Language and Linguistics
fall & winter 2023, 18 (36)
DOI: 10.30465/LSI.2023.45495.1684

Original Research
Received: 2023-5-11
Accepted: 2023 - 7 – 7
ISSN: 23223847

Multimodality analysis in a dramatic work based on "Transpositional Grammar": A case study of an Iranian film called, Freedom

Soleymani Karimabad, Pajand [1]
Allameh Tabataba'i Uni, Tehran, Iran
Gandomkar, Raheleh [2]
Allameh Tabataba'i Uni, Tehran, Iran

Abstract

The current research examines the multimodality of the film *Freedom* based on "Transpositional Grammar". According to the framework proposed by Cope and Kalantzis (2020), meaning is presented through different forms. Accordingly, in each artwork, there are limited ways to present meaning. In the film, most of these forms are used, including image, text, sound, body, object, space, and speech. This research determines how to transfer the meanings presented in the film by collecting forms and examining the semantic function of each of them, including "reference", "agency", "structure", "context", and "interest". According to this theory, the main meaning that is conveyed to the viewer in the film by various forms is "the presence and absence of freedom". In this movie, the most used forms to convey meaning are "image" and "body", followed by "speech" and "object", and only in one case was "text". Moreover, structure, reference, agency, and context are used for a specific purpose, i.e., conveying the meaning of "trapping" and then conveying the meaning of "freedom".

Keywords: multimodality, transpositional grammar, form and meaning, semantic function, film analysis

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. pajska@gmail.com 2. rahelegandomkar@gmail.com

How to cite: Soleymani Karimabad, P., & Gandomkar, R. (2022). Multimodality analysis in a dramatic work based on "Transpositional Grammar": A case study of an Iranian film called, Freedom. Language and Linguistics, 18(36), 111-139. doi: 10.30465/lsi.2023.45495.168409:56

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۶؛ تاریخ انتشار: پاییز ۱۴۰۲

ISSN: 23223847

زبان و زبان‌شناسی

دوره ۱۸، شماره ۳۶، پاییز و زمستان، سال ۱۴۰۱، ۱۱۱-۱۳۹

DOI: 10.30465/LSI.2023.45495.1684

بررسی چندوجه‌نمایی در اثر نمایشی در چارچوب دیدگاه «دستور انتقالی»: مطالعه موردی فیلم *رهایی*

سلیمانی کریم‌آباد، پژند دانشجوی دکترای زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

گندمکار، راحله دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده: پژوهش حاضر در چارچوب دیدگاه «دستور انتقالی» به بررسی چندوجه‌نمایی در فیلم *رهایی* می‌پردازد. با توجه به چارچوب مورد نظر که از سوی کوپ و کالانتزیس (۲۰۲۰) مطرح شده است، معنی از طریق صورت‌های مختلفی ارائه می‌شود. بر این اساس، در هر اثر هنری، صورت‌های محدودی برای ارائهٔ معنی وجود دارد. در فیلم، بیشتر این صورت‌ها، اعم از تصویر، متن، صدا، بدن، شیء، فضا، و گفتار به‌کار گرفته می‌شوند. در این پژوهش با هدف تعیین چگونگی انتقال معانی ارائه‌شده در یک نمونه فیلم، به جمع‌آوری صورت‌ها و بررسی نقش‌های معنایی هریک از آن‌ها اعم از «ارجاع»، «کنشگری»، «ساخت»، «بافت»، و «هدف» پرداخته شد. با توجه به دیدگاه دستور انتقالی، معنی اصلی‌ای که در فیلم *رهایی* توسط صورت‌های مختلف به بیننده انتقال می‌یابد، «حضور و غیاب رهایی» است. در این فیلم، بیشترین صورت‌های کاربردی برای انتقال معنی، «تصویر» و «بدن»، و پس از آن «گفتار» و «شیء» هستند و تنها در یک مورد برای انتقال معنی از «متن» استفاده شده است. افزون بر این، ساخت، ارجاع، کنشگری، و بافت برای هدفی مشخص، یعنی انتقال مفهومِ «به دام افتادن» و به‌دنبال آن انتقال معنی «رهایی» به‌کار گرفته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: چندوجه‌نمایی، دستور انتقالی، صورت و معنی، تحلیل فیلم.

۱ مقدمه

چندوجه‌نمایی[1] در تعاملات روزمره، نقشی اساسی ایفا می‌کند. امروزه برای برقراری ارتباط معنی‌دار و مؤثرتر، استفاده از زبان به‌شکل سنتی با ابزارهای بازنمایی جدیدی مانند هشتگ[2]، تگ[3]، ابزارهای تشخیص صدا و صورتک‌ها[4] ترکیب شده است. در چندوجه‌نمایی، معانی به‌شکل‌های مختلفی با هم ترکیب و به‌شیوه‌های متعددی انتقال می‌یابند. پدیدهٔ چندوجه‌نمایی را می‌توان در قالب دیدگاهی تحت عنوان «دستور انتقالی» مورد بررسی قرار داد که در سال (۲۰۲۰) از سوی کوپ[5] و کالانتزیس[6] ارائه شد، اما پیش از هر چیز باید تکلیف یکی از مهم‌ترین مفاهیم مطرح در این دیدگاه، یعنی مفهوم «دستور»[7] روشن شود. بر اساس این دیدگاه، «دستور» از معنی سنتی خود به‌مثابهٔ نحو و مجموعه قواعدی برای اصلاح گفتار و نوشتار فاصله می‌گیرد و ماهیتی می‌یابد که آن را «دستور انتقالی»[8] می‌نامیم (۲۰۲۰: ۱۴۵). این دستور که در واقع، الگوهای موجود در معنی در نظر گرفته می‌شود، از دو محور متغیر «صورت»[9] و «نقش»[10] برخوردار است (۲۰۲۰: ۱۴)؛ بنابراین می‌توان این دستور را به‌نوعی دستور انتقال نقش در نظر گرفت.

در رویارویی با هر تجربه‌ای که می‌تواند به «صورت»ها یا وجوه مختلفی اعم از انواع متن، تصویر، فضا، شیء، بدن، صدا و گفتار به ما ارائه شود، معانی متعددی انتقال می‌یابند؛ در چنین شرایطی می‌توان به بررسی این وجوه و چگونگی ارتباط‌شان با یکدیگر پرداخت. ما نمی‌توانیم مفاهیم منتقل‌شده از طریق گفتار و نوشتار را دریابیم، مگر این‌که گستره وسیع‌تری از روابط میان متن و گفتار را با تصویر، صدا، بدن، فضا و شیء در نظر بگیریم؛ به‌ویژه در دنیای دیجیتال امروزی، این اَشکال معنی به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای در هم تنیده شده‌اند. همین امر، ضرورت در نظر گرفتن مفهوم گسترده‌تری را از «دستور» به‌مثابهٔ «الگوهای معنایی» نشان می‌دهد. برای نمونه، در یک متن، علاوه بر کلمات، نوع قلم و شیوهٔ نگارش هم اهمیت می‌یابند. ترکیب این صورت‌های بازنمایی را مثلاً می‌توان در آثار آپولینر[11] (۱۹۱۲) ملاحظه کرد که در آن، کلمات شعر در قالب تصویر ماهی، درخت یا تصاویر دیگری بازنمایی شده‌اند. نویسنده از دو وجه متن و تصویر برای انتقال پیام به گیرنده استفاده کرده است. اگر قرار باشد گیرنده، منتقد یا خواننده متن، این وجوه را به‌طور

---

1. multimodality
2. hashtag
3. tag
4. emoji
5. B. Cope
6. M. Kalantzis
7. grammar
8. Transpositional Grammar
9. form
10. function
11. Guillaume Apollinaire

همزمان از هم تفکیک کند و مفاهیم هریک را به‌تنهایی درنظر گیرد، نمی‌تواند معنی کاملی را از این اثر دریابد. شیوهٔ بازنمایی چنین ترکیبی، «چندوجه‌نمایی» نامیده می‌شود. به این ترتیب، معنی به‌طور همزمان به صورت‌های مختلفی نمود می‌یابد. در چارچوب دیدگاه کوپ و کالانتزیس، قالب‌بندی معنی از یک صورت به صورتی دیگر یا قالب‌بندی همزمان معنی به صورت‌های متعدد، «انتقال»[1] نامیده می‌شود (۲۰۲۰: ۱۴، ۱۴۵).

محور دوم دستور موردنظرمان، «نقش» است. دستوری که در این پژوهش مدنظر قرار گرفته است، پنج نقش معنایی «ارجاع»[2]، «کنشگری»[3]، «ساخت»[4]، «بافت»[5]، و «هدف»[6] را شامل می‌شود. این پنج نقش همواره مطرح‌اند و می‌توان هریک از آن‌ها را در ارتباط با صورت‌های نام‌برده بررسی کرد. در هر نقش، معانی می‌توانند حرکت کنند و به‌کمک صورت‌های مختلفی بازنمایی شوند. به این ترتیب، می‌توان برای هریک از نقش‌ها، الگوهای مشخصی را به دست داد. به‌عنوان مثال، برای حس نزدیکی بیشتر به مخاطب، سوم‌شخص به اول شخص تبدیل می‌شود؛ زمان به مکان تبدیل می‌شود؛ یا یک هدف خاص به‌صورت موسیقی نمود می‌یابد.

فیلم کوتاه *رهایی* نوشته ناصر تقوایی، با همکاری کانون پرورش فکری کودک و نوجوان ساخته و در سال ۱۳۵۰ اکران شد. علت انتخاب این اثر، محتوای مورد بررسی و شیوه پژوهش را در بخش سوم نوشته حاضر مطرح خواهیم کرد. به‌طور کلی، هدف پژوهشگران از تحقیق حاضر این است که صورت‌های مختلف انتقال معنی در فیلم را با توجه به نقش‌های مطرح‌شده در دیدگاه کوپ و کالانتزیس بررسی کنند تا مشخص شود هریک از صورت‌ها و نقش‌های معنایی مطرح در این دیدگاه، از چه کارایی‌ای در انتقال معنی به مخاطب برخوردار بوده‌اند. برای رسیدن به این هدف، ابتدا پژوهش‌هایی را به‌طور خلاصه معرفی خواهیم کرد که کم و بیش به مسئله مورد نظر ما از منظرهای گوناگون پرداخته‌اند. در بخش سوم، «دستور انتقالی» را معرفی خواهیم کرد و در بخش چهارم، به تحلیل داده‌ها می‌پردازیم. در نهایت از مباحث مطرح‌شده نتیجه‌گیری خواهیم کرد.

۲ پیشینهٔ پژوهش در باب چندوجه‌نمایی

جستجوهای نویسندگان پژوهش حاضر نشان می‌دهد که براساس چارچوب نظری مورد

---

1. transposition
2. reference
3. agency
4. structure
5. context
6. interest

استفاده در این تحقیق، هنوز مقاله‌ای نوشته نشده و تاکنون دربارهٔ فیلم *رهایی* ناصر تقوایی تحلیل زبان‌شناختی ارائه نشده است. بنابراین، در ادامه به ذکر چند نمونه از پژوهش‌های مرتبط و مشابه اکتفا می‌کنیم.

حسینی و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم‌نامهٔ *آژانس شیشه‌ای* با استفاده از دو فرانقش اندیشگانی در دستور نظام‌مند هلیدی (۱۹۸۵) و قطب‌بندی «خود» و «دیگری» براساس مربع ایدئولوژیک ون‌دایک پرداخته‌اند. پس از تحلیل داده‌ها فرایندهای مادی[1]، ذهنی[2]، رابطه‌ای[3]، کلامی[4]، وجودی[5] و رفتاری[6] بررسی شده‌اند و به‌ترتیب درصد دیالوگ‌های هر کدام از شخصیت‌ها بر مبنای فرآیندها ذکر شده است. در این پژوهش، میزان کنش و حالت برای شخصیت‌ها مشخص شده و از آن نتیجه‌گیری شده است.

بو[7] (۲۰۱۸) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان چندوجهی فیلم سینمایی *آرگو*[8]»، این فیلم را با توجه به دستور زبان نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی و چارچوب نظری تحلیل گفتمان چندوجهی ژانگ[9] (۲۰۰۹)، پنج سطح مختلف بافت، معنی، شکل و رسانه تحلیل کرده است. در تحلیل داده‌ها از کرس[10] و ون لیوون[11] (۲۰۰۶) یاد شده است. ایشان معتقدند قاب‌های فیلم متعلق به تصاویر داستانی هستند و معنی ارائه شدهٔ تصویرها به‌صورت فرآیندهای کنشی، واکنشی، گفتمان و فرآیندهای ذهنی نمود پیدا می‌کنند.

صراحی و مولایی (۲۰۱۹) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان متون چندوجهی با بررسی موردی بیلبوردهای تبلیغاتی بانکداری» از چارچوب نظری چیونگ[12] (۲۰۰۴) استفاده کرده است. چیونگ براساس روند معناسازی، در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی و با تکیه بر سه فرانقش اندیشگانی[13]، متنی [14] و بینافردی[15]، چارچوب نظری جدیدی را ارائه کرده است که از آن برای تحلیل معناسازی متون چندوجهی (دو وجه دیداری و کلامی) استفاده می‌شود. براساس این الگو، ساختار عمومی بالقوهٔ هر متن چندوجهی از مجموعه عناصر اجباری و اختیاری خبر اصلی، نمایش، آرم، ابلاغ، افزاینده، ضمیمه و اطلاعات تماس و ملاقات تشکیل شده است. پژوهشگر به این وسیله ۱۰ بیلبورد تبلیغاتی و نوشته‌ها و تصاویر روی آن‌ها را بررسی کرده است.

---

1. material
2. mental
3. relation
4. verbal
5. existential
6. behavioral
7. Xu Bo
8. Argo
9. Zhang
10. Kress
11. Van Leeuwen
12. Cheong
13. ideational metafunction
14. textual
15. interpersonal

ازکیه[1] و همکاران (۲۰۲۱) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان چندوجهی تبلیغات تلویزیون اندونزی در شبکهٔ دیزنی پلاس هات‌استار» از سه دیدگاه مختلف آثار را بررسی کرده است. اول، نظریهٔ نظامند نقشگرای هلیدی؛ دوم، نظریه چندوجهی کرس ون لیوون؛ و در آخر، نظریهٔ نظام نشانه‌شناسی چندوجهی آنستی[2] و بول[3]. داده‌های دیداری، شنیداری، فضایی، حرکات دست و صورت و بدن براساس این سه دیدگاه بررسی شده‌اند و معانی مختلف از هر کدام از این داده‌ها استخراج شده‌اند.

لی[4] و من[5] (۲۰۲۲) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان چندوجه‌نمایی تعاملی محیط گفتمان فیلم براساس یادگیری عمیق»، از دستور دیداری[6] گان هی[7] و نشانه‌شناسی اجتماعی برمبنای نظریهٔ نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی استفاده کرده‌اند و انگارهٔ[8] تعاملی را برای تحلیل گفتمان فیلم به‌وجود آورده‌اند. در این مقاله ابتدا مشخصه‌های تصویری، گفتمانی، متنی از ویدیوها استخراج و بعد سازوکار مناسب برای تحلیل داده‌ها اتخاذ شده‌اند. سپس اطلاعات ادغام و با استفاده از ابزارهای مختلف، به‌لحاظ احساسی طبقه‌بندی[9] شده‌اند. پژوهشگران در این پژوهش با استفاده از وجوه مختلف، میزان یادگیری و درک معانی را بررسی کرده‌اند.

نگاهی به پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد که وجوه مورد بررسی در تحقیق حاضر، تاکنون مورد توجه قرار نگرفته‌اند و این نخستین پژوهشی است که فیلم *رهایی* را به‌مثابهٔ یکی از آثار مهم سینمایی مورد بررسی قرار می‌دهد.

۳ دستور انتقالی

بسیاری از محققان شیوه‌های مختلفی را برای بررسی‌های چندوجهی ارائه کرده‌اند تا بتوانند در پژوهش‌های خود، وجوه بیشتری را پوشش دهند. برای نمونه، کرس و ون لیوون (۲۰۰۱) استفاده از وجوه نشانه‌ای را در طراحی یک محصول[10] یا یک پدیده[11] چندوجه‌نمایی نامیده‌اند. کرس در سال ۲۰۱۰ به گفتار، تصویر ثابت، تصویر متحرک، نوشتار، حرکات دست و بدن، موسیقی، انگاره‌های سه‌بعدی، عمل و رنگ اشاره کرده است. همچنین به باور ژویت[12]، (۲۰۱۴) هر وجه توسط عوامل مختلف اجتماعی، فرهنگی و

---

1. Azkiyah
2. Anstey
3. Bull
4. Zepeng Li
5. Shengchong Man
6. visual grammar
7. Gan He
8. model
9. sentiment classification
10. Product
11. Phenomenon
12. Jewitt

تاریخی شکل می‌گیرد. فورسویل[1] نیز در مقالهٔ «چندوجه‌نمایی» به این گفتهٔ ژویت صحه گذاشته و اظهار داشته است که مقبولیت نشانه‌شناسی اجتماعی به این دلیل است که تمام جنبه‌های معنایی به یک وجه وابسته یا یک وجه‌اند (ون[2] و تایلور[3]، ۲۰۲۱).

چنین به نظر می‌رسد که کوپ و کازانتزیس در کتابهای *معناماندی*[4] (۲۰۲۱، الف) و *افزودن معنی*[5] (۲۰۲۱، ب) به دستوری رسیده‌اند که می‌تواند نسبت به دیدگاه‌های دیگر جامعیت بیشتری در بررسی‌های چندوجهی داشته باشد. برای آشنایی با این رویکرد، در ادامه می‌کوشیم به اختصار دربارهٔ هریک از نقش‌های معنایی مطرح در آن، یعنی ارجاع، کنشگری، ساخت، بافت، و هدف توضیحی ارائه دهیم تا چگونگی تحلیل داده‌ها روشن شود.

۳-۱ ارجاع

ارجاع نوعی تجربه[6] و تفکر است. توسط این نقش، مشخصه‌هایی[7] به‌عنوان نمونه[8] و مفهوم[9] یا غیاب[10] به ما منتقل می‌شوند. «نمونه»، چیزی است که ما با آن مواجه می‌شویم و با توجه به مفهوم‌اش به‌دنبال مرجع آن می‌گردیم. «غیاب» در جایی رخ می‌دهد که توجه ما به جای خالی نمونه جلب شود؛ مثلاً در اثر جان کیج[11] به‌نام *۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه* همه‌چیز برای شنیدن موسیقی از جمله ساز و نوازنده و تماشاگر فراهم است، اما موسیقی‌ای نمی‌شنویم. اینجاست که غیاب، مفهوم می‌یابد. یعنی جایی‌که وجود و حضور چیزی انتظار می‌رود و نبودن‌اش به چشم می‌آید و مورد توجه قرار می‌گیرد. نبود نمونه، مفهومی را دربردارد. هر نمونه به‌صورت بازنمایی ذهنی، کنش[12]، موجودیت[13]، یا ارجاع چیزی در جهانی که توسط گیرندهٔ پیام تجربه شده است، نمود می‌یابد. موقعیت[14] چیزهای مختلف در جهان، موجودیت یا کنش آن‌هاست که می‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند یا هریک توسط دیگری بازنمود یابند. موجودیت و کنش می‌توانند در یک نمونهٔ مشخص و با توجه به مفاهیم آن نمونه تعریف شوند. این تعریف توسط انتقال یا مفهوم‌سازی نمونه‌هایی به جهان خارج متصل می‌شوند. اتصال مفهوم به نمونه، توسط ویژگی‌های[15] مشترک معنایی «کیفیت»[16] و «کمیت»[17] شکل می‌گیرد، مثلاً اگر در یک تصویر یا فیلم، یا حتی نوشته، نمونه این باشد:

[= این فیل خاکستری است. او آهسته راه می‌رود.]

This elephant is gray; it is walking slowly.

---

1. Forceville
2. Xu Wen
3. John R. Taylor
4. *Making sense*
5. *Adding sense*
6. experience
7. specification
8. instance
9. concept
10. absence
11. John Cage
12. action
13. Object
14. circumstance
15. properties
16. quality
17. quantity

ویژگی‌های این جملات به دو صورت کیفی و کمّی بازنمایی می‌شوند.

کیفیت: خاکستری بودن و آهسته بودن. Grayness & slowness.

کمیت: یک یا چند فیل، یا سرعت راه رفتنشان.

One or more elephants or the enumerated speed at which they are walking.

ویژگی‌های هر چیز، فردی و تغییرناپذیرند و براساس آگاهی ما می‌توانند بدون این‌که پرسشی ایجاد کنند، پذیرفته شوند. بنابراین، ویژگی‌های یک نمونه، در موجودیت و عمل، تغییرناپذیرند و می‌توانند در زمان و نتیجهٔ عمل تفاوت داشته باشند.

«مشخصات» شامل معرفی چیزها از نظر فردی (نمونه) و معرفی مفاهیم آن چیزها می‌شوند. این معرفی شامل غیاب و چیزهایی می‌شود که مشخصه‌ای ندارند، اما مفهومی را می‌رسانند. چگونگی چیزها، موجودیت‌ها یا عمل‌ها در شرایط خاص درک می‌شوند. در ارجاع، چگونگی هم مؤثر است. «چگونگی» از طریق موجودیت یا حرکت چیزی تعریف می‌شود. جدول ۱ به‌منظور روشن‌تر شدن بررسی ارجاع برای تحلیل چندوجه‌نمایی آمده است.

جدول ۱- نقش ارجاع و ارتباط آن با صورت‌ها (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، الف)

ارجاع/ارجاع	مشخصات	متن/نوشتار	تصویر	فضا	چیز	بدن	صدا	گفتار
	نمونه‌سازی	اسم مفرد یا جملهٔ اسمی، اسم خاص یا هر کلمهٔ معرفه	دیدگاه هوشمندانه‌ای تصویر چیزی	جایی، فضایی مشخص	یک شیء موجود یا چیزی واحد	فرد دارای جسم	صدایی، صدایی مشخص که برای چیزی شناخته شده.	حرکات بدن حین گفتار
	مفهوم‌سازی	اسم جمع، جملهٔ اسمی، تعمیم دادن اسم با استفاده از "یک"، "هر" و یا "همه"، یک دسته‌بندی برای چیزها.	یک تصویر برای چیزهای شبیه یا تعدادی از چیزها	نوعی مکان	یک نوع، شیء یا ساخته	دسته انسان‌ها، آدم‌هایی که شامل بیش از یکی باشند.	صدای تکراری یا نمادین.	شیوهٔ خاص حرکات بدن، یک نوع خاص از حرکات بدن
	غیاب	جای خالی متن که گاهی با (...) معلوم می‌شود.	جای خالی چیزی در تصویر	جای خالی چیزی در فضا	چیزی که نیست.	عدم حضور شخص یا ارجاع در تغییر شکل.	سکوت یا عدم وجود صدا.	بی‌صدا، بدون گفتار، بدون ذکر چیزی.
	چگونگی							
	موجود	اسم‌ها، اسم در جملات	نکات، حجم‌ها	فضاها	چیزهای باقی مانده که کل را تشکیل می‌دهد.	ظاهر مثل (رخ‌نمود (Phenotype)، شمایل)	صدای لحظه	خطابه، توصیف
	حرکت	فعل، فعل در جملات	نمودارها	جریان‌ها/ حرکت در فضاها	کاربرد چیزها، مکانیسم عمل چیزها	اشاره با سر و دست(Gesticulation)، شکل حرکات (enactment)	صدای حرکات	حرکات در حین گفتار
	مطلق‌ان							
	کمی	صفات و قیود	شکل‌های بصری؛ رنگ، خط، جهت، حجم	جنس، شکل، وسعت	شکل، حجم، ترکیب، بافت	احساس: گرمایش، سرمایش، لذت، درد، مزه، بو	گام صدا، حجم صدا، ریتم، تن صدا	جهت تاکید صدا برای توصیف کلمات و جملات
	کیفی	اعداد، متغیرها، نشانه‌های ریاضی، معادلات	دیاگرام، طرح اندازه‌گیری شده، نقشه	ممیز، فاصله، جهت، هندسه	ابعاد، حجم، وزن، شیمی، فیزیک	درجه حرارت و باقی احساسات قابل اندازه‌گیری	نت موسیقی، ضبط صدای دیجیتالی	میزان ناهنجاری (کم یا زیاد) و عدد قابل تشخیص‌اش

۳- ۲- کنشگری

اگر در ارجاع معنی «حرف می‌زند»، کنشگری عمل را الگوسازی می‌کند؛ به این معنی که ارجاع، نشان داده می‌شود و کنشگری نشان می‌دهد. سه ویژگی اصلی کنشگری عبارتند از رویداد[۱]، شخصیت[۲] و شرایط[۳]. تمرکز کنشگری بر سطح گسترده‌ای از مفاهیم و چیزهایی است که صورت‌های مختلف موجود در یک اثر را دربرمی‌گیرد. رویداد، محمول[۴] معانی چیزی است که به عمل گره خورده است. تراکنش[۵]، ارتباط چیزی در عمل یا عمل در چیزی را نشان می‌دهد.

شخصیت، خود[۶]، دیگری[۷] یا چیزی[۸] است که در کنشگری نقش دارد. تفاوت‌های ظریف شرایط در ارتباط با چیزی یا عملی تعریف می‌شوند. خود یا دیگری، هرکسی می‌تواند باشد و هرکدام از اینها می‌توانند به همدیگر تغییر پیدا کنند. یعنی شکل معنایی «خود» می‌تواند از «بدن، شی و فضا» به تصویر دوبعدی یا سه بعدی و به گفتار تبدیل شود. هنگامی که من توسط «من، تو، او» یا هرکس دیگری به‌کار گرفته می‌شود، خود تغییر پیدا می‌کند. چیز، به سبب عوامل دیگر به انجام عملی وادار می‌شود و خودش عملی را انجام نمی‌دهد. عمل از یک خود یا دیگری به چیز تحمیل می‌شود.

نکتهٔ مهم دربارهٔ «شرایط» این است که شرایط به وجه[۹] مربوط می‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان معنایی و دستورگرایان به این نکته اشاره کرده‌اند. کوتس[۱۰] (۱۹۸۳: ۵-۳) فهرستی از افعال وجهی را با توجه به معانی‌شان به انواع خبری، تمنایی، التزامی، امری وجز آن دسته‌بندی کرده است. در پژوهش حاضر، سه وجه خبری[۱۱]، امری[۱۲]، التزامی[۱۳] مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ هر کدام از این وجوه به زیرمجموعه‌ای از شرایط برمی‌گردد: «اظهار[۱۴]، الزام[۱۵] و امکان[۱۶]». اینها عواملی هستند که شرایط را در کنشگری تعیین می‌کنند. جدول ۲ بررسی نمونه‌ای را در کنشگری نشان می‌دهد.

پرتال جامع علوم انسانی

---

1. event
2. role
3. conditionality
4. Predication
5. self
6. other
7. thing
8. mode
9. Jennifer Coates
10. indicative
11. imperative
12. subjunctive
13. assertion
14. requirement
15. possibility

جدول ۲- نقش شخصیت، اتفاق، شرایط و ارتباط آن‌ها با صورت‌ها (همان)

صورت / شخصیت	متن	تصویر	فضا	شیء	بدن	صدا	گفتار
خود	اول شخص متن	من در تصویر	من در فضا حرکت می‌کنم	من شیء خاص می‌کنم	من ژست (Gesture) می‌گیرم، ژست خودم را می‌سازم	من چیزی می‌شنوم	گفتار اول شخص
دیگری	دوم شخص و سوم شخص در متن	چشم تو، لب او یا آن‌ها در حال خندند	تو یا آن‌ها را می‌بینم که می‌رقصند و در فضا حرکت می‌کنند	تو چیزی خاص می‌کنی	ژست گرفتن تو، او، آن‌ها...	توجه جلب شدن به شنیدن چیزی توسط تو و آن‌ها	گفتار دوم یا سوم شخص (حال یا با واسطه)
چیزی	سوم شخص در متن	شدن چیزی	شدن چیزها در فضا و حرکتشان در فضا	چیزی وجود دارد	سوگیری او و آن‌ها بی‌جان	دیدن چیزی که در روایت خدا تغییر می‌کند و تا سرانجام می‌رود	گفتار سوم شخص (در حال یا باواسطه)
اتفاق							
محمول	ظاهر، محصول، زمان گزارش ارائه داده شده چند	قابل دیدن شدن، شنیدن، شنیدار	نگارخانه فضایی رخدادی، پدیدار کردن مسیر	حضور کاربرد، پدیداری (Solubity)	نام‌گذاری اندازه‌گیری حرکت، قرارگیری (Position) (Disposition) وضعیت، جهت‌گیری دوباره (Reorientation)	سکوت، سرو صداهایی که معنی دارند	توالی گفتار (Priority) منجمد (قابلیت‌داری، روایت‌شناسی) Scene & Set-) (Ding : توالی گفتار اطلاعات جدید
تراکنش	کنترلر (کاراکتر)، حالت، اسم، مفعول و فیلد، جهت، فعل، انعطاف، تحمل و غیره)	استنادپذیری، پدیدآور، (گونه‌های قابل شدن، تعاملات	عوامل (Cast-) فیزیکی (Ors) خروج / جهت‌یابی، گشایش‌ها (Openings) بازدارنده‌ها (Barriers)	اشیاء (بی‌جان / بی‌کار)	عمل‌های بدن (Embodied action) و تکنیک‌ها	صداها، پاسخ‌ها،	تجاذب‌های توالی گفتار در گفتار، سرانجام جهت خود
شرایط							
اظهار	متنی،	ارایه موجودیت (Array of) (entities	حضور فضا	وجود شیء	وجود فرد	صداهای گفتار موجود	حضور گفتار یا خاتمه
الزام	اعتبار،	ارتباط از عمل اساسی	وجود حرکت (Static)	رابطه‌ای لازم برای استفاده از شیء	زنجیره‌ای از نشانه‌ها	اولویت‌ها	عمل گفتار (مثال: دستور، توقع)
امکان	الزامی	ارتباط از اعمال و موجودیت‌های بالقوه	اندازه حرکت	استفاده شی	اعمال بدنی بالقوه	پیش‌بینی نسخه‌های صدا	وجه بیان شده در تن و لحن صدا

۳- ۳- ساخت

ساخت، شبکهٔ ارتباطی معنایی است که در متن، تصویر، فضا، شیء، بدن، صدا و گفتار انسجام به وجود می‌آورد. ساخت به صورت نظامی در نظر گرفته می‌شود که توسط هستی‌شناسی[1] یا ارتباط با هستی‌ای که به آن ارجاع می‌دهیم، توسط ارتباطات درونی صریح و ضمنی، توسط طراحی‌ها و ارتباط نظام‌مندشان و در نهایت توسط فراهستی‌شناسی تعریف می‌شود.

هستی، از طریق ساخت معنایی دریافتی ما، به صورت های مختلف و چندوجه‌نمایی‌شان دریافت می‌شود. در «هستی» ساخت بیشتری از معنی وجود دارد؛ ساخت‌هایی که نمی‌دانیم و هنوز کشف‌شان نکرده‌ایم و حتی چیزهایی که در هستی نیستند، اما قابل تجسم و قابل فهم‌اند. اینجاست که فراهستی‌شناسی[2] به‌کار می‌آید.

هستی‌شناسی از طریق دو ساخت تعریف می‌شود؛ ساخت مادی[3] که الگوهای معنایی موجود در طبیعت و تاریخ و جامعه را نشان می‌دهد، و ساخت آرمانی که الگوهای ممکن و ناممکن معنی در جامعه و تاریخ را بازنمایی می‌کند.

---

1. ontology
2. meta ontology
3. material

۳- ۴- بافت

معانی در بافت از طریق تحقق آن‌ها، به یکدیگر مرتبط می‌شوند. تحقق معنایی به وسیلهٔ شباهت[1]، جهت‌گیری[2] یا به صورت انتزاع[3] شکل می‌گیرد. ما در ادامه به‌طور مختصر به معرفی هریک از این موارد می‌پردازیم.

الف. شباهت؛ یک کلمه به یک تصویر شباهت داشته باشد.

ب. جهت‌گیری؛ یک نفر به شیئی اشاره کند یا در یک فضا، راهی را به ما نشان بدهد.

پ. انتزاع؛ کلمهٔ نوشته‌شده ممکن است ارجاع بیرونی یا شکلی نمادین داشته باشد و در بافتی به ما نشان داده شود.

معانی از طریق بافت اجتماعی و مشارکت‌شان در شکل‌گیری بافت اجتماعی روشن می‌شوند. معانی در ارائه (معنی برای خود فرد)، در ارتباط[4] (معنی برای دیگران) و در تفسیر[5] (معنی یافتن توسط معانی دیگران) معلوم می‌شوند.

معانی در بافت مکانی و زمانی مشخص قرار می‌گیرند و در بافت مکان و زمان مشخص با استفاده از وجوه مختلف شکل می‌گیرند و منتقل می‌شوند. تصویر- متن یکی از راه‌های انتقال مکان و زمان معانی هستند. هر کدام از وجوه یا ترکیب‌شان با هم مکان و زمان مشخص را در ذهن گیرنده روشن می‌کنند.

با استفاده از هر رسانه [6]، توجه ما به یکی از صورت‌های معنایی جلب می‌شود. امکاناتی در رسانه‌ها وجود دارند که می‌توانند از متن برای تداعی معنی کمک بگیرند. رسانه، جهان معانی[7] را به ما منتقل می‌کند. جهان معانی، از طریق کنار هم قرار گرفتن معانی یا ترکیبی از معانی، یا شبکهٔ معنایی بافت شکل می‌گیرند. ساخت اجتماعی، فرهنگ و سایر موارد بر معنی تأثیر می‌گذارند و برای انتقال معنی در بافت استفاده می‌شوند. همهٔ اینها از ژانر به‌کار رفته در بافت تأثیر می‌پذیرند. بر این اساس، ژانر می‌تواند در نقش معنی تأثیر بسزایی داشته باشد. (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، الف: ۱۰۶)

۳- ۵- هدف

یکی از ویژگی‌های هدف این است که می‌تواند در گام نخست برای ما واضح و روشن

---

1. likeness
2. directedness
3. abstraction
4. communication
5. interpretation
6. medium
7. universe of meaning

نباشد. همیشه مرز و محدودیتی در معانی وجود دارد که ازسوی مشارکان[1] به اشتراک گذاشته می‌شود. انتقال معنی همواره شامل بخشی از مجموعهٔ معانی‌ای است که می‌توانند منتقل شوند و گاهی هدف آن معنی مشخص نیست، آن هم به این دلیل که هدف، مرز گسترده و نامعلومی دارد که بررسی آن را دشوار می‌کند. در واقع هدف، انتقال معنی در بافت از طریق معانی دیگر است و با توجه به تفاوت‌های گریزناپذیری که هر کدام از مشارکان از مجموعهٔ معانی در ذهن دارند، یافتن هدف واحد کار بسیار دشواری است. عناصر دیگری نیز در تعیین هدف دخالت دارند که در ادامه به اختصار به توضیح آن‌ها می‌پردازیم.

۳- ۵- ۱- تأثیرگذاری

نخستین مطلبی که در ارتباط با مفهوم «هدف» در این رویکرد مطرح می‌شود، تأثیرگذاری[2] وجهی است که برای رساندن معنی انتخاب می‌شود. تأثیرگذاری، یا معانی محدودی را به ما منتقل می‌کند یا امکان تفاسیر متعدد و انتقال معانی بیشتری را برایمان فراهم می‌آورد و به این ترتیب، ما به ترتیب با دو نوع تأثیرگذاری بسته[3] و تأثیرگذاری باز[4] روبروییم. در ارتباط میان مشارکان، فهم مشترک از معنی اهمیت ویژه‌ای می‌یابد؛ در چنین شرایطی، ارتباط با فرد ارتباط‌گیرنده[5] مفهوم می‌یابد. تفاوت اهداف مشارکان می‌تواند سبب زایایی در مکالمه شود که آن را تنوع زایا[6] می‌نامیم. تأثیرگذاری در ارتباط می‌تواند به مشارکان کمک کند تا از یک نشانه یا یک معنی، فهم مشترکی پیدا کنند. گاهی این تأثیرپذیری می‌تواند سبب تحریف ارتباط شود، اما به‌هرحال حتی اگر ارتباط و فهم مشترک از معنی مخدوش شود، تأثیرپذیری بر انتقال معنی مؤثر است (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، الف). در جدول زیر صورت‌های مختلف در نقش‌های تأثیرپذیری باز و بسته نشان داده شده‌اند.

پرتال جامع علوم انسانی

1. participant
2. rhetoric
3. closed rhetoric
4. open rhetoric
5. communicator
6. productive diversity

جدول ۳- تأثیرگذاری در صورت‌ها (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، ب)

صورت / نقش	متن	تصویر	فضا	شی	بدن	صدا	گفتار
تاثیرگذاری بسته	اطلاعات، توضیحات، جدل	واقعی	برنامه‌های دقیق که جریان‌ها را کانالیزه می‌کند و کاربردها را تعیین می‌نماید.	استفادهٔ محدود	اشاره، نشان دادن و حرکت دادن	آزیر	گفتن
تاثیرگذاری باز	روایت، جریان‌ها...	انتزاعی	برنامه‌ای که سبب کانالیزه کردن و کاربردهای دیگر می‌شود.	استفادهٔ وسیع	ابراز احساسات و نوبت حرف زدن را گرفتن.	صدای محیط	دیالوگ

۳- ۵- ۲- برنامه

در هدفی که برای رساندن معنی در نظر داریم، برنامه‌ای[1] وجود دارد که از طریق همانندسازی[2] یا متمایزسازی[3] معنایی شکل می‌گیرد. همانندسازی، پیام معانی منتقل‌شده به گیرنده را پیش‌بینی و از وجوه[4] مختلف برای ارائه آن معانی استفاده می‌کند (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، ب: ۲۰۰-۲۰۷). طبق گفتهٔ شیلر[5]، کاری که پروپاگاندای رسانهٔ جمعی انجام می‌دهد، همانندسازی برای ارائهٔ معنیِ قابل پیش‌بینی است.(شیلر، ۱۹۷۱: ۵۴-۱۴۹)

وقتی معنی بر اساس درک مخاطب ارئه نمی‌شود، متمایزسازی رخ می‌دهد. مخاطب براساس حس خود از زمان و مکانِ چیزی که منتقل شده است، معنی را دریافت می‌کند. در چنین شرایطی، چند صدایی موردنظر باختین رخ می‌دهد. به اعتقاد او، هر صدای معنادار از منظر گوینده و گیرنده متفاوت است. بحث تفاوت صداها و اساساً بحث تفاوت‌هاست. با تغییر جزئیات، معنی تصویر، گفتار، نوشته و باقی وجوه نیز تغییر پیدا می‌کند. (ام.ام.باختین، ۱۹۱۹: ۲۳)

۳- ۵- ۳- تجسم‌بخشی

منظور از تجسم‌بخشی[6]، عینیت بخشیدن و تغییر حالات امور[7] انسانی در وجوه مختلف این

1. program
2. assimilation
3. differentiation
4. modes
5. Schiller
6. reification
7. affair

دیدگاه است. تجسم بخشیدن بخشی از فرآیندی است که در آن، اشیاء بدیهی به‌نظر می‌رسند. تأثیرگذاری، هدف را مشخص می‌کند و تجسم‌بخشی معنای ضمنی را ارائه می‌دهد. تجسم‌بخشی به دو دسته تقسیم می‌شود؛ آشناسازی[1] و آشنایی‌زدایی. آشناسازی، فرایند تبدیل معنایی اجتماعی از طریق یکی از وجوهی است که برای رساندن هدف استفاده می‌شوند. آشناسازی اولین تجلی هدفی است که مشارکان برای انتقال معنی در نظر دارند. آشنایی‌زدایی شامل تعامل اهداف اجتماعی برای همراه‌سازی یا تقابل، صریح یا ضمنی بیان‌کردنِ معنی، فهمیده شدن یا اشتباه فهمیده شدن است. آشنایی‌زدایی به سرعت آشناسازی قابل‌تشخیص و قابل‌فهم نیست. به همین دلیل نمی‌توان به آن اعتماد کرد و همیشه ذهنِ گیرنده از این آشنایی‌زدایی به معنی و هدف معنایی موردِنظر گوینده نمی‌رسد.

جدول ۴- تأثیرگذاری و تجسم‌بخشی در صورت‌ها (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، ب)

صورت / نقش	متن	تصویر	فضا	شی	بدن	صدا	گفتار
تاثیرگذاری	اظهارات و دستورات تصریحی	وضوح فوری و قابل مشاهده	مسیرها و راه‌های استفادهٔ بدیهی	نشان دادن چیز بودن	حرکت و ایما و اشارهٔ تصریحی	صداهای روشن و قابل شنیدن	چیزهایی که مستقیم گفته می‌شوند.
تجسم‌بخشی	معنای ضمنی، غیاب نشاندار، جابه‌جایی متنی	موارد معنادار ولی در نگاه اول غیرقابل‌مشاهده	تغیراتی که پنهان هستند.	تحت تاثیر معنی اجتماعی	حرکات و ایما و اشارهٔ ضمنی	صداهایی که معنایشان نیازمند توجه هستند.	سکوت معنادار

۳- ۵- ۴- اجتماع‌پذیری

اجتماع‌پذیری[2] یکی دیگر از زیرمجموعه‌های هدف است. اجتماع‌پذیری، تعامل اهداف همسو[3] یا ناهمسو[4] مشارکان است. میزان اجتماع‌پذیری، میزان مشارکت مشارکان در انتقال معنی را مشخص می‌کند. این میزان مشارکت می‌تواند هدف معنایی مکمل[5] یا مخالف معنی موردنظر را به شکل صریح یا ضمنی منتقل کند. اجتماع‌پذیری همسو سبب تأثیرگذاریی هم‌تراز[6] یا غیرهم‌تراز[7] می‌شود. اشکال مختلف اجتماع‌پذیری شامل همسویی اهدافی است

1. activation
2. sociability
3. antagonist
4. solidary
5. supplement
6. alignment
7. realignment

که مکمل هم هستند یا تلاشی است جهت همسو کردن اهدامی که ناهمسو هستند یا ترکیبی از این دو. مثلاً در جملهٔ (مطمئناً!، موافقیم؟) هم هدف همسو مشخص شده (مطمئناً) و هم هدف ناهمسو (موافقیم؟) اهداف همسو هم‌تراز و هم‌راستا تأثیر می‌گذارند ولی اهداف ناهمسو چنین نیستند. وقتی اهداف همسو هم‌راستا باشند، آشناسازی است یعنی چیزی خرق عادت نیست و خلاف مسیر مرسوم (چه در تصویر و چه در دیالوگ) رخ نمی‌دهد. برای روشن‌تر شدن مطلب، می‌توان از جدول (۵) استفاده کرد:

جدول ۵- انواع اجتماع‌پذیری بر تأثیرگذاری و تجسم‌بخشی (کوپ و کالانتزیس، ۲۰۲۲، ب :۲۸۷)

تجسم‌بخشی	تاثیرگذاری	ابراز هدف / میزان اجتماع‌پذیری
آشناسازی	هم‌تراز	اهداف همسو
آشنایی‌زدایی	غیرهم تراز	اهداف ناهمسو

۳- ۵- ۵- دگرگونی

دگرگونی[1] یعنی تغییراتی که در جهان به‌سبب تفاوت‌های معنایی ایجاد می‌شوند. جایی‌که صورت اهداف به‌شکل یکسان باقی می‌ماند (همانندسازی) و جایی که تغییرات کوچک یا اساسی در الگوهای معنایی شکل می‌گیرد. تغییر بنیادی و کاربردی معنی، همانندسازی می‌شود و جهانی مادی یا خیالی می‌سازد. برای این بازسازی، طراحی‌ها همیشه یکسان نیستند و معانی دگرگون می‌شوند و تغییر صورت پیدا می‌کنند. دگرگونی از طریق تجزیهٔ[2] طرح الگوهای معنایی و اجرای اهداف مختلف برای رسیدن به آن الگوها رخ می‌دهد. دگرگونی مبتنی بر تغییر، مشابه دگرگونی از طریق تجزیه است، اما فقط تجربیات عینی و ملموس را دربرمی‌گیرد. در تکرار تجربه یا بازسازی تجربه، طراحی نمود پیدا می‌کند و با توجه به معنی موردنظر، در این بازسازی، تغییر اندک یا وسیعی رخ می‌دهد.

در «دستور تغییر نقش»، پرسش‌هایی در ارتباط با هر نقش مطرح می‌شود که در هر سکانس به هرکدام از آن‌ها پاسخ می‌دهیم. این پرسش‌ها از این قرارند:

1. transformation
2. parse

نقش	وقتی صورتی معنی‌دار است، نقش اهمیت پیدا می‌کند و مورد بررسی قرار می‌گیرد.
ارجاع	صورت در مورد چه چیزی است؟
کنشگری	چه می‌کند؟
ساخت	چه چیزی را به هم پیوند می‌دهد؟
بافت	به چه چیزهایی مرتبط است؟
هدف	چرا مطرح شده است؟

نکته قابل توجه آن است که این تحلیل در قیاس با فرانقش‌های هلیدی مطرح شده و «دستور انتقالی» را برای بررسی‌های چندوجه‌نمایی مناسب ساخته است، اما در عین حال، از فرانقش‌های پیشنهادی هلیدی فراتر رفته و جزئیات بیشتری را به آن افزوده است. به عبارت دیگر، دستور نقش‌مند موردنظر در این دیدگاه همواره نظریهٔ «دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی» را مدنظر داشته است. در «دستور انتقالی» دو نقش، «هدف» و «بافت» به فرانقش‌ها افزوده شده است. «ارجاع» مطرح‌شده در این دیدگاه، کم و بیش شبیه «فرانقش تجربی» است، با این تفاوت که بررسی زمان[1]، مکان[2]، علت[3] و تأثیر[4] به «بافت» این دستور منتقل شده است. نقش «کنشگری» در دیدگاه حاضر همان «فرانقش بینافردی» است، اما در این‌جا بیشتر به مسائل اجتماعی و فردی می‌پردازد. فرانقش «متنی» هلیدی همان نقش «ساخت» در «دستور انتقالی» است، هرچند برای درک شبکهٔ معنایی از پرداختن مطلق به متن[5]، فراتر می‌رود.

فیلم *رهایی* در سال ۱۳۵۰ توسط ناصر تقوایی نوشته و ساخته شده است. *رهایی*، اولین فیلم کوتاه و اولین فیلم رنگی ساخته این کارگردان است. در قرن هجدهم میلادی، خفقان و فشار کلیسا سبب شد هنرمندان و نویسندگان در آثارشان از استعاره‌ها و نمادها استفاده کنند. دههٔ ۵۰ ایران هم هنرمندان برای ابراز عقاید سیاسی و اعتراض‌های اجتماعی‌شان از این شیوه استفاده کرده‌اند. فیلم *رهایی* نیز از این قاعده مستثنی نبود. ناصر تقوایی با این‌که این فیلم کوتاه را با کمک کانون پرورش فکری و برای نوجوانان ساخته، اما هدف اصلی او بازنمایی شرایط سیاسی و فشارهای آن دوران بوده است. او که سال‌ها در جنوب زندگی می‌کرده، با بازی‌ها و فرهنگ‌های آنجا آشناست و در روایت خود از آن‌ها بهره برده است. در بخش بعد، به تحلیل این فیلم در چارچوب ارائه‌شده می‌پردازیم.

---

1. time
2. place
3. cause
4. effect
5. text

۴ تحلیل داده‌ها

پی‌رنگ داستانی فیلم «رهایی» از این قرار است که پسری برای ماهیگیری به دریا می‌رود و به‌جای ماهی قابلِ خوردن، ماهی قرمزی به دام می‌اندازد. ماهی را درون کیسه پلاستیکی می‌گذارد. یکی دیگر از پسرها ماهی را از او می‌دزدد و فرار می‌کند. پسر داستان، پسر دیگر را کتک می‌زند و ماهی را پس می‌گیرد. وقتی به خانه می‌رسد، ماهی را در زیرزمین درون تنگ می‌اندازد. مادر پسرِ کتک‌خورده، دم در خانهٔ پسر داستان می‌آید و قشقرق به‌پا می‌کند. پدرِ پسر که بابت دعوایی که پسرک راه انداخته، ناراحت شده است، پسر را در زیرزمین زندانی می‌کند. پسر در زیرزمین و ماهی داخل تنگ زندانی می‌شوند. پسرِ کتک‌خورده پشت پنجرهٔ زیرزمین می‌آید و به پسر زندانی‌شده آب می‌دهد. در نهایت، پسرِ داستان راهی به بیرون پیدا می‌کند و درحالی‌که ماهی را دوباره توی کیسه انداخته، به سمت دریا فرار می‌کند. پسر ماهی را در دریا آزاد می‌کند.

۴- ۱- سکانس اول

در بستهٔ چوبی قدیمی با تاریخی بر روی آن «۴۷/۲/۲۳» باز می‌شود و پسر داستان با پاکتی در دست، از آن بیرون می‌دود. در همان حال، دو زن با روبنده که یکی‌شان خروس پابسته‌ای را به دوش می‌کشد، از کنار پسر عبور می‌کنند.

در سکانس اول سه صورت مختلف تصویر، فضا و بدن استفاده شده است و ما این صورت‌ها را در هریک از نقش‌ها مورد بررسی قرار می‌دهیم.

در تصویر، دری بسته به ما نشان داده شده است. مفهومی از یک تاریخ روی در بسته که می‌تواند نشانهٔ بسته بودن تمام درهای آن دهه یا آن سال باشد. بنابراین، این درِ بسته برای نمایش دربند بودن ارائه شده است. تصویرِ بدن‌های پوشیده و صورت‌های پنهان در زیر پاکت به بستگی و پوشیدگی ارجاع می‌دهند.

اتفاق[1]، تبدیل بازیگر به یکی از عناصر بی‌هویت تصویر متحرک است. چنین به نظر می‌رسد که او هم همان خروس، دیوار یا شیء در خدمت محیط است و جدا از آن‌ها نیست. برای بررسی برنامه هم از همانندسازی با نمایش همرنگ محیط شدن استفاده شده است. پاکتی که پسر روی سر خود کشیده، مانند دیوارهای اطراف، خاکی رنگ است. فیلم‌ساز سعی کرده، تصویر را بیشتر هم‌رنگ محیط کند. درواقع، همانندسازی سه عنصر در

1. event

کنار هم انجام شده است. پسری پوشیده، زنانی پوشیده، همان *دیگری*‌ای هستند که فقط حرکت می‌کنند و به چشم نمی‌آیند. انگار در محیط ذوب شده‌اند. تنها هویت مستقل و مشخص، «خروس» است که پایش را بسته‌اند. به‌جای شخصیت‌ها و آدم‌ها، تنها در بند بودن هویت روشن است. هدف از تأثیرگذاری این سکانس، باز است و با توجه به بافت، قابل‌فهم و تفسیر شده است. به‌همین دلیل، این سکانس به دربندی و رهایی ارجاع می‌دهد. اهداف تجسم‌بخشی، آشنایی‌سازی را در ذهن‌مان روشن می‌کنند.

نقش:	تصاویر، بدن، فضا و حرکت سکانس اول
ارجاع:	در مورد در بند بودن و رهایی؛ نشان دادن تضاد.
کنشگری:	کنشگر را بی‌هویت می‌کند و می‌پوشاند.
ساخت:	حرکت به سمت داستان. حرکت به سمت بافت اصلی
بافت:	رهایی و رفتن، دربندی و آویزان ماندگی
هدف:	«رهایی» در همین ابتدا همسو با تصاویر و باقی صورت‌های انتقال معنی به ما منتقل می‌شود.

۴- ۲- سکانس دوم

پسر با پاکتی بر سر، قایق‌اش را به آب می‌اندازد و با دست پارو می‌زند و میان قایق‌های کوچک دیگر می‌رود. پسربچه‌هایی با پاکت‌هایی بر سر، سوار قایق‌ها و در حال ماهیگیری هستند. بدن بیش از هرچیز دیگر به چشم می‌آید. بدن‌هایی که خودشان در نقش پارو، پیش‌برنده و در مسیر رو به‌جلو، بازی می‌کنند. این قسمت، ارجاع به فردی بی‌هویت دارد. یک «دیگری» که از بدن به‌مثابه شیء استفاده می‌کند. در قالب این مفهوم‌سازی، جمعیت یکسانی که بی‌هویت و گمنام‌اند، هدف یکسانی را دنبال می‌کنند. هدف در اینجا، گرفتن ماهی و به اسارت درآوردن است. چگونگی انتقال معنی در این سکانس از طریق نمایش دادن جمعیتی واحد نشان داده می‌شود.

در این‌جا جمله‌ای شنیده می‌شود: «چند تا گرفتی؟» با توجه به مکان وقوع، مفعول جمله به «ماهی» برمی‌گردد. فعل «گرفتن» اشارهٔ مستقیم به دراختیار گرفتن، یا در اینجا در بندکردن دارد. باتوجه به این‌که پاکت‌های روی سر در فیلم دیگر این کارگردان، یعنی *ناخدا خورشید* (۱۳۶۵) نیز دیده می‌شود، می‌توانیم آن را دارای ساخت مادی بدانیم. ساختی که به فرهنگی محلی برمی‌گردد. از یک سو، می‌توانیم آن را ساخت آرمانی به‌شمار آوریم که به چیزی فراتر از این

اشاره دارد. در فیلم دیگر این کارگردان، *ناخدا خورشید* (۱۳۶۵)، پسری به دلیل بیماری و پوشاندن جذام‌اش پاکت روی سرش می‌گذارد، اما در اینجا علتی جدای پوشاندن عیب وجود دارد. علتی که یا مربوط به عادتی جمعی است یا نشانگر مفهومی که فیلم‌ساز سعی داشته به ما برساند. مفهوم این پوشش همان «بی‌هویتی» است. محمول در جملهٔ شنیده شده می‌تواند صدای بی‌معنی باشد یا صدایی که معنایی به ذهن متبادر می‌کند. بافت جهت‌گیری به سمت هدفی انتزاعی را نشان می‌دهد. تأثیرگذاری در این سکانس باز است.

در ادامهٔ این سکانس، پسر طعمه را به آب می‌اندازد و ماهی قرمزی می‌گیرد. به‌محض این‌که ماهی به دام می‌افتد، صدای زنگ و بعد موسیقی شنیده می‌شود. صدای زنگ ارجاع به تغییری در شرف وقوع دارد. در این سکانس، تغییر جایگاه رخ می‌دهد. کنشگر (پسر) به کنش‌پذیر (ماهی) که قبلاً تنها هدف بوده و تصویر انتزاعی در ذهن به‌وجود می‌آورده، تغییر می‌کند. کنشگری از ماهی به پسر انتقال یافته است. پس از آن پسر پاکت را از روی سرش برمی‌دارد و آن را به‌مثابهٔ پرچم تکان می‌دهد و باقی پسرها را به دیدن ماهی فرامی‌خواند. پسر اینجا هویت می‌یابد و «پسر داستان» می‌شود؛ صیاد به دلیل دربند کردن چیزی، اجازهٔ هویت یافتن پیدا کرده است. هویت پسر *اویی‌ست* که بر ما آشکار می‌شود و حالا به‌طورخاص مورد توجه قرار می‌گیرد. پسر داستان در اینجا قدرت گرفته و کسی شده که هویت متفاوت پیدا کرده است.

در این قسمت، جابجایی عملکرد شیء در کیسهٔ طعمه و پاکت روی سر پسر اتفاق می‌افتد. کیسه که تا پیش از این در آن آرد به‌عنوان طعمه حمل می‌شده، تبدیل به محبس می‌شود و پاکت به جای پرچم در هوا تکان داده می‌شود.

پسرها دور کنشگر (پسر داستان) جمع می‌شوند و دیالوگ‌هایی می‌گویند. گویندهٔ دیالوگ‌ها مشخص نیست و اهمیتی هم ندارد که مشخص شود، زیرا آن‌ها نیز هویت مشخصی ندارند. همه آن‌ها پسرهایی پاکت به‌سر هستند. در ادامه دیالوگ‌ها و توضیحات مربوط به هریک را ارائه خواهیم داد:

(۱) این طرف‌ها ماهی قرمز نبود. (این دیالوگ ارجاع به مکان رخداد دارد و اطلاعاتی از مکان و چگونگی آن به ما می‌دهد.)

(۲) شاید از رودخونه اومده. (با وجود قید «شاید» و «لحن صدا»، احتمال و امکان را به ما نشان می‌دهد.)

(۳) چه قشنگه! می‌شه بدیش به من؟ (اظهارنظر گوینده که به صورت پرسشی بیان می‌شود. این جمله هم اظهار است (بخش ابتدایی) و هم امکان (بخش پرسشی).)

(۴) پسر می‌گوید: خوشگلی؟ (هویت گوینده مشخص است. کنایه‌ای در گفتار اوست که به اصطلاح عامیانه برمی‌گردد. می‌توانیم این سوال را اظهار بدانیم.)

(۵) من شیش تا ماهی گرفتم داداش، می‌آی عوض؟ (اظهار و امکان. بخش ابتدایی جمله خبری است و بخش پایانی، پرسشی برای بیان امکان.)

(۶) پسر می‌گوید: نچ. (خبری است، بنابراین اظهار به‌شمار می‌رود.)

(۷) عوض کن، پشیمون می‌شی‌ها. (امری است، پس الزام دارد.)

(۸) گوشتش حرومه. (اظهار به این منظور که در جهت قانع کردن پسر برای این‌که ماهی را به آن‌ها بدهد بیان می‌شود.)

(۹) پسر می‌گوید: عوضش می‌برمش خونه. (اظهار پسر برای قانع کردن باقی بچه‌ها که می‌خواهند ماهی را از چنگ او دربیاورند.)

(۱۰) تا ببری‌اش خونه، می‌میره. (التزامی‌ست و امکانی را به پسر نشان می‌دهد.)

(۱۱) پسر می‌گوید: چرا بمیره؟ (اظهار؛ او نمی‌خواهد ماهی را به کسی بدهد. شکار او قرار است در چنگ او زنده بماند. همین است که به او هویت و قدرت داده.)

(۱۲) اینجا پسر آردها را خالی می‌کند. پسر کیسهٔ آرد را پر از آب می‌کند و محبسی برای ماهی ایجاد می‌کند و ماهی را داخل آن می‌اندازد. تغییر کاربرد کیسه به زندانی برای شکار.

(۱۳) حیف آردها نریزشون دور. (این جمله اظهار است و موقعیت اجتماعی مردم آنجا را نشان می‌دهد. همین جمله اشاره به فقر دارد. ارجاعی‌ست به شرایط اجتماعی آن سال.)

(۱۴) پسر می‌گوید: دیدین گفتم نمی‌میره.

(۱۵) در نره یه وقت؟ (امکان موقعیتی دیگر را برای پسر به تصویر می‌کشند.)

(۱۶) پسر داستان می‌گوید: حبس شده چطوری در بره. (پسر که تا حالا حس دربند بودن را تجربه نکرده، حالا با وجود ماهی، کنشگری قدرتمند شده و نمی‌خواهد این حس را از دست بدهد. در تن صدای او قدرت نمایان است.)

(۱۷) بندازش تو آب ببینیم چکار می‌کنه؟ (جمله امری است، پس در دستهٔ شرایط الزام قرار می‌گیرد.)

وقتی پسر داستان کیسهٔ ماهی را در آب می‌اندازد، تصویر ماهی را می‌بینیم که درون آب است ولی نمی‌تواند تکان بخورد. محبسی که برای ماهی ساخته شده به چشم نمی‌آید. یک محبس نامرئی که فقط ماهی آن را حس می‌کند و پسرها چون می‌دانند ماهی را به دام انداخته‌اند نگران این نیستند که شکارشان فرار کند.

بافت این سکانس، جغرافیای دریا را نشان می‌دهد و سرظهر است که آفتاب وسط آسمان می‌درخشد. چون فیلم با غروب خورشید تمام می‌شود، بازهٔ زمانی به این شکل برای ما شروع و پایان واقعه را به نمایش می‌گذارد. بنابراین، محل قرار گرفتن خورشید و ارجاعات زمانی به این شکل برای ما اهمیت پیدا می‌کنند. محمول اتفاق در این سکانس شامل بیشتر دیالوگ‌ها، نوای گفتار و اطلاعات جدیدی می‌شود که به ما منتقل می‌شوند. تصاویر واقعی هستند و از انتزاع پرهیز شده است. (جهت و تن صدا و غیره). دیالوگ‌ها، صدای زنگ، ابراز احساسات و نزاع بین پسرها، نشان از تأثیرگذاری بسته دارند. هدف، پیوسته است. هدف به وسیلهٔ تجسم‌بخشی، با حرکات و ایما و اشارات کلامی و بدنی، موارد معناداری چون شناکردن ماهی در فضای بسته روی آب دریا معنای ضمنی برای ما روشن می‌شود.

۴- ۳- سکانس سوم

اتفاقات این سکانس خلاصه می‌شود به دزدیدن ماهی و بازگشت به خشکی و نمایان شدن هویت دیگری. یکی از پسرها که پسر داستان با سنگ او را زده تا ماهی را ازش پس بگیرد، هویتش را آشکار می‌کند. او از دیگری به خود تبدیل می‌شود و در جای دیگر با هویت بر ما آشکار شده‌اش، در مسیر روایت قرار می‌گیرد. بعد از آن پسر به خانه می‌رود و به دلیل دعوایی که کرده توسط پدرش در زیرزمین زندانی می‌شود. وقتی که پدر می‌خواهد او را در زیرزمین زندانی کند صدای زنگی شنیده می‌شود که وقت صید ماهی به‌گوش رسیده بود. اینبار پسر داستان، صید و پدر صیاد است. پسر داستان ماهی را به تنگ منتقل می‌کند. در اینجا پسر داستان هم مفهوم در بند بودن را می‌چشد. او علاوه بر کنشگری قدرمند، به کنشپذیری تبدیل می‌شود که در زیرزمین محبوس شده است. او و ماهی در مفهوم «محبوس بودن» اشتراک معنایی پیدا می‌کنند.

نقش: تصاویر، بدن (پسرها، پسر، ماهی در کیسه و بعد در تنگ، پدر، مادر که در گوشه‌ای تنها ناظر است)، فضا و مکان (دریا، کوچه‌ها، خانه و زیرزمین)، صدا (صدای بچه‌ها، بحث پدر، صدای محیط)

ارجاع: نمونه‌سازی؛ صدای زنگ حین دوباره به‌دست آوردن ماهی و حین به زیرزمین افتادن پسر. مفهوم‌سازی؛ حرکت دوربین گرد و چرخش پسر و پدر، مثل گشتن ماهی در آب است و دوباره به دام افتادن. چگونگی؛ موجودیت، ماهی و پسر هستند. حرکت؛ از دریا به خشکی و حرکات حین دعوا و به دام‌افتادن توسط پدر.

کنشگری:	کنشگر خودش کنش‌پذیر می‌شود.
ساخت:	هستی‌شناسی مادی و در عین‌حال برای صحنه‌هایی که مفاهیم گسترده‌تری را در ذهن متبادر می‌کند، ایده‌آل است.
بافت:	همه‌چیز (صدا، کنش، بدن، تصویر، مکان) در خدمت یک بافت منسجم است. مکان باز هم تغییر پیدا می‌کند و در این سکانس زیرزمین تبدیل به محبس می‌شود و تنگ محل جدیدی برای حبس کردن ماهی.
هدف:	تأثیرگذاری بسته (اشارات و حرفهای پدر و پسر و پسرها، تصاویر واقعی، اطلاعات و توضیحات این سکانس) و تأثیرگذاری باز (ابراز احساسات، صدای محیط و تغییر مکان) دگرگونی در این سکانس رخ می‌دهد. تبدیل صیاد به صید. تبدیل زیرزمین به محبس.

۴- ۴- سکانس چهارم

سکانس چهارم در محبس اتفاق می‌افتد. پسر در حالیکه در بند است، تصویر دریا را می بیند و تنگ را در جایی قرار می‌دهد که ماهی هم بتواند دریا را ببیند. دریا تصویری از آزادی و رهایی است که حالا برای هر دویشان (پسر و ماهی) یک نمود دارد. از دید پسر داستان که در زیرزمین زندانی شده، دریا از پشت میله‌های پنجره، تصویر عظمت به‌بند کشیده شده است. پسر چند باری تلاش می‌کند در را باز کند و ماهی چندباری خود را تنگ بیرون می‌اندازد اما پسر او را دوباره به تنگ برمی‌گرداند تا زنده بماند. اینجا هر دو کنش‌پذیر هستند. هر دو به بند کشیده شده و اسیر شده‌اند. پسر دوم که در نزاع شرکت کرده بود و هویتش آشکار شده بود، در حالیکه سرش را با باند بسته است، از پشت نرده‌های زیرزمین برای پسر داستان آب می‌آورد. دیالوگ‌هایی بین آن‌ها رد و بدل می‌شوند:

(۱۸) پسر داستان: بچه ننه، کی بهت گفت بیای اینجا؟ (شکل جمله سوالی است، اما در واقع وجه تهدید در آن نهفته است. این جمله الزام و اظهار دارد.)

(۱۹) پسر دیگر: برات آب آوردم. اینطوری نمی‌تونی بخوری که. (جمله خبری و بنابراین، اظهار است.)

پسر داستان از کیسه برای نوشیدن آب استفاده می‌کند. پسر رها و آزاد است مایهٔ حیات را برای پسر داستان می‌آورد. نشانه‌ای از ریختن طعم رهایی به جان پسر. چون ظرف از نرده‌ها رد نمی‌شود، پسر دوم آب را درون کیسه می‌ریزد. اینجا کیسه پلاستیک دوباره نقش جدیدی به‌خود می‌گیرد. آب دراینجا نشانهٔ حیات است، هویت مستقلی پیدا می‌کند که مفهوم حیات و رهایی را به ذهن می‌رساند.

(۲۰) پسر دیگر: اون هم گشنشه‌ها. (خبری و اظهار است.)

(۲۱) پسر داستان: از صبح تا حالا هیچی نخورده، همش می‌خواد از تنگ بپره بیرون. (اظهار)

(۲۲) پسر دیگر: شاید دلش برای دریا تنگ شده. ((شده باشد) که باشد در این جمله حذف شده، التزامی است و امکانی را نشان می‌دهد.)

(۲۳) پسر داستان: مگه آدمه که دلش تنگ بشه؟ (سوالی است اما وجه خبری دارد. این جمله سوالی نمی‌پرسد بلکه تاکید می‌کند بر این‌که کلام پسر دیگر غیرممکن و غلط است چرا که ماهی انسان نیست. براساس این حقیقت، جمله تنها جهت تاکید به‌کار رفته است.)

(۲۴) پسر دیگر: ماهی باید تو دریا باشه. (اظهار) تو خودت دلت برای کوچه تنگ نشده؟ (همانطور که در مورد سوال پیشین گفته شد، سوالی جهت تاکید است.) بده ببرم بندازمش تو دریا. (امری است، پس الزام به‌شمار می‌رود.)

(۲۵) پدر: یه مرتبه کله‌ات رو شکوند، بس‌ات نبود؟ (سوالی، جنبهٔ تهدید و مخالفت دارد) کی گفت بیای دم پنجره؟ (شکل جمله سوالی است اما در واقع وجه تهدید در آن نهفته است. این جمله الزام و اظهار دارد.) از یه طرف می‌زنین تو سر و کلهٔ هم، از یه طرف گل می‌گین. (اظهار) یبار دیگه دعوا کنی هرچی دیدی از چشم خودت دیدی. (ابتدای جمله امکان را نشان می‌دهد و بخش بعدی که تهدید دارد الزام به‌شمار می‌رود.)

نقش: گفتار (دیالوگ‌های دو پسر، تصاویر زیرزمین، تصویر دریا از پس نرده‌های پنجره(، بدن (پسر داستان در زیرزمین و ماهی در تنگ و پسر که رها و آزاد است و پدر از پشت میله‌ها)، فضا و مکان (زیرزمین)، صدا (صدای صحبت دو پسر،صدای پدر، صدای محیط)

ارجاع: نمونه‌سازی؛ پسر در زیرزمین و پسر دیگر با سری بسته پشت میله‌ها. تنگ ماهی که پسر در کنار خود رو به دریا گذاشته است. کیسه‌ای که پسر ماهی را با آن گرفته بود، حالا نقش لیوان را بازی می‌کند. صدای حرف زدن و صدای محیط. مفهوم‌سازی؛ میله‌های پنجره میان پسر و دریا فاصله انداخته، همانطور که تنگ و آن پنجره میان ماهی و دریا. دریا در دوردست نشانگر رهایی دور از دسترس است. پسر هم مثل ماهی می‌خواهد از بند رها شود و نزدیک پنجره می‌نشیند. پدر به او گوشزد می‌کند که نباید کنار پنجره باشد و او را از کنار پنجره می‌راند. این دقیقاً همان‌کاری است که پسر وقتی ماهی از تنگ می‌پرد انجام می‌دهد و او را دوباره به تنگ برمی‌گرداند با این تفاوت که در پریدن ماهی از تنگ پای مرگ و زندگی در میان

است، ولی در راندن پسر خطری جانش را تهدید نمی‌کند. چگونگی؛ موجودیت دو پسر و ماهی هستند، خطاب قرار دادن، حرکات حین گفتار دو پسر و حرکات پدر برای راندن پسر دوم و حرکاتش برای نشان دادن خشمش به پسر خودش. حرکت؛ از وسط زیرزمین به سمت پنجره و نزدیک به دریا و دوباره برگشتن داخل زیرزمین. آمدن و رفتن پسر دوم. آمدن و رفتن پدر.

کنشگری: کنشگر خودش کنش‌پذیر شده است. دو کنش‌پذیر در زیرزمین. کنشگر پدر است که پسر دوم را که می‌خواهد نقش کنشگری از خودش نشان دهد و ماهی را به آب برگرداند را از آنجا می‌راند. کنشگری پسر دوم به رساندن آب به پسر داستان تمام می‌شود. با آمدن پدر به قاب تصویر، پسر دوم دوباره کنش‌پذیر می‌شود و از آنجا می‌رود.

ساخت: هستی‌شناسی مادی و ایده‌آل. موارد مشاهده شده در این سکانس واقعی و ملموس هستند و در عین حال چیزی جز آنچه تصویر و حرکات به ما نشان می‌دهند به ما منتقل می‌شود. تصویر دریا که نشانهٔ رهایی است. همنشینی پسر داستان با ماهی، نشانهٔ دو قربانی در بند است که چشم به رهایی می‌دوزند.

بافت: همه‌چیز (صدا، کنش، بدن، تصویر، مکان) در خدمت یک بافت منسجم است. علاوه بر تصویر، دیالوگ‌ها و معنی آن‌ها بافت را می‌سازند.

هدف: تأثیرگذاری باز (دیالوگ دو پسر و صدای محیط. استفاده از کیسه به‌جای لیوان.)، تأثیرگذاری بسته (صدای پدر و سکوت دو پسر، تکان دادن تنگ و بردن آن به سمت پنجره. تصاویر واقعی هستند.) برنامه (همانند سازی معنایی، دیالوگ‌ها در بافت کلی متن معنی می‌دهند.)، تجسم بخشی (پنجره به‌مثابهٔ شیشهٔ تنگ میان پسر و رهایی فاصله انداخته است.)، دگرگونی (پسر دوم برای آشتی آمده و می‌خواهد نقش ناجی را ایفا کند و ماهی را نجات بدهد. پیش از این او می‌خواست ماهی را در بند خود نگه دارد ولی حالا تصمیم گرفته نقش عوض کند و ماهی را رها سازد.)

۴- ۵- سکانس پنجم

پسر رها دوباره پشت پنجره می‌آید. پسر داستان اینبار پسر دیگر را به اسم صدا می‌کند. او

شخصیت او را برای ما روشن‌تر می‌کند و بعد اسم خودش را هم از میان صحبت‌های این دو نفر می‌فهمیم.

(۲۶) پسر داستان: باشو، بیفتی گیر بابام اون طرف کله‌ات رو هم می‌شکنه. (التزامی و امکان وقوع فعلی که هنوز واقع‌نشده را نشان می‌دهد.)

(۲۷) باشو: رفت مسجد نماز. (خبری است و لذا اظهار به‌شمار می‌رود.)

(۲۸) پسر داستان: پس برو به ننه‌م بگو دادا داره از تشنگی می‌میره. (اظهار)

دادا، اسم پسر داستان بر ما روشن می‌شود. دادا ماهی را از تنگ به کیسه می‌اندازد و منتظر می‌شود مادر برایش آب بیاورد. او مطمئن است که مادر می‌آید. مادر کاسه‌به دست با صورتی پوشیده و بی هویت و ناظر در را باز می‌کند تا به دادا آب بدهد. دادا کیسهٔ ماهی را برمی‌دارد و از پشت سر مادر و از در باز شده، به کوچه فرار می‌کند.

نقش: تصاویر (زیرزمین، کوچه، دویدن به سمت رهایی، جابه‌جایی ماهی از تنگ به کیسه)، بدن (پسر داستان (دادا) در زیرزمین و ماهی در تنگ و پسر که رها و آزاد است (باشو) و مادر که ناخواسته سبب رهایی دادا می‌شود.)، فضا و مکان (زیرزمین و کوچه)، صدا (صدای کوچه، صدای صحبت دو پسر، صدای محیط)

ارجاع: نمونه‌سازی؛ دادا به باشو می‌گوید که از مادرش بخواهد آب برایش ببرد و به این بهانه در را باز کند. دیالوگی هوشمندانه برای رها شدن. مفهوم‌سازی؛ دادا ماهی را به کیسه منتقل می‌کند تا او را رها سازد. او می‌خواهد به بهانه‌ای در بسته را باز کند.اینبار دادا برای رهایی خود و ماهی نقشه می‌کشد. چگونگی؛ موجودیت، ماهی و دادا هستند. حرکت؛ از زیر زمین به کوچه و به سمت دریا.

کنشگری: کنش‌پذیر می‌خواهد کنشگر شود. در این قسمت هویت هر دو پسر روشن می‌شود. حالا هر دو کنشگری می‌کنند. باشو با رساندن پیام دادا به مادرش، سبب رهایی او می‌شود و دادا ماهی را رها می‌کند. هویت آن‌ها، اسمشان، چهره‌شان و کنشگری‌شان هویدا می‌شود. صدا و لحن دادا که درگوشی حرف می‌زند، تراکنش اتفاقی است که در شرف وقوع است. از الزام جمله استنباط می‌کنیم که قصدی در درخواست دادا از باشو پنهان شده است. مادر کنشپذیری است که ناخواسته سبب رهایی دادا و ماهی

شده است. هویت او همیشه زیر برقع پنهان می‌ماند. او پوشیده است و با کاسه‌ای آب نقش کنش‌پذیری را بازی می‌کند و انگار به این کنش‌پذیری عادت دارد چرا که هیچ تعجب و حیرانی‌ای در کار نیست. مادر نظاره‌گر رهایی داداست که می‌خواهد ماهی را رها کند.

ساخت: هستی‌شناسی مادی و ایده‌آل. موارد مشاهده شده در این سکانس واقعی و ملموس هستند و در عین حال چیزی جز آنچه تصویر و حرکات به ما نشان می‌دهند به ما منتقل می‌شود.

بافت: همه‌چیز (صدا، کنش، بدن، تصویر، مکان) در خدمت یک بافت منسجم است. مکان در این سکانس از زیرزمین به کوچه و ماهی از تنگ به کیسه پلاستیک تغییر می‌کند.

هدف: تأثیرگذاری باز (دیالوگ دو پسر و صدای محیط. استفاده از کیسه برای حرکت دادن ماهی) تأثیرگذاری بسته (صدای دو پسر، جابه‌جا کردن ماهی و آماده شدن برای رهایی. تصاویر واقعی هستند.) برنامه (همانند سازی معنایی، دیالوگ‌ها در بافت کلی متن معنی می‌دهند.)، تجسم بخشی (باز شدن در رهایی دادا و ماهی است که توسط مادر اتفاق می‌افتد.)، دگرگونی (دادا و باشو هر دو تبدیل به کنشگر شده‌اند.)

۴- ۶- سکانس ششم

در این سکانس همهٔ درها باز هستند و راهی برای فرار وجود دارد. در کوچه مردهایی با صورت‌های پوشیده در حالی که نوایی را زمزمه می‌کنند می‌گذرند. دادا با آن‌ها برخورد می‌کند و ازشان فرار می کند به سمت دیگر. صدای مردها محو می‌شود. دادا به دریا می رسد و قایقش را به آب می‌اندازد. با دست و تکه‌هایی از چوب پارو می‌زند و پیش می‌رود. صدای زنگ و سپس موسیقی دوباره به گوش می‌رسد. پسر ماهی را از کیسه به آب دریا می‌اندازد. دادا به تنهایی به سمت خورشید که در حال غروب کردن است، پارو می‌زند و از ساحل دور می‌شود.

نقش: تصاویر (کوچه و دریا و مردهایی که در کوچه‌اند. دریا و آسمان.)، بدن (دادا و ماهی و مردهایی بی‌صورت و هویت که توی کوچه راه می‌روند.)، فضا و مکان (کوچه، دریا)، صدا (آوازی بی‌معنا که مردها می‌خوانند. صدای زنگ که دوباره هنگام رهایی ماهی شنیده می‌شود.)

ارجاع: نمونه‌سازی؛ صدای مردها که نوایی متفاوت را می‌خوانند و صدای زنگ درست مانند همان که هنگام اسیر کردن ماهی شنیده شد، هنگام رهاسازی ماهی شنیده می‌شود. مفهوم‌سازی؛ دادا از صدای ناشناخته (صدای مردان بی چهره و بی‌هویت) فرار می‌کند و به سمت دریا می‌دود. او پس از رها کردن ماهی، نمی‌خواهد به خانه برگردد و اسیر شود. به جای برگشتن به ساحل به سمت خورشید پیش می‌رود. چگونگی؛ موجودیت، ماهی و پسر هستند و مردهای بی‌هویت که بیشتر شکل حجمی ناشناخته را دارند. حرکت؛ از خشکی و از میان کوچه به دریا و بعد پارو زدن به سمت خورشید.

کنشگری: ماهی و دادا کنشگر می‌شوند. آن‌ها رها و آزاد مسیر جدیدی را دنبال می‌کنند. جمعیت مردان بی‌هویت دیگرانی هستند که می‌توانند مصداق مردم باشند، مصداق ناشناخته‌ها و مصداق اعتراض.

ساخت: هستی‌شناسی مادی و ایده‌آل. موارد مشاهده شده در این سکانس واقعی و ملموس هستند و در عین حال چیزی جز آنچه تصویر و حرکات و روند روایت به ما نشان می‌دهند به ما منتقل می‌شود.

بافت: همه‌چیز (صدا، کنش، بدن، تصویر، مکان) در خدمت یک بافت منسجم است. مکان باز هم تغییر پیدا می‌کند و در این سکانس کوچه به دریا.

هدف: تأثیرگذاری باز (استفاده از کیسه برای انتقال ماهی و استفاده از دست و دو تکه مقوا به جای پارو) تأثیرگذاری بسته (تصویر مردان واقعی نیست. این تصویر انتزاعی برای نشان دادن اعتراض مردم است. پسر از آن فرار می‌کند و به سمت رهایی خود و ماهی می‌رود.)، تجسم بخشی (رهایی ماهی و رهایی دادا و رفتنش به سوی خورشید رهایی که در حال غروب است.)، دگرگونی (دادا کنشگر است و در ابتدای این سکانس ماهی کنش‌پذیر و بعد هر دو کنشگر می‌شود. کنشگرانی که به سوی رهایی شنا می‌کنند.)

۵- نتیجه‌گیری

در این پژوهش نقش‌های مختلف معنایی، ارجاع، کنشگری، ساخت، بافت و هدف از طریق بررسی یکی از صورت‌های مطرح‌شده ممکن می‌شود. فیلم کوتاه *رهایی* همهٔ

نقش‌های مختلف را به‌کار گرفته است. صورت متن در نقش‌های مختلف معنایی فیلم *رهایی* کارکرد چندانی ندارد. متن در ادبیات و متون نوشتاری یا تصاویری که نوشتار دارند بیشتر به‌کار می‌آید. آن نقشی که بیشتر با شخصیت، گفتار، مفهوم‌سازی و نمونه‌سازی در ارتباط است بیش از باقی برای بررسی یک فیلم کاربرد دارند.

پس از بررسی فیلم *رهایی* در دستور انتقالی، معنی اصلی‌ای که به صورت‌های مختلف به ما انتقال می‌یافت، «رهایی» بود. رهایی از طریق گفتار، صدا، متن، تصویر، فضا، شیء، و بدن به ما نشان داده می‌شود. مکان‌ها میان دریا و کوچه و خانه و زیرزمین تغییر می‌کنند. کنشگران در طی فیلم از دیگری به اوی آشنایی تبدیل می‌شوند و کم‌کم خود را رها می‌کنند. شخصیت‌ها نقش عوض می‌کنند و با توجه به مکان، از نقشی مختلف برای بیان آنچه می‌خواهند استفاده می‌شود. آن‌ها از کنشگر به کنش‌پذیر بدل می‌شوند و دوباره نقش کنشگر را ایفا می‌کنند. در ابتدا در بند کشیدن خروس و صید ماهی را می‌بینیم و بعد این در بند کردن، به انسان ختم می‌شود. از وقتی دادا در زیرزمین گیر می‌افتد و انسان در بند می‌شود، مفاهیم انتزاعی‌تر می‌شوند. همهٔ نقش‌ها با در بند بودن گره خورده‌اند. هستی‌شناسی مادی بیشتر به ایده‌آل متمایل می‌شود. ساخت از الگوهای معنایی اجتماعی به الگوهای ممکن و ناممکن می‌رسد. هرچه در فیلم پیش می‌رویم مفهوم‌سازی‌ها پیچیده‌تر می‌شوند. کیسه، به‌عنوان یکی از صورت‌ها یعنی شی، کارکردهای متفاوت ایفا می‌کند. همین کارکردهای متفاوت، معنی آن را تغییر می‌دهد. صدای زنگ که ابتدا برای ما تداعی‌کنندهٔ در بند شدن بود، در آخر با رهایی ماهی، همراه می‌شود. دو معنای اصلی در صورت‌های مختلف به ما نشان داده می‌شوند. یکی معنی «در بند شدن» که در طول فیلم به صورت‌های مختلف به ما منتقل می‌شود. یکی معنی «رهایی» که در سکانس پایانی به صورت‌های مختلف به ما منتقل می‌شود: صدای مردمی که پشت به خورشید در حال تولید صدایی غم‌انگیزند، انگار چیزی بگویند، شعاری، حرفی که نمی‌فهمیم و برایمان مفهومی ندارد، صدای زنگ، رها کردن ماهی در آب دریا، حرکت بدن و پارو زدن به سمت خورشید. کیسه که در طی این اسیری به‌کار می‌آمده و کارکردهای مختلفی داشته، حالا خالی از هر چیزی، مفهوم‌اش را از دست می‌دهد و شی‌ای ناکارآمد می‌شود. دادا در تصویر ابتدایی، خودش را مانند بقیه بی‌هویت می‌کند و بعد دوباره به خود برمی‌گردد و با سرعت به سمت رهایی می‌رود.

دستور انتقالی به ما امکان بررسی وجوه مختلف را می‌دهد و سبب می‌شود مفاهیم عمیق را از دل صورت‌ها بیرون بکشیم و به دنبال معنی‌شان بگردیم. می‌توان از دستور

انتقالی برای بررسی آثار هنری دیگر، به‌خصوص آثار هنری‌ای که از صورت‌های کمتری برخوردارند، بهره برد.

منابع

تقوایی، ناصر (کارگردان). (۱۳۵۰). رهایی] فیلم[. کانون آموزش و پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

حسینی، مریم و دیگران (۱۳۹۵). «تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی فیلم آژانس شیشه‌ای». *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی زبان‌پژوهی*. بهار، ش۱۸، ۸۴-۶۱.

صراحی، محمدامین و مریم مولایی (۱۳۹۸)، «تحلیل گفتمان متون چند وجهی: بررسی موردی بیلبوردهای تبلیغاتی بانکداری»، رسانه، سال سی‌ام، شمارهٔ ۴.

Azkiyah, I., D. N. Hidayat, A. Alek, & R. S. Dewi (2021). "A Multimodal discourse Analysis of Disneyplus Hotstar Indonesia TV Advertisment". JELLT (Journal of English Language and Language Teaching) Vol.5, Issue 1, 14–24, Direktorat Pascasarjana Pendidikan, Universitas Sarjanawiyata Tamansiswa.

Bakhtin, M. M. (1919–24 [1990]). *Art and Answerability*. Translated by V. Liapunov, Austin: University of Texas Press.

Bo, X. (2018). "Multimodal Discourse Analysis of the Movie Argo". English Language Teaching (Vol. 11, Issue 4, p. 132). Canadian Center of Science and Education.

Coates, Jennifer (1983), *The Semantics of Modal Auxiliaries*, London, UK: Croom Helm.

Cope, B., & M. Kalantzis (2020). *Making sense: Refrence, Agency, and structure in grammar of Multimodal Menaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Forceville, C., & E. Urios- Aparisi (Eds.) (2009). *Multimodal metaphor*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Halliday, M.A.K. & C. M. I. M. Matthiessen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. 3rd ed. London: Arnold.

Halliday, M. A. K. (2006). *An Introduction to Functional Grammar* (2nd ed.). London: Edward Arnold/ Beijing. Foreign Language Teaching and Research Press.

Jewitt, C. (Ed.) (2014). *The Routledge handbook of multimodal analysis* (2nd ed.). London: Routledge.

Kalantzis, M., & B. Cope (2020). *Adding Sense: Context and Interest in a Grammar of Multimodal Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London/ New York: Routledge.

Man, S., & Z. Li (2022). "Multimodal Discourse Analysis of Interactive Environment of film discourse based on Deep Learning". *Journal of Environmental and Public Health*. 2022 (8), pp 1–10.

Schiller, H. I. (1971). *Mass Communications and American Empire*. Boston, MA: Beacon, Press.

استناد به این مقاله: سلیمانی کریم‌آباد، پژند؛ گندمکار، راحله. (۱۴۰۱). بررسی چندوجه‌نمایی در اثر نمایشی در چارچوب دیدگاه «دستور انتقالی»: مطالعه موردی فیلم رهایی. زبان و زبان‌شناسی ۱۸(۳۶), ۱۱۱-۱۳۹.
doi: 10.30465/lsi.2023.45495.1684