مطالعات محیطی هفت حصار شماره چهل‌وهشتم/ سال دوازدهم/ تابستان ۱۴۰۳
صفحات ۸۶-۷۱

تحلیل نشانه شناختی سینمای جنایی هیچکاک از منظر جرم شناسی مکانی (مطالعه موردی: فیلم روانی)*

مرتضی بیابانی**، محمد بهزادپور***، میترا کلانتری****، محمدرضا جلالی*****

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۳/۱۶

چکیده

سینما و معماری، دو هنر شناخته‌شده‌ای هستند که دارای اشتراکات قابل توجهی با یکدیگر در خلق هنر و فضا می‌باشند. سینمای هیچکاک یکی از بسترهای قوی سینمای جهان در ژانرهای سینمایی از جمله ژانر سینمایی جنایی می‌باشد که در آن اشتراکات سینما و معماری نیز قویاً به چشم می‌خورد. ابعاد و زوایای جرم شناختی در ژانرهای جنایی یکی از مولفه‌های سازنده سینمایی است که تاکنون در قالب روابط مشترک سینما و معماری کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. هدف از این پژوهش، شناخت روابط سه سویه مابین سینما، معماری و جرم در بستر سینمای جنایی هیچکاک و به کمک تحلیل فیلم «روانی» به عنوان شناخته‌شده‌ترین فیلم جنایی هیچکاک می‌باشد که حلقه سوم این روابط با ایده نوین «جرم‌شناسی مکانی» در آن قابل تفسیر است. رویکرد این پژوهش، کیفی و تکنیک پژوهش؛ نشانه‌شناسی با رویکرد مرکب دوسوسور و بارت به منظور شناسایی نظام نشانه‌ای و شناسایی فضاهای معمارانه استقراریافته در آن فیلم و واکاوی نشانه شناسانه فضاهای معمارانه و شهری از منظر جرم‌شناسی مکانی است. یافته‌های پژوهش؛ نشانگر وجود دسته‌ای از دال‌ها و مدلول‌ها در قالب یک نظام نشانه‌ای همسو با بافتار معنایی سینمای جنایی هیچکاک و فضای شهری و معمارانه قوی پشتیبان آن است. به علاوه، فضاهای معمارانه فیلم روانی بیشتر از آن که با ادبیات نظری جرم‌شناسی محیطی قابل تفسیر و تبیین باشند با ادبیات نظری جرم‌شناسی مکانی قابل تبیین می‌باشد و این مهم نشان‌دهنده بلوغ هیچکاک و پیش گامی سینمایش با حداقل پنجاه سال از زمان ساخت فیلم تا تولد جرم‌شناسی نوین مکانی یعنی طی سال‌های ۱۹۶۰ الی ۲۰۱۰ میلادی است. در مجموع، نتایج پژوهش گویای فراروی از اشتراکات دو سویه شناخته شده مابین دو هنر سینما و معماری و گسترش آن در قالب یک طیف سه سطحی «سینما- معماری- جرم» در بستر سینمای جنایی کارگردان شهیری به نام آلفرد هیچکاک است که علاوه بر پُر کردن خلأهای پژوهشی، طنین‌انداز اصطلاح «هیچکاکی که نمی‌شناسید» نیز می‌باشد.

واژگان کلیدی

سینما، معماری، جرم و جنات، هیچکاک، ژانر جنایی

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری در حال انجام نویسنده اول با عنوان «تبیین نقش فضاهای معماری در تجلی مفهوم جرم و جنایت در سینما (نمونه موردی: سینمای آلفرد هیچکاک)» به راهنمایی نگارنده دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک است.

** گروه معماری، دانشکده فنی مهندسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران biabani.morteza@gmail.com
*** استادیار گروه معماری، واحد هشتگرد، دانشگاه آزاد اسلامی، هشتگرد، ایران mohammad.behzadpour@hiau.ac.ir
**** گروه معماری، دانشکده فنی مهندسی، واحد پروفسور حسابی، دانشگاه آزاد اسلامی، تفرش، ایران mitra.kalantari@iau.ac.ir
***** گروه عمران، دانشکده فنی مهندسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران mrj1352@yahoo.com

مقاله پژوهشی- مورد پژوهی
ISSN: 2322-5602 ©: IAUH

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

مقدمه

امروزه، سینما دیگر یک پدیده کم‌مایه، ناشناخته و با هویتی نامشخص قرن نوزدهمی نیست و به نسبت سال‌های آغازین پیدایش در دهه‌های پایانی آن قرن و با وجود تکاملی با درد و بدبینی به عنوان هنر هفتم جایگاه بسیار والایی یافته است. سینما به عنوان یک فرم هنری چندوجهی (Pallasma,2001:14) از امتیازات منحصر بفردی به نسبت علم و دیگر هنرها برخوردار بوده (رضازاده و فرهمندیان، ۱۳۸۹: ۱۴) و نیز دارای ظرفیت‌های مختلف به منظور بازنمایی خلاقانه واقعیت در شکل انواع فضاهای هنری و معمارانه، رویدادها، نمادها و نشانه‌ها در عرصه‌های فرهنگ هنر و جامعه می‌باشد (گوهری پور، ۱۳۸۹: ۸۰)(Habibi, Farahmandian & Basiri Mojdehi, 2016:228). در حوزه هنر، دارای توانمندی‌های مختلفی از لحاظ ارائه تکنیک‌های هنری و سینمایی و نیز قابلیت بهره‌گیری از هنرهای مجاور همانند هنر معماری به منظور خلق فضاهای سینمایی است. خلق فضا در معماری، عموماً مبتنی بر آمیختگی های بین معماری، زمان و مکان است که عناصری همانند ریتم و سلسله مراتب در متن فضا حضور داشته و روایتمندی فضا را به طرق گوناگون با توجه به انواع ژانرهای مختلف سینمایی خلق می‌کند. ارتباط گیری بین سینما و هنر صرفاً از زاویه خلق فضا و اشتراکات هنری یا خلاقانه مد نظر کارگردانان و هنرمندان سینمایی نمی‌باشد؛ بلکه معماری از منظر ابعاد کارکردی نیز در سینما حائز اهمیت کاربردی است. بر این اساس، معماری و ارکان سازنده آن در یک فیلم، نقش پررنگی در پیشبرد روایت داشته (معتمدی و میرزاکوچک خوشنویس، ۱۳۹۸: ۱۶۳) و از این نظر تنوعی از امکان استفاده از فضاهای معماری در بستر سینما وجود دارد (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۴۰). در این میان، امکان نگاه به عناصر و فضاهای معمارانه در فیلم‌های سینمایی از قالب‌ها و دریچه‌های متفاوتی وجود دارد (Goharipour, 2019: 165) و جهت‌گیری‌هایی همانند قرارگیری و تعریف به عنوان محمل و بستر رخداد وقایع داستان یا مکانی برای کُنش، قلمداد شدن به عنوان عنصری بصری از عناصر متن فیلمنامه (لقمانی، اعتصام و ذبیحی، ۱۳۹۸: ۲۹) یا عنصری رابطه ساز در متن فیلمنامه (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۱۲۵) از جمله این مصادیق است. با این حال، از زاویه نگاهی دیگر؛ امکان بررسی چگونگی نقش‌آفرینی فضاهای معمارانه در کلیت شکل گیری داستان و تبیین و تفسیر مضامین، روایت و وقایع ناظر بر آن نیز وجود داشته که پژوهشگران در هنر، مردم شناسی و مطالعات فرهنگی معمولاً به سمت و سوی تحلیل های کیفی نشانه‌شناسانه در این زمینه می‌روند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۳۹). تحلیل های کیفی از این نظر که به مراتب در شناخت غنی پدیده‌های مختلف موثر هستند (گروت و وانگ، ۱۳۹۶: ۱۷۶-۱۷۹) می‌توانند در حوزه سینما و نشانه‌شناسی نیز به منظور تحلیل های نشانه‌شناسانه مورد استفاده پژوهشگران قرار گیرند. در عرصه هنری همانند سینما نیز سینماگران به کمک انتخاب ژانرهای مختلف سینمایی و نیز به کمک انواع پیام‌ها و نشانه‌ها و معناها در کنار یکدیگر مضامین مختلف اجتماعی و مدنی را به اشکال نوتر و پویاتری در پرده‌های سینما نمایش می‌دهند. یکی از عرصه‌های مهم جوامع بشری، جرم و جنایت است که در حوزه سینما نیز دارای ژانر اختصاصی بوده و هنرمندان مختلف از جمله کارگردانان سینمایی راغب به حضور در این ژانر در کنار دیگر ژانرهای سینمایی می‌باشند. «سینمای جنایی» یکی از شناخته‌شده‌ترین ژانرهای سینمایی در سطح جهانی است که کارگردانان مختلف و بلندآوازه‌ای در آن از جمله آلفرد هیچکاک حضور داشته‌اند و جایگاه آلفرد هیچکاک در سینما هم‌آوا با جایگاه سینمای جنایی جهان در قرن بیستم میلادی است. در میان سینماگران غربی و نام‌آشنا در سینمای جنایی جهان، آلفرد هیچکاک، یکی از شناخته‌شده‌ترین سینماگران دوران تاریخ سینما به شمار رفته، دارای القاب فراوانی همانند استاد تعلیق (سادول، ۱۴۰۰: ۳۱)، شکسپیر سینما (صنعت جو، ۱۳۹۲: ۱۵)، مظهر سینما (فراستی، ۱۴۰۰: ۸) ،کارگردان کارگردانان (صنعت جو، ۱۳۹۲: ۵۷)، یک پدیده نظری (ژیژک، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۱) و البته استاد انتقال ترس (تامسن، ۱۴۰۰: ۳۲) است و همزمان از جمله کارگردانانی است که عناصر و فضاهای معماری در سینمای او به طرز معناداری به چشم می‌خورد (پناهی، ۱۴۰۰: ۶۲۴-۶۳۰). آلفرد هیچکاک در بین کارگردانان سینما یکی از کارگردانان پُرکاری شناخته می‌شوند که در طول ۵۴ سال فعالیت سینمایی در تعداد ۶۴ فیلم سینمایی به اشکال مختلف طراح دکور، کمک کارگردان، تهیه کننده و کارگردان نقش‌آفرینی داشته است (تروفو و اسکات، ۱۴۰۰: ۲۶۹-۲۷۷). در این زمینه، هیچکاک علی رغم اینکه به عنوان یکی از تئورسین های «نظریه مولف» در سطح جهان شناخته می‌شود (دانکن، ۱۳۸۸: ۷-۸) (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۴۴۵)؛ بررسی‌های ناظر بر ردیابی چگونگی نقش‌آفرینی این فضاهای معمارانه کمتر در بین پژوهشگران و معماران داخل کشور به صورت یک برنامه پژوهشی مورد توجه بوده و به علاوه، سینمای جنایی هیچکاک نیز در تعامل با این فضا نیز اساساً تاکنون مورد توجه قرار نداشته است. در میان مجموعه فیلم های کارگردانی شده وی در دو کشور انگلستان و آمریکا، فیلم هالیوودی «روانی»[1]، شناخته‌شده‌ترین فیلم هیچکاک در ژانر جنایی و سینمای جنایی هیچکاک است. این فیلم در دهه ۱۹۶۰ میلادی کارگردانی شده و علی‌رغم اینکه در مورد هیچکاک و فیلم روانی تاکنون تحلیل و نقدهای مختلفی تدوین گردیده (دوشه، ۱۴۰۰: ۱۶۸-۱۷۵) (پاگ، ۱۴۰۰: ۶۲۲-۶۲۳) (وولن، ۱۴۰۰: ۵۹۹-۶۰۱)؛ با این حال، بررسی سینمای جنایی هیچکاک از منظر جرم‌شناسی نوین مکانی تاکنون

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

کمتر مورد توجه پژوهشگران معماری و شهرسازی، جرم‌شناسان و محققان حوزه جرم و نقادان سینمایی قرار داشته و بر این اساس به این خلأ نظری در این پژوهش توجه شده است. سوالات این پژوهش بین رشته‌ای شامل این موارد است.

الف) نظام نشانه‌ای فیلم روانی شامل چه مجموعه‌ای از دال‌ها و مدلول‌هایی است و بافتار معنایی ناظر بر آن چگونه قابل تفسیر است؟

ب) فضاهای معمارانه فیلم روانی و ابعاد جرم شناختی ناظر بر آن کدام است؟

پیشینه پژوهش

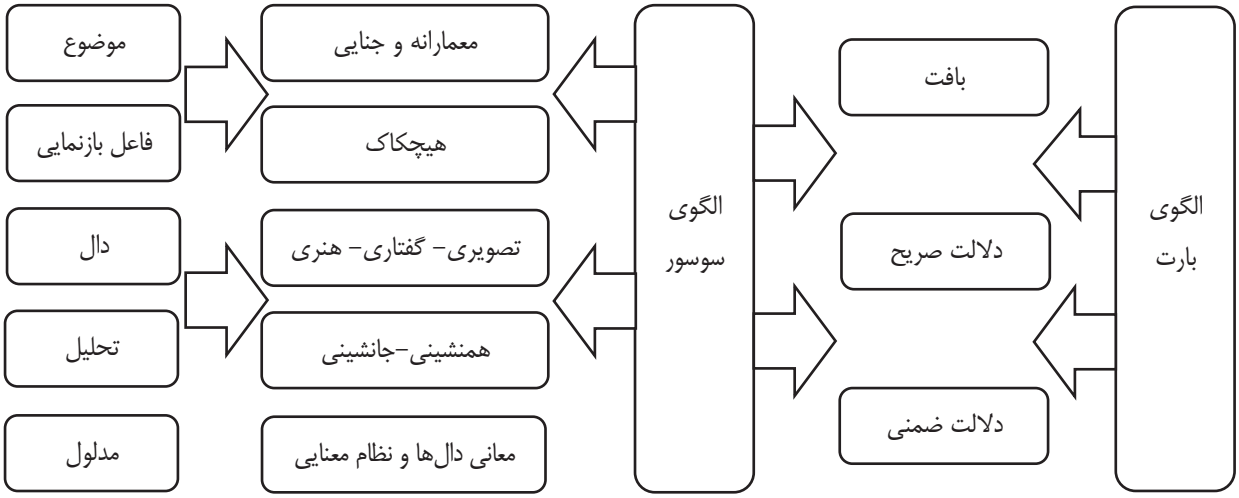
با توجه به جهت گیری سه سطحی پژوهش حاضر، تحقیقات پیشین در این زمینه در دو سطح قابل بررسی می‌باشند. نخست، تحقیقاتی که به رابطه دو سویه مابین «سینما و معماری» پرداخته اند و دوم، تحقیقاتی که علاوه بر این دو سطح، سطحی سومی به نام حوزه جرایم و جنایات در کانون های شهری و فضاهای شهری- معماری را نیز مد نظر قرار می‌دهند. در این زمینه، تحقیقات گروه اول به مراتب بیشتر و پرتعدادتر از گروه دوم می‌باشند و در مقابل زمینه‌های ابهام در گروه دوم بیشتر از تحقیقات گروه اول است. در ادامه، چندین نمونه از پژوهش‌های صورت گرفته داخلی و خارجی در این دو زیرحوزه معرفی می‌گردند. امیرسرداری، فروتن، معظم، محمدی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «برج مسکونی در قاب سینما؛ واکاوی نشانه شناختی ساختمان‌های بلند مسکونی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران»، «ساختمان‌های مسکونی» را به عنوان موضوع معمارانه در نظر گرفته و عرصه ارتباط مابین این فضا، معماری و سینما را به کمک تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی در بین چهار فیلم منتخب ایرانی مورد واکاوی قرار داده‌اند. ارائه تفسیر بینامتنی از بیان فیلمیک و نیز خوانش معنای معماری ساختمان بلند مسکونی به تأسی از گفتمان سینمایی در قالب تبلور عملکرد و تبلور کالبد از جمله یافته‌های آن پژوهش است. راسفیجانی، کربلایی حسینی غیاثوند (۱۳۹۹) در مطالعه‌ای با عنوان «تأثیر فضاهای معماری در فیلم‌های اکسپرسیونیستی ایران مطالعهٔ تطبیقی با سینمای اکسپرسیونیست آلمان»؛ تأثیرات کالبد معماری در سینمای ایران را با تاکید فیلم «شب‌نشینی در جهنم» در تناظر با سینمای جهان مورد بررسی قرار داده اند. «مطب دکتر کالیگاری»، «متروپولیس»، «داش آکل»، «خفگی» و «اژدها وارد می‌شود» نیز از دیگر فیلم‌های مورد تحلیل شده در آن پژوهش است. آن محققان، در ادامه به بررسی مجموعه شاخص‌های تطبیقی همانند نور، فرم، گریم، تعلیق حسی فضاسازی بین سینما و بازنمایی‌های معماری پرداخته و از فراز و نشیب‌ها و دوری‌های اخیر سینمای ایران از حال و هوای سینمای اکسپرسیونیست سخن می‌گویند. در مطالعه‌ای دیگر با عنوان «بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی؛ نمونهٔ موردی: فیلم فروشنده»، نویسندگان در جستجوی واکاوی کارکرد دراماتیک کالبد و عناصر فضای معماری در فیلم یاد شده از مجموعه آثار سینمای اصغر فرهادی و کشف مضامین آشکار و پنهان نشانه‌های متن فیلم به کمک تحلیل‌های کیفی محتوا محور و چارچوب نشانه‌شناسی سوسور بوده‌اند. از جمله یافته‌های آن تحقیق حضور پُررنگ ساختار معمارانهٔ فضا در پس زمینهٔ داستان، روند و رفتار شخصیت‌های فیلم و کلیدی بودی بودن آن عامل در ادراک معانی خاص فیلم است (نوائی، کاظمی شیشوان، حسینی، نصیری، ۱۴۰۰: ۵). حنا بوث در مطالعه‌ای با عنوان «آلفرد هیچکاک به عنوان یک معمار سینمایی تعلیق» به طور مشخص بر مضمون «تعلیق»[۲] تمرکز نموده و ضمن انتخاب فیلم «پنجره پشتی»[۳] توجه و تمرکز خود را بر نحوه و چگونگی تعلیق به کمک فضاهای معماری در آثار سینمایی هیچکاک قرار داده است. ترسیم پلان آپارتمان‌های مسکونی، انتخاب سکانس‌های مختلف از صحنه‌ها و پلان‌های منتخب و تصاویر نرم‌افزاری سه بعدی؛ ابزارهای محقق در چگونگی تعلیق در کل داستان و تعلیق در قضاوت‌های چهره‌ها و بازیگران فیلم و حتی بینندگان فیلم است تا نشان دهد که چگونه هیچکاک توانسته در یک مجتمع آپارتمانی مسکونی به ظاهر بی معنا، معنا تزریق کند (Both,2020). در مطالعه‌ای دیگر با عنوان «عدم ملاک ژانر: مروری بر جرایم شهری در سینمای شیکاگوی دهه ۱۹۸۰ میلادی؛ کاوش در بازنمایی در اقدامات مجرمانه شهری» با انتخاب شهر بلندآوازه شیکاگو از لحاظ میزان جرم‌خیزی از سینما به عنوان یک «بافتار تصورمند»[۴] برای تفسیر ابعاد کالبدی و غیر کالبدی جرایم شهری سخن به میان آمده و از نشانه‌شناسی الگوی پیرس و نشانه شناسی سینمایی شهری استفاده شده است. نظریات پیشگیری محیطی از جرم از جمله الگوی CPTED به عنوان پایه تفسیر فیلم‌ها قرار گرفته و نظارت طبیعی و نداشتن چشمان ناظر، محسوس نبودن قلمرو و خلأها یا گسست‌های مرزی بین منطقه و محوطه‌ها در فیلم‌های منتخب بازنمایی گردیده اند (Goharipour, Gibson, Latifi, 2021:555, 571). در مجموع، این‌گونه می‌توان اظهار نظر نمود که تحقیقات ناظر بر جهت‌گیری سه سطحی مقولات سینما، معماری و جرم شناسی تعداد محدودی بوده و خلأهای پژوهشی در این زمینه قویاً محسوس باشد. همچنین این خلأ در بستر مطالعاتی سینمای هیچکاک نیز به چشم می‌خورد و تحقیقات در این حوزه بیشتر ناظر بر واکاوی نقش فضاهای معماری در این سینما می‌باشد. از این نظر پرداختن به سه مقوله سینما، معماری و جرم در بستر سینمای جنایی هیچکاک بدیع می‌باشد.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

روش‌شناسی تحقیق

رویکرد این پژوهش از میان رویکردهای سه‌گانه موجود (Creswell, 2014:5)، کیفی و تکنیک روش‌شناختی ناظر بر آن، تکنیک نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی، یکی از تکنیک‌های شناخته شده در تحقیقات کیفی در دانش است که به عنوان یک ابزار روش‌شناسی علمی قوی در جهت مطالعه و تفسیر نشانه ها و تحلیل معانی به منظور پیشبرد اهداف تحقیقات کیفی و فهم پدیده ها از منظر کیفی به کار می‌رود. نشانه‌شناسی، به دلیل وجود معانی ارجاعی پنهان و پازل بزرگی از قطعات عکس در سینما الزامی است (متز، ۱۴۰۱: ۱۲۹-۱۳۰). در سنت یونانی، نشانه‌شناسی؛ شیوه‌ای از شناخت و درک جهان به مثابه نظامی از روابط است که واحد اساسی آن «نشانه»[5] است و نشانه‌شناسی وظیفه مطالعه ماهیت بازنمایی را برعهده دارد (آقاجانی و جعفرزاده،۱۳۹۱: ۶۲). اهمیت نشانه‌شناسی در بین متفکر بزرگی همانند چارلز پیرس در آن است که «ما فقط از طریق نشانه‌هاست که می‌توانیم بیاندیشیم» (چندلر، ۱۴۰۰: ۴۱). در نشانه‌شناسی؛ نشانه‌ها در یک نظام زبانی یا غیرزبانی بررسی شده و به کمک شبکه‌ای از عناصر سازنده آن یعنی دال‌ها، مدلول‌ها و یا موضوعات ارجاع شده به آن و تفاسیر از آن ها قابلیت انتظام فکری می‌یابند. خود «نشانه» نیز از منظر ماهیتی عاملی در زمان بوده و بیش از زمان کنونی حال به گذشته و نیز آینده پیش رو متصل است (Deely,2015:33). شناخت این انتظام فکری در تکنیک‌های کیفی نشانه‌شناسی وابسته به نوع رویکرد نشانه‌شناسی منتخب پژوهشگر بوده و با توجه به حضور و نقش مستقیم پژوهشگر در فرآیند تحقیقات کیفی (گروت و وانگ، ۱۳۹۶: ۱۷۶، ۱۷۹) امکان استفاده از رویکردهای مختلف نشانه‌شناسی برای محققان وجود دارد. در این پژوهش، پژوهشگر از یک الگوی مرکب نشانه شناسانه بهره برده و از رویکرد دوسوسور به عنوان الگوی پایه نشانه‌شناسانه و از رویکرد رولان بارت به عنوان الگوی مکمل استفاده نموده و به نوعی با آگاهی از نقدهای هر یک از این رویکردها؛ به صورت مرکب از هر دو رویکرد استفاده نموده است. پژوهش از ایده دو سویه «دال و مدلول» سوسور و از ایده «مراتب دلالت و بافت‌مندی» بارت مشخصاً در این زمینه استفاده نموده است. به زعم بنیانگذار نشانه‌شناسی، فردینان دوسوسور؛ هر نشانه شامل دو جزء سازنده دال و مدلول در کنار یکدیگر است. دوسوسور، نشانه‌شناسی را تعیین کننده ماهیت نشانه‌ها و قوانین حاکم بر آن‌ها و دانشی با بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه یا نظام‌های نشانه‌ای و به عنوان بخشی از روانشناسی عمومی یا روانشناسی اجتماعی بر می‌شمارد (دوسوسور، ۱۳۷۸: ۴-۲۳). اگرچه در ساختار درونی نشانه از دید سوسور دلالت‌ها نیز در کنار عناصر دیگری همانند ارزش و روابط نشانه ها قرار دارد (سجودی، ۱۳۹۷: ۱۷-۱۸)؛ با این حال بارت نیز تاکیدات بارزی در این زمینه و در سطح دلالت معنایی دارد (میرزایی، ۱۳۹۵: ۱۲۶۶). از دید بارت نیز دلالت‌ها دارای چند سطح از مرتبه هستند که از آن می‌توان با عنوان یک قابلیت نشانه با عنوان مراتب دلالت یا سلسله مراتب دلالت نام برد (ن.ک. ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۶). برآمد این استدلال، این نتیجه است که «نشانه»؛ ماهیتی تک معنایی نداشته بلکه حامل چندین معناست و معنا توسط انواع دلالت ها تعیین می‌شود. بر این اساس، حضور چندین سطح از دلالت ناظر بر دلالت‌های صریح و دلالت‌های ضمنی است. به عبارت دیگر، نظام نشانه‌شناسی مقاله حاضر شامل ترکیبی از دال‌ها و مدلول‌ها در کنار بافتارهای سازنده معنایی آن است که همسویی بالایی با بستر پژوهش یعنی سینمای جنایی هیچکاک دارد.

مدل روش‌شناختی پژوهش



تصویر ۱- مدل عملیاتی پژوهش

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

نشانه‌شناسی به عنوان یک تکنیک علمی از منظر اجرا و پیاده‌سازی شامل انجام یک سری از عملیات منطقی و گام‌های عملیاتی سلسله مراتبی و سلسله‌وار در کنار یکدیگر به منظور تجمیع تمامی ظرفیت‌های نشانه‌شناسانه و فهم کلیت پدیده مورد بررسی است. نمودار زیر، مدل پژوهش را در این زمینه نشان می‌دهد که شامل مجموعه‌ای انتظام یافته بر مبنای الگوی نشانه‌شناسی تحقیق است.

مبانی نظری

پیوندهای سینما و معماری و جرم

همان گونه که در بخش بیان مسأله اشاره شد روابط مابین سینما و معماری یک رابطه دو سویه و شناخته‌شده ای می‌باشد چراکه قاب‌گیری یک تصویر همراه با بیان یک مقیاس؛ مستلزم برپاسازی یک مکان مشخص بوده (Pallasma, 2001: 20) و به علاوه، این مجموعه روابط غنی همزمان با کاهش فاصله زمانی بین مرزهای خیال و واقعیت (Vidler, 1992, 74-76) نیز تدریجاً پررنگ‌تر و فواصل بین آن‌ها را عمیقاً کاهش داده است. در این میان، پژوهشگران مختلفی تلاش نموده‌اند تاکنون رگه‌ها و پیوندهای مختلفی مابین آن برقرار نمایند. زوایای نگاه این محققان در شکل‌های مختلفی بوده و از فضاسازی یا خلق فضاهای واقعی تا خیالی (پنز و تامس، ۱۳۸۹: ۱۵) (عابدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۹) تا شکل دهی به معنا با فضاهای معمارانه (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۳ ، ۲۸) (پناهی، ۱۴۰۰: ۶۸۱) تا بکارگیری ابزارهای بیانی معمارانه در یک فیلم (رحیمیان، ۱۳۹۹: ۲۵۱) را پوشش می‌دهد. با این حال بخشی ناشناخته‌تر در این میان وجود دارد و آن پیوندهای سینما و معماری و جرم و جنایت است. این خلأ با توجه به وجود تحلیل‌های مختلف سینمایی از اثرات معماری در خلق صحنه‌های ترس و وحشت و محوری بودن انواع ساختمان‌ها در خلق حس ترس سینمایی در بین مکتب سینمایی همانند اکسپرسیونیست و کالیگاریسم آلمانی (نادری دلپاک، ۱۳۹۸: ۶۹، ۷۸-۸۰) و در بین سینماگران شناخته جنایی همانند هیچکاک (Pallasma, 2001: 23-27) بیشتر می‌تواند ناظر بر ارکان نظری معماری پشتیبان شکل‌دهی به امکان قرائت جرم خیزی از انواع فضاهای معمارانه در سینما باشد. بدین منظور می‌توان از بین انواع نگرش‌ها به معماری (معماریان، ۱۳۹۷: ۲۹-۳۵۳) از نگره فضایی به دانش معماری به عنوان یکی از اصیل ترین زوایای دید در دانش و مبانی نظری معماری کمک گرفت. پیوند بین «فضا در معماری» با «جرم‌شناسی مکانی» را می‌توان به ترتیب رابطه‌ای مابین «محیط» و «مکان» نام‌گذاری نمود. از این نظر، با توجه به تعاریف موجود از فضا و خوانش یکپارچه از کل فضا؛ ویژگی های برتر نگرش فضایی در معماری را می‌توان در مصادیقی از جمله توجهات همزمان بر ابعاد درونی و ابعاد بیرونی انواع سایت‌ها و مکان‌ها به عنوان سازنده فضا و نیز عناصر تعریف‌کننده‌ای همانند عمق و پرسپکتیو فضا، تراکم فضا، گشودگی در فضا، ژئومتریک بخش‌های فضایی و ظهور در قالب مختلف هندسی و یا نور و سایه در فضا (فون مایس، ۱۳۸۷: ۱۰۹-۱۳۰) بر شمرد. لازم به ذکر است که می‌توان از مفاهیمی همانند «تصور فضایی» زیگفرید گیدئون[۶] در نظریات فضا و یا نظریات «کوآرونی»[۷] و «زُوی»[۸] نیز بدین منظور استناد نمود.

جرم‌شناسی نوین مکانی

جرم و جنایت بنابر اهمیت حساسیت و ماهیت چالش‌برانگیزی برای جوامع مختلف، دارای پیشینه غنی از منظر معرفت‌شناسی علمی است. از لحاظ نظری، تحقیقات پیشگام محققان مکتب شیکاگو[۹] در قرن بیستم، سهمی سترگ را در بین تحقیقات حوزه جرایم در تصحیح نقش «اهمیت مکان» در فعالیت‌های مجرمانه ایفا نمود (Carrabine, 2009:77) (Yang, Weisburd, Groff, 2014:808). این پژوهش‌ها، شامل «نگاه میانی به فضا» در جرم هستند که در امتداد توجه کلان به عامل فضا و و نقش آن در جرم قرار دارند. زاویه نگاه مکمل به این دو سطح؛ توجه به «ابعاد خُرد جغرافیایی جُرم» است که شکل‌گیری موجی از این ایده‌های جدید با محوریت جدید مکان و امکان مدیریت در مکان را با خود به همراه داشته‌اند. در این مسیر نوین جرم‌شناختی؛ «ویژگی‌های فیزیکی مکان‌ها» علاوه بر معیارهای یاد شده در کنار خود محله یا محله‌ها، به ویژه در غیاب ابزارهای نظارتی و حراستی، خود مسبب جُرم هستند (Kikuchi,2010:10). در این زمینه، دلایل نظری قابل توجهی وجود دارد. به طور نمونه، از منظر اهمیت و جایگاه؛ اهمیت «مکان» در تحلیل جرایم به حدی است که حتی بهتر از تمرکز بر مهاجمان و یا قربانیان، امکان درک و تحلیل از جرم را برای محققان و یا نهادهای مسئول به همراه می‌آورد (Boba Santos & Santos, 2014: 5158). یکی از امتیازات منحصر به فرد دانش جرم‌شناسی نوین مکانی، امکان نگاه دقیق به نحوه استفاده از مکان‌های

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

مختلف در زمان ارتکاب جرم توسط بزهکاران می‌باشد و بر این اساس، «مکان جرم»، تنها شامل یک سایت و یک فضای «تک‌بُعدی» نیست؛ بلکه مکان شامل ابعاد وسیع‌تری از لحاظ ویژگی، ماهیت و نوع پوشش‌دهندگی در جرم است. بر این اساس، دسته‌بندی‌های گوناگونی توسط محققان مختلف ارائه گردیده است. به طور نمونه، یکی از این دسته‌بندی ها قائل به دسته‌بندی سه‌گانه «مکان‌های یکپارچه یا سرتاسری»[10] مثل مکان‌های بزرگ همانند محله‌ها، مکان‌های مجاور[11] همانند «بخش‌بندی‌های خیابانی»[12] و نیز «مکان‌های دارای حق و حقوق انحصاری»[13] می‌باشد (Eck & Guerette, 2012:166-170). مکان‌های مالکیتی به دلایل مختلفی حائز اهمیت هستند. نخست آنکه به دلیل وجود قانون آهنی مکان‌های دردسرساز، تعداد کمی از این مکان‌ها، سهم قابل توجهی از جرائم را به خود اختصاص می‌دهند. دوم آنکه جابجایی‌سازی برآمده از برنامه‌های پیشگیری از جرم در این اماکن، خود تهدیدی جدید محسوب نمی‌شوند. سوم آنکه کاهش جرم در این اماکن، غالباً به کاهش جرم در مناطق مجاور آن نیز می‌انجامد و چهارم آنکه مالکینی در این اماکن وجود دارند که مسئول مدیریت مکان‌های خود می‌باشند (Eck & Guerette, 2012:166-170). اهمیت دیگر مکان‌های دارای حق و حقوق انحصاری در تمایزات مشخصی است که در فضا ایجاد کرده و اگر از زاویه دانش شهرسازی به آن بنگریم؛ این مکان‌ها علاوه بر خصوصیات یاد شده قبلی، محدوده‌هایی مشخص و ثابتی دارند و فضا به عنوان مِلک دارای مرز و محدوده‌های صُلب و قابل مشاهده است که توسط مالک آن و یا قانون توأمِ با ضمانت اجرایی تحت حفاظت قرار می‌گیرد (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۵۸). این ویژگی در دانش جرم‌شناسی حائز اهمیت زیادی بوده و در این دیدگاه، در مقایسه با فضا و حریم شخصی، این ثبات ملک خصوصی در «مکان» اهمیتی فوق‌العاده در مطالعات جُرم داشته و مزیتی عالی به نسبت تعقیب مهاجمان در جرم برای ردیابی مجرمان دارد (See, Weisburd & Telep, 2010:11). از سوی دیگر، بررسی‌های اخیر محققان دیگر مکان‌های مالکیتی؛ چهار سطح دیگر از جمله «سایت‌های جرم»[14]، «مکان‌های همگراکننده»[15]، «مکان‌های راحتی»[16] و «نقاط داغ تباه شده»[17] را نیز برای شکل‌گیری رخداد جرم پوشش می‌دهند (Herold, Biehl, Madensen, 2017: 7). از این نظر، جرم دارای دو سطح از پنهان شدگی است که سطح اول آشکار آن در «سایت‌های جرم» و سطح دیگر آن به کمک سایت‌های دیگر در قالب یک شبکه‌ای از «مکان‌های جرم»[18] شکل می‌گیرد. منطق استفاده همزمان یا غیرهمزمان از این طیف مکان‌ها نیز «ترکیب مکان‌ها»[19] نامیده می‌شود که مجرمان به شکل هوشمندانه‌ای از آن استفاده می‌کنند.

یافته‌های پژوهش

بافتار کلان و محیط سینمای جنایی هیچکاک

همان‌گونه که اشاره شد فرآیند ساخت معنا در یک فیلم تنها محدود به درهم کنش مجموعه از دال و مدلول به صورت منفرد نبوده بلکه این نشانه‌ها و به زبان بهتر این مجموعه نشانه‌ها و روابط مابین آنها در قالب نظام نشانه‌ای در یک محیط بزرگتری می‌باشند که به نوعی تجربه زیسته هنری سازنده آن را شکل داده است. بسیاری از منتقدان سینمایی در تحسین هیچکاک از ویژگی‌های برجسته سینمای او همانند جامعیت هیچکاک (کامرون و جفری، ۱۴۰۰: ۱۵۶) یا مولف کامل (تروفو، ۱۴۰۰: ۴۸) و هنرمندی شاخص در بیان اضطراب‌های انسانی (موناکو، ۱۴۰۰: ۷۷) سخن به میان آورده‌اند. در خصوص هیچکاک دو محیط تعیین‌کننده (بافت) در این زمینه وجود دارد که شناخت از آن دو به نوعی پیش نیازی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانه به شمار می‌رود. یکی بافتار سینمای هیچکاک به ویژه سینمای جنایی او است و دیگری نیز بافتار فیلم می‌باشد. این مجموعه عناصر سازنده بافتار سینمای هیچکاک را می‌توان در محورهایی نظیر جرم و جنایت با مضامینی همانند پیوندخوردگی عمیق با «فرضیه هیچکاکی» و مماس شدن با «وحشت» (فالاچی، ۱۴۰۰: ۸۵۳)، ترس و حس ترس شامل ترس جسمی و ترس روانی (گاتلیب، ۴۱۳۹: ۲۰۹)، تعلیق (گاتلیب، ۱۳۹۴: ۲۵۴)، هنر مولف (دانکن، ۱۳۸۸: ۷-۸)، مضامین سینما همانند ترکیب نور و سایه- دوربین- حرکت- شخصیت پردازی- صدا- تصویر و شبکه مضامین سینمایی هیچکاک با حضور ابهام و هیجان، تعقیب و گریز، شخصیت‌پردازی منفی در نقش مثبت، آمیختگی‌های نامتعارف میان گناه و بی‌گناهی، شک و تردید و درگیری وجود انسانی با بدی (گاتلیب، ۱۳۹۴: ۱۹۷، ۲۲۲، ۲۹۲، ۵۲۳، ۵۳۱، ۵۳۴) (آستروک، ۱۴۰۰: ۱۲) (موناکو، ۱۴۰۰: ۷۷، ۳۲۹) (وایز، ۱۴۰۰: ۳۲۲) به صورت مختصر بیان و طبقه‌بندی نمود.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

بافتار سینمایی فیلم روانی

این بافتار در پیوند تنگاتنگ با نظام توزیع نشانه‌ای فیلم قرار داشته و بررسی‌های به عمل آمده نشانگر حداقل سه سرفصل «کلانشهر آمریکایی»، «رویای آمریکایی»، «تضادهای زندگی مدرن و نقد مدرنیته» در این زمینه است. سرفصل کلانشهر آمریکایی ارجاع به سبک زندگی شهری آمریکایی بعد از جنگ جهانی دوم است که بهترین نمود آن در تولد مکتب بین‌الملل معماری و شهرسازی قرن بیستم و پیروی از تفکرات لوکوربوزیه همانند خانه به عنوان یک ماشین و بلندمرتبه‌سازی است (Frampton, 2002: 248-261). «کلانشهر آمریکایی» نیز جایی است که در آن تمام نمادها و نشانه‌ها با سرعت و حرکت ماشین سنجیده می‌شود و به نوعی به عنوان الگوی غالب زندگی شهری در میان تمامی ملل با پشتوانه عناصر دیگری همانند مدرنیسم و مدرنیته تشویق و ترغیب می‌گردد. در امتداد این سبک زندگی شهری است که از آمریکا به یک سرزمین پرفرصت یا سرزمین امید و آرزو یاد می‌شود و نماد آسمانخراش و فرهنگ مصرف (بودریار، ۱۴۰۰) به یک رویه غالب فرهنگی در زندگی روزمره درمی‌آید که گویی همه چیز در یک خط مستقیم و پیشرفت بدون هیچ گونه خطا و ایراد با سرعت بالا در حال حرکت است و قصد بازایستادن ندارد. سومین عنصر این بافتار، بازنگری هایی است که به ویژه جامعه‌شناسان، فلاسفه و منتقدان مدرنتیه از سبک زندگی غربی و الگوی غالب پیشرفت قرن بیستمی ارائه می‌نمایند و تضادهای زندگی غربی در قالب کلانشهر آمریکایی و رویای آمریکایی را به بوته نقد می‌کشند (Beck,1992). فیلم روانی به نوعی بازسازی شده هدفمندی از این مجموعه عناصر در کنار یکدیگر اما به زبان هنر و سینما و در قالب یک سوژه اجتماعی آموزنده با رنگ و بوی زندگی و مرگ است.

مرور گزیده و کوتاه فیلم

فیلم بلند سینمایی «روانی» سرگذشت یک زن جوان به نام ماریون[۲۰] با بازیگری ژانت لی[۲۱] است. ماریون در جستجوی خوشبختی و ازدواج خود با نامزدش بوده و مجموع اتفاقات رخ داده برای وی در جریان یک سرقت چهل‌هزار دلاری از دفتر کار اداری خود در شهر فینیکس[۲۲] در ایالت آریزونا و سفر نیمه تمام خود به شهر فیرویل[۲۳] در ایالت کالیفرنیا است که در میانه راه و در یک مُتلی به نام «مُتل بیتس»[۲۴] توسط صاحب مُتل به نام نورمن[۲۵] با بازیگری آنتونی پرکینز[۲۶] نه تنها متوقف شده بلکه در حمام آن مُتل به قتل می‌رسد. بر این اساس، فیلم در یک حال و هوای جنایی رخ می‌دهد که دو جرم سرقت و جنایت قتل در آن مستتر است و در عین حال فیلم دارای تِم مایه‌های روانشناختی نیز به دلیل نوع شخصیت نورمن و مادر غیابی او نیز می‌باشد که به وضوح این موضوع بر روند تحلیل‌های نشانه‌شناسانه فیلم نیز اثرگذار می‌باشد. شخصیت نورمن نیز یک قاتل سریالی[۲۷] است که به طور آزادانه و غیر مشکوک در حال مدیریت مُتل خود و سرگرمی تاکسیدرمی پرندگان است. سایر حوادث داستان سازنده و پیگیری کننده این اتفاقات محوری تشریح شده است. این فیلم اقتباس شده از یک رمان جنایی از رابرت بلوخ[۲۸] می‌باشد.

نظام نشانه‌ای فیلم

با توجه به گسترده بودن تعداد نشانه های شناسایی شده فیلم، به منظور موجزگویی نظام نشانه ها به تفکیک و به ترتیب زمان ترتیب پدیدار شدن در فیلم و در قالب جداول چند سطحی شامل دال ها، مدلول ها و نظام معانی صریح و ضمنی آن در دو بخش ارائه می‌گردد.

جدول ۱- نشانه‌های سی‌گانه فیلم روانی و مختصات آن

شماره نشانه	کیفیت نشانه	دلالت‌ها (سوسور. بارت)
	دال و مدلول	صریح و ضمنی
یکم	←هتل← آرامش نسبی	← غربت← فقدان آرامش مطلق خانه
دوم	←خانه (نمود اول) ← سکونت ←خانه (نمود دوم) ← محل قتل	← زندگی ← رویای ذهنی ماریون ← نیستی← مکانی برای فرو ریزی اخلاق- مکان ترسناک و رازآلود
سوم	← دیالوگ ازدواج ← زندگی روزمره ← دیالوگ ازدواج← خوشبختی	← زندگی مشترک ← تقلیل ازدواج به خانه دار شدن- تقلیل ازدواج با سرعت تزریق شده پول ← رضایت از زندگی ← تقلیل خوشبختی به پول- تقلیل بدبختی به بی پولی
چهارم	← پول ← مادیات و خوشبختی یا بدبختی	← وسوسه و طمع ←تعویض خوشبختی موقت با بدبختی مطلق- آمیزش تدریجی سرقت و قتل- دام ماریون برای خودش- تعلیق هیچکاک

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

شماره نشانه	کیفیت نشانه دال و مدلول	دلالت‌ها (سوسور. بارت) صریح و ضمنی
پنجم	← سرقت و قتل← جنایت	← انحراف و بزه← تبدیل وسوسه به طمع- تبدیل طمع به سرقت- تبدیل جرم به جنایت- تبدیل و تعویض موقعیت دلهره به موقعیت ترس (مضمون سینمایی)- تعویض یک موقعیت قابل بازگشت به یک موقعیت غیرقابل بازگشت
ششم	← سردرد، بی‌خوابی و گرسنگی← تشویش خاطر و ذهن	← اضطراب و استرس رانندگی ممتد← سبک زندگی شهری- تعارض با رویای آمریکایی- شخصیت بی تدبیر- مسائل حل نشده زندگی
هفتم	← روز و شب ← خطر	← ناامنی ← تبدیل فرصت قابل بازگشت در روز به تاریکی غیر قابل بازگشت برای ماریون- روشنایی در برابر تاریکی-زمان از دست رفته در روز- آمیختگی قتل سریالی با شب- شب‌های ناامن آمریکایی
هشتم	← جاده (نمود اول) ← شهر و حاشیه شهر ← جاده (نمود دوم) ← تنهایی	← شهرسازی ← اتصال‌دهنده پیرنگ‌های فضایی فیلم- آمیختگی با استرس و اضطراب- تجانس با سردرد- هم‌آمیختگی با سه دال «اتومبیل»، «اتوبان» و «کنار جاده» ← غربت← انسان تنها و درمانده در جاده- انسان دورافتاده از اصل خویش- انسان همیشه در حال حرکت و بدون تأمل و تفکر
نهم	← کنار جاده ← ناامنی	← ناامنی و امنیت← سکون - اهمیت ناامنی در شهر- اهمیت امنیت در شهر- تجانس تصویری با عکس کویر پشت سر محل کار ماریون- آمیختگی با سه دال «اتومبیل»، «اتوبان» و «جاده»
دهم	← افسر گشت‌زنی پلیس ← پلیس	← امنیت و ناامنی← ناامنی در شهر- شکاک و دلهره‌آور- غیر پیشگیری‌کننده از جنایت- فریب‌خورده
یازدهم	← اتومبیل (نمود آشکار)← رانندگی ← اتومبیل (نمود پنهان)← ماریون	← زندگی روزمره← سبک زندگی مصرفی شهری- رویای آمریکایی- هم‌آمیختگی با سه دال «اتوبان»، «جاده» و «کنارجاده» ← جسد← رابطه جانشینی در سکانس پایانی و بیرون کشیدن ماریون (اتومبیل) از باتلاق- پیوندهای ماریون و باتلاق
دوازدهم	← دیالوگ عجله فردی و خانوادگی ← عجول بودن	← عجله← ابعاد روانشناسانه زندگی مدرن- شتاب‌زدگی در تصمیم‌گیری- عدم تدبیر زندگی
سیزدهم	← اتوبان← شهر آمریکایی قرن بیستم	← اتومبیل ← رانندگی← جنبش شهرسازی و معماری بین‌الملل- آمیختگی با استرس و اضطراب- شهر آمریکایی- زندگی شهری- هم‌آمیختگی با دال «اتومبیل»، «جاده» و «کنار جاده»
چهاردهم	← دیالوگ ناشناس بودن انسان‌ها برای همدیگر← غربت	← تنهایی← سبک زندگی شهری- زندگی روزمره- رویای آمریکایی- فقدان صمیمت روابط خونی همانند روابط و صمیمت خواهری- مشابهت معنایی با عکس کویر پشت سر ماریون
پانزدهم	← دیالوگ اعتماد ← روابط انسانی	← پایداری یا ناپایداری روابط اجتماعی ← فریب در روابط اجتماعی- نقش پول در تخریب روابط اجتماعی- شخصیت ضعیف انسانی- عدم باور اطرافیان ماریون
شانزدهم	←مُتل← مکان قتل	← قتل←راز آلود و پر رمز و راز- ترسناک و دلهره‌آور- پیوسته با خانه مجاور آن- «مکان» در مدل رابطه‌ای مکان- شبکه عینی مکان
هفدهم	← زبان بدن شخصیت ماریون، نورمن و خواهر ماریون← سه مدلول متفاوت	ماریون: ← مقتول← تفکر آشفته و بیم‌آور- فریب خورده از نفس نورمن: ← قاتل← روانی- زیرک- زیبای ظاهر و زشت باطنی- دلهره‌آور درونی- فریب‌خورده از شخصیت مادر لیلا← «خواهر» ← صادق- فریب نخورده از نفس- صمیمی- مُضطرب- شجاع
هجدهم	← کابین شماره یک ← حضور قاتل و مقتول و به چنگ انداختن مقتول	← محل قتل← راز آلود و پر رمز و راز- دلهره‌آور و ترسناک- مکان جرم (حمام کابین)- هم‌پیوندی با مرحله اوج فیلم- مجاور معماری پنجره و دیوار
نوزدهم	← پنجره ← راه ارتباطی درون و بیرون	← فراتر از عنصر معماری← رازآلود و دلهره‌آور- ترسناک و وحشت‌زا- ابزار تشخیص سایه چهره مادر جعلی نورمن- ابزار اطلاع از وقوع قتل- انتقال صدا

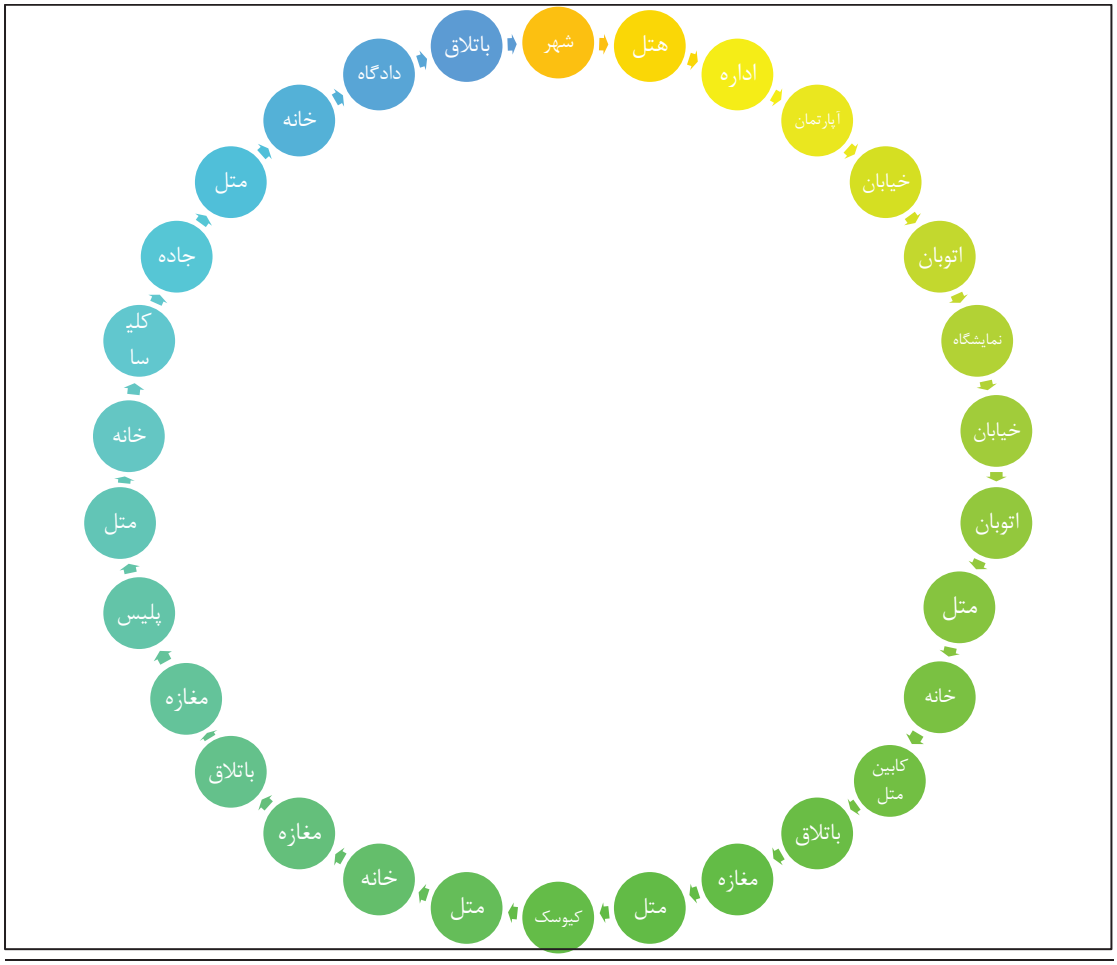
[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

شماره نشانه	کیفیت نشانه	دلالت‌ها (سوسور. بارت)
	دال و مدلول	صریح و ضمنی
بیستم	← حفره دیوار ← ابزار ارتباطی مخفی بیرون با درون ساختمان	← فراتر از عنصری در معماری← رازآلود و پر رمز و راز- انحرافات جنسی نورمن- عامل مجاورت در مدل رابطه‌ای مکان- بی‌صداقتی و بی‌حیایی
بیست و یکم	← پرندگان خشک شده← تاکسیدرمی به عنوان تفریح	← سرگرمی← زندگی عجیب نورمن- وحشت رام شده- وحشت پنهان- خشونت پنهان- دارای تجانس مابین کشتن پرندگان ضعیف با مفهوم قتل زنی به نام ماریون- آمیختگی با اتاق نورمن
بیست و دوم	← دیالوگ فرار، تله، بازگشت← اشتباهات، شکست‌ها و پیروزی‌ها در زندگی	← دوگانه درایت و عدم درایت در زندگی ← تله و دام‌های زندگی- تله و دام‌های انسان برای خودش (مثال ماریون)- تله و دام نورمن برای ماریون- بی‌اطلاعی ماریون از نقشه نورمن و تله و دام نورمن برای ماریون- فرار از زندگی- فرار با پول سرقتی- تمایل به بازگشت ماریون- عدم تمرکز بر نورمن و تمرکز مطلق بر پول به عنوان عامل وسوسه‌بخش- بُن‌بست در بازگشت ماریون و خطر
بیست و سوم	← نور ← روز	← روشنایی← ضدیت با شب و خاموشی- تجانس همنشینی نور در شب
بیست و چهارم	← باتلاق ← گل‌ولای انباشته شده	← محل اختفا ← راز آلود و پر رمز و راز- ترسناک و وحشت‌زا -شوره‌زار درختان خشک- برهوت و کویر در باتلاق- تجانس با عکس پشت سر ماریون در محل کارش- ابعاد روانکاوانه آب باتلاق- شبکه عینی مکان- خطر- سیر حرکت از آرامش نسبی به تاریکی مطلق (از هتل به باتلاق)- وجود یک رابطه جانشینی در زمان قتل دوم (کارآگاه) و عدم نمایش صحنه غرق خودرو در لجن باتلاق- باتلاق در مضمون ماهیت گیر افتادن در تله و عدم امکان نجات و بازگشت (ماریون)
بیست و پنجم	← دیالوگ‌های دروغ ← فریب	← بی‌صداقتی ← دوگانه صداقت و دروغ- فرار از واقعیت- به تأخیر انداختن گیر افتادن نورمن- خطر
بیست و ششم	← پله و راه پله (نمود اول: پله) ← ابزار جابجایی و تحرک ← پله و راه پله (نمود دوم: راه پله) ← ابزار جابجایی و تحرک	← معماری بیرونی ← رازآلود و پر رمز و راز -دلهره‌آور و ترسناک ← معماری داخلی ساختمان ← رازآلود و پر رمز و راز- دلهره‌آور و ترسناک با اختلاف ارتفاع (سینمایی)- ابزار کمکی قتل در اختلاف زاویه دید و تسلط قاتل به صحنه
بیست و هفتم	← در اتاق ← ابزار ارتباطی بیرون با درون	← معماری داخلی ← رازآلود و پر رمز و راز- ترسناک و هراس‌آور با دوربین- وسیله انتقال صدا- انتقال معنا (باز بودن تمامی درها حتی بعد از قتل و در حین جستجوی نهایی)- مخفی کردن
بیست و هشتم	← از خودبیگانگی ← تنهایی‌های شدید و جنون‌آمیز	← زندگی مدرن← ترسناک و وحشت‌زا- تناقضات زندگی مدرن آمریکایی- ابعاد روانکاوانه زندگی- مسخ شخصیتی
بیست و نهم	← صمیمیت خواهری← روابط نزدیک خواهری	← روابط خونی← روابط اصیل انسانی- احساس مسئولیت قوی- صمیمیت از دست رفته
سی‌ام	← دیالوگ زندگی دوگانه← سبک زندگی متفاوت	← زندگی دو نفر در یک جسم← رازآلود و پر رمز و راز- ترسناک و وحشت‌زا- ابعاد روانکاوانه زندگی- موقعیت پیچیده و متعارض زندگی- خطرناک شدن یک انسان

پیرنگ فضایی فیلم

پیرنگ فضایی، نمودارهای ترسیم شده دَورانی شکلی با یک کانون شروع اولیه در بالای مرکز دایره هستند که ترتیب نمایش محیطها و مکان های معمارانه فیلم را در یک نما بیان می‌کنند. البته، این پیرنگ ها می‌توانند به صورت موردی و وابسته به یک شخصیت محوری فیلم نیز ترسیم و بیان شوند.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]



تصویر ۲- پیرنگ فضایی دورانی فیلم روانی

تحلیل جرم شناختی فضاهای جرم خیز فیلم

در فیلم روانی چندین فضای معمارانه در قالب نقش و کارکرد جنایی وجود دارد. نخستین فضای دارای ارزش نشانه‌شناسانه پدیدار شده در فیلم، «مُتل» است. دوم «کابین شماره یک» است. سوم «خانه مادری نورمن» است و دیگری نیز «باتلاق» مجاور مُتل و همان خانه نورمن می‌باشد. در جرم شناسی «فضای گردشی اتومبیل قربانیان» نیز به عنوان یک فضای جرم و جنایت تلقی شده که با این احتساب می‌توان از پنج دسته از فضای جرم و جنایت در یک فضای به هم پیوسته و مرکب جنایی به شکلی تحسین‌برانگیز و استثنائی سخن به میان آورد. یادآوری می‌گردد که بیشترین ارزش نشانه‌شناسانه مطابق روش شناسی دوسوسور در این فضاهای جرم خیز به مُتل و به ویژه خانه نورمن باز می‌گردد. در ادامه، به تحلیل این فضاهای شهری و معماری از منظر دانش نوین جرم شناسی مکانی پرداخته می‌شود.

مُتل: طبق تعاریف نوین جرم شناسی مکان؛ مُتل، یک مکان دارای حق و حقوق انحصاری می‌باشد. بنابراین، مُتل فوق‌العاده از منظر جرم‌شناسی و «مدیریت مکان»[۲۹] حائز اهمیت است. با این حال، از منظر جرم‌شناسی این مدیریت به دلیل حضور نورمن روانی عملاً نه تنها قابلیت «مدیریت مکان» را نداشته بلکه به دلیل ویژگی‌های خاصی همانند دنج بودن، دورافتادگی از مرکز شهر و نزدیکی به مراکز تقاطع‌های اصلی بزرگراهی عملاً امکان جذب قربانیان را نیز دارد. این مُتل همچنین فاقد چشم‌های ناظر به عنوان عامل کنترل در جرم‌شناسی محیطی به دلیل فقدان دائمی مشتری در هتل است. دیالوگ های نشانه‌شناسانه متن فیلم نیز دقیقاً گویای این ویژگی ها هست. اولین دیالوگ: [«ماریون:... جای خالی دارید؟ (۲۸.۳۰)»، «نورمن: ۱۲ تا جای خالی ، ۱۲ اتاق، ۱۲ جای خالی (زمان پلان:۲۸.۳۲)»]. دومین دیالوگ: [«ماریون:... اوه، من فکر کردم که از جاده اصلی خارج شدم (۲۸.۴۰)»، «نورمن:... اوه، هیچکس اینجا نمیاد و توقف نمی‌کنه، مگر آن که از جاده اصلی خارج شده باشه (۲۸.۴۴)»]. سومین

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

دیالوگ: [«کلانتر چمبرز: این نورمن مثل آدم‌های تارک دنیا زندگی می‌کنه (۱.۲۲.۴۱)»]. چهارمین دیالوگ: [«سَم:...می دونی چی ماریون، جایی که نورمن برای گوشه‌نشینی انتخاب کرده خیلی عجیبه (۱.۲۸.۵۸)»].

خانه: خانه نیز در جرم‌شناسی مکانی و مطابق تشریح مبانی نظری؛ یک مکان دارای حق و حقوق انحصاری است و تمامی تحلیل های ناظر بر مکانی همانند مُتل را در خود پوشش می‌دهد که به جهت یکسان بودن ماهیت آن با ماهیت مُتل از تکرار مجدد آن‌ها صرف‌نظر می‌گردد. نکته حائز اهمیت دیگر از نوع کیفیت استقرار یا معماری بیرونی خانه از منظر نگره‌های فضایی در معماری است که آن خانه در کنار مُتل قرار گرفته و عملاً دو مکان دارای حق و حقوق انحصاری یا دو مکان مالکیتی در کنار یکدیگر قرار گرفته است. این گزاره زمانی اهمیت دارد که ویژگی‌های ذکر شده و منحصر به فرد مکان‌های دارای حق و حقوق انحصاری در بخش مبانی نظری را دوباره در نظر بگیریم چراکه این اهمیت را دو برابر می‌نماید. چنانچه در آنِ واحد دو مکان مالکیتی را در کنار یکدیگر قرار دهیم و باز هم این دو فضا را در اختیار و در مالکیت یک شخص دارای ضریب هوشی بالا، به ظاهر سالم از لحاظ جسمی اما ناسالم از نظر روحی (نورمن) در یک فیلم سینمایی پُر از عنصر تخیل سینمایی قرار دهیم؛ پتانسیل جرم‌خیزی این دو مکان یعنی مُتل و خانه به شدت افزایش می‌یابد.

کابین شماره یک: این کابین بخشی از فضای مُتل می‌باشد که تحلیل های جرم‌شناسی آن نظیر خود مُتل به عنوان یک فضای مالکیتی یا یک فضای دارای حق و حقوق مالکیتی است. نکته حائز اهمیت در این کابین شماره یک، حفره سوراخ‌شده دیوار در کابین شماره یک است که از نظر جرم‌شناسی مکانی با عنصر «مجاورت»[۳۰] و مدل های ارائه شده‌ای از «مدیریت مکان» همانند مدل رابطه‌ای مکان (کلانتری، ۱۳۹۹: ۴۹، ۵۴) قابل تبیین است. طبق مدل نظری رابطه‌ای مدیریت مکان؛ تبدیل شدن یک مکان معمولی به یک مکان جرم‌خیز نیازمند برخورداری از مجموعه‌ای از چندین ویژگی با یکدیگر و در کنار یکدیگر در یک زمان محدود و به شکلی منحصر به فرد است. نبود نظارت بر مکان از جمله دیگر ویژگی های لازم در تبدیل شدن یک مکان معمولی به مکانی جرم‌خیز است که در مُتل نورمن این ویژگی به علاوه ویژگی آلودگی یا همان شخصیت بیمار پنهان و جنسی نورمن نمود خود را در حفره دیوار نشان می‌دهد. در واقع، حفره دیوار از یک سو نقش عنصر مجاورت را داشته و همزمان به دلیل سوءاستفاده جنسی نورمن ویژگی آلودگی را در خود به همراه دارد.

محوطه مُتل: این محوطه نسبتاً بزرگ اگرچه در فیلم روانی از منظر جرم و جرایم چندان به چشم نمی‌آید اما در جرم‌شناسی مکانی با توجه به نوع استفاده‌ای که شخصیت قاتل زنجیره‌ای از آن استفاده می‌کند، حائز اهمیت ویژه است. نورمن از این محوطه بدون چشم ناظر و نظارت عامل بیرونی (پَرت بودن موقعیت فیزیکی مُتل) یا عامل درونی دیگر (خالی بودن کابین‌ها و نبود مشتری‌های دیگر) برای دور زدن با ماشین قربانیان و انتقال آن‌ها به مکان مخفی دلخواه خود (باتلاق) در یک زمان و موقعیت مناسب استفاده می‌کند. در جرم‌شناسی مکانی این مکان جزء شبکه عینی مکان بوده و در اصطلاح علمی و دقیق خود نقش «همگرا کننده در جرم» را داشته و به نوعی نقش تبدیل‌کنندگی و مبدل بین مکان‌های مختلف شبکه عینی مکان را بر عهده دارد. نکته بسیار مهم دیگر آن است که این نقش از مکان یعنی محوطه متل در ارتباط تنگاتنگ با دو موقعیت درونی و موقعیت بیرونی سایت مُتل داشته که نقش معماری سایت و ارکانی همانند «سایت پلان» مُتل بسیار حائز اهمیت می‌باشد. همچنین قابلیت‌های همگراکنندگی محوطه مُتل به دلیل آمیختگی آن با مُتل به عنوان یک مکان مالکیتی یا یک مکان دارای حق و حقوق انحصاری از منظر دانش نوین جرم‌شناسی مکانی است.

باتلاق: صرف‌نظر از خلاقیت‌های نشانه‌شناسانه نویسنده اصلی رُمان و هدایت‌کنندگان متن فیلمنامه و نیز هنرمندی جوزف استفانو فیلمبردار و آلفرد هیچکاک کارگردان، باتلاق از منظر دانش جرم‌شناسی مکان، یک «مکان جرم خیز» تلقی شده و اصطلاح دقیق علمی آن مطابق مبانی نظری تشریح‌شده «مکان‌های تباه‌شده» می‌باشد که معمولاً بزهکاران از آن برای آب کردن جنس‌های سرقتی و یا مخفی کردن اجساد قربانیان استفاده کرده و عملاً آن مکان یک مکانی تباه‌شده به منظور انجام یک یا چند دسته از عملیات مختلف تبهکارانه یا بزهکارانه در راستای تکمیل مراحل و اقدامات ماقبل جرم‌خیز یا جنایتکارانه توسط شخص تبهکار یا بزهکار است. هوشمندی دیگر هیچکاک در این زمینه هماهنگی این دال با دال های دیگری همانند دال «تله، فرار و بازگشت» است که به نوعی باتلاق در اینجا نشانه عدم امکان راه نجات از آن علی‌رغم امکان دست و پاها زدن زیاد (صحنه حمام) و عدم امکان برگشت و فرار ماریون از تله خودساخته‌اش است.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

تصویر شماره ۲: نمونه القای فضای ترس به کمک پنجره

تصویر ۳ – فضای معمارانه خانه و پله (القای هنری هیجان و ترس)

تصویر ۴ – کابین مُتل و خانه نورمن دو مکان مشخص در شبکه عینی مکان در جرم (ترکیب مکانی هوشمندانه در فیلم)

بحث و جمع‌بندی

سینما به عنوان هنر هفتم آمیختگی بالایی با دیگرها هنرها از جمله هنر معماری دارد. ارتباطات مابین هنر و معماری و سینما دیرزمانی است که در عرصه علم و هنر شناخته شده و عموماً تاکنون سینما و معماری از همین دریچه مابین دانشمندان و نقادان و هنرمندان ربط و فصل پیدا کرده است. هیچکاک به عنوان یکی از کارگردانان پُرکار سینمای قرن بیستم یکی از هنرمندانی است که عموماً از او به عنوان فردی آگاه از ظرافت‌ها و ظرفیت‌های فضاهای معماری در خلق هنر یاد شده و به علاوه، تنوع فیلم‌های سینمای او در این زمینه امکان ورود به خوانش اشتراکات مابین سینما و معماری را بیش از پیش تقویت می‌نماید. در این میان، ژانرهای مختلف سینمایی از جمله ژانر جنایی یکی از شناخته‌شده‌ترین ژانرهای سینمایی است که نام آلفرد هیچکاک در بلندی طاق آن به نوعی حک شده و درخشانی سینمای جنایی قرن بیستم به نوعی با نام او گره خورده است. از این نظر، سینمای هیچکاک؛ علاوه بر توانایی‌ها بالا در استقرار فضاهای معمارانه و خلق فضاهای هنری و معمارانه؛ دارای ظرفیت های بالایی در جهت نمایش گذاشتن ابعاد مختلف مقوله پر اهمیتی همانند جرم و جنایت به عنوان یکی از مقولات اجتماعی مهم بازنمایی شده در سینمای جهان به ویژه سینمای جنایی جهان است. از این نظر، امکان پرداخت به این سینمای جنایی از منظر ارتباطات سه لایه مابین هنر سینما، هنر معماری و مقوله جرم و جنایت با یکدیگر وجود دارد.

این پژوهش بر اساس این خلأ شناسایی شده و با هدف شناخت نظام نشانه‌ای و تحلیل نشانه‌شناسانه سینمای جنایی هیچکاک از منظر جرم‌شناسی مکانی در جستجوی الگوی روابط این سه لایه با یکدیگر در یکی از فیلم های شاخص و متمایز سینمای جنایی هیچکاک یعنی «فیلم روانی» است. تحلیل های نشانه‌شناسانه مقاله نیز مرکب از رویکرد کلان نگر «بارت» به محیط سازنده متن هنری و رویکرد جزءنگر و ساختاری «سوسور» به چیستی و چگونگی نظام نشانه ها در کنار یکدیگر می‌باشد. «فیلم روانی»، یک فیلم قرن بیستمی است که در ۶۳ سال پیش در سینمای هالیوود و کشور آمریکا و در سال ۱۹۶۰ میلادی تهیه و کارگردانی شده است. منتقدان سینمایی از یک سو از آن دوره با عنوان «هیچکاک بالغ» در مقابل «هیچکاک جوان» نام برده و از سوی دیگر نیز این فیلم به عنوان یکی از بهترین فیلم‌های جنایی هیچکاک شناخته شده و به علاوه در خود ژانر سینمای جنایی جهان نیز به ویژه در بازه زمانی قرن بیستم میلادی از این فیلم خاص هیچکاکی با شکوه و تحسین بسیار بالایی یاد می‌شود. به طوری که منتقدان سینمایی از قبض و بسط ژانر سینمای جنایی در دو دوره قبل و بعد از ساخت این فیلم یاد نموده و حضور این فیلم در سینمای جنایی قرن بیستم را یک نقطه عطف در تکامل آن بر می‌شمارند (تامپسن، ۱۳۹۸: ۳۷). یافته های ناظر بر توزیع نشانه‌ها و نظام نشانه‌ای فیلم روانی گویای حضور طیف متنوعی از نظام‌های نشانه‌ای در قالب دال‌ها تصویری، گفتاری و هنری با تِم هایی نظیر تِم معمارانه و تِم سینمایی است که دارای یک ریتمی معینی از منظر پیدایش در ساختار فیلمنامه بوده، ماهیتی به تدریج ظاهر

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

شونده و مکمل یکدیگر داشته و به صورتی هدفمند به منظور القای معانی نهایی فیلم به کمک شخصیت های اصلی و فرعی داستان نقش‌آفرینی می‌نمایند. در این میان، یافته های تحقیق ناظر بر واکاوی فضاهای معمارانه و جایگاه ساختاری آن ها در سینمای هیچکاک نیز؛ گویای سهم چهل درصدی از کل نشانه های شناسایی شده فیلم روانی است. این فضاهای گوناگون و متنوع به ترتیب حضور در متن فیلمنامه شامل هتل، خانه، جاده، کنارجاده، اتوبان، متل، کابین شماره یک، پنجره، دیوار، باتلاق، راه پله و پله و در اتاق یا در کابین مُتل می‌باشد که عملاً در مواردی نیز با فضاهای شهری همپوشانی و تطابق پیدا کرده است. نکته حائز اهمیت دیگر در این میان آن است که علاوه بر مقوله تعداد و فراوانی نشانه‌ها؛ حضور این فضاها علاوه بر عدم بسندگی به استقرار در پس زمینه داستان؛ با رفتار شخصیت‌های محوری فیلمنامه و درون‌مایه های ظاهری و ادراکی فیلم در تعامل بوده و نیز به صورت ذاتی دارای نقش‌آفرینی در القای احساسات و ادراکات معانی از فیلم است. این شناخت ماحصل توجه به روابط دو سویه بین دو مقوله پُررنگ سینما و معماری می‌باشد که روابط قوی و غنی متقابل میان کالبد عناصر معماری و روایت داستان فیلم و شخصیت‌های سازنده و پیش برنده آن روایت در آن به وضوح به چشم می‌آید. به طوری که برای مثال در خوانش نشانه‌شناسانه فیلم نمی‌توان شخصیت نورمن را بدون خانه و خانه را بدون دو شخصیت مادر نورمن و نورمن از یکدیگر جدا نمود و جداگانه متصور بود؛ رابطه متقابلی که می‌توان مابین ماریون و مُتل نیز انعکاس آن را پیدا کرد و تا صحنه حمام فیلم نیز امتداد داد. همچنین تمرکز بر مقوله جرم و جنایت نیز در کنار دو مقوله سینما و معماری گویای ابعاد ناشناخته سینمای جنایی هیچکاک است.

بر این اساس، در فیلم روانی چندین فضای معمارانه در قالب نقش و کارکرد جنایی از جمله پنج فضای «مُتل»، «خانه»، «کابین شماره یک»، «محوطه متل» و «باتلاق» وجود دارد. علاوه بر ابعاد معماری خلق فضا؛ از منظر ادبیات نوین جرم‌شناسی مکانی نیز می‌توان قیاس‌هایی دوسویه‌ای بین این فضاهای معمارانه و آنچه که «مکان» در جرم‌شناسی نوین نامیده می‌شود، برقرار نمود. بر این اساس، «مُتل» و «خانه» به عنوان دو مکان دارای حق و حقوق انحصاری قابل شناسایی است. «کابین شماره یک» برخوردار از عنصر مجاورت در مدل‌ای رابطه‌ای مدیریت مکان است و «محوطه متل» و «باتلاق» نیز به ترتیب مکان همگراکننده جرم و مکان تباه شده در جرم می‌باشند. در مجموع یافته‌های پژوهش گویای حضور دو یافته کلی تاییدی و اکتشافی است. یافته کلی تاییدی پژوهش ناظر بر مهر تاییدی بر آگاهی و اشراف هیچکاک از چگونگی نقش‌آفرینی و خلق فضا به کمک عناصر و فضاهای معمارانه است. همچنین یافته اکتشافی پژوهش ناظر بر ناشناخته بودن سینمای هیچکاک از منظر تطبیق‌سازی ژانر جنایی و بستر سینمای هیچکاک با ادبیات نوین جرم‌شناسی مکانی است که یادآور و طلیعه‌ساز واژه نام آشنا «هیچکاکی که نمی‌شناسید» بوده و گویای امکان تأمل بیشتر در این بستر سینمایی است.

پی‌نوشت‌ها

1. Psycho
2. Suspense
3. Rear Window
4. An Imaginative Context
5. Sign
6. Siegfried Giedion
7. Quaroni
8. Zevi
9. Chicago school
10. Pooled Places
11. Proximal Places
12. Street Segments
13. Proprietary Places
14. Crime Sites
15. Convergent Settings
16. Comfort Spaces
17. Corrupting Spots
18. Crime Place Networks
19. Mixed Use Places
20. Marion
21. Janet Leigh
22. Phoenix
23. Fairvale
24. Bates Motel
25. Norman
26. Antony Perkins
27. A Serial Killer
28. Robert Bloch
29. Place Management
30. Proximity

منابع

- استروک، الف. (۱۴۰۰). «وقتی مُردی»، ترجمه نادر تکمیل همایون در فراستی، مسعود، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم، صص ۱۲-۱۲.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

- امیرسرداری، ی.، فروتن، م.، معظمی، م.، محمدی، م. (۱۳۹۸). برج مسکونی در قاب سینما؛ واکاوی نشانه شناختی ساختمان های بلند مسکونی در سینمای بعد از انقلاب اسلامی، *باغ نظر*، ۱۶ (۷۴): ۱۷-۳۰.
- آقاجانی، ح.، جعفرزاده، س. (۱۳۹۱). درآمدی بر مردم شناسی نماد، نشانه، هنر و ضرب المثل ها، تهران: نشر علم، چاپ اول.
- بودریار، ژ. (۱۴۰۰). جامعه مصرفی، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
- پاگ، ل. (۱۴۰۰). «خانه ارواح- روانی»، ترجمه میهن دوست، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- پناهی، س. (۱۴۰۰). معماری و سینمای معناگرا، تهران: عصر کنکاش، چاپ دوم.
- پنز، ف.، تامس، م. (۱۳۹۲). سینما و معماری، ترجمه شهرام جعفری نژاد، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
- تامپسن، ک. م. (۱۳۹۸). سینمای جنایی، ترجمه علی کرباسی، تهران: شورآفرین، چاپ دوم.
- تامسن، د. (۱۴۰۰). استاد در انتقال ترس، ترجمه میهن دوست در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- تروفو، ف. (۱۴۰۰). مولف کامل، ترجمه پرویز دوایی، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- تروفو، ف.، اسکات، ه.، ج. (۱۴۰۰). سینما به روایت هیچکاک، ترجمه پرویز دوایی، تهران: سروش، چاپ دوازدهم.
- چندلر، د. (۱۴۰۰). مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران:انتشارات سوره مهر، چاپ هفتم.
- دانکن، پ. (۱۳۸۸). آلفرد هیچکاک، کتاب کوچک کارگردانان، ترجمه سوگند منانی، تهران: کتاب آوند دانش، چاپ دوم.
- دوسوسور، ف. (۱۳۷۸). دوره زبان شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران: انتشارات هرمس.
- دوشه، ژ. (۱۴۰۰). «هیچ و مخاطبانش»، ترجمه لیلا ارجمند، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- راسفیجانی، م. ت.، کربلایی حسینی غیاثوند، الف. (۱۳۹۹). تاثیر فضاهای معماری در فیلم های اکسپرسیونیستی ایران، مطالعه تطبیقی با سینمای اکسپرسیونیست آلمان، *باغ نظر*، ۱۷ (۹۰): ۱۹-۳۴.
- رحیمیان، م. (۱۳۹۹). سینما، معماری در حرکت، تهران: انتشارات سروش، چاپ سوم.
- ژیژک، الف. (۱۳۸۹). «مقدمه: آلفرد هیچکاک یا فرم و میانجی تاریخی آن»، در ژیژک، اسلاوی. «لاکان- هیچکاک، آنچه می‌خواستید درباره لاکان بدانید، اما جرئت پرسیدنش از هیچکاک را نداشتید،» اسلاوی ژیژک، تهران: نشر ققنوس، چاپ سوم.
- سادول، ژ. (۱۴۰۰). استاد تعلیق، ترجمه تکمیل همایون، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- سجوی، ف. (۱۳۹۷). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر علم، چاپ پنجم.
- سجوی، ف. (۱۳۹۸). نشانه‌شناسی: نظریه و عمل، تهران: نشر علم، چاپ سوم.
- صنعت جو، ح. (۱۳۹۲). آلفرد هیچکاک، کارگردان کارگردانان، تبریز: انتشارات عمیدی، چاپ اول.
- ضیمران، م. (۱۳۸۳). درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: نشر قصه.
- عابدی، م. ح.؛ اعتصام، الف.؛ مختاباد امرئی، س. م. و شاهچراغی، آ. (۱۳۹۷). چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن بر اساس نظریهٔ حس مکان نوربرگ شولتز. *تئاتر*، (۷۳): ۹۶-۱۱۳.
- فالاچی، ا. (۱۴۰۰). «ترسوترین مرد دنیا»، در فراستی، مسعود، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم، صص ۸۰۰-۸۰۷.
- فراستی، م. (۱۴۰۰). مظهر سینما، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- فون مایس، پ. (۱۳۸۷). کتاب عناصر معماری از فرم به مکان، ترجمه مجتبی دولتخواه، تهران: انتشارات ملائک، چاپ سوم.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

- فیلیپس، و. (۱۳۸۸). پیش درآمدی بر فیلم، ترجمه فتاح محمدی، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی، چاپ اول.
- قهرمانی، م. ب.، پیراوی ونک، م.، مظاهریان، ح. و صیاد، ع. (۱۳۹۳). کالبد متحرک ناظر و شکل گیری سکانس های فضایی در معماری سینماتیک. *هنرهای زیبا-معماری و شهرسازی*، ۱۹ (۴): ۲۷-۳۶.
- کامرون، ی.، جفری، ر. (۱۴۰۰). جامعیت هیچکاک، ترجمه محمدی، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- کلانتری، م.، شیعه، الف.، رفیعیان، م. (۱۳۹۹). الگوی رابطه ای مدیریت مکان- جرم به عنوان رهیافتی روش شناختی در جرایم شهری، *دانش انتظامی*، ۲۲ (۴):۲۵-۶۷.
- گروت، ل.، وانگ، د. (۱۳۹۶). روشهای تحقیق در معماری، ترجمه دکتر علیرضا عینی فر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- گوهرپور، ح. (۱۳۸۹). خشت‌هایی که نماهای سینما می‌شوند، *آینهٔ خیال*، (۱۱)، ۸۰-۸۴.
- متز، ک. (۱۴۰۱). نشانه‌شناسی سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: نشر حکمت سینا، چاپ سوم.
- مدنی پور، ع. (۱۳۹۱). بازنمایی فضا در سینمای معاصر ایران، *ایران نامه*، ۲۷ (۱): ۱۲۲-۱۴۰.
- معتمدی، ح.، میرزاکوچک خوشنویس، الف. (۱۳۹۸). استفاده از مؤلفه‌ها و مفاهیم سینمایی در طراحی معماری با مضمون حرکت، *مطالعات میان رشته‌ای ارتباطات و رسانه*، ۲ (۳): ۱۵۱-۱۷۴.
- معماریان، غ .ح. (۱۳۹۷). سیری در مبانی نظری معماری، تهران: نشر گلجام، چاپ یازدهم.
- موناکو، ج. (۱۴۰۰). «فیلم های هیچکاک: یادداشت ها: فیلم ربکا، خبرنگار خارجی، در برج جدی، میم را به نشانه مرگ بگیر»، ترجمه رحیم قاسمیان، در فراستی، مسعود، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم، صص ۳۲۶، ۳۲۸، ۳۲۹.
- موناکو، ج. (۱۴۰۰). جهان هیچکاک و آدم های عوضی، ترجمه رحیم قاسمیان، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.
- میرزایی، خ. (۱۳۹۵).کیفی پژوهی، پژوهش، پژوهشگری و پژوهش نامه نویسی، جلد دوم، تهران: نشر فوژان، چاپ اول.
- نادری دلپاک، ش. (۱۳۹۹). اکسپرسیونیست در معماری و سینما، تهران: عصر کنکاش، چاپ اول.
- نوائی، ف.، کاظمی شیشوان، م.، حسینی، الف.، نصیری، ن. (۱۴۰۰). بازنمایی فضای معماری در سینمای اصغر فرهادی با رویکرد نشانه‌شناسی، نمونهٔ موردی: فیلم «فروشنده »، *باغ نظر*، ۱۸ (۱۰۰): ۵-۲۰.
- وایز (۱۴۰۰). «فیلم های هیچکاک: یادداشت ها: فیلم سایه یک شک»، ترجمه رحیم قاسمیان، در فراستی، مسعود، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم، صص ۳۲۷-۳۲۷.
- وولن، پ. (۱۴۰۰). «طرح قصه‌های درهم تنیده»، ترجمه وحید قاسمیان، در فراستی، مسعود. همیشه استاد، آلفرد هیچکاک و سینمایش، تهران: انتشارات ساقی، چاپ سوم.

- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity* (Vol. 17). SAGE.
- Boba Santos, R., Santos, R. (2014). "Theft at Construction Sites", In Bruinsma, G., Weisburd, D. (eds) (2014). *Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, New York: Springer Science+Business, pp:5157-5164.
- Both, H. (2020). Alfred Hitchcock as a Cinematic Architect of Suspense.
- Carrabine, E., Cox, A., Cox, P., Crowhurst, I., Di Ronco, A., Fussey, P., ... & Turton, J. (2020). *Criminology: A sociological introduction*. Routledge.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2017). *Research design: Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sage publications.
- Deely, J. (2015). Semiotics "today": The twentieth-century founding and twenty-first-century prospects. *International handbook of semiotics*, 29-113.
- Eck, J. E., & Guerette, R. T. (2012). "Own the Place, Own the Crime" Prevention. *The future of criminology*, 166-177.
- Frampton, K. (2002). *Modern Architecture_ A Critical History*, London: Thames and Hudson.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

- Goharipour, H. (2019). Narratives of a lost space: A semiotic analysis of central courtyards in Iranian cinema. *Frontiers of Architectural Research*, 8 (2), 164-174.
- Goharipour, H., Gibson, H., & Latifi, G. (2021). Regardless if it is comedy, action, thriller, or biography: A review of urban crime in the 1980s cinema of Chicago. *Frontiers of Architectural Research*, *10*(3), 555-571.
- Habibi, M., Farahmandian, H. & Basiri Mojdehi, R. (2016). Reflection of urban space in Iranian cinema: A review of the last two decades. *Cities*, (50), 228-238.
- Herold, M., & Herold, T. D. (2017). Understanding Crime-Place Networks 27thAnnual Problem-Oriented Policing Conference. October 2-4, Houston, Texas.
- Hitchcock, A. (1960). "PSYCHO", a Police Movie, Directed by ALFRED HITCHCOCK, SHAMLEY Production.
- Kikuchi, G. (2010). *Neighborhood structures and crime: a spatial analysis*. LFB Scholarly Pub. LLC.
- Madensen, T. D., & Eck, J. E. (2012). Crime places and place management..
- Pallasmaa, J. (2001). The architecture of image: existential space in cinema.
- Vidler, A. (1994). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. MIT press.
- Weisburd, D., & Telep, C. W. (2011). The efficiency of place-based policing. *Evidence Based Policing*, *17*, 247-262.
- Yang, S.M., Weisburd, D., Groff, E.R. (2014). "Criminal Careers of Places", In Bruinsma, G., Weisburd, D. (eds) (2014). *Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*, New York: Springer Science+Business Media, pp:808-816.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]

Semiotic analysis of Hitchcock's crime cinema from the perspective of criminology of place (case study: Psycho film)*

Morteza Biabani, Department of Architecture, Faculty of Engineering, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran
Mohammad Behzadpour*, Department of Architecture, Faculty of Engineering, Hashtgerd Branch, Islamic Azad University, Hashtgerd, Iran
Mitra Kalantari, Department of Architecture, Faculty of Engineering, Tafresh Branch, Islamic Azad University, Tafresh, Iran
Mohammad Jalali, Department of Civil Engineering, Faculty of Engineering, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran

Received: 2023/3/31 *Accepted: 2023/6/6*

Extended abstract
Introduction: Cinema and architecture are two well-known arts with significant similarities in creating art and space. Hitchcock's cinema is one of the strong foundations of world cinema in film genres, including the crime film genre, in which the commonalities of cinema and architecture are also obvious. Criminological dimensions and angles in criminal genres are some of the components of cinema that have not been investigated so far in the form of common relations between cinema and architecture. For these subjects, insecurity has been one of the most enduring concerns in urban life over time and crime is one of the most enduring urban challenges and is a priority category in the quality of life in urban spaces. Meanwhile, various changes have been made in the field of criminology, environmental criminology, and situation-based prevention approaches. Place-oriented and micro-centric analysis of urban crimes is one of the new operational strategies to prevent crime. The categories of "place" and "place management" are among the central concepts in this new method of situational crime prevention. At present, concepts such as "place" and "place management" have found a valuable role in criminology, which is less considered in Cinema Studies. The purpose of this research is to discover the three-way relations between “cinema, architecture and crime” in the context of Hitchcock's crime cinema and with the help of the analysis of “Psycho” film as the most well-known crime Hitchcock's film, which third link of these relations can be interpreted with the “new criminology of place” idea.
Methodology: The approach of this research is qualitative, and the research technique is “Semiotics” with the mixed approach of “De Saussure” and “Barthes” to identify the signs system and the semiotic analysis of architectural and urban spaces from the point of “criminology of place” approach.
Results: The findings of the research indicate the existence of a group of “signifiers” and “signifiers” in the form of a “sign system” aligned with the semantic context of Hitchcock's crime cinema, which is supported by strong urban and architectural spaces. In addition, the architectural spaces of the “Psycho” film can be explained by theoretical literature on the criminology of place more than environmental criminology, theoretical literature which shows the maturity of Hitchcock and the pioneer of his cinema, with at least fifty years between 1960 and 2010 as a date of production of the movie and the date of birth of modern criminology of place.
Conclusion: In total, the results reveal extended two-way commonalities known between the two arts of cinema and architecture as a form of a three-level spectrum “cinema-architecture-crime” in the context of the crime cinema and a distinguished director named “Alfred Hitchcock”, in addition, fills the research gaps in this field and resonates “Hitchcock you don't know, yet” statement.
Keywords: Cinema, Architecture, crime and Murder, Hitchcock, Crime Genre

* This paper has been extracted from the Ph.D. Dissertation of first author entitled *“Explaining the role of architectural spaces on the expression of the concept of crime in cinema (Case study: Alfred Hitchcock's cinema)”* which is running under the supervision of second and third author and the advisory of Fourth author at the Department of Architecture, Arak Branch, Islamic Azad University.
** Corresponding Author’s E-mail mohammad.behzadoour@gmail.com

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2024-09-14]