**بررسی تصویر شناسانه بازتاب هویت و فرهنگ ایرانی در فیلم *خانه ای از شن و مه* ساخته‌ی وادیم پرلمان**

**طیبه رئوف زاده**

استادیار بخش زبان های خارجی و زبانشناسی دانشگاه شیراز

t.raoufzadeh@shirazu.ac.ir

**چکیده**

تصویر و تصویر پردازی بکی از فعالیت های ذهنی انسان است، که می توان از آن به عنوان شِم و یا قوّه ای نام برد که در تفکر و تنظیم روابط انسان با "دیگری" نقش اساسی ایفا می کند. انسانها بر مبنای تصاویری که از یکدیگر در سر می پرورانند، یکدیگر را درک، قضاوت و یا طرد می کنند. این مسئله در بعد کلان به روابط میان کشورها و تمدن ها تعمیم می‌یابد بطوریکه کشور و فرهنگی با تصویری که از "دیگری" فرهنگی می سازد، در تعامل و یا تقابل با آن قرار می گیرد. ایماگولوژی یا تصویر سازی یکی از روش هایی است که به تجزیه و تحلیل این تصاویر می پردازد و در بسیاری از شاخه های علوم انسانی بکار گرفته می شود. در مقاله حاضر با بهره‌گیری از روش شناسی تصویرشناسی ادبی-هنری به واکاوی تصاویر بکار رفته در فیلم سینمایی خانه از شن و مه پرداخته شده است. در این فیلم تصویرسازی که از "دیگری" ایرانی شده است منعکس کننده ویژه‌گی های فرهنگ ایرانی است. بررسی تصاویر بسته بینا فرهنگی که "من" آمریکایی و "من" غیر آمریکایی از "دیگری" ایرانی می سازد، نشان می دهد که فیلم مذکور بیش از آنکه ضد ایرانی باشد، ضد آمریکایی است.

**کلید واژه** : من، دیگری، تصویر، استرئوتیپ، تصویر شناسی

**مقدمه**

انسان موجودی دو بعدی است. بعد جسمی و فیزیکی و بعد ذهنی و فکری. موضوعی که انسان را از دیگر مخلوفات متمایز می کند، بعد ذهنی اوست. در واقع فعالیت انسان در این دو بعد صورت می گیرد و یکی به دیگری وابسته است. فعالیت ذهنی بشر بر پایه‌ی تفکر و تصویرسازی قرار دارد، و همین قوه منجر به خلق آثار در همه زمینه ها از جمله هنر و ادبیات شده است. علاوه بر این، روابط میان انسانها نیز بر تصویر‌‌سازی استوار است. تصویری که آنها از "خود" و "دیگری" در ذهن می پرورانند. در حقیقت، تعاملات انسان با دیگران بر اساس این تصاویر ذهنی شکل می گیرد تا واقعیت عینی. ما بر اساس تصویری که از دیگران در ذهن خود ساخته ایم و یا دیگران از ما ساخته اند روابطمان را تنظیم و مدیریت می کنیم. این پدیده در بعد خُرد آن، در زندگی شخصی و روبطی که هر انسانی با "دیگری" نسبی و سببی دارد، ادراک می گردد، و در بعد کلان آن، در تعاملات فرهنگی میان ملت ها و تمدن ها. در چنین بعد کلانی، تصویر هویت فرهنگی ملت ها نزد "دیگری" فرهنگی، قابل واکاوی و بررسی است.

ایماگولوژی یا تصویر شناسی روش نقدی است که امروزه بسیار مورد اقبال پژوهشگران ادبیات تطبیقی و هنر تطبیقی قرار گرفته است. البته، این روش بجز ادبیات و هنر، در حوزه های دیگر مانند تاریخ، جامعه شناسی، مردم شناسی، انسان شناسی، فلسفه و غیره مطرح است و نظریه پردازان بسیاری به آن پرداخته اند. ما در این جستار به دلیل ماهیت هنری پیکره مطالعاتی مان تنها به تبیین روش "تصویر شناسی" در حوزه ادبیات و هنر تطبیقی می پردازیم. در ایران مطالعات بسیاری با استفاده از این روش تحقیق صورت گرفته است ولی اکثر پبکره های مطالعاتی سفرنامه بوده اند و پیکره بصری و به طور خاص سینمایی مورد بررسی قرار نگرفته است. انتخاب فیلم *خانه ای از شن و مه* به عنوان پیکره مطالعاتی به این دلیل بوده است که این فیلم آمریکایی بوده و روابط بین این دو ملت بیش از چهار دهه است که قطع می باشد. فاصله جغرافیای, قطع روابط و بحران های سیاسی بین دو کشور، نگارنده را بر آن داشت تا چگونگی انعکاس فرهنگ و هویت ایرانی را در این فیلم بررسی کند.

*خانه ای از شن و مه* داستان زندگی دو خانواده را به تصویر می کشد. خانواده ای آمریکایی و خانواده ای ایرانی. این دو خانواده به صورت اتفاقی با هم درگیر ماجرایی می شوند و پایانی تراژیک برای آنها رقم می خورد. تماشای این فیلم پرسش هایی را در ذهن بیننده متبادر می کند : چگونه فیلمساز تصویر هویت ایرانی را به تصویرخوان منتقل می کند ؟ چگونه خود آگاهی از خلال تصویر "دیگری" ایرانی نزد تصویر خوان آمریکایی ایجاد می شود ؟ آیا این فیلم را می توان در زمره فیلم های آمریکایی ضد ایرانی قرار داد؟ برای پاسخ به پرسش های فوق ابتدا به بررسی تصاویر و استرئوتیپ های استفاده شده توسط فیلمساز یرای بازتاباندن فرهنگ ایرانی می پردازیم، سپس می کوشیم تا چگونگی شناخت خود و به عبارتی خود آگاهی تصویر خوان آمریکایی از خلال تصویر "دیگری" در این فیلم را بیابیم و در تهایت مختصات ضد ایرانی بودن آن را بیابیم.

**1-تصویر شناسی**

**1-1- تعریف**

همانطور که در مقدمه گفته شد، تصویرسازی فعاایت ذهنی انسان است و بسیاری از دانش ها به بررسی این صور توجه دارند. در ادبیات و هنر نیز به شکل های متفاوتی به این صور پرداخته می شود که تصویر شناسی یکی از این روش ها است، و به حوزه ادبیات و هنر تطبیقی تعلق دارد. شِورِل یکی از نظریه پردازان ادبیات تطبیقی تصویر شناسی را چنین معرفی می کند :« تصویرشناسی، موضوع دیگری را در تمام اشکال ممکن آن بررسی می کند.»(Chevrel, 2009 : 2) در واقع، شِورِل در این تعریف گوناگونی تصاویر را مطرح می کند. و پاژو که از تصویرشناسان مطرح فرانسوی است مختصات خاصی را برای تصویر مورد نظر این روش تبیین می کند : « هر تصویر موجب آگاهی هر چند مختصر از یک "من" نسبت به یک "دیگری" است، از یک "اینجا" نسبت به یک "آنجا" [...] بنابراین تصویر بیانی ادبی یا غیر ادبی، از فاصله ای معنادار بین دو نظام از واقعیت فرهنگی است. با مفهوم فاصله جنبه بیگانگی را می یابیم که تمام تفکر تطبیقی را شکل می دهد.»(Pageaux, 1994 : 60) پاژو با وارد کردن مفهوم فاصله و فرهنگ تصاویر "دیگری" را دسته بندی کرده و آن دسته ای که برای تصویر شناسی کارآمد است را مشخص می کند : تصاویر « برون فرهنگی ». بنابراین تصویر شناسی به بررسی تصویر فرهنگ "دیگری" در ادبیات و هنر خودی و تصویر فرهنگ خودی در ادبیات و هنر "دیگری" می پردازد. نامور مطلق تصاویر "دیگری" را به دو دسته تقسیم بندی می کند : تصاویر باز و تصاویر بسته. او در این مورد می نویسد :« منظور از تصاوير باز، تصاويرى هستند كه شكل عمومى و تكرارى به خود نگرفته و شخصى يا منفرد يا دستكم نيمه شخصى و يا نيمه منفرد باشند[...] تصاوير بسته، تصاويرى هستند كه به طور متداول تكرار می ىشوند و در اغلب موارد نمى توان منشأى آنها را شناسايى كرد..» (نامور مطلق،1388) او در ادامه می افزاید که ادبیات تطبیقی و به دنبال آن تصویر شناسی تنها با تصاویر بسته بینا فرهنگی سر و کار دارند. کلیشه ها و استرئوتیپ ها در زمره این تصاویر می باشند.

**2-1- تصاویر، استرئوتیپ ها و کلیشه ها**

 استرئوتیپ ها به تصاویری اطلاق می گردنذ که در اثر تکرار در ناخودآگاه جمعی انسانها منجمد شده و نقش بسته اند. اَمُسی و هِرشِرگ در کتابشان با عنوان *استرئوتیپ و کلیشه*، در تعریف این مفهوم و وارد شدن آن به حوزه ی ادبیات و علوم انسانی چنین می نویسند: « مفهوم استرئوتیپ را برای اولین بار در سال 1922، مفسر و خبرنگار آمریکایی والتر لیپمن، در اثرش با عنوان *افکار عمومی* تبیین کرد. او این واژه را که از زبان عامه به عاریت گرفته بود، به تصاویری اطلاق کرد که در ذهن انسان قرار دارند و در رابطه‌ی او با واقعیت نقش واسطه ایفا می‌کنند. استرئوتیپ ها تصاویری فرهنگی‌اند که از پیش شکل گرفته و انسانها به واسطه‌ی آنها ارتباط خود را با واقعیت پیرامونشان تنظیم می‌کنند.» (Amossy & Herscherg, 2005:26). نظریه پردازان تصویرشناسی ادبی و هنری به ماهیت و نقش استرئوتیپ ها نیز پرداخته اند. از نظر ماهیت آنها را به استرئوتیپ های قومی، مذهبی، ملّی، نژادی، جنسی، شغلی، سنّی دسته بندی کرده اند. و نقش آنها را در معرفت اجتماعی پررنگ می دانند. در واقع، استرئوتیپ ها نگرش و رفتارهای اجتماعی انسانها را به شکلی هدایت می کنند. در میان نقش های متفاوتی که دارند، آنچه که تصویرشناسان با آن سر و کار دارند، نقش تمایز بینا فرهنگی است. در حقیقت این تصاویر کلیشه هستند، که وجه تمایز فرهنگی از فرهنگ دیگر را نشان می دهند. علاوه بر ماهیت و نقش، استرئوتیپ ها نحوه‌ی بیان متفاوتی نیز دارند : بیان گفتاری ؛ دیداری و تجسمی ؛ رفتاری و نمایشی ؛ موسیقایی و سینمایی. مفاهیم و ابعاد استرئوتیپ‌ها چنان گسترده‌اند که بیان آنها در این مقاله نمی گنجد.

**3-1- تصویر پردازی از "دیگری"**

در روش تصویر‌شناسی، تصویر شناس با مثلثی مواجه است که در یک ضلع آن تصویر، در یک ضلع آن تصویر ساز و در ضلع دیگر آن تصویر‌خوان قرار دارند، و هر کدام از این اضلاع مختصات خود را دارند. در بالا به تصویر و مشخصات آن اشاره شد. در مورد تصویرپرداز، پیشینه‌‌‌ی معرفتی او نسبت به تصویری که می سازد و شکل ارتباط او با فرهنگ تصویر شده حائز اهمیت است. نظریه پردازان این روش‌شناسی همگی بر این مسئله اتفاق نظر دارند که تصویر "دیگری" تنها بر اساس واقعیات عینی ساخته و پرداخته نمی شوند، بلکه بسیاری از آنها متأثر از ایدئولوژی مؤلف تصویر، پیش داوری ها و بافت اجتماعی-سیاسی حاکم می باشند. در واقع تصاویر زاییده‌ی یکدیگر هستند و تصاویر مانند متون حاصل پیش‌متن ها می باشند. نامور مطلق در همین ارتیاط می نویسد: « هر تصويرى با توجه به عوامل گوناگون متنى، بينامتنى و گفتمانى شكل می‌گيرد، چنانكه در هر تصويرى می‌توان ردپاى متنهاى پيشين و شرايط گفتمانى آن تصوير را مشاهده كرد. محققان ادبيات تطبيقى به‌ويژه به فرهنگ و تاريخى كه تصوير يك فرهنگ نزد يك نويسنده از فرهنگى ديگر شكل می‌گيرد، توجه كرده اند.» (نامور مطلق،1388) البته تأثیر پذیری از ایدئولوژی و قضاوت ها و جوّ حاکم بر جامعه، ضلع دیگر مثلت یعنی تصویرخوان را نیز شامل می شود. چرا که مؤلف برای مخاطب تصویرسازی می کند و برای اینکه تصوبری که می‌سازد دریافت شود ناگریز است، از فرهنگ مبدأ تبعیت کند. پاژو در اینباره می نویسد: « تصوير ديگرى دقيقا مطابق ايدئولوژى خواننده است كه در متن به صورت ضمنى و گاهى نيز صريح به آن ارجاع داده می‌شود. (پاژو، 1995 :148( شیوه ارتباط تصویرساز با فرهنگ کشور تصویرشده نیز از اهمیت بسزایی در تحلیل تصاویر برخوردار است. این ارتباط به دو دسته‌ی مستقیم و غیر مستقیم می شوند. در گونه‌ی اول مؤلف تصویرساز تجربه‌ی زیستی در کشور هدف داشته است و از نزدیک "دیگری" فرهنگی را شناخته است مانند پیر لوتی، شاردن، تاورنیه... در گونه‌‌‌ی دوم تصویرپرداز با واسطه با "دیگری" فرهنگی را شناخته است که این واسطه می تواند یا شخصی از کشور هدف باشد و یا متون. البته گاهی هم ترکیب این دو در شناخت فرهنگ "دیگری" به کمک مؤلف می آیند. ضرورت شناخت توع ارتباط تصویر ساز با فرهنگ "دیگری" تصویر شده، در این نیست که تصویر شناس از این طریق انطباق تصویر خلق شده را با واقعیت بسنجد، چرا که این مسئله در حیطه تصویرشناسی نمی گنجد، بلکه برای آنست که تصویرشناس بتواند عوامل مؤثر در خلق تصویر را شناسایی کند.

**4-1- خوانش تصاویر**

همانطور که اشاره شد، تصاویر ساخته و پرداخته می شوند تا خوانده شوند و همانطور که ساخت تصاویر متأثر از عوامل گوناگونی همچون ایدئولوژی مؤلف تصویر است، تصویر خوان نیز تصویر را تحت تآثیر همین عامل‌ خوانش می کند. البته در تصویر سازی و تصویر خوانی عوامل "دیگری" غیر از ایدئولوژی فرهنگ دخالت دارند همچون گفتمان حاکم، پیش متن ها و غیره. تصویرشناس نیز به عنوان تصویرخوان پس از جمع آوری داده و بررسی روابط بین آنها و انطباق آنها با مستندات، تاریخی، اجتماعی و ... به شکلی که گویی تحلیلی مردم شناسانه انجام می دهد، باید وارد مرحله‌ی آخر تحلیل خود شود. بدین معنا که نتیجه تحلیل خود را بررسی کند تا در یابد نتیجه یا نتایجی که کسب کرده است در کدام یک از چهار حالتی که پاژو (1994) تبیین کرده است قرار می گیرد. پاژو رفتار "من" در برابر غیریت را یا حسرت انگیز، یا هراس انگیز، یا همدست گونه و یا همزادگونه می شمارد. در رفتار حسرت انگیز، "من" فرهنگ خود را در مقایل فرهنگ "دیگری" کم مایه می بیند و فرهنگ "دیگری" را غنی تر و پرمایه تر می بیند و سعی می کند خود را به او نزدیک کند و از ارزشهای او تقلید کند. در رفتار هراس انگیز، "من" فرهنگ خود را در برابر غیریت برتر می بیند و سعی می کند او را تحقیر کند و با باز تولید گفتمان سلطه تمایز خود از "دیگری" را حفظ کند. در رفتار همدست گونه، "من" فرهنگ خود را هم سطح فرهنگ غیر می بیند و امکان تبادل برابر بین آنها وجود دارد. در رفتارهمزادگونه، "من" و "دیگری" یکی و واحد شده و مرزهای فرهنگی بین آنها برداشته می شود.

**2- خلاصه فیلم *خانه ای از شن و مه***

این فیلم در سال 2003 توسط وادیم پرلمان، کارگردان آمریکایی اوکراینی تبار ساخته شده است. این کارگردان که همسر سابقش ایرانی و دختر فیزیک دان مشهور و مخترع لیزر گازی علی چوان بوده است، به ایران علاقه مند است و تا کنون دو فیلم با مضمون ایران ساخته است. فیلم او اقتباسی از رمانی به همین نام اثر. تنها هنرپیشه ایرانی تبار این فیلم شهره آغداشلو است.

امیر مسعود بهرانی که سرهنگ نیروی هوایی ارتش شاهنشاهی است، در پی انقلاب اسلامی به همراه همسرش نادیا و پسر نوجوانش اسماعیل و دختر جوانش ثریا به آمریکا مهاجرت می‌کند. او برای حفظ سبک زندگی اشرافی سابقش مجبور می شود تن به کاری سخت و فرودست دهد. رویای او خریدن خانه ای کنار ساحل است که یادآور ویلایش در ساحل خزر باشد. وقتی او آگهی حراج خانه ای دنج و مشرف به دریا را در روزنامه می بیند، مبادرت به خرید آن می کند تا بعد به قیمت چند برابر بفروشد. این خانه متعلق به زن جوانی است به نام کاترین. کاترین که همسرش او را رها کرده است، به شدت افسرده است و بی توجهی او در مقابل اخطارهای پرداخت مالیات که توسط شهرداری ناحیه برای او فرستاده می شد منجر به حراج خانه می شود و او خانه ای که از پدر به او رسیده است را از دست می دهد. این دو خانواده برای تصاحب آن خانه رو در روی هم قرار می گیرند. وقتی کاترین از پس گرفتن خانه از طریق قانون مأیوس می شود، به تهدید خانواده بهرانی روی می آورد. او با کمک لستر ستوان جوانی که به تازگی عاشقش شده و زن و فرزندان خود را ترک می کند، این خانواده ایرانی را تحت فشار می گذارد. در نهایت کاترین به خانه بهرانی رفته و در آنجا اقدام به خودکشی می کند که خانواده بهرانی بموقع متوجه شده و او را نجات می دهند. لستر وقتی به آنجا می رسد، این خانواده را در دستشویی خانه زندانی می کند تا بهرانی را مجبور کند خانه را با همان قیمت حراج به شهرداری بازگرداند. فردای آنروز بهرانی، لستر و اسماعیل به شهرداری می روند تا کار را انجام دهند که با هم درگیر مش شوند و ورود دو پلیس دیگر به درگیری منجر به کشته شدن اسماعیل می شود. در بیمارستان بهرانی به سجده می رود و نذر می کند خانه را مجانی به کاترین بازگرداند. ولی اسماعیل از دنیا می رود. لستر زندانی می شود و بهرانی خود و همسرش را می کشد.

**3- تصویرشناسی *خانه ای از شن و مه***

**1-3- انواع تصویر سازی از "دیگری" ایرانی**

در فیلم *خانه از شن و مه* (پرلمان،2003) **،** تصویرسازی های گوناگونی صورت گرفته است. اما همانطور که در بخش قبل عنوان شد، همه این تصاویر در تحلیل تصویرشناس تطبیقی بکار نمی آید. بنابراین لازم است، تصاویر پالایش شوند و تصاویر بسته از "دیگری" بینافرهنگی از تصاویر باز نیمه فردی و نیمه شخصی جدا شوند. در این فیلم از هر دو این تصاویر استفاده شده است. بنابراین جهت تحلیل دقیق و درست تصویرشناسانه سعی شده است، این پالایش صورت گیرد. در نگاهی سنتی و غیر روش‌مند به این تصاویر ممکن است خلط این تصاویر نتیجه‌ای غیر علمی و غیر استنادی به دنبال داشته باشد. کما اینکه، در نقد های غیر روش مند که از این فیلم شده است و با جسنجو در اینترنت می توان آنها را یافت، صرف اینکه فیلمساز از شخصیتی نظامی منسوب به رژیم گذشته‌ی ایران (سرهنگ براهنی) استفاده کرده است، به این فیلم بعد ضد ایرانی نسبت داده شده است. در حالیکه در نقد تصویر شناسی بسیاری از ویژه‌گی‌های رفتاری و شخصیتی این فرد در زمره تصاویر باز و نیمه فردی قرار می گیرند و به هیچ عنوان بازتاب فرهنگ ایرانی نیستند. حال شاید این پرسش مطرح شود که چرا نیمه فردی؟ برای روشن شدن این مسئله به تشرح یک تصویر باز از خانواده ی براهنی می پردازیم. نادره همسر براهنی، زنی خانه‌دار و مطیع همسرش نشان داده می شود و در تصمیم گیری های براهنی نقشی ندارد و از طرفی با آنکه براهنی نادره را دوست دارد، گاهی ، با او با خشونت رفتار می کند و دست روی او بلند می کند و این استبداد تا جایی پیش می رود که در مورد حق زندگی نادره هم تصمیم می گیرد و با مسموم کردن چایش، او را به کام مرگ می فرستد قیل از اینکه خود به او ملحق شود. این تصویر، در نگاه غیر تخصصی، انعکاس فرهنگ ضد زن ایرانی استنباط می شود. در حالیکه این استبداد به شغل او منتسب می شود. هنگامیکه براهنی دست روی نادره بلند می کند، او در واکنش از واژه "دست ساواکی" استفاده می کند که بار منفی و توهین آمیز دارد و اسماعیل پسر خانواده که این صحنه را می بیند و این واژه را می شنود، با پدر قهر می کند و در دیالوگی از او می پرسد که آیا او واقعاً ساواکی بوده است. و یا در دیالوگی که بین لستر که خود نضامی است و با براهنی بحث می کند به او کنایه می زند که در سیستم شاه تعلیم دیده است و عادت به زورگویی و دستور دادن دارد. بنابراین این تصویر ضد زن براهنی به سیستم نظامی و ساواک برمی گردد و نیمه شخصی تلقی می شود و مبین ویژگی ایرانیان نیست. در این راستا و یرای تحلیلی تصویر شناسانه درست و دقیق تصاویری انتخاب و تشریج شده اند که بسته و بینا فرهنگی باشند.

تصاویر بسته ای که در این فیلم به آنها پرداخته شده است، را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد: اشیاء ایرانی، سبک زندگی ایرانی، منش ایرانی و شخصیت ایرانی. در خصوص دسته اول، فیلمساز فضای خانه‌ی بهرانی‌ها را به تصویر می‌کشد. این خانه در عین مدرن بودن چیدمانی ایرانی دارد و از اشیاء سنتی و صنایع دستی ایرانی چه در لوازم کاربردی و چه تزئینی استفاده شده است : سینی قلم زنی، فرش، استکان چایخوری، قندان، قاب عکس، خاتم و غیره. بسیاری از این اشیاء از جمله فرش در اذهان غیر ایرانیان معرف کشور ایران است. اهمیت این اشیاء در تحلیل تصویرشناسانه در این است که آنها در واقع نماد و سمبلی از هویت فرهنگی "دیگری" می باشند. پاژو (1994) بر این موضوع تأکید دارد: « یکی، مربوط به محصولات خارجى... ديگرى، آن چيزى كه افکار عمومى می تواند از ديگرى برداشت كند كه در زندگى روزانه ديده و دريافت می شود...» (107)

دسته دوم از استرئوتیپ هایی که فیلمساز استفاده کرده است نشان دهنده‎ی سبک زندگی ایرانی است. فیلمساز به دقت به بازنمایی فرهنگ خوراک ایرانی پرداخته است. از ابتدا تا انتهای فیلم کلیشه‌ی چای خوردن ایرانیان دیده می شود. براهنی در منزل, در محل کار و در اوقات مختلف روز بجای قهوه چای می نوشد. نادره، همسر براهنی، از کاترین که به خانه‌‌‌ی آنها رفته تا در مورد اختلافشان بر سر خانه صحبت کنند، با چای پذیرایی می کند. سبک پذیرایی او کاملاً ایرانی است. چای را در استکانی ایرانی ریخته و در یک سینی به همراه قندان به کاترین تعارف می کند. فیلمساز با ظرافت نحوه چای خوردن ایرانیان را که برای غربیان "دیگری"برون فرهتگی" است، متمایز می کند. در صحنه‌ی پذیرایی نادره از کاترین که به آن اشاره شد، نادره ابتدا قند را در دهان می گذارد و سپس چای می نوشد در حالیکه غربی ها عموماً قند را در چای انداخته، بهم می زنند و سپس می نوشند. در چند سکانس از فیلم نادره، در حال سبزی پاک کردن، نشان داده می شود. علاوه بر چای و سبزی خوردن, برنج نیز به سبک ایرانی در دیس سرو می شود. فیلمساز به استرئوتیپ سفره انداختن ایرانی ها نیز توجه دارد. با اینکه در منزل براهنی ها میز و صندلی ناهارخوری وجود دارد، آنها روی زمین و دور سفره می نشینند و غذا می خورند. بیننده غربی با دیدن این تصویر اختلاف فرهنگی خود را با این شخصیت برون فرهنگی احساس می کند. تمیز‌ نگه داشتن محل زندگی، استرئوتیپ "دیگری" است، که فیلمساز در چندین سکانس به آن پرداخته است. در بسیاری از صحنه ها تصویر نادره در حال تمیز کردن و گردگیری اسباب منزل نشان داده می شود. و یا در تصویری دیگر، هنگامی که کارگران قصد دارند کاترین را برای رسیدگی به زخمش به داخل منزل براهنی بیاورند، نادره جلوی آنها را گرفته و از پسرش می خواهد که کیسه نایلونی بیاورد تا پای خون آلود کاترین را در آن بگذارند و لکه خون بر زمین خانه نریزد. و هنگامی که پسرش بانداژ خودش را برای کاترین می آورد تا مادرش پای او را ببندد، به کاترین می گوید :«نگران نباش. شستمش». تصاویر مشابه که حاکی از تمیزی ایرانیان است در سکانس های بسیاری از فیلم دیده می شود.

علاوه بر خوراک و شیوه‌ی غذا خوردن ایرانیان، فیلمساز به استرئوتیپ منش ایرانی نیز پرداخته است. او مهمان نوازی و گزاره رایج ایرانیان که "مهمان حبیب خداست" را به وضوح و در سکانس های مختلف به تصویر کشیده است. وقتی، برای اولین بار کاترین به خانه‌ی خود که از دست داده است و حالا براهنی‌ها ساکن آنجا شده اند می‌رود تا با آنها در بیفتد، تصادفاً پایش زخمی می‌شود. کارگرانی که برای تعمیرات خانه توسط براهنی استخدام شده و در آنجا مشغول کارند، سعی می کنند به او کمک کنند. زنگ خانه را می زنند و از نادره می خواهند که اجازه دهد کاترین را به داخل حمام ببرند و زخم پابش را تمیز کنند. نادره به گرمی و با روی خوش به او کمک می کند. زخم او را تمیز و باند پیچی کرده، سپس در سالن پذیرایی برای او چای می آورد. این ملایمت و مهربانی نادره چنان کاترین را تحت تأثیر قرار می‌دهد، که هیچ در مورد خانه نمی گوید. در صحنه ای دیگر نیز هنگامی که براهنی متوجه حضور کاترین در ماشینش در مقابل منزل خود می‌شود، به سوی او می رود تا او را از آنجا بیرون کند، ولی وقتی متوجه می شود او اقدام به خودکشی کرده و حال مساعدی ندارد، او را به داخل منزلش می‌برد و به همراه همسرش از او مثل یک فرزند، مراقبت می کنند و از مرگ نجاتش می دهند.

یکی دیگر از کلیشه‌هایی که پاژو (1994) بر شناسایی آنها توسط تصویر شناس تأکید دارد، اسامی خاص و شخصیت هایی است که در افکار عمومی دریافت کنندگان تصویر، به عنوان سمبل هویت "دیگری" فرهنگی باشند. در این فیلم اسامی استفاده شده برای "دیگری" ایرانی عبارتند از براهنی، نادره، اسماعیل، ثریا، علی که همگی ایرانی و تداعی کننده هویت و دین ایرانیان است. علاوه بر اسامی شخصیت های داستان، عکس و نام شاه را در دیالوگ لستر و براهنی می شنویم که باز تداعی کننده ایران است همانطور که ناپلئون و هیتلر تداعی کننده فرانسه و آلمان می باشند. اصفهان و خزر نیز از نامهایی هستند که در فیلم می شنویم و خانواده‌ی براهنی در ایران، در این مکان ها ساکن بوده اند. استفاده از نام این مکان ها بدان جهت است که نزد بیگانه تداعی کننده فرهنگ ایرانی است.

**2-3- تصویرپردازی "من" آمریکایی از دیگری "ایرانی"**

خانه ای از شن و مه را از دو جهت باید تصویرشناسی کرد. یکی از دید فیلمساز که در قسمت بعد به آن پرداخته می شود. و "دیگری" از دید شخصیت کاترین که دریافت کننده تصویر خانواده براهنی به عنوان "دیگری" فرهنگی است. لزوم بررسی تصاویر از دید کاترین از آن جهت اهمیت دارد که چگونگی خوانش آنان توسط "من" آمریکایی روشن گردد. در اوایل فیلم، هنگامی‌ که برای اولین بار کاترین به خانه‌اش که از دست داده است و براهنی صاحب آن شده است می‌رود، فضای خانه‌ی خود را بیگانه می‌یابد. و این به دلیل چیدمان منزل به سبک و با وسایلی از فرهنگ "دیگری" است. در متن ادبی که زبان آن نوشتاری است، واژگان از قبیل فعل، صفت، قید و اسم به کمک تصویر شناس می آیند تا او فهرستی از واژه ها را جمع آوری کرده و نحوه خوانش تصویر را تشخیص دهد. ولی در فیلم که منتی بصری و شنیداری است، تصویر شناس برای این مهم باید به واکنش دریافت کننده از قبیل نوع نگاه، میمیک چهره، نحوه نشستن و یا ایستادن و ... دقّت کند. در صحنه ای که به آن اشاره شد، کاترین این وسایل را بیگانه فرهنگی می بیند و این در واکنشش پیداست. او با تعجب به وسایل نگاه می کند، به آنها دست می زند و لمسشان می کند. علاوه بر این، متوجه می شود که نادره نمی تواند بخوبی به زبان او یعنی انگلیسی صحبت کند. یا در سکانسی دیگر وقتی کاترین بعد از این ملافات اولیه با خانواده براهنی نزد وکیلش می رود تا خانه اش را از طریق قانون دوباره بدست بیاورد، قادر به تلفظ اسم براهنی نیست، و این اسم برای او چنان بیگانه است که حتی نتوانسته آن را بخاطر بسپرد. در این تصاویر، دریافت کاترین از "دیگری" فرهنگی تمایز و اختلاف است. بدان معنا که کارکرد استرئوتیپ های ایرانی که او با آنها مواجه می شود تبیین کننده‌ی اختلاف و فاصله فرهنگی است. در عین حال، در همین سکانس وقتی او که پایش زخمی است و "دیگری" فرهنگی با منش خاص فرهنگ خود، از او مراقبت و پذیرایی می کند، فاصله کمی جایش را به حس فرودستی در مقابل تصویر "دیگری" می دهد. نحوه ی نشستن او در مقابل نادره گویای این حس خودکم بینی است. او در مقابل نادره جمع و جور می نشیند و سعی می کند نگاهش را به چشم نادره ندوزد. این تصویر به تدریج و در روند داستان قوّت می‌گیرد و تصویر "دیگری" فرهنگی نزد کاترین تبدیل به تصویر "همزاد" پندارانه می گردد تا جاییکه وقتی جسد بهرانی و نادره را در تختخوابشان می یابد، بسیار می گرید و بین آن دو به مانند فرزند و به شکل جنین می خوابد.

**3-3- تصویرپردازی "من" غیر آمریکایی از دیگری "آمریکایی" و دیگری "ایرانی"**

همانطور که در قسمت قبل گفته شد، تصاویر این فیلم را باید از دو زاویه‌ی دید متفاوت بررسی کرد. یکی از دید "من" آمریکایی که نماینده‌ی آن کاترین است و یکی از دید فیلمساز که غیرآمریکایی و اوکراینی تبار است. این زوایای دید را می توان به مثلثی تشبیه کرد که در یک سوی آن "دیگری" فرهنگی براهنی قرار دارد. در یک سوی دیگر کاترین که تصاویر را از براهنی دریافت و خوانش می کند و از سوی دیگر فیلمسازی بیگانه نسبت به هر دوی آنها که هر دو شخصیت را به عنوان "دیگری" فرهنگی می بیند و تصاویر را بر اساس دریافت خود از آن دو فرهنگ می سازد. او نوعی توازی بین دو فرهنگ برقرار می کند تا از خلال این توازی تماشاچی را به قیاس دو تصویر دریافتی سوق دهد. از طرفی خانواده ایرانی مستحکم تا زمان مرگ، از طرفی دو خانواده آمریکایی از هم پاشیده : لستر که عنوان می کند زمانی که کودک بود پدرشان آنها را ترک کرده و خود او نیز، فرزندانش را برای رسیدن به کاترین ترک می کند ؛ و کاترین که همسرش او را ترک کرده و مادر و براردش هم دربرابر مشکل بزرگی که برایش پیش آمده، هیچ حمایتی از او نمی کنند. تمیزی ایرانی را در برابر شلختگی آمریکایی قرار می دهد. اسلحه که استرئوتیپ آمریکایی محسوب می شود در دست لستر، کاترین و پلیس های آمریکایی در سکانس های متفاوت دیده می شود. رفتار قلدرمأبانه لستر نسبت به براهنی و استفاده او از خشونت و تهدید برای پس گرفتن غیرقانونی منزل کاترین تصویر دیگری است که این کارگردان از "دیگری" فرهنگی آمریکایی می سازد. درباره نوع خوانش کارگردان از این دو فرهنگ و تصویر سازی که او از این دو "دیگری" انجام داده است باید گفت نگاه و رفتار او نسبت به "دیگری" ایرانی حسرت انگیز و دیدش به "دیگری" فرهنگ آمریکاییی هراس انگیز است. در بررسی پایه های ساختاری که منجر به چنین نگاهی از جانب او شده است، می توان به چند عامل اشاره کرد. از نظر ارتباط او با فرهنگ تصویر شده باید گفت که وی ارتباط غیر مستقیم و با واسطه با ایران داشته. به این ترتیب که همسر سابقش ایرانی و دختر علی جوان، مخترع گاز لیزر بوده است. او در مصاحبه اش به علاقمندی خود به ایران گفته است. لازم به ذکر است که او فیلم دیگری با مضمون ایران ساخته است به نام *درسهای فارسی*. ولی ارتباط او با فرهنگ آمریکایی تصویر شده مستقیم بوده، چرا که در آنجا زندگی می کند. البته نکته ی دیگری که حائز اهمیت است، بافت سیاسی- اجتماعی و ایدئولوژیک حاکم در آن زمان است. در این خصوص باید گفت که ساخت این فیلم در سال 2003 به پایان رسیده است و 2 سال قبل از آن، به پیشنهاد محمد خاتمی سال 2001 در مجمع عمومی سازمان ملل متحد به عنوان سال گفتگوی تمدن ها نامیده شد. این جو حاکم بر حسن روابط میان ایران با دیگر کشورها منجر به تولید فیلمی هایی با مضمون ایران دوستی شده است تا ایران هراسی.

**نتیجه‌گیری**

در فیلم *خانه ای از شن و مه* به کارگردانی وادیم پرلمان، با استفاده از روش تصویر شناسی تطبیقی هنر و ادبیات، تصاویر متعددی که از "دیگری" فرهنگی ایرانی ساخته شده است, مورد شناسایی و واکاوی قرارگرفتند. این تصاویر نشان می دهد که بسیاری از استرئوتیپ ها و کلیشه های ایرانی شامل اشیاء، سبک زندگی، منش، بکار گرفته شده اند تا تصاویری از دیگری ایرانی بسازند. در تحلیل و خوانش این تصاویر به دو نوع خوانش در متن اشاره شد. خوانش کاترین از براهنی به عنوان دیگری فرهنگی و خوانش کارگردان اوکراینی تبار از کاترین و براهنی به عنوان دو دیگری فرهنگی. بررسی این خوانش ها نشان داد که فیلم خانه ای از شن و مه که در کالیفرنیا ساخته شده است، تا اندازه ای هویت ایرانی را منعکس می کند. بعد از ساخت فیلم هایی با تصاویری ایران هراسانه، بلأخره در سال هایی که ایران غرب را به گفتگوی تمدنها دعوت کرد، زیرساخت ایدئولوژیک برای ساخت فیلم هایی با مضمون ایران دوستانه فراهم گردید.

**منابع**

نامور مطلق، بهمن، درآمدي بر تصويرشناسي معرفي يك روش نقد ادبي و هنري در ادبيات تطبيقى، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره 3، شماره 12، بهمن 1388، 138-119

Amossy, Ruth ; And Herscherg Pierrot, Anne. (2005). Stéréotypes et Clichés. Paris : Armand Colin.

Chevrel, Yves. (2009). La litérature comparée. P.U.F

Namvar Motlagh, Bahman. (2011). Les stéréotypes à travers le prisme de l’imagologie Recherches en langue et Littérature Françaises. Vol. 5. N. 7. 61-81

Pageaux, Daniel-Henri. (1994). La littérature générale et comparée. Paris: Armand Colin.

 .---------------------------(1995). Recherche sur l’imagologie: de l’Histoire culturelle à la Poétique. Revista de Filologia Francesa 8, Madrid: Univ Complutense, p. 135-160

Perelman, Vadim. (director). (2003). *House of Sand and Fog*. [film]. California: Dreamworks Pictures

**Abstract**

Imagology is one of the mental activities of humans, which can be called as a power that plays a fundamental role in thinking and regulating human relationships with others. Humans understand, judge or reject each other based on the images they have of each other. In the macro dimension, this issue is extended to the relations between countries and civilizations, so that the country and culture interact with or confront the image of the cultural "other". Imagology is one of the methods that analyzes these images and is used in many branches of human sciences. In this article, using the methodology of literary-artistic imagology, the images used in the movie "House of Sand" have been analyzed.

In this film, the depiction of the Iranian intercultural "other" reflects the peculiarities of Iranian culture. Examining the images of the cultural package that the intercultural American "me" and the non-American "me" gives and receives from the intercultural Iranian "other" show that the mentioned film is more anti-American than anti-Iranian.

**Keywords**: I, other, image, stereotype, imagology