www.fhja.ir
فصلنامه علمی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس
Ferdows-e Honar Journal of Arts
Print ISSN271702317
Online ISSN2717-2775
نشریهٔ علمی در زمینهٔ هنر و معماری
سال ششم | شماره ۲۱ | تابستان ۱۴۰۴

واکاوی تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در ارتقای حس خلوت در کافی‌شاپ
مقایسهٔ تطبیقی کافی‌شاپ دوسولی و مربع سیاه مشهد
سیده مریم مجتبوی، نگار رضائی حشمت‌آبادی

بررسی طرح و نقش رنـگ در قالی کهنه نما (وینتیج) و تولید یک نمونه قالی بر اساس نتایج حاصل از پژوهش
حناسادات ساداتی، بیژن اربابی

اثربخشی روش تدریس درس فرهنگ و هنر پایه هفتم با بهره گیری از محتوای کتاب فارسی پایه هفتم
جواد نکونام، سارا گلی اترآباد

واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین،فضا و صحنه سینمای متاخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن
علیرضا صبوری، پیام زین العابدینی

تحلیل آیکونو گرافیک نگارگری کتاب سمک عیار
حنا کاظمیان

کاربرد عوامل فنی ـ اجرایی در تولید محتوای تئاتر پست‌مدرن رابرت ویلسون
(مورد پژوهی: اجراهای «انیشتین در ساحل» و «مرگ، نابودی و دیترویت»)
شاهرخ امیریان دوست، مصطفی انور

نشریهٔ علمی مؤسسهٔ آموزش عالی فردوس
سال ششم | شماره ۲۱ | تابستان ۱۴۰۴

Ferdows-e-Honar
scientific journal in the field of Art and Architecture
Print ISSN271702317 - Online ISSN2717-2775
Ferdows Institute of Higher Education
Vol. 6 | **No. 21** | Summer 2025

Investigating the Impact of Furniture Form and Arrangement on the Sense of Privacy in Cafés
(A Comparative Study of Dosouli and Black Square Cafés in Mashhad)
Seyedeh Maryam Mojtabavi | Negar Rezaeeheshmatabadi

Investigation of design and the role of color in vintage (kohne-nama) carpets and production of a carpet sample based on the research findings
Hanasadat Sadati | Bijan Arbabi

The Effectiveness of the Seventh-Grade Culture and Art Teaching Method Using the Content of the Seventh-Grade Persian Textbook
Javad Nekonam|Sara Golietrabad

Analyzing the elements of découpage, camera work, space, and mise-en-scène in Terrence Malick's late cinema from the perspective of stream of consciousness.
Alireza Saboori | Payam Zinalabedini

Iconographic Analysis of the Miniature Painting in the Manuscript Samak-e Ayyar
Hana Kazemian

The Application of Technical–Operational Elements in the Production of Postmodern Theatre Content in Robert Wilson's Works
(A Case Study of Einstein on the Beach and Death, Destruction, and Detroit)
Shahrokh Amirian Doost | Mostafa Anvar

بسم الله الرحمن الرحيم

فصلنامهٔ علمی فردوس هنر

زمینهٔ انتشار: هنرهای تجسمی، هنرهای کاربردی، معماری، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر
سال ششم، شماره ۲۱، تابستان ۱۴۰۴
شاپای چاپی: ۲۷۱۷۰۲۳۱۷
شاپای الکترونیکی: ۲۷۱۷-۲۷۷۵

صاحب‌امتیاز: مؤسسه آموزش عالی فردوس
مدیرمسئول: دکتر حمید کارگر
سردبیر: دکتر فاطمه کاتب
معاون سردبیر: دکتر الهه حسن‌خویی
مدیر داخلی: مهندس فاطمه جعفری

هیئت تحریریه:

دکتر رضا اشرف‌زاده
استاد بازنشسته، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

دکتر رقیه بهزادی
دانشیار پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مهدخت پورخالقی چترودی
استاد دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سید موسی دیباج
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه تهران

دکتر رضا سپهوند
استاد دانشکده مدیریت و اقتصاد، دانشگاه لرستان

دکتر رجبعلی عسکرزاده طرقبه
دانشیار دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر فاطمه کاتب
استاد دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

دکتر علی مشهدی
استاد دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر سیده مریم مجتبوی
استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

طراحی نشان: محمد محسن خضری
صفحه‌آرایی: واحد طراحی بصری موسسه آموزش عالی فردوس

نشانی: ایران، مشهد، بلوار شهید کلاهدوز، کلاهدوز ۳۰، مؤسسه آموزش عالی فردوس
پایگاه اینترنتی: http:www.fhja.ir
تلفن: ۰۵۱۳ ۷۱۳۹۱۷۵
پست الکترونیکی: journal.fhja@gmail.com
لیتوگرافی: مجتمع چاپ ایران کهن
چاپ و صحافی: تهران خیابان مطهری، نرسیده به چهار راه سهروردی،کوچه سنندج، پلاک ۶
تلفن: ۰۲۱۳۳۹۵۳۵۳۸

• مقالات مندرج لزوماً نقطه‌نظر فصلنامه فردوس هنر نیست و مسئولیت مقالات به عهده نویسندگان گرامی است.
• استفاده از مطالب و تصاویر فصلنامه فردوس هنر با ذکر مأخذ بلامانع است.

• پروانه انتشار فصلنامه فردوس هنر به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب ۱۳۶۴/۱۲/۲۸ مجلس شورای اسلامی، از سوی اداره کل مطبوعات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی شماره ۸۶۰۹۰ مورخ ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ صادر شده است.

Ferdowe-e-Honar

Scientific Journal in the Field of Visual and Applied Arts, Architecture
Vol. 6 | No. 21 | Summer 2025
Print ISSN: 271702317
Online ISSN: 2717-2775

Publisher: Ferdows Institute Higher Education
Director-in-Charge: Dr. Hamid Kargar
Editor-in-Chief:Dr. Fateme Kateb
Deputy Editor: Dr. Elahe Hasankhouei
Manager: Fateme Jafari

Editorial Board:
Dr. Reza Ashrafzadeh
Professor, Islamic Azad University of Mashhad
Dr. Roghaye Behzadi
Associate professor, Institute for Humanities and Cultural Studies
Dr. Mahdokht Pourkhaleghi Chatroodi
Professor, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Seyed Mousa Dbadj
Associate Professor, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran
Dr. Reza Sepahvand
Professor, Faculty of Management and Economics, Lorestan University
Dr. Rajabali Askarzadeh Torghabeh
Associate Professor, Department of English Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University Of Mashhad (FUM)
Dr. Fatemeh Kateb
Professor, Alzahra University
Dr. Ali Mashhadi
Professor, Department of Clinical Psychology Faculty of Education and Psychology, Ferdowsi University of Mashhad (FUM)
Dr. Seyede Maryam Mojtabavi
Asistant Professor, Department of Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

Logo Designer: Mohammad Mohsen Khezri
Page Layout: Visual Design Unit of Ferdows Institute of Higher Education
---
Address: Kolahdouz 30th Alley, Kolahdouz St, Mashhad, Razavi Khorasan Province, Iran.
Website: http:www.fhja.ir
Phone: 00985137139175
Email: journal.fhja@gmail.com
Lithography: Irankohan Press Complex
Press and Binding: No.6, Sanandaj Alley, Near Sohravardi Intersection, Motahari Street, Tehran, Iran
Phone: 00982133953538

فهرست

واکاوی تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در ارتقای حس خلوت در کافی‌شاپ ۱۰

بررسی طرح و نقش رنگ در قالی کهنه‌نما (وینتیج) و تولید یک نمونه قالی بر اساس نتایج حاصل از پژوهش ۲۴

اثربخشی روش تدریس درس فرهنگ و هنر پایه هفتم با بهره گیری از محتوای کتاب فارسی پایه هفتم ۴۴

واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین، فضا و صحنه سینمای متأخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن ۶۸

تحلیل آیکونو گرافیک نگارگری کتاب سمک عیار ۸۴

کاربرد عوامل فنی_اجرایی در تولید محتوای تئاتر پست‌مدرن رابرت ویلسون ۱۰۰

Contents

Investigating the Impact of Furniture Form and Arrangement on the Sense of Privacy in Cafés 11

Investigation of design and the role of color in vintage (kohne-nama) carpets and production of a carpet sample based on the research findings 25

The Effectiveness of the Seventh-Grade Culture and Art Teaching Method Using the Content of the Seventh-Grade Persian Textbook 45

Analyzing the elements of découpage, camera work, space, and mise-en-scène in Terrence Malick's late cinema from the perspective of stream of consciousness. 69

Iconographic Analysis of the Miniature Painting in the Manuscript Samak-e Ayyar 85

The Application of Technical–Operational Elements in the Production of Postmodern Theatre Content in Robert Wilson's Works 101

به نام هنرآفرین

هنر و آثار هنری به‌سان رسانه ایفای نقش می‌کنند. کمی به میراث هنری این سرزمین بیندیشیم؛ یادگارهای کهن این سرزمین، سفالینه‌های منقوش شوش و سیلک، مفرغ‌های لرستان، سنگ نوشته‌های بیستون، کتاب‌های تصویری مانی، دستبافته‌های پرنقش و نگاری همچون گلیم‌ها و قالی‌ها،... همگی از نگرش‌ها و گرایش‌های پیشینیان ما سخن می‌گویند و راه ارتباط ما با آنانند. گویی رسانه‌ای هستند که هماره پیام فرهنگ، تمدن و هنر ما را انتشار می‌دهند و از پس سده‌ها و هزاره‌ها همچنان به پیام‌رسانی سرگرمند.

هر یک از آثار هنری چه در ازمنه دور و چه امروز، ابزاری برای بیان اندیشه به بینندگان هستند. طرح‌ها و نقوش، بازی رنگ‌ها و سایه روشن‌ها، ترکیب‌بندی و اندازه‌ها، نوع آفرینش و مواد مصرفی به‌کار گرفته شده در آن‌ها، نه تنها پیام پیشینیان را به ما می‌رساند که پیام امروزیان را نیز به باشندگان دیگر سرزمین‌ها و به نسل‌های پسین منتقل می‌کند.

خالق اثر هنری، انگاره‌های ذهنی خود را پیاده کرده و خواسته‌ها، ارزش‌ها و آرزوهایشان را ماندگار می‌سازد. گاه از حکایت حال خویش سخن می‌گویند، گاه نمادهای اسطوره‌ای کهن را تکرار می‌کند و گاه برداشتی تجریدی از آنچه پیرامون خویش می‌بینند را ترسیم می‌کند.

گاه برای زمینی کردن پردیس، باغ بهشت را در فرش می‌آورد و با قرار دادن حوض آبی در مرکز آن به نام «ترنج»، فضای گلستان و بوستانی بهشتی را پیرامونش نقش می‌زند. گاه از «درخت» به‌عنوان نمادی اسطوره‌ای به نشانه نوزایی، منبع زندگی و بی‌پایانی و از «نیلوفر آبی» به‌سان یادگاری از افسانه میترا و آیین آن بر سفال و کاشی و دیوارنگاره بهره می‌برد. گاه از نقشمایه باستانی «سواستیکا» به هیبت «گردونه خورشید» و با اشاره به مرکزیت خورشید در تمدن ایران باستان بر نقاشی یا منسوجات هنری خود بهره می‌جوید.

اثر هنری نه تنها رسانهای برای رساندن پیام آفرینشگر آن که سخنگویی برای فرهنگ، هنر، تمدن، اقتصاد و زیست ایران و ایرانی هم هست.

گفته اند که رسانه‌ها دارای بار فرهنگی و اجتماعی هستند و مگر جز این است که آثار هنری بار سترگی از تاریخ و تمدن ایرانی را بر دوش می‌کشند؟ گفته‌اند که هر رسانه‌ای زبان، سبک، فن، نظام نشانه گذاری، سنت و زیبایی‌شناسی ویژه خود را دارد و مگر جز این است که هر اثر هنری نیز در طراحی و ساخت یا در جنس و اندازه، صاحب زبان و بیانی خاص، فنون و تکنیک‌هایی ویژه، نمادها و نشانه‌هایی انحصاری و زیبایی‌شناسی یگانه خویش است؟ گفته‌اند که بعد زیبایی‌شناسی مخاطب از رسانه، بستگی به توان او در فهمیدن، لذت بردن و ارزش‌یابی محتوای پیام‌های آن رسانه از دیدگاه هنری دارد و مگر جز این است که هر اثر هنری نیز به اندازه درک و توان خود از زیبایی‌ها و پیام‌های نهفته در آن بهره می‌برد؟

بی‌گمان هنرهای این سرزمین هم رسانای پیام‌ها و اندیشه‌ها بوده‌اند و هم رکن رکین انتقال نمادها و نشانه‌ها و باورها هستند، و اگر چه این هنرها خود گویا هستند و به تعبیر حکیم توس می‌دانیم «که خورشید را چون توانی نهفت؟» اما بر پژوهشگران و اندیشه‌ورزان این دیار است که با واکاوی این آثار در تشریح و تبیین و قابل فهم کردن و دیدپذیر شدن این پیام‌ها بکوشند.

تو دانی که دیدن نه چون آگهی‌ست
میانِ شنیدن همیشه تهی‌ست

حمید کارگر؛ مدیر مسئول

۱. راهنمای آماده‌سازی و ارسال مقالهٔ پژوهشی

۱-۱. ساختار مقاله و موارد الزامی در آن

نشریه «فردوس هنر» مقالات علمی را می‌پذیرد که دربرگیرنده مقالات پژوهشی، مقالات مروری، مطالعهٔ موردی، نقطه نظر، ترویجی و کاربردی هستند. همچنین، در راستای سیاست‌های نشریه، تنها پژوهش‌هایی پذیرفته می‌شوند که صرفاً توصیفی یا آماری نباشند و بر تحلیل‌های نویسنده مبتنی باشند؛ لذا پژوهش‌هایی که آزمون‌پذیری یک فرضیه از پیش ثابت‌شده را - اغلب به وسیلهٔ سنجش آماری - می‌آزمایند، تکیه صرف به پرسش‌نامه دارند، تکنیکی و فنی‌اند یا در بررسی‌ها تکیه به فرمول دارند، پژوهش‌های کمّی و پژوهش‌های صرفاً گردآوری‌شده (کلاژگونه) پذیرفته نخواهند شد. موضوع مقاله باید در حوزه‌های تخصصی هنر (هنرهای تجسمی و کاربردی)، معماری و مباحث میان‌رشته‌ای هنر باشد. موضوع باید بدیع باشد و موجب ارتقای سطح دانش در حوزه‌های ذکرشده شود؛ درعین‌حال پرهیز از کلی‌گویی، دوری از تعصب به مسئله و مستدل بودن مطالب نیز باید مد نظر قرار گیرد.

- به‌طور خلاصه، عوامل زیر باعث عدم تأیید مقاله در مرحلهٔ نخستِ ارسال می‌شود:
- عدم سنخیت با موضوع مجله؛
- قرار نگرفتن روش تحقیق مقاله در اولویت روش‌های مورد قبول نشریه (ضعف رویکرد کیفی در پژوهش و اتکای غالب به سنجش‌های آماری/ تکنیکی بودن و دوری از جنبه‌های نظری)؛
- عدم برخورداری از ساختار علمی (فاقد سؤال، نظریه) و اتکا به گردآوری یا روش انشایی یا گزارشی در محتوای مقاله؛
- خارج بودن روش تحقیق یا موضوع مقاله از امکان داوری مجله؛
- تکراری بودن محتوای مقاله (قسمت اعظم سؤال یا فرضیه مقاله قبلاً در مقالات دیگر بررسی شده است)؛
- عدم رعایت دستورالعمل ذکر شده در بخش راهنمای نویسندگان.

۱-۲. بخش‌های اصلی مقاله

ساختار مقالات علمی برای نشریه «فردوس هنر» باید مطابق شرایط زیر باشد، در غیر این صورت مورد بررسی قرار نخواهد گرفت (همه بخش‌ها ضروری است):

عنوان: عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد، روشن و بیانگر موضوع پژوهش باشد، تکراری نباشد، تطویل بدون ضرورت نداشته باشد و خطابی یا شعرگونه نباشد.

چکیده: خلاصه‌ای از مقاله است که طرح کلی، روش پژوهش و نتایج مقاله را بیان می‌کند. چکیده باید ساختارمند و به ترتیب دربرگیرنده این موارد به‌صورت تیترهای جداگانه باشد: بیان مسئله، هدف، سؤال یا فرضیهٔ تحقیق، روش تحقیق و نتیجه‌گیری باشد. چکیدهٔ مقاله باید حداکثر ۳۰۰ کلمه باشد. موارد بالا حتما در قالب تیتر تنظیم شوند.

چکیده انگلیسی: مبسوط‌تر از چکیده فارسی و بین ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.

واژگان کلیدی: نویسنده باید واژگان اصلی مرتبط با موضوع مقاله را در پایان چکیده با عنوان واژگان کلیدی بیان کند. واژگان کلیدی نباید صرفاً تکرار واژه‌های به‌کاررفته در عنوان مقاله باشد و باید بین ۴ تا ۶ واژه باشد که با ویرگول از یکدیگر جدا می‌شوند.

مقدمه و بیان مسئله: مقدمه مدخل مقاله و کلام نویسنده است که به شرح مسئله می‌پردازد و باید بدون ارجاع و مستقلاً به‌دست نویسنده نگاشته شود. این بخش به ترتیب دربرگیرنده این موارد است: شرح مبسوط‌تر مسئله پژوهش، مبانی نظری، اهداف، سؤال‌ها و ضرورت و اهمیت پژوهش است.

روش تحقیق: مراحل و نحوه انجام پژوهش - که در چکیده به آن اشاره شده بود - باید به‌طور کامل و با ذکر جزئیات در این بخش توضیح داده شود. روش انجام پژوهش باید به‌طور دقیق مشخص شود تا پژوهشگران بعدی، در صورت نیاز، بتوانند از همان روش برای انجام پژوهش‌های مشابه یا تکمیل پژوهش فعلی استفاده کنند. این بخش به‌ترتیب

دربرگیرنده این موارد است: روش تحقیق، شیوه گردآوری داده‌ها، ابزار گردآوری داده‌ها، جامعه آماری، تعداد نمونه مورد بررسی، روش نمونه‌گیری، روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات باشد. (ارائه کلیه موارد ضروری است).

پیشینهٔ تحقیق: در پیشینهٔ تحقیق، پژوهش‌های انجام‌شدهٔ مرتبط با موضوع (کتب، مقالات علمی، پایان‌نامه‌ها، رساله‌ها و گزارش‌های چاپ‌شدهٔ مرتبط) بررسی و مسئله و نتایج و دستاوردهای این پژوهش‌ها به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در پیشینه باید تفاوت رویکرد و روش مقالهٔ حاضر با پژوهش‌های پیشین بیان شود.

بحث: یافته‌های پژوهش، پاسخ به سؤالات پژوهشی و، در صورت وجود فرضیه، شواهد اثبات یا عدم اثبات فرضیه در این بخش ارائه می‌شود. همچنین نتایج پژوهش حاضر با نتایج پژوهش‌های مشابه و پیشینهٔ تحقیق مقایسه می‌شود و هم‌راستایی، تفاوت و به‌طورکلی نسبت نتایج پژوهش حاضر با پژوهش‌های مرتبط قبلی بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش یافته‌های مقاله بررسی و دستیابی یا عدم دستیابی به اهداف پژوهش و دلایل رد یا اثبات فرضیه(ها) بیان می‌شود؛ در نتیجه‌گیری، مقدمه، ارجاع و دلیل آورده نمی‌شود.

تقدیر و تشکر: در بخش تقدیر و تشکر باید نام و عنوان افراد، گروه‌ها و مؤسساتی که به‌صورت مادی یا غیرمادی بر روند انجام پژوهش اثرگذار بوده و موجب پیشرفت آن شده‌اند ذکر شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان باید در پایان مقاله (پیش از فهرست منابع) عدم تعارض منافع خود را در انجام پژوهش بدین صورت اعلام کنند: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است. (تعارض منافع به حالتی گفته می‌شود که منافع شخصی مادی یا غیرمادی نویسنده یا نویسندگان با نتایج پژوهش در تعارض باشد و این موضوع بر روند انجام پژوهش یا اعلام صادقانهٔ نتایج تأثیر بگذارد.)

پی‌نوشت‌ها: توضیحات اضافه بر متن، اعلام، علائم اختصاری، کوته‌نوشت‌ها و معادل لاتین واژه‌ها (در نسخهٔ فارسی) باید تحت عنوان پی‌نوشت‌ها در انتهای مقاله آورده شود. پی‌نوشت‌ها را می‌توان به‌صورت دستی یا با سیستم پی‌نوشت (Endnote) نرم‌افزار Word وارد کرد. توضیحات ذکرشده نباید به‌صورت پانویس (Footnote) وارد شوند.

فهرست منابع: مشخصات کامل منابعی که در نگارش مقاله از آن‌ها استفاده شده است باید در انتهای مقاله ذکر شود. منابع استفاده‌شده در مقاله باید حتی‌الامکان جدید و در ده سال گذشته منتشر شده باشند. ارجاع به مقالات علمی منتشرشده در مجلات معتبر نسبت به استفاده از کتاب و مقالات کنفرانس و مطالب برداشت‌شده از سایت‌های اینترنتی ارجحیت دارد. نحوهٔ ارجاع‌دهی درونِ متن و دستورالعمل تنظیم منابع را می‌توانید در بخش راهنمای ارجاع‌دهی و تنظیم منابع در منوی راهنمای نویسندگان ببینید.

تذکر: فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا تنظیم می‌شوند. لازم است منابع و مآخذ در بخش انگلیسی نیز درج شوند. برای این منظور کلیه فهرست منابع و ماخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه به انگلیسی، بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم شود. فهرست تجمیع شده نهایی به زبان انگلیسی، در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد.

۳-۱. روش تنظیم جداول، تصاویر و ارجاعات

به‌جز رعایت ساختار اصلی مقاله، موارد دیگری نیز وجود دارند که توجه به آن‌ها ضروری است و موجب افزایش دقت اثر و ارتقای کیفیت آن می‌شود. از جمله می‌توان به این موارد اشاره کرد: یکدستی در به‌کاربردن اصطلاحات تخصصی، یکدستی در زبان و روان و خوانا بودن مقاله، دقت در استفاده از منابع و ارجاع‌دهی صحیح، یکدست بودن روش ذکر تاریخ‌ها در سراسر مقاله (بدین معنی که همهٔ تاریخ‌ها هجری شمسی یا هجری قمری یا میلادی باشند)، استفادهٔ به‌جا و متناسب از تصویر، نمودار و جدول برای روشن‌تر شدن موضوع، رعایت اصول مجله، از جمله برای تنظیم تصاویر، نمودارها و جداول. نحوهٔ تنظیم متعلقات متن (جدول، تصویر) و روش ارجاع‌دهی و تنظیم منابع را در ادامه ببینید.

متعلقات متن: درصورتی‌که بدنهٔ مقاله شامل متعلقاتی مانند جدول، نمودار، تصویر و نقشه باشد، برای تنظیم این موارد لطفاً به دستورالعمل زیر توجه نمایید:

جدول:

جدول باید دارای ردیف و ستون باشد و هر ردیف و هر ستون آن شاخص (یا عنوان) مستقل داشته باشد؛ ردیف‌ها و ستون‌های جدول باید به هم مربوط باشند و از برهم‌کنش و مقایسهٔ ردیف و ستون نتیجه‌ای منطقی حاصل شود.

- اطلاعات فقط در صورتی باید در قالب جدول ارائه شوند که این قالب از طریق خلاصه‌سازی به ارائهٔ بهتر و گویایی مطالب کمک کند، بنابراین متن‌های طولانی و تصاویر حتی‌الامکان نباید در قالب جدول ارائه شوند.
- هر جدول باید طوری تنظیم شود که حداکثر از یک صفحه تجاوز نکند. جدولی که مطالب آن بیش از یک صفحه باشد باید در قالب متن مقاله ارائه شود.
- جدول‌ها حتماً شماره، شرح و مأخذ داشته باشند و پس از ارجاع در متن مقاله در جای مناسب قرار بگیرند.
- در متن با ذکر شماره به همهٔ جداول ارجاع داده شود.
- تیتر جداول به دو زبان فارسی و انگلیسی تنظیم شود.
- اعداد در جداول انگلیسی درج شوند.

تصویر:

- تصاویر، نمودارها و نقشه‌ها همگی با عنوان «تصویر» و پس از ارجاع در متن در محل مناسب قرار بگیرند.
- تصاویر مربوط به مقاله باید مستند (همراه با ذکر کامل مأخذ)، غیر تزئینی و از ارکان مقاله باشد.
- در متن با ذکر شماره حتماً به همهٔ تصاویر ارجاع داده شود.
- در کنار محورهای نمودارها حتماً واحد یا توضیح مربوط مشخص شود.
- کنار نقشه‌ها حتماً مقیاس (Scale) آن‌ها درج شود.
- مجموع تعداد تصاویر و جداول حداکثر ۱۰ عدد پیش‌بینی شود.
- تصاویر نباید از منابع غیر معتبر مانند وبلاگ یا سایت‌های غیرعلمی گرفته شده باشد.
- زیرنویس تصاویر به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود.

ارجاعات فهرست منابع و مأخذ (فارسی و لاتین):

- روش ارجاع نویسی مقالات «فردوس هنر» درون‌متنی (APA و داخل پرانتز است؛ نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحه یا صفحاتی که مطلب از آن برداشته شده است، باید در متن ذکر شود (نام خانوادگی، سال، شمارهٔ صفحه). برای منابع فارسی (تألیف یا ترجمه) حتماً نام نگارنده به فارسی و سال انتشار اثر به شمسی نوشته شود و برای منابع لاتین حتماً نام به انگلیسی و سال به میلادی نوشته شود.
- فهرست منابع و مأخذ به ترتیب حروف الفبا و بر پایه روش زیر تنظیم شود:
- برای کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام کتاب، نام مترجم یا مصحح، محل نشر، ناشر.
- برای مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام، عنوان مقاله، نام نشریه، شماره نشریه، دوره یا سال، شماره صفحه آغاز و پایان مقاله.
- برای مقاله الکترونیکی: نام خانوادگی نویسنده، نام، سال نشر، نام مقاله، نام نشریه الکترونیکی یا تارنما، تاریخ آخرین بازنگری، نشانی اینترنتی.
- کلیه فهرست منابع و مآخذ (اعم از فارسی، لاتین و سایت‌ها) پس از ترجمه بخش فارسی به همراه بقیه منابع انگلیسی و سایت‌ها، مجدداً بر مبنای حروف نام خانوادگی در ذیل References تنظیم گردد. (این بخش در قسمت چکیده انگلیسی قرار می‌گیرد).

۱-۴. نحوهٔ ارائه مقاله

- مقالات باید صرفاً از طریق سایت با دو فرمت Word و Pdf ارسال شوند. به مقالاتی که از طریق ایمیل یا به‌صورت چاپی به مجله ارسال شوند ترتیب اثر داده نخواهد شد.
- با برنامه رایانه‌ای Word (برای نسخهٔ فارسی با قلم BNazanin۱۳ و فاصله خطوط single؛ و برای نسخهٔ انگلیسی با قلم Times New Roman ۱۱، و فاصله خطوط single) حروف‌چینی شده و فاقد اشتباهات تایپی باشد.
- متن مقاله (بدون احتساب کلمات داخل جداول) در حدود ۸۰۰۰ کلمه باشد.
- عنوان مقاله باید کمتر از ۲۰ واژه باشد.
- چکیده فارسی بیش از ۳۰۰ واژه نباشد.
- چکیده انگلیسی مبسوط‌تر از چکیده فارسی و ۸۰۰ تا ۱۰۰۰ واژه باشد.
- واژگان کلیدی حداکثر ۷ واژه باشد.
- همراه مقاله یک فایل جداگانه نیز ارسال شود که موارد زیر در آن درج شده باشد (به‌جز عنوان مقاله، سایر موارد زیر در فایل اصلی مقاله درج نشود):

۱- عنوان مقاله؛

۲- نام نویسندگان؛

۳- اطلاعات مربوط به سمت، وابستگی سازمانی، رتبهٔ علمی و اطلاعات تماس نویسندگان؛

۴- نشانی پستی، ایمیل، تلفن و اطلاعات تماس نویسندهٔ مسئول مقاله؛

۵- تصاویر (و نمودارهای) مقاله با شمارهٔ مربوط نام‌گذاری و با فرمت JPEG و حداقل رزولوشن ۳۰۰dpi به‌صورت فایل‌های مجزا بارگذاری شوند؛

۶- جدول‌ها حتماً به‌صورت فایل Word ارسال شوند و متن درون جدول با مشخصات زیر تنظیم شود: جداول فارسی با اندازه ۱۰ و قلم Bnazanin و جداول انگلیسی با اندازهٔ ۹ و قلم Times new roman.

۲. روش بارگذاری مقاله روی سایت

نویسندگان باید پس از آماده‌سازی فایل‌ها از طریق زبانهٔ (Tab) «ارسال مقاله» در سایت نسبت به تکمیل اطلاعات، ثبت مقاله و بارگذاری فایل‌های مربوط اقدام نمایند. [در این مرحله از نویسندگان درخواست می‌شود دو داور متخصص را برای داوری مقاله پیشنهاد دهند، ولی مجله در انتخاب داوران پیشنهادی نویسنده مختار است و درهرصورت نام داوران انتخابی مجله برای نویسنده مشخص نخواهد شد].

از نویسندگان محترم درخواست می‌شود اطلاعات مربوط به مقاله و اطلاعات شخصی نویسندگان را کامل و دقیق ثبت کنند (درصورتی‌که مقاله بیش از یک نویسنده داشته باشد، توصیه می‌شود علاوه بر نویسندهٔ مسئول، سایر نویسندگان هم در سایت مجله حساب کاربری داشته باشند تا بتوانند از روند پیشرفت مقاله آگاه شوند). فایل‌های مربوط به مقاله (اصل مقاله و فایل‌های تکمیلی) باید دقیقاً مطابق دستورالعمل ذکرشده آماده شده باشند و به‌طور کامل و دقیق روی سایت بارگذاری شوند. درصورتی‌که مقاله طبق موارد ساختاری و نگارشی موجود در راهنمای نویسندگان تنظیم نشده باشد، یا فایل‌ها دقیق و درست بارگذاری نشوند، مقاله به مراحل بررسی و داوری وارد نخواهد شد.

- فایل‌های درخواست‌شده
- مشخصات نویسندگان
- فایل اصل مقاله (بدون نام نویسندگان)
- نامه به سردبیر (تعهدنامه و توافق‌نامهٔ نویسندگان برای انتشار اثر)
- تصویر
- جدول

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2062917.1212

واکاوی تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در ارتقای حس خلوت در کافی‌شاپ

مقایسهٔ تطبیقی کافی‌شاپ دوسولی و مربع سیاه مشهد

سیده مریم مجتبوی*[1]

۱. استادیار گروه معماری، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

mojtabavi_m@yahoo.com

نگار رضائی حشمت‌آبادی

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد معماری داخلی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

ne.rezaei@ferdowsmashhad.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷

صفحه ۲۳-۱۰

چکیده

بیان مسئله: در جهان معاصر، فضاهای موسوم به مکان سوم نظیر کافی‌شاپ‌ها، نقش مهمی در تأمین نیازهای روانی و اجتماعی انسان ایفا می‌کنند. افراد برای دستیابی به خلوت ذهنی، تعامل جمعی یا سکونت کوتاه‌مدت، به این فضاها روی می‌آورند. در این میان، نحوه‌ی طراحی داخلی و به‌ویژه شکل و چیدمان مبلمان، بر ادراک کاربران از خلوت اثرگذار است.

اهمیت و ضرورت: خلوت، نه‌فقط به‌عنوان مؤلفه‌ای فضایی، بلکه به‌مثابه کیفیتی ادراکی، در ارتقاء تجربه‌ی حضور در مکان اهمیت دارد. توجه معمارانه به طراحی مبلمان و آرایش آن می‌تواند به خلق فضاهایی با طیف‌های متنوعی از خلوت بینجامد که نیازهای مختلف کاربران را پاسخ گوید.

هدف پژوهش: این پژوهش با هدف (۱) تحلیل طیف خلوت در فضای داخلی کافی‌شاپ‌های دوسولی و مربع سیاه مشهد، (۲) بررسی ویژگی‌های شکل و چیدمان مبلمان در هر نمونه و (۳) مقایسه تطبیقی تأثیر این عوامل بر ادراک خلوت کاربران انجام شده است.

روش پژوهش: رویکرد پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل تماتیک است. داده‌ها از طریق مطالعات اسنادی، مشاهده‌ی میدانی، برداشت فضایی و مصاحبهٔ هدفمند در دو نمونه موردی (کافی‌شاپ‌های «دوسولی» و «مربع سیاه» مشهد) گردآوری و با نرم‌افزار MAXQDA تحلیل شده‌اند.

نتیجه‌گیری: نتایج نشان داد که طیف خلوت در فضاهای داخلی موردمطالعه، متأثر از شکل و چیدمان مبلمان، به‌صورت چندلایه‌ای از خلوت فردی تا خلوت جمعی نمود یافته است. در «دوسولی»، ترکیب مبلمان رسمی با چیدمان سلسله‌مراتبی، خلوت فردی را تقویت کرده، درحالی‌که در «مربع سیاه»، چیدمان سیال و مبلمان مدولار، به خلوت جمعی اولویت داده است. این تفاوت‌ها نشان می‌دهد که طراحی آگاهانه می‌تواند نه‌تنها مرزهای فیزیکی فضا، بلکه کیفیت روانی و اجتماعی تجربه‌ی حضور را نیز سامان دهد.

واژگان کلیدی: مکان سوم، کافی‌شاپ، طیف خلوت، خلوت فردی، خلوت جمعی، کافی‌شاپ دوسولی، کافی‌شاپ مربع سیاه

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2062917.1212

Investigating the Impact of Furniture Form and Arrangement on the Sense of Privacy in Cafés

(A Comparative Study of Dosouli and Black Square Cafés in Mashhad)

شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــان ۱۴۰۴

Seyedeh Maryam Mojtabavi*[1]
1. Assistant Professor, Architecture Department, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Negar Rezaeeheshmatabadi
2. Master Student in Interior Architecture, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Received: 06/04/2025
Accepted: 07/06/2525
Page 10-23

Abstract

Problem Statement: Belonging to the third place and the formation of sociable spaces in contemporary collective environments is an appropriate response to the shrinking living space of today's people. These spaces play a crucial role in strengthening social interactions and enhancing urban vitality, and their design should be tailored to meet the communication needs of individuals in society (Asgari, 1402: 135).

One of the most common examples of the third place in everyday life is coffee shops; spaces where people take refuge for rest, conversation, socialization, and spending free time (Rahmani and Rafipour, 1400: 141). In recent years, the acceptance of coffee shops has increased significantly, and, as a result, their number has also grown significantly (Mojtabawi and Nahdali, 1400: 83).

Given their growing role, coffee shops must be designed to foster social interaction by prioritizing features like view, furniture, capacity, location, and cozy spaces. Many coffee shops, however, fall short in implementing these principles, limiting their ability to attract and retain users, and undermining their purpose as vital social spaces.

Environmental factors in coffee shops are directly related to components such as concentration, comfort, interaction, and furniture arrangement. Achieving these characteristics requires attention to the "spectrum of solitude" because solitude is one of the key elements in designing effective spaces for the presence and productivity of users. Humans sometimes need to be in a group and sometimes need solitude; therefore, "solitude" is a dynamic and variable concept that includes "individual solitude" and "collective solitude" at both ends of its spectrum (Khameneh, 2017: 33).

Elements such as color, vision, lighting, and furniture are effective in creating a sense of privacy in coffee shops. Among these, furniture plays a decisive role and can create individual or collective privacy. However, in many cases, the importance of furniture design in coffee shops is not given enough attention. This is despite the fact that furniture plays a fundamental role in defining the interior space and, more than any other element, helps to instill a sense of comfort and habitability in the space (Mousavi et al., 2010: 148).

Objectives: • Analyzing the components of the privacy spectrum in the interior space of two-story and black square coffee shops in Mashhad.

• Examining the characteristics of the shape and arrangement of furniture in each of the

case studies.
• Comparative comparison of the effect of the shape and arrangement of furniture on promoting a sense of privacy in two selected coffee shops.
Questions:
• How and in which part of the plan does the spectrum of solitude appear in the two-story and black square coffee shops?
• What are the characteristics of the shape and arrangement of furniture in each of these two coffee shops?
• What are the differences and similarities in the shape and arrangement of furniture in the two case studies in terms of their impact on the sense of solitude?

Research Method: This research is qualitative and was conducted with a comparative case study approach. The data collection process was carried out in three main stages:
Stage one – Documentary and library collection
Stage two – Field collection
Stage three – Data analysis

Conclusion: The results of this study, based on field analysis, direct observations, data from interviews, and thematic analysis, show that the components of the privacy spectrum in the interior of coffee shops are significantly linked to the shape and arrangement of furniture and are spatially represented through them. Focusing on two case studies of "Bisoli" and "Black Square" in Mashhad, this study examined three levels of analysis, which are explained in response to three research objectives and questions, respectively: The analysis of the components of the privacy spectrum showed that privacy is not a one-dimensional concept and can be traced in space as a spectrum from individual privacy to collective privacy. In the "Dusoli" coffee shop, individual privacy is mainly expressed in closed spaces, especially corners and nooks equipped with single and double furniture and soft lighting. Appropriate spacing and visual boundaries have enhanced the feeling of stillness and concentration. In contrast, collective privacy in the open and semi-open space has enabled the formation of limited interactions in small groups through the arrangement of four-person and group tables.
In the "Black Square" coffee shop, the spatial structure is designed based on high interactivity and fluidity in functional boundaries. In this space, collective privacy has a more prominent place, and a kind of collaborative privacy is defined through group furniture with curved and modular forms, combined with warm materials and natural light. Individual privacy is only discernible in some marginal points of the plan – such as the two-person tables by the window – and not as a dominant structure.
A careful analysis of the shape and arrangement of the furniture in both examples (according to the analytical tables) showed that in "Dusoli", conventional, more formal, and legible forms with a regular arrangement have been used to create independent and territory-oriented spaces. The backless forms, the knotted fabrics, and the geometric structure of the arrangement have provided a hierarchical and calm spatial structure. In contrast, in "Black Square", the free and asymmetrical forms, semicircular tables, wooden materials, and warm textures with a fluid and sometimes nonlinear arrangement have caused users to feel liberated, free to choose the space, and closer psychologically. Although this arrangement challenges the classical order, it has also created a high capacity for social interactions and the experience of collective solitude.
A comparison between the two examples showed that the shape and arrangement of furniture not only determine the functional boundaries of the space, but also play a fundamental role in the users' psychological perception of privacy. In "Dusoli", the form and arrangement helped to create distinct territories and individual privacy, while in "Black Square", the spatial structure is organized to enhance collective privacy and the experience of social intimacy.

Keywords: Third Place; Coffee Shop; Privacy Spectrum; Individual Privacy; Collective Privacy; Dosoli Coffee Shop; Black Square Coffee Shop

References

Altman, I. (1975). The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, and Crowding. Monterey, CA: Brooks/Cole.
Asgari, A. (2023). Comparing architects' and users' mental models to increase attachment to third places in commercial social spaces (Case study: Café-Restaurant areas of Royal and Golestan complexes, Tehran West). Arman-e Shahr Architecture and Urban Planning Quarterly,

16(42), 135–144.
Gifford, R. (2007). Environmental Psychology: Principles and Practice. Optimal Books.
Hall, E. T. (1966). The Hidden Dimension. Garden City, NY: Doubleday.
Johnson, P. (1974). The Theory of Urban Design. New York, NY: Harper & Row.
Khamenehzadeh, H. (2017). Concept of privacy and its realization in the life-world of Iranian houses: Comparative study of pre-modern and modern Iranian houses. Bagh-e Nazar Journal, 14(49).
Lang, J. (1987). Creating Architectural Theory: The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design. New York, NY: Van Nostrand Reinhold.
Mojtabavi, M., & Naghani, S. (2021). Analysis of physical factors affecting sense of attachment in cafés (Case study: Ivy Café). Geography and Human Relations Quarterly, 4(2), 82–100.
Mojtabavi, M., & Rezaei Heshmatabadi, N. (2025). Impact of furniture form and arrangement on enhancing privacy sense. Interdisciplinary Studies in Arts and Humanities, (Issue).
Mousavi, M., Pourmand, H., & Karimi-Fard, L. (2020). Interaction of furniture, architecture, and lifestyle in traditional Iranian houses and palaces (Qajar period, Tehran). Sociology of Arts and Literature Quarterly, 12(2), 141–171.
Oldenburg, R. (1999). The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community. New York: Marlowe & Company.
Postell, J. (2012). Furniture Design. Wiley.
Rahmani, M., & Rafiepour, S. (2021). Café as a peace-oriented place: Revisiting semantic relationships in cafés. Applied Sociology Quarterly, 33(2), 137–162.
Farhanifar, M. (2023). Role of third places in maintaining social security (Case study: Public spaces of Rasht). Social Geography Research Quarterly, 45, 31–75.
Smith, E. L. (Trans. Yalda Barak & Parvin Aghaei). (n.d.). History of Furniture and Interior Design. Tehran: Fakhr Akia Publications.
Ghasemi, H. (2020). Research Reference. Tehran: Andisheh Ara Publications.
Mofidi, M., & Mofidi, S. (2020). Utilization and Introduction of Various Furniture in Interior Decoration. Tehran: Kian Danesh Publications.
Honarvar, J., Aznab, M., & Jalalian, S. (2023). Examining factors creating privacy in employee satisfaction in office spaces (Case study: Kermanshah Engineering Organization). Me'marshahr Quarterly, 2(5), 61–78.

مقدمه و بیان مسئله

امـروزه، عواملـی همچـون شهرنشـینی، پیچیدگـی روابـط اجتماعـی، افزایـش انتظـارات و دسترسـی بـه امکانـات، به‌طـور پیوسـته بـر جسـم و روان انسـان‌ها تأثیـر می‌گذارنـد (فرحانـی فـرد، ۱۴۰۲: ۳۲). در چنیـن شرایطـی کـه فرصت‌هـای تعامـل و گفت‌وگـو کاهش‌یافتـه، نیـاز بـه «مـکان سـوم» بـرای ارتبـاط بـا دیگـران و گذرانـدن اوقـات فراغـت بیش‌ازپیـش احسـاس می‌شـود.

تعلـق بـه مـکان سـوم و شـکل‌گیری فضاهـای معـاشرت پذیـر در محیط‌هـای جمعـی معـاصر، پاسـخی مناسـب بـه کوچـک شـدن فضـای زندگـی انسـان امـروزی اسـت. ایـن فضاهـا نقـش مهمـی در تقویـت تعـاملات اجتماعـی و افزایـش سرزندگـی شـهری دارنـد و طراحـی آن‌هـا بایـد در راسـتای پاسـخ بـه نیازهـای ارتباطـی افـراد جامعـه باشـد (عسـگری، ۱۴۰۲: ۱۳۵).

یکـی از رایج‌تریـن مصادیـق مـکان سـوم در زندگـی روزمـره، کافی‌شـاپ‌ها هسـتند؛ فضاهایـی کـه افـراد بـرای اسـتراحـت، گفتگـو، معـاشرت و گذرانـدن اوقـات فراغـت بـه آن‌هـا پنـاه می‌برنـد (رحمانـی و رفیـع پـور، ۱۴۰۰: ۱۴۱). در سـال‌های اخیـر، اسـتقبال از کافی‌شـاپ‌ها به‌طـور چشـمگیری افزایش‌یافتـه و درنتیجـه، تعـداد آن‌هـا نیـز رشـد قابل‌توجهـی داشـته اسـت (مجتبـوی و ناگهانـی، ۱۴۰۰: ۸۳).

بـا توجـه بـه نقـش مهـم کافی‌شـاپ‌ها در زندگـی روزمـره و نیـاز افـراد بـه تعامـل اجتماعـی، طراحـی ایـن فضاهـا بایـد بـا در نظـر گـرفتن شـاخص‌هایی چـون دیـد و منظـر، مبـلمان، ظرفیـت، موقعیـت مکانـی و ایجـاد کنج‌هـای دنـج انجـام شـود. بااین‌حـال، در بسـیاری از کافی‌شـاپ‌های موجـود، ایـن اصـول به‌درسـتی اجـرا نمی‌شـود و کیفیـت فضـا بـرای جـذب و نگه‌داشـت کاربـران کافـی نیسـت.

عوامـل محیطـی در کافی‌شـاپ‌ها بـا مؤلفه‌هایـی چـون تمرکـز، آسـایش، تعامـل و نحـوه چیدمـان مبـلمان ارتبـاط مسـتقیم دارنـد. دسـتیابی بـه ایـن ویژگی‌هـا، مسـتلزم توجـه بـه «طیـف خلـوت» اسـت؛ چراکـه خلـوت، یکـی از عنـاصر کلیـدی در طراحـی فضاهـای مؤثـر بـرای حضـور و بهـره‌وری کاربـران اسـت. انسـان گاه نیـاز بـه حضـور در جمـع و گاه نیـاز به‌تنهایـی دارد؛ بنابرایـن، «خلـوت» مفهومـی پویـا و متغیـر اسـت کـه در دو سر طیـف خـود، «خلـوت فـردی» و «خلـوت جمعـی» را شـامل می‌شـود (خامنـه زاده، ۱۳۹۶: ۳۳).

عنـاصری چـون رنـگ، دیـد، نورپـردازی و مبلمان در شـکل‌گیری حـس خلـوت در کافی‌شـاپ‌ها مؤثرنـد. در ایـن میـان، مبـلمان نقشـی تعیین‌کننـده دارد و می‌توانـد زمینه‌سـاز خلـوت فـردی یـا جمعـی باشـد. بااین‌حـال، در بسـیاری از مـوارد بـه اهمیـت طراحـی مبـلمان در کافی‌شـاپ‌ها توجـه کافـی نمی‌شـود. ایـن در حالـی اسـت کـه مبـلمان، نقشـی اساسـی در تعریـف فضـای داخلـی دارد و بیـش از هـر عنـصر دیگـری بـه القـای حـس راحتـی و قابلیـت سـکونت در فضـا کمـک می‌کنـد (موسـوی و همـکاران، ۱۳۹۹: ۱۴۸).

بـا توجـه بـه شرایـط زندگـی مـدرن و نیـاز روزافـزون انسـان بـه تعامـل، مـعماران بایـد طراحـی کافی‌شـاپ‌ها را از منظـر مـعماری، هنری و روان‌شـناختی بـا دقـت و منطـق انجـام دهنـد. ایـن طراحـی می‌توانـد بـا رعایـت نکاتـی سـاده در چیدمـان فضـا و مبـلمان، فضایـی شـاداب، انگیزه‌بخـش و مطلـوب بـرای کاربـران فراهـم آورد (هنرور و همـکاران، ۱۴۰۲: ۶۲).

طراحـی فضـای داخلـی بـر اسـاس عوامـل محیطـی مرتبـط بـا خلـوت، نقـش مهمـی در افزایـش حـس رضایـت کاربـران دارد. ازایـن‌رو، توجـه بـه مفهـوم خلـوت و تحقـق آن در کافی‌شـاپ‌ها از منظـر مـعماری، ضرورتـی انکارناپذیـر اسـت؛ چراکـه ایـن موضـوع رابطـه‌ای مسـتقیم بااحسـاس تعلـق فـرد بـه مـکان ایجـاد می‌کنـد.

هدف پژوهش

- تحلیـل مؤلفه‌هـای طیـف خلـوت در فضـای داخلـی کافی‌شـاپ‌های دوسـولی و مربـع سـیاه مشـهد.
- بررسـی ویژگی‌هـای شـکل و نحـوه‌ی چیدمـان مبـلمان در هـر یـک از نمونه‌هـای مـوردی.

- مقایسهٔ تطبیقی تأثیر شکل و چیدمان مبلمان بر ارتقای حس خلوت در دو کافی‌شاپ منتخب.

سؤال پژوهش

- طیف خلوت در کافی‌شاپ‌های دوسولی و مربع سیاه چگونه و در کدام بخش از پلان نمود پیدا می‌کند؟
- شکل و چیدمان مبلمان در هر یک از این دو کافی‌شاپ چه ویژگی‌هایی دارد؟
- شکل و چیدمان مبلمان در دو نمونه‌ی موردی چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی ازنظر تأثیر بر حس خلوت دارند؟

پیشینه پژوهش

یکی از مفاهیم کلیدی در شکل‌گیری کافی‌شاپ‌ها، ایدهٔ «مکان سوم» است. ری اولدنبرگ (۱۹۹۹) در کتاب مکان بسیار عالی ، بر اهمیت فضاهای جمعی در محله‌ها تأکید می‌کند و آن‌ها را عاملی مؤثر در بهبود کیفیت زندگی شهروندان می‌داند. او «مکان سوم» را فضایی عمومی و غیررسمی معرفی می‌کند که افراد فارغ از خانه و محل کار، به‌صورت داوطلبانه و با رضایت در آن حضور می‌یابند. این فضاها بستری برای تعامل، تبادل‌نظر و شکل‌گیری روابط اجتماعی‌اند.

مطالعات انجام‌شده در ایران نیز نشان می‌دهند که کافی‌شاپ‌ها به‌عنوان مکان سوم، در دو دسته کلی بررسی می‌شوند: پژوهش‌های فضا-مکان‌محور و جامعه-اجتماع‌محور. پژوهش رحمانی و رفیع پور (۱۴۰۰) نشان می‌دهد که هر کافی‌شاپ دارای اقلیم اجتماعی و فرهنگ خاص خود است و می‌تواند زمینه‌ای برای شبکه‌سازی، حمایت اجتماعی و احساس تعلق فراهم کند.

خلوت، مفهومی سیال و ادراکی است که به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های کیفیت فضا شناخته می‌شود. عطایی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با موضوع «ادراک کیفیت طیف خلوت»، نشان می‌دهند که طراحی فضایی مناسب و پاسخ‌گو، می‌تواند به ارتقای نیازهای رفتاری کاربر و تحقق خلوت منجر شود. آن‌ها بر اهمیت پیکربندی فضایی و ارتباط نحوی ریز فضاها در ایجاد درجات مختلف حریم خصوصی تأکید دارند.

همچنین، خامنه زاده (۱۳۹۶) در پژوهشی تطبیقی درباره خانه‌های ایرانی پیشامدرن و مدرن، خلوت را پدیده‌ای دارای دو وجه «خلوت فردی» و «خلوت جمعی» معرفی می‌کند. از دید او، بی‌توجهی به هر یک از این وجوه می‌تواند به بروز ناهماهنگی در رفتارهای فردی و اجتماعی منجر شود.

در ارتباط با نقش مبلمان در فضا، جیم پوستل در کتاب طراحی مبلمان ، مبلمان را یکی از عناصر کلیدی تجربه‌ی انسانی در فضا معرفی می‌کند که درک آن درگذر زمان و از طریق استفاده، شکل می‌گیرد.

مطالعهٔ موسوی و همکاران (۱۳۹۹) نیز به دسته‌بندی مبلمان به دو نوع متحرک و جداره‌ای می‌پردازد. آن‌ها مبلمان را دارای ویژگی‌هایی مانند چندمنظوره بودن، تطبیق‌پذیری و تأثیرگذاری بر سازمان فضایی می‌دانند.

همچنین، ادوارد لوسی در کتاب مبلمان بر بُعد اجتماعی این عنصر تأکید دارد و مبلمان را شاخصی برای وضعیت اجتماعی افراد معرفی می‌کند. به گفته او، در جوامع سلسله‌مراتبی، مبلمان علاوه بر آسایش، کارکرد نمادین نیز دارد.

همچنین، پژوهش وی و همکاران (۲۰۲۴) با عنوان طراحی فضاهای عمومی مناسب برای درون‌گراها در مالزی نشان می‌دهد که چیدمان‌های خاص مبلمان می‌توانند به ایجاد فضاهای خلوت در دل فضاهای عمومی کمک کند، بدون آن‌که تعامل اجتماعی را به‌طور کامل حذف کند. این مقاله بر اهمیت طراحی مبلمان در ایجاد طیفی از خلوت اختیاری، به‌ویژه در فضاهای نیمه‌خصوصی مانند کافی‌شاپ‌ها تأکید دارد.

در پژوهشی کیفی با عنوان ویژگی‌های طراحی معماری، کارکردها و ادراک فضاهای اجتماعی در سکونت‌گاه‌های حمایتی دائمی، مک‌لین و پایل (۲۰۲۰) نقش طراحی فضاهای جمعی را در ایجاد حس تعلق، کاهش انزوا و حمایت از فرایند باز توانی ساکنان بررسی کرده‌اند. این مطالعه، با تحلیل تطبیقی دو نمونه در انگلستان و ایالات‌متحده، نشان می‌دهد که عواملی مانند مکان‌یابی فضاهای اجتماعی در پلان، میزان دید و دسترسی، نحوه چیدمان مبلمان، کیفیت نور و آکوستیک و انعطاف‌پذیری در استفاده، تأثیر مستقیم بر میزان استفاده و احساس راحتی کاربران دارند. نویسندگان با استفاده از تحلیل نحوی فضا و روش‌های قوم‌نگارانه، به این نتیجه می‌رسند که طراحی مطلوب فضاهای جمعی می‌تواند زمینه‌ساز برقراری ارتباطات انسانی، ارتقای احساس کرامت و تسهیل خروج از انزوای اجتماعی باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که چیدمان باز و قابل‌مشاهده مبلمان، به همراه امکان کنترل فردی در تعاملات اجتماعی، نقش مهمی در کاهش اضطراب و

افزایش استفادهٔ مؤثر از این فضاها دارد.

باوجود پژوهش‌های متعددی که هر یک از مفاهیم «مکان سوم»، «خلوت» و «مبلمان» را به‌صورت جداگانه یا در چارچوب‌های کلی‌تر بررسی کرده‌اند، تاکنون مطالعه‌ای که به‌طور مشخص به رابطه‌ی میان شکل و چیدمان مبلمان و تأثیر آن بر ارتقای حس خلوت در فضاهای کافی‌شاپی بپردازد، صورت نگرفته است. نوآوری این پژوهش در آن است که با رویکردی تلفیقی و تطبیقی، به بررسی هم‌زمان سه مؤلفه‌ی کلیدی «طیف خلوت»، «شکل و چیدمان مبلمان» و «فضای کافی‌شاپ به‌عنوان مکان سوم» پرداخته و تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه مبلمان، به‌عنوان عنصری طراحی‌محور، می‌تواند زمینه‌ساز تحقق سطوح مختلف خلوت در فضاهای عمومیِ نیمه‌خصوصی باشد. این مطالعه با انتخاب دو نمونه موردی در شهر مشهد، گامی نو در جهت پر کردن خلأ موجود در ادبیات نظری معماری داخلی کافی‌شاپ‌ها و کیفیت ادراک فضایی برمی‌دارد.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و با رویکرد مطالعه‌ی موردی تطبیقی انجام شده است. فرآیند گردآوری داده‌ها در سه مرحله‌ی اصلی صورت گرفته است:

مرحله اول - گردآوری اسنادی و کتابخانه‌ای: به‌منظور تدوین مبانی نظری و بررسی پیشینه‌ی تحقیق، از منابع مکتوب معتبر، مقالات علمی و کتب تخصصی بهره گرفته شده است. همچنین مدل مفهومی پژوهش، از مقاله‌ی پیشین نگارندگان با عنوان «تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در ارتقای حس خلوت» (منتشر شده در سال ۱۴۰۴) استخراج و مبنای تحلیل‌های بعدی قرار گرفت.

مرحله دوم - گردآوری میدانی: در این مرحله، داده‌ها از طریق حضور مستقیم در دو نمونه‌ی موردی (کافی‌شاپ‌های "دوسولی" و "مربع سیاه" در شهر مشهد) و با استفاده از ابزارهای مشاهده، مصاحبه‌ی نیمه ساخت‌یافته با مدیران فضاها و پرسش‌نامه‌ی کیفی گردآوری شد. مشاهده‌ی رفتار کاربران و نحوه استفاده از مبلمان، به همراه تحلیل فضا و چیدمان داخلی، ازجمله اقدامات میدانی این مرحله بوده است. در همین راستا، Gifford (۲۰۰۷)در حوزهٔ روان‌شناسی محیطی، بر اهمیت تحلیل رفتاری مبتنی بر مشاهده‌ی مستقیم تأکید می‌کند و آن را یکی از روش‌های مؤثر در ارزیابی کیفیت طراحی فضاهای عمومی می‌داند. وی معتقد است که نحوه‌ی نشستن، انتخاب محل توسط کاربران و شکل تعامل آن‌ها با یکدیگر، بازتابی از درک آن‌ها نسبت به خلوت، احساس تعلق و رضایت فضایی است. یافته‌های میدانی این پژوهش نیز مؤید چنین نگرشی است و نشان می‌دهد که رفتار فضایی کاربران، آینه‌ای از ادراک کیفی آن‌ها از طراحی داخلی به‌ویژه چیدمان مبلمان است.

مرحله سوم - تحلیل داده‌ها: جهت تحلیل داده‌های کیفی، از روش تحلیل تماتیک

بهره گرفته شد. این روش که بر اساس کدگذاری و استخراج الگوهای مفهومی عمل می‌کند، با استفاده از نرم‌افزار MAXQDA پیاده‌سازی گردید. فرایند تحلیل شامل کدگذاری اولیه، شناسایی تم‌های اصلی و فرعی، دسته‌بندی مضامین و درنهایت استخراج نتایج تطبیقی بین دو نمونه موردی بوده است. نتایج در قالب جداول و نمودارهای مقایسه‌ای ارائه گردید.

نمودار ۱: روند انجام پژوهش، (منبع: نگارندگان)

Chart 1: Research Process (Source: Authors)

روش تحلیل تماتیک با ویژگی‌هایی چون انعطاف‌پذیری، امکان یادگیری سریع، شناسایی الگوهای پنهان در داده‌های کیفی و قابلیت تفسیر عمیق از مفاهیم، بستری مناسب برای تحلیل داده‌های پژوهش حاضر فراهم کرده است (قاسمی، ۱۳۹۹: ۵۲۷).

استفاده ازاین‌روش تحلیلی، این امکان را فراهم کرده است تا فرآیند «درک حس خلوت» در فضای کافی‌شاپ‌ها به‌صورت نظام‌مند مورد بررسی قرارگرفته و تأثیر عناصر طراحی، به‌ویژه شکل و چیدمان مبلمان، در تقویت یا تضعیف این حس، تحلیل و مقایسه شود.

مبانی نظری

خلوت

خلوت یک فرایند ذهنی و فضایی است که طی آن فرد به کنترل جریان تبادل اطلاعات میان خود و دیگران می‌پردازد

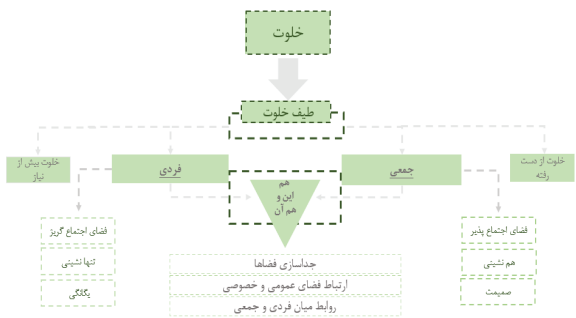
و از ایـن طریـق، مرزهـای ارتباطـی خـود را تعریـف و تنظیـم می‌کنـد. از منظـر روان‌شناسـی، خلـوت می‌توانـد به‌عنـوان یـک «شرایـط حائـل» عمـل کنـد کـه محرک‌هـای استرس‌زا را کاهـش داده و زمینـه بازیابـی روحـی ــ روانـی فـرد را در شرایطـی امن‌تـر فراهـم آورد (Hall, ۱۹۹۶).

خلـوت را نـه صرفـاً به‌عنـوان یـک حالـت روانـی، بلکـه به‌عنـوان فرآینـدی رفتاری-اجتماعـی در مدیریـت فضـا و تعـاملات انسـانی تعریـف می‌کنـد. از دیـدگاه او، خلـوت دارای ابعـاد فرهنگـی، زمانـی و موقعیتـی اسـت و انسـان‌ها به‌صـورت پویـا و متناسـب بـا شرایـط، بیـن خـواستن تعامـل و اجتنـاب از آن حرکـت می‌کننـد. ایـن نـگاه تطبیقـی بـه خلـوت، در تحلیـل فضاهـای نیمـه عمومـی ماننـد کافی‌شـاپ‌ها، اهمیـت بسـیاری دارد؛ چراکـه تجربـه خلـوت در ایـن فضاهـا نـه منفعـل، بلکـه فعالانـه و وابسـته بـه طراحـی محیـط اسـت(Altman, ۱۹۷۵).

تنظیم خلوت تحت تأثیر دو دسـته عامل قرار دارد:

عوامـل شـخصی: ازجملـه نیـاز فـرد بـه حریـم شـخصی، مهارت‌هـای بیـن فـردی، ویژگی‌هـای شـخصیتی، فرهنـگ، سـن و جنسـیت (Johnson, ۱۹۷۴; Lang, ۱۹۸۷).

عوامـل محیطـی: نظیـر موانـع فیزیکـی، فضاهـای نیمه‌خصوصـی، نورپـردازی و نحـوه تعریـف قلمروهـای مکانـی (Hall, ۱۹۶۶).



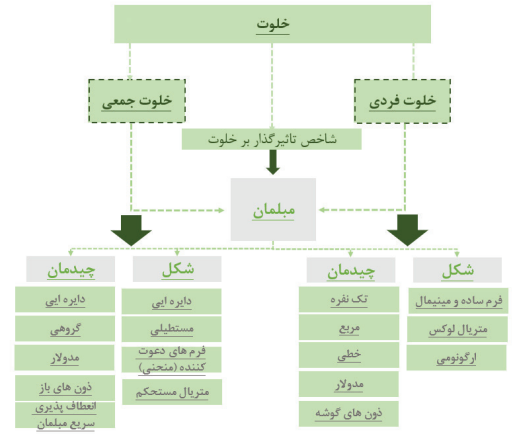
نمودار ۲: طیف خلوت، (منبع: مجتبوی و رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۴)

Diagram 2: Privacy Spectrum (Source: Mojtabavi & Rezaei Heshmatabadi, 2025)

مبلمان

مبلمان از مهم‌تریـن عنـاصر در طراحـی داخلـی اسـت کـه نقـش حیاتـی در شـکل‌دهی بـه هویـت فضایـی ایفـا می‌کنـد. آنچـه سـبک، شـخصیت و حـس یـک فضـا را تعییـن می‌کنـد، چیدمـان و نـوع مبـلمان اسـت (مفیـدی و مفیـدی، ۱۳۹۹). مبـلمان تنهـا یـک کالبـد فیزیکـی نیسـت؛ بلکـه عاملـی معنـادار در خلـق حـس خلـوت و تنظیم روابط اجتماعی به شمار می‌آید.

نـوع، فـرم و چیدمـان مبـلمان می‌توانـد میـزان فاصلـه یـا نزدیکـی فیزیکـی و روانـی میـان افـراد را مدیریـت کنـد و فضاهایـی بـا قابلیـت تجربـه خلـوت فـردی و جمعـی به‌صـورت هم‌زمـان فراهـم سـازد (مجتبـوی و رضائـی حشـمت‌آبادی، ۱۴۰۴).

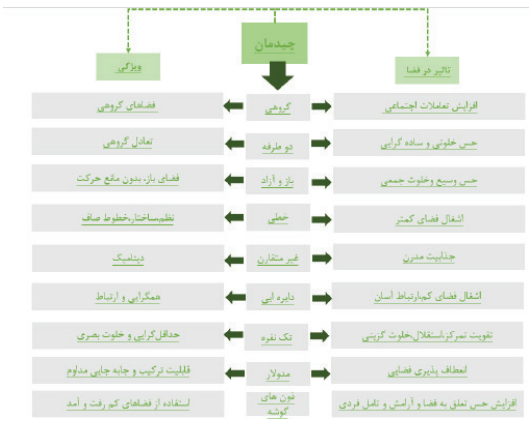


نمودار ۳: شاخص‌های مؤثر بر طیف خلوت در مبلمان، منبع: (مجتبوی و رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۴)

Diagram 3: Indicators Affecting Privacy Spectrum in Furniture (Source: Mojtabavi & Rezaei Heshmatabadi, 2025)

شکل و چیدمان مبلمان

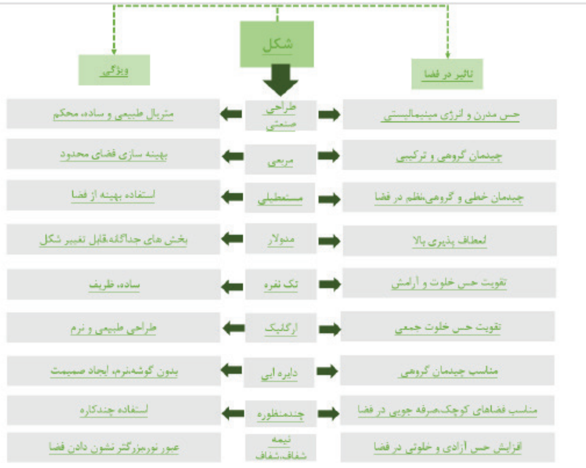
چیدمـان مبـلمان نقـش اساسـی در تعییـن مرزهـای ادراکـی کاربـران دارد. نحـوه‌ی قرارگیـری مبـلمان می‌توانـد از طریـق ایجـاد فضاهـای مجـزا یـا همگـرا، سـطوح مختلفـی از حریـم خصوصـی یـا تعامـل اجتماعـی را شـکل دهـد. نمـودار زیـر شـاخص‌های کلیـدی در تأثیـر چیدمـان مبـلمان بـر طیـف خلـوت را نشـان می‌دهـد:



نمودار ۴: تأثیر چیدمان مبلمان بر طیف خلوت، (منبع: مجتبوی و رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۴)

Diagram 4: Impact of Furniture Arrangement on Privacy Spectrum (Source: Mojtabavi & Rezaei Heshmatabadi, 2025)

علاوه بر چیدمان، فرم و شکل فیزیکی مبلمان نیز در تعیین میزان خلوت تأثیرگذار است. فرم‌های نیمه محصور، صندلی‌های با تکیه‌گاه بلند و مبلمان‌هایی با قابلیت تفکیک فضایی می‌توانند تجربه خلوت را تقویت کنند:



نمودار ۵: تأثیر شکل مبلمان بر طیف خلوت، (منبع: مجتبوی و رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۴)

Diagram 5: Impact of Furniture Form on Privacy Spectrum (Source: Mojtabavi & Rezaei Heshmatabadi, 2025)

معرفی نمونه‌های موردی:

۱-کافی‌شاپ دوسولی: کافی‌شاپ دوسولی در استان خراسان رضوی، شهر مشهد، منطقه ۹، خیابان قاضی طباطبایی ۱۰، سوزن‌چی ۵، مجتمع گرند واقع‌شده است. موقعیت مکانی این کافی‌شاپ در سه مقیاس کشوری، شهری و منطقه‌ای در تصویر زیر نشان داده شده است.

تصویر ۱: سلسله‌مراتب موقعیت مکانی کافی‌شاپ دوسولی، (منبع: نگارندگان)

Figure 1: Hierarchy of Spatial Location in Dosouli Café (Source: Authors)

کافی‌شاپ دوسولی فضایی برای فرار از روزمرگی خانه و کار فراهم کرده و کاربران را درگیر فعالیت‌هایی متنوع می‌سازد. این فضا با رویکرد «مکان سوم» به تعبیر ری اولدنبرگ (۱۹۹۹)، بستری برای تعاملات اجتماعی، گذران اوقات فراغت و تجربه حس تعلق به مکان فراهم می‌آورد. ازاین‌رو، ویژگی‌هایی چون آرامش، حس خلوت، راحتی، زیبایی و همچنین دسترس‌پذیری برای کاربران با وسایل نقلیه مختلف در طراحی آن موردتوجه قرارگرفته است.

این کافی‌شاپ در یک طبقه و با مساحت مشخص طراحی و اجرا شده است.

تصویر ۲: پلان معماری کافی‌شاپ دوسولی، منبع: (آرشیو گروه معماری سام، مقیاس: ۱:۳۰۰)

Figure 2: Architectural Plan of Dosouli Café (Source: SAM Architecture Group Archive, Scale: 1:300)

طراحی این پروژه توسط گروه معماری سام انجام‌گرفته است. در این فضا، توجه ویژه‌ای به نقش مبلمان به‌عنوان عامل شکل‌دهنده به رفتار اجتماعی و حس خلوت شده است. ترکیب رنگ، بافت، فرم و چیدمان مبلمان در بخش‌های مختلف به نحوی صورت گرفته که امکان ایجاد سطوح متفاوتی از طیف خلوت را برای کاربران فراهم می‌سازد.

بر اساس مشاهدات میدانی، می‌توان گفت که تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در کافی‌شاپ دوسولی با ایجاد مرزهای ادراکی متنوع، رابطه‌ای مستقیم باتجربه خلوت کاربران دارد. درواقع، هر بخش از این فضا گویی دربردارنده طیفی از حس خلوت است.

شماره بیست و یکم
تابستان ۱۴۰۴

تصاویر ۳، ۴ و ۵: فضای داخلی کافی‌شاپ دوسولی، (منبع: رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۳)

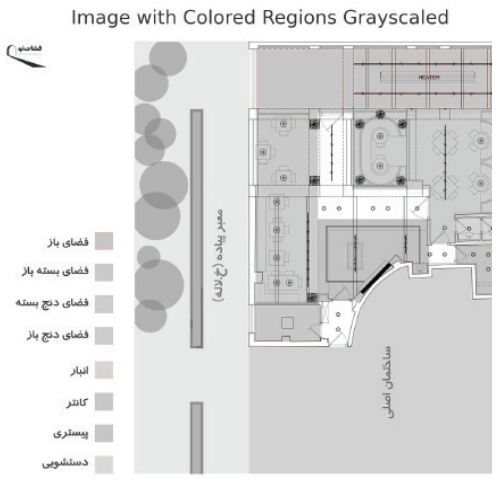
Figures 3, 4, 5: Interior Space of Dosouli Café (Source: Rezaei Heshmatabadi, 2024)

۲- کافی‌شاپ مربع سیاه: کافی‌شاپ مربع سیاه در استان خراسان رضوی، شهر مشهد، منطقه ۱، خیابان بزرگمهر شمالی ۱، کوچه لاله واقع‌شده است. موقعیت مکانی این پروژه در تصویر زیر در سه مقیاس کشوری، شهری و منطقه‌ای ارائه‌شده است.

تصویر ۶: سلسله‌مراتب موقعیت مکانی کافی‌شاپ مربع سیاه، (منبع: نگارندگان)

Figure 6: Hierarchy of Spatial Location in Black Square Café (Source: Authors)

این پروژه با مساحت حدودی ۱۵۰ مترمربع طراحی شده که شامل فضاهای بسته و نیمه‌باز می‌باشد. حدود ۵۰ مترمربع از این فضا به محوطه باز اختصاص‌یافته است. طراحی این کافی‌شاپ توسط سید محمدرضا امامیان شیرازی انجام‌گرفته و در طبقه همکف ساختمان پزشکان قرار دارد. دسترسی به فضا از طریق دو مسیر امکان‌پذیر است: یکی از حیاط و ورودی اصلی برای مخاطبین و دیگری از بخش پشتی برای پرسنل و خدمات.



تصویر ۷: پلان معماری کافی‌شاپ مربع سیاه، (منبع: آرشیو گوگل، مقیاس: ۱:۳۰۰)

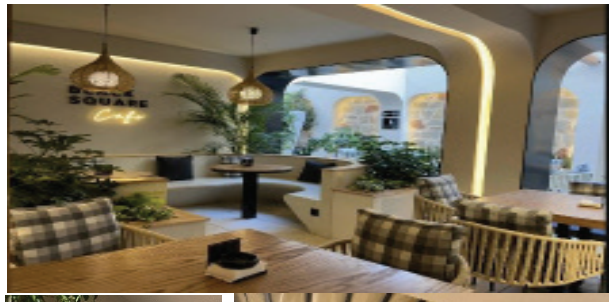
Figure 7: Architectural Plan of Black Square Café (Source: Google Archive, Scale: 1:300)

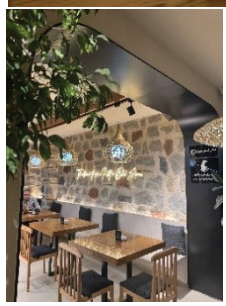
معمار پروژه، در گفت‌وگویی، اهداف طراحی را چنین بیان کرده است:

ازآنجاکه متراژ پروژه پایین بوده، تلاش شده تا با بیشترین بهره‌برداری از فضا و ایجاد تنوع و کیفیت فضایی بالا در قالب سبک مدرن با نگاهی به سبک روستیک، محیطی خاص و آرامش‌بخش برای کاربران خلق شود؛ به‌گونه‌ای که مشتریان بتوانند برای مدتی کوتاه از دغدغه‌های ذهنی فاصله گرفته و در فضایی صمیمی و دلنشین، تجربه‌ای آرام از نوشیدن قهوه با خانواده یا دوستان داشته باشند.

در راستای تحقق این هدف، چیدمان مبلمان به‌گونه‌ای طراحی شده که ضمن افزایش کیفیت فضایی و تعامل بصری با محیط پیرامون، شفافیت فضایی نیز تقویت گردد و امکان انتخاب متنوع‌تری برای کاربران فراهم شود.

از مشاهدات میدانی چنین برمی‌آید که شکل و نحوه چیدمان مبلمان در این پروژه، نقشی تعیین‌کننده در ایجاد سطوح متنوعی از طیف خلوت دارد. کاربران در این فضا قادرند انواع حالات خلوت فردی و گروهی را تجربه کنند؛ به‌گونه‌ای که فضاهای متنوع، متناسب با نیازهای احساسی، اجتماعی یا شخصی کاربران، طراحی‌شده‌اند.





تصاویر ۸، ۹ و۱۰: فضای داخلی کافی‌شاپ مربع سیاه، (منبع: رضائی حشمت‌آبادی، ۱۴۰۳)

Figures 8, 9, 10: Interior Space of Black Square Café (Source: Rezaei Heshmatabadi, 2024)

تحلیل یافته ها و بحث

تحلیل داده‌های میدانی و مشاهده‌های مستقیم نشان می‌دهد که در کافی‌شاپ «دوسولی»،(جدول ۲) فضا به‌گونه‌ای طراحی شده که امکان تجربه‌ی هر دو نوع خلوت فردی و جمعی فراهم شده است. فاصله‌ی مناسب بین میزها و وجود مبلمان تک‌نفره در کنج فضای بسته، مؤلفه‌های خلوت فردی را تقویت کرده‌اند. در مقابل، چیدمان میزهای چهارنفره در فضای باز بافاصله‌های اندک، امکان تعامل اجتماعی و خلوت جمعی را افزایش داده است. بخش فضای باز به دلیل فرم مستطیلی مبلمان و چیدمان گروهی و حجم بالای رفت آمد زمینه گفت‌وگوی گروهی فراهم شده است،در مقابل در فضای بسته به‌ویژه در بخش‌های گوشه مبلمان های تک نفره و دونفره با رنگ‌های نود فضایی آرام و دعوت‌کننده و دنج برای خلوت فردی ایجادشده است.

در کافی‌شاپ «مربع سیاه»، تمرکز بر ایجاد فضاهایی با انعطاف‌پذیری بالاتر و حس روستیک، زمینه‌ی متفاوتی برای طیف خلوت فراهم آورده است. استفاده از مبلمان نیم‌دایره‌ای و میزهای گروهی در فضای نیمه‌باز، نشان از اولویت‌بخشی به خلوت جمعی دارد. بااین‌حال، حضور میزهای دونفره در کنار پنجره‌های بزرگ و جدا از فضای مرکزی، نشان‌دهنده‌ی ایجاد فرصت‌هایی برای خلوت فردی است. فضاها عمدتاً با رویکرد تقویت خلوت جمعی طراحی‌شده‌اند. چه در فضای باز، چه نیمه‌باز و حتی در بخش‌هایی از فضای بسته، فرم مبلمان‌ها به‌صورت منحنی یا چیدمان گروهی دیده می‌شود که با میزهای اشتراکی ترکیب شده‌اند. این نوع چیدمان، امکان گفت‌وگو، تعامل و تجربه جمعی را پررنگ‌تر از خلوت فردی کرده است. طبق شواهد در این فضا، خلوت فردی در اولویت نبوده و فضاهای ویژه‌ای برای آن کمتر در نظر گرفته شده است.

در هر دو مورد، الگوی رفتاری کاربران نیز مؤید تقسیم‌بندی فضایی طیف خلوت بوده است؛ کاربران تنها یا مشغول به کار، تمایل بیشتری به انتخاب نواحی خلوت‌تر داشته‌اند، درحالی‌که گروه‌های دوستانه یا خانوادگی فضاهای باز و مشارکتی‌تر را ترجیح داده‌اند.

جدول ۲: واکاوی و تحلیل مولفه های طیف خلوت، (منبع: نگارندگان)

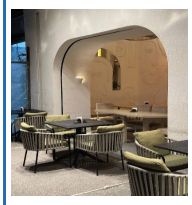
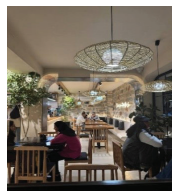
Table 2: Analysis of Privacy Spectrum Components (Source: Authors)

کافیشاپ های مورد نظر	دوسولی	مربع سیاه
خلوت فردی		
خلوت جمعی		

همچنین در این بخش علاوه بر بررسی طیف خلوت به بررسی ویژگی‌های شکل و نحوه‌ی چیدمان مبلمان در هر یک از نمونه‌های موردی پرداخته شده است.(جدول۳)

جدول ۳: واکاوی و تحلیل شکل و چیدمان مبلمان، (منبع: نگارندگان)

Table 3: Analysis of Furniture Form and Arrangement (Source: Authors)

		دوسولی	مربع سیاه
نمونه‌های موردی			
شکل مبلمان	فرم	صندلی‌های پشتی‌دار و مبل‌های تک و دونفره	میزهای دایره، صندلی‌های چوبی مدرن، صندلی های سوشال
	بافت	پارچه‌های مات،تدی، با رنگ‌های نود و خنثی	پارچه‌های مات،چوب طبیعی با رنگ‌های گرم
چیدمان مبلمان	تنوع	میزهای دونفره، چهارنفره، کاناپه‌های گروهی	انواع میزها برای دو، چهار و شش نفر و ..
	نظم	منظم و با فاصله مناسب	نامنظم اما هدفمند

در کافی‌شاپ دوسولی تقویت خلوت فردی با تأکید بر استقلال فضایی مشاهده می‌شود و ازلحاظ چیدمانی قرارگیری در زوایای مختلف محیط به‌منظور افزایش تمرکز موردتوجه قرارگرفته است.

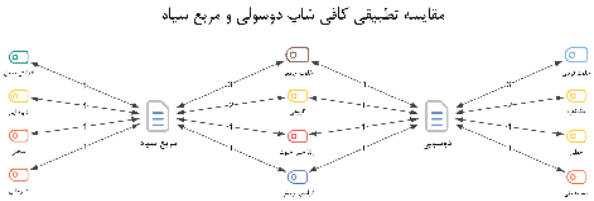
همچنین در کافی‌شاپ مربع سیاه تلفیق سبک مدرن و روستیک برای ایجاد حس خاص و دعوت‌کننده کاملا گویا است و ساختار چیدمانی تمرکز بر جمع‌گرایی دارد.

جدول ۴: واکاوی و تحلیل شکل و چیدمان مبلمان، (منبع: نگارندگان)

Table 4: Analysis of Furniture Form and Arrangement (Source: Authors))

مؤلفه	کافی‌شاپ دوسولی	کافی‌شاپ مربع سیاه
تمرکز طراحی	خلوت فردی در اولویت، سپس جمعی	خلوت جمعی در اولویت، سپس فردی
نوع تعامل اجتماعی	محدود و کنترل‌شده	آزاد و متنوع
فرم مبلمان	متعارف و رسمی‌تر	خلاقانه و منعطف
ساختار فضایی	سلسله‌مراتبی و خوانا	سیال و ترکیبی
تجربه حسی کاربران	آرامش، سکون	گرما، صمیمیت

این یافته‌ها نشان می‌دهند که طراحی آگاهانه شکل و چیدمان مبلمان، نقشی کلیدی در تعریف و ارتقای طیف خلوت در فضاهای عمومی نظیر کافی‌شاپ‌ها دارد. همچنین تحلیل تماتیک، ارتباط مستقیمی بین ادراک کاربران از خلوت و الگوهای فضایی برقرار ساخته و نشان داده است که شکل مبلمان تنها یک مؤلفه فیزیکی نیست، بلکه بازتابی از کیفیت ادراک فضایی است.در مرحله‌ی پایانی، با کنار هم قرار دادن نتایج دو نمونه، مقایسه‌ی تطبیقی میان آن‌ها صورت گرفت. تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده نشان داد که نوع چیدمان و فرم مبلمان در هر کافی‌شاپ، تأثیر مستقیمی بر تجربه‌ی حس خلوت کاربران دارد.



نمودار ۹: مقایسه تطبیقی تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در حس خلوت، (منبع: خروجی نرم‌افزار MAXQODA توسط نگارندگان)

Diagram 9: Comparative Analysis of the Impact of Furniture Form and Arrangement on Privacy Sense (Source: MAXQODA Software Output, Authors

در مجموع، مقایسه‌ی نهایی نشان داد که شکل و نحوه‌ی چیدمان مبلمان، نه‌تنها در تعریف مرزهای فیزیکی فضا بلکه در شکل‌گیری ادراک روانی کاربران از خلوت، نقشی تعیین‌کننده دارند. این تفاوت‌ها می‌توانند مبنایی برای طراحی داخلی فضاهایی باشند که هدف آن‌ها ارتقاء کیفیت سکونت و آرامش روانی کاربران است.

نتیجه‌گیری:

نتایج این پژوهش بر اساس تحلیل میدانی، مشاهدات مستقیم، داده‌های حاصل از مصاحبه‌ها و تحلیل تماتیک نشان می‌دهد که مؤلفه‌های طیف خلوت در فضای داخلی کافی‌شاپ‌ها، به‌طور معناداری با شکل و نحوه‌ی چیدمان مبلمان پیوند خورده و از طریق آن‌ها بازنمایی فضایی می‌یابند. این مطالعه با تمرکز بر دو نمونه‌ی موردی «دوسولی» و «مربع سیاه» در مشهد، سه سطح تحلیلی را مورد بررسی قرار داد که به ترتیب در پاسخ به سه هدف و سؤال تحقیق تبیین می‌شود:

تحلیل مؤلفه‌های طیف خلوت نشان داد که خلوت، مفهومی تک‌بُعدی نبوده و در فضا به‌صورت طیفی از خلوت فردی تا خلوت جمعی قابل‌ردیابی است. در کافی‌شاپ «دوسولی»، خلوت فردی عمدتاً در فضاهای بسته، به‌ویژه

گوشه‌ها و کنج‌هایی که با مبلمان تک‌نفره و دونفره و نورپردازی ملایم تجهیز شده‌اند، نمود یافته است. فاصله‌گذاری مناسب و مرزبندی بصری باعث تقویت احساس سکون و تمرکز شده است. در مقابل، خلوت جمعی در فضای باز و نیمه‌باز از طریق چیدمان میزهای چهارنفره و گروهی، شکل‌گیری تعاملات محدود در جمع‌های کوچک را ممکن ساخته است.

در کافی‌شاپ «مربع سیاه»، ساختار فضایی مبتنی بر تعامل‌پذیری بالا و سیالیت در مرزهای عملکردی طراحی شده است. در این فضا، خلوت جمعی، جایگاهی پررنگ‌تر داشته و از طریق مبلمان‌های گروهی با فرم‌های منحنی و مدولار، در ترکیب با متریال گرم و نور طبیعی، نوعی خلوت مشارکتی تعریف‌شده است. خلوت فردی تنها در برخی نقاط حاشیه‌ای پلان – مانند میزهای دونفره کنار پنجره – قابل‌تشخیص است و نه به‌عنوان ساختار غالب.

تحلیل دقیق شکل و چیدمان مبلمان در هر دو نمونه (مطابق با جداول تحلیلی) نشان داد که در «دوسولی»، از فرم‌های متعارف، رسمی‌تر و خوانا با چیدمان منظم، جهت ساخت فضاهای مستقل و قلمرو محور استفاده شده است. فرم‌های پشتی‌دار، پارچه‌های نود، و ساختار هندسی چیدمان، ساختار فضایی‌ای سلسله‌مراتبی و آرام فراهم کرده است.

در مقابل، در «مربع سیاه»، فرم‌های آزاد و نامتقارن، میزهای نیم‌دایره، متریال چوبی و بافت‌های گرم با چیدمان سیال و گاه غیرخطی، سبب شده تا کاربران احساس رهایی، آزادی در انتخاب فضا، و نزدیکی روانی بیشتری داشته باشند. این چیدمان، اگرچه نظم کلاسیک را به چالش می‌کشد، اما درعین‌حال ظرفیت بالایی برای تعاملات اجتماعی و تجربه خلوت جمعی خلق کرده است.

مقایسه تطبیقی میان دو نمونه نشان داد که شکل و چیدمان مبلمان نه‌فقط مرزهای عملکردی فضا را تعیین می‌کنند، بلکه نقشی اساسی در ادراک روانی کاربران از خلوت ایفا می‌نمایند. در «دوسولی»، فرم و چیدمان، به خلق قلمروهای مشخص و خلوت فردی کمک کرده‌اند، درحالی‌که در «مربع سیاه»، ساختار فضایی برای تقویت خلوت جمعی و تجربه‌ی صمیمیت اجتماعی سازمان‌یافته است.

تحلیل تماتیک مصاحبه‌ها نیز نشان داد که کاربران، فارغ از جنس و سن، در مواجهه با چیدمان‌های دارای نظم فضایی، نورپردازی هدفمند و مرزبندی بصری، احساس خلوت ذهنی و تمرکز بیشتری گزارش کرده‌اند. در مقابل، چیدمان‌های آزاد و مبلمان اشتراکی، گرما، صمیمیت و تعامل اجتماعی را برجسته‌تر کرده‌اند. این امر نشان می‌دهد که ادراک خلوت، نه‌فقط حاصل فرم فیزیکی، بلکه نتیجه‌ی تعامل پیچیده‌ی عناصر طراحی، رفتار فضایی کاربران و انتظارات فرهنگی از فضاست.

در مجموع، این پژوهش نشان می‌دهد که طیف خلوت، پدیده‌ای فضا محور و ادراک‌پذیر است که در نقاط مختلف پلان، متأثر از شکل و چیدمان مبلمان، کیفیت‌های متفاوتی می‌یابد.

مبلمان، ازنظر شکل (فرم، بافت، رنگ) و چیدمان (نظم، تنوع، فاصله‌گذاری)، عاملی تعیین‌کننده در خلق احساس خلوت، چه در سطح فردی و چه جمعی، به شمار می‌رود.

در مقایسه دو نمونه، دوسولی بیشتر بر «خلوت فردی با استقلال فضایی»، و مربع سیاه بر «خلوت جمعی با رویکرد تعاملی» متمرکز بوده‌اند.

این یافته‌ها می‌توانند مبنایی برای طراحی انسان‌محور فضاهای نیمه عمومی شهری به‌ویژه در حوزه کافی‌شاپ‌ها، کافه کتاب‌ها و فضاهای فرهنگی قرار گیرند؛ جایی که شناخت دقیق از طیف خلوت، بهبود تجربه کاربران و ارتقاء کیفیت سکونت را ممکن می‌سازد.

منابع مآخذ:

لوسی اسمیت، ادوارد،تاریخچه مبلمان و طراحی داخلی. ترجمه یلدا براک و پروین آقایی. تهران، انتشارات فخر اکیا

قاسمی، حمید (۱۳۹۹) مرجع پژوهش. تهران: انتشارات اندیشه آرا.

مفیدی، محمدرضا. مفیدی، سحر (۱۳۹۹) بکارگیری و معرفی انواع مبلمان در دکوراسیون داخلی. تهران: انتشارات کیان دانش

عطایی، آذین؛ سهیلی، جمال‌الدین؛ ارمغان، مریم و حیدری، علی‌اکبر. (۱۴۰۱). تبیین اثرپذیری ادراک کیفیت طیف خلوت از پیکره‌بندی فضایی (مطالعه موردی: مقایسه تطبیقی خانه

در باغ‌شهرهای دهکده و مهرشهر). فصلنامه معماری و شهر پایدار، دوره۱۰، شماره۲، ۲۰۰-۱۸۵
عسگری، علی. (۱۴۰۲). مقایسه‌ی الگوی ذهنی معماران با کاربران جهت افزایش تعلق به مکان در فضاهای اجتماع‌پذیر تجاری (مطالعه‌ی موردی: محوطه‌ی کافه‌رستوران‌های دو مجتمع رویال و گلستان در شهرک غرب تهران). فصلنامه معماری و شهرسازی آرمان‌شهر،دوره ۱۶،شماره۴۲، ۱۴۴-۱۳۵
خامنه زاده، حنانه. (۱۳۹۶). مفهوم خلوت و چگونگی تحقق آن در زیست‌جهان خانه ایرانی: مطالعه تطبیقی آن در خانه ایرانی ماقبل مدرن و خانه مدرن ایرانی. نشریه باغ نظر، دوره۱۴،شماره۴۹
رحمانی، مریم و رفیع پور، سعید. (۱۴۰۰). کافی‌شاپ به مثابه مکان صلح‌محور (بازاندیشی در نظام روابط معنایی کافی‌شاپ، فصلنامه جامعه‌شناسی کاربردی، دوره۳۳، شماره۲، ۱۶۲-۱۳۷
فرحانی‌فر، مجتبی. (۱۴۰۲). نقش مکان‌های سوم در برقراری امنیت اجتماعی (نمونه موردی: فضاهای عمومی رشت.فصلنامه پژوهش‌های جغرافیای اجتماعی، پیاپی ۴۵، ۷۵-۳۱
مجتبوی، مریم و ناگهانی، سحر. (۱۴۰۰). تحلیلی بر عوامل کالبدی مؤثر بر ارتقای حس تعلق در کافی‌شاپ (نمونه موردی: کافی‌شاپ آیوی). فصلنامه جغرافیا و روابط انسانی، دوره۴، شماره۲، ۱۰۰-۸۲
موسوی، مطهره؛ پورمند، حسنعلی و کریمی‌فرد، لیلی. (۱۳۹۹). شیوه تعامل مبلمان، معماری و سبک زندگی در خانه‌ها و کاخ‌های سنتی ایران (با تأکید بر دوره قاجار و شهر تهران). فصلنامه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره۲، ۱۷۱-۱۴۱
هنرور، جمال‌الدین؛ ازنب، مریم و جلالیان، سارا. (۱۴۰۲). بررسی نقش عوامل خالق خلوت در رضایت کارمندان از فضای اداری (مطالعه موردی: نظام مهندسی استان کرمانشاه). فصلنامه معمارشهر، دوره ۲، شماره ۵، ۷۸-۶۱
مجتبوی، مریم، رضائی حشمت آبادی،نگار. (۱۴۰۰) تأثیر شکل و چیدمان مبلمان در ارتقای حس خلوت، مطالعات میان رشته‌ای هنر و علوم انسانی، دوره، شماره.

منابع و مآخذ انگلیسی

Altman, I. (1975). The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, and Crowding. Monterey, CA: Brooks/Cole.
Gifford, R. (2007). Environmental Psychology: Principles and Practice. Optimal Books.
Hall, E. T. (1966). The hidden dimension. Garden City, NY: Doubleday.
Johnson, P. (1974). The theory of urban design. New York, NY: Harper & Row.
Lang, J. (1987). Creating architectural theory: The role of the behavioral sciences in environmental design. New York, NY: Van Nostrand Reinhold.
McLane, Y., & Pable, J. (2020). Architectural design characteristics, uses, and perceptions of community spaces in permanent supportive housing. Journal of Interior Design, 45(4), 1–22. https://www.academia.edu/108843988
Oldenburg, R. (1999). The Great Good Place: Cafés, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons and Other Hangouts at the Heart of a Community. New York: Marlowe & Company.
Postell, J. (2012). Furniture design. Wiley.
Wee, B., Mohd Noor, M. Z., & Ma'rof, A. A. (2024). Designing Introvert-Friendly Public Spaces in Malaysia. International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences, 14(12), 824–83https://doi.org/10.6007/IJARBSS/v14-i12/24027

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2060912.1209

بررسی طرح و نقش رنگ در قالی کهنه‌نما (وینتیـج) و تولید یک نمونه قالی بر اساس نتایج حاصل از پژوهش

حنـاسادات ساداتی*[1]

۱. کارشناس ارشد گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

airsagostar2008@gmail.com

بیژن اربابی

۲. استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

bijanarbabi416@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۲۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵

صفحه ۴۳-۲۴

چکیده

بیـان مسـئله: قالـی دسـتباف ایرانـی از دیربـاز یکـی از برجسـته‌ترین نمادهـای فرهنگـی، هنری و اقتصـادی ایـران بـوده و در سـطح جهانـی به‌عنـوان نمـادی از هویـت ملـی شناخته‌شـده اسـت. قالی‌هـای کهنه‌نمـا، کـه بـا ظاهـری کهنه‌شـده و درعین‌حـال حفـظ اصالـت سـنتی طراحـی می‌شـوند، یکـی از انـواع قالی‌هـای ایرانـی هسـتند کـه در سـال‌های اخیـر توجـه زیـادی را بـه خـود جلـب کرده‌انـد و ترکیبـی از سـنت و نوگرایـی را بـه نمایـش می‌گذارنـد. ایـن پژوهـش بـه بررسـی ایـن تحـولات و تأثیـر آن‌هـا بـر قالی‌هـای کهنه‌نمـا پرداختـه و درنهایـت بـه طراحـی و تولیـد نمونـه‌ای نوآورانـه از ایـن نـوع قالـی اقـدام کـرده اسـت.

هـدف پژوهـش: هـدف اصلـی ایـن تحقیـق، بررسـی دقیـق طرح‌هـا، نقش‌مایه‌هـا و رنگ‌هـای قالی‌هـای کهنه‌نمـای ایرانـی و تحلیـل سـیر تحـولات آن‌هـا درگـذر زمـان اسـت. ایـن مطالعـه بـه دنبـال شناسـایی عوامـل مؤثـر بـر ایـن تغییـرات و تأثیـر آن‌هـا بـر جایـگاه قالـی کهنه‌نمـا در بازارهـای داخلـی و بین‌المللـی اسـت. علاوه بـر ایـن، هـدف دیگـر ایـن پژوهـش، طراحـی و تولیـد یـک نمونـه قالـی کهنه‌نمـا اسـت کـه ضمـن حفـظ ارزش‌هـای سـنتی قالی‌بافـی ایرانـی، نوآوری‌هایـی در طـرح و رنـگ ارائـه دهـد. ایـن نمونـه بایـد پاسـخگوی نیازهـای بـازار مـدرن و سـلیقه‌های معـاصر باشـد، درحالی‌کـه ریشـه در سـنت‌های غنـی قالی‌بافـی ایرانـی داشـته باشـد.

سـؤال پژوهـش: سـؤال اصلـی ایـن پژوهـش ایـن اسـت کـه چگونـه طرح‌هـا، نقش‌مایه‌هـا و رنگ‌هـای قالی‌هـای کهنه‌نمـا درگـذر زمـان تغییریافته‌انـد و چـه عواملـی در شـکل‌گیری ایـن تحـولات نقـش داشـته‌اند.

روش پژوهـش: روش تحقیـق ایـن پژوهـش کیفـی و از نـوع تاریخـی اسـت. داده‌هـا از طریـق مطالعـات کتابخانـه‌ای و اسـنادی گـردآوری شـده‌اند. منابـع تاریخـی مرتبـط بـا قالی‌بافـی ایرانـی، به‌ویـژه قالی‌هـای کهنه‌نمـا، بررسـی‌شـده‌اند تـا سـیر تحـولات در طـرح، نقش‌مایـه و رنـگ اسـتخراج شـود. ایـن منابـع شـامل کتاب‌هـا، مقـالات علمـی و اسـناد تاریخـی اسـت. همچنیـن، مصاحبه‌هایـی بـا بافنـدگان و کارشناسـان قالی‌بافـی انجـام شـده تـا دیدگاه‌هـای تخصصـی در ایـن حـوزه تکمیـل شـود.

در مرحلـه اول، داده‌هـای جمع‌آوری‌شـده تحلیل‌شـده و الگوهـای تغییـر در قالی‌هـای کهنه‌نمـا شناسـایی شـده‌اند. سـپس، بـا اسـتفاده از یافته‌هـای ایـن تحلیـل، یـک نمونـه قالـی کهنه‌نمـا طراحـی و تولیـد شـده اسـت. ایـن نمونـه بـا هـدف تلفیـق عنـاصر سـنتی و نوآورانـه طراحـی شـده تـا ضمـن حفـظ اصالـت، پاسـخگوی نیازهـای بـازار مـدرن باشـد.

نتیجه‌گیـری: نتایـج ایـن پژوهـش نشـان می‌دهـد کـه قالی‌هـای کهنه‌نمـا توانسـته‌اند بـا حفـظ اصالـت قالـی ایرانـی، خـود را بـا نیازهـای بـازار مـدرن هماهنـگ کننـد. ایـن قالی‌هـا بـا تلفیـق سـنت و نـوآوری، جایـگاه خـود را در بازارهـای داخلـی و بین‌المللـی حفـظ کرده‌انـد. نمونـه قالـی تولیدشـده در ایـن پژوهـش، گامـی در جهـت ایجـاد سـبکی جدیـد و هماهنـگ بـا روندهـای جهانـی اسـت. ایـن نمونـه نشـان‌دهنده آن اسـت کـه قالـی ایرانـی، باوجـود گرایـش بـه سـاده گرایـی، همچنـان جایـگاه ویـژه‌ای در هنر جهانـی دارد. بـرای ارتقـای جایـگاه قالی‌هـای کهنه‌نمـا، تحقیقـات بیـشتر درزمینـهٔ تلفیـق تکنیک‌هـای سـنتی و مـدرن و حمایـت از بافنـدگان و طراحـان پیشـنهاد می‌شـود.

واژگان کلیدی: قالی کهنه‌نما، طرح‌واره سنتی، رنگ‌شناسی قالی، میراث فرهنگی، بازآفرینی هنری

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2060912.1209

Investigation of design and the role of color in vintage (kohne-nama) carpets and production of a carpet sample based on the research findings

شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــــان ۱۴۰۴

Hanasadat Sadati*[1]
1. M.A., Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran

Bijan Arbabi
2. Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran,Iran

Received: 20/07/2025
Accepted: 27/08/2525
Page 24-43

Abstract

Problem statement: The Iranian handmade carpet has long been one of the most prominent cultural, artistic, and economic symbols of Iran and is recognized worldwide as a symbol of national identity. This exquisite art, with its variety of designs, meticulous weaving, and use of natural colors and intricate motifs, has a special place among the world's works of art. However, under the influence of social, economic, and cultural developments, this industry has undergone numerous changes. Antique carpets, which are designed with an aged appearance while maintaining traditional authenticity, are one type of Iranian carpet that has attracted a lot of attention in recent years. These carpets reflect the historical developments in Iranian carpet weaving and display a combination of tradition and modernity. Antique carpets are given an antique-like appearance by using techniques such as special washing or soft colors, which gives them a special charm. These features have made these carpets popular in domestic and international markets. However, the designs, motifs, and colors of these carpets have changed under the influence of various factors, including cultural changes and market needs. This research has examined these developments and their impact on shabby-style carpets and has ultimately designed and produced an innovative example of this type of carpet.

Research Objective: The main objective of this research is to closely examine the designs, motifs, and colors of Iranian shabby-style carpets and analyze their evolution over time. This study seeks to identify the factors affecting these changes and their impact on the position of shabby-style carpets in domestic and international markets. In addition, another objective of this research is to design and produce a shabby-style carpet sample that, while preserving the traditional values of Iranian carpet weaving, offers innovations in design and color. This sample should meet the needs of the modern market and contemporary tastes, while being rooted in the rich traditions of Iranian carpet weaving. This research also seeks to answer the question of how to present creative designs that are appropriate to today's needs while preserving the authenticity of Iranian carpets. In this regard, an attempt has been made to combine traditional and modern elements to produce a carpet that will find a special place in global markets.

Research question or hypothesis: The main question of this research is how the designs, motifs, and colors of old-fashioned carpets have changed over time, and what factors have played a role in shaping these changes. The hypothesis of this research is that old-fashioned

carpets have undergone changes in design and color under the influence of cultural changes, economic developments, and changes in consumer tastes, but they have still maintained the identity and authenticity of Iranian carpets.

Research Method: This research aims to investigate the historical developments of shabby carpets and produce an innovative sample, which is qualitative in nature and developmental in terms of purpose. The qualitative approach allows for a deep understanding of the cultural, artistic, and economic complexities affecting these developments, while the developmental nature of the research provides a forward-looking and practical approach by producing a practical sample of shabby carpets. This research uses a historical-analytical method that allows for the study of the evolution of shabby carpets over a specific period of time and the identification of factors affecting their transformations.

The research was conducted in two main stages. The first stage included a comprehensive study of historical documents and sources surrounding shabby carpets, with the aim of understanding the course of changes and developments of these carpets in the three main areas of design, motif, and color over time. In addition to identifying evolutionary patterns, this stage also explored the why and how of the emergence of old-looking carpets. The second stage, relying on the findings from historical analyses and a complete understanding of the evolution of this type of carpet, within the framework of the research objectives, designed and produced a sample of an old-looking carpet that would meet contemporary needs while maintaining traditional authenticity The statistical population of this study consists of old-looking Iranian carpets produced from the late Qajar period to the contemporary period, which are kept in specialized museums, reputable private collections, and archives of carpet weaving research centers. From this population, 28 carpet samples from the four main regions of Sarogh, Saraband, Varamin, and Kerman were selected using a purposive sampling method. Selection criteria included historical age (at least 50 years or with artificially aged features), diversity in motifs and dyeing techniques, quality of preservation and ability to be analyzed accurately, and accessibility for study and documentation.

Conclusion: This study showed that Iranian antique carpets have undergone fundamental changes over time under the influence of a complex interaction of cultural, economic, and technical factors. From a cultural perspective, the tendency of modern societies towards simplicity and the acceptance of the concept of "beauty in imperfection" has caused consumers to change their taste from traditional intricate patterns to softer, antique-like designs. At the same time, economic factors such as increasing demand in international markets, shortage of sources of truly antique carpets, and growth in exports have driven Iranian manufacturers towards the production of antique carpets. At the same time, technological and industrial advances have enabled the development of chemical and physical techniques to create an aged appearance and have made it possible to combine traditional methods with modern technologies. The initial hypothesis of the research, that the identity and authenticity of the Iranian carpet will be preserved despite these developments, was confirmed by the continued use of traditional motifs such as bateh-jaqeh and Islamic flowers and the preservation of hand-woven techniques. The carpet sample designed and produced in this study is evidence of the successful combination of tradition and innovation and shows that it is possible to produce a product that meets the needs of contemporary decoration and is competitive in global markets by preserving traditional visual elements. In addition to its cultural and economic dimensions, this approach is also significant from the perspective of environmental sustainability, because the production of antique-looking carpets with a recycling approach is a positive step towards reducing waste and preserving the environment. Ultimately, this research proved that the ancient art of Iranian carpet weaving, with its adaptability, can still play a role in the global arena and provide a way for the continuation of Iran's rich cultural heritage in the modern world. It is suggested that future research focus on the comparative study of these products with similar examples from other countries and the impact of digital technologies on their design and production.

Keywords: Antique-looking carpet, traditional pattern, carpet colorology, cultural heritage, artistic recreation

References

Akbari, A., & Zavari, M. (2015). The role and position of carpet in new artistic languages. Applied Arts Journal, 6, 45–53.
Arianpour, M. (2008). Pishro pocket dictionary. Rayaneh Jahan va Ettela'at Publishing.
Ayatollahi, H. (2006). Tradition and anti-tradition in carpet design. Goljam Quarterly, 4, 2–7.
Cronie, W. (1967). An overview of carpet exports. Chamber of Commerce Newsletter, 243–245.
Dalmāni, H. R. (1971). Travelogue from Khorasan to Bakhtiari (G. R. Samiei, Trans.). Tavous. (Original work published in 1950)
Daryaei, N. (2006). Beauty in Iranian handwoven carpets. Goljam Quarterly, 25.
Daryaei, N. (2015). Atlas of carpets and kilims. Iran Encyclopedia Foundation.
Diolafua, J. (1992). Iran, Chaldea, and Susa (A. M. Farhoushi, Trans.). University of Tehran Press. (Original work published 1887)
Edwards, S. (1989). The Persian carpet (M. Saba, Trans.). Farhangsara. (Original work published 1953)
Fahmi, P., & Dashti, M. (2013). The relationship between Iranian house interior design and other arts over time. In the Third National Conference on Interior Architecture and Decoration. Daneshpazhuhan Free Higher Education Institute.
Heshmati Razavi, F. (2010). The history of carpet: Evolution and transformation of Iranian carpet weaving. SAMT.
Khaje Ahmad Attari, A. (2017). The role of computers in carpet design. Goljam Quarterly, 10, 29–46.
Nasiri, M. J. (2010). The eternal myth of Iranian carpets. Mirdashti Cultural Center.
Nikooei, M. (2003). Factors influencing innovation in the design and mapping of Iranian handwoven carpets [Research project]. Iran National Carpet Center.
Oppie, A. (2005). History and art of carpet weaving in Iran (L. Khamseh, Trans.). Niloufar. (Original work published 1997)
Sor Esrafil, Sh. (1993). The golden decline of Saruq carpets. Shirin.
Ston, P. A. (2012). Oriental carpet glossary (B. A'rabi, Trans.). Jamal Honar. (Original work published 1997)
Taghizadeh, R. (2019). The use of naturally colored fibers in handwoven textiles and their role in sustainable development. In Fourth International Congress on Agricultural Development, Natural Resources, Environment, and Tourism in Iran (pp. 1–10).
Veenstra, A., & Kuipers, G. (2013). It is not old-

مقدمه و بیان مسئله

قالی دستباف ایرانی از دیرباز دارای ابعاد فرهنگی، هنری و اقتصادی بسیار مهم بوده و در سطح بین‌المللی به‌عنوان نماد ملی ایران شناخته می‌شود. با گذر زمان و تغییرات به وجود آمده ازنظر فرهنگی، وضعیت اقتصادی این هنر فاخر با تحولات و دگرگونی‌های فراوانی روبرو شده است. انقلاب صنعتی، که در سال‌های ۱۷۶۰ تا ۱۸۴۰ رخ داد، تفکر و اندیشه‌های مدرن در عرصه‌های صنعت، تولید، اقتصاد، فرهنگ، هنر و سبک زندگی خود را به‌روشنی نشان داده است. هنر جدید را می‌توان در معنا و مفهوم و در تضاد با گذشته و سنت‌ها معرفی نمود، اما آنچه در دریافتی آشکار از مدرن بودن می‌توان یافت، نحوه بیانی جدید در عرصه تفکر و جامعه می‌باشد. قالی و سایر زیراندازهای دستباف نیز با تغییرات تدریجی ایجاد شده در سبک زندگی مردمان سرزمین‌های غرب و شرق از دگرگونی دور نبوده‌اند. در دهه‌های اخیر طراحان و تولیدکنندگان قالی‌های دستباف نیز با آگاهی از نیاز مصرف‌کننده و تحولات به وجود آمده، با حفظ اصالت و هویت ایرانی در جوامع مدرن، با دگرگونی در نقوش، رنگ‌ها و شیوه‌های بافت متناسب با فضای زندگی در محیط‌های مختلف فرهنگی به تولید و عرضه دستباف‌های کهنه‌نما پرداخته‌اند.

کاهش کیفیت تولید قالی‌های ایرانی در دوره قاجار به‌گونه‌ای است که در همان دوره اروپا در جریان اوج‌گیری تمدن صنعتی بود و در بازار اروپا کالاهای مدرن و ماشینی زیادی وجود داشت که بخشی از این صنعت به‌صورت صنایع نساجی و صنایع کوچک‌تر دیگر به ایران نیز راه‌یافته بود. ابتدا دفتر کار آن‌ها در تبریز قرار داشت و به‌تدریج که تجارت آن‌ها گسترش می‌یافت، در فرستادن وجوهی که از فروش کالا به دست می‌آوردند به لندن دچار مشکلاتی شدند. کهنه‌نما (وینتیج)[1] یکی از مدل‌های جدید تولید قالی می‌باشد. این سبک تداعی‌کننده دستباف‌های گذشته و قدیمی در ذهن مخاطب است و مناسب افرادی می‌باشد که به طرح‌های سنتی و قدیمی علاقه نشان می‌دهند و به دنبال فضای مدرن و مینیمال در دکوراسیون منازل و محیط‌های دیگر، از قبیل هتل، رستوران و اداره هستند. در قالی‌های مدرن گاه ممکن است نقوش سنتی در میان هنری جدید و نوآورانه خلق شود. به‌طور حتم فرهنگ‌های اصیل همواره در شکل‌دهی دستباف‌های مدرن تأثیرگذار و دارای اهمیت هستند و علاقه‌مندان به قالی‌های جدید نیز با خاطرات جمعی و فرهنگی خود از گذشته تا به امروز پیوند روحی خواهند داشت. همچنین با توجه به در نظر داشتن سلیقه بخشی از جوامع و گرایش به مینیمال بودن فضای اطراف و وجود گرایش‌هایی به فرهنگ غربی، به کاربردن خلاقیت و تکنیک‌های جدید طراحی و ایجاد حالت کهنه‌نمایی مخاطب را به داشتن قالی نو با قالبی به‌ظاهر کهنه با حفظ اصالت نقوش سنتی رهنمون می‌سازد.

قالی‌های کهنه‌نما قالی‌هایی هستند که از روش‌های مختلف به‌منظور دادن جلوه کهنه و قدیمی استفاده می‌شود و یا اقداماتی انجام می‌پذیرد که قسمت‌هایی از قالی سایيدگی بیشتری داشته و به‌اصطلاح پاخور آن بیشتر باشد. همان‌طور که از ترکیب واژگان مذکور می‌توان دریافت کهنه بودن قالی جزء اصلی تعریفی است که در رابطه با این گروه از قالی‌ها ارائه می‌شود. اما کهنگی در این گروه از قالی‌ها به معنای فرسودگی و یا غیرقابل استفاده بودن نیست بلکه این واژه تنها معرف گروهی از قالی‌هایی است که به لحاظ ترکیب رنگ و قرار گرفتن نقوش، یادآور قالی‌های کهن و سنتی ایرانی است. مترادف واژه کهن‌نما در زبان انگلیسی، واژه وینتیج است. این واژه به معنای کالای عتیقه، تاریخ‌دار و یا وابسته به سال بخصوصی است. تعریف دیگری که برای این واژه وجود دارد این است که وینتیج

۱ Vintage

دست‌یافتن به‌ظاهری تاریخی برای محصولات جدید است و به این دلیل انجام می‌شود تا این محصولات تاریخی به نظر برسند. تجارت قالی در ایران از زمان قاجار به شکلی گسترده آغاز شد و از این زمان قالی به‌عنوان کالای تجاری در جهان شناخته شد. تا پیش از آن، در دوره صفویه قالی به‌عنوان هدیه به سفیران خارجی تقدیم می‌شد و به شکلی محدود به خارج از مرزهای ایران راه یافت اما درواقع در قرن نوزدهم بود که قالی ایران قدم به مرحله دیگری نهاد که از اهمیت بالایی در تجارت و درآمد ارزی چند دهه اخیر ایران برخوردار است. در این قرن تجارت و صادرات قالی بالا گرفت زیرا بورژوازی[۲] تازه به دوران رسیده غرب از داشتن یک قالی ایرانی به خود می‌بالید. صادرات قالی‌های کهنه در قرن ۱۹ام آغاز شد و به کمک تقاضای کشورهای غربی آمد. قالی‌ها ابتدا به ترکیه صادر و سپس با خرید تجار غربی به کشورهای اروپایی و آمریکایی صادر می‌شد و از همان دوران ما شاهد تغییر بعضی طرح‌های محلی ایرانی در قالی هستیم که به خاطر تحمیل سلیقه و فرهنگ غربی‌ها بوده و این عمل باعث کاهش جنبه هنری و افزایش جنبه‌های تجاری قالی ایران گردید.

تأثیر مدرنیته غربی بر روابط اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی ایران در دوره قاجار از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر تحولات صنایع‌دستی ایران محسوب می‌شود. با آغاز موج مدرن سازی و بیشتر شدن تعاملات با خارجیآن‌که از دوره صفویه شروع شده بود، شرکت‌های خارجی و گاهاً چندملیتی برای ورود به عرصه قالی دستباف ایران ابراز تمایل نمودند. سابقه ورود و حضور شرکت‌های خارجی در عرصه تجارت و صدور قالی ایران به دو دهه آخر حکومت قاجار بازمی‌گردد و در دوره پهلوی اول نیز این موضوع رونق بیشتری گرفت. کمپانی تولیدکنندگان قالی شرق لندن که توسط سیسیل ادواردز تأسیس شده بود، در بین سال‌های ۱۲۹۳ تا ۱۳۰۳ هجری شمسی در ایران شروع به کار کرد.

هدف از انجام این تحقیق بررسی طرح و نقش رنگ در قالی کهنه‌نما (وینتیج) و تولید یک نمونه قالی بر اساس نتایج حاصل از پژوهش می‌باشد. در تحقیقات پیشین با توجه به دگرگونی‌های ایجاد شده در سبک زندگی به بررسی قالی و استفاده در کاربردهای دیگر آن از قبیل قالی‌های سه‌بعدی، حجم‌بافی، قالی‌های برجسته و تابلو فرش پرداخته و همچنین به دلیل وجود بحران‌های سیاسی و اقتصادی و فرهنگی به بررسی بازیافت و بازبافی قالی‌ها پرداخته شده و همچنین در مورد قالی‌هایی چون وینتیج، پچورک و انواع گلیم‌های تولید شده از دورریزها و ضایعات صنعت نساجی توضیحاتی داده‌شده است و نیز به قالی‌های وینتیج در دکوراسیون‌های امروزی به‌صورت خلاصه پرداخته شده است.

فرضیه این تحقیق بیان می‌دارد که تحولی در نگاه افراد جامعه نسبت به داشتن قالی با چهارچوب منظم و قواعدی که در یک قالی وجود دارد از عوامل پذیرفتن قالی‌هایی است که به دلایلی دچار آسیب شده‌اند و بی‌نظمی در آن‌ها به چشم می‌خورد. عامل اصلی در رونق قالی ایران، توسعه روزافزون بازارهای بین‌المللی برای این محصول بوده که مستقیماً با افزایش اهمیت استراتژیک و بازاریابی خاورمیانه برای ملل صنعتی ارتباط داشته است. عواملی که در شهرت قالی‌های قدیم و جدید شرقی سهمی داشتند عبارت بودند از ایجاد نمایشگاه‌های بزرگ جهانی و به نمایش گذاشتن در موزه‌های مهم دنیا، جنبش حرف و فنون و هنرهای آن عصر در انگلستان و پدیده‌های مشابه در اروپا که باعث تغییرات در نحوه و سبک تزئین و مبلمان منزل می‌شدند و همچنین ذکر شد که در میان آن‌ها مهم‌ترین گروه خود ایرانی‌ها بودند، به‌خصوص آذربایجانی‌ها، عمده‌فروشان و تجار صرافان و همچنین تجار غربی. با سرمایه‌گذاری از طریق این منابع بود که صنعت قالی‌بافی توانست گسترش یابد.

پیشینه پژوهش

مطالعات تاریخی و هنری قالی ایرانی

پژوهش‌های گسترده‌ای پیرامون قالی دستباف ایرانی و جایگاه زیبایی شناسانه آن در فرهنگ و هنر جهان انجام شده است. تقی زاده (۱۳۹۸) در بررسی کاربرد الیاف طبیعی رنگ در بافته‌های دستی، بر نقش این الیاف در حفظ اصالت و توسعه پایدار صنعت قالی تأکید کرده است. حشمتی رضوی (۱۳۸۹) در "تاریخ قالی: سیر تکامل و تحول قالی‌بافی ایران" به تشریح جامع تحولات تاریخی این هنر پرداخته و آن را نمادی از هویت ملی ایران معرفی کرده است. دیولافوا (۱۳۷۱) در اثر کلاسیک خود "ایران، کلده و شوش"، نخستین توصیفات مستند از قالی‌های ایرانی را از منظر غربی ارائه

۲ Bourgeoisie

داده است. ژوله (۱۳۸۱، ۱۳۹۲) در دو اثر مهم "پژوهشی در قالی‌های ایران" و "شناخت قالی"، نقش بنیادین قالی ایرانی در شکل‌دهی به سلیقه هنری جهانی را تحلیل کرده است. وی بر این نکته تأکید دارد که عامل اصلی جذابیت فرش ایرانی برای خریداران داخلی و خارجی، ظرافت نقش‌مایه‌ها و ترکیب منحصربه‌فرد طرح‌ها و رنگ‌ها بوده که علاوه بر ارزش مادی، ارزش زیبایی شناسانه و فرهنگی ویژه‌ای نیز دارد. دالمانی (۱۳۵۰) نیز در سفرنامه خود، تأثیر عمیق قالی ایرانی بر دکوراسیون غربی و حضور آن در کلکسیون شخصیت‌های برجسته‌ای چون زیگموند فروید را مستند کرده است.

تحلیل تعاملات فرهنگی و حضور بین‌المللی

مطالعات تخصصی‌تری نظیر تحلیل تعاملات فرهنگی عصر قاجار (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹) و بررسی حضور قالی ایرانی در نمایشگاه‌های جهانی (ژوله، ۱۳۸۱) نشان می‌دهد که ورود فرش ایرانی به دکوراسیون خانه‌های غربی فرآیندی تدریجی اما تأثیرگذار بوده است. این پژوهش‌ها همچنین به تأثیر متقابل هنرمندان غربی نظیر ویلیام موریس و الهام گیری آن‌ها از نقوش قالی ایرانی در صنایع طراحی اشاره می‌کنند. نقش نمایشگاه‌های مهم بین‌المللی چون نمایشگاه وین و فعالیت‌های دیپلماتیک شاهان قاجار، به‌ویژه ناصرالدین‌شاه، در افزایش شهرت جهانی فرش ایرانی توسط محققان مختلف مورد تحلیل قرارگرفته است (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹؛ ژوله، ۱۳۸۱). این مطالعات بیانگر آن است که قالی ایرانی نه صرفاً به‌عنوان کالایی تجاری، بلکه به‌مثابه سفیر فرهنگی ایران در جهان عمل کرده است

.پژوهش‌های مرتبط با قالی‌های کهنه‌نما

در حوزه تخصصی‌تر قالی‌های کهنه‌نما، محدود اما قابل‌توجهی از مطالعات انجام شده است. کرونی (۱۳۴۶) در بررسی روند صادرات قالی، به ویژگی‌های خاص قالی کهنه‌نما از منظر مشتریان غربی پرداخته است. این محقق توضیح داده که مصرف‌کنندگان اروپایی و آمریکایی علاقه ویژه‌ای به قالی‌های کهنه داشتند و حاضر بودند آن‌ها را باارزش عتیقه خریداری کنند. ژوله (۱۳۸۱، ۱۳۹۲) در آثار خود توصیفات مفصلی از دیدگاه مأموران و مجموعه‌داران غربی مانند لرد کرزن و مادام دیولافوا درباره ارزش هنری قالی کهنه ایرانی ارائه کرده است. این توصیفات در تبیین محبوبیت قالی‌های کهنه‌نما در بازارهای غربی اهمیت زیادی دارد. همچنین آیت‌اللهی (۱۳۸۵) در مقاله "سنت و ضد سنت در طراحی قالی" به تحولات مدرن در این حوزه اشاره‌کرده است.

با نگاه انتقادی به پیشینه موجود، چندین محدودیت و خلأ قابل شناسایی است. نخست آنکه مطالعات فوق‌الذکر عمدتاً بر توصیف روندهای تاریخی و جلوه‌های زیبایی شناسانه تمرکز دارند و کمتر به تحلیل عمیق و سیستماتیک تحولات مرتبط با قالی‌های کهنه‌نما در دهه‌های اخیر پرداخته‌اند. اکثر این پژوهش‌ها صرفاً اشاره‌ای گذرا به محبوبیت قالی‌های کهنه در بازار غرب داشته و به شکل نظام‌مند مؤلفه‌های تحولی نقش و رنگ، تأثیر متقابل تحولات فرهنگی-اجتماعی، یا نیازهای بازار معاصر بر تولید قالی‌های کهنه‌نما را بررسی نکرده‌اند.

دوم آنکه در بسیاری از این آثار، خلأ روش‌شناختی و کمبود داده‌های میدانی مشهود است. تجربیات و دیدگاه‌های بافندگان و تولیدکنندگان معاصر کمتر در تحلیل‌ها لحاظ شده و رویکرد غالب، تاریخ‌نگاری از بالا بوده تا مطالعه میدانی از پایین. سوم آنکه مطالعات موجود کمتر به جنبه‌های فنی و تکنولوژیکی تولید قالی‌های کهنه‌نما و فرآیندهای مدرن کهنه‌نمایی پرداخته‌اند.

درمجموع، پیشینه موجود هرچند نقش مهمی در تبیین اهمیت تاریخی، هنری و تجاری قالی ایرانی ایفا کرده است، اما پژوهش‌ها کمتر به‌صورت انتقادی به موضوع به‌روز شدن نقوش، رنگ‌ها و بازآفرینی سنت در قالب "کهنه‌نمایی" با توجه به سلیقه و نیازهای جهانی پرداخته‌اند. همچنین در تشریح چرایی و چگونگی این تحولات و ارائه راهکارهای عملی برای تولید نمونه‌های موفق ضعف دارند.

پژوهش حاضر در راستای پر کردن این خلأها، با رویکردی تحلیلی-انتقادی و بر پایه ترکیب داده‌های کیفی اسنادی و داده‌های میدانی حاصل از مصاحبه با فعالان این حوزه، برای نخستین بار تأثیر متقابل جریان‌های سنتی و مدرن، نیازهای بازار و سلایق معاصر را بر انتخاب نقش‌مایه و رنگ در قالی‌های کهنه‌نما واکاوی می‌نماید. تفاوت اساسی این پژوهش با مطالعات پیشین در سه حوزه است: اول، استفاده از رویکرد ترکیبی که داده‌های تاریخی را با یافته‌های میدانی تلفیق می‌کند؛ دوم، تمرکز ویژه بر جنبه‌های فنی و عملی تولید قالی‌های کهنه‌نما؛ و سوم، ارائه نمونه عملی که یافته‌های نظری را به محصول کاربردی تبدیل می‌کند. بنابراین، این مطالعه می‌کوشد ضمن حفظ اصالت قالی

ایرانی و توجه به روندهای زیبایی شناسانه، پاسخی نوآورانه به شکاف پژوهشی موجود و نیاز تولید نمونه‌های موفق در بازار جهانی ارائه دهد.

قالی کهنه‌نما از دیدگاه غربیان

صادرات قالی در زمان قاجار به حدی رونق داشت که در اغلب خانه‌های اعیان‌نشین خصوصاً آمریکا و انگلیس وجود چند قالی ایرانی را ضروری می‌دانستند. در اواخر دوران قاجار تعدادی از مأموران خارجی هم به ایران سفر کرده که ازجمله آن‌ها می‌توان به لرد کرزن، وزیر امور خارجه بریتانیا و مادام دیولافوا، همسر شرق‌شناس فرانسوی اشاره کرد. این افراد در مواجهه با قالی ایرانی و خصوصاً قالی‌های کهنه توضیحات گوناگونی ارائه می‌کنند (ژوله، ۱۳۸۱). به‌طور مثال لرد کرزن در خصوص قالی‌های ایرانی می‌نویسد هر کس یک نظر قالی‌های کهنه و اصیل ایران را ببیند در تمام عمر خود آن رنگ‌های جاودانی و تغییرناپذیری را که دست زمان نمی‌تواند بر آن مستولی گردد و آن نقش‌بندی‌های استادانه و پر از لطافت و دلربایی را فراموش نخواهد نمود و هر کس اندک معرفتی به قالی‌های ایرانی داشته باشد به سهولت قالی‌های اصیل را از قالی‌هایی که اسم ایرانی را غصب نموده‌اند تشخیص می‌دهد. مادام دیولافوا هم دراین‌باره می‌نویسد همین‌که گلیم کهنه و پاره شد مرده‌ها را در آن پیچیده و از ایران به کربلا منتقل می‌کنند و بعدازآن هم این قالی‌ها مخصوصاً قالی و قالیچه‌های کهنه به اروپا می‌آیند و موردپسند ما واقع می‌گردند. ما آن‌ها را با نهایت افتخار در عمارات خودمان جزء اثاثه گران‌بها قرار داده و در فکر اینکه سابقاً برای چه مصرف‌هایی به کار می‌رفته‌اند نیستیم و نطفه‌های بیماری‌های زیان‌آور را که در خلال تاروپود آن‌ها جای گرفته و باعث تولید امراض می‌شوند در نظر نمی‌گیریم (ژوله، ۱۳۹۲). کهنه بودن قالی‌های ایرانی علاوه بر اینکه باعث نارضایتی غربی‌ها نمی‌شد، بلکه علاقه و رغبت آن‌ها به قالی کهنه باعث خشنودی بیشتر آن‌ها نیز می‌گردید و از این هنر قدیمی به‌عنوان کالایی باارزش و عتیقه استقبال می‌کردند. ایرانیان عموماً قالی‌های تازه استعمال می‌کنند و از قالی‌های کهنه که ما با اشتیاق تمام از آن‌ها می‌ربابیم تنفر دارند و به اروپائیآن‌که به حد افراط به این قالی‌ها علاقه دارند لبخند می‌زنند. من عقیده آن‌ها را می‌پسندم و قابل‌تمجید می‌دانم زیرا که انتقال و تغییر آب‌وهوا نمی‌تواند این قالی‌های کثیف را که درجلو مغازه‌های بزرگ و پر ثروت پاریس و لندن آویخته شده‌اند پاک کند و بر گران‌بهایی آن‌ها بیافزاید (صوراسرافیل، ۱۳۷۲). این همان قالی کثیفی است که لاشه مرده را انتقال داده است. اکنون اطلاعاتی را که راجع به قالی‌ها در طی مسافرت ایران تحصیل کرده‌ام در دسترس اروپاییان می‌گذارم. دالمانی که خود از مجموعه‌داران قالی بود و در دوره قاجار از فرانسه به ایران مسافرت کرده بود درباره کهنه کردن قالی می‌نویسد برای کهنه کردن قالی طرق مختلفی وجود دارد. ساده‌ترین راه این است که قالی را ماه‌ها در یکی از معابر بسیار پر رفت‌وآمد بازار می‌گسترانند تا لگدکوب عابران بی‌شمار شود به‌طوری‌که حتی خرها و قاطرهای بارکش نیز از این لگدکوبی مستثنا نیستند. این شیوه کهنه کردن قالی تا حدی خشن است زیرا اغلب پشم قالی به‌کلی از بین می‌رود و نخ‌نما می‌شود. کهنه کردن قالی در کشورها و سرزمین‌های دیگر نیز مرسوم بود. دالمانی در سفرنامه خود درباره تفاوت روش‌های کهنه کردن قالی میان ایران و سایر کشورها می‌نویسد بازرگانان قسطنطنیه طریق دوم را ترجیح می‌دهند و آن‌کهنه کردن قالی از راه کم‌رنگ کردن آن است. بدین معنی که به‌محض آن‌که قالی از زیردست قالی‌باف درآمد آن را یک یا چند تابستان در برابر نور خورشید قرار می‌دهند تا رنگ زنده‌اش را ازدست‌داده و به صورتی باب طبع خریداران قالی‌های کهنه و مشتریان روز جلوه کند (کرونی، ۱۳۴۶).

فرآیند کهنه‌نمایی قالی

کهنه‌نما کردن قالی از روش‌های گوناگونی قابل‌اجرا است. به‌طورکلی این روش‌ها را می‌توان به دو دسته فیزیکی و شیمیایی تقسیم‌بندی کرد. در دوره‌های قبل استفاده از روش فیزیکی بسیار رواج داشت. به دلیل عدم آگاهی از روش‌های مختلف شیمیایی و فرآیندهای مختلف رنگرزی گاه از این شیوه استفاده می‌شد اما در دوره‌های بعد و با کسب دانش در حوزه‌های مختلف شیوه‌های دیگری نیز توسط تولیدکنندگان قالی به کار گرفته شد. یکی از این راه‌های فیزیکی کهنه کردن قالی پهن‌کردن قالی در معابر و لگدکوب شدن آن است. حتی امروزه نیز در برخی معابر و جلوی درب حجره‌ها ما شاهد قالی‌هایی هستیم که بر سر راه گسترانیده تا از روی آن عبور کنیم (نصیری، ۱۳۸۹). این عمل درواقع به کهنه‌تر شدن قالی کمک بیشتری کرده ولی

احتمال آسیب رسیدن به قالی را افزایش می‌دهد و ممکن است با نخ‌نمایی قالی و گاهی پاره شدن آن مواجه باشیم. اما طبیعی‌ترین و مرسوم‌ترین روش فیزیکی که درگذشته نیز باب بوده است کهنه کردن قالی به‌وسیله نور آفتاب می‌باشد. با این روش کهنگی یکنواخت و یکدست در سطح قالی خواهیم داشت و یک‌جور رنگ‌پریدگی باعث کهنه شدن قالی می‌شود. نور مستقیم آفتاب بر قالی هم باعث تغییر رنگ قالی شده و هم ممکن است آسیب‌هایی به آن وارد کند. ازاین‌رو لازم می‌نماید مدت زمان قرار دادن قالی در تابش نور آفتاب، کنترل و دقت شود. لازم به ذکر است که گاهی آفتاب شدید باعث سوختگی پرزها می‌شود و در مواردی رنگ‌ها به زردی گرایش می‌یابد. برای کاهش شدت رنگ‌ها و جلای آن‌ها قالی را در معرض نور مستقیم خورشید قرار داده و پشت و روی قالی را برای روزهای متوالی به این شکل در مقابل آفتاب شدید قرار می‌دهند (یارشاطر، ۱۳۸۴). نور شدید خورشید تا حدودی باعث پریدگی رنگ‌های قالی می‌گردد. با این روش حتی قالی‌هایی که به‌خوبی توسط رنگ‌های گیاهی رنگرزی شده‌اند، اگر برای روزهای متوالی در معرض نور خورشید قرار گیرند درنهایت تا حدودی دچار پریدگی رنگ خواهد شد. برخی از خریداران قالی به‌ویژه در خارج از کشور علاقه خاصی به کاهش شدت رنگ‌ها و تا حدودی کهنه‌نما شدن رخ قالی دارند. به این منظور در کارگاه‌های قالی‌شویی با استفاده از مواد شیمیایی خاصی اقدام به شستشوی قالی با مواد شیمیایی می‌نمایند. اما این مواد ازلحاظ شیمیایی دارای خواص شوینده‌گی همچون مواد اصلی شوینده قالی نمی‌باشند، و اصولاً کلیه قالی‌هایی که به این منظور شسته می‌شوند قالی‌های جوان و کاملاً نو هستند و نیازی به شستشوی قوی جهت زدودن سطوح چرک قالی ندارند. درواقع می‌توان گفت این مواد خاصیت سایندگی دارند. از زمان گذشته تابه‌حال از روشهایی برای کهنه کردن قالی استفاده میشود تا جواب‌گوی تقاضای بازار باشد و یکی از روشهای کهنه کردن قالی استفاده از خاکستر است (اکبری، ۱۳۹۴). در این روش از چوب سوخته و ذغال شده استفاده می‌کنند و آن را تبدیل به خاکستر کرده و با آب مخلوط می‌کنند و سپس بر روی قالی می‌ریزند و این عمل باعث نفوذ آب و خاکستر به میان الیاف قالی شده و باعث خوردگی الیاف و کهنه شدن آن می‌شود (آریان پور، ۱۳۸۷). روش دیگری از کهنه کردن را می‌توان با استفاده از خاک رس انجام داد و در این روش خاک رس و آب را مخلوط کرده و بر روی قالی می‌مالند و بعد از یک هفته گل‌ها را از قالی جدا کرده قالی را شستشو می‌دهند و در آخر قالی کهنه‌ای را خواهیم داشت. کاه‌گل نیز دارای خاصیت اسیدی بوده و با مخلوط کردن با آب و تبدیل آن به ملات بر روی قالی مالیده و بعد از یک هفته آن را شستشو می‌دهند و فلس‌های قالی با خوردگی‌های ایجاد شده حالت کهنگی به خود خواهد گرفت. پوست انار و پوست گردو را دو روز در آب خیسانده و سپس بر روی قالی اسپری می‌کنند. مدت زمان‌بر اساس میزان‌کهنگی و نظر استادکار تعیین می‌شود و سپس قالی را شسته و شاهد تغییر رنگ قالی به فام رنگی کرم می‌باشیم. سنگ‌شور کردن، از بین رفتن پرز قالی و نخ‌نما کردن، از اهداف تولیدکنندگان قالی کهنه‌نما می‌باشد که طی فرایندهای مختلف شیمیایی و شستشو انجام می‌گیرد. برای کهنه کردن قالی با استفاده از فرآیندهای شیمیایی، ابتدا باید قالی را ازلحاظ ارزش قیمتی که نوع بافت، نوع الیاف به‌کاررفته، نوع رنگرزی موردبررسی قرار داد و سپس از مواد شیمیایی مناسب آن قالی استفاده کرد. برای قالی‌هایی که از پشم مرغوبی برخوردار نیستند می‌توان از اسید فرمیک، هیدروکلریک اسید و یا سدیم هیدروکسید استفاده کرد (عطاری، ۱۳۹۶).

عوامل مؤثر بر دگرگونی نقش‌مایه‌های قالی

عوامل گوناگونی بر دگرگونی نقش‌مایه‌های قالی ایرانی تأثیرگذار بوده‌اند. این دگرگونی‌ها در برخی از مناطق بافت سبب شد تا سبک خاصی از طرح و همچنین نقش‌مایه شکل گیرد. تفاوت بین سنت و مدرنیته و تمایل به تغییر از سنت به مدرنیته در کشور ایران به‌خصوص در حیطه هنر و صنایع‌دستی با چالش‌های زیادی روبه‌رو بوده است. در قالی نیز تا حدودی ما شاهد این تفاوت و هم‌چنین تمایل به مدرن بودن در بین جوامع مختلف هستیم. قالی شهری در قیاس با قالی‌های روستایی دچار تحول و تأثیرپذیری بیشتری بوده است. ژوله بر این باور است که سبک قالی‌های شهری نسبت به قالی‌های عشایری و روستایی با گسترش روزافزونی روبه‌رو می‌باشد و در مسیر تحول گام برمی‌دارد. واژه سنت در بین عوام به معنای کاربرد گوناگون چیزها زبان و تفکرات است که در طی قرون توسط افراد مختلف جامعه حفظ‌شده و به دوره‌های بعد منتقل گردیده‌اند (دریایی، ۱۳۹۴). با توجه به تعریف سنت می‌توان سنت در فرش را آنچه در بافندگی فرش با

کم‌ترین تغییر و تحول برجا مانده دانست که این بخش در حوزه‌ی صنعت قرار می‌گیرد و اما در حوزه‌ی هنری فرش، طرح، نقش و رنگ که با توجه به عوامل متعدد تغییر می‌پذیرد را می‌توان جایی در محدوده سنت و جایی خارج از محدوده سنت مشاهده کرد. واژه مدرن را می‌توان به تغییر و تحول متعدد فرهنگی و عقلانی نسبت داد. مدرنیته جزو پروژه‌های ناتمامی هست که هنوز به آخر نرسیده و در تمامی حیطه‌های فرهنگی هنری و غیر آن پیشتاز است و پیشرفت روبه‌جلو دارد. مدرنیته به معنای منش شیوه زندگی امروزی و جدید که به‌جای منش کهن زیستن نشسته و آن را نفی کرده باشد. مدرنیته همان مدرن بودن و امروزگی است و در زبان فارسی واژه مدرنیته را برای این لفظ برگزیدند (دریایی، ۱۳۸۵). هرچند میان صاحب‌نظران، نظرات مختلفی در خصوص شروع و شکل‌گیری دوره مدرنیته وجود دارد ولی اکثریت متفکرین بر این عقیده‌اند که شروع و شکل‌گیری مدرنیته مقارن با دوره رنسانس در قرن ۱۵ میلادی بوده است. هنگامی‌که تحولی بنیادی در ابعاد فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، علمی، صنعتی و سیاسی در غرب به وقوع پیوست و درنتیجه آن جهان به دو بخش متمایز پیشرفته و عقب‌مانده تقسیم شد. عباس میرزا نایب‌السلطنه و ولیعهد فتحعلی شاه قاجار با مطرح کردن این سوال، موج مهم و تأثیرگذاری را در جوامع غیر غربی ازجمله ایران ایجاد کرد. ورود مدرنیته در ایران را برخی به زمان فتحعلی شاه و جنگ روسیه با ایران می‌دانند و برخی دیگر به زمان ناصرالدین‌شاه و سفرهای او به اروپا می‌دانند. برخی نیز آن را از انقلاب مشروطیت قلمداد می‌کنند. مدرنیته در اصل تحولی است که به‌تدریج به ایران وارد شد، زیرا ازیک‌طرف، هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند یک‌شبه تغییر کند و از طرف دیگر جامعه سنتی ایران به‌یک‌باره توانایی پذیرش موج مدرنیته را نداشته است (Veenstra, ۲۰۱۳).

قالی و مدرنیته

یکی از عوامل تأثیرگذار در صنایع‌دستی، شیوه‌های جدید هنری است. با ورود این موج در ایران و بیشتر شدن تمایلات ایران با جوامع غربی این تحول در بین ایرانیان ایجاد شد که گرایش به سمت مدرن بودن افزایش دهند. افزایش صادرات، نمایشگاه‌های بین‌المللی، پیشرفت علم و ورود رنگ‌های آنیلین، پیدایش دوربین عکاسی، صنعت چاپ و کاغذ شطرنجی، تأسیس مدارس و هنرستان‌ها و عواملی از این قبیل باعث شد که سنت و مدرنیته در آن دوران با هم ادغام شوند. اگرچه هیچ ویژگی مشخصی از هنر مدرن وجود ندارد، اما تعدادی از خصوصیات مهم آن شامل هنرمندان مدرن نخستین کسانی بودند که هنرهای کولاژ، انواع فرم‌های اسمبل هنری، انواع هنرهای در حال حرکت (kinetic art)،ژانرهای مختلف عکاسی، انیمیشن (نقاشی به‌علاوه عکاسی) هنرهای زمینی یا کارهای خاکی و هنرهای نمایشی را توسعه دادند (فاهمی، ۱۳۹۲). در مورد قالی نیز می‌توان گفت این هنر فاخر که در ابتدا جنبه کاربردی داشت کم‌کم جنبه تزئینی نیز به خود گرفت. استفاده از مواد جدید نیز یکی دیگر از این موارد است. نقاشان مدرن اشیاء مختلف خود مانند قطعات روزنامه و موارد دیگر را بر روی بوم‌های نقاشی می‌چسبانند. مجسمه‌سازان از اشیاء یافت شده مانند پیش ساخته‌های مارسل دوشان استفاده می‌کردند که از آن‌ها آثار Junk art را خلق می‌کردند. این اسمبل‌های هنری از معمولی‌ترین وسایل روزمره مانند اتومبیل، ساعت، چمدان، جعبه‌های چوبی و موارد دیگر ساخته‌شده‌اند. هنرمندان قالی‌باف نیز ظرفیت‌های تجسمی هنرهای سنتی را به کار گرفته و در قالبی نو آثار نوینی را خلق نموده‌اند. استفاده رسا از رنگ از دیگر خصوصیات هنر مدرن است. حرکات هنر مدرن مانند فاویسم و اکسپرسیونیسم اولین جنبش‌هایی بودند که از رنگ به شکلی اساسی استفاده کردند. نگاهی به قالی‌های بافته‌شده در مدرسه باهاس نشان‌دهنده تحولات مذکور در قالی‌های دوره مدرنیسم می‌باشد. کرومیتوگرافی توسط هنرمند پوستر ژول چره اختراع شد، طراحی اتوماتیک توسط نقاشان سورئالیست همانند Frottage و Decalcomania ساخته شد. نقاشان ژست گرا نقاشی اکشن را اختراع کردند. هنرمندان پاپ نقاط Benday و چاپ ابریشم را به هنر معرفی کردند (نیکویی، ۱۳۸۲). ساختارشکنی و سنت‌گریزی از روش‌های بیان هنری دوره معاصر می‌باشد که به شیوه‌های متفاوتی از آن استفاده شده است که می‌توان به ایجاد تغییر در طرح قالی استفاده از قالی‌های آماده و استفاده نمادین از قالی اشاره کرد. مثل قالیچه پرواز، خانه دل‌نشین و کیوسیک از فرهاد مشیری یا اثر مجسمه از فائق احمد می‌باشد. قالی با تحولات عمیق و گسترده‌ای روبرو شده است که شاید برخی این تحولات را آسیب جدی به قالی قلمداد کنند. اما می‌توان این تغییرات را سبب مطرح شدن این هنر در دوره معاصر دانست. قالی در ادوار مختلف

تاریخی همواره دستخوش تغییراتی چند قرارگرفته است اما از عصر مدرن به بعد این تغییرات با شدت بیشتری همراه بوده است. بااین‌وجود این تحولات نتوانسته است بر کارکرد سنتی قالی غالب شود لذا قالی به‌عنوان یک هنر سنتی در همه اعصار هم چنان شکل و صور سنتی خود را حفظ کرده است. از دوره مدرنیسم به بعد در طی یک جریان فکری، همه هنرها دستخوش تحولاتی شد که مرزهای سنتی گذشته را از بین برد و قالی نیز جزو این هنرها بود و می‌توان یکی از این تحولات را ورود آهسته قالی‌های کهنه‌نما به کمک طراحان این هنر برگرفته‌شده از قالی‌های کهنه و قدیمی و عتیقه دانست. کهنه کردن قالی یا به‌اصطلاح قالی کهنه‌نما به طرق مختلف تهیه و به شکل‌های متفاوت مورد مصرف قرار می‌گیرد. همان‌طور که گفته شد در قدیم از قالی به‌عنوان سرمایه نگهداری می‌شد و بعدها به‌عنوان قالی کهنه و قدیمی موردتوجه غربیان قرار گرفت (اتیک، ۱۳۸۴). به روش‌های مختلفی که پیش‌تر بدان اشاره شد قالی کهنه در کشورهای غربی مورداستفاده قرارگرفته است. به‌مرورزمان این صادرات قالی کهنه باعث به وجود آمدن نگرشی جدید در غرب و سپس در شرق و حتی کشور خودمان نیز شد. فرآیندهای فیزیکی و شیمیایی برای کهنه کردن قالی می‌تواند روشی باشد در پروسه کهنه کردن قالی که به‌اختصار در فصل دوم شرح داده‌شده است. همان‌طور که از نام آن مشخص است این فرایندها بر ظاهر فیزیکی قالی اعم از پرز و رنگ تأثیرگذار است و بر روی طراحی و نقش‌پردازی اولیه نیازی به تغییر نیست. طراحان با الهام از قالی‌های کهنه و قدیمی، دست‌به‌کار جدیدی زده‌اند که نیازی به فرسودگی مواد به‌کاررفته در قالی نیست و از عمر قالی نکاسته و باعث تولید قالی‌های کهنه در قالب قالی کاملاً نو و سالم شده‌اند. می‌توان این شیوه طراحی قالی کهنه را که به‌اختصار بدان پرداخته خواهد شد سبک خاصی در نقش‌پردازی و طراحی دانست که جزو سلیقه افرادی می‌باشد که به سبک مینیمال[۳] و یا متفاوت بودن در دکوراسیون تمایل دارند (ادواردز، ۱۳۶۸).

قالی ساروق

بیشترین نقش‌مایه به‌کاررفته در قالی ساروق، دسته‌گلی می‌باشند و این نقش‌مایه به‌صورت سراسری و شبیه به هم در متن قالی پراکنده است. در برخی قالی‌های ساروق از طرح لچک و ترنج نیز استفاده شده است. بیشترین رنگ متن را، لاکی و در حاشیه آن از رنگ آبی سیر استفاده شده است. در نخستین گام مطالعات عملی، بررسی‌هایی بر روی نقش‌مایه دسته‌گلی با در نظر داشتن ساختار آن انجام گرفت. منطقه ساروق از زیبایی خاصی در طرح و رنگ برخوردار است و نقش‌مایه‌های سنتی در آن به چشم می‌خورد. در طراحی نمونه اول که از نقش‌مایه دسته‌گلی ساروق استفاده شد می‌توان به‌عنوان یک ایده مناسب، برای طراحی و تبدیل به طرح قالی کهنه در نظر گرفت. ازآنجاکه خالی بودن بین نقش‌مایه‌های دسته‌گلی، مناسب با طرحی که جهت کهنه کردن قالی مدنظر قرار داشت نبود باعث شد که درنهایت به طرحی ایده آل از کهنگی قالی نرسیم. ادامه کار را به بررسی بر روی منطقه دیگر و اتودهایی دیگر واگذار کرده و در آخر به کهنه‌نما کردن قالی منطقه ساروق نپرداختیم (استون، ۱۳۹۱).

تصویر۱: مراحل طراحی نقش‌مایه دسته‌گلی، منطقه ساروق

Figure 1. Stages of designing the floral bouquet motif, Sarough region.

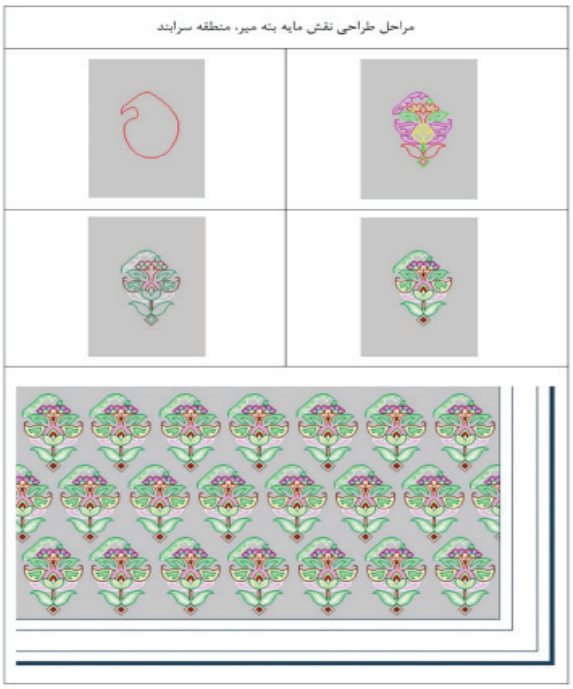
قالی سرابند

بته میر از نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در قالی منطقه سرابند

۳ Minimal

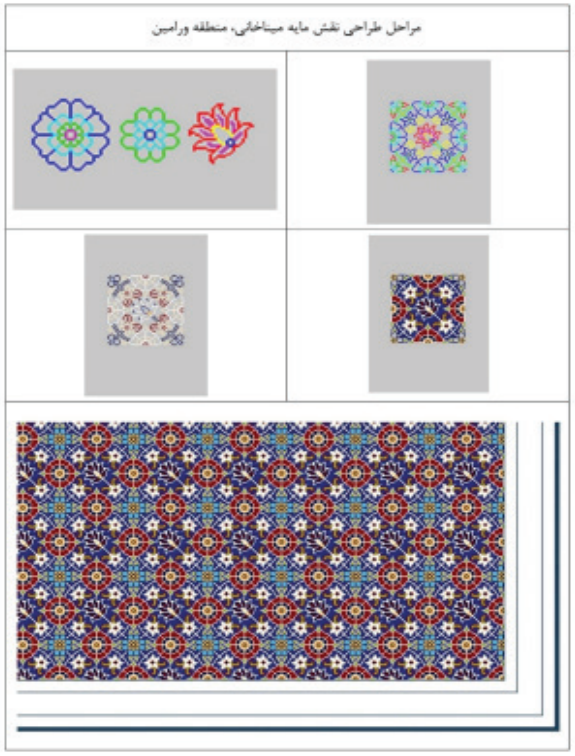
است. ابتدا به کشیدن بته و رنگ‌آمیزی و سپس تکرار این نقش‌مایه در متن قالی پرداخته‌ایم. بررسی‌های انجام شده حاکی از این مطالب بود که نقش‌مایه بته میر از کاج‌های کوچک و کنار هم‌ردیف شده‌ای تشکیل شده‌اند که متن را پوشانده و زیبایی چشم‌نوازی را به قالی داده است. اهمیت خاص بر روی طرح‌های واگیره‌ای و همچنین تکرار نقش‌مایه‌های ظریف باعث شد، قالی سرابند (بته‌میر) جزو آن گروه از نقش‌مایه‌هایی قرار گیرد که با تغییر و تحولاتی در جهت رسیدن به قالی کهنه، مناسب است. قالی بته‌میر می‌تواند یکی از طرح‌هایی باشد که با حفظ اصالت قالی ایرانی به قالی کهنه‌نما و زیبا تبدیل شود (آیت الهی، ۱۳۸۵).

داشتن تقارن در خود و استفاده از نقش‌مایه‌های ساده و همچنین نظم و ترتیب آن‌ها در کنار هم به چیدمان و تکراری دست پیدا کرده است که تحسین‌برانگیز و مورد تائید بسیاری کشورها قرارگرفته است. رنگ‌های شفاف و اصیل اعم از لاکی، سرمه‌ای و در گل‌ها و زمینه‌ی قالی و نیز داشتن حاشیه‌ای با رنگ لاکی، نقش‌مایه میناخانی را مختص قالی منطقه ورامین کرده است. میناخانی را به گل حنا نیز می‌شناسند. این نقوش تکرارشونده در قالی می‌تواند جزو طرح‌هایی باشد که برای استفاده در قالی کهنه‌نما می‌توان به کاربرد (بصام، ۱۳۹۲).



شکل ۲: مراحل طراحی نقش‌مایه بته میر، منطقه سرابند

Figure 2. Stages of designing the Boteh Mir motif, Saraband region.



شکل ۳: مراحل طراحی نقش‌مایه میناخانی، منطقه ورامین

Figure 3. Stages of designing the Mina Khani motif, Varamin region.

قالی ورامین

میناخانی یکی از نقش‌مایه‌های اصیل و بسیار زیبای قالی‌های ایرانی است که این نقش‌مایه در ورامین به‌وفور دیده‌شده و طراحی و بافت آن از گذشته جزو یکی از مناطق موردتوجه کشورهای غربی بوده است. این نقش‌مایه با

قالی کرمان

برخی نقش‌مایه‌های ریز به همراه جزئیات فراوان را به قالی‌های کرمان نسبت می‌دهند. استفاده از رنگ‌های شاد در تک‌تک نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در قالی کرمان این پوشانندگی را خاص و درخور توجه کرده است. در

قالی کرمان شاهد تلفیق حاشیه‌ها با متن که از ظرافت و دقت بسیار بالا می‌باشد برخوردار هستیم. در قالی کرمان همچنین استفاده از رنگ‌های قرمز صورتی، سبز، آبی و سرمه‌ای، جلایی خاص به این قالی اصیل ایرانی، بخشیده است که کشورهای آمریکایی را شیفته خود کرد. طرح‌های کرمان با توجه به پرگل بودن و همچنین جزییات فراوان جزو طرح‌های سنتی و پرنقش‌ونگار ایرانی است. و با توجه به در نظر داشتن سادگی طرح و رنگ در قالی طراحی شده برای این پژوهش، به این نتیجه رسیده‌ایم که از طرح قالی کرمان استفاده نشود (تقی زاده، ۱۳۹۸).

شکل ۴: مراحل طراحی نقش‌مایه‌های قالی کرمان

Figure 4. Stages of designing the motifs of Kerman carpets.

بافت قالی کهنه‌نما

قالی یکی از ناب‌ترین هنرهای ایرانی و زیباترین شاهکار انسانی به شمار می‌رود که چشم جهانیان را خیره ساخته و زبان تحسین هنرمندان و هنردوستان را در جای‌جای این کره خاکی برانگیخته است. قالی از تار، پود و پرز تشکیل شده و هرکدام در دنیای وسیع خود خوش می‌درخشند. برای داشتن یک قالی باکیفیت استفاده از مواد اولیه مرغوب، انتخاب رنگ‌های مناسب و زیبا تجربه و هنر قالی‌باف و همچنین روح دمیده شده توسط بافنده در هر گره از قالی نیاز است. وسایل موردنیاز برای بافت قالی شامل دار قالی، قلاب قالی‌بافی، دفه، کاردک یا چاقو و قیچی از وسایل موردنیاز برای بافت یک قالی می‌باشند. الیاف موردنظر برای بافت قالی در بخش عملی پشم خودرنگ خواهد بود (حمتی، ۱۳۸۹). انتخاب پشم خودرنگ برای بافت نمونه عملی به این دلیل است که در قالی‌های تولیدی کنونی کمتر به این امر توجه شده است. از طرف دیگر پشم خودرنگ می‌تواند به کهنه‌نمایی قالی بیشتر کمک کند و ازآنجاکه یکی از اهداف این پژوهش طراحی قالی کهنه‌نما بدون آسیب به الیاف است انتخاب پشم خود رنگ می‌تواند یاری‌دهنده باشد. همچنین مرغوبیت مواد اولیه و استفاده کمتر از رنگرزی به روش‌های شیمیایی یا گیاهی جهت کاهش وقت و هزینه می‌باشد. بعضی از رنگ‌ها در اثر عوامل خارجی و محیطی بر روی الیاف به وجود می‌آیند، اما برخی از الیاف به‌صورت طبیعی رنگ‌های سیاه و قهوه‌ای و یا رنگ‌های دیگری دارند. رنگ الیاف پشمی به سبب وجود دو رنگینه از نوع ملانین است که در طول رشد حیوان به وجود می‌آیند و به عواملی مانند تغذیه و آب‌وهوا و زمینه‌های ژنتیکی بستگی دارند. آنچه اساساً در رنگی شدن پشم دخالت دارد دلیل ارثی دارد و البته عامل ژنتیکی نیز اندکی در این موضوع دخیل است اما تعداد دقیق عامل ژنتیکی یا به‌عبارت‌دیگر ژن‌ها و مسیری را که عمل می‌نمایند، روشن نیست. سه ماده اولیه به تام‌های تار، پود و پرز در بافت قالی مشارکت دارند. تار عبارت است از رشته‌های موازی عمودی که از پنبه، پشم و یا ابریشم تشکیل شده است. پود عبارت است از رشته‌های موازی افقی که مابین رشته‌های تار قرار می‌گیرد و جنس پود نیز معمولاً از پنبه، پشم و یا ابریشم می‌باشد. پرز (گره) عبارت است از گوشت قالی که سطح خارجی قالی را می‌پوشاند و به وجود آورنده طرح‌هایی زیبا با استفاده از رنگ‌های مختلف می‌باشد. پرز نیز ممکن است از پشم، کرک و یا ابریشم باشد (ژوله، ۱۳۹۲).

روش پژوهش

رویکرد و ماهیت پژوهش

این پژوهش با هدف بررسی تحولات تاریخی قالی‌های کهنه‌نما و تولید نمونه‌ای نوآورانه، دارای ماهیت کیفی و از منظر هدف، توسعه‌ای محسوب می‌شود. رویکرد کیفی امکان درک عمیق از پیچیدگی‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی مؤثر بر این تحولات را فراهم می‌کند، درحالی‌که ماهیت توسعه‌ای پژوهش با تولید نمونه عملی قالی کهنه‌نما، رویکردی آینده‌نگر و کاربردی ارائه می‌دهد. این تحقیق از روش تاریخی-تحلیلی استفاده می‌کند که امکان بررسی سیر تکاملی قالی‌های کهنه‌نما در بازه زمانی مشخص و شناسایی عوامل مؤثر بر دگرگونی‌های آن‌ها را میسر می‌سازد.

مراحل اجرای پژوهش

پژوهش در دو مرحله اصلی انجام شد. مرحله نخست شامل مطالعه جامع اسناد و منابع تاریخی پیرامون قالی‌های کهنه‌نما بود که هدف آن درک سیر تغییر و تحولات این قالی‌ها در سه حوزه اصلی طرح، نقش‌مایه و رنگ درگذر زمان بود. این مرحله علاوه بر شناسایی الگوهای تحولی، به کشف چرایی و چگونگی پدید آیی قالی‌های کهنه‌نما نیز پرداخت. مرحله دوم با اتکا به یافته‌های حاصل از تحلیل‌های تاریخی و درک کامل از سیر تحولات این نوع قالی‌ها، در چهارچوب اهداف پژوهش، به طراحی و تولید یک نمونه قالی کهنه‌نما پرداخت که ضمن حفظ اصالت سنتی، پاسخگوی نیازهای معاصر باشد.

جامعه آماری و نحوه انتخاب نمونه‌ها

جامعه آماری این پژوهش را قالی‌های کهنه‌نمای ایرانی تولیدشده از اواخر دوره قاجار تا دوره معاصر تشکیل می‌دهد که در موزه‌های تخصصی، مجموعه‌های خصوصی معتبر و آرشیوهای مراکز پژوهشی قالی‌بافی نگهداری می‌شوند. از این جامعه، ۲۸ نمونه قالی از چهار منطقه اصلی ساروق، سرابند، ورامین و کرمان با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شدند. معیارهای انتخاب شامل قدمت تاریخی (حداقل ۵۰ سال یا دارای ویژگی‌های کهنه‌نمایی مصنوعی)، تنوع در نقش‌مایه‌ها و تکنیک‌های رنگ‌آمیزی، کیفیت حفظ و قابلیت تحلیل دقیق، و دسترسی برای مطالعه و مستندسازی بود.

ابزارهای گردآوری اطلاعات

شیوه گردآوری اطلاعات در این پژوهش عمدتاً کتابخانه‌ای و اسنادی بود که شامل مطالعه ۴۵ منبع تخصصی از کتاب‌ها، مقالات علمی، سفرنامه‌ها و اسناد تاریخی مرتبط با قالی‌های کهنه‌نما می‌شد. علاوه بر منابع مکتوب، از مصاحبه نیمه ساختاریافته با ۱۲ متخصص این حوزه شامل بافندگان خبره، طراحان قالی و کارشناسان موزه‌ای استفاده شد. این مصاحبه‌ها برای تکمیل دیدگاه‌های تخصصی، درک بهتر تکنیک‌های عملی کهنه‌نمایی و اعتبارسنجی یافته‌های حاصل از مطالعات اسنادی انجام گرفت. همچنین تحلیل بصری نمونه‌های انتخابی شامل عکس‌برداری باکیفیت بالا، ثبت جزئیات نقش‌مایه‌ها و رنگ‌ها، و مقایسه تطبیقی با نمونه‌های مشابه تاریخی صورت پذیرفت.

تحلیل یافته ها و بحث

تحلیل داده‌ها با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی انجام شد که شامل کدگذاری باز برای شناسایی مفاهیم کلیدی، کدگذاری محوری برای گروه‌بندی مفاهیم مرتبط و کدگذاری انتخابی برای توسعه چارچوب نظری نهایی بود. همچنین از تحلیل تطبیقی تاریخی برای مقایسه نمونه‌ها در دوره‌های زمانی مختلف و شناسایی الگوهای تغییر و تداوم استفاده گردید. یافته‌های حاصل از تحلیل بصری نیز با استفاده از جداول مقایسه‌ای و تحلیل آماری توصیفی برای فراوانی رنگ‌ها و نقش‌مایه‌ها پردازش شدند.

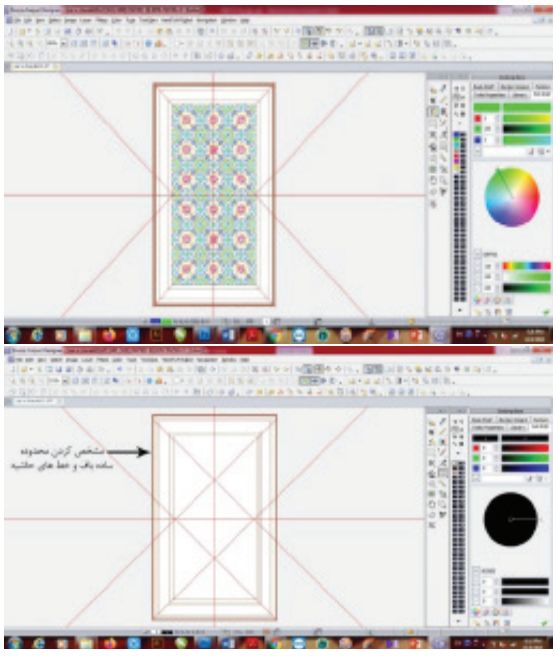
یافته‌ها

طرحی که در این پژوهش به‌عنوان طرح انتخابی و اعمال تغییراتی در خصوص کهنه کردن بر روی آن در نظر گرفته‌شده است، طرح قالی منطقه ورامین با نقش‌مایه زیبا و اصیل میناخانی می‌باشد. طراح می‌تواند با توجه به ذوق و سلیقه خود قالی‌های متفاوتی را در قالب کهنه ارائه کند. در این پژوهش بعد از اتمام طرح قالی منطقه ورامین، مجموعه‌ای از رنگ‌های مختلف از طرح فوق ارائه می‌گردد و از بین این طرح‌ها شیوه کار کهنه کردن طرح بر روی طرح منتخب به‌صورت مختصر مرحله‌به‌مرحله خواهیم پرداخت.

بعد از انتخاب طرح موردنظر ابتدا با توجه به سلیقه و نیاز اندازه قالی را انتخاب کرده که اندازه موردنظر ما در این پژوهش یک قالیچه ذرع و چارک که ۸۰ سانت در عرض و ۱۳۳سانت در طول دارد می‌باشد. قالی موردنظر ما با گره ترکی ۷ سانتی‌متری و رجشمار ۳۰ است. یعنی در هر ۷ سانتی‌متر ۳۰ گره (معادل ۳۰ پیکسل) داریم.

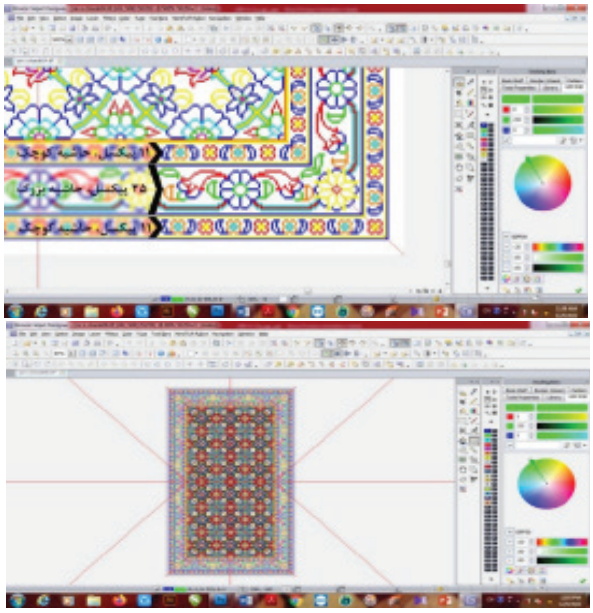
محاسبه پیکسل‌های عرض: عرض * رجشمار / ۷ = ۳۴۲ ۸۰ * ۳۰ / ۷ = ۳۴۲

محاسبه پیکسل‌های طول: طول * رجشمار / ۷ = ۵۶۹ ۱۳۳ * ۳۰ / ۷ = ۵۶۹



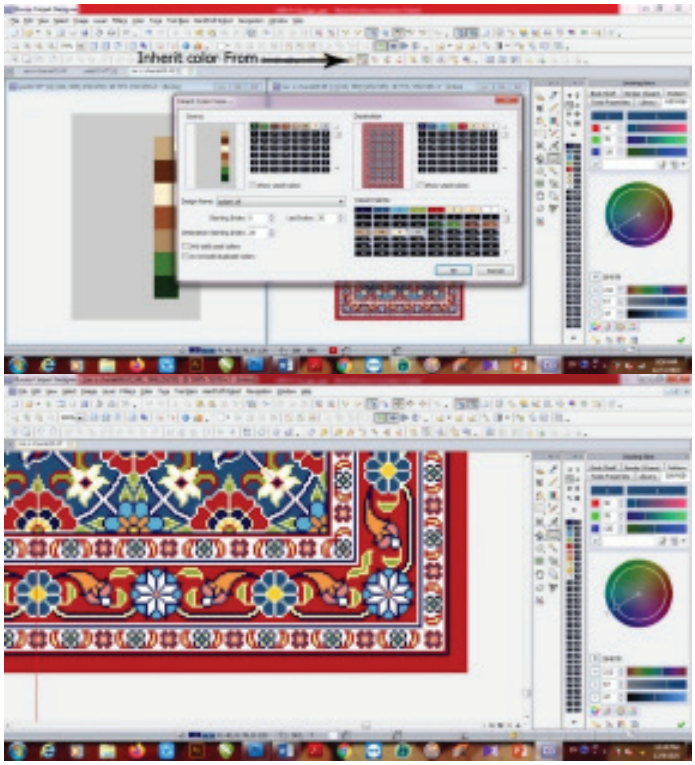
شکل۵: تقسیم‌بندی قالی و مشخص کردن محدوده حاشیه‌ها و تکرار واگیره در متن نقشه

Figure 5. Division of the carpet layout, border zoning, and repetition of motifs in the field.



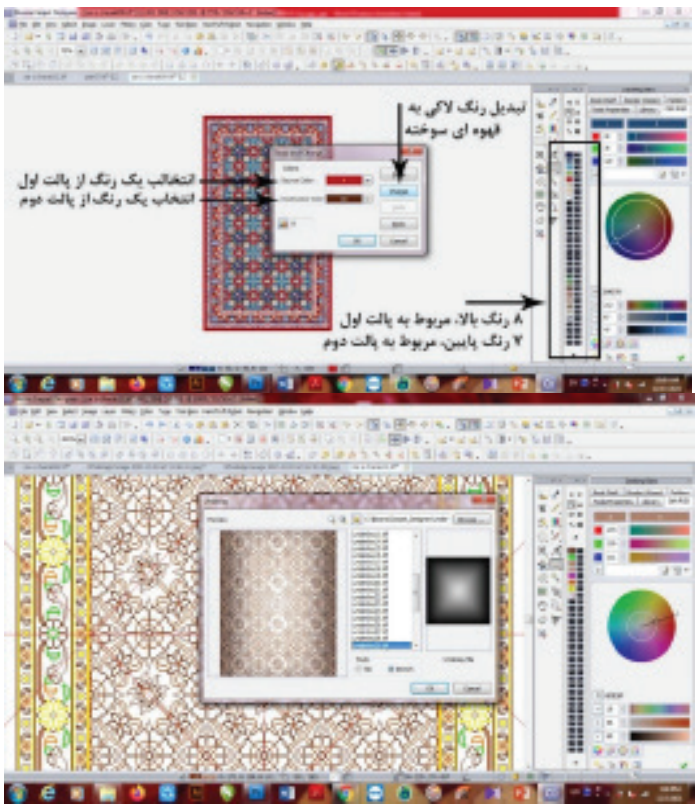
شکل ۶: اندازه‌های حاشیه و تکرار واگیره

Figure 6. Border dimensions and repetition of motifs.



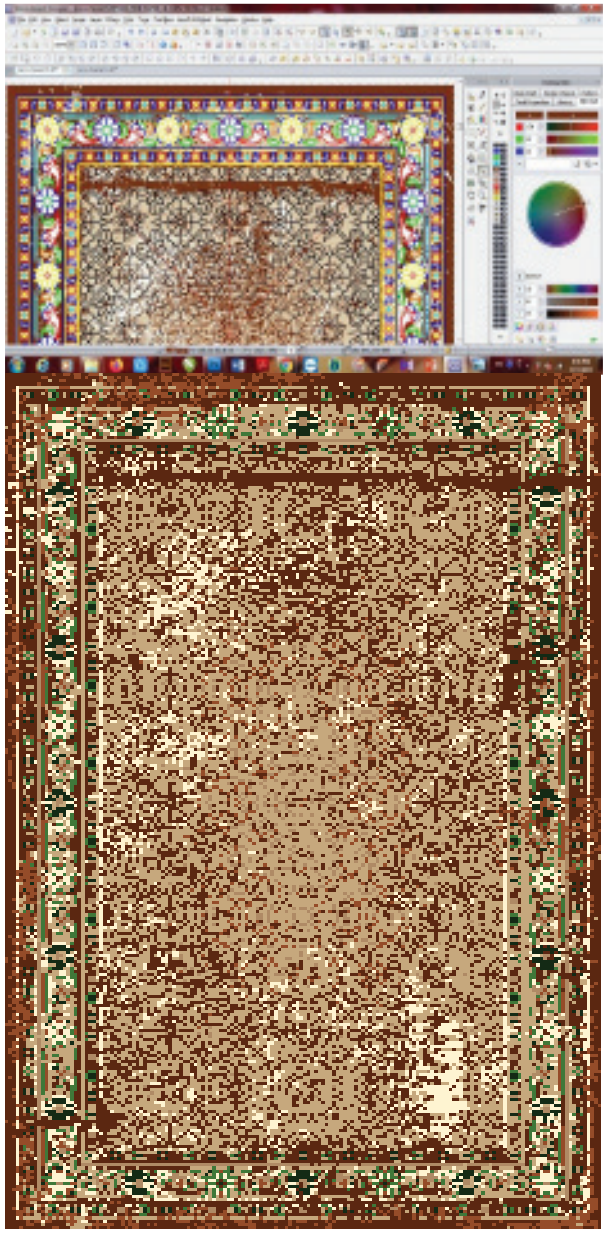
شکل ۷: رنگ‌بندی حاشیه و سوار کردن پالت رنگ بر روی نقشه

Figure 7. Coloring the borders and applying the color palette to the design.



شکل۹. انتخاب یکرنگ در نقشه و انتقال لایه‌های انتخابی بر روی نقشه

Figure 9. Select a color within the pattern and transfer the selected layers onto the main design.



شکل ۱۰: کهنه کردن و رنگ گذاری حاشیه و طرح نهایی قالی کهنه‌نما، طرح میناخانی، منطقه ورامین
Figure 10. Aging and border-dyeing process, and the final antique-style carpet design (Mina Khani pattern, Varamin region).

یافته‌ها حاکی از آن است که ورود شرکت‌های چندملیتی و ایجاد کارگاه‌های بافت قالی و صادرات روزافزون به کشورهای اروپایی و آمریکایی را می‌توان یکی از عوامل تغییر در نقش و طرح قالی‌های ایرانی دانست. این تغییرات که با توجه به سلیقه مشتریان غربی به‌خصوص آمریکایی‌ها در قالی پدید آمده بود موجب به وجود آمدن گروهی از قالی‌ها شد که در ایران به قالی کهنه‌نما شهرت یافتند. طرح و نقش اصیل قالی ایران و استفاده از الیاف مرغوب و رنگ‌های مناسب، علاقه غربیان را به خود معطوف ساخت اما رخداد جنگ جهانی دوم باعث به وجود آمدن بحران اقتصادی در کشورهای اروپایی گردید و توان خرید قالی ایرانی کاهش یافت. بنابراین مشتریان به خرید قالی کهنه اما اصیل ایرانی روی آوردند. طراحی و تولید قالی کهنه‌نما با بهره‌گیری از نقوش سنتی و اصیل ایرانی و همچنین استفاده از پشم خودرنگ است. در راستای پیشبرد این مقصود قالی‌های مناطق مختلف موردبررسی قرارگرفته و نقش‌مایه میناخانی

از قالی‌های منطقه ورامین، به‌صورت گزینشی انتخاب شده است. برای طراحی قالی در این پژوهش از نرم‌افزار بوریا بهره گرفته‌شده است. در این راستا استفاده از لایه‌های مختلف قرار دادن رنگ بر روی هر لایه و چیدمان آن‌ها برای دستیابی به طرح موردنظر در دستور کار قرار گرفت. در ادامه مراحل طراحی و کهنه کردن قالی ورامین شامل محاسبات نقشه، طراحی نقش‌مایه‌های مختلف قالی و کشیدن واگیره، برای آموزش به علاقه‌مندان مطرح و ارائه گردیده است. گزینش مجموعه رنگ‌ها، رنگ‌آمیزی و نقوش اصیل ایرانی مورداستفاده در طرح این قالی بر اساس یافته‌ها و تحلیل‌هایی مبتنی بر معماری امروزی، رابطه‌ی قالی با مبلمان و دیگر رنگ‌های به‌کاررفته در چیدمان فضای داخلی ساختمان صورت پذیرفته است. بدین منظور از راهکار تغییر و کاهش رنگ در کنار طراحی الگوهای متنوع نقوش به‌منظور ایجاد کهنگی ظاهری به‌صورت لایه بر روی نقشه استفاده شده است. ازآنجاکه عمدتاً محدوده‌های بیرونی قالی در معرض آسیب‌های بیشتری قرار می‌گیرند استفاده از خوردگی‌هایی جهت هرچه طبیعی‌تر نشان دادن قالی بر روی حواشی طرح انجام شده است. قالی موردنظر در ابعاد ذرع و چارک، توسط بافنده با اصالت آذری (به‌کارگیری چله و گره ترکی) با در نظر داشتن بیش از ۴۰ درصد الیاف خود رنگ بافته‌شده است. پشم خود رنگ به دلیل کمک به حفظ محیط‌زیست، صرفه‌جویی در هزینه رنگرزی،کاهش مواد شیمیایی (رنگرزی الیاف) به‌کاررفته در قالی و درنهایت بالابردن کیفیت مواد اولیه مورداستفاده قرارگرفته است. شایان ذکر است با توجه به تعداد محدود رنگ‌های قالی کهنه‌نما شاید بتوان در آینده نزدیک قالی کهنه‌نما را با استفاده از پشم خودرنگ تولید و به بازارهای داخلی و خارجی ارائه داد.

نتیجه گیری

این پژوهش نشان داد که قالی‌های کهنه‌نمای ایرانی درگذر زمان تحت تأثیر تعامل پیچیده‌ای از عوامل فرهنگی، اقتصادی و فنی دستخوش تحولات اساسی شده‌اند. از منظر فرهنگی، گرایش جوامع مدرن به ساده گرایی و پذیرش مفهوم "زیبایی در عدم کمال" باعث تغییر سلیقه مصرف‌کنندگان از نقوش پیچیده سنتی به طرح‌های ملایم‌تر و ظاهری عتیقه مانند شده است. درعین‌حال، عوامل اقتصادی نظیر افزایش تقاضا در بازارهای بین‌المللی، کمبود منابع قالی‌های واقعاً کهنه و رشد صادرات، تولیدکنندگان ایرانی را به سمت تولید قالی‌های کهنه‌نما سوق داده است. هم‌زمان، پیشرفت‌های فنی و صنعتی امکان توسعه تکنیک‌های شیمیایی و فیزیکی برای ایجاد ظاهر کهنه‌شده را فراهم کرده و ترکیب روش‌های سنتی با فناوری‌های مدرن را میسر ساخته است. فرضیه اولیه تحقیق مبنی بر حفظ هویت و اصالت قالی ایرانی علی‌رغم این تحولات، از طریق ادامه استفاده از نقش‌مایه‌های سنتی مانند بته‌جقه و گل‌های اسلیمی و حفظ تکنیک‌های بافت دستی تأیید شد. نمونه قالی طراحی و تولید شده در این پژوهش گواه موفقیت‌آمیز بودن تلفیق سنت و نوآوری است و نشان می‌دهد که می‌توان با حفظ عناصر بصری سنتی، محصولی تولید کرد که هم پاسخگوی نیازهای دکوراسیون معاصر باشد و هم قابلیت رقابت در بازارهای جهانی داشته باشد. این رویکرد علاوه بر ابعاد فرهنگی و اقتصادی، از منظر پایداری محیط‌زیستی نیز قابل‌توجه است، زیرا تولید قالی‌های کهنه‌نما با رویکرد بازیافت، گامی مثبت در جهت کاهش ضایعات و حفظ محیط‌زیست محسوب می‌شود. درنهایت، این تحقیق اثبات کرد که هنر کهن قالی‌بافی ایران با قابلیت انطباق‌پذیری خود، همچنان می‌تواند در عرصه جهانی نقش‌آفرین باشد و راهی برای ادامه حیات میراث فرهنگی غنی ایران در دنیای مدرن فراهم کند. پیشنهاد می‌شود تحقیقات آتی بر روی بررسی تطبیقی این محصولات با نمونه‌های مشابه سایر کشورها و تأثیر فناوری‌های دیجیتال بر طراحی و تولید آن‌ها متمرکز شوند.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ:

اکبری، ا. و زواری، م. (۱۳۹۴). نقش و جایگاه قالی در زبان‌های هنری جدید. نشریه هنرهای کاربردی، ۶، ۴۵-۵۳.
آریان‌پور، م. (۱۳۸۷). فرهنگ همراه پیشرو. انتشارات رایانه جهان و اطلاعات.
آیت‌اللهی، ح. (۱۳۸۵). سنت و ضد سنت در طراحی قالی. فصلنامه گلجام، ۴، ۲-۷.
اوپی، آ. (۱۳۸۴). تاریخ و هنر قالی‌بافی در ایران (ترجمه ل. خامسه). نیلوفر. (اثر اصلی منتشرشده ۱۹۹۷)
ادواردز، س. (۱۳۶۸). قالی ایرانی (ترجمه م. صبا). فرهنگسرا. (اثر اصلی منتشرشده ۱۹۵۳)
بصام، س. ج. (۱۳۹۲). فرهنگ قالی‌های دستباف. بنیاد دایرةالمعارف ایران.
تقی زاده، ر. (۱۳۹۸). کاربرد الیاف طبیعی رنگ در بافته‌های دستی و نقش آن در توسعه پایدار. در چهارمین کنگره بین‌المللی توسعه کشاورزی، منابع طبیعی، محیط‌زیست و گردشگری ایران .
حشمتی رضوی، ف. (۱۳۸۹). تاریخ قالی: سیر تکامل و تحول قالی‌بافی ایران. سمت.
خواجه احمد عطاری، ع. (۱۳۹۶). نقش رایانه در طراحی قالی. فصلنامه گلجام، ۱۰، ۲۹-۴۶.
دالمانی، ه. ر. (۱۳۵۰). سفرنامه از خراسان تا بختیاری (ترجمه غ. ر. سمیعی). طاووس. (اثر اصلی منتشرشده ۱۳۲۹)
دریایی، ن. (۱۳۸۵). زیبایی در قالی‌های دستباف ایرانی. فصلنامه گلجام، ۰۰۰۲۵.
دریایی، ن. (۱۳۹۴). اطلس قالی‌ها و گلیم‌ها. بنیاد دایرةالمعارف ایران.
دیولافوا، ژ. (۱۳۷۱). ایران، کلده و شوش (ترجمه ع. م. فرهوشی). انتشارات دانشگاه تهران. (اثر اصلی منتشرشده ۱۸۸۷)
ستون، پ. ا. (۱۳۹۱). واژگان قالی شرقی (ترجمه ب. اعرابی). جمال هنر. (اثر اصلی منتشرشده ۱۹۹۷)
سور اسرافیل، ش. (۱۳۷۲). غروب طلایی قالی‌های ساروق. شیرین.
فاهمی، پ. و دشتی، م. (۱۳۹۲). رابطه معماری داخلی خانه ایرانی با سایر هنرها درگذر زمان. در سومین کنفرانس ملی معماری داخلی و دکوراسیون. موسسه آزاد آموزش عالی دانش‌پژوهان.
نصیری، م. ج. (۱۳۸۹). اسطوره جاودان قالی‌های ایران. فرهنگسرای میردشتی.
نیکویی، م. (۱۳۸۲). بررسی عوامل مؤثر بر نوآوری در طراحی و نقشه فرش دستباف ایران [پروژه تحقیقاتی]. مرکز ملی فرش ایران.
یارشاطر، ا. (۱۳۸۴). تاریخ و هنر قالی‌بافی در ایران (ترجمه ر. ل. خامسه). نیلوفر. (اثر اصلی منتشرشده ۱۹۹۳)
ژوله، ت. (۱۳۸۱). پژوهشی در قالی‌های ایران. یساولی.
ژوله، ت. (۱۳۹۲). شناخت قالی. فرهنگسرای یساولی.

منابع و مآخذ انگلیسی:

Cronie, W. (1967). An overview of carpet exports. Chamber of Commerce Newsletter, 243-245.
Fahmi, P., & Dashti, M. (2013). The relationship between Iranian house interior design and other arts over time. In Third National Conference on Interior Architecture and Decoration. Daneshpazhuhan Free Higher Education Institute.
Taghizadeh, R. (2019). The use of naturally colored fibers in handwoven textiles and their role in sustainable development. In Fourth International Congress on Agricultural Development, Natural Resources, Environment, and Tourism in Iran (pp. 1-10).
Veenstra, A., & Kuipers, G. (2013). It is not old-fashioned, it is vintage: Vintage fashion and the complexities of 21st century consumption practices. Sociology, 47(2), 355-365.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2061669.1210

اثربخشی روش تدریس درس فرهنگ و هنر پایه هفتم با بهره گیری از محتوای کتاب فارسی پایه هفتم

جواد نکونام

۱. جواد نکونام، گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

j.nekonam@cfu.ac.ir

سارا گُلی اترآباد

۲. کارشناس ارشد معماری، دبیر هنر آموزش و پرورش، قوچان، ایران

sara.goli.10.14@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۵/۲۶

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵

صفحه ۶۷-۴۴

چکیده

بیان مسئله: تاکنون پژوهش‌های زیادی در راستای آموزش دروس مختلف دوره ابتدایی و متوسطه با بهره‌گیری از مفاهیم و رسانه‌های هنری تحت عنوان "کاربرد هنر در آموزش" صورت گرفته است، اما عکس این تحقیقات کمتر موردتوجه بوده است. جستار حاضر با فرض کاربرد مؤثر سایر دروس در آموزش هنر شکل گرفته است.

هدف پژوهش: پژوهش حاضر به دنبال آن است از محتوای تصویری و مفهومی کتاب فارسی پایه هفتم، جهت ارائه مطالب کتاب فرهنگ و هنر در همین پایه استفاده کند.

سؤال پژوهش: جستار حاضر پاسخ می‌دهد که بهره‌مندی از محتوای کتاب فارسی، جهت طراحی آموزشی و تدریس درس فرهنگ و هنر پایه هفتم، چه میزان اثربخش است؟

روش پژوهش: پژوهش به روش توصیفی تحلیلی و تطبیقی انجام شده است. جهت گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و میدانی استفاده‌شده است. داده‌ها به روش کیفی تجزیه‌وتحلیل‌شده‌اند. ابتدا محتوای فصول کتاب درسی فرهنگ و هنر و کتاب فارسی پایه هفتم باهم تطبیق داده‌شده و بر اساس داده‌های حاصل‌شده و دامنه محدود پژوهش، یک نمونه طراحی آموزشی خرد ارائه می‌شود. در بخش میدانی با بهره‌گیری از درس آزاد کتاب فارسی، به کار بستن مهارت‌های آموخته‌شده هنری دانش‌آموزان مورد آزمون عملی قرار می‌گیرد؛ به همین منظور تعداد هجده نفر از دانش‌آموزان دختر پایه هفتم مدرسه حضرت معصومه (س) قوچان انتخاب و از آنان خواسته شد در ساعت فرهنگ و هنر، به‌عنوان تمرین کاربردی هنر، به خوشنویسی و طراحی در صفحه درس آزاد کتاب فارسی بپردازند.

نتیجه گیری: یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تلفیق محتوای دو کتاب فارسی و هنر برخلاف باور ابتدایی نه‌تنها موجب محدودیت در فرآیند تدریس نیست بلکه با چالشی که می‌آفریند باعث نوآوری و تنوع در طراحی آموزشی و تسهیل فرآیند یاددهی-یادگیری می‌شود.

واژگان کلیدی: طراحی آموزشی، تلفیق محتوا، آموزش هنر، پایه هفتم، تربیت هنری، کتاب فارسی.

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2061669.1210=

The Effectiveness of the Seventh-Grade Culture and Art Teaching Method Using the Content of the Seventh-Grade Persian Textbook

شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــان ۱۴۰۴

Javad Nekonam
1. Department of Art Education, Farhangian UniversityTehran, Iran.

Sara Golietrabad
2. M.A. in Architecture, Art Teacher at the Ministry of Education, Quchan, Ira.

Received: 17/08/2025
Accepted: 27/08/2525
Page 44-67

Abstract

Problem statement: Education experts highlight that learning happens efficiently when paired with hands-on experience. Given that art education is fundamentally rooted in practice, engaging in tasks offers the prime chance for more profound understanding (Mandika, 2006).

In educational approaches, one highly effective technique to stimulate learners' engagement is turning concepts into hands-on activities and employing practical teaching. However, art education, in schools and learning institutions nowadays, is often undervalued, and within curriculum design, art lacks the recognition and importance it merits. In reality, art education is frequently viewed as a part of the curriculum—often leading school leaders to divert its scarce teaching time to address students' deficiencies in "core" subjects, like mathematics, science, or literature. Hence, discovering methods to teach art and highlight its significance is crucial.

A suitable instructional approach serves as a foundation for improving the quality of education. Numerous psychologists and educational experts argue that learning settings must be structured to allow each learner to participate based on their capacities. Although the educational material is accessible to everyone equally, it is the approach to teaching that truly matters. The success of a teacher is largely influenced by the choice of teaching strategies—strategies that engage the learner's intellect, create conducive learning environments, and enhance reasoning abilities and cognitive skills (Rahimimand & Abbaspour, 2016).

Considering that the importance and essential role of art education surpass the syllabus and embody a fundamental educational principle, throughout the whole education system, tackling this matter necessitates utilizing the strengths of all academic fields—especially the humanities, social sciences, and Persian language and literature.

Thus, this research is both relevant and crucial at this time. A practical method involves combining disciplines, like Persian Literature and Art, so that besides strengthening the significance of art education, learners also gain insight into the uses of the ideas they study. This unified approach inherently generates challenges, encourages creativity, nurtures artistic sensitivity, and ultimately improves students' educational success. Culture and Art constitutes a subject in the initial phase of secondary education, and exploring its thematic links with the Persian Literature textbook can enhance the educational experience while also uncovering points of convergence and beneficial interplay, between the two texts.

Research Objective: This research aims to employ the conceptual elements found in the 7th-grade Persian Literature textbook to enhance the teaching of content in the 7th-grade Culture and Art textbook.

Research Question: This research explores the impact of utilizing material from the Persian Literature textbook on improving the design and teaching of the 7th-grade Culture and Art class.

Researc Method: The approach used in this research is descriptive, analytical, and comparative. Data collection was conducted via library investigation, documentary materials, and field studies. The data underwent analysis. For the study, one edition of the 7th-grade Culture and Art textbook and one edition of the 7th-grade Persian Literature textbook, both issued in 2024 by the Ministry of Education, were chosen.

Initially, the tables of contents of both textbooks were reviewed. Then, similar subjects appropriate for merging were pinpointed. These subjects were evaluated, comparing their illustrative material. Drawing from the results and the studys narrow focus, a single sample micro-lesson plan on Culture and Art was created utilizing content from the Persian Literature textbook.

During the phase—the field study segment—students' utilization of acquired artistic techniques (art practice) was evaluated through the "Open Lesson" part of the Persian Literature textbook. To achieve this, 18 female 7th-grade pupils from Hazrat-e Masoumeh School (Quchan) were chosen. They were instructed, during the Culture and Art class period, to produce an illustration on the page of the "Open Lesson" in the literature textbook. Several of these creations were selected and examined. The number of participants (18 students) and the qualitative examination of their artworks were determined by the concept of saturation. Once theoretical saturation is achieved, further data—be it images, interviews, or fresh observations—produce recurring concepts and fail to add insights. Hence, the investigators restricted the sample size to this figure, which seems to ensure validity.

Conclusion: For a time, psychologists and education specialists have aimed to comprehend the process of learning and ways to hasten and enhance it. With numerous investigations, the range of influencing elements has led to differing conclusions about the success of various teaching approaches. Consequently, teachers typically do not concur on a teaching technique as being the best across all contexts.

This study utilized a method for textbook utilization to improve the efficiency of art education. Drawing on the material from the two textbooks, a single sample micro-lesson plan was created for one teaching session. The grade Culture and Art and Persian Literature textbooks were found to possess significant potential for conceptual and visual integration.

The research examined this combined approach from two angles. Initially, the theoretical material of the literature textbook served as a foundation for creating a plan. The results reveal that this approach works better for teaching material than for crafting student tasks. Subsequently, the visual aspects of the literature textbook were utilized to develop hands-on and creative activities in the Culture and Art course throughout the chapters. In the end, a micro-lesson plan was formulated consistent with the study's conclusions and framework.

Findings indicate that using these two textbooks together does not—as might be expected—confine teaching innovation or constrain assignment structuring. Instead, the difficulties arising from their combination foster overlap and offer a rich environment for nurturing students' creativity and artistic skills. For the hands-on segment, eighteen 7th-grade students from Hazrat-e Masoumeh School in Quchan engaged their literary knowledge by executing a creative task during the "Open Lesson" of the Persian Literature textbook. The results proved to be remarkably beneficial.

Overall, the findings demonstrate that this teaching approach not only ensures effective progression through instructional stages but also positively contributes to students' self-confidence and awareness of their artistic capabilities.

References:

Amini, M. (2005). Art education in the domain of schooling. Aiij Publishing.

Asgari, S., & Abbaspour, A. (2016). The impact of new teaching methods on students' creativity and academic achievement. Innovation and Creativity

in Human Sciences, 4(4), 119–142.
Bakhteyarian, M., & Akbari, M. (2015). The role of observation in contemporary art: Possibility and necessity of observation in the absence of form in visual, performing, and musical arts from Luhmann's perspective. Fine Arts – Performing Arts & Music, 20(2), 73–82.
Ferozani-Khob, M., & Benjouei, M. (2017). Examining the concept of colour from three perspectives: Effectiveness, expression of meaning, and symbolic–abstract interpretations. Conference on Research in Islamic and Historical Architecture and Urbanism.
Hajiani, E. (2000). A sociological analysis of national identity in Iran and a set of emerging hypotheses. National Studies Quarterly, 2(5), 192–228.
Heidari, E. (2016). A study of indigenous literature in Ali Ashraf Darvishian's short story collection Az In Velayat. International Conference on Oriental Studies, Persian Literature, and History.
Hosseinpour, S., & Jalali, P. (2019). The effectiveness of active teaching methods on students' creativity and self-esteem. Teacher Professional Development Quarterly, 4(4), 15–28.
Jamireh, J., & Direh, E. (2015). Investigating the effect of theatre education on learning life skills during adolescence in Bushehr. Theatre Quarterly, 62, 109–124.
Mahmoudi, S., & Asgari, Sh. (2018). National identity among adolescents and young adults. Pooyesh in Humanities Education, 3(10), 64–81.
Mendecka, G. (2006). Developing creativity through performing arts. High Ability Studies, 7(2), 151–156.
Moeineddini, M., Nadalian, A., & Merathi, M. (2014). Examining the concept and status of artistic style in folk art. Culture–Communication Studies, 15(27), 88–109.
Netaj-Majd, A., & Safari, E. (2020). A study of artistic indices in the clothing of the Kormanj ethnic group. New Achievements in Human Sciences Studies, 3(29), 105–117.
Organisation for Educational Research and Planning. (2024). Persian literature: Grade 7, first cycle of secondary school. School Textbooks Publishing Company.
Organisation for Educational Research and Planning. (2024). Culture and art: Grade 7, first cycle of secondary school. School Textbooks Publishing Company.
Rasouli, M., Gharabaghi, A., Safavi, M., & Haghtani, H. (2010). Psychometric evaluation (validity and reliability) of the Adolescent

مقدمه و بیان مسئله

مفهـوم آمـوزش و تربیـت هنری ناظـر بـر دو معنـای کاربـردی (عملـی) و نظـری در حـوزه پژوهشـی اسـت. تربیـت هنری هـم بـه معنـای تدریـس هنر، بـه یـک عمـل یـا فعالیـت اشـاره دارد؛ همچنیـن به‌عنـوان حـوزه‌ای تحقیقـی و پژوهشـی فرآینـد یاددهـی - یادگیـری در هنر را موردمطالعـه و بررسـی قـرار می‌دهـد. هـدف تربیـت هنری عبـارت اسـت از توانـا سـاختن دانش‌آمـوزان و هنرمنـدان بـه کسـب مهارت‌هـای مربـوط بـه بیـان و ابـراز هنرمندانـه، طراحـی، ارزش‌گـذاری و قدردانـی نقادانـه هنر و هنرمنـدان و نیـز کسـب آگاهـی از هنر و تاریـخ آن اسـت (امینـی، ۱۳۸۴).

متخصصـان تعلیـم و تربیـت اذعـان دارنـد زمانـی یادگیـری بـه بهتریـن نحـو انجـام می‌گیـرد کـه تـوأم بـا عمـل باشـد. چـون درس هنر تـوأم بـا عمـل اسـت؛ لـذا فعالیت‌هـای هنری بهتریـن فرصـت را بـرای یادگیـری بـهتر فراهـم می‌آورنـد (منديـکا، ۲۰۰۶).

در آمـوزش و شـیوه‌های نویـن تدریـس نیـز یکـی از بهتریـن راهکارهـای ایجـاد علاقـه در مخاطبـان، بـه عمـل درآوردن ایده‌هـا و آموزش‌هـای کاربـردی اسـت. بـا ایـن اوصـاف امـا امـروزه، هنر و تربیـت هنری در مـدارس و مراکـز آموزشـی چنـدان جـدی گرفتـه نمی‌شـود و در برنامه‌هـای درسـی، هنر از جایـگاه مناسـب و شایسـته‌ای برخـوردار نیسـت. در صحنـه عمـل، تربیـت هنری حتـی در شـکل محـدود و ناقـص خـود، به‌مثابـه پدیـدۀ آموزشـی بی‌اهمیتـی مطـرح اسـت کـه مدیـر مدرسـه، در صـورت ضرورت می‌توانـد بـرای جبران عقب‌ماندگـی درسـی دانش‌آمـوزان در دروس مهـم و اساسـی (ریاضیـات، علـوم و ادبیـات)، سـاعاتی از وقـت محـدود ایـن درس را گرفتـه و بـه دیگـر دروس اختصـاص دهـد. بنابرایـن بایـد راهکارهایـی بـرای ارائـه درس هنر و ابـراز اهمیـت آن اتخـاذ کـرد.

روش تدریـس مناسـب از مهم‌تریـن پایه‌هـای کیفیت‌بخشـی آمـوزش محسـوب می‌شـود. بسـیاری از روانشناسـان و مربیـان آموزشـی اعتقاددارنـد، موقعیـت یادگیـری بایـد چنـان سـازمان‌دهی شـود کـه هـر شـاگرد بـر اسـاس توانایی‌هـای خـود بـه فعالیـت بپـردازد. محتـوای آموزشـی چیـزی اسـت کـه در اختیـار همـه قـرار دارد، امـا چگونگـی تدریـس مهـم اسـت. موقعیـت معلـم درگـرو اسـتفاده شـیوه‌های تدریـس اسـت. روش‌هـای تدریـس بایـد به‌گونـه‌ای باشـد کـه ذهـن دانش‌آمـوز در آن فعـال باشـد. شرایـط یادگیـری را فراهـم کنـد، مهـارت ذهنـی و قابلیت‌هـای تفکـر را تقویـت کنـد (رحیمـی منـد و عباسـپور، ۱۳۹۵).

ازآنجاکـه ضرورت و اهمیـت آمـوزش و تربیـت هنری، رویکـردی فراتـر از برنامـه درسـی بـوده و روح حاکـم بـر کل نظـام آموزشـی اسـت؛ تبییـن ایـن موضـوع، اسـتفاده از ظرفیـت همـه حوزه‌هـای تربیـت و یادگیـری خصوصـاً علـوم انسـانی، مطالعـات اجتماعـی، زبـان و ادبیـات فارسـی و... را طلـب می‌نمایـد.

در همیـن راسـتا پژوهـش حـاضر ضروری می‌نمایـد و یکـی از راهکارهـای آن پیشـنهاد تلفیـق دروس ازجملـه ادبیـات فارسـی بـا هنر اسـت کـه می‌توانـد به‌عنـوان راه‌حلـی مطـرح شـود کـه علاوه بـر تأکیـد بیـشتر بـر جایـگاه درس هنر، دانش‌آمـوزان را بـا کاربـرد مفاهیـم آمـوزش داده‌شـده در عـالم واقعیـت و میـدان عمـل آشـنا می‌کنـد؛ ایـن فرآینـد بـا چالشـی کـه می‌آفرینـد به‌عنـوان یـک روش تدریـس فعـال، باعـث ایجـاد ذوق هنری و خلاقیـت می‌شـود و درنهایـت پیشرفـت تحصیلـی دانش‌آمـوزان را بـه همـراه دارد. کتـاب فرهنـگ و هنر از دروس مهـم و قابل‌توجـه مقطـع متوسـطه اول اسـت کـه بررسـی آن ازنظـر ارتبـاط محتـوا و مقایسـه آن بـا درس فارسـی ضمـن بهبـود بخشـی فرآینـد یادگیـری می‌توانـد نکاتـی را نیـز پیرامـون هم‌پوشـانی و تأثیـر مثبـت کتاب‌هـا بـر یکدیگـر آشـکار سـازد.

روش پژوهش

روش تحقیـق پژوهـش حـاضر توصیفی-تحلیلـی و تطبیقـی اسـت. جهـت گـردآوری اطلاعـات از منابـع کتابخانـه‌ای، اسـنادی و میدانـی استفاده‌شـده اسـت. داده‌هـا بـه روش کیفـی

تجزیه‌وتحلیل‌شده‌اند. جهت تطبیق، یک جلد کتاب فرهنگ و هنر و یک جلد کتاب فارسی در پایه هفتم دوره اول متوسطه انتشار سال ۱۴۰۳ آموزش‌وپرورش انتخاب‌شده است. در ابتدای تحقیق فهرست مطالب هر دو کتاب فرهنگ و هنر و فارسی پایه هفتم بررسی شد. آنگاه با مقایسه فهرست دو کتاب آن دسته از عناوینی که قابلیت تلفیق با یکدیگر را داشتند انتخاب‌شده و ضمن تحلیل و بررسی، محتوای مفهومی و بصری آن‌ها تطبیق داده شدند. سپس بر اساس داده‌های حاصل‌شده و دامنه محدود پژوهش، یک نمونه طراحی آموزشی خرد درس فرهنگ و هنر با بهره‌گیری از محتوای کتاب فارسی تدوین می‌شود. در گام سوم و بخش میدانی با استفاده از درس آزاد کتاب فارسی، به کار بستن مهارت‌های آموخته‌شده هنری توسط دانش‌آموزان (تمرین کاربردی هنر) مورد آزمون عملی قرار می‌گیرد؛ به همین منظور تعداد ۱۸ نفر از دانش موزان دختر پایه هفتم مدرسه حضرت معصومه(س) قوچان انتخاب و از آن‌ها در ساعت فرهنگ و هنر خواسته شد، به‌عنوان تمرین کاربردی هنر، به طراحی در صفحه درس آزاد کتاب فارسی بپردازند که درنهایت نمونه‌هایی از این آثار انتخاب و تحلیل‌شده‌اند. انتخاب تعداد حجم نمونه، ۱۸ دانشجو معلم و تجزیه‌وتحلیل آثار، به روش کیفی و مبتنی بر اشباع نظری بوده است. هنگامی‌که پژوهشگر به اشباع نظری[1] می‌رسد، به این معناست که با تصاویر، مصاحبه یا داده‌های بیشتر، ایده‌ها و مفاهیم تکراری دریافت خواهد کرد و داده‌های جدید، اطلاعات جدید و مفیدی را به او ارائه نمی‌کنند. بنابراین نگارندگان به همین تعداد از حجم نمونه و تصاویر بسنده و داده‌ها را تحلیل کرده‌اند که به نظر از روایی قابل قبولی برخوردار است.

پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌های نویسندگان حاضر، پژوهشی مستقیماً با این عنوان مشاهده نشد اما برخی تحقیقات مشابه که می‌توانست راهگشا باشد با شرح مختصری از یافته‌ها و نتایج آن‌ها در ادامه آورده شده است:

زهرا تازیکی و همکاران در تحقیقی با عنوان "تحلیل کتاب فارسی پایه هفتم در مقایسه با کتاب هنر ازنظر قابلیت‌ها و مهارت‌های ارتباطی" در بخش نتایج می‌نویسد: "بیش‌تر مباحث درسی کتاب فارسی در زمره برنامه درس پوچ و زائد قرار می‌گیرند و فاقد جذابیت‌های ادبی برای معلمان و دانش‌آموزان هستند. از سوی دیگر کتاب هنر پایه هفتم با توجه به مقتضیات بصری و محتوا، نسبت به کتاب فارسی قابلیت بیشتری ازنظر مهارت‌هایی ارتباطی دارد... بنابراین تلفیق محتوا می‌تواند ضمن تقویت جذابیت، تأثیر مثبت کتاب‌ها بر یکدیگر را آشکار می‌سازد" (تازیکی و همکاران، ۱۴۰۱: ۷۰).

تقی‌آبادی و همکاران در پژوهشی دیگر با عنوان "تحلیل محتوای کتاب فرهنگ و هنر پایه هفتم دوره اول متوسطه بر اساس الگوی خلاقیت گیلفورد" می‌نویسند: "هدف پژوهش حاضر بررسی جایگاه مؤلفه‌های خلاقیت در کتاب درسی فرهنگ و هنر پایه هفتم دور اول متوسطه است و نتایج حاصل نشان می‌دهد که محتوای این کتاب تأکید بیش‌ازحد به سطح حافظه شناختی و تفکر همگرا دارد و به تفکر واگرا و تفکر انتقادی در حد ضعیفی توجه نموده است" (تقی‌آبادی و همکاران، ۱۳۹۴). لذا از منظر پژوهندگان به نظر می‌رسد رویکرد تلفیق محتوای کتب در هنگام تدریس می‌تواند به‌عنوان یک مکمل آموزشی تا حدود زیادی کاستی‌ها را پوشش دهد.

طباطبایی صدر در پایان‌نامه خود با عنوان "تحلیل محتوای کتاب درس فرهنگ و هنر کلاس هفتم نظام آموزشی جدید آموزش‌وپرورش (متوسطه اول)" می‌نویسد: "با توجه به بررسی نتایجی که از فرضیه‌های پژوهش حاصل گردید، نقاط قوت کتاب عبارت‌اند از جذاب بودن تایپ کتاب، سازمان‌دهی مناسب مطالب با سن فراگیران، کیفیت تصاویر، بیان اهداف دروس به همراه توجه به حفظ میراث فرهنگی و همچنین کتاب راهنمای معلم جهت تدریس و... می‌باشد. نقاط ضعف کتاب نیز عبارت‌اند از عدم توضیح واژه‌ها و عدم توجه به هماهنگی بین مطالب کتاب با نیازهای واقعی دانش‌آموزان، همچنین عدم ارتباط بعضی از تصاویر با موضوعات مطرح‌شده می‌باشد. همچنین تمرینات انتخاب‌شده بیشتر جنبه دخترانه دارند و کمتر مناسب پسران بوده، غلط‌های املایی و ناهماهنگی حجم کتاب بازمان اختصاص‌یافته و عدم توجه به نبود فضا و مکان کارگاهی در مدارس مشاهده می‌گردد" (طباطبایی صدر، ۱۳۹۵) .

حسین پور و جلالی در نتایج پژوهشی با عنوان "میزان اثربخشی روش تدریس فعال بر خلاقیت و عزت‌نفس دانش‌آموزان" می‌نویسند: "دانش‌آموزانی که درس هنر را به روش فعال آموزش دیدند نسبت به دانش‌آموزان آموزش‌دیده

۱ theoretical saturation

بـا روش سـنتی، خلاقیـت بیـشتری داشـتند... معـلمان می‌تواننـد بـا ایجـاد چالـش در کلاس خلاقیـت دانش‌آمـوزان را پـرورش داده، تجربیـات یاددهـی ـ یادگیـری غنـی و شـادی را بـا پتانسـیل خلاقانـه خـود به‌صـورت سیسـتم‌های یادگیـری حمایتـی و یکپارچـه تـدارک ببینند"(حسـین پـور و جلالـی، ۱۳۹۸: ۲۵). به‌زعـم نویسـندگان تلفیـق دروس بـا یکدیگـر ازجملـه ادبیـات و هنر می‌توانـد به‌عنـوان یـک چالـش در کلاس، موجـب خلاقیـت بیـشتر دانش‌آمـوزان و غنـی شـدن فرآینـد یاددهی-یادگیـری شـود.

تحلیـل یافته‌ها و بحث

۱. تطبیـق محتـوای مفهومی کتاب فارسـی هفتم با کتاب فرهنگ و هنر

از منظـر مفهومـی بـا توجـه بـه بررسـی‌های انجـام شـده از میـان فصل‌هـای کتـاب فارسـی، درس‌هایـی کـه قابلیـت تطبیـق بیـشتری بـا دروس کتـاب فرهنـگ و هنر داشـتند انتخـاب شـدند؛ به‌نحوی‌کـه بتـوان در تدریـس درس هنر از آن‌هـا اسـتفاده نمـود. فصـول منتخـب و تطبیـق آن‌هـا بـه شرح جـدول ذیـل می‌باشـد کـه در ادامـه به‌تفصیـل در مـورد آن‌هـا سـخن گفته‌شـده اسـت (جـدول شماره ۱).

جدول شماره ۱. تطبیق محتوای مفهومی کتاب فارسی هفتم با کتاب فرهنگ و هنر پایه هفتم (منبع نگارندگان:۱۴۰۴)

Table 1. Matching the content of the Persian book with the seventh پایه culture and art book (Authors' source: ۱۴۰۴)

ردیف	فصول منتخب و عنوان درس مربوطه در کتاب فارسي	فصول منتخب و عنوان درس مربوطه در کتاب فرهنگ و هنر
۱	فصل اول: زیبایی آفرینش(درس دوم: چشمه معرفت)	فصل اول: آشنایی با طراحی(درس اول: مشاهده)
۲	فصل دوم: شکفتن(درس چهارم: با بهاری که می‌رسد از راه)	فصل سوم: عکاسی (درس سوم: نقطه تأکید)
۳	فصل ششم: ادبیات جهان(درس هفدهم: پیر دانا)	بخش پنجم: هنرهای نمایشی (درس چهارم: ماجراهای نمایشی)
۴	فصل ششم: ادبیات جهان (درس شانزدهم: آدم‌آهنی و شاپرک)	فصل دوم: نقاشی (درس چهارم: تضادهای رنگی)
۵	فصل چهارم: نام‌ها و یادها(درس دهم: کلاس ادبیات)	مجموع فصول (درس بیشتر بدانید: معرفی هنرمندان)

۱-۱- آشـنایی با طراحی (درس اول: مشاهده)

در فصـل اول کتـاب فرهنـگ و هنر (آشـنایی بـا طراحـی) بـا درس "مشـاهده" مواجـه هسـتیم کـه آن را ازنظـر محتوایـی بـا درس دوم کتـاب فارسـی "چشـمه معرفـت" تطبیـق داده‌ایـم. در درس مشـاهده بـا توصیـه به‌دقـت در محیـط پیرامونـی، دانش‌آمـوز را بـه دیدنـی کـه بـا دقـت همـراه اسـت و مشـاهده نـام دارد دعـوت می‌کنیـم. ایـن

نـوع مشـاهده ضمـن تقویـت مهـارت دیـدن و تربیـت بینایـی، می‌توانـد بـه تحریـک غریـزه آفرینندگـی و تولیـد هنری منجـر شـود. ادراك و تولیـد هنری، خـود فراینـدي از مشـاهده اسـت. مشـاهده، همان بهره‌منـدی از تمایـز و پـی بـردن بـه وجـود آن اسـت. سیسـتم هنر بـا مشـاهدهٔ خویـش، مـرز خـود را از غیـر هنر مشـخص کـرده و از محیـط جـدا می¬شـود. علاوه بـر ایـن، تمـام مشـاهده گـران فعـال در سیسـتم هنر، ازجملـه هنرمنـدان و مخاطبـان را نیـز در جهـت دلخـواه خویـش هدایـت و راهبـري می‌کنـد (بختیاریـان و اکبری، ۱۳۹۴: ۸۱). تقویـت مشـاهده، تفحـص در طبیعـت و محیـط پیرامـون، دانش‌آمـوزان را نسـبت بـه اهمیـت ایـن درس، نـگاه دقیـق و درک عـالم هسـتی آگاه می‌سـازد.

۱-۲- زیبایی آفرینش(درس دوم: چشـمه معرفت)

درس دوم کتـاب فارسـی بـا عنـوان "چشـمه معرفـت" بخشـی کوتـاه از کتـاب کویـر علـی شریعتـی آورده شـده کـه محتـوای آن مشـاهده

و غرقه شدن در شکوه و اعجاز طبیعت است که درنهایت ارجاع به خالق طبیعت و جهان هستی می‌دهد و با بیت زیر از سعدی به پایان می‌رسد:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار
هر ورقش دفتری است معرفت کردگار(سعدی)

علی شریعتی بر آن است که از راه تدبر در مظاهر آفرینش الهی و پدیده‌های بیرونی، با زبانی پراحساس و عاطفی ما را به شناخت آفریدگار فرابخواند؛ از راه پدیده‌های دیداری و محسوس به جلوه‌های جمال معنوی برسد؛ در طبیعت به دیدهٔ اعجاز نگریستن و جمال و جلال و شکوه پروردگار را به چشم دل دیدن و دعوت به بازخوانی و مطالعهٔ این درس بزرگ خلقت، پیام اصلی این متن است. ازاین‌رو باغ، صحرا و دشت را تماشاخانه و تفرجگاه پاک، معصوم و سرشار از صفا می‌داند که انسان را به خالق خویش پیوند می‌دهد.

بهره‌مندی از چنین زبان سرشار از احساس، عاطفه و تخیلی در محتواي تدریس این مبحث، دانش‌آموزان را علاوه بر اینکه به سمت مشاهده در کتاب خلقت سوق می‌دهد، با تحریك احساسات همراه است و نگرشی هنرمندانه‌تر را مي‌تواند در پي داشته باشد.

۱-۳- تطبیق

بر اساس آنچه گفته شد محتوای درس "چشمه معرفت" کتاب فارسی می‌تواند جهت تدریس درس "مشاهده" کتاب فرهنگ و هنر، به دانش‌آموزان مورداستفاده قرار گیرد. چراکه فصل مشترک هر دو مشاهده عمیق و ارتباط با طبیعت است. طبیعت همواره منشأ الهام و آفرینش برای هنرمندان بوده و یکی از گام‌های مؤثر تربیت هنری و زیبایی‌شناختی دانش‌آموزان نیز مشاهده در محیط طبیعت است. مشاهده، برداشت هنرمند از طبیعت است که ممکن است آن را به‌صورت طراحی ابراز کند. تصویر ۱ از کتاب هنر پایه هفتم، به‌خوبی مشاهده و دریافت هنرمند از طبیعت (گل) را در قالب طراحی و نقش بر یک کاشی هشت پر نشان می‌دهد(تصویر شماره ۱).

تصویر شماره ۱: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، آشنایی با طراحی، درس مشاهده (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی ،۱۴۰۳: ۳)

Figure 1. Grade 7 Culture and Art textbook, "Introduction to Design," Observation Lesson (Educational Research and Planning Organization, 1403: 3)

۱-۱- فصل سوم: عکاسی (درس سوم: نقطه تأکید)

فصل سوم از کتاب فرهنگ و هنر (عکاسی) درسی با عنوان "نقطه تأکید" دارد که به دلیل ارتباط محتوایی با درس چهارم از کتاب فارسی با عنوان «با بهاری که می‌رسد از راه» تطبیق داده‌شده است.

در درس نقطه تأکید، فن و هنر عکاسی به دنبال یافتن راهی نوین است که به¬وسیلهٔ آن، دانش‌آموزان بتوانند فهم و شناخت جدیدی از خود و دنیای پیرامون به دست آورند و افکار، نظر و شاید اعتقادات خود را به‌وسیلهٔ آن به تصویر بکشانند

و بـه مخاطبـان خـود برسـانند؛ درنهایـت، هـدف ایـن روش، پیـدا کـردن راهـی اسـت کـه بتـوان به‌وسـیلۀ آن، دانش‌آمـوزان را در شـناخت مسـتقیم و بی‌واسـطۀ جهـان هسـتی یـاری کـرد... شـناختی به‌واسـطه حضـور در طبیعـت و عکاسـی از سـوژه‌های مختلـف بـه بهانـه بهـاری کـه از راه آمـده اسـت همـراه بـا تأکیـد و تمرکـز بـر زیبایی‌هـای طبیعـت.

یقینـاً شـناخت جهـان هسـتی منجـر بـه شـناخت خـود می‌شـود... نقطـه آغـاز چنیـن شـناختی در سـنین نوجوانـی اسـت. نوجـواني نیـز چـون بهـار زیبـا، فصـل شـکفتن و يكي از مهم‌تریـن و حسـاس‌ترین مراحـل زندگـي و دورۀ پیچیـده‌ای از رشـد انسـان اسـت (رسـولی و همـکاران، ۱۳۹۸: ۲۵). دانش‌آمـوزان پایـه هفتـم کـه در آغـاز سـن نوجوانـی هسـتند بـه کمـک هنر عکاسـی و تمریـن نقطـه تأکیـد، می‌تواننـد مفاهیـم انتزاعـی چـون شـکوفایی، تمرکـز و امیـد را بـه تصویـر بکشـند.

۲-۲- فصـل دوم: شـکفتن(درس چهـارم: بـا بهـاری کـه می‌رسـد از راه)

درس چهـارم از کتـاب فارسـی هفتـم شـعری اسـت بـا عنـوان «بـا بهـاری کـه می‌رسـد از راه»، ایـن شـعر زیبـا مضمـوني امیدبخـش و مرتبـط بـا مفهـوم شـکفتن و جوانـه زدن دارد کـه عنـوان فصـل را نیـز شـامل می‌شـود. در ادامـه ابیاتـی از ایـن درس آورده شـده اسـت:

با بهـاری که می‌رسد از راه
سـبز شو، تازه شو، بهاری شو

مثل یک شـاخه گل، جوانه بزن
مثل یک چشمه‌سـار، جاری شو

زندگـی بر تو می‌زند لبخند
هسـت وقت شکفتنت امروز

بهتر از هر چه هسـت در دنیا
با خـدا راز گفتنت امروز (محمدجواد محبت)

۲-۳- تطبیق

بـر اسـاس آنچـه گفتـه شـد محتـوای درس "بـا بهـاری کـه می‌رسـد از راه" کتـاب فارسـی می‌توانـد جهـت تدریـس درس "نقطـه تأکیـد" در آمـوزش عکاسـی مورداسـتفاده قـرار گیـرد. چراکـه فصـل مـشترک هـر دو شـکفتن، امیـد، بهـار و ارتبـاط بـا طبیعـت اسـت. عکاسـی از مفاهیمـی ماننـد امیـد و شـکوفايي علاوه بـر اینکـه تمریـن بدیعـي نسـبت بـه متن اصلي درس شـکل می‌دهـد، ذهـن دانش‌آمـوزان را بـا مفهومـی انتزاعـی درگیـر کـرده و بدیـن گونـه دانش‌آمـوزان ضمـن یـافتن سـوژۀ موردنظـر در محیـط پیرامـون خـود، فرصـت تجربـۀ امیـد و شـکوفایی را در متن زندگـي افـراد واقعـی و طبیعـت پیـدا مي‌کننـد؛ ایـن امـر یقینـاً بسـیار اثربخش‌تـر از مفاهیـم تئوریکـی اسـت کـه در رابطـه بـا ایـن مضمـون می‌شـنوند یـا می‌خواننـد. تصویـر ذیـل به‌خوبـی بـر مفاهیـم امیـد، جوانـه زدن و شـکوفایی تأکیـد دارد (تصویـر شماره۲).

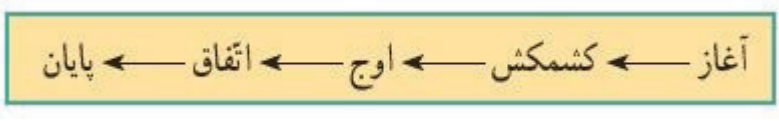
تصویـر شماره ۲: کتـاب فرهنگ و هنر هفتم، درس نقطـه تأکید، تأکید بر مضمون امید و شـکفتن (سـازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی ،۱۴۰۳: ۴۲)

Figure 2. Grade 7 Culture and Art textbook, “Point of Emphasis” lesson, highlighting the theme of hope and blossoming (Educational Research and Planning Organization, 1403: 42)

۳-۱- هنرهای نمایشـی (درس چهارم: ماجراهای نمایشی)

درس چهـارم از بخـش هنرهـای نمایشـی بـا عنـوان "ماجراهـای نمایشـی" کتـاب هنر، بـا داسـتان "پیـر دانـا" در کتـاب فارسـی هفتـم تطبیـق یافتـه اسـت. درس ماجراهـای نمایشـی ضمـن بیـان تفـاوت داسـتان و نمایـش بـه مهـارت در خلـق موقعیت‌هـای واقعـی و تخیلـی و ایفـای نقـش در نمایشـنامه می‌پـردازد. درس مذکـور می‌آمـوزد کـه نمایشـنامه نویسـان ماننـد دیگـر

نویسندگان ازجمله آن‌ها که داستان، رمان یا شعر می‌نویسند از پدیده‌های اطراف خود الهام می‌گیرند و با تکیه‌بر تخیل خویش به آفرینش ماجرایی دست می‌زنند؛ اما تفاوت اساسی آن‌ها با دیگر نویسندگان این است که نوشته‌شان باید روی صحنه اجرا شود. بنابراین، باید علاوه بر توانایی آفرینش داستان، به موقعیت‌نمایشی نیز توجهی ویژه کنند. نمایشنامه نویسان موقعیت‌های نمایشی خود را درون یک ماجرا یا داستان به وجود می‌آورند. هر ماجرا یا داستانی که با گفت‌وگو آغاز می‌شود، حتماً به کشمکش می‌انجامد؛ این کشمکش به اوج می‌رسد و به‌اتفاق ختم می‌شود. نمودار ذیل به‌خوبی فرآیند شکل‌گیری یک موقعیت‌نمایشی را نشان می‌دهد(نمودار ۱).



نمودار۱: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، درس ماجراهای نمایشی، فرآیند خلق یک موقعیت‌نمایشی (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۱۲۵)

Diagram 1. The process of creating a dramatic situation, Dramatic Adventures lesson (Educational Research and Planning Organization, 1403: 125)

قرار گرفتن دانش‌آموزان در یک موقعیت‌نمایشی، هم یک روش مناسب و مؤثر برای تدریس است و از سوی دیگر فرصتی ارزشمند برای آموختن مهارت‌های زندگی است. بنابراین فرآیند خلق یک موقعیت‌نمایشی باید به‌خوبی برای دانش‌آموزان تشریح و تمرین شود.

۳-۲- فصل ششم: ادبیات جهان(درس هفدهم: پیر دانا)

پیر دانا داستانی کوتاه که متن آن قابلیت خوبی برای اجرای نمایش و ایفای نقش توسط دانش‌آموزان را دارد. شگردی که نویسنده در این داستان از آن سود برده، به‌کارگیری «الگوی حل مسئله» و مسئله آفرینی در فرایند حوادث است. این ویژگی سبب گیرایی و کشش اثر شده است. درمجموع محتوای داستان به مفاهیمی دیگر چون مشورت، تفکر انتزاعی(تجزیه‌وتحلیل، برنامه‌ریزی و تصمیم‌گیری صحیح) و تکریم بزرگان نیز اشاره دارد که خود از مهم‌ترین مهارت‌های زندگی امروز هستند.

یادگیری مهارت‌های زندگی در نسل نوجوان احساس کفایت، توانایی، مؤثر بودن، غلبه کردن و توانایی برنامه‌ریزی، رفتار هدفمند و متناسب با مشکل را به وجود می‌آورد. پژوهش‌های متعدد نشان داده است که مهارت‌های زندگی درزمینهٔ توانمندسازی اجتماعی و فردی، اثر مستقیم دارد(جمیره و دیره، ۱۳۹۴: ۶۱ و۶۲).

۳-۳- تطبیق

بر اساس آنچه گفته شد روایت "پیر دانا" از کتاب فارسی، می‌تواند به هنگام تدریس درس "ماجراهای نمایشی"، با رویکرد مشترک بازی و ایفای نقش در قالب نمایش به کار گرفته شود. دانش‌آموزان پس از خوانش این متن، باید عناصری چون زاویهٔ دید؛ شخصیت‌های داستان و ویژگی‌های هر یک؛ درون‌مایه یا محتوای داستان را از راه گفت‌وگو و تحلیل اثر توضیح دهند. سپس با گروه‌بندی و ایفای نقش در این نمایش مهارت‌های زندگی چون مشورت، حل مسئله، بهبود روابط بین فردی، تفکر انتزاعی و تکریم بزرگان را در موقعیت واقعی تمرین کنند.

ایفای نقش، به‌خصوص در مورد مهارت‌هایی که اجرای آن‌ها در محیط‌های واقعی زندگی اضطراب‌آور است، بسیار مفید و باارزش است زیرا به نوجوان، فرصت بیرون ریزی چیزهایی را می‌دهد که هرگز در جهان واقعی امکان یا اجازهٔ آن برای او فراهم نمی‌شود. (همان: ۶۲).

۴-۱- فصل دوم: نقاشی (درس چهارم: تضادهای رنگی)

درس چهارم از فصل دوم کتاب فرهنگ و هنر با عنوان "تضادهای رنگی" با درس شانزدهم کتاب فارسی با عنوان "آدم آهنی و شاپرک" تطبیق یافته است. فصل مشترک این دو درس تضاد و دوگانگی است که به کمک حواس درک می شوند.

درس تضادهای رنگی از رنگ‌های متضاد- مکمل سخن می‌گوید. رنگ‌ها اولین چیزهایی هستند که همراه با فرم و شکل، در محیط پیرامونی ادراک می‌شوند و تأثیرات روانشناسی زیادی بر انسان می‌گذارند؛ همانند نور و تأثیرات آن.

رنگ عنصر مهم دیگری است که مستقیماً بر احساسات مردم تأثیر می‌گذارد و می‌تواند احساس سلامتی، سرخوشی،

ناراحتـی، انفعـال یـا فعـال بـودن را ایجـاد کنـد. ایـن تأثیـر می‌توانـد به‌خوبـی عملکـرد افـراد را افزایـش یـا کاهـش دهـد؛ رنـگ قسـمتی از خـودآگاه، نیمـه خـودآگاه و ناخودآگاه ماسـت و مـا بـا دریافـت آن در رفتارمـان از خـود واکنـش نشـان می‌دهیـم. ایـن واکنش‌هـا فقـط روانـی یـا ادراکـی نیسـتند بلکـه ممکـن اسـت جنبـهٔ فیزیولوژیـک هـم داشـته باشـند؛ ازایـن‌رو رنـگ در کامل‌تریـن تعریـف، پدیـده¬ای (مربـوط بـه روان‌شناسـی فیزیولوژیـک) اسـت کـه در مغـز و روان مـا ایجـاد می‌شـود و خـارج از ذهـن مـا رنـگ مفهومـی نخواهـد داشـت. (فروزانـی و بنجویـی، ۱۳۹۶: ۱۰).

آشـنایی دانش‌آمـوزان بـا انـواع رنگ‌هـا و کاربـرد آن‌هـا می‌توانـد ابـزاری قـوی جهـت بیـان احساسـات و عواطـف آن‌هـا باشـد. شـناخت رنگ‌هـای گـرم و سرد و مکمـل می‌توانـد در انتقـال مفاهیـم انتزاعـی نقـش بسـزایی را ایفـا کننـد.

تصویر شماره۳: کتاب فارسی هفتم، درس "آدم آهنی و شاپرک"، مفهوم متضاد- مکمل (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی،۱۴۰۳: ۱۴۲)

Figure 3. Grade 7 Persian textbook, "The Iron Man and the Butterfly," concept of opposite–complementary (Educational Research and Planning Organization, 1403: 142)

۲-۴- فصـل ششـم: ادبیـات جهـان (درس شـانزدهم: آدم‌آهنـی و شـاپرک)

درس «آدم‌آهنـی و شـاپرک» در فارسـی هفتـم بـا رمـز و نمـاد تعریـف می‌شـود. آدم آهنـی به‌عنـوان مظهـر جامعـه ماشـینی عصر جدیـد نمـاد آدم‌هـای بی‌احسـاس و ماشـین زده امـروز اسـت کـه عاطفـه را درک نمی‌کنـد، نسـبت بـه مسـائل اطـراف خـود بی‌تفـاوت اسـت و بـه تعبیـر بـهتر نمی‌توانـد عاشـق شـود. ایـن موجـود آهنیـن به‌درسـتی بـا رنـگ سرد آبـی نشـان داده‌شـده اسـت و در مقابـل شـاپرک، نمـاد انسـان‌های مهربـان و دلسـوز اسـت کـه سـعی در کمـک بـه دیگـران دارد و مظهـر عشـق و محبـت اسـت و بـا رنـگ گـرم نارنجـی تصویـر شـده اسـت. در ایـن داسـتان درنهایـت ایـن موجـود بی‌احسـاس، یعنـی آدم‌آهنـی در اثـر محبـت و عشـق‌ورزی یـک شـاپرک تغییـر رفتـار می‌دهـد.

در ایـن اثـر نقاشـی، هماهنگـی آگاهانـه بیـن فـرم و محتـوا وجـود دارد. تضـاد در فـرم بـا اخـتلاف دو رنـگ سرد و گـرم و مکمـل آبـی و نارنجـی نشـان داده‌شـده و تضـاد در محتـوا هـم بـر اسـاس رفتـار دو شـخصیت آدم آهنـی(مظهـر بی‌احساسـی) و شـاپرک (مظهـر عشـق و محبـت) در داسـتان به‌خوبـی بـه تصویـر کشـیده شـده اسـت(تصویر شماره ۳).

۳-۴- تطبیق

بـر اسـاس آنچـه گفتـه شـد محتـوای درس "آدم آهنـی و شـاپرک" کتـاب فارسـی می‌توانـد جهـت تدریـس درس "تضادهـای رنگـی" بـا محتـوای مـشترک مفهومـی متضـاد- مکمـل مورداسـتفاده قـرار گیـرد. تضـاد و تقابلـی در ظاهـر امـا مکملـی کـه در باطـن اسـت. جهـان هسـتی در ظاهـر پـر از عنـاصر متضـاد اسـت امـا درواقـع بـودن آن‌هـا بـرای بقـای جهـان هسـتی ضروری اسـت زیـرا مکمـل و تـداوم بخـش یکدیگرنـد چـون شـب و روز، دریـا و خشـکی، سرمـا و گرمـا، خیـر و شر و... و ازجملـه در عالم هنر و ادبیـات بسـیاری از مفاهیـم بصری و ادبـی بـا عـنصر تضاد تبییـن می‌شـوند و بـه کمـک حـواس ادراک می‌شـوند. دانش‌آمـوزان می‌تواننـد بـا اسـتفاده از مبانـی تجسـمی آموخته‌شـده در درس تضادهـای رنگـی هنر چـون مبحـث رنگ‌هـای گـرم و سرد، رنگ‌هـای تیـره و روشـن و تضـاد رنگ‌هـای مکمـل چـون آبـی و نارنجـی، تصاویـر ذهنـی و یـا موجـود کتـاب را بنـا بـر برداشـتی کـه از شـخصیت‌های داسـتان آدم آهنـی و شـاپرک دریافته‌انـد ترسـیم و رنگ‌آمیـزی کننـد.

۵-۱- مجموع فصول (درس بیشتر بدانید: معرفی هنرمندان)

در کتاب فرهنگ و هنر درس خاصی که به معرفی مشاهیر و هنرمندان به‌طور ویژه بپردازد وجود ندارد و جای خالی آن بسیار مشهود است؛ اما به‌طور پراکنده درمجموع فصل‌های کتاب در بخشی به نام "بیشتر بدانید" به تفکیک و متناسب با هر بخش، به معرفی مشاهیر آن رشته هنری اشاره‌شده است که با فصل چهارم کتاب فارسی با عنوان "نام ها و یادها" قابل تطبیق است. معرفی این هنرمندان و مشاهیر و آثار آن‌ها به دانش‌آموزان با هدف پاسداشت هویت ملی و خاطره جمعی یک قوم کاملاً ضروری می‌نماید.

در تصویر ذیل از بخش "بیشتر بدانید" کتاب هنر هفتم، به بهانه معرفی هنرمند عکاس، آقا رضا اقبال السلطنه (۱۳۰۷-۱۲۵۹ه.ق) نخستین عکّاس حرفه‌ای ایران و عکاس‌باشی مخصوص ناصرالدین‌شاه، حکیم و فیلسوف نامدار عهد قاجار، حاج ملاهادی سبزواری نیز معرفی شده است(تصویر شماره ۴).

تصویر شماره ۴: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، بخش بیشتر بدانید: معرفی هنرمندان و مشاهیر (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۴۲)

(حاج ملاهادی سبزواری، عکس از آقا رضا؛ نخستین عکاس حرفه‌ای ایران، ۱۲۸۴ ه.ق، سبزوار، آلبوم خانه گلستان)

Figure 4. Grade 7 Culture and Art textbook, "Learn More" lesson: Introducing artists and notable figures

(Hajj Molla Hadi Sabzevari; photograph by Agha Reza, the first professional photographer of Iran, 1284 AH, Sabzevar, Golestan House Album) (Educational Research and Planning Organization, 1403: 42)

ضرورت دارد که در اسناد و مدارك و کتاب‌های درسی به همهٔ جوانب و ابعاد هویت ملی ازجمله معرفی مشاهیر علمی و ادبی و هنری به‌صورت تمام و کمال توجه شود. زیرا هنر و هنرمند... می‌تواند به‌عنوان یکی از شاخصه‌های هویت و به‌ویژه هویت فرهنگی و معنوی، موجبات رشد و ارتقاء تمدن و فرهنگ جوامع را فراهم آورند (محمودی و عسگری، ۱۳۹۷: ۶۵).

۵-۲- فصل چهارم: نام‌ها و یادها (درس دهم: کلاس ادبیات)

فصل نام ها و یادها کتاب فارسی شامل سه درس ازجمله درس کلاس ادبیات است که در آن به معرفی مشاهیر علمی، ادبی و فرهنگی چون محمود حسابی، پروین اعتصامی، نیما یوشیج، کاظمی آشتیانی و... پرداخته‌شده است. زنده نگذاشتن نام و اندیشه و آثار این بزرگان می‌تواند برای دانش‌آموزان افق فکری و الگو بسازد تا هیچ‌گاه هویت قومی و ملی خود را فراموش نکنند و بر ایرانی بودن خود ببالند.

امروزه هویت ملی یکی از جامع‌ترین بخش‌های هویت جمعی است که احساس تعلق، وفاداري و گرایش به آن، از ضرورت‌های انکارناپذیر در هر جامعه‌ای است. امروزه این مفهوم به‌اندازه‌ای اهمیت پیدا کرده است که هویت ملی را زیربنای سایر هویت‌ها می‌دانند(حاجیانی، ۱۳۷۹).

مدرسه کانون اصلی هویت بخشی به دانش‌آموزان است که بخشی از آن در معرفی مفاخر، اندیشه‌ها و آثار آن‌ها تجلی می‌یابد. به همین منظور بخش‌هایی از درس دهم کتاب فارسی با عنوان مرواریدی در صدف و زندگی حسابی، با تصویری از پروین اعتصامی و محمود حسابی به معرفی آن‌ها می‌پردازد (تصویر شماره ۵).

تصاویر شماره ۵: کتاب فارسی هفتم، نام ها و یادها، درس دهم کلاس ادبیات، معرفی مشاهیر (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی،۱۴۰۳: ۸۸)

Figure 5. Grade 7 Persian textbook, Names and Memories, Lesson 10 of the Literature section, introducing notable figures (Educational Research and Planning Organization, 1403: 88)

۵-۳- تطبیق

در راستای توجه به هویت ملی، می‌توان از الگو و محتوای مباحثی که در کتاب فارسی در فصل چهارم «نام‌ها و یادها» به کار گرفته‌شده، در درس "بیشتر بدانید" فرهنگ و هنر نیز بهره برد. به‌نحوی‌که مشاهیر هنرمند و بومی هر ناحیه را همراه با آثاری که خلق نمودند، به دانش‌آموزان معرفی کرد و حتی در صورت امکان کلاس را با حضور در موزه یا بنای یادبود این هنرمندان و مشاهیر برگزار کرد. البته در کتاب فرهنگ و هنر تنها در بخش کوتاهی به نام "بیشتر بدانید" به این مهم پرداخته‌شده که شایسته است توسعه یابد. واضح است که اجرای چنین برنامه‌ای علاوه بر ایجاد انگیزه در دانش‌آموزان برای شناخت هنرمندان و پاسداشت آثار آن‌ها به‌عنوان الگوی موفق، در شکل‌گیری روحیهٔ خودباوری و هویت ملی آن‌ها نیز تأثیرگذار خواهد بود.

۲. تطبیق محتوای بصری کتاب فارسی پایه هفتم با کتاب فرهنگ و هنر

دو کتاب فارسی و هنر پایه هفتم، به‌جز تطبیق محتوای مفهومی آن‌ها که در صفحات قبلی، شرح آن رفت از منظر محتوای بصری نیز قابلیت تطبیق دارند. به‌عبارت‌دیگر می‌توان از محتوای بصری کتاب فارسی مستقیماً جهت طراحی آموزشی و تدریس دروس هنر چون طراحی، خوشنویسی و هنرهای آوایی استفاده کرد. مطالعه و تطبیق این قسمت به شرح جدول ذیل می‌باشد که در ادامه به‌تفصیل بدان پرداخته‌شده است(جدول شماره ۲).

جدول شماره ۲: تطبیق محتوای بصری کتاب فارسی هفتم با کتاب فرهنگ و هنر هفتم(منبع نگارندگان: ۱۴۰۴)

Table 2. Adaptation and use of visual content from Persian textbooks in designing art assignments (Authors' source, 1403)

ردیف	فصول منتخب و عنوان درس مربوطه در کتاب فارسي	فصول منتخب و عنوان درس در کتاب فرهنگ و هنر
۱	فصل سوم: سبک زندگی (درس ششم: قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟) مجموعه فصول: ظرفیت‌های بصری حواشی و آرایه‌های تزیینی کتاب	فصل اول: آشنایی با طراحی (درس دو تا چهارم: نقطه، خط در طراحی و بافت)
۲	فصل اول: زیبایی آفرینش (درس روان‌خوانی: کژال)	فصل دوم: نقاشی (درس دوم و سوم: رنگ‌های اصلی و فرعی)
۳	مجموعه فصول: نثر و شعر	بخش چهارم: هنرهای آوایی و خوشنویسی(درس دوم: نوا (ملودی))

۲-۱- آشنایی با طراحی (نقطه، خط و بافت)

محتوای بصری موجود در درس ششم کتاب فارسی با عنوان "قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟" را با درس دوم تا چهارم از فصل اول کتاب فرهنگ و هنر (آشنایی با طراحی) با عنوان نقطه، خط در طراحی و بافت، تطبیق یافته است. در این دروس از کتاب هنر با مفهوم بافت که خود تلفیقی از نقطه و خط است آشنا می‌شویم. سطح اشیا بر اساس جنسیت خود (چوب، شیشه، سفال و...) شکل و ظاهر خاصی دارد که به آن بافت می‌گویند. بافت علاوه بر اینکه به زیبایی کار کمک می‌کند از یکنواختی اثر نیز می‌کاهد. به‌طورکلی بافت بر دو نوع است:

الف) بافت لامسه‌ای: این نوع بافت علاوه بر اینکه دیده می‌شود، با لمس کردن نیز حس می‌شود. در بافت لامسه‌ای به‌طور مستقیم از سطوح بافت‌دار برای اثر هنری استفاده می‌شود. اهمیت این بافت بیشتر در هنرهایی که ملموس هستند مانند نقش برجسته، مجسمه‌سازی، معماری و تزیینات آن دیده می‌شود.

ب) بافت بصری، این نوع بافت به دو صورت است:

حالت اول بافت تصویری: این بافت با ترسیم و شبیه‌سازی از شکل‌ها و استفاده از تصاویر واقعی ایجاد می‌شود. این بافت حس لمس کردن اشیای واقعی را در ما پدید می‌آورد.

حالت دوم بافت ترسیمی: با تکرار و ترکیب نقطه، خط، سطح، رنگ و... به‌صورت منظم یا نامنظم به دست می‌آید. به نمونه تصویر ذیل دقت کنید(تصویر شماره ۶).

تصویر شماره ۶: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، آشنایی با طراحی، درس نقطه، خط و بافت (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۱۴)

Figure 6. Grade 7 Culture and Art textbook, "Introduction to Design," lesson on dots, lines, and textures (Educational Research and Planning Organization, 1403: 14)

۲-۲-فصل سوم: سبک زندگی (درس ششم: قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟)

درس ششم از کتاب فارسی با عنوان "قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟" داستان بسیار زیبایی است از زبان اول شخص که به نظر دانش‌آموز نوجوانی نقل می‌شود. او با خود فکر می‌کند قلب کوچک خود را باید به چه کسی بدهد یعنی به چه کسی را باید در قلب خود جا دهد تا از همه بهتر باشد؟ از خانواده گرفته تا اقوام و خویشان و محله و شهر و... همه را جا می‌دهد اما قلبش پر نمی‌شود و درنهایت به این نتیجه می‌رسد که قلب آدمی به وسعت دریا و بیکران است و جای همه آدم‌های خوب و مهربان است... این داستان در قالب تصویر شماره ۷ به‌خوبی تصویرگری شده است؛ یک نقاشی ذهنی که با عناصر واقعی یک فضای رؤیایی و خیالی را ترسیم می‌کند. در این اثر از عناصر ناب بصری چون نقطه، خط، بافت ترسیمی و رنگ به‌خوبی استفاده‌شده است(تصویر شماره ۷).

تصویر شماره ۷ : کتاب فارسی هفتم، درس؛ قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟ نقاشی خیالی با عناصر واقعی و تداعی خط و نقطه و بافت ترسیمی و رنگ (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۵۱).

Figure 7. Grade 7 Persian textbook, poem "To Whom Should I Give My Little Heart?"—imaginary drawing with real elements; associations of line and dot, graphic texture, and color (Educational Research and Curriculum Planning Organization, 1400: 51)

۲-۳-تطبیق

همان‌طور که ذکر آن رفت از محتوای بصری درس "قلب کوچکم را به چه کسی بدهم؟" کتاب فارسی به‌خوبی می‌توان در تدریس عناصر بصری چون نقطه و خط و بافت و رنگ بهره برد. به‌عنوان تمرین کاربردی می‌توان از دانش‌آموزان خواست از الگوهای متنوعی که در مبحث بافت آموخته‌اند، متناسب با هر قسمت از تصویر، بافت خاصی را به کار ببرند؛ این مسئله باعث می¬شود تکالیفی که در کلیت یکسان اما در جزییات متفاوت‌اند با تصاویر متنوعی در کلاس عرضه شوند. این تصویر (شماره ۷) از ظرفیت خوبی برای به‌کارگیری انواع بافت های ترسیمی با رنگ و ترکیب مواد برخوردار است.

ذکر این نکته نیز ضروری می‌نماید که در بخشی از حواشی و آرایه‌های سراسر کتاب فارسی نیز با هدف صفحه‌آرایی به‌وضوح از انواع بافت های بصری و ترسیمی با خط و نقطه بهره برده شده است که توجه دانش‌آموزان به آن‌ها نیز در آموزش بافت بسیار مؤثر است(تصویر شماره ۸).

تصویر شماره ۸ : کتاب فارسی هفتم، صفحه‌آرایی با انواع بافت ترسیمی(سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۷۸)

Figure 8. Page layout of a Persian textbook containing various graphic textures (Curriculum Planning and Research Organization, 1400: 78)

۳-۱- فصل دوم: نقاشی (درس دوم و سوم: رنگ‌های اصلی و فرعی)

محتوای بصری موجود در فصل زیبایی آفرینش، درس "روان‌خوانی: کژال" از کتاب فارسی هفتم با فصل نقاشی؛ دروس دوم و سوم: رنگ‌های اصلی و فرعی، تطبیق یافته است.

دروس دوم و سوم از فصل نقاشی، به شناخت رنگ‌های اصلی و فرعی و تضاد رنگی می‌پردازد. این دروس با هدف شناخت دایره رنگ و رنگ‌های اصلی و فرعی و مکمل است. با شناخت قابلیت رنگ‌های اصلی و فرعی و ترکیب آن‌ها با رنگ‌های سیاه‌وسفید خلاقیت هنری دانش‌آموزان افزون می‌شود. از سوی دیگر هر دانش‌آموز می‌تواند چگونگی استفاده از رنگ‌های خالص و اصلی در میراث فرهنگی و هنری و نحوه استفاده از آن در آثار هنرمندان را موردمطالعه قرار می‌دهد(تصویر شماره ۹).

تصویر شماره۹: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، نقاشی؛ درس تضادهای رنگی، کتاب فرهنگ و هنر پایه هفتم (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۲۶)

Figure 9. Grade 7 Culture and Art textbook, Painting Unit—Color Contrasts lesson (Educational Research and Planning Organization, 1403: 26)

۲-۳-فصل اول: زیبایی آفرینش (درس روان‌خوانی: کژال)

درس روان‌خوانی فارسی هفتم در فصل اول، با مجموعه تصویرگری داستان "کژال" کتاب فارسی همراه است. کژال، داستان کوتاهی از طاهره ابید است. درون‌مایهٔ این داستان بر مقاومت و ایستادگی در برابر تهاجم بدخواهان و جان‌فشانی کردن برای حفظ خانه، همنوع، سرزمین و دفاع از هستی انسان، تأکید دارد. نثر داستان، یکدست و روان است. نویسنده در چند مورد از گویش کردی بهره گرفته و افزون بر انتخاب نام، برخی از ترکیب و جمله‌ها را به همان گویش آورده و ضمن قرار دادن داستان در فضایی پاک و سرشار از جوانمردی، عطوفت و صفا، رنگ بومی و محلی خاصی به آن بخشیده است. از منظر بصری نیز تصویرگر کتاب، به‌خوبی از رنگ‌های سبز و قرمز بهره برده است(تصاویر ۱۰ و ۱۱).

تصویر شماره ۱۰: کتاب فارسی هفتم، داستان کژال (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۲۸-۲۳)

تصویر شماره ۱۱: کتاب فارسی هفتم، داستان کژال (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۲۸-۲۳)

Figure 10. Grade 7 Persian textbook, "The Story of Kajal" (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 23–28)

Figure 11. Grade 7 Persian textbook, "The Story of Kajal" (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 23–28)

۳-۳- تطبیق

در فصل نقاشی و شناخت رنگ، ضمن تدریس مباحث رنگ‌شناسی می‌توان کاربرد انواع رنگ‌ها در فرهنگ بومی و قومی را در جغرافیای ایران ارائه کرد. در این تصاویر استفاده از رنگ‌های اصلی چون سبز و قرمز که رنگ‌های متضاد-مکمل هستند را می‌توان مشاهده کرد(تصاویر ۱۰ و ۱۱). داستان کژال با رنگ و بوی بومی کردی فضایی مهیا می‌کند که بتوان مبانی رنگ‌ها را در تصاویر آن پیاده‌سازی کرد و تصاویر مجدداً توسط شاگردان بازگردانی شوند. با توجه به بستري كه موضوع اين پژوهش در آن مطرح‌شده است مي‌توان در بازآفريني تصاوير اين درس مطابق با فرهنگ بومي هر بوم و سرزمینی تطبیق داد؛ همچنین علاوه بر استفاده در طرح تكاليف، مباني هنرهاي دستي به‌خصوص نساجي و پوشاك اقوام را نيز در محتواي تدريس دخیل کرد(تصاویر ۱۲ و۱۳).

تصویر شماره ۱۲: کتاب فارسی هفتم، داستان کژال (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۲۸-۲۳)

Figure 12. Grade 7 Persian textbook, "The Story of Kajal" (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 23–28)

تصویر شماره ۱۳: کتاب فارسی هفتم، داستان کژال (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۲۸-۲۳)

Figure 13. Grade 7 Persian textbook, "The Story of Kajal" (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 23–28)

در ایران امروزی اقوام مختلف ایرانی با توجه به فرهنگ‌ها، آداب‌ورسوم خاص و اقلیم خود دارای پوشاک زیبایی هستند. زنان روستایی، ایلاتی و عشایری برای ایجاد تنوع و خوشایندی، اغلب به ترکیب رنگ‌های شاد روی آورده‌اند. اغلب، پوشاک کردهای غرب کشور شبیه به هم است. پیراهن آستین «سُرانی «که دور مچ یا بازو پیچیده می‌شود، کت‌های مردانه از نوع دو جیب بر روی سینه، شلوار «جافی» و شالی دور کمر روی پیراهن جوراب‌های پشمی رنگارنگ و نوعی پاپوش به نام «گیوه» شب‌کلاهی که دور آن دستمالی ریشه‌دار می‌پیچند از عناصر پوشاک مردان است. پوشاک زنان کرد از شلوار پرچین و پف‌دار که در مچ پا جمع می‌شود، پیراهن بلند با آستین سُرانی و جلیقه‌ای سکه دوزی شده و رنگارنگ تشکیل می‌شود (تسلیمی و همکاران، ۱۳۹۵).

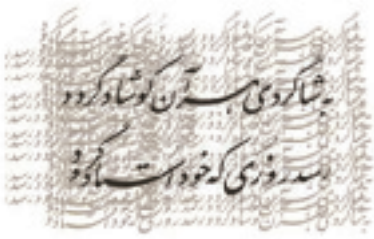
با توجه به انعطافی که تلفیق و آموزش درس هنر و ادبیات دارد پیشنهاد می‌شود معلم و دانش‌آموزان در بسیاري از نواحي، متن درس را به گویش‌های خاص آن منطقه بازگردانی کنند تا ضمن پرداختن به جوانب هنری(رنگ، فرم، نقش و...) در عرصهٔ فرهنگی و احیای میراث معنوی نیز محتوایی هدفمند ارائه شود.

۴-۱- بخش چهارم: هنرهای آوایی و خوشنویسی

محتوای بصری موجود درمجموع شعر و نثر کتاب فارسی با بخش هنرهای آوایی و هنر خوشنویسی کتاب فرهنگ و هنر تطبیق یافته است. استفاده از مجموعه اشعار و نثرهای کتاب فارسی علاوه بر اینکه مستقیماً می‌توانند در تمرینات سطر نویسی و خوشنویسی دانش‌آموزان مورداستفاده قرار گیرند، می‌توانند در تمرینات تلفیقی خوشنویسی، هنرهای آوایی و مبحث بافت در موسیقی به کار روند.

منظور از بافت در موسیقی، اجرا و شنیدن هم‌زمان یک یا چند صداست که توسط مخاطب شنیده می‌شود و بافت تک‌صدایی یا بافت چندصدایی نامیده می‌شود. اگر این صداها طوری کنار هم چیده شوند که دارای شکلی قابل شناخت باشند و ما با شنیدنشان بتوانیم آن‌ها را دنبال یا زمزمه کنیم، می‌توان گفت که در حال شنیدن یک لحن یا ملودی(نوا) هستیم. از نمونه تمرینات برای بافت این است که می‌توان در جدولی برای دو گروه یک بیت در نظر گرفت، گروه اول شروع به همخوانی مصرع اول می‌کنند و زمانی که به میانهٔ مصرع اول رسیدند، گروه دوم شروع به خواندن مصرع دوم می‌کنند. قسمت‌هایی که دو گروه باهم می‌خوانند و صدایشان ترکیب می‌شود، ایجاد بافت می‌کند. برای درک بهتر موضوع می‌توان همان بیت را خوشنویسی کرد و در اختیار دانش‌آموزان قرار داد و از آن‌ها خواست همان‌گونه که گروه دوم روی صدای گروه اول شروع به خواندن کردند، مصرع دوم از وسط مصرع اول شروع شود و قسمتی از مصرع دوم و اول روی‌هم قرار گیرد و ایجاد بافت کند. در این تمرین می‌توان از ابیات کتاب فارسی مستقیماً استفاده کرد (تصویر شماره ۱۳).

گروه اول	نوایی	نوایی	نوایی	نوایی	همه با وفاییه تو گل بی‌وفایی
گروه دوم	سکوت	سکوت	سکوت	سکوت	نوایی نوایی نوایی نوایی همه با وفاییه تو گل بی‌وفایی



تصویر شماره ۱۳: کتاب فرهنگ و هنر هفتم، طراحی تمرین، تشکیل بافت آوایی در تلفیق با هنر خوشنویسی(سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۱۱۴)

Figure 13. Grade 7 Culture and Art textbook, Exercise Design: Creating phonetic texture in combination with calligraphy (Educational Research and Planning Organization, 1403)

۴-۲- آشنایی با طراحی و خوشنویسی (نقطه، بافت و سطر نویسی)

استفاده از حواشی و صفحه‌آرایی‌های سراسر کتاب فارسی را می‌توان به‌عنوان تمرین کاربردی درس فرهنگ و هنر جهت ارائهٔ تکالیف درس خوشنویسی مورداستفاده قرار داد. همچنین در این مورد می‌توان حاشیهٔ موجود را پس از ترسیم با تکنیک‌های نقطه، خط و بافت بازآفرینی نمود و در داخل کادرها به تمرین سطر نویسی با خط خوش‌پرداخت(تصویر شماره ۱۴و۱۵).

تصویر شماره ۱۴و۱۵: کتاب فارسی هفتم، هنر تذهیب، بافت هندسی و منظم جهت صفحه‌آرایی و تزیین، تمرین تکالیف عملی درس فرهنگ و هنر(سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، ۱۴۰۳: ۱۱۹)

Figures 14 and 15. Illumination (Tazhib) art; geometric and regular textures; page layout from a Persian textbook (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 119)

۳. طراحی آموزشی

طراحي آموزشي، پیش‌بینی و تنظیم رویدادهاي آموزشي بر اساس اهداف، محتوا، امکانات موجود و ساخت شناختي دانش‌آموزان است که ممکن است به دو صورت خرد و یا کلان انجام گیرد. از مجموع داده‌های پژوهش حاضر می‌توان ده ها طرح درس استخراج نمود. اما به دلیل دامنه محدود پژوهش، نویسندگان تنها یک نمونه طراحی آموزشی خرد را تدوین نموده‌اند که مربوط به یک جلسه آموزشی درس چهارم از فصل نقاشی کتاب فرهنگ و هنر با موضوع تضادهای رنگی(سرد و گرم، مکمل و تیره و روشن) می‌باشد. جهت اثربخشی به تدریس حاضر، از محتوای مفهومی و بصری درس شانزدهم کتاب فارسی: آدم‌آهنی و شاپرک بهره برده شده است. این طرح درس برای یک جلسه تدریس به مدت ۶۰ دقیقه طراحی و تدوین‌شده است و تمامی فاکتورهای یک طرح درس را در خود دارد (جدول شماره ۳).

جدول شماره ۳: طراحی آموزشی خرد، طرح درس روزانه (منبع: نگارندگان، ۱۴۰۴)

Table 3. Micro-educational design, daily lesson plan (Authors' source, 1404)

طرح درس روزانه					
فرهنگ و هنر پایه هفتم	موضوع درس: آشنایی با انواع تضادهای رنگی با بهره‌گیری از درس آدم آهنی و شاپرک	صفحات: ۴	مدت جلسه: ۶۰ دقیقه تعداد دانش‌آموزان: ۱۸ نفر	تاریخ: ۱۴۰۴	نام معلم: سارا گلی اترآباد
اهداف کلی	- آشنایی با اهمیت و کاربرد انواع رنگ‌های متضاد مانند رنگ‌های تیره و روشن، سرد و گرم و مکمل - توانایی تطبیق درس فارسی و هنر				
اهداف جزئی	- با شناخت روشنایی و تیرگی رنگ‌ها و استفاده از تضاد میان آن‌ها بتواند نقاشی کند. - تضادهای مختلف رنگی مانند فام رنگی، شدت رنگی و رنگ‌های مکمل را بشناسد و بتواند با توجه به اهداف خود در نقاشی از آن استفاده کند. - با شناخت رنگ‌های سرد و گرم و استفاده درست و مناسب از آن‌ها نقاشی کشیده و بیان هنری مناسبی از موضوع موردنظر داشته باشد. - بتواند رنگ‌های متضاد-مکمل را با درس آدم آهنی و شاپرک تطبیق دهد.				
الگوهای نوین یادگیری	بهره‌گیری از درس فارسی در آموزش هنر (بهره‌گیری از درس آدم‌آهنی و شاپرک کتاب فارسی در آموزش رنگ‌های متضاد)				
روش تدریس	روش ترکیبی(پرسش و پاسخ – قصه‌گویی ـ بحث گروهی – شیوه کارگاهی)				
مواد و وسایل آموزشی	کلاس هوشمند (پرده هوشمند- دیتا پروژکتور)- رنگ گواش- مقوای اشتنباخ- قلم‌مو نوک‌گرد- پالت				
مدل کلاس و گروه آموزشی	حضور در کارگاه هنر و تشکیل گروه‌های ۶ نفره				
	فعالیت‌های معلم		فعالیت‌های دانش‌آموزان		زمان
فعالیت‌های قبل از تدریس (مهارت‌های ارتباطی)	۱- سلام و احوال‌پرسی (بررسی وضعیت جسمی و روحی دانش‌آموزان) ۲- حضوروغیاب ۳- گروه‌بندی		۱- سلام و احوال‌پرسی ۲- آماده ساختن ابزارهای رنگی و مقوا و پالت ۳- همکاری در گروه‌بندی		۵
ارزشیابی تشخیصی	پرسش‌هایی در مورد انواع رنگ‌های متضاد (سرد و گرم، مکمل و تیره و روشن) که دانش‌آموزان به‌صورت تئوری و عملی در جلسات گذشته آموخته‌اند از آن‌ها پرسیده می‌شود.		با علاقه بر طبق دانسته‌های خود به بحث و ارائه پاسخ می‌پردازند.		۵

طرح درس روزانه			
ایجاد ارتباط و انگیزه سازی	- تصاویری از جلوه‌های رنگ در طبیعت مثلاً رنگین‌کمان را به دانش‌آموزان نشان می‌دهد تا حس کنجکاوی آ نان را برانگیزد. - نمایش دایره رنگ بر روی پرده هوشمند - تعریف قصه آدم آهنی و شاپرک(فارسی هفتم)	مشاهده، دقت و توجه به سؤالات معلم در مورد حضور انواع رنگ در طبیعت، مشورت در هر گروه و ارائه پاسخ توسط دانش‌آموزان، توجه به قصه آدم آهنی و شاپرک	۵
فعالیت ضمن تدریس فرآیند یاددهی و یادگیری	- از هر گروه خواسته می‌شود به مطالعه درس تضادهای رنگی بپردازند و تمرین رنگی خود را عرضه کند. - از هر گروه خواسته می‌شود به مطالعه درس شانزدهم فارسی با عنوان آدم آهنی و شاپرک بپردازند و تضادهای فرم و رنگ را در تصویر نقاشی شده کتاب دقیق مطالعه کند. - از هر گروه خواسته می‌شود ابتدا طرح فعالیت خود را به تائید معلم برساند و سپس فعالیت ترسیم و رنگ‌آمیزی را آغاز کند. - هر گروه با استفاده از مبانی تجسمی آموخته‌شده در درس تضادهای رنگی هنر چون مبحث رنگ‌های گرم و سرد، رنگ‌های تیره و روشن و تضاد رنگ‌های مکمل چون آبی و نارنجی، تصاویر ذهنی و یا موجود کتاب را بنا بر برداشتی که از شخصیت‌های داستان آدم آهنی و شاپرک دریافته‌اند ترسیم و رنگ‌آمیزی می‌کنند. (در هنگام انجام فعالیت عملی، معلم نظارت و دقت کافی را به عمل‌آورده و اشکالات کار را به دانش‌آموزان نیز گوشزد می‌کند.)	- وسایل لازم برای اجرای پروژه عملی مثل رنگ و قلم‌مو و پالت را آماده می‌کنند. - تمرین عملی رنگ‌های تیره و روشن، گرم و سرد و رنگ‌های مکمل را که معلم از آن‌ها می‌خواهد را به‌صورت گروهی انجام می‌دهند. - همه دانش‌آموزان در فعالیت‌های گروه مشارکت داشته و مراحل طراحی و رنگ‌آمیزی را بررسی کنند. - با مراجعه به کتاب و مطالعه نسبت فرم و رنگ، درباره شخصیت‌های داستان باهم بحث و گفتگو می‌کنند.	۳۰
جمع‌بندی و نتیجه‌گیری	- آشنایی دانش‌آموزان با انواع رنگ‌ها و کاربرد آن‌ها می‌تواند ابزاری قوی جهت بیان احساسات و عواطف آن‌ها باشد. - شناخت رنگ‌های گرم و سرد و مکمل می‌تواند در انتقال مفاهیم انتزاعی نقش بسزایی را ایفا کنند. - درس آدم آهنی و شاپرک از منظر محتوای مفهومی و بصری قابلیت تطبیق با درس تضادهای رنگی را دارد.	- با علاقه به توضیحات معلم گوش می‌کنند و تمرینات عملی را انجام می‌دهند. - اثر نقاشی گروه خود و دیگران را به‌خوبی مشاهده می‌کنند. - در بحث و نتیجه‌گیری مشارکت می‌کنند.	۵
ارزشیابی تکوینی و پایانی	- گردآوری و نمایش پروژه عملی گروه‌های دانش‌آموزان - ارزیابی پروژه عملی دانش‌آموزان از منظر تطبیق با درس آدم آهنی و شاپرک	- هر گروه تصاویر پروژه عملی خود را بر روی - تابلوی کلاس ارائه می‌دهد. دانش‌آموزان در مورد پروژه عملی خود و دیگر گروه‌ها تبادل‌نظر می‌کنند و آثار یکدیگر از منظر فرم و رنگ و محتوا نقد می‌کنند.	۵
تعیین تکلیف و فعالیت‌های خلاقانه	- فهرستی از تمرین‌های عملی با موضوع رنگ‌های متضاد-مکمل تهیه کنند. - صرفاً بارنگ‌های سرد و گرم نقاشی کند و با دوستان خود گفتگو کند. - صرفاً بارنگ‌های مکمل نقاشی کند و با دوستان خود گفتگو کند.	- انجام کامل تکالیف درس تضادهای رنگی - نقاشی با انواع رنگ‌های تیره و روشن - نقاشی با انواع رنگ‌های سرد و گرم - نقاشی با انواع رنگ‌های مکمل - یک تصویر خیالی متناسب با یکی از داستان‌های کتاب فارسی طراحی و رنگ‌آمیزی کنند.	۳
اختتامیه	- رفع ابهامات	- پرسش‌های پایانی در صورت نیاز	۲

۴-۴. ارائه تمرین کاربردی درس فرهنگ و هنر با بهره‌گیری از فصل آزاد کتاب فارسی

فصل‌های آزاد از کتاب فارسی می‌تواند بستری برای آزمون عملی درس فرهنگ و هنر قرار گیرد. به‌عبارت‌دیگر با بهره‌گیری از فصل‌های آزاد کتاب فارسی، مهارت‌های آموخته‌شده هنری دانش‌آموزان در قالب تمرین کاربردی درس هنر، مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. این نوع ارزیابی خلاقانه و چالش‌برانگیز است و با استقبال دانش‌آموزان مواجه می‌شود. کتاب فارسی پایه هفتم دو فصل آزاد (درس پنجم و پانزدهم) دارد. این دو فصل آزاد که بر طبق فهرست کتاب بر ادبیات بومی تأکید دارد می‌تواند با هنر بومی(هنرهای سنتی) تزیین شود. دانش‌آموزان با توجه به صفحات خالی این دو درس، می‌توانند متن ادبی را با مهارت‌های بصری درس فرهنگ و هنر چون طراحی سنتی و نقاشی و خوشنویسی ترکیب کنند و ضمن بهره‌مندی از هنرهای سنتی و آشنایی با هنر عامه، با تأکید بر فرهنگ بومی به شرح شگفتی‌های تمدن ایران بپردازند.

ادبیات بومی و عامه همان‌گونه که از نام آن‌ها پیداست، به ویژگی‌های بومی و شرایط زیستی، فرهنگ، آداب‌ورسوم، باورها، عقاید، مناسبات و روابط اجتماعی حاکم بر یک منطقه می‌پردازد. بهره‌گیری از عواملی چون نحوهٔ گذران زندگی، گویش‌ها و لهجه‌های محلی، روابط و مناسبات اعتقادی، مردم‌شناسی، زبان و تاریخ، مذهب، جامعه‌شناسی، ادبیات اقلیمی را تکامل می‌بخشد(حیدری، ۱۳۹۹: ۴).

در متن بیشتر روایت‌های هنر عامه، نوعی آرمان‌گرایی در قالب داستان‌هایی با محتوای گوناگون و چندلایه دیده می‌شود. شخصیت‌های این روایت‌ها واجد نقش‌های مهم تاریخی، مذهبی، اسطوره‌ای و فرهنگی هستند. در این روایت‌ها هر یک از تیپ‌ها، شخصیت‌ها و حتی دیگر عناصر هنرهای عامه دربرگیرندهٔ میزانی از ذخیرهٔ عاطفی و احساسی هستند؛ این عوامل می‌توانند در قالب اثر هنری بر احساسات مخاطب خود تأثیر بگذارند، نوعی سرمشق اجتماعی شوند و عملکردشان مطابق باارزش‌های فرهنگی و اجتماعی، ارائه الگوهای رفتاری و اعتقادی به مخاطب باشد (معین ادینی و همکاران ، ۱۳۹۳: ۹۴).

با این مقدمه قبل از آزمون تمرین کاربردی هنر، ضمن آشنا ساختن دانش‌آموزان با تعریف و کلیات ادبیات بومی و هنرهای عامه که خود شاخه‌ای از هنرهای سنتی است، با توجه به مبانی و مهارت‌های آموخته‌شده هنری و نیز تجربیات تلفیقی هنر و ادبیات در طی جلسات طول سال تحصیلی، می‌توان از دانش‌آموزان تدوین کامل یک فصل آزاد کتاب فارسی را چه ازنظر مفاهیم و چه مبانی بصری و تصویرسازی‌ها و حتی فونت و نحوهٔ تحریر را انتظار داشت(تصویر شماره ۱۶).

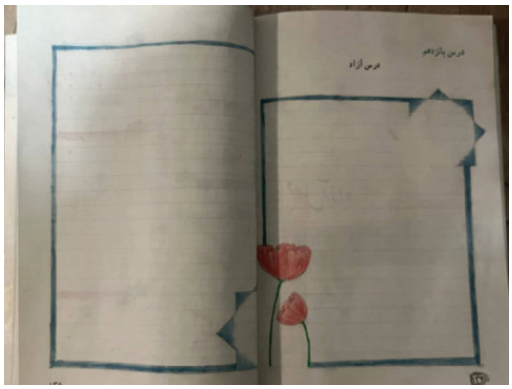
تصویر شماره ۱۶: کتاب فارسی هفتم، درس آزاد بستری مناسب برای ارزیابی مهارت‌های هنری دانش‌آموزان (سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی،۱۴۰۳: ۱۳۴)

Figure 16. "Free Lesson" (Curriculum Planning and Research Organization, 1403: 134)

این تمرین علاوه بر ارزیابی روند طی شده، نقش مهمی در خودباوری و به جریان انداختن خلاقیت دانش‌آموزان ایفا می‌کند؛ سپس با استفاده از روش بارش فکری و استفاده از خلاقیت و ایده‌های دانش‌آموزان، تصویرسازی منطبق با محتوا را آغاز می¬نماید.

در این بخش با حضور در دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه شهرستان قوچان، از دانش‌آموزان یک کلاس (هجده نفر) خواسته شد در زنگ هنر جهت ارزیابی مهارت‌های هنری و تمرین کاربردی خود، درس آزاد کتاب فارسی را به‌عنوان پروژه خود انتخاب کنند و به صفحه‌آرایی بپردازند. در این تصاویر دانش‌آموزان بر اساس مهارت درس‌های طراحی، نقاشی ، خوشنویسی و بهره‌مندی از عناصر بصری چون نقطه، خط، بافت، رنگ و خوشنویسی به صفحه‌آرایی پرداخته‌اند. از میان آثار موجود چند نمونه که کیفیت بهتری داشتند انتخاب و ارائه‌شده‌اند(تصاویر ۲۰-۱۷).

ذکر این نکته ضروری است که انتخاب این تعداد دانش‌آموز (هجده نفر) و تحلیل آثار آن‌ها، به روش کیفی و

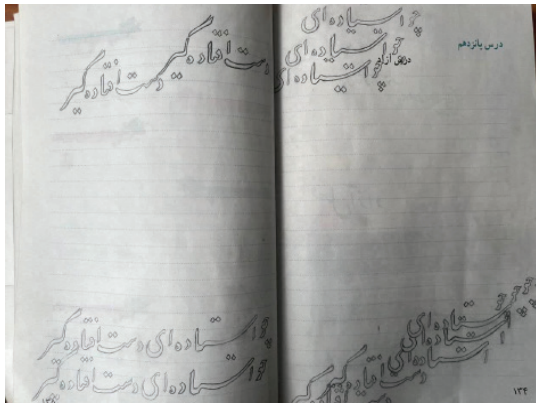


تصویر شماره۱۷: صفحه‌آرایی با نقوش هندسی و خط در تمرین درس آزاد فارسی.
دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه شهرستان قوچان(منبع نگارندگان:۱۴۰۳)

Figure 17. Page layout using geometric motifs and calligraphy in the Persian textbook Free Lesson practice. Hazrat Masoumeh Model Government High School, Quchan County (Authors' source, 1403)

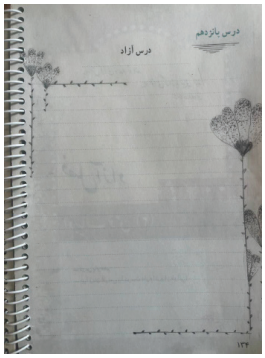
تصویر شماره۱۸: صفحه‌آرایی با نقوش هندسی و بافت خطی در تمرین درس آزاد فارسی. دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه شهرستان قوچان(منبع نگارندگان:۱۴۰۳)

Figure 18. Page layout with geometric patterns and linear texture in the Persian Free Lesson practice. Hazrat Masoumeh Model Government High School, Quchan City (Authors' source, 1403)



تصویر شماره ۱۹: صفحه‌آرایی با خوشنویسی در تمرین درس آزاد فارسی. دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه شهرستان قوچان(منبع نگارندگان:۱۴۰۳)

Figure 19. Page layout with calligraphy in the Persian Free Lesson exercise. Hazrat Masoumeh Model Government High School, Quchan City (Authors' source, 1403)



تصویر شماره ۲۰: صفحه‌آرایی با نقطه و بافت در تمرین درس آزاد فارسی. دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه شهرستان قوچان(منبع نگارندگان:۱۴۰۳)

Figure 20. Page layout featuring dots and texture in the Persian Free Lesson exercise. Hazrat Masoumeh Model Government High School, Quchan City (Authors' source, 1403)

مبتنی بر اشباع نظری بوده است. در این روش هنگامی‌که پژوهشگر به اشباع نظری می‌رسد، به این نتیجه می‌رسد که با تصاویر، مصاحبه یا داده‌های بیشتر، ایده‌ها و مفاهیم تکراری دریافت خواهد کرد و داده‌های جدید، اطلاعات جدید و مفیدی به او ارائه نمی‌کنند. بنابراین نگارندگان به همین تعداد از تصاویر بسنده و داده‌ها را تحلیل کرده‌اند. ارزیابی داده‌های تصویری را به‌صورت کمی نیز نشان می‌دهد که چه تعداد دانش‌آموز از چه مهارت‌هایی برای کتاب‌آرایی و تزیین بهره برده‌اند. تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد دانش‌آموزان به‌صورت ترکیبی از مهارت‌های مختلف طراحی، نقاشی، خوشنویسی و بهره‌مندی از عناصر بصری چون نقطه، خط، بافت، رنگ و خوشنویسی به صفحه‌آرایی متن ادبی درس آزاد پرداخته‌اند(جدول شماره ۴).

جدول شماره ۴: ارزیابی کمی تمرین کاربردی درس فرهنگ و هنر با بهره‌گیری از فصل آزاد کتاب فارسی(منبع نگارندگان: ۱۴۰۴)

Table 4: Quantitative evaluation of applied practice in the culture and art lesson using the open chapter of the Persian book (Authors' source: 1404)

مهارت‌های هنری	پروژه: فصل آزاد کتاب فارسی تعداد دانش‌آموز: ۱۸ نفر
خوشنویسی	۴ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
عنصر رنگ	۱۸ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
عنصر نقطه	۶ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
عنصر خط و سطح	۱۸ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
عنصر بافت	۷ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
طراحی	۱۸ نفر به‌عنوان تزیین به‌کاربرده‌اند
متن ادبی	.تمام دانش‌آموزان از متن ادبی فولکلور بهره بردند

نتیجه گیری

روانشناسان و متخصصین علوم تربیتی درصدد هستند که دریابند یادگیری چگونه رخ می‌دهد و جهت تسریع و کیفیت‌بخشی به آن، چه اقداماتی را باید انجام دهند. علی‌رغم مطالعات زیادی که در این مورد صورت گرفته، به دلیل عوامل مختلف و مؤثر در یادگیری، نتایج و یافته‌ها درزمینهٔ روش‌های تدریس متفاوت است؛ ازاین‌رو مربیان تعلیم و تربیت بر استفاده از روش تدریس خاصی در افزایش یادگیری اتفاق‌نظر ندارند.

پژوهش حاضر با هدف اثربخشی به روش تدریس هنر، استفادهٔ تلفیقی از کتب درسی را برگزیده و متناسب با محتوای آن‌ها، یک نمونه طراحی آموزشی خرد برای یک جلسه درسی ارائه کرده است. از نمونه کتب درسی که ظرفیت تلفیق محتوای مفهومی و بصری دارند دو کتاب فرهنگ و هنر و کتاب فارسی پایه هفتم است. در این پژوهش از دو منظر به این روش پرداخته شد. در حالت اول استفاده از مفاهیم کتاب فارسي برای ارائهٔ طراحی آموزشی مطرح شد. طبق بررسی‌های انجام‌گرفته می‌توان گفت کاربرد این روش در تدریس محتوا بیشتر از کاربرد آن در طراحی تکالیف است. در حالت دوم از محتویات بصری کتاب فارسی به‌عنوان اساس طراحی تکالیف و تمارین در درس فرهنگ و هنر در فصل‌های متفاوت بهره‌گیری شد. درنهایت بر اساس مجموع داده‌های به‌دست‌آمده و نیز دامنه محدود پژوهش، یک نمونه طراحی آموزشی خرد برای یک جلسه درسی ارائه شد. یافته‌های پژوهش نشان‌دهندهٔ آن است که تلفیق دو کتاب مذکور، برخلاف باور ابتدایی نه‌تنها موجب محدودیت در تدریس و خلاقیت در ارائهٔ تکالیف و مباحث نمي‌شوند، بلکه با چالشی که می‌آفرینند ضمن هم‌پوشانی مؤثر، خود بستري براي شکوفايي قوه خيال دانش‌آموزان مهيا مي‌کند. در پایان نگارندگان برای آزمون مهارت‌های هنری، تعداد هجده نفر از دانش‌آموزان یک کلاس پایه هفتم مدرسه حضرت معصومه (س) در شهرستان قوچان را انتخاب کردند. دانش‌آموزان این کلاس در زنگ هنر، به‌عنوان تمرین کاربردی، آموخته‌های هنری و ادبی خود را در درس آزاد کتاب فارسی ارائه کردند که نتایج ارزشمندی حاصل شد. در پایان

می‌توان اذعان کرد این روش تدریس علاوه بر طی کردن موفق مراحل آموزشی، بر روحیهٔ خودباوری و شناخت ظرفیت‌های هنری دانش‌آموزان نیز تأثیر قابل قبولی داشته است.

تقدیر و تشکر

شایسته است از اساتید دانشگاه فرهنگیان، مدیر و دبیر هنر دبیرستان نمونه دولتی حضرت معصومه(س) شهرستان قوچان که در روند شکل‌گیری پژوهش حاضر نقش مؤثری داشتند؛ تقدیر و تشکر گردد.

نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته ا

منابع و مأخذ

امینی، محمد. (۱۳۸٤). تربیت هنری در قلمرو آموزش‌وپرورش، انتشارات آییژ، تهران.

بختیاریان، مریم و اکبری، مجید. (۱۳۹۴). نقش مشاهده در هنر معاصر امکان و ضرورت مشاهده در غیاب فرم درهنرهاي تجسمی، نمایشی و موسیقی ازنظر لومان. نشریه هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی، دوره ۲۰، شماره۲ ، صفحات ۸۲ -۷۳.

تسلیمی، نصرالله، اصلانی، مژگان، حسن‌پور، محسن، گل بخش، بشری و مراد پور، معصومه. (۱۳۹۵). آشنایی با میراث هنری و فرهنگی ایران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران، تهران.

تازیکی، زهرا، فیروزی مقدم، محمود، خیرآبادی، عباس، مؤمنی مهموئی، حسین. (۱۴۰۱). تحلیل کتاب فارسی پایه هفتم در مقایسه با کتاب هنر ازنظر قابلیت‌ها و مهارت‌های ارتباطی. مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۹، ش ۴۷، صص ۹۰-۷۰.

تقی‌آبادی الهام و دهقانی مرضیه. (۱۳۹۴). تحلیل محتوای کتاب فرهنگ و هنر پایه هفتم دوره اول متوسطه بر اساس الگوی خلاقیت گیلفورد. اولین همایش بین‌المللی نوآوری و تحقیق در هنر و علوم انسانی، تهران، ایران.

جمیره، جواد و دیره، عزت. (۱۳۹۴). بررسی تأثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی در بوشهر، فصلنامه تئاتر، شماره ۶۲، صفحات ۱۲۴-۱۰۹.

حیدری، الهه (۱۳۹۵). نگاهی به ادبیات بومی درمجموع داستان کوتاه "از این ولایت" علی اشرف درویشیان، همایش بین‌المللی شرق شناسی، تاریخ و ادبیات پارسی.

حسین پور سهیلا و جلالی پریسا. (۱۳۹۸). میزان اثربخشی روش تدریس فعال بر خلاقیت و عزت‌نفس دانش‌آموزان، فصلنامه توسعه حرفه‌ای معلم، سال چهارم، ش ۴، صص ۲۸-۱۵.

حاجیانی، ابراهیم. (۱۳۷۹). تحلیل جامعه‌شناختی هویت ملی در ایران و طرح چند فرضیه، فصلنامه مطالعات ملی، سال دوم، ش ۵، صص ۲۲۸-۱۹۲.

رسولی، مریم، عبدالرضا قره‌باغ، زهرا، صفوی، محبوبه و حقتنی، حمید. (۱۳۸۹). روان‌سنجی(اعتبار و پایایی)" مقیاس امیدواری نوجوانان. نشریه علمی پژوهشی دانشکده پرستاری و مامایی، دوره ۲۰، شماره ۶۸، صفحات ۳۱-۲۵.

رحیمی منده، مریم و عباسپور، عباس. (۱۳۹۵). تأثیر شیوه‌های جدید آموزش بر خلاقیت و پیشرفت تحصیلی دانشجویان، فصلنامه علمی پژوهشی ابتکار و خلاقیت در علوم انسانی، دوره۴، شماره ۴، ۱۴۲-۱۱۹.

سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی. (۱۴۰۳). فارسی -پایه هفتم-دوره اول متوسطه، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی

ایـران، تهـران.
سـازمان پژوهـش و برنامه‌ریـزی آموزشـی. (۱۴۰۳). فرهنـگ و هنر -پایـه هفتـم-دوره اول متوسـطه، شرکـت چـاپ و نشر کتاب‌هـای درسـی ایـران، تهـران.
شـاه نعمتـی، زهـرا، سـعادتمند، زهـره و کشـتی آرای، نرگـس. (۱۳۹۶). تحلیـل روش‌هـای تدریـس هنر به‌منظـور الگـوی مطلـوب در دوره ابتدایـی ایـران. فصلنامـه علمـی- پژوهشـی رهیافتـی نـو در مدیریـت آموزشـی، دوره ۳۱، شماره ۳، صفحـات ۱۰۰-۷۹.
طباطبایـی صـدر، سـید وحیـد. (۱۳۹۵). تحلیـل محتـوای کتـاب درس فرهنـگ و هنر کلاس هفتـم نظـام آموزشـی جدیـد آموزش‌وپـرورش (متوسـطه اول)، اسـتاد راهـنما: محمـد علـی رجبـی و اسـتاد مشـاور: محسـن مراثـی، دانشـگاه شـاهد، پایان‌نامـه کارشناسـی ارشـد، تهران.
فروزانـی خـوب، مرجـان و بنجویـی، مهـدی. (۱۳۹۶). بررسـی مفهـوم رنـگ از سـه رویکـرد: میـزان تأثیرگـذاری، نحـوه ابـراز مفاهیـم و معانـی سـمبلیک و انتزاعـی رنگ‌هـا، کنفرانـس پژوهش‌هـای مـعماری و شهرسـازی اسلامـی و تاریخـی ایـران.
محمـودی، سـیروس و عسـگری، شـیرین. (۱۳۹۷). هویـت ملـی در نوجوانـان و جوانـان. نشریـه پویـش در آمـوزش علـوم انسـانی، دوره ۳، شماره ۱۰، صفحـات ۸۱-۶۴.
مـعین الدینـي، محمـد، نادعلیـان، احمـد و مـراثي، محسـن. (۱۳۹۳). بـررسي مفهـوم و جایـگاه سـبك هنري در هنر عامـه. نشریـه مطالعـات فرهنگ-ارتباطـات، دوره ۱۵، شماره ۲۷، صفحـات ۱۰۹-۸۸.
نتـاج مجـد، عطیـه و صفـری، الهـام. (۱۳۹۹). مطالعـه شـاخص‌های هنری پوشـاک قـوم کرمانـج، دسـتاوردهای نویـن در مطالعـات علـوم انسـانی، دوره ۳، شماره ۲۹، صفحـات ۱۱۷-۱۰۵.

Mendecka, G. (2006). Developing of Creativity Through Performing Art, High Ability Students, 7(2) :151-156.

پی‌نوشت‌ها

۱theoretical saturation .

در تحقیقـات کیفـی، مفهـوم اشـباع نظـری، بـه نقطـه‌ای گفتـه می‌شـود کـه در آن جمـع‌آوری و تحلیـل داده‌هـای بیـشتر اطلاعـات جدیـدی در مـورد موضـوع پژوهـش ارائـه نمی‌دهـد لـذا پژوهشـگر بـه داده هـای حاصـل شـده بسـنده مـی کنـد.

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2057191.1207

واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین، فضا و صحنه سینمای متأخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن

علیرضا صبوری
۱. کارشناسی ارشد سینما، مؤسسه آموزشی کمال‌الملک، نوشهر، ایران
ali.saboori13@gmail.com

پیام زین‌العابدینی*[۱]
۲. استادیار دپارتمان هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
parozei@yahoo.de

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۰۸
صفحه ۸۳-۶۸

چکیده

بیان مسئله: از زمانی که سبک جریان سیال ذهن از روانشناسی وارد ادبیات شد و اصولی برای آن شکل گرفت تا پدیدار شدن آن در آثار سینمایی مدت زمان زیادی طول نکشیده است؛ اما مسئله مهم این هست که این اصول چگونه با عناصر سینمایی ترکیب می‌شوند و به‌طور خاص در این پژوهش، ترنس مالیک چگونه از آن‌ها استفاده می‌کند؟

هدف پژوهش: هدف از پژوهش حاضر واکاوی عناصر دکوپاژ، دوربین، فضا و صحنه سینمای متأخر ترنس مالیک از منظر جریان سیال ذهن می‌باشد.

سؤال پژوهش: برای ساخت یک فیلم سینمایی با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن از چه عناصر فرمالی می‌توان بهره برد؟ کدام شیوه دکوپاژی برای به تصویر درآوردن جریان سیال ذهن مناسب‌تر است و مالیک چه راهکارهای جدیدی ارائه می‌کند؟ ترنس مالیک از کدام عناصر فرمال ازجمله تکنیک‌های تدوین، فیلم‌برداری و طراحی صحنه برای ساخت اثر خود استفاده می‌کند؟

روش پژوهش: نوع تحقیق ازنظر هدف، کاربردی و ازنظر روش کیفی و توصیفی است. این پژوهش بر اساس گرداوری اطلاعات از اسناد کتابخانه‌ای و آرشیوهای صوتی تصویری انجام شده است. موردهای مطالعاتی این پژوهش سه فیلم از سینمای از آثار ترنس مالیک با عنوان‌های «درخت زندگی»، « به‌سوی شگفتی» و «شوالیه جام‌ها» است.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصله نشان از آن دارد از تمامی عناصر سینمایی می‌توان برای ساخت یک فضای سیال بهره جست و عناصر فرمال سینما نه‌تنها محدود نیستند بلکه قابل‌گسترش و توسعه به شکل‌های گوناگون¬اند. تکنیک‌های خاصی برای هر مورد وجود دارد که مالیک به شیوه خود از آن‌ها بهره برده است.

کلمات کلیدی: جریان سیال ذهن، ترنس مالیک، جامپ کات، تدوین، دوربین، صحنه

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2057191.1207

Analyzing the elements of découpage, camera work, space, and mise-en-scène in Terrence Malick's late cinema from the perspective of stream of consciousness.

شماره بیست و یکم
تابستان ۱۴۰۴

Alireza Saboori*[1]
1. M.A. in Performing Arts, Kamal-ol-Molk Educational Institute, Nowshahr, Iran

Payam Zinalabedini
2. Assistant Professor, Department of Performing Arts and Music, Fine Arts Campus, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 11/06/2025
Accepted: 30/09/2525
Page 68-83

Abstract

Problem statement: Terrence Malick is recognised as a filmmaker who draws both fans and strong detractors. His films frequently receive polarised reactions from critics as well as audiences. Malick's creations are unique and unparalleled in areas such as narrative, character growth and artistic features, including camera movement, framing, sound and music. The cosmos shown in his films is mutable and dreamlike—a fantasy, to a dreamlike wakefulness placed within a real setting where the boundaries of time and space grow vague or ambiguous (Taheri & Karimi 2022: 7–8).

From the moment he introduced his film *Badlands* (1973) in the 1970s Malick has refrained from granting interviews and steered clear of marketing his films. He bans any photographs taken of him on set or elsewhere. Provides no explanations—neither in writing nor verbally—regarding his works. Except for a conversation at the Rome Film Festival in 2007, he has stayed completely silent about his movies and the film industry, in general.

"The Tree of Life" (2011) is frequently seen as his masterpiece—a film examining attempts to cherish life while facing the inevitable realities of illness and death. This movie has received honours, such as the Palme d'Or. His sixth film, "To the Wonder" (2013) provoked reactions; many critics and writers mocked it. Malick's next pair of films each released in 2016 included "Knight of Cups" which was shot in Los Angeles and "Song, to Song" filmed in Texas (Khosravi Dehkordi, 2017: 7–10).

Many reviewers regard Malick's directing as poetic, transcendent, centred on nature and profoundly philosophical. It strives to uncover meaning by emphasising the journeys of characters and their relationships, to themselves, society and the natural world, aiming to depict the bewilderment of modern individuals.

In creating a film with a stylistic method, certain structural and stylistic frameworks are commonly employed. Scholars and critics identify these elements to infer the concepts behind a film's world—whether classical modern, postmodern or genre-oriented. However, what challenges emerge if we try to make a film employing a stream-of-consciousness narrative technique or adapt works that use this approach? How can we merge the characteristics of this mode with cinema's possibilities to create a cohesive work? Furthermore, how can we modify elements as needed to achieve this goal?

To respond to these questions, this research examines Malick's films. Identifies the

solutions he provides. It is crucial to note that the features of this approach have been gradually refined by scholars and investigators, and this article relies on the combined findings of those studies. The research also explores the question: Which cinematic structural elements are closely linked to the stream of consciousness?

Research Objective: This study intends to examine the elements of découpage, camera, space and mise-en-scène in Terrence Malick's movies using the perspective of the stream-of-consciousness approach.

Research Questions: What official film techniques might be applied to create a feature movie using the stream-of-consciousness approach?

Which découpage approach is most suitable for depicting the flow of consciousness? What techniques does Malick employ?

Which elements—like editing, cinematography and production design—does Terrence Malick utilise in the making of his movies?

Research Method: This study is applied with purpose, qualitative by design and conducted as a case study employing methods. Data was collected from library sources such as books, theses, journals and audiovisual records. The case study includes three films directed by Terrence Malick: "The Tree of Life" "To the Wonder" and "Knight of Cups".

Conclusion: To summarise, the research questions of the study are addressed by the points:

1. Each official cinematic element can be modified to suit the stream-of-consciousness style.
2. A segmentation founded on discontinuity characterised by fragmentation—a commonality of contemporary cinema and stream-of-consciousness techniques—is advisable. This entails avoiding the use of establishing shots.
3. Key traits of editing are utilised:

– Avoidance of cutting despite camera movement
– Increased cutting speed
– Introduction of unfamiliar or disorienting shots
– Use of intellectual/associative montage

4. Avoid employing shots, simple viewpoints and direct camera positioning. Malick frequently uses Steadicam to start camera movement "before" the character enters the frame.
5. Cinematic elements initially serve to create meaning and develop ideas, and later transform into representations of characters.

Based on the examination of Malick's movies, it becomes clear that each element of cinema can be employed to craft a continuous space as formal cinematic components are inherently flexible and not fixed or limited, but rather malleable and able to transform.

For example, narration—, as a method of storytelling—may be delivered through monologue or implemented with other techniques. However, camera movement must be modified to depict the flow of consciousness in a way that allows for the rebuilding and depiction of this phenomenon.

Regarding production design aspects, they become important in the story when they evoke memories or represent a character from the perspective of the characters. For instance in "The Tree of Life" the mother is associated with the tree symbol through her son Jack's remembrance.

Therefore, all elements can be employed when creating a stream-of-consciousness film, provided they are modified to reflect the core of the technique. This method naturally aligns with features of art—particularly fragmentation. Malick illustrates these characteristics through linear editing, which is closely connected to essential principles of modern découpage such as rejecting continuity, in actor movements, shot arrangement, framing and unconventional camera movements.

Finally, based on the study's results concerning the capacities of Jungian psychology—particularly the collective unconscious—and its relevance to characterisation in stream-of-consciousness cinema, further research is recommended on the concept of the "inner hero" and its relation to character construction in such narratives. Domestic scholarly sources on this topic are limited and primarily address thematic analyses of Malick's works.

References

Bayat, H. (2008). Stream-of-consciousness storytelling. Tehran: Terhan, Elmi-Farhangi.

Hari, A. (2011). Aspects of narrative discourse representation: Stream-of-consciousness and interior monologue. Journal of Contemporary World Literature Studies, 25–40.

Hajazi, S. F. (2013). A study and comparison of the characteristics of stream-of-consciousness technique in narrative literature and adapted films

based on Jakobson's model, with focus on "Prince Ehtejab," "The Pear Tree," and "Gavkhuni" (Master's thesis). Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Yazd.
Khosravi Dehkordi, H. (2017). Life and works of Terrence Malick, the narrator of fluid existence. Cinema and Literature, 63, 7–11.
Madani Pour, G. (2016). Cinematic schools. Tehran: Aban.
Makarik, I. (2006). Encyclopedia of contemporary literary theories (Translated by M. Nabavi, 2nd ed.). Tehran: Agah.
Malick, T. (2011). Tree of Life [Video file]. Retrieved from https://www.aparat.com/v/8i1uK/
Malick, T. (2013). To the Wonder [Video file]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=qB2Wy5R2i5U
Malick, T. (2016). Knight of Cups [Video file].
Nabi Pour, M. S. (2018). Postmodern cinema versus modern cinema: Segment vs. episode. Faculty of Fine Arts, University of Tehran.
Taheri, M., & Sepehri Asgar, M. (2011). The use of stream-of-consciousness in "The Patience Stone," by Sadegh Chubak. Bustan-e Adab Journal, Shiraz University.
Taheri, S., & Karimi, B. (2022). The cinema of Terrence Malick. Tehran: Nashr-e Khoob.
Zabeti Jahromi, A. (2017). Non-continuous editing, Vol. 2. Faculty of Radio and Television, Tehran. (2nd ed.)

مقدمه و بیان مسئله

جریـان سـیال ذهـن در روانشناسـی بـه جریـان مـداوم عقایـد، افـکار و احساسـات گفتـه می‌شـود کـه محتـوای آگاهـی فـردی را تشـکیل می‌دهـد. ایـن اصـطلاح اولیـن بـار توسـط ویلیـام جیمـز بـه کار بـرده شـده اسـت. طبـق تعریـف جیمـز؛ افـکار، احساسـات و خاطراتـی کـه بیـرون از حـوزه آگاهـی اولیـه فـرد هسـتند، نـه به‌صـورت زنجیـره‌وار بلکـه به‌صـورت جریانـی سـیال آشـکار می‌شـوند. سـینمای جریـان سـیال ذهـن بـا تمـام ویژگی‌هـای خـود زیرمجموعـه سـینمای ذهنـی قـرار می‌گیـرد. (حـری،۱۳۹۰: ۳۰). یکـی از نقـاط عطـف شروع سـینمای ذهنـی، پیدایـش امپرسیونیسـم سـینمایی بـود. برخـورد ایـن عـده بـا عکـس و عکاسـی، آن‌هـا را بـه ایـن فکـر انداخـت کـه آیـا وظیفـه هنرمنـد در مواجهـه بـا طبیعـت و جهـان پیرامـون، فقـط بازنمایـی و تقلیـد از طبیعـت اسـت؟ ایـن پرسـش در ذهـن آن‌هـا پیـش آمـد کـه اگـر معیـار ارزش هنری، بازتـاب و تقلیـد از طبیعـت باشـد عکـس و دوربیـن عکاسـی بسـیار بـهتر از هـر هنرمنـد نقاشـی ایـن کار را انجـام می‌دهـد. درنتیجـه تصمیـم گرفتنـد کـه بـه ظرفیت‌هـای ذهنـی و تخیـل و نـوع تأثیـر و برداشـت خـود در مواجهـه بـا طبیعـت و دنیـای پیرامـون ارزش بیـشتری بدهنـد و انگاره‌هـا و ذهنیـات خـود را از سـوژه‌ها و اشـیا در نقاشـی، اعمال کننـد (معدنـی پـور،۱۳۹۵:۲۳).

ترنـس مالیـک از معـدود فیلم‌سـازانی اسـت کـه هوادارانـی سرسـخت و مخالفانـی متعصـب دارد. سـینماگری کـه خیـل مخاطبانـش، اعـم از منتقـدان و تماشـاگران، بـا نگاهـی عمدتـاً دوقطبـی بـه آثـار او می‌نگرنـد. فیلم‌هـای مالیـک از حیـث روایـت، شـخصیت‌پردازی و مؤلفه‌هـای زیبایی‌شناسـی همچـون حرکـت دوربیـن، قاب‌بنـدی، صـدا و موسـیقی، متفـاوت و تقلیدناپذیرنـد. جهـان فیلم‌هـای او سـیال و رویاگـون اسـت، رؤیایـی خلسـه‌وار در بیـداری، خوابـی بـا چـشمان بـاز در جهانـی واقعـی بـا مرزهـای درهم‌شکسـته و ناپیـدای مـکان و زمـان (طاهـری و کریمـی،۱۴۰۱: ۸-۷). او از زمـان نمایـش نخسـتین فیلمـش، زمین‌هـای بایـر ذهـن (۱۹۷۳)، در اوایـل دهـه ۱۹۷۰، تـن بـه هیـچ مصاحبـه دیگـر نـداده و حـاضر نشـده اسـت کم‌تریـن نقشـی در معرفـی و تبلیـغ فیلم‌هایـش داشـته باشـد. مالیـک اجـازه نمی‌دهـد کـه سر صحنـه یـا خـارج از آن عکسـی از او گرفتـه شـود. او هیـچ توضیحـی در مـورد فیلم‌هایـش نمی‌دهـد. چـه به‌صـورت متن نوشـتاری یـا بـه هـر شـکل دیگـری و او از نـوشتن و انتشـار هرگونـه نوشـته‌ای کـه در یـک کلام ممکـن اسـت به‌عنـوان ابـزاری مفیـد دسـت بیننـده را بـرای نزدیک‌شـدن بـه خـود فیلم‌هـا بگیـرد خودداری می‌کنـد. به‌جـز گفت‌وگوهایـی کوتـاه در جشـنواره فیلـم رم در سـال ۲۰۰۷، مالیـک در مـورد فیلم‌هایـش و در مـورد سـینما به‌طورکلـی سیاسـت سـکوت کامـل اختیـار کـرده اسـت.

فیلـم «درخـت زندگـی » (۲۰۱۱) شـاهکار او تـا ایـن لحظـه نامیـده شـده اسـت. فیلمـی دربـاره مفاهیـم و تلاش‌هـای بشر بـرای عشـق‌ورزی و زندگـی در کنـار ناخوشـایندی‌هایی چـون بـیماری و مـرگ. ایـن فیلـم جوایـز متعـددی ازجملـه نخـل طلای‌کـن را بـه دسـت آورده اسـت. ششـمین اثـر مالیـک (۲۰۱۳) به‌سـوی شـگفتی بـا برخوردهـای متفاوتـی روبـرو شـد و گروهـی از منتقـدان و نویسـندگان آن را مسـخره دانسـتند. دو فیلـم بعـدی ترنـس مالیـک کـه به‌صـورت اتکایـی در سـال (۲۰۱۶) سـاخته شـدند شـوالیه جام‌هـا و آهنـگ بـه آهنـگ نـام دارنـد کـه شـوالیه جام‌هـا در لـس آنجلـس و آهنـگ بـه آهنـگ در تگـزاس سـاخته شـد (خسروی دهکـردی،۱۳۹۶:۷-۱۰)

بـه اعتقـاد بسـیاری از منتقدیـن سـینمای مالیـک، شـاعرانه، اسـتعلایی، طبیعت‌گـرا و دارای مفاهیـم فلسـفی اسـت کـه سـعی در یـافتن معنـا دارد و بـا تأکیـد بـر کنش‌هـای درونـی شـخصیت‌ها کـه ارتبـاط آن‌هـا را بـا خـود، جامعـه و جهـان پیرامـون (طبیعـت) مـورد کنـکاش قـرار می‌دهـد تلاش می‌کنـد تـا سرگشـتگی انسـان مـدرن را بـه تصویـر بکشـد.

همـواره بـرای سـاخت یـک فیلـم سـینمایی بـا سـبک مشـخص، الگوهـای خاصـی تعریـف شـده و پژوهشـگران و یـا منتقدیـن بـا شـناخت ایـن عنـاصر خـاص، پـی بـه مفاهیـم کلـی و جزئـی جهـان

فیلم می‌برند. الگوهایی مانند عناصر سبکی و یا ساختاری که موردتوجه دوره کلاسیک، مدرن، پست‌مدرن است و یا شاخصههای ژانری؛ اما اگر بخواهیم در ساخت فیلم از یک روایت سیال ذهن استفاده کنیم و یا اقتباسی سینمایی از آثار ادبی آن داشته باشیم با چه چالش‌هایی مواجه هستیم. به این معنا که چگونه می‌توانیم ویژگی‌های بنیادین نهفته در این شیوه را با امکانات بیانی سینما پیوند داده و اثری منسجم خلق کنیم و اینکه چگونه می‌توانیم با به‌کارگیری و یا تغییر عناصر سینمایی در صورت لزوم به این هدف برسیم؟ این پژوهش برای پاسخ به این سؤالات، سینمای متأخر مالیک را مورد واکاوی قرار داده و راه‌حل‌های او را معرفی و بیان می‌کند. باید در نظر داشت که ویژگی‌های این سبک در طول زمان توسط نویسندگان و محققین مختلفی کامل شده و این پژوهش از برآیند آن‌ها استفاده کرده است. همچنین به این پرسش نیز می‌پردازیم که جریان سیال ذهن بیشتر به کدام عناصر ساختاری سینما شباهت دارد؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر ازنظر هدف تحقیق، کاربردی و ازنظر روش کیفی و به شیوه مطالعه موردی و ازنظر رویکرد اکتشافی و توصیفی است. بدین منظور از گرداوری اطلاعات از اسناد کتابخانه‌ای اعم از کتب، پایان‌نامه، مجلات و آرشیوهای صوتی تصویری استفاده قرارگرفته است. مطالعه موردی این پژوهش سه فیلم از سینمای امریکا ساخته ترنس مالیک با عنوان‌های «درخت زندگی»، «به‌سوی شگفتی» و «شوالیه جام‌ها» می‌باشد.

پیشینه پژوهش

طاهری (۱۳۹۰). در تحقیقی به بررسی نقش راوی در سینمای ترنس مالیک (نمونه مطالعاتی: خط باریک سرخ، درخت زندگی، به‌سوی شگفتی) پرداخته است. می‌توان گفت این پایان‌نامه به لحاظ محتوایی و ساختاری مرتبط‌ترین پژوهش صورت گرفته با مقاله حاضر است. این پایان‌نامه به بررسی نقش و کارکرد راوی در سینمای ترنس مالیک می‌پردازد و در آن استفاده‌ی مالیک از تدوین جامپ کات، دوربین سیال، استفاده‌ی زیاد از موسیقی، تأثیر طبیعت در سینمای مالیک، استفاده از راوی و... به‌طور کامل معرفی و بررسی می‌شوند؛ اما روایت سیال ذهن سینمای مالیک و نحوه ارتباط آن با عناصر سینمایی را موردبررسی قرار نمی‌دهد.

حجازی (۱۳۹۲). در مطالعه‌ای عنصر روایت در سینمای ترنس مالیک با رویکرد واسازی ژاک دریدا بررسی کرده است. این پژوهش با هدف تبیین جایگاه عنصر روایت در سینمای ترنس مالیک و رویکرد واسازی ژاک دریدا با دیدی تحلیلی، از منظر ساختارشکنی و واسازی دریدا موردبررسی و تبیین شده است. برای دست‌یابی به این اهداف مقالات، کتاب‌ها و فیلم‌هایی از جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی، همچنین مستندهایی در ارتباط با موضوع پژوهش موردبررسی قرارگرفته است. این متن به لحاظ محتوایی و چارچوب نظری هیچ شباهتی به پژوهش حاضر ندارد.

نبی پور (۱۳۹۷) در تحقیقی پدیدارشناسی سینمای ترنس مالیک را بر اساس آرای مرلوپونتی بررسی کرده است. این پژوهش درصدد است تا از طریق مطالعه بین‌رشته‌ای در دو مدیوم سینما و فلسفه، رابطه بیننده با فیلم‌های ترنس مالیک را از منظر پدیدارشناسی مورد واکاوی قرار دهد. ازاین‌رو با اتخاذ رویکرد توصیفی -تحلیلی و با تأکید بر آراء فیلسوف پدیدارشناس قرن بیستم موریس مرلوپونتی و همچنین اشاراتی به دیگر فیلسوفان پدیدارشناس نظیر هوسرل و هایدگر و نظریه‌پردازانی همچون ویوین سوبچاک، سینمای فیلم‌ساز آمریکایی ترنس مالیک را موردبررسی قرار می‌دهد، هدف این پژوهش پرداختن به مفهوم «حیات سینماتیک» از طریق کشف رابطه بین سینمای ترنس مالیک، فلسفه پدیدارشناسانهء مرلوپونتی و بیننده فیلم است. در پژوهش حاضر اگر اشاره‌ای به مفاهیم فلسفی فیلم می‌شود صرفاً برای بیان و تحلیل عناصر فرمال فیلم‌ها و رابطه آن‌ها باهم هست.

تحلیل یافته‌ها و بحث

آثار سینمایی ترنس مالیک

همان‌طور که جریان سیال ذهن یک تکنیک روایی مدرن به شمار می‌رود، آثار سینمایی ترنس مالیک نیز دارای مؤلفه‌های سینمای مدرن هستند. فرم‌های مدرنیستی معمولاً بیشتر قطعه‌قطعه بودن را به ذهن متبادر می‌کنند تا تداوم یک فرایند را. این فرم‌ها بیشتر تحلیلی‌اند تا ترکیبی. انتزاعی‌اند تا تجربه‌گرا. سوبژکتیو اند تا ابژکتیو. در خودنگرند تا بی‌واسطه و بیشتر مفهومی‌اند تا عاطفی (کواچ، ۱۳۹۹: ۱۵۲)؛ و مالیک از مؤلفه‌های تکنیک جریان سیال ذهن که موارد زیر جز مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک شناخته‌شده آثار سبک موردنظر است استفاده می‌کند.

۱. غیرارادی و ناآگاهانه بودن روایت؛ اما نویسنده به

شکلی آگاهانه قصد دارد تا فرایندهای ذهنی شخصیت‌های آفریده خود را عرضه کند.

۲. آشفتگی و بی‌نظمی در زمان معادل شکست زمان خطی گیتی مدار و سفر کردن لحظه‌به‌لحظه ذهن به هر نقطه از زمان

۴. بیان بی‌پرده و بی‌ملاحظه ذهنیات اشخاص بدون دخالت نویسنده (بیات،۱۵۸:۱۳۸۷-۱۵۶)

او با اهمیت دادن به ذهنیت شخصیت‌های خود با استفاده از گفتار خارج از قاب حتی اگر مجموعه تصاویری پیوسته اما به‌ظاهر بی‌معنی را به ما نشان دهد باز هم آن تصاویر چون تداعی‌کننده بخش‌هایی از هویت شخصیت‌ها هستند درنهایت برای ما دارای معنی می‌شوند. این داستان‌ها مخاطبی خارج از ذهن شخصیت ندارند و در آن‌ها تنها ادراک بی‌واسطه شخصیت از جهان منعکس می‌شود. بی‌آنکه آگاهانه هدفی ذهنی یا معنایی ظاهری موردنظر باشد (طاهری و سپهری عسگر،۱۷۲:۱۳۹۰-۱۷۳)

آشناسازی مخاطب با شخصیت‌های فیلم در جریان سیال ذهن به‌قدری صمیمانه و صادقانه رخ می‌دهد که نگاه کردن به سوژه فیلمیک چه خود طرح و توطئه باشد و یا یک موقعیت گذرا و گاهی معنای وجود و هستی، این امکان را برای مخاطب حتی برای مدتی کوتاه فراهم می‌کند تا مستقل از برداشت شخصی‌اش از موضوع، پذیرای اندیشه‌های گوناگون شود و یا حتی شده برای مدتی نگاهش را به نگاه شخصیت نزدیک کند. بسیاری از ذهنیت‌های شخصیت‌ها در این داستان‌ها برای خواننده مبهم است و رفع ابهام از آن‌ها گاه تا پایان داستان ادامه می‌یابد. حتی گاهی در پایان داستان هم این ابهام‌ها برطرف نمی‌شوند و خواننده ناچار خواهد شد با حدس و گمان یا تفسیر و تعبیر شخصی رویدادها، داستان را برای خود بازمی‌آفرینند (بیات،۱۵۸:۱۳۸۷-۱۵۶)

مالیک با عریان کردن ذهنیات شخصیت‌های فیلم‌های خود به دنبال ایجاد حس فریب برای سرگرم کردن مخاطب نیست بلکه تلاش می‌کند تا مرحله‌به‌مرحله با برداشتن پرده از رازهای زندگی شخصیت‌ها ما را دعوت کند تا عمیقاً به درد و رنج آن‌ها احترام گذاشته و به آن فکر کنیم.

سینمای فلسفی با به حرکت درآوردن تصاویر همان کاری را انجام می‌دهد که مقصود فلسفه است؛ یعنی به حرکت انداختن افکار آدمی. بنیان فلسفی شخصیت‌های مالیک و موقعیت‌هایی که آن‌ها در آن قرار می‌گیرند چه موضوع عشق باشد و یا فقدان و یا هر چیز دیگر آن‌ها را وادار می‌کند تا در چیستی آن موقعیت زندگی خود اندیشه کنند و با آشکارگی دقیق که توسط تک‌گویی درونی انجام می‌شود، مخاطب نه‌تنها درگیر احساسات نشده بلکه بیشتر به‌درستی یا غلطی تصمیمات و افکار و اعمال شخصیت‌ها فکر می‌کند. این تمام هدف و غایت سینمای مدرن می‌باشد؛ یعنی تلاش می‌کند تا با اهمیت دادن به شخصیت، یک امر واقعی که دارای گزاره‌ها و نتایج واقعی می‌باشد را از دریچه نگاه آن‌ها موردبررسی قرار دهد. زمانی که من (بیننده) به من (شخصیت) نزدیک می‌شود، آنگاه پیوند جریان سیال ذهن رخ می‌دهد؛ یعنی سینما این امکان را به وجود می‌آورد.

هرچند شخصیت‌های فیلم مالیک مانند شخصیت‌های فیلم کلاسیک احساس نمی‌کنند که سوار بر سرنوشت خود هستند و آوای درونی آن‌ها وقتی به گوش می‌رسد از نوعی اعتراض حکایت دارند اما همچون لوکوموتیوران ما را سوار قطار افکار و خاطرات خود می‌کنند. قطاری که خود مسافر زمان است و محدودیتی برای حرکت درگذشته و آینده و حال نمی‌بینند. ما با یادآوری یک خاطره ناگاه با یک فلش بک به گذشته پرتاب می‌شویم و گاه یک کلمه در ذهن آن‌ها ما را از راز آفرینش باخبر می‌سازد و مرزهای زمانی و مکانی را از بین برده و ما را به تماشای راز خلقت دعوت می‌کند. این اهمیت بر وجود و اگزیست شخصیت‌هاست که مالیک بر آن تأکید می‌کند. اگر معنایی در بیرون وجود داشته باشد از طریق وجود آدمی و ذهنیت او تعریف و بیان می‌شود. زمان برگسونی حاکم بر روان روایت و آدم‌ها تا حدی پیش می‌رود که گفتار خارج از قاب شخصیت مادر در فیلم درخت زندگی روی تصاویری از آغاز آفرینش شنیده می‌شود. گویی مادر (انسان) در آن لحظه وجود داشته و شاهد سرنوشت آینده خود بوده و این پرسش‌ها را درباره کیفیت زندگی خود مطرح کرده و یا صدای امروز او در زمان سفر می‌کند و به نقطه پیدایش رسیده و این فرصت را برای مخاطب به وجود می‌آورد تا مثل شخصیت مادر پرسش‌های زندگی شخصی خود را از جهان هستی بپرسد. برآیند کشف معنا ممکن است در هر برهه‌ی زمانی از زندگی شخصیت‌ها متفاوت باشد، برای همین تکنیک جریان سیال ذهن این امکان را به بیننده و شخصیت می‌دهد تا به سیروسفر در زندگی شخصی خود و حتی زندگی بشر پی به مفهومی جامع و کامل ببرد. هرچند به نظر نمی‌رسد که مالیک خود اصراری بر قطعیت یک معنای خاص به‌عنوان پیام فیلم داشته باشد. او از جهان فیلمیک این

بهره را می‌برد تا تمام آن چیزهایی که هست و یا می‌تواند باشد را پیش روی چشم مخاطب قرار دهد.

دکوپاژ و تدوین

شاخصه اصلی در هر سه فیلم موردنظر، این هست که برای قطع تداوم ارتباط پیوسته زمان و میزانسن، از اصول دکوپاژ تداومی استفاده نمی‌شود. همان نگرش قطعه‌قطعه بودن هنر مدرن که نمود آن در ویژگی‌های بنیادین جریان سیال ذهن، وجود پرش‌ها، جابه‌جایی‌ها و خطی نبودن زمان هست و در طراحی دکوپاژ فیلم‌ها به‌صورت جامپ کات‌های (برش پرشی) فراوان درآمده است.

جامپ کات‌های مالیک شش تفاوت اصلی با جامپ کات‌های اولیه سینما دارد:

۱. جامپ کات در حین حرکت دوربین اتفاق می‌افتد. (استفاده از استدی کم بجای سه‌پایه)

۲. هنگام استفاده از آن زاویه و اندازه نما نیز گاهی تغییر می‌کند. (استفاده از قانون ۳۰ درجه)

مثال‌های این مورد دقایق ۲۶:۳۶ و ۱:۳۳:۴۸ در فیلم به‌سوی شگفتی و دقایق ۴:۴۵ و ۱۵:۱۹ در فیلم درخت زندگی است.

۳. بعضاً دلالت بر گذر زمان‌های خیلی طولانی ندارد.

۴. استفاده از جامپ کات حین برش تطبیقی کلامی (مابین یک دیالوگ رخ می‌دهد)

۵. شکستن خط فرضی حین جامپ کات (برای بر هم زدن بیشتر حس تداوم)

مثلاً جامپ کات‌های ابتدای فیلم به‌سوی شگفتی زمانی که مارینا و نیل در قطار هستند. یا صحنه بعدازآن که در حال قدم زدن در خیابان هستند و با استفاده از جامپ کات، خط فرضی نیز شکسته می‌شود (تصویر ۱).

تصویر ۱. قدم زدن مارینا و نیل در خیابان‌های پاریس (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life])

•Figure 1. Marina and Neil walking in the streets of Paris. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

۶. ایجاد جامپ کات‌هایی که علاوه بر نشان دادن گذر زمان، در یک مکان رخ نمی‌دهند.

مثل صحنه دیده شدن نیل در نقاط مختلف خانه بعد از رفتن مارینا و دخترش در فیلم به‌سوی شگفتی. مالیک برای ایجاد هر چه بهتر ویژگی‌های جریان سیال ذهن علاوه بر استفاده از جامپ کات که یک تمهید برای حرکت روبه‌جلو در زمان هست، برای برگشت به عقب در زمان از شگرد تکرار نماهای گذشته استفاده می‌کند. استفاده از نماهای تکراری یکی از شیوه‌های به کار گرفته‌شده در تدوین غیر تداومی است. مثال‌های این تکنیک در فیلم به‌سوی شگفتی وجود صحنه‌هایی نظیر نمای پیش روی آب روی ساحل در دقیقه ۱۰. نشان دادن سایه زمین روی جو توسط نیل به دخترش در دقیقه ۷۲ و تصویر مارینا لب ساحل و در قطار در دقیقه ۵۲:۲۸ فیلم (تصویر ۲و ۳)

تصویر ۲. پیش روی آب روی ساحل (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life])

•Figure 2. Water ahead on the shore. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

تصویر ۳. یل سایه زمین روی جو را به دختربچه نشان می‌دهد.(منبع: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life])

•Figure 3. Neil shows the shadow of the earth on the sky to the little girl. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

جریان تفکر انسان خارج از مرور خاطرات یک جریان معمولاً روبه‌جلو هست و کمتر پیش می‌آید که مابین رفتن از نقطه الف به نقطه ب دوباره به عقب برگردیم مگر اینکه

آن فکـر و یـا خاطـره کارکـردی تأثیرگـذار در ماجـرا داشـته باشـد، یـا حـاوی اطلاعاتـی احساسـی از گذشـته و یـا یـک سرنـخ بسـیار مهـم در شـکل‌گیری افـکار و اندیشـه داشـته باشـند. بـرای همیـن بـه نظـر می‌رسـد کـه مالیـک بـرای دوری از واقعیـت جریـان سـیال ذهـن کـمتر از ایـن تمهیـد اسـتفاده می‌کنـد. ایـن نماهای تکـراری در طـول فیلـم تبدیـل بـه موتیف‌هایـی می‌شـوند کـه گاه دارای معنـا هسـتند و گاه مثـل گـذر یـک فکـر بی‌معنـی امـا وجـود دارنـد و کارکردهـای مختلفـی چـون یـادآوری نقـاط احساسـی، بسـط اندیشـه، آشکارسـازی تدریجـی، کدهایـی بـرای کشـف نقـاط کلیدی درام و ...دارنـد. «ویژگـی دیگـر ایـن اسـت کـه نماهـای معـرف یـا بـا حرکـت شروع می‌شـوند و یـا اصلاً وجـود ندارنـد. وقتـی نمـای معـرف وجـود نداشـته باشـد بـه ایجـاد حـس آشـفتگی در مـکان نسـبت بـه دیـد مخاطـب کمـک می‌کنـد. آشـفتگی در روایـت از ویژگـی مهـم جریـان سـیال ذهـن اسـت.»(بیات،۱۵۸:۱۳۸۷-۱۵۶).

مثال‌هـای بـرای ایـن مـورد می‌تـوان بیـان کـرد. مثـل صحنـه غـذا خـوردن در خانـه همسـایه. صحنـه ازدواج در دادگاه و اسـتخر رفتن سـه‌تایی نیـل و مارینـا و دخترشـان در فیلـم به‌سـوی شـگفتی اسـت. همان‌طـور کـه گفتـه شـد وِیژگـی مهـم ایـن سـه فیلـم در عـدم رعایـت قوانیـن تداومـی در دکوپـاژ اسـت. ویژگـی مهـم دیگر بـرای ایجـاد فضـای سـیال در دکوپـاژ ایـن فیلم‌هـا عـدم طراحـی و به‌کارگیـری بـرش در حیـن حرکـت اسـت کـه در اکثر تمامـی نماهـای هـر سـه فیلـم دیـده می‌شـود. ایـن اتفـاق بـاز هـم بـرای تأکیـد بیـشتر بـر روی جنبه‌هـای واقعـی و مسـتند گونـه خاطرات‌انـد کـه بـه نظـر می‌رسـد کاملاً آگاهانـه بـه کار گرفته‌شـده‌اند.

ویژگـی دیگـری کـه بـرای ایجـاد یـک فضـای سـیال ذهـن در ایـن قسـمت برجسـته می‌باشـد بالابـردن ریتـم فیلـم بـا اسـتفاده از بـالا بـردن سرعـت بـرش نماهاسـت کـه بـاز هـم ویژگـی مهـم تدویـن غیـر تداومـی محسـوب می‌شـود؛ امـا چـون بـا یـک کارگـردان مؤلـف روبـرو هسـتیم دقیقـاً نمی‌توانیـم به‌طورقطـع بگوییـم کـه ایـن ویژگـی مربـوط بـه نوشـتار فیلم‌نامـه بـوده و یـا هنـگام طراحـی دکوپـاژ بـه آن فکـر شـده و یـا هنـگام تدوین شـکل گرفته‌انـد، امـا چـون مـا درنهایـت بـا تصویـر مواجـه هسـتیم، اگـر کلمات نوشـتاری هـم این‌قـدر موجـز بـوده باشـند، بـاز هـم یـا هنـگام فیلم‌بـرداری و حضـور در لوکیشـن و یـا در مرحلـه تدویـن و یـا در هـر دو مرحلـه شـکل نهایـی خـود را بـه دسـت آورده‌انـد.

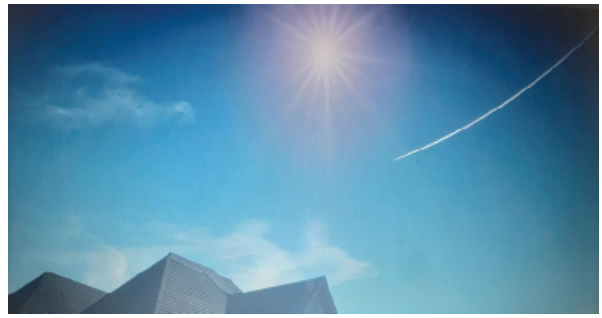
نکتـه مهـم ایـن برش‌هـای سریـع و تفـاوت آن بـا دیگـر آثـار سـینمایی در وجـود حرکـت در خـود نماهاسـت. اسـتفاده از زوایـا و حرکت‌هـای مرسـوم و متـداول دوربیـن در آثـار سـینمایی چـه کلاسـیک و چـه مـدرن و چـه پسـت‌مدرن، بیـشتر از اینکـه مربـوط بـه ویژگی‌هـای محتوایـی یـک فیلـم باشـد بـه مسـئله فـرم آن مربـوط اسـت؛ امـا در ایـن آثـار وقتـی ایـن زوایـای دوربیـن به‌گونـه‌ای تغییـر می‌کننـد کـه انـگار معـرف شـخصیت مـثلاً مارینـا در فیلـم «به‌سـوی شـگفتی» و یـا مـادر در «درخـت زندگـی» هسـتند، دیگـر مسـئله فـرم به‌تنهایـی مطـرح نمی‌شـود. بلکـه منعکس‌کننـده چیزهایـی در متن هسـتند کـه در لایه‌هـای زیریـن قـرار دارد؛ امـا بایـد اذعـان داشـت کـه نمی‌تـوان قاعـده بخصوصـی نظیـر کارکـرد زاویـه از پائیـن (لـو انـگل) و زاویـه از بـالا (هـای انـگل) بـرای آن‌هـا تعریـف کـرد. بیـشتر بـه شـهود و قـوه تخیـل خـود فیلم‌سـاز و فیلم‌بـردار و موضـوع آن فیلـم برمی‌گـردد. شـاید ایـن نـوع نماهـا در هیـچ فیلـم دیگـری قابل‌اسـتفاده نباشـند و هـم می‌تـوان آن‌هـا را طـوری نام‌گـذاری کـرد کـه تبدیـل بـه یـک فـرم بخصـوص بـرای سـاخت این‌گونـه فیلم‌هـا شـوند. به‌طـور مثـال یـک نمـای حرکتـی ایـن بـا زاویـه عجیـب کـه روی دسـت فیلم‌بـرداری می‌شـود و دارای حـرکات خطـی نیسـت بـا نمـای حرکتـی این‌کـه روی ریـل به‌طـور مسـتقیم فیلم‌بـرداری می‌شـود قطعـاً کارکـرد متفاوتـی دارد.

مالیـک بـرای ایجـاد تصاویـر ذهنـی هـم از نمـای ابژکتیـو بـه نمـای سـوبژکتیو کات می‌زنـد و هـم بلعکـس. مثـال مـورد اول ماننـد وقتی‌کـه نیـل لـب سـاحل پیـش روی آب را بـه مارینـا نشـان می‌دهـد و بعـد نمـای آن را می‌بینیـم (تصویـر ۴).

تصویر ۴. نیل پیش روی آب را به مارینا نشان می‌دهد (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) To the Wonder [video life])

•Figure 4. Neil shows the water ahead to Marina. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

مثـال مـورد دوم ماننـد وقتی‌کـه رد دود هواپـیما را کنـار خورشـید نشـان می‌دهـد و بعـد مارینـا را می‌بینیـم کـه در حـال نـگاه کـردن بـه آن اسـت (تصویـر ۵).



تصویر ۵. مارینا به رد شدن هواپیما نگاه می‌کند (منبع: To the (۲۰۱۳) Malick.T Wonder [video life]).

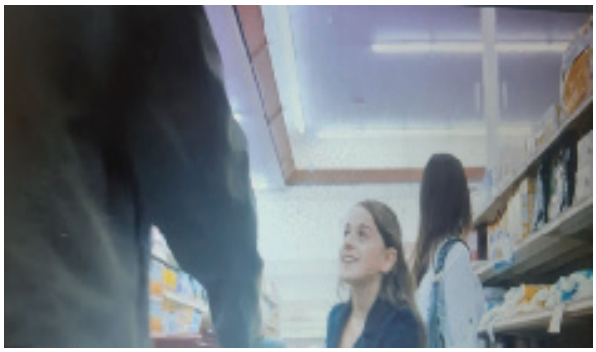
•Figure 5. Marina watching a passing airplane. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

اما به نظر می‌رسد از کلیشه‌های سینمایی در این زمینه پرهیز می‌کند. به‌طور مثال وقتی مارینا از سوراخ پرچین چوبی به محوطه خانه همسایه نگاه می‌کند به نمای نقطه‌نظر او برش نمی‌زند در حالیکه انتظار بیننده این است.

یکی دیگر از ویژگی‌های سبک جریان سیال ذهن، تغییر صحنه بدون نشانه‌گذاری مناسب است. (بیات،۱۵۸:۱۳۸۷-۱۵۶). این فضا در فیلم‌های مالیک طوری پیاده شده که یا سوژه همچنان در حال حرکت است و صحنه تغییر می‌کند. یا دوربین در حال حرکت است و یا هنوز دیالوگ تمام نشده و صحنه تغییر می‌کند و ادامه دیالوگ روی تصاویر صحنه بعد می‌آید که به‌هیچ‌عنوان به هم ربط ندارند؛ مانند دقیقه ۱۳:۲۲ فیلم به‌سوی شگفتی؛ اما تغییر سکانس مانند تغییر فصل در رمان که شماره‌گذاری می‌شود با فید اوت و فید این و یا اسم اپیزود بخش‌بندی می‌شود؛ مانند فیلم شوالیه جام‌ها.

از این تغییرات بدون نشانه‌گذاری مناسب و بدون ایجاد مقدمه می‌توان به این مورداشاره کرد. در فیلم به‌سوی شگفتی مارینا و نیل در خانه همسایه در حال غذا خوردن هستند و ما بعد نمایی از گذشته می‌بینیم که نیل در حال نشان دادن سایه زمین روی جو به دختر ماریناست. در نمای بعد مارینا از تنهایی خودش حرف می‌زند و یک نما از دریچه روی در می‌بینیم که با لنز فیش ای فیلم‌برداری شده و هیچ ربطی به موضوع ندارد. در صحنه بعد مارینا پیش دوستش از نیل شکایت می‌کند که چرا او را تنها می‌گذارد. این پرش‌های موضوعی در اکثر اوقات بدون ایجاد مقدمه و سیر منطقی روابط علی و معلولی چیده شدند و یا تصاویر، مناسب این تغییر صحنه‌ها نیستند.

مالیک برای ایجاد بی‌نظمی در زمان و مکان در بازسازی روایت خاطرات سیال ذهن خود کمتر از نمای دور (لانگ شات) و اینسرت های مشخص برای معرفی فضای صحنه بهره می‌برد. دوربین به‌صورت رها یا دنبال کننده سوژه‌ها هستند و یا سوژه‌ها از پس دوربین می‌آیند. برای نزدیک شدن به عدم انسجام ذهنی در تصاویر فیلم، بر هم زدن تداوم شاید مناسب‌ترین راه باشد. شکستن خط فرضی می‌تواند این تداوم را از بین ببرد؛ مانند وقتی‌که دختر مارینا در فروشگاه از نیل می‌پرسد که آیا با مادرش ازدواج می‌کند یا نه؟ (تصویر ۶و ۷)



تصویر ۶و ۷. نیل و دختر در حال خرید در فروشگاه (مآخذ: To the Wonder [video life (۲۰۱۳) Malick.T])

•Figures 6 & 7. Neil and the girl shopping in a store. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

همچنین در فیلم «درخت زندگی» در صحنه بعد از شام و دادن فندک به پدر که در حال روزنامه خواندن است وجود دارد.

این تمهیدات هرچند تکه‌هایی مجزا و کوچک هستند اما مجموعه کارکرد آن‌ها در ناخودآگاه ذهن مخاطب تأثیر خودش را خواهد گذاشت.

در دقیقه ۱۷:۲۵ فیلم «به‌سوی شگفتی» شاهد برشی جدید هستیم که بیشتر از هر برش دیگری فضای فیلم را شبیه کارهای مستند کرده است. ویژگی آن هم این هست که بدون رعایت تداوم حرکتی، برش رخ می‌دهد اما منطق گفت‌وگو همچنان وجود دارد. مسلماً این برش عامدانه شکل گرفته و به خاطر خطا در حین فیلم‌برداری و یا حاصل کار تدوین نیست (تصویر ۸).

تصویر ۸. صحبت نیل با همسایه‌ها درباره وضعیت زمین (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) [video life [To the Wonder]

•Figure 8. Neil talking with neighbors about the condition of the earth. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

یا وقتی‌که که کشیش در مورد رفتنش از آن شهر با یک فرد دارای سندروم دان حرف می‌زند، شاهد هستیم که در حین برش‌های پرشی، منطق گفت‌وگو ادامه پیدا می‌کند. تصویر کردن افکار و اندیشه‌ها می‌تواند ارتباطی با منطق داستان و طرح و توطئه نداشته باشد. در فیلم‌های مالیک این تصاویر ذهنی از انسجام منطقی روشنی با پیرنگ برخوردار نیستند. بلکه بیشتر برای ایجاد یک فضای غیر تداومی و سیال به کار گرفته‌شده‌اند. واردکردن نماهای ناآشنا یکی از ویژگی‌های تدوین غیر تداومی است که مثال‌های پررنگ آن دقیقه ۱۸:۳۶ فیلم «به‌سوی شگفتی»(تصویر یک گل آبی‌رنگ) و دقیقه ۴ فیلم درخت زندگی (نمای آبشار) می‌باشد (تصویر ۹و ۱۰).

تصویر ۸. یک گل آبی‌رنگ تصویر ۹. آبشار (مآخذ: Malick.T (۲۰۱۳) [video life [To the Wonder]))

•Figure 8. A blue flower / Figure 9 Waterfall. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

در تدوین فیلم‌های داستانی مرسوم است که بعد از پایان کنش در یک نما چندثانیه‌ای روی همان نما می‌مانند. این تمهید کمی فرصت فکر کردن به مخاطب درباره کنش آن صحنه می‌دهد و ازنظر زیبایی‌شناسی شگردی پذیرفته‌شده می‌باشد؛ اما مالیک برای برهم زدن جریان تداوم و تأکید بر واقعی بودن کنش‌ها و شبیه شدن فیلم‌ها به گونه مستند، در تدوین استفاده زیادی از تکنیک L Cut و J Cut می‌کند. در روش کات J قبل از دیدن تصویر صدای آن را می‌شنویم؛ بنابراین مخاطبان در حال تماشای کلیپ A هستند اما صدای کلیپ B را می‌شنوند؛ اما معنی کات L این هست که مخاطبان در حال تماشای کلیپ B هستند اما هنوز صدای کلیپ A را می‌شنوند.

مالیک برای تأکید بر جنبه خاطره بودن تصاویر، لابه‌لای صحنه‌هایی که درباره یک موضوع هستند، تصاویری را نشان می‌دهد که تداعی‌کننده پرش‌های زمانی سبک جریان سیال ذهن است. به‌طور مثال زمانی که مارینا و نیل برای بچه‌دار شدن پیش دکتر می‌روند، نماهایی را وارد می‌کند که آن‌ها خارج از مطب دیده می‌شوند اما گفت‌وگوی دکتر همچنان ادامه دارد.

موضـوع دیگـر در ارتبـاط بـا تدویـن آثـار وی بـا توجـه بـه رشـته دانشـگاهی‌اش کـه فلسـفه بـوده، علاقه‌منـدی او بـه خلـق یـک نظـام فکری_تصویـری اسـت. «به‌طـور کل شـاخص‌های زیـر را می‌تـوان بـرای یـک مونتـاژ اندیشـه دار نـام بـرد:

۱. ترکیـب نما ها سـنتزی جدیـد را می‌آفرینـد کـه در بردارنـده توصیـف و برداشـت فیلم‌سـاز از رویـداد یـا متن اسـت.

۲. نقـش سـتیز در مونتـاژ عبـارت اسـت از خلـق معنـای کاملاً جدیـد (هیروگلیـف ژاپنـی)

۳. از تلفیـق تصویـری منتـزع و مجـرد (پدیده‌هـای تصویـر شـدنی) مفاهیـم تصویـر نشـدنی حاصـل می‌شـود.

۴. مونتـاژ اندیشـه دار مفاهیـم و ایده‌هـای مجـردی می‌آفرینـد کـه عینـی نیسـتند و منحصراً در ذهـن شـکل می‌گیرنـد.» (ضابطـی جهرمی، ۱۳۹۶: ۱۰۴-۱۰۵)

در فیلـم درخـت زندگـی نماهایـی کوتـاه از سرزمینـی رؤیایـی را لابـه‌لای پلان‌هـای روایـت خـود قـرار می‌دهد.ایـن تصاویـر چیـزی شـبیه الهـام و یـا وحـی و یـا شـاید تصاویـری از یـک رؤیـا و خـواب هسـتند کـه در حافظـه شـخصیت وجـود دارنـد. اوج ایـن مونتـاژ اندیشـه دار در سـکانس آفرینـش فیلـم درخـت زندگـی مشـاهده می‌شـود کـه تصاویـر آن از کهکشـان‌ها گرفتـه تـا موجـودات تک‌سـلولی و جلوه‌هایـی از طبیعـت کـره زمیـن و دوران دایناسـورها دیـده می‌شـود. این‌هـا همـه تصویرسـازی افـکار هسـتند. ایـن پرش‌هـای مفهومـی در شـکل فلسـفی خـود در ایـن فیلـم نمـود می‌یابنـد. از مؤلفه‌هـای سـبک جریـان سـیال ذهـن، آشـفتگی و بی‌نظمـی در زمـان معـادل شکسـت زمـان خطـی گیتـی مـدار و سـفر کـردن لحظه‌به‌لحظـه ذهـن بـه هـر نقطـه از زمـان اسـت. (بیـات،۱۵۸:۱۳۸۷-۱۵۶) در ایـن شـیوه مونتـاژی بخـش بزرگـی از اندیشـه موردنظـر فیلم‌سـاز در تصاویـر پنهان‌شـده و در ذهـن مخاطـب شـکل می‌گیـرد. در همیـن فیلـم، مونتـاژ اندیشـه داری دیـده می‌شـود کـه همـراه بـا نریشـن خـود و روایـت خاطـرات سـعی بـر خلـق مفهـوم حسـی تـازه‌ای دارد کـه منظـور سـکانس دوران تولـد، نـوزادی و کودکـی ۳ پسر خانـواده اسـت. ازنظـر زیبایی‌شناسـی زمانـی کـه دو نمـای متحـرک بـه همدیگـر کات می‌خورنـد حـس اتصـال و جریـان داشتن را بـهتر انتقـال می‌دهنـد. بـرای همیـن در ایـن فیلم‌هـا اکثر نماهـا دارای تحـرک هسـتند تـا معنـای سـیال بـودن و روان بـودن افـکار را بـهتر تداعـی کننـد.

دوربین پرتحرک

مالیـک بـرای نزدیـک شـدن بـه معنـای واژه سـیال کـه روان هسـت و سـاخت تصاویـری کـه بازتاب‌دهنـده ایـن ویژگـی باشـند و همچنیـن بـرای اینکـه بتوانـد درونیـات آشـفته و پریشـان انسـان مـدرن را تداعـی کنـد از سـه‌پایه بـرای فیلم‌بـرداری اسـتفاده نمی‌کنـد. هرچنـد اسـتفاده از قاب‌هـای بی‌حرکـت یکـی از ویژگی‌هـای تدویـن غیـر تداومـی اسـت امـا بـرای ایجـاد حـس سـیال بـودن افـکار، دوربیـن کـمتر حالـت ایسـتایی دارد. به‌طـور مثـال در ایـن فیلم‌هـا قبـل از ورود بازیگـر بـه قـاب، دوربیـن کمـی روبه‌جلـو حرکـت می‌کنـد. مثـال ایـن نماهـا دقیقـه ۱۰ فیلـم به‌سـوی شـگفتی،۱۷:۴۰ و ۲۲:۴۵ همیـن فیلـم اسـت تصویـر ۱۰و ۱۱).

تصویـر ۱۰. دویـدن مارینـا در مزرعـه تصویـر ۱۱. نیـل وضعیـت زمیـن را بررسـی می‌کند(مآخـذ: To (۲۰۱۳) Malick.T ([the Wonder [video life

- Figure 10. Marina running in the field. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])
- Figure 11. Neil examining the condition of the earth. (Malick, T., 2013, To the Wonder [Video file])

مالیـک و لوبتزگـی از اسـتدی کـم کـه توانایـی حرکتـی بیـشتری دارد و خیلـی راحـت بـه همـه طـرف می‌چرخـد اسـتفاده می‌کننـد. ایـن حـرکات پـر جنب‌وجـوش باعـث ایجـاد حالـت تهـوع در بیننـده شـده و خیلـی سـعی بـر روایتگـری نـدارد. هـر حرکـت دوربیـن می‌توانـد گـذر یـک فکـر از ذهـن شـخصیت فیلـم باشـد. آن‌هـا کـمتر از نماهـای ثابـت اسـتفاده می‌کننـد.

ازنظـر زیبایی‌شـناختی حرکـت تـراک ایـن یـا تـراک بـک بـه معنـای نزدیـک شـدن و دور شـدن از سـوژه هسـت کـه غالبـاً یـک خـط مسـتقیم را طـی می‌کند.جریـان افـکار آدمـی و فوکـوس آن

می‌توانـد بـر سـوژه‌ها و اشـیا و ... نیـز رخ بدهـد. ایـن بازسـازی فوکـوس افـکار می‌توانـد روی سـه‌پایه و بـا یـک نمـای ثابـت هـم تداعـی شـود امـا همان‌طـور کـه گفتـه شـد عـنصر حرکـت بـرای روان شـدگی بیـشتر بـه کار می‌آید.آن‌هـا بـرای معرفـی شـخصیت و یـا در نماهـای معـرف نیـز، ایـن خـط مسـتقیم را حـذف می‌کننـد.

فضا و صحنه

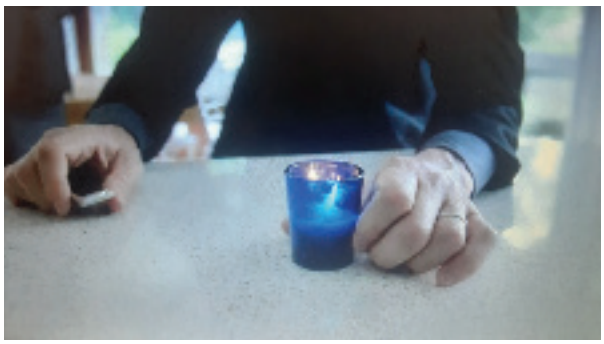
بیـرون کشـیدن معنـا و جسـت‌وجوی آن از میـان خاطراتـی کـه واقعـاً زیسـت شـده‌اند، وجـه تمایـز داسـتانی ایـن سـه فیلـم بـا آثـاری در سـینما هسـتند کـه راوی در آن نقـش فعالـی دارد. زمانـی کـه یـک قصـه بـرای خلـق معنایـی مشـخص نوشـته می‌شـود، نویسـنده از تخیـل خـود نیـز بـرای شـکل دادن بـه آن اسـتفاده می‌کنـد. ایـن تخیـل می‌توانـد بـه تمـام عنـاصر میزانسـن ماننـد صحنـه، لبـاس و گریـم شـکل خاصـی ببخشـد. اگـر یـک قصـه تاریخـی باشـد و راوی آن را تعریـف کنـد، بدیهـی اسـت کـه لبـاس و گریـم بازیگـران مربـوط بـه همان دوره خـاص باشـد و یـا اگـر قصـه مربـوط بـه جهـان آینـده باشـد، لباس‌هـا، گریـم و وسـایل صحنـه در ایجـاد فضاسـازی و معرفـی آن دوره و شـخصیت‌هایش نقـش مهمـی ایفـا کننـد. طراحـی صحنـه در ایـن سـه فیلـم هرچنـد بازسـازی وقایـع گذشـته اسـت امـا شـکلی مصنوعـی و اسـتودیویی نـدارد؛ امـا نمی‌تـوان گفـت کـه محل‌هـای فیلم‌بـرداری دقیقـاً محل‌هـای واقعـی وقـوع حـوادث هسـتند؛ امـا تلاش شـده تـا بیشتریـن شـباهت بـه شـکل خاطـره اصلـی را داشـته باشـد. یـا شـبیه‌ترین لوکیشـن واقعـی نسـبت بـه خـود موضوع.ماننـد مکان‌هـای مهمانـی در شـوالیه جام‌هـا؛ و یـا لوکشـین فیلم‌بـرداری فیلـم درخـت زندگـی در زمـان کودکـی سـه بـرادر.

صحنـه و فضـا در خدمـت راوی و ذهـن آن‌هـا هسـتند. وجـود تداعی‌هـای یـاد و خاطـره یعنـی تداعی‌هـای لفظـی و معنایـی از مهم‌تریـن ترفندهایـی هسـتند کـه در ایـن داسـتان‌ها بـرای حرکـت میـان زمان‌هـا و حـوادث گوناگـون بـه کار گرفتـه می‌شـوند. (طاهـری و سـپهری عسـگر،۱۷۲:۱۳۹۰-۱۷۳)

به‌جـز زمان‌هـای حـال در فیلـم درخـت زندگـی، هـر آنچـه دیـده می‌شـود درواقـع میزانسـن (طراحـی صحنـه) اندیشـه اسـت. اشـیا در درون فیلـم، نقـش فعالـی در خلـق کنش‌هـای درون فیلـم ندارنـد، بلکـه جنبـه‌ای احساسـی یافتـه و ازایـن‌رو یـادآور فـردی خـاص، اندیشـه‌ای یـا تنهـا بیـان احساسـی خاطره‌ای را تداعـی می‌کننـد. البتـه ایـن بیـشتر بـه گونـه فیلـم مرتبـط اسـت. اگـر ایـن خاطـرات بازسـازی یـا روایتگـر یـک جنایـت بودنـد، اشـیا درون فیلـم می‌توانسـتند کارکـردی ماننـد تفنـگ چخـوف بیابنـد.

بـه ایـن معنـا کـه در خلـق تعلیـق، کشـمکش شـخصیت اصلـی بـرای حـل ماجـرا و در یـا در گره‌گشـایی نقـش داشـته باشـند.

به‌طـور مثـال در فیلـم «به‌سـوی شـگفتی» نیـل زمانـی کـه در خانـه‌اش در امریـکا تنهـا مانـده یـک لنگـه کفـش بالـه مارینـا را پیـدا می‌کنـد و به‌مـرور خاطراتـش می‌پـردازد، یـا در مثالـی دیگـر در فیلـم «درخـت زندگـی» یکجـا شـمعی آبی‌رنـگ می‌بینیـم کـه در زمـان حـال کـه واقعیـت اسـت وجـود دارد و جـک آن را روشـن می‌کنـد. همان‌جـا شـمعی آبـی در سـکانس‌های رؤیـا انتهـای فیلـم دسـت بچـه‌ای دیـده می‌شـود؛ امـا نمی‌تـوان گفـت کـه اینجـا شـمعی آبـی، شـکلی ماننـد پـراپ پیـدا کـرده اسـت. وجـود آن را می‌تـوان عـنصری از بـاب رئالیسـم جادویـی اثـر تلقـی کـرد و یـا بـرای تأثیـر احساسـی پایـان فیلـم در نظـر گرفت.(تصویـر ۱۲و ۱۳).



تصویر ۱۲. جک شمع را روشن می‌کند تصویر ۱۳. جاشمعی آبی در سرزمین رؤیایی
(: Malick. T (2011), Tree of Life [video file])

- Figure 12. Jack lighting a candle. (Malick, T., 2011, The Tree of Life [Video file])
- Figure 13. Blue candle in a dreamlike land. (Malick, T., 2011, The Tree of Life [Video file])

در رابطـه باوجـود ابهـام و مـعما، در مـورد عنـاصر صحنـه مـثلاً می‌تـوان بـه چارچـوب دری اشـاره کـرد کـه جـک از عبـور از آن تردیـد دارد. ایـن آسـتانه، دری بـه سرزمینـی جدیـد اسـت

که در آن زمان بی‌معنی است. شاید دریچه ورود به ساحل ناخودآگاه جمعی ذهن‌های بشر. در این آثار چیزها، یا کارکرد تداعی‌های یاد و خاطره‌اند یا تصویری از شکل مُثُلی خودشان. به‌طور مثال جک با دیدن درخت سبزی که وسط محوطه محل کارش وجود دارد یاد درخت سبزی می‌افتد که در دوران کودکی همراه با برادرهایش دوروبر آن بازی می‌کرده است. او با دیدن درخت بلافاصله یاد مادرش می‌افتد و می‌پرسد: «چطور تونستم از دستت بدم؟»(تصویر ۱۴).

در رابطه باوجود ابهام و معما، در مورد عناصر صحنه مثلاً می‌توان به چارچوب دری اشاره کرد که جک از عبور از آن تردید دارد. این آستانه، دری به سرزمینی جدید است که در آن زمان بی‌معنی است. شاید دریچه ورود به ساحل ناخودآگاه جمعی ذهن‌های بشر. در این آثار چیزها، یا کارکرد تداعی‌های یاد و خاطره‌اند یا تصویری از شکل مُثُلی خودشان. به‌طور مثال جک با دیدن درخت سبزی که وسط محوطه محل کارش وجود دارد یاد درخت سبزی می‌افتد که در دوران کودکی همراه با برادرهایش دوروبر آن بازی می‌کرده است. او با دیدن درخت بلافاصله یاد مادرش می‌افتد و می‌پرسد: «چطور تونستم از دستت بدم؟»(تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴. درخت سبز در وسط محوطه ساختمان‌های فلزی (منبع: Malick. T ,(۲۰۱۱) [video file] Tree of Life])

• Figure 14. Green tree in the middle of a courtyard surrounded by metal buildings. (Malick, T., 2011, The

حضور یک درخت سبز که نماد اندیشه مادر است در میان ساختمان‌های فلزی و سرد و بلند محوطه کاری که نماد اندیشه پدر است، دقیقاً به خلق فضا و طراحی صحنه‌ای اشاره دارد که مستقیماً با ابعاد و لایه‌های مختلف ذهن انسان مرتبط است. مثل لنگه کفشی که نیل در به‌سوی شگفتی بعد از رفتن مارینا در خانه پیدا می‌کند و نقطه اتصال مجدد او به درام میشود.

در خلق فضا و طراحی صحنه، این انسان است که در مرکز دایره قرار دارد. همه‌چیز از فیلتر ذهن او عبور می‌کند و معنا می‌یابد؛ اما به نظر می‌رسد بیشتر بار طراحی صحنه این سه فیلم به انتخاب لوکیشن و معنایی که برای خود فیلم‌ساز داشته برمی‌گردد تا اینکه مثلاً آیا این خانه به ویژگی‌های شخصیتی این کاراکتر نزدیک است یا نه. حتی خانه ریک در شوالیه جام‌ها شبیه خانه یک آدم منزوی و زن‌باز نیست. بلکه بیشتر شبیه اتاق کار اوست. او حتی آن‌قدر خوش‌پوش هم نیست و ویژگی خاصی در چهره خود ندارد که معرف شخصیت او باشد. در دو فیلم دیگر هیچ‌کدام از خانه‌ها هیچ ویژگی خاصی که شخصیت فیلم را از دیگران متمایز کند ندارد زیرا در مجموعه‌هایی شبیه به هم در امریکا زندگی می‌کنند.

طراحی صحنه و چیدمان طبیعی اشیا با قسمت‌های مهمی از فیلم که تأکید بر خود طبیعت و حضور پررنگ آن در ارتباط با انسان سرگشته عصر مدرن دارد، نمی‌تواند بی‌ربط باشد. ریک پس از گشت‌وگذارهای فراوان در طبیعت و جست‌وجوی نیمه وجودی خود در اپیزودی که آزادی نام دارد، آزادی خود را در دل صخره‌هایی در دشت پیدا می‌کند که با آتش روشن شده است. دریا و ساحل محل عشق‌بازی ریک و مارینا در دو فیلم هستند. مالیک می‌توانست در خلق روایت و فضا و صحنه از ارتباط تک‌گویی‌های درونی و تداعی‌هایی که اشیا برای شخصیت‌هایش ایجاد می‌کند، استفاده بیشتری ببرد. هرچند او در فیلم «درخت زندگی» همراه با تک‌گویی‌های درونی مادر، صحنه‌هایی از فضا خلق می‌کند که نمایانگر چنین ظرفیت‌های بزرگی در سبک جریان سیال ذهن است.

نتیجه‌گیری

به‌طور خلاصه می‌توان گزاره‌های زیر را برای پاسخ به سؤالات پژوهش نام برد:

۱.تمامی عناصر فرمال سینمایی قابلیت انطباق با سبک جریان سیال ذهن را دارا هستند.

۲. شیوه دکوپاژ غیر تداومی با توجه به منقطع بودن که از ویژگی‌های هم‌دوره مدرن سینما و هم این سبک هست مناسب‌تر می‌باشد. پرهیز از به‌کارگیری نماهای معرف.

۳. از ویژگی‌های بنیادین تدوین غیر تداومی استفاده‌شده است. عدم به‌کارگیری برش در عین حرکت.افزایش سرعت برش نماها.واردکردن نماهای ناآشنا. همچنین از مفاهیم و شاخصه‌های مونتاژ اندیشه دار می‌کند

۴. پرهیز از به‌کارگیری نماهای ثابت. عدم استفاده از نماهای خطی و مستقیم. استفاده از استدی کم.حرکت دوربین قبل از ورود بازیگر به قاب.

۵. اولویت وجود آن‌ها در ابتدا برای خلق معنا و بسط مفاهیم می‌باشد و در درجه دوم نمادی از شخصیت می‌شوند.

با توجه به تحقیق صورت گرفته در رابطه با آثار ترنس مالیک می‌توان این‌گونه نوشت که از تمامی عناصر سینمایی می‌شود برای ساخت یک فضای سیال بهره جست؛ زیرا اساساً عناصر فرمال سینما نه‌تنها محدود نیستند بلکه قابل‌گسترش و توسعه به شکل‌های گوناگون‌اند.به‌طور مثال نریشن یک عنصر به کار گرفته‌شده در روایت فیلم هست و می‌توان آن را به شیوه تک‌گویی درونی مستقیم به کاربست و یا به شیوه‌های دیگر از آن استفاده کرد؛ اما حرکت‌های دوربین برای نشان دادن سیالیت درون ذهن باید به‌گونه‌ای تغییر کند که توان بازسازی و ساخت آن را داشته باشد. درباره استفاده از عناصر صحنه، وجود آن‌ها در طول درام، زمانی معنا می‌یابد و پررنگ می‌شود که تداعی‌کننده خاطره‌ای و نشانگر فردی خاص، برای شخصیت‌های درون فیلم باشد. مثل شخصیت مادر در فیلم درخت زندگی که ما آن را با تصویر یک درخت از طریق ذهن پسرش، جک به یاد خواهیم آورد. پس می‌توانیم برای ساخت یک فیلم در این سبک از تمامی عناصر سینما بهره برده به شرطی که به‌اصطلاح جریان سیال ذهنی شده باشند. ویژگی‌های این سبک به‌طور طبیعی با برخی ویژگی‌های هنر مدرن تطابق دارند. ازجمله تکه‌تکه بودن.مالیک برای بازنمایی این ویژگی‌ها در فیلم‌هایش، از روش تدوین غیر تداومی بهره می‌گیرد که مهم‌ترین اصول دکوپاژ مدرن یعنی عدم رعایت تداوم (حرکت بازیگر، چینش نما و زوایا و حرکت‌های عجیب‌وغریب و ...) نیز با آن نسبت مستقیمی دارد.

با توجه به نتایج تحقیق بر روی ظرفیت‌های موجود در روانشناسی یونگ بخصوص مسئله ناخودآگاه جمعی و ارتباط آن با شخصیت‌پردازی در ساخت یک سینمای سیال ذهن و تحقیق بر روی مبحث ویژگی‌های قهرمان درون، در روانشناسی و ساخت شخصیت در یک روایت سیال پیشنهاد می‌شود. در رابطه با این موضوع منابع داخلی بسیار محدود و بیشتر مربوط به محتوای آثار مالیک می‌شد.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان اعلام می‌دارند که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ:

بیات، حسـین (۱۳۸۷)، داستان‌نویسـی جریان سـیال ذهن، ترهان، علمی فرهنگی

حجـازی، سـیده فاطمـه (۱۳۹۲)، بررسـی و مقایسـه ویژگی‌هـای شـیوه جریـان سـیال ذهـن در ادبیـات داسـتانی و فیلـم اقتباسـی، بـر اسـاس الگـوی یاکوبسـن، بـا محوریـت شـازده احتجـاب، درخـت گلابـی و گاوخونـی، کارشناسـی ارشـد، اسـتاد راهـنما: محمـود عزیـزی سـلدوز، دانشـکده هنر و مـعماری دانشـگاه آزاد واحـد یـزد.

حـری، ابوالفضـل (۱۳۹۰)«وجـوه بازنمایـی گفـتمان روایـی: جریـان سـیال ذهـن و تک‌گویـی درونی».صـص ۲۵-۴۰.پژوهـش ادبیـات معـاصر جهـان

خسروی دهکـردی، همایـون (۱۳۹۶)، «زندگـی و آثـار ترنـس مالیـک، راوی سـیال هسـتی»، صـص ۷-۱۱، سـینما و ادبیـات.شماره شصت‌وسه.سـال چهاردهـم.

ضابطی جهرمی، احمد (۱۳۹۶).جلد دوم تدوین غیر تداومی.دانشـکده صداوسـیما.تهران.چ دوم

طاهری، سـعیده و کریمی، بابک (۱۴۰۱)، سـینمای ترنس مالیک، تهران، نشر خوب

طاهـری، محمـد و سـپهری عسـگر، معصومـه (۱۳۹۰)، « بررسـی شـیوه به‌کارگیـری جریـان سـیال ذهـن در رمـان سـنگ صبـور، اثـر صـادق چوبـک، مجلـه بوسـتان ادب، دانشـگاه شـیراز.

معدنی پور، غلامرضا (۱۳۹۵)، مکتب‌های سـینمایی، آبان، تهران.

مکاریـک، ایرنـاریما (۱۳۸۵)دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معـاصر، ترجمه محمد نبوی، چ ۲، تهران، نشر اگه

نبـی پـور، معصومـه سـادات (۱۳۹۷)، سـینمای پسـت‌مدرن در تقابـل بـا سـینمای مـدرن: سـگمنت در مقابـل اپیـزود، اسـتاد راهـنما: دکتر احمـد السـتی، دانشـکده هنرهـای زیبـا، دانشـگاه تهـران.

Malick.T (2013) To the Wonder [video life] retrieved fromhttps://www.youtube.com/watch?v=qB2Wy5R2i5U

Malick. T (2011), Tree of Life [video file] retrieved fromhttps://www.aparat.com/v/8i1uK/

Malick.T(2016) Knight of cups [video file] retrieved from

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2069080.1216

تحلیل آیکونو گرافیک نگارگری کتاب سـمک عیار

حنا کاظمیان

۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد قائم‌شهر، ایران

hanaakazemyan@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۰۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸

صفحه ۹۸-۸۴

فردوس هنر

شماره بیست و یکم

تابستـــــــــــان ۱۴۰۴

چکیده

بیـان مسـأله: نگارگـری در دوره سـلجوقی، علاوه بـر جنبه‌هـای هنری، حامـل مفاهیـم فرهنگـی و معنـوی مهمـی اسـت. بـا ایـن حـال، نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» در نسـخه خطـی سـمک عیـار، باوجـود اهمیـت تاریخـی و هنری، از منظـر آیکونوگرافیـک کـمتر مـورد مطالعـه قـرار گرفتـه اسـت. بررسـی ایـن نـگاره می‌توانـد علاوه بـر درک زیبایی‌شناسـی، نشـان‌دهنده باورهـا، ارزش‌هـا و جهان‌بینـی ایرانیـان دوره سـلجوقی باشـد.

هـدف پژوهش: هـدف ایـن پژوهـش شناسـایی و تحلیـل الگوهـای بصری و مفاهیـم نمادیـن نـگاره مذکـور بـا اسـتفاده از روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی اسـت.

سـؤال پژوهش: الگوهـای بصری موجـود در نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» چیسـت؟

روش پژوهش: داده‌هـا بـر اسـاس رویکـرد کیفـی و روش توصیفی-تحلیلـی و بـا اسـتفاده از منابـع اسـنادی و کتابخانـه‌ای گـردآوری شـده‌اند. تحلیـل نـگاره بـا بهره‌گیـری از روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی انجـام گرفتـه اسـت.

نتیجـه گیری: یافته‌هـا نشـان می‌دهـد کـه ایـن نـگاره، علاوه بـر روایـت داسـتانی، مفاهیمـی چـون فـرّه شـاهی، حمایـت نیروهـای ماورایـی، تقابـل خیـر و شر و نقـش جـادو در جهان‌بینـی ایرانیـان دوره سـلجوقی را بازتـاب می‌دهـد. بدیـن ترتیـب، نـگاره نه‌تنهـا از ارزش هنری و زیبایی‌شـناختی برخـوردار اسـت، بلکـه به‌عنـوان سـندی بصری بـرای درک لایه‌هـای فکـری و فرهنگـی سـده ششـم هجـری ایـران اهمیـت ویـژه‌ای دارد.

واژگان کلیدی: سـلجوقیان، سمک عیار، نگارگری، نگاره دختر تیغو، آیکونوگرافیک

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2069080.1216

Iconographic Analysis of the Miniature Painting in the Manuscript Samak-e Ayyar

شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــان ۱۴۰۴

Hana Kazemian
1. M.A. in Art Research, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Iran.

Received: 31/08/2025
Accepted: 10/10/2525
Page 84-98

Abstract

Problem Statement: The term iconography has a Greek root, eikonographia, which is formed from the combination of two words: eikon, from the Greek root meaning “image,” and graphy, from the root graphein, meaning “to carve, to draw, or to depict.” In Persian, this word has been translated as shamayel-negari (iconography). (Farhangpour, 2019, p. 76) Iconography is considered a part of art history studies, and its domain includes the study, identification of content, and description of the signs present in works of art. This art-critical approach, which has historical roots, became highly significant among art researchers in the twentieth century, and scholarly investigations concerning it began. Iconography and iconology are among the approaches in image studies whose origins go back to the Renaissance; however, as a systematic methodological approach in the field of imagery, they developed from the early twentieth century and were ultimately completed by Erwin Panofsky. Panofsky considers iconography a branch of art history that examines the theme and meaning of the artwork as opposed to its form (Panofsky, 2009). According to his approach, every artwork is studied and critiqued with respect to the historical and cultural values of the period in which it was created. The study of the history of visual perception and culture falls under the domain of iconographic methodology. In this method, after description and analysis, the interpretation of the work is conducted. Just as understanding motivations and the accurate analysis of images, stories, and allegories is essential, the necessary condition for recognizing iconographic systems involves three components: form, idea, and content (Holly, 1981, p. 205). This approach identifies and distinguishes three semantic levels—“primary,” “secondary,” and “intrinsic”—with the aim of discovering the hidden messages behind the tangible elements of the artwork and analyzing and revealing unknown aspects of beliefs, ideologies, and worldviews embedded in visual components (Abdi, 2012, p. 16).

After the defeat of the Ghaznavid Empire in Dandankan, the Seljuk Turkmens entered the western regions of its territory, advanced as far as Baghdad, and, under the patronage of the caliph, rose to power. This period marks the flourishing of Iranian Islamic culture and the expansion of Persian literature and sciences. Samak-e Ayyar is one of the earliest illustrated examples of Persian storytelling which, beyond its literary importance, holds a distinguished place in Iranian miniature painting.

The main story narrates the adventures of a chivalrous prince named Khorshid Shah, who

becomes enamored with Mah-Pari, the daughter of the king of China, and a series of fascinating and instructive events unfolds thereafter. The illustrated version of this work was produced during the Seljuk period and is now preserved at the Bodleian Library of the University of Oxford. The subject of the present research is the miniature entitled "Samak Capturing the Daughter of Tighu and Kajān Learning the Magic from Her", which visually represents a part of the story; in this scene, Kajān pressures Tighu's daughter to teach him the secret of breaking a spell and dispelling enchantment. The aim of this study is the semantic analysis and symbolic interpretation of this miniature based on Erwin Panofsky's three-stage method.

In this research, using Panofsky's iconographic approach, the selected miniature from Samak-e Ayyar is examined in three stages:

1. Pre-iconographic description,
2. Iconographic analysis, and
3. Iconographic or iconological interpretation.

The first stage, pre-iconographic description, lies within the realm of the world of motifs. At this level, objects, events, and visual elements—such as lines, colors, and volumes—are visually observed and identified.

This recognition is primarily based on practical experience and direct familiarity, though its accuracy is not necessarily guaranteed (Panofsky, 2018, p. 9). The goal of this stage is to determine the primary subject and describe the visual structure or pattern of the work.

In the second stage, iconographic analysis, the subject of the work, the narratives, and the characters presented in it are identified and introduced. This level of analysis represents an interpretive understanding obtained through literary, religious, or oral sources, enabling the viewer to grasp the concepts and themes conveyed by the artwork (Panofsky, 2018; Panofsky, 2017 [Persian trans.]).

The third stage, iconological interpretation, is devoted to uncovering the values, semantic layers, and symbolic meanings embedded in the work. At this level, beyond the surface and the narrative, the worldview, beliefs, and cultural and historical concepts underlying the visual elements are examined in order to derive a deeper meaning from the artwork.

Research Objective: The objective of this study is to identify and analyze the visual patterns and symbolic meanings of the aforementioned painting using Erwin Panofsky's three-stage methodological approach.

Research Questions: What visual patterns can be identified in the painting "Capturing Samak by Tighu's Daughter and Kajan Receiving Magic from Her"?

Research Method: This study aims to examine and understand miniature painting of the Seljuk era through the visual analysis of a miniature from the manuscript of Samak-e Ayyar preserved in the Bodleian Library at Oxford University. The research is qualitative in nature and fundamental in aim. Data have been collected through the observation of artworks and images, the study of books, articles, theses, written documents, and online archival and library sources. Access to the images of the illustrated manuscript was obtained through the Bodleian Library's digital archive.

The research method is descriptive–analytical, and the analyses are carried out based on Panofsky's iconographic approach to identify the intrinsic content and semantic layers of the miniature. Finally, the characteristics of the miniature are discussed and clarified as components of Seljuk-era miniature painting in the conclusion section.

Conclusion: The iconographic analysis of the miniature "Samak Capturing the Daughter of Tighu and Kajān Learning Magic from Her" demonstrates that this work, beyond representing a narrative episode, reflects a symbolic and multilayered structure of Iranian beliefs, myths, and worldview during the Seljuk period. The visual elements of this miniature—such as the king and crown, the farr-e kayani (divine royal glory), the fairy, arabesque motifs, symbolic colors, the flowering plant, and the sword—gain meaning through an organic connection with religious and mythical traditions, elevating the image from mere narration to a symbolic and ideological level.

The present examination also shows that the illustration not only serves the literary narrative but also possesses epistemological and ideological functions; therefore, it may be considered a visual document that reconstructs the intellectual, religious, and social layers of sixth-century Hijri Iran. This highlights the significance of illustrated

literary manuscripts alongside more well-known artifacts such as ceramics and royal miniatures. A strength of this research is its focus on a lesser-known visual text, demonstrating that iconographic analysis can be just as effective for popular or vernacular works as it is for formal, courtly ones. Thus, Samak-e Ayyar, as an example of Iran's literary–visual tradition, opens a new perspective in interdisciplinary studies of art, mythology, and literature. The results of this study offer a model that can be applied to future research on other illustrated literary manuscripts and can contribute to completing the social and visual history of medieval Iran.

References:

Abdi, N., Namvar-Motlagh, B., Sadat-Sajjad, R., & Marzbanian, P. (2012). Āykonogrāfī-ye bāznamāyī-ye āb bar rū-ye sofālīnehā-ye Saljūqī (M.A. thesis). University of Art, Isfahan.

Afshari, A. (2006). Parī dar adab va farhang-e ʻāmmeh-ye Irān. Cheshmeh.

Afsal-Tusi, M. (2014). Parī dar adab va honar-e Irān. Jahad-e Daneshgahi.

Amir-Ahmadi, J. (2007). Pushāk-e sonnatī-ye Irāniān. Afkār.

Asadipour, A., Aghajani, J., & Taslimi, N. (2017). Tahlil-e āykonogrāfī-ye negarrehā-ye noskheh-ye Varaqeh va Golshāh. M.A. thesis, University of Science and Arts of Yazd.

Boyce, M. (1982). A history of Zoroastrianism (Vol. II). Brill.

Burckhardt, T. (1986). Honar-e Eslāmī: Zabān va maʻnā-ye ān (S. Saʻadat, Trans.). Elmi va Farhangi.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2009). Farhang-e nemādhā (S. Fazāyeli, Trans.). Jeyhun.

Cooper, J. C. (1999). Dāyerat-ol-maʻāref-e nemādhā (S. Fazāyeli, Trans.). Jeyhun.

Cooper, Jane. (1999). Farhang-e mosavvar-e nemādhā-ye sonnati (M. Karbasian, Trans.). Farshad.

Ebrahimi-pour, M. (2012). Binish-e falsafī-ye Irāniān darbāreh-ye nūr va tajassom-e ān dar honar-e negārgarī. Peykareh, 1(2), 7–18.

Farhang-pour, Y. (2019). Chegūnegī-ye be-kār-gīrī-ye āykonogrāfī va āykonolojī dar naghd-e asar bar pāye-ye nazariyeh-ye Pānofsky. Ferdows-e Honar, 3, 72–85.

Hall, J. (2001). Farhang-e nemādhā dar honar-e sharq va gharb (F. Ashrafi, Trans.). Farzan-e Ruz.

Holly, M. A. (1981). The origin and development of Erwin Panofsky's thesis of art (Doctoral dissertation). Cornell University.

مقدمه و بیان مسئله

پـس از شکسـت امپراتـوری غزنـوی در دندانقـان، ترکمانـان سـلجوقی بـه نواحـی غربـی قلمـرو آنـان گام نهادنـد و تـا بغـداد پیـش رفتنـد و تحـت لـوای خلیفـه بـه قـدرت رسـیدند. ایـن دوره، عصر شـکوفایی فرهنـگ اسلامـی ایـران و توسـعه علـوم و ادبیـات فارسـی اسـت. کتـاب سـمک عیـار یکـی از نخسـتین نمونه‌هـای مصـور داسـتان‌پردازی فارسـی اسـت کـه علاوه بـر اهمیـت ادبـی، در نگارگـری ایرانـی نیـز جایـگاه ویـژه‌ای دارد.

داسـتان اصلـی روایـت شـاهزاده‌ای جوانمـرد بـه نـام خورشـید شـاه اسـت کـه گرفتـار عشـق مه‌پـری، دختر پادشـاه چیـن می‌شـود و حوادثـی جـذاب و آموزنـده در ادامـه روایـت شـکل می‌گیـرد.

نسـخه مصـور ایـن کتـاب در دوره سـلجوقیان تهیـه شـده و اکنـون در کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد محفـوظ اسـت. موضـوع پژوهـش حـاضر، نـگاره «گـرفتن سـمک دختر تیغـو و جـادوی رسـیدن کاجـان از وی» اسـت کـه بخشـی از داسـتان را تصویـر می‌کنـد؛ در ایـن صحنـه، کاجـان دختر تیغـو را تحـت فشـار قـرار می‌دهـد تـا راز شـکستن طلسـم و دفـع جـادو را بیامـوزد. هـدف مطالعـه تحلیـل معنایـی و تفسـیر نمادیـن ایـن نـگاره بـر اسـاس روش سـه مرحلـه‌ای اروین پانوفسـکی اسـت.

نـوآوری پژوهـش در بررسـی مسـتقیم یـک نـگاره کـم مطالعـه شـده از نسـخه‌های مصـور فارسـی دوره سـلجوقی و تحلیـل لایه‌هـای عمیـق فرهنگـی و نمادیـن آن نهفتـه اسـت، کـه امـکان می‌دهـد تـا علاوه بـر ارزش هنری، ابعـاد فکـری و فرهنگـی ایـن اثـر نیـز به‌روشـنی درک شـود.

روش پژوهش

ایـن پژوهـش بـا هـدف شـناخت و بررسـی نگارگـری دوره سـلجوقی، بـه مطالعـه بصری یـک نـگاره از نسـخه خطـی سـمک عیـار محفـوظ در آرشـیو کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد پرداختـه اسـت. پژوهـش ازنظـر ماهیـت داده‌هـا کیفـی و ازنظـر هـدف بنیـادی اسـت.

اطلاعـات پژوهـش از طریـق مشـاهده آثـار و تصاویـر، مطالعـه کتاب‌هـا، مقاله‌هـا، پایان‌نامه‌هـا، اسـناد مکتـوب و منابـع کتابخانـه‌ای و آرشـیوی آنلایـن گـردآوری شـده اسـت. دسـتیابی بـه تصاویـر نسـخه مصـور سـمک عیـار از طریـق آرشـیو دیجیتالـی کتابخانـه بادلیـن دانشـگاه آکسـفورد صـورت گرفتـه اسـت.

روش تحقیـق توصیفی-تحلیلـی اسـت و تحلیل‌هـا بـر اسـاس رویکـرد آیکونوگرافـی پانوفسـکی انجـام شـده اسـت تـا محتـوای درونـی و لایه‌هـای معنایـی نـگاره شناسـایی شـود. در نهایـت، ویژگی‌هـای نـگاره به‌عنـوان مؤلفه‌هـای نگارگـری دوره سـلجوقی در بخـش نتیجه‌گیـری بررسـی و تبییـن شـده‌اند.

پیشینه پژوهش

بعـد از مطـرح شـدن نظریـه آیکونوگرافـی در حـوزه نقـد، پژوهشـگران زیـادی در حـوزه هنر بـه تحلیـل آثـار هنری بـر پایـه ایـن نظریـه پرداختنـد. در ایـران هـم در دانشـگاه و دانشـکده‌های هنری رسـاله، پایان‌نامـه و مقاله‌هـای بـی‌شماری بـر اسـاس ایـن نظریـه بـه رشـته تحریـر در آمـده اسـت. همچنیـن تعـدادی از آثـار دوره سـلجوقی بـا ایـن رویکـرد نظری مـورد بررسـی و تحلیـل قرارگرفتـه اسـت امـا بـرای اولیـن بـار در ایـن تحقیـق کتـاب سـمک عیـار از دوره سـلجوقی بـر اسـاس نظریـه آیکونوگرافـی مـورد تحلیلـی و بررسـی قـرار می‌گیـرد. در ایـن راسـتا پژوهش‌هـای متعلـق بـه دوره سـلجوقی بـا رویکـرد آیکونوگرافـی زیـر موردمطالعـه و بررسـی قـرار گرفـت:

حامـد طالبیـان و سـعیده حسـنی (۱۴۰۱) در پژوهشـی بـا عنـوان «آیکونوگرافـی نقش‌مایـه ماهـی در سـفالینه‌های دوره سـلجوقی» بـه بررسـی نمونه‌هـای سـفالی ایـن دوره کـه بـا نقش‌مایـه ماهـی تزییـن شـده‌اند، پرداخته‌انـد. آنـان بـا بهره‌گیـری از رویکـرد آیکونوگرافـی کوشـیده‌اند ابعـاد پنهـان اندیشـه اجتماعـی و فـردی جامعـه سـلجوقی را آشـکار سـازند و نشـان دهنـد کـه میـان نقش‌مایـه ماهـی و ریشـه‌های تاریخـی آن در فرهنـگ و ادبیـات ایـران پیونـدی مسـتقیم وجـود دارد.

همچنین به باور نویسندگان، در آثار هنری این دوره می‌توان بازتاب نگرش‌های مذهبی آمیخته با لایه‌هایی از فلسفه و عرفان را مشاهده کرد که بر سفالگران اثر گذاشته و موجب خلق نقوش ماهی در آثارشان شده است.

پانیا مرزبانیان (۱۳۹۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «آیکونوگرافی بازنمایی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی» با انتخاب هدفمند تعدادی از سفالینه‌های این دوره و مطالعه آن‌ها از منظر آیکونوگرافیک، به این نتیجه رسیده است که منابع مکتوب و روایات برجای‌مانده از آن دوران، نشانگر باور سلجوقیان به موجودات دریایی، انسان‌های آبزی و به‌ویژه زنان دریایی است. چنین اعتقاداتی به‌وضوح در نگاره‌ها و نقوش سفالینه‌های آن عصر انعکاس یافته است.

آرزو اسدی‌پور (۱۳۹۶) نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با عنوان «تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌های نسخه ورقه و گل شاه موجود در کتابخانه استانبول» به مطالعه نگاره‌های این اثر پرداخته و بیان می‌کند که تصاویر موجود در این نسخه تحت تأثیر شیوه‌های هنری مانوی قرار داشته‌اند.

مهیار اسدی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونوگرافی پیکره سفالین سلطان طغرل سلجوقی» به تحلیل پیکره مردی پرداخته که در حالت دوزانو نشسته و کلاهی بر سر دارد که بر آن نام سلطان طغرل و تاریخ ۵۳۸ هـ‌ق نگاشته شده است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که نشانه‌های موجود در این اثر به‌احتمال‌زیاد یادمانی از مظالم نشینی یا حضور سلطان در مراسم سماع بوده است.

سهیلا نماز علیزاده (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «آیکونولوژی نگاره لیلی و مجنون در سفال سلجوقی» نخستین نمونه تصویرگری صحنه «لیلی و مجنون در مکتب‌خانه» بر روی سفالینه‌های سلجوقی را موردتوجه قرار داده است. او نتیجه می‌گیرد که این تصویر، که لیلی و مجنون را در قالب دو کودک خردسال در مکتب‌خانه به نمایش می‌گذارد، بازتابی از پیوند گفتمان ادبی نظامی با اندیشه نوین احمد غزالی درباره ماهیت عشق لیلی و مجنون به شمار می‌رود.

مبانی نظری پژوهش

اصطلاح آیکونوگرافی دارای ریشه یونانی ایکونوگرافیا است که از ترکیب دوکلمه آیکون از ریشه یونانی ایکون (به معنی تصویر) و گرافی از ریشه گرافین (به معنی حک کردن، ترسیم کردن و تصویر کردن) تشکیل‌شده است. این کلمه در زبان فارسی معادل شمایل‌نگاری در نظر گرفته شده است. (فرهنگ پور، ۱۳۹۹، ۷۶) آیکونوگرافی بخشی از مطالعات تاریخ هنر محسوب می‌شود که حوزه مطالعات آن: مطالعه، شناسایی محتوا و توصیف نشانه‌های موجود در آثار هنری می‌باشد. این رویکرد نقد هنری که دارای ریشه‌های تاریخی است، در قرن بیستم میلادی بسیار موردتوجه پژوهشگران هنر قرارگرفته و مطالعات علمی پیرامون آن آغاز گردید.آیکونوگرافي و آیکونولوژی ازجمله رویکردهای مطالعات تصویر محسوب می‌شود که قدمت آن به دوره رنسانس برمی‌گردد، اما به‌عنوان یک روش مدون مطالعاتي در حوزه تصویر، از ابتدای قرن بیستم آغاز می‌شود و سرانجام توسط اروین پانوفسکی تکمیل گردید. پانوفسکی آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر برمی‌شمرد که به مضمون و معنای اثر هنری به‌عنوان نقطه مقابل فرم می‌پردازد (Panofsky, ۲۰۰۹). پانوفسکی بر اساس رویکرد خویش، هر اثر هنری را با توجه به ارزش‌های تاریخی-فرهنگی زمان آفرینش آن بررسی و نقد می‌کند. مطالعه شناخت تاریخ بصری و فرهنگ در حوزه رویکرد شمایل‌شناسی قرار می‌گیرد. در این روش بعد از توصیف، تجزیه‌وتحلیل به تفسیر اثر پرداخته می‌شود. همان‌گونه که شناخت انگیزه‌ها و تحلیل دقیق تصاویر،داستان‌ها و تمثیل‌ها ضروری است، شرط لازم برای آشنایی با نظام شمایل‌شناختی، سه مولفه: شکل،ایده و محتوا است.(Holly،۱۹۸۱:۲۰۵) این رویکرد به شناسایی و تفکیک در سه لایه معنایی «اولیه»، «ثانویه» و «محتوایی» باهدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری به تحلیل و کشف زوایای ناشناخته باورها، اعتقادات و جهان‌بینی مستتر در عناصر تصویری، مبادرت می‌ورزد (عبدی، ۱۳۹۱، ۱۶).

در این پژوهش بر اساس رویکرد آیکونوگرافی پانوفسکي، نگاره موردنظر از کتاب سمک عیار در سه مرحله: ۱- توصیف پیش آیکونوگرافی ۲- تحلیل آیکونوگرافی ۳- تفسیر آیکونوگرافی یا آیکونولوژی، موردمطالعه و بررسی قرار می‌گیرد. مرحله نخست، یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی، در محدوده جهان نقوش جای می‌گیرد. در این مرحله، اشیاء، رویدادها و عناصر بصری اثر همچون خطوط، رنگ‌ها و حجم‌ها مورد مشاهده و بازشناسی قرار می‌گیرند. این شناخت عمدتاً بر پایه تجربه عملی و آشنایی مستقیم ما صورت می‌پذیرد، اما لزوماً صحت و قطعیت آن تضمین نمی‌شود (Panofsky, ۲۰۱۸: ۹). هدف این مرحله، دستیابی به موضوع اولیه و توصیف ساختار یا الگوی بصری اثر است.

در مرحله دوم، یعنی تحلیل آیکونوگرافی، به شناسایی و

معرفی موضوع اثر، روایت‌ها و شخصیت‌های حاضر در آن پرداخته می‌شود. این سطح از تحلیل، نوعی شناخت تفسیری است که مخاطب از طریق منابع ادبی، مذهبی یا سنت‌های شفاهی به دست می‌آورد و به کمک آن قادر به فهم مفاهیم و موضوعات منتقل‌شده در اثر هنری خواهد بود (پانوفسکی، ۱۳۹۷: ۴۴).

مرحله سوم، یعنی تفسیر آیکونولوژی، به کشف ارزش‌ها، لایه‌های معنایی و معانی نمادین نهفته در اثر اختصاص دارد. در این مرحله، فراتر از ظاهر و روایت، به بررسی جهان‌بینی، باورها و مفاهیم فرهنگی و تاریخی مستتر در عناصر تصویری پرداخته می‌شود تا معنای عمیق‌تری از اثر هنری به دست آید.

۵-معرفی پیکره مطالعاتی

نگاره موردمطالعه این پژوهش، نگاره‌ای از کتاب خطی سمک عیار است که در دوره سلجوقی تهیه شده و اکنون در مجموعه خطی کتابخانه بادلین دانشگاه آکسفورد به شماره (Oxford, Bodleian Library MS. Ouseley ۳۸۱) نگهداری می‌شود. نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی » از نگاره‌های بارز این نسخه منحصربه‌فرد می‌باشد که تصویرگر بخشی از داستان است که در آن کاجان دختر تیغو را تحت فشار قرار می‌دهد تا راز شکستن طلسم و دفع جادو را به او بیاموزد. (تصویر شماره یک)

مرحله پیش آیکونوگرافی

در این نگاره، عناصر تصویری به دودسته‌ی نقوش گیاهی و پیکره‌های انسانی تقسیم می‌شوند. نگاره شامل هفت پیکره ایستاده، یک پیکره خوابیده و دو پیکره نشسته می‌باشد. در سمت راست نگاره، تخت یا جایگاهی به رنگ نارنجی و زرشکی ترسیم‌شده که دو پیکره بر روی آن نشسته‌اند. یک مرد با محاسن نسبتاً کوتاه درحالی‌که تاجی هم‌رنگ لباس بر سر، و جام شرابی به دست، در قسمت چپ تخت یا جایگاه نشسته است. لباس یا قبای او به دو قسمت تقسیم می‌شود: لباس رویی و لباس زیرین (این ویژگی در تمام پیکره‌های این نگاره و نگاره‌های دیگر یکی است)، لباس رویی به رنگی مایل به طوسی، که با نقوش اسلیمی پیچان تزیین شده. این مرد به‌عنوان بالاترین مقام در تصویر است. یک زن بالدار، با گیسوانی بلند و تاجی بر سر، لباسی به رنگ یاسی پوشیده شده از گل‌های سفید و مزین به نقوش اسلیمی بر تن و کفش سیاهی به پا دارد که کنار این مرد بر روی جایگاه نشسته است. سه مرد با موهای نسبتاً بلند که هر یک کلاهی بر سر دارند در بالای سر آن‌ها به حالت ایستاده قرارگرفته‌اند درحالی‌که در دست دو نفر از آن‌ها شمشیر، و هر یک لباس‌هایی به رنگ اکر، صورتی-زرشکی، و کرم به تن دارند. در مرکز تصویر فردی را می‌بینیم که دارای محاسن بلند به رنگ طوسی می‌باشد که در دست چپ او شمشیر، و کلاه قودی به سر و لباس رزم به تن دارد. رنگ لباس رزم این

تصویر ۱. نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی »، منبع: URL۱

Figure 1: Illustration “Seizing Samak, daughter of Tighu, and the Magic of Kajn Reaching Her” (Source: URL1)

مرد به رنگ نارنجی بلند و لباس زیری به رنگ سبز مزین به نقوش اسلیمی است. در کنار این مرد یعنی در سمت چپ نگاره، دو مرد یکی با محاسن بلند درحالی‌که دست‌های خود را بلند کرده و لباسی بلند به رنگ اکر تیره به تن دارد و دیگری با محاسن کوتاه، و لباسی به رنگ زرشکی به تن دارد هریک دارای کلاه قودی به سر می‌باشند که به حالت ایستاده قرارگرفته‌اند. مرد دیگری به‌صورت خم‌شده در کنار آن‌ها قرارگرفته که بدون کلاه و دارای مویی کم و صورتی با محاسن کوتاه است که لباسی به رنگ نارنجی تا بالای زانو و لباس زیری به رنگ طوسی با تزیینات اسلیمی است که بلندی آن تا زانوهاست و چکمه سیاهی به پا دارد. در پایین همین قسمت پیکره‌ی فردی دراز کشیده قرارگرفته درحالی‌که دستان او را در بالای سر او بسته‌اند و لباس نارنجی و سفید به تن و چکمه نارنجی تیره‌ای به پا دارد. پس‌زمینه کار به رنگ طلایی مزین به گیاه گل‌دار با برگ‌هایی به رنگ اکر و گل‌هایی به رنگ‌های قرمز-نارنجی، اکر، رنگی مایل آبی است؛ که سراسر قسمت بالای نگاره را پرکرده است.

۷-تحلیل آیکونوگرافی

نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو و جادوی رسیدن کاجان از وی» مربوط به نسخه خطی سمک عیار دوره سلجوقی است. هنرمند نگارگر این نسخه ناشناس است و نسخه خطی هم‌اکنون در موزه بادلیان نگهداری می‌شود.

داستان نگاره زمانی رخ می‌دهد که شاه فرخ روز در میدان جنگ توسط تیغو جادوگر زخمی‌شده بود. روزافزون با نقشه‌ای، کاجان، وزیر و جادوگر تیغو، را نزد فرخ روز می‌آورد و کاجان با جادوگری او را درمان می‌کند و از آن پس به خدمت فرخ روز درمی‌آید.

زمانی که سمک برای نجات مرزبان شاه به دره تیغو می‌رود، به دلیل طلسم گرفتار دختر تیغو می‌شود. دختر تیغو قصد دارد سمک را نزد پدرش ببرد، اما سمک با حیله خود را به شکل ملکه (دختر تیغو) درمی‌آورد، او را بی‌هوش کرده و به لشکرگاه فرخ روز می‌برد. در همین زمان، فرخ روز در جنگ با جادوگران قابوس است و جوانی پرسرعت، همراه دو سوار، بارها به جنگ جادوگران می‌رود و کاجان را از طلسم تیغو نجات می‌دهد. این جوان، دختر شاه طیطون پری است که به همراه دو برادرش به کمک فرخ روز آمده‌اند.

پس از پایان ماجرا، فرخ روز دستور می‌دهد تا فرزندان طیطون پری به بارگاه آورده شوند و کنار او بر تخت بنشینند، جایی که سمک نیز حضور دارد. کاجان برای وادار کردن ملکه به گفتن نام‌های دفع جادو، دستور می‌دهد دو سنگ آماده شود و یکی زیر سر و دیگری روی سر ملکه گذاشته شود. او بر سنگ‌ها دمیده و آن‌ها به شکل عاشق و معشوق به هم پیچیده می‌شوند. با دیدن این وضعیت، ملکه امان می‌خواهد و دعایی را که از پدرش آموخته بود، برای دفع تمام جادوها و طلسم‌ها به فرخ روز و همراهانش آموزش می‌دهد. فضای نگاره مطابق داستان، بارگاه شاه فرخ روز است.

در تصویر، شاه فرخ روز با تاج شاهی و جامی در دست بر تخت نشسته است. کنار او، انسانی بالدار نقش پری داستان (دختر طیطون پری) را دارد. سه فرد بالای سر آنان، احتمالاً پسران طیطون پری هستند که دو نفرشان شمشیر در دست دارند. فرد وسط، با لباس رزم، کلاه قودی و شمشیر، کاجان است و دو نفر دیگر پهلوانان شاه فرخ روز هستند. در سمت چپ، فردی کمی خم‌شده، احتمالاً سمک است که دختر تیغو را به کاجان می‌آورد. دختر تیغو به‌صورت درازکش و با دستان بسته در پایین سمت چپ نگاره دیده می‌شود و پارچه روی بدن او نشانگر انتقال پنهانی توسط سمک است.

گیاه گل‌دار در پس‌زمینه نشانگر دو سنگ عاشق و معشوق است که کاجان برای شکنجه دختر تیغو استفاده کرده است. رنگ‌های غالب در نگاره نارنجی، اکر و طلایی هستند و ترکیب رنگ‌ها، چرخش و ریتم بصری ایجاد می‌کند. نگاره حس جنگ و تنش را به مخاطب منتقل می‌کند، اگرچه عملاً صحنه جنگ نمایش داده نشده است؛ نوع پوشش و حالت افراد این موضوع را القا می‌کند.

۸- تفسیر آیکونولوژی

در این بخش جهت تحلیل و تفسیر بهتر اثر موردنظر،نمادها و عناصر اصلی اثر را که در مرحله پیش‌شناسایی شده (شاه، تاج و فر شاهی، رنگ زرد آسمان، قبا، نقوش گیاهی و اسلیمی روی لباس پیکره‌ها، انسان بالدار یا پری، گیاه گل‌دار و شمشیر) بود به‌صورت تفکیکی و مجزا موردمطالعه و بررسی قرار می‌دهیم.

۸-۱- شاه

«شاه» در سنت‌های نماد شناختی به‌عنوان اصل مذکر، مظهر اقتدار و قدرت مادّی و نیز دستیابی به‌مراتب تعالی

در جهان ناسوتی شناخته می‌شود. او حاکم اعلی است و در نمادپردازی‌ها با ایزد آفریننده و خورشید هم‌سنگ دانسته می‌شود. شاه به‌منزله نماینده خورشید بر زمین معرفی می‌شود و در برخی باورها، خورشید نیروی حیاتی او را در خود نگاه می‌دارد؛ نیرویی که سرچشمه حیات مردم و عامل باروری و حاصلخیزی سرزمین تلقی می‌گردد (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۰). در یکی از نگاره‌ها، شاه فرخ روز با وقار و هیبت، درحالی‌که جام شرابی در دست دارد، بر تختی نشسته است. تخت، جایگاهی است برای اقتدار، معرفت و قانون، هم در ساحت معنوی و هم در عرصه زمینی. این جایگاه، در میانه آسمان و زمین بر شاه‌نشین قرار دارد و در سنت ایرانی، با تخت سلطنتی پارسی یا همان تخت طاووس، هم‌معنا تلقی می‌شود (همان، ۱۳۷۹: ۸۶). در این نگاره، تخت نمادی از سلطه و قدرت شاه فرخ روز است؛ او با شکوه شاهانه بر آن تکیه زده و شیوه نشستن او در مقایسه با دیگر پیکره‌ها، به‌گونه‌ای است که عظمت، اقتدار و شکوه والای او را در برابر دیدگان مخاطب آشکار می‌سازد.

تصویر ۲- جزئیات نگاره نگاره شاه فرخ روز نشسته بر تخت سلطنتی
Figure 2: Details of the Illustration of Shah Farrokh Ruz Seated on the Royal Throne

۸-۲- تاج و فرّ شاهی

یکی از عناصر مهم لباس شاهان، تاج است که بر سر قرار می‌دادند. تاج نمادی از اقتدار، پیروزی، دستیابی به اعلی‌علیین، پیشکشی، کمال و دایره‌ی زمان، و نیز استمرار بی‌پایان است. تاج، درخشان‌ترین مظهر انرژی و نیرویی است که در سر جای دارد؛ سری که به‌عنوان جایگاه جان حیات شناخته می‌شود و نماد ایزدان خورشید و دیسک خورشیدی آنان است. این نماد می‌تواند افراد فوق طبیعی، مقدسین و دیگر شخصیت‌های مقدس را نمایش دهد (همان، ۱۳۷۳: ۷۹). تاج، اکلیل پادشاهان محسوب می‌شود و همان چیزی است که شاهان به‌جای دستار بر سر می‌گذارند (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۰).

فرّ در اصطلاح اوستایی، حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که به صاحب آن شکوه، جلال، تقدس، عظمت معنوی، قدرت، نبوغ، خرمی و سعادت می‌بخشد (یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۱۲). در اوستا از سه گونه فرّ سخن رفته است: فرّ آریایی، فرّ کیانی و فرّ زرتشت (کزازی، ۱۳۹۵: ۶۳۰). ریشه واژه اوستایی فرّ (xᵛarənah) با مفاهیم نور، خورشید و شکوه مرتبط دانسته شده است. همچنین ارتباط‌هایی میان xᵛarənah و واژه اوستایی hvar- به معنای خورشید و ریشه‌های هندواروپایی مانند سانسکریت sva- به معنای آسمان یا نور خورشید مطرح‌شده است. (Nyberg, ۱۹۳۸: ۳۳۲-۳۳۳)

فرّ ایزدی که در آسمان‌ها قرار دارد، در زمین به دو صورت فرّ ایرانی و فرّ کیانی ظهور می‌کند. فرّ کیانی، که جنبه شاهی فرّ است، در اساطیر زرتشتی به‌عنوان شکوه و قدرت الهی شاهان توصیف‌شده و هر بار نصیب پادشاهان و نام‌آوران ایرانی می‌گردد و آنان را به کامیابی و پیروزی می‌رساند. (Boyce, ۱۹۸۲: ۱۷۰-۱۷۲)

در بندهای ۱ و ۲ « اشتادیشت » آمده که « فرّ ایرانی از ستور و رمه و ثروت و شکوه برخوردار و بخشنده‌ی خرد و دانش و دولت و درهم‌شکننده‌ی غیر ایرانی است (مددپور، ۱۶۳، ۱۳۷۱). فرّ کیانی را می‌توان شکوه سلطنت، و نیرومندی شاهان تعبیر نمود: نیرویی کارآمد که از جانب اهورامزدا به شاهان وابسته و پیوسته داده می‌شود. پادشاه به دلیل این نیروی معنوی است که موردستایش و تقدیس قرار می‌گیرد و سرآمد همه‌ی آفریده‌ها می‌گردد. به این فرّ « کیان خوره » هم می‌گویند و فرد تا زمانی که شایستگی داشته باشد از حمایت فرّ یا فرّه برخوردار است و اگر از راه عرفان و یزدان‌شناسی و خدمت به خلق منحرف گردد، این فرّ از وی جدا می‌شود و درنتیجه از تأیید و حمایت پروردگار محروم خواهد شد (رضی، ۱۵۶، ۱۳۷۹). فرّ، پرتوی خدایی است و در مورد پادشاهان تنها آن‌هایی که پرهیزگار و دادگر و مهربان و یزدان‌پرست باشند، از فرّ بهره خواهند برد (اوشیدری، ۳۶۹، ۱۳۷۸). فرّ به‌عنوان نیروی بنیادینی است که از اسماء الهی نشأت می‌گیرد و سامان دهنده‌ی جهان است و عامل تقدم و برتری برخی از موجودات بر برخی دیگر (کاربن، ۲۲۱، ۱۳۷۳). در اینجا ما فرّ شاهی فرخ روز را به‌صورت تاجی که بر سر دارد و آسمان طلایی‌رنگ می‌بینیم. با توجه به روایت داستان متوجه می‌شویم فرخ روز دارای فرّ کیانی است و از جانب

پـروردگار موردتوجـه بسـیار می‌باشـد بـا داشتن ایـن فـرّ از تمـام خطـرات و سـختی‌ها نجـات می‌یابـد.

تصویر۳- بخشی از نگاره تاج پادشاهی شاه فرخ روز با جزییات

Figure 3: Part of the Illustration of Shah Farrokh Ruz's Crown with Details

۸-۳- رنگ زرد آسمان

بـه نظـر می‌رسـد کـه هنر نگارگـری ایـران در تجسـم عـالم خیـال و ماهیـت نورانـی آن بـا اسـتفاده از رنگ‌هـای نـاب (ملهـم از جوهـره‌ی نورانـی آن‌هـا) و نیـز، کاربـرد طلا (بـا مفهـوم کیمیایـی آن) توانسـته اسـت، تصاویـر نمادینـی را خلـق کنـد. تجلـی نـور معنـوی به‌صـورت آسمان‌هـای طلایـی کـه عـالم سراسر نـور خوارنـه و حضـور نـور ایـزدی را در جهـان هسـتی نمایندگـی می‌کنـد. هاله‌هـای نـور طلایی‌رنـگ دور سر قدیسـین، پیـامبران و شـهریاران کیانـی، کـه نشـان از برخـورداری انسـان‌های کامـل از خـوره شـهریاری یـا « فـرّه ایـزدی » خـاص آن‌هـا می‌دهـد، تجسـم گرفـت و گیـر نیروهـای خیـر و شر، نـور و ظلمـت در قالـب داسـتان‌های ماننـد نبرد بهـرام گـور واژه‌هـا، دادخواهـی کاوه آهنگـر از ضحـاک و بـا بیـان سـمبلیک آن در قالـب فرم‌هـای حیوانـی ماننـد گرفـت و گیـر شـیر و گاو یـا تصویـر موجـودات فـرا مـادی، ماننـد فرشـتگان و دیوهـا مشـهود اسـت، کـه نشـان از خلاقیـت و توانایـی هنرمنـد ایرانـی در تجسـم محسـوس دنیـای خیالـی اوسـت (ابراهیمـی پـور، ۱۵، ۱۳۹۱). در اینجـا هـم هنرمنـد از رنـگ زرد بـرای بیـان فـرّ ایـزدی فـرخ روز، برتـری خیـر بـر شر و اسـتفاده از سـمبلی ماننـد پـری بهـره گرفتـه اسـت.

تصویر۴-بخشی از نگاره تجلی نور معنوی به‌صورت آسمان طلای

Figure 4: Part of the Illustration Depicting the Manifestation of Spiritual Light as a Golden Sky

۸-۴- قبا

در فرهنـگ فارسـی، واژه «قَبـا» بـه معنـای نوعـی جامـه یـا بالاپـوش جلوبـاز آمـده اسـت (معیـن، ۱۳۷۵). قبـا یـا همان پوشـش رویـی، غالباً آستردار دوختـه می‌شـد و در عیـن پوشـاندن بـدن، بـه آن فـرم و زیبایـی می‌بخشـید. اسـتفاده از قطعـات متعـدد پوشـاک ــ کـه هـر یـک بـه پارچـه و تزیینـات خاصـی نیاز داشـت ــ نشـان‌دهنده تمکـن مالـی و جایـگاه اجتماعـی مطلـوب پوشـنده بـود. قبـا، کُلِیجـه، عبـا، اَرخالـق و پوشـش‌های مشـابه آن بیـشتر در نواحـی سردسـیر یـا در فصـول سرد سـال بـه کار می‌رفتنـد، امـا بـه دلیـل حالـت رسـمی، در روابـط اجتماعـی نیـز پوشـیده می‌شـدند. ازایـن‌رو می‌تـوان قبـا را لباسـی «رسـمیت بخـش» دانسـت (امیـر احمـدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

«مـوزه» (پاپـوش زنانـه) نوعـی کفـش بـوده کـه معمـولاً تـا سـاق پـا و زیـر زانـو را می‌پوشـانده اسـت (معیـن، ۱۳۷۵، ذیـل واژه). در کتـاب سـمک عیـار نیـز مـوزه هـم بـرای پاپـوش زنـان و هـم مـردان به‌کاررفتـه اسـت.در فرهنـگ مصاحـب نیـز «لَبّاجـه» نوعـی قبـا بـا آسـتین‌کوتاه معرفی‌شـده اسـت (امیـر احمـدی، ۱۳۸۶: ۱۵۶). بررسـی نگاره‌هـای سـمک عیـار نشـان می‌دهـد کـه تمامـی پیکره‌هـای انسـانی دارای لباسـی دوتکـه هسـتند؛ لبـاس رویـی به‌صـورت قبـا طراحـی شـده کـه یـا جلوبـاز و یـا جلـو بسـته اسـت. قـد لباس‌هـا معمـولاً تـا زانـو یـا پایین‌تـر و طـول آسـتین‌ها تـا آرنـج بـوده اسـت. ایـن پوشـش‌ها بازتـاب طیـف گسـترده‌ای از عوامـل اقلیمـی و آب‌وهوایـی، اعتقـادات دینـی و مذهبـی، سـاختار طبقاتـی جامعـه، زیبایی‌شناسـی و همچنیـن

تأثیر سایر فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست. به‌عنوان نمونه، ایرانیان باستان دریافته بودند که لباس‌های بلندقامت انسان را بلندبالا نشان می‌دهد (کخ، ۱۳۸۵: ۲۳۶).

تصویر۵- بخشی از نگاره جزییاتی از قبا شاه فرخ روز
Figure 5: Part of the Illustration Showing Details of Shah Farrokh Ruz's Robe

۸-۵- نقوش گیاهی و اسلیمی روی لباس

پس از ورود اسلام به ایران، درختانی چون سرو، نخل، هوم و انار و همچنین گل‌های ریز و گل لوتوس بر روی پارچه‌ها و دیگر مصنوعات هنری نقش بستند. این درختان، که به «درخت غول‌پیکر کیهانی» و نمادی از آفرینش و حیات نیز شناخته می‌شوند، نقش مهمی در بیان مفاهیم نمادین داشته‌اند.(Irwin, ۱۹۹۷: ۱۵۷-۱۵۹)

پیچش گیاهان در نقوش بافته‌های اسلامی اغلب به‌صورت انتزاعی، نمادی از بهشت برین با باغ‌ها و جویبارها است؛ فضایی بی‌همتا که استمرار هستی کل را نمایان می‌کند. سطوح چندگانه اسلیمی‌ها و پیچش‌ها، بر اساس نظم دقیق برگ‌ها و نقش گل‌ها بر روی‌هم نقش می‌بندند؛ هر یک دارای عملکرد، حرکت و وزن مخصوص خود است، اما مجموع اثر با هماهنگی پیشین، هم‌نوا با یکدیگر عمل می‌کند. سطوح اول، ثانی و ثالث بدون آنکه یکدیگر را خنثی کنند، درهم می‌پیچند و فضایی عمیق پدید می‌آورند که از مرکز اثر منشعب می‌شود. این فضا نمایانگر باغی است که همچون واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان و مثالی ازلی از باروری و فراوانی است؛ مفهومی که همواره در ایده‌های ایرانی وجود داشته است (مددپور، ۱۳۷۴: ۲۴۳). نقوش اسلیمی در تمام نگاره‌ها و به‌ویژه بر روی لباس افراد به‌کاررفته است. افرادی که دارای مقام بالاتری هستند، لباس‌هایشان سرتاسر پوشیده از این نقوش است، درحالی‌که افراد دارای مقام پایین‌تر، تنها بخشی از لباس خود را با این نقوش مزین کرده‌اند. اسلیمی ترکیبی از نقوش استلیزه شده گیاهی، حیوانی یا تقسیمات منظم دایره‌ای است که ریشه آن به گچبری‌های دوره اشکانی بازمی‌گردد. پاک‌باز در این زمینه می‌گوید: «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش، مسبب نقش‌آفرینی‌های تازه‌ای شد؛ به‌طوری‌که نقش دایره‌ای انباشته از دسته‌های پیچک را دونیم کرد، پشت بر پشت گذارد و از مجموعه آن‌ها عنصری تزئینی ابداع کرد که بعداً اسلیمی خوانده شد» (پاک‌باز، ۱۳۸۳: ۲۳). بورکهارت می‌نویسد: «اسلیمی در مفهوم کلی متضمن تزئین است؛ چه به‌صورت گیاهان استلیزه و چه به‌صورت خطوط هندسی درهم‌پیچیده. این فرم، درعین‌حال که مانند آهنگ و وزن در یک اثر جلوه می‌کند، پیوند اصلی خود را با گیاهان حفظ می‌کند و باوجود فاصله ظاهری از طبیعت، باز با غنا و فراوانی مرتبط است» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۲).

تصویر۶- جزییات نقوش اسلیمی و هندسی به‌کاررفته روی لباس
Figure 6: Details of the Arabesque and Geometric Patterns Used on Clothing

۸-۶- انسان بالدار (پری)

موجودات ترکیبی، حاصل ذهن خلاق انسان‌اند که با آمیزش ویژگی‌های انسانی و حیوانی پدید می‌آیند. هدف از این آفرینش، بازنمایی آشفتگی و چندوجهی بودن جهان، و نیز بیان اضطراب، ترس و دوگانگی‌های مفهومی چون نیک و بد یا زشت و زیباست. این موجودات برخلاف موجودات معمولی، معانی نمادین پیچیده‌تری دارند و در قالب‌هایی فراتر از جسمانی، قادر به زیست در آسمان، زمین یا آب هستند. (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۴۴۲).در افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه، حکایات و حماسه‌های پارسی دوره اسلامی، پری زنی اثیری است که از نیکویی و زیبایی و در برخی موارد فرّ برخوردار است. بااین‌حال، در آیین مزدیسنا، پری یکی از مظاهر شر و از دام‌های اهریمنی به شمار می‌رود و در ادبیات زرتشتی همواره به او با ویژگی‌های منفی و زشتی اشاره‌شده است (سرکارانی، ۱۳۵۰: ۲). پریان از قدرت‌های جادویی و ماورایی برخوردارند، توان تغییر شکل دارند و می‌توانند خود را به چهره‌های گوناگون درآورند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۲۱۸).

بال در تمدن‌های شرقی و به‌ویژه در فرهنگ مانا معانی ویژه‌ای یافته است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، نمادی ایزدی است و نشان قدرت و محافظت به شمار می‌آید (هال، ۱۳۸۰: ۳۰). بال‌ها، با ویژگی‌های شمسی خود، نمایانگر طبیعت روحانی، تحرک، حفاظت، نیروهای فراگیرنده الهی، نیروی استعلای جهان مادی، خستگی‌ناپذیری، حضور مطلق، هوا، باد، حرکت خودبه‌خود، پرواز زمان، پرواز اندیشه، اراده، فکر، آزادی، پیروزی و چابکی هستند. همچنین بال‌ها نشانه پیک‌های ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط میان ایزدان و انسان‌ها به شمار می‌روند. بال‌های گسترده نمادی از حفاظت الهی و یا محافظت آسمان‌ها از گرمای خورشید هستند (کوپر، ۱۳۷۹: ۵۲).

جایگاه پریان در دریاها، آب‌ها، جنگل‌ها، بر روی درختان و درون غارها توصیف‌شده است. در اساطیر یونان، بخشی از پریان نیز به آب‌ها و دریاها نسبت داده‌شده‌اند (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۵۸).

ظاهراً پری پیش از دین زرتشت به‌صورت ایزد باروری و زایش و الهه‌ی آب‌ها مورد پرستش واقع می‌شده و با فراوانی و برکت رابطه داشته است. با دین‌آوری زرتشت و در پی دگرگونی‌های اجتماعی در اعتقادات زرتشتیان به‌صورت موجودی اهریمنی درآمد (سرکارانی، ۱۳۵۰، ۲۵). پری ها اغلب دارای خصایص ممتاز و مثبت هستند و به قهرمان داستان برای رسیدن به هدفش مساعدت می‌کنند و کمکشان اغلب فوق طبیعی است که بدین‌وسیله خصوصیت ماورائی خود را بیان می‌دارند (مارزلف، ۱۳۷۱، ۴۶).

مطابق منابع زبان و ادب فارسی، پریان موجوداتی هستند که از دید انسان پنهان‌اند، به‌سرعت حرکت می‌کنند، بال‌وپر دارند، در هوا پرواز می‌کنند و چهره‌شان شبیه انسان است. پریان دارای جلد هستند و گاه برای آب‌تنی از جلد خود خارج می‌شوند؛ اگر کسی جلد آن‌ها را برباید، نمی‌توانند فرار کنند (افشاری، ۱۳۸۵: ۵۰-۵۱).

بدین ترتیب، دو تصور درباره پریان وجود دارد: یکی تصور منفی بر اساس اعتقادات زرتشتی و دیگری با صبغه

قداسـت. پـس از ورود اسلام بـه ایـران، ایـن دو دیـدگاه دربـاره پریـان همچنـان حفـظ شـد. ویژگی‌هـای پـری در بـاور زرتشـتیان بـا جنیـان و شـیاطین درآمیخـت و از سـوی دیگـر، پـری کـه زمانـی ایـزد بانـو بـود، مترادف بـا فرشـته و حـوری پنداشـته شـد (همان، ۵۴). در برابـر ایـن پـری نیکـوکار مؤنـث، دیـو یـا موجـودی زشـت و بدخـواه انسـان قـرار دارد.در ایـن نـگاره، انسـانی بالـدار به‌عنـوان نمـاد پـری نیکـوکار مؤنـث ظاهرشـده اسـت. ایـن پـری، دختر طیطـون، آمـاده کمـک بـه فـرخ روز در جنـگ علیـه جادوگـردان اسـت. حالـت نشسـتن او در کنـار فـرخ روز، نشـان‌دهنده فرمان‌بـرداری و اطاعـت در برابـر پادشـاه اسـت. در مقابـل او، انسـان بدخـواه پادشـاه قـرار دارد کـه دختر تیغـو اسـت و بـه حالـت دست‌بسـته دراز کشـیده اسـت. تاجـی کـه بـر سر دختر طیطـون قـرار دارد، می‌توانـد نمـادی از فـرّ ایـزدی باشـد.

تصویر۷- دختر طیطون، نگاره، انسانی بالدار به‌عنوان نماد پری

Figure 7: Daughter of Titun, Illustration, Winged Human as Fairy Symbol

۸-۷- گیاه گل‌دار

در ایـن نـگاره، گیاهـی بـا گلبرگ‌هایـی تقریبـاً بـه رنـگ اکـر مشـاهده می‌شـود کـه گل‌هایـی بـه رنگ‌هـای قرمـز، طلایـی و آبـی دارد. ایـن گیـاه می‌توانـد نمـاد عشـق باشـد، چراکـه بـر اسـاس روایـت داسـتان، دو سـنگ بـا جـادوی کاجـان همچـون عاشـق و معشـوقی به‌هم‌پیچیده‌انـد. بـه نظـر می‌رسـد هنرمنـد قصـد داشـته اسـت عشـق میـان ایـن دو شـخصیت را به‌صـورت نمادیـن در قالـب یـک گیـاه بـه تصویـر بکشـد.

در تعاریـف تاریخـی عشـق آمـده اسـت کـه: «برخـی معتقدند کـه واژه عشـقه از همیـن گیـاه گرفتـه شـده اسـت؛ بدیـن معنـا که عشـقه گیاهـی اسـت کـه سـبز شـده، سـپس لاغـر و نـازک می‌شـود و در نهایـت زرد می‌گـردد» (ابـن منظـور، ۱۳۶۲: ۲۵۱). بـر اسـاس ایـن تعریـف و رنـگ زرد برگ‌هـای گیـاه در نـگاره، می‌تـوان ایـن گیـاه را به‌عنـوان نمـاد عشـق تلقـی کـرد.

تصویر۸- بخشی از جزییات نگاره گیاه گدار نماد عشق

Figure 8: Part of the Illustration Showing Gadr Plant Symbolizing Love

۸-۸- شمشیر

شمشـیر در اصـل متشـکل از یـک تیغـه و یـک قبضـه اسـت و بنابرایـن نمـاد اتحـاد شـمرده می‌شـود. هنـوز هـم شمشـیر یـک نمـاد مذهبـی بـرای اسـقف‌های شرقـی و بخشـی از لبـاس رسـمی آن‌هـا بـه شمار مـی‌رود. شمشـیر را نمـادی از انهـدام جسمانـی و اراده روحـی و نیـز نمـاد روح و کلام خـدا دانسـته‌اند. شمشـیر بـه سـبب دلالـت بـر نابـودی جسـم، بایـد نمـادی بـرای تکامـل معنـی باشـد. در میـان برخـی اقـوام شمشـیر هرگـز یـک شـی عـادی نبـوده اسـت و برعکـس همیشـه نمـادی متناسـب عالی‌رتبـگان و والاتریـن درجـات بـوده اسـت. شمشـیر تقریبـاً همـواره حـق انحصـاری مقامـات بـالا بـوده اسـت (شـوالیه و گربـران، ۱۳۸۸، ۵۳۰-۵۳۳). بـر اسـاس ایـن تعاریـف باوجـود شـاه و پـری کـه بالاتریـن مقـام تصویـر هسـتند. در دسـت سـه نفـر از آن‌هـا شمشـیر اسـت کـه دو تـن از آن‌هـا اگرچـه به‌صـورت پـری بـه تصویـر درنیامـدن، امـا به‌صـورت انسـان بـدون بـال طراحی‌شـده‌اند. در دسـت داشتن شمشـیر توسـط آن‌هـا و همچنیـن کاجـان می‌توانـد معـرف مقـام بـالای آن‌هـا باشـد چراکـه آن‌هـا هـم دارای توانایی‌هـای ماوراءالطبیعـه هسـتند و شمشـیر می‌توانـد به‌عنـوان نشـانه‌ی مقـام والای آن‌هـا باشـد. بـر ایـن اسـاس دختر تیغـو نیـز اگرچـه دارای توانایی‌هـای بالایـی اسـت امـا هنرمنـد بـرای او شمشـیری طراحـی نکـرده اسـت چراکـه او از شـیاطین و جادوگـران بـود کـه بـر اسـاس داسـتان دشـمن خـدا تلقـی می‌شـد، امـا آن‌هـا را می‌تـوان نمـادی از روح و دوسـتدار خـدا دانسـت.

تصویر۹ -بخشی از نگاره و جزییات نماد شمشیر

Figure 9: Part of the Illustration Showing Sword Symbol Details

نتیجه گیری

تحلیل آیکونوگرافیک نگاره «گرفتن سمک دختر تیغو را و جادوی رسیدن کاجان از وی» نشان داد که این اثر افزون بر بازنمایی یک روایت داستانی، بازتاب‌دهنده ساختاری نمادین و چندلایه از باورها، اساطیر و جهان‌بینی ایرانی در دوره سلجوقی است. عناصر بصری این نگاره - همچون شاه و تاج، فرّه کیانی، پری، نقوش اسلیمی، رنگ‌های نمادین، گیاه گل‌دار و شمشیر - در پیوندی ارگانیک با سنت‌های دینی و اساطیری معنا می‌یابند و بدین‌سان تصویر را از سطح روایت صرف به مرتبه‌ای نمادین و ایدئولوژیک ارتقا می دهند.

بررسی حاضر همچنین نشان داد که تصویرگری این اثر نه‌تنها در خدمت روایت متن ادبی است، بلکه واجد کارکردی معرفتی و ایدئولوژیک است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن را سندی بصری برای بازسازی لایه‌های فکری، اعتقادی و اجتماعی ایران سده ششم هجری دانست. این امر اهمیت نسخه‌های مصور ادبی را در کنار آثار شاخص‌تر مانند سفالینه‌ها و نگاره‌های سلطنتی آشکار می‌سازد.

مزیت این پژوهش در آن است که به متنی تصویری کمتر شناخته‌شده پرداخته و نشان داده است که تحلیل آیکونوگرافیک می‌تواند برای متون عامیانه نیز همان‌قدر راهگشا باشد که برای آثار رسمی و درباری. بدین ترتیب، سمک عیار به‌عنوان نمونه‌ای از سنت ادبی-تصویری ایران می‌تواند چشم‌انداز تازه‌ای در مطالعات میان‌رشته‌ای هنر، اسطوره و ادبیات بگشاید. نتایج این بررسی الگویی فراهم می‌آورد که در مطالعات آتی بر سایر نسخه‌های مصور ادبی نیز قابل‌تعمیم خواهد بود و می‌تواند به تکمیل تاریخ اجتماعی و بصری ایران در قرون میانه کمک کند.

اعلام عدم تعارض منافع:

نویسنده اعلام می‌دارد که در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

منابع و مأخذ:

ابراهیمی‌پور، مریم. (۱۳۹۱). بینش فلسفی ایرانیان درباره نور و تجسم آن در هنر نگارگری. فصلنامه پیکره. ۱(۲)، ۷-۱۸.

اسدی پور، آرزو؛ آقاجانی، جواد و تسلیمی، نصرالله. (۱۳۹۶). تحلیل آیکونوگرافی نگاره‌های نسخه ورقه و گل شاه موجود در کتابخانه استانبول. پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر یزد. ایران.

افشاری، اکبری. (۱۳۸۵). پری در ادب و فرهنگ‌عامه ایران. نشر چشمه. ۵۰-۵۴.

افضل طوسی، منیژه.(۱۳۹۳). پری در ادب و هنر ایران. جهاد دانشگاهی. ۱۵۸.

امیر احمدی، جواد.(۱۳۸۶). پوشاک سنتی ایرانیان. نشر افکار. ۱۴۳ و ۱۵۱.

اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۷۸). فرهنگ مزدیسنا (فرهنگ جامع زرتشتی). نشر مرکز. ۳۶۹.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). هنر اسلامی: زبان و معنای آن (ترجمه اسماعیل سعادت). انتشارات علمی و فرهنگی. ۷۲.

پاک‌باز، روئین. (۱۳۸۳). دایرةالمعارف هنر. فرهنگ معاصر. ۲۳.

پاک‌باز، رویین. (۱۳۸۳). نقاشی ایران : از دیرباز تا امروز، تهران: زرین و سیمین.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۷). معنا در هنرهای تجسمی (ترجمه ندا اخوان مقدم). تهران: چشمه.

جلیلي، آرزو و مشيري، اسماعيل. (۱۳۹۲). ابتکارات ذهني در به‌کارگيری رويه‌های حسابداري مديريت. فصلنامه دانش حسابداري و حسابرسي مديريت. ۲(۶). ۵۰-۴۱.

جوانی، اصغر؛ بلخاری، حسن و اسدی، مهیار. (۱۳۹۷). آیکونوگرافی پیکره‌ی سفالین سلطان طغرل سلجوقی. نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی.۲۳. ۱۰۲-۹۳.

رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). ادبیات غنایی و داستانی در ادب فارسی. تهران: انتشارات فردوس.

رضی، هاشم.(۱۳۷۹). فرهنگ معارف زرتشتی. تهران: انتشارات آگاه.

سرکارانی، پرویز.(۱۳۵۰). پری در اساطیر ایران. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.

سرکارانی، بهمن. (۱۳۵۰). سایه‌های شکار شده. تهران: قطره.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها (ترجمه سودابه فضایلی). تهران: انتشارات جیحون.

طالبیان، حامد و حسنی، سعیده. (۱۴۰۱). آیکونوگرافی نقش‌مایه ماهی در سفالینه‌های دوره سلجوقی. دومین کنفرانس بین المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

عبدی، ناهید؛ نامورمطلق، بهمن؛ سادات سجاد، ریحانه و مرزبانیان، پانیا. (۱۳۹۱). آیکونوگرافی بازنمایی آب بر روی سفالینه‌های سلجوقی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشگاه هنر اصفهان.

فرهنگ پور، یاسمین. (۱۳۹۹). چگونگی به‌کارگیری آیکونوگرافی و آیکونولوژی در نقد اثر بر پایه نظریه پانوفسکی. نشریه فردوس هنر. ۳. ۸۵ - ۷۲.

کخ، هایده ماری. (۱۳۸۵). تاریخ فرهنگی ایران (ترجمه رحیم قاسمیان). تهران: نشر طهوری.

کربن، هانری. (۱۳۷۳). زرتشت و حکمت ایران باستان (ترجمه ذبیح‌الله منصوری). تهران: انتشارات توس.

کزاری، میرجلال الدین. (۱۳۹۵). نامه باستان: ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی (داستان سیاوش). تهران: سمت.

کوپر، جین.(۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (ترجمه ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹). دایرةالمعارف نمادها (ترجمه سودابه فضایلی). تهران: جیحون.

کوپر، جین. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی (ترجمه ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.

مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). فرهنگ افسانه‌های مردم ایران (ترجمه محمود کتیرایی). تهران: سروش.

مددپور، سید حسین. (۱۳۷۴). زیبایی‌شناسی در هنر و ادب ایران. تهران: سمت.

مددپور، سید حسین. (۱۳۷۱). زیبایی‌شناسی در هنر و ادب ایران. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

معین، محمد. (۱۳۷۵). فرهنگ فارسی معین. تهران: انتشارات امیرکبیر.

نمـاز علیـزاده، سـهیلا و موسـوی لـر، اشرف السـادات. (۱۳۹۸). آیکونولـوژی نـگاره لیلـی و مجنـون در سـفال سـلجوقی. نشریـه علمـی بـاغ نظـر. ۱۶(۷۵). ۵۲-۴۷.
هـال، جیمـز. (۱۳۸۰). فرهنـگ نمادهـا در هنر شرق و غرب (ترجمه فریده اشرفی). تهران: نشر فرزان روز.
یاحقی، محمدجعفر. (بی تا). فرهنگ اسـاطیر و داسـتان‌واره‌ها در ادبیات فارسـی. تهران: فرهنگ معاصر.

منابع و مآخذ انگلیسی

Boyce, Mary. A History of Zoroastrianism, Vol. II. Leiden: Brill, 1982, pp. 170–172.
Nyberg, H.S. Die Religionen des alten Iran. Leipzig: Hinrichs, 1938, pp. 332–333.
Irwin, Robert. Islamic Art. London: Laurence King Publishing, 1997, pp. 157-159
Holly,Mchael Ann(1981),The Origin And Development Of Erwin Panofsky Thesis Of Art, AThesis Presented to the Facutly of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment for Degree of Doctor of Philosophy, University Microfilms International.
Panofsky, E. (2009). Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art, In D. Preziosi (Ed.), The art of art history: A critical anthology (2nd ed.). Oxford, UK: Oxford University Press. In the Art of Art History. New York: Oxford University.
Panofsky, E. (2018). Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance. New York: Routledge.
URL1 : Oxford, Bodleian Library MS. Ouseley 381: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/9d5bbfe7-206d-435c-b21d-69e86a300f8b/

پی‌نوشت :

.1 Iconography
2. Iconographia
3. Icon
4. eikon
5. Graphy
6. graphein
7. Ervin Panofsky

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقالهٔ پژوهشی

10.30508/fhja.2025.2071209.1219

کاربـرد عوامل فنی- اجرایی در تولید محتوای تئاتر پست‌مدرن رابرت ویلسون

(مورد پژوهی اجراهای انیشتین در ساحل و مرگ، نابودی و دیترویت)

شاهرخ امیریان‌دوست

۱. پژوهشگر مطالعات هنر، دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران، ایران

shahrokh.amirian@gmail.com

مصطفی انور

۲. دانشـجوی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشـگاه هنر و معماری کمال‌الملک نوشهر، ایران

m.anvar@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۱۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۲۰

صفحه ۱۱۵-۱۰۰

چکیده

بیـان مسـئله: تئاتر پسـت‌مدرن بـا کنـار گذاشتن سـاختارهای سـنتی روایـت و درام، بـر تجربه‌هـای بصری، شـنیداری و فضاسـازی‌های نمادیـن تأکیـد دارد. در ایـن میـان، رابـرت ویلسـون یکـی از برجسـته‌ترین کارگردانـان ایـن سـبک محسـوب می‌شـود کـه بـا بهره‌گیـری از عنـاصر فنـی و اجرایـی، دگرگونی‌هایـی بنیادیـن در فراینـد تولیـد محتـوای تئاتـری ایجـاد کـرده اسـت. بررسـی چگونگـی اسـتفاده‌ی او از ایـن عنـاصر، می‌توانـد ابعـاد نوینـی از شـیوه‌های تولیـد در تئاتـر پسـت‌مدرن را آشـکار سـازد.

هـدف پژوهـش: ایـن پژوهـش بـا هـدف مطالعـه‌ی کاربـرد عوامـل فنـی و اجرایـی شـامل نـور، رنـگ، موسـیقی و صحنه‌پـردازی در آثـار رابـرت ویلسـون انجـام شـده اسـت. تمرکـز اصلـی بـر دو نمایـش «انیشـتین در سـاحل» و «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» قـرار دارد.

سـؤال پژوهـش: پرسـش اصلـی ایـن اسـت کـه رابـرت ویلسـون چگونـه از عوامـل فنـی و اجرایـی بـرای تولیـد محتـوای تئاتـر پسـت‌مدرن بهـره گرفتـه و به‌واسـطه‌ی آن‌هـا سـاختارهای سـنتی روایـت و درام را دگرگـون سـاخته اسـت؟

روش پژوهـش: روش تحقیـق کیفـی و بـا رویکـرد توصیفی-تحلیلـی اسـت. داده‌هـا از طریـق مطالعـات کتابخانـه‌ای و بررسـی متـون تخصصـی مرتبـط گـردآوری و تحلیـل شـده‌اند.

نتیجه‌گیـری: نتایـج نشـان می‌دهـد ویلسـون بـا نگاهـی بصری و فراتـر از بیـان کلامـی، مفاهیـم و ایده‌هـای خـود را از طریـق نورپـردازی، موسـیقی، رنـگ و صحنه‌پـردازی بازآفرینـی می‌کنـد. در نمایـش «انیشـتین در سـاحل»، بـا شـکستن سـاختار دراماتیـک و بازنمایـی جهـان تصویـری، زندگـی و نظریه‌هـای انیشـتین به‌گونـه‌ای نمادیـن روی صحنـه آشـکار می‌شـود. در نمایـش «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» نیـز فضـای سیاسـی بـدون پیـام مسـتقیم و آشـکار، از طریـق نشـانه‌های روزمـره بازتـاب یافتـه اسـت. یافته‌هـا نشـان می‌دهـد کـه ویلسـون بـا بهره‌گیـری از ابزارهـای فنـی، سیاسـت و فلسـفه را در بسـتری دیـداری و چندلایـه بـه تصویـر می‌کشـد؛ امـری کـه بیانگـر جوهـره‌ی پسـت‌مدرنیسـم در آثـار اوسـت.

واژگان کلیدی: رابرت ویلسون، پست دراماتیک، انیشتین در ساحل، مرگ، نابودی و دیترویت

Article Research Original
10.30508/fhja.2025.2060912.1209

The Application of Technical–Operational Elements in the Production of Postmodern Theatre Content in Robert Wilson's Works

(A Case Study of Einstein on the Beach and Death, Destruction, and Detroit)

شماره بیست و یکم
تابستان ۱۴۰۴

Shahrokh Amirian Doost
1. Researcher in Art Studies, PhD in Art Research, University of Tehran, Iran.

Mostafa Anvar
2. Master's Degree Student in Theater Direction, Kamalol-Molk University of Art and Architecture, Nowshahr, Iran.

Received: 07/10/2025
Accepted: 11/11/2525
Page 100-115

Abstract

Problem statement: Robert Wilson, a prominent American director and designer, is considered one of the most influential figures in this movement. Since the 1970s, he has created works that fundamentally transformed conventional narrative structures through his unique combination of visual elements, music, lighting, and scenography. Unlike many of his contemporary directors, Wilson relies less on spoken language or complex dialogues and emphasizes visual expression, the rhythm of movements, light, and music. For this reason, many critics consider his works to be a kind of "visual theater" or "visual opera." A distinctive feature of Wilson's works is their extensive reliance on technical-performance elements. By employing advanced lighting techniques, creative use of color, minimalist but meaningful set design, and the integration of music and electronic sounds, he has been able to create a different experience for the audience. In fact, by transferring the semantic load from the dramatic text to the technical and visual elements, Wilson has blurred the boundary between traditional theater and multimedia experience. Such an approach allows his performances to be evaluated not only as dramatic narratives, but also as "living paintings" or "moving paintings." Among Wilson's works, two performances are of particular importance: the play "Einstein on the Beach" (1976) and the play "Death, Destruction and Detroit" (1987). Einstein on the Beach, the result of Wilson's collaboration with contemporary composer Philip Glass, is considered one of the turning points of postmodern theater. By breaking with the classical structures of opera, replacing linear narrative with visual and musical structure, and utilizing rhythmic repetition of scenes, this work creates a completely new experience for the audience. In this play, Einstein is presented not as a historical figure with a specific biographical narrative, but as a symbol of science, time, and multilayered realities. Sharp white lights, symbolic images, and minimalist music all serve to create a dreamlike world and interpretive imagery.

On the other hand, "Death, Destruction, and Detroit" takes a different approach, but one that is in line with the postmodern worldview. In this work, Wilson recreates a political space, but without presenting an explicit political message. Using everyday signs, symbolic scenes, and visual space-making, he somehow reflects politics on the level of signs. This play is more about politics in the conventional sense than it is an attempt to show how politics permeates the everyday lives of contemporary people. Thus, Wilson offers a new

understanding of the relationship between art and politics not only through the language of the text, but also by using the language of the image and technical techniques. The necessity of studying Wilson's works and his way of using technical-performance factors lies in the fact that postmodern theater would be incomplete without understanding such experiences. If modern theater, emphasizing text and narrative, represented the world in the form of stories, postmodern theater seeks to represent the world through signs, images, and multisensory experiences. Wilson's works show a prominent example of this transition. With visual expression, he allows the audience to be not only a listener of the narrative but also a spectator, participant, and even interpreter of meaning.

Research Objective: This research aims to study the use of technical and performance factors, including light, color, music, and staging, in Robert Wilson's works. The main focus is on two plays, "Einstein on the Beach" and "Death, Destruction, and Detroit."

Research Question: The main question is how Robert Wilson used technical and performance factors to produce postmodern theater content and, through them, transformed the traditional structures of narrative and drama.

Research method:.This research is an applied research based on its purpose and a descriptive-analytical research based on its nature and method. The present study is an applied research of the type of case study that was conducted by analyzing the application of the semiotic technique. In this respect, this research attempts to explain the effect of visual elements on the audience through a case study of Einstein on the Shore and Death, Destruction, and Detroit by Robert Wilson.

In this study, library research of relevant scientific sources and case studies of two of Wilson's executive works were used.

The analysis method of the present study is qualitative-reference with a descriptive-analytical approach, and the sampling method is selective (because the type of sample size requires that the sampling be selective so that we can examine it accurately). The variable in this type of research is not defined.

Conclusion: Robert Wilson's works use elements of dance, music, visual arts, and traditional theater. This alternative method of theater production changes the dynamics of the viewing experience and the way the audience perceives the world. In Wilson's theater, the spoken word exists to work with visual aesthetics, not to dominate them. Wilson experiments with the aesthetics of the stage and the role of the written text. In postdramatic, which forces a thought process, there is a theatrical experience that reveals the issue raised by the production and the results of the connection of each element and person. The play is based on a famous beach photograph of Einstein, and in this world of images, Einstein's life and theories are also revealed. Thanks to this, the fact that the light that would have been simply wasted reveals many truths on stage. The author suggests going to see a postdramatic work to avoid the impact of these interruptions on the audience. In this way, you will see how every known element remains unknown and how, in this unknown, it is forced into a thought process and is constantly released on stage. Finally, from the present study, we conclude that light, movement, and energy are the benefits of space that bring Wilson's theory of relativity to fruition. On the other hand, Einstein's dreamlike vision can be reflected in the images created on stage and in the light and music. Also, in the play Death, Destruction and Detroit, a political space is shown without specifying the political message, through everyday signs that show the links between the essentially unseen war in Germany and the cover of American culture. Wilson interprets politics as the postmodernists do, not as the political deeds of great men, but as part of the everyday life chain of political experience seen in the streets.

Keywords: Robert Wilson; Postdramatic Theatre; Einstein on the Beach; Death, Destruction, and Detroit.

References:

Abdollahi Mousalu, E., & Afshar, H. (2020). Phenomenology of place and space in theatre staging based on Christian Norberg-Schulz's theories (Case study: Robert Wilson's Einstein on the Beach). Kimia-ye Honar, 37, 53–69.

Arens, K. (1991). Robert Wilson: Is postmodern performance possible? Theatre Journal, 43(1), 14–40.

Barakat, O. (1997). The history of world theatre (H. Azadivar, Trans.; 3rd ed.). Morvarid. (Original work in Persian)

Bennett, R. E. (2009). Why theatre? A study of Robert Wilson.

Butler, R. (2016). Planck 2015 results XIII: Cosmological parameters. Astronomy & Astrophysics, 594, A13.

Dalton, J. (1988). Robert Wilson: Seeing the forest for the trees. Ear Magazine.

Delkhah, M., & Abtin, P. (2019). The influence of space and set design on mise-en-scène in Robert Wilson's works. Theatre Journal, 77, 61–78.

Delkhah, M., & Foroumand, F. (2008). Robert Wilson's performative approaches in contemporary theatre. Master's thesis, Tarbiat Modares University.

Hashimzadeh, S. S., & Rahimi, M. R. (2012). An analytical review of Robert Wilson's performance method with emphasis on directorial perspectives. Theatre Journal, 49, 7–36.

Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic theatre. Taylor & Francis e-Library.

Letzler Cole, T. (1992). Directors in rehearsal. Routledge.

Pilinszky, J. (1992). Conversations with Sheryl Sutton: The novel of a dialogue. Sheep Meadow Press.

Rambo-Hood, M. (2012). A brief history of timing: Musical logic and the theatre of Robert Wilson. Networking Knowledge, 5(1).

Shevtsova, M. (2007/2018). Robert Wilson. Routledge.

Taheri, S., Ardelani, H., & Hosseinpour, M. (2020). A comparative study of pictorial directing in the works of Ali Rafiei and Robert Wilson. Theatre Journal, 82, 1–24.

Turan, Ş. (2020). Postdramatic review of the "Einstein on the Beach / Train Scene" by Robert Wilson. Journal for the Interdisciplinary Art and Education.

Whitmore, J. (2007). Postmodern theatre directing: The creation of meaning in performance (S. Chiniforushan, Trans.; 2nd ed.). Namayesh.

Wilson, R. (2025). A master of light and stage. The

مقدمه و بیان مسئله

تئاتـر به‌عنـوان یکـی از کهن‌تریـن هنرهـای نمایشـی، همـواره بـستری بـرای بازنمایـی اندیشـه‌ها، روایت‌هـا و جهان‌بینی‌هـای مختلـف بشر بـوده اسـت؛ امـا بـا تحـولات قـرن بیسـتم، به‌ویـژه پـس از دهـه‌ی ۱۹۶۰ مـیلادی، جریان‌هـای جدیـدی در عرصـه‌ی هنرهـای نمایشـی شـکل گرفـت کـه بسـیاری از قواعـد و هنجارهـای سـنتی تئاتـر را بـه چالـش کشـیدند. در ایـن میـان، «تئاتـر پسـت‌مدرن» به‌عنـوان رویکـردی متفـاوت در برابـر تئاتـر مـدرن پدیـدار شـد کـه هـدف آن شـکستن روایت‌هـای کلان، فاصلـه گـرفتن از الگوهـای کلاسـیک درام و تمرکـز بـر تجربه‌هـای چندلایـه‌ی حسـی و ادراکـی مخاطـب بـود. در ایـن فضـا، کارگردانـان و هنرمنـدان بسیاری کوشـیدند تـا بـا بهره‌گیری از زبان‌هـای بصری و اجرایـی تـازه، شـیوه‌های نوینـی از خلـق معنـا و تجربـه تئاتـری را ارائـه کننـد. رابـرت ویلسـون، کارگـردان و طـراح برجسـته‌ی آمریکایـی، یکـی از چهره‌هـای تأثیرگـذار در ایـن جریـان محسـوب می‌شـود. او از دهـه‌ی ۱۹۷۰ بـه بعـد، بـا ترکیـب عنـاصر بصری، موسـیقی، نورپـردازی و صحنه‌پـردازی منحصربه‌فـرد خـود، آثـاری را خلـق کـرد کـه به‌طـور بنیادیـن سـاختارهای مرسـوم روایـت نمایشـی را دگرگـون سـاختند.

ویلسـون بـرخلاف بسـیاری از کارگردانـان معـاصر خـود، کـمتر بـه زبـان گفتـاری یـا دیالوگ‌هـای پیچیـده تکیـه دارد و بیـشتر بـر بیـان تصویـری، ریتـم حـرکات، نـور و موسـیقی تأکیـد می‌کنـد. بـه همیـن دلیـل اسـت کـه بسـیاری از منتقـدان، آثـار او را نوعـی «تئاتـر دیـداری» یـا «اپـرای بصری» می‌داننـد. ویژگـی بـارز آثـار ویلسـون، اتـکای گسـترده بـر عوامـل فنی-اجرایـی اسـت. او بـا به‌کارگیـری تکنیک‌هـای پیشرفتـه‌ی نورپـردازی، اسـتفاده‌ی خلاقانـه از رنـگ، طراحـی صحنه‌هـای مینیمالیسـتی امـا معنـادار و همچنیـن تلفیـق موسیقی و صداهـای الکترونیـک، توانسـته اسـت تجربـه‌ای متفـاوت بـرای تماشـاگر خلـق کنـد. درواقـع، ویلسـون بـا انتقـال بـار معنایـی از متن نمایشـی بـه عنـاصر فنـی و دیـداری، مرز میـان نمایـش سـنتی و تجربـه‌ی چندرسـانه‌ای را کمرنـگ سـاخته اسـت. چنیـن رویکـردی سـبب می‌شـود کـه نمایش‌هـای او نه‌تنهـا به‌عنـوان روایت‌هایـی نمایشـی، بلکـه همچـون «تابلوهـای زنـده» یـا «نقاشـی‌های متحـرک» مـورد ارزیابـی قـرار گیرنـد.

در میـان آثـار ویلسـون، دو اجـرا اهمیـت ویـژه‌ای دارنـد: نمایـش «انیشـتین در سـاحل» (۱۹۷۶) و نمایـش «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» (۱۹۸۷). انیشـتین در سـاحل کـه حاصـل همـکاری ویلسـون بـا آهنگسـاز معـاصر، فیلیـپ گلـس، اسـت، یکـی از نقـاط عطـف تئاتـر پسـت‌مدرن بـه شمار می‌آیـد. ایـن اثـر بـا شـکستن سـاختارهای کلاسـیک اپـرا، جایگزینـی روایـت خطـی بـا سـاختار تصویـری و موسـیقایی و بهره‌گیـری از تکـرار ریتمیـک صحنه‌هـا، تجربـه‌ای کاملاً نـو را بـرای تماشـاگر رقـم می‌زنـد. در ایـن نمایـش، شـخصیت انیشـتین نـه به‌عنـوان فـردی تاریخـی بـا روایـت زیسـتی مشـخص، بلکـه به‌مثابـه نمـادی از علـم، زمـان و واقعیت‌هـای چندلایـه معرفـی می‌شـود. نورهـای سـفید و تیـز، تصاویـر نمادیـن و موسـیقی مینیمالیسـتی، همـه در خدمـت خلـق جهانـی رویاگونـه و تفسـیر بـردار قرارگرفته‌انـد.

از سـوی دیگـر، نمایـش «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» رویکـردی متفـاوت امـا هم‌راسـتا بـا جهان‌بینـی پسـت‌مدرن دارد. ویلسـون در ایـن اثـر، فضایـی سیاسـی را بازآفرینـی می‌کنـد، امـا بـدون آنکـه پیـام سیاسـی صریحـی ارائـه دهـد. او بـا اسـتفاده از نشـانه‌های روزمـره، صحنه‌هـای نمادیـن و فضاسـازی بصری، به‌نوعـی بازتـاب سیاسـت در سـطح نشـانه‌ها دسـت می‌زنـد. ایـن نمایـش بیـش از آنکـه دربـاره‌ی سیاسـت بـه معنـای متعـارف کلمـه باشـد، تلاشـی اسـت بـرای نشـان دادن چگونگـی نفـوذ سیاسـت در زندگـی روزمـره‌ی انسـان معـاصر. بدیـن ترتیـب، ویلسـون نه‌تنهـا از طریـق زبـان متن، بلکـه بـا بهره‌گیـری از زبـان تصویـر و تکنیک‌هـای فنـی، برداشـت تـازه‌ای از رابطـه‌ی هنر و سیاسـت ارائـه می‌دهـد. ضرورت مطالعه‌ی آثار ویلسـون و شـیوه‌ی او در اسـتفاده از عوامل فنی-اجرایـی، در ایـن نکتـه نهفتـه اسـت کـه تئاتـر پسـت‌مدرن بـدون درک چنیـن تجربیاتـی ناقـص خواهـد بـود. اگـر تئاتـر مـدرن بـا تأکیـد بـر متن و روایـت، جهـان را در قالـب داسـتان‌ها بازنمایـی

می‌کـرد، تئاتـر پسـت‌مدرن بـه دنبـال بازنمایـی جهـان از طریـق نشـانه‌ها، تصاویـر و تجربه‌هـای چنـد حسـی اسـت. ویلسـون بـا آثـار خـود، نمونـه‌ای برجسـته از ایـن گـذار را نشـان می‌دهـد. او بـا بیانـی بصری، بـه مخاطـب امـکان می‌دهـد کـه نـه صرفاً شـنونده‌ی روایـت، بلکـه تماشـاگر، مشـارکت‌کننده و حتـی مـفسر معنـا باشـد.

سؤال اصلی پژوهش

رابـرت ویلسـون چگونـه بـا بهره‌گیـری از عوامـل فنی-اجرایـی (نورپـردازی، رنـگ، موسـیقی و صحنه‌پـردازی) توانسـته اسـت سـاختارهای سـنتی درام و روایـت را دگرگـون سـازد و تجربـه‌ای نـو از تئاتـر پسـت‌مدرن ارائـه کنـد؟

یافته‌هـای مقدماتـی ایـن مطالعـه نشـان می‌دهـد که ویلسـون بـا تمرکـز بـر «تصویـر» به‌عنـوان واحـد بنیادیـن معنـا درصحنـه، مـرز میـان تئاتـر، نقاشـی، موسـیقی و مـعماری را درهم‌شکسـته اسـت. او به‌جـای اسـتفاده از دیالوگ‌هـای پیچیـده یـا روایت‌هـای داسـتانی خطـی، صحنـه را بـه فضایـی چندلایـه تبدیـل می‌کنـد کـه هـر عـنصر در آن نقـش روایـی دارد. نـور، موسـیقی، رنـگ و حتـی سـکوت، همچـون اجـزای متن نمایشـی عمـل می‌کننـد و مخاطـب را بـه تجربـه‌ای متفـاوت از تئاتـر فرامی‌خواننـد. درنهایـت، بررسـی شـیوه‌ی کار رابـرت ویلسـون می‌توانـد افق‌هـای تـازه‌ای را بـرای درک تئاتـر پسـت‌مدرن و نقـش عوامـل فنی-اجرایـی در شـکل‌دهی بـه تجربـه‌ی تئاتـری بگشـاید. اهمیـت ایـن پژوهـش نه‌تنها در شـناخت بـهتر آثـار ویلسـون، بلکـه در امـکان بهره‌گیـری از دسـتاوردهای او در تولیـدات نمایشـی معـاصر اسـت؛ چراکـه در عصر امـروز کـه مـرز میـان هنرهـا پیوسـته در حـال شـکستن اسـت، بازاندیشـی در جایـگاه عوامـل فنی-اجرایـی می‌توانـد مسـیرهای نوینـی را بـرای آینـده‌ی تئاتـر هموار سـازد.

روش پژوهش

ایـن پژوهـش بـر اسـاس هـدف از نـوع تحقیقـات کاربـردی و بـر اسـاس ماهیـت و روش از نـوع تحقیقـات توصیفی-تحلیلـی اسـت. مطالعـه حـاضر یـک پژوهـش کاربـردی از نـوع مطالعـات مـوردی اسـت کـه بـا تحلیـل کاربـرد تکنیـک نشانه‌شناسـی انجـام شـده اسـت. از ایـن حیـث کـه در ایـن تحقیـق تلاش می‌شـود بامطالعـه‌ی مـوردی تئاتـر انیشـتین بـر سـاحل و مـرگ، نابـودی و دیترویـت اثـر رابـرت ویلسـون تأثیـر عنـاصر بصری بـر مخاطـب تبییـن شـود.

روش و ابزار گردآوری داده‌ها

در ایـن جسـتار، از فیش¬بـرداری کتابخانـه¬ای منابـع علمـی مربوطـه و مـورد پژوهـی دو اثـر اجرایـی ویلسـون اسـتفاده شـده اسـت.

روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

روش تجزیه‌وتحلیـل پژوهـش حـاضر کیفی_اسـتنادی بـا رویکـردی توصیفی_تحلیلـی بـوده و روش نمونه‌گیـری، انتخابـی اسـت (زیـرا نـوع حجـم نمونـه می‌طلبـد کـه نمونه‌گیـری انتخابـی باشـد کـه بتوانیـم به‌طـور دقیـق مـورد بررسـی قـرار دهیـم)و متغیـر در ایـن نـوع پژوهـش تعریفـی نـدارد.

معیارها و شاخص‌های تحلیل

جدول ۱. عناصر بصری درآثار ویلسون (طاهری، اردلانی، حسین پور، ۱۳۹۹:۴۴)

Table 1. Visual Elements in Wilson's Works.(Taheri, Ardelani, Hosseinpour, 2020: 44)

عنصر	ویژگی در تئاتر تصویری رابرت ویلسون
طراحی نور	نورهای پس‌زمینه بیان احساسات با نور فضاسازی خاصیت جادویی نور
طراحی صحنه	ایجاد کمپوزیسیون زیبایی بصری فضاسازی بصری نمادگرایی گرایش شدید به هنرهای تجسمی
طراحی گریم	بر مبنای نقاشی و پیکره‌سازی برداشت از نمایش شرق استفاده از کلاه‌گیس و موهای طراحی‌شده
طراحی لباس	ایجاد هویت فردی نمادگرایی در شکل لباس نمادگرایی در رنگ لباس
بازیگری	پرهیز از اغراق بازی با لحن تحرک کم در جابجایی استفاده از نمایش شرق ژست و ارائه تصویر با بدن

جدول ۲. اپرای انیشتین در ساحل به کارگردانی رابرت ویلسون شامل ۴ بخش و یا همان پرده

Table 2. "Einstein on the Beach" Opera Directed by Robert Wilson, Consisting of Four Acts (Scenes/Panels)

استراحت اول	پرده اول	صحنه ۱: قطار صحنه ۲: محاکمه (تخت‌خواب)
استراحت دوم	پرده دوم	صحنه ۱: مزرعه (سفینه فضایی) صحنه ۲: قطار
استراحت سوم	پرده سوم	صحنه ۱: محاکمه (تخت‌خواب)/ زندان صحنه ۲: مزرعه (سفینه فضایی)
استراحت چهارم	پرده چهارم	صحنه ۱: ساختمان صحنه ۲: تخت‌خواب صحنه ۳: سفینه فضایی
استراحت پنجم	پرده آخر	----

پیشینه پژوهش

دلخواه و فرومند (۱۳۸۷)، در مقاله‌ای با عنوان «دیدگاه‌های اجرایی رابرت ویلسون در تئاتر معاصر»، چنین درباره رابرت ویلسون و تئاتر معاصر اذعان نمودند که در این مطالعه دیدگاه‌های اجرایی رابرت ویلسون در تئاتر معاصر بررسی شده و نویسندگان معتقدند ویلسون در جستجوی شکلی از اجراست که در آن همه‌ی عناصر اجرایی به یک اندازه اهمیت داشته باشند در همین راستا قواعد تئاتر قراردادی را به چالش کشیده است. عبداللهی موسالو و افشار (۱۳۹۹)، در مطالعه¬ای با عنوان «پدیدارشناسی مکان و فضا درصحنه تئاتر با توجه به نظریات نوربرگ شولتز (مطالعه موردی کارگردانی نمایش اینشتین در ساحل رابرت ویلسون)»، چنین بیان نمودند که این پژوهش در مورد پدیدارشناسی مکان و فضا درصحنه تئاتر توجه به نظریات نوربرگ شولتز با مطالعه موردی کارگردانی نمایش اینشتین در ساحل رابرت ویلسون است. ارزیابی شاخص‌های مفهومی و کاربردی مرتبط و بین‌رشته‌ای معماری و تئاتر در اجرا است.

در مطالعه¬ای با عنوان «بررسی شیوه اجرایی رابرت ویلسون با تکیه بر آراء کارگردانی»، به شیوه اجرایی رابرت ویلسون با تکیه بر آراء کارگردانی پرداخته و سعی بر آن دارد تا شیوه گوناگون کارگردانی، طراحی صحنه و دراماتوژی رابرت ویلسون را بر اساس آراء و نظریات وی و منتقدان بنام تئاتر مورد بررسی قرار دهد (هاشم‌زاده و رحیمی، ۱۳۹۱). دلخواه و آبتین (۱۳۹۸)، در پژوهشی خویش: «تأثیر فضا و طراحی صحنه بر میزانسن در آثار رابرت ویلسون»، در مورد طراحی صحنه تئاتر ویلسون چنین بیان نمودند که پژوهشگران در این مقاله تأثیر فضا و طراحی صحنه بر میزانسن را در آثار رابرت ویلسون بررسی کرده‌اند. هدف از انجام این پژوهش بررسی روند شکل‌گیری تئاتر با محوریت فضا، طراحی صحنه چگونگی تأثیر آن بر میزانسن و نحوه‌ی برخورد با بازیگر به‌عنوان بخشی از فضای طراحی شده است.

در مقاله‌ای با عنوان «بررسی پسادراماتیک صحنه انیشتین در ساحل/ قطار توسط رابرت ویلسون» به لاتین « Postdramatic review of the einstein on the beach / train scene by Robert Wilson» چنین در مورد پستمدرنیسم ویلسونی اذعان نموده است که این مقاله، مروری است از منظر پست دراماتیک بر روی نمایش «انیشتین در ساحل» در این مقاله، نویسنده پرده¬های متفاوت این نمایش را از جنبه مظهرشناسی و روایت داستانی موردمطالعه قرار داده¬است (توران، ۲۰۲۰). «تئاتر پست دراماتیک» به لاتین « PostdramaticTheatre» چنین در مورد پست دراماتیک بیان می¬کند که سعی دارد ویژگی¬های تئاتر پست دراماتیک را بررسی کرده و جنبه¬های تمایز آن با سایر انواع تئاتر، به‌خصوص تئاتر پست¬مدرن را برمی-شمارد (لمان، ۲۰۰۶). شوتسووا (۲۰۱۸) در کتابی با عنوان «رابرت ویلسون» به لاتین «Robert Wilson» چنین در مورد تئاتر پست‌مدرنیسم اذعان نموده است که این کتاب که مانند بیوگرافی هنری رابرت ویلسون می¬باشد. سیر حیات کاری وی از ابتدا تا انتها، با تمرکز ویژه بر روی نمایش «انیشتین در ساحل» را موردمطالعه قرار داده و نقاط عطف زندگی شخصی و هنری وی را که منجر به تولید کارهای معروف وی شده، برمی‌شمارد. رابرت ویلسون در بسیاری از اجراهای بصری و تئاتری خود مقیاس را دست‌کاری می‌کند تا به جلوه‌های مختلف فضا و زمان دست یابد. این ویژگی از کارهای وی مغفول مانده است که اهمیت پژوهش در این زمینه را بیشتر آشکار می¬کند

تحلیل یافته ها و بحث

تحلیل داده‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که رابرت ویلسون در تولید محتوای تئاتر پست‌مدرن، عوامل فنی و اجرایی را نه به‌عنوان عناصر جانبی بلکه به‌عنوان زبان اصلی اثر به کار می‌گیرد. این عوامل شامل نورپردازی، موسیقی و صدا، طراحی صحنه، زمان‌بندی و حرکت بدن بازیگران است که هر یک در شکل‌گیری معنا و تجربه‌ی مخاطب نقش اساسی ایفا می‌کنند. بررسی دو نمایش منتخب ویلسون، «انیشتین در ساحل» و «مرگ، نابودی و دیترویت»، نشان می‌دهد که هر عنصر فنی-اجرایی با هدفی دقیق و هماهنگ با سایر اجزای اثر طراحی شده است تا تجربه‌ای چندلایه، هم‌زمان حسی و تفسیری، برای مخاطب ایجاد شود.

تحلیل نمایش انیشتین در ساحل

رابرت ویلسون بر این اعتقاد است که کارش در چندین سطح از اندیشهٔ آدمی تأثیرگذار بوده و ذهن را آشفته می‌سازد. این اتفاق، آمیزه¬ای از هر دو پردهٔ خیال و واقعیت را در ذهن، ته¬نشین می¬کند. به‌طوری‌که تماشاگر گاهی به این باور خواهد رسید که آنچه دیده یا شنیده، واقعیت خارجی نداشته است (Dalton ۱۹۸۸, p. ۱۳). با این واکاوی آشکار می¬شود که رویکرد شخصی او به‌شدت در آثارش

مشهود بوده و به‌عنوان عاملی که از آن در آثارش به‌صورت مستقیم الهام می¬گیرد، مستلزم بحث و بررسی بیشتری می‌باشد. در اینجا سعی شده اِلمان¬های مورد استفادهٔ ویلسون در راستای تحقق اجرا برحسب ایده‌های ذهنی‌اش را مورد واکاوی قرار داده و به این پرسش مهم پاسخ داد که چگونه وی از این عناصر توانسته است در جهت بیان هنر خویش استفاده نماید. نمایش «انیشتین در ساحل» از سه عنصر بنیادی صحنه¬پردازی تشکیل‌شده است. قطاری که به آهستگی حرکت می¬کند، تصویری از یک جلسه دادگاه با دو قاضی؛ یکی از آن‌ها مردیست پا به سن گذاشته و سیاه پوست به نام آقای جانسون که اتفاقاً راننده قطار هم ¬است دیگری یک کودک خردسال و سپس نوبت به مزرعه‌ای می¬رسد که فضایی خالی برای رقصی که در آن اتفاق خواهد افتاد. بار دوم، دو عاشق و معشوق در پشت قطار شب ایستاده و همدیگر را در آغوش کشیده‌اند که ناگهان زن، تفنگی بیرون آورده و به مرد شلیک می¬کند. صحنه محکمه این بار جزئیات بیشتری دارد، به همراه یک زندان و هنرنمائی معروف پتی¬هارست. نمای مزرعه کم‌وبیش همان است، به‌استثنای یک سفینه فضایی بشقابی شکل که این بار نزدیک‌تر شده است. بار سوم ولی متفاوت است. قطار تبدیل به یک ساختمان شده و گلس یک ساکسیفون اندوهگین را نیز درصحنه گنجانده است. محکمه این بار رختخوابی افقی که به‌وسیله یک پرتو نور به نمایش در آمده و هرازگاهی مانند عقربه‌های ساعت غول‌پیکر در فضای اطراف خود به حرکت درمی‌آید. قطار تبدیل به سفینه فضایی می¬شود و اختتامیه تماشایی نمایش، انفجاری از نور و حرکت و شخصیت‌هایی که در لوله‌هایی شفاف سُر می¬خورند. «انیشتین در ساحل» داستان و گفتمان خاصی ندارد، هرچند که بازیگران زیادی در روی صحنه در هیبت این دانشمند مو فرفری ظاهر می‌شوند. «انیشتین در ساحل» حتی ساحل هم ندارد. موسیقی سریع و بی‌امان فیلیپ گلس، یک شاهکار چهارساعته مینیمالیستی است. متن خوانده‌شده در اثنای آن، ترکیبی است منقطع از موسیقی رادیویی نیویورک اواسط دهه ۷۰، درهم و نامنظم. آوازهای سروده شده از هم¬صدایی قافیه¬های متعدد و سولفژ نُت¬های زیروبم تشکیل یافته است.

تحلیل نمایش مرگ، نابودی و دیترویت

«مرگ، نابودی و دیترویت» اولین ساختهٔ ویلسون برای شاوبونه در برلین بود که در سطح بین‌المللی به دلیل نوآوری‌های سازمانی و هنری رادیکال پیتر اشتاین، مدیر آن مجموعه، از دهه ۱۹۷۰ شناخته می‌شود. چند بازیگر آن، نمونه‌های روشنی از جابجایی تاریخی را ارائه می‌دهد. عکسی از هس درحالی‌که پیرمردی ۸۲ ساله در زندان اسپاندائو به فضای خالی خیره شده بود، توجه ویلسون را به خود جلب کرد و اگرچه ارتباط چندانی با طرح‌هایی که در سر او شکل می‌گرفت، نداشت؛ او را به‌آرامی به سمت داستان هس کشاند (Shevtsova ,۲۰۰۷ p. ۷۸). همه‌چیز در صحنهٔ ویلسون، به‌عمد گنجانده‌شده و بخشی از متن نمایش یا تفسیر آن می‌باشد. اگر ویلسون یک جفت اشیاء را به مخاطب نشان می‌دهد، به این معنی است که بین این دو رابطه‌ای وجود دارد و قرار نیست آن‌ها به‌صورت مجزا دیده شوند. ویلسون برای ایجاد تصویر از ساختارها و اشکال کاملاً به‌خصوص استفاده می‌کند.

در کارهای ویلسون، چشم‌انداز صحنه، تبدیل به یک متن می‌شود. در نمایش «مرگ، نابودی و دیترویت»، رودولف هس، شخصیت برجستهٔ آلمان نازی را در زندان اسپاندائو به تصویر می‌کشد. مجموعه‌های ویلسون شامل عناصر زندگی روزمره و تاریخ جهان است. شما می‌توانید نمادهای یونانی و هیروگلیف مصری و همچنین صفحهٔ نمایش تلویزیون و هواپیما (سینمایی) را در آن پیدا کنید. یکی از عناصر تکراری جالب در آثار ویلسون، صندلی‌ها هستند. این صندلی‌ها، اشیای معمولی و پیش‌پاافتاده نمی‌باشند؛ بلکه آثار هنری هستند که روی کل کار تأثیر گذاشته و اغلب پس از نمایش، در موزه‌ها به نمایش گذاشته می‌شوند. ویلسون در فضاهای سنتی و جایگزینی، نمایش اجرا می‌کند. وجود خط در آثار ویلسون در طول زندگی حرفه‌ای او تکامل‌یافته؛ اما همیشه یک عنصر مهم باقی‌مانده است. در آثار ویلسون، تعادل به‌خصوصی بین خطوط عمودی، افقی و مورب وجود دارد. ویلسون صحنه را به‌عنوان یک فضای تصویری مسطح و یک حجم مجسمه‌ای می‌بینند که باید ساخته شود. این امر می‌تواند منجر به ظهور یک تصویر کامل و پیچیده، یا چیزی بسیار ساده شود که در (شکل شماره ۱) از نمایش «مرگ، نابودی و دیترویت» به چشم می‌خورد. این راهی برای ساخت نمایش تئاتر است که از آموزه¬های ویلسون به‌عنوان یک معمار ناشی می‌شود. فضاهای ویلسون، مناظری از تصاویر هستند که به شخصیت

یـا متن نوشته‌شـده، وابسـته نیسـتند (Bennett ۲۰۰۹, p. ۲۰).

تصویر ۱. صحنه¬ای از میزانسن نمایش انیشتین (سایت رسمی رابرت ویلسون)
Figure 1. A Scene from the Mise-en-Scène of Einstein on the Beach
(Source: Official Website of Robert Wilson)

تصویر ۲. صحنه¬ای از میزانسن نمایش انیشتین (سایت رسمی رابرت ویلسون)
Figure 2. A Scene from the Mise-en-Scène of Einstein on the Beach
(Source: Official Website of Robert Wilson)

تصویر ۳. صحنه¬ای از میزانسن نمایش مرگ، نابودی و دیترویت (منبع: Rachel Elinor Bennett ۲۰۰۹,p.۴۳)
Figure 3. A Scene from the Mise-en-Scène of Death, Destruction and Detroit
(Source: Rachel Elinor Bennett, 2009, p. 43)

آثـار ویلسـون نه‌تنها بـه کسـانی کـه در خلـق آن نقـش دارنـد؛ بلکـه بـه مخاطبانـی کـه فرصتـی بـرای دیـدن جهـان از بیـرون از خـود دارنـد نیـز سـود می‌رسـاند. موضوعاتـی کـه ویلسـون در آثـارش بررسـی می‌کنـد، ارتبـاط او را بـا انسـانیت و پرسـش‌های مربـوط بـه بشریـت بیـشتر می‌کنـد. آثـار او دربـارۀ شـخصیت‌های مهـم تاریخـی نمی‌گوینـد کـه آن‌هـا چـه کسـانی هسـتند؛ بلکـه می‌پرسـند تأثیـر ایـن شـخصیت بـر جامعـه چـه بـوده اسـت و دربـارۀ انسـانیت آن‌هـا بحـث و ایـن مـورد را بیـان می‌کننـد. سـمتی کـه بـرای مخاطبـان قابل‌دسترس‌تـر باشـد. یکـی از نمونه‌هـای بـارز نـگاه ویلسـون بـه جنبـۀ انسـانی یـک شـخصیت بـزرگ، «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» دربـارۀ جنایتـکار جنگـی نـازی، رودلـف هـس، می‌باشـد؛ ماننـد تمـام کارهایـش، او بـه موجـودی خیـره می‌شـود کـه انـگار می‌خواهـد جوهـر آن را کشـف و آشـکار کنـد؛ امـا بایـد بـه خاطـر داشـته باشـیم کـه هـس نیسـت، فقـط تصویـری از هـس می‌باشـد. تئاتـر ویلسـون اغلـب صدایـی بـه مـردم می‌دهـد کـه معمـولاً در هنر یـا به‌طورکلـی در جامعـه از آن‌هـا خبری نیسـت. اگرچـه ویلسـون ممکـن اسـت بـا افـراد بـیمار یـا دارای چالـش کار کنـد؛ امـا کار او ازاین‌جهـت درمانـی نیسـت کـه تلاشـی بـرای اصلاح چیـزی نـدارد. ایـن به‌سـادگی یـک خروجـی و یـک فرصـت بـرای ارتبـاط و پذیـرش اسـت. ویلسـون تئاتـری را خلـق کـرده اسـت کـه شـبیه هیچ‌چیـز دیگـری نبـوده و ایـن دیـدگاه منحصربه‌فـرد، دیگـران را برمی‌انگیـزد تـا در هنر خـود و نحـوۀ درک آن‌هـا از جهـان، نوآورتـر باشـند. بـا ویلسـون، مـا هرگـز از ایـن واقعیـت کـه اتفاقـی افتـاده یـا کسـی واردشـده اسـت، غافلگیـر نمی‌شـویم. شـگفتی مـا بسـیار عمیق‌تـر از ایـن اسـت. چیـزی کـه مـا تحسـین می‌کنیـم ایـن نیسـت کـه چیـزی متولـد شـده اسـت؛ بلکـه ایـن اسـت کـه اصلاً وجـود دارد (Pilinszky ۱۹۹۲, p. ۳۲). بااین‌حـال، «مـرگ، نابـودی و دیترویـت» به‌عنـوان یـک نمایـش تئاتـر، انتظـارات حـاضران در مـورد یـک نقـد نازیسـمی منتقـدان در مـورد تئاتـر

مدرن را نپذیرفت. مخاطبان در تشخیص مطالب اصلی ویلسون به‌عنوان مجموعه‌ای از آماده‌سازی‌های یافت‌شده دربارهٔ هس و اسپاندائو درست عمل کردند. نقشه‌های مجموعهٔ ویلسون به‌واقع، یک استایل مینیمالیست- مدرنیستی را برای تولید ارائه می‌کنند؛ بنابراین، متن و قطعات عمل ویلسون یک بُعد دیگر را به ترکیب اضافه می‌کنند. بُعدی که منتقدان و حضار آلمانی هر دو به‌طور کامل از آن غافل بودند: اتحاد زمانی منابع تصویری انتخاب‌شدهٔ ویلسون، سال‌های جنگ در هر دو کشور آلمان و ایالات‌متحده؛ بنابراین هدف کار این است که به آن‌ها اجازه دهیم به میل خود از یک کلاژ خارق‌العادهٔ مواد به یکدیگر متصل شوند. البته رویکرد بیضوی ویلسون خالی از اشکال نیست و «مرگ، نابودی و دیترویت» باعث سردرگمی آن دسته از تماشاگران آلمانی شد که انتظار «نقد جدی فرهنگی و سیاسی» را داشتند (Arens ۱۹۹۱, p. ۲۵)؛ بنابراین، مجموعهٔ ویلسون، هنگامی‌که به‌عنوان یک نقد متکثر پست‌مدرن خوانده می‌شود، به یک زمینهٔ اجتماعی- سیاسی بزرگ‌تر می‌رسد. نمایش مربوطه، نه‌تنها «داستان هس» را بیان می‌کند؛ بلکه به گفتمان‌های اصلی در حوزهٔ عمومی آلمان و آمریکا از زمان جنگ جهانی دوم نیز اشاره دارد. اینکه منتقدان و مخاطبان آلمانی نتوانستند بیشتر از بُعد هس را در اجرا، به تصویر کشند، جای تعجب نیست؛ زیرا آن‌ها دانش و تجربهٔ اساسی از گفتمان‌هایی را که پیش ساخته‌های ویلسون نشان می‌دهند، به اشتراک نمی‌گذارند بااین‌حال، همان‌طور که مرور مختصر صحنه‌ها نشان می‌دهد، کار ویلسون به‌گونه‌ای ساخته نشده است که آشکارا سیاسی باشد. این یک فضای سیاسی را بدون مشخص کردن پیام سیاسی، از طریق نشانه‌های روزمره نشان داده که پیوندهایی را بین جنگ اساساً دیده‌نشدهٔ آلمان و پوشش فرهنگ آمریکایی، نشان می‌دهد- سیاستی که در یک پیوند اجتماعی متصور است. جنگ ویلسون هم‌زمان با یک فرهنگ‌عامه و انفجار سرگرمی با ابعادی ناشنیده بود، انفجاری که هم از جنگ تغذیه می‌کرد (از طریق پول صنعتی و استعداد مهاجران) و هم آن را پوشانده بود. در این، ویلسون سیاست را همان‌طور که پست‌مدرنیست‌ها انجام می‌دهند تعبیر می‌کند: نه به‌عنوان کردار سیاسی مردان بزرگ؛ بلکه به‌عنوان بخشی از رشتهٔ زندگی روزمره- تجربهٔ سیاسی که در خیابان‌ها دیده می‌شود، نه در کتاب‌های تاریخ. متأسفانه DD&D برای مخاطب برلینی که نمی‌توانست ارجاعات آمریکایی خود را جز به‌عنوان «رؤیا» تشخیص دهد، نمی‌توانست چنین عملی را انجام دهد. ویلسون تجربهٔ جنگ را با «گفتن داستان هس» تعمیم نداد. او یک رویداد سیاسی را به زندگی روزمره و اشیاء مرتبط می‌کرد. اگر منتقدان و مخاطبان، برنامهٔ پست‌مدرن ویلسون را تشخیص می‌دادند، باید این قطعه را طور دیگری «مصرف» می‌کردند. به‌عنوان یک نقد پست‌مدرن از دوران جنگ،DD&D با فرهنگ‌عامه بازی کرد تا فضای بسته‌ای را در تاریخ بازگشایی نماید. جنگ ویلسون دارای سرگرمی، شر و کلیشه‌ها و پیامدهای سیاسی_اجتماعی بود؛ اما «توضیحات» واحدی در اصطلاح مدرنیستی نداشت

نظریه ها و نقد آثار رابرت ویلسون- اهمیت عوامل اجرایی

منطق موسیقی را می‌توان در کتاب‌های مصور و متن نمایش¬نامه¬های رابرت ویلسون از طریق سازمان‌دهی زمان آن‌ها نیز یافت. ازآنجایی‌که اغلب از متن گفتاری به‌عنوان محرک اصلی تئاتر خود استفاده نمی¬کند، متن‌های او معمولاً تکه‌تکه و حاوی مجموعه‌ای از دیالوگ¬ها، کلمات یا نوشته¬های انتخاب‌شده هستند. بااین‌حال، در کتاب‌های مصور و متن نمایش¬نامه¬ای او، اغلب محاسبه دقیق زمان واضح است چراکه می‌توان به‌وضوح با علامت‌گذاری دقیق مدت‌زمان در ستون¬های دور صفحات مشاهده کرد (Rambo-Hood ۲۰۱۲, p. ۱۳۲). زمانی که او شروع به خلق نمایش تئاتر کرد، نور نقش کم‌اهمیت‌تری نسبت به صحنه و حرکت داشت؛ اما وی در اوایل کار خود، نورپردازی را آموخت و از آن به‌عنوان عنصر جدایی‌ناپذیر صحنه استفاده کرد. تام کام، یکی از طراحان نورپردازی در مورد ایده‌های ویلسون در بحث نور چنین می‌گوید: «استفاده از برزنت برای انعکاس نور، شبیه یک تابلوی نقاشی شده می¬نمود. در حقیقت او با نورپردازی طلائی روی صحنه؛ مانند یک نقاش با نور، شعرسرائی می¬کند. نور برایش چون عصای سحرآمیز می¬باشد که با آن هر کاری می-توانید روی صحنه خلق کنید. وی در عصر حاضر یکی از بزرگ¬ترین نورپردازان صحنه قلمداد می¬شود. در خاموشی مطلق از نور چون دسته‌ای از نوازندگان موسیقی بهره می¬گیرد و با ریتم و نظمی خاص آن‌ها را در کنار هم قرار می¬دهد. برای اجرای نمایش ¬کوارتت (۴ پرده‌ای- هر پرده ۱۵ دقیقه) از چهارصد لامپ نورانی برای پوشاندن دورتادور محوطه¬ی اجرا استفاده کرد و فقط نوزده دقیقه از آن بهره¬برداری کرد. در کارهای او نور حتی از بازیگران اهمیت بیشتری دارد». (Wilson, ۲۰۲۵, p. ۱۳۲)

سوزان لتزلر کول پس از مشاهده تمرین‌ها و نورپردازی نمایش پنجره‌های طلایی ویلسون را چنین توضیح می¬دهد:

«در تاریکی» بودن چیزی است که بازیگران از اولین روز خود تجربه می‌کنند و در سالن تئاتر نیز در تاریکی هستند، درواقع نوعی تلاش برای واقعی¬ نمودن معنای تجربه خود و معنا بخشیدن به حضور بازیگران روی صحنه است. نورها همیشه، نه به‌طور کامل، بلکه تا حد خاصی روشن هستند.

وضعیتی که از بازیگران درصحنه تئاتر مشاهده می‌کنیم، نمود واقعی تجربه¬های روزانه ما در خارج از تئاتر است. او با نورپردازی‌های مخصوص به خود، تلاش دارد آن‌طور که اشیاء بایستی دیده شوند، در معرض نمایش قرار گیرند. به نظر می‌رسد که او به تجربه‌های روزانه ما در خارج از تئاتر اعتقاد دارد. (Letzler ,۱۹۹۲ p. ۱۵۰)

هاینر مولر درباره برخورد او با عناصر تئاتر این¬گونه بیان می¬نماید:

«چیزی که پس از کار با ویلسون برای من جالب بود این است که او به تک‌تک بخش‌ها و عناصر تئاتر، آزادی خود را می¬بخشد. او هرگز تفسیر نمی‌کند، یک متن به‌سادگی ارائه می¬شود و به‌هیچ‌وجه توضیح داده نمی‌شود. تصویر نیز به همان صورت، تفسیر نمی¬شود بلکه به همان سادگی، استفاده می‌شود. سپس صدایی می‌آید که آنجاست و نیز دوباره تفسیر نمی‌شود. من این را مهم می‌دانم. این یک مفهوم بسیار دموکراتیک از تئاتر است» (Arens ,۱۹۹۱ p. ۱۴).

در تئاتر ویلسون، کلام گفتاری، جهت ارتباط با زیبایی‌شناسی‌های بصری وجود دارد، نه برای تسلط بر آن زیبایی‌شناسی صحنه و نقش متن را آزمایش می‌کند. او صرفاً داستان نمی‌سراید. او در مورد مسئولیت خود به¬عنوان یک هنرمند می‌گوید: «مسئولیت من به‌عنوان یک هنرمند این نیست که بگویم یک مسئله چیست، بلکه باید بپرسم که آن مسئله چیست» (درواقع تأکید بر روی پرسش در مورد چگونگی یک‌چیز). در نمایش انیشتین در ساحل، معنای اپرا بیشتر لمس می‌شود. برای مثال، در این نمایش، نورپردازی صرف روشن کردن صحنه نبود، بلکه به‌عنوان بخشی از صحنه عمل می‌کرد و در برخی مواقع، در سراسر صحنه به سمت موسیقی حرکت می‌کرد. می‌توان گفت که نور در اینجا، خودش یک بازیگر بود. پس از سیر مختصر و موردی درباره فلسفه کاری رابرت ویلسون، انیشتین در ساحل می‌تواند گزینه مناسبی برای تحلیل بیشتر و عمیق آثار این هنرمند باشد.

تئاتر پست دراماتیک، زیبایی‌شناسی جدیدی را به هنر نمایشنامه آورده است. در این زیبایی‌شناسی، ممکن است انبوهی از نشانگرها (باران تصاویر) یا کمبود نشانگرها به‌موازات منطق پیتر بروک وجود داشته باشد. یکی از مهم‌ترین عناصر در پست دراماتیک، تصویر است. دلیل این امر این است که در تئاتر پست دراماتیک، تصویر و تئاتر، بیشتر آن‌گونه که از کارگردان معروف رابرت ویلسون دریافت می‌کنیم، با شکستن تأثیر متن نمایش‌نامه و گفتارها، به منصه ظهور رسیده است؛ و این مسئله، همان‌طور که در قسمت قبل اشاره شد، بعد دراماتیک را کاملاً می¬شکند. تصاویر می‌توانند هدف رفتن کارگردان و نویسنده یا عدم حضور او را آشکار کنند. حتی می‌توانند کل نقشه را برای تماشاگر آشکار کنند. یک نویسنده و کارگردان نمایشنامه می‌تواند هر تصویر را در هر نمایشی به‌گونه‌ای تفسیر نماید که مخاطب را سردرگم کند و یا می‌تواند همان چیز را بدون هدف قرار دهد. تصویر یعنی شکستن واقعیت روی صحنه؛ زیرا تصویر به این معناست که بیننده بدون انجام تفسیر از یک موقعیت انتزاعی به موقعیت دیگر گذر کند.

تحلیل پست دراماتیک

در تئاتر پست دراماتیک، اجرا و کلام (نه لزوماً دیالوگ) غالب هستند. برای مثال می‌توان به صحنه‌ی قطار اشاره کرد: یک صندلی، یک صدف دریایی، یک قطار بخار از قرن نوزدهم، یک هواپیمای کاغذی، یک جعبه نور، یک لوله، یک عصا در دست بازیگر، یک روزنامه و نوری که پس‌زمینه صحنه قطار را روشن می‌کند، همگی عناصر نمایشی این صحنه‌اند. در متون نمایشی قبل و بعد از رویداد، مکان یا زمان وجود دارند، اما لزوماً در تئاتر پست دراماتیک چنین نیست. زمان و عمل می‌توانند با تکرارهای مکرر ویژگی نمایشی خود را از دست بدهند و گاهی وقفه‌ای دراماتیک رخ دهد. به‌عنوان نمونه، یک رقصنده زن با موی بلند همان حرکت رفت‌وبرگشت را بیش از صدبار در طول اپیزود تکرار می‌کند؛ برخلاف دیگر بازیگران، او حرکاتش را بسیار آهسته انجام می‌دهد و عملی مانند پریدن را درجاهایی مکرراً تکرار می‌کند که نشان‌دهنده شکست دراماتیک در این مرحله است. هنگامی‌که تماشاگر خود را با این تکرارها وفق می‌دهد، دچار نوعی توهم جزئی می‌شود.

تحلیل مینیمالیستی هنر رابرت ویلسون

به گفتهٔ منتقد موسیقی کایل گان، می‌توان مینیمالیسم را اولین جنبش موسیقایی توصیف کرد که در یک بازهٔ زمانی صدساله پدیدار شده و تهدیدی برای از بین بردن خلأ بین آهنگ‌ساز و مخاطب شد. اگرچه گان بحث‌وجدل پیرامون محبوبیت گستردهٔ مینیمالیسم را تصدیق می‌کند؛ ولی اساساً آن را با آنچه می‌توان به‌عنوان آخرین نمونه از یک پدیدهٔ تکرارشونده توصیف و مرتبط بشمارد. تئوری پیشرفت لئونارد مایر از طریق کاهش افزونگی که مستلزم پیشرفت هر دورهٔ سبک تاریخی مانند رنسانس، باروک، کلاسیک و غیره از طریق سه مرحلهٔ قابل‌شناسایی است. با این بیان، هر دوره اساساً دارای حالتی از سبک نوظهور بوده که می‌توان آن را «پیش کلاسیک»، دورهٔ بلوغ که «کلاسیک» نامیده می‌شود و یک‌شکل نهایی «منش‌گرایانه» که بیانگر مرحلهٔ انحطاط یا روبه‌زوال است.

برای درک محیطی که مینیمالیسم را به وجود آورد، گان اذعان دارد که درک بافت هنری اوایل دههٔ نوزدهم که اغلب شامل موسیقی پیچیده و سخت‌گیرانه‌ای که هرگونه حس واقعی انتخاب هنری را انکار می‌کرد، ضروری می¬باشد. او به شیوه‌های ترکیب‌بندی متعددی مانند تکنیک دوازده آهنگی میلتون بابیت و پیر بولز، ساختار جهانی کارلهینتس استوکهاوزن و فرآیندهای شانسی ناشناختهٔ جان کیج اشاره می‌کند. با این سناریوی ترسیم‌شده، گان استدلال می‌کند که مینیمالیسم درواقع به‌طور بی‌سروصدا از مفهوم‌گرایی رشد کرده که آن را جنبشی طنزآلود توصیف می‌کند که در ذات خود، بسیار بی‌ادعاست. این درواقع یکی از چهره‌های مفهوم‌گرایی است، لا مونته یانگ که به‌طور گسترده به‌عنوان مبتکر و رؤیاپرداز مینیمالیسم از طریق آثار پیشگامانه خود در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ نام‌برده می‌شود. اگرچه یانگ (که در ابتدا با گروه فلوکسوس مرتبط بود) این حرکت را آغاز نمود، می‌توان استدلال کرد که درواقع آزمایش‌های اولیه توسط تری رایلی (و برنامه‌های زندهٔ مشابه توسط پیانونوازی استیو رایش) بود که مفاهیم مینیمالیسم اولیه را تثبیت کرد. لازم به ذکر است که شاید بتوان گفت مینیمالیسم اساساً به‌عنوان پاسخی برای ساده کردن پیچیدگی و سردرگمی قبلی آوانگارد رشد نموده، خود این اصطلاح ریشه‌هایی دارد که ماهیت آن تا حدودی مبهم است. طبق گفته ویلسون، تئاتر درگذشته همواره با ادبیات پیوسته بوده است؛ ولی «انیشتین در ساحل» چنین نیست. هیچ طرحی وجود ندارد اگرچه ارجاعات زیادی به انیشتین در اینجا موجود است و تصویر می‌تواند به‌تنهایی مستقل باشد. ما اپرا را به روشی کنار هم قراردادیم که یک معمار ساختمانی کارش را انجام می¬داد. ساختار موسیقی کاملاً با صحنه و نورپردازی درهم‌آمیخته بود. همه‌چیز یک قطعه بود (Butler, ۲۰۱۶, p. ۱۱۲). همان‌طور که ویلسون اشاره کرد، ارجاعات زیادی به انیشتین وجود داشته و نقش او در طول کار با بخش‌هایی از او که ویولن می‌نوازد، فرمول‌های ریاضی را روی تخته‌سیاه می‌نویسد و ارجاعاتی به نظریه‌های شکافت اتم، تکامل‌یافته و تغییر می‌کند. بخش به‌ظاهر آب و هوایی که هولوکاست هسته‌ای را به تصویر می‌کشد. تمرین ضربات سازهای تقویت‌شده و آوازهای کرال هیستریک اعداد در نت هشتم. این اثر همچنین به تعدادی از فرهنگ‌عامه مانند آهنگ «آقای بوجانگلز»، محاکمهٔ پاتریشیا هرست، گروه رادیویی دههٔ ۱۹۷۰ WABC نیویورک، بیتلز، بت نوجوان دیوید کسیدی و جنبش آزادی زنان اشاره دارد.

بیشتر اپرا حول سه تصویر تکراری می‌چرخد: یک «قطار»، یک «دادگاه» و یک «مزرعه با سفینهٔ فضایی». نخستین بخش شامل قطاری است که نوسان شدیدی بین کلیدهای فامینور و اِی‌ماژور ایجاد می‌کند و فرآیندی آهسته و افزایشی را به نمایش می‌گذارد، درحالی‌که بخش دوم بازسازی تصویر شب را با رویت سولفژ چشمگیر سفینهٔ فضایی معرفی می‌کند. پرده سوم، جلسهٔ محاکمه را با یک زندان ادغام کرده و همراه با صحنه‌ی دوم «مزرعه با سفینهٔ فضایی» پیش می‌رود. هنگامی‌که عمل چهارم آغاز می‌شود، تغییراتی همه‌جانبه در این تصاویر به چشم می‌خورد؛ برای مثال، قطار به یک ساختمان تبدیل می‌شود، دادگاه اکنون به یک تخت تبدیل‌شده و مزرعه صرفاً به یک سفینهٔ فضایی بدل می‌گردد و همه این‌ها در حالی است که ارگ سولو و صدای سوپرانو به شکلی انتزاعی شنیده می‌شوند. گفته می‌شود که ترکیب این دگرگونی‌ها بازتاب‌دهنده نظریه نسبیت اینشتین است. درحالی‌که قطار اغلب به‌عنوان نمادی از نسبیت در نظر گرفته می‌شود، صحنه‌ی سفینهٔ فضایی با نورهای چشمک‌زن شدید، دود، فضانوردان در حال سقوط و معادلهٔ قابل‌درک $E = mc^2$، تصویری از هولوکاست هسته‌ای ارائه می‌دهد. فرآیندهای دیگر کمی مبهم‌تر هستند، مانند تبدیل دادگاه به یک بستر که گفته می‌شود درواقع شبیه پرتوی نور است.

درحالی‌که این چهار بخش به‌وضوح هم ازنظر اطلاعات و هم ازنظر فرآیند غنی هستند، نباید اهمیت بازی‌های زانویی

اثـر را نادیـده گرفـت. ایـن بازی‌هـا نه‌تنهـا به‌عنـوان نوعـی بافـت پیونـدی عمـل می‌کننـد، بلکـه به‌عنـوان فرآیندهایـی بـا طـول قابل‌توجـه و محتـوای نمایشـی نیـز اهمیـت دارنـد. در ایـن بازی‌هـای زانـو، لوسـیندا چایلـدز و شریـل سـاتن پشـت میزهایـی می‌نشـینند کـه در جلـوی صحنـه و سـمت راسـت قـرار دارنـد. در بـازی زانـو چهـارم، آن‌هـا روی میزهـای شیشـه‌ای دراز می‌کشـند و در پنجمیـن بـازی بـه دو عاشـق تبدیـل می‌شـوند کـه روی نیمکـت پـارک نشسـته‌اند. بـه گفتـهٔ کیـت پاتـر، موسیقی‌شـناس، تصاویـر دیگـر در مقابـل کنـش یـا عـدم کنـش آن‌هـا قـرار می‌گیرنـد؛ امـا تمـام حـرکات و کلمات آن‌هـا (کـه اهمیـت بیـشتری می‌یابـد)، به‌طـور بالقـوه بـا دسـتاوردهای انیشـتین یـا چهـرهٔ خـود اینشـتین در یـک جنبـه یـا جوانـب دیگـر، مرتبـط اسـت. پاسـخ بـه پرسـش¬های اصلـی تحقیـق:

الـف: کاربسـت مؤلفه¬هـای عنـاصر فنی_اجرایـی در تـداوم نمایـش انیشـتین در سـاحل چگونـه قابـل توجیـه اسـت؟

وقتـی نمایـش انیشـتین در سـاحل رابـرت ویلسـون به‌تفصیـل بررسـی می‌شـود، بـه وضـوح نظریـه نسـبیت اینشـتین روی صحنـه بازتعریـف خواهـد شـد. عنـاصری کـه ایـن نظریـه را روی صحنـه بـه مـا نشـان می‌دهنـد عبارتنـد از: زمـان، تصاویـر، اسـتفاده از نـور، فضـا، انـرژی، سرعـت و حـرکات. حرکـت و انـرژی متناسـب بـا فضـا کـه بـا نـور و موسـیقی ایـن عنـاصر فعـال اسـت و درواقـع نظریـه انیشـتین را ثابـت می‌کنـد. مطابـق بـا ایـن تئـوری، درصحنـه قطـار، علاوه بـر حرکـت هم‌زمـان عنـاصر مربوطـه، هـر باریـک خـط نوری در پس‌زمینـه ظاهـر می‌شـود (نـور ۳ بـار در کل صحنـه دیـده می‌شـود). هـر شـخصیت و تصویـر روی صحنـه بـه ایـن صـورت اسـت کـه نـور صحنـه را بـه دو قسـمت تقسـیم می‌کنـد. اگرچـه زمـان و مـکان بـرای همـه بـه یک‌شـکل جریـان دارد؛ امـا متفـاوت از همدیگـر ادراک می‌شـوند. بـرای اینکـه فضـا به‌وضـوح درک شـده و مفهـوم فضـا و زمـان ایجـاد شـود، هرکـس به‌تدریـج شروع بـه ایجـاد جایـگاه خـود درصحنـه می¬کنـد. وقتـی بـه پایـان صحنه قطـار می‌رسـیم، دیگـر همـه جـای خـود را یافته‌انـد، بنابرایـن بـر طبـق تئـوری نسـبیت انیشـتین، عـرض، طـول و عمـق صحنـه قابـل احسـاس اسـت. در ایـن مرحلـه سـکویی کـه کـودک روی آن قـرار دارد شروع بـه خـم شـدن بـه سـمت فضـای قطـار می‌کنـد. هـدف ویلسـون در ایـن مرحلـه ارائـه نظریـه نسـبیت اینشـتین اسـت. بدیـن ترتیـب در آخـر صحنـه توضیـح داده می‌شـود که اکثر اجسـام روی صحنـه خمیـده هسـتند. نـور، حرکـت و انـرژی کـه از مزایـای فضـا هسـتند، نظریـه نسـبیت ویلسـون را تحقـق بخشـیده¬اند. سـکوت ویلسـون بـه مخاطـب ایـن امـکان را می¬دهـد کـه تمـام توجـه خـود را بـر روی تصویـر متمرکـز کنـد. درواقـع شرایطـی پدیـد می¬آیـد کـه مخاطـب بتوانـد به‌طـور کامـل جزئیـات را جـذب کننـد. حتـی زمانـی کـه صدایـی وجـود دارد، لازم نیسـت مخاطـب از کلمات یـا موسـیقی معنایـی بسـازد. نیـازی نیسـت کـه بـه کلمات به‌عنـوان اطلاعـات گـوش دهیـم. می‌توانـد به‌سـادگی، صـدا و بخشـی از فضـای موسـیقی باشـد. بـا ویلسـون کلمات بـه صـدا تبدیـل می‌شـوند، صداهـا بـه تصویـر تبدیـل می‌شـوند و متن اصلـی تنهـا به‌عنـوان اثـری باقـی می‌مانـد کـه توسـط تماشـاگران بازسـازی می‌شـود. رابـرت ویلسـون و اپراهایـش ماننـد یـک هنر کلاژ گونـه می¬مانـد. در هـر اثـرش از عوامـل گوناگـون به‌ظاهـر متضـاد بـا یکدیگـر اسـتفاده می‌کنـد کـه تمامـی آن‌هـا در یـک کل جمع‌آوری می‌شـود و لانگ‌شـاتی را می‌سـازد کـه تصویـری نـاب بـه تماشـاچی می¬دهـد.

ب: چگونـه مؤلفه¬هـای عوامـل فنی¬¬_اجرایـی در تولیـد محتـوای پسـت‌مدرن در نمایـش مـرگ، نابـودی دیترویـت به‌کاربـرده شـده اسـت؟

جنبـه‌ای کـه تأثیـر عمیقـی بـر مخاطب دارد، اسـتفاده ویلسـون از نـور اسـت. او بـا کمـک آن بعـد فضایـی صحنـه را ایجـاد می‌کنـد. یـک صحنـه خالـی، بـدون نـور، ایسـتا و سرد اسـت. هـر کـه در تاریکـی کامـل بـه صحنـه‌ای بی‌نـور قـدم بگـذارد، بـا حـس غیـر زمانـی آشناسـت. ویلسـون معتقـد اسـت کـه زمـان در یـک سـطح افقـی و فضـا (نـور) در یـک سـطح عمـودی «در جریـان» اسـت. تقاطـع دو محـور فضا_زمـان چیـزی را ایجـاد می‌کنـد کـه او آن را «تنـش» می‌نامـد. بعـد ایـن تنـش دراماتیـک توسـط مدیـر صحنـه بـر اسـاس آنچـه دراماتـورژی موسـیقی رمزگشـایی می‌شـود. بـا توجـه بـه ایـن بعـد، او هـر نمـا، هـر «کلیشـه» را می‌سـازد و روابـط مکملـی را میـان درام، گفـتمان موسـیقی و تصویـر صحنـه ایجـاد می‌کنـد. ازهم‌گسـیختگی حـرکات و کاراکترهـای بازیگـران ماننـد «تشریـح» کل اثـر تـا کلمات، هجاهـا و صداهـا اسـت کـه پـس‌ازآن بازسـازی و تبدیـل آن بـه ترکیب‌بنـدی صحنـه‌ای صـورت می‌گیـرد. بااین‌حـال، ایـن هنـوز هـم نشـان می‌دهـد کـه یـک پیونـد قـوی بیـن حـرکات انجـام شـده و زمـان و تمپـوی موسـیقی وجـود داشـته اسـت. بااین‌وجـود، از منظـر زیبایی‌شـناختی، دقیقـاً شناسـایی خشـم آمیـز؛ امـا هیجان‌انگیـز و نمونه‌سـازی مشـکلات نمایشـی جدیـد و امکانـات نمایشـی جدیـد اسـت کـه آثـار ویلسـون را بـرای هرکسـی کـه علاقه‌منـد بـه پتانسـیل مثبـت و نوآورانـه خلاقیـت پسـت‌مدرن اسـت ارزشـمند می‌سـازد. آنچـه بـرای زمـان حـال بسـیار مهـم اسـت ایـن اسـت کـه آزمایش‌هـای ویلسـون الهام‌بخـش و تحریـک قابل‌توجهـی را بـه دنبـال خـود بـر جـای

فردوس هنر
شماره بیست و یکم
تابستـــــــــــــــان ۱۴۰۴

می‌گذارد و نشان می‌دهد، علی‌رغم همه استدلال‌های هشداردهنده برخلاف آن، این درام نوآورانه هنوز هم‌زمانی اتفاق می‌افتد که فرد فراتر از حالت‌های آزمایش‌شده و مورد اعتماد (یا غیرقابل‌اعتماد) نگاه کند.

ج: کیفیت آثار صحنه¬ای (انیشتین در ساحل و مرگ، نابودی دیترویت) در به¬کارگیری عناصر فنی_اجرایی در تولید محتوای تئاتر پست دراماتیک چگونه است؟

در اینجا مجدد می‌بایست تأکید کرد که تصاویر قدرت شکستن متن را دارند. در یک متن عمدتاً نمایشی، زمان و مکان هر تصویر یا عمل محاسبه شده‌اند. با این اوصاف، در یک اثر پست دراماتیک، تصاویر و کنش‌ها نباید نظمی هم‌زمان و همراه داشته باشند. در تئاتر پست دراماتیک بیشتر اجرا و کلام (نه لزوماً دیالوگ) غالب هستند. ما می‌توانیم برای از صحنه قطار در این مورد مثال بزنیم. یک صندلی، یک صدف دریایی، یک قطار بخار از قرن ۱۹، یک هواپیمای کاغذی، یک جعبه نور، یک لوله، یک عصا در دست بازیگر، یک روزنامه، یک نور که پس‌زمینه را درصحنه قطار روشن می‌کند. در متون نمایشی قبل و بعد از رویداد، مکان یا زمان وجود دارند؛ اما لزوماً نباید در پست دراماتیک هم‌چنین باشد. زمان و عمل می‌توانند با تکرارهای زیاد ویژگی نمایشی خود را از دست بدهند، یعنی ممکن است یک وقفه دراماتیک رخ بدهد. به‌عنوان نمونه‌ای از تکرارها؛ یک رقصنده زن مو بلند که همان حرکت رفت‌وبرگشت را بیش از ۱۰۰ بار در طول اپیزود تکرار می‌کند، برخلاف دیگر بازیگران، با حرکات بسیار آهسته، عملی مانند پریدن را درجاهایی، مکرراً تکرار می‌کند و این نشان‌دهنده همان شکست دراماتیک در این مرحله است. وقتی بیننده خود را با این تکرارها وفق دهد، دچار توهم جزئی می‌شود.

نتیجه گیری

در آثار رابرت ویلسون از عناصر رقص، موسیقی، هنرهای تجسمی و تئاتر سنتی استفاده شده است. این روش جایگزین در ساخت تئاتر، پویایی تجربه تماشا و نحوه درک مخاطب از جهان را تغییر می‌دهد. در تئاتر ویلسون، کلام گفتاری برای کار کردن با زیبایی‌شناسی بصری وجود دارد، نه برای تسلط بر آن ویلسون زیبایی‌شناسی صحنه و نقش متن نوشته‌شده را آزمایش می‌کند. در پست دراماتیک که یک فرآیند فکری را اجباری می‌کند، یک تجربه تئاتر وجود دارد که نشان‌دهندهٔ موضوعی که توسط تولید و نتایج پیوند هر عنصر و فرد مطرح می‌شود. این نمایش بر اساس یک عکس ساحلی معروف انیشتین تنظیم‌شده و در این دنیای تصاویر، زندگی و تئوری‌های اینشتین نیز افشا می‌شود. به لطف این کار، این واقعیت را که نوری که ساده تلقی می‌شد، حقایق زیادی را درصحنه آشکار می‌سازد. نویسندهٔ پیشنهاد می‌کند که به تماشای یک اثر پست دراماتیک بروید تا از تأثیر این وقفه‌ها بر مخاطب جلوگیری شود. در این صورت، خواهید دید که چگونه هر عنصر شناخته‌شده‌ای، ناشناخته باقی مانده و چگونه در این مجهول، مجبور به یک روند فکری شده و مدام روی صحنه، رها می¬شود. درنهایت از پژوهش حاضر چنین نتیجه می‌گیریم که نور، حرکت و انرژی که از مزایای فضا هستند که نظریه نسبیت ویلسون را به تحقق می¬پیوندد. از سوی دیگر، نگرش رؤیایی انیشتین را می‌توان با تصاویر ایجادشده روی صحنه و نور و اجرای موسیقی منعکس کرد. همچنین در نمایش مرگ، نابودی و دیترویت یک فضای سیاسی را بدون مشخص کردن پیام سیاسی، از طریق نشانه‌های روزمره نشان داده که پیوندهایی را بین جنگ اساساً دیده‌نشدهٔ آلمان و پوشش فرهنگ آمریکایی، نشان می‌دهد. ویلسون سیاست را همان‌طور که پست‌مدرنیست‌ها انجام می‌دهند تعبیر می‌کند، نه به‌عنوان کردار سیاسی مردان بزرگ؛ بلکه به‌عنوان بخشی از رشتهٔ زندگی روزمره از تجربهٔ سیاسی که در خیابان‌ها دیده می‌شود.

اعلام عدم تعارض منافع: نویسندگان این مقاله بدین‌وسیله اعلام می‌دارند که هیچ‌گونه تعارض منافع مالی، سازمانی یا فردی در رابطه با موضوع، نگارش و انتشار این مقاله وجود ندارد.

منابع و مأخذ:

براکت، اسکار. (۱۳۷۶)، تاریخ تئاتر جهان. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ سوم، تهران: مروارید.

دلخواه، مسعود و فرومند، فاتح (۱۳۸۷)، «دیدگاه‌های اجرایی رابرت ویلسون در تئاتر معاصر»، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر [کارشناسی ارشد].

دلخواه، مسعود و آبتین، پریسا (۱۳۹۸)، «تأثیر فضا و طراحی صحنه بر میزانسن در آثار رابرت ویلسون»، مجله تئاتر، ۷۷: ۶۱-۷۸.

ویتمور، جان. (۱۳۸۶)، کارگردانی تئاتر پست‌مدرن: آفرینش معنا در نمایش. ترجمه صمد چینی‌فروشان، چاپ دوم، تهران: نمایش.

طاهری، سروش؛ اردلانی، حسین؛ حسین پور، مانلی. (۱۳۹۹)، «مقایسه تطبیقی کارگردانی تصویرگرای علی رفیعی و رابرت ویلسون» نشریه تئاتر. ۸۲: ۲۴-۱.

عبداللهی موسالو، الناز و افشار، حمیدرضا (۱۳۹۹)، «پدیدارشناسی مکان و فضا درصحنه تئاتر با توجه به نظریات نوربرگ شولتز (مطالعه موردی کارگردانی نمایش اینشتین در ساحل رابرت ویلسون)»، مجله کیمیای هنر، ۳۷: ۶۹-۵۳.

هاشم‌زاده، سید سعید و رحیمی، محمودرضا (۱۳۹۱)، «بررسی شیوه اجرایی رابرت ویلسون با تکیه بر آراء کارگردانی»، مجله تئاتر، ۴۹: ۳۶-۷.

منابع و مآخذ انگلیسی

Arens, K. (1991). Robert Wilson: Is postmodern performance possible? Theatre Journal, 43(1), 14-40.

Bennett, R. E. (2009). Why Theatre? A Study of Robert Wilson.

Butler. (2016). Planck 2015 results-xiii. cosmological parameters. Astronomy & Astrophysics, 594, A13.
Dalton, J. (1988). Robert Wilson: Seeing the Forest for the Trees. Ear Magazine: New.

Pilinszky, J. (1992). Conversations with Sheryl Sutton: the novel of a dialogue. Sheep Meadow Press.

Rambo-Hood, M. (2012). A Brief History of Timing: Musical Logic and the Theatre of Robert Wilson. Networking Knowledge: Journal of the MeCCSA Postgraduate Network, 5(1).

Turan, ahin, (2020). Postdramatic review of the einstein on the beach / train scene by Robert Wilson, Journal for the Interdisciplinary Art and Education.

Lehmann, Hans-Thies, (2006). Postdramatic Theatre, UK: Taylor & Francis e-Library.
Shevtsova, M. (2007; 2018). Robert Wilson. Routledge.

Letzler Cole, (1992). Directors in rehearsal. Routledge.

Robert Wilson, (2025). A master of light and stage, The New York Times. www.nytimes.com/2025/09/30/arts/theater/robert-wilson-light-theater.html

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).