Doi: 10.22059/jor.2017.218898.1465
شاپای الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸؛ شاپای چاپی (issn): ٤۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

تصاویر از آنچه می‌بینید پیچیده‌تر هستند:
تحلیل ایدئولوژی بصری در طرح‌جلدهای پرنسس نوشتهٔ جین سسون

زهرا طاهری*
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه کاشان
کاشان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۰۸/۰٦، تاریخ تصویب: ۹٦/۰۷/۰۲، تاریخ چاپ: خرداد ۱۳۹۸)

چکیده

در مقالهٔ حاضر به بررسی نقش ایدئولوژی بصری در گسترش تفکر نئوامپریالیسمی‌پرداخته می‌شود. نویسنده با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و بهره‌گیری از نظریات منتقدانی نظیر کرس و لیوون در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه تصاویر، به‌ویژه طرح‌جلد کتاب‌ها، به ابزار پیش‌برد کلان‌روایت نئولیبرالیسمی تبدیل شده‌اند؟ بدین منظور طرح‌های جلد دو چاپ متفاوت پرنسس (۱۹۹۲)، نوشتهٔ جین سسون، بررسی می‌شود تا به نقش تصاویر زن شرقی در بازتاب گفتمان‌های سیاسی پرداخته شود. چنین استدلال می‌شود که با تغییر رویکرد غرب پس از یازدهم سپتامبر طرح‌جلد کتاب‌ها نیز تغییر کرده است تا با گفتمان نئوامپریالیسمی اسلام‌هراس هم‌گام شوند. طرح‌جلدهای جدید، علاوه بر پررنگ‌کردن تقابل «زن غربی/زن شرقی» و ساختار سلسله‌مراتبی «ما/آنها»، «خود/دیگری» می‌کوشند راهبرد تجاوزکارانه غرب را به یک «مداخلهٔ خیرخواهانه» و آزادی‌طلبانه فمینیسمی تقلیل دهند.

واژه‌های کلیدی: پرنسس، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، فمینیسم پسااستعمار، زن شرقی، طرح‌جلد.

1- ztaheri@kashanu.ac.ir

۱- مقدمه

در اواخر قرن بیستم و در راستای گسترش گفتمان جهانی‌شدن و رشد صنعت تبلیغات، فناوری‌های بصری و تصویری به چنان پیشرفتی دست یافت که پس از چندی تصویر به اصلی‌ترین رکن زندگی معاصر تبدیل شد. این نفوذ همه‌جانبهٔ تصویردر حوزه‌های متنوع زندگی فردی و اجتماعی انسان معاصر و در نتیجه پررنگ‌ترشدن نقش نشانه‌های بصری[۱] نسبت به نشانه‌های کلامی[۲] در تعاملات اجتماعی روزمره، منتقدان بسیاری نظیر میرزواف[۳]، راگ‌آف[٤]، کرس[٥] و لیوون[٦] را بر آن داشت که پسامدرنیته را عصر «فرهنگ بصری»[۷] نامگذاری کنند و تصویر را به عنوان «زبان» غالب ارتباطات روزمره بشر امروز برشمرند. اما مسئلهٔ مهم آن است که عادی شدن این جایگزینی به علت تجربهٔ روزانه افراد از یک سو و تلقی عامه از تصویر به منزله یک "مشاهدهٔ منفعل" از سوی دیگر پیچیدگی تصویر را به منزلهٔ یک فرایند «بازنمایی» تحت الشعاع قرار می‌دهد و گاه حذف می‌کند. این امر درحالی صورت می‌گیرد که تصاویر، به گفتهٔ استوارت هال، همانند گفتار بر مبنای «نقشه‌های مفهومی»[۸] مشترک، که پایه هرنوع ارتباط بین فردی است، شکل گرفته‌اند و ناگزیر از زبان ارتباطی مشترک هستند (۹)؛ اگر زبان گفتاری در ساختار سوسوری نظامی متشکل از «دال‌ها» و «مدلول‌ها» است که موجودیت خود را در «رابطه‌ای قراردادی» وام‌دار اصل «تفاوت/تعلیق»[۹] هستند، در روشی مشابه زبان تصویر (حتی در نشانه‌های شمایلی) نیز شامل ایماژهایی است که در ساختاری نظام‌مند مفهومی قراردادی را به بیننده منتقل می‌کند. در واقع برجستگی ماهیت اجتماعی و موقعیت‌مدارانه «زبان» به طور عام و تصویر به طور خاص، تصویر را از مشاهده‌ای خنثی و منفعل، به گفتهٔ ازکراته[۱۰] و گیمبر[۱۱]، به «متنی» نظام‌مند ارتقا می‌دهد، که می‌کوشد گفتمان

1- visual signs
2- verbal signs
3- Mirzoeff
4- Rogoff
5- Kress
6- Leeuwen
7- visual culture
8- conceptual maps
9- difference
10- Azcárate
11- Gimber

خاصی از نظام قدرت را بسط دهد (۷). عناصر تصویری در پی این نوع ادراک، علی‌رغم شباهت بسیار، با اشیاء و حوادث واقعی اشتباه گرفته نمی‌شوند و مفهوم هر تصویر برآیند فرایندهای «بازنمایی» متفاوت خواهد بود (هال، ٤٨)؛ در چنین حالتی هر تصویر پیش از آنکه منبع حقایق عینی و غیرمغرضانه در نظر گرفته شود، «برساختی» هنری- فرهنگی به شمار می‌رود که متشکل از رمزگانی پیچیده است.

در نتیجه این دیدگاه علاوه بر آنکه ایدئولوژی بنیادین «دیدن معادل باورکردن است» زیر سؤال می‌رود، برای تصاویر مستند نیز حتی «مفاهیمی نمادین»[1] قابل تصور می‌شود. افشای این ماهیت فرهنگی- اجتماعی تصاویر، تصویر را به مقوله‌ای کاملاً سیاسی تبدیل می‌کند، «متنی» (text) نظام‌مند که می‌تواند به منظور تولید، گسترش و مصرف گفتمان ایدئولوژیکی خاص به خدمت گرفته شود. جستار حاضر با تمرکز بر ماهیت سیاسی- فرهنگی طرح جلدهای پرنسس (۱۹۹۲) می‌کوشد با خوانش «متن» تصاویر گفتمان ایدئولوژیک پنهان در آنها را افشا کند؛ گفتمانی که نه تنها در مطالعات اخیر دربارهٔ پرنسس، نظیر *ایدئولوژی فمینیسمی در سلطانا* نوشتهٔ سیتی مستوراچ[2] و یا *بررسی نابرابری جنسیتی در پرنسس* نوشته ایکی پریزیانتی[3]، مورد نقد قرار نگرفته، بلکه در غالب نقدهای فمینیسمی انجام شده تأیید شده است؛ تا آنجا که این آثار با برجسته‌کردن مردسالاری حاکم بر جامعهٔ *مسلمان* عربستان و تمرکز بر مصداق‌های نابرابری جنسیتی *زنان مسلمان* عربستانی توانسته‌اند اهداف پنهان این گفتمان را بیش از پیش تأمین کنند. به منظور افشای این گفتمان، تصاویری شامل دو طرح‌جلد از چاپ‌های متفاوت کتاب پرفروش پرنسس (۱۹۹۲) نوشتهٔ جین سسون، نویسندهٔ پرفروش امریکایی در دو دههٔ اخیر، انتخاب شده است تا چگونگی ارتباط طرح‌جلدها با گفتمان فمینیسم شرق شناسانه[4] حاکم بر متن سسون در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر[5] مورد بررسی قرار گیرد. به علاوه این مقاله می‌کوشد ضمن معرفی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به این پرسش‌ها پاسخ دهد: لایه‌های پنهان فرهنگی و سیاسی این تصاویر چه هستند؟ چگونه این تصاویر به منزلهٔ ابزاری در خدمت القای قواعد گفتمان فمینیسم شرق شناسانه و تثبیت انگاره متقابل «زن غربی /زن شرقی» به مخاطب هستند؟ در این تصاویر از چه فنونی در

1- symbolic constructs

2- Siti Masturoch

3- Ikay Prizayanti

4- Oriental Feminism

5- Visual-Social Semiotics

راستای انتقال این معانی به بیننده استفاده شده است؟ این تصاویر چه نقشی در جهت‌دهی مخاطب سفیدپوست غربی در راستای گفتمان نئوامپریالیسمی و اسلام‌هراسی معاصر ایفا می‌کنند؟ چگونه موقعیت مکانی، زمانی، فرهنگی و جنسیتی بیننده در نحوهٔ تفسیر این تصاویر تأثیر گذار است؟

۲- بحث و بررسی

۲-۱- نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر و مطالعات فرهنگی

یکی از مهم‌ترین ویژگی گذار از مدرنیته به پسامدرنیته را می‌توان در جایگزینی تصویر به جای کلمات به منزلهٔ ابزار ارتباطی غالب برشمرد؛ این امر را از یک سو می‌توان نتیجه پیشرفت فناوری و پیشرفت در حوزهٔ ارتباطات، به ویژه اینترنت، دانست و از سوی دیگر متأثر از سرعتی برشمرد که طی آن هر تصویر قادر به انتقال مفاهیم مد نظر خود است؛ در واقع هر تصویر برای انتقال پیام خود کافی است که از سوی بیننده دیده شود، خواه به صورت گذرا یا به نحوهٔ بسیار دقیق. به علاوه از آنجا که تصاویر، به گفتهٔ رونالد بارث[1]، همواره به منزلهٔ منابع حقایق عینی و غیر مغرضانه برشمرده می‌شود تا «برساخت‌های» هنری- فرهنگی با رمزگان پیچیده (*اساطیر*، ۳۹)، تصاویر در عصر فروپاشی مرزها به منزلهٔ بهترین ابزارها در راستای تجربهٔ دهکده جهانی به شمار می‌روند. از نظر انت کان[2] این "پتانسیل عکس/تصویر در القای اصالت و حقیقت وابسته به این اصل است که دیدن معادل با باورکردن است" (۲۷). اما، به گفتهٔ لیوون و جوئیت، این امر که "آنچه را گفته می‌شود نمی‌توان از روشی که گفته می‌شود جدا کرد" و آنکه محتوای یک تصویر و ابزار و رسانهٔ مادی مورد استفاده آن شرایطی را ایجاد می‌کنند که بر اساس آن ویژگی‌های خاصی از یک صحنه و یا حادثه برجسته می‌شود (۱۱٤)، نه تنها پیش‌فرض «عینیت‌گرایی» و «انفعال» در تصاویر را به چالش می‌کشند، بلکه از نوعی پیچیدگی نظام‌مند در امر بازنمایی خبر می‌دهد که رونالد بارث از آن به «منطق تصویر» یاد می‌کند (*تصویر*، ۱۹) و منظور از آن کاربرد روش‌های متقاعده‌کننده در تصاویر است که می‌کوشند از یک سو دیدگاه بیننده/ مخاطب را به جهتی خاص معطوف کنند و از سوی دیگر درک خاصی از موضوع مورد نظر را به وی القا کنند (همان، ٦٥).

1- Ronald Barthes

2- Annette Kuhn

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که عکس/تصویر مقوله‌ای پیچیده است که نمی‌توان آن را ضبط صِرف وقایع پیرامون برشمرد و یا به معنای عینی موجود در تصویر[1]، به تعبیر بارث، بسنده کرد (*اساطیر*، ١٦٦)، چراکه در ساده‌ترین حالت ممکن "عمل سادهٔ عکاسی،" به گفتهٔ لیوون و جوئیت، "با توجه به هدف عکاس و در راستای القای مفهومی خاص به نوعی کشمکش در انتخاب قراردادها تبدیل می‌شود" (٦٧) و از آنجا که این قراردادها فرایندی اجتماعی اند، بررسی مفاهیم یک عکس/تصویر خاص مستقل از فرایندهای اجتماعی نیست، به طوری که حتی عکس‌های مستند نیز می‌توانند برساخت‌هایی سمبلیک به شمار می‌روند (بارت، *اساطیر*، ١٦٨). در چنین حالتی است که نمی‌توان به تصویر دیدگاه شیء انگارانه داشت که از قاب خود شروع می‌شود و در قاب خود خاتمه می‌یابد، "بلکه نحوهٔ برخورد با عکس به منزلهٔ بخشی از آن چیزی است که «شبکه فرهنگ» نامیده می‌شود" (دوگی در لیوون و جوئیت، ٦٤) و منظور از «فرهنگ» نیز "هنر صرف یا فرهنگ فرهیخته نیست، بلکه هر نوع فعالیت سمبولیک و نمادین است که هم در حین جریان زندگی و هم در جریان فعالیت‌های بازنمایی نظیر عکاسی، اجرا، نمایشگاه، نوشتار و یا روایت واقع می‌شود" (لیوون و جوئیت، ٦٨). بر طبق این تعریف، مشکل بتوان فرهنگ روزمره را از «فعالیتهای بازنمایی»، خواه از نوع بصری و یا انواع دیگر جدا کرد و این رابطه چنان تنگاتنگ است که می‌توان فرهنگ را محصول فعالیت‌های بازنمایی برشمرد، فعالیت‌هایی که به نوبهٔ خود وظیفهٔ تولید، انتشار و مصرف فرهنگ را بر عهده دارند. بنابراین می‌توان گفت که تولید محصول فرهنگی به معنای انجام‌دادن یک فعالیت اجتماعی در ساختار سلسله‌مراتبی مشخص است که در تلاش است مفاهیم ایدئولوژیک خاص را بازنمایی و القا کند (همان، ٦٩). البته پی بردن به این مفاهیم ایدئولوژیک دقیقاً با بررسی صرف قراردادهای عکاسی ممکن نیست، چرا که عکس‌ها بیانگر قراردادهای اجتماعی و فرهنگی نیز هستند. به عبارت دیگر، علاوه بر «قابلیت تقلیدگری» عکس[2] یا همان شباهت ظاهری آن با اشیاء جهان بیرون، درون هر عکس/تصویر مفاهیم ویژه‌ای قابل نمایش یا بازنمایی هستند که به نوبهٔ خود قراردادی می‌باشند، قراردادهایی روزمره که در زندگی روزانه و در سطح گستردهٔ اجتماع و خرده فرهنگ‌ها با آنها در تماسیم (همان، ٢٦).

1- denotative

2- mimetic capacity

با این توصیف اگر فرض شود که ایماژها در اجتماع تولید، منتشر و مصرف می‌شوند و دیدن هر تصویر، به گفتهٔ لیوون و جوئیت، تجربه‌ای «بین‌گفتمانی»[1] را تداعی می‌کند (همان، ۸۷)، درک مفاهیم هر تصویر مستلزم درک ساختارهای اجتماعی و نظام قدرت موجود است. به دیگر سخن، تمرکز بر جنبهٔ جامعه‌شناختی هر تصویر نقش پررنگی در فهم آن ایفا می‌کند (همان، ۹۲). بنابراین بهترین روش در تبیین مفاهیم تصویری روشی است که علاوه بر تحلیل مفاهیم ذاتی هر تصویر قادر باشد که ارتباط آن را با گروه‌های اجتماعی مختلف و نظام قدرت حاکم بررسی کند. از بین روش‌های موجود، ویژگی متمایز مطالعات فرهنگی تلاش ویژهٔ آن بر درک رابطهٔ بین تولید و مصرف معانی فرهنگی با جریان‌ها و نهادهای اجتماعی است. از نظر لیوون و جوئیت، "در دوران جهانی شدن تأکید مطالعات فرهنگی بر نقش سازندهٔ فرهنگ در حفظ و تغییر نظام قدرت در تعامل با مقوله‌هایی نظیر جنسیت، طبقه اجتماعی، نژاد، قومیت، استعمار و مقولهٔ ژئوسیاسی فضا و مکان است" (۱۲۰). از دیدگاه مطالعات فرهنگی، از آنجا که تصاویر در بستر وسیعی از ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی تولید و مصرف می‌شوند، یک روش «تلفیقی» (eclectic) می‌تواند بهترین فرصت را برای بررسی فرایندهای مؤثردر تولید، نشر و مصرف یک تصویر در اختیار مخاطب قرار دهد. بدین منظور، مطالعات فرهنگی از عناصر دیگر حوزه‌ها بهره می‌گیرد تا بررسی نسبتاً جامعی از هر تصویر ارائه دهد. در واقع امتناع مطالعات فرهنگی از تعیین یک روش خاص و بهره‌گیری از طیفی از روش‌ها آن را به یک حوزهٔ بین‌رشته‌ای تبدیل کرده است؛ گرچه از نظر برخی منتقدان این ویژگی مطالعات فرهنگی آن را به حوزه‌ای درهم و فاقد قوانین و مرزبندی مشخص تغییر داده است، اما توانایی این حوزه بر معرفی روش‌های نظام‌مند تحلیلی در مواجهه با سؤالاتی در زمینهٔ تولید، اقبال عامه و محتوای اثر با تمرکز هم زمان بر مسائل سیاسی و گفتمان‌های ایدئولوژیک، مطالعات فرهنگی را به حوزه‌ای جامع، در خور توجه و جالب تبدیل کرده است (همان، ۱۲۵).

با پررنگ‌شدن نقش تصویر در زندگی روزمره و «بصری‌شدن» فرهنگ معاصر، «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر»، علی‌رغم وجود روش‌های متنوع بررسی ایماژهای تصویری نظیر مطالعهٔ رسانه و مطالعات فرهنگی روان‌شناختی، از جایگاهی ویژه در حوزهٔ مطالعات فرهنگی برخوردار شده است. از نظر بسیاری از منتقدان علت برتری نشانه‌شناسی اجتماعی

1- inter-discursive

تصویر کرس و لیوون بر دیگر روش‌ها را می‌توان در تأکید نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر بر این موضوع برشمرد که

> هر تصویر محصول یک فعالیت خلاق، انفرادی و فردی نیست، بلکه فی‌نفسه فرایندی اجتماعی است. به همین ترتیب، مفهوم یک تصویر برآیند تعامل بین تولیدکننده و مخاطب تصویر است که خود انعکاسی از دیدگاه‌ها و ارزش‌های فردی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی آن دو است (هریسن، ٤٧).

به عبارت دیگر، در نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر بر این امر تأکید می‌شود که چگونه ساختار یک تصویر در راستای بازنمایی مفاهیم خاصی (مانند مردانگی، امپریالیسم) مؤثر است؛ اما نکتهٔ قابل توجه آن است که نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به منظور افشای حقایق و تناقضاتی که گاه از دید مخاطب پنهان می‌ماند، فی‌نفسه کافی نیست و نیازمند استفاده از دیگر نظریه‌های اجتماعی است. علت این امر را می‌توان به چارچوب توصیفی این روش نسبت داد که به تنهایی قادر نیست تمام آنچه را که برای تحلیل و تفسیر جامعه‌شناختی تصاویر مورد نیاز است ارائه دهد. از این رو، می‌توان گفت که در هر بررسی، نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر فقط یک عنصر از یک معادلهٔ بین‌رشته‌ای است که در خدمت مطالعهٔ انتقادی قرار می‌گیرد و در هر تحقیق باید از نظریه‌های اجتماعی دیگر نیز استفاده کرد (لیوون و جوئیت، ۱۳۹). نظریهٔ مورد استفاده در این جستار علاوه بر نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، فمینیسم پسااستعمار است.

۲-۲- چارچوب نظری پژوهش: نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

با بررسی تاریخچهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر می‌توان از دو گفتمان کلی به عنوان پیشگامان عرصهٔ تحلیل بصری یاد کرد که در شکل‌گیری نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر نقش عمده داشته‌اند و به نحوی مکمل آن به شمار می‌آیند: گفتمان نخست، نشانه‌شناسی تصویر[1] مکتب پاریس است که به نشانه‌شناسی بارث معروف است و دیگری آیکنوگرافی[2] ادگار وینـد[3] و اروین پانوفسکی[4] است. هر دو روش به بررسی مقولهٔ «بازنمایی» در تصاویر و نقش معنای

1- visual semiotics

2- iconography

3- Edgar Wind

4- Erwin Panofsky

ضمنی تصویر در شکل‌دهی ذهن مخاطب و القای معنایی خاص می‌پردازند. با این تفاوت که روش بارث به بررسی صرف داده‌های موجود در تصویر محدود می‌شود؛ حال آنکه در آیکنوگرافی علاوه بر داده‌های موجود در تصویر، بافتی که تصویر در آن تولید و پخش می‌شود نیز در بازگشایی معنای سمبولیک آن مورد توجه قرار می‌گیرد. با وجود این، هر دو روش به دلیل برجسته‌کردن صرف داده‌های متنی تصویر (lexis) از چگونگی ارتباط هریک از این داده‌های تصویری با یکدیگر و به طور کلی «ساختار نحوی» تصویر (syntax) غافل اند و نمی‌توانند الگوی معنایی را در بافت خاص و با توجه به مخاطب متفاوت بازشناسایی کنند. برای مثال، همان طور که رونالدر بارث در کتاب *اساطیر* (۱۹۷۳) خود تشریح می‌کند لایه‌های معنایی هر تصویر مفهوم کلیدی آن تصویر است که شامل معنای عینی موجود در تصویر (denotation) و معنای ضمنی (connotation) آن است. بنابراین نشانه‌شناسی بارثی علاوه بر تمرکز بر آنچه بازنمایی می‌شود به ارزش‌ها و مفاهیمی که از طریق تصویر منتقل می‌شود نیز توجه دارد. در این گفتمان نقش اساسی بر عهدهٔ «کدها»[1] یا رمزگان است که یک نشانه را به یک مفهوم خاص— که همان *اسطوره‌های* معنایی برساخت گفتمان ایدئولوژیک مورد نظر بارث است—متصل می‌کند. اما اگر مخاطب به جای کاربرد معنای تثبیت شده از سوی این رمزگان-- که از گروهی به گروهی دیگر منتقل می‌شود-- از «منابع نشانه‌شناسی»[2] دیگری در تاریخ یک فرهنگ استفاده کند، نشانه‌شناسی بارثی مبتنی بر رمزگان، علی رغم ادعای بررسی لایه‌های متنوع معنایی، قادر به ارائهٔ تفسیری جامع از تصاویر نیست؛ چراکه در یک ارتباط نمی‌توان مخاطب را به استفاده از کدهای ویژه و در نتیجه معانی مورد نظر خود مجبور کرد و یا از او خواست که تحت تأثیر الگوی فکری خاص نباشد. بدین ترتیب، تشخیص معنای موجود در نشانه‌ها امری دشوارتر از آن است که با رمزگشایی کد نشانه‌ها به ویژه نشانه‌های بصری امکان‌پذیر باشد (اسمیت و همکاران، ۲۳۲)؛ چراکه روند ادراک معنای نشانه‌ها دستخوش عامل‌های فردی است که خود مفعول شرایط اجتماعی می‌باشند (همان). از این رو، می‌توان گفت که رمزگشایی مفاهیم تصاویر به دلیل امکان استفاده مخاطب از «منابع

1- codes

۲- منابع نشانه‌شناسی فعالیت‌ها، ابزارها و موادی هستند که برای برقراری ارتباط به کار برده می‌شوند. خواه تارهای صوتی یا عضلات صورت باشد، خواه ابزار فناوری نظیر رنگ و جوهر و رایانه. این منابع با توجه به کاربردهای پیشین و قابلیت‌های وجودی از پتانسیل معنایی برخوردارند که در یک بافت اجتماعی خاص محقق می‌شوند (ون لیوون، ۲۸۵).

نشانه‌شناسی» گستردهٔ موجود بسیار پیچیده‌تر شده است و نیازمند روشی جامع‌تر در برخورد با دنیای دیجیتال امروز است؛ روشی که علاوه بر استفاده از منابع نشانه‌شناختی مختلف مانند زبان و طرح‌های بصری به ابزار ارتباط جمعی و فناوری‌های ارتباطی موجود نیز در فرایند معناسازی توجه دارد.

نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر یکی از این روش‌های نوین است که برای نخستین بار در دههٔ ۹۰ میلادی از جانب جوئیت و ایاما[1] مطرح شد. این روش علاوه بر توصیف «منابع نشانه‌شناسی»، در صدد بررسی این موضوع است که تصاویر (و دیگر ابزارهای ارتباط بصری) قادر به انجام کدام کار و بیان چه مطالبی اند و چگونه می‌توان آنها را تعبیر و تفسیر کرد (۱۳٦). در واقع نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر دامنهٔ روش‌های نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی و تحلیل انتقادی گفتمان را گسترده‌تر می‌کند و از این روش‌ها در زمینه‌های نوینی نظیر هنر، فرهنگ، تجارت و آموزش بهر می‌برد و برای نخستین بار به جهت‌گیری‌های سیاسی- اجتماعی تصاویر می‌پردازد. از آنجا که نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر ریشه در دانش «نشانه‌شناسی» و «نشانه‌شناسی اجتماعی»[2] دارد، با بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های آن نسبت به این دو حوزه می‌توان به درک بهتری از کارکرد این چارچوب فکری نایل شد.

از دانش نشانه‌شناسی به طور کلی به دانش "مطالعهٔ نشانه‌ها" تعبیر می‌شود. از منظر «نشانه‌شناسی» وجود هر «نشانه» مشروط به حضور «مفهوم/مدلولی» است که به شکل ویژه‌ای (دال) بازنمایی و بیان شده است (هریسن، ٤٧). به علاوه، تمام نشانه‌ها در یک نظام نشانه‌شناسی خاص واقعیت می‌یابند: برای مثال کلمات، نشانه‌های نظام نشانه‌شناسی زبان هستند. در تصاویر علاوه بر وجود پیام زبان‌شناختی-- به صورت زیرنویس و غیره-- به گفتهٔ بارث، "پیام شمایلی کددار"[3] و "پیام شمایلی فاقد کد"[4] نیز وجود دارد که در معنای رایج به ترتیب معنای عینی و معنای ضمنی (سمبولیک) تصویر را در بر می‌گیرند (تصویر، ۱۵۵). از نظر وی وجود این لایه‌های معنایی سبب می‌شود که هر تصویر از درون مقوله‌ای از هم گسیخته باشد (که بارث از آن به کشمکش بین فرهنگ و امر واقع یاد می‌کند)، به طوری که در برابر

1- Jewitt and Oyama

2- Social Semiotics

3- coded iconic message

4- non-coded iconic message

یک معنای عینی در هر تصویر می‌توان تفسیرها و معانی ضمنی متفاوتی متصور شد که در غالب موارد پنهان و غیرقابل دسترس هستند (تصویر، ١٦٢). اما نزدیکی "ساختار معنای عینی به ساختار زبان" سبب شده است که " این پراکندگی معنای سمبولیک تحت الشعاع معنای عینی تصویر قرار گیرد" و "از طریق نظام درون‌ساختاری معنای عینی به امری متمرکز، واقعی و در نتیجه عادی" تبدیل شود که گریزی از آن نیست (*همان*). از این رو، در مطالعه تصاویر باید کانون توجه از بررسی صِرف ساختار نظام‌مند نشانه‌ها به بعد سوم که همان چگونگی استفاده از این نشانه‌ها در جامعه و رسانه است معطوف شود. این امر مستلزم فرارفتن از نظام «نشانه‌شناسی» بارثی به نظام بینارشته‌ای و چندوجهی «نشانه‌شناسی اجتماعی» است (هریسن، ٤٨). در واقع این گذار به معنای تمرکز بر «تاریخ‌مداری»[1] و «مکان‌مندی»[2] «نشانه‌ها» است، تأکیدی بر این امر است که هر «نشانه» با توجه به موقعیت، بافت و فرهنگ هر جامعه به مفهوم متفاوتی اشاره می‌کند. افزون بر آن، این گذار با برجسته کردن «رابطهٔ قراردادی» بین «دال» و «مدلول» بار دیگر ماهیت اجتماعی «نشانه‌ها» را، که به علت استفاده روزمره «عادی‌سازی»[3] شده‌اند، یادآور می‌شود و بر این نکته تأکید می‌کند که چگونه نظام‌های نشانه‌شناسی، از جمله نظام تصاویر، می‌توانند گفتمان‌های حاکم بر جامعه را در جذاب‌ترین و طبیعی‌ترین حالت ممکن بازتاب کنند و به ابزاری در خدمت نظام‌های قدرت تبدیل شوند (همان). از نظر لیوون و جوئیت این امر در حوزهٔ نظام‌های بصری بسیار قابل تأمل‌تر است، چرا که

> قابلیت تقلیدگری عکس، یا توانایی هر تصویر در تداعی حس و طرح کلی واقعیت برای بیننده، منوط به این امر است که عکس‌ها قادر هستند انواع نظام‌های کد- محور و ساختاری (از نحوهٔ لباس پوشیدن تا معماری، زبان بدن و غیره) را به عاریت بگیرند و منتقل کنند (۱۳۰).

اگر محدودهٔ فعالیت «نشانه‌شناسی اجتماعی» به حوزهٔ تصویر و یا دیگر ابزارهای ارتباط تصویری (اینترنت، تبلیغات و غیره) منحصر شود، حوزهٔ «نشانه‌شناسی اجتماعی تصویری/بصری» شکل می‌گیرد. از نظر هریسن اولین گام در راستای شناخت نشانه‌شناسی

1- historicity

2- spatiality

3- naturalized

اجتماعی تصویر منوط به درک انواع سه‌گانه ایماژ است: ایماژ شمایلی[۱]، نمایه‌ای[۲] و نمادین[۳] است. ایماژ شمایلی از شباهت نسبی با شیء و یا شخص مورد نظر برخوردار است؛ در ایماژ نمایه‌ای بیننده قادر به درک رابطه‌ای بین ایماژ و شیء مورد نظر است؛ در ایماژ نمادین شیء مورد نظر و ایماژ طبق قراردادی اجتماعی به هم مرتبط شده‌اند؛ به عبارت دیگر، هیچ رابطهٔ بصری و یا ذهنی بین ایماژ و شی یا شخصی که به وسیلهٔ آن ایماژ بازنمایی می‌شود نیست (۵۰). از آنجا که تصاویر و عکس‌ها در زمرهٔ ایماژهای شمایلی قرار می‌گیرند، این جستار صرفاً به بررسی این نوع ایماژها می‌پردازد.

تحلیل ایماژهای شمایلی برای نخستین بار از سوی کرس و لیوون در کتاب *خوانش ایماژها: دستور زبان طراحی بصری* (۱۹۹۶) صورت گرفت. این تحلیل تلاشی در راستای معرفی ساختارهایی بود که ماهیت قراردادی آنها به دلیل استحاله در فرهنگ جامعهٔ غربی نه تنها به دست فراموشی سپرده شده بود، بلکه به خودی خود امری حادث، طبیعی و خودجوش تلقی می‌شد. هدف کرس و لیوون در این کتاب ایجاد نوعی خودآگاهی در خواننده نسبت به قراردادهای نانوشته‌ای است که همچنان در تولید معنا به کار برده می‌شوند. از نظر کرس و لیوون مفهوم هر تصویر محصول فعالیت هم‌زمان سه کارکرد «فرانشانه‌شناسی»[۴] در آن تصویر است: فراکارکرد «بازنمودی»[۵]، «تعاملی»[۶] و «ترکیبی»[۷].

به منظور درک فراکارکرد بازنمودی هر تصویر کافی است که به این سؤال پاسخ داده شود که "موضوع تصویر مورد نظر چیست؟" بدین‌ترتیب پر واضح است که منظور از کارکرد بازنمودی هر تصویر همان افراد، اشیاء، مکان و به طور کلی عناصری است که در تصویر نمایش داده می‌شوند. اما کارکرد بازنمودی از نمایش صرف این عناصر، که در واقع معادل بصری واژگان هستند، فراتر می‌رود و به الگوهای ساختاری خاصی اشاره می‌کند که از طریق آن عناصر موجود در یک تصویر به هم مرتبط می‌شوند. کرس و لیوون دو نوع الگوی ارتباطی بین عناصر تصویری را ارائه می‌دهند: الگوی بازنمودی «روایی» (Narrative) و الگوی

1- icon
2- index
3- symbol
4- meta-semiotic
5- representational
6- interactive
7- compositional

بازنمودی «مفهومی» (Conceptual). از نظر لیوون و جوئیت انتخاب بین این دو الگو بسیار مهم است چرا که تصمیم بر بازنمود روایی و یا مفهومی یک عنصر می‌تواند نقشی مهم در درک گفتمانی داشته باشد که روند بازنمایی را تحت تأثیر قرار می‌دهند (١٤١). برای مثال، انتخاب «الگوی روایی» در واقع می‌تواند در درک سلسله‌مراتب قدرت در بین عناصر یک تصویر به مخاطب کمک کند به طوری که مخاطب متوجه شود که در تصویر چه عنصری نقش عاملیت (agency) را دارد و کدام عنصر منفعل است و نقش یک ابژه بصری صرف را بازی می‌کند (همان ١٤٣). در «الگوی روایی» در واقع عناصر تصویری در حین انجام یک فعالیت و یا وقوع یک حادثه بازنمایی می‌شوند. وجه مشخص این تصاویر روایی وجود خط/بردار[1] در این تصاویر است. بردارها خطوط موربی هستند که در نتیجهٔ چگونگی قرارگیری عناصر تصویر نسبت به هم ایجاد می‌شوند و بر نوعی رابطهٔ دینامیک، متحرک و پویا بین عناصر تصویر دلالت می‌کنند. برخلاف الگوی روایی، الگوی مفهومی[2] شامل هیچ عمل و یا عکس‌العملی بین عناصر تصویری نیستند. به دیگر سخن، تصاویر مفهومی در واقع ایماژهای فاقد بردار/خطوط مورب هستند. این نوع تصاویر صرفاً به تشریح، تبیین و یا دسته‌بندی بصری افراد، اشیاء و مکان‌ها می‌پردازد. در این الگوی بازنمودی، عناصر تصویری برحسب «ماهیت» کلی، ثابت و غیر متغیر خود در قالب دسته‌ها و یا ساختارها بازنمایی می‌شوند (کرس و لیوون، ٧٩).

تمرکز فراکارکرد تعاملی[3] بر وقایعی است که بین عناصر درگیر در تولید و مشاهدهٔ تصویر (خالق تصویر، سوژه تصویری و مخاطب) رخ می‌دهد (هریسن، ٥٣). فراکارکرد تعاملی در واقع در پی پاسخ به این پرسش است که تصویر چگونه مخاطب را درگیر می‌کند؟ از طریق این فراکارکرد است که تصاویرقادرند تا رابطهٔ ویژه‌ای بین مخاطب و دنیای درونی تصویر رقم زنند، با بیننده تعامل برقرار کنند و ایدئولوژی مورد نظر خود را به مخاطب القا کنند. سه عامل در تحقق این فراکارکرد نقش اصلی ایفا می‌کنند: «فاصله»[4]، «تماس»[5] و «زاویهٔ دید»[6]. منظور از

1- vector

2- conceptual

3- interactivemeta-function

4- distance

5- contact

6- perspective

مقولهٔ تماس چگونگی نگاه شخص یا اشخاص درون تصویر به افراد خارج از قاب تصویر است. بدین معنا که گاه اشخاص درون تصویر نگاهی مستقیم، خیره و یا گستاخانه به مخاطب دارند یا آنکه نگاه خود را در امتداد جهتی دور از نگاه بیننده به نقطه‌ای می‌دوزند. در بسیاری از تصاویر شاهد افرادی هستیم که به صورت مستقیم به مخاطب می‌نگرند و بدین ترتیب نوعی رابطه (خیالی) با بیننده شکل می‌دهند. کرس و لیوون این نوع تصاویر را «تصاویر مطالبه‌گر»[1] می‌خوانند، چراکه افراد در این تصاویر با نگاه خود گویا مطالبه‌ای از بیننده دارند. این مطالبه از طریق حالت چهره و زبان بدن آنها به خواننده منتقل می‌شود. در مقابل این نوع تصاویر، کرس و لیوون به تشریح نوع دیگری از تصاویر می‌پردازند که «تصویرهای ارائه‌دهنده»[2] نامیده می‌شوند. این نوع تصاویر فقط نوع خاصی از اطلاعات را در اختیار مخاطب قرار می‌دهند و رابطهٔ خاصی با وی برقرار نمی‌کنند.

مفهوم «فاصله» در فراکارکرد تعاملی را می‌توان تحت عناوینی کلی نظیر «نمای نزدیک»[3]، «نمای میانه»[4] و «نمای دور»[5] بررسی کرد. منظور از «فاصله» آن قابلیت تصویری است که از طریق آن افراد، اشیاء و یا مکان‌ها به مخاطب بسیار نزدیک و یا دور نمایش داده می‌شوند و بدین‌ترتیب نوعی رابطهٔ صمیمی (در نمای نزدیک)، معمولی (در نمای میانه) و یا سرد/غیردوستانه (در نمای دور) را بین سوژه درون تصویر و مخاطب رقم می‌زند. نقش «زاویهٔ دید» در تعامل بین مخاطب و تصویر با توجه به بردارهای عمودی و افقی در تصویر تعیین می‌شود. بردارهای افقی میزان درگیری مخاطب با تصویر را تعیین می‌کنند و در سه حالت «تمام‌رخ»[6]، «سه‌رخ»[7] و «نیم‌رخ»[8] نمودار می‌شوند که به ترتیب بالاترین و پایین‌ترین سطح تعامل را نشان می‌دهند. بردارهای عمودی چگونگی جایگاه قدرت را در تعامل بین سوژه درون تصویر با مخاطب و یا در تعامل بین اشخاص درون تصویر بررسی می‌کند و معمولاً به صورت یکی از

1- demand pictures

2- offer pictures

3- Close-up

4- Medium shot

5- Long shot

6- frontal angle

7- semi-profile

8- profile

این سه حالت است: «زاویه از بالا به پایین»[1]، «زاویه از پایین به بالا»[2] و «دید هم‌سطح»[3] که به ترتیب به معنای برتری بیننده برسوژه ، برتری سوژه بر بیننده است حال آنکه در «دید هم‌سطح» قدرت سوژه با قدرت بیننده برابر انگاشته می‌شود و در نتیجه یک رابطه خنثی را بین آن دو رقم می‌زند (کرس و لیوون، ۱۲۲).

فراکارکرد دیگر مؤثر در شکل‌دهی مفاهیم تصاویر، کارکرد ترکیبی[4] است. این کارکرد خود متشکل از چهار مؤلفه است: «ارزش اطلاعات»، «قاب‌بندی»، «برجستگی» و «مودالیته» یا واقع‌نمایی. کرس و لیوون ارزش اطلاعاتی[5] را برآیند جایگاه عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک تصویر برمی‌شمرند؛ بدین معنا که نقش هر چیز/کس منوط به جایگاه آن در فضای تصویر و یا صفحه است: چپ باشد یا راست، بالا باشد یا پایین، در مرکز تصویر باشد یا در حاشیه. در «قاب‌بندی» تمرکز بر وابستگی و یا جدایی عناصر درون تصویر است. به دیگر سخن، از طریق «قاب‌بندی» می‌توان عناصر یک تصویر را به هم متصل یا از هم جدا کرد. جدایی عناصر در قاب‌بندی به روش‌های مختلف صورت می‌گیرد: از طریق خطوط قاب (که می‌تواند از درجه نازک تا ضخیم متغیر باشند)، فضای خالی بین عناصر درون تصویر، تضاد رنگ‌ها، اشکال و یا هر نوع ویژگی خاص بصری که قابلیت تمایز آن عنصر را داراست. «برجستگی» از نظر کرس و لیوون زمانی کاربرد دارد که برخی از عناصر متن تصویر بتوانند از بقیه چشمگیرتر باشند. این جذابیت از طرق مختلفی قابل دستیابی است، گاه از طریق اندازه، گاه تضاد رنگ‌ها (قرمز همیشه رنگ جذابی است) و گاه تضاد حاصل از سایه‌روشن‌ها. مقولهٔ «مودالیته» از نظر کرس و لیوون به معنای توانایی تصویر در انعکاس واقعیت است. هرچه تطابق بین تصویر و واقعیت بیرونی بیشتر باشد، ارزش واقع‌نمایی تصویر (مدالیته) بیشتر است (البته هنجارها نیز نقش ویژه در تعریف آنچه واقعیت شمرده می‌شود ایفا می‌کنند)؛ حال آنکه در تصاویر با عمق بیشتر و تضاد رنگ آشکارتر، مدالیتهٔ تصویر کاهش می‌یابد و در نتیجه نوعی حس فراواقعی، سوررئال، فانتزی و یا اثیری به بیننده القا می‌شود (لیوون و جوئیت، ۱۵۱).

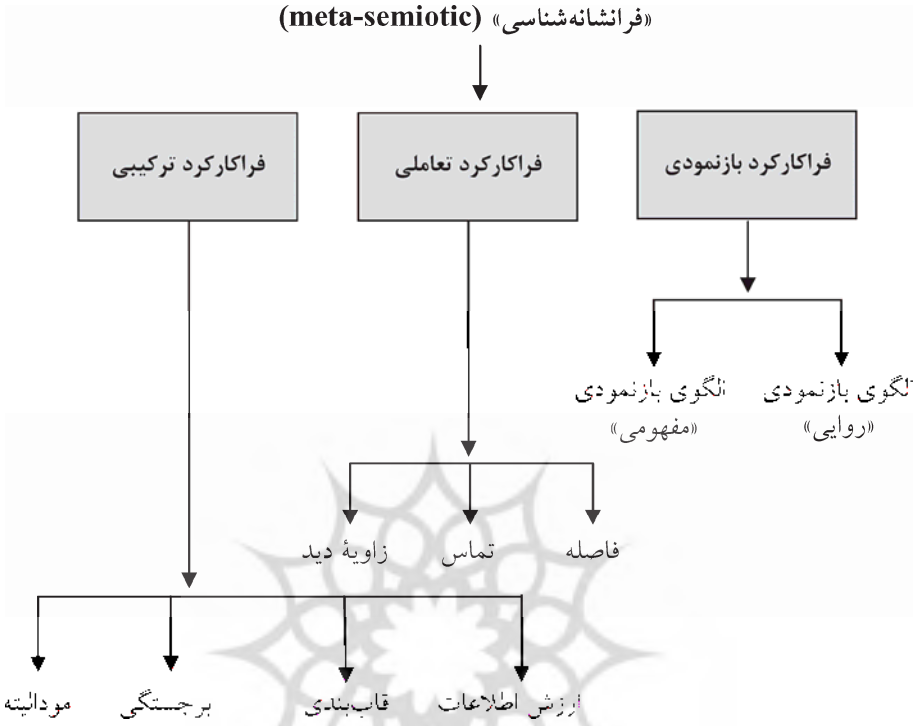
1- high angle

2- low angle

3- medium angle

4- compositional metafunction

5- Information value



۳- طرح‌جلد پرنسس و گفتمان نئوامپریالیسمی

کتاب پرنسس نوشتهٔ سسون، نویسندهٔ پرفروش امریکایی است، که برای نخستین بار در سال ۱۹۹۲ در امریکا به چاپ رسیده است و به گفتهٔ خود سسون (در عنوان فرعی) "شرحی مستند از زندگی زیر چادر را برای خوانندهٔ سفیدپوست غربی روایت می‌کند." پرنسس شرح زندگی واقعی سلطانا (Sultana)، شاهزاده خانم سعودی، است که به تشریح رنج سال‌ها اسارت وی، و به طورکلی زنان عرب، در نظام سلطه‌مدار عربستان می‌پردازد. اما سسون در چاپ‌های بعدی و در بخش یادداشت نویسنده هدف خود از نوشتن شرح‌حال سلطانا و روایت رفتارهای خشونت‌آمیز علیه «خواهران مسلمانش» (!) در عربستان را اقدامی صرفاً بشردوستانه و در راستای احقاق حقوق زنان این جامعه برمی‌شمرد، حقوقی که در جوامع متمدن حق انکارناپذیر هر انسان شمرده می‌شود. روایت با چگونگی آشنایی سسون (که در این زمان به منظور یک پروژهٔ کاری در عربستان زندگی می‌کند) و سلطانا آغاز می‌شود:

> در سال ۱۹۸۳ با یک زن سعودی خاص، سلطانا آل سعود، آشنا شدم. تقریباً فوراً از وی خوشم آمد و این عضو خانوادهٔ سلطنتی را تحسین کردم. سلطانا تمام آنچه را که یک زن باید داشته باشد دارا بود؛ او نه تنها زنی زیبا و جوان که جذاب، باهوش و فهمیده بود و از چنان روحیهٔ استقلال‌طلبی برخوردار بود که به ندرت در میان زنان عربستانی قابل مشاهده است (٦).

سسون پس از معرفی سلطانا و موقعیت اجتماعی وی به عنوان شاهزاده خانم ثروتمند سعودی، داستان زندگی سلطانا را روایتی غم‌بار می‌خواند و با معرفی زندگی سلطانا به عنوان نمونهٔ تمام‌عیار زندگی زنان عرب، بی‌توجه به موقعیت اجتماعی وی تصویری انتزاعی از وی ارائه می‌دهد و سلطانا را تا سرحد یک زن عربستانی معمولی تنزل مقام می‌دهد. نکتهٔ قابل توجه دیگر در یادداشت سسون بر این کتاب ادعای وی مبنی بر اصالت روایت خویش و نفی هر گونه تصرف جدی است؛ به علاوه تلاش سسون بر تکذیب هر گونه ادعای در راستای توهین به قواعد اسلامی نیز قابل تأمل است.

اما نکته‌ای که بیش از همه نیازمند توجه است و در واقع مفهوم اصلی این تحقیق را در بر می‌گیرد موضوعی است که سسون در چاپ‌های بعدی این کتاب (از سال ۲۰۱۰ به بعد) از سوی ویندسور برووک (Windsor Brook)، ناشر آثار سسون از ۲۰۰۱، در قسمتی با عنوان «به‌روزرسانی از سوی نویسنده» به آن می‌پردازد؛ این موضوع، که پیش‌تر در لفافهٔ شعارهای بشردوستانه سسون پنهان شده بود، هم‌اکنون به طور علنی از سوی سسون با خواننده در میان گذاشته می‌شود تا افق جدیدی را در برابر چشمان وی بگشاید، افقی که با تغییرات متوالی طرح‌جلد اثر سسون بیش از پیش برجسته می‌شود.

سسون در این بخش به تغییرات گسترده‌ای که پس از واقعهٔ یازدهم سپتامبر در سطح بین‌الملل رخ داده است اشاره می‌کند و مداخلهٔ نظامی و «جنگ علیه ترور» را به منظور پایان بخشیدن به تروریسم بین‌المللی امری ناگزیر می‌خواند. نکتهٔ قابل توجه اظهارات سسون آن است که وی با وجود آنکه حتی تصور جنگ را امری هراس‌انگیز برمی‌شمرد، اما اذعان می‌کند که تحمل این هراس اگر به لبخند شیرین آزادی زنان افغان و عرب بینجامد امری لذت‌بخش خواهد بود. سسون در ادامه آزادی زنان افغان را پیام امیدبخشی برای زنان مسلمان دیگر کشورها برمی‌شمرد، بارقهٔ امیدی که آرزو می‌کند سلطانا و دیگر خواهران مسلمانش روزی در جامعه عربستان نیز تجربه کنند. اگرچه تعبیر سسون از این آزادی چیزی بیش از فروپاشی حاکمیت همه‌جانبهٔ طالبان بر افغانستان (که از نظر وی معادل حکومت اسلامی است) نیست.

از این رو، به نظر می‌رسد که سسون بعد از ماجرای یازده سپتامبر با جریان فمینیسم شرق‌شناسانه که در این زمان دوباره اوج گرفته است همراه می‌شود از گفتمان نئوامپریالیسمی حاکم بر غرب تأثیر می‌پذیرد؛ گفتمانی که می‌کوشد با پررنگ کردن تقابل مذهب/ سکولاریسم (به جای «غرب/شرق»)، تنها راه مقابله با خشونت را سرکوب مذهب (در اینجا اسلام) معرفی کند. در همین راستاست که سسون مداخلهٔ نظامی امریکا در افغانستان را تحت عنوان جنبش آزادیخواهانه فمنیسمی بازخوانی می‌کند و با تأکید بر «جنگ علیه ترور» بر موج جدید اسلام هراسی در غرب دامن می‌زند. از این رو، جامعهٔ بین‌الملل در سال‌های پس از ۲۰۰۱ شاهد انتشار موج عظیمی از «شرح‌حال‌ها» و روایت‌های داستانی و مستندی است که روشنفکران سکولار شرقی ساکن غرب (چون آذر نفیسی و یا لطیفه افغانی) و یا فعالان فمینیسم غربی نظیر سسون دربارهٔ زنان شرقی نوشته‌اند؛ روایت‌هایی که همگی بر نوعی خشونت، وحشی‌گری و عقب‌ماندگی جامعه مردسالار اسلامی دلالت می‌کنند و بر حملهٔ نظامی به منزلهٔ «بهترین گزینهٔ موجود بر روی میز» به منظور پایان آن صحه می‌گذارند. اگرچه اقبال عمومی به این آثار، همان طور که پیش‌تر ذکر شد، تا حدودی به دلیل نیاز جامعه به شناخت اسلام و جوامع اسلامی بود؛ اما دلیل محکم‌تر، به تعبیر گراهام هوگن[1]، «غرابت ادراکی بود که خوانندهٔ غربی را به دنیایی آشنا و در عین حال غریبی سوق می‌داد که هنوز با گذشت چند قرن بی‌شباهت به دنیای شهرزاد قصه گو یا زنان حرمسرای عثمانی لیدی مونتی نبود (۱۳). در واقع این آثار از نقطه نظر رابین و وبستر با "کنترل استراتژیک اطلاعات— که در قالب پخش واحدهای اطلاعاتی خاص نمودار می‌شود— و از طریق مدیریت افکار عمومی دست به مهندسی آراء می‌زند" (در ویتلاک ٥٤). در واقع این زندگینامه‌ها چونان "تیغ دولبه" از یک سو "ولع دنیایی سرمایه سالار را نسبت به کشش غرابت‌گونه فرهنگ متفاوت فرومی‌نشاند و از سوی دیگر از دخالت خشونت‌آمیز غرب در جوامع باصطلاح بدوی حمایت می‌کرد" (همان ۵۵). این آثار حداقل یکی از این دو ویژگی را دارند: نخست آنکه در عنوان خود به طور مستقیم و یا تلویحی به حجاب و یا کلمات دیگری که با آن تداعی می‌شود اشاره می‌کند و یا طرح جلدشان تصویر مستندی از زن برقع‌پوش محجبه‌ای است که چشمان کحل اندودش در نمایی درشت در وسط جلد خودنمایی می‌کند و خوانندهٔ غربی را ناخودآگاه به قالب‌های کلیشه‌ای شرق‌شناسانه سوق می‌دهد، قالب‌هایی که جزء لاینفک آثار شرق‌شناسانه هستند و همواره نوعی «لذت بصری»[2] را به خواننده وعده می‌دهند (همان ۵۹).

1- Graham Huggen

2- scopic pleasure

تصویربرداری مستند در این آثار نیز با در مرکزیت قراردادن برقعِ دست‌سوز، از دیگر سو، بر بدویت و بی‌فرهنگی جوامع اسلامی و درنتیجه اسلام تأکید می‌کند و می‌کوشد با ارائهٔ سندهای به اصطلاح معتبر تصویری مفهوم "مداخله‌ای خیرخواهانه" را در ذهن خواننده جایگزین "راهبرد نظامی تجاوزکارانه" کند (همان، ۹۱). به عبارت دیگر، با پررنگ شدن دوبارهٔ مرز بین «شرق» و «غرب» در حادثه ۱۱/۹، چارچوب فکری شرق‌شناسانه و «بدویت‌گرایی نوین»[1] نیز در سطحی وسیع به حمایت از ایدهٔ «جنگ علیه ترور» می‌پردازد و می‌کوشد به وسیلهٔ این آثار، که به گفتهٔ جیلان ویتلاک ریشه در چارچوب فکری نئوامپریالیسمی دارند، "حملهٔ نظامی" را در راستای "آزادی زنان از یوغ بنیادگرایی اسلامی" توجیه کند (همان، ۲۵). در همین راستا، در این آثار بار دیگر "آن چیز غیرقابل تغییر و همیشگی که اگر نه تمام، اما اکثر، زنان شرقی را در کشورشان سرکوب می‌کند برجسته می‌شود، همان گفتمانی که در اغلب مباحث فمینیسم غربی حاضر است" (موهانتی در برول، ۱٤٥). از این رو، بسیاری از این آثار زنان مسلمان را در بدترین شرایط ممکن، درحالی که حقوق انسانی آن‌ها نقض می‌شود و مقهور سلطهٔ نظام «مردسالار» اسلامی هستند، به تصویر می‌کشند و به نحو مستقیم و یا تلویحی به دو مضمون اصلی اشاره می‌کنند: نخست طلب استمداد از غرب و فمینیسم غربی در راستای آزادی خود و دیگر خواهران مسلمان، و دیگری جایگزین کردن نظام به اصطلاح متحجر اسلامی با دموکراسی پیشرو غربی- حتی به قیمت مداخله نظامی. با توجه به این مباحث، در ادامه سعی می‌شود که با استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر به تبیین این مهم پرداخته شود که چگونه طرح‌های جلد کتاب جین سسون در چاپ‌های متفاوت بازتابی از روند تاریخی گفتمان فمینیسم نئوامپریالیسمی است؟

٤- طرح‌های جلد *پرنسس* و نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر

٤-۱- طرح جلد ۱۹۹۲

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، کتاب پرنسس برای نخستین بار در سال ۱۹۹۲ از سوی انتشارات ویلیام مارو[2] و اوان[3] به چاپ رسید. هر دو ناشر در چاپ‌های خود از این کتاب از یک طرح‌جلد استفاده کردند که در فراکرد بازنمودی، یک معنای روایی را ارائه می‌دهد؛

1- neo-primitivism

2- William Morrow

3- Avon

طرح‌جلد نقشی از یک زن چادری سیاه‌پوش را به تصویر می‌کشد که در قالب یک تودهٔ جوهری سیاهرنگ در سمت راست جلد خودنمایی می‌کند. زن چادری در یک پس‌زمینهٔ سفیدرنگ قرار گرفته است که فاقد هر نوع اطلاعاتی درباره ملیت و جغرافیای وی است. این موضوع در کنار تصویر فاقد چهرهٔ زن در واقع خواننده را به درکی انتزاعی از زن مسلمان ترغیب می‌کند و با تمرکز بر ماهیت کلی زن مسلمان و نفی هرگونه فردیت برای وی، زن مسلمان را در یک قالب کلیشه‌ای به حجمی پیچیده‌شده در پوششی سیاه‌رنگ تقلیل می‌دهد. به علاوه عدم وجود چهره‌ای مشخص برای زن در تصویر این امکان را برای خواننده فراهم می‌آورد که هر چهره‌ای را جایگزین آن قاب چهره کند و به نوعی شخصی‌سازی دست زند که می‌تواند به علت فراخوانی تخیلات شرق‌شناسانه برای خواننده سفیدپوست غربی بسیار جذاب باشد. اما نکتهٔ قابل توجه در این عکس پاهای زن چادری است که از پوشش چادر بیرون است و در زاویه‌ای سه رخ به سمت چپ نقطه‌ای خارج از دید بیننده در حال حرکت است. از آنجا که تصویر فاقد چهرهٔ مشخصی از زن چادری است شاید بتوان جهت قرارگیری پاها را معادل زاویه نگاه وی برشمرد، زن سوژه تصویر بر نقطه‌ای بیرون از تصویر خیره شده است و به روایت تازه‌ای در بیرون از تصویر اشاره می‌کند، که با توجه به جوراب نازک و کفش‌های پاشنه‌دار زن (که از نشانه‌های زن متمدن غربی است) برای بیننده چندان دور از ذهن نخواهد بود.

در رابطه با فراکارکرد تعاملی، دورنمای کلی از بدن زن تداعی‌گر نوعی شخصیت تایپ است تا فردی با ویژگی‌های متمایز شخصیتی. به علاوه درگیری مخاطب با تصویر در حداقل‌ترین سطح ممکن است، چراکه تصویر فاقد هر نوع چهره و در نتیجه نگاه است. همچنین «فاصله» بین مخاطب و تصویر نیز به طرزی مشابه حداقل درگیری و همدردی را بین مخاطب و تصویر رقم می‌زند. به دیگر سخن، ارائهٔ «دورنمایی» از کل بدن زن که در فضای سفید اطراف محصور شده است بازتاب فاصلهٔ اجتماعی زیادی بین مخاطب و زن در تصویر است که امکان ایجاد هر نوع رابطهٔ صمیمی را بین آن دو منتفی می‌کند؛ به طوری که خوانندهٔ غربی کمترین حسی بین خود و این نوع تیپ زنانه احساس نمی‌کند، که خود باز تأکیدی بر دوانگاره «غرب/شرق» است. «زاویهٔ دید» نیز بر این شکاف بین مخاطب و زن سوژهٔ تصویر تأکید می‌کند؛ زاویهٔ دید افقی «مورب»[1] نیز بر فاصلهٔ بین مخاطب و زن در تصویر تأکید می‌کند؛ چراکه به گفتهٔ کرس ولیوون زاویهٔ دید مورب "بر جدایی بیشتر مخاطب از سوژهٔ تصویری تأکید می‌کند، چراکه غیرمستقیم بر این امر اشاره می‌کند که وی «دیگری» و یکی از

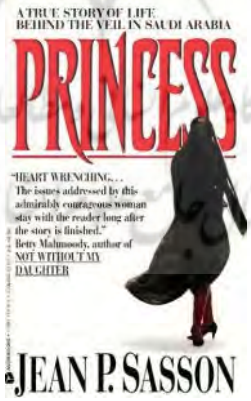
1- oblique

«آنها» است" (در هریسن ۵۳) و ناخودآگاه نوعی هراس، نگرانی و ترس نسبت به سوژه را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که خود به فاصلهٔ بیشتر بین مخاطب و سوژه تصویر منجر می‌شود؛ اما از دیگر سو، وجود این«دیگری» به دلیل تفاوت ظاهری نوعی حس امنیت را نیز به بیننده القا می‌کنند؛ چراکه با اطمینان از «دگربودگی» زن سوژه تصویر، جایگاه اجتماعی و سیاسی امن بیننده بیش از پیش برجسته می‌شود. افزون بر آن، زاویه دید مورب از سوژهٔ زن درون تصویر یک «ابژه» بصری می‌سازد، که خود نوعی انفعال را تداعی می‌کند، و ناخودآگاه بیننده را در جایگاه فعال و مقام عمل قرار می‌دهد، نوعی برتری که از طریق اندازهٔ کوچک فیگور زن چادری نسبت به یک تصویر واقعی نیز به مخاطب القا می‌شود. البته شایان ذکر است همهٔ این ادراک‌ها محصول انتخاب تصویری دقیق به منظور القای گفتمان فمینیسم شرق‌شناسانه و در نتیجه پررنگ‌کردن دوانگارهٔ «زن غربی/زن شرقی» و تأکید بر توهم برتری‌جویانه زن غربی نسبت به زن مسلمان است.

از لحاظ مفهوم ترکیبی، طرح جلد با قراردادن تصویر زن چادری در سمت راست (چون در زبان لاتین ترتیب قرارگیری کلمات از چپ به راست است، عناصر مهم در سمت راست قرار داده می‌شوند) تصویر بار دیگر بر اهمیت سوژهٔ زن مسلمان تأکید می‌کند؛ این تأکید بر اهمیت وضعیت زن مسلمان در نحوهٔ قاب‌بندی تصویر نیز مشخص می‌شود. محصور شدن تصویر زن در فضای سفید اطراف، سوژه زن را بیش از پیش در تصویر برجسته می‌کند که این برجستگی البته در پی تضاد رنگ مشکی فیگور زن با فضای سفید پیرامون آن چندین برابر نیز می‌شود. افزون بر آن، تصویر، علی‌رغم مدالیته بسیار پایین خود، می‌تواند تمرکز مخاطب را به سمت سوژهٔ زن چادری جلب می‌کند؛ چراکه صرف نمایش فیگور کاملاً سیاه یک زن چادری، در یک پس زمینه کاملا سفید و فاقد هر نوع جزئیاتی، ناخودآگاهانه نوعی حس سوررئالیسمی و رؤیاگونه را در ذهن خواننده القا می‌کند؛ حسی که بیش از پیش مؤکد کلیشه‌های شرق‌شناسانه و مبتنی بر رمزآلودگی و اثیری‌بودن زن شرقی است و به گفتمان فمینیسم شرق شناسانه حاکم بر متن سسون و تلاش وی بر ترغیب بیننده بر همدردی با وضعیت زن مسلمان محجبه اشاره دارد.

با توجه به آنچه گفته شد، نخستین طرح‌جلد کتاب سسون به طور غالب مبتنی بر گفتمان فمینیسم شرق‌شناسانه و بازتاب «وضعیت اسفناک» زنان شرقی نسبت به زنان آزاده و متمدن غربی است. این تصویر مخاطب را در جایگاه یک توریست مجازی، یک غریبهٔ غربی، یک شاهد عینی و یا یک تماشاچی قرار می‌دهد تا با زن سوژهٔ تصویر همزادپنداری کند، ولی نه به

منظور کاهش آلام آنها بلکه صرفاً از جنبهٔ بشردوستانه جهانشمول آن (لیوون و جوئیت، ۱۲۵). بنابراین آنچه از طریق این طرح‌جلد در ذهن مخاطب رقم خواهد خورد حفظ انگارهٔ دوگانه «زن غربی/زن شرقی»- به تبع «غرب/شرق»- و ایجاد نوعی خوش‌بینی نسبت به وضعیت حقوق زن در غرب است؛ به دیگر سخن، آنچه بیش از پیش در این طرح جلد خودنمایی می‌کند ایجاد نوعی "برتری اخلاقی" و توهم برتری‌جویانه است که به سسون این فرصت را می‌دهد که جایگاه خود را در ابتدای «صف تاریخ بشری» تحکیم کند؛ به این معنا که در تقابلی که بین زن شرقی و سسون در ذهن خواننده شکل می‌گیرد سسون در دید خواننده به منزلهٔ زنی روشنفکر، مستقل و خودآگاه مجسم می‌شود که برخلاف زن سوژهٔ تصویربر روی بدن خویش کنترل دارد. به علاوه نویسنده با خلق «تفاوت‌هایی» از این نوع بین آنچه آشنا و «غریب»[1] است تمایز ایجاد می‌کند و "خوانندهٔ سفیدپوست را قانع می‌نماید که قرار است در متن با اقوام و سرزمین‌هایی روبه رو شوند که به قدر کفایت ناآشنا هستند" (لیزل، ۲۷۲). نتیجهٔ اعمال این منطق «تشابه و تفاوت»، از یک سو، تثبیت جایگاه نویسنده به منزلهٔ سوژه آگاه و فرهیخته (در مقابل شرقی غیرمتمدن) است که چون *والدی* مهربان نگران و ناراحت سرنوشت شوم «خواهران جهانی» خویش است. (همان، ۸۵). از دیگر سو، پررنگ کردن این تفاوت‌ها از سسون چهره‌ای قهرمان‌گونه می‌سازد، شوالیه‌ای دلیر که در راه نجات «خواهران جهانی» خود ناگزیر از نبردی سخت علیه عقب‌ماندگی و خرافه‌محوری حاکم بر مشرق‌زمین است.



تصویر ۱- طرح جلد ۱۹۹۲

1- exotic

٤-۲- طرح جلد ۲۰۰۱

وقوع واقعهٔ یازدهم سپتامبر و آغاز سیاست «جنگ علیه ترور» چنان حس میهن‌پرستانه را در غرب بیدار کرد که ناسیونالیسم قومیتی دیگر بار به معیار اصلی در بازشناسی «خود» از «دیگری» تبدیل شد و غرب را با تمامیت خویش در تقابل با «دیگری» همیشگی خود، یعنی اسلام و اقلیت مسلمان، قرار داد. در چنین شرایطی و با گسترش تبلیغات رسانه‌ای علیه اسلام و خطر تروریسم اسلامی، فمینیسم شرق شناسانه نیز دوباره مقولهٔ حجاب را به منزلهٔ نشانهٔ بارز استثمار زن در چارچوب مردسالاری اسلامی برجسته کرد که فی‌نفسه "بازنمای سرکوبگری همه‌جانبهٔ سنت فرهنگی" اسلام به شمار می‌رفت (نارایان، ۱۷). از این رو بود که دوباره «بار مسؤلیت سفیدپوستان» آنان را بر آن داشت که به منظور رهایی زنان از روبنده به افغانستان حمله کند. چراکه از نقطه نظر فمینیسم غربی "حجاب و برقع بازنمود روشن «تبعیض جنسیتی»[1] شرع اسلامی بود که از جانب طالبان بر زنان افغان تحمیل می‌شد" (ویتلاک ٤۸). این چنین شد که حجاب و برقع، افزون بر دلالت‌های فرهنگی و مذهبی، بار دیگر در دوران پسااستعمار اهمیت سیاسی یافت و به ابزاری برای توجیه اقدامات سیاسی تبدیل شد. در همین زمان تولیدات فرهنگی در غرب نیز با گفتمان فمینیسم شرق‌شناسانه هم‌راستا شدند و اغلب آثار ادبی فمینیسمی نوشته‌شده در این دوره، همچنان که پیش‌تر اشاره شد، بر وضعیت به اصطلاح اسفناک زنان مسلمان متمرکز شدند. استقبال عمومی برای شناخت شرق در دوران پس از واقعهٔ یازدهم سپتامبر چنان اوج گرفت که حتی کتاب‌هایی نظیر آثار سسون، که پیش‌تر به سرگذشت این زنان پرداخته بودند، باردیگر در قفسه‌های کتابفروشی‌ها جای گرفتند.

پرنسس یکی از این آثار بود که پس از ماجرای ۱۱ سپتامبر دوباره تجدید چاپ شد و با استقبال بی‌نظیری از سوی جامعهٔ امریکا و بعد جامعهٔ بین‌الملل مواجه شد. اما نکتهٔ قابل توجه درباره چاپ‌های مجدد *پرنسس* تغییر طرح جلد در چاپ‌های جدید بود، طرح‌هایی که، گرچه به طرز مشابهی همچنان موضوع زن مسلمان را برجسته می‌کردند، اما بر گفتمانی جدید و کاملا متفاوت تأکید داشتند؛ بنابراین در چاپ بعدی، ناشر جدید پرنسس (ویندسور برووک) از طرح جلد متفاوتی استفاده می‌کند. این طرح تصویر کلوزآپ (نمای نزدیک) یک زن برقع‌زدهٔ مسلمان را نشان می‌دهد که چشمان کحل‌اندودش در نمایی درشت در وسط جلد خودنمایی می‌کند. چشمان زن نگاهی خیره به سمت روبه‌رو دارد، گویا به مخاطب زل زده است. نگاه

1- sexual racism

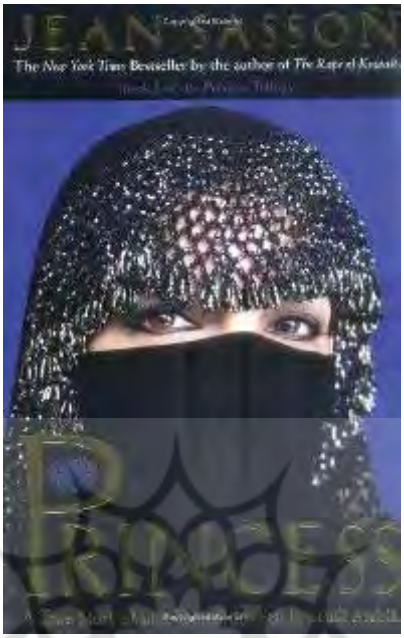
خیرهٔ زن در تصویر در واقع نوعی اذعان آشکارا به وجود مخاطب است که وی را با یک "هی، شما!" بصری مورد خطاب قرار می‌دهد، گویا از مخاطب درخواستی دارد (کرس و لیوون، ۱۲۲)؛ البته از آنجا که این نگاه متعلق به یک زن محجبه است، این درخواست مبتنی بر درونمایه‌های جنسیتی و نژادی نیز خواهد بود، چراکه قرارگیری این چشمان قهوه‌ای‌رنگ کشیدهٔ کحل‌اندود (نماد زن شرقی) در مرکزیت تصویر و در حصار برقعی دست‌دوز و سنتی بیش از پیش کلیشه‌های شرق‌شناسانه و مقولهٔ لذت بصری تصویر را برجسته می‌کند.

به منظور متقاعدکردن بیننده به قبول این درخواست، باید فاصله بین مخاطب و زن سوژهٔ تصویر به حداقل برسد و نوعی رابطهٔ دوستانه و صمیمی بین مخاطب و زن برقع‌زده رقم خورد. این امر از طریق تصویری با نمای درشت (کلوزآپ) از چهرهٔ زن مسلمان محقق شده است، به طوری که غالب فضای جلد را چهرهٔ پوشیدهٔ زن اشغال کرده است. نزدیک بودن اندازه تصویر به یک تصویر واقعی، زن برقع‌زده را در رابطه‌ای برابر با مخاطب قرار می‌دهد و بر ایجاد حس نزدیکی بین مخاطب و سوژهٔ تصویر مؤثر است. زاویهٔ دید روبه رو نیز بر میزان تعامل بین مخاطب و سوژه می‌افزاید. به گفتهٔ کرس و لیوون، زاویه دید روبه رو به معنی آن است که "آنچه شما در اینجا می‌بینید بخشی از جهان ما می‌باشد، آنچه که ما با آن درگیر هستیم" (۱۴۳). بعلاوه، زاویه «دید همسطح» زن سوژهٔ تصویر نیز نقش پررنگی در شدت این تعامل ایفا می‌کند، به طوری که سوژهٔ تصویر را در رابطه‌ای برابر با بیننده قرار می‌دهد و تلویحاً این پیام را به مخاطب القاء می‌کند که زن سوژهٔ تصویر به اندازهٔ مخاطب سفیدپوست غربی ارزشمند است و مشکلات وی نیز به همان میزان اهمیت دارد (همان).

نکتهٔ دیگری که در طرح جلد جدید قابل تأمل است تغییر«ارزش اطلاعاتی» عناصر در تصویر است. اگر در چاپ ۱۹۹۲ عنوان پرنسس در فضای بالای تصویر (فضایی برای اطلاعات واقعی) و مقدم بر تصویر زن چادری قرار گرفته و آن را تحت‌اشعاع قرار می‌دهد (که البته درشتی قلم نوشته و اندازهٔ کوچک تصویر زن چادری نیز مؤید این امر هستند) و بدین‌ترتیب تمرکز بیشتری را متوجه متن/نوشته می‌کنند (که رنگ قرمز این عنوان در چاپ اوان بیش از پیش آن را چشمگیر می‌کند) تا تصویر، در چاپ بعدی ترتیب قرارگیری عوض می‌شود؛ یعنی تصویر زن برقع‌زده حداکثر فضای صفحه را به خود اختصاص می‌دهد و عنوان پرنسس در پایین تصویر و نزدیک لبهٔ جلد قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، اگر طرح ۱۹۹۲ با قراردادن نوشتهٔ متن بر بالای تصویر زن چادری و در فضای ایدئال درصدد بود با برجسته‌کردن دوانگارهٔ «زن غربی/زن شرقی» از یک سو توهم برتری‌جویانه فمینیسم شرق شناسانه را ارضا

کند و از سوی دیگر در مقایسه‌ای ضمنی زن غربی عادی را در وضعیتی بهتر از زن خانوادهٔ سلطنتی شرقی به تصویر کشد، در طرح‌جلد جدید زن برقع‌زده بی‌توجه به سابقهٔ خانوادگی کانون توجه است و به عنوان نمونهٔ تمام‌عیار زن مسلمان برای مخاطب بازنمایی می‌شود تا بر گستردگی وضعیت نابهنجار این زنان و ضرورت اقدامی سریع تأکید کند. بزرگی تصویر نسبت به اندازه قلم نوشته نیز از برتری تصویر بر نوشته خبر می‌دهد. تضاد ناشی از سیاهی برقع و رنگ آبی پس‌زمینه نیز توجه را بیش از پیش به تصویر معطوف می‌کند تا به نوشتهٔ سبز تیرهٔ عنوان که تضاد رنگی چندانی با پس‌زمینه ندارد. هم‌گام با تغییر دیگر عناصر در مفهوم ترکیبی، مدالیتهٔ تصویر نیز در طرح‌جلد جدید تغییر کرده است. در رویارویی با تصویری که کلیه جزئیات چهرهٔ برقع‌زدهٔ یک زن مسلمان را در نمایی درشت بازنمایی کرده است، مخاطب راهی جز پذیرش واقعیت تصویر ندارد؛ گویا که همین زن برقع‌زده بهترین ایدئال ممکن برای بازنمایی یک زن مسلمان است؛ انتخابی که جز بر مبنای گفتمان نئوامپریالیسمی هیچ توجیه خاصی ندارد. این در حالی است که بسیاری از زنان مسلمان برقع نمی‌پوشند و حجاب تنها مختص پیروان اسلام نیست.

از این رو، می‌توان گفت که تغییر طرح جلد کتاب سسون پس از ماجرای یازدهم سپتامبر به منزلهٔ "جنگ نرمی" است که به گفتهٔ ویتلاک از مداخله تجاوزگرایانه غرب در دیگر کشورها (افغانستان، عراق) حمایت می‌کند، جنگی که بیش از پیش منوط به رضایت جامعهٔ امریکایی و متقاعدکردن آنها بر ضرورت جنگ علیه مذهب به اصطلاح خشن و سرکوبگر اسلام است. در همین راستا، هیچ تصویری نمی‌توانست بهتر از چهرهٔ یک زن برقع‌پوش نماد خشونت اسلامی باشد؛ مذهبی، که بر پایهٔ گفتمان فمینیسم غربی، حتی حق کنترل و آزادی زنان بر بدن خود را نفی می‌کند. بدین‌ترتیب تنها راه رهایی زن مسلمان از شر خشونت اسلام مردسالار– از دیدگاه لورا بوش (همسر جرج بوش)– با مبارزه علیه تروریسم اسلامی محقق می‌شود (کیچ در نیومن، ۳۷۹)؛ نوعی استراتژی که چندان هم جدید نیست و برای نخستین بار سال‌ها پیش از این از سوی امپراطوری بریتانیا علیه سنت ساتی (یا خودسوزی بیوه‌زنان) در هندوستان به کار گرفته شده است تا دامنهٔ نفوذ امپریالیسم بریتانیایی را در هند گسترده‌تر کند؛ اما ظهور «امپریالیسم حقوق بشری» و "توجیه مداخله در دیگر کشورها به بهانهٔ مأموریت بشردوستانه و آزادی‌خواهانه" طرحی است که مختص امپراطوری امریکایی به ویژه در دهه‌های اخیر است (نیومن، ۳۸۰).



تصویر۲- طرح جلد ۲۰۰۱

۵- نتیجه‌گیری

به کارگیری روش نشانه‌شناختی تصویری به افشای مفاهیمی در تصویر می‌پردازد که در تصویر به خودی خود دیده نمی‌شود و بر این امر تأکید می‌کند که پیام طرح‌جلدها، پوسترها و بروشورها بیش از شیوهٔ گفتاری از طریق بصری منتقل می‌شوند، مفاهیمی که (مانند پیام تصاویر در اینجا) حتی گاهی با پیام گفتاری در تعارض هستند. اگر پیام گفتاری سسون را حمایت ظاهری از آزادی زنان مسلمان در بند مردسالاری خانواده، جامعه و مذهب برشماریم، با توجه به آنچه گفته شد، مفاهیمی که سسون از طریق طرح جلد آثارش به آن اشاره می‌کند فراتر از یک اقدام آزادی‌خواهانه صرف است که در واقع نوعی گفتمان هژمونیک سیاسی را تبلیغ و تشویق می‌کند؛ به عبارت دیگر، اگر انتخاب اولین طرح جلد پرنسس مطابق با اهدف فمینیسم شرق‌شناسانه سسون در نظر گرفته شود که می‌کوشد با اعمال منطق «تشابه و تفاوت» جایگاه نویسنده (زن غربی) را به منزلهٔ سوژه آگاه، فرهیخته (در مقابل شرقی غیرمتمدن) و *والدی* مهربان اما نگران تثبیت کند، تغییر طرح جلد کتاب سسون بعد از حادثهٔ یازده سپتامبر

(به ویژه استفاده نمادین از برقع) نیز بازتاب گفتمان نئوامپریالیسمی حاکم بر ایـن دوران اسـت که در پس‌زمینهٔ اسلام‌هراسی و «جنگ علیه ترور» در این دوره بسیار منطقی به نظـر مـی‌رسـد؛ گفتمانی که می‌کوشد با پررنگ کردن تقابل مذهب/ سکولاریسم تنها راه مقابله بـا خـشونت را سرکوب مذهب (در اینجا اسلام) معرفی کند. بر طبق همین ادعاست که در طـرح جلـد کتـاب سسون هر نوع پس‌زمینه، که می‌تواند نشانه‌ای از ملیت زن و یا جغرافیای خاص باشد، حـذف می‌شود و سوژهٔ طرح‌جلد موضوع زن مسلمان را نه در ساختار سرکوبگر آل‌سعود که در اصول سخت‌گیرانهٔ اسلام ریشه‌یابی می‌کند و بدین‌ترتیب خواننده را بـا جریـان اسـلام‌هراسـی اخیـر همراه می‌کند؛ جریانی که در تلاش است اسلام را به عنوان ایـدئولوژی خـشونت و مـسلمانان (در معنای عام کلمه و نه فرقهٔ وهابی) را به منزلهٔ قومیتی تندرو معرفی کند. با نگـاهی اجمـالی به نظر می‌رسد که اگر در دهه‌های پیشین استعمار توجه خود را بر زنـان کـشورهای مـستعمره متمرکز می‌کرد تا با تغییر پوشش آنها، سلطهٔ خود را شدیدتر کند، در چنـدفرهنگ‌گرایـی و در نئوامپریالیسم اخیر نیز، این زنان مسلمان هستند که همچنان در کشاکش جنگ قـدرت «غـرب» با اسلام، قربانی سوءاستفاده‌های راهبردی می‌شوند تا توازن قدرت را به سمت «غرب» متمایـل کننـد؛ نکتـهٔ جالـب توجـه تـلاش کودکانـه فمینیـسم غربـی در ایجـاد روایتـی فمینیـسمی و آزادی‌خواهانه از این گفتمان امپریالیسمی است، روایتی که به نظـر برخـی منتقـدان مـی‌کوشـد تعارض پیچیده غرب با شرق را تا سر حد اختلاف بر سر «تکه پارچه‌ای» تقلیل دهد و حضور نیروی دریایی امریکا در کابل را به منزله ماموریتی فمینیسمی تعبیر کند.

٦- منابع

Ahmed, Leila. (1992). *Women and Gender in Islam*. New Haven, CT: Yale University Press.

Barthes, Ronald . (1973). *Mythologies*. London: Paladin.

————————. (1977). "The Photographic Message." In S. Heath (ed.) *Image, Music, Text*. London: Fontana.

Castree, Noel and Dreke Gregory (Eds). (2006). *David Harvey: A critical Reader*. London: Blackwell.

Chambers, Samuel and Terrel Carver. (2008). *Judith Butler and Political Theory: Troubling Politics* London: Routledge.

Gimber, Arno and Lopez-Varela Azcárate. (2010). "About Intermedialities." *Comparative Literature and Culture*. 12:3, pp. 1-8.

Hall, Stuart. (1996). "Introduction: Who Needs Identity?" In S. Hall and P. Du Gay (Eds). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Harrison, Clair. (2003). "Visual Semiotics: Understanding How Still Images Make Meaning." *Technical* Communication, 50:1, pp. 46-60.

Huggan, Graham. (2001). *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge.

Jewitt, Carey, and Rumiko Omaya. (2001). "Visual Meaning: A Social Semiotic Approach." In *A Handbook of Visual* Analysis, eds. Theovan Leeuwen, and CareyJewitt. London, UK: Sage, pp. 134-156.

Kuhn, A. (1985). *The Power of the Image*. London: Routledge & Kegan Paul.

Kress, G., and Theo van Leeuwen. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.

Lisle, Debbie. (2006). *The Global Politics of Contemporary Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.

Masturoch, Siti. (2009). *A Feminist Ideology in Sultana's Characteristic on Princess by Jean Sasson*. University of Jakarta.

Narayan, Uma. (1997). *Dislocating Cultures: Identities, Traditions, and Third World Feminism (Thinking Gender)*. New York: Routledge.

Newman, Judie. (2010). "Blowback: André Dubus III's House of Sand and Fog," *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 51:4, pp. 378-393.

Prizayanti, Ikay. (2013). *A Study of Gender Inequality Faced by Princess Sultana*. <<http://eprints.umm.ac.id>>22/2/2017.

Sasson, Jean. (2001). *Princess: A True Story of Life Behind the Veil in Saudi Arabia*. New York: Winsor Brook.

Smith, Ken, et. al. (2005). *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media*. Eds. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

———————. (1993). *Princess: A True Story of Life Behind the Veil in Saudi Arabia*. William Morrow Book.

Van Leeuwen, Theo, and CareyJewitt (eds.). (2001). *A Handbook of Visual Analysis*. London, UK: Sage.

———————. (2005). *Introducing Social Semiotics*. London: Routledge.

Whitlock, Gillian. (2007). *Soft Weapons: Autobiography in Transit*. Chicago and London: U of Chicago P.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی