ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن به‌مثابهٔ روشی در نقد آثار هنرهای تجسمی
(مطالعهٔ موردی عکس‌های دورهٔ قاجار)

فتانه محمودی *
دکترای پژوهش هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
مژده شرفخواه
کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران
غلامرضا پیروز
دکترای زبان و ادبیات فارسی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران

چکیده
لوسین گلدمن (۱۹۱۳ـ۱۹۷۰م)، پژوهشگر رومانیایی و تابع مارکس در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات، به بررسی ارتباط اثر ادبی با جامعه پرداخت؛ سپس حوزهٔ پژوهش‌های خود را به رمان منحصر کرد و روش ساخت‌گرایی تکوینی را درپیش گرفت. گلدمن در روش خود درپی برقراری پیوندی معنادار میان فرم ادبی و مهم‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی بود. به‌عقیدهٔ او، آفرینندهٔ اثر ادبی نه یک فرد، بلکه طبقات و گروه‌های اجتماعی جامعه هستند. این شیوه درعین پرداختن به محتوای اثر، از صورت آن نیز غافل نمی‌ماند و درصدد تبیین ساختار ادبی، ساختار اجتماعی و فضایی است که اثر در آن شکل گرفته است. تحقیق در تعیین نوع ساختار معنادار حاکم بر اثر هنری از نظر گلدمن، بررسی رابطهٔ ساختار اثر هنری و جهان‌بینی هنرمند و شناخت شگردهای هنری او و جهت تبیین گروه‌های اجتماعی مورد نظر اثر هنری از اهداف

* نویسندهٔ مسئول: f.mahmoudi@umz.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲۰

www.SID.ir

پژوهش محسوب می‌شود. مقالهٔ پیش رو درپی پاسخ به این پرسش است که میان جهان‌نگری هنرمند و آثار او با ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه در دورانی که آثار او خلق شده، چه رابطه‌ای وجود دارد. در این راستا نمونه‌هایی از عکس‌های دورهٔ قاجار که توسط آنتوان سورگین گرفته شده‌اند، با تمرکز بر نقد تکوینی گلدمن و براساس آرای بارت مورد تحلیل نشانه‌شناسی قرار گرفته‌اند. بررسی‌ها نشان داد که ساختار فکری طبقه‌ای که تغییر را در سر می‌پروراند ـ که نمود آن در اهداف مشروطه‌خواهان مشاهده شد ـ با ساختار اثر هنری که به نمایندگی هنرمند ایفای نقش می‌کند، رابطه‌ای دوسویه و متقابل دارد و به‌نوعی به یکدیگر وابسته‌اند؛ عکاسی محل تلقی این دو ساختار است. در این روند اختلاف طبقاتی و شاه-محوری، ساختار معنادار تصاویر نمونهٔ موردی این مقاله است.

واژه‌های کلیدی: ساخت‌گرایی تکوینی، لوسین گلدمن، جامعه‌شناسی ادبیات، اثر هنری.

۱. مقدمه

رسالت جامعه‌شناسی هنر و ادبیات درک بهتر مضامین هنری ـ ادبی در ارتباط با جامعه است و به این منظور، هنر موضوع خوبی برای سنت جامعه‌شناسی به‌شمار می‌رود. با تکیه بر این ارتباط، مکتبی به‌نام مارکسیسم پا به عرصه گذاشت. این جریان تفکر جدیدی را از واقعیت و اثر ارائه داد. با سنت مارکسیستی، مسئلهٔ هنر و ادبیات آشکارا جامعه‌شناختی شد و به‌عنوان اثربخش‌ترین نحلهٔ فکری در حوزهٔ ادبیات و هنر شناخته شد. این تفکر سبک «واقع‌گرایی اجتماعی» را که در آن اثر بازتابی از واقعیت است، در هنر بارز کرد. جورج لوکاچ، یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی ادبیات، به این سبک واکنش نشان داد. در دیدگاه او، اثر هنری ـ ادبی بازتاب واقعیت است، اما نه بازتاب گزارش‌گونه؛ بلکه انعکاس مفهومی جهت روشن کردن تضادهای پنهان موجود در بطن جامعه. از دیدگاه لوکاچ، اثر هنری ـ ادبی واقعیت را آشکار می‌کند. این دهه شامل سبک‌ها و نظریات گوناگونی ازجمله ساختارگرایی بود. درنتیجه غرب تحت

www.SID.ir

تأثیر آن بود و مارکسیست‌ها از این نحلهٔ فکری بی‌بهره نمانده‌اند. از این رو لوسین گلدمن مفاهیم عمده در دیدگاه استادش لوکاچ را با تفکر ساختارگرایی و شناخت‌شناسی ژان پیاژه و فلسفهٔ هگل آمیخت و مفاهیم جامعه‌شناسی ادبیات را روشمند کرد. او بیش از آنکه به محتویات طبقه یا گروه خاص توجه کند، با تأثیر از ساختارگرایان، به ساختار مقولات فکری گروه و اثر علاقه‌مند است. در دیدگاه او، «محتوا» در دو طبقه کاملاً متفاوت است؛ اما امکان دارد آن‌ها به یک ساختار ذهنی تعلق داشته باشند. گلدمن در روش خود درپی رسیدن به این نکته است که ساختارهای ذهنی گروه چگونه به اثر هنری ـ ادبی تبدیل می‌شود؛ بدین ترتیب، او پدیدآورندهٔ آثار هنری را ساخت‌های فرافردی می‌داند. به‌طور کلی گلدمن در روش خود ابتدا جهان‌بینی پنهان اثر را می‌شناسد و در ادامه آن را به یک گروه اجتماعی تأثیرگذار ربط می‌دهد. در این مقاله، ابتدا مفاهیم و رویکردهای جامعه‌شناسی ادبیات و سپس روش ساختارگرایی تکوینی و مفاهیم عمدهٔ آن شرح داده شده است. در ادامه نکاتی که اثر هنری با این روش قابل بررسی است، مطرح شده است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

لوسین گلدمن رسالهٔ عظیم خود را *خدای پنهان* نامید. این اثر نخستین تحلیل عظیم مارکسیستی از ادبیات و فلسفه در فرانسه به‌شمار می‌رود که بر ساختارهای ذهنی جمعی‌ای استوار است که گروه‌های اجتماعی کاملاً مشخص شده‌ای به طور ضمنی (یا به‌ندرت) آشکارا آن‌ها را پرورانده‌اند. پس از آن به‌طور عمده به جامعه‌شناسی ادبیات پرداخت و پس از *خدای پنهان* به انتشار این کتاب‌ها دست زد: فلسفه و *علوم انسانی* (۱۹۵۲) که در آن مفهوم دیالکتیک مارکسیستی را به‌کار برد، *پژوهش‌های دیالکتیکی* (۱۹۵۹) که مجموعه‌ای از جامعه‌شناسی و جامعه‌شناسی ادبیات و فلسفه است و مجموعه‌ای به‌نام *جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)* (۱۹۶۱) که حاصل

www.SID.ir

توجه گلدمن به تئاتر و ادبیات بود. مصباحی‌پور ایرانیان در کتاب *واقعیت اجتماعی و جهان داستان* (۱۳۵۸)، پوینده در *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات* (۱۳۹۲)، طبیبی در پایان‌نامهٔ *بررسی رمان جای خالی سلوچ براساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن* (۱۳۸۰)، ولی‌پور هفشجانی در مقالهٔ «لوسین گلدمن و ساختارگرایی تکوینی» (۱۳۸۷)، خاتمی و همکاران در «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)» (۱۳۸۷) و احمدی و محمودی در پژوهش «جهان‌های اثرگذار در تکوین اثر هنری: تاریخ جامعه، تاریخ هنر، تاریخ هنرمند» (۱۳۹۴) برای رسیدن به الگویی جهت نقد تکوینی اثر هنری، ساخت‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری اثر هنری را بررسی کرده‌اند. پژوهش حاضر ضمن درنظر گرفتن تحقیقات نام‌برده، درپی واکاوی کاربرد روش نقد ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن در تحلیل عکس است.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲ـ۱. ساخت‌گرایی تکوینی

گلدمن ازجمله شخصیت‌های اصلی در تکامل نظریهٔ جامعه‌شناسی ادبیات در اروپا و پیوند آن با ساختارگرایی بود. دههٔ ۱۳۶۰م، زمان حیات گلدمن، دوره‌ای حساس در تاریخ نظریهٔ ادبی مدرن به‌شمار می‌رفت. این دوره شاهد ورود قاطع ساخت‌گرایی به نهاد انتقادی ادبی بود. گلدمن دست‌کم بین سال‌های ۱۹۶۶ و ۱۹۷۸م تأثیر عمده‌ای در یک نسل از نظریه‌پردازان ادبی مارکسیست برجای گذاشت و نقطهٔ عطفی در نقد مارکسیستی کلاسیک شمرده می‌شد (اردشیری، ۱۳۸۸: ۱۹). او در نوشته‌هایش به ارتباط آثار ادبی ـ هنری با جامعه پرداخت. بر این اساس، ادبیات و هنر صرفاً بازتابندهٔ ساختارها و فرایندهای اجتماعی به‌گونه‌ای منفعلانه و آینه‌وار نیست و نباید رابطهٔ آن دو را یک‌سویه، علت‌ومعلولی و سرراست پنداشت. همین گزینه سبب برتری جامعه‌شناسی ساختارگرایی تکوینی بر دو روش متداول زمان او، یعنی جامعه‌شناسی

www.SID.ir

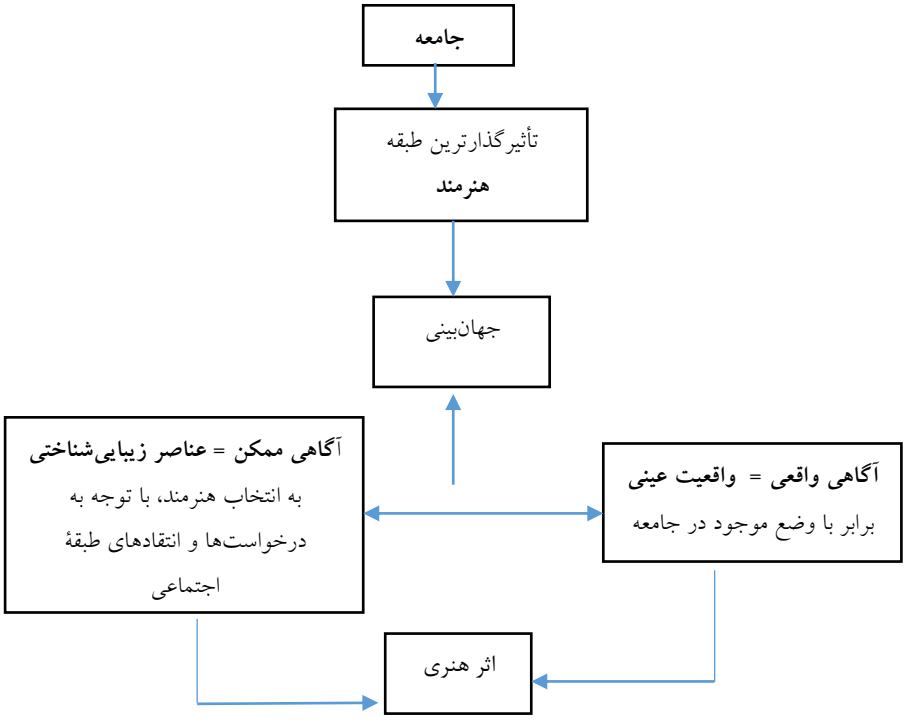
محتوا و فرمالیسم، شد. جامعه‌شناسی محتوا بازتاب آگاهی جمعی را در اثر هنری می‌بیند. همچنین در فرمالیسم ساخت‌گرا، ساخت‌ها به‌عنوان بخش اساسی و بدون ارتباط با موقعیت تاریخی بررسی می‌شوند و درنتیجه صورت از محتوا به طور کلی گسسته می‌شود (ولی‌پورهفشجانی، ۱۳۸۷: ۱۳۰). ولی جامعه‌شناسی ساختارگرا، برعکس، اثر را یکی از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ آگاهی جمعی می‌داند؛ یعنی عنصری که به اعضای گروه امکان می‌دهد تا به اندیشه‌ها و احساس‌ها و اعمالشان که معنای واقعی و عینی آن‌ها را نمی‌دانند، آگاهی یابند.

> سرشت ایدئولوژیک آثار هنری و فراورده‌های فرهنگی بسیار پیچیده است و بدون درنظر گرفتن ترکیب گروه‌های اجتماعی، و نیز ماهیت و رابطهٔ متقابل ایدئولوژی‌ها و آگاهی آن گروه‌ها، نمی‌توان صرفاً عوامل اقتصادی و دیگر عوامل مادی را تعیین‌کننده‌های آثار هنری و فراورده‌های فرهنگی به‌شمار آورد (رامین، ۱۳۹۴: ۲۶۱).

درنتیجه جامعه‌شناسی محتوا هنگامی مؤثرتر است که آثار متوسط موضوع تحلیل باشد و برعکس، جامعه‌شناسی ساختاری ـ تکوینی در بررسی شاهکارهای ادبیات جهانی کارآمدتر جلوه می‌کند (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۲). به این معنا گلدمن کارش را پیونددهندهٔ دو روش پیشین می‌داند؛ زیرا او براساس اصل کلیت که آن را از لوکاچ ـ او نیز از هگل ـ گرفته بود و برخلاف سایر ساختارگراها، بر این امر پافشاری می‌کرد. به‌طور کلی او در اصول اساسی خود (کلیت آن) پیرو لوکاچ بود. گلدمن براساس این مفهوم قائل به اتحاد صورت و محتواست و همچنین ساختارها را در شرایط تاریخی شکل‌دهندهٔ آن‌ها بررسی می‌کند. ساخت‌گرایی اصلی است که اعلام می‌کند جهان از مناسبات شکل گرفته و نه از چیزها؛ یعنی هیچ‌چیز را نمی‌توان بیرون از الگوی ساختاری‌اش شناخت و ماهیت هرچیزی با عناصر همان ساختاری تعیین می‌شود که در آن جای گرفته است. منطق چنین روشی در این نکته است که ساختارهای نهایی و دائمی را پیدا کرده و با ساختار نهایی کارکرد ذهن در یک راستا قرار می‌دهد (احمدی، ۱۳۹۲: ۳۱۶). در این مقوله، نکتهٔ مهم آن است که اندیشه فقط بخشی از واقعیت است

www.SID.ir

یا واقعیتی کاملاً ذهنی نیست؛ زیرا انسان موجودی کامل و زنده است و به‌منزلهٔ موجودی کامل، بخشی از مجموعه‌ای است که می‌توان نامش را گروه اجتماعی نهاد. اثر ادبی هنگامی مفهوم واقعی‌اش را می‌یابد که بازگوکنندهٔ کل زندگی نویسندهٔ آن اثر و سلوک او باشد. ولی این منش که راه را برای شناختن نویسنده می‌گشاید، غالباً به‌طور مطلق ازآنِ نویسنده نیست؛ بلکه رفتار یک گروه یا طبقهٔ اجتماعی است که نویسنده می‌تواند عضوی از آن گروه یا طبقه باشد یا حتی ممکن است به آن تعلق نداشته باشد و فقط فکر آن گروه را بازگو کند. به‌خصوص هنگامی که آثار برجستهٔ یک نویسنده مورد بحث قرار می‌گیرد، باید در آن‌ها بازتاب اندیشه و افکار گروه یا طبقهٔ اجتماعی را دید (کهنموئی‌پور، ۱۳۸۹: ۴۰ـ۴۱).



شکل ۱. روش ساخت‌گرایی تکوینی

www.SID.ir

جامعه‌شناسی ساختارگرایی تکوینی سه اندیشه را گسترش داده است: ۱. هر رفتار انسان دلالتگر است. ۲. این دلالت ناشی از بینش کلیت نسبی آن کار یا ساختار آن است و نمی‌تواند روشن شود مگر با قرار گرفتن در ساختاری که این دلالت بخشی از آن است یا با آن یکی است. ۳. ساختارهای دلالتگر نتیجهٔ یک تکوین هستند و بیرون از تکوین نمی‌توانند درک و تشریح شوند (گلدمن، ۱۳۸۲: ۸۴ـ۸۵).

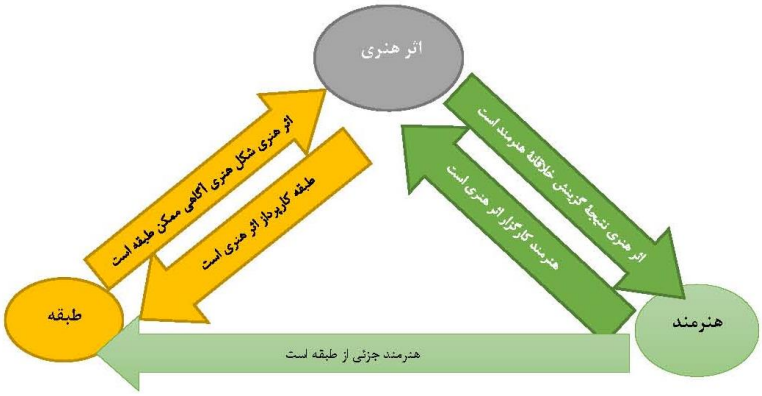
۲ـ۲. مفهوم دریافت و تشریح (مقوله‌ای جهت تحلیل آثار)

بنابر گفتهٔ گلدمن، وظیفهٔ نقد ساختاری ۱. استخراج اجزای ساختار اثر، ۲. برقرار کردن ارتباط موجود بین اجزا، ۳. نشان دادن دلالتی در کلیت ساختار اثر است. اگر نقد ساختاری به هم‌ارزی مسائل اجتماعی، اقتصادی با ساختار اثر توجه کند، ساختارگرایی تکوینی نامیده می‌شود (همان، ۱۰). به این ترتیب، مقولهٔ دریافت و تشریح در مکتب ساختارگرایی تکوینی می‌کوشد امر بشری و فردی را در کلیت‌های ساختارمند زندگی جمعی تشریح کند. این تحلیل از دو سطح درک و توضیح می‌گذرد. درک یا دریافت در این مرحله عبارت است از توصیف مناسبات اساسی سازندهٔ یک ساختار معنادار. بنابراین نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید و به بیان دیگر، در عرصهٔ دریافت، پژوهشگر باید یک الگوی ساختار معنادار نسبتاً ساده را برگزیند؛ الگویی که از عناصر و پیوندهای میانشان ساخته شده باشد و بتواند تقریباً تمامیت متن را توضیح دهد. در دومین مرحله، باید ساختار معناداری را که در مرحلهٔ قبل به‌دست آمد، در کلیت گسترده‌تری جای داد که این رابطه را فقط با فاعل فرافردی یا گروه اجتماعی می‌توان برقرار کرد. در این میان، نقش هنرمند در مقام میانجی ارزشمند است؛ اما پیوند میان اثر و هنرمند ضروری نیست.

بنابراین دریافت (تفسیر) اثر مسئله‌ای است مربوط به انسجام درونی متن. لذا باید در درون آن ساختار معنادار جامعی تولید شود. پرداختن به تشریح یعنی جست‌وجوی

www.SID.ir

یک واقعیت بیرون از اثر که با ساختار آن دست‌کم نوعی رابطهٔ همخوانی یا پیوند صرفاً کارکردی دارد؛ یعنی ساختاری که کارکردی را انجام می‌دهد (گلدمن، ۱۳۷۶: ۳۴۷ـ۳۴۸ و ۳۶۱). نتیجهٔ این فرایند دستیابی به جامع‌ترین الگوی ساختاری از اثر است که در مرحلهٔ توضیح، تکوین آن نیز معیّن می‌شود و باید ساختار اثر را در چارچوب اقتصادی و اجتماعی آن جای داد (پوینده، ۱۳۹۲: ۳۶۱). امتیاز این دو مرحله در آن است که بتوان ساختاری را در مرحلهٔ تکوین قرار داد و یا درون کلیتی بزرگ‌تر گنجاند تا بتوان پاره‌ای از امور را که مورد توجه نبوده و در ساختارها پنهان مانده است، روشن و حتی پیش‌بینی کرد. «از میان تمامی کلیت‌های ممکنی که در فرایندهای دریافت و تشریح، به‌هم پیوستگی دارند، دو کلیت از اهمیتی ویژه برخوردار هستند: ساختار معنادار و جهان‌نگری» (همان، ۱۲۵).



شکل ۲. رابطهٔ اثر هنری، هنرمند و طبقه

درنتیجه توصیف یک ساختار معنادار فرایند دریافت را به‌وجود می‌آورد؛ اما گنجاندن ساختار معنادار در یک ساختار گسترده‌تر فرایند تشریح است. به‌نظر گلدمن، نظام نهفته در اثر هنری ـ ادبی دو کارکرد دارد: از سویی وحدت اثر را می‌سازد و از سوی دیگر جهان‌نگری یک گروه اجتماعی را بیان می‌کند. هر اثر آگاهی جمعی، منافع

www.SID.ir

و ارزش‌های اجتماعی گروه یا طبقه را نشان می‌دهد. فقط آثار بزرگ می‌توانند با انسجام خود، جهان‌نگری و آگاهی جمعی را بازگو کنند (پوینده، ۱۳۹۲: ۱۲۶).

۲ـ۳. ساخت‌گرایی تکوینی به‌مثابهٔ روشی در نقد هنری

نکات کلیدی در ساختارگرایی تکوینی جهت تحلیل آثار ادبی ـ هنری عبارت‌اند از: ۱. همپوشانی صورت و محتوا؛ ۲. کاربرد روش نشانه‌شناسی به‌واسطهٔ تجزیه و تحلیل آثار؛ ۳. پی بردن به معنای ضمنی اثر به‌وسیلهٔ نقد ساختاری؛ ۴. تخیل نویسنده به‌واسطهٔ ابزار کار در راستای درک عمیق اثر.

گلدمن در روش خود نخست می‌کوشد تا ساختار اصلی (ساختار معنادار) آثار ادبی یا فلسفی مورد بررسی‌اش را بیابد. در گام بعد، جهت رسیدن به کلیت منسجم در اثر هنری، میان ساختارهای معنادار آثار ارتباط برقرار می‌کند. «مفهوم ساختار معنادار مستلزم وحدت اجزا در یک کلیت و وجود رابطهٔ متقابل میان این اجزاست» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۵۹). با کشف ساختار معنادار هر اثر، جهان‌نگری نویسندهٔ آن نیز که درواقع نمایندهٔ طبقه‌ای است که خود در آن عضویت دارد، آشکار می‌شود. «جهان‌نگری مجموعه‌ای از اندیشه هاست که در اوضاعی معیّن در گروهی از انسان‌ها که در موقعیت اقتصادی و اجتماعی همانندی به سر می برند، یعنی بر طبقات اجتماعی، تحمیل می‌شود». در ادامه به‌سراغ یافتن طبقه‌ای می‌رود که این جهان‌نگری به آن تعلق دارد و می‌کوشد تا تأثیر این جهان‌نگری را بر متن و اجزای آن نشان دهد. گلدمن در روش خود، برای تحلیل اثر و ربط آن به طبقهٔ اجتماعی تأثیرگذار، از دو مرحلهٔ دریافت و تشریح استفاده می‌کند. در مرحلهٔ دریافت که باید ساختار معنادار در آن به‌دست آید، آثار در فرایند تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند؛ در این مرحله آثار از منظر نقد ساختاری تحلیل می‌شوند. ساخت‌گرایی روش تحلیلی مبتنی بر نظریهٔ زبان‌شناختی و اندیشهٔ انسان‌شناختی است و به‌جای خود عناصر، به روابط میان عناصر موجود در نظام

www.SID.ir

توجه می‌کند؛ این نظام ممکن است اسطوره، داستان بلند، فیلم، یک نوع هنر و هرچیز دیگری باشد. ساختارگراها در جست‌وجوی «ساختارهای ژرفی» هستند که در زیر جنبه‌های ظاهری نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند (عباس‌پور، ۱۳۹۰: ۱۲۹ـ۱۳۰). با تکیه بر این مفهوم، روش نشانه‌شناسی به پیشنهاد گلدمن بارز می‌شود. نشانه‌شناسی یکی از روش‌های نو و مطرح در علوم انسانی است که در دو قلمروی شناخت دلالت‌ها به‌کار رفته است. می‌توان گفت نشانه‌شناسی همواره در جوار ساختارگرایی بوده و مبتنی بر الگوی آن است. انسان معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» ایجاد می‌کند. نشانه‌شناسی به‌دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساختارمند و در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است (همان، ۱۰۷ـ۱۰۸). وجه محسوس نشانه دال، و وجه نامحسوس آن مدلول است و رابطهٔ میان آن دو دلالت نام دارد. مدلول فقط شیء، تصویر یا صدا نیست؛ بلکه بازنمودی ذهنی است. عناصر به‌کاررفته در اثر هنری، ترکیب‌بندی‌ها و جایگاه قرارگیری آن‌ها و به‌طور کلی قواعد مبانی در هنرهای تجسمی همگی از طریق قالب‌های نشانه‌شناسی، نظمی را در کلیت اثر به‌وجود می‌آورند که به‌نوعی بیانگر تخیلات و احساس هنرمند است که آن‌ها را به صحنهٔ اجتماعی درون اثر هنری می‌کشاند و این نشانه‌ها را در واحدهای مفهومی بالاتر قرار می‌دهد (کهنمویی‌پور، ۱۳۸۹: ۳۳) و سرانجام تجزیه و تحلیل اثر هنری با ساخت اجتماعی آمیخته می‌شود؛ در اینجا مرحلهٔ تکوین اثر آغاز خواهد شد. روش کار در این نظریه به این صورت است که جهت رسیدن به مرحلهٔ دریافت ابتدا باید ساختار معنادار را به‌دست آورد. این مهم با استخراج اجزای ساختار اثر امکان‌پذیر است. سپس باید بین این اجزا ارتباط برقرار کرد و دلالت موجود در کلیت ساختار اثر را نشان داد. بدین منظور آثار با استفاده از مبانی هنر ـ نقطه، خط، سطح، شکل، رنگ، بافت، مقیاس، حرکت و... تجزیه می‌شوند و از لحاظ فنون بصری ـ تقارن، کنتراست، تضاد، تکرار، هماهنگی، ریتم، تأکید، تحرک، سکون، وحدت، پراکندگی و... مورد

www.SID.ir

تحلیل قرار می‌گیرند. مفاهیم به‌دست‌آمده، جهت سامان‌دهی و رسیدن به دلایل عینی و ضمنی در ارتباط با یکدیگر، در فرایند نشانه‌شناسی قرار می‌گیرند. این مفاهیم به واحد ساختاری منسجمی تبدیل می‌شوند و سپس بیشترین ارتباط بین آن‌ها برقرار می‌گردد. در اینجا اگر مفاهیم به‌دست‌آمده در تمامی آثار هنرمند تکرار شود، به الگویی بدل می‌گردد که آن دغدغهٔ ذهنی هنرمند است که خود، معرِف جهان‌نگری آثار، هنرمند و درواقع طبقه‌ای است که محقق درحال یافتن ارتباط آن با کارگزار است. بنابراین جهت شناخت طبقه باید اجزایش را یافت که هنرمند، خود جزوی از آن است. به همین دلیل گلدمن اظهار می‌کند که شناخت کل جز با شناخت اجزا، و نیز شناخت اجزا جز با شناخت مجموعه امکان‌پذیر نیست که این رابطه برپایهٔ دیالکتیک است. بنابراین با یافتن جهان‌بینی آثار که همان جهان‌نگری هنرمند است، کار تحلیل آثار به‌پایان می‌رسد. حالا باید ارتباط مفاهیم آثار را برای پیوند به طبقهٔ اجتماعی تأثیرگذار شناخت. مفهوم جهان‌بینی دو سویه دارد: آگاهی واقعی و آگاهی ممکن. این دو مفهوم به‌واسطهٔ اشکال و فنون هنری در اثر نمود پیدا می‌کند. آگاهی واقعی وضع موجود در جامعه است. هنرمند هرآنچه را که در جامعه وجود دارد، در اثرش اجرا می‌کند. در این مقوله، قوانین و مبناهای اجتماعی ـ اقتصادی بی‌کم‌وکاست در جهان اثر به‌وجود می‌آید و برای تشخیص وضع موجود، آگاهی واقعی در پس نماد و دلایل ضمنی پنهان نیست. در مقولهٔ آگاهی ممکن، باید در جست‌وجوی مضامینی بود که برخلاف وضع موجود و به‌طور ضمنی به‌نمایش درآمده‌اند. این بخش درواقع با گزینش هنرمند از میان خواسته‌ها، آرزوها و شکایات طبقه‌اش صورت می‌گیرد. او با تخیل خود مفاهیم واقعی را به‌واسطهٔ شگرد و فنون هنری در اثر تغییر می‌دهد و واقعیت راستین و اصیلی را که جامعه آن را به فراموشی سپرده، خلق می‌کند. آگاهی ممکن درواقع برای آن دسته از مخاطبانی اجرا می‌شود که امید و آرزوی تغییر وضع موجود را دارند. این مبحث با روابط تقابلی و تعاملی نشانه‌ها در اثر به‌دست می‌آید. پس فیلتر اصلی بین اثر هنری و

www.SID.ir

جامعه، طبقهٔ تأثیرگذار و آرمان‌هایشان است که به‌واسطهٔ گزینش هنرمند اجرا می‌شود. در این قسمت باید گفت که لوسین گلدمن مبحث دریافت و تغییر مفاهیم اجتماعی را از ژان پیاژه فراگرفته و آن را در روش خود با اندکی تغییر اجرا کرده است؛ زیرا هنرمند با عمل خود عمل ساخت‌یابی را انجام می‌دهد؛ یعنی تغییر ساختارهای پیشین و خلق ساختارهای رهنما جهت رسیدن به واقعیتی راستین. پس از استخراج جهان‌بینی آثار، باید آن را به طبقهٔ خاص و تأثیرگذار ربط داد. حال باید به این پرسش پاسخ داد که این طبقه چگونه به‌دست می‌آید. افراد هوشمند و آگاه به ارزش‌های اصیل در یک گروه قرار می‌گیرند؛ این دسته به فکر تغییر و دگرگونی هستند و می‌کوشند با اعمال و افکار خود «اصالت» را در جامعه‌ای خلق کنند که در آن ارزش‌های ناچیز و سرمایه‌داری حاکم است. بنابراین مسبِب جنبشی علیه وضع موجود در جامعه می‌شوند که این جنبش حتماً علت تغییر اوضاع کلی نیست؛ بلکه جنبه‌های دیگری را داراست که یکی از آن‌ها، سبب ارتباط آن با آثار هنری‌ای می‌شود که هنرمند کارگزار آن است؛ زیرا ساختارهای ذهنی آثار هنری با ساختارهای ذهنی عمل انتقادی طبقه در یک راستاست و رابطهٔ همپوشانی دارد. برای رسیدن به رابطهٔ دوسویهٔ ساختارهای اثر هنری و طبقه، عمل ساختاریابی در مرحلهٔ دریافت با تخمین‌های پیاپی آغاز می‌شود تا توانایی تشریح در مجموعهٔ کاملاً منسجمی از امور را به‌دست آورد. بنابراین مرحلهٔ تشریح، ساختار معنادار اثر هنری را در ساختاری گسترده‌تر قرار می‌دهد. این ساختار گسترده همان طبقهٔ اجتماعی تأثیرگذار و معترض است. درنتیجه هدف گلدمن این است که هنرمند از چه عناصری و چگونه جهان‌بینی یک طبقه را در ساختار آثار هنری و ادبی آشکار کرده است. این یعنی اعتقاد به جدایی‌ناپذیر بودن فرم (اثر هنری و جزئیات آن) و محتوا (کلیت و طبقه). در پایان پس از همپوشانی ساختار ذهنی هنرمند و ساختار طبقه و یافتن جهان‌بینی هر دو ساختار، ساخت پایه و اصیل شکل می‌گیرد

www.SID.ir

که مسئلهٔ پـژوهش بـر آن اسـتوار اسـت. وظیفـهٔ محقـق آن اسـت کـه ایـن سـاخت/ ساخت‌های پایه را در پژوهش خود بیابد.

۳. روش پژوهش

با کشف ساختار معنادار اثر جهان‌نگری نویسندهٔ آن نیز که نماینـدهٔ طبقـه‌ای اسـت کـه خود در آن عضویت دارد، آشکار می‌گردد. طبقهٔ تأثیرگذار در دیـدگاه گلـدمن طبقـه‌ای است که این جهان‌نگری به آن تعلق دارد. گلدمن دو مرحلهٔ دریافت و تشریح را جهت شناخت اثر و اجزایش به‌کار می‌گیرد. در مرحلـهٔ دریافـت، آثـار درجهـت رسـیدن بـه ساختار معنادار تجزیه و تحلیل می‌شوند. به این منظور ملزم به استفاده از نقد ساختاری هستند. این نقد به روابط میان عناصر موجود در نظام توجه مـی‌کنـد. سـاختارگراها در جست‌وجوی «ساختارهای ژرفی» هستند که در زیـر جنبـه‌هـای ظـاهری نظـام‌هـای نشانه‌ای قرار دارند (رامین، ۱۳۹۴: ۵۶۴). گلدمن بـرای رسـیدن بـه ایـن مفهـوم روش نشانه‌شناسی را پیشنهاد می‌دهد. نشانه‌شناسی عکاسی با رولان بارت شروع شـده اسـت (سونسون، ۱۳۹۰: ۲۲). نشانه‌شناسی میان دال (سویهٔ مـادی نشـانه) و مـدلول (تصـویر ذهنی حاصل از این نشانه) تمایز قائل می‌شود. بنابراین عکـس بـه بیننـده نیـاز دارد تـا معنای دلالت‌شده‌اش را به آن تصویر بدهد (بیت، ۱۳۹۵: ۸۲ــ۱۰۲). پـس هـر مـتن دو سطح دلالت دارد: دلالت صریح[۱] و دلالت ضمنی.[۲]

این دو اصطلاح را رولان بارت از لوئی یلمسلوف، زبان‌شناس دانمارکی اخذ کرده است (Barthes, 1975: 35). دلالت صریح سطح اول دلالت در هر متنی اسـت. دلالـت ضمنی از تفسیر متن حاصل می‌شود؛ یعنی نتیجهٔ تأویـل اثـر، دلالـت ضـمنی آن اسـت (Pierce, 1935: 293-303). معنای صـریح رابطـهٔ بـین دال و مـدلول را درون نشـانه و رابطهٔ نشانه با مصداق خود را در واقعیـت بیرونـی توصـیف مـی‌کنـد (فیسـک، ۱۳۸۰: ۱۲۸). معنای ضمنی در این نکته است که اثر، تعاملی را که در هنگام رویـارویی نشـانه

www.SID.ir

با احساسات و عواطف استفاده‌کنندگان و ارزش‌های فرهنگی آنان به‌وجود می‌آید، توصیف می‌کند. معنای ضمنی کمتر شخصی و بیشتر اجتماعی است (همان، ۱۲۸ــ۱۳۰). خود بارت شناسایی دلالت ضمنی را از طریق فروکاستن متن به کوچک‌ترین اجزای ساختاری انجام داده که به بافت فرهنگی مربوط است. پس به‌کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی در اثر هنری ـ ادبی همچون عکس روشی برای تجزیه و تحلیل و به‌تبع آن فهم لایه‌های مختلف معنایی آن است. نشانه‌شناسی در جست‌وجوی معناهای پنهان است؛ به این معنا همواره مبتنی بر الگوی ساختارگرایی است. بنابراین انسان معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» به‌وجود می‌آورد (رامین، ۱۳۹۴: ۵۶۵). عناصر به‌کاربرده‌شده در اثر هنری یا واحدهای مبانی در هنرهای تجسمی از طریق قالب‌های نشانه‌شناسی، نظمی را در کلیت اثر به‌وجود می‌آورند که به‌نوعی بیانگر تخیلات و احساسات هنرمند است که آن‌ها را به صحنهٔ اجتماعی درون اثر هنری می‌کشاند (کهنموئی‌پور، ۱۳۸۹: ۳۳). بدین منظور آثار با استفاده از مبانی هنر ـ خط، سطح، شکل و... و از لحاظ فنون بصری ـ تقارن، کنتراست، تضاد و... تجزیه و تحلیل می‌شوند و مفاهیم به‌دست‌آمده جهت سامان‌دهی و رسیدن به دلایل عینی و ضمنی در ارتباط با یکدیگر در فرایند نشانه‌شناسی قرار می‌گیرند. این مفاهیم به واحد ساختاری منسجمی تبدیل می‌شوند. در اینجا مفاهیم حاصل اگر در تمام آثار هنرمند تکرار شود، به الگویی بدل می‌گردد که دغدغهٔ ذهنی هنرمند یعنی همان ساختار معنادار است که معرِف جهان‌نگری آثار، هنرمند و درواقع طبقهٔ تأثیرگذار است. هنرمند عمل ساخت‌یابی را انجام می‌دهد؛ یعنی خلق ساختارهای رهنما جهت رسیدن به واقعیتی راستین. بنابراین افراد آگاه به ارزش‌های اصیل که می‌کوشند با اعمال و افکار خود «اصالت» را در جامعه‌ای خلق کنند که در آن ارزش‌های ناچیز حاکم است، در یک گروه قرار می‌گیرند. درنتیجه ساختارهای ذهنی آثار هنری در رابطه‌ای دیالکتیک با آگاهی جمعی طبقه قرار دارند. درنتیجه هدف گلدمن این است که هنرمند چگونه

www.SID.ir

جهان‌بینی یک طبقه را به آثار هنری بدل کرده است. این یعنی اعتقاد بـه جـدایی‌ناپـذیر بـودن فـرم (اثـر هنـری و جزئیـات آن) و محتـوا (کلیـت و طبقـه). در پایـان پـس از همپوشانی، ساخت پایه و اصیل شکل می‌گیرد که مسئلهٔ پژوهش بر آن استوار است.

۴. تحلیل عکس‌ها براساس رویکرد ساختارگرایی تکوینی (مرحلهٔ دریافت)

عکاس با عکس‌برداری از شاه و مسائل مربوط به او، جایگاه شاه را در جامعـهٔ قاجـار نشان می‌دهد. در این بخش، موضوعات مرتبط با شاه در عکس‌ها بررسی شـده اسـت. در این تصاویر، شاه به‌واسطهٔ عمل جداسازی برجسته شده است. برجسـته شـدن یـک عنصر درمقابل دیگر عناصر یعنی مبالغه و تأکید در ویژگی‌های یک نقـش کـه در بیـان بصری می‌توان آن را بـا تضـاد متـرادف دانسـت (دانـدیس، ۱۳۸۹: ۱۳۰). موضـوعات عکس‌های انتخابی در این مقاله جهت نقد، حول محور شاه و ملازمان و پرتـرهٔ شـاهان قاجار است.

۴ـ۱. تصاویر شاه و ملازمان

عکاسی درواقع روشی است به‌منظـور بیـان هـدف عکـاس. رسـالت عکـاس در ایـن تصاویر، برجسته کردن جایگاه شاه در میان همراهانش است. از خصوصـیات برجسـتهٔ تصاویر تفاوت بارز شاه با مردم عادی است. این تفاوت در جایگاه قرار گرفتن، حالـت نشستن، حرکات صورت و بدن شاه با سایر افراد در تصاویر مشهود اسـت. عکـاس در راستای برجسته کردن معنا و رسیدن به هدف عکس‌برداری، از این تفـاوت بـه‌عنـوان عنصر تضاد بهره برده است. این فن باوجود تأمل‌برانگیز بـودن، باعـث پویـایی و درک پیام عکاس می‌شود (همان، ۱۳۵ـ۱۳۶). حضور شاه در تصاویر با نظمی همراه با احترام و فرمان‌برداری ملازمان مشهود است. ریتم به‌واسـطهٔ تـراکم افـراد در پـس‌زمینـه و بـا حرکت ریتمیک و پیوسته ایجاد شـده اسـت (ایـتن، ۱۳۹۵: ۱۰۶). ریـتم در اثـر هنـری

www.SID.ir

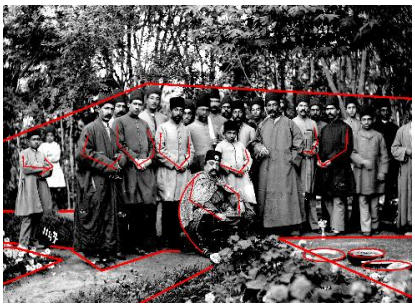
نمایانگر وحدت و یک‌پارچگی است (دانـدیس، ۱۳۸۹: ۱۶۱)؛ زیـرا اجـزا را در واحـد گسترده‌تری به‌نمایش می‌گذارد (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۵۷). شاه درمقابـل افـرادی که به‌سبب شباهت و ریتمشان به یک طبقه تعلق دارند، به عنصر یگانه بدل شده اسـت؛ زیرا در اثر هنری عناصر مشابه یکدیگر را جذب می‌کند و چشم، آن‌ها را خودبـه‌خـود به‌وسیلهٔ مربوط کردن واحدهای مشابه ردیابی می‌کند. تک‌عنصری تمرکـز و توجـه بـر یکی از عناصر موجود در ترکیب‌بندی است. مهم‌ترین کیفیت این تکنیک در این اسـت که بر یک موضوع تأکید بسیاری می‌شود و این تمرکز و تأکید زمانی فزونی می‌گیرد که این عنصر در کنار عناصر متفـاوت‌تـر از خـودش قـرار گیـرد (دانـدیس، ۱۳۸۹: ۱۷۲). بنابراین افراد واقع در پس‌زمینه، به‌سبب دورتر بودن از بیننده، اهمیت کمتری از عناصـر واقع در پیش‌زمینه دارند؛ زیرا از لحاظ بصری پلان جلو از فرم‌های بزرگ و پلان عقب از فرم‌های کوچک‌تری تشکیل شده است (نامی، ۱۳۸۷: ۱۱۸). عکـاس از ایـن حالـت برای بیان برتری و تفاوت استفاده کرده است؛ به‌طوری که اگر یک شـیء سـطح مرئـی شیء دیگر را بپوشاند، شیء اول نزدیک‌تر به‌نظر می‌رسد. این عنصر یکی از علائم بیان قدرت است؛ زیرا استفاده از آن نشانهٔ برتری یک عنصر بر دیگر عناصر است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۶۵). بنابراین حضور شاه در تصاویر به‌واسطهٔ محـل قـرارگیـری‌اش برجسته شده است. افراد عادی با تراکم بالا و نظمی توأم با احترام در پس‌زمینه وجـود دارند.

در شکل/ تصویر ۱، افراد به‌دلیل قرارگیری در پس‌زمینه به‌تـدریج وضـوح خـود را ازدست داده و جزئی از پس‌زمینه شده‌اند. در این تصـویر، شـاه بـه‌واسـطهٔ جهـتِ سـر برجسته شده است؛ زیرا حرکت یک فرم در اثر هنری، در جهات بـالا، پـایین، چـپ و راست، جلب توجه می‌کند و این حرکت را مـی‌تـوان دارای بیشـترین تقابـل بـا دیگـر سوژه‌های موجود در عکس دانست؛ چراکه بیشترین تضاد زمانی رخ می‌دهـد کـه یـک شکل در انبوه شکل‌های دیگر درجهت مخالف قرار گیرد. جایگـاه ایـن افـراد در کنـار

www.SID.ir

عباس‌میرزا (برادر ناصرالدین‌شاه) و نیز قرارگیری عوام در پس‌زمینه درمقابل برادر ناصرالدین‌شاه به رتبه‌بندی در دربار اشاره دارد. همچنین تفاوت در جایگاه قرارگیری و فرم بدن پادشاه در تقابل با برادرش بیانگر دیکتاتوری و قدرت مرکزی شاه است. بنابراین عکاس با استفاده از این روش، آگاهی ممکن طبقه‌اش را به‌نمایش گذاشته که به قدرت مرکزی و رتبه‌بندی در دربار معترض است. در شکل/ تصویر ۲، تضاد و بیان برتری پادشاه به‌واسطهٔ فرم نشستهٔ شاه درمقابل فرم‌های ایستاده نمایش داده شده است؛ همچنین وجود ظرف‌های حاوی غذا در پیش‌زمینهٔ این دو تصویر بیانگر وفور نعمت در دربار است که عکاس آن را نمایانده است.

شکل ۱. ناصرالدین‌شاه در مرکز، کامران‌میرزا در سمت چپ



شکل ۲. ناصرالدین‌شاه و وزیران دادگستری

در شکل/ تصویر ۳، قرارگیری شاه با حالت آزادانه درمقابل ایستادن منظم همراهان در ردیف عقب‌تر، بیانگر جایگاهی برتر در تصویر است. افراد در این تصاویر به‌دلیل

www.SID.ir

کم‌اهمیتی در پس‌زمینه قرار گرفته و به‌تدریج هویت خود را ازدست داده‌اند. همچنین پوشش تجملاتی شاه درمقابل ظاهر بی‌پیرایهٔ همراهان معرِف قدرت برتر اوست. عکاس از مفهوم تضاد درجهت بیان برتری شاه، آگاهی ممکن طبقه‌اش را نشان داده است. او درمقام نمایندهٔ طبقه‌اش به اختلاف طبقاتی و دیکتاتوری فردی معترض است.

بنابراین عکاس از فن جداسازی یک بخش از بخش‌های دیگر، به‌واسطهٔ محل قرارگیری و ایجاد فاصله، به‌منظور بیان تفاوت شاه و مردم عادی استفاده کرده است (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۵: ۹۵). هرچند در تمام تصاویری که شاه حضور دارد، عکاس به‌نوعی او را متمایز از دیگر افراد نشان داده، فن جداسازی و برجسته‌سازی در تصاویر (نک. شکل ۳) تشدید شده است. برجسته شدن یک عنصر نسبت به دیگر عناصر یعنی مبالغه و تأکید در ویژگی‌های یک نقش که در بیان بصری می‌توان آن را با تضاد مترادف دانست. انتخاب زاویهٔ دید درواقع با بیان اهداف عکاس همسو است. او برای نمایش اختلاف طبقاتی از فاصله و تقابل دو زاویهٔ دید استفاده کرده و سبب تأکید بر فاصلهٔ بین مردم و شاه شده است.

شکل ۳. ناصرالدین‌شاه در پای مجسمهٔ برنزی خودش

در مرکز شکل/ تصویر ۴، شاه با داشتن پوششی مجلل و نشستن روی صندلی با حالت آزادانهٔ پا ـ درحالی که از افراد فاصله گرفته ـ نشانگر عنصری یگانه است.

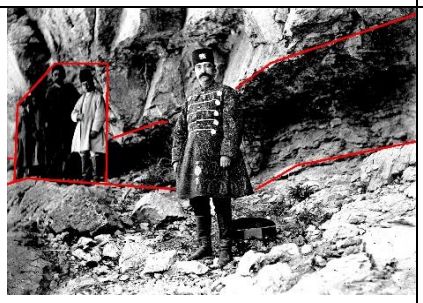
www.SID.ir

هم‌نشینی این عناصر و نمایش فاصله، اعتراض بـه اخـتلاف طبقـاتی اسـت کـه وضـع موجود در جامعه را می‌نمایانـد. در ایـن تصـویر، عکـاس آگـاهی ممکـن طبقـه‌اش را به‌واسطهٔ محل قرارگیری افراد که به‌وسیلهٔ خطوط گریز فرم مثلـث را تشـکیل داده‌انـد، نشان داده است. رأس مثلث به‌سمت پادشاه است که بیانگر نیرویی ستیزه‌جو و فضـایی ناآرام و تهدیدکننده است و افراد هم به‌دلیل نداشتن اهمیت، ارزش و توانـایی درمقابـل مرکز قدرت، به‌مثابهٔ عنصری ناچیز محو شده‌اند. همهٔ این‌ها درکل نمودار این است کـه عکاس از قدرت برتر پادشاه و دون شمردنِ عوام ناراضی است.

در شکل/ تصویر ۵، عکاس برای بیان قدرت و تفاوت شاه از زاویهٔ دیـد پـایین بـه بالا (نولتینگ و بلیتز، ۱۳۹۵: ۱۳ـ۲۳)، خطوط گریز دورشونده و وجود صـندلی جهـت آسایش و راحتی شاه بهره برده است. آنتوان خان به‌منظور بیان مقام و منزلت اجتمـاعی پادشاه، او را در پیش‌زمینه و نزدیک به دوربـین قـرار داده اسـت (اوکـویرک و دیگـران، ۱۳۹۵: ۹۳). اندازهٔ فرم‌ها در سطح تصویر فاصله را القا می‌کنند و از لحاظ بصری، پلان جلو از فرم‌های بزرگ و پلان عقب از فرم‌های کوچک‌تری تشکیل شده است. عکـاس با این نوع زاویهٔ دید به ارزش و مقام شـاه اشـاره دارد؛ زیـرا هرچـه بـزرگ‌تـر باشـد، اهمیت، قدرت و تسلط او بیشتر است (همان، ۱۴۸ـ۲۶۳). نمایش هم‌نشینی این زاویـه در تقابل با افرادی که به‌سـبب محـل قرارگیـری‌شـان کوچـک و بـی‌ارزش نشـان داده شده‌اند، اعتراض به دیکتاتوری فردی در جامعه است. بنابراین نمایش تقابل کوچکی و بزرگی، و وضوح و عدم وضوح در تصویر آگاهی ممکن طبقـهٔ عکـاس اسـت کـه بـه وضع موجود معترض است. عکاس از ایـن تضـاد در راسـتای کـاهش قـدرت پادشـاه استفاده کرده است؛ زیرا نمایش تضاد بر مفهوم اختلاف طبقاتی تأکید می‌کند.

www.SID.ir

شکل ۴. ناصرالدین‌شاه و همراهان



شکل ۵. ناصرالدین شاه در آبشار شمیران

۴ـ۲. تصاویر پرترهٔ شاهان قاجار

این تصاویر به نمایش پرتـرهٔ شـاهان قاجـار اختصـاص دارد. عکـاس از طریـق زاویـهٔ نزدیک آن‌ها را برجسته کرده و بدین شکل توجه را به‌سمت آنان جلـب نمـوده اسـت (نولتینگ و بلیتز، ۱۳۹۵: ۱۳). زاویهٔ دید و ژست در تصاویر مشترک است. در راسـتای بیان اقتدار شاهانه، نگاه‌ها به‌سمت خارج از کـادر اسـت و درصـورت خیـره شـدن بـه دوربین، توأم با غرور و خودبزرگ‌بینی است. شاه در این تصاویر، با حالـت آزادانـه در ژست، تکیه به صندلی به‌عنوان ابزار قدرت و داشتن اسلحه و شمشیر در دست، قدرت خود را به‌نمایش گذاشته است. به‌منظور تمرکز بیشتر، پس‌زمینهٔ تصاویر سـاده انتخـاب شده است. در مواردی هم وجود پس‌زمینهٔ منقوش و زیرانداز نفـیس بازگوکننـدهٔ نفـوذ غرب و تجمل‌گرایی است.

www.SID.ir

در تصاویر زیر، شاه عصا در دست دارد. عصا به‌معنای جوان‌مردی، سخاوت و بخشندگی است؛ این مفهوم درتقابل با ژست تصنعی پادشاه، نوع پوشش و پس‌زمینهٔ تجملاتی است. این تقابل بیانگر شخصیت متظاهر پادشاه است. در شکل/ تصویر ۶ که مظفرالدین‌شاه بر روی صندلی نشسته و نگاهی به خارج کادر دارد، حالت نقوش پس‌زمینه سبب برجستگی شاه شده است. در شکل/ تصویر۷ نیز، گُل در دستان پادشاه نمادی از صلح و شادی و نشان‌دهندهٔ محیطی آرام و شاد است. درواقع در این تصویر، به فضای درباری و شاهانه‌ای که غم و اندوه و فقر در آن وجود ندارد، اشاره می‌کند.

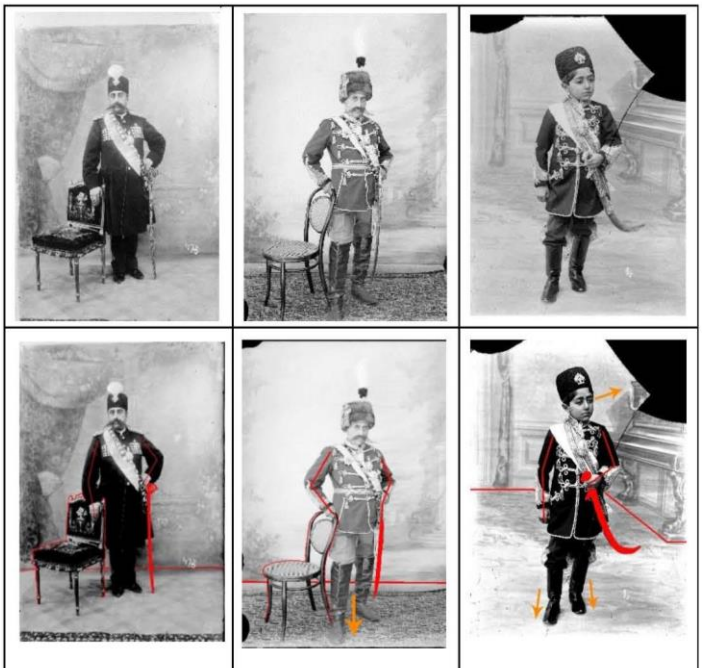
شکل ۶. پرترهٔ نشستهٔ مظفرالدین‌شاه با عصایی در دست

شکل ۷. پرترهٔ ایستاده و دست‌به‌کمر مظفرالدین‌شاه با عصایی در دست

شکل ۸. پرترهٔ ایستادهٔ ناصرالدین‌شاه با عصایی در دست

www.SID.ir

بنابراین هم‌نشینی ژست آزادانه، پس‌زمینهٔ تجملاتی، لباس فاخر همراه با نشان‌های سلطنتی و حالت قرارگیری پاها به‌سمت جلوی کادر (که نشان از پیشروی است)، به قدرت و تسلط شاه اشاره می‌کند. به این ترتیب، هم‌نشینی عناصر گُل و عصا با مفاهیم مرتبط با قدرت شاهانه، در تقابل با یکدیگر، بیانگر حرکت نمایشی و تظاهر به یاری‌دهندگی است. نمایش این مفهوم نمایانگر اعتراض عکاس به‌عنوان نمایندهٔ طبقه‌اش است. همچنین تصاویری که با صندلی، شمشیر و نشان‌های سلطنتی بازنمایی شده است، جایگاه و قدرت شاه در عصر قاجار را آشکار می‌کند. این مهم در تصاویر زیر مشهود است. احمدشاه در شکل/ تصویر ۹، با اینکه فقط دوازده سال دارد، مانند پیشینیان خود در عکس حاضر شده است. حالت چهره، جهت پا، لباس فاخر و همچنین پس‌زمینهٔ غربی همگی بیانگر استبداد شاهان قاجار است.



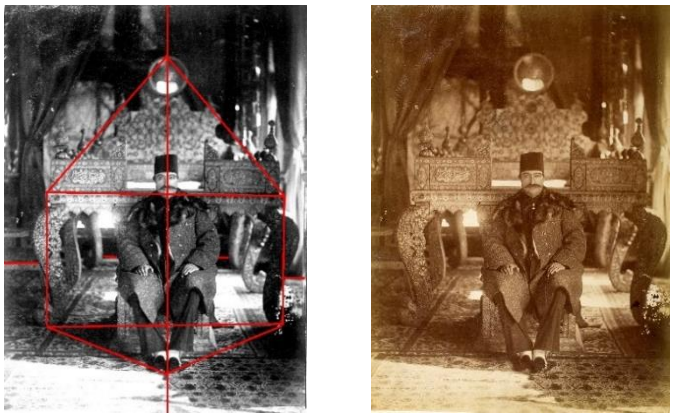
شکل ۹. احمدشاه حدوداً دوازده‌ساله

شکل ۱۰. مظفرالدین‌شاه

شکل ۱۱. مظفرالدین‌شاه پس از تاج‌گذاری

www.SID.ir

در شکل/ تصویر ۱۲، ناصرالدین‌شاه و تخت پادشاهی او به‌دلیل قرار گرفتن در مرکز، فضایی متقارن را تشکیل داده که از نظر حسی بیانگر وقار و سنگینی است و حالت رسمی و خشک را نشان می‌دهد (نامی، ۱۳۸۷: ۶۷). تخت طاووس معرِف قدرت و شوکت شاهانه است. شاه با نشستن در پایین آن سعی در نمایش قدرت دارد. طریقهٔ نشستن او همراه با تخت پادشاهی‌اش در قالب مثلث به‌معنای قدرت است که عکاس با این نوع ترکیب‌بندی اعتراض طبقه‌اش را به‌نمایش گذاشته؛ زیرا این تصویر القاگر طغیان و ستیزه‌جویی پادشاه است. این مفهوم در تعامل با فرم مستطیل که بر جهات تصویر تأکید می‌کند (فاینینگر، ۱۳۶۱: ۸۵)، بیانگر نمایش قدرت پادشاه است. تأکید بر قدرت به‌واسطهٔ عناصر بصری نمودارِ آگاهی ممکن طبقهٔ عکاس است که اعتراض به شاه‌محوری در جامعه را نشان می‌دهد. عکاس علاوه‌بر چهرهٔ شاهان، از دیگر قشرهای جامعه نیز عکس‌برداری کرده که در اینجا یکی از مهم‌ترین آن‌ها تفسیر و تحلیل شده است.



شکل ۱۲. تالار تخت؛ ناصرالدین‌شاه در قسمت پایین تخت طاووس نشسته است

www.SID.ir

۵. جمع‌بندی پدیده‌های طبقهٔ اجتماعی (مرحلهٔ تشریح)

با کشف ساختار معنادار آثار، جهان‌نگری هنرمند که درواقع نمایندهٔ طبقه‌ای است که خود در آن عضویت دارد، آشکار شده است. این مسائل به‌طور یقین واکنش به مسائل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی جامعه‌ای است که طبقهٔ هنرمند جزوی از آن است و به مسائل جامعه از دیگر طبقات هوشمندتر است. این فرایند تشریح نامیده می‌شود. هنرمند در مقام عضوی از این طبقه، مسائل جامعه‌شناختی را به اثر هنری بدل کرده است. طبقهٔ تأثیرگذار به‌منظور بیان اعتراضات خویش دست به جنبش مشروطیت زد که بر عدالت‌پروری و برابری انسانی بنا شده بود. بر این اساس، ساختار معنادار اثر هنری قابلیت همپوشانی با مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی طبقهٔ مترقی را دارد. این مسائل از این قرار است:

«اختلاف طبقاتی» را عکاس به‌عنوان ذهنیت فاعل فرافردی در اثر نمایانده است. این مفهوم از تفاوت تصاویر طبقات مردمی و طبقات بالای جامعه مشخص است. ضعف عوام درمقابل قدرت درباریان و اشراف‌زادگان، حقارت تحمیل‌شده به آنان از سوی طبقات بالا، آرامش موجود در دربار، همچنین فارغ‌بالی زنان در کنار تصاویر حاویِ مشقت و سختی حاصل از کار همگی بیانگر فقر عمومی در جامعه است که طبقات بالا از آن معاف هستند. این مفاهیم به‌طور کلی بیانگر نابرابری انسانی است؛ زیرا افراد در جامعهٔ ایران برحسب طبقه، مرتبه، سرمایه و در دست داشتن قدرت اجتماعی سنجیده شده‌اند، نه براساس انسانیت و نفس فردی. بنابراین باوجود تضاد طبقاتی، آنچه در رأس قدرت و جامعه قرار داشت، شاه و اطرافیان او به‌منزلهٔ طبقات بالای جامعه بودند. پس مردم و طبقات پایین و متوسط جامعه نقشی در سرنوشت و کشور خود نداشتند و به همین سبب از «اهمیت چندانی» برخوردار نبودند. در جامعهٔ عصر قاجار به‌دلیل ضعف حکومتی، هر قسمت به دست قدرت‌های محلی اداره می‌شد؛ درنتیجه جامعه در وضعیت «نابسامان و آشفته‌ای» به‌سر می‌برد. علی‌رغم این

www.SID.ir

نابسامانی، شاهان از سیاست‌هایی جهت ثبات قدرت خود استفاده می‌کردند که یکی از آن‌ها این بود که شاه را منشأ قدرت، قداست و سایهٔ خدا می‌دانستند. این قدرت در جامعه به «شاه‌محوری» منجر می‌شد که در آن، تمام اعمال و رفتار افراد تحت شعاع قرار می‌گرفت. پادشاهان قاجار قدرت و نفوذشان را تاحد زیادی مدیون غربیان می‌دانستند؛ زیرا بیگانگان با گرفتن امتیازهایی از قاجاریان، از آنان درمقابل شورش محافظت می‌کردند. این ارتباط کم‌کم سبب «نفوذ غربیان» در ایران شد که به‌تبع آن ارزش، اصالت و فرهنگ اصیل ایرانی رو به زوال رفت و درنهایت مفهوم ضمنی «برتری غربیان» را به‌همراه آورد. این مهم در مقولهٔ مشاغل و زنان تشدید شد. غربیان با داشتن دانش برتر، ایرانیان را مطیع خود کردند و بر آن‌ها مسلط شدند. زنان غربی هم از توجه مردان سرزمین خود برخوردار بودند و هم مردان ایرانی به حضور آن‌ها احترام می‌گذاشتند که سبب عدم اعتمادبه‌نفس در زنان ایرانی شد و آن‌ها را درون‌گرای و عبوس کرد. اما درمقابل شور و شعف، آزادی و حق انتخاب در زنان غربی موج می‌زند. این فرهنگ در ایران زمان قاجار شامل تمام زنان جامعه است؛ به‌طوری که سبب نمود «جنس دوم» در جامعه شد. جامعهٔ عصر قاجار در چارچوب سنتی و مذهبی رشد کرده بود و به‌سبب دیکتاتوری فردی در جامعه و ایدئولوژی‌ای که بر این جامعه سایه افکنده بود، مردم در ناآگاهی و جهالت به‌سر می‌بردند و از تحولات فرهنگی ـ هنری جوامع پیشرفته بی‌خبر بودند. در چنین اوضاعی، سنت و تعصبات فرهنگی ـ اجتماعی در جامعه گسترانده شد و مردسالاری و تسلط آنان بر زنان سبب شد زنان در جامعه حضور نداشته باشند و در چارچوب خانه بمانند و حتی حقی در تعیین سرنوشت خود نداشته باشند. بنابراین آنچه در تصاویر نمایان شد، تلاش هنرمند به‌عنوان جزوی از «طبقهٔ هوشمند و معترض» است که به این طریق اعتراض، خواسته و آرمان‌های تفکر جمعی طبقه‌اش را نشان می‌دهد. از این رو دلایل ضمنی که به‌واسطهٔ تجزیه و تحلیل تصاویر به‌دست آمد، بیانگر ساختار معناداری است که در بطن جامعه

www.SID.ir

وجود داشته و توسط هنرمند به اثر هنری بدل شده است. همچنین هنرمند در تلاش است آن را به گوش همگان برساند و بتواند بیشترین آگاهی ممکن را به‌عنوان واقعیت اصیل در جامعه پرورش دهد. همچنین او براساس هنری کنشگر درصدد دگردیسی در ساختار جامعه بود. بدین ترتیب، او به‌عنوان فردی مترقی، جزوی از طبقهٔ معترض به وضع موجود است.

حاصل بررسی ساختار معنادار عکس‌های دوران قاجار و جهان‌بینی طبقهٔ اجتماعی ـ که همان تأثیرات جامعه است ـ این است که طبقه بر محور شاه ـ خدا، رعیت و جامعه استوار است؛ یعنی افق فکری طبقه به‌مثابهٔ فاعل فرافردی، بر این سه ساخت بنا شده است. به همین دلیل سوروگین آثارش را برپایهٔ یک ساخت ثابت شاه، انسان و ملت شکل داده که مبیّن جهان‌بینی طبقهٔ اوست. این ساخت در تمامی آثارش تکرار شده است که دغدغهٔ فکری او به‌عنوان نمایندهٔ طبقه‌اش را بیان می‌کند.

۶. نتیجه

آنچه از این پژوهش می‌توان نتیجه گرفت، تطبیق مؤلفه‌های ساختارگرایی تکوینی در آثار هنری است؛ هر اثری که محصول تأملات جامعه‌شناختی انسان در حوزهٔ فرهنگی ـ هنری است، از توانایی بررسی با این نظریه برخوردار است. همچنین می‌توان از مفاهیم آن با روشی منسجم و پویا در تحلیل آثار هنری ـ غیرادبی ـ استفاده کرد. به‌دلیل ارتباط این روش با مبحث نشانه‌شناسی ـ جامعه‌شناسی این مهم سبب گسترش پژوهش‌های بعدی می‌شود. از همین رو می‌توان آثار هنری را، اعم از عکاسی، نقاشی، نگارگری، اسطوره، موسیقی و هر فراورده‌ای که حاصل اندیشه و تفکر انسانی است، با توجه به دارا بودن دیگر شرایط تحلیل، مورد بررسی قرار داد. مفهوم دگردیسی و همپوشانی ساختارها در رویکرد ساختارگرایی تکوینی از مفاهیم کلیدی است. بنابراین می‌توان از این رویکرد جهت شناساندن مضامین اثر هنری و شرایط اقتصادی و

www.SID.ir

اجتماعی جامعه سود برد. در این روش، برای درک اثر هنری و بیرون کشیدن معنا، باید آن را در وابستگی با زمینهٔ تاریخی و شرایط مادی زمان نگارش اثر ارزیابی کرد و همچنین می‌توان ساختار موجود در کلیت جامعه را در اثری که هنرمند و نویسنده کارگزار آن است، به‌دست آورد. به این ترتیب شرایط تاریخی ـ اجتماعی، یعنی اوضاعی که اثر هنری در آن خلق شده، در درک انگیزه‌های تولید اثر هنری ضروری است و باید به بررسی این شرایط پرداخت و اثر هنری را در کالبد آن قرار داد.

پی‌نوشت‌ها

1. denotation significance
2. connotation significance

منابع

ـ احمدی، بابک (۱۳۹۲). *حقیقت و زیبایی*. چ۲۷. تهران: نشر مرکز.

ـ احمدی علیایی سعید و فتانه محمودی (۱۳۹۴). «جهان‌های تأثیرگذار در تکوین اثر هنری: تاریخ جامعه، تاریخ هنر، تاریخ هنرمند». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش۲۹. صص ۳۱ـ۵۲.

ـ اردشیری، سامره (۱۳۸۸). *بررسی رمان بوف کور براساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران.

ـ اسلام‌زاده، وحید (۱۳۸۴). «مبانی نظری جامعه‌شناسی هنر رویکرد دیالکتیکی جامعه و هنر». *بیناب (سورهٔ مهر)*. ش۸. صص ۱۵۶ـ۱۶۹.

ـ انگلس، دیوید و جان هاگسون (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی هنر، شیوه‌های دیدن*. ترجمهٔ جمال محمدی. چ۲. تهران: نشر نی.

ـ اوکویرک، اتو. جی و دیگران (۱۳۹۵). *مبانی هنر، نظریه و عمل*. ترجمهٔ محمدرضا یگانه‌دوست. چ۴. تهران: سمت.

ـ ایتن، یوهانس (۱۳۹۵). *طرح و فرم دورهٔ مبانی هنرهای تجسمی در باهاوس*. ترجمهٔ فرهاد گشایش. چ۹. تهران: مارلیک.

www.SID.ir

ـ باربری، پیر (۱۳۷۸). «نقد جامعه‌شناختی». ترجمهٔ جلال آل‌احمد. *نشریهٔ هنر و معماری*. ش۴۱. صص۶۰ـ۷۰.
ـ بیت، دیوید (۱۳۹۵). *مفاهیم عکاسی*. ترجمهٔ محمدرضا رئیسی و مارال زیاری. تهران: حرفهٔ نویسنده.
ـ بیلینگتون، روزاموند (۱۳۸۰). *فرهنگ و جامعه: جامعه‌شناسی فرهنگ*. تهران: قطره.
ـ پوینده، محمدجعفر (۱۳۹۲). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، مجموعه‌مقاله*. چ۳. تهران: نقش جهان.
ـ خاتمی، احمد و دیگران (۱۳۸۹). «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۷. صص۱ـ۱۹.
ـ داندیس، دونیس (۱۳۸۹). *مبادی سواد بصری*. ترجمهٔ مسعود سپهر. چ۲۵. تهران: سروش.
ـ دو وینیو، ژان (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمهٔ مهدی سحابی. چ۸. تهران: نشر مرکز.
ـ دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
ـ رامین، علی (۱۳۹۴). *مبانی جامعه‌شناسی هنر*. چ۶. تهران: نشر نی.
ـ رضی، داوود و دیگران (۱۳۹۲). «رویکرد جامعه‌شناسی به نقد ادبی (با تأکید بر ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)» در *هفتمین همایش زبان و ادبیات فارسی*. دانشگاه هرمزگان. صص۹۳۳ـ۹۴۱.
ـ سونسون، گوران (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی عکاسی. در جست‌وجوی نمایه*. ترجمهٔ مهدی مقیم‌نژاد. چ۲. تهران: نشر علم.
ـ طبیبی، فاطمه (۱۳۸۰). *بررسی رمان جای خالی سلوچ براساس نظریهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه مازندران.
ـ طلویی، وحید و محمد رضایی (۱۳۸۶). «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات، ساختارگرایی تکوینی در مقام روش». *مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران*. د۸. ش۳۱. صص۳ـ۲۷.

www.SID.ir

ـ عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷). *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی: با تأکید بر ده رمان برگزیده*. تهران: دانش‌پژوهان.
ـ فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۷۴). «درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات». *فصلنامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی*. ش۷. صص۱۰۷ـ۱۳۴.
ـ فاینینگر، آندریاس (۱۳۶۱). *اصول کادربندی در عکاسی*. ترجمهٔ محمدجواد پاکدل. تهران: ماهنامهٔ عکاسی مردمک.
ـ فسیک (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون». ترجمهٔ مژگان برومند. *فصلنامهٔ ارغنون*. ش۱۹. صص۱۲۵ـ۱۴۲.
ـ کهنموئی‌پور، ژاله (۱۳۸۹). *نقد جامعه‌شناختی و لوسین گلدمن*. تهران: علمی و فرهنگی.
ـ گلدمن، لوسین (۱۳۵۷). *فلسفه و علوم انسانی*. ترجمهٔ اسدپور پیرانفر. تهران: جاویدان.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات، دفاع از جامعه‌شناسی رمان*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.
ـ ـــــــــــ (۱۳۷۶). *جامعه، فرهنگ، ادبیات: لوسین گلدمن*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.
ـ ـــــــــــ (۱۳۸۲). *نقد تکوینی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نگاه.
ـ لوکاچ، جورج (۱۳۷۷). *تاریخ و آگاهی طبقاتی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: تجربه.
ـ لووی، میشل و سامی نصیر (۱۳۷۶). *مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن؛ جامعه، فرهنگ و ادبیات: لوسین گلدمن*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: نشر چشمه.
ـ محسنی، منوچهر (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی عمومی*. چ۲۱. تهران: طهوری.
ـ مرادی، رامین (۱۳۹۶). «نقش و اهمیت گل نیلوفر در نقوش برجسته‌ی در پاسارگاد دوره‌ی هخامنشیان». *فصلنامهٔ تحقیقات جدید در علوم انسانی*. ش۲. صص۱ـ۲۳.
ـ مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸). *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*. تهران: امیرکبیر.
ـ نامی، غلامحسین (۱۳۸۷). *مبانی هنرهای تجسمی (ارتباطات بصری)*. چ۶. تهران: توس.
ـ نولتینگ، یوهان و گئورگ بلیتز (۱۳۹۵). *کادربندی در عکاسی*. ترجمهٔ بهزاد موسوی امین. چ۸. تهران: پاتوق.

www.SID.ir

ـ ولی‌پور هفشجانی، شهناز (۱۳۸۷). «لوسین گلدمن و ساخت گرای تکوینی». *مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان*. ش۲۵. صص۱۴۳ـ۱۲۹.

ـ هینیک، ناتالی (۱۳۹۶). *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر. چ۶. تهران: نشر مرکز.

-Ahmadi, B. (2014). *Haghighat and Zibāie.* Tehran: Sabā Publication. [in persian]

- Ardeshiri, S. (2010). *Barresi-e Romān-e Boufe Kour Bar Asās-e Nazariyeh -ye Sākhtārgarāi-ye Goldman.* M.A. University of Māzandarān. [in persian]

- Asgari-ye Hasanaklo, A. (2009). *Naghd-e Ejtemāi-e Romān-e Moāser-e Farsi: bā Takid bar Dah Romān-e Bargozid-e*. Tehran: Dānesh Pazhohan Publication. [in persian]

- Barberi, P. (2000). "Naghd-e Jāmea-e Shenākhti". *Nashrie-ye Honar and Memāri*. No. 41. pp. 60- 70. [in persian]

- Barthes, R. (1974). *S/Z, Hill & Wang*. New York.

- Bilington, R. (2002). *Farhang and Jāmeae. Jāmeae Shenāsi-e Farhang*. Tehran: Ghatreh. [in persian]

- Bit, D. (2017). *Mafāhim-e Akkāsi*. Mohamad Reza Reisie & Maral-e Ziyari (Trans.). Tehran: Herfe-ye Nevisande. [in persian]

- Danies, D.A. (2011). *Mabādi-ye Savād-e Basari*. Masoud Sepehr (Trans.). Tehran: Souroush. [in Persian]

- Dichez, D. (1995). *Shivehā- ye Naghd-e Adabi*. Mohamad Taghi-e Sedghiyāni & Gholām Hossein-e Yousefi (Trans.). Tehran: Elmi Publication. [in persian]

- Dowiniyou, J. (2017). *Jāmea-e Shenāsi-ye Honar*. Mehdi Sahabi (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]

- Engels, D. & J. Hagson (2017). *Jāmea-e Shenāsi-ye Honar, Shivehā-ye Didan*. Jamāl-e Mohamadi (Trans.). Tehran: Ney Publication. [in Persian]

- Eslam Zadeh, V. (2006). "Mabāni-e Nazari-e Jāmeae Shenāsi-e Honar Ruikard-e Diālektiki-ye Jāmeae and Honar". *Bināb(soure-ye Mehr)*. No. 8. pp. 156-169. [in Persian]

- Faininger, A. (1983). *Ousoul-e Kādrbandi dar Akāssi*. Mohammad Javād-e Pākdel (Trans.). Tehran: Mahnāmeh Akkāsi-ye Mardomak. [in persian]

- Fāzeli, N. (1996). "Darāmadi bar Jāmea-e Shenāsi-ye Honar and Adabiyat". *Faslnam-ye ouloum-e Ejtemāie-ye Dāneshgāh-e Allāmeh Tabātabāie*. No. 7. pp. 107-134. [in persian]

- Fisk (2002). "Farhang-e Television". Mojgan Boroumand (Trans.). *Arghanoun.* pp. 142- 125. [in persian]

www.SID.ir

- Goldman, L. (1993). *Jāmea-e Shenāsi-ye Adabiyāt, Defa az Jāmea-e Shenāsi-ye Romān.* Mohammad Jafar Pouyande (Trans.). Tehran: Housh va Ebtekār Publication. [in persian]
- _____ (1998). *Falsafeh and ouloum-e Ensāni*. Asadpour Piranfar (Trans.). Tehran Javidan. [in persian]
- _____ (1998). *Jāmea-e Farhang, Adabiyāt*. Mohammad Jafar Pouyande (Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [in persian]
- _____ (2004). *Naghd-e Takvini*. Mohammad Jafar Pouyande (Trans.). Tehran: Negāh. [in persian]
- _____ (1970). *Poure une Sociologie du Roman*. Pariss.
- _____ (1974). *Structures Mentales et Creation Culturelle*. Pariss.
- Hinik, N. (2018). *Jāmea-e Shenāsi-e Honar.* Abdolhossein Nikgohar (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in persian].
- Kahnamouipour, Zh. (2002). *Naghd-e Jāmea-e Shenāsi and Lousian Gholdman.* Tehran: Elmi va Farhangi. [in persian]
- Levi, M. & S. Nasir (1998). *Mafāhim-e Asāsi dar Ravesh-e Lousian Gholdman, Jāmea-e Farhang and Adabiyāt.* Mohammad Jafar Pouyande (Trans.). Tehran: Cheshmeh Publication. [in persian]
- Loukach, J. (1999). *Tārikh and Agāhi-e Tabaghāti*. Mohammad Jafar Pouyande (Trans.). Tehran: Tajrobeh. [in persian]
- Mesbahipour Iranian, J. (1980). *Vāgheiyāt-e Ejtemāie and Jahān-e Dāstān*. Tehran: Amirkabir. [in persian]
- Mohseni, M. (2008). *Jāmea-e shenāsi-e omoumi*. Tehran: Tahouri. [in persian]
- Moradi, R. (2018). "Naghsh and ahamiyat-e Gol-e Niloufar dar noghoush-e Barjeste dar Pāsārgād Doreh-ye Hakhāmaneshiyan". *Faslnām-e Tahghighāt-e Jadid dar Oloum-e Ensāni*. No. 2. pp. 1-3. [in persian]
- Nami, Gh. (2009). *Mabāni-ye Honarhā-ye Tajasomi (Ertebātāt-e Basari)*. Tehran: Tous. [in Persian]
- Nolting, Y. & G. Blitz (2017). *Kadrbandi dar Akkāsi*. Behzad Mousavi Amin (Trans.). Tehran: Pātogh. [in persian]
- Okvirek, S.B. Vig & Kāyton (2017). *Mabāni-e Honar, Nazari-ye and Amal*. Mohamad Reza Yeganeh Doust. Tehran: Samt. [in persian]
- Pierce, Charles Sanders (1931-1935). *Collected Papers, by Charles Hartshorne and Paul Weiss*. Cambridge M.A Harvard University Press. Electronic Edition.

www.SID.ir

- Pouyandeh, M. (2014). *Daramadi Bar Jāmeae Shenāsi-e Adabiyat*. Majmouae Maghālāt. Tehran: Naghsh-e Jahān Publication. [in persian]
- Ramin, A. (2016). *Mabāni- ye Jāmea-e Shenāsi-ye Honar*. Tehran: Nashr-e Ney Publication. [in persian]
- Razi, D. et al. (2014). "Roykard-e Jāmea-e Shenāsi be Naghd-e Adabi(BA Takid Bar Sākhtār Garāie-ye Lousian Goldmān)". *Hāftomin Hamāyesh-e Zabān and Adabiyāt-e Fārsi*. University of Hormozgān. pp. 941- 933. [in persian]
- Sonson, G. (2012). *Neshāneh Shenāsi-ye Akkāsi, Dar jostejou-ye Namā-ye*. Mehdi Moghim Nezhād (Trans.). Tehran: Elm Publication. [in persian].
- Tayyebi, F. (2002). *Barresi-ye Romān-e Jā-ye Khāli-ye Selouch Bar Asās-e Nazariye-ye Sākhtār Garāie-ye Takvini-ye Lousian Goldman*. M.A University of Mazandaran. [in persian]
- Tolouie, V. (2008). "Zarourat-e Kārbast-e Sākhtārgarāie-ye Takvini Dar Jāmeae Shenāsi-e Adabiyāt, Sākhtār- garāie-ye Takvini Dar Maghām-e Ravesh". *Majall-e Jāmeae Shenāsi-e Irān.* Doreh 8. No. 31. pp. 3- 27. [in persian]
- Valipour-e Hafshjani, Sh. (2011). "Negāhi beh Arā-ye George Lukāch dar Zamine-ye Naghd-e Marksisti". *Faslnām-ye Zabān Va Adab*. No. 31. pp. 122- 136. [in persian]
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University press

www.SID.ir