مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۴۰-۲۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

امکان‌سنجی فراگیری سواد بصری در شکل عام بر مبنای رویکرد نشانه‌شناختی[1]

چکیده

به وجود آمدن و رشد شبکه‌های اجتماعی، تلویزیون، سینما و غیره، فضای غلیظ تصویری را ایجاد کرده که ارتباطات انسانی از کلام محوری به تصویر محوری، مبدل گشته است. اگرچه چگونگی و سرعت تولید تصاویر و دانش آن، تحت تأثیر تکنولوژی پیشرفت زیادی داشته است؛ اما سواد بصری و خوانش تصاویر از منظر مخاطبین و مصرف‌کنندگان تصاویر، متناسب با آن رشد و توسعه پیدا نکرده است، بنابراین ضرورت توسعه سواد بصری مورد تأکید این پژوهش می‌باشد. هدف این مقاله بررسی و امکان‌سنجی استفاده از روش نشانه‌شناسی در فراگیری و توسعه سواد بصری برای عموم کاربران تصاویر است. و در جستجوی پاسخی برای این سوال است که آیا نشانه‌شناسی که یکی از روش‌های تحلیل متون است، ابزار، مواد و اصول ساختاری لازم را برای توسعه سواد بصری عمومی فراهم می‌کند؟ و چگونه این عمل صورت می گیرد؟ روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شده است. فرضیه این نوشتار بر این مبنا است که ویژگی‌های ساختاری تصاویر از ظرفیت و قابلیت لازم برای رشد و توسعه در چارچوب نظام نشانه‌ای برخوردار است. نتایج پژوهش در درجه اول نشان داد که ساختار نظام نشانه‌ای تصویری می‌تواند به محورهمنشینی و جانشینی، تقابل‌ها و تداعی‌ها، دلالت‌های مطابقتی و ضمنی، بلاغت‌های مجاز، استعاره و خطابه و در نهایت رمزپردازی و رمزگشایی تقسیم شود. و این حاکی از آن است که رویکرد نشانه‌شناسی، ابزار و مواد و روش‌های لازم را با گذر از نظام زبانی به منظور توسعه سواد بصری دارا است.

کلیدواژه‌ها: امکان سنجی، فراگیری، خوانش تصویر، سواد بصری، نشانه شناختی.

[1] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم است که به راهنمایی نویسنده اول در تیرماه ۱۴۰۲ در دانشگاه الزهرا دانشکده هنر دفاع شده است.

زهرا پاکزاد
دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Zahrapakzad@ymail.com

حبیبه روضه خوان آخونی
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
habibeh.roze@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲-۱۰-۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۲-۱۵
1-DOI: 10.22051/PGR.2024.45999.1233

مقدمه

زیستن در فضای تصویری به جهت توسعه فناوری و تأثیر شگرف آن بر چگونگی زندگی انسان امروزی نسبت به چند دهه قبل، موجب گشته تا توجه به نقش تصاویر در ارتباطات بشری حتی در سطح جهانی، ضرورتی اجتناب ناپذیر باشد. شاید خوانش و تحلیل تصاویر و آثار هنری به لحاظ زیبایی شناسی توسط عموم مردم مورد انتظار نباشد، اما از آنجا که تصاویر در مقیاس وسیعی توسط رسانه‌های ارتباط جمعی، شبکه‌های اجتماعی و مانند آن ها در حال تکثیر و تولید هستند، توجه به آموزش و کسب مهارت‌های بصری، نه‌تنها در مقاطع مختلف تحصیلی، بلکه برای آحاد مردم جامعه ضروری به نظر می رسد. امروزه به جهت فناوری‌های پیشرفته و نرم افزارهای گرافیکی که سرعت تولید تصاویر را چند برابر کرده است، تصاویر به ابزار ارتباطی قدرتمند و تأثیرگذاری مبدل گشته است. در نتیجه، شیوه تولید، تفسیر و چگونگی گردش تصاویر و مخاطبان هدف، ما را به این امر رهنمون می‌کنند که آن ها کارکردهای متفاوتی نسبت به گذشته پیدا کردند و در قرن ۲۱ تبدیل به یک زبان ارتباطی گشته‌اند، البته باید این نکته مهم را در نظر داشت که مخاطبان، اغلب در مواجه با تصاویر، به مناسبات و پیام‌های پنهانی که از سوی تولیدکنندگان آن‌ها ارسال می‌شوند، توجهی ندارند و از مهارت کافی برای خوانش و تفسیر تصاویر برخوردار نیستند، زیرا ارتباط با آن ها را امری بدیهی می‌پندارند و ضرورتی برای فراگیری سواد بصری و کسب مهارت های لازم احساس نمی کنند. لذا استفاده بهینه از آن‌ها نیازمند چاره اندیشی و برنامه ریزی توسط نهادهای آموزشی و تحقیقاتی است. از این رو، دغدغه اصلی در این نوشتار توسعه سواد بصری است و پرسش از این قرار است که آیا روش نشانه‌شناختی امکانات لازم برای فراگیری و توسعه سواد بصری در شکل عام را دارا است؟ (امکان‌سنجی) و اگر این امکان وجود دارد چگونه می‌توان از آن بهره برد؟ این مقاله با تعریفی از سواد بصری به سراغ بررسی ساختار، زمینه‌ها و امکانات رویکرد نشانه‌شناسی می رود تا از این مسیر بتواند چارچوبی برای به کارگیری آن در خوانش تصویری و توسعه سواد بصری بیابد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در ارتباط با توسعه سواد بصری در داخل و خارج از کشور، نشان دهنده اهمیت روزافزون فراگیری سواد بصری در عصر جهانی‌سازی است، که به منظور یافتن راهکارهایی برای توسعه سواد بصری، پژوهشگران بسیاری با رویکردهای متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند. از آن جمله، جوانا کدرا[1] و راسا زاکیوسیتی[2] (۲۰۱۹)، در مقاله‌ای با عنوان «شیوه سواد بصری در آموزش عالی چرا؟ و چگونه است؟» به استفاده از تصاویر برای یادگیری در مقطع دبستان و پیش دبستان و همچنین توجه به آن در مقطع آموزش عالی پرداخته‌اند. سوزان سوینی[3] و دیوید هوجز[4] (۲۰۱۷)، در مقاله‌ای با عنوان «ادغام آموزش سواد بصری در برنامه کسب وکار. مطالعه موردی مدرسه بازرگانی دوبلین» به ضرورت آموزش سواد بصری در ارتباط با حوزه تجارت پرداخته اند. جوانا کدرا (۲۰۱۶)، در رساله دکتری خود با عنوان «تفسیر تصویرهای روزنامه‌نگاری به عنوان ابزار آموزش سواد بصری» به منظوردریافت معنا و توسعه سواد بصری، با ارائه چهار مقاله با رویکردهای متفاوت، مدل‌هایی با تفسیر تصویرهای روزنامه نگاری در نظر می‌گیرد. رساله دکتری فلیسیداد گارسیا سانچز[5] (۲۰۱۴)، با عنوان «تحلیل نشانه شناختی و فناوری عکاسی: مطالعه سواد بصری در حوزه آموزشی»، که تمرکز این تحقیق بر روی عکس‌هایی است که به صورت غیر عکاسانه یا غیرحرفه‌ای به صورت خلاقانه و ناگهانی تولید می شوند. صالحی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «روش شناسی‌های تحقیق بصری. خوانش تصاویر»، توجه به روش‌های تحقیق بصری را ضروری دانسته و تحلیل بصری را روش شناسایی‌هایی می‌داند که به وسیله آن‌ها تصاویر خوانده می‌شوند. عباسی (۱۳۸۵)، در مقاله‌ای با عنوان«تقابل‌ها ورابطه‌ها در تابلوهای نقاشی» روابط بین نشانه‌های تصویری را در نظر گرفته است. دونیس اِ داندیس[6] (۱۳۶۷) در کتاب «مبادی سواد بصری» در جستجوی یافتن ماهیتِ تجربه بصری، تجزیه تحلیل و تعریف، به منظور روش‌شناسی است که امکان آموزش همه مردم را به لحاظ توانایی سواد بصری فراهم آورد.

روش تحقیق

بیشتر نشانه‌شناسان از این نکته آغاز کرده‌اند که نشانه‌شناسی نظریه‌ای کلی در شناخت‌شناسی است، اما در ادامه بررسی‌هایِ خود از آن همچون «روش» بررسی یاد کرده‌اند (احمدی، ۱۳۹۹: ۱۲). روش تحقیق به‌کار رفته در این پژوهش به صورت توصیفی-تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها، به روش اسنادی-کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از منابع اینترنتی است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی و محتوایی بوده و جامعه آماری این پژوهش، تصاویر منتشر شده در شبکه‌های اجتماعی، سایت‌های معتبر اینترنتی و آثار هنری است، که از بین آنان چند تصویر انتخاب گردیده تا بتوان طرح تحلیلی را به واسطه آن‌ها امکان‌سنجی کرد.

تاریخچه و تعریف سواد بصری

اختراع عکاسی در ۱۸۳۹ م موجب شکسته شدن انحصار تولید تصاویر توسط نخبگان گردید، و به عنوان یک وسیله ارتباطی پیام‌رسان کارکرد پیدا کرد. لذا برای اولین بار به جهت پیشرفت‌های فنی و تولید تصاویر، سواد بصری در دهه ۷۰ م مورد توجه محافل آموزشی و علمی قرارگرفت و انجمن بین المللی سواد بصری در سال ۱۹۶۸ م پدیدار گشت، و برای اولین بار وجود زبان بصری مورد بحث قرار گرفت (سوزان سوینی، ۲۰۱۷: ۶۲). از آن موقع تحقیقات در مورد سواد بصری ادامه یافت. گر چه سواد بصری برای اولین بار توسط جان دبس[۷] (بنیانگذار موسسه بین المللی سواد بصری) به عنوان «توانایی تفسیر، مذاکره و معناسازی از اطلاعات ارائه شده در قالب تصویر» شناسایی شد و بر این ایده استوار بود که معنا را می توان از طریق خواندن تصاویر منتقل کرد، اما این مفهوم بسیار قدیمی تر است همانند، شاعری که اظهار داشت:کلمات، تصاویر چیزها هستند. به طور مشابه، ارسطو اظهار داشت: بدون تصویر، تفکر غیرممکن است (سوزان سوینی،۲۰۱۷: ۶۲). تعریف کاربردی سواد بصری با اجماع جامعه علمی، به عنوان گروهی از شایستگی‌های اکتسابی برای تفسیر و نوشتن پیام‌های قابل مشاهده تعریف می‌کنند. یک فرد با سواد بصری قادر است: الف. اشیاء قابل مشاهده را به عنوان بخشی از وحدت بینایی تشخیص دهد. ب. اشیاء قابل مشاهده ثابت و پویا را به طور مؤثر در یک فضای تعریف شده ایجاد کند. ج. قرادادهای بصری دیگران را درک کند. د. اشیاء را در چشم ذهن تداعی کند. از نظر عملی، این بدان معناست که برای ارتباط مؤثر، باید توانایی ایجاد یا انتخاب تصاویر مناسب برای انتقال طیفی از معانی از اطلاعات عینی گرفته تا مفاهیم و بیان انتزاعی را داشته باشد و همچنین قادر به خواندن، تفسیر و استخراج معنا از پیام های بصری ایجاد شده توسط دیگران نیز باشد (الن سیمز[۸] و همکاران، ۲۰۰۲: ۲). پیشینه پژوهش‌ها نشان می‌دهد، امروزه استفاده از انواع تصویر به عنوان ابزاری برای توسعه سواد بصری، به صورت روش‌شناسانه، بسیاری از پژوهشگران را برای رسیدن به فهم دقیق‌تر و عمیق‌تر و همچنین آموزش بهترِ مفاهیم یاری رسانده‌اند.

نشانه‌شناسی

از دهه‌ی ۱۹۵۰ م به این‌سو نشانه‌شناسی همچون روش پژوهش به ویژه در دو قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک و ساز و کار ارتباط‌ها به کار رفته است (احمدی، ۱۳۹۹: ۶). نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی انواع نشانه و عوامل حاضر در فرایند تولید و مبادله و تعبیه آن‌ها و نیز قواعد حاکم بر نشانه‌ها می‌پردازد و چگونگی ارتباط و معنا را در پدیده‌ها و نظام‌های نشانه‌ای مطالعه می‌کند (حسامی، ۱۳۹۸، ۴۷). فردینان دوسوسور[۹] زبان‌شناس سوئیسی (۱۹۱۳-۱۸۷۵ م) در پژوهش‌های خود زبان‌های معدودی را مورد مطالعه قرار داد؛ اما دامنه نظریه‌پردازی وی بسیار وسیع و گسترده است حتی به رشته‌های دیگر نیز کشیده شده است او را پدر زبان‌شناسی نوین می‌خوانند (سبزواری، ۱۳۹۷: ۴۶). وی واژه نشانه را برای مطالعه واحدهای زبانی به کار برد. برای نشانه دو عنصر دال و مدلول را در نظر گرفت. دال همان تصویر آوایی واژه گفتاری است و مدلول یا معنا عبارت از آن چیزی است که در ذهن مخاطب هنگام شنیدن دال خطور می‌کند. تصویر ذهنی از آن چیز مورد نظراست، از این رو به گفته او نشانه به سه چیز دلالت دارد ۱. دال ۲. مدلول ۳. وحدت میان دال و مدلول و آنچه میان دال و مدلول وحدت ایجاد می‌کند عامل فرهنگی است. سوسور زبان را پدیده‌ای فرهنگی می‌دانست همین امر هم نتایج خاصی را به دنبال داشت نخست آن‌که ساختار زبان قابل تجزیه دو گانه است. یعنی معنی به صورت مجزا از طریق ساخت قابل انتقال می‌گردد. از طرف دیگر هر نوع بیان و گفتاری عبارت است از مجموعه کلماتی که درطول زمان سامان می‌پذیرد، لذا در محور خاص همنشینی قرار می‌گیرد به این معنا که هر واژه تنها در سایه استقرار در کنار واژه‌های دیگر است که واجد معنا می‌شود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۹). رولان بارت[۱۰] (۱۹۱۵-۱۹۸۰م) نظریه‌پرداز فرانسوی، چهره‌ای برجسته و از بسیاری جهت‌ها بی‌نظیر در عرصه نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری، فرهنگی است. بارت با تکیه بر دستاوردهای زبان‌شناختی سوسور مهم‌ترین نظریه در حوزه نشانه‌ها را تدوین نمود. به نظر او نشانه آن‌طور که سوسور در درس‌گفتارهای خود تشریح نمود، به طور عمده عبارت است از شکلی از دلالت و معنای صریح. به طورِ دلالت کننده یا به اصطلاح منطقیون دال، مستقیماً شی و یا پدیده خاصی را مورد اشاره قرار می‌دهد. افزون بر این، نشانه‌ها خود به استلزام‌های خاص فرهنگی اشاره دارند. در چنین صورتی بارت از آن‌ها با نام دلالت استلزامی یاد نمود (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۵). در نظام نشانه‌شناسی بارت، دال، معنا-شکل خوانده می‌شود و مدلول مفهوم نامیده می‌شود؛ و به نشانه دلالت اطلاق می‌گردد. بنابراین، بارت فرمول مشهور سوسور یعنی دال/ مدلول/ نشانه را به این فرمول تبدیل می‌کند: معنا-شکل/ مفهوم /دلالت. در اینجا باید توجه داشت که نشانه نظام اول به دال نظام دوم تبدیل می‌شد (لبیبی، ۱۳۸۷: ۱۰۴). از آنجایی که بخش عمده از تصاویر مخابره شده بر واحد مدیوم عکس است و نمونه‌های برگزیده نیز در این مقاله از همین رسانه انتخاب شده در ادامه به نشانه شناسی عکس نیز می‌پردازیم. بارت در پیام تصویری و بلاغت تصویری

عقیده داشت که در عکاسی دلالت ضمنی را می‌توان (به طور تحلیلی) از دلالت مستقیم مجزا دانست. دلالت مستقیم چیزی است که به تصویر درآمده و دلالت ضمنی چگونگی به این تصویر درآمدن است. با این وجود در عکاسی، دلالت مستقیم از برجستگی بیشتری برخوردار است. در عکاسی دال به طور مجازی، یکسان با مدلول خود به نظر می‌رسد و تصویر خود را به عنوان نشانه‌ای طبیعی نمودار می‌سازد که بدون دخالت رمزگان تولید شده است. بارت در تحلیل متون ادبی واقع‌گرا به این نتیجه رسید که دلالت ضمنی تولید کننده امر موهوم دلالت مستقیم، توهم شفافیت رسانه و این همان دال و مدلول است. بنابراین دلالت مستقیم خود یک دلالت ضمنی بیش نیست (چندلر[11]، ۱۴۰۰: ۲۱۰). این موضوع به ویژه در مورد رسانه های مجازی که مورد بحث ما نیز است صدق می کند. تصویر برای مخاطبان عمومی در این بستر به ظاهر غیر مبهم است و شفاف عمل می‌کند. در صورتی که با تحلیل آن می‌توان به معانی ضمنی آن پی برد. لذا همین‌جا است که سواد بصری به کمک مخاطبینِ تصاویرِ مخابره شده می‌آید. رویکرد و علم نشانه‌شناسی از سوی زبان‌شناسان برجسته اوایل قرن بیستم مطرح، و به صورت سیستماتیک مورد مطالعه قرار گرفت زبان شناسانی چون سوسور، لویس ترول یلمسف[12]، رومن یاکوبسن[13]با مطالعه‌های ساختارگرایانه که یک روش تحلیلی برای مطالعات زبانی است، الهام بخش ساختارگراهای اروپایی بودند. ساختارگرایی یک روش تحلیلی است که ابزار زبان‌شناسی را در محدوده گسترده‌تری از پدیده‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. ژولیا کریستو[14] می‌گوید: «آنچه نشانه شناسی کشف کرده است، قانون حاکم یا قید عمده‌ای است که بر هر عمل اجتماعی که بر عاملی دلالت می‌کند، یعنی مثل یک زبان آن را بیان می‌کند، اعمال می‌شود» (چندلر، ۱۴۰۰: ۳۰). با قرار دادن ساختار در بافت آن‌گونه که نشانه‌شناسی عرضه می‌دارد و اتحاد جمعی نظام‌های ساختاری و نظام‌های پردازشی مشخص می‌شود که نظام ساختاری الزاما نظام بسته نیست: یک چارچوب ادراکی متشکل از عناصری است که از قابلیت معنا آفرینی برخوردار است و چیزی بیش از این نیست. تا امروز ساختار از منظر روش‌شناختی، هم در نشانه‌شناسی و هم در فهرست بالابلند نظام‌ها که برای مدل‌یابی به زبان‌شناسی میل یافته است استیلا و سیطره داشته است. به همین دلیل نظام نشانه‌شناختی (زبان طبیعی) به عنوان مدل و الگو اختیار شده که پایه‌گذاری نظام‌های نشانه شناختی همچون فیلم، تئاتر، سینما، مد، غذا، رخدادهای ورزشی، معماری و غیره را ممکن بسازند (یوهانسون ۱۳۸۷،[15]: ۵۰). یاکوبسن تأکید می‌کند که رابطه میان الگوی کلامی و دیگر الگوهای نشانه‌ای را می‌توان نقطه آغاز طبقه‌بندی آن‌ها قرار داد. جانشین‌های گوناگون زبان گفتاری، گونه‌ای نظام نشانه‌شناسی تشکیل می‌دهند؛ از آن جمله نظام نوشتار. او در ادامه اشاره می‌کند مسئله حضور و سلسله مراتب نقش‌های اساسی موجود در زبان، توجه به مصداقِ کد، گوینده، شنونده، رابطه میان آن‌ها و نهایتاً خود پیام، باید برای سایر نظام‌های نشانه‌ای نیز به کار گرفته شود. تحلیل تطبیقی ساخت‌هایی که از طریق تمرکز چشم‌گیر بر پیام (نقش هنری) یا به عبارت دیگر از طریق بررسی همزمان هنرهای کلامی، موسیقی، نقاشی، رقص، تئاتر و فیلم حاصل می‌شوند (یاکوبسن، ۴۴:۱۳۷۶)

روابط ساختاری در نظام‌های دلالتی.

سوسور تأکید داشت که معنا از تفاوت میان دال‌ها نشات می‌گیرد، تفاوت میان دال‌ها خود بر دوگونه است: یکی تفاوت ناشی از هم‌سازگی یا هم‌نشینی و دیگری تفاوت حاصل از محور جانشینی، که سوسور آن را مناسبت تداعی نامید. به طور کلی اختلاف میان این دو، اساس تحلیلِ نشانه‌شناسی ساختاری را تشکیل می‌دهد. معمولاً در اصطلاح نشانه‌شناسی این دو بعد به دو محور در زبان معروف است که یکی را محور افقی و دیگری را محور عمودی می‌شناسند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۷۹). ساختار نظام‌های نشانه‌ای را می‌توان به محور هم‌نشینی و جانشینی، تقابل‌ها و تداعی‌ها، دلالت‌های مطابقتی و ضمنی، بلاغت‌های مجاز، استعاره، خطابه و در نهایت رمزگان (رمزپردازی و رمزگشایی) تقسیم کرد.

جدول ۱. محور همنشینی و جانشینی (مأخذ: نویسندگان).

محور جانشینی	محور همنشینی
در این محور چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم مقایسه آن ها و تمایز قائل شدن بین نشانه ها است.	در این محور چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و ساختار سطحی موردنظر است. کل معنا دار.
در روابط بینامتنی به دال هایی ارجاع دارد که در متن غایب اند. هم در سطح دال هم مدلول.	همنشینی به روابط درون متنی به دیگر دال ها که در متن وجود دارند مربوط است.
روابط جانشینی در غیاب اتفاق می افتد که این روابط به صورت معنایی، آوایی، شکلی یا فرمی است.	از فضا به عنوان پشتیبان بهره برده در نوشتار روابط عناصر به صورت خطی و در تصاویر به صورت مکانی.

هم‌نشینی و جانشینی

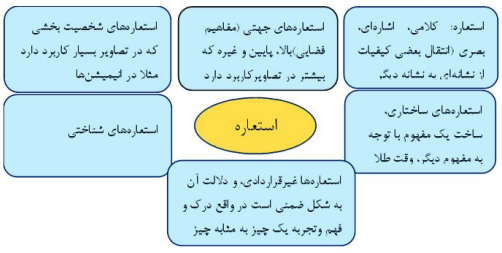
سطح اول، هم‌نشینی است: ترکیبی از نشانه‌ها که از فضا به عنوان پشتیبان بهره می‌برند. سطح دوم، سطح جانشینی است (متداعی‌ها). واژه‌های دارای اشتراکات در ذهن تداعی می‌شوند. بنابراین گروه‌هایی را تشکیل می‌دهند که درون آن‌ها انواع روابط را می‌توان یافت (جدول ۱) (بارت، ۱۳۹۹: ۶۵). محور همنشینی چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم و محور جانشینی چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم است. روابط همنشینی امکاناتی برای ترکیب هستند اما روابط جانشینی شامل مقایسه میان عناصر و قائل شدن به تمایز بین آن‌ها می‌باشند. همنشینی به روابط درون متنی به دیگر دال‌ها که در متن وجود دارند مربوط است، در حالی که جانشینی به روابط بینامتنی به دال‌هایی ارجاع پیدا می‌کند که در متن غایب هستند (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۲۸).

تقابل‌ها و تداعی‌ها

ساختارگراها بر اهمیت تقابل‌های جانشینی تأکید داشته‌اند و تحت تأثیر یاکوبسن، روش‌های تحلیلی اولیه‌ای که توسط بسیاری از نشانه‌شناسان ساختارگرا به‌کار گرفته شد شامل تعیین تقابل‌های معنایی دوتایی یا قطبی (مانند ما، ایشان، عمومی، خصوصی) که در متون یا فرآیندهای دلالتی بود. چنین جست و جوهایی بر پایه نوعی «دوگانه‌انگاری» قرار دارد (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۵۸). به نظر سوسور، واژه‌های تقابلی دارای کارکردی عملی در زبان محسوب می‌شوند، زیرا که این تقابل‌ها زمینه تفکیک و دسته‌بندی را فراهم می‌سازند. یاکوبسن ضمن تأسی از اندیشه‌های سوسور، مدعی شد که واحدهای زبانی در چارچوب نظامی از تقابل‌های دوتایی به هم پیوند می‌خورند. این‌گونه تقابل‌ها برای افاده معنی امری ضروری محسوب می‌شوند (ضیمران، ۱۳۸۲: ۹۱).

بلاغت ها: مجاز، استعاره و خطابه

بلاغت‌ها در فهم و یادگیری ما نقش اساسی دارند، زبان مجازی، زبانی است که معنایی غیر از آنچه می‌گوید دارد. فراگیری مجازها در اشکال بصری همانند اشکال گفتاری نشانگر نسبی بودن کل فهم ما از واقعیت می‌باشد (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۸۹). مجاز و استعاره دو وجه اساسی ارتباط و انتقال مفاهیم به شمار می‌آیند. اساس استعاره (نمودار ۱) فهم و تجربه یک چیز به مثابه چیزی دیگر است، استعاره غیرقراردادی است زیرا شباهت‌های ملفوظ یا مستقیم را به کنار می‌نهد. مبنا قراردادن شباهت برای استعاره به نوعی، آن را در وجه شمایلی قرارمی‌دهد. بیشتر کوشش‌های تفسیری در پی معنا کردن استعاره‌ها برای یافتن دال‌های ملفوظ آن است، اما آن‌چه استعاره بیشتر به آن میل دارد این است که تلاش‌های تفسیری به عنوان یک امر لذت‌بخش تجربه شوند؛ در حالی که استعاره‌ها در استعمال ابتدایی، تخیل را به فعالیت می‌طلبند (در کاربردهای زیباشناختی در شعر یا هنرهای تجسمی). البته نیازی نیست که استعاره‌ها حتما کلامی باشند (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۹۳).



نمودار ۱. استعاره در نظام نشانه‌ای (مأخذ: نویسندگان).

درتبلیغات به طور مکرر از استعاره بصری استفاده می‌کنند با وجود این‌که بارها گفته شده با تصاویر نمی‌توان حکمی را تصدیق کرد، اما تصاویر استعاری، اغلب چیزهایی را بیان می‌کنند که کلمه‌ها قادر به بیان آن‌ها نیستند. استعاره‌های بصری می‌توانند هم‌چنین شامل یک کنش «انتقال» نیز باشند آن‌ها بعضی از کیفیات را از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر منتقل می‌کنند جرج لیکاف[15] و مارک جانسون[16] نشان داده‌اند که بیشتر مفاهیم بنیادین متضمن چند نوع از استعاره‌ها هستند: «استعاره‌های جهتی» که به‌طور اولیه با مفاهیم فضایی ارتباط دارند (بالا/ پایین، درون/ بیرون و غیره) «استعاره‌های‌شناختی» که کنش‌ها، احساسات، عقاید را با هستی‌ها و جوهرها ارتباط می‌دهند (استعاره‌های شخصیت بخشی)؛ «استعاره‌های ساختاری» فراگیرترین استعاره‌ها هستند که اجازه می‌دهند بتوانیم ساختار یک مفهوم را با توجه به مفهوم دیگر بفهمیم (مانند وقت طلا است یا جدل جنگ است). لیکاف و جانسون معتقدند که استعاره‌ها از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر متفاوت است (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۹۵). اما خطابه (نمودار۲)، ارسطو در تعریف خطابه عنوان می‌کند، خطابه عبارت است از هنر یافتن ابزار مناسب در جهت اقناع مخاطب. وین فرید نورث[18] می‌گوید که هنر اقناع را باید در قلمرو نشانه‌شناسی مورد بحث قرار داد. باید گفت که خطابه و اجزای آن یعنی بلاغت و به طور کلی صنایع بدیع در بحث پیرامون نظریه نشانه شناسی از اهمیت خاصی برخوردار است (ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۶۳). در متون تصویری نیز از آنجا که تصاویر (اشکال مختلف آن) در تعامل با افراد بی شماری هستند، به منظور اقناع مخاطب در سه حوزه، منش، گرایش و کنش مورد استفاده قرار می‌گیرد که در اقناع نوین، بر اساس اصل تبلیغ، به منظور اولویت قرار دادن امری در تفکر مخاطب، استفاده می‌شود. امروزه متوجه هستیم که چگونه با استفاده از تبلیغ اقناعی، احساسات مخاطب بر اندیشه و عقل چیره گشته و رفتارهای احساسی نمود بیشتری پیدا می‌کند.

نمودار ۲. خطابه (مأخذ: نویسندگان).

دلالت مطابقتی (مستقیم) و دلالت ضمنی

با اینکه تمایز میان زبان ملفوظ و زبان مجازی در سطح دال عمل می‌کند، عملکرد تمایز میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی در سطح مدلول‌ها است. همه ما می‌دانیم که هر کلمه خاص فراسوی معنای ملفوظ خود (دلالت مستقیم)، می‌تواند دلالت‌های ضمنی نیز داشته باشد. اروین پانوفسکی[19] مورخ هنر، اعتقاد دارد که برای یک تصویر بصری دلالت مستقیم همان است که همه بینندگان آن، از هر فرهنگی و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند (چندلر، ۱۴۰۰: ۲۱۰). اگر چه در اغلب پیام‌ها این دو حالتی آمیخته دارند، اما می‌توان بر اساس این‌که کدام یک از آن‌ها نقش مسلط در پیام دارند دو دسته پیام را از هم متمایز کرد. علوم، آن دسته از پیام‌هایی هستند که در آن‌ها دلالت مستقیم نقشی مسلط دارد و هنرها، آن دسته از پیام‌هایی را دارند که دلالت‌های ضمنی نقش مسلط دارند (گیرو[20]، ۱۳۸۷: ۴). پس هیچ نشانه‌ای نمیتواند فقط دلالت مطابقتی داشته باشد و از طرفی جدا کردن دلالت ضمنی از مستقیم برای تحلیل مفید است، اما در واقعیت امر،آن‌ها جدایی ناپذیرند.

رمز و رمزگان

زبان همچون نظامی بسته و محدود، شکل گرفته از عناصری دانسته می‌شود که بر اساس قاعده‌هایی ویژه ترکیب می‌شوند و رساننده معنا هستند. پیام را با این عناصر می‌توان شناخت؛ که آن‌ها را رمزگان می‌نامیم. تمام نظام های نشانه‌شناسیک دارای رمزگان هستند (نمودار۳) (احمدی، ۱۳۹۹: ۳۹). مفهوم رمز در نشانه‌شناسی بسیار بنیادی است، سوسور با رمزگان زبان سر و کار داشت و تأکید داشت که نشانه‌ها به تنهایی معنادار نیستند، و فقط وقتی که در ارتباط با یکدیگرهستند تفسیر پذیر می‌باشند. رومن یاکوبسن تأکید داشت تفسیر و تولید متون به وجود رمزگان یا قراردادهای ارتباطی بستگی دارد بنابراین معنای نشانه به رمزگانی که در آن قرار گرفته بستگی دارد (چندلر،۱۴۰۰: ۲۲۲). دو رمزگان نشانه‌ای که در مقابل هم قرار می‌گیرند: اولی رمزگان‌های فنی و تجربه منطقی که به دریافت عینی جهان خارج مربوط است، جهانی که عقل عناصر آن را در چهارچوب نظامی از روابط محصور می‌کند و دیگری رمزگان و تجربه زیبایی شناختی، که متضمن احساس درونی و ذهنی است (گیرو، ۱۳۸۷: ۹۶). در مورد نخست، با نظامی از قراردادهای آشکار و اجتماعی شده مواجهایم و در مورد دوم، با نظامی از نشانه‌های تلویحی، نهانی و کاملا مشروط، که نسبتاً اجتماعی و قراردادی هستند، اما به نحوی آزادتر و مبهم‌تر (همان: ۶۳). بیشتر نشانه شناسان

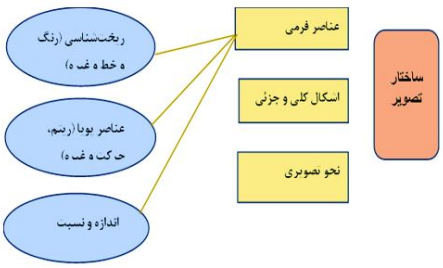
پذیرفته‌اند که عکاسی شامل رمزگان بصری و فیلم و تلویزیون شامل هر دو رمزگان بصری و شنیداری است. از انواع دیگر رمزگان‌ها، رمزگان‌های اجتماعی، متنی، تفسیری و ادراکی را می‌توان نام برد (چندلر، ۱۴۰۰، ۲۴۴).

نمودار ۳. رمزگان (مأخذ: نویسندگان).

یافته‌ها

بررسی ساختار تصویر در نظام نشانه‌شناسی

در این بخش سعی می‌شود با استفاده از چارچوب مبانی نظری مطرح شده، و مطالعه‌های صورت گرفته، امکان‌سنجی و ارزیابی نظام نشانه‌ای را به منظور آموزش و توسعه سواد بصری مورد نظر قرار دهیم. حال باید دید آیا کاربران با استفاده از قابلیت‌های نظام نشانه‌شناسی، مهارت لازم را برای خوانش، درک و تفسیر تصاویر به‌دست می‌آورند؟ ساختار تصویر (نمودار ۴) شامل عناصر فرمی، اشکال کلی و جزئی و نحو تصویری است. در این مقاله عناصر فرمی از آن جهت که به صورت بنیادی با نظام نوشتار و دیگر نظام‌های نشانه‌ای متفاوت است مورد تأکید قرار نمی‌گیرند، بلکه آنچه در این پژوهش مورد نظر است بررسی نحو تصویری بر اساس ساختار و چارچوب نظام نشانه‌شناسی است.



نمودار ۴. ساختار تصویر. (مأخذ: نویسندگان).

در یک نگاه کلی، نشانه‌های تصویری را می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: عناصر و نشانه‌هایی موردی، که به امور جزئی خارج از تصویر اشاره دارند (همانند اسم خاص)، مثلا تصویر یک انسان خاص یا یک بنای مشخص که به «آنجابودگی» اشاره دارد و عناصر و اشکال کلی که به امور جزئی خارج از تصویر اشاره‌ای ندارند، مثلا تصویری از انسان که به مورد خاص خارج از تصویر اشاره ندارد مخصوصا در نقاشی‌ها، همانند واژه انسان به معنایی کلی اشاره دارد (اسم عام). این‌گونه تصاویر می‌توانند خوانش جهانی داشته باشند.

نحو تصویری

نحو تصویری، روابط ساختاری بین عناصر و نشانه‌های متن تصویری را بررسی می‌کند (نمودار ۵). برعکس نظام نوشتاری، نشانه‌ها و روابط بین عناصر تصویری کاملا قراردادی نیستند. در شیوه دلالتی تصویر، پیام‌ها و معانی تنها حاوی اندیشه‌های عقلانی و منطقی ناب نیستند، بلکه تولید کننده، اصولاً نگرش و احساسات خود را نسبت به موضوع بیان می‌کند. حال با عبور از عناصر فرمی، که شکل و ساختمان ظاهری تصویر (ریخت‌شناسی) را تشکیل می‌دهند، هر چند عناصر ریخت‌شناسی تصویر همانند عناصر ریخت‌شناسی نوشتاری (حروف) بی‌معنا و قراردادی نیستند که فقط در صورت ترکیب به صورت قراردادی معنادار شوند، بلکه هر کدام از این نشانه‌های بصری خود دارای بیان و معنا هستندکه به صورت حسی توسط مخاطبین قابل دریافت است، مثلاً خطوط تیز برای همه انسان‌ها تنش‌زا است. این عناصر بصری هم بیان و معنایی جهانی دارند و هم می‌توانند معانی محلی و منطقه‌ای داشته باشند، نحو تصویری در نظام نظام نشانه‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد.

نمودار ۵. نحو تصویری در نظام نشانه‌ای (مأخذ: نویسندگان).

محور همنشینی: نشانه‌های بصری در ساختار تصاویر به صورت «مکانی» ظاهر می‌شوند و با توجه به ترکیب بندی مورد نظر تولید کننده می‌توانند در بالا، پایین، راست، چپ، حاشیه، مرکز و یا در گوشه‌های تصویر، قرار بگیرند. این مکان‌ها در تصویر خنثی نبوده بار معنایی دارند، پس نگاه می‌تواند از چپ به راست یا از پایین به بالا هدایت شود. در واقع به قول سوسور به واسطه این همنشینی است (خطی یا مکانی) که نشانه‌ها در ارتباط با هم ارزش و معنا پیدا می‌کنند. این سخن در ارتباط با متون تصویری از اهمیت مضاعفی برخوردار است، چرا که نشانه‌های تصویری مختلف به واسطه ترکیب‌بندی‌های متفاوت، در شبکه‌های ارتباطی گوناگونی قرار می‌گیرند، و در هر کدام از

این ترکیب‌بندی‌ها، به واسطه همنشینی با دیگر نشانه‌ها بار معنایی آن‌ها می‌تواند متفاوت باشد، تقویت یا تضعیف شود، مثلا عناصر بصری همچون خط، رنگ، نقطه و غیره به جهت آن‌که خود بیان دارند و بی‌معنا نیستند در یک همنشینی، معانی هم را تقویت و یا خنثی می‌کنند. مانند انباشت خطوط منحنی و دوار در همنشینی با خطوط تیز و برنده. محورجانشینی در نحو تصویری، در ارتباط با عناصر و نشانه‌های بصری است که همراه با مشترکات و مترادفات‌شان همزمان در تصویر حضور ندارند؛ بلکه تولید کننده با توجه به هدف و نوع ترکیب‌بندی، نشانه و عنصر موردنظر را ترجیح داده است که به جهت حضور خود موجب تداعی ذهنی دیگر نشانه‌ها در مخاطبین می‌گردند (اصل تداعی به جهت اشتراک فرمی و معنایی)؛ مثلا انواع ماشینی که به جای هم می‌توانند در تصویر وجود داشته باشند و یا حس و معنای خشم را می‌توان با نشانه‌های تصویری گوناگون به تصویر کشید. همچنین در محور جانشینی اصل تقابل‌ها مطرح است، استفاده از انواع سبک‌ها، ژانرها، انواع رنگ‌های (سرد و گرم، مکمل، اشباع، مات و خنثی)، انواع بافت که حس‌های مختلف القاء می‌کنند و یا استفاده از انواع کنتراست، انواع حرکت، بودن یا نبودن ریتم و یا بسیار نشانه‌های تصویری دیگر که به جهت همین تداعی‌ها و تقابل‌ها معنی‌دار می‌شوند، و به واسطه حضور در ساختار تصویر موجب تقویت معنایی خود و دیگر نشانه‌ها می‌شوند. تقابل‌های دوتایی: معانی هم دیگر را تقویت می‌کنند، وجود یکی به وجود دیگری وابسته است؛ مثلا فردگرایی در تصویر در تقابل با جمع‌گرایی و اجتماع است و یا تصویر طبیعت در تقابل با شهر و فرهنگ شهری است. یادآوری می‌شود که محور همنشینی و جانشینی جدا از هم نبوده و تنها ممکن است یکی غالب باشد.همان‌گونه که قبلا نیز اشاره شد، بودن در فضاهای تصویری به معنای سواد بصری نیست یکی از توانایی‌های سواد بصری داشتن تفکر انتقادی و خلاقانه است، تا بتوان انواع رمزپردازی‌های تصویری را رمزگشایی کرد. یکی از آن رموز، «مجازهای تصویری» هستند، باید در نظر داشت که تصاویر همان‌گونه که چندلر می‌گوید مجاز از واقعیت‌ها و اندیشه‌های انسانی هستند. مجازها در نظام نشانه‌ای تصویر، دال‌هایی هستند که به مدلولی متفاوت از مدلول خود اشاره دارند، در محور همنشینی تصاویر به جهت مجاورت نشانه‌ها، همانگونه که یاکوبسن می‌گوید مجاز فعال می‌شود؛ مثلا عنصری به رنگ قرمز در کنار دیگر عناصر تصویری قرار گرفته می‌تواند مجاز از خون و مرگ باشد، شکل پا مجاز (جزء از کل) از انسان باشد. البته به قول یاکوبسن، در تصاویر بیشتر مشابهت یا استعاره است که در محور «جانشینی» مورد توجه قرار می‌گیرد (استعاره آشکار)، مثلا وجود یک گل نرگس سفید با مرکزیت رنگ تیره در ساختار یک تصویر می‌تواند استعاره از چشم باشد. اما نوع دیگر استعاره «مکنیه» یا به قول چندلر «استعاره هستی شناختی» است، که بیشتر در تصاویر کاربرد دارد، مشبه‌به حذف شده و تنها مشبه است، وجه تشبیه به انسان‌وارگی یا حیوان‌وارگی اشاره دارد که به آن تشخیص نیز گفته می‌شود، مانند تصاویری که به اشیاء، جامدات و یا هر چیزی دیگری، افعال و ویژگی‌های انسانی نسبت می‌دهند؛ مثلا باد با موهای بلند و پریشان، یا کوه پا داشته باشد، این‌گونه شخصیت‌دهی، بیشتر در تصاویر و فیلم‌های خیالی، کارتونی قابل مشاهده است. در تبلیغات و آگهی‌های تصویری نیز استفاده از انواع استعاره بیشتر از نوشتار تأثیرگذار و مرسوم است. در ارتباط با متون تصویری که همنشینی نشانه‌ها به صورت مکانی است، «استعاره جهت» اهمیت مضاعفی پیدا می‌کند، زیرا قرار گرفتن یک نشانه در هر مکانی از تصویر- با توجه به وجه اشتراکی نشانه تصویری و مکان مورد نظر- معنای متفاوتی افاده می‌کند، مثل تصویری که در ترکیب‌بندی از پرسپکتیو برخوردار باشد، می‌تواند استعاره از جهان‌بینی انسان‌محور باشد و نبود عمق و پرسپکتیو نشأت گرفته از جهان‌بینی مذهبی عرفانی باشد. بالای تصویر: استعاره از ماورا، معنویت، قدرت، برتری است درحالی که پایین تصویر: مادیت، زمینی بودن، ضعف را به لحاظ حسی افاده می‌کند. در ارتباط با مجاز به نوع دیگری از آن که «مجاز مرسل» است می‌توان اشاره کرد. در مجاز مرسل، ارتباط و علاقه بین مجاز و حقیقت چیزی به جزء شباهت است، که در متون تصویری نیز این ویژگی با مطرح کردن مواردی چند مورد بررسی قرار می‌گیرد. واضح است که مجاز مرسل انواع مختلف دارد: یکی از آن‌ها مجاز جزء به کل است، خوب خود تصویر جزئی از یک کل است که به تصویر کشیده شده است، و یا دست مجاز از انسان، نوع دیگر، مجاز کل به جزء است؛ مثلا تصویر یک خانه کوچک، نشان از اجزاء افراد خانه است که یک خانواده را تشکیل می‌دهند. تصویر خون می‌تواند مجاز از کشته شدن، شهادت و زخمی شدن باشد،که به آن مجاز لازمیه گفته می‌شود. همچنین، تصویر ادوات جنگی، مجاز از جنگ و خشونت کشت و کشتار است، که به آن مجاز ابزار یا آلیه گویند. در واقع در انواع مجاز مرسل، نوعی رابطه و تناسب برقرار است. در نتیجه، باید توجه داشت که در ترکیب‌بندی‌ها، تولید کننده تصویر از هر نوع تصویری که باشد، می‌تواند با استفاده از این نوع رمزگان و ابزار نظام نشانه‌ای به منظور آشنایی‌زدایی، و به چالش کشیدن مخاطب، و یا حتی پیشبرد اهداف خود، از نشانه‌های تصویری در جایگاه‌های غیر معمول تصویری استفاده کند. و اما خطابه، که بیشتر در سخنرانی و یا متون نوشتاری به منظور اقناع و تأثیرگذاری بر مخاطب،

در حوزه تفکر، احساسات و یا تأثیرگذاری بر چگونگی عملکرد استفاده می‌شود، در متون تصویری نیز، از آن‌جا که تصاویر، در تعامل با افراد بیشماری هستند، به منظور اقناع مخاطب خود در سه حوزه یاد شده، در عرصه‌های مختلف، مثلاً به وسیله تبلیغ تصویری، مخاطب را مجاب به امری می‌کنند، و یا با اغراق در به‌کار بردن رنگ، خط، غیره و یا یک ترکیب‌بندی پر احساس، و دیگر ترفندها، مخاطب خود را تحت تأثیر قرار می‌دهند، او را به حقیقت نزدیک و یا از آن دور می‌کنند. بنابراین: متون تصویری نیز سخنرانی می‌کنند البته با زبان خاص خود، در نتیجه تصاویر ذاتاً یک خطابه هستند.

دلالت مطابقتی (مستقیم)، دلالت ضمنی در تصویر

برعکس مجازها، که در سطح دال بررسی می‌شوند، دلالت‌ها در سطح مدلول مورد بررسی قرار می‌گیرند. در تصویر دلالت مستقیم همان است که آشکارا به تصویر کشیده شده، اما دلالت ضمنی، با ارزش‌های فردی، فرهنگی، اجتماعی که در معنای صریح رسوخ می‌کنند و معانی متفاوتی را به صورت سلسله وار بوجود می‌آورند مواجه هست. مثلاً بنای ساختمان یک دانشگاه، از جهتی دلالتی مستقیم است، اما از جهتی دیگر، این بنا دلالت ضمنی بر علم، دانش، پیشرفت، فناوری، آموزش، دانشجو و اساتید را به دنبال دارد، و یا احساس‌های خوشایند و ناخوشایند را برای اشخاص می‌تواند در پی داشته باشد. نشانه چند معنا، وقتی در بافت تصویری قرار می‌گیرد با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای موجود در خود تصویر به سمت معنای غالب و مورد نظر هدایت می‌شود. ترکیب بندی، بافت تصویری و نشانه‌ها، در یک ارتباط هماهنگ و تأثیر گذار به معانی جهت می‌دهند. در واقع متن و رمزگان تصویری خود معانی نشانه‌ها را هدایت می‌کنند، و به این ترتیب، در تصاویر، به جهت وجه شباهتی نشانه‌های تصویری، در خوانش ابتدایی دلالت مستقیم متضمن یک معنای ابتدایی و مشترک بین مخاطبین تصویر است، ولی در مراحل بعد نشانه‌های تصویری تحت تأثیر ارزش‌های فردی و فرهنگی معنازایی می‌کنند و به کمک بافت تصویری، نشانه‌ها در ارتباط با هم، معنی را تا آنجا که ممکن است جهت‌دار می‌کنند، مانند تصویر یک چاقو، در ترکیب‌بندی‌های متفاوت تصویری، که می‌تواند معانی متفاوتی افاده کند. نتیجه آن‌که در تصویر نیز یک دال می‌تواند به مدلول‌های متعددی ارجاع داده شود، همچنین، یک مدلول به وسیله دال‌های مختلف بیان شود، مثلاً احساس خشم، به عنوان یک مدلول، به وسیله دال‌های گوناگون تصویری، همانند تصویر یک حیوان وحشی درنده، صحنه جنگ، حیوانی که به طرز فجیعی کشته شده، درختان جنگلی که بی‌رحمانه بریده شدند، نشان داد. در تمامی این تصاویر دال‌ها دلالت بر خشونت انسانی و طبیعت دارند. بالعکس نیز اتفاق می‌افتاد دالی در تصویر داریم که مدلول‌ها و معانی متفاوتی را افاده می‌کند، مثلاً تصویر پرچم ایران کنار کوه دماوند، علاوه بر دلالت مستقیم و آشکاری که دارد به مدلول‌های بی‌شماری، چون پرچمی که نشان از ملتی است همانند دماوند: استوار، قدرتمند، پابرجا، ریشه‌دار، اصیل و آزاده. تحلیل نشانه شناختی به ما کمک می‌کند تا عادت‌های ذهنی را کنار بزنیم و با نگاهی موشکافانه از دلالت‌های مستقیم عبور کرده و معانی پنهان در تصاویر را خوانش کنیم.

رمزگان تصویری

متن تصویری، در مقام یک نظام نشانه‌ای دارای رمزگان مخصوص به خود است. در بخش های قبلی یادآور شدیم که سوسور نشانه‌ها را در ارتباط با هم تفسیر پذیر می‌داند. پس نشانه‌ها، در رمزگانی که در آن قرارگرفته‌اند معنادار خواهند بود. در واقع نشانه‌ها ما را به رمزگان ارجاع می‌دهند تا به یک واقعیت جزئی خارج از تصویر. به نظر می‌رسد، فراگیران سواد بصری باید این موضوع را در نظر داشته باشند که در تصاویر بیشتر به دنبال جستجو، کند و کاو و معناسازی و تحلیل باشند تا اکتفا کردن به یک معنای صریح و مستقیم. در متون تصویری عناصر بصری بنیادی، رمزگان ابتدایی تصویر را تشکیل می‌دهند و در مرحله بعدی ویژگی مشابهتی که نشانه‌های تصویری با مصداق‌های جزئی خارج از تصویر دارند موجب می‌شوند مخاطبین در دلالت مستقیم و اولیه، معانی مشترک دریافت کنند، مثلاً تصویر یک کوه که به انتزاع میل نداشته باشد. اما نهایتاً حضور هر کدام از این نشانه‌های تصویری در بافت‌ها و ترکیب‌بندی‌های مختلف در یک ارتباط درون متنی با نشانه‌های دیگر (همنشینی)، همین‌طور یک ارتباط برون متنی (جانشینی) معانی ضمنی متفاوتی را افاده می‌کنند. به قول چندلر، در متون تصویری عمدتاً با رمزگان زیبایی شناختی مواجه هستیم، ولی این به آن معنی نیست که رمزگان‌های منطقی، فنی، یا اجتماعی کاربردی ندارند، برعکس اگر به تصاویر از منظر یک رسانه ارتباطی و پیام‌رسان توجه شود، رمزگان‌های اجتماعی و فرهنگی در تصاویر کارکرد بسیاری دارند. در تصویر انواع رمزگان با هم تداخل دارند و در خوانش نشانه‌شناختی متن تصویری ممکن است از چندین رمزگان و روابط میان آن‌ها استفاده کرد. در ادامه با خوانش چند تصویر، عملاً امکان استفاده از ظرفیت‌های نظام نشانه‌شناسی، برای خوانش تصاویر مورد سنجش قرار می‌گیرد. در تصویر ۱، معنای صریح و آشکار آن مشخص است، تصاویر به جهت ساختار و ویژگی‌های نشانه‌ای خود قابلیت تولید معانی دیگری را به صورت سلسله‌وار

دارا هستند. پس از منظر نظام نشانه‌ای، نشانه‌های تصویری و عناصر بصری موجود در تصویر را مشخص می‌کنیم که شامل فیگورهای انسانی، سیم خاردار، کوه، زمین، آسمان ابری، دستانی که از سمت چپ پایین به تصویر ورود می‌کنند، همچنین خطوط تیز و راست، رنگ‌های سرد خاکستری، حرکت و ریتم و غیره می‌باشند؛ که همه در یک همنشینی مکانیِ تصویر، کنار هم تولید معانی صریح را موجب شده و معانی ضمنی موردِ نظر عکاس را نیز به همراه دارند، همین‌طور، هر کدام از این عناصر در محور جانشینی تداعی‌گر نشانه‌هایی هستند با همان معنا (مترادفات)، مثلاً سیم خاردار تداعی‌گر انواع حصارها است و یا فیگورهای انسانی موجود در تصویر با تفاوت‌های جنسی، سنی، دیگر نژادها و اقوام انسانی را متداعی هستند. رنگ بنفش و آبی و زردِ تداعی‌گر اندوهی بی‌پایان است که می‌تواند در تصویر جایگزین‌های رنگی داشته باشد و با رنگ‌های شاد در تقابل است. سیم خاردار به لحاظ معنایی در تقابل با نبود سیم خاردار و آزادی است، و آسمان ابری در تقابل با آسمان آفتابی. همانطور که مشاهده می‌شود به قول بارت این نشانه‌ها در محور جانشینی ارزش و معنای خود را از نشانه‌های برون متنی تصویر دریافت می‌کنند، برعکس محور همنشینی که ارزش و معنای نشانه‌ها به صورت درون متنی کسب می‌شود. بلاغت‌هایِ تصویر، سیم خارداری است که استعاره از زندان و خشونت است و البته مجاز از جنگ نیز می‌تواند باشد. دست‌هایی که از سمت چپ پایین ورود کردند مجاز از انسان‌های خارج تصویر است. عکاس با تأکید بر کودکی که میان زمین وآسمان با عبور از سیم خارداری که نماد اسارت و جنگ آوارگی بی‌پناهی است به دنبال چیست؟ در ارتباط با دلالت معنایی (تصویر۱)، که به صورت آشکار و صریح، رهانیدن کودکی از اسارت است، اما در دلالت‌های ثانویه و ضمنی مورد نظر بارت، کودک نشان از آینده است، آینده‌ای که با توجه به فضای تصویر، مبهم و نامعلوم بوده و معصومیت کودک در تقابل با سیم خارداری است که ظلم و جنگ را تداعی می‌کند. از این رو، احساسات مخاطبین هدف قرار گرفته، تا تلنگری به وجدان‌های خفته بشریت باشد. معلق بودن کودک بین زمین و آسمان علارغم دستانی که کمک‌رسان هستند، دلالت بر موقعیت متزلزل او دارد. سیم خارداری که از سمت چپ پایین تصویر وِرود کرده و از سمت راست بالا خارج می‌شود احتمالاً دلالت از پایان ناپذیری جنگ‌ها توسط قدرت طلبان است. ترکیب‌بندی افقی تصویر نیز با حس و حال حاکم بر فضای تصویر همخوانی دارد.

تصویر۱. عکاس: کارول گوزی (URL۱).

تصویر ۲، از تابلوهای جکسون پولاک[۲۱]، متشکل از خطوط در ضخامت‌های متفاوت، نقطه، رنگ‌های تند، خالص و خاکستری است، و به لحاظ پویایی: حرکت، ریتم، اندازه، هماهنگی، بافت و تعادل را شامل است، که در یک همنشینی مکانی، قابلیت تولید معنا را دارا هستند، هر چند این تابلو با پرتاب تصادفی رنگ‌ها با قلم‌مو بوجود آمدند، اما از ترکیب‌بندی منسجمی برخوردار است، زیرا به صورت یک کل قابل دریافت است. همان‌طور که می‌دانیم عناصر بصری و بنیادی در نظام نشانه‌ای تصویر برعکس نظام نوشتاری دارای بیان و معنا هستند. لذا با استفاده از این ویژگی در این تابلو، با خطوطی در اندازه‌ها و شکل‌های گوناگون مواجه هستیم که در یک همنشینی تصویریِ هویت وجودی هم را تقویت می‌کنند و احتمالا به دنبال بیانِ کشمکش و آشفتگی در نوای زندگیِ انسان مدرنِ است. بیان موسیقیایی خطوط منحنیِ و مدور با پیچ و تاب‌های ناگهانی نشان از خودبیگانگی، خلسه و فرو رفتن در گردابی است که گریزی از آن نیست، با دقت در آن می‌توان چند نت موسیقی را تشخیص داد سمفونی که هماهنگی و تعادل را در عین آشفتگی دارا می‌باشد به نوعی این تز و سنتز این تقابل‌های درونی در حال تولید معنا هستند. رنگ‌های تند قرمز، زرد و سیاه در تداعی‌های معنایی، دلالت از تنش، ناامنی، ستیز و ناامیدی است. البته در نگاهی دیگر می‌توان شور و هیجان، حرکت را خوانش کرد. او با یک سبک شخصی، مرزها را در می‌نوردد و همه جهانیان را به تماشای تابلوی خود فرا می‌خواند تا به آن‌ها بگوید این جهانی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. تصویری که او از جهان پیرامونی خود دارد را با رنگ‌های مهیج، خطوط آشفته، چون بالرینی که بر روی شیشه‌های شکسته و نوک تیز به رقص در آمده نشان می‌دهد.

تصویر۲. حسابدار، جکسون پولاک، ۱۹۵۲ م، رنگ روغن روی بوم. ۷۵ ×۴۹ سانتی‌متر (URL۳).

در محور جانشینی تصویر، نشانه‌های تصویری، مثلاً رنگ قرمز و زرد انواع دیگر را تداعی‌گر هستند، رنگ‌های گرم با رنگ‌های سرد و مکمل که در تابلو حضور ندارند در تقابل هستند. خطوط منحنی در تقابل با خطوط تیز و شکسته بوده، و رنگ سیاه درتابلو، به جهت تأکیدی که دارد، استعاره از ظلمت، ناامنی، جنگ و ستیزی است که نوای زندگی را مختل و آشفته کرده است. رنگ قرمز، استعاره از قدرت طلبی، سلطه، آشفتگی، یا استعاره از مرگ میلیون‌ها نفری است که در جنگ جهانی دوم جان خود را از دست دادند، رنگ زرد استعاره از اضطراب و درماندگی است؛ و خود تصویر مجاز از دنیایی است که هرج و مرج و جنگ و ستیز در آن حاکم است. خوانش لوگوی اینستاگرام (تصویر۳)؛ این آرم در واقع یک نشان تجاری است برای همین ساده و بدون نوشته است عناصر بصری در ساده‌ترین شکل، به صورت مینیمالی خودنمایی می‌کنند. لوگو ظاهری شبیه یک دوربین عکاسی دارد با یک لنز و دکمه، همچنین با انواع رنگ‌ها که به سختی از هم قابل تشخیص هستند، رنگ‌هایی که غروب خورشید را تداعی می‌کنند، خطوط سفیدی که شکل دوربین را در لوگو نشان‌گر هستند بسیار قدرتمند است، که می‌تواند دلالت از حاکمیت تصاویر در این نوع از ارتباطات چند جانبه و عمومی در سطح جهانی باشند. انواع رنگ‌ها با یک پیوستگی و همبستگی شدید، که هیچ مرزی ندارند، مجاز از نژادهای انسانی، موضوع‌هایی که به اشتراک گذاشته می‌شوند، و یا مجاز از فرهنگ‌های مختلف در سطح جهان، همچنین مجاز از موقعیت‌های اجتماعی، اقتصادی و یا سیاسی باشد،که افراد انسانی در سطح جهان دارا بوده، و فارغ از هر نگرانی با هم در ارتباط هستند، و این به آن معنی است، که ارتباطات: گسترده، عمومی و جهانی است، و محدودیت‌های، مثلا تلگرام یا واتساپ را ندارد. ولی آن‌چه مسلم است، عمده ارتباطات به صورت تصویر محوری در این شبکه اجتماعی است. طراحان لوگو و گردانندگان این شبکه اجتماعی با تأکید بر رسانه تصویر و دوربین عکاسی، به نظر می‌آید جهانیان را به زندگی در فضای مجازی دعوت می‌کنند، تا با پشت سر گذاشتن محدودیت‌های زمان، مکان، فرهنگ، حتی زبان، آنان را با دنیاهای جدیدی آشنا سازند، محدودیت‌های مرزی را از بین برده و دهکده جهانی مورد نظر اربابان زور و زر را مهیا کنند، و بازنمایی‌ها را آن‌گونه که می‌خواهند به عنوان حقیقت نمایان کرده تا اندیشه‌ها را به بند بکشند.

تصویر۳. لوگوی اینستاگرام (URL۲).

نتیجه‌گیری

بودن در فضاهای غلیظ تصویری عصر حاضر، به جهت توسعه فناورهای ارتباطی، و تأثیر شگرف تکنولوژی بر چگونگی و سرعت تولید تصاویر، کلام‌محوری تا حدودی، جای خود را به تصویرمحوری در ارتباطات انسانی داده است، که به نظر می‌آید توجه به آموزش سواد بصری، از آن جهت که سواد بصری و خوانش تصاویر از منظر مخاطبین و مصرف‌کنندگان آن به موازات تولید و تکثیر تصاویر، پیشرفت چندانی نداشته ضرورتی اجتناب ناپذیر است، از این‌رو، هدف پژوهش حاضر امکان‌سنجی رویکرد نشانه‌شناختی برای توسعه و فراگیری سواد بصری برای عموم مردم است. یکی از نتایج کلی به‌دست آمده تعریفی جامع، از سواد بصری است، که همانند نظام نوشتاری، در خواندن و نوشتن اولیه خلاصه نمی‌شود، یعنی علاوه بر توجه به اصول نحوی و دستوری زبان تصویر، ویژگی‌های ساختاری آن مستلزم به کارگیری توانایی‌های ذهنی: از قبیل قدرت تجزیه و تحلیل، قیاس، استقراء، استدلال، ترکیب، تبیین، تفسیر، استنتاج، نقد و خلاقیت است، که رویکرد نشانه‌شناختی از قابلیت لازمه برای رشد و پرورش توانایی‌های ذهنی ذکر شده برخوردار است. لذا با یک نگاه روش‌شناسانه به این دانش، و استفاده از ابزار و اصول ساختاری آن که با گذر از نظام زبانی ممکن است، و تأکید بر نحو تصویری، مانند محور همنشینی و جانشینی در تصویرکه از محورهای اساسی و بنیانی نظام نشانه‌شناسی است، همچنین، اصول تقابلی و تداعی در تصویر،که ماهیتاً معنازایی را به همراه دارند و بلاغت‌هایی، چون مجاز، استعاره، خطابه که زایش معنا را موجب می‌گردند، دلالت مستقیم، ضمنی و رمزگان‌ها در تصویر، به نظر می‌آید خوانش اصولی تصویر ممکن است. نتیجه به‌دست آمده نشان می‌دهد رویکرد نشانه‌شناختی از ظرفیت لازمه برای

آمـوزش و توسـعه سـواد بصـری بـرای عمـوم کاربـران برخـوردار اسـت. و در نهایـت پیشـنهاد می‌گـردد، مراکـز برنامه‌ریـزی و آموزشـی بـرای توسـعه سـواد بصـری بـه همـه رویکردهـا و روش‌هـای ممکـن توجـه نمـوده تـا چارچـوب عملـی مـدون و جامعـی بـرای ایـن منظـور مهیـا گـردد.

پی‌نوشت

1. Joanna Kedra
2. Rasa Žakevičiūtė
3. Susan Sweeney
4. David Hughes
5. Felicidad Garsia-Sanchez
6. Donis A. Dondis
7. Jhon Debes
8. Ellen Sims
9. Ferdinand de Saussure
10. Roland Barthes
11. Daniel Chandler
12. Louis Trolle Hjelmslev
13. Roman Jakobson
14. Julia Kristeva
15. Johansson
16. George Lakoff
17. Johnson
18. Winifred North
19. Erwin Panofsky
20. Giro
21. Jackson Pollock

منابع

• آاحمـدی، بابـک. (۱۳۹۹). ***از نشـانه‌های تصویـری تـا متـن***. چـاپ ۱۸. تهـران. مرکـز.

• بـارت، رولان. (۱۳۹۹). ***مبانـی نشانه‌شناسـی رولان بـارت***. ترجمـه صـادق رشـیدی و فرزانـه دوسـتی. تهـران. علمـی فرهنگـی.

• چندلـر، دانیـل. (۱۴۰۰). ***مبانـی نشانه‌شناسـی***. ترجمـه مهـدی پارسـا. تهـران. سـوره مهـر.

• حسـامی، شـیدا، امامی‌فـر، نظام‌الدیـن. (۱۳۹۸). مطالعـه نشانه‌شـناختی تصویـری در پوسـترهای دهـه اخیـر بـا تاکیـد بـر بن‌مایه‌هـای نگارگـری ایرانـی. ***پژوهش‌نامـه گرافیـک و نقاشـی***. شـماره دوم. ۵۲-۴۳.

• داندیـس، دونیـس‌اِ. (۱۳۹۹). ***مبـادی سـوادبصری***. ترجمـه مسـعود سـپهر. تهـران. سـروش.

• سـبزواری، مهـدی. (۱۳۹۷). ***درآمـدی بـر مکاتـب زبان‌شناسـی***. تهـران. بـوی کاغـذ.

• صالحـی، سـودابه. (۱۳۹۴). ***روش‌شناسـی تحقیـق بصـری: خوانـش تصویـر***. نقـد کتـاب هنـر. شـماره ۵ و ۶. ۲۶۶-۲۵۱.

• ضیمـران، محمـد. (۱۳۸۲). ***درآمـدی بـر نشانه‌شناسـی هنـر***. تهـران. قصـه.

• عباسـی، علـی. (۱۳۸۵). ***تقابل‌هـا و رابطه‌هـا در تابلوهـای نقاشـی (مجموعـه مقاله‌هـای دومیـن هم‌اندیشـی نشانه‌شناسـی هنـر***. تهـران. فرهنگسـتان هنـر. ۱۷۸-۱۵۱.

• گیـرو، پی‌یـر (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسـی . ترجمـه محمـد نبـوی***. تهـران. آگاه.

• لبیبـی، محمـد مهـدی. (۱۳۸۷). ***کتـاب زندگـی ومـرگ مؤلـف: نگرشـی بـه آراء رولان بـارت***. تهـران. افـکار.

• یاکوبسـن، رومـن. (۱۳۷۶). ***رونـدهـای بنیادیـن در دانـش زبان‌شناسـی***. ترجمـه کـورش صفـوی. تهـران. هرمـس.

• یوهـان سـن، یورگـن دنیـس و لارسـون، اریـک. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسـی چیسـت؟. ترجمه علـی میـر دامـادی***. تهـران. ورجاوند.

References

• Ahmadi, B., (2020). ***Frome pictorial to the text, Toward the semiotics of visual communication,*** (18nd ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

• Abbasi, A., (2006). Contrasts and relationships in paintings, ***(Essys presented at the secondeminar on art semiotics)***, Tehran: Farhangestan Honar publication, 151-178, (Text in Persian).

• Barthes,R., (2020). ***Elements de Semiology.*** Translated by: Sadegh Rashidi and Farzaneh Dost, (2nd ed), Tehran: Almi and Farhangi Publication, (Text in Persian).

• Chandler, D., (2021). ***The basics semiotcs.*** Translated by: Mehdi Parsa, (7nd ed), Tehran: Sooremehr Publicaton, (Text in Persian).

• Dondis, D., (2020). ***A Primer of Visual Literacy.*** Translated by: Massoud Sepehr, (56nd ed), Tehran: Soroush Publication, (Text in Persian).

• Guiraud, P., (2008). ***Semiologie***, Translated by: Masood Nabavi, (3nd ed), Tehran: Agah publishing House, (Text in Persian).

• Hassami, SH., Emamifar, N., (2019). "A Semiotic study of pictorial art on posters of the last decade, with an emphasis on iranian painting" ***Journal of Graphic Arts and Painting Research,*** 2 (2), 43-52, (Text in Persian).

• Jacobsen, R., (2020). ***Fundamental trends in language knowledge***. Translated by: koresh Safavi, (4nd ed), Tehran: Hermes Publications, (Text in Pearsian).

• Johannesin, J., & Larsen, S., (2008). ***What is semiotics?***, Translated: by Seyed Ali Miremadi, (1nd ed),Tehran: Verjavand publication, (Text in Persian).

• Kędra, J., (2016). ***Interpretation of Journalistic***

Photographs as an Instrument of Visual Literacy Education Copyright © 2016, by University of Jyväskylä. https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/51976/978-951-39-6796-3_vaitos10122016.pdf (access date:2022/9/27).

• Kędra, J., & Žakevičiūtė, R., (2019). ***Visual literacy practices in higher education: what, why and how?*** Journal of Visual Literacy, https://doi.org/10.1080/1051144X.2019.1580438 (access date:2022/9/27).

• Labibi, M., (2008). ***The author's life and death book: an approach to the opinions of Roland Barthes***, Tehran: Afkar Publications, (Text in Persian).

• Sabzevari, M., (2018). ***An introduction to linguistics schools***, Tehran: Boi Kagaz Publications, (Text in Persian).

• Salehi, S., (2015). Visual research methodology; Image reading, ***Art Book Review Quarterly.*** 2 (5 and 6), 251-266, (text in persian).

• Sánchez Felicidad, G., (2014). ***Semiotic and Technological Analysis of Photography: A Visual Literacy Study in the Educative Area***. Salamanca, Spain.https://www.researchgate.net/profile/Roberto- (access date:2022/9/27).

• Sims, E., & O'Leary, R., (2002). ***Visual literacy: What is it and do we need it to use learning technoligies effectively?***Conference Paper January 2002, See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://eolas.etbi.ie/bitstream/handle/20.500.14036/61/sweeney_s_hughes_david_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access date:2022/9/27).

• Sweeney, S., & Hughes, D., (2017). I***ntegrating Visual Literacy Training intothe Business Curriculum. A Case Study at Dublin Business School. School of Business and Law Dublin Business School.*** this work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License. https://eolas.etbi.ie/bitstream/handle/20.500.14036/61/sweeney_s_hughes_david_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y (access date:2022/9/27)

• **URLs**

• URL1: https://www.google.com/search

• URL2: https://www.khabaronline.ir/news/

• URL3:https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting.

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

A Feasibility Study of Acquiring General Visual Literacy through Semiotic Approach

Abstract:

Considering the rapid development of technology and its tremendous impact on people's way of living today compared to a few decades ago, the advent and growth of social networks, television, cinema, etc., has stimulated global attention to the indispensable role of images in human communication. The ability to analyse images and works of art from an aesthetic perspective may not be a sensible expectation from the public. However, since images are being produced and reproduced on a large scale by mass communication media and social networks, and due to the development of graphic software that has increased the speed of image production, images have become powerful and effective communication tools. Consequently, the way images are produced, interpreted, and circulated, as well as the target audience, lead us to the conclusion that they serve functions much different from those of the past. In the 21st century, images have created such a dense image space that it has transformed human communication from being word-oriented to image-oriented. Nowadays, images are used as widely as words and are even more powerful in conveying meanings and facilitating communication. Undoubtedly, we live in a world dominated by images, and regardless of the text and context in which they are produced, images have a strong and captivating expression that exerts control over us; we encounter virtual realities that consist of moving images, not just in front of us, but we feel ourselves within them! Visual spaces shape the users' identity and convey the values and meanings promoted by centres of power, wealth, and media instantly. Therefore, it is essential to possess the necessary skills to comprehend and interpret the visual spaces that are poised to capture the minds and

The Present Paper is Extracted from the M.A. Thesis by Habibeh Rozehkan Akhouni, Entitled: " learning visual literacy in a general form based on semiotics approach".

Zahra Pakzad, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University,Tehran, Iran,Corresponding Author.
Zahrapakzad@ymail.com

Habibeh Rozehkan Akhouni, M.A of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.

Date Received: 2023-12-27
Date Accepted:2024-05-04

1- DOI: 10.22051/PGR.2024.45999.1233

thoughts of people so that through developing curious attitudes and strong arguments, we can engage in thinking independently. In the age of globalisation, due to easier communication, many institutions, including business centers, political institutions, mass communication media operators, and educational centers are interested in images. However, it is crucial to remember that although the methods and speed of producing images and their respective knowledge have developed, thanks to technology, visual literacy and interpreting images from the audience's point of view have not grown and developed correspondingly. When faced with images, the audience do not typically notice the associations and hidden messages sent by their producers; they do not have enough skills to read and interpret pictures, because they find communication obvious and do not feel the need to achieve visual literacy and the required skills. On the other hand, educational institutions and centres responsible for developing visual literacy have not kept up with the developments in image production technologies and have failed to adequately incorporate the acquisition of visual literacy into their agenda. Prioritising education and acquisition of visual skills seem necessary not only at different levels of education but also for all members of society. Therefore, the importance of developing visual literacy and utilising it effectively necessitates that educational and research institutions seek solutions and plan accordingly. This will enable the audience to avoid visual exploitation by gaining visual literacy as well as the necessary skills to accurately understand the meanings conveyed by images in diverse interactions. Through this process, individuals can discern both explicit and implicit meanings of images using tools of the semiotic system. The significance of conducting this research lies in the fact that it tries to develop visual literacy, and it aims to investigate and qualitatively assess the feasibility of using semiotics in acquiring and developing visual literacy for all image users. The present study attempts to answer the following research questions: 1. . Does semiotics, as a method of text analysis, provide the necessary tools, materials, and structural principles for the development of public visual literacy? How can the tools and methods of the semiotic system be used to develop and teach visual literacy? 2. What novel dimensions does visual literacy include in the era of globalisation, characterised by technological developments? Research conducted on visual literacy in both Iranian and non-Iranian contexts also indicate the growing importance of acquiring visual literacy in the era of globalisation.

This study attempts to explore models for interpreting images using a semiotic system. Semiotics is referred to as a research method, particularly in the discovery of implications and connections within different texts that allows for the exploration of hidden meanings beyond surface ones. Therefore, by referring to the views of Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, and other scholars in this field, as well as research on the development of visual literacy, from a structuralism in some aspects and functionalism in others within the framework of the semiotic system, and with an emphasis on visual syntax and transcending formal elements that constitute the visual form and structure (iconography), and by providing a comprehensive definition of visual literacy, this study serves to examine the structure, contexts, and possibilities of the semiotics approach. This framework can then be applied to image interpretation and the development of visual literacy. Initial investigations have shown that the structure of the semiotic system of an image can be divided into synchronic and diachronic relations, contrasts and associations, connotative and denotative meanings, figurative languages, metaphor, and address, and finally encoding and decoding. This indicates that the semiotic approach possesses the necessary tools, materials, and methods for the development of visual

literacy by transcending the linguistic system. Furthermore, since a significant portion of images is based on the medium of photography, out of which the selected examples in this article are selected, this study also delves into the semiotics of photography. The hypothesis in this paper is postulated based on the premise that the structural characteristics of images possess the necessary capacity and capability for growth and development within the framework of the semiotic system. This study is descriptive-analytical in method, and it uses library-based documentation as well as online sources. Data analysis is qualitative and content-based, and the samples of this study includes the images published on social networks, reputable websites, and art works out of which some images are selected to determine the feasibility of the analytical exploration plan. One of the results obtained in this study is a comprehensive definition of visual literacy, which, as for the writing system, is not merely limited to initial reading and writing. In other words, in addition to paying attention to the principles of visual grammar and syntax, the structural characteristics of it necessitate the use of mental abilities such as analytical power, analogy, induction, reasoning, synthesis, explanation, interpretation, inference, criticism, and creativity, and the semiotic approach possesses the necessary capacity for the growth and development of the mentioned mental abilities. Therefore, with a methodological insight into this knowledge, and using its tools and structural principles that are made feasible by transcending beyond the linguistic system, and emphasising the pictorial syntax, such as the axis of synchronic and diachronic relations of the image (one of the primary axes of the semiotic system) as well as the principles of contrast and association in the image, which are basically meaning generating, and rhetoric principles such as metonymy, metaphor, oratory, denotation and connotation, and code words in the image, it can be concluded that a fundamental interpretation of the images can be obtained. The results show that the semiotic approach has the required capacity to teach and develop visual literacy for the public. Finally, it is suggested that planning and educational centres pay due attention to all potential approaches and methods to provide an organised and comprehensive practical framework for developing visual literacy.

Keywords: Feasibility, Learning, Image Reading, Visual Literacy, Semiotics.