Received: 2024/08/15
Accepted: 2024/11/14
Published: 2025/05/22

Semio-semantic Analysis of Movie Posters "Red" and "Under the Moonlight" with Influence of Political Discourses of the Second Half of the Seventies of Iran

Ukabed Arefi, PhD student in Art Research, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Hamid Reza Shairi, Professor, Department of French Language, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Parastoo Mohebi, Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

The discourse point of view with the Semio-semantic approach believes that linguistic productions are subject to a complex process in which many semantic sign factors are involved; Therefore, what the language says, the image expresses in the form of shape. That is, the world is meaningful and there is no form that does not have meaning because the surrounding world has structures consisting of forms and shapes and these forms imply a meaning. Therefore, there is no separation between language and art, and art is like language, as a result, art acts as a medium and a discourse, and it is also a messenger and a communicator. Discourse, as an effective procedure, includes the formation of different areas such as politics, therefore, political discourse is determined as one of the results of politics in a historical and cultural context (based on power, ideology, and identity). Thus, a political discourse, by becoming dominant in any era, will be able to influence existing political, cultural, social and economic structures, so discourse systems create different dimensions of semantic signs in artistic texts, and these visual media, such as movie posters, as a part of society's culture are affected by social-political conditions, especially the prevailing political discourses. The present research, based on library and audio-visual sources, and with an emphasis on the approach and method of semantic signification and explanation of the discourse systems governing the visual space, tries to answer these questions, with what elements are these discursive and semantic systems shown in the movie posters of "Red" and "Under the Moonlight"? And how the process of narrative and semantic system of proposed movie posters has been formed under the influence of dominant political discourses? The findings of this research indicate that by explaining the meaning of the discourse systems in these movie posters, it is possible to determine the degree of influence of modern discourse (reformist) and classical discourse (fundamentalist) and in order to be influenced by political discourses in the society, sometimes the clarity of discourse is decreased and sometimes the discourse systems are led to the abyss of ambiguity or discourse reductionism.

Keywords: Semio-semantic, Political Discourse, Cinema, Movie Poster, Under the Moonlight, Red

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۲۴
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱

یوکابد عارفی[۱]، حمیدرضا شعیری[۲]، پرستو محبی[۳]

تحلیل نشانه معناشناسی پوسترهای فیلم‌های سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» با تأثیرپذیری از گفتمان‌های سیاسی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران*

چکیده

دیدگاه گفتمانی با رویکرد نشانه-معناشناسی معتقد است تولیدات زبانی تابع فرایندی پیچیده هستند که عوامل نشانه معنایی بسیاری در آن دخیل هستند؛ بنابراین آنچه را که زبان می‌گوید تصویر به‌صورت شکل، بیان می‌کند. یعنی جهان معنادار است و هیچ شکلی وجود ندارد که معنا نداشته باشد زیرا جهان پیرامون، دارای ساختارهایی متشکل از فرم‌ها و اشکال هستند و این اشکال دلالت بر معنایی دارند؛ پس تفکیکی میان زبان و هنر نیست و هنر به‌مثابه زبان است درنتیجه هنر، به‌عنوان یک رسانه و یک گفتمان عمل می‌کند و نیز پیام‌رسان و قائل به برقراری ارتباط است. گفتمان به‌عنوان رویه‌هایی تأثیرگذار، شکل‌دهی حوزه‌های متفاوت مانند سیاست را دربر می‌گیرد. بنابراین گفتمان سیاسی به‌عنوان یکی از برآیندهای سیاست در بستری تاریخی و فرهنگی (بر مبنای قدرت و ایدئولوژی و هویت) تعیّن پیدا می‌کند. بدین‌ترتیب یک گفتمان سیاسی با مسلط‌شدن در هر دوره‌ای، قادر به تأثیرگذاری بر ساختارهای سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی موجود خواهد شد پس نظام‌های گفتمانی، ابعاد مختلف نشانه معنایی را در متون هنری ایجاد کرده و این رسانه‌های دیداری مانند پوسترهای سینمایی، به‌عنوان بخشی از فرهنگ جامعه تحت تأثیر شرایط سیاسی-اجتماعی به‌ویژه گفتمان‌های سیاسی غالب قرار می‌گیرند. پژوهش حاضر بر اساس منابع کتابخانه‌ای و دیداری-شنیداری و با ابتناء بر رویکرد و روش نشانه معناشناسی و تبیین نظام‌های گفتمانی حاکم بر فضای تصویری سعی بر آن دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که این نظام‌های گفتمانی و معنایی با چه عناصری در پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» نشان داده شده است؟ و این‌که چگونه فرایند نظام روایی و معنایی پوسترهای سینمایی طرح‌شده، تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی غالب شکل گرفته است؟ یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که با تبیین معنای نظام‌های گفتمانی موجود در این پوسترهای سینمایی می‌توان به میزان تأثیرپذیری آن‌ها از گفتمان مدرن (اصلاح‌طلب) و گفتمان کلاسیک (اصول‌گرا) دست یافت و به جهت متأثربودن از گفتمان‌های سیاسی موجود در جامعه، در آن‌ها گاهی اوقات از شفافیت گفتمانی کاسته می‌شود و گاهی نیز نظام‌های گفتمانی به ورطه‌ی ابهام و یا به‌سمت تقلیل‌گرایی گفتمانی سوق پیدا می‌کنند.

واژگان کلیدی: نشانه معناشناسی، گفتمان سیاسی، سینما، پوستر فیلم، زیر نور ماه، قرمز.

---

[۱] دانشجوی مقطع دکتری رشته پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

[۲] استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: shairi@modares.ac.ir

[۳] استادیار گروه هنر، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

* این مقاله مستخرج از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی اول مقاله «یوکابد عارفی» با عنوان«تحلیل نشانه‌معناشناسی پوسترهای سینمایی نیمه دوم دهه هفتاد ایران با تأثیرپذیری ازگفتمان‌های سیاسی آن دوره» در «گروه هنر، دانشکده‌ی عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران» به راهنمایی نویسنده‌ی دوم و مسئول مقاله «حمیدرضا شعیری» و مشاوره‌ی نویسنده‌ی سوم مقاله «پرستو محبی» در حال انجام است.

مقدمه

هر تولید زبانی (کلامی و غیر کلامی) نیازمند یک سوژه در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه است که همان گفته یا متن زبانی یا تصویر است. بر اساس این، گفتمان از منظر رویکرد نشانه معناشناسی عملی است که به‌واسطه‌ی آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌شود و در طول گفتمان است که کنش گفتمانی شکل می‌گیرد و کنش‌گر با تولید معنا خود را بیش‌ازپیش به ما می‌شناساند. در کنش گفتمانی ابژه‌ها هم به کنش‌گرانی تبدیل می‌شوند که در محیط بر اساس شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی عمل می‌کنند و در هر لحظه معنایی متفاوت را رقم می‌زنند. اگر فرهنگ هم یک فرایند یا مجموعه‌ای از رویه‌ها برای تولید و مبادله معنا تلقی شود، در دوران معاصر «امر دیداری» در مرکز فرهنگ قرار گرفته است که خود مجموعه‌ای متنوع از فناوری‌های تصویری مانند تلویزیون، سینما، ویدئو، پوسترها، گرافیک‌های دیجیتالی و... را شامل می‌شود. این رسانه‌های دیداری به‌عنوان بخشی از فرهنگ جامعه تحت تأثیر شرایط سیاسی- اجتماعی به‌ویژه گفتمان‌های سیاسی غالب قرار می‌گیرند. بنابراین گفتمان سیاسی که در درون خود نظام‌های ایدئولوژی و قدرت و هویت را نیز مستتر دارد بر حوزه‌های مختلف فرهنگی مانند سینما و به‌تبع آن پوسترهای سینمایی، تأثیرگذار است. بر اساس این رویکرد پوسترها، به‌عنوان ابژه‌هایی متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی دوران شکل‌گیری خود به شمار می‌روند که می‌توانند باعث انتقال معنا شوند. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران گفتمان‌های سیاسی «اصول‌گرا» و «اصلاح‌طلب» به‌عنوان گفتمان‌های سیاسی غالب در آن برهه‌ی زمانی بر حوزه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار بوده‌اند. پوسترهای سینمایی هم به‌عنوان محصولاتی فرهنگی و متونی دیداری دارای ویژگی‌ها و مؤلفه‌های گفتمانی هستند که برای بررسی آن‌ها بایستی از یک کلان تحلیلی با عنوان تحلیل نشانه معناشناسی گفتمانی بهره برد که همه‌ی نظام‌های کوچک‌تر مطالعات نشانه معنایی اعم از کُنِشی، تَنِشی، شَوِشی، هویتی و... را در خود جای داده است. بنابراین مسئله‌ای که به‌عنوان گرانیگاه این پژوهش مورد توجه قرار گرفته، تحلیل نشانه معناشناسی گفتمانی در پوسترهای فیلم‌های سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» در جهت نشان‌دادن چگونگی تأثیرگذاری گفتمان‌های سیاسی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران بر روند و شکل‌گیری آن‌ها است. **بنابراین بایستی در ابتدا به‌عنوان اهداف اصلی این پژوهش؛** نظام‌های گفتمانی و معنایی در پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» تبیین شود و سپس به این مقوله پرداخته شود که شکل‌گیری و طراحی پوسترهای سینمایی فوق، چگونه تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران قرار گرفته است و درنهایت به‌عنوان هدف فرعی نیز چگونگی کاهش یا افزایش‌یافتن شفافیت گفتمانی در پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» بررسی شود تا از برآیند اهداف مذکور به این پرسش‌ها در پژوهش پاسخ داده شود:

- نظام‌های گفتمانی و معنایی با چه عناصری در پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» نشان داده شده است؟
- چگونه فرایند نظام روایی و معنایی پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی غالب شکل گرفته است؟

برای پاسخ به این سؤالات، نخست لازم است پیشینه‌ی پژوهش انجام‌شده در این مقوله بررسی شده تا بدیع و نو بودن پژوهش مشخص شود. سپس به تبیین رویکرد نشانه معناشناسی گفتمانی پرداخته و عملکرد آن در دستیابی به نظام روایی و معنایی پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» مورد بررسی قرار گیرد. پس از آن نحوه‌ی تأثیرپذیری آن پوسترها از گفتمان‌های سیاسی غالب در برهه‌ی زمانی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران شرح داده می‌شود.

پیشینه پژوهش

با توجه به موضوع این نوشتار، پژوهشی که به‌صورت اختصاصی پوسترهای سینمایی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد در ایران را از منظر نشانه معناشناسی گفتمانی و نیز تأثیرات گفتمان‌های سیاسی حاکم در آن برهه‌ی زمانی را بر روی آن‌ها مورد توجه قرار داده باشد، انجام نشده است. اما پژوهش‌هایی در زمینه‌ی تحلیل نشانه‌شناسانه‌ی پوسترهای سینمایی انجام شده که تعداد اندکی از آن‌ها تااندازه‌ای می‌تواند با موضوع مقاله‌ی حاضر مرتبط باشد که در ادامه به برخی از پژوهش‌های مذکور اشاره می‌شود؛ یکی از این پژوهش‌ها، تحلیل نشانه‌شناسی پوستر فیلم «پری دریایی کوچک» با استفاده از پیرس (۱۹۹۶)[۱] است که به نویسندگی لانانگ دوی ویکاسونو[۲] و نونگکی هریاتی[۳] در سال ۲۰۲۳ در مجله ماهادایا[۴] انتشار یافته است و از این منظر که پوستر فیلم را با روش تحلیل نشانه‌شناسی مورد بررسی قرار داده، دارای سویه‌های یکسانی با مقاله حاضر است اما از لحاظ انتخاب یک پوستر فیلم آمریکایی و در نظرنگرفتن تأثیر گفتمان‌های سیاسی، راهی متفاوت را اتخاذ کرده است. همچنین مقاله دیگری با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی پوستر فیلم "تازه"»[۵] به نویسندگی سردا گوزل[۶] در سال ۲۰۲۳ در فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات روملید[۷] به چاپ رسیده است که پوستر فیلم را با تکیه بر روش تحلیل نشانه‌شناسی و دستیابی به معنای ضمنی آن، موضوع محوری تحقیق خویش قرار داده است از جهاتی شبیه به مقاله حاضر عمل کرده اما به این سبب که فیلمی موزیکال و آمریکایی است مسیر پژوهشی مجزایی را طی می‌کند. در پژوهش دیگری، چگونگی بازنمایی هنرپیشگان زن در پوسترهای فیلم‌های سینمایی بین سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۹۲ به‌عنوان موضوعی در مقاله‌ی «مطالعه بازنمایی حجاب، پوشش و آرایش هنرپیشگان زن در پوسترهای فیلم‌های سینمای ایران و مطابقت آن با سیاست‌گذاری فرهنگی سه دولت (سازندگی، اصلاحات و اصولگرا): به روش رهیافت گفتمانی استوارت هال»[۸]مورد بررسی قرار گرفته شده است که این مقاله تأثیر گفتمانی را مدنظر خود قرار داده است و از این لحاظ با پژوهش پیشِ رو واجد شباهت اما به این جهت که تنها تأثیر ایدئولوژی مستتر در گفتمان‌ها را در یک بُعد یعنی پوشش و حجاب مورد توجه قرار داده، متفاوت عمل کرده است؛ بنابراین با توجه به نمونه‌های موردی که از مقالات تقریباً مرتبط ذکر شد به خلأ موجود پژوهشی در زمینه‌ی تحلیل نشانه معناشناسانه در پوسترهای فیلم‌های ایرانی، به‌ویژه با تکیه بر گفتمان‌های سیاسی پی می‌بریم. بنابراین لازم است که پژوهش‌های مجزایی در این زمینه به‌صورت مبسوط شکل بگیرد.

نشانه معناشناسی گفتمانی

اصطلاح «گفتمان[۹]» به معنای خاص در چارچوب رویکردهایی که زبان و فعالیت گفتاری را مطالعه می‌کنند، تعریف شده است (Sheigal, 2004:17). «نشانه معناشناسی[۱۰]» نیز ابزاری علمی است که با آن می‌توان سازوکارهای شکل‌گیری و تولید معنا را در گفتمان‌ها مطالعه و بررسی کرد. (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۵) در حقیقت دیدگاه نشانه معناشناسی، رویکردی برای همه‌ی کسانی است که در پی شناخت چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی‌اند، همچنین معنا هر عامل گفتمانی را حیرت‌زده می‌کند و او را در مقابل حضوری غیرمنتظره قرار می‌دهد، این همان چیزی است که رخداد معنا نامیده می‌شود. (نبی‌ئیان، ۱۴۰۱: ۲۰) بدین‌معنا هر فضای نشانه‌ای درعین‌حال یک نظام گفتمانی و یک لایه است. (هاتفی، ۱۳۹۹: ۷۱) بنابراین جهان پیرامون مملو از ساختارهایی داری شکل و فرم معنادار است، بنابراین تفکیکی برای زبان و هنر نیست. چنانچه با این رویکرد به جهان هنر نگریسته شود هر پوستر را می‌توان دارای یک نظام گفتمانیِ قابل تفسیر و بیان دانست؛ پس پوسترهای سینمایی را باید در قالب ترکیبی از نظام‌های نشانه‌ای غیرکلامی و کلامی تعریف کرد.

نظام‌های گفتمانی کنشی، تنشی و شَوِشی

نظام‌های گفتمانی و مطالعات ساختارگرایی، مدت‌زمان زیادی مخاطبان را محدود به شناخت شرایط کنشی و معناهای وابسته به آن کردند و علت اصلی این امر در دیدگاه‌های ارجاعی، ساختاری و کاربردی است زیرا که توجه کنش‌گران روایی را بر تصاحب یک امر ارزشمند می‌دانستند. (شعیری، محمودی و سبزواری، ۱۴۰۲: ۸۵) به‌این‌سبب در نظام کنشی؛ عقل‌محوری، شناخت، منطق و استدلال بر احساسات و عواطف برتری دارد، این گفتمان، دارای زمانی خطی است که مبتنی بر تعین، برنامه، محاسبه و قرارداد است. پس کنش قادر است براساس یک برنامه‌ی مشخص و تعینی، ارزشی را به تصاحب خویش درآورد. به‌همین‌دلیل نظام کنشی را از نوع نظام تصاحبی می‌نامند که دارای سه واژه‌ی کلیدی است: کُنِش[۱۱]، ارزش[۱۲]، تغییر[۱۳]. (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹) بنابراین دو نوع تقسیم‌بندی از گفتمان کنشی داریم:

- گفتمان کنشیِ تجویزی و عمودی: کنش‌گذار به کنش‌گر تجویز و امر می‌کند تا کاری را انجام بدهد، یعنی دستور از بالا به پایین صادر می‌شود.
- گفتمان کنشیِ افقی، تعاملی و مجابی: دو کنش‌گر در وضعیت برابر و مساوی از لحاظ نیرو و فهم قرار دارند باید لحظه‌ای رخ بدهد که تا در این تعامل یکی بتواند بر دیگری چیره شود و روایت، گفت‌وگومدار است، یعنی از ابتدا دستوری تجویزی صورت نمی‌گیرد و فردی بر فرد دیگری چیره و برتر نیست؛ پس در این حالت بایستی دیگری را مجاب کرد.

نظام تنشی معنا، نظامی طیفی یا درجه‌ای است که در آن ارزش ثابتی وجود ندارد و معنا به طور مدرج در ارتباط با معنایی دیگر قرار می‌گیرد و فشاره یا گستره‌ی معنایی را می‌سازد (گرمس،۱۳۹۹: ۷۳) دارای زمانی آرمان‌گرا، ایده‌آل‌گرا و مبتنی مؤلفه‌ی ریسک[۱۴] است؛ بنابراین در چنین نظامی، «تنش[۱۵]» یعنی میزانی از «انرژی و قدرت» همراه با دو ویژگی «فشارهای و گستره‌ای» عنصر اصلی گفتمان را تشکیل می‌دهد پس در نظام تنشی، نقش‌ها می‌توانند براساس کمیت و کیفیت‌های متفاوتی ظاهر شوند. بنابراین در این گفتمان، کنش حذف نمی‌شود بلکه تحت کنترل شرایط تنشی تنظیم می‌شود که در این حالت، به کنشی مکانیکی یا جریانی خلاق و پویا تبدیل می‌شود. (شعیری،۱۳۹۵: ۳۷)

شَوِش[۱۶]، وجه عواطف است و به حضور سوژه و به نحوه‌ی دریافت او مربوط می‌شود و به چه صورت تحت تأثیر قرار می‌گیرد، درواقع به معنای تأثیر و اثرپذیری او از جهان ارتباط دارد. بنابراین شَوِش توصیف‌کننده‌ی حالت و یا بیان‌کننده‌ی لحظه‌ی وصال با ابژه یا گونه‌ای ارزشی است. (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۲) در نتیجه از دیدگاه نشانه معناشناختی، شوِش‌گر[۱۷] عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود نشان می‌دهد که این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، تنشی، هویتی، زیبایی‌شناختی و... باشد. (گرمس،۱۳۹۹: ۷۰)

شفافیت گفتمانی

شفافیت گفتمانی امری واگرا است که دیدگاه مخاطب را از فضایی فشاره‌ای و بسته به فضایی گستره‌ای و مبسوط هدایت می‌کند همچنین در چشم‌انداز شفافیت اوج و افول وجود دارد و دارای عناصر هم‌ارزی[۱۸]، هم‌کنشی[۱۹]، تطابق‌پذیری[۲۰] و امتزاج[۲۱] است. (جوانمرد و دیگران، ۱۴۰۲: ۷۵) در حوزه‌ی هنر نیز به‌واسطه‌ی تأثیرپذیری از نظام‌های گفتمانی، مبحث شفافیت و کدری گفتمانی مطرح است؛ به‌عنوان مثال در مقوله‌ی واقع‌گرایی[۲۲]، تولید معنا مبتنی بر شفافیت است تا انطباق با واقعیت به بالاترین درجه برسد و نیز در مبحث فراواقع‌گرایی[۲۳] که مبنای معنا، تخیل و آرمان است تطابق با واقعیت در پایین‌ترین درجه قرار دارد. اگر همین رویکرد به جامعه و نظام‌های گفتمانی انتقال داده شود، مشخص می‌شود که در جوامع به

دلایل فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک، هیچ‌گاه شفافیت نمی‌تواند امری ثابت و تعینی باشد و همواره بنابر موقعیت گفتمانی، بافت‌های فرهنگی و سیاسی تغییر می‌کند.

گفتمان سیاسی

«گفتمان سیاسی»[۲۴] به‌واسطه‌ی برخورداری از توانایی مدیریت دیدگاه‌ها و نگرش مخاطبان امکان تأثیرگذاری در حوزه‌ی لازم برای موضوع خود را دارد؛ (Kenzhekanova, 2015: 199) پس می‌توان اذعان داشت که گفتمان سیاسی شرایط استفاده‌ی متقابل از رویکردهای مختلف روش‌شناختی برای پژوهش‌گران فراهم می‌کند تا بتوانند از طریق مطالعات میان‌رشته‌ای به بسط و تبیین مفاهیم در حوزه‌های متعدد بپردازند. (Almohadawi, Hussain Ali, 2022: 60) علاوه بر این، باید توجه داشت که هر گفتمان سیاسی در بستری تاریخی و فرهنگی بر اساس ایدئولوژی، قدرت و هویت تعریف می‌شود. (لاکلا، ارنستو و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۹) مطالعه‌ی معناشناختی در ساختارهای گفتمان‌مدار این امر را به ذهن متبادر می‌سازد که در ورای هر گفتمان ایدئولوژی[۲۵] پنهانی وجود دارد که دربردارنده‌ی معنای گفتمان است. (فرکلاف،۱۳۹۹: ۸-۷) همچنین گفتمان، جایگاه تجلی هویت‌های[۲۶] فردی، فرهنگی و اجتماعی است زیرا که در انواع گفتمان‌ها با کنش‌گرانی مواجهیم که با بروز نشانه‌هایی از خود منجر به ایجاد معنا می‌شوند (شعیری و وفایی،۱۳۸۸: ۷۶-۷۵) به‌این‌سبب گفتمان‌های سیاسی می‌تواند با تأثیرگذاشتن بر تفکر افراد یک جامعه ایدئولوژی خود را بر ذهن آن‌ها اعمال کند و هویت آن‌ها را با استفاده از ارزش‌ها و دال‌هایی که مطرح و دچار تغییر کند. بنابراین هنر سینما که برآمده از بطن یک جامعه است ناخودآگاه دارای معناهایی متأثر از ارزش‌های مطروحه در گفتمان‌های سیاسی غالب است که ذیل ساختار قدرت تعریف می‌شوند. بنابراین در بازه‌ی زمانی پژوهش حاضر یعنی نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد ایران، گفتمان‌های سیاسی موجود با عناوین «اصلاح‌طلب» و «اصول‌گرا» با ابتناء به ارزش‌هایی مجزا رخ نموده بود. ارزش‌های جامعه مدنی مطروحه در گفتمان اصلاح‌طلب شامل «توسعه‌ی سیاسی»، «آزادی بیان و عقیده»، «شایسته‌سالاری»، «خردورزی»، «رعایت حقوق فردی و اجتماعی»، «دفاع از حقوق زنان» و «توجه به جوانان» بود. در مقابل آن گفتمان اصول‌گرا به‌عنوان گفتمان سیاسی رقیب ارزش‌هایی را تحت عناوین «ولایت»، «عدالت»، «روحانیت» و «تهاجم فرهنگی» در ساختار سیاسی خود مطرح کرد. (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۵۷) با توجه به ارزش‌های مورد تأکید هر دو گفتمان سیاسی می‌توان رویکرد آن‌ها را در دو دسته‌ی کلاسیک (اصول‌گرا و ساختارگرا) و مدرن (اصلاح‌طلب و پساساختارگرا) دسته‌بندی و مورد بررسی قرار داد:

در نظام‌های ساختارگرا[۲۷] و کلاسیک[۲۸]، معنا زمانی حاصل می‌شود که سوژه با کنش‌هایی برنامه‌مند در زمانی خطی از وضعیتی اولیه (نداشتن) به وضعیتی ثانویه (داشتن) برسد. (گرمس،۱۳۹۹: ۱۲) بنابراین گفتمان‌های روایی کلاسیک شامل سه مرحله؛ وضعیت اولیه، تغییرات و وضعیت نهایی (وضعیت تغییر یافته) است. (Kalelioğlu, Günay, ۲۰۱۸: ۲۳۹) بنابراین این‌گونه نظام گفتمانی، جریان و فرایندی است که سبب تغییر وضعیت می‌شود زیرا که معتقد است همیشه یک نابسامانی و خللی در وضعیت وجود دارد که باید از بین برود؛ پس هدفمند و غایت‌گرا است. گفتمان کلاسیک دارای انجماد است که دال‌های آن بیان‌گر پایبندی به ساختارهای پیشین و سنتی است. این گفتمان برای هر مفهومی، مرجعیتی تجویزکننده قائل است که در آن هویت افراد، نظاره‌گر و تأییدکننده‌ی ساختارها است و مبتنی بر ایدئولوژی قدرت‌مدار عمل می‌کند؛

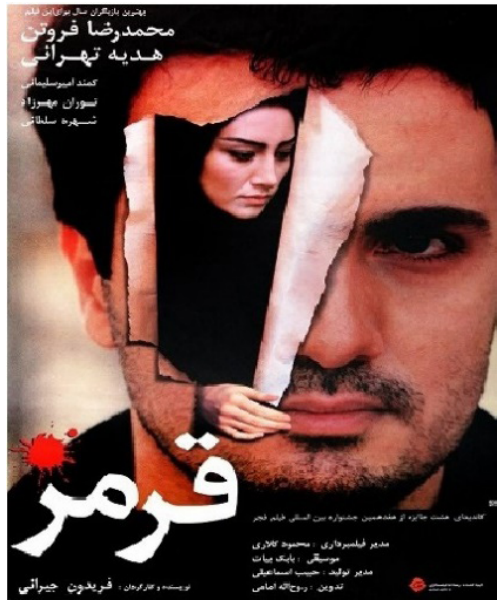
پس می‌توان گفت که گفتمان کلاسیک و اصول‌گرا، راه برون‌رفت از نابسامانی‌ها را پیروی از ساختارها و عدول‌نکردن از آن‌ها می‌پندارد.
گفتمان مدرن از نوع چالشی و ادراکی است. معنا تابع تغییر عینی و مادی و تغییر نیز تابع برنامه تعینی نیست. (گرمس،۱۳۹۹: ۲۹-۲۸). اصطلاح مدرن[۲۹] عموماً در کنار پساساختارگرایی[۳۰] استفاده می‌شود که هر دو دارای دیدگاه عدم قطعیت معنا هستند و از دیدگاه‌های کلاسیک و ساختارگرایانه انتقاد می‌کنند و نیز بر این باورند که برای دستیابی به معنا بایستی از مرزها و روش‌های ساختاری عبور کرد (Selvi & Thilagavathi,2018: 1217) در این گفتمان، بحث گریز از معنا و سیالیت مطرح است یعنی گفتمان مدرن همیشه بخشی از معنا را پنهان و غایب کرده و مخاطب را در جایگاه مکتشف قرار می‌دهد تا در راستای کشف معنا در روایت دخیل شود. در نتیجه «ناتمامی» از ویژگی‌های این گفتمان است. گفتمان مدرن از ساختارها و باورهای پیشین عبور کرده و گفتمانی تقابلی و تعاملی را دارد تا منجر به اصلاح رویکردهای گذشته شود. گفتمان اصلاح‌طلب نیز به‌عنوان یک گفتمان مدرن در ارزش‌های مطروحه‌ی خود، به اصل «شایسته‌سالاری» پایبند شده و «خردورزی» را گسترش می‌دهد تا هویت افراد را مبدل به کاشف معنا کند. این گفتمان قائل به تجویزی عمودی نیست و در آن «حقوق تمام افراد و جامعه» بایستی به‌صورت یکسان رعایت شود.

پوسترهای سینمایی

پوسترها به‌عنوان رسانه‌ای قدرتمند علاوه بر تبلیغ چیزی، برخی از اطلاعات را نیز به عموم مردم ارایه می‌دهند. (Scannell,1998: 251-267) پوسترهای فیلم برای جذب افرادی که برای تماشای فیلم هزینه و زمان صرف می‌کنند، ایجاد می‌شود. بنابراین بایستی اطلاعاتِ روی پوستر فیلم، ترغیب‌کننده باشد. از این منظر در دوران معاصر، پوستر فیلم به رسانه‌ای دارای ویژگی‌هایی بسیار غنی تبدیل شده است. (Ta Chu, Jui Guo,2017:39-45) بنابراین یک پوستر فیلم موفق باید قادر به انتقال پیام و احساسات فیلم نیز باشد یعنی مخاطبین با تماشای آن قادر به برقراری ارتباط با روایت فیلم سینمایی باشند. (فاگرهولم،۱۳۹۶: ۶) روش ارایه و بسترسازی بصری و نوشتاری برای متقاعد کردن مخاطب با ایده‌ی فیلم بسیار مهم است. یعنی دریافت افراد از پوستر مبتنی بر ارتباط مفاهیم بصری و معنای نشانه‌های مستتر در آن است. (Dwi, Wicaksono, Heriyati,2023:167) پس می‌توان اذعان داشت که پوستر فیلم به طور کلی شامل پیام‌های کلامی و غیر کلامی است. در پوستر فیلم، کلمات، بندها و جملات طولانی دیده نمی‌شود. درواقع علامت، رنگ، نماد و تصاویر اغلب در پوسترهای فیلم دیده می‌شود (Toolan,1998: 52-64) و بیان‌گر معناهای مختلفی است که می‌خواهند در ذهن مخاطبان ایجاد کرده تا آن‌ها را ترغیب به تماشای روایت فیلم کنند.
همچنین معناآفرینی در تصویر پوستر، به کنش‌های متفاوتی مانند خط، رنگ، نور، فاصله، گستره، فشاره، مقوله‌سازی، قطب‌بندی، پیوست، گسست، تفکیک، ترکیب، هم‌آمیختگی، وضوح و ابهام بستگی دارد. حتی تصویر می‌تواند از فضای خود خارج شود و با توجه به کارکرد گفتمانی خویش به فضای مخاطب رخنه کند. (اسدنژاد و دیگران، ۱۳۹۳: ۸-۷) بنابراین تصاویر و پرتره‌های[۳۱] درون یک پوستر که دارای هستایش معنا هستند حتی می‌توانند از قاب خود عدول کرده و یا در قابی دور از انتظار، مقابل مخاطب نمایان شوند یا این‌که به اضمحلال یا زایش سوژه بپردازند. انواع خطوط نیز در تفهیم معنای یک تصویر می‌توانند متفاوت باشند یعنی خط راست و عمودی، مفهوم صلابت، استحکام و پایداری دارد و خط انحنا و منحنی، معنای انعطاف و سیالیت می‌دهد. خط اسپیرال، دلالت بر سبکی و خط اریب و شکسته، نمایان‌گر مفهوم تنش است. خط افقی نیز به تبیین مفهوم آرامش و سکون می‌پردازد.

فیلم سینمایی «قرمز»

این فیلم اثر فریدون جیرانی در سال ۱۳۷۷ است؛ روایت‌گر زندگی زنی به نام «هستی» که همسرش فوت کرده و دارای یک دختر کوچک است و با مردی ثروتمند و شکاک به نام «ناصر» ازدواج می‌کند که به علت تردیدهای بیجای خود، وی را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهد و هر بار که زن تقاضای طلاق می‌کند با عذرخواهی و ابرازِ عشق، او را به خانه بازمی‌گرداند. «هستی» عاصی از شرایط تحمیلی موجود، برای خلاصی از وضعیت بغرنج خویش با نقشه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده دست به قتل ناصر می‌زند تا خود و دخترش را از دست او رها کند.



بررسی نشانه‌ی معناشناسانه عناصر روایی پوستر:

پوستر فیلم «قرمز» به‌درستی بیان‌گر ساختار روایت و دیدگاه‌های رایج در فیلم است زیرا که هویت روایی شخصیت‌های اصلی داستان یعنی مرد (ناصر) و زن (هستی) به‌وضوح با نمایش نشانه‌های بصری (غیر کلامی) بیان شده است و همچنین تأثیرپذیری آن‌ها از ایدئولوژی حاکم بر تفکر جامعه و ساختار سیاسی زمان حاکم بر فیلم، با نشان‌دادن مجموعه‌ای از عناصر بصری قابل رؤیت است؛ این پوستر با فرم «پُرتره» در نگاه مخاطب به نمایش گذاشته شده است. پرتره‌ها رابطه‌ای با ابدیتِ حضور و هویتِ ماندگار سوژه دارند. در ابتدا پرتره‌ی مرد (ناصر) از روبه‌رو و در وضعیتی تمام‌رخ تمام فضای تصویر را اِشغال کرده است و سپس این پرتره درون خودش تصویر زنی (هستی) را همچون قابی در دلِ قابی دیگر، با نمایی نیم‌رخ جای داده است؛ پس در این‌جا عنصر روایی «پرتره در پرتره» به‌وضوح مشاهده می‌شود. همچنین یک چشم پرتره‌ی مرد، قابلیت بیرونی و استنادی نداشته زیرا که از آن، پرتره‌ی زن خارج شده است یعنی یک چشم از بین رفته و چشم دیگر باقی مانده است؛ بنابراین بخشی از چهره به ناچهره مبدل شده و سوژه دچار فروپاشی و اضمحلال شده است، این تک‌چشم‌شدن، نمایان‌گر جراحت و اتفاق خونین پدیدآمده در ساختار روایت است و لکه‌ی خونِ روی نقطه‌ی آخر کلمه‌ی قرمز نیز بر همین جراحت یا جنایت صحه می‌گذارد و استفاده از عنصر بصری «رنگ» در راستای تبیین روایی در تمامیت پوستر به نمایش گذاشته شده است؛ رنگ سرخ مستولی بر چهره‌ی مرد، بیان‌گر صورتی خشمگین است. گونه‌های سرخ‌رنگ صورت زن، نشان‌دهنده‌ی شرم و ندامت است. رنگِ خطوطِ نوشته‌های روی پوستر سفید است که در تضاد با رنگ سیاه غالب بر تصویر جلوه می‌کند و

پارادوکس معنایی مجزایی از خود متبادر می‌کند. درواقع به طوری هوشمندانه رنگ عنوان فیلم یعنی «قرمز» به رنگ «سفید» انتخاب شده و تنها نقطه‌ی حرف آخر آن، با لکه‌ای شبیه به خون به رنگ قرمز آمده است تا نشان دهد که نتیجه‌ی پایانی روایت فیلم که منطبق با رهایی زن با وجود قتلِ همسرش است در ظاهر شاید یک سپیدی و آزادی را برای وی به همراه دارد اما لکه‌ای قرمز و گناهکارانه در پرونده‌ی زندگی او خواهد بود.

تبیین نظام‌های گفتمانی نشانه‌ی معناشناسانه در پوستر فیلم:

۱. نظام گفتمانی کُنِشی:

پرتره‌ی مردِ داخلِ تصویر، در زاویه‌ای تمام‌رخ قرار گرفته است که بیان‌گر چیرگی و تسلط او است و با یک چشمِ خیره توأم با نگاهی تجویزی و مظنون‌وار روبه‌رو را می‌نگرد؛ پس ضمیر اول‌شخصی است که ادعای قدرت دارد و بر «منِ» فاعلی تأکید و به مخاطب اعلام حضور می‌کند، حتی تیرگی زیر چشم‌های تنگ‌شده‌ی او، حالت ترسناکی به هویت مملو از خشم وی می‌دهد و منتظر کوچک‌ترین کُنشی است تا همچون شکارگری خشمگین حمله کند. همچنین سیاهی مردمک چشم‌ها به انضمام لباس و موهای مشکی پرتره‌ی مرد، این مسئله را که «ارزش» در استیلا و تفهیم قدرت و اعمال آن است بیش‌ازپیش جلوه‌گر می‌کند. گویا درصدد است تا کنشی داشته باشد که نگرش مطالبه‌گرایانه‌ی مخاطب خود را تغییر دهد. نکته حائز اهمیت دیگر این‌که رابطه‌ی میان پرتره‌ی مرد (ناصر) و پرتره‌ی زن (هستی) در جایی نمایان می‌شود که پوست صورت مرد پاره شده، و از زیرپوست وی، زن بیرون آمده است. پرتره‌ی زن در نمایی نیم‌رخ با این کنش، امرِ «توانستن» و رد کردن «تجویزها» را نشان می‌دهد. یعنی این کنشِ زن، بایستی منجر به «تغییر» هویت ایجاب‌پذیر و تحمیلی از سوی ساختارهای کلاسیک و سنتی شود و درنهایت ره‌آورد این کنش برایش دستیابی به «ارزش آزادی و رهاشدگی او» باشد.

۲. نظام گفتمانی تَنشی:

پرتره‌ی مرد در پوستر دارای نگاهی تنشی و موضع‌مدار است پس دالی روایتی از خودِ کنش‌گرش را به تصویر می‌کشد، خویش را با زور و قدرت، به فضای مخاطب پرتاب می‌کند و علاوه بر تمامیت پوستر، فضای مخاطب را نیز اشغال می‌نماید زیرا که از روبه‌رو نگاهی مسلط و قدرتمند دارد. همچنین اگر نمای کلی صورت مرد (ناصر) از چانه تا خطوط منتهی به موهای سرش به‌عنوان مبنای یک فرم در نظر گرفته شود تداعی‌گر شکل یک قلب (قلبی پر از تنش و مشکلات روحی) است که با خط ریش‌های پراکنده‌ی سیاه به ظلمت موها گره‌خورده و حصار و زندانی را برای محبوب خود فراهم می‌کند و تصویر زن در این زندان به‌مثابه قلب، به اسیری می‌ماند که در تلاطم برای رهایی خود به‌سر می‌برد. خطوط اریب و شکسته در تصویر زن، همسان با خط بینی و ابروهای کشیده‌ی شمشیرمانند، گفتمان تنشی حاکم بر فضای زندگی او را هویدا می‌کند که در نتیجه، غلیانات روحی حاکم بر احوالات وی را منجر شده است. زیرا که در فضایی محصور بُعد اِتیک[۳۲] کم‌رنگ شده و به‌تدریج به علت فشاره‌ی موجود در آن، اخلاقیات را از بین می‌برد. همچنین پوشش سراسر سیاه پرتره‌ی زن نه‌تنها بیان‌گر خفقانی است که او را احاطه کرده بلکه صورت قلبی‌شکل مرد را شکافته تا تاریکی درون پرتره‌ی مرد را بر همه آشکار سازد، گویی ریسک می‌کند و با حرکتی فراواقع به‌سوی زمانی آرمان‌گرا گام برمی‌دارد تا به‌روشنی و رهایی دست یابد. در این شکاف ایجادشده فقط چهره‌ی زن و بخشی از دستش به سپیدی می‌گراید که معنای پاکی و صداقت او را به ذهن متبادر می‌کند. اما این دست، به‌سمت لب مرد به جهت پاره‌کردن تصویرش هجوم آورده است به سیاهی سوق دارد و همین مسئله نمایان‌کننده‌ی جرم قتلی است که زن در پایان روایت مرتکب می‌شود.

۳. نظام گفتمانی شَوِشی:

وجه عواطفی که با تماشای این پوستر در مخاطب برانگیخته می‌شود بسیار درخور تأمل است زیرا که در ابتدا با تماشای پرتره‌ی مرد که تمام پوستر را دربرگرفته و نوع نگاه مستقیم او ترسی ایجابی و قدرتمند را در وجود خود حس می‌کند، درواقع ناچهره‌ای را مشاهده می‌کند که دچار عدم ثبات شده است و در نتیجه نمی‌تواند ارتباط وجودی خود را با جهان‌های ممکن حفظ کند، به‌همین‌سبب چشمانش را از وی برمی‌گیرد تا از آن خشم بگریزد و به قسمت‌های دیگر پوستر معطوف کند؛ سپس زنی را می‌بیند که تصویر مرد را دریده و به ناگاه با او همراه می‌شود و با دیدی پیش‌فرض با زن همدردی می‌کند، گویی در این لحظه‌ی وصال، ارزش به‌دست‌آمده توسط زن برایش معنا می‌یابد. بنابراین مخاطب مبدل به شَوِش‌گری می‌شود که عواطفش تهییج شده و ترغیب به تماشای روایت فیلم می‌شود تا ادامه‌ی این همذات‌پنداری را برای خویش تقویت کند.

۴. شفافیت گفتمانی:

غالب رنگ‌های پوستر با رنگ سیاه آمیخته شده که نشان‌دهنده‌ی عنصر کدری گفتمانی و گریز از معنا است اما همین ابهام در معنا، مخاطب را با دریافت‌های متعددی روبه‌رو می‌کند و گاهی سیاهی مانند آن‌چه در تصویر مرد مشاهده می‌شود معنای تاریکی درون می‌دهد و گاهی معنای خاموشی، سکوت و خشم را تداعی می‌کند، اما در تصویر زن شفافیتی گفتمانی هویدا است زیرا که او تاریکی را می‌شکافد تا به روشنایی برسد گویی می‌خواهد هرآن‌چه که پیرامونش را کدر کرده از خود دور کند تا مانند صورت و دستانش از زیر پوسته‌ی آن معنا عبور کرده و به نور، سپیدی و شفافیت محض برسد غافل از آن‌که راهی جز گریز از معنا و کدری را نمی‌پیماید. پس بیشتر عناصر بصری پوستر، بیان‌گر عدم شفافیت گفتمانی است و رو به تقلیل‌گرایی معنا و ابهام و سیاهی دارد. و عدم تطابق و هم ارزی در آن به‌وضوح نمایان است.

۵. گفتمان‌های سیاسی:

پوستر به‌طوری هدفمند با نشان‌دادن تصویری بزرگ از نقش اول مرد فیلم، بیان‌گر قدرت سلطه‌طلبانه‌ی او در روایت فیلم است و هویت او را با چهره‌ای مملو از خشم فروخورده و نگاهی نافذ به مخاطب می‌نمایاند، همچنین این تصویر گویی از موضعی برتر تمام پوستر را احاطه کرده است و روایت‌گر همان استیلای تفکرات بنیادگرایانه وی است که مبتنی بر نظام معنایی قدرت‌مدار، تعین‌گرا و ارزش‌های تبیین‌شده در گفتمان کلاسیک یا اصول‌گرا است. اما باید توجه داشت که این پرتره به‌دلیل تک چشم بودن مبدل به ناپرتره شده است یعنی پرتره‌ای است که در مسیر فروپاشی و اضمحلال است و هویت سوژگانی خود را از دست داده است. همچنین نکته‌ی دیگر این است که مقوله‌ی قاب در قاب (پرتره در پرتره)، نمایان‌گر گفتمان مدرن حاکم بر روایت فیلم است. شکستن قاب و فراتر رفتن از قاب دیگر و شکافتن یک پرتره توسط پرتره دیگر به‌نوعی شکستن ساختارهای پیشین را بیان می‌کند، پرتره‌ی زن با کنار زدن ارزش‌های گذشته، ارزش‌های جدیدی خلق می‌کند تا به هویت تازه‌ای دست یابد. درواقع زن، با نپذیرفتنِ اصولِ پیشینِ حاکم در جامعه برمبنای باورهای منتج از گفتمان کلاسیک و اصول‌گرا در پی احقاق حق خود، چنین استیلایی را از هم دریده و زایشی ایجاد کرده تا سنت‌ها را بشکند و خود را به گفتمان مدرن (اصلاح‌طلبی) نزدیک کند زیرا که این گفتمان برای هویت زن قائل به حق است و مطابق ارزش‌های مطروحه‌اش التزام حضور و ضرورت کنش را بیان می‌کند پس گویی اجازه‌ی جراحت واردکردن به گفتمان کلاسیک و سنتی و نیز جریان‌سازی گفتمانی را برای زن صادر می‌کند تا دیگر به آن قراردادهای تعینی و ایجابی پایبند نباشد. همچنین پرتره‌ی نیم‌رخ او به‌صورتی مستأصل مخاطب را به همراهی خود فرامی‌خواند یعنی با گونه‌هایی گل‌گون و نگاهی شرم‌آگین، با حالتی

محزون به سمت پایین می‌نگرد تا شَوِش‌گری که او را تماشا می‌کند تفهیم شود که جامعه و اصول‌های حاکم سنتی و کلاسیک بر آن، چاره‌ای جز گسیختن حصار و درنهایت کشتن همسرش را برایش نگذاشته است و از تصمیمی که انجامش می‌دهد، ناخشنود است. همچنین تمام نوشته‌های روی پوستر به‌استثنای یک نقطه که در کلمه‌ی قرمز مشاهده می‌شود به رنگ سفید است تا روایت فیلم را نمادی از مفهوم «آزادی بیان» به‌عنوان یکی از ارکان گفتمان سیاسی مدرن (اصلاح‌طلب) نشان دهد.

فیلم سینمایی «زیر نور ماه»

فیلم «زیر نور ماه» اثر رضا میرکریمی در سال ۱۳۷۹ است. روایت فیلم درباره‌ی طلبه‌ای به نام «سیدحسن» است که باور دارد مانند پدربزرگش در میان مردم مقبولیت و تأثیری ندارد؛ بنابراین قادر نیست لباس روحانیت را بپوشد و تنها برای دلخوشی خانواده‌اش چنین می‌کند. روزی که لباس روحانیت را تهیه می‌کند در مترو، پسرکی لباس او را می‌دزدد. جست‌وجوی او برای لباس، موجب آشنایی‌اش با بی‌خانمان‌هایی واقع در زیر یک پل می‌شود. او سرانجام همه‌ی کتاب‌هایش را می‌فروشد تا بتواند به آن‌ها کمک کند. در روند روایت، خواهر آن پسرک، سرخورده از مصائب خود، اقدام به خودکشی می‌کند اما سیدحسن او را به بیمارستان رسانده و نجات می‌دهد. درنهایت روزی که قرار است طلاب به دست اساتید خود ملبس شوند، این طلبه‌ی جوان، لباس روحانیت را از همان فرد (خواهر پسر دزد که به‌عنوان نماد یک زن خیابانی در فیلم است)، پس می‌گیرد و رضایت به پوشیدن لباس روحانیت در چهره‌اش هویدا می‌شود.

بررسی نشانه‌ی معناشناسانه عناصر روایی پوستر:

پوستر فیلم «زیر نورماه» با تصویری از سکانس پایانی فیلم، نتیجه‌ی ساختار روایت را به مخاطب بیان می‌کند. درواقع هویت روایی شخصیت‌ها و نیز ایدئولوژی حاکم بر فضای داستان به‌وضوح با نمایش نشانه‌های بصری (غیر کلامی) بیان شده است؛ بنابراین می‌توان گفت که رابطه‌ای ساختاری بین صورت (پوستر) و محتوا (روایت فیلم) وجود دارد؛ این پوستر با فضایی نقاشی‌گونه در سه نما رؤیت می‌شود که آمیخته‌ای از

وضعیت‌های هنری واقعی[۳۳] و فراواقعی[۳۴] است؛ نمای اول که طلبه‌ی جوان و پسرک نشسته بر روی نیمکت را نشان می‌دهد، مبتنی بر واقعیت است. در نمای دوم؛ درختانی دیده می‌شود که سر به سوی محوشدگی و فضای تخیلی دارند و نمای سوم؛ فضای شهری آرمانی مشاهده می‌شود که محو و دور از دسترس است، درواقع نمای دوم و سوم، فراواقعیت را به مخاطب نشان می‌دهد. نیمکت‌های داخل تصویر نیز نمایشی از خطوطی افقی و کشیده است که قاب را قطع کرده و از آن خارج می‌شود دارای پارادوکس معنایی است یعنی هم تداعی‌کننده‌ی یک ریل راه‌آهن است که در مسیری حرکت می‌کند و استمرار دارد هم نشان‌دهنده‌ی میله‌های حصارمانند یک زندان است. همچنین این خطوط افقی در تقابل با خطوط عمودی درختان قرار می‌گیرد زیرا که یکدیگر را قطع می‌کنند. رنگ‌های غالب در پوستر، به‌صورت آبی، طوسی و سفید است که بیان‌کننده‌ی مفهوم سردی و سکوتی است که در فضای تصویر حاکم است و این مسئله در تضاد با معنای نهفته در رنگ گرم معدود برگ‌های خشکیده‌ی درختان و رد قلم‌موی سرخ در قسمت فوقانی پوستر است.

تبیین نظام‌های گفتمانی نشانه‌ی معناشناسانه در پوستر فیلم:

۱. نظام گفتمانی کُنشی:

گفتمان کنشیِ فضای پوستر از نوع افقی، تعاملی و مجابی است زیرا همان‌طور که در روایت بیان شد سید حسن با وجود مخالفت و امتناع اولیه‌اش از ملبس‌شدن و قرارگرفتن در مقام روحانیت، اکنون پس از انتقال پسرکِ دزدِ لباس‌هایش به کانون بازپروری، ضمن این‌که یک نور امیدی به آینده‌ی روشن وی در درونش شکل گرفته، خود را نیز آماده‌ی پذیرش مقام روحانیت به‌عنوان یک مسئول و حامی دانسته است که به‌وضوح در پوستر، این نوع نگاه روشن و حمایت‌گرایانه‌ی وی به پسر مشهود است. هم‌چنین تصویر پسرِ مقابلِ او با لبخندی توأم با رضایت، بیان‌کننده‌ی پذیرش این یاری و همدلی است که سپاسگزار و با سری فروافتاده و نگاهی خجل به لباس سیدحسن می‌نگرد. بنابراین «ارزش» در این‌جا برای طلبه در جایگاه کنش‌گر، ملبس شدن و پذیرش وظیفه‌ی روحانیت و ایجاد تغییر مثبت در زندگی دیگران است و برای پسربچه نیز پذیرفتن تغییر در روند نزولی زندگی مجرمانه پیشین خود است؛ پس در این پوستر گفتمانی کنشی، دارای زمانی خطی و غایت‌محور است. خطوط افقی ممتدِ صندلی‌های فلزی به انضمام رنگ آبی آن‌ها که به‌گونه‌ای همسان با رنگ لباس‌های پسر است تداعی‌گر حالت زندان‌مانند و نیز سردی حاکم و رکود تکرارپذیر بر فضای زندگی او در کانون بازپروری است و روایت‌گر این است که او در ابتدا با هویتی سرکش، تنها نقطه‌ی عطف هیجان‌انگیز پیرامونش همین جرم و کنش دزدی بوده است تا از تکرر لحظات غم‌بار مادی و روحی خود بکاهد اما درنهایت به ناکنشی دچار شده و این سرنوشت را با کورسوی امیدی، مطیعانه پذیرفته و هویتی جدید برای خود قائل شده است. بنابراین فاصله‌ای که در نشستن خود با «سیدحسن» رعایت کرده، بیان‌گر این است که او این گسست معنایی در رویارویی روندِ زندگی‌اش با افرادی همچون طلبه‌ی جوان را جبرگونه پذیرفته و درعین‌حال در پارادوکسی معنایی به‌صورتی مطالبه‌گرایانه سعی در شکست این گسست دارد و دستش را به سمت آستین تمیز لباس فرد مقابلش برده است. بدین‌سان معنای یک خط تلاقی در سرنوشت محتوم هر دو نفر به ذهن متبادر می‌شود که در روایت فیلم نیز به آن پرداخته شده است. حالت نشستن طلبه‌ی ملبس به لباس روحانیت، نیز مملو از خطوط منحنی است که نمایان‌گر هویت منعطف و مهربان او است و با قرارگیری دست حمایت‌گرش بر آن خطوط افقی سرد، سعی بر القای گرمای وجودی خود بر زندگی امثال پسرک دارد.

۲. نظام گفتمانی تَنشی:

در نمای اول پوستر، مخاطب با واقعیتی روبه‌رو می‌شود که خطوط افقی ممتد به او می‌نمایاند؛ این خطوط،

قاب تصویر را شکسته و از آن فراتر رفته است گویی مسیری را طی می‌کند و بیان‌گر آینده‌ی پیش روی هر دو نفر است. همچنین تقطیع خطوط افقی آبی‌رنگ نیمکت‌ها توسط خطوط عمودی درختانی که رنگشان به سرخی می‌گراید، بیان‌گر روایت تنش‌گونه‌ی پیونددار و پیوست‌وار پسرک و طلبه‌ی جوان است و نیز تداعی‌کننده‌ی جریانی گستره‌ای و پویا میان این دو فرد است. همچنین باوجود این‌که دو نفر به‌ظاهر در وضعیتی پایدار به‌سر می‌برند اما به‌دلیل این‌که درختانی سربه‌ابهام‌خزیده، حضورِ سوژه‌وار آن‌ها را قطع کرده‌اند، وضعیتی بی‌ثبات و تنشی مشاهده می‌شود. پوشش «سیدحسن» با عبا و عمامه‌ای مشکی در عین حالی که بیان‌گر فشاره‌ی حصاری سایه‌وار است که این لباس بر رفتار و منش او اعمال می‌کند اما افتادگی عبا از شانه‌اش به همراه عمامه‌ای که نامنظم و شلخته‌گونه بر سر گذاشته، نشان از عدم تمایل طلبه‌ی جوان به این ساختارهای بسته است. او این عمل را با کنشی محافظه‌کارانه انجام داده تا مورد اتهام جامعه‌ی خود قرار نگیرد همان‌طور که در روایت فیلم نیز مورد نگاه منتقدانه‌ی افراد پیرامونش قرار گرفته بود. همچنین قبای سفیدی که زیر عبا بر تن دارد و در پوستر تنها قسمتی از آن هویداست گویی سپیدی و پاکی خود را به تمام تصویر انعکاس داده تا سیاهی‌های دست و پاگیر را کنار زند در حقیقت این نقاط نورانی و سپید ساطع‌شده از درون و برون او، در تمام تصویر پوستر به‌وضوح نمایان است.

۳. نظام گفتمانی شَوِشی:

عاطفه و آرامشی که در نگاه نخست به تصویر در تماشاگر ایجاد می‌شود انکارناپذیر است زیرا که در ابتدا با لبخند ملیح دو نفر در نمای اول پوستر مواجه می‌شود و سپس خطوط افقی، بر این تصور آرامش‌بخش مهر تأییدی می‌نهد یعنی مخاطب در جایگاه شَوِشگر به حالتی زیبایی‌شناختی در اولین رویارویی با پوستر دست می‌یابد که برایش تداعی‌کننده‌ی روایت فیلمی مبتنی بر احساس و اِتیک است. همچنین عنوان فیلم که در ردِ قلم‌موی قرمز بر بالای تصویر قرار گرفته، گویا او را تهییج می‌کند تا با دیدن فیلم به روایت آن آگاه شود. بنابراین در اولین لحظه‌ی تماشای پوستر این معنای درونی در ذهنش شکل می‌گیرد که با داستانی مهرآمیز در پسِ تصویر مواجه است که بایستی آن را به تماشا بنشیند.

۴. شفافیت گفتمانی:

نمای اول تصویر که شامل پسرک و طلبه است شفاف و بیان‌گر یک روایت واقعی است اما نمای دوم یعنی درختان به‌سوی محوشدگی و عدم شفافیت گفتمانی پیش می‌روند. به‌عبارتی در مفهومی که به ذهن متبادر می‌شود این گام به سوی عدم شفافیت، معنای تخیل را در پی دارد زیرا که در قسمت تقطیعِ خطوط افقی و خطوط عمودی وضوح و شفافیت مشاهده می‌شود که همان‌طور که پیش‌تر بیان شد نشان‌دهنده‌ی روایت فیلم است اما ادامه‌ی راه زندگی این دو نفر به تخیل مخاطب بستگی دارد. در نمای سوم نیز تصویر پوستر دارای عدم شفافیت است معنا در آن محو و ناتمام است. درواقع فراواقعیتی نمایان است که غور در آن معناهای متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کند و سیالیت معنا را منجر می‌شود. نکته‌ی قابل توجه دیگر این است که نمای دوم و سوم در تلاقی این محوشدگی به امتزاج و هم‌کنشی رسیده‌اند و یک هم‌ارزی در معنایشان رخ داده است. همچنین در این پوستر نشانه‌های بصری دیگری که بیان‌گر عنصر شفافیت است مانند انعکاس نور و سپیدی، در سراسر تصویر مشاهده می‌شود و تنها در قسمتی با کدری و سیاهی روبه‌رو هستیم که شامل عمامه و عبای طلبه است که نشان‌دهنده‌ی گریز از معنا و ساختارهای تحمیل‌شده بر هویت وی است گویی مخاطب را با نقابی گفتمانی مواجه می‌کند تا تفسیر خود را از واقعیت وجودی وی داشته باشد و با نمایش بخشی از پوشش سید حسن، در قالب رنگی تیره خواستار تفکر متفاوتی از سوی مخاطبین است تا در عین

حال انعکاس نوری که از لباس زیرین او بر فضای محیط در تصویر متصاعد می‌شود را در مقابل این ظن معنایی قرار دهد.

۵. گفتمان سیاسی:

این پوستر با سه نمای تصویری مختلف بیان‌گر گفتمان مدرن و از نوع چالشی و ادراکی است زیرا که دارای سیالیت معنایی است. در نمای دوم و سوم مقوله‌ی «ناتمام بودن» که متأثر از ویژگی‌های یک گفتمان مدرن است در پوستر مشاهده می‌شود. مبحث شکستن قاب تصویری و امتداد خطوط افقی در خارج از تصویر نیز بر این امر تأکید می‌کند بنابراین به ناگاه مخاطب را ترغیب می‌کند تا با نگاهی منفک از ساختارهای پیشین و در انتظار دیدن یک روایت متأثر از گفتمان سیاسی مدرن (اصلاح‌طلب) به تماشای فیلم بپردازد. همچنین نشستن دو فرد مقابل هم در یک تراز و موقعیت، بیان‌گر گفتمان تعاملی و تقابلی مدرن است و نگاه یکسان و افقی هر دو به یکدیگر عدم برتری یکی بر دیگری را نمایان می‌کند؛ بنابراین نشان‌دهنده‌ی ارزش مطروحه در گفتمان اصلاحات مبتنی بر «رعایت حقوق تمام افراد جامعه» است. برگ‌های خشکیده‌ی زیر پای هر دو نفر نیز نشان‌دهنده‌ی گذشته‌ی موهوم تمام‌شده‌ی آن‌ها در روایت فیلم است که ترکیب آن با برگ‌های رنگارنگ بالای سرشان بر روی شاخه‌های درختان نویدگر امید برای دستیابی به فردایی بهتر است. جای‌گیری نام فیلم یعنی «زیر نور ماه» بالای سر این دو فرد در پوستر، مزین به تصویر ماه بیان‌گر همان چتر حمایتی گفتمان مدرن (اصلاح‌طلب) بر مردم است که از شاخصه‌های آن همین «توجه به جوانان» و بشارت‌بخش آینده‌ای روشن برای آنان است که این مسئله در پس‌زمینه‌ی تصویر با نشان‌دادن درختان سربه‌فلک‌کشیده، که رو به سوی تخیل و آرمان دارند گویی مورد تأکید قرار می‌گیرد. ساختمان‌ها و زمین فوتبال انتهای تصویر در مه عمیقی فرورفته و گستره‌ای موهوم را نشان می‌دهد تا گویی گفتمان قدرت را به تفکر وادارد که این جوانان نیازهای بیشتری از یک توجه عادی یعنی «رفاه اجتماعی و نسبی» را خواستارند که اکنون محو و دور از دسترس آن‌ها است. نکته قابل توجه دیگر این است که رنگ عنوان فیلم و سازنده‌ی آن نیز به‌صورت سفید در بستری قرمز رخ می‌نماید و نشان از مفهوم «آزادی بیان» و شکستن خط قرمزها دارد که مؤکدا بر امر ساختارشکنی گفتمان مدرن روایت فیلم صحه می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه‌ی معناشناسانه‌ی پوسترهای سینمایی «قرمز» و «زیر نور ماه» منجر به این شد که جایگاه نظام‌های گفتمانی موجود در آن‌ها را به تفکیک مشخص شود و نیز درنهایت میزان تأثیرپذیری عناصر بصری موجود در پوسترها از گفتمان‌های سیاسی غالب تبیین شود؛ بنابراین به شرح آن‌ها پرداخته می‌شود:

پوستر سینمایی «قرمز» با بهره‌گیری از عناصر بصری و روایی خود، بیان‌گر ساختار روایت و حتی پایان‌بندی فیلم است و از بُعد هنری «پرتره در پرتره» برای نمایش روایت ساختارشکن و گفتمان مدرن خود استفاده کرده است؛ پرتره‌ی مردِ در آن با زاویه‌ای تمام‌رخ به‌مثابه ضمیر اول‌شخص، مؤکد به مقوله‌ی فاعلیتی قدرت‌مدار است؛ بنابراین نظام گفتمان کُنشی در آن از نوع «تجویزی و عمودی» است گرچه که با کنش پرتره‌ی زن در زاویه‌ای نیم‌رخ و شکافتن بخشی از صورت پرتره‌ی مرد در راستای رد این تجویز گام برداشته شده و خروج از قاب را فراهم کرده است تا نگرش مطالبه‌گرایانه‌ای را نمایان سازد؛ بنابراین پرتره‌ها دارای نگاهی تنشی و موضع‌مدار هستند، تکیه بر عنصر روایی ریسک دارند و از یک جراحتی بر بدنه‌ی ساختارها برای شکستن قواعد پیشین پرده برمی‌دارند؛ بنابراین مقوله‌ی اِتیک و اخلاقیات در آن به دلیل فشاره‌ی موجود بر فضای تصویر، رنگ باخته است، از شفافیت گفتمانی کاسته شده و به سمت تقلیل‌گرایی معنایی، ابهام و سیاهی

پیش می‌رود، بنابراین گفتمان آن دارای زمانی آرمان‌گرا و ایده‌آل‌محور است. پرتره‌ی مرد نیز مبین پایداری در ارزش‌های مطروحه‌ی گفتمان کلاسیک (اصول‌گرا) و پرتره‌ی زن بیان‌کننده‌ی تلاش برای به دست‌آوردن ارزش‌ها و دال‌های گفتمان مدرن (اصلاح‌طلب) است. اما درنهایت با تحلیل نشانه‌ی معناشناسانه ی این پوستر و غور در عناصر بصری و در آن، مخاطب در جایگاه شَوِشگر دچار غلیانات روحی و عاطفی شده و به این نتیجه دست می‌یابد که با روایتی روبه‌رو است که از ارزش‌های گفتمانی مدرن و اصلاح‌طلبانه حمایت می‌کند و رو به سوی تضعیف لایه‌های گفتمانی کلاسیک دارد.

پوستر سینمایی «زیر نور ماه» نیز با تصویر صحنه‌ی پایان‌بندی روایت فیلم و استفاده از فضایی نقاشی‌گونه در سه نما به تفهیم نشانه‌های معنایی گفتمان مدرن مستتر در عناصر بصری خویش پرداخته است. نمای اول، بیان‌کننده‌ی واقعیت روایی و نظام گفتمانی کنشی از نوع «تعاملی و تقابلی» است، مقوله‌ی ارزش در آن با نمایش طلبه‌ی جوان مطرح می‌شود که ملبس شده و مسئولیت روحانیت را پذیرفته تا تغییری مثبت و مجاب‌کننده در زندگی پسرک مقابل خود ایجاد کند. نمای دوم، با نشان‌دادن تصویر درختانی که به سمت مه‌وارگی گرایش یافته‌اند، فضایی تخیل‌محور را تداعی می‌کند و در آن گفتمان تنشیِ اندکی مشاهده می‌شود که حاصل تقطیع خطوط افقی (نیمکت‌ها) و خطوط عمودی (درختان) است که بیان‌گر تلاقی روایت زندگی دو نفر حاضر در نمای اولی است گرچه که تفاوت رنگی بارز در لباس‌های طلبه نیز تنش و فشاره‌ای عمیق در هویت او را نشان می‌دهد. در نمای سوم، آرمان‌شهری محوشده نشان داده شده است که تداعی‌کننده‌ی روایت آینده‌ی پیش روی طلبه و پسرک است. باید اذعان داشت که نمای اول پوستر دارای شفافیت گفتمانی و در نمای دوم و سوم، تصویر دچار عدم شفافیت و محوشدگی می‌شود که نشان‌دهنده‌ی گفتمان مدرن و گریز از معنایی است که در آن به نمایش درآمده است زیرا که امر «ناتمامی» در آن رخ می‌نماید. همچنین می‌توان گفت خطوط افقی ممتد، عبور از قاب و شکستن ساختارها را بیان می‌کند که به انضمام نشستن دو نفر جوان در جایگاهی یکسان و مقابل هم در نمای ابتدایی پوستر ارزش‌های مطروحه در گفتمان مدرن و اصلاحات را بیان می‌کند که مبتنی بر «رعایت حقوق فردی و اجتماعی» تمام ارکان جامعه و نیز «توجه به جوانان» است. بنابراین می‌توان گفت که مقوله‌ی زمان در این پوستر خطی، هدف‌مند و غایت‌مدار است که مخاطب را به‌عنوان شَوِشگر به احساسی زیباشناختی می‌رساند و درنهایت، ترغیب به تماشای فیلمی متفاوت از باورهای پیشین خود می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Semiotic Analysis of The Little Mermaid Movie Poster Using Peirce (1996)
2. Lanang Dwi Wicaksono
3. Nungki Heriyati
4. Mahadaya, Vol. 3, No. 2
5. Semiotic analysis of Fresh movie poster
6. Serda Güzel
7. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi
8. این مقاله در سال ۱۳۹۴ به نویسندگی مهدی منتظر قائم و محمدحسن یادگاری در نشریه دین و ارتباطات منتشر شده است.
9. discourse
10. Semio-semantic
11. Action
12. Valeur
13. Transformation
14. risk

15. tension

۱۶. شَوِش از مصدر شدن است، شد بن مضارع شو است شو تبدیل به اسم شده است و جهت آسان تلفظ شدن به شَوِش مبدل شده است.

۱۷. در این پژوهش، شَوِش‌گر در جایگاه مخاطب قرار می‌گیرد که ضمن ایجاد وصال معنایی با پوستر فیلم، ترغیب به تماشای روایت فیلم می‌شود.

18. Parallélisme
19. Synchronisation
20. Adaptation
21. Fusion
22. Realism
23. Surrealism
24. Political discourse
25. Ideology
26. Personality
27. Structuralist
28. Classic
29. Modern
30. Poststructuralism

۳۱. تصاویر پرتره‌ها در پوستر، بازنمونی چهره‌ها و اعلام حضور هستند دختر Dibutade اولین کسی است که بر اساس اسطوره‌ی یونانی با کشیدن سایه‌ی تصویر معشوقه‌اش بر روی دیوار بنیان چهره‌پردازی را گذاشت و او با خلق این تصویر چهره معشوقه‌اش را ابدی کرد.

32. éthique
33. Real
34. surreal

فهرست منابع

- اسدنژاد، اعظم [ودیگران]. (۱۳۹۳)، تحلیل نشانه معناشناختی تصویر (مجموعه مقالات گردآوری‌شده زیر نظر حمیدرضا شعیری). تهران: نشر علم.
- جوانمرد، صدیقه [ودیگران]. (۱۴۰۲)، «تحلیل گفتمان شفافیت‌سازی در راستای تولید مد پایدار: رویکرد نشانه معناشناسی گفتمانی». فصلنامه زبان‌شناسی اجتماعی، دوره ششم، شماره (۲).
- سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۴)، قدرت، گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی). تهران: نشر نی.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵)، نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- شعیری، حمیدرضا، بهروز محمودی بختیاری و مهدی سبزواری. (۱۴۰۲)، فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا. تهران: لوگوس.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸)، راهی به نشانه معناشناسی سیال (با بررسی موردی «ققنوس» نیما). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- فاگرهولم، سسیلیا. (۱۳۹۶)، رنگ در پوسترهای سینمایی. ترجمه‌ی پیمان فلاحی. کرمانشاه: گلچین ادب.
- فرکلاف، نورمن. (۱۳۹۹)، تحلیل گفتمان انتقادی. ترجمه‌ی روح‌الله قاسمی. تهران: اندیشه احسان. (نسخه الکترونیکی اپلیکیشن فیدیبو)
- گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۹۹)، نقصان معنا (عبور از روایت شناسی ساخت‌گرا: زیبایی‌شناسی حضور). ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. تهران: نشر خاموش
- لاکلا، ارنستو [ودیگران]. (۱۳۹۵)، تحلیل گفتمان سیاسی (امر سیاسی به‌مثابه یک برساخت گفتمانی). ترجمه‌ی امیر رضائی‌پناه و سمیه شوکتی مقرب. تهران: نشر تیسا (نسخه الکترونیکی اپلیکیشن فیدیبو)
- نبی‌ئیان، پانته‌آ.(۱۴۰۱)، تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمانی (پنج داستان کوتاه فارسی و شکل‌گیری فرایند تشخیص). تهران: نوآوران سینا.
- هاتفی، محمد. (۱۳۹۹)، عبور از گفتمان. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- Kalelioğlu,M. & Günay,V.D.2018)), *Analysis of Duha Koca Oglu Deli Dumrul Narrative With in The Framework of Literary Semiotics.*
- Kenzhekanova, Kuralay Kenzhekankyzy (2015), *Linguistic Features of Political Discourse,* Mediterranean journal of social sciences.
- Mohmmed Akif Almohadawi & Hisham Ali Hussain Ali(2022), *Political Discourse*. Al-Adab Journal.
- Selvi, C.Tamil & T. Thilagavathi. (2018), *Study of Post-Modernism and Post-Structuralism.* International Journal of English and Literature 3.
- Scannell, P. (1998). *Media - language world'*, inA. Bell and Garrett, P. (eds.) Approaches to Media Discourse. Oxford: Blackwell.
- Sheigal E.I. (2004), *Semiotics of political discourse,* Moscow: Gnosis, (State Unitary Enterprise Smol. region. typ. named after V.I. Smirnov).
- Toolan, M. (1998), *The language of Press Advertisinig, in Ghadessy,* M. (ed.) London: Pinter Publishers.
- Wei-Ta Chu & Hung-Jui Guo (2017), *Movie Genre Classification based on Poster Images with Deep Neural Networks MUSA*. Mountain View, CA, USA.
- Wicaksono, Lanang Dwi & Nungki Heriyati (2023), *Semiotic Analysis of the Little Mermaid Movie Poster Using Peirce(1996)*, Mahadaya: Jurnal Bahasa, Sastra, Dan Budaya.