۱۵
زمستان ۱۴۰۴

# پژوهشنامه فرهنگستان هنر

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامه فرهنگستان هنر
فصلنامه، دوره دوم، شماره ۱۵
(شماره پیاپی ۲۹)، زمستان ۱۴۰۴
شاپا: ISSN ۷۸۹۶-۱۴۷۵

دارای اعتبار علمی-پژوهشی از نظر
فرهنگستان‌های چهارگانه جمهوری اسلامی ایران
شورای عالی انقلاب فرهنگی (طی نامه شماره ۹۱۸۸/۱۸۸/دش مورخ ۱۳/۰۶/۱۴۰۱)

صاحب امتیاز: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران
مدیر مسئول و سردبیر: دکتر بهمن نامور مطلق
معاون سردبیر و دبیر تحریریه: منیژه کنگرانی
شورای تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):
دکتر پروین پرتوی/ استاد دانشگاه هنر
استاد مهدی حسینی/ استاد دانشگاه هنر
دکتر علی عباسی/ استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر محمود عزیزی/ استاد دانشگاه تهران
دکتر شاهین فرهت/ استاد دانشگاه تهران
دکتر مصطفی گودرزی/ استاد دانشگاه تهران
دکتر مهدی محمدزاده/ استاد دانشگاه هنر اسلامی تبریز

ویراستار انگلیسی: الهام طالبی
طراح نشانه و جلد: جواد پویان
اجرای جلد: راضیه همتیان
طراح و صفحه آرا: حسین زارعی
ویراستار: فاطمه شاملو
مدیر داخلی: ونوس وحدت
چاپ: چاپخانه دیجیتال فرهنگستان هنر

نشانی دفتر مجله: تهران، خیابان ولیعصر، تقاطع طالقانی،
شماره ۱۵۵۲، فرهنگستان هنر، طبقه ششم
تلفن: ۵ - ۶۶۹۶۴۰۲۰
نمابر: ۶۶۹۵۱۱۶۷
سایت اینترنتی: www.pazhouheshnameh.ir
پست الکترونیکی: info@pazhouheshnameh.ir

فروشگاه مرکزی: خیابان ولی‌عصر، نرسیده به چهارراه طالقانی، ساختمان مرکزی فرهنگستان هنر، جنب رواق هنر، شماره ۱۵۵۰، تلفن: ۶۶۴۹۰۹۹۰-۰۲۱

• مقالات در قالب علمی ـ پژوهشی و در موضوعات نقد و نظریه‌های هنر و پژوهش هنر در فصلنامه منتشر می‌شوند.
• مقالات باید حاصل تحقیق نویسنده یا نویسندگان باشد. مقاله ارسالی نباید پیش از این در هیچ نشریه‌ای به چاپ رسیده باشد و یا همزمان به نشریات دیگر ارائه شده باشند.
• مقاله باید شامل چکیده، کلیدواژه‌ها (بین ۵ ـ ۷ کلمه)، چارچوب نظری، مقدمه، روش تحقیق، پیشینه تحقیق و یافته‌های تحقیق، نتیجه‌گیری، پی‌نوشت‌ها و فهرست منابع باشد.
• عنوان مقاله باید کوتاه، گویا و بیان‌کننده محتویات آن باشد.
• مقدمه ارائه‌کننده مسئله، هدف تحقیق و معرفی کلی مقاله است.
• چکیده مقاله (به فارسی و انگلیسی) حداکثر در ۱۵۰ کلمه، شامل خلاصه‌ای از موضوع مقاله، بیان مسئله، هدف، روش پژوهش، یافته‌های مهم و نتیجه تحقیق باشد.
• نتیجه، باید به‌گونه‌ای منطقی و مفید، روشن‌کننده بحث و حاصل یافته‌های تحقیق باشد.
• پی‌نوشت‌های مقاله (اصطلاحات و برابرهای واژه‌ها، توضیحات و غیره) باید در متن به ترتیب شماره‌گذاری شده و در پایان مقاله و پیش از فهرست منابع با نام «پی‌نوشت‌ها» گنجانده شوند.
• ارجاعات درون‌متنی شامل نام‌خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شماره صفحه پس از نقل مطلب در داخل پرانتز می‌آید.
• عکس‌ها، نگاره‌ها، جدول‌ها و غیره با کیفیت مناسب تهیه و همراه با منابع ارائه شوند.
• چنانچه مقاله دارای چند نویسنده باشد، مسئولیت ارائه مقاله و تمام مکاتبات با نویسنده اول است. در غیر این صورت باید یکی از نویسندگان به‌عنوان نویسنده مسئول به دفتر فصلنامه معرفی شود.
• مسئولیت صحت مطالب علمی با نویسنده / نویسندگان است.

روش تنظیم منابع:
• فهرست منابع در پایان مقاله و در صفحه‌ای جداگانه، بر اساس حروف الفبا (نام خانوادگی) به ترتیب زیرتنظیم شود.
• کتاب: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار)، عنوان کتاب؛ نام مترجم/ مصحح، شماره جلد، نوبت چاپ، محل نشر: ناشر.
• کتاب ترجمه شده: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار)، عنوان کتاب، نام مترجم، محل نشر، ناشر.
• مقاله: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار)، «عنوان مقاله»، نام مجله، شماره مجله. در مقاله ترجمه شده، نام مترجم بعد از عنوان مقاله و پس از ویرگول می‌آید.
• در صورتیکه مقاله در یک کنفرانس ارائه شده باشد: نام‌خانوادگی، نام. (سال برگزاری کنفرانس)، «عنوان مقاله»، نام کنفرانس، محل برگزاری کنفرانس، تاریخ برگزاری کنفرانس.
• پایان‌نامه: نام خانوادگی، نام، «عنوان پایان‌نامه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری، رشته، دانشکده، دانشگاه، سال دفاع.
• منابع الکترونیکی: نام خانوادگی، نام. (تاریخ مطلب)، «عنوان مقاله»، نشانی کامل سایت: تاریخ دریافت مطلب.
• در صورت عدم تعیین برخی مشخصات: از الفاظ [بیجا]، یعنی بدون محل نشر، [بینا]، به معنی بدون ناشر و [بیتا] به معنی بدون تاریخ انتشار، استفاده شود.
• منابع لاتین: به همان ترتیب منابع فارسی و عربی تنظیم می‌شوند و پس از منابع فارسی و عربی می‌آیند.

# فهرست

## پژوهشنامه فرهنگستان هنر شماره ۱۵ زمستان ۱۴۰۴


**محمدعلی ایزدخواستی، بهمن نامورمطلق** / تجلیات مکانی؛ از تجلی امر قدسی تا تجلی امر ملی ۵

**مرتضی بابک معین** / خوانش گفتمان‌های دینی، آیینی و فرهنگی با طرح‌واره تنشی ۱۸

**مهتاب پویامنش**/ اسطوره‌کاوی «پژوهشی ژرف و سترگ و نو در سنگواره های دوره بیست و پنجم زمین‌شناسی» اثر عباس نعلبندیان ۳۲

**مهدی نوری مقدم** / روایت‌شناسی تطبیقی بازنمایی زن به مثابه کهن الگوی اسطوره‌ای در سینمای موج نو ایران و رمان‌های دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰ ۵۵

**محمد هاشمی** / «نبودن» به مثابه تلاشی برای پر کردن خلأ ناشی از نقصان حضور؛ مطالعه روایت‌شناختی فیلم نبودن ساخته علی مصفا از منظر نشانه معناشناختی ۶۹

**میثم یزدی** / ایدئولوژی یا زیبایی‌شناسی؟ تحلیل گفتمان انتقادی و تحلیل گفتمان چندوجهی به‌مثابه الگوهایی نوین برای مطالعه امرلوکس در مطالعات فیلم ۹۲

# تجلیات مکانی
# از تجلی امر قدسی تا تجلی امر ملی

**محمدعلی ایزدخواستی**
کارشناس ارشد تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی، مدیرعامل سازمان نوسازی و بهسازی شهراصفهان
m.a.i@aol.com
**بهمن نامور مطلق**
استاد دانشگاه شهید بهشتی
bnmotlag@yaoo.fr

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۶/۱۷
تاریخی پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۱۰

نوشتار حاضر با تأکید بر نظریهٔ «تجلی» به‌ویژه «تجلی امر قدسی» یعنی «هیروفانی» که میرچا الیاده برای مطالعه اسطوره-دین به طرح آن پرداخت، کوشید تا مکان‌ها و محوطه‌های تاریخی و میراث فرهنگی را مطالعه نماید. در این تحقیق مشخص گردید که نظریه‌ها و دستورالعمل‌های موجود به‌ویژه از سوی یونسکو همه‌جانبه نبوده و به همین دلیل برخی از مهم‌ترین ظرفیت‌های این مکان‌ها عاطل و معطل مانده‌اند. نوشتار حاضر تلاش کرده تا برخی ظرفیت‌های استفاده نشده و بالقوه عمارت‌های تاریخی-فرهنگی پویا و بالفعل گردد. برای این منظور مفاهیم و نظرات تازه‌ای مانند «تجلی امر ملی» و «تجلی امر شهری» را مطرح می‌نماید.

**کلید واژه‌ها:**
تجلی امر قدسی، میرچا الیاده، میراث فرهنگی، مکان، تجلی امر ملی.

## مقدمه

عمارت‌هـای تاریخـی - فرهنگـی فرصت‌هایـی ارزشـمند و کم‌نظیـری هسـتند کـه می‌تواننـد تأثیـرات ژرف و گسـترده‌ای بـر اجتماعـات انسـانی بـه جـای گذارنـد. ایـن مکان‌هـا و فضاهـا از گوناگونـی زمانـی و تنـوع گونه‌شناسـانه‌ای برخوردارنـد کـه شـناخت آن‌هـا موجـب اسـتفادۀ بهینـه و سـودمندی‌های بسـیار بـرای جامعـه خواهـد شـد. امـا متأسـفانه بـا نگـرش تک‌بعـدی برخـی نهادهـای بین‌المللـی به‌دلیـل تسـلط پارادایم‌هـای جامعـه غربـی امـکان اسـتفاده از همـه ظرفیت‌هـای ایـن مکان‌هـا -به‌ویـژه ظرفیت‌هـای معنـوی و بومـی- میسـر نمی‌باشـد. اندیشـۀ سـنتی کـه پدیده‌هـا را خودبسـنده و قائـم بـه ذات خـود نمی‌دانسـت و همـه موجـودات و کنش‌هـای آن‌هـا را تجلـی امـری وجـودی فراتـر می‌پنداشـت، از واژه -فانـی[1] بـرای بیـان ایـن نگـرش اسـتفاده می‌کـرد. فانـی از واژه یونانـی فانـوس[2] بـه معنـی «نـور» و فاینـو[3] بـه معنـای «نشـان دادن» می‌آیـد. ایـن واژه در عربی-فارسـی بـه «تجلـی» ترجمـه شـده اسـت. در فارسـی می‌تـوان از همـان تجلـی اسـتفاده کـرد یـا آن‌کـه واژه‌هایـی ماننـد «پرتـو» یـا «پرتوافشـانی» را نیـز معـادل آن پنداشـت. پیـرو ایـن نگـرش کلان جهـان مینـوی بـه شـکل‌های گوناگـون در جهـان دنیـوی تجلیاتـی دارد.

تجربیـات برخـی عرصه‌هـای پژوهشـی و بینارشـته‌ای ماننـد اسطوره‌شناسـی یـا دین‌شناسـی می‌تواننـد بـرای شـکوفایی بیش‌تـر قابلیت‌هـای ایـن مکان‌هـای تاریخـی و فرهنگـی مـورد اسـتفاده قـرار گیرنـد. بـر همیـن اسـاس نوشـتار حاضـر می‌کوشـد تـا از بخشـی از ایـن نگرش‌هـا، نظریه‌هـا و تجربیـات بهـره ببـرد و ضمـن انطبـاق آن‌هـا بـا مکان‌هـای میراثـی در صـورت نیـاز دسـت بـه مفهـوم سـازی‌های لازم بزنـد. در ایـن میـان نوشـتار حاضـر بیـش از هـر نظریـه بـر «هیروفانـی»[4] یـا «تجلـی امـر قدسـی» کـه توسـط میرچـا الیـاده[5] بـرای مطالعـه پدیده‌هـا و مکان‌هـای اسـطوره‌ای و دینـی مطـرح شـده اسـت، پافشـاری دارد و می‌کوشـد تـا ضمـن توضیـح مختصـر ایـن نظریـه آن را بـرای تبییـن مکان‌هـای میراثـی بـه کار گیـرد و بـا گسـترش ایـن نظریـه مکان‌هـای غیرمذهبـی ماننـد مکان‌هـای ملـی و شـهری را نیـز مـورد مطالعـه قـرار دهـد.

1. phanie
2. Phanos
3. Phaino
4. Hiérophanie
5. Mircea Eliade

## تجلی امر قدسی

تجلی امر قدسی یا هیروفانی یکی از مفاهیم مهم در مطالعات اسطوره‌ها و ادیان محسوب می‌شود که به‌ویژه توسط اسطوره-دین‌شناس معروف قرن بیستم میرچا الیاده به‌عنوان یکی از نظریه‌های بنیادین مطرح شده است. از نظر الیاده آن چیزی که می‌تواند جهان مادی را به جهان مینوی مرتبط کند هیروفانی یا تجلی امر قدسی است. در جهان ابتدایی و باستانی حتی میانی یا قرون وسطا انسان مذهبی نیازمند ارتباط با امر والا و الهی دارد. بر همین اساس هر جای دنیا که باشد می‌خواهد با جهان مینوی پیوند حاصل نماید. بر پایه همین اندیشه، این میل و کشش پیوند یک سویه نیست و جهان مینوی -خدا یا خدایان- نیز میل دارند با جهان دنیوی و مردمان مرتبط شوند و دلایل گوناگونی برای این میل برشمرده شده است که یکی از رایج‌ترین آن‌ها یاری رساندن و هدایت کردن است.

به دنبال این کشش و میل دو سویه و نیاز شدید انسان به یاری و هدایت شدن است که امر قدسی برای آن‌ها در پدیده یا شخصی متجلی می‌شود. در این نگرش، هیروفانی یا تجلی امر قدسی می‌تواند بر تقریباً همه‌چیز صورت بگیرد. از سنگ تا درخت، از کوه تا رودخانه، از مکان تا عمارت، ... همگی می‌توانند موضوع و محمل تجلی باشند. این‌که کدام تجلی‌گاه امر قدسی شوند بستگی به شرایط و موقعیت دارد. یک درخت خاصی که خود را از جهاتی مانند قدمت نسبت به درختان دیگر متمایز می‌کند یا یک شهاب سنگی که از آسمان افتاده باشد، یک چشمه‌ای که آب آن موجب حیات یک روستا شده است، یک کوهی که به‌دلیل بزرگ و بلندی شگفت‌انگیز می‌نمایاند، ... هر کدام از این پدیده‌ها می‌توانند نامزد تجلی باشند. الیاده در این خصوص می‌نویسد: «از بدوی‌ترین هیروفانی برای نمونه تجلی امر قدسی در هر پدیده‌ای، یک سنگ یا درخت، تا هیروفانی متعالی که برای یک مسیحی حلول خداوند در مسیح است شکل دیگری وجود ندارد. همواره همان کنش رمزی است: تجلی چیزی به‌کلی متفاوت، یک واقعیتی که به جهان ما تعلق ندارد، به پدیده‌هایی که بخشی از جهان «طبیعی» ما یعنی نامقدس باشد.» (Elide 1965: 17). سپس الیاده توضیح می‌دهد که این باور کهن برای یک شهروند غربی معاصر و مدرن قابل فهم نیست و با آن

مشکل دارد. چرا که پذیرش تجلی امر قدسی در یک سنگ یا درخت یا یک عمارت برایش دشوار است. مسئله این است که باورمندان سنگ یا درخت و یا عمارت را مورد پرستش قرار نمی‌دهند، البته برای آن‌ها دیگر این‌ها سنگ و درخت یا عمارت معمولی نیستند بلکه آینه‌ای هستند که امر مقدس در آن خود را متجلی کرده است. بر همین اساس باید گفت که همه پدیده‌های این جهانی می‌توانند مهمل تجلی الهی یا امرِ مقدس باشند. گرچه این پدیده‌ها ظاهراً مادی هستند، اما برای آن کسی که باور دارد به خاطر نقشی که در تجلی امر قدسی دارند مورد توجه قرار می‌گیرند.

به‌طورکلی می‌توان تجلی‌گاه‌های امر قدسی را به دو دسته انسانی (پیامبر) و غیرانسانی (معبد) و یا به طبیعی (درخت) یا فرهنگی (صلیب / فروهر) تقسیم‌بندی کرد. بر همین اساس انواع تجلیات ممکن می‌گردد که برخی از آن‌ها عبارتند از: تئوفانی[1] یا تجلی خدا، کریستوفانی[2] یا تجلی مسیح، انژلئوفانی[3] یا تجلی فرشتگان، ماریوفانی[4] یا تجلی مریم، لوگوفانی[5] یا تجلی کلمه (مقدس). این پدیده‌ای که تجلی‌گاه امر قدسی شده نه تنها مورد احترام و اجتماع مردمان می‌گردد و موجب پیوند افراد جدا و شکل‌گیری یک جمع باورمند می‌شود، بلکه این جامعه را نیز با جهان مینوی و ساکنان آن پیوند می‌زند. این پدیده گذرگاه و عروج به سوی آسمان می‌گردد. محل الهامات مردمان یا برگزیدگان مردمان می‌گردد. در نتیجه، به مرور این مردمان هویت جمعی خود را در وجود آن پدیده‌ای که امر قدسی در آن متجلی شده است می‌دانند. برای حفظ یا رضایت آن آماده‌اند قربانی بدهند، نذر کنند و یا حتی گاهی از جان خود و عزیزانشان نیز بگذرند. زیرا تجلی‌گاه امر قدسی معنای زندگی فردی و جمعی آن‌هاست. وجود اوست که به کنش‌ها و قدرت مشروعیت می‌بخشد.

هیروفانی فقط نامگذاری ساده و یا حتی مقدس کردن یک مکان خاص نیست. بلکه چنانچه اشاره شد محل پیوند میان جهان‌ها و زمان‌هاست. یعنی اینکه از یک

1. Théophanie
2. Christophanie
3. Angélophanie
4. Mariophanie
5. Logophanie

سو موجب می‌شود تا انسان به‌واسطه آن‌ها با جهان مینوی ارتباط برقرار نماید و از سوی دیگر موجب می‌گردد تا در یک سفر زمانی به گذشته و یا بازگشت به زمان نخستین را تجربه کند. همین که فرد از دروازه مسجد یا کلیسا وارد می‌شود یعنی از آستانه یک جهان به جهانی دیگر و از یک زمان به زمانی دیگر وارد شده است. همان‌طوری‌که الیاده نیز تأکید دارد آستانه نقش تعیین‌کننده‌ای بازی می‌کند: «آستان «نگهبانان» خودش را دارد: خدایان و ارواحی که از ورودی در برابر بدی‌های انسانی و همچنین قدرت‌های شیطانی و طاعونی پاسداری می‌کنند.» (Elide 1965: 29). آن‌طرف آستانه جهان دیگر و زمان دیگر حکمفرماست که ساختار و قوانین خودش را دارد و به‌واسطه همین شرایط آستانگی است که تشرف صورت می‌گیرد. یعنی زائر این مکان باید پاک باشد، خود را با وضو پاکیزه نماید، دعا یا نیایشی بخواند، ... و پس از همه این‌ها که در آستانه و یا حیاط مسجد یا معبد صورت می‌گیرد فرد شایستگی ورود را پیدا می‌نماید. به ظاهر او فقط یک حرکت افقی از فضایی بیرونی به فضایی درونی می‌کند اما در اصل او همزمان یک سفر عمودی هستی‌شناختی و زمان‌شناختی همچنین فرامکانی را نیز تجربه می‌کند که هدف نیز همین تجربه است. از نظر الیاده مهم‌ترین کنش این سیروسلوک «بازگشت جاودانه[1]» به رویداد بزرگ یعنی آفرینش است. «آدمی‌فقط به تکرار فعل آفرینش مشغول است؛ گاه‌شماری مذهبی او در طول یک سال، تمامی‌مراحل تکوین عالم را که در روز ازل روی داده است، به‌طور تمثیلی تکرار کرده، خاطرهٔ آن را ضمن جشن‌ها و اعیاد زنده نگه می‌دارد.» (الیاده ۱۳۹۸: ۳۵). آفرینش الگوی الگوها، آغاز آغازها، زمان بی‌زمان، جهان بی‌آلایش و مکان بهشتی را یادآوری می‌کند. به همین دلیل «نوستالژی خاستگاه‌ها» که عنوان یکی از آثار برجستهٔ الیاده است گفتاری درباره بحران انسان مدرن و میل به بازگشت به زمان و مکان نخستین است.

در اندیشهٔ الیاده مکان جایگاه مهمی‌دارد چنانچه تجلی امر قدسی در مکان یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین نوع تجلیات است که در نمونه‌های زیادی مانند بیت‌المقدس یا مکه شاهدمثال آن هستند. هنگامی‌که مکان تجلی‌گاه امر قدسی می‌شود، آن مکان قدسی شده و محل احترام و اجتماع مردم می‌گردد و به آن به مثابه مرکز جهان نگریسته می‌شود.

1. Eternel Retour

## تجلی امر ملی

از آنجایی‌که قصد این نوشتار تمرکز بر روی میراث فرهنگی است می‌کوشد تا نسبت این تجلیات و تجلیات ممکن را در مورد محوطه‌ها و عمارت‌های میراث فرهنگی مورد بررسی قرار دهد. تا جایی‌که تحقیقات صورت‌گرفته نشان می‌دهد در این حوزه کارها بسیار ناچیز و اندک بوده و به همین دلیل چنین تحقیقی نیاز به ابداع مفاهیم و عبارات تازه و نو دارد که باید در مورد آن‌ها نیز اندیشه کرد. با استفاده از نظریهٔ هیروفانی در حوزهٔ میراث فرهنگی و با توجه به شاخص کارکردهای آثار و عمارت‌های میراثی می‌توان صورت‌بندی چندگانه جدیدی ارائه کرد که عبارتند از عمارت‌های: درباری (کاخ)، مذهبی (مسجد، کلیسا)، اقتصادی (بازار)، سکونتی (خانه)، گذرگاهی (خیابان، پل)، قبرستان، ... از منظری دیگر و با توجه به شاخص گستره و دامنهٔ تأثیرگذاری و ارزشمندی می‌توان آن‌ها را به سه دسته بزرگ تقسیم کرد: میراث جهانی، میراث ملی و میراث شهری. بی‌شک میان آن‌ها تقسیم‌بندی‌های خردتری نیز وجود دارد. بررسی دقیق هر یک از این موارد نیازمند نوشتاری مستقل است. به همین روی در این‌جا به یکی از آن‌ها یعنی عمارت‌های ملی بسنده می‌شود.

همان‌طوری‌که گفته شد موضوع کانونی در این‌جا تجلی امر ملی[1] است. در واقع، برخی از عمارت‌ها نه خودشان یا شهرشان بلکه هویت ملی یک کشور را به تصویر می‌کشند. در این صورت آن عمارت محل تجلی امر ملی شده است چنان‌که به‌واسطهٔ آن اثر یا عمارت می‌توان به شناخت هویت ملی نائل آمد. به عبارت دقیق‌تر در ماهیت این عمارت چیزی غیر از خودش پنهان است که در یک فرایند پدیدارشناختی می‌توان آن را آشکار و ظاهر نمود. همان‌طوری‌که هایدگر می‌گوید: «این ظاهر شدن صورت ثانوی از اشاره کردن نیست؛ [...] بلکه نشان دادن یا به ظهور آمدن چیزی است چنان که هست.» (نک. انصاری، ۱۳۹۳: ۱۷). موضوع ظاهر کردن ماهیت و ظرفیت‌هایی است که در عمارت‌های تاریخی-فرهنگی پنهان مانده‌اند.

چنانچه گفته شد در این‌جا بخشی از

1. Nationophanie

ظرفیت‌های پنهان مربوط به خاطرات جمعی یک ملت قرار دارد که آشکار شدن آن‌ها به شناخت بهتر و عمیق‌تر هویت ملی می‌انجامد. گستره موضوع با تدابیری از یک فرایند صرفاً شناخت‌شناسی یا اپیستمولوژیک[1] فراتر رفته و ابعاد زیست‌شناسانه و حتی هستی‌شناختی به خود می‌گیرد. به عبارت روشن‌تر شرایطی مهیا می‌گردد تا دیدارکننده و گردشگر این عمارت‌ها بتوانند به‌طور عمیق با فضا ارتباط برقرار نمایند و به‌واسطهٔ مکانی که در آن قرار می‌گیرند به امر ملی پیوند بخورند. این امر ممکن نمی‌گردد مگر آن‌که بتوانند سفری زمانی به زمان آفرینش این عمارت و رویدادهایی که در آن رخ داده بکنند و چنان آگاه گردند که گویا در این رخدادها حضور داشته‌اند.

در این مرحله کلمه می‌تواند نقش واسط را بازی کند به شرط اینکه راوی این رویدادها قابلیت استفاده مناسب از کلمه برای انتقال رویدادها را داشته باشد تا جایی که شنونده و بیننده‌ای که در مکان حاضر است خود را حاضر و ناظر این رویدادها بداند. نقالان به‌ویژه نقالان شاهنامه کم‌وبیش از چنین قابلیتی برخوردار بودند. آن‌ها در قهوه‌خانه‌ها و در اجتماعات چنان از روایت کشته شدن سهراب به دست پدرش رستم حکایت می‌کردند که همه حاضران مکانی که در آن بودند را فراموش کرده و خود را حاضر در میدان نبرد حس می‌کردند و از این‌که شاهد آگاه قتل پسر به دست پدر بودند بی‌اختیار می‌گریستند و ناله سرمی‌دادند. یادآوری می‌شود که مکان قهوه‌خانه با مکان میدان نبرد تفاوت‌های بنیادین دارد، اما این هنر نقالان بود که با یک تصویر و نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توانستند این جماعت را به یک سفر بزرگ تاریخی هدایت کنند.

امتیازی که عمارت‌های تاریخی و باستانی دارند اینست که مکان کم‌وبیش همان مکان رویدادها و اتفاقات است و به همین دلیل امکان بازسازی رویدادهای گذشته مانند آفرینش عمارت یا رویدادهای آن به مراتب آسان‌تر صورت می‌گیرد. برای نمونه بازنمایی نبرد چالدران در خود چالدران به مراتب آسان‌تر و نتیجه تأثیرگذارتر است تا این‌که این نبرد را در یک تالار اجتماعات خواسته باشند بازگویی و بازنمایی کنند.

فضای عمارت تاریخی-ملی به راوی این امکان را می‌دهد تا با استفاده از اسطوره و آیین یعنی روایت و کنش نه تنها با اسطوره فرد یا گروه را در رویدادهای مرتبط حاضر و ناظر کند، بلکه حضور آیین موجب می‌گردد تا آن‌ها در رویداد مشارکت نمایند. زیرا آیین،

1 . Epistémologique

نظارت را به مشارکت تبدیل می‌کند. برای نمونه کسی که در آیین سوگواری کشته شدن سیاوش یا امام حسین(ع) شرکت می‌کند دیگر یک ناظر ساده نیست، بلکه با حرکات و کنش‌هایی که انجام می‌دهد در آن مشارکت می‌کند. دیگر فقط به یک سفر در زمانی بسنده نمی‌شود، بلکه در یک کنش همزمانی با آن واقعه قرار می‌گیرد. او خود را به زمانی ازلی واقع می‌رساند و هم عصر آن واقع می‌شود و در عین حال آن واقعه را نیز به روز می‌کند و به آن معاصریت می‌بخشد. الیاده در این خصوص می‌نویسد: «آن کسی که اسطوره خاستگاه و آفرینش را می‌خواند یا اجرا می‌کند، بدین‌وسیله در همان فضای مقدسی غوطه‌ور می‌شود که این وقایع در آن رخ داده بود.» (الیاده، ۱۳۹۱: ۳۲). به بیان دیگر موفقیت هنگامی‌حاصل می‌شود که بتوان حاضرین در این مکان را در رویدادهای گذشته آن غوطه‌ور کرد.

این مکان به‌عنوان مکان تجربیات و الهامات ملی شناخته خواهد شد. همان‌طوری‌که در هیروفانی مکان به مثابه محل الهامات قدسی شناخته می‌شود. تجلی هویت ملی در یک مکان موجب می‌گردد تا آن مکان به‌عنوان مرکزی برای پیوند و سفر بینازمانی به حساب آید. هر کس در آن محل قرار گیرد بارش مفاهیم و احساسات ملی را مشاهده و تجربه می‌کند. این مکان مانند معابد محل تقویت حس و تجربه می‌شود چنانچه هر کسی که احساس و تعلق ملی خود را در خطر می‌بینند می‌تواند در این مکان آن را نیرومند کند. در این صورت است که یک تجربه تازه و عمیق با هویت ملی یا قدسی خود برقرار می‌کند. هویت در وجودش ریشه می‌دواند و تعلق به هویت و به این مکانی که تجلی هویت ملی یا قدسی شده را بیش از پیش تقویت می‌کند.

**دگرگونی نگرش**

موضوع بلکه مشکل این است که مکان‌های گوناگون با نگرشی یکسان مدیریت یا برنامه‌ریزی می‌شوند. به عبارت روشن‌تر، در شهری مانند اسطوره-شهر[1] اصفهان مکان‌های گوناگون و متنوعی از میراث تاریخی و فرهنگی باقی مانده‌اند که برخی از آن‌ها عبارتند از: مکان‌های فرمانروایی یا حکمرانی، مکان‌های مذهبی و یا معنوی، مکان‌های اقتصادی و مالی، مکان‌های مردمی‌و خصوصی ... اما با توجه

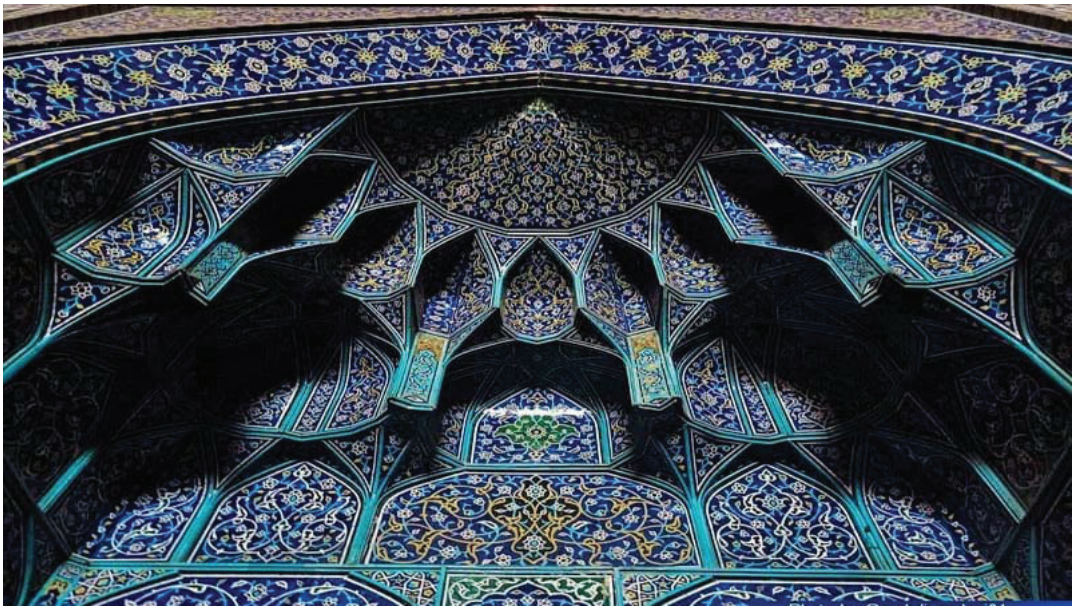
۱. رجوع شود به: اسطوره-شهر اصفهان (۱۳۹۶) بهمن نامور مطلق. انتشارات سازمان فرهنگی-تفریحی شهرداری اصفهان.

به این‌که در یونسکو یک نگرش همگرایانه آن‌هم متأثر از اندیشهٔ سکولار بیش‌تر فعال نیست همه فضاها با همین نگرش که محور اصلی پاسداری و حفاظت از این بناها است و با رویکردی سکولار نگریسته و قانون‌سازی می‌شود مشکلاتی را به وجود آورده است.
اگر اصل و هدف فقط حفظ بنا باشد تا هر کس از کجای عالم برای دیدن آثار تاریخی-فرهنگی آمد باید برایش این آثار مناسب و تماشایی گردد، این اندیشه و کنش، بسیاری از فرصت‌هایی که عمارت‌ها و محوطه‌های تاریخی در اختیار یک جامعه می‌گذارند را نادیده می‌گیرد. فرصت‌هایی که کم‌ارزش‌تر از خود بنا و کالبد آن نیستند. از مهم‌ترین کارکردهای این بناهای تاریخی یادآوری و مقابله با فراموشی است. فراموشی بزرگ‌ترین خطر برای هویت محسوب می‌گردد. کسی که دچار فراموشی می‌شود نام و نشانی را نمی‌شناسد و هویت خود را از دست می‌دهد. منظور این نیست که محوطه‌های تاریخی امروزی یادآور تاریخ نیست، بر عکس بسیار هم تاریخ‌گرایانه به این آثار نگریسته می‌شود. شاید مشکل اصلی نیز همین باشد که به جنبه تاریخی آن بسنده می‌شود و آن هم تاریخ تاریخ‌گرایانه که نوع خاص از نگرش تاریخی را دربرمی‌گیرد.
در نظریه هیروفانی سلطهٔ تاریخ‌گرایی به معنای توجه صرف به تاریخ خطی وجود ندارد. زیرا هیروفانی کوششی برای بازگشت جاودانه به زمان ازلی و آغازین است. این بازگشت یک سیر درونی و وجودشناسانه را دربرمی‌گیرد و موجب دگرگونی حال افراد می‌شود. بنابراین موضوع به هیچ‌وجه افزایش داده‌ها و اطلاعات تاریخی نیست، بلکه دگرگونی بنیادین و پیوند با آفرینش اثر و حتی مشارکت در آن است. از این روی یادآوری نیز در سطح شناخت‌شناسی متوقف نمی‌شود بلکه به سطح هستی‌شناختی و عرفانی (در معنای گستردهٔ آن) ارتقاء پیدا می‌کند. برای همین این مکان‌ها با روایت‌های اسطوره‌ای و نمایش‌های آیینی به یادآوری بنیان‌های هویتی می‌پردازند. فراموشی همان‌طوری‌که الیاده نیز می‌گوید عین مرگ می‌ماند (نک. الیاده، ۱۳۹۱: ۱۳۷). جلوگیری از فراموشی و مرگ هویتی است که فرد و گروه نیازمند بازگشت به گذشته اسطوره‌ای یا به گفته الیاده «بازگشت جاودانه» دارد. او برای این امر مهم باید از زمان روزمره و گذران عبور نماید: ««بدیهی است که واژگونی زمان گذران و انتقال شخص به زمان اساطیری جز در مواقع حساس و مهم، یعنی در مواقعی که شخص به راستی با خودِ خویش است، انجام نمی‌گیرد.» (الیاده، ۱۳۹۸: ۴۹).
تجربه قدسی یا ملی بخشی از این فرصت‌ها محسوب می‌شوند. اینکه مسجدی مانند مسجد

شـیخ لطـف‌الله صرفـاً محـل تماشـاکردن کالبـد گـردد و آن‌هـم کالبـدی عریـان کـه بـه سـاختمان بسـنده گردیـده، ایـن کم‌تریـن بهـره‌ای اسـت کـه می‌تـوان از آن بـرد. در صورتـی کـه ایـن مسـجد یـا فضاهـای شـبیه بـه آن فرصـت مناسـبی بـرای تجربـه معنـوی و دینـی هسـتند. ایـن هماهنگـی یـا دادوسـتد میـان نـور، فـرم و رنـگ در سـاعات بلکـه لحظـات گوناگـون پیامی‌بیش‌تـر از زیبایـی دارد و زیبایـی بـه گفتـهٔ هانـری کربـن در کتـاب معبـد و مکاشـفه[1] آغـاز یـک فراینـد و سیروسـلوک درونـی اسـت (Corbin, 2006: 33).

بـا بازگردانـدن برخـی از متعلقـات ماننـد فـرش و کتابخانـه و به‌ویـژه انسـان‌هایی کـه در آن زندگـی می‌کردنـد یـا درس می‌خواندنـد، بـه تأمـل و تدبـر می‌پرداختنـد و کارکردهایـی کـه بـرای آن‌هـا ایـن عمـارت سـاخته و پرداختـه شـده اسـت -البتـه بـا رعایـت بسـیاری از ضوابـط بـرای آسـیب نرسـاندن بـه بنـا- می‌توانـد ایـن تجربـه و حـس گمشـده معنـوی و مینـوی را زنـده کنـد. در هـر صـورت مسـجد شـیخ لطـف‌الله در وضعیـت فعلـی یـک تماشـاخانهٔ زیبـا بـرای بازدیـد چنـد دقیقـه‌ای و عکـس یـادگاری گرفتـن شـده اسـت. ایـن مـکان

1 . Temple et Contemplation



به هیچ‌وجه نمی‌توان محل پیوند با جهانی مینوی باشد و تجربه عمیق معنوی در آن رخ دهد. موضوع این است که چگونه به گفتهٔ کریستین جامبه[1] شاگرد هانری کربن می‌توان از ملک به ملکوت و از ملکوت به جبروت عروج کرد (Amir-Moezzi, 1996: 17).

بدین‌ترتیب این عمارت‌های چندکارکردی که به یک کارکرد تقلیل یافته‌اند را می‌توان دوباره با کارکردهای دیگرش یا دست‌کم تعدادی از آن‌ها آشنا و مرتبط کرد. ترمیم کارکردها برای ایجاد تجربه نخستین و اولیه، اصیل و اصلی بسیار مهم است. زیرا یک کالبد بی روح نمی‌تواند تأثیر عمیق و لازم را بر روی دیدارکننده‌اش بگذارد. اگر هدف بالاتر از لذت دیدن زیبایی‌شناسی یا داده‌های تاریخی باشد مناسب آن است که فرصت‌های مرده احیا و کارکردهای معطل پویا گردند.

بر همین اساس لازم است راهی برای تجربیات دیگر در مکان‌های دیگر نیز جست‌وجو کرد. برای نمونه چگونه می‌توان به صورت واقعی تجربه فرمانروایی شاه عباس را بازسازی و قابل دریافت کرد. و یا تجربه‌ای که در بازار صورت می‌گرفت. البته در همه موارد باید مراقب بود تا به یک بازسازی و بازنمایی سخیف یا کاریکاتوری تبدیل نگردد.

1 . Christian Jambet

## نتیجه

مکان یکی از پدیده‌های مهم برای بازشناسی هویت و تجربه اصیل خود بودگی است. هر گونه‌ای از مکان‌های طبیعی و به‌ویژه فرهنگی یک فرصت برای شکل‌گیری و نگهداری از هویت فردی و جمعی تلقی می‌گردد. از آنجایی که هویت نیز امری متکثر است هر گونه‌ای از مکان‌ها و فضاها می‌تواند یکی از جنبه‌های هویت را دربربگیرد.

موضوع اصلی گسست از یک نگرش و برداشت تک بعدی نسبت به آثار میراث تاریخی-فرهنگی بود که استفاده از مکان‌های گوناگون مانند مذهبی-معنوی، فرهنگی-هنری، تاریخی-سیاسی یا اجتماعی-اقتصادی را تا حد زیادی از روح خودشان تهی کرده و به تماشاخانه تاریخ‌گرایانه تبدیل کرده است.

این نوشتار با استفاده از تجربیات اسطوره‌شناسان و دین‌شناسان کوشید تا با تأکید بر نظریه‌های تجلی به‌ویژه «تجلی امر قدسی» یا هیروفانی به مطالعهٔ ظرفیت‌های مکان‌های میراثی و تاریخی شهری برای شکل‌گیری به‌ویژه تقویت هویت دینی، ملی و شهری بپردازد. نوشتار حاضر مکان‌ها را در چهارگونه اصلی یعنی میراث جهانی، میراث دینی، میراث ملی و میراث شهری صورت‌بندی نمود و بر یکی از آن‌ها یعنی «تجلی امر ملی» تأکید کرد. با برنامه‌ریزی برای هر یک از این گونه‌ها می‌توان بهره‌گیری از این مکان‌ها را عمیق‌تر و گسترده‌تر نمود.

## منابع


الیـاده، میرچـا (۱۳۹۱). اسـطوره و واقعیـت، ترجمـۀ مانـی صالحـی علامـه، تهـران: انتشـارات کتـاب پارسـه.
الیـاده، میرچـا (۱۳۹۸). اسـطوره بازگشـت جاودانـه، ترجمـۀ بهمـن سـرکاراتی، تهـران: انتشـارات طهـوری.
الیـاده، میرچـا (۱۳۹۹). الگوهایـی در دیـن شناسـی، ترجمـۀ عبدالرحیـم گواهـی، تهران: انتشـارات جامی.
انصـاری، مائـده (۱۳۹۳). پدیدارشناسـی هرمنوتیـک مـکان، حیـث مکانـی میـدان نقـش جهـان، اصفهـان: نشـر پرسـش.
نامورمطلـق، بهمـن (۱۳۹۶). اسطوره-شـهر اصفهـان، اصفهـان: انتشـارات سـازمان فرهنگی-تفریحـی شـهرداری اصفهـان.

Amir-Moezzi, Mohammad Ali (1996). Lieux d’Islam. Cultes et cutures de l’Afrique à Java, Editions Autrement.
Corbin, Henry (2006). Temple et Contemplation, Entrelacs.
Eliade Mircea (1965). Le sacre et le profane, Gallimard.
Eliade Mircea (1971). La nostalgie des origines, Gallimard.

# خوانش گفتمان‌های دینی، آیینی و فرهنگی  با طرح‌وارۀ تنشی

**مرتضی بابک معین**
دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
Babakmoein92@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۶/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۱۰

طرح‌وارۀ تنشی یکی از طرح‌واره‌ها و نظریاتی است که توسط ژاک فونتانی که ازجمله نویسندگان پسا گرماسی می‌باشد مطرح شده است. این طرح‌واره امکان تجزیه و تحلیل معنا را در سیر تغییر و تحول خود بر اساس  دو محور عمودی تنشی _ هیجانی و افقی _ گستره مکانی و زمانی فراهم می‌آورد، و از همین روی آن را در مقابل مربع معناشناسی گرماس قرار می‌دهند که روابط مفاهیم را در ساختاری منطقی، ثابت و مقوله‌ای ترسیم می‌کند. محور عمودی تنشی _ هیجانی به ویژگی‌های کیفی، احساسی، تنش‌های درونی، و حالت‌های روحی مربوط می‌شود و بعد بسط یا گستره مکانی _ زمانی به ویژگی‌های کمی، عددی، گسترۀ زمانی و مکانی ارتباط دارد. در این مقاله سعی شده است با توسل به این طرح‌واره گفتمان‌های متفاوت اجتماعی، فرهنگی و غیره را مورد خوانش قرار دهیم، تا پس از پیاده‌سازی‌های انجام‌شده و جاافتادن آن به‌عنوان ابزاری جهت خوانش گفتمان‌های متفاوت، در نهایت بتوانیم  به شکل گسترده‌تریی آن را در خصوص خوانش گفتمان‌های دینی و آیینی به کار بریم. لازم به  ذکر است در خصوص پیاده‌سازی این طرح‌واره در گفتمان‌های دینی و مذهبی کارهای زیادی انجام نشده است.

**کلیدواژه‌ها:**
طرح‌وارۀ تنشی، مربع معناشناسی، بعد عاطفی _ هیجانی، بعد گسترۀ مکانی _ زمانی، گفتمان دینی

## مقدمه

طرح‌وارهٔ تنشی[1] یکی از مدل‌های تحلیل گفتمان است که توسط ژاک فونتانی[2] یکی از ارکان نشانه‌شناسی مکتب پاریس مطرح شده است. این مدل به نوعی ادامه و تکملهٔ مدل دیگر، یعنی مدل مربع معناشناسیِ[3] آلن ژولین گرماس[4] است. مربع معناشناسی ابزار مفهومی‌برای تجزیه و تحلیل ارتباطات معنایی بین عناصر متفاوت یک سیستم است. همان‌گونه که یکی از بنیادی‌ترین مبانی اندیشهٔ سوسور این است که اساساً معنا سلبی است و نه جوهره‌ای (Saussure, 1972 :166)، مربع معناشناسی نیز ارتباطات متفاوت میان مفاهیم را مقوله‌بندی کرده و در چهار ضلع مربع به تصویر می‌کشد و می‌توان آن را رویکردی ساختاری دانست که در جست‌وجوی فهم این است که چگونه نشانه‌ها و معناهای آن‌ها نظام پیدا کرده و با یکدیگر تعامل می‌کنند (Courtés, 1991:152). در واقع مربع معناشناسی روشی است که ارتباطات پیچیده میان مفاهیم متضاد، متقابل و ... در یک نظام معنایی را در چهار گوشه مربع به صورت تصویری به نمایش می‌گذارد (Greimas, 1966: 33). در ادامه و تکملهٔ این مدل که روابط میان مفاهیم را به شکل ساختاری منطقی و ثابت به تصویر می‌کشد، طرح‌واره تنشی، به تنش‌های معنایی و تحول میان آن‌ها می‌پردازد و نحوهٔ تغییرات آن‌ها را در طول زمان واکاوی می‌کند. این طرح‌واره به جای قرار دادن مفاهیم در موقعیت‌های مشخص و ثابت، بر روابط دینامیک و تحول‌های معنایی آن‌ها تمرکز دارد. در این مقاله سعی می‌کنیم از این طرح‌واره برای خوانش و تجزیه و تحلیل گفتمان‌های مختلف استفاده کنیم. لازم به ذکر است که هدف اصلی مقاله پیاده کردن طرح‌واره تنشی بر گفتمان‌های دینی و آیینی است. برای فهم بهترِ این طرح‌واره و کارکرد آن در گفتمان‌های دینی ابتدا گفتمان‌های متفاوت فرهنگی، اجتماعی و ادبی را مورد خوانش قرار می‌دهیم.

1 . Le schéma tensif
2 . Jacques Fontanille
3 . Carré sémiotique
4 . Alain julien Greimas

## طرح‌وارۀ تنشی

این طرح‌واره دارای دو بعد است: بعد فشاره یا شدت تنشی عاطفی[1] و بعد بسط یا گستره‌شناختی[2] . بعد فشاره و شدت تنشی به ویژگی‌های کیفی، احساسی، تنش‌های درونی، حالت‌های روحی مربوط می‌شود و بعد بسط یا گستره‌شناختی به ویژگی‌های کمی، عددی، گستره زمانی و مکانی... ارتباط دارد. این دو بعد در دو محور عمودی و افقی نشان داده می‌شوند (Fontanille, 1998 : 65).

فونتانی با طرح این دو بعد کمی‌و کیفی چهار وضعیت متفاوت و منطقی را از یکدیگر تشخیص می‌دهد:

وضعیت اول: افت شدت عاطفی-تنشی و افزایش گستره‌شناختی. وضعیت افت تنشی. در این وضعیت با فرایندی روبه‌رو می‌شویم که ما را از قبض و شدت تنش و هیجان بالا به نوعی گشودگی و بسط و رهایی سوق می‌دهد.

وضعیت دوم: صعود شدت و عاطفه تنشی: افزایش بعد شدت تنش و هیجان و کاهش گستره‌شناختی. در این وضعیت بر عکس وضعیت قبل شاهد افزایش تنش و کاهش گستره‌شناختی هستیم.

وضعیت سوم: صعود همراستای دو بعد کیفی و کمی.

وضعیت چهارم: کاهش همراستای دو بعد کیفی و کمی.

## کارکرد طرح‌واره تنشی در خوانش گفتمان‌های متفاوت و متن‌های ادبی

این طرح‌واره را می‌توان برای خوانشِ گفتمان‌ها و متن‌های متَفاوت به کار برد. برای فهم بهتر چگونگی به کارگیری این طرح‌واره ابتدا سعی می‌کنیم گفتمان‌های ساده‌ای را انتخاب کنیم که کار بر روی آن‌ها فهم ما را در به کارگیری

1 . intensité
2. Etendu

آن در گفتمان‌های پیچیده‌تر بیشتر خواهد کرد. طرح‌وارۀ افت فشاره یا شدت تنشی را می‌توان در تحلیل برخی آهنگ‌های سنتی دنبال کرد که با همنوازی آلات گوناگون با تنش و هیجان بالا آغاز می‌شود و زمانی که این شدت و فشار قطع می‌شود به دنبال آن آواز ملایم شنیده می‌شود که سبب افق آن هیجان و تنش بالا شده و نوعی رهایی و انبساط را به وجود می‌آورد. می‌توان تفاوت معنایی دو فعل را بر اساس این طرح‌واره بررسی کرد. تفاوت بین فعل خوردن و بلعیدن. فعل خوردن می‌تواند بدون برانگیختن هیجان و تنش بالا و در زمان معمول صورت گیرد. در حالی‌که فعل بلعیدن زمانی توجیه معنایی دارد که در مدت کوتاه و با تمام ماکزیمم هیجان و تنش احساسی صورت گیرد. به عبارت دیگر در فعل خوردن به میزان معمول تنش و هیجان ناشی از گرسنگی از یک سو و گسترۀ زمانی معمول برای کنش خوردن روبه‌رو هستیم. در حالی‌که در کنش بلعیدن میزان هیجان و تنش ناشی از گرسنگی در اوج خود قرار دارد و گسترۀ زمانی برای کنش خوردن به حداقل خود می‌رسد. طرح‌وارۀ صعودی تنش و هیجان را می‌توان در سینما برای تحلیل گذر از نمای دور و بسیط به نمای درشت و بسته به کار برد. نمای دور و کلی می‌تواند به جهت کمی‌عناصر دیداری بسیاری را در بر گیرد. گذر از این پلان به پلان درشت به کاهش عناصر کمی‌و افزایش تنش و هیجان می‌انجامد. به عبارت دیگر پلان دور و بسیط به محور افقی بسط مکانی زمانی و تنش پایین مربوط می‌شود و پلان درشت به محور عمودی تنش و هیجان. در واقع در پلان دور با حداکثر داده‌های کمی‌و حداقل تنش و هیجان مواجه می‌شویم و هر اندازه پلان بسته شود از میزان داده‌های کمی‌کم می‌شود و تنش و احساس هیجان بالا می‌رود. از این رو در گفتمان سینما برای ایجاد حداکثر هیجان پلان‌های بسته و درشت داده می‌شود.

طرح‌واره صعود همراستای دو بعد کمی‌و کیفی. در برخی ساختارهای سمفونیک که ابتدا با یک آلت موسیقی آغاز می‌شود (گسترۀ کم) و سپس با اضافه شدن آلات دیگر (افزایش گستره) شدت تنش و هیجان نیز بیشتر می‌شود. در مراسم عاشورا نیز با چنین طرح‌واره‌ای سر و کار داریم. هر چقدر تعداد عزاداران بیشتر شود، میزان تنش، هیجان و شور مراسم به همان نسبت افزایش می‌یابد. هر دو محور کیفی و کمی‌همراستا با یکدیگر افزایش می‌یابد. می‌توان تفاوت میان نماز فرادا و جماعت را با همین طرح‌واره توجیه و تحلیل کرد. سقوط همراستای دو بعد کمی‌و کیفی. فضای دکور در غالب نمایش‌های پوچ‌گرا با فضایی خالی و بی‌روح مواجه می‌شویم. به عبارت دیگر در دکور این

نمایش‌ها چندان از عناصر مادی و روزمره برای به وجود آوردن توهم ارجایی استفاده نمی‌شود (گسترهٔ حداقلی) تا هیچ‌گونه احساس و هیجان خاصی برانگیخته نشود. در واقع گسترهٔ حداقلی با تنش حداقلی همراستا می‌باشد. روبه‌رو شدن نیروهای سرکوب دولت‌ها با مردم معترض را می‌توان با همین طرح‌واره سقوطی همراستا مورد خوانش قرار داد. این نیروها سعی می‌کنند با پراکنده کردن و کاستن کمی‌و عددی شمار معترضان هیجان و تنش آن‌ها را تا جای ممکن به حداقل برسانند تا کنترل جمعیت میسر شود.

این طرح‌واره را می‌توان در خصوص متون و داستان‌های ادبی نیز به کار برد. این‌جا سعی می‌کنیم آن را برای خوانش رمان مادام بواری اثر فلوبر[1] به کار بریم و با کمک آن سیر روایی تنش‌ها و هیجانات روحی اِما بواری را مورد خوانش قرار دهیم. در ابتدای رمان شخصیت داستان پس از ازدواج با شارل روزگار کسالت‌بار و یکنواختی را در دهی دورافتاده سپری می‌کند. او در این محیط آرام و خسته‌کننده، بدون هیچ هیجان و شور و شوقی به زندگی با شارل ادامه می‌دهد. در واقع در این‌جا با حداقل تنش عاطفی و احساسی جهان درونی شخصیت و حداکثر گسترهٔ زمانی که اشاره به روزهای طولانی پر ملال و کسالت‌بار او دارد مواجه می‌شویم. جملهٔ «او مدام کسل و بی‌حوصله بود» بارها در رمان تکرار می‌شود. همچنین جملهٔ «روزها یکی پس از دیگری بدون هیچ تفاوت و حادثهٔ جدیدی سپری می‌شدند، روزهایی تمام‌نشدنی و خالی» اشاره به این مرحله دارد.

رابطه‌های عاشقانه در چارچوب تنشی با شدت متوسط گسترش می‌یابد؛ تنشی متشکل از انتظارها، برانگیختگی‌های محدود و ناامیدی‌های گذرا که هرگز به سطح افراطی شورِ عاشقانه نمی‌رسد: مراحل اولیه رابطهٔ او با آدلف چنین ویژگی دارد: «او احساس می‌کرد قلبش با شور و شوقی ملایم، همراه با ترس و تمایل می‌تپد.» این جمله همان تنش عاشقانهٔ روزمره را نشان می‌دهد که هنوز به بحران یا افراط نمی‌رسد. در جای دیگر می‌خوانیم: «هر دیدار، احساس جدیدی به همراه داشت، اما گذرا و محدود بود.». وقتی عشق اِما به آدلف به اوج خود می‌رسد با مرحله‌ای دیگر از سیر زندگی احساسی او مواجه می‌شویم. آن‌جا که شور عاشقانه به اوج خود می‌رسد، هر لحظه از زندگی‌اش را فرا می‌گیرد و تمایل، اضطراب و سرخوشی سیر عمودی یا تنشی حداکثری اما را نشان می‌دهد. در داستان می‌خوانیم : «او دیگر جز

1 . Gustave Flaubert

برای او [آدولف] زندگی نمی‌کرد؛ هر فکر و هر حرکتش تحت سلطه شدت شور و عشقش بود.»

در قسمت نهایی اثر ناامیدی و یأس مطلق اما با شدت حداکثری خود را آشکار می‌کند. نومیدی اما بواری نقطهٔ بیشینهٔ تنش در رمان را شکل می‌دهد. برخلاف عشق‌های پرشور که بر وهم و خیال استوارند و همواره روزنه‌ای از امید باقی می‌گذارند، نومیدی دارای شدّت عاطفیِ بسیار بالا و کاملاً بی‌راهِ خروج است. اما که زیر فشار شکست‌های عشقی، ورشکستگی مالی و تنهایی خُرد شده، دیگر نه می‌تواند رؤیاپردازی کند و نه راهی برای گریز بیابد. در این مرحله، تنشِ ناشی از ناامیدی و استیصال به حالت اشباع می‌رسد: نه توانِ افزایش دارد و نه راهی برای حل شدن، مگر از طریق گسست نهایی یعنی خودکشی. از این‌رو، می‌توان خودکشی را اوج تنش ندانست، بلکه فرود آن پس از رسیدن به اوج نومیدی است. در داستان می‌خوانیم: «چرا حتی امکانِ مردن هم از او دریغ شده بود؟» این پرسش، بیانگر لحظه‌ای است که نومیدی به حدی می‌رسد که حتی مرگ به‌صورت یک امکان مطرح می‌شود.

از نظر گسترهٔ زمانی زندگی شخصیت داستان غیرقابل امتداد می‌شود: زمانی فشرده، سنگین و خفه‌کننده که در آن هیچ تعلیق و انتظار مثبتی وجود ندارد. این‌جا با پارادوکسی مطلق روبه‌رو می‌شویم: اوج نومیدیِ اما از نظر گستره به معنای فروبستگی کامل زمان است: تجربه‌ای با شدت عاطفی حداکثری که دیگر هیچ امکان تداوم یا امتدادی ندارد. همین عدم تعادل است که وضعیت را برای اما غیرقابل تحمل می‌کند. به عبارت دیگر نومیدی اِما از نظر گستره به معنای فروبستگی کامل زمان است: تجربه‌ای با شدت عاطفی حداکثری که دیگر هیچ امکان تداوم یا امتدادی ندارد.

**خوانش گفتمان‌های فرهنگی و اجتماعی هنری با طرح‌وارهٔ تنشی**

همان‌گونه که ذکر شد این طرح‌واره را می‌توان برای توصیف این که چگونه معنا در یک گفتمان یا یک کنش ارتباطی به نسبت تنش‌ها و هیجانات و احساسات درونی از یک سو و نمود و گسترهٔ زمانی و مکانی از سوی دیگر تغییر و تحول پیدا می‌کند به کار آید. این گفتمان‌ها و کنش‌های ارتباطی می‌توانند در حد یک گفته، یک داستان، متن سیاسی، فرهنگی، دینی و غیره باشند. در ادامه سعی می‌شود با مثال‌های متفاوت نقش این طرح‌واره

پساگرماسی را در تجزیه و تحلیل معنایی گفتمان‌ها تعیین کرد. برای مثال ضرب‌المثل رایج «دوری و دوستی». در این گفته با دو محور کیفی و کمی‌مطرح‌شده مواجه هستیم. چرا که بر اساس این ضرب‌المثل دوری مکانی و زمانی (گسترهٔ بالا) می‌تواند سبب کاهش تنش و اصطکاک بین سوژه‌ها شود و به تعبیر دیگر نزدیکی سوژه‌ها می‌تواند میزان اصطکاک بین آن را افزایش دهد.
همین تحلیل را می‌توان در کنش‌های سیاسی مطرح نمود. ایجاد مناطق بی‌طرف برای جلوگیری از درگیری طرف‌های متخاصم به جهت ساختاری مانند مثال بالا است و تنها داده‌های فیگوراتیو تفاوت می‌کنند. در این گفتمان نیز با ایجاد گسترهٔ بالا مبنی بر جدایی دو طرف در جنگ می‌توان میزان تنش را کاهش داد. مثال‌هایی را می‌توان مطرح کرد که از همین طرح‌واره تبعیت می‌کنند. نزدیکی زیاد با همسایگانی که با آن‌ها ارتباط خوبی نداریم می‌تواند سبب درگیری و خصومت بیشتر شود. بر همین اساس جملهٔ ژرژ سیمل جامعه‌شناس آلمانی توجیه می‌شود: «بهتر است از همسایه‌مان دوست بسازیم اما خطرناک است که دوستانمان را با خود همسایه کنیم.». در روابط عاشقانه گاه دوری و فاصله میان عاشق و معشوق (گسترهٔ بالا) می‌تواند آتش عشق را شعله‌ورتر کند (هیجان و تنش بالا) و گاه بر عکس این فاصله و دوری می‌تواند تب و تاب عشق را فرو بنشاند. در گفتمان‌های تبلیغاتی می‌توان به طرح‌واره‌ای اشاره کرد که فاصله مکانی سبب بیشتر شدن شوق و هیجان خرید شود. در این‌گونه تبلیغات موضوع ارزشی یا همان کالای مورد نظر را به نوعی از دسترس مستقیم مصرف‌کننده دور نگاه می‌دارند (گسترهٔ بالا) تا میل و اشتیاق داشتن آن را در مصرف‌کننده افزایش دهند. برای مثال یک عدد پسته را در کیسه‌ای زیپ‌دار که در حال بسته شدن است می‌گذارند تا از این طریق بین مصرف‌کننده و کالا فاصله‌ای استعاری ایجاد کنند و این‌گونه شوق خرید آن را افزایش دهند.

## خوانش گفتمان‌های دینی با طرح‌وارهٔ تنشی

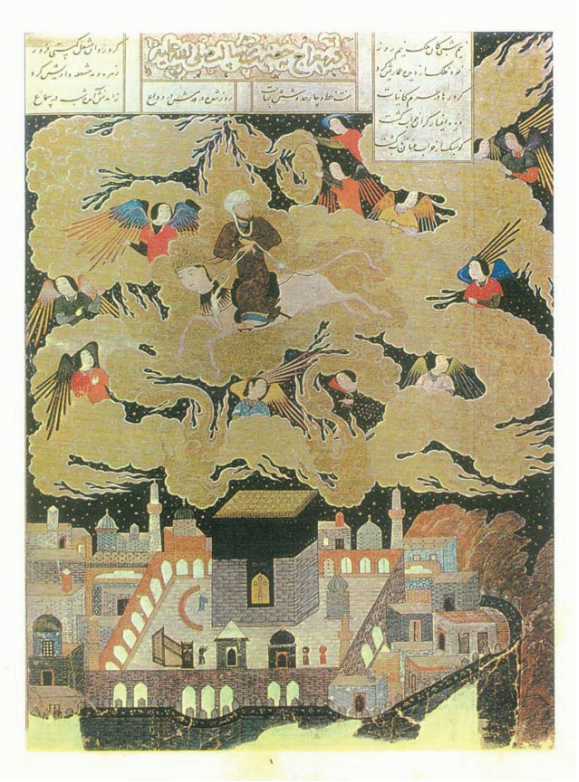
از آن جایی که این طرح‌واره‌ها و مدل‌های نشانه‌شناسی را می‌توان در گفتمان‌های متفاوت به‌عنوان ابزای برای تجزیه و تحلیل به کار برد، سعی می‌کنیم

تـا ایـن ابزارهـای خوانـش و تحلیـل را در حـوزۀ مباحـث دینـی نیـز بـه کار بریـم. بـرای ایـن منظـور ابتـدا مراحـل معـراج حضـرت محمـد (ص) را مـورد نظـر قـرار می‌دهیـم. معـراج حضـرت رسـول شـامل نـد مرحلـه بـه شـرح زیـر اسـت:

- مرحلۀ اسـراء. حرکت شـبانه پیامبر از مسـجدالحرام (مکـه) بـه مسـجدالاقصی (بیت‌المقـدس) نمـاز خوانـدن پیامبـر بـه امامـت همـه پیامبـران. از ایـن مرحلـه می‌تـوان بـه مرحلـۀ زمینـی – قدسـی یـا گسـترۀ مکانـی وسـیع اشـاره کـرد.

- مرحلـۀ معـراج. گـذر از عالـم زمینـی بـه عالـم ملکـوت.

- مرحلـۀ گـذر از آسـمان‌های هفت‌گانـه: آسـمان اول حضـرت آدم؛ آسـمان دوم حضـرت عیسـی و یحیـی؛ آسـمان سـوم حضـرت یوسـف؛ آسـمان چهـارم حضـرت ادریـس؛ آسـمان پنجـم حضـرت



تصویر 1. نگاره معراج اثر عبدالرزاق،مکتب هرات،سال 900 هـ .ق برای نسخۀ خطی از خمسۀ نظامی

تصویر2. نگاره معراج، ثر سلطان محمد تبریزی، هفت پیکر نظامی بین سالهای 942. تا 947 هجری

هامـون؛ آسـمان ششـم حضـرت موسـی؛ آسـمان هفتـم حضـرت ابراهیـم.
- مرحلـۀ سـدرۀالمنتهی. مرحلـۀّ ختـم علـم و ادراک مخلوقـات. اوج شـدت حضـور الهـی. جبرئیـل می‌ایسـتد و نمی‌توانـد ادامـه دهـد.
- مرحلۀ قـرب الهـی. قـاب قوسـین. نزدیک‌تریـن مقـام پیامبـر بـه خداوند.
- مرحلـه بازگشـت. بازگشـت بـه زمیـن در همـان شب .

## الف: تحلیلِ معراج حضرت محمد(ص) مبتنی بر طَرح‌وارۀ تنشی

می‌تـوان معـراج حضـرت محمـد(ص) را بـه سـه مرحلـه تقسـیم کـرد:

**۱. حرکـت از کثـرتِ گسـتره بـه شـدت تنـش (وحـدت بـاَ پـروردگار)**

در آغـاز، روایـت بـا نشـانه‌های مکانی-عـددی-زمانیِ پررنـگ همـراه اسـت (مکـه، بیت‌المقـدس، آسـمان‌های هفت‌گانـه، دیـدار پیامبـران...). این‌هـا شـاخص‌های «گسـتره»اند. هرچـه پیـش رویـم، نشـانه‌های عددی/مکانـی کمرنگ‌تـر و تجربـه درونی‌تـر، فشـرده‌تر و بی‌واسـطه‌تر می‌شـود (سـدرۀالمنتهی، «قـاب قوسـین او ادنـی»). در منطـق تنشـی، ایـن می‌توانـد بـه معنـای کاهـش امتـداد و گسـتره و افزایش شـدت تنـش باشـد؛ یعنـی حرکـت از توصیف‌هـای قابل‌شـمارش بـه تجربـه‌ای بـا تراکـم وجـودیِ بالاتـر.

**۲. استحاله به‌مثابه اوجِ شدت**

اگـر «اسـتحاله» را نـه بَـه معنـای تغییـر ماهـویِ ذات (کـه در الهیـات اسـلامی‌محل احتیـاط اسـت)، بلکـه بـه معنـای تبـدّل در مرتبـه ادراک و قـرب بفهمیـم، آن‌گاه می‌تـوان آن را نقطـه‌ای بـا شـدت حداکثـری در نمـودار تنشـی دانسـت؛ جایـی کـه فاصله‌هـای مکانی-روایـی فـرو می‌ریزنـد و نسـبتِ قـرب، به‌صـورت فشـرده و بی‌میانجـی تجربـه می‌شـود.

**۳. رابطه معکوس گستره و شدت**

بنابرایـن می‌بینیـم بـا کـم شـدن سـیر روایـیِ عددی-مکانـی بـه اسـتحاله تنشـی نزدیک‌تـر می‌شـویم. و ایـن خوانـش از معـراج بـا مدل‌هـای تنشـی سـازگار اسـت: هرچـه روایـت از شـاخص‌های امتـدادی تهی‌تـر شـود، امـکان تمرکـز بـر کیفیـتِ حضـور و قـرب بیشـتر می‌شـود. می‌تـوان ایـن گـذر را گـذر از «روایـتِ سـفر» بـه «روایـتِ حضـور» دانسـت. بـا ایـن حـال، بایـد توجـه داشـت کـه در سـنت عرفانـی-کلامـی، حتـی در اوج قـرب نیـز نوعـی دوگانگـی خالق/مخلـوق محفـوظ می‌مانـد. بنابرایـن «تنـش حداکثـری» را بایـد بـه معنـای اوجِ تجربـه قـرب و شـدت شـهود بگیریـم، نـه رفـعِ تمایـز هستی‌شـناختی. در نتیجـه، می‌تـوان سـیر معـراج را بـر محـور افقـیِ گسـتره و در تعامـل

با محور عمودیِ شدت خواند و آن را حرکتی از امتداد روایی به فشردگی تنشی دانست؛ جایی که کاهش شاخص‌های مکانی-عددی با افزایش شدت حضور و قرب هم‌بسته می‌شود.

## ب: تحلیل آیهٔ ۱۲ سورهٔ طه مبتنی بر طرح‌وارهٔ تنشی

«آیا داستان موسی به تو رسیده است؟ آن زمان که از دور آتشی دید و به خانواده‌اش گفت بایستید که من آتشی می‌بینم شاید بتوانم اخگری برای شما بیاورم یا در کنار آن راهنمایی پیدا کنم. لحظه‌به‌لحظه به آتش نزدیک‌تر شد و ناگهان ندایی در داده شد که: ای موسی من پروردگار توام تو در وادی طور هستی.» نزدیک شدن به آتش و ترکیب لحظه‌به‌لحظه خود نشان‌دهندهٔ گسترهٔ مکانی و زمانی است. کم شدن فاصله اشاره به کم شدن محور گستره می‌باشد. «ناگهان» بر تغییر وضعیت و رویدادی از جنس کیفی اشاره دارد که همانا گفت‌وگوی مستقیم با پروردگار است. تحول انسانی زمینی به پیامبری که در قرآن به او کلیم الله گفته می‌شود، خود دلیل بر این استحاله کمی‌است. در این‌جا با سیر کمی‌کاهنده مکانی مواجه می‌شویم (کم شدن گستره) که در نهایت گفت‌وگو با پروردگار نشان‌دهندهٔ پایان آن سیر کمی‌و حادث شدن آن استحاله کیفی است.

می‌توان این آیه را در چارچوب «محور افقیِ کمی» و «محور عمودیِ تنشی/کیفی» موردِ تحلیل قرار داد.

**۱. محور افقی (کمی‌گستره‌ای)**

حرکت حضرت موسی(ع) به سوی آتش، یک سیر تدریجی در گسترهٔ مکان و زمان است.

- «نزدیک شدن» دلالت بر کاهش فاصله دارد؛
- این کاهش فاصله، از منظر نشانه‌شناسی تنشی، کاهشِ گسترهٔ مکانی است؛
- حرکت، تدریجی و پیوسته است، پس با یک فرایند کمیِ کاهنده مواجهیم.

در این محور، معنا در امتداد شکل می‌گیرد؛ یعنی هر گام به سوی آتش، کاستن از فاصله و فشرده‌تر شدن میدان ادراک است. این همان سیر افقی روایت است که از «دیدن آتش» آغاز و به «رسیدن» ختم می‌شود.

**۲. لحظه گسست: «ناگهان»**

واژهٔ «ناگهان» نقش یک نقطهٔ انفصال را ایفا می‌کند.

در حالی‌که حرکت پیشین تدریجی و کمی‌بود، «ناگهان» نشان‌دهندهٔ جهشی کیفی است؛ یعنی:

• تغییر وضعیت از ادراک حسی به مواجههٔ وحیانی؛
• عبور از سطح طبیعی به سطح قدسی؛
• تبدیل حرکت مکانی به تجربهٔ مکالمهٔ الهی.
این لحظه، نقطهٔ تقاطع دو محور است: پایان سیر کمی‌و آغاز تحول کیفی.

**۳. محور عمودی (تنشی ـ کیفی)**
در محور عمودی، شدت معنا افزایش می‌یابد. این محور با «استحاله» تعریف می‌شود:
این‌جا دیگر با تغییر فاصلهٔ مکانی روبه‌رو نیستیم، بلکه با جهش وجودی مواجهیم. این تحول، یک استحالهٔ کیفی است که از دل سیر کمی‌پیشین زاده می‌شود. به تعبیر دیگر، حرکت افقی زمینه‌ساز استحاله در محور عمودی است. بنا براین می‌توان این رخداد را چنین صورت‌بندی کرد:
• سیر افقی کاهنده (کمی): کاهش فاصله مکانی → فشرده شدن گستره → نزدیک شدن به نقطهٔ کانونی.
• نقطه گسست (ناگهان): توقف روند تدریجی و آغاز وضعیت نو.
• جهش عمودی (کیفی): مکالمه با پروردگار → استحاله وجودی → تحقق مقام نبوت.
در نتیجه، روایت از یک حرکت فیزیکی ساده آغاز می‌شود اما در نقطه‌ای خاص، به یک تحول وجودی تبدل می‌گردد. پایان سیر کمی، شرط امکان حادث شدن کیفیت تازه است.

**پ: خوانش آب قلیل و کر با طرح‌وارهٔ تنشی**
باید به این نکته فقهی توجه شود که آب قلیل کمتر از «کر» است (حدود ۳۸۴ لیتر بر اساس مشهور؛ نه ۱۹۲ لیتر) و در صورت تماس با نجاست (و تحقق شرایط سرایت) نجس می‌شود، حتی اگر تغییر رنگ و بو ندهد. لیکن آب کر با ملاقات نجاست نجس نمی‌شود مگر آن‌که یکی از اوصاف سه‌گانه (رنگ، بو، طعم) تغییر کند و آب نجس در صورتی پاک می‌کند؛ که به آب کرِ پاک متصل شود یا با جریان/اتصال معتبر تَطهیر گردد.
۱. تعریف دو محور
۱-۱. محور افقی (کمّی ـ حجمی)
متغیر اصلی: حجم آب
حرکت: افزایش تدریجی حجم از «قلیل» به «کر»
این محور پیوسته و تدریجی است؛ هر مقدار افزایش آب، یک تغییر کمّی در گستره ماده ایجاد می‌کند.
۱-۲- محور عمودی (کیفی ـ حکمی)
متغیر اصلی: وضعیت فقهی آب
• آب قلیل: انفعال‌پذیر در برابر نجاست

• آب کر: مقاوم در برابر نجاست (مگر با تغییر اوصاف)

این محور ناظر به «شدت وجودی یا کارکردی» آب است؛ یعنی توان تطهیر و مقاومت در برابر آلودگی.

۲. نقطهٔ آستانه

در این ساختار، «کر شدن» یک نقطهٔ آستانه‌ای است، نه صرفاً یک امتداد تدریجی. تا پیش از رسیدن به حد کر، تغییرات صرفاً کمّی‌اند و ماهیت حکمی آب ثابت است (قلیل). در لحظه رسیدن به حد کر، یک جهش حکمی‌رخ می‌دهد و وضعیت فقهی آب تغییر می‌کند ضمن اینکه کارکرد آن از «منفعل» به «فعالِ مطهِّر» تبدیل می‌شود.

۳. همراستایی صعودی دو محور

برخلاف نمونه حرکت حضرت موسی(ع) که سیر افقی کاهنده بود، در این مثال، با یک سیر افقی افزایشی مواجهیم؛ شامل افزایش حجم (کمّی) ، تقویت امکان جهش کیفی و تحقق وضعیت کر. پس طرح‌واره، «صعودی» است؛ یعنی هرچه کمیت افزایش می‌یابد، ظرفیت وقوع تحول کیفی بیشتر می‌شود، تا در نقطه آستانه، کیفیت جدید بالفعل می‌گردد. می‌توان تحلیل خود را این گونه صورت‌بندی کرد:

• کمیت شرط لازمِ کیفیت است.

• کیفیت جدید تنها در عبور از آستانه کمّی محقق می‌شود.

• پیش از آستانه، تغییرات کمّی تغییری در حکم ایجاد نمی‌کنند.

• در آستانه، تغییر کمّی به جهش کیفی منتهی می‌شود.

این همان الگویی است که در فلسفه نیز به صورت «تبدیل کمیت به کیفیت» شناخته می‌شود. در نهایت به‌عنوان تحلیل نهایی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد.

• استحاله به معنای فلسفی (تغییر ماهیت مادی) رخ نمی‌دهد؛

• بلکه «تحول در حکم و کارکرد» اتفاق می‌افتد؛

• یعنی یک دگرگونی اعتباری ـ فقهی، نه تکوینی ـ جوهری.

در نتیجه، می‌توان گفت در مسئله آب قلیل و کر، با یک طرح‌وارهٔ صعودی مواجهیم که در آن افزایش کمّی حجم، زمینهٔ تحقق جهش کیفی در وضعیت حکمی‌را فراهم می‌کند و در نقطهٔ آستانه، نظام معنایی آب از انفعال به فاعلیت تطهیری تغییر می‌یابد.

## نتیجه

در این مقاله کوشیدیم نشان دهیم که طرح‌وارهٔ تنشی ژاک فونتانی چگونه به‌عنوان ادامه‌ای پویا بر مربع معناشناسی گرماس، امکان تحلیل معنای در حال تحول را فراهم می‌کند. اگر مربع معناشناسی روابط مفاهیم را در ساختاری منطقی و نسبتاً ثابت ترسیم می‌کند، طرح‌واره تنشی بر پویایی معنا، شدت‌های عاطفی و گستره‌های کمی‌تمرکز دارد و نشان می‌دهد معنا چگونه در طول زمان و در فرایند گفتمانی دگرگون می‌شود. این مدل با دو محور اصلی ــ شدت/تنش کیفی و گستره کمی(زمانی-مکانی) ــ ابزار مناسبی برای خوانش انواع گفتمان‌ها فراهم می‌آورد. از تحلیل افعال ساده‌ای چون «خوردن» و «بلعیدن»، تا ساختارهای سینمایی، موسیقایی، آیینی، رمان مادام بواری، ضرب‌المثل‌ها، گفتمان‌های سیاسی و تبلیغاتی، و حتی متون دینی مانند معراج پیامبر(ص)، داستان حضرت موسی(ع) و مباحث فقهی آب قلیل و کر، نشان داده شد که تغییرات معنا را می‌توان بر اساس نسبت میان این دو محور صورت‌بندی کرد. در همه این نمونه‌ها، معنا نه امری ثابت و جوهری، بلکه نتیجه نسبت‌مندی و حرکت میان شدت و گستره است. گاه با کاهش گستره، شدت افزایش می‌یابد (مانند معراج یا مواجهه موسی با وحی)، و گاه افزایش کمّی زمینه جهش کیفی را فراهم می‌کند (مانند آب کر). در نتیجه، طرح‌وارهٔ تنشی را می‌توان ابزاری کارآمد برای تحلیل گفتمان‌های ادبی، فرهنگی، اجتماعی و دینی دانست؛ ابزاری که امکان فهم تحول معنایی، نقاط اوج و فرود تنش، و لحظات گسست یا جهش کیفی را فراهم می‌کند و خوانشی پویا و فرایندی از معنا به دست

## منابع

می‌دهـــد.

فلوبر، گوستاو (۱٤۰٤). مادام بواری، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: انتشارات مرکز.

Courtés, Joseph (1991). Analyse sémiotique du discours,De l’énoncé à l’énonciation, Paris, Hachette.

Greimas, AJ (1966). sémantique structurale, Larousse,;rééd .PUF, 1986.

Fontanille, J., & Zilberberg, (1998). Tension et signification. Liège: Éditions Mardaga.

Saussure, ferdinand De, (1972). Cours dela linguistique générale paris Payot.

# اسطوره‌کاوی «پژوهشی ژرف و سترگ و نو درسنگواره‌های دورهٔ بیست و پنجم زمین‌شناسی» اثر عباس نعلبندیان

**مهتاب پویامنش**
دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر، گروه نمایش، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران
Matab.pouya@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۴/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۲۰

کارگاه نمایش به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین گروه‌های معرف جریانِ فکری مسلط بر تئاترِ دورهٔ پیش از انقلاب اسلامی، بازتابی از تزلزلات و ناامنی‌های روانیِ جامعه، تردیدها و نگرانی‌ها، ناامیدی‌ها و ترس‌هایی بود که جامعهٔ ایران آن دوره دستخوش آن بوده است. ایرانِ این دوره، از طرفی امیدوار به نیروهای عقلانیتِ تجربی شده و از سوی دیگر خود را در معرضِ تهاجمِ نیروهای شر درونی و حرص و طمعِ افسارگسیختهٔ انسانی می‌بیند که نیاز به دفاع از انسانیت را در مقابل این نیروها برای حفظ جامعه ضروری می‌یابد. عباس نعلبندیان به‌عنوان پایه‌گذار این گروه، به خوبی توانسته در آثار خود چنین جنبه‌هایی را منعکس ساخته و در عین حال مضامین فرهنگی و اسطوره‌ایِ کهنِ ایران را نیز در نمایشنامه‌هایش حفظ کند. این نوشتار در پی پاسخ به این دو پرسش است؛ نخست اینکه اسطوره‌شناسی و اسطوره‌کاویِ آثار نعلبندیان چه مواردی را در ارتباط با هنرمند و جامعه و رابطهٔ این دو، در ایران پیش از انقلاب روشن می‌سازد. دیگر آن‌که اسطوره‌شناسیِ مبتنی بر اساطیر فرهنگیِ ایران چگونه می‌تواند در چنین مطالعه‌ای مؤثر واقع شود. برای پاسخ به این پرسش‌ها رویکرد اسطوره‌کاوی مبتنی بر نظریاتِ کارل گوستاو یونگ و ژیلبر دوران مورد استفاده قرار گرفت و مضامین اسطوره‌ای موجود در نمایشنامهٔ «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...» بر این اساس تحلیل شد. روش تحقیق کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری و اسطوره‌کاوی شد. نتایج نشان می‌دهد اثر مذکور از چارچوب کیهان‌شناسی ایرانی استفاده می‌کند تا نشان دهد بشریتی که در عقلانیت متکبرانه خود، به آخشیج‌های مقدس جهان (خاک، آب، آتش، باد) بی‌حرمتی می‌کند، ناخواسته نیروهای اولیه آشوب (آخشیج) را رها می‌سازد. روش اسطوره‌کاویِ با نگاه به اساطیر و کهن‌الگوهای فرهنگیِ ایران می‌تواند به ابزاری کاملاً مؤثر برای تبیین و معرفی آثار نمایشی شاخصِ ایران مفید واقع گردد.

**کلیدواژه‌ها:**
اسطوره‌کاوی، کارل گوستاو یونگ، ژیلبر دوران، عباس نعلبندیان، آخشیج

## مقدمه و بیان مسئله

نمایشـــنامۀ «پژوهشـــی ژرف و ســـترگ و نـــو در ســـنگواره‌های دورۀ بیست و پنجم زمین‌شناسی» اثر عباس نعلبندیان[1] ، نمایشی ابزورد و زبان گسیخته از خودآگاه عقلانی و مدرنی اســـت که به مبانی مقدس جهان بی‌حرمتی می‌کند و در نهایت توســـط آشوب اولیه‌ای که رها ساخته، بلعیده می‌شود. اساطیر ایران، آن‌گونه که در متونی مانند اوســـتا و شاهنامه حفظ شده‌اند، اسطوره‌شناسی غنی‌ای ارائه می‌دهند که در میان آن‌ها«آخشـــه»، دیو یا روح بی‌نظمی‌در مقابل «آشا» قرار می‌گیرد که اسطورۀ نظم و هماهنگی در جهان اســـت. برخلاف یک تجســـم ساده از طغیان و سرکشی، آخشـــه در کیهان‌شناسی زرتشتی نمایانگر نیرویی شـــیطانی اســـت که قضاوت را تیره می‌کند، رفتارهای وسواســـی را برمی‌انگیزد و نظم الهی (آشا) را برهـــم می‌زند. با این حال، این چهرۀ اســـطوره‌ای توجـــه کمی‌در تحلیل روان‌شـــناختی مدرن دریافت کرده اســـت. این تحلیل نشـــان می‌دهد که چگونه نمایشـــنامه به گونه‌ای استعاری، بی‌اعتنایی به چهار آخشـــیج مقدس زرتشـــتی (آب، آتش، خـــاک، باد) را به تصویر می‌کشـــد، که به نوبه خـــود به اژدهای اهریمنی‌اخشه-تجسمی‌کامل از سایه یونگی و سایه شـــبانه دوران-اجازه می‌دهد تا به واقعیت فوران کند و به فروپاشـــی معنایی-هستی‌شناختی شخصیت‌ها بینجامد. مســـئله مرکـــزی که این مطالعـــه به آن می‌پردازد، شـــکاف تحلیلـــی در چگونگی انتقال این کهن‌الگوی خاص ایرانی به فضایی معاصر اســـت. این کار از طریق خوانشـــی دقیق از نمایشنامه پیشگامانه عباس نعلبندیان، «پژوهشـــی ژرف و سترگ و نو در سنگواره‌های دورۀ بیســـت و پنجم زمین‌شناسی» از طریـــق نظریـــات کارل یونگ[2] و ژیلبـــر دوران[3] و با روشـــی اسطوره‌کاوانه است. پرسشی مطرح این است که شـــناخت اســـطوره‌های فرهنگی چگونه می‌تواند در خوانش اثرِ نمایشـــی عباس نعلبندیان، و لایه‌های

۱. عبـاس نعلبندیـان (۱۳۲۸ -۱۳۶۸)، از اولیـن اعضـای کارگاه نمایـش و عضـو گـروه پایـه گـذار آن محسـوب می‌شـود کـه در دورۀ فعالیـت کوتـاه امـا اثرگـذار خـود چندیـن متـن نمایشـی و داسـتانی تألیـف و ترجمـه کرده اسـت.

2. Carl Gustav Jung
3. Gilbert Durand

روان‌شـــناختی، انسان-شناختی و جامعه‌شناختی اثر او مؤثر واقع شـــود و تفســـیری همه‌جانبـــه از اثر به دست دهد. در این راســـتا پرسش دوم این است که اســـتفاده از کهن‌الگوها و نظام‌های اسطوره‌ای ایران چه برتری‌هایی نسبت به الگوهای غربی، در مطالعه و تفسیر اسطوره‌کاوانه از متون نمایشی تولید شده در ایران خواهد داشت.

«پژوهشی ژرف و سترگ ...» نمایشنامه‌ای اقتباسی از کهن‌الگوهای اســـاطیری و آخشیجی در ایران است. بر اساس آنچه دکتر نامور مطلق از دسته‌بندی ژرار ژنه[1] در تعریف اقتباس می‌آورد، اقتباس می‌تواند تا ســـرحد اســـتقلال پیش رود و مانند متونی چون فاوســـت تا سرحد گسســـت از اسطوره اولیه فاصله بگیرد. «بنابر این عـــلاوه بر اینکه در جایگشـــت تنوعی بی‌نظیر و گستره‌ای بی‌همتا وجود دارد، بیش‌متن آن می‌تواند تا حد گسست از پیش‌متن خود فاصله بگیرد. به بیان دقیق‌تـــر بیش‌متن برای دلالت‌پـــردازی نیاز ارجاعی به پیش‌متـــن ندارد» (نامور مطلـــق، ۱۴۰۳: ۳۵۲). ارجاع به اســـطوره و کهن‌الگوی آخشـــیجی در متن نعلبندیان، نه برای بازتولیـــد و تقلید، بلکه به‌عنوان واسطه و میانجی به کار گرفته می‌شود تا نویسنده به بیان مضامین فلسفی، فرهنگی و اجتماعی مورد نظر خـــود بپردازد. بنابراین بیش‌متنیـــت در این متن بنا به تعریف به دســـته تراگونی-ها تعلق دارد. همچنین بر اســـاس ویژگی‌هـــای دیگر نظیر امـــروزی کردن اســـطوره‌ها و روابط میان شخصیت‌ها، آن را پارودی فرض کرد که در ادامه به آن پرداخته می‌شـــود؛ اما با توجه به انتقال متن از متون ادبی حماســـی به یک متن نمایشی و تغییر نظام نشانه‌ای می‌توان اثر را در کلیت آن، اقتباس دانست.

با وجود حضور اســـطوره در تمامی‌آثار او، چه ترجمه نظیر پرومته در بند و چه تألیف نظیر «پژوهشی ژرف و سترگ...»، کمتر پژوهشی در ایران به نقش اسطوره در آثار نمایشـــی او معطوف بوده اســـت، در حالی‌که چنین تحلیلی می‌تواند ابعادی از زندگی شخصی این هنرمند، اسطورهٔ شخصی او، علل و عوامل ناکامی‌او در زندگی شخصی‌اش و نوع نگاهش به جهان فرهنگی و اجتماعی عصر خود را روشن سازد، و ابعادی تازه برای درک مفاهیم عمیق‌تر و لایه‌های پنهان آثار نمایشی او را نمایان ســـازد. بنابراین تحقیق حاضر به بررسی این جنبه از آثار نعلبندیان با روش اسطوره‌کاوی و بر اساس نظریات اسطوره-شناسانی چون ژیلبر دوران و نظریات روانکاوانه کارل گوستاو یونگ می‌پردازد.

1. Gerard Genette

## پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ آثار عباس نعلبندیان شامل یک پایان‌نامهٔ مقطع دکترا، نوشتهٔ مریم دادخواه است که به بررسی وجوهِ ماتریالیستی و جنبه‌های تکوینی آثار و تأثیر و تأثر آن در حوزهٔ ادبیات نمایشی بر دیگر متون پرداخته است. دیگر پژوهش‌ها شامل چهار تحقیق پایان‌نامه به بینامتنیت، گفتمان ابزورد و مرگ در آثار نعلبندیان پرداخته‌اند که مطالعه اسطوره فرهنگی به‌طور خاص، در این آثار مرکزیت نیافته است. تنها در یک پژوهش به نمایشنامهٔ «ناگهان هذا حبیب-الله» پرداخته شده و از این حیث، موضوعیت و اهمیت دو اثر مهم دیگر این نویسنده، «پژوهشی ژرف و سترگ و نو...» و «سندلی کنار پنجره بگذاریم...»، در حوزهٔ مطالعات اسطوره‌ای، قابل دفاع است.

در میان پژوهش‌های انجام شده در حوزهٔ اسطوره‌شناسی در هنر و ادبیات، مطالعات اسطوره‌ای و دانش اسطوره‌شناسی، اثر شاخصی که به صورت متمرکز و دقیق به روش‌شناسی‌های موجود در این حوزه می‌پردازد و ابزار مناسب برای تحقیق اسطوره‌شناسانه را فراهم می‌آورد، کتاب درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ نظریه‌ها و کاربردها نوشتهٔ بهمن نامور مطلق (۱۳۹۲) است که در بخشی مجزا به معرفی و کاربرد اسطوره‌کاوی و نظریه‌پردازان شاخص آن نظیر دونی دو روژمون و ژیلبر دوران می‌پردازد. در این تحقیق نیز روش اسطوره‌کاوی بر اساس آنچه در تعاریف این منبع آمده، به کار گرفته شد. «یکی از ویژگی‌های این پارادایم نوین توجه به عناصر فرا، پیرا و برون‌متنی است که به همین علت در پی آن نظریه‌ها و روش‌های نقد نیز وارد عصری نوین یعنی عصر پساساختارگرایی می‌شوند» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۴۵۷). همچنین در منبع پژوهشی دیگری از همین نویسنده با عنوان بیش‌متنیت (۱۴۰۳)، نظریات مطرح در حوزه بیش‌متنیت و اقتباس ادبی صورت گرفته از اسطوره در نمایشنامه نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

در میان پژوهش‌های صورت گرفته در اساطیر ایرانی و با موضوع آخشیج و عناصر بنیادین، کتاب پیام‌کاوی آخشیجی اسطوره و خواب نوشتهٔ پویا نیک‌هوش، با رویکردی تطبیقی به تحلیل کهن‌الگوهای مربوط به عناصر اربعه و بنیادین در خواب‌ها پرداخته است. این مطالعه به لحاظ کاربردی و تأثیری که از نظریات روانکاوی یونگی پذیرفته و نگاهی که به تحلیل خواب و رؤیا از منظر اسطوره دارد، به اسطوره‌کاوی نزدیک می‌شود. «کاربرد برجسته خواب نسبت به اسطوره، شخصی بودن آن است. داروی روانی آخشیجی

خواب، فــرآورده تولید انبوه نیســت، هدفمند بوده، و ویژۀ رویدادهای زندگی فرد ساخته‌شــده نیست» (نیک‌هوش، ۱۴۰۱: ۱۰۲و ۱۰۳).

## روش پژوهش

این پژوهش از یک روش‌شناسی‌اســطوره‌کاوی بهره خواهد برد که روشی ترکیبی برگرفته از رویکرد تحلیل روانکاوی و روش‌های مطالعات اسطوره‌شناسی و نقد ادبی اسطوره‌ای اســت. رویکردی که در این مطالعه استفاده شــده بر وجه ساختارگرایی انسان‌شناسانه و بر اســاس آرای ژیلبر دوران تمرکز بیش‌تری دارد و نیــز با به کارگیری مفاهیم روانکاوی کارل گوســتاو یونگ تلاش می‌کند جنبه‌های کم‌تر دیده‌شده از آثار نعلبندیان را مورد واکاوی قرار دهد. با توجه به تلفیقی بودن این روش، بینابینی بودن استدلال‌ها در دو حوزه نقد ادبی و مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناختی ناگزیر است و بنابراین به جای چارچوب‌گذاری و معیاربندی اولیه، در این تحقیق سعی بر مطالعه و تحلیل دقیق‌تر وجوه تمثیلی و اســتعاری خود متن تمرکز شود. در توضیح این روش و تفاوت آن نســبت به رویکردهای پیشینی‌اش، می‌توان گفت که: «گرچه اسطوره‌کاوی دورانی نسبت به اسطوره‌کاوی دونی دو روژمون جنبه ادبی و هنری بیشــتری دارد امــا متن ادبی و هنری و رمزگشــایی از آن موضوع کانونی نیســت» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۴۷۶). اســطوره‌کاوی ژیلبر دوران در حقیقت با روشی برگرفته از تحلیل علمی‌و روانکاوانه و روش‌های بالینی متأثر از پارادیم‌های ساختارگرایانه به دنبال یافتن روشــی علمی‌برای مطالعۀ اسطوره و بــا هدف آسیب‌شناســی اجتماعی اســت. بنابر این ناگزیر، روشــی ترکیبی و تلفیقی اســت که اهدافی درمانی در رابطه با بیماری‌های جامعه و آســیب‌های روانی جمعی و خلأهــای اجتماعی را دنبال می‌کند. چنان‌که دوران خود در توضیح گرایش انسان‌شناسانه در روش اسطوره‌شناســی خــود می‌گویــد: «بیایید بگوییم که آسیب‌شناســی اجتماعــی، نقطه بیماری شدید، لحظه‌ای است که خوشبختانه حاد است ولی هرگز مزمن نمی‌شــود، از هم‌سطح‌سازی اجتماعی و تک‌خدایــی قدرت... در نهایــت، جامعه‌ای که خوب عمل می‌کند، جامعه‌ای اســت که ناخودآگاه خود را با چندخدایی اسطوره‌ها تغذیه می‌کند» (Durand, 1981: 306). از همیــن گفته درمی‌یابیم که دوران در روش اسطوره‌کاوانۀ خود نیز به دنبال وضعیت‌هایی است که جامعه در اثر گسستن از اسطوره‌های جمعی و فرهنگــی خــود، از عملکــرد اجتماعــی و کارکرد اجتماعی مؤثــر خود بازمی‌مانــد و در بیان علمی‌آن جامعه بیمار شده اســت. در چنین شرایطی بازگشت به اســطوره و کارکردهای فرهنگی آن و شناخت بهتر این کارکردها در فرهنــگ جامعه، می‌تواند به درمان

جامعــه و گذار از این وضعیت کمــک کند. از طرفی بهره‌گیــری از نظریات روانکاوانهٔ یونگ در شــناخت الگوهــای جمعی حاکم بر ضمیر ناخودآگاه جمعی، به آسیب‌شناســی جمعی و تشخیص گسست‌ها و درمان یاری می‌رســاند. «اولاً، مفهوم ارسطویی مقوله، خود توسط اصل کلیت اصلاح می‌شــود. به جای اینکه به شیوهٔ گونه‌های شخصیت‌شناختی، گونه‌های مستقل از یکدیگر را تشکیل دهند، مقوله‌های غیرمنطقی واجد ویژگی‌های آرکی‌تایپ می‌شــوند، نه با دادن معنای یونگی به ایــن اصطلاح، یعنی بــا تأکید بر ویژگی زمانی آرکی‌تایــپ رادیکال، بلکه صرفاً، با ســقراط فیلبوس، معنای اصولی که می‌توانند به صورت تجمعی ترکیب شوند» (Durand, 1962: 76).

## رویکرد نظری و اسطوره‌شناختی

نظریــات یونگ هم ابزار تحلیلی اولیه و هم موضوعی مســتقیم در درون نمایشنامه نعلبندیان هستند؛ کار دوران (۱۹۹۲) چارچوبی ساختاری برای درک بیان نمادین روان فراهم می‌کند، و با اتکا به منابع زرتشتی و شــاهنامه فردوسی، این پژوهش ویژگی‌های سنتی آخشه را تبیین می‌کند: نقش آن به‌عنوان فاسدکننده ذهن و بدن، مخالفتش با نیروهای خوب (اهورامزدا/ امشاسپندان) و جایگاهش در درون دوگانگی اخلاقی و کیهانی.

کهن‌الگوهــا و ناخودآگاه جمعی: آخشــه را می‌توان به‌عنوان تجلــی خاص فرهنگی از یــک کهن‌الگوی گسترده‌تر میل وسواســی یا «آنیمای منفی» درنظر گرفت.

ســایه: ایــن کهن‌الگــو شــامل جنبه‌هــای ســرکوب شــده و تاریــک شــخصیت اســت. آخشــه بخشــی بســیار شخصیت‌پردازی‌شــده و خودمختــار از ســایه را نمایندگــی می‌کنــد کــه مشــخصاً مربــوط بــه امیــال اولیــه‌ای اســت کــه خــودِ هوشــیار در پــی انــکار یــا کنتــرل آن‌هاســت. «هــر کســی ســایه‌ای دارد، و هــر چــه کمتــر در زندگــی آگاهانــهٔ فــرد تجســم یابــد، ســیاه‌تر و غلیظ‌تــر اســت» (Jung, 1977: 31).

ایــن بخــش پنهــان و سرکوب‌شــده شــخصیت اســت کــه حــاوی خصایــص پســت‌تر و غرایــز نیرومنــد اســت. هنگامی‌کــه آگاهانــه نادیــده گرفتــه شــود، خودمختــاری می‌یابــد و می‌توانــد بــا قدرتــی مخــرب فــوران کنــد.

کمپلکس‌ها: کمپلکس، مجموعه‌ای از تصاویر و ایده‌ها است که حول یک هسته کهن‌الگویی خوشه می‌زند، دارای بار عاطفی قدرتمندی است و می‌تواند همچون یــک «روان تکه‌تکه شــده» خودمختــار عمل کند. آخشه شخصیت دراماتیک کامل برای یک کمپلکس

قدرتمند و شخصیت‌یافته است.

فردیت‌یابی: این فرآیند مادام‌العمر یکپارچه‌سازی محتوای ناخودآگاه، از جمله سایه و کمپلکس‌ها، در شخصیت هوشیار است که به کلیت روانی می‌انجامد. روایت نمایشنامه این سفر دشوار را بازتاب می‌دهد.

رژیم شبانه دوران: ژیلبر دوران این رژیم را تحت تسلط «راز دهان»، ریتم‌های گوارشی و هراس بلعیده شدن توصیف می‌کند. نمادهای آن «هیولا، اژدها، جادوگر بلعنده» هستند که نمایانگر «گسست اسکیزوئید» و سقوط به سوی آشوب نامتمایز اولیه هستند و چنان‌که دوران در ارجاع به یونگ بیان می‌کند، تلاش و کاوش در زمین برای یافتنِ گنج یا طلا در اساطیر اولیه نمودهایی از بلعندگی این رژیم هستند. «ارزش‌گذاری حریصانه گنجینه‌های دفعی، در برخی روان‌رنجوری‌های مذهبی دیده می‌شود که یونگ آن را به موضوع زایمان مقعدی مرتبط می‌داند، که اغلب در خیال‌پردازی‌های کودکان یافت می‌شود» (Durand, 1999: 255). به این ترتیب سیستم گوارشی در طبیعت به لایه‌های زیرزمینی و پنهان و نامکشوف در زمین مرتبط می‌گردد. همچنین دوران با مرتبط کردن دو رفلکس اصلی از سه دسته کلی اصلی تصوّرگری، که به ترتیب بر اساس سه رفلکس غالب کشف شده توسط فیزیولوژیست‌های روسی، در نظریهٔ خود، دو رژیم اصلی روزانه و شبانه را برای خیال در نظر می‌گیرد که بر تصورات جمعی، اسطوره‌های فرهنگی و جنبه‌های خیالی و ناخودآگاه در تفکر آدمی، از گذشته تا به امروز غلبه داشته است. «با [رفلکسِ] غالب وضعیتی، [رفلکسِ] غالب گوارشی و در نهایتِ [رفلکسِ] غالب جنسی (که دو مورد آخر قابل الحاق هستند - که ما در کار خود با طبقه‌بندی آن‌ها تحت یک رژیم – همان‌طور که ژنتیک لیبیدو نشان می‌دهد - انجام داده‌ایم)، ما تطابق شگفت‌انگیزی با کار طبقه‌بندی سیستماتیک غیرمنطقی پیشینیان خود یافته‌ایم» (Durand, 1962: 81). بر این اساس، بازتاب‌های تغذیه‌ای نزد ژیلبر دوران و کارکردهای رژیم شبانه در نظام ساختاری که برای تجسم خیالی از اسطوره‌ها در نظر می‌گیرد، خود شامل دو دسته پایین‌رو و درون‌رو است، که با کنشِ اصلیِ روایت در نمایشنامه نعلبندیان، یعنی حفاری و کندن زمین و سفر به لایه‌های درونی و عمیق‌تر زمین، جهتی عمودی و نیز ژرف‌نگر می‌یابد. «بازتاب تغذیه‌ای: ۱. قوه‌های پایین‌رو، و ۲. قوه‌های درون‌رو» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۷). این کاوشِ درونی که می‌تواند وجهی درون‌فردی و روانکاوانه پیدا کند در این تحلیل و با روش اسطوره‌کاوانه بررسی خواهد شد، که از وجوه مختلفی نیز می‌تواند با اسطورهٔ اورفه، نمونهٔ اصلی مورد مطالعهٔ ژیلبر دوران به اعماق زمین برای بازگرداندن معشوق خود، شباهت و مطابقت پیدا کند. از این جهت یافتن اشتراکات میان متن

واسطورهٔ اورفه نیز می‌تواند در تحلیل‌ها راهگشا باشد.

چهار آخشـــیج مقدس: در کیهان‌شناســـی زرتشتی، این عناصـــر، آفریده‌های مقدس اهورامزدا هســـتند که کیهان ســـالم (گیتیگ) و کالبد انسان را تشکیل می‌دهند. پاکی آن‌ها «اشا» (نظم کیهانی) را در برابر «دروج» (دروغ، آشوب) نگه می‌دارد. در این بررسی به کتاب‌های کهن نظیر اوستا و منابع پژوهشی مراجعه می‌شود. «... جهان‌بینی مغانهٔ ایران شرقی با محتوای پزشکانه‌اش پنج عنصر مادی (آب، خاک، باد، آتش و اثیر یا آتش آسمانی) را مهم می‌دانست و بر این مبنا هستی را پیکربندی می‌کرد. عدد پنج به همین دلیل معمولاً برای تحلیل نیروهای روانی حاضر در انســان و قوای نفســانی و ارکان برسازندهٔ وجود آدمی‌به کار گرفته می‌شد» (وکیلی، ۱۳۹۵: ۳۷).

اخشـــه:در بندهش، دیو اخشـــه ماری عظیم‌الجثه و وابسته به دریاست، آفریده اهریمن برای آلوده کردن آب‌ها و ایجاد خشکسالی. او تجسم فساد آخشیج‌های مقدس، نیرویی برای ناباروری و ضد-حیات است.

**تحلیل اسطوره‌کاوانه نمایشنامه: بی‌حرمتی به نظام چهارگانه آخشیجی و طغیان طبیعت و هستی و عالم وجود**

نمایشنامه با ورود ترتیبی شخصیت‌های مختلفی به روی صحنه پیش می‌رود که هر یک در جست‌وجوی کسی اســـت و روایتی از گذشتهٔ خود بازمی‌گوید. در پردهٔ نخست، سه شخصیت مرد و سپس دو شخصیت زن به ترتیب وارد شده و به دیگران می‌پیوندند تا به جست‌وجوی گمشدهٔ خود بگردند. در پایان این پرده یک زوج زن و مرد باهم وارد می‌شـــوند. در پردهٔ دوم کارگردان نمایش و دستیاران او وارد صحنه می‌شوند تا بـــه بازی‌ها و بازیگران نظم دهنـــد و دوباره خارج می‌شوند. با خروج آنان، زوجی که در پردهٔ پیش وارد شده بودند نیز حکایت خود را می‌گویند و در نهایت نیز آخرین شخصیت مرد که به دنبال مراد خود می‌گردد وارد می‌شود. جســـت‌وجوی شخصیت‌ها با ورود این مرد (خگاشـــی) به تمثیلی از جســـت‌وجوی حقیقت نزدیک می‌شـــود و به سفری درونی قابل تعبیر است که هر یک از شـــخصیت‌ها می‌تواند نمایندهٔ جنبه‌ای از روان فردی باشـــد. در نام‌گذاری شخصیت‌ها آنچه جلب نظر می‌کند مشابهت حروف میان اسامی‌است، به شکلی که نام هر یک از شخصیت‌ها از به‌هم‌ریختگی در ترتیب نام «آخشـــیگ» به وجـــود می‌آید. نظر به اینکه نام شـــخصیت‌ها در هر متن و اثر نمایشی می‌تواند بســـیار مهم و دربردارنـــدهٔ معنایی کلیدی در رمزگشایی از مفاهیم و مضامین اثر باشد، موجه است که با توجه به این شـــکل نام‌گذاری شـــخصیت‌ها در متن نعلبندیان، به تحلیل نمایشـــنامه حولِ اسطورهٔ

«اخشـــه» در اســـاطیر ایران و نیز نظام «آخشیجی» در نظام اســـطوره‌ای فرهنگ ایران پرداخته شـــود. «یکی از موضوعات بســـیار مهم مرتبط با شخصیت، نام شـــخصیت اســـت. موضوع نام خاص، به‌طورکلی موضوعی بسیار با اهمیت تلقی می‌گردد و دربارۀ آن تحقیقـــات فراوانی صورت گرفتـــه و حتی یک دانش خردی نیز در این خصوص با نام اونیماستیک تکوین یافته است» (نامور مطلق، ۱۳۹۹: ۲۱۷).

**مرحلۀ اول: حفاری نامقدس (بی‌حرمتی به خاک)**

نمایش با دو شـــخصیت گمشده و ســـرگردان در جهـــان زیریـــن یـــا پس از مـــرگ آغاز می‌شـــود که «پژوهشـــی ژرف» را انجـــام می‌دهنـــد، یعنی کندن نمادیـــن خاک، و در جست‌وجوی رهایی یا بازگشت هستند اما نه به ســـمت جهان بیرون بلکه به ســـوی عمق بیش‌تر و به جهان ژرف‌تر و درونی‌تر. در یک جهان‌بینی متقدس، خـــاک، کالبدی زنده و مقدس است. کنش آنان نامقدس است؛ آنان به خاک تجاوز و تعـــرض می‌کنند و با ورود بـــه آن حریم را می‌شکنند. این اقدام اولیه بی‌حرمتی، ترک اولیه در نظم کیهانی است.

خود صحنۀ آغازین نمایش، مستلزم تعرض به زمین است. شخصیت‌ها با رابطۀ معنازدوده و گسست‌یافتۀ خود با مکان تعریف می‌شـــوند. نام شـــخصیت‌ها در نتیجـــۀ جابه‌جایی حروف نام «آخشـــیج» به معنای عنصر اصلی ســـازنده جهان یـــا «ذهنیت»، نام‌هایی بی‌معنا نصیب آنان کرده است. آنان برای «پژوهش» آنجا هســـتند، نه برای ارتبـــاط. علم‌زدگی مدرن که تقدس‌خاک‌را نقض می‌کنـــد و آن را از یک بنیاد به منبعی برای بهره‌کشـــی تبدیـــل می‌کند و در نتیجه آشوب را دعوت می‌کند. شیگاخ نیز به‌عنوان نخستین شـــخصیتی که گذشته‌اش را روایت می‌کند، از دشت سرسبز و ارتباط خود با عنصر خاک، درختان و چوب می‌گویـــد؛ «در آغاز من همچون نباتات ســـبز بودم. ســـینه‌ام را از آسمان می‌انباشتم و برصحن پرسخای خاک می‌لمیدم» (نعلبندیان، ۱۳۴۷: ۳).

**مرحلۀ دوم: فقدان آتش (بی‌حرمتی به آتش)**

همچنـــان که شـــخصیت‌ها وســـواس پیـــدا می‌کننـــد، عقلانیت آنان از هم می‌پاشد. این، فساد و فرسایش آخشیج مقدس‌آتش‌اســـت. آتش، نور خودآگاهی و بینش اســـت. خاموشـــی آن، آنان را به درون رژیم شـــبانه دوران پرتـــاب می‌کند. بدگمانی،

سوءظن و پرخاشگری متقابل جایگزین منطق می‌شود. آنان دیگر آن نیرو را مطالعه نمی‌کنند؛ بلکه در حال «هضم شدن» توسط آن هستند. در ادامه تنها ورود آخشیگ یا نمایندهٔ نظم و داد است که پیش از غروب و فرارسیدن شب رخ می‌دهد. اما او نیز از انفجارها سخن می‌گوید، گویی روشنایی آتش بزرگ از میان رفته و جرقه‌ها و بارقه-هایی از آن باقی مانده باشد. یخشاگ که پس از او می‌آید از سرما و زمهریر زمستان و برف می‌گوید.

دیالوگ‌ها به‌طور فزاینده‌ای از هم گسیخته و پراکنده، غیرمنطقی و خصمانه می‌شود. شخصیت‌ها به یکدیگر روی می‌آورند، هویت‌های فردی آنان در یک بدگمانی جمعی محو می‌شود. اخشه این اژدهای بلعنده است. «گسست اسکیزوئید» به وضوح در تکه‌تکه شدن روان شخصیت‌ها که نمودهای مختلفِ آخشیگ هستند، مشهود است. خشاگی که توسطِ آتش گلوله به قتل رسیده با عنصر آتش در ارتباط است. «بعد از جیبش هفت تیری درآورد و روی قلب من گذاشت و آتش کرد» (نعلبندیان، ۱۳۴۷: ۴). دوران به وجهِ شر این اژدها و دیوهای تعددیافته از منظر ادیان توحیدی غرب نیز اشاره دارد.«این بی‌اعتمادی در تضاد سنتی میان خدایان توحیدی و ارزش‌های انحصاری با خدایان و ارزش‌های «متعدد» منعکس شده است» (Durand, 1999: 257).

**مرحلهٔ سوم:**
**خفگی و فروپاشی کامل**
**(بی‌حرمتی به باد)**

اوج نمایشنامه شامل فروپاشی کامل روانی و فیزیکی شخصیت‌ها است. این مرحله نهایی، بی‌حرمتی به‌باد، نفس زندگی است. فضای صحنه از ترس انباشته می‌شود؛ این یک خفگی روانی است. باد زندگی‌بخش با نفس مانده و زهرآگین مار جایگزین می‌شود. نظم کیهانی کاملاً وارونه شده است.

پایان‌بندی با سکوت، دیوانگی یا مرگ ـ یک خفگی هم به معنای واقعی و هم استعاری ـ مشخص می‌شود. هوا دیگر قابل تنفس نیست زیرا از زهر روانی سایه کاملاً متجلی پر شده است. «پژوهش» نه با دانش، که با نابودی دانندگان به پایان می‌رسد، چرا که هوای مقدسی که حیات و ارتباط می‌بخشد، کاملاً فاسد شده است.

گیشاخ با عنصر باد یا هوا مرتبط است. چرا که میل‌ورزی و هوی و هوس از ویژگی‌های شخصیت اوست و نیز همچنین پیش از ورود او شخصیت‌های نمایش که پیش‌تر بر صحنه بودند به اطراف پراکنده شده و در صحنه راه می‌روند و با ورود او و یخشاگ حتا کارگردان و دستیارانش نیز به روی صحنه می‌آیند و همه‌چیز به هم می‌ریزد. شیگاخ برای آن‌که

زن همـــراه او را وادار به ســـخن گفتن کند می‌گوید هرچـــه می‌خواهد بگوید چرا کـــه پس از او که نوبت مرد، یعنی گیشـــاخ خواهد رسید طوفان خواهد شد. «هرچـــه می‌خواهد دل تنگت بگوی.» زین ســـپس توفان خواهد بـــود. کولاک ســـنگ‌ها خواهد بود. و آذرخش و تندر» (نعلبندیان، ۱۳۴۷: ۱۰). کارگردان نیز با ورود به صحنه معترض می‌شـــود که بازیگران آبـــروی او را به باد داده‌اند، «آبـــروی مرا در بادبادک کرده و به هوا فرستاده‌اید» (همان: ۸).

**مرحلهٔ چهارم: کشف سایه (بی‌حرمتی به آب)**

گروه، نیروی شریر کهنی را کشـــف می‌کنـــد که به یک موجودیـــت مارگونه یـــا آبـــی ـ اخشـــه، مار دریـــای عمیـــق ـ مرتبط اســـت. با آوردن این نیروی اهریمنی به سطح، آنان عنصر مقدس‌آب‌را آلوده می‌کنند. نیرویی که کشـــف می‌کنند یک هیولای بیرونی نیســـت، بلکه خودسایه یونگی‌اســـت، «آن چیزی که هیچ تمایلی به بودنش ندارند» به شـــکل جمعی و کهن‌الگویی. این هیولای اژدهاگونه که از آب‌ها برمی‌خیزد در اوســـتا دشمنِ ایزدِ اشه است که توسط امشاسپندِ اَردیبهشت نابودَ می‌گردد. چنان‌کـــه در نیایش‌های اردیبهشـــت در اوســـتا آمده: «آن که هزار بار هزار تن و ده هزار تن از این دیوان را بکشـــد، ناخوشی‌ها را براندازد؛ دیوان را براندازد... اَشـــموغِ دشمنِ اَشَـــه را براندازد...آژدها نـــژادان را براندازد» (دوســـتخواه، ۱۳۶۴: ۲۹۰). در نمایشنامهٔ نعلبندیان نیز شـــخصیت‌ها در مرحله‌ای پیشارستاخیزی گرفتار شده و رهایی نمی‌یابند تا به رستگاری برســـند. آن‌ها دچار دورِ بی‌حاصل و بازی دایره‌وار اما کودکانه می‌شـــوند و رشد نمی‌یابند. در حالی‌که مطابق اندیشـــه کهن ایرانی، نابودی دیوِ اخشـــه و دیوان و اژدهانژادان به دست امشاسپندان حتمی‌است و جهان پایانی جز روشنی ندارد و با نور احاطه شده، هرچند موقتاً در نوعی انزوای تاریک درونی گرفتار شده باشد.

شخصیت‌ها شـــروع به احساس نفوذی فراگیر و فاسدکننده می‌کننـــد. ایـــن نفوذ در قالب نمناکی، ســـرما و احســـاس غوطه‌وری توصیف می‌شود که مستقیماً قلمرو آخشیج را فرا می‌خواند. «دست‌ساخته» یا «حضور» کشف‌شده یک شیء فیزیکی نیست، بلکه یک موجودیت روانی است که شروع به بازتاب دادن تاریکی پنهان خودشان به آنان می‌کند. «سایه یک مســـئله اخلاقی است که کل شـــخصیت خودآگاه را به چالش می‌کشد، زیرا هیچ‌کس نمی‌تواند بدون تلاش اخلاقی قابل‌توجهی از سایه خود آگاه شود. آگاه شدن از آن مستلزم شناسایی جنبه‌های تاریک شخصیت به‌عنوان امری حاضر و واقعی است» (Jung, 1970: 8). شخصیت‌ها در این نمایشنامه فاقد این «تلاش اخلاقی» نیستند اما خودآگاه عقلانی آنان با رویارویی با این محتوای روانیِ خودمختار، فرسوده می‌شود.

خگاشی که در این مرحله پایانی وارد می‌شود، از میان امواج آمـده و با عنصر آب در ارتباط اسـت. «مـن از میان امواج بلند می‌آیم» (نعلبندیان، ۱۳۴۷: ۱۱). او کسـی اسـت که به دنبال مراد و اسـتادِ خود به ایـن مکان آمده و حقیقت، نجات و رسـتگاری را در دسـت او می‌بینـد. در حالی‌که دیگر شـخصیت‌ها، خگاشی را فرستاده‌ای می‌دانند که خبر از حقیقـت آورده و می‌تواند نجات و آگاهـی برای آنان به ارمغان آورد، خگاشی اسـتاد و مراد خود را به‌عنوان منجی و عـارف به چنیـن حقیقتی معرفی می‌کنـد. او همچنین برخلاف دیگر شخصیت‌ها دچار یأس و ناامیدی نیست بلکه نجات خودش و دیگران را حتمی‌می‌داند. چنین بینشـی از نوعی جهان‌بینی عارفانه در فرهنگ ایرانی نتیجه می‌شـود که جهان را احاطه‌شـده در نور می‌داند و نه تاریکی؛ به این معنـی که نور را برابر با وجود و حقیقت می‌داند و اگر جایی نور نباشد پس قلمروِ نیسـتی است، و بنابراین از اساس در جهان، وجود ندارد. نور صحنه که تنها منبع روشنایی صحنه در صحنهٔ پایانی است نیز بر چنین نگرشی تأکید می-کند؛ جهان تاریک شـخصیت‌های نمایش، در بسـتری از نور و روشـنایی احاطه شـده که تنها از راه روزنی بر فراز صحنه وارد دنیای شخصیت‌ها می‌شود. چنین فرضی با مدل یونگی نیز که جهان تاریک و شـرِ روان را همچون زندان یا سلولی درون جهانی روشن و متعالی ترسیم می‌کند که رسالت خود، رسیدن به آن از راه کسب خودآگاهی است، مطابقت می‌کند.

ترتیب ورود شـخصیت‌ها در روایت بر اساس مدل یونگ از لایه‌های شخصیت در روانکاوی

بر طبق مدلی که کارل گوسـتاو یونـگ از لایه‌های عمیق در شـخصیت و روان انسـانی ارائه می‌دهد و سـایه که به لایه‌های زیرین تعلق دارد، شـخصیت برای رشد و دستیابی به خودآگاهی باید از لایه‌های پایینی به سـمت بالا استعلا یابد تا به خود برسد. این گذار برای رسیدن به خودآگاهی به سیر و سلوک عرفانی در فرهنگ شرقی و ایرانی شباهت دارد. چنین روندی را در ترتیب ورود شـخصیت‌ها در نمایشنامهٔ نعلبندیان می‌توان به خوبی به ترتیب زیر مشاهده نمود.

خشاگی: پرسونا ← به دنبال قاتل (کسی که او را علی‌رغم سیاست‌بازی و فریبکاری‌اش شناخته و ترور کرده)

شـیگاخ: آنیموس منفی ← به دنبال معشوقه یا آنیمای منفی

آخشـیگ: دانایی و آگاهی (ذهنیـت) ← به دنبال کبوتر (نمـاد آزادی: نعلبندیان آزادی سیاسـی را در گرو آگاهی می‌داند، یا آگاهی اسـت که می‌تواند آزادی را بیابد و آن را بجوید.)

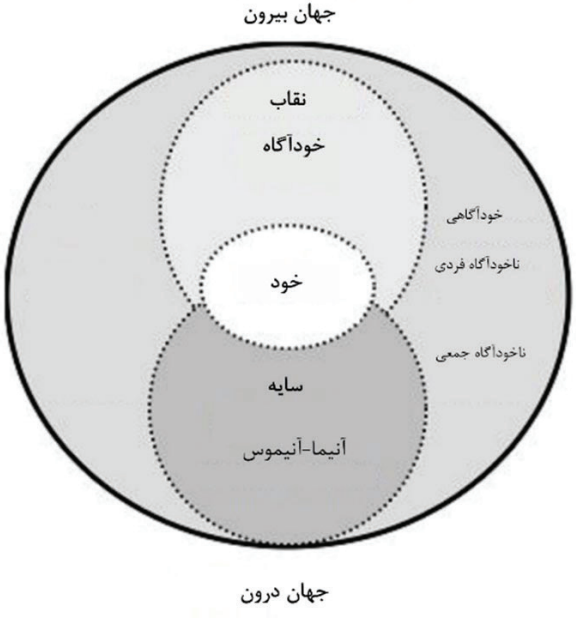
یخشاگ: سایه ( طبقه سرکوب شده) ← به دنبال دزد

یگشخا: آنیمای منفی ← به دنبال مرد محبوب یا آنیموس منفی

گیشاخ-یشاخگ: آنیما و آنیموس مثبت > به دنبال تعهد و آرامش (سـگ نماد وفاداری و مرد خسته از راه طولانی

است)

خگاشی: خود ← به دنبال مراد و استاد خود (فردیت



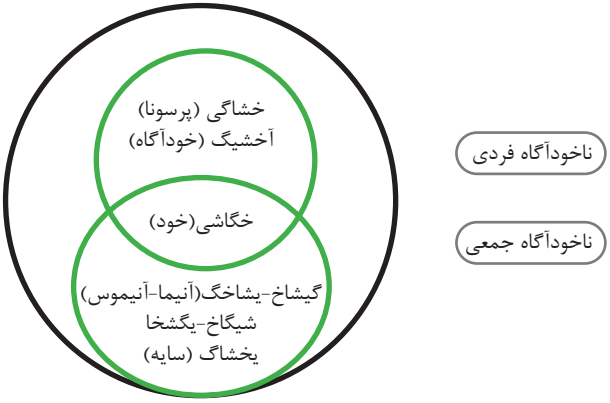

شکل 1. «مدل یونگ از روان در شخصیت»، منبع

http://typeindepth.com/03/2011/psychodynamic-coaching-and-type/.

و انسانیت)

بر اساسِ چنین ترتیبی، الگوی ورود و مرکزیت یافتن شخصیت‌ها در روایت را می‌توان بر الگوی

یونگ از روان و لایه‌های مختلف منطبق کرد. به این ترتیب می‌توان مراحل رشد شخصیت و شکل‌گرفتن لایه‌های مختلف ضمیر ناخودآگاه را مطابق با روایت نمایشنامه نشان داده و پیشروی کنش نمایشی را در هر مرحله معرف دوره‌ای از رشد شخصیت انسانی دانست.انطباق الگوی یونگ از شخصیت با مراحل روایت و ترتیب ورود شخصیت‌ها در نمایشنامه، نشان می‌دهد که جمع شدن پاره‌های مختلف شخصیت نظیر خشاگی و آخشیگ از یک سو و از جهان




شکل2. انطباقِ مراحل روایت و شخصیت های نمایشنامه نعلبندیان با مدل یونگ

بیرون، و پیوستن یخشاگ، شیگاخ، یگشخا، گیشاخ و یشاخگ از دنیای درون شخصیت و ناخودآگاه جمعی، از سوی دیگر، به استعلای درونی شخصیت و تعالی یافتن نفس به خودِ والا منجر گردد. بنابراین پیام ضمنی نمایشنامه می‌تواند این باشد که تجمیع خودآگاهی فردی و ناخودآگاهی جمعی، لازمهٔ رشد درونی شخصیت است.

## تحلیل روایت بر اساس اسطوره اشه و سیمرغ

سیر و سفر شـخصیت‌ها در طول نمایشـنامه به شـکلی نمادین و تمثیلی و بر اساس نام نمایشنامه سفری به اعماق و به درون لایه‌های روان است و بر اساس روانکاوی ژرف‌نگر دارای جهتی عمودی اسـت نـه افقی، و این موضوع ثابـت بودن مکان نمایشـی و عدم نیـاز به تعویض صحنـه را نیز توجیه می‌کنـد. «به‌دلیل جهت‌گیری عمودی روان‌شناسیِ ژرف، این رشته موظف است به افسـردگی و تقلیلِ پدیدارها به ذات «مرگبار» آن‌ها، و به کرانِ آسیب‌شـناختی آن‌هـا بپردازد، جایی که ما آن‌ها را هم به‌عنـوان مخرب مادی و منفی و هم به‌عنوان بنیان حمایتی تجربـه می‌کنیم» (Hillman, 1985: 29). ترتیبِ گذار از لایه‌های مختلف شخصیت در مدل یونگی با ترتیب بازگو شـدنِ روایت گذشته توسـط شـخصیت‌ها مطابقت می‌کند و چنان‌که در اسـطوره‌های زرتشتی آمده اسـت، این سیر و روند می‌تواند بازنمایی سـیر آغازین آفرینش جهان باشد و بنابراین به خوانشـی روایی از چگونگی تولد و خلق جهان و انسان در ذهن انسان شرقی منجر شود.

«خدایان جهـان را در هفت مرحلـه آفریده بودند؛ نخست «آسمان» سـنگی، همچون پوسته‌ای گرد و عظیـم که همه‌چیز را در بر می‌گرفت؛ دوم، در نیمه پایینی این پوسته، آب؛ سوم، خاک، که مانند ظرفی بزرگ و مسـطح بر روی آب قرار داشـت؛ سپس در مرکز زمیـن، یک گیاه واحد، و نزدیـک آن، گاو نر یگانه‌آفرین، و انسـان، به نـام گایو-مارتان، «زندگی فانی»؛ و هفتم، آتش، که هم مرئی و هم نامرئی بود، نیروی حیاتی که به کیهان گرما و حیات می‌بخشید. خورشـید، بخشـی از آفرینش آتش، در بالای سـر بی‌حرکت ایسـتاده بـود و همه چیـز بی‌حرکت و تغییرناپذیر بود» (Boyce, 1984: 10).

با رجوع به ایزد آشا یا اشه در اساطیر زرتشتی می‌توان تفسیری کیهان‌شـناختی بر اساس الگویی ایرانی در متون باسـتانی یافت و بنابر این مشـخص می‌شود که چگونه در جهان ذهنیِ نویسـنده و برطبق جهان اسطوره‌ای او، برهم زدن نظم کیهانی و اهانت به ایزد نخستین، اشا، به هرج و مرج در نظام آخشیجی و نظم عناصر چهارگانه منجر شده و حال برای بازیافتن این نظـم، هماهنگی تمام این عناصر و پیوند دوبارهٔ آنان باید جست‌وجو شود. «بدین ترتیب چرخهٔ هستی به حرکت درآمد و مرگ و بـه دنبال آن زندگی جدید پدیدار شد؛ و خورشید شروع به حرکت در آسمان و تنظیم فصول مطابق با «اشـا» کرد» (Ibid). همین تکرار چرخه ازلی و ابدیِ باززاییِ اسطوره است که در عبادت‌ها، پرستش‌ها و نیایش‌هایی که بر گردِ معبود یا خدایان یـا معابد آنان در آیین‌ها صورت می‌گیرد،

به نمایش درآمده است.

دادخـــواه در بررســـی آرا و انتقـــادات مختلف به اثر نعلبندیان بهعنوان عضوی از جریان روشنفکریِ دارای ایدئولوژیِ چپ‌گرا که بســـیار وام‌دار جریاناتِ فکری اروپای کمونیســـتی بودند، به ماهیت ایرانی آثار او به نقل از امین عظیمی‌تأکید می‌گذارد که باعث می‌شود بتوان اســـاطیر فرهنگی و ناخودآگاه متنیِ متعلق به ذهنیـــت ایرانی را در متون نمایشـــی او به خوبی پی گرفت؛ «او به پژوهشی... اشاره می‌کند و معتقد است: «متن پژوهشـــی... الگوی منطق‌الطیر را داشت و به جای این که تقلید باشد، الگوی عمیق سنتی و کهنی را برداشـــت کرده بود که زاییدهٔ یک فرهنگ بود». او باز هم بر «ایرانی» بودن آثار نعلبندیان تأکید می‌کند و این‌که «نحوهٔ صحنه‌بندی نمایشنامه‌های نعلبندیان نیز منحصربه‌فرد و ایرانی است و کپی‌برداری از متون غربی نیســـت» (دادخـــواه، ۱۳۹۶: ۲۷۶). اســـطورهٔ ســـیمرغ در منطق‌الطیر عطار نیشـــابوری، به نمادی از آگاهـــی و خـــرد جمعی بدل می‌شـــود که به نظر می‌رسد با توجه به گرایشات فکریِ نویسنده، مضمون مورد نظر او بوده اســـت. تمثیل سی پرنده که موفق می‌شـــوند به همراهی یکدیگر مســـیری سلوک‌وار و عارفانه را طی کنند و در نهایت به این کشف و شهود نائل شـــوند که خودآگاهیِ جمعی و بازگشت به خود کلید حل مشکلات آنان است، در شخصیت‌هایی که در طـــول دو پرده نمایش به یکدیگـــر می‌پیوندند تا مقصود خویش را جســـت‌وجو کنند، نمودی فرهنگی و اســـطوره‌ای می‌بخشد تا نویسنده نیز از این طریق، با مخاطبانش به نوعـــی تجربه‌آگاهانه از خرد جمعی دست یازد. اما چنان‌که در شعر عطار آمده سیمرغی که هدف و مقصود جست‌وجوگران است در حقیقت آیینه‌ای است که خودشان را به آنان می‌نمایاند.

هرکه آید خویشتن بیند درو
جان و تن هم جان و تن بیند درو
چون شما سی مرغ اینجا آمدید
سی درین آیینه پیدا آمدید
گر چل و پنجاه مرغ آیید باز
پرده ای از خویش بگشایید باز
گرچه بسیاری به سر گردیده اید
خویش را بینید و خود را دیده اید

(عطار نیشابوری، ۱۳۸۳: ۴۲۷)

وجه اســـطوره‌ای ســـیمرغ و رمز جاودانگـــی او در متـــون کهن همچون شـــاهنامه و اوســـتا نیز همین خودبسندگیِ او در توانایی باززایی و تولد دوبارهٔ او از طریق بازگشت به خود است که هم تمثیلی از عرفان شـــرقی اســـت و هم با الگوی روانی یونگ و تعریف او از خـــودآگاه جمعی مطابقت دارد. از طرفی الگوی چندپاره از شـــخصیت، با ویژگی دیگری از ســـیمرغ

اساطیری مطابقت دارد؛ این‌که از طریق آتش زدن هر یک از پرهای او می‌توان او را فراخواند، به این معنی که وجود چندپارهٔ سیمرغ می‌تواند در مکان‌های متعدد حضور یابد و هر بار با بازیافتن یکپارچگی وجودی خود، به نوعی از نو زاده شود. «پرنده در لحظهٔ وداع پری به زال می‌دهد که در موقع نیاز آن را بسوزاند تا به یاری‌اش بشتابد» (حیدرنیای راد و شعبانلو، ۱۳۹۶: ۵۱). این توانایی زندگی‌بخشی او به‌عنوان قدرت شفابخشی و درمانگری به سیمرغ وجهی انسانی بخشیده که جایگاه او را در میان اساطیر مستقر می‌سازد. «کسی که استخوانی یا پری از این مرغ دلیر با خود داشته باشد هیچ مرد توانایی او را از جای بدر نتواند برد و نتواند کشت» (دوستخواه، ۱۳۶۴: ۴۳۸).

سیمرغ و الههٔ اشه از جهت وجه درمانگری با یکدیگر اشتراک دارند. چنان‌که گفته شده سیمرغ اهورایی در شاهنامه نیز در یکی از سه کارکرد اصلی‌اش، ایزدی است در قامت یک انسان یا به عبارتی بهتر یک پزشک و در تأیید وجه درمانگری او نیز به اعتقادات کهن در اساطیر می‌توان ارجاع داد. «اعتقاد به پزشک بودن این پرنده در اساطیر ایران باستان ریشه دارد. هم‌چنان‌که پیش‌تر گفته شد، آشیان سیمرغ بر فراز درختی است که او را ویسپوبیش یا پزشک همگان خوانند» (حیدرنیای راد و شعبان‌لو، ۱۳۹۶: ۵۴).

در ستایشِ ایزد اشه نیز در چنان که در سرودهای اوستا آمده، یاری‌گرِ پزشکان و درمان‌گران است و بهترینِ پزشکان کَسی است که به یاری اشه درمان کند. «کسی [از پزشکان] به یاری «اَشَه» درمان کند. کسی به یاری دانش درمان کند. کسی با کارد درمان کند. کسی با گیاهان درمان کند. کسی با منثره درمان کند. درمان‌بخش‌ترین پزشکان کسی است که با منثرهٔ ورجاوند درمان کند» (دوستخواه، ۱۳۶۴: ۲۸۸). و در جایی دیگر می‌گوید اَیریَمن ایشیَه که انگرمینیو و جادوان و پریان را براندازد، بزرگ‌ترین منثرهٔ ورجاوند است.

سیمرغ در اسطوره پرنده‌ای است که بر فراز کوه آشیان دارد و پس از هر بار سفر به خانهٔ خود که بر بلندای کوه یا درختی است بازمی‌گردد. این کهن‌الگوی بازگشت را می‌توان همچون یک خرداسطوره (میتم) یا واحد اسطوره‌ای در نگاه اسطوره-کاویِ ژیلبر دوران به حساب آورد. از طرفی سیر و سلوک عارفانه سیمرغ در منطق‌الطیر عطار نیز آن را به اسطوره اورفه در نگاه دوران همانند می‌سازد که ریشه‌ای در عرفان برای آن مفروض می‌گیرد. «افلاطون همان‌طوری‌که ژیلبر دوران نیز اشاره دارد در چندین اثر خود به اورفه و اورفیسم اشاره دارد چرا که مسلک اورفیسم که بر نوعی عرفان و رمزشناسی تأکید دارد با اندیشه افلاطون همانندی داشته و به نوعی این اندیشه را

تغذیـــه می‌کند» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۴۷۲). بنابراین روش اسطوره‌کاوی دوران برای بررسی چنین مضمونی در متن نعلبندیان از جهاتی مناسب به نظر می‌رسد. از طرفی با نگاه دقیق‌تر، موضوع سفر به ژرفای زمین که به‌عنوان تمثیلی از شـــناخت خود و لایه‌های عمیق‌تر و درونی‌تر روان فردی در اسطوره‌کاوی در نمایشنامه به کار رفته اســـت، با اســـطورهٔ اورفه که مورد تحلیل اسطوره‌کاوانهٔ ژیلبر دوران در پایه‌گذاری اغلب نظریات او در این زمینه بوده اســـت، بســـیار نزدیک اســـت و مشابهت‌های فراوان دارد. رابطه میان اسطوره اورفه با متن نعلبندیان را می‌توان در حوزهٔ بینامتنی نیز جای داد و با توجه به این‌که دو متن به دو فرهنگ متفاوت تعلق دارند، متن در حوزه بینامتنیتِ بینافرهنگی نیز قابل تحلیل است. «بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را مورد بررســـی قرار می‌دهد... اما گاهی نیز دو متن از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند... که در این صـــورت آن را بینامتنیت بینافرهنگی می‌گویند» (نامـــور مطلق،۱۳۹۴: ۲۶۰). امـــا در اینجا می‌توان با توجه به مشابهت‌های خُرداســـطوره‌ای میان اسطوره اورفه از نگاه دوران و اسطوره سیمرغ در اندیشهٔ ایرانی به تحلیل روایت نمایشی از منظر اسطوره‌کاوی در این اثر پرداخت.

چنان‌که مشاهده می‌شـــود واحدهای اسطوره‌ای در افســـانه‌ها و روایات مربوط به سیمرغ، بارها در طول این نمایشنامه کوتاه تکرار می‌شود و نویسنده در آثار دیگری نیز مضامین و خُرداســـطوره‌های مشترک با این اسطوره را به کار می‌گیرد. در نمایشنامه «سندلی کنار پنجره بگذاریم و...» نویسنده از زبان پرسنده در منولوگ انتهایی نمایش، مســـتقیماً به فراگیری نور نســـبت با تاریکی اشـــاره می‌کند و بیان می‌کند که نابودی شـــب تنها با نابود کردن روز ممکن است چرا که نور همواره زاینده است و شب از غیاب نور باززاده می‌شود. «به شـــما نصیحت می‌کنم که برای فرار از شب، روز را خراب کنید. [فریاد می‌زند.] روز را خراب کنید! روز را خراب کنید!» (نعلبندیان، ۱۳۴۹: ۶۸). بنابراین زایش از میان نور و آتش و روشنایی نقش‌مایه و مضمونی اســـطوره‌ای و محوری در آثار نویسنده به نظر می‌رسد. چنان‌که در جدول دیده می‌شود، بارها موتیف‌های مرتبط با باززایندگی سیمرغ‌گونه از میان آتـــش و خودآگاهی و نیز در طـــرح اصلی روایت در نمایشنامه تکرار می‌شود.

چنان‌که گفته شـــد مدل تفسیری و روانکاوانه یونگی در توضیح حرکت و ســـیر خطی از ســـطوح پست‌تر روان به سطوح ژرف و اعماق روان که موجب شناخت «خود» و در نتیجه تعالی شخصیت و جهان ادراکی او می‌شود برای فهم مراحل روایت نمایشی در این متن، مؤثر است و نظریه دوران در تفسیر وجوه پنهان و نیز

| جست‌وجو کردن | تشرف | بازگشتن | آتش برافروختن | پرواز کردن |
|---|---|---|---|---|
| جست‌وجوی شخصیت‌ها برای شخصی به نام زامنهوف | ورود کارگردان و کمک کارگردان‌ها به صحنه و جهان نمایشی | بازگشت کارگردان و کمک کارگردانان به خارج از صحنه و جایگاه تماشاگران | مشعل دوازده نفر کمک کارگردان | پراکنده شدنِ شخصیت‌ها در صحنه |
| جست‌وجوی خشاگی برای قاتل خود | ورود خشاگی به جهان زیرین | بازگشت خشاگی به خاطرات گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | آتشِ اسلحه‌ای که به خشاگی شلیک کرده | |
| جست‌وجوی شیگاخ برای معشوقهٔ خود | ورود شیگاخ به جهان زیرین | بازگشت شیگاخ به وقایع گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | | پرواز کردن با خدنگ فرشتگان |
| جست‌وجوی آخشیگ برای کبوتر (آزادی) | ورود آخشیگ به جهان زیرین | بازگشت آخشیگ به وقایع گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | جنگ و آتش انفجارها و مسلسل‌هایی که آخشیگ از آن گریخته | |
| جست‌وجوی یخشاگ برای دزد | ورود یخشاگ به جهان زیرین | بازگشت یخشاگ به وقایع گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | | |
| جست‌وجوی یگشخا برای محبوب خود | ورود یگشخا به جهان زیرین | بازگشت یگشخا به خاطرات گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | | مگسی که به این سو و آن سو می‌پرد |
| جست‌وجوی گیشاخ و یشاخگ برای سگ گمشده | ورود گیشاخ و یشاخگ به جهان زیرین | بازگشت گیشاخ و یشاخگ به خاطرات گذشته برای روایت آنچه پشت سر گذاشته | دنبال کردن خاکستر گرم قافله برای ره سپردن | |
| جست‌وجوی خگاشی برای خود | ورود خگاشی به جهان زیرین | بازگشت خگاشی به روایت تجربیاتِ پیشین خود برای روایت آنچه بر او گذشته | | آمدن خگاشی از فراز امواج بلند |

جدول1.عناصر مشترک در روایت نمایشنامه «پژوهشی ژرف...» و سیمرغ دراساطیر اوستاو شاهنامه (منبع: نگارنده).

شـــر در اسطوره‌های مربوط به رژیم شبانه، کارکردها و نیروهای بازدارندۀ آن از رسیدن به مقصود متعالی و خیر، یاری‌دهنده اســـت؛ اما توضیح باززایندگی و آفرینشگری اسطوره، که در هر تکرار و چرخه، چون یـــک روزنه امید، می‌تواند انســـان گرفتـــار پوچی و سرگشتگی را، نجات بخشد و با رجوع به اسطوره‌های پیشینی آن را ممکن و محقق نماید، تنها با بازگشت به اســـطوره‌های فرهنگی شـــرق و به‌طـــور خاص، ایران، چنان‌که در متون باســـتانی آمده، می‌تواند به کامل‌ترین شکل، کارکردِ فرهنگی متن نعلبندیان را تفسیر و تبیین نموده و آن را روشن سازد.

## نتیجه

نعلبندیان در «پژوهشی ژرف» از چارچـــوب کیهان‌شناســـی ایرانی اســـتفاده می‌کنـــد تا استدلال کند که انسانیت جامعه-ای که در عقلانیت متکبرانه خود، به آخشیج‌های مقدس جهان (خاک، آب، آتش، باد) بی‌حرمتی می‌کند، ناخواسته نیروهای اولیه آشـــوب (آخشـــیج یا آخشـــه) را در ناخودآگاه جمعی رها می‌ســـازد. این هیـــولای بیرونی، نمادی کامل برای‌ســـایه یونگِ‌درونی و منسجم نشده است. فوران آن، که از منظـــر ژیلبردوران نیز باعنوان رژیم شـــبانه‌درک می‌شـــود، که نه به فردیت، بلکه به یک پس‌روی هراســـناک و به تاریکی بلعندۀ رژیم شبانه می‌انجامد. «پژوهش ژرف» در نهایت کاوشی مرگبار در پرتگاه درون روان انسان است، پرتگاهی که توسط مار کهن، آخشه، محافظت می‌شود.

به نظر می‌رسد چنین روایتی از ناکامی‌و عقیم ماندن تلاش نیروهای هستی‌بخش جهان و عناصر بنیادین در آفرینش جهان هستی و موجودات، و تداوم اسارت همیشـــگی این نیروها در جهان تاریـــکِ محصور و جدا افتاده از روشـــنایی، نشـــان دهنـــدۀ ضعف‌های درونی نویســـنده در مواجهه با تلخی‌ها و ناآرامی‌های جهان اجتماعی دورۀ پیش از انقلاب اســـت. از طرفی جهت-گیری فکـــری چپ‌گرایانۀ نعلبندیان می‌تواند عامـــل مهمـــی‌در غلبۀ حـــس ناامیـــدی رومانتیک شـــخصیت‌هایی باشـــد که او در جهانِ نمایشی خلق می‌کنـــد؛ و همچنین دلیلی بر دور باطلی باشـــد که روایت نمایشـــی آن را به شکلی بازی‌گونه و کودکانه ترسیم می‌کند. گویی نویسنده جامعۀ پیرامون خود را همچون کودکی تصور می‌کند که تلاش‌های مختلف او برای درک واقعیت پیرامون و رشـــد شخصیتی‌اش محتوم به شکست باقی مانده است.

روایت نعلبندیان از مراحل مختلف شکل‌گیری جهان آفرینش (و یا به تعبیرِ دیگر رســـتاخیز و تولد دوبارۀ

جهان) می‌تواند انعکاسی باشد از آنچه نویسنده در ارتباط با خود و مراحل شکل‌گیری شخصیت و خودآگاهی خود در ذهن تصویر می‌کند. بنابراین تلاش‌های شخصیت‌ها نمودی از تلاش نویسنده برای رهایی از تاریکی دنیای درون و رسیدن به تعادل با جهان بیرون و نظام آفرینش و نظم کیهانی است. چنان‌که در صحنه‌پردازی نمایش نیز، گویی حفره و یا سلولی تاریک در احاطهٔ نور واقع شده، دنیای درون نیز در نگاه نویسنده، تنها از راه رسیدن به تعادل با نظام کیهانی احاطه‌گر او، امکان تحقق پیدا می‌کند.

در پاسخ به پرسش نخست تحقیق می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که تطبیق روایت نمایشنامه نعلبندیان با الگوی روان‌شناختی شخصیت یونگ همچنین نشان می‌دهد جهان‌بینی مبتنی بر اسطوره‌شناسی و عرفان اسلامی‌و شرقی در متون ادبی نمایشی ایران، نوعی استعلای درونی را دنبال می‌کند؛ در چنین نگرشی خودآگاهی فردی الزاماً هدف نیست، بلکه همراهی آن با ناخودآگاه جمعیِ رشدیافته است که می‌تواند تعالی درونی و عمیق فردی را در ناخودآگاهِاو موجب شود. بنابراین درمان جامعه‌ای منفعل با بازگشت به اساطیر غنی و کهن ایرانی، در زمانه‌ای پسین‌تر نیز می‌تواند همراه با نگرشی خودآگاهانه، رشد و استعلای درون‌فردی را برای اعضای همان جامعه و روح و روان فرد فرد ایشان و فرزندانشان به ارمغان آورد.

یافته‌های جدول یک در تحلیل‌ها نشان می‌دهد مطابقت میتِم‌ها و خُرداسطوره‌های روایت نمایشنامهٔ نعلبندیان، بیان‌کنندهٔ رابطه‌ای بینامتنی از نوع بینامتنیت بینافرهنگی میان اسطورهٔ اورفه و نمایشنامهٔ نعلبندیان است که می‌تواند آن را به موضوع اسطوره‌کاوی انسان‌شناسانه بر مبنای نظریات ژیلبر دوران و همچنین قابل تحلیل از منظر نظریات روانکاوانهٔ یونگی سازد. اما چنان‌که نتایج تحلیل‌ها نشان داد، برای ارزیابی بهتر اثر نعلبندیان، استفاده از مبانی اسطوره‌ای و کهن-الگوهای آخشیجی، می‌تواند در شناخت بهتر این اثر نمایشی نویسنده بسیار مؤثر باشد و در مطالعهٔ دیگر آثار او و دیگر نویسندگان آثار نمایشی در ایران نیز نوعی روش اسطوره‌کاوی مبتنی بر کهن‌الگوهای آخشیجی به کار گرفته شود و اثربخشی آن آزموده شود.

همچنین در پاسخ به دو پرسش اصلی دوم تحقیق می‌توان چنین بیان نمود که از مقایسه دو نگاه اسطوره از منظر شرق و غرب به متن نمایشنامهٔ نعلبندیان، هر چند در مقیاسی کوچک و نمونه‌وار، اما به نحوی قابل تعمیم، نتیجه می‌شود که در تفسیر متون فرهنگی و ادبی ایران، و به‌طور خاص آثار نمایشی، استفاده از نظریات و الگوهای تحلیلی مطالعات ادبی غرب، نظیر اسطوره‌کاوی به خوبی می‌تواند مؤثر واقع شود و در صورتی‌که این روش با نگاه به اساطیر و

کهن-الگوهای فرهنگی ایران همراه شود می‌تواند به ابزاری کاملاً مؤثر برای تبیین و معرفی آثار نمایشی شاخص ایران در سطحی جهانی، تبدیل شود.

در پایان یافته‌ها و نتایج مطالعهٔ اسطوره‌کاوانهٔ اثر نعلبندیان در جمع‌بندی نهایی نشان می‌دهد روش اسطوره‌کاوی مبتنی بر نظریات یونگ می‌تواند با بهره‌گیری از الگوی کلی شخصیت و بخش‌های مختلف روان نظیر خود، نقاب و آنیما و آنیموس، در تحلیل آثار نمایشی ایران نیز مؤثر واقع شود؛ مشروط بر اینکه بر اسطوره‌شناسی ایزدان و کهن‌الگوهای فرهنگی ایران پی‌ریزی شود و چنان‌که در مطالعات و پژوهش‌های پیشین نیز صورت گرفته چنین جهت‌گیری‌ای به خوبی در چنین مطالعه‌ای توجیه‌پذیر است و می‌تواند روشن‌گر ابعاد فرهنگی و بینافرهنگی و نیز جامعه‌شناختی این آثار باشد. از این رو می‌تواند برای شناخت و فهم هرچه بهتر این متون و نیز فراهم نمودن امکان اجرای آن در بسترهای فرهنگی مختلف نیز مفید واقع شود، و امکان معرفی و حضور هرچه بیشتر آن‌ها در عرصه‌های جهانی را نیز فراهم می‌سازد.

## منابع


حیدرنیای‌راد، زهره و شعبان‌لو، علی‌رضا (۱۳۹۶). «تحلیل اسطورهٔ سیمرغ در شاهنامهٔ فردوسی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ۸ (۱)، ۴۷-۷۰.

دادخواه، مریم (۱۳۹۶). «ناخودآگاه متنی و بازتاب ایدئولوژی در ادبیات نمایشی ایران»، پایان‌نامه مقطع دکترا، رشته مطالعات تئاتر، گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

دوستخواه، جلیل (۱۳۶۴). اوستا، تهران: نشر مروارید.

عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۳). منطق‌الطیر، تصحیح و تعلیق و مقدمه‌نویسی محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). درآمدی بر اسطوره‌شناسی؛ نظریه‌ها و کاربردها، تهران: نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه‌ها و کاربردها، تهران: نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۹). تراروایت؛ روابط بیش‌متنیِ روایت‌ها، تهران: نشر سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۴۰۳). بیش‌متنیت، نظریه برگرفتگی‌های میان‌متنی، تهران: نشر سخن.

نعلبندیان، عباس (۱۳۴۷). «پژوهشی ژرف و سترگ و نو، در سنگ‌واره‌های دوره بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم فرقی نمی-کند»، دومین ضمیمه تلاش، شماره چهاردهم-ادبیات روز.

نعلبندیان، عباس (۱۳۴۹). سندلی کنار پنجره بگذاریم و بنشینیم و به شب دراز تاریک خاموش سرد بیابان نگاه کنیم، تهران: ناشر تلویزیون ملی ایران (کارگاه نمایش).

نیک‌هوش، پویا (۱۴۰۱). پیام‌کاوی آخشیجی، تهران: نشر مهری.

وکیلی، شروین (۱۳۹۵). اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، تهران: نشر شورآفرین.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). انسان و نمادهایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: نشر جامی.

Boyce, Mary (1984). Textual Sources for The Study Of Zoroastrianism, Chicago: The University of Chicago Press.
Durand, Gilbert (1999). The Anthropological Structures of the Imaginary, Translated by Margaret Sankey & Judith Hatten, Brisban: Boombana Pub.
Durand, G. (1962). “Les catégories de l’irrationnel, prélude à l’anthropologie”, Esprit (1940-), 302 (1), pp. 71–85. http://www.jstor.org/stable/24255667
Durand, G. (1981). “Le social et le mythique Pour une topique sociologique”, Cahiers Internationaux de Sociologie, 71, pp. 289–307. http://www.jstor.org/stable/40689960
Hillman, James (1985). Re-Visioning Psychology, Dallas, Texas: Spring pub.
Jung, C. G. (1970). The Collected Works of C.G. Jung, Vol. 9 (Part 2): Aion: Researches into the Phenomenology of the Self, Princeton University Press.
Jung, C. G. (1977). ” The History And Psychology Of A Natural Symbol” in The Collected Works of C.G. Jung, Vol. 11: Psychology and Religion, Princeton University Press.

# روایت‌شناسی تطبیقی بازنمایی زن به مثابه کهن‌الگوی اسطوره‌ای در سینمای موج نو ایران و رمان‌های دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰

**مهدی نوری مقدم**
دکترای پژوهش هنر دانشگاه آزاد اسلامی‌واحد علوم و تحقیقات
Mahdy 1349@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۲/۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۷/۱۰

این پژوهش با رویکردی تطبیقی به تحلیل روایت‌شناختی بازنمایی زن در سینمای موج نو ایران و ادبیات داستانی دهۀ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ می‌پردازد. هدف اصلی، بررسی چگونگی تبدیل شخصیت زن به کهن‌الگوهای اسطوره‌ای و تحلیل وجوه اشتراک و افتراق این بازنمایی‌ها در دو رسانۀ متفاوت است. روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی و بر پایۀ نظریه‌های «اسطوره‌شناسی فمینیستی» (هِلِن سیکسو، ژولیا کریستوا) و «روایت‌شناسی تطبیقی» (ژرار ژنت) است. داده‌ها شامل فیلم‌های شاخص موج نو، مانند گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸) و قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸) و رمان‌های سووشون (سیمین دانشور، ۱۳۴۸) و توپ (غلامحسین ساعدی، ۱۳۴۸) است. یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو رسانه از کهن‌الگوهای اسطوره‌ای (از جمله «مادر-قربانی»، «زن-ناجی» و «زن-وسوسه‌گر») بهره می‌گیرند، اما در بسترهای متفاوت اجتماعی و هنری، این کهن‌الگوها را بازتفسیر می‌کنند. در حالی‌که سینمای موج نو، با وجود نوآوری‌های فرمی، غالباً به بازنمایی‌های سنتی و دوگانه‌های تقلیل‌یافته زن متکی است، ادبیات داستانی دهۀ ۴۰-۵۰ فرصت بیشتری برای خلق شخصیت‌های زن کنشگر و چندلایه فراهم کرده است. این نتایج نشان می‌دهد که بازنمایی زن در این دوره نه بازتولید صرف اسطوره‌های کلاسیک، بلکه واکنشی به گفتمان اجتماعی و فرهنگی زمانه بوده است.

**کلیدواژه‌ها:**
روایت‌شناسی تطبیقی، کهن‌الگوی اسطوره‌ای، اسطوره‌شناسی فمینیستی، سینمای موج نو ایران، ادبیات داستانی دهۀ ۴۰ و ۵۰، بازنمایی زن.

## مقدمه

بازنمایی زن در ادبیات و سینما، به‌ویژه در بستر جوامع در حال گذار، نه‌تنها یک موضوع هنری یا زیبایی‌شناختی، بلکه یک پرسش عمیق اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک است. در تاریخ معاصر ایران، دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ به‌عنوان دوره‌ای مملو از دگرگونی‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی، شاهد شکل‌گیری جریان‌های تازه در هنر و ادبیات بوده است که به بازتعریف نقش زن در جامعه پرداختند (آشوری، ۱۳۸۰؛ Dabashi,2001 ). سینمای موج نو ایران و ادبیات داستانی این دهه‌ها، دو عرصهٔ مهم بازنمایی و گفتمان‌سازی دربارهٔ زن را شکل دادند. هر دو رسانه با بهره‌گیری از زبان استعاری، نمادین و اسطوره‌ای، تصاویری پیچیده و گاه متناقض از زنان خلق کردند.

دههٔ ۱۳۴۰ در ایران با اصلاحات ارضی، گسترش شهرنشینی و تغییرات فرهنگی ناشی از مدرنیزاسیون همراه بود. این تحولات، نظام سنتی نقش‌های جنسیتی را به چالش کشید، اما هم‌زمان نوعی بازگشت به الگوهای فرهنگی-اسطوره‌ای را نیز برانگیخت. در این دوران، زنان بیش از گذشته وارد عرصهٔ عمومی‌شدند، اما در هنر و ادبیات، اغلب در قالب‌های کهن‌الگویی (گاه قربانی و گاه ناجی) بازنمایی می‌شدند (Milani,1992؛ طباطبایی، ۱۳۹۲). این پدیده، پرسش‌هایی بنیادین درباره‌ی نسبت بین «بازآفرینی اسطوره» و «بازنمایی زن مدرن» ایجاد می‌کند.

اسطوره، به‌عنوان شکلی بنیادین از روایت، همواره در بازنمایی زنان نقش کلیدی داشته است. از «سودابه» در شاهنامه تا «پنه‌لوپه» در اودیسه، زنان در ادبیات اسطوره‌ای جهانی یا به‌عنوان مظهر پاکی و فداکاری و یا به‌عنوان عامل اغوا و خطر بازنمایی شده‌اند (Campbell,1949؛ الیاده، ۱۳۸۶) در سینما و ادبیات معاصر ایران نیز این دوگانه به شکل‌های جدیدی بازتولید یا بازتفسیر شده است. سینمای موج نو، با گرایش به رئالیسم اجتماعی و استفاده از نمادپردازی و ادبیات داستانی دهه‌های ۴۰-۵۰، با تلفیق سنت‌های روایی و نوآوری‌های فرمی، زمینه‌ی تازه‌ای برای بازتعریف این کهن‌الگوها فراهم آوردند (Naficy,2011؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰).

اگرچه پژوهش‌های متعددی به بررسی نقش زن در سینمای موج نو یا ادبیات داستانی پرداخته‌اند (مثلاً: میلانی، ۱۳۷۸؛ Shohat, 2006,) اما مطالعات تطبیقی میان این دو رسانه، به‌ویژه از منظر روایت‌شناسی تطبیقی و اسطوره‌شناسی فمینیستی، بسیار محدود است. بررسی تطبیقی این دو حوزه، نه‌تنها شباهت‌ها و تفاوت‌های بازنمایی زن را

آشـکار می‌کنـد، بلکـه نشـان می‌دهـد چگونـه رسـانه‌های مختلـف بـا اسـتفاده از ابزارهـای بیانـی ویـژۀ خـود، بـه بازتولیـد یـا نقـد الگوهـای اسـطوره‌ای می‌پردازنـد. ایـن امـر، به‌ویـژه در بسـتر ایـران دهه‌هـای ۴۰-۵۰، می‌توانـد فهـم مـا را از رابطـۀ میـان هنـر، اسـطوره و جنسـیت تعمیـق بخشـد.

هـدف اصلـی ایـن پژوهـش، تحلیـل تطبیقـی بازنمایـی زن به‌مثابـه کهن‌الگـوی اسـطوره‌ای در سـینمای مـوج نـو ایـران و ادبیـات داسـتانی دهه‌هـای ۴۰-۵۰ اسـت. پرسـش‌های اصلـی عبارت‌انـد از:

۱. چـه کهن‌الگوهـای زنانـه‌ای در ایـن آثـار بازنمایـی می‌شـوند و چگونـه؟

۲. شـباهت‌ها و تفاوت‌هـای ایـن بازنمایی‌هـا در دو رسـانه چیسـت؟

۳. چـه رابطـه‌ای میان گفتمـان اجتماعی-سیاسـی زمانـه و بازنمایـی زن در ایـن آثـار وجـود دارد؟

ایـن مقالـه، پـس از بررسـی پیشـینۀ پژوهـش، چارچـوب نظـری و مفهومـی، روش‌شناسـی، تحلیـل داده‌هـا، بحـث و نتیجه‌گیـری می‌پـردازد. در تحلیـل، نمونه‌هـای شـاخصی چـون «زری» در سووشـون و «فاطـی» در قیصـر بـا توجـه بـه بسـتر فرهنگـی و روایـی خـود بررسـی و مقایسـه خواهنـد شـد.

## پیشینۀ پژوهش

**۱. پیشـینۀ نظـری:** اسـطوره، کهن‌الگـو و جنسـیت

مطالعـۀ بازنمایـی زن در آثـار ادبـی و سـینمایی، بـدون توجـه بـه مبانـی نظـری اسطوره‌شناسـی و کهن‌الگـو شناسـی، ناقـص خواهـد بـود. مفهـوم «کهن‌الگـو» نخسـتین بـار در آثـار کارل گوسـتاو یونـگ به‌عنـوان الگوهـای جهانـی و تکرارشـونده در ناخـودآگاه جمعـی مطرح شـد (Jung,1959 ) یونـگ، کهن‌الگوهایـی چـون «مـادر»، «پیـر دانـا»، «قهرمـان» و «سـایه» را شناسـایی کـرد و معتقـد بـود ایـن الگوهـا در همـۀ فرهنگ‌هـا، بـا شـکل‌ها و روایت‌هـای مختلـف، بازتولیـد می‌شـوند. در ایـن میـان، کهن‌الگـوی زنانـه اغلـب در دو قطـب متضـاد «مادر-حامـی» و «زن اغواگر-ویرانگـر» تجسـم یافتـه اسـت. (Neumann,1955)

در مطالعـات معاصـر، منتقـدان فمینیسـت بـا نقـد نـگاه مردسـالارانه بـه کهن‌الگوهـا، بـر بازتعریـف آن‌هـا از منظـر تجربـه و روایـت زنانـه تأکیـد کرده‌انـد. ژولیـا کریسـتوا (Kristeva,1980) مفهـوم «زنانگـی به‌مثابـه برهـم زننـدۀ نظـام نشـانه‌ای» را مطـرح می‌کنـد و هلـن سیکسـو (Cixous,1975) بـا نظریـۀ «نوشـتار زنانـه» بـر خلـق زبـان و روایتـی متفـاوت بـرای بازنمایـی

زنـان پافشـاری دارد. ایـن چارچوب‌هـا، در تحلیـل بازنمایـی زنـان در آثـار هنـری ایـران نیـز کاربـرد دارنـد (میلانـی، ۱۳۷۸).

## ۲. پیشـینهٔ پژوهـش در حـوزهٔ ادبیـات داسـتانی دهه‌هـای ۱۳۴۰–۱۳۵۰ ایـران

دهه‌هـای ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، نقطـه عطفـی در ادبیـات داسـتانی ایـران محسـوب می‌شـوند. آثـار نویسـندگانی چـون سـیمین دانشـور، غلامحسـین سـاعدی، احمـد محمـود و هوشـنگ گلشـیری، بـا رویکـردی نـو بـه فـرم و محتـوا، جایـگاه تـازه‌ای بـرای شـخصیت‌های زن خلـق کردنـد. پژوهش‌هـای موجـود، گاه بـه تحلیـل جایـگاه زن در آثـار یـک نویسـنده خـاص پرداخته‌انـد. بـرای مثـال، آذر نفیسـی (Nafisi,1994) و میلانـی (Milani,1992) در آثـار خـود بـر نقـش «زری» در سووشـون به‌عنـوان نمونـه‌ای از زن کنشـگر اجتماعـی در بسـتر رویدادهـای سیاسـی تأکیـد کرده‌انـد. همچنیـن، برخـی پژوهش‌هـا بـه تحلیـل بازنمایـی زنـان در ادبیـات مـدرن ایـران پرداختـه و نشـان داده‌انـد کـه زنـان اغلـب در موقعیت‌هـای قربانـی، منفعـل یـا تابـع روایـت مردانـه قـرار می‌گیرنـد (طباطبایـی، ۱۳۹۲؛ همایونـی، ۱۳۸۴). بااین‌حـال، سووشـون نمونـه‌ای اسـت کـه ایـن الگـو را تـا حـدی می‌شـکند و زن را به‌عنـوان عامـل تغییـر اجتماعـی معرفـی می‌کنـد.

## ۳. پیشـینهٔ پژوهـش در حـوزهٔ سـینمای مـوج نـو ایـران

سـینمای مـوج نـو ایـران (دهـهٔ ۱۳۴۸ تـا اواسـط ۱۳۵۰)، بـا تأثیـر از نئورئالیسـم ایتالیـا و سـینمای هنـری فرانسـه، بـه بازنمایـی واقعیت‌هـای اجتماعـی و نقـد سـاختارهای سـنتی و مـدرن پـرداخ (Naficy,2011). در ایـن سـینما، زن حضـوری چشـمگیر ولـی اغلـب محـدود بـه نقش‌هـای کهن‌الگویـی دارد. پژوهش‌هـای آکادمیـک (میلانـی،۱۳۷۸ ;Shohat,2006 ) نشـان داده‌انـد کـه فیلم‌هایـی چـون قیصـر (کیمیایـی، ۱۳۴۸) و گاو (مهرجویـی، ۱۳۴۸) هرچنـد بـه نقـد مناسـبات اجتماعـی می‌پردازنـد، امـا زنـان در آن‌هـا بیشـتر به‌عنـوان انگیـزه یـا بسـتر تحـول شـخصیت مـردان عمـل می‌کننـد تـا به‌عنـوان شـخصیت‌های مسـتقل و کنشـگر. برخـی پژوهشـگران (مثـل رحیمـی، ۱۳۹۵) معتقدنـد کـه بازنمایـی زن در ایـن آثـار، بازتابـی از دوگانـهٔ «زنِ قربانـی» و «زنِ اغواگـر» در سـنت اسـطوره‌ای ایـران اسـت. بـرای مثـال، در قیصـر، «فاطـی» قربانـی خشـونت جنسـی اسـت و غیبـت او پـس از مـرگ، موتـور محـرک روایـت را بـه کار می‌انـدازد، بی‌آنکـه امـکان بازگویـی روایـت از منظـر خـودش فراهـم شـود.

## ۴. خلأهای موجود در پژوهش‌ها

اگرچه هر یک از حوزه‌های فوق به‌طور مستقل مطالعه شده‌اند، پژوهش‌های تطبیقی میان سینمای موج نو و ادبیات داستانی دهه‌های ۴۰-۵۰، به‌ویژه با تمرکز بر بازنمایی زن به‌مثابه کهن‌الگو، بسیار محدود است. اغلب این مطالعات یا به تحلیل زیبایی‌شناسی آثار پرداخته‌اند یا به بررسی اجتماعی آن‌ها و کمتر به پیوند روایت‌شناسی تطبیقی و اسطوره‌شناسی فمینیستی در تحلیل هم‌زمان این دو رسانه توجه شده است. این پژوهش می‌کوشد این شکاف را پر کند.

## چارچوب نظری و مفهومی

### ۱. کهن‌الگو[1]

مفهوم «کهن‌الگو» ریشه در مطالعات روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ دارد. یونگ (2002/1959) کهن‌الگو را «تصاویری ابتدایی و جهانی» می‌داند که در ناخودآگاه جمعی همهٔ انسان‌ها حضور دارند و در طول تاریخ و فرهنگ‌های مختلف، از طریق اسطوره‌ها، آیین‌ها، ادبیات و هنر، بازتولید می‌شوند. از نگاه یونگ، کهن‌الگوها صرفاً طرح‌های اولیه نیستند، بلکه چارچوب‌هایی معنایی هستند که تجربه‌ی انسانی را شکل می‌دهند. برای مثال، کهن‌الگوی «مادر» می‌تواند در روایت‌های مختلف، هم به شکل مادر حامی‌و ایثارگر (مانند دیمیتر[2]) در اسطورهٔ یونانی یا فرنگیس در شاهنامه و هم مادر ویرانگر و بلعنده (مانند مدئا[3]) تجسم یابد (Neumann,1955).

در این پژوهش، کهن‌الگو به‌عنوان یک «الگوی روایی-معنایی تکرارشونده» در دو رسانهٔ ادبیات و سینما تعریف می‌شود که هم در سطح ساختار روایت (Plot Structure) و هم در سطح گونه‌شناسی شخصیت (Character Typology) عمل می‌کند. تمرکز ما به‌طور خاص بر کهن‌الگوهای زنانه است که در سنت اسطوره‌ای و روایی ایران و جهان، اغلب به دو قطب تقلیل‌یافته تقسیم می‌شوند:

- **زن مقدس و حامی:** مانند «زری» در سووشون که همسر و مادر است، اما در عین حال نقش کنشگر سیاسی-اجتماعی دارد.
- **زن خطرناک و اغواگر**[4]: همانند زنان جادوگر یا وسوسه‌گر در اساطیر و نمونه‌هایی که در برخی فیلم‌های موج نو حضور دارند.

1 Archetype
2 . Demeter
3 . Medea
4 Temptress/Destroyer

## ۲. روایت‌شناسی تطبیقی

روایت‌شناسی تطبیقی شاخه‌ای از مطالعات روایت است که با هدف مقایسه ساختارها، عناصر و کارکردهای روایت در دو یا چند رسانه، ژانر یا فرهنگ متفاوت شکل گرفته است (Bal,2009 ؛Genette,1980).

ژرار ژنت با نظریه‌ی «زمان، وجه و حالت» (Time, Mood, Voice) ابزار مهمی‌برای تحلیل ساختار روایت ارائه کرده که در این پژوهش به کار گرفته می‌شود. روایت‌شناسی تطبیقی این امکان را می‌دهد که:

۱. ساختار روایی فیلم و رمان مقایسه شود (مثلاً ترتیب و چینش رویدادها).

۲. جایگاه شخصیت زن در محوریت یا حاشیه روایت سنجیده شود.

۳. زاویهٔ دید و کانونی‌سازی[1] تحلیل شود تا مشخص گردد روایت از نگاه چه کسی بازگو می‌شود و آیا زن حق روایت دارد یا خیر.

در این پژوهش، روایت‌شناسی تطبیقی ابزاری است برای کشف این‌که چگونه کهن‌الگوهای زنانه در دو رسانهٔ متفاوت شکل می‌گیرند و چه تفاوت‌هایی در بازنمایی آن‌ها وجود دارد.

## ۳. اسطوره‌شناسی فمینیستی

اسطوره‌شناسی فمینیستی شاخه‌ای بین‌رشته‌ای است که با ترکیب مطالعات اسطوره و نقد فمینیستی، به بازخوانی و بازتفسیر روایت‌های اسطوره‌ای از منظر زنان می‌پردازد. این رویکرد با کارهای پژوهشگرانی چون هلن سیکسو و ژولیا کریستوا شناخته می‌شود و بر این باور است که روایت‌های اسطوره‌ای غالباً در بستری مردسالارانه شکل گرفته‌اند و تصویر زن را محدود، تقلیل یا کلیشه‌ای کرده‌اند.

مطالعات اسطوره‌شناسی فمینیستی می‌کوشند:

- صدای خاموش زنان را در متون و روایت‌ها آشکار کنند.
- کهن‌الگوهای زنانه را از منظر تجربه‌ی زنانه بازتعریف کنند.
- بازآفرینی روایت را به‌گونه‌ای انجام دهند که زن سوژه‌ی روایت باشد، نه صرفاً ابژهٔ آن.

در این مقاله، اسطوره‌شناسی فمینیستی چارچوب تحلیلی مکمل روایت‌شناسی تطبیقی است؛ به این معنا که نه‌تنها ساختار روایت مقایسه می‌شود، بلکه بار معنایی، ایدئولوژیک و جنسیتی کهن‌الگوها نیز بررسی می‌گردد.

## ۴. پیوند مفاهیم در تحلیل

با ترکیب این سه رویکرد:

- کهن‌الگو، چارچوب معنایی و تیپولوژیک شخصیت‌ها را مشخص می‌کند.
- روایت‌شناسی تطبیقی، ابزار تحلیل ساختار و جایگاه این شخصیت‌ها را در دو رسانه می‌دهد.
- اسطوره‌شناسی فمینیستی، نقد ایدئولوژیک و

1 . Focalization

جنسیتی این بازنمایی‌ها را ممکن می‌سازد. به این ترتیب، تحلیل داده‌ها نه‌تنها بر شباهت‌ها و تفاوت‌های صوری روایت‌ها، بلکه بر دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی آن‌ها نیز متمرکز خواهد بود.

## روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و در چارچوب تحلیل روایت تطبیقی انجام شده است. رویکرد کیفی به پژوهشگر اجازه می‌دهد که به‌جای تمرکز صرف بر کمیت یا بسامد عناصر، به معنای نهفته، ساختار روایی و زمینه‌های اجتماعی-فرهنگی شکل‌گیری روایت‌ها بپردازد (Denzin & Lincoln,2018). انتخاب روایت‌شناسی تطبیقی نیز به دلیل امکان بررسی و مقایسهٔ دقیق دو رسانهٔ متفاوت (سینما و رمان ) صورت گرفته است.
از آنجا که هدف اصلی پژوهش، بررسی نحوهٔ بازنمایی کهن‌الگوهای زنانه و دلالت‌های اسطوره‌ای-فمینیستی آن‌هاست، تحلیل‌ها در سه سطح انجام می‌شوند:
-ساختاری: بررسی ترتیب رویدادها، زاویه‌ی دید، کانونی‌سازی و نقش شخصیت‌ها بر اساس مدل ژنت (Genette, 1980).
-مفهومی: شناسایی کهن‌الگوهای زنانه بر مبنای الگوهای یونگ (2002/Jung,1959) و نیومن (Neumann,1955).
-انتقادی-ایدئولوژیک: تحلیل بازنمایی زن با رویکرد اسطوره‌شناسی فمینیستی (Cixous,1975;Kristeva,1980).

### جامعه و نمونهٔ پژوهش

جامعهٔ پژوهش شامل کلیهٔ فیلم‌های سینمایی موج نو ایران (۱۳۴۸ تا ۱۳۵۷) و رمان‌های شاخص ادبیات دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی است که زن نقش محوری یا نمادین در آن‌ها دارد. وبا استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند آثاری انتخاب شدند که از نظر منتقدان و پژوهشگران، نمایندهٔ شاخص جریان موج نو یا ادبیات متعهد اجتماعی باشند. و شخصیت زن درآنها نقش روایی برجسته یا بار نمادین کهن‌الگویی داشته باشند و در نهایت در دورهٔ زمانی مشابه تولید شده باشند تا شرایط تاریخی-اجتماعی قابل مقایسه باشد.
نمونه نهایی شامل: فیلم‌های گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)، قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، دایرهٔ مینا (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۳) و تنگسیر (امیر نادری، ۱۳۵۲). و رمان‌های سووشون (سیمین دانشور، ۱۳۴۸)، توپ

(غلامحسین ساعدی، ۱۳۴۸)، همسایه‌ها (احمد محمود، ۱۳۵۳) و شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری، ۱۳۴۸).

**۳. ابزار و تکنیک‌های گردآوری داده‌ها**

گردآوری داده‌ها از طریق مطالعه اسنادی (بررسی کتاب‌ها، مقالات علمی، نقدها و گفت‌وگوها با کارگردانان و نویسندگان آثار منتخب) و مشاهده و تحلیل متون( شامل فیلم‌ها و رمان‌های مورد توجه) انجام شده است.

روش تحلیل، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد روایت‌شناسی تطبیقی است. این روش در چهار مرحله انجام شده است:

-توصیف: بازنویسی خلاصه داستان هر اثر و شناسایی شخصیت‌های اصلی زن.

-طبقه‌بندی کهن‌الگوها: تعیین نوع کهن‌الگوی هر شخصیت بر اساس چارچوب نظری یونگ و اسطوره‌شناسی فمینیستی.

- مقایسه بین‌رسانه‌ای: بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌ها میان فیلم‌ها و رمان‌ها در بازنمایی کهن‌الگوهای زن.

تحلیل انتقادی: تفسیر یافته‌ها با توجه به بستر اجتماعی-فرهنگی ایران دهه ۴۰ و ۵۰ و جایگاه گفتمان‌های مردسالار یا فمینیستی در آن.

## یافته‌ها و تحلیل داده‌ها

### ۱. تحلیل درون رسانه‌ای

### الف) سینمای موج نو ایران

**-فیلم گاو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۸)**

فیلم گاو بر اساس داستانی از غلامحسین ساعدی ساخته شده و روایتی تمثیلی از بحران هویت و وابستگی‌های اقتصادی-فرهنگی جامعه روستایی ایران در دهۀ ۱۳۴۰ است. شخصیت‌های زن در این فیلم عمدتاً در حاشیه روایت قرار دارند، اما همین جایگاه حاشیه‌ای، حامل دلالت‌های کهن‌الگویی مهمی‌است. زن روستایی در گاو، در مقام «مادر-نگهبان»[1] ظاهر می‌شود: او مسئول مراقبت از گاو و حفظ انسجام خانواده است، اما قدرت تصمیم‌گیری مستقل ندارد و سرنوشتش کاملاً در گرو مردان (مش حسن و دیگر اهالی) است.

این الگو با کهن‌الگوی «مادرِ تغذیه‌کننده» یونگ هم‌خوانی دارد، اما در عینِ حال، فقدان عاملیت زنانه و تمرکز روایت بر تراژدی مردانه،

1 .Mother Protector

زن را بـه موجـودی منفعـل و «حافـظ سـنت» تقلیـل می‌دهـد (Neumann,1955).

**- فیلم قیصر (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)**

در قیصـر، شـخصیت زن بـه شـکل آشـکارتری در خـط اصلـی روایـت قـرار می‌گیـرد، امـا نـه از حیـث کنشـگری کـه از حیـث ایجـاد انگیـزه بـرای عمـل قهرمـان مـرد. قتـل و تجـاوز بـه خواهـر «فاطـی» عامـل اصلـی حرکـت قیصـر در مسـیر انتقـام اسـت.

اینجـا زن در جایـگاه «قربانـی مقـدس»[1] ظاهـر می‌شـود، مشـابه نمونه‌هـای اسـطوره‌ای ماننـد «ایفی‌ژنـی» در اسـاطیر یونانـی. او خـود عامـل تغییـر نیسـت، بلکـه «دلیـل تغییـر» قهرمـان اسـت. ایـن بازنمایـی، ضمـن آن‌کـه بـا اسـطوره‌های قربانی‌گـرای مردسـالار هم‌سـویی دارد، در نـگاه فمینیسـتی نقـد می‌شـود؛ زیـرا زن را بـه یـک «ابـژۀ انگیزشـی» بـرای قهرمـان مـرد فـرو می‌کاهـد (Cixous,1975).

**-فیلـم دایـرۀ مینـا (داریـوش مهرجویـی، ۱۳۵۳)**

در دایـرۀ مینـا، شـخصیت زن (ناهیـد) نماینـدۀ نوعـی عاملیـت محـدود اسـت. او میـان وفـاداری به رابطـۀ شـخصی و ضرورت‌هـای اقتصادی-اجتماعـی مـردد اسـت و به‌نوعـی بـا نظـام اسـتثماری موجـود همدسـتی می‌کنـد. ایـن وضعیـت، او را در کهن‌الگـوی «زن مـرزی» یـا «شـخصیت واسـطه» قـرار می‌دهـد کـه در اسـطوره‌ها هـم میـان خیـر و شـر حرکـت می‌کنـد (Kristeva,1980).

**- فیلم تنگسیر (امیر نادری، ۱۳۵۲)**

در تنگسـیر، زن (زهـرا) نقـش همـراه و پشـتیبان قهرمـان را دارد، امـا در صحنه‌هـای کلیـدی، تصمیـم نهایـی را مـرد می‌گیـرد. ایـن تصویـر همـان الگـوی «یـار وفـادار»[2] اسـت که در بسـیاری از روایـات حماسـی، از جملـه در شـاهنامه، تکـرار می‌شـود.

## ب) ادبیات داستانی دهه‌های ۴۰-۵۰

**- رمان سووشون (سیمین دانشور، ۱۳۴۸)**

شـخصیت «زری» در سووشـون نمونـۀ بـارزی از بازتعریـف کهن‌الگـو در بسـتر اجتماعی-تاریخـی اسـت. او در آغـاز رمـان، در جایـگاه «زن خانـه‌دار محافظـه‌کار» قـرار دارد، امـا بـا پیشـروی روایـت و مـرگ شـوهرش، بـه «زن - ناجـی»[3] تبدیـل می‌شـود کـه عاملیـت اجتماعـی پیـدا می‌کنـد. ایـن تحـول از منفعـل بـودن بـه کنشـگری، در چارچـوب اسطوره‌شناسـی فمینیسـتی، نمونـه‌ای از مقاومـت علیـه گفتمـان مردسـالار محسـوب می‌شـود.

1 . Sacrificial Virgin
2. Faithful Companion
3. Heroine

**- رمان توپ (غلامحسین ساعدی، ۱۳۴۸)**
شخصیت‌های زن در این رمان بیشتر حامل نمادهای جمعی‌اند تا فردی. زن روستایی در توپ، شبیه به زنان فیلم گاو، در جایگاه «نگهبان سنت» و «مادر جمعی» ظاهر می‌شود، اما همواره در برابر تغییر و تحول، به دلیل ترس از قدرت مسلط، عقب‌نشینی می‌کند.

**- رمان همسایه‌ها (احمد محمود، ۱۳۵۳)**
در این رمان، شخصیت «عذرا» با وجوه پیچیده‌تری بازنمایی می‌شود. او هم قربانی روابط مردسالارانه است و هم با انتخاب‌های شخصی‌اش مسیر زندگی‌اش را تعیین می‌کند. این ترکیب دوگانه، او را در مرز میان کهن‌الگوی «زن فریبنده»[3] و «زن مقاوم» قرار می‌دهد.

**- رمان شازده احتجاب (هوشنگ گلشیری، ۱۳۴۸)**
زنان در این رمان، به‌ویژه «فخرالنسا»، حامل بار انتقادی سنگینی نسبت به ساختار اشرافی-پدرسالار هستند. آن‌ها همزمان قربانی

| ردیف | نام اسطوره روایت | خاستگاه | خلاصه داستان | ویژگی‌های کلیشه‌ای قربانی‌گرای مرد سالار | انعکاس یا مشابهت در ادبیات و سینمای ایران |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | ایفی‌ژنی | یونان باستان | آگاممنون دخترش را برای رضایت آرتمیس قربانی می‌کند تا بتواند به جنگ تروا برود. | زن به‌عنوان ابزاری برای پیشبرد اهداف مردان؛ ارزش زن در فدا شدن برای موفقیت مردان | زنان قربانی در آثار موج نو مانند زن «گاو» که قربانی شرایط و ساختار مردسالار روستا می‌شود. |
| 2 | پرسفونه | یونان باستان | هادس، پرسفونه را می‌رباید و مجبور به ازدواج با او می‌کند. | زن به‌عنوان غنیمت و مِلک مرد؛ فقدان اراده شخصی | زنان در «سووشون» که در سایه جنگ و قدرت‌طلبی مردان رنج می‌کشند. |
| 3 | سودابه | *شاهنامه* فردوسی | سودابه عاشق سیاوش می‌شود، ولی پس از رد شدن، با اتهام نادرست او را به خطر مرگ می‌اندازد. | کلیشه «زن وسوسه‌گر» که سقوط مرد را رقم می‌زند. | بازتاب در شخصیت‌های منفی زن در سینمای موج نو مانند زن‌های اغواگر «قیصر» |
| 4 | فرنگیس | *شاهنامه* فردوسی | همسر سیاوش و مادر کیخسرو که پس از مرگ شوهرش به اسارت می‌رود و در رنج زندگی می‌کند. | زن منفعل که نقش او در نسبت با مردان تعریف می‌شود. | بازتاب در زنان مادرگونه و منفعل در فیلم‌های دهه ۴۰ و ۵۰ مانند «گاو» |

1 . Femme Fatale

و منتقم‌انـد و بـا روایتـی شـبح‌وار، یـادآور «الهـهٔ انتقـام» در اسـطوره‌های کهـن می‌شـوند.
در جـدول ذیـل چنـد نمونـه از «اسـطوره‌های قربانی‌گـرای مردسـالار» جهـت شـناخت کارکـرد و مقایسـهٔ بیـان آن‌هـا آورده شـده اسـت:

## ۲. تحلیل تطبیقی بین‌رسانه‌ای

مقایسهٔ فیلم‌ها و رمان‌ها نشان می‌دهد که:

- در فیلم‌هـای مـوج نـو، زن بیشـتر به‌عنـوان «عامـل انگیزشـی» بـرای حرکـت قهرمـان مـرد یـا «نگهبـان سـنت» بازنمایـی می‌شـود.
- در رمان‌هـای دهه‌هـای ۴۰-۵۰، نویسـندگان امـکان بیشـتری بـرای پرداخـت درونـی و تحـول شـخصیتی زن دارنـد کـه در نتیجـه، کهن‌الگوهـا پیچیده‌تـر و چندلایـه تـر می‌شـوند.
- هـر دو رسـانه، بـه درجـات مختلـف، همچنـان تحـت تأثیـر دوگانه‌هـای تقلیـل یافتـه زنانـه[1] (قربانی/فریبنـده، مادر/جادوگـر) هسـتند، امـا ادبیـات نسـبت بـه سـینما ظرفیـت بیشـتری بـرای گسسـت از ایـن دوگانه‌هـا نشـان می‌دهـد.
- هـر دو گـروه آثـار، به‌ویـژه در نمونه‌هـای شـاخص، بازنمایـی زن را در پیونـد مسـتقیم بـا بحران‌هـای اجتماعـی و سیاسـی دورهٔ خـود قـرار می‌دهنـد؛ امـری کـه آن‌هـا را از بازتولیـد صـرف اسـطوره‌های کلاسـیک متمایـز می‌کنـد.

## نتیجه

بررسـی تطبیقـی بازنمایـی زنـان در نمونه‌هـای منتخـب از فیلم‌هـای مـوج نـو ایـران و رمان‌هـای شـاخص دهه‌هـای ۴۰-۵۰ نشـان داد کـه علی‌رغـم تفاوت‌هـای روایـی، رسـانه‌ای و زیبایی‌شـناختی، هـر دو گونـه به‌شـدت تحـت تأثیـر الگوهـای کهن‌الگویـی و دوگانه‌هـای تقلیل‌یافتـه زنانـه قـرار دارنـد.
از منظـر کهن‌الگوهـای یونگـی، بیشـتر شـخصیت‌های زن یـا در مقـام «مادر-نگهبـان» و «قربانـی مقـدس» بازنمایـی شـده‌اند (ماننـد زنـان گاو و قیصـر)، یـا در قالـب «زن فریبنـده» و «جادوگـر» کـه اغلـب در جایـگاه مخالـف یـا برهـم زننـدهٔ نظـم روایـت ظاهـر می‌شـوند (ماننـد برخـی زنـان همسـایه‌ها و شـازده احتجـاب). ایـن الگوهـا، همان‌طـور کـه پژوهشـگران اسطوره‌شناسـی فمینیسـتی تأکیـد کرده‌انـد، برسـاخته‌های فرهنگی-روایـی‌ای هسـتند کـه بـا تثبیـت گفتمـان مردسـالارانه، عاملیـت زنـان را محـدود می‌کننـد. از سـوی دیگـر، تحلیـل روایت‌شناسـی تطبیقـی نشـان می‌دهـد کـه در سـینمای مـوج نـو، به‌دلیـل

1 .Reductive Dualisms

محدودیت‌های زمانی و ساختار دراماتیک، زنان اغلب در نقش‌های کارکردی[1] ظاهر می‌شوند که پیشبرد روایت قهرمان مرد را ممکن می‌سازد، در حالی‌که در ادبیات داستانی، نویسندگان قادرند لایه‌های روان‌شناختی و تحول شخصیتی پیچیده‌تری برای زنان ترسیم کنند. این امر باعث می‌شود که رمان‌هایی چون سووشون بتوانند مسیر تحول از انفعال به کنشگری را به تصویر بکشند، مسیری که در سینما کمتر مجال بروز می‌یابد.

از منظر اسطوره‌شناسی فمینیستی، هرچند بسیاری از بازنمایی‌های زنانه در هر دو رسانه همچنان بازتولید کلیشه‌های تاریخی هستند، اما نشانه‌هایی از مقاومت و بازتعریف نیز دیده می‌شود. برای نمونه، زری در سووشون یا فخرالنسا در شازده احتجاب، با وجود محدودیت‌های محیطی، نقش فعالی در مواجهه با ساختار قدرت ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها را می‌توان در چارچوب «سفر قهرمان زنانه»[2] کمبل-موئر[3] ۱۹۹۰ بررسی کرد که بر خلاف سفر قهرمان کلاسیک مردانه، از مسیرهای درونی، پیوندهای اجتماعی و مقاومت غیرمستقیم عبور می‌کند .

نتیجهٔ کلی پژوهش نشان می‌دهد که:

۱. بازنمایی زن در هر دو رسانه به‌شدت تحت تأثیر کهن‌الگوها و ساختارهای دوگانه‌ای است که ریشه در اساطیر کلاسیک ایرانی و جهانی دارند.

۲. سینما، به‌ویژه در موج نو، بیشتر تمایل به بازنمایی نقش‌های حاشیه‌ای و انگیزشی زنان دارد، در حالی که ادبیات ظرفیت بیشتری برای ارائهٔ شخصیت‌های زن پیچیده و تحول‌پذیر فراهم می‌آورد.

۳. در هر دو رسانه، موارد معدودی از بازتعریف یا تخریب دوگانه‌های تقلیل‌یافته مشاهده می‌شود که می‌تواند مبنای تحول رویکردهای آتی باشد.

پیشنهاد می‌شود برای پژوهش‌های آینده دامنهٔ بررسی به آثار معاصر گسترش یابد تا مشخص شود آیا تغییرات اجتماعی و گسترش گفتمان‌های برابری‌خواهانه توانسته‌اند ساختارهای کهن بازنمایی زن را دگرگون کنند یا خیر. همچنین، تحلیل تطبیقی میان رسانه‌های متنوع‌تر (سریال، تئاتر، ادبیات دیجیتال) می‌تواند تصویر کامل‌تری از جایگاه زن در روایت ایرانی معاصر ارائه دهد.

1 . Functional roles

2 . Heroine's Journey

۳ . «سفر قهرمان زنانه» برگرفته از الگوی کمبل درباره سفر قهرمان است، اما با بازخوانی موئر (Maureen Murdock ) بر مسیر ویژهٔ زنان تأکید دارد. این مدل، رشد و دگرگونی شخصیت زن را نه در قالب فتوحات بیرونی، بلکه در چارچوب بازیابی هویت، استقلال و پیوند دوباره با خویشتن واقعی تبیین می‌کند.

## منابع


آشوری، داریوش (۱۳۸۰). ما و مدرنیّت، تهران: انتشارات مرکز.
الیاده، میرچا (۱۳۸۶). اسطوره و واقعیت، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران: نشر مرکز.
دانشور،سیمین (۱۳۴۸ ). سووشون، تهران: امیرکبیر.
رحیمی، محمد (۱۳۹۵). زن و اسطوره در ادبیات داستانی معاصر ایران،تهران: انتشارات علمی‌و فرهنگی.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۴۸). توپ، تهران: نیلوفر.
طباطبایی، ر. (۱۳۹۳). زن در شاهنامه: از اسطوره تا تاریخ، تهران: سمت.
طباطبایی، سیدجواد (۱۳۹۲). دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط ایران، تهران: نشر مینوی خرد.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵ ). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
کاووسی، ف. (۱۳۸۹). «جایگاه زن در سینمای موج نو ایران»، فصلنامهٔ نقد سینما، ۶ (۲)، ۱۴۰-۱۲۱.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۴۸). شازده احتجاب، تهران: انتشارات زمان.
محمود، احمد (۱۳۵۳). همسایه‌ها، تهران: انتشارات معین.
میلانی، عباس (۱۳۷۸). تجدد و تجددستیزی در ایران، تهران: نشر اختران.
نصرالله‌زاده، ل. (۱۳۹۰). «تحلیل روایت در رمان‌های زنانه دهه ۴۰»،مجله نقد ادبی، ۳ (۱)، ۵۵–۸۲.
هروی، م. (۱۳۹۴). کهن‌الگوهای زنانه در اسطوره‌های ایرانی، تهران: نشر نی.
همایونی، جلال (۱۳۸۴). اساطیر و فرهنگ ایران، تهران: انتشارات سمت.

Bal, M. (2009). Narratology: Introduction to the theory of narrative (3rd ed.). Toronto: University of Toronto Press.
Campbell, J. (2008). The hero with a thousand faces (3rd ed.). Novato, CA: New World Library.
Cixous, H. (1975). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, Trans.). Signs: Journal of Women in Culture and Society, 1(4), 875–893.
Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). (2018). The SAGE handbook of qualitative research (5th ed.). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
Genette, G. (1980). Narrative discourse: An essay in method (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
Gilbert, S. M., & Gubar, S. (1979). The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven, CT: Yale University Press.
Jung, C. G. (1959). The archetypes and the collective unconscious (R. F. C. Hull, Trans., 2nd ed.). Princeton, NJ: Princeton University Press. (Original work published 1934)
Kristeva, J. (1980). Desire in language: A semiotic approach to literature and art. New York, NY: Columbia University Press.
Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18.
Murdock, M. (1990). The heroine's journey: Woman's quest for wholeness. Boston, MA: Shambhala Publications.
Neumann, E. (1955). The great mother: An analysis of the archetype (R. Manheim, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press.
Propp, V. (1968). Morphology of the folktale. Austin: University of Texas Press.
Segal, R. A. (2004). Myth: A very short introduction. Oxford: Oxford University Press.
Shohat, E. (2006). Taboo memories, diasporic voices. Durham, NC: Duke University Press.
Showalter, E. (1985). The new feminist criticism: Essays on women, literature, and theory. New York, NY: Pantheon Books.

# «نبودن» به مثابهٔ تلاشی برای پر کردن خلأ ناشی از نقصان حضور: مطالعهٔ روایت‌شناختی فیلم نبودن ساخته علی مصفا از منظر نشانه‌معناشناختی

**محمد هاشمی**
دکترای تخصصی فلسفهٔ هنر
mh7poetica@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۳/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۳۰

در فیلم «نبودن»، روزبه کیانی برای اینکه بتواند اطلاعاتی از گذشته مبهم پدرش به دست آورد به شهر پراگ سفر کرده و به خانه ای می‌رود که پدرش در آن زندگی می‌کرده است. او متوجه می‌شود که به تازگی، مردی به نام ولادیمیر زمانک که در آن خانه زندگی می‌کرده، در پی تلاشی نامعقول یا احتمالا توهمی، از پنجره خانه به پایین سقوط کرده و به کما رفته است. روزبه به‌تدریج در روند فیلم، رابطه ای حسی ادراکی و عاطفی با دنیا برقرار می‌کند که در آن با خودِ چیزها مواجه می‌شود. تا حدی که دنیاهای دو شخصیت روزبه کیانی و ولادیمیر زمانک در هم ذوب می‌شود و تشخیص این دو دنیا از یکدیگر دشوار و حتی ناممکن می‌شود. آمیختگی این دو دنیا و روندهای روایی آن موجب تکانه ها یا فوریت های حضور در روایت فیلم می‌شود. تمام روند روایی نبودن بر این استوار است که روزبه مدام با مواردی مواجه می‌شود که در آنها میان آنچه چیزها می‌نمایند و آنچه چیزها هستند، شکاف ایجاد می‌شود و در پی این التفات نشانه معناشناختی است که ذوب شدن دو دنیای پیش گفته رخ می‌دهد و موجب حالتی شبیه به توهم، مستی و جنون می‌شود که مطابق با عنوان فیلم، به «نبودن» یا به عبارت دقیق تر، «نقصان حضور» دلالت دارد. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش هاست که اولا: حضور شَوشی شخصیت روزبه در طول فیلم نبودن به چه شکل هایی روایت می‌شود؟ ثانیا: چگونه در روایَت فیلم نبودن گیزو یا خیرگی در مقابل دنیای نشانه ای رخ می‌دهد؟ هدف این پژوهش آن است که فهم روایت فیلم نبودن را به کمک روشی نشانه‌معناشناختی میسرتر کند.

**کلیدواژه‌ها:**
نشانه‌معناشناسی، خیرگی، نبودن، علی مصفا، التفات.

## مقدمه

عبـور از نشـانه شناسـی صـورت گـرا و سـاختارگرا بـه نشـانه معناشناسـی[1] سـیال را مدیـون دیـدگاه پدیدارشـناختی و طـرح آن در مطالعـات مربـوط بـه نشـانه و سـاز و کارهـای آن در نظـام هـای گفتمانـی هسـتیم. در واقـع، سـیالیت معنـا امـری اسـت کـه به‌دلیـل پدیـداری بـودن معنـا شـکل می‌گیـرد و پدیـداری بـودن معنـا به‌دلیـل فاصلـه بیـن بـروز نشـانه آن‌گونـه کـه هسـت و دریافتـش آن‌گونـه کـه می‌توانـد باشـد، رخ می‌دهـد. در نظـام پدیـداری، نشـانه همان‌گونـه کـه مـا آن را شـناخته ایـم، یعنـی بـه شـکل عینـی، روزمـره و قـراردادی تجلـی نمی‌کنـد؛ بلکـه آن گونـه کـه مـا آن را در ارتباطـی حسـی- ادراکـی و عاطفـی دریافـت می‌کنیـم، تجلـی می‌یابـد. بـه همیـن دلیـل اسـت کـه دیگـر نشـانه یـک گونـۀ خشـک، مکانیکـی، منجمـد و یکسـان در همـۀ شـرایط بازنمـودی نیسـت. آنچـه سـبب تحـول نظام نشـانه ای می‌گـردد، دیدگاهـی پدیـداری اسـت کـه بـر اسـاس آن، عاملـی حسـی-ادراکی در تلاقـی با گونه ای نشـانه ای، مـا را متوجـه جریـان زنده و حسـاس معنـا می‌سـازد و محـل تجلـی چنیـن جریانـی را بایـد گفتمـان دانسـت کـه در آن نشـانه هـا در رابطـه ای پدیـداری بـه نشـانه هایـی متفـاوت، غیرمنتظـره، سـیال، زیبایـی شـناختی و معناسـاز تبدیـل می‌گردنـد؛ چنیـن امـری جـز بـا رجعـت بـه پیـش گـزاره هـای نظـام نشـانه ای (جایگاهـی کـه نشـانه هـا بـدون لباسـی کـه از پیـش بـر تـن شـان باشـد، امـکان بـروز بیابنـد) و تحـت دریافتـی حسـی- ادراکـی میسـر نیسـت (شـعیری، ۱۳۸۶: ۸۰). ایـن دیـدگاه پدیدارشـناختی بـه نشـانه، حضـوری شوشـی را بـرای سـوژه تـدارک می‌بینـد کـه در آن سـوژه بـه جـای اینکـه هدفـی عقلانـی و دسـتاورد محـور را از ابـژه طلـب کنـد، ارتباطـی حسـی- ادراکـی و عاطفـی بـا آن برقـرار می‌کنـد کـه حاصـل ذوب شـدن سـوژه در دنیـای نشـانه هـا در نتیجـۀ گسسـت هـای ناگهانـی در تجربـه و التفـات نشـانه معناشـناختی بـرای جبـران نقصـان حضـوری اسـت کـه دریافـت می‌کنـد و سـوژه در طـی ایـن فراینـد شوشـی، مهیـای حضور بـرای این همـه می‌شـود کـه نوعـی حضـور احیایـی اسـت و منجـر بـه دریافتـی زیبایی‌شـناختی می‌شـود.

ایـن مقالـه پـس از تمرکـز بـر بخشـی از مبانـی نظـری نشـانه معناشناسـی (عمدتـا از دیـد گرمـس)، بـه بررسـی نبـودن از ایـن منظرخواهـد پرداخـت. در فیلـم نبـودن، شـخصیت روزبـه

1 . Sémiotique.

به دنبال کشف گذشتهٔ پدرش از تهران به پراگ سفر می‌کند، اما در آنجا با توجه به هدفی که دارد، به جای حضوری کنشی، مدام حضوری شوشی را تجربه می‌کند که ویژگی های این تجربه را حین مقاله تشریح خواهیم کرد. این پژوهش، پژوهشی کیفی است و بر مبنای داده های کتابخانه ای و فیلمی‌به شیوه ای توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است.

## پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش هایی که موضوع آن‌ها به پژوهش حاضر نزدیک هستند، می‌توان به این موارد اشاره کرد: رضایی(۱۴۰۱) تلاش کرده تا درچارچوب رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان ادبی به واکاوی ابعاد پدیداری معنا در داستان کوتاه درخت گلابی اثر گلی ترقی بپردازد. وی نتیجه گرفته که در سراسر این داستان با شوش گری مواجه هستیم که در نتیجهٔ فعالیتی حسی- ادراکی در برقراری و تعامل با دنیای پیرامون خود به نوعی به خلق گفتمانی با کارکرد زیبایی شناختی می‌رسد.
علوی‌پور، شعیری، ربیع و کریمی‌فیروزجائی (۱۴۰۰) حین مطالعهٔ تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی به تحلیل لنگرهای کنشی معنا در داستان این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد اثر قاسم کشکولی پرداخته است. بنا به تعریف این مقاله، تخریب لنگرهای کنشی به فضایی گفتمانی اطلاق می‌شود که در آن کنش به‌تدریج قادر به پشتیبانی روایت یا پیشبرد آن نیست و به همین دلیل دچار فروپاشی شده و جای خود را به شَوِش می‌دهد. این پژوهش نشان داده که در داستان مذکور، شوش گر، هیچ امکانی برای تفکیک بین زمان ها و مکان-ها را ندارد. در انتهای داستان نیز شرایط انفعالی چنان بر شرایط کنشی مستولی می‌شود که سوژه به بی کنشی مطلق می‌رسد و هیچ لنگری برای تکیه بر آن ندارد. بنابراین چگونگی نقش آفرینی گسست در شکل گیری تلاطم معنایی و در پی آن شرایط انفعالی حاکم بر راوی و تفتیدگی که باعث تورم پوستی و گوشتی زمان و مکان می‌شود آن قدر تشدید می‌شود که هر نوع کنشی را در نطفه می‌سوزاند.
بشیرنژاد، دادبود و شعیری (۱۴۰۰) به بررسی روند روایت‌پردازی در داستان هزار و یک‌شب از دیدگاه نشانه‌معناشناسی با تحلیل سیرحرکت از ساختار روایی بر اساس الگوی کنشی گرمس پرداخته است. این پژوهش نشان داده که چگونه ساختارهای روایی تودرتو در روند روایت‌پردازیِ هزار و یک‌شب به

فرآیند گفتمانی نشتی پیدا می‌کند و فضای تنشی (حسی- ادراکی) حاصل از روایت‌پردازی، فرآیند تولید معنا را کنترل و بازآفرینی می‌کند. نویسندگان این مقاله حین تحلیل روند روایت پردازی در این داستان نشان داده اند که مقاومت راوی، شهرزاد، بحران عاطفی و نقصان معنا را طی روایت‌پردازی‌های متمادی در شهریار به استعلای معنای حضور تغییر می‌دهد. وی با بهره‌گیری از ابزار زبان روایت، موقعیت نابسامان اجتماعی و شرایط روحی شهریار را تغییر می‌دهد و در نهایت تزریق انرژی و ممارست شهرزاد در فضای گفتمانی باعث شده است تا شرایط تثبیت شده نامطلوب به شرایط رهایی‌بخش تبدیل شود و شهریار در مقابلِ معنای جدیدی از زندگی و هستی در جهان قَرار بگیرد.

شعیری، غفاری و رئیسی (۱۴۰۰) تعزیهٔ سیار را به عنوان یکی از شیوه‌های اجرایی نمایش تعزیه که صحنه‌های آن، نه در یک مکان ثابت، بلکه در طول یک مسیر اجرا می‌شود، از منظری نشانه معناشناختی مطالعه کرده اند. آن‌ها در این پژوهش در پی آن بوده اند که چگونه گفتمان تعزیه سیار در ارتباط با جابه‌جایی مرزهای مکانی شکل می‌گیرد و این جابه‌جایی، چگونه به مثابه فرایندی ظاهر می‌شود که تعزیه را به امری تحولی تبدیل می‌کند. در این پژوهش، تعامل میان گفتمان تعزیهٔ سیار ضیابر و گفتمان شهر مورد مطالعه قرار گرفته و تأثیرات نشانه معناشناختی اجرای تعزیه بر مکان‌ها و فضاهای شهری ضیابر بررسی شده است. این پژوهش نتیجه گرفته که در تعزیهٔ سیار ضیابر تماشاگران همچون اجراگران در ساختن فضا و مکان تعزیه نقشی اساسی ایفا می‌کنند و حضور تنانهٔ آن‌ها همچون خشت هایی به پیشبرد تعزیه کمک می‌کند که این امر گواه برقراری برهم کنش میان گفتمان شهر و گفتمان تعزیه است.

قاسمی، شعیری و ضیایی (۱۴۰۱) در پژوهش خود با هدف بهرهمندی از مفهوم «ناکنشگری» در رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل فرایند فروپاشی سوژه در آثار نقاشی واقعگرای ایران در دهه هشتاد و دهه نود، پرداخته اند. یافته‌های این پژوه حاکی از آن است که در این آثار، هنرمند با تضعیف گفتمان کنشی از طریق فرایند حذف حضور کنشی سوژه و راهبردهای نشانه معناشناختی دیداری از قبیل هنجارگریزی، خودکارگی سوژه، سوژهٔ ناآگاه، به حاشیه ـ راندگی و تهدید سوژه، جایگاه کنشگران گفتمان هنری را تقلیل داده است؛ تا جایی که حضور ناکنشگر گفتمانی برجسته و سوژه دچار فروپاشی شده است. همچنین هنرمند با نشان دادن وضعیت فشارهای و عاطفی سوژه در نظام گفتمانی ادراکی ـ حسی از طریق تمهیدات بصری همچون

تاریکی، چروکیدگی، زخم خوردگی و غیره به نظام گفتمانی شَوشی اضطراب و تشویش دست می‌یابد که به تبیین ناکنشگری منجر می‌شود.

اسکویی، رهبرنیا و شعیری (۱۴۰۲) در پژوهش خود با تأکید بر نظریه کارناوال باختین به تحلیل نشانه معناشناختی مراسم آیینی «چله هاوین» پرداخته اند. مراسم آیینی چله هاوین دارای قدمتی تاریخی و مربوط به روستای زردویی از توابع استان کرمانشاه است. این رسم، هر ساله در مردادماه و در طولانی‌ترین روز تابستان برگزار می‌شود. بخش مهم این مراسم را مردم و کشاورزان تشکیل می‌دهند و هدف از برگزاری آن، در خلالِ اقدام برای تغییر زمان پرداخت خراج سالیانه و شکرگذاریِ برداشت محصول، ایجاد فرآیندی عقل محور جهت گذار از جامعه تن-عادت به سوی تن-آشوب و نظامی‌آرمان‌گرا است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهند که، در این مراسم مردم با استفاده از ابزار ماسک و عروسک، خنده و بدن گروتسک، ضمن حرکت از خودمحوری به جمع‌گرایی، و عبور از وضعیت کاملاً کلی و ناپایدار به وضعیت باثبات و تعریف شده که در رویارویی و چالش با باورها، اعتقادات و معیارهای ارزشی قرار گرفته است، و با از هم گسیختنِ نظامِ تکرار و تن-عادت، در صدد نوعی دگردیسی بهَ سوی آرمان‌گرایی و تغییر در آن به سوی نظام تن – آشوب هستند.

## مبانی نظری

گفتمان ها ما را با دو نوع حضور مواجه می‌سازند: یکی حضور کنشی و کاربردمحور است و دیگری حضوری غیرکنشی[1] و شوِش محور[2]. سوژه کنشی با توجه به نقش و فَرآیند کاربردی که در آن قرار می‌گیرد تعریف می‌شود، اما سوژه شوشی دارای ابهام فلسفی و پدیدارشناختی است و تعریف شفاف و فوری از آن ممکن نیست. در وضعیت کنشی، کنش گر در اقدامی‌عملی تلاش می‌کند تا بر اساس هدفی مشخص چیزی را محقق سازد. اما در وضعیت شوشی، بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باَشد، شوِش گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد، گشته و تحت تأثیر همین حضور خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد. بنابراین شوش را می‌توان به تعریف هایدگری از «سوژه مهیا» نزدیک دانست؛ سوژه ای با میزانی از انرژی

1 . Sujet de faire.
2 . sujet d'État/sujet de passion.

و در موقعیتی مهیا برای واکنش است. شوش گر مهیا برای واکنش، یعنی مهیا با درجاتی متفاوت از حضور.
از سوسور تا امروز، نشانه ها را امری بازنمودی دانسته ایم؛ چراکه نشانه خودِ یک چیز نیست و بازنمود آن است. اما امروزه با تفکیک حضور شوشی از حضور کنشی باید این تعریف بازنمودی نشانه را نیز بازنگری کنیم. در واقع، حضور درهم آمیختهٔ سوژه با دنیا و تأثیر و تأثرات سوژه و دنیا بر یکدیگر ما را بر آن می‌دارد تا به جای بازنمود بگوییم: چیزی را برای بار دوم حاضر نمودن. در اینجا نشانه ها که خود در ترکیب با یکدیگر نظام های گفتمانی را شکل می‌دهند، وابسته به تجربه ای هستند که برای بار دوم زنده می‌شود، یک بار دیگر شکل می‌گیرد. این شکل گیری مجدد را نمی‌توان یک بازنمود صرف دانست. شوش گر تحت تأثیر دنیایی که در آن قرار گرفته و بر اساس موقعیت های بیرونی و تلاقی آن با دنیای درون، هر بار نشانه ها را دوباره زندگی می‌کند. شوش یعنی تن وارگی (حضور پدیداری تن) که هر لحظه خود را در معرض تجربهٔ زیستنی وجودی یا اگزیستانسیالیستی می‌یابد و هر بار نشانه را در اصل پدیداری خود تجربه می‌کند. شوِش یعنی احساس خود را با احساس دنیا درهَم آمیخته یافتن و برای ثبت و اعلام این حضور مهیا بودن. حضور، امری واحد، پایدار و یکسان نیست؛ چراکه زمان و حوادث حضورها را می‌سازند و حضور، شوشی است؛ چون در لحظه و مواجه شدن با وضعیت و موقعیتی حسی در سوژه بیدار می‌شود که او را برای شدنی دوباره همانند یک تولد تازه مهیا می‌کند. شوش به مجموعه ای از حضورهای نفی و ایجادشده درون زمان گفته می-شود. هر شدنی در طول زمان دستخوش حادثه می‌شود و سپس در اثر ابطال، جای خود را را به شدنی دیگر می‌دهد. در مورد کنش ها زمان دخیل است؛ کنش ها درون زمان جلو می‌روند تا به تصاحب ارزشی یا نیل به هدفی منجر شوند. زمان کنشی، زمانی تقویمی‌و کمّی است. هر کنشی دستاوردی محسوس دارد؛ هرچند کم و ناچیز یا زیاد و قابل ملاحظه. اما زمان شوشی، زمانی پدیداری و کیفی است. دستاوردها قابل محاسبهٔ کمی‌و عددی نیستند. شوش یعنی تلاطم سوژه و احساس بیداری او نسبت به این تلاطم از درون. شوش همان چیزی است که قواعد بازی را بر هم می‌زند.
در مجموع، سه نوع ارتباط و تعامل با دنیای نشانه ها برای سوژه قابل تصور است:
الف. سوژه درون دنیای نشانه ها قرار دارد.
ب. سوژه با کمی‌فاصله از دنیای نشانه‌ها به سر می‌برد.

ج. سوژه در خارج از دنیای نشانه ای و در دنیای دیگری قرار دارد و فاصلهٔ بین دو دنیا خیلی زیاد است.
در وضعیت الف، سوژه متعلق به دنیای نشانه ای است. در این حالت هیچ فاصله ای بین «من» و دنیا وجود ندارد. «من» بازتابی از دنیا و دنیا بازتابی از «من» است. در این حالت، امکان شکل گیری فضای شوش به شدت افزایش می‌یابد. در وضعیت ب، سوژه می‌تواند در فاصله کمی‌از دنیای نشانه ها استقرار یابد و به دلیل همین فاصله، تعامل او با نشانه ها برحسب ضرورت های شوشی و اگزیستانسیالیستی دارای نوسان باشد. در همین ارتباط رابطهٔ حاشیه با مرکز قابل تعریف است؛ یا ما در مرکز دنیای نشانه ای قرار داریم و یا رابطهٔ ما با آن دنیا بر اساس رابطهٔ حاشیه/ مرکز و اصل پیشروی و عقب‌نشینی قابل تبیین است. در فاصلهٔ کمی‌از دنیای نشانه ها قرار داشتن، به معنای نقش کم رنگ تر نیست، بلکه به معنای تنظیم رابطه بر اساس اصل هم حضوری است. در وضعیت ج، فاصلهٔ بین دو دنیای نشانه ای قابل توجه است. دو دنیا جدای از یکدیگر حضور دارند و دارای استقلال نشانه ای هستند.
مسئلهٔ «شدن» در روایت، با بحث پدیدارشناسی حضور مرتبط است. به همین دلیل شوش گر را می‌توان سوژه-ای دانست که یک تفاوت مهم و اساسی با کنش گر دارد: رابطهٔ او با دنیا و چیزها نه بر اساس تصاحب و تملک بر آن‌ها به عنوان ابژهٔ ارزشی[1] ، بلکه به عنوان رابطه ای مبتنی بر احساس و ادراک متقابل، هم حضوری و هم آمیختگی تعریف می‌شود. بر این اساس سه ویژگی مهم برای شوش گر می‌توان برشمرد:
الف. فشاره[2] که مشخص کننده تنش بین شدت/ ضعف، تند/ کند، قوی/ ضعیف، محکم/ آرام است؛
ب. بُوش[3] که تعیین کنندهٔ تنش بین حضور و غیاب است؛
ج. گستره [4] که با محدودیت/ بسط، باز/ بسته و متکثر/ واحد گره خورده است.
شوش دارای ریتم و ضرباهنگ است، تند و کند و قوی و ضعیف می‌شود. دارای میزانی از وضوح و ابهام یا آشکاری و ناآشکاری است؛ چون با حضور و غیاب مرتبط است و همچنین، شوش می‌تواند دورتر یا نزدیک تر به شاهد خود باشد، فضای گسترده یا محدودتری را به خود اختصاص دهد و یا اینکه دارای قدرت نشر بیشتر و یا کمتری باشد. در واقع اگر

1 . Object de valeaur.
2. Intensité.
3 . Étant.
4 . Etendue.

در نظام کنشی، پیوند با ابژه به عنوان مالک یا دارندهٔ آن اهمیت دارد، در نظام شوشی نوع حضور ابژه برای سوژه و رابطهٔ عاطفی میان سوژه هاست که دارای اهمیت اولیه است.
شوش می‌تواند در راستای بازسازی یا احیای حضور و رابطهٔ عاطفی از دست رفته باشد که در این حال با شوشی احیایی مواجه هستیم. این حالت تا حدی به جنبهٔ نوستالژیک انسان ها نیز مرتبط است. حضور مجدد چیزها و رابطهٔ زیستی با آن‌ها از طریق خاطره نیز همین احیای شوشی است. اگر شوش مبتنی بر حاضرسازی چیزی باشد که در گذشته به نحوی حضور داشته و حالا این حضور به هر دلیلی دور از تصور است، ولی همچنان دارای وزنی از نظر معنا و محتوا است، ما در صورت رجوع و اقدام به احیای آن، در وضعیت پیشاتنشی قرار می‌گیریم. به این معنا که اصل حضور با فشاره و گستره مربوط به آن متعلق به گذشته است.

**در مجموع، فرایند شوشی بر چند اصل نشانه - معناشناختی استوار است:**

الف. فرایند شوشی بر رابطهٔ حسی-ادراکی و عاطفی بین سوژه و دنیایی دارای احساس استوار است. گاهی این رابطه آن قدر عمیق است که سوژه و دنیای مورد نظر در یکدیگر ذوب می‌شوند. به همین دلیل فرایند شوشی در بسیاری موارد دارای ریشه های پدیدارشناختی است؛ چراکه این فرایند ترسیم‌کنندهٔ لحظه ای است که سوژه با «خود چیزها» یا اصل آن‌ها مواجه می‌گردد. به دیگر سخن، گویا سوژه لحظه ای را تجربه می‌کند که در آن هر چیزی از اصل وجود سرچشمه می‌گیرد. به همین دلیل، سوژهٔ شوشی، سوژه ای پدیدارشناختی است. فرایند شوشی با دریافت های «آنی» - که در آن دیدن و حس کردن بر دانستن و شناختن غلبه دارد- هم سویی دارد.
ب. در فرایند شوشی، به دلیل رابطهٔ منحصربه‌فرد، حساس و ویژه ای که با چیزها برقرار می‌شود، لحظه ای خاص و کوچک که می‌توانیم آن‌ها را نوعی «آن» نشانه معناشناختی و یا «فوریّت حضور» بنامیم، از اهمیت ویژه ای برخوردار است. به همین دلیل کارکرد شوشی در چرخه ای بزرگ و بلند و روایی با خاصیت کنشی و کلاسیک که کل یک روایت را در بلندای آن شامل می‌شود، رخ نمی‌دهد. در مقابل، یک گسست، قطعه یا تکه ای از یک روایت بلند، لحظه ای خاص و مینی مال در یک روایت، یک تکانه یا شوک

می‌توانند دارای ویژگی شوشی باشند.

ج. در فرایند شوشی برخلاف فرایند کنشی، نقصان [1] حضور جایگزین نقصان ارزشی در نظام کنشی می‌شود. در واقع، سوژه فاصله ای عظیم بین آنچه ظاهر چیزهاست و آنچه اصل آن هاست، احساس می‌کند. به همین سبب، دچار آنچه نقصان حضور است، می‌گردد و برای جبران آن وارد رابطه ای خاص با چیزها می‌شود که با اصل التفات نشانه-معناشناختی مرتبط است. از طریق این التفات، او سعی دارد تا قطعه گمشدهٔ آنچه می‌توان آن را سمفونی معنای کمال یافته نامید، بیابد. التفات یعنی سوژه متوجه نقصان حضور شده است و برای رفع آن «چیزها» را نه آن‌گونه که هستند و باید باشند، بلکه آن‌گونه که می‌توانند باشند، مورد توجه قرار داده است. سوژهٔ شوشی یا نوستالژی حضور معناساز را دارد و یا در انتظار پیوند با معنای کمال یافتهٔ چیزهاست. پس احساس نقصان در «حضور» و التفات معناشناختی جهت پرکردن فاصلهٔ بین آنچه ظاهری بیش از چیزها نیست و اصل پنهان و دست نیافتنی آن ها، فعالیتی شوشی است که سوژه های حسی-ادراکی بر اساس التفات وارد آن‌ها می‌شوند (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۰۲-۸۹).

## فرایندهای شوشی در روایت فیلم نبودن ساختهٔ علی مصفا

در فیلم نبودن، شخصیت روزبه کیانی ابتدا به نظر می‌رسد که در یک فرایند گفتمانی کنشی عمل می‌کند: او به پراگ آمده است تا از محل زندگی پدرش در این شهر دیدن کند، با کسانی که او را در پراگ می‌شناخته اند، سخن بگوید و در نهایت بر مبنای داده های به دست آمده و دانشی که از این طریق کسب کرده، زندگینامهٔ پدر خود را بنویسد. بنابراین او برای هدفی به پراگ آمده است و قصد رسیدن به دستاوردی را از این سفر دارد. اما به زودی، او که به این ترتیب، در ابتدا خود را بیرون و در فاصله ای دور از دنیای نشانه ها می‌بیند، به‌تدریج هرچه بیشتر به دنیای نشانه ها نزدیک می‌شود و سرانجام درون دنیای نشانه ها قرار می‌گیرد و آنچه با حضور کنشی او آغاز شده بود، به حضوری به غایت شوشی تبدیل می‌شود. اینکه دنیای فیلم قرار است ما را با شخصیت وارد یک فضای شوشی کند، از همان ابتدای فیلم به تماشاگر توجه داده

1 . Presence manque.

می‌شود. وقتی شخصیتی که بعدا او را با نام ولادیمیر زمانک می‌شناسیم، از آپارتمانش در طبقهٔ چهارم ساختمانی در پراگ سقوط می‌کند. ما ابتدا تلاش ولادیمیر را (که یک بار تنها از پشت سر و بارهای دیگر تنها از پاها به پایین و دستش را می‌بینیم) برای بازدید از لانهٔ یک پرنده بیرون پنجرهٔ اتاقش می‌بینیم، سپس دوربین داخل خانه را نشان می‌دهد که ابتدا درش و سپس پنجره اش بسته می‌شود و صدای افتادن مرد و پارس سگ را می‌شنویم. کارگردان تلاش دارد رابطهٔ ما با دنیا را به صورتی حسی- ادراکی و در نتیجه، پدیدارشناسانه سامان دهد و از همین ابتدا حضور کنشی را به حضور شوشی تبدیل کند چون عمل ولادیمیر برای انجام کاری با هدفی مشخص، منتهی به قرار گرفتن او در موقعیتی ویژه می‌شود که ارتباط چندانی با هدف اولیه اش ندارد. سپس، دوربین با یک حرکت تراکینگ[1] از داخل خانه به سمت پنجرهٔ باز خانه حرکت می‌کند و از خانه خارج می‌شود و به پایین سرک می‌کشد. از نمایی با زاویهٔ سرپایین[2] و اکستریم لانگ شات[3] (خیلی دور) شخصیت روزبه کیانی را با چمدانش در پایین می‌بینیم. نوع حرکات ترکیبی دوربین به گونه ای است که انگار می‌خواهد این گونه نشان دهد که فردی که به پایین پرتاب شده (ولادیمیر) تبدیل به روزبه کیانی شده است!

بعداً صدای روزبه را (که با صدای جوانی پدر خودش روی تصویر و صدای ولادیمیر یکی است (همگی صدای علی مصفا) می‌شنویم که زبان چک را تمرین می‌کند و به تصادف، یکی از جمله هایی که اول به زبان چک و بعد به زبان فارسی می‌گوید، این است: «من از این پنجره افتادم». قبل از اینکه ولادیمیر سقوط کند هم او را یک بار از پشت سر دیده ایم که باز، شبیه روزبه و اصلا خودِ روزبه است. در ادامه هم مدام با این تردید مواجه می‌شویم که روزبه، پدرش و ولادیمیر همگی یک نفر هستند. این یکی‌انگاری این سه شخصیت، از آن‌ها حضوری پدیدارشناسانه و شوشی می‌سازد. اما به هرحال، روایت فیلم تلاش دارد روزبه را به عنوان شخصیت اصلی نشان دهد که در ابتدا سوژه ای کنشی است که هدف نگارش زندگینامهٔ پدرش را دارد، ولی هرچه فیلم پیش می‌رود این سوژهٔ کنشی بیشتر تبدیل به سوژهٔ مهیای دریافت هایدگری می‌شود. دوباره در ادامه بر این یکی-انگاری روزبه و ولادیمیر تأکید می‌شود: روزبه در اتاقش در هتل دراز کشیده و تمرین زبان چک

۱. حرکت دوربین روی ریل به سمت سوژه.

2 . High Angle.

3 . Extreme Long Shot.

می‌کنـد. دوربیـن از دیـد او (P.O.V. یـا نمـای نقطه‌نظـر) روی سـقف اتـاق چرخـی می‌زنـد و سـپس بـه سـقف بیمارسـتان می‌رسـد و دوبـاره بـه سـوی پاییـن حرکـت می‌کنـد. ایـن بـار، بـدون اینکـه قطعـی در حرکـت دوربیـن داشـته باشـیم، در بیمارسـتان هسـتیم و پیکـر باندپیچی‌شـدۀ ولادیمیـر را روی تخـت بیمارسـتان می‌بینیـم. عـلاوه بـر اینکـه در اینجـا هـم بـا یکـی انـگاری شـخصیت هـای ولادیمیـر و روزبـه، حضورهایـی شوشـی را تجربـه کـرده ایـم، بـا زمـان و مـکان هـم بـه شـکلی پدیدارشناسـانه مواجـه شـده ایـم، چـون نـه زمـان حضـور ولادیمیـر و روزبـه، زمانـی خطـی اسـت و نـه مـکان حضـور آن‌هـا نزدیـک بـه هـم اسـت کـه در ایـن حرکـت دوربیـن آن‌هـا را ایـن گونـه در مجـاورت هـم می‌نمایانـد. سـپس گوشـی تلفـن کنـار تخـت ولادیمیـر زنـگ می‌خـورد و ناگهـان چشـمانِ سـرِ باندپیچی‌شـده روی تخـت بـاز می‌شـود. دوربیـن بـه دسـتی کات می‌کنـد کـه گوشـی را برمـی‌دارد امـا وقتـی حرکـت می‌کنـد تـا بـه صاحـب ایـن دسـت برسـد، روزبـه را نشـان می‌دهـد کـه بـاز هـم در اینجـا شـخصیت، زمـان و مکان، شوشـی و پدیدارشناسـانه بـه نظـر می‌رسـند (چـون در ایـن مـوارد کات یـا قطـع دوربیـن کـه منجـر بـه تغییـر صحنـه شـود نداریـم و فیلمسـاز، تعمـداً قصـد داشـته ایـن مـکان هـا و زمـان هـای از لحـظ کمّـی جـدا از هـم را بـا کیفیتـی پیوسـته نشـان دهـد). دیالوگـی در اینجـا میـان روزبـه و همسـرش رد و بـدل می‌شـود کـه انـگار، همسـرش تأکیـد دارد وقتـی بچـه شـان پیـش اوسـت، روزبـه بـه آن‌هـا کاری نداشـته باشـد. بـه نظـر می‌رسـد کـه آن‌هـا از هـم جـدا شـده انـد، هرچنـد در روندهـای بعـدی روایـت، ایـن موضـوع مبهـم می‌شـود. در صحنـۀ بعـدی، روزبـه دوبـاره جلـوی سـاختمانی اسـت کـه آپارتمـان ولادیمیـر در آن قـرار داشـت. کادرِ کجـی از سـاختمان بـه نمایـش درمی‌آیـد کـه قبـلاً هـم آن را (انـگار از دیـد ولادیمیـر وقتـی سـقوط کـرده بـود) دیـده بودیـم و حـالا همـان کادر را از چشـم روزبـه می‌بینیـم. همیـن جـا نمایـی نقـاب گـذاری شـده[1] و سـیاه و سـفید از روزبـه

۱. ماسـکه‌کردن یـا نقاب‌گـذاری اولیـن بـار، توسـط دیویـد وارک گریفیـث در سـینما ایجـاد شـد. مثـلاً در فیلـم تعصـب (۱۹۱۵) بـا اسـتفاده از پوشـش هـای سـیاه رنـگ بخش‌هایـی از تصویـر را ماسـکه کـرد. او بـرای تأکیـد بـر شـیب سـقوط سربـازی از فـراز یـک دیـوار، دو جانـب تصویـر را پوشـاند. همچنیـن بـرای ایجـاد تنـش در افـق گسـتردۀ چشـم‌انداز، ثلـث تحتانـی تصویـر را می‌پوشـاند. انـواع فراوانـی از پوشـش در ایـن فیلـم بـه کار رفتـه، از جملـه پوشـش هـای قطـری، گـرد و بیضـی شـکل. فیلمسـازان بعـدی، شـاید بـه ایـن دلیـل کـه ایـن شـیوه توجـه تماشـاگر را بـه خـود جلـب می‌کنـد، از آن اسـتفاده نکردنـد. بیشـتر فیلمسـازان پـس از گریفیـث، انـواع طبیعی‌تـر پوشـش را ترجیـح می‌دادنـد. مثـلاً بـا جـای دادن یـک شـیء بلندبـالا در میـان دو چیـز قابسـاز (مثـلاً در یـک درگاه یـا مابیـن دو درخـت)، مؤلفـه هـای افقـی کمپوزیسـیون بـه یـک معنـا بـی اثـر می‌شـود و تأثیـر بـصری حاصلـه، در نتیجـه عمـودی می‌شـود (کریمـی، ۱۳۹۹). امـا علـی مصفـا اتفاقـاً بـرای اینکـه توجـه تماشـاگر بـه غیرطبیعـی بـودن آنچـه بـه تصویـر می-کشـد، جلـب شـود از ماسـکه کـردن اسـتفاده می‌کنـد تـا نوعـی التفـات نشانه-معناشـناختی (توجـه بـه اصـل چیزهـا بـه جـای ظاهرشـان) پدیـد آورد. یعنـی از هـمان شـیوۀ گریفیـث اسـتفاده می‌کنـد، امـا بـا هـدف دیگـری.

در مجـاورت سـاختمان بـه نمایـش درمی‌آیـد. در پیونـد بـا نماهـای سـیاه و سـفید دیگـری کـه از گذشـتهٔ ولادیمیـر و پـدرش می‌بینیـم، بـه نظـر می‌رسـد کـه ایـن فیلـم سـیاه و سـفید هـم توسـط حضـوری شوشـی از پـدر روزبـه (یـا ولادیمیـر کـه بعـداً متوجـه می‌شـویم دوربیـن را از پـدرش بـه ارث بـرده اسـت) انجـام شـده اسـت. در صحنـهٔ بعـد، کـه مأمـور پلیـس زن از روزبـه می‌خواهـد کـه جلـوی پنجـرهٔ آپارتمـان بایسـتد و ایـن منظـره را بـا منظـره ای در عکـس پـدر روزبـه جلـوی همیـن پنجـره مقایسـه می‌کنـد، بـاز هـم بـر ایـن یکـی انـگاری حضـور شوشـی روزبـه و پـدرش تأکیـد می‌شـود. وقتـی پلیـس زن در گفت‌وگـو بـا روزبـه نـام ولایمیـر زمانـک را می‌بـرد، صـدای ناگهانـی و «آنـی» از پنجـره و از بیـرون می‌شـنویم و بـادی در پـرده هـا می‌پیچـد، کـه یـادآور زمـان سـقوط ولادیمیـر اسـت و بـر زمـان شوشـی تأکیـد می‌کنـد. همچنیـن اینکـه روزبـه درسـت وقتـی بـه پـراگ آمـده تـا در مـورد پـدرش پرس‌وجـو کنـد کـه مـردی از پنجـرهٔ همـان آپارتمانـی پـرت شـده کـه پـدر روزبـه در آن زندگـی می‌کـرده و پـدر مـرد پرت‌شـده هـم ایرانـی بـوده اسـت، بـر همیـن تصادفـی بـودن فراینـد گفتمانـی شوشـی کـه روزبـه در آن قـرار دارد، تأکیـد می‌کنـد (مأمـور پلیـس می‌گویـد از ایـن اتفـاق هـا در فیلـم هـا می‌افتـد یعنـی بـه نظـر او فقـط در فیلـم هـا چنیـن فراینـد هـای شوشـی ای ممکـن اسـت و نـه در زندگـی روزمـره). روزبـه در سـیر تحقیقاتـش دربـارهٔ زندگـی پـدرش در پـراگ، بـا لوسـی، همسـر آرمیـن، دوسـت دوران مبـارزات پـدرش ملاقـات می‌کنـد. پیـرزن بـرای روزبـه از آنـا می‌گویـد کـه بـه نظـر می‌رسـد پـدر روزبـه بـه او علاقـه منـد بـوده و بـا یکدیگـر فعالیت سیاسـی هـم می‌کرده‌انـد و ولادیمیـر حاصـل رابطـهٔ آن‌هـا بـوده اسـت. بنابرایـن (همچنیـن بـا توجـه بـه اصـرار مأمـور پلیـس بـر ایـن موضـوع) روزبـه و ولادیمیـر بـرادر ناتنـی یکدیگـر هسـتند. روزبـه ایـن موضـوع را انـکار می‌کنـد و می‌گویـد پـدرش هیـچ چیـز را از آن‌هـا مخفـی نمی‌کـرده اسـت امـا هرچـه بیشـتر می‌گـذرد، حـدس بـرادر بـودن روزبـه و ولادیمیـر قطعـی تـر می‌شـود. از سـوی دیگـر، بـا توجـه بـه تصاویـر محـدودی کـه فیلـم، از ولادیمیـر ارائـه می‌دهـد، بـه نظـر می‌رسـد کـه روزبـه و ولادیمیـر هـم سـن و سـال هسـتند کـه چنیـن چیـزی (بـا توجـه بـه موضـوع بـرادری شـان) از نظـر زمـان کمّـی و تقویمی‌ممکـن نیسـت، زیـرا فاصلـهٔ نسـبتاً زیـادی بایـد میـان زمـان اقامـت پـدر در پـراگ و در ایـران وجـود داشـته اسـت. بنابرایـن، زمانـی کـه روزبـه در آن بـه سـر می‌بـرد، زمانـی تقویمـی‌و کمّـی نیسـت بلکـه زمانـی کیفـی اسـت کـه ناشـی از حضـور شوشـی، کیفـی و پدیدارشناسـانهٔ اوسـت. جایـی در بیمارسـتان کـه روزبـه بـه ملاقـات ولادیمیـرِ بیهـوش روی تخـت مـی‌رود و دسـت

خـود را روی دسـت وی می‌گـذارد و سـپس بـاد شـدیدی وزیـدن می‌گیـرد و در کمـد ولادیمیـر در بیمارسـتان ناگهـان بـاز می‌شـود، بـر ایـن حضـور شوشـی روزبـه بـار دیگـر تأکیـد می‌شـود. چنیـن لحظاتـی در فیلـم، همچنیـن بـر «آن»هـای نشـانه معناشـناختی تأکیـد می‌کنـد کـه در آن هـا مـدام گسسـت روایـی رخ می‌دهـد و طـی آن هـا بـه نظـر می‌رسـد کـه روزبـه در دنیـا ذوب می‌شـود، بـه گونـه ای کـه او دنیـا را و دنیـا او را بازتـاب می‌دهـد. همچنیـن روزبـه بـه عنـوان یـک سـوژۀ شوشـی نقصـان حضـور خـود را درک می‌کنـد و در پـی التفـات نشانه-معناشـناختی بـه دنبـال کامـل کـردن ایـن نقصـان اسـت. نقصانـی کـه در پـی ابهامی‌مربـوط بـه رابطـۀ خـودش، ولادیمیـر، پـدرش و زندگـی پـدرش در گذشـته بـه وجـود آمـده و روزبـه بـا کنـکاش در گذشـتۀ پـدر تـلاش می‌کنـد آن را کامـل کنـد. ایـن تـلاش روزبـه، بنابرایـن کیفیتـی نوسـتالژیک هـم می‌یابـد کـه بـا عکـس هـا و فیلـم هایـی کـه پـدرش بـا دوربیـن خـود گرفتـه (کـه به‌طـور مبهمی‌مربـوط بـه زندگـی گذشـتۀ خانوادگـی اش اسـت، کـه در بسـیاری از آن‌هـا می‌تـوان یکـی انـگاری دوبـارۀ پـدر و روزبـه و ولادیمیـر را دریافت) تاکیـد می‌شـود (ایـن دوربیـن، کیـف ولادیمیـر و سـیمی‌که در آن اسـت و مربـوط بـه دوربیـن اسـت کـه ولادیمیـر آن‌هـا را بـه پسـر همسـایه و بـه لنـکا داده و در نهایـت بـه روزبـه می‌رسـد، اشـارات دیگـری بـه همـان نقصـان وجـودی دارنـد). همچنیـن چنیـن رویکـرد نوسـتالژیکی را می‌تـوان در محتـوای گفت‌وگـوی تلفنـی روزبـه بـا پـدرش نیـز یافـت کـه بـا تکـرار بخشـی از یـک شـعر کـه بـا یـک عبـارت چـک بـه پایـان می‌رسـد (پراهـا پراهـا) و همچنیـن بـا یـادآوری یـک ترانـه از موسـیقی سـنتی ایرانـی تأکیـد می‌شـود (تـلاش روزبـه بـرای اینکـه پـدرش گذشـته را بـه خاطـر آورد، جلـوه ای دیگـر از ایـن التفـات نشانه-معناشـناختی اسـت). لنـکا (صاحـب کافـه) بـرای روزبـه تعریـف می‌کنـد کـه ولادیمیـر بـه او گفتـه یـک جغـد مدتـی پیـش ولادیمیـر و در آپارتمـان او بـوده و بـه آن غـذاَ مـی‌داده و سـپس، جغـد رفتـه و ولادیمیـر، حـالا بـه هـوای اینکـه جغـد بازگـردد برایـش در لانـۀ بیـرون خانـه غـذا می‌گـذارد. قبـلاً دیـده ایـم کـه ولادیمیـر در پـی تـلاش غـذا گذاشـتن بـرای ایـن جغـد در لانـه اش، از ارتفـاع پـرت شـده و مـرده اسـت (هرچنـد همیشـه ایـن ابهـام باقـی می‌مانـد کـه ممکـن هـم هسـت کـه ولادیمیـر بـا پـرت کـردن خـود قصـد خودکشـی داشـته و دلایلـی هـم بـرای آن وجـود دارد، مثـل همیـن بخشـیدن چیزهایـش بـه دیگـران قبـل از مـرگ یـا تـرک شـدن از سـوی همسـرش). امـا همـان گونـه کـه روزبـه بـه درسـتی می‌پرسـد، وجـود جغـد در شـهر ناممکـن اسـت. بـه اصطـلاح نشانه-معناشـناختی جغـد در شـهر ناشـی از حضـور شوشـی ولادیمیـر/ روزبـه در

شهر است. این توجه به جغد در طول فیلم، مدام در تصاویر سیاه و سفید ولادیمیر(/ روزبه) کودک به همراه جغدهایی مرده یا زنده مؤکد می‌شود و دال دیگری است که در یک فرایند حسی-ادراکی بر التفاتی نشانه-معناشناختی به قصد پرکردن نقصان حضور (با رویکردی نوستالژیک و در ارتباط با گذشته) دلالت دارد. روزبه به سراغ پروفسور یاناکووا می‌رود، استادی در دانشگاه که همکار ولادیمیر است. یاناکووا می‌گوید ابتدا ولادیمیر نامه ای دریافت کرده که در آن نوشته بوده که روزبه به پراگ خواهد رفت اما سپس نامهٔ دیگری دریافت کرده که روزبه سفرش را لغو کرده است. این در حالی است که ما از قبل می‌دانیم که روزبه و ولادیمیر سابقهٔ آشنایی نداشته اند. پس چطور میان آن‌ها نامه رد و بدل شده است؟! همچنین در این نامه، ولادیمیر از پدر روزبه (که پدر خودش هم هست) به دلیل سابقهٔ فعالیت سیاسی اش (که در آن مشکوک به لو دادن هم رده هایش است) ابراز انزجار می‌کند اما او را تنها پدر روزبه می‌داند نه پدر خودش. همه این ها نشان می‌دهد که ارتباط روزبه با دنیا از نوعی معرفتی نیست بلکه از نوعی حسی-ادراکی است.

روزبه در ادامهٔ کنکاش هایش در گذشتهٔ پدرش در پراگ، که او را مدام از حضوری کنشی به سوی حضوری شوشی می‌راند، به سراغ همسر سابق ولادیمیر با نام مونیکا می‌رود. در دیدار اول، روزبه خودش را به مونیکا معرفی نمی‌کند و فقط از وی می‌خواهد به روزبه بستنی هایی به انتخاب خودش بدهد تا در ملاقات بعدی با ولادیمیر برایش ببرد. مونیکا به خود روزبه هم یک بستنی خاص می‌دهد که نام Absent (نبودن) را بر خود دارد. بستنی ای که روزبه با وجود علاقه نداشتن به بستنی، با علاقه می‌خورد و مونیکا آن را حاوی توهم، مستی و جنون می‌داند. در دیدار بعدی که روزبه، خود را به مونیکا معرفی می‌کند، گاهی جوری با مونیکا سخن می‌گوید که انگار، خودش ولادیمیر است و نه روزبه! و مونیکا به او نهیب می‌زند که انگار واقعاً با خوردن بستنی ابسنت دچار حالت توهم، مستی و جنون شده است. حالت هایی که به نظر می‌رسد واقعاً روزبه در حال تجربه کردن آن‌ها به عنوان یک سوژهٔ شوشی است. می‌توان گفت که روزبه در وضعیتی است که از سویی در حال حاضرکردن غایب و هم زمان و از سویی دیگر در حال غایب کردن حاضر است. بنا به باور ژاک فونتنی اعمال حاضرسازی و غایب سازی به چهار دسته تقسیم می‌شوند: حاضرسازی حاضر، حاضرسازی غایب، غایب سازی حاضر و غایب سازی غایب. حاضرسازی غایب عملیاتی است که گونه های عقب رانده شده به دوردست ترین نقطهٔ میدان حضور را

فراخوانده و آن‌ها را در «حال» زمانی و مکانی شوش‌گر قرار می‌دهد. بی آنکه شوش‌گر فرصت ارزیابی این گونه ها را داشته باشد تا بتواند از این طریق به تخیلی بودن و یا بازیافتی بودن آن‌ها پی ببرد، با نوعی حضور زنده مواجه می‌شود که موجبات خلق مجدد خاطره (گذشته) و یا تخیل را فراهم می‌آورد. این عملیات را پیش تنیدگی نیز می‌توان نامید. همچنین، غایب سازی حاضر عملی است که در آن شوش گر به موجب قطع ارتباط با گونه های حاضر در میدان عملیاتی حضور و فراخوانی آنچه انتظاری بیش از حضور آن نیست، از «حال» زمانی و مکانی خود فاصله گرفته و موجبات غیاب خود را فراهم می‌سازد. در حقیقت شوش گر به دنبال آن است تا میدان حسی- ادراکی خود را از آنچه انتظار حضور آن را دارد و چیزی جز نوعی پس تنیدگی به شمار نمی‌رود، پر کند. این امر، موجب غایب شدن خود او از میدان حضور می‌شود (به نقل از شعیری، ۱۳۹۶: ۹۸ و ۹۹). به نظر می‌رسد شخصیت روزبه در همین وضعیت آویخته میان حاضر کردن غایب و غایب کردن حاضر است که انگار دچار وضعیت توهم، مستی و جنون شده که در بستنی ابسنت جلوه گر شده است. روزبه در واقع در حال تجربهٔ هر سه وضعیت بودن، نه-بودن و نبودن است. او در نقش پدرش نبودن، در نقش خودش، بودن و در نقش ولادیمیر نه-بودن را تجربه می‌کند. به خصوص وقتی که ولادیمیر دچار مرگ مغزی شده و حالتی میان زندگی و مرگ را هردم بیشتر تجربه می‌کند.

روزبه، سپس به بیمارستان می‌رود تا با ولادیمیر ملاقات کند و بستنی را به او بدهد اما به او خبر می‌دهند که ولادیمیر دچار مرگ مغزی شده و طبق روال، دستگاه های حیاتی را از او جدا خواهند کرد، اما اگر روزبه (که به نظر می‌رسد تنها بازماندهٔ ولادیمیر است) برگه های رضایت را امضا کند این کار زودتر انجام خواهد شد. روزبه ابتدا قبول می‌کند و باید پای برگهٔ رضایت را اثر انگشت بزند اما اثر انگشت ندارد. او به شوخی به مسئول بیمارستان می‌گوید، می‌تواند آدم بکشد و ردی هم از خود به جای نگذارد. آیا روزبه همان روح سرگردان ولادیمیر است که ولادیمیر از این روح در نامه اش به ویرا سخن گفته بود؟ زیرا بعدها می‌بینیم که روزبه بعد از اینکه آپارتمان را به ویرا می‌سپارد، انگار خیالش راحت می‌شود و برای سفر عازم می‌شود، سفری که هم زمان با قطع کردن دستگاه های حیاتی ولادیمیر در بیمارستان و مرگ نهایی او نیز هست (و بنابراین، در اینجا (همچنان که در سراسر فیلم) به استعارهٔ مفهومی«مرگ به عنوان سفر» توجه شده

است). آیا واقعاً روزبه ولادیمیر را کشته و خواسته جای او را بگیرد؟ با توجه به فرایندهای شوشی که فیلم آن ها را تصویر می‌کند، جواب این سؤال ها به‌طور قطعی داده نمی‌شود و همه چیز در ابهامی‌فلسفی باقی می‌ماند.

در ادامهٔ جست‌وجوهای روزبه در پراگ، او از طریق پیامک هایی در تلفن همراه به جا مانده از ولادیمیر، ویرا را تعقیب می‌کند. ویرا همان دختری است که در نامه های ولادیمیر متوجه می‌شویم که ولادیمیر آپارتمانش را برای او گذاشته است. بعد می‌فهمیم که ویرا لاسکووا نوهٔ آناست. آنا احتمالاً معشوق ولادیمیر در پراگ است و زنی است که در عملیاتی موسوم به آرمیلوس به خاطر فعالیت های سیاسی اش تحت تعقیب بوده و چند سال پیش مرده است. اما با توجه به اینکه قبلاً می‌دانسته ایم که ولادیمیر (باز هم احتمالاً) فرزند صاحب امانی (پدر روزبه) از آناست، پس ویرا باید دختر ولادیمیر باشد (اما دختر ولادیمیر، دقیقاً از چه کسی؟ از مونیکا؟ آیا ممکن است که آنا اصلاً بچهٔ دیگری غیر از ولادیمیر داشته و این نوه از آن بچه باشد؟). به هرحال، به این نسبت های فامیلی در دیالوگ هایی گذرا اشاره ای می‌شود و در نهایت مبهم می‌ماند. تنها مطمئنیم که او دختری است که به خانهٔ ولادیمیر رسیدگی می‌کند و برای پرنده های او (وقتی که ولادیمیر نیست) دانه می‌ریزد و ولادیمیر آپارتمانش را برای او گذاشته چون (بنا بر نامه ای که روزبه با کمک لنکا از درخت نزدیک آپارتمان ولادیمیر می‌گیرند) به نظرش ویرا با قبول این خانه روح سرگردان او را (آویخته میان بودن، نه-بودن و نبودن) نجات داده است (ولادیمیر در نامه از ویرا خواسته که این خانه را قبول کند تا روح سرگردان او را نجات دهد و سپس نوشته، می‌دانم نمی‌فهمی‌که چه می‌گویم: این رابطه از نوع رابطهٔ کنشی نیست بلکه نوعی رابطهٔ حسی-ادراکی و عاطفی است که فهم آن به شیوهٔ معرفتی ممکن نیست). روزبه تمرین تئاتر ویرا را می‌بیند که او باید از یک آینه بگذرد. گذشتن از آینه، باز هم در اثر تجربه ای حسی- ادراکی و شوشی ممکن است. کاری که ویرا به یاری تئاتر می‌تواند انجام دهد اما بعداً روزبه در جایگاه یک سوژهٔ کنشی در این لحظه، نمی‌تواند.

پس از این یک اتفاق ویژه در فیلم می‌افتد: روزبه روی تخت دراز کشیده که صدای پیامک تصویری تلفن همراهش می‌آید. او تصویر تلویزیون را، که به تلفن همراه وصل است، می‌بیند: فرزند روزبه به همراه همسرش در کنار صندلی راننده، در اتومبیل و در ایران هستند و پسر روزبه از او می‌خواهد به مادرش بگوید که بگذارد او ساعت های بیشتری از

شب را بیدار بماند. روزبه در پایان دیدن این فیلم کوتاه، ناگهان دچار تردید می‌شود. او فیلم را به عقب بازمی‌گرداند و این بار در آینهٔ ماشین و در صندلی راننده چشم ها و بخشی از چهرهٔ مردی را تشخیص می‌دهد. بر مبنای یک روایت کنش محور، در اینجا باید به رابطهٔ همسر روزبه با مردی دیگر رأی می‌دادیم، اما بر مبنای روایت شوشی این بخش قطعه ای از پازلی گسسته در روایت مینی مال فیلم است. به‌خصوص، در نسبت با جایی در اواخر فیلم، که درحال قطع کردن دستگاه های حیاتی ولادیمیر هستند. در لحظهٔ قطع دستگاه ها، دوربین حرکت می‌کند و به مانیتوری در اتاق ولادیمیر در بیمارستان می‌رسد که همان فیلم مکالمهٔ روزبه در پراگ و پسرش در اتومبیل و در ایران، از آن پخش می‌شود. این بار، از آینه به‌طور واضح، مردی را که قبلاً بخشی از چهره اش را در آینه دیده بودیم، دوباره می‌بینیم: او خود روزبه است! هم پخش فیلم تلفن همراه روزبه از مانیتور بیمارستان و هم وجود روزبه در این فیلم (در حالی‌که فیلم، در واقع مربوط به مکالمهٔ روزبه در پراگ، با پسرش در ایران است و بنا بر منطق زندگی روزمره، روزبه در یک زمان نمی‌تواند در دو مکان باشد) حضور شوشی روزبه (و ولادیمیر) را مؤکد می‌کند. سپس دوربین به سمت پنجرهٔ اتاق ولادیمیر در بیمارستان حرکت می‌کند و بیرون پنجره، و در ساختمانی که به نظر می‌رسد در روبه‌روی بیمارستان قرار دارد، ویرا را نشان می‌دهد که (احتمالاً در آپارتمان ولادیمیر) برای پرندگان دانه می‌ریزد و سپس، جغدی که ولادیمیر قبلاً از آن سخن گفته بود، پروازکنان بر پنجرهٔ آپارتمان می‌نشیند. تمام این رویدادها بر مبنای حضور کنشی شخصیت و همچنین، زمان و مکان کمّی قابل توجیه نیستند بلکه زمان و مکان کیفی و حضور شخصیت بر مبنای نوعی کیفیت پدیدارشناسانه و در پی رفع نقصان حضورش از طریق التفات نشانه معناشناختی ممکن می‌شود. در اینجا ما با چیزی سر وکار داریم که گرمس از آن با عنوان بارقه یا گیزو نام می‌برد. بنا بر دیدگاه گرمس گیزو که واژه ای است ترجمه‌ناپذیر، به لحظه ای اطلاق می‌شود که ماهی کوچکی لرزان از آب بیرون می‌پرد و درخششی نقره ای را می‌آفریند که در آن برق نور و رطوبت آب در هم می‌آمیزند. ناگهانی و غیرمنتظره بودن این واقعه، زیبایی این حرکت لرزان، بازی نور بر سطحی خیس و مرطوب، عناصری هستند که هرچند ناقص از هم تفکیک شده اند، اما ترسیم کنندهٔ دریافتی زیبایی شناختی هستند که در سنتزی صوری به تصویر کشیده شده است[1] (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۵). گرمس این وضعیت را نوعی خیرگی در مقابل دنیای نشانه‌ای می‌داند که حاوی حضور زیبایی شناختی

سوژه است. همان حضوری که روزبه/ صاحب امانی/ ولادیمیر زمانک هم در فیلم نبودن تجربه می‌کنند. حضوری که در سراسر فیلم نبودن موارد فراوانی از آن را می‌بینیم که در این مقاله تلاش شد تا حد ممکن به همهٔ آن‌ها اشاره ای بشود. برای اینکه آخرین موردهای این نوع خیرگی در برابر دنیای نشانه ای یا حضور زیبایی شناسانه هم بیان ناشده نماند، به صحنه ای در اواخر فیلم اشاره می‌کنیم که در آن روزبه روی کاناپهٔ آپارتمان ولادیمیر به خواب رفته است. او خواب می‌بیند که دست خود را که حالتی نیمه محو دارد، روی دست باندپیچی شدهٔ ولادیمیر می‌گذارد. انگار که حالا در خوابش، او (روزبه) است که روحی سرگردان است. همچنان که ولادیمیر قبلاً در نامه اش به ویرا نوشته بود که ولادیمیر روحی سرگردان است. ویرا به آپارتمان ولادیمیر می‌آید، در حالی که خسته از روز ناامیدکنندهٔ دیگری در تمرین تئاتر است. او آمده تا همچون گذشته به آپارتمان ولادیمیر رسیدگی کند. ویرا در آشپرخانه در حال غذاخوردن است که روزبه به او نزدیک می‌شود. به نظر می‌رسد که روزبه برای اولین بار است که با ویرا ملاقات می‌کند اما ویرا او را به عنوان ولادیمیر می‌شناسد. ویرا به زبان چک با روزبه سخن می‌گوید و روزبه تمام حرف های او را می‌فهمد (می‌دانیم که او تازه از ایران به پراگ آمده و قبلاً تجربهٔ زندگی در پراگ را نداشته و در حد چند جملهٔ ابتدایی زبان چک را بلد است، پس آن که این زبان را به‌طور کامل متوجه می‌شود، اصولاً باید ولادیمیر باشد، در عین حال، می‌دانیم که او روزبه است!). ویرا سپس روی کاناپه در حالی که دارد به خواب می‌رود به روزبه/ ولادیمیر می‌گوید دارد از پراگ می‌رود و او باید کسی دیگر را پیدا کند که به پرنده هایش غذا بدهد. روزبه می‌گوید چهار ساعت دیگر پرواز دارد و کلیدها را برای ویرا می‌گذارد و آپارتمان را به او می‌دهد. ویرا در وضعیتی میان خواب و بیداری از روزبه می‌پرسد که آیا او واقعاً ولادیمیر است؟! اما این تردید را جدی نمی‌گیرد. چون روزبه پاسخ می‌دهد: «می‌تونستم باشم. از این پنجره افتادم پایین». روزبه پایین افتادن ولادیمیر از پنجره را پایین

۱. گرمس در دو داستان از میشل تورنیه و ایتالو کالوینو، گیزو را مورد مطالعه قرار می‌دهد. مثلاً در داستان تورنیه، شخصیت رابینسون دچار خیرگی در برابر دنیای نشانه ای می‌شود چون افتادن دو قطره را در همهٔ آنات شان تجربه می‌کند. یکی که می‌افتد و صدا می‌کند و دیگری که به جای خود برمی‌گردد و سکوت می‌کند، که تجربهٔ «آن» زیبایی شناسانه ای که «ناگهان» و «غیرمنتظره» برایش روی می‌دهد در این موقعیت وجود دارد، او را به تخیل نوستالژیک از جزیره ای دیگر می‌کشاند. به اصطلاح، این انقطاع یا گسست موجب می‌شود که او مهیای حضوری پدیدارشناسانه و شوشی گردد (ر.ک: گرمس، ۱۳۸۹: ۱۲ - ۲۰).

افتادن خودش می‌گیرد و باز هم یکی‌انگاری اش با ولادیمیر رخ می‌دهد. ویرا می‌خندد و می‌گوید: «خیلی مسخره ای. تو باید بازیگر می‌شدی» (در اینجا به تجربهٔ بازیگری تئاتر همچون حضوری شوشی توجه می‌شود که شعیری هم اشاره‌ای به آن کرده است (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۲ و ۹۳). در تمام این صحنه نیز از طریق یکی انگاری تردید آمیز مدام روزبه/ولادیمیر، حضوری شوشی به نمایش درمی‌آید که در نتیجهٔ ذوب دو دنیای نشانه ای ولادیمیر/ روزبه اتفاق می‌افتد.

نکتهٔ آخر، این که در فیلم مدام تأکید می‌شود که پدر روزبه قهرمان زندگی اوست و روزبه به جست‌وجوی گذشتهٔ پدرش در پراگ می‌پردازد چون گمان می‌کند به خاطر ندانستن این گذشته تکه هایی از این روایت قهرمانانه ای که از پدرش در ذهن دارد ناتمام است و بنابراین می‌خواهد این ناتمامی‌را با روشن کردن نقاط ابهام در این گذشته تمام کند. اما گفت‌وگوی او با شخصیت های دیگر که هرکدام شناختی متفاوت از پدر روزبه دارند، نه تنها این انقطاع را پر نمی‌کند بلکه عمیق تر می‌کند. مثلاً او چیزهایی مبهم در مورد حضور پدرش در یک گروه مخوف سیاسی می‌فهمد که در عملیاتی مخوف به نام آرمیلوس شرکت داشته است. اما در حالی که مأمور پلیس بر این مخوف بودن تأکید می‌کند (همچون کارمند کتابخانه دانشگاه)، با همین مخوف بودن در جایی شوخی می‌شود که پیرزن همسر آرمین (لوسی) می‌گوید آرمیلوس مخفف آرمین و لوسی است[1] و بعداً، باز هم به‌طور مبهم گناه خیانت های سازمانی آرمیلوس به گردن آرمین می‌افتد و نه پدر روزبه (جایی که روزبه جلوی در خانه آرمین، پیرمردی را که انگار آرمین است، می‌بیند که به زبان فارسی فحش می‌دهد و روزبه به او دستمال خود را می‌دهد تا کثافات کف کفشش را با آن پاک کند، ابهامی‌دیگر در این مسیر رازگشایی گذشتهٔ پدر روزبه وجود دارد). در جای دیگری هم در نامه ای که ولادیمیر قبل از مرگش برای روزبه نوشته می‌گوید: «کاش می‌آمدی و من هم می‌ماندم تا در جمع کردن تکه های شکستهٔ قهرمانت در کنارت باشم». «جمع کردن تکه های

۱ . به نظر می‌رسد فعالیت های سیاسی روزبه شبیه به چیزی باشد که آلفرد هیچکاک عنوان «مک گافین» را به آن داده است. مک گافین از نظر هیچکاک، دستاویز یا هدف اولیه ای است که روایت داستانی فیلم را به حرکت می‌اندازد اما سپس، این دستاویز اهمیت خود را از دست می‌دهد و بعد از این، کشمکش های بعدی بدون این هدف اولیه داستان را به پیش می‌راند. هدفی است که به‌تدریج در پیچ‌وخم های روایی فیلم گم می‌شود. هیچکاک در تعریف مک گافین، در مصاحبهٔ معروفش با فرانسوا تروفو مثالی برای روشن کردن این مفهوم می‌زند. او می‌گوید، یک روز دو مرد با هم در قطاری هم سفر می‌شوند. یکی از آن‌ها چیزی نامعلوم را در جایگاه بالای صندلی اش می‌گذارد. این دیالوگ بین آن‌ها رد و بدل می‌شود:
- آن چیست که بالای صندلی ات گذاشتی؟
- مک گافین.

شکستۀ قهرمان» هدفی است که روزبه از این سفر دارد و متضمن حضوری کنشی است، اما چنانکه بیان شد، تلاش روزبه برای این هدف که نوعی پر کردن نقصان حضور و رسیدن به معنا در تمامیت خود است، مدام در حضور شوشی ای که دارد، ناکام می‌ماند. حضوری که او را مدام بیشتر، به درون دنیای نشانه ها می‌راند و دچار خیرگی نشانه ای می‌کند.

بنابراین در طول فیلم نبودن ما می‌توانیم این سه ویژگی شوش گر را مشاهده کنیم:

۱. فشاره: حضور شوشی روزبه میان سه شخصیت روزبه/ ولادیمیر/ صاحب امانی، مدام با توجه به رویدادهایی که شرح داده شد، شدید و ضعیف می‌شود.

۲. بُوش: که همان تنش میان حضور هر یک از سه شخصیت روزبه/ ولادیمیر/ صاحب امانی و غیاب آن‌هاست. به نحوی که در هر لحظه می‌توانیم اشاره ای به حضور هریک در عینِ (یا به قیمتِ) غیاب هریک بیابیم. یا حضور و غیاب هرسه را به اشکال مختلف، حاضر کردن غایب و غایب کردن حاضر بیابیم.

۳. گستره: که بیش از همه در متکثر بودن شخصیت روزبه در عین واحد بودن او می‌توان در فیلم نبودن تجربه کرد.

## نتیجه

در این مقاله ابتدا با تأمل در برخی مبانی نظری مربوط به نشانه شناسی پدیدارشناسانه یا نشانه معناشناسی، ویژگی‌های حضور شوشی سوژه را در فرایندهای گفتمانی شرح دادیم. سپس با بررسی صحنه به صحنۀ فیلم نبودن، ساختۀ علی مصفا، این حضور شوشی را در مورد شخصیت اصلی این فیلم، توصیف و تحلیل کردیم. در نتیجۀ می‌توانیم بدین‌ترتیب به پرسش های پژوهش پاسخ دهیم:

۱. در ابتدای فیلم نبودن، شخصیت روزبه برای کندوکاو در گذشتۀ زندگی پدرش با هدف نوشتن زندگینامۀ او از ایران به پراگ سفر می‌کند. اما این سفر هدف و دستاورد محور که به نظر می‌رسد متضمن حضور کنشی روزبه است، هرچه روایت فیلم جلوتر می‌رود، بیشتر و بیشتر تبدیل به سفری پدیدارشناختی می‌شود که در آن، روزبه به سوژه ای شوشی مبدل می‌شود. مهم ترین نشانۀ این تبدیل در روایت فیلم (که با یاری حرکات و زوایای دوربین، اندازه های کادرها و ماسکه کردن یا نقاب گذاری و تمهیداتی از این دست برجسته

- مک گافین چیست؟
- وسیله‌ای است که با آن در اسکاتلند شیر شکار می¬کنند.
- ولی در اسکاتلند که شیری وجود ندارد.
- پس بالای صندلی من هم مک گافینی وجود ندارد! (پس آن چیزی که بالای صندلی¬ام گذاشتم هم مک گافین نیست). (تروفو، اسکات،۱۳۶۹: ۱۱۱).

می‌شود) در یکی انگاری شخصیت روزبه با ولادیمیر (برادر احتمالی روزبه در پراگ) و پدر روزبه مؤکد می‌شود. یکی‌انگاری ای که هم می‌توان آن را حاضر شدن غایب و هم غایب شدن حاضر نامید، که نوعی حضور دو برابر را برای روزبه رقم می‌زند، چون در آن ها روزبه حضوری پدیدارشناسانه را تجربه می‌کند. او به کنکاشی در چیزها نه آن‌گونه که هستند یا باید باشند، بلکه آن گونه که می‌توانند باشند می‌پردازد ( اینکه روزبه می‌تواند هم زمان خودش، پدرش یا ولادیمیر باشد). همچنین روزبه در نتیجهٔ لحظاتی ناگهانی یا «آن» های مینی مال که در طول روایت فیلم تجربه می‌کند به دنبال پر کردن نقصان حضور و درک حضور خود به تمامی‌و کمال با نوعی التفات پدیدارشناختی است (زیرا وقتی او حضور آن سه نفر را هم زمان در خود حس می‌کند و نمی-کند، همواره دچار نقضان حضور است). همچنین روزبه از حضور در محضر ظاهر چیزها مهیای حضور برای دریافت اصل چیزها می‌شود. اصلی که موجب شده روزبه هرچه بیشتر درون دنیای نشانه ای ذوب شود که با ذوب شدن روایی سه شخصیت مذکور تأکید می‌شود. همچنین با درهم شدن مکان ها و زمان هایی که روزبه تجربه می‌کند (که توسط حرکت های ویژهٔ دوربین روایی می‌شود)، او به جای زمان ها و مکان های کمّی، زمان و مکان های کیفی و پدیدارشناختی را تجربه می‌کند. بستنی ابسنت هم که در روایت فیلم بر آن تأکید می‌شود و روزبه در عین علاقه نداشتن عمومی‌به بستنی، به آن علاقه مند می‌شود و گفته می‌شود که دلالت بر حالتی شبیه توهم، مستی و جنون دارد، بر همین حضور شوشی روزبه دلالت دارد. حضوری که ناشی ار رابطه گرفتن حسی- ادراکی و عاطفی روزبه، به عنوان سوژهٔ شوشی با دنیاست.

۲. در روایت مینی مال فیلم نبودن، گیزوها یا خیرگی های نشانه ای زیادی در نتیجه کیفیت حضور اگزیستانسیال روزبه تجربه می‌شود (که در طول مقاله به تفصیل شرح داده شده اند) اما شاید بتوان دو تا از مهم ترین این خیرگی ها را بدین شرح دانست:

الف. ولادیمیر ادعا می‌کرده که مدتی جغدی به خانهٔ او می‌آمده و او از جغد نگهداری می‌کرده تا اینکه جغد رفته است. او لانه ای در بیرون پنجره خانه اش ساخته و هر روز برای جغد غذا می‌گذاشته تا شاید جغد روزی دوباره بازگردد. به نظر می‌رسد که حضور جغد در شهر، از نظر عقلانی و منطقی و بنا بر دانش روزمره ممکن نباشد، اما در پایان فیلم (طی یک حرکت دوربین که آن هم منطقی نیست، چون اتاق بیمارستان ولادیمیر را در مجاورت آپارتمان وی نشان می‌دهد و موجب می‌شود که مکان ها هم کیفی و

پدیدارشناسانه شوند) و پس از اینکه دستگاه‌ها از ولادیمیر جدا می‌شوند، این جغد پروازکنان روی پنجرۀ جلوی خانه ی ولادیمیر می‌نشیند. پنجره ای که قبلاً ولادیمیر به هوای غذا گذاشتن در لانۀ جغد، از آن به پایین پرتاب شده و به کما رفته بود.

ب. در جایی از فیلم، روزبه تلفنی با پسرش در تهران و در ماشینی حرف می‌زند که همسر روزبه هم در جایگاه کنار راننده‌اش حضور دارد. تصویر این مکالمه روی مانیتور اتاق روزبه دیده می‌شود. روزبه در انتهای مکالمه، در آینۀ ماشین چهرۀ مردی ناشناس را تشخیص می‌دهد. در انتهای فیلم، پس از قطع شدن دستگاه‌های حیاتی ولادیمیر، در مانیتور اتاق وی، همان فیلم تلفن همراه روزبه را می‌بینیم و این بار، با چرخش دوربین تلفن همراه پسر روزبه، متوجه می‌شویم مرد در آینه خود روزبه بوده است. روزبه، بنا بر دانش زندگی روزمره، نمی‌توانسته هم در پراگ و در اتاقش با پسرش در تهران تلفنی صحبت کند و هم در تهران در کنار پسرش، شاهد این مکالمه تلفنی باشد. همچنین بنا بر دانش منطقی روزمره، فیلم تلفن روزبه دلیلی ندارد که در این زمان از مانیتور اتاق ولادیمیر در بیمارستان پخش شود. تمام این عدم منطق های علّی، زمانی و مکانی، یک گیزو یا خیرگی نشانه ای پدید می‌آورد. خیرگی ای که بنا به دیدگاه گرمس، با ناگهانی و غیرمنتظره بودنش، نوعی حضور زیبایی شناسانه را برای سوژه (روزبه) ممکن می‌سازد.

## منابع


اسکویی، گلاله؛ رهبرنیا، زهرا؛ شعیری، حمیدرضا (۱۴۰۲). «تحلیل نشانه معناشناختی تعاملی مراسم آیینی «چله هاوین» با تأکید بر نظریهٔ کارناوال باختین»، نشریهٔ علمی‌مبانی هنرهای نمایشی، ۸ (۱)،صص ۱۳ و ۱۴.
بشیرنژاد، حسین؛ دادبود، فاطمه؛ شعیری، حمیدرضا (۱۴۰۰). «تحلیل سیر روایت پردازی در داستان هزار و یک شب بر مبنای رویکرد نشانه معناشناسی»، پژوهش نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، ۱۰ (۱)،صص ۱۹ - ۴۲.
تروفو، فرانسوا؛ اسکات، هلن (۱۳۶۹). سینما به روایت هیچکاک، ترجمهٔ پرویز دوایی، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات سروش.
جانتی، لوییس (۱۴۰۱). شناخت سینما، ترجمهٔ ایرج کریمی، چ سوم، تهران: نشر بیدگل.
شعیری، حمیدرضا؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ سبزواری، مهدی (۱۴۰۲). فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا، تهران: نشر لوگوس.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). نشانه معناشناسی ادبیات؛ نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶). تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان، چاپ ششم، تهران: انتشارات سمت.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶). «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری»، نشریهٔ ادب پژوهی، ش ۳،صص ۶۱ - ۸۲.
شعیری، حمیدرضا؛ غفاری، مرتضی؛ رئیسی، پویا (۱۴۰۰). «تعزیهٔ سیار در صحنهٔ شهر؛ بررسی نشانه معناشناختی سیالیت مکان در تعزیهٔ ضیابر»، نشریهٔ علمی‌باغ نظر، ۱۸ (۹۹)،صص ۵ - ۶۴.
علوی پور، ملیحه؛ شعیری، حمیدرضا؛ ربیع، علی؛ کریمی‌فیروزجانی، علی (۱۴۰۰). «تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی، مطالعهٔ موردی این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد»، نشریهٔ علمی‌ادبیات پارسی معاصر، ۱۱ (۱)،صص ۱۸۱ - ۲۰۵.
قاسمی، ویدا؛ شعیری، حمیدرضا؛ ضیائی، مجید (۱۴۰۱)، «از کنشگری تا ناکنشگری؛ تحلیل نشانه معناشناختی فرایند فروپاشی سوژه در آثار نقاشی واقع گرای ایران معاصر در دو دههٔ اخیر»، نشریهٔ علمی‌کیمیای هنر، ۱۱ (۴۵)،صص ۴۹ - ۶۵.
گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). نقصان معنا، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: نشر علم.

# ایدئولوژی یا زیبایی‌شناسی؟
# تحلیل گفتمان انتقادی و تحلیل گفتمان چندوجهی به‌مثابه الگوهایی نوین برای مطالعه امرلوکس در مطالعات فیلم

**میثم یزدی**
استادیار گروه نمایش و سینما، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

در مطالعات فیلم معاصر، یک نقطه‌کورِ روش‌شناختیِ کاملاً آشکار وجود دارد: ما فاقد چارچوب‌های نظام‌مند و تکرارپذیر برای درک این موضوع هستیم که سینما دقیقاً چگونه امرلوکس (Luxury) را برمی‌سازد، به تصویر می‌کشد و از آن به‌مثابه ابزاری کارآمد بهره می‌برد. لوکس همه‌جا بر پرده سینما به چشم می‌خورد؛ از عمارت‌های فاخر با فناوری‌های دیجیتال در فیلم‌های پرفروشِ مدرن هالیوود گرفته تا مینیمالیسم خاموش و به‌دقت گزینش‌شده سینمای مستقلِ هنری. با این وجود، به‌رغم حضورِ مسلطِ این پدیده هم به‌منزله یک پیش‌رانِ مضمونی و هم یک جلوه زیبایی‌شناختی، مواجهه علمی و پژوهشیِ با لوکس سینمایی، به‌طرز شگفت‌آوری در سطحِ برداشت‌های تأثری (امپرسیونیستی) باقی مانده است. محققان غالباً بر نقدهای توصیفی تکیه می‌کنند که در واکاویِ شبکه درهم‌تنیده نشانگرهای نشانه‌شناختی، پویایی‌های پنهانِ قدرت و چارچوب‌های شناختی که در عمل ادراک ما از امرلوکس روی پرده را شکل می‌دهند، ناکام می‌مانند.
برای رفع این کاستی، مقاله حاضر پیوندی عمیق میان «تحلیل گفتمان انتقادی» (CDA) و «تحلیل گفتمان چندوجهی» (MDA) برقرار می‌سازد. از طریق تلفیق ساختاریِ چارچوب‌های اجتماعی-سیاسیِ نورمن فرکلاف و تئون ای. ون دایک با دستور زبان‌های دیداری و نقش‌گرای نظام‌مندی که توسط گونتر کرس، تئو ون لیوون و کی اوهالوران بسط یافته‌اند، در این پژوهش سه ابزارگان تحلیلی کاملاً بدیع پیشنهاد می‌شود:
۱. الگوی لایه‌بندی گفتمان لوکس (LDSM)
۲. الگوی مفصل‌بندی چندوجهی لوکس (MLAM)
۳. الگوی ایدئولوژی-زیبایی‌شناسی لوکس سینمایی (CLIAM)
این مطالعه از طریق ارائه فرآیندهای گام‌به‌گام دقیق، نمودارها و تحلیل یک سکانس فرضی، چگونگی عملکرد دقیق این الگوها را موشکافی می‌کند. در نهایت، استدلال مقاله این است که چارچوب‌های تلفیقیِ یادشده، روشی شفاف و دقیق را در اختیار نظریه‌پردازان فرهنگی و پژوهشگران رسانه قرار می‌دهند تا سرانجام بتوانند نقش سینما را در شکل‌دهی به مفهوم لوکس رمزگشایی کنند؛ نه صرفاً به‌مثابه یک حظِ زیبایی‌شناختی، بلکه به‌عنوان یک نیروی ایدئولوژیکِ قدرتمند.

**کلید واژه ها:** تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل گفتمان چندوجهی، مطالعات فیلم، زیبایی‌شناسی، فرهنگ بصری.

Kastner, O. L. (2014). When luxury meets art: Forms of collaboration between luxury brands and the arts. Springer Gabler.
Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading images: The grammar of visual design (2nd ed.). Routledge.
Machin, D., & Mayr, A. (2012). How to do critical discourse analysis: A multimodal introduction. Sage.
Nervino, E. (2018). Social media is the new black: A social semiotic analysis of luxury branding discourse [Doctoral dissertation, Hong Kong Polytechnic University].
O'Halloran, K. L. (2004). Multimodal discourse analysis: Systemic-functional perspectives. Continuum.
Svendsen, L. (2005). Fashion: A philosophy (J. Irons, Trans.). Reaktion Books.
van Dijk, T. A. (2008). Discourse and context: A sociocognitive approach. Cambridge University Press.
van Leeuwen, T. (1999). Speech, music, sound. Macmillan.
Wong, M. (2019). The discourse of advertising for luxury residences in Hong Kong: A multimodal critical discourse analysis. In V. K. Bhatia, W. Cheng, B. Du-Babcock, & J. Lung (Eds.), Mediating and managing social change: A social semiotic approach to text and image (pp. 73–96). Springer.

## References


Aiello, G., & Thurlow, C. (2006). Symbolic capitals: Visual discourse and intercultural exchange in the European Capital of Culture scheme. Language and Intercultural Communication, 6(2), 148–162.

Amatulli, C., Pino, G., Iodice, M., & Cascio, R. (2016). Linguistic and symbolic elements in luxury fashion advertising: A qualitative analysis. International Journal of Business and Management, 11(9), 1–13.

Armitage, J. (2019). Luxury and visual culture. Bloomsbury Visual Arts.

Armitage, J., & Roberts, J. (2016). Critical luxury studies: Art, design, media. Edinburgh University Press.

Baldry, A. P., & Thibault, P. J. (2006). Multimodal transcription and text analysis: A multimedia toolkit and coursebook. Equinox Publishing.

Bateman, J. A., & Schmidt, K.-H. (2012). Multimodal film analysis: How films mean. Routledge.

Berger, J. (2008). Ways of seeing. Penguin. (Original work published 1972)

Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgement of taste (R. Nice, Trans.). Harvard University Press.

Caple, H. (2013). Photojournalism: A social semiotic approach. Palgrave Macmillan.

Fairclough, N. (1992). Discourse and social change. Polity Press.

Fairclough, N. (2003). Analysing discourse: Textual analysis for social research. Routledge.

Hurek, B. (2018). The communication of luxury: A semiotic analysis of a luxury brand's perfume commercial. Polish Journal of English Studies, 4(1), 5–23.

Iedema, R. (2001). Resemiotization. Semiotica, 137(1–4), 23–39.

Jewitt, C., Bezemer, J., & O'Halloran, K. L. (2016). Introducing multimodality. Routledge.

To navigate this fascinating entanglement, film scholars require advanced navigational instruments. The three frameworks formalized here—the Luxury Discourse Stratification Model (LDSM), the Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM), and the Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM)—provide exactly that. By synthesizing the critical edge of Fairclough (2003) and van Dijk (2008) with the multimodal precision of Kress and van Leeuwen (2006) and O'Halloran (2004), and directing this synthesis toward the frontier of critical luxury studies (Armitage & Roberts, 2016; Armitage, 2019; Kastner, 2014), this paper offers a concrete methodological intervention.

Crucially, these models are designed as scaffolding, not straitjackets. They are highly flexible analytical architectures that researchers are encouraged to modify based on specific film corpora, historical periods, or distinct disciplinary needs. Their true value lies in the rigorous analytical discipline they demand—forcing the invisible to become visible, rendering implicit assumptions explicit, and demanding that all grand ideological claims be held strictly accountable to the micro-level semiotic data of the cinematic text.

Norman Fairclough (2003: 14) offered a humbling reminder for any discourse analyst: "no analysis of a text can tell us all there is to be said about it—there is no such thing as a complete or definitive analysis of a text." Film, with its temporal fluidity and multimodal density, guarantees that our readings of cinematic luxury will always remain wonderfully incomplete. However, the impossibility of a definitive reading is never an excuse for the abandonment of rigorous method. The frameworks presented here mark a systematic beginning—a robust, theoretically grounded starting point for dissecting one of modern cinema's most pervasive, culturally seductive, and ideologically loaded phenomena.

## 6.5. Applications Beyond Film: The Broader Visual Sphere

While incubated within the specific constraints of feature films, the DNA of these models is highly adaptable. We are currently living in an era defined by a ubiquitous luxury visual culture, dominating television (manifesting in the “quiet luxury” of Succession or the hyper-consumerism of Emily in Paris), high-budget music videos, architectural curation, and targeted social media ecosystems.

Because the MLAM relies on fundamental modal decomposition, it can dismantle the semiotics of any multimodal text. For instance, Nervino’s (2018: 47) critical work on luxury brand discourse in digital media could be exponentially deepened by applying the MLAM’s inter-semiotic interaction matrix. This would allow for a mathematical mapping of how visual imagery, typographic choices, and interactive user-interface elements converge to manufacture digital prestige. Similarly, Hurek’s (2018: 80–85) macro-studies of luxury cinema could leverage the CLIAM to transcend the simplistic binary of “celebration versus critique,” offering instead a granular vocabulary for a film’s ideological ambivalence.

## 7. Conclusion: From Binary to Dialectic

This investigation began by interrogating a persistent theoretical deadlock: “Ideology or aesthetics?” Over the course of this paper, we have demonstrated that this question is methodologically sterile unless we mathematically and conceptually reframe it, transforming a static binary (Ideology vs. Aesthetics) into a dynamic, interconnected dialectic (Ideology $\rightleftharpoons$ Aesthetics). Cinematic luxury is never entirely an ideological weapon designed for consumer manipulation, nor is it purely an innocent wellspring of formal beauty. It is inextricably both.

Furthermore, the integration of sociocognitive theory—specifically routed through LDSM's Stratum II and CLIAM's Dimension 3—anchors the analysis in van Dijk's (2008: 78–82) understanding of mental models. This opens a crucial frontier for audience studies. Because luxury is a culturally contingent concept, a film's visual excess will be processed entirely differently depending on the viewer's geographic and socioeconomic context. The models provide a structured way to hypothesize how different global audiences cognitively unpack the same cinematic markers of exclusivity and desire.

## 6.4. Addressing Luxury's Philosophical Complexity

If we look to the philosophical underpinnings of luxury, we find a concept defined by perpetual anxiety. It is caught in endless structural tensions: necessity versus superfluity, democratic access versus exclusive distinction, and material ecstasy versus moral decay (Luxury Philosophy: 42–55). Cinema does not merely reflect these paradoxes; it actively stages them. The four-dimensional architecture of the CLIAM—particularly its focus on the dialectic between material-semiotic texture and social-relational positioning—is custom-built to capture these philosophical contradictions as they materialize on screen.

Kastner's (2014: 25–28) research on the convergence of luxury and high art is particularly illuminating here. She demonstrates how luxury brands strategically borrow the aura of the art world to launder their commercial motivations, transforming mere consumption into aesthetic contemplation. In cinema, we see an exact methodological parallel. When directors utilize "art-cinema" techniques—austere soundscapes, severe formalist composition, and agonizingly long takes—to depict high-end spaces, they perform a cinematic alchemy. They transmute luxury from raw commercial capital into elevated cultural capital, a process these models can now systematically decode.

## 6.2. Bridging Ideology and Aesthetics: A Dialectical Synthesis

Historically, film theory has been plagued by a stubborn binary: one must either critique a film's ideological apparatus or celebrate its aesthetic form. These models refuse that artificial division. As explicitly mapped in Dimension 4 of the CLIAM, ideology and aesthetics are not competing lenses but co-constitutive forces. Armitage (2019: 12) astutely observes that luxury visual culture is "simultaneously aesthetic and political." Consequently, our proposed analytical infrastructure is built to capture exactly how political power is wrapped in aesthetic pleasure.

This synthesis is most powerfully operationalized through the MLAM's concept of "inter-semiotic divergence." Consider a cinematic sequence where the visual mode presents an opulent, sun-drenched yacht, yet the sonic mode overlays a dissonant, melancholic musical score. Traditional ideological critiques might focus only on the yacht (class reproduction), while aesthetic critiques might focus on the lighting (visual pleasure). However, by analyzing the friction between these modes, the MLAM identifies a deliberate semiotic tension—a critical space that reveals luxury's underlying emptiness. This capacity to systematically track contradictory signals is perhaps the most vital affordance of merging CDA with MDA.

## 6.3. Expanding Critical Luxury Studies

By positioning cinema as a primary laboratory for the discursive construction of wealth, these frameworks push the boundaries of critical luxury studies. Armitage and Roberts (2016: 4) have long advocated for "new ways of thinking about luxury that recognize its cultural, social, and political complexity." Cinema, as arguably the most immersive medium of the modern era, is where this complexity is mass-produced.

## 6. Discussion: Implications for Film and Cinema Studies

The introduction of the Luxury Discourse Stratification Model (LDSM), the Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM), and the Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM) represents more than a mere methodological update; it fundamentally reorients how film studies can approach the screen's wealthiest images. By offering systematic, replicable tools, these frameworks address a glaring lacuna in the discipline: the tendency to treat cinematic luxury as a self-evident backdrop rather than a highly engineered discursive phenomenon. The implications of this tripartite approach ripple across several academic domains.

### 6.1. Methodological Contribution: Beyond Impressionism

At its core, the primary contribution of this research is methodological stabilization. For too long, the analysis of luxury in cinema has relied heavily on impressionistic criticism—subjective readings of glamour that lack verifiable grounding. As Jewitt, Bezemer, and O'Halloran (2016: 62) rightly caution, "the development of systematic methods for multimodal analysis remains a key challenge." The models proposed here answer this exact call within the specialized arena of luxury cinema.

Rather than relying on vague aesthetic judgments, each model enforces a rigorous analytical discipline. By providing distinct categorical boundaries, step-by-step decoding procedures, and standardized documentation tools (such as structural tables and interaction diagrams), the frameworks ensure that interpretations remain firmly tethered to the semiotic evidence of the text. This transparency drastically enhances the replicability of film scholarship, allowing different researchers to verify, challenge, or build upon prior multimodal mappings.

### 5.3. Applying the CLIAM

**Table 12: CLIAM Application — Four-Dimensional Analysis**

| Dimension | Analytical Findings |
|---|---|
| **D1: Material-Semiotic Texture** | Golden color palette + leather texture + piano timbre + marble acoustics create a multi-sensory "luxury world" that is warm, intimate, and materially rich. The semiotic construction of luxury is grounded in tactile and aural pleasure. |
| **D2: Social-Relational Positioning** | Protagonist is positioned as aspirational outsider; sales associate as gatekeeper. The viewer is aligned with the protagonist through shot/reverse-shot structure and intimate camera distance. Class boundary is simultaneously dramatized and offered as surmountable through consumption. Gender: protagonist's body becomes the site of luxury transformation. |
| **D3: Cognitive-Evaluative Framing** | Scene activates cultural knowledge of luxury brands as markers of quality and exclusivity. Evaluative stance: primarily celebratory (luxury as desirable, transformative), with potential for ironic reading if viewer possesses critical media literacy. The film assumes audience familiarity with luxury brand hierarchies and aspirational consumption narratives. |
| **D4: Aesthetic-Ideological Synthesis** | The scene's visual and sonic beauty—its genuinely pleasurable aesthetic qualities—serve to naturalize the ideology of luxury aspiration. The viewer is invited to desire what the protagonist desires, and the aesthetic pleasure of the scene (the warmth of the lighting, the richness of the sound) functions as a sensory argument for the desirability of luxury. Yet the very excess of the aesthetic treatment may also produce a degree of self-consciousness or camp, potentially opening space for critical reading. The ideology-aesthetics relationship here is primarily one of convergence, but with latent tension. |

## 5.2. Applying the MLAM

**Table 11: MLAM Application — Modal Decomposition and Inter-Semiotic Analysis**

| Analytical Phase | Findings |
|---|---|
| **Modal Decomposition** | Visual: Close-up of handbag texture (high modality, sensory realism); medium shot of protagonist reflected in mirror (interactive: demand gaze, intimate distance). Verbal: “This is our most exclusive piece” (evaluative vocabulary, authority claim). Sonic: Piano music swells as protagonist touches the bag (emotional intensification). Spatial-Temporal: Slow-motion insert of hand touching leather; lingering shot duration (3.5 seconds on texture). |
| **Inter-Semiotic Mapping** | Visual-Verbal: Complementarity (image shows what “exclusive” means materially). Visual-Sonic: Convergence (warm visuals + warm music reinforce positive affect). Verbal-Temporal: Multiplication (word “exclusive” + slow motion = heightened sense of rarity and preciousness). Visual-Sonic Divergence potential: If music shifted to minor key, it could introduce ambivalence or critique. |
| **Multimodal Luxury Profile** | Dominant mode: Visual (luxury is primarily articulated through material textures and lighting). Key pattern: Convergence across modes reinforces aspirational luxury meaning. Strategy: Immersive, sensory, celebratory presentation of luxury—aesthetics serve ideology of aspiration. |

**Table 10: LDSM Application — Hypothetical Luxury Boutique Scene**

| Stratum | Analytical Findings |
|---|---|
| Stratum I: Textual Surface | Visual: Warm golden lighting; polished marble floors; symmetrical display of luxury handbags; protagonist wearing modest clothing contrasting with the boutique's opulence. Verbal: Sales associate uses formal register; brand name mentioned three times; protagonist speaks hesitantly. Sonic: Quiet classical piano music; sound of heels on marble; soft, reverberant acoustics. |
| Stratum II: Discursive Mediation | Genre: Romantic comedy/drama convention of "makeover" narrative. Intertextuality: Scene echoes the famous Pretty Woman boutique scene. Production: Designer brands provided products for placement. Star persona: Lead actress associated with elegance and aspiration in previous roles. |
| Stratum III: Social-Ideological Deep Structure | Class: The scene dramatizes class boundary—protagonist as outsider seeking entry. Gender: Female body as site of luxury transformation and male-gaze validation. Capitalism: Luxury consumption presented as path to self-realization and social acceptance. Ethics: Potential tension between aspirational narrative and critique of exclusionary retail practices. |

The CLIAM's distinctive contribution is Dimension 4, the aesthetic-ideological synthesis, which is not merely a summary of the other three dimensions but a higher-order analytical operation that examines their dialectical interaction. This dimension is where the model directly addresses the paper's titular question— "ideology or aesthetics?"— by refusing the binary and instead analyzing how ideology and aesthetics are co-constitutive in cinematic luxury.

As Armitage and Roberts (2016: 3) argue, critical luxury studies must attend to luxury's capacity "to produce pleasure as well as to reproduce power," and the CLIAM provides the analytical architecture for doing so. The model insists that the aesthetic pleasure produced by cinematic luxury is neither politically innocent nor ideologically determined; rather, it is a site of ongoing negotiation between sensory experience and social meaning.

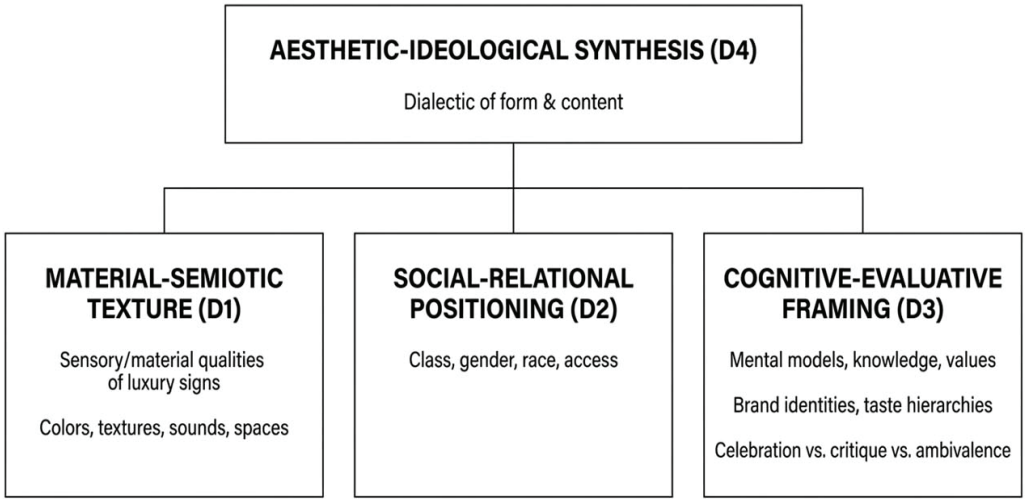
## 5. Analytical Demonstration: Applying the Three Models

To illustrate the practical application of the three proposed models, this section presents a demonstration analysis of a hypothetical film sequence. The sequence is constructed from recurrent conventions in luxury cinema: a protagonist enters a high-end boutique, interacts with luxury objects and sales personnel, and ultimately makes (or refuses) a purchase. While hypothetical, this sequence is representative of scenes found in films such as Pretty Woman (1990), The Devil Wears Prada (2006), Shoplifters (2018), and Parasite (2019).

### 5.1. Applying the LDSM

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Dimension3: Cognitive-Evaluative Framing** | Van Dijk (2008) | The mental models, knowledge structures, and evaluative frameworks mobilized in luxury representation | What cultural knowledge about luxury is assumed? What evaluative stance toward luxury does the film invite—celebration, critique, ambivalence, irony? How are luxury brand identities and class markers cognitively activated? |
| **Dimension4: Aesthetic-Ideological Synthesis** | Integrated CDA/MDA | The dialectical relationship between aesthetic form and ideological content | How does the aesthetic pleasure of luxury representation serve or subvert ideological functions? Where do ideology and aesthetics converge, diverge, or create productive tension? Does the film's formal beauty seduce viewers into accepting luxury ideology, or does it create critical distance? |

**Diagram 3: CLIAM Four-Dimensional Architecture**



### 4.3. Model III: The Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM)

The CLIAM is an integrative model that synthesizes the strengths of CDA and MDA into a single, comprehensive framework for analyzing luxury in film. It is specifically designed to address the central problem identified in this paper: the tendency to analyze luxury in cinema either ideologically or aesthetically, but rarely both simultaneously and dialectically.

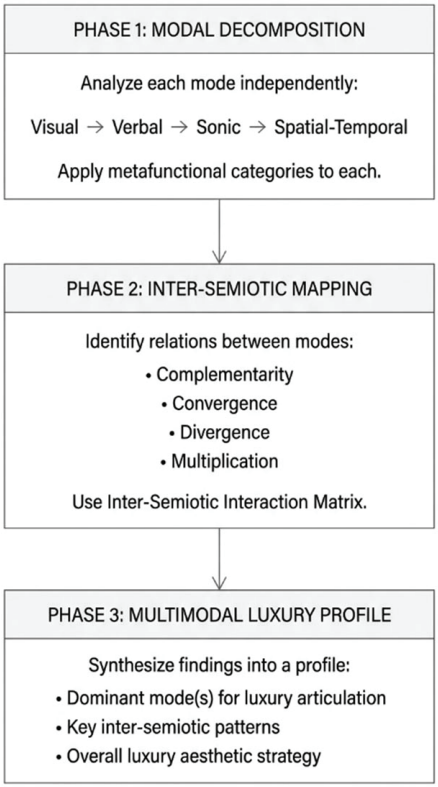
**The CLIAM proposes four co-constitutive analytical dimensions:**

**Table 9: The Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM)**

| Dimension | Theoretical Basis | Analytical Focus | Key Questions |
|---|---|---|---|
| **Dimension 1: Material-Semiotic Texture** | Fairclough (2003); Kress & van Leeuwen (2006) | The sensory and material qualities of luxury as articulated through semiotic resources | What textures, colors, sounds, and spatial qualities constitute the material world of luxury in this film? How do these material-semiotic qualities produce sensory pleasure and aesthetic experience? |
| **Dimension 2: Social-Relational Positioning** | Van Dijk (2008); Fairclough (2003) | The social relations (class, gender, race, nationality) constructed through luxury discourse | Who has access to luxury? Who is excluded? What social hierarchies are naturalized or contested through luxury representation? How are viewers positioned in relation to luxury—as aspirants, critics, insiders, or outsiders? |

The MLAM operationalizes Kress and van Leeuwen's (2006:177) principle that "composition… relates the representational and interactive meanings of the image to each other through three interrelated systems: information value, salience and framing." In cinematic luxury, compositional choices determine whether luxury is presented as central or peripheral, dominant or subordinate, connected to or disconnected from other elements of the visual field. The inter-semiotic matrix (Table 8) then enables analysts to trace how these compositional choices interact with verbal, sonic, and temporal modes to produce complex, layered luxury meanings.

**Diagram 2: MLAM Analytical Procedure**



| | | | |
|---|---|---|---|
| **Spatial-Temporal Mode** | Editing rhythm, shot duration, camera movement, spatial transitions, narrative pacing | Representational: How are luxury spaces and temporalities constructed? Interactive: How does editing tempo control the viewer's attention and affect? Compositional: How are luxury sequences structured within the narrative arc? | Slow, lingering shots allowing contemplation of luxury; smooth, gliding camera movements; montage sequences of luxury consumption; strategic placement of luxury sequences at narrative climaxes |

## Table 8: MLAM — Inter-Semiotic Interaction Matrix

| | **Visual Mode** | **Verbal Mode** | **Sonic Mode** | **Spatial-Temporal Mode** |
|---|---|---|---|---|
| **Visual Mode** | — | Complementarity (image shows what words describe) or Divergence (ironic contrast) | Convergence (opulent visuals + lush music) or Divergence (luxury visuals + dissonant sound) | Multiplication (slow edit + visual detail = contemplative luxury) |
| **Verbal Mode** | | — | Complementarity (verbal evaluation + musical mood) | Convergence (verbal praise + lingering duration) |
| **Sonic Mode** | | | — | Multiplication (musical crescendo + accelerating edit = luxury spectacle) |
| **Spatial-Temporal Mode** | | | | — |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Verbal Mode** | Dialogue, voiceover, written text (brand names, titles, on-screen text) | Representational: What is said about luxury? Interactive: Who speaks about luxury, to whom, and with what authority? Compositional: How is luxury-related speech organized and sequenced? | Luxury brand names spoken or displayed; evaluative vocabulary (exquisite, exclusive, bespoke); class-marked speech patterns; silence as absence of verbal luxury markers |
| **Sonic Mode** | Music (diegetic/ non-diegetic), sound effects, ambient sound, silence | Representational: What sonic processes accompany luxury? Interactive: How does sound position the listener emotionally? Compositional: How is the soundscape organized temporally? | Classical or jazz music; crystalline sound effects (champagne glasses, heels on marble); hushed, reverberant acoustics suggesting spacious interiors; absence of disruptive noise |

## 4.2. Model II: The Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM)

The MLAM draws primarily upon Kress and van Leeuwen (2006) and O'Halloran (2004) to provide a systematic framework for analyzing how luxury is articulated through the interaction of multiple semiotic modes in film. Where the LDSM emphasizes the movement from surface to depth, the MLAM emphasizes the horizontal interplay of modes across the cinematic text.

The model identifies four primary modal systems operative in cinematic luxury and analyzes their interaction through O'Halloran's inter-semiotic relations.

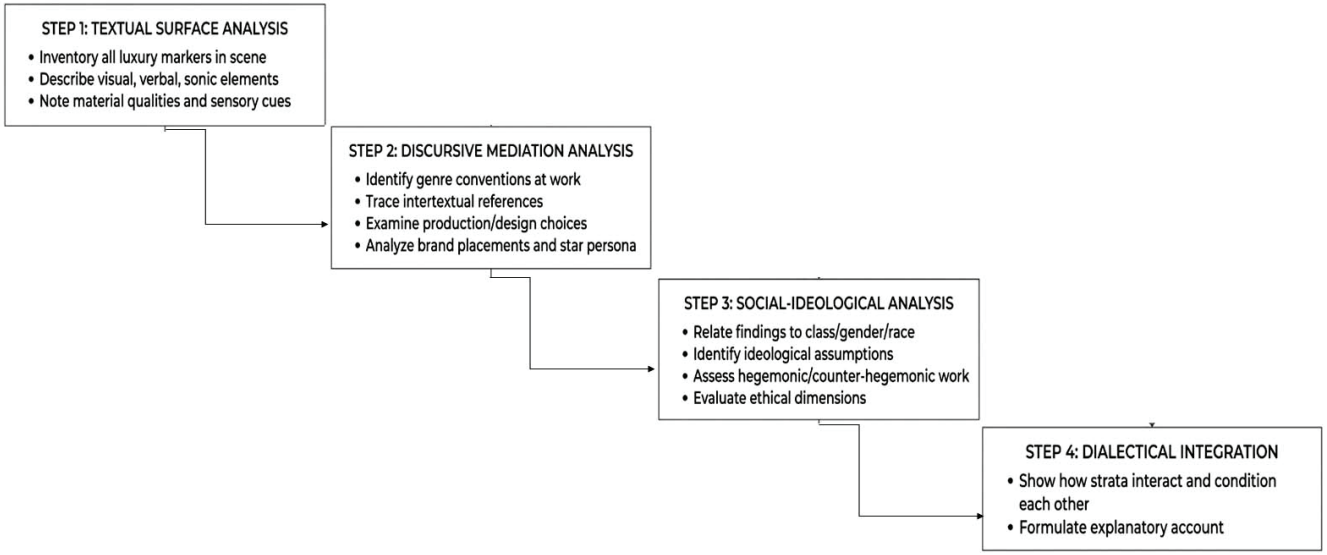
**Table 7: The Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM) — Modal Systems**

| Modal System | Semiotic Resources | Metafunctional Analysis (Kress& vanLeeuwen) | Luxury-Specific Indicators |
|---|---|---|---|
| **Visual Mode** | Color palette, lighting, composition, camera angle, depth of field, set design, costume, props | Representational: What luxury objects/persons/ processes are depicted? Interactive: How does the camera position the viewer relative to luxury? Compositional: How is luxury given visual salience and coherence? | Gold/silver/black color dominance; soft, warm, or dramatic lighting; symmetrical or carefully balanced compositions; close-ups of material textures; selective focus on luxury objects |

The LDSM requires analysts to move systematically from surface to depth—from the descriptive cataloguing of luxury markers at Stratum I, through the interpretive analysis of discursive processes at Stratum II, to the explanatory critique of ideological formations at Stratum III. Crucially, the model insists that these strata are dialectically related: the textual surface is shaped by discursive mediation, which is in turn conditioned by social-ideological structures; conversely, social-ideological structures are reproduced and potentially transformed through discursive mediation and textual instantiation.

As Fairclough (2003: 37) emphasizes, “social structures define a potential, a set of possibilities,” while “actual events… are not direct effects of social structures.” The LDSM captures this dialectic by refusing to reduce cinematic luxury either to its textual surface (which would be purely formalist) or to its ideological deep structure (which would be reductively political).

## Diagram 1: LDSM Workflow



| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Stratum II: Discursive Mediation** | The production, circulation, and genre conventions that shape luxury representation | Genre conventions; intertextual references; production design choices; brand placement strategies; star persona associations; directorial style | Analysis of genre expectations; identification of intertextual chains; examination of production documentation; comparison with genre norms | Symbolic luxury (brand meaning, cultural capital); Performative luxury (how luxury is enacted and displayed) |
| **Stratum III: Social-Ideological Deep Structure** | The social relations, power structures, and ideological formations sustained or challenged by luxury representation | Class relations; gender/race/ sexuality intersections; consumer capitalism; globalization; cultural distinction; moral/ethical evaluations of wealth | Contextual analysis relating textual findings to social structures; identification of ideological assumptions; assessment of hegemonic or counter-hegemonic functions | Ideological luxury |
| **(class distinction, cultural hegemony); Ethical luxury (moral dimensions of wealth and consumption)** | | | | |

## 4. Three New Models for Studying Luxury in Film

### 4.1. Model I: The Luxury Discourse Stratification Model (LDSM)

The LDSM adapts and extends Fairclough's three-dimensional framework into a model specifically designed for analyzing how luxury operates as a stratified discourse in cinema. The model identifies three analytical strata—Textual Surface, Discursive Mediation, and Social-Ideological Deep Structure—each with designated analytical procedures and categories.

**Table 6: The Luxury Discourse Stratification Model (LDSM)**

| Stratum | Analytical Focus | Key Categories | Analytical Procedures | Relevant Luxury Dimensions |
|---|---|---|---|---|
| **Stratum I: Textual Surface** | The semiotic materiality of luxury representation | Lexical choices (dialogue about luxury); visual elements (objects, settings, bodies); sonic elements (music, ambient sound); typographic elements (brand logos, titles) | Scene-by-scene inventory of luxury markers; cataloguing of luxury objects, spaces, and references; description of visual and sonic textures | Material luxury (objects, spaces); Sensory luxury (textures, colors, sounds) |

**Table 4: O'Halloran's Inter-Semiotic Relations in Cinematic Luxury**

| Relation Type | Definition (adapted from O'Halloran, 2004) | Cinematic Luxury Example |
|---|---|---|
| **Inter-semiotic Complementarity** | Modes provide complementary information, expanding the overall meaning | Dialogue references "quality" while the camera lingers on the texture of Italian leather |
| **Inter-semiotic Convergence** | Multiple modes convey the same or similar meanings, reinforcing the message | Opulent visuals + orchestral music + verbal praise of wealth converge to celebrate luxury |
| **Inter-semiotic Divergence** | Modes convey contradictory or contrasting meanings, creating tension or irony | Visually sumptuous luxury setting + melancholic soundtrack + dialogue expressing emptiness |
| **Inter-semiotic Multiplication** | The interaction of modes creates new meanings not present in any individual mode | A close-up of trembling hands opening a Tiffany box, accompanied by silence—the combination creates suspense and emotional intensity absent from any single mode |

These inter-semiotic relations are central to understanding how luxury functions in film, because cinema never communicates luxury through a single channel. A scene of luxury is always simultaneously visual (what we see), aural (what we hear), verbal (what is said), spatial (how the cinematic space is organized), and temporal (how the sequence unfolds through editing). O'Halloran's framework provides the analytical vocabulary for describing how these modes interact, and whether their interaction produces reinforcement, expansion, or contradiction of luxury meanings.

| | | | |
|---|---|---|---|
| **Compositional** | Information value (left/right, top/ bottom, center/ margin); Salience (size, color, focus); Framing (connection/ disconnection) | How luxury is positioned within the visual field and given relative importance | Luxury object placed center-frame with high salience; sharp focus on luxury item against blurred background; golden lighting emphasizing material quality |

Kress and van Leeuwen (2006: 155–163) are particularly attentive to modality—the degree to which a visual representation appears credible, real, or truthful. This concept is directly relevant to luxury in film, where the modality of luxury representation varies significantly: some films present luxury with high naturalistic modality (creating an illusion of reality), while others employ low modality through stylization, saturation, or abstraction (creating a dreamlike or fantastical quality). These modality choices carry ideological implications, as they shape whether luxury is presented as ordinary reality, aspirational fantasy, or critical commentary.

### 3.4. O'Halloran's Inter-Semiotic Framework for Multimodal Film Analysis

O'Halloran (2004: 110–118) extends the social semiotic tradition by developing analytical tools for examining how different semiotic modes interact to produce meanings that exceed the sum of their individual contributions. She identifies several types of inter-semiotic relations that are particularly relevant for cinematic luxury analysis:

### 3.3. Kress and van Leeuwen's Visual Grammar for Luxury Aesthetics

Kress and van Leeuwen's (2006: 42–78) framework for visual analysis provides the grammatical categories necessary for describing how luxury is visually constructed in film. Their three metafunctions—representational, interactive, and compositional—correspond to three layers of meaning-making that are always simultaneously operative in any visual text.

**Table 3: Kress and van Leeuwen's Visual Meta-functions Applied to Cinematic Luxury**

| Meta-function | Visual Categories | Cinematic Luxury Applications | Examples in Film |
|---|---|---|---|
| **Representational** | Narrative processes | | |
| **(action, reaction);** | | | |
| **Conceptual processes (classification, symbolism)** | How luxury objects/ persons are represented as actors, goals, or symbols | A character deliberately selecting a luxury watch (narrative); a still-life composition of luxury goods (conceptual) | |
| **Interactive** | Contact (demand/ offer); Social distance (intimate/ public); Attitude (involvement/ detachment); Modality (credibility markers) | How the camera constructs the viewer's relationship to luxury | Close-up of a jewel (intimate offer); wide shot of a mansion (public display); high modality (photorealistic) vs. low modality (stylized/ dreamlike) |

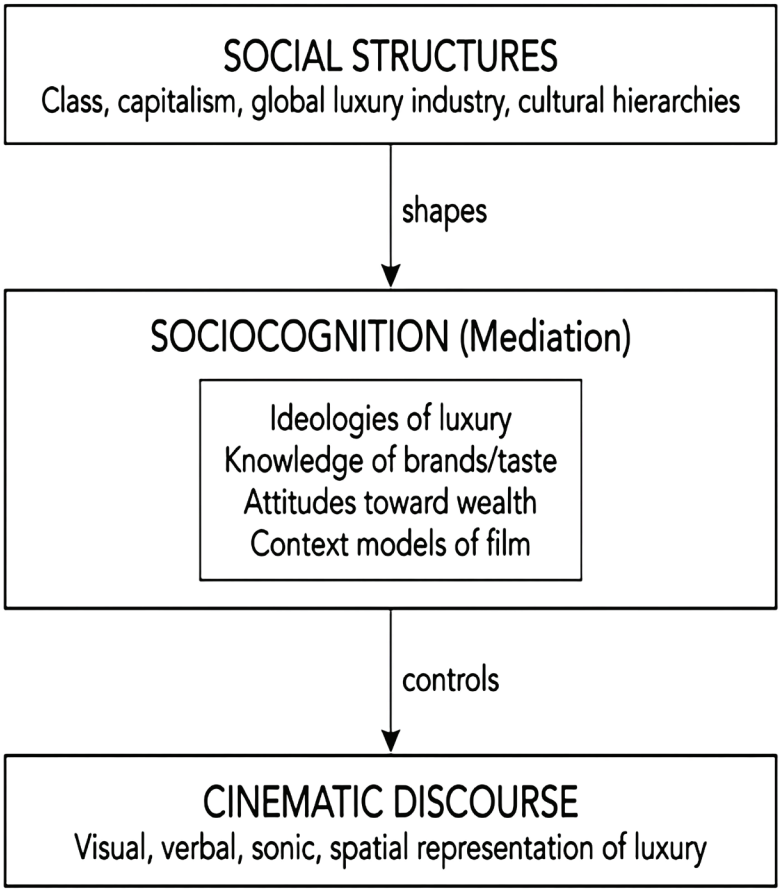



**Chart 1: Van Dijk's Sociocognitive Mediation Model for Cinematic Luxury**

| | | |
|---|---|---|
| **epistemic communities** | Cultural knowledge of luxury brands, design traditions, class markers | |
| **Attitudes** | Evaluative beliefs | |
| **about social issues** | Attitudes toward wealth, consumption, | |
| **inequality, taste** | | |
| **Ideologies** | Foundational beliefs | |
| **of social groups** | Capitalist consumerism, meritocracy, egalitarianism, anti-materialism | |
| **Context Models** | Mental representations of communicative situations | Viewer's understanding of film genre, |
| **viewing context, directorial intent** | | |

Van Dijk (2008: 78–82) argues that ideologies are "the basis of the social representations shared by members of a group," and that these ideologies "indirectly control… the mental models that are the basis of discourse and action." For cinematic luxury, this means that the representation of a luxury object is never ideologically neutral—it is always filtered through the filmmaker's ideological framework and interpreted through the viewer's. The sociocognitive approach thus provides tools for analyzing the cognitive and ideological dimensions of luxury that remain invisible to purely formal or textual analysis.

This tripartite structure ensures that analysis moves beyond surface description to engage with the social and political work performed by cinematic luxury. As Fairclough (2003: 10) insists, “language is an irreducible part of social life, dialectically interconnected with other elements of social life.” Extending this to cinema, we recognize that the visual and sonic articulation of luxury is an irreducible part of the broader social processes through which luxury meanings are produced, circulated, and contested.

### 3.2. Van Dijk’s Sociocognitive Mediation

Van Dijk’s (2008: 16–26) sociocognitive framework introduces a crucial mediating layer between discourse and society: cognition. His concept of “context models”—mental representations that participants construct of communicative situations—provides a mechanism for understanding how both filmmakers and audiences interpret luxury. Filmmakers construct films based on their mental models of luxury, taste, class, and audience expectations; audiences interpret these films through their own culturally shaped cognitive frameworks.

**Table 2: Van Dijk’s Sociocognitive Categories for Cinematic Luxury**

| **Category** | **Definition** | **Application to Luxury in Film** |
|---|---|---|
| **Mental Models** | Subjective representations | |
| **of situations** | Filmmaker’s model of “what luxury looks like”; audience’s model of luxury lifestyles | |
| **Knowledge** | Shared beliefs of | |

**Table 1: Fairclough's Three Dimensions Applied to Luxury in Film**

| Dimension | Original Focus | Cinematic Luxury Application | Key Analytical Questions |
|---|---|---|---|
| **Text** | Linguistic features, vocabulary, grammar, cohesion | Mise-en-scène, cinematography, editing, sound design, dialogue | How are luxury objects, spaces, and lifestyles visually composed and verbally referenced? |
| **Discursive Practice** | Intertextuality, genre conventions, discourse types | Production design decisions, genre conventions, brand placements, intertextual references | What production practices, genre expectations, and intertextual chains shape this luxury representation? |
| **Social Practice** | Power relations, ideologies, hegemony | Consumer capitalism, class structures, globalization, cultural distinction | What social relations, power structures, and ideological formations does this luxury representation sustain, challenge, or transform? |

collaboration often staged within cinema to lend commercial goods an aura of timeless value. Armitage (2019: 7–14) extends this by identifying the visual realm as the primary engine of luxury today, noting that “the visual is now a key site for the production… of luxury meanings.”

Philosophically, luxury has always been a concept at war with itself. As historical analyses reveal, it oscillates violently between being condemned as moral corruption and celebrated as civilizational refinement (Luxury Philosophy: 28–45). Cinema thrives on this very ambiguity. It allows directors to seduce the audience with visual excess while simultaneously critiquing that very materialism.

Scholars like Hurek (2018: 78–85) have tracked this tension, showing how films frequently toggle between aestheticizing luxury objects and offering ironic commentary on them. Similarly, Amatulli et al. (2016: 75–82) explore the anxiety of distinction, where media narratives frame luxury as both a badge of success and a source of ethical unease. These converging trajectories confirm that we need a new analytical model—one that respects the visual seduction of cinema without losing sight of the ideological machinery humming beneath the surface.

## 3. Theoretical Foundations: Bridging CDA, MDA, and Luxury

### 3.1. Fairclough’s Three-Dimensional Model as a Foundation for Cinematic Luxury Analysis

Fairclough’s (2003: 36–37) analytical framework operates across three interconnected dimensions: text (the semiotic material), discursive practice (the processes of production, distribution, and consumption), and social practice (the broader social, institutional, and cultural context). For cinematic luxury analysis, each dimension corresponds to a specific level of investigation:

For the film analyst, these metafunctions offer a direct translation key for cinematic techniques:

• **Representational meanings** align with narrative content and mise-en-scène (what is shown).

• **Interactive meanings** map onto camerawork and framing (how the viewer is positioned relative to the subject).

• **Compositional meanings** govern editing and the spatial organization of the frame (how information is hierarchized).

However, film is not just a moving photograph; it is a symphony of competing signals. This is where O'Halloran's (2004: 110–112) work on inter-semiosis becomes indispensable. She argues that we must analyze how meanings mutate when different semiotic modes—sound, image, text, gesture—collide. In a luxury film sequence, the visual gloss of a diamond necklace might interact with a melancholic musical score to produce a meaning of "tragic wealth" that neither the image nor the music could convey alone.

Furthermore, Jewitt, Bezemer, and O'Halloran (2016: 58–63) emphasize that to study these interactions scientifically, we need robust transcription systems and coding protocols. Their methodological insistence on transparency ensures that our reading of a film's "luxury" is not just a subjective impression, but a verifiable analysis of multimodal data.

### 2.3. Luxury Studies: Toward Critical and Visual Approaches

Historically, the study of luxury was trapped within the utilitarian walls of marketing and management theory. Recently, however, the field has exploded outward, embracing philosophy, art history, and cultural theory. This shift was formalized by Armitage and Roberts (2016: 1), who inaugurated the field of "Critical Luxury Studies." They argue compellingly that luxury is not just a market segment, but a dominant "social and cultural form" that structures the aesthetic and political organization of contemporary life.

This critical turn forces us to look at how luxury creates legitimacy. Kastner (2014: 21–28) documents the strategic blurring of lines between luxury brands and high art, a

architecture. By establishing a three-dimensional framework—distinguishing between the text itself, the discursive practice of its production and consumption, and the wider social practice in which it is embedded—Fairclough (2003: 26) forces us to recognize that “any actual instance of language in use… makes its own small contribution to shaping aspects of society and culture.” When we transpose this to cinema, the implications are profound. It suggests that micro-level formal decisions—a low-angle shot, a specific color grade, the rhythm of an edit—are never innocent aesthetic choices. They are the molecular building blocks of macro-level social ideologies.

Complementing this structural view is Teun A. van Dijk’s sociocognitive approach, which locates the battlefield of discourse within the mind itself. Van Dijk (2008: 56) posits that discourse is filtered through “context models”—subjective mental representations that dictate how we produce and comprehend communication. In the context of cinematic luxury, this is a crucial insight. It implies that a film does not merely project images of wealth; it activates the viewer’s pre-existing mental models of class, desire, and exclusion. Luxury on screen relies heavily on the audience’s shared cultural knowledge to be decoded as “luxurious” in the first place.

While the application of CDA to visual media has grown—seen in Nervino’s (2018: 45–48) dissection of luxury brand ideologies on digital platforms and Wong’s (2019: 112–116) critique of racialized subject positions in fashion campaigns—there remains a gap. These studies confirm that CDA can unmask the hidden politics of glamour, yet they highlight the urgent need for a model specifically calibrated to the moving image, where the flow of time and sound complicates the static nature of traditional text analysis.

## 2.2. Multimodal Discourse Analysis: From Image to Film

If CDA provides the political compass, Multimodal Discourse Analysis (MDA) provides the map for navigating the complex terrain of the screen itself. We must move beyond a verbocentric view of meaning. Kress and van Leeuwen (2006: 15) revolutionized this space by proving that visual design possesses its own rigorous “grammar,” organized around three metafunctions: representational, interactive, and compositional.

meaning that happens when multiple semiotic resources (sound, movement, color, framing) collide and interact simultaneously. For film studies, where meaning is never generated by a single channel in isolation, O'Halloran's integration is absolutely vital. The urgency of this methodological shift is echoed by recent awakenings within luxury studies itself. Armitage and Roberts (2016: 2) have loudly advocated for "critical luxury studies" to break out of its corporate, marketing-driven constraints and grapple with the heavy cultural and political weight of how luxury is actually represented in visual media. Philosophically, the concept of luxury has always been a battleground. If we dig into the philosophical literature, we find that luxury is constantly tearing itself apart with internal contradictions: the line between basic necessity and gross excess, the tension between moral virtue and hedonistic vice, and the clash between democratic access and elite distinction (Luxury Philosophy: 15–22). Cinema is arguably the most powerful arena where these historical tensions are visualized and consumed by the masses.

To capture this complexity, this study introduces three highly specialized frameworks: the Luxury Discourse Stratification Model (LDSM), the Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM), and the Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM). Rooted deeply in proven CDA and MDA traditions but explicitly customized for the moving image, these models are designed to give researchers a practical, reproducible way forward. Together, they allow us to finally measure both the ideological heavy lifting and the aesthetic brilliance of luxury in film, proving that we no longer have to sacrifice one to understand the other.

## 2. Literature Review: Converging Trajectories

### 2.1. Critical Discourse Analysis and Its Cinematic Potential

Critical Discourse Analysis (CDA) did not emerge in the early 1990s merely as a new linguistic method; it arrived as a fundamental challenge to how we understand the relationship between words, images, and power. At its core, CDA is driven by the conviction that discourse never simply mirrors social reality—it actively builds it.

For film scholars, Norman Fairclough's work offers a particularly potent analytical

paid for the frame or why it was hung in the first place.
This paper argues that neither approach works in isolation. If we truly want to understand how luxury operates in cinema, we desperately need a hybrid methodology. We need analytical models that can dissect cinematic luxury as both an ideological weapon and a masterclass in aesthetics simultaneously. We need to trace exactly how a specific lighting choice, a textural soundscape, a framing technique, and a narrative beat collaborate to dictate social hierarchies and shape audience desires.

## The Approach

The core premise of this research is that Critical Discourse Analysis (CDA) and Multimodal Discourse Analysis (MDA)—when rigorously adapted for the screen—provide exactly the surgical tools required for this task. To understand why, we must look at the foundational mechanics of discourse. Norman Fairclough (2003: 2) reminds us that no text exists in a vacuum; language and imagery are always hopelessly entangled in social practices and power struggles. Textual analysis is crucial, but it is only the tip of the discourse iceberg. When we port this idea into film studies, we are forced to treat cinema as a deeply multimodal text where spoken dialogue is merely one thread in a massive semiotic tapestry. Teun A. van Dijk (2008: 16) takes this a step further, insisting that we must map the socio-cognitive environments of discourse. This means looking closely at the "mental models" of the participants. When a viewer watches a scene drenched in luxury, we must analyze not only what the camera shows, but the pre-existing cultural baggage, cognitive schemas, and class anxieties that the audience brings into the dark of the theater.

On the structural side, Multimodal Discourse Analysis provides the key to unlocking the screen's visual language. Gunther Kress and Theo van Leeuwen (2006: 2) forever changed how we read images by proving that visual structures operate with their own strict, rule-bound grammars, dictating compositional and interactive meanings just as powerfully as written syntax. Kay O'Halloran (2004: 1) pushes this frontier even further with her systemic-functional approach, giving us a way to track the explosive

## 1. Introduction

Cinema has always harbored a profound, almost intoxicating relationship with luxury, yet we rarely pause to theoretically dissect how this relationship actually functions. If we look back at the gilded, impossibly glamorous sets of early Hollywood melodramas, or fast-forward to the hyper-meticulous production designs of The Great Gatsby (2013) and Crazy Rich Asians (2018), a clear pattern emerges. High-end objects, exclusive spaces, and aspirational lifestyles are never just background props; they act as vital narrative engines and heavy-hitting ideological transmitters. As Armitage (2019: 3) rightly points out, visual culture and luxury are now deeply entangled, constantly feeding off the endless stream of premium goods and elite services flooding our media landscape. This phenomenon cries out for rigorous academic scrutiny.

## The Problem

The systematic study of luxury as a specific, constructed discourse within film remains in its infancy. When scholars do tackle luxury in cinema, they generally fall into one of two entrenched camps, both of which carry frustrating limitations.

The first camp, heavily anchored in political economy and cultural studies, treats luxury almost exclusively as a symptom of ideology. Here, luxury is read as a glaring neon sign pointing toward capitalist consumerism, class segregation, and hegemonic power structures (Armitage & Roberts, 2016: 1–4). While this perspective is politically sharp and necessary, it is also highly reductionist. It tends to strip away the visceral, sensory complexity of what we see on screen, treating stunning visual compositions as mere byproducts of economic disparity while ignoring the aesthetic mechanics that give luxury its emotional grip in the first place.

The second camp, drawing from art history, film aesthetics, and design, swings entirely in the opposite direction. These scholars are deeply invested in the tactile beauty, material craftsmanship, and sheer sensory pleasure of on-screen luxury (Kastner, 2014: 7–12). However, while their attention to visual form is commendable, this approach notoriously struggles to connect aesthetic choices back to the messy realities of social, political, and ideological contexts. It admires the painting without interrogating who

# Ideology or Aesthetics?
# Critical Discourse Analysis and Multimodal Discourse Analysis as New Models for Studying Luxury in Film Studies

**Meysam Yazdi**
Assistant Professor of Drama and Cinema Department,
School of Arts, Central Tehran Branch of Islamic Azad University

There is a glaring methodological blind spot in contemporary film studies: we lack systematic, replicable frameworks to understand exactly how cinema constructs, visualizes, and weaponizes luxury. We see luxury everywhere on screen—from the sprawling, digitally enhanced estates of modern Hollywood blockbusters to the quiet, curated minimalism of independent art-house cinema. Yet, despite its overwhelming presence as both a thematic driver and an aesthetic spectacle, scholarly engagement with cinematic luxury has remained surprisingly impressionistic. Too often, researchers rely on descriptive critiques that fail to unpack the dense web of semiotic cues, hidden power dynamics, and cognitive frameworks that actually build our perception of luxury on screen. To solve this issue, the current paper bridges the gap between Critical Discourse Analysis (CDA) and Multimodal Discourse Analysis (MDA). By deeply integrating the socio-political frameworks of Norman Fairclough and Teun A. van Dijk with the visual and systemic-functional grammars developed by Gunther Kress, Theo van Leeuwen, and Kay O'Halloran, I propose three entirely original analytical toolkits: The Luxury Discourse Stratification Model (LDSM), The Multimodal Luxury Articulation Model (MLAM), The Cinematic Luxury Ideology-Aesthetics Model (CLIAM).
Through detailed procedural workflows, diagrams, and a hypothetical sequence analysis, this study breaks down exactly how these models function. Ultimately, I argue that these integrated frameworks offer cultural theorists and media scholars a transparent, rigorous method to finally decode cinema's role in shaping luxury—not just as an aesthetic indulgence, but as a potent ideological force.

**Keywords**: Critical Discourse Analysis, Multimodal Discourse Analysis, film studies, aesthetics, visual culture.

# “Absence” as an Attempt to Fill the Void Resulting from a Lack of Presence: A Narratological Study of the Film Absence by Ali Mosaffa from a Semiotic–Semantic Perspective

**Mohammad Hashemi**
PhD in Philosophy of Art, Lecturer in Cinema and Dramatic Literature, University of Science and Culture & University of Art, Tehran, Iran.

In the film Absence, Rouzbeh Kiani travels to Prague to uncover information about his father’s obscure past, visiting the apartment where his father once resided. He discovers that recently, a man named Vladimír Zemánek, who lived in that apartment, fell from the window and went into a coma following an irrational or possibly hallucinatory act. As the film progresses, Rouzbeh gradually establishes a sensory-perceptual and affective relationship with the world, encounters with things as they are. This progresses to such an extent that the respective worlds of Rouzbeh Kiani and Vladimír Zemánek fuse together, rendering the distinction between these two worlds difficult or even impossible. The amalgamation of these two worlds and their narrative trajectories generate an urge toward presence within the film’s narrative. The entire narrative process of Absence is predicated on Rouzbeh’s constant encounters with instances where a rift emerges between what things appear to be and what they truly are. Following this semiotic-semantic intentionality, the aforementioned fusion of the two worlds occurs, inducing a state akin to hallucination, intoxication, and madness. Corresponding to the film’s title, this signifies ‘absence’, or more accurately, a ‘lack of presence’. This research seeks to address the following questions: First, in what forms is the affective presence of Rouzbeh’s character narrated throughout the film Absence? Second, how does the gaze emerge in relation to the semiotic world within the film’s narrative? The aim of this study is to provide a clearer understanding of the film’s narrative through a semiotic-semantic approach.

**Keywords:** Semiotic–Semantic; Dazzlement (Gaze); Absence; Ali Mosaffa; Intentionality.

# A Comparative Narratological Study of the Representation of Women as Mythological Archetypes in Iranian New Wave Cinema and 1960s–1970s Fiction

**Mahdi Nouri Moghaddam**
PhD in Art Research, University Lecturer, Tehran, Iran.

Adopting a comparative approach, this research conducts a narratological analysis of the representation of women in Iranian New Wave cinema and Iranian fiction of the 1960s and 1970s (1340s–1350s in the Iranian calendar). The primary objective is to examine how female characters are transformed into mythological archetypes and to analyse the commonalities and differences of these representations across two distinct media. The research methodology is descriptive-analytical, grounded in the theories of feminist myth criticism (Hélène Cixous, Julia Kristeva) and 'comparative narratology' (Gérard Genette). the corpus of the study encompasses seminal New Wave films, such as The Cow (Dariush Mehrjui, 1969) and Qeysar (Masoud Kimiai, 1969), alongside novels including Suvashun) Savushun ((Simin Daneshvar, 1969) and The Cannon (Gholamhossein Sa'edi, 1969). The findings indicate that both media utilise mythic archetypes (including the 'mother-victim', 'female-saviour', and 'temptress'), yet they reinterpret these archetypes within disparate social and artistic contexts. Whereas New Wave cinema, despite its formal innovations, predominantly relies on traditional representations and reductive female stereotypes, the fiction of the 1960s and 1970s offered greater scope for the creation of active and multifaceted female characters. These results suggest that the representation of women during this period was not merely a reproduction of classical myths, but rather a response to the socio-cultural discourse of the era.

**Keywords:** Comparative Narratology; Mythological Archetype; Feminist Myth Criticism; Iranian New Wave Cinema; 1960s and 1970s Fiction; Representation of Women.

# Mythanalysis of “A Profound, Vast, and New Study of the Fossils of the Twenty-Fifth Geological Period ” by Abbas Nalbandian

**Mahtab Pouyamanesh**
PhD Student in Theatre Studies, Department of Performing Arts, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran.

The Theatre Workshop was one of the principal avant-garde groups shaping the dominant intellectual current in the theatre of the pre-Islamic Revolution era. It reflected the psychological instabilities and insecurities, doubts and anxieties, and the atmosphere of despair and fear that gripped Iranian society at the time. Iran, during this period, on the one hand, placed its hope in the forces of empirical rationality and, on the other hand, found itself exposed to the invasion of internal malignant forces and unbridled human greed, rendering the defence of humanity against these forces essential for the preservation of society. Abbas Nalbandian, as a foundational figure of this group, adeptly reflected such dimensions in his works while simultaneously preserving ancient Iranian cultural and mythological themes in his plays. This paper seeks to address two primary questions: First, what do the mythological and mythanalytical aspects of Nalbandian’s works reveal about the artist, society, and their interrelation in pre-revolutionary Iran? Second, how can a mythological framework rooted in Iranian cultural myths prove effective in analysing such works? To address these questions, a mythanalytical approach informed by the theories of Carl Gustav Jung and Gilbert Durand was adopted to examine the mythological themes present in the play A Profound, Vast, and New Study…. The research follows a qualitative methodology employing a descriptive–analytical approach, with data collected through library research and analysed using Mythanalysis. The results indicate that the aforementioned work utilises the framework of Iranian cosmology to demonstrate that a humanity which, in its arrogant rationality, desecrates the Iranian sacred elements (Akhshij) of the world (earth, water, fire, and wind), inadvertently unleashes the primordial forces of chaos. The method of mythanalysis, when examining Iranian cultural myths and archetypes, can serve as a highly effective tool for explicating and introducing prominent Iranian dramatic works.

**Keywords:** Mythanalysis; Carl Gustav Jung; Gilbert Durand; Abbas Nalbandian; Akhshij (Iranian sacredelements).

# A Reading of Religious, Ritual, and Cultural Discourses through the Tensive Schema

**Morteza Babak Moein**

Associate Professor, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

The tensive schema is a theoretical model conceptualised by Jacques Fontanille, a prominent figure in post-Greimasian semiotics. This schema facilitates the analysis of meaning within its evolutionary trajectory across two axes: the vertical axis of tensive-affective intensity and the horizontal axis of spatiotemporal extensity. Consequently, it is frequently contrasted with the Greimasian semiotic square, which delineates conceptual relations within a static, logical, and categorical framework. The vertical tensive-affective axis correlates with qualitative and emotional attributes, internal tensions, and affective states, whereas the dimension of spatiotemporal extensity pertains to quantitative and numerical properties, as well as spatial and temporal scope. By employing this schema, the present article attempts to analyse various social and cultural discourses. The objective is to establish the schema as a robust analytical tool through initial applications, thereby enabling its broader and more comprehensive implementation in the analysis of religious and ritual discourses. It is noteworthy that there remains a significant research gap concerning the application of this tensive framework to religious and ritualistic discourses.

**Keywords:** Tensive Schema; Semiotic Square; Affective-Tensive Dimension; Spatiotemporal Extensity; Religious Discourse.

# Spatial Manifestations: From the Manifestation of the Sacred to the Manifestation of the National

**Mohammad Ali Izadkhasti**
M.A. in History of Islamic Culture and Civilization. Managing Director ,Reconstruction and Urban Development Organizatiom Isfahan Municipality.

**Bahman Namvar Motlagh**
Professor, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

This paper examines istorical sites and cultural heritage by emphasising the theory of ‘manifestation’, particularly the ‘manifestation of the sacred’ or ‘hierophany’—a concept introduced by Mircea Eliade for the study of myth and religion. The findings reveal that existing theoretical frameworks and guidelines, especially those developed by UNESCO, lack comprehensiveness. As a result, some of the most significant capacities of these places have remained dormant and unutilised. Accordingly, the present study aims to activate and dynamise the latent and unrealised potentials of historical and cultural monuments. To achieve this, the research introduces new concepts and theoretical perspectives, including the ‘manifestation of the national’ and the ‘manifestation of the urban’.

**Keywords:** Manifestation of the Sacred; Mircea Eliade; Cultural Heritage; Place; Manifestation of the National.

Mohammad Ali Izadkhasti, Bahman Namvar Motlagh / Spatial Manifestations: From the Manifestation of the Sacred to the Manifestation of the National

Morteza Babak Moein / Reading Religious, Ritual, and Cultural Discourses through a Tensive Schema

Mahtab Pouyamanesh / Mythanalysis of "A Profound, Vast, and New Study of the Fossils of the Twenty-Fifth Geological Period" by Abbas Nalbandian

Mahdi Nouri Moghaddam / A Comparative Narratology of the Representation of Woman as a Mythological Archetype in Iranian New Wave Cinema and Novels of the 1960s–1970s

Mohammad Hashemi / "Absence" as an Attempt to Fill the Void Resulting from a Lack of Presence: A Narratological Study of the Film Absence by Ali Mosaffa from a Semio-Semantic Perspective

Meysam Yazdi / Ideology or Aesthetics? Critical Discourse Analysis and Multimodal Discourse Analysis as New Models for Studying the Concept of Luxury in Film Studies

**PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar**
Research Journal of the Iranian Academy of Arts
Vol. II, No.15, (Overall Issue no.: 29), Winter 2026
ISSN 17357896-

**Licence Holder:**
The Iranian Academy of Arts
**Editorial Director:**
Bahman Namvar Motlagh
**Editor-in-Chief:**
Bahman Namvar Motlagh
**Associate Editor:**
Manizheh Kangarani
**Editorial Board:**
Ali Abbassi
Mahmood Azizi
Mehdi Hoseini
Mehdi Mohammadzadeh
Mostafa Gudarzi
Parvin Partovi
Shahin Farhat

**Translator**: Elham Talebi
**Logo Designer:** Javad Pouyan
**Graphic Designer**: Hossein Zarei
**Editor:** Fatemeh Shamlou

**Address:** Iranian Academy of Arts, No. 1552, Taleghani Cross Road, Vali Asr Ave., Tehran
**Tel**: (+98 21) 66954200–5
**Fax**: (+98 21) 66951167
**Web Site:** www.pazhouheshnameh.ir
**Email:** info@pazhouheshnameh.ir

15

Winter 2026

# Pazhouhesh Nameh-e Farhangestan-e Honar

Research Journal of the Iranian Academy of Arts