University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Exploring Cinema Semiotics: A Critical Analysis of 'A Dragon Arrives'

Amirhossein Hejazi[1], Pejman Dadkhah[2*]

[1.] M.A Student in Art Research, Faculty of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran

[2.] Assistant Professor, Department of Photography, Faculty of Arts, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran

Corresponding Author, p.dadkhah@eqbal.ac.ir

A R T I C L E I N F O

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 1, PP, 121-138
Receive Date: 30 July 2024
Revise Date: 07 August 2024
Accept Date: 10 August 2024
Publish Date: 11 August 2024

Original Article

KEYWORDS:
semiotics; signs; cinema; A Dragon Arrives; Māni Haghighi; postmodern narrative

A B S T R A C T

Introduction: The presence and application of semiotics in our surroundings are evident. Signs are used extensively throughout life, including in art. One of the prominent areas of their use in art is cinema and the film industry. Utilizing signs in this field not only aids in conveying concepts implicitly and indirectly but also serves to express various ideologies. Thus, interpreting works from this perspective can significantly help us understand and grasp the main concept.

Mani Haghighi, the director of the film "A Dragon Arrives", has used his artistic and philosophical background, as well as his knowledge of semiotics, to provide an opportunity for us to explore signs and embedded concepts within the layers of the film.

Research Objective: This article aims to introduce readers to the main ideas of semiotics and to analyze the film "A Dragon Arrives" from a semiotic perspective, allowing for a better understanding of the signs and the film itself.

Research Methodology: The research method in this study is descriptive-analytical and aims to discover and explain the relationships between phenomena and signs present in the film. This work was conducted using library methods, supported by articles, existing books, and by studying visual information.

Results: The findings of this research indicate that the director has used various signs, from character creation to the underlying layers of his work, to convey concepts. Even the environment in which the film's world is being shaped has been chosen with consideration of these tools, that is, signs and implicit concept conveyance.

In the film "A Dragon Arrives" signs are extensively used and can be seen and interpreted throughout the entire story. Certainly, this extent of sign usage, as well as the methods of their use—especially those with metaphysical properties and drawing from local or historical traditions—are very influential in the storyline or, better to say, in the understanding of the story. Upon initial viewing, the film may come across as a complex crime drama with a non-linear, postmodern narrative. However, a closer analysis of the film reveals themes such as alienation, ignorance, superstition, and most importantly, the concept of death. Death is sometimes portrayed so alien and majestic that it has transformative effects on lives like an earthquake, sometimes so soothing that escaping it becomes difficult, and sometimes so ordinary and insignificant that it seems no one notices it.

Moreover, analyzing the reactions of different character types to the same issue and their various responses becomes easier after interpreting the signs. This makes the characters' developmental trajectory, collapse, and growth throughout the story more tangible, providing valuable information to the audience, especially considering that individuals might encounter and interact with such characters daily. Additionally, the use of signs and their application to define a multi-layered and complete story signifies the director's mastery and skill in his craft. The issues raised in the film cannot be easily overlooked, and each can be the subject of extensive discussion, which alone is a valuable act of reminding the audience.

Cite this article:
Hejazi, A., & Dadkhah, P. (2024). Exploring Cinema Semiotics: A Critical Analysis of 'A Dragon Arrives'. Interdisciplinary Researches of Art, 2(1), 121-138. doi: 10.22124/ira.2024.28054.1025

Mani Haghighi's "A Dragon Arrives" stands as a testament to the director's ability to intertwine semiotic elements with cinematic storytelling. The film becomes a fertile ground for semiotic analysis, offering viewers a layered narrative rich in hidden meanings and symbols. By delving into these layers, one uncovers a deeper understanding of not just the film but also the broader implications of the signs and symbols in our everyday lives. The use of semiotics in this film is not merely a stylistic choice but a profound method to engage the audience on a more intellectual level, prompting them to reflect on the underlying messages conveyed through the narrative.

In conclusion, the application of semiotics in cinema, exemplified by "A Dragon Arrives", highlights the significance of signs in enhancing the depth and meaning of a film. The director's adept use of semiotic elements not only enriches the narrative but also invites the audience to engage in a more thoughtful and analytical viewing experience. By recognizing and interpreting these signs, viewers can gain a deeper appreciation of the film's themes and the director's artistic intentions. This approach underscores the importance of semiotics in the broader context of art and communication, offering valuable insights into how meaning is constructed and conveyed in various forms of media. Thus, the study of semiotics in films like "A Dragon Arrives!" is crucial for both filmmakers and audiences, fostering a richer understanding of the intricate layers of meaning that lie beneath the surface of cinematic works.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

نشانه‌شناسی فیلم «اژدها وارد می‌شود»

امیرحسین حجازی[1]، پژمان دادخواه[2*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاداسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

۲. استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران

* نویسنده مسئول: p.dadkhah@eqbal.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۱۲۱-۱۳۸
تاریخ دریافت: ۰۹ مرداد ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۷ مرداد ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۰ مرداد ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۲۱ مرداد ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی، نشانه، سینما، اژدها وارد می‌شود، مانی حقیقی، روایت پست‌مدرن

چکیده

وجود نشانه‌ها و کاربرد علم نشانه‌شناسی در پیرامون ما واضح و مبرهن بوده و از نشانه‌ها در سرتاسر زندگی ازجمله در هنر استفاده‌های زیادی صورت گرفته است. یکی از بسترهای استفاده از آنها در هنر، سینما و صنعت فیلم‌سازی است. استفاده از نشانه‌ها در این حوزه علاوه‌بر کمک به بیان مفاهیم به‌صورت ضمنی و غیرمستقیم، برای بیان ایدئولوژی‌های مختلف نیز کاربرد دارد. در نتیجه خوانش آثار با این دید می‌تواند به در درک و دریافت مفهوم اصلی کمک زیادی انجام دهد. مانی حقیقی کارگردان فیلم اژدها وارد می‌شود با پیشینه هنری و فلسفی خود و دانشش در زمینه نشانه‌شناسی توانسته است در این اثر فرصت خوبی را جهت مطالعه نشانه‌ها فراهم آورد و مفاهیمی را در لایه‌های پنهانی فیلم برای مخاطبان بگنجاند. در این مقاله سعی شده است تا علاوه‌بر آشنایی با مفاهیم اصلی نشانه‌شناسی، با تحلیل این فیلم و خوانش آن از منظر نشانه‌شناسی به درک بهتری از نشانه‌ها و همچنین فیلم اژدها وارد می‌شود دست یافته شود. روش تحقیق در این پژوهش از نوع توصیفی. تحلیلی بوده و با هدف کشف و تبیین روابط میان پدیده‌ها و نشانه‌های موجود در فیلم صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات بر حسب روش کتابخانه‌ای و با کمک مقالات، کتاب‌های موجود و از طریق مطالعه اطلاعات تصویری صورت گرفته است. یافته‌های این پژوهش بیانگر آن است که کارگردان اثر، از شخصیت‌سازی تا لایه‌های زیرین اثرش برای انتقال مفهوم از انواع نشانه‌ها بهره‌بری داشته و حتی محیطی که جهان فیلم در آن در حال شکل‌گیری است، با توجه به همین ابزار، یعنی نشانه‌ها و انتقال ضمنی مفهوم انتخاب شده است.

ارجاع به این مقاله: حجازی، امیرحسین و دادخواه، پژمان. (۱۴۰۳). نشانه‌شناسی فیلم «اژدها وارد می‌شود». پژوهش‌های میان رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۱۲۱- ۱۳۸. doi: 10.22124/ira.2024.28054.1025

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، دوره ۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

مقدمه و بیان مسئله

بشر از ابتدای زندگی بر روی زمین تاکنون به‌دنبال برقراری ارتباط با هم‌نوعان خود بوده است. او ذاتاً موجودی اجتماعی است و این اجتماعی‌بودن و برقراری ارتباط با دیگران نیازمند نظامی ارتباطی است که اولین آنها زبان بوده است؛ نظامی نشانه‌شناختی که باعث انتقال معنا بین گروه‌های مختلف انسان‌ها شده است. پس نشانه‌ها و نشانه‌شناسی، هم‌زمان با حضور انسان‌ها به‌وجود آمده و با گذشت زمان و پیشرفت تکنولوژی نه‌تنها از بین نرفته، بلکه به شکل‌های مختلف تکامل یافته و گسترده‌تر نیز شده است.

نشانه‌ها علاوه‌بر زبان در دیگر حوزه‌ها راه خود را باز کرده و به آسان‌تر شدن انتقال معنی بین آدم‌ها کمک کرده و زمانی آنقدر با اهمیت شده‌اند که تحقیقات و پژوهش‌های عمیقی دربارهٔ آنها انجام گرفته و حتی منجر به پیدایش رشته‌هایی مانند زبان‌شناسی نیز شده است. در هنر می‌توان نشانه‌ها را در انواع و اقسام حالت‌ها مشاهده کرد؛ ازجمله در داستان‌های مختلف، در اشعار، تصاویر و نقاشی‌ها. هنر فیلم‌سازی و سینما نیز به‌علت محدودیت‌ها و امکانات خاص این هنر، توانسته از نشانه‌ها و علم نشانه‌شناسی سود ببرد و انتقال معنا به مخاطبین را گاهی آسان‌تر و گاهی پیچیده‌تر کند. سینما در تاریخ نه‌چندان طولانی‌مدتش دچار تغییر و تحولات زیادی بوده است. از ابتدایی‌ترین آنها یعنی گذر از فیلم‌های صامت به فیلم‌های ناطق، تا ورود تکنولوژی‌های جدیدتر به سینما و استفاده از آنها برای به ثمر رساندن تکنیک‌های زیبایی‌شناسی و یا سهولت در انجام کارهای تولیدی، همه از جمله این تغییرات هستند. یکی از این تحولات انواع مختلف روایت از کلاسیک تا مدرن و سپس پست‌مدرن بوده که هر سه آنها همچنان طرفداران و منتقدان خود را دارند و در هر سه شاخه شاهکارهایی خلق شده است.

برای نشانه‌شناسی فیلم ها باید مسائلی را به‌خاطر داشت، از جمله تفاوت استفاده از نشانه‌ها در فیلم با دیگر بسترهای هنری، دانشی در زمینه تکنیک‌های سینمایی و همچنین آشنایی با سنت‌ها، تاریخ و نمادها در بستر تاریخی یا جغرافیایی داستان فیلم. این اطلاعات به این دلیل لازم و ضروری است که نشانه‌ها در بسترهای مختلف و در زمان و مکان‌های متفاوت، می‌توانند معانی مختلفی را بیان کنند. یک تصویر کلوز آپ با تصویر لانگ‌شات در انتقال معنا عملکردی متفاوت دارند و حتی چگونگی استفاده از نشانه در سینما به‌شکلی که مخاطب عام قادر به تشخیص آن باشد نیازمند ظرافت و دقت خاصی است. البته باید یادآور شد که تفاوت معنایی نشانه‌ها تنها مختص به سینما یا هنر نیست و تمام نشانه‌ها بسته به نوع استفاده‌ای که از آنها می‌شود، محل و زمان استفاده از آنها و دیگر متغیّرها، می‌توانند معانی مختلفی را با خود همراه داشته باشند.

یکی از آثار متفاوت در سینمای ایران اثر *اژدها وارد می‌شود* ساخته مانی حقیقی است که دارای روایتی پست‌مدرن و ساختاری متفاوت با فیلم‌های معمول سینمای ایران است. تحلیل این اثر با دیدگاه نشانه‌شناسی می‌تواند لایه‌های متفاوتی از داستان را مشخص کند، به‌خصوص که این اثر شاید به سادگی دیگر فیلم‌های ایرانی قابل فهم نبوده و برای درک و فهمیده‌شدن نیازمند تحلیل و تفسیر باشد. این پژوهش بر پایه چند سؤال مطرح شده است

که به اختصار ذکر می‌شود: ۱- نشانه‌ها به چه شکل و چه تعداد در این فیلم به‌کار برده شده‌اند؟ ۲- وجود این نشانه‌ها چه تأثیری در درک داستان و روند کلی داستان داشته است؟ ۳- موضوع اصلی و به‌طور خاص معنی اژدها در این فیلم چه چیز است؟

پیشینه پژوهش

در زمینه نشانه‌ها و نشانه‌شناسی مقالات، پژوهش‌ها و کتاب‌های مختلفی در دسترس است. مقاله «نشانه‌شناسی و تحلیل فیلم: بررسی نشانه‌شناختی فیلم لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند» (Khāleghpanāh, 2008) توضیحاتی درباره نشانه‌ها و نشانه‌شناسی و همچنین عملکرد آنها در تحلیل فیلم داده شده است. این مقاله به بررسی رمزگان‌ها و دلالت‌های فلسفی و پیامدهای نظری آن پرداخته و سپس با استفاده از این داده‌ها فیلم *لاک‌پشت‌ها هم پرواز می‌کنند* را تحلیل و بررسی می‌کند. مقاله «فیلم پست‌مدرن» (Hayāti, 2009) به توضیحاتی دربارهٔ سینمای کلاسیک، مدرن و پست‌مدرن و تفاوت‌های انواع روایت در سینما پرداخته شده است.

مقالهٔ حاضر از این منظر با دیگر پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه تفاوت دارد که اولاً اثر مطالعه‌شده، فیلمی پست‌مدرن بوده و از یک روایت کلاسیک و ساده برخوردار نیست. ثانیاً، در اثر از آیین‌های سنتی و مناطق بومی استفاده شده که در فیلم حامل معانی مهمی بوده‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به‌صورت توصیفی و تحلیلی بوده و اطلاعات موردنیاز برای این امر، به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. علاوه‌بر مطالعه مقالات و کتاب‌های موردنیاز در حوزه موردنظر، مطالعه دقیق خود اثر، یعنی فیلم *اژدها وارد می‌شود* با وسواس زیادی بررسی شده تا بهترین نتیجه گردآوری شود. با توجه به مسئله و هدف تحقیق، از رویکرد نشانه‌شناسی برای فهم مفاهیم مستتر در این اثر بهره برده شده است.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی

شاید نشانه‌ها و نشانه‌شناسی در نگاه اول مباحثی دور از ذهن و نه‌چندان کاربردی باشند، اما با کمی دقت در دنیای پیرامون خود می‌توان مشاهده کرد که نشانه‌ها در تمامی سطوح مختلف زندگی دائما در حال شکل‌گیری، رمزگشایی و بازتولید هستند. در صحبت‌های روزمره، در رسانه‌ها (چه صوتی و چه تصویری) و در رفتارهایی که انسان‌ها در جامعه از خود نشان می‌دهند، نشانه‌هایی هستند که به‌کمک آنها معانی مختلف را انتقال می‌دهند. حتی می‌توانند با کمک آنها احساسات‌شان را بهتر بیان کنند.

قدمت نشانه به قدمت انسان برروی زمین است (Sajādi far, Ishāni & Bāvān puri, 2019, 75) و انسان از زمانی که صحبت‌کردن و برقراری ارتباط را آموخت و حتی پیش‌تر از آن از نشانه‌ها استفاده می‌کرد و به تحلیل آنها

می‌پرداخت. پس دور از ذهن نیست اگر گفته‌شود که زبان از اولین نظام‌های نشانه‌شناختی در میان انسان‌ها بوده است. نظامی که با کمک آن با هم ارتباط برقرار می‌کنند و به انتقال پیام پرداخته و یکدیگر را از حوادث، اخبار یا اتفاقات آگاه می‌کنند. اما هر چیزی در دنیای پیرامون چگونه معنی می‌یابد؟ چرا بعضی کلمات یا فعالیت‌ها برای مردم معانی خاص و متفاوتی از دیگر چیزها دارند؟ چرا در بعضی مواقع یک چیز می‌تواند معانی مختلفی داشته‌باشد؟

این تفاوت معنایی در زمان‌ها یا مکان‌های مختلف، می‌تواند تنها یکی از خاصیت‌های نشانه‌ها باشد. برای مثال رنگ قرمز ـ با توجه به این که به چه شکل مورد استفاده قرار می‌گیرد ـ می‌تواند به‌معنای خطر، جذابیت و یا شهوت باشد. بنابراین می‌توان از رنگ قرمز و خلق یک نشانه، برای انتقال معانی مختلف استفاده کرد. «بازنمایی، معناسازی از طریق به‌کارگیری نشانه‌ها، مفاهیم و استفاده از یک دال به‌جای دال دیگر با هدف انتقال معنا است» (Milner & Browitt, 2008, 3). نظریه‌های مختلفی در ارتباط با بازنمایی وجود دارد که یکی از تأثیرگذارترین آنها، رویکرد برساخت‌گرایی است. بر اساس آن معنا کشف نمی‌شود، بلکه تولید و برساخته می‌شود (Khāleghpanāh, 2008, 164). درواقع هر چیز به‌خودی خود دارای معنا نیست (Ibid). و این بازنمایی است که به آن معنا می‌بخشد (Hall, 2003, 2). این بازنمایی یکی از مصادیق فرهنگی است و باعث تولید فرهنگ می‌شود (Khāleghpanāh, 2008, 164). برای مثال عمل تعارف‌کردن در فرهنگ ایرانی نشانه‌ای از احترام قائل‌شدن برای طرف مقابل است، درحالی‌که در فرهنگ‌های غربی افراد این عمل را ـ مانند ایرانی ها ـ نشانه‌ای بر احترام‌گذاشتن تفسیر نمی‌کنند.

حال می‌توان فراوانی نشانه‌ها در جهان پیرامون را بهتر درک کرد. نشانه‌هایی که تولید می‌شوند و دائماً در حال بازنمایی یا تغییرند. از زبانی که با آن صحبت می‌شود تا علائم راهنمایی و رانندگی، دنیا مملو از اشکال مختلف این نشانه‌هاست و استفاده روزمره از آنها باعث شده است تا تفسیر آنها به امری طبیعی بدل شود. شاید تعریف صحیحی از نشانه بیان برای فرد تفهیم نشده‌باشد اما از بدو تولد استفاده و رمزگشایی آنها را آموخته است. فردینان دوسوسور و چارلز سندرز پیرس از اولین افرادی بوده‌اند که نظریاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی مطرح کرده و بنیانگذار علم نشانه‌شناسی امروزی بوده‌اند (Sojudi, 2008, 12). «برای سوسور نشانه‌شناسی دانشی بود که در آن به مطالعه نشانه‌ها به‌مثابه زندگی اجتماعی می‌پرداخت» (Chandler, 2008, 17). او نشانه را متشکل از یک دال و یک مدلول می‌دانست (Ibid, 36). از نظر سوسور دال تصور صوتی و مدلول تصور مفهومی آن یا مفهومی که دال بر آن دلالت می‌کند هستند (Sojudi, 2008, 12). همان‌طور که چندلر به‌نقل از سوسور می‌نویسد: « تصویر صوتی واقعاً یک صدای فیزیکی نیست بلکه اثر روانی صوت در شنونده است» (Chandler, 2008, 36). برای سوسور نشانه خاصیتی غیرمادی دارد، باید حاوی دال و مدلول باشد و وجود این دو (دال و مدلول) و ارتباط‌شان (دلالت)، نشانه را می‌سازند (Ibid, 37-39).

در همان دورانی که سوسور مشغول پژوهش و نظریه‌پردازی درباره نشانه‌ها بود، چارلز سندرز پیرس نیز الگویی متفاوت را از نشانه‌ها ارائه داد که شامل الگویی سه بخشی شامل: ۱- بازنمون، ۲- تفسیر و ۳- موضوع بود (Sojudi, 2008, 21). از نظر پیرس نشانه‌ها می‌توانستند پویا باشند. پویایی در اینجا به این معناست که یک بازنمود،

می‌تواند خود بازنمودی دیگر باشد که به این روند متوالی «نشانگی نامحدود» می‌گوید (Chandler, 2008, 339). هر فردی می‌تواند دائماً در حال بازنمایی نشانه‌ها و به‌وجودآوردن نشانه‌ای دیگر باشد.

در رسانه‌ها که بستری ژرف برای انتقال افکار و ایدئولوژی‌هاست، علم نشانه‌شناسی می‌تواند بسیار کاربردی باشد. از انتقال منظوری خاص و پنهانی در یک تصویر به‌ظاهر ساده تا انتقال یک خبر سرگرم‌کننده، نشانه‌ها می‌توانند به اشکال مختلف خود را نشان دهند. دنیای فیلم نیز از این قاعده مستثنی نیست. بارها شده است که در یک فیلم با استفاده از نشانه‌های در صحنه یا در دیالوگ‌هایی که بین شخصیت‌های فیلم ردوبدل می‌شود، به مخاطب کمک می‌شود تا درک بهتری از شخصیت‌ها و تصمیمات‌شان داشته‌باشد و حتی بتواند حدس بزند در انتهای فیلم چه اتفاقاتی رخ خواهد داد. البته باید در ذهن داشت که «بازنمایی رسانه‌اي، معناسازی خنثی و بی‌طرف نیست، چراکه هرگونه بازنمایی، ریشه در گفتمان و ایدئولوژی‌ای دارد که از آن منظر، بازنمایی صورت می‌گیرد» (Jafari & Mozafari, 2013, 133).

رمزگان‌ها قراردادهایی هستند که در تولید و تفسیر نشانه‌ها کمک می‌کنند. به‌گفته چندلر نشانه در چارچوبی که رمزگان آن را به‌وجود می‌آورد معنا می‌یابد (Chandler, 2008, 233). هرچند این رمزگان‌ها ساخته بشر و به‌نوعی قرارداد اجتماعی هستند، اما «رمزگان طبیعی‌شده نتیجه اعمال قدرت بر پنهان‌کردن خاستگاه، شیوه‌ها و کارکردهای رمزگذاری است» (Hall, 2003, 342-343). با این تعاریف بهتر می‌توان درک کرد که نشانه‌ها و رمزگان‌ها چقدر می‌توانند در انتقال ایدئولوژی‌ها یا انتقال صحیح منظور سازنده اثر، مؤثر واقع شوند. برای مثال در فیلم *فروشنده* ساختهٔ اصغر فرهادی، او در سکانس‌های آغازین فیلم با کمک نشانه‌هایی مثل تخت‌خواب و رنگ قرمز، چکیده‌ای از داستان فیلم را برای ما به‌نمایش در می‌آورد (Sajādi far, Ishāni & Bāvān puri, 2019, 80). علاوه‌بر تسهیل در انتقال معنا، کمبود زمان و خط قرمزهای ممنوعه در قالب‌های نمایشی، مانند تئاتر، سینما و تلویزیون، دلیل دیگریست برای استفاده از نشانه‌ها تا با استفاده از آنها جوانب دیگر داستان نیز به بیننده انتقال یابد.

نشانه‌شناسی فیلم

«نشانه‌شناسی فیلم، ویژگی فیلم را تعریف می‌کند ـ این که فیلم چگونه از لحاظ واقعیت زیرین‌اش خالص است، نه مشخصه‌های محسوس ظاهری‌اش [...] به اعتقاد نشانه‌شناسان، فیلم ـ مثل زبان ـ رسانه‌ای رمزگذارده است» (Buckland, 2011, 55). این پرسش که چگونه فیلم‌ها تولید معنا می‌کنند، پژوهشگر را به چگونه برساختن معنا مرتبط می‌سازد (Khāleghpanāh, 2008, 172). فیلم یکی از آن حوزه‌هایی است که می‌توان در آن به اثرگذاری‌های اجتماعی و سیاسی پرداخت؛ نظامی از معانی، که هم واقعیت را نمایش می‌دهد و هم آن را بازسازی می‌کند و با بیان حساسیت‌های خود از واقعیت آن را نمایان می‌سازد (Ibid, 173). حال اگر فرد از قدرت تأثیرگذاری فیلم، سینما و تئاتر آگاهی داشته‌باشد، می‌توان به‌طور قطع نتیجه بگیرد که کمتر اثری باید باشد که فاقد معنی یا نیت جهت‌دار و به‌خصوصی باشد. هر نویسنده یا کارگردانی می‌تواند با استفاده از نشانه‌ها، پیام‌هایی که قادر به به‌تصویر

کشیدن‌شان نیست را به مخاطب منتقل کند. اما اگر نویسنده نشانه‌ها را در اثر قرار می‌دهد، پس چه تفاوتی میان نشانه‌ها در یک رمان با نشانه‌ها در دنیای فیلم است؟

اولین تفاوت بین نشانه‌ها در سینما، تئاتر و تلویزیون با متن نوشتاری در تعداد نشانه‌هاست، در گروه اول در هر لحظه انبوهی از نشانه‌ها برای مخاطب نمایان می‌شود اما در گروه دوم در هر لحظه تنها یک واژه مورد بررسی قرار می‌گیرد. علاوه‌برآن، گروه اول دارای دو بخش متن اصلی و متن مکمل است. متن اصلی حاوی دیالوگ‌ها و متن فرعی دستورات صحنه است که تصویر نهایی کمابیش ترکیبی از هردوی آنهاست. همچنین، ساختار زبان اصولاً خطی است و نشانه‌ها به‌ترتیب نوشته می‌شوند، اما در سینما این که مخاطب کدام نشانه را اول ببیند یا به نشانه‌بودن آن پی ببرد قابل‌کنترل نیست (Shahbā, 2005, 8- 9, 17). در این مقاله سعی شده است تا علی‌رغم دشواری‌های نشانه‌شناسی سینما، به کشف و رمزگشایی نشانه‌های فیلم *اژدها وارد می‌شود* اثر مانی حقیقی پرداخته شود؛ اثری متفاوت از اکثریت کارهای سینمایی ایران با روایتی پست‌مدرن.

روایت پست‌مدرن

دنیای سینما از ابتدا تاکنون سه نوع روایت را به خود دیده است. سجودی می‌نگارد «اصلی ترین کارکرد روایت خلق معناست» (Sojudi & Roudi, 2010, 167). از روایاتی که شدیداً وابسته به واقعیت بوده‌اند تا روایاتی که سوژه در آنها اهمیت بیشتری داشت و بعد روایاتی که قوانین قبلی برای آنها بی‌معنی بوده و در چارچوب قوانین کار نمی‌کردند. کهن‌ترین و البته مشهورترین آنها روایت کلاسیک یا سه پرده‌ای است که به روایت هالیوودی نیز شهرت دارد (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 60). «روایتگری اصول سینمای کلاسیک است» (Hay*ā*ti, 2009, 47). این نوع روایت داستان، از زمان‌های باستان تاکنون مورد استفاده قرار گرفته و همیشه موردپسند اکثریت مردم بوده است؛ از نمایش‌های دوران افلاطون و شکسپیر تا سینمای کلاسیک و حتی سریال‌های تلویزیونی هزاره جدید، این نوع روایت در همهٔ آنها یافت می‌شود. در روایت کلاسیک رابطه علت‌ومعلولی مهم‌ترین عنصر است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 60) اما در سینمای مدرن این امر صادق نیست. در روایت سینمایی مدرن یا سینمای هنری، علیت ابهام دارد و مانند روایت کلاسیک مشخص و ضروری نیست (Ibid, 61). «در فیلم مدرن، به‌جای شاه پیرنگ، خرده پیرنگ‌ها وجود دارند. روایت مدرن بر شخصیت و خرده‌پیرنگ و به‌طورکلی سفر قهرمان تمرکز می‌کند، نه شاه پیرنگ و مسیری خطی و هدف‌دار. در سینمای هنری [مدرن] به‌دلیل اینکه روابط علّی بر پایه ضرورت نیست؛ بنابراین مخاطب نیز نمی‌تواند کنش و وقایع بعدی را به روشنی پیش‌بینی کند» (Ibid). روایت مدرن که از قرن ۱۶ شروع به گسترش کرد، بیشتر به منیت‌گرایی دکارت تمایل داشت و گذری از عین به سوژه بود (Sojudi & Roudi, 2010, 160) اما در روایت پست‌مدرن بی‌زمانی، تصادف، عناوین و شخصیت‌هایی غیرقابل پیش‌بینی عناصر تشکیل‌دهنده آن هستند است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 61). در جریان این فعالیت، رویدادهای بی‌شکل در قالب‌هایی روایی بازپرداخته می‌شوند و از ارتباط میان اجزاء و عناصر آن روایتی واجد معنا خلق می‌شود و درواقع هنرمند پسامدرن

از واقعیت کپی‌برداری نمی‌کند بلکه زبان واقعیت را می‌سازد (Sojudi & Roudi, 2010, 165-166). زمان نیز در این داستان غیرخطی بوده و داستان نیز ناتمام است (مبهم نیست) و هیچ‌گونه قطعیتی در کار نیست است (Fahimi far, Sheikh Mehdi & Gholāmali, 2018, 62). روایتی غیرخطی مانند «داستان عامه‌پسند» تارانتینو نمونه‌ای آشنا از این قبیل روایتهاست. علاوه‌بر این، دنیای پست‌مدرن نسبت به انسان بی‌اعتقاد است و این طرز فکر در آثار هنرمندان این دوره قابل مشاهده است، در فیلم‌ها قهرمان وجود ندارد و فیلم‌ساز پست‌مدرن با قراردادن چند شخصیت در کنار هم از قهرمان‌سازی سینمای کلاسیک دوری می‌کند (Hayāti, 2009, 44-45).

درباره مانی حقیقی

مانی حقیقی (متولد ۱۳۴۸، تهران) کارگردان، نویسنده و بازیگر سینمای ایران است. او نوه ابراهیم گلستان، کارگردان، نویسنده و مترجم برجسته ایرانی و فرزند لیلی گلستان از مترجمان سرشناس و نعمت حقیقی فیلم‌بردار پرآوازه ایرانی است. وی در کارنامه خود سابقه کارگردانی، نویسندگی و بازیگری در فیلم‌هایی با ژانرها و سبک‌های متفاوتی را دارد و گویی به‌دنبال تجربه‌های مختلف در دنیای سینماست. از *پنجاه کیلو آلبالو* تا *کنعان* و *اژدها وارد می‌شود* هرکدام گریزی به ساختارهای مختلف را در خود دارند و نشان‌دهنده استعدادی است که از خانواده هنرمندش به او رسیده است و البته شجاعت هنرمند وی در تجربه‌های جدید. تجاربی که در سینما ممکن است هزینه‌های گزافی را همراه داشته باشند. او فارغ‌التحصیل کارشناسی فلسفه از دانشگاه مک‌گیل در سال ۱۹۹۱، کارشناسی‌ارشد فلسفه از دانشگاه گولف در سال ۱۹۹۷ و کارشناسی‌ارشد مطالعات فرهنگی از دانشگاه ترنت در سال ۲۰۰۰ است. مانی حقیقی با فیلم *اژدها وارد می‌شود* که در سال ۱۳۹۵ به‌نمایش درآمد با اثری بی‌شباهت به دیگر فیلم های سینمایی ایران، ماحصل تجربه جدیدش را به وادی قضاوت همگان درآورد.

گزیده فیلم

داستان فیلم *اژدها وارد می‌شود* در سال ۱۳۴۳ و از اتاق بازجویی آغاز می‌شود. جایی که سرگرد بابک حفیظی هنگام بازجویی داستانی را برای بازپرس تعریف می‌کند. او مأموریتی را از سوی سازمان ساواک برای تحقیق درباره خودکشی زندانی تبعیدی‌ای که تنها دوماه به آزادی‌اش مانده‌بود، به اسم مصطفی سمیعی، در جزیره قشم آغاز می‌کند. در همان ابتدای رسیدنش بر سر صحنه خودکشی، متوجه می‌شود که زندانی خودکشی نکرده و به قتل رسیده است. زندانی‌ای که درخواست داده بود تا در قبرستانی متروک، و به‌گفتهٔ اهالی جزیره، جن‌زده و به‌دور از بقیه زندگی کند. پس از این‌که از مردی به اسم چارکی که گویی با سازمان در ارتباط است می‌خواهد که جنازه را در همان قبرستان دفن کنند، چارکی به او می‌گوید که این قبرستان جن‌زده است، اگر جنازه را دفن کنند زمین دهان باز کرده و زلزله می‌آید و بهتر است تا در جایی دیگر او را دفن کنند. اما حفیظی که به این خرافات اعتقادی ندارد درخواست می‌کند تا جنازه در همان‌جا دفن شود و شب را هم همان‌جا سپری می‌کند. برخلاف باور او، همان شب در قبرستان زلزله می‌آید و حفیظی، بدون اطلاع‌دادن به سازمان، به‌فکر تحقیق دربارهٔ علت این مسئله می‌افتد.

پس از تیتراژ فیلم، افرادی مانند مانی حقیقی، لیلی گلستان، صادق زیباکلام و دیگران، داستان‌هایی از چگونگی شکل‌گرفتن موضوع فیلم را برای مخاطب بازگو می‌کنند؛ خاطراتی از پیداشدن جعبه‌ای فلزی و محتویات آن که سرنخ‌هایی را برای کشف این داستان به کارگردان فیلم داده است. جعبه‌ای که در آن نوارهای صدا، عکس، دفترچه و اقلامی دیگر یافت شده است. اقلامی که همه نشانه از اتفاقی مرموز در سال ۱۳۴۳ داشته‌اند. مانی حقیقی خود در این صحبت‌ها، داستان فیلم را داستان صدابردار فیلم *خشت و آیینه* ـ کیوان حداد ـ و دو نفر دیگر می‌داند که هرسه غیب شده‌اند. کیوان حداد دوستی دیرینه به‌نام بهنام شکوهی دارد که مهندس عمران است و به‌واسطه آشنایی با شهرزاد بشارت که او هم با سازمان کار می‌کند، سرگرد حفیظی را با بهنام شکوهی آشنا می‌کند تا در تحقیق برای پرونده به او کمک کنند. کیوان حداد که خود علاقه‌مند به این موضوع است همراه با حفیظی و شکوهی به جزیره قشم برمی‌گردند تا پاسخ سؤالات خود را در آنجا پیدا کنند.

پس از بازگشت به جزیره، بهنام که مشغولِ تحقیق درباره زلزله است متوجه می‌شود که زمین‌لرزه فقط در محدوده قبرستان رخ داده است. حفیظی و او تصمیم می‌گیرند تا با دفن‌کردن جسدی دیگر، شایعات اهالی جزیره درباره قبرستان را به‌آزمایش بگذارند. در همین حین، حفیظی به‌دنبال حل پرونده قتلِ زندانی و پیداکردن جسدی دیگر برای دفن در قبرستان است که با فردی به اسم الماس که شکارچی کوسه و چشم‌پزشک روستا است آشنا می‌شود. هم‌زمان، کیوان حدادِ صدابردار که در کشتی مشغول به خواندن خاطرات زندانی از روی دیوارهای کشتی است، متوجه نمادی در کتاب ملکوت بهرام صادقی ـ که متعلق به زندانی بوده است ـ و خاطرات نوشته‌شده روی دیوار می‌شود. نمادی از اسم حلیمه، دختری که گویی معشوقهٔ زندانی و دختر الماس بوده است. حفیظی پس از صحبت با الماس درباره دخترش، به او مشکوک می‌شود و بعد از صحبتش با او، تا درون مراسمی که گویی آیینی مذهبی است او را تعقیب می‌کند. در آنجا با همسر او آشنا شده و پس از صحبت‌کردن با او و تجربه‌کردن اتفاقاتی عجیب، شب در کنار دو همراه خود در بیرون از کشتی با صدای جیغ زنی از خواب می‌پرد.

صدای جیغ حلیمه که در زیر کشتی پنهان شده‌بود تا پدرش پس از قتل زندانی او را پیدا نکند. او پس از زایمان دختری از دنیا می‌رود و حفیظی او را در همان قبرستان دفن می‌کند. بار دیگر زلزله‌ای محوطهٔ قبرستان را می‌لرزاند. حفیظی کارگرانی را برای حفاری زمین استخدام می‌کند تا شاید پاسخ سؤالاتش را در زیر زمین پیدا کند. در این هنگام چارکی از راه می‌رسد و برای آنها آب می‌آورد. در هنگام حفاری کارگری به درون چاه می‌افتد و حفیظی، کیوان و بهنام که هرسه از آن آب نوشیده‌بودند مدت کمی پس از این حادثه از هوش می‌روند.

در اتاق بازجویی متوجه می‌شوند که سازمان آنها را دستگیر کرده است، نوزاد را به الماس داده‌اند و هرسه باید به تهران منتقل شوند. هنگام انتقال به تهران در ماشین، کیوان با چاقویی که بازپرس به او داده بود و بهنام با دست خالی، چارکی و سرباز دیگر را به قتل می‌رسانند تا فرار کنند و در این هنگام تیری از اسلحه چارکی به حفیظی اصابت می‌کند. هر سه برای پس‌گرفتن دختر بچه‌ای که تازه به‌دنیا آمده‌بود به روستا برمی‌گردند. کیوان به خانه الماس

می‌رود، هنگام روبه‌رو شدن با همسر الماس، اسلحه را با نوزاد معامله می‌کند و بر می‌گردد. صدای پنج تیر به گوش می‌رسد و حداد پس از بازگشت به خودرو متوجه می‌شود حفیظی جانش را از دست داده است.

روند داستان در تمام مدت، در اتاق بازجویی، جزیره قشم و زمان حال، در سه خط داستانی رفت‌وآمد دارد. در پایان فیلم، حفیظی کشته شده است، شکوهی به خارج از ایران فرار می‌کند و کیوان حداد به‌گفته دخترش در بمباران‌های سال ۶۸ کشته می‌شود.

نشانه‌شناسی فیلم

فیلم در اتاق بازجویی، با فضایی تاریک و کم‌نور آغاز می‌شود. محیطی که القاکنندهٔ حس ابهام و ترس است. در همان ابتدا مخاطب متوجه می‌شود که فیلم خط زمانی مستقیمی ندارد و دائماً بر روی خط زمانی به عقب و جلو حرکت می‌کند. از اتاق بازجویی ـ سال چهل و سه ـ به گذشته، یعنی زمان وقوع حوادث و همچنین به آینده و زمان حال در رفت‌وآمد است. زندانی تنها دو ماه قبل از آزادی، یعنی ۶۲ روز مانده به اتمام زمان محکومیتش خودکشی کرده است. در سکانس‌های بعد، سرگرد حفیظی در خودروی ایمپالای نارنجی‌رنگش که بر روی یک لنج سوار است به‌سمت محل حادثه در حرکت است. طی‌کردن مسیری از روی دریا و رفتن به یک جزیره ابلاغ‌کنندهٔ دوربودن دنیای مقصد از دنیای مبدأ است؛ چه از نظر فیزیکی و چه از نظر تفکرات و روش زندگی. رنگ نارنجی ماشین حفیظی نمادی است از شخصیت کنجکاو، و پرشور و شوق و ماجراجوی او که در ادامه فیلم هم با همین اخلاقیاتش ماجراهای مختلفی را پدید می‌آورد. در این سکانس‌ها موسیقی هیجان‌انگیزی روی تصاویر پخش می‌شود که در تلقین حس هیجان به بیننده به‌خوبی کارش را انجام می‌دهد. حفیظی در چند لانگ‌شات به‌سمت مقصد در حرکت است. لانگ‌شات‌ها در سینما برای آشنایی با محیط و ارتباط حسی بیشتر با آن استفاده می‌شوند و در این نماها می‌توان به بیگانه‌بودن حفیظی در این محیط پی برد. محیطی بِکر که تقریباً خالی از هر نشانه‌ای از زندگی است و حال میزبان فردی بیگانه و مدرن‌شده است.

کمی بعد مردی به نام چارکی که با سازمان کار می‌کند برای کمک به حفیظی به او ملحق می‌شود. چارکی خطاب به حفیظی می‌گوید که او هم در جوانی و در تهران همین مدل خودرو را داشته است. این جمله نشانه‌ای است برای این‌که چارکی نیز زمانی انسانی شهرنشین و مانند سرگرد حفیظی بوده اما او اکنون فردی محلی است و از زندگی گذشته‌اش فاصله گرفته است. او در طول فیلم پاسخ به خیلی سؤالات را می‌داند و اقلام و نیازهایی مانند تخم‌مرغ و آب‌یخ را فراهم می‌آورد. فردی که از خودِ گذشته‌اش بیگانه شده و از اصل خود دور مانده است، می‌تواند نمادی از شیطان باشد. اشارات متعدد به جهنم‌بودن جزیره و روستا و مسئولیت‌داشتن چارکی در آنجا نیز این شخصیت‌پردازی را بیشتر به‌سمت شیطانی‌بودن آن سوق می‌دهد. چارکی می‌گوید که زندانی درخواست انتقال به بیرون از روستا را داشته است و تنها یک روز در هفته و با پای پیاده برای حضور و غیاب به روستا می‌آمد و سپس به قبرستان باز می‌گشت. به‌عقیده چارکی زندانی دیوانه بوده است. دورشدن عمدی زندانی از اهالی روستا، حاکی از غریب‌بودن او در آن محیط است، نوعی بیگانگی اجتماعی که منجر به انزوای او شده است. همچنین متفاوت‌بودن

طرز تفکر او دلیل دیگری است برای این جدایی و دیوانه خطاب‌شدن او. پیاده رفت‌وآمد کردن به روستا و زندگی در قبرستان نیز دلالت بر اُخت‌شدن زندانی با طبیعت، محیط پیرامونش و دورشدن از روش زندگی افراد روستا دارد.

اژدها وارد می‌شود فیلمی سرشار از نمادها و نشانه‌های متافیزیکی است و یکی از آنها هم همین‌جا ظاهر می‌شود. چارکی می‌گوید که زندانی سه ساعت و نیم پیاده مسیری را برای آمدن به روستا طی می‌کرده است. طی‌کردن این مسیر طولانی برای مخاطب می‌تواند نشانه‌ای از وجود انگیزه‌ای فراتر از حضور و غیابی اداری در روستا باشد. ارتباط زندانی با دنیای بیرون از طریق مادرش بوده که گاهی برای او کتاب یا مجله ارسال می‌کرده است که می‌توان گفت شخصیت زندانی، شخصیتی تحصیل‌کرده و با فکری باز بوده است. همچنین، یک‌بار برای او دانه‌هایی ارسال کرده‌بود که چارکی آنها را دور ریخته و بعد فهمیده‌بود که دانه‌های گیاه ریحان بوده است. ریحان در آیین‌های مختلف گیاهی مقدس است، در فرقه‌های مسیحیت از آن برای تطهیر آب مقدس استفاده می‌کنند و در آیین هندو نیز ورینیدا به‌شکل این گیاه درآمد تا بتواند به سرزمین مادری بیاید و هرجا این گیاه بروید سرزمین او خواهد شد. در اینجا این گیاه می‌تواند نمادی باشد از عشق و حمایت مادر او که بعدها، وقتی دختر الماس برای او پنیر و ریحان می‌آورد این عشق و حمایت از طرف حلیمه نیز به او منتقل می‌شده است. در ادامه باز هم چارکی با تأکید بر دیوانگی زندانی می‌گوید که زندانی با مرگش راحت شده است. سعی در بی‌اهمیت جلوه‌دادن زندانی و مرگ او خبر از اطلاع چارکی از موضوعی را می‌دهد که نمی‌خواهد حفیظی از آن اطلاع داشته باشد. سپس هردو به قبرستان و کشتی‌ای مخروبه می‌رسند که محل زندگی زندانی بوده است. در این محل کشتی می‌تواند خبر از گنجی پنهان بدهد، که در ادامه دختر بچه‌ای به‌نام والیه در آن یافت می‌شود. هم‌چنین درون کشتی و قبرستان می‌توانند استعاره‌ای از ذهن زندانی باشد به‌خصوص هنگامی که متوجه می‌شویم زندانی افکار یا خاطرات خود را بر روی دیوارهای درون کشتی ثبت کرده است و یا وقتی‌که در ادامه زلزله تنها در محوطه قبرستان به‌وجود می‌آید انگار که این منطقه از باقی جزیره و روستا جدا است. گویی با واردشدن به کشتی به دنیای زندانی ورود کرده‌ایم. قبرستانی که در بیرون از کشتی وجود دارد نیز حکایت از جدایی زندانی از افراد روستا دارد. تمامی افراد دیگر برای او مرده‌اند و او خود را از آنها جدا می‌بیند.

درون کشتی و پس از دیدن جنازه زندانی، حفیظی دستور دفن او در همان قبرستان مجاور را می‌دهد اما چارکی و کارگر به او گوشزد می‌کنند که قبرستان نفرین شده است و کسی دیگر جنازه‌ای در اینجا دفن نمی‌کند. در اینجا باز هم تفاوت طرز فکر و شخصیت حفیظی با چارکی و مردم روستا مشخص می‌شود. عدم اعتقاد او به خرافاتی نظیر جن‌زدگی و در مقابل، هم‌عقیدگی چارکی با اهالی روستا. در وسایل زندانی کتاب *ملکوت* بهرام صادقی به‌چشم می‌خورد. وجود این کتاب که داستانی با محتوای جن‌زدگی است شاید برای آمادگی بیشتر ذهن بیننده برای روبه‌رو شدن با مسائل متافیزیکی داستان باشد. حفیظی متوجه می‌شود که زندانی خودکشی نکرده و علی‌رغم گزارشی که به او داده‌اند به‌قتل رسیده است. این نکته که او هر حرفی را از هر کسی قبول نمی‌کند و به‌دنبال حقیقت است باز هم برای شکل‌گیری بهتر شخصیت او در فیلم کارآمد است و این سؤال که چرا چارکی این مسئله را گزارش نکرده است، شخصیت پنهان‌کار یا ریاکار او را شفاف‌تر می‌کند. گرچه چارکی و حفیظی در ابتدا هر دو مرد قانون و هم‌نوع

به‌نظر می‌رسند اما تفاوت شخصیت آنها با ادامه فیلم آشکارتر می‌شود. در ادامه، گلدان پژمرده‌ای در کشتی قرار دارد که حفیظی با آن روبه‌رو می‌شود، گلدان و گل پژمرده‌اش مانند زندگی‌ای هستند که دیگر وجود ندارد و از بین‌رفتن یک موجود زنده مانند زندانی در کشتی، به‌مانند پژمرده‌شدن گلی در گلدان است. سپس، کارگر به حفیظی می‌گوید که اینجا جن دارد و پس از دفن جنازه در اینجا زلزله می‌آید. پس از وقوع زلزله در قبرستان تیتراژ فیلم به‌نمایش در می‌آید، با تمی استرس‌زا و وهم‌آلود که ما را برای پذیرش داستانی به همین شکل آماده‌تر از قبل می‌کند.

پس از تیتراژ فیلم، کم‌کم دیگر شخصیت‌ها و روند شکل‌گیری داستان آنها نشان داده می‌شود. صحبت‌های افراد به‌شکل مستندگونه، پرش‌های زمانی و داستانی سورئال همه مُهر تأییدی بر روایت پست‌مدرن این فیلم هستند. شخصیت صدابرداری به اسم کیوان حداد که لباس‌هایی برخلاف عرف جامعه بر تن دارد و توجه به جزئیات و احساسات برای او اهمیت ویژه‌ای دارد، یکی از همراهان حفیظی در ادامه داستان است. شخصیتی که به‌طور واضح از زمان جامعه خود جلوتر است و در قیدوبند سنت‌های جامعه و افراد دیگر نیست. او به‌واسطه همین احساسات و وابستگی عاطفی‌اش به شهرزاد ـ معشوقه اش ـ است که درگیر این داستان می‌شود و در تمام‌شدن داستان هم نقش دارد.

شخصیت دیگر، مهندسی به‌نام بهنام شکوهی است. فردی تحصیل‌کرده و به‌دنبال پاسخ‌های علمی و قاطع که برای رسیدن به هدفش، بعید است از انجام کاری دریغ کند. حتی دفن‌کردن جسد انسانی دیگر در خاک برای پیداکردن جواب، برایش امری غیر عادی نیست. در اتاق بازجویی هر سه شخصیت جداگانه دیده شده و شخصیت‌های‌شان بهتر نمایان می‌شود. حفیظی از اتفاقات رخ‌داده گیج است و نمی‌تواند جوابی منطقی برای آنها پیدا کند، کیوان حداد انگار فقط کمی ناراحت است و بهنام شکوهی با ترس به سؤالات پاسخ می‌دهد. در ادامه هنگامی که این سه نفر آماده سفر می‌شوند هرکدام وسایل خاصی را در چمدان خود قرار می‌دهند تا شخصیت‌پردازی آنها کم‌کم کامل شود. وجود سه شخصیت برای کشف حقیقت، می‌تواند ادای احترام کارگردان به سینمای سه پرده‌ای کلاسیک باشد. کیوان حداد که لباس‌های رنگارنگ خود را جمع می‌کند، لباس‌های رنگارنگی که دلالت بر آزادی افکار او دارند. همچنین او که کلکسیون نوارهای خالی یا صدای محیط‌های مختلف را جمع‌آوری می‌کند، نشانه‌ای‌ست از این‌که برای او مانند هر هنرمند دیگری، جزئیات و توجه به نکاتی که افراد عادی ممکن است به آنها توجه نکنند زیباست. بهنام کتاب و وسایل کارش را جمع می‌کند، برای او حل‌کردن مسئله در اولویت است و از همان ابتدای رسیدنش به محل حادثه با مزه‌کردن خاک مشغول کار می‌شود و حفیظی که مشغول بازبینی سلاحش است، چنان‌که انگار خبر دارد سفر آسانی در پیش نخواهد داشت.

هنگام رسیدن به کشتی نشانه‌های دیگری پدیدار می‌شوند، مانند تشابه دست‌خط و افکار زندانی با کیوان حداد که کمک می‌کند تا مخاطب با همانندسازی شخصیت زندانی با صدابردار کمی با شخصیت زندانی بیشتر آشنا شود. همچنین گل پژمرده دیگر مانند قبل نیست و گلی تازه در گلدان است که حکایت از زندگی جدیدی دارد، یعنی زندگی دختر نوزادی که در زیر کشتی به‌دنیا خواهد آمد. بهنام برای حفیظی و کیوان داستانی از کشتی تعریف می‌کند،

داستان کاشف گرین‌لند ویلیام بفین که با پنج سرباز ۲۳۱ نفر را اسیر می‌کند. عدد پنج بارها در فیلم تکرار می‌شود، این عدد می‌تواند نماد تغییر و به تعادل‌رسیدن باشد. همچنین این عدد در ادیان مختلف معانی مختلفی دارد اما در اکثر آنها و از زمان باستان نمادی با اشاره به زنان بوده است و در این فیلم می‌تواند نشانه از زنی باشد که باعث تغییرات زیادی می‌شود.

در ادامه فیلم الماس نیز شخصیتش را نشان می‌دهد؛ شخصیتی که هم شکارچی کوسه است و هم چشم‌پزشک. چارکی چشمان خود را که دروازه عقل و آگاهی انسان هستند به دستان او سپرده است تا او با روشی غیر معمول درمانش کند. این باز هم نشانه‌ای از حل‌شدن چارکی در میان افراد روستاست. آوردن نام الماس در کنار کوسه می‌تواند نشانه‌ای باشد از شخصیتی با خوی وحشی و خشن الماس که می‌تواند تهدیدی برای زندگی‌های اطرافش باشد.

کمی بعد بهنام برای عکاسی شروع به بادکردن بادکنک‌هایی می‌کند، او ابتدا بادکنک قرمزی را باد می‌کند و رها می‌کند اما از کشتی خارج نمی‌شود، سپس بادکنک آبی را باد می‌کند و آن را هم رها می‌کند اما بادکنک آبی از کشتی خارج می‌شود. بادکنک با رنگ قرمز می‌تواند دلالت بر شور زندگی باشد که در کشتی می‌ماند؛ چون دختربچه‌ای که زندگی او با عشق شکل گرفته و هنوز در کشتی است. بادکنک آبی هم نمادی از امید و تخیلات و رویاهایی است که محدود به داخل کشتی نمی‌شوند و به هرجایی ممکن است بروند. بهنام با استفاده از دسته‌ای از بادکنک‌های رنگارنگ شروع به عکاسی می‌کند تا شاید از این طریق به یافتن پاسخ برای سؤالات بی‌جواب در ذهنش نزدیک‌تر شود. کمی بعد هم با استفاده از باطری خودرو و تعدادی لامپ، لرزه‌نگاری را برای ثبت زلزله احتمالی می‌سازد. حرکتی که خبر از جاه‌طلبی او برای رسیدن به هدفش دارد. در همین هنگام صدایی که خاطرات زندانی را نقل می‌کند به‌گوش می‌رسد که می‌گوید در تمام مدت حضورش در جزیره به‌جای شناکردن ترجیح داده است تا به شناکردن فکر کند و ذهنش را تقویت کند. عملی که باز هم به شباهت بین صدابردار و زندانی دامن می‌زند. حفیظی که به‌دنبال جسدی برای دفن در قبرستان می‌گردد با چارکی به خانه یکی از افراد روستا که رو به موت است می‌روند. در اینجا تصویری از آیین سنتی زار نشان داده می‌شود. در این آیین بیماری‌هایی توسط بادها یا اجنه به انسان نفوذ می‌کنند و اگر فردی بیمار باشد و بهبود نیابد به‌عقیده مردم جن‌زده یا هوایی شده است و با اجرای این مراسم سعی در بهبودی او دارند.

حفیظی پیش الماس می‌رود تا درباره حلیمه از او سؤالاتی بپرسد. هنگامی که الماس سر می‌رسد او ماهی‌ای در دست دارد اما کوسه شکار نکرده است و می‌گوید فصل شکار کوسه به‌پایان رسیده است. در سکانسی دیگر که حفیظی با الماس درحال صحبت درباره دخترش حلیمه است، بیننده برای لحظاتی کوتاه تصویر همسر او و مادر حلیمه را می‌بیند که با شنیدن اسم دخترش کنجکاو می‌شود. با چهره‌ای تماماً پوشیده و دستورپذیر از همسرش. زنی سنتی و روستایی که هم خودش و هم دخترش مورد ظلم واقع شده و آسیب‌دیده از سنت‌های محلی بوده‌اند. حفیظی الماس را تا درون مراسمی سنتی تعقیب می‌کند، مراسمی که در آن موسیقی، رنگ قرمز بر روی صورت و لاشه حیوانی مانند گوسفند دیده می‌شود. با توجه به حرف الماس که گفته‌بود فصل شکار کوسه به‌پایان رسیده است

به‌نظر می‌رسد این جشن، آیین نوروز صیاد باشد که در پایان فصل شکار کوسه، توسط صیادان و مردم بومی برگزار می‌شود و در آن روز هیچ‌کس غذای دریایی نمی‌خورد و به‌جای آن غذاهای دیگر می‌خوردند و جشن می‌گیرند. اما کمی قبل الماس ماهی‌ای شکار کرده‌بود، پس او حتی به رسوم و آیین خود هم احترام نمی‌گذارد و به عقایدش پای‌بند نیست. در همین حین، کیوان مشغول ضبط صدا در دره ستاره‌هاست که ناگهان صدایی عجیب و ترسناک می‌شنود. طبق باور مردم بومی، دره ستاره‌ها محل پرسه اجنه است و اگر کسی به آنجا برود اجنه ناراحت می‌شوند و فریاد می‌زنند. اما در حقیقت این صدا، به‌علت حرکت باد در بین سنگ‌هاست.

پس از تعقیب الماس توسط حفیظی تا درون مراسم سنتی، باز هم همسر الماس حفیظی را غافل‌گیر می‌کند و شاید تنها جایی که واقعاً می‌توان ترس را در چهره حفیظی دید در همین سکانس است. زن از او می‌خواهد تا چیزی شبیه به سیگار بکشد تا حرف او را بفهمد و سپس به حفیظی راهنمایی‌هایی برای یافتن حلیمه می‌دهد. بازهم لایه‌های متافیزیکی فیلم به کمک کارگردان می‌آید تا بتواند داستان را پیش ببرد و از عناصر ماده توهم‌زا و توهم برای این کار استفاده می‌کند. حفیظی پس از رفتن به نشانی‌ای که مادر حلیمه به او داده است با شتری نشسته روبه‌رو می‌شود. شتر نشسته نمادی از نزدیک‌شدن به گنجی پنهان‌شده است. گنجی که در اینجا می‌تواند نوزاد حلیمه باشد. علاوه‌بر این او پنج‌بار به شتر شلیک می‌کند که قبلاً هم در فیلم از این عدد استفاده شده‌بود. در اینجا باز هم نشانه‌ای از زنی است که می‌تواند باعث تحولاتی شود.

در سکانس‌های بعدی نوزاد حلیمه به اسم والیه را پیدا می‌کنند و جسدی که برای دفن دوباره در قبرستان به‌دست‌شان می‌رسد جسد حلیمه است. جسدی که باعث زلزله در پنج نقطه جدید در محوطه قبرستان می‌شود و جواب تعدادی از سؤالات‌شان را هم قبل از مرگش از او می‌گیرند. درحالی‌که حفیظی و بهنام مشغول به کار و حل مسئله هستند، کیوان مانند مادری دلسوز از نوزاد مراقبت می‌کند. در اینجا حفیظی افرادی را می‌بیند که در اطراف قبرستان و از دور مراقب آنها هستند. این افراد سیاه‌پوش که تنها در قبرستان مشاهده می‌شوند و هر لحظه در نقطه‌ای حضور دارند می‌توانند مانند همکارشان چارکی نمادی از خباثت و شیطان باشند که در فیلم هم به جن تشبیه می‌شوند. همین‌جا چارکی با آب‌یخ از راه می‌رسد. کمی بعد یکی از کارگران هندی که مشغول به کندن زمین است در چاهی فرو می‌رود و بهنام هم برای نجات او با طنابی به درون چاه می‌رود. بهنام تمایل داشته است که تا ابد در این ظلمات باقی بماند و انگار که از خود و زندگی دنیوی دور شده است. در اینجا رفتن به زیر زمین و درون چاه می‌تواند دلالت به نزدیکی به مرگ و دنیای پس از مرگ داشته باشد. پس از بیرون‌آمدن از چاه، هنگامی که بهنام می‌گوید با این که زبان کارگران را بلد نبوده اما حرف آنها را متوجه می‌شده است و حتی کارگر هندی، به آلمانی حرف می‌زند، و همچنین تکه موی سفید روی سر کارگر همه نشانه از بی‌معنابودن زمان و مکان در دنیای غیرمادی پس از مرگ و حتی تناسخ دارند که در آیین هندی مردم به آن معتقداند. کارگر هندی در اینجا موجودی را با شمایل اژدها توصیف می‌کند که در پایان این بخش به آن پرداخته خواهد شد.

پس از مسمومیت با آب هرسه وارد دنیایی مانند توهم و خیال شده‌اند. بهنام با عجله مدارکی را درون جعبهٔ فلزی قرار می‌دهد. در این سکانس نماهایی با زاویه‌ای غیر تراز نسبت به خط افق دیده می‌شود که برای القای حس آشفتگی سوژه به این شکل تصویربرداری شده‌اند. کمی بعد بهنام از شهرزاد می‌خواهد که به کیوان بگوید که همه‌چیز در قبر حلیمه است. درحین صحبت کیوان و شهرزاد و در دورنمای مختلف، تصویر هرکدام از آنها علاوه‌بر حالت عادی، در آیینه‌ای که در کنارشان قرار دارد هم دیده می‌شود. استفاده از دو تصویر از یک شخصیت در یک سکانس، یکی به‌صورت عادی و دیگری در آیینه، دلالت بر شخصیت دوگانه این کاراکترها دارد.

در سکانس بعدی و پس از سپری‌شدن مدتی از این ماجراها، کیوان با لباسی عادی و موهایی کوتاه در حال خرید سرلاک است. تغییر ظاهر او خبر از تغییر شخصیتش به‌واسطه اتفاقاتی که برایش افتاده است می‌دهد. حال، او هم دیگر آن آدم قبلی نیست و برای حفاظت از والیه و دستگیرنشدنش، خود را به‌شکل مردم اجتماع درآورده است و حتی حاضر به برقراری ارتباط با معشوقه‌اش هم نبوده است. تغییر شخصیت او به‌حدی است که حال حتی معشوق او نیز او را نمی‌شناسد و از او می‌ترسد. تنها لحظاتی که باز هم شخصیت پیشین او را می‌توان دید، زمانی است که می‌خواهد برای شهرزاد نامهٔ خداحافظی بنویسد. در سکانسی که با موسیقی‌ای غمگین که چاشنی احساسات را می‌افزاید و به‌خوبی با تصویر همراهی می‌کند، کیوان با شهرزاد خداحافظی می‌کند.

در ادامه فیلم هنگامی‌که حفیظی تیر خورده است، روحش از بدنش جدا شده و روبه‌روی شتری می‌ایستد. شتری ایستاده که در این سکانس نشانه از این است که آنها بسیار به گنج‌شان نزدیک شده‌اند. در همین‌حال صدای زنی به او می‌گوید که چیزی را جا گذاشته‌اند. پس از این حفیظی این پیام را به کیوان می‌رساند و به سراغ والیه که حکم گنج را برای آنها در این ماجرا داشته است می‌روند. کیوان پس از رسیدن به خانه الماس برای پس‌گیری والیه، با مادربزرگ او یعنی مادر حلیمه روبه‌رو می‌شود. پس از مبادله اسلحه با والیه، صدای پنج تیر می‌آید. در اینجا و برای آخرین‌بار، باز هم زنی آخرین تغییرات داستان را رقم می‌زند و همسر الماس، الماس را به‌قتل می‌رساند و والیه را به کیوان می‌دهد. حفیظی هم کشته می‌شود، و با چشمانی باز در خلیج‌فارس رها می‌شود. چشمان باز او و برق چشمانش در اینجا نشانه از پاکی شخصیتش و تأثیراتی دارد که او در زندگی اطرافیانش داشته و باعث شده است تا علی‌رغم مرگش، اثرات اعمالش بر روی زندگی دیگران باعث فراموش‌نشدنش شود. رهایی او در دریا و آب که در برابر آتش قرار دارد و نمادی از پاکی است، دلالت بر پایان خوش سرنوشت او دارد.

«نشستم جلوش، من که همه عمرم عاشق سکوت بودم، الان آرزوم شده این سکوتو بشکنه تا شاید باور کنی هست. باور کنی اینجا جلوی منه الان. این اژدهای پیر. بالاخره امروز پیداش کردم، تو این دخمه، وسط همین تهرون. ی موقعی با یه تکون قبرستون به اون گنده‌ای رو می‌لرزوند، زمینو می‌شکافت، دلو رودشو می‌ریخت بیرون، به چشم خودم دیدم. حالا دیگه تکونم نمی‌خوره، نفس کشیدنشم بی‌صداست. فقط افتاده نگاه می‌کنه. گاهی آروم پلک می‌زنه. با چی از خاک اون قبرستون کشیدنش بیرون که سروصورتش اینجوری آش‌ولاش شده، کی این بلا رو سرش آورده مگه دست خودشه؟ چرا اینجوری کردین؟ حیف که هفت‌تیر ندارم، پنج تا گلوله شلیک می‌کردم تو سرش و

خلاص. ولی هیچی ندارم جز این میکروفون زپرتی، تازه اگه صدایی داشت ضبط کنمم باور نمی‌کردی. ببینیشم باور نمی‌کنی. فکر می‌کنی داری خواب می‌بینی. شاید منم دارم خواب می‌بینم. ولی بدبختیم اینه می‌دونم، می‌دونم که بیدارم، می‌دونم که اینجا جلوشم و چاره ای ندارم جز گوش کردن به همین سکوت. تا خدا می‌دونه کی».

سرتاسر فیلم با نشانه‌ها و نمادهای مختلفی نمایان شده است، اما مهم‌ترین و شاید بحث‌برانگیزترین‌شان که در عنوان فیلم هم به‌چشم می‌آید اژدها است. در هیچ کجای فیلم از کلمه اژدها استفاده نمی‌شود. شاید صداهایی از آن شنیده شده یا تعاریفی از آن به‌گوش بخورد، ولی هیچ‌گاه به‌طور مستقیم اشاره‌ای به اژدها نمی‌شود. برای فهمیدن معنایش باید به جزئیات و کلیات فیلم دقت داشت. پاراگراف بالا نقل‌قولی از کیوان در اواخر فیلم است. در فیلم گفته می‌شود که او در بمباران‌های سال ۶۸ کشته شده است. همچنین هنگامی که دَرشَن و بهنام درون چاه هستند، توصیفی از موجودی مانند اژدها شنیده می‌شود. این‌ها که مهم‌ترین سرنخ‌ها برای تفسیر این نشانه هستند به‌همراه مابقی فیلم، همه در راستای دلالت اژدها بر مفهوم مرگ هستند.

بهنام با نزدیک‌شدن به مرگ، مجذوب دنیای پس از مرگ و آرامشی که از آن به‌دست می‌آورد شده‌بود. کارگر هندی با توصیف موجودی به شکل اژدها درواقع تجربه‌اش از نزدیکی به مرگ را بازگو کرده است و کیوان که حس شاعرانه و هنرمندانه‌اش در فیلم از همه بیشتر به‌چشم می‌خورد، مرگ را در تهران پیدا کرده است. در گذشته، انسان‌ها برای مرگ اهمیت بیشتری قائل بوده‌اند، اما در دوران جنگ، کلمه مرگ تبدیل به یکی دیگر از کلمات روزمره مردم شد. مرگ در جلوی چشم همه بوده اما گویی کسی آن را نمی‌دیده است. در تهران هم مانند هر شهر دیگری هنگام بمباران‌ها مردم به پناه‌گاه‌ها می‌روند تا در امان باشند. در دخمه‌هایی که کیوان هم آنها را تجربه کرده است. انسان‌ها با قدرت‌طلبی سیرنشدنی خود توانسته‌اند کاری کنند که حتی مرگ هم در مقابل آنها ناتوان جلوه کند. کیوان که دوست دارد تا بتواند با پنج گلوله، تغییری در وضعیت موجود ایجاد کند؛ وضعیتی که شاید باورش سخت باشد، اما واقعیت دارد و زمانی معین هم برای اتمام آن وضعیت مشخص نیست.

نتیجه گیری

مشاهده شد که در فیلم *اژدها وارد می‌شود* به‌شکل گسترده از نشانه‌ها استفاده شده است و در هر قسمت از فیلم این نشانه‌ها قابل مشاهده و تفسیر هستند. به‌طور قطع این حجم از استفاده از نشانه‌ها و همچنین روش استفاده آنها، به‌خصوص آنهایی که خاصیت متافیزیکی داشتند و از سنت‌های محلی یا تاریخی بهره برده بوده‌اند، در روند داستان یا بهتر است گفته شود در درک داستان بسیار تأثیرگذار هستند. در نگاه اول شاید موضوع فیلم یک درام جنایی باشد که با روایت پست‌مدرن و غیرخطی کمی گیج‌کننده شده‌باشد، اما با تحلیل نشانه‌های فیلم، می‌توان متوجه وجود مفاهیمی از قبیل بیگانگی، جهالت و خرافات و از همه مهم‌تر و تأثیرگذارتر مسئله مرگ شد. مرگی که گاهی آنقدر غریب و پر اُبهت است که مانند زمین‌لرزه‌ای زندگی افراد را دگرگون می‌کند وگاهی آنقدر آرامش‌بخش است که فرار از دست آن دشوار می‌شود و گاهی هم آنقدر عادی و بی‌اهمیت جلوه می‌کند که گویی کسی آن را نمی‌بیند.

همچنین تحلیل برخورد تیپ‌های شخصیتی گوناگون، با مسئله‌ای یکسان و واکنش‌های متفاوت هریک از آنها، پس از تحلیل نشانه‌ها آسان‌تر شده و سیر تحولی، فروپاشی و رشد آنها در سیر داستان ملموس‌تر می‌شود که این تجربه، می‌تواند اطلاعات ارزشمندی را در اختیار مخاطب بگذارد. به‌خصوص که ممکن است هر شخص هر روز با شخصیت‌هایی این‌چنینی برخورد کند و تعامل داشته‌باشد. علاوه‌بر این، بهره‌گیری از نشانه‌ها و استفاده از آنها درجهت تعریف داستانی چندلایه و کامل، به‌معنای تسلط و مهارت کارگردان در کار خود است. از مسائل مطرح‌شده در فیلم نیز به‌سادگی نمی‌توان گذر کرد و هرکدام می‌توانند موضوع بحثی مفصل باشند که اشاره به آنها و یادآوری آنها به مخاطب به‌تنهایی عملی ارزرشمند است. در نهایت، تأثیر نشانه‌ها در تمام قسمت‌ها و لایه‌های داستان فیلم کاملاً ملموس و قابل‌مشاهده بوده و در دریافت معنی و مفهوم فیلم لازم و تأثیرگذار است.

References:

Buckland, W. (2011). The Cognitive Semiotics of Film. (M. Ghafari, Trans.). Ketāb-e māh-e honar, 157, 51-69. (In Persian)

Chandler, D. (2008). The basics semiotics. (M. Parsa, Trans.). Tehran: Sureh Mehr. (In Persian)

Fahimi far, A., Sheikh Mehdi, A. & Gholāmali, A. (2018). Philosophical Approach to Causality Principle in Postmodern Cinematic Narrative (A Study of Taste of Cherry). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 12 (28), 53- 70. (In Persian)

Hall, S. (2003). Decoding and encoding. (Sh. Vaghfi pour, Trans.). Tehran: Talkhun. (In Persian)

Hayāti, V. (2009). Postmodern film. Revāgh-e honar va Andisheh, 34, 38- 51. (In Persian)

Jafari, A. & Mozafari, A. (2013). Representation of middle-class life in Iranian sinemā (The Typology of A “separation”). Quarterly Scientific Journal of Audio-Visual Media, 9 (21), 127-150. (In Persian)

Khāleghpanāh, K.(2008). Semiotics and Film Analysis: a Semiotic investigation of Turtles Can Fly. Cultural Studies & Communication, 4 (12), 163-182. (In Persian)

Milner, A. & Browitt, J.(2008). Contemporary Cultural Theory: An Introduction. (J. Mohammadi, Trans.). Tehran: Qoqnoos. (In Persian)

Sajādi far, V., Ishāni, T. & Bāvān puri, M.(2019). Semantic semiotic analysis in the film “Salesman”. Dramatic literature and visual arts, 7, 73- 88. (In Persian)

Shahbā, M. (2005). Cinema and theater semiotics, Semiotics of writing. Khiāl, 13, 4- 35. (In Persian)

Sojudi, F. (2008). Applied semiotics. Tehran: Nashr-e Elm. (In Persian)

Sojudi, F. &Roudi, F. (2010).Analysis of narrative from classic to modern. Comparative Literature Research, 1(4), 155- 171. (In Persian)