Rasanch \ A Quarterly Journal of Media Studies and Research
http//qjmn.farhang.gov.ir DOI: 10.22034/bmsp.2024.425592.1954
Research paper Received: 12/11/2023
Vol. 35, No. 4, Winter 2025, Issue 4 Accepted: 8/6/2024

An Introduction to the Representation of Female Power in Frozen Animation1

Mona Hajizadeh: PhD in Linguistics, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Marvdasht Branch, Marvdasht, Iran. **email:** mona64hajizadeh@gmail.com

Mohammad Hossein Sharafzadeh: Assistant Professor, Department of Linguistics, Faculty of Humanities, Islamic Azad University (corresponding author), Marvdasht branch, Marvdasht, Iran. **email:** h.sharafzadeh@gmail.com

esmaeil Jadidi: Assistant Professor, Department of Linguistics, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Marvdasht Branch, Marvdasht, Iran. **email:** esmaeil.jadidi@miau.ac.ir

In the modern world, the increase in visual information in mass media has grown incredibly, so that at the same time, different semiotic sources of communication and meaning are conveyed together, convergently, and not only through language, but also with other semiotic modes. Most Iranian research in the analysis of media texts, especially visual and audio media, has used approaches that underestimate the value of non-linguistic information and have less studied both linguistic and non-linguistic aspects. A new and systematic method for representing media messages is multimodal critical discourse analysis, which, in addition to studying language, examines different semiotic modes in a media text. This research aims to propose the practical use and application of multimodal critical discourse analysis as a systematic method, with a qualitative-descriptive approach, to a case study of the representation of female power in the animation Frozen 1 (2013) to test the multimodal theory in relation to language, moving images and social studies by incorporating other semiotic sources. In order to examine discursive and social practices, Fairclough's (2001) three-layer model has also been used. The results of the analysis show that meaning is transmitted through methods other than language and is constructed through specific power relations and contexts. Verbal and non-verbal modes are integrated to build the character of the female protagonist and support non-verbal modes in conveying multilayered meanings. Economic, cultural and political analyses show that the female character of this animation has only changed in appearance and these changes are in the service of the economic and political system.

Keywords: Critical discourse analysis, multimodality, Fairclough model, frozen animation1.

How to cite this paper: Hajizadeh, M., SHarafzadeh, M. H.. & Jadidid, E. (2025). An Introduction to the Representation of Female Power in Frozen Animation1. *Rasaneh*, 35(4), 77-104. **[In persian]**

رسانه / فصلنامه مطالعاتی و تحقیقاتی وسایل ارتباط جمعی
Rasanch
نوع مقاله: پژوهشی
DOI: 10.22034/bmsp.2024.425592.1954
http//qjmn.farhang.gov.ir
Vol. 35, No. 4, Winter 2025

درآمدی بر بازنمایی قدرت زنانه در انیمیشن یخ‌زده ۱

نوشتۀ
منا حاجی‌زاده*
محمدحسین شرف‌زاده**
اسماعیل جدیدی***

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹

چکیده

در دنیای مدرن، افزایش اطلاعات بصری در رسانه‌های جمعی به‌طرز باورنکردنی رشد داشته است، به‌طوری که هم‌زمان منابع نشانه‌شناختی مختلف ارتباطی و معنا را باهم، همگرا و نه تنها از طریق زبان، بلکه با سایر حالت‌های نشانه‌شناسی منتقل می‌کنند. اکثر پژوهش‌های ایرانی در تحلیل متون رسانه‌ای به‌ویژه رسانه‌های دیداری و شنیداری از رویکردهایی بهره گرفته‌اند که ارزش اطلاعات غیرزبانی را کم‌اهمیت دانسته و کمتر به بررسی هر دو جنبۀ زبانی و غیرزبانی پرداخته‌اند. یک روش جدید و نظام‌مند برای بازنمایی پیام‌های رسانه‌ای، تحلیل‌گفتمان انتقادی چندوجهی است که علاوه بر مطالعۀ زبان، به بررسی حالت‌های مختلف نشانه‌شناختی در یک متن رسانه‌ای می‌پردازد. این پژوهش با هدف پیشنهاد استفاده و کاربرد عملی تحلیل‌گفتمان انتقادی چندوجهی به‌عنوان روشی نظام‌مند، با رویکردی کیفی ـ توصیفی به مطالعۀ موردی بازنمایی قدرت زنانه در انیمیشن یخ‌زده ۱ (۲۰۱۳) پرداخته است تا با گنجاندن سایر منابع نشانه‌شناختی؛ نظریۀ چندوجهی را در رابطه با زبان، تصاویر متحرک و مطالعات اجتماعی آزمایش کند. به‌منظور بررسی شیوه‌های گفتمانی و اجتماعی، مدل سه لایه‌ای فرکلاف (۲۰۰۱)، نیز مورد استفاده قرار گرفته است. نتایج تحلیل نشان می‌دهد که معنا از طریق شیوه‌هایی غیر از زبان منتقل و از طریق روابط و زمینه‌های قدرت خاص ساخته می‌شود. حالت‌های کلامی و غیرکلامی به‌صورت یکپارچه برای ساختن شخصیت قهرمان زن ادغام می‌شوند و از حالت‌های غیرکلامی در انتقال معانی چندلایه پشتیبانی می‌کنند. تحلیل‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاسی نشان می‌دهد که شخصیت زن این انیمیشن تنها به‌ظاهر تحول پیدا کرده و این تغییرها در خدمت نظام اقتصادی و سیاسی است.

کلیدواژه: تحلیل‌گفتمان انتقادی، چندوجهی، مدل فرکلاف، انیمیشن یخ‌زده ۱.

* دکتری زبان‌شناسی همگانی، دانشکدۀ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرودشت، مرودشت، ایران
mona64hajizadeh@gmail.com
** استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشکدۀ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی (نویسندۀ مسئول)، واحد مرودشت، مرودشت، ایران h.sharafzadeh@gmail.com
*** استادیار گروه زبان‌شناسی، دانشکدۀ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرودشت، مرودشت، ایران
esmaeil.jadidi@miau.ac.ir

نحوۀ استناد به این مقاله: حاجی‌زاده، منا؛ شرف‌زاده، محمدحسین و جدیدی، اسماعیل (۱۴۰۳). درآمدی بر بازنمایی قدرت زنانه در انیمیشن یخ‌زده ۱. رسانه، ۳۵(۴)، ۷۷-۱۰۴.

مقدمه

امروزه در دنیای ارتباطات جهانی، افراد با انواع مختلفی از رسانه‌های جمعی سروکار دارند. رسانه، وسیله‌ای است که از طریق آن پدیده‌های چندوجهی تحقق می‌یابند. اگرچه زبان برجسته‌ترین منبع برای ساخت اجتماعی واقعیت و ذخیرهٔ دانش اجتماعی است (برگر و لاکمن[1]، ۱۹۶۷) اما در دنیای مدرن، ما شاهد افزایش باورنکردنی میزان اطلاعات دیداری در زندگی روزمرهٔ خود هستیم، به‌گونه‌ای که باید تصدیق کرد که متون رسانه‌ای از وجوه و منابع نشانه‌شناختی متفاوتی به‌طور هم‌زمان برای اهداف متفاوت استفاده می‌کنند. این متون چندوجهی منابع نشانه‌شناختی را فراتر از زبان کلامی در خود جای می‌دهند (ووداک و مایر[2]، ۲۰۱۶: ۱۸۱). از میان رسانه‌های جمعی، رسانه‌های دیداری ـ شنیداری، معنا را علاوه بر زبان با تصویر (ثابت و متحرک)، صدا و سایر حالت‌های نشانه‌شناسی در یک متن رسانه‌ای منتقل می‌کنند. رسانه‌ها و به‌طور مشخص سینما از عاملیت‌های توسعه‌گرای هر کشور به‌حساب می‌آید و حوزهٔ سینما دریچهٔ آشنای مردم با دنیای رنگ تصویر و حرکت و همچنین یکی از مهم‌ترین صنایع انتقال مفاهیم و پیام‌های اجتماعی است (زین‌العابدینی و ولی پور، ۱۴۰۲: ۱۳۰).

در سال‌های اخیر، اکثر پژوهش‌های ایرانی از تحلیل محتوا و رویکردهای تحلیل‌گفتمان و تحلیل انتقادی گفتمان بهره گرفته‌اند که میل شدیدی به زبان نشان می‌دهند و ارزش اطلاعات غیرزبانی را نادیده یا حداقل آن را کم‌اهمیت دانسته‌اند. با توجه به این نقص، در تحلیل رسانه‌های دیداری ـ شنیداری باید رویکردی اتخاذ شود که منجر به درک بهتری از این متون شود. تحلیل‌گفتمان انتقادی چندوجهی[3] که با حروف اختصاری MCDA نیز شناخته می‌شود، یک روش عالی و نظام‌مند برای بازنمایی پیام‌های رسانه‌ای است که نه‌تنها به مطالعهٔ زبان می‌پردازد، بلکه به بررسی حالت‌های مختلف نشانه‌شناختی در یک متن رسانه‌ای می‌پردازد. این پژوهش با هدف پیشنهاد استفاده و کاربرد عملی MCDA به‌عنوان روشی نظام‌مند برای تحلیل، انجام شده است. در این راستا، یک مطالعهٔ موردی ارائه‌شده که بیان مسئله در آن به‌صورت پرسمانی[4] تحلیل‌گفتمان انتقادی چندوجهی بازنمایی قدرت زنانه در انیمیشن یخ‌زده ۱ (۲۰۱۳) است. مطالعهٔ این انیمیشن با رویکرد چندوجهی، با در نظر گرفتن حالت‌های مختلف درگیر در متن با پشتوانهٔ مفروضات نظری تحلیل‌گفتمان انتقادی انجام شده است. این روش در محیط‌های دانشگاهی ایران، به‌طور کامل جدید است و به‌طور گسترده شناخته‌شده نیست. این پژوهش به‌دنبال برداشتن گامی کوچک در مطالعات گفتمان انتقادی از منظر چندوجهی است و امید دارد این پیشنهاد نقطهٔ شروعی برای اجرای آتی این روش باشد.

1 Berger & Luckmann
2. Wodak & Meyer
3. Multimodal Critical Discourse Analysis (MCDA)
4. Problematically

MCDA ارائه‌شده در اینجا، سعی دارد به‌صورت عملی با گنجاندن سایر منابع نشانه‌شناختی، نظریهٔ چندوجهی را در رابطه با زبان، تصاویر متحرک و مطالعات اجتماعی آزمایش کند تا خوانندگان را ترغیب به استفاده از آن در مورد اشکال متعدد معناساز و فرآیندهای نشانه‌شناختی کند. انیمیشن‌های دیزنی در بازنمایی خود از زنان، هم منعکس‌کنندهٔ تصاویر فرهنگی زنان است و هم به‌عنوان آیینهٔ فرهنگی در شکل‌گیری نگرش‌ها، ریشه دوانده است. به‌منظور تأمل بر بازنمایی زنانه، ما بیشتر بر دیدگاه بوردیو[1] (۱۹۹۱)، از بدن اجتماعی و قدرت نمادین تکیه می‌کنیم. از آنجا که علاوه‌بر زبان کلامی، بازنمایی‌های غیرکلامی هم با منافع نهادهای اجتماعی که تصاویر را تولید و پخش می‌کند مرتبط است (کرس و ون لیوون[2]، ۱۹۹۶: ۴۵)، به‌منظور توسعهٔ بیشتر تحلیل و همچنین برای بررسی شیوه‌های گفتمانی و اجتماعی، مفاهیم به‌هم‌پیوستهٔ مدل سه لایه‌ای تحلیل‌گفتمان انتقادی فرکلاف[3] (۲۰۱۳)، نیز مورد استفاده قرار گرفته است. به‌این‌ترتیب، علاوه‌بر توصیف (تحلیل متنی و گرافیکی)، به تفسیر (فرایند گفتمانی) و تبیین (کنش‌های اجتماعی) قهرمان داستان در برابر گفتمان، ایدئولوژی و قدرت، پرداخته می‌شود؛ بنابراین برای نیل به هدف پژوهش، سؤال اصلی این پژوهش عبارت است از: گفتمان زن قهرمان داستان در انیمیشن یخ‌زده ۱ از نظر کلامی و غیرکلامی چگونه بازنمایی می‌شود؟

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های خارجی

مطالعات پیشگامانهٔ گونتر کرس[4] و تئو ون‌لیوون[5] و مایکل اوتول[6]، با بهره‌گیری از سطوح مختلف دستور نقش‌گرای نظام‌مند[7] مایکل هالیدی[8] (۱۹۷۸)، به‌عنوان مبانی مطالعات چندوجهی، در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ وارد حوزهٔ زبان‌شناسی شدند (اوهالوران[9]، ۲۰۱۱). کرس و ون‌لیوون با اتخاذ رویکردی متنی در کتاب خوانش تصاویر (۱۹۹۶، ۲۰۰۶)، برخی از مبانی تحلیل زبانی هالیدی را که به‌عنوان پایه تحلیل‌گفتمان انتقادی مورد استفاده قرار می‌گرفت، در زمینهٔ ارتباطات دیداری به کار بستند. در کتاب مشترک بعدی آن‌ها با عنوان گفتمان چندوجهی: حالت‌ها و رسانه‌های ارتباط معاصر، می‌توان پیوند بین چندوجهی و تحلیل‌گفتمان را مشاهده

1. Bourdieu
2. Kress & Van Leeuwen
3. Fairclough
4. Gunther Kress
5. Van leeuwen
6. Michael O'Toole
7. Systemic Functional Linguistics
8. Michael Halliday
9. O'Halloran

کـرد. در این کتاب، رویکردهای تحلیل‌گفتمان انتقادی و چندوجهی در حوزهٔ نوظهوری به نام MCDA اسـت، گردهم آمدند. اوتول نیز با اتخاذ رویکردی دسـتوری در کتاب زبان هنرهای نمایشـی (۱۹۹۴، ۲۰۱۰)، به نمایش چگونگی اسـتفاده از مفاهیم و شیوه‌های تحلیلی مبتنی‌بر دسـتور نقش‌گرای نظام‌مند بـرای توصیف آثار هنـری، مجسمه‌سـازی و طرح‌های معماری پرداخت. این کتاب در مقایسـه با کتاب خوانش تصاویر، در حوزه‌های خارج از زبان‌شناسـی تأثیر کمتری داشـته اسـت، اما الهام‌بخش بسـیاری از پژوهش‌های چندوجهی در درون حوزهٔ زبان‌شناسی بوده است (ماچین[1]، ۲۰۱۶).

اکثر پژوهش‌های بعدی، با استناد به این دو رویکرد (متنی و دستوری) که به ترتیب رویکرد چندوجهی نشانه‌شـناختی اجتماعی و تحلیل‌گفتمان چندوجهی نامیده می‌شـوند، دامنهٔ کاربرد چندوجهی را به حوزه‌های جدیدی گسترش داده‌اند. رویکرد متنی در زمینه‌هایی همچون متون علمی (لمکه[2]، ۱۹۹۸)، موسـیقی و صدا (ون لیوون، ۱۹۹۹)، ابررسـانه (لمکه، ۲۰۰۲)، کنش و ژسـت (مارتینک[3]، ۲۰۰۰)، سـوادآموزی (کرس، ۲۰۰۳)، تحقیقات آموزشی (جویت[4]، ۲۰۰۶) به‌کاررفته است، درحالی که رویکرد دستوری در زمینه‌هایی مانند ریاضیات (اوهالوران، ۲۰۰۵) و فرارسانه (جونوف[5]، ۲۰۰۷) مورد استفاده قرار گرفته است (اوهالوران، ۲۰۱۱: ۱۲۲).

افـزون بر این، بدنارک و مارتین[6] (۲۰۱۰)، با ارائهٔ طیفی از متون چندوجهی دیگر، رویکرد نوینی با عنوان تحلیل‌گفتمان چندوجهی سیستمی ـ کارکردی[7] را بنیان نهادند (جویت، ۲۰۰۹: ۲۹–۳۳). هم‌زمان با تکامل رویکردهای مطالعات چندوجهی، تحقیقات چندوجهی نوینی به‌سرعت در حال ظهور هسـتند. ازجمله این رویکردهای جدید می‌تـوان به تحلیل تعاملی چندوجهی[8] (ران اسکالون[9]، ۱۲۰۰؛ سـوزان وانگ اسکالون[10]، ۴۲۰۰؛ سیگرید نوریس[11]، ۲۰۰۴ – ۲۰۰۵)، رویکرد شـناختی[12] (چارلز فورسـیل[13]، ۲۰۰۹) و رویکردهای گفتمان انتقادی (ماچین، ۲۰۰۷؛ ون‌لیوون، ۲۰۰۸) اشاره کرد (اوهالوران، ۲۰۱۱: ۱۲۳).

1. Machin
2. Lemke
3. Martinec
4. Jewitt
5. Djonov
6. Bednarek & Martin
7. Systemic Functional Multimodal Discourse Analysis) SF-MDA(
8. Multimodal Interactional Analysis
9. Ron Scollon
10. Suzanne Wong Scollon
11. Sigrid Norris
12. cognitive approach
13. Forceville

پژوهش‌های داخلی

فرقانی و اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰) با ارائهٔ مدلی برای تحلیل‌گفتمان انتقادی فیلم، تلاش کرده‌اند با بهره‌گیری از نشانه‌شناسی اجتماعی و ادغام رویکردهای گوناگون با رویکرد فرکلاف، مدلی مناسب برای تحلیل فیلم ارائه دهند. کاربرد عملی این مدل در مقالهٔ "تحلیل‌گفتمان انتقادی سریال‌های کیف انگلیسی و مدار صفر درجه" (۱۳۹۳) از همین نویسندگان قابل‌مشاهده است.

صُراحی و مولایی (۱۳۹۸)، به تحلیل‌گفتمان چندوجهی چهل بیلبورد تبلیغاتی بانک‌ها و مؤسسه‌های مالی ایران در چارچوب الگوی پیشنهادی چیونگ[1] (۲۰۰۴) پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان داد، برخی از مؤلفه‌های ساختار عمومی متون چندوجهی، مانند خبر اصلی و محل تمرکز توجه، عوامل مؤثری در جذب مشتری به‌شمار می‌روند.

حکیم و همکاران (۱۳۹۹)، با درنظرگرفتن ارتباط دیرینهٔ زبان و تصویر در هنر و نظریه‌های چرخش زبانی و تصویری، در پژوهشی پیرامون گفتمان چندوجهی نوشتار تصویر در هنر معاصر ایران به این نتیجه رسیدند که امروزه متون هنری، رابطهٔ ناگسستنی زبان و تصویر در هنر را به نمایش می‌گذارند.

مجدی‌زاده و حجاری (۱۴۰۱)، به ترجمهٔ مقاله‌ای با عنوان "تحلیل‌گفتمان چندوجهی از دیدگاه گونتر کرس" همت گماشتند. این مقاله به بررسی ماهیت گفتمان چندوجهی، موضوعات کلیدی در تحلیل‌گفتمان چندوجهی، تحلیل‌گفتمان چندوجهی در یادگیری و زندگی اجتماعی و نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیل‌گفتمان چندوجهی می‌پردازد.

مبانی نظری

بازنمایی

بازنمایی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مفاهیم در مطالعات فرهنگی و علوم ارتباطات، نقش واسطه‌ای میان مخاطبان و رسانه‌ها ایفا می‌کند. نظریهٔ بازنمایی و دیدگاه ساخت معنا در زبان، متأثر از عوامل اجتماعی و فرهنگی، ریشه در اندیشه‌های فردینان دو سوسور[2]، زبان‌شناس سوئیسی، دارد. از منظر سوسور، معنا در زبان و از طریق زبان شکل می‌گیرد. ابزار بازنمایی در زبان، نشانه‌ها هستند که معانی را در هر گفتمان و فرهنگی به شیوه‌های گوناگون بازسازی می‌کنند. در الگوی سوسوری، نشانه پدیده‌ای "فیزیکی" و در عین‌حال "معنادار" است که از پیوند میان یک "دال" و "مدلول" حاصل می‌شود. دال و مدلول در ذهن شکل می‌گیرند و رابطه میان آن‌ها "دلالت" نامیده می‌شود (چندلر[3]، ۱۳۸۷: ۴۲-۴۳). به بیان خلاصه، معنا در ذات

1. Cheong
2. Ferdinand de Saussure
3. Chandler

پدیده‌ها نهفته نیست و هیچ رابطهٔ اجتناب‌ناپذیر یا طبیعی میان دال و مدلول وجود ندارد؛ بلکه این رابطه اختیاری و قراردادی اســت؛ بنابراین، هر زبان برای هر معنا و مفهوم، نامی اختیاری برای مصرف‌کنندگان خود ایجاد می‌کند و ارتباطی منحصربه‌فرد میان نشــانه برقرار می‌سازد که با ســایر زبان‌ها مشترک نیســت. افزون‌براین، گاه در گذر زمان و با ظهور پدیده‌های تاریخی و اجتماعی، نســبت ویژه‌ای که میان دال و مدلول در یک زبان خاص وجود دارد، دچار دگرگونی می‌شود. این همان نکته‌ای است که بعدها استوارت هال[1]، با تأثیرپذیری از دیدگاه سوسور و با تکیه‌بر مطالعات فرهنگی، بر آن تأکید ورزید.

هال، بازنمایی را فرآیندی ذهنی در معناســازی می‌دانست که در تعامل با عینیت و واقعیت شــکل می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، "بازنمایی یعنی تولید معنا از طریق زبان" (هال، ۱۳۹۳: ۳۴). او زبان را نظام بازنمایی فرهنگ تلقی می‌کند که به‌وســیلهٔ نظام‌های نشــانه‌ای، معانی را بازسازی می‌کنــد. هــال، فرهنــگ را مجموعــه‌ای از مفاهیم، تصورات و تصاویر مشــترک میــان افراد می‌دانســت که از طریق بازنمایی تولید و منتشر می‌شوند. معانی تولید و منتشرشده توسط نظام بازنمایی، ارتباطی تنگاتنگ با مناسبات قدرت دارند و با مشروعیت‌بخشی یا مشروعیت‌زدایی، در خدمت تحکیم یا تخریب این مناســبات قرار می‌گیرند. در واقع، معانی همان ابزاری هستند که حاکمان از طریق آن‌ها می‌کوشند تا رفتار و تصورات افراد را شکل دهند؛ بنابراین، شناخت بازنمایی، ما را به‌سوی بررسی دقیق‌تر قدرت و ایدئولوژی سوق می‌دهد (هال، ۱۳۹۳: ۱۹-۲۰). هال دو رهیافت نشانه‌شناســی (مطالعهٔ نشــانه‌ها به‌منزلهٔ حاملان معنــا در فرهنگ) و گفتمانی (شیوهٔ ساختن دانش یا شیوهٔ ارجاع دربارهٔ عمل) را به‌عنوان چارچوبی برای درک زبان معرفی می‌کند. رویکرد نشانه‌شناســی با چگونگی بازنمایی و تولید معنا توســط زبان ســروکار دارد، درحالی که رویکرد گفتمانی به بررســی آثار و پیامدهای بازنمایی می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه معانی تولیدشــده با قدرت پیوند می‌خورند و با تنظیم رفتار، هویت را شــکل می‌دهند (هال، ۱۳۹۳: ۲۳-۲۵).

رولان بارت[2] نخســتین کسی بود که سنت سوسوری را در زمینهٔ مطالعهٔ رسانه‌ها، بر اساس چگونگی تولید معنا، دنبال کرد. او نیز مانند سوسور، رابطهٔ میان دال و مدلول را در درون نشانه تبیین می‌کند. از دیدگاه بارت، دلالت دارای دو سطح است: سطح نخست، معنای صریح است که همان معنای اصلی و بدیهی دال‌هاست و سطح دوم، معنای ضمنی دال‌هاست که به معناهای پنهــان و ضمنی نشــانه‌ها دلالــت دارد و از طریق آن می‌توان ارزش‌های فرهنگی نشــانه‌ها را درک کرد. بارت معتقد اســت که "ایدئولوژی" به‌عنوان ســاختار پنهان در سطح دوم دلالت قرار دارد. نظریه‌پردازانی مانند فیسک[3]، ســومین ســطح دلالــت بــارت را "اسطوره" (تلفیق مراتب

1. Stuart Hall
2. Roland Barthes
3. John Fiske

دوگانهٔ دلالت) می‌نامند که در آن، واژه‌ها تنها به‌عنوان نشانه‌های زبانی در نظر گرفته نمی‌شوند، بلکه گسترهٔ وسیعی از کنش‌های فرهنگی را دربرمی‌گیرند (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۳۹). به‌کارگیری اسطوره توسط بارت نشان می‌دهد که این واژه، اگرچه به معنای "آنچه تخیلی است" به کار می‌رود، اما به داستان‌هایی نیز اشاره دارد که تمایلات و حقایق جهانی و فراتر از زمان را نشان می‌دهند. منظور او از اسطوره، تصورات تاریخی خاص و ایدئولوژیک از جهان است (آلن[1]، ۲۰۰۱: ۳۴). بارت بر این باور است که اسطوره‌ها محصول طبقهٔ مسلط و حاکم هستند و در راستای ایدئولوژی و بقای این طبقه عمل می‌کنند. او ایدئولوژی بورژوازی را یک اسطوره می‌نامد و معتقد است که:

> تمام فرانسه در انحصار این ایدئولوژی ناشناس درآمده است: ادبیات، مطبوعات، فیلم، تئاتر، سیستم قضایی، دیپلماسی، رسوم، مراسم‌ها، طرز لباس پوشیدن، گفت‌وگوها و... همه‌چیز در زندگی روزانه وابسته به تصویری است که طبقه بورژوازی از رابطهٔ بین انسان و جهان دارد و ما را نیز مجبور به داشتن چنین نگاهی می‌کند (آلن، ۲۰۰۱: ۳۸).

او همچنین معتقد است که در بازنمایی‌های رسانه‌ای، اسطوره‌ها همچنان به حیات خود ادامه می‌دهند و جنبهٔ روایی آن‌ها به این بازنمایی کمک می‌کند (اباذری، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل‌گفتمان انتقادی بر نظریهٔ انتقادی استوار است و ریشه در آثار کارل مارکس[2] و فردریش انگلس[3] دارد که معتقدند ایدئولوژی و عدم تعادل قدرت در جامعه، به‌طور مستقیم با شرایط اجتماعی ـ اقتصادی موجود مرتبط هستند. پژوهشگران مکتب فرانکفورت[4] مانند هورکهایمر[5] و آدورنو[6] از اصطلاح "صنعت فرهنگ"[7] برای تأکید بر تأثیر رسانه‌های جمعی بر جامعه استفاده کردند. آن‌ها استدلال می‌کردند که رسانه‌ها توهم ایدئولوژیک را دستکاری کرده و به مخاطبان عرضه می‌کنند. در ادامه مکتب فرانکفورت، مایکل فوکو[8] تبیین کرد که چگونه قدرت اجتماعی از طریق گفتمان عمل می‌کند. هابرماس[9] با طرح نظریه انتقادی "کنش ارتباطی"[10] به بررسی ابعاد

1. Allen
2. Karl
3. Friedrich Engels
4. Frankfurt School
5. Horkheimer
6. Adorno
7. Culture Industry
8. Michel Foucault
9. Habermas
10. Communicative Action

گفتار در حوزهٔ قواعد دستوری کنش اجتماعی پرداخت و نورمن فرکلاف با نوشتن کتاب زبان و قدرت (۱۹۸۹)، تحلیل‌گفتمان انتقادی را به‌روشی تثبیت‌شده در علوم اجتماعی تبدیل کرد. به اعتقاد فرکلاف، زبان بخشی جدایی‌ناپذیر از زندگی اجتماعی است و با سایر جنبه‌های زندگی مرتبط است؛ بنابراین، یکی از مؤثرترین راه‌ها برای انجام پژوهش‌های اجتماعی، تمرکز بر زبان و تحلیل‌گفتمان است. تحلیل‌گفتمان انتقادی، گفتمان را شکلی از عملکرد اجتماعی می‌داند که موقعیت‌ها، هویت‌های اجتماعی و روابط بین افراد را شکل می‌دهد و وضعیت موجود اجتماعی را بازتولید کرده و درعین‌حال، به دگرگونی آن کمک می‌کند (کوسکن[1]، ۲۰۱۵).

تحلیل‌گفتمان انتقادی چندوجهی

از نظر لغوی، استفاده از واژهٔ "چند" در ترکیب "چندوجهی" در برابر "تک‌وجهی" به این معنا است که ما تنها با یک وجه واحد روبه‌رو نیستیم. این اصطلاح برای توصیف هم یک پدیدهٔ ارتباط انسانی و هم یک حوزهٔ تحقیقاتی به کار می‌رود (کرس، ۲۰۰۹: ۵۴). به‌عنوان یک پدیده ارتباطی، "چندوجهی" دلالت بر این دارد که گفتمان به‌طور تقریبی همیشه چندوجهی است و از ترکیب منابع یا حالت‌های مختلف نشانه‌شناختی شکل می‌گیرد. به‌عنوان یک حوزهٔ تحقیقاتی، "چندوجهی" به توسعهٔ نظریه‌ها، ابزارهای تحلیلی و توصیفاتی می‌پردازد که به مطالعهٔ بازنمایی و ارتباطات با در نظر گرفتن حالت‌های گوناگون می‌پردازند. "چندوجهی" به‌عنوان یک زمینهٔ مطالعاتی، مفاهیم و روش‌ها را از تحلیل‌گفتمان زبانی وام می‌گیرد، اما از بینش‌های طیف گسترده‌ای از دیگر رشته‌های مرتبط، ازجمله انسان‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی، رسانه‌های تصویری و مطالعات فرهنگی، هنرهای زیبا و طراحی نیز بهره می‌برد (آدامی[2]، ۲۰۱۶).

پیوند واژه‌های "چندوجهی" و "گفتمان"، پس از انتشار کتاب گفتمان چندوجهی اثر کرس و ون‌لیوون (۲۰۰۱) در جوامع تحلیلی گفتمان و نشانه‌شناسی اجتماعی تثبیت شد. تحلیل‌گفتمان چندوجهی که با حروف اختصاری MDA نیز شناخته می‌شود، یک پارادایم نوظهور در مطالعات گفتمانی است که از مطالعهٔ صرف زبان، به مطالعهٔ زبان در ترکیب با منابع دیگر مانند تصاویر، نمادهای علمی، ژست‌ها، کنش‌ها، موسیقی و صدا گسترش یافته است. زبان و سایر منابعی که برای ایجاد معنا در یک پدیدهٔ چندوجهی ادغام می‌شوند، "منابع نشانه‌شناختی"، "وجه‌ها" و "حالت‌ها" نامیده می‌شوند (اوهالوران، ۲۰۱۱). اصطلاح "منابع نشانه‌شناختی"، برای توصیف منابع یا وجه‌هایی (مانند زبان، تصویر، موسیقی، ژست و معماری) به کار می‌رود که با حالت‌های حسی (دیداری، شنیداری، لامسه، بویایی، چشایی و حرکتی) در پدیده‌های چندوجهی برای ایجاد معنا ترکیب می‌شوند. برای مثال، حالت یا وجهٔ بصری به منابع معنایی

1. Çoşkun
2. Adami

اشـاره دارد کـه ما با حس بینایـی خود تجربه می‌کنیـم. این حالات بصری طیف وسـیعی از اشکال بیانی و مصنوعات مختلف را دربرمی‌گیرد که شامل ژانرهای "فیزیکی" (مانند عکس‌ها، تصاویر، نقاشـی‌ها، طراحی‌ها و طرح‌ها) و ژانرهای "غیر فیزیکی" (مانند جدول‌ها، نمودارها، مدل‌ها و تایپوگرافی) اسـت. همچنین، حالات بصری شـامل تصاویر ثابت و تصاویر متحرک است (جانکساری[1] و همکاران، ۲۰۱۶: ۳۳).

تحلیل‌گفتمـان انتقادی چندوجهی (MCDA) نیـز مانند تحلیل‌گفتمان انتقادی، بر این باور اسـت که ارتباطات بصری جامعه را شکل می‌دهند و به نقشـی که انتخاب‌های نشانه‌شناختی بصری در روابط قدرت ایفا می‌کنند، توجه دارد.

MCDA با تلاش زبان‌شناسـانی مانند کرس و ون‌لیوون، باب هاج[2]، کی اوهالوران، آنتونی بالدری[3] و پل جی. تیبو[4] ارائه شد. هدف این رویکرد، تغییر تمرکز در تحقیقات زبانی و بررسی معنای ناشی از استفادهٔ یکپارچه از منابع نشانه‌شناختی است، به‌طوری که استفاده از زبان دیگر به‌عنوان یک پدیدهٔ مجزا مورد بررسـی قرار نگیرد (اوهالوران، ۲۰۰۴: ۱). تحقیق در MCDA دو جهت اصلی وابسـته به هم را دنبال می‌کند: ارزیابی پتانسیل معناسازی منابع نشانه‌شناختی فـردی و تمرکز بر نظریه‌پردازی پیرامون تعامل بین منابع نشانه‌شـناختی مختلف در ارتباطات چندوجهی (جونوف و ژائو[5]، ۲۰۱۳: ۲).

روش‌شناسی پژوهش

این مقاله با رویکردی کیفی ـ توصیفی و با بهره‌گیری از مطالعات گفتمانی چندوجهی، به بررسی موضوع پژوهش و تأثیر متقابل عناصر کلامی و غیرکلامی و نیز سـهم MCDA در رسـانه‌های دیداری ـ شنیداری می‌پردازد. بخش عمدهٔ توجه پژوهشگر معطوف به بررسی گفتمان کلامی و غیرکلامی شخصیت اصلی زن، السا، است؛ بااین‌حال، در تحلیل انتقادی، توجه به گفتمان سایر شخصیت‌های داستان نیز حائز اهمیت و ضروری است.

در راسـتای انجام ایـن پژوهش، مراحل زیر برای تحلیل و ارائـهٔ یافته‌ها در قالب طرحی پیشنهادی برای MCDA فیلم دنبال شده است:

یکی از چالش‌های اساسـی در MCDA، انتخاب، جمع‌آوری و سازماندهی داده‌ها است. بـه گفتهٔ بزمـر و ماورز[6] (۲۰۱۱) در گـردآوری داده‌ها باید تعادل لازم بیـن نمایش جزییات و بازتاب‌های حاصل از داده‌ها (که آن‌ها را با مسـائل اجتماعی، سیاسـی، فرهنگی و غیره مرتبط

1. Jancsary
2. Bob Hodg
3. Anthony Baldry
4. Paul J. Thibault
5. Djonov & Zhao
6. Bezemer & Mavers

می‌سازد) برقرار کرد. در این پژوهش، پس از تماشای انیمیشن یخ‌زده ۱ (۲۰۱۳)، داده‌های کلامی و غیرکلامی با استفاده از روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شدند. سپس، به‌منظور تحلیل معانی، متون کلامی و تصویری به کوچک‌ترین واحدهای قابل‌تحلیل، یعنی "بند" و "شات" تقسیم شدند. داده‌های گفتاری به‌صورت نوشتاری بازنویسی و سپس به بند تقسیم شدند. برای جلوگیری از هرگونه برداشت نادرست، از زیرنویس و فیلم‌نامهٔ انگلیسی انیمیشن نیز استفاده شد. تمامی تصاویر متحرک انیمیشن با استفاده از نرم‌افزار Soft Free Converter جمع‌آوری و با کمک طرح جامع پیشنهادی بالدری و تیبو (۲۰۰۵) به واحدهای قابل‌تجزیه (تحلیل‌کامل، فاز کلان، فاز، فاز فرعی، شات‌ها و قاب‌های گذر بصری) تفکیک شدند تا امکان شناسایی و طبقه‌بندی داده‌های تصویری بر اساس آن فراهم شود[1]. موسیقی، به‌عنوان یک منبع نشانه‌شناختی تأثیرگذار در گفتمان چندوجهی، در مدت‌زمان قابل‌توجهی از فیلم‌ها حضور دارد. (کوهن[2]، ۲۰۱۱). زمانی‌که موسیقی یا صدا با سایر منابع نشانه‌شناختی مانند زبان و تصاویر ترکیب می‌شوند، به تولید معانی جدید منجر می‌شوند (اوهالوران و لیم[3]، ۲۰۱۴). برای درک بهتر گفتمان، آهنگ‌ها به‌عنوان یک منبع غیرزبانی چندین مرتبه پخش و نکات مهم آن‌ها یادداشت شد. سپس، این نکات در کنار داده‌های زبانی و تصویری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفتند تا اطمینان حاصل شود که داده‌ها با موضوع مرتبط و قابل‌اعتماد هستند.

بنابر نظر اوهالوران زبان و اشکال نشانه‌شناسی از نظر اساسی با یکدیگر متفاوت هستند (۲۰۰۸) و استفاده از نظریه‌های واحد برای تحلیل حالت‌های مختلف نشانه‌شناختی موجود در یک گفتمان چندوجهی، ناکافی و غیرجامع است؛ بنابراین، رویکردهای متفاوتی برای هرکدام مورد نیاز است. نگارندگان در گام نخست، با الهام از رویکرد اندرو برن[4] (۲۰۱۳) که سابقهٔ طولانی در زمینهٔ تحلیل چندوجهی ویدیوها دارد، طرحی را به‌صورت زیر ارائه کردند: منابع نشانه‌شناختی در فیلم را می‌توان به‌طور هم‌زمان به‌صورت کلامی، بصری و صوتی در نظر گرفت؛ اما از آنجایی که نمی‌توان موسیقی را به‌خودی‌خود یک زبان در نظر گرفت، باید آن را به‌عنوان یک حالت ارتباطی در نظر گرفت که با معنای عاطفی قوی آن مشخص می‌شود و می‌توان از آن برای حمایت از روابط قدرت استفاده کرد (وی و مک‌کرل[5]، ۲۰۱۷). از این‌رو، تصمیم گرفته شد جدول به دو بخش کلامی و غیرکلامی تقسیم شود، سپس به تنوع حالت‌های درگیر در ترکیب (که در زیرشاخه‌ها آشکار می‌شوند) اشاره شود و پس از ارائهٔ جنبه‌های اصلی

۱. برای توصیف کامل‌تر مراحل تجزیه‌وتحلیل تصویرمتحرک با کمک طرح جامع پیشنهادشده توسط بالدری و تیبو (۲۰۰۵)، به رسالهٔ دکترا بزرا (۲۰۱۲) تحت‌عنوان "زبان و تصویر در فیلم سکس و شهر: یک تحقیق چندوجهی در مورد نمایندگی زنان" مراجعه کنید.

2. Cohen
3. O'Halloran & Lim
4. De Andrew Burn
5. Way & McKerrell

هر تحلیل، به درهم‌تنیدگی و تقاطع بین آن‌ها در مورد چگونگی ایجاد معنا از طریق تولید حواس پرداخته شود. برای تحلیل هر حالت، نیاز به متخصص متبحر در آن مقوله است؛ در نتیجه، مدل پیشنهادی این پژوهش، انتخاب طیفی از رویکردهای مناسب برای تحلیل ویژگی‌های کلامی و غیرکلامی است که در ستون آخر ارائه شده است. توضیحات جامع این مدل‌ها در مقالات دیگر موجود است و در فضای محدود این پژوهش، از تکرار آن خودداری می‌شود.

جدول ۱. منابع شناختی

منابع نشانه‌شناختی			
کلامی	گفتاری	زبان: واژگان، شرکت‌کنندگان، فرآیندها، صرف، شرایط	دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی و متیسن (۲۰۱۳)
غیرکلامی	دیداری	ظاهر شخصیت: لباس، مو و آرایش (رنگ‌ها، شکل‌ها، بافت‌ها)	بوردیو (۱۹۹۱) برای لباس، مو و آرایش، کرس و ون‌لیوون (۲۰۰۲) برای رنگ‌ها
		رفتار شخصیت: حرکت و وضعیت بدن، حالات چهره، نگاه	دیدگاه لابان (۱۹۷۸) و مارتینز (۲۰۰۹) برای حرکت بدن سیلوا (۲۰۱۶) و مسکویتا (۲۰۱۱) برای حالات چهره کرس و ون لیوون (۲۰۰۶) برای موقعیت، نگاه شخصیت‌ها
		نورپردازی: رنگ، جهت، فوکوس، شدت، سایه‌ها	ون‌لیوون و بوریس (۲۰۱۷) برای نور، مارتینز (۲۰۰۴) و ون‌لیوون و کرس (۲۰۰۲) برای رنگ‌ها
		تنظیمات و محیط: رنگ، بافت، معماری، اشیا	گرامر طراحی بصری کرس و ون لیوون (۲۰۰۶) برای تنظیمات و محیط
	شنیداری	موسیقی و صدا: ریتم، تن، لحن، سازها، ملودی	ون لیوون (۱۹۹۸؛ ۲۰۱۲)

تحلیل چندوجهی شامل تعامل بین زبان گفتاری، ویژگی‌های جنبشی (شامل نگاه، وضعیت بدن و ژست) و جلوه‌های فیلمبرداری (زاویه دوربین و اندازهٔ کادر)[1] در کنار سایر منابع نشانه‌شناختی (نور استودیو، لباس، پروکسمیک[2]، چیدمان صندلی و غیره) است (اوهالوران، ۲۰۱۱). در کار تحلیل چندوجهی تصاویر متحرک، دو دیدگاه اصلی وجود دارد: از یک‌سو کسانی‌که (ون لیوون، ۱۹۹۱؛ باتمن[3]، ۲۰۰۷ – ۲۰۰۹) تنها بر مونتاژ فیلم و روابط پارادایمیک و نحوی ناشی از آن تمرکز می‌کنند و از سوی دیگر، محققانی (ایدما[4]، ۲۰۰۱؛ بالدری و تیبو،

۱. همچنین رجوع کنید به بالدری و تیبو (۲۰۰۶)، ایدما (۲۰۰۱a)، تان (۲۰۰۵ و ۲۰۰۹)

2. Proxemics

3. Bateman

4. Iedema

۲۰۰۵؛ بهلکه[1]، ۲۰۰۸؛ تسنگ[2]، ۲۰۰۹) که الگوهای معنایی را که از محتوای توالی‌ها و نماها ناشی می‌شود را کشف می‌کنند (بزرا و ماورز، ۲۰۱۱). در این مقاله بخش تحلیل غیرکلامی (ظاهر و رفتار شخصیت‌ها) بر پایهٔ دیدگاه دوم است.

یافته‌های پژوهش

با توجه به محدودیت فضا، از میان صحنه‌های تحلیل‌شده با استفاده از مدل پژوهشی پیشنهادی در سطوح کلامی و غیرکلامی، تنها یک صحنه به‌صورت تصادفی انتخاب شده و در این بخش ارائه می‌شود.

بخش کلامی

این مرحله بر تحلیل تعابیر زبانی متمرکز است و با رویکردی زبان‌شناختی انجام می‌شود. هدف از تجزیه و تحلیل کلامی، درک چگونگی استفاده از زبان برای تفسیر بازنمایی زنان و آشکارسازی کارکردهای ایدئولوژیک و اجتماعی آن‌ها در این انیمیشن است. بدین‌منظور، از دستور نقش‌گرای نظام‌مند هالیدی و متیسن[3] (۲۰۱۳) برای مطالعه بهره گرفته شده است.

Don›t let them in,

Don›t let them see,

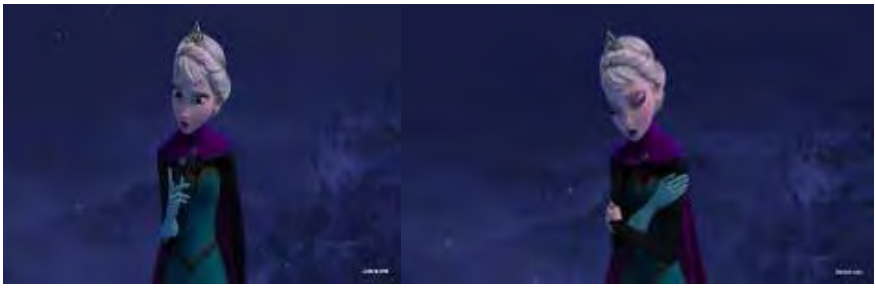
Be the good girl you always have to be.

Conceal, don’t feel,

Don’t let them know.

اگرچه در سطح توصیف، معنای آشکار جملات از زبان السا بیان می‌شود و پدر حضور و مشارکت فیزیکی ندارد، اما تکرار جملات منفی که وجهٔ امری به خود گرفته‌اند، یادآور تذکرات پدر السا در کودکی است. استفاده از وجهٔ امری در تمامی جملات، موقعیت گوینده (پدر) را به‌عنوان مطالبه‌کننده در جایگاه قدرت و مخاطب (السا) را به‌عنوان فردی مطیع و فرمانبردار به تصویر می‌کشد. به‌عبارت‌دیگر، رویهٔ گفتمانی این رشته کلام، تولیدشده توسط شخصی در جایگاه فرادست و توزیع و مصرف‌شده برای مورد خطاب قرار دادن فردی در جایگاه فرودست و به‌منظور القای "دختر خوب‌بودن" (به‌عنوان رخداد اجتماعی) است. در سطح تبیین، پدر با توجه به تأثیر ساختار اجتماعی و جامعهٔ مردسالار، دارای فرضی ایدئولوژیک مبنی‌بر سلطه‌گری و اعمال قدرت است.

1. Böhlke
2. Tseng
3. Halliday & Matthiessen



تصویر ۱. دستان السا (با دستکش و بدون دستکش) **تصویر ۲.** بالاآوردن انگشت اشاره

در بافت موقعیتی تصویر ۱ و ۲، انگشت اشاره السا با دستی که با دستکش پوشیده شده، در کنار جملات بالا نشانه‌ای از تأکید بر قدرت پدر است. این انگشت اشاره، در بعد نشانه‌شناسی نمایه‌ای از وجود انگشت اشاره‌ای است که پدر السا با تأکید، برای این‌که دختر خوبی باشد به‌سوی او نشانه رفته است. در این عبارات به‌خوبی گفتمان مردسالاری و دعوت جنس مؤنث به بی‌کنشی مشهود است.

علاوه‌براین صحنه در اکثر سکانس‌های تحلیل‌شده از این انیمیشن که میان السا و پدرش مکالماتی در جریان است، بسامد جملات امری و جملات پرسشی (با لحن دستوری) بیشتر است و نشان‌دهندهٔ قدرت اظهاری پدر است و بر ماهیت فرادستی او تأکید دارد. برای مثال در نظرگاه دوران کودکی، زمانی‌که السا به خواهر خود آسیب می‌زند به امر و فرمان پدر اتاق خود را جدا می‌کند و در اتاقی دیگر خود را محبوس می‌کند. تقابل السا در حکم سوژه‌ای فرودست و پدر در حکم گفتمان قدرت را به‌خوبی در گفتمان و تصاویر صحنه‌های حضور این دو می‌توان مشاهده کرد.

Let it go. let it go.
Can›t hold it back anymore
Let it go. let it go.
Turn away and slam the door.
I don›t care what they’re going to say.
Let the storm rage on.
The cold never bothered me anyway.

در ادامه، السا علیه گفتمان پدرش (پادشاه، نماد قدرت اصلی و رهبر جامعه)، همانند طوفانی یورش می‌برد و می‌گوید: «رهایش کن، بگذار دیگران هر چه می‌خواهند بگویند». در اینجا به کار بردن ضمیر I در معنای جمع است، زیرا او در مقام یک فرد سخن نمی‌گوید بلکه

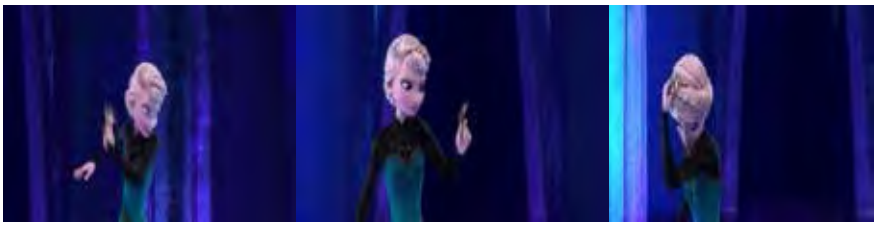
به‌عنوان عضوی از گروه زنان مدرن حرف می‌زند. شورش السا علیه قوانین پدرش، یادآور زنی مدرن در جست‌وجوی بیداری و کسب آزادی و رهایی ذاتی است که به‌واسطهٔ خلقت به او عطا شده است. در این صحنه، عدم ترس و تلاش السا برای ایفای نقشی فعال و بیرون آمدن از انفعال، سبب زیبایی در قدرت او می‌شود. با توجه به بافت موقعیتی تصاویر ۳ و ۴، السا بدون ترس از قدرتش برای ساختن قصری زیبا استفاده می‌کند که قصر هم نماد قدرت و هم نماد زیبایی است. این صحنه با استفاده از بافت موقعیتی و نوع گفتمان، به‌خوبی جان‌مایهٔ تقابل هنجارشکنی السا در مقابل قدرت اجتماعی (که از منظر اجتماع سنتی و ساختار غالب رفتاری نکوهیده است) را به تصویر می‌کشد.

تصویر ۳. ساخت قصر یخی **تصویر ۴.** قصر زیبای السا

در تمامی صحنه‌های این انیمیشن، شخصیت زن داستان در مرز باریکی میان اطاعت و استقلال در حرکت است. در وجود السا دو نوع رابطهٔ عمده در قبال پدر مشاهده می‌شود: نخست، رابطه‌ای از جنس اطاعت و فرودستی که با توجه به جایگاه اجتماعی و خانوادگی پدر شکل گرفته است؛ و دوم، نوعی حس استقلال‌طلبی و فرار از زیر فشار قدرت حاکم در القای ارزش‌ها، باورها و نگرش‌ها نسبت به زندگی.

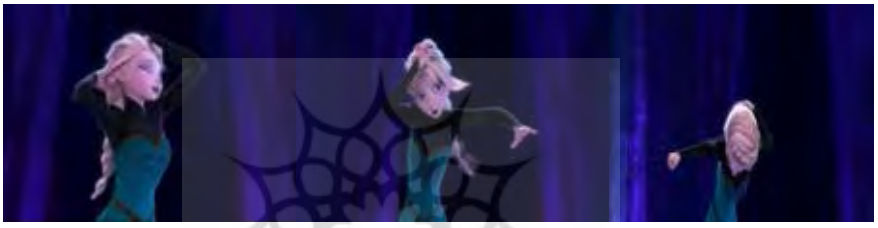
I’m never going back,
The past is in the past!
Let it go! let it go!
And i’ll rise like the break of dawn.
Let it go! let it go! past is in the past!

در سطح توصیف، السا با به‌کارگیری قید "Never"، بر عدم برگشت به گذشته تأکید می‌کند. ساختار بدیع ترکیبی واژه "Rise" و عبارت "Break of dawn"، با ارزش تجربی مثبت، متضمن بازنمودی از این واقعیت است که السا با استقلال و کنشگری فعال، سعی در بیداری و بیرون آمدن از حصار تحمیلی را دارد، زیرا اکنون زمان به‌دست‌گرفتن سرنوشت خویش است.



تصویر ۴. بازکردن تاج **تصویر ۵.** نگاه‌کردن به تاج **تصویر ۶.** دورانداختن تاج

در بافت موقعیتی تصویر ۴، ۵ و ۶ السا، با دور انداختن تاج‌اش (که نمادی از ملکه بودن و قانونی است که به او می‌گوید باید همیشه "دختر خوبی باشد") در مقابل گفتمان مردسالار پدرش می‌ایستد.



تصویر ۷. بازکردن مو **تصویر ۸.** تغییر مدل مو **تصویر ۹.** السا با مدل مو جدید

بافت موقعیتی تصویر ۷، ۸ و ۹ السا موهای خود را باز و مدل آن را تغییر می‌دهد. برای زنان، همواره شروع تغییر از تغییر در مدل موها آغاز می‌شود. در سطح تبیین، السا شاید همان خردجمعی باشد که خواهان تغییر است و شجاعت همان چیزی است که یک زن در تقابل با ساختار غالب و پدرسالار اجتماعی بدان نیاز دارد تا به ناخودآگاه (همان وجدان بیدار) خود اجازه ورود دهد.

غیرکلامی (دیداری)

ظاهر السا:

انیماتورها (پویانماها) یک شخصیت را با طرحی از بدن شروع می‌کنند که با مفاهیم، ویژگی‌ها و اقدامات مرتبط با جنسیت در طول خط داستانی انیمیشن مرتبط است؛ بنابراین ادعای باتلر[1] (۲۰۰۴) مبنی‌بر این‌که «بدن باعث ایجاد زبان می‌شود»، می‌توان گفت که بدن نقشی مرکزی در تفسیر معانی ارائه‌شده توسط تصویر متحرک به‌عنوان یک منبع نشانه‌شناختی ایفا می‌کند. به

1. Butler

بــاور بوردیــو (۱۹۹۱) «[...] اخلاق زنانه بیش از هر چیز از طریق نظم و انضباط بی‌وقفه‌ای که به تمام اعضای بدن مربوط می‌شــود تحمیل می‌شــود و از طریق اجبار در مورد لباس و مدل مو یادآوری می‌شود و پیوسته اعمال می‌شود».

ویژگی‌های شــخصیت الســا از طریق حالت بصری ظاهر (لباس، مو و آرایش) نیز مشهود اســت. لباس الســا در صحنه‌های قبل از ورود به قلعه دارای عناصری است که با توجه به نظر بوردیو (۱۹۹۱) دارای "حصر نمادین" اســت. در حصــر نمادین، لزومی به تجویز یا ممنوعیت صریح نیست بلکه در فرآیند، تقلید خاصی از بدن ایجاد می‌شود؛ برای مثال چیزی مانند کفش پاشــنه‌بلند [...] و به‌ویژه دامن که مانع برخی فعالیت‌ها (دویدن، برخی از روش‌های نشستن و غیره) می‌شــود، حرکات را به‌نحوی محدود می‌کند. در بافت موقعیتی تصویر ۱۰، السا با لباسی بلند، شــنلی متصل به گردن و موهای جمع‌شده در تاج دیده می‌شود. ظاهری که علاوه‌بر این‌که حرکات بدن را دشوار می‌کند، حس محدودیت و به دام‌افتادن را به بیننده منتقل می‌کند. پس از ورود به قلعه، با اســتفاده از قدرت خود تغییر لباس می‌دهد و این ایده زنانه‌ای را می‌ســازد که قدرت دارد و می‌تواند الگوها را بشکند و از بین برود. لباس دوم السا، لباسی روشن با چاکی در پهلوی دامن است که به بالای زانو ختم می‌شود (تصویر ۱۱)، دیگر چیزی گردن او را نمی‌گیرد و موها بدون تاج، باز و رها اســت. آرایش او نیز تغییر کرده، لب‌ها قرمز شــده و روی پلک‌ها سایه‌های رنگی مشخص است (تصویر ۱۲).

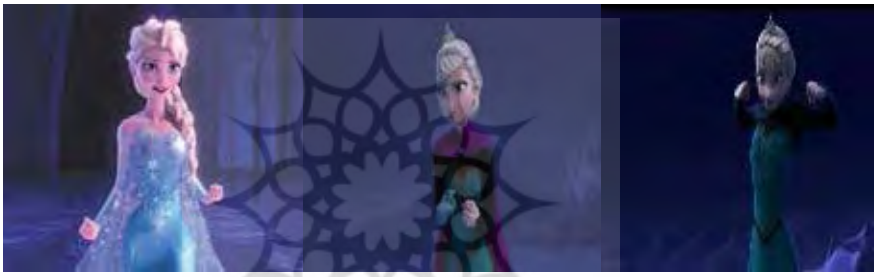
تصویر ۱۰. لباس قدیمی السا **تصویر ۱۱.** لباس جدید السا **تصویر ۱۲.** تغییر چهره السا

رفتار السا

در این بخش حالت‌هایی مانند حرکات بدن، حالات چهره، نگاه و فاصله قهرمان داستان نسبت به سایر شخصیت‌های صحنه را تحلیل می‌کنیم.

حرکت و وضعیت بدن

بر اساس نظریهٔ حرکت بیانی رودلف فون لابان[1] (۱۹۷۸)، حرکت از چهار عامل روانی[2]، مکان، زمان و وزن تشکیل شده است که «این عوامل هر حرکتی را در درجهٔ تجلی کم یا زیاد می‌سازد» (رنگل[3]، ۲۰۰۴: ۱۰). در این بخش، توجه خود را بر دو عامل زمان و وزن متمرکز می‌کنیم. عامل زمان، دارای دو شکل کیفی اساسی "پایدار و ناگهانی" است که جنبهٔ شهودی شخصیت‌ها را آشکار می‌کند. زمان پایدار به‌طور معمول کند و طولانی و زمان ناگهانی کوتاه، سریع و شتابان است. در دیدگاه لابان، «همیشه در حال تصمیم‌گیری هستیم، یعنی برای مقابله با زمان یا آن را به‌سرعت یا به‌طور پایدار انجام می‌دهیم» (رنگل، ۲۰۰۴: ۱۶). در عنصر وزن، یک حرکت بر این اساس که تا چه حد سبک یا محکم است، ارزیابی می‌شود. با توجه به نظر لابان (۱۹۷۸)، در حرکات محکم، بدن منقبض‌شده، مشت‌های گره‌کرده، برآمدگی نیم‌تنه مشاهده می‌شود (رنگل، ۲۰۰۴: ۱۴).



تصویر ۱۳. نیم‌تنه برآمده **تصویر ۱۴.** مشت گره‌کرده **تصویر ۱۵.** بدن منقبض‌شده

تصاویر ۱۳، ۱۴ و ۱۵ نمونه‌هایی از حرکات محکم السا را نشان می‌دهد. حرکات محکم، آسان‌تر از بین می‌روند و استحکام، سرسختی، استقامت یا قدرت را نشان می‌دهند (رنگل، ۲۰۰۴: ۱۴).

1. Rudolf von Laban
2. Fluency
3. Rengel

تصویر ۱۶. پرت کردن تاج **تصویر ۱۷.** ساختن یخ **تصویر ۱۸.** رها کردن شنل

در بافت موقعیتی تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸، عامل زمان در حرکات السا تا حدودی از نوع "ناگهانی" است و به‌قدری سریع و کوتاه است که در تصاویر ثبت‌شده، به‌وضوح تاری عکس را ایجاد کرده است و سرعت حرکت را تقویت می‌کند. در این تصاویر، علاوه‌بر مشاهدهٔ سرعت، موقعیت قدرت نیز در حرکات مشاهده می‌شود. به گفتهٔ مارتینز[1] (۲۰۰۹)، «مدت و ریتم کنش‌ها [...] بیننده را در مورد [...] هویت شخصیت‌ها (بی‌حال، آشفته، پرتنش، آرام، پرخاشگر، منفعل و غیره) آگاه می‌کند». با تحلیل تصاویر و جملات شخصیت السا در این انیمیشن، متوجهٔ غلبهٔ حالت‌ها و ویژگی‌هایی مانند کنشگر، غیرمطیع و انفجاری شدیم. در تمام طول مدت صحنهٔ تحلیل‌شده، السا با حالت ایستاده است و دیدگاه بوردیو (۱۹۹۱) را رد می‌کند و به ایدهٔ مبارزه و تقابل نزدیک می‌شود: «ترجمهٔ طبیعی تسلیم شدن زنان را در حالت خم‌شدن می‌توان یافت، خم‌شدن [...]، در حالت‌های منحنی و انعطاف‌پذیر، اطاعت زنان را به تصویر می‌کشد.»

حالات چهره

در مورد حالات چهره، متوجه می‌شویم که السا در تمام صحنه‌های این انیمیشن تمایلی به مطیع‌بودن و ملایمت ندارد و برعکس، بیشتر خشمگین، طعنه‌زن و طغیانگر است. موضوع مهم دیگر در حالت چهره، اندازهٔ چشم است. اندازهٔ درشت چشمان السا نقش مهمی در بازنمایی او دارد. مطالعات سیلوا[2] (۲۰۱۶) بر اهمیت چشم‌ها در بیان عواطف و احساسات تأکید دارد. طبق گفتهٔ او بازنمایی یک شخصیت متحرک با چشم‌های درشت‌تر به او نگاهی جست‌وجوگر را می‌دهد و درنهایت، درشتی چشمان با ایدهٔ نوردهی، نشان از عدم‌نیاز به مهار یا پنهان‌کردن احساسات دارد. به اعتقاد مسکویتا[3] (۲۰۱۱)، لبخند واقعی متقارن است و در لبخند کاذب، چهره نامتقارن است. «در لبخند کاذب [...] یکی از چهره‌ها همیشه نسبت به دیگری برتر است»

1. Martins
2. Silva
3. Mesquita

(مسکویتا، ۲۰۱۱: ۲۰). بافت موقعیتی تصویر ۱۲ چشمان درشت و لبخند کنایه‌آمیز السا را نشان می‌دهد که حکایت از جسارت و برتری او دارد.

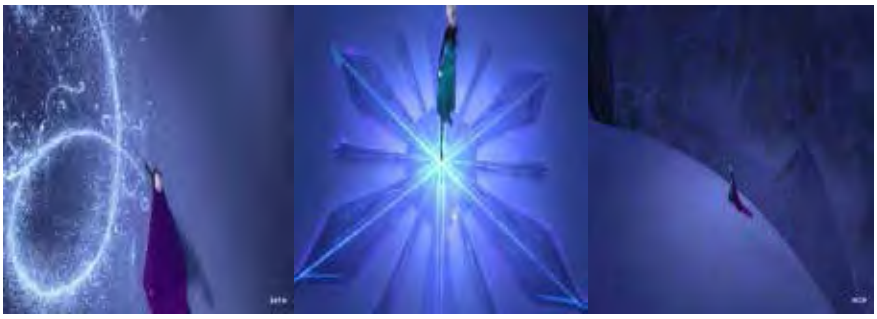
نگاه

نگاه السا به بیننده بیشتر به‌صورت تقاضا است و بیننده را به‌طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌دهد و حتی باعث احساس ترس بیننده از او می‌شود. به گفتهٔ کرس و ون‌لیوون (۲۰۰۶)، نماها فاصلهٔ اجتماعی بین شرکت‌کنندگان و خوانندگان و سطح صمیمیت آن‌ها را (هرچه بازتر باشد صمیمیت کمتر است) منعکس می‌کند. در تجزیه و تحلیل خود دریافتیم که السا به‌طور میانگین بیشتر در نماهای میانی و نماهای جزیی حاضر شده است. این نماها امکان دیدن جزییات شخصیت‌ها را به بیننده می‌دهد و بین آن‌ها صمیمیت و نزدیکی برقرار می‌کند. علاوه‌براین، تمرکز روی صورت با نمای کلوزآپ، احساسات شخصیت را نشان می‌دهد و باعث می‌شود که خواننده تمایل بیشتری به شناسایی و احساسات داشته باشد. فاصلهٔ قهرمان داستان نسبت به سایر شخصیت‌ها در این صحنه بدین‌گونه است که با هیچ‌کسی تعامل ندارد و متوجه جنبه انفراد او می‌شویم. در این بخش، او کنشگر و شجاع بازنمایی شده و سعی می‌کند بدون نیاز به ناجی، خودش وارد عمل شود و در حل مشکلات خود، ابتکار عمل را به دست گیرد.

نورپردازی

نور و رنگ به‌عنوان عناصری اساسی به‌طور گسترده در تولیدات فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرند. آثار ون لیوون و بوریس[1] (۲۰۱۷) نشان می‌دهد که می‌توان نور را در مطالعات چندوجهی بررسی کرد. نور نقش مهمی در ساخت روایت با توجه به احساسات (آرامش، تنش، مالیخولیا و غیره) ایجاد می‌کند (مارتینز، ۲۰۰۴). رنگ‌ها به‌عنوان منبع اساسی دیگر می‌توانند باعث ایجاد تداعی شوند و سؤالاتی مانند این‌که: «این رنگ از کجا آمده است، از نظر فرهنگی و تاریخی کجا بوده است، ما آن را پیش از این کجا دیده‌ایم» ایجاد کنند (کرس و ون لیوون، ۲۰۰۲: ۳۵۵). در شروع صحنه تحلیل‌شده، هوا سرد است و برف می‌بارد، السا بدون نیاز به کمک دیگری (که به جنبه‌هایی مانند خودکفایی، استقلال و فردگرایی اشاره می‌کند)، مسیر انتخابی را با قدم‌زدن به سمت کوهستان تاریک را آغاز می‌کند (تصویر ۱۹). سپس، با شروع به آوازخوانی، محیط روشن‌تر و رنگارنگ‌تر می‌شود (تصویر ۲۰). نور شفاف اغلب با ایده راه‌حل، بهبود وضعیت یا حتی حقیقت همراه است و به عقیدهٔ ون لیوون و بوریس (۲۰۱۷) «اجسام روشن به منابع نوری خودشان نزدیک می‌شوند».

1. Van Leeuwen & Boeriis



تصویر ۱۹. کوهستان تاریک **تصویر ۲۰.** روشن‌شدن محیط **تصویر ۲۱.** انتقال نور به یخ

ازاین‌منظر، استفاده از نور این تفسیر را امکان‌پذیر می‌کند که قهرمان داستان راه‌حل مشکلاتش را در خودش پیدا می‌کند و این توانمندی و تغییر حالت عاطفی (از غمگین و ترسناک به مطمئن و مصمم)، او را حامل نور می‌کند. پس از این تجربه، تمرکز این درخشش و نور از السا به یخ می‌رسد (تصویر ۲۱) و سپس السا با کمک جادوی برف، قلعهٔ خود را می‌سازد (تصویر ۳). قلعهٔ یخی که به‌نوعی توسط ذهن خود السا ایجاد شده است و از خود درونی او نشئت می‌گیرد، با رنگ‌هایی شبیه به شفق قطبی (تصویر ۴) ظاهر می‌شود. این شفق قطبی به‌نوعی در بینامتنیت با نقاط شمالی مدار زمین (که جهانی پوشیده از مه، برف و یخ است) و در پیوند با فرهنگ اسکیمویی و زیست‌جهان[1] اسکاندیناویی است.

تنظیمات و محیط

حرکت قهرمان از فضای باز کوهستان با زاویهٔ دوربین پایین شروع می‌شود و به فضای بستهٔ قلعه با زاویهٔ دوربین بالا به پایان می‌رسد. اگرچه معانی زندان و محصورشدن در فضای بسته را می‌توان برای این حرکت در نظر گرفت، اما ساخت قلعه توسط قهرمان داستان و حرکت عمودی و از پایین به بالا، ایدهٔ سلسله‌مراتب بازیابی اعتمادبه‌نفس، قدرت، جسارت و ابتکار را تقویت می‌کند.

غیرکلامی (شنیداری)

موسیقی و صدا

موسیقی و کیفیت صدا هم به‌عنوان عاملی تأثیرگذار، از ویژگی‌های قهرمان داستان بازنمایی‌هایی را بازنمایی می‌کنند. در تحلیل این صحنه، به آهنگ نیز توجه شده است. در شروع صحنه،

1. Lived Experience

زمانی‌که السا پا به کوهستان می‌گذارد، طبق دسته‌بندی‌های ون‌لیوون (۱۹۹۸– ۲۰۱۲) ملودی نزولی با فاصله کم بین نت‌ها (تصنیف و نرمی) نواخته می‌شود. غلبه سازهایی که صداهای ملایم و نرم تولید می‌کنند، بر ایدهٔ انفعال و درون‌نگری السا دلالت دارد. با بالا رفتن السا از کوه و تلاش برای ساختن قلعه، ملودی به‌صورت صعودی با پرش‌های بزرگ بین نت‌ها حرکت می‌کند و ویژگی پویایی به موسیقی می‌بخشد. با توجه به نظر ون‌لیوون (۲۰۱۲)، ریتم ارائه‌شده در اینجا به‌صورت "مضامین به‌طور معمول مردانه" درک می‌شود و به‌عنوان "دال‌های موسیقیایی قاطع و فعال" عمل می‌کند و ساخت معنایی پیروزی، غلبه و قهرمانی السا را تقویت می‌کند. یکی دیگر از جنبه‌های مهم، "سیستم‌های سازماندهی گروه‌های موسیقی" است که «روش‌هایی برای ادغام اعضای گروه‌های موسیقی است که ساختارهای سازمان اجتماعی و سلطه را در جامعه به‌طور کلی منعکس می‌کند» (ون لیوون، ۱۹۹۸: ۳۰). در این آهنگ، تنها صدای السا حضور دارد و این تک‌صدایی دو تفسیر را به همراه دارد: ۱) فردگرایی و تمایلات ضد اجتماعی السا و ۲) ویژگی خودکفایی و استقلال السا.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی چگونگی بازنمایی هویت زن قهرمان در داستان از نظر کلامی و غیرکلامی انجام شد. یافته‌های حاصل از تحلیل صحنه‌های منتخب نشان می‌دهد که قهرمان زن داستان از نظر کلامی، شخصیتی فعال و انتخابگر در ترسیم آینده و تصمیم‌گیری‌های مستقل خویش است. او هنجارهای اجتماعی مردسالارانه مبتنی‌بر "دختر خوب‌بودن" و "در خانه‌ماندن" را نقض می‌کند. این قهرمان نه منتظر منجی یا مردی قدرتمند برای نجات خود است، بلکه با اتکای به توانایی‌هایش، خود و دیگران را نجات می‌دهد.

از منظر بصری، قهرمان داستان نقطهٔ کانونی صحنه‌ها است و نقشی فعال در پیشبرد روایت ایفا می‌کند. او به‌عنوان شخصیتی قدرتمند به تصویر کشیده‌شده که بدنش جنسی‌زدایی شده و توانایی مبارزه دارد. رفتارهای او بیشتر مردانه است و از قالب‌های سنتی زنانگی فاصله می‌گیرد. او از لحاظ جسمی و روحی پرخاشگر است و برای کسب استقلال و اراده در برابر انتظارات جامعه و یا پدرش تلاش می‌کند. بدین‌ترتیب، ویژگی‌های مردانه‌ای چون استقلال، جسارت و میل به کاوش را به نمایش می‌گذارد و تصویر زن را به سمت تجسم این ویژگی‌ها خارج از محدودیت‌های جنسیتی سوق می‌دهد.

علاوه‌بر تحلیل صحنه‌ها، با توجه به تأثیر متقابل جامعه و صنعت دیزنی، دریافتیم که گفتمان شخصیت زن داستان در مقایسه با قهرمانان زن پیشین دیزنی، تحت‌تأثیر سنت‌های جدید و پیکربندی‌های اجتماعی دستخوش تغییر شده است. این تغییرات، بازتابی از تحولات عمیق در ارزش‌ها و باورهای جامعهٔ مصرف‌کننده در مورد زنان است. او هم قهرمان و هم ضدقهرمان

اســت و هم توانایی مخرب‌بودن و هم قدرت رهایی‌بخشــی را دارد. این شاهزاده خانم جدید، قالب ســنتی دیزنی را که هدف نهایی یک زن را در یافتن همســر و ازدواج می‌داند، رد می‌کند. او کنشگری بیشتری از خود نشان می‌دهد و ثابت می‌کند که قدرت تنها مختص مردان نیست و قدرتش می‌تواند فراتر از جنبه‌های منفی (همانند قدرت ملکه‌های شــیطانی) باشد. او می‌تواند با تکیه‌بر قدرت عشــق خود، ملکهٔ یک ســرزمین باشــد و با درایت، آن را رهبری کند. قهرمان داســتان پارادایم انفعال و تمرکز صرف بر زیبایی را درهم می‌شــکند و در عوض، شــخصیتی قدرتمند را به نمایش می‌گذارد که از مســیر زنانگی ســنتی خارج شده است. باوجوداین، بدن این شــاهزاده خانم همچنان باریک و باربی‌گونه اســت، اما چابک‌تر و قوی‌تر به تصویر کشیده شــده تــا در فعالیت‌هایی با مفهوم مردانــه، مانند عملیات نجات و کوه‌نــوردی، بهتر عمل کند. به‌طور کلی، در بازنمایی شــخصیت زن در انیمیشــن یخ‌زده ۱، تماشاگران شاهد شخصیت‌های زن قدرتمندی هســتند که با تصاویر مرسوم در انیمیشن‌های دیزنی تفاوت دارند. او به‌صورت منجی، رهایی‌بخش، کنشــگر و رهبر بازنمایی شــده اســت و از گفتمان و قوانین مردسالارانه تبعیت نمی‌کند.

باوجوداین تحولات ظاهری در شــخصیت اصلی داســتان، تحلیل‌های اقتصادی، فرهنگی و سیاســی نشــان می‌دهد که این انیمیشــن در چرخشی اســتعلایی[1] (فرارونده)، تنها در ظاهر متحول‌شــده و شــخصیت زن را کنشگر نشــان می‌دهد. در باطن، این تغییرات در خدمت نظام اقتصادی و سیاســی اســت و فراتر از مســئلهٔ جنسیت، قصد دارد ســبک زندگی خاصی را به مخاطب (صرف‌نظر از جنسیت) تحمیل کند. سازندگان دیزنی با نمایش کنشگری زن و به‌دنبال آن جــذب مخاطب، راحت‌تر ارزش‌های خود (ارزش‌های جامعــهٔ غربی و به‌ویژه آمریکایی) را به مخاطب القا می‌کنند. همچنین، با جذب مخاطب و کســب هژمونی، زیســت‌جهان ســایر مناطــق جهــان را تغییــر می‌دهند و از این طریق، کســب قدرت می‌کنند. دیزنی بــا پیوند دادن پارک‌های دیزنی[2] و رستوران‌های مک‌دونالد، در تلاش است تا با "مک‌دیزنی‌وار"[3] کردن جهان، ارزش‌های خودساخته (که اغلب این ارزش‌ها مانند ثروت و قدرت مردانه هستند) را بر سایر نقاط جهان تحمیل کند.

تجزیه‌وتحلیل داده‌های صحنه‌ها نشــان می‌دهد که چگونه معنا از طریق شــیوه‌هایی غیر از زبان منتقل می‌شــود و چگونه معنا از طریق روابط و زمینه‌های قدرت خاص ســاخته می‌شود. به‌طور کلی، در تمام صحنه‌های تحلیل‌شده، حالت‌های کلامی و غیرکلامی به‌صورت یکپارچه، یکدیگر را برای ساخت معنا تکمیل می‌کنند. حالت‌های زبانی و بصری برای ساختن شخصیت قهرمــان زن ادغــام می‌شــوند و به‌طور کامل از سیســتم‌های بازنمایی هژمونیــک در فیلم‌های

1. Transcendence
2. Theme Parks
3. Mac-Disneyfication

انیمیشـــن پیشین دیزنی فاصله می‌گیرند. در انیمیشن یخ‌زده ۱، شاهزاده‌خانم جدیدی خلق‌شده که هنجارهای جنســیتی و تصویر کلیشه‌ای شاهزاده‌خانم مطیع و منفعل انیمیشن‌های پیشین را به چالش می‌کشــد. این امر، پیامدهای مهمی برای بینندگان انیمیشــن، تولیدکنندگان و محققان به‌همــراه دارد. با توجه به یافته‌ها، این مطالعه نتیجه می‌گیرد که یافته‌ها از حالت‌های غیرکلامی پشــتیبانی می‌کنند و ارزش تصاویــر را به‌عنوان منابع نشانه‌شــناختی در انتقال معانی چندلایه برجسته می‌کنند.

پیشنهادها

در این تحقیق، مطالعهٔ تحلیل‌گفتمان انتقادی ســیر تحولی زنان در انیمیشــن‌های والت دیزنی بر اساس یک چارچوب چندوجهی انجام شد. پیشنهاد می‌شود چارچوب این تحقیق در مورد سایر فیلم‌ها نیز مورد استفاده قرار گیرد. از آنجا که در بیشتر تحلیل‌ها، بازنمایی زنان اهمیت داشته و بازنمایی مردان در رسانه‌ها مغفول مانده است، پیشنهاد می‌شود که تحلیل‌گفتمان انتقادی در مورد شخصیت مردان در انیمیشن‌های کمپانی دیزنی و سایر کمپانی‌های انیمیشن‌سازی نیز به کار رود.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۰). بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

اباذری، یوسف علی (۱۳۸۰). اسطوره و مطالعات فرهنگی. ارغنون، ۱۸، ۱۳۷-۱۵۷.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا؛ تهران: سوره مهر. چاپ سوم.

حکیــم، اعظــم؛ پاکزاد، زهرا و کوثری، مســعود (۱۴۰۰). مطالعه‌ای بر گفتمان چندوجهی نوشــتار/تصویر در هنر معاصر ایران. نگره. ۱۶(۶۰). ۱۴۱-۱۵۵. https://dorl.net/dor/20.1001.1.26767244.1400.16.60.8.3

زین‌العابدینی، پیام و ولی پور، مهناز (۱۴۰۲). کاربست قهرمان‌پروری در سینمای کودک و نوجوان پس از انقلاب بر اســاس الگوی ســفر قهرمان (مورد مطالعه: فیلم‌های بچه‌های آســمان و من ترانه پانزده سال دارم). رسانه، ۳۴(۴)، ۱۲۷-۱۵۸. https://doi.org/10.22034/bmsp.2023.347718.1748

صراحی، محمدامین و مولایی، مریم (۱۳۹۸). تحلیل‌گفتمان متون چندوجهی: بررسی موردی بیلبوردهای تبلیغاتی بانکداری. رسانه، ۳۰(۴)، ۵-۲۷. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.10227180.1398.30.4.1.4

فرقانــی، محمدمهــدی و اکبرزاده جهرمی، ســیدجمال‌الدین (۱۳۹۰). ارائه مدلی بــرای تحلیل‌گفتمان انتقادی فیلم. مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات، ۱۲(۲۴)، ۱۲۹-۱۵۷. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088760.1390.12.16.4.5

مجدی زاده، زهرا و حجاری، منصوره (۱۴۰۰). تحلیل‌گفتمان چندوجهی. جامعه، فرهنگ، رسانه، ۱۰ (۴۱)، ۲۷۹-۳۱۰. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.38552322.1400.10.41.14.9

هال، استوارت (۱۳۹۳). معنا، فرهنگ و زندگی اجتماعی. ترجمهٔ احمد گل محمدی؛ تهران: نی. چاپ اول.

Abazari, Y. (2001). Mythology and cultural studies. *Arghanoon*, 18, 137-157.

Adami, E. (2016). Introducing multimodality. *The Oxford handbook of language and society*, 451-472. http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.4818.0565

Allen, G. (2001). *Intertextuality*. Translated by Payam Yazdanjo. Tehran: Markaz Publishing.

Baldry, A. P., & Thibault, P. J. (2005). *Multimodal transcription and text analysis: A multimedia toolkit*

and coursebook. Vol, 1, 1-288. Equinox. https://doi.org/10.1016/j.pragma.2007.02.007
Bateman, J. A. (2007). Towards a grande paradigmatique of film: Christian Metz reloaded.
Bateman, J. A. (2009). *Film and representation: making filmic meaning. In W. Wildgen and B.* van Heusden (Eds.), Metarepresentation, cultural evolution and art. Bern: Lang.
Bednarek, M., & Martin, J. R. (Eds.). (2010). *New discourse on language: Functional perspectives on multimodality, identity, and affiliation*. A & C Black.
Berger Peter, L., & Luckmann, T. (1967). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Garden City, NY: First Anchor.
Bezemer, J., & Mavers, D. (2011). Multimodal transcription as academic practice: A social semiotic perspective. *International journal of social research methodology*, 14(3), 191-206. https://doi.org/10.1080/13645579.2011.563616
Bezerra, F. (2012). Language and image in the film Sex and the City: a multimodal investigation of the representation of women. Unpublished Doctoral Dissertation. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brazil.
Böhlke, R. D. F. (2008). Constructing ideal body appearance for women: a multimodal analysis of a TV advertisement.
Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Polity.
Burn, A. (2013). *The kineikonic mode: Towards a multimodal approach to moving image media*. University of London.
Butler, J. (2004). *Undoing gender. Routledge*.
Chandler, D. (2008). *Fundamentals of Semiotics*. trans by Mehdi Parsa. Tehran, Surah Mehr. **[In persian]**
cheong, Y. Y. (2004). The construal of ideational meaning in print advertisements, In K.I. O'Halloran (Ed.), Multimodal discourse analysis: Systemic functional perspectives, London and New York: Continnum.
Cohen, A. J. (2011). *Music as a source of emotion in film*.Oxford University press.
Çoşkun, G. E. (2015). Use of multimodal critical discourse analysis in media studies. *The Online Journal of Communication and Media*, 1(3), 40-43.
Djonov, E. (2007). Website hierarchy and the interaction between content organization, webpage and navigation design: A systemic functional hypermedia discourse analysis perspective. *Information Design Journal*, 15(2), 144-162.
Djonov, E., & Zhao, S. (2013). From multimodal to critical multimodal studies through popular discourse. *In Critical multimodal studies of popular discourse*,13-26, Routledge.
Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. Longman Publishing Group.
Fairclough, N. (2013). *Critical Discourse Analysis: the Critical Study of language*. Routledge.
Forceville, C., & Urios-Aparisi, E. (2009). *Multimodal metaphor*. Berlin: M.
Forghani, M., & Akbarzadeh Jahormi, J. (2012). Presenting a model for Critical Discourse Analysis of Movies. *Culture-Communication Studies*, 12(24), 129-157. **[In persian]** https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20088760.1390.12.16.4.5
Hakim, A., pakzad, Z., & Kowsari, M. (2021). A Study of Verbal/Visual Multimodal Discourse in Contemporary Iranian Art. *Negareh*, 16(60), 141-155. **[In persian]** https://dorl.net/dor/20.1001.1.26767244.1400.16.60.8.3
Hall, S. (2014). Meaning, *Culture and Social Life. translated*. by: Ahmad Golmohammadi, Tehran: Ney Publishing. **[In persian]**
Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
Halliday, M. A. K., & Matthiessen, C. M. (2013). *Halliday's introduction to functional grammar*. Routledge.
Iedema, R. (2001). Analysing film and television: A social semiotic account of hospital: An unhealthy business. *Handbook of visual analysis*, 183-204.
Jancsary, D., Höllerer, M. A., & Meyer, R. E. (2016). Critical analysis of visual and multimodal texts. *Methods of critical discourse studies*, 3(1), 180-204.
Jewitt, C. (2006). *Technology, literacy, learning: A multimodal approach*. Routledge.
Jewitt, C. (Ed.). (2009). *The Routledge handbook of multimodal analysis*, 340. London: Routledge.

Jones, R.H., & Norris, S. (2005). *Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis* (1st ed.). Routledge.
Kress, G. (2003). *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
Kress, G. (2009). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*. London: Arnold.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2002). Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual communication*, 1(3), 343-368.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd ed.). Routledge.
Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2020). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
Laban, R. O. (1978). Domínio do Movimento. 3ª ed. Trad. Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus.
Lemke, J. (1998). Multiplying meaning: Visual and verbal semiotics in scientific text. *Reading science: Critical and functional perspectives on discourse of science*.Routledge.
Lemke, J. L. (2002). Travels in hypermodality. *Visual communication*, 1(3), 299-325.
Machin, D. (2007). *Introduction to Multimodal Analysis*. London and New York: Hodder Arnold.
Machin, D. (2016). The need for a social and affordance-driven multimodal critical discourse studies. Discourse & Society, 27(3), 322-334.
Majdizadeh, Z., & Hajjari, M. (2022). Multimodal discourse analysis. *Society Culture Media*, 11(42), 279-310. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.38552322.1400.10.41.14.9
McKerrell, S., & Way, L. (2017). Understanding music as multimodal discourse. *Music as multimodal discourse: Semiotics, power and protest*, 10, 1.
Martinec, R. (2000). Types of process in action.
Martins, A. R. (2004). A Luz no Cinema (Dissertação de Mestrado). *Belo Horizonte: Escola de Belas Artes–UFMG*.
Martins, I. (2009). Documentário animado: experimentação, tecnologia e design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
McKerrell, S., & Way, L. (2017). Understanding music as multimodal discourse. *Music as multimodal discourse: Semiotics, power and protest*, 10, 1.
Mesquita, M. S.(2011). O Sorriso Humano. Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Mestrado em Anatomia Artística.
Norris, S. (2004). Analyzing multimodal interaction: A methodological framework.
Jones, R.H., & Norris, S. (2005). *Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis (1st ed.)*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203018767
O'Halloran, K. (2004). Multimodal discourse analysis: Systemic-functional perspectives. Continuum.
O'Halloran, K. (2005). *Mathematical discourse: Language, symbolism and visual images*. A&C Black.
O'Halloran, K. L. (2008). Inter-semiotic expansion of experiential meaning: Hierarchical scales and metaphor in mathematics discourse. New developments in the study of ideational meaning: From language to multimodality, 231-254.
O'Halloran, K. L. (2011). *Multimodal discourse analysis.* The Bloomsbury handbook of discourse analysis, 249-282.
O'Halloran, K. L., & Fei, V. L. (2014). 13 Systemic functional multimodal discourse analysis. *Texts, Images, and Interactions: A Reader in Multimodality*, 11, 137.
O'Toole, M. (1994). *The language of displayed art*. Fairleigh Dickinson University Press.
O'Toole, M. (2010). *The Language of Displayed Art (2nd ed)*. London and New York: Routledge.
Rengel, L. (2004). O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento. *São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação-Diretoria de Projetos Especiais.*
Scollon, R. (2002). *Mediated discourse: The nexus of practice*. Routledge.
Scollon, S. W. (2004). *Nexus analysis: Discourse and the emerging internet*. Routledge.

Silva, M. M. D. (2016). A expressão facial das emoções básicas em personagens de animação 3D (Doctoral dissertation, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina).
Sorahi, M., & Mowlaei, M. (2019). Analysis of multi-dimensional discourse: case study of banking billboards. *Rasaneh*, 30(4), 5-27. **[In persian]** https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.10227180.1398.30.4.1.4
Tseng, C. (2009). Cohesion in film and the construction of filmic thematic configuration: A functional perspective. Unpublished PhD Thesis. Bremen: University of Bremen.
Van Leeuwen, T. (1988). Music and ideology: notes towards a sociosemiotics of mass media music. *Sydney Association for Studies in Society and Culture Working Papers, 2*, 19-44.
Van Leeuwen, T. (1991). Conjunctive structure in documentary film and television. Continuum: Journal of *media & cultural studies*, 5(1), 76-114.
Van Leeuwen, T. (1998). Music and ideology: Notes toward a sociosemiotics of mass media music.
Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, music, sound*. London: Macmillan.
Van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. Oxford university press.
Van Leeuwen, T. (2012). The critical analysis of musical discourse. *Critical Discourse Studies*, 9(4), 319-328. https://doi.org/10.1080/17405904.2012.713204
van Leeuwen, T., & Boeriis, M. (2017). *Towards a semiotics of film lighting. In Film Text Analysis*. 24-45. Routledge
Way, L. C. S., & McKerrell, S. (2017). *Music as multimodal discourse: semiotics, power and protest*. Bloomsbury Publishing.
Wodak, R., & Meyer, M. (2016). *Methods of critical discourse studies*. 3rd edition. London: SAGE
Zinalabedini, P., & valipour, M. (2023). Application of Hero Training at Children & Young Adults Cinema after the Revolution Based on Hero Travel Model Case Study: (Movies: Children of Heaven; I am Taraneh, 15). *Rasaneh*, 34(4), 127-158. **[In persian]** https://doi.org/10.22034/bmsp.2023.347718.1748

© Authors, Published by Bureau of Media Studies and Planning. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی