فصلنامه تحقیقات فرهنگی، دوره دوم، شماره ۸، زمستان ۱۳۸۸، ص‌ص ۱۷۷-۱۴۷

بازنمایی ایران در سینمای هالیوود

عبدالله گیویان[۱]
عضو هیئت علمی دانشکده صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران
محمد سروی زرگر[۲]
کارشناس ارشد مدیریت رسانه

چکیده
وجود شکاف میان واقعیت و آنچه در رسانه‌ها ارائه می‌شود، سبب شده تلاش‌های بسیاری برای توصیف و تبیین چگونگی و چرایی شکل‌گیری بازنمایی‌های رسانه‌ای[۳] از جهان خارج صورت گیرد. در سایهٔ این تلاش‌ها، امروزه بازنمایی رسانه‌ای به مفهومی بنیادین در مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای تبدیل شده است. بر اساس فرض‌های اولیه مطالعات فرهنگی، در بررسی متون رسانه‌ای، مؤلفه‌های ایدئولوژیک و اجتماعی موجود در ورای این متون و تأثیر آن در شکل‌گیری نگاه مخاطبان، امری است که باید به شکل جدی مدنظر قرار گیرد. در میان محصولات رسانه‌ای موجود، سینمای هالیوود در ارائه بازنمایی‌های رسانه‌ای از جهان خارج، موقعیت منحصربه‌فرد و بی‌بدیلی دارد. این تحقیق به بررسی «گفتمانی در درون گفتمانی دیگر»[۴] می‌پردازد. به این صورت که تصویر ایران در چهارچوبی از صورت‌بندی کلی شرق (و در اندازه کوچک‌تر؛ اسلام) در جهان غرب و به‌ویژه امریکا مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای رسیدن به این هدف، فراورده‌های سینمایی هالیوود به عنوان یک رسانه، و بخشی از رسانه‌های امریکایی در نظر گرفته می‌شود. به این ترتیب، تحقیق حاضر به تحلیل «رسانه‌ای در میان رسانه‌های جمعی»[۵] امریکا می‌پردازد. بررسی فیلم‌های سینمایی ساخته‌شده در هالیوود که به نحوی با ایران مرتبط بوده‌اند نشان می‌دهد در این فیلم‌ها ایران به مثابه «دیگری فرودست» غرب نشان داده شده و کلیت عمل رسانه‌ای هالیوود را می‌توان بخشی از «نژادپرستی نوین» دانست. برای نیل به این هدف، از تلفیق دیدگاه‌های سه سنت نظری مطالعات فرهنگی، مطالعات پسااستعماری و نظریه فیلم استفاده شده است. در این منظومه نظری، مفهوم بازنمایی در مرکز مباحث نظری قرار دارد و رویکردی مرکب از نظریات *استوارت هال* و *میشل فوکو* در مورد مفهوم بازنمایی ارائه می‌شود. سپس دیدگاه *ادوارد سعید* در مطالعات پسااستعماری به عنوان مصداقی از کاربرد نظریه بازنمایی ارائه می‌شود. در نهایت سومین سنت نظری با عنوان نظریه فیلم، سعی در به‌کارگیری مضامین بازنمایی و مطالعات پسااستعماری در حوزهٔ مطالعات سینمایی خواهد داشت.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، تحلیل گفتمان انتقادی، کلیشه‌سازی، طبیعی‌سازی، مطالعات پسااستعماری، نژادپرستی نوین، نظریه فیلم، نشانه‌شناسی.

1.aguivian@yahoo.com
2.sarvi1982@gmail.com
3. Media Representation
4. A Discourse-within-A-Discourse
5. Media-Within-Mass Media

مقدمه و طرح مسئله

فیلم‌های هالیوود گرچه تمام صنایع فرهنگی امریکا نیست اما «نقش بسیار مهمی در فرهنگ تفریحی امریکایی‌ها و کل مردم جهان دارد. امروزه فیلم‌های هالیوود در بیش از ۱۵۰ کشور جهان دیده می‌شوند» (واسکو، ۲۰۰۳: ۹۴). بی‌شک، صرفِ داشتن یک ایده برای ساختن فیلمی در هالیوود کفایت نمی‌کند «بلکه باید پشتیبان‌های مالی از قبل مشخص شده باشند... استودیوهای بزرگ نیز به نوبه خود منابع مالی خود را از استودیوهای بزرگ‌تر، بانک‌ها و سایر نهادهای مالی کسب می‌کنند» (همان، ۳۱). این صنعت با به‌کارگیری توان تکنولوژیک بالا سعی می‌کند جهان واقعی را به جهان رسانه‌ای پیوند بزند و در راه رسیدن به این هدف از تمامی امکانات فنی، انسانی و... استفاده می‌کند. اما همواره میان جهان رسانه‌ای و جهان خارج، شکاف و فاصله وجود دارد. این شکاف به واسطه عناصر و مؤلفه‌های گوناگونی مانند ایدئولوژی، قدرت و عوامل فنی و... پر می‌شود.

یکی از سوژه‌هایی که در سینمای هالیوود بارها بدان پرداخته شده، جهان اسلام است و این در حالی است که آخرین گزارش شورای روابط اسلام ـ امریکا[1] به اطلاع بسیار ناچیز و منفی امریکایی‌ها از جهان اسلام اشاره می‌کند. بر اساس این گزارش «تنها ۲ درصد از امریکایی‌ها اطلاع کامل از اسلام دارند و ۲۵ درصد از امریکایی‌ها معتقدند اسلام دین خشونت و تنفر است» (سی.ای.آی.آر، ۲۰۰۶: ۳). در بین مطالعات انجام‌شده دربارهٔ چگونگی بازنمایی اعراب در رسانه‌های سرگرم‌کنندهٔ امریکا، اثر برجسته جک *شاهین*[2] استاد ارتباطات دانشگاه الینویس به عنوان شاخص‌ترین اثر در این حوزه شناخته می‌شود. شاهین در این اثر که در سال ۲۰۰۳ با عنوان «اعرابِ همواره بد: چگونه هالیوود به مردم بهتان می‌زند» منتشر شده است، تصویر اعراب را در ۹۰۰ فیلم هالیوودی بررسی کرده است. او در این تحقیق که به روش تحلیل محتوا انجام شده نشان می‌دهد «تصاویر روی پرده‌های عریض سینما و تلویزیون بیش از صد سال است که در حال ساختن تصاویر کلیشه‌ای و باورهای قالبی از اعراب هستند» (شاهین، ۲۰۰۳: ۱۷۱).

اثر شاهین نمایندهٔ رویکردی است که چگونگی ساخته‌شدن کلیشه‌های رسانه‌ای را مورد توجه قرار داده است. حاصل عملکرد صدسالهٔ هالیوود، هدایت اذهان مخاطبان به این

1. Council on American-Islam Relations=CAIR
2. Jack Shaheen

نکته بوده که اعراب در وهله اول مسلمان‌اند و در وهله دوم تمام مسلمانان، عرب هستند. شـاهین در این‌باره اشـاره می‌کند «در حقیقت، اکثریت ۱/۱ میلیارد نفری مسلمانان جهان اندونزیایی، هندی و مالزیایی هستند و فقط ۱۲ درصد از مسلمانان، عرب هستند» (شاهین، ۲۰۰۳: ۱۷۴). او اشاره می‌کند در دوره‌های مختلف زمانی، سعی در تعمیم این کلیشه‌ها به کشورهای خاص مدنظر هالیوود بوده است.

استوارت هال و نظریه بازنمایی

هال شاخص‌ترین چهرهٔ مطالعات فرهنگی است که با رجوع به نظریه «هژمونی» گرامشی به احیای نگاه انتقادیِ او به فرهنگ می‌پردازد. در یک نگاه کلی آثار هال در مطالعات فرهنگی را می‌توان به سه دوره تقسیم‌بندی کرد:

۱. مطالعه تلویزیون (اواسط دهه ۱۹۷۰)؛

۲. مطالعه پوپولیسم اقتدارگرای تاچری (اواخر دهه ۱۹۸۰)؛

۳. پروژه چندفرهنگ‌گرایی (اواخر دهه ۱۹۹۰ و بعد از آن).

دوره دوم، مبتنـی بر شـکل‌گیری ایده‌های هال دربارهٔ ایدئولوژی و بازنمایی اسـت و نوشته‌ها و آثار وی دربارهٔ بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگِ رسانه‌محور امروزی، این مفهوم را به یکی از بنیادی‌ترین مسائل حوزه مطالعات فرهنگی تبدیل کرده است.

هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشـی از چرخه فرهنگ[1] می‌دانـد. او ابتـدا این ایده را مطـرح می‌کند که «بازنمایی، معنا و زبـان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (هال، ۱۹۹۷: ۱۵). سپس در ادامه، به بسط ابعاد مختلف ایده بازنمایی می‌پردازد و از خلال تحلیل‌های خود نگاهی جدید به مفهوم بازنمایی را شـکل می‌دهد. مفهومی که به گفته خودِ هال، فرایندی «ساده و سرراست» نیست.

هـال برای بیـان چگونگی ارتباط میـان بازنمایی، معنا، زبان و فرهنگ، برداشـت‌های متفـاوت از بازنمایی را طبقه‌بندی می‌کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سـه دسـته نظریه‌های بازتابی[2]، تعمدی[3] و برساختی[4] قرار می‌گیرند.

1. The Circuate of Culture
2. The Reflective
3. The Intentional
4. The Constructive

رویکرد بازتابی بر این باور است که کارکرد زبان مانند یک آئینه، بازتاب معنای صحیح و دقیقاً منطبق با جهان است. در رویکرد دوم، «کلمات» معنایی را که مؤلف قصد انتقال آن را دارد، با خود حمل می‌کنند اما این دیدگاه دارای کاستی‌هایی است؛ «ما نمی‌توانیم تنها منبع منحصربه‌فرد و یکه‌معنا در ساحت زبان باشیم؛ چراکه این رویکرد زبان را به یک بازی تماماً خصوصی بدل می‌کند» (همان، ۲۵).

هال رویکرد سوم را منطبق با ویژگی عمومی و اجتماعی زبان می‌داند. برمبنای این رویکرد، ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساخت‌گرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند اما معتقد است آنچه معنا را حمل می‌کند جهان مادی نیست بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آنها استفاده می‌کنیم، حمل‌کنندهٔ معناست. این نظام‌های معنایی از خلال نشانه‌ها منتقل می‌شوند. هال از این طریق به «نشانه‌شناسی سوسوری» پُل می‌زند و به بررسی دقیق دیدگاه *سوسور* می‌پردازد.

نقد هال از نشانه‌شناسی سوسور، او را به سه متفکر دیگر ارجاع می‌دهد: *پیرس*، *فوکو* و *دریدا*. برخلاف سوسور که چگونگی ارتباط میان دال و مدلول را بیان نمی‌کند، پیرس در نظام نشانه‌شناسی خود بارها از ارجاعات[1] (مصداق‌ها) صحبت می‌کند و بدین ترتیب ارتباط میان دال و مدلول را (که در نظام نشانه‌شناختی پیرسی با استفاده از سه‌وجهیِ نمود، موضوع و تفسیر بیان می‌شود) مطرح می‌کند.

نقد دوم هال به طور ضمنی اشاره به مسئله «قدرت» در زبان دارد. نگاه غیرصوری به زبان، آن را نظامی خنثی نمی‌بیند بلکه زبان را نظامی می‌پندارد که قدرت در خلال آن جریان می‌یابد؛ این مسئله‌ای است که در دیدگاه سوسوری مغفول مانده است. سرانجام اینکه نگاه بستهٔ سوسوری به نظام زبان، هال را به دیدگاه انتها ـ باز[2] دریدایی رهنمون می‌کند؛ جایی که زبان دارای ویژگی تعویقی است چراکه معنا با لغزش از دالی به دالی دیگر به تعویق می‌افتد و به نظامی باز مبدل می‌شود.

هال نمونه‌های برجستهٔ آثاری را که از این کاستی‌های نشانه‌شناختیِ صرف در مطالعهٔ متون مختلف فرهنگی ـ اجتماعی بری است، در آثار *رولان بارت* می‌یابد. در آثار بارت

1. Referents
2. Open-Ended

زبان در معنای عام آن متبلور می‌شود. اسطوره‌شناسی‌های بارت نظام تحلیلی بدیعی را شکل می‌دهد که در آن صرفاً به کارکرد واژه‌ها به عنوان نشـانه‌های زبانی توجه نمی‌شـود بلکه الگوی زبانی در گسترهٔ وسیع‌تری از مجموعه کنش‌های فرهنگی به کار بسته می‌شود.

نمونه برجسته تحلیل بازنمایی در آثار فوکو، در **نظم اشیا** (۱۹۷۰) دیده می‌شود؛ جایی که فوکو به بررسی تابلوی نقاش معروف اسپانیایی با عنوان *لاس میناس*[1] می‌پردازد. این نقاشی سـؤالی درباره بازنمایی مطرح می‌کند. رد پاهای تحلیل نشانه‌شـناختی و تحلیل گفتمان در خوانش فوکو از این نقاشـی به‌وضوح دیده می‌شـود. فوکو سؤال از بازنمایی را با نهادهای سیاسـی، اشـکال مختلف زندگی اجتماعی و نظام‌های ممنوعیـت و اجبار مرتبط می‌کند. *کریس روژک*[2] روش فوکو (تبارشناسـی[3] دانش و قـدرت) و تأثیر آن را در تولید حقیقت این‌گونه تعریف می‌کند: «تبارشناسـی در اینجا به معنای نظام‌های بازنمایی و اهدافی است که نسخه‌هایی از فرهنگ را خلق می‌کند و آنها را به درجهٔ حقیقت ارتقا می‌دهد» (روژک، ۲۰۰۷: ۶۲). هال به این نکته اشاره می‌کند که آنچه در این نقاشی مطرح شده، در دسته‌بندی سـه‌گانهٔ تئوری‌های بازنمایی، شکلی از رویکرد «برسـاخت‌گرایی» است و آن را نمی‌توان جـزء رویکردهای بازتابی یا تعمدی قـرار داد چراکه گفتمانِ تصویر چیزی فراتر از تلاش برای ارائه تصویری آئینه‌ای از جهان واقع است.

هـال در مقالهٔ «نمایش دیگری[4]» به مفهوم بنیادین «دیگری» به عنوان یکی از مبانی فهم بازنمایی اشـاره می‌کند و بحث خود را با این سـؤال آغاز می‌کند که چرا تفاوت[5]، مفهومی مناقشـه‌انگیز در بازنمایی اسـت؟ بازنمایی، به‌ویژه زمانی که با «تفاوت»ها سـروکار داشته باشـیم، موضوع پیچیده‌ای اسـت. این موضوع با احساسـات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است و در سطوحی عمیق‌تر عمل می‌کند.

به‌طورکلـی هـال با نظریه برسـاخت‌گرایانهٔ بازنمایی، این بحـث را مطرح می‌کند «که رسـانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آن را به رمز درمی‌آورند[6]» (همان، ۷۲). این امر در ارتباط با دیگری و از خلال تفاوت‌های معنایی شکل می‌گیرد.

1. Las Meninas
2. Chris Rojek
3. Genealogy
4. The Spectacle of the Other
5. Difference
6. It Codes it

استراتژی‌های بازنمایی

دو استراتژی مهم در بازنمایی عبارتند از کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی. کلیشه‌سازی فرایندی است که بر اساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بندی می‌شود تا مفهومی از جهان شـــکل گیرد که منطبق با باورهای ایدئولوژیکی اســـت و در پسِ پشتِ کلیشه‌ها قرار گرفته‌اند. هال کلیشه‌سازی را کنشی معناسازانه[1] می‌داند و معتقد است «اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررســـی عمیق کلیشه‌ســـازی‌ها هســـتیم» (هال، ۱۹۹۷: ۲۵۷).

هال در مثالی گویا، کلیشـــه‌های موجود در ســـینمای امریکا را در دوره‌های مختلف از زمان تولد یک ملت[2] اثر *گریفیث*[3] تا دوره معاصر بررســـی می‌کند و در این میان به مطالعه *ریچارد دایر*[4] در تحلیل آثار خواننده سیاهپوســـت امریکایی *پل رابســـون*[5] می‌پردازد. تحلیل دایر از سینمای هالیوود نشان می‌دهد بازنمایی سیاهپوستان بر مبنای تقابل‌های دوگانهٔ سیاه ـ سفید، خِرد ـ احساس و فرهنگ ـ طبیعت عمل می‌کند.

از ســـوی دیگر، طبیعی‌ســـازی به فرایندی اطلاق می‌شـــود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شـــوند که گویی اموری آشـــکارا طبیعی هستند. طبیعی‌سازی به شکل ضمنی، دارای کارکردی ایدئولوژیک است. مفهوم طبیعی‌سازی در آثار رولان بارت ذیل عنوان اسطوره‌ســـازی به گویاترین شـــکل مطرح شده است. بارت اســـطوره را نوعی گفتار می‌داند که دســـت به طبیعی‌سازی می‌زند: «اســـطوره، تاریخ را به طبیعت بدل می‌کند... اســـطوره گفتاری اســـت که به شیوهٔ مفرط موجه جلوه داده می‌شود» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۰۵). به عبارت دیگر، اســـطوره‌ها عقل ســـلیم را که امری ســـراپا تاریخی است، به گونه‌ای عرضه می‌کنند که گویی چیزی کاملاً طبیعی است.

نظریه پسااستعماری

اگر بخواهیم مثالی را مطرح کنیم که دربرگیرندهٔ تمام سویه‌های مفهومی بازنماییِ برساختی

1. Signifing
2. The Birth of a Nation
3. Griffith
4. Richard Dyer
5. Paul Rabeson

باشـــد، بی‌شک اثر ادوارد ســـعید با عنوان **شرق‌شناســـی**[1] نمونهٔ درخور توجهی خواهد بود. *روژک* (۲۰۰۷) عصارهٔ شرق‌شناسی را این‌گونه بیان می‌کند: «[شرق‌شناسی] ترسیم نقشه‌های وســـیع و گســـترده‌ای از ســـازه‌های تیره و تارِ بازنمایی فرهنگ غرب از شـــرق است که بر مبنای قواعد طرد[2] و ممنوعیت، به بازنمایی شـــرق می‌پردازد. ســـعید این نظام بازنمایی را شرق‌شناســـی می‌نامد؛ اسم جمعی که مجموعه‌ای از گفتمان‌های سیاسی، علمی، اجتماعی، ادبی، زیبایی‌شناختی غرب و تفسیرهای آن‌هاست که حوزه‌های سیاست، فرهنگ و طبیعت را به هم وصل می‌کند» (روژک، ۲۰۰۷: ۶۱).

در نگاه شرق‌شناســـی ســـعید، رد پای دو متفکر دیده می‌شود: *آنتونیو گرامشی* و میشل فوکو. سعید ابتدا مسئله قدرت را از دیدگاه فوکو اخذ می‌کند و نقش آن را در شرق‌شناسی مطـــرح می‌کنـــد. «تبعیت از درک فوکویی از گفتمان، ســـعید را قادر می‌کند طیف وســـیعی از متـــون را در چهارچـــوب انتقادیِ واحـــدی گرد هم آورد» (پکرینـــگ، ۲۰۰۱: ۱۵۲). اما ســـعید در دوره متأخر فعالیت‌های فکری خود از دلبســـتگی اولیه به فوکو می‌گســـلد و به شـــکل جدی‌تری به گرامشـــی نزدیک می‌شود. سعید در مقالهٔ «فوکو و تصویر قدرت» نگاه فوکویی به قدرت را (به‌رغم دارا بودن بینش درخشان آن) بیشتر در دفاع از قدرت می‌بیند تا در برابر آن. بر این اســـاس، او دیدگاه‌های گرامشی و *ریموند ویلیامز* دربارهٔ قدرت را به نگاه فوکویی ترجیح می‌دهد. پیروی از تلقی گرامشـــی نسبت به قدرت که شکل پیچیده‌تر و صورت‌بندی‌های متکثرتری دارد، نگاه ســـعید را به ســـمت عناصر مقاومت‌آمیز فرهنگ معطوف می‌کند.

بحث سعید دربارهٔ شرق‌شناسی، هم‌ارز بحث فوکویی قدرت ـ دانش است. شرق‌شناسی شـــکلی از دانـــش نـــژادی دربارهٔ «دیگری» اســـت. مفهوم بنیادین شـــرق در نظـــام معنایی شرق‌شناســـی، بر مبنای رژیم خاصی از تصاویر و اعتقادهای کلیشـــه‌ای شکل گرفته است که درصدد بیان این نکته اســـت که «شرق و غرب به شکل بنیادینی از یکدیگر متفاوت‌اند؛ کلیشه‌های شرقی به عنوان تلاشی برای کنترل از طریق تثبیت تصویری واحد و یکه تقویت می‌شوند» (روژک، ۲۰۰۷: ۱۴۸).

سعید معتقد است شرق‌شناسی از اندیشه‌ها، دکترین‌ها و خطوط قوی حاکم بر فرهنگ

1. Orientalism
2. Exclusions

غرب مطالبی را وام گرفته و به تناوب توسط آنها تغذیه شده است. «بنابراین می‌توان گفت شرق‌های گوناگونی با صفات متفاوت وجود داشته (و هنوز هم دارند): شرق زبان‌شناسانه، شرق فرویدی، شرق اشپنگلری، شرق داروینی، شرق نژادپرستانه و جز آن». (سعید، ۱۳۸۳: ۴۹) به این لیست می‌توان «شرق رسانه‌ای» (در شکل عام) و «شرق هالیوودی» (در شکل خاص) را اضافه کرد. شرقی که ناشی از پیشرفت ابزار و وسایل الکترونیکیِ رسانه‌ها در جهان غرب به شکل مجازی‌تر (انتزاعی‌تر) و در عین حال عام‌تری ساخته می‌شود.

هال با اشاره به شرق‌شناسی سعید به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که منطق «شرق» یا «شرقی» بر مبنای واقعیتی صرفاً تجربی شکل نمی‌گیرد بلکه با «جرح و تعدیل امیال، سرکوب‌ها، طرح‌ریزی‌ها و سرمایه‌گذاری گسترده محقق می‌شود» (هال، ۱۹۹۷: ۲۶۴). هال در مقالهٔ «غرب و بقیه: گفتمان و قدرت» که بخشی از مجموعهٔ چهارجلدی **درآمدی بر فهم جامعه مدرن** است، غرب را برساخته‌ای تاریخی می‌داند (نه جغرافیایی) که بر مبنای تقابل‌های دوتایی ساخته شده است؛ تقابل‌هایی که از دیدگاه وی «برای تمام نظام‌های زبانی و نمادین و برای تولید معنا، بنیادی و ضروری است» (هال، ۱۳۸۶: ۳۹).

هال در ادامه این سؤال بنیادین را مطرح می‌کند که این طرح‌ها و سرکوب‌ها چگونه به مثابه عامل بازنمایی جنسی عمل می‌کند؟ هال در جواب، مفهوم «فتیشیسم[1]» را مطرح می‌کند. او از خلال خوانش تصویر *سارا بارتمن*[2] سیاهپوست، ویژگی‌های زیر را بیان می‌کند: متفاوت به مثابه دیگری، تقلیل به طبیعت (بدن)، بدوی در مقابل متمدن، موجود جنسی، سوژه‌شدهٔ تقلیل‌گرایانه ناشی از [نمایش] بدن و فتیشیسم یا بت‌وارگی.

هال (۱۹۹۷) فرایندی را که سبب ایجاد ویژگی فتیشیستی در تصور بارتمن می‌شود، این‌گونه بیان می‌کند: «ابتدا به دلالت‌های مختلف، سوژه قطعه‌قطعه[3] شده و به یک اثر، تقلیل می‌یابد که طی آن یک جزء، جانشین کل می‌شود و در نتیجه شی، ابژه، عضو یا تکه‌ای از کل، به شکل‌گیری سوژه منجر می‌شود و این مکانیسم نقش مهمی در عمل بازنمایی ایفا می‌کند» (هال، ۱۹۷۷: ۲۶۶).

در یک نگاه کلی، منظومه مفهومی و تحلیلی سعید امکانات قابل توجهی برای بررسی‌های پسااستعماری فراهم می‌کند. با این حال دیدگاه سعید با نقدهای بسیاری روبه‌رو شده است.

1. Fetishims
2. Saartja Baartman
3. Fragment

مطالعات سعید صرفاً معطوف به حیطه ادبیات و نقد ادبی است و امکان تعمیم آن به سایر حوزه‌ها نیازمند داده‌های تجربی بیشتری است. از سوی دیگر سعید به‌رغم وفاداری به نقد تاریخی، نقد خود را تا زمان حال پیش نمی‌برد. به عبارت دیگر، تاریخ معاصرِ شرق‌شناسی در آثار سعید کمرنگ است. درحالی‌که شرق‌شناسی را می‌توان به میانجی متون و رسانه‌های دیگری نیز قرائت کرد. سینما یکی از این میانجی‌هاست که با توجه به اهمیت روزافزون آن در جهان معاصر، می‌توان اشکال جدیدی از شرق‌شناسی را از آن شناسایی کرد.

از بازنمایی و مطالعات پسااستعماری تا نظریه فیلم

معمولاً عکاسی و حتی بیشتر از آن فیلم و تلویزیون، «واقع‌نماترین» رسانه‌ها قلمداد می‌شوند اما عکس‌ها و فیلم‌ها، ضبط بی‌تکلف وقایع نیستند بلکه تنها یکی از روش‌های بیشمار بازنمایی هستند. هر نوع تصویری، چه عکس، چه نقاشی یا تصاویر متحرک و حتی تصاویر دیجیتال، خودِ مدلول نیستند بلکه «بازنمودی‌اند که طی فرایند انتقال تنظیم شده با نورپردازی، عمل مکانیکی دست و لنز یا کامپیوتر بر روی کاغذِ فیلم [یا هر ماده دیگر] ثبت شده است» (کالکر، ۱۳۸۴: ۲۴).

در میان تحقیقات انجام‌شده در مورد بازنمایی سینمایی در مجموعه هالیوود، اثر ریچارد دایر با عنوان «سفید[1]» اثر قابل توجهی است که در آن به بررسی نحوه بازنمایی سفیدپوستان (ذیل عنوان کلی «سفید») در سینمای غالب غرب (هالیوود) پرداخته شده است. دایر سه نمونه متفاوت از فیلم‌های ساخته‌شده در هالیوود در دوره‌های زمانی مختلف را مورد بررسی قرار می‌دهد: Jezebel (1938)، Simba (1955) و Night of living dead (1969). هر کدام از این فیلم‌ها از نظر ژانر و دوره زمانی ساخت، متفاوت از یکدیگرند. دایر (۲۰۰۵) معتقد است این فیلم‌ها به اشکال مختلفی به بازنمایی سفیدپوستان می‌پردازند، اما شکی نیست که در راستای تقویت کلیشه‌های ساخته‌شده درباره گروه‌های فرودست عمل می‌کنند. کلیشه‌ها هرگز به شکل ناب و خالص ارائه نمی‌شوند بلکه قسمتی از فرایندی هستند که به واسطه آن، کلیشه‌ها طبیعی جلوه داده می‌شود و حیاتشان تضمین می‌شود (دایر، ۲۰۰۵: ۲۱۶).

بر این اساس، او کلیشه‌های ساخته‌شده در این فیلم‌ها را به شرح زیر طرح می‌کند:

1. White

۱. هرســه فیلم دیدگاهی را که در آن سفیدپوســتان افراد منظم، عقلانی و ساعی هستند در تضاد با سیاهپوســتان (افراد بی‌نظم، غیرعقلانی و بی‌بندوبار) به تصویر کشــیده‌اند. فیلم Simba بر مبنای تقابل دوگانهٔ ســاده و آشکار سفید ـ ســیاه پیش می‌رود. Jezeble مبهم‌تر عمل می‌کند و ســیاهان را در تضاد با زنانشان نشان می‌دهد و فیلم Night of living dead با ایما و اشاره به ساخت کلیشه‌ها کمک می‌کند.

۲. بازنمایی ســیاهان در این ســه فیلم امکان دیدن سفیدپوستان به مثابه سفیدپوست را فراهم می‌کند... این روشــی است که با روانشناســی اگزیستانسیالیستی مفهوم «دیگری» در هویت‌سازی گره خورده و ریشه در آرای *ژان پل سارتر* دارد.

۳. در هر سه فیلم سفیدپوستان در موضع قدرت‌اند اما به لحاظ جسمانی به سیاهپوستان وابسته هستند. هر سه فیلم با شدت و حدّتِ متفاوتی این وابستگی را به تصویر می‌کشند. در Simba این وابســتگی ضعیف، در Jezebel وابســتگی قوی و شدید اما هنوز در حالت پوشیده و ضمنی، و درفیلم سوم، وابستگی شدید و واضح به تصویر کشیده شده است.

هال در بررســی کتاب **تاریخ تفســیری ســیاهان در فیلم‌های امریکایی** نشان می‌دهد به‌رغم تعدیــلات و تنوعات متعدد در بازنمایی سیاهپوســتان در دوره‌های متأخر (که تحت تأثیر رسانه‌های مختلف دچار دگرگونی‌های زیادی شده است) اما اصل مسئله بازنمایی «دیگری» در قالب کلیشه‌های رسانه‌ای و طبیعی‌سازی‌ها پابرجا مانده است.

هم‌ســخن با *کلنر* می‌توان بر این ادعا پافشــاری کرد که «نمایش رسانه‌ای که ما بررسی می‌کنیم، همچون اسطوره‌شناســی رولان بارت، پدیده‌های فرهنگی مهمی هســتند که نظم موجــود اجتماعی را بازتولید کــرده، آن را طبیعی و ایدئال جلــوه می‌دهند» (کلنر، ۱۳۸۵: ۲۱۳). بارت روش‌هایی را برای تحلیل تصاویر و راهبردهای کلان فرهنگ رســانه‌ای ابداع کــرد. او بــرای این کار به اســطوره‌هایی پرداخت که وارد زندگی می‌شــوند و تلاش کرد آگاهــی تحلیلــی خوانندگان را افزایش دهد. نقدهای او وارد دنیای اســطوره‌ایِ شــهرت، ورزش، فرهنگ رســانه‌ای و سیاست می‌شــود و برساختگی اجتماعی آنها و معنای کارکرد ایدئولوژیک آنها برای ســرپوش گذاشــتن بر تعارض‌های اجتماعی و ابعاد منفی همچون تجاری شــدن بیش از حد و اســتثمار را نشــان می‌دهد. بنابراین مطالعات فرهنگی با تکیه بر اصل اســطوره‌زدایی، در جهت ایفای آگاهی‌های انتقادی و ســاخت جامعه‌ای بدیل گام برمــی‌دارد و «بایــد با اتخاذ رویکردی چندرشــته‌ای و چندمنظری، به تشــریح فرایندهای

تولید متن، تحلیل معناهای موجود در متن با توجه به نسبت آن با زمینه و توصیف آثار و پیامدهای متن پرداخت» (همان، ۲۱۵).

روش تحقیق

نگاه اجمالی به روش‌های مطالعات تصاویر بیانگر این نکته است که نشانه‌شناسی، غالب‌ترین الگوی روش‌شناختی مطالعات تصویر بوده است. «نشانه‌شناسی حرکت عمده خود را در اواخر دهه ۱۹۶۰ به سمت مطالعات فرهنگی آغاز کرد که تا حدی تحت تأثیر رولان بارت بود» (چندلر، ۱۳۸۶: ۳۱). با این حال، یکی از الگوهای تحلیلی مناسب در بررسی تصاویر متحرک توسط جان فیسک و در مقاله «فرهنگ تلویزیون» ارائه شده است. فیسک در این مقاله، برای تحلیل دو صحنه از سریالی عامه‌پسند، به دسته‌بندی رمزگان تلویزیون پرداخته که ابزار مفیدی را برای بررسی‌های متون تصویری فراهم می‌کند.

با وجود این، فیسک به این نکته اذعان می‌کند که «این رمزها در ساختارهای سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند... [البته] باید اشاره کنم طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌های دلبخواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته ، کما اینکه سطح‌بندی رمزها در این سلسله‌مراتب نیز به همین شکل است» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۷). فیسک (در عمل) آنگاه که سعی در تحلیل این متون دارد، از مرزهایی که مشخص کرده فراتر می‌رود و تحلیل منعطفی ارائه می‌دهد که به مرزهای دسته‌بندی فوق وفادار نمی‌ماند. در نتیجه فیسک در عمل، به تحلیلی «غیرساخت‌گرایانه» از متن تلویزیونی دست می‌زند.

از سوی دیگر، تحلیل‌های کیفی چندروشی[1] هستند. به‌کارگیری روش‌های چندگانه تلاش اطمینان‌بخشی است برای شکل‌گیری فهمی عمیق از پدیده‌های مورد مطالعه و راهبردی برای افزایش دقت، وسعت دید، پیچیدگی، غنا و عمق مطالعه. الگوی تحلیلی این تحقیق در سه سطح عمل می‌کند:

۱. در سطح اول از روش نشانه‌شناسی استفاده می‌شود. برای استفاده از الگوی جامع‌تر نشانه‌شناسی، از نشانه‌شناسی بارت استفاده می‌شود.

۲. الگوی روایی بارت که در کتاب **بررسی داستان کوتاه سارازین**[2] **اثر بالزاک**[3] ارائه شده

1. Multi-Method
2. Sarasine
3. Balzac

اســت، امکانات روشی مناســبی را در تحلیل متون مدنظر ارائه می‌کند. بخش‌هایی از این الگو در این تحلیل مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۳. در نهایت الگوی تحلیل گفتمان انتقادی *تئو.ای. ون دایک*[1] به کار گرفته شده است.

به‌طورکلــی، این الگوی چندوجهی ســعی می‌کند ابزار جامع برای تحلیل متون ســینمایی فراهم آورد که دربرگیرندهٔ هر دو سطح توصیف و تبیین باشد.

تحلیل اسطوره‌شناختی بارت، سعی در مشخص کردن دلالت‌های صریح و ضمنی متن دارد. بارت اسطوره را به عنوان یک نظام نشانه‌شناختی مطرح می‌کند چراکه «[اسطوره‌شناسی] هم دانشــی شکلی است و هم بخشــی از ایدئولوژی چراکه دانشی تاریخی است» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۹). الگوی روایی بارت در کنار الگوی نشانه‌شــناختی که او در اسطوره‌شناسی‌ها[2] مطرح کرده اســت، امکانات روش‌شناختی و نظری غنی برای تحلیل متون رسانه‌ای فراهم می‌کند. نگاه بارت در اسطوره‌شناســی‌ها، هم‌ارز نگاهی اســت که بارت در قرائت داستان کوتاه «ســارازین» پیشه کرده است: او شیوه‌ای ســاخت‌گرایانه به کار می‌بندد و واحدهای خوانش را تحت عنوان «لکســیس»[3] (واحدهای کمینه معنایی) مورد بررســی قرار می‌دهد. «واحد خوانش» در تحلیل بارت عبارت است از یک قلمرو تحقق معنا که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه اســت. این استراتژی‌های تفسیری سبب ایجاد انعطاف در نحوه بررسی بارت می‌شود.

بارت، فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفهٔ ثبت پدیده‌های جهان واقعی را برعهده داشته باشد. او در بررسی داستان سازارین به‌وضوح نشان می‌دهد متون رئالیستی با صناعت همراهند و نوعی خلق در آنها به وقوع می‌پیوندد. روش کار بارت از یک سو در تحلیل‌های ســاخت‌گرا ریشه دارد و از ســوی دیگر او برخلاف ساخت‌گرایان، درصدد تدوین الگوی دســتوری برای روایت داســتان بالزاک نیســت بلکه با طرح رمزگان متفاوت، سعی می‌کند خوانش متفاوتی از داســتان ارائه دهد که جایگزینی برای دســتور یا گرامر روایت است. از این منظر، «خوانش» پیمودن مســیری از خلال رمزهاســت که معنا را پدید می‌آورد. از نظر بارت، معنا به شــکل ناخودآگاه شــکل می‌گیرد. بر این اســاس بارت از حضور مؤلفه‌های

1. Teun. A. Van Dijk
2. Mythologies
3. Lexias

متفاوت در تحلیل یک متن خبر می‌دهد.

پنج رمزگانِ دخیل در روایت که بارت در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته عبارتند از:

۱. رمزگان هرمنوتیکی (HER)[1]: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کنند یا پاسخ آن را ارائه دهند و یا معمایی[2] را پیش بکشند. بر اساس نظر *هاواکس*[3]، «این رمزگان اغلب دارای نظم ترکیبی و نحوی است و می‌توان آن را از شکل عام رمزگان تشخیص داد؛ فرایندهای همزمان ایجاد ابهام همراه با دلالت‌های مبتنی بر ابهام‌زدایی که با تعلیق و در ادامه با تعلیق‌زدایی همراه است» (هاوکس، ۲۰۰۳: ۹۴).

۲. رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها (SEM)[4]: در واقع همان رمزگان معناهای ضمنی است (بازی‌های معنایی) که از اشارات معنایی یا بازی‌های معنایی تشکیل شده است. این رمزگان به مجموعه تفاسیر خاصی از نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که دارای دلالت‌های ضمنی دربارهٔ شخصیت‌ها، موضوعات و موقعیت‌هایی هستند که با بافت‌های گستردهٔ اجتماعی مرتبطند. بارت این رمزگان را به شکل گسترده‌تری در اسطوره‌شناسی‌ها بسط داده است.

۳. رمزگان نمادین (SYM)[5]: این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیصی است که به‌طورمنظم در متن تکرار می‌شود و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین، وارد کردن تقابل‌ها در متن است.

۴. رمزگان کنشی (ACT)[6]: ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خودبه‌خود و به‌طور ضمنی به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرندهٔ کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیرهٔ رویدادها را دربرمی‌گیرد.

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (REF)[7]: به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر درباره خِرد پذیرفته‌شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمایانگر «نظام تثبیت‌شدهٔ اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه» است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو

1. The Hermeneutic Code
2. Enigma
3. Hawakes
4. The Code of Semes or Signifiers
5. The Symbolic Code
6. The Proairetic Code
7. The Cultural Code or Refrencecode

ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد.

«اغلب رمزگان ۲ و ۳ به آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیست» (هاوکس، ۲۰۰۳: ۹۵). هاوکس در ادامهٔ تحلیل خود از کارکردهای نظام‌های رمزگانی متفاوت دخیل در متن از نظر بارت، می‌گوید: رمزگان‌های ۱ و ۴ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن هستند و رمزگان‌های ۲، ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کنند (همان). ازآنجاکه این تحلیل درصدد ارائه تحلیل روایی نیست، برای تحلیل نمونه‌ها، رمزگان ۲، ۳ و ۵ مورد توجه قرار گرفته است.

تحلیل گفتمان انتقادی

ون دایک در تحلیل گفتمان انتقادی به بسط مدلی پرداخته که از آن به عنوان مدل اجتماعی ـ شناختی[1] یاد می‌شود. این مدل از دو سطح تشکیل شده که «در یک سطح از تحلیل شامل [تحلیل] عقاید یا بازنمایی‌های ذهنی[2] است و بنابراین در اینجا با یک دیدگاه شناختی[3] روبه‌رو هستیم» (ون دایک، ۱۹۹۸: ۲۲-۲۱). این سطح بیانگر وجه شخصیِ نظرات و ایدئولوژی است. اما ایدئولوژی‌ها و نظرات معمولاً شخصی نیستند بلکه اجتماعی، نهادی و سیاسی نیز هستند و در زمینه‌های اجتماعی عمل می‌کنند. تمایز میان سویه‌های ذهنی و اجتماعی مدل ون دایک دارای وجهی نظری و تحلیلی است که برای شناخت ابعاد مختلف ایدئولوژی، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

ون دایک یکی از جنبه‌های سازمان‌دهی نگرش‌ها و ایدئولوژی‌های کلی گروه‌ها را «مدل‌های ذهنی[4]» می‌داند. «مدل‌ها مرز میان جنبه‌های شخصی و اجتماعی، کلی و جزئی و بازنمایی‌های اجتماعی و به‌کارگیری آنها در گفتمان و سایر اعمال اجتماعی هستند که تجربیات روزمرهٔ مردم مانند مشاهده و مشارکت در کنش‌ها، حوادث و گفتمان را بازنمایی می‌کنند» (ون‌دایک، ۱۹۹۸: ۲۷-۲۶). بنابراین مدل‌ها همانند کلیشه‌ها و قالب‌های ذهنی عمل می‌کنند و «روش اندیشه مردم درباره رویدادها را تعیین می‌کنند. مدل‌ها سبب می‌شوند واقعیت و کنش [اجتماعی] به شکل ذهنی مورد تفسیر و تأویل قرار گیرد» (ون

1. Sociocognitive
2. Mental Representation
3. Cognitive
4. Mental Models

دایک، ۱۹۹۸: ۲۷). از منظر ون دایک مدل‌ها حلقه مفقودهٔ میان ایدئولوژی و گفتمان هستند. عوامل گفتمانی که از منظر ون دایک مورد بررسی قرار خواهند گرفت، عبارتند از:

• **عناصرواژگانی**[1]: تحلیل عناصر واژگانی، شناخته‌شده‌ترین راه مطالعه ایدئولوژی‌هاست که ممکن است برای بیان یک قضاوت ارزشی (مثل نژادپرستی و تروریسم) به کار رود.

• **گزاره‌ها**[2]: مفاهیم اغلب به تنهایی مورد استفاده قرار نمی‌گیرند بلکه گاهی در کسوت یک گزاره و به وسیله عبارت یا جمله‌ای بیان می‌شوند.

• **قطب‌بندی**[3] **یا قطبی‌سازی**: آنچه در فحوای تمام ساختارهای گزاره‌ها شکل می‌گیرد اولین استراتژی کلی بیان نگرش‌های مشترک گروه‌محور و ایدئولوژی‌ها از طریق مدل‌های ذهنی است. این استراتژی قطبی‌سازی نامیده می‌شود که بر توصیف مثبت درون‌گروهی و توصیف منفی برون‌گروهی استوار است. ون دایک برای بیان این مفهوم از «مربع ایدئولوژیک[4]» استفاده می‌کند که مشتمل بر چهار مؤلفه است: تأکید بر ویژگی‌ها و اعمال خوب خود، تأکید بر ویژگی‌ها و اعمال بد دیگران، کمتر از میزانِ واقعی نشان دادنِ[5] اعمال بد خود و سرانجام کمتر از میزان واقعی نشان دادنِ اعمال خوب دیگران. مبنای عمل قطبی‌سازی همان تقابل‌های دوگانه‌ای است که در بافت‌های ایدئولوژیک سعی بر طبیعی‌سازی آنها می‌شود.

• **تلویحات**[6]: نظرات و عقاید همواره به شکل صریح و روشن بیان نمی‌شوند بلکه گاهی بر مبنای دلالت‌های تلویحی و ضمنی شکل می‌گیرند.

• **توصیف‌ها**[7]: رویدادها در سطوح مختلفی توصیف می‌شوند. اگر مربع ایدئولوژیک را در نظر داشته باشیم، باید انتظار داشت اعمال خوب «ما» و اعمال بد «آنها» با گزاره‌های مفصل، خاص و در دو سطح متفاوت توصیف شوند و در شکل عکس آن، اعمال بد «ما» و اعمال خوب «آنها» ـ به فرض اینکه توصیف شوند ـ به شکل عام، انتزاعی و بدون ذکر جزئیات به توصیف درآیند.

1. Lexical Items
2. Propositions
3. Polarization
4. Ideological Square
5. Mitigate
6. Implications
7. Descriptions

• **انسجام موضعی**[1]: انسجام یکی از ویژگی‌های مهم هر متنی است و در توالی گزاره‌ها در راستای ایجاد یک کلیت واحد عمل می‌کند. «به‌طورکلی یک توالی از جملات، زمانی شکل منسجمی دارد که بتوان مدلی برای آن ساخت» (ون دایک، ۱۹۹۸: ۳۶).

• **ناگفته‌ها**[2]: «در یک رویارویی ایدئولوژیک، اطلاعات و نظرات منفی درباره ما (در قالب انتقاد از خود[3]) ناگفته و مسکوت گذاشته می‌شود» (همان، ۶۰). این امر توجیهی برای کنش علیه دیگری فراهم می‌آورد، چراکه نقصان و کوتاهی یک طرف درگیری را پنهان نگه می‌دارد و در نتیجه کنش‌های ایدئولوژیک علیه دیگری را نتیجهٔ تحریک آنان و بالتبع، قابل توجیه نشان می‌دهد.

• **منافع**[4]: هستهٔ بنیادین این عنصر گفتمانی تأکید بر «منافع ما» به عنوان میزان و ترازوی سنجش کنش‌های گفتمانی است و هر امری که این منافع را مورد تهدید قرار دهد (بدون توجه به منافع دیگری) توجیهی برای نفی پیدا می‌کند.

• **استفاده از تاریخ**[5]: نظریات ایدئولوژیک تاریخ را برجسته یا پنهان می‌کنند و این امر به شکل گزینشگرانه‌ای[6] صورت می‌گیرد، بنابراین ایدئولوژی سعی می‌کند در راستای منافع خود بخشی از تاریخ را برجسته یا پنهان کند و برای رسیدن به اهداف خود، بخشی از تاریخ را به گواهی بگیرد و در صورت نیاز بخشی دیگر را به فراموشی بسپارد.

• **انسجام کلی و عناوین**[7]: انسجام موضوعی شرط لازم برای شکل‌گیری متن منسجم است اما شرط کلی نیست. انسجام کلی به وسیله کلان‌سازه‌های[8] معناشناختی شکل می‌گیرد.

• **اغراق و بزرگنمایی**[9]: بر مبنای مربع ایدئولوژیک، این عنصر گفتمانی با بزرگنمایی ضعف‌های دیگری و اغراق در نقاط قوت خود همراه است.

• **تخفیف و جابه‌جایی**[10]: ارائه ارزیابی منفی از نظرات و اعمال دیگری به همراه استفاده از واژگان منفی برای کنش‌های دیگری.

1. Local Coherence
2. Unmentionables
3. Self-Critique
4. Intrests
5. Using History
6. Selectively
7. Global Cohrence and Topics
8. Macro Option
9. Hyperbole
10. Mitigation and Displacement

نمونه‌های مورد بررسی

این پژوهش درصدد بررسی بازنمایی ایران در ۷ فیلم سینمایی هالیوودی است. این فیلم‌ها کـه با نمونه‌گیری هدفمندِ غیرتصادفی و از میان فیلم‌های جدید هالیوود انتخاب شـده‌اند عبارتند از: «بدون دخترم هرگز»، «تصادف»، «خانه‌ای از شـن و مه»، «سـیریانا»، «نفوذی»، «اسکندر» و «۳۰۰».

همان‌گونه که اشـاره شـد متون رسـانه‌ای برساخته‌هایی هسـتند که بر مبنای مکانیسم بازنمایی عمل می‌کنند. بنابراین بررسی این مکانیسم در راستای تبیین عناصر فنی، محتوایی و ایدئولوژیک موجود در پشت سر آنها به توصیف و تبیین چرایی ساخت این متون منجر می‌شود. این نمونه‌ها از نظر زمانی متأخرترین محصولات رسانه‌ای هالیوودی بوده‌اند که در آنها ایران و ایرانی‌ها مورد توجه قرار گرفته‌اند. از منظر جامعه‌شناسـی ارتباطات، گسترش ابزارهای سـمعی و بصری و رواج بی‌سـابقهٔ رسانه سینما در سال‌های اخیر، سبب شده که طیف وسیعی از مردم (چه در خارج و چه در داخل کشور) مخاطبان این محصولات باشند. از سوی دیگر مطالعات فرهنگی رویکردی است که توجه به فرهنگ عامه‌پسند را سرلوحهٔ برنامه‌های پژوهشی خود قرار داده و معتقد است این محصولات رسانه‌ای دارای ارزش‌های بالقوه‌ای در تحلیل‌های رسـانه‌ای هستند. این عوامل دست به دست هم داده تا بررسی این متون به دغدغه‌ای جدی در میان تمام اقشار جامعه ایران تبدیل شود.

در این تحلیل نیز به پیروی از بارت، واحد تحلیل همان لکسـیس در نظر گرفته شـده کـه گاهی یک نمـا، گاهی یک صحنه و حتی گاهی مؤلفه‌های بسـیار فرعـی مانند نحوه نورپردازی یا دیالوگ‌های متن بوده اسـت. به عبارت دیگر، هر جزئی که دارای معنی بوده ـ هرچند کوچک ـ به عنوان واحدی معنادار مورد بررسی قرار گرفته است

نمونه‌هایی از تحلیل‌ها

در بخـش یافته‌های این پژوهش، الگوی ترکیبی در نمونه‌های مورد بررسـی اعمال شـده اسـت. در این قسمت، یک مورد از این تحلیل‌ها (صحنه اول فیلم «تصادف») و صحنه ای از فیلم «خانه‌ای از شن و مه»، به عنوان نمونه ارائه می‌شود.

فیلـم «تصادف» حاوی ۸ داسـتان مختلـف و دارای انبوهی از شخصیت‌هاسـت. این داسـتان‌های مـوازی، در مدت زمان کوتاهی (کمتر از دو روز) در شـهر لس‌آنجلس روی

می‌دهـد. موضـوع اصلی فیلم چالش فرهنگ‌ها، نژادها و گروه‌های مختلف سـاکن شـهر لس‌آنجلس بعد از ۱۱ سـپتامبر اسـت. این تضادها در طول ۳۶ساعت زندگی در این فیلم بروز می‌کنند.

در همـان سـکانس‌های اولیه فیلم، پدر و دختری ایرانـی را می‌بینیم که به قصد خرید یک اسـلحه برای محافظت از خود، وارد یک اسلحه‌فروشـی می‌شـوند، امـا وقتی پدر با پاسخ توهین‌آمیز فروشنده و کنایه‌اش به ربط داشتن آنها با *اسامه بن لادن* روبه‌رو می‌شود، به‌شدت عصبانی شده و با صاحب مغازه درگیر می‌شود.

فروشنده می‌گوید: «ما انواع مختلف امینیشن[1] داریم. چه نوع از آنها را می‌خواهید؟»

مرد ایرانی: «نفهمیدم! امینیشن دیگه چیه؟»

دختر: «به نوع گلوله می‌گویند».

پدر: «چه می‌دانم، هرچیزی که به این اسلحه بخورد».

دختر: «بالاخره باید یک نوع از آنها را انتخاب کنی».

پدر: «من چه می‌دانم؟ من که تا حالا اسلحه نخریده‌ام».

دختر: «پس همین بهترین دلیل است که اسلحه نخری».

پدر: «چی داری می‌گی، مگه تو نمی‌دونی کجا زندگی می‌کنیم؟»

فروشنده در حالی که دست چپ خود را بالا آورده با صدای بلند می‌گوید: «یک دقیقه صبر کنید. نکنه می‌خواهید اونو بفرستید برای اسامه بن لادن؟»

پدر رو به دخترش می‌گوید: «شنیدی چی گفت؟»

دختر: «مزخرف می‌گه به حرفش توجه نکن».

پدر با حالتی برافروخته رو به فروشنده می‌کند و می‌گوید: «شما برای چی به ما توهین می‌کنید؟»

فروشـنده (با قیافه حق‌به‌جانب): «حالا مگه چی بهتون گفتم؟ یعنی اینقدر به شـما بر خورد؟»

پدر درحالی‌که به‌شـدت عصبانی به نظر می‌رسـد با صدای بلند می‌گوید.: «بله، خیلی بهمون بر خورد. ما هم شـهروند امریکایی هستیم، بنابراین طبق قانون من حق دارم اسلحه بخرم».

1. Ammunition

فروشـــنده هم در جواب با عصبانیت و با صدای بلند می‌گوید: «اما نه از فروشـــگاه من. پس لطف کن از اینجا برو بیرون».

دختر رو به پدر می‌گوید: «برو توی ماشین منتظر باش».

فروشنده: «بزن به چاک».

پدر: «این مرتیکهٔ احمق فکر می‌کنه کیه؟»

فروشـــنده: «من بی‌شـــعورم؟ خودت اومـــدی اینجا لنگر انداختی، من کـــه با هواپیمای ۷۴۷ نیامده‌ام بکوبم به ســـاختمان‌هایتان و مردم را جزغاله کنم. زود باش از مغازه من برو بیرون».

فروشنده به محافظ مغازه می‌گوید که او را از مغازه بیرون بیندازد...

توصیف فنی صحنه: تمام نماهای این صحنه، متوســـط و درشت‌اند و برای بیان کشمکش میان ســـوژه‌ها و ایجاد رابطهٔ شـــخصی با آنها، از این نوع برداشـــت دوربین استفاده شده است. زوایای دوربین هم‌ســـطح‌اند و ســـعی می‌کنند سوژه‌ها را در حالت مســـاوی با یکدیگر به تصویر بکشند. ترکیب‌بندی‌ها نامتقارن است و بیانگر زندگی روزمره است. وضوح، انتخابی است و سعی می‌شود با ارائه کادرهای بسته، توجه مخاطب را به سوژه خاصی جلب کند.

ب) تحلیل روایی (الگوی بارت) :

ردیف	HER	SEM	SYM	ACT	REF
۱	–	ارجاع ضمنی این صحنه به تروریسم است. در این راستا سعی شده تروریسم با عمل خرید اسلحه توسط پدر و دختر به شکل همنشین ارائه شود.	خشونت/آرامش تروریسم/ قربانی تروریسم زن/مرد مشتری/ فروشنده	–	ـ ارجاع به یازده سپتامبر و فروریزی برج‌های دوقلو ـ ارجاع به قانون آزاد خرید و فروش اسلحه برای شهروندان امریکایی ـ ارجاع به بن لادن به مثابه شخصیت نمادین تروریسم

تحلیل نشانه‌شناسی (الگوی بارت): آنچه در این صحنه اتفاق می‌افتد، (در ســـطح اول) به خرید و فروش اســـلحه در یک فروشـــگاه دلالت می‌کند. ســـطح دوم که از منظر بارت بازتابی از ارزش‌های بیانی اســـت که به یک نشـــانه متصل می‌شود، در کسوت واژگانی چون بن لادن

و هواپیمای ۷۴۷ نمود یافته که باید برای برقراری سطح دومِ دلالت به یک نشانه وصل شود؛ این نشانه «تروریسم» است. اما در سطح سوم دلالت، تروریسم به مثابه یک دال تهی عمل می‌کند. یک دال تهی همواره این ویژگی را با خود حمل می‌کند که برسازندهٔ فضایی تهی است. هر چیزی می‌تواند در این فضا قرار گیرد حتی یک خریدار معمولی ایرانی که به همراه دختر خود از یک فروشگاه خرید می‌کند. اینجا صرفاً به واسطه ویژگی زبانی نامتجانس و نشانه‌های ظاهری مرد ایرانی، او به‌راحتی در این فضای خالی قرار می‌گیرد. این امر، همان بار ایدئولوژیک و ارزشی است که دلالت سطح سوم را تشکیل می‌دهد. این فضای تهی و خلأ ناشی از آن، ریشه در فرو ریختن برج‌های دوقلو دارد؛ جایی که فرو ریختن دو برج، خلائی در عرصه نمادین ایجاد کرده که به نظر می‌رسد حتی با جنگ بین کشورها نیز پُر نخواهد شد. این امر نشان می‌دهد که کشمکش ایدئولوژیک در فضای نمادین، کشمکشی به غایت پیچیده و دشوار است. این کشمکش را در زندگی روزمره یک مهاجر در امریکا نیز شاهد هستیم که در نهایت، با بسته شدن درهای گفتگو به درگیری مستقیم آنها تبدیل می‌شود. آنها با استفاده از واژگان نامناسب همدیگر را مورد خطاب قرار می‌دهند. نتیجهٔ این کشمکش بیرون انداختن «دیگری» از فضای گفتگو و عرصه نمادین است.

تحلیل گفتمانی

عناصر واژگانی: «بن لادن» و «هواپیمای ۷۴۷» در مقابل واژگان «شهروند امریکایی» به دو حوزه از قضاوت‌های ارزشیِ متضاد دلالت می‌کنند که طرفین برای توجیه درستی رفتار خود و نادرستی رفتار دیگری به کار می‌گیرند.

قطب‌بندی: بر مبنای مربع ایدئولوژیک، بر اعمال بد دیگران به شکل اغراق‌آمیزی تأکید شده است. این اعمال بد ریشهٔ تاریخی دارند، در گذشته اتفاق افتاده‌اند و برای توجیه خواسته‌های خود به‌راحتی از گستره تاریخ احضار و به گواهی گرفته می‌شوند.

تلویحات: این صحنه دلالت ضمنی به تروریسمی دارد که در اذهان عمومی امریکایی‌ها ریشه در «دیگریِ فرهنگی» آنها دارد؛ دیگری فرهنگی که متفاوت از «ما» است و در این صحنه نشانه‌های این تفاوت، زبان و چهره است.

پیش‌فرض‌ها: برای فروشندهٔ امریکایی هر فردی که دارای نشانه‌هایی از دیگری باشد (مثل

گویش نامتجانس) می‌تواند یک تروریست و حامی بن لادن باشد. بر مبنای این پیش‌فرض است که فروشندهٔ امریکایی به کنشی ایدئولوژیک دست می‌زند.

انسجام موضعی: در این صحنه مدلی از تروریسم و نگرش مردم امریکا نسبت به این پدیده برساخته شده و متن از این منظر دارای انسجام موضعی است.

منافع: معیار و پایهٔ قضاوت در برابر کنش‌های دیگری «منافع ما» (امریکایی‌ها) است و بر این اساس هر جا که منافع ما به خطر بیفتد، به‌راحتی می‌توان در عرصهٔ نمادین به کنشی ایدئولوژیک دست زد.

انسجام کلی و عناوین: این متن از طرح‌وارهٔ کلی «ناممکن بودن ارتباط بین مشارکین متن» نشأت می‌گیرد و در بیان جزئی آن موفق عمل می‌کند.

اغراق و بزرگنمایی: برای مرد امریکایی فروشندهٔ اسلحه، با دیدی تقلیل‌گرایانه و در عین حال در یک نگاه مبتنی بر یکدست‌سازی «دیگری»، هر شخصی که متعلق به مجموعه «دیگری» باشد بالقوه می‌تواند تروریست و حامل خطر باشند. این امر بیانگر اغراق و بزرگنمایی در این زمینه است.

تخفیف و جابه‌جایی: کنش مرد ایرانی به عنوان اینکه چرا به او توهین شده، توسط فروشنده امریکایی کم‌اهمیت شمرده می‌شود و او با حالتی حق‌به‌جانب می‌گوید: «مگر من چی بهتون گفتم؟ یعنی اینقدر بهتون بر خورد؟»

در فیلم «خانه‌ای از شن و مه»، *بهرانی* سرهنگ ایرانی دورهٔ شاه با خانواده خود در امریکا زندگی می‌کند. او دور از چشم خانواده به کارگری می‌پردازد. بهرانی به یاد گذشته‌های دور خود در ایران و سواحل شمال، تمام دارایی خود را برای خرید خانه‌ای ویلایی سرمایه‌گذاری می‌کند. او خانه‌ای را می‌خرد که ادارهٔ مالیات آن را از دختری به نام *کتی* به نفع دولت مصادره کرده است. درگیری کتی با سرهنگ بهرانی و کمک‌های افسر پلیسی که دوست کتی است، باعث رقم خوردن اتفاقی تراژیک می‌شود: *اسماعیل* پسر کلنل به ضرب گلولهٔ پلیس کشته می‌شود. کلنل بعد از مرگ پسرش، زنش را مسموم می‌کند و سپس خودکشی می‌کند.

در صحنه‌ای از این فیلم، *نادی* (با بازی *شهره آغداشلو*) در حال تمیز کردن خانه است که کلنل با دسته‌گلی وارد می‌شود. کلنل در راستای تحقق رؤیای قبلی خود برای زندگی در ساحل دریای خزر، تصمیم دارد خانه‌ای ویلایی بخرد. او ایدهٔ خود را با زنش در میان می‌گذارد. نادره عصبانی می‌شود و می‌گوید: «نه، نه؛ من به امریکا نیامده‌ام که مانند یک

مشـــت عرب و کولی کثیف که در خیابان وول می‌خورند زندگی کنم. من آمده‌ام امریکا تا «زندگی» کنم». او ســـپس با عصبانیت از جا برمی‌خیزد و به اتاق خواب می‌رود و موســـیقی گوش می‌کند.

در نمای بعدی کلنل دســـته‌گل را به گوشـــه‌ای پرت می‌کند. با عصبانیت به دنبال زنش می‌رود. ضبط صوت را به طرف دیوار پرتاب می‌کند و این امر باعث می‌شود نادی به‌شدت بترســـد. کلنل با عصبانیت می‌گوید: «شـــاید تو به اینجا نیامده باشی که مثل کولی‌ها زندگی کنی، اما من هم نیامده‌ام که مثل عرب‌ها کار کنم، مثل آنها مورد تهدید و تحقیر قرار گیرم... ما هرچه داشتیم در عروسی ثریا خرج کردیم... اجارهٔ این خانه ۱۴۰ هزار دلار است... هزینهٔ دانشگاه اسماعیل هم هست... به‌زودی ما هیچ چیزی نخواهیم داشت و آن موقع تو زندگی کـــردن مانند کولی‌هـــا را یاد خواهی گرفت... ما فردا همه‌چیز را بســـته‌بندی می‌کنیم و هیچ بحثی هم نباید باشـــد... تو هم لب از لب باز نمی‌کنی». در چند نمای بعد که خانواده کلنل به دیدن خانهٔ جدید می‌روند، نادره با دیدن فضای ســـبز خانه می‌گوید: «اینجا شـــبیه باغمان در اصفهان است».

توصیف صحنه

محل وقوع روایت، خانه کلنل بهرانی اســـت و ســـپس به خانه ویلایی جدید منتقل می‌شود. وســـایل صحنه شـــامل دســـته‌گل، عکس‌های آویزان به دیوار و ضبط صوت است. رمزهای ارتباط غیرکلامی عبارتند از حالت عصبانی نادره و نگرانی اسماعیل که در چهره‌شان مشخص است و عصبانیت کلنل بهرانی. از منظر رمزهای لباس، مشارکین متن، لباس معمولی و عادیِ متناسب با محیط خانه بر تن دارند. نماهای گرفته‌شده اغلب نماهای متوسطی است که رابطهٔ شـــخصی با سوژه ایجاد می‌کند. اغلب نماهای گرفته‌شده از کلنل بهرانی سربالاست و سعی در القـــای قدرت و ســـلطهٔ او دارد. در لحظه‌ای که کلنل با زنـــش دعوا می‌کند تمام نماهای گرفته‌شـــده از نادره سرپایین و تمام نماهای گرفته‌شـــده از کلنل، سربالاست. نورپردازی‌ها پُرتضاد و تیره است که از یک سو حالت دراماتیک به صحنه می‌دهد و از سوی دیگر القاگر یأس و ناامیدی اســـت. ترکیب‌بندی نامتقارن به زندگی روزمره اشاره دارد و وضوح انتخابی است.

الگوی روایی بارت

	HER	SEM	SYM	ACT	REF
صحنه شماره دو	ـ چرا کلنل تا این اندازه سعی در زنده کردن گذشته دارد؟ ـ رابطه کلنل و کتی بازگشایی می‌شود: کلنل می‌خواهد خانهٔ کتی را بخرد	ـ معنای ضمنی دلتنگی و نوستالوژی زندگی گذشته ـ معنای ضمنی سوءاستفادهٔ خرید خانه به قیمت پایین ـ مردسالاری	زن/مرد فقر/رفاه عصبانیت/ آرامش زن خانه‌دار/ مرد نان‌آور	ـ	ـ ارجاع به نوستالوژی زمان گذشته ـ کلیشه زندگی سطح پایین اعراب و کولی‌ها ـ مردسالاری ـ زن خانه‌دار

آنچه در این صحنه به شـکل ضمنی نشـان داده می‌شود نوشـتالژی زمان گذشته برای مشارکین متن است. از سوی دیگر، شخصیت سوءاستفاده‌کنندهٔ مرد ایرانی در کنار شخصیت مردسـالار او به گونه‌ای تصویر شـده که او را در حال تحمیل خواسته‌های خود به دیگران نشان دهد.

تحلیل گفتمانی

عناصـر واژگانـی: زندگـی مثل عرب و کولی‌های کثیف، قضاوتی ارزشـی دربـاره این افراد است.

گـزاره: «من می‌خواهم [درامریکا] زندگی کنم» که ایـن گزاره امریکا را به عنوان یک اتوپیا معرفی می‌کند.

قطب‌بندی: ما و آنها به شـکل مشخصی از هم جدا می‌شوند. آنها کثیف و مورد تحقیر واقع شده‌اند و ما درصدد «زندگی»کردن نشان داده می‌شود.

انسجام موضوعی: متن در ارائه مدلی از زندگی خانوادگی مشارکین متن در کشوری خارجی کاملاً موفق عمل می‌کند و دارای انسجام موضوعی است.

ناگفته‌هـا: متـن از ارائه دلیل برای زندگی سـطح پایینی اعراب و کولی‌ها در امریکا سـر باز می‌زند.

اغراق بزرگنمایی: متن در نشان دادن «مردسالاری» و خشونت موجود در رفتار کلنل به ورطه اغراق و بزرگنمایی می‌غلطد.

نتایج

در فیلم‌های بررسی‌شـــده صفت‌ها و قابلیت‌هایی برای فرهنگی که سازندگان فیلم‌ها به آنها تعلـــق دارند یا «ما»، و در مقابل صفات و قابلیت‌هایی برای کســـانی که از این حوزه بیرون هستند، یا «دیگری»، در نظر گرفته شده است:

غرب یا «ما»	شرق یا «دیگری»
آرامش	خشونت
قربانی تروریسم	تروریست
خِرد	بی‌خردی
فعال	منفعل
رفاه	فقر
بی‌طرفی	جانبداری
آزاد	برده
پیشرفته	عقب‌مانده
شجاع	ترسو
همواره فاتح	همواره مغلوب

همان‌گونه که ون دایک اشـــاره کرده است، استراتژی قطبی‌سازی، اولین استراتژی کلی بیان نگرش‌های مشترک گروه‌محور و ایدئولوژی‌ها از طریق مدل‌های ذهنی است که مبتنی بر توصیف مثبت درون‌گروهی و توصیف منفی برون‌گروهی است. مبنای عمل قطبی‌سازی همان تقابل‌های دوگانه‌ای اســـت که در بافت‌های ایدئولوژیک ســـعی بر طبیعی‌سازی آنها می‌شـــود. بر اساس یک الگوی ایدئولوژیک، ما از آنها جدا می‌شویم و سعی می‌شود «ما» با ارزش‌های مثبت و «دیگران» با ویژگی‌های ارزشی منفی ترسیم شوند.

یافته‌های این تحقیق نشـــان می‌دهد محصول این سیســـتم، ترویج شکلی از نژادپرستی جدیدِ[1] فرهنگی است که در آن «دیگری» به سطح ابژه‌های رسانه‌ای فروکاسته می‌شود که هر گونه کنشی در مقابل آنها مجاز است. این شکل جدید از نژادپرستی با مفهوم اسلام‌هراسی

1. Neo-Racism

مقارن اســت. این امر ما را به مفهوم دیگری رهنمون می‌شــود که امروزه در ادبیات سیاسی جهان بارها شــنیده می‌شــود: جنگ بی‌پایان[1]. جنگ بی‌پایان، جنگی بدون پیشینه نیست و می‌توان به‌راحتی ریشهٔ آن را در تاریخ گذشته و در تجربه استعمار جستجو کرد. تجربه‌ای که اســتعمار را به مثابه امری طبیعی و بخشی از تجربه بشر جلوه داده و فرودست شمردن بخش اعظمی از انســان‌ها را مشروعیت بخشیده اســت. آنچه از آن تحت عنوان مطالعات پسااســتعماری یاد می‌شود به‌وضوح نشــان می‌دهد این سلطه از شکل جغرافیایی و آشکار خود به حوزه فرهنگی انتقال یافته و شــکلی لایه‌لایه یافته اســت. آنچه در ادبیات سیاسی نظریه‌پردازان غربی تحت عناوینی چون جنگ تمدن‌ها ذکر می‌شود، در عرصه رسانه‌ای نیز به‌وضوح نمایان است. شکل‌گیری این دیدگاه در فیلم‌های بررسی‌شده به دلایل زیر مطرح شده است:

۱. «دیگری» به واســطه ویژگی مهم و بنیادین «متفاوت» بودن به اشــکال مختلف طرد می‌شــود. فوکو اشــکال کلاســیک و مدرن طرد و حذف از فضای گفتمانی را در آثار خود به‌خوبی نشــان داده اســت. در شــکل کلاســیک، طرد «دیگری» صرفاً به شکل جغرافیایی صورت می‌گرفت (مثل تبعید دیوانه‌ها به جزایر مجانین). بر این اســاس، ایران در فیلم‌های «۳۰۰» و «اســکندر» به مثابه «دیگری» خارج از مرزهای جغرافیایی ترســیم شده که باید به مقابله با آن پرداخت و آن را از ســر راه برداشــت. در تحلیل این دو فیلم به این نکته اشاره شــده که «دیگــری» با عنوان «بربر» مطرح می‌شــود و در لحظه جنــگ و تصویر با آن، بر مبنای نگاه شرق‌شناسانه، ایرانیان به شکل عجیب و غریب، هیولایی، برخاسته از سرزمینی ناشــناخته تصویر می‌شوند؛ ســوءبازنمایی که بر مبنای آن، ایران متفاوت از «خود» ترسیم می‌شود که به شکل بی‌واسطه‌ای «دیگری» است.

۲. در شکل مدرن طرد، با درونی کردن، عمل حذف «دیگری» از فضای گفتمانی محقق می‌شود. در فیلم «خانه‌ای از شن و مه» دیگری با به درون کشیده شدن، طرد می‌شود.[2] آنچه فوکو از آن به عنوان شــکل مدرن طرد کردن یاد می‌کند در این متن به وقوع می‌پیوندد. در این حالت دیگری به درون مرزهای امریکا کشــیده شده و سپس در درون مرزهای «خود» به طرد آن اقدام می‌شود و کنار گذاشته می‌شود. ویژگی کلیشه‌ای این نوع از دیگری عبارت

1. Witought End War
2. Inclusive Exclusion

است از اینکه او همواره مایهٔ دردسر است، زندگیِ سطح پایینی دارد، مایهٔ رنج و عذاب شهروندان امریکایی است، به اجبار در امریکا ساکن شده، نوستالوژی بازگشت به ایران را در سر دارد و در نهایت فرجامی تراژیک دارد.

در فیلم *«تصادف»* دیگری در مرز بین خود و دیگری شکل می‌گیرد. این شکل از «دیگری» را می‌توان «دیگریِ در حال تعلیق» نامید. ویژگی این نوع از «دیگری» در این است که از یک سو به طور کامل طرد نمی‌شود و از سوی دیگر به طور کامل درونی نمی‌شود. چنین وضعیتی، امکان تثبیت هویتی را از این گروه‌ها سلب می‌کند و سبب می‌شود قانون نیز در برابر این گروه‌های اقلیت، به حالت تعلیق درآید. بر این اساس امکان هر گونه کنش غیرقانونی و حتی خشونت‌آمیز در قبال این گروه‌ها به امری توجیه‌پذیر تبدیل می‌شود. در چنین اجتماعی، پلیس و شهروندان مشروعیت اجرای قانون را برای خود قائل می‌شوند. فیلم «تصادف» از چنین مکانیسمی تبعیت می‌کند.

۳. در فیلم «بدون دخترم هرگز»، تضاد میان خود و دیگری به شکل واضحی با سوءبازنمایی دیگری همراه است و در آن مرزهای مشخصی میان این دو شکل می‌گیرد که گویی «ارتباط» میان آنها امری غیرممکن و محال است. برای رسیدن به این هدف، دیگری کاملاً متفاوت از خود نشان داده می‌شود. آنها به‌شدت خشن، بی‌منطق، متعصبِ مذهبی، بدوی و دروغگو هستند و در مقابل، «ما» سوژه‌هایی عقلانی، مورد ستم واقع‌شده، منطقی و کوشا نشان داده می‌شود. در این فیلم، ایرانی‌ها دارای تضادهای بنیادینی هستند که غیر قابل حل می‌نمایند. در مقابل، امریکا آرمانشهری تصویر می‌شود که زندگی در جایی غیر از آن محال و غیر قابل تحمل نشان داده می‌شود.

۴. در فیلم «سیریانا» ایران کشوری ناامن نشان داده می‌شود که در خیابان‌های آن به‌راحتی اعمال تروریستی انجام می‌شود و جوانان آن زندگی کاملاً زیرزمینی دارند. در عین حال امریکایی‌ها در جلسات سطح بالای خود، به شکل منجی‌هایی تصویر می‌شوند که درصدد «ایجاد ایرانی [به اصطلاح] آزاد و سکولارند» و برای رسیدن به این هدف کمیته‌ای با عنوان «کمیته آزادی ایران» تشکیل داده‌اند.

۵. زنان و وضعیت آنها از موضوعات مهمی است که بارها در این متون بدان پرداخته می‌شود. در فیلم‌های تاریخی مانند «اسکندر» و «۳۰۰» زنان فقط در حرمسراهای شاهان دیده می‌شوند و ابزاری برای اطفای شهوت‌رانی پادشاهان و درباریان ایرانی‌اند. این دیدگاه

منبعث از نگاه رایجِ شرق‌شناسانه است که شرق را مکانی شهوانی به تصویر می‌کشد. مطابق نظر سعید، چنین دیدگاهی درصدد ایجاد آمریت و اقتدار است. می‌توان عنصر دیگری را نیز به این مفهوم اضافه کرد و آن عبارت اســت از ایجاد حس تحقیر نسبت به شرق. برای نیل این هدف، ســعی می‌شود در مقابل، زنان غربی به شکل کاملاً متضاد با زنان شرقی تصویر شــوند. زنان غربی در این فیلم‌ها مظهر زنِ فعال، فتنه‌جو[1]، مشــارکت‌جو در اجتماع مردان و ابژه‌ایِ وفادارِ عشــق‌اند. نماد چنین زنی، مادر *اســکندر* و *نبیِ محمودی* اســت. در سایر فیلم‌ها، زنانِ شــرقی منقادِ تفکر و خشونتِ مردسالارانه‌ای تصویر شده‌اند که بی‌چون‌وچرا از شوهرانشــان تبعیت می‌کنند و یا اینکه مجبور به تبعیت از شوهرانشان هستند. زن ایرانیِ مقیم در امریکا زن ســاکت و آرمان‌جو اســت. در فیلم «تصادف»، زن ساکت است و فقط و فقط به تمیز کردن مغازه مشــغول اســت و در فیلم «خانه‌ای از شن و مه»، نقشی فرعی و محصور در خانه دارد که مطیع نظامی‌گری‌های کلنل بهرانی است. زن ایرانی و زن غربی در این متون بر مبنای دوگانه حضور ـ غیاب تصویر شده‌اند که مبنای این دوگانگی در مفهوم «تفاوت» ریشه دارد: زن ایرانی متفاوت از زنان غربی است.

۶. مفهوم «دیگری» به مقوله هویت‌سازی گره خورده و از خلال پراکتیس‌ها و نظام‌های بازنمایی برساخته می‌شود. بر این مبنا، متون سینمایی فوق، مخاطب را در موقعیت سوژگی قــرار می‌دهد. ایدهٔ «آلتوســری» اســتیضاح یا خطاب متــون به مثابه ابزار و ســازوکارهای ایدئولوژیــک، افراد را در موقعیت سوژه‌شــدگی قرار می‌دهــد. بنابراین، گرچه ما به عنوان ناظر می‌توانیم خود را در موقعیت مخاطب فعال قرار داده و «معنای» این متون را بســازیم اما از نگاهی دیگر، ما موقعیت‌های مختلف مشخص‌شــدهٔ گفتمانی را می‌پذیریم و خود را بــا آنها یکی می‌کنیم. به عبارت دیگر خود را موضوعِ این فیلم‌ها قرار می‌دهیم و «ســوژه» آنها می‌شــویم. با تلفیق این ایده آلتوســری با متافیزیکِ حضور ـ غیاب دریدا به این نتیجه می‌رسیم که این متون، به غرب ـ به مثابه دیگری شرق ـ موقعیت سوژه‌گی متضاد با شرق ارائه می‌دهد و آن را نیز به مثابه امر والا برمی‌سازد. در این میان ایرانی‌ها دیگری فرودست یا «دیگری» به حاشیه رانده شده‌اند.

۷. هالیوود به مثابه دســتگاه ایدئولوژیک امریکا، بر مبنای مفهوم هژمونی عمل می‌کند. قدرت دارای ســویه‌های وسوسه، اغوا، فریب و رضایت است. قدرت را نمی‌توان منحصراً

1. Famme Fatale

در اختیار یک گروه دانســت که عده‌ای به ســادگی و از بالا به اِعمال آن بپردازند. هالیوود برای اقناع مخاطب و اِعمال دیدگاه خود به آنها در قالب صنعت فرهنگ‌ســازی ســینما، به عملی هژمونیک دســت می‌زند. بازنمایی‌های کج‌ومعوج از ایران در این متون، با استفاده از تکنیک‌ها و اســتودیوهای پیشــرفته هرچه بیشتر قابل باورتر می‌شوند و این امر امکان ارائه کنش‌هــای ضدهژمونیک مخاطبان را با دشــواری همراه می‌کنــد؛ گرچه این امکان همواره قابلیت تحقق دارد.

۸ . «ایرانی‌ها عرب‌اند» کلیشهٔ رایجِ این فیلم‌ها دربارهٔ ایران است. با توجه به نگاه منفی جهان به اعراب (به‌ویژه پس از ۱۱ ســپتامبر) هالیوود ســعی می‌کند همنشینی میان ایران و اعراب را به تصویر بکشد و از مکانیسم سرایت معنایی برای برساختن دیدگاه منفی نسبت به ایران اســتفاده کند. این امر در فیلم‌های نفوذی و سیریانا به‌وضوح دیده می‌شود. ویژگی مهم کلیشــه فوق این است که صرفاً به شکل‌دهی مجموعه‌ای از «تیپ‌های سینمایی» منجر می‌شود. تیپ‌های سینمایی در مقابل شخصیت و شخصیت‌پردازی قرار می‌گیرند که در آنها کنش‌هــای بازیگران بر مبنای منطق قابل تأملی شــکل می‌گیرد و مخاطب را با خود درگیر کرده و او را به تفکر وادار می‌کند. اما تیپ‌های ســینمایی ســوژه‌هایی قابل هضم‌اند که بر مبنای مفهومِ کلیشه‌سازی شکل می‌گیرند و از فرط تکرار به امری بدیهی بدل می‌شوند. به عنوان مثال ایرانی‌ها (یا شرقی‌های) خشن و خشونت‌طلبی که همواره درصدد انجام اعمال تروریستی‌اند، شکلی از این نوع تیپ‌سازی‌هاست. از سوی دیگر برای مؤثر جلوه دادن این نوع خاص از تیپ‌ســازی، با قربانیان به اصطلاح معصومی روبه‌رو هستیم که در مقابل این نوع از خشونت متحمل زیان‌های جانی و مالی می‌شوند. هالیوود نمونه‌های بسیار زیادی از این نوع کلیشــه‌ها را از زمان‌های بسیار دور دربارهٔ اعراب ارائه داده است. حال این تیپ‌ها به‌راحتی به ایران نیز تعمیم داده می‌شود. بر این مبناست که به‌کارگیری ویژگی‌های ظاهریِ عربــی بــرای ایرانی‌های فیلم ۳۰۰ یا اســکندر امری غیرمترقبه به نظر نمی‌رســد. بر مبنای آنچه از کلیشه‌ســازی گفته شد، کارکرد کلیشه‌سازی تقلیل تفاوت‌ها و ذاتی جلوه دادن آن تفاوت‌هاست. کلیشه ایرانی‌های عرب بر مبنای این مکانیسم عمل می‌کند.

۹. از میان مقولات تحلیل گفتمانی که در این متون مورد بررســی قرار گرفته‌اند «اغراق و بزرگنمایی» و «قطبی‌ســازی» مقوله‌هایی بوده که بیش از بقیه مورد تأکید قرار گرفته‌اند و سعی شده در این متون، تصویری مبالغه‌آمیز از ایران به مثابه «دیگری» ارائه شود. قطب‌بندی

به شکل دوسویه، هم سبب شکل‌گیری هویت «خود» می‌شود و هم «دیگری» را در جایگاه هویت‌یابی قرار می‌دهد. بزرگنمایی‌ها و اغراق‌ها گاهی با استفاده از طرفندهای سینمایی شکل می‌گیرند و گاهی به شکل ناشیانه‌ای سعی می‌کنند خود را به مخاطبان تحمیل کنند. نمونه‌هایی از مورد دوم در فیلم *«بدون دخترم هرگز»* بارها تکرار شده است.

۱۰. نگاه فتشیستی به ایران را می‌توان در فیلم‌های تاریخی به‌وضوح دید که عمدتاً بر مبنای نگاه شرق‌شناسانه ساخته شده‌اند. فتشیسم بر مبنای تقلیل کل به جزء محقق می‌شود که نوعی جانشینی یک ابژه به جای کلی خطرناک است. در این نگاه فتیشیستیِ مبتنی بر شرق‌شناسی، ایران به ابژه‌های خاصی فروکاسته می‌شود که نماینده‌ای برای کل آن است. این نگاه در فیلم «۳۰۰» به شکل اغراق‌آمیزی در حرمسرای شاه دیده می‌شود که جانشینی برای کل زنان ایران است. از سوی دیگر نگاه شیءانگارانه به بدن به عنوان کالایی کمّی، بیانگر سویهٔ دیگری از این مفهوم است. ایرانی‌ها در این فیلم، فقط کشته می‌شوند و برای نشان دادن تعداد زیاد کشته‌شدگان با شکل نمادین با تپه‌ای از ایرانی‌های کشته‌شده روبه‌رو هستیم که شکلِ آرمانیِ نگاهِ شیءانگارانه است که به شکل مبالغه‌آمیزی، کمّی و عقلانی شده است. از سوی دیگر، هال این مکانیسم را همراه با انکار و جایگزینی می‌داند. بر این مبنا، تحلیل فیلم‌های فوق نشان می‌دهد از مکانیسم فتشیسم برای انکار هرگونه توان برای ایرانی‌ها استفاده شده است. از سوی دیگر طی فرایند جایگزینی، «بدن» و ویژگی‌های فیزیکی جایگزین تمام روابط بین کنشگران متن شده است.

۱۱. بارت اسطوره‌سازی را مکانیسمی می‌داند که همراه با حذف تاریخ از پدیده‌ها سعی در طبیعی‌سازی امور دارد. از این منظر آنچه در سینمای هالیوود از ایران به نمایش درآمده، با حذف تاریخِ سوژه‌ها و مضامین همراه است. به این ترتیب سوژه‌های ایرانی از بافت و زمینهٔ خود زدوده شده و در خلائی برساختی، ساخته شده‌اند. این امر در فیلم‌های تاریخی از شدت و حدّت بیشتری برخوردار است که یکی از استراتژی‌های بنیادین بازنمایی در متون رسانه‌ای (و نمونه‌های مورد بررسی) است.

۱۲. در این متون، «دین» به عنوان یکی از دال‌های مرکزی مورد توجه قرار گرفته که ویژگی‌های «دیگری» را برمی‌سازد. در فیلم‌های *«بدون دخترم هرگز»* و حتی *«نفوذی»* با انبوهی از نشانه‌های مذهبی مواجه می‌شویم که سعی می‌شود به امر سیاسی مرتبط نشان داده شود. پارچه‌نوشته‌ها و آیه‌های قرآنی در کنار پوسترها و عکس‌های شخصیت‌های

مذهبیِ ـ سیاسی به نمایش درآمده‌اند که سعی می‌شود با ایجاد همنشینی میان این دو امر، رابطه‌ای علّی و معلولی میان آن دو برقرار سازند. اما نکتهٔ مهم این است که این رابطه در خلأ شکل نمی‌گیرد، بلکه هدف از آن اشاره به «دیگریِ دیندار» و «خود سکولار» است. این دو گروه در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و ازآنجاکه رسانه‌های جمعی در یک دورهٔ تاریخی بسیار طولانی‌مدت به «ساخت اجتماعی این مفاهیم» پرداخته‌اند، سینمای هالیوود نیز در راستای بازتولید اجتماعی این مفاهیم به نفع بلوک هژمونیک اقدام می‌کند.

۱۳. از منظر نشانه‌شناسی متن، نمونه‌های بررسی‌شده به مثابه متونی چندلایه عمل می‌کنند. گرچه دلالت‌های صریح و آشکار این متون به گونه‌ای کنار یکدیگر چیده می‌شوند که سعی در ارائه تصویری صرفاً سینمایی از موضوع مدنظر خود دارند، اما در لایه‌های زیرین این متون دلالت‌های ضمنیِ هدفمندی جریان دارد که سوگیری‌ها و اهداف خاصی را دنبال می‌کنند.

این متون ابزارهای روایی و تکنیک‌های مختلف (و اغلب بسیار پیچیده‌ای) را به کار می‌گیرند تا بتوانند متونی سرراست و بری از سوگیری‌های آشکار به مخاطب ارائه دهند. در فیلم‌های خانه‌ای از شن و مه، تصادف، بدون دخترم هرگز، سیریانا و نفوذی، ابزارِ روایی و در فیلم‌هایی چون ۳۰۰ و اسکندر ابزارِ تکنیکی مانند فیلمبرداری در مقابل پردهٔ آبی سبب شده با متنی به‌ظاهر سرراست روبه‌رو باشیم. به عنوان مثال در فیلم نفوذی و سیریانا که صرفاً چند صحنه اول در خاورمیانه و ایران اتفاق می‌افتد، در نگاه اول به نظر می‌رسد با متنی نامربوط با سوءبازنمایی‌های مرتبط با ایران روبه‌رو هستیم. اما در نگاه کلی، این اجزا به شکل دیالکتیک جزء و کل، با کلیت فیلم به تعامل می‌پردازند و تصویری مخدوش از ایران ارائه می‌دهند.

منابع

بارت، ر. (۱۳۸۰) «اسطوره در زمانه حاضر»، مترجم: یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۸، صص ۸۵-۱۳۵.

چندلر، د. (۱۳۸۶) *مبانی نشانه‌شناسی*، مترجم: مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.

هال، اس. (۱۳۸۶) *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، مترجم: محمود متحد، تهران: نشر آگه.

سعید، ا. (۱۳۷۷) *پوشش خبری اسلام در غرب*، مترجم: عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

فرکلاف، ن. (۱۳۷۹) *تحلیل گفتمان انتقادی*، مترجم: گروه مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ای.

فیسک، ج. (۱۳۸۰) «فرهنگ و ایدئولوژی»، مترجم: مژگان برومند، *فصلنامه ارغنون* ، شماره ۲۰، صص ۱۱۷-۱۲۶.

فیسک، ج. (۱۳۸۰) «فرهنگ تلویزیون»، مترجم: مژگان برومند، *فصلنامه ارغنون*، شماره ۱۹، صص ۱۲۵-۱۴۲.

کالکر، ر. (۱۳۸۴) *فیلم، فرم و فرهنگ*، مترجم: بابک تیرابی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

کلنر، د. (۱۳۸۵) «فرهنگ رسانه‌ای و پیروزی نمایشی»، مترجم: اسماعیل یزدان‌پور، *فصلنامه رسانه*، دوره ۳، شماره پیاپی ۶۷، صص ۱۸۱-۲۱۸.

Dyer, R. (2005) *White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies*, London: Routledge.

Hall, s. (2000) "Cultural Identity and Cinematic Representation", in R. Stem and T. Miller, *Film and Theory*: an Anthology, London: Blackwell.

_____ (1997) "The Spectacle of Other", in S. Hall et al, *Cultural Representation and Signifying Practice*, London: Sage Publication.

_____ (1997) "The Work of Representation", in S. Hall et al, *Cultural Representation and Signifying Practice*, London: Sage Publication.

Hansen, A. et al (1998) *Mass Communication Research Methods*, London: Palgrave Publication.

Hawkes, T. (2003) *Structuralism and Semiotics*, London: Routledge.

Pickering, M. (2001) *Stereotyping: The Politics of Representation*, London: Palgrave.

Rojek, C. (2007) *Cultural Studies*, London: Polity Press.

_____ (2003) Stuart Hall, London: Polity Press.

Shaheen, J. (2003) *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, London: Sage Publication.

Van Dijk, Teun A. (1998) "Opinion and Ideologies in the Press", in A. Bell and P. Garrett, *Approaches to Media Discourse*, London: Blackwell Publication.

Wasko, J. (2003) *How Hollywood Works*, London: Sage Publication.