فصلنامهٔ علمی- پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا
سال ششم، شمارهٔ ۱۲، پاییز ۱۳۹۳

بررسی نشانه‌شناختی عناصر دینی در فیلمِ نشانه‌ها اثر شیامالان

سید علی‌اصغر سلطانی[۱]
بنت‌الهدی بنایی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۳/۱
تاریخ تصویب: ۱۳۹۱/۱۱/۲۸

چکیده

استفاده از نشانه‌ها برای بیان اندیشه‌ها و القای عقاید به مخاطب، روشی است که بشر از آغاز، با آن مأنوس بوده است. نشانه‌ها به‌سبب بهره‌گیری از معانی ضمنی، امکان بازنمایی غیرمستقیم پیام را ایجاد می‌کنند و بدین صورت، سبب اثرگذاری عمیق‌تر و طولانی‌تر پیام بر ذهن مخاطبان می‌شوند. شناخت این شیوه، به کارگزاران رسانه امکان می‌دهد پیام‌های دینی را جذاب‌تر و با عمق و اثرگذاری بیشتر، به مخاطبان عرضه کنند. نشانه‌ها دارای لایه‌های

[۱]. استادیار دانشگاه باقرالعلوم (ع)؛ aasultani@yahoo.com
[۲]. کارشناس ارشد تبلیغ و ارتباطات فرهنگی دانشگاه باقرالعلوم (ع)؛ b_banaie@yahoo.com

معنایی‌ای مختلف هستند؛ بنابراین، به‌منظور نفوذ به درون این لایه‌ها برای کشف معانی ضمنی نشانه‌ها و بررسی نقش آن‌ها در بازنمایی عناصر دینی به‌ویژه در رسانهٔ پرمخاطب فیلم، تحلیل آن‌ها ضروری است. در این پژوهش کوشیده‌ایم ازمنظری نشانه‌شناختی، فیلم نشانه‌ها را تحلیل کنیم. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد در این فیلم، از حجمی گسترده از نشانه‌های دارای بار معنایی دینی استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی: *بازنمایی، عناصر دینی، تحلیل نشانه‌شناختی، فیلم نشانه‌ها.*

۱. مقدمه

فیلم به‌عنوان یک رسانه، مورداستقبال همهٔ مخاطبان به‌ویژه نسل جوان واقع شده و این ویژگی، بسیاری از پژوهشگران را برآن داشته است تا پژوهش‌هایی گسترده را در این زمینه انجام دهند. بحث مهم در این حوزه، تعیین میزان و کیفیت تأثیر رسانه‌ها و به‌ویژه فیلم بر مخاطبان است. موناکو[1] در این زمینه نوشته است: «فیلم و تلویزیون طی هشتاد سال گذشته، روش ادراک ما را از جهان پیرامون و از خودمان، به‌کلی دگرگون ساخته‌اند» (موناکو، ۱۳۷۱: ۱۳).

فیلم‌ها با هدف‌ها و محتوایی خاص ساخته می‌شوند؛ بنابراین، بحث مهم دیگر در این حوزه، بررسی محتوای فیلم و همچنین روشی است که فیلم از آن بهره می‌گیرد. هماهنگی محتوا و روش، القای پیام را آسان می‌کند. از آنجا که تبلیغ دین اسلام با محتوای خاص شیعی به همهٔ انسان‌ها همواره دغدغهٔ کارگزاران رسانهٔ ملی بوده است، شناخت روش‌هایی که به‌صورتی درست و مؤثر، محتوای موردنظر را عرضه کند، ضروری است.

[1] .James Monaco

در غرب، بسیاری از اندیشمندان همچون فردینان دو سوسور[۱]، چارلز پیرس[۲]، کلود-لوی استروس[۳]، روت وداک[۴]، تو ون‌دایک[۵]، نورمن فرکلاف[۶]، پیتر ولن[۷] و کریستین متز[۸] روش‌های مختف عرضهٔ محتوا را بررسی کرده‌اند؛ درحالی که در ایران، برنامه‌سازان هنوز با استفاده از همان قالب‌های سنتی، در عرضهٔ مستقیم پیام به مخاطبان به‌صورت عام و درعرصهٔ جهانی می‌کوشند؛ بنابراین، برای نشان‌دادن محتوای اسلام، طراحی الگویی متفاوت با تأکید بر ادبیات معناشناسانه و نشانه‌شناسانهٔ تلوزیون، ضروری است. نشانه «یک کلمه، تصویر، صدا یا هر جزئی از دنیای درون قاب» است (مارش و اریتز، ۱۳۸۴: ۱۴). نشانه‌ها در متن‌های مختلف، معانی‌ای متفاوت و لایه‌های معنایی متعدد دارند و شناخت این گستردگی معنایی، برای عرضهٔ غیرمستقیم پیام، ضروری است.

کلام، محتوای اصلی فیلم را بیان می‌کند؛ ولی نشستن کلام در ذهن و ایجاد فضایی هماهنگ با آن، از کارکردهای عناصر تصویری است؛ بنابراین، در اینجا تنها عناصر تصویری فیلم «نشانه‌ها» را بررسی می‌کنیم. حسینی‌زاد دربارهٔ عناصر تصویری معتقد است:«تصویر در سینما، زبانی جهانی است؛... [با این حال،] معانی، قراردادی هستند [و] درچارچوب اجتماع و فرهنگ شکل می‌گیرند؛ یعنی در یک حیطهٔ اجتماعی و قومی و فرهنگی است که معنا به‌وجود می‌آید» (حسینی‌زاد، ۱۳۸۹)؛ درنتیجه، برای شناخت معنای نشانه‌ها باید آن‌ها را درون متنی فرهنگی مطالعه کنیم که از آن برآمده‌اند؛ بدین ترتیب، در پژوهش حاضر، از روش نشانه‌شناسی استفاده کرده‌ایم و بعداز بیان پیشینهٔ تاریخی و نیز بررسی عناصر درک فیلم، عناصر دینی و روش نشانه‌شناسی، فیلم *نشانه‌ها* اثر ام. نایت شیامالان[۹] را تحلیل کرده‌ایم.

---

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Sanders Peirce
3. Claude Levi Strauss
4. Ruth Wodak
5. Teun Adrianus Van Dijk
6. Norman Fairclough
7. Peter Wollen
8. Christian Metz
9. M. Night Shyamalan

۲. پیشینهٔ تاریخی

تعصب، اثر دیوید وارک گریفیث[1]، نخستین فیلم دینی بود که در آن، از نشانه‌ها و گفتار نمادین استفاده شد؛ باوجود این، آغاز جریان تولید فیلم دینی، با ظهور پروتستانتیسم[2] و درنتیجه، آغاز رسمیت‌زدایی از دین و به‌وجودآمدن مذهب خودجوش اونجلیست‌های پروتستانتیزم صورت گرفت. «جریان تولید فیلم دینی، از سال ۱۹۴۵ با ساخت فیلم *ورای مال خودمان*[3] توسط کمیسیون فیلم پروتستان[4] آغاز شد» (باهنر، ۱۳۸۲).

از آغاز پیدایش سینما و ورود آن به عرصهٔ هنر، بحث سینمای دینی بین اندیشمندان هنر و سینما رواج پیدا کرد؛ اما «نخستین تحقیقات ویژه در رابطهٔ دین و رسانه، در دههٔ ۱۹۵۰ انجام شد که به‌دنبال آن و پس‌از ظهور تله‌ونجلیسم[5]، جریان عظیم تحقیقات در دههٔ ۱۹۷۰ به‌راه افتاد» (هوور[6]، ۱۳۸۸: ۱۵). در این راستا، بسیاری از پژوهشگران برای یافتن تأثیرهای مثبت و منفی‌ای کوشیدند که رسانه به‌طور عام و فیلم دینی به‌صورت خاص، بر دین‌داری مردم می‌گذاشتند؛ گروهی دیگر بر کارکردهای دینی رسانه و فیلم دینی درچهارچوب دورکیمی تمرکز کردند و درنهایت، برخی دیگر کوشیدند بر محتوایی تمرکز کنند که ازطریق رسانه به مخاطبان عرضه می‌شود. این پژوهشگران در بررسی‌های خود، بر فرایندها و نظام‌هایی تأکید کرده‌اند که «به نحوی از انحا، موضوع را به سخن‌گفتن وامی‌دارند» (نیکولز[7]، ۱۳۷۸: ۱)؛ به عبارت دیگر، آن‌ها به‌دنبال کشف معنا و چگونگی خلق و انتقال آن ازطریق رسانه بوده‌اند؛ درحالی که دربارهٔ فیلم و با استفاده از روش نشانه‌شناسی، پژوهش‌هایی محدود انجام شده است و به‌صورت تبعی، این فقر پژوهشی درزمینهٔ فیلم دینی، به‌مراتب بیشتر است؛ بنابراین، در اینجا، ملاک بررسی پژوهش‌های انجام‌شده، تمرکز بر سنجش عناصر دینی است تا از تجربهٔ پژوهش‌های پیشین، بیشترین استفاده صورت گیرد.

---

1. David Wark Griffith
2. Protestantism
3. Beyond Our Own
4. Protestant Film Commission
5. Televangelism
6. Hoover
7. Nichols

به‌موازات دگرگونی‌های نظری درزمینهٔ تبیین دین، یکی از مهم‌ترین مسائل در مطالعهٔ دین‌داری، کمبود ابزارهای روا و پایا برای سنجش نگرش دینی است؛ بدین منظور، خدایاری فرد و دیگران (۱۳۸۷) در پژوهشی کوشیده‌اند مقیاس سنجش دین‌داری را برای جمعیت دانشجویی آماده کنند. در همین راستا، ایلخانی و میرهاشمی اسفهلان (۱۳۸۸) زبان نمادین را ازدیدگاه پل تیلیش[1] بررسی کرده‌اند.

ازجمله آثاری که درحوزهٔ فیلم و سینما، عناصر دینی را بررسی کرده‌اند، می‌توان *کاوش در الهیات و سینما*، اثر مارش و اریتز[2] (۱۳۸۴) را نام برد. نویسندگان این کتاب با پیش‌فرض‌قراردادن این نکته که الهیات به‌شکل باورها، دیدگاه‌ها و ارزش‌ها، تجهیزاتی را به سینما افزوده است، کوشیده‌اند چگونگی تعامل میان الهیات و سینما را نشان دهند. در این راستا، فیلم‌ها بدون استفاده از روش علمی خاص و تنها برمبنای ارجاع به *کتاب مقدس* (با انواع ترجمه‌ها) بررسی شده‌اند.

مسئلهٔ میلیس[3] (۱۳۸۵) در کتاب *دیده و ایده: جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی*، آن است که چگونه دین یا ارزش‌ها در فیلم عرضه می‌شوند. وی کوشیده است این سؤال را با استفاده از روش مطالعات فرهنگی پاسخ دهد؛ باوجود این، نتیجه‌گیری‌های این کتاب، بدون استفاده از روشی علمی، بیشتر مبتنی‌بر تفسیر نویسنده از فیلم و داستان آن است.

کتاب دیگر در این زمینه، *جستجوی نگره‌های دینی در سینما: ۳۳ فیلم از سینمای دینی* است. جانستن وبارسوتی[4] (۱۳۸۵) در این کتاب نوشته‌اند هر فیلمی که در آن، روایتی خوب بیان شود، حضور خدا را در خود نشان می‌دهد. روی‌کرد نویسندگان، بیشتر معرفی فیلم، داستان و حواشی آن است و بدین ترتیب، در این کتاب، تنها به برخی انعکاس‌های دینی فیلم بسنده شده است.

---

1. Paul Tillich
2. Marsh and Oritz
3. Miles
4. Johnston and Barsotti

سایمون[1] (۱۳۸۳) در کتاب *الهامات معنوی در سینما*، عنوان «ژانر معناگرا» را برای فیلم‌هایی به‌کار برده است که روح و شناخت ما را تقویت می‌کنند. نقطهٔ اشتراک این فیلم‌ها، پاسخ به این پرسش است که «چرا ما اینجاییم؟» و وجه مشترک دیگر آن‌ها بررسی مفاهیم راه‌گشای مسائلی همچون واقعیت، زندگی پس‌از زندگی، فرشتگان، نیروی عشق و... است (سایمون، ۱۳۸۳: ۱۸)؛ اما نویسنده مضمون اصلی یا پیام فیلم را بدون هیچ‌گونه استدلال و تنها براساس تفسیر خویش بیان کرده است.

اثر دیگر در این حوزه، *معنویت در فیلم* است. همان‌گونه که جانستن (۱۳۸۳) نوشته است: «این کتاب می‌کوشد پلی بزند بر شکافی که به‌باور بسیاری از مسیحیان، میان فیلم "دیدن و ایمان" وجود دارد» (جانستن، ۱۳۸۳: ۱۳)؛ بدین ترتیب، جانستن، فیلم را ازجنبه‌های گوناگون بررسی کرده است. ویژگی‌های کلی داستان، شامل بررسی فنی زبان فیلم، حلقهٔ انتقادی فیلم، جنبه‌های ویژهٔ نقد فیلم و پاسخ فیلم‌ها ازدیدگاه یزدان‌شناختی، در این کتاب بررسی شده و متناسب‌با هر بخش، نقدی از یک یا چند فیلم صورت گرفته است (جانستن، ۱۳۸۳: ۱۷۰، ۱۷۶، ۱۸۲، ۲۰۶ و ۲۵۱)؛ اما باوجود توجه نویسنده به جنبه‌های مختلف تحلیل فیلم و دقت زیاد در بررسی رابطهٔ آن با مباحث یزدان‌شناختی و اعتقاد نویسنده مبنی‌بر پای‌بندی به متن فیلم، تفسیرهای شخصی نویسنده از فیلم، بر بیشتر نقدها حاکم است؛ به عبارت دیگر، نویسنده از روشی مناسب برای استنتاج یا حتی اثبات تفسیرهای خود استفاده نکرده است.

اثر دیگر در این حوزه، *مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما* است. استون[2] (۱۳۸۳) در این کتاب نوشته است: «فیلم‌ها فقط یک جهان را به‌تصویر نمی‌کشند؛ بلکه یک جهان‌بینی را تبلیغ می‌کنند» (استون، ۱۳۸۳: ۸)؛ بدین ترتیب، این جهان‌بینی را «باید با درگیری و دخالت سازنده به‌نقد کشید؛ نه با دوری‌کردن و سکوت» (استون، ۱۳۸۳: ۹). در هر فصل از این کتاب، بر بخشی از اعتقادنامهٔ رسولان و نیز فیلم‌های مرتبط با آن تمرکز شده است؛ اما استون در

[1]. Simon
[2]. Aston

بررسی و تفسیر فیلم‌ها، از روش علمی‌ای مناسب استفاده نکرده و درواقع، این کتاب، بیشتر باهدف فهم بهتر الهیات مسیحی نوشته شده است تا تحلیل فیلم براساس روش‌های علمی.

دربارهٔ سینمای دینی قطعاً مطالب بسیار دیگری نیز به‌زبان فارسی و زبان‌های دیگر نوشته شده است که ازجمله آن‌ها می‌توان مقاله‌هایی در *فصلنامهٔ فارابی* (بنیاد فارابی)، نشریهٔ *نقد سینما* (حوزهٔ هنری)، *مقاله‌های* اولین، دومین و سومین *هم‌اندیشی سینما ازنگاه اندیشه*، مجموعه گفتگوی *سینما، دین، ایران: سینمای دینی ازنگاه سینماگران ایران*، و نیز مجموعهٔ ترجمه‌شده در اثر ساسانی (۱۳۸۰) باعنوان *نشانه‌های معنوی در سینما* را نام برد؛ اما از آنجا که این منابع دردست‌رس نگارندگان نبود و نیز بررسی آن‌ها به مجالی بیشتر نیاز داشت، در این پژوهش، به همین موارد بسنده می‌کنیم. بسیاری از آثاری که درحوزهٔ فیلم و سینما، عناصر دینی را بررسی کرده‌اند، نتایج خود را تنها براساس تفسیرهای شخصی از فیلم و البته گاه با بیان چند ارجاع محدود از متون مقدس به‌دست داده‌اند. در این تحقیق کوشیده‌ایم به‌صورتی روشمند و برپایهٔ عناصر نشانه‌شناختی، فیلم *نشانه‌ها* را ازمنظر عناصر دینی تحلیل کنیم.

۳. عناصر درک فیلم

صنعت فیلم‌سازی با پخش تصاویر متحرک ازسوی برادران لومیر[1] در دسامبر ۱۸۹۵ آغاز و با ورود صوت به این صنعت، در فیلم *خوانندهٔ جاز* (۱۹۲۷)، متحول شد؛ به‌گونه‌ای که از آن پس، فیلم‌ها نه‌تنها دارای کیفیت‌های بصری شدند؛ بلکه عناصر صوتی را نیز به‌دست آوردند؛ به همین جهت، توجه به عناصر صوتی و تصویری برای دست‌یافتن به چهارچوبی کامل به‌منظور درک و سپس تفسیر فیلم، ضروری است.

عناصر تصویری فیلم عبارت‌اند: از فیلم‌برداری، تدوین و میزانسن که هرکدام مشتمل‌بر عناصری دیگرند. درحوزهٔ فیلم‌برداری، نوع عدسی، ارتفاع، زاویهٔ دوربین و سرعت فیلم‌برداری، از عوامل اثرگذار بر فیلم است. تدوین، عنصر تصویری دیگری است که بر دو نوع تداومی و غیرتداومی تقسیم می‌شود. درنهایت، عنصر میزانسن، مشهودترین عنصر

[1]. Lumiere Brothers

بصری فیلم است که صحنه‌پردازی، بازیگری، لباس، چهره‌آرایی و نورپردازی را دربر می‌گیرد. این عناصر را کیسبی‌یر[1] به این صورت بیان کرده است: «کیفیات بصری فیلم، از عامل‌های متعددی تشکیل می‌شود: فیلم خام، عدسی‌ها، زاویهٔ فیلم‌برداری، فاصلهٔ دوربین تا موضوع، قاب‌بندی، حرکت دوربین و شیء، تدوین، نورشناسی و میزانسن» (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۱۱). به‌منظور درک کامل فیلم، علاوه‌بر عناصر تصویری، توجه به عناصر صوتی فیلم، یعنی کلام، موسیقی و جلوه‌های صوتی نیز ضروری است.

٤. عناصر دینی

در گام بعد، بررسی عناصر دینی، ضروری است؛ یعنی حوزه‌هایی که اندیشمندان بسیاری به‌صورتی تقریباً متفاوت به آن‌ها پرداخته‌اند. این تفاوت‌ها در دو بخش کلی ابعاد و منبع، قابل عرضه‌اند.

در زمینهٔ ابعاد دین، برخی متفکران، توصیه‌های اخلاقی، احکام فقهی و دیدگاه‌های اعتقادی را از این حوزه خارج کرده‌اند؛ مثلاً گیدنز[2] معتقد است: «ادیان، متضمن مجموعه‌ای از نمادها هستند که احساسات حرمت یا خوف را طلب می‌کنند و با شعایر یا تشریفات (مانند مراسم کلیسا) که توسط اجتماع مؤمنان انجام می‌شود، پیوند دارند» (گیدنز، ۱۳۷۳، ۴۸۵)؛ بدین ترتیب، وی دین را به سطح نمادها و شعایر تقلیل داده است؛ درمقابل، دیگران دین را «مجموعه‌ای از عقاید، اخلاق، قوانین فقهی و حقوقی» دانسته‌اند (جوادی آملی، ۱۳۹۰: ۱۹)؛ افزون‌بر آن، ذیل تفسیر آیهٔ «لا إِكْراهَ فِي الدِّين» (قرآن، بقره: ۲۵۶) آمده است: «دین، عبارت است از یک سلسه معارف علمی که معارف عملی به‌دنبال دارد» (طباطبایی، ۱۳۱۴ق: ۵۲۳/۱).

نظریه‌های بیان‌شده دربارهٔ دین، به این موارد محدود نمی‌شوند؛ بلکه دربارهٔ منبع دین نیز تفاوت‌هایی در دیدگاه‌ها وجود دارد. بسیاری از صاحب‌نظران، منبع وحی را تنها منبع معتبر دانسته و آن را «مصنوع و مجعول الهی» شمرده‌اند (جوادی آملی، ۱۳۹۰: ۱۹)؛ ولی

---

1. Casebier
2. Giddens

فویرباخ[1] دین را شامل «عقاید و ارزش‌هایی می‌داند که به‌وسیلهٔ انسان‌ها در تکامل فرهنگی‌شان به‌وجود آمده؛ اما اشتباهاً به نیروهای الهی یا خدایان نسبت داده شده است» (گیدنز، ۱۳۷۳: ۴۹۱).

درنهایت، با توجه به طیفی گسترده از نظریه‌های متفاوت در این حوزه، به‌طور کلی دین را می‌توان دارای چهار سطح بدین شرح دانست: باورها (عقاید)، ارزش‌ها (اخلاق)، هنجارها (قوانین فقهی و حقوقی) و نمادها؛ بنابراین، عناصر دینی، آن‌هایی هستند که به‌طریقی، با یکی از این سطوح، مرتبط‌اند.

۵. روش‌شناسی

به‌طور کلی، «مطالعهٔ نشانه‌ها و طرز کارکردشان، نشانه‌شناسی نامیده می‌شود» (فیسک، ۱۳۸۸: ۶۴). «هیچ نشانه‌ای به‌گونه‌ای ناب، ارجاعی و عاری از معانی ضمنی نیست» (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۹)؛ بنابراین باید رمزگانی را بشناسیم که در آن، این نشانه‌ها معنا می‌یابند. «رمزگان، چارچوبی را به‌وجود می‌آورد که در آن، نشانه‌ها معنا می‌یابند» (چندلر[2]، ۱۳۸۶: ۲۱۹). «رمزگان‌ها جنبهٔ اجتماعی و درنتیجه، تاریخی دارند، اکتسابی‌اند و چون بدنه‌ای از دانش باید فراگرفته شوند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۳).

نظریه‌پردازان برای دلالت، سه مرتبه یا سطح را برشمرده‌اند: در مرتبهٔ نخست، «رابطهٔ بین دالّ و مدلول را در درون نشانه و نیز رابطهٔ نشانه با مصداق خود را در واقعیت بیرونی توصیف می‌کنند. بارت این مرتبه را معنای صریح نامیده است که درمفهوم عام، معنای بدیهی نشانه است» (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۲۸). «دومین مرتبهٔ دلالت (دلالت ضمنی)، بازتابی از ارزش‌های بیانی است که به یک نشانه متصل می‌شوند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۱۴). «دلالت ضمنی (و همچنین دلالت صریح)، حاصل عمل‌کرد روابط جانشینی و روابط هم‌نشینی [، به عبارت دیگر، انواع مجاز، استعاره، کنایه، مجاز جزء به کل و طنز] و تنوعات اجتماعی فرهنگی به‌علاوهٔ عوامل تاریخی است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۸۵). «در سومین مرتبهٔ دلالتی (اسطوره‌ای یا ایدئولوژیک)، نشانه‌ها بازتابی از اصلی‌ترین مفاهیم متغیر فرهنگی هستند که حامی یک دیدگاه جهان‌شمول خاص مانند پدرسالاری،

---

[1]. Feuerbach
[2]. Chandler

زن‌سالاری، آزادی، فردگرایی، عین‌گرایی، نژادپرستی وغیره می‌باشند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۱۴ و ۲۱۵). بارت این مرتبه از دلالت را نمادین خوانده است.

بنابراین، به‌صورت خلاصه می‌توان گفت هر نشانه‌ای براساس رابطهٔ میان دالّ و مدلول خود، دارای دو وجه است: یکی وجه شمایلی- نمایه‌ای و دیگری وجه نمادین. وجه نخست، به سطح واقعیتی برمی‌گردد که براساس تشابه یا پیوستگی وجودی، به‌صورت طبیعی درآمده است و می‌توان معنای صریح (طبیعی و بدیهی‌انگاشتهٔ) آن را مشاهده یا استنتاج کرد؛ به همین ترتیب، وجه نمادین، به سطح بازنمایی و ایدئولوژی مربوط است و براساس قرارداد وابسته به رمزگان‌های مختلف، معنای نمادین آن را می‌توان تفسیر کرد.

جدول ۱. نشانه و معنا

وجوه نشانه	سطح		رابطه دال و مدلول بر اساس:	معنا
شمایلی و نمایه‌ای	اول	واقعیت	تشابه یا پیوستگی وجودی (طبیعی)	معنای صریح (بدیهی)
نمادین	دوم	بازنمائی	قرارداد وابسته به رمزگان	معنای ضمنی (فرهنگی، اجتماعی، تاریخی)
		ایدئولوژی		معنای نمادین (ایدئولوژیک)

«در فیلم، حتی ساده‌ترین عناصر نیز دارای معانی ضمنی‌اند» (موناکو، ۱۳۷۱: ۱۷۶)؛ بنابراین، فیلم به‌صورت ساختاری سلسله‌مراتبی از رمزها در سه سطح واقعیت، بازنمایی و ایدئولوژی تشکیل شده است. واقعه‌ای که قرار است به‌صورت فیلم درآید، برای اینکه رنگ واقعیت بگیرد، با استفاده از رمزهایی اجتماعی همچون لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار و... رمزگذاری می‌شود و برای اینکه قابل پخش باشد، از فیلتر بازنمایی یا رمزهای فنی می‌گذرد. «دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری، رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند». درنهایت، «رمزهای ایدئولوژی، عناصر فوق را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند» (فیسک[1]، ۱۳۸۰: ۱۲۸). عناصر دینی و رمزگان‌هایی که جان فیسک

[1]. Fiske

ذکر کرده است، قابل انطباق بر عناصری هستند که به‌عنوان عناصر درک فیلم ذکر شد. این انطباق در جدول ۲ نشان داده شده است[۱].

جدول ۲. انطباق عناصر دینی و نشانه شناختی با عناصر درک فیلم

عناصر درک فیلم					عناصر دینی	عناصر نشانه‌شناختی		
عناصر درک فیلم	صوتی	کلام	گفتار و نوشتار		باورهای دینی	سطح اول	نظام نشانه‌ای زبانی	نظام نشانه‌ها
			موسیقی افکت		نمادهای دینی	سطح دوم	نظام نشانه‌ای موسیقایی و آوایی	
	تصویری	فیلم‌برداری	نوع عدسی، ارتفاع و زاویهٔ دوربین، سرعت فیلم‌برداری		نمادهای دینی	سطح دوم	نظام نشانه‌های تصویری و حرکتی	
		تدوین	تداومی، غیرتداومی		باورهای دینی	سطح دوم		
		میزانسن	واقعی (لوکیشن) غیرواقعی (دکور) مینیاتوری (ماکت) تلفیقی	صحنه پردازی	نمادهای دینی	سطح اول		
			قیافه، شهرت، شیوهٔ رفتار	بازیگری	نمادها و هنجارهای دینی	سطح اول		
				لباس و چهره‌آرایی	نمادها و هنجارهای دینی	سطح اول		
			میزان، رنگ، جهت	نورپردازی	نمادهای دینی	سطح دوم		

[۱]. نظریه‌پردازان حوزهٔ نشانه‌شناسی معتقدند شش نوع نظام نشانه‌شناسی در سینمای گویا وجود دارد: نظام نشانه‌های تصویری، نظام حرکتی، نظام موسیقایی، نظام آوایی غیرزبان‌شناسانه، نظام نشانه‌های زبان‌شناسانهٔ گفتاری و نظام نوشتاری (سخی، ۱۳۸۷).

از طریق تفسیر نمادهای دینی در چهارچوب رمزگان ایدئولوژیک می‌توان دیدگاه جهان‌شمول یا همان باورهای دینی را دریافت.

٦. خلاصهٔ فیلم

فیلم *نشانه‌ها* به‌کارگردانی ام. نایت شیامالان[1] و با بازی مل گیبسون[2] و یواخین فینیکس[3]، از پرفروش‌ترین فیلم‌های سال ۲۰۰۲ بوده است. در این اثر، پدر خانواده، کشیشی است که پس‌از کشته‌شدن همسرش، دچار درگیری درونی شده است. شش ماه بعد، او دوایری مرموز را در مزرعهٔ خود کشف می‌کند و به‌زودی، مشابه آن دوایر در سراسر جهان دیده می‌شود. کشورهای جهان‌سوم به‌یاری کشورهای غربی می‌آیند و شر بیگانگان از زمین دفع می‌شود؛ اما یک موجود مهاجم باقی می‌ماند. در سکانس پایانی فیلم، این موجود پسر کشیش را می‌گیرد و سمّی کشنده به ریه‌هایش منتقل می‌کند. برادر کشیش با چوب بِیسبال، لیوان آبی را به‌سمت موجود فضایی پرتاب می‌کند و بدین صورت، آن موجود ازبین می‌رود؛ اما تنگی نفس کودک، مانع از استشمام سم می‌شود و درنتیجه، او از مرگ نجات می‌یابد. درنهایت، کشیش، بیماری پسرش را نشانه‌ای از حکمت خداوند می‌بیند و دوباره ایمان می‌آورد.

۷. تحلیل فیلم

در این بخش، فیلم نشانه‌ها را در سه سطح تحلیل می‌کنیم:

۱-۷. سطح اول: واقعیت

با توجه به آنچه گفتیم، متنی که قرار است به‌صورت فیلم درآید، نخست باید درچهارچوب رمزهای اجتماعی رمزگذاری شود تا رنگ واقعیت بگیرد؛ افزون‌بر آن، برای درک چگونگی بازنمایی عناصر دینی و درنتیجه، یافتن معنای نمادین نشانه‌ها، این عناصر، درون چهارچوب رمزگان ایدئولوژیک نیز بررسی می‌شوند.

---

1. M. Night Shyamalan
2. Mel Gibson
3. Joaquin Phoenix

۱-۱-۷. لباس

نخستین عنصر در این سطح، لباس است. در فیلم *نشانه‌ها*، آشکارا بر تقابل دو نوع لباس معمولی (شکل ۱) و لباس مخصوص کشیش (شکل ۲) تأکید شده است؛ بدین ترتیب، از لباس برای نشان‌دادن میزان باور به خداوند حکیم استفاده شده است[۱].

شکل ۱

شکل ۲

شکل ۳

۲-۱-۷. چهره و چهره‌پردازی

نخستین چهره‌ای که در فیلم *نشانه‌ها*، به مخاطب عرضه می‌شود، متعلق به مل گیبسون[۲] است. جستجو در صفحات وب نشان می‌دهد ویژگی‌های این چهره، این‌گونه است: مرموزترین و دوست‌داشتنی‌ترین چهرهٔ مشهور در دنیای پرزرق‌وبرق هالی‌وود، انسان آزادی‌خواه، مرد خانواده، پسرک شیطان هالی‌وود و متخصص موضوع‌های جنجالی. شهرت و شخصیت دوست‌داشتنی، همراه چهرهٔ پرجذبهٔ گیبسون باعث می‌شود مخاطب به‌طور طبیعی، با این شخصیت همذات‌پنداری کند؛ درنتیجه، داستان به‌صورت یک واقعیت در ذهن مخاطب نقش می‌بندد و به‌عنوان خاطره‌ای مصنوعی ثبت می‌شود.

در این فیلم، برای نشان‌دادن قدرتی که ازجانب خدا الهام‌بخش است، از چهرهٔ زن استفاده شده است. زن در آخرین لحظه‌های زندگی، جمله‌هایی بی‌ربط را بیان می‌کند که در پایان فیلم، به‌صورتی وحی‌گونه بر گراهام نازل می‌شوند و خانواده‌اش را نجات می‌دهند. در پایان فیلم، دختربچه نیز می‌گوید همهٔ این حوادث را قبلاً دیده است؛ همچنین تنها دختربچه، تفاوت در طعم آب را حس می‌کند و درنهایت، بیگانه نیز با لیوان‌های آبی

---

[۱]. «نظام معنایی دالّ و مدلول صریح با یکدیگر، نشانهٔ صریح را می‌سازند» (نرسیسیانس، ۱۳۸۷: ۷۶). مدلول صریح، عبارت است از معنایی که طبیعی و بدیهی انگاشته می‌شود.

[2]. Mel Gibson

که دختر در جای‌جای خانه گذاشته، ازبین می‌رود؛ بدین ترتیب، قدرت اشراقی جنس زن، برتوانایی نبوت او دلالت می‌کند. «این نبوت یعنی حلول روح‌القدس در افراد که فرد می‌تواند دچار مکاشفه و اشراق شود». این گونه تلقی از زن درواقع، نقطهٔ مقابل این باور در متون مقدس دین مسیح است که «زن، مظهر شر است» (علی‌جانی، ۱۳۸۹: ۱۶۶ تا ۱۶۸).

شکل ٤

شکل ٥

شکل ٦

مورد بعد، در صحنهٔ رویارویی گراهام با بیگانه روی می‌دهد. در این صحنه، کارگردان، تصویر گراهام را به‌صورت انعکاس‌یافته بر چاقو نشان می‌دهد (شکل ۳) و این انعکاس که در نگاه اول، برای نشان‌دادن تیزی چاقو به‌کار رفته است، بر وجود نیروی خشم در وجود خود گراهام دلالت می‌کند و روحی شریر است که بر او غلبه یافته است. یکی از ویژگی‌های بارز فیلم‌های شیامالان، استفادهٔ مناسب از انعکاس تصویر است؛ بدین ترتیب، او برای نشان‌دادن چهرهٔ بیگانه نیز از این شگرد استفاده می‌کند. درحوزهٔ فیلم‌سازی، به‌منظور ایجاد تنش بیشتر در مخاطب، عامل ترس به‌صورت صریح نشان داده نمی‌شود؛ بلکه به مخاطب اجازه داده می‌شود خیال‌پردازی کند؛ علاوه‌بر آن، انعکاس تصویر بیگانه در تلوزیون با توجه به کارکرد بازنمایی واقعیت در آن، بر این مسئله دلالت می‌کند که شیطان، وجودی خارجی ندارد (شکل ۴)؛ بدین ترتیب، تقابل انسان با شیطانی واقعی صورت نمی‌گیرد؛ بلکه انسان باید با روح شریر خود مبارزه کند. در صحنه‌ای دیگر، انعکاس بیگانه در لیوان‌های آبی نشان داده می‌شود که طعمشان تغییر کرده است (شکل ۵). در تمام فیلم، بیگانگان به‌صورت آشکار، به مخاطب عرضه نمی‌شوند (شکل ۶) و همچنین دارای قابلیت تغییر رنگ هستند (شکل ۷). این مسئله نیز بر ماهیت پنهانی شیطان دلالت می‌کند و به عبارت دیگر، تأکیدی بر این باور است که به‌راحتی نمی‌توان نیروی شر را در وجود خود تشخیص داد و این مسئله به‌سادگی توجیه‌پذیر است.

جدول ۳. معنای رمزگان اجتماعی در فیلم (بررسی عنصر چهره)

عناصر دینی	سطح اول: واقعیت			معنای نمادین	باور دینی
	رمزگان اجتماعی	نشانهٔ صریح (دالّ)		مدلول	
نماد و هنجار دینی	چهره	دالّ	مدلول صریح	مدلول ضمنی	
		انعکاس تصویر گراهام بر چاقو	تیزی چاقو	نیروی خشم و نفرت درونی گراهام	
		انعکاس تصویر بیگانه	ترس و تنش	واقعی‌نبودن شیطان	
		واضح‌نبودن چهرهٔ بیگانگان	ترس	ماهیت پنهان نیروی شر	
		قابلیت تغییر رنگ بیگانگان	ترس	غیر قابل تشخیص بودن نیروی شر	

۳-۱-۷. صحنه

عناصر صحنه درچهارچوب رمزگان اجتماعی بررسی می‌شوند. نخستین عنصر محیطی که در فیلم، آشکارا موردتوجه قرار می‌گیرد، آب است که در همهٔ ادیان و نظام‌های فکری، نماد پاکی به‌شمار می‌رود. در آیین مسیح، برای آب، تقدسی خاص قائل‌اند و به‌وسیلهٔ آن، «فرد را غسل تعمید می‌دهند [و] کشیش درموقع تعمید، روح شریر را از فرد می‌گیرد» (علی‌جانی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)؛ اما تأکید فیلم *نشانه‌ها* بر طعم بد آب، بر کم‌رنگ‌شدن ایمان و تسلط نیروی شر بر انسان دلالت می‌کند. در صحنهٔ ریخته‌شدن آب برروی بیگانه، شیامالان دوربین را به‌جای بیگانه قرار می‌دهد (شکل ۸) و درواقع، کارگردان می‌خواهد مخاطب را نیز از بند روح شریر آزاد کند.

دایره‌های هم‌مرکزی که چندین بار بر وجود آن‌ها تأکید شده است، از دیگر نشانه‌هایی هستند که در فیلم استفاده شده‌اند و بیانگر وجود بیگانگانی هستند که قصد دارند بر زمین مسلط شوند و آن را نابود کنند. دایره‌های ناهمسان و هم‌مرکز، از نمادهای شیطانی هستند. نکتهٔ مهم‌تر، آن است که در انتهای یکی از دایره‌ها، تصویری نیزه‌مانند قرار گرفته که سه شعبه دارد. این تصویر هم یکی از نمادهای شیطانی است (شکل ۹) و درواقع،

حیوان‌هایی چون عقرب، مار،... بوفومت (موجودی سرخ‌رنگ، نماد آتش دوزخ، با دم و نیزهٔ سه‌شعبه در دست)... صلیب وارونه، هلال برعکس، ستون مخروطی ابلیسک، ستارهٔ پنج‌پر و شش‌پر درمیان دایره‌ای با حروف عبری یا به‌صورت تنها،... مثلث و دایره‌های ناهمسان درکنار هم، دایره‌های ناقص و دارای مرکزی واحد، از مهم‌ترین نمادهای شیطانی هستند که در جای خود، نشانهٔ شیطان‌اند (فرج‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۳۴).

افزون‌بر آن، «دایره، نمادی از زمان می‌باشد» (هوهنه گر، ۱۳۷۶: ۴۰). بیگانگان شش[۱] ماه بعداز مرگ همسر گراهام، در زمین دیده می‌شوند و درواقع، در فیلم، فرایند تسلط روح شریر دیده می‌شود.

شکل ۷

شکل ۸

شکل ۹

در فیلم *نشانه‌ها*، بعداز صحنهٔ رویارویی گراهام با بیگانه، صدای نعرهٔ گراهام و سپس صحنهٔ پرواز پرندگان نشان داده می‌شود (شکل ۱۰) و بلندی نعرهٔ گراهام آن‌چنان است که موجب پرواز پرندگان می‌شود؛ همچنین پرواز پرندگان، بر فیلم *پرندگان*[۲] (۱۹۶۳)، اثر آلفرد هیچکاک[۳] دلالت می‌کند. در این فیلم، «هیچکاک وحشت و ناامنی دنیای مدرن را با حملهٔ پرندگان به یک شهر کوچک ساحلی نمایان می‌کند» (نعمت‌اللهی، ۱۳۸۸). در صحنهٔ پرواز پرندگان، از تکنیک تعمیم جزء به کل بهره گرفته شده و به عبارت دیگر، شیامالان وحشت و ناامنی دنیای مدرن در فیلم *پرندگان* را بر وحشت و ناامنی از روح شریر انسان حمل می‌کند.

---

[۱]. عدد شش از نمادهای شیطان است.

[2]. The Birds

[3]. Alfred Hitchcock

دریاچه و مزرعه، به‌عنوان یکی از عناصر صحنه، ولی با بار معنایی متضاد با هم، در دو سکانس موردتوجه قرار گرفته‌اند. سکانس فرار قاتل همسر گراهام از مزرعه و پناه‌بردن به دریاچه، و سکانس تصمیم‌گیری اعضای خانواده برای فرار یا ماندن، دو عنصر این تقابل هستند. درواقع، تقابل مزرعه و دریاچه، بر تقابل ماندن و رویارویی با نیروی شر یا فرار و فراموش‌کردن حقیقت دلالت می‌کند.

وجود نماد ناقوس‌مانند و ستارهٔ آیین مسیح در بیرون خانه، بر به‌حاشیه‌راندن ایمان دلالت می‌کند (شکل ۱۱). در صحنهٔ تبلیغ نوشابهٔ کولا و پیش‌نهاد پسربچه به خواهرش برای استفاده از آن به‌جای آب، بازهم بر شکلی دیگر از این تقابل تأکید می‌شود؛ به‌علاوه، ضعف ارتش آمریکا دربرابر نیروی ایمان به خدا، تقابلی دیگر است که در این فیلم، بر آن تأکید شده است. درواقع، شیامالان به‌خاطر تبارش[۱] کوشیده است قدرت سخت‌افزاری آمریکا را دربرابر قدرت معنوی شرق، به استهزا گیرد.

درنهایت، وجود تبر به‌منظور جلوگیری از نفوذ بیگانگان به داخل خانه، از دیگر نشانه‌هایی است که در این فیلم، برای رساندن مقصود استفاده شده است (شکل ۱۲). «تبر روبه‌بالا نماد عدالت در روم باستان به‌شمار می‌آمده است. شیطان‌پرستان تبر روبه‌پایین را باعنوان نماد ضدعدالت درراه پیمودن مسیر تاریک انتخاب کرده‌اند» (بدلی مشکینی، ۱۳۸۹)؛ بنابراین، استفاده از تبر روبه‌بالا، بر جلوگیری از نفوذ شیطان دلالت می‌کند؛ علاوه‌بر این، سایهٔ تبر که در صحنهٔ بعدی نمایان می‌شود، به‌شکل صلیبی درمی‌آید و بدین صورت، بار تأکیدی این تقابل افزایش می‌یابد.

شکل ۱۰

شکل ۱۱

شکل ۱۲

[۱]. شیامالان کارگردانی هندی‌تبار و ساکن آمریکاست.

جدول ٤. معنای رمزگان اجتماعی در فیلم (بررسی عنصر صحنه)

عناصر دینی	سطح اول: واقعیت		معنای نمادین	باور دینی
	رمزگان اجتماعی	نشانهٔ صریح (دالّ)	مدلول	
		دالّ	مدلول صریح	مدلول ضمنی
نماد و هنجار دینی	صحنه	آب	پاکی، تقدس	ایمان
		دایره‌های هم‌مرکز	وجود بیگانگان	تسلط نیروی شر
		پرواز پرندگان	شدت فریاد گراهام	وحشت از روح شریر انسان
		نماد ستارهٔ مسیح	آذین درِ ورودی	به‌حاشیه‌رانی ایمان
		سایهٔ تبر	چلیپا یا صلیب	پیروزی روح‌القدس بر روح شریر

۲-۷. سطح دوم: بازنمایی

در مرحلهٔ بعد، یعنی زمانی‌که واقعیت با استفاده از رمزهای اجتماعی رمزگذاری شد، برای اینکه قابل پخش باشد، باید از فیلتر رمزهای فنی بگذرد.

۱-۲-۷. دوربین

نخستین عنصر در این سطح، دوربین یا فیلم‌برداری است. در صحنهٔ اول، گراهام، وحشت‌زده از خواب بیدار می‌شود و از پنجره، محوطهٔ بیرون منزل را نگاه می‌کند (شکل ۱۳). این صحنه بر وجود مسئله‌ای ترسناک دلالت می‌کند که گراهام در خواب دیده است. در صحنهٔ بعدی، بازهم گراهام از همان زاویه، بیرون را نگاه می‌کند و به‌نظر می‌رسد اوضاع، آرام است (شکل ۱۴). درنهایت، در سکانس پایانی فیلم، بار دیگر با همان زاویهٔ دوربین، گراهام بیرون را نگاه می‌کند. او در این صحنه، به آرامش محیط یقین دارد (شکل ۱۵). این سه صحنه از فیلم با این زاویهٔ روبه‌پایین دوربین، نماد روح‌القدس است که در انسان دمیده شده است. صحنهٔ اول بر تقلای این نیروی مراقبه دلالت می‌کند و در صحنهٔ دوم، نیروی الهی درونی می‌کوشد نشانه‌های ایمان را برجسته کند. درنهایت، حاصل تلاش‌های نیروی الهی، باور به وجود خداوند حکیم است. با همین روی‌کرد، حرکت

چرخشی دوربین در سکانس پایانی فیلم، درواقع، تحول کامل شخصیت گراهام را نشان می‌دهد.

جدول ۵. معنای رمزگان فنی در فیلم (بررسی عنصر فیلمبرداری)

عناصر دینی	سطح دوم: بازنمائی			معنای نمادین	باور دینی
	رمزگان فنی	نشانهٔ صریح (دالّ)		مدلول	
		دالّ	مدلول صریح	مدلول ضمنی	
نماد دینی	فیلمبرداری	زاویهٔ رو به پائین، اول فیلم	ترس	آغاز تحول درونی	
		زاویهٔ رو به پائین، اواخر فیلم	آرامش نسبی محیط	تقلای روح القدس	
		زاویهٔ رو به پائین، انتهای فیلم	یقین به امنیت محیط	باور یقینی به خداوند حکیم	
		حرکت چرخشی دوربین	گذشت زمان	تحول کامل شخصیت گراهام	

۲-۲-۷. نورپردازی

عناصر نورپردازی و تدوین در این سطح قرار می‌گیرند. به‌طور کلی در این فیلم، نور ضعیف، نماد تسلط نیروی بیگانه بر زمین و به عبارت دیگر، تسلط روح شریراست. با این هدف، نورپردازی محیط با تقویت ایمان، از سکانس آغازین در شب تا سکانس پایانی در روز افزایش می‌یابد (شکل‌های ۱۳، ۱۴ و ۱۵).

شکل ۱۳

شکل ۱٤

شکل ۱۵

جدول ٦. معنای رمزگان فنی در فیلم (بررسی عناصر نورپردازی و تدوین)

عناصر دینی	سطح دوم: بازنمائی			معنای نمادین	باور دینی
	رمزگان فنی	نشانهٔ صریح (دالّ)		مدلول	
		دالّ	مدلول صریح	مدلول ضمنی	
نماد دینی	نورپردازی	نور ضعیف	تسلط نیروی بیگانه	ضعیف شدن باور به خدا	
		نور بسیار کم، سکانس اول فیلم	شب	ضعف ایمان	
		نور متوسط، اواخر فیلم	اواخر روز	تقویت ایمان	
		نور قوی، سکانس پایانی	روز	باور قلبی	
باور دینی	تدوین		واقعی بودن داستان	بدیهی بودن حکمت الهی	

۳-۲-۷. تدوین

در این فیلم، از روش تدوین تداومی استفاده شده است که برای نشان‌دادن روی‌دادها و باورهای طبیعی به‌کار می‌رود؛ به عبارت دیگر، این مسئله که در دنیا، همه چیز نشانه‌ای از حکمت الهی است، به‌صورت یقینی، در فیلم پذیرفته شده و این بدیهی‌بودن، به مخاطب نیز القا شده است.

در سطح سوم از بررسی این فیلم، نشانه‌ها حامی دیدگاهی جهان‌شمول و خاص هستند و به این ترتیب، دیدگاه کلی و درواقع، باورهای دینی‌ای را که فیلم از آن پشتیبانی می‌کند، می‌توان این‌گونه بیان کرد: شیطان، وجودی واقعی و خارجی ندارد؛ بلکه همان روح شریری است که در ذات انسانی نهفته است. این نیرو چیزی جز نیروی خشم و نفرت نیست که به‌صورت ناشناخته و تدریجی، خود را بر انسان مسلط می‌کند. درمقابل این نیرو، روح‌القدس قرار دارد که هنگام غسل تعمید، بر انسان دمیده می‌شود. روح‌القدس، نیروی ایمانی است که دربرابر نیروی شر، از انسان مراقبت می‌کند. این همان ویژگی آیین مسیح

است که در آن، بر «پیام عشق و محبت و غلبهٔ محبت بر عدالت[۱]» تأکید می‌شود (علی‌جانی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)؛ افزون‌بر آن، در فیلم، این دیدگاه بیان شده است که زن نیز می‌تواند به مقام نبوت، و کشف‌وشهود نایل شود و حتی این امکان، به‌صورتی بسیار قوی‌تر برای جنس زن درنظر گرفته شده است.

۸. نتیجه‌گیری

رسانهٔ فیلم با داشتن قابلیت پخش گسترده و جذابیت بصری ازطریق نشانه‌ها، بازنمایندهٔ محتوایی خاص است. ضعف در شناخت نشانه‌ها و میزان کاربردشان درعرضهٔغیرمستقیم پیام، به ساخت تولیدات سطحی با اثرگذاری محدود و در یک محدودهٔ زمانی کوتاه منجر می‌شود. با توجه به گستردگی حوزهٔ نشانه‌ها، در اینجا تنها نشانه‌های تصویری و حرکتی موجود در فیلم *نشانه‌ها*را درچهارچوب رمزگان اجتماعی و فنی بررسی کرده‌ایم.

این فیلم، روایت کشیشی است که بعداز مرگ همسرش، دچار نوعی دگرگونی شخصیتی می‌شود و نظریه‌ای که گراهام در فیلم عرضه می‌کند، گویای همین ادعاست:

> مردم دو گروهن: گروه اول، کسایی هستن که وقتی شانس میارن یا چیز عجیبی می‌بینن، می‌گن: «این یه نشونه است» و سعی می‌کنن ازش برداشت خوب بکنن، و گروه دوم به اون چارده‌تا چیزی که تو آسمونه، با شک نگاه می‌کنن. براشون پنجاه‌پنجاهه. می‌تونه خوب باشه، می‌تونه بد باشه؛ اما هر اتفاقی بیفته، ته دلشون می‌دونن که تنهان و واسهٔ همین، دچار ترس می‌شن.

چند تصادف، زندگی گراهام و خانواده‌اش را نجات می‌دهد؛ بنابراین، او درنهایت، این سؤال را مطرح می‌کند: «ممکنه همه چیز تصادفی نباشه؟»؛ مثلاً کتاب *موجودات غیرزمینی* به‌صورت تصادفی و «اشتباهی»، و بدون درخواست، برای سوپرمارکت آورده شده است و در درک نوع واکنش بیگانگان، مفید است؛ همین‌گونه است لیوان‌های آبی که دختربچه در گوشه‌های خانه قرار داده و با آب درون آن‌ها، بیگانه ازبین می‌رود. برادر گراهام نیز در

---

[۱]. «عیسی می‌گوید: "نه هفت بار، بلکه ۷۷ بار ببخشید"» (علی‌جانی، ۱۳۸۹: ۱۲۶).

صحنهٔ حملهٔ بیگانه به پسربچه، دقیقاً درکنار چوب بِیسبال قرار دارد؛ علاوه‌بر آن، جمله‌ای که همسر گراهام در لحظه‌های پایان زندگی‌اش بیان می‌کند: «به مریل هم بگو توپو بزنه» و درنهایت، بیماری تنگی نفس فرزند گراهام که مانع ورود سم به ریه‌اش می‌شود، این‌گونه است. گراهام همهٔ این‌ها را نشانه‌های الهی می‌داند؛ نه تصادف‌های طبیعی، و بدین ترتیب، به وجود خداوند حکیم ایمان می‌آورد.

منابع

- استون، برایان پی. (۱۳۸۳). ***مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- ایلخانی، محمد و سید مهدی میرهاشمی اسفهلان (۱۳۸۸). «زبان نمادین ازدیدگاه پل تیلیش». ***پژوهش‌های فلسفی: نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز***. س. ۵۲. ش. ۲۱۰. ص.۱ تا ۲۶.
- بارسوتی، کارتین ام. و رابرت کی. جانستن (۱۳۸۵). ***جستجوی نگره‌های دینی در سینما: ۳۳ فیلم از سینمای دینی***. ترجمهٔ مهناز باقری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- باهنر، ناصر (۱۳۸۲). «تاریخ تحول رادیو و لویزیون‌های دینی در دنیای معاصر: جستجوی یک الگو». ***پژوهش و سنجش***. س. ۱۰. ش. ۳۵. ص. ۱۸۳ تا ۱۹۹.
- بدلی مشکینی، هادی (۱۳۸۹). «فروش آزادانهٔ نمادهای شیطان‌پرستی در بازار تهران». ***درانتظار منجی... نشانه‌های ظهور***.
<http://sobhan36.blogfa.com/post-120.aspx>.
- جانستن، رابرت کی. (۱۳۸۳). ***معنویت در فیلم***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جوادی آملی، عبدالله (۱۳۹۰). ***منزلت عقل در هندسهٔ معرفت دینی***. تحقیق و تنظیم احمد واعظی. قم: اسراء.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.
- حسینی‌زاد، مجید (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی سینما». ***مرکز تحقیقات و مطالعات رسانه‌ای***.
<http://www.hccmr.com/news.aspx?id=732>.

- خدایاری فرد، محمد و دیگران (۱۳۸۷). «آماده‌سازی مقیاس سنجش دین‌داری برای جمعیت دانشجویی». ***نشریهٔ روان‌شناسی و علوم تربیتی***. س. ۳۸. ش. ۳. ص. ۲۳ تا ۴۵.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۰). ***نشانه‌های معنوی در سینما (۱): اندیشمندان غیرایرانی***. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- سایمون، استفن (۱۳۸۳). ***الهامات معنوی در سینما***. ترجمهٔ شاپور عظیمی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: علم.
- سخی، زهرا (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی در سینما». ***مرکز تحقیقات و مطالعات رسانه‌ای***. <http://www.hccmr.com/news.aspx?id=499>.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۷۴). ***تفسیر المیزان***. قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم.
- علی‌جانی، رضا (۱۳۸۹). ***زن در متون مقدس، زن در آیین مسیحیت***. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- فرج‌نژاد، محمدحسین (۱۳۸۷). ***اسطوره‌های صهیونیستی سینما***. تهران: هلال.
- فیسک، جان (۱۳۸۰). «فرهنگ تلویزیون». ترجمهٔ مژگان برومند. ***ارغنون***. دورهٔ ۷. ش. ۱۹. ص. ۱۲۵ تا ۱۴۲.
- _____ (۱۳۸۸). ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***. ترجمهٔ مهدی غبرایی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- مارش، کلایو و گی ارتیز (۱۳۸۴). ***کاوش در الهیات و سینما***. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام و دیگران. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- کیسبی‌یر، الن (۱۳۸۳). ***درک فیلم***. ترجمهٔ بهمن طاهری. تهران: نشر چشمه.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۳). ***جامعه‌شناسی***. ترجمهٔ منوچهر صبوری. تهران: نشر نی.
- موناکو، جیمز (۱۳۷۱). ***چگونگی درک فیلم***. ترجمهٔ حمید احمدی لاری. تهران: سهند.
- میلیس، مارگارت آر. (۱۳۸۵). ***دیده و ایده: جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی***. ترجمهٔ حسن بلخاری. تدوین بنیاد سینمایی فارابی، حوزهٔ سینمای معناگرا. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

- نرسیسیانس، امیلیا (۱۳۸۷). ***انسان، نشانه، فرهنگ***. تهران: افکار.
- نعمت‌اللهی، عبدالرضا (۱۳۸۸). «روح سرگردان سینما: مروری بر شش دهه فیلم‌سازی آلفرد هیچکاک». ***مجلهٔ هنری هفت***.
<http://art831.mihanblog.com/post/page/110>.
- نیکولز، بیل (۱۳۸۷). ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما***. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.
- هوور، استوارت (۱۳۸۸).***دین در عصر رسانه***. ترجمهٔ علی عامری مهابادی، فتاح محمدی و اسماعیل اسفندیاری. قم: دفتر عقل.
- هوهنه گر، آلفرد (۱۳۷۶). ***نمادها و نشانه‌ها***. ترجمهٔ علی صلح‌جو. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی