد بر آن تأکید می‌کند.

پوشاک جیران در دو برهه از داستان سازوکاری کاملاً متفاوت دارد تا به خوبی تمایز دو جایگاه متفاوت زنان در جامعه عهد ناصری را به تصویر بکشد. زنی روستایی از طبقه‌ای پایین با زنی درباری از حرمسرای شاهانه. این تفاوت‌ها از پالت رنگی و نیز جنس پارچه نمایش داده شده در دو بخش مذکور، به‌وسیله به‌کارگیری رنگ‌های خنثی و پارچه‌های کتان، در مقابل رنگ‌های پاستلی پررنگ و به شدت متنوع به خوبی به تصویر کشیده شده است. البته اکسسوری‌های کاراکترهای متعلق به هر یک از این دو جایگاه، چون طلا و جواهرات و دستمال‌های زینتی و...، نیز مؤید این معناست. همچنین از آن جایی که ناصرالدین شاه علاقه زیادی به غرب و فرهنگ غربی داشت می‌توان دید که آرایش زنان شاه و درباری به نسبت رعیت بیشتر است (تصویر۴).

تصویر ۴. جیران در سریال جیران (منبع: گالری تصاویر فیلیمو)[۴]

ناگفته نماند که نمی‌توان وفاداری این سریال به شیوهٔ پوشش زنان آن دوره در محافل عمومی و مقابل مردان غریبه (و نه با تأکید بر نامحرم بودن آنان) را نادیده گرفت. نمایش همسران و ندیمه‌های آنان و نیز مادر شاه با چادر مرسوم عصر قاجار نوعی تصویر وفادارنه به تاریخ محسوب می‌شود (تصویر۵) که به باور کارشناسان در سایر بخش‌ها تحت تأثیر عناصر زیبایی‌شناسی و افزایش جذابیت بصری چندان رعایت نشده‌است. بدان معنا که برخی مؤلفه‌های پوششی نمایش داده شده به‌ویژه در پوشاک و استایل همسران شاه با واقعیت فاصله گرفته است. لباس‌هایی با برش‌های تَرک که بر جذابیت بدن بیش از پوشاک تأکید می‌کند، مکمل نمایش زنانی لاغر اندام، متناسب و خوش قد و قواره با ابروانی زیبا و بعضاً روشن، به‌جای زنان چاق و قد کوتاه با ابروهای پر و به‌هم پیوسته با موهای کمی ژولیده و حتی سبیل است که از عکس‌های متعدد این افراد در تاریخ مستند شده‌است. اگرچه این نحوهٔ تصویرسازی، مصنوعی و غیر واقعی بودن داستان را برجسته می‌کند و مانع غوطه‌وری مخاطب در روایت می‌شود، اما این امر در کنار خرده‌روایت‌های داستان بر مردسالاری رایج در این دوران و جایگاه زن به‌عنوان جنس درجه دوم که نیازمند زیبا دیده شدن ازسوی مرد هستند، دلالت می‌کند. مفصل‌بندی‌ها: تفاوت طبقاتی؛ مردسالاری؛ نگاه جنسی به زن؛ ضعف زنانه؛ مثلث عشقی.

تصویر ۵. پوشش‌های مناسبتی در سریال جیران (منبع: گالری تصاویر فیلیمو)

مطالعه پوشش جیران، کاراکتر اصلی زن این مجموعه از منظر مؤلفه‌های هویت ایرانی اسلامی تطابق قابل توجهی را نشان می‌دهد. یکی از جذابیت‌های این مجموعه به تصویر کشیدن مجموعه خیره‌کننده‌ای با رنگ‌ها و طرح های برگرفته از لباس‌های عصر ناصری است. این پوشاک مؤلفه‌هایی چون: رنگارنگ با تزیینات فراوان؛ گوناگون و در عین حال پوشاننده (پیراهن‌ها، سربندها، دامن‌ها، جلیقه‌ها، انواع بالاپوش و چادر و روبنده...)؛ متناسب با حضور در فضاها و فعالیت‌های گوناگون؛ حجب و عفت؛ پوشیدگی همواره اندام؛ متانت در سیما؛ وقار در حالات و حرکات؛ آراسته‌رویی؛ تجسم معنویت وجودی و متانت رفتاری و پرهیز از تمرکز بر اندام‌های جنسیتی؛ ستر و پوشیدگی از منظر نامحرمان را به همراه دارد. در جدول شمارهٔ پنج مضامین اصلی و فرعی پوشش در سریال جیران به همراه کدهای

تصویری حامل این مضامین و نیز گفتمان برخاسته از مضامین ارائه شده است.

جدول ۵. مضامین فرعی و اصلی سریال جیران (منبع: پژوهشگر)

کد تصویری	مضمون فرعی	اصلی	گفتمان (مضمون غالب)
پوشاک فاخر طرح و رنگ‌های متنوع، پارچه‌های گران‌قیمت، رقابت برای جلب توجه بیشتر شاه به وسیله آرایش و استفاده از اکسسوری‌ها	تمرکز بر بدن در استفاده از قدرت زنانگی	زن عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد	مردسالاری
تفاوت برجسته پوشاک طبقات فرودست و فرادست؛ تفاوت در پالت رنگی و جنس پارچه‌ها	تعامل ناکارآمد دو طبقه مختلف فقیر و غنی در اجتماع؛ غنی در مقام فعال و فقیر در مقام منفعل	فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرو دست	تضاد طبقاتی

تحلیل بصری پوشاک بازیگران زن سریال قورباغه

سریال قورباغه از ۳ دی ۱۳۹۹ آغاز و پس از ۱۵ قسمت در ۹ فروردین ۱۴۰۰ پایان یافت. این سریال با کسب ۹۲ درصد رأی مثبت از مخاطبان از پرمخاطب‌ترین‌های نماواست. فیلم در فضایی متفاوت داستانش را روایت می‌کند و تلاش می‌کند بخش قابل توجه از این تفاوت را به کمک طراحی لباس به تصویر کشد. محور اصلی داستان خشونت، چالش‌های رسیدن به قدرت و ثروت، و تضاد طبقاتی عمیق است.

روایت این سریال در زمان معاصر است؛ اگرچه یکی دو دهه به گذشته رفته و دوبار به امروز بر می‌گردد. یکی از نکات قابل اعتنا در طراحی لباس این سریال نمایش متفاوت پالت‌های رنگی مربوط به این دو دوره زمانی است که به خوبی توانسته اندیشه پشت آن را بروز دهد. استفاده از پالت رنگی روشن، براق متنوع و پاستیلی برای گذشته و رنگ‌های تیره و کدر برای اکنون (تصویر۶) مؤید روزگار خوش کاراکترها در گذشته و احوال نامناسب امروز آنان است. اگرچه محور اصلی داستان قورباغه تضاد طبقاتی است اما این امر بیش از آنکه از طریق پوشاک نشان داده شود به‌وسیله اکسسوری و شرایط آشکار می‌شود.

تصویر۶. نماهایی از سریال قورباغه (منبع: گالری تصاویر نماوا)[۵]

در تحلیل پوشاک بازیگران این سریال، نمی‌توان از پوشاک مردان غافل شد؛ زیرا یکی از نکات برجسته در طراحی لباس این سریال شباهت پالت رنگی لباس مردان و زنان در بخش‌هایی از این سریال است. پالت رنگی تیره در کنار سادگی در طراحی و لباس‌هایی با حداقل برش اما مدرن کاراکترها را در شرایط یکسان دیده شدن قرار می‌دهد. البته این مسئله تنها در زمان حال صدق می‌کند و در بخش‌های دیگر به خوبی کاراکترها به‌وسیله رنگ و فرم لباسشان از هم تفکیک می‌شوند. نکته دیگر در همین رابطه در بخش اول مورد بحث، تأکیدی بر زنانگی پوشاک کاراکترهای زن نیست؛ ولی در بخش دیگر، زنانگی به‌صورت اغراق‌گونه‌ای برجسته می‌شود (تصویر۷: کاراکتر لیلا در لباس قرمز) که به روشنی حاکی از نگاه جنسیتی به آن کاراکتر است.

لیلا و فرانک دو کاراکتر اصلی زن این مجموعه هستند که هر دو دلربا و اغواگر به تصویر کشیده شده‌اند و نحوهٔ پوشش آن‌ها در القای این ویژگی‌هایشان نقش به‌سزایی دارد. دیگر صفت مشترک این دو شخصیت که تا حدودی به‌وسیله پوشاک تثبیت شده، قدرت‌طلبی و مبارزه دائمی برای کسب قدرت بیشتر است. لباس‌های آن‌ها چند لایه، با المان‌های سفید و قرمز و رنگ قالب مشکی است. لیلا کاراکتر زن جوان با روپوش مشکی و شال سرخابی در غالب سکانس‌ها رژ قرمز مشخصی بر لب دارد و در سکانس‌هایی با لباسی شبه‌مردانه کت، هودی و کلاه حاضر می‌شود و در بخش‌هایی با لباسی که بر زیبایی بدن تأکید دارد ظاهر می‌شود (تصویر۷).

تصویر۷. نماهایی از سریال قورباغه (منبع: گالری تصاویر نماوا)

کاراکتر فرانک ویژگی‌هایی چون اغواگری، دل‌مردگی، شرارت، دلبری، کارایی، پوچی، خیانت و دور زدن و از همه بیشتر عملگرایی را توأمان دارد. طراحی نحوه پوشش فرانک با کت‌های باز بر روی بلوز یا پیراهن‌های چسبان، روسری‌هایی که بیشتر کاربرد افزایش زیبایی موها را به همراه دارد و آرایش غلیظ به‌طور مشخصی در تکامل این ویژگی‌ها مؤثر است به خصوص اغواگری که بارزترین وجه این کاراکتر محسوب می‌شود (تصویر۸).

تصویر ۸. نماهایی از سریال قورباغه (منبع: گالری تصاویر نماوا)

مفصل‌بندی‌ها: قدرت؛ خشونت؛ اغواگری؛ درگیری‌های جنسی؛ مثلث عشقی؛ تفاوت طبقاتی. مطالعه پوشش لیلا و فرانک دو کاراکتر اصلی زن این مجموعه از منظر مؤلفه‌های هویت ایرانی - اسلامی پوششی زنان تطابق اندکی با دال‌های مرکزی هویت ایرانی اسلامی نشان می‌دهد. درواقع پوشاک این دو همچون کاراکتری که کارگردان برایشان در نظر گرفته از منطق خاصی برخوردار نیست. اگرچه در بیشتر سکانس‌ها عنصر پوشانندگی مورد توجه تقریبی بوده (که می‌تواند ناشی از ممیزی‌های حداقلی بر این دسته از تولیدات باشد)، اما پوشاک این دو زن در مجموع در جهت نمایش دو کاراکتر ناپخته، دارای تناقضات مشخصی است. رنگارنگیِ بدون تزیینات این پوشاک از الگویی که موجب مطلوب شدن تصویر در نگاه مخاطب باشد پیروی نمی‌کند و در غالب نماها، در پالت رنگی تیره، با پوشش مردان همراهی می‌کند و گوناگونی آن بسیار محدود است. اما آنچه بیش از سایر موارد در این بخش خود را نشان می‌دهد، بی‌توجهی به ویژگی‌های منشی پوشاک و البته رفتار و حرکات این دو کاراکتر است که به شدت با این دسته از مؤلفه‌ها یعنی آرامش‌دهندگی، پارسایی، متانت‌ورزی، حضورمحجوبانه در میان جمع، شرم‌داری و حیاورزی وحافظ دینداری مرد بودن، بیگانه است؛ و حافظ حریم وجود و حریم جسم بودن با ممانعت از تعرض بداندیشان و گنهکاران در آن محلی از اعراب ندارد. در جدول شماره پنج مضامین اصلی و فرعی پوشش در سریال جیران به همراه کدهای تصویری حامل این مضامین و نیز گفتمان برخاسته از مضامین ارائه شده است.

جدول ۵. مضامین فرعی و اصلی سریال قورباغه (منبع: پژوهشگر)

کد تصویری	مضمون فرعی	اصلی	گفتمان (مضمون غالب)
کت‌های باز بر روی بلوز یا پیراهن‌های چسبان؛ روسری‌های ناپوشاننده؛ آرایش غلیظ؛ لباس‌ها و بدن‌هایی که در طول حوادث خونین شده‌اند؛ زد و خوردهای شدید لباس‌های پاره و خونین	اغواگری؛ استفاده از زیبایی بدن برای کسب قدرت	زن عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد	مردسالاری
	خشونت	خشونت	

تحلیل بصری پوشاک بازیگران زن یاغی

این سریال از ۲۹ اردیبهشت ۱۴۰۱ آغاز و قسمت بیستم و آخر آن در ۳۱ شهریور پخش شد و با کسب ۹۲ درصد رضایت مخاطبان، از بهترین‌های فیلیمو به‌شمار می‌رود. محور اصلی داستان سریال که سرشار از خرده روایت‌هاست دربارهٔ مبارزه قهرمان داستان با چالش‌های جامعه‌ای طبقاتی و تلاش برای ارتباط درست با شخصیت‌های متنوعی از طبقات مختلف اجتماعی است. تفاوت طبقاتی، فقر، رویکرد اجتماعی و انتقادی به کانون خانواده و... .

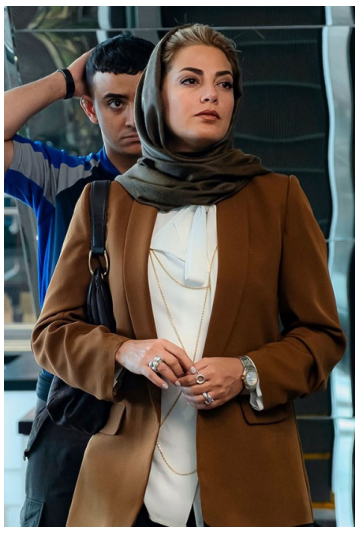
یاغی نیز همچون قورباغه قصه خود را بر چالش فاصله طبقاتی بنا نهاده است و طراحی لباس، نحوهٔ حرف زدن و در کل ظاهر کاراکترها همگی برای تشدید و تقویت این محور است. دو شخصیت اصلی زن این مجموعه طلا و عاطی هستند که تفاوت سطح مادی (و نه تمایز شخصیت، استعداد و توانایی) این دو به مدد نحوه پوشش آنان به خوبی برجسته شده است (تصویر۹).

تصویر ۱۰: طلا در سریال یاغی(منبع: گالری تصاویر فیلیمو)[۶]

عاطی خواهر قهرمان داستان و از طبقه پایین جامعه است و لباس او بر سادگی و عوام بودن او تأکید می‌کند. طراحی لباس او چه در رنگ و چه در جنس و طرح ، همگی یادآور دختران معمولی جامعه امروز است. برش‌های نرم لباس‌های عاطی و رنگ‌های شاد آن اگرچه بر پارچه‌های کتان معمولی است، نشان‌دهندهٔ سرزندگی و مهربانی این کاراکتر است (تصویر۱۰).

تصویر ۱۱. عاطی در سریال یاغی (منبع:گالری تصاویر فیلیمو)

اما طلا از طبقه مرفه است و نحوهٔ پوشش او چه در پالت رنگ، چه در جنس و فرم مؤید این معناست. او در حدود نیمی از سکانس‌ها از کلاه به‌جای سرپوش معمول یعنی روسری یا شال استفاده می‌کند. برند بودن، استفاده از کت و اکسسوارهایی که به نظر گران‌قیمت‌اند در کنار سیگاری که در اغلب سکانس‌ها در دست او است، او را متفاوت از زنان طبقه متوسط جامعه نشان می‌دهد (تصویر۱۱).



تصویر ۱۱. طلا در سریال یاغی(منبع: گالری تصاویر فیلیمو)

مفصل‌بندی‌ها: هویت؛ تلاش تا تحقق کامیابی؛ خانواده؛ اعتیاد؛ فقر و غنا؛ تنهایی؛ خشونت؛ مثلث عشقی. اگرچه یکی از نقاط قدرت این سریال استفاده از لباس یک رشته ورزشی به عنوان ابزاری برای نمایش محتوای «تلاش تا تحقق کامیابی» و به تصویر کشیدن اثربخش بودن تلاش، مقاومت و ایستادگی در مقابل سختی‌ها، با مفهوم کلیدی «ایستادگی» است، اما در این پژوهش تنها آن دسته از مفصل‌بندی‌های گفتمانی که از پوشاک برای تبیین خود بهره گرفته‌اند، معرفی شده‌اند.

توجه به مؤلفه‌های هویت ایرانی- اسلامی پوشش در پوشاک دو کاراکتر اصلی زن این مجموعه تفاوت‌های اندکی دارد. کاراکتر طلا که از طبقه مرفه اجتماعی است از پوشاک برند که برگرفته از طراحی‌های غربی است استفاده می‌کند و لباس عاطی همان لباسی است که زنان معمولی جامعه امروز به تن دارند. بااین‌حال پوشاک هر دو کاراکتر را نمی‌توان خالی از مؤلفه‌هایی چون پارسایی، عفت و حیاورزی، وقار و متانت دانست. رفتار عاطی در فضای عمومی و خصوصی در غالب سکانس‌ها در کنار پوشاک او دارای حجب و عفت، پوشیدگی اندام، متانت در سیما و وقار در حالات و حرکات است. اما این امر در رفتار طلا در سکانس‌های خاصی نقض می‌شود. در جدول شماره شش مضامین اصلی و فرعی پوشش در سریال یاغی به همراه کدهای تصویری حامل این مضامین و نیز گفتمان برخاسته از مضامین ارائه شده است.

جدول ۶. مضامین فرعی و اصلی سریال یاغی (منبع: پژوهشگر)

کد تصویری	مضمون فرعی	اصلی	گفتمان (مضمون غالب)
تفاوت برجسته پوشاک طبقات فرودست و فرادست؛ تفاوت در پالت رنگی و مدل‌ها	شرایط نابرابر برای پیشرفت در دو طبقه اجتماعی فرادست و فرودست تعامل ناکارآمد دو طبقه مختلف فقیر و غنی در اجتماع	فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرو دست	تضاد طبقاتی

نتیجه‌گیری

همان‌طور که در بخش اهداف و سؤالات پژوهش بیان شد، هدف اصلی این پژوهش مطالعه نسبت میان گفتمان بازتولیدشده به‌وسیله پوشش بازیگران زن با مؤلفه‌های هویت ایرانی‌اسلامی در پرمخاطب‌ترین سریال‌های شبکه نمایش‌خانگی است که مطابق با اعلام هفتگی سکوی منتشرکننده از طریق اعلام پسند بازدیدکنندگان، بیش از ۹۰ درصد توجه مخاطبان را به خود جلب کرده‌اند[۷]. همچنین اهداف فرعی آن عبارتند از: ۱. شناسایی مضامین اصلی بازنمایی‌شده به‌وسیلهٔ پوشش بازیگران زن در چهار سریال پرمخاطب در شبکه نمایش خانگی شامل: قورباغه، خاتون، جیران و یاغی؛ ۲. شناسایی گفتمان‌های غالب بازنمایی‌شده به‌وسیله پوشش بازیگران زن در چهار سریال فوق، با توجه به اهداف اصلی و فرعی و نیز سؤالات این پژوهش و نیز براساس آنچه در بخش یافته‌ها به تفصیل و تفکیک پیرامون هریک از چهار سریال مورد تحلیل،

بیان شد می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱. مضامین اصلی بازنمایی شده به‌وسیله پوشش بازیگران زن در سریال خاتون عبارتند از «زن عنصر فعال در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه» و «فاصله جدی و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرودست». همچنین دو گفتمان «زن‌سالاری» و «تضاد طبقاتی» در طول این سریال به‌عنوان گفتمان غالب ازطریق پوشش بازیگران زن ساخته و پرداخته شده است.

۲. پیرامون همین مطلب درباره سریال جیران می‌توان گفت: «زن عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد» و «فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرودست» در مضمون اصلی این سریال هستند که ذیل دو گفتمان غالب «مردسالاری» و «تضاد طبقاتی» روایت‌پردازی می‌شوند.

۳. در سریال قورباغه آنچه به‌وسیله پوشش بانوان به‌عنوان مضامین اصلی منتقل شده است عبارت است از: «زن عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد» و «خشونت مردانه»؛ که هر دوی این مضامین ذیل گفتمان غلبه‌یافته بر کل این سریال یعنی «مردسالاری» قرار گرفته است.

۴. در سریال یاغی نیز اصلی‌ترین مضمون منتقل شده به‌وسیله پوشش بازیگران زن «فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرودست» است که ذیل گفتمان غالب «تضاد طبقاتی» قرار گرفته است.

۵. در نگاهی جمعی سه مضمون اصلی «فاصله و تمایز حضور اجتماعی طبقات فرادست و فرودست»، «زن، عنصر منفعل و وابسته به تأیید مرد» و «زن، عنصر فعال در امور سیاسی، اجتماعی و فرهنگی» در این سریال‌ها ازطریق پوشش بازیگران زن سریال منتقل شده است که ذیل سه گفتمان «تضاد طبقاتی»، «مردسالاری» و «زن‌سالاری» قرار گرفته‌اند. اما رجحان گفتمانی و به بیان دیگر گفتمان غالب و تکرارشونده در این سریال‌ها «تضاد طبقاتی» بوده است.

۶. براساس موارد فوق و در پاسخ به سؤال اصلی پژوهش و تأمین هدف اصلی آن، دلالت‌های مرکزی و مؤلفه‌های بنیادینِ هویت ایرانی اسلامی در دو حوزه «پوششی» و «منشی» مندرج در جدول شماره یک با تأکید بر بُعد «تصویری»، مورد رصد و واکاوی قرار گرفت. لازم به ذکر است برای ادراک بهتر و تشخیص فضای غالب در سریال، به دو بُعد «دینی» و «ادبیاتی» نیز توجه شده است. از حاصل این واکاوی می‌توان چنین نتیجه گرفت که اگرچه نسبت برقرار شده با این مؤلفه‌ها با پوشش بازیگران زن در تمام این چهار سریال یکسان نیست و همچنین در برخی مؤلفه‌ها طیف غیریکنواختی از توجه به دال‌های مرکزی هویتی وجود دارد، اما به‌طور کلی ارتباط مطلوبی میان گفتمان‌های تولیدشده به‌وسیله پوشش زنان با مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی اسلامی برقرار نشده

است. در استفاده از تنوع رنگی در پوشش و تزئینات، آرایش‌ها و پیرایش‌ها در جهت تأمین متانت در سیما، پرهیز از تمرکز بر اندام‌های جنسیتی و ستر و پوشیدگی آن‌ها از منظر نامحرمان، تناسب پوشش و منش با فضاها و فعالیت‌ها و نیز مواردی چون حجب و عفت در البسه و رفتار در فضای عمومی و خصوصی، پوشیدگی همواره اندام به‌طوری که ضامن وقار در حالات و حرکات و تجسم‌کننده معنویت و متانت رفتاری باشد و سایر مواردی که در جدول شماره یک بدان‌ها پرداخته شده است، حاکی از این مهم است که در روایت ساخته و پرداخته شده در ذهن مخاطب به‌وسیله پوشش بازیگران زن این موارد به‌عنوان مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی اسلامی، جایگاه قابل تأملی نداشته و مورد غفلت واقع شده است.

۷. در پایان و در جایگاه پیشنهاد می‌توان گفت: از آنجاکه شناخت مؤلفه‌های اصلی هویت ایرانی اسلامی در پوشاک و توجه و حساسیت نسبت بدان در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی به‌ویژه سیاست‌گذاری در حوزهٔ تولیدات نمایشی موجب می‌شود جامعه از مسیری جذاب با این مؤلفه‌ها که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایران اسلامی دارند و به مرور مورد غفلت واقع شده‌اند، آشنا شده و نسبت به آن‌ها تمایل پیدا کند و با توجه به مشکلات جدی که جامعه و حکومت پیرامون نحوهٔ پوشش به‌ویژه در حوزه زنان با آن دست‌به‌گریبان است، حضور کارشناسان این حوزه در بخش‌های سیاستی و نیز ممیزی مربوط به تولیدات نمایشی و رصد میزان تناسب هریک از این تولیدات می‌تواند موجب ارتقای ذائقه جامعه در بحث پوشش شود. همچنین انجام پژوهش با هدف شناسایی آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی ناشی از وجوه بصری تولیدات نمایشی می‌تواند ضرورت و اهمیت توجه به جایگاه و نقش هویت ایرانی اسلامی در تأمین امنیت روانی، فرهنگی و اجتماعی جامعه را آشکار نماید.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

Azadezeinab Mahmoudian https://orcid.org/0000-0002-3500-0006

پی‌نوشت‌ها

۱. با مراجعه به صفحهٔ هر سریال در سکوی انتشار آن نمره کسب‌شده هر سریال که توسط مخاطبان تعیین‌شده، قابل روئیت است. این اطلاعات به‌روزشونده بوده و براساس اقبال مردم نمره آن تغییر می‌کند. اما همچنان این چهار سریال آماری بیش از ۹۰ درصد رضایت مخاطب را نشان می‌دهند.

2. Video on Demand

3. https://www.namava.ir/series

4. https://www.filimo.com/shot/photos

5. https://www.namava.ir/series

6. https://www.filimo.com/shot/photos

۷. این آمارها ازطریق مشاهده صفحهٔ هر سریال در سکوی انتشار آن به‌صورت «پسند» و نیز نمره‌ای که بدان داده شده است، قابل رویت است. این اطلاعات به‌روزشونده بوده و براساس اقبال مردم نمره آن تغییر می‌کند. اما همچنان این چهار سریال آماری بیش از ۹۰ درصد رضایت مخاطب را نشان می‌دهند.

منابع و مآخذ

آزادارمکی، تقی(۱۳۸۶). *فرهنگ وهویت ایرانی و جهانی شدن*. تهران: تمدن ایرانی.

جنکینز، ریچارد(۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*. ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران: شیرازه.

راودراد، اعظم، زندی، مسعود(۱۳۸۵). تغییرات نقش زن در سینمای ایران.ـ (۲)، ۱ـ۲۷.

SID. https://sid.ir/paper/474053/fa

راودراد، اعظم، حجاری، منصوره(۱۴۰۰). بصری‌شدن زندگی روزمرهٔ زنان؛ گفتمان غالب زنان اینفلوئنسر در شبکه اجتماعی اینستاگرام. *فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۴(۲): ۱۸۳ـ۲۱۴.

doi: 10.22034/jiscm.2021.296803.1242

رز، ژیلیان(۱۳۹۷). *روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر*. ترجمهٔ سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

رفیع‌پور، فرامرز(۱۳۷۸). تغییر ارزش‌ها در آیینه سینما و مطبوعات. *فصلنامه نامه پژوهش*. ۱۴(۱۵): ۱۴ـ۳۰.

روجک، کریس(۱۳۹۰). *مطالعات فرهنگی*. ترجمهٔ پرویز علوی. تهران: ثانیه.

سلطانی‌گردفرامرزی، مهدی(۱۳۸۵). نمایش جنسیت در سینمای ایران. *فصلنامهٔ زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)*، ۴(۲ـ۱ (۱۴)): ۶۱ـ۹۱. SID. https://sid.ir/paper/55553/fa

سولیوان، تام(۱۳۸۴). *مفاهیم کلیدی ارتباطات*. ترجمهٔ امیرحسن میش‌زاده. تهران: فصل نو.

شریعت‌زاده، علی‌اصغر(۱۳۶۹). پوشاك بارزترین نشانهٔ فرهنگی. *مجلهٔ میراث فرهنگی* ۱(۱): ۳۰ـ۴۳.

عبدالی، مریم، محمدیان، مهسا(۱۴۰۱). بررسی پوشاک زنان در فیلم‌های قبل وبعد از انقلاب اسلامی ایران. جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی ۲(۱۱) : ۳۰۷ـ۲۹۶. https://civilica.com/doc/1795890/

فرکلاف، نورمن(۱۳۷۹). *تحلیل گفتمان انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، میشل(۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه*. ترجمهٔ نیکو سرخوش. تهران: نی.

کوثری، مسعود، عزیزی، فرید(۱۳۹۳). بازنمایی زنان در تبلیغات تلویزیونی پودر لباسشویی پرسیل. *فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران*. ۷(۴): ۱۸۹ـ۲۱۲.

کولتنر، جان دابلیو(۱۳۶۹). *ارتباط گفتاری میان مردم*. ترجمهٔ سیداکبر میرحسنی. تهران: امیرکبیر.

گافمن، اروینگ(۱۳۹۷). *تبلیغات جنسیتی*. تهران: گام نو.

متین، پیمان(۱۳۸۳). *پوشاک ایرانیان*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

محبوبی‌منش، حسین(۱۳۸۶). تحلیل اجتماعی مسئله حجاب. *مطالعات راهبردی زنان*، ۱۰ (۳۸): ۸۸ـ ۱۳۴. https://sid.ir/paper/93972/fa

موسوی‌بجنوردی، کاظم(۱۳۶۷). دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ج ۴، تهران: مرکزدایره المعارف بزرگ اسلامی. DOI: 10.30495/dk.2020.679749

مهدیزاده، سیدمحمد(۱۳۸۹). *نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*. تهران: همشهری.

ورجاوند، پرویز(۱۳۷۸). *پیشرفت و توسعه بر بنیاد هویت فرهنگی*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

هارجی، اون(۱۳۸۴). *مهارت‌های اجتماعی در ارتباطات میان فردی*. ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت، تهران: رشد.

یارشاطر، احسان(۱۳۸۲). *پوشاک در ایران زمین*. ترجمهٔ پیمان متین. تهران: امیرکبیر.

یاسینی، سیده‌راضیه، بیچرانلو، عبدالله(۱۳۹۷). برساخت سینمایی زیبایی‌شناسی پوشاک زنان در گفتمان‌های ارزشگرایی، سازندگی و اصلاح‌طلبی. *فصلنامهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۰ (۲)، ۱ـ۳۷.

DOI:10.22059/jsal.2019.277070.665725

یاسینی، راضیه(۱۳۹۴). *پوشش و منش زنان در نقاشی و ادبیات ایران*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

https://doi.org/10.7508/ijcr.2014.28.007

https://mag.sarak-co.com/frog-series (تاریخ دسترسی:۱۴۰۱/۱۰/۱۵)

https://shikupik.com (تاریخ دسترسی:۱۴۰۱/۱۰/۱۵)

https://virgool.io

https://www.filimo.com/shot/34816 (تاریخ دسترسی:۱۴۰۱/۱۰/۱۵)

https://www.hamshahrionline.ir/news/662057 (تاریخ دسترسی:۱۴۰۱/۱۰/۱۵)

Abdoli, M; Mohammadian M (1401). Examining women's clothing in films before and after the Islamic Revolution of Iran. Journal of Islamic Culture and Art 2(11): 296-307. https://civilica.com/doc/1795890/ .**[In Persian]**

Azadaramki, T (2006). Iranian culture and identity and globalization. Tehran: Iranian civilization. doi: 10.22034/jiscm.2021.296803.1242 **[In Persian]**

Fairclough, N (1379). Critical discourse analysis. Translated by Fatima Shaisteh Piran. Tehran: Media Studies and Research Center. **[In Persian]**

Foucault, Michel (1378). Care and punishment. Translated by Niko Sarkhosh. Tehran: Ney. **[In Persian]**

Goffman, I (2017). Sexual advertising. Tehran: New step. [In Persian]

Harji, O (2004). Social skills in interpersonal communication. Translated by Mehrdad Firozbakht. Tehran: Rushd. **[In Persian]**

Jenkins, R (2004). Social identity. Translated by Toraj Yar Ahmadi. Tehran: Shiraz. **[In Persian]**

Jenkins, Richard (1381). social identity Translated by Toraj Yarahmadi. Tehran: Shirazeh. **[In Persian]**

Koltner, J. (1369). Speech communication between people. Translated by Seyedakbar Mirhosni. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Kothari, M, Azizi, F (2014), Representation of women in television commercials for Persil washing powder. Iranian Cultural Research Quarterly. 7(4):212-189. https//:doi.org/10.7508/ijcr2014.28.007.. **[In Persian]**

Leather, D. (1976). Nonverbal Communication System. Boston.

Mahboubimanesh, Hossein (2016). Social analysis of hijab issue. Women's Strategic Studies. 10(38): 134-88. SID. https://sid.ir/paper/93972/fa. **[In Persian]**

Mateen, P (1383). Iranian clothing. Tehran: Cultural Research Office. [In Persian]

Mehdizadeh, SM (2009). Media Theories: Popular Thoughts and Critical Perspectives. Tehran: Hamshahri. **[In Persian]**

Mirzoef, N. (1999). An Introduction to Visual Culture, London: Routledge.

Mousavi Bojnoordi, K (1367). Big Islamic Encyclopaedia, Volume 4, Tehran: Center of Big Islamic Encyclopedia. **[In Persian]**

Rafipour, F (1378). Changing values in the mirror of cinema and press. Research Quarterly. 14(15):14-30**. [In Persian]**

Rawdrad, A, Hajari, Ma (1400). visualization of women's daily life; The dominant discourse of female influencers on the Instagram social network. Quarterly Journal of Interdisciplinary Studies in Communication and Media, 4(2)(12): 183-214. **[In Persian]**

Rawdrad, A, Zandi, M (2005). Changes in the role of women in Iranian cinema.-(2), 1-27. SID. https://sid.ir/paper/474053/fa. **[In Persian]**

Rojek, C (2018). Cultural studies, translated by Parviz Alavi. Tehran: saniye. [In Persian]

Rose, J (2017). Image analysis method and methodology. Translated by Seyed Jamaluddin Akbarzadeh Jahormi. Tehran: Research Institute of Culture, Art and Communication. **[In Persian]**

Rose, J. (2016). Materials Visual of Interpretation the Introduction An: Methodologies Visual n 4th. SAGE.

Shariatzadeh, A(1369). Clothing is the most obvious cultural sign. Cultural heritage magazine. 1(1)(1): 43-30. DOI: 10.30495/dk.2020.679749. **[In Persian]**

Soltanigardframarzi, M (2015). Representation of gender in Iranian cinema. Women's Quarterly in Development and Politics (Women's Research), 4(2-1 (14)): 61-91. SID. https://sid.ir/paper/55553/fa. **[In Persian]**

Sullivan, T (2004). Key concepts of communication. Translated by Amirhassan Mishzadeh. Tehran: New season. **[In Persian]**

Verjavand, P (1378), progress and development based on cultural identity. Tehran: Publishing Company. **[In Persian]**

Yarshater, Ehsan (1382). Clothing in Iran. Translation of Piman Mateen. Tehran: Amir Kabir.

Yasini, R (2014). Covering and behavior of women in Iranian painting and literature. Tehran: Culture Research Institute, Communication Arts. **[In Persian]**

Yasini, R, Bicheranlu, A (2017). The cinematic construction of the aesthetics of women's clothing in the discourses of valueism, constructivism and reformism. Art and Literature Sociology Quarterly. 10(2)(20):1-37. DOI: 10.22059/jsal.2019.277070.665725. **[In Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Research Center for Culture,
Art and Communication
Ministry of Culture and Guidance

ART STUDIES
[MOTALEAT _E HONAR]

Contents

7 **The Reflection of the Story of Khosrow and Shirin by Nezami Ganjavi in Persian Miniature and Textile Weaving arts**
Zahra Taghadosnejad, Seyyed Abdul Majid Sharifzadeh

33 **Explaining the social functions of Walker Evans' photos in the encounter of the Great Depression**
Somayeh Shareei, Pejman Dadkhah

59 **A Study on the Pattern and Color of Saneh's Rug from the Perceptive of Visual Principles of Ocvirk (Case Study: Preserved Rug in Carpet Museum of Iran)**
Samera Salimpour Abkenar

85 **A Reinterpretation of the Tank Hunting Story: An Analysis of Martyr Hossein Kharrazi's Character Based on Dramatic Elements**
Sajjad Soleimannejad, Ali Razizadeh

117 **Body psychometrics in Farshid Maleki's paintings**
Hanane Yaghoubi, Minoo Khany

135 **Analysis of the visual discourse of women's coverage in the home television network Emphasizing Iranian-Islamic identity**
Azadezeinab Mahmoudian

ART STUDIES

[MOTALEAT_EHONAR]

Vol.2 , Series. 5, No.4, Winter 2024
Print ISSN: 2981-250X
Electronic ISSN: 2980-9266

Research Institute of Culture, Art and Communication
Ministry of Culture and Islamic Guidance

Managing Director: Javadi, Mohsen (Ph.D)
Editor in Chief: Mostafa Goudarzi (Ph.D)

Asistent Editor: Hadi Babaei Fallah (Ph.D)

Editorial Board:
Seyed Gholamreza Eslami(Ph.D)
Morteza Afshari (Ph.D)
Reza Afhami (Ph.D)
Mohammadreza Hassanai (Ph.D)
Seyed Mohammad Fadavi (Ph.D)
Asghar Fahimi Far (Ph.D)
Mostafa Goudarzi (Ph.D)
Mehran Hoshiar (Ph.D)
Seyede Razie Yasini (Ph.D)

Reviewers for this issue
Apena, Esfandiari (PH.D)
Hadi, Babaei Fallah (Ph.D)
Minoo, Khany (PH.D)
Pejman, Dadkhah (PH.D)
Talaye, Royayi (PH.D)
Atefe, Fasel (PH.D)
Maryam, Kian Asl (PH.D)

Production Manager: Mehri, Roghayeh
Persian Editor: Hodavand, Fatemeh
Layout: Khalili, Hamed

Editorial Office
No.9, Dameshgh S t. Valiasr Square, Tehran,
Islamic Republic of Iran
Tel: (021) 88919186
Fax: (021) 88893076
website: http://ssa.ricac.ac.ir

Aim and Scopes

"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.

IN THE
NAME
OF GOD