تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *بدون دخترم هرگز*

زهرا آقاجانی
کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی

چکیده
امروزه یکی از مهم‌ترین رویکردها در نقد ادبی، رویکرد مطالعات فرهنگی است که با هدف بررسیِ فرهنگ به عنوان متنی با قابلیت رمزگشایی، به بررسی زندگی روزمره می‌پردازد. بررسی ادبیات، سینما، موسیقی، تلویزیون، مکان‌های زندگی همچون کافی‌شاپ‌ها، مراکز خرید، کافی‌نت‌ها، انواع کلوپ‌ها و به طور کلی همهٔ امور مرتبط با زندگی روزمره، موضوع کار و علاقه در مطالعات فرهنگی است. تأثیر این رویکرد در مطالعاتِ مرتبط با نقد ادبی منجر شده است تا بررسی فرهنگ به عنوان متن اعم از ادبیات، سینما، تئاتر و غیره به حوزهٔ نقد ادبی نیز وارد گردد و این دو حوزه بیش از پیش به یکدیگر نزدیک شوند. در این پژوهش تلاش شده است تا با اتخاذ رویکرد مطالعات فرهنگی در زمینهٔ بررسی متون فرهنگی، به یکی از حوزه‌های زندگی روزمره، یعنی سینما قدم گذاریم. هدف از انتخاب سینما به عنوان موضوع کار نیز بیانگر اهمیت این رسانه در شکل‌دهی به هویت و ذهنیات مخاطبان در جریان بازنمایی واقعیات است. از آنجا که پیام‌های رسانه‌ای در چارچوبی *گفتمانی* شکل می‌گیرند، این پیام‌ها اموری ایدئولوژیک هستند نه طبیعی و انعکاس صرفی از واقعیات بیرونی، که به آن اشاره دارند. وظیفهٔ نشانه‌شناس در این مرحله طبیعت‌زدایی از این پیام‌ها و بسیاری از کلیشه‌های ساخته شده توسط رسانه‌ها و دستیابی به ایدئولوژی نهفته در متن است. به منظور دستیابی به این مهم، تلاش شده است تا با به کارگیری روش تحلیل نشانه‌شناسانه و یافتن نشانه‌های موجود در این متن، علاوه بر *معانی آشکارِ* آن، به *معانی ضمنی* آن و به قولی به ایدئولوژی موجود در متن دست یابیم. در این پژوهش

فیلم «بدون دخترم هرگز» به عنوان نمونهٔ کاملی از بازنمایی و کلیشه‌سازی فرهنگ «دیگری» از سوی هالیوود بررسی می‌شود.
واژگان کلیدی: نشانه، دال و مدلول، دلالت اولیه و ثانویه، معنای صریح و معنای ضمنی، روابط همنشینی وجانشینی.

مقدمه

رویکرد مطالعات فرهنگی که تأثیر بسیار عمیقی در مطالعات ادبی داشته است، منجر شده که مفهوم نقد ادبی به نقد فرهنگی نزدیک گردد. از یک طرف، مطالعات فرهنگی با در نظر گرفتن امور مورد مطالعه‌اش به عنوان متن‌هایی با قابلیت رمزگشایی در صدد کشف معانی (و دستیابی به ایدئولوژی نهفته در متن) آن‌ها و در واقع گذر از معنای آشکار و رسیدن به معنای ضمنی است؛ از طرف دیگر نقد ادبی در پی کاوش در معانی متون از طریق ملحوظ داشتن شواهد موجود، مبنی بر وجود معانی مختلف می‌باشد. توجه به متن به عنوان واحد تحلیل، مهم‌ترین وجه اشتراک میان مطالعات ادبی و مطالعات فرهنگی است؛ به دلیل آنکه نقد سنتیِ ادبی در پی بررسی *آثار* ادبی (به جای *متون* ادبی) با دو وجه مشخصه: تمایز اثر ادبی به عنوان ادبیاتی متعلق به طبقهٔ نخبه و برتر از ادبیات عامه و قائل شدن هویتی وابسته به مؤلف برای متن بوده است. بنابراین در این رویکرد وظیفهٔ منتقد ادبی کشف معنای مستتر و از پیش تعیین‌شدهٔ متن ادبی با عطف توجه به نیات مؤلف بود.[۱] به تدریج و با گسترش رویکردهای دیگر در نقد ادبی همچون ظهور نظریات نقد نو، فرمالیستی، ساختارگرایانه، تأویل‌گرایانه و بالاخره رویکرد میان‌رشته‌ای مطالعات فرهنگی، در نظر گرفتن *متن* به جای *اثر* در مطالعات ادبی مورد توجه قرار گرفت و به تدریج این واحد تحلیلی حتی از بررسی صرف متون وابسته به ادبیات درگذشت و به بررسی فرهنگ به عنوان متن با قابلیت نقد ادبی و فرهنگی روی آورد.

با این پیش‌زمینه باید گفت که این پژوهش با داشتن رویکرد مطالعات فرهنگی در پی رمزگشایی از فیلم «*بدون دخترم هرگز*» به عنوان شیوهٔ خاصی از بازنمایی فرهنگ *دیگری* در گفتمان غربی، به ویژه سینمای هالیوود است که با به کارگیری روش تحلیلِ نشانه‌شناسانه در صدد دستیابی به ایدئولوژی نهفته در این متن فیلمی است. در مطالعات فرهنگی همه چیز از جمله فیلم، عکس، نوشتار و غیره به صورت متن در

نظر گرفته می‌شوند. در این رویکرد همهٔ متون، اموری گفتمانی و وابسته به زبان هستند. به بیان دیگر، متن اعم از کتاب، عکس، فیلم و غیره هیچ‌گاه بازتاب صادقی از واقعیات بیرونی و بیانگر خصایص دقیق آن‌ها نیستند؛ همهٔ این متون در شرایطی گفتمانی و متأثر از رویکردهای خاص ایدئولوژیکی متولد شده‌اند و اگرچه میل به پنهان ساختن این ایدئولوژی و جلوه کردن به شکلی طبیعی دارند، هرگز اموری طبیعی نبوده و نیستند. در اینجاست که رسالت اصلی مطالعات فرهنگی در طبیعت‌زدایی از متون و دستیابی به ایدئولوژی نهفته در آن‌ها به منظور یافتن معانی ضمنی متن، رخ می‌نمایاند.

نشانه‌شناسی، روش تحلیل فیلم *بدون دخترم هرگز*

همان‌طور که در بخش‌های قبلی نیز اشاره شد، در نشانه‌شناسی همه چیز اعم از جمله، کتاب، فیلم سینمایی، عکس، یا آگهی بازرگانی به صورت متنی در نظر گرفته می‌شود که دارای مجموعه‌ای از نشانه (موسیقایی، تصویری، زبانی وغیره) است. هدف تحلیل نشانه‌شناسانه، یافتن این نشانه‌ها و دریافت پیام هر متن بر اساس آن‌هاست. معانی-که محصولات اجتماعی‌اند- همواره از طریق زبان بازنمایی می‌شوند و نیازمند درک و تفسیر مداوم هستند. این معانی که عموماً در مطالعات فرهنگی همراه با باری ایدئولوژیک در نظر گرفته می‌شوند، نیازمند آن هستند که شبکهٔ پیچیدهٔ دال‌ها و مدلول‌هایشان کشف شود تا ایدئولوژی نهفته در پس ظاهر طبیعی‌شان آشکار گردد. از نظر فردینان دو سوسور، نشانه‌شناس سوئیسی، رابطهٔ میان دال و مدلول رابطه‌ای دلبخواهی[۲] است؛ بدین معنا که هیچ پیوند ضروری و «طبیعی» بین دال و مدلول (دست‌کم در زبانه‌ای گفتاری) وجود ندارد. وظیفهٔ نشانه‌شناس نیز فراتر رفتن از معانی ظاهری و به بیان دیگر طبیعت‌زدایی از امور است. نشانه‌شناس از طریق رمزگشایی متون مختلف دست به کشف معانی ضمنی متون می‌زند. از نظر استوارت هال-که یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان در حوزهٔ مطالعات فرهنگی است- دو نوع رمز وجود دارد: رمز «مسلط» و رمز «حرفه‌ای» یا رمز «نسبتاً مستقل» از رمز مسلط. رمزهای حرفه‌ای- که نسبتاً مستقل از رمز مسلط‌اند- دارای معیارها و عملیات تبدیلی خاص خود هستند؛ هرچند که در درون هژمونی رمز مسلط عمل می‌کنند. در ***راهنمای بررسی تلویزیون*** اثر کیت سلبی و ران کاودری به تفصیل در مورد این رموز فنی سخن رفته است. در این

کتاب این رموز فنی ابتدا به پنج دستهٔ کلی تقسیم می‌شوند که به طور خلاصه عبارت‌اند از: رمزهای سازه، رمزهای مرتبط با مخاطب، رمزهای مربوط به روایت، رمزهای مرتبط با رده‌بندی، رمزهای مرتبط با عوامل تولید. این پنج دسته خود شامل زیرشاخه‌های جزئی‌تری می‌شوند. رمزهای سازه به دو دسته: رمزهای فنی و میزانسن تقسیم می‌شود. رمزهای فنی عبارت‌اند از: اندازهٔ نما، زاویهٔ دوربین، نوع عدسی، ترکیب‌بندی، وضوح، رمزهای نورپردازی و رمزهای رنگ و فیلم خام. میزانسن نیز شامل صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رمزهای ارتباط غیرکلامی و رمزهای لباس است. همهٔ این شاخه‌ها، خود دارای انواع مختلفی هستند که در هر فیلم با یکدیگر متفاوت هستند و در رابطهٔ همنشینی با بقیهٔ عناصر واجد معنایی خاص می‌شوند. آشنایی با تک تک این رمزها لازمهٔ هرگونه رمزگشایی از فیلم است؛ برای مثال رمزهای مرتبط با رنگ که شامل رنگ‌های گرم (زرد، نارنجی، قرمز و قهوه‌ای)، سرد (آبی، سبز، بنفش و خاکستری) و سیاه و سفید هستند، هر یک معنای خاصی دارد. بر اساس این، وجود رنگ‌های گرم در صحنه‌ای واجد احساس خوش‌بینی، شوق و انگیزش است یا رنگ‌های سرد حس بدبینی، آرامش و عقل را القا می‌کند. البته توجه به این نکته ضروری است که رابطهٔ همنشینی هر یک از این عناصر با سایر رمزگان فنی، سازندهٔ معنای صحنه هستند. از این‌رو برای رمزگشایی صحنه‌ای خاص باید با این دال‌ها (رمزهای فنی) و مدلول آن‌ها (القای احساسی خاص) کاملاً آشنا بود. در اینجا به منظور جلوگیری از اطناب کلام از توضیح سایر موارد خودداری می‌کنیم و خواننده را برای آشنایی بیشتر با این مضامین، به کتاب مذکور ارجاع می‌دهیم.

تقسیم‌بندی جان فیسک نیز در کتاب ***فرهنگ تلویزیون*** تقسیم‌بندی مناسبی در بررسی رمزگان برنامهٔ تلویزیونی (فیلم) است. سه سطح رمزگذاری از نظر فیسک عبارت‌اند از:

سطح اول، واقعیت است؛ یعنی واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است (رمزهایی مثل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، رفتارها وغیره). سطح دوم، بازنمایی است. رمزهای اجتماعی توسط رمزهای فنی و با کمک دستگاه‌های الکترونیکی اعمال می‌شوند؛ رمزهایی مثل دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی وغیره که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند؛ مثل روایت، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان و غیره. سطح سوم، ایدئولوژی است. به بیان دیگر، رمزهای

ایدئولوژی عناصر فوق را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند. برخی رمزهای اجتماعی عبارت‌اند: از فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه، سرمایه‌داری و غیره (فیسک،۱۳۸۰ : ۱۲۸). جان فیسک هدف نشانه‌شناس را دستیابی به این سطوح مختلف معرفی می‌کند.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم *بدون دخترم هرگز*

از نظر سوسور معنا حاصل تمایز میان نشانه‌هاست که این تمایزها خود بر دو نوع‌اند: روابط همنشینی (توجه به تمایز نشانه‌ها در درون متن) و روابط جانشینی (توجه به تمایز نشانه‌های متن و نشانه‌هایی که خارج از آن متن قرار دارند). از مهم‌ترین نکات اشتراک میان فیلم و زبان، وجود همین ساختارهای همنشینی و جانشینی است.

تحلیل متن بر حسب محور جانشینی

در متن فیلمی، جانشینی به این معناست که چه چیزهایی را باید برای صحنه انتخاب کرد؛ برای مثال تغییر پلان‌ها، تغییرات صحنه، کات، فید و غیره نمونهٔ روابط جانشینی در متن فیلمی است. روابط همنشینی در این گونه متن‌ها نیز به این معناست که این عناصر انتخاب شده را چگونه باید با هم تلفیق کرد. «در دنیای سینما محور همنشینی بر پایهٔ مونتاژ نماها صورت می‌گیرد.» (ضیمران،۱۳۸۲: ۸۵) توجه به این نکته ضروری است که برای فهم معنای متن، تحلیل روابط همنشینی و جانشینی باید به طور همزمان صورت گیرد.

تحلیل متن بر حسب محور همنشینی

در محور همنشینی توجه به این نکته مهم است که ارزش هر عنصر در متن، در رابطه با سایر عناصر در زنجیره‌ای از عناصر معنایی است. منظور از تحلیل همنشینی بررسی اجزای تشکیل‌دهنده در درون متن و رابطهٔ آنها با یکدیگر است. «در مطالعهٔ همنشینی، هستهٔ توجه، قراردادها یا قواعد حاکم بر ترکیب نشانه‌هاست.» (همان، ۱۰۸) از نظر دانیل چندلر روابط همنشینی به گونه‌ای درون‌متنی به دال‌های دیگر که در درون همان متن حضور دارند مربوط می‌شود، در حالی‌که روابط جانشینی به گونه‌ای برون‌متنی به دال‌هایی مربوط می‌شود که در آن متن غایب‌اند.

معنای آشکار و معنای ضمنی

معنای آشکار همان معنایی است که در وهلهٔ اول از کلمه، تصویر، صدا و... به ذهن متبادر می‌شود (دلالت اولیه) و معنای ضمنی به قول بارت آن معانی است که ورای معنای ظاهری وجود دارد و بیشتر به ارزش‌های نهفتهٔ یک امر باز می‌گردد (دلالت ثانویه). هر متن دارای معانی آشکار و ضمنی است که معانی ضمنی آن با توجه به زمینه‌های مختلف متفاوت است. منظور از رمزگشایی نیز دستیابی به این معانی ضمنی است. متنِ تصویری نیز چندمعنایی است و چه بسا معانی مستفادشده از آن توسط مخاطب، خلاف نیات و اهداف مؤلف باشد؛ البته این بدان معنا نیست که متن‌ها بر روی هر قرائتی باز هستند، بلکه در حیطهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی خاصی، قرائت‌های مختلفی از هر متن صورت می‌گیرد.

نشانه‌شناسی فیلم

فیلم‌سازان با کمک تصویر، رنگ، نور، صدا و... همان کاری را می‌کنند که نویسندگان با کمک استعاره، مجاز، کنایه، و... . در این میان باید گفت همنشینی در فیلم به دو شکل ممکن است: همنشینی نماها و همنشینی سکانس‌ها. این همنشینی‌ها سازندهٔ معانی متنی هستند، در حالی‌که دلالت ضمنی هر تصویر، بیانی دیگر از منش جانشینی است و این یاری‌دهنده به معنای محتملی است که مخاطب می‌آفریند. ما نیز در تلاش هستیم تا با کشف نشانه‌های مستتر در تصویر فیلمی، به معانی ضمنی متن دست یابیم. قبل از آغاز رمزگشایی از این متن، باید گفت سینمای گویا از کارکرد شش نظام نشانه‌شناختی متفاوت تشکیل شده است؛ بنابراین برای دستیابی به معنای فیلم باید این شش نظام را شناخت:

۱. نظام نشانه‌های تصویری که از نشانه‌های شمایلی [به تعبیر پیرس] آغاز می‌شود، اما از آن‌ها می‌گذرد.

۲. نظام نشانه‌های حرکتی که جدا دانستن آن از نظام تصویری یکی از مهم‌ترین گام‌های نشانه‌شناسی سینما بوده است.

۳. نظام نشانه‌های زبانشناختی گفتاری، یعنی هرگونه کاربرد زبانی گفتاری و کلام در سینما مثل مکالمه، تفسیر خارجی، زبان‌های خارجی و... .

۴. نظام نشانه‌های زبانشناختی نوشتاری، یعنی هر شکل کاربرد زبان نوشتاری در سینما از قبیل عنوان‌بندی، نوشته‌هایی که درون عناصر تصویری جلوه می‌کنند، زیرنوشت‌ها و... .

۵. نظام نشانه‌های آوایی غیرزبانی، یعنی هر شکل از اصوات که به مقصود ارائهٔ معنا از راه عناصر زبانی نشان داده نشوند، سر و صداها، اصوات طبیعی و... .

۶. نظام نشانه‌های موسیقایی، مانند موسیقی متن، موسیقی فیلم نامه‌ای، زمزمه‌های موسیقایی شخصیت‌ها و... (احمدی، ۱۳۸۳: ۹۳).

در پژوهش حاضر نیز این شش نظام نشانه‌شناسانه در زمینهٔ تحلیل فیلمِ «بدون دخترم هرگز» مورد بررسی قرار گرفته است. تصویر، متشکل از نشانه‌هایی است که نشان‌دهندهٔ نسبت دال‌ها یا واحدهای تصویر با معانی ذهنی‌اند و این نشانه‌ها درون کادر جای دارند. نکتهٔ مهمی که در مورد تصویر باید بدانیم این است که تصویر یک سازه محسوب می‌شود. این امر بدان معناست که همهٔ متون رسانه‌ای از زبان خاص رسانه استفاده می‌کنند؛ یعنی در ایجاد تصویر، سازندهٔ آن دست به انتخاب‌های خاصی می‌زند (روابط جانشینی) و این انتخاب‌ها به منزلهٔ رمز توصیف شده‌اند و همین رمزها هستند که زبان رسانه را پدید می‌آورند.

عنصر دیگر در تصویر فیلمی (و در واقع بخش مهمی که آن را از نقاشی و عکس متمایز می‌سازد)، حرکت است. «حرکت در سینما از چند طریق انجام می شود: ۱.حرکت موضوع؛ ۲. حرکت دوربین؛ ۳. حرکتی که از طریق تدوین و یا مونتاژ در صحنه‌ها به وجود می‌آید.» (نسل شریف، ۱۳۸۴: ۱۵۳) سومین عنصر تصویر سینمای گویا، نشانه‌های زبانی است. زبان از هر نوع، در فیلم به کار می‌رود و به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. گفتاری؛ ۲. نوشتاری.

قسمت دیگر فیلم گویا، آواها و *موسیقی* هستند. «انواع آواهای غیرزبانی را می‌توان در دو نظام متمایز نشانه‌شناختی، یعنی نظام نشانه‌های آوایی و نظام نشانه‌های موسیقایی تقسیم کرد.» (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۱۱)

آواها، اصواتی هستند مثل صدای آب، پرندگان، ماشین‌ها و غیره. کاربرد موسیقی نیز در هر فیلم دو نوع است:

۱. موسیقی بیرون داستان که بدان بیشتر «موسیقی متن» می‌گویند و شکل مسلط کاربرد موسیقی در سینماست.

۲. موسیقی فیلمنامه‌ای که این نوع موسیقی خود دو صورت دارد: یا به صورت واقعی به گوش می‌رسد، یا در خیال شخصیت قطعه‌ای موسیقی نواخته می‌شود و آن را به یاد می‌آورد (همان، ۱۱۲– ۱۱۳).

حال با این توضیحات بهتر می‌توان به رمزگشایی از فیلم «بدون دخترم هرگز» پرداخت.

مروری بر داستان کتاب و فیلم *بدون دخترم هرگز*

فیلم «بدون دخترم هرگز» بر اساس کتابی به همین نام نوشتهٔ بتی محمودی و ویلیام هوفر و به کارگردانی برایان گیلبرت ساخته شده است. اساس روایت فیلم و کتاب ملهم از داستان واقعی زندگی زنی آمریکایی به نام بتی (نویسنده) است. داستان از آنجا آغاز می‌شود که همسر ایرانی بتی، دکتر محمودی از وی می‌خواهد برای ملاقات با خانواده‌اش دو هفته‌ای به ایران بیایند. با وجود مخالفت بتی مبنی بر سفر به ایران به دلیل اوضاع جنگی و ناامنی حاکم بر این کشور، سرانجام با قسم خوردن محمودی و قول وی به همسرش در خصوص اینکه هیچ خطری آنان را تهدید نخواهد کرد و آن‌ها ظرف دو هفته به آمریکا باز خواهند گشت، این سفر انجام می‌شود. بتی با اطمینان به همسرش به ایران می‌آید؛ اما همه چیز به گونهٔ دیگری پیش می‌رود.

بخش اعظم کتاب و فیلم مذکور به ارائهٔ تصویری از ایران دههٔ شصت، اوضاع حاکم بر ایران، وضع زندگی ایرانیان، فرهنگ آن‌ها و مواردی از این دست می‌پردازد. تفاوت میان داستان کتاب با فیلم آن، چندان زیاد نیست، فقط تفاوت‌هایی در جزئیات مشاهده می‌شود؛ برای مثال کتاب دارای جزئیات مفصل‌تری در خصوص غذا خوردن ایرانیان، آداب و رسوم آن‌ها، نحوهٔ حمام رفتن، وضع بهداشتی و... است، در حالی‌که فیلم به دلیل مقتضیات خاص خود، این جزئیات را شامل نمی‌شود و فقط به گونه‌ای کلی به ارائهٔ تصاویر پرداخته است. اما در هر دو نوع روایت، تصویر ارائه‌شده از ایران نشان می‌دهد که جمعیت زیاد، فقدان بهداشت، فرهنگ سنتی و عقب‌مانده، بی‌توجهی به حقوق زنان و کودکان، مردسالاری، خشونت، اجبار و مواردی از این دست شرایط بسیار نامساعدی را برای زیستن در ایران ایجاد کرده است؛ به گونه‌ای که بتی به هیچ‌وجه نمی‌تواند بپذیرد که خودش و دخترش در چنین اوضاعی زندگی کنند. خشونت‌های همسر بتی به وی–که با آمدنشان به ایران آغاز شده است– همچون کتک

زدن، حبس او در خانه، جداکردن دخترش از او و اجبار کردن بتی برای ماندن در ایران برخلاف قولش در آمریکا اوضاع را وخیم‌تر ساخته، به گونه‌ای که بتی مجبور می‌شود با همکاری چند نفر از ایرانیانی که آنان نیز از شرایط حاکم بر ایران ناراضی هستند، همراه دخترش از مرز ترکیه فرار کند و به امریکا باز گردد.

رمزگشایی فیلم *بدون دخترم هرگز*

سکانس آغازین فیلم

آغاز فیلم همراه است با قطعه موسیقی‌ای با ریتمی تند و استفاده از نشانه‌های موسیقایی، به علاوه رمزهای نشانه‌شناختی نوشتاری. در ابتدا پس از معرفی کمپانی فیلمسازی مترو گلدوین میر، نشان تجاری و نام تهیه‌کنندهٔ آن، آفلند، نقش اول فیلم، سالی فیلد که می‌تواند با تداعی پیش‌ذهنیات مخاطبان آشنا با چهرهٔ سالی فیلد در مورد وی همراه گردد)، نام فیلم، «بدون دخترم هرگز»، و نام سایر هنرپیشگان بر صفحه ظاهر می‌شود (نام‌ها بر روی صفحهٔ سیاه حک شده‌اند). موسیقی تند همراه با فیداین (ظهور تدریجی) فضایی بسیار زیبا از درختان سبز و رودخانهٔ آرام، کم‌کم آرام و ملایم‌تر می‌شود. در اینجا استفاده از رمزهای موسیقایی در انتقال احساس به بیننده مهم هستند؛ زیرا حالت اضطراب اولیه با آرامش خاصی که در اثر همنشینی نشانه‌های موسیقایی و تصویری به مخاطب القا می‌شود، جایگزین می‌شود. کم‌کم با آرام‌تر شدن موسیقی، صدای خندهٔ دختربچه و مردی از دور شنیده می‌شود و با حرکت افقی دوربین تصویر خانهٔ زیبایی در کنار رودخانه آشکار می‌شود که آرامشی به بیننده القا می‌کند (همزمان با این تصاویر، سایر اطلاعات فیلم در مورد کارگردان و بازیگران و... بر صفحه نقش می‌بندد). خانواده‌ای خوشبخت در محیطی آرام و زیبا. مکان: آلپنا[۳] در ایالت میشیگان امریکا سال ۱۹۸۴ م. استفاده از رنگ‌های ملایم آبی، سبز، سفید در این صحنه‌ها حالت آرامشی را انتقال می‌دهد که همراه با گفتگوهای صمیمانهٔ اعضای خانواده تحکیم می‌یابد (تصویر ۱-۴).

تصویر ۱-۴

همچنین کاربرد حالت کانونی عمیق در تصویربرداری صحنه‌های اولیهٔ فیلم موجب اشراف بیننده به صحنه و دریافت کامل آن می‌شود. در اینجا، دورنمایی از طبیعت سبز و زیبای کنار رودخانه، با خانه‌ای در دل طبیعت، نوعی حالت شکوه و عظمت، پاکی و صداقت (ویژگی طبیعت) را به بیننده القا می‌کند. در همین لحظات نوشته‌ای بر روی تصویر حک می‌شود (همانند نوشتهٔ قبلی که به معرفی مکان داستان پرداخته بود). در واقع در اینجا نیز ما با رمز نشانه‌شناختی نوشتاری مواجهیم که برای ما توضیح می‌دهد این فیلم بر اساس داستانی واقعی ساخته شده است. این جمله عموماً موجب نزدیکی بیشتر مخاطب با حوادث داستان و شخصیت‌ها می‌شود که توجه به آن در این فیلم نکتهٔ مهمی است. کاربرد همزمان رمزهای تصویری، موسیقایی، نوشتاری، گفتاری، حرکتی و... موجب دریافت هرچه کامل‌تر صحنه‌ها توسط بیننده و اشراف بیشتر بر روایت فیلم است. در این صحنه، مردی همراه دختربچه‌ای در حال ماهیگیری هستند (کاری که اغلب به صورت تفریحی آرامش‌بخش و جذاب شناخته می‌شود). سپس مکالمه میان دو زن با صدایی آرام وحاکی از صمیمیت و رضایت به رمزهای تصویری اضافه می‌شود. این صدای آرام و نازک، برای برخی از بینندگان صدایی آشناست؛ صدایی که خیلی زود مشخص می‌شود متعلق به نقشِ اول فیلم -که در تیتراژ با نام سالی فیلد به بینندگان معرفی شد- است. نکتهٔ مهمی کَه باید مورد توجه قرار گیرد آن است که در اغلب موارد هر هنرپیشه‌ای در فیلم، برای مخاطبان

فردی شناخته شده است. با دیدن نام سالی فیلد در تیتراژ فیلم، درک مخاطب از سالی فیلد در سایر نقش‌هایش و حتی زندگی خصوصی‌اش، پیش‌ذهنیتی خواهد شد برای دیدن فیلم جدیدی که پیش روی بیننده به نمایش درمی‌آید. از نظر فیسک:

> بازیگرانی که نقش مردان یا زنان قهرمان یا تبهکار و نیز نقش‌های فرعی فیلم را بازی می‌کنند، اشخاص واقعی هستند که قبلاً حضورشان توسط رمزهای اجتماعی به نحوی رمزگذاری شده است. اما این بازیگران همچنین شخصیت‌هایی در رسانه‌ها هستند که برای بینندگان وجودی بینامتنی دارند و معانی حضورشان نیز ایضا بینامتنی است. آن‌ها نه فقط باقیماندهٔ نقش‌های دیگر را که بازی کرده‌اند با خود به همراه دارند، بلکه معانی‌شان از متن‌های دیگر را نیز همراه می‌آورند. متن‌هایی از قبیل مجلات طرفداران آن‌ها، ستون شایعات مربوط به بازیگران فیلم و نقد و بررسی تلویزیون. شخصیت‌های تلویزیونی [و سینمایی] فقط بازنمایی اشخاص منفرد نیستند، بلکه رمزگذاری‌های ایدئولوژی یا « مظاهر ارزش‌های ایدئولوژیک» هستند (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۳۲).

از این‌روست که آشنایی قبلی مخاطب با شخصیت سالی فیلد می‌تواند سازنده نوعی تفکر ایدئولوژیک و جهت‌دار در خصوص نقش وی در این فیلم باشد.[۴]

به هرحال در ادامه، بیننده شاهد روابط صمیمی میان اعضای خانواده در میهمانی کوچک عصرانه است که به نوعی بیانگر عشق و علاقهٔ خانوادگی آنان است.

صحنه‌های مکالمهٔ بتی و محمودی در اتاق خواب

توجه سازندهٔ فیلم به همنشینی دو نماد از دو دین مختلف، درخور بررسی است: صلیب کوچکی بر گردن بتی که نماد مسیحیت است و قرآن در دستان محمود که نشان از دین اسلام دارد (تصویر۲-۴)؛ زنی مسیحی و شوهری مسلمان. در این صحنه ما با دو همنشینی مواجهیم: اول، همنشینی دو نماد از دو دین مختلف (صلیب و قرآن)؛ دوم، همنشینی شخصیت‌ها با این دو نماد؛ یعنی همنشینی بتی و صلیب گردنش که بیننده را از مسیحی بودن وی آگاه می‌سازد و همنشینی محمود و قرآن در دستش که بیننده را متوجه مسلمان بودن وی می‌کند. در اینجا صلیب دال است برای مدلول مسیحیت و حوزهٔ اخلاقی و رفتاری این دین. همنشینی این دال با بتی موجب می‌شود که بتی به عنوان فردی مسیحی به صورت دال در صحنه ظاهر شود؛ یعنی خصایص صلیب -که نماد مسیحیت و واجد معانی مسیحی است- در اثر این همنشینی به بتی منتقل می‌شود و از اینجا به بعد بتی خود دالی می‌شود برای مسیحیت؛ یعنی در ادامهٔ فیلم و تا پایان

داستان ما بتی را دالی برای مسیحیت می‌بینیم و رفتارهای بتی به عنوان رفتارهای خصیصه‌نمای فردی مسیحی تلقی خواهد شد. همین وضع در مورد محمود نیز مصداق دارد. دال قرآن به همراه مدلول‌هایش، یعنی دین اسلام و رفتارهای اسلامی با محمود به عنوان فردی مسلمان همجوار است؛ لذا محمود از این پس دالی است برای اسلام و شرع اسلامی. تقابل میان این دو تا پایان فیلم ادامه دارد و رفتارهای بتی به عنوان رفتاری برخاسته از مسیحیت، رفتار محمود رفتاری منتسب به اسلام تلقی می‌شود. این نکته بسیار مهم است و تا پایان فیلم به طور ضمنی و آشکار بیانگر تفاوت‌ها و برخوردهای میان مسلمان و مسیحی و اسلام و مسیحیت به صورت دو عنصر معرفی‌کنندهٔ خود و دیگری عمل می‌کنند. بالاخره مرد به قرآن سوگند می‌خورد که دو هفته برای تعطیلات به ایران بروند و خیلی زود برگردند و در این مدت نیز خطری تهدیدشان نکند. بتی که قدر و اعتبار سوگند به امر مقدس دینی را می‌داند، حرف او را باور می‌کند. در این صحنه‌ها از نماهای نزدیک استفاده شده است که این امر از یک سو موجب نزدیک شدن مخاطب با بازیگر و از سوی دیگر ایجاد قابلیتی برای مخاطب در مورد آگاهی از ذهن بازیگر می‌شود. در اینجا نزدیک شدن بیشتر مخاطب به مودی (از طریق نمای نزدیک‌تر دوربین نسبت به مودی در مقایسه با بتی) موجب تسلط بر محمود و شک مخاطب دربارهٔ قصد وی در خصوص ماندن همیشگی در ایران می‌شود؛ امری که به قول فیسک موجب می‌شود بینندگان «بر او مسلط شوند و قدرت و لذت درون‌بینی مسلط را کسب کنند». (فیسک،۱۳۸۰: ۱۳۰) بدین ترتیب این پیشگویی از سوی برخی مخاطبان انجام خواهد شد که هم موجب لذت بیشتر از تماشای فیلم و نیز همذات‌پنداری بیشتر با بتی خواهد شد (در ادامهٔ فیلم وحوادث پس از آن و عزم محمود برای ماندن در ایران). صحنه‌ها در این سکانس نشان‌دهندهٔ این است که وی در حال آماده کردن خانواده برای رفتن به ایران است (از طریق قسم خوردن مقابل همسرش در مورد صداقت گفته‌هایش).

تصویر ۲-۴

ورود به ایران

از لحظهٔ نشستن هواپیما بر روی باند فرودگاه، بخش دوم داستان فیلم آغاز می‌شود. بخشی که تا اواخر فیلم، صحنه‌های آن به بازنمایی فضای فرهنگی ایران می‌پردازد. در اینجا توجه به رمزهای سازه بسیار حائز اهمیت است. با آوردن نمونه‌هایی در زمینهٔ رمزهای سازه همچون میزانسن (صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، ارتباطات غیرکلامی و رموز لباس) و رمزهای فنی (اندازهٔ نماها، نورپردازی، وضوح، رنگ‌ها و...) به بررسی دقیق‌تر نشانه‌های موجود در این فیلم و دلالت‌های آن‌ها خواهیم پرداخت.

در صحنهٔ ورود به ایران، ابتدا دری دودی‌رنگ آرام گشوده می‌شود. رنگ سیاه (دودی) در نشانه‌شناسیِ تصاویر نشان‌دهندهٔ واقع‌گرایی، تحقق امور و فعلیت آن‌هاست. آن سوی در، واقعیاتی وجود دارند که از این سمت در به روشنی مشخص نیستند و فقط به صورت حرکاتی مبهم به چشم می‌آیند. در واقع بتی ذهنیتی از واقعیات ایران دارد که هنوز با آن‌ها مواجه نشده؛ اما رنگ سیاه، تحقق ذهنیات بتی را با خود دارد که با باز شدن در، حتماً به وقوع می‌پیوندند. اگر بخواهیم همنشینی رمزها و نشانه‌ها را در این صحنه بکاویم، می‌توانیم به همنشینی سرباز اسلحه به‌دست، تیرگی دیوارها و درها، تصویر فردی روحانی در داخل راهروی خروجی و جملاتی که روی دیوارها نوشته شده (و حاکی از فضایی انقلابی است) بپردازیم که همنشینی آن‌ها فضایی کاملاً متفاوت از آنچه در امریکا دیدیم تداعی می‌کند؛ فضایی پر از هراس و تنش و البته

کمی ملالت‌بار. البته بیننده قبل از مواجه شدن کامل با محیط و فضای خیابان‌ها و شهر با چهرهٔ بتی هنگام باز شدن در فرودگاه و حالات چهرهٔ او (رمزهای غیرکلامی) مواجه می‌شود. چهره‌ای خندان که پس از کمی حرکت به جلو حالتی از نگرانی و تعجب به خود می‌گیرد. در اینجا زاویهٔ دوربین، زاویه‌ای هم‌سطح چشم است و حرکت دوربین طوری است که ما می‌توانیم خود را به جای بتی در حال خروج از در تصور کنیم (به وجود آمدن رابطهٔ نزدیک‌تر با بتی و خانوادهٔ محمودی). توجه به حالت چهرهٔ بتی هنگام ورود به خیابان بسیار مهم است. این حالت چهرهٔ مخاطب را با این ذهنیت درگیر می‌کند که صحنه‌ای که بتی مشاهده می‌کند، بسیار دور از انتظار اوست. با به یاد آوردن مکالمهٔ بتی و دکتر محمودی در صحنه‌های قبلی (تلاش دکتر محمودی برای آوردن بتی به ایران و اینکه هیچ خطری او را تهدید نمی‌کند و نیز صحبت محمودی با دخترش در مورد زیبایی‌های ایران) متوجه می‌شویم که تصور بتی از ایران بسیار متفاوت با آن چیزی است که مشاهده می‌کند. البته خیلی زود متوجه علت تعجب و هراس بتی می‌شویم. شهری نیمه‌خرابه با ماشین‌های بسیار کهنه و فرسوده و جمعیتی که با سرعت به طرف خانوادهٔ محمودی در حال دویدن هستند. در نقطه‌ای دورتر باز تصویر فردی روحانی، رهبر انقلاب ایران، بر روی دیوار نقش بسته شده است. در مورد رموز فنی مورد استفاده در این صحنه باید گفت که دوربین از بالا و با زاویهٔ باز فیلمبرداری کرده است. احساسی که با دیدن این نوع تصویر در مخاطب به وجود می‌آید، احساس دوری و عدم صمیمیت است؛ دوری از جمعیت استقبال‌کنندهٔ ایرانی و عدم صمیمیت به آن‌ها، به طوری که با آشکار بودن کل فضا (در فیلمبرداریِ نمای دور، فضا به اندازه سوژه مهم است) مخاطب به همه عناصر صحنه دقت می‌کند؛ عناصر محیطی مثل ماشین‌ها، مردم، تصاویر، پارچه‌نوشته‌ها وغیره. در اینجا نیز همنشینی عناصر درون صحنه ما را با احساسی حاکی از نگرانی، ناراحتی از وضعیت موجود و اندکی ترس مواجه می‌کند، فضایی کثیف با مردمی ناآرام و... نکتهٔ بعدی در صحنه‌های مربوط به ورود خانوادهٔ محمودی به ایران، رمزهای مرتبط با لباس است؛ از جمله رمزهای میزانسن. لباسها در اینجا عموماً به طور کامل با رنگ‌های تیره‌ای مثل قهوه‌ای، سیاه، سرمه‌ای و... نشان داده شده، البته زنان کاملاً سیاه پوش‌اند و چادرهایی یک‌دست سیاه دارند. رنگ تیره در نشانه‌شناسی تصاویر، همان طور که قبلاً ذکر شده، حاکی از بدبینی است. چهرهٔ افراد نیز، به غیر از بتی، همسر و دخترش، اغلب تیره و

نازیباست. دست‌های زنان عموماً پر از النگوهای تزیینی از جنس طلاست. ذکر این نکته ضروری است که زنان شرقی در بازنمایی‌های غربیان از آن‌ها، به صورت موجوداتی شهوانی، مادی (علاقه‌مند به ثروت و پول) و ابله نشان داده می‌شوند. در اینجا نیز النگوهای طلا اشاره‌ای است به همین علایق مادی زنان ایرانی که با بی‌سلیقگی از سوی آنان مورد استفاده قرار می‌گیرد. از دیگر رمزهای ارتباطی غیرکلامی، نحوهٔ خوشامدگویی نامتعارف خانوادهٔ محمودی به وی بود. خوشامدگویی‌ای که برای مخاطبان فیلم (به خصوص غربی‌ها که در ارتباطات خود کمتر با یکدیگر تماس فیزیکی برقرار می‌کنند)، شاید کمی وحشیانه به نظر برسد (تصویر۳-۴) و بیشتر شبیه به نزاع باشد تا خوشامدگویی. در این صحنه، خانوادهٔ محمودی از زاویه سر پایین فیلمبرداری می‌شوند. دوربین از زاویهٔ بسیار بالا در حال پوشش دادن جمعیتی است که به سمت بتی و محمود در حال دویدن هستند. این زاویهٔ دوربین بیانگر نگاه رو به پایین تماشاگر بر سوژه است و دوربین بر فراز صحنه قرار دارد. در این زاویه اهمیت صحنه و محیط افزایش می‌یابد و بیشتر به نظر می‌رسد که موقعیت مکانی در حال بلعیدن آدم‌هاست.

تصویر۳-۴

در این صحنه، اهمیت محیط از آن روست که تماشاگر قرار است با محیط ایران آشنا شود؛ لذا اندازهٔ نما به کمک کارگردان می‌آید. در اینجا سعی شده که بتی و مهتاب دخترش، کاملاً متفاوت با بقیه، چه از نظر رفتاری (مؤدب، باوقار، آرام و مهربان) و چه

از نظر وضع پوشش (به صورت آزادتر، لباس‌هایی با رنگ‌های آرام و روشن و به خصوص بتی با دسته‌گل رنگارنگ و پاکیزگی و آراستگی آن‌ها در میان سیاهی چادرها) به تصویر درآیند. از نظر توجه به رمزهای انتخاب رنگ، رنگ‌های شاد و روشن گل‌های در دست بتی حاکی از نوعی خوش‌بینی، شوق و هیجان است. در این صحنه، کاربرد رنگ‌ها برای القای معانی اهمیت بسزایی دارد. رنگ سیاه (رنگ پوشش همه زنان ایرانی اطراف بتی) دارای معانی متفاوتی است که در تحلیل همنشینی می‌توان به معنای دقیق آن پی‌برد. «معانی منتسب به رنگ سیاه عبارت‌اند از: ظلمت، گناه، جادو، شیطان، عزا، مرگ، ثروت، زیبایی، پوشانندگی، وقار، سنگینی، رازآلودگی، جهل و نادانی.» (ابوطالبی، ۱۳۸۲: ۱۸۹) در این بخش از فیلم، کاربرد رنگ سیاه در کنار سایر عناصر متن که در ارتباط با این رنگ هستند (افرادی که رنگ سیاه را به کار برده‌اند، ایرانیانی با چهره‌های زشت و خشن و رفتاری وحشیانه و نامتعارف‌اند)، نشان‌دهندهٔ صفات جهل و نادانی، ظلمت و به طورکلی معانی منفیِ این رنگ است. از سوی دیگر بتی و مهتاب به همراه دسته‌گلی با رنگ‌های روشن در تضاد با رنگ سیاه قرار گرفته و موقعیت مکانی آن‌ها در صحنه (قرارگرفتن بتی تقریباً به طور متقارن در وسط فریم) اولاً نشان از اهمیت شخصیت بتی در مقایسه با دیگر عناصر صحنه دارد؛ زیرا کارگردان از طریق تأکید بر عنصری از فریم که به گونهٔ قابل‌توجهی در ناهمخوانی با دیگر عناصرتصویر است، موجب جلب توجه مخاطب به آن عنصر خاص می‌شود. در اینجا کارگردان با به کارگیری تقابل میان رنگ‌ها (تیره در برابر روشن، زنده در برابر مرده و....) و مکان‌یابی خاص آن‌ها توانسته است برعنصر خاصی در صحنه تأکید نموده، آن را مهم‌تر جلوه دهد. دوم اینکه تقابل معانی رنگ‌ها نیز بیانگر صفات مغایر میان کاربران این رنگ‌هاست. از یک سو ایرانیان در همنشینی با رنگ سیاه (با معانی خاص آن) و از سوی دیگر بتی و مهتاب در همنشینی با رنگ‌های شاد و روشن (با معانی خاص آن: پاکی، خلوص، صداقت، آرامش و...) به عنوان عناصر متضاد این متن از سوی مخاطب شناخته می‌شوند. در کتاب ***شناخت سینما*** اثر جانتی، در توصیف کاربرد رنگ در فیلم آمده است که تأثیر رنگ بر مخاطب بیشتر از آنکه عقلانی [و خود آگاه] باشد، عاطفی [و ناخودآگاه] است. در این صحنه نیز توجه مخاطب به طور ناآگاهانه بیشتر به بتی و مهتاب جلب می‌شود و به دلیل موقعیت مطلوب آن‌ها از نظر فضا و رنگ، احساس علاقه و نزدیکی بیشتری با آن‌ها خواهد کرد. در ادامهٔ صحنهٔ

استقبال، عمه بزرگ، خواهر بزرگ دکتر محمودی، مانتویی با رنگ سیاه و روسری طوسی‌رنگی به بتی می‌دهد و از او می‌خواهد که آن‌ها را بپوشد (تصویر ۴-۴) باز هم رنگ تیره و القای نوعی حس بدبینی.

اما در پس‌زمینهٔ تصویر، عکس روی دیوار (تصویر رهبر انقلاب ایران) خودنمایی می‌کند. تصویر فردی روحانی با لباس مخصوص روحانیون شیعه -که رهبر انقلاب ایران است- همانند دالی عمل می‌کند که مدلول آن، انقلاب، اسلام، قوانین اسلامی مثل حجاب و پوشش اجباری برای زنان است. در واقع این تصویر برای مخاطبان ایرانی و به خصوص غربی بیانگر صفاتی است که انقلابی بودن و استقرار حکومت اسلامی در ایران را به ذهن متبادر می‌سازد. در واقع در اینجا می‌توانیم دال و مدلول را در کنار هم ببینیم؛ یعنی تصویر روحانی شیعه که دال است برای حجاب (مانتو و روسری تیره‌رنگ) و در نتیجه بی‌توجهی به حقوق زنان و اعمال اجبار بر آن‌ها برای رعایت حجاب. سراسر فیلم مشحون از این همجواری میان تصویر فرد روحانی شیعه با اشیائی مثل چادر، روسری، اسلحه، اشیاء فرسوده و کهنه و موارد مشابه است. این تکرار خود به خود موجب می‌شود که دیدن این تصویرها مخاطب را به یاد دال آن (فرد روحانی و ویژگی‌هایش) بیاندازد و در نتیجه همواره مثلاً حجاب با تصویر فرد روحانی (با ویژگی‌هایش) تداعی شود و بیننده را به یاد انقیاد زنان و خشونت علیه آن‌ها بیاندازد.

تصویر ۴-۴

در ادامهٔ فیلم و حرکت به سمت خانهٔ خانوادهٔ محمودی، بتی با تصاویری روبه‌رو می‌شود که برایش کمی عجیب است (تصویر ۵-۴). اوضاع به گونه‌ای است که مدت‌ها پیش از قرن بیستم را تداعی می‌کند. در جای جای شهر سرودهای مذهبی و انقلابی به طور مداوم در حال پخش شدن است؛ خیابان‌ها پر از تصاویر شهدا و گریه و زاری خانواده شهدا در برابر عکس‌های آن‌هاست؛ کل خیابان پر از ماشین‌های فرسوده و کهنه است؛ در حالی‌که خیابان‌ها بسیار شلوغ است، مشاهدهٔ گلهٔ گوسفندی که همراه انسان‌ها در حال حرکت در پیاده‌رو هستند، از سوی بیننده فضای شهر را به شیوه‌ای بدوی و عقب‌مانده به تصویر می‌کشد؛ بیشتر افراد را نظامیان اسلحه به دست، روحانیون و زنان چادری تشکیل می‌دهند. نکتهٔ اساسی، همنشینی میان این عناصر و تصویر همان فرد روحانی شیعه، رهبر انقلاب است که موجب می‌شود میان رهبر انقلاب ایران و این پدیده‌ها رابطه برقرار گردد. در همین میان صدای عمه بزرگ را می‌شنویم که می‌گوید اگر بتی حجابش را رعایت نکند حتی ممکن است کشته شود و این جمله با تصویرهایی خشمناک از رهبر انقلاب بر روی دیوارها همراه می‌شود.

تصویر۵-۴

سکانس مربوط به نماز جمعهٔ تهران

در تصویر دقیقهٔ ۱۹:۲۲ فیلم، نمازگزارانی را می‌بینیم که در پس‌زمینه‌ای در حال نماز خواندن قرار دارند که شامل تعدادی درخت، دو پارچه دست‌نوشته و یک نقاشی

بزرگ است. بر روی دست‌نوشتهٔ بالایی جملهٔ «ما از یک وجب خاک میهن اسلامی صرف‌نظر نمی‌کنیم» و بر روی پارچهٔ دومی جملهٔ «جنگ، جنگ تا پیروزی» به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شده است. این دو جمله، به خصوص جمله دوم، از جمله‌های معروف زمان جنگ و انقلاب است. در اینجا توجه به همنشینی عناصر تصاویر، به فهم معانی جمله‌ها کمک بسیار خواهد کرد. به بیان دیگر، لازم است به نقاشی کنار جمله‌ها توجه کنیم. در این نقاشی ما تصویر چهار خنجر را می‌بینیم که سر همهٔ آنها خون‌آلود است؛ همانند چاقویی که به بدنی فرو رفته باشد. بر روی خنجر اول حروف «USSR»، بر روی دومی کلمهٔ «SAUDI»، بر روی سومی «USA» و روی چهارمی «ISRAEL» نگاشته شده است. با دیدن این تصاویر می‌توان دشمنان اصلی جمهوری اسلامی ایران را به راحتی حدس زد: شوروی، عربستان، آمریکا و اسرائیل. همان طور که گفته شد، همنشینی این تصویر با جملات نوشته‌شده بر روی پارچه (جمله جنگ جنگ تا پیروزی) این معنا را به ذهن می‌رساند که ایرانیان تا آخرین نفس با دشمنان خود (چهار کشور مذکور) خواهند جنگید تا نهایتاً به پیروزی دست یابند و در راه رسیدن به اهداف خود که همان برقراری قوانین اسلامی مثل محدودیت زنان، کنترل نظامی امور، عبادات اجباری و... است، از هیچ گونه خشونتی حتی ریختن خون نیز خودداری نمی‌کنند. همچنین در این تصویر مشاهده می‌کنیم که نیمی از نمازگزاران را سربازانی با لباس فرم تشکیل می‌دهند که در کنار تصویر خنجرها در حال نماز خواندن هستند. توجه به همنشینی عناصر موجود در صحنه‌های نماز جمعه (نماز خواندن سربازان، مردم عادی، روحانیون، خنجرهای خون‌آلود و جملات بر روی پارچه‌ها) بیانگر این معناست که مسلمانان، اغلب افراد نظامی و جنگ‌طلبی هستند که برای حفظ اسلام، دست به خشونت می‌زنند و تا به اهداف خود (پیروزی) نرسند از مبارزه دست برنمی‌دارند. در اینجا خنجرها -که دال هستند برای نوعی از خشونت- در اثر همنشینی با نمازگزاران- که خود بیانگر اسلام و مسلمانان هستند- تبدیل می‌شوند به دالی برای اسلام و مسلمانان؛ یعنی ویژگی‌های آن به اسلام منتقل می‌شود و صفاتی که توسط خنجرها باز نمایانده می‌شود به نمازگزاران (مسلمان) انتقال می‌یابد و مخاطب، مسلمانان را واجد همان ویژگیهایی تصور می‌کند که خنجرها دارند (خشونت). در اینجا خنجرها که مجاز مرسلی از خشونت هستند، ویژگی خشونت‌طلبی و وحشیگری را به مسلمانان و نمازگزاران انتقال می‌دهند. در ادامهٔ این تصاویر و در تصویر دقیقهٔ ۱۹:۱۷، گروه نمازگزاران زن مسلمان را مشاهده می‌کنیم که

با خط سبز رنگی (یکی از رنگ‌های پرچم ایران) از عکس روی دیوار مجزا شده‌اند. عکس روی دیوار، تصویر مردمی را نشان می‌دهد که در حال شعار دادن و حمله هستند، بخشی از پرچم امریکا نیز در عکس مشاهده می‌شود. معنای این تصویر تقریباً واضح است؛ یعنی حملهٔ مردم به امریکا که یادآور تسخیر سفارت امریکا در ایران است. همهٔ رنگ‌های به کار رفته در این نقاشی در طیف رنگ‌های سرد هستند: خاکستری، آبی و بنفش که حکایت از نوعی بدبینی دارند.

مجادلهٔ بتی و محمود بر سر ماندن در ایران

در تصویر دقیقه ۳۳:۳۶ از فیلم چهرهٔ محمود را پس از گفتن اینکه قرار است در ایران بمانند مشاهده می‌کنیم که در کنار پنجره ایستاده است. استفاده از خطوط صاف و بدون انحناء که در ساخت میله‌های پنجره و کرکره‌ها به کار رفته است، به نوعی بیانگر روح بدون انعطاف محمود است که با دروغ خانواده‌اش را به ایران آورده و اکنون در برابر التماس آنها برای بازگشت، کمترین ملایمتی از خود بروز نمی‌دهد. همچنین شکل میله‌ای پنجره‌ها القاگر حس اسارت و دربند بودن است. در ادامه بیننده شاهد خشونت فیزیکی محمود علیه بتی است. در این صحنه که محمود بتی را کتک می‌زند (تصویر ۶-۴)، ترکیب چهرهٔ خشن محمود و مشت گره‌کردهٔ او در کنار چهرهٔ هراس‌آلود و کتک‌خوردهٔ بتی و میله‌های فلزی تخت که به شکلی عمودی در میان بتی و محمود قرار گرفته، نشان از جدایی دو شخصیت از یکدیگر دارد؛ جدایی همراه با خشونت.

تصویر ۶-۴

صحنهٔ ورود بتی به داخل خانه

موسیقی ملایمی که در صحنهٔ قبلی در حال پخش شدن است تا اوایل این صحنه نیز ادامه دارد و به این ترتیب دو فضا را به یکدیگر پیوند می‌دهد. با ورود بتی و مهتاب به داخل خانه و همزمان با بستن در ورودی، موسیقی ناگهان قطع می‌شود: خروج از حالت آرامش قبلی در اثر پخش موسیقی. در همین لحظه، عمه بزرگ در حال دشنام دادن به طرف بتی حمله کرده، مهتاب را با خشونت از او جدا می‌کند (با توجه به صحنهٔ قبل می‌فهمیم که خانوادهٔ محمودی متوجه غیبت مشکوک بتی شده‌اند). پس از آن دکتر محمودی با عصبانیت به سمت بتی حمله می‌کند و بدون توجه به توضیحات بتی شروع به کتک زدن او می‌کند. توجه به رمزهای سازه در این صحنه‌ها بسیار مهم است. اندازهٔ نماها بسیار درشت هستند و از چهرهٔ کامل شخصیت‌ها تصویربرداری شده است. این گونه تصویربرداری پدیدآورندهٔ احساس عاطفی میان مخاطب و سوژه است و اغلب در لحظات پرحادثه و صحنه‌هایی به کار می‌رود که نیازمند توجه مخاطب به حالات کامل چهره (ترس، شادی، اضطراب، غم و...) هستیم. انتخاب نمای بسیار درشت در برخی از لحظات این صحنه‌ها موجب ایجاد احساسات عمیق‌تر به حالات بتی و محمود می‌شود و هیجان بیشتری به مخاطب القا می‌گردد. زاویهٔ دوربین هم‌سطح با چشم نیست، بلکه در لحظه‌ای که از چهرهٔ دکتر محمودی فیلمبرداری شده، دوربین نمای سربالا را می‌گیرد. نمای سر بالا، به خصوص در صحنه‌های خشونت‌آمیز به بهترین شکل بیانگر حالت اغتشاش است. این زاویه از حیث روانشناختی اهمیت موضوع را زیاد می‌کند. سوژه‌ها (در اینجا محمودی) به طور مسلط بر تماشاگری که به دلیل تأکید کارگردان بر نقش بتی در کل فیلم به همذات‌پنداری بیشتر با وی پرداخته است و دچار حس ناامنی شده، نمودار می‌شود. در این‌گونه زاویهٔ فیلمبرداری، احساس ضعیف بودن در برابر سوژه و قدرت سوژه به مخاطب القا می‌شود؛ یعنی در این نماها قدرت، سلطه و حاکمیت دکتر محمودی از طریق انتخاب زاویهٔ دوربین بهتر به مخاطب انتقال می‌یابد، در حالی که فیلمبرداری با نمای سرازیر از بتی نشان‌دهندهٔ ضعف و ناتوانی او در برابر همسرش است. در میان لحظات حملهٔ محمودی به بتی و کتک زدن او، دکتر محمودی بتی را محکم به دیواری می‌کوبد که قاب عکسی بر آن آویخته شده است. در قاب عکس تصویر نقاشی‌شدهٔ یکی از امامان شیعه قرار دارد. تصویر مردی دارای محاسن مشکی با نیزه‌ای در یک دست و سپری در دست دیگرش

که سوار بر اسبی سفید در میان درختان نخل ایستاده است، شمشیری به کمر دارد و بر روی نیزه‌اش پرچم سبز رنگی قرار دارد که نوشته‌هایی سفید رنگ بر آن نقش بسته است. طرز لباس پوشیدن و چهرهٔ مرد با کلاهخود نظامی برای همهٔ شیعیان و حتی بسیاری از غیرمسلمانان یادآور برادر امام سوم شیعیان است؛ مردی که به شجاعت، جنگجویی و استقامت شناخته می‌شود. مدت زمان دیدن این تصویر به طور کامل برای مخاطب بسیار کوتاه است (کمتر از یک ثانیه)، اما در همان کسری از ثانیه نیز مخاطب متوجه این قاب می‌شود. مدلول این تصویر، شیعه بودن و مسلمان بودن است. کتک خوردن بتی در مقابل این تصویر نیز معنایی کاملاً مشخص، هر چند ضمنی دارد: در فرهنگ اسلامی و در فرهنگ شیعه تنها چیزی که وجود دارد، خشونت (زره و کلاهخود و شمشیر و سپر تصویر)، به خصوص علیه زنان است. رنگ‌های سبز و سفید به‌کاررفته در تصویر، رنگ‌هایی است که اغلب در تصاویر بازنمایی مسلمانان به کار می‌رود؛ زیرا رنگ سبز در فرهنگ اسلامی کاربرد فراوانی دارد؛ برای مثال پرچم عربستان و یا بسیاری موارد دیگر. در این زمینهٔ تصویری، ناگهان تصویر بتی ظاهر می‌شود که محکم به دیوار برخورد می‌کند؛ چهره‌ای وحشت‌زده و گریان از زن غربی و امریکایی در پس‌زمینه‌ای که یادآور اسلام و شیعه است. در واقع اسلام و مذهب شیعه در این صحنه به صورت عامل خشونتی بی‌رحمانه علیه زنان بازنمایی می‌شود. خشونت از طرف مردی که تا قبل از ورود به فرهنگ اسلامی عاشق همسرش بود؛ اما با وارد شدن به حوزهٔ اسلام به یکباره تغییر رفتار داده، حتی همسرش را به قتل تهدید می‌کند و زن مظلوم فقط می‌تواند بگوید «خدای من»، و در این تنهایی و وحشت به خدا پناه می‌برد (نشان‌دهندهٔ توکل یک آمریکایی به خدا). این صحنه از طریق یکی از رموز سینمایی، یعنی فید آوت (محو تدریجی) به صحنهٔ بعدی پیوند می‌خورد. این گونه تصویربرداری و انتقال صحنه‌ها به یکدیگر در مقایسه با قطع کامل صحنه‌ای و شروع صحنهٔ دیگر، به ایجاد نوعی ارتباط میان صحنه‌ها و پیوند معنایی آنها کمک خواهد کرد؛ به گونه‌ای که چهرهٔ بتی و قاب عکس روی دیوار هنوز به طور کامل محو نشده است (دق ۵۰:۴۴)، تصویری از پرچم‌های خیابان و رهبر انقلاب ایران ظاهر می‌شود (فیداین). در اینجا ارتباطی میان تصویر روی دیوار (فرهنگ اسلامی و شیعی)، بتی (زنی امریکایی و خشونت‌دیده) و رهبر انقلاب ایران (نمایندهٔ حکومتی اسلامی و انقلابی) برقرار می‌شود. در این ارتباط، فرهنگ اسلامی و انقلابی عاملی برای خشونت

علیه زنان در نظر گرفته می‌شوند. این نوع برهم‌نمایی تصاویر بیانگر دو سطح فکر متفاوت و دو فرهنگ کاملاً مجزاست که به طرزی مصنوعی به یکدیگر پیوند خورده‌اند: از یک سو بتی نمایندهٔ فرهنگ امریکایی و از سوی دیگر تصویر پرچم‌ها و عکس رهبر ایران نمادی از فرهنگ ایرانی و اسلامی. همچنین ترکیب‌بندیِ نمادین تصویر بتی با قطرات باران بیانگر نوعی دلتنگی و نگرانی است؛ شباهت میانَ باران و اشک در اینجا به نحوی استعاری برای بیان غم درونی بتی به کار رفته است و بالاخره در پایان صحنه، باران بر روی برگ‌های سبز در حال باریدن است و صدای «تولدت مبارک» در میان صدای شُرشُر باران، نوید تولدی دوباره و امید به زندگی را می‌دهد: هنوز باید امیدوار بود.

فرار بتی

در این سکانس ما ابتدا تصاویری از رزمندگان ایرانی را بر صحنهٔ تلویزیون می‌بینیم که شعارهای مخصوص دوران جنگ بر روی سربندهای آنها خودنمایی می‌کند. صدای معروف خوانندهٔ سرودهای دوران جنگ نیز با شعری که برای بسیاری از مخاطبان ایرانی آشناست بر روی تصاویر در حال پخش شدن است. خانوادهٔ محمودی در حال دیدن این صحنه‌ها هستند که بتی به بهانهٔ خرید برای پدرش و تهیهٔ شام قصد خروج از خانه را دارد. در تصاویر تلویزیونی دسته‌های رزمندگانی را می‌بینیم که با بوسیدن قرآنی که در دست فردی روحانی قرار دارد و رد شدن از زیر آن، به سمت جبهه‌ها در حال حرکت‌اند. در همین زمان تصویر رهبر انقلاب ایران بر روی صفحهٔ تلویزیون ظاهر می‌شود. با آمدن «امام» در صفحهٔ تلویزیون، عمه بزرگ -که زنی روستایی و ناآگاه است- در برابر تصویر تلویزیونی او، حجاب خود را محکم‌تر می‌کند، گویی که «امام» می‌تواند از داخل تلویزیون داخل خانه‌ها را ببیند. این صحنه اشاره دارد به جهل و ناآگاهی زنان ایرانی (دست کم برخی از آنها) که تفاوت میان یک فرد حاضر در صحنه را با تصویر او در تلویزیون نمی‌دانند. صحنه‌های فرار بتی و تصویر امام در تلویزیون که به طور متناوب پشت سر هم تکرار می‌شود، تداعی‌کنندهٔ این نکته است که گویی بتی در حال فرار از دست «امام» است، موسیقی دلهره‌آور این صحنه‌ها نیز بیشتر به داشتن این حس در مخاطب کمک می‌کند (تصویر۷-۴) . در اینجا نیز نمایی از بالا در حال تعقیب بتی و مهتاب در حال فرار می‌بینیم. از منظر روانشناختی، این نما به

تماشاگر حسی از قدرت مطلق شبه‌خدایی می‌بخشد. البته در اینجا به دلیل وجود همذات‌پنداری میان مخاطب و بتی-که تلاش شده در طول فیلم تحقق یابد- مخاطب با قرار دادن خود به جای بتی، گویی فردی است که موجودیتی مسلط، از بالا در حال تعقیب اوست. برشهای متقاطع نماها (از رهبر ایران و صحنه‌های فرار بتی) و کنار هم قرار دادن آنها به طور یکی در میان، تلویحاً حاکی از آن است که این ناظر کل، همان رهبر ایران است که سایهٔ سنگینش بر لحظه لحظهٔ زندگی افراد در ایران حس می‌گردد. در این حالت بتی و مهتاب به نظر موجوداتی بی‌آزار و ناچیز می‌رسند و فشار محیط بر آنان کاملاً حس می‌شود. در این نماها که حرکت‌ها به سمت پایین کادر است، حس تحرک و تنش القا می‌گردد. فضاسازی در این نما به گونه‌ای است که دیوارهای محصورکننده در دو طرف بتی و مهتاب احساس در تنگنا بودن را به مخاطب القا می‌کند. در ادامهٔ تصویر، بتی و مهتاب را می‌بینیم که در حال دویدن در خیابان‌ها هستند. در گذر از یکی از خیابان‌ها (دق ۳۶: ۹۴) تصویر بتی و مهتاب به نحوی از پشت میله‌هایی آهنی و در حال دویدن فیلمبرداری شده است که به طرزی نمادین بیانگر آن است که بتی و مهتاب در حال فرار از زندان هستند. استفادهٔ نمادین از میله‌های فلزی برای القای حس اسارت و تنگنا در صحنهٔ ورود بتی به داخل سفارت سوئیس نیز به گونه‌های دیگر به کار رفته است.

تصویر۷-۴

نتیجه

فیلم «بدون دخترم هرگز» به عنوان متنی رسانه‌ای در جهت بازنمایی فرهنگی، به ارائهٔ تصویری کاملاً منفی از ایران دههٔ ۱۳۶۰ پرداخته است؛ تصویری که بیانگر تحجر، تعصب، عقب‌ماندگی فکری و فرهنگی، تبعیض جنسیتی، خشونت و موارد مشابه است. از آنجا که فیلم‌ها به افراد کمک می‌کنند تا درکشان را از واقعیت شکل دهند، این فیلم نیز که بارها و بارها در اکثر کشورها وسیله‌ای برای معرفی ایران به جامعهٔ جهانی پخش شده است، ابزاری است در جهت شکل‌دهی به ذهنیت جهانی در خصوص ایران و به تبع آن نحوهٔ مواجههٔ جهانی با کشور ما. هالیوود نیز وسیله‌ای است که در جهت بازتولید ایدئولوژی آمریکایی، چه در سطح ملی و چه در سطح بین‌المللی، با ارائهٔ تصاویر مورد نظر خود از واقعیات جهانی به بازنمایی و معرفی امور برای مخاطبان دست می‌زند؛ امری که وظیفهٔ همه رسانه‌های جمعی در هر کشور است. همان طور که پیشتر اشاره شد، بنا به گفتهٔ فیسک، فیلم یا متن تلویزیونی همواره در سه سطح رمزگذاری می‌شود و وظیفهٔ نشانه‌شناس نیز دستیابی و نفوذ به این سه سطح است. از طریق تحلیل نشانه‌شناختی فیلم «بدون دخترم هرگز» این سه سطح از رمزگذاری به دقت مشخص می‌شود. در سطح اول که همان سطح واقعیت است، با رموز مرتبط با ظاهر ایرانیان، طرز لباس پوشیدن آن‌ها، به خصوص در زمینهٔ حجاب زنان، افکار مذهبی و انقلابی آن‌ها، شکل خیابان‌ها که پر از نمادهای مذهبی و انقلابی است و.... مواجهیم. در سطح دوم یا بازنمایی، رموز مرتبط با واقعیت (اجتماعی) از طریق تکنیک‌های سینمایی همچون زاویهٔ دوربین، اندازهٔ نماها، نورپردازی، تدوین، موسیقی و به طورکلی رموز فنی به تصویر درمی‌آیند؛ برای مثال، در این فیلم نحوهٔ نورپردازی در صحنه‌های مربوط به فضاهای ایران در مقایسه با نورپردازی مربوط به فضاهای آمریکا، زوایای دوربین در هنگام فیلمبرداری از چهرهٔ محمود و غیره، بیانگر بسیاری از معانی‌ای است که در قسمت‌های قبل به آن‌ها اشاره شده است. بدین‌ترتیب رمزهای متعارف بازنمایی انتقال می‌یابد و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند مثل روایت، شخصیت، گفتگو، زمان و مکان وغیره. بالاخره در سطح سوم از رمزگذاری که همان ایدئولوژی است، به قول فیسک عناصر فوق در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌گیرند (برخی رمزهای اجتماعی عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه، سرمایه‌داری و ...). بازتولید گفتمان *شرق‌شناسی* با

تقویت ایدهٔ *دیگری* به عنوان موجودیتی متمایز و فروتر در این فیلم، همان ایدئولوژی نهفتهٔ مورد نظر فیسک است که باید توسط نشانه‌شناس کشف شود. از نظر سعید، یکی از مهم‌ترین متفکران در حوزهٔ شرق‌شناسی، بازنمایی امر واقع هرگز عین واقعیت نیست؛ زیرا بازنمایی، امری زبانی و در نتیجه ایدئولوژیک است. از نظر او غربیان هنگام سخن گفتن از شرق هرگز حقیقت امر را بیان نمی‌کنند، بلکه آن‌ها به برساختنِ تصاویرِ کلیشه‌ای از شرق می‌پردازند که زاده گفتمان شرق‌شناسی است و در آن، شرقَ همواره موجودیتی فروتر و تهدیدگر است. کلیشه‌های به کاررفته در این فیلم نشان از رویکردی ذات‌گرایانه نسبت به مسلمانان و ایرانیان دارد. منتسب کردن ویژگی‌هایی همچون تعصبات خانوادگی (که خانوادهٔ محمودی نمایندهٔ آن هستند)، خشونت (که مردم ایران، حکومت ایران و در رأس آن رهبری ایران قرار دارند و تأکید بر این امر نیز از طریق همنشینی تصویر رهبر ایران با صحنه‌های خشونت به‌طور مکرر صورت می‌گیرد)، تحجر و عقب‌ماندگی فکری (از طریق نمایش طرز تفکر و رفتارهای خانواده محمودی)، تبعیض جنسیتی (رفتار وحشیانهٔ محمود با بتی و به طور کلی رفتار مردان در فیلم با زنان) بیانگر تصاویر کلیشه‌ای از مسلمانان و ایرانیان است. ساخته شدن این فیلم به مدت کوتاهی پس از تسخیر سفارت امریکا در ایران و جریحه‌دار شدن غرور ملت و دولت آمریکا از این اقدام از یک سو، و نیز سیاست‌های دولت ریگان (پس از کارتر) در جهت احیای هویت برتر آمریکایی در سطح جهان، به‌خصوص پس از از دست دادن ایران و نیکاراگوئه، حملهٔ شوروی به افغانستان و بالاخره تسخیر سفارت آمریکا (که در سینمای این دوره نیز کاملاً مشهود است) از سوی دیگر و نیز جانشینی مسلمانان و مردم خاورمیانه به جای شوروی به عنوان «*دیگری*» آمریکا به نوعی بیانگر علل ساخته شدن چنین فیلم سیاه و سفیدی از سوی هالیوود است. به هر حال نگاهی اجمالی به سیاست‌های آمریکا در دههٔ هشتاد و نود در عرصهٔ داخلی و خارجی نشان‌دهندهٔ سیاست‌های هالیوود در ساخت چنین فیلم‌هایی در جهت تقویت کلیشه‌هایی خاص و بازتولید ایدئولوژی‌هایی مشخص است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آگاهی بیشتر در این زمینه می‌توانید به کتاب ***نقد ادبی و دموکراسی*** نوشتهٔ حسین پاینده مراجعه کنید.

2. Arbitrary
3. Alpeona

۴. برای آشنایی بیشتر با شخصیت سالی فیلد به بخش فیلم‌شناسی فیلم «بدون دخترم هرگز» مراجعه کنید.

منابع

ابوطالبی. (۱۳۸۲). ***بررسی مفاهیم نمادین رنگ‌ها***. تهران: اداره کل پژوهش‌های سینما.

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***. تهران: نشر مرکز.

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). ***نقد ادبی و دموکراسی***. تهران: نیلوفر.

جانتی، لوئیس. (۱۳۸۱). ***شناخت سینما***. ترجمهٔ ایرج کریمی. تهران: نشر روزنگار.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶). ***مبانی نشانه شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. [بی‌جا]: سورهٔ مهر.

سلبی، کیت، و ران کاودری. (۱۳۸۰). ***راهنمای بررسی تلویزیون***. ترجمهٔ مهبادی. تهران: سروش.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۲). ***درآمدی بر نشانه شناسی هنر***. تهران: نشر قصه.

فیسک، جان. (۱۳۸۲). *«فرهنگ تلویزیون»*. ترجمهٔ مژگان برومند. ***ارغنون***. ش۱۹.

نسل شریف، افسانه. (۱۳۸۴). ***خلاقیت نمایشی***. تهران: راه اندیشه.

< www. filmrefrence. com>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی