

تحلیل نشانه‌شناسی معناگرا در فیلم «فروشنده»

* وحید سجادی فر
* دکتر طاهره ایشانی
* مسعود باوان‌پوری

چکیده

استفاده از نشانه‌ها و رموزها، به‌عنوان ابزاری نیرومند و مؤثر در تمامی ابعاد زندگی در حال افزایش روزافزون است؛ به طوری که کارکرد اصلی نشانه‌ها، انتقال معنا از طریق نظام پیام‌ها در نظر گرفته شده است. از سوی دیگر، در عصر بمباران نشانه‌ها، یکی از پرکاربردترین و مؤثرترین روش‌ها در تحلیل انواع متون و آثار ادبی و هنری، تحلیل نشانه‌شناسی آنها است. نشانه‌شناسی با رمزگشایی از نشانه‌ها، پنجره‌ای رو به دنیایی جدید را برای مخاطبان باز می‌کند. از جمله موارد کاربردی استفاده از نشانه‌ها، بکارگیری انواع گوناگون آنها در صنعت سینما و تلویزیون است. فیلم «فروشنده» اثر اصغر فرهادی یکی از آثار هنری‌ای است که استفاده آگاهانه از علائم نشانه‌ای، مانند رنگ‌ها، نماها، حیوانات، اشیاء، دیالوگ‌ها و...، در محور جانشینی و هم‌نشینی در آن کاملاً آشکار و روشن است. در این مقاله، با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی و بیان نشانه‌های بکار برده شده در این فیلم پرداخته شده است. نتیجه حاصل از پژوهش حاکی از این است که نویسنده و کارگردان این فیلم برای تأکید و به منظور جلب توجه مخاطب از ظرفیت‌های نشانه‌ای به صورت گسترده بهره برده‌اند. این ظرفیت‌ها در متن مقاله مشخص شده است.

واژگان کلیدی: نشانه، نشانه‌شناسی، فیلم فروشنده، جانشینی، هم‌نشینی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی wahidsajadifar@gmail.com

** عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی tahereh.ishany@gmail.com

*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان (نویسنده مسئول) masoudbavanpouri@yahoo.com

۱. مقدمه

باتوجه به سیر پیشرفت‌های گوناگون بشری و نیز سرعت گرفتن روزافزون زندگی انسان‌ها، عنصر زمان در جامعه بشری، بیش از گذشته ارزشمند و دارای جایگاه حیاتی گردیده است. نشانه‌ها یکی از ابزارهای موثر و نیز اقتصادی، از نظر زمانی، هستند که پیام را در قالبی بسیار کمتر از حجم آن به دنیای خارج عرضه می‌کنند. همین عامل سبب شده است که نشانه‌ها به عنوان ابزاری مهم برای انتقال پیام‌ها و متعاقباً معنا در ابعادی گسترده با زندگی بشری آمیخته شوند. با توجه به چنین امری، دانش نشانه‌شناسی با رمزگشایی از نشانه‌ها در پدیده‌های گوناگون، به تشریح و شناساندن هرچه بهتر جایگاه نشانه‌ها در زندگی بشری پرداخته است.

از آنجا که نشانه‌ها هرچیزی را که معنا ایجاد کند؛ شامل می‌شوند، نشانه‌شناسان با نگاه جستجوگر به پدیده‌ها نگاه می‌کنند و همواره سعی در کشف رمزها و نشانه‌ها و نیز استخراج معنا از نظام پیام‌های آنها دارند. یکی از پدیده‌هایی که با توجه به محدودیت‌های زمانی و مکانی همواره از نشانه‌ها، برای انتقال پیام و معنا به مخاطب، بهره می‌گیرند؛ فیلم‌ها هستند. از نظر نشانه‌شناسی فیلم‌ها به مثابه متنی مورد کاوش قرار می‌گیرند که از طریق نشانه‌های گوناگون در متن خویش، در محورهای هم‌نشینی و جاننشینی به ایجاد معنا برای مخاطب می‌پردازند؛ به عبارت ساده‌تر آن دسته معانی‌ای که بنا به دلایل گوناگون امکان حضور آشکار در فیلم را ندارند و بیان نکردن آنها موجب تقیید در روایت فیلم می‌گردد؛ با همان بار معنایی در حجمی بسیار کم، توسط نشانه‌ها بیان می‌گردند.

اصغر فرهادی یکی از نویسندگان و کارگردانانی است که در ساخت فیلم‌های خویش توجه خاصی به استفاده از نشانه‌ها دارد. از آثار ارزشمند فرهادی در عرصه نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی، می‌توان به فیلم‌هایی چون «در باره‌الی»، «جدایی نادر از سیمین» و نیز سریال «روزگار جوانی» و

غیره اشاره کرد. یکی از جدیدترین آثار وی در ژانر اجتماعی، فیلم «فروشنده» است. عنوان فیلم برگرفته از نمایشنامه‌ای با نام «مرگ فروشنده»، اثر آرتور میلر نمایشنامه‌نویس آمریکایی است که در سال ۱۹۴۹ به چاپ رسیده است» (پدرام، ۱۳۸۹، ۲۵-۴۲). موضوع فیلم که در حوزه ناهنجاری‌های اخلاقی است؛ تجاوز و پیامدهای روحی، روانی و اجتماعی آن در خانواده و جامعه است. در این فیلم با توجه به انواع محدودیت‌ها در انتقال معنا، شاهد حجم بسیار زیادی از نشانه‌ها در محور هم‌نشینی و جاننشینی در فیلم هستیم. در فیلم «فروشنده» المان‌های گوناگونی فیلم مانند نماها، رنگ‌ها، شکل دکورها، لوکیشن‌ها، جانداران، دیالوگ‌ها و... در قالب نشانه‌هایی که گاه به صورت ریتمیک در چند جای فیلم تکرار می‌شوند، بار معنایی گوناگونی را به مخاطب انتقال می‌دهند. در این مقاله سعی بر آن شده است که با رویکرد نشانه‌شناسی معنایی به کشف نشانه‌ها و متعاقباً استخراج معانی آنها در متن فیلم پرداخته شود.

۱-۱. بیان مسأله پژوهش

در فیلم «فروشنده» با توجه به موضوع داستان و حجم بسیار زیاد پیام‌ها و معانی نهفته در این فیلم، استفاده از نشانه‌ها به اشکال گوناگون در جایگاه‌های خاص، کاملاً مشهود است. نشانه‌ها در این فیلم، گاه از طریق گزینش عناصر خاص برای معانی قراردادی مورد نظر نویسنده فیلمنامه و گاه از طریق حضور و یا حتی حضور نیافتن نشانه‌ها برای ایجاد معانی خاص و انتقال پیام فیلم به کار گرفته شده‌اند. از آنجا که فهم بسیاری از بخش‌های این فیلم مستلزم درک و شناخت نشانه‌های بکار رفته در فیلم است؛ برای دریافت و تشریح معانی گوناگون این فیلم لازم است با استفاده از تحلیل نشانه‌شناختی که بر پایه معناگرایی استوار است نشانه‌های بکار رفته در این فیلم، کشف و معرفی شود و سپس به تشریح معناگرایانه ارتباط هر یک از نشانه یا دال‌ها با مدلول خویش پرداخته شود.

۲-۱. سؤال پژوهش

سوالات مطرح در این پژوهش عبارتند از ۱- نشانه‌های به‌کار رفته در این فیلم، در چه محورهایی بکار گرفته شده‌اند؟ ۲- میزان گستردگی این نشانه‌ها در فیلم مورد بحث تا چه اندازه است؟ به عبارت دیگر تا چه اندازه از عناصری که استعداد داشتن بار نشانه‌ای در فیلم را دارند، در فیلم به صورت نشانه استفاده شده است؟ ۳- با توجه به تکرار ریتمیک برخی نشانه‌ها در این فیلم، سیلان و نزدیک شدن نشانه‌ها به حوزه نماد و سمبل تا چه اندازه است؟.

پیشینه پژوهش

تاکنون در زمینه نشانه‌شناسی مقالات فراوان و ارزشمندی در حوزه‌های مختلف نوشته شده است. در زمینه نشانه‌شناسی فیلم به می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره نمود،

کمال خالق‌پناه در مقاله «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم، بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» (۱۳۸۷) در مجله مطالعات فرهنگی و ارتباطات، دوره ۴، شماره ۱۲ به نشانه‌شناسی و چگونگی کاربرد آن بر پایه تحلیل یک فیلم پرداخته است. برای این هدف نخست جایگاه معرفت‌شناختی نشانه‌شناسی موسوم به برساخت‌گرایی اجتماعی و دلالت‌های فلسفی و پیامدهای نظری آن را توضیح داده و سپس مضامین عمده روش نشانه‌شناسی را در قالب رمزگان‌های اجتماعی، فرهنگی، فنی و غیره و کارکردهای زبانی عمده توضیح داده است. سپس با این دیدگاه به تحلیل فیلم مذکور پرداخته است.

علیرضا مرادی و همکاران در مقاله «سینما و تفاوت، بررسی نشانه‌شناختی فیلم عروس آتش» (۱۳۹۱)، فصلنامه مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران، دوره ۱، شماره ۴ به تحلیل و بررسی فیلم عروس آتش پرداخته‌اند. روش نشانه‌شناسی این مقاله در سه سطح توصیفی (رمزگان اجتماعی)، بازنمایی (رمزگان فنی) و ایدئولوژیک (رمزگان ایدئولوژیک) است. فرایند

رفت و برگشت و تعامل میان این سطوح سه‌گانه منجر به نتایج زیر شده است؛ علیرغم این که فیلم دارای بعدی رهایی‌بخش است و سعی می‌کند که با سنتی غیر انسانی (عدم رعایت حقوق زنان) مقابله کند، اما تفاوت فرهنگی را نادیده می‌گیرد و با اتخاذ موضعی مدرنیستی (عام-گرایی، خردگرایی، فردگرایی و ...) سنت‌های قبیله را نقد بیرونی می‌کند و با نشانه‌های مختلف در سه سطح مذکور، فرهنگ متوسط شهری را در تقابل با فرهنگ قبیله‌ای قرار می‌دهد و بدون توجه به ویژگی‌های فرهنگی - اجتماعی این قبیله قضاوت می‌کند. قضاوتی که منجر به فهم تفاوت‌های فرهنگی نمی‌شود، بلکه به طرد «دیگری» می‌انجامد. اما در مورد تحلیل نشانه‌شناختی فیلم فروشنده، جز مطالبی پراکنده در صفحات اینترنتی، مقاله‌ای مشاهده نشد.

۲. مبانی نظری پژوهش، نشانه و معنا

شاید بتوان گفت قدمت نشانه‌ها به اندازه قدمت انسان بر روی زمین است. حتی می‌توان این ادعا را مطرح کرد که نشانه‌ها بسیار پیش‌تر از نوع بشر بر روی زمین وجود داشته‌اند و بشر با بکارگیری و کشف آنها به خلق معانی گوناگون برای تعامل با خود و جهان پیرامون پرداخته است؛ به عبارت دیگر «چیزها فی نفسه دارای معنا نیستند، بنابراین معنای چیزها محصول چگونگی بازنمای آنهاست» (هال، ۲۰۰۳، ۲) و انسان با بازنمایی چیزها به خلق نشانه‌ها می‌پردازد. «بازنمایی، معناسازی از طریق بکارگیری نشانه‌ها، مفاهیم و استفاده از یک دال به جای دال دیگر با هدف انتقال معنا صورت می‌گیرد» (میلنر و جف، ۱۳۸۷، ۳). از نگاه دیگر «هرکسی آن چیزی را می‌بیند که درباره‌اش اطلاعاتی دارد» (موناری، ۱۳۸۵، ۱۸). بنابراین، نشانه‌ها ارتباط مستقیمی با میزان اطلاعات دریافت‌کنندگان دارند.

نشانه‌ها به شکلی بسیار شگفت‌انگیز ما را در احاطه خود گرفته‌اند. نشانه‌ها همه جا قابل مشاهده و تشخیص هستند، اما نشانه‌ها شامل دو دسته عمده

نشانه‌های انسان‌ساز و نشانه‌های طبیعی می‌شوند؛ نشانه‌های طبیعی در واقع همان عناصری هستند که در طبیعت وجود دارند و بر مدلول‌های گوناگون دلالت دارند. تاریکی، نشانه غروب و نبودن آفتاب است و صدای پرندگان و نور در صبح، بیان‌کننده طلوع آفتاب است. با این مثال می‌توان گفت نشانه‌ها گاه با نبودن خود غایبی را حاضر می‌کنند؛ اما نشانه‌های انسان‌ساز شامل آن دسته نشانه‌ها هستند که انسان آنها را به خاطر پیام و معنایی خاص به‌کار گرفته است. با این نگاه نشانه‌ها هر روز در حال تولید و گسترش هستند و با تأملی هرچند ساده می‌توان حجم زیادی از آنها را در اطراف خود مشاهده کرد. نشانه‌ها از رنگ‌های سبز، زرد و قرمز چراغ راهنمایی گرفته تا صدای دردمندانۀ یک گربه بر در یک رستوران یا نشان دادن چنگ و دندان آن هنگام ترس و خشم و یا حتی نگاه‌هایی که روز و شب در بین ما و دیگران رد و بدل می‌شود؛ را در برمی‌گیرند.

در واقع نشانه‌ها بسیار گسترده هستند و می‌توان گفت «نشانه هر چیزی است که معنا ایجاد می‌کند. این توصیف وسیع از نشانه‌ها از سه اصل، جهت‌دهنده است، ۱- نشانه‌ها فقط تفسیری از جهان نیستند؛ بلکه در جهان و به ویژه در جهان اجتماعی هستند. ۲- نشانه‌ها نه تنها انتقال‌دهنده معانی، بلکه تولیدکننده معانی نیز به‌شمار می‌روند. ۳- نشانه‌ها خصلتی چندگانه دارند و متضمن معانی بسیارند» (دیویس، ۲۰۰۲، ۱-۲). نشانه‌ها در عین حال که آنی تولید می‌گردند، در جایگاه‌های گوناگون و به اشکال متفاوت ظهور و عمل می‌کنند. برای مثال می‌توان گفت رنگ قرمز در چراغ راهنمایی برای خودروها نشانه توقف و برای عابرین پیاده، نشانه اجازه عبور است؛ اما همین رنگ قرمز بر روی گونه‌های یک عروسک نشانه‌ای برای شاداب جلوه دادن آن عروسک است.

درواقع همین ویژگی‌ها مبین تفاوت اصلی نشانه‌ها با دیگر موارد مشابه چون نمادها و حتی سمبل‌ها است؛ به عبارت دیگر نمادها و سمبل‌ها عمومی و فراگیرتر

از نشانه‌ها هستند. به همین دلیل می‌توان ادعا کرد که همیشه امکان نماد شدن یک نشانه وجود دارد؛ اما بازگشت یک نماد به نشانه دشوار و گاه حتی امکان‌ناپذیر است. اگر طبیعی شدن یک نشانه را همان وجه نمادین آنها به حساب بیاوریم، می‌توان گفت «رمزگان‌های طبیعی شده نتیجه اعمال قدرت بر پنهان کردن خاستگاهها، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است» (هال، ۱۳۸۲، ۳۴۲-۳۴۳)؛ اما اصلی‌ترین «کارکرد نشانه‌ها انتقال اندیشه به‌وسیله پیام است» (گیرو، ۱۳۸۰، ۱۹). اندیشه همان معانی‌ای است که در ذهن‌ها وجود دارد و در قالب نشانه به دیگران انتقال می‌یابد؛ اما خود «معنای برساخته‌ای اجتماعی و تاریخی است و معنای هر چیزی را گفتار و رفتار اجتماعی به‌وجود می‌آورد؛ به عبارت دیگر هیچ معنایی از پیش تعیین‌شده نیست؛ بلکه فرهنگ، معناآفرینی می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۵ الف، ۲۷).

از کارکردهای دیگر نشانه‌ها علاوه بر انتقال معنا، «معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها و مفاهیم» و «استفاده از یک چیز به جای دیگری با هدف انتقال معناست» (میلنر، ۱۳۸۵، ۳۳۳)؛ اما نشانه‌ها گاه به جای یکدیگر و گاه در کنار یکدیگر عمل می‌کنند؛ به عبارت دیگر نشانه‌ها گاه گروهی و در محور همنشینی با یکدیگر عمل می‌کنند و گاه به صورت انفرادی و در محور جاننشینی ظاهر می‌شوند. از نگاهی دیگر هرگاه یک نشانه یا «دال» به جای یک معنا یا «مدلول» به‌کار گرفته شود با محور جاننشینی روبرو هستیم و هرگاه چند نشانه در کنار یکدیگر یک معنای واحد را ایجاد کنند، در این مورد ما شاهد محور همنشینی در انتقال پیام می‌باشیم. شاید این شکل از عملکرد آنها را بتوان به ترتیب، با مجاز و استعاره در ادبیات مقایسه کرد و تطبیق داد.

۱-۲. نشانه‌شناسی

امروزه با توجه به روند تولید و گسترش نشانه‌ها در زندگی، نیاز به دانشی که در ابعاد گوناگون به توضیح

و تفسیر نشانه‌ها پردازد، بیش از گذشته احساس می‌گردد. در واقع «نشانه‌شناسی، مطالعه نظام‌مند همه عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۴، ۳۲۶)؛ اما «پرسش اصلی در بررسی نشانه‌شناختی این است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود» (چندلر، ۱۳۸۶، ۲۵). در واقع، نشانه‌شناسی با نگاهی کنکاش‌گرایانه در ورای تمامی عناصری که بویی از پیام را از خود تراوش می‌کنند، به جستجوی معنا می‌پردازد. «نشانه‌شناسی بر این نکته تأکید دارد که علایم و رمزها معنا را به وجود می‌آورد و برای انسان تفسیر و درک آنچه را که در اطرافشان می‌گذرد، فراهم می‌سازد» (استریناتی، ۱۳۸۴، ۱۵۲). همچنین نشانه‌شناسی چه به صورت طبیعی و چه به صورت انسان‌ساز افق تازه‌ای را در پیش روی مخاطب ایجاد می‌کند. «کوپیک، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که ساختار قلمروی دیداری را برای ما آشکار می‌کند» (استم، ۱۳۸۳، ۲۸۸).

درباره این علم باید گفت «نشانه‌شناسی» در زبان فارسی همپایه دو اصطلاح «semiotics» و «semiotics» است که اصطلاح نخست را زبان‌شناس سوئیسی، فردینان دوسوسور بیان نموده است و اصطلاح دیگر را چارلز سندرس پیرس فیلسوف آمریکایی در نظریات خود، استفاده کرده و به آن پرداخته است. سوسور «هر نشانه را متشکل از «دال» (تصویری آوایی یا معادل نوشتن آن) و یک «مدلول» (مفهوم یا معنا) می‌داند» (ایگلتن، ۱۳۸۰، ۱۳۳). دال‌ها وسیله‌ای برای ظهور مدلول یا معنا هستند. به بیان روشن‌تر «دال و مدلول در کنار همدیگر یک نشانه کامل را می‌سازند. هنگام استفاده از زبان، دال‌های فراموش می‌شوند. این‌گونه تصور می‌شود که آنچه از درون می‌آید، ظاهراً، بدون وساطت، در بیرون ارائه می‌شود» (ایستوپ، ۱۳۸۸، ۴۸-۴۵)؛ «اما پیرس درباره نشانه، نظریه‌ای سه وجهی دارد، ۱. نشانه؛ ۲. ابژه یا موضوع (آنچه که از طریق نشانه بازنمایی شده) و ۳. تفصیر یا تأویل (تأثیر دلالتی

نشانه‌ها)» (احمدی، ۱۳۸۰، ۷؛ پاینده، ۱۳۸۵، ۲۷-۲۴). به عبارت ساده‌تر پیرس روند ایجاد معنا را در نشانه شامل سه حلقه نشانه، موضوع و معنا بیان می‌کند. همچنین پیرس دسته‌بندی کامل‌تر نشانه‌ها را نیز مطرح می‌کند. وی «نشانه‌ها را سه گونه دسته‌بندی کرده که سومین گونه آن، امروزه مشهورترین دسته‌بندی نشانه‌ها است. در این دسته‌بندی نشانه‌ها به سه دسته «شمایلی»، «نمایه‌ای» و «نمادین» تقسیم می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۴، ۴۴-۴۳؛ والکر و چاپلین، ۱۳۸۵، ۲۲۱). اما نگاه دیگر در بحث نشانه‌شناسی، مربوط به رولان بارت می‌باشد؛ وی همان نظریه دال و مدلول سوسور را در قالب معنای ضمنی مطرح می‌کند اما تفاوت دیدگاه وی با دیدگاه نشانه‌شناسی دال و مدلول، در تأکید سوسور بر صراحت معنای نشانه‌ای و عدم ثبات و صراحت معنا در نظریه نشانه‌شناسی وی است (ر.ک، باقری خلیلی، ذبیح‌پور، ۱۳۹۴، ۵۳-۲۵).

۲-۳. نشانه‌شناسی در فیلم

فیلم‌ها ابزاری قوی برای انتقال معنا به اقشار گوناگون در همه جوامع، محسوب می‌گردند. البته این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که انتقال معنا از نگاه‌های گوناگون انجام می‌گیرد. در واقع تولیدکنندگان فیلم «با ارائه تعریفی از آرای فرهنگی، برداشت خاص خود را از جامعه و تحولات آن را به ما می‌دهند (بیلینگتون و دیگران، ۱۳۸۰، ۲۶۳-۲۶۴). البته باید گفت که این تعاریف، گاه امکان بیان مستقیم را ندارند و ناچار به ابزار گوناگون برای انتقال و بیان آنها نیازمند می‌شوند. به همین سبب فیلم‌ها و سریال‌ها می‌توانند یکی از خاستگاه‌های اصلی استفاده ظهور نشانه‌ها باشند. در فیلم‌ها همواره با توجه به محدودیت‌های گوناگونی چون زمان، تصویر، فرهنگ و هنجارها و غیره، استفاده از نشانه‌ها فراوان و گاه اجتناب‌ناپذیر است. تولیدکنندگان فیلم‌ها از تمام امکانات و المان‌های موجود که می‌توانند بار معنایی را به مخاطب انتقال دهند؛ در قالب نشانه استفاده می‌کنند.

در دستور زبان تصویری در یک فیلم سینمایی، المان‌های گوناگون چون رنگ‌ها، پوشش‌ها، نماهای دوربین، لوکیشن‌ها و غیره همگی در محورهای همنشینی و جانشینی، بسیج می‌گردند تا بخش‌های گوناگون معنا را که امکان انتقال مستقیم آنها در فیلم وجود ندارد؛ به مخاطب انتقال داده شوند. به بیان دیگر در فیلم‌ها «دستور زبان تصویری بر پایه دانش تصویری مطرح می‌شود که شامل عناصر و اجزاء و مقررات زیر است، ترکیب‌بندی (یا کمپوزیسیون)، شیوه‌های پیام تصویری، ایجاد اختلاف و تضاد در تصویر (یا کنتراست) و سرانجام، فنون تصویری» (داندیس، ۱۳۸۵، ۳۰).

در فیلم‌ها محور همنشینی و جانشینی نشانه‌ها برای انتقال معنا به روش‌های خاص خود انجام می‌گیرد. در محور جانشینی المان‌های گوناگون در قالب نشانه‌هایی ظاهر می‌گردند و معنای مورد نظر یا «دال» را به مخاطب نشان می‌دهند. برای مثال یک رنگ خاص می‌تواند بازگوکننده معنایی خاص مثل ترس، رازآلودگی، خطر و غیره باشد؛ اما در یک فیلم، محور همنشینی بر این اساس است که چند المان نشانه‌آمیز در یک صحنه یا سکانس در کنار یکدیگر به تصویر کشیده می‌شوند و در مجموع معنای خاصی را به بیننده انتقال می‌دهند. برای مثال در یک صحنه صدای آرام باد، نماهای دوربین از یک گوشه از لوکیشن و تاریکی، در محور همنشینی و در کنار یکدیگر، معنایی چون ترس، خطر و غیره را در مخاطب ایجاد می‌کند. همچنین «در دنیای سینما محور همنشینی بر پایه مونتاژنماها صورت می‌گیرد» (ضمیران، ۱۳۸۲، ۸۵). در این روش، با مونتاژ صحنه‌های خاص در کنار یکدیگر، معنای مورد نظر را به تماشاچی انتقال می‌دهند.

۳. تحلیل نشانه‌شناختی فیلم فروشنده

بیان معنا در فیلم‌ها همواره با محدودیت‌های خاص خود روبه‌رو است؛ این محدودیت‌ها گاه داخلی و

گاه خارج از دنیای فیلم است. یکی از محدودیت‌های خارجی برای فیلم در ایران، خصوصاً بعد از انقلاب، رعایت هنجارهای اخلاقی در فیلم‌هاست. طبیعتاً ژانرهای دراماتیک، اجتماعی و خانوادگی بیش از دیگر ژانرها با چنین محدودیتی روبرو هستند. به همین خاطر تولیدکنندگان فیلم‌ها برای بیان آن دسته از معانی ضروری و اجتناب‌ناپذیر به ابزارهایی نیرومند همچون المان‌های نشانه‌آمیز متوسل می‌شوند.

فیلم «فروشنده» اثر اصغر فرهادی با توجه به ژانری که دارد؛ یکی از همین آثار محسوب می‌گردد که به سبب محدودیت‌های گوناگون، سرشار از صحنه‌هایی است که در آن، نشانه‌ها و رمزها به صورت کاملاً محسوس و گاه ریتمیک بکارگرفته شده است. در واقع بمباران نشانه‌ها چه در محور همنشینی و چه در محور جانشینی بارها و بارها در متن فیلم به کار گرفته شده است؛ به طوری که نمی‌توان حضور این نشانه‌ها و بارمعنایی رمزآمیز آنها را در این فیلم نادیده گرفت. نشانه‌ها در این فیلم در قالب‌های گوناگون و صحنه‌ها و سکانس‌های متناوب به صورت المان‌هایی همچون رنگ‌ها، نمای دوربین، اشیاء، حالات و... به کار رفته است. در اینجا برای بررسی نشانه‌شناختی این فیلم، ابتدا خلاصه‌ای از آن بیان می‌گردد و سپس با بررسی نشانه‌شناسی سکانس‌ها و صحنه‌ها، به تفسیر و توضیح معانی نشانه‌ها پرداخته می‌شود.

۳-۱. گزیده فیلم

فیلم «فروشنده» اثر اصغر فرهادی از معدود آثار سینمایی ایرانی است که به مقوله تجاوز به زنان، به عنوان یکی از مخرب‌ترین ناهنجارهای اخلاقی موجود در جامعه پرداخته است. نگاه اصغر فرهادی در این فیلم بسیار واقع‌گراست؛ به طوری که به ابعاد روحی، روانی و اجتماعی چنین مواردی با دیدی واقعی نگریسته است.

داستان فیلم، داستان زن و شوهری فرهنگی و هنرمند به نام‌های «عماد» و «رعنا» است. داستان فیلم از آنجا

آغاز می‌گردد که در شبی، ساختمانی که آنها نیز جزو ساکنین آن هستند به علت خاک‌برداری در کنار آن، دچار صدمات و تخریب می‌شود، به شکلی که کل ساختمان به جهت ترک‌های وحشتناک در دیوارها دیگر قابل سکونت نیست و آنها مجبور به ترک آن ساختمان و پیدا کردن جایی دیگر برای زندگی می‌شوند. آنها پس از چند روز جستجو به کمک یکی از دوستان خویش خانه‌ای برای اسکان پیدا می‌کنند. خانه یک نیم‌طبقه بر روی پشت‌بام ساختمانی نسبتاً قدیمی است که مستأجر قبلی آن زنی روسپی بوده است. در این بین، در یک شبی که رعنا در خانه تنها است و قصد رفتن به حمام دارد، زنگ خانه به صدا در می‌آید و رعنا با این خیال که همسرش، عماد پشت در است؛ درها را باز می‌گذارد و به حمام می‌رود. در این بین فردی که گویا از افراد مرتبط با زن روسپی بوده است، وارد خانه می‌شود. رعنا که بر اثر مقاومت در برابر فرد متجاوز زخمی شده است توسط همسایگان به بیمارستان برده می‌شود و در آنجا عماد از اتفاق پیش آمده خبردار می‌شود. از اینجای فیلم آرامش و خوشحالی از زندگی مشترک آنها رخت بر می‌بندد. رعنا بسیار شکننده، بی‌اعتماد و منزوی می‌شود و عماد نیز دچار مشکلات فکری و درونی می‌گردد و تلاش آنها برای فراموشی حادثه بی‌نتیجه می‌ماند. در این بین عماد سوییچ وانتی که فرد متجاوز بخاطر فرار و از روی ترس در خانه جا گذاشته بود؛ را پیدا می‌کند. عماد پس از یافتن وانت در خیابان‌های اطراف، به کمک پدر یکی از شاگردانش که بازنشسته راهنمایی و رانندگی است، آدرس مالک ماشین و راننده آن را می‌یابد. عماد سعی می‌کند با یک ترفند راننده وانت را که فردی جوان است و در یک مغازه نان فانتزی مشغول به کار است؛ به ساختمان متروکه خودشان بکشاند؛ اما در زمان قرار پیرمردی که پدر زن وی است به جای جوان به آنجا می‌آید. عماد داستان را برایش تعریف می‌کند؛ اما پیرمرد از خود رفتاری مشکوک نشان می‌دهد. عماد پس از چند سوال و

جواب و نیز مشاهده زخم پای پیرمرد که در شب حادثه رد خون‌آلود آن بر روی پله‌ها باقی مانده بود، متوجه می‌شود فرد متجاوز خود پیرمرد است. عماد سعی می‌کند با کشاندن خانواده پیرمرد به آنجا و بیان حادثه برای آنها، چهره واقعی او را برای خانواده‌اش روشن کند؛ اما رعنا پس از مخالفت، وی را تهدید به ترک می‌کند. در آخر عماد پس از کشمکش درونی در مقابل خانواده پیرمرد سکوت می‌کند و پیرمرد که از ناحیه قلب نیز مریض است در هنگام رفتن بر اثر استرس شدید دچار حمله قلبی می‌شود و فیلم با نمایی از گریم رعنا و عماد برای بازی در تئاتر مرگ فروشنده اثر آرتور میلر به پایان می‌رسد.

۲-۳. سکانس تیتراژ

در آغاز فیلم، تماشاگر شاهد تصویر صفحه‌ای کاملاً سیاه است که در وسط آن اسامی بازیگران و عوامل تولید فیلم به دو زبان فارسی و انگلیسی است. رنگ سیاه در این فیلم نشانه پوشیدگی، پنهانی، رمزآلود بودن و نیز درونگرایی است. «معانی منتسب به رنگ سیاه عبارتند از: ظلمت، گناه، جادو، شیطان، عزا، مرگ، ثروت، زیبایی، پوشانندگی، وقار، سنگینی، رازآلودگی، جهل و نادانی» (ابوطالبی، ۱۳۸۲، ۱۸۹). در ابتدای این سکانس هیچ گونه صدا و موسیقی وجود ندارد. سکوت حاکم در اینجا، همان بار معنایی ذکر شده را در مخاطب به وجود می‌آورد. شاید همنشینی همین دو نشانه در آغاز، خود به نوعی بیان‌کننده مسئله اصلی و سؤالی باشد که مخاطب تا پایان فیلم همچنان در ذهن خود به دنبال حل این سؤال است که در واقع برای «رعنا» چه اتفاقی افتاد و یا به عبارت دیگر آیا تجاویزی صورت گرفت یا خیر؟.

تختخواب یکی از مهمترین و پرکاربردترین نشانه‌هایی است که در فیلم فروشنده به کار رفته است. در این فیلم تختخواب نشانه و بیان‌کننده آن بخش‌هایی از فیلم است که نمی‌توان آن را به تصویر کشید. به عبارت

دیگر، حالات گوناگون قرار گرفتن تختخواب و شکل ظاهری آن در فیلم، بیان‌کننده بخش‌هایی از صحنه‌های احساسی و متزلزل زندگی زناشویی رعنا و عماد، بعد از حادث شدن اتفاق برای رعنا است که با توجه به عرف و قوانین فیلم‌سازی در ایران امکان به‌تصویر کشیدن آن‌ها وجود ندارد. در واقع این تزلزل در جای‌جای فیلم به وسیله نشانه تختخواب در محور جانشینی و همچنین قرار گرفتن آن در کنار دیگر نشانه‌ها در محور جانشینی به‌تصویر کشیده شده است.

در سکانس تیتراژ آغازین، اولین تصویری که پس از فیداین یا روشن شدن تدریجی تصویر مشاهده می‌شود، تصویر تختخواب دوفره‌ای است که گوشه صحنه تئاتر «مرگ فروشنده» دیده می‌شود. تختخواب که یک طرف آن نامرتب و سمت دیگر آن مرتب است، در زیر نور زرد رنگ و ملایم آبژوری به‌تصویر کشیده شده است. روی قسمت سمت چپ تختخواب که قسمت نامرتب آن نیز هست، یک پتوی قرمز رنگ کشیده شده است. در فاصله کوتاهی از این صحنه پس از فیداین دوباره دو تخت خواب فلزی یک نفره با فاصله کم در کنار یکدیگر در صحنه دیده می‌شود. روی دو تخت خواب ملحفه سفید کشیده شده است و پایین و بالای آنها دارای حفاظ‌هایی از میله‌های فلزی است. همچنین در این صحنه، نمای دوربین از زیر به بالا است.

در واقع این دو صحنه با افزودن آغاز سکانس، براعت استهلال یا نوعی چکیده است برای کل حوادث فیلم. در صحنه نخست تختخواب نیمه مرتب نشان از نوعی تزلزل و آشفتگی دارد که در یک زندگی زناشویی آرام رخ داده است. نور زرد و صدای آرام باد یا امواج دریایی که هنگام نمایش این صحنه شنیده می‌شود؛ نشانه آرامشی بوده است که در آن زندگی حکم‌فرما بوده است.

رنگ سرخ یکی دیگر از پرکاربردترین نشانه‌ها در فیلم فروشنده است. رنگ سرخ بنا به کاربردهای

گوناگون می‌تواند نشانه‌ای برای خشم، عشق، شهوت، سرزندگی و غیره باشد. در فیلم فروشنده رنگ قرمز و سرخ در کنار رنگ سیاه در جای‌جای فیلم به‌کار رفته است. این استفاده‌ها از رنگ لباس بازیگران گرفته تا وسایل شخصی مثل حوله و مبل و صندلی و غیره نمود خاصی به‌خود گرفته است. در این صحنه پتوی قرمز بر سمتی کشیده شده است که بیشتر نامرتب و آشفتگی شده است و با توجه به اینکه رنگ سرخ رنگ جذابیت و شهوت است می‌توان گفت آشفتگی آن سمت تختخواب نشانه شدت آشفتگی و تزلزل روحی در شخصیت رعنا بعد حادثه تجاوز مرد غریبه به حریم زندگی آنها است؛ اما در صحنه دیگر این سکانس دو تخت یک نفره جدا نشانه شکاف محسوس در زندگی رعنا و عماد است که با وجود آن هنوز در کنار یکدیگر مانده‌اند.

آواها در فیلم به دو دسته آواهای زبانی و غیرزبانی تقسیم می‌شوند؛ آواهای زبانی شامل آواهایی چون آواز، دیالوگ، نام‌آواها و غیره می‌شوند. همچنین «انواع آواهای غیرزبانی را می‌توان در دو نظام نشانه‌های آوایی و نظام نشانه‌های موسیقایی تقسیم کرد» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۱۱). در این سکانس موسیقی دلهره‌آور که بیشتر شبیه موسیقی فیلم‌هایی است که روز بعد از یک فاجعه بزرگ را نشان می‌دهند، نشانه دیگری از همین اتفاق غم‌انگیز در داستان است؛ اما نمای دوربین که از پایین به بالا گرفته شده است؛ نشان‌دهنده فاصله گرفتن تدریجی آن دو از اطرافیان و نزدیکان است.

میله‌های عمودی و به عبارت دیگر میله میله به نوعی بیان‌کننده و نشانه حبس و اسارت است. در اینجا میله‌های حفاظ تخت‌ها بیان‌کننده رازی است که دو زوج در دل خویش حبس کرده‌اند و آن را از اطرافیان پنهان نموده‌اند.

۳-۳. سکانس آغازین

سکانس آغازین فیلم با نشان دادن دری نیمه‌باز که

نور زرد رنگ داخل آن در میان تاریکی اطراف دیده می‌شود؛ آغاز می‌گردد. درهای نیمه‌باز یکی دیگر از نشانه‌های به‌کار رفته در فیلم فروشنده است. در واقع درهای نیمه‌باز، نشان‌دهنده نوعی ترس، دلهره، کنجکاوی و نقطه ضعف برای آسیب‌پذیری و تجاوز به حریم است. این نشانه در صحنه‌های گوناگون فیلم به کار رفته است. برای مثال در صحنه دقیقه ۱۴، ۵۱ فیلم در نیمه‌باز حمام که رعنا آن را باز می‌کند؛ بیان‌کننده نوعی ترس و کنجکاوی است. همچنین در صحنه دقیقه ۱۹، ۲۷ فیلم، بازگذاشتن در نیمه‌باز توسط رعنا که پشت آن تاریکی است؛ نشانه نقطه ضعفی برای مورد تجاوز قرار گرفتن حریم یک شخص محسوب می‌شود.

فیلم با صدای جیغ، گریه و شکستن در تاریکی آغاز می‌شود. در این سکانس در دل آرام شب، ساختمانی که رعنا و عماد هم جزو ساکنین آن هستند؛ بخاطر خاک‌برداری در زمین کناری در حال فرو ریختن است. ساختمان در اصل سازه‌ای است که از عناصر گوناگون که با توجه به موضوع فیلم، می‌توان گفت نشانه‌ای از یک جامعه انسانی است که در آن ارزش‌ها در حال نابودی است، به طوری که هر لحظه ممکن است تمام ساختمان این جامعه به علت سهل‌انگاری ساکنین در حال خواب آن، فرو ریخته شود.

در صحنه دقیقه ۰۳، ۰۶ فیلم، عماد بعد از شنیدن سر و صدا و جیغ و داد ساکنین به طرف در می‌رود و اولین چیزی را که پشت در می‌بیند دختر بچه سه یا چهار ساله‌ای است که در حال گریه کردن درست پشت در خانه آنها و حفاظ میله‌میله در ایستاده است. عماد حفاظ را کنار می‌زند و وی را با محبت در آغوش می‌گیرد. این صحنه از فیلم هم بخش دیگری از ناگفته‌های فیلم را بیان می‌کند. دختر بچه در این صحنه نشانه معصومیت و مظلومیت رعنا در داستان است. میله‌های حفاظ در، باورها و تفکرات عامیانه‌ای است که در این گونه موارد به سراغ هر مردی خواهد آمد و در دل، نوعی نفرت را نسبت به زوج خود احساس

می‌کند. عماد این باورها را کنار می‌زند و دختر بچه را که نشانه‌ای از شخصیت رعنا است، در اوضاع آشفته‌ای که پیش آمده، در آغوش می‌گیرد و سعی در آرام نمودن وی دارد.

نکته دیگر در این سکانس، حرکت دوربین در کنار و همراه بازیگران اصلی است. این نوع نمابندی موجب می‌گردد که بیننده فیلم «مسلط شوند و قدرت و لذت دوربینی مسلط را کسب کنند» (فیسک، ۱۳۸۰، ۱۳۰). همچنین «این شیوه نمابندی بر یگانه بودن ستاره دلالت دارد» (هیوارد، ۱۳۷۸، ۲۲۴).

در این سکانس در صحنه دقیقه ۰۴، ۳۳ عماد پسر ناتوان پیرزنی را به دوش می‌گیرد تا وی را از ساختمان خارج کند. پسر در این بین عینک خود را می‌خواهد. این صحنه در آخر فیلم در دقیقه ۰۱، ۵۲، ۰۲ یک‌بار دیگر هم تکرار می‌شود و آن هنگامی است که داماد پیرمرد متجاوز، پیرمرد نیمه‌جان را بر دوش می‌کشد و پیرمرد هم در آن صحنه عینکش را که جستجو کرده، بر چشم ندارد.

در واقع تشابه این صحنه و تشابه آن با صحنه پایانی، نشانه این امر است که هیچ‌کس در مقابل این اشتباه مصون نخواهد بود. حتی پسرک ناتوان هم در صورت امکان می‌تواند دچار چنین اشتباهی شود؛ اما نشانه دیگر در این فیلم که به صورت ریتمیک و در شخصیت‌های مرد فیلم دیده می‌شود، عینک با قاب سیاه رنگ است؛ عینک عماد در صحنه تئاتر در نقش فروشنده، عینک دانش‌آموز عماد در تاکسی، عینک پیرمرد متجاوز. در واقع این عینک نشانه نگاه شهوت-آمیز مردان جامعه به نوع زن است که می‌تواند بر روی چشمان هر کسی قرار بگیرد. شاید بتوان گفت عینک با قاب روشن پسر بچه زن هنرپیشه تئاتر، هم خالی از نشانه نباشد و بتوان گفت که نگاه یک کودک معصوم خالی از تفکرات مردان بزرگ است و همین تفاوت رنگ‌ها نوعی قرینه برای رسیدن به نشانه‌ای است که در فیلم مدنظر بوده است.

یکی دیگر از المان‌های نشانه‌آمیز در یک فیلم، حرکت

خاص دوربین در صحنه‌های آن است. «حرکت در سینما از چند طریق صورت انجام می‌شود، ۱. حرکت موضوع؛ ۲. حرکت دوربین؛ ۳. حرکتی که از طریق تدوین یا مونتاژ در صحنه‌ها به وجود می‌آید» (نسل شریف، ۱۳۸۴، ۱۵۳).

در پایان این سکانس و در دقیقه ۴۰،۰۴ دوربین به طرف پنجره حرکت می‌کند و شیشه همزمان ترک بر می‌دارد و دوربین به شکلی خاص پایین را نشان می‌دهد. پنجره در این فیلم به شکلی بیان‌کننده نوع نگاه به دنیای خارج است و ترک برداشتن شیشه‌ها نشانه شکسته شدن طرح ذهنی فرد از دنیای خارجی است.

همچنین سقوط نمای دوربین در چند جای دیگر این فیلم اتفاق می‌افتد. برای مثال در دقیقه ۱۲،۳۵ دوربین دوباره نمایی از بالا به پایین را نشان می‌دهد. در واقع نماهای رو به پایین نشان‌دهنده انحطاط و سقوط هستند. حال این سقوط می‌تواند نشانه برای یک شخصیت در حال سقوط باشد و یا یک جامعه.

۳-۴. سکانس روز بعد از خرابی ساختمان

در این سکانس خانه به هم ریخته رعنا و عماد به تصویر کشیده شده است. ترک‌های ریز و درشت همه جای در و دیوار و پنجره‌ها دیده می‌شود. چند ترک بزرگ بر روی دیوار بالای تختخواب در اتاق خواب دیده می‌شود. این ترک‌ها همان شکافی است که در ابتدای فیلم در قالب دو تخت یک نفره به تصویر کشیده شده است. در واقع وضعیت رو به خرابی خانه، خانه‌ای که دیگر مثل گذشته جای زندگی نیست، نشانه از بین رفتن آرامشی است که با بروز این اتفاق برای همیشه از دست رفته است.

ترک، خرابی و آشفتگی از دیگر نشانه‌های بی‌چون و چرای فیلم فروشنده است. در تمام طول فیلم و در همه جا این نشانه‌ها دیده می‌شوند؛ چه در ابتدای فیلم و تیتراژ چه در این سکانس و چه در سکانس‌های بعدی این نشانه‌ها وجود دارند. برای مثال در خانه‌ای

که حادثه ویران‌کننده برای رعنا و عماد پیش می‌آید نیز تمام در و دیوارها، رنگ و رو رفته و دارای ترک است.

آشفتگی نیز تا پایان فیلم در تمام عناصر فیلم دیده می‌شود. این آشفتگی از وضعیت روحی شخصیت‌های اصلی فیلم گرفته تا وضعیت همیشه آشفته وسایل خانه و حتی کاپوت فرو رفته ماشین عماد دیده می‌شود. در واقع این نوع آشفتگی‌ها بیان‌کننده درونمایه و موضع‌گیری نویسنده فیلم‌نامه نسبت به موضوع فیلم است. همچنین این آشفتگی نشان از وضعیت روحی و درون آشفته شخصیت رعنا و عماد است که در عوامل و عناصر بیرونی ظهور و بروز یافته است.

از دیگر نشانه‌هایی که در این فیلم به صورت ریتمیک در چند جا به چشم می‌خورد، دو چمدان قرمز و سیاه است. چمدان دارای بار معنایی سفر، رفتن از یک مکان و همچنین نشانه سنگینی است. در این فیلم در چند جا این نشانه به کار گرفته شده است. برای نمونه در دقیقه ۳۴،۰۵ دو چمدان سیاه و قرمز توسط دوست مشترک عماد و رعنا از خانه بیرون می‌رود. همچنین در دقیقه ۴۳،۱۶ این دو چمدان همراه تشک تختخواب توسط عماد حمل می‌شود، نیز در دقیقه ۵۸،۲۴ در صحنه نمایش عماد که در نقش «میلر» فروشنده بازی می‌کند؛ با دو چمدان سیاه و قرمز وارد صحنه می‌شود.

چمدان در این صحنه‌ها می‌تواند بار نشانه‌ای متعددی داشته باشد؛ برای مثال چمدان سرخ رنگ می‌تواند نشانه خشم درونی عماد باشد و یا چمدان سیاه نشانه پوشیدگی رمزآلود و کتمان ماجرابی باشد که در حمام برای رعنا اتفاق افتاده است. چمدان‌های سنگینی که هر دو را عماد به تنهایی حمل می‌کند.

۳-۵. سکانس در کلاس

گفتگوها و حتی نگاه‌ها و سکوت‌ها علاوه بر نیت گوینده در فیلم، می‌توانند در قالب نشانه‌ها به انتقال پیام و معنا پردازند. هرچند «بر اساس رهیافت

نیت‌مندی، کلمات آن معنایی را دارند که گوینده می‌خواهد داشته باشد» (هال، ۲۰۰۳، ۲۴). دیالوگ‌ها در فیلم فروشنده در جاهای مختلفی به کار رفته‌اند که هر کدام در محور جان‌شینی و همنشینی بیان‌کننده معانی متفاوتی هستند.

در این فیلم می‌توان به دیالوگ‌های رمزآمیزی و نشانه‌داری اشاره کرد که در کلاس رد و بدل می‌گردد. در دقیقه ۱۰،۰۷ موضوع درس در مورد داستان «گاو» ساعدی است. در این سکانس یکی از دانش‌آموزان این بخش از داستان را روخوانی می‌کند «تنها صدای گریه زن مشتی حسن می‌آمد که تک و تنها با فانوس روشنش نشسته بود روی پشت‌بام طویله و نعره در مانده گاو از درون طویله» در این بین دانش‌آموزی سؤال می‌پرسد که چگونه یک آدم می‌تواند به گاو تبدیل شود. دانش‌آموز دیگری با کنایه می‌گوید خودت را درون آینه دیده‌ای؟ و بعد از کمی مهممه، دانش‌آموز دیگری با عینکی با قاب سیاه گرد بر روی چشم‌هایش، همین سؤال را تکرار می‌کند. عینک دانش‌آموز و نوع نگاه آن بسیار شبیه نگاه در مانده پیرمرد متجاوز هنگام بازخواست کردن عماد از وی در صحنه دقیقه ۱۰،۳۲،۱ است. عماد پاسخ می‌دهد. نگاه عماد در هنگام پاسخ دادن در این صحنه هم، شبیه همان صحنه ذکر شده است. گاو در فرهنگ ایرانی نماد و رمز نفهمیدن است و فانوس نشانه جستجو و راه‌یابی است؛ به عبارت دیگر گاو یا یک موجودی که نمی‌فهمد، بیان دیگری از این واقعیت است که هر کسی می‌تواند به مرور در پست‌ترین درجات اخلاقی سقوط کند. شاید پاسخ کنایه‌آمیز دانش‌آموز دیگر در مورد دیدن خود در آینه، سند دیگری برای این مدعا است که آدم‌هایی که در جایگاه‌های پست سقوط می‌کنند، در واقع تفاوت خاصی با دیگران ندارند و فقط یک لغزش ساده، معادله را برای آنها عوض کرده است. بنابراین در این جملات از داستان ساعدی، زن مشتی حسن در حال گریه، آن هم تک و تنها، نشانه‌ای از رعنا بعد از

حادثه است و و فانوس روشن در دل سیاهی شب، نشانه‌ای از پوشیدگی و کتمان است؛ نشانه‌ای است برای تمام واقعیت آن شب وحشتناک که رعنا آن را در دل خویش پنهان کرده است، اما گاو دردمند درون طویله در این جا می‌تواند نشانه‌ای از عماد و پیرمرد متجاوز باشد که هردو به سهم خود در این فیلم، دردمندانه ظاهر گردیده‌اند. عمادی که در حال تجربه تجاوز یک فرد غریبه به خانه خویش است و بدن‌بال یافتن آن و شنیدن واقعیت از زبان وی است و پیرمرد متجاوزی که اکنون در پایان داستان کاملاً نادم و ناتوان شده است.

۳-۶. سکانس درون تاکسی

در دقیقه ۲۰،۰۹ فیلم، درون تاکسی زنی به عماد اعتراض می‌کند که جمع و جورتر بنشیند. عماد سکوت می‌کند. عماد در حالت دست به سینه، شیشه بخار گرفته بغل خویش را که بیرون آن معلوم نیست؛ نگاه می‌کند. در این صحنه نگاه‌های راننده و دیگر مسافران به تصویر کشیده می‌شود. از قضا یکی از آنها شاگرد عماد است که او نیز عینکی با قاب سیاه رنگ بر روی چشم دارد. در این صحنه مجموعه‌ای از نشانه‌ها در محور جان‌شینی و هم‌نشینی در کنار یکدیگر ایجاد نشانه‌هایی کرده‌اند که بخشی از معانی داستان فیلم را به دوش می‌کشند.

نگاه بدبینانه زن مسافر به هر مردی که در تاکسی کنار وی می‌نشیند؛ نشان از شکستن دیوار اعتمادی دارد که آن را در صحنه مشاجره‌ی عماد و رعنا در دقیقه ۰۸،۵۱ نیز به وضوح می‌توان مشاهده کرد؛ در این صحنه عماد دردمندانه اعتراض می‌کند که نمی‌داند چکار کند. رعنا شب‌ها به وی می‌گوید پیشش نیاید چون ناراحت می‌شود و روزه‌ها از تنها شدن در خانه می‌ترسد. در واقع این جملات نشانه‌ای است برای از بین رفتن دیوار اعتماد رعنا و هر زن دیگر بعد از مواجهه با بدفرهنگی‌هایی که در جامعه امروز در حال رواج هستند.

در این صحنه شیشه‌های بخار گرفته ماشین و سکوت عماد؛ نوعی فرافکنی و پوشیدگی واقعیت در محور هم‌نشینی را ایجاد کرده است. از طرف دیگر دست به‌سینه بودن عماد به نوعی نشانه بی‌گناهی وی در مورد تهمت زن در تاکسی است. مونتینی می‌گوید «دست‌ها نه چشم دارند نه زبان، اما هم می‌بینند و هم می‌شنوند، دست کنش است، می‌گیرد، می‌آفریند و حتی می‌اندیشد» (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۱۵). نمای بسته از نگاه راننده و مسافر تاکسی بیان‌کننده همین پوشیدگی واقعیت است که از ابتدا تا انتهای فیلم به اشکال گوناگون بیان می‌گردد.

۳-۷. سکانس صحنه تئاتر

در سکانس دقیقه ۰۸،۲۸، صحنه تئاتر مرگ فروشنده به‌تصویر کشیده می‌شود؛ در این صحنه رعنا در نقش همسر ویلی فروشنده روی تخت‌خواب و درست همانجایی که پتوی قرمز رنگ روی آن کشیده شده، دراز کشیده است و عماد در نقش ویلی فروشنده با همان دو چمدان سرخ و سیاه وارد صحنه می‌شود. ترکیب رنگ‌های سیاه، قرمز، زرد بر روی صحنه کاملاً محسوس است. بر بالای صحنه واژه‌هایی به زبان انگلیسی با استفاده از چراغ‌های سرخ و زرد نوشته شده‌اند. واژه‌هایی چون هتل، کازینو، خوش آمدید و... واژه کازینو با چراغ‌های قرمز نوشته شده است. در صحنه بالاتر روی یکی از تخت‌های یک‌نفره، مردی دراز کشیده است. موسیقی غم‌انگیزی توسط هنرمندان در پشت صحنه تئاتر نواخته می‌شود.

در این صحنه رنگ سرخ نشانه رنگ عشق و شهوت است که واژه کازینو با آن نوشته شده است که این نشانه در محور هم‌نشینی به کار رفته و نشانه‌ای برای محتوای واژه محسوب می‌شود؛ به عبارت دیگر رنگ‌ها هم می‌توانند نشانه‌ای باشند از آنچه که در فیلم نمی‌توان به‌تصویر کشید. برای مثال در دقیقه ۱۲،۱۱ فیلم در صحنه تمرین تئاتر، بازیگر نقش خانم فرانسیس، که زنی فاحشه است و بارانی صورتی

مایل به قرمزی را بر تن دارد، اعلام می‌کند برهنه است و نمی‌تواند آنگونه بیرون برود. در این صحنه رنگ لباس خانم فرانسیس نشانه‌ای از شخصیت وی در تئاتر مرگ فروشنده است و بیان‌کننده صحنه‌ای از فیلم و تئاتر است که نمی‌توان آن را به‌تصویر کشید، اما همسر میلر فروشنده، که روی تخت خوابیده است، نشان خود رعنا است و فردی که روی تخت یک نفره دراز کشیده می‌تواند نشانه عماد باشد و یا نشانه پیرمرد متجاوز. از نگاه اول، شخصیت ویلی فروشنده در این صحنه خود عماد است که از خارج به جدایی و عامل جدایی روانی او و همسرش نگاه می‌کند و می‌اندیشد و از نگاه دوم فردی که روی تخت یک نفره در بالای صحنه خوابیده، نشانه پیرمرد متجاوز است که با توجه به نوع نگاه عماد می‌تواند نشانه جستجوی عماد برای یافتن وی باشد. در پایان این صحنه شخصیت ویلی با خستگی تمام روی کاناپه می‌نشیند و همسر وی با بهت به وی نگاه می‌کند. این صحنه بی‌شباهت به صحنه ۵۴،۲۹،۱ ثانیه فیلم نیست که عماد پس از شناختن عامل اصلی برهم زدن ریتم معمول زندگیش که همان پیرمرد متجاوز است، با همان خستگی و در ماندگی می‌نشیند.

۳-۸. سکانس دیدن خانه بابک توسط عماد و رعنا

در این سکانس که در دقیقه ۱۳،۱۳ آغاز می‌شود، تصویری از یک خانه نیم‌طبقه بر روی پشت‌بام دیده می‌شود؛ خانه‌ای با در و دیوار رنگ و رو رفته که ترک و خرابی در این لوکیشن نیز همه جا دیده می‌شود. حفاظ در ورودی و حیاط و پنجره‌ها با میله‌های عمودی ساخته شده است. دو راه‌پله آهنی در دو طرف حیاط آن دیده می‌شود. نمای دوربین علاوه بر گلدان‌های پژمرده و وسایلی به‌هم ریخته چون دوچرخه بچه، سیم‌های برق روکار و آویزان، نمایی از خانه‌های چند طبقه نامنظم به چشم می‌آید. به طوری که عماد بیان می‌کند که کاش با لودر بتوان تمام شهر را خراب کرد و دوباره از نو ساخت و بابک

در جواب وی می‌گوید این شهر را یک بار خراب کرده و دوباره ساخته‌اند و نتیجه آن همین شده است. اما از دیگر نکته‌های نشانه‌آمیز دیگر این سکانس، گریه سفید بزرگی است که پشت در خانه مانده است. رعنا وی را در آغوش می‌گیرد. فضای داخلی خانه آمیخته‌ای از ترکیب رنگ سیاه و سفید است. در این سکانس رعنا همه خانه را نگاه می‌کند. یکی از اتاق‌ها که وسایل مستأجر قبلی هنوز در آن است، قفل است. در حمام نیمه باز است و به محض اینکه رعنا لامپش را روشن می‌کند لامپ می‌ترکد.

در این سکانس باز هم آشفتگی و خرابی در همه جا دیده می‌شود که در واقع بیان‌کننده همان آشفتگی‌ها و شکاف‌های احساسی بین رعنا و عماد است. البته این نکته را نیز نباید از ذهن دور داشت که با توجه به وضعیت نابسمان و بی‌بندوبار مستأجر قبلی، نویسنده در محور همنشینی و جانشینی، معنای واژه خرابات را که در متون ادبی و تاریخی قدما بیان شده، به این گونه به تصویر کشیده است. حفاظ‌های میله‌میله‌ای بیان‌کننده همان حبس و انحصاری است که در ابتدا از آن سخن گفته شد. اما دو راه‌پله آهنی آن‌هم در دو جهت مخالف به نوعی دیگر نشانه همان شکافی است که در این فیلم بین رعنا و عماد به وجود آمده است که آنها را از یگانگی به طرف دوییت روانه ساخته و در عین حال هنوز هم در کنار یکدیگر خواهند ماند. عنصر نشانه‌آمیز گریه در فیلم فروشنده چندین بار به کار رفته است. علاوه بر گریه سفید پشت در و

نیز گریه دیگر در این سکانس می‌توان به نقاشی گریه‌هایی که روی دیوار ۲۴،۲۵، ۳۱،۰۳،۱، فرار گریه سیاه در صحنه هنگام بازگشتن عماد به خانه ۲۳،۲۸، گریه‌یی که در صحنه ۳۹،۳۵، وقتی که عماد به دنبال ماشین فرد متجاوز در خیابان می‌گردد، پشت سر عماد رد می‌شود و گریه‌ای که بابک در صحنه ۱۷،۸۵، ۰۱، در میان اسباب و وسایل زن مستأجر پس از کنار زدن روپوش آنها می‌بیند. در واقع گریه در این فیلم نشانه‌ای از افراد هرزه‌ای است که به خاطر حضور زن

مستأجر بر گرد آن خانه جمع شده‌اند. بنا بر این گریه سفیدی که رعنا در این سکانس به آغوش می‌گیرد، نشانه‌ای از پیرمرد متجاوز است و در آغوش گرفتن آن توسط رعنا نشانه اشتباه رعنا در بازگذاشتن در و در نتیجه رخ دادن آن اتفاق بد برای وی است.

شهر در محور همنشینی نشانه یک جامعه انسانی محسوب می‌شود. در این سکانس دیالوگ بین عماد و بابک راجع به خرابی و ساختن دوباره شهر، نشانه‌ای برای کوشش‌هایی در جهت اصلاح و زنده‌شدن ارزش‌های جامعه پس از انقلاب است که گویا از نگاه فیلم مطلوب و مفید واقع نشده و می‌توان برای این مدعا تفاوت سنی بین بابک و عماد را به عنوان دو نماینده از دو نسل قبل و بعد از انقلاب مطرح کرد.

از سوی دیگر، حمام با توجه به شکل و نوع متفاوت آنها با شکل امروزی‌شان و به سبب تاریکی و نوع معماری آن در گذشته، همواره مکانی پر رمز و راز در نگاه گذشتگان به حساب آمده است. تا جایی که قصه‌های گوناگونی نیز در مورد وجود موجودات خیالی چون جن‌ها و پریان در آنها بر سر زبان‌ها افتاده و در این بین یکی از جذاب‌ترین قربانیان آنها زنان برهنه در حمام بوده است. در این فیلم در مورد استفاده نشانه‌آمیز از حمام به عنوان مکانی ترسناک حداکثر استفاده شده است. حمام در این فیلم نشانه و رمزی برای یک مکان ترسناک و محلی برای آسیب‌پذیری است.

۳-۹. سکانس اسباب‌کشی

در این سکانس باز هم استفاده نشانه‌آمیز از تشک به کار گرفته شده است. در صحنه ۴۸،۱۶ تشک صورتی با روکش نایلونی نشان از پاک‌ی و رابطه زناشویی بدون خدشه و خیانت رعنا و عماد است. بی‌هوده نیست که در صحنه ۵،۱۸،۰۱ فیلم، دوباره تشک کهنه و رنگ و رو رفته مستأجر قبلی، اولین وسیله‌ای است که توسط کارگران حمل می‌شود و دیالوگ بابک به کارگران مبنی بر اینکه تشک به جایی نمالد، نشان

از آلودگی و نابسامانی وضعیت اخلاقی مستأجر قبلی خانه است. در این سکانس، در صحنه ۱۹، ۱۳ اسباب‌بازی‌های کودکانه و کفش‌های پاشنه بلند در کنار یکدیگر آمیزشی از معصومیت و گناه را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به نوعی نشانه نگاه دلسوزانه فیلم به زنی خودفروش است که برای گذران امور زندگی خود و کودکش دچار انحراف گردیده است. در فیلم فروشنده، زن مستأجر و فرزندش حضور فیزیکی ندارند؛ اما فیلم با به تصویر کشیدن بعضی از صحنه‌ها، چون بازی کردن نقش فرانسیس در تئاتر فروشنده توسط زنی مطلقه، که داری فرزند پسری است و نیز نقاشی یک گربه دیگر توسط پسرک او بر روی دیوار و نیز سوار شدن او بر دوچرخه فرزند زن مستأجر، به نوعی نشانه‌آمیز در محور جانشینی سعی در به تصویر کشیدن وی در فیلم داشته است.

۳-۱۰. سکانس‌های بعد از پیش آمدن حادثه برای رعنا

یکی دیگر از موارد قابل تأمل در این فیلم جوراب‌های کهنه و سوراخی است که در صحنه دقیقه ۳۳، ۳۱ فیلم، عماد آنها را در داخل اتاق خواب و در کنار تخت پیدا می‌کند و بعد آنها را درون سطل زباله می‌اندازد و با وسواس خاصی دستانش را می‌شوید. جوراب در این صحنه نشانه اتفاق بدی است که در زندگی عماد و رعنا پیش آمده است و هر دو به نوعی سعی در فراموشی و پاک کردن آثار درد و رنج آن از ذهن و زندگی خود را دارند؛ اما آثار این آسیب عمیق به این زودی‌ها قابل پاک شدن نیست. شاید پاک کردن خون درون حمام در صحنه دقیقه ۳۶، ۵۷ و پاک کردن لکه‌های خون و رد پای خون‌آلود پیرمرد متجاوز از راه‌پله پس از چند روز توسط عماد به نوعی نشانی از همین تلاش و تمایل برای پاک کردن صورت مسئله توسط این دو باشد؛ اما گویی این زخم به این زودی التیام نخواهد گرفت. وصله کردن جواب در صحنه تئاتر، در دقیقه ۴۳، ۴۷ فیلم و گرفتن و دور انداختن

آن توسط عماد و نیز دیالوگ وی مبنی بر رها کردن آن جوراب‌های لعنتی، نشان از همین ماندگاری آسیب در ذهن و درون رعنا و به طبع زندگی مشترک آن دو دارد. شاید بتوان گفت نقطه ضعف اصلی مردان در طول تاریخ و در وقایع گوناگون عنصر شهوت و عشق بوده است. همچنین اشاره به نقطه ضعف در فرهنگ‌های گوناگون، در قالب واژه ترکیبی «پاشنه آشیل» بیان می‌گردد. در این فیلم در صحنه دقیقه ۰۱، ۲۹، ۰۲ به تصویر کشیدن پاشنه زخمی پیرمرد متجاوز نشانه همین نقطه ضعف تاریخی مردان است.

۳-۱۱. سکانس اجرای تئاتر مرگ فروشنده

در صحنه دقیقه ۰۱، ۳۵، ۱۹ در صحنه‌ای از تئاتر مرگ فروشنده رعنا در نقش زن فروشنده با موهای سپید بر بالای تابوتی ایستاده است که عماد در نقش ویلی فروشنده در آن خوابیده است. ویلی در این صحنه عینکی بر چشمانش ندارد و رعنا به درد و از ته دل بر بالای تابوت اشک می‌ریزد. اشک‌های رعنا و گریم وی در تئاتر بسیار شبیه زن مسن پیرمرد متجاوز در صحنه دقیقه ۰۱، ۵۲، ۵۳ است.

۳-۱۲. سکانس‌های پایانی

در اواخر فیلم و در صحنه دقیقه ۰۱، ۵۵، ۴۰ عماد تمام درهای خانه‌ی پر از ترک و خرابی را می‌بندد. بستن درها در این صحنه نشانه پایان یافتن جستجوی عماد است برای یافتن فرد متجاوز و فهمیدن تمام واقع‌های که آن شب در حمام برای رعنا اتفاق افتاده است. همچنین در پایان این سکانس عماد برق‌های خانه را خاموش می‌کند. آخرین جایی که در این سکانس خاموش می‌گردد اتاقی است که دو صندلی و مبل رو به روی هم قرار گرفته‌اند و لامپی بر بالا وسط آن دو روشن است. صندلی‌ها در این صحنه نشانه محاکمه و بازخواست عماد از پیرمرد برای داستان آن شب است و خاموش شدن لامپ آن نشانه پایان این جستجو برای همیشه است و تاریکی در این صحنه پوشیده

شدن رازهایی است که با مرگ پیرمرد متجاوز، رعنا و عماد آن را برای ابد در دل خود حفظ خواهند کرد. در پایان فیلم و در صحنه ۵۲، ۵۶، ۰۱ نماهایی از گریم شدن عماد و رعنا و بتدریج به شکل مسن درآمدن آنها برای نمایش به تصویر کشیده می‌شود. در واقع بتدریج پیر شدن آنها در این صحنه‌ها نشانه پیر و شکسته شدن درونی آنها در جریان این حادثه است؛ اما نکته دیگری که از آغاز فیلم تا همین صحنه پایانی قابل مشاهده است، چهره‌های فاقد لبخند و شادابی بازیگران فیلم است. با توجه به این نکته که «انسان ویران اغلب اندوهگین و فاقد آن سکون متافیزیکی است که جزء ذاتی سرشت انسانی در مفهوم عمیق آن است» (زیمل، ۱۳۶۸، ۶۳)، چهره‌های فاقد لبخند در این فیلم نشان از ویرانی درونی شخصیت‌های این فیلم دارد.

۴. نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی نشانه‌شناختی فیلم فروشنده می‌توان گفت در این فیلم از نشانه‌ها به صورت گسترده و در قالب المان‌های گوناگونی همچون نماها، رنگ‌ها، اجسام و غیره استفاده گردیده است. در این فیلم نویسنده و کارگردان از تمامی ظرفیت‌های نشانه‌ای برای انتقال معانی بهره برده‌اند و شاید بتوان یکی از دلایل موفقیت این فیلم را همین امر دانست؛ اما کاربست نشانه‌ها در این فیلم در محورهای جانشینی و هم‌نشینی به یک اندازه است. در این فیلم نشانه‌ها از یک سو در محور استعاره یعنی هم‌نشینی، به ایفای نقش معنارسازی و معناسازی پرداخته‌اند و از سوی دیگر با توجه به مونتاژها و چینش‌ها، صحنه‌ها و المان‌ها در کنار یکدیگر در محور مجازی یا هم‌نشینی به کار گرفته شده‌اند. همان‌طور که در ابتدا بیان شد نشانه‌ها در مکان‌ها و شرایط خاص تولید می‌شوند و در همان‌جا بیان‌کننده معنایی خاص هستند که فقط در همان شرایط قابل درک هستند. همچنین بیان گردید که نشانه‌ها بر اثر تکرار شدن در یک معنی خاص به

نماد تبدیل می‌گردند. در فیلم فروشنده برخی نشانه‌ها چندین بار تکرار گردیده‌اند و گاه تنها یک معنا را انتقال می‌دهند. برای مثال المان‌های عینک و گریه چندین بار در فیلم تکرار شده‌اند که گاه معنای آنها یکسان است؛ اما با توجه به این امر که این نشانه‌ها در این فیلم برای انتقال معانی مورد نظر تولیدکنندگان آن خلق گردیده‌اند، به هیچ وجه به حوزه نمادها وارد نشده‌اند و تکرار مداوم برخی از آنها در فیلم صرفاً برای تأکید و جلب توجه مخاطب برای دریافت معناهای آنها است.

فهرست منابع:

- ابوطالبی، الهه (۱۳۸۲)، بررسی مفاهیم نمادین رنگ‌ها، تهران، اداره کل پژوهش‌های سیما
- احمدی، بابک (۱۳۸۴)، از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی دیداری، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، باد هر جا می‌خواهد برود، تهران، نشر مرکز
- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴)، نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمه ثریا پاک‌نظر، چاپ دوم، تهران، گام نو
- استم، رابرت (۱۳۸۳)، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ترجمه گروه مترجمان، تهران، سوره مهر
- ایستوپ، آنتونی (۱۳۸۸)، ناخودآگاه، ترجمه شیوا رویگریان، تهران، مرکز
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، ویراست دوم، تهران، نشر مرکز
- باقری خلیلی، علی‌اکبر، سیده فاطمه ذبیح‌پور (۱۳۹۴)، تحلیل ساختاری تقابل نشانه‌ای در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریه رولان بارت، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۵، صص ۵۳-۲۵
- بیلینگتون و دیگران (۱۳۸۰)، جامعه و فرهنگ، ترجمه زیبا عزب‌دفتری، تهران، نشر قطره
- پاینده، حسین (۵۸۳۱)، نقد ادبی و مطالعات فرهنگی؛ قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران، تهران، روزنگار
- پیدرام، پروانه (۱۳۸۹)، «بررسی سه ترجمه از نمایشنامه مرگ فروشنده»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، سال اول، شماره اول، صص ۴۳-۲۵
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶)، مبانی نشانه‌شناسانه، ترجمه مهدی پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- داندیس، دونیس ای (۱۳۸۵)، مبادی سواد بصری، ترجمه منصور سپهر، چاپ سوم، تهران، سروش
- زیمیل، جورج (۱۳۶۸)، ویرانه، ترجمه یوسف اباذری، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۳
- ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، نشر قصه
- فیسک، جان (۱۳۸۲)، «فرهنگ تلویزیون»، ترجمه مزگان برومند، ارغنون، شماره ۱۹
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۲)، رمزگذاری و رمزگشایی، در مطالعات فرهنگی ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقفی‌پور و دیگران، تهران، نشر نی
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر، ترجمه مهراں مهاجر و محمدنبوی، تهران، آگه
- مورناری، برونو (۱۳۸۵)، طراحی و ارتباطات بصری، ترجمه پاینده شاینده، چاپ چهارم، تهران، سروش
- میلنر، اندرو (۱۳۸۵)، قرائتی نقادانه از آگاهی تجاری در تلویزیون ایران، تهران، هرمس
- میلنر، اندرو؛ براویت، جف (۱۳۸۷)، درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر، ترجمه جمال محمدی، تهران، ققنوس
- نسل شریف، افسانه (۱۳۸۴)، خلاقیت‌نمایشی، تهران، راه اندیشه
- هال، استوارت (۱۳۸۲)، رمزگذاری و رمزگشایی در سایمون دورینگ، مطالعات فرهنگی، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران، تلخون
- هیوارد، سوزان (۱۳۷۸)، «مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی»، گروه مترجمان، فارابی، شماره ۳۴، صص ۲۲۶-۱۹۸
- والکر، جان آلبرت؛ چاپلین، سارا (۱۳۸۵)، فرهنگ تصویری، ترجمه‌ی حمید گرشاسبی، سعید خاموش، تهران، اداره کل پژوهش‌های صدا و سیما

- Davis. Land et al (2002)Introducing Cultral and media studies. Palgrave

- Hall. S(2003).Rpersentation. London. SagePublication