معرفت فرهنگی اجتماعی، سال چهارم، شماره چهارم، پیاپی ۱۶، پاییز ۱۳۹۲، ص ۱۲۵ ـ ۱۵۰

هالیوود و بازنمایی ایران‌هراسی در تحلیل واقعهٔ ۱۳ آبان
(تحلیل فیلم «آرگو»)

رفیع‌الدین اسماعیلی / دانشجوی دکتری فرهنگ و ارتباطات دانشگاه باقرالعلوم‌ع Rafi.esmaeili@Yahoo.com

دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۱۷ ـ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۲۵

چکیده

رسانه‌ها امروزه تلاش می‌کنند که آنچه را می‌خواهند بازنمایی کنند، نه آنچه حقیقت دارد. بنابراین، وجود شکاف میان واقعیت و آنچه در رسانه ارائه می‌شود، سبب شده است تلاش‌های بسیاری برای توصیف و تبیین چگونگی و چرایی شکل‌گیری بازنمایی رسانه‌ای از جهان خارج صورت گیرد. این مقاله به بازنمایی ایران‌هراسی در سینمای هالیوود پرداخته و تلاش کرده است با روش نشانه‌شناسی *جان فیسک* به نقد و بررسی فیلم سینمایی *آرگو*، که جایزهٔ «اسکار» ۲۰۱۳ را گرفته، بپردازد. نتیجه‌ای که حاصل شده این است که فیلم مزبور به تحریف فرهنگ و رفتار ایرانیان و حقیقت واقعهٔ ۱۳ آبان ۱۳۵۸ پرداخته و تلاش کرده است مردمان ایران را مردمانی خشن، غیرمنطقی و نیمه‌وحشی نشان دهد. این مقاله به بررسی رمزگان اجتماعی و فنی و ایدئولوژیک نهفته در این فیلم پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: بازنمایی، ایران، هالیوود، آرگو، فرهنگ، آبان.

مقدمه

سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رسانه‌های نوین در عصر حاضر، علاوه بر اینکه به بازنمایی جامعه می‌پردازد، خود نیز الگوهایی به جامعه ارائه می‌دهد. به سبب تأثیرگذاری بالای این رسانه، این الگوها به سرعت در جامعه رواج پیدا می‌کند. از ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی ایران، به سبب ماهیت فرهنگی و سیاسی این انقلاب، نگاه غرب به ایران در مقایسه با پیش از انقلاب، بسیار تغییر کرد و در نتیجه، رسانه‌های غرب نیز به تبعیت از سیاست‌های حاکم بر آنها، رویکرد متفاوتی اتخاذ کردند که در آثار تولیدشده دربارهٔ ایران مشهود است. یکی از مهم‌ترین محورهایی که سینمای هالیوود پس از انقلاب اسلامی ایران تلاش کرده است به مردم جهان القا کند تصویری تهدیدآمیز و افراط‌گرایانه و غیرمنطقی از مردم ایران بوده است (بیچرانلو، ۱۳۹۰، ص۱۹ـ۲۰).

با وقوع انقلاب ایران، آمریکا خطری بزرگ در مقابل منافع خود احساس کرد و به علت آنکه تلاش‌هایش برای از بین بردن انقلاب ایران به نتیجه نرسید، کوشید از طریق رسانه‌های قدرتمند به تخریب چهرهٔ مردم ایران و مسلمانان بپردازند. پس از نابودی شوروی (سابق)، این هجمه بیشتر شد؛ زیرا از یک‌سو، آمریکا تلاش کرد دشمن درجه یک دیگری برای خود انتخاب کند تا عاملی برای اتحاد مردم خود داشته باشد، و از سوی دیگر، ترویج اعتقادات و باورهای مسلمانان، بخصوص شیعه، را که بسیار استکبارستیز بود، به ضرر منافع خود در جهان می‌دید. بدین‌روی، در سال‌های اخیر، تعداد این فیلم‌ها بیش از قبل شده است، به‌گونه‌ای که هر سال چند فیلم شاخص در این زمینه ساخته می‌شود.

در سال ۲۰۱۲ فیلمی به نام ***آرگو*** ساخته شد که فروش بالایی در کشور آمریکا داشت. فیلم مزبور اگرچه به موضوع فرار شش نفر از جاسوسان آمریکا از ایران پرداخته، ولی موضوعات مهم دیگری همچون چگونگی تسخیر سفارت، نوع برخورد دانشجویان و حکومت ایران با گروگان‌ها، رفتار مردم ایران با بیگانگان، و فرهنگ مردم ایران پرداخته که متأسفانه در همه این موارد، به تحریف واقعیت منجر شده است. سؤال اصلی این تحقیق عبارت است از اینکه فیلم ***آرگو*** مردم و حکومت ایران و به‌ویژه واقعهٔ ۱۳ آبان را چگونه بازنمایی کرده است؟ چه رمزگان اجتماعی و فنی و ایدئولوژیک در این فیلم نهفته است؟

چارچوب نظری: نظریهٔ «بازنمایی»

یکی از مفاهیم کلیدی در مطالعهٔ تمام انواع رسانه‌ها، مفهوم «بازنمایی» است. این مفهوم با تلاش‌هایی که

برای ترسیم واقعیت صورت می‌گیرد، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. بعد «بازنمایی» توجه ما را به تولیدات رسانه‌ای جلب می‌کند. این بعد شامل زمینه‌های ذیل است: مطالبی که رسانه‌ها عرضه می‌کنند، نحوهٔ انعکاس موضوعات، انواع گفتمان‌های مطرح، و ماهیت مباحث و مناظرات ارائه‌شده. «بازنمایی» به ابعاد اطلاعاتی و فرااطلاعاتی تولیدات رسانه‌ای، از جمله ابعاد نمادین و بدیهی آن آثار اشاره دارد. بعد «بازنمایی» در گسترهٔ عمومی، به برخی پرسش‌های اساسی اشاره دارد؛ نظیر اینکه چه مطالبی باید برای انعکاس انتخاب شوند؟ و چگونه به بینندگان عرضه گردند؟ (دالگرن،۱۳۸۰، ص۳۰) این مفهوم ارتباط وثیقی با بحث‌های مربوط به نمایش واقعیت دارد؛ زیرا سعی بسیاری از متون رسانه‌ای در پی آن هستند که خود را واقعی بنمایانند. اما آنچه نزد خود واقعی می‌پنداریم خارج از «بازنمایی» وجود ندارد. این موضوع جدای از امور واقعی و تجربی است که در جهان اطراف ما روی می‌دهد. بنابراین اشیا، افراد، رویدادها، و پدیده‌ها برای اینکه به واقعیت تبدیل شوند باید بازنمایی شوند و این کار از طریق ورود آنها به زبان ممکن‌می‌شود (صوفی،۱۳۸۹، ص۱۷).

زبان گنجینهٔ مهم معانی و ارزش‌های فرهنگی است و همچون یک نظام بازنمایی عمل می‌کند. به‌عبارت دیگر، زبان به واسطهٔ بازنمایی، در فرایند تولید معنا، نقش کلیدی در هرگونه صوررت‌بندی اجتماعی و فرهنگی دارد؛ چراکه تولید معنا از طریق زبان صورت می‌گیرد. زبان واسطهٔ ممتازی است که از طریق آن، معنا تولید و توزیع می‌شود (مهدی زاده،۱۳۸۷، ص۲۲).

اصطلاح «زبان» در اینجا، به صورت گسترده مدنظر است. نظام گفتاری یا نظام نوشتاری یک زبان خاص هر دو به طرز آشکاری «زبان» هستند، اما تصاویر دیداری و تمام چیزهای دیگری هم که کارکرد مشابهی داشته باشند و در طبقه‌بندی‌های معمولی به‌عنوان یک امر «زبان‌شناختی» به‌شمار نیایند می‌توانند زبان محسوب شوند. برای مثال، زبان بیان چهره‌ای یا اشاره‌ای، یا زبان مد، لباس، یا نشانه‌های ترافیکی، حتی موسیقی هم می‌تواند یک زبان محسوب شود. (هال،۱۳۸۷، ص۳۵۷) به‌عبارت دیگر، منظور از «زبان» در اینجا، زبان انگلیسی، فرانسوی، چینی و مانند آن نیست، بلکه هر صدا، کلمه، تصویر یا شیئی که به‌عنوان یک نشانه کاربرد دارد و هنگامی‌که در کنار نشانه‌های دیگر در داخل نظامی‌سازمان‌دهی شود قادر به انتقال و بیان معناست، زبان را به‌وجود می‌آورد و این به دلیل وجود زبان‌های مشترک است که ما قادریم افکار و مفاهیم منظور نظر خود را به کلمات، اصوات، یا تصاویر ـ به‌عنوان یک زبان ـ تبدیل کرده، به ابراز معناهای مورد نظر به دیگران و برقراری ارتباط با آنها بپردازیم (صوفی، ۱۳۸۹، ص۱۷).

استوارت هال از شاخص‌ترین چهره‌های مطالعات فرهنگی است که نوشته‌ها و آثارش دربارهٔ

بازنمایی و اهمیت آن در فرهنگ رسانه‌محور امروزی، این مفهوم را به یکی از بنیادی‌ترین مسائل حوزهٔ مطالعات فرهنگی تبدیل کرده است. *هال* بر این باور بود که نظام بازنمایی نه از نظام منفرد، بلکه از راه‌های گوناگون سازمان‌بخشی، دسته‌بندی، مدیریت و طبقه‌بندی مفاهیم تشکیل شده است و میان این مفاهیم روابط پیچیده ایجاد می‌کند (هال،۱۳۸۷، ص۳۵۳). از دیدگاه او، سه رویکرد مطرح در زمینهٔ بازنمایی وجود دارند که چگونگی عمل بازنمایی معنا از طریق زبان را تبیین می‌کنند. این سه رویکرد «بازتابی»، «ارادی» و «برساخت‌گرایانه» یا «برساخت‌گرا» نامیده می‌شود. هر کدام از این رویکردها می‌تواند در پاسخ به سؤال «معانی از کجا می‌آیند؟» مطرح باشد (هال، ۱۳۸۷، ص۳۵۶).

بر اساس رویکر «بازتابی»، معنا در شیء، شخص، ایده، یا رویداد موجود در جهان خارج نهفته است و زبان مانند آیینه‌ای عمل می‌کند که معنای حقیقی را به همان صورت که در جهان خارج وجود دارد، بازتاب می‌دهد (همان، ص۳۵۷).

در رویکرد «ارادی»، گوینده یا مؤلف، معنای خاص خود را از طریق زبان به جهان تحمیل می‌کند و واژه‌ها همان معنا را می‌دهند که مؤلف اراده می‌کند. البته رویکرد ارادی هم به‌عنوان یک نظریهٔ عمومی بازنمایی از طریق زبان، دارای نواقصی است. ما نمی‌توانیم تنها منبع معنا در زبان باشیم؛ چراکه در این صورت، می‌توانیم خود را فقط در زبان کاملاً شخصی بیان کنیم. اما ذات زبان ارتباط است و ارتباط هم به قراردادها و رمزهای مشترک وابسته است. معانی ارادی شخصی ما هرچند برای ما شخصی هستند، اما برای اینکه با دیگران درمیان گذاشته شده، قابل فهم شوند باید با قواعد، رمزها، و قراردادهای زبان بیان شوند. زبان یک نظام سراسر اجتماعی است (هال، ۱۳۸۷، ص۳۵۸).

رویکرد سوم این ویژگی اجتماعی و همگانی را به رسمیت می‌شناسد. این رویکرد تأیید می‌کند که نه چیزها به‌خودی‌خود، و نه کاربران زبان، هیچ‌کدام نمی‌توانند، در زبان یک معنای پایدار ایجاد کنند. چیزها معنا نمی‌دهند، بلکه ما با استفاده از نظام‌ها(نشانه‌ها و مفاهیم) بازنمایانه، معنا را برمی‌سازیم. بنابراین، به این رویکرد «برساخت‌گرایانه» می‌گویند. برساخت‌گرایان وجود جهان مادی را انکار نمی‌کنند، اگرچه جهان مادی را حامل معنا نمی‌دانند. آنان می‌گویند: نظامِ زبان یا هر نظام دیگری که ما برای بازنمایی مفاهیم خود به کار می‌بریم درواقع، بازیگران اجتماعی هستند که از نظام‌های مفهومی فرهنگی و زبان‌شناختی خود و دیگر نظام‌های بازنمایی برای برساختن معنا استفاده می‌کنند تا به جهان معنا بدهند و ارتباط معناداری با دیگران برقرار کنند. نظام‌های بازنمایی از صداهایی که ما با کوردهای آوایی‌می‌سازیم، تصاویری که ما با دوربین و روی ورق‌های حساس به نور درست می‌کنیم،

علامت‌هایی که با نقاشی روی پارچه ایجاد می‌کنیم و پالس‌های دیجیتالی که به‌صورت الکترونیکی منتقل می‌کنیم، تشکیل شده است. بازنمایی یک شکل از کنش و یک نوع عمل است که از اشیای مادی و آثار استفاده می‌کند. اما معنا نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکرد نمادین آنها وابسته است؛ چراکه یک صدا یا واژهٔ خاص به جای یک مفهوم می‌نشیند و آن را بازنمایی می‌کند. به همین علت است که این واژه یا صدا در زبان به‌عنوان نشانهٔ حامل معنا عمل می‌کند ـ یا آن‌گونه که برساخت‌گرایان می‌گویند ـ بر معنا دلالت می‌کند (همان، ص ۳۵۹ـ۳۶۰). حتی مطالعات فرهنگی با اتخاذ نگرشی برسازنده دربارهٔ بازنمایی باور دارند که پدیده‌ها ـ فی نفسه ـ قادر به دلالت نیستند، بلکه معنای پدیده‌ها ناگزیر باید از طریق و به واسطهٔ فرهنگ بازنمایی شود. به بیان دیگر، بازنمایی از طریق فرایندهای توصیف و مفهوم‌سازی و جایگزین‌سازی، معنای آنچه را بازنمایی شده است، برمی‌سازند (مهدی‌زاده،۱۳۸۷، ص ۱۶).

به‌طورکلی، *هال* با نظریهٔ «برساخت‌گرایانهٔ» بازنمایی، این بحث را مطرح می‌کند که «رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند، بلکه آن را به رمز درمی‌آورند» (گیویان و سروری زرگر، ۱۳۸۸). طبق نظر *جان فیسک* هم فرهنگ فیلم و تلویزیون از ساختاری سلسله مراتبی از رمزها در سه سطح «ایدئولوژی»، «بازنمایی» و«واقعیت» تشکیل شده است؛ به این معنا که واقعه‌ای که قرار است به‌صورت فیلم سینمایی یا برنامه‌ای تلویزیونی درآید برای اینکه رنگ واقعیت به خود بگیرد پیشاپیش با رمزهای اجتماعی نظیر لباس، محیط، گفتار و مانند آن رمزگذاری می‌شود؛ یعنی سطح واقعیت، و برای اینکه از طریق رسانه‌ای مانند تلویزیون قابل پخش گردد از صافی «بازنمایی» یا رمزهای فنی همچون دوربین، نورپردازی، تدوین، و روایت می‌گذرد، و سپس به وسیلهٔ رمزهای اعتقادی نظیر فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی، و سرمایه‌داری در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت» اجتماعی قرار می‌گیرد (صوفی، ۱۳۸۹، ص۳٤). در این پژوهش، رویکرد «برساخت‌گرا» مد نظر است.

رویکرد برساخت‌گرا، خود با دو رویکرد روش‌شناختی جداگانه به استقبال تولیدات بازنمایی می‌رود. این دو رویکرد روش‌شناختی عبارتند از: «نشانه‌شناختی» و «تحلیل گفتمان». بنابراین، بُعد بازنمایی در رسانه‌ها، با روش‌های گوناگون، قصد رمزگشایی از پیام‌های ارتباطی را دارد.

روش تحقیق: نشانه‌شناسی اجتماعی

رویکرد «برساخت‌گرا»، دارای دو رویکرد روش‌شناسی است. رویکرد «نشانه‌شناختی» و رویکرد

«گفتمان‌محور». میان این دو رویکرد شباهت‌ها و تفاوت‌های عمده‌ای وجود دارد. یکی از تفاوت‌های عمده این است که رویکرد «نشانه‌شناختی» به این توجه می‌کند که بازنمایی و زبان چگونه معنا تولید می‌کنند و رویکرد «گفتمان‌محور» به تأثیرات و پیامدهای بازنمایی و سیاست‌های آن توجه دارد و بر خاص بودن تاریخی یک شکل یا رژیم خاص بازنمایی تأکید می‌کند. در «گفتمان‌محور»، تأکید بر زبان به‌مثابهٔ یک مسئله عام، وجود ندارد، بلکه بر زبان‌های خاص یا معانی و نحوهٔ به‌کارگیری آنها در زمان‌ها و مکان‌های خاص تأکید می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، ص۲۵).

اگرچه توجه به نشانه‌ها و شیوه‌های ارتباطی آنها پیشینه‌ای دیرینه دارد، ولی می‌توان گفت: تحلیل نشانه‌شناختی نوین با کار زبان‌شناس سوئیسی، *فردینان دوسوسور*، و فیلسوف آمریکایی، *چارلز ساندرز پیرس*، آغاز می‌شود (آسابرگر،۱۳۷۹، ص۱٦).

نشانه‌شناسی در شکل معاصر خود، نمی‌تواند با یک روشِ از پیش معین‌شده به تحلیل معنا بپردازد؛ زیرا دیگر یک رشته نیست. به بیان دیگر، نشانه‌شناسی نه‌تنها حوزه‌ای بین‌رشته‌ای است، بلکه به یک فرارشته تبدیل شده است (ساسانی، ۱۳۸۹، ص۷۷)؛ همان‌گونه که روش «نشانه‌شناسی» به یک فراروش تبدیل شده است. نشانه‌شناسی با نتایج جالب در حوزه فیلم، نمایش، پزشکی، معماری و بسیاری حوزه‌های دیگرِ مربوط به ارتباطات و انتقال اطلاعات به کار برده شده است. درواقع، برخی از نشانه‌شناسان ادعا می‌کنند که می‌توان همه چیز را معناشناسانه تحلیل کرد. معناشناسی از نظر آنان، ملکهٔ علوم تفسیری محسوب می‌شود؛ یعنی شاه‌کلیدی که با کمک آن، معنای همهٔ چیزهای ریز و درشت دنیا برای ما روشن می‌شود (آسابرگر، ۱۳۷۹، ص۱۷).

در نظر نشانه‌شناسان هیچ‌گونه پیامی فارغ از رمز وجود ندارد. ازاین‌رو، آنها همهٔ تجربه را متضمن فراگرد «رمزوارگی» می‌دانند. در همین چارچوب است که رمزگشایی نه‌تنها مستلزم شناخت و فهم و درک متن، بلکه تفسیر و ارزیابی و داوری دربارهٔ آن را نیز دربر می‌گیرد (ضمیران، ۱۳۸۲، ص۱۵۱). از دیدگاه *جان فیسک*، «همهٔ رمزها معنا را می‌رسانند» (فیسک، ۱۳۸٦، ص ۹۸). او هدف از تحلیل نشانه‌شناختی را معلوم کردن آن لایه‌های معانی رمزگذاری شده‌ای می‌داند که در ساختار فیلم‌ها، برنامه‌های تلویزیون و به‌طورکلی، تولیدات صوتی- تصویری، حتی در قسمت‌های کوچک این برنامه‌ها قرار می‌گیرند (همان، ص۱۳۰). برای این کار، *فیسک* مهم‌ترین بخش تحلیل نشانه‌شناختی را تشخیص رمزگان موجود در فیلم قلمداد کرده، به معرفی نحوهٔ شناسایی و تحلیل آنها می‌پردازد. در این پژوهش، تلاش شده است از روش «تحلیل رمزگانِ» *جان فیسک* به‌منظور تعیین لایه‌های گوناگونی معانی رمزگذاری‌شده در فیلم‌ها استفاده شود.

تحلیل رمزگان جان فیسک

به اعتقاد *جان فیسک*، «رمز» عبارت است از: «نظامی از نشانه‌های قانونمند که همهٔ آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند.» این نظام، مفاهیمی را در فرهنگ به وجود می‌آوَرَد و اشاعه می‌دهد که موجب حفظ آن فرهنگ است. رمز، حلقهٔ واسط بین پدیدآورنده، متن و مخاطب است، و نیز حکم عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون گوناگون، در شبکه‌ای از معانی به‌وجودآورندهٔ دنیای فرهنگی ما، با یکدیگر پیوند می‌یابند. این رمزها در ساختاری سلسله‌مراتبی و پیچیده عمل می‌کنند که جدول (۱) برای روشن کردن موضوع، آن را به شکلی ساده نشان داده است (فیسک، ۱۳۸٦، ص۱۲۷).

طبق دیدگاه *فیسک*، رمزها سه سطح دارند: واقعیت، بازنمایی، ایدئولوژی (همان، ص ۱۲۸). به‌عبارت دیگر، واقعه‌ای که قرار است به فیلم سینمایی تبدیل شود قبلاً با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ یعنی سطح واقعیت؛ و برای اینکه به لحاظ فنی قابل پخش باشد از صافی رمزهای فنی می‌گذرد و به وسیله رمزگان ایدئولوژیک در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌گیرد. *فیسک* می‌گوید: طبقه‌بندی این رمزها بر اساس مقوله‌هایی دل‌خواه و انعطاف‌پذیر صورت گرفته است (همان، ص۱۲۷). این رمزگان در جدول (۱) نشان داده شده است.

جدول (۱): سطوح رمزگان جان فیسک

سطح ۱	واقعیت یا رمزگان اجتماعی	واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون پخش شود پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری شده است؛ مثل ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست و صدا.
سطح ۲	بازنمایی یا رمزگان فنی	رمزهای اجتماعی را رمزهای فنی به کمک دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری می‌کنند. برخی از رمزهای فنی عبارتند از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارفِ بازنمایی را انتقال می‌دهند. رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند؛ از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان و انتخاب نقش‌آفرینان.
سطح ۳	ایدئولوژی یا رمزگان ایدئولوژیک	رمزهای ایدئولوژی، عناصر مزبور را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند. برخی از رمزهای اجتماعی عبارتند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی و سرمایه‌داری.

جان فیسک در ادامه توضیح می‌دهد که روند ایجاد معنا مستلزم حرکت مستمرِ صعودی و نزولی در سطوح نمودار بالاست. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی، به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی یا

فرهنگی، این وحدت را بازسازی می‌کند و نشان می‌دهد که «طبیعی» به نظر آمدن این وحدت ناشی از تأثیر بِسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است (فیسک، ۱۳۸٦، ص۱۳۰).

روش «تحلیل رمزگان» *جان فیسک* در تحلیل فیلم، کمک شایانی به ما می‌کند. در این پژوهش، تلاش شده است با طبقه‌بندی منظم این روش، به اهداف خود در نقد و تحلیل فیلم برسیم. در جدول (۲) تمامی عناصر تحلیل رمزگان *جان فیسک*، که در تحلیل فیلم، به ما کمک می‌کند نشان داده شده است که در ادامه، توضیح داده خواهد شد.

جدول (۲): روش تحلیل فیلم

رمزگان فیلم	رمزگان اجتماعی(تناسب بازیگران بر اساس فرهنگ واقعی آنان در جامعه)	گفتار	
		محیط	
		لباس	
	رمزگان فنی	زمان و مکان	
		بازیگران	انتخاب بازیگران
			چهرهٔ بازیگران
			اجرا یا شیوهٔ رفتار
		صدا	گفت‌وگوها
			موسیقی
		نمادها	
	رمزگان ایدئولوژیک	مفهوم اصلی	
		دسته‌بندی مفاهیم	
		مفاهیم به حاشیه رفته	

ایران‌هراسی درهالیوود

پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران و فرار شاه از ایران، آمریکا به دنبال راهی بود که بتواند انقلاب مردم ایران را ناکام بگذارد، به‌ویژه که مردم ایران مسلمان و شیعه بودند و انقلاب آنان موجب به‌هم ریختن معادلات آمریکا در منطقه شده بود. پس از تسخیر سفارت آمریکا و به‌عبارت بهتر، لانهٔ جاسوسی آمریکا در ایران و شکست و تحقیری که آمریکا متحمل شد دشمنی آنان بیشتر گردید و به

دنبال جبران و انتقام از ملت ایران بودند. به همین سبب، در هشت سال دفاع مقدس به *صدام* حسین کمک کردند و تحریم‌های اقتصادی گسترده‌ای علیه مردم ایران به کار بستند. از دیگر ترفندهایی که در این جهت استفاده کردند استفاده از رسانه‌های جهان بود. سینمای هالیوود با توجه به اهداف آمریکا در دشمنی با ملت ایران و انقلاب آنان، تمام تلاش خود را به کار بست تا از «هنر هفتم» برای تخریب چهرهٔ مردم ایران استفاده کند. در سه دههٔ گذشته، سینمای هالیوود فیلم‌های متعدد با محوریت ایران و مسلمانان ساخته و در سطح وسیعی پخش کرده است. فیلم‌هایی مثل ***بدون دخترم هرگز، خانه‌ای از شن و مه، اسکندر، ۳۰۰، محاصره، غیرقابل تصور، شمارش معکوس اورشلیم، سیریانا، پرسپولیس*** و فیلم‌های بسیار دیگری که هدفشان فقط نمایش چهرهٔ خشن و غیرواقعی از ایرانیان و مسلمانان است. یکی از موضوعاتی‌که از سال‌های اولیهٔ انقلاب اسلامی در فضای سینمایی و رسانه‌ای آمریکا، بسیار به آن توجه شده موضوع «تسخیر لانهٔ جاسوسی» توسط دانشجویان پیرو خط امام است. در مستندهایی مانند ***ایران، خطرناک‌ترین ملت و سفر انقلابی به ایران***، این موضوع مطرح شده است. آخرین فیلمی که به این موضوع پرداخته فیلم ***آرگو*** است که برندهٔ جایزه «اسکار» شد.

بازخوانی واقعهٔ «۱۳ آبان»

واقعهٔ «۱۳ آبان» ازجمله وقایع مهم پس از انقلاب ایران به‌شمار می‌رود؛ شاه‌کاری که دانشجویان پیرو خط امام با شجاعت و درایت انجام دادند. این اتفاق اگرچه بدون اطلاع امام خمینی‌ﷺ اتفاق افتاد، ولی پس از تسخیر لانهٔ جاسوسی آمریکا، امام خمینی‌ﷺ حمایت ویژه و خاصی از این کار کردند. حال این سؤال پیش می‌آید که چرا امام خمینی‌ﷺ از کار دانشجویان این‌گونه حمایتی کردند؟ و علت اهمیت تسخیر سفارت آمریکا چه بود؟ برای جواب این سؤال، باید گذشته را مرور کرد. علت اول، خطری بود که از عملکرد آمریکا نسبت به انقلاب و حفظ و تداوم آن احساس می‌شد؛ مسائلی که از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا زمان انقلاب ادامه داشت. آمریکا در سال ۱۳۳۲ پس از فرار شاه، با انجام کودتایی در ایران، شرایط بازگشت شاه را آماده کرد و شاه دوباره به ایران بازگشت و حکومت خود را ادامه داد و این خطر پس از انقلاب نیز احساس می‌شد که پس از تسخیر سفارت، مدارکی دال بر این مطلب یافت شد. از سوی دیگر، آمریکا پس از انقلاب نیز تمام تلاش خود را به‌منظور ایجاد آشوب و فتنه در ایران آغاز کرده بود. *محسن میردامادی* از طراحان تسخیر لانهٔ جاسوسی می‌گوید:

با توجه به اینکه اوایل انقلاب برخی استان‌های مرزی دست‌خوش حرکت‌های جدایی‌طلبانه شدند و گروه‌های ضدانقلاب در برخی دیگر از استان‌ها دست به آشوب و فتنه زدند و از طرف دیگر، اعتصاب و

تحصن در ادارات و کارخانه‌ها به یک امر طبیعی تبدیل شده بود، شواهد و قراینی در دست داشتیم که این وضع طبیعی نیست و دانشجویان این احساس را داشتند که این کارها به نحوی مستقیم یا غیرمستقیم به وسیلهٔ آمریکا هدایت می‌شود (ستوده و کاویانی، ۱۳۷۹، ص ٦٨).

درواقع، می‌توان گفت: سفارت‌خانهٔ آمریکا محلی برای ایجاد فتنه و انجام جاسوسی در ایران بود؛ موضوعی که پس از تسخیر سفارت آمریکا برای همگان روشن شد و مشخص گردید که مکان تسخیرشده توسط دانشجویان، سفارت آمریکا نبوده، بلکه لانهٔ جاسوسی بوده است. درواقع، با قاطعیت می‌توان گفت: اگر این لانهٔ جاسوسی تسخیر نمی‌شد احتمال از بین رفتن انقلاب ایران زیاد بود. به همین سبب، امام خمینی‌ﷺ با هوشمندی فراوان، تسخیر لانهٔ جاسوسی را انقلاب دوم نام نهادند.

ابراهیم اصغرزاده، که نقش سخنگوی دانشجویان مسلمان پیرو خط امام را پس از تسخیر سفارت آمریکا بر عهده داشت، در گفت‌وگو با مجلهٔ ***تایم*** گفت:

در اسنادی که ما از سفارت آمریکا به دست آوردیم، کاملاً مشخص است که سفارت آمریکا تلاش‌های زیادی را برای نزدیک شدن به برخی روحانیون در قم و برخی از ژنرال‌های نظامی برای ایجاد یک ائتلاف ضد حکومت کرده بود و حتی یک دستور از واشنگتن به سفارت آمریکا دربارهٔ این ائتلاف صادر شده بود (ستوده و کاویانی، ۱۳۷۹، ص ۷۱).

بروس لینگن، کاردار سفارت آمریکا در تهران، در نامه‌ای با طبقه‌بندی «سری» در تاریخ هشتم آگوست ۱۹۷۹، که برای وزارت امور خارجهٔ آمریکا ارسال کرده، گفته است: «ما تلاش می‌کنیم در داخل سفارت، کسی پی به وجود کارمندان سیا نبرد» (غضنفری، ۱۳۸۰، ص ۱۷۰). به همین دلیل، *فرانسیس آنتونی بویل* در کتاب خود، با نام ***سیاست جهانی و حقوق بین الملل*** در دفاع از ایران می‌گوید:

دستگیری و زندانی کردن دیپلمات‌های آمریکا طبق مادهٔ ۵۱ سازمان ملل، حق قانونی ایران در دفاع از خود بوده است؛ زیرا از دیدگاه ایرانیان، گروگان‌گیری آمریکایی‌ها کاملاً قابل توجیه است؛ چراکه پیش‌گیری از تجاوز آشکار به قوانین بین‌الملل و اقدام به تصمیم‌گیری و شاید کمک به یک کودتای شوم دیگر توسط دولت آمریکا به‌شمار می‌آمد (همان، ص۱٦۹).

در شرایطی که از دیدگاه نیروهای انقلابی ایران، دولت آمریکا با توجه به کمکی که به شاه ایران در سال ۱۳۳۲ انجام داده بود و در ایجاد بحران پس از پیروزی انقلاب اسلامی ایران نقش اساسی داشته و تهدید جدی علیه ادامه حیات انقلاب تلقی می‌شد، پذیرفتن شاه توسط دولت آمریکا، همچون جرقه‌ای در انبار باروت بود که شعله‌های آن دامن آمریکا را گرفت (ستوده و کاویانی، ۱۳۷۹، ص ۸۱). بنابراین، دانشجویان انقلابی کاری را انجام دادند که موجب خشنودی امام خمینی‌ﷺ شد. ایشان در چهارم اسفند ۱۳۵۸ در پیامی فرمودند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همان‌طور که بارها گفته‌ام، ما خواستار استرداد شاه و اموال ملت از او می‌باشیم. دانشجویان و مبارزینی که لانهٔ جاسوسی را اشغال کرده‌اند، با عمل انقلابی خودشان، ضربه‌ای بزرگ بر پیکر آمریکای جهانخوار وارد نمودند و ملت را سرافراز کردند.

این ضربه چنان سهمگین بود که آمریکا به هر عملی دست زد تا گروگان‌ها را آزاد کند. آمریکا قصد داشت ضربهٔ شدیدی را که با اشغال لانهٔ جاسوسی به حیثیت جهانی و مطامع او وارد شده بود، جبران کند. مهم‌ترین تصمیمی‌که *کارتر*، رئیس جمهور وقت آمریکا، برای جبران اتخاذ کرد حملهٔ نظامی از طریق طبس بود که هدف اصلی او نیز براندازی جمهوری اسلامی‌ایران بود؛ حمله‌ای که با مقدمات فراوان و متشکل از اعضای نخبه و تعلیم‌یافته صورت گرفت. این حمله در همان قدم‌های اول، پس از مواجه شدن با یک طوفان شنِ غافلگیرکننده، با از دست دادن چرخ‌بال‌ها و یک هواپیما و نه نفر کشته در کویر طبس، شکست مفتضحانهٔ دیگری بر شکست‌های قبلی دولت آمریکا در مقابل انقلاب اسلامی ایران افزود (غضنفری، ۱۳۸۰، ص۱۷٤ـ۱۷۵). در نهایت، کاخ سفید چاره‌ای جز تسلیم شدن در برابر ارادهٔ مردم ایران نداشت و شرایط ایران در قبال آزادی گروگان‌ها را پذیرفت. *شهید رجائی* طی سخنانی در جمع مردم چنین گفت:

ما در مسئلهٔ گروگان‌گیری، به چنان دستاورد معنوی رسیده‌ایم که با میلیون‌ها و میلیاردها دلار نیز به آن نمی‌رسیدم. ما موفق شدیم که این جنایت‌کار بزرگ تاریخ را وادار کنیم که پشت میز بنشیند و فریاد کند که تعهد می‌دهم از این پس در امور داخلی کشور مسلمان و انقلابی ایران دخالت نکنم (ستوده و کاویانی، ۱۳۷۹، ص۱۵۹).

اگرچه حکومت ایران هم می‌داند که هیچ وقت آمریکا بر تعهد خود باقی نمی‌ماند، ولی برای آمریکا چاره‌ای جز تسلیم باقی نمانده بود؛ زیرا به هر روشی که برای آزادسازی گروگان‌ها دست زده بود چیزی جز شکست نصیبش نشد. همین شکست‌های پی در پی و مفتضحانه موجب شد که از فرار شش نفر آمریکایی، که یک موضوع حاشیه‌ای در آن دوره بود، چنان خوشحال و مسرور شوند که گویی بزرگ‌ترین پیروزی جهان نصیب آنان شده است. موضوعی که فیلم ***آرگو*** با تحریفات فراوان به آن پرداخته است.

تحلیل فیلم «ارگو»

معرفی فیلم

داستان این فیلم جزو اطلاعات طبقه‌بندی‌شدهٔ آمریکا بود که در سال ۱۹۹۷ توسط *کلینتون* از طبقه‌بندی و سری بودن خارج شد. در ۳ اکتبر سال ۲۰۱۲ در ۳۲۰۰ تالار، این فیلم در آمریکا روی پرده رفت.

موضوع اصلی فیلم دلهره‌آور است. این فیلم در آمریکا با اقبال مردم و منتقدان مواجه شد و جایزهٔ «اسکار» سال ۲۰۱۳ را نیز گرفته است. *میشل اوباما*، بانوی اول ایالات متحده، از کاخ سفید برندهٔ جایزهٔ این فیلم ضدایرانی را، که بهترین فیلم اسکار بود، اعلام کرد.

بودجهٔ فیلم ۸۰ میلیون دلار است که ٤٤ و نیم میلیون هزینهٔ ساخت فیلم و ۳۵ و نیم میلیون دلار هزینهٔ تبلیغات آن در آمریکا شده است؛ یعنی هزینهٔ تبلیغات این فیلم نزدیک هزینهٔ ساخت آن است. به همین سبب، می‌توان نتیجه گرفت که تلاش زیادی صورت گرفته است که مردمان آمریکا این فیلم را حتماً مشاهده کنند. این فیلم ۱۹۵ میلیون دلار فروش داشته و تأثیر زیادی بر مردم آمریکا داشته و بسیاری از بینندگان و منتقدان آمریکایی از این فیلم راضی هستند.

نویسنده و کارگردان: Ben Affleck

تهیه‌کننده: Grant Heslov, George Clooney, Ben Affleck

سال تولید: ۲۰۱۲

بازیگران اصلی: Ben Affleck Bryan Cranston, John Goodman,

خلاصهٔ داستان فیلم

در ۱۳ آبان سال ۱۳۵۸ دانشجویان پیرو خط امام به سفارت آمریکا (لانهٔ جاسوسی آمریکا) در تهران حمله کرده، آن را به تصرف خود درآوردند و کارمندانِ سفارت را هم به گروگان گرفتند. از میان کارکنان سفارت، تعداد شش نفر موفق می‌شوند از در پشت سفارت، به خانهٔ سفیر کانادا در ایران بگریزند و سپس مأمور ویژهٔ سازمان «سیا» *تونی مندز*، مأمور خروج این شش نفر از تهران می‌شود. *تونی* با دِرایتی که به خرج می‌دهد، طرح راه‌اندازی شرکت فیلم‌سازی در هالیوود را به سازمان «سیا» می‌دهد و با همکاری *جان* چمبرز چهره‌پرداز مشهور هالیوودی و بدون دخالت و میانجیگری دولت و یا هیچ سازمان دیگری «شرکت شماره ٦» را راه اندازی می‌کند و پس از انتخاب داستان ***آرگو*** برای فیلم خود، که مرتبط با حال و هوای مشرق‌زمین است، از طریق ترکیه وارد ایران می‌شود و پس از آشنا کردن مأموران سازمان «سیا» یا همان شهروندان آمریکایی با چگونگی نقشهٔ فرار در قالب گروه تولید فیلم، به آخرین مرحلهٔ مأموریت خویش، یعنی خروج از ایران از طریق راه هوایی می‌رسند. در این بین، سازمان «سیا» از کاخ ریاست جمهوری، دستور لغو مأموریت را می‌گیرد؛ زیرا ارتش طرح ورود نیروی «دلتا» را از مدتی قبل برای خروج گروگان‌ها از طریق یک برنامهٔ دقیق نظامی از تهران آماده کرده است

(داستان طبس)، اما *تونی مندز* با تکیه بر تجربهٔ خود و روحیهٔ میهن‌پرستی و انسان‌دوستی خویش، پس از دریافت دستور، دل‌سرد نگردیده و در نهایت، با شش نفر آمریکایی با هویت جعلی کانادایی، در فرودگاه «مهرآباد» با پرواز «سوئیس‌ایر» از ایران خارج می‌گردد و عازم زوریخ می‌گردد. در پایان فیلم، که این شش نفر نجات پیدا کرده‌اند، همهٔ مقامات آمریکایی و مردم از این اتفاق خوشحال و خرسندند.

تحلیل رمزگان جان فیسک

۱. رمزگان اجتماعی

منظور فیسک از «رمزگان اجتماعی» این است که حضور انسان‌ها در «زندگی واقعی»، همواره حضوری رمزگذاری‌شده است. به‌عبارت دیگر، ادراک ما از افراد گوناگون بر اساس ظاهرشان، طبق رمزهای متعارف در فرهنگمان شکل می‌گیرد (فیسک، ۱۳۸۰، ص ۱۲۸). بنابراین، کاربرد رمزهای اجتماعی نظیر وضع ظاهر، لباس، محیط، رفتار، گفتار، و صدا به این صورت است که به رمزگذاری رویداد ارتباطی کمک می‌کنند تا در هنگام پخش، واقعی به نظر برسد. در فیلم ***آرگو*** تلاش زیادی صورت گرفته است تا وضع ظاهر و لباس و محیط نزدیک به فضای ایران باشد. بدین‌روی، برخی پرده‌ها که مربوط به بازار ایران است، در بازارهای استانبول ترکیه فیلم‌برداری شده است. این فیلم از این نظر نیز موفق بوده و توانسته است با دقت خوبی، وضع لباس و محیط را نسبتاً شبیه ایران ترسیم کند. ولی با همه زیرکی در نشان دادن رفتار خشونت‌آمیزی که از ایرانیان نشان داده کاملاً ناموفق بوده است. این نوع رفتار اصلاً با واقعیت جامعهٔ ایران در آن زمان تطبیق ندارد که در بررسی رمزگان ایدئولوژیک توضیح بیشتر داده خواهد شد. همچنین در استفاده از لهجهٔ فارسی ایرانیان به خوبی عمل نکرده است. بنابراین، با تمامی دقتی که عوامل فیلم دربارهٔ نزدیک شدن محیط و نوع لباس به ایرانیان (به‌ویژه پوشیدن چادر بر سر زنان) انجام داده‌اند، ولی با افراطی که در نوع رفتار ایرانیان و تحریف فرهنگ ایرانیان انجام شده، همهٔ امور تحت تأثیر این تحریف آشکار قرار گرفته و در نتیجه، می‌توان گفت: این فیلم در استفاده از رمزگان اجتماعی ناموفق بوده است.

۲. رمزگان فنی

واقعه‌ای که قرار است از تلویزیون یا سینما پخش شود برای آنکه رنگ واقعیت به خود بگیرد، پیشاپیش با رمزهای اجتماعی رمزگذاری می‌شود و برای اینکه از طریق سینما قابلیت پخش پیدا کند از رمزهای فنی نظیر دوربین، نورپردازی، صدا، و وسایل صحنه می‌گذرد. رمزهای فنی از آن نظر دارای اهمیت

هستند که در ایجاد معنا به‌صورت کلی، نقش مهمی ایفا می‌کنند؛ زیرا عمدتاً به شیوهٔ خلاقانه و نه صرفاً فنی از آنها استفاده شده است تا معنای کلی را پدید آورند (سلبی و کاودری، ۱۳۸۰، ص ۷۱).

الف. زمان و مکان فیلم: کارکرد اصلی زمان و مکان این است که بسیاری از رمزگان فیلم بر اساس زمان و مکان فیلم برگزیده می‌شوند. مکان یک فیلم می‌تواند معنای خاصی به مخاطب القا کند. از سوی دیگر، فیلم نمی‌تواند خود را از زمانی که در آن ساخته شده است، جدا کند. به‌عبارت دیگر، بافت موقعیتی هر فیلم در خلق معنای آن تأثیرگذار است. رمز زمان و مکان به خلق معنای کلی فیلم کمک می‌کند. داستان فیلم ***آرگو*** متعلق به سال ۱۹۷۸ است که منجر به تسخیر لانهٔ جاسوسی در ایران شد. این داستان جزو اطلاعات طبقه‌بندی‌شدهٔ آمریکا بوده است که در سال ۱۹۹۷ توسط *کلینتون* از طبقه‌بندی و سری بودن خارج شد و در سال ۲۰۱۲ فیلم این داستان ساخته و روی پرده آمد. در ابتدای فیلم هم تأکید شده که فیلم ***آرگو*** براساس واقعیت ساخته شده است. زمان و تاریخ‌شناسی رونمایی این فیلم در نوع خود جالب است. این فیلم پس از پخش فیلم موهن علیه پیامبر اکرمﷺ رونمایی شد. زمانی که در بسیاری از کشورهای مسلمان، اعتراض علیه آمریکا بالا گرفته بود و منجر به حمله علیه سفارت آمریکا در برخی کشورها شده بود و حتی سفیر آمریکا در لیبی کشته شد؛ دقیقاً زمانی که یک تصویرسازی در ذهن مردم آمریکا درباره حملهٔ مسلمانان به سفارت‌خانه‌های آمریکا ایجاد شده بود، این فیلم در جشنوارهٔ «تورنتو» رونمایی شد و شاید مخاطبان بدین‌سان ارتباط بهتری با فیلم برقرار کردند. ذهن بسیاری از مردم آمریکا پس از این فیلم به سمت ایران سوق داده شد و این تصور ایجاد گردید که منشأ اصلی مشکلات آمریکا و تسخیر سفارت‌خانه‌های آنان در جهان، ایران بوده است. از سوی دیگر، رونمایی این فیلم سه روز پس از تعطیلی سفارت کانادا در ایران اتفاق افتاد. سفارت کانادا در ۱۷ شهریور ۱۳۹۱ در تهران تعطیل شد و ۲۰ شهریور ۱۳۹۱ این فیلم در جشنواره «تورنتو» روی صحنه رفت؛ سفارتی که در فیلم ***آرگو*** نقش محوری برای کمک به شش نفر جاسوس آمریکایی داشت. به همین سبب، در این فیلم، تقدیر زیادی از سفارت کانادا شده است. بخش اصلی مکان فیلم نیز بر اساس داستان فیلم، ایران است.

ب. صدا: صدا به چند علت یک فن نیرومند است: نخست اینکه جنبهٔ حسی نیرومندی را درگیر می‌کند. دوم اینکه صدا می‌تواند فعالانه نحوهٔ درک و تفسیر تصاویر را در بیننده شکل دهد (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰، ص۳۱۱). صدا وسیله‌ای دیگر برای درک و فهم کنش فیلم است. با یک آزمون ساده، اهمیت صدا در رسانه‌های تصویری آشکار می‌شود؛ بدین‌گونه که اگر صدای تلویزیون را ببندیم و ۱۵

دقیقه از یک برنامه را نگاه کنیم، سپس ۱۵ دقیقهٔ بعدی را با صدای روشن تماشا کنیم، ولی به تصویر نگاه نکنیم. کدام ۱۵ دقیقه مفهوم‌تر است؟ قطعاً صدای بدون تصویر خودکفاتر از تصویر بدون صداست (باتلر، ۱۳۸۸، ص ۲۱۵). صدا در فیلم مشتمل است: بر گفت‌وگو و موسیقی.

۱. گفت‌وگوها: گفت‌وگو آن نوع از ویژگی صوتی است که تماشاگران به راحت‌ترین شکل به آن واکنش نشان می‌دهند. در فیلم‌ها، چیزی برای ما دست‌یافتنی‌تر از معنای حرف‌هایی که شخصیت‌ها بر زبان می‌آورند، نیست (کیسبی یر، ۱۳۸٦، ص۷۱). یکی از راه‌های تأثیرگذاری بر همدلی بیننده، استفاده از گفت‌وگوی شخصیت‌هاست. برای مثال، در یک فیلم، گفت‌وگوی زن و مرد تبهکار به نقشه‌های شریرانه و مخالفت‌های متقابل آنها محدود شده است، درحالیکه به زن و مرد قهرمان اجازه داده می‌شود تا افکار، عقاید، و دیدگاه‌هایشان را بیان کنند و احساسات خود را ابراز کنند و در نتیجه، از زمان روایی کافی برای برقراری رابطه‌ای گرم و یاری‌بخش برخوردار باشند (فیسک، ۱۳۸۰، ص۱۳۵)؛ کاری که در فیلم ***آرگو*** به نفع آمریکایی‌ها انجام می‌شد. درحالیکه از آمریکایی‌ها گفت‌وگوهای فراوانی دربارهٔ چاره‌اندیشی، راه‌کار و چگونگی مقابله با بحرانی که پیش آمده نقل شده، ولی گفت‌وگویی که میان ایرانیان مطرح شده است به نمایش گذاشته نشده و بیننده باید فقط از طریق صحبت‌ها و گفت‌وگوهای آمریکایی‌ها به قضاوت می‌نشینند. از ایرانیان، فقط جملات و کلمات کوتاه شنیده می‌شود. به همین سبب، علت تسخیر لانهٔ جاسوسی، علت طول کشیدن دوران گروگان‌گیری، علت دشمنی مردم ایران با آمریکا و مسائلی از این قبیل، هیچ‌کدام در فیلم ذکر نشده است.

الف) خشونت ایرانیان: گفت‌وگوهای گوناگونی به دنبال القای این مطلب به مخاطب هستند که ایرانیان مردمانی خشن هستند. برای مثال، یکی از مسئولان آمریکا به *مندز* می‌گوید: «وقتی بفهمند که اون شش نفر فرار کردند، می‌دونی چی میشه؟ زمان اعدامشون توی میدون شهر، جای سوزن انداختن هم پیدا نمیشه!» مسئول دیگری از آمریکا نیز می‌گوید: «ایرانی‌ها گفتند: اگر آمریکا دست به تلاش نظامی برای آزادسازی گروگان‌ها بزنن، دانشجوها گروگان‌ها را می‌کشند و سفارت‌خانه را منفجر می‌کنند.» یا در گفت‌وگوی دیگری، یکی از آن شش نفر که قصد داشتند فرار کنند به *مندز*، که به ایران آمده بود تا به آنان کمک کند، می‌گوید: «برخی را فقط به خاطر اینکه توی دفترچه تلفنشون اسم آمریکایی‌ها بوده، اعدام کرده‌اند». در مجموع، در گفت‌وگوها، بحث اعدام و شکنجه در ایران زیاد مطرح می‌شود.

ب) سخنان غیرمنطقی: از دیگر نکاتی که در گفت‌وگوها مشهود است سخنان غیرمنطقی ایرانیان

است. برای مثال، مردی در بازار پس از درگیری با آمریکایی‌ها، علت نفرت خود از آمریکایی‌ها را چنین می‌گوید: «برادر من با یک اسلحهٔ آمریکایی کشته شده است.» یا مأمور کمیته در فرودگاه با عصبانیت، به آمریکایی‌ها می‌گوید: «اینجا انگلیسی حرف نمی‌زنید! اینجا ایرانه، باید فارسی حرف بزنید!» این در حالی است کسی را که نمی‌تواند فارسی حرف بزند نمی‌توان به زور وادار کرد فارسی صحبت کند.

ج) استفاده از کلمات زشت توسط ایرانیان: موضوع دیگری که در گفت‌وگوها استفاده می‌شود بددهنی و بدزبانی ایرانیان است که خطاب به غیرایرانیان، به‌ویژه به آمریکایی‌ها که به‌صورت عادی از خیابان‌های ایران یا از بازار دیدن می‌کنند، گفته می‌شود، به‌گونه‌ایکه در چندین جای فیلم، از لغات و عبارات «برو گم‌شو، کثافت، احمق، و گم‌شید» استفاده شده است. هر کس ایرانی‌ها را بشناسد و منصف باشد، می‌تواند قضاوت کند که ایرانیان همیشه با مهمانان خارجی رفتاری مهربانانه و همراه با احترام داشته‌اند.

۲. موسیقی: بهترین کاربرد موسیقی افزایش حس عاطفی مخاطب نسبت به قهرمان فیلم است. موسیقی می‌تواند واکنش‌های احساسی بیننده را به شدت تحت تأثیر قرار دهد؛ چنان‌که می‌تواند تداعی‌کنندهٔ یک شخصیت، فضا، موقعیت، یا مفهوم خاصی باشد. در فیلم ***آرگو***، موسیقی بیشتر در تشدید حس همدلی مخاطبان با شخصیت‌های آمریکایی و علیه ایرانیان عمل می‌کند. برای مثال، در ابتدای فیلم، که سفارت آمریکا در تهران تسخیر می‌شود و آمریکایی‌ها به گروگان گرفته می‌شوند موسیقی به کمک آمریکایی‌ها می‌آید و چنان عواطف مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد که هر بیننده‌ای دلش به حال گروگان‌هایی که در چنگ ایرانیان هستند، می‌سوزد و طبیعتاً از ظلمی که ایرانیان به آمریکایی‌ها دارند، ناراحت می‌شود. در صحنهٔ دیگری در اواخر فیلم، که شش نفر جاسوس آمریکایی از ایران فرار می‌کنند، دوباره موسیقی حس و عاطفهٔ بینندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در اینجا موسیقی به گونه‌ای است که بیننده احساس رهایی و آزادی می‌کند و همدردی بیننده با آمریکایی‌ها به اوج خود می‌رسد. در نتیجه، فرار این شش نفر را یک پیروزی بزرگ برای ملت و دولت آمریکا به‌شمار می‌آورد، درحالیکه موضوع اصلی و مهم تسخیر لانهٔ جاسوسی و گرفتن ۵۲ گروگان است، نه موضوع حاشیه‌ای فرار شش آمریکایی. گویا اینکه کارگردان و عوامل فیلم فراموش کرده‌اند که با تسخیر لانهٔ جاسوسی در تهران و اطلاعاتی که ایرانیان از آن سفارت به‌دست آوردند آمریکا چه شکست بزرگی خورده و تمام تلاش‌های *کارتر* و دولت آمریکا برای نجات آنان بی‌فایده بوده است.

ج. بازیگران:

۱. انتخاب بازیگران: هر بازیگر با توجه به فیلم‌هایی که قبلاً بازی کرده است یک سلسله انتظارات را با خود به همراه می‌آورد و بیننده ذهنیتی از او در ذهن خود دارد. هر کدام از آنها ویژگی‌های شخصیتی مخصوص به خود دارند و کارگردان با توجه به همین ویژگی‌ها، آنان را انتخاب می‌کند. کارگردان در این فیلم نیز تلاش کرده است از بازیگرانی خاص استفاده کند. *رفیع پیتز* یکی از همین بازیگران، که ایرانی‌الاصل هم هست، در نقش کارمند کنسولگری ایران در ترکیه ظاهر می‌گردد. او درواقع، یک کارگردان بود که در دوران اصلاحات به ایران آمد و با حمایت مسئولان فرهنگی وقت فیلم‌هایی همچون ***فصل پنجم، زمستان است*** و ***شکارچی*** را ساخت. شروع فعالیت وی در ایران با مشارکت فرانسوی‌ها کلید خورد؛ فیلم‌هایی که تصویری توهین‌آمیز از مردم کشورمان نمایش می‌داد. او در جریان آشوب‌های سال ۱۳۸۸ به خارج از کشور گریخت و در گفت‌وگوهای خود، از مردم برای شورش ضد نظام دعوت کرد. دیگر بازیگر این فیلم *علی سام* در نقش یک فرماندهٔ سپاهی است که آثار متعددی در کارنامهٔ خویش دارد. *شیلا وند* در نقش سحر، که به خوبی هم از عهدهٔ ایفای نقشش برآمد و پیش از این نیز در آثار هالیوودی حضور داشته؛ *ابطحی* در نقش مأمور وزارت ارشاد برای نشان دادن بازار که او هم یک ایرانی‌الاصل است و پیش از آن نیز کارهای متعددی در آثار خویش داشته و افتخار حضور در بسیاری از مجموعه‌های تلویزیونی آمریکایی را در کارنامهٔ خویش دارد ـ ازجمله: مجموعهٔ «**۲۴**» و اخیراً ***لاست ریسوت*** ـ و در نهایت، بهترین بازی که از سوی *فرشاد فرهات* در انتهای فیلم در نقش یک پاسدار ارائه شده است. بنابراین، بیشتر بازیگران از افرادی انتخاب شده‌اند که دشمنی‌شان آنان با ایران ثابت شده در فیلم‌های ضدایرانی دیگری نیز بازی کرده‌اند.

۲. چهره بازیگران: متأسفانه چهره‌ای که از ایرانیان در فیلم نشان می‌دهد چهره‌ای عبوس و خشمگین است. مردمانی که ریش‌های بلند دارند و گویا لبخند بلد نیستند! مردمانی که خشم و خشونت جزو ذات چهره‌شان است. متأسفانه این چهره‌پردازی‌های دروغین به‌خوبی مشخص می‌کند که کارگردان تمامی تلاش خود را به خرج داده است تا به هرچیز غیرواقعی برای منفی نشان دادن ایرانیان متوسل شود؛ چه در ابتدای فیلم، هنگامی‌که مردم پشت درِ سفارت آمریکا شعار می‌دهند با نمای بسیار نزدیک برخی چهره‌ها را نشان می‌دهد و چه در وسط فیلم زمانی که شش آمریکایی قصد دارند به بازار بروند و از میان تظاهرکنندگان ایرانی عبور کنند و نیز در آخر فیلم زمانی که وارد فرودگاه می‌شوند تا فرار کنند، چهره و گریم عجیب و فوق‌العاده مهیبی از ایرانیان و سپاهیان نمایش می‌دهد که شاید هر

بینندهٔ ایرانی نیز از این چهره‌ها بترسد. تاریخ به‌صراحت نشان می‌دهد که ایرانیان افرادی خنده‌رو و شاد بوده‌اند؛ چیزی که بسیاری از تاریخ‌نویسان و جهان‌گردان به آن اعتراف کرده‌اند.

۳. اجرا یا شیوهٔ رفتار: ازجمله اموری که به خلق معنا در فیلم کمک می‌کند اجرا و شیوهٔ رفتار بازیگران است. در شیوهٔ رفتار شخصیت‌های قهرمان و شخصیت‌های ضدقهرمان تفاوت‌هایی وجود دارد. یکی از تفاوت‌های این دو گروه از شخصیت‌ها، همکاری و همراهی آنان با یکدیگر است. برای مثال، قهرمانان فیلم با یکدیگر همکاری می‌کنند و به هم نزدیک‌تر می‌شوند، و حال آنکه تبه‌کاران با یکدیگر اختلاف پیدا می‌کنند و در نهایت از هم جدا می‌شوند (فیسک، ۱۳۸۰، ص۱۳۵). حالت بدن، طرز راه رفتن، حرکات سر و صورت و به‌طورکلی، شیوه‌های بدنی، وجه دیگری از انتقال خصوصیات توسط بازیگر است. در فیلم ***آرگو***، نوع رفتاری که آمریکایی‌ها در این فیلم انجام می‌دهند همراه با مهربانی و آرامش است. با اینکه آنها به دنبال یک مأموریت سخت هستند، ولی بسیار با حوصله و آرامش به کار خود مشغولند. از سوی دیگر، همراهی و همکاری آنها با هم در جهت نجات هموطنان خود به‌خوبی به تصویر کشیده می‌شود. حتی کارگردان و بازیگر معروف هالیوود در این فیلم، تمام تلاش خود را در این جهت به کار می‌بندد تا بتواند به کشورش کمک کند. اما رفتاری که از ایرانیان در فیلم بازنمایی شده همراه با خشونت و بی‌صبری بالاست. رفتارها خیلی غیرواقعی و پراضطراب است. حتی دوربین روی دست نیز به ایجاد اضطراب و خشونت در ایرانیان کمک کرده است. ایرانیان به گونه‌ای بازنمایی شده‌اند که تحمل هیچ مخالفتی را ندارند و غیرمنطقی رفتار می‌کنند، به‌گونه‌ای‌که مأمور ایرانی که همراه شش آمریکایی به بازار رفته است، وقتی دعوا رخ می‌دهد حریف هموطنان ایرانی خود نمی‌شود تا آنها را آرام کند.

د. نمادها: در این فیلم، از نمادهای گوناگون برای ارائهٔ مفاهیم موردنظر کارگردان استفاده شده است که به برخی از آنان اشاره می‌شود:

۱. تصویر امام: در بسیاری از صحنه‌ها تصویر امام خمینی﵀ نشان داده شده است تا به مخاطب این‌گونه القا شود که اگر آمریکا با مشکلی مواجه شده عامل اصلی‌اش امام خمینی﵀ و طرف‌داران او هستند.

۲. آرم سپاه: دیگر نمادی که مکرر در این فیلم نشان داده می‌شود آرم «سپاه پاسداران انقلاب اسلامی» است. به‌ویژه زمانی که رفتارهای سپاهیان یا مردم همراه با خشونت است این نماد مشاهده می‌شود و به گونه‌ای همهٔ خشونت‌ها را به سپاه نسبت می‌دهد. برای مثال، پس از اینکه دانشجویان سفارت

آمریکا را تسخیر می‌کنند هنگام فرار شش آمریکایی، آرم سپاه بر روی دیوار نمایان است و هدف این است که کار دانشجویان در روز ۱۳ آبان، کاری دولتی و حکومتی تلقی شود.

۳. **لا اله الا الله:** از دیگر نمادهایی که در فیلم نشان داده شده «لااله الا الله» است. هدف کارگردان پیوند ایرانیان با مسلمان بودن آنهاست. هدف دیگر او این بوده که رفتار همراه با خشونت زیاد ایرانیان و خشم آنان را با دین آنان پیوند دهد.

٤. **پرچم ایران:** از دیگر نمادهایی که در فیلم ***آرگو*** به وفور مشاهده می‌شود، پرچم جمهوری اسلامی ایران است که کارگردان در نشان دادن پرچم نیز دست از تحریف برنداشته و پرچم پیش از انقلاب را به نمایش گذاشته است.

۳. رمزگان ایدئولوژی

مهم‌ترین کاربرد رمزهای ایدئولوژی این است که عناصر دو سطح قبل، یعنی رمزگان اجتماعی و رمزگان فنی، را در مقولهٔ انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند؛ زیرا معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت» و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی، به وحدت برسند. رمزهای ایدئولوژیک از این نظر دارای اهمیت هستند که رابطهٔ بین رمزِ فنی انتخاب بازیگران و رمز اجتماعی آن بازیگران را معنادار می‌کنند و همچنین استفادهٔ تلویزیونی از دو رمز یادشده را به کاربرد وسیع‌تر آنها در فرهنگ ـ به‌طورکلی ـ مربوط می‌سازند (فیسک، ۱۳۸۰، ص۱۳۲). برای تحلیل بهتر مفاهیم ایدئولوژیک در فیلم‌ها، آنان در سه قسم توصیح داده خواهند شد:

الف. مفهوم اصلی: خشن بودن ایرانیان: «مفهوم اصلی» مفهومی است که کارگردان در کل فیلم به دنبال نشان دادن آن است و به‌عبارت دیگر، جان‌مایهٔ متن محسوب می‌شود. متأسفانه در این فیلم، تا جایی که امکان داشته دربارهٔ رفتار ایرانیان بزرگ‌نمایی و اغراق شده است؛ ازجمله اینکه ایرانیان افرای خشن و شبه‌وحشی نشان داده شده‌اند. روشن است که قطعاً تسخیر سفارت با لبخند و آرامی امکان‌پذیر نیست. بنابراین، دانشجویان با جدیت و قاطعیت این کار را انجام دادند و به همین علت هم موفق شدند. اما چیزی که در فیلم بازنمایی می‌شود رفتارهای بسیار خشونت‌آمیز است. این رفتار به دانشجویانی که سفارت را تسخیر کردند محدود نمی‌شود، بلکه مردم ایران در ***آرگو*** انسان‌هایی هستند که ظاهراً هیچ اراده‌ای از خود ندارند و طرفدار بی‌چون و چرای خشونت هستند؛ گویا خشن بودن و خون‌ریز بودن جزو خصیصه ذاتی مردم ایران است! اگرچه این خشونت در صحنه‌های فیلم نشان داده شده است، ولی در اینجا به سه صحنه مهم اشاره می‌شود:

– در صحنه‌های ابتدایی که دانشجویان و مردم پشت درِ سفارت جمع شده‌اند تا سفارت را اشغال کنند و با صدایی بلند شعارهایی می‌دهند که نفرت مردم ایران را نسبت به آمریکا نشان می‌دهد. اگرچه خشمی که مردم ایران از آمریکا دارند عمیق و ریشه‌دار است و قطعاً از عمق وجود علیه آمریکا شعار می‌دهند، ولی در فیلم، اولاً این شعارها با خشونت نشان داده می‌شود که در آن اغراق هم شده است. ثانیاً، با نپرداختن به علل و ریشه‌های این ناراحتی‌ها، به مخاطب القا می‌شود که مردم ایران نسبت به آمریکا نوعی خشونت غیرمنطقی دارند. همان‌گونه که توضیح داده شد، ناراحتی مردم ایران از آمریکا به عملکرد آمریکا و ستمی که به مردم این سرزمین روا داشته است، برمی‌گردد. حتی هنگام تسخیر سفارت نیز درگیری به وجود نیامده بود؛ زیرا، هم آمریکایی‌ها تیراندازی نکرده بودند و هم دانشجویان با صحبت و مذاکره، آنان را وادار به تسلیم کرده بودند.

ـ صحنهٔ دوم زمانی است که *مندز*، جاسوس آمریکایی، وارد ایران می‌شود. از همان ابتدا، در قاب بسته (کلوزآپ)، چهرهٔ خشن و ناراحت مردم ایران را نشان می‌دهد: برخورد خشن نیروهای فرودگاه با مردم، اشک ریختن دختری در فرودگاه، نشان دادن فردی که با کت و شلوار وسط خیابان بر روی چرثقیل اعدام گردیده و همان‌گونه رها شده است، همهٔ به محض ورود *مندز* به ایران نشان داده شده تا بر وجود خشونت مفرط در ایران دلالت کند.

ـ صحنهٔ دیگر زمانی که شش جاسوس آمریکایی قصد دارند به بازار ایران بروند. در بین راه، به تظاهرکنندگانی برخورد می‌کنند که با نفرت علیه آمریکا شعار می‌دهند. وقتی آمریکایی‌ها با ماشین می‌خواهند از میان آنان عبور کنند مردم ایران با دست و مشت‌چنان بر روی ماشین می‌کوبند که وحشت تمام آمریکایی‌ها را دربر می‌گیرد، به‌گونه‌ایکه هر بیننده‌ای از این حرکت عجیب ایرانیان تعجب می‌کند. هنگامی‌که آنان وارد بازار ایران می‌شوند نیز چهره‌های عبوس و لبریز از خشونت مردم ایران مشاهده می‌شود. در این میان، پیرمردی ایرانی جلوی یکی از آمریکایی‌ها را می‌گیرد که چرا بدون اجازه از مغازهٔ او عکس گرفته‌اند؟ این حرف منطقی است، ولی کارگردان این حرف را با رفتارهای خشمگین و فریادهای پیرمرد چنان درهم می‌آمیزد که هر ایرانی نیز از این پیرمرد و امثال او منزجر می‌شود. دوربین نیز به‌صورت معلق و با چرخش‌های ناگهانی به طرف جمعیت، به خوبی حس ترس و غربت را در دل بیننده ایجاد می‌نماید.

حال باید پرسید: واقعاً ایرانی‌ها این‌گونه‌اند؟ آیا کشوری مثل ایران، که فرهنگ کهن آن زبانزد همهٔ جهانیان است، این‌گونه بوده است؟ قطعاً با نگاهی به آثار تاریخی، می‌توان به این حقیقت پی برد. آنچه

در بیشتر کتب تاریخی بر آن تأکید شده مهربانی و مهمان‌نوازی ایرانیان است. بسیاری از جهان‌گردان و سیاحان هنگام ورود به ایران، تحت تأثیر فرهنگ اصیل مردم ایران قرار گرفته و در خاطرات خود، آن را ثبت کرده‌اند. از سوی دیگر، در همان زمانی که گروگان‌گیری اتفاق افتاد چندین هزار آمریکایی در ایران زندگی می‌کردند. قریب ۹۰ خبرنگار آمریکایی به مخابرهٔ اخبار در ایران مشغول بودند و همهٔ آنها بدون مشکل زندگی می‌کردند. مردم ایران از همان ابتدا که از آمریکایی‌ها ناراحت بودند تا امروز، که آمریکا را دشمن درجه اول خود می‌دانند، حساب دولت و ملت آمریکا را از هم جدا می‌دانستند؛ کاری که امام خمینی﵀ نیز انجام می‌دادند و هیچ وقت رفتار دولت آمریکا را به پای ملت آمریکا نگذاشتند؛ زیرا امام خمینی﵀ براین اعتقاد بودند که دولت آمریکا به ملت خود هم ستم می‌کند و تبعیض جنسی و نژادی در آمریکا وجود دارد. مردم ایران در زمان حاضر نیز با جهان‌گردان و آمریکایی‌هایی که به دلایل گوناگون در ایران هستند رفتاری همراه با مهربانی و محبت دارند. قطعاً کارگردان نیز از این امر مطلع بوده و به دلایل خاص، دست به تحریف زده است.

ب. دسته‌بندی مفاهیم: مقصود از «دسته‌بندی مفاهیم» تمام مفاهیم دیگری است که کارگردان در جهت اثبات مفهوم اصلی از آن بهره گرفته است:

۱. نوع برخورد با گروگان‌ها: شیوهٔ برخورد با گروگان‌ها از دیگر موضوعاتی است که این فیلم دست به تحریف آن زده است. مهم‌ترین بخشی که در این فیلم تحریف شده آزادسازی گروگان‌های زن و سیاه‌پوست توسط امام خمینی﵀ بوده که در فیلم، هیچ اشاره‌ای به آن نشده است. امام خمینی﵀ به علت اینکه در جامعهٔ آمریکا، به زنان و سیاه‌پوستان ظلم مضاعف شده است، خواستار آزادی آنان شد. متأسفانه در این فیلم نشان داده می‌شود که دانشجویان برخوردهای خوبی با گروگان‌ها ندارند؛ موضوعی که نه‌تنها دانشجویان آن را تکذیب کرده‌اند و حتی خود گروگان‌ها هم پس از آزادی و در خاطرات خود، از برخورد ایرانیان به خوبی یاد کرده‌اند. *سرهنگ توماس شفر*، که نمایندهٔ وزارت دفاع در سفارت آمریکا و جزو گروگان‌ها بوده است، در خاطرات خود می‌گوید: «تقریباً اکثر روزها را به صورتی رضایت‌بخش و یا خوب گذرانده‌ام؛ یعنی در حقیقت، می‌توان گفت که در اکثر روزها سه خواستهٔ اصلی من "حرارات مناسب اتاق، غذای کافی و کتاب خوب" تأمین بوده است» (ولز، ۱۳٦٦، ص٤٥٣). «از نکات دیگری که باید در مورد بازجویی‌ها به آن اشاره کنم، عدم توسل ایرانی‌ها به رفتار خشونت‌آمیز، مثل کتک زدن یا شکنجه بود» (همان، ص ۳۳٤).

اما چیزی که در فیلم دیده می‌شود برخلاف گفته‌های گروگان‌های آمریکایی است. برای مثال، در

صحنه‌ای از فیلم مشاهده می‌شود که ایرانیان گروگان‌ها را از خواب بیدار می‌کنند و آنها را به زیرزمین می‌برند و درحالیکه گروگان‌ها دستان خود را بالا گرفته‌اند و رو به دیوار ایستادند دانشجویان به آنان به صورت مصنوعی تیراندازی می‌کنند، درحالیکه سلاح‌ها خالی است و به گونه‌ای موجب آزار و اذیت روحی و روانی گروگان‌ها می‌شوند، درحالیکه این‌گونه کارها اصلاً واقعیت ندارد. واقعیت را برخی گروگان‌ها در خاطرات خود بیان کرده‌اند؛ ازجمله *جان لیمبرت*، افسر سیاسی سفارت، می‌گوید:

در یک شب، هنگامی‌که آمادهٔ خوابیدن بودم، ناگهان عده‌ای ایرانی به اتاقم آمدند و مرا با خود به سالنی در زیرزمین ساختمان برند و من اگرچه ترسیده بودم، ولی با خود فکر کردم که اگر آنها قصد کشتنمان را داشتند حتماً ما را برای تیرباران به محوطهٔ سفارت‌خانه می‌بردند، نه به یک زیرزمین که تیراندازی در آن خطر کمانه کردن دارد و اصولاً منطقی هم نیست و بعد از جست‌وجوی بدنی، مرا به اتاقم بردند» (ولز، ۱۳٦٦، ص ٤۳۳).

ملکم کالپ، که کارمند بخش اقتصادی سفارت بود، می‌گوید:

بعداً فهمیدیم که علت اینکه ایرانیان ما را به زیرزمین بردند و ما را رو به دیوار نگه داشتند، منظورشان فقط این بوده که ما را جست‌وجو کنند و در حقیقت، می‌خواستند که اگر سلاحی با خود داریم آن را پیدا کنند و کمربند چاقودار من را هم در زیر بالشتم پیدا کردند و با خود بردند و چاقویی که ۹۳ روز آن را نگه داشته بودم، فقط به دلیل این از دست دادم که کوشش یکی از گروگان‌ها برای خودکشی، ایرانی‌ها را واداشت تا دست به جست‌وجوی وسیعی بزنند و تمام وسایلی را که امکان داشت قابل استفاده جهت خودکشی باشد را از دسترسمان دور کنند. البته من چاقو را برای خودکشی نگه نداشته بودم، بلکه منتظر بودم که به محض حملهٔ گروه نجات به سفارت‌خانه برای نجات ما، من چاقو به دست، آماده باشم (ولز، ۱۳٦٦، ص٤۳٤).

همان‌گونه که از خاطرات گروگان‌ها معلوم شد، اصل موضوعی که در فیلم ***آرگو*** نشان داده دروغ محض است. در خاطرات هیچ‌یک از گروگان‌ها یافت نمی‌شود که ایرانیان رفتار بدی با آنها داشته باشند، به‌ویژه، که امام خمینی﵀ بر رفتار مناسب با گروگان‌ها تأکید فراوانی داشت و خود هر روز جویای حال گروگان‌ها بود. به همین علت، دانشجویان پیرو خط امام تلاش داشتند که با گروگان‌ها رابطهٔ خوبی برقرار کنند و تا جایی که ممکن است امکانات در اختیارشان قرار دهند. البته قطعاً اوایل گروگان‌گیری و تا زمانی که دانشجویان بتوانند همه امکانات را تهیه کنند شرایط سخت بوده است. ولی به‌تدریج، وضعیت گروگان‌ها بسیار خوب گزارش شده است. در این زمینه، می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

تهیه کردن تغذیهٔ مناسب، فراهم کردن وسایل بازی مثل شطرنج، نصب بخاری برای گرم شدن محیط، اجازهٔ گوش دادن رادیو به گروگان‌ها، بردن آنها برای دوش گرفتن به صورت مرتب، اجازه

برگزاری جشن «کریسمس»، اجازهٔ ملاقات با خانواده‌هایشان که از آمریکا آمده بودند، اجازهٔ کشیدن سیگار و پیپ، اجازهٔ انجام ورزش و نرمش، فراهم کردن کتاب برای آنان برای مطالعه، تهیهٔ چای هر روز چند بار، نبود تبعیض میان گروگان‌های یهودی و مسیحی، و حضور پزشک برای معالجه در صورت بیماری.

بنابراین، روشن است که رفتار دانشجویان بر اساس مهر و محبت بوده است. حال جای این سؤال باقی است که آیا عوامل فیلم ***آرگو*** از این مطالب آگاهی نداشتند که در فیلم به صورت منفی بازنمایی کرده‌اند؟ قطعاً آگاهی داشتند و هدفشان تحریف واقعیات و منفی نشان دادن ایرانیان برای جهان بوده است.

۲. فداکاری آمریکایی‌ها: از دیگر مفاهیمی‌که در این فیلم، مثل دیگر فیلم‌های هالیوودی بسیار تلاش شده است به مخاطب نشان داده شود، فداکاری و ازخودگذشتگی آمریکایی‌هاست. قهرمان فیلم، *تونی ملندز*، از هیچ کاری برای کمک به هموطنان خود فروگزار نمی‌کند. او حاضر می‌شود ریسک بالایی برای نجات شش آمریکایی که از سفارت فرار کرده‌اند، انجام دهد. به همین سبب، در روز تولد پسرش راهی ایران می‌شود و در ایران متوجه می‌گردد که دولت آمریکا نیز نظرش عوض شده و قرار نیست در جهت فراری دادن شش آمریکایی به او کمک کند؛ ولی او با شجاعت تصمیم می‌گیرد با مسئولیت خودش، این کار را انجام دهد. او از چنان اعتماد به نفسی برخوردار است که به همهٔ کسانی که می‌خواهند آنان را فراری دهند قول می‌دهد که با سلامتی همهٔ آنان را از ایران خارج می‌کند. با اینکه وی احتمال مرگ خود را در صورت دستگیری بالا می‌داند، ولی عشق به آمریکا و آمریکایی‌ها موجب می‌شود که همهٔ سختی‌ها را تحمل کند. در این فیلم، کانادایی‌ها هم انسان‌هایی با گذشت و فداکار نشان داده می‌شوند که به آمریکایی‌ها برای فرار کمک می‌کنند، حتی به قیمت تعطیلی سفارتشان و خطر جانشان. اما ایرانیان مردمانی خودخواه و مغرور بازنمایی شده‌اند که با دیگران رفتارهایی خصومت‌آمیز دارند؛ افرادی که بی‌حساب و کتاب اعدام می‌کنند و انسان‌ها را می‌کشند، به‌ویژه، اگر شهروند آمریکایی باشند و حتی اگر در دفترچهٔ تلفن کسی نام آمریکایی باشد او را هم می‌کشند.

۳. غیرمنطقی بودن ایرانی‌ها: از دیگر رمزگان ایدئولوژی که در فیلم زیاد تکرار شده غیرمنطقی بودن ایرانیان است. برای مثال، در فیلم، نشان داده شده است که ایران بچه‌هایی را اجیر کرده تا مدارکی که آمریکایی‌ها در سفارت ریز ریز کرده بودند درست کنند. اگرچه این کار توسط دانشجویان پیرو خط امام انجام شد، ولی در فیلم ***آرگو*** بچه‌هایی کم سن و سال این کار را انجام می‌دهند و این‌گونه بازنمایی

شده است که ایرانیان کاری غیرمنطقی انجام می‌دهند. این در حالی است که ایران باید از آمریکا بپرسد: مگر در آن مدارک چه بوده است که برخی از آن مدارک را آتش زده‌اند و بسیاری را هم ریز کرده‌اند؟ البته دانشجویان با کنار هم قرار دادن کاغذهای ریزشده به این جواب رسیدند و مشخص شد که آمریکایی‌ها چگونه در ایران جاسوسی می‌کردند.

صحنهٔ دیگر که در آخر فیلم، زمانی که شش جاسوس آمریکایی از بازرسی‌های فرودگاه عبور کرده و سوار هواپیما شده‌اند، ایرانیان می‌فهمند که آنها جاسوس هستند و باید از پرواز هواپیما جلوگیری کنند. افراد کمیته یا سپاهی به‌صورت کاملاً غیرمنطقی شیشهٔ ورودی را می‌شکنند و با چاقو و سلاح به دنبال هواپیما می‌افتند تا جاسوسان را دستگیر کنند.

در اینجا چند نکته قابل ذکر است:

۱. حقیقت داستان این است که ایران وقتی متوجه فرار این شش نفر شد که جاسوسان به خاک آمریکا رسیده بودند. بنابراین، اصل قضیه که در فرودگاه فهمیدند، اشتباه است.

۲. عدم هماهنگی بین ایرانیان کاملاً غیرمنطقی بود. چگونه افراد کمیته، که به قول فیلم ***آرگو*** همه‌کارهٔ ایران هستند، نمی‌توانند از طریق کنترل پرواز، جلوی پرواز هواپیما را بگیرند؟ یا چگونه به کنترل پرواز دستور می‌دهند و آنها این کار را نمی‌کنند، به‌ویژه آنکه هواپیما هنوز از زمین هم بلند نشده است.

۳. کدام عاقلی با ماشین به دنبال هواپیما می‌افتد تا هواپیمایی را که در حال حرکت است، متوقف کند، غیر از ایرانیان فیلم ***آرگو***.

٤. طبق قانون، تا زمانی که هواپیما در حریم هوایی کشوری باشد به‌راحتی، می‌توان به هواپیما دستور فرود داد؛ همان‌گونه که در سال گذشته، هواپیمای حامل ریگی در ایران متوقف شد و این یک قانون بین‌المللی است که از قدیم وجود داشته است. بنابراین، مشخص است که کارگردان فقط قصد داشته به هر روشی نشان دهد که ایرانیان انسان‌هایی غیرمنطقی هستند.

ج. مفاهیم به حاشیه رفته: «مفاهیم به حاشیه رفته» یعنی: مفاهیم مهمی که کارگردان آنها را به حاشیه رانده و درحالیکه می‌توانسته است آنها را بیان کند، به آنان نپرداخته است. در این فیلم، می‌توان به بیان علت تسخیر سفارت آمریکا، علت نفرت مردم ایران از دولت – نه ملت آمریکا – علت طول کشیدن گروگان‌گیری، برخورد مهربانانه با گروگان‌ها، آزاد شدن گروگان‌های زن و سیاه‌پوست اشاره کرد که کارگردان یا در برابر آنها سکوت کرده یا با تحریف، برخلاف واقعیت بیان کرده است. از دیگر موارد به حاشیه رفته، علت پناهندگی شاه به آمریکاست. قطعاً اگر به این موارد و موضوعات به‌صورت جزئی هم پرداخته می‌شد بیننده با نگاهی کامل، می‌توانست دربارهٔ این واقعه قضاوت کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، پس از بررسی اجمالی ایران‌هراسی در سینمای هالیوود و بازخوانی واقعهٔ «۱۳ آبان ۱۳۵۸» فیلم سینمایی ***آرگو*** تحلیل و بررسی شد. فیلم ***آرگو*** تمام تلاش خود را به کار بسته و از تمام فنون سینمایی برای تخریب مردم و حکومت ایران استفاده کرده است. این مقاله با روش «نشانه‌شناسی» *جان* فیسک، به بررسی و نقد این فیلم سینمایی پرفروش هالیوود پرداخت. نتیجه‌ای که از نقد این فیلم می‌توان گرفت این است که به‌سبب ناتوانی آمریکا در آزادسازی گروگان‌ها و شکست سختی که در طبس برای آنان اتفاق افتاد، تلاش کردند با موضوع حاشیه‌ای فرار شش جاسوس خود از تهران، شکست خود را نزد مردم جهان، به‌ویژه مردم آمریکا کم‌رنگ کنند. با تحلیل این فیلم، مشخص شد که هالیوود از هیچ دروغ و تحریفی برای تخریب چهرهٔ مردم ایران فروگذار نمی‌کند و به هر روشی برای رسیدن به این هدف متوسل می‌شود. فیلم ***آرگو*** مردمان ایران را مردمانی خشن، عقب‌افتاده، غیرمنطقی، خودخواه، و بددهن بازنمایی کرده و در مقابل، مردمان آمریکا را مردمانی دلسوز، با گذشت و فداکار که برای نجات هموطنان خود، حاضرند جان خود را فدا کنند. آنچه در فیلم ***آرگو*** مشاهده می‌شود تحریف فرهنگ مردم و انقلاب اسلامی ایران است.

منابع:

آسابرگر، آرتور،۱۳۷۹، ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

باتلر، جرمی‌جی،۱۳۸۸، ***تلویزیون: کاربرد و شیوه‌های نقد***، ترجمهٔ مهدی رحیمیان، تهران،دانشکده صدا و سیمای جمهوری اسلامی‌ایران.

بوردل، دیوید و کریستین تامسون،۱۳۹۰، ***هنر سینما***، ترجمهٔ فتاح محمدی، چ هشتم، تهران، نشر مرکز.

بیچرانلو، عبدالله،۱۳۹۰، ***بازنمایی‌ایران و اسلام درهالیوود***،تهران، پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.

دالگرن، پیتر،۱۳۸۰، ***تلویزیون و گستره عمومی***، مهدی شفقتی، تهران، سروش.

ساسانی، فرهاد،۱۳۸۹، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، تهران، علم.

ستوده، امیررضا و حمید کاویانی،۱۳۷۹،***بحران ٤٤٤ روزه در تهران***، تهران، موسسه نشر و تحقیقات ذکر.

سلبی، کیت و ران کاودری،۱۳۸۰، ***راهنمای بررسی تلویزیون***، ترجمهٔ علی عامری‌مهابادی، تهران، سروش.

صوفی، محمدرشید،۱۳۸۹، ***تحلیل نشانه شناختی بازنمایی هویت کردی در سینمای ایران بعد از انقلاب ۱۳۵۷***، پایان نامه کارشناسی ارشد، ارتباطات، تهران، دانشگاه تهران.

ضمیران، محمد،۱۳۸۲، ***درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر***، تهران، قصه.

غضنفری، کامران،۱۳۸۰، آمریکا و براندازی جمهوری اسلامی‌ایران، تهران، کیا.

فیسک، جان،۱۳۸٦، ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***، ترجمهٔ مهدی غبرایی، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

کیسبی یر، الن،۱۳۸٦، ***درک فیلم***، ترجمهٔ بهمن طاهری، چ سوم، تهران، چشمه.

گیویان ،عبدالله و محمد سروری زرگر،۱۳۸۸، «بازنمایی ایران در سینمای‌هالیوود»، ***تحقیقات فرهنگی***، ش۸ ص ۱٤۷-۱۷۷.

مهدی زاده، محمد،۱۳۸۷، ***بازنمایی و رسانه***، تهران، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ای.

ولز، تیم،۱۳٦٦، ***٤٤٤ روز(خاطرات گروگانگیری از دوران تسخیر لانه جاسوسی آمریکا)***، ترجمهٔ حسین ابوترابیان، تهران، نشر فرهنگی رجاء.

هال، استوارت،۱۳۸۷، گزیده‌هایی از عمل بازنمایی، نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه، ترجمهٔ احسان شاقاسمی، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی