تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۲/۱۷

تحلیل نشانه‌شناسیِ معناگرا در فیلم «فروشنده»

وحید سجادی‌فر *
دکتر طاهره ایشانی **
مسعود باوان‌پوری ***

چکیده

استفاده از نشانه‌ها و رمزها، 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 استفادهٔ آگاهانه از علایم 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. نتیجهٔ حاصل از پژوهش حاکی از این است که نویسنده و کارگردان این فیلم برای تأکید و به منظور جلب توجّه 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 گونا گون بشری و نیز سرعت گرفتن روزافزون زندگی انسان‌ها، عنصر زمان در جامعهٔ بشری، بیش‌از گذشته ارزشمند و دارای جایگاه حیاتی گردیده‌است. 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 پدیدهای گوناگون، به تشریح و شناساندن هرچه بهتر جایگاه نشانه‌ها در زندگی بشری پرداخته است.

ازآنجا 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 محدویت‌های زمانی و مکانی همواره از نشانه‌ها، برای انتقال پیام و معنا به مخاطب، بهره می‌گیرند؛ فیلم‌ها هستند. از نظر نشانه‌شناسی فیلم‌ها به مثابهٔ متنی مورد کاوش قرار می‌گیرند که از طریق نشانه‌های گوناگون در متن خویش، در محورهای هم‌نشینی و جانشینی به ایجاد معنا برای مخاطب می‌پردازند؛ به‌عبارت 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 عرصهٔ نویسندگی، تهیه‌کنندگی و کارگردانی، می‌توان به فیلم‌هایی چون «دربارهٔ الی»، «جدایی نادر از سیمین» و نیز سریال «روزگار جوانی» و غیره اشاره‌کرد. 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 حوزهٔ ناهنجاری‌های اخلاقی است؛ تجاوز و پیامدهای روحی، روانی و اجتماعی آن در خانواده و جامعه است. در این فیلم با توجه به انواع محدویت‌ها در انتقال معنا، شاهد حجم بسیار زیادی از نشانه‌ها در محور هم‌نشینی و جانشینی 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 برآن 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 نویسندهٔ فیلمنامه و گاه از طریق حضور و یا حتی حضور نیافتن نشانه‌ها برای ایجاد معانی خاص و انتقال پیام فیلم به‌کارگرفته 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 پایهٔ معناگرایی استوار است نشانه‌های بکار رفته در این فیلم، کشف و معرفی شود و سپس به تشریح معناگرایانهٔ ارتباط هریک از نشانه یا دال‌ها با مدلول خویش پرداخته شود.

۱-۲ . سؤال پژوهش

سؤالات مطرح در این پژوهش عبارتند از ۱- نشانه‌های به‌کار رفته در این فیلم، در چه محورهایی بکارگرفته 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 شده‌است؟ ۳- با توجه به تکرار ریتمیک برخی نشانه‌ها در این فیلم، سیلان و نزدیک شدن نشانه‌ها به حوزهٔ نماد و سمبل تا چه اندازه است؟.

پیشینهٔ پژوهش

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

کمال خالق‌پناه در مقالهٔ «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 پایهٔ 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 عمدهٔ 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 مقالهٔ «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، امّا 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. امّا 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 اندازهٔ 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» (موناریی، ۱۳۸۵، ۱۸). بنابراین، نشانه‌ها ارتباط مستقیمی با میزان اطلاعات دریافت‌کنندگان دارند.

نشانه‌ها به شکلی بسیار شگفت‌انگیز ما را در احاطهٔ خود گرفته‌اند. نشانه‌ها همه جا قابل مشاهده و تشخیص هستند، امّا نشانه‌ها شامل دو دستهٔ عمدهٔ

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، نشانهٔ غروب و نبودن آفتاب است و صدای پرندگان و نور در صبح، بیان‌کنندهٔ طلوع آفتاب است. با این مثال می‌توان گفت نشانه‌ها گاه با نبودن خود غایبی را حاضر می‌کنند؛ امّا نشانه‌های انسان‌ساز شامل آن‌دسته 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 دردمندانهٔ 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 نه‌تنها انتقال‌دهندهٔ معانی، بلکه تولیدکنندهٔ معانی نیز به‌شمار می‌روند. ۳- نشانه‌ها خصلتی چندگانه دارند و متضمّن معانی بسیارند» (دیویس، ۲۰۰۲، ۲-۱). نشانه‌ها در عین حال که آنی تولید می‌گردند، در جایگاهای گوناگون و به اشکال متفاوت ظهور و عمل می‌کنند. برای مثال می‌توان گفت رنگ قرمز در چراغ راهنمایی برای خودروها نشانهٔ توقف و برای عابرین پیاده، نشانهٔ اجازه عبور است؛ امّا همین رنگ قرمز بر روی گونه‌های یک عروسک نشانه‌ای برای شاداب جلوه دادن آن عروسک است.

درواقع همین ویژگی‌ها مبیّن 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. به‌همین دلیل می‌توان ادّعا کرد که همیشه امکان نماد شدن یک نشانه وجود دارد؛ امّا 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 طبیعی‌شده نتیجهٔ اعمال قدرت بر پنهان کردن خاستگاها، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است» (هال، ۱۳۸۲، ۳۴۲-۳۴۳)؛ امّا اصلی‌ترین «کارکرد نشانه‌ها انتقال اندیشه به‌وسیلهٔ پیام است» (گیرو، ۱۳۸۰، ۱۹). اندیشه همان معانی‌ای است که در ذهن‌ها وجود دارد و در قالب نشانه به دیگران انتقال می‌یابد؛ امّا خود «معنای برساخته‌ای اجتماعی و تاریخی است و معنای هر چیزی را گفتار و رفتار اجتماعی به‌وجود می‌آورد؛ به‌عبارت 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)؛ امّا نشانه‌ها گاه به جای یکدیگر و گاه در کنار یکدیگر عمل می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر نشانه‌ها گاه گروهی و در محور همنشینی با یکدیگر عمل می‌کنند و گاه به صورت انفرادی و در محور جانشینی ظاهر می‌شوند. از نگاهی دیگر هرگاه یک نشانه یا «دال» به‌جای یک معنا یا «مدلول» به‌کار گرفته شود با محور جانشینی 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 عملکردآنها را بتوان به ترتیب، با مجاز و استعاره در ادبیات مقایسه کرد و تطبیق داد.

۲-۱. نشانه‌شناسی

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

و تفسیر نشانه‌ها بپردازد، بیش از گذشته احساس می‌گردد. در واقع «نشانه‌شناسی، مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۴، ۳۲۶)؛ امّا «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 به‌صورت 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).

دربارهٔ این علم باید گفت «نشانه‌شناسی» در زبان فارسی همپایهٔ 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) می‌دانست» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۱۳۳). دال‌ها وسیله‌ای برای ظهور مدلول یا معنا هستند. به بیان روشن‌تر «دال و مدلول در کنار همدیگر یک نشانهٔ کامل را می‌سازند. هنگام استفاده از زبان، دال‌هایش فراموش می‌شوند. این‌گونه تصور می‌شود که آنچه از درون می‌آید، ظاهراً، بدون وساطت، در بیرون ارائه می‌شود» (ایستوپ، ۱۳۸۸، ۴۸-۴۵)؛ «امّا پیرس دربارهٔ نشانه، نظریه‌ای سه وجهی دارد، ۱. نشانه؛ ۲. اُبژه یا موضوع (آنچه که از طریق نشانه بازنمایی شده) و ۳. تفسیر یا تأویل (تأثیر دلالتی نشانه‌ها)» (احمدی، ۱۳۸۰، ۷؛ پاینده،۱۳۸۵، ۲۷ -۲۴). به عبارت ساده‌تر پیرس روند ایجاد معنا را در نشانه شامل سه حلقهٔ نشانه، موضوع و معنا بیان می‌کند. همچنین پیرس دسته‌بندی کامل‌ترِ نشانه‌ها را نیز مطرح می‌کند. وی «نشانه‌ها را سه گونه دسته‌بندی کرده که سومین گونهٔ آن، امروزه مشهورترین دسته‌بندی نشانه‌ها است. در این دسته‌بندی نشانه‌ها به سه دستهٔ «شمایلی»، «نمایه‌ای» و «نمادین» تقسیم می‌شود» (احمدی، ۱۳۸۴،۴۴-۴۳ ؛ والکر و چاپلین، ۱۳۸۵، ۲۲۱). امّا نگاه دیگر در بحث نشانه‌شناسی، مربوط به رولان بارت می‌باشد؛ وی همان نظریهٔ دال و مدلول سوسور را در قالب معنای ضمنی مطرح می‌کند امّا تفاوت دیدگاه وی با دیدگاه نشانه‌شناسی دال و مدلول، در تأکید سوسور بر صراحت معنای نشانه‌ای و عدم ثبات و صراحت معنا در نظریهٔ 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 همهٔ جوامع، محسوب می‌گردند. البته این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که انتقال معنا از نگاهای گوناگون انجام می‌گیرد. در واقع تولیدکنندگان فیلم «با ارائهٔ 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 استفادهٔ 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 اِلمان‌های 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 پایهٔ 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 سر انجام، 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 بازگوکنندهٔ معنایی خاص مثل ترس، رازآلودگی، خطر و غیره باشد؛ امّا 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 خاصّی 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 پایهٔ مونتاژنماها صورت می‌گیرد» (ضمیران، ۱۳۸۲، ۸۵). در این روش، با مونتاژ صحنه‌های خاص در کنار یکدیگر، معناهای مورد نظر را به تماشاچی انتقال می‌دهند.

۳. تحلیل نشانه‌شناختی فیلم فروشنده

بیان معنا در فیلم‌ها همواره با محدودیت‌های خاص خود روبه رو 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 محدویتی روبرو هستند. به‌همین 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 محدویت‌های گوناگون، سرشار از صحنه‌هایی است که درآن، نشانه‌ها و رمزها به‌صورت 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 به‌کار گرفته شده است؛ به‌طوری 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... به‌کار 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. گزیدهٔ فیلم

فیلم «فروشنده» اثر اصغر فرهادی از معدود آثار سینمایی ایرانی است که به مقولهٔ تجاوز به زنان، به عنوان یکی از مخرّب‌ترین ناهنجارهای اخلاقی موجود در جامعه پرداخته است. نگاه اصغر فرهادی در این فیلم بسیار واقع‌گراست؛ به‌طوری 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 کلّ ساختمان به جهت ترک‌های وحشتناک در دیوارها دیگر قابل سکونت نیست و آنها مجبور به ترک آن ساختمان و پیداکردن 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 بازنشستهٔ راهنمایی و رانندگی است، آدرس مالک ماشین و رانندهٔ آن را می‌یابد. عماد سعی می‌کند با یک ترفند راننده وانت را که فردی جوان است و در یک مغازهٔ نان فانتزی مشغول به‌کار است؛ به ساختمان متروکهٔ خودشان بکشاند؛ امّا 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 ردّ خون‌آلود آن بر روی پله‌ها باقی مانده بود، متوجه می‌شود فرد متجاوز خود پیرمرد است.

عماد سعی می‌کند با کشاندن خانوادهٔ پیرمرد به آنجا و بیان حادثه برای آنها، چهرهٔ واقعی او را برای خانواده‌اش روشن کند؛ امّا رعنا پس از مخالفت، وی را تهدید به ترک می‌کند. در آخر عماد پس از کشمکشی درونی در مقابل خانوادهٔ پیرمرد سکوت می‌کند و پیرمرد که از ناحیهٔ قلب نیز مریض است در هنگام رفتن بر اثر استرس شدید دچار حملهٔ قلبی می‌شود و فیلم با نمایی از گریم رعنا و عماد برای بازی در تئاتر مرگ فروشنده اثر آرتور میلر به پایان می‌رسد.

۳-۲. 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 نشانهٔ 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 بیان‌کنندهٔ 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 به‌عبارت دیگر آیا تجاوزی صورت‌گرفت یا خیر؟.

تختخواب یکی از مهمترین و پرکاربردترین نشانه‌هایی است که در فیلم فروشنده به‌کار رفته‌است. در این فیلم تختخواب نشانه و بیان‌کنندهٔ آن بخش‌هایی از فیلم است که نمی‌توان آن را به‌تصویر کشید. به‌عبارت

دیگر، حـالات گوناگون قـرار گرفتـن تختخواب و شـکل ظاهری آن در فیلم، بیان‌کننـدۀ بخش‌هایی از صحنه‌های احساسـی و متزلزل زندگی زناشویی رعنا و عماد، بعد از حادث شـدن اتفاق برای رعنا است که با توجه به عرف و قوانین فیلم‌سـازی در ایران امکان به‌-تصویـر کشـیدن آن‌ها وجود نـدارد. در واقع این تزلزل در جای‌جای فیلم به وسـیلۀ نشـانۀ تختخواب در محور جانشـینی و همچنین قرار گرفتن آن در کنار دیگر نشانه‌ها در محور جانشینی به‌تصویر کشیده شده است.

در سـکانس تیتراژ آغازین، اولیـن تصویری که پس از فیداین یا روشـن شـدن تدریجی تصویر مشاهده می‌شـود، تصویر تختخواب دونفره‌ای است که گوشه صحنه تئاتر «مرگ فروشنده» دیده می‌شود. تختخواب کـه یک طرف آن نامرتب و سـمت دیگـر آن مرتب است، در زیر نور زرد رنگ و ملایم آبژوری به تصویر کشیده شده‌است. روی قسمت سمت چپ تختخواب که قسمت نامرتب آن نیز هست، یک پتوی قرمز رنگ کشیده شـده اسـت. در فاصلۀ کوتاهی از این صحنه پس از فیداین دوباره دو تخت خواب فلزی یک نفره با فاصله کم در کنار یکدیگر در صحنه دیده می‌شـود. روی دو تخت خواب ملحفۀ سـفید کشیده شده است و پایین و بـالای آنها دارای حفاظ‌هایـی از میله‌های فلزی اسـت. 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 که در یک زندگی زناشویی آرام رخ داده است. نور زرد و صدای آرام باد یا امواج دریایی که هنگام نمایش این صحنه شـنیده می‌شـود؛ نشـانۀ آرامشی بوده اسـت که درآن زندگی حکم‌فرما بوده است.

رنگ سـرخ یکی دیگر از پرکاربردترین نشـانه‌ها در فیلم فروشـنده اسـت. رنگ سـرخ 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 اسـتفاده‌ها از رنگ لباس بازیگران گرفته تا وسـایل شـخصی مثل حوله و مبل و صندلی وغیره نمود خاصی به‌خود گرفته است. در این صحنه پتوی قرمز بر سـمتی کشیده شده اسـت که بیشتر نامرتب و آشـفته شـده اسـت و با توجه به اینکه رنگ سرخ رنگ جذابیت و شـهوت است می‌توان گفت آشفتگی آن سـمت تختخواب نشانۀ شـدت آشفتگی و تزلزل روحـی در شـخصیت رعنا بعـد حادثۀ تجـاوز مرد غریبه به حریم زندگی آنها اسـت؛ امّا در صحنۀ دیگر این سـکانس دو تخت یک نفره جدا نشـانۀ شـکاف محسوس در زندگی رعنا و عماد است که با وجود آن هنوز در کنار یکدیگر مانده‌اند.

آواهـا در فیلم به دو دسـتۀ آواهای زبانی و غیرزبانی تقسـیم می‌شوند؛ آواهای زبانی شـامل آواهایی چون آواز، دیالـوگ، نام‌آواهـا و غیره می‌شـوند. همچنین «انـواع آواهـای غیرزبانـی را می‌تـوان در دو نظـام نشـانه‌های آوایی و نظام نشانه‌های موسیقیایی تقسیم کرد» (احمدی، ۱۳۸۳، ۱۱۱). در این سکانس موسیقی دلهره‌آور که بیشتر شـبیه موسیقی فیلم‌هایی است که روز بعد از یک فاجعۀ بزرگ را نشـان می‌دهند، نشانۀ دیگری از همین اتفاق غم‌انگیز در داسـتان اسـت؛ امّا نمـای دوربین که از پایین به بالا گرفته شـده اسـت؛ نشـان‌دهندۀ فاصله گرفتن تدریجی آن دو از اطرافیان و نزدیکان است.

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

۳-۳. سکانس آغازین

سـکانس آغازین فیلم با نشـان دادن دری نیمه‌باز که

نور زرد رنـگ داخل آن در میان تاریکی اطراف دیده می‌شـود؛ آغاز می‌گـردد. درهای نیمه‌بـاز یکی دیگر از نشـانه‌های به‌کار رفته در فیلم فروشـنده است. در واقع درهای نیمه‌باز، نشـان‌دهندهٔ نوعی ترس، دلهره، کنجکاوی و نقطهٔ ضعف برای آسـیب‌پذیری و تجاوز به حریم است. این نشانه در صحنه‌های گوناگون فیلم به کار رفته است. برای مثال در صحنهٔ دقیقه۵۱،۱۴ فیلم در نیمه‌باز حمام کـه رعنا آن را باز می‌کند؛ بیان‌کنندهٔ نوعی تـرس و کنجکاوی اسـت. همچنین در صحنه دقیقه ۱۹،۲۷ فیلم، بازگذاشتن در نیمه‌باز توسط رعنا که پشـت آن تاریکی است؛ نشـانهٔ نقطه ضعفی برای مورد تجاوز قرار گرفتن حریم یک شـخص محسوب می‌شود.

فیلم با صدای جیغ، گریه و شکسـتن در تاریکی آغاز می‌شـود. در این سکانس در دل آرام شب، ساختمانی که رعنا و عماد هم جزو سـاکنین آن هسـتند؛ بخاطر خاک‌بـرداری در زمیـن کناری در حـال فرو ریختن است. ساختمان در اصل سـازه‌ای است که از عناصر گوناگون که با توجه بـه موضوع فیلم، می‌توان گفت نشانه‌ای از یک جامعهٔ انسانی است که در آن ارزش‌ها در حال نابودی اسـت، به طـوری که هرلحظه ممکن اسـت تمام ساختمان این جامعه به علت سهل‌انگاری ساکنینِ در حال خواب آن، فرو ریخته شود.

در صحنه دقیقهٔ ۰۶،۰۳ فیلم، عماد بعد از شنیدن سر و صدا و جیغ و داد ساکنین به طرف در می‌رود و اولین چیزی را که پشـت در می‌بیند دختربچهٔ سـه یا چهار سـاله‌ای اسـت که در حال گریه کردن درست پشت در خانه آنها و حفاظ میله‌میلهٔ در ایسـتاده است. عماد حفـاظ را کنار می‌زند و وی را بـا محبت در آغوش می‌گیـرد. ایـن صحنـه از فیلم هم بخـش دیگری از ناگفته‌های فیلم را بیان می‌کند. دختربچه در این صحنه نشـانهٔ معصومیت و مظلومیت رعنا در داسـتان است. میله‌های حفاظ در، باورها و تفکرات عامیانه‌ای است که در این گونه موارد به سراغ هر مردی خواهدآمد و در دل، نوعی نفرت را نسـبت به زوج خود احسـاس می‌کنـد. عماد این باورها را کنـار می‌زند و دختربچه را که نشـانه‌ای از شـخصیت رعنا اسـت، در اوضاع آشـفته‌ای که پیش‌آمده، در آغوش می‌گیرد و سعی در آرام نمودن وی دارد.

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

در ایـن سـکانس در صحنه دقیقهٔ ۳۳،۰۴ عماد پسـر ناتوان پیرزنی را به دوش می‌گیرد تا وی را از ساختمان خارج کند. پسـر در این بین عینک خود را می‌خواهد. ایـن صحنه در آخـر فیلم در دقیقـهٔ ۰۲،۵۲،۱ یک‌بار دیگر هم تکرار می‌شـود و آن هنگامی است که داماد پیرمرد متجاوز، پیرمرد نیمه‌جان را بر دوش می‌کشد و پیرمرد هم در آن صحنه عینکش را که جسـتجو کرده، بر چشم ندارد.

در واقـع تشـابه ایـن صحنه و تشـابه آن بـا صحنهٔ پایانی، نشـانهٔ این امر است که هیچ‌کس در مقابل این اشـتباه مصون نخواهد بود. حتی پسرک ناتوان هم در صورت امکان می‌تواند دچار چنین اشـتباهی شود؛ امّا نشـانهٔ دیگر در این فیلم که به صورت ریتمیک و در شـخصیت های مرد فیلم دیده می‌شود، عینک با قاب سـیاه رنگ است؛ عینک عماد در صحنهٔ تئاتر در نقش فروشـنده، عینک دانش‌آموز عماد در تاکسـی، عینک پیرمرد متجاوز. در واقع این عینک نشانهٔ نگاه شهوت‌آمیز مردان جامعه به نوع زن است که می‌تواند بر روی چشمان هر کسی قرار بگیرد. شاید بتوان گفت عینک با قاب روشن پسربچهٔ زن هنرپیشه تئاتر، هم خالی از نشانه نباشد و بتوان گفت که نگاه یک کودک معصوم خالی از تفکرات مردان بزرگ اسـت و همین تفاوت رنگ‌ها نوعی قرینه برای رسـیدن به نشانه‌ای است که در فیلم مدنظر بوده است.

یکی دیگر از اِلمان‌های نشانه‌آمیز در یک فیلم، حرکت

خـاص دوربیـن در صحنه‌هـای آن اسـت. «حرکت در سـینما از چند طریـق صورت انجام می‌شـود،۱. حرکـت موضوع؛ ۲. حرکت دوربین؛ ۳. حرکتی که از طریق تدوین یا مونتـاژ در صحنه‌ها به وجود می‌آید» (نسل‌شریف، ۱۳۸۴، ۱۵۳).

در پایان این سـکانس و در دقیقـهٔ ۴۰،۰۴ دوربین به طرف پنجـره حرکت می‌کند و شیشـه همزمان ترک بر می‌دارد و دوربین به شـکلی خاص پایین را نشـان می‌دهـد. پنجره در این فیلم به شـکلی بیان‌کنندهٔ نوع نگاه به دنیای خارج اسـت و ترک برداشـتن شیشه‌ها نشـانهٔ شکسته شدن طرح ذهنی فرد از دنیای خارجی است.

همچنین سـقوط نمـای دوربین در چنـد جای دیگر این فیلم اتفـاق می‌افتد. برای مثـال در دقیقهٔ ۱۲،۳۵ دوربین دوباره نمایی از بالا به پایین را نشـان می‌دهد. در واقـع نماهای رو به پایین نشـان‌دهندهٔ انحطاط و سـقوط هستند. حال این سـقوط می‌تواند نشانه برای یک شخصیت در حال سقوط باشد و یا یک جامعه.

۳- ۴. سکانس روز بعد از خرابی ساختمان

در این سکانس خانهٔ به‌هم ریختهٔ رعنا و عماد به‌تصویر کشـیده شده است. ترک‌های ریز و درشت همه جای در و دیوار و پنجره‌ها دیده می‌شـود. چند ترک بزرگ بـر روی دیوار بالای تختخـواب 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 گذشـته جای زندگی نیسـت، نشانهٔ از بین رفتن آرامشـی است که با بروز این اتفاق برای همیشه از دست رفته است.

ترک، خرابی و آشفتگی از دیگر نشانه‌های بی‌چون و چرای فیلم فروشـنده است. در تمام طول فیلم و در همه جا این نشانه‌ها دیده می‌شوند؛ چه در ابتدای فیلم و تیتراژ چه در این سـکانس و چه در سـکانس‌های بعدی این نشانه‌ها وجود دارند. برای مثال در خانه‌ای که حادثهٔ ویران‌کننده بـرای رعنا و عماد پیش می‌آید نیـز تمام در و دیوارها، رنگ و رو رفته و دارای ترک است.

آشـفتگی نیز تا پایان فیلم در تمـام عناصر فیلم دیده می‌شود. این آشفتگی از وضعیت روحی شخصیت‌های اصلی فیلم گرفته تا وضعیت همیشه آشفتهٔ وسایل خانه و حتی کاپوت فرو رفته ماشـین عماد دیده می‌شـود. در واقـع این نوع آشـفتگی‌ها بیان‌کننـدهٔ درونمایه و موضع‌گیری نویسـندهٔ فیلمنامه نسبت به موضوع فیلم اسـت. همچنین این آشفتگی نشان از وضعیت روحی و درون آشـفتهٔ شـخصیت رعنا و عماد اسـت که در عوامل و عناصر بیرونی ظهور و بروز یافته است.

از دیگر نشانه‌هایی که در این فیلم به‌صورت ریتمیک در چنـد جا به چشـم می‌خورد، دو چمـدان قرمز و سـیاه اسـت. چمدان دارای بار معنایی سفر، رفتن از یک مکان و هچنین نشانهٔ سنگینی است. در این فیلم در چند جا این نشـانه به‌کار گرفته شـده است. برای نمونه در دقیقهٔ ۳۴،۰۵ دو چمدان سـیاه و قرمز توسط دوسـت مشـترک عماد و رعنا از خانه بیرون می‌رود. همچنین در دقیقهٔ ۴۳،۱۶ این دو چمدان همراه تشک تختخواب توسـط عماد حمل می‌شـود، نیز در دقیقهٔ ۵۸،۲۴ در صحنـهٔ نمایـش عماد کـه در نقش «میلر» فروشنده بازی می‌کند؛ با دو چمدان سیاه و قرمز وارد صحنه می‌شود.

چمدان در این صحنه‌ها می‌تواند بار نشانه‌ای متعدّدی داشـته باشد؛ برای مثال چمدان سـرخ رنگ می‌تواند نشانهٔ خشم درونی عماد باشد و یا چمدان سیاه نشانهٔ پوشیدگی رمزآلود و کتمان ماجرایی باشد که در حمام برای رعنا اتفاق افتاده اسـت. چمدان‌های سنگینی که هر دو را عماد به تنهایی حمل می‌کند.

۳-۵. سکانس درکلاس

گفتگوهـا و حتی نگاه‌ها و سـکوت‌ها علاوه بر نیّت گوینده در فیلم، می‌توانند در قالب نشـانه‌ها به انتقال پیـام و معنـا بپردازند. هرچنـد «بر اسـاس رهیافت

نیت‌منـدی، کلمـات آن معنایی را دارنـد که گوینده می‌خواهد داشـته باشد» (هال، ۲۰۰۳، ۲۴). دیالوگ‌ها در فیلم فروشـنده در جاهـای مختلفی به کار رفته‌اند که هر کدام در محور جانشـینی و همنشینی بیان‌کنندهٔ معانی متفاوتی هستند.

در ایـن فیلـم می‌تـوان بـه دیالوگ‌هـای رمزآمیزی و نشـانه‌داری اشـاره کـرد کـه در کلاس رد و بدل می‌گـردد. در دقیقـهٔ ۱۰،۰۷ موضـوع درس در مورد داستان «گاو» سـاعدی است. در این سکانس یکی از دانش‌آموزان این بخش از داسـتان را روخوانی می‌کند «تنهـا صدای گریه زن مشـتی حسـن می‌آمد که تک و تنها با فانوس روشـنش نشسـته بود روی پشت‌بام طویله و نعرهٔ درمانـدهٔ گاوی از درون طویله» در این بین دانش‌آموزی سـؤال می‌پرسد که چگونه یک آدم می‌توانـد به گاو تبدیل شـود. دانش‌آمـوز دیگری با کنایـه می‌گوید خـودت را درون آینه دیده‌ای؟ و بعد از کمی همهمه، دانش‌آمـوز دیگری با عینکی با قاب سـیاه گرد بر روی چشمهایش، همین سؤال را تکرار می‌کند. عینک دانش‌آموز و نوع نگاه آن بسـیار شـبیه نگاه درماندهٔ پیرمرد متجاوز هنگام بازخواسـت کردن عمـاد از وی در صحنهٔ دقیقهٔ ۱۰،۳۲،۱ اسـت. عماد پاسـخ می‌دهد. نگاه عماد در هنگام پاسـخ دادن در این صحنه هم، شـبیه همان صحنه ذکر شـده اسـت. گاو در فرهنـگ ایرانی نماد و رمز نفهمیدن اسـت و فانوس نشانهٔ جستجو و راه‌یابی است؛ به عبارت دیگر گاو یا یـک موجودی که نمی‌فهمد، بیـان دیگری از این واقعیت اسـت که هر کسـی می‌تواند به مرور در پسـت‌ترین درجات اخلاقی سـقوط کند. شاید پاسخ کنایه‌آمیـز دانش‌آمـوز دیگر در مورد دیـدن خود در آینه، سـند دیگری برای این مدّعاست که آدم‌هایی که در جایگاهای پست سـقوط می‌کنند، در واقع تفاوت خاصـی با دیگـران ندارند و فقط یک لغزش سـاده، معادلـه را برای آنها عوض کرده اسـت. بنابراین در این جملات از داستان سـاعدی، زن مشتی حسن در حال گریه، آن هم تک و تنها، نشـانه‌ای از رعنا بعد از حادثه اسـت و و فانوس روشـن در دل سیاهی شب، نشـانه‌ای از پوشـیدگی و کتمان است؛ نشانه‌ای است بـرای تمام واقعیت آن شـب وحشـتناک که رعنا آن را در دل خویـش پنهان‌کرده اسـت، امّـا گاو دردمند درون طویلـه در این جا می‌تواند نشـانه‌ای از عماد و پیرمرد متجاوز باشـد که هردو به سـهم خود در این فیلم، دردمندانه ظاهـر گردیده‌اند. عمادی که در حال تجربهٔ تجاوز یک فرد غریبه به خانهٔ خویش اسـت و بدنبال یافتن آن و شـنیدن واقعیت از زبان وی است و پیرمرد متجاوزی که اکنون در پایان داسـتان کاملاً نادم و ناتوان شده است.

۳-۶. سکانس درون تاکسی

در دقیقـهٔ ۲۰،۰۹ فیلم، درون تاکسـی زنـی به عماد اعتـراض می‌کنـد که جمـع و جورتر بنشـیند. عماد سـکوت می‌کند. عماد در حالت دست به سینه، شیشهٔ بخار گرفتهٔ بغل خویش را که بیرون آن معلوم نیست؛ نـگاه می‌کند. در این صحنه نگاه‌هـای راننده و دیگر مسـافران به تصویر کشیده می‌شـود. از قضا یکی از آنها شـاگرد عماد اسـت که او نیز عینکی با قاب سیاه رنگ بر روی چشـم دارد. در این صحنه مجموعه‌ای از نشـانه‌ها در محور جانشـینی و هم‌نشـینی در کنار یکدیگر ایجاد نشـانه‌هایی کرده‌اند که بخشی از معانی داستان فیلم را به دوش می‌کشند.

نگاه بدبینانهٔ زن مسافر به هر مردی که در تاکسی کنار وی می‌نشـیند؛ نشان از شکسـتن دیوار اعتمادی دارد کـه آن را در صحنهٔ مشـاجره‌ی عماد و رعنا در دقیقهٔ ۰۸،۵۱ نیـز به وضوح می‌توان مشـاهده کرد؛ در این صحنـه عماد دردمندانه اعتـراض می‌کند که نمی‌داند چکار کند. رعنا شـب‌ها به وی می‌گوید پیشش نیاید چون ناراحت می‌شود و روزه‌ها از تنها شدن در خانه می‌ترسـد. در واقع این جملات نشـانه‌ای است برای از بیـن رفتن دیوار اعتمـاد رعنا و هر زن دیگر بعد از مواجـه با بدفرهنگی‌هایی که در جامعهٔ امروز در حال رواج هستند.

در این صحنه شیشه‌های بخار گرفتهٔ 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 نشانهٔ بی‌گناهی وی در مورد تهمت زن در تاکسی است. مونتینی می‌گوید «دست‌ها نه چشم دارند نه زبان، امّا هم می‌بینند و هم می‌شنوند، دست کنش است، می‌گیرد، می‌آفریند و حتی می‌اندیشد» (احمدی، ۱۳۸۶، ۱۱۵). نمای بسته از نگاه راننده و مسافر تاکسی بیان‌کنندهٔ همین پوشیدگی واقعیت است که از ابتدا تا انتهای فیلم به اشکال گوناگون بیان می‌گردد.

۳-۷. سکانس صحنه تئاتر

در سکانس دقیقهٔ ۰۸،۲۸، صحنهٔ تئاتر مرگ فروشنده به‌تصویر کشیده می‌شود؛ در این صحنه رعنا در نقش همسر ویلیِ 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... واژهٔ کازینو با چراغ‌های قرمز نوشته شده است. در صحنهٔ 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 نشانهٔ رنگ عشق و شهوت است که واژهٔ 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 دقیقهٔ ۱۲،۱۱ فیلم در صحنهٔ 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 بیان‌کنندهٔ صحنه‌ای از فیلم و تئاتر است که نمی‌توان آن را به تصویر کشید، امّا همسر میلر فروشنده، که روی تخت خوابیده است، نشان خود رعنا است و فردی که روی تخت یک نفره دراز کشیده می‌تواند نشانهٔ عماد باشد و یا نشانهٔ 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، نشانهٔ پیرمرد متجاوز است که با توجه به نوع نگاه عماد می‌تواند نشانهٔ 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 صحنهٔ ۵۴،۲۹،۱ ثانیه فیلم نیست که عماد پس ازشناختن عامل اصلی برهم زدن ریتم معمول زندگیش که همان پیرمرد متجاوز است، با همان خستگی و در ماندگی می‌نشیند.

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

در این سکانس که در دقیقهٔ ۱۳،۱۳ آغاز می‌شود، تصویری از یک خانهٔ 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 میله‌میله‌های عمودی ساخته شده است. دو راه‌پلهٔ 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 خانه-های 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 جــواب وی می‌گوید این شــهر را یک بار خراب کرده و دوباره ساخته‌اند و نتیجه آن همین شده است. اما از دیگر نکته‌های نشــانه‌آمیز دیگر این ســکانس، گربهٔ سفید بزرگی است که پشت در خانه مانده است. رعنــا وی را در آغوش می‌گیــرد. فضای داخلی خانه آمیخته‌ای از ترکیب رنگ ســیاه و سفید ست. در این سکانس رعنا همهٔ 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 ســکانس باز هم آشفتگی و خرابی در همه‌جا دیده می‌شــود که در واقع بیان‌کنندهٔ همان آشفتگی‌ها و شــکاف‌های احساســی 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 جانشــینی، معنای واژهٔ خرابات را کــه در متــون ادبــی و تاریخی قدما بیان شــده، به این‌گونه به‌تصویر کشیده است. حفاظ‌های میله‌میله‌ای بیان‌کنندهٔ همان حبس و انحصاری اســت که در ابتدا از آن سخن گفته شد. اما دو راه‌پلهٔ آهنی آن‌هم در دو جهت مخالف به نوعی دیگر نشانهٔ همان شکافی است که در این فیلم بین رعنا و عماد به وجود آمده اســت که آنها را از یگانگی به طرف دوییت روانه ســاخته و در عین حال هنوز هم در کنار یکدیگر خواهند ماند.

عنصر نشــانه‌آمیز گربه در فیلم فروشــنده چندین بار به‌کار رفته اســت. علاوه بر گربهٔ ســفید پشــت در و نیــز گربهٔ دیگر در این ســکانس می‌توان به نقاشــی گربه‌هایی که روی دیوار ۲۴،۲۵، ۳۱،۰۳،۱، فرار گربهٔ ســیاه در صحنهٔ هنگام بازگشتن عماد به خانه ۲۳،۲۸، گربه‌یی کــه در صحنه ۳۹،۳۵، وقتی که عماد به دنبال ماشین فرد متجاوز در خیابان می‌گردد، پشت سر عماد رد می‌شــود و گربه‌ای که بابک در صحنه ۱۷،۸۵، ۰۱، در میان اســباب و وســایل زن مســتأجر پس از کنار زدن روپــوش آنها می‌بینــد. در واقع گربه در این فیلم نشانه‌ای از افراد هرزه‌ای است که به خاطر حضور زن مســتأجر بر گرد آن خانه جمع شده‌اند. بنا براین گربهٔ ســفیدی که رعنا در این ســکانس به آغوش می‌گیرد، نشانه‌ای از پیرمرد متجاوز است و درآغوش گرفتن آن توسط رعنا نشانهٔ اشــتباه رعنا در بازگذاشتن در و در نتیجه رخ دادن آن اتفاق بد برای وی است.

شــهر در محور همنشــینی نشــانهٔ یک جامعهٔ انسانی محسوب می‌شود. در این سکانس دیالوگ بین عماد و بابک راجع به خرابی و ســاختن دوبارهٔ شهر، نشانه‌ای بــرای کوشــش‌هایی در جهت اصلاح و زنده‌شــدن ارزش‌های جامعه پس از انقلاب است که گویا از نگاه فیلــم مطلوب و مفید واقع نشــده و می‌توان برای این مدّعا تفاوت ســنّی بین بابک و عمــاد 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 شــکل امروزی‌شــان و به‌ســبب تاریکی و نوع معماری آن در گذشــته، همــواره مکانی پر رمز و راز در نگاه گذشــتگان به‌حســاب آمده است. تا جایی که قصه‌هــای گوناگونی نیز در مورد وجــود موجودات خیالی چون جن‌ها و پریان در آنها بر سر زبان‌ها افتاده و در ایــن بین یکی از جذاب‌تریــن قربانیان آنها زنان برهنه در حمام بوده است. در این فیلم در مورد استفادهٔ نشــانه‌آمیز از حمام به عنوان مکانی ترســناک حداکثر استفاده شده اســت. حمام در این فیلم نشانه و رمزی برای یک مکان ترســناک و محلی برای آسیب‌پذیری است.

۳-۹. سکانس اسباب‌کشی

در این ســکانس باز هم استفادهٔ نشانه‌آمیز از تشک به کار گرفته شده است. در صحنهٔ ۴۸،۱۶ تشک صورتی با روکش نایلونی نشان از پاکی و رابطه زناشویی بدون خدشــه و خیانت رعنا و عماد اســت. بیهوده نیســت کــه در صحنــهٔ ۵،۱۸،۰۱ فیلم، دوباره تشــک کهنه و رنگ و رو رفتهٔ مســتأجر قبلی، اولین وسیله‌ای است که توســط کارگران حمل می‌شود و دیالوگ بابک به کارگران مبنی بر اینکه تشــک به جایی نمالد، نشــان

از آلودگـی و نابسـمانی وضعیت اخلاقی مسـتأجر قبلی خانه اسـت. در این سـکانس، در صحنهٔ ۱۳،۱۹ اسـباب‌بازی‌های کودکانه و کفش‌های پاشـنه بلند در کنار یکدیگر آمیزشی از معصومیت و گناه را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به نوعی نشانهٔ نگاه دلسوزانه فیلم به زنی خودفروش اسـت که بـرای گذران امور زندگی خود و کودکش دچار انحراف گردیده اسـت. در فیلـم فروشـنده، زن مسـتأجر و فرزندش حضور فیزیکـی ندارند؛ امّا فیلم با به تصویر کشـیدن بعضی از صحنه‌ها، چون بازی کردن نقش فرانسیس در تئاتر فروشـنده توسـط زنی مطلّقه، که داری فرزند پسری اسـت و نیز نقاشی یک گربهٔ دیگر توسط پسرک او بر روی دیوار و نیز سوار شدن او بر دوچرخهٔ فرزند زن مسـتأجر، به نوعی نشانه‌آمیز در محور جانشینی سعی در به تصویر کشیدن وی در فیلم داشته است.

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

یکی دیگر از موارد قابل تأمل در این فیلم جوراب‌های کهنه و سوراخی است که در صحنهٔ دقیقهٔ ۳۱،۳۳ فیلم، عماد آنهـا را در داخل اتاق خـواب و در کنار تخت پیدا می‌کند و بعد آنها را درون سـطل زباله می‌اندازد و با وسـواس خاصی دسـتانش را می‌شوید. جوراب در این صحنه نشـانهٔ اتفاق بدی اسـت که در زندگی عماد و رعنا پیش‌آمده اسـت و هر دو به نوعی سـعی در فراموشـی و پاک کردن آثار درد و رنج آن از ذهن و زندگـی خود را دارند؛ امّا آثار این آسـیب عمیق به این زودی‌ها قابل پاک شـدن نیست. شاید پاک کردن خون درون حمام در صحنهٔ دقیقهٔ ۵۷،۳۶ و پاک کردن لکه‌های خـون و ردّپای خون‌آلـود پیرمرد متجاوز از راه‌پله پس از چند روز توسط عماد به نوعی نشانی از همین تلاش و تمایل برای پاک کردن صورت مسـئله توسـط این دو باشد؛ امّا گویی این زخم به این زودی التیـام نخواهد گرفت. وصله کـردن جواب در صحنهٔ تئاتر، در دقیقـه ۴۷،۴۳ فیلم و گرفتن و دور انداختن آن توسـط عماد و نیز دیالوگ وی مبنی بر رها کردن آن جوراب‌های لعنتی، نشان از همین ماندگاری آسیب در ذهـن و درون رعنا و به طبع زندگی مشـترک آن دو دارد. شـاید بتوان گفـت نقطه ضعف اصلی مردان در طول تاریخ و در وقایع گوناگون عنصر شـهوت و عشـق بوده اسـت. همچنین اشاره به نقطه ضعف در فرهنگ‌هـای گوناگون، در قالب واژهٔ ترکیبی «پاشـنهٔ آشـیل» بیان می‌گـردد. در این فیلـم در صحنهٔ دقیقهٔ ۰۲،۲۹،۰۱ بـه تصویر کشـیدن پاشـنهٔ زخمی پیرمرد متجاوز نشانهٔ همین نقطه ضعف تاریخی مردان است.

۳-۱۱. سکانس اجرای تئاتر مرگ فروشنده

در صحنهٔ دقیقهٔ ۱۹،۳۵،۰۱ در صحنه‌ای از تئاتر مرگ فروشـنده رعنا در نقش زن فروشـنده با موهای سپید بر بالای تابوتی ایسـتاده است که عماد در نقش ویلی فروشـنده در آن خوابیده اسـت. ویلی در این صحنه عینکی بر چشـمانش نـدارد و رعنا به درد و از ته دل بر بالای تابوت اشک می‌ریزد. اشک‌های رعنا و گریم وی در تئاتر بسـیار شـبیه زن مسن پیرمرد متجاوز در صحنهٔ دقیقهٔ ۵۳،۵۲،۰۱ است.

۳-۱۲. سکانس‌های پایانی

در اواخر فیلم و در صحنهٔ دقیقهٔ ۴۰،۵۵،۰۱ عماد تمام درهای خانه‌ی پر از ترک و خرابی را می‌بندد. بسـتن درها در این صحنه نشانهٔ پایان یافتن جستجوی عماد است برای یافتن فرد متجاوز و فهمیدن تمام واقعه‌ای که آن شـب در حمـام برای رعنا اتفاق افتاده اسـت. همچنین در پایان این سـکانس عمـاد برق‌های خانه را خاموش می‌کند. آخرین جایی که در این سـکانس خاموش می‌گردد اتاقی است که دو صندلی و مبل رو به روی هم قرار گرفته‌اند و لامپی بر بالا وسـط آن دو روشن است. صندلی‌ها در این صحنه نشانهٔ محاکمه و بازخواست عماد از پیرمرد برای داستان آن شب است و خاموش شـدن لامپ آن نشـانهٔ پایان این جستجو برای همیشـه اسـت و تاریکی در این صحنه پوشیده

شدن رازهایی اســت که با مرگ پیرمرد متجاوز، رعنا و عماد آن را برای ابد در دل خود حفظ خواهند کرد. در پایان فیلم و در صحنهٔ ۵۲،۵۶،۰۱ نماهایی از گریم شــدن عماد و رعنا و بتدریج به شــکل مسن درآمدن آنها برای نمایش به تصویر کشــیده می‌شود. در واقع بتدریــج پیر شــدن آنها در این صحنه‌ها نشــانهٔ پیر و شکســته شدن درونی آنها در جریان این حادثه است؛ امّا نکتهٔ دیگری که از آغاز فیلم تا همین صحنهٔ پایانی قابل مشاهده‌اســت، چهره‌های فاقد لبخند و شــادابی بازیگران فیلم اســت. با توجّه به این نکته که «انســان ویران اغلب اندوهگین و فاقد آن ســکون متافیزیکی اســت که جزء ذاتی سرشت انســانی در مفهوم عمیق آن اســت» (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 نشــانه‌ها به صورت گســترده و در قالــب اِلمان‌های گوناگونی همچون نماها، رنگ‌ها، اجســام و غیره اســتفاده‌گردیده اســت. در این فیلم نویســنده و کارگردان از تمامی ظرفیت‌های نشــانه‌ای بــرای انتقال معانــی بهره برده‌اند و شــاید بتوان یکی از دلایــل موفقیت این فیلم را همین امر دانســت؛ امّا کاربســت نشانه‌ها در این فیلم در محورهای جانشینی و هم‌نشــینی به یک اندازه است. در این فیلم نشانه‌ها از یک سو در محور استعاری یعنی همنشینی، به ایفای نقش معنارســانی و معناســازی پرداخته‌اند و از سوی دیگــر با توجه بــه مونتاژها و چینش‌هــا، صحنه‌ها و اِلمان‌ها در کنار یکدیگر در محور مجازی یا همنشینی به‌کار گرفته شــده‌اند. همان‌طور که در ابتدا بیان شــد نشــانه‌ها در مکان‌ها و شرایط خاص تولید می‌شوند و در همان‌جا بیان‌کنندهٔ معنایی خاص هستند که فقط در همان شــرایط قابل درک هستند. همچنین بیان گردید که نشــانه‌ها بر اثر تکرار شدن در یک معنی خاص به نماد تبدیل می‌گردند. در فیلم فروشنده برخی نشانه‌ها چندین بــار تکرار گردیده‌انــد و گاه تنها یک معنا را انتقال می‌دهنــد. برای مثال اِلمان‌هــای عینک و گربه چندیــن بار در فیلم تکرار شــده‌اند که گاه معنای آنها یکسان است؛ امّا باتوجه به این امر که این نشانه‌ها در ایــن فیلم برای انتقال معانی مــورد نظر تولیدکنندگان آن خلــق گردیده‌اند، بــه هیچ وجه به حــوزهٔ نمادها وارد نشــده‌اند و تکرار مداوم برخــی از آنها در فیلم صرفاً برای تأکید و جلب توجّه مخاطب برای دریافت معناهای آنها است.

فهرست منابع:

- ابوطالبی، الهه (۱۳۸۲)، **بررسی مفاهیم نمادین رنگ‌ها**، تهران، اداره کل پژوهش‌های سیما
- احمـدی، بابـک (۱۳۸۴)، **از نشـانه‌های تصویـری تـا متن؛ به سـوی نشانه‌شناسـی دیـداری**، چاپ پنجـم. تهران، نشـر مرکز
- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **باد هرجا می‌خواهد برود**، تهران، نشر مرکز
- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴)، **نظریه‌های فرهنگ عامه**، ترجمه ثریا پاک‌نظر، چاپ دوم. تهران، گام نو
- استم، رابرت (۱۳۸۳)، **مقدمه‌ای برنظریهٔ فیلم**، ترجمه گروه مترجمان، تهران، سورهٔ 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، سـیده فاطمه ذبیح‌پور(۱۳۹۴)، «تحلیل سـاختاری تقابل نشـانه‌ای در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نظریهٔ 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
- پدرام، 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 اِی (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 رمزگشـایی، در مطالعات فرهنگی** ویراسته سایمون دورینگ، ترجمه شهریار وقفی‌پور و دیگران، تهران، نشر نی
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، **دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمه مهران 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)، **خلاقیت نمایشی**، 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، شماره۳۴، 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