نشانه‌شناسی فیلم «جامه‌دران»
بر اساس دیدگاه رولان بارت

غزاله اسکندری[۱]
ستاره مجیدی[۲]

چکیده
در این پژوهش تلاش بر این است تا با توجه به رویکرد نشانه‌شناسی از دیدگاه رولان بارت، رمزگان‌ها و نشانه‌های موجود در فیلم جامه‌دران بررسی شود. مضامین عمده روش نشانه‌شناسی در قالب رمزگان‌های معرفی‌شده از سوی بارت شامل رمزگان‌های اجتماعی، فنی، ایدئولوژیک، هرمنوتیک و زیبایی‌شناختی است. روش پژوهش حاضر بر اساس روش توصیفی–تحلیلی است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که در ۱۷ سکانس منتخب فیلم، بیشترین میزان استفاده از نظام رمزگان مربوط به رمزگان فنی و کمترین آن مربوط به رمزگان هرمنوتیک است. همچنین آمار به‌دست‌آمده درصد استفاده از نظام رمزگان سینمایی در۱۷سکانس منتخب فیلم را به گونه زیر نمایش می‌دهد. رمزگان فنی ۹۴ درصد، رمزگان زیبایی‌شناختی ۶۴ درصد، رمزگان اجتماعی ۵۸ درصد، رمزگان ایدئولوژیک ۵۸ درصد و رمزگان هرمنوتیک ۳۵ درصد از کل آمار را به خود اختصاص داده‌اند. تفاوت میان درصدهای‌های به‌دست‌آمده نشان‌دهنده این است که برخی رمزگان‌ها در سطح فیلم بیشتر و برخی کمتر استفاده شده است و این تفاوت به نوع ژانر فیلم نیز بستگی دارد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، رولان بارت ، رمزگان سینمایی،

۱– مقدمه
آنچه امروز با عنوان نشانه‌شناسی معرفی می‌شود، ابتدا توسط فردیناند دوسوسور و چارلز ساندرز پیرس معرفی شد. نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل فیلم است. رویکرد نشانه‌شناسی در پی دستیابی به چگونگی عملکردهای تولید به واسطه زبان و بازنمایی است. زبان بیش از هرچیز نظامی از نشانه‌ها است و

[۱]– کارشناس ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی gh123es@yahoo.com
[۲]– استادیار، گروه زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی majidi_setareh@yahoo.com

به همین دلیل باید به دانش نشانه‌ها متصل شویم. زبان دستگاهی از نشانه‌ها است که بیان‌کننده افکار است و از این‌رو با خط، الفبای ناشنوایان، آیین‌های نمادین، شیوه‌های ادای ادب و احترام، علائم نظامی و غیره سنجش‌پذیر است. هرچند زبان فقط مهم‌ترین این دستگاه‌ها است. به این ترتیب می‌توان دانشی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها و زندگی جامعه می‌پردازد... نشانه‌شناسی مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است(دوسوسور،۱۳۷۸: ۲۳-۲۴). نشانه‌شناسی نه تنها شامل مطالعه چیزهایی است که در زندگی روزمره نشانه می‌نامیم بلکه مطالعه هر چیزی است که به چیز دیگری اشاره می‌کند. از دیدگاه نشانه‌شناسی نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اشیاء و اطوار ظاهر شوند. اما باید به یادداشت که نمی‌توان نشانه‌ها را به شیوه‌های مجزا مطالعه کرد، بلکه مطالعه هر نشانه‌ای در نظام نشانه‌ای ژانر یا رسانه و موضوع مورد نظر، معنادار است (چندلر[1]،۱۳۸۷: ۵). بارت[2] از جمله پژوهشگرانی است که به بررسی و تحلیل سینما توجه فراوانی داشته است. بر همین اساس نظام رمزگانی را برای تحلیل هرچه بهتر فیلم معرفی کرده است. رمزگان‌هایی که در بافت فیلم قابل‌شناسایی است. نشانه‌شناسی به عنوان علم مطالعه نظام‌های نشانه‌ای (زبان، رمزگان، و ...) فرایندهای ابزاری- پژوهشی برای فهم حقیقت پنهان در پس علائم، رموز و نشانه‌ها و نمادهای یک اثر سینمایی پدیده‌ای بسیار مهم است. همچنین یکی از عمده‌ترین دلایلی که می‌تواند به رابطه نزدیک میان زبان و سینما استحکام بیشتر ببخشد، بحث استفاده از گفتگو(به عنوان نمودی از کلام و زبان) از مجموعه صداهای یک فیلم است. ابزاری که می‌تواند در مسیر درک فیلم، به تماشاگر فیلم و یا تحلیل‌گر آثار سینمایی، بسیار کمک کند(حاجی مشهدی،۱۳۷۷). در این پژوهش بر پایه رویکرد نشانه‌شناسی زبان تصویر و زبان سینما بررسی می‌شود. هدف پژوهش کاوشی در نشانه‌شناسی و چگونگی کاربرد آن بر پایه تحلیل فیلم است. برای این هدف نخست جایگاه نشانه‌شناسی، سپس مضامین عمده روش نشانه‌شناسی در قالب رمزگان-های اجتماعی، فرهنگی، فنی و... و کارکردهای زبانی عمده توضیح داده خواهد شد. روش گردآوری داده‌ها در این مقاله بر اساس روش کتابخانه‌ای است. ابتدا سکانس‌های منتخب فیلم «جامه‌دران» جمع‌آوری و گفتمان‌ها به صورت مکتوب گردآوری و در مرحله بعد تحلیل‌های مورد نظر طبق رویکرد بارت انجام شد. در انتها نتیجه‌گیری به دست آمد.

۲- پیشینه پژوهش

مرادی و همکاران(۱۳۹۱) در مقاله‌ای فیلم عروس آتش را تحلیل کردند. پس از مروری بر ادبیات نظری، روش نشانه‌شناسی برای تحلیل داده‌ها انتخاب‌شده است. 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 این نتایج شده است یعنی علیرغم اینکه فیلم دارای بعدی رهایی‌بخش است و سعی می‌کند که با سنتی غیرانسانی (عدم رعایت حقوق زنان) مقابله

[1]- Chandler, D.
[2]- Barthes, R.

کند، اما تفاوت فرهنگی را نادیده می‌گیرد و با اتخاذ موضعی مدرنیستی(عام‌گرایی، 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.

باقری(۱۳۹۵)در مقاله خود لایه‌های پیدا و پنهان یک تجاوز را تحلیل می‌کند. در فیلم فروشنده، کارگردان به ساختار زبانی خود پایبند است. اولین چیزی که از فیلم به نظر می‌آید، نام آن است. رولان بارت نشانه‌شناس نامدار فرانسوی «ایدئولوژی حاکم» را در خوانش لایه‌های پنهان معنایی تعریف می‌کند. در واقع خوانش ما از تمام آنچه پیرامون ما است چندلایه دارد. نشانه‌ها در تصاویر، صداها و بوهایی که در اطراف ما پنهان‌اند وجود دارند. فروشنده در فیلم فرهادی در وهله اول به فرد اشاره می‌کند. اولین فردی که با نام فروشنده در ذهن تداعی می‌شود، ویلی لومان[1]، شخصیت اصلی نمایشنامه «مرگ فروشنده» اثر آرتور میلر[2]است و بعد از آن به نام فروشنده یعنی به فردی که چیزی را عرضه و چیزی را دریافت می‌کند. بعد از آن به لایه‌های درونی فیلم پرداخته می‌شود. در فیلم به ظاهر مقوله تجاوز مد نظر است، اما در لایه زیرین معنایی، ایدئولوژی متفاوتی را عرضه می‌کند. تحلیل نشانه‌شناسی هرگز به نگاه کارگردان نمی‌پردازد، بلکه به فیلم، فارغ از صاحب یک اثر به عنوان نظام معنایی مستقل جا گرفته در فرهنگ با پیشینه تاریخی، اجتماعی و سیاسی نگاه می‌کند. نظام معنایی یک فرهنگ، در ناخودآگاه یک اجتماع ریشه دارد. نظام معنایی که بارت در نشانه‌شناسی‌اش می‌خواهد آن را در هم بشکند در بطن خانواده جاافتاده است. این که شخصیت متجاوز مشتری دائمی، یک بدکاره است معنا را به سمت همسو کردن شخصیت با فیلم پیش می‌برد. شاید درونی‌ترین و پنهانی‌ترین لایه فیلم فروشنده همین تطابق شخصیت متجاوز و مشتری بدکاره باشد که مهم‌ترین لایه فیلم است.

ساریس[3] و وولن(۲۰۱۲) در ۴۰ سال گذشته، تأثیرگذارترین منتقد سینمایی در بریتانیا و ایالات‌متحده بوده است. او مقادیر حیرت‌آوری فیلم دیده و همیشه تحقیقات دقیق خود را با قضاوت‌های شخصی درهم‌آمیخته است. دستاورد مهم او ترجمه و انتقال «خط‌مشی سینما گران مؤلف» از فرانسه به انگلیسی بود، اصطلاحی که رفته‌رفته به «تئوری مؤلف» معروف شد. رویکرد ساریس و وولن به سینما بر تجربه یک عمر عشق فیلم استوار است، تجربه‌ای که اول او را به جمع‌کردن فیلم (به‌عنوان بیننده و نه به‌عنوان مالک)، بعد تفکیک آنها از یکدیگر و بعد رده‌بندی آنها کشاند. تحلیل نهایی ساریس پروژه‌ای است که تحت عنوان زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد؛ و این کاری بسیار پیچیده است چون سینما هنری به غایت پیچیده است که داستان‌گویی، بازیگری، فیلم‌برداری، ضبط صدا، تدوین و... را در برمی‌گیرد.

[1]- Loman, W.
[2]- Miller, A.
[3]- Sarris

پورنماسری (۲۰۱۵) در پژوهش خود با استفاده از رویکرد پیرس نشانه‌های موجود در فیلم «بازگشت مومیایی» را تحلیل کرد. هدف این پژوهش بر اساس توصیف در مورد چگونگی نشانه‌ها در فیلم بازگشت مومیایی است. نوع این پژوهش کیفی است و داده‌ها از فیلم بازگشت مومیایی جمع‌آوری‌شده است. در این پژوهش به نشانه‌های موجود در فیلم توجه خاصی شده است، اولین شمایل پادشاه عقرب در فیلم است، او به پادشاه در دوره« protodynastic »در مصر اشاره دارد و بعد از آن پادشاه عقرب نمادی از تاریکی است. دومین شمایلی که بدان اشاره شده است دستبند «آنوبیس» است که نمادی از قدرت است. آنوبیس به عنوان نشانه‌ای از خدای حامی مرگ معرفی شده است. در این پژوهش، ۱۰ نشانه‌ای که مورد بررسی قرارگرفته است، همگی بر اساس رویکرد پیرس که شامل نماد، نمایه و شمایل است تحلیل شده‌اند.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- رولان بارت

رولان بارت(۱۹۱۵-۱۹۸۰) نشانه‌شناس و منتقد ادبی فرانسوی، بی‌شک یکی از مهم‌ترین متفکران معاصر نه فقط در فرانسه، بلکه در کل جهان است. آثار بارت حوزه‌های متفاوتی را شامل می‌شود؛ ازجمله نشانه‌شناسی، نقد ادبی، زبان‌شناسی، عکاسی و نظام مد و پوشاک. مشخص کردن حوزه‌های آثار بارت در یک عبارت، به دلیل گستردگی دامنه آثار او، کاری بس دشوار است؛ اما شاید بهترین عبارت برای آن، «نشانه‌شناسی زندگی روزمره» باشد. اباذری(۱۳۸۰) در مقاله خود با عنوان «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی» در مورد مقالاتی که از رولان بارت در بین سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۵۶ در فرانسه منتشرشده، چنین می‌نویسد که «این مقالات ابعاد متفاوت زندگی روزمره و فرهنگ مردمی را مورد توجه قرار داده بود. آنچه این مقالات را از دیگر مقالات در زمینه فرهنگ جدا و منفک می‌ساخت، سوای دید نافذ و نکته‌بین و کنایی بارت، روشی بود که او در نگارش این مقالات از آن سود جسته بود. روشی که او را قادر می‌ساخت تا پودر ماشین لباس‌شویی و صورت گرتاگاربو و محاکمه دهقان متهم به قتل و نحوه برخورد جامعه ادبی با شعر شاعری خردسال و برج ایفل و کشتی کج و اسباب‌بازی‌ها را توصیف کند. اما بارت معتقد است که در زندگی اجتماعی امروز، نمی‌توان نظام‌های گسترده‌ای از نشانه‌ها را یافت که خارج از حوزه زبان بشری باشد. تاکنون نشانه‌شناسی در خارج از محیط زبان تنها به رمزگان بزرگراه‌ها پرداخته است. دلالت اشیا با تصویر و الگوهای رفتار، نه مستقل بلکه وابسته به آمیزه‌ای از زبان‌شناسی است. بارت عقیده دارد که مجموعه‌هایی از اشیا مانند غذاها و پوشاک نظام‌هایی‌اند که جایگاه خود را از طریق زبان کسب می‌کنند. وی به صراحت بیان می‌دارد که «نشانه‌شناسی بخشی از زبان‌شناسی است. به بیان دقیق‌تر آن بخشی از زبان‌شناسی است که دربرگیرنده واحدهای دلالت‌کننده بزرگی از کلام است». بارت هدف تحقیقی نشانه‌شناسی را بازسازی عملکرد نظام‌های دلالتی به جز زبان مطابق با فرایند خاص فعالیت‌های ساخت‌گرایی می‌داند که باید شباهتی را میان اشیای تحت مشاهده به وجود آورد. وی در این هدف پذیرش اصل محدودکننده را ضروری فرض می‌کند. بارت نمونه‌ای از واج‌شناسی

را مطرح می‌کند. واج‌شناسان تنها آواها را از نظر تمایز معنی بررسی می‌کنند نه از جنبه فیزیکی یا تولیدی. نشانه‌شناسان هم اشیا را با توجه به دلالت آنها تحلیل قرار می‌کنند. این تحلیل در رابطه بامعنی‌ای است که اشیا دارند که بدون در نظر گرفتن عوامل تعیین‌کننده‌ای مانند عوامل فیزیکی، روان‌شناختی و... مورد بررسی قرار می‌گیرند(احمدخانی، ۱۳۸۶). بارت بر این باور است که هدف اصلی نشانه‌شناسی یافتن دلالت معنایی در گستره بی‌پایان زندگی بشر است و با این فرض، نشانه‌ها را به دودسته «سالم» و «ناسالم» تقسیم می‌کند و اعتقاد دارد که نشانه سالم قراردادی بودن خود را پنهان نمی‌کند، در حالی‌که نشانه ناسالم از طبیعتی کاذب سود می‌جوید، چرا که دارای انگیزش و قصد است. در واقع نشانه ناسالم، در اسطوره استحاله می‌یابد(بارت، ۱۳۷۰: ۳۵). موضوع آثار بارت گوناگون بود یعنی شامل ادبیات، موسیقی، پوشاک، مسائل روزمره و اجتماعی، عکاسی، سینما، نقاشی، گرافیک و ... اما یک نقطه همواره در آثارش نقطه مرکزی محسوب می‌شد. هدفش نه کشف حقیقت پنهان در آثار، بلکه شناخت زبان آنها بود. او در پی کشف معانی نبود و می‌خواست قاعده‌های معنایی را کشف کند، یعنی امکاناتی که زبان برای معنا به وجود می‌آورد و موضوع نقد ادبی نیز کشف زبان است، نکته اصلی نه پیام، بلکه رمزگان است (احمدی،۱۳۷۰: ۲۱۶). بارت با تکیه بر دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور مهم‌ترین نظریه در حوزه نشانه‌ها را تدوین نمود. در نگاه بارت، نشانه‌شناسی به طور عمده عبارت است از «شکلی از دلالت و معنای صریح». بارت الگوی سوسوری را ناقص و فقط دربرگیرنده معنای صریح می‌داند که از معنای ضمنی نشانه‌ها غافل مانده است. «معنای اشیاء و ابزارها در پاره‌ای موارد متضمن مراتب و شئون معناشناختی و دلالت‌های انتزاعی وسیع و پیچیده‌ای است که به روندهای فرهنگی وابسته است». بنابر این هر واژه‌ای علاوه بر معنای تحت‌اللفظی و صریح خود، معنای ضمنی نیز دارد که هر دو در رابطه دال و مدلول پدیدار و باعث تمایز دو نوع مدلول از هم می‌شود؛ مدلول صریح و مدلول ضمنی، معنا شامل هردوی آنها است که در بافت و زمینه تعیین می‌شود(ضمیران،۱۳۸۲: ۱۵). البته باید گفت که نظریات نشانه‌شناختی بارت، از زبان‌شناسی تأثیر بسیاری پذیرفته است. اگرچه او دیدگاه معروف سوسور در باب نشانه‌شناسی را معکوس می‌کند، دوره زبان‌شناسی عمومی سوسور تأثیر انکارناپذیری بر او گذاشته است. از نظر بارت «عناصر نشانه‌شناسی را می‌توان در چهار گروه قرض گرفته شده از زبان‌شناسی ساختارگرا قرار داد. ۱- زبان و گفتار ۲- دال و مدلول ۳- عنصر هم‌نشین و نظام ۴- دلالت عینی و دلالت ضمنی. اگر در این چهار گروه نیک بنگریم، درمی‌یابیم که سه عنصر اول با عباراتی کمابیش مشابه در کار سوسور به چشم می‌خورند؛ برای مثال سوسور از اصطلاحات روابط هم‌نشینی و روابط جانشینی به جای عنصر «هم‌نشین» و «نظام» استفاده می‌کند(فتوحی، ۱۳۹۰). از مهم‌ترین دستاوردهای بارت طرح و گسترش دو مفهوم اساسی دلالت تصریحی[1] ودلالت ضمنی[2] است. البته پیش‌تر، لویی یلمزلف[3]، زبان‌شناس دانمارکی، آنها را مطرح کرده بود، اما به دلیل تحلیل انتزاعی و ریاضی گونه‌اش کارش

[1]- Denotation
[2] -Connotation
[3]- Hjlemslve, L.

ناشناخته مانده بود. بارت این مفاهیم را با استفاده از دال و مدلولِ سوسوری توضیح می‌دهد. در واقع، دلالت تصریحی به رابطه نشانه‌ای اشاره دارد که مستقیماً بین دال و مدلول برقرار شود. اما در دلالت ضمنی، ساخت نشانه‌ای پیچیده‌تر می‌شود و طی آن یک نشانه که خود حاوی یک دال و یک مدلول است، همچون یک دال برای مدلولی دیگر عمل می‌کند(آلن[1] ، ۱۳۸۵: ۲۰). از آنجا که معنای صریح و ضمنی هر دو متأثر از تنوعات اجتماعی فرهنگی و تاریخی است، دلالت ضمنی نیز حاصل عملکرد همین‌ها است که در طول زمان تغییر می‌کند. آنچه بارت اسطوره می‌نامد با دلالت ضمنی ارتباط بسیاری دارد منظور بارت از اسطوره افسانه‌های کهن در مورد خدایان و قهرمانان نیست. اسطوره را ایدئولوژی‌های غالب دوران می‌داند که نوعی نظام ارتباطی یعنی یک پیام است. اسطوره، یک شئ، یک مفهوم یا یک فکر نیست، بلکه اسطوره بیشتر یک منش دلالت است، یک صورت (فرم) است. در نگاه بارت، اسطوره اشاره به دلالت‌گری‌هایی دارد که مراتب مدلول‌های ضمنی یا الزامی را دارای دامنه وسیعی از معانی مرجح می‌کند، بنابر این هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد، مشروط بر آنکه از طریق گفتمان انتقال داده شود. در اسطوره نیت بر جایگاه معنای حقیقی نشانه تکیه می‌زند و آن را به غیاب می‌راند. اسطوره‌ها، نشانه‌ها و رمزها را می‌سازند و آنها نیز به نوعی، خود در خدمت حفظ اسطوره‌ها هستند، بنابر این اسطوره‌ها خود را بازتولید می‌کنند. این نوع تحلیل بارت امروزه به صورت انگاره‌ای علمی برای تحلیل ایدئولوژی‌های حاکم به مثابه صورت‌های فرهنگی درآمده است که نقش طبیعی‌سازی دارند و امر فرهنگی را طبیعی جلوه می‌دهند و آن را به صورت عقل سلیمی درمی‌آورند(سجودی،۱۳۸۱: ۱۱۰). بنا به نظر بارت هر اسطوره به عنوان نظامی از نشانه‌ها، ظاهر و باطن جداگانه‌ای دارد. نشانه‌ها در ماهیت و به طور بالقوه چندمعنایی‌اند و ممکن است برحسب نوع متنی که در آنها مندرج می‌شود و نیز شرایط تاریخی- فرهنگی خواننده یا بیننده، معانی مختلفی پیدا می‌کنند. هر اسطوره به عنوان نظام نشانه‌ها به صنع، جعل و وضع «واقعیت» می‌پردازد (بشیریه، ۱۳۷۹: ۷۸). رولان بارت در عناصر نشانه‌شناسی درباره علم نشانه‌شناسی اظهار می‌کند که اگرچه ایده‌های سوسور راهنما و سرفصل‌های بزرگی بودند، اما نشانه‌شناسی هنوز دانشی نوپا است؛ و امروزه برخلاف سوسور که فکر می‌کرد، زبان‌شناسی بخشی از دانش عمومی نشانه‌ها است، دیگر اطمینانی وجود ندارد که بتوان در زندگی امروز نظام‌های جامع که از نشانه‌ها تشکیل‌شده‌اند را بیرون از حوزه زبان‌شناسی پیدا نمود و در شناسایی چنین نظام‌هایی باید گفت که زبان در درجه دوم است که واحدهای آن دیگر تک‌هجاها و تک‌واژه‌ها نیستند بلکه بخش‌های بزرگ‌تری از گفتاراندکه به اشیا یا قسمت‌هایی ارجاع دارند؛ و شاید سرنوشت نشانه-شناسی و حل شدن آن در زبان‌شناسی است؛ و در نتیجه باید گفت که این نشانه‌شناسی است که جزئی از زبان‌شناسی است (بارت،۱۳۷۰: ۸۵). یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم نشانه‌شناسی، مفهوم رمز است. رومن یاکوبسن[2] معتقد است که تولید و تفسیر متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی بستگی دارد.

[1]- Allen, G.
[2]- Jacobson, R.

معنای نشانه‌ها در شرایط خاص و مطابق با معدودی قوانین فرهنگی معتبر، متداول و تغییرپذیر شکل می‌گیرد که در نشانه‌شناسی، آنها را رمزگان می‌نامند. انتخاب این قوانین در ترکیب آنها به شکل‌گیری تفسیرهای اجتماعی منجر می‌شود(احمدی،۱۳۸۶: ۲۶). همه نظام‌های نشانه‌شناسی رمزگان دارند. هر رمزی باید قبل از به کارگیری، معنای مشخص و دقیقی داشته باشد. می‌توان رمزهای تازه‌ای ابداع کرد، اما تا معنا و معناهای محتمل آن همچون موردی قراردادی شناخته نشود، نمی‌توان آنها را رمز خواند. رمزگان، نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌سازد و بدین ترتیب باعث ایجاد رابطه دال و مدلول می‌گردد. به این اعتبار، می‌توان رمزگان را نظامی تلقی کرد که بر اساس قوانین فرهنگی، اجتماعی شکل‌گرفته و در نتیجه اکتسابی است؛ خلق هر متنی و خوانش آن در قالب رمزگان صورت می‌گیرد. پس در هر کنش ارتباطی تعاملی بین تولیدکننده متن وجود دارد (مقصود صرفاً متن نوشتاری نیست و مفهومی گسترده‌تر مورد نظر است) و رابطه مخاطب با متن رابطه‌ای خنثی و به اصطلاح«بی‌غرض» نیست، بلکه رابطه‌ای پیچیده است مبتنی بر شرایط اجتماعی، سیاسی و حتی اقتصادی، فرآیندی که به قول بارت با ساختار به همان اندازه پیچیده رمزگان سروکار دارد. رمزگان‌ها در حکم نهادهایی عمل می‌کنند که چه از وجودشان آگاه باشیم یا نه به تحلیل، تعیین و از همه مهم‌تر تولید معنی می‌پردازند(سجودی،۱۳۸۱: ۱۴۰). رمز پیامی است که نشانه‌ای را با خود حمل می‌کند. بارت رمزگان‌ها را به شرح زیر تقسیم کرده است:

۱- رمزگان هرمنوتیکی[1] که رمزهای معمایی‌اند یعنی در بیننده پرسش و مسئله‌ای را برمی‌انگیزانند.

۲- رمزگان نمادین[2] که چیزی بیش از آنچه معنای صریحشان نشان می‌دهند، ارائه می‌کنند.

۳- رمزگان حوادث یا ماجراها[3]، شامل رمزگان کنش‌ها و رفتارها است.

۴- رمزگان معنایی[4]، نوعی رمزگان معنای ضمنی عمیق‌تری نسبت به آن چیزی ارائه می‌کند که ظاهر آنها نشان می‌دهد.

۵- رمزهای ارجاعی [5]یا فرهنگی که گاه فرهنگی نیز نامیده می‌شوند، آنهایی است که به یک مصداق عینی دلالت می‌کنند.

رمز به عنوان حلقه واسط میان پدیدآورنده متن و مخاطب، نظامی از نشانه‌های قانونمند مبتنی بر قوانین و عرف‌های فرهنگی است که به ما امکان بازتولید، حفظ و تحول فرهنگ را می‌بخشد (فیسک[6]،۱۳۸۰). بنابر این هر نشانه در درون نظامی از ارجاعات و رمزگذاری‌هایی عمل می‌کند که برحسب روندی شکلی و صوری توصیف شده‌اند و به ما امکان متمایز کردن نشانه‌ها را می‌دهند. این

[1]- Hermeneutic
[2]- Symbolic
[3]- Proairatic
[4]- Semic
[5]- Reference
[6]- Fisk, J.

امری رابطه‌ای است که در درون موقعیت‌های انضمامی خاصی عمل می‌کند و بنابر این هم عناصر نشانه‌ها و هم کارکردهای آنها به هم وابسته است(دیویس[1]، ۲۰۰۲: ۲۳).

تقسیم رمزگان به گروه‌های مختلف، برای درک رمزگان و قواعد ضمنی و محدودیت‌های آن در فرآیند تولید و تفسیر معنای رمز مفید است. بدون طبقه‌بندی، کار نشانه‌شناسی بی‌اثر و خالی از فرض‌های ایدئولوژیک است. نظریه‌پردازان مختلف طبقه‌بندی‌های متفاوتی را ارائه داده‌اند. رمزها و رمزگان موجود در سینما به دسته‌های زیر تقسیم‌بندی می‌شود:

۱- رمزگان فرهنگی و اجتماعی

۲- رمزگان تخصصی

۳- رمزگان شخصی

۴- رمزگان زیبایی شناختی

با توجه به مباحث مطرح‌شده، نمی‌توان به صورت کامل، قواعد زبان‌شناختی را با سینما منطبق ساخت، اما می‌توان سینما را هم به نوعی زبان به‌حساب آورد، ولی زبانی که با زبان کلامی متفاوت است و این زبان متکی بر تصویر، با آنکه در متن و بطن خود رگه‌هایی از زبان (کلام) را به عاریت می‌گیرد، اما زبانی (غیرکلامی)است. با این حال ترکیب کلام با تصویر در سینما ترکیب تازه‌ای در زبان را به وجود آورده است (حاجی مشهدی،۱۳۷۷). با این حال زبان سینما نشانه‌های خاص خود را و تحلیل نشانه شناختی در سینما نیز اهمیت خاص خود را دارد. در نقد و تحلیل آثار هنری دو مؤلفه به لحاظ شکلی مورد نظر است، رویکردی که بیشتر به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه اثر و مخصوصاً ساختار اثر نظر دارد و رویکردی که اثر هنری را در مواجهه‌اش با محیط و پیرامون اثر تحلیل می‌کند و یا به تعبیری به رابطه اثر هنری با جامعه می‌پردازد (سینا،۱۳۹۳). سینمایی که امروز در پیش رو داریم، یعنی سینمای گویا، چهار دسته از نشانه‌ها را در خود جای‌داده است: ۱- نشانه‌های تصویری ۲- نشانه‌های حرکتی ۳- نشانه‌های موسیقایی و آوایی ۴- نشانه‌های زبانی که شامل گفتاری و نوشتاری است. این چهار دسته در شش نظام نشانه‌شناسی(با تفکیک موسیقی از آوا و گفتار از نوشتار) قراردارند (الهی خراسانی: ۱۳۷۶).

۴- تحلیل داده‌ها

در این بخش چند سکانس منتخب فیلم «جامه‌دران» انتخاب و سکانس‌ها بر اساس دیدگاه بارت تحلیل شده است.

«جامه‌دران» داستان زندگی سه زن را در سه اپیزود به نمایش می‌گذارد و یک ماجرای واحد را از نگاه این سه زن: شیرین، مه‌لقا و گوهر، در سه اپیزود مجزا، برای مخاطب ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که چطور همان یک واقعه، زندگی این سه زن را دستخوش تغییر کرده است. در داستان این سه زن، همیشه پای یک مرد در میان است. مردی ارباب‌زاده که هیبتش بر زندگی این سه زن سایه‌ای سنگین افکنده است و تنها زمانی که این سایه از سر آنها برداشته می‌شود، پرده‌ها کنار می‌رود و به مصداق نام

[1]- Davis, L.

فیلم جامه از حقیقت دریده می‌شود. روایت در جامه‌دران یکی است. یعنی یک اتفاق را سه زن روایت می‌کند. ماجرایی که توسط شیرین، مه‌لقا و گوهر بیان می‌شود، قرار است نشان دهد که این سه زن زندگی‌شان به طور کلی با این اتفاق از این‌رو به آن رو شده. دست برقضا داستان از شیرین شروع می‌شود که در مراسم ختم پدرش درمی‌یابد که حقایق ناگفته‌ای در زندگی پدر و مادرش و طبعاً خود وی وجود داشته است. اولین اپیزود داستان در مورد شیرین است. زنی امروزی، متعلق به جامعه حال و از طبقه مرفه؛ خارج از کشور زندگی می‌کند و به بهانه فوت پدرش تازه به ایران آمده است. اپیزود دوم را مه‌لقا روایت می‌کند. در فضایی دورتر از جامعه امروز. زمانی که هنوز نظام ارباب و رعیتی وجود دارد. شخصیتی از طبقه‌ای متوسط رو به بالا که ازدواجش با پسر ارباب شرایط زندگی را برایش ویژه‌تر کرده است. اولین تصویر ذهنی ما از مه‌لقا در داستان شیرین دیده می‌شود، برای همین داستان مه‌لقا را با پیش ذهن‌های آماده‌تری دنبال می‌کنیم. اپیزود آخر داستان گوهر است؛ دورترین دوره تاریخی که روایت می‌شود. قصه جامه‌دران در مناسبات نظام ارباب–رعیتی و جامعه فئودالی[1] پیش می‌رود. قصه آدم‌ها در نظام طبقاتی که از حاکمیت جامعه بورژوازی[2] رنج می‌برند و نشان می‌دهد که چگونه آدم‌هایی که جامه خان و ارباب به تن کرده‌اند، جامه از تن رعیت درمی‌آورند و آنها را قربانی امیال و هوس‌های خود می‌کنند و تا جایی پیش می‌روند که فرودستان، عشق، زندگی و نهایتاً فرزند خود را نیز باید در بازی ارباب و رعیتی در طبق اخلاص، تقدیم اربابان خود کنند. موضوع داستان، ناباروری زنی از طبقه بورژوا به نام مه‌لقا است که همسر ارباب‌زاده‌ای ثروتمند است. مرد درگذشته برای فرار از سربازی، دختر یکی از رعیت‌های پدرش به نام گوهر را به زور عقد کرده و از او صاحب فرزندی شده است و داستان مه‌لقا از اینجا آغاز می‌شود که می‌خواهد ناباروری را به گردن همسرش بیندازد که مرد در مستی پس از یک مهمانی شبانه، رازش را فاش می‌کند و زن بعد از پیگیری و آزمایش متوجه می‌شود که نابارور است و با این دیالوگ که «بدبختی من از همان روزی شروع شد که فهمیدم نازا هستم و این من بودم که زن نبودم»، داستان مه‌لقا به اوج می‌رسد. داستان گوهر نیز روایت تلخ دیگری است: فرزند فروشی، اما نه به‌دلخواه که به اجبار ارباب‌زاده‌ای که نمی‌تواند از معشوقه و زن هم‌طبقه خود مه‌لقا فرزندی داشته باشد و به جبران نازایی او، شیرین را که دختری چند ماهه‌که حاصل ازدواجش با گوهر است، به زور و تهدید و با تطمیع اطرافیانش، از او می‌گیرد و به عنوان هدیه سالگرد ازدواج به مه‌لقا می‌دهد تا زندگی خانوادگی‌اش قوام بگیرد! جامه‌دران ارزشی فراتر از فیلم‌های نگاه نو داشت؛ چرا که با نگاهی جامعه‌شناسانه به سراغ داستانی با رگه‌های اجتماعی و تاریخی رفته است و به آسیب‌شناسی این اتفاق در تاریخ گذشته پرداخته است.

۴-۱- سکانس شیرین

در سکانس اول فیلم ابتدا چیزی که نمایش داده می‌شود نام شرکت سازنده و بعد از آن صدای نشستن هواپیما به گوش می‌رسد. این صدا که صدایی طبیعی است که جزو نشانه‌های آوایی محسوب می‌شود. در

[1]- Feudalist
[2]- Bourgeoisie

اینجا استفاده از نشانه‌های آوایی در انتقال حس به بیننده بسیار مهم است و خود مبین آن است که این صدا دالی برای وجود مدلولی است که مدلول آن حتماً وجود هواپیمایی است که در ابتدا بیننده آن را نمی‌بیند ولی با روشن شدن تصویر این ذهنیتی که بیننده نسبت به آن داشته است روشن می‌شود. موسیقی متن فیلم ریتم ملایمی دارد که از نشانه‌های موسیقایی است. نشانه‌های موجود در این صحنه که از نشانه‌های نوشتاری است به گونه‌ای است که به دلیل استفاده از فونت ریز نگارشی که برای نوشتن اسم و عوامل فیلم استفاده شده است توجه بیننده را خیلی به خود جلب نمی‌کند. به جای آن چشم بیننده مدام به دنبال اتفاقاتی است که در پس‌زمینه نمایش به چشم می‌خورد. موسیقی آرام همراه با حرکت اتومبیل به سمت بزرگراه‌های تهران. نمای دوربین از پشت در تعقیب اتومبیل است، در این زمان اعلامیه‌ای بر روی شیشه عقب اتومبیل توجه عده‌ای را به خود معطوف می‌کند. این اعلامیه نشانه‌ای است از اینکه کسی از دنیا رفته است و می‌توان آن را دالی برای وجود مدلولی در نظر گرفت. زاویه دوربین مدام در حال عوض شدن است، زاویه دوربین بعد از مدتی برج میلاد تهران را نشان می‌دهد که نشانه‌ای از شکوه و عظمت و بزرگی و ایستادگی این برج است و نشان دادن شهر از بالا که زیر پای برج است نظارت را نشان می‌دهد. استفاده از رمزگان‌های فنی بارت در این صحنه که با استفاده از نوع حرکت و زاویه دوربین است به خوبی نمایان است. حرکت ماشین ادامه پیدا می‌کند و به مسجدی می‌رسد، در اینجا مسجد نمادی از مکانی است که برای مراسم سوگواری از آن استفاده می‌شود و این ذهنیت را در بیننده دوباره زنده می‌کند که حتماً ارتباطی با وجود اعلامیه پشت اتومبیل دارد، باز هم در اینجا می‌توانیم مسجد را دالی برای وجود مدلولی که آن مدلول فوت شخصی است در نظر گرفت. مسجد خود از نشانه‌های شمایلی است که در فرهنگ ایرانی اسلامی از آن زیاد استفاده شده است. در بسیاری از متون ایرانی- اسلامی زمانی که سخن از مسجد به میان آورده می‌شود، مکانی مقدس و به دور از هر گونه آلودگی است که برای مراسم‌ها و مناسبت‌های مذهبی از آن استفاده می‌شود. وجود رنگ سیاه در طول مسیر و حتی استفاده از رنگ سیاه این پیش‌زمینه را در ذهن بیننده تقویت می‌کند که این مراسم حتماً مراسم سوگواری است. وجود رنگ سیاه در فرهنگ ایرانی نمادی از سوگ، ماتم، عزا، شیطان، نفرین، کینه و غیره بوده است. وجود رنگ سیاه در نشانه‌شناسی تصاویر نشان‌دهنده واقع‌گرایی، تحقق امور و فعلیت آنها است. نام فیلم در پس‌زمینه‌ای سیاه‌رنگ بر روی پرده سینما نقش می‌بندد، نام فیلم را می‌توان از نشانه‌های تصویری سینما در نظر گرفت و به گونه‌ای انتخاب‌شده است که توجه بیننده را به خود جلب کند.

«بازم یکی داره منو میپاد، مطمئنم، سنگینی نگاهشو رو صورتم، رو شونه‌هام، حتی روی هوای دور و برم احساس می‌کنم. مثل اونوقتا حس می‌کنم یکی مراقبمه. مدتها بود این احساس و گم کرده بودم، اما دوباره اومده سراغم. می‌گن به خاطر وضعیت روحیه، یه حالت عصبی؛ اما اصلا ناراحت کننده نیست، دوسش دارم. دوس دارم کسی مواظبم باشه، مثل اونوقت‌ها که یه دفعه سرمو بلند می‌کردم و می‌دیدم بابا داره نگام می‌کنه، اما حالا تا سرمو بلند می‌کنم این سنگینی نگاه از بین میره و دیگه هیچی نیست».

نوع رمزگان هرمنوتیکی که در این سکانس و این دیالوگ به کار رفته است به گونه‌ای است که حس ماجراجویی و معمایی را برای بیننده فیلم به وجود می‌آورد. استفاده از رمزگان هرمنوتیکی که از نوع نگاه و لحن صحبت راوی برداشت می‌شود، ذهن بیننده را درگیر به خود می‌کند که در آینده قرار است چه اتفاقی بیافتد؟ هم‌نشینی نشانه‌های حرکتی و تصویری و گفتاری در این سکانس مشهود است. بار عاطفی این سکانس از لحن صحبت راوی قابل دریافت است. لحن راوی که جزوی از نشانه‌های گفتاری است به گونه‌ای است که گویی با شخصی در جهان خارج در حال صحبت کردن است و از اینکه با آن شخص صحبت می‌کند احساس رضایت و امنیت دارد. آن شخصی که گویی با او صحبت می‌کند پدر است و از اینکه احساس می‌کند پدر در آنجا حضور دارد و مراقب او است احساس امنیت می‌کند، ولی این حس امنیت به‌زودی جای خود را به نوعی سردرگمی و گیجی می‌دهد، این حس زمانی بر راوی (شیرین) اثر می‌گذارد که متوجه می‌شود پدر در قید حیات نیست و فوت‌شده است.

۴-۲- سکانس پرتره

در این سکانس دوربین از نمایی دورتر شیرین را نشان می‌دهد که در اتاق مشغول کشیدن نقاشی است، از پشت او نور آفتاب به داخل اتاق می‌تابد. این نور حس آرامش‌بخشی به بیننده القا می‌کند همراه با صحبت کردن به صورت راوی، صدای طبیعی مثل صدای غارغار کلاغ از بیرون به گوش می‌رسد. هم‌نشینی رمزها و نشانه‌ها در این سکانس بسیار است. هم‌نشینی نشانه‌های حرکتی، تصویری، زیبایی‌شناختی و آوایی.

« مدتیه مامان تو خودشه، نمی‌دونم نگران چیه که اصرار داره من زودتر برگردم تا وقتی من غریبم چیزای زیادی برای پنهان کردن وجود داره، می‌بینی بابا! پچ‌پچ اونا تمومی نداره. اونوقت طوری حرف میزنن انگار من خیالاتی شدم.»

در این هنگام لنز دوربین از پشت، پرتره را نشان می‌دهد، پرتره‌ای از پدر که شیرین مشغول کشیدن آن است. این سکانس نشان از بار عاطفی عمیقی است که میان دختر و پدر وجود دارد. شیرین در ذهن با پدر صحبت می‌کند و مشغول کشیدن چهره اوست. دستی که شیرین روی پرتره می‌کشد به حالت نوازش، به گونه‌ای نشان از حسی است که به پدر دارد و از فقدان او غمگین است و از رمزگان‌های عاطفی سینما محسوب می‌شود. در این صحنه رابطه هم‌نشینی میان نشانه‌ها با رنگ‌های به کار رفته در پرتره کاملاً با یکدیگر هارمونی دارد. میزانسن به کار رفته در این صحنه که در اتاق شیرین است باز هم همان حالت گرم را در بیننده به وجود می‌آورد. هم‌نشینی رنگ‌های به کار رفته در دیوار اتاق، روتختی استفاده شده در تصویر و همچنین تابلوهای نقاشی که روی دیوار نصب است، همگی به یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. استفاده از نقاشی در صحنه‌های سینمایی به نوعی به رمزگان زیبایی‌شناختی اشاره می‌کند. نوع دیالوگ به کار رفته در این سکانس که از نشانه‌های گفتاری سینما است حاکی از نوعی رمزگان هرمنوتیکی است. این پرسش را برای بیننده به وجود می‌آورد که چرا شیرین از ابتدای فیلم به نوعی به دنبال گمشده‌ای است و چرا همیشه در نگاه و رفتار او حس سردرگمی و گیجی موج می‌زند؟ در این

سکانس با اینکه شیرین بسیار آرام است و از کشیدن چهره پدر احساس آرامش می‌کند، باز هم در ذهن به دنبال جوابی است که خانواده چیزی را از او مخفی می‌کند. در سکانس بعد جواب تمامی این پرسش‌ها مشخص می‌شود. هم‌نشینی انواع نشانه‌های سینمایی و رمزگان‌های بارتی در این سکانس با یکدیگر درهم‌آمیخته است.

۴-۳- لحظه دیدار

در صحنه‌ای دیگر شیرین از رازی باخبر می‌شود که از رمزگان‌های ماجرایی در آن استفاده شده است. باخبر شدن از وجود برادری که شباهت بسیار زیادی با پدر دارد و ۴۰ سال است که از وجود او بی‌خبر بوده است. در این صحنه تمامی افراد خانواده در قاب آینه نشان داده می‌شوند که عکس پدر در جلوی آینه قرار دارد. در آنجا از نشانه‌های زیبایی‌شناختی، تصویری، حرکتی به خوبی استفاده شده است و همین طور هم‌نشینی رمزهای حرکتی، موسیقایی و غیره. استفاده از موسیقی متن ملایم همراه با زاویه دوربین که به آهستگی به سمت عکس پدر حرکت می‌کند.

«شیرین: چرا آنقدر دیر؟!

حسین: ببخش منو.

شیرین: اینو خودم کشیدم، شبیه توئه.

حسین: یا شبیه تو.»

در این صحنه خواهر و برادر بعد از ۴۰ سال همدیگر را می‌بینند. ابتدا لنز دوربین از روی آینه کنار اتومبیل مردی را نشان می‌دهد که به آهستگی به ماشین نزدیک می‌شود. هم‌نشینی نشانه‌های حرکتی، تصویری و آوایی به خوبی با یکدیگر درهم‌آمیخته است.

این صحنه دارای هم‌نشینی رمزگان‌ها و نشانه‌های بسیاری است. نقاشی در دست شیرین که نوعی از رمزگان‌های زیبایی‌شناختی است و تصویری از پدر است و بی‌شباهت با مرد نیست، خود نشانه‌ای است بر اینکه این شخص قطعاً برادر شیرین است. این دو به هم نزدیک می‌شوند تا جایی که هر دو در یک فضای لانگ شات و در یک قاب دوربین قرار می‌گیرند. در این سکانس بار عاطفی صحنه کاملاً درک می‌شود. صحنه‌ای که هر دو زن و مرد به یک اندازه دل‌تنگ هم بوده‌اند و از روی میمیک صورت افراد می‌توان به این موضوع پی برد که آنها بسیار از هم دور بوده‌اند. در این صحنه از رمزگان‌های عاطفی زیادی استفاده شده است. نوع نگاه آنها حاکی از محبتی است که در هر دو وجود دارد.

۴-۴- سکانس مه‌لقا

« بیشتر از یک سال از عروسیم با محمود می‌گذشت، آنقدر عاشق بودیم که به هیچی فکر نمی‌کردیم. یا گردش بودیم یا مهمونی، ییلاق پدرشم که جای خودشو داشت. فکر می‌کردم زندگی همینه، چقدر خوب بود اگه فکرم درست از آب در میومد.»

زاویه دوربین عوض‌شده و به نشان دادن ویلا می‌پردازد. در اینجا تصویر یک ویلا همان چیزی است که نشان می‌دهد، یعنی شمایلی است که در واقعیت وجود دارد. استفاده از رنگ کاه‌گلی که منحصر به

خانه‌های روستایی و ییلاقی است از نشانه‌های این صحنه است. استفاده از آجرهای کوچک برای دیوار و وجود نرده‌های چوبی از نشانه‌ها و رمزگان‌های زیبایی‌شناختی است که در این صحنه به آن توجه شده است که بازهم به فرهنگ اصیل ایرانی بازمی‌گردد.

درصحنه‌ای دیگر افرادی را نشان می‌دهد که از طبقه‌ای رعیت‌زاده هستند و برای کار به ویلا آمده‌اند. در این زمان نوع موسیقی که در صحنه به کار می‌رود کاملاً ریتم دلهره‌آوری به خود می‌گیرد، زاویه دوربین عوض‌شده و زنی را نشان می‌دهد که از نوع لباس‌های او می‌توان به طبقه اجتماعی او پی برد، زنی رعیت‌زاده که از پشت پرچین‌های باغ به داخل ویلا نگاه می‌کند، بازهم زاویه دوربین دختر روی تاپ را نشان می‌دهد که آهسته در حال تاپ خوردن است، در نگاه زن نوعی نگرانی وجود دارد. قرار گرفتن رمزها و نشانه‌ها در این صحنه در کنار هم فضایی دلهره‌آور را به وجود آورده است، با فرار زن رعیت‌زاده به صحنه‌ای دیگر راه پیدا می‌کنیم.

۴-۵- سکانس گوهر

در ابتدا با استفاده از نشانه‌های نوشتاری که در سکانس‌های قبلی نیز برای معرفی شیرین و مه‌لقا استفاده شد در اینجا هم با استفاده از همان پس‌زمینه سیاه‌رنگ و نقش بستن نام گوهر داستان او شروع می‌شود.

استفاده از رمزگان فرهنگی در این صحنه خودنمایی می‌کند. نوع پوشش دختر و همین‌طور نوع فضا و بافتی که دختر در آن قرار دارد همگی دال بر این موضوع است که او سطح طبقاتی پایینی دارد. استفاده از کلبه‌ای روستایی با دیوارهای کاه‌گلی که فقط رعیت زادگان در آن زندگی می‌کردند، رمزهای اجتماعی موجود در صحنه که نوع لباس پوشیدن افراد، حالت چهره آنها که همگی چهره‌هایی آفتاب‌سوخته و دست‌هایی پینه‌بسته دارند به سبک زندگی این افراد نسبت داده شده است و رمزهای فنی که شامل نوع حرکت دوربین، شیوه رفتار و نوع بازی بازیگر نشان‌دهنده بافت رعیتی است

«هفده سالم بود که مرادخان اومد توی اتاق ما و به آقام گفت:

مشتی فردا گوهر رو عقد می‌کنیم برای پسرم محمود.

آقام صداش درنیومد.

من دویدم تو پستو و وارفتم.

من دختر باغبونو می‌خواستن عقد کنن برای پسر آقا.

به ننم گفتم چرا؟ گفت: آقات میگه برای اینکه مرادخان نمی‌خواد پسرشو ببرن سربازی، تو رو می‌دن به پسر آقا که یعنی زن داره.

گفتم یعنی من زنش نمی‌شم.

گفت چرا، ولی لابد بعد از یه مدت طلاقت میده مثل همه آقاها».

نوع گفتمانی که در این دیالوگ وجود دارد باز هم حاکی از نظام اربابی است. نظامی که حتی در صحبت‌های رعیت زادگان از آن استفاده می‌شده و آنها حق دخالت در امور مربوط به ارباب زادگان را نداشتند و حتی در مورد مسائل زندگی خودشان هم حق دخالت نداشتند. در این صحنه استفاده از رمزگان

های ایدئولوژیکی که بر سلطه و قدرت استوار است به خوبی نمایان است، با اینکه آن خان در صحنه وجود خارجی ندارد ولی سلطه و قدرت او بر روی رعیت زادگان سایه افکنده است، به گونه‌ای که گویی آنها زمانی که با آنها هم‌صحبت می‌شود می‌ترسند.

۴-۶- سکانس شعر

در اینجا تصویر قطع‌شده و روی پرده تصویری با پس‌زمینه‌ای سیاه و نمایش شعری از وحشی بافقی خودنمایی می‌کند. این بیت از شعر در ابتدای فیلم در ذهن بیننده معنایی را نمایان نمی‌کند، ولی باگذشت فیلم این شعر به خوبی حال و هوای غمبار را برای بیننده روشن می‌کند. در فرهنگ لغت کلمه جامه‌دران نام نوائی است از جمله مصنفات نکیسا و این نوا را چنان نواخت که همه حضار از شور و شوق جامه‌های خود را بر تن دریدند. بنابر این آنرا «ره جامه دران» نامیدند. در اینجا استفاده از این شعر و استفاده از کلمه جامه دران نشانه‌ای از جامه دریدن از روی بی قراری و غم است.

این شعر در پایان فیلم به خوبی به نوع نظام بورژوازی اشاره می‌کند. نظامی که هیچ رعیتی حق دخالت در امور مربوط به زندگی شخصی خود را نداشته و فقط ارباب زادگان حق دخالت در تمامی امور را داشتند. این شعر کاملاً غم و اندوهی که بر رعیت‌زاده تحمیل می‌شد را نشان داده، اینکه رعیت‌زاده از غمی که در دلش است جامه‌های خود را از تن به درمی‌کند و کاری از او ساخته نیست، در این صحنه هم‌نشینی رمزگان‌های ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی که استفاده از شعری از وحشی بافقی است به بهترین نحو مورد استفاده قرار گرفته است و همچنین استفاده از نشانه‌های گفتاری و موسیقایی در این سکانس نمایان است.

رمزگان‌ها	سطوح دلالت رمزگان	سکانس
رمزگان‌های اجتماعی	استفاده از لباس، ظاهر، حالت و چهره افراد، نوع آداب و رسوم	شیرین، خانه، شیرین و مه‌لقا، ورود شیرین به خانه، لحظه دیدار، مه‌لقا، تلفن، گوهر، انگشتر، عکس.
رمزگان‌های فنی	استفاده از نماهای کلوزآپ، لانگ شات، بازیگر، شیوه گفتار، نوع حرکت دوربین، میزانسن ها، زاویه دید بازیگر	شیرین، خانه، شیرین و مه‌لقا، در ورود شیرین به خانه، پرتره، لحظه دیدار، مه‌لقا، تلفن، گوهر، انگشتر، عکس، گفتگو، دعوا، وداع گوهر با فرزند، نهایی
رمزگان‌های هرمنوتیکی	که برای بیننده پرسشی را به وجود می‌آورد	شیرین، در پرتره، تلفن، انگشتر، دعوا.

رمزگان‌های ایدئولوژیکی	مبتنی بر سلطه و قدرت	خانه، مه‌لقا، تلفن، گوهر، عکس، گفتگو، دعوا، وداع گوهر با فرزند، نهایی، شعر.
رمزگان‌های زیبایی‌شناختی	استفاده از شعر، نقاشی، موسیقی و ... در فیلم	شیرین، خانه، در، پرتره، لحظه دیدار، مه‌لقا، انگشتر، عکس، دعوا، نهایی، شعر

جدول ۱- چگونگی استفاده از رمزگان‌های بارتی در فیلم

۵- نتیجه گیری

نتایج پژوهش حاکی از آن است که استفاده از رمزگان‌های سینمایی معرفی شده از سوی بارت در فیلم سینمایی «جامه‌دران» مورد استفاده قرارگرفته است. رمزگان‌هایی که بارت از آنها در آثار خود استفاده کرده و از آنها نام برده است عبارت‌اند از رمزگان‌های فنی، اجتماعی، هرمنوتیک، ایدئولوژیک، رمزگان زیبایی‌شناختی و ... از این ۵ رمزگانی که از سوی بارت معرفی‌شده است و در تحلیل نشانه‌شناختی این فیلم از این رمزگان‌ها استفاده شده می‌توان نتیجه گرفت که هرکدام از این رمزگان‌ها درصدی را در کل فیلم به خود اختصاص داده‌اند. نتایج بررسی‌های انجام‌شده بر روی سکانس‌های منتخب فیلم، بر این نکته تأکید می‌کند که رمزگان‌های ایدئولوژیک معرفی‌شده از سوی بارت در برخی از سکانس‌ها به قدرت جنسیتی در فیلم دلالت می‌کند. در سکانس‌هایی از فیلم گفتگویی که میان افراد در حال رد و بدل شدن است، باز هم این قدرت جنسیتی به چشم می‌خورد، این فیلم تقریباً از ابتدای داستان با نظام ارباب–رعیتی پیش می‌رود، به گونه‌ای که در سکانس‌های میانی فیلم این قدرت به اوج خود می‌رسد. بنابر این فرضیه اول با عنوان بهره‌گیری از یک سری نشانه‌های رمزگانی معرفی‌شده از سوی بارت می‌توان به قدرت جنسیتی در فیلم «جامه‌دران» پی برد، با استناد به نمونه‌ها و آمار موجود در مقاله مورد تائید قرار می‌گیرد.
در فرضیه دوم از آنجایی‌که نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل گفتمان اشخاص است. بر این اساس می‌توان بر اساس رویکرد بارت به تأثیر بار عاطفی میان گفتمان اشخاص در سکانس‌هایی از فیلم «جامه‌دران» پی برد. در بررسی سکانس‌های منتخب فیلم «جامه‌دران» گفتگوهایی میان بازیگران فیلم در حال انجام شدن است. در سکانس‌هایی که دو بازیگر در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و شروع به صحبت می‌کنند، بار عاطفی میان گفتمان‌های اشخاص به چشم می‌خورد. پس می‌توانیم نتیجه‌گیری کنیم که بر اساس شواهد موجود در فیلم و همچنین بررسی سکانس‌های منتخب می‌توان به تأثیر بار عاطفی میان گفتمان اشخاص پی برد.

منابع

آلن،گراهام(۱۳۸۵). *بینا متنیت*، ترجمه پیام یزدان جو، تهران: نشر مرکز.
اباذری، یوسف(۱۳۸۰). «رولان بارت و اسطوره و مطالعات فرهنگی»، مجله *ارغنون*، شماره ۱۸،ص ۱۵۷-۱۳۷.

احمدی، بابک(۱۳۷۰). *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز، چاپ هفتم.

احمدخانی، محمدرضا(۱۳۸۶). «نسبت زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی»، مجله *نامه فلسفه، شماره ۱۴-۱۵*،ص ۱۱۹ تا ۲۱۲.

الهی خراسانی، مجتبی(۱۳۷۶). «نظام نشانه‌ها در سینما»، تهران، مجله *نقد سینما، شماره ۱۱*، ص ۲۶ تا ۳۳).

بارت، رولان(۱۳۷۰). *عناصر نشانه‌شناسی*، ترجمه مجید محمدی، تهران: انتشارات بین‌المللی المهدی.

باقری، عسل(۱۳۹۵).«لایه‌های پیدا و پنهان یک تجاوز «فیلم فروشنده» از دو نگاه زاییده و ایدئولوژی»، مجله *سینما تئاتر و سینمای جهان*، ص.۵۶-۵۷ .

بشیریه، حسین(۱۳۷۹). *نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم*، تهران: نشر آینده پویان.

چندلر، دانیل(۱۳۷۸). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: انتشارات مهر.

حاجی مشهدی، عزیز الله(۱۳۷۷). «زبان، سینما و نشانه‌شناسی، نگاهی به پیوندهای دوجانبه میان نشانه‌شناسی و سینما»، *تهران:* مجله هنر، ص. ۲۰۹ تا ۲۱۸.

دوسوسور، فردیناند(۱۳۸۷). *دوره زبان‌شناسی عمومی*، ترجمه کورش صفوی. تهران: انتشارات هرمس.

ساریس، اندرو و پیتر وولن(۲۰۱۲). «تئوری مؤلف و باقی قضایا»، ترجمه سعید خاموش، *مجله نقد سینما*.

سجودی، فرزان(۱۳۸۱). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

سینا، خسرو(۱۳۹۳). «تحلیل جامعه‌شناسانه فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند با استناد به نظریه جنبش اجتماعی نیل اسملسر»، *اولین همایش ملی جامعه‌شناسی*، دانشگاه تهران.

ضمیران، محمد(۱۳۸۲). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

فتوحی، محمود(۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی رولا ن بارت و تأثیر آن بر مطالعات فرهنگی*. نقد مجموعه مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران. تهران: نشر خانه کتاب، چاپ اول.

فیسک، جان(۱۳۸۰). فرهنگ تلویزیون، ترجمه مژگان برومند، *مجله ارغنون*، شماره ۱۹و ۲۰.

مرادی، علی؛ زمانی، طوبی و علی کاظمی(۱۳۹۱). سینما و تفاوت- بررسی نشانه شناختی فیلم عروس آتش، *مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران* ،ص. ۱۳۱ تا ۱۵۳.

Davis, Land and et al (2002). Introducing Cultural and Media Studies, Palgrave.

Purnamasari, D. (2015). *Semiotic Analysis in the Mummy Returns movie*. English Department, Letter and CULTURE Faculty, State University of Gorontalo.