# ارائهٔ مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم

محمدمهدی فرقانی* ـ سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی**

**چکیده**

*با سیطرهٔ روزافزون تصاویر در دوران معاصر و غلبهٔ «فرهنگ دیداری»، توجه به روش‌های تحلیل تصاویر و متون دیداری نیز افزایش یافته است. در این مقاله تلاش می‌کنیم تا ضمن اشاره به پیچیدگی‌های نظری تحلیل تصاویر به مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم دست یابیم. با توجه به نظام‌مند بودن رهیافت «فرکلاف» به تحلیل گفتمان انتقادی، مدل سه بُعدی وی را مبنای کار قرار دادیم. با این حال، ابزارهایی که فرکلاف برای تحلیل معرفی می‌کند، بیشتر مناسب متون نوشتاری است تا تصاویر. از این رو، این مقاله می‌کوشد تا با استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی و به کار گرفتن رهیافت‌های «ایدما»[3]، «رز» و نیز «کرس» و «ون‌لیون» و ادغام این رهیافت‌ها در مدل سه بُعدی فرکلاف، مدل مناسبی را برای تحلیل فیلم به دست دهد.*

***واژگان کلیدی:***

*تحلیل گفتمان انتقادی، تصویر، نشانه‌شناسی اجتماعی، فیلم*

---

*. استادیار علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی mmforghani@yahoo.com

**. دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبایی jamal.jahromi@gmail.com

3. Iedema

Archive of SID

www.SID.ir

## مقدمه

بی‌تردید در دوران معاصر تصویر اهمیت فوق‌العاده‌ای یافته و با رایج شدن فناوری‌های رسانه‌ای که به تولید و عرضهٔ تصاویر می‌پردازند، بررسی محصولات تصویری بیش از پیش مورد توجه قرار گرفته است. با این حال، برخلاف اهمیت یافتن تصویر، روش‌های بررسی و تحلیل تصاویر به دلایل متعددی نتوانسته پا به پای رواج روزافزون مطالب تصویری و محتواهای دیداری پیشرفت کند. یک دشواری مشهود برای بررسی تصاویر، وجود طیف وسیعی از سنت‌های نظری پیچیده دربارهٔ تصاویر است (Silverman, 2001: 198).

بر اساس سنت‌های نظری گوناگون، رهیافت‌های متعددی نیز شکل گرفته است. برای مثال «هال» به دو رهیافت عمده، یعنی رهیافت نشانه‌شناسی و رهیافت گفتمانی اشاره می‌کند. رهیافت نشانه‌شناسی بیشتر متأثر از آرای «سوسور» گسترش یافته و رهیافت گفتمانی عمدتاً مرهون اندیشه‌های «فوکو» است. به نظر هال در حالی که رهیافت نشانه‌شناختی توجه خود را بیشتر معطوف به متن و روابط درون‌متنی می‌کند، رهیافت گفتمانی علاوه بر جنبه‌های متنی به «روبه‌ها»[1] و عوامل فرامتنی نیز توجه ویژه دارد.

تجلی این دو رهیافت را می توان در روش عمدهٔ کیفی نشانه‌شناسی و تحلیل گفتمان سراغ گرفت. برخلاف تفاوت این دو رهیافت، اقبال به «نشانه‌شناسی اجتماعی» که می‌کوشد نشانه‌شناسی را به تحلیل گفتمان نزدیک کند و «تحلیل گفتمان چندوجهی»[2] که در تلاش است تا تحلیل گفتمان را به نشانه‌شناسی نزدیک کند، شکاف میان این دو رهیافت تا حد بسیاری تقلیل یافته است.

یکی از شیوه‌های متعددی که برای تحلیل گفتمان وجود دارد، تحلیل گفتمان انتقادی است که عمدتاً با نام فرکلاف شناخته می شود. رهیافت فرکلاف به تحلیل گفتمان انتقادی به دلیل نظام‌مند بودن بیش از بقیهٔ رهیافت‌های موجود اقبال یافته است. با این حال، ابزارهایی که فرکلاف برای سطح تحلیل خرد در بررسی متن معرفی می‌کند، بیشتر مناسب متون نوشتاری

1. Practice
2. Multimodal Discourse Analysis

Archive of SID

www.SID.ir

است و به کار بردن آنها برای تصاویر با دشواری‌هایی مواجه است. با توجه به این موضوع، مقالهٔ حاضر ضمن بررسی جایگاه تصویر در دوران معاصر و توجه به پیچیدگی‌های تحلیل تصویر می‌کوشد تا با مبنا قرار دادن رهیافت فرکلاف و تلفیق آن با رهیافت‌های رز، ایدما و در نهایت کرس و ون‌لیون که متأثر از نشانه‌شناسی اجتماعی‌اند، به مدلی عملیاتی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم دست پیدا کند.

## اهمیت تصویر در دوران معاصر

اگر فرهنگ را فرایند یا مجموعه‌ای از رویه‌ها برای تولید و مبادلهٔ معنا بدانیم، در دوران معاصر «امر دیداری»[1] در مرکز فرهنگ قرار گرفته است. مجموعه‌ای متنوع از فناوری‌های تصویری نظیر: عکس، فیلم، ویدئو، گرافیک‌های دیجیتالی و تلویزیون و تصاویری که اینها به ما نشان می‌دهند، مانند: برنامه‌های تلویزیونی، آگهی‌های بازرگانی، عکس روزنامه‌ها، تصاویر دوربین‌های نظارتی، فیلم‌ها و نقاشی‌ها جامعه را احاطه کرده‌اند. این فناوری‌ها جهان را به مثابه تصویر عرضه می کنند. «بینایی‌محوری»[2] اصطلاحی است که در اشاره به مرکزیت آشکار تصویر در زندگی معاصر به کار می‌رود و بعضی صحبت از نوعی «چرخش فرهنگی» به میان آورده‌اند (Rose, 2001: 6).

در بررسی کلان‌تر توجه هرچه بیشتر به تصویر و در مرکز قرار گرفتن آن به‌ویژه در جوامع غربی به تغییر از پیشامدرنیته به مدرنیته و از مدرنیته به پسامدرنیته تعبیر شده است. در جوامع پیشامدرن تصویر و گردش آن در زندگی روزمره چندان موضوعیتی نداشت. اهمیت تصویر با دوران مدرن آغاز می‌شود. در این دوران دیدن با دانستن برابر می‌شود. «کریس جنکس»[3] در مقاله‌ای به نام «مرکزیت چشم در فرهنگ غربی» استدلال می‌کند که «نگاه کردن، دیدن و دانستن به نحو خطرناکی در هم تنیده شده‌اند.» چنان‌که «جهان مدرن به نحو فزاینده‌ای همان پدیدهٔ «دیدن» است» (Jenks, 1995: 1).

1. The Visual
2. Ocularcentrism
3. Chris Jenks

Archive of SID

www.SID.ir

اگر دوران مدرن بینایی‌محور است و تصویر در مرکز قرار می‌گیرد، در دوران پسامدرن نیز امر دیداری همچنان در مرکز قرار دارد و فرهنگ تصویری غلبه دارد. اما وجه تمایز پسامدرنیته از مدرنیته در این است که در این دوره، رابطهٔ مدرن میان دیدن و دانش حقیقی از هم می‌گسلد. بنابراین، پسامدرنیته از این نظر بینایی‌محور نیست که در آن تصویر هرچه بیشتر رایج می شود یا اینکه دانش به جهان هر چه بیشتر از طریق تصویر بیان می شود، بلکه به این دلیل بینایی‌محور است که تعامل‌های ما هرچه بیشتر و بیشتر با تجاربی انجام می شود که این تجارب کاملاً با تصویر شکل داده شده‌اند. بنابراین، اتصال میان دانش و دیدن در پست‌مدرنیته در معرض پاره شدن قرار می‌گیرد (Rose, 2001: 8).

«اسکات لش» نیز بر این وجه تمایز میان مدرنیته و پسامدرنیته تأکید می‌کند. لش به پیروی از «وبر» و «هابرماس» بنیادِ مدرنیته را بر نوعی فرایند «تمایزیابی»[1] می‌داند که طی آن فرهنگ بر اثر افتراق و تمایز میان سه حوزهٔ علم، اخلاق و هنر به خودآیینی دست می‌یابد، اما وجهی که پست‌مدرنیته را از مدرنیته متمایز می‌کند، فرایند «تمایززدایی»[2] و فروپاشی مرزهای فرهنگی است؛ بدین معنی که حوزه‌های فرهنگ که پیش از این از هم جدا شده و دارای قواعد درونی خود بودند، تحت تأثیر قواعد بیرونی دیگر قلمروهای جامعه، به‌ویژه ساحت زیباشناختی قرار می‌گیرند.

مهم‌ترین مسئله در فرایند تمایزیابی و تمایززدایی شیوهٔ بازنمایی است. اگر مدرنیسم موجب تمایزیابی صریح و خودمختار شدن نقش‌های دال، مدلول و مرجع دلالت شده بود، در مقابل پست‌مدرنیسم این تمایزها را مسئله‌دار می‌کند. در این فرایند ابتدا نسبت فزاینده‌ای از دلالت‌ها از طریق تصاویر میسر می شود، نه کلمات و این گونه‌ای تمایززدایی است، چراکه تصاویر بیش از کلمات به مرجع دلالت شباهت دارند. به همین سان، نسبت بسیار بالاتری از مراجع دلالت خود درواقع دال به شمار می‌آیند. این تهاجمِ مرجعِ دلالت به فضای دال‌ها و تهاجم دال‌ها به جایگاه مرجع دلالت است.

1. Differentiation
2. De- differentiation

Archive of SID

www.SID.ir

در ادامه لش به تفکیک دو نوع دلالت دست می‌زند: یکی «دلالت گفتمانی»[1] و دیگری دلالت تصویری (شکل‌وارانه)[2]. او اولی را به عقلانیت و حساسیت مدرن و دومی را به احساس و حساسیت پسامدرن منتسب می‌کند. از نظر لش نظام دلالت مبتنی بر گفتمان ۱) کلمه را بر تصویر ترجیح می‌دهد. ۲) به ویژگی‌های صوری مواد فرهنگی بها می‌دهد. ۳) مروج دیدگاه عقل‌گرایانه به فرهنگ است. ٤) برای «معانی» متون فرهنگی اهمیت خاصی قائل می شود. ۵) محصول حساسیت‌های ضمیر خودآگاه انسان است، نه ضمیر ناخودآگاه او. ٦) بین تماشاگر و محصول فرهنگی فاصله می‌اندازد.

در مقابل، نظام دلالت تصویری ۱) محصول حساسیت بصری است تا کلامی. ۲) فرمالیزم (صفات صوری را فاقد ارزش می‌شناسد و عناصر معناساز خویش (دال) را از امور عادی زندگی روزمره به دست می‌آورد). ۳) با دیدگاه عقل‌گرا و آموزشی در فرهنگ مخالف است. ٤) از «معنای» متون فرهنگی نمی‌پرسد، بلکه توجه خود را «بر آنچه متون فرهنگی انجام می‌دهند» معطوف می‌دارد. ۵) مطابق با روان‌شناسی فرویدی، گسترش و نفوذ فرایندهای اولیهٔ روانی را به قلمرو فرهنگ تأیید می‌کند. ٦) از طریق غوطه‌ور شدن مشاهده‌گر و تماس نسبتاً بی‌واسطه، میل وی با محصول فرهنگی عمل می‌کند (لش، ۱۳۸۳ به نقل از مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۰۰ ـ ۲۹۷).

## روش‌شناسی تصویر: دشواری‌ها و پیچیدگی‌ها

برخلاف اهمیت تصویر و در مرکز قرار گرفتن آن در حیطهٔ فرهنگ و تولید معنا، هنوز نظریهٔ رضایت‌بخشی دربارهٔ تصاویر وجود ندارد. آنچه در اختیار است آرایه‌ای است جورواجور از رشته‌ها ـ نظیر نشانه‌شناسی، کاوش‌های فلسفی دربارهٔ هنر و بازنمایی، مطالعه‌های سینما و رسانه‌های جمعی مطالعه‌های تطبیقی در هنرها ـ که همهٔ این حیطه‌های مختلف در مسئلهٔ بازنمایی تصویری و فرهنگ تصویری به هم نزدیک می‌شوند.

1. Discursive signification
2. Figurative signification

Archive of SID

www.SID.ir

میشل معتقد است که شاید این مشکل نه‌تنها به تصویر، بلکه به نظریهٔ تصویر و به‌ویژه تصور خاصی از آن برگردد؛ تصوری از نظریهٔ تصویر که می‌کوشد تا با یک گفتمان کلامی، میدان بازنمایی تصویری را کنترل کند.

میشل به «ریچارد رورتی» اشاره می‌کند که تاریخ فلسفه را مجموعه‌ای از «چرخش‌هایی»[1] می‌داند که در هر کدام از آنها مجموعه‌ای از مسائل جدید پدید می‌آید و مجموعه‌ای از مسائل قدیمی از میان می‌رود:

«تصویر فلسفهٔ باستان و قرون وسطی متمرکز بر «چیزها»[2] بود، فلسفه در قرن هفدهم تا نوزدهم دربارهٔ «ایده‌ها»[3] بود و صحنهٔ فلسفهٔ روشنگر معاصر معقولیت قابل ملاحظهٔ خود را با «کلمات»[4] می‌یابد» (Rorty, 1979: 263).

مرحلهٔ نهایی از تاریخ فلسفه در نزد رورتی که وی آن را «چرخش زبانی» می‌نامد، تغییری است که در دیگر رشته‌های علوم انسانی به صورت پیچیده‌ای طنین می‌یابد. زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، «فن بیان»[5] و انواع مدل‌های «مبتنی بر متن»[6] بدل به «زبان میانجی»[7] برای تأمل‌های انتقادی دربارهٔ هنر، رسانه و اشکال فرهنگی می‌شوند. جامعه، متن است. طبیعت و بازنمایی‌های علمی آن «گفتمان‌ها» هستند و حتی ضمیر ناخودآگاه همانند زبان ساختار می‌یابد. بنابراین، مشکل اساسی کنونی در درک و تحلیل تصویر، استیلای گفتمان کلامی بر بازنمایی تصویری است. با این حال، اکنون صحبت از تغییر این وضعیت است و با سیطرهٔ هرچه بیشتر تصاویر بر زندگی انسان، صحبت از چرخشی جدید موسوم به «چرخش تصویری»[8] می‌شود. نگاه چرخش تصویری معطوف به شیوه‌ای جدید از اندیشیدن است که حول عوامل دیداری و تصویری تجدید سامان می‌یابد؛ شیوه‌ای که به نظر می‌رسد چیرگی گفتمانی را تهدید و منهزم

1. Turns
2. Things
3. Ideas
4. Words
5. Rhetoric
6. Texuality
7. Lingua franca
8. The Pictoral Turn

Archive of SID

www.SID.ir

کند (Mitchel, 1994: 9-11).

با این حال و برخلاف دشواری‌های نظری موجود برای تحلیل تصویر، تلاش‌هایی برای روشمند کردن این کار صورت گرفته که عمده‌ترین آنها در حوزهٔ نشانه‌شناسی بوده است. در حوزهٔ تحلیل گفتمان نیز کارهایی انجام شده که در ادامه به بعضی از آنها اشاره خواهیم کرد.

## تحلیل گفتمان انتقادی: رهیافت فرکلاف

تحلیل گفتمان انتقادی، رهیافتی میان‌رشته‌ای به مطالعهٔ گفتمان است که زبان را به منزلهٔ شکلی از رویهٔ اجتماعی می‌بیند و توجه خود را صرف آشکار کردن شیوه‌های سلطهٔ اجتماعی و سیاسی می‌کند که در متن و گفتار دیده می‌شوند. بعضی از اصول تحلیل گفتمان انتقادی را می‌توان در نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت پیش از جنگ دوم جهانی یافت. تمرکز فعلی تحلیل گفتمان انتقادی بر زبان و گفتمان ریشه در «زبان‌شناسی انتقادی»[1] دارد که به‌ویژه در اواخر دههٔ ۱۹۷۰ میلادی در بریتانیا و استرالیا پدید آمد. همچنین تحلیل گفتمان انتقادی متأثر از تغییرهای «انتقادی» در زبان‌شناسی اجتماعی، روان‌شناسی و علوم اجتماعی بوده است که شروع بعضی از آنها به اوایل دههٔ ۱۹۷۰ برمی‌گردد (Van Dijk, 2001: 352).

«وداک»[2] و «لودویگ»[3] تصریح می‌کنند تحلیل گفتمان انتقادی نه یک نظریهٔ همگون با مجموعه‌ای از ابزارهای معلوم و تعریف شده، بلکه برنامه‌ای پژوهشی با وجوه متعدد و رهیافت‌های بسیار مختلف نظری و روش‌شناختی است. برخلاف این تنوع و ناهمگونی، فرکلاف و وداک اصول اصلی تحلیل گفتمان انتقادی را به این ترتیب خلاصه می‌کنند:

۱. تحلیل گفتمان انتقادی به مسائل اجتماعی می‌پردازد.

۲. روابط قدرت، گفتمانی هستند.

1. Critical linguistics
2. Wodak
3. Ludwig

Archive of SID

www.SID.ir

۳. گفتمان، جامعه و فرهنگ را برمی‌سازد.

٤. گفتمان، کارکردی ایدئولوژیک دارد.

۵. گفتمان، تاریخی است.

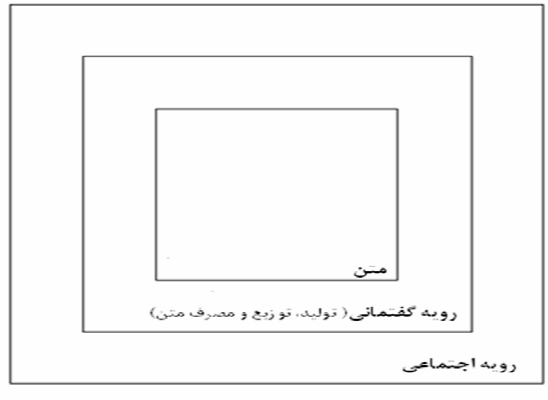
٦. ارتباط میان متن و جامعه، با واسطه است.

۷. تحلیل گفتمان، توصیفی و تبیینی است.

۸. گفتمان شکلی از کنش اجتماعی است (1997: 271-280).

بعضی از مشهورترین رهیافت‌ها به تحلیل گفتمان انتقادی به ون‌دایک، وداک و فرکلاف تعلق دارد. با این حال، تحلیل گفتمان انتقادی بیشتر در اشاره به رهیافت فرکلاف به کار می‌رود، چراکه رهیافت وی در مقایسه با رهیافت‌های دیگر، مدون‌ترین نظریه‌ها و روش‌ها را برای تحقیق در حوزهٔ ارتباطات، فرهنگ و جامعه فراهم می‌کند.

فرکلاف مفاهیم لازم برای تحلیل گفتمان انتقادی را در مدلی سه بُعدی به هم مرتبط می‌کند. از نظر وی هر تحلیل از رخدادی ارتباطی، این سه بُعد را باید مورد توجه قرار دهد (شکل ۱). این سه بُعد عبارت‌اند از: ویژگی‌های متنی، فرایندهای مرتبط به تولید و مصرف متن (رویهٔ گفتمانی) و رویهٔ گسترده‌تری که رخداد اجتماعی مورد بررسی به آن تعلق دارد (رویهٔ اجتماعی).




مدل سه بعدی فرکلاف برای تحلیل گفتمان انتقادی (Fairclaugh, 1993, p 73)

Archive of SID

www.SID.ir

در تحلیل متن، ویژگی‌های زبانی مورد توجه قرار می‌گیرد. با این وجود، این موضوع مستلزم تحلیل رویهٔ گفتمانی است. برای تحلیل رویهٔ گفتمانی نیز رجوع به ویژگی‌های زبانی متن امری ناگزیر است، هرچند به لحاظ تحلیلی این دو از هم متمایزند. در تحلیل متن بر خصوصیات صوری از قبیل: کلمه‌ها، دستور زبان، نحو و انسجام جمله تأکید می‌شود.

بررسی یک رویهٔ گفتمانی بر این متمرکز است که چگونه به کارگیرندگان زبان برای ایجاد متنشان متکی به گفتمان‌های موجود هستند و اینکه چگونه دریافت‌کنندگان متون نیز در مصرف و توصیف متون متکی به گفتمان‌ها و ژانرهای موجود هستند. ارتباط میان متون و رویهٔ اجتماعی از طریق رویهٔ گفتمانی صورت می‌گیرد. بنابراین، فقط از طریق رویهٔ گفتمانی ـ جایی که افراد زبان را برای تولید و مصرف متن‌ها به کار می‌گیرند ـ است که متون به رویهٔ اجتماعی شکل می‌دهند و با آن شکل می‌گیرند. بنابراین، هر تحلیلی که به بررسی تعامل زبانی می‌پردازد شامل:

ـ بررسی گفتمان‌ها و ژانرهایی است که در تولید و مصرف متن مفصل‌بندی شده‌اند (سطح رویهٔ گفتمانی)

ـ بررسی ساختار زبان‌شناختی (سطح متن)

ـ این ملاحظه که آیا رویهٔ گفتمانی به بازتولید یا برعکس به «ساختاربندی مجدد»[1] نظم گفتمانی موجود می‌پردازد و اینکه این امر چه پیامدهایی برای رویهٔ اجتماعی گسترده‌تر دربر دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۲۳ ـ ۱۲۱).

از نظر فرکلاف برای تحلیل رویهٔ اجتماعی وسیع‌تر، نظریهٔ گفتمان به‌تنهایی کفایت نمی‌کند، زیرا آن رویه شامل عناصر گفتمانی و غیرگفتمانی است. بنابراین، نظریه‌های اجتماعی و فرهنگی باید به تحلیل گفتمان اضافه شود. هدف اصلی تحلیل گفتمان انتقادی، کاوش ارتباط میان کاربرد زبان و رویهٔ اجتماعی است.

روشن است که رهیافت فرکلاف به‌ویژه در بُعد متن، بیشتر متناسب با متون نوشتاری

1. Restructure

Archive of SID

www.SID.ir

است تا متون دیداری و شنیداری. متون دیداری نظیر فیلم یـا متـون تلویزیـونی، آمیـزه‌ای از تصویر، گفتار، موسیقی و افکت‌های صدا هستند و تحلیل هـر کـدام از آنهـا پیچیـدگی‌هـای خاص خود را دارد. بنابراین، ابزارهای روشی فرکلاف برای بررسـی سـاختار زبـان‌شـناختی (سطح متن) برای تحلیل این متون، کافی نیست و تحلیل کارآمـدتر، محتـاج رهیافـت‌هـایی است که به‌ویژه متناسب با تحلیل تصویر باشد.

## به سوی رهیافت عملیاتی برای تحلیل گفتمان تصویر

چنان‌که گفتیم دستورالعمل‌ها و ابزارهایی که فرکلاف برای عملیاتی کردن مراحل تحلیـل دربارهٔ متن ارائه می‌کند، متناسب با متون نوشتاری است و تا حد زیادی کارایی خود را بـرای تصاویر و متون دیداری از دست می‌دهند. برای رفع این نقیصه، ابتدا چند رهیافـت دیگـر را معرفی و سپس تلاش می‌کنیم تا با ترکیب آنها با مدل سـه بُعـدی فـرکلاف، ابزارهـای لازم برای تحلیل گفتمان یک متن دیداری مانند فیلم یا متون تلویزیونی را مهیا نماییم. رهیافت‌هـایی که از آنها بهره خواهیم گرفت، عبارت‌اند از: رهیافت رُز و رهیافت ایدما، سـرانجام رهیافـت کرس و ون‌لیوون از ترکیب این رهیافت‌ها و ادغام آنها در مدل سه بُعدی فرکلاف، یـک مـدل نهایی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم به دست خواهد آمد.

## رهیافت رُز به تحلیل گفتمان تصاویر

رُز تلاش می‌کند تا روش تحلیل گفتمان را برای تحلیل تصاویر به کار برد. وی با مـرور کارهای مرتبط، از دو تحلیل گفتمان سخن به میان می‌آورد که یکـی را تحلیـل گفتمـان ۱ و دیگری را تحلیل گفتمان ۲ می‌نامد. در تحلیل گفتمان ۱، منظور از گفتمان، انواع شـکل‌هـای گفتگو و متن است و به رویه‌ها و روندهایی که از سوی یـک گفتمـان خـاص بـرای ایجـاد تصاویر و متون ایجاد می‌شود، چندان توجهی نمی‌شود. در این روش کمتر به صورت‌بندی‌های گفتمانی و مولد بودن آنها توجه می‌شود و در عوض، توجه اصلی معطوف به مفهـوم گفتمـان،

Archive of SID

www.SID.ir

به‌مثابه آن بیان و مفصل‌بندی است که از طریق انواع متعدد تصاویر بصری و متـون گفتـاری صورت می‌گیرد.

در مقابل، در تحلیل گفتمان ۲ توجه معطوف به آن رویه‌های نهادی است کـه تـصاویر را ایجاد می‌کنند و خودِ تصاویر بصری و متون گفتاری کمتر مورد توجه قرار می‌گیرند. در تحلیـل گفتمان ۲ معمولاً روش‌شناسی به طور ضمنی رها می‌شود و اغلب به موضـوع‌هـایی چـون: قدرت، رژیم‌های حقیقت، نهادها و فناوری‌هایی که در تولید و توزیع تـصاویر نقـش دارنـد، می‌پردازد.

رُز اذعان می‌کند که تمایز قاطعی میان دو روش ذکر شده نیـست و بـه کارهـایی اشـاره می‌کند که تصاویر بصری، متون گفتاری، نهادها و رویه‌های اجتمـاعی در کنـار هـم بررسـی شده‌اند، اما در هر صورت این دو روش دو نوع کار تحقیقی مختلف را تولید می‌کننـد. درواقـع آنچه رُز تحلیل گفتمان ۱ و ۲ می‌نامد، همان دو بُعد متن و رویه‌های گفتمـانی در مـدل سـه بُعدی فرکلاف است (مربع اول، یعنی متن و مربع دوم یا همان رویه‌های گفتمـانی در شـکل ۱). به عبارتی می‌توان از تحلیل گفتمان ۱ برای بخش مربـوط بـه تحلیـل مـتن و از تحلیـل گفتمان ۲ برای بخش مربوط به رویه‌های گفتمانی در مدل سه بُعدی فرکلاف بهره گرفت.

تحلیل گفتمان ۱: در پی آن است که چگونه افراد از زبان بـرای برسـاختن دیـدگاه خـود دربارهٔ جهان اجتماعی استفاده می‌کنند. بنابراین، تحلیل گفتمان ۱ به دنبال آن است کـه چگونـه تصاویر، دیدگاه‌های خاصی از جهان اجتماعی را برمی‌سازند. از سوی دیگر، همهٔ گفتمان‌هـا به نحوی سامان می‌یابند که متقاعدکننده باشند. بنابراین، تحلیل گفتمان ۱ تمرکز خود را متوجـه راهکارهایی می‌کند که سعی در متقاعد کردن مخاطب می‌کنند. ایـن نـوع از تحلیـل گفتمـان توجه خود را به دقت معطوف به «خود» تصویر می‌کند (گرچه انواع شـواهد دیگـر را نیـز از نظر دور نگه نمی‌دارد). از آنجا که گفتمان‌ها بیش از آنکه از سوی افراد به وجـود بیاینـد، بـه صورت اجتماعی تولید می‌شوند، این نوع از تحلیل گفتمان به‌ویژه با جهات اجتمـاعی تـصاویر سروکار دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

در تحلیل گفتمان ۱ تلاش‌ها متمرکز بر دو حوزه است: یکی بررسی ساختار «گزاره‌های گفتمانی»[1] است. دوم تلاش‌هایی که معطوف به زمینهٔ اجتماعی این بیان‌هاست، یعنی چه کسی آنها را می‌گوید و در چه شرایطی. رُز برای تبیین تحلیل گفتمان انتقادی ۱ از دیدگاه‌های «اروین پانفسکی»[2] دربارهٔ «شمایل‌نگاری»[3] مدد می‌گیرد. «ایکون‌گرافی» شاخه‌ای از تاریخ هنر است که به جای آنکه درگیر «فرم» شود، توجه خود را معطوف به «معنای» آثار هنری می‌کند. برای پانفسکی معنا از طریق ارجاع به درک سمبل‌ها و نشانه‌های اثر تصویری ایجاد می‌شود که مخاطبان معاصر اثر باید از درک آن برخوردار باشند. درک معنای اثر تصویری بدون توجه به بینامتن بودن تاریخی ممکن نیست.

پانفسکی تفسیر تصویری را به سه نوع تقسیم می‌کند: «پیشاشمایل‌نگار»[4]، شمایل‌نگار و «شمایل‌شناسانه»[5]. سطح سوم یا شمایل‌شناسانه عمیق‌ترین نوع تفسیر است و برای بررسی دلالت‌های فرهنگی به کار می‌رود.

پانفسکی برای توضیح این سه سطح از یک مثال استفاده می‌کند: «یک ناشناس در خیابان کلاهش را به احترام من برمی‌دارد.» تفسیری که در سطح اول یا پیشاشمایل‌نگار می‌شود، این است که من با یک جنتلمن روبه‌رو شده‌ام که کلاه بر سر دارد. در سطح دوم یا شمایل‌نگار، برداشتن کلاه به نشانهٔ احترام است و برداشتن کلاه دارای پژواک نمادین خاصی است. اما در سطح سوم یا شمایل‌شناسانه اینکه مردی به احترام کلاهش را برمی‌دارد، نشان از شخصیت و پس‌زمینه‌های فرد و آشکارکنندهٔ نگرش‌های اساسی یک ملت، دوره، طبقه، دین یا باورهای فلسفی است که از طرف شخص اخذ شده است.

از نظر پانفسکی برای درک معناهای سطح دوم و سوم یک اثر تصویری دو چیز لازم است: یکی آشنایی عمیق با متن‌ها ـ هم تصویری و هم نوشتاری ـ که از طریق آنها اثر

1. discursive statement
2. Ervin Panofsky
3. Icongraphy
4. Pre-icongraphic
5. Iconlogoical

Archive of SID

www.SID.ir

خاص یک هنرمند، درک می‌شود (همان بینامتن بودن). دوم «شهود نحوی»[1] است یا آنچه «شعور عامه»[2] یا عقل سلیم خوانده می‌شود. از نظر پانفسکی این شهود نحوی اهمیت خاصی دارد، زیرا اگرچه متون مختلف اطلاعات مهمی را برای معناهای دوم و ذاتی یک تصویر خاص فراهم می‌آورند، بدون شهود نحوی یک تصویر خاص، تفسیر کامل یک اثر تصویر و قضاوت دربارهٔ آن برای منتقد ممکن نمی‌شود (Rose, 2001: 144-147).

با این حال، رُز معترف است که شمایل‌نگاری پانفسکی روش فوکویی نیست، چراکه از نظر پانفسکی بررسی مبتنی بر شمایل‌نگاری می‌تواند نشان دهد که چگونه «تمایلات ذاتی یک ذهن انسانی» به مضامین و مفاهیم تصویری ترجمه می‌شود که این تعبیر کاملاً غیرفوکویی است.

فوکو بر این تأکید دارد که هیچ «تمایلات ذاتی» وجود ندارد، زیرا سوبژکتیوتی[3] کاملاً برساختی است. بنابراین، می‌توان در پرتو نگاه فوکو، شمایل‌نگاری را تعدیل و به انواع نشانه‌شناسی ساختارگرا نزدیک کرد. در این نزدیکی و تشابه، سطح اولیهٔ تفسیر دارای همان مفهوم «نشانه‌های آشکار»[4] و سطح دوم همان «نشانه‌های ضمنی»[5] است. از نگاه بینامتنی میان شمایل‌نگاری و تحلیل گفتمان توازی وجود دارد و رُز اصطلاح شمایل‌نگاری را که اغلب در یک مفهوم گسترده و در اشاره به یک نوع رهیافت به تصاویر به کار می‌رود، همان تحلیل گفتمان ۱ می‌نامد. بنابراین شمایل‌نگاری و به دنبال آن تحلیل گفتمان، قدرت توصیفی خود را از بینامتن می‌گیرند و بیش از آنکه متکی بر روندهای پژوهشی باشد، متکی بر خلاقیت‌های پژوهشگر است. در این روش در حالی که چارچوب فوکوییِ تحلیل گفتمان به پژوهشگر دربارهٔ محتوا رویکرد مشخصی می‌دهد، با این حال، حیاتی است که اجازه دهیم جرئیاتِ محتوای مورد بررسی، پژوهش را هدایت کند.

1. Synthetic Intuition
2.Common Sense
3. Subjectivity
4. Dennotive sign
5. Connative sign

Archive of SID

www.SID.ir

موضوع مورد توجه دیگر در تحلیل گفتمان ۱، پیچیدگی‌ها و تناقض‌های درونی گفتمان‌هاست. گرچه صورت‌بندی گفتمانی از ساختار برخوردارند، این امر لزوماً به این معنا نیست که آنها منطقی و منسجم هستند. درواقع، دقیقاً بخشی از قدرت هر صورت‌بندی گفتمانی در چندگونگی مباحث متفاوتِ نهفته در آن است. برای اشاره به یک جنبه از این پیچیدگی‌ها می‌توان از مفهوم «مخزن تفسیری»[1] استفاده کرد.

مخزن تفسیری مجموعه‌ای از بیان‌های به هم مرتبط نظام‌یافته هستند که معمولاً با یک انسجام دستوری و سبکی استفاده می‌شوند و اغلب حول یک یا چند استعارهٔ مرکزی سازمان می‌یابند. آنها به صورت تاریخی گسترش می‌یابند و بخش مهمی از عرف عام فرهنگ را تشکیل می‌دهند؛ گرچه بعضی از آنها مخصوص قلمروهای نهادی هستند (Potter, 1996: 131 Rose, 2001: 156 Guotes).

مخزن‌های تفسیری چیزی مانند «خرده‌گفتمان»[2] هستند. برای روشن شدن مفهوم مخزن تفسیری، توضیحات« نید»[3] دربارهٔ یک نقاشی آبرنگ اثر «دانته گابریئل روستی»،[4] نقاش ماقبل از «رافائل»، راهگشاست. این اثر که *گذرگاه خاطره*[5] نام دارد، در سال ۱۸۵۷ نقاشی شده و زنی روسپی را نشان می‌دهد که ایستاده در زیر گذرگاهی، به بازی چند کودک خیره شده است. این نقاشی درواقع آخرین ابیات شعر *ماریان*[6] اثر «ویلیام بل اسکات»[7] را به تصویر می‌کشد. در حالی که در شعر ویلیام، بدن ناموزون زن با جزئیات توصیف شده، نقاشی آبرنگ مذکور قادر به بیان این موضوع نیست.

نید معتقد است این موضوع بدین علت است که زن بدل به سوژهٔ «هنر» شده و هنر قادر به فراهم کردن فضایی نیست که به لحاظ فیزیکی ناموزون یا نامطبوع باشد. از نظر نید

1. Interpretive repertoire
2. Mini - discourse
3. Nead
4. Dante Gobriel Rossetti
5. The Gate of Memory
6. Maryanne
7. William Bell Scot

Archive of SID

www.SID.ir

گفتمان زنانگی زمان «ویکتوریا»، واجد آن مخزن‌های معنایی است که نقاشان آن دوره را قادر می‌سازد فقط انواع مشخصی از تصویر تولید کنند. این جنبه بخشی از پیچیدگی گفتمان است که باید در نظر گرفته شود. موضوع دیگر اینکه تحلیل گفتمان ۱ علاوه بر آنچه دیده و گفته می‌شود، درگیر خوانش آنچه دیده و گفته نمی‌شود نیز هست. غیاب نیز می‌تواند به همان اندازه حضور مولد باشد. ناپیدایی و نامرئی بودن می‌تواند همان اثرات قدرتمند مرئی بودن را در بر داشته باشد (Rose, 2001: 155-157).

سرانجام اینکه رُز با الهام از فوکو، معتقد است در مقبولیت یک گفتمان و هژمونیک شدن آن، علاوه بر راهکارهای بلاغی که آن گفتمان برای متقاعد کردن برمی‌گزیند، «موقعیت نهادی»[1] یک گفتمان نیز موضوعی حیاتی است. فوکو به دلیل اکراه کلی‌اش در انتساب به «علیتی تک‌سویه»،[2] بر نیاز به قرار دادن جایگاه اجتماعی پافشاری می‌کند؛ جایگاهی که در آن گزاره‌ها ساخته می‌شوند و سخنگوی یک گزاره از طریق آمریت اجتماعی‌اش موقعیت‌یابی می‌شود. بنابراین، اگر یک گزاره از منبعی صادر شود که دارای اقتدار است، بسیار مولدتر خواهد بود تا اینکه آن گزاره از موقعیت اجتماعی حاشیه‌ای صادر شده باشد.

تحلیل گفتمان ۲: در تحلیل گفتمان ۲ گرچه بر روی همان نوع از متن و محتوایی کار می‌شود که تحلیل گفتمان ۱ هم درگیر آن است، اما بیشتر تمرکز بر آن نهادها و رویه‌های خاصی است که متون را تولید می‌کنند. نوعی از این نوع تحلیل کل سیستم اقتصادی درگیر در تولید این تصاویر و فرایندهای اقتصادی را مد نظر قرار می‌دهد، نه یک محصول تصویری خاص.

*وضعیت پست مدرنیته*[3] کتاب «هاروی»[4] مثالی از این نوع تحلیل است که در آن بر اهمیت فرهنگ تصویری در پست‌مدرنیته تأکید می‌شود، بی‌آنکه به محتوای تصاویر خاصی اشاره شود. در عوض، هاروی رویه‌های این اهمیت یافتن را بررسی می‌کند و این وضعیت را به

1. Institutional location
2. Unidirectional causality
3. The Condition of Postmodernity
4. Harvey

Archive of SID

www.SID.ir

منطق خاص سرمایه‌داری نسبت می‌دهد. نوع دیگر بررسی، دسته‌ای است که می‌توان آن را نوعی بررسی اجتماعی در نظر گرفت که یک صنعت خاص تصویرسازی را به دقت بررسی می‌کند. برای مثال «مورلی»[1] و «رابینز»[2] با بررسی صنایع شنیداری ـ دیداری اتحادیهٔ اروپا نتیجه‌گیری می‌کنند که این صنایع در کار برساختن نوعی «اروپاییت»[3] یا هویت اروپایی هستند و این کار در رقابت با غول‌های رسانه‌ای آمریکا و ژاپن انجام می‌شود (Rose, 2001: 21-22).

در بعضی دیگر از کارهایی که با این روش انجام شده از مفهوم «آرشیو» بهره گرفته می‌شود. آرشیو از یک سو به معنی مجموعهٔ داده‌ها و متون مورد بررسی به کار می‌رود و هم در معنایی دیگر که متأثر از آرای فوکو است؛ به منزلهٔ نوعی نهاد. در نگاه اخیر آرشیوها خنثی نیستند؛ آنها تجسم‌بخش قدرتی هستند که در ذاتِ انباشت، جمع‌آوری و حصاربندی مستتر است، همچنان که تجسم‌بخش قدرت مستتر در ذات قاموس و قوانین زبان‌اند. هر نوع آرشیو تصویری، هر چقدر هم که کوچک باشد، به دلیل مرجعیتش برای این نوع نهادها جذاب است. یک مثال درخور توجه از مفهوم آرشیو را می توان در کار استوارت هال *غرب و بقیه* سراغ گرفت.

هال آرشیو را به معنای منابعی که یک گفتمان از آنها تغذیه می‌کند، به کار می‌برد. هال با توجه به نظرهای سعید (۱۳۷۱) دربارهٔ نقش شرق‌شناسی در ایجاد گفتمان غرب و مدرنیته معتقد است این گفتمان برای صورت‌بندی خود از چهار منبع اصلی یا آرشیو تغذیه کرده که عبارت‌اند از: ۱. دانش کلاسیک یا آثار دانشمندان و جغرافی‌دانان یونانی دربارهٔ شرق و تصورات آنها؛ ۲. منابع دینی مربوط به قرون وسطی که جغرافی را از روی کتاب مقدس بازتفسیر می‌کردند؛ ۳. اسطوره‌شناسی؛ ٤- سفرنامه‌های افراد غربی به شرق (هال، ۱۳۸٦: ۷۳).

خلاصه اینکه اگر تحلیل گفتمان ۲ را بررسی رویه‌ها و نهادهایی بدانیم که درگیر تولید

1. Morley
2. Robins
3. Europeanness

Archive of SID

www.SID.ir

متون تصویری هستند، این شیوه متناظر با بخش دوم مدل سه بُعدی فرکلاف است که در آن رویهٔ گفتمانی یا به عبارتی، رویه‌های تولید، توزیع و مصرف متن بررسی می‌شوند.

## رهیافت‌های ایدما، کرس و ون‌لیون به تحلیل تصویر

اگر رهیافت رُز متوجه متون تصویری (اعم از نقاشی، گرافیک، عکس، فیلم و...) است، ایدما تمرکز خود را صرفاً متوجه فیلم و تلویزیون می‌کند. تحلیل فیلم و تلویزیون می‌تواند به شیوه‌های بسیار متنوعی مانند تحلیل «روان‌کاوانه»،[1] ساختارگرا، نشانه‌شناختی و دیدگاه «مضمونی»[2] انجام شود. این دیدگاه‌ها تمایل دارند به محتوای فیلم‌ها و آنچه در نهایت فیلم دربارهٔ آن است، توجه کنند و این توجه فارغ از خوانش اجتماعی‌سیاسی[3] است. در مقابل، راهبردهای تحلیلی ایدما که مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی است و شیوه‌های بررسی تصویر را به بینامتنی بودن اجتماعی ـ سیاسی پیوند می‌زند.

نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیلی است که با درکِ 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 داده شده‌اند. از این نظر نشانه‌شناسی اجتماعی، شکاف مرسوم میان متن، تولید و مخاطب را انکار می‌کند. تحلیل بیننده خوانشی است که تا حد بسیار زیادی تحت‌تأثیر موقعیت اجتماعی قومی، اقتصادی، جنسیتی و دانش پس‌زمینه‌ای وی است؛ چیزی که به «کدهای موقعیت‌یابی»[4] موسوم است. در این رهیافت تحلیلگر مدعی درست بودن نتایج حاصل از تحلیلش نیست، اما مدعی است که می‌تواند شواهد نظام‌مندی برای تأیید ادعاهایش ارائه کند و استدلال‌های سیاسی‌دربارهٔ آنها اقامه کند. یکی از تفاوت‌های نشانه‌شناسی اجتماعی با نشانه‌شناسی سنتی در این است که نشانه‌شناسی اجتماعی توجه خود را نه به

1. Psycho- analytical
2. Thematic
3. Socio Politics
4. Code Orientations

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌ها، بلکه به معنای اجتماعی و کل فرایندها، یعنی متن، متوجه می‌کند. نشانه، مقولهٔ تحلیلی است، اما در مقابل متن، یک مقولهٔ اجتماعی است. بنابراین متون به منزلهٔ تجلی و نمود نشانه‌شناختی فرایندهای اجتماعی مادی تعریف می‌شوند.

با توجه به این مقدمهٔ ایدما، در روش پیشنهادی خود زمینه‌های اجتماعی را، که تولید و مصرف فیلم در آن رخ می‌دهد، لحاظ می‌کند. ایدما در مرحلهٔ اول شش سطح برای تحلیل مشخص می‌کند که عبارت‌اند از: «قاب»[1] (فریم)، «نما»[2]، «صحنه»[3]، «سکانس»[4]، «مرحله»[5] و ژانر. چهار سطح اول در نظریهٔ فیلم و دو سطح آخر (مرحله و ژانر) در تحلیل ژانری، کاربرد دارند. تعاریف این سطح‌ها در جدول ۱ آمده است.

**جدول ۱. شش سطح تحلیل ایدما برای بررسی فیلم** (Iedeama, 2001: 189)

| | |
|---|---|
| **قاب** | در پایین‌ترین سطح از تحلیل، قاب (فریم) قرار دارد که تحلیلگر آن را جنبهٔ اصلی یک نما در نظر می‌گیرد. |
| **نما** | حرکات دوربین تا هنگامی که یک کات یا برش صورت نگرفته است. این حرکت‌ها می‌تواند شامل پس ترک زوم و نظایر این باشد؛ مادام که کات یا برش صورت نگیرد. |
| **صحنه** | تا زمانی که دوربین در یک موقعیت زمانی / مکانی باقی بماند، اما در عین حال یک صحنه می‌تواند شامل چندین نما باشد. |
| **سکانس** | در سکانس، دوربین یک شخصیت خاص را دنبال می‌کند. تشخیص اینکه شما با صحنه سروکار دارید (وحدت زمان/ مکان) یا سکانس (چندین زمان/ مکان) دشوار است؛ این به این دلیل است که تدوینگران ممکن است وقفه‌های زمانی / مکانی را آشکارتر (مرز سکانسی) نشان دهند یا به صورتی کمتر آشکار (مرز صحنه‌ای). |
| **مرحله** | به طور کلی مرحله عبارت است از: شروع، میانه و پایان در هر اثر. هر ژانر می‌تواند دارای مجموعه‌ای از مراحل باشد: روایت‌هایی که متمایل‌اند یک شروع، گره‌افکنی و گره‌گشایی داشته باشند. |

1. Frame
2. Shot
3. Scene
4. Sequence
5. Stage

www.SID.ir

**ادامه جدول ۱. شش سطح تحلیل ایدما برای بررسی فیلم** (Iedeama, 2001: 189)

| | |
|---|---|
| **اثر به مثابه کل** | بر مبنای سطوح پایین‌تر، اثر کم‌وبیش در ژانری خاص قرار می‌گیرد. یک تمایز اولیه می‌تواند میان ژانرهای روایی (داستانی و ژانرهای دراماتیک) و ژانرهای مبتنی بر واقعیت باشد. ژانرها روابط قابل پیش‌بینی میان نظام‌های اجتماعی- فرهنگی، صنعتی- اقتصادی و نمادین- اسطوره‌ای هستند. |

در کنار معرفی این شش سطح، ایدما نیز مانند بسیاری از افراد دیگر (Kress & van Leeuven, 1998; Jewitt & Oyama, 2001; Mackan-Horarik, 2004) که تحلیل گفتمان یا نشانه‌شناسی اجتماعی را برای تحلیل تصاویر به‌کار برده‌اند، نظریهٔ نقش‌گرای هالیدی را مبنای روش بررسی خود قرار می‌دهد. نیاز به ذکر نیست که فرکلاف نیز در رهیافت خود به تحلیل گفتمان انتقادی از نظرهای هالیدی استفاده کرده است (نگاه کنید به فصل ششم از کتاب *گفتمان و تغییر اجتماعی*[1] نوشتهٔ فرکلاف).

روی آوردن به نظریهٔ نقش‌گرای هالیدی بدون دلیل نیست، هالیدی با این فرض آغاز می‌کند که کارکرد اصلی زبان، خدمت به زندگی افراد است، به همین دلیل نظریهٔ وی منبعی سودمند برای نشانه‌شناسی اجتماعی است که در آن ارتباط میان ساختارهای زبان‌شناختی با فرایندهای اجتماعی، نوعی دل‌مشغولی اساسی است. همچنین در نظریهٔ هالیدی نه‌تنها بر کلمات، بلکه بر آرایش‌های کلمات یا به تعبیر هالیدی «عبارت‌بندی»،[2] نیز تأکید می‌شود.

از آنجا که در ارتباطات دیداری و تحلیل‌های مربوط به تصویر توجه کمی به تحلیل نظام‌مندِ ساختارهای همگون شده و تحلیل تصویر عمدتاً بر مؤلفه‌های محتوا یا «لکسیس»[3] بوده است تا بر ساختار درونی تصاویر یا «نحو»،[4] بنابراین اگر قرار بر توسعهٔ «دستور زبانی»[5] تصویر باشد (که ایدما نیز به دنبال آن است)، این جنبه از نظریهٔ هالیدی نیز سودمند است

1. Discourse and Social Change
2. Wordings
3. Lexis
4. Syntax
5. Grammars

Archive of SID

www.SID.ir

(Meckan-Horarik, 2004: 10-11). با این همه، ایدما از سه فرانقشی که هالیدی برای زبان قائل است، کمک می‌گیرد تا روش خود را برای تحلیل فیلم تکمیل کند. از نظر هالیدی تولید معنا همواره سه کار را با هم انجام می‌دهد، این سه کار یا همان سه فرانقش عبارت‌اند از: فرانقش‌های بازنمایی، تعاملی و متنی.

الف. فرانقش بازنمایی: در این فرانقش یا کارکرد به شیوه‌های گوناگون دربارهٔ جهان چیزی گفته می‌شود و جنبه‌هایی از جهان خارج با واژگانی عینی یا انتزاعی به نمایش گذاشته می‌شود. مخاطب متن، بسته به اینکه کیست و دارای چه پس‌زمینه‌ای است، می‌تواند به نظرهای متفاوتی دربارهٔ آنچه یک فیلم به بازنمایی آن می‌پردازد، برسد.

دربارهٔ یک فیلم، منظور از کارکرد بازنمایی، معنایی است که به صورت تصویری، کلامی یا موسیقایی بازنمایی می‌شود. بر این اساس می‌توان سؤال کرد که در یک قاب یا نما، چه سوژه و موضوعی به نمایش گذاشته می‌شود و اینکه این سوژه (مرد، زن یا شیء) به چه کاری مشغول است. برای مثال آیا در یک صحنه با بازنمایی روشنفکری تحصیل‌کردهٔ غرب روبه‌رو هستیم که در حال تبانی با دیپلمات غربی است یا یک روحانی که در حال افشاگری است؟ آیا در یک نما، کافه یا هتلی با طراحی و معماری غربی به نمایش گذاشته می‌شود یا بازار و مسجدی با معماری سنتی؟ به همین منوال همین طور می‌توان دربارهٔ موسیقی، یا افکت‌های صدا نیز صحبت کرد. آیا با موسیقی روحانی و متعلق به فرهنگ والا سروکار داریم یا موسیقی الکترونیک و آوانگارد که با فناوری و علم مرتبط است؟

برای تحلیل دقیق‌تر این فرانقش در فیلم و تکمیل روش ایدما می‌توان شیوه‌های پیشنهادی کرس و ون‌لیون (۱۹۹۶) را به کمک گرفت. معانی بازنمایی شده در تصویر پیش از هر چیز با به تصویر کشیدن افراد، اشیا، مکان‌ها و در معنای عام «مشارکین»[1] انتقال داده می‌شود. کرس و ون‌لیون برای «موضوع‌ها» و «عناصر» در تصویر از عبارت کلی «مشارکین» استفاده می‌کنند و برای این منظور دو الگوی بازنمایی روایی و مفهومی را معرفی می‌کنند.

1. Participants

Archive of SID

www.SID.ir

الگوی نخست بر رویدادها و کنش‌های مربوط به مشارکین در متن متمرکز است. الگوی دوم، مشارکین را بر اساس وجود ایستا یا بی‌زمان آنها بازنمایی می‌کند. در استفاده از الگوی بازنمایی روایی در تحلیل تصویری که در آن دو نفر در حال گفتگو با هم هستند، جنبه‌های روابط مشارکین، کنش/ واکنش آنها، فعال/ منفعل بودن افراد و متعامل/ غیرمتعامل بودن کنش‌های افراد مطالعه می‌شود. در الگوی بازنمایی مفهومی نیز بر ساختارهای مفهومی توجه می‌شود و جنبه‌های «تعریف»، «تحلیل» یا «طبقه‌بندی» مشارکین (شامل افراد، مکان‌ها و اشیا) مطالعه می‌شود. با استفاده از این جنبه معنا، هویت، طبقه و گروه مشارکین بازنمایی می‌شود.

ب. فرانقش تعاملی: فرانقش دوم یا کارکرد تعاملی با این سروکار دارد که چگونه معناها به شخصیت‌ها و بیننده موقعیت می‌دهد. برای مثال در آگهی بازرگانی کارکرد تعاملی مبتنی بر تمهیدهایی در آگهی است که می‌خواهد خواننده را متقاعد به خرید یک کالا کند. در فیلم این کارکرد به تمهیدهایی اشاره دارد که سازندگان فیلم به کار می‌گیرند تا برای مثال بعضی از شخصیت‌ها را در موقعیت سرد، منزوی و ایستا قرار دهند. یا کاری کنند که مخاطب به همذات‌پنداری با بعضی از شخصیت‌های دیگر بپردازد.

این کارکرد حتی دربارهٔ صداها و موسیقی فیلم نیز مصداق دارد، می‌توان از معناهای میان‌فردی که «باند صدا»[1] تولید می‌کند، پرسش کرد و اینکه تا چه اندازه این سوژه و بیننده فاصلهٔ اجتماعی ایجاد می‌کند، اینکه آیا موسیقی یا افکت‌های صدا ما را به همدلی با شخصیت فیلم وامی‌دارد یا ما را از وی دور می‌کند.

در اینجا نیز شیوه‌هایی که کرس و ون‌لیون برای بررسی این فرانقش پیشنهاد می‌کنند، می تواند روش ایدما را به صورتی دقیق‌تر عملیاتی کند. جهان بازنمایی شده در تصویر با زوایه دید مشخص آن، با تماشاگر تصویر رابطه برقرار می‌کند. برای مطالعهٔ این سطح از معنای تصویر، کرس و ون‌لیون سه مؤلفه را پیشنهاد می‌کنند: «تماس»، «فاصله» و «زاویه‌دید». نگاه کردن به مخاطب یا نوع نگاه بازنمایی شده در تصویر و نوع رابطه میان نگاه و مخاطب

1. Sound track

Archive of SID

www.SID.ir

با مفهوم «تماس» توضیح داده شده که ممکن است معانی و حالت‌هایی مانند تمسخر یا خشم را در خود داشته باشد. در نهایت، با استفاده از مؤلفهٔ «فاصله» مشخص می شود که افراد، مکان‌ها و اشیای به تصویر کشیده شده به چه میزان به «ما» نزدیک یا دورند؟

رابطهٔ میان فرد و مخاطب آن در یک نظام نشانه‌ای مبتنی بر رابطه‌مندی از مهم‌ترین اجزای الگوی گفتمانی چندوجهی است که تلاش دارد رابطهٔ «ما»/ «دیگری» را صورت‌بندی کند. بر این اساس، افراد نمایش داده شده در یک نظام نشانه‌ای تصویری با عناوینی مانند بیگانگان یا دوستان معنا می‌یابند و نسبت فرادستی یا فرودستی یا حالت تعاملی را میان بیننده و محتوا فراهم می کنند. این امر در الگوی کرس و ون‌لیوون با عنوان «فاصله» واجد سه بُعد زیر است:

۱. فاصلهٔ اجتماعی: در تصاویر مانند زندگی روزمره، فاصله‌مان خود/ دیگری به اشکال مختلف حفظ می‌شود و در مقابل، تلاش می‌شود بین خود/ خودی رابطه‌ای نزدیک‌تر و صمیمی ایجاد شود. در یک نظام نشانه‌ای تصویری افرادی که در نمای دور نشان داده می‌شوند، افرادی غریبه هستند و در مقابل، سوژه‌هایی که با نمای نزدیک نشان داده می‌شوند، سوژه‌هایی هستند که جزئی از «ما» تصویر می‌شوند.

۲. رابطهٔ اجتماعی: بر اساس نوع زاویهٔ دوربین، نگاه از بالا یا پایین به سوژه‌ها دارای معانی متفاوتی هستند؛ به گونه‌ای که نگاه کردن از بالا به کسی اِعمال نمادین قدرت بر روی آن است و نگاه کردن از پایین به بالا از سوی تماشاگر نشان‌دهندهٔ آن است که فردِ نمایش داده شده قدرت نمادینی روی تماشاگر دارد. نگاه به فرد از زاویهٔ همسطح چشم نشان‌دهندهٔ برابری است.

مطالعهٔ فاصله و انواع آن در متون تصویری با استفاده از اندازهٔ نماها صورت می‌گیرد. زاویه‌دید منجر به شناسایی و دربرگیری یا جداسازی تماشاگران از مشارکین در تصویر می شود. این امر با استفاده از زوایای مختلف دوربین صورت می‌گیرد که می توان آن را به شکل زیر صورت‌بندی کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

**جدول ۲**

| | | |
|---|---|---|
| ۱ | تقاضا | نگاه خیره به تماشاگر |
| ۲ | ارائه | غیابِ نگاه خیره به تماشاگر |
| ۳ | رابطهٔ صمیمی/فردی | نمای نزدیک |
| ٤ | ایجاد رابطهٔ اجتماعی | نمای متوسط |
| ٥ | ایجاد رابطهٔ غیرفردی | نمای دور |
| ٦ | دربرگیری | زاویهٔ دوربین روبرو |
| ۷ | جداسازی | زاویهٔ دوربین مورب |
| ۸ | ارائهٔ قدرت به تماشاگر | زاویهٔ دوربین بالا |
| ۹ | برابری | زاویهٔ دوربین همسطح |
| ۱۰ | ایجاد حس مشارکت برای فرد بازنمایی شده | زاویهٔ دوربین پایین |

منبع: (Kress and van leeuwen, 1996:148)

۳. تعامل اجتماعی: اینکه فرد یا افراد نمایش داده شده در تصویر به مخاطب نگاه می کنند یا خیر، عامل نشان‌دهندهٔ نوع تعامل تماشاگر با آنهاست. اگر آنها به تماشاگر نگاه نکنند، ابژه‌ای برای نگاه خیرهٔ تماشاگران خواهند بود و اگر آنها به تماشاگر نگاه کنند، آنها تماشاگر را مخاطب قرار می‌دهند.

مجموع سه بُعد فوق نشان‌دهندهٔ دربرگیری یا طرد فرد یا افراد نمایش داده و تصور آنها به مثابه خودی یا دیگری است. بر اساس این ایده‌ها و نوع بازنمایی ارائه شده از موضوع مورد نظر، سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به عنوان «دیگری» از هم تفکیک داده می‌شود:

راهکار فاصله‌گذاری:[1] بازنمایی افراد به عنوان «بیگانه»

راهکار قدرت‌زدایی:[2] بازنمایی افراد به صورت افراد «تحت سلطه و انقیاد»

1. Distanciation
2. Disempowerment

www.SID.ir

راهکار ابژه‌سازی:[1] بازنمایی افراد به مثابه ابژه‌های مطالعه مانند آنچه در آزمایشگاه انجام می‌شود.

ج. فرانقش متنی: سومین و آخرین کارکرد، یعنی کارکرد متنی با این سروکار دارد که چگونه معانی در درون متنی پویا ردیف و ادغام می‌شود. تدوین بصری یک فیلم به صورت اجتناب‌ناپذیری مستلزم ساختار نشانه‌شناختی و ریتم ویژه خود است: شروع، میانه و پایان؛ مشکل و راه‌حل؛ استدلال به نفع و استدلال علیه و نظایر این.

چنین ترتیب‌هایی با این سروکار دارد که معناها چطور به همدیگر ربط داده می‌شوند، در چه نظمی و در چه واحدهای ریتمیکی؛ اینکه چگونه صحبت‌ها در هم تنیده می‌شوند و صداها، حرکت‌ها و تصاویر تدوین می‌شوند. ساختارِ متنی کلان، ویژگی مهم سازمان‌دهی هر متن فیلمی است. همهٔ اینها در اینکه چگونه به خوانش یک فیلم بپردازیم، تعیین‌کننده هستند. با پاسخ به این سؤال‌هاست که می‌توانیم الگوهای غالب را درک کنیم.

برای بررسی دقیق‌تر این فرانقش نیز راهکارهایی که کرس و ون‌لیون ارائه می‌کنند، می‌تواند مفید باشد. از نظر کرس و ون‌لیون فرانقش متنی از طریق سه نظام به یکدیگر مرتبط می‌شوند:

ارزش اطلاعاتی:[2] ارزش اطلاعاتی به محل قرار گرفتن عناصر یک چیدمان پرداخته و با توجه به چپ/ راست، مرکز/ حاشیه و بالا یا پایین قرار گرفتن عناصر و در معنای کلی‌تر «ناحیه‌های» تصویر، ارزش اطلاعاتی خاصی به آنها می‌دهد. برای نمونه جای‌گیری چپ ـ راستی در فرهنگ غربی ساختارهای «تثبیت شده– نو»[3] را ایجاد می‌کند. عناصری که در چپ قرار دارند، به مثابه عناصر معین، از پیش موجود و شناخته شده ارائه شده‌اند و عناصری که در سمت راست قرار دارند، به مثابه عناصری نو ارائه می‌شوند. به همین ترتیب، «بالا» دلالت بر «ایده‌آل» بودگی و «واقعی» بودگی اطلاعات دارد (بخش فوقانی با مفاهیم آرمانی، ایده‌آل انتزاعی یا کلی مرتبط است) و در مقابل، بخش‌های تحتانی با جزئیات عملی یا

1. Objectivation
2.Information value
3.Given- New structures

Archive of SID

www.SID.ir

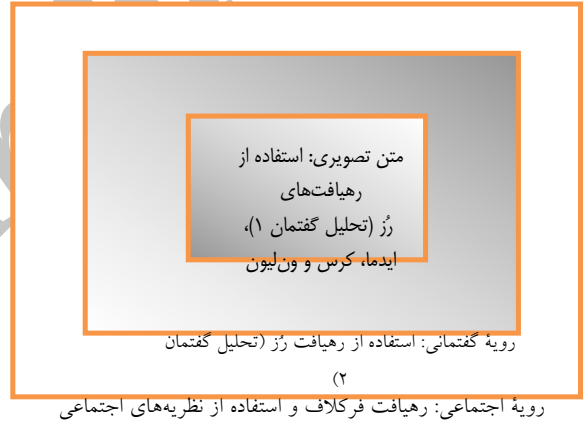
واقعی ارتباط دارد.

قاب:[1] قاب تصویر نشان می‌دهد که عناصر یک ترکیب می توانند هویت‌های متمایز معینی داشته باشند یا به صورتی وابسته به هم بازنمایی شوند. به عبارت دیگر، حضور یا نبود ابزارهای قاب‌بندی، عناصر یک تصویر را به هم متصل کرده یا آنها را از همدیگر جدا می‌کند. این امر دلالت بر آن دارد که آنها متعلق به همدیگر هستند یا نه. انفصال از روش‌هایی چون خطوط و فضاهای خالی میان عناصر یا تفاوت رنگ و کنتراست رنگ ایجاد می‌شود.

برجستگی:[2] برجستگی نشان می‌دهد که بعضی از عناصر می توانند در مقایسه با سایر عناصر جلب توجه کنند که این امر نیز از طریق پیش‌زمینه یا پس‌زمینه، اندازهٔ نسبی، کنتراست در قدرت صدا یا رنگ، درخشانی و غیره ایجاد می‌شود (Kress & van leeuwen, 1996: 210).

## مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم

اکنون با توجه به همهٔ رهیافت‌هایی که برای تحلیل گفتمان تصویر معرفی شد، با مبنا قرار گرفتن مدل سه بُعدی فرکلاف، مدل زیر برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم را پیشنهاد می‌کنیم (شکل ۳).




شکل ۳

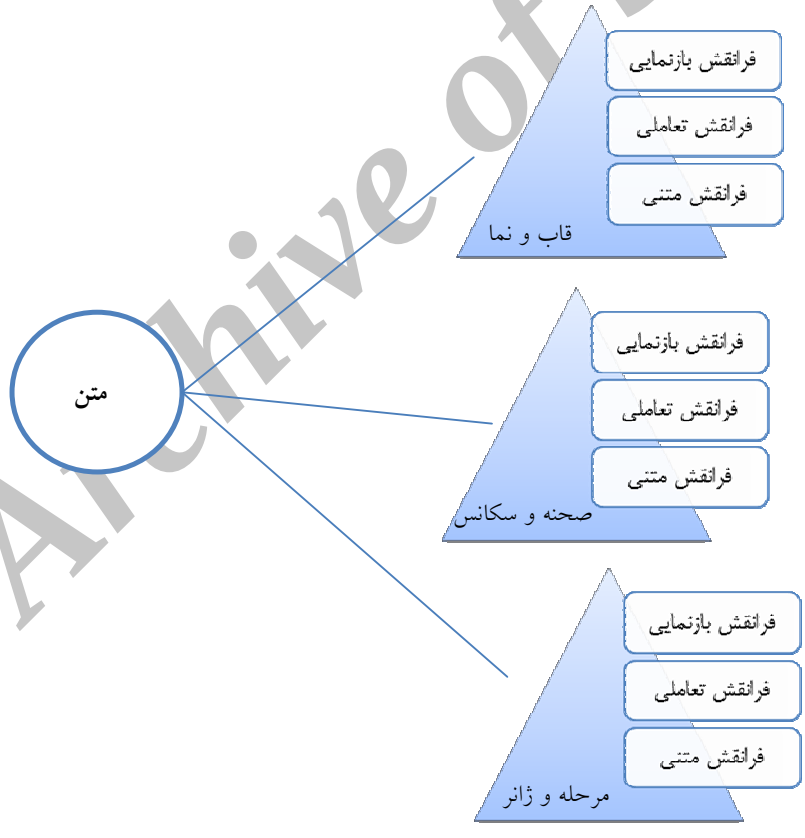
1. Framing
2. Salience

Archive of SID

www.SID.ir

برای تحلیل متون تصویری و به‌ویژه فیلم در سطح خرد می‌توان از رهیافت ایدما استفاده کرد. بر این اساس در مرحلهٔ اول از شش سطح برای تحلیل متن استفاده خواهیم کرد که این سطوح عبارت‌اند: از قاب (فریم)، نما، صحنه، سکانس، مرحله و ژانر.

به تبعیت از ایدما در مرحلهٔ اول برای جلوگیری از پیچیدگی بیش از حد و امکان تحلیل؛ قاب با نما، صحنه با سکانس و در نهایت مرحله با ژانر ترکیب خواهند شد. در مرحلهٔ بعد برای هر کدام از سطوح سه فرانقش هالیدی، یعنی فرانقش بازنمایی، تعاملی و متنی بررسی خواهند شد. برای بررسی این سه فرانقش از شیوه‌هایی که کرس و ون‌لیون معرفی کرده‌اند، استفاده خواهد شد.




Archive of SID

www.SID.ir

در بُعد دوم مدل فرکلاف یا رویهٔ گفتمانی ضمن به کارگیری آنچه فرکلاف در این باره ذکر می‌کند، می‌توان از رهیافت رُز و آنچه وی به آن «تحلیل گفتمان ۲» می‌گوید و شرح آن را در بخش قبل ذکر کردیم، استفاده کرد. بُعد سوم مدل فرکلاف نیز در آن مدل جدید به جای خود باقی است و برای ارتباط میان متن، رویهٔ گفتمانی و رویهٔ اجتماعی می‌توان از نظریه‌های علوم اجتماعی که غیرگفتمانی تلقی می‌شوند، در تحلیل استفاده کرد.

## نتیجه‌گیری

یکی از روش‌های کیفی که به دلیل قدرت توصیف و تبیین آن در علوم اجتماعی مورد توجه بوده، تحلیل گفتمان انتقادی است. در میان انواع رهیافت‌های گوناگون به تحلیل گفتمان انتقادی رهیافت فرکلاف به دلیل نظام‌مند بودن آن در استفاده از ابزارهای نظری و روشی بیش از بقیه توجه شده است. فرکلاف از مدلی سه بُعدی برای تحلیل استفاده می‌کند که در بعُد مربوط به بررسی و توصیفِ متن، ابزارهایی را معرفی می‌کند که بیشتر متناسب بررسی متون نوشتاری است تا متون دیداری. برای جبران این نقیصه می توان شیوه‌هایی را که ایدما، رز و نیز کرس و ون‌لیون معرفی می‌کنند و عمدتاً مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی است، جایگزین شیوهٔ فرکلاف در بررسی متن کرد.

در بُعد دوم مدل فرکلاف، یعنی رویه‌های گفتمانی تولید و مصرف، علاوه بر مواردی که فرکلاف ذکر می‌کند، می توان از آنچه رُز «تحلیل گفتمان ۲» می‌نامد، استفاده کرد. تحلیل گفتمان ۲ بیشتر متمرکز بر نهادها و رویه‌های خاصی است که متون تصویری را تولید می‌کنند. در این بُعد به‌ویژه می‌توان از مفهوم «آرشیو» که فوکو از آن یاد می‌کند، برای تحلیل رویه‌های گفتمانی تولید و مصرف فیلم استفاده کرد. در مدل به دست آمده، بُعد سوم مدل فرکلاف که ناظر به رویه‌های اجتماعی است و برای تبیین آن از نظریه‌های علوم اجتماعی استفاده می‌شود، به جای خود باقی است.

Archive of SID

www.SID.ir

## منابع و مآخذ


ـ سعید، ادوارد، (۱۳۷۱). ***شرق‌شناسی***، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

ـ مهدی‌زاده، سیدمحمد، (۱۳۸۹). ***نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی***، تهران: همشهری.

ـ هال، استوارت، (۱۳۸٦). ***غرب و بقیه: گفتمان و قدرت***، ترجمهٔ محمود متحد، تهران: آگه.

ـ یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس، (۱۳۸۹). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

- Hall, S. (1997). ***Representation: Cultural Representations and Signifying Practices***, Sage Publications & Open University.
- Fairclough, N. (1993). ***Discourse and Social Change***, Polity Press.
- Fairclaough, N. L. (1995). ***Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language***. Harlow, UK: Longman.
- Fairclaough, N. L. and Wodak, R. (1997). ***Critical Discourse Analysis*** **in** ***Discourse Studies. A Multidiciplinary Introduction***, Vol 2. Edited by T. A. van Dijk. Sage Publication.



Archive of SID

www.SID.ir

- Jenks, C. (1995). ***The Centrality of the Eye in Western Culture'*, in *Visual Culture***. Edited by C. Jenks. Routledge.
- Jewitt, C. and R. Oyama (2001). ***Visual Meaninga: Social Semiotic Approach*, in *Handbook of Visual Analysis***, Edited by Theo van Leeuven and Carey Jewitt, Sage Publication.
- Kress,G and Van Leeuwen, T(1996). ***Reading Images: The Grammar of Visual Design***, Routledge.
- Iedema, R. (2001). ***Analysing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: An Unhealthy Business, in Handbook of Visual Analysis***, Edited by Theo van Leeuven and Carey Jewitt Sage Publication.
- Macken-Horarik, M. (2004***). Interacting with the Multimodal Text: Reflections on Image and Verbiage in Art Express. Visual Communication****. Vol 3: 5-26. Sage Publication.*
- Mitchell,W.J. Thomas.(1994). ***Picture Theory***, the University of Chicago Press.
- Potter, J. (1996). ***Discourse Analysis and Constructionist Approaches: Theoretica Background in Handbook of Qualitative Methods for Psychology and the Social Sciences***. Edited by J.T.E. Richardson, Leicester: British Psychological Society.
- Rorty, R. (1979). ***Philosophy and the Mirror of Nature***, Princeton University Press.
- Rose, G. (2001). ***Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials***. SAGE Publication.
- Silverman, D. (2001). ***Interpreting Qualitative Data: Methods for analyzing Talk, Text and Interaction***. Sage Publication.
- van Dijk, T. A. (2001). ***Critical Discourse Analysis* in *Handbook of Discourse Analysis***. Edited by Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton. Blackwell.

Archive of SID

www.SID.ir