

خوانش نشانه‌شناختی فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم با تکیه بر نظریه «سپهر نشانه‌ای» در مطالعات زبان و متن

ابراهیم سلیمی کوچی^{۱*}، فاطمه سکوت جهرمی^۲

۱. استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تبریز، آذربایجان شرقی، ایران

دریافت: ۹۲/۱۱/۲۸

پذیرش: ۹۲/۳/۴

چکیده

یوری لوتمن (۱۹۹۳-۱۹۲۲) که از بنیان‌گذاران مکتب نشانه‌شناسی مسکو- تارتو به‌شمار می‌رود، جایگاه مهمی در معرفی و بسط مبانی و خرده‌نظریه‌های نشانه‌شناسی فرهنگی، همچون نظریه سپهر نشانه‌ای دارد. به عقیده لوتمن، نظریه سپهر نشانه‌ای هر متن را به‌عنوان یک کلیت فرهنگی در نظر می‌گیرد که می‌توان از طریق بررسی رمزگان نشانه‌ای آن، به شیوه تولید زنجیره معانی خاص در یک فرهنگ معین دست یافت؛ از این رو، خوانش مبتنی بر نظریه سپهر نشانه‌ای با انتخاب متونی که به یک دوره اجتماعی- تاریخی متعلق هستند، امکان بازشناسی ژرف‌ساخت‌های فرهنگی- اجتماعی آن دوره را فراهم می‌کند. این خوانش با در نظر گرفتن تولیدات فرهنگی یک مقطع خاص زمانی و بررسی مناسبات و تعاملات بینامتنی، اشتراک و همسانی فرآیند تولید معنا در یک سلسله متون و بخش قابل توجهی از ژرف‌ساخت‌های اجتماعی- فرهنگی آن دوره را نشان می‌دهد.

در این مقاله، با تکیه بر نظریه سپهر نشانه‌ای، ابتدا فیلم زندگی خصوصی آقا و خانم میم (۱۳۹۰) ساخته سید روح‌الله حجازی را به‌عنوان جزئی از یک سپهر نشانه‌ای کلان بررسی و سپس قابلیت‌های نشانه‌ای این فیلم را در رابطه پویا و مطمئن با ژرف‌ساخت‌های اجتماعی-



فرهنگی دهه ۸۰ مطالعه می‌کنیم. از سوی دیگر، درصدد پاسخ به این پرسش هستیم که عناصر مشترک سپهر نشانه‌ای متون سینمایی این دهه از رهگذر چه استعاره‌پردازی‌ها و نمادسازی‌هایی توانسته‌اند بر مختصات اجتماعی- فرهنگی جامعه ایران دهه ۸۰ دلالت کنند.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی فرهنگی، یوری لوتمن، سپهر نشانه‌ای، زندگی خصوصی آقا و خانم میم.

۱. مقدمه

ام.ای. سوئنو^۱ در پیشگفتاری که بر کتاب لوتمن با عنوان *نشانه‌شناسی و زیباشناسی سینما*^۲ می‌نویسد، «نشانه‌شناسی سینما» را حوزه‌ای از پژوهش‌های هنری و سینمایی می‌داند که با آثار فرمالیست‌های روس، نظیر اشکلوفسکی^۳ (۱۸۹۳-۱۸۹۴) و تینژانوف^۴ (۱۸۹۴-۱۹۴۳)، شکل گرفته و سپس توسط نظریه‌پردازانی همچون موکاروفسکی^۵ (۱۸۹۱-۱۹۷۵)، ایوانف^۶ و رومن یاکوبسن^۷ (۱۸۹۶-۱۹۸۲) به‌طور چشمگیری گسترش یافته است (لوتمن^۸، ۱۳۹۰: ۱۱-۱۲). بعدها، تکنجاری‌ها و مقالات متعدد کریستین متز^۹ (۱۹۳۱-۱۹۹۳)، نظریه‌پرداز فرانسوی، باعث شد که نشانه‌شناسی سینما همگام با زمینه‌های دیگر مطالعات نشانه‌شناسی، اهمیت درخوری یابد و نشانه‌شناسانی همچون یوری لوتمن سینما را به‌عنوان متنی فرهنگی در نظر بگیرند که می‌توان آن را با تکیه بر بایسته‌ها و خرده‌نظریه‌های نشانه‌شناسی فرهنگی مطالعه کرد. لوتمن به‌تدریج اصطلاحات ویژه‌ای همچون «نظام الگوساز اولیه»، «نظام الگوساز ثانویه» و «سپهر نشانه‌ای» را وضع کرد و مدلولات گسترده‌تری را برای «فرهنگ» و «متن» پیشنهاد داد. او با تکیه بر این مفاهیم، چارچوب‌های نظری قابل توجهی را برای مطالعه تطبیقی متن‌های سینمایی و بررسی ارتباطات درونی عناصر آن‌ها در یک مقطع خاص زمانی فراهم آورد.

از زمان پیدایش هنر هفتم در پایان قرن نوزدهم تا امروز، سینما به‌عنوان منبعی قابل توجه در تاریخ فرهنگی و اجتماعی ملت‌ها در نظر گرفته شده است (همان، ۲۶-۲۷)؛ زیرا یکی از بازنمودهای متشخص هویت فرهنگی است و همچون هنرهای دیگر، هیچ‌گاه در خلأ بسترهای فرهنگی- اجتماعی تولید نمی‌شود. این ارتباط و درهم‌تنیدگی به‌گونه‌ای است که مطالعه آثار سینمایی ما را به دریافته‌های قابل توجهی از ژرف‌ساخت‌های فرهنگی- اجتماعی رهنمون می‌سازد. «سینما در بطن جامعه است، درست مانند ارزش‌های فرهنگی و دانش اجتماعی که در

بطن سینما قرار گرفته‌اند» (گری، ۱: ۱۳۹۲: ۲۷۷)؛ به همین دلیل، تحلیل و بررسی آثار سینمایی به‌مثابه مدرکی قابل بررسی همواره در مطالعات اجتماعی و فرهنگی جایگاه مشخصی داشته است. به‌عقیده یوری لوتمن، سینما با ارائه الگوی موثق از عالم واقع، در بازآفرینی فعال از زندگی نقش مهمی برعهده دارد (لوتمن، ۱۳۹۰: ب: ۱۷)؛ از این رو، تصویری که بر پرده سینما نقش می‌بندد، بیننده را به دیدن نسخه‌ای قابل اعتنا و اعتماد از جهان دعوت می‌کند و تماشاگر نیز به‌نوبه خود، اصالت تصویر سینمایی را می‌پذیرد.

در این پژوهش، پس از معرفی گسترده نظریه «سپهر نشانه‌ای»، فیلم زندگی خصوصی آقا و خانم میم (۱۳۹۰) ساخته سید روح‌الله حجازی را با تکیه بر این نظریه و در رابطه قیاسی با تعدادی از متون سینماتوگرافیک منتخب دهه هشتاد مورد خوانش نشانه‌شناختی قرار می‌دهیم؛ بنابراین، بن‌مایه‌ها و فرآیندهای نشانه‌ای مشترک میان این متون را تحلیل می‌کنیم و می‌کوشیم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. کدام قابلیت‌های نشانه‌ای این فیلم و سایر متون هم‌پیوند هستند و در استعاره‌پردازی و نمادسازی مفاهیم القاء‌شده نقش اساسی دارند؟
۲. مؤلفه‌ها و عناصر نشانه‌ای مشترک این متون بر کدام مختصات، فرآیندها و پدیده‌های زیرساختی فرهنگی در جامعه دهه هشتاد ایران دلالت می‌کنند؟

۲. پیشینه تحقیق

اگر به تاریخچه مطالعات سینمایی رجوع کنیم، می‌بینیم که در اواخر دهه شصت میلادی، فیلم به‌عنوان یکی از حوزه‌های پژوهش‌های آکادمیک شناخته می‌شد (گری، ۱۳۹۲: ۱۲۳). در همین زمان، «مرکز مطالعات فرهنگی معاصر»^۱ تحت نظر استوارت هال^۲ آغاز به‌کار کرد، رسانه را به‌مثابه متن تحلیل نمود و مطالعه محصولات فرهنگی و به‌خصوص سینما را در اولویت پژوهشی خود قرار داد (Barker, 2000: 11). به‌تدریج نظریه‌پردازان مطالعات سینمایی به رابطه میان سینما و فرهنگ توجه کردند. البته، گوردن گری در کتاب *سینما: انسان‌شناسی تصویری* (۲۰۱۲)، اعلام می‌کند که پژوهش‌هایی که رابطه میان فرهنگ و متن سینمایی را مطالعه کرده‌اند، بیشتر در حوزه انسان‌شناسی هستند و در آن‌ها، معمولاً منظور از فرهنگ، فرهنگ هالیوود است (گری، ۱۳۹۲: ۲۳۰).



در ایران، در سال‌های اخیر معرفی مطالعات نشانه‌شناسی فرهنگی با انتشار کتاب‌هایی نظیر *نشانه‌شناسی فرهنگ (ی)* (۱۳۸۹) شامل مجموعه مقالات نویسندگان به‌کوشش امیرعلی نجومیان و *نشانه‌شناسی فرهنگی* (۱۳۹۰) شامل مجموعه مقالات ترجمه‌شده توسط گروه مترجمین زیرنظر فرزانه سجودی آغاز شده است. همچنین، بررسی مقالات منتشرشده در این زمینه طی سال‌های اخیر نشان می‌دهد که محققان ایرانی به مطالعات نشانه‌شناسی فرهنگی در عرصه‌های مختلفی نظیر پژوهش‌های معماری، جغرافیا، صنایع دستی، ترجمه، ادبیات، عکاسی، موسیقی، تبلیغات تجاری و ... توجه کرده‌اند. مطالعات پژوهشی فیلم و سینما با تکیه بر مبانی نشانه‌شناسی فرهنگی ازجمله رویکردهایی است که تا حدودی مورد توجه قرار گرفته است. برای نمونه، می‌توانیم به مقالات «هویت ملی در سینمای ایران از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی» و «نگاه از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی و اجتماعی به مقوله شهر در فیلمنامه در بند» اشاره کنیم. فرزانه سجودی در «درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک: بررسی نمونه‌ای از گفتمان سینمایی»، بازنمایی سفره غذا و خوردن را به‌منزله آیین و ساختاری فرهنگی در فیلم *مهمان مامان* (۱۳۸۳)، اثر داریوش مهرجویی، بررسی و نظام خوراک را به‌عنوان رمزگانی فرهنگی برپایه نشانه‌شناسی فرهنگی تحلیل کرده است (سجودی، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۷). از میان محققان غیرایرانی، بیل نیکولز^{۱۳} در مقاله «صورت و معنا در سینمای نوین ایران» (۱۹۹۴)، به بازتاب فرهنگ ایرانی در سینمای ایران پرداخته و چپستی و چرایی بازتاب فرهنگ جامعه ایران در ساختار و محتوای آثار سینمایی را بررسی کرده است.

۳. نشانه‌شناسی فرهنگی، بایسته‌ها و زمینه‌های کاربردی

لوتمن در سال ۱۹۶۴، مکتب تارتو^{۱۴} را در اتحاد جماهیر شوروی بنیان نهاد که به رویکردهای اجتماعی- فرهنگی در مطالعات نشانه‌شناختی توجهی چشمگیر دارد (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۲۸). لوتمن در بررسی انواع نظام‌های نشانه‌ای به وجود و کارکرد دو نظام الگوساز اشاره می‌کند. او عقیده دارد که انسان حتی در ابتدایی‌ترین مراحل زندگی، سازکار هنجارها و ویژگی‌های دنیای پیرامون خویش را از طریق الگوی زبان درک و دریافت می‌کند؛ از این رو، او زبان را «نظام الگوساز نخستین»^{۱۵} می‌نامد. او سپس با مطالعه اسطوره‌ها، فرهنگ عامه، سینما و موسیقی، نتیجه می‌گیرد که مجموعه‌ای از این متن‌ها (خرده‌نظام‌های گوناگون فرهنگی) الگوهایی از دنیای

پیرامون ما را ارائه می‌کنند که بازگوکننده و مؤید فرهنگ یک دوره معین هستند. لوتمن این نظام نشانه‌ای را «نظام الگوساز ثانویه»^{۱۶} می‌نامد و تأکید می‌کند:

براساس این منطق، زبان طبیعی در ارتباط با واقعیت، نظام الگوساز اولیه است و نظام الگوساز ثانویه در حکم زبان توصیف، به همه دیگر زبان‌های هنر و در مفهومی گسترده‌تر، به همه دیگر زبان‌های فرهنگ (اسطوره، مذهب، هنجارهای رفتاری و غیره) مرتبط است (تورپ^{۱۷}، ۱۳۹۰: ۱۹).

با تکیه بر این رهیافت، رفته‌رفته مطالعات نشانه‌شناختی متون عینی^{۱۸}، نظیر تابلوهای نقاشی، تصاویر، عکس‌ها و آثار سینمایی و ادبی، قوت می‌یابند و نشانه‌شناسان درمی‌یابند که کلیت فرهنگی یک جامعه «نظام نشانه‌ای مخصوص به خود را دارد که مردمان آن فرهنگ از طریق آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند» (تورپ، ۱۳۹۰: الف: ۲۱۳). پس از مدتی، نتایج پژوهش‌ها نشان می‌دهد که برخلاف نظر و ادعای ساختارگرایان، فرهنگ دارای ساختاری یکه، ثابت، منسجم و واحد نیست؛ بلکه در یک دوره تاریخی معین، الگوهای متفاوت و متکثری را از خود نشان می‌دهد. به این ترتیب، اندیشه لوتمن به تدریج از ساختارگرایی فراتر می‌رود و با پذیرش این موضوع که «در هر دوره تاریخی نه یک رمزگان فرهنگی، بلکه رمزگان‌های متکثر، متنوع و متفاوتی به‌طور هم‌زمان در پیکره متون و در هر فرهنگ وجود دارد» (تورپ، ۱۳۹۰: ۲۱)، به دوره رویکردهای پس‌ساختارگرایی خود قدم می‌نهد. از آن پس، لوتمن و هم‌اندیشان او فرهنگ را به‌عنوان «مجموعه‌ای از متون» در نظر می‌گیرند که حتی در یک دوره زمانی مشخص، شامل «گرایش‌ها، نگرش‌ها و رفتارهای ناهمگون» است و چنین عنوان می‌کنند که «یک جامعه همواره دربرگیرنده فرهنگ‌ها است، نه فرهنگ» (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۲۴).

به تدریج، این رویکرد چنان گسترش و مقبولیت یافت که در سال ۱۹۷۳، لوتمن کتاب *نظریاتی در باب مطالعه نشانه‌شناختی فرهنگ‌ها: کاربرت به متون اسلاوی*^{۱۹} را نوشت که به‌عنوان نقطه آغازین مطالعات نوین نشانه‌شناسی فرهنگی در نظر گرفته می‌شود. او با تکیه بر این رهیافت‌ها، مطالعات نشانه‌شناختی پدیده‌های فرهنگی به‌مثابه نظام‌های الگوساز ثانویه را «نشانه‌شناسی فرهنگی» نامید (Lotman, 1990: 4). از آن پس، نشانه‌شناسی فرهنگی «هر متنی را به‌عنوان فرهنگ در نظر می‌گیرد» (نجومیان، ۱۳۸۹: ۹) و آنچه را که به‌عنوان پاره‌ای از فرهنگ توسط انسان دریافت می‌شود، در قلمرو مطالعه خود قرار می‌دهد (نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۲۴).



۴. سینما و نشانه‌شناسی فرهنگی

هر «اثر هنری همچون زبان منش نشانه‌شناسیک دارد» (احمدی، ۱۳۹۰: ۱۲۳) و متن سینمایی یکی از زبده‌ترین نظام‌های نشانه‌ای است (نیکولز، ۱۳۹۲: ۳۵)؛ البته نظامی از نشانه‌ها که جوهره‌ای اجتماعی- فرهنگی دارد؛ تا جایی که می‌توانیم بگوییم که «رابطه میان فیلم‌های آمریکایی و آمریکا مانند رابطه میان فرهنگ و جامعه است» (ردی^{۲۰}، ۱۳۹۲: ۱۵۱). متر فیلم را «نوعی متن یا واحدهایی از گفتمان» در نظر می‌گیرد و می‌کوشد با تبیین نشانه‌های فیلمی نشان دهد که چگونه یک اثر سینمایی ظرفیت انتقال معنا می‌یابد (نیکولز، ۱۳۹۲: ۹۵-۹۶)؛ از این رو، نشانه‌شناسی متون سینمایی بیش از هر چیز در جست‌وجوی کشف و تبیین فرآیندهایی است که به هر تصویر یا توصیف هنری قابلیت برساختن معناهای دیگر را می‌بخشد (احمدی، ۱۳۹۰: ۷).

«تصویر سینمایی مجموعه‌ای از نشانه‌ها است» (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۱). کریستین متر فیلم را «نظام پیچیده‌ای از نشانه‌های رمزگذاری‌شده متوالی» می‌داند. «نوعی از نظام نشانه‌ای با تولیدات زبانی خاص خود» (Chatman, 1990: 124) که در آن، حداقل دو وجه از زبان (وجه کلامی و دیداری) با یکدیگر ترکیب می‌شوند و نشانه‌ها، اعم از شیئی، مکانی و زمانی، علاوه بر معنای ذاتی و ارزش کاربردی‌شان، به واسطه قرار گرفتن در بافت مضمونی فیلم و اثری که بر احساسات و اعتقادات مخاطب می‌گذارند، معانی ثانویه دیگری نیز می‌یابند (لوت^{۲۱}، ۱۳۸۸: ۲۳). از این دیدگاه، تصویر سینمایی به گفته لویی یلمسلف^{۲۲} یک «واحد متن» است که با دلالت بر چیزی غیر از خود و یا بیرون از خود، در قلمروی نشانه‌شناسی جای می‌گیرد و بیشتر پذیرای سه نوع دلالت می‌شود: ۱. دلالت معنایی؛ ۲. دلالت ضمنی و ۳. دلالت نمادین که رولان بارت آن را «معنای سوم» می‌خواند (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۶۱-۱۶۵).

البته تأویل و تفسیر تصویر سینمایی به کنش‌ها و واکنش‌های فرهنگی بیننده بستگی دارد؛ زیرا بخش مهمی از رمزگان فیلم، «رمزگان فرهنگی» است. درک و دریافت دلالت ضمنی و دلالت نمادین تصاویر به بافت و موقعیت فرهنگی کاربران نشانه بستگی دارد و حتی پی بردن به معنا نیز «مسئله‌ای فرهنگی» در نظر گرفته می‌شود (Monaco, 2009: 121)؛ به همین دلیل، اگر بیننده در فضایی مغایر با گستره فرهنگی فیلم رشد کرده باشد، درک و دریافت نشانه‌ها با مشکلات بسیاری روبه‌رو می‌شود (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۳۱). حتی روند تماشا و درک زنجیره تصاویر نیز از رهگذر «همانندسازی فرهنگی- نشانه‌ای» برای بیننده ممکن خواهد بود (لوتمن،

۱۳۹۰: ۷۵). بیننده به عنوان عضوی از یک فرهنگ معین، از طرفی «حامل فرهنگ فردی و اجتماعی» خود است و از طرف دیگر در «فرآیند نشانه‌ای»، یک «کاربر نشانه» به شمار می‌آید؛ زیرا به گستره و فضای فرهنگی فرستندگان و سازندگان نشانه (کارگردان، نویسنده و بازیگران) که آن‌ها نیز کاربران نشانه هستند، تعلق دارد (پوسنر^{۲۳}، ۱۳۹۰: ۳۱۷-۳۱۸).

هر تصویر بر پرده خود یک نشانه است؛ یعنی دارای معنی است و حامل آگاهی. این معنی اما می‌تواند بر دو نوع باشد: از یک سو، تصاویر روی پرده، گونه‌هایی از اشیاء عالم واقع را بازسازی می‌کنند. یک رابطه معنایی میان این اشیاء و تصاویر پرده سینما برقرار می‌گردد. اشیاء مبدل به معانی تصاویری می‌شوند که بر پرده بازسازی شده است. از سوی دیگر، تصاویر پرده می‌توانند به وسیله برخی معانی اضافی و غالباً غیرمترقبه، مفهومی افزوده اختیار کنند. نورپردازی، مونتاژ، رابطه متقابل سطوح عمق، تغییر سرعت و غیره، می‌توانند معانی افزوده‌ای همچون معانی نمادین، استعاری، مجازی یا کنایه‌آمیز و غیره، به اشیاء ببخشند (لوتمن، ۱۳۹۰: ۵۸).

متز ویژگی بارز سینما را در «تلفیق بی‌نظیر چند نمونه مادی دال» می‌داند که معمولاً شامل «تصویر»، «کلام ضبط‌شده روی فیلم» (گفت‌وگوی شخصیت‌ها)، «موسیقی ضبط‌شده روی فیلم»، «سروصدای ضبط‌شده» و «مواد نوشتاری به‌نمایش درآمده در لابه‌لای فیلم» هستند (متز، ۱۳۹۲: ۸۸).

۵. نظریه سپهر نشانه‌ای

از دیدگاه نشانه‌شناسی فرهنگی، هر فرآوردۀ فرهنگی گونه‌ای متن است که هنگام خلق شدن گاه به صورت ضمنی و یا حتی ناخودآگاه از نظام‌های متفاوتی از جمله زبان و فرهنگ بهره می‌برد. دیبتر^{۲۴} در مقاله «ظهور صدا در سینما» (۱۹۹۶)، به این موضوع اشاره می‌کند که پس از اینکه صدا به عنوان مؤلفه‌ای نو به فیلم که تا آن زمان صامت بود اضافه شد، فیلم به یک «متن کامل و ساخته و پرداخته» تبدیل شد که لایه‌های متعددی از نشانه‌ها و معانی را در خود نهفته داشت (گری، ۱۳۹۲: ۶۵). از نظر لوتمن، موضوع مورد مطالعه نشانه‌شناسی فرهنگی نمی‌تواند تنها یک متن یکه و منزوی باشد. در نشانه‌شناسی فرهنگی، تحلیلگر باید با انتخاب مجموعه‌ای از متون همبسته و گاه درهم‌تنیده، منظرگاهی وسیع را برای مطالعه خود فراهم آورد. انتخاب متنی یکه و منفرد به عنوان پیکره تحقیق و توجه یکجانبه‌نگرانه به آن به منظور یافتن ژرف‌ساخت‌ها و مؤلفه‌های فرهنگی امکان‌پذیر به نظر نمی‌رسد؛ از این رو، ناگزیر باید آن متن را در ارتباط و وثیق با



متون دیگر و در رابطه با سپهر نشانه‌ای کلان بررسی و تحلیل کنیم (لئون،^{۲۰} ۱۳۸۹: ۷۱). زمانی که مفسر در برابر نشانه‌ای قرار می‌گیرد و آن را در قالب پیامی برای خود و دیگران تفسیر می‌کند، «فرآیند نشانه‌ای»^{۲۶} به وقوع پیوسته است (پوسنر، ۱۳۹۰: ۲۹۳). این فرآیند نشانه‌ای لاجرم نه در خلأ که در بافتی خاص رخ می‌دهد. این بافت خاص سپهر نشانه‌ای نامیده می‌شود که همان «فضای نشانه‌شناختی است که در آن فرآیند نشانه‌ی» رخ داده است (لیونگرگ^{۲۷}، ۱۳۹۰: ۱۲۷). به این ترتیب، در هر سپهر نشانه‌ای، زبان (نظام الگوساز اولیه) و متن (نظام الگوساز ثانویه) به‌طور هم‌زمان و بلادرنگ حضور دارند؛ از این رو، هرچه در سپهر نشانه‌ای تولید می‌شود، مولود فرهنگ است و البته به‌نوبه خود معنا ساز و فرهنگ‌ساز قلمداد می‌شود.

از ویژگی‌های دیگر سپهر نشانه‌ای حضور رمزگان‌های نشانه‌ای و عناصر متعدد معنایی است که با تعامل و ارتباط متقابل به یکدیگر پیوست شده‌اند و تنها با هم‌نوایی و همبستگی با یکدیگر و با نوعی پشتیبانی از یکدیگر می‌توانند به‌صورت «پیوستار نشانه‌ای خاصی»^{۲۸} عمل کنند (لوتمن، ۱۳۹۰ الف: ۲۴۴). «مضمون عمومی نظریه سپهر نشانه‌ای این است که در جهان ما، هیچ متنی خودمختار و بیرون از بافتار نیست» (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۲۰)؛ از این رو، لوتمن مطالعه یک متن منفرد و مجزا را مطلوب و ممکن نمی‌داند. تفسیر رمزگان و پدیده‌های فرهنگی هر متن در صورتی تحقق می‌یابد که آن متن در پیوستار نشانه‌ای خاص خود در یک سپهر نشانه‌ای کل‌نگر مورد مطالعه قرار گیرد و ارتباطش با متون دیگر و با کل عناصر سپهر نشانه‌ای مشخص شود (پاکتچی، ۱۳۹۱: ۲۲۴).

سازکارهای نشانه‌ای و این پیوستارهای هم‌پیوند به‌نوبه خود موجب خلق «ساختارهای کلی مشابه» در فضای سپهر نشانه‌ای می‌شوند (همان، ۲۴۶)؛ بنابراین، «سپهر نشانه‌ای فقط و فقط مخزنی از روابط میان متون یک فرهنگ نیست؛ بلکه سازکار پویای تولید، جریان و حتی تعامل این متون نیز هست» (لئون، ۱۳۹۰: ۷۳). فضای سپهر نشانه‌ای جایگاه آفرینش، پرورش و انتقال فعال و تعاملی مجموعه نشانه‌ها است.^{۲۹}

۶. بررسی فیلم زندگی خصوصی آقا و خانم میم با تکیه بر نظریه «سپهر نشانه‌ای»

۶-۱ معرفی فیلم زندگی خصوصی آقا و خانم میم

فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم به کارگردانی سید روح‌الله حجازی و با فیلمنامه‌ی علی طالب‌آبادی، داستانی درباره‌ی خانواده‌ی آقای مهرداد است. رخداد اصلی فیلم ارتقاء شغلی مردی به نام محسن است که به‌همراه همسرش آوا (مهتاب کرامتی) و پسرش پارسا به‌قصد ملاقات با دکتر گوهریان (ابراهیم حاتمی‌کیا) و برای کسب مقام و درجه‌ی کاری بالاتر راهی تهران می‌شود و در هتل بین‌المللی لاله اقامت می‌کند. حمید فرخ‌نژاد که نقش محسن مهرداد را در فیلم ایفا می‌کند، می‌کوشد رفتار و ظاهر همسرش را با این جایگاه اجتماعی جدید مطابق کند. او می‌خواهد به‌کلی هم‌رنگ جماعتی باشد که همکاران آینده‌اش در آن خواهند بود. او از همسر خود می‌خواهد منش، رفتار و همچنین پوشش و ظاهر دیگری را برای خود انتخاب کند:

بهت برنخوره‌ها آوا جان! عین غربتی‌ها رفتار می‌کنی! همه‌ی زندگی رو گند زدی [...] آوا تو نمی‌خوای درست شی؟ بابا ما داریم بزرگ می‌شیم اینو بفهم، داریم بزرگ می‌شیم، طول و عرضمون داره رشد می‌کنه. این چیزایی رو که من می‌گم اصلاً می‌فهمی چی دارم می‌گم؟ نه نمی‌فهمی ... نمی‌فهمی.

او اصرار دارد که در این فضای تجملی نوپا سبک دیگری از زندگی را انتخاب کند که در آن ردپایی از سادگی گذشته باقی نماند. او چنان بر این دیگرگونه شدن اصرار دارد که همسرش را شرم‌زده می‌کند. آوا می‌ترسد مبدا حضور و موجودیت پیشینش باعث شرمساری همسرش شود. پنهان کردن کفش‌های اسپرت و تمیز کردن آن‌ها با پاچه‌ی شلوارش روبه‌روی پذیرش هتل مجلل مرحله‌ی آغازین فروریختن اعتماد به‌نفسی است که او طبیعتاً پیش از این داشته است. او باید از این پس به خود بیاموزد که موجودیت دیگری دارد و باید نقش انسان دیگری را بازی کند. آوا علاوه‌بر آشفتگی‌هایی که نتیجه‌ی توقعات و انتظارات محسن هستند و با شک و سوءظن‌های بیجای او دوچندان شده‌اند، دلواپسی دیگری دارد که از شوهرش پنهان می‌کند. این دلواپسی و آسیمه‌سری که تا اواخر فیلم برای تماشاگر نیز ناشناخته می‌ماند، شک و سوءتفاهم‌های مخاطره‌آمیزی را میان زن و مرد برمی‌انگیزد.



۲-۶. ظرفیت نشانه‌ای مکان در بافتار متن سینمایی

برای ارائه کردن خوانشی نشانه‌شناختی از این متن سینمایی براساس نظریه سپهر نشانه‌ای، باید نماها و تصاویر خاصی از فیلم را انتخاب کنیم؛ از این رو، از میان رشته‌نماها و زنجیره تصاویر، آن دسته از نماها را برمی‌گزینیم که در گستره مطالعات نشانه‌شناختی فرهنگی اهمیت کلیدی دارند و معانی نسبتاً پوشیده‌ای را عرضه می‌کنند. اغلب این سکانس‌ها در زنجیره وقایع عکس‌العمل‌های دوسویه یا متضاد شخصیت‌ها را دربرمی‌گیرند و علاوه بر اینکه سازنده بنیان‌های درون‌مایه‌ای متن هستند، درک ارتباط بین سازکارهای پیچیده نشانه‌ها و به‌طور خاص نشانه‌های فرهنگی را ممکن می‌سازند.

لحظه آغاز هر فیلم به‌عنوان «داده‌ای تصویری» (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۵)، علاوه بر اینکه مهم‌ترین فرصت فیلم‌ساز برای جلب توجه اکثریت بینندگان است، در تحلیل و تفسیر متن فیلم اهمیت بسزایی دارد. از دیدگاه نشانه‌شناسان، «داده‌ی روایی» (معناها و مدلولات در قاب نخستین تصویر فیلم) بر روند درک و دریافت معانی فیلم تأثیر بسزایی دارد (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷۵).

نمای آغازین این فیلم در اتومبیل می‌گذرد. شخصیت‌ها درحالی که بر صندلی‌هایشان نشسته‌اند، با هم حرف می‌زنند و شوخی می‌کنند و پسرشان روی صندلی عقب با اسباب‌بازی‌هایش بازی می‌کند. به دلیل بارش باران بر شیشه جلو، خیابان و محیط بیرون اتومبیل محو است. تنها نور چراغ‌های عقب ماشین‌های گرفتار در ترافیک سنگین، رنگی به تاریکی تصویر می‌بخشند. این صحنه در طی فیلم سه‌بار تکرار می‌شود. در هر سه نما، جایگاه دوربین و زاویه آن ثابت است و همان کادر از نمایی نزدیک به نمایش درمی‌آید.

چنانکه می‌دانیم، مکان وقوع رویدادها در خوانش نشانه‌شناختی یک فیلم اثر چشمگیری دارد. مکان علاوه بر اینکه چارچوب فیلم‌برداری متن سینمایی را مشخص می‌کند، «بر توصیف غیرمستقیم شخصیت‌ها» و چارچوب‌های روایی نیز اثر می‌گذارد (لوت، ۱۳۸۸: ۱۰۹). اتومبیل مکان وقوع شادی‌ها، گفت‌وگوها و همین‌طور ناملازمات، نزاع‌ها و پرخاشگری‌های خانواده مه‌راد است؛ بنابراین، مکان بسته اتومبیل در تاریکی شب یکی از عناصر اصلی این فیلم است. حضور چشمگیر ماشین به‌عنوان مکان، میزانشن آن نظیر شب و تاریکی و زاویه ثابت و نزدیک دوربین در این فیلم چنان تکرارپذیر است که بیننده را بی‌درنگ متوجه این نشانه‌ها می‌کند.

اتومبیل در آغاز به‌عنوان وسیله‌ای برای جابه‌جایی آسان‌تر و مؤثرتر ساخته شد. به‌گفته

مارشال مکلوهان^{۳۰} (۱۹۱۱) و طبق «نظریه امتداد» او، حرکت سریع اتومبیل ادامه و امتداد پا و گام انسان به‌شمار می‌آید؛ اما بعد از گسترش و عمومی شدن استفاده از اتومبیل شخصی، امروزه این تنها برداشت ممکن از این ساخته دست انسان نیست. انسان معاصر این برداشت از اتومبیل را کنار زده یا از آن فراتر رفته و خود را در پیوندی تنگاتنگ با این وسیله قرار داده است.

در سکانس نهایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم، آوا و محسن بار دیگر در همان اتومبیل نشسته‌اند و پارسا بر صندلی عقب نشسته است. ترافیک سنگین خیابان مثل نماهای پیشین همچنان وجود دارد. از آنجا که محسن در ابتدای فیلم آوا را به دلیل لکه‌ای بر آستینش سرزنش می‌کند و در کشاکش وقایع فیلم از او می‌خواهد که خود را تغییر دهد، پوشش آوا عوض شده است؛ اما همچنان لکه‌ای بر آستین دارد. گویی آوا با نشان دادن لکه آستینش تلویحاً بیان می‌کند که «من هنوز همان زنم». در نزاعی که میان آن‌ها درمی‌گیرد، آوا پس از داد و فریادها و پس از رفتار خشونت‌آمیز محسن، ماشین را ترک می‌کند. محسن درپی او از ماشین پیاده می‌شود؛ اما قبل از پیاده شدن از پارسا می‌خواهد که در ماشین بماند. بعد از مدت کوتاهی پارسا پیاده می‌شود. در این لحظات صدای ضبط‌شده روی فیلم، سروصدای لایق‌قطع بوق ماشین‌های دیگر است. این آیکون بوق که «خاصیت فرهنگی هم یافته است»، در این بافت و موقعیت به سطح نماد می‌رسد و معانی نظیر نابسامانی و اعتراض و نارضایتی و خشم را متبادر می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۰۶). زاویه و جایگاه دوربین همچنان ثابت است و تغییر نمی‌کند. وقتی پارسا لحظه‌ای بین ماشین‌های متوقف در ترافیک می‌ایستد تا شاید ردی از پدر و مادر خود بیابد، بیننده لحظه هراس‌آوری را تجربه می‌کند. بیننده می‌ترسد که مبدا اتفاقی برای کودک بیفتد و یا کودک در ازدحام این ماشین‌ها گم شود. در این نما، گویی با یک «وضعیت انفصال گفتمانی» روبه‌رو هستیم؛ در ابتدا شخصیت‌ها پشت به دوربین هستند و به تدریج از صحنه خارج و محو می‌شوند و در نهایت «یک خلأ آگزستانسیالیستی» بر صحنه حاکم می‌شود و وضعیت انفصال گفتمان را تشدید می‌کند (همان، ۲۹۱). در پایان، ماشین خالی از حضور انسان می‌شود و در آخرین لحظه، بارش باران بر شیشه جلوی ماشین تصویر محیط بیرون را در تاریکی شب محو می‌کند.

در این نمای آخر، اتومبیل از وجه کاربردی «مکان» فراتر می‌رود. با اینکه این اتومبیل هنوز «شخصیت اصلی» فیلم نیست، به‌عنوان نگاره‌ای برجسته حضور دارد و خیل ماشین‌های دیگر



نقش پس‌زمینه این رویداد را به‌عهده می‌گیرند. پایان فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده که در نمایی نزدیک، ماشین و ترافیک حضور مقتدرانه خود را با قطعیتی تمام به رخ بیننده می‌کشند. واپسین نما، صحنه داخل یک اتومبیل است که سرنشینانش از آن نیز گریخته‌اند و دیگر اثری از انسان‌ها باقی نمانده است. سوآلی که مطرح می‌شود این است که این ماشین خالی از انسان چه تفاوتی با ماشین‌های دیگر این خیابان دارد. نظر یاکوبسن می‌تواند پاسخی به این پرسش باشد. به‌عقیده او «سینما استوار به مجاز مرسل [توصیف کل به یاری جزء] است» و «نمای نزدیک می‌تواند کل را به یاری جزء نشان دهد» (احمدی، ۱۳۹۱: ۶۴).

به هر حال، از نظر دیداری و شنیداری بر عنصر اتومبیل در این فیلم تأکید بسیار می‌شود؛ تا حدی که جنبه‌ای نمادین می‌گیرد و به جایگاه یک نشانه ارتقاء می‌یابد. اتومبیل از وجه کاربردی و حتی نشانه‌نمایه‌ای خود عبور کرده و در سویه‌ای نمادین، نشانه فرهنگی خود را به عرصه متن فیلم آورده است. اتومبیل، ترافیک سنگین و جاده‌های مبهم «لحظاتی از سخن تصویری» و توانش تصویری نشانه‌ها را شکل می‌دهند (همان، ۱۶۲)؛ به سخن دیگر، این اتومبیل از وضعیت آیکنیک (نشانه‌ای قراردادی) خود فراتر رفته و از طریق فرآیندی که الزاماً اساسش بر شباهت با ابژه نیست، به وضعیت هایپرایکونیک (ابرشمایی) ارتقاء یافته (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۹۸) و «تا مرز استعاره پیش‌رفته است» (همان، ۲۱۰). بدیهی است که چنین اتومبیلی وجه جدانشدنی زندگی انسان معاصر در شهری همچون تهران است. این وسیله دیگر تنها ماشینی برای سهولت انجام کاری همچون جابه‌جایی نیست. اتومبیل خانواده میم دیگر جنبه ابزاری ندارد و به‌کلی از عینیت کارکردی خود عبور کرده و نقش سرپناه و یا نوعی چارچوب زندگی یافته است؛ زندگی که پست‌وبلند و کم‌وزیاد آن به‌کلی در اتومبیل اتفاق می‌افتد. گویی اتومبیل محل بسیاری از کنش‌های گفتاری و رفتاری شخصیت‌ها می‌شود.

در بسیاری از فیلم‌های دهه هشتاد ایران، به‌ویژه در فیلمی چون زندگی خصوصی آقا و خانم میم، اتومبیل به یکی از لوکیشن‌های اصلی فیلم‌برداری تبدیل می‌شود و در بعضی نماها، مثل پایان فیلم نامبرده، سوژه اصلی فیلم‌برداری به‌شمار می‌رود. تکرار چنین صحنه‌هایی به حضور مسلط و مقتدر ماشین و غیاب اندوهناک انسان اشاره دارد که گویا تجربه‌ای محسوس از زندگی معاصر اهالی پایتخت است. گویی اتومبیل زندگی انسان امروز تهران را توصیف و تفسیر می‌کند؛ اما خودش چنان متقن و بدیهی به‌نظر می‌رسد که توصیف نمی‌شود.

۳-۶. نگاره نشانه‌ای اتومبیل در سپهر نشانه‌ای دهه هفتاد و هشتاد

نخستین بار در فیلم زندگی خصوصی آقا و خانم میم نیست که اتومبیل در کانون توجه دوربین فیلم‌برداری قرار می‌گیرد. در ابتدای برخی از فیلم‌های دهه‌های گذشته نیز حرکت دوار ماشین دور میدان‌های شهر یا حرکت مستقیم آن‌ها در خیابان‌ها نشان داده می‌شود؛ اما مسئله این است که در تمامی این فیلم‌ها، همیشه سوژه انسانی موضوع اصلی تصویر است. از این منظر، زندگی خصوصی آقا و خانم میم با سایر فیلم‌های سپهر نشانه‌ای دهه هفتاد تفاوت اساسی دارد. برای نمونه، می‌توانیم این فیلم سینمایی را که به سپهر نشانه‌ای دهه هشتاد متعلق است، با سریال تلویزیونی همسران (۱۳۷۳) به کارگردانی بیژن بیرنگ و مسعود رسام، از سپهر نشانه‌ای دهه هفتاد، مقایسه کنیم. علت این انتخاب برای مقایسه این است که هر دو تولید فرهنگی به امور خصوصی خانوادگی و درون‌مایه «بنیان خانواده» در دهه هفتاد و دهه پس از آن مربوط هستند.

در تیتراژ ابتدایی سریال همسران، همیشه گام‌های استوار دو مردی نشان داده می‌شود که سوژه اصلی صحنه هستند. در این تیتراژ، اتومبیل، اتوبوس و تاکسی کاملاً جنبه ابزاری دارند و بخشی از تاکسی یا خط واحد اتوبوس در فریم نمایش داده می‌شود که ابزاری در خدمت انسان است. در سریال همسران، هیچ‌وقت کنش‌ها به داخل ماشین کشیده نمی‌شود و چارچوب خانه فضایی برای مطرح کردن مسائل و مشکلات است. گفت‌وگوها و قهر و آشتی‌های کمال (فردوس کاویانی) و مهین (مهرانه مهین ترابی) همیشه زیر سقف خانه رخ می‌دهد. در این سپهر نشانه‌ای، خانه همچنان پناهگاه مطمئن انسان است و امکانات زندگی بر انسان سوار نیست؛ بلکه در خدمت او است. این رویکرد در سریال خانه سبز (۱۳۷۵) نیز وجود دارد و حتی می‌توان گفت که در بخش‌هایی از این سریال به اوج خود می‌رسد.

در سپهر نشانه‌ای دهه هشتاد، ارائه تصویری خاص از اتومبیل به‌عنوان مأوایی برای حرف زدن، فکر کردن، جایی برای پناه گرفتن یا حتی جایی برای فرار است، نه وسیله‌ای برای رفت‌وآمد. پس در این گفتمان سینمایی، این نشانه اتومبیل توسعه یافته و به هایپرایکونی تبدیل شده است که جنبه استعاره‌ای دارد (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۱۰). این وضعیت هایپرایکونیک چنان است که گویی اتومبیل جایگزینی متحرک برای خانه و گریزی از سکونت و سامان داشتن است. حضور بلامنازع اتومبیل در سپهر نشانه‌ای دهه هشتاد بازنمایی احساس بی‌ثباتی، عدم‌تعلق



خاطر، شتاب‌زدگی، گریز و سرگردانی نسلی است که غرق در ناآرامی و نابسامانی، مفری برای رهایی از سرخوردگی‌ها و تردیدها نمی‌یابد. در این فیلم‌ها، خیابان‌ها دیگر محلی برای گفت‌وگو، تعامل و دیگرخواهی به‌شمار نمی‌روند و اتوبان‌ها همچون راه‌هایی بی‌بازگشت، شتاب اضطراب‌آوری را برمی‌انگیزند که کنش‌های انسانی را تقلیل می‌دهند و سیطره چشمگیر ماشین بر آدمی را به رخ می‌کشند.

تصویرپردازی اقتدار بلامنازع اتومبیل در بسیاری از فیلم‌های این دهه، یکی از خصلت‌های شاخص این سپهر نشانه‌ای است. *خانه‌ای روی آب* (۱۳۸۰) به کارگردانی بهمن فرمان‌آرا، *سعادت‌آباد* (۱۳۸۹) اثر مازیار میری و *من همسرش هستم* (۱۳۹۰) اثر مصطفی شایسته را می‌توانیم در همین گروه جای دهیم.

با رخنه کردن روزافزون حضور چشمگیر اتومبیل در این سپهر نشانه‌ای، شاهد وقوع ویژگی‌ها و رویدادهای فرهنگی دیگری نیز هستیم که از لحاظ نشانه-معناشناختی با یکدیگر در ارتباط معنا دار هستند؛ زیرا با تغییر در هریک از عناصر سپهر نشانه‌ای، سایر عناصر نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرند و در برابر تغییرات واکنش‌های متفاوتی را برمی‌انگیزند؛ به‌گونه‌ای که کاربران نشانه در این فیلم سینمایی و سایر فیلم‌های سپهر نشانه‌ای دهه هشتاد، با چالش‌های اخلاقی روبه‌رو هستند که گویی نتیجه بارز رشد روزافزون صنعت و مدرنیزه شدن است. این مسئله بنیان بسیاری از ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی را به‌حالت تعلیق درمی‌آورد، کاربران نشانه را بر سر دوراهی قرار می‌دهد و ضدیت‌های دوگانه‌ای را رقم می‌زند که معمولاً به واحدهای مبنایی معنا در فیلم تبدیل می‌شوند.

۴-۶. افشای راستی یا کتمان آن؟ تقابل دوگانه گفتمانی و نشانه‌ای

«متن سینمایی، همان گفتمان فیلم است» و در هر گفتمانی، «نظام‌های متفاوتی وجود دارد که با تحلیل آن‌ها می‌توان دریافت که همگی در یک نظام کلی یگانه سازمان یافته‌اند» (متز، ۱۳۹۲: ۸۷). به‌گفته شعیری، «گفتمان محل نزاع، تبانی، هم‌پوشانی، همسویی، تفکیک، ترکیب، تقابل و تعامل نشانه‌ها با یکدیگر است» (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴). در این فیلم، بیشتر با «وضعیت پادگفتمانی» روبه‌رو هستیم. «وضعیت پادگفتمانی وضعیتی است که دو یا چند گفتمان در تعامل یا چالش با یکدیگر قرار می‌گیرند و یک گفتمان چتر حمایتی برای گفتمان دیگر محسوب می‌گردد و آن را

تحت پوشش و حمایت خود قرار می‌دهد» (همان، ۲۷۳). آوا در ابتدا مانند یک ضدگفتمان رفتار می‌کند. او با حفظ سادگی در رفتار، گفتار و کردار، تلاش شوهر را برای ازخودبیگانگی خنثی می‌کند؛ اما در میانه فیلم، رفته‌رفته به یک پادگفتمان تبدیل می‌شود. او با تغییر پوشش و آرایش خود به توصیه همسرش، با شکل دیگری ظاهر می‌شود که معنا و مفهوم جدیدی دارد.

به این ترتیب، بحران هویت و وجود یکی از معانی اصلی این فیلم است که به بیان نمی‌آید؛ اما به خوبی القا می‌شود. در ابتدای فیلم، محسن که پشت فرمان اتومبیل نشسته، به آوا که تازه از خواب بیدار شده، می‌گوید: «خواب بودی، گم شدیم» و آوا در جواب می‌گوید: «حالا چی؟ پیدا شدیم». گویا به خواب رفتن آوا و ازدست دادن هوشیاری‌اش عاملی برای گمگشتگی و بیداری‌اش عاملی برای بازیابی خود و راه خود است. همچنین، تعاملات کلامی و وضعیت هایپرایکونیک اتومبیل که در بخش قبل از آن سخن گفتیم و گم شدن شناسنامه آوا در همان ابتدای فیلم، بر تعلیق و گسست هویت شخصیت‌ها دلالت می‌کند؛ زیرا شناسنامه نشانه‌ای دال بر داشتن هویتی مشخص است. در این فیلم، نشانه شناسنامه خصلتی به‌غایت فرهنگی می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که گم‌شدن آن با گمگشتگی صاحب شناسنامه و ازخودبیگانگی فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها همسو می‌شود.

در میانه فیلم، بعد از اینکه محسن با تحکم و آمرانه می‌گوید «آوا، تو باید تغییر کنی»، با تغییر صحنه، در سکانس بعد، آوا را می‌بینیم که در راهروی یک رستوران به سمت دوربین می‌آید. تاریکی که آوا همواره در آن قدم برمی‌دارد و بر فیلم سایه افکنده است، بسیار معنی‌دار است. مخاطب از خلال نگاه مردان، از جمله نگاه دکتر گوهریان، از حضور آوا آگاه می‌شود. ظاهر آوا تغییر کرده است و محسن از این موضوع راضی است. بازی نگاه‌ها بر سر میز غذا سرانجام به نوعی «خوانش ایماشناختی»^{۳۱} نزد بیننده منتهی می‌شود. او با تفسیر رمزگان‌های فرهنگی-اجتماعی، به سرعت متوجه معنای این صحنه و ایما و اشاره‌ها و سمت‌وسوی نگاه‌ها می‌شود و مثلاً درمی‌یابد که این جمع از جمع کاری، دوستانه و خالصانه بسیار دور است. علاوه بر شناسنامه، در آغاز فیلم کاغذی در دستان آوا هست که از محسن مخفی نگه داشته می‌شود. این کاغذ نتیجه مثبت آزمایش بارداری آوا است. ظرفیت نشانه‌داری این کاغذ به مخاطب چنین القا می‌کند که گویا جنین به‌مثابه موجودیتی درنظر گرفته می‌شود که تمام هستی‌اش در تعلیق و تحت‌الشعاع تصمیم دیگران قرار گرفته است.



در زندگی خصوصی آقا و خانم میم، آوا و محسن مدام به تفتیش گفتاری و رفتاری یکدیگر می‌پردازند. این پرسش‌های بی‌وقفه هرچند بر بی‌اعتمادی آن‌ها به یکدیگر دلالت دارد، نشان می‌دهد که هریک حقیقتی را از دیگری پنهان می‌کنند و از قضا هر دو مصرانه در جست‌وجوی یافتن حقیقت هستند. آوا همیشه محسن را سؤال‌پیچ می‌کند که با چه کسی حرف می‌زند و درمقابل، محسن از جواب دادن طفره می‌رود. او می‌خواهد بداند چه کسی پشت خط درحال حرف زدن با محسن است و چرا محسن این مسئله را از او پنهان می‌کند. پس از چند ملاقات با دکتر گوهریان، محسن نیز می‌خواهد بداند آوا چه رابطه‌ای با دکتر گوهریان دارد. او با اینکه به آوا می‌گوید «من به تو بیشتر از چشم‌های خودم اعتماد دارم»، آن‌ها را وقتی به جلسه کاری می‌روند، تعقیب می‌کند. در این قسمت، توالی نماها بین نمای نزدیک و نمای دور است. در نمای نزدیک، هیچ حقیقتی افشا نمی‌شود، تنها گاهی اضطراب یا تردید شخصیت‌ها القا می‌شود. نمای دور نیز حقیقتی را نشان نمی‌دهد و تنها عدم‌اطمینان، شک و تردید و سوءتفاهم شخصیت‌ها را تشدید می‌کند. محسن سرانجام کیف آوا را وارسی می‌کند و با دیدن نتیجه مثبت آزمایش بارداری که آوا از ابتدا از او پنهان کرده است، آشفته و غمگین می‌شود. این تقابل دوگانه، رمزگان مشترکی میان این فیلم و فیلم‌های دیگر این سپهر نشانه‌ای است. *خانه‌ای روی آب*، *من همسرش هستم*، *سعادت‌آباد*، *درباره‌الی* (۱۳۸۷) و *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹) اثر اصغر فرهادی، *اسب حیوان نجیبی است* (۱۳۸۹) از عبدالرضا کاهانی و *محاکمه در خیابان* (۱۳۸۷) اثر مسعود کیمیایی از این دسته هستند.

۵-۶. رویکرد دوگانه به تولد، روزنه‌ای رو به امید یا فزونی تجربه شوربختی؟

از مضامین مشترک دیگر میان فیلم‌های سپهر نشانه‌ای دهه هشتاد، واکنش شخصیت‌ها در برابر تولد کودک است. آوا نتیجه آزمایش بارداری را دور از چشم محسن در جیبش یا در کیفش نگهداری می‌کند و همواره مراقب است که مبدا محسن به آن کاغذ دست یابد و از محتوایش باخبر شود. گویی او از این کاغذ به اندازه جنین خود مراقبت می‌کند.

در نمایی از فیلم، محسن برای برداشتن قرص از داخل ماشین به بیرون می‌رود؛ اما محوطه بیرون هتل را آب گرفته است. نگهبان به محسن هشدار می‌دهد که روی زمین خرده‌شیشه ریخته است. محسن به حرف او گوش نمی‌دهد و کفش و جورابش را از پا درمی‌آورد؛ اما در

همان آغاز، با توقفی که می‌کند، بیننده متوجه می‌شود که شیشه‌ای کف پایش را زخمی کرده است. او با پای زخمی به راه خود ادامه می‌دهد؛ اما ناگهان می‌ایستد. چیزی روی آب توجه او را به خود جلب می‌کند. او عروسک کوچکی را از روی آب می‌گیرد و به آن خیره می‌شود. در نمایی دیگر، وقتی آوا به اتاق باز می‌گردد، در سطل زباله متوجه چیزی می‌شود. قسمتی از آن را می‌کشد و ناگهان فریاد می‌زند. دوربین عروسک بسیار کوچکی را که شب گذشته محسن پیدا کرده بود، میان باندی با لکه‌های خون نشان می‌دهد. عروسک پیچیده در باندهای خون‌آلود آوا را به شدت متأثر می‌کند. بیننده هنوز نمی‌داند آوا باردار است؛ اما می‌داند که او موضوعی را از محسن پنهان می‌کند. بیننده هم‌زمان با محسن از این موضوع آگاه می‌شود. زمانی که محسن اتفاقی به بارداری او پی می‌برد، به شدت ناراحت می‌شود. آوا صدای قلب جنین را برایش می‌گذارد و می‌گوید: «محسن تو رو خدا این یکی رو نگه داریم». این نما بدون هیچ کلامی تمام می‌شود و صحنه بعد، صحنه نهایی فیلم است که آن‌ها در اتومبیل نشسته‌اند.

آوا با وجود مخالفت محسن، امید به رستن و زایش دیگری را در خود حفظ می‌کند. می‌توان این نپذیرفتن جنین از سوی محسن را نمونه‌ای از رفتارهای فرهنگی پاره‌ای از یک نسل به‌شمار آوریم که به پاس داشتن حیات و یا حتی آرمان زندگی خواهی امیدی ندارد. محسن دچار بحران ارزش‌های فرهنگی است. او در دوراهی ارزش‌های سنتی و ارزش‌های مدرن قرار گرفته و گاهی از ارزش‌های متزلزل خود رنج می‌برد. جهان‌نگری این مرد سرگردان در رویکرد او نسبت به تولد کودک نیز دیده می‌شود. چرا محسن بار اول عروسک را از آن خیابان برمی‌دارد، مدتی به آن نگاه می‌کند و آن‌را با خود به هتل می‌برد و چرا فردا پشیمان می‌شود و بعد از اینکه پانسمن زخم پایش را باز می‌کند، آن را دور می‌اندازد؟ هویت محسن دچار سرگردانی و استیصال است. این نابسامانی و درماندگی به او اجازه نمی‌دهد پشتیبان تولد انسانی دیگر باشد. تمایل نداشتن مرد به نگه داشتن جنین در زندگی خصوصی آقا و خانم میم و تلاش آوا برای حفظ او، بر این مضمون دوگانه و دوسویه تأکید دارند. این مضمون و مشخصه نشانه‌ای در فیلم‌های *خانه‌ای روی آب* و *سعادت‌آباد* هم وجود دارد. باید یادآور شویم که به نوزاد و کودک همیشه به‌عنوان وجدان آگاه بشری و قلمروی معصومیت نگاه شده است. همچنین، تولد و حضور کودک در خانواده نشانی از شادمانی و پیشرفت بنیان خانواده است؛ بنابراین، بررسی حلقه ترکیب این رویدادها بر این موضوع دلالت دارد که گویا در این فیلم‌ها نوعی

آمیختگی از امید به زندگی و درعین حال دلسردی و سرخوردگی، عطش به پیشرفت و خوشبختی و هم‌زمان تجربهٔ یأس و احساس نگون‌بختی به یکدیگر پیوند خورده‌اند.

۷. نتیجه‌گیری

در نشانه‌شناسی، فرهنگ خود یک متن قابل واکاوی است؛ از این رو، «فرهنگ نه یک کل منسجم و ساختاری واحد، بلکه مخزنی حاوی الگوهای متکثر فرهنگی» در نظر گرفته می‌شود (ویسی حصار و توانگر، ۱۳۹۲: ۴). از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی، هر متنی از نظام‌های متکثری همچون فرهنگ سود می‌جوید و در سپهر نشانه‌ای خود با ژرف‌ساخت‌های فرهنگی دیگر متون رابطهٔ تعاملی می‌یابد. هر متن درحین شکل گرفتن، از سازکار عناصر سپهر نشانه‌ای معین که هم‌عصر آن است، بهره می‌برد و پس از آفرینش، یکی از اعضای سپهر نشانه‌ای می‌شود و به خدمت آن درمی‌آید.

در مقالهٔ حاضر، برای ارائهٔ خوانشی برمبنای نشانه‌شناسی فرهنگی، فیلم سینمایی زندگی خصوصی آقا و خانم میم را به‌عنوان متن مورد مطالعه در نظر گرفتیم، آن را در پیوستار نشانه‌ای خاص خود، در رابطه با سایر متون سپهر نشانه‌ای دههٔ هشتاد، نظیر *خانه‌ای روی آب*، *سعادت‌آباد*، *من همسرش هستم*، *در بارهٔ الی*، *جدایی نادر از سیمین*، *اسب حیوان نجیبی است* و *محاکمه در خیابان* بررسی کردیم و به نسبت‌های تکرارپذیری میان اجزا و عناصر مشترک نظام نشانه‌ای این گروه از فیلم‌ها پی بردیم. حضور معنادار اتومبیل در سپهر نشانه‌ای دههٔ هشتاد که نمادی از تعلق خاطر نداشتن و سرگردانی است، به تفسیر نشانه‌های دیگری منجر می‌شود که بنیان‌های معنایی فیلم را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین، ارزش روزافزون اتومبیل نه به‌عنوان کالا، بلکه به‌عنوان ضمیمهٔ هویت، در گفتمان‌های سینمایی موجب گمشدگی انسان شده و بی‌اعتنایی به هم‌نوع و عداوت با دیگری را توجیه کرده است.

در زندگی خصوصی آقا و خانم میم، پس از اعلان سرگردانی و بی‌ثباتی در وضعیت هایپرآیکونیک اتومبیل، هویت شخصیت‌ها نیز گسسته و ناپسامان می‌شود. به‌دنبال تعلیق در هویت، ارزش‌های اخلاقی و فرهنگی شخصیت‌ها دچار تزلزل می‌شود و تناقض، تظاهر، دروغ‌گویی، حقارت، تردید و سوءظن بر بسیاری از رفتارهای آنان سایه می‌افکند. اکنون، پس از بررسی تطبیقی تعدادی از فیلم‌های قلمروی سپهر نشانه‌ای این دهه، می‌توانیم در این

رویدادهای مشترک، «سازکار انسان‌زدایانه‌ای» از زندگی را در روند فرهنگی- اجتماعی کلانشهری همچون تهران مشاهده کنیم (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۶۲). با مطالعه نشانه- معناشناختی این متن سینمایی دریافتیم که نظام نشانه‌ای این فیلم در خلق معانی استعاری و نمادین نقش مؤثری داشته است. در بستر چنین ظرفیت‌های نشانه‌ای، نمایه ماشینی به یک ابرنمایه تبدیل می‌شود و نمایه عروسک به ابرنمایه‌ای ارتقاء می‌یابد که می‌تواند به‌خوبی از عهده القای استعاره ستیز با زندگی و انکار حیات برآید؛ چنانکه شناسنامه گمشده آوا و نتیجه آزمایشی که مدام پنهان می‌کند، نمادی متشخص برای بیان بحران و گسست هویت فرهنگی و اجتماعی است؛ پدیده‌های غم‌انگیزی که آدمیان را در مواجهه با کاستی تعهد، صداقت و مهربانی، به سوءتفاهم، دروغ‌گویی و ستیز با زندگی دچار می‌کند و آن‌ها را در تلاشی مذبحانه برای انکار واقعیت، در دلهره و رنجی عذاب‌آور قرار می‌دهد.

۸. پی‌نوشت‌ها

1. M.E. Suino
2. semiotics of cinema
3. Šklovskij
4. Tynjanov
5. Mukařovský
6. Ivanov
7. Roman Jakobson
8. Yuri Lotman
9. Christian Metz
10. Gordon Gray
11. center for contemporary cultural studies
12. Stuart Hall
13. Bill Nichols
14. Tartu School
15. primary modeling system
16. second modeling system
17. Peeter Torop
18. concrete texts
19. *Theses on the Semiotic Study of Cultures* (as Applied to Slavic texts)
20. Sam Rohdie
21. Jakob Lothe
22. Louis Hjelmslev

23. Roland Posner
24. Karel Dibbets
25. Massimo Leone
26. sign process
27. Christina Ljungberg
28. un continuum

۲۹. گفتنی است که سپهر نشانه‌ای به این دلیل که دربرگیرنده فرهنگ و حافظه جمعی یک جامعه معین است و سازکاری ضمنی است که اعضای فرهنگ در بهره بردن از آن و در شکل‌گیری آن سهیم هستند، مفهوم «ناخودآگاه جمعی یونگ» را نیز در خود دارد (Cornwell, 1992: 166).

29. Herbert Marshall McLuhan
30. Kinesics

۹. منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۰). *ساختار و تأویل متن*. چ ۱۳. تهران: نشر مرکز.
- ----- (۱۳۹۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. چ ۱۱. تهران: نشر مرکز.
- پاکتچی، احمد (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه‌شناختی هویت دوگانه در یک محله شهری و کارکردهای آن: مطالعه موردی محله رستم‌آباد- فرمانیه». *نشانه‌شناسی مکان: مجموعه مقالات ندهای ادبی- هنری*. گردآوری فرهاد ساسانی. تهران: سخن.
- پوسنر، رولان (۱۳۹۰). «اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی، ترجمه شهناز شاه‌طوسی». *نشانه‌شناسی فرهنگی*. گردآوری فرزانه سجودی. تهران: علم.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: آمه.
- توروپ، پیتر (۱۳۹۰ الف). «ترجمه کردن و ترجمه به‌مثابه فرهنگ». *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه گلرخ سعیدنیا. گردآوری فرزانه سجودی. تهران: علم.
- ----- (۱۳۹۰ ب). «نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ». *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه و گردآوری فرزانه سجودی. تهران: علم.
- ردی، سام (۱۳۹۲). «توتم و سینما». *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمه علاءالدین طباطبایی. چ ۴. تهران: هرمس.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نشانه- معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

- گری، گوردون (۱۳۹۲). *سینما: انسان‌شناسی تصویری*. ترجمه مازیار عطاریه. تهران: شورا فرین.
- لوتمن، یوری (۱۳۹۰ الف). «درباره سپهر نشانه‌ای». *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه فرناز کاکه‌خانی. گردآوری فرزانه سجودی. تهران: نشر علم.
- ----- (۱۳۹۰ ب). *نشانه‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما*. ترجمه مسعود اوحدی. چ ۳. تهران: سروش.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- لیونگرگ، کریستینا (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل بینا فرهنگی». *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمه تینا امراللهی. گردآوری فرزانه سجودی. تهران: نشر علم.
- متز، کریستین (۱۳۹۲). «درباره مفهوم زبان سینما». *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمه علاءالدین طباطبایی. چ ۴. تهران: هرمس.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی و فرهنگ». *نشانه‌شناسی فرهنگ (ی)*. گردآوری امیرعلی نجومیان. تهران: سخن.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۹). «مقدمه». *نشانه‌شناسی فرهنگ (ی)*. گردآوری امیرعلی نجومیان. تهران: سخن.
- نیکولز، بیل (۱۳۹۲). *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما*. ترجمه علاءالدین طباطبایی. چ ۴. تهران: هرمس.
- ویسی حصار، رحمان و منوچهر توانگر (۱۳۹۲). «استعاره و فرهنگ: رویکردی شناختی به دو ترجمه رباعیات خیام». *جستارهای زبانی*. مقالات آماده انتشار. ۱۳۹۲/۱۱/۲۰.

References:

- Ahmadi, B. (2012). *The Structure and Textual Interpretation*. Tehran: Makaz [In Persian].
- ----- (2013). *From Visual Cues to Text*. 11th editions. Tehran: Makaz [In Persian].



- Barker, C. (2000). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London and Thousand Oaks: Sage Publications.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cornwell, N. (1992). "Lotman's semiosphere". *Irish Slavonic Studies*. 13. pp 163-167.
- Gordon, G.(1392). *Cinema; Photographic Anthropology*. Translated by: Maziar Atarieh. 1th Publication: Tehran: Shour Afarin [In Persian].
- Lionberg, Ch. (2012). "Facing with other culture: Semiologic tendencies toward intercultural interactions". Translated by: Tina Amrollahi. In *Cultural Semiology*. By: Farzan Sojoudi. 1st edition. Tehran: Elm, pp. 119-151 [In Persian]
- Lotman, Y. (1990). *Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Translated by: Ann Shukman. New York: I.B Tauris Publishers.
- Lutte, J. (2000). *An Introduction to Narration in Literature and Cinema*. Translated by: Amir Nikfarjam. 1st edition. Tehran: Minooye Kherad [In Persian]
- Luttman, Y. (2012). *Semiotics and Aestheticism of Cinema*. Translated by: Masood Owahdi. 3rd editions. Tehran: Soroush [In Persian].
- ----- (2012). *On Semio-sphere*. Translated by: Farnaz Kakekhani. in *Cultural Semiology*. By: Farzan Sojoudi. 1st edition. Tehran: Elm. pp. 221-257 [In Persian].
- Metz, Ch. (2013). *About the Concept of Language of Cinema*. Translated by: Alaaedin Tabatabaie. 4th edition. Tehran: Hermes. pp. 81-93 [In Persian].
- Monaco, J. (2009). *How to Read a Film, Movies, Media and Beyond*. New York: Oxford University Press.
- Namvar Motlagh, B. (2012). "Semiotics and culture". *Cultural Semiotics*. By: Amir Ali Nojoomi. 1st edition. Tehran: Sokhan, pp. 11-32 [In Persian].
- Nicholas, B. (2013). *Structuralism, the Semiology of Cinema*. Translated by: Alaaedin Tabatabaie. 4th edition. Tehran: Hermes [In Persian].

- Nojoomian, A.A. (2012). "Introduction". *Cultural Semiotics*. By: Amir Ali Nojoomian. 1st edition. Tehran: Sokhan. pp. 7-10 [In Persian]
- Pakatchi, A. (2013) "Analytical semiology of dual identity in a city district and its functions: The case study of district Rostam Abaad-Farmanieh." in *Semiology of Place, the Collection of Literary-Artistic Critical Articles*. By: Farhad Sassani. 1st edition. Tehran: Sokhan, pp. 11-49 [In Persian].
- Poosner, R. (2012). "The Main Goals of Cultural Semiotics". Translated by: Shahnaz Shahtoosi. in *Cultural Semiology*. By: Farzad Sojoudi. 1st edition. Tehran: Elm. pp. 293-364 [In Persian].
- Redi, S. (2013). "Symbol and cinema" in *Structuralism, Semiology of Cinema*. Translated by: Alaaedin Tabatabaie. 4th editions. Tehran: Hermes, pp. 141-163 [In Persian].
- Shairi, H.R. (2013). *Visual Semiotics, Theories and Practices*. 1st edition. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Taslimi, A. (1388). *Literary Criticism, Literary Theories and their Functions*. 1st edition. Tehran: Ame [In Persian].
- Thourop, P. (2012). "Cultural semiology and culture." Translated by: Farzan Sojoudi. in *Cultural Semiology*. Author: Farzan Sojoudi. 1st edition. Tehran: Elm, pp. 17-40 [In Persian].
- ----- (2012). "To translate and translation as culture". Translated by: Golrokh Saeednia. in *Cultural Semiology*. Author: Farzan Sojoudi. 1st edition. Tehran: Elm, pp. 201-220 [In Persian].
- Veisi Hear, R. & M. Tavangar (2013). "Metaphore and culture: A cognitive tendency toward the two translations of Khayyam's Robaiate (poems)". *Journal of Lingual Findings*. Tehran: Tarbiat Modares University [In Persian].