نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم:
بررسی نشانه‌شناختی فیلم«لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»

کمال خالق‌پناه*

(تاریخ دریافت: ۸۸/۷/۱، تاریخ پذیرش:۸۸/۸/۱۷)

چکیده:

نشانه شناسی یکی از روش‌های تحلیل متن است. رویکرد نشانه شناسی در پی دستیابی به چگونگی عملکردهای تولید به واسطه زبان و بازنمایی است. هدف این مقاله کاوشی در نشانه-شناسی و چگونگی کاربرد آن بر پایه تحلیل یک فیلم است. برای این هدف نخست جایگاه معرفت‌شناختی نشانه‌شناسی موسوم به برساخت‌گرایی اجتماعی و دلالت‌های فلسفی و پیامدهای نظری آن را توضیح خواهیم داد و سپس مضامین عمده روش نشانه‌شناسی** را در قالب رمزگان-های اجتماعی، فرهنگی، فنی و غیره و کارکردهای زبانی عمده توضیح می‌دهیم. در تحلیل انضمامی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، توضیحات معرفتی و مضامین روشی بخش نخست را به کار خواهیم گرفت. نشانه‌شناسی فیلم، هنر را بازتاب صرف واقعیت نمی‌داند، و از این نظر به ما کمک می‌کند از رویکرد واقع‌گرایی خام پرهیز کنیم.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی، بازنمایی، نشانه‌ها، برساخت‌گرایی اجتماعی، لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند.

* کمال خالق‌پناه: دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی دانشگاه تهران. kkhaleghpanah@yahoo.com

** semiotics

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه: بازنمایی و روش نشانه‌شناسی

رویکرد متعارف در مورد چیزها در جهان طبیعی و مادی این است که ویژگی‌های مادی و طبیعی چیزها تعیین‌کننده آن چیزی است که هستند و معنای آن‌ها نیز محصول این ویژگی‌هاست. در این رویکرد، بازنمایی فرایندی ثانویه است که تنها زمانی معنی پیدا می‌کند که چیزها شکل گرفته باشند و معنایشان امری شکل‌یافته باشد. اما در جهان مطالعات فرهنگی، معنا و بازنمایی به گونه‌ای متفاوت تکوین یافته‌اند.

امروزه مفهوم بازنمایی در مطالعات فرهنگی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ پیوند می‌دهد. معمولاً بازنمایی را «معناسازی از طریق به کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای چیزی دیگر با هدف انتقال معنا» (میلنر، ۱۳۸۵: ۳۳۳) تعریف می‌کنند. بازنمایی فرایند ذاتی تولید و مبادله معنا بین اجزای یک فرهنگ است و این امر مستلزم به کارگیری زبان، نشانه‌ها و تصاویر برای بازنمایی چیزهاست.

به عبارت دیگر بازنمایی یکی از کردارهای فرهنگی است که فرهنگ را تولید می‌کند. تاکید بر کردارهای فرهنگی در اینجا بدین معنی است که این مشارکت‌کنندگان در یک فرهنگ هستند که به افراد، ابژه‌ها و حوادث معنا می‌بخشند. چیزها فی نفسه دارای معنا نیستند. بنابراین معنای چیزها محصول چگونگی بازنمایی آنهاست (هال،۲۰۰۳:۲). و فرهنگ تفسیر معنادار چیزهاست، معنایی که محصول بازنمایی افراد از آنهاست و بازنمایی به عملکرد تأثیرگذار چیزها برای ما بستگی دارد (اسمیت،۱۳۸۳). بنابراین فرهنگ و بازنمایی با هم در ارتباطی دیالکتیکی هستند.

امروزه سه نظریه درباره چگونگی بازنمایی جهان وجود دارد. نظریه‌های بازتابی[۱]، زبان را آیینه جهان می‌انگارند. این نظریه که وامدار سنت‌های پوزیتویستی و به ویژه ویتگنشتاین دوره اول است، زبان را ابزاری می‌داند، ابزاری برای انتقال معنایی که در چیزها وجود دارد. نظریه‌های التفاتی یا نیت-مندی[۲]، معنا را همان چیزی می‌دانند که گوینده، هنرمند یا نویسنده قصد گفتنش را دارد و بنابراین زبان بیانگر این خواسته‌ها و نیت‌مندی‌هاست. این نظریه به ویژه در سنت‌های هرمنوتیکی شلایر ماخر و دیلتای که فهم را کشف ذهنیت مؤلف می‌دانستند و رویکردهای پدیدارشناسانه قابل شناسایی است. در نظریه بازتابی، معنای ابژه‌ها، اشخاص، ایده‌ها یا حوادث در جهان واقعی نهفته است و کارکرد زبان به مثابه یک آیینه، بازتاب دادن معنای حقیقی اشیائی است که ذاتی آن‌هاست. اما بر اساس رهیافت نیت-مندی، کلمات آن معنایی را دارند که گوینده می‌خواهد داشته باشند (هال،۲۰۰۳:۲۴).

اما نظریه‌ای که تأثیر بسیار زیادی بر مطالعات فرهنگی گذاشته است، رویکرد برساخت‌گرایی است. در رویکرد جدید، معنا تولید و برساخته می‌شود، کشف نمی‌شود. رهیافت برساخت‌گرایانه بر

۱. reflective approach
۲. Intentional approach

www.SID.ir

خصلت اجتماعی و عمومی زبان تأکید دارد. برخلاف ادعای دو رهیافت فوق، نه چیزها و نه به کارگیرندگان فردی، معنای ثابتی در مورد زبان نداشته و ندارند. این رهیافت وجود جهان مادی را انکار نمی‌کند، بلکه تاکید دارد که این جهان مادی انتقال‌دهنده معنا نیست. در این رهیافت معنا بر ساخته نظام‌های بازنمایی است (همان،۱۰). بر این اساس بازنمایی کرداری است که جهان مادی را به کار می‌گیرد (میلنر،۱۳۸۵)، اما نباید تصور کرد که معنا به کیفیت مادی نشانه‌ها وابسته است، بلکه معنا به کارکردهای نمادین نشانه‌ها وابسته است. در نتیجه در رویکرد برساخت‌گرایی اجتماعی، معنا به مثابه شکل‌گیری و برساختن چیزها فهمیده می‌شود. بنابراین فرهنگ به مثابه فرایندی خلاق و تولیدی مفهوم‌سازی می‌شود و به اندازه اساس مادی و اقتصادی در طرح ابژه‌های اجتماعی و حوادث تاریخی اهمیت دارد و صرفاً بازتاب جهان پس از حوادث نیست.

رویکرد برساخت‌گرایی دارای دو الگوی مرتبط است. رهیافت نشانه‌شناختی[۱] که متأثر از آثار زبانشناس سوییسی فردیناند دوسوسور[۲] است و رهیافت گفتمانی[۳] که عاز کارهای میشل فوکو است.

در رهیافت نشانه‌شناسی هر چیزی ـ کلمات، تصاویر و خود چیزها ـ می‌تواند به مثابه دال‌هایی برای تولید معنا به کار گرفته شود و به طور کلی روشی برای تحلیل چگونگی انتقال معنی به واسطه بازنمایی‌های بصری است. در این رهیافت، بازنمایی شیوه‌ای تصور می‌شود که در آن، کلمات در درون زبان به مثابه نشانه به کار گرفته می‌شوند(هیل،۱۳۸۸). رویکرد گفتمانی که آثار فوکو سهم مهمی در تکوین آن داشت، برخلاف نشانه‌شناسی، بازنمایی را در معنایی گسترده‌تر، به مثابه منبعی برای تولید دانش اجتماعی مطرح ساخت. یکی از تفاوتهای مهم بین این‌دو این است که رویکرد نشانه‌شناسی در پی دستیابی به چگونگی عملکردهای تولید به واسطه زبان و بازنمایی است. در حالی که رویکرد گفتمانی بیشتر به تأثیرات یا پیامدهای یا سیاست‌های بازنمایی می‌پردازد. این مقاله در پی چگونگی کاربردی کردن نشانه شناسی است (استوری،۱۳۸۶).

هدف این مقاله نشان دادن چگونگی کاربرد روش‌شناسی نشانه‌شناسی است. بنابراین، هدف ما نه ارائه توضیح نظری صرف درباب نشانه‌شناسی و نه اکتفای صرف به تحلیل انضمامی یک فیلم است. برای این هدف ما به دو بعد مهم روش‌شناسی نشانه‌شناسی می‌پردازیم. نخست جایگاه معرفت شناختی نشانه‌شناسی و دلالت‌های فلسفی و پیامدهای نظری آن را توضیح خواهیم داد و سپس مضامین عمده روش نشانه‌شناسی را در قالب رمزگانهای اجتماعی، فرهنگی، فنی و غیره و کارکردهای زبانی عمده را توضیح می‌دهیم. در تحلیل انضمامی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند، توضیحات معرفتی و مضامین روشی بخش نخست را به کار خواهیم گرفت.

۱. Semiotics approach
۲. Ferdinand de Saussure
۳. Discursive approach

www.SID.ir

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی نه تنها شامل مطالعه چیزهای است که در زندگی روزمره نشانه می‌نامیم، بلکه مطالعه هر چیزی است که به چیز دیگری اشاره می‌کند. از دیدگاه نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اطوار و اشیا ظاهر شوند. اما باید به یاد داشت که نمی‌توان نشانه‌ها را به شیوه‌ای مجزا مطالعه کرد. بلکه مطالعه هر نشانه‌ای در نظام نشانه‌ای ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر معنادار است. پرسش اصلی در بررسی نشانه شناسانه این است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود (چندلر[۱]،۱۳۸۶؛۲۵). بنابراین نشانه‌شناسی مطالعه یا علم نشانه‌ها و نقش عام آن‌ها به مثابه ابزارهای معنا در فرهنگ است.

به طور کلی می‌توان در نشانه‌شناسی از دو سنت عمده یاد کرد: سنت فردیناند دوسوسور و سنت چارلز سندرس پیرس[۲].

به نظر سوسور نشانه‌شناسی دانشی است که به مطالعه نقش نشانه‌ها به مثابه بخشی از زندگی اجتماعی می‌پردازد. اما نشانه‌شناسی به نظر پیرس که خودش آنرا نظریه صوری نشانه‌ها می‌نامید، با منطق ارتباط نزدیکی داشت. لویی‌یلمزف[۳]، گرماس، رولان بارت[۴] و کریستین متز[۵] از معتقدان سنت نشانه‌شناسی سوسوری هستند. ویلیام موریس[۶] و ایورا ریچاردز سنت پیرسی نشانه‌شناسی را دنبال کرده‌اند(همان، ۳۱-۳۰). امبرتو اکو[۷] نویسنده ایتالیایی در کتابش با عنوان «نظریه نشانه‌شناسی» سنت‌های ساختارگرایی و سنت نشانه‌شناسی پیرسی را به هم پیوند داده است (اکو، ۱۳۸۷).

از نظریه‌های سوسور و پیرس در باب نشانه‌ها، فرایندی جهانی متولد شد که نخست در پراگ و روسیه در اوایل قرن بیستم رایج شد. در نیمه دوم قرن بیستم در فرانسه و ایتالیا با کارهای رولان بارت و امبرتو اکو به اوج خود رسید و پس از آن در انگلیس و آمریکا و دیگر کشورهای جهان مطرح شد.

نشانه‌شناسی به همه حوزه‌هایی که به گونه‌ای با ارتباطات و انتقال اطلاعات سروکار دارند، رسوخ کرده است. به طوری که برخی از نشانه‌شناسان عقیده دارند هرچیزی می‌تواند به شیوه‌های مختلف پذیرای تحلیل نشانه‌شناختی باشد، تا جایی که نشانه‌شناسی را ملکه علوم تفسیری و کلید کشف معانی پدیده‌های فرهنگی می‌دانند.

---

۱. Daniel Chandler
۲. Charles Peirce
۳. Lousi Hjelmslev
٤. Roland Barthes
٥. Christian Metz
٦. William muris
۷. Umberto Eco

Archive of SID

www.SID.ir

رهیافت نشانه‌شناسی از زمان مرگ دو سوسور بسیار توسعه پیدا کرده و به شیوه‌های مختلف به کار گرفته شده است. رولان بارت در مجموعه‌ای از مقالاتش تحت عنوان «اسطوره‌شناسی‌ها» جهان پوشاک، مد، چهره گاربو، مغز انشتاین و غیره را همچون نشانه مطالعه کرد. به همین ترتیب لوی اشترواس[۱]، مردم‌شناس فرانسوی نیز رسوم و مراسم و مناسک اقوام ابتدایی را به شیوه‌های سوسوری مطالعه کرد (آلن[۲]،۱۳۸۵ و لبیهان،۱۳۸۶).

مسئله معنا در نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی مستلزم زبان جدیدی برای نگاه کردن و سخن گفتن در باب برنامه‌های رسانه‌ها، مُد، تغذیه، پوشاک و... است. شیوه‌ای که تاحدودی متفاوت از دیدن ظاهری چیزهاست. سوال اساسی در این زمینه این است که چگونه معنا خلق و منتقل می‌شود.

پیش‌فرض ضمنی نشانه‌شناسی به کار گرفتن زبان به مثابه الگویی است که می‌توان مفاهیم، مؤلفه‌ها و ابعاد آن را برای پدیده‌های دیگر هم (به مثابه متون) به کار گرفت. در حقیقت نشانه‌شناسان پدیده‌های اجتماعی- فرهنگی را همچون زبان مطالعه می‌کنند، امری که مستلزم توجه به رابطه بین چیزها و نه خود چیزهاست. به گفته جاناتان کالر «این ایده که زبان در مطالعه پدیده‌های فرهنگی دیگر مفید باشد، برپایه دو بصیرت بنیادی استوار است، ۱) پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی صرفاً ابژه‌های مادی نیستند، بلکه ابژه‌ها و حوادث معنادارند و بنابراین نشانه هستند. ۲)پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی دارای ذات نیستند، بلکه در متن شبکه‌ای از روابط قابل تعریف قرار گرفته‌اند». بنابراین مؤلفه‌های بنیادی تحلیل نشانه‌شناختی، نشانه‌ها و روابط هستند.

هرگونه متنی را می‌توان به عنوان نظامی از نشانه‌ها در نظر گرفت. در این میانه، معانی محصول نشانه‌ها و نظامی هستند که نشانه‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند. به طور کلی نظام نشانه‌ها آشکار و مرئی نیستند، بلکه باید از متن «فراخوانده» شوند. تحلیل نشانه‌شناختی، تفکیکی قراردادی و دل-بخواهانه بین محتوا و فرم قائل می‌شود و توجه اصلی بر نظام نشانه‌هایی استوار است که متن را تشکیل می‌دهند. بنابراین تحلیل نشانه‌شناختی با معنای متون سروکار دارد و معنا محصول روابط بین نشانه‌هاست، اما نشانه‌ها چیستند؟

به گفته سوسور، نشانه ترکیب دال و مدلول است، ترکیبی که نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد. رابطه بین دال و مدلول اختیاری است، هیچ گونه رابطه منطقی بین کلمه و مفهوم یا بین دال و مدلول وجود ندارد. در این صورت، معنای دال‌ها بایستی تاحدودی یاد گرفته شوند، این امر حاکی از آن است که روابط ساختاریافته معینی وجود دارد- رمزها- که در تفسیر نشانه‌ها به ما کمک می‌کند.

۱. Levi- strauss
۲. Graham Alen

Archive of SID

www.SID.ir

فرهنگ، جایگاه تولید معانی است. معانی، در درون و در سراسر فرایند روابط اجتماعی حضور دارند: در میان افراد، گروه‌ها، ساختارها، چیزها، گفته‌ها و ناگفته‌ها، مرئی و نامرئی، خودآگاه و ناخودآگاه؛ به طور کلی همیشه در همه‌جا بوده‌اند و هستند. آن‌ها هیچ‌گاه به طور کامل ایستا نیستند و اگرچه همیشه به زمینه اجتماعی وابسته‌اند، هیچ‌گاه به طور کامل از سوی زمینه‌ها تعیُن نمی‌یابند، چرا که همانند در رمزگذاری اعمال اجتماعی، در رمزگشایی آن‌ها نیز مجموعه‌ای از زمینه‌ها دخالت دارند (دیویس[۱]،۲۰۰۲، ۱-۲)

نشانه هرچیزی است که معانی را ایجاد می‌کند. این توصیف وسیع از نشانه، متضمن سه اصل جهت‌دهنده در نشانه‌شناسی است:

۱) نشانه‌ها فقط تفسیرهایی از جهان نیستند، بلکه چیزهایی در جهان و به ویژه در جهان اجتماعی هستند.

۲) نشانه‌ها نه تنها انتقال‌دهنده معانی، بلکه تولیدکننده معانی نیز به شمار می‌روند.

۳) نشانه‌ها خصلتی چندگانه دارند و متضمن معانی بسیارند (همان: ۳).

کارکرد نشانه، انتقال اندیشه به وسیله پیام است (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۹) و این مستلزم عناصر زیر است. فرستنده، گیرنده، تماس، فرم، رمزگان، محتوا و زمینه یا موقعیت. این عناصر در هر کنش ارتباطی وجود دارند و به نظر یاکوبسن، هریک از این عناصر، یکی از کارکردهای زبان را انجام می‌دهد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵۳). براین اساس می‌توان الگوی زیر را ارائه داد (دیویس،۲۰۰۲:۲۲):

	کارکرد فرازبانی رمزگان	
	کارکرد صوری فرم	
کارکرد حکمی[۲] گیرنده	کارکرد همدلی تماس	کارکرد بیانی و عاطفی فرستنده
	محتوا کارکرد ارجاعی[۳]	
	موقعیت کارکرد زمینه‌ای	

۱. Davis
۲. conative
۳. referential

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌ها همیشه به چیزها و روابط میان آن‌ها در جهان ارجاع می‌دهند و از این نظر کارکردهای هفتگانه بالا را دنبال می‌کنند و اما هر نشانه‌ای با قصدی آگاهانه یا ناآگاهانه در خصوص انتقال پیام و تولید معنا و یا بازتولید آن همراه است. در نتیجه متضمن سه جنبه ۱) دال ۲) مدلول و ۳) دلالت است (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۰). رابطه بین دال و مدلول، قراردادی است و هیچ‌گونه مناسبت ذاتی، قهری و ضروری میان این دو وجود ندارد (ضیمران، ۱۳۸۲: ۴۶). این ارتباط بیشتر معلول قراردادهای فرهنگی- اجتماعی است که می‌تواند تصریحی یا تلویحی باشد. این دو شکل دلالت در اغلب پیام‌ها و کنش‌های ارتباطی حالتی آمیخته دارند و همین امر یکی از دلایل چندمعنایی بودن نشانه‌هاست. پیچیدگی روابط انسانی، آفریننده نظام‌های بیانی است که به طور همزمان چندین معنا را در بر دارد (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۶-۴۵). نشانه‌ها به عنوان وسیله‌ای برای بیان معنا و در قالب الگوهای زبان‌شناختی، به یک نظام انتزاعی و فراتاریخی ارجاع نمی‌دهد بلکه به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی ارجاع می‌دهد و همان طور که باختین می‌گوید، هر ارتباطی حاکی از دلالتی تاریخی- اجتماعی است (آلن، ۱۳۸۲) و کارکردهای کنش‌های ارتباطی گویای همین دلالت تاریخی- اجتماعی و نیز دلالت‌های تولیدی دیگر هستند. کارکرد ارجاعی نشانه، توانایی نشانه برای به کارگیری محتوا است. بیان ماهیتِ مرجع پیام عمدتاً خصلتی شناختی- عینی دارد (دیویس،۲۰۰۲:۱۰، گیرو ۱۳۸۰: ۲۰). کارکرد عاطفی نشانه بیان نگرش ما به پیام است، به ساخت نشانه در رابطه با فرستنده مربوط است و خصلتی احساسی- ذهنی دارد (همان، ۱۸ و گیرو، ۱۳۸۰: ۲۱-۲۰). کارکرد حکمی به ساخت نشانه توسط گیرنده مربوط است و به واکنش‌های مختلفی مربوط می‌شود که نشانه‌های مختلف درگیرنده ایجاد می‌کنند. کارکرد همدلی با تمرکز بر عنصر تماس، به شیوه‌های مرتبط با حفظ، برقراری و توقف تماس‌ها مربوط می‌شود و به مرزهای ایجاد و طرد ارتباط می‌پردازد. کارکرد صوری به ساختار شکلی نشانه مربوط می‌شود و به چهارچوب‌های مادی نشانه می‌پردازد. مثلاً کاغذ که به زبان نوشتاری و تصویرهای ایستا مربوط می‌شود. صفحه تلویزیون دارای تصویر متحرک، اما کوچک است و در مقابل سینما، صفحه بزرگی با تناسب‌های مختلف است (دیویس،۲۰۰۲:۱۶). کارکردهای زمینه‌ای و فرازبانی به گونه‌ای بسیار تودرتو به هم وابسته‌اند. کارکرد فرازبانی به رمزهایی می‌پردازد که نشانه‌ها برای تفسیر و انتقال پیام خود، آن‌ها را دربرمی‌گیرند و کارکرد زمینه‌ای به فضاها، زمینه‌ها و موقعیت‌هایی می‌پردازد که این رمزها و نشانه‌ها در آن‌ها عمل می‌کنند (همان،۱۶).

داشتن دلالتی معنایی متضمن رمزگذاری شدن پیام است. رمزگذاری درواقع اصلی‌ترین کنش تولید پیام است که به رمزگشایی منتهی می‌شود. رمزگشایی متضمن کشف ارجاعات دال‌هاست. دال‌ها از طریق ارجاعات یا زمینه‌ها، قابل درک‌اند و به مدلول‌ها پیوند میخورند و نظام معنایی کامل می‌شود (رضایی راد، ۱۳۸۱). بنابراین هر نشانه در درون نظامی از ارجاعات و رمزگذاری‌هایی عمل می‌کند که بر حسب روندی شکلی و صوری توصیف شده‌اند و به ما امکان متمایز کردن نشانه‌ها را می‌دهند. این

Archive of SID

www.SID.ir

امری رابطه‌ای است که در درون موقعیت‌های انضمامی خاصی عمل می‌کند و بنابراین هم عناصر نشانه‌ها و هم کارکردهای آن‌ها به هم وابسته‌اند (دیویس،۲۰۰۲:۲۳). رمزها، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کنند و در چهارچوب این نظام‌ها، دال و مدلول به هم پیوند می‌خورند... جهان برای هر یک از فرهنگ‌ها در چهارچوب رمزهایی شکل می‌گیرد که به آن‌ها امکان مبادله تجربه‌های خویش را می‌دهد و از همین طریق ما می‌توانیم در مورد هستی و جهان اجتماعی بیاموزیم (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۴۰ و ۱۳۵). رمز به عنوان حلقه واسط میان پدیدآورنده، متن و مخاطب، نظامی از نشانه‌های قانونمندِ مبتنی بر قوانین و عرف‌های فرهنگی است که به ما امکان بازتولید، حفظ و تحول فرهنگ را می‌بخشد (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۷). واقعیت رمزگذاری شده و فرهنگ ما تنها راه رمزگشایی واقعیت است. واقعیت به صورت خام[۱] وجود ندارد، بلکه در لایه‌هایی از معانی رمزگذاری شده ساختار یافته است و دقیقاً همین معانی سازمان‌یافته (فرهنگ) در رمزگشایی آن‌ها نیز به ما کمک می‌کند (فیسک،۱۹۸۷:۵). بنابراین، نمی‌توان گفت که رمزگان به نشانه‌ها سازمان می‌دهد، بلکه صحیح‌تر آن است که بگوییم رمزها قواعدی را فراهم می‌آورند و نشانه‌ها زاییده این قواعد است و ارتباط برقرار کردن بدون وجود نشانه‌ها میسر نیست. نشانه‌شناسان به طور کلی رمزها را برحسب معیارهای خاص به دسته‌های متفاوتی تقسیم می‌کنند. در رویکرد مطالعات فرهنگی و علوم رسانه‌ای رمزها را به گونه ذیل طبقه‌بندی کرده‌اند:

۱) رمزگان‌های اجتماعی: جامعه نظامی از روابط اجتماعی است و حضور انسان‌ها در این نظام، همواره و پیشاپیش با میثاق‌ها، آیین‌ها، هویت‌ها، نشان‌های گروهی، آداب و رسوم، مدها، بازی‌ها و... همراه است و از آنجایی که فرایندهای روابط اجتماعی و قاعده‌های آن ریشه در تاریخ و ناخودآگاه جمعی دارند، رمزهای اجتماعی دارای دلالت‌های ضمنی نیرومندی هستند (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۲۶). بنابراین می‌توان رمزگان‌های اجتماعی را به رمزهای زیر تقسیم‌کرد:

الف) زبان کلامی (نحوی، واژه‌ای، فرازبانی)

ب) رمزهای اندامی (برخورد جسمی، ظاهر، حالات چهره، حالات بدن، حرکات سر، اشارات...)

ج) رمزگان‌های کالامحور (مد، لباس، فناوری)

د) رمزهای رفتاری (مراسم، بازی‌ها، تشریفات، ایفای نقش) (ضمیران، ۱۳۸۲: ۱۳۶).

۲) مزگان‌های متنی یا بازنمودی: رمزگان‌های بازنمودی که گیرو از آن با عنوان رمزگان‌های زیبایی‌شناختی یاد می‌کند، کم‌تر اجتماعی شده‌اند و بیشتر متضمن قدرت آفرینندگی فرستنده‌اند. آن‌ها تصاویری از واقعیت به شمار می‌روند که مبهم و بی‌ثبات‌اند. این رمزگان‌ها ابزاری هستند برای درک امور نادیدنی وصف‌ناپذیر و نامعقول و امیال انسانی (گیرو، ۱۳۸۰: ۹۸-۹۶) که می‌توان آن‌ها را به دسته‌های زیر تقسیم کرد:

الف) رمزگان‌های فنی (از جمله رمزگان‌های تصویری و رسانه‌ای)

۱. raw

www.SID.ir

ب) رمزگان‌های هنری (در شعر، موسیقی و...)

ج) رمزگان‌های سبکی، خطابی و بلاغی مانند روایت (پیرنگ، شخصیت، بازیگری و...)

د) رمزگان‌های منطقی که خود شامل سه دسته رمزگان‌های علمی، علائمی و پیرازبانی است (جایگزین‌های زبانی بازگویان زبان، نظام‌های آموزشی، معرفت‌شناسی، علامت‌ها، ریاضیات، فال‌گیری و...)

۳) رمزگان‌های تفسیری یا ایدئولوژیک: رمزهای ایدئولوژیک، سایر رمزها را به گونه‌ای سامان می‌دهند که مجموعه‌ای از معانی سازگار و منسجم به وجود آید و این معانی نیز، خود شعور متعارف جامعه را تشکیل می‌دهند. رمزگان‌های ایدئولوژیک به طور مستقیم به تاثیر قدرت در تنظیم و طبقه‌بندی رمزهای دیگر مربوط می‌شود. کارکرد رمزهای ایدئولوژیک، طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی از رمزهای قراردادی و قواعد سلطه‌گر است (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۰-۱۲۹). رمزهای ایدئولوژیک محصول کدگذاری مبتنی بر قدرت است و در بافت سلطه، اعمال فرهنگی- اجتماعی مردم را هدایت می‌کند (استونز، ۱۳۷۹: ۴۰۸-۴۰۷) رمزهای ایدئولوژیک یا تفسیری رمزهای زیر هستند:

الف) رمزگان‌های ادراکی (ادراک بصری)

ب) رمزگان‌های ایدئولوژیک (پدرسالاری، نژادپرستی، فردگرایی...) (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۳۶).

بنابراین اگر هرگونه پیام، ارتباط و قاعده‌ای دارای رمز باشد، رمزگذاری خصلت هرگونه تجربه انسانی است. نشانه‌شناسان فرایند خلق و تفسیر متن را به ترتیب، رمزگذاری و رمزگشایی می‌نامند.

استوارت هال جامعه‌شناس انگلیسی با انتقاد از نظریه‌های ارتباطی یک‌سویه که نقش عنصر انسانی را نادیده می‌گیرند، بر سیاسی بودن، متقابل بودن و خلاقیت تولیدکننده و مصرف‌کننده مدل‌های کدگذاری و رمزگشایی تاکید می‌کند. او جریان ارتباطات را جریانی در درون نهادها و گفتمان‌های قدرت می‌داند (استونز، ۱۳۷۹: ۴۰۹-۴۰۸).

واقعیت، خارج از زبان است، اما دائماً از طریق زبان و در درون آن عمل می‌کند و بنابراین همان طور که قبلاً نیز گفته شد، هیچ فهمی بدون عملکرد رمزها وجود ندارد. رمزگان‌ها مصنوع و ساخته شده و قراردادی هستند، اما امکان دارد آن چنان توزیع گسترده‌ای در تاریخ و زبان یک جامعه داشته باشند، که بدیهی و طبیعی به نظر برسند. رمزگان طبیعی شده نتیجه اعمال قدرت بر پنهان کردن خاستگاه، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است (هال، ۱۳۸۲: ۳۴۳-۳۴۲).

هال با متمایز کردن معنای صریح و ضمنی نشانه به عنوان ابزاری تحلیلی، بر نقش ایدئولوژی‌ها در سطح ضمنی تاکید می‌کند. به نظر او، ایدئولوژی‌های موردی در سطح ضمنی نشانه، دلالت معنایی نشانه را تغییر داده و تحول می‌بخشند. رمزگان‌ها در این سطح، نشانه‌ای خاص را هم به نشانه‌های دیگر و هم به جهان اجتماعی وسیع‌تر پیوند می‌دهند. بنابراین رمزگان‌ها ابزارهایی هستند که به کمک آن‌ها قدرت و ایدئولوژی در گفتارهای خاصی دلالت معنایی می‌یابند و نشانه‌ها را به نقشه‌های معنایی درون فرهنگ‌ها ارجاع می‌دهند. بنابراین به نظر هال، سطح ضمنی دلالت‌های معنایی ارتباط نزدیکی با

Archive of SID

www.SID.ir

فرهنگ، دانش و تاریخ دارد و برخلاف سطح صریح دلالت‌های معنایی، بازتر، نامحدودتر، چندمعنایی و متحول‌تر است. اما نباید چندمعنایی بودن سطح ضمنی نشانه را با تکثر معنایی یا پلورالیسم اشتباه گرفت. هر جامعه و تاریخی با تحمیل طبقه‌بندی خاص خود بر معانی، نشانه‌ها و مسائل خود، نظم فرهنگی غالبی را به وجود می‌آورد که اصول کرداری خاصی را برای تحمیل، ترجیح و تعدیل حوزه‌های معناشناختی بر حوزه‌های دیگر شکل می‌دهد. رمزگشایی، مشروط بر آگاهی فرد از کل محیط اطرافش است (همان، ۳۴۷-۳۴۶). بنابراین رمزگشایی در الگوی چندمعنایی وابسته به محدوده‌هایی است که رمزگذاری، آن‌ها را ایجاد کرده است. چرا که اگر هیچ محدوده‌ای وجود نداشت، مخاطب می‌توانست از هر پیامی، هرچیزی برداشت کند. پس به نظر هال، میان کدگذاری و رمزگشایی میزان معینی از رابطه متقابل وجود دارد. این میزان معین از ارتباط متقابل یا مطابقت، امری طبیعی و خودبه‌خودی نیست، بلکه ساخته می‌شود. بافت چنین ساختی به جایگاه مخاطب و موقعیت اجتماعی او بستگی دارد (هال، ۱۳۸۲: ۳۵۱-۳۴۹). هال از سه جایگاه و در نتیجه از سه قرائت مسلط، توافقی و متعارض یاد می‌کند که پیش از پیش بر نقش موقعیت‌ها و زمینه‌های اجتماعی تفسیرها استوارند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵۵)

نشانه‌شناسی فیلم

نشانه‌شناسی در نظریه فیلم، پرسش اصلی نشانه شناسی را در تقابل با سنت رئالیستی مسلط دنبال می‌کند. این پرسش که چگونه فیلم‌ها تولید معنا می‌کنند، ما را به چگونگی برساختن معنا مرتبط می‌سازد. بنابراین نشانه شناسی یک فیلم از فرایندهای طبیعی شده و رئالیستی در سطح فیلم فراتر می‌رود(هیوارد، ۱۳۸۱، ۳۵۲). نشانه شناسی به مثابه یکی از روشهای مهم مطالعه فیلم‌ها می‌تواند به تنهایی و یا با تأثیرپذیری از نظریه‌های دیگر، از جمله روانکاوی، مارکسیسم، و فمینیسم یا روشهای دیگری مثل تحلیل محتوا (پاینده، ۱۳۸۵) و تحلیل گفتمان به کار گرفته شود.

نشانه‌شناسی فیلم، محصول ماجراجویی‌های نظری ساختارگرایی در دهه ۶۰ است- مباحثی که به خلق مفاهیمی از قبیل فیلم- زبان منجر شد. پیامدهای ساختارگرایی در زمینه تحلیل فیلم را کسانی همچون کریستین متز، رولان بارت، امبرتو اکو و دیگران دنبال کردند. به نظر کریستین متز فیلم داستان است و نه گفتمان. نشانه‌شناسی متزی که در فرانسه بسیار مسلط بوده است شامل تحلیل دقیق جایگاه تصویر، تحلیل متنی، روایت شناسی، صدا و بیان فیلم است.

نشان‌شناسی فیلم دارای دو الگوی زبان‌شناختی و روانکاوانه است. الگوی روان‌کاوانه تحت تأثیر ژاک لاکان صورت‌بندی شده و در دهه‌های اخیر کسانی چون ژان کوپیک[۱]، و اسلاوی ژیژک[۲] آن را رواج داده‌اند. کوپیک بر اساس نظریه‌های لاکان به تدوین نظریه‌ای نمادین درباره نگاه می‌پردازد. در این دیدگاه سوژه هرگز نمی‌تواند جایگاهی متعالی کسب کند. چراکه هیچ‌گاه برای خود مشهود و مرئی

۱. Joan Copjec
۲. Slavoj zizek

www.SID.ir

نیست. کوپیک نشانه شناسی را علمی می‌داند که ساختار قلمرو دیداری را برای ما آشکار می‌کند(استم[۱]، ۱۳۸۳؛۲۸۸).

ژیژک در کتاب تاثیرگذار خود با عنوان «کژ نگریستن: مقدمه‌ای بر ژاک لاکان در فرهنگ عامه» (۱۳۸۸)، راه دیگری را آغاز می‌کند. از یک طرف نگاه ژیژک به فیلم کاملاً ابزاری است. وی از فیلم‌ها کمک می‌گیرد تا اعتبار اندیشه‌های لاکان و خود را در نظریه اجتماعی و فرهنگی تایید کند. از طرف دیگر، ادامه دهندهٔ دیالوگ نظری میان مارکسیسم و روان‌کاوی است. ژیژک در تحلیل‌های خود قبل از هر چیز به «احیای امر واقعی» لاکانی می‌پردازد. امر واقعی از نظر لاکان امری غیر قابل نمادین شدن است و چندان ارتباطی با واقعیت موجود ندارد. ژیژک توجه خود را به «ابژه والای ایدئولوژی» معطوف می‌کند، آن چیزی که در حکم هسته مرکزی واقعیت است و سوژه فاقد آن است. فقدانی که سوژه را از رسیدن به هویتی کامل باز می‌دارد. ژیژک در کتاب خود به ویژه به تحلیل فیلم‌های آلفرد هیچکاک همچون کارگردانی ضد نظام می‌پردازد (ژیژک، ۱۳۸۸).

الگوی زبان‌شناختی نشانه‌شناسی را از یک طرف افرادی همچون برودل و کارول در انتقاد از ساختارگرایی و پساساختارگرایی دنبال کردند و از طرف دیگر افرادی همچون میشل کولین با تعریفی مجدد از پروژه متز، مقوله‌های زبان‌شناختی چامسکی را در تحلیل نشانه شناختی به کار گرفته‌اند.

نشانه شناسی کاربردی متزی به مطالعه چگونگی تولید معنا در فیلم می‌پردازد. اما این تولید معنا در خلاء صورت نمی‌گیرد، بلکه باید چگونگی تولید معنا را در فضای اجتماعی تاریخی و ساختاری جستجو کرد. راجر اُدین فرایند تحلیل نشانه‌شناختی فیلم را به هفت مرحله متمایز تقسیم می‌کند (استم، ۲۹۳): ۱) رمزسازی: ساخت نشانه‌های شنیداری-دیداری ۲) داستان‌سازی: ساخت جهان تخیلی و داستانی ۳) روایت‌سازی: زمان‌بندی رویدادهای مربوط به سوژه‌های آنتاگونیستی ۴) واقعی تلقی کردن دنیای داستانی (چه عینی باشد و چه ساختگی). ۵) باور: نظام گسستی که بر اساس آن بیننده از تجربه «فیلم» آگاه می‌شود. ۶) آرایش مرحله‌ای: عملیاتی که کلیه لحظات فیلم را در خدمت روایت تعریف می‌کند ۷) خیال پردازی: بعدی که جایگاه بیننده را مشخص می‌کند.

بنا بر پیش‌فرض‌های نشانه‌شناسی، فیلم هنری تولیدی است که چیزی را بیان می‌کند. استوارت هال به این امر «ساخت انتخابی» می‌گوید. تولیدکنندگان فیلم ضمن بازتاباندن سبک‌های زندگی خود، برای آن‌ها جایگاه خاصی قائل‌اند و قابلیت پذیرش آن‌ها را نشان می‌دهند. از طرف دیگر آن‌ها با ارائه تعریفی از آرای فرهنگی، برداشت خاص خود از جامعه و تحولات آن را به ما می‌دهند (بیلینگتون و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۶۴-۲۶۳). فیلم یکی از حوزه‌های تولید ذهنیت فردی و هویت اجتماعی و سیاسی است. ماده‌ای غیرزبانی که قادر است چیزی را بیان کند. پدیده‌ای نشانه‌شناختی- زیبایی‌شناختی که نمی‌توان آن را با مفاهیمی همچون صحت، اعتبار و اصالت واقعیت بیرونی سنجید، بلکه با بیان و تمرکز

۱. Robert Stam

www.SID.ir

بر مسائل خاصی از واقعیت و انتقال جلوه و تاثیری از واقعیت، حساسیت فرهنگی خاصی را ابراز می‌کنند. فیلم همچون نشانه‌ای مضاعف عمل می‌کند که می‌تواند دلالت‌های چندگانه‌ای داشته باشد. فیلم، نظامی از معانی است که هم بازنمایی‌ای از واقعیت ارائه می‌دهد، هم آن را بازسازی می‌کند و هم حساسیت‌های خود از واقعیت را بیان و تولید می‌کند. در ادامه نوشتار بر این اساس، به تحلیل نشانه شناختی "فیلم لاک پشت‌ها پرواز می‌کنند" اثر بهمن قبادی می‌پردازیم.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»

در این مقاله به بررسی نشانه‌شناختی فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» اثر بهمن قبادی می‌پردازیم. «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» فیلمی تراژدی- کمدی است. قصه‌ای از کردستان عراق که با مرور خاطرات، روایت تولد و مرگ، تجاوز و عشق و خنده و گریه را درهم می‌آمیزد تا سپیده‌دم دنیایی نو را نوید دهد و شگفت‌انگیز آنکه چه زود این دنیای جدید رنگ می‌بازد. آخرین فیلم «بهمن قبادی» در صورتی‌که مخالفت‌های ایدئولوژیک، درک زیبایی‌شناختی ما را جهت ندهند، فیلم درخشانی است و این امر هم اعترافِ دوستدار تماشای فیلم است و هم منتقد فیلم. روایتی مستندگونه از ماجراهایی که شادی و غم، سلطه و رهایی، زندگی و مرگ، خبر و بی‌خبری و تجاوز و عشق و به طور کلی تراژدی و کمدی را در قالب نامعقولیت‌های جهان معاصر نشان می‌دهد. (جستجویی برای تصور آینده و رهایی از گذشته). در این مقاله با به کارگیری رویکرد مطالعات فرهنگی و رهیافت نشانه‌شناختی درصددیم به بررسی روایت‌های فیلم از این نامعقولیت‌ها بپردازیم.

گزیدهٔ فیلم:

داستان فیلم مربوط به وضعیت اجتماعی کردستان عراق قبل از حمله آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳ است. فیلم با تصویری مه‌آلود از دختری با موهای پریشان آغاز می‌شود. «آگرین» بر لبه پرتگاه، پاهایش و اندیشه‌های آشفته‌اش، اضطراب و هراسش از رویارویی با آینده، واقعیت او را به جلو می‌راند و قلبش و هراسش از نبودن، او را به زندگی بر لبه تیغ باز متمایل می‌سازد. آغازی با ترسی قاطع و آینده‌ای مبهم و در حال تردید، در نمایی با انبوه آنتن‌ها و نیاز دراماتیک به خبر. با مرگ «آگرین» روایت لاک‌پشت‌ها آغاز می‌شود. قبادی، فضا و تصاویر فیلمش را با رئالیسم جادویی مقایسه می‌کند. نوعی فضای مستندگونه و سورئال که در سراسر فیلم هم ما را وادار به بهانه آوردن، توجیه کردن، اعتراف و حتی اعتراض می‌کند و هم ما را می‌خنداند. «آگرین» خواهر «هنگاو» است. پسر بی‌دست حلبچه‌ای، که با نقل مبارزه‌اش، با او آشنا می‌شویم و «کاک‌ستلایت» که متخصص نصب ماهواره است، به آگرین طناب می‌دهد و پول نمی‌گیرد، گویی از قبل مشتاق دیدار او بوده است.

در همین زمان با «کاک اسماعیل» هم آشنا می‌شویم، یکی از بزرگان روستا که همسرش اهل کردستان ترکیه است و حال در کردستان عراق زندگی می‌کنند. او به لعن و نفرین کسانی می‌پردازد که

Archive of SID

www.SID.ir

«کردها» را با هم غریبه کرده‌اند. «کاک ستلایت» به کاک اسماعیل پیشنهاد می‌کند که ماهواره بخرند، چرا که از تلویزیون کاری ساخته نیست. سکانس بعد رفتن به اربیل و بازار محلی برای خرید ماهواره است. پشت کامیون آنها، یک پیرمرد از کردستان ایران نشسته است که دکتر صدایش می‌زنند. او به دنبال پسرک پیشگوی بی‌دستی است که همه کرکوک و سلیمانیه را دنبالش گشته است. مردم طالب خبرند، اما خبری به آن‌ها نمی‌رسد. آن‌ها از آگاهی بر سرنوشت خویش محرومند. در سکانس بعد پسرک بی‌دست حلبچه‌ای با دهان مین جمع می‌کند. او همان پیشگوست. کاک ستلایت به او اعتراض می‌کند که چرا در قلمرو او مین جمع می‌کند. او رهبر بچه‌هایی است که مین جمع می‌کنند و ظاهراً آن‌ها را به یک آمریکایی یا یک کرد می‌فروشند. «هنگاو» با سر به صورتش می‌کوبد و «ستلایت» می‌گوید: «امروز به خاطر خواهرت چیزی به تو نمی‌گویم». علاقه «ستلایت» به «آگرین» شدت می‌گیرد. بزرگان روستا در منزل کاک اسماعیل جمع می‌شوند، ماهواره نصب می‌شود و قرار است که بلندگوی مسجد اخبار را پخش کند. کاک اسماعیل تذکر می‌دهد که کانال‌های حرام را نگذار و ماهواره‌ها بدون توجه به مردم و اضطراب آن‌ها از جنگی که در پیش است، رقص و آواز پخش می‌کنند.

در این میان «هنگاو» در جستجوی «ریگا» است. «ریگا» کودکی که همواره بر پشت «آگرین» است و فکر می‌کنیم برادر اوست و سپس خواهیم فهمید که حرامزاده‌ای تیره بخت و محصول تجاوز دسته‌جمعی تعدادی از سربازان عراقی به «آگرین» است. «ریگا» زود زود گم می‌شود و «آگرین» می‌گوید نمی‌داند کجاست. بعدها می‌فهمیم که آگرین همیشه می‌خواهد او را گم کند و درنهایت او را و البته خود را می‌کشد.

سکانس کامیون و خالی کردن مهمات و هراس آگرین و گم شدن «ریگا» که مدام در میان گلوله‌های توپ پدرش را صدا می‌زند و صدای رژه سربازان. روستایی‌های همجوار برای پاک کردن زمین‌هایشان از مین به دنبال ستلایت می‌آیند و ستلایت به آگرین ابراز عشق می‌کند و آگرین می‌گریزد. آگرین و هنگاو به خاطر ریگا مدام در حال دعوایند. آگرین می‌گوید بچه مال من نیست، بچه آنهایی است که خانواده‌شان را کشته‌اند. باران می‌بارد و تصاویر ذهنی آگرین همچون عذابی فراگیر و تاریک، آغاز می‌شود. حافظه‌اش از صحنه جنگ حلبچه، حمله سربازان عراقی و تجاوز دسته‌جمعی به او رهایی ندارد. هنگاو را گرفته‌اند و جلو چشمهایش، زیر باران و خون، دسته‌جمعی به خواهر چهارده‌ساله‌اش تجاوز می‌کنند. ما درواقع با سه زمان سروکار داریم. زمان گذشته که زمان تجاوز است، زمان آینده که قرار است جنگ شود و زمان بی‌خبری حال. روستائیان تیربار می‌خرند تا از خود دفاع کنند. ستلایت گردن‌بندی از گلوله برای آگرین می‌خرد و معلوم نیست که آنرا به او می‌دهد یا نه. در سکانس بعدی، آگرین به هنگاو و ریگا غذا می‌دهد و می‌گوید خسته شده‌ام، می‌ترسد و می‌خواهد ریگا را رها کند و از هنگاو می‌خواهد از آنجا بروند و به حلبچه برگردند. آگرین، ریگا را رها می‌کند و بچه‌ها او را در میدان مین پیدا می‌کنند. ستلایت او را نجات می‌دهد، اما خودش نیز زخمی می‌شود. او را به

Archive of SID

www.SID.ir

منزل خودش (تانک از کارافتاده) می‌برند. فردای آن روز هلیکوپترهای آمریکایی می‌آیند و بهشت را وعده می‌دهند.

در سکانس بعد، شب هنگام، دم صبح، آگرین، ریگا را برمی‌دارد، به پای او سنگ می‌بندد و او را در آب دریاچه غرق می‌کند و خود را نیز از پرتگاه پرت می‌کند. آمریکائیان آمده‌اند، اما ماهی قرمزشان رنگ می‌بازد. کاک ستلایت لنگ‌لنگان و پشت به آمریکایی‌ها و تانک‌هایشان، مسیری مخالف در پیش می‌گیرد.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها...

عنوان یک اثر هنری، بیشتر به رمزی خاص اشاره دارد تا به محتوای پیام و درواقع نشانه‌ای است بر ماهیت خاص اثر هنری. در عنوان فیلم و همچنین در سراسر فیلم، محورهای جانشینی به وفور حضور دارند. این محوریت بیشتر با طرح استعاره‌های گوناگون به جانب مفاهیم ضمنی هریک از دال‌ها معطوف است (ضیمران، ۱۳۸۲: ۸۶). در عنوان فیلم «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند»، راه رفتن بر محور جانشینی جایش را به استعارهٔ پرواز داده است، انتخابی غیرمنتظره از انبار واژگان که بر سرعت، تحول و دگرگونی دلالت دارد. غیاب «راه رفتن» و دلالت صریح دگرگونی و تحول، پیشاپیش ماهیت نظام نشانه‌ای متحول و برجسته کردن کارکردهای ارجاعی (محتوا) و کارکردهای زمینه‌ای (موقعیت‌ها) را به شیوه‌ای ضمنی گوشزد می‌کند. بنابراین رمز «لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» صریحاً با تنیدن دایره‌ای به دور خود، به خود به عنوان پیام ارجاع می‌دهد. رمز به مفهوم ذهنی دگرگونی ارجاع می‌دهد و دگرگونی به خود رمز (لاک‌پشت‌ها...) و نه به یک زمینهٔ خارجی ارجاع می‌دهد. صدای این شیپور تنها در متن نظام نشانه‌ای فیلم قابل درک است وبدون طرح آن در زمینه خاص خود، معنای خود را بروز نمی‌دهد.

تیتراژهای فیلم نیز با رنگی مسحورکننده در زمینه‌ای سیاه، روایت دگرگونی را تشدید می‌کند و فیلم با نمای نزدیک از آگرین بر لبه پرتگاه آغاز می‌شود. پرتگاهی بلند همچون ترس، و مه‌آلود، همچون تردید. بازی‌های جانشینی در همین آغاز فیلم بر استعاره‌ای بودن روایت تاکید دارد. استفاده از نمای نزدیک «آگرین» در شروع فیلم، بر برجسته شدن او در فیلم دلالت دارد. این شیوه نمابندی بر یگانه بودن ستاره دلالت دارد (هیوارد[۱]، ۱۳۷۸: ۲۲۴). آگرین قبل از پریدن به پشت سرش «می‌نگرد». تاثیر جنبه جانشینی نگاه به عنوان ارتباطی زبانی در سراسر فیلم دیده می‌شود. موضوع نگاه او، محتوای نگاه او نیز هست. در وهله اول نگرانی نگاه او اشاره‌ای است به همه چیزهایی که او برای ابد (علی‌رغم تلخی‌شان) از دست خواهد داد. با حرکت از دلالت صریح این نشانه، یعنی اندوه آگرین، به دلالت ضمنی نگاه او، یعنی اندوه جامعه می‌رسیم. با چنین حرکتی، کارکرد عاطفی نشانه رنگ می‌بازد و همه چیز بر کارکردهای زمینه‌ای (دلالت تاریخی- اجتماعی) و کارکرد ارجاعی (محتوا و دلایل نگرانی او) متمرکز

۱. ***Susan Hayward***

www.SID.ir

می‌شود. به همین دلیل، نگاه او فقط نگران نیست، بلکه پرسشگر نیز هست. پرسشگری نگاه او همراه با برجسته شدن شخصیت آگرین، محوریت نظام نشانه‌ای فیلم را می‌سازد. نگاه او بر لبه پرتگاه و در این سپیده‌دم مه‌آلود با لباس تیره و موهای پریشانش، نگاه فردی درهم‌شکسته، گرفتار، فراموش شده و به طور کلی «ویران» است. از دیدن او هیچ حس زیبایی‌شناسانه رضایت‌بخشی به ما دست نمی‌دهد. همان طور که زیمل می‌گوید، انسان ویران اغلب اندوهگین و فاقد آن سکون متافیزیکی است که جزء ذاتی سرشت انسانی در مفهوم عمیق آن است (زیمل، ۱۳۶۸: ۶۳). این ویژگی همانقدر بر سرزمین او نیز دلالت می‌کند، چرا که در هردوی آن‌ها ویرانی نتیجه طبیعت یا امری متافیزیکی نیست، بلکه نتیجه ابعاد بیرونی زندگی آن‌ها است و نابودی آن‌ها امری بیرونی و تحمیلی و تاریخی است.

در سکانس بعدی ما با ابعاد مکانی فیلم «لاک‌پشت‌ها...» مواجه می‌شویم. مکان‌ها و فضاها در اینجا طبیعی نیست. واقعیت‌گرایی «لاک‌پشت‌ها ...» رئالیستی نیست، بلکه صرفاً شکل ظهور واقعیت در یک نظام خاص نشانه‌شناسانه است. مکان و کلاً هرگونه واقعیتی در فیلم، در پیوند با تجربه‌های درونی، عینی و ناهنجار جهان شخصیت‌هاست. مکان، تلفیقی از موقعیت زندگی دردبار شخصیت‌ها و زندگی درونی آن‌هاست. شکل سوررئالیستی آن حاصل تمایلات سرکوب شده شخصیت‌ها، تاریخ پرت و جنگ‌زده آنها، خاطرات عذاب‌آور آن‌ها و به طور کلی برخورد تراژدی‌گونه جهان مدرن با جهان آنهاست. چنین مکان و فضایی دلالتی چندگانه دارد، آنتن‌های سربه فلک کشیده، فریادهای خارج از صحنه، دود، چادرها و فضای پنهان روستا که نشانه‌های واقعه‌ای خشونت‌بار در گذشته را در آن می‌بینیم و می‌شنویم، همه به بافت مکانی ای ارجاع می‌دهند که نمی‌تواند از بند زمان رها شود.

درون ویرانی‌های گذشته و فریادهای مضطرب کودکانی که آینده ای مبهم را دربرابر خود می‌بینند، فیلم به عنوان روایت تلاش برای رهایی از بافت زمانی تعریف می‌شود. کابوس آن‌ها ناشی از این است که هیچ خبری در مورد خود ندارند. فضای روستا که تداعی‌کننده جنگ است با شخصیت‌ها در می آمیزد و از جنگی قریب‌الوقوع نیز حکایت می‌کند. اما نشانه‌های شنیداری بیشتر حکایتگر شکایت از گذشته‌اند، گذشته‌ای پر از یورش‌های مکرر و خونین دولت بعثی به کردستان و ویرانگرترین آن‌ها که موسوم به عملیات «انفال» است، از فوریه تا دسامبر ۱۹۸۸ در هشت مرحله منجر به ناپدید شدن نزدیک به دویست هزار کرد شد. چنین تاریخ و چنین مکانی، فضای کابوس‌وار دلالت‌های ضمنی نگاه آگرین را شکل می‌دهند. ترس‌ها و تردیدهای او به عنوان پیام همدلانه‌اش ناشی از چنین مرجعی است و پرسشگری نگاه او ارجاع کنجکاوانه روایتِ زندگی‌هایی است که همچون او، در تمنای رهایی و کسب خبر می‌سوزند. چرخاندن هزارباره آنتن‌ها کارساز نیست. ناکامی در دستیابی به این نیاز دراماتیک در ذره‌ذره تصاویر حضور دارد. «خبر و آگاهی» از سرنوشت خویش که دیگران مهم آن را رقم می‌زنند، به چنگ نمی‌آید. دلالت‌گری این تصویرها و نمایش این ناکامی‌ها کمتر بر ابهام و بیشتر بر پیامدهای ترسناک امور واقعی‌ای تاکید دارند که در کنترل خودِ مردم نیست.

Archive of SID

www.SID.ir

در نماهای بعدی با ستلایت، آگرین، هنگاو و... آشنا می‌شویم. «پشیو» به «ستلایت» می‌گوید، آگرین دختری حلبچه‌ای است که برادرش دست ندارد، ولی با کله حساب پسری را رسیده است. بدن‌های تکه‌تکه همچون بخشی از فضای سوررئال فیلم، ظاهر می‌شوند. هنگاو بی‌دست است، ریگا نابینا است، پشیو پا ندارد و بسیاری دیگر... این درهم شکسته شدن واقعیت بدن‌ها به چه معناست؟ چه پیامی به رمزی چنین بی‌رحم نیازمند است و چه ربطی به نگاه آگرین، مکآن‌ها و سایر رمزگآن‌ها دارد. هنگاو دست ندارد و «مونتنی» می‌گوید: «دست‌ها نه چشم دارند و نه زبان، اما هم می‌بینند و هم می‌شنوند، دست کنش است، می‌گیرد، می‌آفریند و حتی می‌اندیشد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۵). دست به حرکت پیوندخورده است و هنگاو دست ندارد. دست‌ها در جهان بیرون سازنده‌اند، اما در جهان گذشته و آینده کارساز نیستند و هنگاو دست ندارد، اما پیشگوست. دست‌ها پیوند مستحکمی با آزادی فردی دارد و فراهم‌کننده فضایی برای زندگی‌اند. دست‌ها در فضایی عمومی، نوعی فضای خصوصی فراهم می‌آورند و در فضای خصوصی، ما را دربرمی‌گیرند. به نظر روبر برسون دست‌ها همواره در مکالمه‌ای درونی با روح قرار دارند (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۱۲). آن‌ها نوازش می‌کنند، عشقبازی می‌کنند، خشونت می‌ورزند. دست‌ها در هماهنگی با خواست درونی شخصیت پیش می‌روند و هنگاو دست ندارد. او حتی نمی‌تواند غذا بخورد، او لاک‌پشت است. او آزادی فردی و درنتیجه فضایی خصوصی برای زندگی ندارد. نداشتن دست یعنی قدغن کردن هرچیزی برای او، او وابسته است و جهان بیرون از فرد بی‌دست، یاغی می‌شود، اما آیا باید به همین‌جا اکتفا کرد؟ آیا بی‌دستی به عنوان محدودیتی فردی به محدودیتی اجتماعی منجر نمی‌شود؟ هنگاو از نگاه پرسشگر آگرین چگونه می‌خواهد خلاصی یابد: «می‌خواهی چکار کنی؟»

روایت سرازیر می‌شود و هنگاو همچون سوژه‌ای درونگرا و منزوی به ما معرفی می‌شود. نیاز دراماتیک خبر او را به دیگران پیوند می‌دهد، اما او پیشگو است و زمان حال را با آینده یکی می‌کند و این امر برای او نوعی رهایی از زمان است. ما حرکت روشن‌گر روح او را می‌بینیم، اما زمان در اختیار او نیست. همچنان که مکان هم به اختیار او درنمی‌آید. دلالتگری هویت هنگاو، و در تقابل با شخصیت‌های دیگر و به ویژه ستلایت روشن‌تر می‌شود. ستلایت همچون سوژه‌ای عملگرا و برون‌گرا دارای قلمرو دیگری است و درگیری نمادین در زمینهای با مین کاشته شده مؤید همین امر است. در حقیقت ستلایت کسی است که در پی به دست آوردن زندگی در متن زمانه است. او نه تنها دروغگو، شیفته و مبلغ آمریکا نیست، بلکه تحلیل‌گر و فهمیده است. او محوریت تماس و کارکرد همدلی است، بدون او نه تنها روستا فلج می‌شود و نیاز دراماتیک خبر مسکوت می‌ماند، حتی باعث و بانی کلیه مبادلات ارتباطی است. این اوست که به کاک اسماعیل پیشنهاد خرید ماهواره را می‌دهد. ستلایت جانش را برای نجات زندگی ریگا به خطر می‌اندازد و عاشق آگرین می‌شود. عاشق شدن دلالتی چندگانه دارد، در دنیای ویران شده، عشق مؤید امید و نیروی زندگی است. حضور عشق در وجود ستلایت رمز پایداری تماس و تمایل او به ارتباط است. حضور عشق نزد او به طور مستقیم به درک

www.SID.ir

زمان مرتبط است. عشق پیوندی زمینی است که ضمن فردیت بخشیدن به انسان، او را به دیگران پیوند می‌دهد. بنابراین کسی بدین شیوه عاشق می‌شود که زمان را به صورت تجربه ای هر روزه و اکنونی درک کند. تجربه ستلایت از زمان گاهنامه‌ای است. عینی و برون‌گرا، در چنین درکی، لحظه‌ها بی‌گسست می‌گذرند و همه چیز در درون آن رخ می‌دهد. زمان رخدادی واقعی و بدون بازگشت است. حقیقت زمان ستلایت امروزی است. او در صدد سازگار کردن مکان و زمان است و به همین دلیل نیاز دراماتیک او، در دوران «بی‌خبری» کسب خبر است و با آگاهی از شروع جنگ، نیاز دراماتیک وی دفاع است و بعد از تجربه، تفکر است. اما زمان برای هنگاو و آگرین تجربه دیگری است. آگرین زمان گذشته را با زمان حال و هنگاو حال را با آینده یکی می‌کند و هر دو زمان را وابسته به موقعیت روحی، ذهنی و درونی درک می‌کنند. برای آگرین زمان دیرگذر است. زمان زیر سیطرهٔ خاطرات اوست و بی‌تابی‌های وی در طول فیلم برای گریز از زندگی، دلالتی است بر همین نکته. زمانی ذهنی که بر اساس آمیزه‌ای از مرگ و تجاوز در دنیای درونی وی شکل گرفته و ظاهراً باعث می‌شود صدای ابراز عشق ستلایت را نشنود. اندیشه‌های آگرین در مورد زوال جسم و هستی‌اش دلالت ضمنی چنین درکی از زمان است. گذشته وی، تجربهٔ هستی‌شناسانه وی را ساخته است. اکنون برای وی جایی ندارد. خاطرهٔ تجاوز، اضطراب و ابهام آینده، ضمن آنکه او را به سوی مرگ سوق می‌دهد، مجموعه رمزگانهای ایدئولوژیکی محسوب می‌شود که قدرت اداره کننده زندگی را از فرد گرفته و هدف «مرگ» را جانشین هدف «زندگی» می‌کند. نتیجه نهایی چنین درکی از زمان «مرگ‌خواهی» است وخاستگاه چنین درکی، جنگ، خفقان و به طور کلی ابعاد بیرونی مسلط بر زندگی‌خواهی انسان است. آگرین نتیجه بی‌واسطه «انفال»است و قدرت شهودی هنگاو رمزی است برای ناتوانی در درک بصری آنچه روی خواهد داد. و چیزی است که جای خالی آن‌ها در دنیای ماهواره‌ها را پر می‌کند.

سکانس‌های اول و دوم فیلم، فضایی شلوغ، پر از انتظار، نگرانی و نامنظم است که در کل زمینهٔ نگاههای پرسشگر آگرین را می‌سازد. چنین نگاه موجز و سوگواری پیش از مرگ، توصیف تاریخ و فرهنگی است که می‌خواهد از سرنوشت خود آگاهی یابد. نورپردازی‌های کم تضاد، ترکیب‌بندی‌های پویا و ساختن روایتی کلان از مجموعه خرده روایتهای مستندگون و ارائه ترکیبی از نماهایی که مدام رنگ عوض می‌کنند، توانسته است فضای جنگ‌زده و در انتظار جنگ را به بهترین نحو توصیف و تولید کند و همان طور که والتر بنیامین می‌گوید، این تصاویر می‌توانند روایتِ تاریخ درهم شکسته باشند.

در سکانس‌های بعدی ما شاهد فضای عجیب و غریب بازار محلی هستیم که سرشار از فناوری‌های خرد جنگی و ارتباطی است. شاید در نگاه اول چنین محلی باعث بروز وحشتی نامرئی و ناخواسته در مخاطب شود، اما همانطور که گفتیم، مکان‌ها در اینجا مکان صرف نیستند، بلکه تلفیقی از مکان، تاریخ و تجربه شخصیت‌ها در دل زمانهای گذشته و آینده نیز هستند و در این مورد با سبک خاصی از تجربه روبه‌رو می‌شویم که بر پیوند مدرنیزاسیون نظامی و فاجعه دلالت می‌کند. این سکانس

Archive of SID

www.SID.ir

در دلالت ثانویه آن، بیان فشردهٔ ورود مدرنیزاسیون به کردستان است، مدرنیزاسیونی دولتی، تحمیلی و ناقص.

این سکانس با مرتبط شدن به سکانس بعدی که سیل کودکان را در کار جمع‌آوری مین از زمینهای زراعی می‌بینیم، اندوهگینانه‌تر می‌شود. چنین تصویری صرفاً دال بر جنگ زده بودن کردستان نیست، بلکه نشانگر این است که انسان کرد هیچ‌گاه در کار ویرانی خویش نبوده، بلکه درگیر سرنوشتی است که بر او در قالبهای متفاوتی تحمیل می‌شود.

تصاویر لاک‌پشت‌ها، زاویه‌های دوربین وتدوین یک دست در این سکانس بسیار چشمگیر است. گزینش زاویه دید از بالا که همه روستا و فاجعه را با هم برابر ما می‌آورد، بسیار درست است و آشفتگی و بی‌خانمانی را با هم در ابعادی بزرگ می‌نمایاند و موقعیت کردها را یادآور می‌شود. تصاویر اردوگاه آوارگان و روستایی که غرق در چادرهای مردمی بی‌پناه است، بسیار رساست.

در صحنه‌های بعدی، فیلم بیشتر بر رابطهٔ آگرین، ریگا، هنگاو و ستلایت متمرکز می‌شود. ریگا کودکی نابینا که همواره بر کول آگرین است و ابتدا فکر می‌کنیم برادر اوست و سپس درمی‌یابیم که محصول تجاوز دسته‌جمعی سربازان عراقی به آگرین است. آگرین همواره می‌خواهد او را گم کند و اگر چه هنگاو او را سرزنش می‌کند، او درهم شکسته است. از نظر اگرین، عشق به گونه‌ای هراس‌آور بی‌معناست. عشق نه راه‌گشاست و نه دارویی برای دردهای روحی وی. ناتوانی آگرین در عاشق شدن با اشاره به دیالکتیک تجاوز و عشق، دلالتی ضمنی بر نومیدی مطلق اوست. ریگا، اما، نابیناست و نباید فراموش کرد که چشمان احتمالاً مهم‌ترین و یگانه عامل معرف شخصیت و وجود فرد است. «چهره داشتن» مستلزم «نگاه داشتن» است و ریگاه چهره ندارد. ریگای بدون نگاه صرفاً رمزی است در خود و برای خود، رمزی که به خود عملِ تجاوز ارجاع می‌دهد، عملی کور، خشن و بی‌چهره. ریگاه بدون نگاه و در نتیجه بدون چهره (در مقابل نگاه‌های خودِ اگرین) صرفاً یادآور عذاب شوم آگرین است. آگرین از عشق می‌گریزد نه به دلیل اینکه از درک عشق عاجز است، بلکه بدین دلیل که او همیشه و در هر لحظه با «تجاوز» زندگی می‌کند.

در سکانس کامیون و خالی کردن مهمات، ریگا پدرش را در گلوله‌های توپ صدا می‌زند، دلالتی ضمنی بر جنبهٔ جانشینی تجاوز با گلوله‌های توپ و پدر. این نکته، تأیید دوبارهٔ این امر است که نابینایی ریگا به خود ارجاع می‌دهد. دایرهٔ تجاوز و بی‌چهره‌گی با گلوله‌های توپ و پدر مترادف می‌شود. تجاوز خشن است و پدر بی‌چهره. تجاوز در هر شکلی و کار هر کسی که باشد، عملی هویت‌زدا است.

در سکانس‌های بعدی، عشق ستلایت به آگرین شدت می‌گیرد و با حمل آب برای اگرین، علاقه خود را به او نشان می‌دهد. آن‌ها قدم‌زنان به دریاچه کنار روستا می‌رسند. ستلایت می‌گوید، ماهی‌های قرمز دریاچه طلسم شده‌اند، کسانی برای گرفتنشان به دریاچه پریده‌اند و هرگز باز نگشته‌اند. آگرین از او ماهی قرمز می‌خواهد و ستلایت به او ابراز عشق می‌کند؛ ستلایت به دنبال ماهی قرمز می‌رود و آگرین می‌گریزد.

www.SID.ir

ماهی قرمز صریحاً بر آزادی و زندگی دلالت دارد. گریز آگرین در مقابل ابراز عشق ستلایت، ارجاعی است به ویران بودن آگرین و زندگی‌خواهی ستلایت. اندوه آگرین امری درونی است که نه زادهٔ تقدیر، بلکه زادهٔ تاریخ است. تنهایی او، تنهایی مؤمنی است که احساس می‌کند خدا رهایش کرده است. او ریاکار نیست، بلکه کلامش بیان جهانی بیان ناشده است که تنها تجسم خود را در مرگ سپیده‌دم می‌یابد. در مقابل، ستلایت مقهور خاطراتش نیست.

سکانس تلخ زندگی اگرین، هنگاو و ریگا دیرگذر است. آگرین از هنگاو می‌خواهد که بروند و بچه را رها کنند. می‌گوید که خسته است و می‌ترسد و هنگاو مانده است چه بگوید. او از حمله آمریکا خبر می‌دهد و ستلایت برای دفاع از روستا تیرباری اجاره می‌کند و برای اگرین، گردن‌بندی از فشنگ می‌خرد، گردن‌بندی که به قول فروشنده، اینترنشنال[۱] است. نشانه شنیداری دیگری از نظام نشانه‌ای فیلم که تأکید دارد، ویرانی سرزمین و شخصیتهای ویران نتیجهٔ عملی و عینی قدرتهای بیرونی است.

خرده روایت معلم و اعتراض او به ستلایت که روستا را به هم ریخته و به جای درس، به بچه‌ها تیراندازی یاد می‌دهد، دلالت‌های ضمنی مهمی درباره نقش روشنفکران دارد. روشنفکری که نه تنها دورانش و نیازهای آن را و هویت شخصیتهای آنرا درک نکرده است، بلکه هیچ تلاشی هم برای درک آن دوران نمی‌کند. زندگی روشنفکری او ندایی حاشیه‌ای است، محبوسی که هنوز روشنفکری را نصیحت کردن می‌داند نه درگیری عملی. او صدایش را روی بچه‌ها حتی در جاروجنجالهای سیاسی بلند نمی‌کند. او به جای فهمیدن، خشمگین می‌شود و به جای جنگیدن، جا می‌زند. غیبت او در سراسر فیلم و حضور محدود او، رمزی برای بیان محدودیت‌های فکری او نیز هست.

ستلایت هنگام نجات ریگا از میدان مین زخمی می‌شود. آمریکائیها سر می‌رسند و اعلامیه‌های تغییر جهان را پخش می‌کنند. در سکانس بعدی، آگرین شب هنگام ریگا را برمی‌دارد، سنگی به پایش می‌بندد و او را در دریاچه غرق می‌کند و خود را از پرتگاه پرت می‌کند، ماهی قرمز آمریکائیها رنگ می‌بازد، هنگاو دم‌پایی‌های به جا ماندهٔ آگرین را برای ستلایت می‌فرستد و خود ناپدید می‌شود. ستلایت سوگوار از مرگ آگرین و سرخورده از آمریکائیها، مسیری معکوس را در پیش می‌گیرد و فیلم با نمای متوسطی از ستلایت که لنگ لنگان راه را ادامه می‌دهد، پایان می‌یابد.

۱. International

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

هدف این مقاله نشان دادن چگونگی کاربرد روش شناسی نشانه شناسی در تحلیل فیلم بود. برای تامین این هدف، جایگاه معرفت شناختی نشانه شناسی و مضامین روشی عمده آنرا توضیح دادیم و سپس به تحلیل انضمامی فیلم "لاک‌پشت ها هم پرواز می‌کنند" بهمن قبادی پرداختیم. براین اساس، نتیجه‌گیری حاضر دو بعد خواهد داشت:۱)پیامدهای کاربرد روش شناسی نشانه شناسی در تحلیل فیلم و ۲) اینکه چگونه معنای یک فیلم امری واقع‌گرایانه نیست، بلکه برساخته شرایط و روابط بین نشانه و به طور کلی نظام نشانه شناسی فیلم است.

نشانه‌شناسی محملی برای نقد رویکردهای ایدآلیستی محسوب می‌شود. از یکسو، امر تجربی را از ذهنیت فردی غیرقابل تفکیک می‌داند و از سوی دیگر، هنر را بازتاب و تقلید صرف واقعیت نمی‌انگارد و بر خلاقیت انسان هم در رمزگذاری و هم در رمزگشایی تاکید دارد. در تحلیل فیلم، این امر مشخص بود که فیلم یک نظام نشانه شناختی است و نه تقلید واقعیت.

فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می کنند، محصول دوران سقوط صدام و ورود آمریکایی‌ها به عراق و کردستان است. اما فیلم چندان به این دو مقوله به لحاظ روایی نمی‌پردازد. بلکه داستان اردوگاهی از آوارگان را بازگو می‌کند که در تکاپوی کسب خبر و چگونگی وضعیت خود در دوران بی‌خبری هستند. فیلم در فضایی مستندگونه و سوررئال جریان می‌یابد و بیشتر بر حول برخورد کودکان با این وضعیت می‌چرخد. نظام نشانه شناختی فیلم هم این عناصر را در قالب رمزگانهایی چند لایه به کار می‌گیرد تا وضعیت درونی شخصیتها و چگونگی برخورد آن‌ها با زمان و سیاست را نشان دهد. تحلیل نشانه شناختی فیلم در پیوند با مباحث نظری نشان می‌دهدکه در تحلیل فیلم‌ها از هر نوع و از هر ژانری باید قبل از هرچیز پیش‌فرضهای رئالیستی را کنار گذاشت.

نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که تصویرها و بازنمودها را بازتاب واقعیت قلمداد نکنیم بلکه با رمزگشایی به تفسیر آن بپردازیم، هم به تاثیرات واقعیت پی ببریم و هم نتایج جدیدی از آن بگیریم. و به ویژه در بررسی اعمال ارتباطی به ما امکان فراتر رفتن از پوزیتیویسم و ایدآلیسم را می‌دهد و با مدنظر قرار دادن پیچیدگی متون روایی، به ارتباط معنا و قدرت‌ها توجه کرده و در نهایت همان رسالت جامعه‌شناسی را در قالبی جدیدتر بازتولید و تولید می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، باد هرجا می‌خواهد برود، تهران، نشر مرکز.
- استم، رابرت (۱۳۸۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه گروه مترجمان، تهران، سوره مهر.
- استوری، جان (۱۳۸۶)، مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه، ترجمه حسین پاینده، تهران، نشر آگه
- استونز، راب (۱۳۷۹)، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمه مهرداد میردامادی، نشر مرکز.
- اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۷)، درآمدی بر نظریه فرهنگی، ترجمه حسن پویان، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- اکو، امبرتو (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی، ترجمه پیروز ایزدی، تهران، ثالث.
- اندرو، میلنر (۱۳۸۵)، درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران، نشر ققنوس
- آلن، گرین (۱۳۸۲) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، نشر مرکز.
- بیلینگتون و دیگران (۱۳۸۰)، جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عزب دفتری، تهران، نشر قطره.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵)، قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران، تهران، هرمس.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- دیورینگ، سایمون (۱۳۸۲)، مطالعات فرهنگی، ترجمه شهریار وقفی پور، تهران، تلخون
- رضایی راد، محمد (۱۳۸۱)، نشانه‌شناسی، سانسور و سکوت سخن، تهران، طرح نو.
- زیمل، جورج (۱۳۶۸)، ویرانه، ترجمه یوسف اباذری، فصلنامه نامه علوم اجتماعی، شماره ۳.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۸)، کژ نگریستن، ترجمه مازیار اسلامی، تهران، رخداد نو.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۲) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه.
- فیسک، جان (۱۳۸۰) فرهنگ تلویزیون، ترجمه مژگان برومند، ارغنون شماره ۱۹.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۲) رمزگذاری و رمزگشایی، در مطالعات فرهنگی ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقفی‌پور و دیگران، تهران، نشر نی.
- لبیهان، جیل (۱۳۸۳)، درسنامه نظریه و نقد ادبی، ترجمه گروه مترجمان، تهران، روزنگار.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۶)، ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، ترجمه علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس.
- هیل، جان و پاملا گیبسن (۱۳۸۸)، رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم، ترجمه علی عامری مهابادی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- هیوارد، سوزان (۱۳۷۸)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، گروه مترجمان، فارابی، شماره ۳۵.
اندرو، میلز (۱۳۸۵)، درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران، نشر ققنوس.
هال، استوارت (۱۳۸۲)، رمزگذاری و رمزگشایی، در سایمون دورینگ، مطالعات فرهنگی، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، تلخون.
- Fisk, G (۱۹۸۷) Television Culture, Routledge, London.
-Davis, Land et al (۲۰۰۲) Introducing cultural and media studies, Palgrave.
-Hall,S(۲۰۰۳)Representation,London.SagePublication.

Archive of SID

www.SID.ir