سال هشتم/ تابستان ۱۳۹۸

درآمدی بر کاربرد روش نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم

• مختار جعفری[۱]

• محسن شاکری نژاد[۲]

چکیده

هدف این مقاله نقد و بررسی روش نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم است. نشانه‌شناسی اجتماعی که مبتنی بر آراء هالیدی است قراردادی بودن رابطه دال و مدلول را کنار نهاده و آن را برساختی از روابط اجتماعی می‌داند. ازجمله کسانی که نشانه‌شناسی اجتماعی را در تحلیل بصری به خدمت گرفته‌اند، کرس و ون لیون هستند. ازاین‌رو، این مقاله با نظر به روش آن‌ها در تحلیل فیلم به این پرسش پاسخ می‌دهد که توانمندی‌ها و محدودیت‌های نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم کدام‌اند. این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، پشتوانه‌های نظری و کاربرد عملی نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم را بررسی و به‌عنوان نمونه، صحنه‌ای از سریال «آوای خاک» را تحلیل کرده است. درنهایت پژوهش پس از بیان دیدگاه‌های مختلف پیرامون این روش به این نتیجه رسیده است که استفاده از منابع نشانه‌شناسی به‌جای نشانه، امکان تحلیل متون چندوجهی و نظرگاه انتقادی از نقاط قوت و توصیفی بودن، پرزحمت بودن و محدودیت‌های فرهنگی ازجمله نقاط ضعف این روش است.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی اجتماعی، کرس و ون لیون، معنای سینمایی، تحلیل فیلم، سریال «آوای خاک».

---

۱ کارشناسی ارشد علوم ارتباطات / دانشگاه صداوسیمای تهران mr.mokhtarjafari@gmail.com

۲ هیئت علمی/دانشگاه صداوسیمای تهران mohsen_shakerinejad@yahoo.com

مقدمه

با گسترش روش‌های ادبی به حوزه پژوهش‌های فرهنگی، پژوهشگران این حوزه از نشانه‌شناسی هم به‌عنوان یک روش تحلیل استفاده کردند. مبنای این استفاده قرائت فرهنگ و پدیده‌ها به‌عنوان یک متن بود. نشانه‌شناسی معاصر گام‌های خود را فراتر از فلسفه زبان و مباحث زبان‌شناختی نهاده است و مباحث نشانه شناختی را به عرصه‌های نقد ادبی، هنر، فرهنگ، اسطوره‌شناسی و علوم انسانی گسترش داده است (کوپال،۱۳۸۶: ۴۴). ردپای مطالعه نشانه‌شناسی هنر را در ابتدا می‌توان در نوشته‌های صورت‌گرایان روس پیدا کرد؛ بی‌آنکه احتمالاً به‌صراحت به نشانه‌شناسی سینما اشاره‌کرده باشند، اندیشمندان مکتب پراگ نیز گاهی اشاره‌هایی به این موضوع داشته‌اند، اما شکوفایی آن را باید در نوشته‌های نشانه شناسانی چون «کریستین متز»، «اکو»، «لوتمان»، «پازولینی»، «بارت» و دیگران جست‌وجو کرد (سجودی،۱۳۸۹). ظهور سینمای صامت را شاید بتوان راهنمای تحلیلگران فیلم در استفاده از نشانه‌شناسی دانست؛ زیرا تماشاگران واکنش‌های احساسی را نسبت به صحنه‌هایی نشان می‌دادند که عاری از کلام بود. در فیلم‌های صامت نشانه‌های بصری و خوانش رمزگان در کنار روایت جاری فیلم، روایت کننده داستانی دیگر بود. دانش و روش نشانه‌شناسی به‌طورکلی (و به‌طور خاص در حوزه فیلم) به‌تبع تغییرات در حوزه زبان‌شناسی شاهد تغییراتی بوده است. نظریه و روش نشانه‌شناسی اجتماعی یکی از این دانش‌هاست که به‌تبع تغییرات در حوزه زبان‌شناسی به منصه ظهور رسید. نشانه‌شناسی اجتماعی بر پایه زبان‌شناسی اجتماعی هالیدی است. آنچه تحت عنوان تحلیل انتقادی گفتمان در حوزه زبان‌شناسی وجود دارد، بنیادهای نظری‌اش را از مایکل هالیدی می‌گیرد. زبان‌شناسی که در مقابل منطق صوری چامسکی و دیگران در مطالعه زبان، سعی می‌کند دستور جامع‌تری را ارائه بدهد و زبان را در قلمروهای متفاوت کنشگری اجتماعی مطالعه کند. در همین حوزه دو فرد به نام گونتر کرس و تئو ون لیون شیوه نشانه‌شناسی اجتماعی را در مطالعه تصویر با عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی بصری[1] به‌کاربرده‌اند و در این زمینه دو کتاب مهم به نام‌های «درآمدی بر نشانه‌شناسی اجتماعی» و «خوانش تصاویر» را نگاشته‌اند (سرفراز، ۱۳۹۳: ۲۰۹)؛ اما آیا تمامی آنچه در این روش آمده موردپذیرش قرارگرفته است؟ این روش در کجا بر غنای تحلیل فیلم افزوده و در کجا از بیان

1 Visual Social Semitics

معنای سینمایی بازمانده است؟ این مقاله پس از تقریر تفصیلی از روش نشانه‌شناسی کرس و ون لیون در تحلیل فیلم به جهت ملموس سازی مباحث نظری یک صحنه از سریال آوای خاک به کارگردانی اسماعیل صدقی را که از ۱۳۹۳/۱۱/۰۸ تا ۱۳۹۳/۱۱/۲۲ از سیمای مرکز کردستان پخش‌شده است را تحلیل می‌کند. سپس تحلیل‌ها و دیدگاه‌ها راجع به نشانه‌شناسی اجتماعی را بیان و درنهایت مباحث مطروحه را به بحث می‌گذارد. ازاین‌رو هدف این مقاله تشریح استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم و بیان نقاط قوت و ضعف آن است و به‌تبع آن‌هم پرسش این مقاله این است که نقاط قوت و تنگناهای استفاده از روش کرس و ون لیون در تحلیل فیلم کدام‌اند.

رویکرد پژوهش

در این تحقیق برای تشریح دستور بصری تحلیل فیلم کرس و ون لیون، ابتدا نظریه زبان‌شناسی هالیدی، بیان خواهد شد زیرا که نشانه‌شناسی اجتماعی کرس و ون لیون مبتنی بر آن است. سپس نحوه استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل بصری تشریح و به جهت ملموس سازی مباحث نظری، صحنه‌ای از سریال آوای خاک تحلیل خواهد شد. درنهایت هم پس از جمع‌بندی مباحث، نقاط قوت و تنگناهای استفاده از این روش تشریح می‌شود.

روش پژوهش

این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای، پشتوانه‌های نظری و کاربرد عملی نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل فیلم را بررسی و به‌عنوان نمونه، صحنه‌ای از سریال «آوای خاک» را تحلیل کرده است.

نظریه زبان‌شناسی هالیدی

مکتب نقش‌گرای هالیدی، در نیمه دوم قرن بیستم رایج‌ترین و مهم‌ترین، مکتب نقش‌گرا بود و در کنار مکتب زایشی گشتاری -جریان زبانی رایج آن دوره –خودنمایی می‌کرد. هالیدی پیشوای این مکتب با تکمیل اندیشه بافتی فیرث-پیشوای مکتب لندن -نظریه جامع و منسجم خود را با عنوانِ دستور نقش‌گرای نظام‌مند مطرح کرد (سادات الحسینی و همکاران، ۱۳۹۵ :۱۲۴). دستور نقش‌گرا، دستوری طبیعی است و هالیدی رابطه بین دستور و معناشناسی را طبیعی می‌داند نه قراردادی. در این نظریه برای تعریف و تبیین هر عنصر زبانی، باید به نقش

آن در نظام کلی زبان رجوع کرد زیرا دستور نقش‌گرا همه عناصر زبانی را عضوی می‌داند که در شکل‌دهی نقش‌ها مؤثرند و در ارتباط با یکدیگر تفسیر می‌شوند. هالیدی هدف اصلی از تدوین نظریه خود را تحلیل متون زبانی گوناگون می‌داند. «نظام» و «نقش»، دو عنصر اصلی در نظریه نظام‌مند نقش‌گرای هالیدی هستند. «نظام» مجموعه‌ای ازجمله ها، بندها و سایر سازه‌های زبانی را در مقابل گوینده قرار می‌دهد تا با ترکیبی از انتخاب‌ها، معنای موردنظر خود را به مخاطب منتقل کند. «نقش»، نقش عناصر زبانی است و کاربردی که در متن می‌یابد؛ بنابراین می‌توان گفت در دستور نقش‌گرا، معنا با کاربرد برابر است (قاسمی، ۱۳۹۲ : ۷-۱۰). هالیدی معتقد است زبان نه‌تنها برش خاصی از یک واقعیت یا تجربه انسانی را ترسیم می‌کند بلکه یک واقعیت یا یک تجربه انسانی به گونه‌های مختلف در یک‌زبان برش زده می‌شود و انتخاب هر یک از این برش‌ها و نحوه آرایش آن‌ها در یک‌کلام، نمود خاصی از یک پدیده را ارائه می‌دهد. به بیان تخصصی، وی بر جنبه انتخاب گری[1] زبان تمرکز می‌کند. بنابراین، هالیدی مدعی است که انتخاب گری در دولایه زبان انجام می‌گیرد. یکی از آن‌ها در لایه طبقه‌بندی تجارب و واقعیات است (طبقه‌بندی همان چیزی است که ورف و لیکاف آن را مقوله زبانی نامیده‌اند). یعنی زبان قادر نیست تمام ابعاد یک واقعیت را نشان دهد و ناچار است بر اساس تجربه و درک گویشور بومی جنبه‌ای از واقعیت را نمایان و جنبه دیگر را پنهان سازد سطح دیگر لایه بیرونی است که گزینش از امکانات زبانی یک‌زبان و نحوه آرایش‌ها آن‌ها تأثیر غیرقابل‌انکاری در نمود واقعیت‌ها دارد این دیدگاه کاملاً بر نظریه دستوری وی بنام «دستور سازگانی -نقشی»[2] منطبق است زیرا برخلاف اکثر دستورنویسان که بر روابط هم‌نشینی، تأکیددارند هالیدی بر روابط جانشینی در زبان و خصوصیت گذرایی زبان اصرار می‌ورزد و معتقد است که انتخاب هر گزینه در نظام زبانی بیانگر واقعیت خاصی از یک پدیده است. در ضمن، هالیدی وجود مفاهیم مشترک در زبان‌های مختلف را دال بر جنبه مشترکات زبان نمی‌داند بلکه آن‌ها را ناشی از وجود تاریخ- معنای[3] مشابهی که از تجارب یکسان و مشترک تاریخ بشری حاصل‌شده است (عموزاده مهدیرجی، ۱۳۸۳ : ۱۴-۱۶) می‌داند. در نظریه هالیدی لایه معنایی در سه فرا نقش اندیشگانی (تجربی)، بینا فردی و متنی جلوه می‌کند و لایه واژی/دستوری در عواملی ساختاری و غیر ساختاری مانند ساختار تعدی، ساختار

---

1 selectivity
2 Grammar Systemic-functional
3 Semohistory

وجهی، ساختار مبتدا ـخبر، ساختار اطلاعاتی و عامل غیر ساختاری انسجام رخ می‌نماید (سادات الحسینی و همکاران، ۱۳۹۵, ص. ۱۲۹). مطابق دیدگاه او، نظام زبانی و واژگان در طی اعصار و به‌منظور ارضای نیاز انسان به‌تدریج شکل گرفت و بر اساس نقشی که در ارتباط با نیازهای بشری داشت، سازمان‌دهی شد (ستاری & حقیقی، ۱۳۹۵ : ۱۰۲). اصول دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی را بدین گونه می‌توان خلاصه کرد:

۱. در این چارچوب فکری، نقش جملات و معانی آن‌ها یکی است.
۲. در این رویکرد، سه نوع نقش (معنی) زیر وجود دارد که به آن‌ها فرا نقش گفته می‌شود: الف. فرا نقش تجربی، ب. فرا نقش بینا فردی و ج. فرا نقش متنی
۳. در این رویکرد، منظور از کلمه «دستور» انطباق میان صورت و نقش است و واژه‌پردازی را نقش‌های زبانی تعیین می‌کند.
۴. در این رویکرد، عوامل فرهنگی و اجتماعی تعیین‌کننده نوع زبان به‌کاررفته است.
۵. برای تحلیل نقشی یک جمله در هریک از سطح فرا نقش‌ها (تجربی، بینا فردی و متنی) از ساز کار و اصطلاحات خاص خود استفاده می‌کنیم (مهرابی & ذاکر، ۱۳۹۵, :۱۷۵-۱۷۶)

جدول شماره ۱ : طرح‌واره‌ای از نگره زبان‌شناسی سیستمی-نقش هالیدی

<table>
<tr><td rowspan="19">ارتباط زبانی</td><td>بافت موقعیتی</td><td>نظام معنایی</td><td colspan="4">نظام واژی- دستوری</td></tr>
<tr><td rowspan="2">گسترهٔ سخن</td><td rowspan="2">نقش اندیشگانی</td><td rowspan="8">ساختار تعدی</td><td rowspan="8">فرایند</td><td>مادی</td></tr>
<tr><td rowspan="7">ذهنی
رابطه‌ای
رفتاری
کلامی
وجودی
مشارکین فرایند
موقعیت فرایند</td></tr>
<tr><td rowspan="5">منش سخن</td><td rowspan="5">نقش بینافردی</td></tr>
<tr><td rowspan="4">ساختار وجه</td><td>عنصر وجه</td><td>فاعل</td></tr>
<tr><td rowspan="3">باقی‌مانده</td><td>عنصر خود ایستا</td></tr>
<tr><td>فعل- واژه</td></tr>
<tr><td>متمم</td></tr>
<tr><td rowspan="5">شیوهٔ سخن</td><td rowspan="5">نقش متنی</td><td>ادات</td></tr>
<tr><td rowspan="4">ساخت مبتدا-خبری</td><td rowspan="4">عوامل ساختاری</td><td colspan="2">مبتدا</td></tr>
<tr><td colspan="2">خبر</td></tr>
<tr><td rowspan="2">ساخت اطلاعاتی</td><td colspan="2">اطلاع نو</td></tr>
<tr><td colspan="2">اطلاع کهنه</td></tr>
<tr><td rowspan="4">انسجام</td><td rowspan="4">عوامل غیر ساختاری</td><td colspan="2">ارجاع</td></tr>
<tr><td colspan="2">حذف و جایگزینی</td></tr>
<tr><td colspan="2">ادات ربط</td></tr>
<tr><td colspan="2">انسجام واژگانی</td></tr>
</table>

(صالحی نیا & روحی، ۱۳۹۰ : ۳۱۲)

درنهایت نظریه هالیدی هم بری از نقد نبوده و انتقاداتی بر آن واردشده است. در حوزه کاربرد، صالحی نیا و روحی (۱۳۹۰) کاستی‌های استفاده از نظریه هالیدی در تحلیل شعر فارسی را این‌گونه بر می‌شمرند که البته می‌توان آن را به همه نوع متن فارسی (متونی که در حوزه زبان فارسی تولید می‌شوند همچون نثر، عکس و فیلم) هم تعمیم داد؛

الف. نادیده انگاشتن تکثر معنایی (او ظرفیت بالای تأویل‌پذیری متون ادبی را باور دارد؛ اما برای رسیدن به هدف دیگری- که همان بررسی متن ادبی به‌مثابه متن زبانی است ـ از آن صرف‌نظر می‌کند) و ب.نادیده انگاشتن مناسبات بینا متنی (در نظریه زبان‌شناختی هالیدی، مناسبات بینامتنی جایی ندارد و به نظر می‌رسد خود او هم چندان ادعایی دراین‌باره ندارد) (صالحی نیا & روحی، ۱۳۹۰ : ۳۱۷-۳۱۹).

نشانه‌شناسی اجتماعی در برابر نشانه‌شناسی ساختگرا

ساخت‌گرایی را می‌توان به موزه‌ای مانند کرد که عناصر تشکیل‌دهنده معنا پیش‌تر در آن شکل‌گرفته‌اند. این اشیاء به‌مثابه ابژه‌هایی هستند که در ویترین قرار دارند و از جایگاهی ثابت برخوردارند. ما در شکل‌گیری نظام ساختاری این اشیاء نقشی نداریم؛ بنابراین، ابژه‌های درون موزه ما را با معناهایی منجمد و تقریباً یکسان برای خوانشگر روبه‌رو می‌کند. دو نکته مهم در این نگاه نهفته است: یکی اینکه این ما هستیم که به موزه می‌رویم تا به خوانش آنچه نظامی مستحکم، منظم و منجمد دارد بپردازیم؛ دیگر اینکه این استحکام سبب می‌شود تا کارکرد معنایی ابژه‌ها به حضور ما و شرایطی فرایندی وابسته نباشد. هر ابژه جایگاه خود را داراست و می‌تواند یک‌بار به‌خودی‌خود و یک‌بار دیگر هم در ارتباط با ابژه‌ای دیگر دیده شود (شعیری، ۸۸ : ۳۴-۳۵).

درحالی‌که به‌زعم نشانه‌شناسی اجتماعی، نشانه‌ها همیشه به‌گونه‌ای بدیع در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند؛ ارتباط بین نشانه‌ها ارتباطی آزاد و بی‌قید بین معنی و شکل نیست، بلکه این ارتباط ماهیتی انگیزشی نشاءت گرفته از علائق سازندگان نشانه‌ها هست؛ اشکال/دال‌ها در فرایند ساخت نشانه‌ها به کار گرفته می‌شوند؛ نشانه‌ها در تعاملات اجتماعی تولید می‌شوند و درنهایت بخشی از فرهنگ محیطی می‌شوند که در آنجا تولیدشده‌اند. در اینجا رابطه بین معنی و شکل از نوع تناسب است: شکل دال به‌گونه‌ای بروز می‌یابد که بتواند حامل معنی موجود در

مدلول باشد. به‌عبارت‌دیگر، بر اساس قاعده تناسب، شکل باید ویژگی‌های لازم را برای حمل معنی موردنظر داشته باشد (کرس، ۱۳۹۲ :۶۶). اگرچه هردوی این مکاتب بر این باورند که ما نه‌فقط کاربران ابزاری زبان، بلکه سوژه‌ی آن هستیم. رویکردهای ساختارگرا تمایل به افکار و ویژگی‌های خاص متون دارند. در مقابل نشانه شناسان اجتماعی (پسا ساختارگرا) دیدگاه شکل‌گیری سوژه را هر چه بیشتر توسعه دادند و این مبتنی بر این استدلال بود که رویکرد ساختگرا به تنهائی قادر به پاسخ گفتن به این پرسش نیست که مردم چگونه در یک بافت اجتماعی خاص به تفسیر متون می‌پردازند. ناتوانی نشانه‌شناسی ساختارگرا در ارتباط دادن متون به روابط اجتماعی معمولاً به یکی از ویژگی‌های آن به نام کارکردگرائی نسبت داده می‌شود. ما نه‌فقط باید به این‌که چگونه نشانه‌ها دلالت می‌کنند توجه کنیم (نگاه ساختاری) بلکه باید به این‌که چرا نشانه‌ها دلالت می‌کنند نیز توجه داشته باشیم (نگاه جامعه‌شناختی). ساختارها علت امر دلالت نیستند. نشانه شناسان پسا ساختارگرا امیدهای سوسور را برای این‌که نشانه‌شناسی تبدیل به یک ارزش نظام‌مند شود که بتواند ژرف‌ساخت‌های بنیادی جهان خارجی را آشکار سازد، رد می‌کنند (تاجیک & قهرمان، ۱۳۹۱ : ۷۲-۷۴). ریشه ساختارگرایی[1] به فرمالیسم و مکتب پراگ و نئوفورمالیسم و فوتوریسم می‌رسد، البته بعدها متأثر از نقد نو و به نظر فرمالیست‌ها روشی است برای کشف رابطه تکواژی‌های درون جمله و رابطه آن‌ها با طرح کلی زبان[2] در مقابل «la parole» که زبان مشخص است (گلی & رضایی هفتادر، ۱۳۹۱, ص. ۱۰۹). ارتباط نشانه‌شناسی با ساختارگرایی در این موارد است؛ نشانه (الف. قراردادی و ب.غیر قراردادی و غیر آوایی)، محورهای هم‌زمانی و درزمانی، محور هم‌نشینی و جانشینی (گلی & رضایی هفتادر، ۱۳۹۱: ۱۱۳-۱۱۵). نتیجه اینکه بنا بر دلایل صدرالذکر نشانه‌شناسی پسا ساختگرا نقدهایی جدی بر رویکرد ساختگرا وارد کرد و باعث پویایی دانش نشانه‌شناسی شد. مهم‌ترین محورهای پسا ساختارگرایی که موردتوجه نشانه شناسان هم بوده عبارت است از:

۱. علاقه به مطالعه بازنمودها به‌جای مطالعه آنچه فرض شده که بازنمودها بر آن دلالت دارند،

۲. بدبینی نسبت به بنیادهای قطعی حقیقت و ارزش،

---

1 Structuralism
2 La Lague

۳. علاقه به این‌که ادعاها چگونه ساخته می‌شوند؛ و نه این‌که آیا صادق هستند، یا نه
۴. علاقه به ساختار اجتماعی ادعاهای معرفتی و این‌که چگونه این ادعاها به اعمال قدرت پیوندیافته‌اند،
۵. توجه بیشتر به هستی‌شناسی تا به معرفت‌شناسی،
۶. عنایت بیشتر به اشکال تأثیر دانش بر زندگی تا تمسک جستن به ظواهر زندگی برای درک علل واقعی آن،
۷. تأکید بر این امر که حکایت از یک تفسیر اعلام جنگ به یک تفسیر دیگر است،
۸. توجه به بی‌نهایتی معنا به‌عنوان منبعی برای ساختن هویت‌ها و ساختارها،
۹. تأکید بر این امر که وجود بی‌ثباتی است که پایداری و ثبات را ضروری می‌سازد و وجود هرج‌ومرج است که نیاز به ثبات را پدید می‌آورد،
۱۰. علاقه به مرکزیت زدایی از جامعه،
۱۱. جوهر ستیزی،
۱۲. تأکید بر تکثر چشم‌اندازهایی که با آن‌ها به زندگی اجتماعی نگریسته می‌شود،
۱۳. بدبینی نسبت به فرا روایت‌ها، فرا نظریه‌ها، فرا گفتمان‌ها و فرا روش‌ها (حقیقت، ۱۳۸۶ : ۱۰۷-۱۰۸)

نشانه‌شناسی فیلم

تصور فرایندی است که در طی آن ابعاد چهارگانه (سه بعد فضایی همراه با یک بعد زمانی) نشانه‌های دیداری که در قاب تصویر به دو بعد سطحی (طول و عرض) تقلیل یافته است، دوباره در ذهن بازسازی می‌شود: تصور چیزی جز رمزگشایی تصاویر نیست. در دنیای مدرن، جهان یکسر تبدیل به تصویر شده است، البته تصاویری که رمزگشایی نشده‌اند و ناهمبستگی شدیدی میان انسان و تصاویرش ایجاد کرده‌اند. انسان ها-در زمانی- برای رسیدن به مفاهیم و معانی تصاویر تلاش کردند تا تصاویر را پاره کنند و بدین طریق راهی آشکار به دنیای پشت تصاویر بیابند. آن‌ها با پاره‌پاره کردن اجزای موجود در سطح تصاویر، آن‌ها را به‌صورت خطی در کنار یکدیگر قرار دارند و به‌این‌ترتیب نوشتن «خطی» را اختراع کردند. با این تحول، زمان مدور و برگشت‌پذیر موجود در دنیای تصاویر به زمان خطی تاریخ تبدیل شد. در دنیای امروز، تصاویر

بیشتر در جهت اندیشه مفهومی صورت می‌پذیرند؛ بنابراین، هر چه بیشتر و بیشتر به سمت «انتزاعی شدن» پیش می‌روند (کریمی، ۱۳۸۸ : ۷۷). این مقدمه پشتوانه ورود تحلیل گران به تحلیل فیلم است. در موردِ نشانه‌شناسی سینما میان صاحب‌نظران، بحث‌های مختلفی درگرفته است. بعضی از نظریه‌پردازان سینما را نیز مانند زبان دارای نظامی دانسته‌اند که به اجزایی قابل‌تقسیم است و در نشانه‌شناسی سینما به دنبالِ تجزیه فیلم به اجزا و بررسیِ هر جزء بوده‌اند. امّا عده‌ای دیگر، امکانِ چنین تقسیم‌بندی‌ای را رد کرده‌اند و سینما را در حکمِ کلیتی ساختمند در نظر گرفته‌اند که در تحلیلِ نشانه شناختی باید آن را به‌صورت یک کل واحد بررسی کرد (آذری، دادگران، & وحیدی، ۱۳۹۱ :۸). از منظر نشانه‌شناسی فیلم «فیلم» چیزی پیش داده و بی مسئله نیست. نشانه‌شناسی فیلم ویژگی‌های فیلم را تعریف می‌کند-این که فیلم چگونه ازلحاظ واقعیت‌های زیرینش خاص است، نه ازنظر مشخصه‌های محسوس و ظاهری‌اش. نشانه‌شناسی فیلم مانند سایر بررسی‌های نشانه شناختی، پایگان نشانه‌ای دوسطحی رایج را اختیار کرد (سطح آشکار/سطح پنهان) و فرضیه‌هایی برای توصیف سطح پنهان عرضه کرد. یکی از راه‌های توجیه تحلیل زبان‌شناختی فیلم تشخیص این است که آیا این نوع تحلیل طرح خود (ساختن الگوی واقعیت زیرین فیلم) را به سرانجام می‌رساند یا نه (باکلند، ۱۳۹۰ : ۵۵). در نظر روژه ادن هدف از استفاده از نشانه‌شناسی در سینما دو امر است:

۱. تلاش برای فهمیدن اینکه فیلم چگونه فهمیده می‌شود
۲. تلاش برای فهمیدن سازوکار رابطه فیلم و تماشاگر (ادن، ۱۳۸۴ : ۱۱۲).

به‌طورکلی در نظر نشانه شناسانی که به تحلیل فیلم می‌پردازند سینما متشکّل از شش نظامِ نشانه شناختیِ متفاوت است و برای فهم آن بایستی این شش نظام را شناخت که عبارت‌اند از:

۱. نظام نشانه‌های تصویری که از نشانه‌های شمایلی آغاز می‌شود، اما از آن‌ها می‌گذرد.
۲. نظام نشانه‌های حرکتی که جدا دانستن آن از نظام تصویری یکی از مهم‌ترین گام‌های نشانه‌شناسی سینما بوده است.
۳. نظام نشانه‌های زبان‌شناختی گفتاری، یعنی هرگونه کاربرد زبانی گفتاری و کلام در سینما مثل مکالمه، تفسیر خارجی، زبان‌های خارجی و ...

۴. نظام نشانه‌های زبان‌شناختی نوشتاری، یعنی هر شکل کاربرد زبان نوشتاری در سینما از قبیل عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که درون عناصر تصویری جلوه می‌کنند، زیر نوشته‌ها و. ...

۵. نظام نشانه‌های آواییِ غیرزبانی، یعنی هر شکل از اصوات که به مقصود ارائه معنا از راه عناصر زبانی نشان داده نشوند، سروصداها، اصوات طبیعی و. ...

۶. نظامِ نشانه‌های موسیقایی، مانند موسیقی متن، موسیقی فیلم‌نامه‌ای، زمزمه‌های موسیقایی شخصیت‌ها و... (احمدی، ۱۳۸۹ :۹۳).

به نحوه خاص‌تر رُز (۱۳۹۴) فهرست دایر (۱۹۸۲) از نشانه‌های انسانی در فیلم را آورده است و به‌زعم او آن شیوه‌ای مناسب برای تعیین دقیق این است که چگونه تصاویر بصری انسان‌ها، مدلول معینی را تولید می‌کند. فهرست دایر که موردتوجه نشانه شناسان فیلم است بدین قرار است:

۱. بازنمایی اجزای بدن (سن، جنسیت، نژاد، مو، بدن، اندازه و زیبایی)

۲. بازنمایی طرز رفتار (حالت، تماس چشمی و ژست)

۳. بازنمایی فعالیت (لمس، حرکت بدن، ارتباطات وضعیت) و

۴. پشتوانه‌ها و موقعیت‌ها (رز، ۹۴, ص. ۱۵۶-۱۵۷).

هرچند، نشانه‌شناسی فیلم منتقدانی هم دارد. به‌زعم آن‌ها، اغلب تعریف‌های نشانه شناختی از سینما و تئاتر، به‌سادگی، روش‌هایی «ساختگرایانه» و «بسامد شمارانه» از عناصر و بن‌مایه‌های درام و حرکت و اجرا هستند. جدا از زبان‌شناسی، شاید در هیچ عرصه دیگری به‌اندازه سینما پدیده نشانه‌شناسی مطرح نشد. واقعیت این است که نه نظام نشانه‌شناسی سوسوری و نه نظام نشانه‌شناسی پیرس، نتوانستند به‌تمامی، توجیه‌گر کاملی برای درک زیبایی‌شناسی سینما باشند. طبقه‌بندی سه‌گانه پیرس از نشانه‌ها، حتی در مثال‌هایی که خود او از آن‌ها زده، قطعیت ندارد تا چه رسد به انطباق با تصاویر سینمایی که خصلت ترکیبی پیچیده‌ای دارند. مثلاً فقط در توضیح اینکه «عکس» به کدام دسته از نشانه‌های سه‌گانه، پیرس قرار دارد، بین نظر «پیرس» که آن را «نمایه‌ای[1]» می‌داند و نظر رولان بارت که آن را «شمایلی[2]» قلمداد می‌کند، اختلاف جدی وجود دارد[1]. از سویی اطلاق کلمه زبان به سینما،

---

1 Indexical
2 Iconic

اطلاقی مجازی است و فقط به‌نظام مونتاژ سینمایی مربوط می‌شود. اگر اطلاق واژه زبان به سینما مجازی است، آیا اطلاق واژه نشانه، به این هنر هم می‌تواند مجازی باشد؟ و از این گذشته آیا اصطلاحاتی همچون «شکل دراماتیک»، «شخصیت»، «گفتگو» و یا «دستورات صحنه» که در کتاب تئاتر به‌عنوان نظام نشانه‌ای[۲] توسط الین استون[۳] و جورج ساوانا[۴] موردبحث قرارگرفته، درواقع اصطلاحاتی «درام شناسانه» اند یا مربوط به علم نشانه‌شناسی؟ (کوپال، ۱۳۸۶, ص. ۴۵-۴۶). استوارت هال (۱۹۷۷) هم معتقد است نگاه صرف نشانه شناختی فرایندهای بازنمایی را صرفاً به زبان محدود می‌کند و آن‌ها را به نظامی بسته فرو می‌کاهد که به‌واسطه ایستا بودن مورد تهدید جدی قرار می‌گیرد (سینا، ۱۳۹۶, ص. ۳۰). نقدی مطرح که نشانه‌شناسی اجتماعی با دخیل کردن فرایندهای اجتماعی در امر ساخت و تفسیر نشانه‌ها سعی کرده است از آن عدول کند.

تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم

نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیلی است که با درک سیاسی موقعیت‌های خوانشی ممکن می‌شود و به این موضوع توجه می‌کند که چگونه یک فیلم، بیننده را در موقعیت قرار می‌دهد و اینکه چگونه وی به ارزیابی ارزش‌های اجتماعی مشخصی می‌پردازد که در فیلم، بعضی بر بعضی دیگر برتری داده‌شده‌اند. از این نظر نشانه‌شناسی اجتماعی، شکاف مرسوم میان متن، تولید و مخاطب را انکار می‌کند. تحلیل بیننده خوانشی است که تا حد بسیار زیادی تحت تأثیر موقعیت اجتماعی قومی، اقتصادی، جنسیتی و دانش پس‌زمینه‌ای وی است؛ چیزی که به «کدهای موقعیت‌یابی» موسوم است. در این رهیافت تحلیلگر مدعی درست بودن نتایج حاصل

---

۱ سجودی (۱۳۸۲) به این نقد پاسخ داده است؛ «نشانه به مفهوم انتزاعی وجود ندارد، مگر در نقش «فرازبانی» یعنی فقط آنجا که یک نشانه به‌اصطلاح واحد و منفرد را برای بحث درباره‌ی نشانه و نشانه‌شناسی به کار می‌بریم؛ در غیر این صورت هرگاه حتی یک نشانه واحد درکنش ارتباطی واقعی به کار می‌رود، در حقیقت در کار تولید متن هستیم. درکنش ارتباطی واقعی نشانه وجود ندارد و هر چه هست فقط و فقط متن مطرح می‌شود و در جریان تحلیل متن به کار می‌آید؛ به‌عبارت‌دیگر نشانه مفهومی تحلیلی است و تحلیلگر ابتدا درهرحال با متن روبرو می‌شود و سپس برای تحلیل متن ممکن است به مفهومی به نام نشانه و چگونگی همنشینی آن با نشانه‌های دیگر در نظام نشانه‌ای متوسل شود» (سجودی، ۱۳۸۲ :۲۲۸).

2 Theatre as sign system
3 Elaine Aston
4 George Savona

از تحلیلش نیست، اما مدعی است که می‌تواند شواهد نظام‌مندی برای تأیید ادعاهایش ارائه کند و استدلال‌های سیاسی درباره آن‌ها اقامه کند. یکی از تفاوت‌های نشانه‌شناسی اجتماعی با نشانه‌شناسی سنتی در این است که نشانه‌شناسی اجتماعی توجه خود را نه به نشانه‌ها، بلکه به معنای اجتماعی و کل فرایندها، یعنی متن، متوجه می‌کند. نشانه، مقوله تحلیلی است، اما در مقابل متن، یک مقوله اجتماعی است؛ بنابراین متون به‌منزله تجلی و نمود نشانه شناختی فرایندهای اجتماعی مادی تعریف می‌شوند (فرقانی & اکبر زاده جهرمی، ۱۳۹۰, ص. ۱۴۵-۱۴۶). کرس و ون لیون ایده هالیدی در خصوص زبان را بسط داده و آن را به حوزه تحلیل تصویر وارد کردند. آن‌ها قائل به سه فرا کارکرد ذیل بوده و آن را در تحلیل بصری وارد کردند:

۱. فرا کارکرد بازنمایی (اندیشگانی): نشان‌دهنده یک‌چیز و یک موجودیت از جهان اطراف و در درون ما و ارتباط آن با دیگر چیزها و فرآیندهاست.
۲. فرا کارکرد تعاملی (بین شخصی): وضع تعاملات اجتماعی به‌عنوان روابط اجتماعی
۳. فرا کارکرد ترکیبی و نهادی (متنی): ارائه یک متن منسجم بااتصال دو فرا کارکرد دیگر به همدیگر از درون در یک متن و از بیرون در زمینه (Yi, 2010:298)

هرکدام از این فرا کارکردها در امر بصری دارای فرایندها و نمودهایی است. در هنگام تحلیل امر بصری با این روش فیلم به چند صحنه و هر صحنه به نماها و قاب‌های تقطیع می‌شود. در اینجا به جهت ملموس سازی مباحث نظری صحنه عروسی گلزار و عطا از سریال «آوای خاک» آورده شده و فرایندها و نمودهای هرکدام از فرا کارکردهای مورداشاره خواهد آمد.

روایت سریال آوای خاک و صحنه عروسی گزار و عطا

داستان سریال مربوط به وضعیت اجتماعی-فرهنگی کردستان در انقلاب مشروطه و نقش مردم و گروه‌های سیاسی در برابر دول متخاصم جنگ جهانی اول در ایران است. صحنه اول این سریال با مراسم عروسی سید عطا پسر خالو حیدر و گلزار دختر خالو رحمان در روستای میرآباد کردستان آغاز می‌شود- که نمونه تحلیل این پژوهش هم هست. مراسم با چرخاندن اسپند به دور سر داماد آغاز و با همراهی مردم به سمت خانه عروس ادامه یافته و با رقص و پای‌کوبی در میدان روستا به انتها می‌رسد. این صحنه دربردارنده رقص و پای‌کوبی، قربانی

گوسفند، تهیه نان و غذای عروسی، پخت آش، هدیه عروسی و نماها و دیالوگ‌هایی از خان و خانه اربابی و تاخت سواری ناشناس است.

معانی بازنمودی

خلق معنی بازنمودی به حوزه نشانه‌شناسی بصری در ارائه شیوه تحلیل نحوی «مبتنی بر فضا» و معطوف بر جایگاه ابژه‌های درون فضای نشانه‌شناسی کمک می‌کند (lewitt & Oyama, 2008:141)، ازاین‌جهت رابطه میان مشارکت‌کنندگان بصری در یک تصویر با عناصر تعریف‌شده‌ای همچون بردارها درک می‌شود که متناظر با افعال کنشی- یا فرایندها- در زبان هستند (Kress & Leeuwen, 2006:59). مشارکت‌کنندگان در یک کنش نشانه شناختی، می‌توانند دو نوع مشارکت‌کننده تعاملی یا مشارکت‌کننده بازنمایی شده باشند. مشارکت‌کننده تعاملی اشاره به کسی دارد که سخن می‌گوید و می‌شنود یا می‌نویسد و می‌خواند، تصاویر را می‌سازد یا آن‌ها را می‌بیند. مشارکت‌کننده بازنمایی شده اشاره به کسی دارد که موضوع ارتباط است، همچون مردم، اماکن و اشیا ...و در سخن یا نوشته یا تصویر بازنمایی می‌شود، مشارکت‌کنندگانی که در مورد آن‌ها صحبت می‌کنیم، می‌نویسیم و یا تصاویری تولید می‌کنیم (Kress & Leeuwen, 2006:48). روابط برداری که مشارکت‌کنندگان را در ساختاربندی تصویری به هم مرتبط می‌سازند، ممکن است به‌عنوان فرایندهای مفهومی و یا روایی ترسیم گردند. فرایندهای روایی نمایانگر کنش‌ها و رویدادهای افشا کننده، فرایندهای تغییر، چیدمان‌های فضایی گذرا هستند (Kress & Leeuwen, 2006:59)

فرایندهای بصری روایی

مشارکت‌کنندگان یک فرایند روایی به شرح زیر طبقه‌بندی می‌شوند:

۱. کنشگر یا واکنش‌دهنده و هدف یا رخداد
۲. گوینده و سخن
۳. حسگر و پدیده

اگر تصویر هم شامل کنشگر و هم هدف باشد که با استفاده از بردار و یا خط کنش به هم مرتبط شده باشند در آن صورت به آن تصویر تبادلی گویند که حاکی از آن است که تصویر

کنشی را ترسیم می‌کند که در حال وقوع میان دو طرف است (lewitt & Oyama, 2008:143) ممکن است، تصاویر تبادلی بردارهای دوسویه داشته باشند یا فاقد باشند. اگر بردارهای دوسویه داشته باشند، مشارکت‌کنندگان تصویر نقش‌های کنشگر و هدف را جابجا می‌کنند. اگر فاقد بردارهای دوسویه باشند در آن صورت کنش تنها کنشگری را شامل می‌شود که در حال انجام برخی کنش‌ها است، چراکه هیچ مشارکت‌کننده آشکاری نیست که هدف کنش باشد، ازاین‌رو هیچ هدفی هم وجود ندارد (Unsworth, 2001:73) در این حالت، تصویر را غیر تبادلی می‌نامند. هرگاه کنش صورت گرفته از سوی مشارکت‌کننده در تصویر حاکی از آن باشد که او به چیزی نگاه می‌کند، یعنی، هرگاه کنش شامل بردار شکل‌گرفته از خط چشم یک یا چند مشارکت‌کننده باشد(Unsworth, 2001:76) در عوض کنش، به این فرایند واکنش گفته می‌شود و چیزی که فرد بدان نگاه می‌کند، به‌جای هدف پدیده می‌نامند. اگر در تصویر هیچ مشارکت‌کننده‌ای نباشد که به چیزی نگاه کند و هیچ پدیده‌ای هم نباشد، در آن صورت این تصویر را می‌توان یک واکنش غیر تبادلی توصیف کرد. کرس و ون لیون با توجه به طبقه‌بندی شرایط بازنمایی‌های روایی، این نظام‌های انتخاب را پیشنهاد دادند:

۱. شرایط موقعیت که مشارکت‌کنندگان را به لحاظ پیش‌زمینه ساختاربندی بصری‌شان تعیین موقعیت می‌نماید و با انتخاب‌ها و میزان اشباع و تضاد رنگ، سطح جزییات و همپوشانی عناصر مرتبط است.
۲. شرایط ابزارها که مربوط به استفاده از اشیا، مصنوعات و ابزارهای مجزا است.
۳. شرایط همراه، توجه به ارتباط میان مشارکت‌کنندگان یک تصویر که نه با استفاده از روابط برداری- همچون ارتباط چشمی میان آن‌ها - بلکه با استفاده از صفت‌هایی ایجادشده است که برای توصیف ویژگی‌های مشارکت‌کنندگان مورداستفاده قرار می‌گیرد، همچنان که به‌طور متعارف در ساختارهای تحلیلی، مفهومی نیز همین‌گونه است (Kress & Leeuwen, 2006:72).

درصحنه، خط کنش یا بردار میان مادر عطا و عطا از گونه تبادلی دوسویه و حاوی کنشگر و هدف است؛ خط سیری از آتشدان تا سر داماد. نگاه و مسیر چشمان داماد رو به پایین است و نشان از واکنش در مقابل نزدیک شدن دست همراه با اسپند به‌سوی او دارد.

نمای زیر از نوع واکنشی و حاوی واکنش‌دهندگان و پدیده است. خط کنش یا بردار میان زنان و خمیری است که برای پخت نان ورزش می‌دهند.

این صحنه همچنین نماهایی از واکنش غیر تبادلی را نیز در برمی‌گیرد. نما زیر نه مشارکت‌کننده‌ای دارد که به چیزی نگاه کند و نه پدیده‌ای دارد

صحنه همچنین فرایندهای کلامی و ذهنی را شامل می‌شود. نماهای حاوی این فرایندها به‌قرار زیرند؛

فرایند ذهنی (حسگر)

فرایند کلامی (گوینده)

نظام‌های بازنمایی درصحنه بدین قرارند؛

(۱)

(۲)

(۳)

در نمای ۱ صفت شکر گذاری همراهان عروس و داماد به تصویر آمده، در نمای ۲ استفاده از آیینه و سینه نقل در دست زن به‌عنوان مصنوعات و ابزار و نمای ۳ پیش‌زمینه کنتراست رنگ‌های قرمز، زرد و سبز به‌عنوان پیش‌زمینه‌ای که عروس در آن است به تصویر کشیده شده

است. زنانی که لباس‌هایی با این رنگ‌ها را پوشیده‌اند در پیش‌زمینه تصویر شده‌اند تا عکس عروس در آیینه برجسته شود.

فرایندهای بصری مفهومی

ساختارهای بصری طبقه‌بندی کننده، افراد و اماکن و اشیا را در یک فضای بصری معین در کنار یکدیگر قرار می‌دهند تا نشان دهند که آن‌ها تا حدودی به هم شبیه‌اند و یا به‌عبارت‌دیگر برای آنکه نشان دهند همه آن‌ها به یک طبقه، دسته یا جهت تعلق دارند. در تصاویر طبقه‌بندی‌کننده مشارکت‌کنندگان در نوعی ساختار درختی (Kress & Leeuwen, 2006:80) بازنمایی می‌شوند که در آن‌یک و یا چند فرادست یا مشارکت‌کنندگان سطح بالا به شماری از دیگر فرودست‌ها یا مشارکت‌کنندگان سطح پایین در یک رده‌بندی سلسله مراتبی مرتبط هستند. هرگاه مشارکت‌کننده فرادست سرکوب و تنها مشارکت‌کننده فرودست مورد بازنمایی قرار گیرد، بدان رده‌بندی پنهان گویند (Kress & Leeuwen, 2006:79) اگر رده‌بندی سلسله مراتبی به‌صورت آشکار شامل فرد فرادست باشد، در آن صورت بدان رده‌بندی آشکار گویند. ساختارهای نمادین در یک بازنمایی بصری به ساخت هویت مشارکت‌کنندگان با استفاده از ویژگی‌هایی کمک می‌کنند که از طریق اجزایی همچون اندازه، انتخاب رنگ، موقعیت، استفاده از نور و غیره برجسته شده‌اند و ازاین‌رو آنچه کرس و ون لیون آن را نوعی رابطه «حامل- ویژگی» می‌دانند را شکل می‌دهند. کرس و ون لیون دو نوع ساختار نمادین متمایز را تشخیص می‌دهند: ۱) ویژگی نمادین، جایی که ویژگی مشارکت‌کننده در یک تصویر از طریق اجزایی همچون «قرار گرفتن در پیش‌زمینه، اندازه اغراق‌شده، نورپردازی مناسب، بازنمایی با جزییات کامل یا با تمرکز دقیق، رنگ یا سایه‌روشن آشکار» برجسته می‌شود؛ ۲) اشاره‌کننده نمادین، جایی که معنای نمادین از درون حامل برگرفته می‌شود(Kress & Leeuwen, 2006:105) ساختارهای تحلیلی به‌جای آنکه بر مبنای رابطه «حامل- ویژگی» ایجاد شوند، مشارکت‌کنندگان را به‌عنوان بخشی از کل رابطه ترسیم می‌کنند که در آن کل به‌مثابه حامل و بخش به‌مثابه «ویژگی‌های ملکی» آن است (Unsworth, 2001:92). تصاویر تحلیلی بدین ترتیب دسته‌بندی می‌شوند: ۱) ساختاریافته، هرگاه تصاویر معرف برچسب‌هایی باشند که مربوط به بخش‌های آن‌هاست؛ یا ۲) ساختار نیافته، هرگاه هیچ برچسبی برای نمایش رابطه

بخش- کل استفاده‌نشده باشد(Kress & Leeuwen, 2006:87-94) . تصاویر تحلیلی چنین طبقه‌بندی می‌شوند:۱) جامع، هنگامی‌که تمام فضای تصویر که حامل را نمایش می‌دهد، مملو از ویژگی‌های ملکی آن باشد ۲) شامل، درصورتی‌که ویژگی‌های ملکی حامل نمایش داده شوند اما قسمت زیادی از حامل به‌مثابه یک فضای خالی به نمایش درآید بدون آنکه ویژگی‌های ملکی را در برگرفته باشد (Unsworth, 2001:88).

در نمای رقص و پای‌کوبی، تمامی مشارکت‌کنندگان درگیر موضوع عروسی هستند. مشارکت‌کنندگان این نما همگی فرودست می‌باشند.

این نماها نیز ساختارهای نمادین مشخصه (۱) و اشاره‌کننده (۲) را به تصویر کشیده‌اند.

(۱)

(۲)

تصویر شماره ۱ عطا را در مرکز نما به تصویر کشیده که نورپردازی و برجستگی بیشتری نسبت به دیگر مشارکت‌کنندگان در عکس دارد و تصویر شماره ۲ معنای نمادین عروس بودن برگرفته از تصویر گلزار است.

این نماها هم نمایانگر ساختارهای تحلیلی صحنه هستند:

(۱)

(۲)

در نما ۱ سورنا نمایشگر هیچ برچسبی از رابطه بخش و کل نیست اما در نمای ۲، دیگ غذا، آب و گوشت معرف برچسب‌های غذا به‌عنوان یک کل دارد و حکایت فراهم‌سازی مقدمات غذا بازنمایی شده است. همچنین نماهای زیر در رده‌بندی جامع (۱) و شامل (۲) قرار می‌گیرند:

(۱)

(۲)

(۳)

تمامی فضای به تصویر درآمده نمای ۱ مملو از مشخصه‌های ملکی آن است (دیگ، ظرف‌های ملزومات غذا، چوب هم زن غذا، هیزم سوخت غذا) و در نمای ۲ تنها قصاب و گوشت بخشی از کل ساختار است و بیشتر نما خالی است یا قرابت معنایی میان آن اجزاء دیگر با قصاب و گوشت وجود ندارد. نمای ۳ را هم می‌توان جامع در نظر گرفت و هم شامل؛ وجود فضای خالی و تعلق تمام مشخصه‌های ملکی ساز، سورنا، کفزنی و طبق‌های عروسی به مراسم عروسی به‌عنوان کل ساختار.

معانی تعاملی

جنبه‌هایی همچون نگاه خیره (تماس)، فاصله (اندازه قاب تصویر)، منظر (زاویه دید) و وجه نمایی (ارزش واقعیت) نقش اصلی در ایجاد رابطه خاص میان بینندگان و تصویر درون قاب‌دارند (Kress & Leeuwen, 2006:149)

نگاه خیره

هرگاه مشارکت‌کننده بازنمایی شده در یک ساختار نشانه‌شناسی بصری، در حال نگاه مستقیم به چشم بیننده ظاهر شود، در آن صورت یک اندیشه و یا شبه ارتباط با آن‌ها برقرار می‌کند. در این حالت، ارتباط آشکار، از طریق خطاب مستقیم بیننده ایجاد می‌شود، بیننده‌ای که به مشارکت میان فردی با مشارکت‌کننده بازنمایی شده فراخوانده شده و او نیز در عوض می‌تواند خواستار تمکین با نگاه از بالا به پایین به بینندگان یا ترحم، با نگاه دادخواهانه روبه بالا به آن‌ها شود (lewitt & Oyama, 2001:145) به همین دلیل، نوع نگاه خیرهای که در این تصویر بصری توصیف‌شده، درخواست می‌نامند. در مقابل، اگر مشارکت‌کننده بازنمایی شده به‌گونه‌ای به تصویر کشیده شود که در حال نگاه کردن به چشم‌های بیننده نیست، اما او سوژه نگاه بیننده و ابژه موردتوجه اوست، در آن صورت تصویر را پیشنهاد می‌نامند. (Kress & Leeuwen, 2006:124).

درصحنه عروسی بازنمایی مشارکت‌کنندگان در نماها با دو نوع نگاه تصویر شده است: پیشنهاد (۱) و درخواست (۲). هرچند نگاه‌ها خواستار تمکین یا ترحم نبوده و همه نگاه‌ها هم‌ارز است.

(۱)

(۲)

اندازه قاب

درست همچون انتخاب میان نوع نگاه خیره‌ی پیشنهاد یا درخواست، اندازه قاب تصویر یا فاصله یک نما، اشاره به روابط مختلف میان مشارکت‌کنندگان بازنمایی شده و بینندگان دارد. بسته به

فاصله میان آن‌ها، درجات متفاوت صمیمت برقرار می‌شود که رابطه شخصی صمیمی‌تر یا غیرشخصی‌تر را پیشنهاد می‌کند. زمانی که مشارکت‌کنندگان در یک نمای بسته به تصویر کشیده می‌شوند، جزییات ظاهر آن‌ها ازجمله حالت چهره‌شان ثبت می‌شود که کمک می‌کند رده‌های شخصیتی آشکار شوند و باعث می‌شود تا بیننده احساس آشنایی و نزدیکی بیشتری با آن‌ها کند. در مقابل، زمانی که مشارکت‌کنندگان در نمای بازنشان داده می‌شوند، حس نزدیکی القا نشده و موجب می‌شود تا بینندگان، مشارکت‌کنندگان را جدا از خود حس کنند (lewitt & Oyama, 2001:146) حد میانی نمای بسته و نمای باز یعنی مابین روابط صمیمی و غیر صمیمی را می‌توان در نمای متوسط یافت که در آن تصویر مشارکت‌کنندگان از جایی مابین کمر و زانو برش داده می‌شوند که حاکی از آن است که رابطه میان مشارکت‌کننده و بیننده رابطه‌ای اجتماعی است(Kress & Leeuwen, 2006:124)

نمای بسته (۱)؛ (با القاء حس صمیمت)، باز (۲)؛ (با القاء حس انفصال) و متوسط (۳)؛ (با ایجاد فاصله اجتماعی) را در نماهایی از صحنه به‌قرار زیر می‌توان دید؛

(۱)

(۲)

(۳)

زاویه دید

مفهوم منظر یا زاویه دید مورداستفاده در تحلیل ساختار نشانه‌شناسی بصری، نشان‌دهنده برداشت‌های ذهنی مخاطب از مشارکت‌کنندگان بازنمایی شده است که با استفاده از زاویه‌های عمودی، مورب و روبرو نشان داده می‌شود. به‌عنوان‌مثال، استفاده از زاویه روبرو با برداشت ذهنی

مشارکت همراه هست، ازاین‌جهت بیننده فراخوانده می‌شود تا تبدیل به بخشی از دنیایی شود که در تصویر ترسیم‌شده است. از سوی دیگر، با استفاده از زاویه اریب حس انفصال و جداشدگی انتقال می‌یابد که در آن مشارکت‌کننده به‌صورت نیمرخ در تصویر نمایان می‌گردند که حاکی از آن است که آنچه بیننده می‌بیند، بخشی از دنیای او نیست. زاویه عمودی و انواع آن به‌عنوان‌مثال، بالا، پایین و یا هم‌سطح چشم حاکی از قدرت در سطوح و روابط مختلف است. به‌عنوان‌مثال، زمانی که مشارکت‌کننده بازنمایی شده از زاویه بالا به تصویر کشیده شود، بیننده او را از منظر قدرت می‌بیند. در مقابل، اگر مشارکت‌کننده از نمایی از زاویه پایین به تصویر کشیده شود، او بر بیننده قدرت دارد. درنهایت آنکه، اگر تصویر در ردیف چشم باشد، در آن صورت رابطه برابری را رمزگذاری می‌کند که در آن سطوح قدرت بیننده و مشارکت‌کننده هم‌سطح هستند (Kress & Leeuwen, 2006:129-143).

درصحنه عروسی، زوایای روبرو (۱)، مورب (۲) و عمودی (۳)؛ (بالا، پایین و هم‌سطح) در این نماها به تصویر کشیده شده‌اند؛

(۱)

(۲)

(۳)؛ بالا

(۳)؛ پایین

(۳)؛ هم‌سطح

در نمای (۱) بیننده با مشارکت‌کنندگان همراه و در نمای (۲) حس انفصال و جدایی تصویر شده است. در نمای (۳)؛ بالا، بیننده از منظر قدرت مشارکت‌کنندگان را می‌نگرد و در نمای

(۳)؛ پایین، مشارکت‌کنندگان از منظر قدرت به بیننده می‌نگرند، نمای (۳)؛ هم‌سطح رابطه برابری و هم‌ارزی بیننده و مشارکت‌کنندگان تصویر شده است.

وجه نمایی

شیوه‌های وجه نمایی واقعیت در بازنمایی‌های بصری، می‌تواند بر اساس معیارهای مختلف حقیقت باشد، به‌عنوان‌مثال وجه نمایی طبیعی (واقعی) و یا حسی (خیالی). وجه نمایی طبیعی بر پایه میزان تجانس ابژه یک تصویر و آن چیزی است که دیده می‌شود (Kress & Leeuwen, 2006:158). به زبان ساده‌تر، هر چه میزان مطابقت و تناظر بیشتر باشد، وجه نمایی تصویر بیشتر است. بر اساس نظر کرس و ون لیون رنگ تأثیر زیادی بر وجه نمایی طبیعی دارد. باور آن‌ها این است که تصاویر طبیعی ۱) به‌جای رنگ سیاه‌وسفید، اشباع رنگ بیشتر؛ ۲) به‌جای تک‌رنگی، تنوع رنگ؛ و ۳) رنگ‌های تعدیل‌یافته دارند، چراکه در این تصاویر از لایه‌های رنگ‌های گوناگون استفاده می‌شود (Kress & Leeuwen, 2006:159-160). همچنین وجه نمایی طبیعی، متأثر از زمینه‌سازی تصویر یا به‌عبارت‌دیگر پس‌زمینه است. به‌طورکلی، وجود پس‌زمینه در یک تصویر از منظر واقع‌گرایانه وجه نمایی آن را بالا می‌برد، حال‌آنکه فقدان پس‌زمینه نیز از وجه نمایی آن می‌کاهد. راه دیگر کاهش وجه نمایی یک تصویر، خلق وجه نمایی حسی است. اگر تصویری برای خلق نوعی از تأثیر حسی نمایش داده‌شده باشد، یعنی تأثیری بیش از تأثیر واقعی که احساسات بیننده را برمی‌انگیزد، در آن حالت از وجه نمایی طبیعی آن کاسته می‌شود تا برای آنچه کرس و ون لیون آن را وجه نمایی حسی می‌نامند، جایی باز شود (Kress & Leeuwen, 2006:163-164). از دیدگاه علمی و فنّاورانه، آنچه را واقعی می‌پندارند را می‌توان با روش‌های علم ایجاد نمود، بنابراین یک طراحی خطی فنی بدون رنگ، منظر و یا بافت، وجه نمایی بیشتری نسبت به یک عکس داراست (Unsworth, 2001:101-103) این نقل‌قول به دو مفهوم دیگر وجه نمایی منتهی می‌شود، یعنی وجه نمایی علمی (یا فنّاورانه) و وجه نمایی انتزاعی که نه مبتنی بر راست نمایی و نه اثر هستند، بلکه مبتنی بر این‌اند که اشیا عموماً، معمولاً و یا بر اساس حقیقت‌های پنهان و عمیق‌تر به چه صورت هستند. اغلب در چنین وجه نمایی‌هایی هیچ پس‌زمینه‌ای نیست، جزییات ساده‌سازی و یا رهاشده‌اند و رنگ و عمق زائد و اضافی محسوب می‌شوند (lewitt & Oyama, 2008:151)

نمونه صحنه مورد تحلیل، هیچ‌وجه نمایی انتزاعی و علمی-تکنولوژیک را شامل نمی‌شود درحالی‌که دربردارنده بازنمایی حسی (۱) و طبیعی (۲) مشارکت‌کنندگان در صحنه است به این قرار؛

(۱)

(۲)

نمایش چوبی[۱] در تصویر (۱) برای ایجاد تأثیر حسی بوده و تنوع و اشباع رنگ در لباس‌های مشارکت‌کنندگان و در پس‌زمینه در تصویر (۲) برای وجه نمایی طبیعی تصویر

معانی ترکیبی

معانی ترکیبی در مقایسه با فرا کارکرد متنی شامل سه معیار مهم ارزش اطلاعاتی، برجستگی و چارچوب‌بندی (فریم) است و به‌عنوان یک کل وسیله‌ای است که اجزاء را در کلی معنادار ادغام می‌کند (Kress & Leeuwen, 2006:176).

ارزش اطلاعاتی: در این معیار هر منطقه دارای ارزش خاص خودش یا معنای قابل‌توجهی است. سه منطقه معنی‌دار: چپ یا راست، بالا یا پایین و مرکز یا حاشیه هستند. چپ آیتمی مشخص و راست جدید است. مشخص یعنی نسبت به آن آشنایی و آگاهی باشد و جدید یعنی اینکه آیتم دارای اهمیت بوده اما هنوز آگاهی و شناختی نسبت به آن نیست. با قرار دادن عناصر در محوری عمودی می‌توان قائل به بالا و پایین شد. در بالا آیتم‌های با ایدئال دلالت ضمنی ساده (جوهر کلی یا ایدئالی از اطلاعات) و در پایین واقعیت دلالت ضمنی (اطلاعات مشخص‌تر یا عملیاتی‌تر) قرار دارند. درنهایت عناصر در مرکز به‌عنوان هسته اطلاعات برجسته هستند و دیگر اجزا را حفظ می‌کنند. اجزا در حاشیه به سمت اجزا مرکزی کشیده می‌شوند و معمولاً یکسان و به گروه‌های یکسانی تعلق دارند(lewitt & Oyama, 2008:147-149) .

۱شالی که در رقص کردی در دست نفر اول گروه است و او به همراه پای‌کوبی آن را در هوا به گردش درمی‌آورد.

قرارگیری عناصر در جهات (چپ (۱)، راست (۲) بالا (۳) پایین (۴) مرکز (۵) حاشیه (۶)) نماهای زیر از صحنه عروسی گلنار ارزش اطلاعاتی آن را متفاوت کرده و حاوی ایده خاصی است:

(۱) (۲) (۳) (۴) (۵) (۶)

قرارگیری عنصر عروس (گلنار) در سمت چپ تصویر (۱) یادآور همان جزئی است که پیش‌ازاین در نماهای قبلی حضورداشته و بیننده با آن آشناست، عنصر قصاب و گوشت آویزان گوسفند در سمت چپ نمای راست تصویر (۲) اطلاعات تازه‌ای در خصوص فراهم‌سازی مقدمات عروسی به بیننده می‌دهد. حضور مرد سوار در بالای تصویر (۳) حضور آرمانی یافته و در تصویر (۴) حضور دیگ نشانه‌ای آشکار از ملزومات تهیه غذاست که پس‌زمینه قصابی هم در تصویر مؤید آن است. مرکزیت خمیر ورز شده جهت تهیه نان و نمایش تنور در تصویر (۵) اهمیت نان به‌عنوان جز اصلی غذا و جایگاه آن را در غذای عروسی و نمایش حاشیه‌ای فانوس در تصویر (۶) حاکی از کورسوی نور خانه (به‌اصطلاح روشنایی منزل) و القا بخش فضای ساده و روستایی اعضای حاضر در تصویر است.

برجستگی: ایجاد سلسله مراتبی از اهمیت در میان اجزاء است که برخی را به نسبت دیگر اجزا به‌عنوان مهم‌تر و شایسته توجه بیشتر برمی‌گزینند. راه‌های بسیاری برای نشان دادن

برجستگی وجود دارد همچون استفاده از رنگ (کنتراست رنگ و کنتراست نواختی)، انواع متفاوتی از نظرگاه (همچون حضور در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه، در چپ یا راست بودن)، تفاوت در شکل و اندازه. هیچ معیاری برای اندازه‌گیری درجه برجستگی وجود ندارد. بلکه بسته به شخص است(Kress & Leeuwen, 2006:177-181) .

در صحنه مورد تحلیل در نماهای زیر، برجستگی خود را با (۱) رنگ، (۲) اندازه و (۳) محل قرارگیری در (پس‌زمینه و پیش‌زمینه) نشان داده است؛

(۱)

(۲)

(۳). آ برجستگی با پس‌زمینه

(۳). ب برجستگی با پیش‌زمینه

ترکیب رنگ‌های سرخ و زرد در تصویر (۱)، اندازه بزرگ‌تر نایب بهرام بیگ به نسبت تفنگچی عقبی در تصویر (۲) و نمایش گوشت لاشه گوسفند در پس‌زمینه تصویر (۳). آ و نمایش دهل و سرنا در پیش‌زمینه تصویر رقص مردم برجستگی را در نماهای فوق تصویر کرده است.

قاب‌بندی: با استفاده از خطوط فریم یا خطوط جداکننده از آن برای قطع یا وصل کردن اجزاء استفاده می‌کنند. یک فریم قدرتمندتر از اجزا یک واحد اطلاعاتی مجزاست. در مقابل خطوط ضعیف فریم حاکی از استمرار از یک جز به دیگری هستند ونشان می‌دهد اجزا متعلق

به همان واحدند. چندین روش برای تحقق فریم بندی هست همچون ناپیوستگی رنگ یا شکل و فضای خالی بین اجزاء(Hassan & Leeuwen, 2008:42-43)

قاب‌بندی‌های قوی (۱) و ضعیف (۲) در نماهای زیر از صحنه عروسی عطا معانی خاصی را القا می‌کند؛

(۱)

(۲)

در تصویر (۱) با قاب‌بندی قوی تصویر بهرام بیگ و تفنگچی‌هایش در میان کادر پنجره‌ای که یک لنگه‌اش باز است قرارگرفته‌اند و در تصویر (۲) امتداد و پیوستگی رنگ لباس بهرام بیگ بارنگ پنجره و رنگ بیرون پنجره با رنگ دیوار قاب‌بندی ضعیفی را تصویر کرده است.

آراء منتقدان در خصوص دستور تحلیل بصری کرس و ون لیون

از مزیت‌های این رویکرد کیفی آن است که بینشی توصیفی را در فرایندهای واقعی تجربه گفتمانی به دست می‌دهد و بعد سیاسی را به مطالعات فرهنگی می‌افزاید (Jensen, 1997). این شیوه برای تحلیل متون چند شیوه، یعنی متونی که از نظام‌های نشانه‌شناسی متفاوت مانند زبان و تصاویر و یا صدا استفاده کنند، ایجاد شد و بر این باور است که شیوه‌های گفتمانی به خلق و بازتولید روابط قدرت نابرابر بین گروه‌های اجتماعی، به‌طور مثال بین طبقات اجتماعی، بین زنان و مردان و بین اقلیت‌ها و اکثریت‌های قومی کمک می‌کنند. تحلیل گفتمان انتقادی خود را به‌طرف لحاظ سیاسی بی‌طرف نمی‌داند و از گروه اجتماعی سرکوب‌شده جانب‌داری می‌کند (سجودی & رضایی، ۱۳۹۴:۱۱۸-۱۱۹). این تقابل میان اکثریت و اقلیت را در اینجا می‌توان دید؛ طبقه فرادست در برابر فرودست.

بنابراین می‌توان گفت، این رویکرد از پایگاه تحلیل انتقادی گفتمان وارد قلمرو نشانه‌شناسی گفتمان شد و برای «مطالعه‌ی تصویر»، دستاورد بسیار مهم و مثبتی هم هست، در این روش وقتی به سراغ سینما می‌روند، یک فریم از آن را جدا، ثابتش کرده و بعد درباره‌ی مناسبات موجود در آن فریم صحبت می‌کنند (سجودی، ۱۳۹۳). نشانه شناسان اجتماعی بر تنوع تفسیرها (در محدوده پارامترهای اجتماعی) تأکیددارند که این امر می‌تواند به مقابله با گرایش‌های اولیه به برابر گرفتن «محتوا» بامعنا و اعمال مستقیم این موضوع بر «آثار رسانه‌ها» بینجامد. این تنوع تفسیر در اینجا قابل‌رؤیت است.

در این دو نما، مشارکت‌کنندگان از منظر قدرت به بینندگان می‌نگرند در حالی که با توجه شرایط و بافت اجتماعی جایگاه برابری برای هر دو متصور نیست. زیرا یکی از طبقه فرادست (ارباب) و دیگری از طبقه فرودست (رعیت‌ها) هستند.

نشانه شناسان اجتماعی بر نقش نظام‌های نشانه‌ای در بنای واقعیت تأکیددارند. آن‌ها معتقدند که هیچ‌چیز طبیعی در ارزش‌های ما وجود ندارد. این ارزش‌ها سازه‌های اجتماعی هستند که اختصاص به موقعیت ما در مکان و زمان‌دارند. در نشانه‌شناسی سوسوری رابطه دال و مدلول رابطه‌ای دلبخواهی و قراردادی است درحالی‌که در نشانه‌شناسی اجتماعی این رابطه انگیخته و قراردادی است. طبق این نظریه، در طی فرآیند ارتباط، شرکت‌کنندگان بر آن‌اند پیامشان را در یک بافت بخصوص به‌صورت بهینه قابل‌فهم کنند-همچنانکه این صحنه با رجوع به تاریخ کردستان در اواخر مشروطه و حضور دول متخاصم جنگ جهانی اول فهم و رمزگشایی‌شده است. از سوی دیگر، فرآیند ارتباط در ساختاری اجتماعی رخ می‌دهد که ناگزیر تحت تأثیر تفاوت‌های ناشی از قدرت است که این مسئله خود بر فهم بهینه تأثیرگذار است. در نشانه‌شناسی اجتماعی نیز نقطه تمرکز از نشانه برداشته شد و به منابع نشانه شناختی سوق پیدا کرد- این ویژگی همان تغییر نگاه از نشانه به متن است که مورد تأکید دکتر سجودی و

دیگر نشانه شناسان است؛ نشانه به‌تنهایی معنا ندارد هرچه هست متن است، یک نشانه در یک متن شمائلی است و در متن دیگر نمایه یا نماد. درنهایت باید گفت که نشانه‌شناسی اجتماعی خود یک‌روال یا روند است، روندی که در آن به مشاهده و تحلیل پرداخته می‌شود و ما را نسبت به پیچیدگی‌های تولید و تفسیر نشانه‌ها و قراردادهای اجتماعی آگاه می‌سازد و هم‌چنین ما را به سمت کشف منابع نشانه شناختی جدید و راه‌های جدید استفاده از این منابع نشانه‌ای سوق می‌دهد (اسدی،۱۳۹۳: ۱۱-۱۲).

در کنار مزایای صدرالذکر پاره‌ای برخی از نقاط ضعف نیز مطرح‌شده است. نقاط ضعفی که پاره‌ای از آن‌ها مختص روش نشانه‌شناسی است و برخی از آن‌ها مختص روش نشانه‌شناسی اجتماعی است. رز (۹۴) نقاط ضعف استفاده از نشانه‌شناسی در تحلیل بصری را این موارد می‌داند:

۱. ترجیح آن، خوانش مبسوط تصاویر به شکلی انفرادی است و این امر به سؤال‌هایی درباره معرف بودن و تکرارپذیری تحلیل‌هایش دامن می‌زند.
۲. انتقاد دیگری که نشانه‌شناسی با آن روبروست مجموعه واژگان نظری مبسوطش است و بی‌دلیل میل به ابداع اصطلاحات جدید دارد.
۳. استفاده از یک اصطلاح‌شناسی نوعاً پیچیده به موضوع دیگری می‌انجامد که به هنگام کار با روش نشانه‌شناسی باید به‌گونه‌ای درباره آن تأمل کرد: این امر بازاندیشی است. گرایش قوی ضد بازاندیشی در انواع معینی از نشانه‌شناسی وجود دارد.
۴. درنهایت غفلتی که در اغلب کارهای نشانه شناختی دیده می‌شود، بی‌توجهی به بررسی تجربی چندمعنایی و نظام‌های لوگونومیک است. خلاصه اینکه نشانه‌شناسی علاقه‌ای به رویه‌ها، نهادها و روابط اجتماعی که در درون آن‌ها تصاویر بصری ساخته می‌شوند، ندارد (رز، ۹۴, ص. ۱۹۱-۱۹۴).

اما در خصوص نقاط ضعف استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل بصری، جویت و اویاما (۲۰۰۸) چهارچوب تحلیل بصری کرس و ون لیون -که با روش نشانه‌شناسی اجتماعی انجام می‌شود -را عمدتاً توصیفی دانسته (lewitt & Oyama, 2008:154) و کالتن باخا (۲۰۰۴) علاوه بر این نقیصه آن را فاقد تجربه‌گرایی می‌داند (Kaltenbacher, 2004:202). به‌عبارت‌دیگر می‌توان گفت حالا که نماهای یک صحنه را یک‌به‌یک در برابر دستور تحلیل بصری قراردادید.

چگونه کل مطالب جمع‌بندی و تحلیلی منسجم از صحنه ارائه می‌شود. بتمن و همکارانش (۲۰۰۴) معتقدند که این تحلیل در عوض توجه به طراح-مؤلف-و درک آن در معرض سوگیری استنتاج معنایی از یک قطعه بصری و تعمیم به‌کل است (Bateman, Delin, & Henschel, 2004:66-68). همچنین تفسیر نتایج این تحلیل بسیار دشوار و ارزش داده‌های این طیف به‌جای این‌که دو ارزشی باشد به‌صورت طیفی عرضه می‌شود(Forceville, 1999:168) . توماس (۲۰۱۴) هم بر آن است که تحلیل‌ها به‌جای آنکه مبتنی بر طیف وسیعی از داده‌ها باشد و تصادفی انتخاب شوند، مبتنی بر استفاده از نمونه‌های کوچک گلچین شده است (Thomas M, 2014:164)؛ یعنی اینکه پژوهشگر در معرض سوگیری است. باک و پاکلا (۲۰۱۳) مشخص‌ترین محدودیت روش کرس و ون لیون در دستور بصری را مربوط به مفهوم تأثیر می‌دانند به‌زعم آن‌ها نشانه‌شناسی اجتماعی چندوجهی قادر به داوری در خصوص تأثیر نیست. تأثیر در اندیشه آن‌ها در درجه دوم اهمیت است. این عدم حضور آیتم تأثیر مربوط به غایب بودن دریافت‌کننده پیام در تحلیل آن‌هاست (Böck, Pachler, & Kress, 2013:75-79). به‌عنوان‌مثال آیا می‌توان تأثیر مخاطب از این نماهای رقص و پای‌کوبی را نادیده گرفت؟

در کنار تمامی موارد صدرالذکر، ایدما (۲۰۰۸) محدودیت‌های روش نشانه‌شناسی اجتماعی را این‌گونه برمی‌شمرد. نشانه‌شناسی اجتماعی از پذیرش اینکه چیزی همین‌طوری (بدون دلیل) گفته شود، نمایش داده شود یا انجام شود سر باز میزند -بنابراین همیشه در پی علت‌یابی است.

نخستین مشکل این نوع تحلیل این است که پرزحمت است؛ زمان‌بر بوده و تمرکز بسیار می‌خواهد. دوم اینکه این تحلیل کاملاً فنی است زیرا با شش سطح تحلیل و سه رویکرد تحلیل انجام می‌شود- درنتیجه جایی برای خلاقیت باقی نمی‌گذارد. سوم اینکه باوجود پیچیدگی، ساده یا ماشینی به نظر می‌رسد، درحالی‌که سادگی می‌تواند مؤلفه تفسیری قوی برای کار باشد، پیچیدگی از اعتبار آن کاسته و مانع از استفاده هم گیر از آن می‌شود. این موضوع مخصوصاً زمانی که ویژگی‌های قراردادی به‌عنوان مواد موردنیاز تحلیل تعیین‌شده‌اند و نیاز است آن ویژگی‌ها درک شوند، بیشتر رخ می‌نمایاند. چهارمین محدودیت نشانه‌شناسی اجتماعی مربوط به ساختارهای متنی است نه اینکه مربوط به بینندگان یا خوانش‌های آن‌ها باشد. این روش به‌صورت خطی و ایدئال تحلیل می‌کند اما در واقعیت تحلیل‌ها واقعی از متن، کمتر از قاعده‌ای ایدئال پیروی می‌کنند. آخرین محدودیت نشانه‌شناسی اجتماعی این است که متن فیلم تلویزیونی را صرف‌نظر از افراد خاصی که آن را ساخته قرائت می‌کند-نادیده انگاری مؤلف. درنتیجه محدودیت‌ها و کشاکش‌های فیلم‌سازان را ندیده گرفته و صرفاً به شرایط اجتماعی توجه می‌کند[1] (ledema, 2008:200-2001). سجودی (۱۳۹۳) هم بر آن است که اگرچه به نظر می‌رسد آن‌ها دستوری که به ما می‌دهند بسیار مدون و کارآمد باشد اما کماکان دستور است و هنوز به شکل جدی از شیوه‌های کاربرد این دستور در سطح توصیف، در سطح تفسیر و سطح واکنش نسبت به ساختارهای پایگانی اجتماعی استفاده‌نشده است. به‌طور خاص در معانی بازنمودی، ساختار مفهومی و ساختار روایتی، نحو مفهومی و نحو روایتی الزاماً دو مقوله‌ی جدا از یکدیگر نیستند که ما به یک تصویر نگاه کنیم و بگوییم این تصویر دارای نحو مفهومی است و این تصویر دارای نحو روایتی، بلکه گاهی ممکن است این‌ها کاملاً با یکدیگر همپوشی داشته باشند، همچنین در معانی ترکیبی، بحث چپ و راست در ارزش اطلاعاتی جای سؤال دارد. کرس و ون لیون می‌گویند همان‌طور که در زبان، به خاطر نوع نوشتار، چپ و راست دارای ارزش اطلاعاتی است و در زبان انگلیسی یا زبان‌های که از چپ می‌نویسند آن سازه‌ای که در منتهی‌الیه چپ قرار می‌گیرد اطلاع کهنه است و آنچه به دنبال آن (البته در صورت بی‌نشان)

۱این همان حذف عنصر مؤلف است یعنی اینکه تحلیلگر نمی‌نگرد به اینکه اسماعیل صدقی کارگران سریال آوای خاک کیست؟ فیلمساز آزاد است یا شرکتی؟ منتقد و هنجارگزیز است یا کلاسیک؟ هرچند این رویه از زمان بارت و نگارش مقاله معروف او «مرگ مؤلف» در نقد رویکرد سنتی نقد ادبی در نشانه شناسی حضور دارد، مدافعان آن در مقام دفاع و منتقدان در مقام نقد آن مطالبی را بیان داشته‌اند.

می‌آید اطلاعات نو است حال در زبان‌هایی که از سمت راست می‌نویسند (غیر لاتین) ساخت اطلاعی برعکس می‌شود و در خصوص کسانی که سواد ندارند و تصوری از نوشتار ندارند اما پیوسته با تصویر سروکار دارند، تکلیفشان چیست؟ (سجودی، ۱۳۹۳). به‌عنوان‌مثال در این نماها هرچند مشارکت‌کنندگان در این نماها آشنا هستند و اطلاعات تازه‌ای به دست نمی‌دهند اما در سمت راست قرارگرفته‌اند.

بحث و نتیجه‌گیری

یک نظریه نشانه‌شناسی باید بتواند مفاهیم زیر را که خود در تحلیل نشانه شناختی متون به کار خواهند رفت، تبیین و توجیه کند. این مفاهیم که در بیشتر نظریه‌های نشانه‌شناسی شرح آن‌ها موردنظر بوده است، عبارت‌اند از دلالت صریح، دلالت ضمنی، اسطوره، تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و انواع نشانه (سجودی، ۱۳۸۲, ص. ۲۰۷). دانسی (۱۳۸۸) اما به‌طور مشخص‌تر کارکرد نشانه‌شناسی رسانه‌ها و به‌طور خاص فیلم را تبیین می‌کند. او می‌گوید هدف اولیه نشانه‌شناسی رسانه‌ها، شناسایی و تحلیل سازه‌هایی است که در رسانه‌ها نمایش داده می‌شوند و مراد از سازه معانی است که در فرهنگ نهادینه‌شده است. سپس او با سه پرسش روش مسیر روش نشانه‌شناسی ترسیم می‌کند؛

۱. یک سازه معین (متن، ژانر و غیره) چه معنایی می‌دهد؟
۲. آن سازه معین چگونه آن معنایی را که می‌دهد بازنمایی می‌کند؟
۳. چرا آن سازه، چنین معنایی می‌دهد؟ (دانسی، ۱۳۸۸: ۵۰)

یعنی اینکه در تحلیل نشانه‌شناسی بایستی معانی را شناسایی، نحوه بازنمایی آن معانی را بیان و شواهدی در خصوص تفسیر خود از نشانه‌ها بیان کرد (اثبات مدعی). به‌زعم مهدی زاده (۱۳۹۵) هم ابزارهای تولید معنا در رویکرد نشانه‌شناسی پسا ساختگرا بافت و زمینه و بینا متنیت هستند (مهدی زاده,۱۳۹۵ : ۸۸). حال پرسش این است آیا کرس و ون لیون توانسته‌اند اهداف و خواسته‌های صدالذکر را برآورده سازند.

کرس و ون لیون با الهام از زبان‌شناسی اجتماعی هالیدی، به سمت نشانه‌شناسی اجتماعی رفته و سعی کرده‌اند دستوری بصری برای تحلیل عکس و امر بصری بدهند. پس‌ازآن دو کسانی همچون ایده ما و دیگران سعی کردند این روش را برای تحلیل فیلم به خدمت بگیرند، حضور مقاله ایدما در کتاب تحلیل بصری ون لیون حاکی از پذیرش ایده «ایدما» است. چنانچه پیش به‌تفصیل عنوان شد، کرس و ون لیون از روش خود بر سیاق دستور بهره برده و منابع نشانه‌شناسی را تحلیل می‌کنند. آن‌ها منابع را در سه سطح، بازنمودی، تعاملی و ترکیبی تحلیل و در هر سطح باز به جزییات بیشتری می‌پردازند. به نظر می‌رسد روش کرس و ون لیون در شناسایی منابع چندگانه معنای سینمایی اعم از صوت، تصویر، نمایش و روایت به‌جز از صوت و تصویر قادر به ورود به نمایش و روایت نیست، بنابراین از دست‌یابی کامل به منابع نشانه‌شناسی هم می‌مانند. در این نمونه ارائه‌شده تحلیل نمای ۱ تا نمای آخر روایت صحنه را به دست نمی‌دهد. همچنین بر لایه زیرین روایت یا همان پیرنگ متمرکز و قادر به تحلیل سلسله تداعی معانی که از پیرنگ در مخاطب تجسم می‌باید نیست، در نمونه ارائه‌شده، تحلیل از متن فیلم خارج نشده و به‌جای بیان معانی تداعی یافته، خود را مقید بر دستور روش می‌داند. این همان نقدی است که توسط منتقدان بر آن واردشده و تحلیلی که با این روش انجام می‌شود را توصیفی دانسته‌اند. در مقابل در خصوص نحوه بازنمایی نشانه‌های این روش بسیار کارآمد بوده و سعی کرده خلائی نشان ندهد. مفاهیم نشانه‌شناسی همچون دلالت صریح و ضمنی، تشبیه، استعاره و...در فیلم را به‌خوبی می‌نمایاند و البته تفسیرها مبتنی بر بافت، متن اجتماعی و بینا متنیت‌هاست. روش کرس و ون لیون به‌خوبی به سه پرسش دانسی پاسخ می‌دهد، نقش و کارکرد منابع نشانه‌شناسی در این روش مشخص است، نحوه بازنمایی معانی به‌تفصیل آمده و درنهایت معانی مبتنی بر شرایط اجتماعی تفسیر می‌شود و چرایی معنا دهی آن‌ها قابل توجیه و تبیین است؛ اما همان‌طور که سجودی می‌گوید، امکان عرضه عام و جهان‌شمول هم نیست

زیرا که تفاوت فرهنگی در مسئله زبان و خط (به‌عنوان نمونه در بحث ارزش اطلاعاتی) به‌عنوان یکی از مسائل این روش مطرح است که نشانه شناسانی که از این روش استفاده می‌کنند را وارد به تجدیدنظر در نحوه استفاده از آن می‌کند مثلاً، نشانه شناسان فارس، عرب و کردزبان در تحلیل ارزش اطلاعاتی بایستی آیتم جدید را در چپ و آیتم آشنا و مشخص را در راست نما یا تصویر قرار دهند. همچنین در مرحله آخر اثبات مدعا یا ارائه شاهد برای تفسیر درخطر توجیه و دلیل‌آوری قرار دارد. امری که سلامت تحقیق را با چالش جدی مواجه می‌سازد. هرچند باوجود تفصیل روش و پرزحمت بودن کار، تفسیر نشانه‌ها در بستر روابط اجتماعی و توجه به امر قدرت از انتزاعی بودن تفسیرهایی که با این روش انجام می‌شود، می‌کاهد. درنهایت می‌توان با بهره‌گیری از این روش به‌عنوان مبنای تحلیل نشانه‌شناسی و استفاده مکمل از مباحث جدیدتر نشانه‌شناسی شناختی، تحلیل جامع‌تری عرضه کرد. این امر البته منوط به اصلاح روش با توجه به زبان و فرهنگ پژوهشگرانی است که از این روش استفاده می‌کنند.

منابع

- آذری خاکستر، غلامرضا. (۱۳۸۸). «مراسم عروسی در بین کردهای لایین»، تاریخ‌پژوهی، شماره ۴۰ و ۴۱, پاییز و زمستان ،۱۶۳-۱۶۹.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری. تهران: نشر مرکز.
- ادن، روژه. (۱۳۸۴). به سوی نشانه‌شناسی کاربردی فیلم، ترجمه فرهادی و ساسانی، خیال، شماره ۱۶, زمستان، ۱۱۲-۱۲۵.
- اسدی، هما. (بهار ۱۳۹۳). معرفی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی. بیان؛ سال چهارم، شماره پنجم، ۱۰-۱۳.
- باکلند، وارن. (مهر ۱۳۹۰). نشانه‌شناسی فیلم. (م. غفاری، تدوین) کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۷, ۵۲-۶۹.
- تاجیک، محمدرضا. & قهرمان، میثم. (تابستان ۱۳۹۱). نشانه‌شناسی فضای مجازی با بهره گیری از نظریه دروازه بانی شبکه بارزیلای نیهون. رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، شماره ۳۰, ۶۷-۹۵.
- حقیقت، سید صادق. (تابستان ۱۳۸۶). از ساختارگرایی تا پساساختارگرایی. روش شناسی علوم انسانی (حوزه و دانشگاه), دوره ۱۳, شماره ۵۱, ۹۱-۱۱۰.
- دانسی، مارسل. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی رسانه‌ها (نسخه دوم). (گودرز. میرانی، & بهزاد. دوران، مترجم) تهران: آنیسه نما، چاپار.
- رز، ژیلیان. (۱۳۹۴). روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. (حسین. صنعتی، & سیدجمال الدین. اکبرزاده جهرمی، مترجم) تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- سادات الحسینی، راضیه سادات. متقی زاده، عیسی. پروینی، خلیل. & گلفام، ارسلان. (خرداد و تیر ۱۳۹۵). بررسی و تحلیل نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی در پرتوی نظریهٔ نقش گرای هلیدی. جستارهای زبانی، دوره ۷، شماره ۲ (پیاپی ۳۰), ۱۲۳-۱۴۲.
- ستاری، ضار. & حقیقی، مرضیه. (بهار ۱۳۹۵). بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین پور با تکیه بر نظریهٔ زبان شناسی هالیدی. فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۱ (پیاپی ۱۴), ۱۰۱-۱۱۸.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). نشانه‌شناسی کاربردی (نسخه اول). تهران: نشر قصه.
- سجودی، فرزان. (۱۳۸۹, ۱۱ ۲۰). نشانه ذات سینماست. هم اندیشی یک روزه «نشانه‌شناسی سینما». تهران: پایگاه هنری تحلیلی هنر متعالی.

- سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی گفتمانی [ضبط شده توسط پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی]. تهران.
- سجودی، فرزان. & رضایی، طاهره. (مرداد و شهریور ۱۳۹۴). بازنمایی جنسیت در متون دیداری کتاب‌های آموزش زبان انگلیسی به غیر انگلیسی زبانان از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر؛ مطالعهٔ موردی: American English File (2), Four Corners (2) & Interchange (۲). جستارهای زبانی دوره ششم شماره ۳ (پیاپی ۲۴), ۱۱۵-۱۴۰.
- سرفراز، حسین. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی فرهنگ، هنر و ارتباطات. تهران: دانشگاه امام صادق (ع).
- سینا، خسرو. (۱۳۹۶). هویت فرهنگی و سینمای کرد. قم: نشر لوگوس.
- شعیری، حمیدرضا. (زمستان ۸۸). از نشانه شناسی ساختگرا تا نشانه– معناشناسی گفتمانی. فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی. سال ۲، شماره ۸, ۳۳-۵۱.
- صالحی نیا، مریم. & روحی، زهرا. (۱۳۹۰). بررسی انتقادی کاربرد نظریهٔ سیستمی ـ نقشی هلیدی (زبان شناسی متنبنیاد) در نقد شعر معاصر فارسی. درم. فتوحی (تدوین), نامهٔ نقد: مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران. تهران: خانه کتاب.
- عمو زاده مهدیرجی، محمد. (بهار ۱۳۸۳). نقش زبان در نمود واقعیت‌ها. دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، سال ۴۷، شماره ۱۹۰, ۱-۲۲.
- فرقانی، محمد مهدی. & اکبر زاده جهرمی، سیدجمال الدین. (زمستان ۱۳۹۰). ارائه مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم. مطالعات فرهنگ - ارتباطات: دوره ۱۲, شماره ۱۶ (مسلسل ۴۸), ۱۲۹-۱۵۷.
- قاسمی، عارفه. (۱۳۹۲). تحلیل گفتمان آثار شهید آوینی بر اساس نظریه هالیدی. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه ولیعصر (عج) رفسنجان.
- کرس، گونتر. (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: بازنمود چند وجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر. (سجاد. کبگانی، & رحمان. صحراگرد، مترجم) تهران: مارلیک.
- کریمی، مجید. (بهار ۱۳۸۸). تصویر و نشانه‌های نوشتاری در رمزگذاری اطلاعات. فصلنامه رادیو تلویزیون، دوره ۵، شماره ۷, ۸۳-۹۳.
- کوپال، عطاالله. (شهریور ۱۳۸۶). فراز و فرود نشانه‌شناسی از دانش تا روش. باغ نظر، دوره ۴، شماره ۷, ۳۹-۴۹.

- گلی، حسین. & رضایی هفتادر، غلامعباس. (پاییز و زمستان ۱۳۹۱). نقد ساختارگرایی در گذر نظریه و تطبیق. پژوهشنامهٔ نقد ادبی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲, ۱۰۷-۱۲۶.
- مهدی زاده، ع. (پاییز و زمستان ۱۳۹۵). تحلیل و خوانش عکس برمبنای ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسی. پژوهش هنر، سال ششم، شماره دوازدهم، ۷۵-۹۰.
- مهرابی، معصومه. & ذاکر، آرمان. (فروردین و اردیبهشت ۱۳۹۵). تحلیل سبکشناختی چند حکایت گلستان در پرتو دستور نقشگرای نظاممند هالیدی. جستارهای زبانی، دوره ۷، شماره ۱ (پیاپی ۲۹), ۱۷۳-۱۹۶.
- Bateman, J. Delin, J., & Henschel, R. (2004). Multimodality and empiricism:Preparing for a corpus-based approach to the study of multimodal meaning-making. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher, Perspectives on Multimodality (pp. 65-87). Amsterdam: John Benjamins.
- Böck, M., Pachler, N, & Kress, G. R. (2013). Multimodality and Social Semiosis Communication, Meaning-Making and Learning in the Work of Gunther Kress. New York Routledge.
- Forceville, C. (1999). Educating the eye? Kress and Van Leeuwen's Reading Images: The Grammar of Visual Design (1996). Language and Literature,Volume: 8 issue: 2, 163-178.
- Hassan, H., & Leeuwen, T. v. (2008). Semiotic Analysis: Compositional Meaning of Corporate Web Pages. In H. Habil, & H. Hassan, New perspectives in language and communication research (pp. 39-52). Skudai: UTM.
- Jensen, K. B. (1997, 11 01). The Social Semiotics of Mass Communication. Retrieved from The Canadian Journal of Communication: http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/983/889
- Kaltenbacher, M. (2004). Perspectives on Multimodality: From the early beginnings to the state of the art. Information Design Journal + Document Design, 12;3, 190-207.
- Kress, G., & Leeuwen, T. v. (2006). Reading images: the grammar of visual design (Second ed.). london: Routledge.
- ledema, R. (2008). Analysingfilm and television: a social semioticaccount of Hospital:an UnhealthyBusines. In T. V. Leeuwen, & C. Jewitt, The Handbook of Visual Analysis (pp. 183-204). london: SAGE.
- lewitt, C., & Oyama, R. (2008). Visual meaning:a social semiotic approach. In T. V. Leeuwen, & C. Jewitt, Handbook of Visual Analysis (pp. 134-156). London: Sage.
- Thomas, M. (2014). Evidence and circularity in multimodal discourse analysis. Visual Communication;1 3 (2), 163-189.

- Unsworth, L. (2001). Teaching multiliteracies across the curriculum: changing contexts of text and image in classroom practice. Buckingham • Philadelphia: Open University.
- Yi, J. (December, 2010). A Picture Book Analysis Based on Visual Social Semiotics. ALAK 2010 Annual Conference, (pp. 297-301). Seoul.