رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان:
مطالعه موردی فیلم «یه حبه قند»

محمد شهبا[1]، محسن غفوریان[2]، علیرضا نیکخواه ابیانه[3]

تاریخ دریافت:۹۶/۱/۱۶، تاریخ تایید:۹۶/۴/۱۴

چکیده

پژوهش حاضر با مروری بر بنیان‌های نظری رویکرد نشانه‌معناشناختی به تحلیل گفتمان، در کنار جنبه‌های اساسی این رویکرد به لحاظ عملی، سازوکاری نظری - عملی جهت تحلیل فضاهای گفتمانی با رویکرد نشانه‌معناشناسی به دست می‌دهد که می‌تواند در حیطهٔ تحقیقات ارتباطی و مطالعات سینمایی مورد استفاده قرار گیرد. رویکرد نشانه‌معناشناسی به‌دنبال نفوذ به عمق معنایی و کشف معانی سیال فیلم‌های سینمایی در چارچوب گفتمان است؛ گفتمانی که علی‌الخصوص در سینما شکل‌دهندهٔ فضاهایی است که فرایند معناسازی، درون آنها صورت می‌گیرد. پژوهش حاضر جهت تحلیل فیلم، دو دستهٔ عمدهٔ فضاهای گفتمانی؛ یعنی عناصر فضای فیزیکی و احساسی را به‌صورت هم‌زمان و در ارتباط با هم بررسی کرده و از این رهگذر، به استخراج معانی موجود در هر نما و در مجموعهٔ نماها می‌پردازد. در ادامه، به‌منظور روشن‌تر شدن این رویکرد، فیلم «یه حبه قند» از آثار مهم و تحسین‌شدهٔ ایرانی که حاوی جنبه‌های جدی نشانه‌معناشناختی است، تحلیل می‌شود و نهایتاً جمع‌بندی پژوهش شامل تحلیل کلی فیلم، بیان خواهد شد.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان - فضاهای گفتمانی - نشانه‌معناشناسی - یه حبه قند

[1] ـ دانشیار گروه سینمای دانشکده سینما و تئاتر- دانشگاه هنر shahba@gmail.com

[2] ـ استادیار علوم ارتباطات جهاد انشگاهی ghafourian@acecr.ac.ir

[3] ـ نویسنده مسئول؛ دکترای فرهنگ و ارتباطات- پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی alirezanikkhah@gmail.com

بیان مسأله

پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل نشانه‌معناشناختی فضاهای گفتمانی حاکم بر فیلم‌های سینمایی و مشخصاً فیلم «یه حبه قند» می‌پردازد. نشانه‌معناشناسی مدّ نظر این پژوهش، ناظر بر نشانه‌شناسی پدیدارشناختی است؛ رویکردی که به‌دنبال کشف معانی سیال و پویای نشانه‌ها درون فرایند گفتمانی است.

وقتی از واژۀ «نشانه‌شناسی»[1] به‌تنهایی و بدون پیشوند و پسوند استفاده شود، مطالعه، شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها و درنهایت اطلاق مدلولی به آنها مدّ نظر است. «معناشناسی»[2] نیز به‌تنهایی ناظر بر یافتن واحدهای کوچک و بزرگ معنایی و پرداختن به معناهای ضمنی است. اما «نشانه‌معناشناسی»[3] اشاره به فرایندی دارد که هم نشانه‌ها و هم معنای ورای آنها را در نظر می‌گیرد. در این رویکرد، نشانه با قرار گرفتن در نظامی فرایندی (گفتمان) به تولید معنا می‌پردازد؛ معنایی که منجمد و ایستا نیست. به سخن دیگر، نشانه در نشانه‌معناشناسی گونه‌ای منعطف، سیال، پویا، تغییرپذیر، متکثر و چندبُعدی است که این ویژگی‌ها معنا را تعاملی، فرایندی، تحول‌پذیر، پویا و چندوجهی می‌سازند. لذا فرایندی که نشانه‌معناها در آن قرار می‌گیرند، پویا و پایان ناپذیر است و بررسی نشانه به‌تنهایی راهگشا نخواهد بود. نشانه و معنا عناصری وابسته به هم هستند که به‌طور هدفمند جریان گفتمانی را رقم می‌زنند.

فرایند معناسازی در این رویکرد، تحت نظارت و کنترل گفتمان صورت می‌گیرد، لذا نشانه‌معناشناسی به‌دنبال «شناخت چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی» است. بر این اساس می‌توان هدف نشانه‌معناشناسی را این‌گونه تعریف کرد: بررسی و توصیف شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان (شعیری، ۱۳۸۱: ۱۳، ۲۱، ۳۷؛ ~ ۱۳۹۲: ۲-۱).

سینما رسانه‌ای است که به‌واسطۀ برخی ازویژگی‌های ذاتی خود؛ نظیر گستردگی نفوذ و تعداد مخاطبان، تصویری بودن و قابلیت جلب هم‌ذات‌پنداری مخاطب، و بهره‌مندی از عنصر حرکت، زمان، مکان، پس‌نما[4] و پیش‌نما[5]، دارای سرشت احساسی - شوشی و تأثیر عاطفی قدرتمندی است که شناخت آن به‌واسطه روش‌های صوری و ساختگرای سنتی به‌طور کامل ممکن نیست. سینما سرشار از معانی پنهان و عمیقی است که تنها بررسی رابطۀ گفتمانی نشانه‌معناها پرده از

---

[1]- Semiology
[2]- Semantics
[3]- Semiotics
[4] - Flash Back
[5]- Flash Forward

راز آنها می‌گشاید. از آنجا که پژوهش‌های پیشین در حوزهٔ مطالعات فیلم، عمدتاً یا با استفاده از روش‌های نشانه‌شناسی ساختارگرا و صوری به‌دنبال استخراج تقابل‌های دوبعدی و... بوده‌اند و یا با روش‌های مبتنی بر تحلیل گفتمان انتقادی و فلسفه سیاسی - اجتماعی، به بررسی رابطهٔ معانی فیلم‌ها با ساختارهای کلان جامعه و قدرت و ایدئولوژی پرداخته‌اند، جای خالی پژوهش‌هایی که بتواند با نگاهی نشانه‌معناشناختی به درک حضوری، شوشی و گفتمانی معانی سیال آثار سینمایی بپردازد، احساس می‌شود.

رویکرد نشانه‌معناشناختی به گفتمان، ابعاد مختلفی به آن می‌دهد و در نتیجه فضاهای گفتمانی مختلفی نیز شکل می‌گیرند. فضاهایی که می‌توانند فیزیکی، شناختی، کنشی، احساسی و... باشند. بخش مهمی از روابط، ساختارها، کارکردها و عواطف تصویرشده در فیلم‌های سینمایی و از جمله فیلم‌های ایرانی نیز در چارچوب همین فضاهای گفتمانی شکل گرفته و تصویر شده‌اند.

با توجه به همه این موارد، این پژوهش نقطه عزیمت خود را تحلیل نشانه‌معناشناختی فضاهای گفتمانی در فیلم‌های سینمایی ایرانی قرار داده و به‌منظور تبیین بهتر سازوکار روش‌شناختی آن، نمونه‌ای عملی از چنین تحلیلی را نیز ارائه کرده و بدین منظور، فیلم «یه حبه قند» ساخته رضا میرکریمی را به‌عنوان یکی از آثار مهم و محبوب سالیان اخیر مورد بررسی قرار داده است. فیلم مذکور به‌جای تکیه بر ساخت روایی و کنشی، اساساً فیلمی شوش‌مدار و مبتنی بر تعامل عاطفی - تنشی است. تکیهٔ این فیلم بر جنبه‌های عام زندگی ایرانیان بوده و ابتنای آن بر رویدادهای ساده و روزمره است. همین رویکرد سبب تمایز نشانه‌معناشناختی آن با غالب فیلم‌های سینمایی می‌شود که به‌جای تکیه بر موقعیتی خاص، مخاطب را غرق در فضای احساسی عمیق حاکم بر جنبه‌های ساده و عمومی زندگی می‌کند. همگانی بودن ارجاعات فیلم، علاوه بر همراه کردن مخاطب، در عین حال، زمینه را برای بررسی و گفتگوی اجتماعی خارج از فیلم نیز فراهم می‌کند که نقدهای اجتماعی فراوان صورت گرفته در مورد فیلم مؤید همین بحث است. بر مبنای آنچه گفته شد، «یه حبه قند» نمونه‌ای مطلوب برای تحلیل فضاهای گفتمانی با رویکرد نشانه‌معناشناسی است.

بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش حاضر از این قرار است:

فضاهای گفتمانی در فیلم‌های سینمایی دارای چه ساز و کار نشانه - معنایی است؟ و چگونه می‌توان بر اساس این سازوکارها به تحلیل نشانه‌معناشناختی آثار ایرانی و مشخصاً فیلم «یه حبه قند» پرداخت؟

مبانی مفهومی و نظری:

در این قسمت، مختصراً جنبه‌های اساسی رویکرد نشانه‌معناشناسی و بنیان‌های نظری آن بیان

می‌شود.

رویکرد نشانه‌معناشناختی به گفتمان

نشانه‌معناشناسی مبتنی بر ادراک حسی است. گ-رمس[1] در اثر خود نقصان معنا (۱۳۸۹) این نوع ادراک حسی را نتیجهٔ جریانی می‌داند که آن را گریز از واق-عیت م-ی‌نامد؛ یعنی در مواجه‌شدن با یک چیز، واقعیت آن چیز، در پشت پرده‌ای از ظ-اهر ق-رار م-ی‌گیرد و این امر، سبب بروز نه معنای واقعی آن چیز، بلکه معنای انحرافی آن م-ی‌گردد. در واق-ع، م-ا از هر زاویه‌ای که به یک چیز نگاه کنیم، زوایای دیگر را از دست م-ی‌دهیم. ب-ه همین دلیل، معنای یک چیز معنای ناقص، یا انحرافی آن چیز است که گرمس آن را نقصان معنا می‌خواند. دوم اینکه، جهت جبران این ن-قصان و دور اف-تادگی از واقعیت معنایی (دنیای دخیل در تولید معنا) باید به پدیدارشناسی مراجعه کرده و بنیان‌های ادراک حسی نشانه‌معناها را مدّ نظر قرار داد. این به‌معنای م-طالعهٔ معنا در دل زندگی و در راستای واقعیت‌های حسی نزدیک به آن و در حقیقت در چارچوب گفتمان است.

گفتمان[2]

برداشت‌ها و تعاریف متفاوتی از گفتمان، بسته به رویکرد نظری و نیز دیدگاه افراد ارائه شده است. گفتمان در کلی‌ترین مفهوم، عبارت است از مجموعه‌ای از «گفته‌ها»، که یک رویداد گفتاری متمایز را تشکیل می‌دهند، مانند یک گفت‌و گو / لطیفه، مصاحبه / خطابه و.... در زبان‌شناسی، منظور از گفتمان، قطعهٔ زبانی بزرگ‌تر از جمله است. در زبان‌شناسی انتقادی، به پیروی از فوکو از گفتمان برای اشاره به سرشت اجتماعی معانی استفاده و آن را «مجموعه‌هایی نظام‌مند از گزاره‌هایی که معانی و ارزش‌های یک نهاد را بیان می‌کنند» تلقی می‌کنند (نیکولز، ۱۳۹۲: ۳۳۶).

برای درک مفهوم نشانه‌معناشناختی گفتمان، تعریف بنونیست[3] که گفتمان را «به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۳) می‌داند، بسیار راه‌گشاست. بر مبنای دیدگاه یلمزلف[4]، «استعمال»[5] زبانی (که در تعریف بنونیست نیز به کار رفته) «به تمام کاربردهای متفرقهٔ زبانی اطلاق می‌شود که به‌تدریج و در طول تاریخ، به‌واسطهٔ عادات جوامع

---

[1] - Algirdas Julien Greimas
[2] - discourse
[3] - Émile Benveniste
[4] - Louis Hjelmslev
[5] - Usage

زبانی و فرهنگی به‌صورت مجموعه‌ای متشکل و ثابت درآمده‌اند» (همان: ۴۶). از دید بنونیست، گفتمان یعنی به‌کارگیری استعمالات زبانی به‌صورت فردی. به سخن دیگر گفتمان، استعمال زبانی شخصی شده است. بر مبنای آنچه گفته شد، گفته‌پرداز محصولات استعمال زبانی را برای استفاده در فرایند گفتمان به‌کار می‌گیرد که در این فرایند، گفتمان می‌تواند دو صورت مختلف بیابد:

۱- گفته‌پرداز محصولات و اشکال استعمال زبانی را می‌پذیرد، بالقوه می‌سازد و مجدداً به‌کار می‌گیرد که حاصل آن ظهور گونه‌های آشنا، از پیش شناخته شده، هنجارپذیر و عمومی است. یعنی دگرگونی عمدهٔ معنایی و ساختاری نسبت به گونه‌های رایج صورت نمی‌گیرد و فردی‌شدن زبان در حد تفاوت‌هایی است که لاجرم در از فردی به فرد دیگر، در خروجی زبان وجود دارد. در این حالت با «بیان»[1] مواجهیم که بیشتر با حیطهٔ روایی و کنشی گفتمان تناسب دارد و در محدودهٔ گستره‌های گفتمانی جای می‌گیرد.

۲- یا آنها را رد، بازسازی و دگرگون می‌کند، به‌گونه‌ای که کارکردهای جدید و گونه‌های نادری برای زبان فراهم آید و رابطه‌های معناشناختی نوین و تولید معناهای جدید و متفاوت را موجب شود. این حالت، با حیطهٔ حضوری و شوشی گفتمان، تناسب دارد و در محدودهٔ فشاره‌های گفتمانی جای می‌گیرد (شعیری، ۱۳۹۲: ۴۸-۴۷).

بنابراین، گفتمان در دیدگاه نشانه‌معناشناسی اعم از هر دو صورت فوق بوده و شامل هر دو آنها می‌شود.

نظام گفتمانی روایی-کنشی و نظام گفتمانی احساسی-تعاملی

پس از دورهٔ ساختارگرایی -که نشانه را امری قراردادی، اما ثابت تلقی کرده و معنا را تابع ارزش تقابلی نشانه در نظام نشانه‌ای زبان می‌داند-، نشانه‌معناشناسی گفتمانی دو مرحله و دورهٔ مهم را پشت سر گذاشته است.

مرحلهٔ اوّل دورهٔ نشانه‌معناشناسی برنامه‌دار، غیر منعطف، کنشی و روایی است و معنا در آن تابع تغییرات معنایی و سیر منطقی و مرحله‌ای ناشی از کنش است. کنش از نقطه‌ای آغاز می‌شود (مثلاً فقر کنشگر)، پس از طی مراحلی، به‌سوی نقطهٔ پایانی پیش می‌رود و در آنجا پس از تحقق تغییر معنا (ثروتمند شدن)، پایان می‌یابد. چنین نظامی یعنی نظام «نشانه‌معناشناسی

---

[1]- Énoncé /utterance : در فارسی ترجمه‌های متفاوتی از utterance، بسته به جایگاه استفاده صورت گرفته است؛ نظیر بیان، گفتار، سخن، اظهار، نطق، گفته و حتی گفتمان. از جمله حمیدرضا شعیری معادل «گفته» را برای آن در نظر گرفته است، اما با توجه به مفهوم واژه در اینجا و ارتباط آن با استعمال زبانی و در نتیجه، ماهیت بینامتنی آن که ما را به یاد کاربرد باختینی utterance می‌اندازد، معادل «بیان» توسط محققان مناسب‌تر ارزیابی شد. لذا در این تحقیق «بیان» معادل énoncé /utterance و گفتمان معادل discourseدر نظر گرفته شده است.

روایی»، یک نظام «نشانه‌معناشناسی بسته» است؛ چراکه تغییر معنا تابع منطق نشانه‌شناسی است و با تحقق تغییر، فرایند روایی متوقف شده و پایان می‌پذیرد (شعیری، ۱۳۹۲: ۳ و ۱۳۹-۱۳۸).

مرحلهٔ دوم، دورهٔ نشانه‌معناشناسی منعطف و تعاملی و مبتنی بر احساسات و عواطف است و معنا در آن عنصری ناپایدار تلقی می‌شود. نشانه‌معناها گونه‌هایی حسی - ادراکی‌اند که می‌توانند هر جا و هر زمان بروز پیدا کنند. به همین دلیل، گاهی معنا اتفاق می‌افتد بدون آنکه کنش و تغییر وضعیتی روی داده باشد، یا اینکه عوامل گفتمان متوجه این اتفاق شده باشند و یا از قبل (آن‌گونه که در نظام روایی رایج است) برای آن برنامه‌ریزی کرده باشند. لذا نظام گفتمانی در این رویکرد، نظامی تثبیت‌نشده، در تنش، تعاملی و همواره پویاست. چنین نظامی، نظام «نشانه‌معناشناسی باز» خوانده می‌شود؛ چراکه معنا در آن هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد و سیال است (شعیری، ۱۳۹۲: ۴-۳ و ۱۳۸). در اینجا به‌جای کنش، معنا حاصل شوش عوامل گفتمانی خواهد بود.

نظام احساسی و شوش گفتمانی

اساساً تأکید گفتمان‌های هنری بر بُعد احساسی و جنبه‌های عاطفی بوده و ابتنای آنان بر انتقال احساسات و عواطف و معناسازی عاطفی است. به‌دلیل ماهیت و ویژگی‌های ذاتی سینما و و تأثیر احساسی - عاطفی آن، نظام احساسی گفتمان، مهم‌ترین بُعد گفتمان نشانه‌معناشناختی در سینما محسوب می‌شود. همچنان‌که نظام شناختی بیشترین قرابت را با گفتمان علمی دارد، نظام احساسی نیز بیشترین نزدیکی را با گفتمان نمایشی داشته و نقشی بسزا در فهم آثار نمایشی، علی‌الخصوص فیلم‌های سینمایی دارد.

شوش، جریانی در دل نظام احساسی گفتمان است. شوش ناشی از حضور پدیداری و احساسی - عاطفی و حساسیت عامل گفتمانی نسبت به محیط و پدیده‌هاست. این حساسیت به محیط، منجر به درک پدیداری پدیده‌ها شده و به گفتار، بار عاطفی - احساسی می‌بخشد و از این رهگذر، معنا را در نظام گفتمانی شکل می‌دهد. در نتیجه، در گفتمان‌های حضوری و شوشی کاربرد «عناصر دخیل در فرایند احساسی - عاطفی گفتمان»، مهم‌ترین راهبردهای گفتمانی محسوب می‌شوند که به‌دلیل اهمیت بُعد احساسی در معنای گفتمانی آثار سینمایی، در بخش روش‌شناسی به این عناصر پرداخته خواهد شد.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر با توجه به ماهیت و ضرورت و اقتضائات آن، از اقسام پژوهش کیفی است. از نظر

اجرا، علاوه بر مطالعهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای از روش تحلیل گفتمان با رویکرد نشانه‌معناشناختی استفاده می‌نماید. لازم به ذکر است در حیطهٔ مطالعات بین رشته‌ای سینمایی تئوری در عین حال روش هم محسوب می‌شود. بنابرین علاوه بر بررسی زمینه‌های نظری تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان در بخش مبانی نظری، در بخش روش‌شناسی نیز به‌عنوان بخشی از روش تحقیق، به چگونگی کاربرد آن از بُعد عملی اشاره می‌شود. لذا در ادامه، چگونگی بررسی و سنجش مؤلفه‌های اصلی پژوهش و زیرمجموعه‌های آنها با استفاده از رویکرد نشانه‌معناشناسی از نظر می‌گذرد.

فضای گفتمانی[1]

فضا از عناصر بنیادین ساخت فیلم و به تبع آن مطالعات سینمایی است. فضا عنصر پیچیده‌ای است که خود از چندین جزء کوچک‌تر تشکیل شده. فضا ترتیب دادن عناصر سینمایی (دیداری و شنیداری) در محیطی مفروض است.

اگر بخواهیم عنصر گفتمان را نیز وارد کنیم، می‌توان گفت فضای گفتمانی، فضایی است که در آن «عملیات گفته‌پردازی ... (صورت می‌گیرد) که نه‌تنها به‌واسطهٔ آن اشکال عظیم معناساز خلق گشته و یا فرصت بازتولید و بازپروری می‌یابند، بلکه حجم عظیمی از تولیدات زبانی، متنی و نشانه‌ای انباشته و متورم در حافظهٔ جمعی فرا خوانده شده، زنده گشته و در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند تا با ایجاد پرسپکتیوی جدید، منجر به تولید، بسط و توسعهٔ معناهایی نو، بدیع و غیرمنتظره گردند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۷۰).

چنانچه بخواهیم صورت عملی فضای گفتمانی را توضیح دهیم می‌توانیم تعریف بنونیست از گفتمان یعنی به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی را در کنار آنچه دربارهٔ بُعد احساسی گفتمان بیان شد، مدنظر قرار دهیم. برای فهم بیشتر و عملیاتی این مفهوم، فضای گفتمانی را به دو دسته کلی فضای فیزیکی و فضای احساسی تقسیم کرده و سپس زیرمجموعه‌های هر یک را بیان می‌کنیم. البته توجه به این نکته ضروری است که در نهایت فضای گفتمانی را به‌عنوان یک کل پیوسته در نظر گرفته و معانی آن را تحلیل می‌کنیم؛ گو اینکه اساساً فضای فیزیکی در فیلم نیز نهایتاً منجر به خلق فضایی احساسی می‌شود.

الف) فضای فیزیکی

تصویر به‌وسیله ترتیبات فضا تعیین می‌شود؛ فضایی که داخل قاب است و می‌تواند به درجات مختلف از انواع اطلاعات انباشته شود. اطلاعاتی که از طریق شخصیت‌ها، کنش و واکنش‌های

[1] - Discourse Space

شخصیت، اشیاء، اماکن، البسه، شیوهٔ آرایش مو و چهره، موسیقی، جلوه‌های صوتی و گفت‌وگو انتقال می‌یابد.

در عمده مطالعات پیشینی که در کشور ما صورت گرفته، به فضای فیزیکی و عناصر آن توجه کافی نشده است؛ یعنی بیشتر به‌دنبال فهم معنا در ساختارهای خارج از متن بوده‌اند، حال آنکه فضای فیزیکی نمود اصلی هنرِ عوامل فیلم و پایهٔ اصلی فهم آن است. برخی تحقیقات نیز بدون داشتن یک مدل مشخص، به‌صورت ذوقی، به تحلیل این عناصر پرداخته‌اند.

این پژوهش، روش متفاوتی در پیش گرفته و برای اوّلین بار در تحقیقات سینمایی، از الگوی نوریا لورنزو- داس[1] برای تحلیل فضای فیزیکی گفتمان استفاده کرده است. این الگو نه‌تنها منطبق با روش پژوهش حاضر، یعنی نشانه‌معناشناسی گفتمانی است، از نظر فنی نیز گسترده‌تر و دقیق‌تر از الگوهای صوری مشابه؛ نظیر رویکرد سلبی و کاودری[2] است. در پژوهش حاضر، ابتدا فضای فیزیکی گفتمان با استفاده از الگوی لورنزو- داس بررسی می‌شود و سپس در مرحلهٔ بعد، پس از بررسی فضای احساسی گفتمان، معانی فیلم از دل مجموع نشانه‌های این دو فضا استخراج خواهد شد.

در راستای تکمیل الگوی لورنزو- داس و هماهنگی بیشتر آن با فضای فیلم‌های سینمایی، عناصر نورپردازی و میزانسن و نقش آنها در گفتمان فیلم و معانی آنها در بافت گفتمانی نیز به ضرورت مورد بررسی قرار خواهد گرفت؛ یعنی جایی که یکی از عناصر میزانسن دارای حضوری است که در بافت گفتمان، متضمن معناست، به آن اشاره می‌شود.

الگوی لورنزو- داس (۱۳۹۰) عناصر دیداری - شنیداری و کلامی را با مؤلفه‌های زیر بررسی می‌نماید:

- مشخصات نما
- ویژگی‌های پیرازبانی یا غیر لفظی ارتباط (لبخند، اخم، اشک ...)
- نوع بیان (بیان آشکارا آرام / آشکارا تند - آهسته / سریع)
- آهنگ کلام (کاهش یا افزایش آهنگ کلام)
- اتصال کلام (پیوند / گسست آشکار میان سخن گوینده و آغاز گفتار نفر بعد / سخن آغازین هم‌زمان)
- مکث (مکث کوتاه-یک ثانیه یا کمتر / مکث طولانی بر حسب ثانیه / مکث پوشانده، تردید)

---

[1] - Nuria Lorenzo- Dus

[2] ـ الگوی سلبی و کاودری که در برخی تحقیقات تلویزیونی و سینمایی استفاده شده، به غیر از آنکه به‌صورت محدود به بررسی ویژگی‌های فنی مؤثر در فضا می‌پردازد، مدلول‌های ثابتی نیز برای نشانه‌های تصویری مدّنظر قرار می‌دهد که دقیقاً خلاف هدف و رویکرد نشانه‌معناشناختیِ تحقیق حاضر است.

- کیفیت ادای هجاها و واژگان (نامفهوم / قطع ناگهانی هجا یا واژه / با تأکید آشکار / با صدای بلند)
- صداهای فراتصویری (صدا روی تصویر یا گفتار از بیرون)

انواع نما از نظر اندازه و تعداد سوژه

در الگوی لورنزو- داس، پنج نما بر مبنای فراوانی کاربرد آنها در تلویزیون، ملاک عمل قرار گرفته است. در پژوهش حاضر بر مبنای نیازهای رسانهٔ سینما، کلیهٔ نماهای اصلی از نظر اندازه و تعداد سوژه؛ یعنی مجموعاً ۱۴ نما لحاظ شده که از قرار زیر هستند:

- نمای بسیار دور (ن ب دور) / Extreme Long Shot (XLS / ELS): نمای کلی از یک محیط جغرافیایی، بدون جزئیات
- نمای دور / نمای مادر (ن دور) / Long Shot / Master Shot (LS)[1]: نمایی که عموماً سوژه را در یک محیط، مثلاً در مقابل یک ساختمان نشان می‌دهد
- نمای کامل (ن ک) / Full Shot (FS): قد سوژه به‌طور کامل
- نمای متوسطِ دور/ نمای امریکایی (ن م دور) / Medium Long Shot / American Shot (MLS):

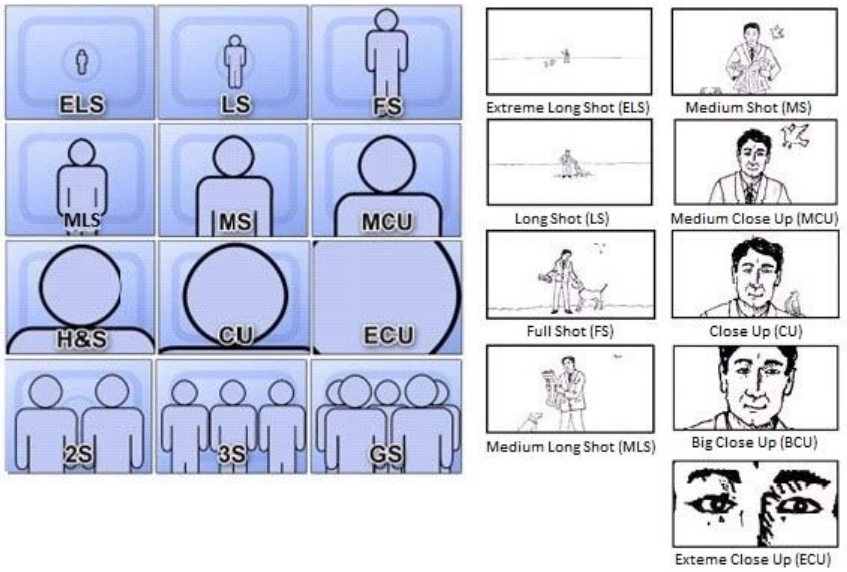
از زانو تا بالای سر

- نمای متوسط (ن م) / Medium/Mid Shot (MS): نیمه بالایی بدن
- نمای متوسط نزدیک (ن م ن) / Medium Close Up (MCU): از سینه تا بالای سر
- نمای سر و شانه (ن س ش) / Head and shoulder shot (H&S): سر و گردن و شانه ها
- نمای نزدیک (ن ن) / Close Up (CU): از گردن تا بالای سر
- نمای درشت نزدیک (ن د ن) / Big Close Up (BCU): از چانه تا بالای سر
- نمای درشت (ن د) / Exteme Close Up (ECU – XCU): یکی از اجزای چهره (مانند چشم)
- نمای تأکیدی (ن ت) / Insert Shot: نمای نزدیک از یکی از اشیاء و اجزای صحنه
- نمای دونفره (ن ۲) / Shot2 (S2): کادر دو نفره
- نمای سه نفره (ن ۳) / Shot2 (S2): کادر سه نفره
- نمای گروهی (ن گ) / Group Shot (GS): کادر متشکل از گروهی از افراد[2]

---

[1]- برخی از منابع به‌جای Long Shot از Very Long Shot و به‌جای Full Shot از Long Shot استفاده می‌کنند.

[2] - اشکال، تقسیم‌بندی نماها و معادل‌سازی آنها، حاصل برداشت و جمع‌بندی محقق از این منابع بوده است:
(Learnaboutfilm, 2016) , (Pinterest, 2013), (Solubleapps, 2015), (احمدزاده، ۱۳۹۴: ۹۳-۹۰) ، (آرنو، ۱۳۸۴: ۷۹-۷۶) و (مرینگ، ۱۳۹۲: ۶۰).



شکل ۱: انواع نما از نظر اندازه و تعداد سوژه[1]

****

بر مبنای آنچه گفته شد، در تحلیل نماهای منتخب، ابتدا فهرستی از مشخصات فوق، برای هر نما تعیین می‌شود. فضای فیزیکی فیلم از رهگذر بررسی ترکیب این عناصر با عناصر نورپردازی و میزانسن در بافت گفتمانی به دست می‌آید.

ب) فضای احساسی

همچنان‌که در فصل دوم اشاره شد، نظام گفتمان احساسی، مبتنی بر روابط تعاملی است که در فضای احساسی متجلی می‌شود. فضای احساسی به‌واسطه مؤلفه‌ها و عواملی ساخته می‌شود که «عناصر دخیل در فرایند احساسی گفتمان» خوانده شده و مهم‌ترین راهبردهای گفتمانی در نظام نشانه‌معناشناختی محسوب می‌شوند. در اینجا این عناصر مختصراً توضیح داده شده و در صورت نیاز، مثالی سینمایی نیز برای درک بهتر موضوع ارائه می‌شود[2].

---

[1] ـ همه نماها در هر دو تصویر دیده نمی شود. برای نمونه در تصویر سمت چپ نمای سر و شانه (H&S) و نماهای چند نفره وجـود دارد که در تصویر سمت راست نیست. همچنین در تصویر سمت راست نمای درشت نزدیک (BCU) دیده می شود که در تـصویر سـمت چـپ وجود ندارد.

[2] ـ ترکیب و برهمکنش افعال مؤثر (خواستن، بایستن، دانستن، توانستن و باورداشتن) نیز از جمله عوامل دخیل در فرایند احساسی به شمارمی‌رود، اما به‌دلیل تناسب بیشتر افعال مؤثر با ادبیات و کاربرد بسیار محدود آنها در تحلیل فیلم، در پژوهش حاضر، این مؤلفه کنار گذاشته شد.

- واژگان عاطفی

در زبان طبیعی، احساسات و عواطف در قالب واژگان متجلی می‌شوند؛ واژگانی که معرف وضعیت و یا حال شوش‌گر عاطفی هستند. واژگان عاطفی، ماهیت تنشی دارند و آنچه در مورد آنها مهم است، درک معنای آنها به‌صورت مجموعه‌ای و در کنارسایر واژگان و نیز در دل بافت فرهنگی و موقعیتی است. مثال: پسر عزیزم.

- صحنه‌پردازی عاطفی

زمانی که برای بروز احساسات و عواطف در گفتار چارچوبی صحنه‌ای قائل باشیم، یعنی عنصری عاطفی را در قالب زمان، م-کان و با توجه به عوامل بشری و غیر بشری مرتبط با آن در نظر گرفته‌ایم (شعیری، ۱۳۸۳: ۲۰۴ و ۲۰۵؛ ~، ۱۳۹۲: ۱۶۴-۱۶۲).

در یک نمای سینمایی فرضی، نمایه‌زدن و ضرب فیزیکی فرزند در عمدهٔ موارد، نشانگر خشم و تنبیه است، اما در فضایی متفاوت، مادر یا پدر در حین بازی و از روی علاقه، ضربه‌ای نه چندان محکم را با خنده به فرزندش می‌زند؛ در این حالت معنای شوخی، دوستی و صمیمیت از آن برداشت می‌شود. لذا نمایه‌ای واحد، می‌تواند منجر به بروز معانی متفاوت (خشم و محبت) در بافت‌های مختلف گردد.

- ایجاد چشم‌انداز (دورنما) و عمق‌بخشی

دورنماسازی و عمق‌بخشی زمانی است که نوعی جهت‌گیری و اتخاذ جایگاه ناشی از حضور گفتمانی شوش‌گر، منجر به موضع‌گیری و بخشیدن بار عاطفی به گفتار یا تصویر می‌شود. این مسئله نیز در تحلیل فیلم و در تحقیق حاضر بسیار مهم است. یعنی آنچه از نظر ما قابلیت بررسی دارد، گونه‌هایی است که قابلیت کیفی بالایی در گفتمان دارند که یکی از آنها جملاتی است که دارای چشم‌انداز عاطفی باشند. به عنوان مثال می‌توان نمایی فرضی از یک فیلم را در نظر گرفت:

مردی سر میز غذاخوری، پس از اتمام غذا به‌خاطر غذایی که همسرش درست کرده تشکر می‌کند:

- مرد (با حالت عادی): دستت درد نکنه، عالی بود.

- مرد (با تمسخر): دستت درد نکنه، عالی بود.

در هر دو مثال یک جمله بیان شده است. مثال اوّل یک بیان استعمالی ساده و غیر گفتمانی است، اما در مثال دوم، لحن کلام دورنمای عاطفی ایجاد کرده و درنتیجه ارزش گفتمانی به گفتار می‌بخشد.

- جسم‌ادراکی

از جمله شیوه‌های مهم بروز عاطفی، ن-مایهٔ ج-سمی است که می‌توان آن را جانشینی برای کلام دانست. بدین ترتیب ویژگی‌های پیرازبانی و ارتباطات غیرکلامی از طریق چهره و بدن را می‌توان جسم‌ادراکی خواند. برای نمونه همان مثال غذاخوری راهگشاست:

مرد سر میز غذاخوری، پس از اتمام غذا به خاطر غذایی که همسرش درست کرده، تشکر می‌کند.

مرد اخم کرده و بدون آنکه به همسرش نگاه کند، با سردی می‌گوید: دستت درد نکنه، عالی بود.

در مثال دوم، نمایه جسمی (اخم‌کردن و عدم نگاه مستقیم)، به کمک آمده و به‌واسطه آن بار عاطفی به تصویر منتقل شده و درنتیجه، آن را به سطح گفتمان ارتقاء داده است. لحن سرد نیز به گفتار عمق می‌بخشد.

- فضای تنشی[1] در گفتمان

گرمس و فونتنی در کتاب نشانه‌معناشناسی عواطف، معتقد به‌وجود فضایی تنشی هستند که بر اساس آن شرایط عاطفی گفتمان تنظیم می‌گردد. فضای تنشی؛ پایگاه، مرکز، یا محلی برای بروز احساسات در گفتمان به‌شمار می‌رود. «حضور» عامل گفتمانی در اینجا ترسیم‌کنندهٔ رابطه‌ای زنده است که موجب ناپایداری معنایی شده و در نتیجه، روابط تقابلی مثل فرهنگ / طبیعت و مرگ / زندگی جای خود را به رابطه‌ای سیال می‌دهد. چنین رابطه‌ای را می‌توان رابطه‌ای تنشی (ناشی از تعامل فشاره‌ها و گستره‌ها) دانست که در آن دامنهٔ حضور را باید به‌صورت یک پیوستار در نظر گرفت که در هر نقطه از آن، معنا می‌تواند واجد ارزش‌های مختلفی گردد.

- فشاره[2] و گستره[3]

نظام تنشی گفتمان دارای دو وجه فشاره‌ای و گستره‌ای است. برخلاف گفتمان‌های روایی که منجمد، بسته، کلیشه‌ای و قطعیت یافته‌اند، در گفتمان‌های دارای ویژگی ت-نشی، ه-مه‌چ-یز در تعامل بین فشاره‌ها و گستره‌ها رقم می‌خورد. هرچه وجه فشاره‌ای بالاتر باشد، یعنی عناصر گفتمانی فشرده‌تر و منقبض‌تر بروز نمایند؛ شور، هیجان، استرس و عواطف این‌چنینی بیشتر

---

[1]- Tensive Space

[2]- Intensity

[3] - Extensity

می‌شود. از آن سو، گسترهٔ گفتمانی (گستردگی عناصر و بسط آنها) منجر به نوعی گشایش و آرامش می‌گردد. در سینما، معمولاً فضاهای باز و نماهای دور و گسترده، حاکی از گستره عاطفی، و فضاهای بسته و نماهای محدود و متمرکز، عموماً نشان از فشاره عاطفی گفتمان دارند. اما آنچه معیار اصلی قضاوت است، سنجش این عناصر در فضای تنشی و در دل نظام گفتمانی است.

- طرح‌واره تنشی فرایند گفتمان

بر مبنای آنچه در بخش قبل گفته شد، می‌توان بر اساس بالا و یا پایین بودن هر یک از دو بُعد فشاره و گستره، چهار حالت را برای طرح‌واره فرایندی گفتمان (چهار گونه تنشی) در نظر گرفت.

۱- طرح‌واره فرایندی افت / تنزل تنش (کاهش فشاره عاطفی و افزایش گستره شناختی)

۲- طرح‌واره فرایندی افزایش / اوج تنش (افزایش فشاره عاطفی و افت گستره شناختی)

۳- طرح‌واره فرایندی افزایش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها

۴- طرح‌واره فرایندی کاهش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها (شعیری، ۱۳۹۲: ۴۳-۳۴).

- آهنگ (ریتم[1])

در فیلم، آهنگ در داخل نما و درون تصویر ثابت، در تصویر متحرک و در میان نماهای فیلم وجود دارد که شاید مورد اخیر بیشتر احساس شود. آهنگ یا ریتم دیداری عمدتاً حاصل ترکیب سه جزء است:

۱- تناوب میان فضاهای اشغال‌شده (فضای مثبت) و فضاهای اشغال‌نشده (فضای منفی)

۲- تکرار عناصر بصری یک نما و یا تکرار عناصر بصری میان نماهای مختلف

۳- ضرب‌آهنگ که غالباً به‌وسیله طول نماها تعیین می‌شود (مرینگ، ۱۳۹۲: ۱۹۹-۱۹۸؛ بلاک، ۲۰۰۸: ۲۰۵).

واحد تحلیل:

واحد تحلیل در پژوهش حاضر «نما»ست. نما یا پلان واحدی از فیلم است که به فاصله‌ای که میان هر بار روشن و خاموش شدن ضبط دوربین یا فاصله میان دو برش تدوین وجود دارد، اطلاق می‌شود.

---

[1]- Rhythm

یافته‌های پژوهش

همچنان‌که در بیان مسئله ذکر شد، فیلم «یه حبه قند»، به‌دلیل غلبهٔ نظام احساسی و عمق فیلم از بعد شوشی، به‌عنوان نمونهٔ تحلیل فیلم با رویکرد نشانه‌معناشناسی مورد بررسی قرار گرفته است. در این فیلم ۳۲ نمای مهم که معانی اساسی فیلم را در خود جای داده‌اند، تحلیل شده که به‌دلیل محدودیت فضای چاپی، از میان آنها تحلیل ۱۸ نمای حائز اهمیت بیشتر -که شمای معنایی مفیدی از فیلم به‌دست می‌دهند-، در اینجا بیان شده است.[1] بدین منظور پس از ذکر مشخصات فیلم و خلاصهٔ آن، ابتدا مشخصات هر نما از نظر فضای فیزیکی، میزانسن و ویژگی‌های فنی برشمرده شده و سپس معانی گفتمانی و فضای عاطفی نما و نیز ارتبط احتمالی آن با سایر نماها بررسی خواهد شد. در عین حال در برخی صحنه‌ها که یک موضوع مهم در چند نمای متوالی بیان شده، معنای کلی آن چند نما یکباره و پس از همه آنها ذکر خواهد شد. نهایتاً جمع‌بندی از معانی کلی و درون‌مایهٔ فیلم، پس از پایان بررسی کلیهٔ نماهای منتخب، و در بخش بحث و نتیجه‌گیری مورد بحث قرار می‌گیرد. این نکته نیز لازم به ذکر است که در تحلیل هر نما، تنها آن دسته از ویژگی‌های فضای فیزیکی و عاطفی که در آن صحنه وجود داشته و حائز اهمیت هستند، ذکر خواهد شد.

فیلم: یه حبه قند (۱۳۸۹)

نویسندگان: سید رضا میرکریمی، محمدرضا گوهری، تهیه‌کننده و کارگردان: سید رضا میرکریمی، تصویربردار: حمیدرضا خضوعی ابیانه صدابردار: بهمن اردلان، تدوین: حسن حسندوست، موسیقی متن: محمدرضا علیقلی، بازیگران: رضا کیانیان، پریوش نظریه، سعید پورصمیمی، اصغر همت، نگار جواهریان، شمسی فضل‌اللهی، هدایت هاشمی، ریما رامین‌فر.

خلاصهٔ فیلم:

خانه باغی قدیمی و سرسبز در یزد آمادهٔ ورود مهمانانی می‌شود. مادر و دختر کوچکش (پسندیده)، دایی و همسر پیر و دچار فرموشی‌اش، ننه‌خانم و قاسم (که حالا در خدمت به سر می‌برد) در این خانه زندگی می‌کنند. چهار خواهر پسندیده (پسند) که همهٔ آنها بزرگ‌شدهٔ این خانه هستند نیز به همراه همسر و فرزندانشان برای عروسی خواهر کوچک‌ترشان وارد خانه می‌شوند. فضای خانه پر از شور و شادی و رقص است. خانواده داماد (وزیری) از خانواده‌های پولدار و اربابی‌اند و پایگاه اقتصادی - اجتماعی بالاتری نسبت به خانواده عروس دارند؛ آن‌قدر

[1] ـ در صورت نیاز، تحلیل کامل سایر نماها نیز از طریق دفتر نشریه، قابل دسترسی خواهد بود.

که آرزوی هر یک از دختران بزرگ‌تر، ازدواج با وزیری‌ها بوده است. پسر آنها در امریکا زندگی می‌کند و قرار است پسند نیز پس از عقد از راه دور و ازدواج، در غربت زندگی کند و به همین خاطر با کمک خواهرزاده خود مشغول فراگیری زبان انگلیسی است. بالاخره خنچه‌ها و پیشکشی‌های خانواده داماد - بدون حضور خود او- نیز از راه می‌رسد. از طرفی دایی که بزرگ خانواده است از ماوقع چندان راضی نیست و بی‌حوصلگی خود را به انحاء مختلف ابراز می‌کند. دلیل اصلی آن نیز رفتن پسند و شاید عدم ازدواج او با قاسم است؛ چرا که به مرور فهمیده‌ایم بین این دو جوان علاقه‌ای وجود داشته، اما قاسم اقدامی برای ازدواج نکرده است. یک روز صبح، حبه قندی به گلوی دایی می‌پرد و او در همان حالت نشسته، خفه شده و از دنیا می‌رود. یکباره فضای شادی و نشاط، جای خود را به فضای حزن و اندوه می‌دهد و داستان حول مقدمات دفن و مراسم‌های بعد از آن می‌چرخد. قاسم نیز از خدمت مرخصی گرفته و برمی‌گردد و در چند صحنه با پسند مواجه می‌شود و دوباره بی‌سر و صدا می‌رود. در همین اثنا، خانواده داماد (کامران)، از خانواده پسند خواسته‌اند که فردای مراسم دفن، بی‌سر و صدا در اردکان عقد محضری کند و برای اخذ ویزا عازم سفر شود. شب، پس از مراسم ختم و رفتن مهمانان، پسند لباس مشکی می‌پوشد. سر شام به تلفن کامران نیز پاسخ نمی‌دهد و می‌گوید تا چهلم دایی صبر می‌کنیم و بعد به آنها جواب می‌دهیم!

نماهای منتخب و تحلیل آنها

شرح نمای ۱ (نمای افتتاحیه فیلم):

سوژه (زنی) ورد کادر شده، گلیمی خیس را روی دوش خود می‌آورد و نفس‌زنان آن را روی لبه پشت بام پهن می‌کند.

مشخصات نمای ۱:

نوع نما: نمای کامل به نمای متوسط نزدیک به نمای کامل

ویژگی‌های پیرازبانی: نفس‌نفس زدن صداهای فراتصویری: صدای اذان روی تصویر
میزانسن: پشت بام - بادگیر- گلیم -کوزه - پنجره‌های مشبک قدیمی - تخت چوبی - چادر گلی نسبتاً تیره
پس‌زمینه: بادگیر و درختان
این نما، نمای افتتاحیه و به‌نوعی نمای معرف است. یک نمای نسبتاً طولانی (۲۷ ثانیه) که در پشت بام، خانه‌ای قدیمی را با عناصر میزانسن به تصویر می‌کشد. صحنه متحرک است و عناصر درونی آن یعنی دکور، چادر گلی سوژه و صدای اذان، بافت مذهبی- سنتی به نما می‌دهد. نشان دادن دو بادگیر در این نما معنای مکانی دارد و به مخاطب نشان می‌دهد این فیلم در بافتی سنتی در شهری احتمالاً در استان یزد است.
عنصر جسم‌ادراکی در اینجا نفس‌نفس زدن پیرزن است که حکایت از خستگی ناشی از فعالیت او دارد. فعالیت او و گلیم شسته‌شده، به‌معنای آمادگی او برای وقوع امری، نظیر یک مهمانی است. ضرباهنگ و ریتم تصویر کند است و نوع فیلم‌برداری و ریتم کند، حکایت از گسترهٔ گفتمانی بالا و فشارهٔ پایین دارد.
در کل، این نما به‌عنوان نمایی معرف در ابتدای فیلم می‌خواهد فضای کلی فیلم را معرفی کند: فضایی سنتی- مذهبی در بافتی قدیمی. مجموعهٔ این عومل در کنار سرسبزی محیط و نور روشن و هوای آفتابی، به‌علاوه گسترهٔ گفتمانی حسی مثبت و نوستالژیک به بیننده منتقل می‌کند.

شرح نمای ۲ تا ۵:

از طرف خانواده داماد یک گوشی آیفون به‌عنوان هدیه برای پسند رسیده است و هم‌زمان با بازکردن، کامران (داماد) از امریکا با وی تماس می‌گیرد و همین ماجرا بهانه‌ای برای رقص و شادی خانواده می‌شود.

مشخصات نمای ۲:

نوع نما: نمای متوسط و دونفره

ویژگی‌های پیرازبانی: خنده صداهای تصویری: صدای زنگ گوشی (آهنگ بادا مبارک بادا)

صداهای فراتصویری: - صدای خنده دیگران و رقصیدن جعفر آقا (شوهر خواهر پسند)

میزانسن: پوشش سنتی - روستایی، چهرهٔ ساده و بدون آرایش خاص - غلبه با رنگ‌های روشن - یک گلدان

مشخصات نمای ۳:

نوع نما: نمای تأکیدی و نزدیک از گوشی آیفون.

ویژگی‌های پیرازبانی: لبخند

صداهای تصویری و فراتصویری: صدای زنگ گوشی (آهنگ بادا مبارک بادا)- صدای خندهٔ خواهر و خواهرزادهٔ پسند

مشخصات نمای ۴:

نوع نما: نمای کامل و گروهی

ویژگی‌های پیرازبانی: خنده و رقص

صداهای فراتصویری: صدای زنگ گوشی (آهنگ بادا مبارک بادا)- صدای خنده

نور: نیمه روشن

میزانسن: خانهٔ قدیمی (تاقچه، سنگفرش حیاط، درهای قدیمی با شیشه‌های رنگی، پنکه

سقفی) - لباس سنتی عناصر مؤنث و لباس شهری دو عنصر مذکر - یک گلدان

مشخصات نمای ۵:

نوع نما: نمای متوسط و دونفره

ویژگی‌های پیرازبانی: خنده

صداهای تصویری و فراتصویری: صدای زنگ گوشی (آهنگ بادا مبارک بادا) - صدای خنده دیگران و رقصیدن جعفر آقا (شوهر خواهر پسند)

میزانسن: پوشش سنتی - روستایی، چهرهٔ ساده و بدون آرایش خاص - غلبه با رنگ‌های روشن - یک گلدان

تحلیل نماهای ۲ تا ۵:

فضای فیلم تا اینجا کاملاً سنتی است و این مشخصه در پوشش، آرایش، باورها و کنش (رقص و...) شخصیت‌ها دیده می‌شود از جمله در پوشش و آرایش سادهٔ پسند که داستان حول عروسی او می‌گذرد. او تنها کسی است که در طول فیلم تا بعد از فوت دایی، روسری سفید به سر دارد و همین سفیدی لباس، کنایه از عروسی نزدیک او با کامران است. ناگهان عنصری کاملاً مدرن (یعنی آیفون) وارد می‌شود و دوربین با تمرکز روی آن (نمای تأکیدی) بر اهمیت این مسئله تأکید می‌کند. به‌نوعی تقابل آشکار سنت و مدرنیته در این صحنه نشان داده می‌شود؛ خانواده سنتی عروس و خانواده مدرن داماد که آیفون را فرستاده است. از اینجا به بعد، موبایل تنها رسانهٔ ارتباطی میان عروس و داماد و مهم‌ترین مدیوم میان فضای ستی و مدرن در فیلم است. از طرفی زنگ آیفون امریکایی نیز آهنگ قدیمی و ایرانی «بادا بادا مبارک بادا» است، که خود نشانه‌ای از پیوند پسند و کامران؛ سنت و مدرنیزم است. اما این تلفیق آشکار متضاد عناصر سنت و مدرنیته در این صحنه در فضای احساسی حاکم که پر از رقص و شادی و خنده است، معنای مثبت می‌یابد و حس شادمانی را به بیننده نیز منتقل می‌کند. در حیقت ورود ابزار مدرن، در ابتدا شادی‌آفرین است.

طول نماها در این صحنه متغیر است (بین ۳ تا ۱۰ ثانیه). لذا از جهت طول نما نامنظم، ولی از جهت تکرار و تناوب عناصر بصری (نور، رنگ، پوشش و مکان شخصیت‌ها) تقریباً منظم است. حتی یک نمای تقریباً واحد، سه بار (در نمای ۲ و ۵ و نیز در یک نمای دیگر از فیلم، مجموعا سه بار) تکرار می‌شود. همچنین دوربین به یکباره از نمای نزدیک به نمای کامل نمی‌رود؛ بلکه از نمای متوسط به نمای تاکیدی (اینسرتِ) نزدیک از موبایل و دوباره به نمای متوسط و بعد به نمای کامل برش می‌خورد که همه اینها حاکی از نظم نسبی میان نماهاست. در مجموع، این

صحنه دارای ریتم متوسطِ رو به بالاست. همچنین از جهاتی فشارهٔ بالا و از جهاتی میل به گستره دیده می‌شود، اما در مجموع، فشارهٔ گفتمانی کمی غلبه دارد؛ یعنی هم‌زمان هم موجب شور و شعف شده، هم نوعی گشایش و آرامش را به همراه دارد. لذا طرح‌وارهٔ تنشی فرایند گفتمانی در اینجا دارای فشارهٔ بالا و گستره نسبتاً بالا است.

شرح نمای ۶:

مادر مشغول امتحان لباسی است که پسند برای مادرش دوخته تا در مراسم ازدواج پسند و کامران بپوشد. پسند مادرش را جوان می‌خواند. مادر در حین اینکه پسند به سؤالات دو تا از بچه‌ها پاسخ می‌دهد، عکسی از عکس‌های دخترش را نگاه کرده و بعد می‌گوید: نمی‌خواهد همه عکس‌هایت را ببری، بارت سنگین می‌شود. دختر می‌خواهد گل سینه‌ای بچسباند، (پس از مکثی ۳ ثانیه‌ای) می‌گوید: «یه تا هم گل سینه بزنم اینجا که...» مادر دست او را روی قلب خود می‌گیرد و نگه می‌دارد و (پس از مکثی ۵ ثانیه‌ای) می‌گوید: هرکاری کردم برای خوشبختی شما کردم. (دو ثانیه مکث) پسند نیز در جواب می‌گوید: الهی قربونت برم. (دو ثانیه مکث) مادر: پدر خدابیامرزت هم اگر بود خوشحال می‌شد.

مشخصات نمای ۶:

نوع نما: نمای متوسط و دونفره به نمای متوسط نزدیک و دونفره.

ویژگی‌های پیرازبانی: مادر روی سر دختر دست می‌کشد -دست دختر روی قلب مادر است- دختر سرش را روی پای مادر می‌گذارد.

نور: کم

نوع بیان: بیان آهسته

اتصال کلام: گسست آشکار میان سخن گوینده و آغاز گفتار نفر بعد

میزانسن: پوشش سنتی-روستایی، چهرهٔ ساده و بدون آرایش خاص- رنگ‌های متضاد تیره و روشن لباس‌های مادر و دختر- دو آینه کنار هم که تصویر مادر و دختر را عملاً جابه‌جا نشان

می‌دهند.

تحلیل نمای ۶:

این نما، نمایی پیوسته و طولانی (۵۱ ثانیه) و از نماهای مهم فیلم است و رابطه عمیق مادر و دختری را می‌رساند. در ابتدا دختر، مادر را جوان می‌خواند. مادر فردی مسن است و جوان خواندن او از سوی پسند، نوعی بارگذاری عاطفی و عمق‌بخشی به گفتمان است. در عین حال، لباسی را که خود دوخته، بر تن مادر می‌کند. هر دوی اینها نوعی صحنهٔ عاطفی ایجاد می‌کنند که علاقهٔ دختر به مادرش را می‌رساند.

در ادامه نما مادر به دختر می‌گوید: «نمی‌خواد همهٔ عکس‌هاتو ببری. بارت سنگین می‌شه». در اینجا نیز جملهٔ ظاهراً سادهٔ مادر، نوعی چشم‌انداز و عمق پیدا می‌کند؛ چرا که اساساً عکس، وزن چندانی ندارد که باعث سنگینی شود. لذا جمله مادر معنایی عاطفی می‌یابد که حاکی از حس دلتنگی مادر از نبود دخترش خواهد بود.

دیالوگ پایانی نیز جنبه عاطفی دارد و مکث‌های میان جملات، حاکی از اندوه و فضای سنگین میان آن دو است، در عین حال، طول مکث‌ها نسبتاً منظم است که منجر به نظم نسبی ریتم می‌شود. دست روی قلب، نشان‌دهندهٔ رابطهٔ عمیق قلبی این دوست؛ گویی دختر قلب مادر است. در عین حال، مادر سر دختر را نوازش می‌کند و دختر سرش را روی پای مادر می‌گذارد. این عمل پیرازبانی (عنصر جسم‌ادراکی) حمایت عاطفی مادر از دختر و وابستگی عاطفی دختر به مادر را می‌رساند. کاربرد این عناصر جسم‌ادراکی در کنار تعابیر و واژگان عاطفی رد و بدل شده، علاقه و وابستگی عمیق این دو و دلتنگی جدی آنها را از سفر قریب‌الوقوع پسند به امریکا می‌رساند. جمله پسند در مورد گل سینه، وقتی مادر دست او را می‌گیرد، قطع می‌شود و بعد دیالوگ عاطفی شروع می‌شود. درواقع پرو لباس بستر و بهانه‌ای برای ابراز محبت مادر و دختر می‌شود؛ یعنی کنش لباس پوشیدن بی‌اهمیت شده و احساسات شوشی طرفین، به گفتمان معنا می‌بخشد. مکث‌های مکرر و گسست میان جملات مادر و دختر نیز حاکی از غلبهٔ فضای عاطفی است. مکث به عناصر گفتمانی و نیز بینندگان کمک می‌کند تا رابطهٔ عاطفی را عمیق‌تر درک کنند.

نور کم، القاکننده حس اندوه ناشی از دلتنگی قریب‌الوقوع طرفین است. تضاد آشکار رنگ پوشش این دو نیز قابل توجه است و حکایت از تفاوت نسلی و سنی آنها دارد. دختری جوان و در آستانهٔ تشکیل زندگی با آینده‌ای شاید روشن که در لباس روشن او هم متجلی است و مادری رنج‌دیده، پا به سن گذاشته و نگران از آیندهٔ دختر.

آینه پشت سر آن دو نیز تصویر آنها را جابجا کرده. در اصل مادر سمت راست و دختر سمت

چپ تصویر است، اما در آینه‌ها دختر سمت راست و مادر سمت چپ نشان داده می‌شوند. به نوعی معنای نزدیکی بیش از حد این دو را می‌دهد؛ گویی فیلمساز با جابجایی تصویر این دو می‌خواهد بگوید این دو انگار یک نفر هستند.

تصاویر در آینه در عین حال تولیدکننده تکرار و تناوب در داخل نما هستند. ریتم نما آهسته و منظم است. اندازهٔ نما متوسط نزدیک است که قدری فشاره را بالا می‌برد، اما ریتم آهسته و ضعیف و منظم فشاره را کاهش می‌دهد. لذا در مجموع، فشاره نسبتاً پایین است و شور و هیجان زیادی دیده نمی‌شود. از آن سو گسترگی و انبساط خاصی هم دیده نمی‌شود که منجر به افزایش گستره باشد. در نتیجه، فضای تنشی در اینجا دارای فشاره و گستره نسبتاً پایین به‌طور هم‌زمان است.

شرح نمای ۷ و ۸:

پسند با تلفن همراه خود مشغول صحبت است و خانواده، در پس‌زمینه مشغول رقص و شادی (در این بین نماهای دیگری هم به شکل رفت و برگشتی داریم که دوتا از خواهرها با خنده، مشغول ریختن میوه‌ها به آب هستند و پسربچه‌ها مشغول آب‌بازی). در عین حال نمای پسند را نیز به‌صورت متناوب داریم (نمای ۸) که مشغول تاب خوردن است و در همان حال، پس از چند بار تلاش، از میان دو سیب، سیبی که دورتر از اوست را از روی درخت می‌چیند.

مشخصات نمای ۷:

نوع نما: نمای گروهی در پس زمینه، نمای متوسط نزدیک در پیش‌زمینه

ویژگی‌های پیرازبانی: کف زدن، رقص و شادی

نور: روشن

صداهای فراتصویری: موسیقی متن

میزانسن: پوشش سنتی-روستایی، چهرهٔ ساده و بدون آرایش خاص- غلبه با رنگ‌های روشن لباس‌ها

مشخصات نمای ۸:

نوع نما: نمای متغیر از متوسط دور به متوسط به متوسط نزدیک

حرکت دوربین: حرکت آهسته

ویژگی‌های پیرازبانی: تاب‌سواری

نور: روشن

صداهای فراتصویری: موسیقی متن

میزانسن: پوشش سنتی-روستایی، چهرهٔ ساده و بدون آرایش خاص- رنگ روشن لباس‌ها، رنگ نیمه‌گرم تصویر

تحلیل نمای ۷ و۸:

مجموع نماهای این صحنه بیانگر حالات روحی متفاوت پسند و خانواده‌اش است. در نمای ۷ ما با شادی و رقص و نشاط کودکان و خانواده در پس‌زمینه به بهانه ازدواج پسند مواجهیم، اما خود او در پیش‌زمینه مشغول صحبت است و حالتی توأم با احساس نگرانی در چهره‌اش دیده می‌شود. این تضاد هنگام مکالمه او با تلفن همراه (که از مجموع عناصر فیلم حدس می‌زنیم نامزد او- کامران است) کاملاً آشکار است. ضمن آنکه نوع فیلم‌برداری در این نما چهرهٔ پسند را کمی محو کرده که می‌تواند به انتقال حس تردید و عدم اطمینان پسند کمک کند.

این حس تردید در نمای ۸ به اوج خود می‌رسد. در این نما پسند از بالا مشغول تاب خوردن نشان داده می‌شود و در هوا به نوعی معلق است. این صحنه، به‌خوبی وضعیت عاطفی تعلیق را می‌رساند. در همین حین، پسند در تلاش است سیبی از درخت بچیند. اما از بین دو سیب، سیب نزدیک‌تر را رها کرده و سیب دورتر که سخت‌تر به آن می‌رسد را می‌چیند. در اینجا کنش چیدن سیب، حاوی بار معنایی‌شناختی می‌شود و درواقع نوعی دورنما و عمق می‌یابد. سیب نزدیک کنایه از قاسم است که با او در یک خانه زندگی می‌کرده و اکنون در خدمت سربازی است و از دل صحبت‌های شخصیت‌ها در ادامهٔ فیلم می‌فهمیم علاقه‌ای ناگفته میان پسند و او جریان داشته است. سیب دور نیز نماد کامران وزیری است که در جایی دور؛ یعنی امریکا زندگی می‌کند. اما انتخاب پسند، سیب دورتر با دسترسی سخت‌تر یعنی کامران است.

ریتم از نظر عناصر بصری نماهای این صحنه نسبتاً منظم و متناسب و کاملاً آهسته است (حتی تصویر به‌صورت حرکت آهسته پخش می‌شود) که منجر به افزایش گستره و کاهش فشاره است. از طرفی، شور و شعف و در عین حال حس تردیدی که تصویر ایجاد می‌کند، فشاره را بالا می‌برد. در مجموع می‌توان گفت گسترهٔ گفتمانی در اینجا بالا و فشاره گفتمانی تقریباً متوسط است.

شرح نمای ۹:

همهٔ خانواده، منهای خانوادهٔ مهناز که هنوز نیامده سر سفرهٔ نهار جمع می‌شوند. هرمز، همسر مهناز به‌دلیل اختلافی که با حاج‌ناصر، همسر شمسی دارد، معلوم نیست بیاید یا خیر. زن‌دایی می‌گوید: «تو سفره راه باز شده. میان». همه سر سفره می‌نشینند، غیر از دایی که بزرگ خانواده است.

مشخصات نما:

نوع نما: نمای دور و گروهی

ویژگی‌های پیرازبانی: خنده

نور: نیمه‌روشن

کیفیت ادای هجاها و واژگان: در برخی لحظات قطع ناگهانی هجا یا واژهٔ نامفهوم به‌دلیل خندهٔ مداوم خواهران

میزانسن: پوشش سنتی-روستایی، پنکه و وسایل قدیمی- رنگ نیمه‌گرم تصویر

تحلیل نمای ۹:

همهٔ خانواده (منهای دایی) دور هم جمع‌شده‌اند و فضایی پر سر وصدا، شلوغ و صمیمی شکل گرفته است. علی پسر کوچک اعظم می‌خواهد از روی سفره بپرد که پایش درون غذا می‌رود. جعفر به همسرش می‌گوید: «خوب یه چیزی بهش بگو». مادر نیز می‌گوید: «علی دستاتو شستی؟». این صحنه چند بار دیگر نیز در فیلم تکرار می‌شود. پسر دیگرش نیز وقتی می‌پرسد: «اینکه می‌گن دایی با دستاش یه خرسو کشته راسته؟»، به سادگی پدرش به او می‌گوید: «غذاتو بخور». رابطهٔ جعفر - که یک معمار است - با پسرهایش رابطه سنتی پدر و فرزندی است، رابطه‌ای مبتنی بر تأمین مالی و کمتر عاطفی. او، اگرچه فرد سرحالی و از این نظر خوش‌مشربی است و دائماً در حال شادی و رقص است، چندان حوصلهٔ شلوغ‌کاری‌های پسران و

سؤالات مختلف آنان را ندارد. تضاد برخورد او نسبت به پسرانش با برخورد دایی در نمایی دیگر با فرزند خود او آشکار است که خیلی با حوصله، سؤالات علی را پاسخ می‌دهد. در همین حال، مادر بچه عمیقاً فرزندش را دوست دارد، طوری که اصلاً حاضر به شماتت و یا دعوای پسرانش نیست. حمید نیز در نمایی دیگر وقتی فرزند خردسالش را صدا می‌کند و او نمی‌آید، از دست کودکش عصبانی و ناراحت می‌شود. هم جعفر و هم حمید چندان درکی از اقتضای کودکی و بازیگوشی فرزندانشان ندارند. لذا در همین برخوردهای ساده، نوعی چشم‌انداز عاطفی دیده می‌شود: حس بی حوصلگی و بی اعتنایی پدران و حس عُلقهٔ مادران به فرزندانشان.

فضای عاطفی این نما، جنبهٔ مهم دیگری نیز دارد. تجمع افراد دور سفره، نشستن روی زمین و فضای قدیمی ایجاد شده به‌واسطه وسایل قدیمی (وسایل سفره نظیر پارچ و بشقاب، پنکه و...) نوعی صحنهٔ عاطفی ایجاد می‌کند که ثمرهٔ آن انتقال حس صمیمیت و برانگیختن حس نوستالژی مخاطب است. تنش در اینجا متوسط رو به پایین است. یعنی فشارهٔ عاطفی پایین و گسترهٔ عاطفی قدری بالاست.

شرح نمای ۱۰ و ۱۱ و ۱۲:

پیش از آنکه دایی شروع به خوردن نهار کند، سهم «پیشوک» (گربهٔ خانه) را جدا کرده و برای او می‌گذارد تا بخورد. دایی سر سفره و کنار بقیه، حاضر نشده و مادر و پسند برای او سفره‌ای جدا پهن کرده‌اند. بحث قاسم به میان می‌آید، پسند برمی‌خیزد و می‌رود.

مشخصات نمای ۱۰:

نوع نما: نمای متوسط دور (از گربه)

نور: نیمه‌روشن

میزانسن: آستانهٔ یک پنجرهٔ قدیمی

مشخصات نمای ۱۱:

نوع نما: نمای نزدیک از دایی (مادر در پیش‌زمینه)

ویژگی پیرازبانی: نگاه به سمت دیگر (به‌سوی پسند) مکث نسبتاً طولانی میان جملات

نور: تاریک - روشن

میزانسن: کلاه پشمی مدل قدیمی

مشخصات نمای ۱۲:

نوع نما: نمای سر و شانه

ویژگی‌های پیرازبانی: نگاه خیره به نقطه‌ای نسبتاً رو به پایین و به نقطه‌ای نامعلوم

نور: روشن

میزانسن: روسری سفید و گلی- چهره بدون آرایش

تحلیل نمای ۱۰ و ۱۱ و ۱۲:

حاضر نشدن دایی سر سفره، احتمالاتی را به ذهن بیننده (گفته‌یاب) متبادر می‌کند. اینکه او دچار حس انزوا یا حس غرور یا تبختر است. در ادامهٔ نما می‌بینیم دایی پای صحبت قاسم را به میان می‌کشد:

دایی به مادر (خواهرش): «یه زنگ بهش می‌زدی. نذارید غریبی کنه».

مادر: «بهش مرخصی ندادن. امشب هم نیاد، فردا صبح سر سفرهٔ عقد حتماً میاد».

جسم‌ادراکی نیز به‌خوبی در نگاه دایی به پسند و نگاه رو به پایین و غیر خیره پسند متجلی است. گویی پسند نوعی شرم و عذاب وجدان دارد که مانع از نگاه مستقیم می‌شود. در در اینجا پسند برخاسته و از اتاق بیرون می‌رود. انگار از صحبت در مورد قاسم معذب می‌شود.

دایی نگاهی به پسند کرده و می‌گوید: «باید خودت یه‌تا زنگ بهش بزنی که چیزی تو دلش نمونه».

در این صحنه، با احساسات متفاوتی مواجهیم. جملات ردوبدل شده، حاوی نوعی بار عاطفی

هستند که نشان‌دهنده حس نگرانی دایی نسبت به قاسم، ناراحتی قاسم و معذب‌شدن پسند از پیش کشیده‌شدن بحث قاسم (که بعداً مشخص می‌شود به هم علاقه داشته‌اند) است. در عین حال دیالوگ‌ها نشان می‌دهد دلیل فاصله‌گرفتن دایی (و بی‌حوصلگی در صحنه‌های بعد) دلخوری اوست. دلخوری‌ای که بعداً می‌فهمیم بابت ازدواج پسند با کامران و عدم ازدواج با قاسم است که در حکم پسرِ دایی است و فضای سنگینی را ایجاد کرده است. مکث نسبتاً طولانی میان جملات طرفین نیز نشان‌دهندهٔ همین فضای سنگین حاکم بر گفت‌وگو است؛ آن‌قدر سنگین، که پسند را واردار به ترک اتاق می‌کند.

اما نمای ۱۰ دارای یک پیام عاطفی بسیار مهم است. دایی قبل از اینکه خود غذا بخورد، غذایش را با پیشوک تقسیم می‌کند. این نما روحیهٔ عمیق عاطفی او را رسانده و نشان می‌دهد هرچند سر سفره نیامده، اما عمیقاً فردی مهربان است. در این نماها مجموعاً گسترهٔ گفتمانی پایین و فشاره متوسط است.

شرح نمای ۱۳:

پسند می‌رود تا برای دایی نان گرم کند. در این فاصله، حبه قندی به گلوی دایی می‌پرد و به او حالت خفگی دست می‌دهد و بدون آنکه صدای چندانی بکند، نهایتاً همان‌طور نشسته، بی‌حرکت می‌ماند.

مشخصات نما:

نوع نما: نمای سر و شانه

ویژگی‌های پیرازبانی: لرزش دست و خرخر ناشی از خفگی

صداهای فراتصویری: نالهٔ ممتد گربه (پیشوک)

نور: تقریباً روشن

میزانسن: طاقچهٔ قدیمی

تحلیل نمای ۱۳:

این نمای بنیادین فیلم است. چراکه به‌تنهایی فضای فیلم را از این پس تغییر می‌دهد. حبه قندی کوچک به گلوی دایی می‌پرد و همین باعث خفگی او می‌شود.

در خانه‌ای که چندین نفر از بستگان دایی خوابند، تنها کسی که بیدار است، پسند است. در نمای پیشین، پسند که حس می‌کند دایی از دست او دلخور است، سعی می‌کند او را تسکین دهد و به او می‌گوید: من تا ۵ -۶ ماه دیگه پیشتون هستم. سنگینی فضای میان آن دو، باعث می‌شود پسند نتواند حرفش را در مورد قاسم به او بزند. در نتیجه، بحث را به کهنه‌بودن نان سر سفره می‌کشاند و نهایتاً بلند می‌شود و می‌رود تا نان را گرم کند. بنابرین در نمای مورد بررسی و هنگام خفگی دایی هیچ‌کس در کنار او نیست.

بار عاطفی اصلی نما، اما در ورای تصویر است. در جایی که این‌همه افراد مختلف حضور دارند، هیچ‌کس هنگام نیاز به کمک، کنار دایی نیست و حتی هیچ‌کس متوجه مشکل او و حالت خفگی‌اش نمی‌شود. وقتی قند به گلوی دایی می‌پرد، تنها صدای نالهٔ مداوم گربهٔ دایی شنیده می‌شود. در میان همهٔ این آدم‌ها، گربه تنها کسی است که در هنگام مرگ پیش اوست. صدای فراتصویری در اینجا صحنهٔ عاطفی خاصی رقم می‌زند که شاید مخاطب، به‌راحتی متوجه آن نشود، اما دارای بار احساسی عمیقی است. گربه‌ای که دایی، پیش از خودش برای او غذا می‌ریخت، تنها موجودی است که متوجه حالت خفگی دایی می‌شود و و از این حالت ناراحت است، عذاب می‌کشد و ناله می‌کند. در واقع ناله‌های گربه، دارای چشم‌انداز عاطفی «اندوه و ناراحتی» شده است. فشارهٔ عاطفی در اینجا بالا و گسترهٔ عاطفی پایین است.

شرح نمای ۱۴ تا ۱۸:

خواهران پسند پیش از این با این استدلال که عروس سیاه نمی‌پوشد، نگذاشته بودند او لباس مشکی بپوشد. در این نما پسند لباس مشکی بر تن کرده و سر سفرهٔ شام می‌نشیند. پیش از ورود پسند، بحث بر سر مراسم آن روز است. در حین شام موبایل پسند که به وسیله آن با کامران صحبت می‌کند، زنگ می‌خورد و آهنگ «بادا مبارک باد» در فضا می‌پیچد. مرضیه می‌خواهد گوشی پسند را بیاورد که مادر مخالفت می‌کند. بحث پاسخ به وزیری‌ها در مورد ازدواج پسند پیش می‌آید. مهناز (خواهر بزرگ پسند) می‌پرسد: می‌گم حالا به اینا (وزیری‌ها) چی چی بگیم؟». مادر می‌گوید: «نمی دونم». نهایتاً پسند می‌گوید: «وای میستیم. بعد چهلم دایی جواب می‌دیم». ناصر می‌گوید: «خیره ان شاالله» و بعد دوباره حرف‌های عادی در مورد مراسم آن روز از سر گرفته می‌شود.

مشخصات نمای ۱۴:

نوع نما: نمای دور و گروهی به نمای متوسط نزدیک به نمای کامل گروهی (پسند در پیش‌زمینه)

ویژگی‌های پیرازبانی: نگاه خیره پسند به نقطه‌ای نامعلوم. بهت سایر اعضای خانواده پس از ورود پسند

نور: نیمه‌روشن

صداهای فراتصویری: صدای قاشق و چنگال

میزانسن: روبه‌روی مشکی گل‌دار- لباس مشکی- فانوس سر سفره

وضعیت بیانی: حرف‌های عادی سر سفره دربارهٔ مراسم ختم آن روز، سکوت (پس از ورود پسند)

مشخصات نمای ۱۵:

نوع نما: نمای کامل و گروهی

ویژگی‌های پیرازبانی: نگاه نگران دو خواهر (مهناز و اعظم)- نگاه خیره پسند به نقطه‌ای نامعلوم

نور: نیمه‌روشن

صداهای فراتصویری: صدای قاشق و چنگال

میزانسن: روسری مشکی گل‌دار- لباس مشکی- فانوس سر سفره

وضعیت بیانی: سکوت

مشخصات نمای ۱۶:

نوع نما: نمای دور و گروهی

نور: نیمه تاریک - نیمه‌روشن

صداهای فراتصویری: صدای قاشق و چنگال- زنگ موبایل پسند (آهنگ بادا بادا مبارک باد)

میزانسن: روسری مشکی گل‌دار- لباس مشکی- فانوس سر سفره - چادر خانگی زنان

مشخصات نمای ۱۷:

نوع نما: نمای سر و شانه

ویژگی‌های پیرازبانی: نگاه خیره به نقطه‌ای نامعلوم - لبخند کاملاً محو در آخرین لحظهٔ نما

نور: نیمه - روشن

صداهای فراتصویری: صدای قاشق و چنگال

میزانسن: روسری مشکی گل‌دار- لباس مشکی

وضعیت بیانی: سکوت

مشخصات نمای ۱۸:

نوع نما: نمای سر و شانه

ویژگی‌های پیرازبانی: نگاه به روبه‌رو (پسند)- لبخند محو

نور: تارک - روشن: سوژه روشن و پس‌زمینه کاملاً تاریک

وضعیت بیانی: سکوت

صداهای فراتصویری: صدای قاشق و چنگال

میزانسن: روسری مشکی - لباس مشکی گل‌دار

تحلیل نمای ۱۴ تا ۱۸:

پسند با طمأنینه و حس عدم اطمینان وارد اتاق شده و سکوت و بُهت، همهٔ اعضای خانواده را فرا می‌گیرد؛ چراکه او (عروس) لباس مشکی به تن کرده. این حرکت او فضایی تنشی و صحنه‌ای عاطفی خلق می‌کند که حس نگرانی و بهت‌زدگی را به سایر اعضای خانواده می‌بخشد. مادر و پسند روبه‌روی هم و در دو سوی سفره نشسته‌اند. این نما به‌طور مشخص حول محور این دو نفر می‌چرخد که در دو سوی صحنه نشسته‌اند و عواطف عمیق میان آنان در نمای ششم تحلیل شد.

می‌دانیم که خانوادهٔ داماد مایلند بی سر و صدا فردا پسند را به عقد محضری کیوان درآورده و او را برای گرفتن ویزای امریکا رهسپار سفر کنند. لذا از این لحاظ عجله دارند. لباس مشکی درواقع به نوعی مخالفت پسند را می‌رساند. نگاه‌های خیره مادر حاکی از عدم اطمینان و استیصال اوست و در مقابل، پسند نگاهش رو به پایین است و نگاهش را از مادرش می‌دزدد. صحنهٔ عاطفی در اینجا نوعی حس شرم ایجاد کرده است؛ شرمساری پسند از اینکه مبادا میل مادر مبتنی بر ازدواج او با کامران باشد و او با مشکی پوشیدن مادر را ناامید کرده باشد. کامران با موبایل پسند تماس می‌گیرد و آهنگ «بادا بادا مبارک بادا» فضا را پر می‌کند. تضاد آشکار این آهنگ با فضای عزای حاکم، نوعی فضای تنشی رقم می‌زند که بیانگر تنش درونی عوامل اصلی این صحنه یعنی پسند و مادر است. نمای نزدیک از پسند حالت تردید و عدم تمایل را می‌رساند. پسند مایل به برداشتن گوشی نیست. خواهرزاده پسند بلند می‌شود تا گوشی را برای خاله‌اش بیاورد، اما مادر او را باز می‌دارد، گویی می‌خواهد تصمیم را به خود پسند واگذار کند. حتی شاید بتوان گفت با ممانعت از آوردن گوشی، عملاً میل خود را مبنی بر برهم خوردن قرار ازدواج نشان داده است. لبخندی محو در آخرین لحظهٔ نما به نشانهٔ رضایت بر لب پسند می‌نشیند. در اینجا حس رضایت پسند به شکلی ظریف به بیننده منتقل می‌شود.

مهناز بحث پاسخ به وزیری‌ها را پیش می‌کشد. همه نگرانند. مادر می‌گوید نمی‌داند چه جوابی باید بدهند. اما عملاً دست پسند را در نمای قبل برای تصمیم‌گیری باز گذاشته. در حالی که خانوادهٔ داماد عجله دارند، پسند می‌گوید بعد از چهلم دایی به آنها پاسخ می‌دهیم. در نماهای پیشین زمانی که پسند به زن‌دایی می‌گوید قاسم برای مرخصی آمده، قاسم به زن‌دایی گفته بود این بار که برگردم، پیشت می‌مانم. پسند نارضایتی‌اش از بی‌اعتنایی و عدم حضور قاسم را به بهانهٔ نیاز زن‌دایی، به او منتقل کرده بود. اما این بار پسند نیز می‌داند که او نیز قصد برگشت و ماندن دارد. پیشتر از علاقهٔ متقابل آن دو به هم نیز مطلع شده بودیم. با همه این اوصاف، لباس مشکی پسند، بی‌اعتنایی به کامران و موکول کردن پاسخ به بعد از چهلم، به نوعی حاکی از انصراف پسند از ازدواج با کامران و به‌طور ضمنی برگزیدن قاسم است. تصمیمی که در نمای

۱۸ لبخند محوی بر لب مادر می‌نشاند؛ از اینکه دخترش به میل باطنی رفتار کرده، راضی است. تصمیمی که بی تردید آرزوی دایی نیز بوده است.

در واقع فضای عاطفی شکل گرفته میان مادر و دختر، بدون آنکه مستقیماً کلامی بین آنها رد و بدل شود، منجر می‌شود به اینکه حس تردید و تعلیق جای خود را به حس اطمینان دهد و پسند به‌جای عشق مدرن و همسر ناآشنای پولدار و دور، راه عشق آشنا، نزدیک و سنتی را در پیش گیرد. در حقیقت، گفتمان به جریان حسی - ادراکی خود نزدیک شده و نوعی مفاهمه و درک متقابل میان مادر و دختر ایجاد می‌شود. جالب آنکه این فهم متقابل، بدون آنکه طرفین جمله‌ای خطاب به هم بیان کنند، خلق می‌شود؛ صرفاً فضای عاطفی شکل‌گرفته و نوع نگاه طرفین، گفتمان را به ساحت حسی - ادراکی آن می‌برد.

وقتی پسند جواب را به بعد از چهلم دایی موکول می‌کند، حاج ناصر می‌گوید: «خیره ان‌شاءالله» و حرف‌های عادی از سر گرفته می‌شود. گویی با این حرف پسند نگرانی آنها هم از بین رفته است.

در این صحنه بارها تکرار نماها را با اختلاف جزئی شاهدیم که منجر به تکرار و تناوب و در نتیجه، نظم ریتمیک صحنه می‌شود. نماهای نسبتاً نزدیک از پسند (۴ بار) و مادر (۶ بار) تکرار می‌شود که ریتمی نسبتاً منظم به آن می‌بخشد، هرچند ضرب‌آهنگ ریتم و سرعت آن نسبتاً آهسته است. در مجموع، صحنه دارای فشارهٔ متوسط رو به بالا و گسترهٔ متوسط رو به پایین است.

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر پس از بیان مسئله، مفاهیم اساسی رویکرد نشانه‌معناشناختی به تحلیل گفتمان به‌صورت گذرا بررسی شد. سپس روش‌شناسی پژوهش با تکیه بر جنبه‌های عملی رویکرد نشانه‌معناشناسی بیان شد و از رهگذر تلفیق فضای فیزیکی (بر مبنای الگوی داس) و فضای احساسی، مدلی برای تحلیل فضاهای گفتمانی بر مبنای رویکرد نشانه‌معناشناسی به دست آمد. سپس جهت روشن‌تر شدن بحث فیلم «یه حبه قند» از آثار مهم و تحسین‌شدهٔ سینمای پس از انقلاب نیز بر مبنای این مدل تحلیل شد. پژوهش حاضر با استفاده از این رویکرد و از رهگذر بررسی فضاهای فیزیکی و احساسی گفتمانی در فیلم به‌صورت مرتبط با هم و هم‌زمان، به تحلیل ۳۲ نمای اساسی فیلم از نظر معنایی پراخت که از این مجموعه، ۱۸ نما به‌فراخور حجم مقاله ذکر شد. در اینجا بر مبنای محتوای فیلم و جمع‌بندی بررسی نماها، تحلیل کلی فیلم و ویژگی‌های اساسی و معانی مهم آن بیان می‌شود.

۱. نیمه زندگی و نیمه مرگ

فیلم از دو بخش کاملاً متضاد تشکیل شده است. نیمهٔ اوّل، نیمهٔ سلطهٔ عشق، زندگی، شادی و سرزندگی و سرشار از خوشی‌های کوچک خانواده‌ای معمولی است. بخش دوم، نیمه مرگ، اندوه و مصیبت همان خانوادهٔ معمولی. در بخش اوّل، عمدتاً فضا روشن و تنش پایین است، در نتیجه عموماً گسترهٔ گفتمانی بالاست و پر است از نماهای باز و صحنه‌های آرامش‌بخش که احساس سبکی را به بیننده منتقل می‌کند. بخش دوم فیلم پر است از نماهای نزدیک و صحنه‌های نیمه‌تاریک و تاریک که فضا را سنگین و فشاره را در بعضی نماها به اوج می‌رساند.

نکتهٔ جالب آنکه رسانه میان این دو فضا که یکباره فضای گفتمانی را به‌کلی تغییر داده و خانواده‌ای شاد و سرزنده را به خانواده‌ای غمگین و مصیبت‌زده تبدیل می‌کند، تنها یک حبه قند است. عنصری بسیار ساده و کوچک که اتفاقاً عموماً نشانهٔ شادی و شیرین‌کامی است. اما در معنای گفتمانی آن در این فیلم، معنای بدیمنی، مصیبت، غمگینی و تلخ‌کامی می‌یابد. این یکی از محوری‌ترین معانی فیلم است: زندگی به‌واسطهٔ ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین اموری که حتی کارکردی متضاد دارند، به یکباره می‌تواند زیر و رو شود؛ مسئله‌ای که در عنوان فیلم نیز به‌گونه‌ای متجلی شده است. در اینجا گفتمان فیلم چه به لحاظ سبکی (تصویر دو نیمه با دو فضای کاملاً متفاوت) و چه به‌لحاظ مضمونی (انتخاب حبه قند به‌عنوان رسانهٔ میان دو فضا) به خلق صوَر هنری تازه و معانی بدیع نزدیک می‌شود.

۲. کارکرد یکسان عشق و مرگ

نیمهٔ اوّل، نیمه زندگی است که در آن همهٔ خانواده به بهانهٔ ازدواج دور هم جمع می‌شوند. در حقیقت عشق، عامل وحدت و یکپارچگی فیزیکی و نزدیکی عاطفی اعضای خانواده به هم می‌شود. نیمهٔ دوم فیلم، نیمهٔ مرگ است. مرگ «دایی»، باعث همکاری اعضای خانواده و اتحاد آنان در امور مربوط به کفن و دفن و مراسم می‌شود. در واقع، مرگ نیز در اینجا همان کارکرد وحدت و نزدیکی عاطفی را ایفا می‌کند، با این تفاوت که مرگ حس همبستگی را فراتر از قبل برده و حتی کدورت‌های قبلی را نیز از میان می‌برد؛ گویی خصایل انسانی زندگان را نیز بیش از گذشته بیدار کرده و روح آنان را تعالی می‌بخشد. حمید که قدر خانواده، همسر و فرزندانش را نمی‌داند و در طول نیمه اوّل به‌دنبال نُسَخ خطی‌ای در زیرزمین است که به خیال او برایش ثروت به ارمغان می‌آورد، در نیمهٔ دوم وقتی در اوج آزمندی مشغول کندن زمین است، به‌جای نسخ خطی، به ریشه درخت برمی‌خورد. در همین حال آواز بلبل در فضا طنین‌انداز می‌شود، گویی حرص و آز او از بین رفته و روح او تصفیه می‌گردد و به گنج حقیقی یعنی ریشه‌های خانوادگی و خانواده دست می‌یابد. از این به بعد، به‌جای افسوسِ دست نیافتن به نسخ خطی،

توجه بیشتری به خانواده می‌کند و حتی در تسلا بخشیدن به مادر، نقش بسزایی دارد. مهناز که در نیمهٔ اوّل، با چشم گریان از دست حمید به خانه‌باغ وارد می‌شود، در نیمهٔ دوم، به همسرش نزدیک‌تر شده و در صحنهٔ نوحه‌خوانی از او حمایت می‌کند. در همان صحنه، وقتی هرمز (که در جای‌جای نیمهٔ اوّل اختلافش را با حاج ناصر بروز می‌دهد) گریه می‌کند، حاج ناصر با دستش شانه او را به نشانه همدردی و تسلی نوازش می‌کند. حتی مسعود، پسر نوجوان فیلم نیز که در نیمهٔ اوّل در انزوای خود دائماً با لپ‌تاپ خود وقت می‌گذراند، در نیمهٔ دوم در انجام کارهای مراسم، آستین بالا می‌زند و همین موضوع باعث می‌شود مرضیه که در نیمهٔ اوّل آشکارا از رفتار گوشه‌گیرانه او ناراحت است، به او نزدیک‌تر شده و رفتار دوستانه‌ای با هم در پیش گیرند. در حقیقت مرگ، جنبه‌های انسانی، بُعد احساسی و نظام عاطفی گفتمان را به سطوحی عالی‌تری تعال می‌بخشد.

۳. جنبه‌های همگانی زندگی و اتکا به فرایند احساسی گفتمان به‌جای روایت

فیلم بیش از آنکه مبتنی بر کنش و جریان روایی باشد، بر شوِش عناصر گفتمانی درون فضای احساسی استوار است. اگر جنبه‌های عمیق عاطفی را از فیلم حذف کنیم، فیلمی یکنواخت، بی‌روح و با ریتمی بسیار کند به‌دست می‌آید که مخاطب را خسته خواهد کرد. اساساً روایت فیلم نکتهٔ خاصی ندارد. حتی ازدواج نیز، که بهانهٔ آغازین داستان است، نهایتاً صورت نمی‌گیرد و از این نظر تغییر مهمی در وضعیت عنصر گفتمانی رخ نمی‌دهد تا معنای روایتی تولید کند. فیلم جنبه‌های عادی و عمومی زندگی را نشانه رفته است. زندگی و مرگ به‌صورت نمادین، میان تک‌تک انسان‌ها مشترک است. لذا جنبه‌های همگانی زیست انسانی، صورت نمادین به خود می‌گیرد و در بافت زندگی ایرانی، روایت‌گر احساسات عمیقی می‌شود که میان همگان عمومیت دارد و پرداخت مناسب این عواطف، در مخاطب تعلق خاطر ایجاد می‌کند. در نتیجه، حتی مرگ دایی نیز بستری می‌شود برای فوران انواع عواطف و عمق فضای تنشی. از این رو فیلم بر روایت کنش‌محور استوار نیست، بلکه بار جذابیت فیلم بر دوش بعد عاطفی و حسی - ادراکی گفتمان و انبوه تکانه‌های احساسی و شوش‌های عاطفی عوامل گفتمانی در کنش‌های روزمره آنان است. بنابرین، تکیه بر جنبه‌های همگانی زندگی و رویکرد احساسی و شوشی به آنها، همراهی عموم مخاطبان ایرانی فیلم - که در همان سپهر فرهنگی زیست می‌کنند- را به‌دنبال داشته و زمینه‌ساز بحث‌ها و نقدها و گفتگوهای اجتماعی - همگانی در سطح جامعه شده که مجموعاً این فیلم را به فیلمی جذاب و ماندگار در سینمای معاصر کشور بدل کرده است.

۴- بازگشت به سنت

یکی از جنبه‌های مهم نشانه‌معناشناختی فیلم در تقابل میان سنت و مدرنیته نمود می‌یابد. یک خانه‌باغ قدیمی در یزد، فضای مسلط فیلم است که تقریباً تمامی فیلم (منهای دو صحنه) در آن می‌گذرد. نوع پوشش، آرایش و عقاید افراد، همگی بیانگر تسلط بافت سنتی مذهبی، بر فضای گفتمانی جاری در خانه دارند. آداب و رسوم و باورها نیز این فضا را تقویت می‌کنند؛ باورهایی سنتی و تاحدی خرافی نظیر «توی سفره راه باز شدن به معنای رسیدن مهمان»، «بدشگونی اصلاح مو در شب» و «یک‌ضرب شکسته‌شدن کله قند به‌معنای پسر بودن فرزند». از آن سو خانوادۀ وزیری نماد تجدد هستند. برخلاف پوشش سنتی خانواده عروس، خانواده داماد پوشش رسمی مدرن شهری (کت و شلوار و کراوات) دارند. پسرشان کامران که نامزد پسند است، در امریکا زندگی می‌کند و با گوشی آیفون جدیدی که برای پسند فرستاده با او ارتباط برقرار می‌کند. حتی عقدشان نیز قرار است مدرن و از راه دور (بدون حضور داماد) باشد. در حقیقت در پردۀ اوّل، شاهد پیوند و وصلت میان سنت و تجدد، به‌واسطه عروسی پیش رو هستیم؛ پیوندی که به خوبی در گوشی آیفون مدرنی متجلی می‌شود که صدای زنگش آهنگ قدیمی «بادا بادا مبارک باد» است.

اما این وصلت، دوام چندانی ندارد. پسند که به‌مرور می‌فهمیم به قاسم نیز علاقه‌مند است، در تمام طول فیلم نسبت به انتخابی که کرده، حس تردید و تعلیق دارد. در حقیقت انتخاب میان سنت و تجدد او را معلق نگه داشته که این تعلیق به‌خوبی در صحنۀ تاب خوردن متجلی شده است، اما نهایتاً در فضای پرتنش تصمیم‌گیری، با تأخیر انداختن پاسخ به خانوادۀ داماد و بی‌اعتنایی به تماس کامران، عملاً به این زیست مرفه، متجددانه، اما غریب، پشت پا می‌زند و همان زندگی سنتی، ساده و در عین حال آشنا را کنار فردی که به او (قاسم) علاقه‌مند است و سازگاری بیشتری نیز از نظر اقتصادی - فرهنگی دارد، بر می‌گزیند.

همچنان‌که پسند از تصمیم برای زیست مدرن، به زندگی سنتی بر می‌گردد، فضاسازی فیلم نیز بیننده را به همین سمت و سو هدایت می‌کند. زمانی که خانواده‌های هسته‌ای و پراکنده مدرن، همگی وارد خانه‌باغ شده و دور هم جمع می‌شوند، خانوادۀ هسته‌ای به نوعی تبدیل به خانوادۀ گسترده می‌شود. بازگشت همه اعضای خانواده به خانه‌باغ و زندگی شاد و قدیمی آن و تداعی خانوادۀ گسترده، در حقیقت بازگشت به سنت است. سراسر پردۀ اوّل فیلم پر از شور و شعف و آرامش و شادی‌های ریزریزی است که در حافظۀ نوستالژیک ایرانیان، در زندگی‌های سادۀ سنتی و خانواده‌های گسترده به چشم می‌خورد. همه‌چیز ساده، اما رویایی است. در مجموع پیشنهاد فیلم همچون انتخاب پسند، بازگشت به سنت است.

منابع

- احمدزاده، علیرضا، (۱۳۹۴)، فرهنگ واژگان سینمایی، چاپ پنجم، تهران: افراز.
- آرنو، مارک، (۱۳۸۴)، پشت دوربین؛ فیلمسازی به زبان ساده، ترجمه: رؤیا خویی، تهران: کتاب‌های کیمیا.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۱)، مبانی معناشناسی نوین، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۳)، به‌سوی مطالعهٔ زبان‌شناسی نظام عاطفی گفتمان، مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، شمارهٔ ۶، ۱۹۷-۲۰۸.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۴)، «مطالعهٔ فرایند تنشی گفتمان ادبی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، پاییز، شمارهٔ ۲۵، ۱۸۷- ۲۰۵.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۶)، بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه - معناشناختی، مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، شمار، ۲۱۹، ۱۰۶ - ۱۱۹.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۸)، «مبانی نظری تحلیل گفتمان؛ رویکرد نشانه - معناشناختی»، پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۱۲، ۵۴-۷۲.
- شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه، (۱۳۸۸)، راهی به نشانه- معناشناسی سیال، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۹۲)، تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان، تهران: سمت.
- گرمس، آلژیرداس ژولین، (۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمه: حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
- لورنزو داس، نوریا، (۱۳۹۰)، گفتمان تلویزیونی: تحلیل گفتمان در رسانهٔ تلویزیون،ترجمه: محمد شهبا، مرکز تحقیقات صداوسیما.
- مرینگ، مارگارت، (۱۳۹۲)، فیلمنامه‌نویسی؛ آمیزه‌ای از شکل و محتوای فیلم، ترجمه: داود دانشور، چاپ پنجم، تهران: سمت.
- نیکولز، بیل، (۱۳۹۲)، ساختگرایی، نشانه‌شناسی سینما. ترجمه: علاء الدین طباطبایی، تهران: هرمس.
- Block, Bruce A, (2008), The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media. (2nd ed.), China: Focal Press (Elsevier)
-Learnaboutfilm, (2016), "Shot size", Retrieved from: http://learnaboutfilm.com/film-language/picture/shotsize/
- Pinterest, (2013), "Shot Types", Retrieved from: https://au.pinterest.com/explore/shot-types/
- Solubleapps, (2015), "Shot List", Retrieved from: https://solubleapps.com/shotlist-guide-6-shot-details/