



۶۰۱۲-۲۲۲۸: شاپا چاپی

۷۴۲۲-۲۶۷۶: شاپا الکترونیکی

دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

هنرهای زیبا

هنرهای نمایشی و موسیقی

فصلنامه علمی

دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران



University of
TEHRAN

P. ISSN: 228-6012

E. ISSN: 2676-7422

Volume 31, No. 3, Autumn 2026

هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی / دوره ۳۱ / شماره ۳ / پاییز ۱۴۰۵

HONAR-HA-YE-ZIBA : Performing Arts and Music / Volume 31/ No. 3 / Autumn 2026

- ۵ سرمقاله مهمان: موسیقی و پژوهش‌های علمی در مسیر شناخت کارکردها و توسعه نشریات تخصصی
امین هنرمند
- ۹ جدال معنایی مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ ایران: مطالعه‌ای بر پایه تاریخ مفهوم
عرفان ناظر
- ۲۳ نقش دراماتیک اشیا به مثابه عروسک نمایشی در بازسازی خانه برای انسان مهاجر با مطالعه موردی
داستانی از عالیه عطایی
شیوا مسعودی، گلاله شاهکار
- ۳۵ کنجکاوی پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش‌گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶)
نسترن دره‌گیرائی، علیرضا صباد
- ۴۵ معنای سکوت در سینمای بر گمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا
طیبه سبحانی، جواد امین خندقی
- اصول ملایمت در مدهای ردیف صبا
هوتن شرف‌بیانی
- ۵۹ تحلیل فرآیند انتقال مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی فلسفی در انیمیشن روح
محسن کرمی، حسین فتحی
- ۷۳ نمود امر غریب مرتبط با عناصر نور و رنگ در فیلم انیمیشن کورالاین بر اساس دیدگاه فروید
فاطمه درینی، سید نجم‌الدین امیر شاه‌کرمی، امیر حسن ندایی
- ۸۵

- Guest Editorial: Music and Scientific Research: Toward Understanding Its Functions
and Developing Specialized Journals 5
Amin Honarmand
- The Semantic Contestation of the Concept of “Revolution” in Iranian Dramatic Lit-
erature of the 1980s 9
Erfan Nazer
- The Dramatic Role of Objects in Reconstructing the Concept of Home for
Migrants: A Case Study Based on Documentary Narrative 23
Shiva Masoudi, Golaleh Shahkar
- Pandora’s Curiosity: Representation of the Female Investigative Look in Bahram
Beyzaie’s *The Crow* (1977) 35
Nastaran Doregiraei, Alireza Sayyad
- The Meaning of Silence in Bergman’s Cinema: *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*,
Winter Light, *The Silence*, and *Persona* 45
Tayyibe Sobhani, Javad Amin Khandaqi
- Principles of Consonances of the Modes of the Saba Radif 59
Hootan Sharafbayani
- An Analysis of the Process of Transferring Philosophical Cosmological and
Anthropological Concepts in *Soul* Animation 73
Mohsen Karami, Hossein Fathi
- Reflection of Uncanny’s Sense from Freud’s View in the Narrative Structure,
Elements of Color and Light in the Animated Film *Coraline* 85
Fatemeh Dorini, Seyed Najmeddin Amir Shahkarami, Amir Hassan Nedaei



Instructions To Contributors

Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music is a peer-reviewed, open access, quarterly journal which publishes theoretically and empirically research on all facets of theatre, drama, cinema, radio, classical and contemporary music, traditional Persian music, performing arts, new media, aesthetics, art philosophy and pedagogy. Accepted papers often reflect critical and comparative analysis. Our target audience include academicians, art educators, students, as well as the artistic and performing communities at large. The submitted paper should have neither been previously published nor be under consideration elsewhere.

The submitted papers will be published after special review as well as the approval of the editorial board. *Honar-Ha-ye-Ziba* (Journal of Fine Arts) was originally published in 1995 to cover all aspects of art and was divided into three journals in 2009 with *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music* focusing on performing arts and music. Professors and researchers may directly visit this site, register, submit and set up their papers based on authors guidelines.

Email: fineartj@ut.ac.ir

About the Journal

• **Journal Title:** *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*

• **Country of Publication:** Iran, Tehran.

• **Publisher:** University of Tehran, College of Fine Arts

• **Subject Area:** Theoretically and empirically research on all facets of theatre, drama, cinema, radio, classical and contemporary music, traditional Persian music, performing arts, new media, aesthetics, art philosophy and pedagogy. Research and scientific experiences in the field of Performing Arts and Music. It aims to promote and improve research, as well as deepen theoretical and practical studies in this field.

• **Format:** Print and Online

• **Print ISSN:** 2228-6012

• **Online ISSN:** 2676-7422

• **Frequency:** Quarterly

• **Language:** Persian, including extended English abstracts and bibliographies

• **Open Access:** Yes, free access to articles

• **Article Types:** Research and review papers

• **Primary Review:** 10 days, approximately

• **Peer Review Policy:** Double-blind peer-review

• **Average Refereeing Time:** 9 weeks

• **Acceptance Percentage:** 20%

• **Article Processing Charges:** No

• **Citation Style:** The APA 7th referencing style

• **Website:** <https://jfadram.ut.ac.ir/?lang=en>

• **E-mail:** fineartj@ut.ac.ir

• **Tel:** (+98-21) 66415282

• **Indexing and Abstracting:** DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), EBSCO, J-Gate, EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek /Electronic Journals Library), Open Policy Finder (formerly Sherpa Romeo), E-LIS Eprints, SID (Scientific Information Database), Noormags, Magiran, Iran Journals.

• **Academic Discovery and Scholarly Platforms:** Google Scholar, Academia.edu, ResearchGate.

• **Professional and Social Networking Platforms:** LinkedIn.

• **COPE:** *Journal of Fine Arts: Visual Arts* follows the policies and guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE) and abides by its Code of Conduct in dealing with potential cases of misconduct.

• **Copyright:** Authors retain unrestricted copyrights and publishing rights.

• **Type of License:** CC BY-NC - Creative Commons.

• **Required Files to Be Uploaded:** Five essential files must be submitted through the manuscript submission system: 1. the main file of the manuscript (without the names of the authors), 2. Title page in the mentioned format, 3. Authorship form (must include the title of the article and the name and surname of all authors and be signed by all authors), 4. Conflicts of Interest form (must be signed by the Corresponding Author and uploaded with the article file), and 5. Cover letter.

• **Journal Address:** College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

• **Tel/Fax:** (+98-21) 66415282

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی

نوشتارهای علمی- پژوهشی و تحلیلی در زمینه‌های نمایشی و موسیقی برای درج در نشریه پذیرفته‌شده و پس از داوری و تصویب هیأت تحریریه به چاپ می‌رسند. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، از چاپ مقاله‌های غیرعلمی پژوهشی (ترجمه، گردآوری، مروری و یادداشت‌های پژوهشی) معذور است..

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، از چاپ مقاله‌های غیرعلمی- پژوهشی (ترجمه، گردآوری، مروری و یادداشت‌های تحقیقاتی) معذور است.

مقالات ارسالی توسط دانشجویان و اعضای هیأت علمی آموزشی و پژوهشی دانشگاه‌ها و مؤسسات پژوهشی باید با ایمیل سازمانی یا دانشگاهی و شناسه ارکید (ORCID) آن‌ها ارسال شود. نوشتارهای ارسالی نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای به چاپ رسیده باشند. مقاله‌های ارایه‌شده به نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی برای بررسی و چاپ نباید هم‌زمان به نشریه‌های دیگر ارایه شده باشند.

مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، روش‌شناسی پژوهش، پیشینه پژوهش، یافته‌های پژوهش، بحث، محدودیت‌ها، پیشنهادها، نتیجه‌گیری و منابع باشد. اندازه این نوشتارها باید بین ۷,۰۰۰ تا ۱۰,۰۰۰ لغت باشد. نوشتارها باید دارای چکیده فارسی و انگلیسی باشند. چکیده مقاله باید شامل بیان مسئله، هدف، چگونگی پژوهش، موضوعات مقاله و یافته‌های مهم و نتیجه باشد. این بخش باید به‌تنهایی بیان‌کننده تمام مقاله و به‌ویژه نتایج به‌دست آمده باشد. اندازه چکیده فارسی ۲۰۰ کلمه و چکیده انگلیسی مبسوط حدود ۸۰۰ کلمه است.

در مقدمه به بیان مسئله، اهداف و ضرورت‌های پژوهش اشاره شود (در مقدمه باید بیان شود این پژوهش چیست و چرا انجام می‌گیرد؟). در قسمت پیشینه پژوهش باید به زیربخش‌های اصلی ذیل اشاره شود: پیشینه نظری تئوری‌ها، دیدگاه‌ها و رویکردهای موجود در مورد مسئله پیشینه تجربی (پژوهش‌های پیشین و روش‌شناسی‌های آن‌ها در مورد مسئله؛ مدل مفهومی (در صورت کمی بودن پژوهش و داشتن مدل). در تدوین مقاله از آوردن مواردی چون ضمیمه، پیوست و پرسش‌نامه خودداری شود. اهداف، سؤال‌ها و فرضیه‌های پژوهش در انتهای بیان مسئله توضیح داده شوند. واژه‌های خارجی در متن فارسی برای نام‌های خارجی، در حد امکان از معادل‌های فارسی مصطلح و مصوب استفاده شود. در مورد نام‌های خارجی ضروری و غیرمتداول یا معادل‌های غیرمصطلح فارسی، فقط در اولین ارجاع و بلافاصله پس از بیان این‌گونه واژه‌ها، معادل لاتین آن به صورت پی‌نوشت در پایین همان صفحه قید می‌شود. پی‌نوشت‌ها در صورت نیاز به درج پی‌نوشت، همهٔ موارد فارسی به صورت راست‌چین با قلم *BNazanin* و اندازهٔ ۱۰ پوینت و زیرنویس‌های لاتین به‌صورت چپ‌چین با قلم *Times New Roman* اندازهٔ ۹ پوینت نوشته می‌شوند. در پی‌نوشت، پس از شماره نقطه درج می‌شود، سپس یک فاصله و بعد معادل فارسی یا انگلیسی تایپی می‌گردد. در بخش تشکر و قدردانی، راهنمایی و کمک‌های دیگران یادآوری شده و به‌طور خلاصه از آن‌ها سپاسگزاری می‌گردد.

نتیجه‌گیری بخش جمع‌بندی و نتیجه‌گیری پس از متن اصلی مقاله الزامی است. در صورت داشتن پیشنهاد، می‌توانید آن‌ها را در انتهای نتیجه‌گیری قرار دهید. بهتر است که نتیجه‌گیری از بحث جدا باشد.

برای منبع‌دهی از روش استنادی انجمن روان‌شناسان آمریکا (APA 7) با مراجعه به وبگاه <https://jfadram.ut.ac.ir/journal/authors.note> استفاده شود.

نشریاتی که فهرست منابع فارسی را به انگلیسی ترجمه می‌کنند، ضروری است در انتهای ارجاع به مقاله‌ای که در اصل به زبان فارسی بوده است به شکل استاندارد (یعنی کامل، یکدست و در پرانتز) از عبارت (In Persian) استفاده گردد.

صفحه مشخصات مقاله باید شامل نام و نام‌خانوادگی نویسنده (نویسندگان)، عنوان (رتبه علمی)، آدرس، تلفن و پُست الکترونیکی سازمانی نویسنده (نویسندگان) باشد.

همچنین چنانچه مقاله مستخرج از طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله و همکاران نیز در صفحه مشخصات درج گردد. صفحه اول مقاله باید بدون نام و مشخصات نویسنده (نویسندگان) و فقط شامل عنوان مقاله، چکیده فارسی و واژه‌های کلیدی باشد.

عنوان نوشتار باید کوتاه، گویا و بیان‌کننده محتویات نوشتار باشد.

واژه‌های کلیدی مربوط به متن و عنوان مقاله بلافاصله بعد از چکیده و به ترتیب حروف الفبا ۵ کلمه نوشته شود.

تعداد عکس‌ها، نگاره‌ها، جداول و غیره حداکثر ۱۵ عدد و با کیفیت مناسب تهیه شوند.

شماره و شرح و مأخذ عکس‌ها، نگاره‌ها و غیره به ترتیبی که در متن به آن اشاره می‌شود در ذیل آنها قید گردد. همچنین می‌بایست فایل تصویری تمام عکس‌ها، نگاره‌ها و جداول، خارج از *Word* با فرمت *JPG* یا *TIFF* نیز ارائه گردد.

در زمان ارسال مقاله، نویسندگان می‌بایست فرم تعهدنامه نشریه را نیز تکمیل و در سامانه بارگذاری نمایند. برای دریافت فرم تعهدنامه، اینجا کلیک نمایید.

در مقالاتی که توسط دانشجویان به همراه اعضای هیأت علمی دانشگاه تهران تهیه شده است، حتماً می‌بایست عضو هیأت علمی دانشگاه تهران به عنوان نویسنده مسئول مشخص شود.

مقالات برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد و رساله دکتری، حتماً می‌بایست با درج نام استادان راهنما و مشاور ارائه گردند و در صورت عدم تمایل استادان به درج نامشان، موضوع می‌بایست کتباً و با امضای استاد مربوطه به دفتر اعلام شود. همچنین درصفحه مشخصات نیز می‌بایست عنوان پایان‌نامه، رساله یا طرح پژوهشی درج شود.

مقالاتی که برای چاپ در نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی پذیرفته می‌شوند، می‌بایست در سامانه همانندجوی پژوهشگاه علوم و فناوری اطلاعات ایران (ایرانداک) ثبت و گواهی همانندجویی به دفتر نشریه ارائه شود.

چنانچه مقاله‌ای خارج از ضوابط راهنمای تهیه نوشتارهای علمی نشریه به طریق مزبور باشد، قبل از ارایه به هیأت تحریریه و داوران به نویسنده برگشت داده خواهد شد.

ارائه مقاله به نشریات هنرهای زیبا، صرفاً از طریق ثبت‌نام در سامانه نشریات هنرهای زیبا و بارگذاری مقاله در سامانه است. مقالات بارگذاری‌شده در سامانه نشریات، از نظر شکلی و محتوایی توسط سردبیر نشریه بررسی و در صورت تأیید، در فرایند داوری قرار می‌گیرند. تأیید نهایی نوشتارها برای چاپ در نشریه پس از نظرات داوران با هیأت تحریریه نشریه است.

صحت نوشتارهای علمی با نویسنده / نویسندگان است. چاپ نوشتارهای نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی بدون ذکر مأخذ در نشریه‌های دیگر ممنوع می‌باشد.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی





هنرهای نمایشی و موسیقی

هنر زیبا

نشریه علمی هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی

زمینه انتشار: هنر

دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

صاحب امتیاز: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

مدیر مسئول: حامد مظاهریان

سر دبیر: محمدباقر قهرمانی

دبیر بخش هنرهای نمایشی: محمدباقر قهرمانی

دبیر بخش موسیقی: امین هنرمند

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

حمیدرضا افشار استاد گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران
رحمت امینی دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
حسن بلخاری قهی استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
مرضیه پیراوی ونک استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده پژوهش های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان
نرگس ذاکر جعفری دانشیار گروه موسیقی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان
محمد شهباز استاد گروه سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر
شهاب الدین عادل دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما-تئاتر، دانشگاه هنر ایران
ساسان فاطمی استاد گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
فرشاد فرشته حکمت دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
بهروز محمودی بختیاری دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
مصطفی مختاباد استاد گروه ادبیات نمایشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
سید حسین میثمی دانشیار گروه اتنوموزیکولوژی، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران
مسعود نقاش زاده دانشیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما
امین هنرمند دانشیار گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

هیأت تحریریه بین المللی

سهیلا امیرسلیمانی دانشیار گروه زبان و فرهنگ های جهانی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه یوتا
نوید برگریزان استادیار گروه موسیقی شناسی، دانشکده موسیقی، دانشگاه کارولینای شرقی
استفان پیازسکی استادیار گروه جامعه شناسی و علوم سیاسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه علمی کاربردی مدیریت دولتی نوردراین-وستفالن
مهدی سمتی استادیار گروه ارتباطات، دانشگاه ایلینویز، آمریکا
ایوانا ووچیک کومیناک استادیار گروه کارگردانی تئاتر، دانشکده هنرهای دراماتیک، دانشگاه هنر در بلگراد

مدیر داخلی: نرگس یارچینی

ویراستار تخصصی: مهدی فلاحی تکان تپه

ویراستار انگلیسی: ستاره بهشتی

طرح روی جلد: مرتضی ممیز

طرح بسم ا... و خوشنویسی عنوان نشریه: صداقت جباری

نشانی نشریه: دانشگاه تهران، دانشکدگان هنرهای زیبا - تلفکس: ۶۶۴۱۵۲۸۲، کد پستی: ۱۴۱۵۵-۶۴۵۸۳

وب سایت نشریه: <http://JFADRAM.ut.ac.ir>

پست الکترونیکی: fineartj@ut.ac.ir

■ داوری مقالات این شماره بنا به موضوع، به وسیله اعضای هیأت داوران مجله انجام شده است.

■ مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات نشریه نبوده و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان محترم می باشد.

درجه علمی- پژوهشی نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی طی شماره ۳/۱۱/۹۸۵ مورخ ۱۳۸۸/۰۶/۰۴
دبیرخانه کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ابلاغ گردیده است.

■ نشریه هنرهای زیبا از تاریخ ۱۳۸۲/۰۵/۰۳ در نمایه بین المللی Ulrich's Periodical Directory ایندکس شده است.

فهرست مقالات پژوهشی

- ۵ سرمقاله مهمان: موسیقی و پژوهش‌های علمی در مسیر شناخت کارکردها و توسعه نشریات تخصصی
امین هنرمند
- ۹ جدال معنایی مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ ایران: مطالعه‌ای بر پایه تاریخ مفهوم عرفان ناظر
- ۲۳ نقش دراماتیک اشیا به مثابه عروسک نمایشی در بازسازی خانه برای انسان مهاجر با مطالعه موردی داستانی از عالیه عطایی
شیوا مسعودی، گلاره شاهکار
- ۳۵ کنجکاوی پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶)
نسترن دره گیری، علیرضا صیاد
- ۴۵ معنای سکوت در سینمای برگمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا
طیبه سبحانی، جواد امین خندقی
- ۵۹ اصول ملایمت در مدهای ردیف صبا
هو تن شرف‌بیانی
- ۷۳ تحلیل فرآیند انتقال مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی فلسفی در انیمیشن روح
محسن کرمی، حسین فتحی
- ۸۵ نمود امر غریب مرتبط با عناصر نور و رنگ در فیلم انیمیشن کورالاین بر اساس دیدگاه فروید
فاطمه درینی، سید نجم‌الدین امیر شاه کرمی، امیر حسن ندایی

Contents of Research Articles

Guest Editorial: Music and Scientific Research: Toward Understanding Its Functions and Developing Specialized Journals	5
Amin Honarmand	
The Semantic Contestation of the Concept of “Revolution” in Iranian Dramatic Literature of the 1980s	9
Erfan Nazer	
The Dramatic Role of Objects in Reconstructing the Concept of Home for Migrants: A Case Study Based on Documentary Narrative	23
Shiva Masoudi, Golaleh Shahkar	
Pandora’s Curiosity: Representation of the Female Investigative Look in Bahram Beyzaie’s <i>The Crow</i> (1977)	35
Nastaran Doregiraei, Alireza Sayyad	
The Meaning of Silence in Bergman’s Cinema: <i>The Seventh Seal</i>, <i>Wild Strawberries</i>, <i>Winter Light</i>, <i>The Silence</i>, and <i>Persona</i>	45
Tayyeb Sobhani, Javad Amin Khandaghi	
Principles of Consonances of the Modes of the Saba Radif	59
Hootan Sharafbayani	
An Analysis of the Process of Transferring Philosophical Cosmological and Anthropological Concepts in <i>Soul</i> Animation	73
Mohsen Karami, Hossein Fathi	
Reflection of Uncanny’s Sense From Freud’s View in the Narrative Structure, Elements of Color and Light in the Animated Film <i>Coraline</i>	85
Fatemeh Dorini, Seyed Najmeddin Amir Shahkarami, Amir Hassan Nedaei	

Music and Scientific Research: Toward Understanding Its Functions and Developing Specialized Journals

Guest Editorial

From a historical standpoint, although research shows that flutes made of bone and ivory are among the oldest musical instruments, with some dating back more than 35,000 years (Conard et al., 2009), the musical use of the human larynx for various purposes has an even older history. Some studies have proposed the hypothesis that even before Homo sapiens, Neanderthals used the larynx—as one of the most primitive musical tools—for creating social bonds, certain rituals, and mother-child communication (Mithen, 2005). Such functional approaches to music continue to appear in various forms in modern human life today; from socio-political uses, such as national anthems as symbols of homelands, to cultural-religious uses, such as the call to prayer (azan) or Ta'zieh (a type of Iranian-Islamic play).

Yet alongside these utilitarian functions, over the past few centuries—particularly within the Western art music tradition—music has increasingly come to be regarded as an independent art form. Audiences of classical music, especially in Europe, have for years bought tickets and attended concert halls to listen to the music of composers such as Mozart and Beethoven. Alongside the transformation of the arts and the structure-breaking innovations of the late nineteenth and early twentieth centuries, certain reflective and expressive dimensions of art also became, at times, more pronounced. While listeners once derived pleasure from a Mozart work purely for musical reasons, the introduction of extra-musical ideation and specific philosophical ideas into the creation of certain works pushed the discerning listener toward deeper reflection on aspects beyond music itself. Study, inquiry, discussion, and dialogue became important tools in this process, providing the groundwork for deeper understanding. Although, in general, the process of sharing thought through writing has a long history among thinkers, the growth of scholarly writing and research in music increasingly provided the foundation for understanding, cultivation, and creativity. Yet this is only one of the functions of scholarly writing and research in music, particularly in the modern era.

Alongside advances in technology across various fields, including medicine, psychology, and interdisciplinary studies, opportunities for scientific investigation into the effects of music on the human mind and behavior have also expanded considerably. For example, studies have demonstrated that music education enhances children's cognitive and intellectual development (Schellenberg, 2004). More specifically, some studies have found that, beyond outcomes directly related to musical abilities, music education is associated with better performance in certain activities involving temporal and spatial perception and reading skills (Hurwitz et al., 1975), as well as enhanced executive functions—including inhibition, planning, and cognitive flexibility—verbal intelligence, and, consequently, improved academic performance (Jaschke et al., 2018). On the other hand, research has shown that music possesses considerable potential not only as an artistic medium but also as a scientifically grounded therapeutic intervention for improving quality of life and reducing the psychological burden associated with depression (Chanda & Levitin, 2013; Aalbers et al., 2017; Dingle et al., 2021). These findings are not only valuable for professionals in the field but also illuminate the significance and functions of music across various dimensions of individual and social life. The findings of such studies, on the one hand, provide a basis for reforming traditional educational methods and reconsidering future policymaking and, on the other hand, demonstrate the need to devote particular attention to both fundamental and applied research alongside practical domains such as performance and composition.

In general, many well-established academic journals with high citation impact tend to focus on a single specialization within a broader discipline. For example, journals in the field of music typically concentrate on only one area, such as musicology, ethnomusicology, popular music, music theory and analysis, music education, music technology, or music cognition and psychology. That said, within a specialized field such as musicology, published articles may show topical diversity, including analyses of various types of music, historical approaches, aesthetics, or cultural studies. Many of these journals are published in the United States and the United Kingdom, primarily in English, and serve an international community of authors and readers. In contrast, in some countries, including Iran, owing to linguistic characteristics, a cultural and academic tradition different from that of the West, as well as limited resources, journals generally do not exhibit such specialization. Indeed, even the two leading academic journals in music publish articles from two distinct disciplines—music and the performing arts. Furthermore, in Iran, in addition to the various subfields that are internationally established and mentioned above, researchers are also actively engaged in the study of Iranian music to a greater extent than in most other parts of the world. Therefore, greater specialization of academic journals would be a desirable objective for the future.

Citation: Honarmand, Amin. (2026). Music and scientific research: Toward understanding its functions and developing specialized journals. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 5-8. (In Persian)

Published: 23 Sep 2026

Amin Honarmand (Guest Editor) [iD](#)

Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2026.108520>



Naturally, however, this would lead to a larger number of journals, which, in order to maintain quality, should be commensurate with the volume of submissions received. Under the current circumstances, however, maintaining an open and inclusive approach toward the acceptance of diverse subfields within both music and the performing arts appears necessary. In addition to musicologists, who have traditionally had a stronger research presence, it is equally important to facilitate the review of submissions addressing other areas, including music theory, analysis, and music education. Accordingly, a more flexible policy has been adopted in the initial selection of submitted music manuscripts prior to peer review. At the same time, following the journal's promotion to the highest national quality and close observation of the global standards, efforts have been made to enhance the quality of the journal by increasing the number of reviewers, improving the rigor of the evaluation process, and exercising greater care in making the final editorial decisions. It is hoped that, alongside this approach and with the continued growth in the number of music graduates and faculty members, the future will witness the establishment of independent, specialized journals in the fields of performing arts and music.

Keywords: academic art journals, applications of music, cognitive functions of music, music in Iran, music research

موسیقی و پژوهش‌های علمی در مسیر شناخت کارکردها و توسعه نشریات تخصصی

سرمقاله مهمان

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

امین هنرمند (سردبیر مهمان): دانشیار گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا،

E-mail: a.honarmand@ut.ac.ir

دانشگاه تهران، تهران، ایران.

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2026.108520>

در یک نگاه تاریخی، اگرچه پژوهش نشان می‌دهد که نی‌های ساخته‌شده از استخوان و عاج از کهن‌ترین ادوات موسیقی به شمار می‌روند و برخی از آن‌ها بیش از ۳۵ هزار سال قدمت دارند (Conard et al., 2009)، اما استفاده موسیقایی انسان از حنجره برای مقاصد مختلف، پیشینه کهن‌تری دارد. برخی مطالعات این فرضیه را مطرح کرده‌اند که حتی پیش از انسان خردمند، نئاندرتال‌ها برای ایجاد ارتباطات اجتماعی، برخی مناسک و همینطور ارتباط مادر و کودک، حنجره را به عنوان یکی از ابتدایی‌ترین ابزارهای موسیقایی به کار می‌برده‌اند (Mithen, 2005). چنین رویکردهای کاربردی در ارتباط با موسیقی، تا امروز به اشکال مختلف در زندگی انسان مدرن دیده می‌شود؛ از استفاده‌های اجتماعی-سیاسی، مانند سرودهای کشورهای مختلف به عنوان نماد آن سرزمین‌ها، تا استفاده‌های فرهنگی-مذهبی، مانند اذان یا تعزیه.

اما در کنار این بهره‌وری‌ها، در چند سده اخیر به‌ویژه در سنت موسیقی هنری غرب، موسیقی بیش‌ازپیش به عنوان هنری مستقل تلقی شده است. مخاطبین موسیقی کلاسیک، به‌طور خاص در اروپا، سال‌ها با خرید بلیط و حضور در سالن‌های کنسرت به موسیقی محض آهنگسازانی نظیر موزارت و بت‌هون گوش سپرده‌اند. هم‌زمان با تحول هنرها و نوآوری‌های ساختار شکنانه در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، برخی جنبه‌های متفکرانه و نحوه تأثیر گذاری در هنر نیز گاه‌ا‌گاهاً پررنگ‌تر شد. اگر شنونده‌ها از شنیدن یک اثر محض از موزارت صرفاً به دلایل موسیقایی لذت می‌بردند، ایده‌پردازی‌های فراموسیقایی و وارد کردن ایده‌های فلسفی خاص در تولید برخی آثار، مخاطب هوشمند را به تفکر و تعمق بیشتر در جنبه‌هایی به جز موسیقی واداشت. مطالعه، پرسش، بحث و گفتگو برخی ابزار مهم در راستای این فرایند بود که بستر درک عمیق‌تر را فراهم می‌کرد. اگرچه به‌طور کلی فرایند به اشتراک گذاری تفکر توسط اندیشمندان به واسطه نوشتار تاریخ قابل توجهی دارد، رشد تألیف و پژوهش در موسیقی زمینه درک، بازپروری و خلاقیت را بیش‌ازپیش فراهم کرد. اما این تنها یکی از کاربردهای تألیف و پژوهش، به‌ویژه در عصر مدرن بوده است.

هم‌زمان با پیشرفت فناوری در علوم مختلف نظیر پزشکی، روان‌شناسی و مطالعات بین‌رشته‌ای، امکان مطالعه علمی در رابطه با تأثیر موسیقی بر ذهن و رفتار انسان نیز رشد فزاینده‌ای پیدا کرد. به عنوان مثال، مطالعات نشان داد که آموزش موسیقی رشد شناختی و هوشی کودکان را تقویت می‌کند (Schellenberg, 2004). به‌طور خاص، برخی پژوهش‌ها به این نتیجه رسیدند که مثلاً آموزش موسیقی علاوه بر پیامدهای مرتبط با توانایی‌های موسیقایی، با عملکرد بهتر کودکان در برخی فعالیت‌های مرتبط با درک زمان و فضا و مهارت‌های خواندن (Hurwitz et al., 1975) و نیز باعث تقویت کارکردهای اجرایی (از جمله بازداری، برنامه‌ریزی و انعطاف‌پذیری شناختی)، هوش کلامی و در نتیجه بهبود عملکرد تحصیلی می‌شود. (Jaschke et al., 2018). از سوی دیگر، پژوهش‌هایی نشان داد که نه تنها به عنوان یک ابزار هنری، بلکه به عنوان یک مداخله درمانی علمی، پتانسیل بالایی برای بهبود کیفیت زندگی و کاهش بار روانی افسردگی دارد (Chanda & Levitin, 2013; Aalbers et al., 2017; Dingle et al., 2021). این دستاوردها نه تنها برای متخصصان راه‌گشاست، بلکه اهمیت و کارکرد موسیقی را در ابعاد گوناگون زندگی فردی و اجتماعی آشکار می‌سازد. نتایج چنین مطالعاتی، از یک سوراخکارهای اصلاح روش‌های آموزشی سنتی و بازنگری در سیاست‌گذاری‌های آتی را تبیین می‌کند و از سوی دیگر، ضرورت توجه ویژه به پژوهش‌های بنیادی و کاربردی را در کنار ابعاد عملی نظیر اجرا و آهنگسازی به اثبات می‌رساند.

به‌طور کلی، نشریات معتبر دانشگاهی با ارجاعات بالا در دنیا، از میان گرایش‌های مختلف یک رشته، غالباً بر روی یک گرایش خاص متمرکز اند. به عنوان نمونه، نشریات رشته موسیقی، غالباً تنها یکی از موضوعاتی مانند موسیقی‌شناسی، قوم‌موسیقی‌شناسی، موسیقی مردمی، تئوری و تحلیل، آموزش، تکنولوژی و درک و روان‌شناسی موسیقی را در بر می‌گیرند. هرچند که در یک حوزه تخصصی مانند موسیقی‌شناسی، ممکن است مقالات منتشر شده تنوع موضوعی نظیر تحلیل برخی انواع موسیقی، رویکرد تاریخی، زیبایی‌شناسی یا فرهنگی داشته باشند. اغلب این نشریات که توسط مراکزی در کشور آمریکا و انگلستان و به زبان انگلیسی منتشر می‌شوند، نویسندگان و مخاطبین گسترده بین‌المللی دارند. در حالی که در برخی کشورها از جمله ایران، با توجه به ویژگی‌های زبانی، پیشینه فرهنگی و دانشگاهی متفاوت نسبت به غرب و همینطور محدودیت منابع، نشریات نه تنها چنین تمرکزی ندارند، بلکه حتی دو نشریه معتبر دانشگاهی در زمینه موسیقی، مقالاتی از دو رشته متفاوت موسیقی و هنرهای نمایشی منتشر می‌کنند. از طرف دیگر، در کشور ما، علاوه بر گرایش‌های متعددی

استناد: هنرمند، امین. (۱۴۰۵). موسیقی و پژوهش‌های علمی در مسیر شناخت کارکردها و توسعه نشریات تخصصی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی،

۸-۵، (۳) ۳۱

که در دنیا مرسوم است و پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، پژوهشگران در حوزه موسیقی ایرانی هم (بیش از سایر نقاط جهان)، فعالیت می‌کنند. از این رو، تلاش در جهت تخصصی‌شدن نشریات در آینده مطلوب خواهد بود؛ البته طبیعتاً این موضوع منجر به تعدد بیشتر نشریات خواهد شد که باید برای حفظ کیفیت، با میزان مقالات ارسالی متناسب باشد. اما در شرایط فعلی، رویکرد باز و متکثر در ارتباط با پذیرش گرایش‌های متعدد در هر دو رشته موسیقی و هنرهای نمایشی ضروری به نظر می‌رسد. علاوه بر موسیقی‌شناسانی که پیشینه پررنگ‌تری در زمینه پژوهش دارند، هموار کردن بستر برای داوری مقالات با موضوعات مرتبط با جنبه‌های دیگر نظیر تئوری، تحلیل و آموزش موسیقی نیز لازم و ضروری است. در عین حال و همزمان با ارتقای کیفیت نشریه و رعایت دقیق استانداردهای جهانی، سعی شده است تا با افزایش تعداد داوران، ارتقای ارزیابی و همین‌طور تعیین تکلیف نهایی با حساسیت بالا در راستای این افزایش کیفی نشریه نیز گام برداشته شود. امید است که همزمان با این رویکرد و همین‌طور افزایش فارغ‌التحصیلان و استادان موسیقی، در آینده شاهد استقلال نشریات رشته‌های تخصصی در زمینه هنرهای نمایشی و موسیقی باشیم.

واژه‌های کلیدی: پژوهش موسیقی، کاربرد موسیقی، کارکردهای شناختی موسیقی، نشریات علمی هنر، موسیقی در ایران

References

- Aalbers, S., Fusar-Poli, L., Freeman, R. E., Spreen, M., Ket, J. C. F., Vink, A. C., Maratos, A., Crawford, M., Chen, X.-J., & Gold, C. (2017). Music therapy for depression. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, 2017(11), Article CD004517. <https://doi.org/10.1002/14651858.CD004517.pub3>
- Chanda, M. L., & Levitin, D. J. (2013). The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17(4), 179–193. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2013.02.007>
- Conard, N. J., Malina, M., & Münzel, S. C. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*, (7256)460 740–737. <https://doi.org/10.1038/nature08169>
- Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., Davidson, R., Draper, G., Fairley, S., Farrell, C., Flynn, L. M., Gomersall, S., Hong, M., Larwood, J., Lee, C., Lee, J., Nitschinsk, L., Peluso, N., Reedman, S. E., ... Wright, O. R. L. (2021). How do music activities affect health and well-being? A scoping review of studies examining psychosocial mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 12, Article 713818. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.713818>
- Hurwitz, I., Wolff, P. H., Bortnick, B. D., & Kokas, K. (1975). Nonmusical effects of the Kodály music curriculum in primary grade children. *Journal of Learning Disabilities*, 174–167, (3)8. <https://doi.org/002221947500800310/10.1177>
- Jaschke, A. C., Honing, H., & Scherder, E. J. A. (2018). Longitudinal analysis of music education on executive functions in primary school children. *Frontiers in Neuroscience*, 12, Article 103. <https://doi.org/10.3389/fnins.2018.00103>
- Mithen, S. (2005). *The singing Neanderthals: The origins of music, language, mind and body*. Weidenfeld & Nicolson.
- Schellenberg, E. G. (2004). Music lessons enhance IQ. *Psychological Science*, 514–511, (8)15. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00711.x>

The Semantic Contestation of the Concept of “Revolution” in Iranian Dramatic Literature of the 1980s

Abstract

Among significant concepts in contemporary Iranian history—one that has extensive application across political, social, religious, and other domains, and consequently has acquired multiple layers of semantic meaning—is the concept of “revolution.” Although this concept first appeared in plays during the Qajar era, the present article examines this as a foundational, trend-setting concept within the plays of the 1360s (1980s) decade, works profoundly shaped by the Islamic Revolution of Iran. According to the author's findings, more than seventy plays written during this decade employed the concept of revolution, explicitly or in language free of an historical interpretation, owing to their ideological affiliation with various offshoots of Marxism or with Islamist currents linked to the Islamic Revolution (1979). To avoid a generic ideological reading, however, this study focuses on fourteen plays whose treatment of the concept was semantically clearer and unambiguous. These plays were published with the support of the Ministry of Culture and Islamic Guidance or of newly established institutions such as the Howzeh-ye Honari (Arts Bureau) and the Jihad-e Daneshgahi (Academic Jihad Organization), a fact that may itself indicate a meaningful relationship between these works and the revolutionary thoughts and practices governing the state and its institutional apparatus during the period. This article's central problem, however, is that—owing to the diverse intellectual orientations of the playwrights and to the varied uses and connotations attached to this historically laden, frequently recurring concept—the concept of revolution was not employed with a single, stable meaning across all plays during the aforementioned period. Rather, it acquired class-based, religious, historical (contemporary or older), and even transnational connotations. This suggests that, within the trending popularity of revolutionary drama, synonymous yet mutually contradictory meanings of revolution coexisted. More precisely, although the subject of revolution was used in many plays during this time, playwrights did not represent a single, unified meaning of the concept; and on closer scrutiny, the meanings attributed to revolution in different plays stood in tension and contradiction with one another. At the same time, it becomes evident that as this time frame (approximately a decade) approaches its end, such instances of semantic synonymy and contradiction gradually diminish, until a single meaning grounded in Islamic ideology comes to prevail over competing approaches. To elucidate this problem, the author is guided by two central research questions: the meaning of the concept of revolution in the plays and the interpretations playwrights provide in their plays. To research these questions, the study draws on Reinhart Koselleck's theory of conceptual history (Begriffsgeschichte), subjecting the revolutionary concept of “revolution” to critical examination within the domain of dramatic literature. According to this framework, grasping the historical meaning of foundational

Received: 03 May 2025

Received in revised form: 30 Apr 2026

Accepted: 27 Jul 2026

Erfan Nazer 

Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: erfan.nazer@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.390719.616057>

concepts requires that the researcher, beyond relying on historical semantic knowledge, adopt both diachronic and synchronic approaches, so that a foundational, multilayered concept such as revolution can be examined within its own historical trajectory and in relation to other contemporaneous concepts. The concept must then be critically analyzed so that the attributed definitions by the political leadership and intellectuals of the period may be revealed, allowing the semantic layers and the contestation over meaning to be explained historically and with reasoned argumentation as they unfolded within the revolutionary plays. On this basis, the research method requires that analysis of the concept take into account the transformation of social structures, the formation of new institutions of surveillance and power, the views of political leaders and intellectuals whose ideas influenced society and shaped policies and laws, foundational documents such as the Constitution of the Islamic Republic of Iran, and, more broadly, the semantic and social field of the decade as a whole. The study shows that the meaning of revolution, from the beginning to the end of the decade, underwent transformation shaped by Marxist and Islamist orientations. Semantically, the older, pre-existing conception of revolution either recedes entirely or is transformed, giving way to newer meanings extending into other historical and doctrinal domains—including contemporary history, ancient history, and significant religious events. Furthermore, as a foundational concept within the dramatic literature of the 1360s, revolution was subject to sustained semantic and historical contestation across the plays. In this contest over meaning, narrower conceptions—for instance, those emphasizing the actions of the clergy or those centered on ordinary people—either disappeared or were absorbed into broader meanings capable of claiming wider semantic territory. Ultimately, although revolutionary playwrighting of the decade took revolution as its central subject, it was not confined to this thematic role; rather, it simultaneously sought to reconstruct the concept of revolution—ideologically—across both the private and public spheres, thereby sustaining its synchronic dominance over time.

Keywords: conceptual history (Begriffsgeschichte), diachrony, the concept of revolution, Synchronization of asynchronous, the semantic contestation

Citation: Nazer, Erfan. (2026). The semantic controversy of the concept of “revolution” in Iranian dramatic literature of the 1980s. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 9-21. (In Persian)



جدال معنایی مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ ایران: مطالعه‌ای بر پایه تاریخ مفهوم

چکیده

یکی از مفاهیمی که نمایشنامه‌نویسان دهه ۱۳۶۰ در آثار خود موضوعیت بخشیدند و آن را با اتکا به فهم و باورهای ایدئولوژیک خود تفسیر کردند، مفهوم انقلاب است. اما با بررسی این مفهوم در چهارده نمایشنامه آن دوره، که توسط نمایشنامه‌نویسان قدیمی و

به‌ویژه جدیدی که باورهای ایدئولوژیک داشتند، نوشته شده و مفهوم انقلاب را به روشنی و بدون هرگونه ابهامی به کار برده بودند - آشکار می‌شود که مفهوم انقلاب یک معنا ندارد بلکه واجد دلالت‌های طبقاتی، تاریخی (باستانی یا معاصر)، دینی و فراملی است و اگرچه همزمان و یا در یک دوره در نمایشنامه‌ها به کار می‌رفت، اما معانی ناهمزمان داشت که نشانگر جدالی معنایی در آن برهه از تاریخ ادبیات نمایشی ایران بود. نگارنده در این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک و اتکا به مبانی نظری آن، معانی مفهوم انقلاب را در آن دهه از ادبیات نمایشی ایران تحلیل خواهد کرد تا در باب معانی این مفهوم، در بستر تاریخی‌اش و همچنین در نسبت با دیگر تفاسیری که از آن مفهوم نزد رهبران سیاسی و روشنفکران آن دوره وجود داشت، روشنگری شود. از نتایج پژوهش این خواهد بود که جدال معانی متعدد و متعارض مفهوم انقلاب از آغاز انقلاب اسلامی تا پایان دهه ۱۳۶۰، به صورت همزمانی ناهمزمان‌ها در ادبیات نمایشی ایران تداوم یافت و منجر به چیرگی معنای قدیم، که مبتنی بر عناصری چون اسلام، امت، بومی - بودن و واقعه کربلا بود، بر معانی دیگر انقلاب، که یا دلالت بر تداوم تجددگرایی و پیوستگی با تمدن جدید غرب داشتند و یا بر گسست از قدیم باستانی یا اسلامی تأکید می‌کردند، شد.

واژه‌های کلیدی: مفهوم انقلاب، تاریخ مفهومی، جدال معنایی، درزمانی، همزمانی ناهمزمان‌ها

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۲/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۵/۰۵/۰۵

عرفان ناظر: استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: Erfan.nazer@ut.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.390719.616057>

استناد: ناظر، عرفان. (۱۴۰۵). جدال معنایی مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ ایران: مطالعه‌ای بر پایه تاریخ مفهوم. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۹-۲۱.

مقدمه

موضوع این مقاله تبیین تاریخی معنای مفهوم انقلاب در قلمرو ادبیات نمایشی ایران در دهه ۱۳۶۰ خورشیدی است؛ دورانی که کم‌تر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است و بسیاری از نویسندگان این دوره و آثار آنان فراموش شده و در نتیجه از موضوعیت داشتن در مباحث جدی کنونی خارج گردیده‌اند. نگارنده در این مقاله قصد دارد، برای فهم تاریخ و معنای مفهوم انقلاب، درباره جریانی از نمایشنامه‌نویسی معاصر ایران روشنگری کند که توانست در درون مبارزات ایدئولوژیک آن دوره، معانی گوناگونی از مفهوم انقلاب را آشکار کند. برای این هدف، دو پرسش راهنمای نویسنده خواهد بود: معنای مفهوم انقلاب در نمایشنامه‌های دهه ۱۳۶۰ چیست؛ و نمایشنامه‌نویسان ایرانی چه تفسیری از این مفهوم در آثار خود ارائه دادند؟ بهره‌بردن از نظریه تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک^۱، فیلسوف تاریخ آلمانی، می‌تواند در این مسیر راهگشا باشد؛ زیرا کوزلک (۲۰۰۶) تأکید می‌کند مفهوم را باید در زمینه و زمانه تاریخی خودش فهم و تعریف کرد؛ ایستادن و حرکت کردن در چارچوب تاریخ اجازه نمی‌دهد که پیش‌فرض‌های غیرتاریخی، معیاری برای معنانشناسی تاریخی مفاهیم باشد؛ از همین رو نمی‌توان مفهومی چون انقلاب را با اتکا به معنایی که این مفهوم در فرانسه یا روسیه دارد، در ایران نیز معنایی کرد. اما این نکته بدین معنا نیست که معانی دیگر یک مفهوم، که در تاریخ کشور یا ملتی دیگر پدیدار شده و تحقق یافته‌اند بر معنای یک مفهوم نزد ما تأثیر نگذاشته است؛ زیرا مفاهیم واجد فرایند دیالکتیکی هستند. هرمان لوبه^۲ در خصوص این امر می‌گوید: «مفاهیم طرح‌واره‌های کنش‌های متمایزی هستند که ما از آنان پیروی می‌کنیم، وقتی ما تمایز می‌گذاریم بدین معناست که می‌گوییم - [آن امر متمایز شده] - چه چیزی هست یا نیست. مفاهیم طرح‌واره‌هایی برای کنش‌های متمایز هستند، چیزی شبیه دستور کارهایی که برای استفاده از ابزارها ارائه می‌شوند؛ و طرح‌واره‌ها معطوف به کنش‌های متناظر برای استفاده از یک ابزار به‌شمار می‌آیند» (Lübbe, 1975, p. 10). از تبعات این تمایزات، به وجود آمدن تضاد و تأثیرگذاری سلبی یا ایجابی طرح‌های متمایز بر یکدیگر است که ممکن است موجب پدیدار شدن چیزی دیگر شوند.

در پایان لازم به گفتن است که نگارنده برای پرهیز از هرگونه تفسیر غیرتاریخی تنها بر چهارده نمایشنامه از دهه ۱۳۶۰ تمرکز کرده است که معنای مفهوم انقلاب را روشن و بدون هرگونه ابهامی به کار برده‌اند. از سویی دیگر بیشتر این آثار با حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و یا نهادهای نوپدیدی چون حوزه هنری و جهاد دانشگاهی به چاپ رسیده بودند که خود می‌تواند دلالت بر نسبت معنادار این آثار با اندیشه و اعمال انقلابی حاکم بر دولت و دیگر دستگاه‌های تبلیغی و فرهنگی آن دوره داشته باشد. از میان این چهارده اثر، پنج نمایشنامه مربوط به سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ هستند؛ زیرا به‌طور مشخص معنایی از مفهوم انقلاب را آشکار ساختند که هم مرتبط با رویداد تاریخی سال ۵۷ بودند و هم معنایی را در بستر ادبیات نمایشی آن سال‌ها پدید آوردند، که پس از سال ۱۳۶۰ تداوم یافتند و سپس از میان رفتند و یا در معانی دیگر انقلاب مستحیل شدند.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی کیفی و با روشی توصیفی تحلیلی انجام شده

است. گردآوری داده‌ها به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و بر مبنای تحلیل معنای انقلاب در نمایشنامه‌های دهه ۱۳۶۰ با بهره‌گیری از مبانی نظری تاریخ مفهوم راینهارت کوزلک انجام گرفته است. بر مبنای مقتضیات مبانی نظری، روش پژوهش ایجاب می‌کند که تحلیل مفهوم انقلاب در نمایشنامه‌ها، با توجه به دگرگونی‌های ساختار اجتماعی، شکل‌گیری نهادهای جدید نظارت و قدرت، نظریات رهبران سیاسی و روشنفکرانی که عمل و نظرشان در جامعه و شکل‌گیری سیاست‌ها و قوانین تأثیرگذار بودند، اسناد بنیادی چون قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران، و به طور کل میدان معنایی و اجتماعی دهه ۱۳۶۰، انجام شود. از همین رو مفهوم انقلاب، به صورت همزمان، هم در قلمرو نمایشنامه‌ها و هم در قلمروهای کلان‌تر اجتماعی و سیاسی بررسی خواهد شد تا در خصوص نسبت‌ها و جدال‌های معنایی این مفهوم، به لحاظ تاریخی، روشنگری شود.

پیشینه پژوهش

نگارنده در جستجوی خود در خصوص موضوع انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ به وجود دو مقاله دست یافت؛ اما موضوع هیچ‌یک از این آثار تبیین «تاریخ مفهومی» انقلاب و معنانشناسی آن نبوده است. بهروز محمودی بختیاری و نیلوفر زارع (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «بازتاب مفهوم انقلاب ۱۳۵۷ در نمایشنامه آهسته با گل سرخ با تکیه بر آرای میشل فوکو» به تعریف مفهوم انقلاب بر اساس نظریه میشل فوکو پرداخته‌اند و با بررسی نمایشنامه آهسته با گل سرخ بر آن مبنای نظری به این نتیجه دست یافته‌اند که «شیوه نگارش رادی به مفاهیم انقلاب و بازتاب آن در نمایشنامه، با نظریات فوکو و تحلیل او در مورد انقلاب همخوانی دارد» (محمودی بختیاری و زارع، ۱۳۹۷، ۲۶) زیرا هر دو این نویسندگان انقلاب ایران را انقلابی می‌دانستند که «توسط اعمال نیرو از قشر پایین جامعه به اقشار بالا صورت می‌گیرد» (محمودی بختیاری و زارع، ۱۳۹۷، ۲۶) و مرجان پورغلامحسین و میرمحمد رضا حیدری (۱۳۹۷) نیز در بخشی از مقاله خود با عنوان «تحلیل جریان‌های غالب متأثر انقلابی در ایران با تکیه بر گفتمان‌های فکری، فلسفی مؤثر در سال‌های پیش از انقلاب» به تأثیر اندیشه‌های علی شریعتی، سیداحمد فرید و سیدحسین نصر بر نمایشنامه‌نویسان دهه شصت می‌پردازند. از نظر نویسندگان مضامینی چون «آرمان‌گرایی، برابری‌طلبی، مبارزه»، «تقابل با تفکر غرب» و «تقابل با مدرنیته» (پورغلامحسین و حیدری، ۱۳۹۷، ۱۰۹) که منشعب از اندیشه روشنفکران و متفکران یادشده هستند، در آثار نمایشی نمایشنامه‌نویسان یادشده بازتاب یافته بودند.

مبانی نظری پژوهش

کوزلک در باب روش‌شناسی تاریخ مفهوم می‌گوید: «روش این دانش که منتج از هدفش است، روشی است تاریخی مفهومی» (Koselleck, 1974, pp. XX)؛ هدف تاریخ مفهوم بررسی تاریخی تحولات معنایی مفاهیم در دوره جدید است. از همین رو، تاریخ مفهوم، در وهله نخست، نیازمند روشی تاریخی است که بر پایه پنج مؤلفه زیر بنا شده است؛ پیش از آن لازم به ذکر است که به جهت تدقیق در موضوع و چگونگی کاربرد این مؤلفه‌ها در تحلیل داده‌ها، توضیحاتی نیز ارائه خواهد شد.

۱. نام‌شناسی^۳ و معنانشناسی^۴: دانش معنانشناسی همه معانی یک اصطلاح را جستجو می‌کند؛ بر زمینه‌هایی که واجد ساختارهای سیاسی و اجتماعی

هستند، تمرکز می‌کند و تغییرات آن‌ها را از نظر می‌گذراند. اما برای دست‌یابی به معانی ابتدا باید «نام» را در ذیل دانش نام‌شناسی تبیین کرد. این دانش که به جمع‌آوری نام‌ها و تحلیل چگونگی روند آنان می‌پردازد نشان می‌دهد که در وقایع جدید سیاسی و اجتماعی یا از نام‌های قدیم در معنایی جدید استفاده می‌شود و یا از نامی جدید و تازه تأسیس؛ نام‌شناسی هر دو این تحولات و پدیدارشدن‌ها را مورد مطالعه قرار می‌دهد (Kosel- leck, p. 1974). بر همین اساس ابتدا نیاز است که به نام انقلاب، به لحاظ واژه‌شناسی، تعریف شوند و معادل‌ها و دلالت‌هایی که برای این نام در فرهنگ لغات قدیم و جدید به کار رفته بوده است، مشخص گردند؛ برای این امر، معنای واژه انقلاب در ادبیات قدیم نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت، تا سپس نشان داده شود که نام انقلاب، در دوره قدیم محتوایی قدیم داشت اما در دوره جدید اگرچه صورت قدیمش حفظ شد، اما محتوایش جدید شد.

۲. واژه و مفهوم: کوزلک (۱۹۷۴) در مقدمه جلد نخست مفاهیم بنیادین تاریخی در زبان آلمانی نگاشت آشکارا به تمایز واژه و مفهوم اشاره کرده است. از نظر او مفهوم نقش واسطه دارد و واژه (نشانه) و مصداق به عنوان علت و غایت یک پدیده عمل می‌کنند (Koselleck, 2006). در روش تاریخ مفهوم، مفهوم حالت استعلایی واژه است؛ واژگان معنایی روشن و مشخص دارند و همواره به یک «امر معناشده»^۵ دلالت دارند. اما شرط ضروری مفهوم این است که چندمعنایی و مبهم باشد. مفهوم، فراگیری دارد و برخلاف واژه «معنا» و «امر معناشده» را همزمان با یکدیگر در بر می‌گیرد. از همین رو است که به قول کوزلک «معانی واژه‌ها، به وسیله تعاریف، می‌توانند به‌طور دقیقی مشخص شوند، اما مفاهیم تنها می‌توانند تفسیر شوند» (Koselleck, 1974, pp. XXIII- XXII). استعلایی واژه به مفهوم در خصوص مفهوم انقلاب همزمان با دوره جدید در ایران رخ داده است؛ در بخش مربوط به «مفهوم انقلاب در تاریخ آغازین ادبیات نمایشی ایران»، به صورت فشرده، به شکل‌گیری لایه‌های معنایی مفهوم انقلاب و دلالت‌های گوناگون آن اشاراتی خواهد شد تا نشان داده شود که انقلاب به دلیل وجود معانی گوناگون، به مفهوم استعلا یافته است و دیگر مانند دوره قدیم، یک واژه نیست.

۳. در زمانی و همزمانی؛ همزمانی ناهمزمان‌ها: اصل در زمانی، یعنی معنا یا معانی مفهوم را در تاریخ خطی مستند و مستدل کردن تا «تاریخ» مفهوم، به لحاظ معنایی، چیستی و چگونگی تحول خود را آشکار کند؛ جدای از این باید توجه داشت که مفاهیم اگر چه معنا، کارکرد و مصادیق آنان نسبت به گذشته‌شان و نیز با یکدیگر متفاوت است، اما حرکت متغیر آنان همزمان هم است؛ پس روی دیگر این در زمانی، همزمانی است؛ اما میان مفاهیم همزمان، می‌تواند ناهمزمانی و به عبارتی دیگر دلالت‌های متفاوت و متعارض وجود داشته باشد. پس شناخت معانی یک مفهوم بدین معنا است که باید «اصل همزمانی ناهمزمان‌ها را [نیز] تبیین کرد» (Kosel- leck, 1974, p. XXI). این مؤلفه در مهمترین بخش، که تبیین و تفسیر معنا مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ است، کاربرد خواهد یافت؛ بدین صورت که مفهوم انقلاب هم به صورت در زمانی در نمایشنامه‌ها و هم به لحاظ همزمانی در نظرات رهبران سیاسی و روشنفکری، دگرگونی‌های اجتماعی، قوانین و اسناد معناشناسی می‌شود تا لایه‌های گوناگون معنایی مفهوم انقلاب و نیز جدال‌های معنایی آشکار شوند.

۴. رویکرد انتقادی-تاریخی: انتقادی بودن در این روش دلالت بر آشکار کردن ساخت ایدئولوژیک زمینه، و پدیده مستقر در آن دارد؛ به‌طوری که نظام ایدئولوژیک پنهان در پدیده آشکار شود. این رویکرد آشکار می‌کند که معنا، هویت خود را تنها از واژه اخذ نمی‌کند؛ بلکه از موقعیت یا مصداقی که به آن دلالت دارد نیز، بهره می‌برد. معنا در گستره میدان اجتماعی^۶، که به‌زعم کوزلک عرصه مواجهه دو گانه‌هایی چون من/ دیگری، دوست/ دشمن، انقلاب/ ضدانقلاب و غیره است، حاضر می‌شود؛ در این عرصه مفاهیم و پادمفاهیم «یکدیگر را تعریف کنند» و «ویژگی متفاوت [یک مفهوم] آشکار می‌شود» (Koselleck, 2006, p. 176). این رویکرد نیز در تمام تفسیری که در ادامه خواهد آمد، وجود خواهد شد؛ بدین صورت که برای معناشناسی مفهوم انقلاب علاوه بر دلالت‌هایی که دارد، بر مفاهیمی که در تضاد با آن هستند، یعنی پادمفاهیم، نیز تأکید می‌شود تا از طریق این دو گانه‌سازی بتوان حدود معنایی مفهوم انقلاب را در درون میدان اجتماعی این دوره تبیین کرد.

۵. همگرایی^۷ تاریخ و مفهوم: از نظر کوزلک (۱۹۷۴) هر رویدادی، زمانی می‌تواند تبدیل به تاریخ شود که فرآیند مفهومی شدن را سپری کند. یعنی فراگیر شود، توسط کنش گران گوناگون مورد توجه قرار گیرد، معنای گوناگونی را پدیدار سازد تا در نهایت بتوان آن را صورت‌بندی کرد و ویژگی‌های تاریخی‌اش را نشان داد. همگرایی تاریخ و مفهوم بر این تأکید می‌کند که آنچه در تاریخ روایت می‌شود، روایت تاریخی مفهوم است؛ مفاهیمی که ممکن است بخشی از معنا و کارکرد گذشته خود را همچنان حفظ کند، یا معنایی جدید را با خود حمل کنند و یا با مفهومی دیگر ترکیب شوند و تجارب و افق‌های جدیدی را آشکار سازند؛ این مؤلفه در بخش نتیجه‌گیری نمود روشنی خواهد یافت. در این بخش روایتی تاریخی از طریق مفهوم، و جدال‌های معنایی آن در یک دوره مشخص از تاریخ ادبیات نمایشی ایران ارائه خواهد شد و نیز روشن خواهد شد که در این جدال کدام یک از معانی و کارکردهای قدیم و یا جدید توانستند بر یکدیگر چیره شوند.

یافته‌ها

نام‌شناسی و معناشناسی واژه انقلاب

در این بخش ابتدا در معنای واژه انقلاب تمرکز خواهد شد و سپس با آوردن نمونه‌هایی از کاربرد این واژه در ادب و اندیشه قدیم مشخص خواهیم کرد که تحولات معنایی این واژه در دوره قدیم چگونه بود؛ به استعلایی معنایی انقلاب از واژه به مفهوم در ادبیات نمایشی دوره قاجار اشاره‌های کوتاهی خواهیم داشت.

نام‌شناسی انقلاب در لغت‌نامه‌ها

انقلاب از ریشه قلب و بر وزن افعال است. به گزارش لغت‌نامه دهخدا در تاج‌المصادر (قرن ششم) واژه انقلاب به معنای «واگردیدن» است؛ در فرهنگ‌نامه‌های دوره قاجار همچون منتهی‌الارب «برگشتن» و نزد ناظم‌الاطبا «انهدام و شکستگی، اضطراب و بی‌آرامی» معنا شده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ۳۵۷۸). بر اساس ریشه و وزن این واژه، می‌توان گفت که انقلاب، بر اساس لغت‌نامه‌های قدیم، دلالت بر رویدادی دارد که بر آدمی فرود می‌آید؛ امری است ضروری و به اختیار انسان نیست. در فرهنگ فارسی معین نیز از این معنای قدیم این واژه یعنی «تبدیل صورتی به صورت

شده‌اند، باید از میان بروند.

موارد کوتاه یادشده نشان می‌دهند که پیش از آثار دهه ۱۳۶۰، انقلاب در ادبیات نمایشی ایران به عنوان یک «مفهوم» به وجود آمده و واجد لایه‌های معنایی شده بود.

در زمانی و همزمانی؛ همزمانی ناهمزمان‌ها: معناشناسی مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰ (۱۳۵۷-۱۳۶۹)

اکنون با اتکا بر اصل «در زمانی و همزمانی؛ همزمانی ناهمزمان‌ها»، به تحلیل تاریخی معناهای مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی و میدان اجتماعی دهه ۱۳۶۰ خواهیم پرداخت.

معنای مفهوم «انقلاب» در آستانه رخداد انقلاب اسلامی ۱۳۵۷

امام خمینی^(۵) در سال ۱۳۴۳ در *تحریر الوسیله*، مفهوم انقلاب را در چارچوب فقه و در معنای قدیم آن به کار برده است: «[...] اگر زید اقرار کند که آنچه در دستش است مال عمرو بوده و به ناقلی به او منتقل شده است، دعوی، انقلاب پیدا می‌کند و زید مدعی می‌شود و قول، قول عمرو است با قسمش» (خمینی، ۱۳۹۲، ۴۶۱). در این اثر انقلاب به معنای بازگشت به جایگاه نخست و اعاده حق تملک تعریف شده است. بر مبنای این معنای قدیم از انقلاب، امام خمینی^(۵) در پاییز سال ۱۳۵۷، در مصاحبه‌ای که با روزنامه *لوس آنجلس تایمز* داشت، هدف سیاسی انقلاب را چنین بیان می‌کند: «شکل حکومت ما، جمهوری اسلامی است. جمهوری به معنای اینکه متکی بر آرای اکثریت است و اسلامی برای اینکه متکی به قانون اسلام است» (خمینی، ۱۳۸۹ الف، ۱۸۱).

در همان سال، صادق هاتفی در *نمایشنامه ولدگشته* نشان‌دهنده ناهمزمانی معنای مفهوم انقلاب است. او در این نمایشنامه روایت‌گر روشنفکری فراری است که در روستایی بی‌آب، پناه می‌گیرد و می‌کوشد مردم روستایی را از قانون حقیقی، یعنی عدالت به معنای نابود کردن ظلم، آگاه کند: «هر کس قانون خودشو داره. آنها با قانون خودشون ما را میچاپن [...] ما هم قانونی داریم. عدالت. و عدالت باید ظلم را نابود کنه» (هاتفی، ۱۳۵۷، ۲۷). نزد هاتفی برای تحقق عدالت باید بر علیه دولت «مسلح» شد (هاتفی، ۱۳۵۷، ۳۷). مفهوم انقلاب دلالت بر کنش مسلحانه بر ضد آن دولتی دارد که موجب بی‌عدالتی و نابرابری شده است؛ در این امر باید شهر و روستا، روشنفکر مسلح و رعیت، متحد شوند و بر علیه پادشاه مفهوم انقلاب، یعنی ظلم، قیام کنند تا عدالت حقیقی تحقق یابد.^{۱۰} در همان سال، معنای انقلاب در *ولدگشته* در گسست از قدیم آشکار می‌شود و در تضاد با معنای انقلاب نزد امام خمینی^(۵)، که در پیوستگی با قدیم اسلامی است، قرار می‌گیرد.

به لحاظ تاریخ اجتماعی، در پاییز و زمستان ۱۳۵۷ «در حالی که رهبری انقلاب در دست روحانیون تحکیم و تثبیت می‌شد» و دانشجویان و دانش‌آموزان نیز با حضور موثر در درگیری‌های خیابانی «انقلاب را پیش می‌راندند» (متین، ۱۳۹۸، ۴۰۱). انقلاب به معنای شورش‌های خشونت‌آمیز به جهت سقوط دولت و سرانجام نظام پادشاهی تثبیت می‌شد. اصل خشونت به عنوان یکی از عناصر بنیادین کنش انقلابی، در *نمایشنامه دینی-انقلابی* محمود استاد محمد (۱۳۹۶) نیز پدیدار می‌شود. او با اتکا به *سوره کهف* قرآن در *نمایشنامه دقیانوس امپراتور شهر افسوس* روایت‌گر برتری یکنایستی و عدالت‌خواهی بر ضد امپراتور چندخدا و ظالم است. انقلاب

دیگر [...] و آن همان کون و فساد است» لحاظ شده است (معین، ۱۳۸۶، ۲۰۸-۲۰۹). اما در لغت‌نامه‌های چون *لغت‌نامه دهخدا*، معنای سیاسی و نوین انقلاب، که معادلی برای واژه لاتینی *Revolution*^{۱۱} است نیز آورده شده: «شورش عده‌ای برای واژگون کردن حکومت موجود و ایجاد حکومتی نو» (دهخدا، ۱۳۷۷، ۳۵۷۹).

این تغییرات نشان می‌دهند در انتقال نام انقلاب از دوره قدیم به دوره جدید، از حالت انفعالی به درآمده و حاوی سوژه‌های انسانی و فعالی شده است که رو به سوی گشودن افق‌های جدید، فعالیت می‌کنند. پس نام انقلاب اگرچه نامی قدیمی است، اما در دوره جدید صورت قدیمش حفظ، و محتوایش جدید می‌شود. از همین رو می‌توان گفت که واجد همزمانی دو امر ناهمزمان است.

معنای واژه انقلاب در ادبیات و اندیشه قدیم

در اندیشه و ادب قدیم نیز انقلاب معنایی منفی داشت؛ برای نمونه امیر معزی (قرن پنجم) می‌گوید: «ملت پیغمبری هرگز نباید انقطاع/ دولت شاهنشاهی هرگز نبید انقلاب» (امیر معزی، ۱۳۶۲، ۶۴)؛ و یا سوزنی سمرقندی (قرن ششم): «پادشاهی را که باشد همچو فرح وزیر/ ملک او ایمن بود از انقلاب و اختلال» (سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸، ۲۴۴)؛ همچنین خواجه نصیرالدین طوسی (قرن هفتم) در *اخلاق ناصری* آورده است که: «چه اکثر اولاد اغنیا که به ثروت مغرور باشند و از صناعات و آداب محروم مانند بعد از انقلاب روزگار در مذلت و درویشی افتند [...]» (طوسی، ۱۳۶۴، ۲۰۲). در نمونه‌های یادشده انقلاب به عنوان امری منفی و ضد ملت و دولت بادوام، آموختن و آگاهی از توانایی و کارکرد اجتماعی خویش، تلقی می‌شود. این معنای واژه انقلاب در زمانه ورود تجدید به ایران، یعنی در زمان فتحعلی‌شاه قاجار همچنان پایدار بود. قائم‌مقام فراهانی در *منشآت* از واژه انقلاب نیز چنین بهره برد: «شکر و سپاس منت خدای را که بار دیگر باب رحمت بر روی اهل اسلام گشود و نظر رفت بر تابعین سیدانام انداخت و ملک اسلام را از وصفت انقلاب مصون ساخت. کار ملک و دین بکام شد، تیغ حرب و کین در نیام رفت. دل‌های رم دیده رام گردید، روزگار آشفته آرام پذیرفت» (فراهانی، بی‌تا، ۸۵). انقلاب در این نامه، که به وضعیت سیاسی ایران و عثمانی اشاره می‌کند، امری است معیوب و در ضدیت با هماهنگی دولت، دین و ایجاد صلح میان دول همسایه.

از واژه به مفهوم: چندمعنایی مفهوم انقلاب در تاریخ آغازین ادبیات نمایشی ایران

میرزا فتحعلی آخوندزاده، در رساله *مکتوبات*، انقلاب را در معنای جدید آن و با نام «روولسیون» به کار می‌برد که دلالت بر شوریدن مردم بر ضد «رفتار بی‌قانون پادشاه دیسپوت و ظالم» و «پوچ بودن عقاید مذهبی» دارد (آخوندزاده، ۱۳۹۵، ۱۵)؛ اما مؤید الممالک فکری‌ارشاد در *نمایشنامه سرگذشت یک روزنامه‌نگار* (۱۲۹۳ خورشیدی) انقلاب را رویدادی که موجب «مشروطیت پادشاهی ایران» شد، تفسیر می‌کند (فکری‌ارشاد، ۱۳۷۹، ۷۱) که دال بر معنایی جدید از انقلاب است. در تضاد با این تفسیر، میرزاده عشقی نیز، در پایان دوره قاجار، در *نمایشنامه ایده آل پیرمرد دهگانی* یا *سه تابلوی مریم* نیز مفهوم انقلاب حقیقی را انقلابی می‌داند که «نماید چو چشم‌های لنین» (عشقی، ۱۳۸۶، ۲۶۵)؛ در این انقلاب تمامی خائنانی که زمانی طرفدار استبداد بودند و اکنون بنا به سود شخصی‌شان مشروطه‌خواه

در این اثر در عمل و فکر شخصیت‌ها بازتاب می‌یابد؛ چنان‌که زنی عامی به نام «ئرش» می‌گوید: «ای خدائی که یکتایی و بی‌همتایی [...] بخواه تا یکتاپرستان بی‌لشکر در مصاف با لشکر کفر، بنیان ظلم ظالمان دقیانوسی را با خاک یکسان کنند» (استادمحمد، ۱۳۹۶، ۳۳). انقلابیون خواهان آن‌اند که با «آگاه کردن» و «سلح کردن مردم» برای مبارزه با دقیانوس قیام کنند (استادمحمد، ۱۳۹۶، ۵۵). از نظر استادمحمد انقلاب به معنای غلبه یکتاپرستی و اراده و عده داده شده در قرآن بر ضد پادمفهومی به نام حاکم مشرک است و هدف آن برقراری قرآن و اسلام است. بر همین مبنا می‌توان گفت که معنای مفهوم انقلاب نزد استادمحمد در همزمانی و نزدیک به معنای انقلاب نزد امام خمینی^(۹) است و در ناهمزمانی با معنای انقلاب نزد هائتی.

معنای مفهوم «انقلاب» پس از رخداد انقلاب اسلامی ۱۳۵۸-۱۳۵۹
در سال ۱۳۵۸ با تشکیل مجلس خبرگان قانون اساسی، «قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران» نوشته می‌شود؛ در اصل اول آن «انقلاب اسلامی» مظهر اعتقاد دیرینه ملت ایران «به حکومت حق و عدل قرآن» تعریف شده است (مجموعه قانون اساسی...، ۱۳۹۵، ۴۰). در این سند، انقلاب عملی است از برای تأسیس امری قدیم و برآمده از قرآن؛ پس انقلاب بنا به آن حکومت حق و عدل قرآنی، امری مقدس به‌شمار می‌آید. اما در همان سال، فرامرز طالبی (۱۳۵۸) در اثری به نام *نمایشنامه‌های انقلاب* روایت‌گر تعریفی از انقلاب می‌شود که در ناهمزمانی با سند یادشده و مبتنی بر ستیز مارکسیستی با امپریالیسم است. او روایت‌گر موضوعات زیر است: حمله ساواک به چریکی که هدفش «آزادی خلق» بود (طالبی، ۱۳۵۸، ۳۳)، فعالیت انقلابیون «ضد شاه» و «امپریالیسم» (طالبی، ۱۳۵۸، ۳۷)، «شورش کارگر» علیه رئیس کارخانه (طالبی، ۱۳۵۸، ۵۰)، ضدیت با کمونیست‌ها و «مارکسیست‌های اسلامی» (طالبی، ۱۳۵۸، ۶۴)، تظاهرات مردم در دفاع از «آیت‌الله خمینی (ره)» (طالبی، ۱۳۵۸، ۷۷)، دفاع از مارکسیست‌های طرفدار «خسرو گل‌سرخ» (طالبی، ۱۳۵۸، ۱۲۹)، دفاع از نیروهای انقلابی و «مترقی» بر ضد «ساواکی‌ها» (طالبی، ۱۳۵۸، ۱۳۵)، دفاع از «مسعود رجوی» (طالبی، ۱۳۵۸، ۱۴۰) و «تأسیس ارتش خلقی» (طالبی، ۱۳۵۸، ۱۵۲). انقلاب در این نمایشنامه با توجه به مضامینی چون ستیز با امپریالیسم، مترقی بودن، توده، خلق و چریک عملی به‌جهت برقراری آرمان‌های مارکسیستی است؛^{۱۱} و مهمترین هدفش نابودی پادمفهوم انقلاب، یعنی امپریالیسم (حکومت پادشاهی و آمریکا) است.

در تضاد با این تعریف مارکسیستی از مفهوم انقلاب، عباس فرحبخش (۱۳۵۸) در نمایشنامه حر بر این مهم تأکید می‌ورزد که انسان به آزادی می‌رسد اگر تفسیری انقلابی از خویش داشته باشد؛ بدین معنا که «تمامی خصلت‌های اجتماعی و طبقاتی و خانوادگی و حتی موروثی خویش» را نفی کند (فرحبخش، ۱۳۵۸، ۹) و با چیرگی بر حدود ملیت و ملت خویش، به‌سوی به حرکت درآوردن «امت اسلامی» رود (فرحبخش، ۱۳۵۸، ۴۵). بر این مبنا، حر که جزو جنگجویان بزرگ سپاه یزید بود، به یاران امام حسین، که معتقد بود «جامعه‌ای که ستم کند و سودجویانش بهره‌کشی نماید، محکوم به زوال است» (فرحبخش، ۱۳۵۸، ۱۰۹)، می‌پیوندد. فرحبخش همچون علی شریعتی، امام حسین را «وارث آدم» می‌داند؛ زیرا «وراثت حسین [...] وراثت تمامی انقلاب‌های تاریخ انسان است» (شریعتی، ۱۳۹۴، ۲۸)؛ پس لازم است که کنش انقلابی بر هر باور غیرشیعه

که «ارمغانش تبعیض و ظلم و محرومیت و رنج و عبودیت و بردگی نسلهاست» (فرحبخش، ۱۳۵۸، ۶۸) چیره شود. در حر، انقلاب با واقعه کربلا پیوند دارد؛ زمانمندی این مفهوم برخلاف نمایشنامه طالبی، جدید و گسسته از قدیم نیست، بلکه در همزمانی با امری قدیم و اعمال انقلابی در صدر اسلام و تاریخ تشیع است.

رجب محمدین (۱۳۵۹) در جدالی دیگر (۱۳۵۹) انقلاب را به‌عنوان شورش ضروری رعیت به جهت از میان بردن ارباب ستمگر، تعریف می‌کند؛ او سرگذشت مردی به نام «بندو» را روایت می‌کند که به دلیل ناسازگاری با حاکم و کشتن سرکرده سپاه، به زندان افتاده است؛ مقامات دربار نیز حاکم را قادر مطلق می‌دانند که «از پنجره کاخش ما را می‌نگرد و خورشید را می‌برد و شب را می‌آورد» (محمدین، ۱۳۵۹، ۶)؛ در چنین وضعیتی شورش کردن رعیت بر ضد ارباب قادر مطلق ضروری است؛ پس انقلاب تنها به معنای برانداختن پادمفهومی به نام ستمگر نیست، بلکه بنده کردن حاکم در برابر قادر مطلق حقیقی نیز است.^{۱۲}

در این دوره قلمرو معنای انقلاب در حال گسترش یافتن است؛ زیرا انقلاب نه تنها دلالت بر عدالت اجتماعی، بسط اسلام و قوانین قرآن و ستیز با امپریالیسم جهانی دارد، بلکه به معنای سیطره قلمرو قادر مطلق بر انسان نیز است. به لحاظ همزمانی، بسیط شدن نیروی انقلاب، از نظر نظامی و سیاسی، در قانون مصوبه مجلس شورای اسلامی موسوم به «قانون ادغام سازمان بسیج ملی (مستضعفین) در سپاه پاسداران انقلاب اسلامی» هم مشاهده می‌شود (قانون ادغام سازمان بسیج ملی...، ۱۳۵۹)؛^{۱۳} هدف این قانون آن بود که سازمان بسیج جزوی از سازمانی که دارای پیشوند «انقلاب اسلامی» است شود تا نیروی محافظت‌کننده و تعینات انسانی-مادی مفهوم انقلاب، گسترش یابد (مجلس شورای اسلامی، ۱۳۶۱).^{۱۴}

معنای مفهوم «انقلاب» در سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۶۹

در تداوم این گسترش، محسن مخملباف (۱۳۶۰) در نمایشنامه شیخ شهید وقایع پس از فرمان مشروطه را بازنمایی می‌کند؛ او با تأکید بر دفاع حمایت محمدعلی شاه و روس‌ها از شیخ فضل‌الله نوری، که آخرین سنگر مقاومت بر ضد مشروطه‌خواهانی چون سید حسن تقی‌زاده - که بنا به ادعای نویسنده مورد حمایت انگلستان- بود، نشان می‌دهد که حقیقت انقلاب چیزی جز حکومت قانون اسلام و «نظارت علما بر قوانین» نباید باشد (مخملباف، ۱۳۶۰، ۷۰). جز این، هر قانونی یا قانونی است غربی و یا استبدادی؛ این پادمفاهیم در گفتار ستارخان چنین نمایان می‌شوند که «مشروطه [به‌عنوان پدیده‌ای غربی] همان استبداد» است (مخملباف، ۱۳۶۰، ۱۱۲). از همین‌رو می‌توان گفت که مفهوم انقلاب در این اثر دلالت بر عمل روحانیونی دارد که خواستار برقراری حکومت مشروطه و قوانین اسلامی بودند.^{۱۵}

در همین سال، که از نظر بنی‌صدر سال «مرگ آزادی‌ها و بازسازی استبداد» (بنی‌صدر، ۱۳۶۰، ۲۴) بود، انقلاب واقعی به معنای ایجاد و استقرار یک «ایدئولوژی جدید» به جای «ایدئولوژی و بیان عمومی پیشین» تعریف می‌شود که هدف آن باید همراهی با «ضروریات‌های رشد جامعه و انسان در جامعه» به جهت از میان بردن «اسطوره» شدن رهبران و به‌دست آوردن «آزادی ایران و رشد مردم» باشد (بنی‌صدر، ۱۳۶۰، ۱۹۶)؛^{۱۶} درواقع معنای انقلاب برای بنی‌صدر، در ناهمزمانی با معنا انقلاب نزد مخملباف، مبتنی است بر اسطوره‌زدایی از فرد و دادن شأن اسطوره‌ای به مفهومی به نام مردم

«انقلاب-گسست» مدرسی یزدی و جعفری - که گسست از ایران باستان و هر امر غیراسلامی بود- شکست خورد.

به لحاظ در زمانی، معنای مفهوم انقلاب در نمایشنامه درمندان نوشته میثاق امیرفجر واجد لایه‌های دیگری می‌شود؛ از نظر امیرفجر انقلاب دلالت بر «وجدان بشری» و ضدیت با «حیله‌گری سیاسیون و امنیتی‌ها» دارد (امیرفجر، ۱۳۶۴، ۲۵۸). او در این نمایشنامه روایت گر عذاب جسمانی و وجدانی پدری است که گرچه کوشیده بود بر دستش «بیرق فرهنگ، آگاهی و هشدار» به مانند «درفش کاویانی» باشد تا «کاخ‌های دروغ را با خاک یکسان» کند (امیرفجر، ۱۳۶۴، ۲۵۷)؛ اما به دلیل وعده‌های فریبده دولت و ساواک، پسر انقلابی‌اش را به آنان تحویل داد تا «ارشاد و هدایت» شود (امیرفجر، ۱۳۶۴، ۲۵۷). او که پسرش توسط نیروهای ساواک کشته می‌شود، انقلاب را راهی برای زدودن فقر و حیله سیاسیون و امنیتی‌ها می‌داند. در این اثر، انقلاب به جهت رهایی از معذب‌بودن وجدان افرادی است که فریب سیاسیون را خورده بودند؛ هدف انقلاب آن است که نه تنها عدالت و آزادی را در جامعه تحقق بخشد، بلکه عذاب وجدان که امری درونی و فردی است را نیز از میان بردارد؛ پس انقلاب دلالت بر همزمانی و دگرگونی جهان درونی و بیرونی شخص دارد.

این امر در اندیشه مسعود رجوی نیز قابل مشاهده است؛ او با ستایش از «دکتر علی شریعتی»، معتقد بود که «قدرت عقیدتی و علو روحی و خصایص اخلاقی» در «چارچوب سازمان و تشکیلات، به قدرت عمل انقلابی و توانایی آتش منجر می‌شود» (اظهارات رادیو «مجاهد»، ۱۳۶۴، ۴). درواقع عمل انقلابی زمانی اهمیت می‌یابد که فرد و سازمان - یا درون و بیرون - یگانه شوند تا بتوانند هر آن نیروی گسست‌افکن میان درون و بیرون را، از جمله سیاسیون ناعادل و یا «ارتجاعیون» متضاد با مارکسیست اسلامی را از بین ببرند (اظهارات رادیو «مجاهد»، ۱۳۶۴، ۵).

همزمانی یادشده در سال ۱۳۶۵ و در نمایشنامه آهسته با گل سرخ اکبر رادی (۱۳۸۸) نیز مشاهده می‌شود. در این اثر جلال از روستایی در گیلان برای تحصیل در دانشگاه به تهران آمده است و نزد خانواده عموی سرمایه‌دارش زندگی می‌کند؛ او با مشاهده تضاد طبقاتی و سرمایه‌داری برآمده از دزدی و غصب اموال دیگران، دچار تحولات درونی شده و همزمان با تظاهرات مردم انقلابی در تهران، در تضاد با افکار غرب‌زده و منافع خانواده عمویش قرار می‌گیرد؛ پس از این آگاهی است که در میان مردم انقلابی حاضر می‌شود و «تو لوله تفنگ یه سربازی گل» سرخی می‌گذارد (رادی، ۱۳۸۸، ۳۱۹)؛ در نمایشنامه رادی انقلاب، در معنایی سوسیالیستی و برابر پادمفاهیمش یعنی سرمایه‌داری، غرب‌زدگی، فاشیسم، تضاد طبقاتی قرار می‌گیرد و به‌طور کل به‌عنوان کنشی سلبی تعریف می‌شود؛ یکی از اهداف این کنش - برخلاف وحدت فرد و سازمان نزد رجوی - بازگرداندن و یادآوری زیبایی برآمده از طبیعت بکر روستایی است که مناسبات جدید شهری در آن حاکم نشده است. جلال به‌عنوان قهرمان نمایشنامه و فردی انقلابی در آخرین جملاتش در این نمایشنامه می‌گوید: «زیبایی... مثل گل سرخه، مثل بوی نارنج و ریگ‌های شسته با به ملودی آبی... بخار نوری که توی تاریکی آهسته و آهسته» (رادی، ۱۳۸۸، ۳۶۹). بومی‌گرایی رادی و میل بازگشت قهرمان شهیدشونده او به خاستگاه طبیعی‌اش، همزمان در دوره‌ای رخ می‌دهد که از نظر آیت‌الله منتظری مسیر طبیعی انقلاب توسط «اپورتونیست‌ها و فرصت‌طلب‌ها» منحرف

مسلمان

گسترش در زمانی و همزمانی ناهمزمان معنای انقلاب اسلامی در نمایشنامه آسیابان نوشته مهدی مدرسی یزدی آشکار است. نویسنده با «دروغگو» نامیدن «تاریخ» ادعا می‌کند که «آسیابان یزدگرد را به خاطر ثروت» نکشت و «استقلال ایران با مرگ شاه» از میان نرفت، بلکه تاریخ، «رنج و ستم‌دگی آسیابان» را نادیده انگاشت (مدرسی یزدی، ۱۳۶۱، ۱۰۲). در روایت او جامعه دوره یزدگرد سوم، مبتنی بر نظام ارباب-رعیتی، موجب شده بود که «برابری» محقق نشود. نویسنده با تبلیغ ایده «برابری» پیامبر^(ص) (مدرسی یزدی، ۱۳۶۱، ۱۰۸)، از زبان شاگرد نانوا وعده می‌دهد که «مردم ما حسابشان را از حساب حکومت‌ها و شاهانشان جدا کرده‌اند [...] این پابره‌نه‌های پناه‌آورده به اسلام و خدای یگانه هستند که پیروز می‌شوند» (مدرسی یزدی، ۱۳۶۱، ۱۳۵-۱۳۶). در این نمایشنامه، آسیابان به دلیل اسلام‌آوردن و میل به تحقق برابری است که یزدگرد سوم را به قتل می‌رساند و راه ورود نیروی غیرایرانی به ایران را چنان هموار می‌کند تا انقلابی اسلامی بر ضد زرتشتیت و پادشاهی در کشور رخ دهد؛ در این معنا، انقلاب یعنی تقدم دین و ایده برابری بر کشور و اختلاف طبقاتی. از همین رو انقلاب در همزمانی با امر قدیم و حقیقی‌ای چون اسلام و در ناهمزمانی و تضاد با سنت‌های غیراسلامی و حذف‌کننده بخش‌های غیرشیعی ایران و ایرانی قرار می‌گیرد.

یکی از درونمایه‌های این اثر، گسترش یافتن انقلاب و فراملی‌بودن آن است؛ جلال‌الدین فارسی نیز در سال ۱۳۶۱ معتقد بود که «انقلاب ما [...] نه میهنی بلکه انترناسیونالیستی است» و «امت اسلامی» را در بر خواهد گرفت (فارسی، ۱۳۶۱، ۱۱)؛ اما احسان طبری می‌پنداشت که «انقلاب ایران» نه اسلامی بلکه جزو «جنبش‌های رهایی بخش ملی خلق‌های جهان سوم» است و آن را باید «ضد امپریالیستی» و سراسر «نوین» فهمید (طبری، ۱۳۸۶، ۲۷۲-۲۷۳)؛ این تعریف از انقلاب دلالت بر گسست از قدیم - چه اسلام و چه مشروطه - دارد. زمانمندی مفهوم انقلاب در اندیشه مدرسی یزدی و طبری بر گسست از قدیم تعریف می‌شد، اما محتوای قدیم نزد آنان متفاوت بود. نزد مدرسی یزدی قدیم حقیقی بر قدیم غیراسلامی چیره می‌شود، اما نزد طبری قدیم سراسر باطل و نماد تضاد طبقاتی است، پس یکسره باید از میان برود و امری جدید بر آن سیطره یابد؛ بر همین اساس آشکار است که معنای مفهوم انقلاب میان دو نویسنده یادشده اگرچه همزمان هستند اما به لحاظ معنایی دچار ناهمزمانی‌اند؛ انقلاب نزد یکی رو به سوی گذشته اسلامی و گسست از ایران باستان و نزد دیگر فقط رو به سوی آینده است. گسست انقلاب از قدیم غیراسلامی (ایران باستان)، در تراژدی کسری مجید جعفری، که در سال ۱۳۶۲ نگاشته شده بود، تداوم می‌یابد؛ از نظر او دلیل آمدن محمد (ص) به ایران و عدم مقاومت ارتشیان خسروپرویز در برابر پیامبر (ره)، این بود که «مرد عرب» وعده داده بود که «ستم هرگز پایدار نمی‌ماند و ستمگر بر جای...» [تفاوتی میان مردمان نیست] (جعفری، ۱۳۶۶، ۴۲). انقلاب به معنای اراده‌ای است معطوف به تحقق ایده برابری که دین اسلام نویدش را داده بود. از همین رو است که مردم شاه را تنها می‌گذارند و به «انقلاب محمد^(ص)» می‌پیوندند (جعفری، ۱۳۶۶، ۴۴). همزمان با این معنا از انقلاب اعضای حزب توده نیز محاکمه می‌شدند؛^۷ درواقع جدال همزمان میان دو معنای ناهمزمان از انقلاب آشکارتر از پیش شده بود و روایت «انقلاب-گسست» احسان طبری در برابر روایت

شده و «کودتایی خزنده» در حال رخ دادن بود؛ زیرا «بچه‌های انقلابی» کنار گذاشته شده و آنان که پیش‌تر «انقلاب را مسخره می‌کردند»، صاحب قدرت شده بودند (منتظری، ۱۳۷۹، ۵۳۵).

سالی پس از آن، نصرالله قادری (۱۳۶۶) در نمایشنامه وقت پیچاپیچ، عوامل منحرف‌کننده انقلاب را نه نیروهایی از درون انقلاب بلکه نیروهای به جامانده از ناحیه بیرون انقلاب می‌داند. از نظر قادری انقلاب رویدادی منحصر به سال ۱۳۵۷ نیست، بلکه باید تداوم یابد تا سرانجام نیروهای ضد انقلاب، پاکسازی شوند. در این نمایشنامه جوانی عکاس با دو مردی که «طاغوتی» و «ضد انقلاب» هستند (قادری، ۱۳۶۶، ۷)، دیدار می‌کند تا با ارائه عکس‌ها و اطلاعاتی از جبهه‌های جنگ میان ایران و عراق، بتواند از حمایت مالی آن دو مرد و کمک به جهت «اخذ ویزای آمریکا» (قادری، ۱۳۶۶، ۱۵) برخوردار شود؛ اما سرانجام در این تصمیم مردد می‌شود و مکان و تمایلات نیروهای ضد انقلابی را برای نیروهای انتظامی افشای می‌کند. از نظر نویسنده وقتی انقلاب اسلامی در خطر است، لازم است که نیروهای انقلابی همچنان بر تداوم انقلاب اصرار ورزند تا پاکسازی به‌طور کامل انجام شود. در این اثر مفهوم انقلاب، دارای پادمفاهیمی چون عراق بعثی، آمریکا و طاغوت است. این نشان می‌دهد که انقلاب ناب زمانی رخ می‌دهد که مفاهیم و نیروهای دشمن یک‌سر از میان بروند.

به لحاظ هم‌زمانی باید اشاره کرد که در این سال مهدی بازرگان اعلام کرد، اینکه هدف انقلاب «دفاع از مستضعفین و دشمنی با مستکبرین» شد ناشی از تلاقی اسلام و مارکسیسم بود (بازرگان، ۱۳۹۱، ۳۸۶)؛ از نظر رئیس دولت موقت، از سال ۱۳۵۷ انحرافی در معنای واقعی انقلاب، «که ارمان غرب» بود و هدفی جز «پیشرفت و ترقی ملت» نداشت (بازرگان، ۱۳۹۱، ۳۹۰)، به وجود آمده است. این قیاس نشان می‌دهد که در این سال دو تعریف ناهم‌زمان از مفهومی هم‌زمان، که یکی رو به سوی ستیز با آمریکا و با ایرانیان ناباور به انقلاب دارد و دیگری رو به سوی نقد اسلام‌گرایی و مارکسیسم، در میدان اجتماعی ایران در برابر یکدیگر قرار گرفته بودند.

یک سال پس از نمایشنامه یادشده، هواس پلوك (۱۳۶۷)، برخلاف قادری و به مانند نمایشنامه‌نویسانی چون حسین مختاری و محسن مخملباف، مفهوم انقلاب را در تاریخ معاصر و رویدادهای سیاسی حوالی تأسیس مشروطه موضوع اثر خود قرار می‌دهد؛ با این تفاوت که مکان انقلاب و کنش‌های انقلابی نه در تهران و یا روستایی نامعلوم بلکه در کرمانشاه است. *داخدااران* روایت گر تسلط «قنسل انگلستان» بر مردم کرمانشاه است؛ قنسل مردم را با پول می‌فریبد تا به کار کشت خشخاش بپردازند تا بتواند تریاک به دست آمده را به همان مردم بفروشد؛ و آنان را معتاد و وابسته به قنسل‌گری انگلستان کند. در این میان مردی به نام «نظام» که از قداره‌بندان شهر است و به قرآن و آیین امام حسین پایبند، مردم را ترغیب می‌کند تا بر ضد دولت ایران و قنسل‌خانه انگلستان قیام کنند. نظام که باور دارد «کتابمان قرآن»/ مجلسمان ایران»/ زنده باد قرآنمان/ پاینده ایرانمان» (پلوك، ۱۳۶۷، ۱۱)، انقلاب را به معنای قیام مردم تحت سلطه و باورمند به قرآن بر ضد پادمفهوم انقلاب، یعنی نیروهای استعمارگر داخلی و خارجی، تعریف می‌کند. هدف انقلاب مسلط کردن آیین و دین اسلام است و نیروهای آن، نه روشنفکران و روحانیون بلکه مردم عادی و مذهبی هستند. انقلاب در نظر پلوك از تمامی رویکردهای نخبگانی تهی است و باید در هم‌زمانی با امری قدیم و متعالی به نام قرآن و اسلام باشد.

باور به پیوستگی میان انقلاب با امر متعالی در نامه امام خمینی^(د) (۱۳۸۹ ب) به علمای حوزه علمیه که مشهور به منشور روحانیت است نیز نمود می‌یابد؛ با این تفاوت که در این نامه بر وحدت میان روحانیت مدرس و «طرفدار اسلام ناب و انقلاب» با «طلاب عزیز انقلابی و زحمت کشیده و کتک خورده و جبهه‌رفته» تأکید می‌شود تا «ابر قدرت‌ها و نوکرانشان» نتوانند «مسائل را به نفع خود خاتمه» دهند (خمینی، ۱۳۸۹ ب، ۲۸۸). در واقع بنا به نظر رهبر انقلاب، اهمیت پیوستگی میان روحانیت با انقلاب بیش از تفسیر افرادی چون پلوك در باب پیوستگی انقلاب با مردم در دوره مشروطه بود؛ البته این اهمیت تنها محدود به موارد یادشده نبود، بلکه در نامه انحلال حزب جمهوری در سال ۱۳۶۶ نیز، معنای انقلاب با وحدت و عدم وجود تضاد و مخالفت میان نیروهای حاکم، قرابت یافت^{۱۸} (رضوانی، ۱۴۹۶).

در تاریخ سیاسی این دوره، پس از اینکه در سال خردادماه ۱۳۶۷ هیئت پارلمانی انگلیس با هدف «بهبود روابط میان انگلیس و ایران» (نوزانی، ۱۳۸۱، ۴۶۴) عازم ایران شد و رهبر انقلاب نیز در بیست و نهم تیرماه همان سال، قطعه‌نامه ۵۹۸ را به نشانه پایان جنگ ایران و عراق پذیرفت و در نامه‌ای «خطاب به ملت ایران» انقلاب اسلامی را امری ناتمام معرفی کرد که می‌بایست با «مبارزه علمی و عملی» وفق آن را عینیت بخشید (نوزانی، ۱۳۸۱، ۴۶۹) علیرضا درویش‌نژاد (۱۳۸۶) در نمایشنامه نار آغز انقلاب را عملی ضروری تلقی کرد که باید موجب براندازی استعمارگری دولت و انگلستان شود. در نگاه این نمایشنامه‌نویس رضا شاه تفاوتی با انگلیس نداشت؛ زیرا نماینده حکومت در ترکمن صحرا می‌خواست اسبی را که مورد توجه یکی از فرماندهان ارتش بریتانیا قرار گرفته بود، «به زور» از دارنده آن بگیرد. از همین رو مردم ترکمن صحرا نیز بر ضد نماینده حکومت قیام می‌کنند و او را از میان می‌برند. کنش انقلابی مردم معطوف به حفظ وضعیت طبیعی و مناسبات درون قومی خود است و موجب پدیدآمدن هیچ امر نوینی نمی‌شود؛ انقلاب با اتکا به ارزش‌های بومی مردم تعریف و وضعیت قدیم بر جدید چیره می‌شود.

آن افق انقلاب که پیش‌تر به آن اشاره شد پس از فوت امام خمینی^(د) و در نخستین دیدار دومین رهبر انقلاب اسلامی، آیت‌الله خامنه‌ای^(د) با نخست وزیر سوریه (۱۳۶۸/۴/۱۵) چنین آشکار می‌شود؛ رهبر جدید انقلاب با تأکید بر اینکه «آرمان‌های آن بزرگوار [امام خمینی^(د)] همان آرمان‌های انقلاب است»، آن آینده را، به عنوان «مقابله قاطعانه با رژیم غاصب و صهیونیستی اسرائیل» - به عنوان پادمفهوم انقلاب اسلامی - طرح‌اندازی می‌کند (دیدار نخست وزیر سوریه با...، ۱۳۶۸)^{۱۹}.

در این دوران جدید که افق انقلاب، بیش از پیش مشخص شده است، نورالله حسین خانی (۱۳۶۹) - که از طرفداران فداییان اسلام، هیئت مؤتلفه و عضو حزب جمهوری اسلامی بود - نمایشنامه‌ای به نام *خرداد خونین* می‌نویسد و انقلاب را به معنای تداوم راه امام حسین تعریف می‌کند که باید منجر به چیرگی روحانیت و مذهب بر تمامی امور زندگی شود. از نظر نویسنده برای رسیدن به این هدف والا نبرد مسلحانه جایز و مقدس است. نویسنده روایت گر قیام مردم در دفاع از امام خمینی^(د) و بر ضد شاه است. همچنین در این نمایشنامه تمامی مفاهیمی چون «تمدن جدید» و «پیشرفت» (حسین خانی، ۱۳۶۹، ۱۵۷) پادمفهوم اسلام معرفی می‌شوند که باید بر علیه آنان شورید. در واقع، انقلاب در این سال پایانی دهه ۱۳۶۰، به معنای کنشی

اما در مورد پاسخ به پرسش‌های مقاله؛ می‌توان گفت که بر اساس بخش «معنای انقلاب» در جدول ۱ و به لحاظ در زمانی، معناشناسی تاریخی مفهوم انقلاب در نمایشنامه‌های منتهی به پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) با دلالت بر اتحاد مسلحانه روشنفکران و روستاییان بر ضد حکومت و بی‌عدالتی آغاز می‌شود؛ پس از این، کنش مسلحانه هدفش را مشخص‌تر و معطوف به برقراری قوانین اسلام و یا نابودی امپریالیسم می‌کند. پیش از آغاز دهه ۱۳۶۰، مفهوم انقلاب در ادبیات نمایشی در میدان معنایی قوانین اسلامی و امپریالیسم‌ستیزی اسلام‌گرایان و مارکسیست‌ها بود؛ با این تفاوت که اسلام‌گرایان خود را در پیوستگی با انقلاب‌خواهی پیامبر^(ص) و امامان شیعه مشاهده می‌کردند و انقلاب را در هم‌زمانی با امر قدیم اسلامی می‌دانستند، یعنی باید بر هر امر قدیم غیراسلامی و هر امر جدیدی چیره شد. اما مارکسیست‌ها، انقلاب را یکسره از قدیم گسسته و در ناهم‌زمانی با آن یافتند. نزد آنان انقلاب دال بر تحقق آرمان ایدئولوژیک‌شان بود که می‌بایست بر هر امر قدیم و جدید غیرمارکسیستی و ناهم‌زمان با آن آرمان، غلبه کند. با آغاز دهه ۱۳۶۰ این جدال معنایی و سیاسی تداوم می‌یابد، با این تفاوت که اسلام‌گرایان با هجوم به سوی ایران باستان (دوره ساسانیان) و مشروطه، بیش‌ازپیش بر هم‌زمانی معنای انقلاب با امر قدیم و ضرورت تداوم آن در دوره جدید تأکید می‌ورزند. با اصل قرار گرفتن امر قدیم و

در ناهم‌زمانی با امر جدید تعریف می‌شود که هدفش استقرار هم‌زمانی با امر قدیم اسلامی بر ناهم‌زمانی با امر جدید است.

نتیجه‌گیری

پیش از نگارش نتیجه‌گیری با یادآوری دو پرسش این مقاله، یعنی معنای مفهوم انقلاب در نمایشنامه‌های دهه ۱۳۶۰ چیست؛ و نمایشنامه‌نویسان ایرانی چه تفسیری را از این مفهوم در آثار خود ارائه کردند؟ جدولی که نمایان‌گر پاسخ به این پرسش‌ها است، ارائه خواهد شد.

پیش از پاسخ به پرسش‌های مقاله، لازم به یادآوری است که آنچه در این مقاله آمد نشان می‌دهد که میان تاریخ و مفهوم همگرایی وجود دارد؛ پیش‌تر گفته شد که هر رویدادی، زمانی می‌تواند تبدیل به تاریخ شود که فرآیند مفهومی‌شدن را سپری کند. یعنی فراگیر شود، توسط کنش‌گران گوناگون مورد توجه قرار گیرد، معناهای گوناگونی را پدیدار سازد تا در نهایت بتوان آن را صورت‌بندی کرد و ویژگی‌های تاریخی‌اش را نشان داد؛ بر اساس این نظر کوزلک، می‌توان گفت که انقلاب رویدادی است تاریخی زیرا تبدیل به مفهوم شده است. پس اگر تفسیر معناشناسانه آن ضرورت می‌یابد، از این رو است که انقلاب به عنوان یک مفهوم واجد شأنی تاریخی و معنایی گوناگونی شده است.

جدول ۱. معناشناسی تاریخی مفهوم انقلاب در نمایشنامه‌های منتهی به پیروزی انقلاب اسلامی (۱۳۵۷)

ردیف	نمایشنامه‌نویس	نمایشنامه	سال	پادمفهوم انقلاب	معنای انقلاب
۱	صادق هائمی	ولد کشته	۱۳۵۷	دولت، بی‌عدالتی	اتحاد روشنفکر و رعیت مسلح بر ضد دولت
۲	محمود استادمحمد	دقیانوس امپراتور شهر افسوس	۱۳۵۷	حاکم خودخداانگاری	کنش مسلحانه با هدف برقراری قوانین قرآن و اسلام
۳	فرامرز طالبی	نمایشنامه‌های انقلاب	۱۳۵۸	نظام پادشاهی و آمریکا	کنش مسلحانه برای ستیز با امپریالیسم
۴	عباس فرحبخش	حر	۱۳۵۸	تعلقات دنیوی و غیرشیعیان	کنشی اعتقادی برای تداوم انقلابات صدر اسلام
۵	رجب محمدین	جدالی دیگر	۱۳۵۹	ارباب، حاکم خودخداانگار	شورش رعیت بر ضد ارباب ستمگر و خودخداانگار
۶	محسن مخملباف	شیخ شهید	۱۳۶۰	غرب، استبداد، مشروطه	کنش حقیقت‌طلبانه روحانیون برای برقراری حکومت مشروطه
۷	مهدی مدرسی یزدی	آسیابان	۱۳۶۱	ایران باستان، حکومت پادشاهی، نظام ارباب-رعیتی، ادیان غیراسلام	تقدم بخشیدن به دین و ایده برابری بر کشور و نابودی پادشاهی و اختلاف طبقاتی
۸	مجید جعفری	تراژدی کسری	۱۳۶۲	ایران باستان، حکومت پادشاهی، دین زرتشت	تحقق ایده برابری وعده داده شده در اسلام
۹	میثاق امیرفجر	درمندان	۱۳۶۴	دولت و ساواک	کنشی برای رهایی از معذب‌بودن وجدان و برقراری عدالت و آزادی
۱۰	اکبر رادی	آهسته با گل سرخ	۱۳۶۵	سرمایه‌داری، غربزدگی و حکومت پادشاهی	کنشی سلبی برای از میان بردن سرمایه‌داری، غربزدگی و فاشیسم
۱۱	نصرالله قادری	وقت پیاپیچ	۱۳۶۶	پادشاهی‌خواهان، عراق بعثی و آمریکا	کنشی مداوم برای از میان بردن مخالفان داخلی و خارجی
۱۲	هواس پلوک	دخداران	۱۳۶۷	دولت، ارباب، انگلیس	ضدیت عوام با نیروهای استعمارگر برای مسلط کردن آیین اسلام
۱۳	علیرضا درویش‌نژاد	نار آغز	۱۳۶۸	حکومت پادشاهی، تجددخواهی، انگلیس	کنش مردمی و بومگرایانه بر ضد دولت تجددخواه و غربیان
۱۴	نورالله حسین‌خانی	خرداد خونین	۱۳۶۹	حکومت پادشاهی، تمدن جدید و پیشرفت	تداوم راه امام حسین برای چیرگی روحانیت و مذهب بر امور زندگی

(۱۳۶۳) - نیز وارد شد. از سویی دیگر، معانی دیگری از انقلاب که دلالت بر همزمانی با امور جدیدی چون پیشرفت و توسعه بر اساس اسلام بودند، کنار گذاشته شدند اما دلالت‌های ضدپروژوایی و ضدسرمايه‌داری انقلاب را از آن خود کردند.

سرانجام می‌توان گفت که مفهوم انقلاب به‌عنوان مفهومی بنیادین در ادبیات نمایشی دهه ۱۳۶۰، واجد جدالی معنایی و تاریخی در نمایشنامه‌ها بود؛ در این جدال برخی از معانی که قلمرو محدودی را در برمی‌گرفتند، از میان رفتند و یا در معانی‌ای که برای نمونه به کنش روحانیون و عامه مردم تأکید می‌کردند و توانستند قلمرو گسترده‌تری را در ناحیه‌های اجتماعی و تاریخی فتح کنند، استحاله یافتند. نمایشنامه‌نویسی انقلابی دهه ۱۳۶۰ اگرچه انقلاب را موضوع نمایشنامه قرار می‌دهد، اما به این امر محدود نمی‌ماند بلکه به لحاظ ایدئولوژیک و در این جدال همزمانی امور ناهمزمان در تلاش بود تا انقلاب را از برای حاکمیت بر قلمرو خصوصی و عمومی تداوم بخشد.

عناصری چون قرآن، اسلام، امت، عوام مسلمان، بومی بودن و واقعه کربلا در ساختار آن، معنای انقلاب در میانه و پایان دهه ۱۳۶۰ توانست تمامی تاریخ ایران - باستان، دوره اسلامی و تجدد - را دربرگیرد و تبدیل به معیاری از برای داوری گذشته شود. این نشان می‌دهد که معنای اسلام‌گرایانه از انقلاب توانست از یک‌سو با اخذ مضامین مارکسیستی چون عدالت (برابری) و امپریالیسم ستیزی، بر معنای مارکسیستی و سوسیالیستی از انقلاب چیره شود و در این جدال معنایی - که نمایانگر جدالی همزمان میان امور ناهمزمان بود - به پیروزی دست یابد.

این امر به لحاظ همزمانی نیز در تاریخ مفهوم انقلاب قابل مشاهده است؛ در قلمرو سیاسی و اجتماعی نیز، مفهوم انقلاب تا پایان دهه ۱۳۶۰ توانست معنای اسلام‌گرایانه خود را حاکم کند؛ و این مهم بر اساس شواهد یادشده به دو طریق رخ داد؛ از یک‌سو معنای اسلام‌گرایانه از انقلاب پس از تصویب قانون اساسی، نهادهایی چون مجلس شورای اسلامی و سازمان‌های نظامی را فراگرفت و سپس به قلمروهای دیگر اجتماعی مانند نهادهای علمی و آموزشی - مانند تأسیس شورای عالی انقلاب فرهنگی

پی‌نوشت‌ها

1. Reinhart Koselleck.
2. Hermann Lübbe.
3. Onomastik.
4. Semantik.
5. Das Bedeutete.
6. Diachronie und Synchronie: Gleichzeitigkeit des Ungeleichzeitigkeiten.
7. Die soziale Reichweite.
8. Konvergenz.

۹. Revolution برآمده از زبان لاتین است که دلالت بر «تغییر و جابجاشدن یک شیء و حرکتی که به مبداء خود بازمی‌گردد، ایفا می‌شود. این واژه اصلاً در باب اجرام سماوی به کار بسته می‌شود و در کاربست علمی مراد اصلی لاتینی خود را که دلالت بر حرکت دورانی منظم و قانونمند ستارگان بود، نگه داشت» (پنجعلی‌پور و نجف‌زاده، ۱۴۰۳، ۸؛ از نظر آرنت (۱۳۸۱/۱۹۶۳)، Revolution نخستین بار در قرن هفدهم به عنوان اصطلاحی سیاسی به کار رفت؛ در ۱۶۶۰ در انگلستان، پس از سرنگونی پارلمان مدافع کرامول و «بازگشت رژیم پادشاهی» (آرنت، ۱۳۸۱، ۵۹-۵۸).

۱۰. پیش از ولدکشته، بهزاد فراهانی (۲۵۳۷) در نمایشنامه کوچ با اهمیت دادن به اعتراضات کارگری بر ضد سرمايه‌داری نشان می‌دهد که اعتصاب و اعتراض می‌تواند از عناصر انقلاب بر ضد سرمايه‌دار و دولت هستند.

۱۱. محمود دولت‌آبادی (۱۳۶۱) در نمایشنامه ققنوس در دفاع از عملیات مسلحانه چریک‌های متأثر از اندیشه امیر پرویز پویان - از بنیان‌گذاران سازمان چریک‌های فدایی خلق - نشان می‌دهد که مقاومت چریک‌ها و همکاری دیگر افراد با آنان موجب زوال ساواک و در نهایت پیروزی مردم بر نظام پادشاهی می‌شود.

۱۲. تاجبخش فنائیان (۱۳۶۱) در نمایشنامه آب (۱۳۶۰) نشان می‌دهد که با وقوع انقلابی که شعارش الله اکبر است و برآمدن دولتی که «طرفدار رعیت» است، رعیت می‌تواند اربابان ظالم خود را نزد کمیته و دادگاه ببرند. پس انقلاب اسلامی و چیرگی رعیت بر اربابان هم به معنای تفوق قشری بر قشر دیگر و هم چیرگی مظلوم بر ذات شر است.

۱۳. برای آگاهی از جزئیات این قانون که در تاریخ ۲۸/۱۰/۱۳۵۹ مصوب شد، نگاه کنید به: مجلس شورای اسلامی، ۱۳۶۱

۱۴. در ماده سوم از این قانون آمده است که: «ماده ۳. کلیه اعتبارات و امکاناتی که از طرف سازمان‌های دولتی و غیردولتی و افراد در اختیار سازمان مذکور [سازمان بسیج ملی (مستضعفین)] قرار گرفته در اختیار سپاه پاسداران انقلاب اسلامی قرار می‌گیرد» (مجلس شورای اسلامی، ۱۳۶۱).

۱۵. حسین مختاری (۱۳۶۰) در نمایشنامه واقعه تنباکو، علاوه بر برتری دادن قوانین اسلام نسبت به اراده شاه و تجدد گرایی نشان می‌دهد که انقلاب یعنی وحدت مردم

با روحانیت و ضدیت با دولت پادشاهی و بیگانگان.

۱۶. بنی‌صدر و جبهه ملی ایران پسوند «انحراف» را به مفهوم انقلاب می‌افزایند؛ در بیانیه جبهه ملی ایران به مناسبت سومین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی، انقلاب به معنای «مبارزات آزادی‌خواهی و ملی [...] ملت علیه بیدادگری و ظلم» تعریف می‌شود که سرانجام باید «استبداد داخلی و استعمار خارجی» را از میان بردارد (بیانیه تحلیلی - انتقادی جبهه ملی ایران، ۱۳۹۷).

۱۷. برای آگاهی از محاکمات اعضای حزب توده نگاه کنید به: علی‌بابایی، ۱۳۸۸، ۵۸۳-۵۰۰.

۱۸. در نامه‌ای که به قلم «حجج اسلام سید علی خامنه‌ای و اکبر هاشمی رفسنجانی» نوشته شده بود، آمده است: «اکنون به فضل الهی نهادهای جمهوری اسلامی تثبیت شده [...] و آمادگی مردم حزب‌الله توطئه‌های ضدانقلاب داخلی و استکبار جهانی را بی‌اثر و کم‌خطر نموده است. لذا احساس می‌شود که وجود حزب، دیگر آن منافع و فواید آغاز کار را نداشته، و بعکس، ممکن است [...] موجب خدشه در وحدت و انسجام ملت گردد [...] لذا شورای مرکزی حزب [...] به این نتیجه رسید که مصلحت کنونی انقلاب در آن است که - حزب جمهوری اسلامی - تعطیل و فعالیت‌های آن به کلی متوقف گردد.» برای آگاهی از متن کامل نامه نگاه کنید به: رضوانی، ۱۳۹۶

References

- Abolhasan, B. (1988). *Betrayal of hope* [Khianat be omid]. Islamic Revolution Publications. (In Persian)
- Akhundzadeh, M. F. (2016). *Kamal al-Dawlah's writings and their appendices* [Maktoubat-e-kamalodowle va molhaghat-e- an] (A. A. Haghdar, Ed.). Literature Club. (Original work published 1970) (In Persian)
- Ali Babaei, D. (2009). *What happened in Iran in the last twenty-five years?* (From Bazargan to Khatami) [Bist-o-panj sal dar Iran che gozasht? (Az Bazargan ta Khatami)] (Vol. 9). Omid Farda Publications. (In Persian)
- Amirfajr, M. (1985). *The sufferers: Satanic comedy* [Dardmandan: Komedi-ye sheitani]. Amirkabir. (In Persian)
- Amir Amir Moezzi. (1983). *Moezzi's poems collection* [Divan-e ashaar-e Moezzi] (N. Haieri, Ed.). Nazar Marzban. (In Persian)
- Analytical-Critical Statement of the National Front of Iran. (2018). *An-*

- alytical-critical statement of the National Front of Iran* [Baianie tahlili-enteghadi-e Jebhe-ie-Meli-e Iran]. Publications Committee of the National Front of Iran. (In Persian)
- Arendt, H. (2002). *Revolution* [Enghelab] (E. Fouladvand, Trans.; 3rd ed.). Kharazmi Publications. (Original work published 1963) (In Persian)
- Bazargan, M. (2012). *Islamic revolution of Iran* (3) [Enghelab-e Eslami-e Iran] (Collection of Works, Vol. 24). Engineer Mehdi Bazargan Cultural Foundation. (In Persian)
- Deputy for Compilation, Revision and Publication of Laws and Regulations. (2016). *Collection of the constitution of the Islamic Republic of Iran* [Majmoueh qanoun-e asasi-e Jomhuri-e Eslami-e Iran] (4th ed., 2nd ed. of new ed.). Deputy for Compilation, Revision and Publication of Laws and Regulations. (In Persian)
- Darvishnejad, A. (1989). *Naz aghoz* [Naz aghoz]. Namayesh Publications. (In Persian)
- Dehkhoda, A. A. (1998). *Dictionary* [Loghatnameh] (M. Moein & S. J. Shahidi, Eds.; 2nd ed. of new ed., Vol. 3). Tehran University Institute and Publications. (In Persian)
- Dowlatabadi, M. (1982). *Phoenix: A play to read* [Ghoghnous: Yek namayshnameh baraie khandan]. Nashre No. (In Persian)
- Eshghi, M. R. I. A. (2007). *Mirzadeh Eshghi's plays with an analysis of his plays, a study of Eshghi's ability in creating plays, and an unpublished work by him* [Namayeshnameha-ye Mirzade-ye-Eshghi hamrah ba thlil-e asar-e namayehi, barresi-e tavanmandi-e Eshghi dar afarinesh-e namayeshnameha va asari az ou] (A. Miransari, Ed.). Tahouri Publications. (In Persian)
- Farahani, B. (1978). *Migration* [Kouch]. Baran. (In Persian)
- Farahbakhsh, A. (1979). *Hor* [Hor]. Islamic Culture Publishing House. (In Persian)
- Farsi, J. A. (1982). *Revolution and counter-revolution* [Enghelab va zed-e-enghelab]. Islamic Republic Party. (In Persian)
- Fanaean, T. (1988). *Water* [Aab]. *Soureh: Play Collection*, Office 3. Publications Unit of the Islamic Thought and Art Department. (In Persian)
- Fekri-Ershad, M. (1990). *Old rulers and new rulers: Three theaters by Moayed-ol-Mamalek Fikri-Ershad* [Hokam-e jadid va hokam-e qadim: Se theatr an Moaye-ol-Mamalek-e Fekri-Ershad] (H. Amjad, Ed.). Nila Publications. (In Persian)
- Ghaderi, N. (1987). *Conflict time* [Vaght-e pichapich]. *Soureh: Play Collection*, Office 8. Publications Unit of the Islamic Thought and Art Department. (In Persian)
- GhaemMagham Farahani. (n.d.). *Writings and letters of GhaemMagham* [Monshaat-e GhaemMagham] (H. F. Mirza, Comp.). Tehran Islamic Theological Bookstore. (In Persian)
- Hatefi, S. (1978). *Valadkoshte* [Valadkoshte]. Negah Publications. (In Persian)
- Havas, P. (1988). *Dekhdaran* [Dekhdaran]. Ministry of Culture and Islamic Guidance, Center for Performing Arts, Office for the Preparation, Compilation and Production of Dramatic Texts. (In Persian)
- Hosseinkhani, N. (1989). *Bloody June* [Khordad-e khounin]. Goharshad; Baharestan. (In Persian)
- Ifversen, J. (2011). About key concepts and how to study them. *Contributions to the History of Concepts*, 6(1), 65–88. <https://doi.org/10.3167/choc.2011.060104>
- Islamic Consultative Assembly. (1982, September 6). *Asasnameh-ye Sepah-e Pasdaran-e Enghelab-e Eslami* [Statute of the Islamic Revolutionary Guard Corps]. Islamic Parliament Research Center. <https://rc.majlis.ir/fa/law/show/90112>
- Jafari, M. (1987). *The tragedy of Kasra* [Teragedi-e Kasra]. Jahad Daneshgahi Publications. (In Persian)
- Khomeini, R. (2010a). *Imam's book: Collection of Imam Khomeini's works (statements, messages, interviews, rulings, religious permissions, and letters)* [Sahife-ye-Emam: Majmoue asar-e-Emam Khomeini, baianat, mosabehe-ha, ahkam, ejazat-e-sharei va name-ha] (5th ed., Vol. 5). Institute for the Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works. (In Persian)
- Khomeini, R. (2010b). *Imam's book: Collection of Imam Khomeini's works (statements, messages, interviews, rulings, religious permissions, and letters)* [Sahife-ye-Emam: Majmoue asar-e-Emam Khomeini, baianat, mosabehe-ha, ahkam, ejazat-e-sharei va name-ha] (5th ed., Vol. 21). Institute for the Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works. (In Persian)
- Khomeini, R. (2013). *Tahrir ol-vasileh* (4th ed., Vol. 2). Institute for the Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works. (In Persian)
- Koselleck, R. (2006). *Begriffsgeschichten: Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Suhrkamp Verlag.
- Brunner, O., Conze, W., & Koselleck, R. (Eds.). (1974). *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Vol. 1). Ernst Klett Verlag.
- Law on the Integration of the National Basij Organization (Mobilization of the Oppressed) into the Islamic Revolutionary Guard Corps. (1980). *Ghanoun-e edgham-e Basij-e meli "Mostazafin" dar Sepah-e pasdaran-e enghelab-e eslami*. Islamic Parliament Research Center. Retrieved May 2025, from <https://rc.majlis.ir/fa/law/show/90112>
- Lübbe, H. (1975). Begriffsgeschichte als dialektischer Prozess. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 19, 8–15. <https://dokumen.pub/download/literaturwissenschaft-als-begriffsgeschichte-97837873197189783787319893-.html>
- Mahmoudi Bakhtiari, B., & Zare, N. (2018). Reflection of the concept of the 1979 revolution in the play *Slow with Roses* based on the ideas of Michel Foucault. In M. H. Saghaeian (Comp.), *Theater and revolution: Collection of articles from the scientific research seminar on the study of Iranian theater after the Islamic Revolution* [Theater va enghelab: Majmoue maghalat-e seminar-e elmi-pajouheshi-e berresi-e theater-e Iran-e pas az enghelab] (pp. 10–28). Namayesh Publications. (In Persian)
- Makhmalbaf, M. (1988). *Martyr Sheikh (A play on the legitimate movement)* [Sheikh-e shahid: Yek namayeshnameh darbare-ye nehzat-e mashrouteh]. Publications of the Islamic Thought and Art Department. (In Persian)
- Matin, A. (2019). *Iranian student opposition to the Shah* [Tarikh-e jonbesh-e daneshjouian-e irani dar kharej az keshvar] (A. Azari, Trans.). Shiraze-ye Ketab-e Ma Publications. (Original work published 2002) (In Persian)
- Modarresi Yazdi, M. (1982). *Millworker* [Asyaban]. *Soureh: Play Collection*, Office 6. Publications of the Islamic Thought and Art Department. (In Persian)
- Moein, M. (2007). *Moein Persian dictionary* [Farhang-e Farsi-e Moein] (4th ed., Vol. 1). Edna Publications. (In Persian)
- Mohammadein, R. (1979). *Another controversy* [Jedali di gar]. Tekye Dowlat Publications. (In Persian)
- Mokhtari, H. (1988). *The tobacco event* [Vaghe-e-ye tanbakou]. Jahad

- Daneshgahi. (In Persian)
- Montazeri, H. A. (1990). *Part of the memoirs of the jurist and eminent authority* [Bakhshi az khaterat-e faqih va marja-e aalighadr Hazrat-e Ayatollah Montazeri]. Author. (In Persian)
- Nouzani, B. (2002). *Timeline of Iran's foreign policy: From January 1977 to August 1988* [Gahshomar-e siyasat-e khareji-e Iran: Az Dey mah-e 1356 ta Mordad mah-e 1367]. Islamic Revolution Documents Center Publications. (In Persian)
- Ostadmohammad, M. (2017). *Decianus of the Emperor of Ephesus* [Daghianous emperatour-e shahr-e Ephesus]. Cheshmeh Publications. (In Persian)
- Panjaliipour Kakroudi, M., & Najafzadeh, R. (2023). The history of the conceptual evolution of revolution: From Aristotle to political modernity. *Contemporary Political Essays*, 9(2), 7–31. <https://doi.org/10.30465/CPS.2024.48841.3389> (In Persian)
- Pourgholamhossein, M., & Mirheidari, M. R. (2018). Analysis of the dominant trends in revolutionary theater in Iran based on influential intellectual and philosophical discourses in the years before the revolution. In M. H. Saghaian (Comp.), *Theater and revolution: Collection of articles from the scientific research seminar on the study of Iranian theater after the Islamic Revolution* [Theater va enghelab: Majmoue maghalat-e seminar-e elmi-pajouheshi-e berresi-e theater-e Iran-e pas az enghelab] (pp. 109–124). Namag Publications. (In Persian)
- Radi, A. (2009). *Slowly with the red rose* [Ahesteh ba gol-e sorkh]. In *On the blue stage* [Rou-ye sahne-ye abi] (2nd ed., Vol. 3). Ghatreh Publications. (In Persian)
- Rezvani, H. (2017). *Iman's agreement with the closure of the Islamic Republican Party* [Movafeghat-e Emam ba ta'atili-e hezb-e Jomhour-i eslami]. Political Studies and Research Institute. Retrieved May 2025, from <https://psri.ir/?id=7ltmtglp>
- Shariati, A. (2015). *Hussein, the heir of Adam* [Hossein, wares-e Adam] (Collection of Works, Vol. 19). Dr. Ali Shariati Cultural Foundation. (In Persian)
- Souzani Samarqandani. (1959). *Collection of poems by Souzani Samarqandani* [Divan-e ashaar-e Souzani-e Samarqandi] (N. Shahhosseini, Ed.). Amir Kabir Printing and Publishing Institute. (In Persian)
- Statements from Radio "Mujahid" about the martyred teacher Shariati and the followers of the teacher's way* [Ezharat-e Radio Mojahed darbareie moalem-e shahid Shariati va pouiandegan-e rah-e moalem]. (1985). (In Persian)
- Tabari, E. (2007). *Philosophical and social writings* [Neveshteha-ye falsafi va ejtemei] (Vol. 2). Mass Party of Iran Publications. (In Persian)
- Talebi, F. (1979). *Plays of revolution* [Namayeshnameha-ye enghelab]. Bidaran Publications. (In Persian)
- Tousi, K. N. (1967). *Nasseri ethics* [Akhlagh-e Nasseri] (A. Tehrani, Ed.). Javidan Publishing Organization. (In Persian)
- Visit of the Syrian Prime Minister with the Supreme Leader to offer condolences* [Didar-e nokhost vazir-e Souri-e ba magham-e mo'azam-e rahbari jahat-e arz-e tasliat]. (1989). The Office of the Supreme Leader. Retrieved May 2025, from <https://www.leader.ir/fa/archive?topic=1&y=1368&m=3&page=2>
- آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۹۵). *مکتوبات کمال‌الدوله و ملحقات آن* (علی اصغر حقدار، به اهتمام). باشگاه ادبیات.
- آرنت، هانا. (۱۳۸۱). *انقلاب* (عزت‌الله فولادوند، مترجم؛ چاپ سوم). انتشارات خوارزمی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۳)
- ابوالحسن، بنی‌صدر. (۱۳۶۰). *خیانت به امید*. انتشارات انقلاب اسلامی.
- استاد محمد، محمود. (۱۳۹۶). *دقیانوس امپراتور شهر افسوس*. نشر چشمه.
- اظهارات رادیو «مجاهد» درباره معلم شهید شریعتی و پیوندگان راه معلم* (۱۳۶۴). امیرفجر، میثاق. (۱۳۶۴). درمندان. کمدی شیطانی. امیرکبیر.
- امیرمعزی. (۱۳۶۲). *دیوان کامل معزی*. تصحیح ناصر هیری. نظر مرزبان.
- بازرگان، مهدی. (۱۳۹۱). *انقلاب اسلامی ایران* (مجموعه آثار ۲۴). بنیاد فرهنگی مهندس مهدی بازگان.
- بیانیه تحلیلی-انتقادی جبهه ملی ایران. (۱۳۹۷). کمیته انتشارات جبهه ملی ایران.
- پلوک، هواس. (۱۳۶۷). *داختاران*. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز هنرهای نمایشی، دفتر تهیه و تدوین و تولید متون نمایشی.
- پنجعلی پور کاکرودی، مهدی و نجف‌زاده، رضا. (۱۴۰۳). *تاریخ تحول مفهومی «انقلاب» از ارسطو تا مدرنیته سیاسی*. جستارهای سیاسی معاصر، ۱۵، (۲)، ۳۱–۷. <https://doi.org/10.30465/CPS.2024.48841.3389>
- پورغلامحسین، مرجان و حیدری، محمد رضا. (۱۳۹۷). تحلیل جریان‌های غالب تئاتر انقلابی در ایران با تکیه بر گفتمان‌های فکری، فلسفی مؤثر در سال‌های پیش از انقلاب. *تئاتر و انقلاب: مجموعه مقالات سمینار علمی پژوهشی بررسی تئاتر ایران پس از انقلاب اسلامی*، (مهدی حامد سقاییان، گردآورنده) (۱۰۹–۱۲۴). انتشارات نمایش.
- جعفری، مجید. (۱۳۶۶). *تراژدی کسری*. نشر جهاد دانشگاهی.
- حسین‌خانی، نورالله. (۱۳۶۹). *خرداد خونین*. گهرشاد: نمایشنامه در چهار پرده. بهارستان.
- خمینی، روح‌الله. (۱۳۸۹الف). *صحیفه امام: مجموعه آثار امام خمینی (س)* (بیانات، پیام‌ها، مصاحبه‌ها، احکام، اجازات شرعی و نامه‌ها) (جلد پنجم) (چاپ پنجم). مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س).
- خمینی، روح‌الله. (۱۳۸۹ب). *صحیفه امام: مجموعه آثار امام خمینی (س)* (بیانات، پیام‌ها، مصاحبه‌ها، احکام، اجازات شرعی و نامه‌ها) (چاپ ۵، ج. ۲۱). مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س).
- خمینی، روح‌الله. (۱۳۹۲). *تحریر الوسیله* (چاپ ۲، ج. ۳). مؤسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س).
- درویش‌نژاد، علیرضا. (۱۳۶۸). *ناز آغز*. انتشارات نمایش.
- دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۶۱). *قنقوس*: یک نمایشنامه برای خواندن. نشر نو.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه* (محمد معین و سید جعفر شهیدی، ویراستاران؛ دوره جدید، چاپ ۲، ج. ۳). مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- دیار نخست وزیر سوریه با مقام معظم رهبری جهت عرض تسلیت. (۱۳۶۸). پایگاه اطلاع‌رسانی دفتر مقام معظم رهبری. برگرفته در اردیبهشت ۱۴۰۴ از <https://www.leader.ir/fa/archive?topic=1&y=1368&m=3&page=2>
- رادی، اکبر. (۱۳۸۸). *آهسته با گل سرخ در روی صحنه آبی* (چاپ ۲، ج. ۳). نشر قطره.
- رضوانی، حسین. (۱۳۹۶). *۱۱ خرداد*. موافقت امام با تعطیلی حزب جمهوری اسلامی. مؤسسه مطالعات و پژوهش‌های سیاسی. <https://psri.ir/?id=7ltmtglp>
- سوزنی سمرقندی. (۱۳۳۸). *دیوان حکیم سوزنی سمرقندی*. تصحیح دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی. موسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر.
- شریعتی، علی. (۱۳۹۴). *حسین وارث آدم* (مجموعه آثار ۱۹). بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی
- طالبی، فرامرز. (۱۳۵۸). *نمایشنامه‌های انقلاب*. نشر بیداران.
- طبری، احسان. (۱۳۸۶). *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی* (چاپ ۳، ج. ۲). انتشارات حزب توده ایران.
- طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۴۶). *اخلاق ناصری*. تصحیح ادیب تهرانی. سازمان انتشارات جاویدان.
- عشقی، محمدرضا بن ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *نمایشنامه‌های میرزاده عشقی همراه با تحلیل آثار نمایشی*. بررسی توانمندی عشقی در آفرینش نمایشنامه‌ها و اثری منتشر نشده از او (علی میرانصاری، به اهتمام). انتشارات طهوری.
- علی بابایی، داود. (۱۳۸۸). *بیست و پنج سال در ایران چه گذشت؟ (از بازرگان تا تلمی)* (ج. ۹). انتشارات امید فردا.
- فارسی، جلال‌الدین. (۱۳۶۱). *انقلاب و ضد انقلاب*. حزب جمهوری اسلامی.

معاونت تدوین، تنقیح و انتشار قوانین و مقررات.
 محمدین، رجب. (۱۳۵۹). جنالی دیگر. نشر تکیه دولت.
 محمودی بختیاری، بهروز، و زارع، نیلوفر. (۱۳۹۷). بازتاب مفهوم انقلاب ۱۳۵۷ در نمایشنامه آهسته با گل سرخ با تکیه بر آرای میشل فوکو. در م. ح. سقاییان (گردآورنده)، *تئاتر و انقلاب: مجموعه مقالات سمینار علمی پژوهشی بررسی تئاتر ایران پس از انقلاب اسلامی* (صص. ۱۰-۲۸). انتشارات نمایش.
 مختاری، حسین. (۱۳۶۰). *واقعه تنباکو*. جهاد دانشگاهی.
 مخملباف، محسن. (۱۳۶۰). *شیخ شهید (نمایشی از نهضت مشروعه)*. واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی.
 مدرسی یزدی، مهدی. (۱۳۶۱). *آسیابان*. سوره: مجموعه نمایشنامه (دفتر ششم). واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی.
 معین، محمد. (۱۳۸۶). *فرهنگ فارسی معین* (جلد اول، چاپ چهارم). انتشارات ادنا.
 منتظری، حسینعلی. (۱۳۷۹). *بخشی از خاطرات فقیه و مرجع عالیقدر حضرت آیت الله منتظری*.
 نوزانی، بهرام. (۱۳۸۱). *گاه شمار سیاست خارجی ایران: از دی ماه ۱۳۵۶ تا مرداد ماه ۱۳۶۷*. انتشارات مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
 هاتفی، صادق. (۱۳۵۷). *ولادت گشته*. انتشارات نگاه.

فراهانی، بهزاد. (۲۵۳۷). *کوچ باران*.
 قائم مقام فراهانی. (بی تا). *منشآت قائم مقام (شاهزاده معتمدالدوله حاج فرهاد میرزا، گردآورنده)*. کتابفروشی علمیه اسلامیة تهران.
 فرحبخش، عباس. (۱۳۵۸). *حر*. دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
 فکری ارشاد، مؤید الممالک. (۱۳۷۹). *حکام قدیم و حکام جدید: سه تیاتر از مؤید الممالک فکری ارشاد (حمید امجد، به اهتمام)*. انتشارات نیلا.
 فنائیان، تاجبخش. (۱۳۶۰). *آب سوره: مجموعه نمایشنامه (دفتر سوم)*. واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی.
 قادری، نصرالله. (۱۳۶۶). *وقت پیچاپیچ سوره: مجموعه نمایشنامه (دفتر هشتم)*. واحد انتشارات حوزه اندیشه و هنر اسلامی.
 متین، افشین. (۱۳۹۸). *کنفدراسیون: تاریخ جنبش دانشجویان ایرانی در خارج از کشور ۱۳۳۲-۱۳۵۷ (ارسطو آذری: مترجم)*. انتشارات شیرازه‌ی کتاب ما. (تاریخ انتشار اثر اصلی ۲۰۰۲)
 مجلس شورای اسلامی. (۱۳۶۱، ۱۵ شهریور). *اساسنامه سپاه پاسداران انقلاب اسلامی*. مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی. <https://rc.majlis.ir/fa/law/show/90112>
 مجموعه قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران. (۱۳۹۵). (چاپ چهارم، ویرایش دوم).

The Dramatic Role of Objects in Reconstructing the Concept of Home for Migrants: A Case Study Based on Documentary Narrative*

Abstract

Migration, as a complex and multifaceted human experience, extends far beyond the mere act of physically relocating from one place to another. It reshapes fundamental concepts such as identity, home, and belonging, introducing psychological, emotional, and social dimensions to human life. For migrants, the notion of home is no longer confined to a physical location; instead, it evolves into a symbol of stability, emotional memory, cultural continuity, and personal connection. The experience of losing or being displaced from one's home often generates a deep sense of absence, disorientation, nostalgia, and longing, affecting both individual identity and collective belonging. In contemporary migration studies, home is increasingly understood as a fluid and multidimensional construct rather than a fixed geographical entity. It encompasses emotional attachments, cultural practices, personal memories, and symbolic references that continue to shape migrants' sense of self even after physical displacement. As a result, migrants often seek alternative ways to preserve continuity with their former lives, drawing upon material and symbolic resources that enable them to negotiate belonging across multiple spatial and cultural contexts. This perspective highlights the importance of everyday objects as mediators between past and present, memory and experience, absence and presence. This study examines the role of objects from migrants' past lives—ranging from everyday belongings and keepsakes to personal artifacts—in mentally reconstructing the concept of home. Such objects serve as carriers of memory and identity, sustaining connections with lost or distant places and allowing migrants to preserve a sense of psychological continuity during periods of change and displacement. This research investigates the artistic transformation of these objects into dramatic characters within puppet theatre. Puppet Theatre, as a performative and symbolic art form, offers a unique platform for expressing complex human experiences, including displacement, memory, and identity formation. This study addresses three primary concepts: first, how commonplace objects evolve into potent symbols of home and personal identity throughout the migratory process. Second, the ways these objects can be creatively transformed into vivid, dynamic, and emotionally resonant characters within puppet theatre. Third, how the narrative literature acts as a bridge, connecting the lived experiences of migrants with the imaginative, performative world of puppetry, enabling audiences to engage with both symbolic and emotional dimensions of migration. Drawing on theoretical frameworks of the "hidden soul of objects" and Carl Gustav Jung's concept of "active imagination," this article employs a qualitative-analytical methodology to examine the documentary narrative *The Umbrella*, authored by Aliyeh Ataei. This narrative provides a compelling case study for understanding the symbolic and emotional significance of objects in the lives of displaced individuals. Particular attention is given to the relation-

Received: 20 Jan 2025

Received in revised form: 10 Jun 2025

Accepted: 19 Nov 2025

Shiva Masoudi¹ [iD](#) (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: massoudic@ut.ac.ir

Golaleh Shahkar² [iD](#)

Master in Puppet Theatre, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: golalehshahkar7765@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388094.615994>

ship between documentary narration and theatrical adaptation. Documentary narratives preserve individual experiences and lived realities, while theatrical representation transforms those experiences into forms that can be collectively perceived and emotionally interpreted. By examining this interaction, the study demonstrates how literary narratives can generate imaginative spaces in which objects acquire dramatic agency and symbolic depth. Such a process allows personal memories associated with migration to be translated into visual and performative language, thereby expanding the possibilities for artistic engagement with themes of displacement, identity, and home. The findings reveal that objects often transcend their physical and utilitarian functions, becoming symbolic vessels that embody notions such as home, identity, memory, and connection to a lost or distant past. In the context of puppet theatre, these objects gain renewed life through animation, theatrical representation, and embodied performance. They are not merely objects on stage; rather they are layers of meaning, evoking empathy, reflection, and identification among audiences. Ultimately, this research demonstrates that puppet theatre offers a unique medium for conveying the intricate emotions, psychological realities, and social experiences associated with migration. By transforming objects into dramatic agents, artists can explore and communicate the migrant's experiences of home, loss, and identity in innovative ways. This approach opens new avenues for creative representation, intercultural dialogue, and emotional engagement, emphasizing the potential of meaningful objects to bridge personal memory and performative storytelling. Overall, the study highlights how integrating material culture, narrative literature, and puppetry can create rich artistic experiences that resonate with both creators and audiences, offering deeper insights into the symbolic and affective dimensions of migration.

Keywords: hidden soul of objects, home, migration, objects, puppet performance

Citation: Masoudi, Shiva, & Shahkar, Golaleh. (2026). The dramatic role of objects in reconstructing the concept of home for migrants: A case study based on documentary narrative. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 23-34. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the second author's master's thesis, entitled "The dramatic role of objects in reconstructing the concept of home for the migrant: An examination of several short stories by Alia Ataiy", under the supervision of the first author at the University of Tehran.

نقش دراماتیک اشیا به مثابه عروسک نمایشی در بازسازی خانه برای انسان مهاجر با مطالعه موردی داستانی از عالیه عطایی*

چکیده

جابه جایی فیزیکی در فرآیند مهاجرت، مفاهیمی چون هویت، خانه و احساس تعلق را دگرگون ساخته و بحران فقدان را پدید می آورد. این پژوهش با هدف تبیین نقش اشیای بازمانده در بازسازی ذهنی مفهوم خانه برای مهاجر و تحلیل امکان دراماتیزه کردن آن‌ها در قالب شخصیت‌های تئاتر عروسکی انجام شده است. مسئله اصلی، چگونگی گذر شیء روزمره از یک امر فیزیکی به یک دالّ واجد هویت و در

نهایت تبدیل آن به یک کاراکتر نمایشی است. چارچوب نظری این مطالعه بر تلفیق مفهوم «تخیل فعال» کارل گوستاو یونگ و نظریه «روح پنهان اشیا» استوار است. روش پژوهش، کیفی و با رویکرد پدیدارشناسی هرمنوتیک است که به صورت تحلیل مضمون روی روایت مستند «چتر» اثر عالیه عطایی پیاده شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اشیای بازمانده در تجربه زیسته مهاجر، از طریق مکانیسم روان‌شناختی تخیل فعال، به مثابه میانجی‌های نمادین ثبات روانی عمل کرده و بار عاطفی «خانه» را احیا می‌کنند. در ساحت دراماتورژی تئاتر عروسکی، این اشیاء به عنوان ابزار صحنه، بلکه از طریق بازنمایی پدیدارشناختی خاطره و فرآیند جان بخشی (آنیمیسیم)، قابلیت تبدیل به «شخصیت عروسکی» را دارا هستند؛ عروسکی که حامل هویت و راوی ناخودآگاه جمعی مهاجران است. در نهایت، این پژوهش چارچوبی بین‌رشته‌ای برای خوانش دراماتیک اشیای معنادار در نمایش عروسکی معاصر ارائه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: تخیل فعال، تئاتر عروسکی، پدیدارشناسی خانه، روح پنهان اشیا، مهاجرت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۰۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۸/۲۸

شیوا مسعودی^۱ (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: massoudic@ut.ac.ir

گلاله شاهکار^۲: کارشناس ارشد تئاتر عروسکی گروه هنرهای نمایشی، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. E-mail: golalehshahkar776@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.388094.615994>

استناد: مسعودی، شیوا و شاهکار، گلاله. (۱۴۰۵)، نقش دراماتیک اشیا به مثابه عروسک نمایشی در بازسازی خانه برای انسان مهاجر با مطالعه موردی داستانی از عالیه عطایی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۲۳-۳۴.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «نقش دراماتیک اشیا در بازسازی مفهوم خانه برای انسان مهاجر با بررسی چند داستان کوتاه از عالیه عطایی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

خانه مفهومی است به ظاهر ساده اما در بطن خود پیچیده، چندلایه و پیوندخورده با احساسات و خاطرات انسان. از آن جا که خانه همواره کانونی برای تجربه زیسته، خاطره، امنیت روانی و هویت فردی بوده است، گسست از آن در فرآیند مهاجرت، یک چالش در تجربه های بشری محسوب می شود. در این میان، «اشیای بازمانده از خانه» به عنوان حاملان خاطره و معنا، می توانند جای خالی خانه را تا حدی برای فرد پر کرده و حس تعلق را بازسازی کنند. تئاتر عروسکی، به ویژه در بُعد معاصر خود، بستری مناسب برای پرداختن به چنین مفاهیمی فراهم می آورد. این هنر با بهره گیری از تخیل فعال و ظرفیت نمادپردازی، امکان جان بخشی به اشیا را فراهم می کند و می تواند به اشیا اجازه دهد تا به شخصیت های نمایشی با بار احساسی بدل شوند. از منظر روان شناسی تحلیلی یونگ، اشیا نه تنها جنبه های کاربردی دارند، بلکه واجد «روح پنهان» هستند که از طریق تخیل انسان قابل بیدار شدن است (جانسون، ۱۳۹۸/۱۹۸۶). یونگ در رابطه بین ناخودآگاه و اشیا به واسطه تخیل فعال، مبحثی را مطرح کرده است که از آن به عنوان «روح پنهان اشیا» یاد می کند او این مفهوم را تحت عنوان «جان بخشی اشیا»، «جان آفرینی اشیا» و «ناخودآگاه اشیا» مطرح می کند (عرب، ۱۳۹۶، ۲۲). ما با مطالعه روایت مستندی از عالیه عطایی، نویسنده افغانستانی-ایرانی، و بررسی نحوه بازتاب معنایی یک شیء ساده (چتر) در ذهن انسان مهاجر، به تحلیل بُعد دراماتیک این شیء در جهان نمایش پرداخته ایم. چتر، در داستان انتخاب شده، نه صرفاً یک وسیله کاربردی بلکه نمادی از خانه، گذشته و هویت دخترانی مهاجر است. تخیل این افراد است که این شیء را از شیئی ساده به شخصیتی دراماتیک و نمادین بدل می سازد. در جهانی که جابه جایی و بی ثباتی بدل به تجربه ای مشترک شده، فهم رابطه ای انسان با اشیایش، نقشی کلیدی در بازیابی هویت فردی و جمعی دارد. هدف پژوهش روبه رو، تحلیل چگونگی بازسازی خانه در ذهن انسان مهاجر از طریق اشیای بازمانده، و تبدیل این اشیا به شخصیت های نمادین در تئاتر عروسکی است. این پژوهش بر آن است تا «رابطه سه گانه میان اشیا، تخیل و اجرا» را واکاوی کرده و نشان دهد که چگونه یک شیء معمولی می تواند از دل خاطره و احساس، به نمادی از خانه، پدر، هویت یا گذشته بدل شود و در صحنه نمایش، جان بگیرد و روایت گر زندگی انسانی گردد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی-نظری و از نظر ماهیت و روش، یک مطالعه کیفی با رویکرد «پدیدارشناسی هرمنوتیک (متن مبنا)» است. در این تحقیق، به جای بررسی کمی پدیده ها، به کشف و تفسیر معنای خفته در تجربه زیسته انسان مهاجر و فرآیند واسطه گری اشیا پرداخته شده است. جامعه و نمونه پژوهش: جامعه تحلیل این پژوهش را ادبیات روایی معاصر ایران با موضوع مهاجرت تشکیل می دهد. نمونه مورد مطالعه به صورت هدفمند، روایت مستند «چتر» از مجموعه داستانی عالیه عطایی انتخاب شده است؛ چرا که این متن از منظر پدیدارشناسی مکان (خانه) و روابط متقابل شیء و سوژه، بالاترین غنای معنایی را برای پاسخ به پرسش های تحقیق داراست. ابزار و فرآیند تحلیل داده ها: روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه ای و از طریق فیش برداری و واکاوی دقیق متن است.

فرآیند تحلیل داده ها در سه گام متوالی صورت گرفته است:

۱. تحلیل پدیدارشناختی متن: استخراج مضامین مربوط به تجربه غربت، مفهوم «خانه» و بحران فقدان در متن روایت؛
۲. کدگذاری و بازخوانی روان شناختی: تحلیل لایه های پنهان اشیا بازمانده در داستان بر اساس مکانیسم «تخیل فعال» کارل گوستاو یونگ و تبیین چگونگی تبدیل شیء فیزیکی به یک امر واجد روح (جان گرایی مدرن)؛
۳. تبیین دراماتیک (فرآیند).

پیشینه پژوهش

در میان پژوهش های مرتبط با مسئله ی مهاجرت و هویت، آثاری از جمله پژوهش «مؤلفه های ادبیات دیاسپورا در آثار محمد آصف سلطان زاده» اثر محمود حیدری و الله کرم عباسی (۱۴۰۱) از نمونه های قابل توجه اند. این مقاله به بررسی مؤلفه های ادبیات دیاسپورا در داستان های «تویی که سرزمینات اینجا نیست» و «نوروز فقط در کابل باصفاست» پرداخته و نشان می دهد که یکی از شاخصه های مهم ادبیات مهاجرت، میل بازگشت به وطن در شخصیت انسان مهاجر است. با وجود اهمیت این موضوع، در این پژوهش به نقش اشیای بازمانده از انسان مهاجر و کارکرد عاطفی آن ها در فرآیند بازسازی هویت اشاره ای نشده است. از دیگر پژوهش های نگاشته شده در زمینه ی هویت و مهاجرت می توان به مقاله ی «هویت و مهاجرت در رمان دال (محمود گلاب درای) و عصفور من الشرق (توفیق الحکیم)» چاپ شده در کاوش نامه ادبیات تطبیقی (۱۳۹۹) اشاره کرد. این مقاله با رویکرد ادبیات تطبیقی، دو اثر یاد شده را بررسی کرده و به دوگانگی هویت، درگیری میان فرهنگ مبدأ و میزبان، و نگاه بیگانگان به مهاجر به عنوان دیگری می پردازد. با این حال، بار دیگر جایگاه اشیا و پیوند نمادین آن ها با مفهوم خانه در این مقاله مغفول مانده است. در ادامه، مقاله ی «مهاجرت، از خودبیگانگی، هیبریدیته (چندرگه شدن) و بررسی تطبیقی دو رمان راز بازگشت و سرزمین نوچ» نوشته ی مرضیه خزایی و دومینیک کارنوا-ترابی (۱۴۰۰)، از نمونه هایی است که به دگرگونی هویت انسان مهاجر و شکل گیری هویتی هیبرید در سرزمین میزبان می پردازد. این مقاله با بهره گیری از نظریات لکان، از خودبیگانگی و بحران تعلق را در دو رمان مورد مطالعه نشان می دهد. هرچند این اثر از منظر روان کاوی فرهنگی به تحلیل درونی انسان مهاجر نزدیک می شود، اما همچنان بُعد مادی و عاطفی اشیا در تجربه ی مهاجرت را مورد توجه قرار نمی دهد. همین خلأ نظری، یکی از انگیزه های اصلی نگارنده برای تمرکز بر «نقش اشیا در بازسازی خانه ی ذهنی مهاجر» بوده است. در حوزه ی اشیا و روان شناسی تحلیلی، کتاب اشیا ی سرگردان نوشته ی اریک ال. ساتنر (۱۹۹۰)، منبعی مهم به شمار می رود. ساتنر در این کتاب، اشیا را حامل حافظه و بازتابی از تاریخ و رنج جمعی انسان معرفی می کند. مفاهیمی که در این اثر مطرح شده، از نظر نگارنده با موقعیت مهاجر و رابطه ی او با اشیای بازمانده از گذشته، هم پوشانی مفهومی دارد. در ادامه، پایان نامه ی شیما عرب با عنوان «بررسی تبدیل اشیا ی جامانده از در گذشتگان به عروسک بر اساس تئوری های روح پنهان اشیا و سنخ های شخصیتی یونگ» (۱۳۹۶)، نیز از منابع کلیدی این پژوهش به شمار می آید. در این پایان نامه، روند جان بخشی به اشیا از طریق مفهوم «تخیل فعال» یونگ تبیین شده است. پژوهش حاضر با الهام از این رویکرد، اما با تمرکز بر موقعیت مهاجرت،

انواع شیء

طبقه‌بندی اشیاء بر اساس معیارهای متعددی همچون اندازه، کارکرد، جایگاه اجتماعی، سنتی یا مدرن بودن، و میزان انحصاری بودن آن‌ها انجام می‌شود (بودریار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸). ژان بودریار بر این باور است که اشیاء صرفاً کارکردی ندارند، بلکه نقش نشانه‌ای ایفا کرده و نشان‌دهنده جایگاه اجتماعی و نیازهای روانی انسان هستند. در عصر تکنولوژی، تولید انبوه اشیاء موجب کاهش عمر مفید آن‌ها شده و این امر منجر به شکل‌گیری چرخه‌ای از مصرف و دورریز می‌شود، درحالی‌که برخی اشیاء به دلیل ارزش عاطفی خود، فراتر از کارکردشان، معنا و هویت انسانی را بازتاب می‌دهند (بودریار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸). رابطه انسان و اشیاء از دو منظر قابل بررسی است. در دیدگاه نخست، اشیاء صرفاً ابزاری کارکردی تلقی می‌شوند که انسان برای تحقق نیازهای خود از آن‌ها استفاده می‌کند. در این رویکرد، انسان در برخی موقعیت‌های اجتماعی، همچون برده‌داری، نظامی‌گری یا شرایط زندان، خود نیز به شیء تقلیل می‌یابد و به دلیل محدودیت‌های اعمال‌شده، اراده و اختیارش کاهش می‌یابد. این دیدگاه بر عقلانیت ابزاری تأکید دارد که در آن اشیاء ارزش خود را تنها از کارکردشان می‌گیرند، اما با زوال این کارکرد، بی‌مصرف شده و دور ریخته می‌شوند. در مقابل، رویکرد جان‌دارگرایی (آنیمسم) اشیاء را فراتر از بُعد کارکردی آن‌ها می‌بیند و برایشان شخصیت، هویت و حتی بُعد اسطوره‌ای قائل می‌شود. این نگاه که ریشه در باورهای اسطوره‌ای و دینی دارد، اشیاء را دارای روح و عاملیت می‌داند، به گونه‌ای که برخی فرهنگ‌ها برای اشیاء نیایش‌ها و مناسکی خاص در نظر می‌گرفتند. در این چارچوب، اشیاء می‌توانند خاطرات، هویت و احساسات انسانی را در خود حفظ کنند. امروزه نیز این رویکرد در مصادیقی همچون تئاتر عروسکی یا اشیاء شخصی که برای افراد ارزش عاطفی دارند، مشاهده می‌شود. بنابراین، اشیاء نه تنها ابزارهای بی‌جان، بلکه حامل معنا و پیوندهای اجتماعی و روانی هستند که در طول تاریخ شکل گرفته‌اند (فاکس، ۱۴۰۱/۲۰۱۶). این پیوند میان انسان و اشیاء که در هنر نیز بازتاب یافته است، در تئاتر عروسکی بیشتر خود را نمایان می‌سازد، جایی که اشیاء و عروسک‌ها جان می‌گیرند و به شخصیت‌هایی با هویت مستقل تبدیل می‌شوند. در این شکل از نمایش، انسان با تخیل و جان‌بخشی، اشیاء را از بُعد صرفاً مادی فراتر برده و به آن‌ها معنا و احساس می‌بخشد. این فرایند ریشه در همان گرایش اسطوره‌ای دارد که از گذشته‌های دور در فرهنگ‌های مختلف دیده شده و امروزه نیز در فرم‌های هنری ادامه یافته است.

شیء و عروسک نمایشی

در این بخش لازم است ابتدا تفاوت‌های بنیادین میان شیء و عروسک نمایشی ذکر شده و سپس به مسئله جایگزینی اشیاء به مثابه عروسک نمایشی در هنر تئاتر عروسکی به وسیله تخیل انسان پرداخت. تعریف اولیه‌ای که از عروسک ارائه شده، بر اساس دیدگاه بیل برد است که آن را به عنوان موجوداتی بی‌جان توصیف می‌کند که به وسیله انسان‌ها ساخته می‌شوند تا در برابر چشم تماشاگر حرکت کنند. در ادامه، وی توضیح می‌دهد که عروسک زمانی به وجود می‌آید که فردی، تصویری از یک شخص یا جهان را در ذهن خود به‌طور کج و معوج مشاهده کرده و سپس به آن شکل، صدا و حرکت می‌دهد. بیل برد همچنین بر این باور است که

می‌کوشد نشان دهد که چگونه اشیاء می‌توانند از طریق فرایند جان‌بخشی و بازنمایی دراماتیک، به پلی میان گذشته و حال مهاجر تبدیل شوند. از دیگر منابع ارزشمند، پایان‌نامه‌ی فائزه سادات علوی با عنوان «به کارگیری اشیاء و اجسام غیرمعمول به جای عروسک» است. این پژوهش بر آن است که نشان دهد هر شیء در زندگی روزمره می‌تواند به واسطه‌ی فرایند معناسازی در تئاتر عروسکی، به ابزاری نمایشی برای بیان احساس و روایت تبدیل شود. این دیدگاه، به‌ویژه در پژوهش حاضر، اهمیت دارد، زیرا اشیاء روزمره‌ی مهاجر در تئاتر عروسکی می‌توانند فراتر از کارکرد کاربردی خود، نقش دراماتیک و روان‌شناختی خانه‌ی از دست‌رفته را ایفا کنند. بر اساس بررسی‌های انجام‌شده، این پژوهش از نظر هدف، بنیادی و نظری و از نظر ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و مبتنی بر تحلیل کیفی منابع مکتوب است. در این مسیر، روایت مستند «چتر» از مجموعه‌ی داستانی عالیله عطایی به عنوان مطالعه‌ی موردی انتخاب شده است. با بهره‌گیری از نظریه‌ی «روح پنهان اشیاء» و مفهوم «تخیل فعال» در اندیشه‌ی کارل گوستاو یونگ، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد چگونه اشیاء بازمانده از گذشته می‌توانند در ذهن مهاجر به تجسمی از خانه بدل شوند و از خلال جان‌بخشی در تئاتر عروسکی، به شخصیت‌هایی زنده و حامل هویت تبدیل گردند.

مبانی نظری پژوهش

این تحقیق با نگاهی بر نظریه «روح پنهان اشیاء» و بر پایه مفاهیم بنیادین انسانی مانند خانه، اشیاء و جان‌بخشی به اشیاء به مثابه عروسک نمایشی استوار است. در اصل، این پژوهش با بهره‌گیری از مفهوم «روح پنهان اشیاء» که توسط کارل گوستاو یونگ بیان شده است و با استفاده از چهار گزاره که درباره اشیاء بیان شده است، سعی دارد چگونگی جان‌بخشی به اشیاء در تئاتر عروسکی توسط تخیل انسان و آشکارسازی روح پنهان اشیاء توسط تخیل انسان را بررسی نماید. در پژوهش پیش‌رو با بهره‌گیری از داده‌هایی درباره خانه، عروسک و اشیاء به روند جان‌بخشی اشیاء توسط تخیل انسان پرداخته شده و پس از آن سعی دارد که در گسترش کاربرد شیء به مثابه عروسک نمایشی در حوزه اجرایی و همچنین گسترش حوزه معنایی عروسک در تئاتر عروسکی بهره جوید.

خانه و اشیاء

خانه فراتر از یک سازه فیزیکی است و با تعاملات انسانی، احساس تعلق و خاطرات شکل می‌گیرد (فاکس، ۱۴۰۱/۲۰۱۶). رابرت گینزبرگ اقامتگاه را محل زندگی و خانه را نحوه زیستن تعریف می‌کند، زیرا معنا و جوهره خانه تنها در حضور افراد آن خلاصه نمی‌شود، بلکه اشیایی که آن را پر کرده‌اند نیز نقشی اساسی در هویت‌بخشی به انسان ایفا می‌کنند. انسان در ارتباط با دیگران و محیط پیرامون خود هویت می‌یابد و خاطراتش را در قالب اشیاء ثبت می‌کند (فاکس، ۱۴۰۱/۲۰۱۶). این اشیاء صرفاً ابزاری برای رفع نیاز نیستند، بلکه با زندگی روزمره پیوند خورده و ارزشی عاطفی و هویتی می‌یابند. همچنین یان وودوارد نیز تأکید می‌کند که اشیاء منزل همزمان نقشی یکپارچه‌ساز و متمایزکننده داشته و سبک و ذوق فردی را بازتاب می‌دهند (فاکس، ۱۴۰۱/۲۰۱۶). بنابراین، برای درک عمیق‌تر مفهومی به نام خانه، بررسی نسبت میان اشیاء، محیط و انسان امری ضروری است.

برای تخیل» هستند و همچون آینه‌ای از وضعیت روانی و جهان‌بینی افراد عمل می‌کنند (بودریار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸). در این میان، اشیا قدیمی یا اسطوره‌ای جایگاه خاصی می‌یابند. این اشیا اگرچه ممکن است در ساختار روزمره کارکرد نداشته باشند، اما دلالت‌گر گذشته و حافظه‌اند و به گفته بودریار، «نه غیر کارکردی و نه صرفاً تزئینی» هستند، بلکه معنا را در نسبت با زمان بازنمایی می‌کنند. زمان در مورد اشیای اسطوره‌ای به شکل «حال کامل» درک می‌شود؛ یعنی حالتی که در آن چیزی که اکنون دیده می‌شود، گویی همیشه وجود داشته است (بودریار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸). از این رو، این اشیا اغلب با مفاهیمی مانند تداوم، اصالت و میراث خانوادگی پیوند می‌خورند و در تخیل، نوعی حذف زمان را ممکن می‌سازند. به همین دلیل، ورود یک شیء به فضای خانه باعث می‌شود که ارزش آن، نه فقط در بازار بلکه در ذهن و تجربه‌ی فردی صاحب آن نیز دگرگون شود (گیسون، ۲۰۰۹). در چنین بستری، می‌توان به نحوه‌ی تبدیل شدن یک شیء به عروسک تئاتری اندیشید. زمانی که یک شیء در بستر نمایش قرار می‌گیرد، می‌تواند به پیکره‌ای نمایشی بدل شود. عروسک‌ها، بر خلاف بازیگران که از درون معنا را به بیرون منتقل می‌کنند، معنا را از بیرون دریافت می‌کنند. این اشیا مادی، از طریق طراحی، حرکت و صداگذاری، در نظر تماشاگران به گونه‌ای جان می‌گیرند که حیات در آن‌ها قابل تصور می‌شود. عروسک‌ها «انگارهای مادی از انسان‌ها یا جانداران» هستند که از دل رابطه‌ای میان فرم و معنا عمل می‌کنند. هنریک یورکوفسکی نیز تأکید دارد که عروسک‌ها تنها با اتکای به منابع بیرونی چون صدا، حرکت و اجرای بازیگر، در موقعیت نمایشی جان می‌گیرند (کاپلین، ۱۹۲۵). بنابراین، هر شیء می‌تواند بالقوه به عروسک تبدیل شود، به شرط آن که در دل اجرا به حامل معنا و تجربه‌ای انسانی تبدیل گردد. این فرآیند، نقطه تلاقی ماده و تخیل است؛ جایی که شیء، در مقام عروسک، نه فقط دیده می‌شود بلکه احساس و درک هم می‌شود.

خانه، مفهوم و تحولات آن

زمانی که کلمه «خانه» به گوشمان می‌رسد، یادآور مکانی است که انسان در آن احساس تعلق و آرامش می‌کند. خانه به عنوان یک مفهوم بدیهی و متداول در ذهن ما وجود دارد؛ اما بررسی دقیق‌تر آن نشان می‌دهد که این مفهوم معنای بسیار عمیق‌تری دارد. خانه از گذشته تا به امروز نقش مهمی در شکل‌گیری زندگی بشر داشته و همواره به عنوان مکانی ویژه برای حیات انسانی مورد توجه قرار گرفته است. با وجود اینکه بسیاری از آثار و محصولات فرهنگی به جنبه‌های گوناگون خانه پرداخته‌اند، هنوز تعریف دقیقی از مفهوم آن ارائه نشده است. این پژوهش به بررسی خانه و جنبه‌های مختلف آن می‌پردازد و نشان می‌دهد که خانه یک مفهوم بنیادین و جهان‌شمول است که برای هر فرد می‌تواند اشکال متفاوتی داشته باشد.

تعاریف خانه

در فرهنگ‌های مختلف، خانه به عنوان مکانی برای استراحت و آرامش تلقی می‌شود. به عنوان مثال، در لغت‌نامه دهخدا، واژه‌هایی چون بیت، سرا، کاشانه و مأمن برای اشاره به خانه به کار رفته‌اند. در فرهنگ انگلیسی آکسفورد نیز واژه «Home» با عباراتی مانند «محل سکونت»، «پناهگاه» و «حریم امن» تعریف شده است (فاکس، ۱۴۰۱/۲۰۱۶). این تعاریف نشان می‌دهند که خانه به عنوان مکانی برای سکونت و آرامش، همواره نقش مهمی در زندگی انسان ایفا کرده است. دوگانگی میان مفاهیم

عروسک به عنوان یک باز نمود عمل می‌کند که قادر است محتوای مختلفی را در خود جای دهد و برای تولید معنا و تفاسیر نو و وسیع از آن استفاده شود. در این راستا، نوع موضوعی که از طریق عروسک به مخاطب منتقل می‌شود، تأثیر مستقیمی بر شکل و فرم عروسک دارد (برد، ۱۳۸۱/۱۹۶۵). زمانی که از عروسک تئاتری صحبت می‌شود، الگویی در ذهن انسان ساخته می‌شود، چرا که انسان‌ها در طول زندگی خویش با عروسک نمایشی بسته به نوع تجربه زیسته خود روبه‌رو شده‌اند. اما شاید نگاه و تصور انسان‌ها از عروسک تئاتری بسیار محدود و بسته باشد. مانند تقلیدی کوچک نمادین از انسان‌ها و جانوران. اما امروزه، جهان عروسکی بسیار فراتر رفته و از عناصر بسیار گوناگونی جهت جان‌دارگرایی و ساخت عروسک نمایشی بهره می‌برد. عروسک نمایشی دارای ویژگی‌های خاص و ظریفی است که آن را از عروسک‌های معمولی متمایز می‌نماید.

ویژگی‌های عروسک نمایشی

در طول تاریخ، انسان همواره در تلاش برای درک و مواجهه با مفاهیم پیچیده و ناشناخته، به خلق بازنمایی‌هایی از جهان پیرامون خود روی آورده است. یکی از این بازنمایی‌ها، عروسک است که نه تنها به مثابه ابزاری برای سرگرمی، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای انتقال مفاهیم احساسی و ذهنی انسان به کار گرفته می‌شود. انسان با ساختن عروسک، نوعی تصویر ساده‌شده از واقعیت را بازآفرینی می‌کند؛ تصویری که امکان کنترل، فهم و حتی تسکین روانی را فراهم می‌سازد. اهمیت این پدیده تنها در جنبه‌های مادی آن خلاصه نمی‌شود، بلکه به شکل‌گیری ارتباطی درونی میان خالق و اثر نیز منجر می‌گردد، به گونه‌ای که این فرایند، خود تبدیل به عملی هنری و احساسی می‌شود. عروسک دارای ویژگی‌هایی است که آن را به رسانه‌ای کامل برای بیان بدل می‌کند. از جمله این ویژگی‌ها می‌توان به «شکل»، «حرکت» و «صدا» اشاره کرد که هر یک در ایجاد شخصیت عروسک نقشی بنیادین دارند. حرکت عروسک، عاملی کلیدی در زنده کردن آن است و بازیگر ماهر می‌تواند از طریق آن، احساس و نیت درونی را منتقل کند. صدای عروسک نیز همانند حرکت، در ایجاد انگیزه‌ی احساسی و باورپذیری نقش اساسی دارد. همچنین، فرم یا شکل عروسک عنصری است که از همان ابتدا در ایجاد ارتباط اولیه با مخاطب مؤثر واقع می‌شود. مجموعه‌ی این عناصر، عروسک را به ابزاری زنده و پویا برای بیان انسانی تبدیل می‌کند که در بستر هنرهای نمایشی، نقشی پررنگ ایفا می‌نماید (برد، ۱۳۸۱/۱۹۶۵). این جان‌بخشی به عروسک تنها به وسیله بازی‌دهنده صورت نمی‌گیرد و در آن تخیل تماشاگر نیز بسیار مؤثر است که در ادامه بدان پرداخته خواهد شد.

شیء به مثابه عروسک نمایشی

زمانی که مردم از عروسک می‌گویند، از پیکره‌هایی صحبت می‌کنند که در نظر تماشاگران شیء هستند و اغلب به آن‌ها طراحی، حرکت و صدا یا سخن داده می‌شود. این روند به شیوه‌ای انجام می‌گیرد که تماشاگران تخیل کنند در عروسک‌ها حیات وجود دارد (تیلیس، ۱۳۹۳/۱۹۹۲). در نگاه ژان بودریار، اشیا صرفاً ابزارهای کاربردی نیستند، بلکه حامل معنا و بیانگر نوعی نظم فرهنگی و ذهنی‌اند که در زندگی روزمره و هنر نمود پیدا می‌کند. او اشاره می‌کند که اشیا، به‌ویژه در شکل اثاثیه، تنها کارکرد عملی ندارند، بلکه نقش‌هایی احساسی نیز ایفا می‌کنند؛ آن‌ها به نوعی «ظرفی

«خانه» و «منزل» در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف تفاوت‌های قابل توجهی دارد. جودیت فلاندرز در کتاب ساخت و ترکیب خانه زبان‌ها را به دو دسته خانه‌مدار و منزل‌مدار تقسیم می‌کند. در زبان‌های خانه‌مدار، مانند انگلیسی، ژرمنیک و اسکاندیناویایی، برای «خانه» و «منزل» واژگان جداگانه‌ای وجود دارد که نشان‌دهنده جایگاه ویژه خانه به عنوان فضایی است که زندگی به دور آن سازمان‌دهی می‌شود. در مقابل، زبان‌های منزل‌مدار، مانند زبان‌های رومانی و اسلاویک، از یک واژه واحد برای هر دو مفهوم استفاده می‌کنند و این موضوع بیانگر تمایل بیشتر این زبان‌ها به فضاهای اجتماعی مشترک است و نیازی به تمایز زبانی میان خانه و منزل نمی‌بیند (فاکس، ۱۶/۲۰۱۴). ریشه‌شناسی این مفاهیم در زبان‌های مختلف نیز حائز اهمیت است. آنا ویرزیبکا، پژوهشگر زبان‌شناسی، بر این باور است که زبان انگلیسی نباید به عنوان معیار ارزیابی واژه‌ها در زبان‌های دیگر استفاده شود. او معتقد است که با وجود تنوع گسترده زبان‌ها، مفاهیمی بنیادین و ساده وجود دارند که در تمام زبان‌ها مشترک‌اند و زبان‌ها در این مفاهیم به یکدیگر می‌رسند. این دیدگاه بر اهمیت توجه به تفاوت‌های زبانی و فرهنگی در درک مفاهیم تأکید دارد. با این حال، در جوامع مختلف، خانه می‌تواند معانی متفاوتی داشته باشد. برای برخی افراد، خانه ممکن است به معنای ارتباط با زمین و طبیعت باشد. در این دیدگاه‌ها، خانه به عنوان فضاهای باز و بدون حفاظ تعریف می‌شود؛ جایی که انسان‌ها به طور طبیعی به آن تعلق دارند و احساس آرامش می‌کنند. این دیدگاه‌ها بیشتر بر پایه معنویت و ارتباط عمیق‌تر با جهان استوار هستند و نشان می‌دهند که خانه برای هر فرد ممکن است معنای خاص و منحصر به فردی داشته باشد.

خانه، مکان و احساس

احساس مکان و خانه به احساساتی که فرد در یک مکان مشخص تجربه می‌کند، وابسته است. خانه به عنوان مکانی خاص، با احساسات و خاطرات افراد پیوند عمیقی دارد. این احساسات ممکن است مثبت یا منفی باشند؛ به طوری که خانه برای برخی افراد مکانی آرام و امن است، در حالی که برای برخی دیگر ممکن است یادآور خاطرات تلخ باشد. روان‌شناس کالر کوپرمارکوس از اصطلاح «دوموفوبیک» برای اشاره به افرادی که از خانه می‌گریزند به دلیل تجربیات ناخوشایند گذشته، استفاده کرده است. این افراد حتی اگر به ظاهر از خانه دور باشند، باز هم تحت تأثیر آن هستند؛ چرا که خانه همواره بخشی از وجود انسان است و نمی‌توان به‌سادگی از آن رهایی یافت.

تحولات خانه در طول تاریخ

خانه در طول تاریخ همواره دستخوش تغییرات بوده است. از سکونتگاه‌های اولیه انسانی مانند غارها تا خانه‌های مدرن امروز، شکل و معنای خانه به مرور زمان تغییر کرده است. در دوران پیشاتاریخ، سکونتگاه‌های انسان بیشتر با طبیعت هماهنگ بودند و انسان در تلاش بود تا خود را از خطرات طبیعی محفوظ نگه دارد. غارها به دلیل شرایط آب و هوایی مناسب و امنیت در برابر بلایای طبیعی، به عنوان اولین سکونتگاه‌های انسان مورد استفاده قرار می‌گرفتند. شواهد باستان‌شناسی نشان می‌دهند که انسان‌ها دست کم دو میلیون سال پیش در غارها زندگی می‌کرده‌اند (فاکس، ۱۶/۲۰۱۴). با پیشرفت معماری و علوم مهندسی، انسان توانست خانه‌های پیچیده‌تری بسازد و خود را از طبیعت جدا کند. به مرور زمان، خانه به

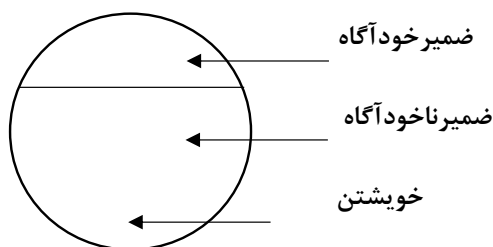
عنوان مکانی برای تأمین نیازهای فیزیکی و روانی انسان تبدیل شد. در دوران انقلاب صنعتی، تغییرات عمده‌ای در نحوه ساخت و طراحی خانه‌ها رخ داد و فضاهای داخلی خانه‌ها نیز به مرور تغییر یافتند. به عنوان مثال، اتاق نشیمن که در گذشته مکانی برای پذیرایی مهمانان بود، به مکانی برای استراحت و تفریح خانواده تبدیل شد. همچنین فضاهایی مانند آشپزخانه و اتاق خواب نیز دستخوش تغییرات کاربردی و معنایی شدند. خانه به عنوان مکانی برای سکونت، آرامش و امنیت همواره نقش مهمی در زندگی انسان ایفا کرده است. از سکونتگاه‌های اولیه مانند غارها تا خانه‌های مدرن، این مفهوم همواره در حال تحول بوده و در هر دوره‌ای به شکلی خاص تعریف شده است. خانه نه تنها مکانی فیزیکی برای زندگی، بلکه فضایی معنوی و فرهنگی است که با خاطرات، احساسات و هویت افراد پیوند دارد. تعریف خانه به عنوان مکانی ثابت و مشخص برای همه انسان‌ها امکان‌پذیر نیست؛ چرا که هر فرد با توجه به تجربه‌ها، خاطرات و احساسات خود، معنای خاصی از خانه دارد. برای برخی افراد، خانه مکانی برای آرامش و امنیت است، در حالی که برای برخی دیگر ممکن است یادآور خاطرات تلخ و نگران‌کننده باشد. از سوی دیگر، جوامع مختلف نیز تعاریف متفاوتی از خانه دارند؛ به طوری که در برخی فرهنگ‌ها خانه به معنای ارتباط عمیق با زمین و طبیعت است و در برخی دیگر به عنوان مکانی برای سکونت ثابت و همیشگی در نظر گرفته می‌شود. در نهایت، می‌توان گفت که خانه یک مفهوم پیچیده و چندوجهی است که در طول تاریخ همواره مورد توجه انسان قرار داشته و همچنان نیز به عنوان یکی از مهم‌ترین جنبه‌های زندگی انسانی باقی خواهد ماند.

خانه و ناخودآگاه جمعی

خانه، به عنوان نمادی سازنده هویت انسانی، همراه انسان در جریان زندگی است و می‌تواند به اشکال گوناگون تغییر کند و احساسات و حالات متفاوتی را بروز دهد. از منظر روانکاوی، کارل گوستاو یونگ خانه را یک «مدل ذهنی» توصیف می‌کند (Heathcote, 2012). زیگموند فروید نیز خانه را در رؤیاهای به عنوان بازنمایی بدن انسان تعبیر می‌کند. یونگ این دیدگاه را گسترش داده و معتقد است بازنمایی خانه در رؤیا، الگویی تکرارشونده باریشه‌هایی در ناخودآگاه جمعی است؛ لایه‌ای از ذهن که در آن تمامی انسان‌ها، صرف‌نظر از زمان و فرهنگ، اشتراک دارند. او ایده ناخودآگاه جمعی را از طریق تحلیل رؤیای خود توسعه داد. در این رؤیا، او سفری اکتشافی در خانه‌ای داشت که از طبقات روکو کو به زیرزمین‌های تاریک رومی کشیده می‌شد. این تجربه نمادین نشان داد که خانه نه تنها بازتاب‌دهنده تجربه فردی بلکه متصل به چاه عمیقی از آگاهی مشترک انسانی است. یونگ در این دیدگاه بر ارتباط عمیق خانه با روح و روان انسان تأکید داشت. حال این پرسش مطرح است که آیا تمامی انسان‌ها مخزنی از این کهن‌الگوها را در خود دارند که از گذشته‌های دور به ما منتقل شده است؟ همچنین، مهاجرت و ترک خانه چگونه بر ناخودآگاه و هویت انسان اثر می‌گذارد؟ در دنیای امروز، با تغییرات گسترده زندگی انسان و جهانی شدن مسئله مهاجرت، انسان به عنوان موجودی «از ریشه کنده شده» تعریف می‌شود. این فرد که دائماً در حال حرکت است، با تغییرات خانه و هویت خود مواجه شده و تنها خاطرات گذشته را با خود حمل می‌کند. ایده خانه در پیوند با ناخودآگاه جمعی به مفهومی نامحدود و پیچیده تبدیل می‌شود و تعریف دقیقی از آن دشوار است. خانه به عنوان نقطه

و تئاتر عروسکی است، جایی که اشیا به طور ویژه ای جان می گیرند و شخصیت های خاصی به آن ها نسبت داده می شود. این مسئله همواره در فرهنگ های مختلف و در دوره های تاریخی مختلف به طور خاص مورد توجه بوده است. باشلار خانه را به عنوان فضای دو گانه ای معرفی می کند که از یک سو درونی صمیمی دارد و از سوی دیگر نمای بیرونی که به دیگران نمایش داده می شود. این دو گانه شبیه به مفهوم «خویشتن» و «ناخویشتن» است که انسان از درون به آن نگریسته و در برابر جهان بیرونی قرار می دهد. همچنین از نظر یونگ (۱۳۹۵/۱۹۱۲ ب) ناخود آگاه فردی و جمعی تاثیر زیادی بر شکل گیری هویت انسان دارد و این مفاهیم به درک انسان از خانه و اشیا داخل آن کمک می کند. خانه نه تنها یک مکان فیزیکی بلکه مکانی برای کشف و بررسی هویت شخصی است. خانه و اشیا آن نمایانگر «کهن الگوها» و تجربیات پیش انسانی اند که به نسل های جدید منتقل می شوند. بنابراین، انسان از طریق تعامل با فضای خانه و اشیا آن می تواند به لایه های عمیق تری از هویت فردی و جمعی خود پی ببرد. این اشیا نمادهایی از گذشته، خاطرات و آرزوها هستند که پیوندهای احساسی و معنایی عمیقی با انسان برقرار می کنند. به طور کلی، خانه و اشیا آن ابزارهایی برای خودشناسی و بروز هویت فردی محسوب می شوند. این فضاها و اشیا با داشتن بار معنایی، تاریخی و فرهنگی می توانند به انسان کمک کنند تا ارتباطی عمیق تر با خود برقرار کند و به درک بهتری از هویت فردی و اجتماعی اش دست یابد. این فرآیند نشان دهنده اهمیت فضا و اشیا در شکل دهی به تجربه های انسان و هویت او است.

تصویر ۱. ساختار ضمیر خود آگاه، ناخود آگاه و خویشتن (مأخوذ از کوپرمارکوس، ۱۳۸۲/۱۹۹۹)



انسان به منظور فهم خود و دریافت کهن الگوهای تاریخی اش، از نمادها برای درک حقیقت وجودی خود و دنیای اطرافش استفاده می کند. اولین نماد بیرونی خود انسان، تن اوست که به نوعی تجلی خویشتن محسوب می شود. در سطحی دیگر، خانه نیز به عنوان نمادی از خویشتن و دنیای داخلی انسان انتخاب می شود. خانه، به عنوان یک فضای خصوصی، نه تنها پناهگاهی برای انسان است، بلکه نماد و تصویری از جهان بیرونی و ارتباط انسان با گذشته بدوی و هویت خود می باشد (مارکوس، ۱۳۸۲/۱۹۹۹) (تصویر ۱). از دیدگاه انسان اولیه، خانه به عنوان مرکز جهان در نظر گرفته می شد و انسان در مرکز آن قرار داشت. با گذشت زمان و با تحولات در فرهنگ و دیدگاه های مدرن، رابطه انسان با خانه تغییر یافته است. به این معنا که انسان مدرن دیگر ارتباط معنوی و نمادین قدیمی را با خانه از دست داده است. در این دوران، خانه و اشیا داخل آن به گونه ای طراحی می شوند که بازتابی از احساسات و هویت فردی ساکنان خانه باشد، و این اشیا علاوه بر کارکردهای کاربردی، جنبه زیبایی شناختی نیز پیدا می کنند (مارکوس،

کانونی هویت شخصی، شامل تجربه ها، باورها، تعاملات انسانی و رابطه با فضا و مکان است. جدایی مفهومی خانه از منزل یا تبدیل آن به مفهومی انتزاعی تر، نیازمند توجه به عناصر تشکیل دهنده آن است. این عناصر شامل تعاملات انسانی میان ساکنین خانه و روابط انسان با اشیا می شود. اشیا موجود در خانه (یادگاری ها، وسایل شخصی و...) به عنوان عناصری کلیدی شناخته می شوند که روح انسان را به خانه پیوند می دهند و از مهم ترین بخش های مفهوم خانه به شمار می روند.

در ادامه پژوهش سعی می شود با پرداخت بیشتر به موضوع ناخود آگاه انسان، اشیا و روح پنهان در آن و همچنین تلفیق آن با تخیل فعال انسان به بینشی جدید از نحوه استفاده از شیء به مثابه عروسک تئاتری و شخصیت نمایشی و بازتاب معانی آن دست یافت.

خانه و اشیا

رابطه انسان و اشیا یکی از موضوعات مهم در مطالعات فلسفی، جامعه شناسی و روان شناسی است که به ویژه در دنیای مدرن و پیچیده امروز، پیچیدگی های خاص خود را دارد. انسان در جهان پیرامونی خود، که از فضا، اشیا و اشخاص تشکیل شده است، در تعامل با این سه عنصر به زندگی خود ادامه می دهد. ارتباط با اشیا به ویژه به عنوان ابزارهایی برای رسیدن به خواسته ها و امیال انسان، در این چرخه روابط نقش حیاتی دارد. یکی از تفاوت های اساسی که در مواجهه انسان با اشیا و انسان ها وجود دارد، در میزان واکنش است. اشیا به طور کلی به دلیل بی جان بودن و نداشتن اراده، به رفتار انسان واکنشی خنثی یا پیش بینی شده نشان می دهند. این ویژگی اشیا باعث می شود که رفتار انسان نسبت به آن ها بیشتر ثابت و تکراری باشد. در مقابل، انسان ها به دلیل داشتن اراده و قدرت تعقل، در برابر کنش های یکسان واکنش های متفاوت و متنوعی از خود نشان می دهند. به این ترتیب، برخورد انسان با اشیا از جنبه های متفاوتی نسبت به برخورد او با دیگر انسان ها قرار دارد. در برخورد با انسان ها، فرد به حقیقت انسانی خود، یعنی اراده و آزادی، نزدیک تر می شود، اما در مواجهه با اشیا، انتخاب های محدودتر و مشخص تری دارد. این مسئله را می توان از دو دیدگاه متفاوت بررسی کرد:

۱. **دیدگاه ساجکتیوی:** در این دیدگاه، انسان از جایگاه ویژه ای برخوردار است و به طور ویژه ای مورد توجه قرار می گیرد. در بسیاری از موقعیت های اجتماعی که انسان به نوعی در مقابل فشارهای بیرونی قرار می گیرد، مانند زندان ها، انسان ممکن است تا حد زیادی به یک شیء فرو کاسته شود. در این شرایط، انسان دچار انفعال و محدودیت های شدیدی می شود که توانایی واکنش های انسانی اش کاهش می یابد.

۲. **جان دارگرایی (آنیمیزم):** این رویکرد به ویژه در تاریخ تمدن های اولیه و اسطوره ها وجود داشته است. در این دوره ها، انسان به اشیا و پدیده های طبیعی روح می بخشید و آن ها را به عنوان موجودات دارای اراده و خواست تصور می کرد. برای مثال، انسان ها خورشید را به عنوان موجودی با اراده و قدرت فوق العاده می دیدند و حتی آن را خدایگان می پنداشتند. این نگاه، که در بسیاری از ادیان ابتدایی و قدیم وجود داشت، به این مفهوم اشاره دارد که انسان ها برای اشیا و پدیده ها جان و روح قائل می شدند.

در نتیجه، انسان ها همواره به اشیا ابعاد و ویژگی هایی فراتر از شی بودن می بخشیدند. این تمایل به جان بخشی به اشیا، نشان از قدرت تخیل و توانایی انسان در دادن معنا به اشیا دارد. یکی از نمودهای این رویکرد در هنر

۱۳۸۲/۱۹۹۹). خانه و اشیای درون آن در واقع به یکدیگر وابسته‌اند و هیچکدام بدون دیگری معنا و کارکرد خود را از دست می‌دهند. این اشیای وقتی در فضای خانه قرار می‌گیرند، به هویت و احساس خانه افزوده و معنای جدیدی پیدا می‌کنند. در شرایط خاص، این اشیای می‌توانند فراتر از شیئیت خود رفته و در ذهن انسان به عنوان نمادها و تجسم‌های خیالی یا دراماتیک جلوه کنند، به طوری که از دایره کاربردی ساده خارج شده و به ابعاد معنایی و فرهنگی پیچیده‌تری تبدیل می‌شوند.

اشیا موجود در خانه، ابتدا به عنوان ابزارهای کاربردی شناخته می‌شوند، اما در فرآیند تخیل انسان، این اشیای به نمادهایی از خانه و حتی خود خانه تبدیل می‌شوند. طبق نظریات مختلف، مانند دیدگاه یونگ، هر شیء می‌تواند معنای عمیقی پیدا کند و به‌طور ناخودآگاه به نمادهایی از هویت و خاطرات فرد تبدیل شود. به این ترتیب، خانه در ذهن فرد نه تنها یک فضای فیزیکی بلکه جایی است که از طریق ارتباطات عاطفی و خاطرات شکل می‌گیرد و اشیای داخل آن نقش کلیدی دارند. این اشیای، به‌ویژه یادگاری‌ها یا وسایل شخصی، به عنوان نمادهایی از گذشته و پیوندهای عاطفی، معنای جدیدی به خانه می‌بخشند و باعث می‌شوند خانه به مکانی برای درک هویت فردی تبدیل شود. در جهان عروسی، این رابطه از طریق تخیل به اشیای منتقل می‌شود. اشیای در صحنه نمایش، حتی اگر به‌طور فیزیکی مشابه خانه نباشند، می‌توانند به‌واسطه تخیل، نقش خانه را ایفا کنند. تخیل می‌تواند به اشیای زندگی ببخشد و آن‌ها را به نمادهایی از خانه تبدیل کند. به‌طور مشابه با خانه در دنیای واقعی، اشیای در تئاتر عروسی می‌توانند معنای جدیدی پیدا کنند و از طریق احساسات و ارتباطات عاطفی تماشاگران، خانه‌ای نمادین بسازند. در نهایت، در جهان عروسی نیز، مانند دنیای واقعی، اشیای می‌توانند به عنوان نمادهایی از خانه عمل کنند. این اشیای، به‌واسطه تخیل و ارتباطات عاطفی، به خانه‌ای در ذهن تماشاگر تبدیل می‌شوند و خانه نه تنها یک فضای فیزیکی بلکه یک تجربه ذهنی و عاطفی است. با توجه به پیوند عمیق انسان با خانه و اشیای آن، این ارتباط نه تنها در چارچوب فیزیکی و معنایی خانه بلکه در لحظات تغییر و جابجایی زندگی نیز به‌طور ویژه‌تری برجسته می‌شود. یکی از این تغییرات اساسی، ترک خانه و مهاجرت است که می‌تواند انسان را با احساس فقدان مکان و از دست دادن پیوندهای عاطفی و معنایی روبه‌رو کند. در چنین شرایطی، انسان دچار احساس بی‌مکانی و فقدان می‌شود و برای جبران این خلأ، اشیای خانه به ابزاری تبدیل می‌شوند که جای خانه را برای او پر می‌کنند. اشیای خانه، به‌ویژه آن‌هایی که یادآور خاطرات و روابط عاطفی گذشته هستند، در این دوران پر از تغییر و بی‌ثباتی می‌توانند به عنوان نمادهایی از خانه عمل کرده و احساس تعلق و هویت را برای فرد بازسازی کنند. این روند، نه تنها در دنیای واقعی بلکه در عرصه‌های فرهنگی و هنری، به‌ویژه در تئاتر عروسی، نیز به‌طور ملموس‌تر و نمادین‌تر دیده می‌شود. در این بخش، به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت که چگونه اشیای خانه می‌توانند در مواجهه با فقدان مکان، نقش خانه را برای انسان ایفا کنند و چگونه می‌توانند در هنر و جهان عروسی انعکاس یابد. برای نشان دادن تأثیر عمیق اشیای در شرایطی که فرد با تغییرات اساسی مواجه می‌شود، لازم است به تجربه ترک خانه و مهاجرت نیز توجه کنیم؛ چرا که در این موقعیت‌ها نقش اشیای پیش‌برجسته و پیچیده می‌شود.

ترک خانه

ترک خانه و مهاجرت به عنوان یکی از تجربیات عمیق انسانی، فرد را با نوعی فقدان مواجه می‌سازد. این تغییرات نه تنها از نظر فیزیکی بلکه از جنبه‌های معنوی و عاطفی نیز انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهند. با ترک خانه، انسان از مکانی آشنا و وابسته به هویت خود جدا می‌شود و در مقابل، دچار نوعی حس بی‌مکانی و از دست دادن تعلقات می‌شود. در این شرایط، اشیای خانه به عنوان نمادهایی از گذشته و یادآور ارتباطات عاطفی با سرزمین و زندگی قبلی، اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کنند. این اشیای که در ابتدا به عنوان ابزارهای ساده و کاربردی شناخته می‌شدند، در این دوران تبدیل به نمادهایی از خانه و هویت فرد می‌شوند. در فرآیند مهاجرت، اشیای خانه می‌توانند با دلالت‌های معنوی و تخیلی، جای خالی مکان را برای فرد پر کنند. آن‌ها به‌طور ناخودآگاه و از طریق قدرت تخیل انسان، معنای جدیدی پیدا می‌کنند و می‌توانند به عنوان نمادهایی از خانه در ذهن فرد عمل کنند. اشیای خانه، با ویژگی‌های خاص خود، در این فرایند می‌توانند به فضای جدیدی از تعلق و هویت تبدیل شوند. برای مثال، یک تابلو یا یک وسیله خانگی قدیمی ممکن است برای فرد مهاجر نه تنها یک شیء فیزیکی، بلکه نمادی از خاطرات و پیوندهای عاطفی گذشته‌اش باشد. این شیء، به‌واسطه تخیل فرد به خانه‌ای نمادین در ذهن او تبدیل می‌شود که آن را از دست داده است. به همین ترتیب، این اشیای به ابزاری تبدیل می‌شوند که برای انسان در موقعیت‌های تغییر، بازتابی از هویت گذشته را حفظ کرده و او را در جستجوی مکان جدید و معانی نوین هدایت می‌کنند.

در دنیای تئاتر عروسی، این رابطه میان انسان، اشیای و خانه به‌طور ویژه‌تری نمایان می‌شود. در این هنر، اشیای بی‌جان به‌وسیله تخیل به عروسک‌هایی تبدیل می‌شوند که نه تنها ویژگی‌های فیزیکی بلکه معانی عاطفی و فرهنگی خاصی را به تماشاگر منتقل می‌کنند. در تئاتر عروسی، اشیای می‌توانند نقشی مشابه خانه را ایفا کنند و با اعمال معنای جدیدی به‌واسطه تخیل، مفهوم خانه را در ذهن تماشاگر بازسازی کنند. این فرایند به‌ویژه در جهان عروسی که اشیای قابلیت جان‌گیری دارند، برجسته می‌شود. اشیای معمولی و روزمره، در تخیل عروسی به عنوان عروسک‌های نمایش‌گر خانه عمل می‌کنند و از طریق روابط معنایی و احساسی با شخصیت‌های نمایش، به خانه‌ای نمادین تبدیل می‌شوند. در نهایت، هم‌زمان با فرآیند مهاجرت و ترک خانه، اشیای خانه به عنوان ابزارهایی نمادین و خیالی عمل می‌کنند و می‌توانند در دنیای عروسی نیز جایگاه مشابهی را پیدا کنند. در این زمینه، اشیای نه تنها به عنوان اشیای کاربردی بلکه به عنوان عروسک‌هایی با معنا و هویت جدید در تئاتر عروسی ظهور می‌کنند و می‌توانند به‌طور نمادین نقش خانه را در ذهن تماشاگر ایفا کنند. به همین دلیل، اشیای خانه در این فرآیند نه تنها به عنوان ابزاری برای پر کردن خلأ عاطفی در مهاجرت عمل می‌کنند بلکه در هنر نمایش نیز قادرند به ابعادی جدید و دراماتیک دست یابند. این تجربه انسانی و تأثیر عمیق آن بر پیوندهای عاطفی، با نظریات روانشناسی مانند دیدگاه کارل یونگ در باب «روح پنهان اشیاء» قابل تبیین است که به ما کمک می‌کند معنای نمادین اشیای را در ناخودآگاه انسان بهتر درک کنیم. کارل یونگ در کتاب انسان و سمبل‌هایش (۱۳۹۵/۱۹۶۴ الف) مفهوم «روح پنهان» اشیای و رابطه آن‌ها با ضمیر ناخودآگاه انسان اشاره کرده است. وی معتقد بود که هر شیء، چه یک اثر هنری، وسیله خانگی یا عنصر طبیعی، دارای جوهری پنهان است که از ظاهر فیزیکی آن فراتر می‌رود و معنای

از مدار قرار می‌گیرد و هر قدر اصیل باشد باز به نوعی حالت جعلی دارد. شیء قدیمی در نظامی که مبنای آن به هیچ وجه اصالت نیست بلکه رابطه محاسبه شده و انتزاع نشانه است خود را اصیل جلوه می‌دهد. بنابراین شیء قدیمی جایگاهی ویژه دارد تا جایی که شیء قدیمی به دفع زمان در محیط می‌پردازد و موجودیتی مانند نشانه دارد. فرقی با دیگر عناصر ندارد و در رابطه‌ای نسبی با آنها قرار می‌گیرد (بودیار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸). سومین گزاره به ارتباط میان شیء و هویت انسان و وجه زمانی آن اشاره دارد. اشیا نقش مهمی در شکل‌گیری هویت انسان دارند و احساس تعلق و ثبات را به او می‌دهند. این رابطه به اشیا قدیمی مربوط می‌شود که به مرور زمان به جای کاربردهای اولیه خود، به یک دالالت‌گر اسطوره‌ای تبدیل می‌شوند. این اشیا از طریق گذر زمان حس مانایی بیشتری پیدا کرده و به انسان این احساس را می‌دهند که پس از او نیز باقی خواهند ماند. این رابطه می‌تواند در قالب اشیا بازمانده از فردی که از دست رفته، به عنوان نماد و نشانه‌ای از آن فرد عمل کند و این احساس را ایجاد کند که شیء همچنان موجود است و از گذشته به آینده منتقل می‌شود (عرب، ۱۳۹۶) و در چهارمین گزاره، به جنبه رویایی و پنهانی شیء اشاره شده است که در ابتدا قابل مشاهده نیست و تنها زمانی آشکار می‌شود که تخیل انسان با آن همراه شود. بودیار به این نکته اشاره دارد که در هر شیء، واقعیت می‌تواند به طور موقت نادیده گرفته شود و با از دست دادن کاربرد اولیه آن، شیء به دنیای ذهنی و تخیلی منتقل می‌شود. به گفته او، هر شیء واقعی در پشت خود یک شیء رویایی دارد که تنها با تغییر در کاربرد آن نمایان می‌شود (بودیار، ۱۳۹۳/۱۹۶۸).

برای بررسی بهتر نقش اشیا و جان‌بخشی آن‌ها در موقعیت‌های انسانی، به‌ویژه در مهاجرت، یک نمونه ادبی کوتاه از نویسنده معاصر افغانستانی-ایرانی انتخاب شده است که می‌تواند نقطه شروع مناسبی برای تحلیل دراماتیک اشیا در هنر نمایش باشد. همانطور که آشکار است، به طور معمول، برای ساخت یک تئاتر در وهله نخست از یک روایت استفاده می‌شود. حال و از نگاه نگارنده، روایات کوتاه می‌توانند سرچشمه غنی و مناسبی برای الهام گرفتن و بهره گرفتن در تئاتر تلقی شوند. چرا که این روند می‌تواند گستره ادبی و معنایی جهان عروسکی را افزایش داده و به گسترده‌تر شدن محتوای مورد استفاده در نمایش عروسکی کمک شایانی کند. داستان انتخاب شده برای این پژوهش در ضمیمه ادبی مجله طبل (۱۴۰۲) به چاپ رسیده است. یک روایت چندبخشی با عنوان «مادرم درخت است» که با قلم عالیه عطایی، نویسنده معاصر به نگارش درآمده و روایگر اشیایی است که پناهندگانی از فیلیپین، گینه، مراکش، افغانستان و ایران با خود به همراه آورده‌اند. اشیایی کوچک که عنوان هر روایت را به دوش کشیده و سنگینی بار آوارگی اشخاص را نیز بر عهده دارند. بررسی این روایت مستند، امکان می‌دهد تا نقش اشیایی که مهاجران با خود می‌آورند و بار عاطفی‌شان، در ساختار دراماتیک و نمادین تئاتر عروسکی بازخوانی شود. عالیه عطایی نویسنده افغانستانی-ایرانی است که بیشتر در زمینه ادبیات مهاجرت می‌نویسد. او کتاب‌هایی مانند «کافورپوش» و «چشم‌سگ» را در کارنامه‌ی خود دارد و برنده‌ی جوایزی مانند جایزه‌ی مهرگان ادب نیز شده است. این نویسنده خرداد ۱۳۶۰ در هرات افغانستان به دنیا آمد و در یکی از شهرهای مرزی ایران و افغانستان بزرگ شد. پدری کتاب‌خوان داشت که فرزندانش را از کودکی با آثار ابوالقاسم

نمادین عمیقی دارد. این نمادها می‌توانند در ناخودآگاه انسان و در رویاها، خیال‌پردازی‌ها و بیان‌های خلاقانه ظاهر شوند. یونگ معتقد است که «اشیای بی‌جان، جان می‌گیرند و می‌تپند. نه تنها آن‌هایی که در شعر می‌آیند (مانند ستارگان، ماه، جنگل‌ها و گل‌ها) بلکه شیء‌ای مانند دکنه‌های شلوار سپیدی که درون گودال آبی درون خیابان می‌درخشند. هر چیزی یک روح پنهان دارد که بیشتر خاموش است تا گویا» یونگ در این کتاب همچنین اشاره کرده است که انسان‌ها هنگام مواجهه با اشیا، افکار و احساسات ناخودآگاه خود را بر آن‌ها فرافکنی می‌کنند و آن‌ها را با معانی نمادین پیوند می‌زنند. یونگ برای توضیح این مفهوم به آثار هنرمندان قرن بیستم مانند کاندینسکی و خوان میرو اشاره کرده است. این هنرمندان اشیا را فراتر از ویژگی‌های کاربردی آن‌ها می‌بینند و در ترکیب‌بندی‌های هنری خود از اشیا به عنوان نمادهایی معنوی و نمادین استفاده می‌کنند. یونگ معتقد است که اشیا در چنین ترکیب‌هایی از حالت‌های مادی و غیرشاعرانه خود خارج می‌شوند و نقش‌های جدیدی پیدا می‌کنند. این اشیا، با ویژگی‌های نمادین خود، قادرند مخاطب را به دنیای جدیدی از معنا و ارتباطات هدایت کنند. در نهایت، یونگ به اهمیت کشف «روح پنهان» اشیا توسط انسان تأکید کرده و آن را بررسی نموده است. در چنین موقعیتی، اشیا ساده و کاربردی به اشیای اسطوره‌ای تبدیل می‌شوند و ویژگی‌های جدیدی پیدا می‌کنند. این کشف نیاز به توانمندی‌های تخیلی و فعال انسان دارد تا بتواند از ظاهر اشیا، جنبه‌های پنهان و معنوی آن‌ها را آشکار کند. با توجه به اهمیت این نمادها و پیوندهای عمیق بین انسان و اشیا، چهار گزاره کلیدی درباره اشیا مطرح می‌شود که چارچوب مفهومی این پژوهش را شکل می‌دهند.

چهار گزاره در باب اشیا

۱. اشیا می‌توانند باعث ایجاد تخیل زندگی در خود شوند؛
 ۲. هر شیء نشانه‌ای از تغییر است و یا چیزی را تغییر می‌دهد؛
 ۳. اشیا با ایجاد احساس ثبات و تعلق در انسان، او را در میانه‌ی گذشته، حال و آینده قرار می‌دهند؛
 ۴. پشت هر شیء واقعی، یک شیء رویایی نهفته است.
- گزاره نخست به مسئله دوگانگی از منظر تیلس می‌پردازد، در راستای اهمیت تخیل در شکل‌گیری میزان باورپذیری وجود زندگی در یک شیء است. در واقع می‌توان گفت که این خواست روان‌شناختی ایجاد تخیل زندگی را می‌توان خواستی بی‌قید در انسان دانست. به نوعی می‌توان ادعا نمود، انسان آمادگی دارد تا توجهش را به هر شیء‌ای که جلوی چشمش سبز می‌شود ببخشد. فراتر از آن، این بی‌قیدی که با خواست باعث می‌شود که ادراک واقعی نابود شده و زندگی تخیلی جایگزین آن شود و در واقع خود شیء تبدیل به یک محرک برای برانگیختن تخیل می‌شود (تیلس، ۱۳۹۳/۱۹۹۲). دومین گزاره به تغییراتی که یک شیء می‌تواند ایجاد کند و یا خود نشان‌دهنده یک تغییر است می‌پردازد. در این جامی‌توان بار دیگر به خصوصیت کارکردی و غیرکارکردی اشیا اشاره نمود؛ چرا که می‌دانیم در طول زمان، خصوصیت کارکردی اشیا مدرن به تاریخ‌مندی اشیا قدیمی تبدیل می‌شوند و این خود نماینده تغییر و گذار زمان است. اشیا قدیمی با غیرمعمول کارش فقط دالالت است. ساختار انفی می‌کند و حد نهایی نفی کارکردهای اولیه است. شیء قدیمی نه غیرکارکردی و نه صرفاً «تزیینی» است، شیء مزبور با کارکردی مشخص در چارچوب نظام، دالالت بر زمان دارد. شیء قدیمی حال و هوای بافتن قالی را دارد هر قدر زیبا باشد خارج

شخصی، به نمادی بزرگ مانند خانه برای انسان مهاجر بدل شده و با آشکار ساختن محتویات ناهشیار انسان به کمک تخیل برای فرد یادآور مکانی که بدان احساس تعلق خاطر می‌کند باشد.

روایت مستند: چتر

نخستین روایت از مجموعه روایت‌های کوتاه چاپ‌شده در ضمیمه ادبی مجله طبل، مستندی کوتاه با عنوان چتر است؛ روایتی از یک خانواده سه نفره فیلیپینی که در حومه پاریس زندگی می‌کنند. مادر و دو دختر پانزده و ده‌ساله که از کشور خود فرار کرده و به پاریس آمده‌اند. در این روایت، پدر خانواده نه تنها حضور ندارد بلکه علت اصلی فرار مادر و دخترانش از سرزمین خود نیز به دلیل رفتار پدر است. مادر می‌گوید که پدر قصد داشت دختر بزرگ‌تر را به یک مرد آلمانی بفروشد، و همین اقدام باعث فرار آن‌ها از کشورشان شده است. در اینجا، این سه نفر به طور ناگهانی از خانه خود گریخته‌اند و تنها شی‌ای که با خود برده‌اند، یک چتر است. این چتر در داستان نقش محوری دارد و از نظر عاطفی و معنایی به یک نماد تبدیل می‌شود. در این روایت، چتر تنها یک شی کاربردی نیست، بلکه یادآور پدر و خانه‌ای است که برای این دختران از دست رفته است. چتر در واقع، نماد خانه‌ای است که آن‌ها به دلیل مهاجرت از آن جدا شده‌اند. این شی نه تنها برای دختران یادآور پدر است، بلکه به شکلی نمادین در طول داستان به یک شخصیت می‌پردازد. این نمونه نشان می‌دهد چگونه اشیاء می‌توانند فراتر از کارکرد فیزیکی خود به حاملان احساسات، خاطرات و نمادهای خانه تبدیل شده و در جهان عروسی به شخصیت‌هایی با بار معنایی تبدیل شوند. تخیل انسان، در اینجا چتر را از یک شی کاربردی به یک شی رویایی و نمادین تبدیل می‌کند، جایی که هر دو دختر به آن وابسته‌اند و آن را متعلق به خود می‌دانند. در این نقطه از روایت، چتر به وسیله‌ای برای پیوند این دو دختر با خاطرات گذشته‌شان و نمادی از خانه‌ای که دیگر وجود ندارد تبدیل می‌شود. نویسنده در داستان از «قدرت شی» بازمانده، یاد می‌کند و می‌گوید که این قدرت تنها با شخصی که آن شی را به یاد دارد ارتباط برقرار می‌کند. این عبارت دقیقاً به یکی از مفاهیم اصلی که در تحقیق به آن اشاره شده، برمی‌گردد: «روح پنهان اشیاء». اشیاء نه فقط به عنوان ابزارهای کاربردی در زندگی روزمره، بلکه به عنوان حاملان احساسات، خاطرات و معناهای عاطفی عمل می‌کنند. در این داستان، چتر به چیزی فراتر از یک وسیله کاربردی تبدیل می‌شود. این شی اکنون تبدیل به یک عنصر عاطفی و نمادین می‌شود که توانسته از کارکرد اولیه خود (محافظت در برابر باران) فراتر رود و به نماد یک مکان «خانه» تبدیل شود. در واقع، چتر نه تنها نماد پدر است، بلکه به شکلی ناگاهانه خانه و تعلق به خانه را برای این دختران نمایان می‌کند. در این داستان، تخیل انسانی به‌طور مستقیم در عمل جان‌بخشی به اشیاء اثر می‌گذارد. چتر، همانطور که از یک شی ساده به یک عنصر روحانی تبدیل می‌شود، به بخشی از هویت دختران بدل می‌شود و به وسیله‌ای برای پیوند آن‌ها با گذشته‌شان و احساس تعلق به خانه تبدیل می‌شود. این چتر، که به‌طور موقت از کارکرد اولیه‌اش در برابر باران فراتر می‌رود، اکنون به نمادی از خانه تبدیل می‌شود. همان‌طور که در تحلیل‌های قبلی نیز مطرح شد، هر شی می‌تواند فراتر از کاربرد اصلی خود، معنا و شخصیت پیدا کند. این چتر به نمادی از خانه و پدر بدل می‌شود که در ذهن این دختران شکل می‌گیرد و به همین دلیل به یکی از مهم‌ترین ابزارهای تخیلی در این داستان تبدیل می‌شود. چتر در این روایت

فردوسی، سعدی شیرازی و محمود دولت‌آبادی آشنا کرد. او در شهرستان بیرجند درس خواند و برای تحصیل در دانشگاه به تهران آمد. در دانشگاه هنرهای زیبا تهران، در رشته‌ی ادبیات نمایشی تحصیل کرد و اولین کتابش را در سال ۱۳۹۱ به انتشار رساند. او تاکنون جوایز ادبی بسیاری را از آن خود کرده است. او در داستان‌هایش همیشه از مهاجرت می‌نویسد و نویسنده‌ی مورد علاقه‌اش جومپا لاهیری است؛ نویسنده‌ای اصالتاً هندی که مانند خودش، مسئله‌ی مهاجرت را بسیار پررنگ در آثارش بررسی می‌کند. از آثار عالی‌ه عطایی می‌توان به کافورپوش، چشم سگ، مگر می‌شود هابیل قابیل را کشته باشد؟ و کورسرخ که روایتی از جنگ است اشاره نمود. او علاوه بر انتشار رمان و داستان کوتاه با نشریات ادبی نیز همکاری می‌کند. آثار او همچنین در مجله‌هایی مانند داستان‌های همشهری، ناداستان، تجربه و سان به انتشار رسیده و برخی از داستان‌های ایشان به انگلیسی نیز ترجمه شده و در نشریات انگلیسی زبان منتشر شده است. در این پژوهش یکی از روایت‌های مستند این نویسنده که در ضمیمه ادبی مجله طبل به چاپ رسیده است مورد بررسی قرار گرفته است؛ چرا که محتوای این روایت کوتاه با دغدغه نگارنده مطابقت داشته و می‌تواند چارچوبی مناسب برای ایجاد نقطه نظری نوین در باب ادبیات مهاجرت، اشیای بازمانده و استفاده از نحوه دراماتیک شدن آن در تئاتر باشد. داستان دارای پنج روایت گوناگون است که به وسیله برخورد تصادفی نویسنده اثر با شخصیت‌ها و مصاحبه با آن‌ها انجام شده است که در این پژوهش تنها به یک روایت پرداخته خواهد شد. چرا که برای بررسی کامل هر پنج روایت مستند پژوهشی کامل و وسیع‌تر مورد نیاز است. با این وجود، با بررسی یک روایت بدین شکل می‌توان به اطلاعات کافی جهت نحوه بررسی باقی روایات نیز دست یافت. داستان دارای پنج روایت گوناگون است که به وسیله برخورد تصادفی نویسنده اثر با شخصیت‌ها و مصاحبه با آن‌ها انجام شده است. پیش و پس از هر روایت، روایت و تفسیری از شرح زندگی سارها (پرنده‌ای گنجشک‌سان که به پرواز گروهی شناخته می‌شود) شده است که در طی خواندن روایت کلی، ذهن مخاطب را به نقطه‌ای مشترک قلاب کند. در هر روایت نیز شی‌ایی خاص توسط اشخاص معرفی می‌شود که نقش اصلی داستان را بر عهده دارد و موضوع این پژوهش نیز است. حال نگارنده سعی دارد یکی از روایت‌های کوتاهی که در آن‌ها یک شی، ساده و شخصی به یک شی، اسطوره‌ای و خاص بدل گشته است را مورد مطالعه قرار داده و با یافتن نشانه‌هایی متفاوت در آن نحوه دراماتیک شدن اشیاء را بررسی نماید و سپس خاطره، شخصیت و احساس پشت هر اشیاء را توضیح دهد. این روند از این منظر یاری‌دهنده است که می‌توان در نهایت به درکی جدید از این روایات دست یافته و همچنین دریافت که یک شی، چگونه با قرار گرفتن در موقعیتی خاص مانند مهاجرت می‌تواند یک شی، قدرتمند و دراماتیک تلقی شود. با یافتن نشانه‌های دراماتیک بودن در اشیاء، می‌توان دریافت که هر یک از این اشیاء در داستان خاص خود، در وهله اول نماد یک شخص و یا دوره‌ای خاص از زندگی هستند. اما نگارنده سعی دارد نشان دهد که اشیاء با وجود نماد و یادآور شخصی خاص بودن، در واقع می‌توانند به دلیل قرار گرفتن در موقعیت مهاجرت یادآور چیزی عمیق‌تر به نام خانه و یا یک مکان خاص باشند. چرا که در مهاجرت انسان دچار فقدان احساس تعلق از منظر مکان آشنا بوده و این مسئله می‌تواند باعث شود یک شی، ساده

می توان مشاهده کرد که اشیا نه تنها در زندگی واقعی بلکه در نمایش عروسکی نیز توانایی تبدیل شدن به ابزاری برای بیان احساس تعلق، هویت و تجربه های مهاجرت را دارند.

در این فرآیند تبدیل، شیء ابتدا به یک شخصیت نمایشی تغییر شکل می دهد و در نهایت به عروسک نمایشی تبدیل می شود. این دگرگونی، نه تنها به معنای بازنمایی یک شیء در قالبی هنری است، بلکه به نوعی به گسترش معنای عروسک در بستر جدیدی اشاره دارد. در این فرآیند، عروسک نه تنها به عنوان یک وسیله نمایشی، بلکه به عنوان نماد و بیانگر مفاهیم پیچیده تری چون هویت، اسطوره و خاطره های جمعی، مطرح می شود. این تغییر معنایی از عروسک به عنوان یک شخصیت نمایشی به درک عمیق تری از مفهوم خانه می انجامد. خانه، با ویژگی های خاص خود، به فضایی تبدیل می شود که در آن عروسک ها نه تنها در نقش بازیگران یک نمایش، بلکه به عنوان موجودات با ویژگی های انسانی، در ارتباطی عاطفی و ذهنی با انسان ها قرار می گیرند. بدین سان، خانه به مثابه بستری معنوی و احساسی، نقش محوری در فرآیند گسترش معنایی عروسک ایفا می کند، جایی که این تغییرات نه تنها شکلی ظاهری، بلکه بار معنایی عمیقی پیدا می کند.

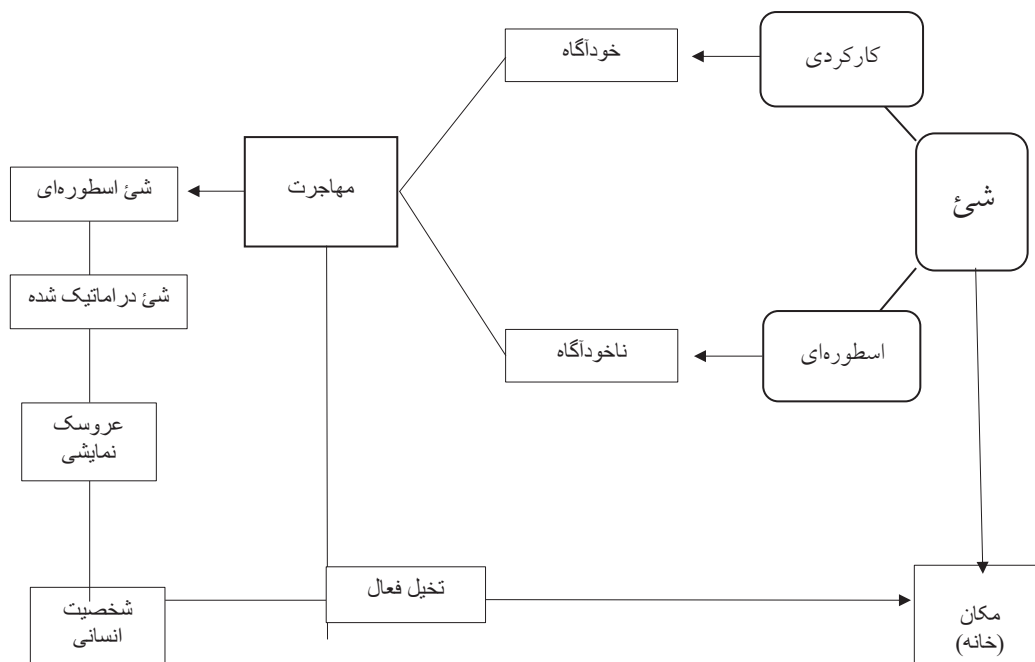
پیشنهادهای پژوهشی و کاربردی

بر اساس دستاوردهای نظری این مقاله، پیشنهاد می شود:

۱. کارگردانان و دراماتورژهای تئاتر عروسکی در مواجهه با متون اقتباسی، به جای طراحی و ساخت عروسک های انتزاعی، از پتانسیل «اشیا» واقعی واجد تاریخچه» برای انتقال بارهای پدیدارشناختی مفاهیمی چون غربت و تنهایی بهره ببرند؛
۲. پژوهشگران آینده می توانند این مدل تلفیقی (پدیدارشناسی خانه و تخیل فعال یونگ) را در تحلیل آثار دراماتیک مستند یا تئاتر اشیا با موضوعات اجتماعی مشابه مورد واکاوی قرار دهند.

نه فقط نماد یک خانه ی فیزیکی از دست رفته است، بلکه با ایجاد ارتباطی عاطفی و یادآوری خاطرات گذشته، به دختران این احساس را می دهد که خانه همچنان در ذهنشان و در تخیلشان وجود دارد. این امر دقیقاً همان فرآیند بازسازی مکان است که در نظریات مربوط به جان بخشی به اشیا مطرح شده است. چتر در واقع به عنوان چیزی که احساس تعلق و ثبات را در درون این دختران ایجاد می کند، در ذهن آنها به طور هم زمان در گذشته، حال و آینده زندگی می کند. در اینجا، چتر نه فقط به منزله یک شیء است، بلکه به مثابه ی نمادی از یک مکان، یک پدر، و یک خانه عمل می کند که به نوعی دلالت گر گذشته ای است که حالا تنها در یادها و احساسات دختران باقی مانده است. در نهایت، چتر به طور کامل این ویژگی های یک شیء را داراست که در آن واقعیت و تخیل در هم آمیخته و به طور مداوم بازسازی می شود. چتر در ابتدا وسیله ای ساده و کاربردی بود، اما با گذر زمان و تخیل دختران، تبدیل به یک شیء معنوی و نمادین شد. این چتر از یک شیء کهنه به یک نماد رویایی تبدیل شده که هر دو دختر به آن وابسته اند و از طریق آن ارتباطی با خانه و پدر خود برقرار می کنند. در دنیای عروسکی، این فرآیند جان بخشی به اشیا بسیار مشابه است؛ اشیا می توانند از کارکرد اولیه خود فراتر رفته و به شخصیت هایی نمادین و عاطفی تبدیل شوند که در دنیای نمایش های عروسکی نقشی حیاتی ایفا می کنند. این تحلیل ها نشان می دهند که چگونه اشیا می توانند از بعد کاربردی خود فراتر رفته و به نمادی از مکان و خانه تبدیل شوند. در این دنیای عروسکی، همان طور که در داستان چتر دیده می شود، اشیا قادرند نه تنها به شخصیت های نمایشی بدل شوند بلکه در قالب نمادهایی از خانه، مکان و هویت، به ابزاری برای انتقال احساسات و خاطرات تبدیل گردند. در این فضا، تخیل انسان می تواند هر شیء را به ابژه ای با قدرت معنایی غنی و پراز تاریخ و هویت تبدیل کند که در دنیای نمایش عروسکی می تواند ابعاد جدیدی از مفهوم خانه و مهاجرت را به تماشاگر منتقل کند. بدین ترتیب،

نمودار ۱. مؤلفه های کیفیت رابطه شیء و انسان در فرآیند تبدیل شیء به عروسک نمایشی



نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تبیین مکانیسم تجسم‌بخشی به پدیده «خانه» در تجربه زیسته مهاجرت از طریق واسطه‌گری اشیاء و تبدیل آن‌ها به دال‌های دراماتیک در تئاتر عروسکی انجام شد. تحلیل پدیدارشناختی روایت مستند «چتر» اثر عالی‌ه عطایی نشان داد که اشیاء بازمانده از فرآیند جابه‌جایی فیزیکی، صرفاً ابزارهای کاربردی یا یادمان‌های عاطفی نیستند؛ بلکه در مواجهه با بحران فقدان مکان، به عنوان مکانیسم دفاعی ناخودآگاه و میانجی روانی جهت استمرار هویت فردی عمل می‌کنند. این اشیاء با فعال‌سازی فرآیند «تخیل فعال» در روان مهاجر، بار معنایی و ساختار پدیدارشناختی «خانه» را در خود فشرده کرده و از یک امر بی‌جان به یک دال واجد هویت مستقل ارتقا می‌یابند.

در ساحت هنرهای نمایشی، این مطالعه افق جدیدی را در دراماتورژی تئاتر عروسکی معاصر می‌گشاید؛ جایی که «جان‌بخشی» (آنیمسیم) از یک تکنیک محض فیزیکی و حرکتی، به یک فرآیند پدیدارشناختی و هرمنوتیک تبدیل می‌شود. یافته‌های این پژوهش تأیید می‌کند که ادبیات روایی مهاجرت با عمیق‌سازی لایه‌های معنایی اشیاء، بستر متنی لازم را برای تئاتر عروسکی فراهم می‌سازد تا نمایش عروسکی بتواند از طریق تجسم‌بخشی بصری، ناخودآگاه جمعی و رنج‌های ناگفته انسان معاصر را ملموس سازد. در این تعامل بین‌رشته‌ای، شیء معنادار برخاسته از متن ادبی، در فرآیند اجرا به «عروسک-کاراکتر» تبدیل می‌شود؛ پدیده‌ای که نه تنها ابزار صحنه نیست، بلکه به عنوان راوی خلاق هویت‌های تکه‌تکه‌شده، امکان بازنمایی اگریستانسیال دلتنگی، تعلق و ریشه‌ها را فراهم می‌آورد.

References

- Arab, S. (2017). *Investigating the transformation of deceased people's left-behind belongings into dolls based on theories of the hidden soul of objects and Jungian personality archetypes* [Barresiye tabdile ashyae jамandeh az dorgashtegan beh arousak bar asase teori-haye rouhe penhane ashya va sankh-haye shakhsiyatiye Jung] [Master's thesis, University of Tehran]. Electronic Theses and Dissertations of University of Tehran. (In Persian)
- Baird, B. (2002). *The art of the puppet* [Honare arousaki] (J. Zolfaghari, Trans. & Ed.). Nowrouze Honar Cultural and Artistic Institute. (Original work published 1965) (In Persian)
- Baudrillard, J. (2014). *The system of objects* [Nezame ashya] (P. Izadi, Trans.). Sales Publication. (Original work published 1968) (In Persian)
- Bord, B. (2002). *The art of puppetry* [Honar-e 'arousaki] (J. Zolfaghari, Trans. & Ed.). Noorouz Honar Cultural and Artistic Institute. (Original work published 1965) (In Persian)
- Cooper Marcus, C. (2003). House as a symbol of self [Khaneh nama-de khishtan] (A. Alighian, Trans.). *Khayal Quarterly*, (5), 78–103. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/582848> (Original work published 1999) (In Persian)
- Dehkhoda, A. A. (1992). *Dehkhoda dictionary* [Loghatnameh Dehkhoda]. University of Tehran Press. (In Persian)
- Fox, M. A. (2021). *Home: A very short introduction, with an essay on the house/home dichotomy* [Hameh chiz darbareh khaneh beh anzomame jostari dar babe doganeh manzel va khaneh] (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Bidgol Publishing. (Original work published 2016) (In Persian)
- Gibson, M. (2009). Objects of the dead. *Psychotherapy in Australia*, 15(4), 58–63. <https://research-repository.griffith.edu.au/server/api/core/bitstreams/3a24f303-d9a4-5496-bac6-ae3373d9faf0/content>
- Heathcote, E. (2012). *The meaning of home*. Quatro Publishing Group. <https://ebookcentral.proquest.com>
- Johnson, R. A. (2019). *Inner work: Using dreams and active imagination for personal growth* [Takhkiyele fa'al: Rahei motabar keh bozorgan daroun va sayere mardom masaye khod ra az an tarigh hal kardehand] (N. Navari, Trans.). Bonyade Farhange Zendegi Publications. (Original work published 1986) (In Persian)
- Jung, C. G. (2016a). *Man and his symbols* [Ensan va symbol-hayash] (M. Soltanieh, Trans.). Jami. (Original work published 1964) (In Persian)
- Jung, C. G. (2016b). *Psychology of the unconscious* [Ravanshenasiye zamire nakhodagah] (M. A. Amiri, Trans.). Elmi va Farhangi. (Original work published 1912) (In Persian)
- Poursoliman, Z. (2006). *A critique of Norberg-Schulz's perspectives on the concept of dwelling* [Naghdi bar didgah-haye Schulz dar maf-houme sokounat]. Research Center for Art, Architecture and Urbanism. <http://www.nazar.ac.ir> (In Persian)
- Tillis, S. (2014). *Toward an aesthetics of the puppet* [Zibashenasiye arousak] (P. Azimpour Tabrizi, Trans.). Ghatreh. (Original work published 1992) (In Persian)
- برد، بیل. (۱۳۸۱). هنر عروسکی (جواد ذوالفقاری، مترجم و مؤلف). مؤسسه فرهنگی هنری نوروز هنر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۵)
- بودریار، ژان. (۱۳۹۳). نظام اشیاء (پیروز ایزدی، مترجم). نشر ثالث. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۸)
- پورسلیمان، زهرا. (۱۳۸۵). نقدی بر دیدگاه‌های شولتز در مفهوم سکونت. پژوهشکده هنر، معماری و شهرسازی، بازیابی شده از <http://www.nazar.ac.ir>
- تیلیس، استیو. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی عروسک (پوپک عظیم‌پور تبریزی، مترجم). نشر قطره. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۲)
- جانسون، رابرت الکس. (۱۳۹۸). تخیل فعال: راهی معتبر که بزرگان دنیا و سایر مردم مسائل خود را از آن طریق حل کرده‌اند (نیلوفر نواری، مترجم). انتشارات بنیاد فرهنگ زندگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۶)
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۱). لغت‌نامه دهخدا. انتشارات دانشگاه تهران.
- عرب، شیمیا. (۱۳۹۶). بررسی تبدیل اشیاء جامانده از درگذشتگان به عروسک بر اساس تئوری‌های روح پنهان اشیاء و سنخ‌های شخصیتی یونگ [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تهران.
- فاکس، مایکل آلن. (۱۴۰۰). همه‌چیز درباره خانه به انضمام جستاری در باب دوگانه منزل و خانه (مه‌دی نصرالله‌زاده، مترجم). نشر بیدگل. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۶)
- کوپر مارکوس، کلا. (۱۳۸۲). خانه نماد خویشتن (احد علی‌قین، مترجم). فصلنامه خیال، (۵)، ۷۸–۱۰۳. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/582848>
- (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۹)
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵). انسان و سمبل‌هایش (محمود سلطانی، مترجم). جامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۴)
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵). روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه (محمدعلی امیری، مترجم). علمی و فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۱۲)

Pandora's Curiosity: Representation of the female investigative look in Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977)*

Abstract

Laura Mulvey, in her influential essay, "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity," reframes female curiosity in cinema as a powerful alternative to the dominant male gaze. Drawing on the myth of Pandora, Mulvey conceptualizes female curiosity as an epistemological drive—a transgressive urge to penetrate surfaces and confront repressed realities. Unlike the male gaze, which seeks mastery and fetishistic control over the female body as spectacle, female curiosity operates as an active, knowledge-seeking force that transforms women from passive object to inquiring subjects. This article applies Mulvey's framework to Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977), a pre-revolutionary Iranian film that exemplifies the subversive potential of centering a woman's investigative gaze within its narrative structure. *The Crow* unfolds around the disappearance of a young woman and follows the parallel yet divergent quests of a married couple: Isalat (the husband), a journalist driven by professional ambition, and Asieh (his wife), whose personal engagement with the mystery propels the story's deeper revelations. This study employs a descriptive-analytical method, grounded in Mulvey's psychoanalytic-feminist theory and supplemented by insights from Mary Ann Doane on paranoid women's films of the 1940s. It argues that Beyzaie challenges the patriarchal visual regime prevalent in classical cinema by constructing Asieh as an active epistemological agent whose inquisitive gaze disrupts male-dominated ways of seeing and knowing. Mulvey's reading of Pandora is central. In the myth, Pandora's error in opening the forbidden box is traditionally blamed for releasing evils into the world. Mulvey reinterprets this act as a foundational instance of female epistemological desire—a transgressive drive to know what lies beneath appearances, metaphorically linked to the female body and repressed feminine knowledge. Pandora's gesture symbolizes a will for knowledge that moves beyond surface seeking towards decoding hidden layers. This curiosity is inherently subversive because it defies cultural prohibitions that have historically excluded women from domains of knowledge. In cinema, the drive to seek the unknown, manifests in narratives where female protagonists enter mysterious houses or spaces containing repressed secrets, often maternal or feminine in nature, as seen in Hitchcock's *Notorious* (1946) and *Psycho* (1960), or earlier women's films analyzed by Doane. These stories organize drama around locked doors, forbidden rooms, and the seductive danger of unveiling what patriarchal order conceals. In *The Crow*, Asieh embodies this Pandora-like figure. Her journey begins with an unsettling encounter with Tehran's modern metropolis. Harassed and nearly abducted, she experiences the city as a threatening space saturated with male surveillance. Asieh's physical pain after the ordeal bodily registers this violence, forging an empathetic link with the missing girl and her mother-in-law. This embodied empathy marks the awakening of her gendered curiosity, transforming the disappearance from a journalistic puzzle into a personal confrontation with historical trauma and shared womanhood. The film contrasts Asieh's deepening inquiry with her husband's superficial, technology-mediated approach. Isalat relies on visual media, photography, autopsies, and broadcast appeals—methods that reduce the missing woman to fetishized images and surface clues. Asieh, conversely, operates through interpretation, memory, and intuition. As a teacher of deaf children, she is attuned to decoding silence and absence. Her investigations lead her into Tehran's forgotten old quarters, cemeteries, and ultimately the spaces

Received: 14 Apr 2025

Received in revised form: 08 May 2025

Accepted: 09 Jun 2025

Nastaran Doregiraei¹ 

Master in Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

Alireza Sayyad²  (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393439.616060>

of her mother-in-law's house. These explorations follow a topological logic: moving from exterior urban alienation to interior psychic and architectural secrets, echoing Mulvey's emphasis of decoding versus mere viewing. The climax occurs within the forbidden rooms of the maternal home. Defying warnings, Asieh enters the locked room and storage area—spaces laden with repressed memories, old photographs, and objects symbolizing her mother-in-law's concealed past. This Pandora-like transgression reveals that the missing girl is, in a profound sense, the mother-in-law in her youth. The discovery collapses temporal boundaries: Asieh confronts not only another woman's secret but a mirror of her own potential future, marked by loss, aging, and the fragility of feminine identity. The film's psychoanalytic depth is reinforced by the maternal figure's guiding role, akin to a Virgilian presence leading Asieh through layers of memory and trauma toward self-knowledge. Beyzaie's mise-en-scène masterfully supports this female-centered epistemology. Contrasting high-angle, detached shots of Isalat's cursory searches with intimate, probing close-ups and tracking shots following Asieh, the film formally aligns the spectator with her inquisitive consciousness. Urban modernity, with its billboards and industrial ruins, symbolizes alienating patriarchal surveillance, while the old neighborhoods and domestic interiors offer spaces for reflective excavation. The narrative thus performs a critique of pre-revolutionary Iranian modernity's gendered contradictions—promoting Westernized images of womanhood while repressing deeper historical and psychic realities of Iranian femininity. This article demonstrates that *The Crow* stands as a rare pre-revolutionary Iranian film that decenters the male gaze. By placing Asieh's curiosity at the narrative core, Beyzaie transforms her from potential object into a knowing subject. Her quest evolves from external mystery to internal self-discovery, culminating in pregnancy—a bodily affirmation of new life emerging from confrontation with absence and death. Ultimately, through Mulvey's lens, *The Crow* illustrates how female curiosity functions as both resistance and revelation. It challenges dominant regimes, reclaims agency for the female subject, and opens cinematic space for exploring the topography of repressed feminine experience.

Keywords: Bahram Beyzaie, female look, Iranian cinema, Laura Mulvey, Pandora's curiosity, *The Crow* (1977)

Citation: Doregiraei, Nastaran, & Sayyad, Alireza. (2026). Pandora's curiosity: Representation of the female investigative look in Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977). *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 35-44. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's master's thesis, entitled "The Aesthetics of Panopticon surveillance in Iranian cinema based on thoughts of Michel Foucault (2024)", under the supervision of the second author at the Iran University of Art.

کنجکاو پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶)*

چکیده

لورا مالوی با وام گیری از اسطوره پاندورا به تبیین مفهوم کنجکاو زنانه در سینمای پردازد. او نگاه زنانه را به مثابه بدیلی برای نگاه خیره مردانه معرفی می کند که میل به نفوذ به ژرفا و کشف ساحت های پنهان و سرکوب شده را دارد. از منظر مالوی، کنجکاو زنانه نوعی کنش معرفت جویانه و تخطی گراست که سوژه زن را از جایگاه ابژه

منفعل خارج می کند. فیلم کلاغ (۱۳۵۶) ساخته بهرام بیضایی، نمونه ای شاخص از سینمای پیشا انقلابی ایران است که در آن روایت، قهرمان زن را در جایگاه عاملیت فعال قرار می دهد و ساختار روایی را بر محور نگاه جست و جوگر او پیش می برد. در این فیلم، شخصیت آسیه با نیروی کنجکاو خود در پی کشف راز ناپدید شدن دختری جوان برمی آید. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر چارچوب نظری مالوی در باب کنجکاو زنانه، ابتدا مؤلفه های نگاه زنانه را در نسبت با اسطوره پاندورا بررسی می کند و سپس با تمرکز بر فیلم کلاغ (۱۳۵۶)، چگونگی بازنمایی ادراک زنانه را در ساختار روایی اثر تحلیل می نماید. یافته های پژوهش نشان می دهد که بیضایی با قرار دادن نگاه زن در مرکز ساختار روایی، الگوی مسلط نگاه مردانه را به چالش می کشد و شخصیت آسیه را به عنوان سوژه ای شناسا و جست و جوگر بازنمایی می کند.

واژه های کلیدی: اسطوره پاندورا، بهرام بیضایی، فیلم کلاغ (۱۳۵۶)، کنجکاو زنانه، لورا مالوی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

نسترن دره گیرائی^۱: کارشناس ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

علیرضا صیاد (نویسنده مسئول)^۲: دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393439.616060>

استناد: دره گیرائی، نسترن و صیاد، علیرضا. (۱۴۰۵). کنجکاو پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۳۵-۴۴.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی زیباشناسانه مفهوم نظارت سراسر بینانه در سینمای دهه پنجاه تا نود ایران با بهره گیری از آرای میشل فوکو» می باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

مقدمه

لورا مالوی^۱ در دهه ۱۹۷۰ با مقاله تأثیر گذار خود با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی»^۲ به یکی از مهم ترین نظریه پردازان فمینیستی در مطالعات فیلم تبدیل شد. او در این مقاله نظریه ای را مطرح کرد که بعدها به «نگاه خیره مردانه»^۳ معروف شد. به باور مالوی، سینمای کلاسیک هالیوود، به گونه ای سازمان یافته است که تماشاگر را در موقعیت نگاه مردانه قرار می دهد؛ به طوری که شخصیت های زن اغلب به عنوان ابژه هایی برای لذت بصری مردان به نمایش گذاشته می شوند. سال ها بعد، مالوی در مقاله «پاندورا؛ توپوگرافی های ماسک و کنجکاوی»^۴، ابعاد زیباشناسانه ای نگاه زن در سینما را بررسی کرد. در این متن، او مفهوم «کنجکاوی زنانه» را مطرح می کند که در کی پیچیده تر از مفهوم نگاه در سینما ارائه می دهد و آن را از سطح صرفاً بصری فراتر می برد تا ابعاد اجتماعی و فرهنگی آن را نیز در بر گیرد. مالوی در این رویکرد، نگاه زنانه را از چارچوب لذت جویی مردانه خارج کرده و آن را به عنوان «میلی اجتناب ناپذیر برای دانستن» صورت بندی می کند (Mulvey, 1996, p. 64). برخلاف نگاه مردانه که غالباً بر ابژه سازی و تسلط بر دیگری استوار است، کنجکاوی زنانه به عنوان نیرویی درونی برای «کشف و پرده برداری از رازها» نظر گرفته می شود (Mulvey, 1996, p. 60). به منظور بررسی این خوانش از نگاه زنانه در سینمای پیشا انقلابی ایران، فیلم کلاغ (۱۳۵۶) ساخته بهرام بیضایی به عنوان مورد مطالعه انتخاب شده است. داستان فیلم با معمای گم شدن یک دختر جوان آغاز می شود و روایت آن بر محور جست و جو، نگاه و ادراک پیش می رود و شیوه های متفاوت کنکاش شخصیت های زن و مرد را به تصویر می کشد. این پژوهش می کوشد با دنبال کردن مسیر نگاه قهرمان زن در این فیلم، خوانشی از کنجکاوی زنانه بر مبنای نظریات مالوی ارائه دهد. از این رو، هدف پژوهش حاضر تحلیل شیوه ای است که در آن نگاه فعال کاراکتر زن به عنوان نیروی محرک روایت باز نمایی می شود. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین صورت بندی می شود: بهرام بیضایی چگونه در بستر سینمای پیشا انقلابی ایران، با فاصله گرفتن از الگوی مسلط نگاه مردانه، نگاه کنکاش گر قهرمان زن را به مثابه ادراکی متمایز از این الگو در ساختار روایی فیلم کلاغ (۱۳۵۶) باز نمایی می کند؟

پیشینه پژوهش

لورا مالوی در کتاب فتیشیسم و کنجکاوی^۵، خوانشی فمینیستی با رویکردی روانکاوانه و مبتنی بر آرای زیگموند فروید^۶ از اسطوره پاندورا ارائه می کند و بر مبنای آن، تحلیلی از زیباشناسی نگاه زنانه در سینما به دست می دهد. ماری آن دوان^۷، نظریه پرداز مطالعات سینمایی، در کتاب میلی به میل؛ فیلم های زنان در دهه ۱۹۴۰^۸، به بررسی نگاه پارانوئید^۹ زنانه در آثار موسوم به «فیلم های زنان» پرداخته است. این فیلم ها که در دهه ۱۹۴۰ در سینمای آمریکا از محبوبیت فراوانی میان تماشاگران زن برخوردار بودند، دارای ساختارهای روایی ای هستند که بر جایگاه زن به عنوان عامل نگاه تأکید می کنند. در این آثار، شخصیت اصلی معمولاً زنی جست و جوگر است که وارد خانه ای رازآلود می شود که با فضاهای پنهان، رازی سرکوب شده در آن نهفته است. به تعبیر دوان، کاراکتر زن در این فیلم ها «در مقام کاوشگر، مسیر معرفتی روایت را پیش می برد» و در پی نفوذ به اسراری است که در فضای خانه پنهان شده اند (Doane, 1987, p. 134). در

مطالعات ایرانی، با وجود نوشته ها و پژوهش هایی در باره فیلم کلاغ (۱۳۵۶) و به طور کلی سینمای بیضایی، پژوهشی که به صورت مشخص بر کنجکاوی زنانه و سفر اکتشافی شخصیت اصلی زن در این فیلم متمرکز باشد، مشاهده نمی شود. باین حال، دو پژوهش خارجی در این زمینه قابل اشاره اند. سعید طلاجوی (Talajooy, 2023) در کتاب فرهنگ ایرانی در سینما و تئاتر بهرام بیضایی به تحلیل فیلم کلاغ پرداخته و به تفاوت شیوه ادراک و نگاه شخصیت زن و مرد در روند روایت اشاره کرده است. همچنین قریشی (Ghoreishi, 2024) در مقاله «فروپاشی نگاه مردانه در سینمای بهرام بیضایی؛ فیلم کلاغ و شاید وقتی دیگر» با رویکردی روان کاوانه و بر مبنای نظریه نگاه خیره مردانه لورا مالوی، مفاهیمی چون اضطراب اختگی و میل به کنترل و تسلط در نگاه مردانه را در این آثار بررسی می کند. نویسنده معتقد است که با پیشرفت روایت، نوعی دگرگونی تدریجی در فیلم رخ می دهد که به فروپاشی نگاه مردانه منجر می شود. در پژوهشی دیگر، صیاد و قهرمانی (۱۴۰۲) در مقاله «سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم نعره طوفان (۱۳۴۸)»، به وجه اغواگرانه شخصیت اسطوره ای پاندورا به عنوان نخستین زن مصنوعی پرداخته اند.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده و داده های آن از طریق مطالعه منابع کتابخانه ای و مشاهده و تحلیل فیلم گردآوری شده است. نمونه گیری در پژوهش حاضر به شیوه ای هدفمند انجام شده است زیرا فیلم مورد مطالعه از جمله نمونه های کم شمار سینمای پیش از انقلاب ایران است که نگاه زنانه را در جایگاه عامل پیش برنده روایت قرار می دهد. نظریات لورا مالوی در باب کنجکاوی زنانه منبع اصلی این پژوهش می باشد که بر اساس آن چارچوب نظری مقاله ارائه شده است.

مبانی نظری پژوهش

کنجکاوی زنانه در اسطوره پاندورا

لورا مالوی در مقاله «پاندورا؛ توپوگرافی های نقاب و کنجکاوی»، با الهام از اسطوره پاندورا به ترسیم زیباشناسی نگاه زنانه در سینما می پردازد. او مفهوم کنجکاوی زنانه را به عنوان بدیلی برای الگوی مسلط «نگاه خیره مردانه» مطرح می کند و نشان می دهد که این نوع نگاه، بیش از آنکه معطوف به لذت بصری باشد، با میل به دانستن، رمزگشایی و مواجهه با امر پنهان و سرکوب شده پیوند دارد. در اسطوره های یونانی، پاندورا یک مصنوع اغواگر در پیکره زنی زیباست که به فرمان زئوس، آفریده می شود تا پرومته را فریب دهد و انتقام دزدیدن آتش را از او بگیرد. در شمایل نگاری های مرتبط با این اسطوره، غالباً جعبه ای در دست پاندورا دیده می شود که او از گشودن آن منع شده است. ماهیت ممنوعه ای محتوای جعبه، کنجکاوی او را برمی انگیزد و در نهایت آن را می گشاید. این کنش، در خوانش مالوی، نه عملی ناشی از شرارت، بلکه پاسخی به میلی درونی برای دانستن و کشف امر پنهان است. برخلاف روایت های سنتی که پاندورا را سرچشمه رنج و بلا معرفی می کنند، مالوی کنجکاوی او را واجد وجهی معرفت جویانه می داند که برای نظریه پردازان فمینیستی اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا «نمونه ای اولیه از میل (تخطی گر) زنانه به دانستن به شمار می آید» (Mulvey, 1995, p. 3). در این تفسیر، کنجکاوی پاندورا به مثابه میلی ترمدا میز برای نفوذ به امر رازآلود مطرح می شود که به طور استعاری با

به تقابل میان بدن زن جوان و بدن مادر، به مثابه نشانه‌ای از فروپاشی و مرگ، منتهی می‌شود (Mulvey, 1996, p. 64). در مجموع، مفهوم کنجکاوی زنانه در این چارچوب نظری، امکانی برای بازخوانی جایگاه زن در ساختارهای روایی فراهم می‌آورد که فراتر از نگاه شیء‌واره و منفعل روایت مردانه، به زن به عنوان عاملی کنجکاو و جستجوگر نگاه می‌کند. این نگاه، فضاهای ممنوعه را به مثابه عرصه‌های کشف، دانستن و تقابل با ساختارهای پنهان قدرت باز می‌خواند. از این منظر، فضاهای بسته، ممنوعه و رازآلود در سینما به عرصه‌هایی برای کشف، دانستن و مقاومت در برابر نظم مسلط بدل می‌شوند و نگاه زنانه، به مثابه شیوه‌ای متفاوت از ادراک، امکان بازتعریف جایگاه سوژه زن در روایت سینمایی را فراهم می‌کند.

خلاصه داستان فیلم

امان اصالت، خبرنگار و گوینده برنامه‌های تلویزیونی، به همراه همکارش در جست‌وجوی سوژه‌ای جذاب برای صفحه حوادث روزنامه، با آگهی گم‌شدن دختری جوان روبه‌رو می‌شود. توصیف خصوصیات ظاهری دختر از سوی همکار اصالت برای جلب نظر او، جنبه فتنشیزه معمایی زنانه را برای آن‌ها برجسته می‌کند. آدرس محله‌ای قدیمی از شهر که در آگهی درج شده، از همان ابتدا حرکت روایت را بر روی توپوگرافی شهر پیش‌بینی می‌کند. تا پیش از ورود فعالانه آسیه، همسر اصالت، روایت منطبق با نگاه مرد در پیگیری ماجرای دختر گمشده پیش می‌رود. اصالت تصور می‌کند با در اختیار داشتن تکنولوژی‌های مرتبط با رسانه‌های جمعی، می‌تواند گمشده را بیابد. در مقابل، آسیه که زنی جوان و تحصیل‌کرده است، نسبت به حضور این ماجرا در خانه و اهمیت آن برای همسرش حساس می‌شود. او در خانه مادر اصالت زندگی می‌کند که برایش بیگانه و ناشناخته است. به تعبیر بیضایی، آسیه «خود را خیلی متعلق به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند نمی‌داند. او ملال فضایی نالخواه را با کشف آنچه درون آن می‌گذرد جبران می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۸). فیلم در ادامه کنکاش موازی آسیه و اصالت در پی یافتن دختر گمشده را به تصویر می‌کشد.

مواجهه با کلان‌شهر و برانگیخته‌شدن کنجکاوی زنانه

آنچه آسیه را به پیگیری ماجرای دختر گمشده می‌کشاند، مواجهه‌ای هراسناک با فضای شهری است. تجربه‌ی اشتباه سوارشدن به خودرو و قرار گرفتن در معرض ربایش، نقطه‌ی گسست او از تصور پیشینش از شهر است. تلاش آسیه برای فرار در این صحنه از نقطه‌دید راننده ناشناس و از قاب پنجره اتومبیل وی بازنمایی می‌شود به نحوی که راننده در مقام سوژه، آسیه را همچون یک طعمه زیر نظر می‌گیرد. در سکانسی با ریتم نسبتاً تند و موسیقی‌ای دلهره‌آور، زن در شهر گم می‌شود و با حسی از ترس و ناامنی از محله‌ها و خیابان‌های ناآشنای شهر گذر می‌کند. در این میان، شهر از خلال مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری به فضایی تهدیدگر بدل می‌شود. هر یک از عناصر شهری کارکردی نمادین دارند و اضطراب زنانه را بازتاب می‌دهند: گرافیتی زن خندان با دندان‌های اغراق‌آمیز، نوعی خنده تهدیدکننده و هراس‌آور را تداعی می‌کند؛ توپ جنگی یادآور خشونت مردانه است؛ مانکن‌های بی‌بدن پشت ویتترین، به شیء‌وارگی و تکه‌تکه‌شدن بدن زنانه اشاره دارند؛ اسکلت فلزی ساختمان‌های نیمه‌کاره فضایی سرد، ناتمام و ناامن می‌سازند؛ و پلکان طولانی پایانی، استعاره‌ای از دشواری‌های و کندشدن

بدن زنانه گره خورده است. مالوی می‌نویسد: «کنجکاوی پاندورا، میلی تخطی‌گر برای دیدن درون سطح یا ظاهر خود، به درون بدن زنانه که به‌طور استعاری توسط جعبه و ترس‌های همراه آن نمایانده می‌شود، عمل می‌کند» (Mulvey, 1996, p. 61). از این منظر، جعبه پاندورا نه تنها نماد امر ممنوعه، بلکه استعاره‌ای از بدن زنانه و قلمرو ناشناخته زنانگی است که همواره موضوع هراس، میل و سرکوب بوده است. مالوی در ادامه، میان دو شیوه بنیادین نگاه در سینما تمایز قائل می‌شود. نخست، «نگاه خیره مردانه» که بر مشاهده‌گری، تسلط بصری و سلطه بر آنچه دیده می‌شود استوار است و با تکیه بر فناوری‌های بصری، بدن زن را به ابژه‌ای دیداری تقلیل می‌دهد. در مقابل نگاه زنانه، میل به درک لایه‌های پنهان را دنبال می‌کند. به باور او، «برای فمینیست‌ها مهم است که از استعاره‌های فهم به مثابه رمزگشایی بهره ببرند، نه از استعاره‌های فهم به مثابه دیدن» (Mulvey, 1995, p. 4)؛ بنابراین، نگاه زنانه به جای تثبیت معنا از طریق رؤیت، در پی شکافتن سطوح ظاهری و دستیابی به آن چیزی است که در پس تصویر پنهان شده است. بر این اساس، ژست پاندورا در گشودن جعبه، به نمادی از میل معرفت‌جویانه زنانه بدل می‌شود. مالوی در این باره می‌نویسد: «ژست پاندورا برای نگاه کردن به فضای ممنوعه، به شکلی استعاری بدل به نمادی برای میل به دانستن می‌شود، نه صرفاً میل به دیدن؛ چیزی که می‌توان آن را معرفت‌دوستی نامید» (Mulvey, 1996, p. 58). این میل به دانستن، در عین حال ماهیتی تخطی‌گر دارد، زیرا متوجه فرهنگی است که در آن زنان به‌طور سنتی از حوزه دانش و آگاهی کنار گذاشته شده‌اند. از سوی دیگر، خود زنانگی نیز در سنت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای، همواره به مثابه رازی ناشناخته تعریف شده است (Mulvey, 1995, p. 4). این مفهوم از کنجکاوی زنانه در تحلیل‌های روان‌کاوانه نظریه‌پردازان فیلم نیز بازتاب یافته است. آثاری چون جین ایر^{۱۱} (رابرت استیونسن، ۱۹۴۴)، راز آن سوی در^{۱۲} (فریتز لانگ، ۱۹۴۸) و به‌طور ویژه در سینمای آلفرد هیچکاک^{۱۳} به‌خصوص فیلم‌های بن‌نام^{۱۴} (۱۹۵۶)، روانی^{۱۵} (۱۹۶۰) و ربکا^{۱۶} (۱۹۴۰)، نمونه‌هایی از این الگوی روایی به شمار می‌روند. در این فیلم‌ها، قهرمان زن معمولاً وارد خانه‌ای رازآلود می‌شود که با حضور یا خاطره مبهم یک فیگور زنانه یا مادرانه خصیصه‌یابی می‌شود. ساختار روایت در این آثار بر محور کشف، ورود به فضاهای ممنوعه و مواجهه با رازهای سرکوب‌شده شکل می‌گیرد. به تعبیر دوان، «درام‌های دیدن حول پدیده‌ی در بسته یا قفل‌شده و وسوسه‌ای که ایجاد می‌کند سازمان‌دهی می‌شوند؛ امری که از آن به عنوان سازوکارهای وسواسی ممنوعیت و تخطی یاد می‌شود» (Doane, 1987, p. 137). برای نمونه، در فیلم بن‌نام (۱۹۵۶)، هنگامی که اینگرید برگمن^{۱۸} در فضای خانه جست‌وجو می‌کند، نگاه کنجکاوانه او متوجه اتاق‌های قفل‌شده‌ای است که «ممکن است رازی مخفی و خطرناک برای مرد، نظم و قانون در خود داشته باشد» (Mulvey, 1996, p. 62). مالوی در ادامه، با مقایسه‌ی دو خانه‌ی فیلم بن‌نام (۱۹۵۶) و روانی (۱۹۶۰)، این فضاها را نمونه‌هایی از خانه و هم‌آورد^{۱۹} معرفی می‌کند که در آن‌ها کنجکاوی زنانه با قلمروهای ممنوعه و هراس‌انگیز درگیر می‌شود. در این روایت‌ها، خانه همچون فضایی زنده و رازآلود، سوژه زن را به درون خود فرامی‌خواند و نیروی میل به دانستن او را به سوی کشف حقیقت هدایت می‌کند. به‌زعم مالوی، میزانشن هیچکاک از طریق نماهای متحرک نقطه‌نظر، حرکت تدریجی قهرمان زن به اعماق فضای خانه را بازنمایی می‌کند که در نهایت

حرکت زن در دل ساختار شهری است. آسیه بارها در معرض دید نگاه‌های مردانه قرار می‌گیرد که در هر مرحله کنکاشانه‌تر و فراگیرتر می‌شوند. نخستین مواجهه در نمای کلوزآپ رهگذر مرد، واجد کیفیتی چشم‌چرانانه است و بدن و حضور آسیه را به ابژه نگاه بدل می‌کند. در مرحله بعد، هنگامی که آسیه برای یافتن امنیت به مغازه ساعت‌سازی پناه می‌برد، بار دیگر با شکلی پیچیده‌تر از نگاه مردانه مواجه می‌شود که از پشت دره‌بین او را می‌نگرد. اوج این روند در نمای های‌انگل^{۲۰} فرار آسیه از زیر تابلوی عظیم عینک شکل می‌گیرد. این تصویر، با اغراق بصری خود، حضور نوعی نگاه بی‌چهره و همه‌جا حاضر را القا می‌کند که از سطح افراد فراتر می‌رود و به ساز و کار نظارتی شهر مدرن تبدیل می‌شود. چنانچه بیضایی اشاره دارد، «عینک می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ نشانه‌ی تهدیدی که همه‌جا دنبالش می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۱) (تصاویر ۱-۳).

تصاویر ۱-۳. گسترش نگاه مردانه از چشم‌چرانی به نظارتی بی‌چهره در فضای شهری (از راست به چپ) (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

مخاطراتی که آسیه در تجربه شهری از سر می‌گذراند، به‌ویژه قرار گرفتن مداوم در معرض نگاه، نه تنها بر وضعیت روانی آسیه اثر می‌گذارد بلکه به‌صورت بدنمند نیز او را درگیر می‌کند. هنگامی که آسیه به خانه بازمی‌گردد، هراس تجربه‌ای را که از سر گذراند در قالب درد مفصل احساس می‌کند؛ حسی که او را به‌طور عینی به بدن مادر پیوند می‌زند. این امر یادآور بحث جورج زیمل^{۲۱} در مقاله «کلان‌شهر و حیات ذهنی»^{۲۲} است که بر فراروی دامنه تأثیرات فیزیکی و روانی شهر بر سوژه‌های مدرن تأکید می‌ورزد. به‌زم زیمل: «مهم‌ترین خصیصه کلان‌شهر گسترش عملکردی در فراتر از محدوده فیزیکی آن است... و این گستره، محدوده واقعی شهر است که در آن هستی شهر بیان می‌شود» (Simmel, 1971, p. 335). برخلاف چهره‌ظاهری شهر که با نشانه‌های مدرنیته و تبلیغات آراسته شده، هستی شهر در اینجا با نگاه نظارتی مردانه و نشانه‌های کنترل تعریف می‌شود که فراتر از مرزهای دیواری، تأثیرات روانی و بدنمند خود را بر روی سوژه زن اعمال می‌کند. درد بدنی آسیه، به این ترتیب خشونت پنهان نهفته در نگاه مردانه را آشکار می‌کند و از این منظر یادآور اثر معروف بآر باراکروگر^{۲۳} تحت عنوان نگاه تو، به‌صورت ضربه وارد می‌کند^{۲۴} است که نشان می‌دهد «چگونه نگاه مردانه می‌تواند به شکلی مادی و جسمانی بر تن زنانه اثر بگذارد» (Rose, 1995, p. 308). به نظر می‌رسد آسیه نخستین ارتباط بین دختر گمشده و مادر را در همین تجربه بدنمند مشترک درمی‌یابد؛ چرا که بلافاصله پس از این مواجهه، درد دست‌های مادر نیز تشدید می‌شود. در همین لحظه با پخش آگهی تلویزیونی، دوربین از نمای کلوزآپ چهره آسیه به سمت راست پن می‌کند تا با در قاب گرفتن تصویر دختر گمشده، بر همانندی بدن زنانه در تجربه‌ای مشترک تأکید ورزد. این روند که با مواجهه آسیه با خشونت پنهان لایه‌های شهری آغاز شده بود، در صحنه‌ای به اوج می‌رسد که او همراه با اصالت، در شبی بارانی به محل تصادفی می‌روند که جسد دختری ناشناس بر زمین افتاده است. میزانشن صحنه به گونه‌ای طراحی شده که آسیه به تنهایی بالای سر جسد نشست، در حالی که در پس‌زمینه مردانی با چتر ایستاده‌اند. آسیه تنها کسی است که در این جمع مردانه متأثر می‌شود و برای جسدی سوگواری می‌کند که چهره ندارد، اما بدن دارد. در این لحظه به نظر می‌رسد که آسیه بدن خود را به جای بدن قربانی تصور کرده و با دختر مرده همذات‌پنداری می‌کند؛ گویی در این مواجهه، با مرزهای وجود خودش روبرو می‌شود. این امپاتی بدنی چنان شدید است که آسیه از شدت شوک و درد، از حال می‌رود. تقابل میان چهره ناپیدای قربانی و بدن آشکار و بی‌جان او نیز واجد دلالتی نمادین است و می‌تواند استعاره‌ای از وضعیت تاریخی زنان بدن‌شان همواره محل اعمال سلطه و خشونت بوده، اما فردیت‌شان به حاشیه رانده شده است. در پی امپاتی دردناک آسیه در مواجهه با جسد دختر، صحنه‌ای آستانه‌ای شکل می‌گیرد: آسیه در وضعیت نیمه‌هوشیاری، تصویری مبهم از مادر را می‌بیند. این تصویر ناواضح که در مرز میان رؤیا و واقعیت قرار دارد، لحظه‌ای فرازمانی و فراتاریخی را رقم می‌زند؛ گویی حضور استعاری مادر، آسیه را از دل تجربه‌ای آمیخته به درد، شوک عبور می‌دهد. این لحظه را می‌توان نقطه‌ای انتقالی در مسیر تحول شخصیت آسیه دانست که به آگاهی و بیداری درونی بدل می‌شود. پس از این نما، فضای پیرامون آسیه روشن‌تر و گرم‌تر به نظر می‌رسد. مادر که تجسمی از زنانگی تاریخی و حافظه جمعی زنانه است، مشابه ویرژیل در کمدی الهی، نقشی هدایت‌گر می‌یابد. همدلی

مردانه قرار می‌گیرد که در هر مرحله کنکاشانه‌تر و فراگیرتر می‌شوند. نخستین مواجهه در نمای کلوزآپ رهگذر مرد، واجد کیفیتی چشم‌چرانانه است و بدن و حضور آسیه را به ابژه نگاه بدل می‌کند. در مرحله بعد، هنگامی که آسیه برای یافتن امنیت به مغازه ساعت‌سازی پناه می‌برد، بار دیگر با شکلی پیچیده‌تر از نگاه مردانه مواجه می‌شود که از پشت دره‌بین او را می‌نگرد. اوج این روند در نمای های‌انگل^{۲۰} فرار آسیه از زیر تابلوی عظیم عینک شکل می‌گیرد. این تصویر، با اغراق بصری خود، حضور نوعی نگاه بی‌چهره و همه‌جا حاضر را القا می‌کند که از سطح افراد فراتر می‌رود و به ساز و کار نظارتی شهر مدرن تبدیل می‌شود. چنانچه بیضایی اشاره دارد، «عینک می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ نشانه‌ی تهدیدی که همه‌جا دنبالش می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۱) (تصاویر ۱-۳).

تصاویر ۱-۳. گسترش نگاه مردانه از چشم‌چرانی به نظارتی بی‌چهره در فضای شهری (از راست به چپ) (تصاویر برگرفته شده از فیلم)



است که در سراسر روایت نیز دیده می‌شود: نگاه اصالت تابع اشتیاقی است که در پی دیدن است، حتی اگر آنچه دیده می‌شود صرفاً پژواکی از میل و نه واقعیت باشد. پایان صحنه لحظه‌ای از فروپاشی خیال و شکست میل را رقم می‌زند. معلوم می‌شود که این موقعیت، تنها صحنه‌سازی‌ای از سوی همکاران او برای تهیه گزارش بوده است (تصاویر ۴-۵).

تصاویر ۴-۵. خیرگی نگاه مردانه در پی تصویری محو از دختر ناشناس (تصاویر مأخوذ از فیلم)



در مقابل، آسیه با تأملی مبتنی بر کشف درونی و تفسیر نشانه‌ها، به دنبال رمزگشایی از حقیقت است. او همتای متضاد اصالت در روایت محسوب می‌شود که برخلاف او در برابر مظاهر مدرنیته در فرهنگ شهری و اجتماعی، واکنشی انتقادی دارد. آسیه الگوی زن غربی را که حکومت وقت آن را به‌عنوان هنجار مطلوب زنانگی ترویج می‌کرد، نمی‌پذیرد و از پوشیدن لباس‌های فرنگی امتناع می‌ورزد. به تعبیری، آسیه در برابر «حکاکیت جسمانی نشان‌های مدرنیته» بر بدنش ایستادگی می‌کند (Moallem, 2005, p. 69). نوع نگاه متفاوت زوج، بازتابی در مشاغل آن‌ها نیز دارد. آسیه معلم کودکان ناشنواست؛ شغلی که ذاتاً بر پایه‌ی رمزگشایی نشانه‌ها، فهم احساسات و کشف معنا از دل خاموشی‌هاست. نگاه آسیه به‌صورت استعاری در یکی از داستان‌هایی که برای شاگردانش تعریف می‌کند نیز نمود می‌یابد. او از دار کوبی سخن می‌گوید که پوست درخت

و شفقت او، آسیه را از دل تاریکی، رنج و سرگشتگی عبور می‌دهد و او را به مرحله‌ای تازه از شناخت می‌رساند. از این رو، برخلاف همسرش که صرفاً از سر علاقه و کنجکاوی ماجرای دختر گمشده را دنبال می‌کند، وضعیت نامعلوم او برای آسیه به مسئله‌ای جنسیتی بدل می‌شود. چنانچه مالوی تشریح می‌کند: «کنجکاوی پاندورا در باره محتوای جعبه ممکن است به‌عنوان کنجکاوی نسبت به راز و رمزی که خود او تجسم آن است، تعبیر شود. همچنین، میل او می‌تواند به‌صورت تمایلی خودبازتابانه برای کاوش در ماهیت خود زنانگی بازنمایی شود» (Mulvey, 1992, p. 62). بر این اساس، آنچه شخصیت آسیه را به فیگور پاندورا نزدیک می‌کند، صرف میل به دانستن یا کنجکاوی نیست، بلکه جست‌وجویی است که در سطحی عمیق‌تر معطوف به فهم وضعیت زنانه و هراس‌های درهم‌تنیده با آن است. از همین رو، کنجکاوی آسیه واجد وجهی خودبازتابانه می‌شود؛ تلاشی برای شناخت ترس‌هایی که در تجربه تاریخی زنان ریشه دارند. در این میان، رابطه آسیه و مادر نیز بر مبنای همین اشتراک تجربه شکل می‌گیرد. بیضایی اشاره می‌کند: «آنچه آسیه و مادر را به هم نزدیک می‌کند، نه تنها زن بودن که فرهنگ است و ترس‌های مشابه؛ ترس در مورد باروری، گم‌گشتگی، تنهایی، ترس گذر زمان و حس زوال» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷).

نگاه زنانه و کشف امر پنهان

آسیه و همسرش هر یک مسیر متفاوتی را برای یافتن دختر گمشده دنبال می‌کنند و جست‌وجوی آن‌ها، به‌جای هم‌پوشانی، به تدریج از یکدیگر فاصله می‌گیرد. اصالت با تکیه بر فناوری‌های مدرن می‌کوشد هرچه سریع‌تر به پاسخی قطعی دست یابد تا بتواند گزارشی مهیج برای تلویزیون تهیه کند. جست‌وجوی او در چارچوب پارادایم‌های بصری کشف سرخ در معمایی جنایی پیش می‌رود. بزرگ‌نمایی تصویر دختر گمشده روی پرده نمایش، پخش مداوم آگهی تلویزیونی و پیگیری کالبدشکافی جسد در سردخانه پزشکی قانونی، از جمله تلاش‌های اصالت برای حل معما از طریق شیوه‌های دیدن و تشخیص بصری هستند. با این حال، این نوع نگاه در نهایت در سطح باقی می‌ماند. همان‌گونه که طللاجوی اشاره می‌کند: «فناوری او تنها سطح را در تصویر دختر به او نشان داده است: لبخند، شادی، بهار، گوشواره، گردنبند و یک آلاچیق گل» (Talajooy, 2023, p. 222). بدین ترتیب، جست‌وجوی اصالت بر نوعی نگاه ایزه‌ساز استوار می‌شود که دختر را به مجموعه‌ای از داده‌های بصری و نشانه‌های قابل شناسایی تقلیل می‌دهد. در گفت‌وگو با آسیه، اصالت درباره تصویر دختر گمشده می‌گوید: «ولی حقیقت این‌ه نفهمیدم شبیه کیه. گاهی خیلی دور، گاهی خیلی نزدیک. شاید هم شبیه یکی از ستاره‌های سینما». این دیالوگ نقطه تلاقی نگاه خیره مردانه با فانتزی تصویری را آشکار می‌کند. انگیزه اصالت نه شناخت سوژه، بلکه بازسازی و تصور دوباره‌ی تصویری از اوست؛ تصویری لغزان که مدام از واقعیت دور و نزدیک می‌شود. بدین ترتیب، دختر گمشده برای او ایزه‌ای بصری است که مرد می‌کوشد معنا و میل شخصی‌اش را بر آن فرافکنی کند. در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم، تماس تلفنی ناشناسی اصالت را به بهانه یافتن دختر گمشده به مکانی متروکه و دودآلود در حاشیه شهر می‌کشاند. در این فضای سرد و صنعتی او با دختری مواجه می‌شود که چهره‌اش ناپیداست و او را در مسیرهای پیچ‌درپیچ ضایعات هدایت می‌کند. تعقیب پُر اضطراب این تصویر زنانه در فضایی مه‌آلود، ادامه همان الگوی تصویری

تصویر ۷. دکوپاژ خردشده همان سکانس و بازنمایی کنکاش آسیه در لایه‌های درونی فضا؛ تقابل کنکاش زن و مرد (تصاویر مأخوذ از فیلم)



است. چنان که بیضایی نیز اشاره می‌کند: «در این فیلم چیزها با چیزهای دیگری پوشانده شده‌اند. پشت ملال مهمانی‌های مرده مادر، خاطره عشقی گمشده پنهان است» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۱). این تفاوت در شیوه ادراک را می‌توان در چارچوب نظریه نگاه نیز فهمید. به‌زعم مالوی، «کنجکاوی زنانه از میل مستقیم به دیدن با چشمان خود به رمز گشایی از یک معما تغییر می‌کند» (Mulvey, 1996, p. 61). او در تحلیل فیلم سفر به ایتالیا (روبرتو روسلینی، ۱۹۵۳) نیز بر تفاوت ادراک زن و مرد تأکید می‌کند: در حالی که «کاراکتر مرد بی‌تاب است که داستان را به جلو پیش ببرد، کاراکتر زن فضایی برای تأمل و سفری به گذشته ایجاد می‌کند» (Mulvey, 2006, p. 110). مشابه چنین خوانشی، در فیلم کلاغ نیز این دو شیوه ادراک به موازات یکدیگر پیش می‌روند: اصالت در مقام کارآگاهی تیز چشم در پی یافتن سرخ‌های بصری است، در حالی که آسیه می‌کوشد همچون باستان‌شناسی که لایه‌های مدفون را می‌کاود، شهر و تاریخ پنهان آن را بشناسد. در اوقات فراغت آسیه به نوشتن خاطرات جوانی مادر می‌پردازد و «از این طریق در پهنه گذشته مادر که دیگر نشانی از آن‌ها نیست، به سیر و گشت می‌پردازد» (لاهیجی، ۱۳۶۷، ۴۲). آسیه به مادر پیشنهاد می‌کند که در شهر گردش کنند تا شاید محله‌ی قدیمی محل سکونت او را بیابند. در سکانس گشت‌زنی، جغرافیای خیالی تهران قدیم از خلال نریشن مادر، حالتی تئاترگون پیدا می‌کند. نشانه‌های تاریخی تهران قدیم لایه‌لایه در پس‌زمینه ظاهر می‌شوند و مادر، همچون ویرژیل در نقش راهنمای سفر، توجه آسیه را به ردهای ناپیدای گذشته جلب می‌کند. او با روایت خاطراتش، نگاه آسیه را متوجه آن چیزی می‌سازد که زمانی وجود داشته و اکنون ناپدید شده است. با دنبال کردن مادر، آسیه بر روی نقشه ویران تهران قدیم، قدم می‌گذارد و با نوعی شیفتگی توپوفیلیایی به اطراف می‌نگرد. در تضاد با ریتم تند و مضطرب سکانس مواجهه او با تهران مدرن، زمان سینمایی در این بخش آهسته می‌شود. دوربین با ظرافت همراه دو زن در فضایی خاموش و بی‌هیاهو پرسه می‌زند و امکانی برای تأمل، مکث و شناخت فراهم می‌آورد. باین حال، این سیر و گشت مبتنی بر حافظه مادر است و از همین رو تا اندازه‌ای ماهیتی خیالی دارد؛ زیرا «به‌زعم مادر، تهران قدیم دیگر وجود ندارد، بنابراین این بازدید، یک بازدید واقعی نیست» (Sheibani, 2011, p. 105). تغییر مداوم پیش‌زمینه و میزانشن صحنه نیز بر این بازسازی تئاترگون گذشته تأکید می‌کند. بیضایی درباره این سکانس

را می‌شکافد تا به عمق آن نفوذ کند. این تمثیل، بازتابی از ساختار روایی فیلم نیز هست که بر نوعی «توپولوژی راز» استوار شده و در آن، پدیده‌ها و معناها پشت لایه‌های ظاهری پنهان مانده‌اند. در کلاغ (۱۳۵۶)، حقیقت هرگز امری آشکار و در دسترس نیست، بلکه واجد لایه‌ها و چین‌های مدفون، فراموش شده و مسکوت است. این موتیف، نوعی دیالکتیک درون و بیرون را در سراسر روایت شکل می‌دهد که به شیوه‌های مختلف تکرار می‌شود. یکی از برجسته‌ترین نمودهای این دیالکتیک در صحنه‌ای ظاهر می‌شود که زوج داستان برای بررسی آدرس درج شده در آگهی تلویزیونی به محله قدیمی سنگلج می‌روند. این سکانس که به صورت تکرار شونده از منظر هر دو کاراکتر روایت می‌شود، تفاوت بنیادین دو نوع نگاه را آشکار می‌کند. نخست، زاویه دید مرد ارائه می‌شود: اصالت نگاهی گذرا به فضا می‌اندازد، چیزی نمی‌یابد و بدون پیگیری بیشتر آنجا را ترک می‌کند. این صحنه تنها در یک نمای مسترشات با زاویه دید های‌انگل بازنمایی شده است که فاصله و بی‌اعتنایی نگاه او به فضا را تقویت می‌کند. در مقابل، ورود آسیه به همان فضا در مجموعه‌ای از نماهای خردتر و نزدیک‌تر تصویر می‌شود. دکوپاژ از کل به جز، حرکت می‌کند و تمایل فیلم‌ساز به همراهی با نگاه کنجکاوانه زن را نشان می‌دهد که فضا را می‌پیماید، در گوشه کنار آن مکث می‌کند و از سکوت و ایستایی محیط معنایی درونی استخراج می‌کند. در این سکانس، پارک قدیمی در محله‌ای فراموش شده به فضایی دیالکتیکی بدل می‌شود که در نسبت میان حضور و غیاب، سکوت و گفتار و درون و بیرون معنایی‌یابد (تصاویر ۶-۷).

تصویر ۸. بازنمایی جست‌وجوی اصالت در یک نما



برخلاف اصالت که در جست‌وجوی نشانه‌هایی است که با نگاه قابل رؤیت باشند، آسیه از دل فقدان، سکوت و نشانه‌های نامرئی به جوهره حقیقت نزدیک می‌شود. تمایز اصلی ادراک او در توانایی نفوذ به لایه‌هایی نهفته است که پشت سطوح بیرونی و گمراه‌کننده پنهان مانده‌اند. این تفاوت در نوع نگاه، در تفسیر متفاوت آن‌ها از دوره‌های هفتگی مادر نیز بازتاب می‌یابد. اصالت این گردهمایی‌ها را «ضیافت اشباح» می‌بیند. در مقابل، آسیه در پی فهم رفتارهای غیرعادی آن جمع است. او این گردهمایی را بیشتر شبیه یک عزاداری می‌بیند تا یک مهمانی و از همین رو گمان می‌کند که در پس این سکوت جمعی، رازی پنهان شده

می‌گوید: «در وضع صحنه و خصوصاً موقعیت نور کوشیدیم پاکیزگی و روشنی و زیبایی تخیل مادر دیده شود. طبیعی است که مادر خشونت تهران قدیم و زشتی‌های آن را از یاد برده باشد. کار خاطره این است که از واقعیتی دور، فاجعه یا رؤیا می‌سازد» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۷). پرسه‌زنی دوزن بعدتر به گورستانی قدیمی و متروکه کشیده می‌شود؛ جایی که سنگ‌قبرها شکسته و نوشته‌های فرسوده روی آن‌ها بر اثر گذشت زمان ناخوانا شده‌اند. در ادامه، آسیه بار دیگر و این بار به تنهایی به محله قدیم بازمی‌گردد. برخلاف دفعه پیش که حرکت او وابسته به روایت مادر بود، اکنون می‌کوشد با اتکا به حافظه خود از یادداشت‌های مادر، مسیرش را پیدا کند. در میان شلوغی جمعیت و رفت‌وآمد رهگذران، دوربین عکاسی مغازه‌ای توجه او را جلب می‌کند و گمان می‌برد که عکس دختر گمشده با آن گرفته شده است. اهمیت این نشانه در صحنه‌ای دیگر، با صدای مکرر کلیک دوربین عکاسی در جشن تولد یکی از دانش‌آموزان مدرسه، برجسته‌تر می‌شود. این صدا همچون پژواکی و سواس گونه در ذهن آسیه تکرار شده و او را بیش‌ازپیش به تأمل فرومی‌برد.

خانه راز آلوده و کشف اتاق ممنوعه

در یکی از مهمانی‌های مادر، آسیه صفحه‌ای قدیمی را برای مهمانان روی گرامافون پخش می‌کند که با پخش شدن صدای خواننده، مادر آزرده‌خاطر می‌شود و مهمانی را ترک می‌کند. در عین بی‌تفاوتی دیگران، واکنش عصبی مادر، توجه آسیه را به خود جلب می‌کند. مشابه با سکانس کشف خانه و هم‌آلود توسط قهرمان زن در فیلم بن‌نام (۱۹۵۶)، نگاه کنجکاوانه‌ی آسیه مادر را تا بالا رفتن از پله‌ها و رسیدن به اتاق ممنوعه دنبال می‌کند که هیچ‌کس اجازه ورود به آن را ندارد. این صحنه یادآور الگوی آشنای سینمای هیچکاک است؛ قهرمان زن، در پی کشف حقیقت، وارد خانه‌ای رازآلود می‌شود و به تدریج به فضای ممنوعه و سرکوب‌شده درون آن نزدیک می‌گردد. بیضایی درباره جایگاه خانه در فیلم می‌گوید: «خانه نماینده حضور و تسلط معنوی مادر است. گذشته مادر - پراکنده در سلیقه او - همه جا به‌طور مبهمی حاضر است و مادر گذشته خاصش را به نحوی در آن انبار و توی آن اتاق پنهان کرده است» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹-۱۳۰). در طول روایت، هر قدر که اصالت در جست‌وجویش از خانه دورتر می‌شود، مسیر آسیه با کنکاش در لایه‌های فراموش‌شده شهر، بیشتر به سمت فضاهای درونی خانه گشوده می‌شود. چنان‌که مالوی اشاره می‌کند: «یک فضای درونی ممکن است تداعی‌گر زنانگی مادری (زهدان، خانه) باشد، اما همچنین می‌تواند به فضای بسته و پنهان راز (یک جعبه، یک اتاق) اشاره داشته باشد» (Mulvey, 1996, p. 56). از سوی دیگر، شخصیت مادر در طول روایت رفتاری متناقض‌نما از خود بروز می‌دهد که بر همان دیالکتیک پنهان‌سازی و آشکارگری استوار است. به تعبیر بیضایی، «مادر ضمن آنکه خود را مطلقاً در اتاقی در بسته پنهان کرده، ناآگاه مایل است که کشف شود» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۹). از همین رو، او هم‌زمان که می‌کوشد گذشته خود را مخفی نگه دارد، با رفتارها و واکنش‌هایش ناخودآگاه دیگران را به سوی آن راز هدایت می‌کند. با شدت گرفتن ماجرای دختر گمشده در فضای خانه، این دوگانگی در رفتار مادر آشکارتر می‌شود. او در ابتدا با قاطعیت تأکید می‌کند که جست‌وجو بی‌فایده است و دختر هرگز پیدا نخواهد شد؛ اما اندکی بعد، در واکنشی عصبی و ناگهانی، اصرار می‌کند که باید به دنبال دختر بگردند.

ورود مأموران شهربانی به خانه، این وضعیت را بحرانی‌تر می‌کند. در پاسخ به پرسش‌های مأموران، آسیه کنجکاوای خود نسبت به دختر گمشده را به بیماری‌ای واگیردار تشبیه می‌کند که از همسرش به او سرایت کرده است؛ گویی جست‌وجوی دختر، همچون نوعی وسواس یا آلودگی، فضای خانه را فرا گرفته و ساکنان آن را درگیر خود کرده است. با تهدید شدن فضای امن خانه به واسطه حضور مأموران، کنجکاوای آسیه نسبت به خانه به‌مثابه فضای رازآلود تشدید می‌شود. این حس به‌ویژه از طریق ساختار توپولوژیک خانه تقویت می‌شود که با وجود اتاقی ممنوعه در طبقه بالا و انباری‌ای قدیمی در گوشه حیاط، واجد کیفیتی پنهان‌کارانه و چندلایه است. چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، آسیه نسبت به این فضا نوعی بیگانگی دارد و «حتی درست نمی‌داند که در برخی گوشه‌های خانه چه چیزهایی پنهان است یا نگهداری می‌شود» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹). با بالا گرفتن احتمال وجود جسد دختر گمشده در انباری خانه، اصالت به‌صراحت آسیه را از ورود به آنجا منع می‌کند. با این حال، آسیه - با نیروی تخطی‌گر کنجکاوایش - از این منع سرپیچی کرده و وارد فضایی می‌شود که با اشیای طردشده، فراموش‌شده و خاک‌گرفته انباشته شده است. این کنش یادآور الگوی پاندورایی کنجکاوای است؛ همان‌گونه که مالوی اشاره می‌کند، پاندورا «با اینکه از او خواسته شده بود جعبه را باز نکند و از خطری که در آن نهفته است هشدار داده شده بود، اما کنجکاوایش بر او غلبه کرد» (Mulvey, 1992, p. 64). در اینجا نیز منع، نه تنها کنجکاوای آسیه را فرو نمی‌نشاند، بلکه آن را تشدید می‌کند و او را به عبور از مرزهای ممنوعه سوق می‌دهد. وقتی آسیه با دقت بیشتری رفتار مادر را زیر نظر می‌گیرد کلیدی را روی گردنبد او آویخته است را تشخیص می‌دهد که «در اتاق قفل‌شده‌ی اسرارآمیز را می‌گشاید» (Sheibani, 2011, p. 104). او سرانجام بی‌سروصدا وارد اتاق ممنوعه می‌شود و در آنجا با آنچه مادر طی این سال‌ها سرسختانه پنهان نگاه داشته مواجه می‌گردد: مجموعه‌ای از اسباب قدیمی، عکس‌ها و یادگارهای جوانی. این اتاق که به هیئت فضایی نیمه‌تاریک و پرده‌پوش آراسته شده، به‌مثابه تصویری از ضمیر ذهنی مادر باز نمود می‌یابد که گذشته سرکوب‌شده در آن انباشته شده است. در این میان، کنش کنار زدن پرده‌های آویخته در فضای اتاق به‌صورت استعاره‌ای از نفوذ به لایه‌های درونی‌تر ذهن بارها تکرار می‌شود. بدین ترتیب، حرکت آسیه در میان پرده‌ها و اشیای کهنه، نوعی پیشروی تدریجی در حافظه مادر را تداعی می‌کند. آسیه با دقت گوشه کنار اتاق را می‌کاود؛ وسایل خاک‌خورده را لمس می‌کند و گنجه‌ها را زیرورو می‌کند. سرانجام، طی کنشی پاندورایی صندوقچه‌ای را می‌گشاید که درون آن دوربین فانوسی متعلق به کلنل - همسر در گذشته مادر - قرار دارد. جست‌وجوی او ادامه می‌یابد تا اینکه عکس دختر گمشده را می‌یابد و در همان لحظه پی می‌برد گمشده‌ای که تمام روایت حول یافتن او شکل گرفته، در حقیقت خودِ مادر است.

روایت در نمای پایانی به لحظه‌ای دگرگون‌ساز ختم می‌شود که او را به کشف ژرف‌تری می‌رساند. در سکانس پایانی، مادر از دیگران می‌خواهد او را به باغ پدری‌اش در محله سنگلج ببرند. در نمایی کلوزآپ، مادر در پیش‌زمینه و آسیه در پس‌زمینه قاب ایستاده‌اند. مادر با لحنی آمیخته به حسرت و اندوه، خاطره‌ای از گذشته را به یاد می‌آورد؛

اینجا بود که کلنل، اون عکس رو از من انداخت و من فقط هجده

سال داشتیم.

گشودن جعبه را می‌توان استعاره‌ای از کنجکاوی نسبت به معمای خود زن‌انگی دانست» (Mulvey, 1996, p. 61). در ابتدای فیلم، آسیه با اضطراب ناشی از هراس پرورش دادن کودکی ناقص در درون خود دست‌وپنجه نرم می‌کند. در مواجهه با فضاهایی چون محله‌های فراموش‌شده، گورستان‌ها و سنگ‌قبرهای متروک، آسیه به شکلی استعاری از میان طیفی از غیاب‌ها عبور می‌کند. این عبور از نشانه‌های نیستی و فراموشی، در نهایت با آفرینش حیاتی تازه در بدن او پیوند می‌خورد. از سوی دیگر، خانه رازآلود مادر در این مسیر کاوش درونی نقشی کلیدی ایفا می‌کند. این خانه را می‌توان استعاره‌ای از بدن زنانه مادر دانست که آسیه با نفوذ به لایه‌های پنهان و فضاهای درونی آن، نه تنها راز گذشته را کشف می‌کند، بلکه به بازشناسی بدن بارور شده خویش نیز می‌رسد. از این منظر، بارداری آسیه در پایان فیلم به تجسم نهایی این فرایند شناخت بدل می‌شود. به این ترتیب، سفر او که با کنجکاوی درباره دختری گمشده آغاز شده بود، در نهایت به کشف عمیق‌تری از خود زنانه می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر مفهوم «کنجکاوی زنانه» در نظریه لورا مالوی، نشان داد که بهرام بیضایی در فیلم کلاغ (۱۳۵۶) با فاصله‌گیری آگاهانه از الگوی مسلط نگاه مردانه، نگاه قهرمان زن را به‌مثابه نیرویی فعال، تخطی‌گر و معرفت‌جویانه در ساختار روایی بازنمایی کرده است. آسیه سوژه‌ای است که از خلال کنجکاوی، فضاهای ممنوعه را می‌گشاید و لایه‌های پنهان واقعیت را آشکار می‌سازد. تحلیل فیلم نشان داد که این کنجکاوی در سه سطح به‌هم پیوسته عمل می‌کند: نخست، در مواجهه با فضای شهری که آسیه را از موضع ابژه نگاه مردانه به سوژه‌ای آگاه از خشونت پنهان در ساختارهای شهری بدل می‌کند؛ دوم، در تقابل با نگاه همسرش که در سطح نشانه‌های بصری باقی می‌ماند، در حالی که آسیه از فقدان به حقیقت نزدیک می‌شود؛ و سوم، در نفوذ به اتاق ممنوعه خانه مادر که به‌مثابه کنشی پاندورایی، راز سرکوب‌شده گذشته را آشکار می‌کند. آنچه این مسیر را متمایز می‌سازد، وجه خودبازتابانه کنجکاوی آسیه است. جست‌وجوی او برای یافتن دختر گمشده، در نهایت به کشف تصویری از خویش‌شن بدل می‌شود. بدین ترتیب، سفر روان‌جغرافیایی او در فضاهای شهری، هم‌زمان سفری به درون زن‌انگی، بدن و هراس‌های تاریخی مرتبط با آن است. در مجموع، فیلم کلاغ (۱۳۵۶) نمونه‌ای برجسته از سینمای پیشاانقلابی ایران است که در آن نگاه زنانه به‌عنوان شیوه‌ای متمایز از ادراک و مقاومت در برابر نظم مسلط بازنمایی شده است. بیضایی با بهره‌گیری از ساختار توپولوژیک فضاهای بسته و رازآلود، امکانی فراهم آورده که در آن کنجکاوی زنانه به نیروی محرک روایت بدل می‌شود و سوژه زن راز حاشیه به مرکز روایت سینمایی می‌کشاند.

در همین لحظه، آسیه به‌نوعی لحظه تجلی می‌رسد و درمی‌یابد که گذشته فروپاشیده مادر، در حقیقت شیخ آینده خود اوست. آنچه در ظاهر خاطره زنی دیگر به نظر می‌رسد، به آینه‌ای بدل می‌شود که تصویر آینده آسیه را باز می‌تاباند. با وام‌گیری از تفسیر ماری دوان می‌توان گفت: «آنچه زن در آن سوی در با آن مواجه می‌شود، جنبه‌ای از خود اوست. به تعبیری در این فیلم‌ها، در به روی یک آینه گشوده می‌شود و این فرایند نوعی دوگانگی یا تکرار را به نمایش می‌گذارد» (Doane, 1987, p. 137). اتاق ممنوعه و راز نهفته در آن، در نهایت آسیه را نه به دیگری، بلکه به تصویری محتمل از خویش‌شن می‌رساند. این لحظه برای او که در فضای سنگین غروبی سرد به تصویر کشیده شده، لحظه آگاهی از تباهی‌پذیری هویت، امکان تکرار سرنوشت زنانه و فرسایش ناگزیر خاطرات و تعلقات است. بیضایی در توضیح پایان فیلم می‌گوید: «آسیه بی‌آنکه بداند در مادر، آینده خود را کنجکاوی می‌کرده است. آخرین تصویر فیلم گویای همین است؛ زمانی که بر مادر گذشت با همه قهار بودنش بر آسیه کشف شده است و می‌داند که جلوی آن را نمی‌توان گرفت. تصویر آخر در عین حال تصویر کلاغ و دارکوب است. نوک دارکوب در پایان تلاش زخمی است؛ او بهای دانایی را پرداخته است» (بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷). باید توجه داشت که جست‌وجوی آسیه برای یافتن دختر گمشده به‌گونه‌ای سامان یافته که استعاره‌ای از یک سفر را تداعی می‌کند. هرچند قلمرو جغرافیایی این سفر گسترده نیست، اما تأثیرات روانی پرتوانی او در محله‌های قدیمی بر شخصیت زن چشمگیر است. از این منظر، مسیر آسیه در طول روایت را می‌توان نوعی سفر روان‌جغرافیایی^{۲۵} در نظر گرفت که در آن حرکت در فضاهای شهری، ردپایی عمیق بر ادراک و احساسات او بر جای می‌گذارد. اصطلاح روان‌جغرافیا به کاوش در لایه‌های درونی ذهن و روان اشاره دارد که از خلال مواجهه با فضاها و مکان‌های بیرونی شکل می‌گیرد. در این معنا، سفر در مکان‌های فیزیکی هم‌زمان سفری به درون ناخودآگاه و عواطف پنهان فرد است، زیرا مکان‌ها با روان انسان درگیر می‌شوند و امری درونی را برمی‌انگیزند یا آشکار می‌کنند. همان‌گونه که جولیان برونو^{۲۶} اشاره می‌کند: «لنداسکیپ تنها مسئله‌ای مربوط به بیرون نیست: تأثیر آن به درون نیز گسترش می‌یابد، به لنداسکیپ درونی فرد» (Bru- no, 2002, p. 376). از همین رو، برونو سفر زنانه را نوعی سیر درونی برای خودشناسی تعبیر می‌کند (Bruno, 2002, p. 3). در طول روایت، پرتوان آسیه در فضاهای شهری، هم‌زمان به سفری در قلمرو وجودی و عاطفی او بدل می‌شود که او را با ترس‌ها و اضطراب‌های عمیق مرتبط با زن‌انگی مواجه می‌سازد. چنان‌که مالوی اشاره می‌کند، «ژست پاندورا در

پی‌نوشت‌ها

1. Laura Mulvey.
2. Visual Pleasure and Narrative Cinema.
3. Male gaze.
4. Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity.
5. Fetishism and Curiosity.
6. Sigmund Freud.
7. Marry Ann Doanne.
8. The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s.
9. Paranoid.
10. Jane Eyre.
11. Robert Stevenson. 1
13. Fritz Lang.
15. Notorious.
17. Rebecca.
19. Uncanny.
21. Georg Simmel.
23. Barbara Kruger.
25. psychogeographic journey.
2. Secret Beyond the Door.
14. Alfred Hitchcock.
16. Psycho.
18. Ingrid Bergman.
20. High angle.
22. The Metropolis and Mental Life.
24. Your gaze hits the side of my face.
26. Giuliana Bruno.

References

- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. Verso.
- Beyzaie, B. (Director). (1977). *The Crow* [Film]. Free Cinema of Iran. (In Persian)
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire: The women's film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Ghoreishi, A. (2024). *The collapse of the male gaze in the cinema of Bahram Beyzaie: The Crow and Maybe Some Other Time*. *Iranian Studies*, 57(3), 451–471. <https://doi.org/10.1017/irn.2024.24> (In Persian)
- Ghukasiyan, Z. (1992). *An interview with Bahram Beyzaie*. Agah Publication. (In Persian)
- Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Film]. Selznick International Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1946). *Notorious* * [Film]. RKO Radio Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Film]. Shamley Productions.
- Lahiji, S. (1988). *The image of women in the works of Bahram Beyzaie: Filmmaker and screenwriter* [Simaye zan dar asar-e Bahram Beyzaie: filmsaz va filnamehnevis]. Rowshangaran. (In Persian)
- Lang, F. (Director). (1948). *Secret Beyond the Door* [Film]. Diana Productions.
- Moallem, M. (2005). *Between warrior brother and veiled sister: Islamic fundamentalism and the politics of patriarchy in Iran*. University of California Press.
- Mulvey, L. (1992). Pandora: Topographies of the mask and curiosity. In B. Colomina (Ed.), *Sexuality and space* (pp. 53–74). Princeton Architectural Press.
- Mulvey, L. (1995). The myth of Pandora: A psychoanalytical approach. In L. Pietropaolo & A. Testaferri (Eds.), *Feminisms in the cinema* (pp. 63–75). Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Indiana University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books Ltd.
- Qukasian, Z. (1992). *An interview with Bahram Beyzaie* [Goftogu ba Bahram Beyzaie]. Agah Publication. (In Persian)
- Rose, G. (1995). Making space for the female subject of feminism: The spatial subversions of Holzer, Kruger and Sherman. S. Pile & N. Thrift (Eds.), *Mapping the subject: Geographies of cultural transformation* (pp. 332–354). Routledge.
- Sayyad, A., Ghahramani, M. B. (2023). *Cinema as a seductive technology in the Iranian film Nare Toofan (Toofan's Bellow, 1969)* [Cinema be masabe yek technology afsoongar dar film Na'reh-ye Toofan (1348)], *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(3), 5–15. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777> (In Persian)
- Sheibani, K. (2011). The outcry of the crow: Localizing modernity in Iran. *Canadian Journal of Film Studies*, 20(2), 95–110. <https://doi.org/10.3138/cjfs.20.2.95>
- Simmel, G. (1971). The metropolis and mental life. In D. N. Levine (Ed.), *On individuality and social forms* (pp. 324–339). University of Chicago Press.
- Stevenson, R. (Director). (1944). *Jane Eyre* [Film]. Twentieth Century Fox.
- Talajooy, S. (2023). *Iranian culture in Bahram Beyzaie's cinema and theatre: Paradigms of being and belonging (1959–79)*. Bloomsbury Publishing Plc.
- صیاد، علیرضا؛ قهرمانی، محمدباقر. (۱۴۰۲). سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم نعره طوفان. (۱۳۴۸). *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۵–۱۵. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777>
- قوکاسیان، زاون. (۱۳۷۱). گفت و گو با بهرام بیضایی. نشر آگاه.
- لاهیجی، شهلا. (۱۳۶۷). *سیمای زن در آثار بهرام بیضایی: فیلم ساز و فیلم نامه نویس*. انتشارات روشنگران.

The Meaning of Silence in Bergman's Cinema: *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Silence*, and *Persona**

Abstract

Like other symbolic concepts, silence is perceived and understood through its opposite: sound. In some contexts, silence is described in relation to the threshold of hearing, which suggests that it may be sensed even when sound is minimal. Silence can be an essential element, creating meaning alongside the soundtrack and other formal and narrative elements. In cinema, however, this absence does not remain an empty gap. It can organize attention, shape emotional rhythm, and direct interpretation through what is withheld as much as through what is shown or heard. In the experience of watching a film, silence is the absence of sound and auditory elements, but this absence leaves traces not only in the soundtrack but also in other elements. This research examines the meaning of silence in selected films by Ingmar Bergman. By using cinema's ability to represent reality, he has addressed religious, social, philosophical, and psychological themes. He develops both direct and indirect themes of silence across his major works and recurring existential concerns. This is a qualitative, descriptive-analytical study to analyze the meaning of silence in Bergman's selected films, including *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Silence*, and *Persona*. This article also takes a phenomenological view, asking how the viewer experiences silence and how that experience changes the force of image, speech, and narrative development. The main focus on how silence is formed and functions in narrative structure, visual composition, sound design, and the semantic layer. The five films were selected because they provide different yet related examples of Bergman's use of silence in distinct cinematic and philosophical contexts. They were chosen not only because silence appears in all of them, but because each film places it within a different dramatic situation and philosophical horizon, allowing comparison across related yet distinct cinematic forms. The findings suggest that silence cannot be reduced to missing sound alone, because its effects spread into framing, performance, pacing, and meaning. It works through omission, visual sparseness, reduced explanation, and the careful weakening of narrative certainty. In Bergman's cinema, different dimensions of silence play a role, but it functions most effectively at the visual, auditory, and semantic levels. In these films, silence is not limited to muteness or pauses in dialogue; it also appears through visual emptiness, narrative omission, reduced speech, and the deliberate weakening of explanatory cues. At the narrative level, Bergman's films mostly follow the classical plot, and the story is expected to be clear and complete. Still, there are gaps in the script, and in all the films, verbal elements and dialogue structures are reduced in favor of visual representation. The use of silence in the plot is less explicit in two films, *The Seventh Seal* and *Wild Strawberries*, but in *Winter Light*, *The Silence*, and especially *Persona*, this element is presented more clearly. More specifically, *The Seventh Seal* remains comparatively explicit, though some elements, in-

Received: 09 Dec 2024

Received in revised form: 09 Apr 2025

Accepted: 09 Jun 2025

Tayebe Sobhani¹ 

Master in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

E-mail: tayebe.sobhani@gmail.com

Javad Amin Khandaghi²  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

E-mail: j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386751.615981>

cluding the accused girl's background and fate, are only lightly developed. *Wild Strawberries* becomes more restrained, leaving several characters and situations partly explained. *Winter Light* moves further in this direction by withholding contextual and psychological clarification, while *The Silence* leaves central tensions unresolved. In *Persona*, fractured continuity, unstable relations, and the open ending most fully extend narrative silence. On the other hand, the reduction or absence of visual elements in *Wild Strawberries*, *The Silence*, and *Persona* has been used creatively to highlight the films' psychological themes effectively. At the visual level, this is clearest in *Wild Strawberries*, *The Silence*, and *Persona*. Dream sequences, restricted viewpoints, fragmentation, and deliberate absence create spaces where what is unseen becomes as important as what is visible, reinforcing uncertainty, inwardness, and psychological pressure without relying on direct statement. Auditory silence, like visual silence, is distinctive and influential in *The Silence* and *Persona*, and the absence of sound helps convey the films' implied meanings. A similar pattern appears in sound. In *Winter Light*, pauses and reduced sound deepen spiritual tension; in *The Silence*, weakened sound is tied to illness and estrangement; and in *Persona*, Elisabeth's muteness gives auditory silence its most concentrated form. Bergman has used semantic silence dramatically to raise deep philosophical issues through stories of death, existence, nothingness, loneliness, love, and betrayal. These meanings connect silence to death, divine absence, emotional loss, spiritual exhaustion, broken communication, and fracture. In this sense, silence becomes a means of confronting doubt, spiritual crisis, and metaphysical uncertainty, while also deepening the viewer's reflective experience. In all of Bergman's films, the meaning of silence is associated with questions about God and existentialist philosophy; hence, the world of Bergman's films closely reflects lived reality.

Keywords: absence, cinema, Ingmar Bergman, silence, sound

Citation: Sobhani, Tayebe, & Amin Khandaghi, Javad. (2026). The meaning of silence in bergman's cinema: *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Silence*, and *Persona*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 45-57. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's master's thesis, entitled "Analysis of the Meaning of Silence in the Cinema of Bergman and Scorsese" under the supervision of the second author at Ferdows Institute of Higher Education.

معنای سکوت در سینمای برگمان:

مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا*

چکیده

سکوت در سینما، نه به‌مثابه فقدانِ صرف، بلکه به‌عنوان عنصری دیالکتیک در تقابل با صدا، واجد قدرتِ معناسازی است. پژوهش حاضر با هدف بازشناسی و گونه‌شناسی معنای سکوت در سینمای اینگمار برگمان، به تحلیل پنج اثر شاخص وی (مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت) می‌پردازد. مسئله اصلی تحقیق، تبیین چگونگی تبدیل «سکوت» از یک عنصر شنیداری به یک ساختار معنایی و فلسفی در آثار برگمان است. این پژوهش با رویکرد کیفی و روش تحلیل متن، سکوت را در مقام «غیاب آگاهانه» مورد واکاوی قرار می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سکوت در سینمای برگمان در شش مقوله ساختاری شامل «روایت»، «پیرنگ»، «بیان شنیداری»، «تمهیدات دیداری»، «مفاهیم انتزاعی» و «نسبت جهان فیلم با واقعیت» مفصل‌بندی شده است. تحلیل داده‌ها حاکی از آن است که اگرچه سکوت در تمامی سطوح روایی جاری است، اما در ساحت «عناصر دیداری و شنیداری» و «دلالت‌های معنایی» کارکردی تعیین‌کننده دارد. نتایج نهایی نشان می‌دهد که معنای سکوت در آثار گزینش شده، فراتر از یک تکنیک، به‌مثابه ابزاری برای بازنمایی تروماهای وجودی، پوچی انسان معاصر و مهم‌تر از همه، «سکوت هستی‌شناختی خدا» عمل می‌کند. در واقع، برگمان از طریق سکوت، بحران ایمان و انزوای سوژه مدرن را به تجربه‌ای بصری-شنیداری بدل ساخته است.

واژه‌های کلیدی: آگزیستانسیالیسم، اینگمار برگمان، تحلیل متن، سکوت، سینمای مدرن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

طیبه سبحانی^۱: دانشجوی کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

E-mail: tayybe.sobhani@gmail.com

جواد امین خندقی^۲: (نویسنده مسئول): استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

E-mail: j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386751.615981>

استناد: سبحانی، طیبه و امین خندقی، جواد. (۱۴۰۵). معنای سکوت در سینمای برگمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۴۵-۵۷.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «تحلیل معنای سکوت در سینمای برگمان و اسکورسیزی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس ارائه شده است.

عواطفی را که بر روی آثارش تأثیرگذار بوده‌اند، بیان می‌کند. صافیان و طالبی (۱۳۹۴) مضامین فلسفه وجود، مانند شک و ایمان، سکوت خدا، ارتباط با دیگری، مرگ و ترس، آگاهی، نقد کلیسا و مانند آن‌ها را بررسی کرده‌اند. ماندلبام (۱۳۹۴/۲۰۱۱) به بررسی زندگی شخصی و کاری اینگمار برگمان می‌پردازد و با نوشتاری ادبی، ۵۰ فیلم از آثار این فیلم‌ساز سوئدی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. حسن‌زاده جوشقان و همکاران (۱۴۰۱) به موضوع دین و خدا باوری و همچنین واکاوی باورهای مرگ و نیستی برگمان در روایت فیلم‌هایش پرداخته‌اند. همچنین برومن (۲۰۱۲) به ابعاد فنی و زیباشناختی سکوت و صدا در فیلم‌های برگمان می‌پردازد. پوا (۲۰۱۳) صدا و سکوت در چند فیلم برگمان را با چند فیلم متناظر از تارکوفسکی مقایسه می‌کند. لوکو (۲۰۱۵) مجموعه مقالاتی درباره جنبه‌های موسیقایی فیلم‌های برگمان گردآوری کرده است. لرنر (۲۰۲۲) سکوت و غیاب خدا در برخی از فیلم‌های برگمان را در بستر مسیحی تفسیر می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

سکوت

سکوت در لغت به معنی «سخن نگفتن» است (فخر رازی، ۱۴۲۰) و در بیشتر تعریف‌های واژگانی، نقطه مشترک، غیاب معنا دار است (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹). سکوت در سینما نیز کارکردی قدرتمند دارد که می‌تواند در ایجاد اثرات دراماتیکی درون تصویر مؤثر باشد. در یک تعریف عام، به معنای غیاب عناصر شنیداری و صدای فیلم است و در تعریفی دقیق‌تر، هر ردی که نشانه حضور غیر فیزیکی عنصری غایب در تصویر و صدا باشد، نشانه سکوت قلمداد می‌شود و این امر در شکل‌گیری بافت تصویری نیز تأثیر بسزایی دارد (نابی و شعیری، ۱۳۹۵).

نسبت سکوت با صدا

در وجود و ماهیت صدا که تجربه‌ای شنیداری در دایره ادراک ما است، جای تردید نیست (Hoffmann, 1998). صدا از وجه فیزیکی و آکوستیک آن، به هر انرژی اطلاق می‌شود که در محیط جامد، مایع و گاز قادر به تحریک مکانیسم شنوایی انسان باشد و تمام صداها به روش یکسانی تولید می‌شوند. ار تعاش (Cowan, 2016). یکی دیگر از پارامترهای ادراک صدا، طول‌موج یا فرکانس است. برخی از صداها شنیده نمی‌شوند؛ چرا که انسان تنها می‌تواند محدوده مشخصی (محدوده فرکانسی بین ۲۰ تا ۲۰۰۰۰ هرتز) از صداها را بشنود. اگر پارامترهای تولید و انتشار صدا مهیا نباشد، سکوت با فقدان صدا تجربه می‌شود و به معنی بی‌صدایی است (Alkin, 1975). به نظر می‌رسد سکوت نمی‌تواند عدم و فقدان صدا باشد، بلکه شرایط درک و تجربه حسی از طرف انسان و محیط مهیا نشده است (Cowan, 2016). در سال ۲۰۲۳، سکوت و فقدان صدا از منظر تجربه ذهنی و با ایجاد توهمات شنیداری مورد آزمایش قرار گرفت: «در این آزمایش‌ها در همه موارد، سکوت‌ها باعث ایجاد انحرافات زمانی می‌شد که کاملاً مشابه با توهمات تولید شده توسط صداها بود و نتایج نشان می‌دهد که سکوت واقعاً شنیده می‌شود» (Goh et al., 2023, pp. 1-9).

کارکرد صدا در سینما

در سال ۱۹۲۷ میلادی، سینمای ناطق به‌عنوان تاریخ مشخص ورود صدا به این هنر عنوان شد (نایت، ۱۳۷۱/۱۹۷۸). با پایان یافتن دوران صامت، علی‌رغم استقبال تماشاگران از فیلم ناطق، زیبایی‌شناسان اعتراض‌هایی نسبت

مقدمه

سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معنا ساز با متضاد خود، یعنی صدا دریافت و فهم می‌شود. در برخی تعاریف، سکوت، با بودن صدا معنا شده است؛ چنانچه در بررسی‌های آزمایشگاهی و فیزیکی، سکوت قابل شنیدن است (Cowan, 2016) و در وجهی دیگر، به نظر می‌رسد نوعی بی‌صدایی و غیاب صدا است. سکوت در سینما، یکی از مؤلفه‌های مهم است؛ چرا که نه تنها در صدا، بلکه در دیگر عناصر فرمی و روایی، قابلیت ایجاد معنا دارد. این پژوهش به بررسی معنای سکوت در آثار برگزیده اینگمار برگمان^۱ (۱۹۱۸-۲۰۰۷) می‌پردازد. برگمان، کارگردان و نویسنده معاصر سوئدی است که در سینما، تئاتر و تلویزیون آثار برجسته‌ای از خود برجای گذاشت. او با به کار بردن فرمی متفاوت در روایت و پیرنگ فیلم، تکنیک‌های ساختاری در عناصر دیداری و شنیداری و بنا کردن مضامین مستقیم و غیرمستقیم از سکوت در جهان فیلم‌هایش استفاده می‌کند. بر این اساس، هدف اصلی در این پژوهش، بازشناسی معنای سکوت در سینمای برگمان است. پرسش اصلی در این پژوهش، این است که سکوت در سینمای برگمان چه معنایی دارد؟ این پژوهش، پس از تبیین معنای سکوت در سینما و انواع آن، به تحلیل معنای سکوت در فیلم‌های برگزیده برگمان شامل مهر هفتم^۲، توت‌فرنگی‌های وحشی^۳، پرسونا^۴، نور زمستانی^۵ و سکوت^۶ می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت، در زمره تحقیقات کیفی و از نظر هدف، در دسته پژوهش‌های بنیادی-نظری قرار می‌گیرد که با رویکردی پدیدارشناختی و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. فرآیند گردآوری داده‌ها بر مبنای مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای در حوزه مبانی نظری سکوت استوار بوده و در بخش عملیاتی، از ابزار «واکاوی متنی» جهت استخراج مؤلفه‌های فرمی و محتوایی از نسخه‌های اصلی آثار بهره گرفته شده است. با توجه به گستردگی آثار اینگمار برگمان، جامعه پژوهش به شیوه‌ای «هدفمند و معیار-محور» گزینش گردید؛ بدین معنا که از میان کارنامه فیلم‌سازی وی، آثاری که واجد «غلبه فرمال سکوت در ساختار روایی» و «مرکزیت تماتیک سکوت در گره‌افکنی‌های دراماتیک» بودند، به‌عنوان نمونه‌های اصلی انتخاب شدند که حاصل این فرآیند، تمرکز بر پنج فیلم شاخص شامل مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت بود. در نهایت، تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و با اتکا به «تحلیل ساختاری متن» صورت پذیرفت؛ به گونه‌ای که ابتدا کارکردهای سکوت در شش لایه مجزای روایی، پیرنگ، عناصر دیداری، عناصر شنیداری، مفاهیم معنایی و نسبت با واقعیت کدگذاری شد و سپس دلالت‌های هر لایه در پیوند با مضامین آگزیستانسیالیستی و الهیاتی حاکم بر جهان‌بینی مؤلف، مورد تفسیر و استنتاج علمی قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

پژوهشی که منحصراً به مؤلفه سکوت در سینمای این کارگردان پرداخته باشد، یافت نشد. به‌عنوان پیشینه عام، می‌توان به این موارد اشاره کرد. بیورکمان و همکاران (۱۳۷۷/۱۹۷۳) مجموعه‌ای از مصاحبه‌های برگمان، روایت زندگی هنری و اندیشه‌های فیلم‌سازی او را مطرح کرده‌اند. شارگل (۱۳۹۳/۲۰۰۷) ایده‌ها و نظریات برگمان در باب احساسات و

به آن نشان دادند. آیزنشتاین^۷ مخالف سینمای ناطق بود و مانستربرگ^۸ نیز به ورود صدا و رنگ در سینما با دیده تردید سخن می گفت (عمید، ۱۳۸۷). از سویی دیگر، برخی همچون کراکاتر^۹ وجود صدا در سینما را تحسین می کنند. در وجه شنیداری سینما، صدا را در سه قالب می توانیم درک و دریافت کنیم: ۱. دیالوگ، ۲. آمبیانس و ۳. موسیقی و افکت (استیونسون و دبری، ۱۳۷۲/۱۹۶۶). آنچه در مطالعات متأخر قابل توجه است، تلاش های زیباشناسانه درباره صدا در سینما است. بلا بالاژ^{۱۰} پیش بینی نمود که استفاده زیبایی شناسی از صدا، نیازمند زمانی طولانی است. به مرور، امکانات عملی سینما با پیشرفت های فنی و اختراعاتی مانند مونتاز همراه شد (گرگور و پاتالاس، ۱۳۶۸/۱۹۷۶) و در این بین، «صدا» با حفظ ارتباط تنگاتنگش با تصویر جایگاه مهم و با ارزشی در فیلم پیدا کرد. هر چقدر صدا دارای اهمیت است، سکوت در فیلم صدادر، تأثیری چند برابر دارد و می تواند زمینه ساز ساختار دراماتیک فیلم باشد و استفاده یا عدم استفاده از آن، در بستری آگاهانه منجر به رهیافت خلاقانه در روایت فیلم می شود (هاشمی، ۱۳۷۸).

این گمار بر گمان

از اواخر سال های پنجاه میلادی، با شکل گیری نهضت های ملی سینمایی و توجه به سینما در محیط های دانشگاهی، شاهد شکوفایی نسل تازه ای از فیلم سازان جوان همچون برگمان از سوئد هستیم (بیور، ۱۳۶۷/۱۹۸۳). برگمان بیش از چهل سال بر تئاتر و سینمای سوئد تسلط داشت و به صورت حرفه ای از سال ۱۹۴۴ تا ۲۰۰۳، بیش از چهل فیلم بلند را کارگردانی کرد و پیش از کارگردانی اش، باید به فیلم نامه نویسی او نیز اشاره شود (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۶/۱۹۹۴). نقطه اوج نبوغش، در تفسیر و کشف زوایای جدید در درام های تاریخی و زندگی بخشیدن به آن ها و ارتباطشان با عصر ما بود (ماندلبارم، ۱۳۹۴/۲۰۱۱). در بحث زیبایی شناسی، برگمان نمادی از تکامل و بلوغ سینما در تعادل میان فرم و مضمون بود (حسن زاده جوشقان و همکاران، ۱۴۰۱). سکوت در آثار برگمان به شکلی نمادین به کار رفته است و نوع نگاه و نحوه نزدیک شدن او به این موضوع، با عناصر روایی همچون فیلم نامه، عناصر دیداری و شنیداری، معناهای مستقیم و غیرمستقیم و توجه به واقعیت شکل گرفته است.

تحلیل معنای انواع سکوت در سینمای برگمان

در این بخش، بر اساس توضیح انواع سکوت، بحث پیش می رود و در هر نوع، نمونه فیلم های گزینش شده برگمان به عنوان مورد مطالعاتی تحلیل می شوند.

سکوت در سینما می تواند از دو وجه مورد بررسی قرار بگیرد؛

الف) سکوت با غیاب صدا در فیلم اتفاق می افتد: منظور، غیاب مؤلفه شنیداری فیلم است که اولین بار در سینما، با ظهور فیلم ناطق مورد توجه قرار گرفت و به عنوان جنبه ای دیگر از واقعیت در سینما (دنیای صدا) به هنرمند قدرت داد. بالاژ در مورد این نکته می گوید که سکوت آن چنان که در سینما مؤثر واقع می شود، در رادیو و یا تئاتر نمی تواند ارزش مثبتی داشته باشد. مثلاً در یک بازی رادیویی محور انتقال و بازنمایی، کلمات هستند و نه چیز دیگر. همچنین در تئاتر برخلاف سینما، نمی توان از سکوت به مدت طولانی استفاده کرد؛ در حالی که در فیلم اثر سکوت می تواند بسیار زنده و متنوع باشد؛ فقدانی که از کلام مؤثرتر است (استیونسون و دبری،

۱۳۷۲/۱۹۶۶). با این تعریف، به نظر می رسد غیاب صدا، جزئی از ساختار فیلم و مقدمه ساخت معانی و تفاسیر مختلفی چون سکون، آرامش، وقفه، مکث، مقاومت، مبارزه، اعتراض، ترس، تنهایی، آرامش قبل از طوفان، شادی، هیجان، تهی شدگی و تعلیق به شمار آید. این غیاب صدا به لحاظ فنی به دو صورت کلی کاربرد پیدا می کند: نخست، *blank* نامیده می شود که به صورت نمادین هر گونه صدایی قطع می شود و باند صدا را عامدانه برای ایجاد فضاسازی قطع می کنند و دیگری *silent* که «کاربردی از صدا» برای نمایش سکوت است و غیاب صدا به شکل کامل اتفاق نمی افتد؛ به این معنا که آن قدر سکوت بر فضا حاکم باشد تا بتوان دورترین و کوچک ترین صداها را شنید (امامی، ۱۳۷۹). در کاربرد *blank* جنبه قدرتمند صدا نمایان می شود و آن، تأثیر فقدان صدا است، یعنی همه چیز ساکت است. در تعریف دوم (*silent*)، برسون^{۱۱} به ما یادآوری می کند فیلم «صدادر» است که نمایش سکوت را ممکن ساخت. او بیان می دارد همیشه باید صداها (نویز، موسیقی، افکت) و صداهای انسان (دیالوگ) باشند تا با ایجاد وقفه در آن ها بتوان در آنچه سکوت نامیده می شود، عمیق تر دقت کرد. شیون^{۱۲} (۱۳۹۴/۱۹۹۳) معتقد است سکوت، مختص فیلم صدادر است و در تشریح گفته برسون، بیان می کند که هر جایی سکوت خاص خود را دارد و به همین علت، در لوکیشن ها یا استودیو هنگام ضبط صدا چندین ثانیه از «سکوت» خاص آن مکان گرفته می شود و این صدا را بعدها اگر نیاز شود، در زمینه دیالوگ ها استفاده می کنند تا حس مطلوب مبتنی بر این که فضای کنش موقتاً ساکت شده است، ایجاد کند.

ب) سکوت با دیگر عناصر فرمی و روایی فیلم اتفاق می افتد: به جز غیاب صدا، می تواند غیاب در عناصر فرمی و روایی دیگر باشد. غیاب عناصر مستقیم همچون فیلم نامه و روایت داستان، عناصر دیداری (تصویر، رنگ و نور) و یا در عناصر غیرمستقیم همچون پیرنگ، معناهای ضمنی و جهان فیلم روی دهد.

در این پژوهش، ملاک سکوت شمردن چیزها، «غیاب و حذف آگاهانه» آن هاست؛ بنابراین در ادامه، هر جا که از سکوت نام برده می شود با منطق عدم، حذف و غیاب چیزی است. بر این اساس، به چند نوع سکوت در فیلم ها می توان اشاره کرد: سکوت روایی و پیرنگ، سکوت دیداری، سکوت شنیداری، سکوت معنایی، سکوت در جهان فیلم و تطابق آن با واقعیت.

۱. سکوت روایی و پیرنگ

هر دو مورد سکوت روایی و پیرنگ، از این جهت که در بستر روایت داستان اتفاق می افتد در یک دسته بندی آورده می شوند.

الف) سکوت روایی: تعریف ساده از روایت، آن اتفاق های پی در پی است که داستان فیلم را شکل می دهد. اگر روایت را یک گفتن در نظر بگیریم از گفته ها و ناگفته هایی تشکیل شده است. ناگفته ها و سکوت در روایت با حذف، غیاب، گسست یا خلأ معنادار اتفاق می افتد (قاسمی پور و همکاران، ۱۳۹۷). در هیچ روایتی، مؤلف به صورت کامل رخدادها را در مسیر داستان بیان نمی کند و شماری از پیش فرض های نامعین ایجاد می کند تا مخاطب جاهای خالی را خودش پر کند. قسمتی از کشش داستان، همین پیش فرض هایی است که راوی آن را ناگفته رها می کند. سکوت روایی تقریباً در همه انواع فیلم ها به چشم می خورد، ولی در فیلم های کلاسیک کم تر است. بسیاری از بخش های ناگفته روایت با فرض هایی که در واقعیت

آن‌ها بدانیم. به نظر می‌رسد هدف برگمان در این گونه سکانس‌ها، تنها یادآوری بخش‌هایی از زندگی زناشویی پرفسور است و سکوت روایی به این منظور استفاده شده است. با اینکه پیرنگ داستان مشخص است و در انتهای فیلم، سرانجام قهرمان داستان به نوعی پایان خوش دارد، اما در سکانس‌های مربوط به رؤیاها با تصاویر عجیب و علت‌های غیرمنطقی مواجه می‌شویم. برای نمونه، در رؤیای اول، جسد خود پرفسور که در تابوت قرار دارد، زنده می‌شود و دست پرفسور را می‌گیرد و به درون تابوت می‌کشد و یا در رؤیای دوم، پرفسور در فضایی به ظاهر علمی همانند دانشگاه است و به جای آن که در مقام یک پزشک یا استاد، فردی بارزش باشد، مورد بازخواست قرار می‌گیرد و شبیه دادگاه محاکمه می‌شود. اگر تعریف پیرنگ را روابط علی و معلولی بدانیم، در این نوع سکانس‌ها، پیرنگ دچار ابهام است و سکوت در پیرنگ وجود دارد.

۳.۱. نور زمستانی: سبک گزینشی برگمان در روایت داستان کشیش و بازنمایی برش‌هایی انتخابی از زندگی او، اساس فیلم را تشکیل می‌دهد. از نمای ابتدایی تا انتها، همواره با هر دو نوع سکوت روایی و پیرنگ روبه‌رو هستیم. در زمینه سکوت روایی، روایت فیلم از جایی آغاز می‌شود که همسر کشیش مرده است و کشیش در یک حالت یأس و ناامیدی به سر می‌برد؛ در عین حال، سعی می‌کند در انجام وظیفه تبلیغی خود در کلیسا، این موضوع بازنمود نداشته باشد. از یک سو، کشیش نقطه اتکای خود (شاید معنای زندگی‌اش) را از دست داده و از سوی دیگر، نقطه اتکای اهالی کلیسای خود است. برگمان بر اساس سبک روایی خودش در این فیلم، تنها بخش‌هایی از وضعیت درونی و مواجهه بیرونی کشیش با مردم را نشان می‌دهد. برای مخاطب آنچه باید از وضعیت کلی کشیش، اهمیت همسرش، مشکلات ذهنی او و نوعی تناقض یا کشمکش کشیش بداند، در فیلم آمده است، اما ما کامل همسر کشیش را نمی‌شناسیم؛ این که چرا همسر کشیش برای او بسیار با اهمیت است و حاضر نیست با معلم ازدواج کند را نمی‌دانیم. برخی از شخصیت‌های داستان برای ما پوشیده‌اند. فیلم یک روایت جزء به جزء ندارد و تمام جزئیات مطرح نمی‌شود. این موارد و نمونه‌های مشابه آن سکوت روایی در فیلم هستند. سکوت پیرنگ مربوط به انتهای فیلم است، اما از این جهت که مقدمات آن از ابتدای فیلم شروع می‌شود، می‌توان نسبت به تمام فیلم جاری دانست. سکوت پیرنگ مربوط به وضعیت باز انتهای داستان است و این که سرگذشت کشیش و برخی شخصیت‌های دیگر چه سرانجامی دارد. فیلم جنبه‌های مختلفی از روابط علی و معلولی برای پیرنگ را بیان می‌کند، اما این مسئله به طور کامل بیان نمی‌شود.

۴.۱. سکوت: در فیلم، تنها برشی از ماجرای دو خواهر وجود دارد که در شهری میان راهشان توقف می‌کنند و هیچ چیزی از رخدادها گذشته آن دو نمی‌دانیم. در فیلم، اشاره به این موضوع وجود دارد که بعد مرگ پدرشان این تنش به وجود آمده است، اما باز هم دقیقاً مشخص نیست چرا این دو با هم در این حد مشکل دارند. این یک سکوت مهم روایی در فیلم است. به جز این امر، دقیقاً مشخص نیست که دو خواهر و پسر در چه شهری توقف کرده‌اند و این هتل دقیقاً کجاست. این ابهام در فیلم، باعث می‌شود وضعیت شخصیت‌ها در سکوت باشد. از نظر پیرنگ، اگر نگوئیم پیرنگ فیلم با مشکل جدی روبه‌رو است، باید گفت که به طور عمدی روابط علی و معلولی مبهم است. فیلم درباره بسیاری از مسائل سکوت کرده است و انتهای روایت نیز باز است.

موجود است، پر می‌شود. تماشاگر علت این موضوع را از جای دیگری به موقعیت داستان می‌آورد و برای خودش پر می‌کند (امین خندقی، ۱۳۹۷ ب)؛ بنابراین بخش‌ها و خط‌هایی از روایت را که بیان نمی‌شوند و به تصویر در نمی‌آیند، «سکوت روایی» می‌نامیم. نوعی دیگر از سکوت روایی نیز مطرح است که حذف در کلام و دیالوگ به صورت عمدی و آگاهانه به خاطر ایجاد وقفه و سکوت است که در آثار کلاسیک نیز دیده می‌شود؛ به این دلیل که بسیار کلام‌محور و دیالوگ‌محور بودند.

ب) سکوت در پیرنگ: پیرنگ، نقل وقایع داستان بر اساس روابط علت و معلول است. سکوت در پیرنگ، غیاب روابط علی و معلولی است. گاهی با روایت تکه تکه روبه‌رو هستیم، اما گاهی اصلاً دلایل بیان نمی‌شوند و پیرنگ از آن نظم و ترتیب منطقی حوادث خارج شده و حالت چندوجهی به خود می‌گیرد که در اینجا سکوت در پیرنگ به معنای غیاب، گسست یا حذف عمدی علت است (Forster, 1956). سکوت در پیرنگ گاهی باعث ایجاد تجربه شوک در ادراک تماشاگر می‌شود و گاهی باعث جهش داستان و تغییر تمام احتمالات منطقی می‌شود.

شباهت این دو سکوت آن است که در بستر فیلم‌نامه و روایت داستان اتفاق می‌افتند و تفاوت آن‌ها این است که در سکوت روایی با خط‌های سفید و خالی فیلم‌نامه مواجه هستیم؛ در حالی که در سکوت پیرنگ خط‌ها نوشته شده و فیلم‌نامه و روایت وجود دارد، اما آگاهانه تکرر و تشدد اتفاق افتاده و روابط علت دچار نقض شده است. سکوت در پیرنگ یک گام فراتر از سکوت روایی است (میرصادقی، ۱۳۹۴).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است؛
۱.۱. مهر هفتم: در مهر هفتم، شاهد سکوت روایی آن گونه که با حذف هدفمند بخش‌هایی از روایت باشد، روبه‌رو نیستیم، اما نسبت به سرگذشت شخصیت دختر جادوگر که شیطان را دیده است و در نهایت، سوزانده می‌شود، سکوت روایی وجود دارد. این مسئله درباره شخصیت‌های دیگر، مثل زنی که به شوهرش خیانت کرد و دوباره به سوی همسرش بازگشت، بسیار پررنگ‌تر است. البته ممکن است حس شود که مخاطب نیازی به آگاهی در این موضوعات نداشته است، اما باز هم سکوت روایی وجود دارد. به جز این موارد، تقریباً اتفاقات و حوادث پی‌درپی کامل می‌شوند. برای سکوت در پیرنگ مصداقی در این فیلم نیست.

۲.۱. توت‌فرنگی‌های وحشی: به جز سکانس آغازین فیلم که اطلاعاتی در مورد سرگذشت پرفسور، زندگی، بستگان اصلی و حرفه‌اش بیان می‌شود، درباره دیگر شخصیت‌ها با سکوت روایی مواجه هستیم. برگمان روایت داستان را با سفر پرفسور در جاده آغاز می‌کند و سعی دارد با هم‌پوشانی خطی و موازی سفر پرفسور در جاده و سفر ذهنی او به دوران کودکی و گذشته‌اش، نوعی جریان سیال ذهن را برای مخاطب تداعی کند. از این منظر، گاهی همه خط‌های روایت کامل نیست و با پرش‌های زمانی، غیاب و سکوت روایی را می‌بینیم. محسوس‌ترین سکوت روایی در سکانس‌هایی است که پرفسور میان رؤیا و واقعیت است. برگمان با فلش‌بک‌هایی که به عالم رؤیا می‌زند، روایت را مبهم نگه می‌دارد (به طور کامل حذف نمی‌کند) و به این صورت، سکوت روایی شکل می‌گیرد. سکوت روایی در مورد زن و شوهری که در میان راه اضافه می‌شوند نیز قابل توجه است. در چند سکانس کوتاه، شاهد درگیری و دعوای آن‌ها در میان جاده و داخل ماشین پرفسور هستیم، بدون آنکه از علت دعوا آگاه شویم و یادآور سرگذشت

۵.۱. پرسونا: فیلم در بخش‌هایی مانند ابتدا، بخشی از میانه و گهگاهی در بخشی از روایت، نوع خاصی از تصاویر موهوم در پی هم دارد. ابتدای فیلم ما را به یاد فیلم سوررئالیستی *سگ اندلسی*^{۱۳} می‌اندازد. بونوئل^{۱۴} در *سگ اندلسی*، به همراه دالی^{۱۵} به دنبال مکاشفه ناخودآگاه انسان در خلق اثر هنری هستند و به همین جهت، منطق روایی را بر هم می‌زنند. شروع پرسونا نیز منطق روایی ندارد. تصاویری پراکنده از پرده سینما، مصلوب شدن مسیح، جنگل زمستانی، افرادی بر روی تخت بیمارستانی، پیرزن خوابیده و پسرک عینکی را می‌بینیم که در مسیر داستان، روایت آنان ناگفته باقی می‌ماند. بونوئل تحت تأثیر فروید^{۱۶} و برگمان تحت تأثیر یونگ^{۱۷} هستند که روان‌شناسی یونگ ادامه‌ای برای دیدگاه فروید در ناخودآگاه جمعی است. پس می‌توان گفت که پرسونا در بخش‌هایی منطق روایی ندارد و اگر روایت کلاسیک را پایه بدانیم، شکستن منطق روایی، نوعی سکوت در روایت است، زیرا غیاب عناصر روایت دارد و ابهام ایجاد می‌کند. روایت فیلم در جزئیات داستانی به جز بخش‌های مذکور، تقریباً اطلاعات کافی به مخاطب می‌دهد، اما درباره گذشته الیزابت یا آلمانا به اندازه کافی بیان نمی‌کند و سکوت وجود دارد. در زمینه پیرنگ با وضعیت مشابه فیلم‌های گذشته روبه‌رو هستیم و پیرنگ در انتهای داستان باز است و سرانجام شخصیت‌ها مشخص نمی‌شود.

۲. سکوت دیداری

اگر سکوت را به معنای غیاب در نظر بگیریم، حذف آنچه در قاب دوربین به عنوان عناصر بصری می‌بینیم، «سکوت دیداری» معنا می‌شود. در یک تعریف عام، همواره در هر قابی، اندکی حذفیات داریم و این غیاب در همه پلان‌ها موجود است. در ابتدایی‌ترین حالت، دکوپاژ و میزانشن خود به نوعی سکوت دیداری هستند؛ به این معنا که کارگردان انتخاب کرده است چه عناصری در دکوپاژ حاضر و چه عناصری غایب باشند؛ در میزانشن چه مقدار از تعداد یا چهره بازیگر در کادر تصویر باشد و چه مقدار غایب باشد (طاهری، ۱۳۹۶). زمانی که یک نمای کلوزآپ از چهره بازیگر در قاب دوربین داریم، دیگر قسمت‌های بدن او به نوعی غایب هستند و سکوت دیداری شکل گرفته است. دکوپاژ و میزانشن هر دو به نوعی سکوت هستند، اما مراد در اینجا حذف بصری عامدانه و آگاهانه‌ای است که نقش روایی قدرتمندی ایفا کند. سکوت دیداری بیشتر در ژانر تخیلی و سوررئالیسم^{۱۸} کارکرد قوی‌تری دارد و به ندرت در آثار کلاسیک استفاده می‌شود (بور دول، ۱۹۸۵/۱۳۷۳).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۱.۲. مهر هفتم: این مؤلفه از سکوت به آن معنا که کارکرد دراماتیک داشته باشد، مشاهده نشد.

۲.۲. توت‌فرنگی‌های وحشی: این معنا از سکوت، به شکلی انتزاعی در رؤیاهای پرفسور مشاهده می‌شود. در رؤیای اول، ساعت‌ها عقربه ندارند و غیاب عقربه به عنوان یک عنصر بصری نوعی سکوت در زمان، انتهای زمان یا بی‌زمانی را انتقال می‌دهد. در رؤیای دوم نیز زمانی که از پرفسور خواسته می‌شود تا داخل میکروسکوپ را نگاه کند، به شکل انتزاعی سکوت دیداری اتفاق می‌افتد؛ به این معنا که تصویر واقعی که انتظار می‌رود در زیر میکروسکوپ ببینیم، حذف می‌شود و انعکاسی از چشمان پرفسور جایگزین آن است. پیش‌تر اشاره شد که میزانشن به نوعی سکوت دیداری است و در صحنه‌هایی از رؤیای دوم، مانند خانه‌ای که پرفسور در آن

مورد سؤال قرار می‌گیرد، این شکل از سکوت بیان می‌شود. در این سکانس، حذف عناصر بصری و نمایش یک مکان خلوت و خالی به نوعی سکوت دیداری است.

۳.۲. نور زمستانی: به نظر می‌رسد فیلم شامل صحنه‌هایی نیست که طبق تعریف پیشین شامل سکوت دیداری شود.

۴.۲. سکوت: تصویر در صحنه‌هایی که تم اروتیک دارد، به گونه‌ای دکوپاژ شده است که بخش‌هایی از بدن یا رخداد حذف شود که خود می‌تواند عاملی برای حذف جنبه اروتیک و نزدیک شدن به شخصیت، به عنوان انسان برای همذات‌پنداری باشد. این نوعی سکوت دیداری است که در روایت نقش مؤثری دارد. همچنین پسر به عنوان ناظر مستقیم برخی از وقایع و رخدادها اطرافش را در قطار یا هتل نظاره می‌کند، اما جزئیات وجود ندارد و یک تصویر کلی از آن وجود دارد؛ مانند صحنه تانک که هیچ جزئیاتی درباره آن نیست؛ حتی به نظر می‌رسد نوعی وهم است. در یکی دیگر از سکانس‌ها، کلوزآپی از استر را می‌بینیم که نیمی از چهره‌اش را نیم‌رخ آنا پوشانده است. در ترکیب قاب آنا و استر که به شکل هویت‌هایی مستقل و در عین حال، وابسته به یکدیگر هستند، دویارگی شخصیت آنان بیان می‌شود و به نظر می‌رسد دکوپاژ کارگردان در این مورد که چه مقدار از چهره بازیگر در کادر تصویر باشد و چه مقدار غایب باشد، به نوعی سکوت دیداری را رقم زده است.

۵.۲. پرسونا: در بخش‌هایی از فیلم، با تصاویری موهوم یا تکه‌شده روبه‌رو هستیم. در ابتدای فیلم، از این تصاویر بسیار وجود دارد. در بخش‌هایی از کنار هم قرار گرفتن آلمانا و الیزابت نیز این اتفاق می‌افتد. از آنجایی که با یک فیلم روان‌شناختی مواجه هستیم، غیاب و حذف تصاویر به صورت آگاهانه در فیلم نمونه‌های متعددی دارد. دو نمای معروف این فیلم دارای سکوت دیداری پررنگ‌تری هستند: نمای اول، پسری که صورت زنی را بر روی صفحه نمایش بزرگی لمس می‌کند و نمای دوم، دو زن که از میان آینه‌ای خیالی به یکدیگر و به ما نگاه می‌کنند. در نمای اول که بخش‌هایی از صورت زن دارای گسست و ابهام است و اشتیاق پسر برای تماس مستقیم و فیزیکی با زن (شاید مادرش) ناکام می‌ماند، تأکیدی برای انتقال مفهوم غیاب و سکوت است. برگمان در نمای دوم نیز با حذف قسمت‌هایی از چهره دو بازیگر زن و ترکیب آن در یک نما به عنوان عاملی برای نزدیک شدن و حل شدن روح دو شخصیت استفاده می‌کند.

۳. سکوت شنیداری

بی‌صدایی در شکل فیزیکی آن، نبود ارتعاش برای گوش است. در شکلی دیگر، بی‌صدایی عدم دریافت فرکانس‌ها توسط گوش انسان است. با این تعریف هر گونه عدم ارتعاش و مطابقت فرکانس که ایجابی نیست و حالتی منفی دارد «سکوت شنیداری» تلقی می‌شود (Cowan, 2016). همواره برخی از اندیشمندان، حذف صدا در سینما را یک مزیت زیباشناختی تلقی کرده‌اند (استم، ۱۳۸۹/۲۰۰۰). در این نوع سکوت نیز حذف یا غیاب آگاهانه در فیلم که کارکردی قدرتمند داشته باشد، مدنظر است. نوعی دیگر از سکوت شنیداری نیز وجود دارد که مربوط به نبود دیالوگ است. الزاماً نبود دیالوگ سکوت تلقی نمی‌شود، بلکه در زمانی که شایسته است دیالوگی گفته شود، اما به عمد برای ایجاد وقفه، سکون، تعلیق، سکوت و یا هر مقصود معنادار حذف می‌شود، سکوت شنیداری اتفاق افتاده است. وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است؛

استفاده نمی‌شود. غیاب صدا در شخصیت خدمتکار (که با زبانی نامفهوم ارتباط برقرار می‌کند) به‌منظور انتقال معنا، توانسته است تأثیرگذار باشد. علاوه بر غیاب دیالوگ و موسیقی متن، استفاده از آمبیانس مانند صدای تایپ کردن، ریزش آب، صدای تماس لباس‌ها با بدن، تیک‌تیک ساعت، سروصدای بیرونی ماشین‌ها، تانک‌ها و قطارها به‌جای دیالوگ، زبان را به سطح دوم ارتباط فرو کاسته است و تأثیر دراماتیکی گذاشته است؛ بنابراین فیلم پر از سکوت شنیداری با کارکرد روایی است.

۵.۳. پرسونا: فیلم در یک حالت متضاد با سکوت شنیداری، با صدایی شبیه سوت یا جیغ آغاز می‌شود، اما اساس روایت فیلم، وابسته به سکوت الیزابت است. الیزابت سکوت کرده که دیگر دروغ‌نگوید یا نقاب نزند. در صحنه اختلال روانی او بر روی سن، وقتی در میانه اجرا متوقف می‌شود، ما انتظار داریم دلیل این ماجرا را بدانیم و شایسته است دیالوگی از طریق نمای عکس‌العمل بیان شود، اما به شکل معناداری حذف می‌شود و در مقابل، عمل او به مانند موسیقی شورانگیز خواننده اپرا، بی‌توضیح باقی می‌ماند. سکوت معنادار الیزابت از ابتدا تا انتهای فیلم در تعامل با آلهه‌های آزاردهنده است، اما فیلم را به شکلی متفاوت پیش می‌برد. این سکوت شنیداری یکی از مهم‌ترین اجزای این فیلم است. به جز این موضوع، با سکوت‌های شنیداری دیگری درباره شخصیت‌های آسایشگاه روبه‌رو هستیم.

۴. سکوت معنایی

برای تعریف معنا در بستر فیلم، ابتدا با سطح ظاهری آن مواجهیم؛ معنای ظاهری همان معنای آشکار و صریح به‌مثابه امری رایج و سهل‌الوصل در نظر گرفته می‌شود (Schafer, 2023). این معنای صریح، روشن و ظاهری در خارج از روایت داستان به‌وسیله تجربه تماشاگر با صورت‌های دیداری و شنیداری دریافت می‌شود (شهاب و همکاران، ۱۳۹۶). همانند تعاریف پیشین سکوت، در سکوت معنایی نیز حذف، غیاب، عدم و گسست روی می‌دهد؛ به این صورت که معنای ظاهری فیلم روشن و واضح نیست و آگاهانه و به‌منظور خاصی در سطح ظاهری حذف شده است. تماشاگر معنا را در لایه‌های دیگر پیدا می‌کند. بوردول^{۱۹} (۱۳۹۱/۱۳۹۱) معتقد است تماشاگر یا منتقد در مواجهه با فیلم چهار نوع معنا بنا می‌کند.

(الف) مخاطب می‌تواند یک جهان عینی بنا کند. این جهان می‌تواند خیالی یا همراه با فرض واقعی باشد.

(ب) مخاطب می‌تواند سطحی از انتزاع را ارتقاء داده و معنایی ادراکی یا مقصود را به داستان و جهان آن نسبت دهد.

(ج) مخاطب می‌تواند معناهای نمادین، تلویحی یا پنهان را جابه‌جا کند. در این حالت، غیرمستقیم حرف می‌زند.

(د) مخاطب معناهای نشانه‌گانی یا واپس‌رانده‌شده را به‌طور غیرارادی بروز داده و بنا می‌کند. چنین معناهایی با معانی ضمنی، صریح یا ارجاعی ناسازگارند.

سکوت معنایی در حالتی رخ می‌دهد که در یکی از فرض‌های چهارگانه بالا، نوعی معنای غیرمستقیم مطرح باشد. حذف در اینجا، حذف معنای مستقیم و صریح برگرفته از فیلم است.

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است؛

۱.۴. مهر هفتم: معنای ظاهری و صریح مهر هفتم، «مرگ» است. این معنا در قالب الگوهای متنی همچون پرسش‌ها و تک‌گویی‌های شوالیه درباره خدا و یا در عناصر بصری همچون تأکید بر سایه‌روشن‌ها،

۱.۳. مهر هفتم: صدا در بیشتر پلان‌های فیلم، به‌صورت دیالوگ، آمبیانس و موسیقی استفاده می‌شود. استفاده دراماتیک و معنادار از سکوت شنیداری، تنها در سکانس مرگ یکی از طاعونیان اتفاق می‌افتد. برگمان در این صحنه، از سکوت شنیداری بلافاصله بعد از یک سکانس پرسروصدا بهره می‌برد: مرد طاعونی نمی‌خواهد تسلیم مرگ شود و با فریادهای دل‌خراش (همراه با موسیقی دلهره‌آور) خود را به تفرق می‌اندازد، اما در نهایت، زمانی که می‌میرد، تمام صداها برای لحظاتی قطع می‌شود، تصویر و صدا هر دو ساکت هستند و غیاب صدا به‌نوعی تداعی‌کننده تسلیم‌شدن است.

۲.۳. توت‌فرنگی‌های وحشی: در این فیلم، بخشی از بار انتقال معنا توسط دیالوگ و کلام راوی انجام می‌شود، اما برگمان در بخش‌هایی از فیلم، برای انتقال مفاهیم حسی مانند ترس، حسرت و سردرگمی از سکوت شنیداری، به شکل زیباشناسانه بهره می‌برد. او این سکوت را آگاهانه، در برخی از موارد، پیش و در برخی از موارد، پس از یک اتفاق شوک‌برانگیز استفاده می‌کند. در سکانس خواب اول پرفسور، ابتدا با عدم دریافت هرگونه صدایی مواجهیم: نمایی از خیابان بلند، خالی و خلوت، ساعتی که عقربه ندارد و به شکل عجیبی تصویر چشمی بزرگ به آن آویزان است. برگمان از غیاب صدا در ثانیه‌های ابتدایی این سکانس به این منظور استفاده می‌کند تا حس ترس و سردرگمی شخصیت داستان را برجسته و تأثیرگذار کند. در ادامه همان سکانس، روایت داستان به این شکل است که مردی صورت ندارد و بعد از دست زدن به آن قالب تهی می‌کند، درشکه‌ای که تابوتی را حمل می‌کند و درون تابوت خود پرفسور است، با نزدیک شدن پرفسور به آن زنده می‌شود و دست او را به سمت خود می‌کشد. در اینجا نیز ثانیه‌هایی عدم دریافت صدا را داریم و بعد از مواجهه پرفسور با جسد خودش، موسیقی هراس‌انگیزی استفاده می‌شود. به نظر می‌رسد اگر آن سکوت پیش از رخداد را نداشتیم، معنای ترس این‌گونه تأثیر نمی‌گذاشت.

۳.۳. نور زمستانی: سبک کارگردانی برگمان در این فیلم به‌گونه‌ای است که فضای روان‌شناختی برای مخاطب ایجاد می‌کند. برای این منظور، کارگردان از سکوت شنیداری برای لحظه‌های تأمل و نزدیک شدن مخاطب استفاده می‌کند. در این فیلم، مانند بیشتر آثار برگمان، موسیقی متن استفاده نشده است و از لحاظ صدا، کم‌بسامه است. در سکانسی از فیلم، بعد از گفت‌وگوی کنش‌باز پرسون در کلیسا، به مدت ۳۰ ثانیه، سکوت محض برای انتقال مفهوم خاصی استفاده شده است. غیاب صدا همراه با کلوزآپ از چهره مضطرب کنش‌باز و نور پشت سروا که میزانش را تحت تأثیر قرار می‌دهد، کارکردی روایی به این قسمت بخشیده است. در برخی از سکانس‌های فیلم، مانند صحنه جسد فرد خودکشی کرده در رودخانه، این سکوت به‌نوعی پررنگ‌تر است.

۴.۳. سکوت: شخصیت‌ها در فیلم بسیار ساکت هستند و کم‌تر با دیالوگ مواجه می‌شویم. غیاب صدا در شکل زبانی بیشتر در صحنه‌هایی که استر در بیماری است، دیده می‌شود که گویای تنهایی او است. فیلم به ندرت موسیقی متن دارد و صدا معمولاً حذف شده است. در برخی از صحنه‌ها، برای برجسته‌سازی موقعیت آن در روایت داستانی، سکوت چند لحظه‌ای به فیلم اضافه شده است؛ مانند سکانسی که یوهان در مقابل تابلو نقاشی در راهرو هتل قرار می‌گیرد و یا در تعاملی که با خدمتکار هتل برقرار می‌کند و در آن هیچ‌گونه صدایی اعم از دیالوگ، موسیقی و آمبیانس

درحالی که آینه‌ای در دست دارد، خطاب به پرفسور می‌گوید: «با اینکه خیلی چیزهای دونی (منظور سواد و دانش پرفسور)، اما در حقیقت، هیچ چیز نمی‌دونی!». معنای سکوت در این سکانس، به شکلی پنهان و تلویحی اشاره به این دارد که آینه صادق‌ترین و شفاف‌ترین وسیله برای دیدن خود است، اما باز هم نمی‌تواند همه چیز را بگوید و در تفسیر معنای وجودی، آینه هم دچار سکوت است.

۳.۴. نور زمستانی: در معنای ظاهری فیلم، با خالی شدن تکیه معنوی یک کشیش روبه‌رو هستیم که در زندگی شخصی‌اش، همسرش را از دست داده و در جامعه نیز دچار یک تناقض رفتاری است. در عین حال، در فیلم با معانی غیرمستقیم نیز مواجه هستیم. با آن که در فیلم به‌طور مستقیم بخش‌های از کتاب مقدس خوانده می‌شود. کشیش آموزه‌های کتاب مقدس را راه نجات برای مردم معرفی می‌کند، اما خودش در آن راه نجاتی نمی‌یابد و در گروه یک متن گرفتار است؛ متنی که نمی‌تواند نجات‌بخش یا حتی معنابخش باشد. در سکانسی که کشیش در کلیسا با آقای پرسون صحبت می‌کند، به جای حل مشکلات او، از آشفتگی درونی خودش می‌گوید و گویی گوش شنوایی برای بیان بحران‌های روحی و درگیری فکری‌اش پیدا کرده است. بعد از رفتن پرسون، کشیش که پیش از آن حتی از فکر کردن به تردیدهای خود واهمه داشت، به مجسمه مسیح نگاه می‌کند و می‌گوید: «چه صحنه مضحکی». این دیالوگ، باز نمود فکرهای پریشان کشیش است که از ترس از خدا یا تربیت مذهبی، جرئت بیان تردیدهایش را نداشت، اما به یکباره و پس از گفت‌وگو با پرسون، احساسات خود را بدون محافظه کاری بیان می‌کند و وقتی خانم لوندرگ از او سؤال می‌کند که چه اتفاقی برایش افتاده است؟ کشیش می‌گوید: «سکوت خدا». استفاده مجدد از دیالوگ «سکوت خدا» در صحنه‌های پایانی برای تأکید بر معنای ظاهری فیلم بیان می‌شود: صحنه‌ای که خادم کلیسا در مورد داستان مصلوب شدن مسیح با کشیش صحبت می‌کند. وضعیت کشیش ارجاعی غیرمستقیم به وضعیت انسان مدرن است که معنا را از دست داده و کتاب مقدس دیگر راهی‌بخش او نیست. شاید این موضوع نیز مطرح باشد که چیزهایی که در یک جامعه تعریف شده‌اند و برای ما قوانین به شمار می‌روند، اما برای زندگی یک انسان کافی نیستند. کلیسا، دین، دیگری و عشق هیچ کدام مانع خودکشی فرد در داستان نمی‌شوند و حتی خود کشیش نمی‌تواند با چنگ انداختن به این گونه چیزها خودش را پیدا کند؛ حتی معلم در خودش کمبودی را احساس می‌کند و تصور می‌کند با ازدواج حل می‌شود. شخصیت‌ها در فیلم هر کدام نماینده یک طبقه اجتماعی یا حتی یک نهاد اجتماعی‌اند که از درون تهی شده‌اند. هر نهاد یا طبقه باورهای دینی، عاطفی، فردی یا اجتماعی دارند، اما نمی‌توانند بر پایه آن‌ها ادامه دهند و شاید کشیش از همه آگاه‌تر است؛ حتی مانند معلم عشق را راه نجات نمی‌داند. اساس سکوت معنایی در فیلم، این است که گویا دین و خدا برای انسان سکوت کرده‌اند و نمی‌توانند طبق وعده وعید نجات‌بخش او باشند. در این فیلم، برخلاف آثار پیشین، خود کشیش به‌عنوان نماینده کلیسا دچار تردید است.

۴.۴. سکوت: اساس معنای فیلم درباره بحران درونی انسان‌ها است. هر یک از دو خواهر با بحرانی مواجه هستند و به شکل خود به آن واکنش نشان می‌دهند. استریک مترجم و فرد تحصیل کرده است، اما حتی توانایی ارتباط درست با خواهرش را نیز ندارد. آن‌ها مشکلاتی در ازدواجش

پرسپکتیو تصویر و کلوزآپ معروف از چهره مرگ نشان داده می‌شود. برگمان در سکانس آغازین و پایانی فیلم، با ارجاع مستقیم به کتاب مقدس و خواندن قسمت‌هایی از آنکه درباره قیامت و مرگ است، جهان فیلمش را بنا می‌کند. در ادامه، با بازی شطرنج، پررنگ‌ترین سرنخ را به مخاطب می‌دهد تا به دنبال معناهای پنهان و ضمنی باشد. بازی با کاراکتر مرگ و وضعیت شوالیه که در تضاد و تردید به سر می‌برد، ارجاعی غیرمستقیم به شمایل مرگ و طاعون یا مرگ سیاه در قرون میانی است. معناهای نمادین به دفعات در عناصری چون مجسمه انسان، نقاشی‌های دیوار کلیسا، اجرای بازی بازیگران دوره گرد، رقص مرگ در سکانس پایانی فیلم و از این قبیل موارد، نشان داده می‌شوند، اما پرسش اصلی در این فیلم این است که اگر مرگ تنها قطعیت ممکن است، پس جایگاه خداوند در این میان چیست؟ و مخاطب در طول تجربه فیلم با این پرسش درگیر است. در سکانسی از فیلم، شوالیه به کلیسا می‌رود و با فردی که در جایگاه اعتراف گیرنده (با چهره نامشخص) ایستاده است، گفت‌وگو می‌کند. در این سکانس، شوالیه بعد از بیان رنج و دردهای بشر، پرسش‌هایی در مورد حقیقت ایمان و وجود خدا می‌پرسد و در انتها، مشخص می‌شود اعتراف گیرنده، همان شخصیت مرگ است که نه تنها جوابی نمی‌دهد، بلکه از موقعیت خود سوء استفاده می‌کند و شوالیه را فریب می‌دهد تا سیاست بازی او در شطرنج را کشف کند. در اینجا برگمان سکوت معنایی را با پرسش‌های متعدد شوالیه به نمایش می‌گذارد. در بخش‌هایی دیگر از روایت داستان می‌بینیم که این پرسش‌ها جواب ندارد و در پاسخ به آن با سکوت مواجهیم؛ مانند سوزانده شدن دختری که اهالی کلیسا باور دارند علت شیوع طاعون به خاطر جادوگری و ملاقات او با شیطان است و یا مرگ همه شخصیت‌ها به جز زوج بازیگر، پاسخ منطقی ندارد.

۲.۴. توت‌فرنگی‌های وحشی: در معنای ظاهری، فیلم یک سفر فیزیکی با برشی‌هایی به رؤیاها و خاطرات گذشته پرفسور را روایت می‌کند. در معنای غیرمستقیم، با تأکید بر موفقیت‌های علمی پرفسور، سکوت در زندگی شخصی و روابط عاطفی او وجود دارد. او که به عنوان یک پزشک جان بیمارانش را نجات داده است، برای روابط خانوادگی‌اش نمی‌تواند نجات‌دهنده باشد. ناکامی او در معنای غیرمستقیم و نمادین در شخصیت‌های دیگر باز نمای می‌شود: ماریانه (عروس پرفسور)، سه جوان مسافر (تداعی‌کننده مثلث عشق دوران جوانی او) و زوج ناسازگاری که بین راه با پرفسور تصادف می‌کنند. اساس معنای فیلم که تنهایی و ناکامی پرفسور است، در همان سکانس آغازین فیلم نشان داده می‌شود. در این سکانس، اتاق کار پرفسور با کتابخانه‌ای کامل و نفیس که بیان گر شخصیت علمی او است، نمایش داده می‌شود. قاب عکس‌های متعددی از افراد خانواده، عکسی از همسرش که با تزئینات خاصی همراه است و صدای پرفسور که در ضمن معرفی خودش، بیان می‌کند که برای ۵۰ سال تلاش در حوزه پزشکی، قرار است یک درجه افتخاری از کلیسای جامع لوند دریافت کند. با آن که در این صحنه به‌طور مستقیم داشتن خانواده و بخش‌هایی از موفقیت‌های علمی و ثروت پرفسور دیده می‌شود، اما نمی‌تواند احساس تنهایی و ناکامی او را برطرف کند. برگمان که در بیشتر فیلم‌هایش آینه برای بازتاب درونی شخصیت‌های بهره می‌برد، در این فیلم، به شکل مؤثری آن را برای سکوت و گسست درونی قهرمان داستان به کار می‌برد: در سکانسی، پرفسور در حال صحبت کردن با سارا (معشوقه‌اش) است. سارا

مطرح کنیم و سعی کنیم در بستر جهان فیلم، به آن پرسش پاسخ دهیم. این پرسش‌ها، حدود، جهت و قالب یک چیز در فیلم را مشخص می‌کند. برای کشف یک چیز در جهان فیلم، بر اساس تحلیل توصیفی، به سراغ عناصر دیداری و شنیداری فیلم رفته و تلاش می‌شود آن چیز در جهان فیلم معنا شود (امین خندقی، ۱۳۹۷ الف).

شاید بتوان بعد از آن که معنای سکوت را در جهان فیلم پیدا کرد، تطابق آن با دنیای واقعی را بررسی کرد. متر^{۲۳} بیان می‌کند که یکی از مهم‌ترین مسائل، واقعیتی است که تماشاگر آن را تجربه می‌کند و فیلم مانند یک شاهد واقعی برای تماشاگر در احساس و باور او تأثیر می‌گذارد. این پدیده که مربوط به تأثیر واقعیت است، اهمیت زیباشناسانه زیادی دارد (مانستربرگ و همکاران، ۱۳۷۶). در بستر پژوهش‌های سینمایی بارویکرد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناسانه، این موضوع بسیار اهمیت دارد که آنچه حاصل از فیلم است (شامل مفاهیم یا حتی سکوت در فیلم) با دنیای واقعی مطابقت داده شود. این راهی مطلوب برای گسترش تجربه ما از فیلم و نسبت دادن آن به واقعیت است (امین خندقی، ۱۳۹۷ الف).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۵.۱. **مهر هفتم:** در جهان فیلم، با دو نوع تیپ شخصیتی مواجهیم: انسان‌های متفکر و عمیق که در شخصیت شوالیه نمود دارد و انسان‌های سطحی و ساده، مانند زوج بازیگر که عشق بی‌تکلف را در کنار مرگ محیط پیرامونشان معنا می‌دهند؛ به این صورت که انسان در مواجهه با سکوت خدا به دنبال حیات و زندگی باشد (چنانچه زوج بازیگر با آن برخورد کردند). در جهان فیلم، شوالیه که جنگجوی دلیر بوده است، اکنون با همه قوا با مرگ نیز می‌جنگد و برای تسلیم شدن در گیر مباحث عمیق فلسفی و پرسش از جهان هستی است و می‌خواهد خدا، خود را بر او آشکار کند. او از پرسش کردن و بازی با مرگ راه به جایی نمی‌برد، از این جهت، معنای سکوت در جهان فیلم برای شوالیه، سکوت خداوند و جهان هستی و سکوت در برابر قدرت مرگ است. در تیپ شخصیتی زوج بازیگر نیز معنای سکوت را می‌توان نوعی تسلیم شدن و واکنش آگاهانه نسبت به مرگ، طاعون و اتفاقات پیرامونشان، معنا کرد. مفاهیمی که حاصل شد در تطابق با دنیای واقعی در بستر جامعه و فرهنگ باز نمود پیدای می‌کند. منظور از دنیای واقعی در برگیرنده هر دوره تاریخی است. هم دوره‌ای که فیلم در آن برهه تاریخی ساخته شده است و هم دوره‌ای که مخاطب سال‌ها بعد آن را تماشا می‌کند؛ از این جهت که در دوره‌ای که برگمان مشغول تهیه این فیلم بود، مباحث دنیای مدرن و فلسفه وجودی در بستر فرهنگی و اجتماعی در حال رشد بود، شاید از همین جهت، فیلم با استقبال خوبی از اهالی هنر مواجه شد و برای اولین بار سؤالاتی جسورانه و صریح در باب خدا، انسان و مرگ بیان شد.

۵.۲. **توت‌فرنگی‌های وحشی:** قرار گرفتن در موقعیت پرفسوری که با تمام اختراعات علمی و دریافت بالاترین تقدیرها حاصل زندگی برایش دوری از خانواده، نداشتن عشق و خیانت همسر است، شکلی از ناکامی در زندگی را بیان می‌کند. معنای سکوت در جهان فیلم، همان غیاب شادی، عشق، وفاداری همسری، مهر فرزند و احساس آرامش است. در جهان فیلم، علاوه بر تعارض بین اختراعات و موفقیت‌های علمی با احساسات سرکوب‌شده انسان، تردید و تشدد در معنای وجودی زندگی نیز دریافت می‌شود. با فرض این که در همان فیلم زندگی کنیم، به شکل

دارد و با روابط فیزیکی بی‌معنا به آن واکنش نشان می‌دهد. هر دو درگیر ماجرای مشترک از گذشته در ارتباط با پدرشان هستند که نتوانستند آن را حل کنند و حالا در این سفر شاید به اوج می‌رسد و در نیمه راه از هم جدا می‌شوند. در معنای غیرمستقیم، نوعی رنج وجودی^{۲۴} در فیلم برای انسان‌ها وجود دارد. استر نمادی از جامعه مدرن تحصیل کرده است که نتوانسته خود را در خانواده پیدا کند و ارتباط مناسب با آن‌ها ایجاد کند. او حتی برای پسر خواهرش برگه‌ای با واژگانی بیگانه به یادگار می‌گذارد. استر بیماری عجیبی دارد که باعث می‌شود دچار نوعی خفگی ناگهانی شود؛ چیزی شبیه تهوع رو کانتن در رمان تهوع^{۲۵} سارتر^{۲۶} (۲۰۰۷/۱۹۳۸). یک صحنه در شروع فیلم وجود دارد که می‌تواند مهم باشد. برگه‌ای در کوبه قطار به دیوار متصل است و روی آن چیزی نوشته شده است. پسر از مادرش معنای آن را می‌پرسد و مادر می‌گوید نمی‌دانم. اساس معنای غیرمستقیم فیلم، عدم امکان گفتمان میان انسان‌ها است. دو خواهر امکان گفت‌وگو با هم ندارند. مادر یا خواهرش امکان گفت‌وگو با پسر را ندارند. به نظر می‌آید پیشخدمت نیز توانایی صحبت کردن ندارد. مرد و زنی که در تئاتر عشق‌بازی می‌کنند، ارتباط کلامی ندارند. آنا با افرادی که وارد رابطه می‌شود نیز صحبت نمی‌کند یا صحبت چندانی ندارد. به نظر می‌رسد انسان‌ها در تعامل با یکدیگر سکوت کرده‌اند، یعنی نمی‌توانند با هم تعامل گفتاری برقرار کنند.

۵.۴. **پرسونا:** یونگ پرسونا را به عنوان نوعی جلوه بیرونی و تجسم شخصیت می‌داند. پرسونا به دو گونه است: نقابی که انسان بر چهره می‌زند تا آنچه هست را پنهان کند و پندارهایی که غیرواقعی بوده و از رشد شخصیت حقیقی جلوگیری می‌کند (شمس‌آبادی و همکاران، ۱۴۰۲). با توجه به این نکته، الیزابت بر هر دو معنا مطابقت دارد. او سکوت کرده که دیگر نقاب نزنند، اما در واقع، همین یک نقاب است تا کسی که هست را پنهان کند. همچنین بازیگری و نقش پذیرفتن را نوعی دروغ یا فریب می‌داند و می‌خواهد با این سکوت از آن فرار کند، اما در واقع، این یک باور غیرواقعی است که شخصیت او به عنوان یک بازیگر را دچار مشکل کرده و از رشد او جلوگیری می‌کند. شخصیت الیزابت بر هر دو معنا انطباق دارد و فیلم در یک معنای غیرمستقیم این وضعیت در باره برخی از انسان‌ها را نقد می‌کند. آلمانا نیز می‌توان بر هر دو معنا منطبق دانست. آلمانا نقابی به عنوان پرستار دارد و در بخش‌هایی خود را نشان می‌دهد (در صحنه‌ای الیزابت را پی‌درپی می‌زند). افکار او مملو از پنداره‌های غیرواقعی است و این موضوع را در تعامل با بیماراش (الیزابت) و دیگران (مانند مردی که با او عشق‌بازی می‌کند) نشان می‌دهد. از آنجایی که فیلم تحت تأثیر تفکر یونگی است، نمی‌تواند یک معنای صریح و مستقیم داشته باشد و می‌توان معنای غیرمستقیم آن را در راستای تفسیر و واکاوی پرسونا در انسان‌ها جست‌وجو کرد. این یک سکوت معنایی است.

۵. سکوت در جهان فیلم

تا اینجا از سکوت‌هایی نام بردیم که تماشاگر در بیرون از دنیای فیلم با آن مواجه است. اکنون در مرحله‌ای فراتر از آن، معنای سکوت در جهان خود فیلم چیست؟ ممکن است فیلم در طرح یا تبیین یک مفهوم، واژه یا حتی یک شخص یا شیء ساکت باشد، یعنی اطلاعات لازم را درباره آن ارائه ندهد. شاید در این حالت، فقط زمانی متوجه سکوت شویم که با نوعی پرسش به سراغ فیلم برویم، در یک موضوع مشخص، پرسش یا پرسش‌هایی

غیرارادی سکوت و غیاب چیزها در زندگی حس می‌شود. غیاب در زمان و مکان: خواب و رؤیاهایی که انسان می‌بیند. غیاب احساسات شخصیت‌ها: دنیای سرد و تنهایی درآور انسان. در تطابق معنای سکوت فیلم با دنیای واقعی، همان‌طور که کاراکترهای توت‌فرنگی‌های وحشی در جست‌وجو درک معنای زندگی هستند (چه بسا این معنا در حد فهمیدن رابطه میان زن و شوهر باشد)، انسان مدرن نیز به دنبال معنا است. روایت بیست و چهار ساعته فیلم، تصویری از شناخت وجودی انسان و رابطه‌های انسانی است که در خلال آن مسئله معنای زندگی را برجسته می‌کند. در مهر هفتم، انسان در رابطه با خدا و مرگ، درگیر معنای زندگی بود، اما در توت‌فرنگی‌های وحشی، در رابطه با خود و دیگران قرار است معنای زندگی را کشف کند.

۳.۵. نور زمستانی: شخصیت‌های فیلم در وضعیت وجودی نابسامان، آگاهانه (کشیش و فردی که خود کشی می‌کند) و یا ناآگاهانه (معلم) در رنج به سر می‌برند. سکوت در داستان فیلم برای شخصیت‌ها، سکوت راه‌های مرسوم دینی و اجتماعی جامعه است. این وضعیت می‌تواند بازنمایی ب‌آس و ناامیدی و حتی بی‌معنایی انسان در جامعه مدرن باشد که به خوبی در فیلم آمده است. اگر بگوییم یکی از علت‌های بی‌معنایی انسان جدید، رفتار و ناکافی بودن کلیسا پیش از رنسانس است، فیلم نشان می‌دهد که تاجه اندازه حتی برای یک کشیش این بحران وجود دارد.

۴.۵. سکوت: در جهان فیلم، به‌خصوص در هتل، در یک فضای شبه فانتزی انسان‌های عجیب و غریب وجود دارند، اما انسان‌های به ظاهر عادی از آن‌ها در توانایی‌های اولیه انسانی و ارتباط برقرار کردن عجیب‌تر هستند. از منظر شخصیت‌های داستانی، سکوت بهترین راه ارتباط میان انسان‌ها است؛ در جایی که انسان‌ها امکان تعامل و ارتباط ندارند. این موضوع می‌تواند یکی از چالش‌ها در جامعه مدرن باشد که انسان‌ها فقط در کنار هم هستند و از کنار هم گذر می‌کنند، اما ارتباطی با هم ندارند. اژه^{۲۴} (۲۰۲۰/۱۹۹۲) درباره نامکان‌ها^{۲۵} به انسان‌هایی اشاره دارد که در شرایط و موقعیت خاص فقط از یک سری دستورالعمل و قوانین پیروی می‌کنند، اما با هم ارتباط ندارند. مشابه این امر را می‌توان در فیلم دید. استر آرزو دارد حداقل مرگش در خانه باشد و جایی باشد که به آن دل‌بستگی دارد.

۵.۵. پرسونا: سکوت و بیماری الیزابت واکنشی به وحشت‌های جهان است. شخصیت‌ها در داستان فیلم بر دو نوع هستند: الیزابت و آلمان. الیزابت راه‌هایی از فریب و دروغ را سکوت و پنهان‌سازی خود می‌داند و آلمان در طرف مقابل، دائماً از خود می‌گوید و صحبت می‌کند. الیزابت و آلمان دو روی یک انسان هستند. در بخشی از فیلم، صورت این دو فرد به صورت نیمه در کنار هم انطباق یافته و یک صورت کامل را شکل می‌دهد. به نظر می‌رسد هر انسان در جهان فیلم چیزی شکل گرفته از هر دو نوع شخصیت است و در این تضاد خودش را می‌شناسد؛ همان‌طور که الیزابت و آلمان با یکدیگر، «خود» را می‌شناسند. اگر مبانی تحلیل جهان واقعی، روان‌شناختی باشد، این امر درباره جهان واقعی نیز صادق است.

نتیجه‌گیری

در تجربه فیلم، سکوت به لحاظ وجود صدا و عناصر شنیداری به نوعی غیاب صدا است، اما این غیاب نه تنها در صدا که در عناصر دیگر نشانه‌هایی از خود به جا گذاشته است. این پژوهش نشان می‌دهد که سکوت در سینما می‌تواند از دو وجه مورد بررسی قرار بگیرد: سکوت با غیاب صدا در فیلم

اتفاق می‌افتد و سکوت با دیگر عناصر فرمی و روایی فیلم اتفاق می‌افتد. برگمان برای انتقال مفاهیم اگزیستانسیالیستی آثارش، از سکوت به نحوی مؤثر در موقعیت‌های مختلف استفاده کرد و به قصد بازنمایی پوچی و عدم وجود در زندگی انسان مدرن، از عناصر مستقیم و غیرمستقیم فرمی و روایی، نوعی سکوت را در جهان فیلم‌هایش بنا کرد. در فیلم‌های گزینش شده با چند نوع سکوت روبه‌رو هستیم که در قالب چند نکته بیان می‌شوند:

۱. در مهر هفتم، حذف روایت یا سکوت در پیرنگ نداریم، اما به نوعی، نسبت به سرگذشت شخصیت دختر جادوگر سکوت هست. در توت‌فرنگی‌های وحشی، درباره اغلب شخصیت‌ها سکوت روایی وجود دارد و پیرنگ دچار ابهام است. در نور زمستانی، از نمای ابتدایی تا انتها، همواره با هر دو نوع سکوت روایی و پیرنگ روبه‌رو هستیم. این امر در شخصیت‌ها و جزئیات داستانی پیرنگ است. فیلم سکوت درباره بسیاری از مسائل سکوت کرده است و انتهای روایت نیز باز است. شروع پرسونا منطق روایی ندارد و بخش‌های ناگفته در فیلم هست. همچنین پیرنگ در انتهای داستان باز است.

۲. فیلم‌های مهر هفتم و نور زمستانی سکوت دیداری ندارند. در توت‌فرنگی‌های وحشی، این نوع از سکوت، به شکلی انتزاعی در رؤیاهای پرفسور مشاهده می‌شود. در فیلم سکوت، در حذف صحنه‌های اروتیک یا آنچه کودک ناظر آن است، این نوع دیده می‌شود. در پرسونا، غیاب و حذف تصاویر به صورت آگاهانه در فیلم نمونه‌های متعددی دارد.

۳. در مهر هفتم، سکوت شنیداری تنها در سکانس مرگ یکی از طاعونیان اتفاق می‌افتد. در توت‌فرنگی‌های وحشی، در بخش‌هایی از فیلم، برای انتقال مفاهیم حسی مثل ترس، حسرت و سردرگمی از سکوت شنیداری، به شکل زیباشناسانه استفاده شده است. در نور زمستانی، این نوع برای لحظه‌های تأمل و نزدیک شدن مخاطب استفاده شده است. در فیلم سکوت، غیاب صدا در شکل زبانی بیشتر در صحنه‌هایی که استر در بیماری است، دیده می‌شود. در پرسونا، سکوت معنادار الیزابت از ابتدا تا انتهای فیلم وجود دارد. به جز این موضوع، با سکوت‌های شنیداری دیگری درباره شخصیت‌های آسایشگاه روبه‌رو هستیم.

۴. در مهر هفتم، معنای ظاهری و صریح، مرگ است. معنای ضمنی و پنهان نیز در این فیلم وجود دارد. در توت‌فرنگی‌های وحشی، معنای ظاهری فیلم، یک سفر فیزیکی با برشی‌هایی به رؤیاهای و خاطرات گذشته پرفسور است. در معنای غیرمستقیم، با تأکید بر موفقیت‌های علمی پرفسور، سکوت در زندگی شخصی و روابط عاطفی او وجود دارد. در نور زمستانی، در معنای ظاهری فیلم، با خالی شدن تکیه معنوی یک کشیش روبه‌رو هستیم؛ در عین حال، در فیلم با معانی غیرمستقیم نیز مواجه هستیم. اساس معنای فیلم سکوت، درباره بحران درونی انسان‌ها است. در معنای غیرمستقیم، نوعی رنج وجودی در فیلم برای انسان‌ها وجود دارد. شخصیت الیزابت در فیلم پرسونا، بر هر دو معنای یونگی پرسونا مطابقت دارد و فیلم در یک معنای غیرمستقیم این وضعیت درباره برخی از انسان‌ها را نقد می‌کند.

۵. در مهر هفتم، معنای سکوت در جهان فیلم برای شوالیه، سکوت خداوند و جهان هستی و سکوت در برابر قدرت مرگ است. در توت‌فرنگی‌های وحشی، معنای سکوت در جهان فیلم، همان غیاب شادی، عشق، وفاداری همسری، مهر فرزند و احساس آرامش است. در نور زمستانی، نوعی بی‌معنایی انسان در جامعه مدرن است. در فیلم سکوت،

به شکل خلاقانه‌ای استفاده شده است و در برجسته کردن موضوعات روان‌شناختی فیلم مؤثر واقع شده است. سکوت شنیداری نیز همانند دیداری به شکل بسیار مشخص و قدرتمند در فیلم‌های سکوت و پرسونا رقم می‌خورد و استفاده به‌جا از غیاب صدا در ساختن معنای ضمنی فیلم کمک می‌کند. برگمان از سکوت معنایی به شکل دراماتیک بهره برده است و از این‌رو، در مطرح کردن مسائل فلسفی و عمیق با داستان‌هایی از مرگ، هستی، نیستی، تنهایی، عشق، خیانت و تمام واقعیت‌هایی که در دنیا اتفاق می‌افتد، به سراغ معناها می‌رود. در جهان فیلم‌های برگمان، معنای سکوت بانوعی پرسش همراه است: پرسش‌هایی درباره خدا، انسان و فلسفه وجودی. از این‌رو، جهان فیلم‌ها به‌نوعی شبیه هم هستند و در تطابق با دنیای واقعی صادق هستند.

سکوت بهترین راه ارتباط میان انسان‌ها است؛ در جایی که انسان‌ها امکان تعامل و ارتباط ندارند. در پرسونا، سکوت و بیماری الیزابت واکنشی به وحشت‌های جهان است.

به‌عنوان جمع‌بندی پایانی، می‌توان گفت که در سینمای برگمان، مؤلفه‌های سکوت همگی به‌نوعی نقش داشته‌اند، اما سکوت در عناصر دیداری، شنیداری و معنایی، کارکرد مؤثرتری داشته است. در باب سکوت روایی، همواره با قسمت‌های خالی در فیلم‌نامه مواجهیم و در همه فیلم‌ها به‌نوعی حذف عناصر کلامی و الگوهای متنی به سود بازنمایی بصری شکل می‌گیرد. برای سکوت و پیرنگ، این مسئله در دو فیلم مهر هفتم و توت‌فرنگی‌های وحشی به‌طور کامل بیان نمی‌شود، اما در نور زمستانی، سکوت و به‌خصوص در پرسونا به شکل پررنگ‌تر اتفاق می‌افتد. غیاب عناصر دیداری در فیلم‌های توت‌فرنگی‌های وحشی، سکوت و پرسونا

پی‌نوشت‌ها

1. Ingmar Bergman.
2. The Seventh Seal, (1957).
3. Wild Strawberries, (1957).
4. Persona, (1966).
5. Winter Light, (1963).
6. The Silence, (1963).
7. Sergei Eisenstein.
8. Hugo Münsterberg.
9. Siegfried Kracauer.
10. Bela Balazs.
11. Robert Bresson.
12. Michel Chion.
13. An Andalusian Dog.
14. Luis Buñuel.
15. Salvador Dalí.
16. Sigmund Freud.
17. Carl Gustav Jung.
18. Surrealism.
19. David Bordwell.
20. existential.
21. La Nausée.
22. Jean-Paul Sartre.
23. Christian Metz.
24. Marc Augé.
25. non-place.

References

- Alkin, G. (1975). *TV sound operations*. Focal Press Books.
- Amid, H. (2008). Dossier: The philosophy of early cinema [Parvande: falsafeh-ye aghazin-e sinema]. *Ettela'at-e Hekmat va Ma'refat*, 3(10), 22–26. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/532946> (In Persian)
- Amin Khandaghi, J. (2018a). *Phenomenology: The image of Islam in Western cinema* [Padidarshenasi: tasvir-e Islam dar cinema-ye Gharb]. Pajouheshkadeh-ye Bagher al-Olum. (In Persian)
- Amin Khandaghi, J. (2018b). *The philosophical status of ethics in film analysis: With an emphasis on the moderate view* [Jaygah-e falsafi-ye akhlaq dar tahlil-e film; ba ta'kid bar didgah-e miyaneh-rou]. Pajouheshkadeh-ye Bagher al-Olum. (In Persian)
- Augé, M. (2020). *Non-places: An introduction to supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso. (Original work published 1992)
- Beaver, F. (1988). *The story of cinema* [Sargozasht-e cinema] (B. Tourani, Trans.). Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami. (Original work published 1983) (In Persian)
- Björkman, S., Manns, T., & Sima, J. (1998). *Bergman on Bergman* [Bergman be revayat-e Bergman] (M. Ohadi, Trans.). Soroush. (Original work published 1973) (In Persian)
- Bordwell, D. (1994). *Narration in the fiction film* [Revayat dar film-e dastani] (S. A. Tabataba'i, Trans.). Bonyad-e Cinemayi-ye Farabi. (Original work published 1985) (In Persian)
- Bordwell, D. (2012). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* [Ma'nasazi: estenbat va balaghat dar tafsir-e cinema] (Sh. Azimi, Trans.). Matn. (Original work published 1991) (In Persian)
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2007). *Film history* [Tarikh-e cinema] (F. Mohammadi, Trans.). Markaz. (Original work published 1994) (In Persian)
- Broman, P. F. (2012). Music, sound, and silence in the films of Ingmar Bergman. In J. Wierzbicki (Ed.), *Music, sound and filmmakers: Sonic style in cinema* (pp. 15–31). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203343098>
- Chion, M. (2015). *Audio-vision: Sound on screen* [Seda-tasvir: molahazati zibashenasaneh darbāre-ye seda dar cinema] (M. J. Mozaffarian, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 1993) (In Persian)
- Cowan, J. P. (2016). *The effects of sound on people*. Wiley-Blackwell.
- Emami, H. (2000). A reflection on the aesthetics and function of sound and silence in Iranian documentary cinema [Ta'amoli dar zibayi-shenasi va karkard-e seda va sokut dar sinemaye mostanad-e Iran]. *Honar*, 19(45), 177–183. <https://2.189.160.148/fa/article/207207> (In Persian)
- Fakhr al-Razi, M. ibn Umar. (1999). *Al-Tafsir al-kabir (Mafatih al-ghayb)* [Al-tafsir al-kabir (Mafatih al-ghayb)] (Vol. 3). Dar Ihya al-Turath al-Arabi. (In Persian)
- Forster, E. M. (1956). *Aspects of the novel*. Brace.
- Ghasemipour, G., Emami, N., & Jooshki, T. (2018). Silence and narrative omission and its connection with the method of narration, form, and narrative techniques in the novel *Rud-e ravi* [Sokut va hazf-e revayi va peyvand-e an ba shiveh-ye revayatgari, form va shegerdhaye revayi dar roman-e Rud-e ravi]. *Adabiyat-e Farsi-ye Mo'aser*, 8(1), 25–52. <https://www.sid.ir/paper/515054/fa> (In Persian)
- Goh, R. Z., Phillips, I. B., & Firestone, C. (2023). The perception of silence. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 120(29), e2301463120. <https://doi.org/10.1073/pnas.2301463120>
- Gregor, U., & Patalas, E. (1989). *History of the art film* [Tarikh-e cinemay-e honari] (H. Taheri, Trans.). Mahour. (Original work published 1976) (In Persian)
- Hasanzadeh Jooshghan, M., Ebrahimi Ozineh, A., & Narimani, S. (2022). An examination of religious thought in the religious films of Bergman's cinema [Barrasi-ye andisheh-ye mazhabi dar filmhaye dini-ye sinemaye Bergman]. *Motale'at-e Honar-e Eslami*, 19(47), 106–120. <https://doi.org/10.22034/IAS.2022.364016.2067> (In Persian)

- sian)
- Hashemi, S. M. (1999). *From mentality to objectivity in cinema* [Az zeh-niyat ta 'einiyat dar cinema]. Ahovan. (In Persian)
- Hoffmann, D. (1998). *Heinrich Hertz: Classical physicist, modern philosopher*. Springer.
- Knight, A. (1992). *Film history* [Tarikh-e cinema] (N. Daryabandari, Trans.). Amir Kabir. (Original work published 1978) (In Persian)
- Lerner, P. (2022). Beyond silence: On the absence of God in the films of Ingmar Bergman. In V. Sinclair (Ed.), *Psychoanalytic perspectives on the films of Ingmar Bergman: From Freud to Lacan and beyond* (pp. 159–184). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003200246>
- Luko, A. (2015). *Sonatas, screams, and silence: Music and sound in the films of Ingmar Bergman*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203768556>
- Mandelbaum, J. (2015). *The great directors: Ingmar Bergman* [Cinema-garan-e bozorg: Ingmar Bergman] (A. Jaber, Trans.). Dibayeh. (Original work published 2011) (In Persian)
- Mirsadeghi, J. (2015). *Elements of story* [Anaser-e dastan]. Sokhan. (In Persian)
- Münsterberg, H., Bazin, A., Metz, C., Sontag, S., Mast, G., & Eco, U. (1997). *Film aesthetics theories: Collected essays* [Nazariyehaye zibashenasi-ye film: majmue-ye maqalat] (M. Kavoush et al., Trans.). Bonyad-e Cinemai-ye Farabi. (In Persian)
- Nayebi, S., & Shoeiri, H. R. (2016). An analysis of the representation of silence based on the tensive function of discourse in Kieslowski's cinema [Tahlil-e baznamayi-ye sokut bar asas-e karkard-e tenshi-ye gofteman dar sinemaye Kieslowski]. *Nameh-ye Honarhaye Namayeshi va Musiqi*, 6(12), 65–80. <https://doi.org/10.30480/dam.2016.300> (In Persian)
- Pua, P. (2013). *Compositions of crisis: Sound and silence in the films of Bergman and Tarkovsky* [Master's thesis, The Australian National University]. <https://doi.org/10.25911/5d73954f429bb>
- Safiyan, M. J., & Talebi, M. (2015). An analysis of existentialist themes in the cinema of Ingmar Bergman [Vakavi-ye mazamin-e egzistansialisti dar sinemaye Ingmar Bergman]. *Pazhuhesh-e Honar*, 5(9), 37–46. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1088553> (In Persian)
- Sartre, J.-P. (2007). *Nausea* (L. Alexander, Trans.). New Directions. (Original work published 1938)
- Schafer, R. M. (2023). Soundscape studies: The early days and the future. *Acoustic Ecology Review*, 12(1). <https://doi.org/10.21810/aer.v12i1.6114>
- Shahba, M., Ghafoorian, M., & Nikkhah Abyaneh, A. (2017). A semiotic-semantic approach to discourse analysis: A case study of the film *Ye habbeh qand* [Ruykard-e neshaneh-mana-shenasi be tahlil-e gofteman: motale'e-ye moredi-ye film-e Ye habbeh qand]. *Motale'at-e Farhangi va Ertebatat*, 14(49), 13–47. https://www.jcsc.ir/article_30637.html (In Persian)
- Shamsabadi, H., Hosseini, A., Feyzi, R., & Dehghani, S. (2023). Manifestations of persona in *Sane' al-Hubb* by Ihsan Abdolghodous based on Gustav Jung's theory [Nemudhayeh persona dar Sane' al-hobb-e Ehsan Abdolghodous bar payeh-ye nazariyeh-ye Gustav Jung]. *Naqd-e Adab-e Mo'aser-e Arabi*, 13(25), 140–157. <https://doi.org/10.22034/mcal.2023.18880.2288> (In Persian)
- Shargel, R. (2016). *Ingmar Bergman: Interviews* [Roudarrou ba Ingmar Bergman] (F. Moayyed Tolou, Trans.). Niloufar. (Original work published 2007) (In Persian)
- Sojoodi, F., & Sadeghi, L. (2010). The discursive function of silence in the structuring of short story narrative [Karkard-e goftemani-ye sokut dar sakhtmandi-ye revayat-e dastan-e kutah]. *Pazhuheshhaye Zaban va Adabiyat-e Tatbiqi*, 1(2), 69–88. <https://www.sid.ir/paper/166302/fa> (In Persian)
- Stam, R. (2010). *Film theory: An introduction* [Moghaddame'i bar nazariye-ye film] (E. Norouzi et al., Trans.). Sureh Mehr. (Original work published 2000) (In Persian)
- Stephenson, R., & Debrix, J. R. (1993). *The art of cinema* [Honar-e cinema] (P. Dava'i, Trans.). Sepehr. (Original work published 1966) (In Persian)
- Taheri, A. (2017). *Film analysis: An introduction to qualitative methods of film analysis* [Kalbodshakafi-ye film: daramadi be raveshha-ye keyfi-ye tahlil-e film]. Sureh Mehr. (In Persian)
- استم، رابرت. (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم (احسان نوروزی و همکاران، مترجم). سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)
- استیونسن، رالف و دبری، ج. ژ. ر. (۱۳۷۲). هنر سینما (پرویز دواپی، مترجم). سپهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۶)
- امامی، همایون. (۱۳۷۹). تأملی در زیبایی‌شناسی و کارکرد صدا و سکوت در سینمای مستند ایران. هنر، ۱۹(۴۵)، ۱۷۷–۱۸۳. <https://2.189.160.148/fa/article/20.7207>
- امین خندقی، جواد. (۱۳۹۷). پدیدارشناسی: تصویر اسلام در سینمای غرب. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام
- امین خندقی، جواد. (۱۳۹۷). جایگاه فلسفی اخلاق در تحلیل فیلم: با تأکید بر دیدگاه میانه‌رو. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام
- بوردول، دیوید. (۱۳۷۳). روایت در فیلم داستانی (سید علاءالدین طباطبایی، مترجم). بنیاد سینمایی فارابی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۵)
- بوردول، دیوید. (۱۳۹۱). معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما (شاپور عظیمی، مترجم). متن. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۱)
- بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین. (۱۳۸۶). تاریخ سینما (فتاح محمدی، مترجم). مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۴)
- بیور، فرانک. (۱۳۶۷). سرگذشت سینما (بهروز تورانی، مترجم). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۳)
- بیور کمان، استیگ، مانس، تورستن و سیما، یوناس. (۱۳۷۷). برگمان به روایت برگمان (مسعود اوحدی، مترجم). سروش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۳)
- حسن‌زاده جوشقان، مهدی، ابراهیمی اوزینه، ابو الفضل و نریمانی، سوسن. (۱۴۰۱). بررسی اندیشه مذهبی در فیلم‌های دینی سینمای برگمان. مطالعات هنر اسلامی، ۱۹(۴۷)، ۱۰۶–۱۲۰. <https://doi.org/10.22034/IAS.2022.364016.2067>
- سجودی، فرزانه و صادقی، لیلیا. (۱۳۸۹). کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه. پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۲۱(۲)، ۶۹–۸۸. <https://www.sid.ir/paper/166302/fa>
- شارگل، رافائل. (۱۳۹۵). رودرو با اینگمار برگمان (فریما موید طلوع، مترجم). نیلوفر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۷)
- شمس‌آبادی، حسین، حسینی، علیرضا، فیضی، رفعت و دهقانی، سحر. (۱۴۰۲). نمودهای پرسونا در صانع‌الحب اثر احسان عبدالقدوس بر پایه نظریه گوستاو یونگ. نقد ادب معاصر عربی، ۱۳(۲۵)، ۱۴۰–۱۵۷. <https://doi.org/10.22034/mcal.2023.18880.2288>
- شهبا، محمد، غفوریان، محسن و نیکخواه ابیانه، علیرضا. (۱۳۹۶). رویکرد نشانه-معناشناسی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم به حبه قند. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۴(۴۹)، ۱۳–۴۷. https://www.jcsc.ir/article_30637.html
- شیون، میشل. (۱۳۹۴). صدا-تصویر: ملاحظات زیبایی‌شناسانه درباره صدا در سینما (محمدجواد مظفریان، مترجم). ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)
- صافیان، محمدجواد و طالبی، مریم. (۱۳۹۴). واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در

معنای سکوت در سینمای برگمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا

ماندلبام، ژاک. (۱۳۹۴). سینماگران بزرگ: اینگمار برگمان (عظیم جابری، مترجم). دیبایه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۱)
مانستربرگ، هوگو؛ بازن، آندره؛ متز، کریستین؛ سانتاگ، سوزان؛ مست، جرال و اکو، امبر تو. (۱۳۷۶). نظریه‌های زیباشناسی فیلم: مجموعه مقالات (مجید کاوش و همکاران، مترجم). بنیاد سینمایی فارابی.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). عناصر داستان. سخن.
نایی، سلما و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). تحلیل بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی گفتمان در سینمای کیشلوفسکی. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۶(۱۲)، ۸۰-۶۵.
<https://doi.org/10.30480/dam.2016.300>
نایت، آرتور. (۱۳۷۱). تاریخ سینما (نجف دریابندری، مترجم). امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۸)
هاشمی، سید محسن. (۱۳۷۸). از ذهنیت تا عینیت در سینما. آهوان.

سینمای اینگمار برگمان. پژوهش هنر، ۵(۹)، ۳۷-۴۶. <https://www.noor-mags.ir/view/fa/articlepage/1088553>
طاهری، آرین. (۱۳۹۶). کالبدشکافی فیلم: درآمدی به روش‌های کیفی تحلیل فیلم. سوره مهر.
عمید، حسین. (۱۳۸۷). پرونده: فلسفه آغازین سینما. اطلاعات حکمت و معرفت، ۳(۱۰)، ۲۶-۲۲. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/532946>
فخر رازی، محمد بن عمر. (۱۴۲۰). التفسیر الکبیر (مفاتیح‌الغیب) (جلد ۳). دار احیاء التراث العربی.
قاسمی‌پور، قدرت، امامی، نصرالله و جوشکی، طاهره. (۱۳۹۷). سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم و شگردهای روایی در رمان رود راوی. ادبیات بارسا معاصر، ۸(۱)، ۵۲-۳۵. <https://www.sid.ir/paper/515054/fa>
گرگور، اولریش و پاتالاس، انو. (۱۳۶۸). تاریخ سینمای هنری (هوشنگ طاهری، مترجم). ماهور. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶)

Principles of Consonances of the Modes of the Saba Radif

Abstract

The topic of 'softness of modes' in Iranian music has been a source of discussion in music treatises from the scholastic and systematic periods until before the formation of the Dastgahi system. This issue, which was discussed under the title of the principles of softness, has not been widely discussed in existing sources of Iranian instrumental music. By examining the modes in contemporary instrumental music, it is possible to obtain common features in their structure and arrangement of intervals and consider them as the principles of softness in contemporary Iranian music. In this article, in order to find the principles of consonance in the modes of the Saba Radif, common features in the arrangement of the modes have been studied. Analysis of intervals such as tetrachords, pentachords and their relationship to the different modes have been studied so that they can be considered as an example of the current rules in Iranian classical music. It should be noted that Saba focused some Radifs specifically for three instruments: violin, santur, and setar. In this article, the modes of Saba's Radif are the set of modes found in the aforementioned Radifs. In fact, the Gusheh's in these Radif are divided into three general categories: 1. Rhythmic, 2. Melodic, and 3. Modal. Modal Gusheh's are the same as the modes, and they will be discussed in the present article. For this purpose, at the beginning, the types of Chahargan's and Panjgan's, or tetrachords and pentachords, or as they were called in ancient Iranian music, Zel-Arba' and Zel-Khams, in the Saba Radifs are specified. Then, the method of combining these tetrachords and pentachords, which potentially provide a range of one octave for presenting a mode, is discussed. The results of this research show that the Saba Radif consists of 72 modes, which are formed by combining 9 tetrachords and 9 pentachords in 22 different types. Each of the modes in the Dastgah and Avaz of the Saba Radif is considered in the range of one octave, which is formed by combining one tetrachord and one pentachord. The Shahed tone is also considered in the common tone between the connected tetrachords and pentachords. Each of the tetrachords and pentachords is made up of specific Lahni intervals. The term "Lahni intervals" refers to connected intervals or secondary intervals with different qualities. The reason for naming these intervals is the continuity of their intervals. In ancient treatises on Iranian music, the word "Lahn" was a specialized term in music, and its meaning can be considered equivalent to the concept of melody in contemporary music. This shows that in ancient Iranian music, as in today's Dastgahi music, the most important intervals for creating melody or Lahn were connected intervals. The mentioned tetrachords and pentachords are divided into three parts: 1. Zalzali 2. Tanini and 3. Mostazad,

Received: 08 Feb 2025

Received in revised form: 24 May 2025

Accepted: 31 Aug 2025

Hootan Sharafbayani 

Master of Iranian Music Performance, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: hootanbayani@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.390162.616024>

each part includes three subgroups. The tetrachords and pentachords of the Zalzali include: 1. Tork, 2. Shur, and 3. Segah. The tetrachords and pentachords of the Tanini include: 1. Mahur, 2. Nava, and 3. Dashti. The tetrachords and pentachords of the Mostazad include: 1. Chahargah, 2. Mokhalef, and 3. Zabol. By combining these tetrachords and pentachords, a total of 162 modes can be formed, of which 22 combinations have been used and 140 other combinations remain as potential. Of these 140 potential combinations, 63 do not comply with the criteria for minimum consonances in the modes in this Radif, which is the presence of at least 5 consonant ratios and a maximum of three single tones in a mode, and will be considered dissonant. However, there are 77 other potential combinations that are in accordance with the aforementioned criteria, and their acceptance in modulations or as new modes seems likely to the contemporary listener. Because of this, the role of the Shahed tone, which has the most important role among the tones of a mode, is clear in these potential modes. There will be a great potential for implementing these modes and applying the results of this article. In addition, just as 72 modes are formed from 22 combinations of tetrachords and pentachords in this Radif, it is possible to create more than one mode from one type of combination by changing other important tones, such as the 1st tone. Apart from the criterion of having at least 5 consonant ratios and a maximum of 3 single tones in consonant or semi-consonant modes, there are 4 other criteria in tetrachords, pentachords, and consonant and semi-consonant modes, which are: 1. No succession of two Baghiyeh intervals, 2. No succession of more than two Mojannab intervals, 3. No succession of more than two Tanini intervals, and 4. Succession of the Mostazad and Baghiyeh intervals. These principles existed in Iranian music in the 7th century AH as well, and Safi al-Din Ormavi mentioned some of them in his book Advar. In general, it can be said that the principles and criteria of consonances in Iranian music have not changed significantly from the 7th century to the present.

Keywords: mode, principles of consonance, quadruplet and quintuplet, saba radif, Safi al-Din Ormavi

Citation: Sharafbayani, Hootan. (2026). Principles of consonances of the modes of the saba radif. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 59-71. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

اصول ملایمت در مدهای ردیف صبا

چکیده

در این مقاله به منظور یافتن اصول ملایمت در ردیف صبا ویژگی‌های مشترک در چیدمان فواصل چهارگان، پنجگان و مدهای موجود در آن بررسی شده تا بتوانند به عنوان نمونه‌ای از قواعد جاری در موسیقی دستگاهی ایران قلمداد شوند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ردیف صبا از ۷۲ مد تشکیل شده که این مدها از ترکیب ۹ چهارگان و ۹

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹

هوتن شرف‌بیانی: کارشناس ارشد نوازندگی موسیقی ایرانی، گروه موسیقی، دانشکده‌گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

E-mail: hootanbayani@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.390162.616024>

پنجگان مختلف در ۲۲ حالت متفاوت شکل گرفته‌اند. با استفاده از چهارگان‌ها و پنجگان‌های موجود در این ردیف، مجموعاً امکان تشکیل ۱۶۲ مد وجود دارد که از این میان ۲۲ حالت ترکیب آن به فعل درآمده و ۱۴۰ حالت ترکیب دیگر به صورت بالقوه باقی مانده است. از این ۱۴۰ حالت بالقوه ۶۳ مورد با معیارهایی که برای حداقل ملایمت در مدهای موجود در این ردیف به دست آمده (حداقل ۵ نسبت ملایم و حداکثر سه نغمه مجرد) مطابقت ندارند و ناملایم برشمرده خواهند شد؛ ولی ۷۷ حالت ترکیب بالقوه دیگر وجود دارد که با معیارهای مذکور مطابقت دارند و امکان پذیرش آن‌ها به گوش شنونده امروزی محتمل است. علاوه بر این، ۴ معیار دیگر در چهارگان‌ها، پنجگان‌ها و مدهای ملایم و نیمه ملایم وجود دارد که عبارت‌اند از: ۱. عدم توالی دو فاصله بقیه، ۲. عدم توالی بیش از دو فاصله مجنب، ۳. عدم توالی بیش از دو فاصله طنینی و ۴. توالی فاصله مستزاد و بقیه.

واژه‌های کلیدی: اصول ملایمت، چهارگان‌ها و پنجگان‌ها، ردیف صبا، صفی‌الدین ارموی، مد

مقدمه

موضوع ملایمت مدها در موسیقی ایران از مکتب مدرسی^۱ و منتظمیه^۲ تا پیش از شکل گیری نظام دستگاهی از موارد مطرح در رسالات موسیقی بوده است. این موضوع که تحت عنوان اصول ملایمت به آن پرداخته می شده در منابع موجود درباره موسیقی دستگاهی ایرانی چندان راه نیافته است. با بررسی مدهای موجود در موسیقی دستگاهی امروزی نیز می توان ویژگی های مشترکی را در ساختار و چیدمان فواصل آن ها به دست آورد و آن ها را به عنوان اصول ملایمت در موسیقی امروزی در نظر گرفت. در این مقاله ردیف صبا به عنوان یکی از ردیف های مرجع و شاخص در موسیقی دستگاهی ایران برگزیده شده و مدهای آن از نظر کمی و کیفی بررسی خواهند شد. هدف از این بررسی، یافتن قواعدی مشترک در ساختار مدهای این ردیف خواهد بود که امکان قلمداد شدن آن ها به عنوان اصول ملایمت وجود داشته باشد. چون ردیف صبا از نظر مدال تفاوتی اساسی با ردیف های پیش و پس از او ندارد دستاوردهای این پژوهش تا اندازه زیادی قابل تعمیم به ردیف های دیگر نیز خواهد بود.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی-توصیفی به بررسی ساختار مدال ردیف صبا پرداخته خواهد شد. روش پژوهش نیز در این مقاله، تحقیق کتابخانه ای خواهد بود و از ارجاع به منابع صوتی و تصویری که استناد به اصول نظری قابل ذکر را دشوار می سازد پرهیز خواهد شد. شایان ذکر است که از ابوالحسن صبا برای سه ساز ویلن، صبا (۱۳۸۳) سنتور (صبا، ۱۳۹۰) و سه تار (صبا، ۱۳۹۷) ردیف هایی بر جای مانده که در این نوشته منظور از مدهای ردیف صبا مجموعه مدهای موجود در ردیف های مذکور است. در واقع گوشه های موجود در این ردیف ها به سه دسته کلی: ۱. ریتیمیک، ۲. ملدیک و ۳. مدال دسته بندی شده که منظور از گوشه های مدال همان مدها هستند و در مقاله حاضر به آن ها پرداخته خواهد شد. به این منظور در آغاز، انواع چهارگان و پنجگان^۳ یا تتراکرد و پنتاکرد یا به گونه ای که در موسیقی قدیم ایران نامیده می شده ذی الاربع و ذی الخمس (ابن سینا، ۱۳۹۴، ۳۴) در ردیف صبا مشخص خواهد شد سپس به نحوه ترکیب این چهارگان ها و پنجگان ها که به صورت بالقوه گستره یک اکتاو را برای ارائه یک مد فراهم می کنند پرداخته خواهد شد. برای این کار روش مرسوم در مکتب منتظمیه و مشخصاً روش مذکور در کتاب ادوار نوشته صفی الدین ارموی (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۴) به کار خواهد رفت. در نهایت با بررسی چیدمان فواصل در مدهای موجود در ردیف صبا اصول حاکم بر انواع روش های ترکیب آن ها در مدهای این ردیف شناسایی خواهند شد. با این هدف که این بررسی منجر به شناخت بخشی از اصول جاری در تشکیل مدهای موسیقی کلاسیک ایرانی و معیارهای ملایمت در آن ها شود. به این ترتیب پژوهش حاضر را نیز می توان پدیدارشناسانه ولی با استفاده از ابزارهای قدیم که قابل استفاده در موسیقی امروزی هستند دانست.

پیشینه پژوهش

در کتاب ادوار (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۱) که یکی از مهم ترین منابع مکتوب در تاریخ موسیقی ایران است ۷ گونه ذی الاربع یا چهارگان و ۱۲ دوازده گونه ذی الخمس یا پنجگان^۴ در موسیقی زمانه صفی الدین معرفی شده که از ترکیب این جنس ها به شکل های گوناگون، ۸۴ مد که هر کدام دور یا

جمعی کامل در گستره یک اکتاو هستند شکل گرفته است. ۱۲ دور از میان آن ادوار به عنوان «ادوار مشهور» شناخته می شده اند که هریک نامی ویژه داشته اند. این شکل از ترکیب و نام گذاری مدها پس از صفی الدین در رسالات موسیقی بعد نیز تکرار شده و گسترش یافته و بر تعداد ادوار نیز افزوده شده است. برای نمونه در جامع الاحیان (مراغی، ۱۳۸۸، ۸۸) که حدود یک سده پس از کتاب ادوار به نگارش درآمده تعداد ادوار یا مدها به ۹۱ رسیده و یا در شرح ادوار علی جرجانی با افزایش تعداد پنجگان ها به نوزده تعداد مدها نیز به عدد ۱۳۳ افزایش یافته است (معروفی، ۱۳۷۴، ۲۸). ایده های مشابه با چنین ترکیب مدالی در نظریه های معاصر نیز مشاهده می شود. برای نمونه داریوش طلایی در کتاب نگارشی نوبه تئوری موسیقی ایران (طلایی، ۱۳۷۲، ۲۳) تمام گوشه های ردیف را ترکیبی از چهار نوع دانگ یا چهارگان به نام های ماهور، چهارگاه، دشتی و شور دانسته و یا حسین علیزاده بدون نام گذاری مشخصی برای مدها آن ها را ترکیبی از دانگ های مختلف در نظر گرفته است (علیزاده، ۱۳۸۲، ۱۸). در این مقاله نیز با نگاهی مشابه، به توصیف مدهای ردیف صبا پرداخته خواهد شد ولی با دو تفاوت کلی:

۱. در این مقاله علاوه بر دانگ یا چهارگان، پنجگان نیز نقشی اساسی در تعریف ویژگی های هر مد خواهد داشت. در واقع ساختار کلی تمام مدهای ردیف صبا ترکیبی از یک چهارگان و یک پنجگان با اولویت متفاوت در نظر گرفته خواهند شد؛ در صورتی که در نمونه های مذکور (علیزاده، ۱۳۸۲، ۱۸) فقط از ترکیب دانگ ها یا چهارگان ها برای توصیف ساختار مدها استفاده شده است.

۲. نغمه شاهد در تمام مدها نغمه مشترک میان چهارگان و پنجگان در نظر گرفته خواهد شد. این اقدام شیوه بررسی همه مدها را به شکلی یکسان امکان پذیر خواهد کرد در صورتی که در نمونه های مذکور (طلایی، ۱۳۷۲، ۴۳) ساختار همه مدها به این شکل سنجیده نشده است.

می دانیم که در موسیقی قدیم ایران (مکتب منتظمیه و پیش از آن) فواصل به سه دسته: ۱. کبار (اعلی)، ۲. اوسط و ۳. صغار (ادنی) یا همان ابعاد سه گانه لحنی تقسیم می شده اند (بینش، ۱۳۸۲، ۲۰) که شخصیت و نام گذاری چهارگان ها و پنجگان ها بر پایه چیدمان فواصل لحنی شکل می گیرد. منظور از فاصله های لحنی که در گذشته به صورت ابعاد لحنی (فارابی، ۱۳۹۳، ۱۴۹) گفته می شده اند فاصله های پیوسته یا فاصله های دوم با کیفیت های مختلف است. دلیل نام گذاری این فواصل نیز پیوستگی فواصل آن هاست. در رسالات قدیمی موسیقی ایران واژه «لحن» واژه ای تخصصی در زمینه موسیقی بوده و می توان مفهوم آن را برابر با مفهوم ملدی در موسیقی کنونی دانست. این موضوع نشان می دهد در موسیقی قدیم ایران نیز مانند موسیقی دستگاهی امروز مهم ترین فواصل برای ساختن ملدی یا لحن، فواصل پیوسته بوده اند. این فواصل را در موسیقی کنونی ایران می توان به چهار نوع دسته بندی کرد. در جدول ۱ انواع فاصله پیوسته یا دوم با روش نام گذاری قدیم و جدید مشاهده می شوند.

در ادامه برای توضیح فواصل میان نغمات چهارگان ها و پنجگان ها شیوه نام گذاری قدیم و نشانه های اختصاری آن ها که در جدول ۱ درون پراکنش ذکر شده به کار خواهند رفت. شایان ذکر است فواصلی که در شیوه نام گذاری قدیم و جدید ذکر شده اند دقیقاً با هم برابر نیستند. نام گذاری جدید مربوط به مکتب وزیری و نظریه اکتاو ۲۴ قسمتی برابر است

جدول ۱. فواصل لحنی

نمونه نت‌ها	DO	RE (bemol)	DO	RE (koron)	DO	RE	DO	RE (sori)
نام گذاری قدیم		بقیه (ب)		مُجَنَّب (ج)		طنینی (ط)		مُسْتَرَاد (ه)
نام گذاری جدید		کوچک		نیم‌بزرگ		بزرگ		بیش‌بزرگ
نسبت فاصله						۱		
سنت (تعدیل شده)		۱۰۰		۱۵۰		۲۰۰		۲۵۰

صرف نظر شده و فقط به گوشه‌های مُدال که همان مُدهای موجود در ردیف صبا هستند پرداخته خواهد شد.

نحوه تشکیل مُدها

چنانکه ذکر شد هریک از مُدهای موجود در دستگاه‌ها و آوازهای ردیف صبا در گستره یک اکتاو که جمعی کامل را در برمی گیرد در نظر گرفته خواهند شد که از ترکیب یک چهارگان و یک پنجگان تشکیل می‌شوند. در نظر گرفتن نغمه‌های هر مُد در گستره یک اکتاو به معنی الزام در استفاده از همه نغمات برای معرفی یک مُد نیست و این گستره فقط نغماتی که به صورت بالقوه در هر مُد قابلیت اجرا دارند را نشان می‌دهد. برای نمونه در درآمد اول شور (صبا، ۱۳۹۰، ۳۳) تمام نغمه‌های بالقوه در گستره یک اکتاو به کار رفته‌اند ولی به گونه‌ای که در درآمد سوم شور (صبا، ۱۳۹۰، ۳۴) مشهود است ممکن است با استفاده از پنج نغمه بتوان مُدی مانند شور را معرفی کرد. در هریک از مُدها نیز نغمه شاهد در نغمه مشترک میان چهارگان و پنجگان در نظر گرفته شده است. این که در هر مُد ابتدا چهارگان قرار گرفته باشد یا پنجگان، بستگی به اهمیت نغمات و فاصله ساختاری آن مُد خواهد داشت. برای نمونه در درآمد ابوعطا که فاصله چهارم پایین شاهد، ایستی مهم در ابوعطا و فرود به شور است ابتدا چهارگان و سپس پنجگان قرار خواهد گرفت ولی در درآمد افشاری که فاصله پنجم پایین شاهد ایستی مهم در آن و نشان‌دهنده فاصله‌ای ساختاری این مُد است ابتدا پنجگان و سپس چهارگان قرار می‌گیرد.

نحوه نام گذاری مُدها

به رسم قدیم و جدید هریک از چهارگان‌ها و پنجگان‌ها نام گذاری خواهند شد که نام آن‌ها بر پایه مُدی که در موسیقی کلاسیک امروزی یادآوری می‌کنند برگزیده شده است. تداعی و یادآوری مُدهای مذکور می‌تواند با شاهد قرار گرفتن نغمه آغاز یا پایان یک چهارگان انجام شود. برای نمونه در چهارگانی که در ادامه به نام شور معرفی می‌شود با نظر گرفتن نغمه نخست چهارگان، مُد شور یادآوری می‌شود و در چهارگان ماهر، در صورتی که نغمه پایان چهارگان، شاهد باشد مُد ماهر تداعی خواهد شد.^۴ نام پنجگان‌ها نیز بر پایه چهارگان آن‌ها (فاصله چهارم نخست آن‌ها) گذاشته خواهد شد؛ این گونه که اگر در پایان هریک از چهارگان‌ها یک نغمه با فاصله یک پرده (دوم بزرگ) افزوده شود پنجگانی شکل می‌گیرد که با نام همان چهارگان شناخته خواهد شد. برای نمونه پنجگان «نو» همان چهارگان نواست به اضافه یک نغمه با فاصله دوم بزرگ در انتهای آن. در صورت امکان تلاش شده که نام گذاری‌های پیشین که تا حدودی شناخته شده‌اند به کار روند و در صورت وجود نداشتن نامی مشخص برای یک چهارگان نام گذاری انجام شود.

(وزیری، ۱۳۷۹، ۸۸) در صورتی که منظور از نام گذاری قدیم فواصلی است که در سده هفتم هجری برای نمایش فواصلی در یک اکتاو به ۱۷ بخش نابرابر تقسیم می‌شده‌اند. به هر روی شباهت میان این فواصل آن قدر هست که قابل مقایسه باشند.^۵

چنانکه ذکر شد صفی‌الدین ارموی ۷ نوع ذی‌الاربع یا چهارگان معرفی کرده که نوع پایانی آن یعنی اصفهان در موسیقی دستگاهی کنونی ایران موجود نیست. در عوض در موسیقی امروزی سه نوع چهارگان جدید خواهیم داشت که از ترکیب فاصله مُستَراد که حدوداً پنج چهارم پرده است شکل می‌گیرند و ارموی اشاره‌ای به آن‌ها نکرده است. او قواعدی به عنوان اصول ملایمت در چهارگان‌ها و پنجگان‌های تشکیل‌دهنده موسیقی زمانه خود معرفی کرده که برگرفته از نحوه چینش فواصل لحنی در آن‌ها هستند. ارموی چهار عامل را به عنوان اصول عدم ملایمت یا تنافر در چهارگان‌ها نظر گرفته و آن‌ها را به ترتیب چنین ذکر کرده است؛

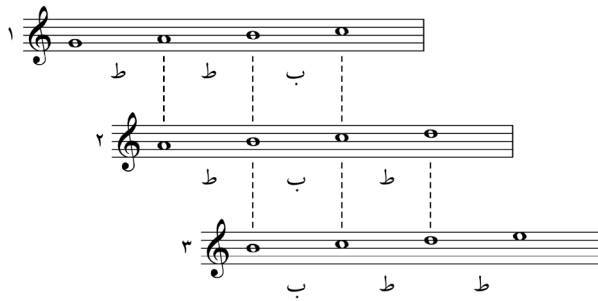
۱. توالی سه فاصله طنینی پیایی؛
۲. جمع شدن سه فاصله ط، ج و ب در یک چهارگان؛
۳. توالی فاصله‌های ب و ج؛
۴. توالی دو فاصله ب.

همچنین در مُدهای ۸۴ گانه معرفی شده توسط ارموی نیز می‌توان به قواعدی دست یافت که بر پایه آن مُدها به سه دسته: ۱. ملایم، ۲. خفی‌التنافر یا متلایم و ۳. ظاهرالتنافر یا متنافر تقسیم شده‌اند. عوامل دیگری همچون نغمه‌های مجرد نیز در سنجش میزان ملایمت مُدها مؤثر بوده‌اند که در ادامه امکان مقایسه آن‌ها با موسیقی دستگاهی ایران بررسی خواهد شد.

مبانی نظری پژوهش

کلیه مطالب با این پیش‌آگاهی نوشته خواهند شد که هر دستگاه یا آواز شامل چند مُد است که نغمه شاهد این مُدها از درآمد تا اوج روندی صعودی را طی می‌کند و در پایان به مُد نخستین که همان درآمد است فرود می‌آیند. هر دستگاه یا آواز نیز با نام نخستین مُد خود یا درآمد آن نامیده می‌شود. (اسعدی، ۱۳۸۲) گوشه‌های^۶ هر دستگاه یا آواز نیز به سه بخش کلی: ۱. ریتیمیک، ۲. ملدیک و مُدلال دسته‌بندی خواهند شد. البته گوشه‌های ملدیک خود به دو دسته: ۱. ملدیک موزون^۷ (متریک) و ۲. ملدیک غیرموزون (غیر متریک) تقسیم می‌شوند. واضح است که همه گوشه‌ها مُد، ملدی و ریتیم دارند و برای نمونه دسته‌بندی یک گوشه به عنوان گوشه مُدال، دلیل بر عدم وجود ملدی و ریتیم در آن نیست. معیار این دسته‌بندی و نام گذاری، شاخصه گوشه‌ها در ریتیم، الگوی ملدیک، مُد و متر (وزن) و ویژگی‌های تغییرناپذیر یا دارای محدودیت در تغییر آن‌ها در موارد مذکور است. در ادامه از بررسی گوشه‌های ریتیمیک و ملدیک

تصویر ۲. چهارگان‌های طنبینی (یافته‌های پژوهش)

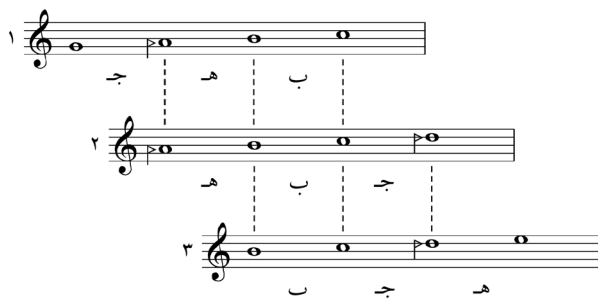


چهارگان به وجود خواهد آمد. با در نظر گرفتن نغمه آغاز یا پایان هریک از این سه چهارگان یک مُد تداعی خواهد شد که مبنای نام‌گذاری آن‌ها خواهد بود. در سه حالت موجود در چهارگان‌های طنبینی مبنای نام‌گذاری به این شرح است:

حالت یکم: با شاهد قرار گرفتن نغمه پایانی، مُد ماهور یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «ماهور» نامیده می‌شود.
حالت دوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه آغازین، مُد نوا یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «نوا» نامیده می‌شود.^{۱۱}
حالت سوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه آغازین، مُد دشتی یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «دشتی» نامیده می‌شود.^{۱۲}

۳. **چهارگان‌های مُستزاد:** در این نوشته چهارگان‌هایی که در آن‌ها از فاصله مُستزاد استفاده می‌شود چهارگان مُستزاد نامیده خواهند شد. این چهارگان‌ها از ترکیب یک فاصله مُستزاد، یک فاصله مُجَنَّب و یک فاصله بقیه تشکیل می‌شوند. این فواصل نیز به سه حالت امکان قرارگیری میان چهار نغمه یک چهارگان را خواهند داشت که در تصویر ۳ مشاهده می‌شوند.

تصویر ۳. چهارگان‌های مُستزاد (یافته‌های پژوهش)



چنانکه در تصویر ۳ مشاهده می‌شود در حالت نخست به ترتیب سه فاصله مُجَنَّب، مُستزاد و بقیه از آغاز تا پایان چهارگان قرار گرفته‌اند و با تغییر در نغمه شروع این چهارگان از نغمه یکم به دوم و از یکم به سوم دو حالت دیگر در نحوه چیدمان فواصل این چهارگان به وجود خواهد آمد. با در نظر گرفتن نغمه آغاز یا پایان هریک از این سه چهارگان نیز یک مُد تداعی خواهد شد که مبنای نام‌گذاری آن‌ها خواهد بود. در سه حالت موجود در چهارگان‌های مُستزاد مبنای نام‌گذاری به این شرح است:

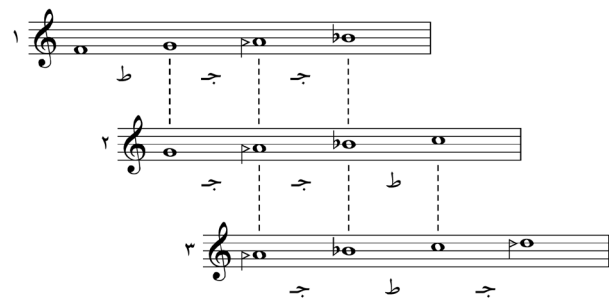
حالت یکم: با شاهد قرار گرفتن نغمه پایانی، مُد چهارگاه یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «چهارگاه» نامیده می‌شود.
حالت دوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه آغازین، مُد مخالف چهارگاه

انواع چهارگان و پنجگان در ردیف صبا

با توجه به موارد مذکور ۹ گونه چهارگان و به تبع آن ۹ گونه پنجگان در ردیف صبا وجود خواهد داشت. این ۹ گونه با جنس متفاوت از چهارگان‌ها و پنجگان‌ها را می‌توان در سه بخش کلی دسته‌بندی کرد:

۱. **چهارگان‌های زلزلی:** نام‌گذاری این چهارگان‌ها به صورت زلزلی از گذشته به همین شکل انجام می‌شده (شیرازی، ۱۳۸۷، ۱۱۵) و دلیل نام‌گذاری آن استفاده از دستان و سطای زلزَل برای اجرای این چهارگان‌ها بوده است.^{۱۳} چهارگان‌های زلزلی که بخش اعظم فواصل موسیقی دستگاهی امروزی را تشکیل می‌دهند از ترکیب دو فاصله مُجَنَّب و یک فاصله طنبینی تشکیل می‌شوند. این فواصل به سه حالت امکان قرارگیری میان چهار نغمه یک چهارگان را خواهند داشت که در تصویر ۱ مشاهده می‌شوند.

تصویر ۱. چهارگان‌های زلزلی (یافته‌های پژوهش)



چنانکه در تصویر ۱ مشاهده می‌شود در حالت نخست فاصله یک‌پرده‌ای در آغاز چهارگان قرار گرفته و با تغییر در نغمه شروع این چهارگان از نغمه یکم به دوم و از یکم به سوم دو حالت دیگر در نحوه چیدمان فواصل این چهارگان به وجود خواهد آمد. چنانکه ذکر شد با در نظر گرفتن نغمه آغاز یا پایان هریک از چهارگان‌ها یک مُد تداعی خواهد شد که مبنای نام‌گذاری آن‌ها خواهد بود. در سه حالت موجود در چهارگان‌های زلزلی مبنای نام‌گذاری به این شرح است:

حالت یکم: با شاهد قرار گرفتن نغمه پایانی، مُد بیات ترک یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان به اختصار «ترک» نامیده می‌شود.

حالت دوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه آغازین، مُد شور یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «شور» نامیده می‌شود.

حالت سوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه آغازین، مُد سه‌گاه یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «سه‌گاه» نامیده می‌شود.

۲. **چهارگان‌های طنبینی:** این چهارگان‌ها در گذشته به صورت ذی‌المدّین (مراغی، ۱۳۸۸، ۷۷) نامیده می‌شده‌اند. دلیل این نام‌گذاری استفاده از دو فاصله طنبینی که نسبت به دیگر فواصل لحنی بزرگ‌تر یا مد بوده‌اند برای اجرای این چهارگان‌ها بوده است. در این نوشته به صورت اختصار این چهارگان‌ها «طنبینی» نامیده شده‌اند. این چهارگان‌ها از ترکیب دو فاصله طنبینی و یک فاصله بقیه تشکیل می‌شوند. این فواصل نیز به سه حالت امکان قرارگیری میان چهار نغمه یک چهارگان را خواهند داشت که در تصویر ۲ مشاهده می‌شوند.

چنانکه در تصویر ۲ مشاهده می‌شود در حالت نخست فاصله بقیه در پایان چهارگان قرار گرفته و با تغییر در نغمه شروع این چهارگان از نغمه یکم به دوم و از یکم به سوم دو حالت دیگر در نحوه چیدمان فواصل این

جدول ۲. انواع چهارگان

شماره	نوع چهارگان	نام چهارگان	فواصل (از چپ به راست)		
۱	زَلزَلی	تُرک	ط	ج	ج
۲		شور	ج	ج	ط
۳		سه‌گاه	ج	ط	ج
۴	طنینی	ماه‌ور	ط	ط	ب
۵		نوا	ط	ب	ط
۶		دشتی	ب	ط	ط
۷	مُسْتَرَاد	چهارگاه	ج	هـ	ب
۸		مخالف	هـ	ب	ج
۹		زابل	ب	ج	هـ

جدول ۳. انواع پنجگان

شماره	نوع پنجگان	نام پنجگان	فواصل (از چپ به راست)			
۱	زَلزَلی	تُرک	ط	ج	ج	ط
۲		شور	ج	ج	ط	ط
۳		سه‌گاه	ج	ط	ج	ط
۴	طنینی	ماه‌ور	ط	ط	ب	ط
۵		نوا	ط	ب	ط	ط
۶		دشتی	ب	ط	ط	ط
۷	مُسْتَرَاد	چهارگاه	ج	هـ	ب	ط
۸		مخالف	هـ	ب	ط	ج
۹		زابل	ب	ط	ج	هـ

و به‌عنوان نمونه فقط نحوه ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌ها در مدهای دستگاه ماه‌ور در جدول (۴) مشخص شده است؛ کلیه مدهای موجود در ردیف صبا که تعداد آن‌ها به ۷۲ رسیده است نیز در جدول ۵ مشخص شده‌اند.

یافته‌های پژوهش

با اطلاعات به‌دست آمده از انواع چهارگان و پنجگان و مدهای موجود در ردیف صبا اکنون می‌توان به سنجش ملایمت در آن‌ها پرداخت. به این منظور تمام چهارگان‌ها و پنجگان‌ها و همچنین مدهای این ردیف را ملایم در نظر می‌گیریم و ویژگی‌های مشترک در آن‌ها را به‌عنوان اصول ملایمت قلمداد می‌کنیم. اصول و قواعد به‌دست آمده درباره ملایمت مدها در ردیف صبا را می‌توان تا اندازه زیادی به‌عنوان نمونه‌ای شاخص در موسیقی دستگاهی ایران به ردیف‌های دیگر نیز تعمیم داد.

اصول ملایمت در چهارگان‌ها

به‌طور کلی می‌توان شش قاعده را در نحوه ترکیب فواصل لحنی در چهارگان‌های این ردیف در نظر گرفت:

۱. عدم توالی دو فاصله بقیه: در هیچ‌یک از چهارگان‌ها دو فاصله بقیه به‌صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در چهارگان‌های تشکیل‌دهنده

یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «مخالف» نامیده می‌شود. حالت سوم: با شاهد قرار گرفتن نغمه پایانی، مُد زابل چهارگاه یادآوری می‌شود و از این روی این چهارگان «زابل» نامیده می‌شود. چیدمان فواصل در ۹ چهارگان مذکور در جدول ۲ مشخص شده‌اند. چیدمان فواصل در ۹ پنجگان به‌دست آمده نیز در جدول ۳ مشخص شده‌اند.

چنانکه در جدول ۳ مشاهده می‌شود فقط در دو پنجگان مخالف و زابل فاصله طنینی نه در پایان بلکه در میان پنجگان قرار گرفته است. دلیل اصلی این رویداد آن است که در پنجگان‌های زَلزَلی هر چهار نوع فاصله لحنی وجود دارند و اگر تا فاصله چهارم این پنجگان‌ها فاصله طنینی به کار رفته باشد این فاصله چهارم دیگر در ست نخواهد بود. چنانکه در پنجگان مخالف دیده می‌شود فاصله چهارم آغاز آن چهارم بیش‌درست و فاصله چهارم آغاز در پنجگان زابل، چهارم کم‌درست است. برای تشکیل فاصله پنجم درست در این پنجگان‌ها قطعاً باید فواصل غیر از طنینی به انتهای آن‌ها افزود.

مدهای موجود در ردیف صبا

در ادامه برای حفظ اختصار و گنجاندن مطالب در این مقاله از تشریح و نمایش نحوه تشکیل یکایک مدهای موجود در ردیف صبا صرف‌نظر شده

جدول ۴. نحوه ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌ها در مدهای دستگاه ماهور

مدهای دستگاه ماهور						
*	نام مُد	چهارگان یا پنجگان نخست	چهارگان یا پنجگان دوم	*	نام مُد	چهارگان یا پنجگان نخست
۱	ماهور	چهارگان ماهور	پنجگان ماهور	۶	شکسته	پنجگان ترک
۲	گشایش	پنجگان ماهور	چهارگان دشتی	۷	دلکش	پنجگان ماهور
۳	گوشه دشتی	پنجگان نوا	چهارگان دشتی	۸	عراق	پنجگان نوا
۴	حصار	چهارگان ماهور	پنجگان ماهور	۹	آشورآوند	چهارگان ماهور
۵	فیلی	پنجگان ماهور	چهارگان نوا	۱۰	راک	چهارگان چهارگاه

جدول ۵. مدهای موجود در ردیف صبا

دستگاه/آواز	شور	ابوعطا	بیات ترک	افشاری	دشتی	نوا	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	بیات اصفهان	ماهور	راست و پنجگاه
۱	شور	ابوعطا	بیات ترک	افشاری	دشتی	نوا	سه‌گاه	چهارگاه	همایون	بیات اصفهان	ماهور	راست
۲	رهاوی	حجاز	داد	عراق	اوج	بیات راجع	زابل	زابل	گوشه چهارگاه	بیات راجع	گشایش	نیریز صغیر
۳	شهناز	اوج	فیلی		سارنگ	نیشابورک	مویه	مویه	چکاوک	اوج	گوشه دشتی	پنجگاه
۴	قرچه		شکسته		بیات کرد	نهفت	مخالف	حصار	بیداد		فیلی	سپهر
۵	رضوی					حسینی	مغلوب	مخالف	عشاق		حصار	بیات عجم
۶	بزرگ					نیریز	مغلوب	مغلوب	شوشتری		شکسته	قرچه
۷	حسینی					عراق		منصوری			دلکش	عراق
۸						گوشت					عراق	آشورآوند
۹						عشیران					آشورآوند	طرز
۱۰						خجسته					راک	نفیر
۱۱												راک

چهارگان‌های مُستزاد وجود دارد و فاصله طنینی در این چهارگان‌ها موجود نیست.

۵. عدم توالی فاصله بقیه و مُستزاد: در هیچ‌یک از چهارگان‌ها فاصله مُستزاد، بلافاصله پس از فاصله بقیه قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در چهارگان‌های تشکیل‌دهنده مدهای این ردیف همیشه پس از فاصله بقیه، فاصله طنینی یا مُجَنَّب قرار خواهد گرفت.

۶. توالی فاصله مُستزاد و بقیه: در چهارگان‌های تشکیل‌دهنده مدهای این ردیف همیشه پس از فاصله مُستزاد فاصله بقیه قرار خواهد گرفت. مجموعه اصول ملایمت یا نحوه چیدمان فواصل لحنی در چهارگان‌های این ردیف، در تصویر ۴ مشاهده می‌شود.

اصول ملایمت در پنجگان‌ها

به‌طور کلی می‌توان سه قاعده را در نحوه ترکیب فواصل لحنی در پنجگان‌های این ردیف در نظر گرفت؛

۱. عدم توالی دو فاصله بقیه: در هیچ‌یک از پنجگان‌ها دو فاصله بقیه به‌صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در پنجگان‌های تشکیل‌دهنده مدهای این ردیف همیشه پس از فاصله بقیه، فاصله طنینی یا مُجَنَّب قرار

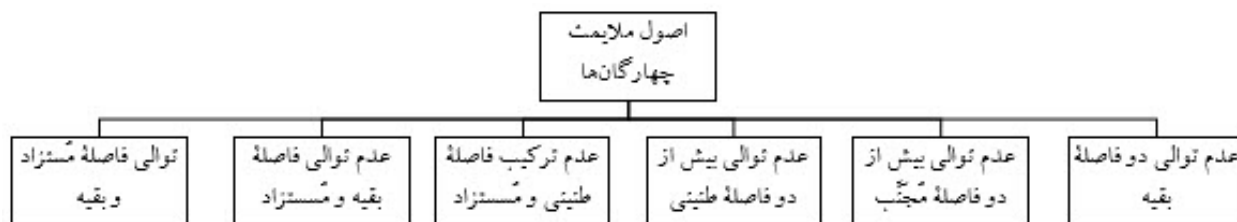
مدهای این ردیف همیشه پس از فاصله بقیه، فاصله طنینی یا مُجَنَّب قرار خواهد گرفت.

۲. عدم توالی بیش از دو فاصله مُجَنَّب: در هیچ‌یک از چهارگان‌ها بیش از دو فاصله مُجَنَّب به‌صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در چهارگان‌های تشکیل‌دهنده مدهای این ردیف همیشه پس از دو فاصله مُجَنَّب پیاپی که فقط در چهارگان شور مشاهده می‌شود فاصله طنینی قرار خواهد گرفت.

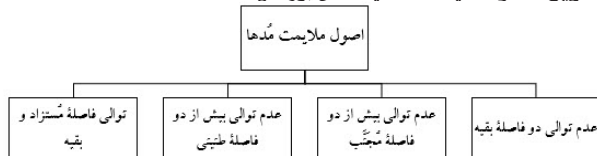
۳. عدم توالی بیش از دو فاصله طنینی: در هیچ‌یک از چهارگان‌ها بیش از دو فاصله طنینی به‌صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در چهارگان‌های تشکیل‌دهنده مدهای این ردیف همیشه پس از دو فاصله طنینی پیاپی که فقط در چهارگان ماهور مشاهده می‌شود فاصله بقیه قرار خواهد گرفت. در صورت توالی سه فاصله طنینی پیاپی، فاصله نغمات یکم تا چهارم چهارگان از فاصله چهارم درست بیشتر خواهد شد.

۴. عدم ترکیب فاصله طنینی و مُستزاد: در هیچ‌یک از چهارگان‌ها فواصل طنینی و مُستزاد به‌طور هم‌زمان وجود ندارند. به بیان دیگر فاصله طنینی فقط در چهارگان‌های طنینی و مُجَنَّب وجود دارد و فاصله مُستزاد در این چهارگان‌ها موجود نیست در صورتی که فاصله مُستزاد تنها در

تصویر ۴. اصول ملایمت چهارگان‌ها (یافته‌های پژوهش)



تصویر ۶. اصول ملایمت مُدها (یافته‌های پژوهش)



اصول در سده هفتم هجری نیز به صورت مشابهی در موسیقی ایران وجود داشته است و نشانگر عدم تغییرات ساختاری چشمگیر در موسیقی ایرانی از گذشته تاکنون است.

ارموی در کتاب ادوار علاوه بر ویژگی‌های مشترک در چیدمان فواصل لحنی، وجود فواصل اوسط که همان چهارگان و پنجگان هستند را نیز در ملایمت مُدها مؤثر می‌داند. او هریک از ۸۴ مُد یا دور ذکر شده در کتاب ادوار را با توجه به این که چند نسبت ملایم (فاصله چهارم و پنجم درست) در آن‌ها وجود دارد به سه دسته: ۱. ملایم (با ۸ نسبت ملایم)، ۲. متلایم یا خفی التنافر (با ۵، ۶ یا ۷ نسبت ملایم) و ۳. متنافر یا ظاهر التنافر (با ۴ یا کمتر از ۴ نسبت ملایم) تقسیم می‌کند.^{۱۲} نسبت‌های ملایم از نظر اواصل چهارم، پنجم و اکتاو درست هستند که البته فاصله اکتاو درست در میان نغمه آغاز و پایان هر ۸۴ مُد مذکور وجود دارد. بنابراین میزان ملایمت مُدها بیشتر به تعداد فواصل چهارم و پنجم درست بستگی داشته است. به این ترتیب هر چه تعداد نسبت‌های ملایم در مُدها بیشتر بوده آن‌ها ملایم تر قلمداد می‌شده‌اند. البته تعداد نغمات مجرد یعنی نغماتی که با هیچ‌یک از نغمه‌های دیگر مُد نسبت ملایم ندارند نیز در ملایمت مُدها تأثیر گذار است (خضرای، ۱۳۸۳، ۶۰). بدیهی است که وجود نغمات مجرد و افزایش تعداد آن‌ها، از تعداد نسبت‌های ملایم و در نتیجه ملایمت مُدها خواهد کاست. با توجه به این که این نسبت‌های ملایم یا همان فواصل چهارم و پنجم درست در موسیقی دستگاهی کنونی نیز از اهمیت زیادی برخوردارند می‌توان از این منظر نیز به میزان ملایمت مُدها در موسیقی دستگاهی نگاه کرد. سنجش ملایمت مُدهای موسیقی دستگاهی از این منظر، نه با معیارهای معرفی شده در سده هفتم هجری بلکه با ویژگی‌های مُدهای کنونی موسیقی ایرانی می‌تواند منجر به دریافت قواعدی جدید در ملایمت آن‌ها شود. به گونه‌ای که می‌توان تعداد نسبت‌های ملایم در مُدهای موسیقی دستگاهی را که به گوش شنونده امروزی قابل پذیرش یا ملایم هستند سنجید و با توجه به آن، معیارهایی را برای میزان ملایمت در موسیقی دستگاهی تعیین کرد. به این منظور هریک از مُدهای موجود در ردیف صبا از نظر تعداد فواصل چهارم و پنجم درست بررسی شده که برای اختصار و ارائه مثال فقط نحوه سنجش مُد بیداد در تصویر ۷ مشخص شده است. در این تصویر به شیوه مرسوم در مکتب منتظمیه نغمات دور در یک دایره ترسیم شده و خط‌های مرتبط میان نغمات، نشان‌دهنده فواصل چهارم و پنجم درست هستند.

خواهد گرفت.

۲. عدم توالی بیش از دو فاصله مُجْتَب: در هیچ‌یک از پنجگان‌ها بیش از دو فاصله مُجْتَب به صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در پنجگان‌های تشکیل‌دهنده مُدهای این ردیف همیشه پس از دو فاصله مُجْتَب پیاپی که فقط در پنجگان شور مشاهده می‌شود فاصله طنینی قرار خواهد گرفت.

۳. توالی فاصله مُستزاد و بقیه: در پنجگان‌های تشکیل‌دهنده مُدهای این ردیف همیشه پس از فاصله مُستزاد فاصله بقیه قرار خواهد گرفت.

مجموعه اصول ملایمت یا نحوه چیدمان فواصل لحنی در پنجگان‌های این ردیف، در تصویر ۵ مشاهده می‌شود.

تصویر ۵. اصول ملایمت پنجگان‌ها (یافته‌های پژوهش)



اصول ملایمت در مُدها

به‌طور کلی می‌توان چهار قاعده را در نحوه ترکیب فواصل لحنی در مُدهای این ردیف در نظر گرفت:

۱. عدم توالی دو فاصله بقیه: در هیچ‌یک از مُدها دو فاصله بقیه به صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در مُدهای این ردیف همیشه پس از فاصله بقیه، فاصله طنینی یا مُجْتَب قرار خواهد گرفت.

۲. عدم توالی بیش از دو فاصله مُجْتَب: در هیچ‌یک از پنجگان‌ها بیش از دو فاصله مُجْتَب به صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد. به بیان دیگر در پنجگان‌های تشکیل‌دهنده مُدهای این ردیف همیشه پس از دو فاصله مُجْتَب پیاپی که فقط در پنجگان شور مشاهده می‌شود فاصله طنینی قرار خواهد گرفت.

۳. عدم توالی بیش از دو فاصله طنینی: در هیچ‌یک از مُدها به استثناء سپهر در دستگاه راست و پنجگاه بیش از دو فاصله طنینی به صورت پیاپی قرار نمی‌گیرد.

۴. توالی فاصله مُستزاد و بقیه: در مُدهای این ردیف همیشه پس از فاصله مُستزاد فاصله بقیه قرار خواهد گرفت.

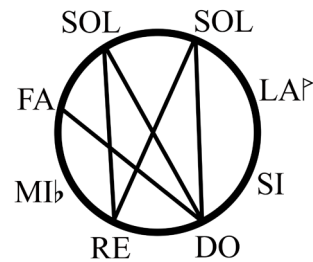
مجموعه اصول ملایمت یا نحوه چیدمان فواصل لحنی در مُدهای این ردیف، در تصویر ۶ مشاهده می‌شود.

با جمع‌بندی موارد مذکور در این بخش می‌توان مهم‌ترین اصول ترکیب فواصل لحنی در ردیف صبا را که تا اندازه زیادی با ردیف‌های دیگر مشترک است چهار اصلی دانست که در تصویر ۶ معرفی شده‌اند. این

چنانکه در جدول ۶ مشاهده می‌شود مدهای ردیف صبا در ۲۲ حالت از ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌های مختلف تشکیل می‌شوند که تعداد نسبت‌های ملایم یا همان فواصل چهارم و پنجم درست در آن‌ها از ۵ تا ۸ نسبت است؛ همان تعداد نسبت ملایمی که ارموی در سده هفتم هجری برای مدهای ملایم و متلایم جایز دانسته است. بنابراین مدهای ردیف صبا که تا اندازه زیادی با ردیف‌های دیگر مشترک هستند با معیارهای ارموی ملایم یا نیمه‌ملایم محسوب می‌شوند و هیچ مد متنافری در آن‌ها وجود ندارد. به‌طور کلی می‌توان گفت مدهایی که از ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌های طنینی تشکیل شده‌اند ملایمت بیشتر و مدهایی که از چهارگان‌ها و پنجگان‌های مستزاد تشکیل شده‌اند ملایمت کمتری دارند. در سه نوع از ترکیب‌های مندرج در این جدول نیز ۳ نغمه مجرد مشاهده می‌شود که هر سه دارای پنج نسبت ملایم هستند. بر این اساس در این مقاله یکی دیگر از عوامل ملایمت در مدهای موسیقی دستگاهی ایرانی وجود ۵ تا ۸ فاصله ملایم و حداکثر ۳ نغمه مجرد در آن‌ها در نظر گرفته می‌شود. به بیان دیگر در این مقاله وجود ۴ نسبت ملایم یا کم‌تر و همچنین وجود ۴ نغمه مجرد یا بیشتر در یک مد سبب قلمداد شدن آن مد به عنوان مد ناملایم خواهد شد.

مدهای موجود در ردیف صبا که در جدول ۶ نمایش داده شده‌اند از ترکیب‌های منتخب و خاصی از چهارگان‌ها و پنجگان‌ها تشکیل شده‌اند.

تصویر ۷. نسبت‌های ملایم در مد بیداد (یافته‌های پژوهش)



تصویر ۷ نشان می‌دهد که در مد بیداد به‌جز فاصله اکتاو میان نغمه آغاز و پایان آن، ۵ نسبت ملایم با فاصله چهارم و پنجم درست وجود دارد. نتیجه بررسی تعداد فواصل چهارم و پنجم درست و نغمات مجرد در همه مدهای ردیف صبا در جدول ۶ مشخص شده است. شایان ذکر است که در این جدول فقط نسبت‌های چهارم و پنجم درست در مدها ذکر شده و همچنین از تکرار عنوان مدهایی مانند فیلی، شکسته و راک که با ساختار و نامی یکسان در دستگاه یا آوازی دیگر نیز وجود دارند پرهیز شده است. در برخی مدها مانند افشاری به دلیل وجود نغمه متغیر و تغییر فواصل در آن‌ها امکان در نظر گرفتن دو ساختار مدال متفاوت وجود دارد. هر دو حالت قابل فرض این مدها در جدول ۶ نوشته شده‌اند. در این جدول مخفف واژگان چهارگان و پنجگان به ترتیب به صورت چ و پ نوشته شده است.

جدول ۶. نحوه ترکیب چهارگان و پنجگان و تعداد نسبت‌های ملایم در مدهای ردیف صبا

ترکیب چهارگان و پنجگان	مدها	تعداد نسبت ملایم	تعداد نغمه مجرد	* ترکیب چهارگان و پنجگان	مدها	تعداد نسبت ملایم	تعداد نغمه مجرد
۱ چ ترک + پ مهور	بیات ترک، قرچه، سارنگ	۷	۱	۱۲ چ مهور + پ نوا	عراق مهور، آشورآوند	۶	۲
۲ چ ترک + پ نوا	عراق نوا و افشاری	۶	۲	۱۳ پ مهور + چ نوا	گشایش، فیلی، راست	۸	۰
۳ پ ترک + چ نوا	داد، شکسته، افشاری، نیریز، گوشت، پنجگاه	۷	۱	۱۴ پ مهور + چ شور	دلکش	۶	۲
۴ پ ترک + چ شور	شور، شهنار، زابل سه‌گاه، حسینی، افشاری، نفیر، بیات عجم، نیریز، صغیر، عشاق همایون و اصفهان	۷	۱	۱۵ چ نوا + پ چهارگاه	همایون جدید	۵	۲
۵ چ شور + پ نوا	رضوی، ابوعطا، نوا	۷	۱	۱۶ پ نوا + چ دشتی	نهفت، گوشه دشتی	۸	۰
۶ چ شور + پ شور	اوج حجاز و دشتی، عشیران	۶	۰	۱۷ پ نوا + چ نوا	سپهر	۸	۰
۷ چ شور + پ چهارگاه	همایون قدیم ^{۱۴}	۵	۲	۱۸ چ چهارگاه + پ چهارگاه	چهارگاه، مویه چهارگاه، حصار چهارگاه، مغلوب چهارگاه، منصور، گوشه چهارگاه	۵	۰
۸ پ شور + چ دشتی	بزرگ، حجاز، دشتی، بیات کرد، بیات راجع نوا، خجسته	۷	۱	۱۹ چ چهارگاه + پ نوا	چکاوک، شوشتری، بیات اصفهان، راک، طرز	۵	۳
۹ چ سه‌گاه + پ سه‌گاه	سه‌گاه، مویه سه‌گاه، مغلوب سه‌گاه	۶	۰	۲۰ پ چهارگاه + چ دشتی	بیداد، بیات راجع اصفهان	۵	۳
۱۰ چ سه‌گاه + پ نوا	مخالف سه‌گاه	۵	۳	۲۱ چ مخالف + پ مخالف	مخالف چهارگاه	۵	۰
۱۱ چ مهور + پ مهور	نیشابورک، مهور، حصار مهور، راست	۸	۰	۲۲ چ زابل + پ زابل	زابل چهارگاه	۵	۱

میزان ملایمت در هریک از ۱۴۰ مُد بالقوهٔ دیگر نشان می‌دهد که از این میان ۶۳ مُد با ۴ و کمتر از ۴ نسبت ملایم، ناملایم یا متناظر و ۷۷ مُد دیگر با ۵ و بیشتر از ۵ نسبت ملایم، ملایم یا نیمه‌ملایم خواهند بود. نغمات مجرد نیز در مُدهای ملایم و نیمه ملایم که حداقل تعداد نسبت ملایم یعنی ۵ نسبت را داشته باشند بیش از ۳ نغمه نخواهند بود. بنابراین وجود ۴ نسبت ملایم برای در نظر گرفتن عدم ملایمت مُدها کافی خواهد بود. مُدهای ناملایم بالقوه‌ای که امکان تشکیل از چهارگان‌ها و پنجگان‌های ردیف صبا را دارند در جدول ۷ مشخص شده‌اند.

مُدهای ملایم و نیمه‌ملایم بالقوه‌ای که امکان تشکیل از چهارگان‌ها و پنجگان‌های ردیف صبا را دارند نیز در جدول ۸ مشخص شده‌اند.

از جداول ۷-۸ می‌توان اصول و قواعد دیگری دربارهٔ ملایمت مُدهای

به‌بیان دیگر از همهٔ ظرفیت ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌های گوناگون برای تشکیل مُدها استفاده نشده است. علاوه بر ۷۲ مُد موجود در ردیف صبا که در ۲۲ حالت از ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌های مختلف ایجاد شده‌اند می‌توان با ترکیب متفاوتی از چهارگان‌ها و پنجگان‌های معرفی شده، به مُدهای بالقوهٔ تازه‌ای نیز دست یافت که استفاده و اجرای آن‌ها در موسیقی دستگاهی ایرانی مرسوم نیست و ممکن است در مواردی برای شنوندهٔ موسیقی ایرانی قابل پذیرش باشند. به‌طور کلی از ترکیب ۹ چهارگان با ۹ پنجگان موجود در این ردیف با حالت‌های مختلف، ۱۶۲ مُد به دست خواهد آمد که ۸۱ مُد آن با چهارگان و ۸۱ مُد دیگر با پنجگان آغاز خواهند شد. بنابراین به‌جز مُدهایی که از ۲۲ حالت مذکور شکل گرفته‌اند ۱۴۰ مُد دیگر به‌صورت بالقوه امکان تشکیل خواهند داشت. نتیجهٔ بررسی

جدول ۷. ترکیب‌های بالقوهٔ ناملایم

تعداد نسبت نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	تعداد نسبت نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	تعداد نسبت نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	تعداد نسبت نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان
۴	۳	چ مخالف + پ چهارگاه	۴۳	۴	۳	چ نوا + پ سه‌گاه	۲۲	۴	۳	چ ترک + پ شور	۱
۵	۲	چ مخالف + پ زابل	۴۴	۵	۲	چ نوا + پ مخالف	۲۳	۲	۴	چ ترک + پ سه‌گاه	۲
۳	۳	پ مخالف + چ ترک	۴۵	۳	۳	چ نوا + پ زابل	۲۴	۴	۳	چ ترک + پ دشتی	۳
۳	۳	پ مخالف + چ شور	۴۶	۳	۴	چ دشتی + پ سه‌گاه	۲۵	۲	۴	چ ترک + پ چهارگاه	۴
۲	۴	پ مخالف + چ سه‌گاه	۴۷	۳	۴	چ دشتی + پ چهارگاه	۲۶	۳	۳	چ ترک + پ مخالف	۵
۵	۲	پ مخالف + چ ماهور	۴۸	۵	۲	چ دشتی + پ مخالف	۲۷	۵	۲	چ ترک + پ زابل	۶
۵	۲	پ مخالف + چ نوا	۴۹	۴	۴	پ دشتی + چ ترک	۲۸	۳	۳	چ شور + پ مخالف	۷
۵	۲	پ مخالف + چ دشتی	۵۰	۴	۴	پ دشتی + چ سه‌گاه	۲۹	۳	۳	چ شور + پ زابل	۸
۳	۳	پ مخالف + چ چهارگاه	۵۱	۴	۴	پ دشتی + چ ماهور	۳۰	۴	۴	پ شور + چ ماهور	۹
۵	۲	پ مخالف + چ زابل	۵۲	۴	۴	پ دشتی + چ چهارگاه	۳۱	۴	۴	پ شور + چ مخالف	۱۰
۲	۴	چ زابل + پ شور	۵۳	۴	۴	پ دشتی + چ مخالف	۳۲	۲	۴	چ سه‌گاه + پ شور	۱۱
۴	۳	چ زابل + پ سه‌گاه	۵۴	۲	۴	چ چهارگاه + پ شور	۳۳	۴	۳	چ سه‌گاه + پ دشتی	۱۲
۴	۳	چ زابل + پ چهارگاه	۵۵	۴	۳	چ چهارگاه + پ دشتی	۳۴	۲	۴	چ سه‌گاه + پ چهارگاه	۱۳
۵	۲	چ زابل + پ مخالف	۵۶	۴	۳	چ چهارگاه + پ مخالف	۳۵	۵	۲	چ سه‌گاه + پ زابل	۱۴
۵	۲	پ زابل + چ ترک	۵۷	۵	۲	چ چهارگاه + پ زابل	۳۶	۴	۴	پ سه‌گاه + چ ماهور	۱۵
۳	۳	پ زابل + چ شور	۵۸	۴	۴	پ چهارگاه + چ چهارگاه	۳۷	۴	۴	پ سه‌گاه + چ زابل	۱۶
۵	۲	پ زابل + چ سه‌گاه	۵۹	۴	۴	پ چهارگاه + چ مخالف	۳۸	۴	۳	چ ماهور + پ شور	۱۷
۵	۲	پ زابل + چ ماهور	۶۰	۴	۴	پ چهارگاه + چ زابل	۳۹	۴	۳	چ ماهور + پ سه‌گاه	۱۸
۳	۳	پ زابل + چ نوا	۶۱	۴	۳	چ مخالف + پ شور	۴۰	۴	۳	چ ماهور + پ دشتی	۱۹
۵	۲	پ زابل + چ چهارگاه	۶۲	۲	۴	چ مخالف + پ سه‌گاه	۴۱	۵	۲	چ ماهور + پ مخالف	۲۰
۵	۲	پ زابل + چ مخالف	۶۳	۴	۳	چ مخالف + پ دشتی	۴۲	۵	۲	چ ماهور + پ زابل	۲۱

جدول ۸. ترکیب‌های بالقوه ملایم و نیمه‌ملایم

تعداد نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	*	تعداد نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	*	تعداد نغمه مجرد	تعداد نسبت ملایم	ترکیب چهارگان و پنجگان	*
۰	۸	چ دشتی + پ نوا	۵۳	۱	۵	پ سه‌گاه + چ چهارگاه	۲۷	۰	۷	چ ترک + پ ترک	۱
۰	۷	چ دشتی + پ دشتی	۵۴	۲	۵	پ سه‌گاه + چ مخالف	۲۸	۰	۷	پ ترک + چ ترک	۲
۱	۵	چ دشتی + پ زابل	۵۵	۲	۶	چ ماهور + پ ترک	۲۹	۰	۷	پ ترک + چ سه‌گاه	۳
۲	۵	پ دشتی + چ شور	۵۶	۱	۵	چ ماهور + پ چهارگاه	۳۰	۲	۶	پ ترک + چ ماهور	۴
۲	۶	پ دشتی + چ نوا	۵۷	۱	۷	پ ماهور + چ ترک	۳۱	۲	۶	پ ترک + چ دشتی	۵
۰	۸	پ دشتی + چ دشتی	۵۸	۳	۵	پ ماهور + چ سه‌گاه	۳۲	۱	۶	پ ترک + چ چهارگاه	۶
۱	۶	پ دشتی + چ زابل	۵۹	۰	۸	پ ماهور + چ ماهور	۳۳	۱	۶	پ ترک + چ مخالف	۷
۱	۶	چ چهارگاه + پ ترک	۶۰	۲	۶	پ ماهور + چ دشتی	۳۴	۲	۵	پ ترک + چ زابل	۸
۱	۵	چ چهارگاه + پ سه‌گاه	۶۱	۱	۶	پ ماهور + چ چهارگاه	۳۵	۰	۷	چ شور + پ ترک	۹
۱	۶	چ چهارگاه + پ ماهور	۶۲	۳	۵	پ ماهور + چ مخالف	۳۶	۰	۶	چ شور + پ سه‌گاه	۱۰
۲	۵	پ چهارگاه + چ ترک	۶۳	۳	۵	پ ماهور + چ زابل	۳۷	۲	۶	چ شور + پ ماهور	۱۱
۱	۶	پ چهارگاه + چ شور	۶۴	۱	۷	چ نوا + پ ترک	۳۸	۲	۵	چ شور + پ دشتی	۱۲
۲	۵	پ چهارگاه + چ سه‌گاه	۶۵	۲	۵	چ نوا + پ شور	۳۹	۲	۵	پ شور + چ ترک	۱۳
۱	۶	پ چهارگاه + چ ماهور	۶۶	۰	۸	چ نوا + پ ماهور	۴۰	۰	۷	پ شور + چ شور	۱۴
۱	۶	پ چهارگاه + چ نوا	۶۷	۰	۸	چ نوا + پ نوا	۴۱	۲	۵	پ شور + چ سه‌گاه	۱۵
۱	۶	چ مخالف + پ ترک	۶۸	۲	۵	چ نوا + پ دشتی	۴۲	۲	۶	پ شور + چ نوا	۱۶
۳	۵	چ مخالف + پ ماهور	۶۹	۱	۶	پ نوا + چ ترک	۴۳	۲	۵	پ شور + چ چهارگاه	۱۷
۳	۵	چ مخالف + پ نوا	۷۰	۱	۷	پ نوا + چ شور	۴۴	۲	۵	پ شور + چ زابل	۱۸
۰	۵	چ مخالف + پ مخالف	۷۱	۳	۵	پ نوا + چ سه‌گاه	۴۵	۰	۷	چ سه‌گاه + پ ترک	۱۹
۳	۵	چ زابل + پ ترک	۷۲	۲	۶	پ نوا + چ ماهور	۴۶	۳	۵	چ سه‌گاه + پ ماهور	۲۰
۳	۵	چ زابل + پ ماهور	۷۳	۳	۵	پ نوا + چ چهارگاه	۴۷	۱	۵	چ سه‌گاه + پ مخالف	۲۱
۱	۶	چ زابل + پ نوا	۷۵	۳	۵	پ نوا + چ مخالف	۴۸	۲	۵	پ سه‌گاه + چ ترک	۲۲
۱	۵	چ زابل + پ دشتی	۷۵	۱	۶	پ نوا + چ زابل	۴۹	۰	۷	پ سه‌گاه + چ شور	۲۳
۱	۵	پ زابل + چ دشتی	۷۶	۱	۶	چ دشتی + پ ترک	۵۰	۰	۷	پ سه‌گاه + چ سه‌گاه	۲۴
۰	۵	پ زابل + چ زابل	۷۷	۱	۶	چ دشتی + پ شور	۵۱	۳	۵	پ سه‌گاه + چ نوا	۲۵
				۲	۶	چ دشتی + پ ماهور	۵۲	۳	۵	پ سه‌گاه + چ دشتی	۲۶

زیادی برای اجرای این مدها و کاربردی شدن نتیجه این مقاله فراهم خواهد بود. ضمناً همان گونه که از ۲۲ حالت ترکیب چهارگان‌ها و پنجگان‌ها ۷۲ مد در این ردیف تشکیل شده می‌توان با تغییر در نغمات مهم دیگر مانند نغمه ایست، از یک نوع ترکیب، بیش از یک مد ایجاد کرد. برای نمونه مدهای داد و شکسته در آواز بیات ترک هر دو با ساختاری یکسان از ترکیب پنجگان ترک و چهارگان نوا تشکیل می‌شوند ولی نغمه ایست

موسیقی کلاسیک ایرانی به دست آورد مانند این که در موسیقی دستگاهی ملایم‌ترین مدها ۸ نسبت ملایم دارند و نغمه مجردی ندارند ولی مهم‌ترین دستاورد این جدول‌ها دستیابی به ۷۷ مد بالقوه در نظام موسیقی دستگاهی ایرانی است که از نظر ملایمت با اصول مدهای موجود در این موسیقی مطابقت دارند. با توجه به این که جایگاه نغمه شاهد که مهم‌ترین نقش در میان نغمات یک مد را دارد در این مدهای بالقوه مشخص است قابلیت

و گردش ملدی متفاوت آن‌ها سبب شده که دو مُد متفاوت قلمداد شوند.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که ردیف صبا از ۷۲ مُد تشکیل شده که این مُدها از ترکیب ۹ چهارگان و ۹ پنجگان مختلف در ۲۲ حالت متفاوت شکل گرفته‌اند. با استفاده از چهارگان‌ها و پنجگان‌های موجود در این ردیف، مجموعاً امکان تشکیل ۱۶۲ مُد وجود دارد که از این میان ۲۲ حالت ترکیب آن به فعل درآمده و ۱۴۰ حالت ترکیب دیگر به صورت بالقوه باقی مانده است. از این ۱۴۰ حالت بالقوه ۶۳ مورد با معیارهایی که برای حداقل ملایمت در مُدهای موجود در این ردیف به دست آمده (حداقل ۵ نسبت ملایم و حداکثر سه نغمه مجرد) مطابقت ندارند و ناملایم

یا متنافر برشمرده خواهند شد؛ ولی ۷۷ حالت ترکیب بالقوه دیگر وجود دارد که با معیارهای مذکور مطابقت دارند و امکان پذیرش آن‌ها در مُدگردی‌ها یا به‌عنوان مُدهای جدید به گوش شنونده امروزی محتمل به نظر می‌رسد. به‌جز معیار وجود حداقل ۵ نسبت ملایم و حداکثر ۳ نغمه مجرد در مُدهای ملایم یا نیمه ملایم، ۴ معیار دیگر در چهارگان‌ها، پنجگان‌ها و مُدهای ملایم و نیمه ملایم وجود دارد که عبارت‌اند از: ۱. عدم توالی دو فاصله بقیه، ۲. عدم توالی بیش از دو فاصله مجنب، ۳. عدم توالی بیش از دو فاصله طینی و ۴. توالی فاصله مستزاد و بقیه. به‌طور کلی می‌توان گفت که اصول و معیارهای ملایمت در موسیقی ایران از سده هفتم هجری تاکنون تغییرات چشمگیری نداشته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

او زلزل الضارب به معنای کسی که با زخمه‌های او زلزله ایجاد می‌شود بوده است (ستایشگر، ۱۳۷۶، ۲۶۳).

۱۱. این چهارگان در رسالات موسیقی مکتب منتظمیه (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۱) نیز نوا نامیده می‌شده است.

۱۲. داریوش طلایی در کتاب نگرشی نو به تئوری موسیقی ایرانی نام دشتی را بر روی چهارگانی که در این مقاله نوا نامیده شده گذاشته ولی در کتاب تحلیل ردیف (طلایی، ۱۳۹۴، ۱۴) نام دشتی را به نوا تغییر داده است. طلایی در منابع مذکور چهارگانی که در این مقاله دشتی نامیده شده در نظر نگرفته است.

۱۳. بنابر تعریف ارموی تعداد نسبت‌های ملایم در مُدهای ملایم به تعداد نغمات آن دور که ۸ نغمه هستند خواهد بود و در مُدهای خفی‌التنافر این تعداد کمتر ۸ خواهد بود و در مُدهای ظاهرالتنافر نیز یکی از عوامل تنافر که در چهارگان‌ها ذکر شد وجود خواهد داشت. (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۴) او در جایی دیگر (ارموی، ۱۳۸۰، ۲۸) ویژگی مُدهای خفی‌التنافر و ظاهرالتنافر را چنین توصیف می‌کند: «خفی‌التنافر و این قسم آن بود که نسبت‌هایش زیاده از پنج نبود و بعضی ظاهرالتنافر و در این قسم آن هیچ نسب در میان نغمات متبدل نبود مگر در نغمات ثوابت چهارگانه». منظور ارموی از ثوابت، نغمه نخست یک مُد و نغماتی که در فاصله چهارم، پنجم و اکتاو درست و همچنین هفتم کوچک نسبت به نغمه نخست قرار می‌گیرند است و نغمات دیگر را مُتبدلات می‌داند. تعداد نسبت‌های ملایم ذکر شده برای سنجش میزان ملایمت مُدها برگرفته از این تعریف و همچنین بررسی اوان رايت در مقاله در تألیف ملایم (خضرای، ۱۳۸۳، ۵۳) هستند.

۱۴. مُد همایون در ردیف سه‌تار صبا (صبا، ۱۳۹۷، ۴۲) به‌صورت همایون قدیم ولی در ردیف سنتور (صبا، ۱۳۹۰، ۹۱) به‌صورت همایون جدید روایت شده و ساختار مُدال متفاوتی برای هریک از آن‌ها در نظر گرفته شده است. از این‌رو در جدول (۶) هر دو حالت این مُد ذکر شده است.

References

- Alizadeh, H. (2003). *Instruction for Tar and Setar, intermediate course* [Dastur-e tār va setār, dowre-ye motavasseteh]. Mahoor. (In Persian)
- As'adi, H. (2003). Dastgāh as a multi-modal system [Dastgāh be-'on-vān-e majmu'e-i chand-modi]. *Mahoor Music Quarterly*, 6(22), 46-53. <https://mahoor.com/fa/mag/720-mahoor-music-quarterly-no-22> (In Persian)
- Avicenna. (2015). *Compendia of the science of music* [Jawāmi 'ilm al-musighi]. Bu-Ali Sina Foundation. (In Persian)
- Binesh, T. (2003). *Understanding Iranian music* [Shenākht-e musighi-ye Irān]. Art University. (In Persian)
- Farabi, A. N. (2014). *The great book of music* [Kitāb al-Musighi al-Ka-bir]. Soroush. (In Persian)
- Khosravi, B. (2004). *Safi al-Din from a contemporary perspective* [Safi al-Din az didgāh-e mo'āser]. Iranian Academy of Arts. (In Persian)

۱. مکتب مدرسی یا اسکولاستیک با شروع نهضت ترجمه در دوران خلافت عباسیان شکل می‌گیرد و موسیقی‌شناسانی مانند فارابی، ابن سینا و کندی را می‌توان نمایندگان شاخص این مکتب دانست.

۲. مکتب منتظمیه دوره‌ای در تاریخ موسیقی ایران است که از سده هفتم هجری (سیزدهم میلادی) با کتاب الادوار فی الموسیقی نوشته صفی‌الدین ارموی آغاز شده و تا دوران صفویه ادامه می‌یابد. دلیل نام‌گذاری این دوره به نام منتظمیه، انتظام یا تعدیلی است که در فواصل موسیقایی به‌ویژه دو فاصله مجنب کبیر و مجنب صغیر انجام شده است.

۳. واژه‌های چهارگان و پنجگان به‌عنوان برابر فارسی واژه‌های ذی‌الاربع و ذی‌الخمس از ترجمه فارسی کتاب موسیقی کبیر فارابی توسط مهدی برکشلی (فارابی، ۱۳۹۳، ۱۴۹) برداشت شده‌اند.

۴. معمولاً چهارگان‌ها از چهار نغمه و پنجگان‌ها از پنج نغمه تشکیل می‌شوند ولی ممکن است در یک ذی‌الاربع بیش از چهار نغمه و در یک ذی‌الخمس بیش از پنج نغمه نیز وجود داشته باشد. بنابر این معیار نام‌گذاری ذی‌الاربع و ذی‌الخمس علاوه بر تعداد نغمات آن‌ها وجود فاصله چهارم درست و پنجم درست میان نغمه آغاز و پایان آن‌هاست.

۵. سده هفتم هجری.

۶. ضمناً نمایش فواصل با اعداد کسری نیز دقیق نخواهد بود. برای نمونه ممکن است فاصله مجنب دقیقاً سه چهارم پرده نباشد و این فواصل سه چهارم پرده‌ای در موسیقی امروزی نیز دقیقاً با هم یکسان نیستند.

۷. به نظر می‌رسد صبا و دیگر نوازندگان هم‌دوره‌اش اصطلاح گوشه را چنانکه امروزه مرسوم است برای همه قطعات تشکیل‌دهنده ردیف به کار نمی‌بردند؛ بلکه آن را مختص به بخش‌هایی که در ادامه این نوشته به‌عنوان گوشه‌های مُدال نامیده شده‌اند می‌دانسته‌اند؛ به‌ویژه هنگامی که این مُدها (گوشه‌های مُدال) به‌صورت مُدگردانی در دستگاه‌ها و آوازهای دیگر اجرا می‌شده‌اند. برای نمونه هنگامی که در روند اجرای بیات ترک بخشی در آواز دشتی اجرا می‌شده این بخش را گوشه دشتی نام‌گذاری می‌کرده‌اند (شرفیانی، ۱۴۰۰، ۲۳).

۸. موزون (دارای وزن) شناخته‌شدن این گوشه‌ها صرفاً به سبب داشتن وزن موسیقایی است که با میزان‌بندی مشخص می‌شود و داشتن یا نداشتن وزن شعری تأثیری در این دسته‌بندی ندارد.

۹. البته ممکن است با شاهد قرار گرفتن یک نغمه در چهارگان بیش از یک مُد تداعی شود. برای نمونه در چهارگانی که به نام چهارگاه نام‌گذاری خواهد شد علاوه بر درآمد چهارگاه مُد درآمد بیات اصفهان نیز یادآوری می‌شود ولی از این‌رو که این چهارگان پیش‌تر در نظریه‌های پیشین (طلایی، ۱۳۷۲، ۲۳) به‌عنوان چهارگاه نامیده شده همین نام در این مقاله نیز به کار رفته است.

۱۰. زلزل لقب نوازنده و موسیقی‌دانی سرشناس به نام ابومنصور بن جعفر رازی در دوره عباسیان بوده که او را بدعت‌گذار استفاده از دستان وسطای زلزل می‌دانند. لقب کامل

- Maraghi, A. (2009). *The collection of melodies* [Jāmi' al-Alhān]. Iranian Academy of Arts. (In Persian)
- Maroufi, M. (1995). *The Radif of seven Dastgāhs of Iranian music* [Radif-e haft dastgāh-e musighi-ye Irāni]. Iran Music Association. (In Persian)
- Saba, A. (2004). *Violin courses, the radif of Master Abolhasan Saba* [Dowre-hā-ye violin, radif-e ostād Abolhasan Saba]. Safialishah. (In Persian)
- Saba, A. (2011). *Santur courses, the radif of Master Abolhasan Saba* [Dowre-hā-ye santur, radif-e ostād Abolhasan Saba]. Mahoor. (In Persian)
- Saba, A. (2018). *First course of Setar, the radif of Master Abolhasan Saba* [Dowre-ye avval-e setār, radif-e ostād Abolhasan Saba]. Mahoor. (In Persian)
- Setayeshgar, M. (1997). *Glossary of the music of Iran* [Vāzheh-nāmeḥ-ye musighi-ye Irān-zamin]. Ettela'at. (In Persian)
- Sharaf-Beyani, H. (2021). *Radif of Iranian music and old rhythmic pieces as narrated by Youssef Foroutan* [Radif-e musighi-ye Irāni va zarbi-hā-ye ghadimi be revāyat-e Youssef Foroutan]. Aref. (In Persian)
- Shirazi, Q. (2008). *Pearl of the crown* [Durrat al-Taj li-Ghurrat al-Dubaj]. Iranian Academy of Arts. (In Persian)
- Talai, D. (1993). *A new approach to the theory of Iranian music* [Negareshi now be te'ori-ye musighi-ye Irān]. Mahoor. (In Persian)
- Talai, D. (2015). *Analysis of Radif, based on the notation of Mirza Abdollah's radif with explanatory diagrams* [Tahlil-e radif, bar asās-e not-nevisi-ye radif-e Mirza Abdollah ba nemudār-hā-ye tashrihi]. Ney Publishing. (In Persian)
- Vaziri, A. (2000). *Music theory* [Te'ori-ye musighi]. Safialishah. (In Persian)
- ارموی، صفی‌الدین. (۱۳۸۰). کتاب‌الادوار فی‌الموسیقی. میراث مکتوب.
- اسعدی، هومان. (۱۳۸۲). دستگاه به‌عنوان مجموعه‌ای چندمُدی. فصلنامه موسیقی ماهور، ۶(۲۲)، ۴۶-۵۳. <https://mahoor.com/fa/mag/720-mahoor-music-quarterly-no-22>
- ابن‌سینا، حسین‌بن‌عبدالله. (۱۳۹۴). جوامع‌علم موسیقی. بنیاد بوعلی‌سینا.
- بینش، تقی. (۱۳۸۲). شناخت موسیقی ایران. دانشگاه هنر.
- خضرای، بابک. (۱۳۸۳). صفی‌الدین از دیدگاه معاصر. فرهنگستان هنر.
- ستایشگر، مهدی. (۱۳۷۶). واژه‌نامه موسیقی ایران زمین. اطلاعات.
- شرف‌بیانی، هوتن. (۱۴۰۰). ردیف موسیقی ایرانی و ضربی‌های قدیمی به روایت یوسف فروتن. عارف.
- شیرازی، قطب‌الدین. (۱۳۸۷). دره‌التاج لغره‌الدباج. فرهنگستان هنر.
- صبا، ابوالحسن. (۱۳۸۳). دوره‌های ویلن، ردیف استاد ابوالحسن صبا. صفی‌علیشاه.
- صبا، ابوالحسن. (۱۳۹۰). دوره‌های سنتور، ردیف استاد ابوالحسن صبا. ماهور.
- صبا، ابوالحسن. (۱۳۹۷). دوره اول سه‌تار، ردیف استاد ابوالحسن صبا. ماهور.
- طلایی، داریوش. (۱۳۷۲). نگرشی نو به تئوری موسیقی ایران. ماهور.
- طلایی، داریوش. (۱۳۹۴). تحلیل ردیف، بر اساس نت‌نویسی ردیف میرزا عبدالله با نمودارهای تشریحی. نشرنی.
- علیزاده، حسین. (۱۳۸۲). دستور تار و سه‌تار، دوره متوسطه. ماهور.
- فارابی، ابونصر. (۱۳۹۳). الموسیقی الکبیر. سروش.
- مراغی، عبدالقادر. (۱۳۸۸). جامع‌الالحان. فرهنگستان هنر.
- معروفی، موسی. (۱۳۷۴). ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. انجمن موسیقی ایران.
- وزیری، علینقی. (۱۳۷۹). تئوری موسیقی. صفی‌علیشاه.

An Analysis of the Process of Transferring Philosophical Cosmological and Anthropological Concepts in *Soul* Animation*

Abstract

This article examines how philosophical cosmological and anthropological concepts are translated into cinematic language in Pixar's *Soul* (2020). Although animation has often been studied as a medium for communicating cultural, social, and religious themes, its capacity to convey complex philosophical ideas has received less scholarly attention. Concepts such as the soul, afterlife, personal identity, the meaning of life, and the relationship between body and spirit are highly abstract and cannot be directly perceived through ordinary experience. The present study investigates how *Soul* transforms these concepts into a narrative and visual form that remains accessible to a broad audience. Focusing on the film's production process—from conceptual development and scriptwriting to visual realization—the research identifies the artistic, narrative, and technical strategies through which philosophical ideas are communicated. The study employs a qualitative content-analysis methodology. The film itself serves as the primary object of analysis, supplemented by interviews with members of the creative team, behind-the-scenes documentaries, and scholarly sources related to the production of the film. By examining character design, world-building, visual metaphors, narrative structure, music, and animation techniques, the research explores the mechanisms through which abstract philosophical concepts are transformed into comprehensible cinematic experiences. The findings suggest that the philosophical framework of *Soul* emerged from a combination of personal reflection, interdisciplinary collaboration, and extensive research. The film originated in Pete Docter's existential reflections on success, purpose, and fulfillment. These concerns were subsequently developed through collaboration among writers, artists, animators, and consultants from diverse intellectual and cultural backgrounds. Rather than presenting a particular religious doctrine, the filmmakers sought to create a universal symbolic language capable of addressing fundamental human questions concerning existence, meaning, and transcendence. The study demonstrates that cosmological concepts are primarily communicated through the creation of three symbolic realms: the Great Before, the Great Beyond, and the Zone. The Great Before functions as a metaphorical space in which souls acquire personality traits and prepare for earthly life. Its minimalist design, soft color palette, and abstract visual style communicate ideas related to the origins of identity and the preconditions of human existence. The Great Beyond symbolizes the mystery of death and the unknown destiny of the soul. By avoiding explicit depictions of heaven or hell, the film maintains intercultural accessibility while preserving the metaphysical ambiguity associated with death. The Zone serves as an intermediary realm linking material and spiritual existence. It represents states of creativity, concentration, and transcendence, while also illustrating the dangers of obsessive attachment through the depiction of lost souls. Anthropological concepts are conveyed primarily through character development and narrative progression. Joe Gardner embodies the human search for purpose and self-realization. At the beginning of the story, he believes that meaning depends upon achieving a lifelong professional ambition. As the narrative unfolds, however, he discovers that the value of life cannot be reduced to a single achievement. Instead, meaning emerges through attentive engagement with everyday experiences and ordinary moments.

Citation: Karami, Mohsen, & Fathi, Hossein. (2026). An analysis of the process of transferring philosophical cosmological and anthropological concepts in *Soul* animation. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 73-84. (In Persian)

Received: 30 Nov 2024

Received in revised form: 07 Jan 2025

Accepted: 22 Jan 2025

Mohsen Karami¹  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.

E-mail: mohsenkarami@iribu.ac.ir

Hossein Fathi² 

Master in Science in Broadcasting, Department of Media Arts, Faculty of Religion and Media, IRIB University, Tehran, Iran.

E-mail: hosseinfathi400@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386159.615977>

This transformation constitutes the film's central philosophical insight concerning human flourishing. Similarly, the character 22 represents existential uncertainty and the struggle to find reasons for living. As a soul reluctant to enter earthly existence, 22 symbolizes individuals who experience aimlessness, doubt, and a lack of direction. The relationship between Joe and 22 therefore becomes a dramatic exploration of competing attitudes toward purpose, identity, and fulfillment. Another important finding concerns the film's representation of the relationship between body and soul. Through its depiction of disembodied yet recognizable spiritual beings, *Soul* visually communicates the notion that personal identity extends beyond physical embodiment. The simplified and luminous design of the souls distinguishes spiritual existence from material existence while maintaining continuity between them. In this way, the film invites reflection on enduring philosophical questions concerning the permanence of the soul, the transience of the body, and the foundations of selfhood. The study further highlights the role of animation techniques in philosophical communication. Color, lighting, sound, rendering technologies, and spatial design function not merely as aesthetic elements but as conceptual tools that shape viewers' understanding of abstract ideas. Jazz music plays a particularly significant role, symbolizing creativity, passion, transcendence, and existential fulfillment. Through recurring scenes of musical performance, the film portrays artistic immersion as a means of connecting with deeper dimensions of human experience. The article concludes that *Soul* provides a compelling example of how animation can communicate sophisticated philosophical concepts without sacrificing intellectual depth. By integrating visual symbolism, narrative structure, technological innovation, and interdisciplinary collaboration, the film demonstrates that animation can serve as a powerful medium for philosophical reflection. Its success lies not simply in simplifying abstract ideas, but in preserving their existential significance while making them emotionally engaging and accessible to diverse audiences. Consequently, *Soul* illustrates the broader potential of animated cinema to explore fundamental questions concerning reality, identity, mortality, and the meaning of human life.

Keywords: animation production process, anthropological concepts, cosmological concepts, Pixar company, *Soul* (2020)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the second author's master's thesis, entitled "An analysis of the process of transferring philosophical cosmological and anthropological concepts in *Soul* Animation (1403)," under the supervision of the first author at IRIB University.

تحلیل فرآیند انتقال مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی فلسفی در انیمیشن روح*

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی فرآیند انتقال مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی در انیمیشن روح (۲۰۲۰)، محصول پیکسار، است و در طی آن تلاش شده است از طریق تحلیل روش‌ها و تکنیک‌های مورد استفاده در بازنمایی مفاهیم مذکور به این امر پرداخته شود. بر این اساس، با بهره‌گیری از رویکرد تحلیل محتوای کیفی، تمامی مراحل تولید این انیمیشن از ایده‌پردازی تا پیش‌ساخت و ساخت نهایی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند، و در این مسیر به‌ویژه نحوه استفاده از

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۰۳

محسن کرمی (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

E-mail: mohsenkarami@iribu.ac.ir

حسین فتیحی: کارشناس ارشد تولید سیما، گروه هنرهای رسانه‌ای، دانشکده دین و رسانه، دانشگاه صداوسیما، تهران، ایران.

E-mail: hosseinfathi400@gmail.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386159.615977>

استعاره‌های بصری و تکنیک‌های خلاقانه انیمیشن‌سازی برای انتقال مفاهیم فلسفی مورد توجه بوده‌اند. باری، یافته‌ها نشان می‌دهند که انیمیشن روح از طریق همکاری میان‌رشته‌ای تیم تولید، استفاده از تجربه‌های زیسته کارگردانان و نویسندگان موفق به بازنمایی مفاهیم پیچیده فلسفی به زبانی ساده و قابل فهم برای طیف وسیعی از مخاطبان شده است. همچنین، این انیمیشن از طریق طراحی‌های بصری نوآورانه و استفاده هوشمندانه از رنگ‌ها، نورپردازی‌ها، و فضاهایی که القاء معنویت و روحانیت می‌کنند توانسته است دنیایی قابل باور و در عین حال استعاری خلق کند که به مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی توجه عمیقی دارد. در نهایت، این تحقیق نشان می‌دهد که انیمیشن، در مقام یک رسانه هنری و فرهنگی، ظرفیت بالایی در انتقال مفاهیم فلسفی پیچیده، از جمله مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی، به مخاطبان دارد.

واژه‌های کلیدی: انیمیشن روح (۲۰۲۰)، شرکت پیکسار، فرآیند تولید انیمیشن، مفاهیم انسان‌شناختی، مفاهیم کیهان‌شناختی

استناد: کرمی، محسن و فتیحی، حسین. (۱۴۰۵). تحلیل فرآیند انتقال مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی فلسفی در انیمیشن روح. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱ (۳)، ۷۳-۸۴.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «فرآیند ارائه اندیشه‌های کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی در تولید انیمیشن: مورد مطالعه انیمیشن روح» است که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه صداوسیما ارائه شده است.

مقدمه

یکی از نسبت‌های گوناگونی که می‌توان میان انیمیشن، به مثابه یکی از زیرمجموعه‌های قالب هنری بزرگ تصویر متحرک یا فیلم به معنای اعم آن، با فلسفه تصور کرد این است که انیمیشن بتواند در مقام بیان مفاهیم و فکرت‌های انتزاعی فلسفی ایفای نقش کند (کرمی، ۱۴۰۰، ۳۵۶). بر طبق تعریف، مفاهیم انتزاعی^۱، مانند حقیقت و عشق، آن دسته از مفاهیم‌اند که مصادیق‌شان را نه در دایره محسوسات^۲ می‌توان یافت و نه در دایره حسّیات^۳، در برابر مفاهیم انضمامی^۴، مانند برکه و تشنگی، که مصادیق‌شان یا از محسوسات‌اند یا از حسّیات (Paivio, Yuille, & Madigan, 1968; Wiemer-Hastings & Xu, 2005; Connell & Lynott, 2012; Bry-sbaert, Warriner, & Kuperman, 2014). براین قرار، مفاهیم انتزاعی خودشان دست کم به سه دسته مهم قابل تقسیم‌اند: مفاهیم انتزاعی فلسفی، مفاهیم انتزاعی روان‌شناختی، و مفاهیم انتزاعی جامعه‌شناختی. باری، به نظر می‌رسد که انیمیشن به مثابه یک رسانه هنری، طی دهه‌های اخیر نقش برجسته‌ای در انتقال مفاهیم انتزاعی، اعم از فلسفی و روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، به مخاطبان گسترده ایفا کرده است. اهمیت این امر از این جا روشنتر می‌شود که بدانیم: اولاً، ما آدمیان برای نیک‌روزی، به معنای اعم آن، در زندگی نیازمند پاره‌ای از مفاهیم انتزاعی بوده‌ایم و از همین رو آن‌ها را پرورش داده‌ایم. و ثانیاً، انتقال این مفاهیم به ذهن و ضمیر مردمان عادی ناآشنا با مطالعات نظری معمولاً بسیار دشوار است.

به عبارت دیگر، از سویی، ما آدمیان برای داشتن زیستی سعادتمندانه، یعنی زندگی‌ای خوب^۵ و خوش^۶ و ارزشمند^۷ (Goldman, 2018, p. 153)، گریزی از لوازم و اقتضائات نظری و عملی چنین زندگی‌ای نداریم، و به نظر می‌رسد که یکی از لوازم نظری و عملی چنین زندگی‌ای دریافت و فهم برخی از مفاهیم انتزاعی است. یعنی، برای مثال، هنگامی که در مقام نظر فهمی از عدالت نداشته باشیم و ندانیم که عدالت چیست، طبعاً در مقام عمل هم نخواهیم توانست تشخیص دهیم که فعل عادلانه کدام است و باید چه فعلی انجام دهیم؛ اگر نظراً از تفاوت‌های میان دردورنجه‌های گریزناپذیر^۸ با دردورنجه‌های گریزپذیر^۹ آگاهی نداشته باشیم و ندانیم که این دو مفهوم چه وجه تمایزی با یکدیگر دارند، عملاً نخواهیم توانست مصادیق این دو دسته را از هم تمیز دهیم و در نتیجه بخش مهمی از سرمایه‌های مادی و غیرمادی زندگی‌مان را مصروف گریز از دردورنجه‌های گریزناپذیر خواهیم کرد، که لاجرم برایمان تلخ‌کامی و ناخوشی به همراه خواهد داشت؛ و در نهایت، اگر نتوانیم در مقام نظر میان واقعیت‌ها و حقایق با اوهام و اباطیل تمایز روشنی قائل شویم و قادر نباشیم فرق‌های فارغ‌شان را بشناسیم، در مقام عمل مدام دستخوش فریب خوردگی از سوی دیگران و خودفریبی از سوی خودمان خواهیم بود و در نتیجه زندگی‌ای فاقد معنا و ارزش خواهیم داشت. و بر طبق تعریف پیش گفته از مفاهیم انتزاعی، روشن است که عدالت، دردورنجه‌های گریزناپذیر و گریزپذیر، حقایق و غیره مفاهیمی انتزاعی‌اند که مصادیق‌شان نه از جنس محسوسات‌اند و نه از قماش حسّیات؛ یعنی، لاجرم ذهن انتزاعاتی در این میان صورت داده است. از سوی دیگر، مفاهیم انتزاعی، به رغم این که برای زندگی اخلاقی و شادکامانه و معنادار هر انسانی مورد حاجت‌اند، به سادگی قابل انتقال به اذهان و نفوس هر انسان بی‌خبر از مطالعات نظری نیستند؛ حال، خواه این بی‌خبری ناشی از سن و سال کم او باشد، به مانند کودکان و نوجوانان، و خواه ناشی از بی‌ارتباطی با

حرفه و پیشه فرد باشد، به مانند غالب بزرگسالان. و البته این لزوم خبرگی در مطالعات نظری به ماهیت پیچیده مفاهیم انتزاعی بازمی‌گردد: این که مصادیق‌شان نه از مقوله محسوسات‌اند و نه از مقوله حسّیات، و از این رو طبعاً به عالم نظر و انتزاع نظری تعلق دارند.

حال، در این پژوهش بحث در باب نسبت انیمیشن با مفاهیم انتزاعی فلسفی است، و در مسائل قابل بررسی در این قلمرو این مسأله محل توجه قرار گرفته است که قالب انیمیشن چگونه می‌تواند به بیان مفاهیم انتزاعی فلسفی بپردازد. برای محدود کردن دامنه پژوهش، به سراغ یکی از برجسته‌ترین آثار در این زمینه، یعنی انیمیشن روح (۲۰۲۰)، محصول شرکت پیکسار، رفته‌ایم. این اثر مفاهیم فلسفی از جمله مفاهیم کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی‌ای چون روح^{۱۰}، جهان پسین^{۱۱} و پیشین^{۱۲} را به زبانی ساده و قابل درک برای طیف وسیعی از مخاطبان، از کودکان تا بزرگسالان، به تصویر کشیده است.

انیمیشن مذکور نه تنها به سبب تکنیک‌های بصری و روایت داستانی بی‌نظیرش مورد توجه قرار گرفته، بلکه به خاطر پرداختن به سؤالات بنیادین انسان درباره معنا، هدف و انگیزه زندگی اثری قابل توجه است. این انیمیشن، با استفاده از استعاره‌ها و تصاویر فانتزی، تجربه‌ای منحصر به فرد خلق کرده است که می‌تواند مخاطب را به فکر واداشته و او را به بررسی مجدد باورها و ارزش‌های خود دعوت کند. و همه این‌ها را از راه بیان مفاهیم و فکرت‌های فلسفی انتزاعی صورت داده است.

بنابراین، هدف این پژوهش، تحلیل فرآیند انتقال مفاهیم فلسفی کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی در انیمیشن روح است. به منظور دستیابی به این هدف، مراحل تولید این انیمیشن از ایده‌پردازی تا پیش‌ساخت و ساخت مورد بررسی قرار گرفته است. در نهایت، این پژوهش می‌تواند راهکارهایی ارائه دهد در جهت این که چگونه می‌توان مفاهیم پیچیده فلسفی را با استفاده از رسانه انیمیشن به شکلی موفق و مؤثر به مخاطب منتقل کرد. به عبارت دیگر، این پژوهش تلاش می‌کند تا فرآیند تولید و شگردهای استفاده‌شده در این اثر را به دقت بررسی و تحلیل کرده و از آن شبه‌الگویی به دست دهد برای انتقال مفاهیم فلسفی در انیمیشن‌های آینده.

روش پژوهش

این پژوهش یک مطالعه کیفی با رویکرد تحلیل محتوای کیفی است. این رویکرد به محقق امکان می‌دهد تا با تحلیل دقیق ساختارهای رسانه‌ای، مفاهیم انتزاعی فلسفی پیش گفته را استخراج و تحلیل کند.

در جمع‌آوری داده‌ها، افزون بر خود فیلم، به سراغ مصاحبه‌های عوامل تولید از جمله کارگردان، ویدیوهای پشت صحنه، و مقالات مرتبط رفته‌ایم. از جمله مصاحبه‌های کلیدی، مصاحبه با پیت داکترو کمپ پاورز درباره فلسفه و فرآیند تولید این انیمیشن است.

و در نهایت در تحلیل داده‌ها این مراحل طی شده است؛

انتخاب واحد تحلیل: انیمیشن روح و مصاحبه‌های مرتبط به عنوان واحدهای اصلی تحلیل انتخاب شدند.

کدگذاری: مفاهیم کلیدی مانند روح، معنای زندگی و جهان پسین شناسایی و دسته‌بندی شدند.

طبقه‌بندی مفاهیم: مفاهیم شناسایی شده در دسته‌های کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی قرار گرفتند تا نحوه استفاده از استعاره‌های بصری و فلسفی مشخص شود.

تحلیل نهایی: نتایج کدگذاری و طبقه‌بندی بررسی شدند تا ارتباط بین تولید انیمیشن و بازنمایی مفاهیم فلسفی شناسایی شود.

پیشینه پژوهش

مطالعه‌ای که توسط محمدعلی صفورا در پایان‌نامه‌اش با عنوان «شیوه‌های بازنمایی مضامین فرهنگی-اجتماعی در تولیدات انیمیشن تلویزیونی ایران و مقایسه آن با تولیدات مشابه انگلیس» انجام شده است، به بررسی نحوه بازنمایی مضامین فرهنگی-اجتماعی در انیمیشن‌های ایرانی و انگلیسی پرداخته و نشان داده است که انیمیشن می‌تواند رسانه‌ای مؤثر برای انتقال این مفاهیم باشد، اگرچه در ایران این ابزار به طور کامل مورد استفاده قرار نگرفته است (صفورا، ۱۳۹۲).

همچنین، بهمن ورمزیار در پایان‌نامه خود با عنوان «چگونگی انتقال مهارت‌های زندگی مومنان به کودکان در انیمیشن‌های تلویزیونی» به این نتیجه رسیده است که برای انتقال مفاهیم دینی به کودکان، انیمیشن ابزاری بسیار مناسب است. وی تأکید دارد که استفاده از عناصر تصویری و ساده‌سازی مفاهیم، باعث می‌شود که مفاهیم دینی به شکلی ملموس و قابل درک برای کودکان ارائه شوند. این یافته‌ها به ما نشان می‌دهد که مفاهیم فلسفی نیز به استفاده از رویکردهای مناسب می‌توانند به شکلی مؤثر به مخاطبان منتقل شوند (ورمزیار، ۱۳۹۷).

در نهایت، تحقیق سعیده سادات موسوی و همکارانش با عنوان «بازنمایی مضامین مذهبی در انیمیشن: بررسی الگوهای به کار گرفته شده در آثار ژاپنی» نشان داده است که مفاهیم دینی و فلسفی در انیمیشن‌های ژاپنی به شکل گسترده‌ای مورد استفاده قرار گرفته‌اند و این آثار، نه تنها توانسته‌اند به مخاطبان محلی بلکه به مخاطبان جهانی نیز دسترسی پیدا کنند. مطالعه این پژوهشگران به روش‌های مختلف بازنمایی ایده‌های مذهبی و فلسفی در انیمه‌های ژاپنی پرداخته و نشان داده است که با بهره‌گیری از نمادگرایی و تصاویر فانتزی، می‌توان این مفاهیم را به شکلی جذاب به مخاطب ارائه داد (موسوی و همکاران، ۱۳۹۷).

مرور پیشینه بحث نشان می‌دهد که تمرکز پژوهش‌های صورت گرفته در ایران عمدتاً بر بازنمایی مفاهیم دینی و فرهنگی به معنای عام آن بوده است و مفاهیم انتزاعی فلسفی، که موضوع تحقیق حاضر است، محل توجه قرار نگرفته‌اند. از سوی دیگر، تحقیقات پیشین دامنه کار خود را بسیار گسترده در نظر گرفته‌اند، اما تحقیق حاضر فقط به روند تولید انیمیشن روح، به مثابه نمونه‌ای مثالی، از تولیدات شرکت پیکسار می‌پردازد، تا با تنگ کردن دامنه پژوهش بتواند به عمق بیش‌تری دست پیدا کند.

مبانی نظری پژوهش

تعریف مفاهیم

دو مفهوم کلیدی در این پژوهش عبارتند از مفاهیم و گزاره‌های کیهان‌شناختی و مفاهیم و گزاره‌های انسان‌شناختی. مراد از مفاهیم و گزاره‌های کیهان‌شناختی عمدتاً آن دسته از مفاهیم و گزاره‌ها در باب کل کیهان یا گیتی یا جهان هستی‌اند که ۱. ساحت‌ها و بخش‌های مختلف جهان را توصیف می‌کنند؛ مثل این که «جهان به دو قسمت تقسیم می‌شود: این جهان و آن جهان». و به ویژگی‌های مهم این بخش‌ها می‌پردازند، ۲. می‌گویند که رتبه‌بندی اهمیت بخش‌های مختلف جهان از چه قرار است؛ مثلاً می‌گویند که «این دنیا مقدمه‌ای برای آن دنیا است، و آن دنیا اصل است

و این دنیا وسیله و پلی برای رسیدن به آن دنیا است» ۳. در باب ارتباط بخش‌های مختلف جهان هستی و کیهان سخن می‌گویند؛ برای مثال «زندگی در دنیای دیگر مستقیماً متأثر از شیوه زیست در این دنیا است؛ ولی عکس این صادق نیست. بنابراین، تلاش در این زندگی برای زندگی دیگر می‌تواند به همین زندگی پرنج‌ومحنت معنا ببخشد» (طباطبایی، ۱۳۷۸/۱۳۵۰، ۴۱۸).

و مراد از مفاهیم و گزاره‌های انسان‌شناختی نیز آن دسته از مفاهیم و گزاره‌ها در باب انسان‌اند که ۱. ساحت‌های وجودی انسان را توصیف می‌کنند؛ مثلاً می‌گویند که «انسان موجودی دارای دو ساحت است: بدن و جان»؛ یا «موجودی چهارساحتی است، یعنی هم جسم^{۱۳} دارد، هم ذهن^{۱۴} دارد، هم نفس^{۱۵} دارد، و هم روح^{۱۶}». و ویژگی‌های مهم این ساحت‌ها را توصیف می‌کنند، ۲. به رتبه‌بندی ارزش و اهمیت ساحت‌های وجودی انسان می‌پردازند؛ مثل این که «در نهایت انسان باید در پی نجات روح خود باشد، زیرا روح نسبت به جسم اصالت بیشتری دارد» و ۳. در خصوص ارتباط و تأثیر و تأثر ساحت‌های مختلف وجودی انسان از یکدیگر سخن می‌گویند؛ مثلاً می‌گویند که «رنج‌های جسمانی می‌توانند سبب تعالی روح شوند، اما عکس این صادق نیست» (طبرسی، ۵۳۶ ه.ق/۱۳۵۰، ۳۳۱؛ طباطبایی، ۱۳۷۸/۱۳۵۰، ۲۲۷).

در پژوهش حاضر در باب انیمیشن روح، عمدتاً این مفاهیم و گزاره‌های فلسفی محل توجه قرار گرفته‌اند، هرچند به مفاهیم دیگری چون معنای زندگی نیز که در ذیل این مفاهیم قابل طرح‌اند توجه شده است.

۱. مرحله ایده‌پردازی و توسعه مفاهیم فلسفی

اولین مرحله از مراحل تولید انیمیشن فرایند ایده‌پردازی است. در این مرحله است که عوامل تولید انیمیشن روح در پیکسار آغاز به پرورش و توسعه مفاهیم فلسفی می‌کنند. در این مسیر از چیزهایی بهره می‌برند، از جمله تجربه‌های زیسته خالقان اثر.

۱.۱. معنای زندگی و تجربه‌های زیسته

نقطه آغاز فرایند ساخت انیمیشن روح با پرسش‌های فلسفی و انتزاعی پیت داکتر درباره زندگی گره خورده است. به گفته خود او و کمپ پاورز، کارگردانان این اثر، ایده اصلی فیلم نه از یک داستان ساده، بلکه از تجربه‌های شخصی پیت و تلاش او برای درک چستی معنای زندگی نشأت گرفته است. داکتر در مصاحبه‌های خود می‌گوید که پس از ساخت انیمیشن درون بیرون (۲۰۱۵)، به او این احساس دست می‌دهد که قله انیمیشن‌سازی را فتح کرده است و به نوعی به تمام آرزوهای کودکی‌اش دست یافته. با این وجود، هنوز احساس می‌کرد که بخشی از وجودش خالی است و از خود می‌پرسید: «حالا چه؟ آیا دوباره باید به سر کار برگردم و این کار را تکرار کنم؟» این سؤالات فلسفی و انتزاعی او را به سمت خلق فیلم روح سوق داد و بدین سان مبنای خلق این اثر نه یک ایده داستانی مرسوم بلکه تلاش برای پاسخ به سؤالات عمیق فلسفی درباره هدف از زندگی بوده است (Davise, 2021).

از این جا معلوم می‌شود که بخش قابل‌ملاحظه‌ای از ایده‌پردازی اولیه این انیمیشن بر اساس تجربه‌های شخصی تیم خلاق پیکسار، به‌ویژه پیت داکتر، شکل گرفته است. چنان که اشاره شد، داکتر در مصاحبه‌های خود اشاره کرده است که تجربه‌هایش از زندگی و

۲. مرحله پیش‌ساخت و توسعه ایده‌های اولیه

پس از جمع‌آوری داده‌های اولیه، نوبت به فرآیند توسعه داستان می‌رسد. در این مرحله، مفاهیمی همچون جهان پیشین و پسین، منطقه^{۱۸} و جرقه زندگی به عنوان مفاهیم کلیدی مطرح می‌شوند. این مفاهیم به تدریج با تحقیقاتی که تیم تولید در زمینه‌های مختلف فلسفی و دینی انجام داده‌اند، ترکیب می‌شوند تا داستانی شکل بگیرد که هم برای مخاطبان عام و هم برای علاقه‌مندان به مباحث فلسفی جذاب باشد. فرآیند توسعه داستان به صورت ترکیبی و با همکاری فیلمنامه‌نویسان، طراحان و انیماتورها انجام می‌شود تا اطمینان حاصل شود که هر یک از این مفاهیم به شکلی هنری و بصری بازنمایی می‌شوند. کمپ پاورز در باره این فرآیند در خصوص فیلم روح می‌گوید: «در جایی نیاز داشتیم تصویری از جامعه اصیل سیاه‌پوستان را در داستان نشان دهیم، و من پیشنهاد دادم که یک آرایشگاه به داستان اضافه کنیم. با این حال، بسیاری از افراد با من مخالفت کردند؛ چرا که در مراحل تولید یک اثر در پیکسار، باید برای تمامی تصمیمات دلایل منطقی و قابل قبول ارائه شود، و دلایل نژادی به تنهایی کافی نبودند. چنین پیشنهادی به معنای زمان‌برتر کردن پروژه نیز بود؛ زیرا باید شخصیت‌های جدید و محیط جدید خلق شود». با این حال، با حمایت پیت داکتر، پاورز شروع به نوشتن و خلق استوری ریلز اولیه کرد. پس از نمایش نسخه اولیه، همه اعضای تیم ضرورت و اهمیت وجود چنین مکانی را درک کردند (Kaplan, 2020, p. 1).

در پیکسار، توسعه هر ایده، از جمله توسعه ایده انیمیشن روح، به معنای بحث و گفت‌وگوهای متعدد با اعضای مختلف دپارتمان‌هاست. این بحث‌ها پایان نمی‌یابند تا زمانی که داستان در نسخه اولیه خود به طور کامل خلق و در مقابل هیئتی به نام هیئت خلاق^{۱۹} به نمایش درآید. این جلسات معمولاً بین ۶ تا ۹ بار برای هر فیلم پیکسار برگزار می‌شوند، و بخش زیادی از داستان پس از این جلسات تغییر می‌کند. بنابراین، تمامی جزئیاتی که در انیمیشن روح به نمایش درآمده است، حاصل این بحث‌ها و گفت‌وگوهای منطقی است که در نهایت، منطقی‌ترین ایده‌ها برگزیده و اجرا می‌شوند (Screenplayed, Breakdown, 2021).

۲.۱. تأثیر همکاری میان‌رشته‌ای

یکی از نکات برجسته در تولید انیمیشن روح، همکاری میان‌رشته‌ای تیم تولید تقریباً در تمامی مراحل، از جمله توسعه ایده‌های اولیه، است. کمپ پاورز، که به عنوان نویسنده به تیم تولید روح می‌پیوندد، نقش مهمی در توسعه شخصیت‌ها و ارتباط مفاهیم فلسفی با داستان فیلم ایفا می‌کند (Westminstertownhall, 2015). این همکاری میان نویسندگان، طراحان، و انیماتورها یکی از عواملی است که باعث می‌شوند ایده‌های انتزاعی به شکلی ملموس و قابل فهم برای مخاطبان ارائه شوند.

۲.۲. توجه به جزئیات و تحقیق در آن‌ها

علاوه بر این، اصل تحقیق در جزئی‌ترین عناصر موجود در اثر، به عنوان یکی از ارکان اصلی پیکسار نقش مهمی در توسعه ایده‌ها و باورپذیری شخصیت‌ها دارد. برای افزایش دقت و واقع‌گرایی در طراحی شخصیت گربه در انیمیشن روح، یک متخصص گربه‌سانان را به کار می‌گیرند تا رفتار و حرکات طبیعی این حیوان به طور دقیق در انیمیشن بازنمایی شوند (California State University, 2021). این نوع همکاری میان‌رشته‌ای

چالش‌های فردی در یافتن معنای زندگی، الهام‌بخش ایده اصلی فیلم بوده است. این تجربه‌های زیسته باعث شدند که تیم تولید مفاهیمی مانند جرقه^{۲۰} یا انگیزه در زندگی را به شکلی نمادین و استعاری در داستان بازتاب دهند. مایک جونز، یکی از نویسندگان انیمیشن روح، در این باره می‌گوید که منبع اصلی خلق این انیمیشن، تجربه زیسته پیت داکتر با فرزند تازه‌متولدشده‌اش بوده است؛ چرا که این فرزند دارای ویژگی‌های شخصیتی‌ای متفاوت با والدین خود بود. بنابراین، این فکرت در ذهن او جوشید که شاید ارواح انسان‌ها از جایی ویژگی‌های شخصیتی خود را دریافت می‌کنند، و همین بدل به ایده اولیه و نقطه شروع انیمیشن روح شد (Screenplayed Breakdown, 2021).

با ورود این ایده به مرحله توسعه داستان و گسترش آن، نقاط و زوایای پنهانی آشکار شدند که نیاز به بازنگری، اصلاح یا حتی حذف داشتند. داکتر در این باره می‌گوید که در ابتدا شخصیت جو به عنوان یک انیماتور سفیدپوست در نظر گرفته شده بود. با این حال، شغل انیماتور به دلیل ماهیت تکراری و کلیک‌های متعددش جذابیتی نداشت. به همین دلیل، شغل او به بازیگری تغییر یافت؛ چو هدف یک بازیگر به طور کلی مشهور شدن است، و این برای تیم تولید که به دنبال عنصری بودند که به خالص‌ترین شکل ممکن از شوق و علاقه ناشی شود مناسب نبود. پس از این ایده هم گذشتند و در نهایت به موسیقی‌جاز رسیدند. در تحقیقات گسترده‌ای که انجام شد به این نتیجه رسیدند که جو باید یک سیاه‌پوست باشد. به همین دلیل، دایانا مری، تهیه‌کننده انیمیشن، به کمپ پاورز، نویسنده سیاه‌پوست، رسید. کمپ پاورز این داستان را بسیار شخصی می‌داند؛ زیرا بین او و جو اشتراکات زیادی وجود دارد، از جمله شکست‌های متعدد در زندگی و درگیری‌های لفظی با مادر خود. پاورز می‌گوید که بخش زیادی از وجود خود را در این انیمیشن گذاشته است (Davise, 2021).

بر اساس آن چه گذشت، می‌توان گفت که فرآیند ایده‌پردازی انیمیشن روح، یک فرآیند دستوری و از پیش تعیین‌شده نبوده، بلکه به واسطه گفت‌وگوهای منطقی و نیاز داستان به عناصر، محیط و شخصیت‌های فرعی و اصلی شکل گرفته است. پیش‌فرض این فرآیند این است که آن چه برای مخاطبان به نمایش درمی‌آید فرافرهنگی و باورپذیر باشد. و لازمه چنین چیزی در نظر گرفتن تحقیقات جامع در همه دیدگاه‌های مطرح است. و نتیجه این تحقیقات باید قابلیت تعمیم داشته باشد. یکی از بهترین راه‌های رسیدن به این هدف، استفاده از تجربه زیسته افراد در جای جای داستان است، یعنی همان کاری که به‌وضوح در فرآیند ایده‌پردازی و توسعه ایده‌ها در این جا دیده می‌شود.

۲.۱. تحقیقات و مصاحبه‌های فلسفی، دینی و بینارشته‌ای

برای ساخت جهان‌های متافیزیکی و معنوی که در فیلم به تصویر کشیده شده‌اند، تیم پیکسار به تحقیق و مصاحبه با متخصصین در زمینه‌های مختلف فلسفی و دینی و... پرداخته است. داکتر در مصاحبه‌ای اشاره کرده است که تیم تولید با روحانیان ادیان مختلف مصاحبه کرده تا دیدگاه‌های متفاوت درباره روح و جهان پسین را بررسی کند. هدف اصلی از این تحقیقات، یافتن یک زبان تصویری و داستانی بوده است که بتواند مخاطبانی با باورهای مختلف را به خود جلب کند و در عین حال به مفاهیم جهانی و فرافرهنگی بپردازد (Doek, 2020).

و توجه به جزئیات نشان‌دهنده تلاش برای خلق دنیایی است که هم از نظر بصری جذاب و هم از نظر مفهومی عمیق و باورپذیر باشد (Kaplan, 2020, p. 2).

۳. مرحله ساخت نهایی

۱.۳. بازنمایی مفاهیم کیهان‌شناختی

انیمیشن روح به شکلی بی‌نظیر مفاهیم کیهان‌شناختی را با استفاده از استعاره‌های بصری و داستانی پیچیده به تصویر می‌کشد. جهان پیشین، جهان پسین و منطقه نماینده سه بخش از جهان در این فیلم هستند. هر یک از این بخش‌ها در فیلم به نحوی استعاری ناظر به تقسیم‌بندی‌های کیهان‌شناختی، ویژگی‌های هر کدام از این بخش‌ها، رتبه‌بندی و اهمیت آن‌ها، نسبت و ارتباطشان با یکدیگر، و مفاهیم ناظر به آن‌ها هستند. همه این‌ها نیز از طریق تکنیک‌ها و جلوه‌های بصری و صوتی خاص و هنرمندانه برای مخاطب ارائه می‌شوند. حال، در این بخش به تحلیل نحوه طراحی و بازنمایی این دنیاها در فرآیند تولید فیلم روح می‌پردازیم.

۱.۱.۳. جهان پیشین

یکی از مفاهیم برجسته در انیمیشن روح، جهان پیشین است؛ جایی که ارواح تازه متولد شده برای آمادگی ورود به دنیای مادی آموزش می‌بینند و جرقه زندگی خود را پیدا می‌کنند. این جهان خیالی، استعاره‌ای از ایده‌های دینی و فلسفی مختلف درباره خاستگاه شخصیت افراد است. در بسیاری از فلسفه‌ها و ادیان، مانند اسلام و افلاطونیسیم، مفهومی مشابه به نام عالم ذریا جهان قبل از تولد مطرح می‌شود (طباطبایی، ۱۳۵۰/۱۳۷۸، ۴۱۸).

جهان پیشین در فیلم به شکلی بصری و فانتزی طراحی شده است؛ فضاهای آبی‌رنگ، ساده و بی‌پیرایه که نشان‌دهنده حالت معصوم و شکل‌نگرفته ارواح تازه‌وارد است. این طراحی، نه تنها به مفهوم فلسفی خاستگاه روح اشاره دارد، بلکه با استفاده از استعاره‌های بصری مینیمالیستی، به مخاطب این امکان را می‌دهد که با مفهوم مجرد و ناملموس روح به گونه‌ای ارتباط برقرار کند که فهم آن ساده‌تر شود.

در این جهان، شخصیت‌هایی به نام جری‌ها و تری‌ها وجود دارند که به گفته دایانا مری، تهیه‌کننده انیمیشن روح، چالشی‌ترین شخصیت‌های تاریخ پیکسار هستند. این شخصیت‌ها باید به نوعی بازتاب‌دهنده مفهوم متافیزیکی خود باشند. طراحی این شخصیت‌ها چالشی بزرگ بود، زیرا ماهیت بصری آن‌ها علاوه بر ساده بودن، باید به مفهوم متافیزیکی و فراماده اشاره کند. دایانا بیان می‌کند که طرح‌های زیادی در طول هفته‌ها برای این شخصیت‌ها خلق شد، اما در نهایت دایانا مارسیلیز، یکی از طراحان دپارتمان هنر، شکل نهایی آن‌ها را به نتیجه رساند. این موجودات از نگاه ابتدایی تک‌بعدی یا دوبعدی به نظر می‌رسند، اما اگر از زاویه دیگری به آن‌ها نگاه شود، سه‌بعدی بودن آن‌ها آشکار می‌شود. این هماهنگی کامل میان مفهوم و تصویر است (Kiser, 2021).

رسیدن به چنین طراحی‌ای تنها از طریق تحقیقاتی که جزو جدایی‌ناپذیر روند کارهای پیکسار است ممکن شد. پیت داکتر در این باره بیان می‌کند که «ما برای یافتن بهترین شکل بصری این شخصیت‌ها، از آثار پیکاسو و هنر مدرن الهام گرفتیم». به این ترتیب، جهان پیشین، علی‌رغم فانتزی بودن، برای مخاطبان عام با هر فرهنگی قابل فهم و باورپذیر می‌شود (Kiser, 2021).

۲.۱.۳. جهان پسین

در انیمیشن روح، جهان پسین به عنوان مقصد نهایی ارواح پس از مرگ به تصویر کشیده می‌شود. هرچند که این جهان به‌طور کامل نمایش داده نمی‌شود، اما دریچه و راه ورود به آن با نورهای درخشان و فضایی مبهم و رازآلود طراحی شده است. این طراحی به شکلی استعاری، تصورات مختلف درباره زندگی پس از مرگ را منعکس می‌کند. در بسیاری از ادیان، به‌ویژه اسلام و مسیحیت، زندگی پس از مرگ و مفاهیم مربوط به بهشت و دوزخ به صورت استعاری و نمادین توصیف شده‌اند، که این ایده‌ها در طراحی جهان پسین فیلم نیز به خوبی مشهود است.

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، یکی از اصول اصلی پیکسار، خلق آثاری فرافرهنگی با مخاطبانی گسترده است. به همین دلیل، نمایش کامل جهان پسین به دلیل تفاوت‌های فرهنگی و مذهبی، به‌ویژه در مورد بهشت و جهنم، ممکن نبوده است. در نگاه اسلامی و سایر ادیان، روایت‌های متعددی درباره ماهیت بهشت و جهنم وجود دارد که گاه با هم در تضاد هستند (رسولی شریانی و عبداللّهی، ۱۳۸۸؛ افشار کرمانی، ۱۳۸۹). بنابراین، پیکسار تنها به نمایش دریچه ورود به این جهان بسنده کرد تا بتواند این اصل فرافرهنگی را رعایت کند.

نحوه حرکت ارواح به سمت نور و ناپدید شدن آن‌ها در جهان پسین، استعاره‌ای از مرگ و مفهوم سفر روح به سوی مقصد نهایی است. این تصویر با استفاده از نورپردازی خاص و طراحی مینیمالیستی، مخاطب را به تفکر درباره ماهیت مرگ و سرنوشت روح پس از آن دعوت می‌کند. طراحی ساده و آرام جهان پسین، با استفاده از رنگ‌های سفید و آبی، تضادی با دنیای پر جنب و جوش و فیزیکی زمین ایجاد می‌کند که به مفهوم انتزاعی و معنوی مرگ و زندگی پس از آن دلالت دارد.

۳.۱.۳. منطقه، واسطه میان دنیای مادی و معنوی

یکی از بخش‌های جالب انیمیشن روح، معرفی مفهومی به نام منطقه است که در آن افراد در حالتی از تمرکز و خلصه، وارد مرزی بین دنیای مادی و معنوی می‌شوند (مطهری، ۱۳۹۵، ۱۵۶). این مفهوم پیوندی میان زندگی روزمره و تجربه‌های متافیزیکی است. منطقه، به‌طور استعاری نشان‌دهنده حالتی از خلاقیت و تمرکز شدید است که فرد را از دنیای مادی جدا کرده و به قلمروی معنوی وارد می‌کند. در فیلم، این فضا با رنگ‌های آبی و بنفش و جلوه‌های ویژه بصری به تصویر کشیده شده تا حالت انتزاعی و غیرمادی آن را نشان دهد. شخصیت جو گاردنر زمانی که پیانو می‌نوازد، وارد منطقه می‌شود و از دنیای مادی فاصله می‌گیرد؛ این حالت استعاری به معنای تجربه لحظات عرفانی و معنوی در زندگی روزمره است.

هرچند که منطقه یک فضای روحانی و دلنشین برای ارواح است، اما در همین مکان ارواحی وجود دارند که به سبب طمع و پیگیری بیش از حد انگیزه‌های خود در زندگی دنیوی، از واقعیت جدا شده‌اند. این ارواح گرفتار در منطقه به شکل غول‌های شنی سیاه‌رنگ به تصویر کشیده می‌شوند که نمایانگر وضعیت روانی آن‌هاست. این غول‌های شنی نشان‌دهنده ارواحی هستند که بیش از حد در دنیای مادی خود غرق شده‌اند و روح خود را از آزادی محروم کرده‌اند. در مقابل، ارواحی که با حاله‌ای بنفش در آسمان منطقه در حال پرواز و انجام کارهای موردعلاقه‌شان هستند، نماد افرادی‌اند که به تعادل میان خلاقیت و زندگی روزمره رسیده‌اند و از این حالت لذت می‌برند.

خود است. جو نمادی از انسان معاصر است که به دنبال معنای زندگی و تحقق انگیزه‌های درونی‌اش است. او نماینده تمام افرادی است که با این سؤال بنیادین روبرو هستند: آیا هدف زندگی همان جرقه‌ای است که به آن می‌رسیم، یا چیزی فراتر از آن وجود دارد؟ در طراحی شخصیت جو، تلاش شده است تا با استفاده از ویژگی‌های بصری خاص مانند چهره‌ای مصمم و حالت‌هایی از تردید و عدم اطمینان، دوگانگی درونی او در رابطه با هدف زندگی‌اش به نمایش گذاشته شود. حرکات و بیان او به گونه‌ای هنرمندانه طراحی شده‌اند تا مخاطب بتواند احساسات و تجربیات او را درک کرده و با او همذات‌پنداری کند.

شخصیت ۲۲: بازتابی از جستجوی هویت و معنا

شخصیت ۲۲ یکی دیگر از شخصیت‌های کلیدی انیمیشن روح است که به نوعی بیانگر سؤالات بنیادین انسان در مورد هویت و جرقه زندگی است. ۲۲ به عنوان روحی که هنوز وارد دنیای مادی نشده و از یافتن جرقه‌اش ناامید است، بازتاب‌دهنده انسان‌هایی است که با ناامیدی و بی‌هدفی در زندگی دست و پنجه نرم می‌کنند. این شخصیت به شکل خلاقانه‌ای از خلال استعاره‌های بصری و دیالوگ‌های طنزآمیز به بررسی چالش‌های مرتبط با خودشناسی و جستجوی هویت می‌پردازد.

در طراحی شخصیت ۲۲، استفاده از فرم‌های دایره‌ای و نرمی خطوط به منظور نمایش بی‌تکلیفی و بلاتکلیفی او به خوبی به کار رفته است. این طراحی ساده و در عین حال معنادار، به شکل بصری نشان‌دهنده سردرگمی و عدم توانایی او در یافتن هدف زندگی‌اش است. این شخصیت در کنار شخصیت جو، دوگانگی میان انسان‌هایی که هدف‌های مشخص دارند و آن‌هایی که در پی یافتن جرقه و هدف خود هستند را به نمایش می‌گذارد.

۳.۳. تکنیک‌های مورد استفاده در انتقال مفاهیم فلسفی

استفاده از تکنولوژی انیمیشن سه‌بعدی در تولید انیمیشن روح یکی از عوامل کلیدی در موفقیت این اثر برای انتقال مفاهیم فلسفی پیچیده بوده است. پیکسار با بهره‌گیری از ابزارهای پیشرفته انیمیشن‌سازی و خلاقیت‌های نوین در طراحی بصری توسط تیم خلاق فنی، توانسته است جهان‌های معنوی و کیهان‌شناختی را به گونه‌ای باورپذیر و در عین حال استعاری به تصویر بکشد. این فرآیند تنها به معنای اجرای ایده‌های هنری نیست؛ بلکه تیم فنی در جلسات تولید مشارکت داشته و ایده‌های خود را نیز در طراحی شخصیت‌ها و صحنه‌ها اعمال کرده است (Kaplan, 2020, p. 12).

۳.۳.۱. مدل‌سازی سه‌بعدی و خلق جهان‌های معنوی

در دپارتمان فنی پیکسار، طرح‌های هنری که از دپارتمان هنر ارائه می‌شوند، با استفاده از تکنولوژی‌های پیشرفته به مدل‌های سه‌بعدی تبدیل می‌شوند. این فرآیند تنها یک ترجمه بصری از طرح‌های دوبعدی به سه‌بعدی نیست، بلکه شامل تفسیر دوباره و پویاسازی فضاهای پیچیده است. برای مثال، در خلق فضاهایی همچون جهان‌های معنوی مانند جهان پیشین و دروازه ورود به جهان پسین، تیم فنی تلاش کرد تا شخصیت‌ها و فضاها را طوری طراحی کنند که بازتاب‌دهنده مفهوم خویش باشند و این کار نتیجه تعامل گسترده با تیم هنری و هنرمند بودن خود تیم فنی است (Kaplan, 2020, p. 12). هدف از این نوع مدل‌سازی، نمایش واقعیت فیزیکی نیست، بلکه ایجاد تجربه‌ای بصری است که به‌طور استعاری مفاهیم فلسفی و معنوی

۳.۲. بازنمایی مفاهیم انسان‌شناختی در طراحی شخصیت‌ها

انیمیشن روح نه تنها در بازنمایی مفاهیم کیهان‌شناختی، بلکه در بازتاب مفاهیم انسان‌شناختی نیز به شکلی خلاقانه عمل کرده است. شخصیت‌های این فیلم به گونه‌ای طراحی و پرداخته شده‌اند که به مخاطب امکان می‌دهند با مفاهیمی همچون هویت، انگیزه و هدف زندگی ارتباط برقرار کنند. هر یک از شخصیت‌های اصلی فیلم، بازتابی از سؤالات اساسی انسان درباره معنای زندگی و نقش او در جهان است.

۳.۲.۱. جستجوی هویت و هدف در زندگی

یکی از موضوعات اصلی فیلم، جستجوی هویت و انگیزه در زندگی است. شخصیت جو گاردنر به عنوان یک پیانیست که در تلاش برای دستیابی به رویاهای خود است، با این سؤال مواجه می‌شود که آیا دستیابی به موفقیت‌های حرفه‌ای به معنای یافتن معنای واقعی زندگی است؟ این سؤال، یکی از چالش‌های اصلی در فلسفه انسان‌شناسی است که به جستجوی انسان برای یافتن هدف نهایی اشاره دارد. جو در طول داستان درمی‌یابد که جرقه زندگی، نه صرفاً دستیابی به یک هدف خاص، بلکه تجربه‌های زیسته و لذت از لحظه‌های کوچک زندگی است.

۳.۲.۲. رابطه بین روح و بدن در طراحی شخصیت‌ها

یکی دیگر از مفاهیم انسان‌شناختی که در فیلم به خوبی بازنمایی شده، رابطه میان روح و بدن است. در دنیای معنوی فیلم، ارواح بدون بدن‌های فیزیکی خود به زندگی ادامه می‌دهند، اما همچنان دارای شخصیت و هویت فردی هستند. این نمایش از روح، یادآور مفاهیم فلسفی و دینی درباره جاودانگی روح و موقتی بودن بدن مادی است. فیلم با به تصویر کشیدن ارواح به عنوان موجودات شفاف و غیرمادی، به مخاطب یادآوری می‌کند که شخصیت و هویت انسان فراتر از بدن فیزیکی او است. طراحی بصری شخصیت‌های روح در فیلم، به گونه‌ای انجام شده است که تفاوت میان جسم و روح را به شکل نمادین نشان می‌دهد. ارواح به صورت موجودات شفاف و نورانی به تصویر کشیده شده‌اند، که در عین حال که برای مخاطبین قابل رؤیت باشند، برای آن‌ها باورپذیر نیز باشد که با ارواح غیرمادی سروکار دارند. و این کار، افزون بر آن، از این طریق ابتکاری انجام شده است که بدن‌ها دارای جزئیات بیشتر و ارواح دارای جزئیات اندامی و بصری کم‌تر هستند.

۳.۲.۳. انگیزه‌های زندگی و معنای وجودی

در ادامه، فیلم به مسئله انگیزه‌های زندگی و معنای وجودی افراد می‌پردازد. یکی از مفاهیم کلیدی که در انیمیشن بازتاب می‌یابد، جرقه زندگی است. جرقه به عنوان نمادی از هدف زندگی و انگیزه انسانی، در طول فیلم به مخاطب القا می‌شود. این مفهوم که توسط شخصیت ۲۲ به چالش کشیده می‌شود، به سؤالی بنیادین در فلسفه انسان‌شناسی اشاره دارد: آیا هر فرد باید هدفی مشخص و نهایی داشته باشد یا اینکه زندگی در خود لحظات کوچک و تجربه‌های فردی معنادار است؟

۳.۲.۴. شخصیت‌های اصلی فیلم

شخصیت جو گاردنر: بازتابی از پرسش‌های انسان‌شناختی درباره هدف و انگیزه شخصیت اصلی فیلم، جو گاردنر، یک معلم موسیقی و نوازنده جاز است که در جستجوی جرقه زندگی و معنای واقعی هدف وجودی

مانند آزادی روح و حرکت به سوی مقصد نهایی را به مخاطب القا کند. این مدل سازی ها با بهره گیری از تکنولوژی های پیشرفته سه بعدی سازی توانسته اند دنیای انتزاعی فیلم را به تجربه ای ملموس برای مخاطبان تبدیل کنند. دقت در جزئیات بصری، از شمایل کلی شخصیتها تا نورپردازی و رنگ بندی محیطها، باعث شده تا فضاهای معنوی فیلم روح به شکلی باورپذیر و در عین حال انتزاعی به نمایش درآید، به گونه ای که هم برای کودکان و هم بزرگسالان قابل درک باشد.

۳.۳.۲. نقش نورپردازی و رنگ در ایجاد باورپذیری در انیمیشن روح

نورپردازی و رنگ، از عناصر کلیدی در ایجاد باورپذیری و القای احساسات در انیمیشن روح هستند. تیم تولید پیکسار از این دو عنصر به صورت خلاقانه استفاده کرده است تا فضای معنوی و فلسفی فیلم را به گونه ای به مخاطب القا کند که با وجود ماهیت انتزاعی و غیرواقعی آن، همچنان قابل درک و باورپذیر باشد. این تفاوت در دو دنیای مادی و معنوی به خوبی دیده می شود.

نورپردازی و تفکیک دنیای مادی و معنوی

در فیلم روح، نورپردازی برای تفکیک دو دنیای مادی و معنوی به خوبی به کار رفته است. در دنیای مادی، از نورهای طبیعی و واقع گرایانه استفاده شده است تا حس زندگی روزمره را به مخاطب القا کند. به عنوان مثال، در صحنه هایی که جو گاردنر در خیابان های نیویورک قدم می زند یا در کلاس موسیقی تدریس می کند، نورپردازی به گونه ای است که سایه ها و جزئیات فضا به دقت به نمایش گذاشته می شوند. نور زرد خورشید در این صحنه ها به عنوان منبع اصلی نور، کاملاً طبیعی و واقع گرایانه به کار رفته است و به باورپذیری دنیای مادی کمک می کند.

در مقابل، در جهان معنوی (مانند جهان پیشین و دروازه ورود به جهان پسین)، نورپردازی کاملاً متفاوت است. در جهان پیشین، نورهای غالب آبی و بنفش هستند که فضا را انتزاعی و غیرمادی نشان می دهند. این نورهای سرد و ملایم به همراه طراحی فضاهای باز و گسترده، حس بی نهایت و آزادی ارواح را به نمایش می گذارند و به مخاطب کمک می کنند تا فاصله ای میان این جهان و دنیای مادی قائل شود.

در دروازه ورود به جهان پسین، نور سفید درخشان غالب است که به صورت هاله ای با ذرات معلق در یک فضای تاریک ظاهر می شود. این نور نمادی از حرکت ارواح به سوی مقصد نهایی و پایان زندگی است. ترکیب این نور درخشان با پس زمینه تاریک، حس عبور از یک دنیای مادی به یک جهان غیرمادی و ناشناخته را به مخاطب القای می کند.

رنگ بندی و تقویت احساسات

اولین مرحله در تنظیم نورها در یک صحنه، تعیین رنگها در تصویر است. کارلوس فلیپین لئون^{۲۰}، کارگردان هنری پیکسار، توضیح می دهد که همه چیز با رنگ شروع می شود، چرا که رنگ و نور در واقع یک چیز هستند. او اشاره می کند که تصور اشتباهی وجود دارد که رنگها ثابت هستند. برای مثال، در کودکی وقتی مداد رنگی در دست داریم، گمان می کنیم که رنگها به اشیا متصل هستند. اما در واقع این نور است که از روی اشیا منعکس می شود و رنگ آن ها را تعیین می کند. وقتی تمامی عناصر در یک قاب جمع می شوند و انواع مختلف نورها روی آن ها تابیده می شود، رنگ اشیا تغییر می کند (Kaplan, 2020, p. 15).

رنگها نقش مهمی در تفکیک دنیای مادی و معنوی و ایجاد احساسات متفاوت ایفا می کنند. در دنیای مادی، رنگها بیشتر واقع گرایانه و نزدیک به طبیعت هستند. نیویورک با رنگهای خاکستری، قهوه ای و نور زرد خورشید نشان داده می شود که حس زندگی شهری و روزمره را به خوبی القا می کند. از سوی دیگر، در جهان پیشین، رنگهای غالب آبی و بنفش هستند که نمادی از آرامش، معنویت و غیرمادی بودن فضا به حساب می آیند. این رنگها به مخاطب کمک می کنند تا از دنیای مادی فاصله بگیرد و وارد دنیای ذهنی و فلسفی فیلم شود.

۳.۳.۳. تأکید بر باورپذیری به جای واقع گرایی

در انیمیشن روح، به جای تلاش برای نمایش جزئیات دقیق و واقع گرایانه، تیم تولید بر خلق جهانی تأکید کرده است که از لحاظ احساسی برای مخاطب باورپذیر باشد. جهان های پیشین، پسین، و منطقه به شکلی طراحی شده اند که هرچند از لحاظ بصری به دور از واقع گرایی هستند، احساس و ارتباط با آن ها برای مخاطب بسیار عمیق و قابل لمس و همراه با تأثیرات عاطفی و معنوی است. این امر نشان می دهد که در انیمیشن هایی که قصد انتقال مفاهیم فلسفی دارند، ایجاد پیوند عاطفی با مخاطب اهمیت بیشتری نسبت به بازنمایی واقع گرایانه دارد. حال، در ادامه، به مهمترین تکنیک ها و عوامل ایجاد و تقویت باورپذیری می پردازیم.

استفاده از استعاره های بصری برای تقویت باورپذیری

یکی از عوامل کلیدی در افزایش باورپذیری در انیمیشن روح، استفاده از استعاره های بصری است. این استعاره ها به مخاطب کمک می کنند تا مفاهیم پیچیده فلسفی را به طور غیرمستقیم و از طریق تصاویر درک کند. در این بخش، به تحلیل دقیق تر نحوه استفاده از این استعاره ها و اهمیت آن ها در ایجاد باورپذیری پرداخته می شود.

استعاره های بصری در انتقال مفاهیم فلسفی

استفاده از استعاره های بصری در انیمیشن های فلسفی مانند روح، نقش مهمی در انتقال مفاهیم پیچیده ای مانند هدف زندگی و جستجوی هویت ایفا می کند. یکی از این استعاره ها، جرقه زندگی است که به عنوان نمادی از انگیزه و هدف زندگی به کار رفته است. این جرقه، مفهومی کاملاً انتزاعی است که از طریق تصاویر ساده و قابل فهم به مخاطب انتقال داده می شود.

نظریه های استعاره های مفهومی، که توسط فیلسوفان و روان شناسان شناختی مانند جرج لیکاف و مارک جانسون مطرح شده اند، نشان می دهند که استعاره ها ابزاری برای درک مفاهیم انتزاعی و پیچیده از طریق تصاویر ملموس هستند. در انیمیشن روح، جرقه زندگی به عنوان استعاره ای از انگیزه انسانی و هدف وجودی به شکلی بصری به نمایش گذاشته می شود. این نوع استعاره ها، بر اساس نظریه های استعاره های مفهومی، به مخاطب کمک می کنند تا مفاهیمی مانند انگیزه و هدف زندگی را به صورت حسی و تجربی درک کنند (Lakoff & Johnson, 1980, p. 52).

استعاره های رنگ و نور در انتقال احساسات معنوی

در فیلم روح، رنگها و نورها نیز به عنوان استعاره های بصری به کار گرفته شده اند تا به انتقال احساسات معنوی و ارتباط با جهان های غیرمادی کمک کنند. برای مثال، استفاده از رنگ های سفید و طلایی در جهان پسین، به عنوان نمادی از روشنایی معنوی و مسیر حرکت ارواح به سوی مقصد نهایی به کار رفته است.

رانتویی، نمونه بارزی از این فرآیند است. بدن او شبیه به یک قبر ایستاده و دفن‌ش نیز از نمای بالا شبیه به یک قبر است. دستگاه تایپ او که با آن حرفه آشپزان را می‌کشد، شبیه به یک مجسمه است. این موارد نشان‌دهنده اغراق در ویژگی‌های اصلی شخصیتها برای بازتاب شخصیت آن‌هاست (Kaplan, 2020, p. 18).

در انیمیشن روح، فرآیند کاریکاتورسازی به خوبی اجرا شده است. جو گاردنر، پیانیست با فضیلت، با انگشت‌های دراز و ظریفی به تصویر کشیده شده که به نظر می‌رسد انگشت‌های او روی پیانو پرواز می‌کنند. این تطبیق دقیق بین شخصیت درونی و ظاهر بیرونی، به همراه استفاده از محیط و جزئیات مرتبط، موجب ایجاد حس باورپذیری در مخاطبان می‌شود و به تقویت ارتباط عاطفی آن‌ها با شخصیت‌ها کمک می‌کند.

شخصیت جو گاردنر: پیانیستی در جستجوی هدف زندگی

جو، شخصیت اصلی فیلم، به گونه‌ای طراحی شده است که ظاهر او با هویت و شخصیت درونی‌اش هماهنگ است. طراحی بصری او در دنیای مادی شامل جزئیاتی مانند انگشتان بلند و حرکات بدنی متناسب با پیانیست بودنش است که به مخاطب کمک می‌کند او را نه تنها به عنوان یک موسیقیدان، بلکه به عنوان فردی که در جستجوی معنای زندگی و «جرقه» خود است، باور کند. بدن عادی و کمی شکم‌دار او نشان‌دهنده یک فرد معمولی است که با چالش‌های روزمره زندگی روبرو است. این تطابق بین ویژگی‌های فیزیکی و نقش او در داستان به باورپذیری شخصیت کمک می‌کند، زیرا مخاطب حس می‌کند که جو، انسانی عادی با آرزوها و دغدغه‌های واقعی است.

در جهان پیشین، جو گاردنر لباسی ندارد و تنها کلاه مخصوص پیانیست‌ها را به همراه دارد، که به عنوان نمادی از هویت موسیقایی او در این دنیای غیرمادی به نمایش گذاشته می‌شود. این جزئیات ظریف به مخاطب کمک می‌کند تا جو را حتی در این دنیای انتزاعی و معنوی به عنوان شخصیتی متصل به موسیقی و جستجوی معنای زندگی بشناسد.

شخصیت ۲۲: بازنمایی وضعیت تکامل نیافته

۲۲، روحی که هنوز وارد دنیای مادی نشده است، طراحی بصری‌ای مشابه سایر ارواح در جهان پیشین دارد. تمام ارواح در این جهان به شکل گرد و شفاف طراحی شده‌اند که نشان‌دهنده وضعیت انتزاعی و غیرمادی آن‌هاست. با این حال، آنچه شخصیت ۲۲ را متمایز می‌کند، عدم علاقه‌اش به ورود به دنیای مادی و پیداکردن جرقه زندگی است.

طراحی بصری ساده و بدون پیچیدگی ۲۲ نشان‌دهنده وضعیت نهایی نشده و تکامل نیافته او است، زیرا هنوز جرقه زندگی‌اش را پیدا نکرده است. تفاوت ۲۲ با دیگر ارواح نه در ظاهر، بلکه در شخصیت و رفتار او است. حرکات بازیگوشانه و تعامل‌های او با دیگر ارواح و شخصیت‌های فیلم، نمایانگر مقاومت او در برابر ورود به دنیای مادی است. به همین دلیل، ۲۲ به عنوان روحی که در جستجوی هدفی برای زندگی نیست، طراحی شده تا این وضعیت سردرگمی و عدم قطعیت او را به مخاطب القا کند.

جزئیات ظاهری و نقش آن در باورپذیری شخصیت‌ها

باورپذیری در طراحی شخصیت‌های روح، هم از طریق دقت بسیار زیاد در ویژگی‌های درونی آن‌ها و هم از طریق جزئیات ظاهری دقیق و حرکات

براساس نظریه‌های روان‌شناسی رنگ، رنگ‌های روشن مانند سفید و طلایی به‌طور نمادین با مفاهیم خلوص، معنویت و حرکت به سوی نور مرتبط هستند (Itten, 1961, p. 89). این استعاره‌ها در انیمیشن روح به مخاطب کمک می‌کنند تا با مفاهیم متافیزیکی و کیهان‌شناختی مانند مرگ و سفر روح به صورت بصری و احساسی ارتباط برقرار کند. در نتیجه، این استعاره‌ها به تقویت باورپذیری فیلم و ارتباط عمیق‌تر با مخاطب منجر می‌شوند.

استفاده از استعاره‌های بصری در انیمیشن روح نشان‌دهنده رویکرد میان‌رشته‌ای پیکسار در خلق دنیایی است که به‌طور همزمان هم فلسفی و هم احساسی است. استعاره‌هایی مانند جرقه زندگی، رنگ‌های نورانی و طراحی فضا‌های مینیمالیستی، به گونه‌ای طراحی شده‌اند که همزمان با ایجاد پیوند عاطفی با مخاطب، مفاهیم پیچیده فلسفی را به صورتی ساده و قابل درک منتقل کنند. این رویکرد در نهایت به باورپذیری عمیق‌تر و ارتباط معنوی با جهان و شخصیت‌های فیلم منجر می‌شود.

باورپذیری در شخصیت‌پردازی و تکنیک‌های ایجاد آن

یکی از اصول اساسی در طراحی شخصیت‌های انیمیشن روح، ایجاد باورپذیری از طریق تطابق ویژگی‌های ظاهری شخصیت‌ها با هویت و احساسات درونی آن‌ها است. با وجود اینکه شخصیتها در دنیایی خیالی و معنوی زندگی می‌کنند، طراحی دقیق و هماهنگی بین ظاهر و رفتارهای آن‌ها باعث می‌شود تا مخاطب با آن‌ها ارتباطی عمیق و احساسی برقرار کند.

اصل اولیه در طراحی شخصیت و صحنه‌ها در پیکسار این است که شخصیت درونی شخصیت با ظاهر بیرونی و حتی محیطش هماهنگ باشد، مگر این که قصد خاصی در کار باشد. کامو بل، یکی از گویندگان مستند درون پیکسار، در مورد این فرآیند می‌گوید: در فرآیند انیمیشن‌سازی، ما سعی می‌کنیم شخصیتها برای مخاطبین باورپذیر باشند، هرچند که از واقعیت بسیار دور باشند. او برای توضیح این فرآیند، شخصیت کارل از انیمیشن بالا را مورد بررسی قرار می‌دهد و می‌گوید که کارل در نگاه کلی از یک مربع تشکیل شده که در وسط آن یک دایره بزرگ، که همان دماغ کارل است، قرار دارد (Kaplan, 2020, p. 18).

شخصیت کارل به انسان‌های واقعی شباهتی ندارد، اما به طرز شگفت‌انگیزی برای مخاطبین باورپذیر به نظر می‌رسد، زیرا شخصیت او با ظاهرش به معنای واقعی تطبیق یافته است. کارل که شبیه یک مربع است، به راه خود بسیار چسبیده و درون خانه‌اش بسته‌بندی شده است. این تطبیق تنها محدود به خود شخصیت نمی‌شود؛ بلکه به محیط و صحنه‌ای که کارل در آن زندگی می‌کند نیز تسری پیدا می‌کند. برای مثال، قاب عکس‌های کارل که روی دیوار نصب شده‌اند، همگی مربع و مستطیل هستند. حتی صندلی که کارل روی آن می‌نشیند نیز یک مربع دیگر است. خانه کارل که در میان شلوغی ساختمان‌سازی قرار گرفته، یک مستطیل بزرگ است. در مقابل، همسر کارل، الی، که با او کنتراست دارد، در قاب‌هایی دایره‌ای به تصویر کشیده شده و صندلی او نیز دارای زوایای انحنا دار است، نه یک خط صاف و غیرقابل انعطاف (Kaplan, 2020, 18).

این فرآیند در پیکسار با کاریکاتورسازی شخصیت‌ها انجام می‌شود. کاریکاتور در پیکسار به معنای اغراق در ویژگی‌های اصلی شخصیت است تا جوهره و ذات آن برجسته شود. ایگو، شخصیت منتقد در انیمیشن

بدنی متناسب با شخصیت‌ها به دست آمده است. در دنیای مادی، جو گاردنر با حرکات دقیق و بدن‌هایی واقعی‌تر طراحی شده است، در حالی که در جهان پیشین، حرکات و طراحی شخصیت‌ها سبک‌تر و انتزاعی‌تر است، که این حالت غیرمادی را به خوبی نشان می‌دهد.

در نتیجه، تطابق دقیق میان ویژگی‌های ظاهری، حرکات بدنی و احساسات شخصیت‌ها باعث شده است که مخاطب با شخصیت‌هایی که در دنیایی غیرواقعی و فلسفی زندگی می‌کنند، ارتباطی عمیق و احساسی برقرار کند. این تطابق میان ظاهر و باطن شخصیت‌ها، اصلی‌ترین دلیل باورپذیری آن‌ها در داستانی مانند روح است.

شمای کلی^{۲۱} و نقش آن در باورپذیری

یکی از تکنیک‌های کلیدی در طراحی شخصیت‌ها در پیکسار، شمای کلی است. این تکنیک شامل طراحی شخصیت‌ها به گونه‌ای است که حتی در حالت‌های ساده و بدون جزئیات، شخصیت‌ها به‌طور واضح قابل تشخیص باشند. برای مثال، شمای کلی شخصیت جو گاردنر، پیاپیست فیلم، به گونه‌ای طراحی شده است که با بدن عادی و انگشتان درازش، نمایانگر یک پیاپیست معمولی است. این طراحی به مخاطب کمک می‌کند تا درک بهتری از شخصیت و ویژگی‌های او داشته باشد، حتی بدون نیاز به جزئیات زیاد. همچنین، ارواح در انیمیشن روح به صورت شمای کلی ساده، شبیه به دایره‌ها و مستطیل‌های کوچک، طراحی شده‌اند تا به ویژگی غیرمادی و معنوی آن‌ها اشاره کنند (Kaplan, 2020, 12).

باورپذیری از طریق شیدینگ^{۲۲} و آراستن^{۲۳}

در فرآیند شیدینگ، مدل‌های سه‌بعدی با استفاده از تکسچر، رنگ و نور، به شکل باورپذیری برای مخاطب تبدیل می‌شوند. بث آلبرایت^{۲۴} توضیح می‌دهد که این فرآیند از طریق اضافه کردن جزئیاتی مانند جنس مو، پوست و حتی بافت‌های غیرعادی به شخصیت‌ها، آن‌ها را برای مخاطب ملموس‌تر می‌کند. همچنین در برخی موارد، تجربه‌های زیسته تیم فنی نیز در طراحی جزئیات شخصیت‌ها مؤثر بوده و به باورپذیری بیشتر آن‌ها کمک کرده است. این مجموعه اقدامات، بخشی از رویکرد پیکسار در انتقال مفاهیم فلسفی به شیوه‌ای هنری و قابل درک برای مخاطبان است (Kaplan, 2020, p. 12).

نتیجه‌گیری

تحلیل فرآیند تولید و روایت انیمیشن روح نشان می‌دهد که این اثر توانسته است با موفقیت مفاهیم پیچیده فلسفی کیهان‌شناختی و انسان‌شناختی را به زبانی ساده و مؤثر به تصویر بکشد. یافته‌ها نشان می‌دهند که انیمیشن روح با استفاده از استعاره‌های بصری، طراحی نوآورانه شخصیت‌ها، و تکنیک‌های انیمیشن‌سازی پیشرفته، فضایی خلق کرده که در عین جذابیت بصری، عمق فلسفی قابل توجهی دارد. برای مثال، در بازنمایی مفاهیم کیهان‌شناختی، طراحی جهان «پیشین»، با استفاده از رنگ‌های آرام و نورپردازی ملایم، فضایی مینیمالیستی ایجاد کرده که بیانگر حالت معصومیت و بی‌شکل بودن ارواح تازه متولد شده است. شخصیت‌های «جری» و «تری»، که به عنوان راهنمایان جهان پیشین طراحی شده‌اند، خود نمونه‌ای از تلفیق هنر مدرن با استعاره‌های فلسفی‌اند. این شخصیت‌ها با خطوط ساده و فرم‌های دوبعدی-سه‌بعدی خود، به مفهوم فراماده‌ای بودن و انتزاعی بودن اشاره دارند. در مقابل، نمایش «جهان پسین» با نورهای درخشان و فضای رازآلود طراحی

شده که به شکلی استعاری به مفاهیم مرگ و سفر روح به جهان دیگر اشاره می‌کند. استفاده از نور سفید و هاله‌های نورانی در ورودی این جهان، به گونه‌ای است که تصور مخاطب از پایان زندگی و ورود به ناشناخته‌ها را به چالش می‌کشد.

از سوی دیگر، شخصیت‌پردازی‌ها و روایت داستانی، بستر اصلی و تعیین‌کننده را برای بازنمایی مفاهیم انسان‌شناختی فراهم آورده‌اند: شخصیت اصلی فیلم، جو گاردنر، نمایانگر جستجوی انسان برای یافتن معنای زندگی است. او در طول داستان درمی‌یابد که معنای زندگی تنها در دستیابی به اهداف بزرگ نیست، بلکه در لذت بردن از لحظه‌های کوچک زندگی نهفته است. این مفهوم از طریق طراحی جزئیاتی مانند حرکات ظریف انگشتان جو هنگام نواختن پیانو و تعادل میان صحنه‌های شلوغ نیویورک و لحظات آرام او، به خوبی منتقل می‌شود. همین طور، در خصوص شخصیت ۲۲، به عنوان روحی که هنوز به دنیای مادی وارد نشده، نماینده انسان‌هایی است که با سردرگمی و بی‌هدفی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. طراحی ساده و گرد ۲۲، همراه با حرکات بازیگوشانه و کلام طنزآمیزش، به شکل بصری او حالت عدم قطعیت و نهایی‌نشده‌گی داده‌اند. این دوگانگی میان شخصیت ۲۲ و جو تضاد میان ناامیدی و جستجوی هدف در زندگی را به شکلی عمیق به نمایش می‌گذارد.

موسیقی و استعاره‌های بصری، نه ابزارهایی فرعی، بلکه ارکان اصلی در فرایند انتقال این مفاهیم فلسفی به‌شمار می‌روند: موسیقی جاز، به عنوان یکی از عناصر کلیدی داستان، به شکل نمادین در سراسر فیلم حضور دارد. نواختن پیانو توسط جو نه تنها جنبه‌ای از شخصیت او را بازتاب می‌دهد، بلکه نمایانگر حالت‌های معنوی و عرفانی‌ای است که انسان در لحظاتی از زندگی تجربه می‌کند. ورود او به «منطقه»، حالتی از تمرکز عمیق و اتصال میان دنیای مادی و معنوی را به تصویر می‌کشد. این مفهوم، که با نورپردازی و رنگ‌بندی بنفش و آبی در منطقه نشان داده شده، استعاره‌ای از همان لحظات متعالی و معنوی در زندگی روزمره است.

از کلیدی‌ترین یافته‌های این پژوهش، نقش تعیین‌کننده همکاری میان‌رشته‌ای و اتکا بر تجربه‌های زیسته عوامل ساخت است: همکاری فیلسوفان و نظریه‌پردازان با عوامل تولی نقش مؤثری در عمق‌بخشیدن به اثر داشته است. همین طور تجربه شخصی پیت داکتر درباره بحران‌های وجودی و الهامات کمپ پاورز به خلق داستانی انجامیده است که مفاهیم فلسفی جهان‌شمول را بیان می‌کند، مفاهیمی که تقریباً همه مخاطبان در سرتاسر جهان فارغ از فرهنگ‌ها و جغرافیاهای متفاوت آن را درک می‌کنند. برای مثال، اضافه کردن صحنه آرایشگاه به داستان، که پیشنهاد پاورز بود، علاوه بر تقویت عمق فرهنگی شخصیت جو، فضایی برای ارتباط بهتر مخاطبان آفریقایی-آمریکایی با اثر ایجاد کرده است.

این پژوهش نشان می‌دهد که رسانه انیمیشن، فراتر از سرگرمی، می‌تواند بستری برای انتقال مفاهیم فلسفی پیچیده باشد. انیمیشن روح الگویی الهام‌بخش برای استفاده از هنر، تکنولوژی، و فلسفه در کنار هم است، تا آثاری خلق شوند که نه تنها جذابیت بصری داشته باشند، که تفکر عمیق را نیز برانگیزند. با الهام از این اثر، می‌توان در آثار دیگری مفاهیمی همچون عدالت، آزادی، و مسئولیت اخلاقی را نیز در قالب انیمیشن‌های هنری برای مخاطبان گسترده به تصویر کشید.

پی‌نوشت‌ها

1. Abstract Concepts.
2. Perceptions.
3. Sensations.
4. Concrete Concepts.
5. Good.
6. Happy.
7. Valuable.
8. Inevitable Sufferings.
9. Evitable Sufferings.
10. Soul.
11. Great Before.
12. Great Beyond.
13. Body.
14. Mind.
15. Soul.
16. Spirit.
17. Spark.
18. The Zone.
19. Brain Trust.
20. Carlos Felipe Leon.
21. Silhouette.
22. Shading.
23. Grooming.
24. Beth Albright.

References

- Afshar Kermani, A. (2010). A philosophical understanding of heaven and hell from the perspective of Aziz Nasafi [Fahm-e falsafi-ye behesht va düzakh az negâh-e 'Azîz Nasafi]. *Pazhuhesh-e Dîni*, 21, 127–146. <https://www.magiran.com/p1003536> (In Persian)
- Alan H. Goldman, Alan, H. (2018). *Life's values: Pleasure, happiness, well-being, and meaning*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press. <https://academic.oup.com/book/7716>
- Brysbaert, M., Warriner, A. B., & Kuperman, V. (2014). Concreteness ratings for 40 thousand generally known English word lemmas. *Behavior Research Methods*, 46(3), 904–911. <https://doi.org/10.3758/s13428-013-0403-5>
- California State University, San Bernardino. (2021, January). CSUSB professor serves as consultant on Pixar's new film 'Soul'. CSUSB. <https://www.csusb.edu/inside/article/537310/csusb-professor-serves-consultant-pixars-new-film-soul>
- Connell, L., & Lynott, D. (2012). Strength of perceptual experience predicts word processing performance better than concreteness or imageability. *Cognition*, 125(3), 452–465. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2012.07.010>
- Davise, D. (2021, April). Pixar 'Soul' Creators Pete Docter & Kemp Powers. *Fresh Air*. NPR. <https://www.npr.org/2021/04/22/989816812/pixar-soul-creators-pete-docter-kemp-powers>
- Doek, A. (2020). *The breakdown with Pete docter*. Rolling Stone.
- Kaplan, T. (2020). *Color, Light and Emotion* (1,15). Jennifer Zaccaro. *Inside Pixar*, Pixar Animation Studios.
- Kaplan, T. (2020). *Creating a character* (1,12). Jennifer Zaccaro. *Inside Pixar*, Pixar Animation Studios.
- Kaplan, T. (2020). *Deanna Marsigliese, The Art of the Pivot* (1,2). Jennifer Zaccaro. *Inside Pixar*, Pixar Animation Studios.
- Kaplan, T. (2020). *Kemp powers, writing something real* (1,1). Jennifer Zaccaro. *Inside Pixar*, Pixar Animation Studios.
- Kaplan, T. (2020). *The Squint Test* (1,18). Jennifer Zaccaro. *Inside Pixar*. Pixar Animation Studios.
- Karimi, M. (2021). Filmosophy or film as philosophy: An essay on the possibility of philosophizing through film [Filmsafeh yâ film be mesâbeh-ye falsafeh: Jostâri dar emkân-e falsafeh-pardâzi az tarîgh-e film]. *Ta'ammolât-e Falsafi*, 27, 353–379. <https://doi.org/10.30470/phm.2021.136600.1880> (In Persian)
- Kiser, G. (2021, March). Pixar's demanding creative process: The making of Soul | Social + Image Lab. Dolby. <https://www.youtube.com/watch?v=HpjIVLhzFIU>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.2307/430414>
- Lavenda, R. H., & Schultz, E. A. (2015). *Core Concepts in Anthropology* (5th ed.). Oxford University Press. <https://doi.org/9780078034930>
- Motahhari, M. (2016). *An introduction to Islamic sciences: Logic and philosophy* [Āshnâyi bâ 'olûm-e eslâmî: Mantegh, falsafeh] (30th ed.). Enteshârât-e Şadrâ. (In Persian)
- Mousavi Ahmadi Zaviyeh, A., Hasanaei, S. S., & Seyed Saeed, M. R. (2018). Representation of religious themes in animation through an examination of the patterns employed in Japanese works [Bâznamâyî-ye mazâmin-e mazhabî dar anîmeishen bâ barrasî-ye olgûhâ-ye be-kâr gereft-e-shodeh dar âthâr-e Japoni]. *Honarhâ-ye Zibâ: Honarhâ-ye Namâyesî va Mûsîqî*, 23(1), 1–12. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2017.242877.615132> (In Persian)
- Paivio, A., Yuille, J. C., & Madigan, S. A. (1968). Concreteness, imagery, and meaningfulness values for 925 nouns. *Journal of Experimental Psychology*, 76, 1–25. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0025327>
- Rasouli Sharbiani, R., & Abdollahi, A. H. (2009). A comparison of Ibn Arabî's and Mulla Sadra's views on the nature of heaven and hell [Moghâyeseh-ye didgâh-e Ibn 'Arabî va Mollâ Şadrâ darbâreh-ye mâhiyât-e behesht va düzakh]. *Rahnamun*, 23–24, 131–146. <https://www.noormags.ir/view/ar/articlepage/751243> (In Persian)
- Ryden, B. (2017). *Introduction to cosmology*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316651087>
- Safoura, M. A. (2013). *Methods of representing cultural-social themes in Iranian television animation productions from 1979 to 2010 and their comparison with British productions in terms of content structure* [Shivehâ-ye bâznamâyî-ye mazâmin-e farhangî-ejtemâ'î dar tolidât-e anîmeishen-e televîzyûnî-ye Îrân az sâl-e 1357 tâ 1389 va moghâyeseh-ye ân bâ tolidât-e keshvar-e Engelis, be lehâz-e sâktâr-e mohtavâyî] Doctoral dissertation, Iran University of Art[. Electronic Dissertations and Theses Iran University of Art (ETDs). (In Persian)
- Screenplayed Breakdown. (2021, February). 'Soul' with Writer Mike Jones. <https://podcasters.spotify.com/pod/show/screenplayed/episodes/Soul-with-Writer-Mike-Jones-eqnh7r>
- Tabarsi, F. b. H. (1971). *Translation of Tafsir Majma' al-Bayan* [Tarjomeh-ye Tafsir-e Majma' al-Bayân] (Vol. 230) (H. Rasouli, Trans.). Farahani. (Original work published 536 AH) (In Persian)
- Tabataba'i, S. M. H. (1999). *Translation of Tafsir al-Mizan* [Tarjomeh-ye Tafsir al-Mizân] (Vols. 12 & 17). (M. B. Mousavi, Trans.). Jâmeh-ye Modarresîn-e Howzeh-ye 'Elmiyeh-ye Qom, Daftar-e Enteshârât-e Eslâmî. (Original work published 1971) (In Persian)
- Varmazyar Najafi, B. (2018). *The transmission of believing life skills to children in television animations: A case study of the "Life Skills" series* [Chegûnegî-ye enteghâl-e mahârathâ-ye zendegî-ye mo'menâneh be kûdakân dar anîmeishen-hâ-ye televîzyûnî bâ motâle'eh-ye mowredî-ye majmû'eh-ye Mahârathâ-ye Zendegî] Master's thesis, IRIB University[. Electronic Dissertations and Theses IRIB University (ETDs). (In Persian)
- Westminstertownhall. (2015, November). *Pete docter - Inside the creative community: The power and process of animated film*. Minneapolis, United States.
- Wiemer-Hastings, K., & Xu, X. (2005). Content differences for abstract and concrete concepts. *Cognitive Science*, 29(5), 719–736. https://psycnet.apa.org/doi/10.1207/s15516709cog0000_33

کرمی، محسن. (۱۴۰۰). فیلمسفه یا فیلم به مثابه فلسفه: جستاری در امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم. تأملات فلسفی، ۲۷، ۳۷۹-۳۵۳. <https://doi.org/10.30470/phm.2021.136600.1880>
 مطهری، مرتضی. (۱۳۹۵). آشنایی با علوم اسلامی: منطق، فلسفه (چاپ ۳۰). انتشارات صدا.

موسوی، احمدی زاویه: حسنائی، سعیده‌سادات و سید سعید، محمدرضا. (۱۳۹۷). بازنمایی مضامین مذهبی در انیمیشن با بررسی الگوهای به کار گرفته‌شده در آثار ژاپنی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۲(۱)، ۱۲-۱. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2017.242877.615132>

ورمزیار نجفی، بهمن. (۱۳۹۷). چگونگی انتقال مهارت‌های زندگی مؤمنانه به کودکان در انیمیشن‌های تلویزیونی با مطالعه موردی مجموعه مهارت‌های زندگی [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه صدا و سیما، جمهوری اسلامی ایران.

افشار کرمائی، عزیزالله. (۱۳۸۹). فهم فلسفی بهشت و دوزخ از نگاه عزیز نسفی. پژوهش دینی، ۲۱، ۱۲۷-۱۴۶. <https://www.magiran.com/p1003536>
 رسولی شریانی، رضا و عبداللّهی، امیر حسین. (۱۳۸۸). مقایسه دیدگاه ابن عربی و ملاصدرا درباره ماهیت بهشت و دوزخ. رهنمون، ۲۳ و ۲۴: ۱۳۱-۱۴۶. <https://www.noormags.ir/view/ar/articlepage/751243>

صفورا، محمدعلی. (۱۳۹۲). شیوه‌های بازنمایی مضامین فرهنگی-اجتماعی در تولیدات انیمیشن تلویزیونی ایران از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۸۹: و مقایسه آن با تولیدات کشور انگلیس، به لحاظ ساختار محتوایی [رساله دکتری، دانشگاه هنر ایران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.

طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۷۸). ترجمه تفسیر المیزان (جلد ۱۲ و ۱۷) (محمدباقر موسوی، مترجم). جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، دفتر انتشارات اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۳۵۰)

طبرسی، فضل بن حسن. (۱۳۵۲). ترجمه تفسیر مجمع‌البیان (جلد ۲۳) (هاشم رسولی، مترجم). فراهانی. (چاپ اثر اصلی ۵۳۶ هـ.ق)

Reflection of Uncanny's Sense From Freud's View in the Narrative Structure, Elements of Color and Light in the Animated Film *Coraline**

Abstract

An uncanny feeling is a complex and often unsettling psychological experience that involves a mixture of difficult emotions such as fear, uncertainty, anxiety, and discomfort. Sigmund Freud described the uncanny term as the strange feeling that arises when something familiar suddenly appears strange or alien, often triggered by the unexpected return of repressed memories or ideas. Freud further associated the uncanny feeling with phenomena such as repetition, doubling, and the blurring of boundaries between fantasy and reality, all of which challenge an individual's sense of stability and certainty. These concepts have become influential in the interpretation of literary, cinematic, and artistic works that seek to evoke psychological tension and emotional ambiguity. This study explores how this theory is visually and emotionally communicated in the animated film *Coraline*, directed by Henry Selick. This animation is particularly successful in its use of the "uncanny" feeling, with a particular focus on the role of color and lighting as crucial aesthetic elements that shape the film's psychological atmosphere. By analyzing the interplay between these elements, the research explores how psychological shifts are reflected throughout the narrative. Special attention is given to the contrast between the muted, subdued tones of the real world and the initially vibrant yet progressively darker hues of the "other world." These deliberate color choices are instrumental in crafting the film's eerie atmosphere. Through a detailed examination of selected scenes, this study highlights the skillful use of visual techniques to evoke themes of doubling and the ambiguous boundary between the animate and inanimate. The film repeatedly presents familiar objects, characters, and environments in altered forms, creating a sense of uncertainty that resonates with Freud's interpretation of the uncanny theory. The dull, washed-out palette of the real world effectively conveys feelings of boredom and loneliness, which sharply contrast with the other world's deceptive warmth. The visual richness of the alternative realm initially appears comforting and desirable, reflecting Coraline's longing for attention, excitement, and emotional fulfillment. However, beneath this attractive surface lies a growing sense of unease that gradually becomes more apparent through subtle changes in color intensity, shadow placement, and lighting contrasts. Ultimately, these visual choices emphasize the underlying emotional currents of fear, anxiety, and the unknown. Through the orchestration of light and color, the film successfully creates an immersive, unsettling environment that mirrors the protagonist's evolving emotional landscape and the story's complex thematic essence. Furthermore, the film's visual design reinforces a key aspect of Freud's uncanny theory: the coexistence of attraction and fear within the same experience. The other world appears as an idealized version of reality, creating a sense of comfort and curiosity, yet subtle changes in lighting and visual details gradually undermine this security. The contrast between illuminated and shadowy spaces reflects the tension between desire and hidden danger. As Coraline becomes aware of the deceptive nature of this world, visual cues transform wonder into unease and fear, demonstrating how color and lighting effectively externalize complex psychological processes and deepen the viewer's emotional engagement. As the narrative develops, however, the vibrant colors of the other realm gradually shift toward darker, more threatening tones, signaling growing menace and anxiety. This progression aligns

Received: 27 May 2025

Received in revised form: 01 Aug 2025

Accepted: 02 Sep 2025

Fatemeh Dorini¹ 

Master in Animation, Department of Animation and Cinema, Faculty of Architecture and Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
E-mail: fatemedorini@gmail.com

Seyed Najmeddin Amir Shahkarami²  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Animation and Cinema, Faculty of Architecture and Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
E-mail: najmedin@modares.ac.ir

Amir Hassan Nedaei³ 

Assistant Professor, Department of Animation and Cinema, Faculty of Architecture and Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

E-mail: ami_nedaei@modares.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.395928.616083>

with traditional symbolic meanings of color in art and cinema, where specific hues are associated with psychological themes like fear and evil. The gradual transformation of the visual environment also reflects Coraline's increasing awareness of her hidden dangers. As illusions dissolve and the true nature of the Other Mother becomes evident, color and lighting work together to intensify suspense and emotional tension. For instance, deep blues represent supernatural terror during Coraline's desperate attempts to escape the Other Mother's house. Reds and oranges dominate the confrontational scenes, communicating anger, panic, and aggression. Green appears sparingly but powerfully, highlighting moments of horror, especially when the true sinister nature of the Other Mother is revealed. The strategic use of darkness, shadows, and reduced illumination further reinforces feelings of vulnerability and psychological entrapment, contributing to the film's overall strange effect. This study concludes that color and lighting are more than decorative elements in *Coraline*. They function as vital narrative tools that deepen the film's emotional resonance and psychological complexity. Intentional manipulation of color palettes and lighting contrasts helps the film intensify the viewer's psychological engagement and enhances its storytelling. Moreover, the interaction between visual aesthetics and narrative structure demonstrates how cinematic techniques can communicate abstract psychological concepts in a powerful and accessible manner. This research contributes an insight into how visual aesthetics are used to evoke complex psychological experiences. The findings provide implications for scholars and practitioners interested in the symbolic and emotional power of visual elements in cinema. By emphasizing the relationship between psychoanalytic theory and visual storytelling, the study highlights the importance of interdisciplinary approaches in film analysis. Future research could build on these ideas by investigating uncanny representations in other media or by exploring how individual or cultural differences influence audience responses to color and lighting in movies.

Keywords: Coraline, color, lighting, Freud, uncanny

Citation: Dorini, Fatemeh; Amir Shahkarami, Seyed Najmeddin, & Nedaei, Amir Hassan. (2026). Reflection of uncanny's sense from Freud's view in the narrative structure, elements of color and light in the animated film *Coraline*. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 85-95. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's master's thesis, entitled "A study on the emotional and symbolic role of color in expressing psychological aspects of character, investigating selected stop motion films in 2000s", under the supervision of the second author and with consultation from the third author at Tarbiat Modares University.

نمود امر غریب مرتبط با عناصر نور و رنگ در فیلم انیمیشن کورالاین بر اساس دیدگاه فروید*

چکیده

امر غریب، حسی توأم با هراس، بلا تکلیفی، اضطراب، وحشت و ناامنی است. فروید آن را نتیجهٔ رویارویی با بازگشت امری آشنا می‌داند که در ذهن سابقه دارد، اما به دلیل سرکوب یا نادیده گرفتن، بیگانه به نظر می‌رسد. امر غریب با داشتن نقش تعیین‌کننده در پدیداری ژانر وحشت، در سینما نمود پیدا می‌کند. این ویژگی در فیلم انیمیشن کورالاین تجسم می‌یابد و بدین ترتیب این پژوهش در تلاش است به روش کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی، ویژگی‌های امر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۰۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

فاطمه درینی^۱: کارشناس ارشد انیمیشن، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: fatemedorini@gmail.com

سید نجم‌الدین امیر شاه کرمی^۲ (نویسنده مسئول): استادیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: najmedin@modares.ac.ir

امیر حسن ندایی^۳: استادیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

E-mail: Ami_nedaei@modares.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.395928.616083>

غریب را در فیلم انیمیشن کورالاین تحلیل کرده تا به پرسش: چگونه عناصر دیداری رنگ و نور در نمود حس امر غریب فیلم انیمیشن کورالاین اثرگذاری کرده‌اند؟ پاسخ داده شود. هنری سلیک کارگردان فیلم، شخصیت را در دو دنیای متفاوت به تصویر می‌کشد. یافته‌های بیانگر یک تباین رنگی هدفمند در این دو دنیاست. در دنیای واقعی از رنگ‌های خنثی و در دنیای دیگر از رنگ‌های درخشان و گرم برای ایجاد فضایی جعلی و پرتنش استفاده شده است. در نهایت این پژوهش به این نتیجه می‌رسد که استفاده ماهرانه از رنگ و نور، به همراه سایر عوامل امر غریب، در القای حس هراس و ناامنی نقش کلیدی ایفا کرده است.

واژه‌های کلیدی: امر غریب، رنگ، فروید، کورالاین، نور،

استناد: درینی، فاطمه؛ امیر شاه کرمی، سید نجم‌الدین و ندایی، امیر حسن. (۱۴۰۵). نمود امر غریب مرتبط با عناصر نور و رنگ در فیلم انیمیشن کورالاین بر اساس دیدگاه فروید. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۸۵-۹۵.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه نقش حسی و نمادین رنگ در بیان ویژگی‌های روانی شخصیت (مطالعه موردی: آثار برگزیده سینمایی استاپ‌موشن دهه اول قرن بیست و یکم)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

مقاله

«فروید در مقاله امر غریب^۱ مفهوم واژه آلمانی *unheimlich* را چنین بیان می‌کند: این واژه متضاد واژه‌های *heimlich* به معنای مربوط به خانه با مفهوم خودمانی و صمیمی بوده و *heimisch* به معنای بومی بودن است، در واقع متضاد آن چیزی است که آشناست» (Freud, 2000, p. 3676). «در زبان آلمانی *heimlich* صفتی است به معنای متعلق به خانه، خودی، آشنا، رام، صمیمی و دوستانه» (Freud, 2000, p. 3678). «افزودن پیشوند *un* که پیشوند متضاد ساز به معنای نا و غیر است، معنایی از غریبگی و نفی آشنایی را به *unheimlich* می‌دهد» (Freud, 2000, p. 3677).

«فروید بر رابطه بین امر غریب [*unheimlich/ uncanny*] و خانه [*home*] بسیار تأکید می‌کند. *heimlich* برای اشاره به جاهایی مانند منزل، یک اتاق صمیمی، یک منظره روستایی لذت‌بخش، یک شخص صمیمی و یا یک خانواده استفاده می‌شود. این واژه برای اشاره به یک مکان سری، یک عمل راز آلود، خیانت کردن (هنگام نبودن یک شخص) و یا به یک شخص نامرد نیز به کار می‌رود» (Creed, 2005, p. 4). «فروید به این نکته مهم اشاره می‌کند که واژه *heimlich* معنایی دوگانه دارد و دال بر معنای مخالفش (*unheimlich*) نیز هست: در حالت کلی، این کلمه از یک سو آن چیزی است که آشنا و دلپذیر است و از سوی دیگر آن چیزی است که مخفی و ناپیدا شده است. بدین ترتیب این واژه می‌تواند همان معنایی را داشته باشد که *unheimlich* به خود گرفته است، آنچه که گنگ و مبهم است.» (Creed, 2005, p. 4)

«در حالت کلی ساختار تجربه امر غریب از نظر فروید را می‌توان در قالب سه گزاره زیر بیان کرد:

۱. پدیده حسی امر غریب شامل دسته‌ای از چیزهای ترسناک است (Freud, 2000, p. 3676)

۲. عنصر ترساننده در امر غریب چیزی است که سرکوب شده و عامل اضطراب شده است (مانند عقده‌های کودکی) (Freud, 2000, p. 3691) و یا انکار و باورهای قدیمی و مربوط به دوران کودکی که رد شده‌اند (Freud, 2000, p. 3697)

۳. تجربه امر غریب زمانی اتفاق می‌افتد که عقده‌های سرکوب شده دوران کودکی دوباره جان بگیرند و یا باورهای اولیه‌ای که رد شده‌اند دوباره تأیید و تصدیق شوند (Freud, 2000, p. 3698).

فروید تجربه امر غریب را در زمره مفاهیمی کلی مانند ترس از اختگی، مواجهه با مرگ، زنده‌انگاری، تکرار غیر عمدی و همزاد بررسی می‌کند. مفاهیمی که در سینمای وحشت بسیار استفاده شده‌اند. مسئله پژوهش پی بردن به اثر رنگ و نور در ایجاد حس امر غریب در فیلم یاد شده است. همچنین پاسخ به این پرسش که چگونه عناصر دیداری چون رنگ و نور در نمود حس امر غریب فیلم انیمیشن کورالاین اثر گذاری کرده‌اند؟ پیش فرض پژوهش: فیلم کورالاین همسو با احساس امر غریب فروید، با نور و رنگ، تجربه حسی ناآشنا را درون امری آشنا ایجاد می‌کند.

بررسی ویژگی‌های رنگ فیلم کورالاین منطبق با راهنمای رنگ یوهانس اینت استفاده شد. اینت عنصر رنگ را بیانگر احساس دانسته بنابر این می‌توان کاربرد رنگ‌ها در اثر را با حس امر غریب مطرح شده فروید تطبیق داد. افزون بر این، فیلم استاپ موشن عروسکی امکان و قابلیت نمود فیزیکی عناصر دیداری را برای القای چنین حسی به مراتب مؤثرتر نمود

می‌دهد. بنابر این، شیوه ساخت فیلم کورالاین نیز بر تأثیر جلوه عناصر دیداری افزوده به‌طوری که ایجاد حس امر غریب در شخصیت اصلی سبب همدلی با او می‌شود. فنون سه‌بعدی فیزیکی استاپ‌موشن در پردازش نور، رنگ، شکل و محتوای روایی، امکانات واقعی نمایانه و متفاوتی را برای نمایش امر غریب در اختیار هنرمند فیلم‌ساز قرار می‌دهد. ظرفیت‌های بیانی این شیوه دیداری سازی مفاهیمی چون تداخل امر غیر واقعی در فضای واقعی و ارتباط نزدیک آن با مفهوم جهان دیگر یا پس از مرگ را به صورت باورپذیر امکان‌پذیر کرده است. عروسک یا ربات، امر آشنا در غیر آشنا را به خوبی تداعی می‌کند. «هرچه ربات بیشتر شبیه انسان باشد، احساس آشنایی نسبت به آن بیشتر می‌شود تا جایی که نقص‌های ظریف باعث می‌شوند ربات ترسناک یا وهم آور به نظر برسد» (Bouwer, 2017, p. 185).

پیشینه پژوهش

ارنست ینش^۲، روانشناس معروف آلمانی، در مقاله خود با عنوان در باب روانکاوی امر غریب، مفهوم امر غریب را نخستین بار در حوزه دانش روانشناسی مطرح کرد. سپس زیگموند فروید در سال ۱۹۱۹ در مقاله «امر غریب» ابعادی از این حس را بیان کرد. مقاله فروید همچنان به عنوان منبع اصلی بسیاری از مطالعات روانکاوانه برای مفهوم سازی وحشت استفاده می‌شود. جانانان لیک کرین در کتاب وحشت و زندگی روزمره ضمن نقد ژانر وحشت در سینما، بیان می‌کند: «فروید با ارائه مقاله امر غریب، زبان جهانی نقد و وحشت را ابداع کرده است» (Lake Crane, 1994, p. 24). این مفهوم در دنیای هنر و سینما استفاده شد و باز نمود آن در تحلیل و طراحی عناصر رنگ و نورهای رنگی نیز پدیدار شد. در این راستا، امر غریب را می‌توان با پژوهش‌های یوهانس اینت در زمینه رنگ تطبیق داد. پژوهش‌های او در کتاب رنگ شامل مجموعه روش‌های مشخص در ترکیب رنگ نزد هنرمندان اعتبار دارد. مطالعات ویژگی‌های حسی و نمادین رنگ در سینما به صورت پراکنده در کتاب‌ها و مقالات مختلف انجام شده است، از جمله در بخشی از کتاب فیلم‌سوفی دانیل فرامپتون با عنوان رنگ در پژوهش‌های صورت گرفته مرتبط با سینمای انیمیشن، به‌طور عمده به ویژگی‌های فنی رنگ و نور توجه شده و در انتقال امر غریب با رنگ، پژوهش متمرکز مشاهده نشد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و با رویکرد توصیفی-تحلیلی به بررسی ویژگی‌های امر غریب در فیلم انیمیشن کورالاین پرداخته است. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهده نظام‌مند فیلم، به صورت مرحله‌ای صورت گرفت. در این فرآیند، ابتدا در مرحله مشاهده گری، چگونگی نقش عناصر دیداری فیلم شامل شخصیت‌ها، مکان‌ها، نور و رنگ ارزیابی و دسته‌بندی شد. سپس، در مرحله جریان روایی، ارتباط شخصیت‌ها با یکدیگر بررسی شد تا شناخت لازم از ویژگی‌های آن‌ها به دست آید. در نهایت تحلیل داده‌ها بنابر معیارهای نظری یاد شده انجام و روابط به دست آمده بین داده‌ها تفسیر و توصیف شد.

مبانی نظری پژوهش

بازتاب امر غریب در فیلم کورالاین

فیلم استاپ‌موشن کورالاین (۲۰۰۹) به کارگردانی هنری سلیک

(Jockenhövel, 2011, p. 10)

در داستان کورالاین، جهان جعلی بازتابی مشابه خانه واقعی اوست که به شکلی آرمانی دیده می‌شود. «خانه‌ای که به خانه خودشان متصل است. جایی که پدر و مادر جعلی در کنار همسایگان جعلی زندگی می‌کنند. آن‌ها توجه زیادی به کورالاین دارند» (Rudd, 2008, p. 160).

مادر جعلی در این جهان، شخصیتی دارد که مادر واقعی‌اش فاقد آن است. او از آشپزی، لباس پوشاندن و مراقبت از کورالاین لذت می‌برد. به‌زودی کورالاین پی می‌برد ظاهر جذاب این جهان جعلی، لایه‌ای برای پنهان نگه داشتن یک دنیای مرگبار است و مادر جعلی در حال تلاش برای دزدیدن و از پا درآوردن اوست، همان‌گونه که با سه کودک قبل از او نیز، این کار را انجام داده است. در ادامه، کورالاین با کمک همسایه‌ها برای نجات و رهایی والدینش و آزادی سه روح در بند - قبل از بازگشت و فراگیری عشق به زندگی عادی‌اش - می‌جنگد. (Foreman, 2012, p. 2)

در توصیف امر غریب بیان شد که فروید بر رابطه بین امر غریب و مفهوم خانه بسیار تأکید دارد و مفهوم این کلمات به مکان‌هایی مانند منزل، یک اتاق صمیمی، یک منظره روستایی لذت‌بخش، یک شخص صمیمی و یا یک خانواده و در عین حال به یک مکان سری، یک عمل رازآلود، خیانت کردن هنگام نبودن یک شخص و یا یک شخص نامرد اشاره دارند. مسئله‌ای که در فیلم کورالاین نیز مشاهده می‌شود. وجود خانه‌ای که باز نمود خانه واقعی شخصیت اصلی داستان است، در اینجا نیز ابتدا فضایی صمیمی و خانواده‌ای شاد و پابر جا مشاهده می‌شود، ولی همه این عوامل با رمز و رازی توأم است که آرامش واقعی را در بر ندارد. فضای این خانه آکنده از امر غریب است.

هرچند این اثر دارای شخصیت‌های متعددی است، اما شخصیت‌های اصلی فیلم، کورالاین و مادرش هستند.

در تحلیل شخصیت اصلی، اولین و مهم‌ترین عامل، جنگ کورالاین با پدر و مادرش برای پرورش دادن هویت نوجوانی اوست. فروید در کتاب داستان خانواده^۲ بیان می‌کند: جدایی فردی - همان‌گونه که ما رشد می‌کنیم - از منبع قدرت پدر و مادر، یکی از ضروری‌ترین دستاوردهای رشد شخصیتی است و به همان اندازه نیز دردناک و تلخ است. (Foreman, 2012, p. 2)

کورالاین یازده ساله از یک طرف به توجه والدین و از طرفی به استقلال نیاز دارد. او حق انتخاب می‌یابد تا انسانی مستقل باشد یا عروسکی در دستان مادر. «اگرچه در فیلم، شخصیت کورالاین در جایگاه قهرمان با مادر جعلی می‌جنگد که جایگاه شخصیت شریر را دارد، اما اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین مبارزه در اصل، جنگ کورالاین علیه تمایلات و تکیه گاهش به وابستگی است تا از آن‌ها دوری جسته و به هویت خویش دست یابد» (Foreman, 2012, p. 2).

اما مهم‌ترین عامل روانشناسانه در این فیلم تداعی امر غریب است که نیل گیمین آن را در داستان به خوبی به کار گرفته است. جهان جعلی و ساکنانش، باز نمودی از دنیای واقعی کورالاین به صورت آرمانی هستند، دنیایی سرشار از عوامل امر غریب. «نیل گیمین یک باز نمود کاملاً آشکار را از امر غریب فروید ارائه می‌دهد. برای فروید، امر غریب درجه‌ای از ترس است که به عناصر آشنای قدیمی و طولانی بازمی‌گردد» (Rudd, 2008, p. 161). امر

برگرفته از کتابی با همین عنوان اثر نیل گیمین^۲ ساخته شده است. داستان کورالاین در سال ۲۰۰۳ انتشار یافت و نامزد دریافت جوایز زیادی شد، این موفقیت بیشترین افتخار را برای گیمین به ارمغان آورد. نگارش این کتاب نزدیک به ده سال طول کشید. نویسنده با متنی روان و منسجم، به مکاشفه محیط و فضاهای پیرامون شخصیت پرداخته و اثر ادبی شاخصی را پدید آورد، با این وجود، شماری از منتقدان اعتقاد دارند که این داستان برای خوانندگان جوان تر نامناسب است. در عین حال، منتقدانی چون برنوتلهم^۴ در کتاب مزایای جادو^۵ استدلال می‌کند، جوان ترها نه تنها راغب‌اند بلکه نیاز دارند تا به کشف مشکلات و تأثیر آن‌ها بر زندگی‌شان بپردازند» (Rudd, 2008, p. 159).

داستان کورالاین داستانی خیال‌انگیز، تاریک و عمیق درباره خانواده، کشف هویت و رویارویی با ترس‌های درونی است. کورالاین دختری یازده ساله به همراه والدینش به خانه‌ای در شهری جدید اسباب‌کشی می‌کنند. والدینش توجه چندانی به او ندارند و به کار نویسندگی مشغول‌اند. مادر آشپزی نمی‌کند و هیچ کدام از وظایف خانه‌داری را درست انجام نمی‌دهد، او به احساس کسالت و تنهایی کورالاین توجهی ندارد؛ اما پدر کورالاین شخصیت جالب‌تری دارد، او غذاهایی می‌پزد که کورالاین دوست ندارد و در برابر تمام خواسته‌های مستبدانه همسرش تسلیم است. کورالاین در حین نارضایتی از شرایط خانوادگی، خانه جدید را جستجو می‌کند و دریچه‌ای می‌یابد که به جهانی دیگر گشوده می‌شود (Jockenhövel, 2011, p. 10).

اما خیلی زود، وجه تاریک این جهان آشکار می‌شود. «مادر جعلی» که به جای چشم‌هایش، دکمه بر صورتش دوخته شده، از کورالاین می‌خواهد که برای همیشه در این دنیا بماند و در ازای آن، کورالاین نیز باید چشم‌هایش را با دکمه جایگزین کند. با پی بردن به این خواسته وحشتناک مادر جعلی، کورالاین هراسان می‌گردد و می‌فهمد که مادر جعلی در واقع جادوگری پلید است که کودکان را با ظاهر فریبنده‌اش به خود جذب می‌کند و روحشان را می‌دزد. کورالاین درمی‌یابد که چند کودک دیگر پیش از او به دام این جادوگر افتاده‌اند و روحشان هنوز در آن دنیا زندانی است. او تصمیم می‌گیرد با شجاعت، وارد نبردی خطرناک شود تا روح آن‌ها را آزاد کند و خانواده‌اش را از چنگال مادر جعلی نجات دهد، زیرا این جادوگر پدر و مادر واقعی‌اش را هم ربوده و در آینه‌ای زندانی کرده است. کورالاین به سفری ناخواسته برای رهایی کودکان و والدینش دعوت شده، مسیری که از آن گریزی نیست.

در خلال این سفر پرخطر، کورالاین از ذکاوت و شجاعت خود استفاده می‌کند و با کمک یک گربه سخنگو که نمادی از خرد و استقلال است، موفق می‌شود در بازی پیروز شود که مادر جعلی برایش ترتیب داده است. او نه تنها روح بچه‌های زندانی را آزاد می‌کند، بلکه پدر و مادرش را هم نجات می‌دهد و در نهایت دریچه جهان جعلی را برای همیشه می‌بندد.

این داستان، به فانتزی‌های ویکتوریایی نظیر آلیس در سرزمین عجایب نوشته لوئیس کارول شباهت دارد. مانند داستان کورالاین، در داستان آلیس در سرزمین عجایب نیز دو دنیای متفاوت تصویر می‌شود. اولی کم‌وبیش واقعی و دیگری جهانی تصویری و جعلی. در حالی که آلیس تنها با یک بار ورود به دنیای جادویی گم می‌شود و نیاز دارد راهی به دنیای واقعی بیابد، اما کورالاین بین این دو دنیا در رفت‌وآمد است.

و او آن را علت اصولی و اساسی همه پدیده‌ها می‌داند، ترس از اختگی است. مثال ادبی و کلیدی این عامل امر غریب، داستان سندمن است» (Rudd, 2008, p. 162). «داستان سندمن»^۴ از مجموعه داستان ناچستانکن^۵ نوشته هافمن^۶ نویسنده آلمانی تبار قرن نوزدهم که فروید او را استاد بی‌همتای به کارگیری این حس در اثر هنری می‌داند» (Freud, 2000, p. 3686). ارنست ینش درباره داستان سندمن به این نکته اشاره می‌کند که در داستان گویی، یکی از ابزارهای هنری که موجب ایجاد امر غریب می‌شود این است که خواننده در این تردید قرار داده می‌شود که آیا این شخصیت انسان است یا موجودی مکانیکی. درحالی که فروید بر این باور است که احساس امر غریب مستقیماً با خود سندمن در ارتباط است (Freud, 2000, p. 3683).

در این داستان شخصیت شناخته‌شده‌ای از جن‌ها - کسی که روی چشمان کودکان در هنگام خواب، شن می‌ریزد و باعث می‌شود تا از سرهایشان خون جاری شود - محور اصلی است. فروید ابزار می‌کند که همه ما تجربه روانشناسانه‌ای داریم که ترس از آسیب یا از دست دادن چشم‌ها یک عامل وحشتناک برای کودکان است. (Rudd, 2008, p. 162). همچنین «فروید بیان می‌کند که داستان سندمن امر غریب به نظر می‌رسد زیرا مرتبط با از دست دادن چشم‌هاست، چیزی که به‌طور آشکار ترس کودکان از اخته‌شدن توسط پدر، نامیده می‌شود» (Peel, 1979, p. 411).

«قابل توجه است که گیمن، اولین بار به‌عنوان نویسندهٔ رمان‌های تصویری تداعی‌گر شخصیت سندمن مشهور شد» (Rudd, 2008, p. 163). «سندمن، پدری ترسناک است که اخته کردن از او انتظار می‌رود» (Freud, 2000, p. 3685) در انیمیشن کورالاین، این شخصیت اخته کننده مادر جعلی است، زیرا او منبع قدرت خانواده معرفی می‌شود و نقش پدر را به خود اختصاص می‌دهد. «پدر کورالاین در فیلم، مادرش را رئیس خطاب می‌کند و به‌طور آشکاری مادر صدای قدرت خانواده محسوب می‌شود. هنری سلیک او را پدر منفعل^۷ می‌نامد. در خانواده، مادر رهبر است» (Foreman, 2012, p. 5).

اولین باری که کورالاین با به جهان جعلی می‌گذارد، رابطه او با پدرش به‌واسطه مادرش شکل می‌گیرد. مادر جعلی به کورالاین می‌گوید که به دنبال پدرش برود یا به باغ برود و با او بازی کند. در دومین ملاقات، پدر جعلی به کورالاین می‌گوید که او باغچه را برای کورالاین ساخته است، زیرا مادر جعلی گفته دخترشان آن را دوست دارد. با وجود چنین صحنه خوش‌آیندی، نشانه‌های آشکاری وجود دارد که مادر جعلی رابطه پدر و دختر را سمت‌وسو می‌دهد. داکوتا فمینگ^۸ - صدایشه کورالاین - دربارهٔ شخصیت پدر توضیح می‌دهد که او هیچ اختیاری از خود ندارد. او تنها دست‌نشاندهٔ گوش به فرمان مادر جعلی است.

پدر جعلی به‌عنوان عاملی در خدمت مادر جعلی تصویر شده، او بازنمودی از امر غریب است، زیرا مانند شخصیتش بی‌اراده به تصویر کشیده شده است. شخصیتی نه کاملاً انسان بلکه شبه‌انسان. با وجود ظاهری مردانه، او هیچ قدرت و اراده‌ای از خود ندارد. هر قدر داستان فیلم ادامه می‌یابد، شخصیت پدر جعلی بی‌مایه‌تر و بی‌هویت‌تر به نظر می‌رسد، به همین نسبت او ناخوش و رنجورتر دیده می‌شود.

زمانی که کورالاین، پدر جعلی را بر صندلی مقابل پیانو پیدا می‌کند،

غریب دارای عوامل متعددی است که این فیلم از آن‌ها بهره‌مند شده است. اولین عامل، اصل همزاد^۹ است. فروید این خصیصه را چنین توصیف می‌کند: «شخصیت‌هایی که باید به علت شباهت و ارتباط ویژه‌ای که با هم دارند یکسان در نظر گرفته شوند» (Freud, 2000, p. 3691). «در واقع همزاد انکار قدرتمند نیروی مرگ است. چنین ایده‌هایی از خودشیفتگی^{۱۰} اولیه‌ای که هم بر ذهن انسان اولیه^{۱۱} و هم بر ذهن کودک حکم فرما بوده، سرچشمه می‌گیرد» (Freud, 2000, p. 3697). شخصیت‌ها در فیلم دو گانه به تصویر کشیده شده‌اند: یکی در دنیای واقعی و دیگری در جهان موازی جعلی. دربارهٔ شخصیت کورالاین نیز عروسکی را می‌توان همزاد او پنداشت که در ابتدای فیلم به دست مادر جعلی ساخته می‌شود.

از دیگر جنبه‌های امر غریب، عاملی است که به دو نوع جاندار^{۱۲} و غیر جاندار^{۱۳} تقسیم می‌شود. در این داستان بیننده نظاره‌گر این دسته‌بندی است. زنده‌شدن عناصر بی‌جان، هنگامی که اسباب‌بازی‌های هدیه شده به کورالاین جاندار شده و با ارادهٔ خود حرکت می‌کنند، در مقابل، جایی که پدر به توده بی‌شکل خمیری تبدیل می‌شود. افزون بر این، دکمه به جای چشم در چهره شخصیت‌های جعلی آن‌ها را بی‌روح جلوه می‌دهد. (Rudd, 2008, p. 161)

«همچنین، این نکته که مادر جعلی با نظریهٔ غریزه مرگ^{۱۴} فروید مرتبط می‌شود. او می‌گوید کارکرد غریزه مرگ این است که زندگی بنیانی را به یک موقعیت غیر جاندار بازگرداند. با اشاره به این امر، می‌توان اشتیاق مادر جعلی را برای جایگزینی چشمان کورالاین با دکمه و تبدیل کردن او به یکی از ارواح کودکان را به خاطر آورد. (Agnell, 2014, p. 16)

«همچنین ممکن است نسبت به یک موجود جاندار یا انسان زنده حس امر غریب ایجاد شود. این زمانی روی می‌دهد که تمایلات شیطانی به آن شخص نسبت داده شود، همچنین احساس شود وی تمایل خود به آسیب‌رسانی را به کمک نیروهای ویژه‌ای انجام خواهد داد» (Freud, 2000, p. 3693). این حالت نیز در مواجهه کورالاین با مادر جعلی مشاهده می‌شود.

سومین ویژگی امر غریب چیزی است که فروید آن را تکرار غیر عمدی^{۱۵} می‌نامد» (Rudd, 2008, p. 161). «این عامل بازگشت مداوم یک چیز ثابت است که مثلاً می‌تواند در قالب تکرار جنبه‌های مختلف یک شخصیت، تکرار یک جرم معین، یا حتی تکرار اسامی در نسل‌های متوالی باشد» (Freud, 2000, p. 3686). «فروید خاطرنشان می‌کند که ممکن است عامل تکرار به‌خودی خود نتواند امر غریب ایجاد کند اما در ترکیب با شرایطی معین می‌تواند این کار را با ایجاد نوعی احساس بیچارگی و درماندگی، مشابه با برخی از حالت‌های رؤیا انجام ده» (Freud, 2000, p. 3689). این را این گونه توصیف می‌کند: «در یک کوهستان جنگلی مه‌گرفته شخصی راه خود را گم کرده است. تلاش مداوم برای پیدا کردن راه، او را دوباره باز هم به مکان ثابت و تکراری می‌رساند» (Rudd, 2008, p. 161). بهترین نمونه این تکرار غیر عمدی در صحنه‌ای است که کورالاین سعی می‌کند از خانه جهان جعلی دور شود. او از خانه دور و دورتر می‌شود، به جنگل پناه می‌برد و در فضایی انتزاعی و مه‌گرفته فرو می‌رود؛ اما نهایتاً خود را در مکان اول می‌یابد و احساس درماندگی می‌کند. گویی راهی برای گریز وجود ندارد.

«افزون بر ویژگی‌های یاد شده، عامل اصلی که فروید با آن شناخته شده

ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و نمادین رنگ

از آنجا که در این فیلم، سیر ماجراها را در دو دنیای واقعی و جهان جعلی به صورت موازی دیده می‌شوند، کارگردان بر آن شده تا از دو پالت رنگی متفاوت برای بیان مقصود خویش استفاده کند، پالت رنگی دنیای واقعی مغایر با پالت رنگی جهان جعلی است. در دنیای واقعی وجه اثرگذار رنگ‌ها درک بیننده را نسبت به چگونگی حس فضا جهت می‌دهد، رنگ‌ها به عنوان عاملی توصیفی به کار رفته‌اند و به خاکستری گرایش دارند. هنری سلیک سعی کرده تا در این فیلم رنگ‌ها را بر اساس اصول و قاعده به کار برد، زیرا به کارگیری رنگ‌های متفاوت و متعدد در یک فریم یا یک نما نیاز به دانش، مهارت و دقت در انتخاب رنگ و ترکیب‌بندی متناسب و هماهنگی آن‌ها دارد. به کارگیری گستره رنگی بیش از حد بدون توجه به لزوم تعامل رنگی با رنگ‌های دیگر موجود در صحنه، باعث نمود بیشتر آن رنگ و مخدوش شدن ترکیب‌بندی رنگی آن صحنه خواهد شد (فرنیس، ۲۰۰۴/۱۳۸۳، ۷۹).

در دنیای واقعی محل زندگی کورالاین، بخش عمده رنگ‌ها در غالب رنگ‌های مکمل ارائه شده‌اند و بیشترین استفاده از رنگ‌های مکمل سبز و قرمز و خاکستری‌های بینابینی آن‌هاست. البته طیفی از نارنجی‌ها در لباس کورالاین دیده می‌شود که با رنگ آبی موهای او هماهنگی کامل پیدا می‌کند. نقش رنگ به مثابه یک نشانه دیداری برای طراحی شخصیت در آثار مختلف انیمیشن از جمله در آثار استیو دیزنی بخش مهمی از ویژگی آن را مشخص می‌کند.

در فیلم‌های دیزنی، رنگ‌ها به طور راهبردی برای ایجاد تمایز آشکار قهرمان و شریر به کار می‌رود. قهرمانان عموماً با رنگ‌های روشن و پرانرژی نشان داده می‌شوند که نشانگر نیک‌اندیشی و انتقال حس مثبت از آن‌هاست در حالی که شریران اغلب با رنگ‌ها و سایه‌های تیره به تصویر کشیده می‌شوند تا مفاهیمی چون خطر، ابهام و شرارت را به نمایش بگذارند. (M. Makram, 2025, p.146)

در دنیای واقعی، کورالاین با رنگ‌های درخشان تری نسبت به بقیه شخصیت‌های داستان ظاهر می‌شود در حالی که شخصیت‌های دیگر این دنیا با درخشش کم‌تر رنگ به نمایش درآمده‌اند، به طوری که به رنگ‌های خنثی گرایش دارند. به کارگیری چنین رنگ‌هایی در ارتباط با کورالاین افزون بر تأکید بر درون‌مایه شخصیت او، نمادی از گرایش او به وجهی نوجوانانه است. همان گونه که او خود به مراقبت و توجه احساس نیاز می‌کند (تصویر ۱).

تصویر ۱. بهره‌گیری از رنگ‌های مکمل و خاکستری‌های رنگی دنیای واقعی در تضاد با رنگ‌های درخشان ظاهر کورالاین (مأخوذ از فیلم کورالاین)



بیمار به نظر می‌رسد و صدایش ضعیف است. تحلیل رفتن او ادامه پیدا می‌کند. سپس کوتاه‌تر و گوشت‌تر از قبل با سیمایی تکیده و اندامی سست دیده می‌شود که تا کیدی بر ماهیت شبه‌عروسکی اوست. هر چقدر مادر جعلی ظاهری مردانه‌تر به خود می‌گیرد، پدر جعلی به توده‌ای از غبار تبدیل می‌شود. در داستان، او به عروسکی خشک مبدل می‌شود. مادر جعلی آشکارا به سلامتی روحی و جسمی پدر جعلی آسیب رسانده است. او نمی‌تواند وجود داشته باشد، همان گونه که یک فرد سالم بدون اقتدار شخصی و فردی‌اش نمی‌تواند، زیرا او پدری فاقد اقتدار اجتماعی و خانوادگی است. (Foreman, 2012, p. 6)

مادر جعلی نقش سندن را به عهده می‌گیرد. او با دکمه‌ای کردن چشمان کورالاین سعی در به دست آوردن روح او دارد. «جایگزینی چشم کورالاین ارتباط آشکاری با تسلیم شدن روح دارد، چشم‌ها دریچه روح هستند» (Rudd, 2008, p. 163) و اگر او موفق شود، کورالاین برای همیشه موجودی نابالغ باقی خواهد ماند، عروسکی بی‌اراده در اختیار مادر جعلی که برای کورالاین تصمیم می‌گیرد.

در فیلم حس امر غریب نسبت به مادر جعلی به تدریج بیشتر می‌شود و در نهایت «این عنصر آرامش‌بخش که در خانه دیگر حضور دارد تبدیل به هیولا شده، باعث وحشت می‌شود و همه را از پای درمی‌آورد» (Foreman, 2012, p. 4).

هنری سلیک می‌گوید هر زمان که کورالاین به جهان جعلی بازمی‌گردد، مادر جعلی کمی زیباتر به نظر می‌رسد. در واقع او تغییر شکل می‌یابد. او به نوع متعالی مادر واقعی کورالاین تبدیل شده، ولی این تصویر زنانه به طور وحشتناکی دچار تناقض است. او با ویژگی‌های زنانه افراطی، عروسک‌سان و خیلی قدرتمند به تجسم درآمده است. (Foreman, 2012, p. 4)

در ادامه فیلم بازتاب عروسک‌سانی و زنانه مادر جعلی به حشره‌ای عنکبوتی تغییر شکل پیدا می‌کند. «سرپرست نویسندگان کریس باتلر^{۱۹}، در توصیف این نمونه از مادر جعلی می‌گوید: او سر و چهره‌ای به شکل حشره دارد، تنه او چهار پا دارد. به عبارتی او نیمی جادوگر و نیمی حشره است» (Foreman, 2012, p. 4).

از شخصیت‌های دیگر شایان توجه، گربه سیاه رنگی است که کورالاین را از خطرات آگاه می‌سازد و نسبت به مادر جعلی به او هشدار می‌دهد.

گربه به کورالاین توضیح می‌دهد که مادر جعلی چیزی برای عشق ورزیدن می‌خواهد... آن چیزی که ندارد... یا شاید او تنها عاشق چیزهایی است که خورده می‌شوند. بعداً این رفتار را ارواح کودکان در بند تأیید می‌کنند. آن‌ها به کورالاین می‌گویند که مادر جعلی آن‌ها را زندانی کرده و از زندگی‌شان تغذیه می‌کند. (Foreman, 2012, p. 4)

به عبارتی کودک باقی ماندن آن‌ها به مادر جعلی قدرت می‌بخشد. «کورالاین در خلال فیلم و تعاملش با شخصیت‌های جعلی به این قضیه پی می‌برد که باید موقعیت خود را به عنوان تابعی از جامعه و فردی مستقل بپذیرد. او باید خود را مجزا از والدینش بیابد و نسبت به این امر ایمنی خاطر داشته باشد که یک فرد دارای استقلال اجتماعی است» (Foreman, 2012, p. 6). به این ترتیب او از تمامی عوامل امر غریب رهایی می‌یابد و پیروزمندانه به دنیای واقعی بازمی‌گردد.

به گونه‌ای که این «رنگ‌های گرم حالت تهاجم، ناآرامی و برانگیختگی را می‌رسانند» (جانتی، ۱۳۶۹/۱۹۹۰، ۴۰).

افزون بر بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، هنری سلیک در لحظاتی که حس امر غریب عاملی برای ایجاد ترس می‌شود، اغلب دنیای مادر جعلی را با رنگ‌های تاریک و فیلترهای آبی به نمایش درمی‌آورد. «رنگ‌های تیره و سیاه نشانه‌ای از بدی، ترس، مرگ، ناراحتی و ناشناختگی است» (Beiman, 2007, p. 272). در صحنه‌ای که کورالاین بر اثر عامل امر غریب دچار تکرار غیر عمدی می‌شود و پس از تلاش برای دور شدن از خانه، خود را دوباره در همان مکان می‌یابد، در حالت گیجی و سردرگمی، رنگ آبی تیره بر فضا حکم فرما می‌شود. «وقتی آبی تیره می‌شود به توهم، ترس، اندوه و فنا نزول می‌کند» (ایتن، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۹۵) (تصویر ۳).

تصویر ۳. استفاده از رنگ آبی تیره برای تداعی ترس در صحنه تکرار غیر عمدی (مأخوذ از فیلم کورالاین)



ترکیب رنگی دنیای واقعی در فیلم، غلبه رنگ‌های مکمل سبز و قرمز است. این دو رنگ از حیث تضاد رنگی در یک درجه قرار دارند و میزان تیرگی و روشنایی آن‌ها یکسان است. بنابر این، استفاده از این رنگ‌ها با اشباع یکسان فضای تصویر را خنثی جلوه می‌دهد. در اینجا برای بیان حس کسالت و یکنواختی مؤثر واقع شده است؛ اما جهان جعلی سرشار از رنگ است که ترکیبی از مکمل‌ها و رنگ‌های هم‌خانواده را شامل می‌شود. در این جهان کارگردان با دانش کافی از اصول زیبایی‌شناسانه رنگ، میزان شدت و ارزش رنگی را به میزانی مناسب در اثر جای داده تا با ترکیب‌بندی چشم‌نواز بر جلوه‌گری جهان جعلی بیافزاید.

نورهای رنگی

نور یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین عناصر دیداری‌سازی در فیلم‌سازی است. نورپردازی نقش بنیادینی در ایجاد حس و حال فضای اثر و بازتابی از هیجان و احساس شخصیت است. این عنصر در فیلم‌های انیمیشن نیز برای تقویت تأثیر عاطفی به‌طور گسترده‌ای استفاده می‌شود. یکی از ویژگی‌های مهم نور، رنگ آن است. (Mcdonnell et al., 2025, p. 1)

در انیمیشن کورالاین رنگ نور، بر انتقال حس فیلم به بیننده تأثیر بسیاری دارد. نورپردازی بیشتر به صورت طبیعی و تخت برای شخصیت‌ها و فضا طراحی شده تا شرایط دیداری برای انتقال حس امر غریب به وجود آید و تنهارنگ نور است که حسی متفاوت را القا می‌کند. همان گونه که قبلاً اشاره شد امر غریب زمانی رخ می‌دهد که همه چیز در محیطی آشنا اتفاق بیفتد، بنابراین طبیعی است که زاویه نورپردازی به واقع‌گرایانه‌ترین شکل ممکن در این فیلم استفاده شده تا بیننده را دچار شگفتی کند. از این جهت هنری سلیک به سنت فیلم‌سازان رئالیست وفادار است. «فیلم‌سازان

در عین حال، محیط زندگی دو پیرزن همسایه در دنیای واقعی نیز دارای رنگ‌های درخشان است، به این خاطر که آن‌ها نیز در حسرت روزگار جوانی خود به سر می‌برند، شخصیتی نابالغ دارند و در صحنه‌هایی از فیلم بی‌خرد به نظر می‌رسند، آن‌ها همچنان در گذشته خویش سیر می‌کنند و از دنیای واقعی فاصله گرفته‌اند.

رنگ‌ها در دنیای واقعی به سردی گرایش دارند در حالی که مجموعه رنگ‌های جهان جعلی غالباً گرم هستند. «رنگ‌های گرم‌تر به طور مؤثرتری توجه را به خود جلب می‌کنند» (Kennedy, 2014, p. 5). در جهان جعلی بیننده انواع قرمزها، نارنجی‌ها و رنگ‌های درخشان را مشاهده می‌کند. کورالاین در دنیای واقعی با رنگ‌های خاکستری زندگی می‌کند. «رنگ‌های سنگین و خنثی مانند خاکستری و سیاه، نمایانگر سایه و شب هستند و به افراد حس جدیت، تاریکی و افسردگی می‌دهند. در مجموعه‌های انیمیشن تلویزیونی، غم و اندوه با رنگ خاکستری نمادپردازی می‌شود» (Wei, 2025, p. 110). آغاز جلوه رنگ از لحظه‌ای است که او به باز شدن دریچه پی می‌برد، درست زمانی که حس امر غریب در داستان، بروز می‌کند. تونلی که کورالاین از آن عبور می‌کند تا به جهان جعلی برسد، به رنگ آبی بنفش است. «رنگ بنفش نمایشگر بی‌خبری، بی‌اختیاری و دشواری است و رنگی مرموز و برانگیزاننده احساسات است» (ایتن، ۱۳۶۷/۱۹۸۸، ۲۱۹) و «تنهایی در آبی - بنفش حضور دارد» (ایتن، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۹۵). کورالاین وارد تونلی می‌شود که تنها به اندازه او جا دارد. او راهی را انتخاب کرده که در آن تنهاست و در عین حال از آن سوی تونل نیز بی‌خبر است (تصویر ۲).

تصویر ۲. استفاده از رنگ آبی و بنفش در صحنه عبور از تونل (مأخوذ از فیلم کورالاین)



وقتی وارد خانه جعلی می‌شود رنگ فضا به گرمی گرایش پیدا می‌کند، در نمونه ترکیب‌های رنگ این با روشن کردن قهوه‌ای در ترکیب با نارنجی و زرد، مایه‌های رنگی بژ یا نخودی رنگ به دست می‌آید، «چنانچه در داخل بناها از این رنگ استفاده شود، محیطی گرم، آرام و صمیمانه ایجاد می‌کند» (ایتن، ۱۳۷۸/۱۹۹۹، ۹۵). «در طراحی فضاهای داخلی، تغییر رنگ‌ها برای ادراک فضا به کار می‌روند. رنگ‌های گرم برانگیختگی بیشتری ایجاد کرده محرک و هیجان‌انگیز هستند، در حالی که رنگ‌های سرد کم‌تر برانگیزاننده و نسبتاً آرامش‌بخش‌ترند» (Mcdonnell et al., 2025, p. 2). فضای خانه جعلی گرم و دوستانه است اگرچه ساکنانی با چشمان دکمه‌ای شکل دارد. این گرما و تحرک در جهان جعلی به تدریج رو به افزایش می‌گذارد و هر اندازه عوامل امر غریب در فیلم افزایش می‌یابد شدت گرمای رنگ‌ها نیز بیشتر می‌شود

تصویر ۴. تفاوت رنگی بین دو دنیای واقعی و دنیای دیگر (مأخوذ از فیلم کورالاین)



تصویر ۵. استفاده از نور قرمز برای انتقال حس عصبانیت (مأخوذ از فیلم کورالاین)



کورالاین در صحنه‌ای که او به مادر جعلی اعتراض می‌کند، بر حس عصبانیت او تأکید می‌شود (تصویر ۵).

اما بخش عمده انتقال حس امر غریب، با بهره‌گیری از نور سبزرنگ به نمایش می‌آید. رنگ سبز اگر به صورت خالص استفاده شود دارای جنبه‌های مثبت است، «باروری، خشنودی، آرامش و امید» (ایتن، ۱۳۷۷/۱۹۹۹، ۹۵)؛ اما به محض ترکیب شدن با رنگ دیگر، ناخالص شده و به همان اندازه مفاهیمی متعدد پیدا می‌کند، همچنین با کدر شدن دارای مفاهیم منفی می‌شود. شخصیت‌های نحس همچون «رنگی که برای دیو و اهریمن کار می‌شود» (دوبوکور، ۱۳۷۶/۱۹۹۷، ۱۱۹). این رنگ از ابتدای فیلم دیده می‌شود. در صحنه «مادر جعلی در آغاز فیلم با سوزن نخ کردن و کوک زدن عروسک‌ها، در قالب عنکبوتی دیده می‌شود که در حال تنیدن شبکه تارهایی برای گرفتار کردن و از پای درآوردن کورالاین است» (Foreman, 2012, p. 5). تابش رنگ سبز در محیط مشهود است. این رنگ در اینجا باز نمودی از حس امر غریب است، حس تهدید و وحشت. از نمونه‌های دیگر، در صحنه‌ای که برای نخستین بار ویبی پسرک دوچرخه‌سوار در فیلم ظاهر می‌شود، دارای نقابی با چراغ‌های سبزرنگ است و کورالاین را دچار ترس و وحشت می‌کند. پس از فاش شدن جهان جعلی به عنوان مکانی

رنالست در نماهای داخلی تصویری را ترجیح می‌دهند که در آن‌ها یک منبع مشخص نور آشکار باشد - مثلاً نور یک پنجره، یا نور یک لامپ. همچنین علاقه‌مندند تابش نور را بدون تضاد شدید و مصنوعی به کار برند» (جانتی، ۱۳۶۹/۱۹۹۰، ۳۷).

رنگ نور در دنیای واقعی ماهیت اصیل خود را دارد، در حالی که در جهان جعلی، نورهای رنگی به انتقال حس کمک می‌کنند. دنیای واقعی برای کورالاین، جهانی کسل‌کننده و بی‌تحرک است ولی با حضور در جهان جعلی آن را سرشار از هیجان می‌یابد و بی‌دلیل نیست که هنری سلیک جهان جعلی را به شکلی سه‌بعدی و با فیزیکی باورپذیرتر به نمایش درآورده، در حالی که در دنیای واقعی گرایش به دوبعدی بودن فضا وجود دارد تا آنجا را محیطی کسالت‌آور و خسته‌کننده جلوه دهد و این جهان سراسر از رنگ‌های خاکستری انباشته می‌شود. پته کوزاچینگ^{۲۰} در باره این دنیا چنین می‌گوید: «هنری سلیک می‌خواست صحنه‌ای از محدود بودن را خلق کند تا احساس تنهایی و کسالت کورالاین را در خانه جدیدش نمایش دهد» (Jockenhövel, 2011, p. 7).

به محض ورود به جهان جعلی نور حاکم بر فضای صحنه به گرمی می‌گراید. نخستین بار که مادر جعلی در این جهان نمایان می‌شود، در فضای نارنجی روشن در آشپزخانه، در حال آشپزی است. مادر واقعی کورالاین آشپزی نمی‌کند و در اینجا این حس خوشایند از طریق رنگ به بیننده منتقل می‌شود، استفاده از رنگی که ایجاد صمیمیت و دوستی می‌کند. با هر بار ورود کورالاین به این دنیا، گرمی فضا وجود دارد (تصویر ۴).

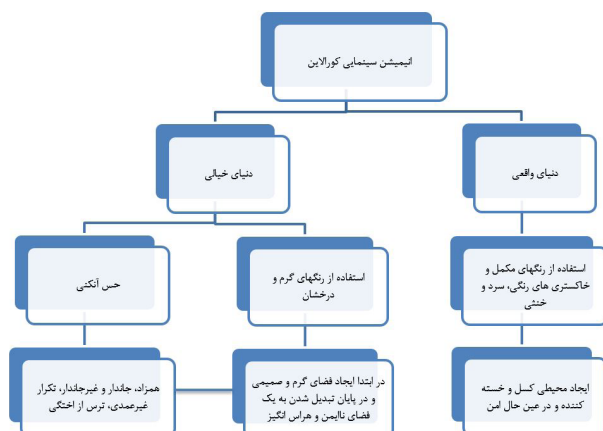
این گرما با بروز عوامل امر غریب و تغییر شکل مادر جعلی آن چنان شدت می‌گیرد که گویی در حال ذوب کردن کورالاین است. افزون بر رنگ، در شکل عناصر استفاده شده در فیلم نیز تغییر ایجاد می‌شود. برای نمونه «پس از تغییر شکل کامل مادر جعلی به هیولا، همه چیزهای اطراف او نیز باز نمودی حشره گونه می‌یابند، از لوازم خانه تا غذایی که می‌خورد» (Foreman, 2012, p. 5). نور قرمز و نارنجی تابانده شده بر روی چهره

خاکستری، رنگی خنثی است و اثرگذار و چشمگیر نیست. در انتهای فیلم «کورالاین به همراه دوستش ویبی ظاهر و وجود مادر جعلی را با قتل کردن دریاچه و نابود کردن کلید، از بین می‌برند» (Foreman, 2012, p. 5). از این لحظه به بعد فضای فیلم را نور طبیعی فرامی‌گیرد و در صحنه پایانی، رنگ‌های دنیای واقعی شفاف‌تر و درخشان‌تر جلوه‌گر می‌شوند و دیگر اثری از فضای ابری و مبهم ابتدای فیلم نیست، این دگرگونی تداعی می‌کند قهرمان داستان به جنبه‌هایی از خود آگاهی دست یافته است.

یافته‌ها

عوامل امر غریب یاد شده فروید نظیر همزاد، عامل جاندار و غیر جاندار، تکرار غیر عمدی، غریزه مرگ و ترس از اختگی - که زیربنای آن را داستان سندمن می‌داند و هافمن را استاد بی‌همتای به کارگیری حس امر غریب - احساس ترس و هراس به همراه داشته، به‌طوری‌که ژانر وحشت در سینما وام‌دار این عامل است. امر غریب در روایت‌های داستانی ابتدا در قالب خانه یا مکانی امن ظاهر می‌شود که در عین حال مفهومی متضاد را در داستان ارائه می‌دهد. این حس در روایت یک داستان به همراه عناصر زیبایی‌شناسانه نظیر نور و رنگ با کارگردانی هنری سلیک به‌طور مؤثر حس وحشت را نمود می‌دهد و او با بهره‌گیری از آنچه در محتوای مفهومی امر غریب یاد شد، توانسته با رنگ متناسب با موقعیت روانی شخصیت، این حس را خلاقانه و با ظرافت به نمایش درآورد. از نظر فروید عامل امر غریب به خانه و مکان‌های اسرارآمیز اشاره دارد و کورالاین به این قلمرو پر رمز و راز وارد می‌شود. «در ابتدا او باور دارد که خواهان توجه و پذیرایی از جانب والدینش است تا بتواند با آن‌ها بازی کند و تازه‌اند در کنار آن‌ها بماند. او به مکانی سفر می‌کند که به گمانش آرزوی آن را داشته است. اگرچه جهان جعلی در ابتدا پاسخی به رؤیاهای اوست، ولی زود ماهیت واقعی خود را بر او نمایان می‌کند. مادر جعلی به‌شدت سلطه‌گر است و کورالاین باید یاد بگیرد که بدون او زندگی کند. شخصیت کورالاین در طول داستان رشد می‌کند، کورالاین در مقابل مادر جعلی مقاومت می‌کند زیرا نمی‌خواهد تبدیل به عروسکی شود که در اختیار دیگری است و برای همیشه رشد نکند. ترس از دست دادن چشم‌ها عاملی است که فروید آن را به اضطراب اختگی نسبت می‌دهد. او با باز دست دادن چشم‌هایش ماهیت و استقلال خود را از دست می‌دهد. رنگ‌ها نیز بر همین مبنا انتخاب و ترکیب شده‌اند (نمودار ۱).

نمودار ۱. بررسی رنگ و عوامل امر غریب دو دنیای واقعی و جهان جعلی در فیلم انیمیشن کورالاین (یافته‌های پژوهش)



ناامن و ناآرام برای کورالاین، نورپردازی در قسمت دریاچه با همین رنگ صورت می‌گیرد، همچنین پس از وحشت و خروج از خانه، رنگ سبز بر فضا حاکم می‌شود.

پس از آن هنگام کنده‌شدن دست مادر جعلی نیز تابش رنگ سبز دیده می‌شود. «در حالت کلی اندام‌های تکه‌تکه‌شده، سر جداشده، دست بریده از میچ و پاهای قطع‌شده‌ای که می‌رقصند و در حرکت‌اند، به‌ویژه زمانی که عضو جداشده قادر باشد به‌طور مستقل فعالیت داشته باشد، واجد ویژگی حس امر غریب هستند» (Freud, 2000, p. 3694). دست مادر جعلی پس از جداشدن همچنان حرکت می‌کند، بنابراین، فیلم‌ساز برای انتقال حس امر غریب مناسب‌ترین رنگ را انتخاب کرده است، البته این رنگ تنها در دنیای دیگر و تونلی که دو جهان را به یکدیگر متصل می‌کند دیده می‌شود، زیرا آنجا قلمرو امر غریب به حساب می‌آید و با ورود دست به دنیای واقعی، به رنگ طبیعی درمی‌آید. به‌طور کلی، از این رنگ در صحنه‌های دیگر نظیر صحنه‌ای که ماه توسط ابر دکه‌ای پوشانده می‌شود، صحنه‌ای که دست مادر جعلی در حال کوبیدن به در است، همین‌طور در آخرین صحنه استفاده شده جایی که کورالاین با مادر جعلی در یک نما دیده می‌شوند (تصویر ۶).

تصویر ۶. استفاده از نور سبز رنگ در بیان مفاهیم امر غریب (مأخوذ از فیلم کورالاین)



«همان‌گونه که کورالاین به آهستگی جایگاه و قدرت مادر جعلی را تضعیف می‌کند، قدرت این مادر و تمامی شخصیت‌های جهان جعلی بی‌اثر شده و به رنگ خاکستری درمی‌آیند» (Foreman, 2012, p. 5). رنگ

اضطراب و خطر مرتبط می‌شوند. این دگرگونی با معانی نمادین سنتی رنگ در هنر و سینما همسو است، جایی که از تاریکی و رنگ‌های خاص برای انتقال ترس و هراس از شرارت استفاده می‌شود. برای مثال، از رنگ‌های آبی تیره برای نمادسازی وحشت از ماورا، حین فرار کورالاین از خانه مادر جعلی استفاده می‌شود.

دعین حال، عامل امر غریب در عناصر زیبایی‌شناسانه همچون نور و رنگ، در یک اثر سینمایی می‌تواند تأثیر مستقیم داشته باشد، رنگ یک صحنه با افزایش عوامل امر غریب تغییر و شدت بیشتری می‌یابد به گونه‌ای که جلوه صحنه را به کلی متأثر کند. استفاده از رنگ آبی تیره برای نمایش وهم و ترس (صحنه خروج کورالاین از خانه و رویداد حس امر غریب تغییر غیرعمدی)، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم قرمز و نارنجی برای تداعی و تقویت عصبانیت و هراس در صحنه اعتراض کورالاین به مادر جعلی، استفاده از رنگ سبز برای انتقال حس وحشت در صحنه‌هایی که مادر جعلی شخصیت واقعی خود را نشان می‌دهد و به‌ویژه هنگامی که ماهیت واقعی و شوم مادر جعلی آشکار می‌شود. با توجه به تحلیل صحنه به صحنه فیلم و یافته‌های حاصل از آن، استفاده از رنگ به عنوان عنصری که بیانگر حس امر غریب است در جدول ۱ ملاحظه می‌شود.

بنابر تحلیل‌ها، امر غریب در فیلم کورالاین نه تنها از طریق روایت، بلکه از ترکیب هدفمند عناصر دیداری رنگ و نور پدیدار می‌شود. رنگ و نور در این فیلم نقش روایی برای درک روانی شخصیت را ایفا می‌کنند. تغییر پالت رنگی از خاکستری به گرم و سپس گرایش این رنگ‌ها به طیفی از رنگ‌های تیره، هم‌زمان با تحول روانی شخصیت، تجربه‌ای از حس امر ناآشنا در امری آشنا را ایجاد می‌کند. همچنین، هماهنگی، همسویی، ترتیب نورپردازی و شدت رنگ‌ها با اوج‌گیری حس امر غریب در پیشرفت روایت فیلم دیده می‌شود، دظعین حال که فیلم‌ساز شخصیت را با لایه‌های ترسناک عینی این اثر درگیر می‌کند تا معنای نمادین و روانکاوانه عناصر دیداری نمود پیدا کند.

طراحی پژوهش‌های آتی درباره بازنمایی حس امر غریب در رسانه‌های ارتباطی، همچنین چگونگی تأثیرپذیری تفاوت‌های فرهنگی مخاطبان نسبت به رنگ و نور در آثار نمایشی، مکمل دانش در این زمینه علمی خواهد بود. هنرمندان و فیلم‌سازان نیز با ارتقای دانش خود برای ایجاد آثاری متفاوت با استفاده از طراحی صحنه و کارگردانی، طراحی رنگ

در این اثر استفاده از نورهای عمومی زرد و نارنجی و قرمز انتقال‌دهنده حس زندگی، صمیمیت و شادی در جهان جعلی هستند، اما با تشدید احساس امر غریب در ادامه روایت داستان، رنگ‌ها احساس اضطراب را در صحنه ایجاد می‌کنند. در دنیای واقعی رنگ‌ها روشن هستند به گونه‌ای که فاقد انرژی به نظر می‌رسند و تنهایی و کسالت کورالاین را بازتاب می‌دهند. زمان در دنیای واقعی بیشتر در روز سپری می‌شود، زیرا جهان جعلی در شب و در هاله‌ای از امر غریب ظاهر می‌شود و به‌مراتب تیره‌تر از دنیای واقعی به نمایش درمی‌آید. به دلیل بهره‌گیری از تضاد رنگی و همچنین استفاده از رنگ‌های تیره در جهان جعلی، تحرک و حس زندگی به‌خوبی بازنمود می‌یابد، با این وجود در ادامه فیلم این تیرگی‌ها بار معنایی منفی پیدا می‌کنند. «به‌طور کلی، هنرمندان از تیرگی برای اشاره ترس، شرو ناشناخته‌ها سود برده‌اند» (جانتی، ۱۹۹۰/۱۳۶۹، ۳۵).

از جمله یافته‌ها، رنگ و نور در فیلم کورالاین نقشی فراتر از عناصر دیداری رایج در آثار دیگر را بر عهده دارند. این دو عنصر، در درک مفاهیم روایی فیلم تعیین‌کننده هستند و ویژگی‌های عاطفی و پیچیدگی روان‌شناختی فیلم را برای ایجاد ارتباط دیداری مشخص به نمایش می‌گذارند. فیلم با طراحی پالت‌های رنگی و تضادهای نوری هدفمند، درک روان‌شناختی شخصیت اصلی را دیداری کرده و روایت آن را بهبود می‌بخشد. با توجه به این بینش فیلم‌سازان، ارزشمند است که در باره چگونگی استفاده از زیبایی‌شناسی دیداری برای برانگیختن تجربیات پیچیده روان‌شناختی از نظریه‌های مرتبط بهره‌برداری شود. این نکته بر اهمیت رویکردهای بینارشته‌ای تأکید دارد که ترکیب مطالعات فیلم و دیدگاه‌های روانشناسانه در کیفیت افزایی اثر ارتباطی تعیین‌کننده هستند.

نتیجه‌گیری

پرسش پژوهش بر چگونگی عناصر دیداری رنگ و نور در نمود حس امر غریب فیلم انیمیشن کورالاین متمرکز شد، با این پیش‌فرض که فیلم کورالاین همسو با نظریه امر غریب فروید، طراحی هدفمند نور و رنگ، تجربه حس ناآشنایی را درون امری آشنا ایجاد می‌کند. فیلم‌ساز این اثر از تضاد بین پالت رنگی خاکستری و کسل‌کننده در دنیای واقعی و رنگ‌های گرم پر انرژی در جهان جعلی برای رساندن مفاهیم حسی جاری در آن‌ها استفاده کرده است. با پیشرفت روایت، رنگ‌های اولیه سرزنده و جذاب در قلمرو جهان جعلی به‌طور فزاینده‌ای با تهدید،

جدول ۱. ارتباط نوع/امر غریب با ویژگی حسی و رنگ در فیلم کورالاین (یافته‌های پژوهش)

ردیف	عامل امر غریب	رویداد امر غریب	ویژگی حسی	عنصر نور و رنگ
۱	تکرار غیرعمدی	صحنه عبور از تونل و رسیدن به خانه جعلی	بی خبری، مرموزبودن	آبی - بنفش
۲	عامل جاندار و غیرجاندار	کنده‌شدن دست و تغییر شکل مادر جعلی از حالت معمولی به جانوری شبیه حشره	وحشت، ترس	سبز
۳	ترس از اختگی	صحنه تلاش مادر جعلی برای جابه‌جا کردن چشم‌ها با دکمه	احساس عصبانیت/وحشت	قرمز/سبز
۴	تکرار غیر عمدی	دورشدن کورالاین از خانه و رسیدن مجدد به آن	وهم و خیال	آبی تیره
۵	همزاد	نخستین صحنه حضور مادر جعلی در آشپزخانه	حس صمیمیت	نارنجی - بژ
۶	غریزه مرگ همراه با از بین رفتن امر غریب	از بین رفتن جهان جعلی، خانه جعلی و بی‌اثر شدن قدرت مادر جعلی	فاقد قدرت، رنگ خنثی	خاکستری

این نتایج برای توسعه‌دهندگان محصولات رسانه‌ای با فناوری‌های نوین هوشمند در خلق شخصیت‌های مجازی باورپذیرتر برای شبیه‌سازی هیجان و احساس با کیفیت آن‌ها کاربردی و راهبردی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Uncanny.
2. Ernst Jentsch.
3. Neil Gaiman.
4. Bruno Bettelheim.
5. The Use of Enchantment.
6. Family Romance.
7. Doubling.
8. Narcissism.
9. Archaic.
10. Animate.
11. Inanimate.
12. death instinct.
13. Involuntary Repetition.
14. Sandman.
15. Nachtstacken.
16. E.T.A Hoffman.
17. Put upon father.
18. Dakota Fanning.
19. Christ Butler.
20. Pete Kozachik (Coralline's Director of Photography).

References

- Agnell, E. (2014). *When the cat is away, the (m)other will play: Regression and identity formation in Neil Gaiman's Coraline* [Master's thesis, Halmstad University]. Halmstad. [https://www.semanticscholar.org/paper/When-the-cat-is-away%2C-the-\(m\)other-will-play-%3A-and-Agnell/8d82aeac8c8188919fdd2af406e99d-5c724593b](https://www.semanticscholar.org/paper/When-the-cat-is-away%2C-the-(m)other-will-play-%3A-and-Agnell/8d82aeac8c8188919fdd2af406e99d-5c724593b)
- Beiman, N. (2007). *Prepare to board*. focal press.
- Bouwer, W., & Human, F. (2017). The impact of the uncanny valley effect on the perception of animated three-dimensional humanlike characters. *The Computer Games Journal*, 6(3), 185–203. <https://doi.org/10.1007/s40869-017-0041-8>
- Creed, B. (2005). *Phallic panic: Film, horror and the primal uncanny*. Melbourne University Press.
- De Beaucorps, M. (1997). *Living Symbols of the Soul [Les symboles vivants]* (Jalal Setari, Trans.). Markaz Publishing. (Original work published 1989) (In Persian)
- Foreman, A. (2012). A fantasy of foreignness: The use of race, ethnicity, and gender to solidify self in Henry Selick's Coraline. *Red Feather Journal*, 3(2), 1–14. <https://jocpc.org/vol-3-iss-2-fa-2012>
- Freud, S. (2000). *The complete works of Sigmund Freud*. Retrieved from https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf
- Furniss, M. (2004). *Art in Motion* (Sara Saeedian & Shahrzad Akrami, Trans.). Farabi Cinema Foundation. (Original work published 1998) (In Persian)
- Giannetti, L. (1990). *Understanding Movies* (Iraj Karimi, Trans.). Film Publications. (Original work published 1972) (In Persian)

و نور هدف‌گذاری شده، جنبه‌های متنوعی از حس امر غریب را خلق می‌کنند. حاصل این پژوهش برای طراحی صحنه‌های مختلف بازی‌های ویدیویی حتی با کاربرد هوش مصنوعی بسیار تعیین‌کننده است، همچنین

- Itten, J. (1988). *The Art of Color* (Mohammad Hossein Halimi, Trans.). Bahar Publications. (Original work published 1961) (In Persian)
- Itten, J. (1999). *The Elements of Color* (Behrouz Zhaleh Doost, Trans.). Efaf Publications. (Original work published 1970) (In Persian)
- Jockenhövel, J. (2011). What is it if it's not real? Its genre – early color film and digital 3D. *Independent Film Journal*, 7(15), 10–15. https://www.academia.edu/692127/What_is_it_if_it_s_not_real_It_s_Genre_Early_Color_Film_and_Digital_3D
- Kennedy, A. (2014). *The effect of color on emotions in animated films* [Master's thesis, Purdue University]. Purdue.
- Lake Crane, J. (1994). *Terror and everyday life*. Sage Publications.
- M. Makram, N. (2025). Colorful language: How color in Disney films influences character perception in linguistics. *Journal of Scientific Research in Arts*, 26(1), 138–161. <https://doi.org/10.21608/jssa.2025.312505.1663>
- McDonnell, R. Vyas, B. Wisessing, P. Sikimic, U. (2025). Feeling blue or seeing red? Investigating the effect of light color, shadow and realism on the perception of emotion of real and virtual humans. *ACM Transactions on Applied Perception*, 22(4), 1–11. <https://doi.org/10.1145/3721238.3730728>
- Peel, E. (1979). *Psychoanalysis and the uncanny*. Penn State University Press.
- Rudd, D. (2008). An eye for an I: Neil Gaiman's Coraline and questions of identity. *Children's Literature in Education*, 39(3), 159–168. <https://doi.org/10.1007/s10583-008-9067-7>
- Wei, S. (2025). The relationship between color language and animated film. *Communications in Humanities Research*, 74(1), 107–112. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/2025.LC25739>
- ایتن، یوهانس. (۱۳۶۷). کتاب رنگ (محمد حسین حلیمی، مترجم). انتشارات بهار. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۱)
- ایتن، یوهانس. (۱۳۷۸). عناصر رنگ (بهروز ژاله‌دوست، مترجم). انتشارات عفاف. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۰)
- جانتی، لوتیس. (۱۳۶۹). شناخت سینما (ایرج کریمی، مترجم). انتشارات فیلم. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۲)
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). رمزهای زنانه جان (جلال ستاری، مترجم). نشر مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۹)
- فرنیس، مارین. (۱۳۸۳). هنر در حرکت (سارا سعیدیان و شهرزاد اکرمی، مترجمان). انتشارات بنیاد سینمایی فارابی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۸)



Journal of Fine Arts:
Performing Arts and Music



Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music
University of Tehran

Vol. 31, No. 3, Autumn 2026

License Holder: University of Tehran Press

ISSN: 2228-6012

Director-in-Charge: **HAMED MAZAHERIAN**

Editor-in-Chief: **MOHAMMAD BAGHER GHAHRAMANI**

Music Section Editor: **AMIN HONARMAND**

Performing Arts Section Editor: **MOHAMMAD BAGHER GHAHRAMANI**

Publisher: **UNIVERSITY OF TEHRAN PRESS**

Editorial Board (in alphabetical order)

SHAHABEDDIN ADEL Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art

HAMIDREZA AFSHAR Professor, Department of Drama, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Art

RAHMAT AMINI Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran

HASAN BOLKHAIRI GHEHI Professor, Department of Advanced Studies in Art, College of Fine Arts, University of Tehran

SASAN FATEMI Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran

AMIN HONARMAND Associate Professor, Department of Music, College of Fine Arts, University of Tehran

BEHROOZ MAHMOUDI BAKHTIARI Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran

SEYED HOSEIN MEISAMI Associate Professor, Department of Ethnomusicology, Faculty of Music, Iran University of Art

MOSTAFA MOKHTABAD Professor, Department of Dramatic Literature, Faculty of Art, University of Tarbiat Modarres

MASSOUD NAGHASHZADEH Associate Professor, Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University

MARZIE PIRAVI VANAK Professor, Department of Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan

MOHAMMAD SHAHBA Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art

NARGES ZAKER JAFARI Associate Professor, Department of Music, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan

International Editorial Board (in alphabetical order)

SOHEILA AMIRSOLEIMANI Associate Professor, Department of World Language and Cultures, College of Humanities, University of Utah

NAVID BARGRIZAN Assistant Professor, Department of Musicology, School of Music, East Carolina University (ECU)

ESTEPHAN PIAZESKI Professor, Department of Sociology and Political Science, Faculty of Social Science, University of Applied Science for Public Administration NRW

MEHDI SEMATI Professor, Department of Communication, Northern Illinois University

IVANA VUJIĆ KOMINAC Professor, Department of Theatre Directing, Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

Executive Director: **Narges Yarchini**

Specialized Editor: **Mehdi Fallahi Takan Tappeh**

English Editor: **Setareh Beheshti**

Cover Design: **Morteza Momayez**

Logo Type: **Sedagat Jabbari**

Address: College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran-Iran

E-mail: fineartj@ut.ac.ir

Website: <http://JFADRAM.ut.ac.ir>

Phone: (+98-21) 66415282

Fax: (+98-21) 66415282