دوفصلنامه علمی- پژوهشی دین و ارتباطات، سال هجدهم، شمارهٔ دوم - پاییز و زمستان ۱۳۹۰، پیاپی ۴۰، صص۹۷-۱۱۶

تصویر زن مسلمان در کاریکاتورهای غیرمسلمانان؛ نشانه‌شناسی کاریکاتورهای پایگاه الکترونیکی «تونپول»[1] ذیل موضوع زن مسلمان

علی ربیعی*
نجیبه محبی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۴/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۰۶/۱۸

چکیده

از نگاه پسااستعماری ذهنیت غرب در مورد آنچه که شرق می‌داند، تصویری دارای اعوجاج و دور از حقیقت است؛ شناختی که به‌تبع آن، غرب را در کنش‌هایش نیز به همان خطاها آلوده می‌کند. هنر نیز فارغ از این تمایزگذاری‌های میان خود و دیگری مستتر در گفتمان پسااستعماری نیست. نقش آن روی سکه خود در هر هنری دیگری است که انکار و طرد می‌شود. در این میان، مضامین هنرهای تصویری از آن رو که تصویر صدق و کذب ندارد و گویا عین حقیقت است، کمتر مورد واکاوی مخاطبان قرار می‌گیرد. در این تحقیق، کاریکاتورهایی که غیرمسلمانان از زن مسلمان کشیده بودند، با نشانه‌شناسی به‌عنوان روشی با قابلیت ترجمه تصویر به یک جمله خبری که پس از این تبدیل، تصویر قابلیت صدق و کذب می‌یابد، رمزگشایی شد و کاریکاتور به‌عنوان انتزاعی‌ترین و طنزآمیزترین هنر تصویری از منظر نظریهٔ پسااستعماری قرائت شد. مطالعهٔ نمونهٔ تحقیق و تحلیل داده‌ها نشان داد این تصاویر به بازتولید یک «دیگری» منفعل و ناآگاه و عقب‌افتاده و همواره در نقش یک ابژه جنسی منتهی شده است و نگاه آن منطبق با مؤلفه‌های مطالعات پسااستعماری بوده است.

واژگان کلیدی

مطالعات پسااستعماری، نشانه‌شناسی، کاریکاتور، زمان و مکان در نشانه‌شناسی، زن مسلمان، حجاب

* دانشیار گروه مدیریت رسانه و ارتباطات، دانشگاه پیام نور alirabiee@pnu.ac.ir
** کارشناس ارشد علوم اجتماعی، دانشگاه تهران nmohebbi@yahoo.com

www.SID.ir

مقدمه

گرچه از پایان یافتن جنگ‌های صلیبی سال‌های سال می‌گذرد و دیرگاهی است مکتب سکولاریسم در قانون‌گذاری اکثریت نقاط جهان برای خود جایگاه ویژه‌ای یافته است و درعین‌حال، روزبه‌روز پیروان ادیان بزرگ جهان، بخش‌های بیشتری از دین خود را که زمانی شعائری مسلم فرض می‌کردند، بخش‌هایی عرفی تلقی می‌کنند، اما هنوز هم منازعات مذهبی بخش مهمی از تنازعات بین‌فرهنگی دنیای ما را تشکیل می‌دهد، حتی در جوامع سکولار عصر حاضر، اگرچه دین صدای بلندی برای سخن گفتن ندارد، اما در مقام موضوعی برای خطاب قرار گرفتن همواره حضوری پررنگ دارد.

ازآنجاکه تفاوت بین افراد تا درک نشود، می‌تواند امکان بالقوه‌ای برای تنازع باشد و تفاوت بین زنان مسلمان و غیرمسلمان تفاوت قابل ملاحظه‌ای است، تا زمانی که این موضوع برای مسلمانان و غیرمسلمانان حل‌نشده باقی بماند، تنازع بر سر آن همچنان باقی و آتش این منازعات همچنان روشن می‌ماند. آتشی که فضای خصمانه‌ای را بین این دو گروه ایجاد می‌کند و تنها با درک بیشتر این تفاوت‌ها می‌توان امیدوار به خاموشی آن بود.

آدورنو در بحث زیبایی‌شناسی هنرش به نقل از فوربنیوس می‌گوید:

«تصاویر برجامانده در دل غارها که انسان‌های اولیه ترسیم کرده‌اند، کوشش دارند تا حیوانات را جاودانه کنند؛ آن‌ها درست همتای ستارگان ابدی در آسمان هستند» (کخ، ۱۳۸۸، ص۲۵۹).

بخش وسیعی از تنازعات امروز بشری نیز در عرصه هنر و فرهنگ جوامع بروز و ظهور می‌یابد؛ یعنی نزاع بر سر همین تصاویری که می‌خواهند خود را از طریق هنر جاودانه کنند. بخشی از این مفاهیم در قالب کاریکاتور به‌عنوان عرصه‌ای تصویری عرضه می‌شود، ازاین‌رو، شناخت تصویر و اهمیت بنیادین آن در انتقال مفاهیم و کارکرد هژمونیک آن در عرصهٔ طنز و کاریکاتور بسیار مهم است.

ازآنجاکه تصویر دارای دو ویژگی زیر است:

الف) تصویر صدق و کذب ندارد و فی‌نفسه حامل این معناست که عین واقع است، می‌توان با تبدیل تصویر به یک جمله خبری برای آن صدق و کذب قائل شد؛ به

Archive of SID

www.SID.ir

این منظور می‌توان فهمید که آیا تصاویری که از زنان مسلمان توسط غیرمسلمانان ارائه می‌شود، حامل آن معناهایی است که تنازعات را شدت می‌بخشد، یا در جهت حل تنازعات و درکی همگراتر از این خود (غیرمسلمان) و دیگری (مسلمان) در بافتار فرهنگی تولیدکننده تصویر وجود دارد.

ب) کادر تصویر بیش از آنکه نشان دهد، حذف می‌کند (عمید، ۱۳۸۷، ص۳۲)؛ یعنی تصویر از طریق خلق یک کادر در پیرامون خود عناصری از یک کلیت را حذف و سپس، به کمک ارجاع به همان عناصر خارج از کادر معنا را افاضه می‌کند؛ یعنی «ژرفای تصویر را از میان برده و ساحت بی‌کران و وجودی‌اش را به ساحت زمانمند و در دسترس تبدیل می‌کنیم و ناگزیر آنچه را کلیت است و به تصویر درنیامدنی، حذف و انکار می‌شود» (عمید، ۱۳۸۷، ص۳۲).

بنابراین، در هر دو نگاه می‌توان تصویر را نه به‌عنوان تمام واقعه، بلکه حتی به‌عنوان گزاره‌ای کاذب نیز تصور کرد؛ بنابراین، سؤال اصلی این تحقیق آن است که تصاویری که از زنان مسلمان ارائه می‌شود، آیا واقعیت این زنان را بازنمایی می‌کند یا تصویری کلیشه‌ای و مبتنی بر پیش‌فرض‌ها و انگاره‌های فرهنگی است؟

صرف‌نظر از هر پاسخی به این سؤال، ابتدا باید مؤلفه‌هایی را که در این تصاویر به زنان مسلمان منتسب شده است، شناخت تا اولاً دریافت یک غیرمسلمان را از زن مسلمان دانست و ثانیاً به بازنگری در مؤلفه‌های یک زن مسلمان به‌صورت یک نقد درون‌گروهی (ولو با تأیید مجدد همان مؤلفه‌های مورد انتقاد) پرداخت تا بتوان در نهایت، بین این دو گروه تفاهم فرهنگی بیشتری برقرار و امیدوار به ساخت جهانی با تنازعات و تخاصمات کمتر بود.

هنر تنها در نگاه خوشبینانه‌اش هوای تازه‌ای برای تنفس انسان در دنیای رنج‌آلود بشری است؛ واقعیت گاه ناخوشایندتر از حرف‌هاست، هوای هنر هم گاه هوای گرفته‌ای است، در پی جاودانه کردن نقش ناخوشایند تنازعات بشری. چنان‌که حماسه‌ها گاه تهییجی منظوم یا منثور برای اقامه خشونت و نزاع بین انسانی می‌توانند باشند، به این منظور با استفاده از مطالعات «پسااستعمارگرایی که شامل دو مؤلفه مقاومت و تلاش برای بازسازی این مناسبات» (معینی علمداری، ۱۳۸۵، ص٤١) است و با توجه به آنکه

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از بهترین روش‌های فهم تصویر نشانه‌شناسی است، در این تحقیق با این روش و در چارچوب نظریهٔ پسااستعماری به تصاویر کاریکاتوری نگاه شده است.

۱. گفتمان پسااستعماری

سال‌های آغازین دهه ۱۹۸۰ درواقع سال‌های آغاز گفتمان پسااستعماری بود، گفتمانی که می‌توان ردپای آن را تا کتاب «شرق‌شناسی» ادوارد سعید به‌وضوح دنبال کرد، کتابی در نقد بازنمایی غرب از شرق. گفتمان پسااستعماری رسالت خود را در نظم دوباره بخشیدن به ساختارهای دانشی می‌داند که توسط آن تفکر غرب‌محور مدام بازتولید می‌شود. نگاه گفتمان پسااستعماری به مسائل بین‌فرهنگی از زاویه‌ای است که ترکیبات نابرابر قدرت در آن وضوح بیشتری دارد؛ سعی دیگر آن در ساختارزدایی از نظریه‌های غرب‌محور و تاریخ‌نگاری و فلسفه‌ورزی و مطالعات ادبی با اسانس غربی است؛ یعنی آن نظریه‌هایی که از نظر پسااستعماریان با پیش‌فرض کارایی و توانایی فرازمانی و فرامکانی معرفی شده‌اند.

برای معتقدان به گفتمان پسااستعماری، فرهنگی وجود ندارد که بتواند خود را در مرکز و دیگر فرهنگ‌ها را در حاشیه ببیند، بنابراین، برای آن‌ها تصویر دنیای فرهنگی، دنیایی چند مرکز است که هیچ مرکزی از مرکز دیگر برتر نیست (در این گفتمان تفاوت‌های فرهنگی و ملی از دیدی برابر و در یک خط افقی سنجیده می‌شوند؛ درست برعکس دید استعماری که تفاوت‌ها را در یک خط عمودی دیده و مسئلهٔ برتری نژادی و فرهنگی را عمده می‌داند) (وطن‌آبادی، ۱۳۸۲، ص۳۰). به‌این‌ترتیب، با این چارچوب نظری می‌توان نابرابری قدرت در ارائه یک روایت از زنان مسلمان را مورد توجه قرار داد و درعین‌حال، سعی در ارائه روایتی دوباره داشت که بازتاب این نابرابری نباشد.

ازآنجاکه مطالعات پسااستعماری و مطالعات بین‌فرهنگی چنان (مرز مشترکی دارند که اغلب جدا کردن این دو حوزه را از هم ناممکن می‌سازد) (شاهمیری، ۱۳۸۵، ص۱۰۵)، بنابراین، می‌توان مناسبات بین مسلمانان و غیرمسلمانان را در حوزهٔ مطالعات بینافرهنگی از منظر گفتمان پسااستعماری نیز رصد کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

ایدهٔ مرکزی گفتمان پسااستعماری بر این عقیده است که غرب با دو شیوه: «برچسب‌زنی به شرق و آموختن اینکه شرقی‌ها چه کسانی هستند» و «القای قالبی ذهنی به شرقی‌ها تا از طریق آن خود را بازشناسی و بازنمایی کنند»، روابط خود با شرق را تنظیم می‌کند.

در مورد شیوهٔ اول می‌توان گفت: «در گزارش‌های خبری رسانه‌های غرب، اسلام با برچسبی ایدئولوژیک و نه به‌مثابه یک دین که نامش اسلام است، معرفی می‌شود. همین طور اسلام به‌عنوان یک دین بی‌بندوبار، با فرهنگی نژادپرست و کینه‌توز معرفی می‌شود. این دین نه به‌عنوان یک موضوع بلکه به‌عنوان یک شیء یا مکانی توصیف می‌شود که نفت مصرفی مغرب‌زمین را تأمین می‌کند.... اسلام برای سیاست‌مداران راست‌گرا نماینده بربریت، برای چپ‌گرایان، دین‌سالاری سده‌های میانی (قرون وسطایی) و برای میانه‌روها، بیگانه‌ای ناخوشایند و نامتعارف است» (عضدانلو، ۱۳۸۳، صص۴۱-۴۲).

و در مورد شیوهٔ دوم، غرب با تمام ظرفیت‌های سیاسی (دیپلماسی و...)، فرهنگی (سفرنامه‌نویسی، ادبیات و...) و تجاری (تبلیغات بازرگانی و...) به انسان شرقی، شناختی از خودش را القاء کرده است که در حقیقت، محصول مواجهه او با آن دیگری است که انسان غربی نام داد. این مبحث در اندیشهٔ ادوارد سعید قرابت خاصی با مبحث دانش و قدرت فوکو دارد. به‌این‌ترتیب، شرق و شرقی به‌عنوان دیگری برای غرب و غربی «مظهر توحّش در مقابل تمدّن، پیشرفت در مقابل عقب‌ماندگی و عقلانّیت در مقابل احساسات» است (قهرمان پوربناب، ۱۳۸۰، ص۸۲).

به نظر او، «شرق‌شناسی آکادمیک غربی قسمتی از قدرت غرب را تشکیل داده و به همین دلیل جنبه استثماری دارد» (عضدانلو، ۱۳۸۸، ص۱۷). مهم‌ترین دغدغه سعید در همین بخش است؛ یعنی شکل‌گیری روابطی از سلطه که در امتداد آن شرقی‌ها و حتی روشنفکرانش هم به شیوه‌ای خود را بازنمایی کنند که گفتمان شرق‌شناسی غربی‌ها ایجاد کرده است.

گفتمان استعماری مسلمانان را به‌عنوان «غیری» تلقی می‌کند که تصویرش در سفرنامه‌ها و داستان‌سرایی‌ها و متون ادبی غربی عمدتاً موجودی «وحشی، غیرمتمدن،

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌بهره از خود و عقب‌مانده و موجوداتی شهوانی و خشن و نیز سرزمین‌های شرقی به‌عنوان نقاطی تاریک و ناشناخته» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص۱۱) تلقی شده‌اند.

به‌این‌ترتیب، به شیوهٔ نشانه‌شناسی این خود و دیگری‌سازی‌هایی که در گفتمان پسااستعماری معرفی می‌شود، در بطن تصاویر فرهنگی و در اینجا کاریکاتورهای پایگاه مزبور کشف و رمزگشایی می‌شود. ازآنجاکه «بازنمایی امری سیاسی محسوب می‌شود و صرفاً یک موضوع فرهنگی نیست» (معینی علمداری، ۱۳۸۵، ص۳۹)، توجه به این موضوع به مراتب مهم‌تر است که بازنمایی خلاف واقع می‌تواند منجر به سیاست‌گذاری‌های نادرستی در عرصهٔ بین‌المللی شود و تنازعات فرهنگی در جهان را به عرصهٔ سیاسی آورده و بستری گسترده‌تر برای این آتش فراهم کند.

۲. نشانه‌شناسی

سوسور اولین‌بار اصطلاح «نشانه‌شناسی» را به کار برد. او معتقد بود «می‌توان دانشی را تصور کرد که حیات نشانه‌ها را درون جامعه مورد مطالعه قرار دهد؛ این دانش، بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه، بخشی از روان‌شناسی عمومی خواهد بود و من آن را علم نشانه‌ها یا «سمیولوژی» از ریشهٔ یونانی «سیون» به معنای نشانه می‌نامم؛ علم نشانه‌ها بنیان نشانه‌ها و قوانین حاکم بر آن‌ها را نشان می‌دهد» (برگر، ۱۳۸۵، ص۹۰).

سوسور نشانه‌ها را دارای دو بخش دال (آوا، شیء، تصویر و...) و مدلول (مفهوم) و رابطهٔ آن دو را دلبخواهی و قراردادی می‌دانست و فی‌نفسه برای هیچ دالی معنایی ذاتی قائل نبود و تنها زمانی دال‌ها از نظرش معنادار بودند که «معنای خود را تنها بر اساس ارتباط با سایر مفاهیم و یا تفاوت و تمایز به دست بیاورند؛ یعنی مفاهیم کاملاً مبتنی بر تفاوت‌اند و بر اساس ویژگی‌های مثبتشان تعریف نمی‌شوند بلکه به‌شکلی کاملاً منفی و بر مبنای روابطشان با سایر اصطلاحات در درون نظام تعریف می‌گردند و مهم‌ترین رابطهٔ میان اصطلاحات تضاد دووجهی[۲] است» (برگر، ۱۳۸۵، ص۹۰).

«نشانه برای او دیالکتیکی از سلب و ایجاب بود؛ یعنی درگیر یک روند دلالت‌گر درونی و یک روند افتراقی بیرونی» (سجودی، ۱۳۸۳، ص۲۷).

Archive of SID

www.SID.ir

سجودی معتقد است که پیرس دلالت را در سه سطح تحلیل می‌کرد و نشانه‌ها را در سه گروه شمایلی، نمایه‌ای و نمادین طبقه‌بندی کرد و سوسور و پیرس هرکدام رهروان خودشان را یافتند، اما امبرتو اکو از دستاوردهای هر دو شاخه بهره برد.

البته از نظر نباید دور داشت که «نشانه‌شناسی معتقد است که واقعیت مادی را هرگز نمی‌توان بدیهی و مسلم فرض، و معنای آن‌ها را بر انسان‌ها تحمیل کرد. واقعیت همیشه از طریق یک نظام معنایی خاص ساخته و برای انسان‌ها قابل درک می‌شود. این معنی هرگز «بی‌گناه» نیست بلکه همیشه هدف یا علاقه خاصی را به‌دنبال دارد که نشانه‌شناسی می‌تواند آن را روشن کند» (استریناتی، ۱۳۷۹، ص۱۵۳).

نشانه‌ها به‌این‌ترتیب، چنان اهمیتی دارند که حتی «باعث می‌شود که بین مکان گروه‌ها و طبقه‌های جامعه تمیز داده شود» (وصفی، ۱۳۷۸، ص۱۷۵). با توجه به اینکه هدف نشانه‌شناسی ترجمهٔ نشانه‌هاست (Griffin, 2009, p.232)، می‌توانیم هر نشانه‌ای را پس از ترجمه نقادانه ارزیابی کنیم. به همین جهت کوچک‌ترین عنصر یک تصویر نه‌تنها باید به‌طور بالقوه یک نشانه تلقی شود بلکه حتی همنشینی و جانشینی هر عنصر در کنار عناصر دیگر و یا به‌جای عناصر دیگر باید مهم تلقی شود.

> «نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد وظیفه اسطوره (اسطوره تقریباً معادل ایدئولوژی و آگاهی کاذب مد نظر مارکس در منظر بارت است)، طبیعی‌سازی امر تاریخی و موقت به امر پایدار و جاودانی است؛ به‌عبارتی نشانه‌شناسی ایدئولوژی نهفته در اسطوره‌های فرهنگی را آشکار می‌کند» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹، ص۱۰۲).

در مباحث نشانه‌شناسی معنا درون اثر جستجو نمی‌شود، نشانه‌شناس می‌خواهد به تشریح فرایند معناسازی در اثر بپردازد؛ یعنی چگونه فرایندها یا اتفاقات یا عناصری در یک عکس کنار هم قرار گرفته و در نهایت، این مجموعه تبدیل به یک معنی می‌شود و در واقع، معنا ساخته می‌شود (نجومیان، ۱۳۸٦). پس دغدغه یک نشانه‌شناس «بیش از هر چیز به تبیین و تحلیل تصویر در چارچوب نظام‌های دلالتی معطوف است» (ضمیران، ۱۳۸۲، ص۱۸۱).

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از معروف‌ترین نشانه‌شناسان تصویری بارت است. او با نوشتن «مقاله‌ای موسوم به بلاغت تصویری، تصویر را همچون نشانه‌های زبانی دارای ماهیت و مشی قراردادی» (ضمیران، ۱۳۸۲، ص۱۸۲) دانست. اکو نیز از افراد بارز در حوزهٔ نشانه‌شناسی تصویری است و معتقد است «تصویر جهانی همسان با جهان واقعی نمی‌سازد بلکه واقعیتی تازه را شکل می‌دهد» (ضمیران، ۱۳۸۲، ص۱۹۷).

می‌توان با تلفیق این دو نگاه هم‌مشی قراردادی نشانه‌ها را بازشناخت و هم تصویری را که برساخته می‌شود، بازشناسی کرد.

۲-۱. نشانه‌شناسی تصاویر طنزآمیز

تا اینجا در مورد نظام نشانه‌ها در مورد تصاویر سخن گفته شد، حال تصاویر طنزآمیز بررسی می‌شود. پرداختن به تصاویر طنزآمیز مسئلهٔ مهمی است؛ زیرا گاه مسائلی مبتذل می‌شود و دستمایه طنز قرار می‌گیرد که در تداوم تاریخی خود هم برای مخاطب طنز و هم آنچه سوژه طنز و موضوع طنز قرار گرفته است، به مرور عادی و طبیعی می‌شود و به این شیوه با اعمال سلطه نمادین همان روابط سلطه‌ای که در اشکال دیگر ارتباطی وجود دارد، این بار در قالب تصویر اعمال می‌شود. حال با نشانه‌شناسی این روابط سلطه کشف و برملا می‌شود.

در نشانه‌شناسی کاریکاتورها در مورد هر عنصر به‌کاررفته در تصویر باید سؤالات «چرا این عنصر به کار رفته است؟ چگونه این عنصر موجب خنده می‌شود و در چه ساختاری موجب خنده می‌شود؟» را در نظر داشت (Goguen, 2003).

البته کاربرد تصاویر طنزآمیز تنها منحصر به مورد بالا نیست، گاه در فضای اختناق یا فضاهای دچار اعراض از شنیدن هم این تصاویر به کار می‌آید؛ پس باید بین فرایند عادی‌سازی یک امر و یا مبارزه تصویری به‌علت شرایط خاص اجتماعی تمایز قائل بود.

۲-۲. کاریکاتور

کاریکاتور یک نوع ویژه و محدود اما تند و پرقوت از بیان را تشکیل می‌دهد؛ شیوه‌ای ابداعی از کلیشه‌ها دربارهٔ یک موضوع خاص که از طریق اغراق در ویژگی‌های آن

Archive of SID

www.SID.ir

موضوع – و درعین‌حال، از شکل انداختن و بد شکل کردن آن– تا حدی که شباهت کافی با موضوع اصلی برای شناسایی کردن آن توسط مخاطب باقی بماند، به وجود می‌آید (Brilliant, 2000).

کاریکاتورها را می‌توان از بارزترین تصاویر طنزآمیز دانست. کاریکاتور ازآنجاکه تصویر است، متن قلمداد می‌شود، اما متنی که «در بافت اجتماعی – فرهنگی‌اش شکل می‌گیرد و گفتمانی را تولید می‌کند که دارای کارکرد زبانی است» (شعیری، ۱۳۸۸).

اگر عکس، نقاشی و کاریکاتور را از جهت شباهت با مرجع بیرونی خود طبقه‌بندی گردد، کاریکاتورها را باید پس از عکس و نقاشی قرار داد. کاریکاتور از منظر نشانه‌شناسی قدرت اثرگذاری بسیار بالایی دارد؛ زیرا با وجه طنزآمیز خود بی‌هیچ محدویتی امکان دخل و تصرف در دال‌هایی را که در تصویر به کار می‌برد، دارد و آن‌ها را «تا ورطهٔ آشوب سوق می‌دهد، بی‌آنکه خللی در یکپارچگی مفهوم ایجاد شود» (شعیری، ۱۳۸۸).

کاریکاتورها بعد از انتشار در فضای رسانه‌ای و بایگانی شدن و فاصله گرفتن از زمان و مکان خود «دارای کارکرد غیررسانه‌ای می‌شوند» (شعیری، ۱۳۸۸)؛ در این حالت، همچنان می‌توانند معناسازی کنند.

کاریکاتورها با «دستکاری ژنتیکی در همهٔ ابعاد نشانه‌ای»، نشانه‌ای متفاوت با اصل واقعیت پدید می‌آورند. پس اگر عکس از واقعیت رونوشت برمی‌دارد و به این دلیل، به آن نزدیک است، «کاریکاتور در واقعیت دخالت کرده و با آشوب در آن عادت ما را نسبت به واقعیت می‌شکند و سپس، خلاقانه آن را بازسازی می‌کند» (شعیری، ۱۳۸۸). باید توجه کرد این بازسازی با توجه به مفاهیم از قبل موجود شکل می‌گیرد.

شعیری مسیر کاریکاتورها را مسیری می‌داند که با به عاریت گرفتن یک نشانه و سپس– تبدیل نشانه به نشانه‌ای جدید و متفاوت راه را طی می‌کند. «کاریکاتور توصیف متورم دنیاست. پس، روایت را می‌شکند تا آن را رخداد کند؛ یعنی بزرگنمایی می‌کند تا روایت را به فرم نشانه‌ای تبدیل کند و همین امر شوک نشانه‌ای به وجود می‌آورد. کاریکاتور، گفتمانی است که موجودیت خود را وامدار فرایندی شکل گرفته، در بیرون از خود می‌داند. به همین دلیل است که کاریکاتور را می‌توان بازنشانه نامید، اما بازنشانه

Archive of SID

www.SID.ir

خلاق و پویا؛ بازنشانه‌ای که به توهمی از نشانه تبدیل می‌گردد و نشانه را تا آستانه آشوب پیش می‌برد. اما آشوبی نه در خدمت ویرانی بلکه در خدمت بازسازی نشانه. آشوبی که پرده از لایه‌های پنهان نشانه از قبل آشنا برمی‌دارد تا بتوان آن را آشوب هنری یا آشوب استعاره‌ای نامید» (شعیری، ۱۳۸۸). امتداد این مسیر کاریکاتور را هم دارای منشأ استعاره‌های نو می‌کند و هم بازسازی‌کننده استعاره‌های موجود؛ یعنی سندی در اثبات گفتمان بودن کاریکاتورها.

۲-۳. نمونه تحقیق

پایگاه تونپول یکی از معروف‌ترین پایگاه‌ها در حوزهٔ کاریکاتور است، پایگاهی که زیر نظر خود کاریکاتوریست‌ها اداره می‌شود؛ ازاین‌رو، در این پایگاه می‌توان هم کاریکاتورهایی ضد رژیم صهیونیستی را که توسط کاریکاتوریست‌های فلسطینی کشیده شده است، پیدا کرد و هم پویانمایی‌هایی ضد مسلمانان؛ اما از آن جهت که عمده کاریکاتوریست‌های دنیا در این پایگاه کاریکاتورهایشان را به‌طور دائم قرار می‌دهند، انتخاب این پایگاه که البته در ایران فیلتر است، می‌تواند نمونهٔ خوبی از جهت و جریان فکری کلی حاکم بر فضای کاریکاتور در جهان باشد.

۳. تحلیل داده‌ها

در انتخاب نمونه‌ها ذیل عنوان مذهب در پایگاه یادشده، کاریکاتورهایی که در بخش اسلام طبقه‌بندی شده بود، انتخاب و از بین تمام کاریکاتورهای حول موضوع زن مسلمان، در نهایت، مجموعه کاریکاتورهای شانزده‌گانه‌ای انتخاب شد که تقریباً تمام مؤلفه‌های کاریکاتورهای دیگری را که انتخاب نشدند، در خود داشت.

مضامین متفاوتی تصویرپردازی شده بود که در یک جمع‌بندی این تصاویر را با سه مؤلفهٔ زمان و مکان، حجاب، دنیای زنان و مردان تحلیل نشانه‌شناسی شده است که در ادامه، هر مؤلفه با ذکر نمونه‌هایی از تصاویر، توضیح داده شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۱. زمان و مکان

در مورد زمان و مکان، با سه مسئلهٔ متفاوت روبه‌رو هستیم: مسئلهٔ اول، چیستی مکان و زمان است؛ دومین مسئله اینکه در فیزیک کدام‌یک از دو مفهوم زمان و مکان مفیدترند و سومین مسئله، به شناخت‌شناسی یا روان‌شناسی مربوط است؛ اینکه چگونه ما در مورد زمان و مکان شناخت پیدا می‌کنیم، برای تقریب بیشتر ذهنی می‌توان از لایب نیتس، نیوتن و کانت به‌عنوان کسانی که به‌ترتیب در مورد مسئله اول، دوم و سوم تحقیق کردند، نام برد.

وجه چهارم برای مسئله زمان «آن وجهی است که به نشانه‌شناسی مربوط می‌شود و سؤالش این است که زمان چگونه امکان بازنمود پیدا می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۸، ص۸٤). در این تصاویر عمدتاً با زمان شب مواجهیم، نمادی از تاریکی و ناآگاهی. این زمان در تمام تصاویر غالب است. در تنها تصویری که زمان آن شب یا بی‌زمان نیست و مشخصاً روز در تصویر با خورشید تابان ارائه شده است، همجواری زنی کاملاً پوشیده در حجاب و زنی غربی که مشغول حمام آفتاب گرفتن است، تصویری که در آن رفتار زن پوشیده در حجاب چنان است که گویا موجب شرمگینی زن غربی از وقیحانه بودن آن است؛ یعنی زن غربی کم‌لباس از آن صورتش دچار سرخی شرم شده است.

از کارکردهای کاریکاتور همین است که با قرار دادن نشانه‌هایی که به‌طور عرفی کمتر احتمال دارد در کنار هم دیده شود (حضور زنی با حجاب کامل در ساحل دریایی که همه برای حمام آفتاب گرفتن در آن حاضر شده‌اند) روایتی را می‌سازد که دیگر بعید بودن رخ دادن رویداد مورد توجه قرار نمی‌گیرد بلکه بیشتر رخداد ساخته‌شده فارغ از امکان وقوعش محل توجه مخاطبان می‌شود، همان‌طوری که اگرچه دیو و غول و... وجود ندارد، اما با طرحش در یک داستان، دیگر موجودی واقعی دست‌کم در حیطهٔ بافت فکری مخاطبان می‌شود و اینکه در واقع، چنین موجودی وجود ندارد، به فراموشی سپرده می‌شود.

در تمام تصاویر که از قضا توسط کاریکاتوریست‌های مختلفی کشیده شده است، شب با نماد ماه مشخص شده و ماه هم با شکل هلال بودنش، یعنی تأکید بیشتری بر قمری بودن زمان در تقویم اسلامی است.

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۲. حجاب

یکی از محوری‌ترین موضوعات مورد توجه در این تصاویر حجاب زنان بود، و از بین شانزده کاریکاتور، پانزده کاریکاتور حجاب زن مسلمان را با چادری که در عربستان سعودی مرسوم است، نشان داده شده بود؛ یعنی چادری که تنها چشم‌ها از آن مشخص است و تنها موردی که چنین حجابی برای زن در آن تعریف نشده بود، کاریکاتوری با نام «muslim_fashion» بود که در آن هم اگرچه حجاب با چادر عربی نشان داده نشده بود، به هر صورت، این زن نیز تنها چشم‌هایش مشخص بود و نه هیچ جزء دیگری و مانند بقیه تصاویری که از زن مسلمان ارائه شده بود، با موجودی یکسره جنسی مواجه هستیم (مژه‌ها و کمر این زن ترکیبی از باربی ولی با چهره‌ای شرقی است)، یکی از واضح‌ترین معانی که روبان صورتی تداعی می‌کند، گربه‌ای ملوس است، حتی مژه‌ها شباهت قریبی با سیبیل گربه دارد.

Эфен Гай

این تصویر جزء تصاویری بود که در آن زن عفیفی به تصویر کشیده شده بود، چیزی که در تصاویری که عمدتاً با نام دورکا[۳] یا دورخا[٤] نام‌گذاری شده بود، وجود نداشت و تصاویری به غایت غیرعفیفانه از زن مسلمان در آن نشان داده شده بود، به‌نحوی که قابل نمایش در این نوشتار نبود.

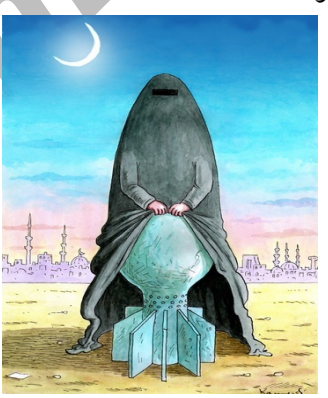
واژهٔ اخیر معنایش مزخرف، سخن نامفهوم و بی‌معناست، علاوه‌برآن، در اشاره به افراد دارای تبار خاورمیانه‌ای استفاده می‌شود و عمدتاً در مواردی به کار برده می‌شود

www.SID.ir

که گوینده بخواهد پیوند محکمی بین آن و اعمال تروریستی برقرار کند. این واژگان کلماتی است که یک تروریست هنگام ترور بر زبان می‌آورد، مشتق شده از کلمه «درک» به همین دلیل در کنار واژگان «دورکا محمد جهاد»[۵] معنای آن کامل می‌شود.

محوری‌ترین موضوع در این تصاویر احیای کلیشه‌هایی در مورد زن مسلمان است که موجودی یکسره جنسی، و حتی نگاه مرد مسلمان به او نیز چنین است؛ مهم‌ترین دستاویز در این زمینه استفاده از نشانه چادر است؛ به‌این‌ترتیب که چادر زن مسلمان حصاری برای اوست تا تنها در انحصار یک مرد باشد. نمادهایی که در این زمینه به کار گرفته شده، اگرچه در فرهنگ طراحان خنده‌دار است، در فرهنگ مسلمانان وقیحانه تلقی می‌شود. در این تصاویر زنان «پشت روبنده‌ها و حجاب‌ها منفعل و غیراثرگذار، بدون مشارکت در امور اجتماعی و فاقد هویت و ناآگاه به جایگاه و حقوق انسانی خود به تصویر کشیده شده‌اند» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص۱۱۳).

پس‌زمینه تمام این تصاویر فضایی بیابانی است، فضایی خالی از مظاهر تمدن غربی، تنها در دوردست ساختمان‌هایی وجود دارد که به‌طور اغراق‌گونه‌ای تمام این سازه‌ها دارای گنبد و بارو، و تداعی‌کننده مسجد است؛ برای نمونه، به یکی از همان تصاویری که تحت عنوان دورکا (یا دورخا) نامگذاری شده بود و قابلیت طرح در این نوشتار را داشت، تصویر زیر بود:



در این تصویر حتی چشم‌های زن قابل رؤیت نیست؛ یعنی ما با زنی مواجهیم که درحالی‌که یکسره خویش را پوشانده است، اما ناآگاهانه در حال نشان دادن بخشی از وجود خویش است که قاعدتاً در بیشتر فرهنگ‌ها پوشیده نگه داشته می‌شود و آنچه زن

Archive of SID

www.SID.ir

نمایانگر آن است، خشونت اسلام است. حتی خمپاره‌ای که در زیر چادر زن وجود دارد، نشانه‌ای در لایهٔ معنایی سطح اول است و معنای ضمنی، خشونت جامعه است و توسل آن به خشونت برای سرپوش گذاشتن بر آن بیابان اطراف و ناآگاهی و نابینایی مردمان در آن، مردمانی که هریک خود هم ناآگاهانه این رویکرد را نشان می‌دهند و هم در تاریکی شب آن (فضایی که زن در آن قرار دارد) زندگی می‌کنند. پس‌زمینهٔ تصویر شهری را پر از نمادهای مذهبی نشان می‌دهد؛ یعنی ساکنان شهری با چنین دینی، افرادی مانند چنین زنی و خشونتی تا به این حد نزدیک است.

مضامین دیگری که در کاریکاتورهای دیگر در مورد حجاب وجود دارد، به‌اجمال در جدول زیر خلاصه شده است:

جدول ۱. دیگرمضامین کاریکاتورها در مورد حجاب

جغرافیای استفاده از حجاب چادر	مناطقی بیابانی، بدوی، بایر و فارغ از جلوه‌های تمدن و توسعه‌یافتگی و نمادی از عقب‌ماندگی و تحجّر
زمان استفاده از حجاب	عمدتاً شب یا فضاهایی بدون زمان که در هر دوی موارد حجاب، اگرچه عمده بدن زن را پوشانده است، در نهایت، تصویر غیرعفیفانه و مبتذلی از او ارائه شده است.
استعاره‌ها و مجازهای به‌کاررفته در طراحی تصویر زن	۱ تصویر زن مسلمان و حجابش در قالب گوسفندی کوچک و چاق با پشم‌هایی سیاه که پشت سر همسرش با پشم‌هایی سفید راه می‌رود. ۲ استعاره زن به گربه‌ای ملوس با پاپیونی که در انتهای دامنش قرار دارد و مژه‌هایی که قرابت خاصی با سیبیل گربه دارد. ۳ سر زن در قالب نارنجکی که در حال انفجار که تنها چشم‌هایش قابل دیدن است، تأکیدی در مهد شرارت و جنگ افروزی و تندروی بودن مسلمانان. ٤ زن که در واقع جسد خمپاره‌ای است که رویش چادر کشیده شده است. ۵ زن که چمدان یا شاید تابوتی است که توسط مرد حمل می‌شود، هم زن با آن حمل می‌شود و هم در نگاهی عمیق تر تنها شیءای است که نظیر زاد و توشه سفر یک انسان همراه اوست چیزی شبیه چمدان مسافر. تأکید بر سرکوب زنان در این جوامع

Archive of SID

www.SID.ir

۳-۳. دنیای زنان و مردان

دنیای زنان و مردان در این تصاویر کاملاً جداگانه است، در این تصاویر مردان مالک زنان‌اند؛ برای مثال، در تصویر زیر که تحت عنوان «زنان در جهان مردان»[۶] توسط کاریکاتوریست نام‌گذاری شده بود، جالب‌ترین بخش این کاریکاتور آن است که گویا نماد مردانه که زن در آن اسیر است، دارد در جهت عقربه‌های ساعت حرکت می‌کند؛ یعنی القای این نکته در همین لحظه زنان در اسارت مردان‌اند، البته زن مسلمان با نگاهی نگران.

طیف رنگی میله‌هایی که زن در آن اسیر است (آبی)، شبیه‌ترین رنگ به حجاب اوست (بنفش) ترکیب قرمز و آبی نیز بنفش است؛ یعنی ترکیب دنیای مردانه (قرمز) و اسارت‌گونگی در قوانین این جامعه (آبی) به رنگ حجاب (بنفش) است، ساختاری که زن در آن اسیر است.

فصل مشترک این تصویر و سایر تصاویری که مطالعه سه ویژگی «نگرش انفعالی و مطیع زنان، نقش آنان به‌عنوان قربانی، مستور بودن آن‌ها در حجاب» (منوچهری، ۱۳۸٤، ص١٦٤) کلیشه‌هایی مداوم بود.

یا در تصویر دیگری که آمده است، نخست، با یک روایت مواجهیم، این روایت مسیر همان برداری است که از نگاه زن شروع می‌شود (زنی که از پشت برقع به خیابان نگاه می‌کند) و به نظاره جهان اطرافش می‌پردازد؛ جهانی که در آن مرد او جلوی او با فاصله‌ای زیاد راه می‌رود و او دنبال او. مردی که همراه او نیست بلکه بیشتر با لباسی که به تن دارد، القاکننده ساربان‌داری است که شتری را با خود می‌برد، دست راست

Archive of SID

www.SID.ir

مرد به‌شدت این موضوع را تداعی می‌کند، درعین‌حال، در خیابان مردان و زنان دیگر با مهر و علاقه کنار یکدیگر گام می‌زنند و برابری بین آنان کاملاً رعایت شده است. انتخاب نسبت سه بر یک در این تصویر نشان‌دهندهٔ رویه مسلمانان است که در اقلیت قرار دارند.

رنگ لباس تمام زوج‌های تصویر جز زن و مرد مسلمان تصویر از یک خانواده رنگی هستند و مشابهت بین آن دو را مورد تأکید قرار می‌دهد، اما حتی در قاب کوچکی که از زن وجود دارد، رنگ آبی و سبز لباس زن و مرد مسلمان تضاد رنگی بیشتری به‌نسبت بقیهٔ زوج‌های تصویر در خود دارد؛ یعنی القای دوبارهٔ این نکته که بین این دو موجود فاصله مکانی (موقعیتی، روابط فرادست و فرودستی)، فاصلهٔ روحی وجود دارد؛ گویی دنیای هرکدام به رنگی متفاوت از دیگری است.

اینکه هر بیننده‌ای مجبور است تصویر را از منظر همان زنی که در این تصویر است، ببیند، حس همدردی هر مخاطبی را با او همراه می‌کند و بافت غم‌انگیز روایت با رنگ‌هایی که در آن به کار برده شده است، این سؤال را رو به فراموشی می‌سپارد که در کجای جهان چنین رابطهٔ حقیقی وجود دارد، یعنی چنین مجاورتی بین دو فرهنگی که نمایش داده شده است، در عالم واقع احتمالاً وجود ندارد.

Archive of SID

www.SID.ir

جمع‌بندی

با هر سه مؤلفه‌ای که در متن توضیح داده شد (زمان و مکان، حجاب، دنیای زنان و مردان) و عمده تحلیل‌های نشانه‌شناسی تصاویر که بر اساس همان سه محور اصلی بود، به این نتیجه رسیدم که نگاه مندرج در این تصاویر نگاه پسااستعماری بود و زن مسلمان به‌عنوان دیگری که پوشش و رفتار و زیستش تمسخرآمیز و مشمئزکننده است، به تصویر کشیده شده بود.

نتیجه آنکه برای حل این معضل دو راه متفاوت ولی همبستهٔ (نقد درون‌گروهی و نقد برون‌گروهی) را باید همزمان پیش گرفت.

الف) با نقد جدی درون‌گروهی و درون‌فرهنگی و با اجتهادی متناسب با شرایط زمان و مکان، آن بخش‌هایی از فرهنگ و قوانین خود را که ظالمانه و جاهلانه است و تناسبی با شرایط زمان ندارد، شجاعانه کنار گذاشته و به آموزه‌های اخلاقی و انسانی اسلام مبتنی بر کرامت انسانی توجه بیشتری داشته باشیم.

در این مسیر، اگر در قوانین کشورهای اسلامی اجبار قانونی برای حفظ حجاب وجود نداشت، این امکان وجود داشت که از حجاب به‌عنوان یک انتخاب آزادانه و مبتنی بر حق فرد در انتخاب لباس خود سخن گفت؛ چیزی که هنوز به‌طور کامل تحقق نیافته است.

از بین بردن موانع حقوقی سد راه زنان در جوامع اسلامی در ورود به عرصهٔ مدیریت و سیاست جوامع خود.

دیپلماسی فعال مسلمانان در ارائهٔ تصویری بهتر از حجاب و روابط زن و مرد مسلمان، به این ترتیب که اولاً حجاب‌های گوناگون و در رنگ‌های گوناگون در اسلام نمایش داده شود و زنان و مردان موفق و مسلمان با حجاب را به دنیا نشان دهند. زنان و مردانی که اگرچه پوشش مختلفی دارند، پوشش آن‌ها در دستیابی آن‌ها به مراتب قدرت در جامعه فرقی قائل نیست.

نگاه دوباره‌ای به حجاب به‌عنوان عرصه‌ای که در آن زن قرار است، قبل از زن بودن انسان باشد، و در هر قانون‌گذاری و تصویرسازی از زن، مد نظر قرار دادن این

Archive of SID

www.SID.ir

نگاه انسانی و طرح این سؤال که آیا این تصویر و یا این قانون نگاهش به زن به‌عنوان یک انسان برابر با مرد است یا انسانی برای مرد؟

ب) در نقد برون‌فرهنگی و برون‌گروهی از طریق اعتراض به رویه‌هایی که در آن آزادی انتخاب لباس برای یک انسان ولو برقع به رسمیت شناخته نمی‌شود، به‌عنوان وجود استانداردی دوگانه در حق انتخاب آزادانه انتخاب لباس افراد.

قبول این نکته به جهان که حجاب صرف‌نظر از ارزشش برای یک مسلمان، می‌تواند برای بخش دیگری از مسلمانان و سایر غیرمسلمانان به‌عنوان امری فرهنگی تلقی شود.

و سرانجام و مهم‌تر از همه، تأکید روشنفکران بر روی این مسئله که حذف و طرد هر گروهی و شروع هر کینه‌توزی نژادی و قومی، سرآغازش غالباً از زبان طنز شروع و پس از عادی شدن به زبان اسلحه و بمب و ترور و طرد و حذف فیزیکی ختم می‌شود.

یادداشت‌ها

1. www.toonpool.com
2. Binary Opposition
3. DURKA
4. DURKHA
5. durka durka mohammed jihad
6. Women in Male World

کتابنامه

استریناتی، دومینیک (۱۳۷۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمه ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

برگر، آرتور آسا (۱۳۸۵)، *نقد فرهنگی*، تهران: انتشارات باز- مرکز بازاندیشی اسلام و ایران.

سجودی، فرزان - به کوشش- «نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری»، *مقالات اولین هم‌اندیشی هنر*، صص ۵۹-۷۵، تهران: انتشارات فرهنگ و هنر.

همو (۱۳۸۳) *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر قصه.

همو (۱۳۸۵)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱.

Archive of SID

www.SID.ir

شاهمیری، آزاده (۱۳۸۵)، «تئاتر و خوانش پسااستعماری»، *مجله فرهنگ و هنر*، شماره ٦٩.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، *روزنامه ایران*، بیست و هفتم خرداد ماه.
ضمیران، محمد (۱۳۸۲)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران، نشر قصه.
عضدانلو، حمید (۱۳۷۲)، «شرق‌شناسی ادوارد سعید و اساس گفتمانی آن»، *مجله اطلاعات سیاسی و اقتصادی*، شماره ۷۷ و ۷۸.
همو (۱۳۸۳)، *ادوارد سعید*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
عمید، حسین (۱۳۸۷)، «پرونده: ضد تصویر (کلام و تصویر؛ تزاحم ایمان و انکار)»، *مجله اطلاعات حکمت و معرفت*، شماره ۳۱.
قهرمان پوربناب، رحمان (۱۳۸۰)، «شرق‌شناسی، جهانی شدن و روابط بین‌الملل»، *مجله اطلاعات سیاسی اقتصادی*، شماره ١٦٧ و ١٦٨.
کخ، گرترود (۱۳۸۸)، «محاکات، تقلید، و تحریم تصاویر بت‌گونه»، ترجمه سروش حبیبی، در *جستارهایی در رسانه*، ج۲، به کوشش سیدحمیدرضا قادری و حسین عمید، تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
معینی علمداری، جهانگیر (۱۳۸۵)، «هویت و تأویل: در جستجوی هویت پسااستعماری»، *مجله مطالعات ملی*، شماره ۲۵.
منوچهری، نجمه (١٣٨٤)، «زن مسلمان و تصویر او در سیاست و امپریالیسم خبری»، *فصلنامه بانوان شیعه*، شماره ۵.
مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۹)، *نظریه‌های رسانه اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی*، تهران، انتشارات همشهری.
همو (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، تهران: دفترمطالعات و توسعه رسانه‌ها.
نجومیان، امیرعلی (١٣٨٦)، «از نشانه‌شناسی تا واسازی عکس»، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۵.
وصفی، محمدرضا (۱۳۷۸)، «از فهم دلالت‌ها تا فهم سازوکار فهم، از نشانه‌شناسی تا هرمونتیک»، *مجله نامه فرهنگ*، شماره ٣٤.
وطن‌آبادی، شعله (۱۳۸۲)، «گفتمان پسااستعماری»، *مجله زبان و ادبیات، بایا*، شماره ۱۸، ۱۹ و ۲۰.

Archive of SID

www.SID.ir

Brilliant, Richard (2000), "The Metonymous Face", *Social Research*, Vol. 67, Issue 1.

Goguen Joseph & Cynthia Bailey Lee (2003), "A Semiotic Analysis of Political Cartoons", in this page:
http://cseweb.ucsd.edu/~clbailey/271/Cartoons.htm

Griffin, Em (2009), *A First look at Communication Theory*, New York: this book is printed on acid – free paper.

Archive of SID

www.SID.ir