# بررسی تصاویر مرتبط با جنگ تحمیلی در کتاب‌های درسی از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی

فاطمه مصلح‌زاده[1]، محمدتقی آشوری[2]

دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۹/۱۲

**چکیده**

*نشانه‌شناسی تصویر، رویکردی انتقادی است که با بررسی و تحلیل محتوای تصاویر می‌کوشد به لایه‌های پنهان مفهومی در آن‌ها دست پیدا کند، بی‌آنکه ارزش زیبایی‌شناختی تصاویر را مورد قضاوت قرار دهد. نشانه‌شناسی تصویر به طور عمده از دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی در مکتب نشانه‌شناسی پاریس مورد توجه قرار گرفت؛ اما مفهوم نشانه‌شناسی اجتماعی را اولین‌بار مایکل هالیدی، زبان‌شناس انگلیسی مطرح کرد. این ایده بعدها توسط شاگردان و همکاران او دنبال شد و توسعه یافت. پس از آن، گونتر کرس و تئو ون‌لیوون تلاش کردند تا نشانه‌شناسی اجتماعی را به حیطه‌های دیگری به‌جز کلام نیز گسترش دهند. نتیجه تلاش آنها الگویی شد برای تحلیل تصویر که آن را نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر نامیدند. این پژوهش با استفاده از الگوی کرس و ون‌لیوون برای نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، تصاویر کتاب‌های درسی دوره راهنمایی را با محوریت موضوع بازنمایی جنگ تحمیلی عراق علیه ایران بررسی کرده است. بازنمایی جنگ به‌دلیل اهمیت و تأثیرگذاری زیاد آن در جامعه به‌عنوان یک پدیده اجتماعی معاصر مورد بررسی قرار گرفت. نتیجه بررسی‌ها نشان داد که در بازنمایی جنگ، گفتمان غالب عدم تقارن «ما/آن‌ها» است. دشمن یا در تصاویر بازنمایی نمی‌شود یا شیطان‌صفت، احمق و بی‌عرضه و حتی زشت تصویر می‌شود؛ در حالی که نیروهای خودی، باهوش، پاک و باایمان، با لیاقت و پیروز و زیبا تصویر می‌شوند.*

**واژگان اصلی:** *نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، کتاب‌های درسی دوره راهنمایی، تحلیل تصویر، جنگ تحمیلی عراق علیه ایران.*

---

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر- دانشگاه هنر.

۲. دکترای مردم‌شناسی- عضو هیئت علمی دانشگاه هنر (نویسنده مسئول)

**مقدمه**

از دیـدگاه برخـی از تحلیلگـران مسـائل راهبـردی، جنـگ یـک اختـراع فرهنگـی بسـیار برجسـته و انعطاف‌پذیر است. موضوع جنگ، کشتن و کشته شدن است؛ اما در عین حـال، بـا هنـر، دانـش، دیـن، شعر، ورزش و همچنین هویت مردانه نیز ارتباط تنگاتنگ دارد. جنگ از دیرباز عناصر پررنـگ آیینـی و هنری داشته و همچنان نیز با گذشت زمانی طولانی، آن‌ها را حفظ کرده است (Pauw, 2000: 9-10).

به سبب همین ماهیـت فرهنگـی، جنـگ بـه‌عنـوان یـک نشـانه کـلان در نظـر گرفتـه شـده، نشانه‌شناسی جنگ معنا می‌یابد. «هدف مطالعه نشانه‌شـناختی جنـگ، شـناخت بـافتی اسـت کـه بـه شکل‌گیری متن‌های جنگ منجر شده است. جنگ از منظر نشانه‌شناسی، به‌مثابـه فراینـد معنـاپردازی در ارتباطات انسانی و در بافتی اجتماعی، فرهنگی تلقی می‌شود و این طرز تلقی است کـه جنـگ را موضوعی با اهمیت معرفی می‌کند» (ساسانی، ۱۳۹۰: ۵۱).

از دیگر سو، با توجه به اهمیت روزافـزون ارتباطـات تصـویری و غلبـه آن بـر ارتباطـات کلامـی، بررسی‌های نشانه‌شناسانه نیـز نمـی‌توانـد محـدود بـه نشـانه‌شناسـی کـلام بـاقی بمانـد و بررسـی‌هـای چندوجهی[1] لازم است. کتاب‌های درسی هم از این قاعده مستثنی نیسـتند. بـا پیشـرفت فنّـاوری چـاپ و راحت و ارزان‌تر شدن امکان چاپ تصاویر، کتاب‌های درسی هم به‌سمت تصویری‌تر شدن پیش رفته‌انـد (Bezemer and Kress, 2010: 12). نشانه‌شناسی تصاویر کتاب‌های درسی می‌تواند ما را به دلالت‌هـای ضمنی نهفته در تصاویر و تأثیری که بر ذهن دانش‌آموزان خواهند گذاشت، رهنمون کند.

این پژوهش قصد دارد با استفاده از چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی تصـویر (برگرفتـه از نظریات کرس و ون‌لیوون)، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: جنگ تحمیلی عراق علیـه ایـران چگونـه در تصاویر کتاب‌های درسی (دوره راهنمایی) بازنمایی شده است؟ چـه تصـویری از طـرفین درگیـر ارائه می‌شود؟ رزمندگان ایرانی چگونه بازنمایی می‌شوند؟ بدین منظور، نخست درباره مبـانی نظـری نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر توضیحاتی خواهد آمد و سپس، به‌کمک همان مبانی، تصاویر منتخـب کتاب‌ها بررسی خواهند شد.

**پیشینه و اهمیت پژوهش**

درباره کتاب‌های درسی ایران، پس از وقوع انقلاب اسلامی پژوهش‌های زیادی هم در ایـران و هـم خارج از مرزها انجام شده است. پژوهش‌هایی که بیرون از ایران انجام شده‌انـد، بـه‌طـور عمـده بـر

1. Multidimensional

مفاهیم سیاسی، مذهبی، حقوق بشر و گاهی حقوق زنان متمرکز بوده‌اند. به‌عنوان مثال، پژوهش مفصّلی با عنوان «نگرش به دیگران و صلح در کتاب‌های درسی و راهنمای معلم در ایران» در *مرکز مطالعات برای نظارت بر صلح و تسامح فرهنگی در آموزش مدارس*، که یک مرکز غیردولتیِ صهیونیستی است، انجام شده و همه کتاب‌های درسی ایران را به‌همراه کتاب‌های راهنمای معلم که در سال ۱۳۸۱ چاپ شده بودند، به روش تحلیل محتوا بررسی کرده است. برخی از نتایج این برنامه پژوهشی اشاره به این دارد که «داستان‌ها، شعرها و تمرین‌های کتاب‌های درسی، شهادت را باشکوه نشان می‌دهند و بر اهمیت دفاع از جمهوری اسلامی برای رسیدن به سعادت ابدی تأکید می‌کنند» (Science Applications International Corporation, 2007: 9).

همچنان که دیده می‌شود، بررسی نحوه نگرش کتاب‌های درسی به مفاهیم مذهبی و سیاسی و مفاهیم مرتبط با شهادت، اسلام و جمهوری اسلامی(که همگی به جنگ تحمیلی نیز مرتبط می‌شوند)، موضوع مورد اهمیت در همه این پژوهش‌هاست که خود بر اهمیت پرداختن به این موضوع در بررسی‌های داخلی نیز می‌افزاید. از دیگر سو، جنگ پدیده‌ای است که در تاریخ اجتماعی معاصر ایران تأثیرات فراوانی داشته و دارد. از آنجا که این نوشتار بررسی تصاویر را با چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی انجام می‌دهد و بافت فرهنگی و اجتماعی تصاویر را در معنای آن‌ها مؤثر می‌داند، پرداختن به این پدیده، ضروری به‌نظر می‌رسد.

**نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر**

عبارت «نشانه‌شناسی اجتماعی» را *مایکل هالیدی* در سال ۱۹۷۸ ابداع کرد. در آن زمان، او یکی از زبان‌شناسان برجسته انگلیسی محسوب می‌شد. این موقعیت او باعث شد تا اصطلاحی که ابداع کرده بود به‌سرعت و با نفوذ زیادی پخش شود و به‌کار رود؛ هرچند خود او بیشتر روی بررسی زبان‌های کلامی متمرکز بود. از نظر او، صورت‌بندی «زبان به‌عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی»، به‌معنای تفسیر کردن زبان در بافتی اجتماعی‌فرهنگی است که در آن، خود فرهنگ هم با اصطلاحات نشانه‌شناسی تفسیر می‌شود (Halliday, 1978: 2).

با وجود آنکه می‌توان هالیدی را اولین کسی دانست که این اصطلاح را به‌کار برد، اما به‌نظر می‌رسد این مفهوم برای او چندان دقیق و نسبت آن با زبان‌شناسی چندان روشن نبوده است. پس از هالیدی، کتاب *باب هاج و گونتر کرس* به‌نام *نشانه‌شناسی اجتماعی* (۱۹۸۸) توانست این اصطلاح را در چارچوبی کاملاً نشانه‌شناسانه رواج دهد. هاج و کرس در کتاب *نشانه‌شناسی*

*اجتماعی* سعی کرده‌اند با دشواری‌های مفهومی که مانع رشد این حوزه از تحقیقات می‌شود، مقابله کنند و نشان دهند چگونه نشانه‌شناسی می‌تواند با تحلیل اجتماعی قدرت، ایدئولوژی، جنسیت و طبقه، یکپارچه شود. نشانه‌شناسی اجتماعی برساخته آن‌ها، بر پایه دیدگاه‌های ولوشینف بنا شده بود؛ کسی که نشانه‌شناسی را با مطالعه ایدئولوژی پیوند داده و معتقد بود فرم نشانه‌ها نه‌تنها به‌وسیله نهادهای اجتماعی شرکت‌کننده، بلکه به‌وسیله شرایط لحظه‌ای تعامل آن‌ها تعیین می‌شود. هاج و کرس این نظریه را تعمیم و گسترش دادند. برای نشان دادن این که چگونه این روش می‌تواند مسائل کلیدی در نظریه ادبی و ارتباطات را روشن کند، آن‌ها پیام‌های مختلفی را تحلیل کردند؛ از متون ادبی، تلویزیون و تابلوهای تبلیغاتی بزرگ گرفته تا تعاملات اجتماعی در خانه و مدرسه (Hodge, 1988: 261-263).

نشانه‌شناسی اجتماعی شیوه تحلیل هالیدی را در تشخیص سه نوع اصلی از کار نشانه‌شناسی دنبال می‌کند. هالیدی این سه نوع کار را فرانقش[1] می‌نامد و بین سه نوع مختلف آن تمایز قائل می‌شود: فرانقش ذهنی، کاربرد تولید بازنمایی؛ فرانقش بین فردی، نقشی که زبان در ایجاد تعامل بین نویسنده و خواننده یا گوینده و شنونده بازی می‌کند؛ فرانقش متنی، که اجزای منفرد بازنمایی و تعامل را کنار هم گرد می‌آورد تا ما به‌عنوان متن یا پدیده ارتباطی آن را درک کنیم.

کرس و ون‌لیوون این ایده را با کمی تغییر در واژگان، درباره تصاویر به‌کار برده‌اند؛ به‌جای «ذهنی» از «بازنمودی» استفاده کرده‌اند، به‌جای «بین فردی» از «تعاملی» و به‌جای «متنی» از «ترکیبی». به‌عقیده کرس و ون‌لیوون، هر تصویری نه‌تنها جهان را بازنمایی می‌کند، بلکه در تعاملات نقش بازی می‌کند و نوعی متن ترکیبی به‌وجود می‌آورد (Kress and Van Leeuwen, 2006 (1996):6).

کارکرد بازنمودی (مثلاً در یک پوستر) بخشی است که رابطه بین افراد موجود در تصویر را نشان می‌دهد و فضایی که آن‌ها در آن قرار دارند (برای مثال، رابطه خانوادگی در فضای داخل خانه و سر میز غذا).

جهت نگاه افراد داخل تصویر، وضعیت نسبی قرارگیری شخصیت‌ها در تصویر و پیام یا درخواستی که همراه تصویر مطرح می‌شود، کارکرد تعاملی تصویر را می‌سازند.

طرح‌بندی و جاگذاری نقاط برجسته تصویر و متن یا رابطه تصویری که در ادامه متن قرار گرفته با آن، کارکردهای ترکیبی را می‌سازند تا برای مثال، تشخیص بدهیم این پوستری است برای تبلیغ بهداشت عمومی.

1. Metafunction

**معنای بازنمودی**

معنای بازنمودی، قبل از هر چیز با اجزای سازنده تصویر (اشخاص، مکان‌ها و اشیا) مرتبط می‌شود؛ برای مثال، چهره و لباس پوشیدن اشخاص داخل تصویر به چه چیزی دلالت می‌کند! این معادل تصویری، همان کاری است که واژگان در زبان انجام می‌دهند و از این جنبه، نشانه‌شناسان اجتماعی کاری بیشتر از نشانه‌شناسان ساختارگرا و آیکونوگرافرها انجام نمی‌دهند. ایده‌های جدید نشانه‌شناسی اجتماعی برای تحلیل بصری معنای بازنمودی مربوط به تأکید آن بر نحو[1] تصاویر به‌عنوان یک منبع معنای بازنمودی است. در بازنمایی‌های زمان‌محور مثل ادبیات و موسیقی، نحو به‌ترتیب چیدن اجزا پشت سر هم مربوط می‌شود (مثلاً ترتیب کلمات). در نشانه‌شناسی مکان‌محور مثل تصویر و معماری، نحو به موقعیت نسبی قرارگیری در فضا مربوط می‌شود؛ اینکه اجزا در فضای نشانه‌شناسی کجا قرار گرفته‌اند؟ آیا به‌وسیله خطوط و هارمونی رنگ و شکل، به‌هم مرتبط شده‌اند یا نه؟ و پرسش‌هایی از این دست. البته این شکل از نحو فضایی، پیش از آن به‌وسیله نظریه‌پردازان هنر از جمله *آرنهایم*، به‌کار گرفته شده است ولی عمدتاً در بیان‌های فرمالیستی و زیبایی‌شناسانه، نه برای ساخت معنای بازنمودی.

کرس و ون‌لیوون الگوهای نحوی بصری را برحسب کاربردشان در ایجاد ارتباط معنادار بین اجزای تصویر، دسته‌بندی می‌کنند. دو نوع الگو وجود دارد: نخست، بازنمایی روایتی که اجزا را براساس انجام و رخ دادن به‌هم مرتبط می‌کند و به‌عبارتی، براساس نمایان کردن اتفاق‌ها و رویدادها یا فرایندهای تغییرات. نوع دوم، الگوهای مفهومی‌اند که اجزا را براساس خصوصیات عمومی و پایدار ذاتی‌شان بازمی‌نمایانند. این الگوها اجزا را در حال انجام کاری نشان نمی‌دهند، بلکه آن‌ها را در وضعیت چیزی بودن یا معنایی داشتن یا به دسته‌ای متعلق بودن یا اجزا و ویژگی‌های معیّنی داشتن می‌نمایانند. انتخاب یکی از این الگوها مهم است؛ چرا که تصمیم بر بازنمایی با الگوی روایتی یا مفهومی، کلیدی است برای فهم گفتمانی، که واسطه بازنمایی است (Lister and Wells, 2001).

**۱. ساخت‌های روایتی**[2]: تصاویر روایت‌گر به‌واسطه وجود یک بُردار شناخته می‌شوند. این بُردار، خطی است که دو سر آن اجزای مختلف تصویر را به‌هم مرتبط و متصل می‌کند و نشان‌دهنده حرکت و پویایی در تصویر است که به انجام فعل یا روی دادن اتفاق منجر می‌شود. به این ترتیب، در چنین تصاویری، همواره حداقل با یک رویداد یا کنش سروکار داریم که یک فاعل یا کنشگر

1. Syntax
2. Narrative Structures

دارد. کنشگر، جزئی از تصویر است که بردار را شکل می‌دهد یا مبدأ بردار روی آن قرار دارد. برای مثال، شخصی که دست‌هایش را به‌سوی آسمان دراز کرده، کنشگری است که با دست‌هایش بردار را شکل داده است.

در مقابل هر کنشی، یک هدف و مقصد مشخص می‌شود که همان جزئی است که نوک بردار به آن اشاره می‌کند و مفعول آن کنش است. اگر هم کنشگر و هم هدف کنش در تصویر حضور داشته باشند، آن کنش را گذرا می‌نامیم و اگر تصویر فقط شامل کنشگر و بردار نشان‌دهنده کنش باشد، آن را ناگذر می‌خوانیم.

خط نگاه افراد موجود در تصویر (اگر به‌سمت بیننده تصویر نباشد)، نوع ویژه‌ای از بُردار را شکل می‌دهد که بیش از آنکه کنش و رویداد ایجاد کند، واکنش می‌سازد. این واکنش می‌تواند گذرا باشد؛ در صورتی که هم صاحب نگاه و هم موضوع نگاه در تصویر حضور داشته باشند. اگر فقط صاحب نگاه در تصویر حضور داشته باشد و ما نتوانیم ببینیم که او به چه چیزی نگاه می‌کند، واکنش ناگذر خواهد بود.

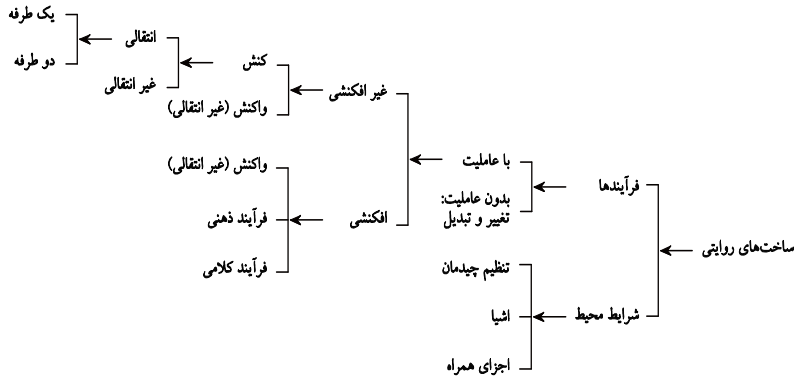
استفاده از مفاهیم پیش‌گفته (کنش، واکنش، گذرا، ناگذر) کمک می‌کند تا در تحلیل یک متن بصری بتوانیم پرسش‌هایی مشخص‌تر در چارچوب اجتماعی بپرسیم؛ از جمله اینکه: در مجموعه‌ای از تصاویر، نقش کنشگر به چه کسانی داده شده و چه کسانی بیشتر نقش هدف کنش را داشته‌اند؟ صاحب نگاه و موضوع نگاه چه کسانی بوده‌اند؟ چه کسانی در برابر یک موضوع مشخص، کنشگر و کدام گروه واکنشگر بوده‌اند؟

**۲. ساخت‌های مفهومی**[1]: تصاویری که حاوی بُردار کنش نیستند، با الگوی مفهومی تحلیل می‌شوند. در این تصاویر، افراد و مکانها و اشیا به شکل بصری تعریف می‌شوند یا مورد تحلیل و دسته‌بندی قرار می‌گیرند. الگوهای مفهومی را می‌توان در سه ساختِ دسته‌بندی، نمادین و تحلیلی مورد بررسی قرار داد. ساخت‌های دسته‌بندی اشیا، آدم‌ها یا مکان‌های مختلف را کنار هم در یک تصویر می‌آورند و آن‌ها را به شکلی متقارن و متوازن در فضای تصویر قرار می‌دهند تا نشان دهند که این اجزا، دارای یک وجه مشترک‌اند و به یک دسته تعلّق دارند. در ساخت‌های نمادین که با تکیه بر آیکونوگرافی انجام می‌شوند، صفات نمادین با مشخصات مختلفی بازشناخته می‌شوند: وجوهی از تصویر با استفاده از رنگ، نور، ترکیب‌بندی، اندازه یا با حالات مختلف بدن یا با نگاه به نقطه‌ای بیرون از تصویر در بازنمایی برجسته می‌شود. این صفات همواره با ارزش‌های نمادین همراهند.

1. Conceptual Structures

ساخت‌های تحلیلی نیز اجزا را با یک ساخت جزء- کل به‌همدیگر مرتبط می‌کنند. نقشه‌ها و نمودارهای دایره‌ای از این نوع ساخت استفاده می‌کنند. در تمام این موارد، یک مفهوم یا موجود با نمایش اینکه چگونه از اجزا تشکیل شده، تعریف می‌شود.

نمودار ۱ که به شیوه سیستم- شبکه‌ای هالیدی رسم شده، انواع معانی بازنمودی و اجزای مرتبط با آن‌ها را نشان می‌دهد.




**نمودار ۱: معنای بازنمودی (ساخت روایتی)**

**معنای تعاملی**[1]

تصاویر می‌توانند رابطه‌های مشخصی بین بیننده تصویر و جهان درون قاب ایجاد کنند. به این ترتیب، آن‌ها با بیننده خود تعامل کرده، او را ترغیب می‌کنند که گرایش مشخصی در قبال آن چه بازنموده می‌شود، داشته باشد. سه عامل مهم در درک این معناها توسط مخاطب تأثیرگذارند: فاصله، تماس و زاویه دید. این عوامل با هم می‌توانند ارتباطی پیچیده و زیرکانه‌ای بین بازنموده و بیننده برقرار کنند. برآیند این عوامل ممکن است باعث شود مخاطب زن و مرد، تعامل متفاوتی با یک تصویر داشته باشند یا گروه‌های سنی، طبقات اجتماعی و اقوام مختلف، احساس دوری یا نزدیکی‌شان به یک تصویر، متفاوت باشد.

**۱. تماس**[2]: تصاویر فراوانی هستند که در آن‌ها افراد درون تصویر، مستقیم به بیننده نگاه کرده و از این طریق، با بیننده تماس برقرار می‌کنند و تصوّری از ایجاد یک رابطه به‌وجود می‌آورند. کرس و ون‌لیوون چنین تصاویری را درخواست‌کننده می‌نامند؛ بدون این نوع تماس فرضی، ما کاملاً

1. Interactive Meaning
2. Contact

متفاوت به افراد درون تصویر نگاه خواهیم کرد. ما آن‌ها را در وضعیتی گسسته، غیرشخصی و در حالتی نمایشی خواهیم دید. این حالت را ارائه‌دهنده می‌نامند. دو واژه ارائه و درخواست، از ادبیات هالیدی قرض گرفته شده‌اند.

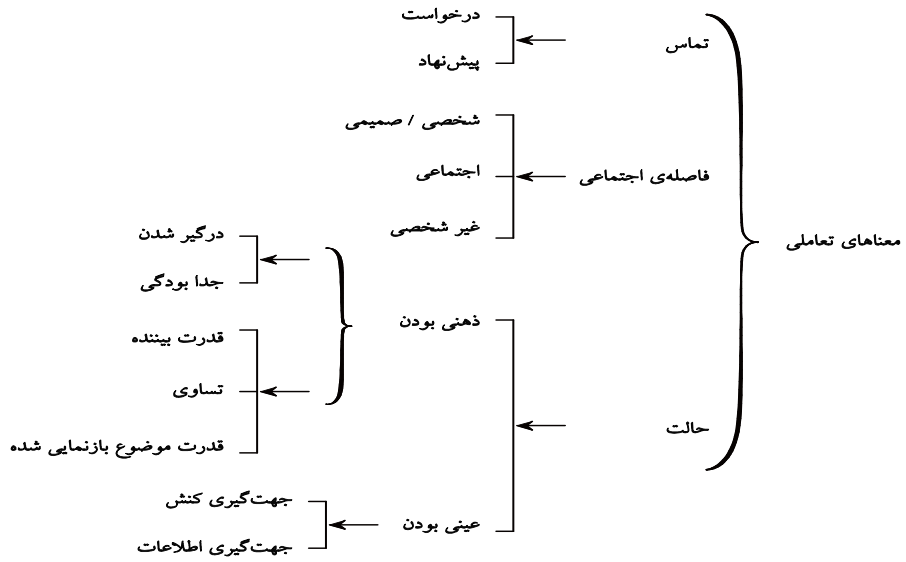
**۲. فاصله**[1]: تصاویر می‌توانند افراد، اشیا و مکان‌ها را به بیننده نزدیک کنند یا آن‌ها را با فاصله از او نگه دارند. در تعاملات روزمره، هنجارهای ارتباط اجتماعی تعیین‌کننده فاصله فیزیکی مناسب بین افرادند. در زبان تصویر، این فاصله به «اندازه قاب» ترجمه می‌شود. به‌عنوان معیاری کلی می‌توان با استفاده از تعاریف نماهای سینمایی چنین تناظری برقرار کرد: کلوزآپ (سر و شانه‌ها یا کمتر)، رابطه‌ای صمیمی و شخصی را پیشنهاد (ارائه) می‌کند؛ مدیوم‌شات (بدن انسان تا کمر یا زانو)، نشان‌دهنده رابطه اجتماعی است و لانگ‌شات (تمام بدن که قاب را اشغال کند یا دورتر)، رابطه‌ای غیرفردی را نشان می‌دهد.

البته این بدان معنا نیست که افرادی که در نمای نزدیک می‌بینیم واقعاً به ما نزدیک و آن‌ها که در قاب دور می‌بینیم، دورند؛ بلکه این نوعی بازنمایی از این معناست که انگار آن افراد به «گروه ما» تعلّق دارند یا باید داشته باشند و به این ترتیب، به نوعی، مخاطب و بیننده خود را نشان‌دار می‌کنند. در واقع، این باعث می‌شود که گروهی از مخاطبان به یک تصویر مشخص، بیشتر جلب شوند.

**۳. زاویه دید**[2]: سومین عامل تأثیرگذار بر درک مخاطب از تصویر، زاویه دید بیننده است. یکی از پرسش‌های مهم هنگام تحلیل هر تصویر، این است که چه کسی و با قرار گرفتن در چه موقعیتی این تصویر را به این صورت می‌بیند؟ زاویه دیدهای مختلف می‌توانند معانی مختلفی را به‌طور ضمنی و بالقوّه به مخاطب برسانند. می‌توان به‌طور خاص به رابطه نمادین بین تصویرگر/ بیننده با افراد و اشیا و مکان‌های درون تصویر اشاره کرد. برای مثال، زاویه دید عمودی، به‌شکل نمادین به مفهوم قدرت مربوط می‌شود. اگر از بالا به چیزی نگاه کنیم، نشانه قدرت و تسلّط نمادین ما بر آن است و اگر از پایین به آن نگاه کنیم، قدرت نمادین او نسبت به ما نشان داده می‌شود. تصویرِ هم‌سطح چشم، نشان از تعادل و تساوی در قدرت دارد. زاویه دید افقی به میزان درگیری بیننده با موضوع یا جدایی آن‌ها از هم مربوط می‌شود. دید از روبه‌رو، بیشترین میزان دخالت و درگیری را به‌وجود می‌آورد و در حالتی که تصویر از کنار یا نیم‌رخ موضوع است، بیننده، هم به‌شکل عینی و هم به‌شکل استعاری در کناره موضوع می‌ماند.

1. Distance
2. Point of View

مؤلفه‌های شکل‌دهنده معنای تعاملی را می‌توان در نمودار ۲ دید.




**نمودار ۲: مؤلفه‌های شکل‌دهنده معنای تعاملی**

**معنای ترکیبی**[1]

تحلیل‌های مربوط به معنای ترکیبی، بیشتر به کار تحلیل متن‌هایی می‌آیند که برای رساندن یک معنا، تصویر و نوشته را در کنار هم به‌کار می‌گیرند؛ مثل صفحات مجله‌ها یا کتاب‌های مصوّر یا گزارش‌های وابسته به تصویر. مؤلفه‌های شکل‌دهنده معنای ترکیبی عبارت‌اند از: ارزش اطلاعات، تنظیم چارچوب‌ها، برجسته‌سازی.

**۱. ارزش اطلاعات**[2]: ارزش اطلاعات با توجه به‌نحوه جاگیری عناصر مختلف هر ترکیب فهمیده می‌شود. نقش هر جزء مشخص نسبت به کل به این بستگی دارد که سمت چپ قرار گرفته باشد یا راست، در مرکز یا حاشیه، یا در بخش بالایی یا پایینی فضای تصویر و صفحه.

تفاوت سمت چپ و راست و بالا و پایین تا حد زیادی به این مربوط است که نوشتن در صفحه، فرآیندی جهت‌دار است. در جوامعی که نوشتار از چپ به راست (یا راست به چپ) و بالا

1. Compositional Meaning
2. Information Value

به پایین خوانده می‌شود، مثل زبان انگلیسی یا فارسی، این دو جهت معنای متفاوتی بر نوشته بار می‌کنند. جاگیری چپ به راست، یک ساخت «داده شده–جدید» می‌سازد. «جدید»، محل بحث و مجادله، قابل اعتراض و اطلاعات نتیجه‌گیری شده است؛ در حالی که «داده شده» (معلوم)، به‌شکلی بدیهی قابل پذیرش همگانی و مطابق عقل سلیم است. به همین قیاس می‌توان در فارسی جاگیری راست به چپ را معادل ساخت «داده شده– جدید» دانست. در مورد بالا و پایین نیز آن‌ها معتقدند آنچه در بالا قرار می‌گیرد، ایده‌آل و آنچه در پایین قرار می‌گیرد، واقعی خوانده می‌شود. سرانجام، در مورد معنای قرار گرفتن در مرکز می‌توان گفت که آنچه در مرکز قرار می‌گیرد به‌عنوان متحدکننده عناصر «حاشیه‌ای» دیده می‌شود. بنابراین، عناصر حاشیه‌ای گاهی به شکل عناصری متعلق به مرکز یا کم‌ارزش‌تر از آن یا تابع آن دیده می‌شوند که عنصر مرکزی، آن‌ها را کنار هم نگه داشته است (Kress and Van Leeuwen, 1996:45).

۲. تنظیم چارچوب‌ها[1]: عبارت چارچوب، نشان‌دهنده آن است که عناصر هر ترکیب می‌توانند به تنهایی و جداگانه هویت داشته باشند یا به‌عنوان کلی، یکپارچه و به‌هم پیوسته بازنمایی شوند. به‌عبارت دیگر، تنظیم چارچوب باعث پیوند یا گسست عناصر می‌شود. در هر مورد، پیوستگی یا گسست بین عناصر، به یک معنا توضیح می‌دهد که آیا آن‌ها عناصری جداگانه‌اند یا ساخته شده‌اند که به‌هم تعلّق داشته باشند. این ظرفیت معنای بیرونی، با توجه به بافت و زمینه و همچنین با در نظر گرفتن وسیله مورد استفاده در چارچوب، دقیق‌تر می‌شود.

**۳. برجستگی**[2]: برجستگی، اصطلاحی است که کرس و ون‌لیوون برای اشاره به این موضوع به‌کار برده‌اند که برخی از عناصر تصویر، بیشتر از بقیه چشم را درگیر می‌کنند. این جلب توجه ممکن است از طریق اندازه، تضاد رنگ یا تضاد تنالیته یا استفاده از سایه و حروف کج یا کلفت در نوشته اتفاق بیفتد و به‌طور خلاصه، هر چیزی که باعث شود یک عنصر خاص از پس‌زمینه‌اش جدا شود و «جلو بایستد»؛ برای مثال، رنگ قرمز همواره خود را جلو می‌کشد و رنگ برجسته‌ای است.

نمودار ۳ مؤلفه‌های شکل‌دهنده معنای ترکیبی را نشان می‌دهد.

1. Framing
2. Salience

**مدالیته**[1]

یکی از موضوعات اساسی در ارتباطات، قابل اعتماد بودن است؛ آیا چیزی که می‌بینیم و می‌شنویم، واقعی، حقیقی و درست است یا دروغ، ساختگی و غیرحقیقی؟ مدالیته با این مسئله مرتبط است که هر نشانه، متن یا ژانر، چقدر با واقعیت منطبق است یا ادّعای آن را دارد. در فهم هر متن، مفسّران اغلب در مورد مدالیته آن قضاوت می‌کنند. آن‌ها امکان‌پذیر بودن، واقعی بودن، باورپذیری و درستی متون را در بازنمایی واقعیات ارزیابی می‌کنند. این کار بر پایه دانش آن‌ها نسبت به جهان (رمزگان اجتماعی) و رسانه (رمزگان متنی) استوار است (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۳۲).

در مطالعات نشانه‌شناسانه، برای قضاوت در مورد درستی متن در بازنمایی واقعیات، از نشانگرهای مدالیته[2] استفاده می‌شود که می‌تواند شامل جنبه‌های صوری و محتوایی باشد. کرس و ون‌لیوون از هشت نشانگر مختلف مؤثر بر میزان مدالیته تصویر نام برده‌اند:

۱. اشباع رنگی: از اشباع کامل رنگ تا نبود رنگ و سیاه و سفید شدن تصویر؛

۲. تفاوت رنگ: از تک‌رنگ تا بازه گسترده‌ای از رنگ‌های مختلف؛

۳. پرده‌های رنگ: استفاده از سایه‌های مختلف یک رنگ یا استفاده از رنگ به شکل کاملاً تخت؛

۴. زمینه داشتن: از تصویر کاملاً بدون پس‌زمینه تا زمینه‌ای با جزییات دقیق و زیاد؛

۵. بازنمایی: از بیشترین انتزاع تا بیشترین بازنمایی جزییات تصویری؛

۶. عمق: از نبود عمق تا پرسپکتیو کاملاً عمیق؛

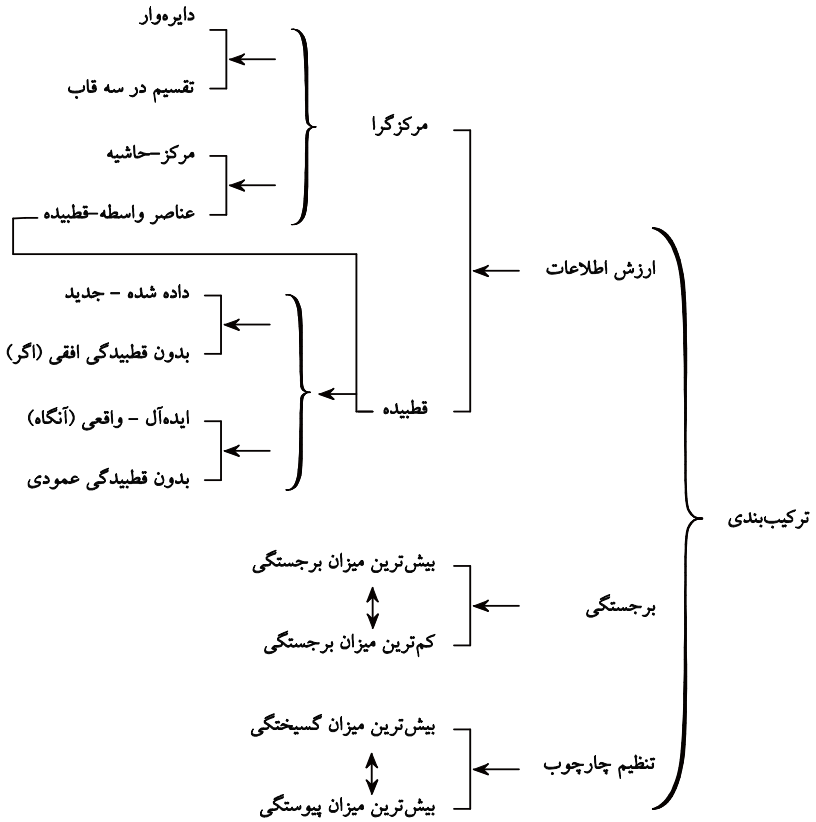
۷. نورپردازی: از بیشترین مقدار کاربرد نور و سایه در تصویر تا نبود آنها؛

۸. روشنایی: درجات مختلف روشنی و تیرگی رنگ یا خاکستری تیره و روشن؛

(Kress and Van Leeuwen, 2006:160).

در ادامه بحث، به تحلیل تصاویر مرتبط با جنگ در کتاب‌های درسی پرداخته شده و این سه نوع معنا را به تفکیک و با توجه به مؤلفه‌های گفته‌شده در تصاویر بررسی شده است.

1. Modality
2. Modality Markers




**نمودار ۳: مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده معنای ترکیبی**

**تحلیل تصاویر مرتبط با جنگ**

در مجموع، ۱۲ تصویر در کتاب‌های سه سال دوره راهنمایی، به نوعی به جنگ مربوط می‌شوند که در کتاب‌های تاریخ، فارسی، قرآن و عربی آمده‌اند. دو درس از کتاب‌های عربی سال دوم و سوم نیز به شکل کمیک استریپ، داستانی مرتبط با جنگ تحمیلی عراق علیه ایران را روایت می‌کند. موضوعات این تصاویر در جدول پیشِ رو آمده‌اند.

| ردیف | موضوع تصویر | محل درج | | |
|---|---|---|---|---|
| | | پایه | کتاب | صفحه |
| ۱ | ویرانی‌های ناشی از جنگ | سوم | تاریخ | ۸۳ |
| ۲ | ردیف سربازان در حال راه رفتن | سوم | تاریخ | ۸۳ |
| ۳ | بازگشت اسرا | سوم | تاریخ | ۸۴ |
| ۴ | رزمنده جوان و تنها، نشسته روی زمین | اول | فارسی | ۶۴ |
| ۵ | | سوم | قرآن | ۳۸ |
| ۶ | مادر در حال بدرقه پسرش | اول | فارسی | ۱۱۹ |
| ۷ | رزمندگان در خاکریز در حال تیراندازی به دشمن | اول | فارسی | ۱۳۴ |
| ۸ | | اول | فارسی | ۱۵۹ |
| ۹ | | سوم | قرآن | ۳۷ |
| ۱۰ | عملیات جاسوسی عراقی‌ها | سوم | عربی | ۲۱-۱۹ |
| ۱۱ | عملیات اطلاعاتی نیروهای ایرانی | دوم | عربی | ۵۶-۵۴ |

### ۱. ویرانی‌های ناشی از جنگ

**معنای بازنمودی**: دو تصویری که ویرانی‌های ناشی از جنگ را نشان می‌دهند، از نوع مفهومی‌اند و کنش و کنشگری در آن‌ها دیده نمی‌شود. هر دو تصویر، فضای شهری را نمایش می‌دهند و در پس‌زمینه، درخت‌های خشکیده نیز دیده می‌شوند؛ اما از اشیا و لوازمی که می‌توانست در چنین تصویری از ویرانی وجود داشته باشد، خبری نیست و بیننده نمی‌تواند اطلاعاتی از زمینه مسئله به‌دست بیاورد (محل وقوع ویرانی، خصوصیات فرهنگی مردم، زمان وقوع و ...). نشانه‌ای دال بر اینکه خرابی ناشی از جنگ است یا مثلاً زلزله به چشم نمی‌خورد.

**معنای تعاملی**: هر دوی این تصاویر، قاب‌بندی نمای دور (لانگ‌شات) دارند و جزییات ویرانی‌ها را به بیننده نشان نمی‌دهند. از آنجا که عنصر انسانی در هیچ یک از این دو تصویر وجود ندارد، تماسی با بیننده برقرار نمی‌شود و انتخاب زاویه دید مایل در یکی از تصاویر نیز باعث جدا بودگی بیشتر بیننده از تصویر می‌شود.

**ترکیب‌بندی**: هر دو تصویر، ساختمان‌های ویران شده را در مرکز قرار داده‌اند که باعث برجستگی بیشتر ویرانی و جلب توجه بیننده به آن می‌شود. در مجموع، با وجود آنکه تصویر می‌کوشد ویرانی‌ها را به‌نمایش بگذارد، اما ویرانی‌ها طوری نمایش داده می‌شوند که انگار متعلق به دنیایی دیگرند و برای بیننده غریبه‌اند. مدالیته هر دو تصویر با در نظر گرفتن جهت‌گیری رمزگذاری طبیعت‌گرایانه زیاد است.

### ۲. رزمندگان در خاکریز

**معنای بازنمودی**: در تصاویر دیگر که از نوع روایتی‌اند، تقریباً هیچ‌جا کنش نظامی دیده نمی‌شود، به‌جز سه تصویر که رزمندگان را در روی خاکریز در حال تیراندازی نشان می‌دهد. اینجا کنشگر، نیروهای ایرانی‌اند و کنش‌شان ناگذر است؛ زیرا مقصد کنش، دیده نمی‌شود. بیننده فقط نیروهای ایرانی را در حال تیراندازی می‌بیند و حدس می‌زند که به دشمن تیراندازی می‌کنند، اما تصویری از دشمن ارائه نمی‌شود. بُردارهای کنش را دست‌ها و سلاح‌های رزمندگان می‌سازند و همگی به جایی خارج از کادر اشاره می‌کنند. تصاویر در فضای خارجی و در پس‌زمینه خاکی و خالی اتفاق می‌افتند. در هر سه تصویر، رزمندگان روی خاکریز نشسته‌اند. تصویری از سنگر یا جنگ هوایی یا دریایی دیده نمی‌شود. لباس افراد، ساده و شبیه لباس خاکی بسیجی است. تجهیزات نظامی پیچیده‌ای در هیچ‌یک از این تصاویر دیده نمی‌شود. نشانی از فنّاوری یا ادوات نظامی هم نیست؛ پیشرفته‌ترین سلاحی که در تصویر دیده می‌شود، آر.پی.جی است.

**معنای تعاملی**: افراد حاضر در تصاویر به دوربین نگاه نمی‌کنند، به‌جز یک نفر که در پس‌زمینه یکی از تصاویر، برگشته و به بیننده نگاه می‌کند. بنابراین، تصاویر در حالت ارائه‌دهنده‌اند و قصدشان، نشان دادن صحنه جنگ است، نه برقراری تماس با بیننده. قاب‌بندی همه تصاویر از نمای دور است و این نیز بر فاصله بین بیننده و موضوع تأکید می‌کند. زاویه دید مایل در هر سه عکس نیز بر جدا بودگی بیشتر بیننده از موضوع مؤثر است. در عین حال، دوربین نسبت به رزمنده‌ها پایین‌تر قرار گرفته است و این دلالت بر قدرت رزمنده‌ها دارد؛ هر چند به‌دلیل قاب‌بندی نمای دور، این اثر تضعیف شده است. مدالیته تصاویر نیز زیاد است و این تصوّر را در بیننده به‌وجود می‌آورد که با تصاویری مستند روبه‌روست که واقعیت جنگ را نشان می‌دهند. تصاویر از متن اطراف خود گسیخته‌اند و بیشتر وجه تزیینی دارند.

### ۲. نوجوان بسیجی

**معنای بازنمودی**: دسته دیگری از تصاویر، آن‌هایی‌اند که نوجوان رزمنده‌ای را تنها با اسلحه‌ای در دست نشان می‌دهند. در این تصاویر نیز کنشی مشاهده نمی‌شود. واکنش ناگزیر در تصویر وجود دارد. نوجوان بسیجی به جایی بیرون از کادر نگاه می‌کند و بیننده، مقصد نگاه او را نمی‌بیند؛ تنها بُردار واکنش را می‌بیند که به‌سمت بیرون کادر است. این دو تصویر نیز در فضای خارجی اتفاق می‌افتند و در پس‌زمینه طبیعتی خشک و خاکی دارند. لباس هر دو نوجوان، لباس بسیجی است و هر دو جثه نسبتاً نحیفی دارند؛ به‌طوری که کلاه آهنی به سرشان گشاد به‌نظر می‌رسد. هر دو بسیار کم‌سن‌وسال به‌نظر می‌رسند و صورت بچه‌گانه دارند، اما نگاه‌شان، نگاه معصومانه کودکی نیست، بلکه آنچه در نگاه‌شان دیده می‌شود، جدّیت است.

**معنای تعاملی**: هر دو تصویر قاب‌بندی نمای متوسط- نزدیک دارند. این بار جزئیات تصویر و صورت شخص بخوبی دیده می‌شود و قاب‌بندی در جهت ایجاد صمیمیت و نزدیکی به موضوع انتخاب شده است. زاویه دیدِ هم‌سطح و تصویرِ از روبه‌رو نیز باعث مشارکت و درگیری بیشتر بیننده با موضوع می‌شود. بیننده موضوع را فردی همچون خود می‌انگارد.

**ترکیب‌بندی**: هر دو تصویر، مرکزگرا و چهره پسر نوجوان را در مرکز توجه قاب قرار داده‌اند. عناصر دیگر نسبت به چهره در حاشیه قرار دارند. به همین جهت، برجسته‌ترین عنصر هر دو تصویر، چهره نوجوان است و نگاه او که سازنده بُردار واکنش است. اما هر دو تصویر نسبت به متن خود، گسیخته‌اند و عنصری که بین متن و تصویر پیوند برقرار کند، دیده نمی‌شود. مدالیته هر دو تصویر زیاد است و هر دو حالتی مستند و واقع‌گرایانه دارند.

### ۴. بدرقه و خداحافظی

**معنای بازنمودی**: این تنها تصویر مرتبط با جنگ است که یک زن در آن دیده می‌شود. تصویر از نوع روایتی است؛ عاملیت و کنش گذرا یک‌طرفه در آن دیده می‌شود. کنشگر، مادری است که پسر خود را می‌بوسد و بدرقه می‌کند و دستانش که به دور گردن پسر حلقه شده‌اند بُردار کنش را تشکیل می‌دهند. مقصد کنش، پسر نوجوان است که به دوربین نگاه می‌کند. چندین واکنشگر فرعی نیز در تصویر دیده می‌شوند: بسیجی‌های دیگری که در حال اعزام‌اند و کسان دیگری که برای بدرقه آمده‌اند. افراد حاضر در تصویر، یا لباس بسیجی به تن دارند یا لباس‌های ساده‌ای که نشان‌دهنده تعلّق‌شان به طبقه متوسط و پایین است. نحوه لباس پوشیدن و ظاهر افراد، دلالت بر زمینه مذهبی آن‌ها دارد: مادر، چادر به سر دارد و مردان حاضر در تصویر، همه ریش نسبتاً بلند دارند و پیراهن‌هایشان را روی شلوار انداخته‌اند. بسیجی نوجوان و چند نفر دیگر نیز سربندهایی با شعارهای مذهبی به پیشانی‌شان بسته‌اند.

**معنای تعاملی**: پسر نوجوانی که در مرکز کادر قرار گرفته، مستقیم به دوربین نگاه می‌کند. مرد جوانی هم که پشت سر او ایستاده همین‌طور. مادر که در حال بوسیدن پسر است، هرچند به سمت دوربین برنگشته، اما به‌نظر می‌رسد چشم‌های او هم بُردار واکنشی به سمت بیننده دارد. وجود این خط نگاه به‌سمت بیننده، باعث برقراری تماس بین بیننده با موضوع می‌شود و در واقع، تصویر حالت درخواست‌کننده پیدا می‌کند. انتخاب زاویه دید روبه‌رو و نمای متوسط- نزدیک نیز فاصله بیننده را از موضوع کم می‌کند و باعث درگیر شدن و مشارکت هرچه بیشتر او با موضوع می‌شود؛ به‌خصوص که زاویه دید هم‌سطح انتخاب شده و تأکید بر همسانی مخاطب با موضوع دارد. در مجموع، تصویر سعی می‌کند بیننده را به موضوع نزدیک کند، از سطح یک واقعه اجتماعی بگذرد و رابطه‌ای صمیمی و عاطفی بین مخاطب و موضوع به‌وجود بیاورد.

**ترکیب‌بندی**: مادر و پسر نوجوانش در مرکز کادر قرار گرفته، ترکیب‌بندی مرکزگرایی ساخته‌اند که بقیه افراد را در حاشیه قرار می‌دهد. به این ترتیب، برجسته‌ترین عنصر در این تصویر، همان ارتباط عاطفی بین مادر و پسر است و موضوعات دیگر اهمیت بسیار کمتری دارند؛ با وجود آنکه چند موضوع دیگر بیرون از کادر وجود دارند که در کادر منعکس شده‌اند: دو نفر در حال گریه کردن دیده می‌شوند و بیننده دلیل گریه‌شان را نمی‌داند و سمت نگاه افراد حاضر در تصویر به‌سمت نقطه‌ای مشترک بیرون کادر است که به‌نظر می‌رسد اتفاقی در حال وقوع است. با وجود این، عکاس به هیچ کدام از این موضوعات اهمیت نمی‌دهد و بوسه خداحافظی مادر و پسر را موضوع کار خود قرار می‌دهد و به این ترتیب، بر اهمیت این موضوع تأکید می‌کند.

مدالیته این عکس به‌دلیل سیاه و سفید بودن، کمتر از وقتی است که تصویر رنگی می‌بود. اما به‌دلیل حضور عناصر مختلفی که فضای واقعی را بازنمایی می‌کنند، تصویر، مستند و واقعی به‌نظر می‌رسد.

### ۵. صف رزمندگان در حال حرکت

**معنای بازنمودی**: تصویر با وجود آنکه واکنش سربازان نوجوان نسبت به دوربین را نشان می‌دهد، اما بیشتر ساختار مفهومی‌دارد. زیرنویس عکس نیز (رزمندگان اسلام در زمان حمله صدام به ایران) نشان‌دهنده وجه تحلیلی تصویر است. در واقع، این تصویر می‌کوشد مفهوم رزمنده بودن را بازنمایی کند و مختصات و تعریفی تصویری از آن ارائه دهد. رزمندگانی که در این تصویر دیده می‌شوند، همه بسیجی‌های نوجوان و جوانی‌اند که بدون پشتیبانی ادوات نظامی و با تجهیزات بسیار اندک و پیش پا افتاده در حال حرکت به سمت مقصدی نامعلوم‌اند؛ زیرا مقصد حرکتشان در تصویر دیده نمی‌شود و نشانه‌ای که آن را معلوم کند نیز وجود ندارد. ظاهر و چهره افراد مثل تصاویر قبلی، ساده و روستایی است و پسران نوجوان جثه‌هایی نحیف دارند که با لباس نظامی و کلاه آهنی تناسبی ندارد.

**معنای تعاملی**: نفرات جلوی ردیف سربازان به بیننده نگاه می‌کنند و به این ترتیب، تماس بین بیننده و موضوع برقرار می‌شود، اما عمق تصویر زیاد است و ردیف تا افق ادامه دارد. بنابر این، در ادامه ردیف سربازانی که در نمای دور دیده می‌شوند، جزئیات ندارند. این باعث فاصله‌گذاری بین بیننده با بقیه افراد حاضر در تصویر می‌شود. علاوه بر این، زاویه دید اندکی مایل انتخاب شده که باز درگیری بیننده با موضوع را کم می‌کند. زاویه دید از پایین نیز به قدرت موضوع دلالت می‌کند و احساس همسانی و نزدیکی بیننده با موضوع را کمتر می‌کند.

**ترکیب‌بندی**: این تصویر در کنار دو تصویر دیگر که ویرانی‌های ناشی از جنگ را نشان می‌دهند، در یک صفحه قرار گرفته است. هرچند تصاویر از هم گسیخته‌اند و عنصر بصری پیونددهنده‌ای بین تصاویر با هم و تصویر با متن وجود ندارد، اما با توجه به زیرنویس عکس‌ها و متن صفحات قبل و بعد از تصاویر، می‌توان این تصویر را نتیجه دو تصویر قبل از خود دانست: حضور مردم در جنگ، و با تأکید زیرنویس «حتی نوجوانان و جوانان»، به نیت دفاع و برای جلوگیری از ویرانی وطن بوده است. با توجه به ساختار مفهومی- تحلیلی تصویر، نحوه ترکیب‌بندی، تکمیل‌کننده تعریفی است که از رزمندگان ایرانی در تصویر ارائه شده است: «نیروهای مردمی که فقط برای دفاع از زندگی و میهن خود وارد جنگ شده‌اند». این مفهومی است که زیرنویس هم بر آن تأکید می‌کند.

مدالیته عکس با انتخاب جهت‌گیری رمزگذاری طبیعت‌گرایانه زیاد است. البته به‌علت زیاد کردن عمق تصویر، جزئیات در پس‌زمینه از دست رفته‌اند و تأکید تصویر بر تعداد زیاد سربازان و مسیر ادامه‌دار آن‌ها تا انتهای افق، واقعی‌بودگی تصویر را کم کرده است.

**۶. بازگشت اسرا**

استقبال مردم از آزادگانی که پیروزمندانه به میهن بازگشته‌اند.

**معنای بازنمودی**: تصاویر، بازگشت اسرا و استقبال مردم از آن‌ها را روایت می‌کنند. در یکی، ردیفی طولانی از اتوبوس‌ها دیده می‌شود که اسرا با پرچم ایران در دست، روی سقف ماشین ایستاده‌اند و کنشگر تصویرند و در دیگری، دو نفر در کوچه، جلوی یک پارچه‌نوشت، همدیگر را در آغوش گرفته‌اند و زیرنویس عکس توضیح می‌دهد که این تصویر مربوط است به «استقبال مردم از آزادگانی که پیروزمندانه به میهن بازگشته‌اند». در هیچ‌کدام از دو تصویر، حضور جمعیتی برای استقبال از اسرا دیده نمی‌شود.

**معنای تعاملی**: در هیچ‌کدام از تصاویر، چهره اشخاص بدرستی دیده نمی‌شود. در تصویر اول، قاب‌بندی نمای دور است و چهره افراد را نمی‌توان تشخیص داد و در دومی، که قاب بندی نمای متوسط دارد، دو نفر همدیگر را طوری در آغوش گرفته‌اند که پشت هر دو به دوربین است و چهره هیچ‌یک را نمی‌بینیم. در نتیجه، هیچ‌کدام از تصاویر تماسی با بیننده برقرار نمی‌کنند. قاب‌بندی‌ها هم بر فاصله‌گذاری بین بیننده و موضوع تأکید می‌کنند و بیننده با موضوع درگیر نمی‌شود.

**۷. استراق سمع**

در این صفحات یک درس به شکل کمیک استریپ روایت شده است. موضوع داستان، استراق سمع یک نیروی عراقی از چادر فرماندهی نیروهای ایرانی است، که البته اطلاعات را اشتباه می‌شنود و باعث تصمیم‌گیری غلط و عقب‌نشینی نیروهای عراقی می‌شود. اینجا اولین‌باری است که تصویری از نیروهای نظامی عراق در کتاب دیده می‌شود. در این داستان گفته می‌شود که نیروهای ایرانی کم و زخمی‌اند و قصد بازگشت دارند؛ اما در انتهای داستان، این نیروهای عراقی‌اند که به دلیل بی‌تدبیری و اشتباه در محاسبات‌شان، مجبور به عقب‌نشینی می‌شوند. شخصیت‌های عراقیِ تصویر شده، ابله و دست و پاچلفتی، ترسو، کوته‌فکر و عجول‌اند. فرماندهان عراقی، خپل و تنومند، میان‌سال با چهره‌هایی خشن و ابله و لباس‌های نظامی با تعداد زیادی مدال و نشان بر سینه دیده می‌شوند.

### ۸ عملیات سرّی

این تصاویر هم مربوط به درسی‌اند که به شکل کمیک‌استریپ روایت شده و داستانِ نفوذ یک نیروی ایرانی به مواضع عراقی‌ها، به‌دست آوردن اطلاعات درباره آن‌ها و برگشت او با پیروزی و حتی گرفتن یک اسیر عراقی در راه را نشان می‌دهد. در این داستان گفته می‌شود که تعداد نیروهای دشمن زیاد است، اما با وجود این، در انتهای داستان نیروهای ایرانی به سبب پیروزی‌شان خدا را شکر می‌کنند. شخصیت‌های ترسیم‌شده در این تصاویر، شجاع، باعرضه و باهوش، با ایمان و چالاک و زرنگ‌اند. فرمانده ایرانی که در تصویر دیده می‌شود، جوان، زیبارو، قدبلند و کشیده است؛ لباس بسیجی پوشیده و درجه یا نشان نظامی روی لباسش ندارد.

خصوصیاتی که از نیروهای ایرانی و عراقی در این دو داستان ارائه شده، کاملاً منطبق بر استعاره‌ای است که *لیکاف* از آن با عنوان افسانه پریان یاد می‌کند: نیروهای ایرانی در نقش قربانی/ قهرمان دیده می‌شوند و نیروهای عراقی در نقش تبهکار شرور. قهرمان، عاقل است و جنگیدن او با دشمن، ناگزیر است. دشمن که خوی شیطانی دارد، حسابگر و قدرتمند است؛ اما بالاخره از قهرمان شکست می‌خورد. گفتمان غالب در این تصاویر، گفتمان ما/ آن‌هاست (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۳۳). عدم تقارن ما/ آن‌ها نیز به‌خوبی در این تصاویر بارز است: وقتی نیروهای عراقی قصد نفوذ دارند، نام درس استراق سمع است که بار منفی دارد و اطلاعاتی هم که به دست می‌آید اشتباه است؛ اما وقتی نیروهای ایرانی قصد نفوذ به خط دشمن را دارند، نام درس مأموریت سرّی است که بار مثبت دارد و مأموریت هم با پیروزی به پایان می‌رسد.

**جمع‌بندی**

- دشمن به‌طور عمده در تصاویر بازنمایی نشده است. در تنها موردی که دشمن بازنمایی شده نیز تصویری که از او دیده می‌شود، قالبی و کلیشه‌ای است: احمق، ناتوان و شیطانی؛ که استعاره افسانه پریان و جنگ عادلانه *لیکاف* را یادآوری می‌کند (Lakoff, 1991).
- تصویری که از رزمنده‌های ایرانی دیده می‌شود، جوان یا نوجوان، با چهره و ظاهر مذهبی و از طبقه متوسط و پایین‌شهری یا روستایی است. رزمندگان با پیشانی‌بندهایی با شعارهای مذهبی و تجهیزات اندک و سلاح‌هایی که حتی عموماً در حال شلیک نیستند، دیده می‌شوند.
- زنان در هیچ‌کدام از بازنمایی‌های جنگ حضور ندارند؛ به‌جز یکی که در آن هم، در حال خداحافظی و جدا شدن از مردان هستند و کنش فعالی در زمینه کمک به جنگ ندارند.
- کنش نظامی در تصاویر به‌ندرت دیده می‌شود. تنها در ۲۰ درصد از تصویرها فعل جنگیدن دیده می‌شود. در هیچ‌کدام از تصاویر، ادوات جنگی سنگین یا استفاده از فنّاوری در جنگ دیده نمی‌شود. نیروهای نظامی رسمی نیز در هیچ‌کدام از تصاویر حضور ندارند. به‌نظر می‌رسد تنها نیروی حاضر در جنگ، بسیج بوده و جنگ به‌شکلی کاملاً مردمی و غیرحرفه‌ای اداره شده است. تصویر نیروهای نظامی همواره آشفته و بدون نظم ارتشی است؛ هم از نظر وضع ظاهر و لباس پوشیدن افراد و هم از نظر موقعیت قرارگیری در فضا.
- رویکردی که در تمام تصاویر به شکل مشترک وجود دارد، همبستگی تصویری بین دو مفهوم جنگ و ایمان است. از دیدن مجموعه این تصاویر، بیننده به این نتیجه می‌رسد که جنگ ما تنها جنگی با یک همسایه متجاوز نیست، بلکه نوعی ازجان‌گذشتگی در راه مذهب و انسانیت است که

با سلوکی عرفانی به‌دست آمده است. اینجاست که جنگ از یک مسئله نظامی به یک مسئله معنوی و مذهبی تغییر شکل پیدا می‌کند و به این ترتیب، حضور افرادی که چنین دیدگاهی ندارند، در جنگ نادیده انگاشته می‌شود.

● تصویری که در کتاب‌های درسی از جنگ تحمیلی عراق علیه ایران ارائه می‌شود، ادعای مستند بودن و انطباق بر واقعیت بیرونی را دارد، اما در عین حال، مانند هر بازنمایی دیگری تحت تأثیر ایدئولوژی تولیدکنندگان آن است. همچنان که *بارت* می‌گوید: هر بازنمایی، راهی است برای طبیعی‌سازی ایدئولوژی‌ای که در پس آن نهفته است و کارکرد اسطوره‌ها در جهان امروز همین طبیعی‌سازی است (Barthes, 1991[1957]: 117,118).

به‌نظر می‌رسد این نگاه ایدئولوژیک، در گفتمان مرتبط با جنگ تحمیلی عراق علیه ایران ریشه داشته باشد. بروز این نگاه را هم در طول جنگ و هم بعد از آن می‌توان در رفتارهای مختلف دید: جایگزینی واژه جنگ با عبارت دفاع مقدس و در نتیجه، ورود آن به جرگه مقدّسات و طبیعتاً مذهب؛ به‌کارگیری اذکار مذهبی و نام ائمه(ع) به‌عنوان رمز آغاز عملیات؛ هدف‌گذاری بلندمدت جنگ برای رسیدن به کربلا یا فتح قدس (به‌عنوان دو نماد عمده مذهبی) به‌جای بازگرداندن متجاوز به مرزهای خود یا دیگر اهداف معمول جنگ‌های دفاعی؛ جایگزین کردن مفهوم کشته شدن در جنگ با شهادت در راه خدا که سویه و انگیزه‌ای مذهبی برای جنگیدن ایجاد می‌کرد و رفتارهای بسیاری از این دست که دسته‌بندی و تحلیل آن‌ها موضوع این نوشتار نیست.

رویکرد مقدس کردن جنگ، در آثار هنری مرتبط با آن نیز دیده می‌شود. به‌عنوان مثال، *محرابی* با بررسی عکس‌های یکی از عکاسان جنگ نتیجه می‌گیرد که هدف او از ثبت این تصاویر، تمرکز بر مفاهیمی چون: شهادت، ایثار، ایمان و اعتقاد است که تنها در بافت مربوط به خود قابل درک می‌شوند. عکاس به‌عمد، عناصر انسانی را در عکس‌هایش پررنگ کرده و دیگر مسائل مربوط به جنگ، مثل ویرانی و کشتار و حادثه‌ها را در حاشیه قرار داده است (محرابی:۱۳۹۰: ۱۰۲).

*کوثری* نیز با بررسی شیوه بازنمایی جنگ در مستندهای روایت فتح، نتیجه می‌گیرد که روایت فتح اگر چه شعارزده نیست، ولی به‌شدت ایدئولوژیک است؛ روایتی فراتاریخی دارد از یک واقعه امروزی و آن را به نهضت کربلا و فراتر از آن، نهضت انبیا وصل می‌کند. جنگ از نظر روایت فتح، یگانه راه نشاندن حق بر جایگاه اصلی آن است (کوثری، ۱۳۹۰: ۳۳۲). شایان ذکر است که اعتقاد مردم و رهبران ایران به تقدس جنگ هشت ساله، ریشه در پیوند وثیق اهداف و مقاصد شرورانه رژیم بعثی عراق در تحمیل جنگ به ایرانیان از یک سو، و اهداف و مقاصد عالیه و فضیلت‌بار مدافعان ایرانی از سوی دیگر دارد.

در پایان لازم است بار دیگر تأکید شود که هدف از انجام این تحلیل‌ها، تنها دستیابی به لایه‌های پنهان مفهومی و دلالت‌های ضمنی نهفته در تصاویر است که در زمینه اجتماعی موجود در ذهن بیننده شکل می‌گیرد. به یاری چنین تحلیل‌هایی می‌توان بازنمایی آگاهانه‌تری از جنگ به بینندگان این تصاویر ارائه داد.



**فهرست منابع**


۱. چندلر، د. (۱۳۸۷)؛ **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه م. پارسا، تهران، پژوهشگاه فرهنگ‌وهنر اسلامی.

۲. ساسانی، ف. (۱۳۹۰)؛ «**بررسی سازوکار معناپردازی در متن‌های کلامی و غیرکلامی جنگ**»، ع. کمری، *نام‌آورد (۲)*، تهران، سوره مهر: ۴۱–۵۷.

۳. سجودی، ف. (۱۳۸۸)؛ «**ارتباطات بین فرهنگی: رویکردی نشانه‌شناختی**»، در ف. سجودی، *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل* (ص ۱۲۸–۱۴۲). تهران، علم.

۴. کوثری، م. (۱۳۹۰)؛ «**بازنمایی جنگ در روایت فتح**»، در: ع. کمری، *نام‌آورد (۲)* (ص ۳۵۱–۳۲۳)، تهران، سوره مهر.

۵. محرابی، ه (۱۳۹۰)؛ «**تحلیل نشانه‌شناختی از عکس‌های جنگ سعید صادقی**»، در: ع. کمری، *نام‌آورد (۲)* (ص ۹۷–۱۲۳)، تهران، سوره مهر.

6. Barthes, R. (1991[1957]). **Mythologies, (A. Laver, Trans)**, New York, Noonday.

7. Halliday, M. (1978). **Language as Social Semiotic**, London: Edward Arnold.

8. Hodge, B. (1988). **Social Semiotics**, New York, Cornell University Press.

9. Kress, G. & T. Van Leeuwen (2006 (1996)). **Reading Images: The Grammar of Visual Design** (2nd ed.), New York, Routledge.

10. Lakoff, G. (1991). **"Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf"**, November, Retrieved from Viet Nam Generation Journal & Newsletter:
*http://www2.iath.virginia.edu/sixties/HTML_docs/Texts/Scholarly/Lakoff_Gulf_Metaphor1.html.*

11. Lister, M. & L. Wells (2001). **"Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as an Approach to Analysing the Visual"**, In: T. Van Leeuwen & C. Jewitt, Handbook of Visual Analysis (P.61-91), Los Angeles, Sage.

12. Pauw, L.G. (2000). ***Battle Cries and Lullabies: Women in War from Prehistory to Present***, Boston, University of Oklahoma.
13. Science Applications International Corporation (2007). ***"Iranian Textbooks Content and Context"***, December 31, Retrieved from:
*http://www.fas.org/irp/dni/osc/irantext.pdf.*
14. Bezemer, J. & G. Kress (2010,). **"Changing Text: A Social Semiotics Analysis of Textbooks"**. *Designs for Learning*, 3(1-2) December, P.10-29.
15. *Institute for Monitoring Peace and Cultural Tolerance in School Education* (2012). **Retrieved from wikipedia**, May 6:
*http://en.wikipedia.org/wiki/Institute_for_Monitoring_Peace_and_Cultural_Tolerance_in_School_Education*