Archive of SID

مطالعات و تحقیقات اجتماعی در ایران دوره ۷، شماره ۱، بهار ۱۳۹۷: ۸۳-۱۰۵

تحلیل نشانه‌شناختی بازنمایی تروریسم در سینمای هالیوود، قبل و بعد از ۱۱ سپتامبر

اعظم راودراد[۱]
نیلوفر هومن[۲]

تاریخ دریافت: ۹۶/۲/۲۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۱/۱۸

چکیده

در این پژوهش سعی شده است به تحلیل تصویر تروریست‌های عرب قبل و بعد از ۱۱ سپتامبر در سینمای هالیوود پرداخته شود. از آنجا که از دهۀ ۹۰ به بعد مسلمانان سوژۀ اصلی فیلم‌هایی با موضوعیت تروریسم بوده‌اند، با درنظرگرفتن ۱۱ سپتامبر به‌عنوان تاریخی مهم در حملات تروریستی، یک فیلم از دهۀ ۹۰ (قبل از ۱۱ سپتامبر) و یک فیلم از سال ۲۰۰۱ به بعد که موضوع اصلی آن‌ها حملات تروریستی اسلام‌گراها بوده، انتخاب و تحلیل شده است. نظریۀ استفاده‌شده در این تحقیق، بازنمایی و به‌طور خاص نظریۀ بازنمایی برساخت‌گراست، همچنین به دیدگاه استوارت هال در این زمینه اشاره خواهد شد. در بحث روش نیز از نشانه‌شناسی با اتکا بر تحلیل سه‌گانۀ جان فیسک استفاده شده است. درنهایت نتیجه می‌گیریم در حالی که پیش از ۱۱ سپتامبر، تصویر تروریست‌ها ضعیف، ناآگاه و فریب‌خورده از مذهب بود، پس از این تاریخ آن‌ها افرادی رادیکال هستند که اعمال تروریستی را آگاهانه انتخاب می‌کنند و کاملاً به پیامد کارهایشان واقف‌اند.

واژه‌های کلیدی: بازنمایی، تروریست، تروریسم، شرق‌شناسی، نشانه‌شناسی.

۱. استاد گروه ارتباطات دانشکدۀ علوم اجتماعی دانشگاه تهران (نویسندۀ مسئول)، ravadrad@ut.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری ارتباطات دانشکدۀ علوم اجتماعی دانشگاه تهران، niloofarhooman@ut.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه و بیان مسئله

رسانه‌های فراگیری مانند تلویزیون و رادیو، همچنین فیلم موسیقی، کتاب و... یکی از بهترین راه‌های انتقال پیام به سطح وسیعی از مخاطبان هستند. در این بین، صنعت سینما نه‌تنها تولیدکنندهٔ فراوری‌ها برای عرضه به بازار، بلکه «وسیلهٔ نقلیهٔ فرهنگی» است که احساسات، آداب‌ورسوم و پنداشت‌ها را نیز رواج می‌دهد (ماتئو ۲۰۰۸، ۲۰۰۹). در این راه روایت‌ها از پدیده‌های مختلف براساس اهداف اقتصادی، تاریخ ملل، نقش‌های جنسیتی و... ساخته می‌شوند. درمورد پدیدهٔ تروریسم نیز همین مسئله رخ داده است. اگرچه تروریسم پدیده‌ای واقعی است و نمی‌توان آن را انکار کرد، چگونگی بازنمایی آن‌ها در رسانه‌ها بسیار مهم است.

مسئلهٔ این پژوهش چگونگی بازنمایی تروریسم، قبل و بعد از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر است. به گفتهٔ امبرتو اکو «۷۰ درصد دانش ما برگرفته از تماشای فیلم‌های هالیوود است» (ریگلر[1]، ۲۰۱۰: ۳۵). هالیوود با به‌کارگیری توان فناورانهٔ خود سعی می‌کند جهان واقعی را به جهان رسانه‌ای پیوند بزند، اما همواره میان این دو شکافی وجود دارد که به‌واسطهٔ مؤلفه‌های گوناگونی مانند ایدئولوژی، قدرت، عوامل فنی و... پر می‌شود (واسکو[2]، ۲۰۰۳: ۹۴). یکی از سوژه‌هایی که در سینمای هالیوود بارها به آن پرداخته شده، تروریسم است که از دههٔ ۷۰ به بعد به یکی از مضمون‌های فیلم‌های آمریکایی تبدیل شده است. در آن دوران هنوز اعمال تروریستی وارد خاک آمریکا نشده بود و صنعت فیلم از حوادث تروریستی خارج از خاک آمریکا برای ساخت فیلم ایده و الهام می‌گرفت؛ برای مثال، ویلیام گراهام چهار سال بعد از کشتار گروگان‌ها در مونیخ در سال ۱۹۷۲، این موضوع را در فیلم ۲۱ ساعت در مونیخ به تصویر کشید.

رابرت کتل در پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ فیلم‌های هالیوودی بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۲۰۰۸ با موضوعیت تروریسم، به این نتیجه رسید که فیلم خرابکار[3] (۱۹۳۶) آلفرد هیچکاک درحقیقت نخستین فیلم سینمایی با موضوع تروریسم بوده است، اما تنها در دههٔ ۷۰ است که هالیوود به سمت آنچه در حال حاضر فیلم‌های تروریستی شناخته می‌شود، حرکت کرده است

1. Riegler
2. Wasko
3. Saboteur

www.SID.ir

Archive of SID

(کتل[1]، ۲۰۰۹: ۱). درواقع، از فیلم یکشنبهٔ سیاه[2] (۱۹۷۷) به بعد ساخت فیلم‌های هالیوود با محوریت تروریسم شکل یک جریان به خود گرفت.

در این مقاله سعی شده است به واکاوی رمزگان فیلم‌های ساخته‌شدهٔ هالیوود با موضوعیت تروریسم در یک دهه قبل و یک دهه بعد از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر پرداخته شود؛ حادثه‌ای که دنیای غرب را به دو دورهٔ تاریخی قبل و بعد از روز مذکور تقسیم کرد و مرگ و ویرانی ناشی از آن تاریخ غرب را برای همیشه تغییر داد (دیکسون[3]، ۲۰۰۴؛ گیروکس[4]، ۲۰۰۴؛ یانگ[5]، ۲۰۰۷). در زمان حملات ۱۱ سپتامبر، تلویزیون و رسانه نقش بسزایی در نمایش چیزهایی داشت که در حال رخ دادن بود و این تصاویر برای بسیاری از مردم بیش از آنکه شکل خبر داشته باشد به فیلم‌های هالیوود شبیه بود (دیکسون، ۲۰۰۴: ۱۴۰؛ اوارت و رنه[6]، ۲۰۱۳: ۱۴۳؛ مونتین[7]، ۲۰۰۹؛ ریچ[8]، ۲۰۰۱)؛ از این‌رو بررسی نحوهٔ بازنمایی هالیوود از حوادث تروریستی که به موضوع رسانه‌ای تبدیل شده است، اهمیت دارد. در این پژوهش محققان آگاهانه فیلم‌هایی را برای تحلیل انتخاب کرده‌اند که تروریست‌ها در آن مسلمان هستند و دلایل اعمال این محدودیت، انتخاب ۱۱ سپتامبر به‌عنوان نقطهٔ عطف در نمایش‌هایی است که نقش پررنگ مسلمانان به‌عنوان تروریست در حادثه و محدودکردن دامنهٔ مطالعه برای انجام پژوهش‌های عمیق‌تر و رسیدن به نتایج مطمئن‌تر است.

مفهوم و تاریخچهٔ تروریسم

با وجود مطالعات بسیار درمورد تروریسم، هنوز توافقی کامل درخصوص ماهیت آن وجود ندارد، اما در این پژوهش از تعریف کالین وایت[9] برای تعریف تروریسم استفاده خواهیم کرد. در مدل وایت چهار شرط برای اینکه عملی تروریستی شود وجود دارد:

۱. شکلی از ارتباطات سیاسی خشونت‌آمیز باشد؛

۲. خشونتی غلط و ناموجه باشد؛

1. Cettle
2. Black Sunday
3. Dixon
4. Giroux
5. Young
6. Ewart and Rane
7. Muntean
8. Rich
9. Colin Wight

www.SID.ir

Archive of SID

۳. مستلزم هدف‌گذاری عمدی فعالیت‌های غیردولتی و سازمانی است؛

۴. قربانی‌ها، گیرندگان هدف پیام‌های سیاسی نیستند.

با توجه به آنچه بیان شد، استفاده از خشونت برای فرستادن پیام‌های سیاسی با انجام اقداماتی علیه شهروندان بی‌گناه و عاملان غیردولتی کلید معنی مدرن از خشونت تروریست است (بوتکو[1]، ۲۰۰۶: ۱۴۵؛ تاون شند، ۲۰۰۲: ۹۸). برای شناخت عملی به‌عنوان عملی تروریستی، باید خشونت سیاسی ضدهژمونیک صورت بگیرد (بوتکو، ۲۰۰۶: ۱۴۵)؛ عملی که اپوزیسیون سیاسی را به وضع مسلط در سبک خشونت‌آمیز در مقابل مردم مرتبط می‌کند (همان). به‌منظور بحث درمورد بازنمایی رسانه‌ای تروریسم، بهتر است ابتدا به تاریخچه‌ای درخصوص حوادث دنیای واقعی اشاره شود. در حالی که حذف ناعادلانه و همراه با زور رهبران از ۳ قرن پیش از میلاد مسیح در کارهای افرادی مانند افلاطون و آریستوتل وجود داشته است (فاین[2]، ۲۰۰۸؛ پتیفورد و هاردینگف ۲۰۰۳: ۳۱)، تروریسم در مفهوم مدرن- چنانچه پیش‌تر اشاره شد- در طی انقلاب فرانسه در قرن هجده پدیدار شد.

براساس تئوری موجی تروریست[3] راپوپورت[4] (۲۰۰۴)، تروریسم عملی ایستا نیست، بلکه بلکه الگویی موجی را دنبال می‌کند و هر موج یک زمان و دورهٔ مجزا دارد (کورتولوس[5]، ۲۰۱۱: ۴۸۴). راپوپورت چهار دورهٔ مجزا را از سال ۱۸۷۰ مشخص می‌کند که همهٔ آن‌ها تقریباً به مدت چهل سال دوام داشته‌اند (راسلر[6] و تامپسون، ۲۰۰۹: ۳۰). در حالی که انقلاب و و تغییر همیشه هدف گروه‌های تروریستی بوده، هر موجی برای رسیدن به اهدافش روش‌های متفاوتی را به‌کار گرفته است (راپوپورت، ۲۰۰۴: ۴۷).

موج اول، دوره‌ای که راپوپورت آن را «آنارشیست» می‌نامد و از ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۰ فعال بوده است. در این دوران تروریست‌ها به‌دنبال این بودند که با خشونت، دموکراتیک را در برابر اپوزیسون دولت تغییر دهند. با توجه به مطالعات تجربی، امروزه این نوع از تروریسم دیگر وجود ندارد (راسلر و تامپسون، ۲۰۰۹).

1. Butko
2. Fine
3. Terrorist Wave Theory
4. Rapoport
5. Kurtulus
6. Rasler and Thompson

www.SID.ir

Archive of SID

موج دوم که راپوپورت آن را «ملی‌گراها» می‌نامد که بین سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ فعال بوده است. تروریستم در این دوره در جست‌وجوی تفکیک‌کردن امپراتوری‌های شکست‌خورده جنگ جهانی دوم و حذف قوانین استعماری از اروپا بوده است (فاین، ۲۰۰۸؛ راپوپورت، ۲۰۰۴: ۵۳). پژوهش‌ها نشان می‌دهد این موج از تروریسم نیز دیگر وجود ندارد (راسلر و تامپسون، ۲۰۰۹: ۳۵).

موج سوم که به‌عنوان موج «مارکسیست/ چپ» شناخته می‌شود، بین سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ فعال بوده است. در طول این دوره عقاید گروه‌های تروریستی به‌جای آنکه در سطح ملی محدود باشد، در سطح بین‌المللی عمل می‌کند. درواقع در این دوره تروریسم بین‌المللی می‌شود (فاین، ۲۰۰۸؛ پیترفورد و هاردینگ، ۲۰۰۳: ۵۷). زنان که در دورهٔ اول فعال و در دورهٔ دوم ناپدید شده بودند، در این دوره دوباره بازمی‌گردند (تاون شند، ۲۰۰۲: ۲۸)، افزون بر این، موج سوم راه را برای گروه‌های تروریستی موج چهارم هموار می‌کند.

موج چهارم سازمان‌های مذهبی هستند و در حالی که اعمال تروریستی پیشین با انگیزه‌های سیاسی انجام می‌شد، این موج به سمت مذهب و دین حرکت کرد (همان). افزایش این گروه‌ها چشمگیر است و انگیزه‌های مذهبی تروریست‌ها نیمی از ۵۸ گروه تروریستی فعال در جهان را برعهده دارد، در حالی که این نسبت در سال ۱۹۸۰، ۲ به ۶۴ بود (اندرس[1] و سندلر، ۲۰۰۵: ۲۶۲). برخلاف باور عمومی اسلام تنها مذهب بازنمایی‌شده به‌وسیلهٔ گروه‌های موج چهارم نیست، بلکه بنیادگرایی بسیاری از این دکترین‌های مذهبی مشخصهٔ موج چهارم است (راسلر و تامپسون، ۲۰۰۹: ۳۱). تروریست‌های موج چهارم به‌دنبال تغییرات اجتماعی جهانی شدید هستند (راپوپورت، ۲۰۰۴: ۶۲) و این‌طور به‌نظر می‌رسد که تروریست‌های گروه چهارم نمی‌توانند مذاکره کنند؛ پس به‌دنبال کسب مالکیت سلاح‌های کشتارجمعی هستند (فیلد[2]، ۲۰۰۹: ۱۹۹). به‌کارگیری بمب‌های انتحاری یا عمل شهادت، نماد گروه‌های موج چهارم است. در حالی که دولت، تأسیسات نظامی یا پلیس اهداف موج‌های گذشته هستند، گروه‌های مذهبی ترجیح می‌دهند به‌جای حمله به ساختمان‌هایی که به‌وسیله ابزارها و امکانات ضد تروریستی حفاظت می‌شود، به شهروندان غیرنظامی حمله کنند (راپوپورت، ۲۰۰۴: ۶۵).

1. Enders and Sandler
2. Field

www.SID.ir

Archive of SID

چارچوب نظری: بازنمایی

نظریه‌پردازان بر این باورند که بازنمودهای تصویری و متنی رسانه‌های جمعی اهمیت زیادی برای واقعیت زیستهٔ ما دارند؛ بنابراین تحلیل‌های خود دربارهٔ این بازنمودها را در چارچوب نظریهٔ بازنمایی صورت‌بندی کرده‌اند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۹). بنا به تعریف استوارت هال، بازنمایی عبارت است از تولید معنا از طریق زبان. از نظر وی (۱۹۹۷) واقعیت به نحو معنادار وجود ندارد و بازنمایی یکی از شیوه‌های کلیدی تولید معناست. معنا صریح نیست و در گذر زمان از طریق بازنمایی یک‌دست باقی نمی‌ماند. اگرچه جهان از بازنمایی‌هایی کـه در آن صورت می‌گیرد، مستقل است، معنادار شدن جهان در گرو بازنمایی آن قرار دارد.

از نظر هال، یکی از متفکران اصلی مطالعات بازنمایی، «بازنمایی برای عملی‌شدن به دو نظام مفاهیم و زبان نیازمند است. در این بین، معنا در درجهٔ اول به نظام مفاهیم متکی است، این نظام از مفاهیم مجرد و مجزا تشکیل نشده، بلکه براساس شیوه‌هایی از سازمان‌دهی، دسته‌بندی، طبقه‌بندی و ترتیب شکل گرفته و روابط پیچیده‌ای در مفاهیم برقرار است» (هال، ۱۹۹۷: ۱۷)، اما نظام زبان «ایده‌ها و مفاهیم ما را با برخی کلمات نوشتاری، صداهای گفتاری یا تصاویر مرتبط می‌کند» (همان).

برای هال، زبان در معنای عام آن مطرح است که شامل زبان گفتاری، نوشتاری، تصویری و... است. هال بازنمایی را بخشی از چرخهٔ فرهنگ می‌داند و معتقد است که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (هال، ۱۹۹۷: ۱۵)؛ از این‌رو برای بیان چگونگی رابطه میان بازنمایی، زبان، معنا و فرهنگ، نظریه‌های بازنمایی به سه دسته نظریهٔ انعکاسی، نظریهٔ تعمدی و نظریهٔ برساخت‌گرا تقسیم می‌شود (همان). در رویکرد انعکاسی، تصور بر این است که معنای مربوط به شیء، شخص، ایده یا رویداد در جهان واقعی قرار دارد و زبان مانند آینه‌ای عمل می‌کند و معنای کاملی را که از قبل در جهان وجود دارد، انعکاس می‌دهد. در رویکرد تعمدی عقیده بر این است که مؤلف، معنای واحد خویش را از راه زبان در جهان بازنمایی می‌کند. واژگان همان معنایی را دارند که به باور مؤلف باید آن معنا را برساند. در رویکرد سوم، بر ماهیت عمومی و اجتماعی زبان تأکید می‌شود (راودراد، ۱۳۹۱: ۱۸). این رویکرد تصدیق می‌کند که جهان مادی ناقل معنا نیست، بلکه سیستم زبان که ما برای ارائه مفاهیم خود از آن

www.SID.ir

Archive of SID

استفاده می‌کنیم، مسئول اصلی تولید معناست (همان: ۱۸). بر طبق این نظریه این ما هستیم که «با استفاده از نظام بازنمایی، یعنی نظام مفاهیم و نظام زبان به برساخت معنا همت می‌گماریم» (هال، ۱۹۹۷: ۲۵).

استوارت هال بر رویکرد سوم صحه می‌گذارد و دو رویکرد قبلی را رد می‌کند. هال با نظریهٔ برساخت‌گرایانهٔ بازنمایی، این بحث را مطرح می‌کند که رسانه‌ها واقعیت را بازتاب نمی‌دهند بلکه آن را به رمز درمی‌آورند (گیویان و سروی، ۱۳۸۸). در این مقاله از رویکرد برساخت‌گرایی به بازنمایی استفاده شده است که براساس آن رسانه‌ها منعکس‌کنندهٔ واقعیت نیستند بلکه واقعیت‌ها در قالب ساختار روایی رسانه‌ها خلق و برساخت می‌شوند. این رویکرد از دیدگاه‌های فوکو الهام می‌گیرد؛ زیرا در آن بازنمایی‌های رسانه‌ای با «مناسبات متحول شونده قدرت» پیوند می‌خورد (استوری، ۱۳۸۶: ۲۴).

از منظر فوکویی «بازنمایی همیشه در یک گفتمان صورت می‌پذیرد و گفتمان تعیین می‌کند که دربارهٔ یک متن خاص چه می‌توان گفت و چه نمی‌توان گفت» (همان). آن افرادی که به‌دلیل داشتن قدرت می‌توانند شیوه‌های خودشان را برای شناخت جهان به شیوهٔ گفتمانی اشاعه دهند، انگاره‌های غالب برای شناخت جهان (معنادارکردن آن) را ایجاد می‌کنند (همان).

شرق‌شناسی

سعید با مطرح‌کردن گفتمان شرق‌شناسی به مطالعهٔ چگونگی بازنمایی و ارائهٔ مسلمانان در افکار و رسانه های غربی پرداخته است. وی در کتاب خود تحت عنوان اسلام رسانه ها (۱۳۷۹) به این موضوع می پردازد که «چگونه کارشناسان و رسانه‌ها تعیین می کنند که ما باید دربارهٔ بقیهٔ جهان چه تفکری داشته باشیم» (سعید، ۱۳۷۹: ۶۰) براساس همین، سعید به مطالعهٔ بازنمایی مسلمانان از منظر غربی‌ها در چارچوب گفتمان شرق‌شناسی می‌پردازد.

سیدمن در کتاب کشاکش در آرای جامعه شناسی (۱۳۸۶) می گوید: «سعید در شرق شناسی قصد دارد تفسیری فرهنگی از استعمار ارائه کند؛ بنابراین ایدهٔ زیر را مطرح می‌کند که پیش از وجود دوران استعمار اروپایی، باید ایدهٔ «اروپا» یا این تصور موجود باشد که فضایی اجتماعی و جغرافیای وجود دارد که در تقابل با «شرق»، «غرب» خوانده می شود. علاوه‌بر این، اروپا و

www.SID.ir

Archive of SID

غرب باید برتر و نشانگر راه پیشرفت اجتماعی تلقی شوند. به عکس، شرق باید فرودست، به لحاظ اجتماعی عقب مانده و عاجز از پیشرفت و ترقی تصور شود. غالباً فرودستی شرق در قالب نژادی و جنسیتی درک شده است. نژاد انسان شرقی «ابتدایی» بود و در پیوند با خصائص کلیشه‌ای زنانه، مانند انفعال، تزلزل، کودک‌وارگی و زینتی‌بودن تصور می‌شد. سعید این شبکه از گفتمان‌ها، بازنمایی‌ها، دانش‌ها و باورهای قومی را که این تقسیم‌بندی نمادین جهانی را به‌وجود آورده، «شرق‌شناسی» می‌نامد» (سیدمن، ۱۳۸۶: ۳۴۷).

در اندیشهٔ سعید، اسلام به سه دلیل هستهٔ اصلی گفتمان و ایدئولوژی شرق‌شناسی امروز است (همان، ۹۱). نخست تاریخچهٔ تعصب همگانی و مشهور ضدعرب و ضد اسلام غرب که بلافاصله در تاریخچهٔ شرق شناسی انعکاس پیدا کرده است؛ دوم، منازعه بین اعراب و صهیونیسم اسرائیلی، همچنین تأثیر آن بر یهودیان آمریکا و بر فرهنگ لیبرالی و عموم مردم و سوم، نبود هرگونه زمینه و موقعیت فرهنگی که از آن طریق بتوان با عرب‌ها و اسلام احساس همگامی، یا بدون هیچ‌گونه احساس منفی دربارهٔ آن‌ها بحث کرد (سعید، ۱۳۸۶: ۵۵). سعید در کتاب شرق‌شناسی و اسلام رسانه‌ها مشخص کرده است که واژهٔ «اسلام» که امروز اصطلاحی بسیار ساده به‌نظر می‌رسد، درواقع بخشی از آن افسانه و پندار، بخشی همراه با برچسب عقیدتی و قسمتی از آن نیز برداشتی تقلیدی از اصل مذهبی است که اسلام نامیده می‌شود؛ به تعبیر دیگر هیچ واقعیت معنادار و ارتباط مستقیمی میان آنچه امروز غرب از اسلام می فهمد و آنچه درون دنیای اسلام می‌گذرد، وجود ندارد (سعید، ۱۳۷۹: ۵۰). از نظر بسیاری از آمریکایی‌ها اسلام چیزی جز دردسر نیست (همان: ۱۴). اگر این طرز تلقی از مسلمانان و مذهب اسلام را به‌طور کامل به رسانه‌های غربی نسبت ندهیم، می‌توانیم بخش عمده‌ای از این نوع طرز تلقی را نشئت‌گرفته از بازنمایی‌های مسلمانان در رسانه‌ها بدانیم.

روش‌شناسی پژوهش

هدف این مقاله واکاوی رمزگان فیلم‌های هالیوود با موضوعیت تروریسم در دورهٔ زمانی قبل و بعد از ۱۱ سپتامبر است. برای دستیابی به هدف ذکرشده، از روش نشانه‌شناسی استفاده شده و پرسش اصلی در مطالعهٔ نشانه‌شناسانه این است که معناها چگونه ساخته، و واقعیت چگونه

www.SID.ir

Archive of SID

بازنمایی می‌شود (چندلر، ۱۳۸۶: ۲۵). در نشانه‌شناسی، معنا مفهومی ایستا و مطلق نیست که در پیام بسته‌بندی شده باشد، بلکه روندی فعال است (همان: ۷۲). نشانه‌ها در اشکال مختلفی مانند تصاویر، کلمات، حرکات، اشیاء و ... ظاهر می‌شوند، اما ذاتاً معنا ندارند و تنها زمانی که معنایی به آن‌ها نسبت داده شود به نشانه تبدیل می‌شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۱). در این مقاله سعی بر آن است تا از نشانه‌شناسی فیسک استفاده شود. از نظر او «واقعیت پیشاپیش رمزگذاری شده است و تنها به‌وسیلهٔ رمزگان فرهنگمان است که می‌توانیم آن را درک و فهم کنیم» (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۹). رمز نظامی از نشانه‌های قانونمند است که همهٔ افراد متعلق به یک فرهنگ به آن پایبندند (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۲۷)، اما همهٔ رمزها در یک سطح نیستند و فیسک در مقالهٔ «فرهنگ تلویزیون» (۱۹۸۷) رمزهای اجتماعی را به سه سطح تقسیم می‌کند:

۱. واقعیت

این سطح به متغیرهایی چون ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره اشاره دارد.

۲. بازنمایی

در این سطح رمزهای فنی برای آفرینش معنا اهمیت می‌یابد. برخی از این رمزها عبارت است از: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.

۳. ایدئولوژی

در سطح سوم، رمزهای ایدئولوژی عناصر سطوح اول و دوم را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهد. از نظر فیسک، مجموعه رمزهای استفاده‌شده برای انتقال معنا به بیننده، کاملاً در رمزهای ایدئولوژیک جای گرفته است که خود حکم نشانه را دارد. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقهٔ اجتماعی، مادی‌گرایی،

www.SID.ir

Archive of SID

سرمایه‌داری و غیره (فیسک، ۱۳۸۰: ۱۲۸)، همچنین انتخاب فیلم‌ها نیز به شکل محقق‌محور و در خدمت نظریه است؛ زیرا در روش کیفی محقق می‌تواند موردهای مطالعاتی خود را انتخاب کند.

با توجه به آنچه بیان شد، از دههٔ ۹۰ فیلم محاصره (۱۹۹۸) و از دورهٔ پس از ۱۱ سپتامبر فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها (۲۰۰۸) به‌عنوان نمونه برای تحلیل انتخاب شده است.

بیان یافته‌ها

فیلم محاصره

داستان محاصره به این ترتیب است که سازمان سیا فردی به نام شیخ احمد بن تلال را به‌عنوان یک تروریست دستگیر می‌کند، اما افراد شیخ قصد دارند با اعمال تروریستی در نیویورک او را آزاد کنند؛ پس به‌عنوان اخطار بمبی رنگی را داخل یک اتوبوس منفجر می‌کنند. این بمب‌گذاری‌ها در اماکن عمومی مختلف ادامه پیدا می‌کند تا اینکه دولت آمریکا ناچار می‌شود برای آرام کردن شهر نیویورک ارتش آمریکا را مسئول حفاظت شهر کند.

الف) رمزگان اجتماعی

ظاهر: در فیلم محاصره به‌طور مشخص با دو گروه آمریکایی‌ها و مسلمانان روبه‌رو هستیم. اما آمریکایی‌ها صرفاً سفیدپوست نیستند؛ به‌طوری‌که نقش اول فیلم (هاب) مأمور سیاه‌پوستی در اف‌بی‌آی است و تمام کسانی که زیر دست او کار می‌کنند، سفیدپوست هستند. تروریست‌ها نیز از نژاد عرب و با موهای مشکی و رنگ پوست سبزه دیده می‌شوند.

لباس: در تمام سکانس‌های مطالعه‌شده، آمریکایی‌ها با کت‌وشلوار و کراوات و ظاهری بسیار شیک، مرتب و تمیز به تصویر کشیده شده‌اند. در مقابل، مسلمانان لباس‌های ساده و معمولی شامل کاپشن و شلوار بر تن دارند. در سکانسی که عراق را نشان می‌دهد مسلمانان لباس‌ها و کلاه عربی دارند.

محیط: فضای نمایش داده‌شدهٔ متعلق به آمریکایی‌ها فضایی مدرن و تمیز با ساختمان‌ها و برج‌های بلند و شیک است. در مقابل محیط مسلمانان در عراق بیابانی است که در آن شاهد شتر، گوسفند و ساختمان‌های ویران‌شده هستیم، فضای زندگی مسلمانان در آمریکا نیز محیطی کثیف،

www.SID.ir

Archive of SID

شلوغ، بی‌نظم، کوچه‌های باریک و کثیف و ظاهری زشت و دور از سبک مدرن دارد. این تقابل در نماهای اولیهٔ فیلم به‌خوبی خود را نشان می‌دهد؛ زمانی که برج‌های بلند و مدرن شهر تمیز و منظم بلافاصله پس از نمای بیابان برهوت و گوسفندان در عراق به تصویر کشیده می‌شود.

در فیلم، محل زندگی آمریکایی‌ها و رستوران‌هایی که برای صرف غذا می‌روند بر همین منطق و درست برخلاف محیط زندگی مسلمانان است. در نمایی از فیلم که خانهٔ ۳ تروریستی مسئول بمب‌گذاری در اتوبوس نشان داده می‌شود، خانهٔ کوچک، تاریک، کثیف و بدون امکانات مدرن است؛ تلویزیون بسیار کوچک، یخچال کثیف، لامپ به‌جای لوستر و کاناپهٔ کثیف و قدیمی المان‌های موجود در این خانه هستند، در حالی که در خانهٔ هاب مبل چرمی، تلویزیون جدید و کتابخانه دیده می‌شود که تداعی‌گر فضایی مدرن و شیک است.

رفتار: آمریکایی‌ها در فیلم رفتاری منطقی و خونسرد دارند؛ برای مثال در سکانسی که هاب در حال گفت‌وگو با بمب‌گذار اتوبوس است، از سفارش پیتزا صحبت می‌کند (همین‌طور که می‌بینی من مسلح نیستم، اسلحه ندارم و قول می‌دم اگر بزاری این مردم برن من به جاشون میام اونجا، اون وقت تو نگران سفارش پیتزا هم نیستی یا اینکه مردم بخوان برن دستشویی)، یا در صحنه‌ای دیگر هنگامی که در حال بازجویی خلیل (یکی از مظنونان) است با خونسردی مقابل وی نشسته و سیگار روشن می‌کند. در سوی دیگر، تصویر مسلمانانی مانند سمیر و خلیل مضطرب و نگران است که به آمریکایی‌ها التماس می‌کنند (خلیل: متأسفم فکر نمی‌کنم که کار بدی کرده باشم). سکانس بازجویی هاب از خلیل به‌خوبی بیانگر این گفته است.

گفتار و حرکات بدنی: سبک صحبت هاب در فیلم در مقابل تروریست‌ها منطقی، آرام و دور از هرگونه تشویش است. تقابل دیگری نیز در اینجا وجود دارد و آن تقابل هاب و آلیس است. هاب در مقایسه با آلیس مصمم‌تر، مطمئن‌تر و رئیس‌مآبانه است. با خونسردی با آلیس صحبت می‌کند و دائماً برای وی تعیین تکلیف می‌کند و او عاجز از خلاص‌شدن از این شرایط است.

ب) رمزگان فنی

دوربین: در فیلم محاصره، نماهای مربوط به هاب و دیگر مأموران آمریکایی نمایی نزدیک است که سبب ایجاد همدلی میان مخاطبان می‌شود. این موضوع به‌خوبی در نماهای متعددی که از هاب

www.SID.ir

Archive of SID

گرفته می‌شود، نمایان است. در مقابل نمای گرفته‌شده از تروریست‌ها نمای متوسط و دور است و به مخاطب اجازه نمی‌دهد از نظر عاطفی به آن‌ها نزدیک شود. این نما به‌نوعی دشمن‌بودن این افراد را به مخاطب تذکر می‌دهد. زاویهٔ دوربین نیز در تمام صحنه‌هایی که مأمور آمریکایی در برابر تروریست ایستاده از بالا به پایین و نشانگر نگاه مسلط و جایگاه بالاتر مأمور آمریکایی به فرد تروریست است. این نوع زاویهٔ دوربین در نماهای دیگری نیز دیده می‌شود. در بسیاری از نماهای مربوط به هاب و آلیس، زاویهٔ دوربین از بالا به پایین و از سمت هاب به آلیس است.

موسیقی متن: موسیقی صحنه‌های مربوط به تروریست‌ها دلهره‌آور و مضطرب‌کننده است و هنگامی که برای نماهای بعد از انفجار بمب‌ها استفاده می‌شود، اندوهناک و حزن‌برانگیز است، اما در نماهایی که مأموران سیا به‌دنبال تروریست‌ها هستند، موسیقی فیلم هیجانی و تحرک برانگیز است.

تدوین: تدوین با قراردادن قطعات در کنار هم داستان فیلم را می‌سازد. در فیلم دو فضا وجود دارد که شخصیت‌ها در آنجا دیده می‌شوند؛ نماهایی که آمریکایی‌ها را نشان می‌دهد و نماهایی که به تروریست‌ها مربوط است. از این بین، نماهای مربوط به آمریکایی‌ها بیشتر است و روایت به سمتی پیش می‌رود که مخاطبان با مأموران اف‌بی‌آی بیشتر احساس همدلی می‌کنند.

شیوهٔ رفتار: هاب، نمایندهٔ جامعهٔ آمریکایی شخصیتی جسور، قوی و رفتاری دموکراتیک دارد و سعی می‌کند با گفت‌وگو مشکل بمب‌گذار را در اتوبوس حل کند، حتی بدون اسلحه خود را به اتوبوس نزدیک می‌کند و از بمب‌گذار می‌خواهد گروگان‌ها را آزاد کند و به جای آنها وی را گروگان بگیرد. شجاعت هاب در سکانسی دیگر از فیلم، هنگامی که یک بمب‌گذار تعدادی کودک را به گروگان گرفته است دوباره تکرار می‌شود. هاب بدون ترس ازدست‌دادن جانش یک تنه وارد اتاق بمب‌گذاری‌شده می‌شود و بدون آنکه اجازهٔ عکس‌العمل به بمب‌گذار بدهد او را می‌کشد. در مقابل تروریست‌ها افرادی ترسو هستند که خود را پنهان می‌کنند و با کشتن آدم‌های بی‌گناه سعی می‌کنند به اهدافشان برسند.

ج) رمزگان ایدئولوژیک

ایدئولوژی حاکم بر این فیلم شرق‌شناسی است که خود متشکل از زیرمجموعه‌های این

www.SID.ir

Archive of SID

ایدئولوژی یعنی قهرمان‌پروری نژاد سفید آمریکایی و سرمایه‌داری پیشرفته آن در برابر تروریسم کور، وحشی‌گری و بزدلی مسلمانان عقب‌افتادهٔ عرب است.

در رمز سرمایه‌داری، آمریکایی‌ها به فنّاوری‌های روز دنیا مجهزند، می‌توانند از طریق ماهواره ارتباط برقرار کنند و امکان شنود و ردیابی تصاویر افراد را دارند، اما تروریست‌های عرب بدون چنین امکاناتی و با ابزارهایی بسیار ساده و ابتدایی به تصویر کشیده شده‌اند. افزون بر این، اختلاف نژادی در فیلم به این صورت است که مرزی میان آمریکایی‌ها (که شامل اعراب آمریکایی‌شده هم است) و غیر آمریکایی‌ها (که به‌طور عمده شامل اعراب مسلمان می‌شود) کشیده شده است. تقابل‌های متعدد در تمام سکانس‌های مورد مطالعه از محیط زندگی، ظاهر و نحوهٔ رفتار تا اعتقادات، همگی بیانگر و اثبات‌کنندهٔ این مدعاست. در سکانس سخنرانی ژنرال برای مردم و قرائت بیانیهٔ رزم‌آرایی، وی می‌گوید: «ما (جامعهٔ آمریکا) می‌دونیم که بیشتر از بیست دشمن نداریم و اطلاعات به ما گفته که او عربی صحبت می‌کند (یعنی فردی از خاورمیانه و پیرو دین اسلام)، بین ۱۴ تا ۳۰ سال سن دارد و حدود ۱۵۰۰ مضمون وجود دارد. این‌ها نشان می‌دهد که ویژگی‌های یک تروریسم که خطری برای جامعهٔ آمریکاست در دو مورد خلاصه می‌شود؛ یعنی زبان عربی و سن کم که نشانهٔ ناپختگی عقلانی فرد است.

ایدئولوژی قهرمان‌پروری نیز کاملاً در شخصیت هاب و رفتار او نمایانگر است. هاب آمریکایی مهربانی است که نمی‌خواهد تروریست‌ها به‌عنوان یک انسان شکنجه شوند، خودش نیز حاضر است برای نجات شهروندان غیرنظامی جانش را به خطر بیندازد و یک‌تنه در مقابل تروریست‌ها بایستد. صحنهٔ بمب‌گذاری در اتوبوس و کشتن بمب‌گذار در مهدکودک مصداقی بر روحیهٔ قهرمان‌پروری در مقابل تروریست‌هاست.

مجموعهٔ این ایدئولوژی‌های خرد، همان‌طور که گفته شد، در زیر چتر ایدئولوژی کلانی به نام شرق‌شناسی جمع می‌شود که در آن، متناسب با مفهوم شرق‌شناسی ادوارد سعید، آمریکا به‌عنوان سرزمینی دموکراتیک، پیشرفته و مدرن و آمریکایی‌ها به‌عنوان مردمان متمدن، شجاع و قهرمان‌پرور در برابر اعراب مسلمانی قرار می‌گیرند که عقب‌افتاده، سنتی و ترسو هستند و با خشونت و وحشی‌گری بی‌گناهان را می‌کشند.

www.SID.ir

Archive of SID

جدول ۱. سطوح سه‌گانهٔ رمزگان در فیلم محاصره

رمزگان اجتماعی	رمزگان فنی	رمزگان ایدئولوژیک
آمریکایی‌های سفیدپوست و سیاه‌پوست در مقابل مسلمانان سبزه **لباس‌های شیک شامل کت‌وشلوار در مقابل دشداشه و کاپشن و شلوار معمولی** **فضایی مدرن و شیک همراه با برج‌های بلند در مقابل بیابان، ساختمان‌های تخریب‌شده، کوچه‌های باریک و کثیف** **رفتار خونسرد و آرام آمریکایی‌ها در مقابل اضطراب و پریشانی تروریست‌ها**	نمای نزدیک از آمریکایی‌ها در مقابل نمای متوسط و دور از تروریست‌ها، موسیقی هیجانی در مقابل موسیقی هراس‌آور، رفتار شجاعانه و دموکراتیک آمریکایی‌ها در مقابل تروریست‌های ترسو	شرق‌شناسی (قهرمان‌پروری آمریکایی، سرمایه‌داری نژادی)

فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها

این فیلم ماجرای حضور یکی از عوامل سی‌آی‌ای به نام راجر فریس با بازی لئوناردو دی کاپریو در خاورمیانه است که در خلال جنگ عراق به اردن فرستاده می‌شود تا رد یکی از تروریست‌های سرشناس به نام «سلیم» را بگیرد. اد هافمن با بازی راسل کرو، مافوق فریس است که هزاران مایل آن سوتر، از آمریکا و از طریق امواج ماهواره این عملیات جاسوسی را رهبری می‌کند.

الف) رمزگان اجتماعی

ظاهر: در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها نیز با آمریکایی‌ها و مسلمانان موجه هستیم. آمریکایی‌ها سفید، بور و چشم‌رنگی هستند، اما مسلمانان موی مشکی و عمدتاً ریش دارند. ظاهر سلیم نامرتب و موهایش آراسته نشده است، اما فریس و هافمن همواره با ظاهری تمیز و مرتب و موهای آراسته‌شده دیده می‌شوند.

www.SID.ir

Archive of SID

لباس: فریس و هافمن با لباس‌های مرتب، کت‌وشلوار، پیراهن و شلوار جین، عینک آفتابی و گرمکن ورزشی به تصویر کشیده شده‌اند؛ در حالی که سلیم و پیروانش لباس بلند مخصوص اعراب، کلاه عربی و لباس روحانیون شیعه دارند.

حرکات سر و دست: سلیم به‌عنوان تروریست اصلی داستان هنگام صحبت‌کردن مدام در حال تهدید است و در این هنگام همواره از انگشت اشاره‌اش برای نشان‌دادن میزان قاطعیتش استفاده می‌کند.

محیط: هنگامی که هافمن در حال صحبت با فریس است، فضای نمایش داده‌شده از هافمن، خانهٔ دوبلکس او را نشان می‌دهد که به تمام امکانات رفاهی مانند نور، تلویزیون بزرگ رنگی، یخچال، استخر، حیاطی سرسبز و... مجهز است. کتابخانه‌ای بزرگ همراه با کتاب‌های بسیار نیز در پشت سر او دیده می‌شود. فضای خانه با آباژورهای درون آن روشن است و استفاده از لپ‌تاپ و هندزفری برای ردوبدل‌کردن اطلاعات و کنترل بر وضعیت خاورمیانه دیده می‌شود. از سوی دیگر در سکانس ابتدایی فیلم محیطی که سلیم در آنجا در حال ضبط ویدئو و تهدید غربی‌هاست، تاریک و بدون چراغ است و به‌تدریج نور از بیرون و از پنجره بر چهرهٔ سلیم می‌تابد، همچنین دیوارها پوسیده، کثیف و رنگ‌نشده، اتاق بدون هیچ امکانات رفاهی، و از سوی دیگر وجود مسلسل و تعداد بسیاری فشنگ گواه بر فضایی هراس‌آور و متغایر با فضای امن خانهٔ هافمن است. در سکانس پایانی فیلم نیز تصویری از خیابان‌های اردن و بازار دست‌فروش‌های روی چرخ نشان داده می‌شود که بی‌نهایت شلوغ، کثیف، مسقف‌شده با پلاستیک و البته پاره‌پاره است.

ب) رمزگان فنی

دوربین: در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها، نماهای مربوط به فریس و هافمن نمایی نزدیک است که سبب ایجاد حس همدلی بین مخاطبان می‌شود و مخاطب احساس نزدیکی بیشتری با آن‌ها می‌کند. این موضوع به‌خوبی در نماهای متعددی از آن‌ها دیده می‌شود. در مقابل نمای گرفته‌شده از سلیم و اطرافیانش متوسط و دور است و به‌نوعی دشمن‌بودن این افراد را به مخاطب تذکر می‌دهد، حتی در سکانس ابتدایی فیلم، تصویر از نمایی بسیار نزدیک از سلیم

www.SID.ir

Archive of SID

شروع می‌شود، اما هنگامی که با تهدید لب به سخن باز می‌کند دوربین کم‌کم از او فاصله می‌گیرد تا حس خصومت را به مخاطب القا کند. تنها در جایی نمای نزدیک از سلیم دیده می‌شود که در حال تهدید است و دوربین خشم را در چهرهٔ وی نشان می‌دهد. درواقع، فاصلهٔ دوربین در فیلم در رفت‌وآمد برای مشخص‌کردن شخصیت‌های دوست و دشمن برای مخاطب است. علاوه‌بر این در سرتاسر فیلم شاهدیم که آمریکایی‌ها از طریق ماهواره خاورمیانه را رصد می‌کنند. در سکانس پایانی فیلم نیز نیروهای آمریکایی در آمریکا فریس و محیطی را که او در آن قرار دارد در لحظه مشاهده و کنترل می‌کنند، با دورشدن ماهواره از فریس نیز قدرت دیده‌بانی آمریکا بر خاورمیانه بیشتر و بیشتر به تصویر درمی‌آید.

موسیقی متن: موسیقی صحنه‌های مربوط به تروریست‌ها، دلهره‌آور و در نماهای مربوط به هافمن و فریس عمدتاً آرام و بی‌استرس است.

تدوین: نماهایی که مربوط به هافمن و در خاک آمریکاست، تمیز، آرام و مدرن است، در حالی که نماهای مربوط به سلیم و کشورهای نمایش داده‌شده در فیلم مانند عراق، سوریه و اردن فضایی تاریک، کثیف، قدیمی، غیربهداشتی، شلوغ و بی‌نظم است.

شیوهٔ رفتار: فریس، شخصیت قهرمان آمریکایی در فیلم مهربان و انسان‌دوست، و کسی است که نگران جان مسلمانان بی‌گناه است و سعی می‌کند هر کاری بکند تا از جان آن‌ها در مقابل تروریست‌های عرب محافظت کند، یا حتی حاضر است برای نجات آن‌ها خود را به خطر بیندازد. در مقابل سلیم انسانی خونسرد است که بدون هیچ اثری در چهره‌اش شکنجه می‌کند و لذت می‌برد. در این فیلم تصویر اعراب به‌گونه‌ای است که به‌راحتی هم‌مذهبان خود را زمانی که دیگر فایده‌ای برای آن‌ها ندارند در سطح شهر می‌کشند.

ج) رمزگان ایدئولوژیک

ایدئولوژی حاکم بر این فیلم نیز شرق‌شناسی و متشکل از زیرمجموعه‌های نژادی و سرمایه‌داری است. فضاهای تاریک، آلوده و بدون هرگونه امکانات رفاهی، کوچه‌های باریک، خیابان‌های شلوغ که تداعی‌گر زندگی در سطوح پایین جامعه است- چه محلهٔ مسلمانان در غرب و چه کشورهای آن‌ها در خاورمیانه- مسلمانان خشن و تهدیدگر، صورت‌های پوشیده،

www.SID.ir

Archive of SID

تهدید اروپاییان و آمریکایی‌ها از سوی مسلمانان، همگی بیانگر گزاره‌های ایدئولوژی شرق‌شناسی و عناصر آن است.

نژادگرایی یکی از شگردها در راستای ایدئولوژی اصلی فیلم است. در سکانسی که هافمن با فریس صحبت می‌کند، می‌گوید که آن‌ها به محرومیت عادت کرده‌اند و به این مسئله واکنش مثبت نشان می‌دهند، در سکانس دیگری هم می‌گوید: «هیچ‌کس از خاورمیانه خوشش نمی‌آید، رفیق اینجا چیزی برای دوست‌داشتن وجود ندارد». در سکانس پایانی فیلم نیز هنگامی که فریس راه خود را انتخاب کرده و قصد دارد در خاورمیانه بماند، هافمن با گفتن این جمله به مأمور آمریکایی که «دیگه کاری باهاش نداریم و خودشه و خودش» نشان می‌دهد که آمریکایی ماندن در کنار غیرخودی‌ها را انتخاب می‌کند و دیگر از هم‌وطنان خود نیست و از دایرهٔ حفاظت آن‌ها حذف خواهد شد.

در رمز سرمایه‌داری، باز هم آمریکایی‌ها به فناوری‌های روز دنیا مجهزند و امکانات لازم را برای برقراری ارتباطات ماهواره‌ای و سیستم‌های ارتباطی پیشرفته دارند، اما تروریست‌های عرب چنین امکاناتی ندارند و با ابزارهایی بسیار ساده و ابتدایی به تصویر کشیده شده‌اند؛ تنها وسیلهٔ فناورانه که استفاده می‌کنند دوربین فیلم‌برداری است که آن هم برای ثبت اعمال خشونت‌آمیز است، درواقع آن‌ها از فناوری برای اشاعهٔ خشونت در دنیا و آمریکایی‌ها به‌منظور حفظ امنیت در جهان استفاده می‌کنند.

جدول ۲. سطوح سه‌گانهٔ رمزگان در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها

رمزگان اجتماعی	رمزگان فنی	رمزگان ایدئولوژیک
آمریکایی‌های سفیدپوست در مقابل مسلمانان مومشکی و دارای ریش، کت‌وشلوار، گرمکن، عینک آفتابی در مقابل دشداشه، استفاده از انگشت اشاره برای تهدید، فضایی مدرن در مقابل فضایی سنتی و عقب‌مانده	نمای نزدیک از آمریکایی‌ها در مقابل نمای دور از تروریست‌ها، موسیقی آرامش‌بخش در مقابل موسیقی هراس‌آور، تعداد نماهای بیشتر از آمریکایی‌ها در مقابل تعداد نماهای تروریست‌ها، رفتار دوستانهٔ آمریکایی‌ها با اعراب در مقابل رفتار خصمانهٔ اعراب با خودشان	شرق‌شناسی (سرمایه‌داری نژادی)

www.SID.ir

Archive of SID

مقایسهٔ دو فیلم از منظر شیوهٔ بازنمایی مسلمانان

هدف اصلی فیلم محاصره، به‌تصویرکشیدن قدرت آمریکا در مقابله با تروریسم است. ازبین‌رفتن تمام تروریست‌ها در پایان فیلم، نشان‌دهندهٔ قدرت برتر آمریکا در مقابل تروریست‌هاست. در یکی از نماهای پایانی فیلم، ژنرال خطاب به مردم آمریکا می‌گوید: «ما دشمن را نابود می‌کنیم، ما او را پیدا می‌کنیم و می‌کشیم». در جای دیگر نیز خطاب به اعراب می‌گوید: «اینجا سرزمینه اقباله آقایان؛ سرزمینی که به شما این شانس رو می‌ده تغییر کنید»، این جمله بیانگر چندین نکته است، اول اینکه با خطاب قراردادن آقایان این‌طور به‌نظر می‌آید که جنسیت تروریست‌ها برای آن‌ها مسلم است و زنان عرب نقشی در حملات تروریستی ندارند. نکتهٔ دوم اینکه آمریکا کشوری معرفی می‌شود که در آن مسلمانان می‌توانند وضع موجود را که ناشی از ملیت آن‌هاست تغییر دهند؛ یعنی آمریکا سرزمینی برای رشد و تحول و پیشرفت معرفی می‌شود.

نکتهٔ دیگری که می‌توان در خصوص فیلم به آن اشاره کرد، قدرت برتر اعتقادات به منطق و علم کسب‌شده در میان مسلمانان است. سمیر با آنکه شخصی تحصیل‌کرده و استاد دانشگاه بروکلین است، درنهایت تسلیم اعتقاداتش می‌شود. اهداف مبتنی بر اعتقاداتش آن‌قدر قوی است که جلوی ذهن منطقی و دانشگاهی او را می‌گیرد و درنهایت کشتن مردم بی‌گناه را با شهیدشدن آن‌ها توجیه می‌کند؛ بنابراین، تروریست‌ها در فیلم افرادی بی‌منطق، تحت تأثیر باورها و اعتقادات سخت، متکلم به زبان عربی، در بازهٔ سنی ۱۴ تا ۳۰ سال و احتمالاً مرد هستند و خطرشان برای جامعه به‌حدی است که تر و خشک تنها به‌دلیل برخی تشابهات با هم می‌سوزند؛ هرچند درنهایت آمریکا توان شناسایی و نابودی جنایتکاران اصلی و مقابله با آن‌ها را تا مرحلهٔ نابودی دارد.

در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها نیز، هدف اصلی نمایش قدرت مقابله آمریکا با تروریست‌های خطرناک و پنهان‌شده در خاورمیانه است، اما برخلاف فیلم محاصره، آمریکا نمی‌تواند به‌تنهایی با تروریست‌ها مبارزه کند و ناچار می‌شود از هم‌پیمانان عرب خود در منطقه کمک بگیرد. در این فیلم نیز تمام مسلمانان بین ردهٔ سنی ۱۵ تا ۳۸ سال، مظنون به‌حساب می‌آیند.

www.SID.ir

Archive of SID

با وجود مشترکات بسیار در نحوهٔ بازنمایی مسلمانان به‌عنوان تروریست در فیلم‌های اکشن هالیوود، قبل و بعد از ۱۱ سپتامبر مانند فضای سنتی، آلوده، قدیمی، شلوغ و بی‌نظم متعلق به مسلمانان در برابر فضای مدرن، شیک، لوکس و پیشرفتهٔ آمریکایی‌ها یا شجاعت و ازخودگذشتگی آمریکایی‌ها در مقابل ترس و پریشانی مسلمانان، همچنین منطق و بصیرت آمریکایی در برابر کج‌فهمی و جهالت مسلمانان، چندین تفاوت بارز در نوع بازنمایی بین این دو دوره مشاهده می‌شود. تا پیش از ۱۱ سپتامبر محل وقوع حوادث تروریستی خاک آمریکاست و این تروریست‌ها هستند که به‌عنوان مهمان ناخوانده وارد آمریکا می‌شوند و فضایی همراه با ترس و رعب در آنجا ایجاد می‌کنند، اما پس از این تاریخ، آمریکایی‌ها برای مقابله با پیامدهای تروریسم به سرزمین‌های آن‌ها- که عمدتاً هم در کشورهای خاورمیانه است- وارد می‌شوند و سعی می‌کنند از طریق فناوری‌های پیشرفتهٔ روز دنیا تروریست‌ها را رصد، کنترل و درنهایت نابود کنند.

تفاوت دیگری که به‌خوبی با تحلیل فیلم‌های محاصره و مجموعهٔ دروغ‌ها مشخص می‌شود، قهرمان‌پروری پیش از ۱۱ سپتامبر است. در فیلم‌های پیش از این تاریخ- که محاصره نمایندهٔ آن است- یک آمریکایی به قهرمان داستان تبدیل می‌شود؛ کسی که می‌تواند بر روی همه افراد و بر تمام شرایط پیش‌آمده نظارت و کنترل داشته باشد، گروه‌های زیردستش را برای اهداف موردنظرش سازمان‌دهی کند، درنهایت نیز با به‌خطرانداختن جان خود و به‌عنوان یک فدایی کشورش، رودررو با تروریست‌ها مبارزه می‌کند، آن‌ها را شکست می‌دهد و ازبین می‌برد، اما این شخصیت قهرمان در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها دیده نمی‌شود. تروریست‌های عربی که در دههٔ ۹۰ کمتر جدی و خطرناک، و تعدادشان کم بود در سال‌های پس از ۱۱ سپتامبر جای خود را به تروریست‌های عرب حرفه‌ای می‌دهند؛ کسانی که آگاهانه فعالیت‌های تروریستی انجام می‌دهند و برای رسیدن به اهدافشان که مبتنی بر مذهب است، عزم راسخی در کشتن انسان‌ها دارند. درواقع، در سال‌های پس از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر مسلمانان به‌عنوان تروریست‌های رادیکال‌تر، وحشی‌تر و در تضاد بیشتر با ارزش‌های انسانی و اخلاقی بازنمایی شده‌اند؛ افرادی که به‌راحتی آدم می‌کشند و برایشان اهمیتی ندارد که آن شخص آمریکایی باشد یا عرب، مهم این است که تمام موانع رسیدن به آرمان‌هایشان از بین برود.

www.SID.ir

Archive of SID

تفاوت دیگر به حضور شخصیت‌های مثبت عرب و مخالف با تروریسم، در فیلم‌های پس از ۱۱ سپتامبر بازمی‌گردد. در این دوره آمریکا و قهرمانان آن به‌تنهایی نمی‌توانند معضل تروریسم را حل کنند و ناچارند از عرب‌های ضد تروریسم کمک بگیرند. در فیلم مجموعهٔ دروغ‌ها، هانی پاشا به‌خوبی نمایانگر عربی ضدتروریست است که امنیت کشورش بسیار اهمیت دارد و بارها در فیلم به آمریکایی‌ها می‌گوید که ما هدف مشترک داریم، اما او از نظر ظاهری مانند عرب‌های بازنمایی شده نیست. او که دست دوستی به آمریکایی‌ها داده است مانند آن‌ها لباس می‌پوشد، کت‌وشلوارهای مرتب و متنوع به تن دارد، در خانه‌ای شیک زندگی می‌کند و ماشین گران‌قیمت سوار می‌شود. درواقع، سبک زندگی‌اش متفاوت از سبک زندگی عرب‌های معمولی است که در کوچه و خیابان‌ها تردد می‌کنند. درنهایت باید بیان کرد که پس از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر، علی‌رغم حفظ برخی المان‌های مختص مسلمانان در فیلم‌های هالیوود دههٔ ۹۰، تصویر آن‌ها دستخوش تغییر شد و تصویر مسلمانان تروریست در این دوره بی‌رحم‌تر، آگاه‌تر و جدی‌تر بود. آمریکا نیز برای ممانعت از تجاوز آن‌ها به خاکش و جلوگیری از فعالیت‌های تروریستی آن‌ها، ناچار شد نیروهایش را در خاورمیانه مستقر کند.

نتیجه‌گیری

در توضیح نظریهٔ بازنمایی نشان داده شد که رابطهٔ میان واقعیت و نمایش آن در سینما واقعیت را به‌گونه‌ای می‌سازد که روایت خاصی از آن به‌جای خود واقعیت به مخاطب عرضه شود و اگر این روایت از نظر کیفیت هنری قوی و باورپذیر باشد، تأثیرات اقناعی خود را نیز به‌دنبال خواهد داشت. آنچه مسلم است مسلمانان پس از ۱۱ سپتامبر به‌یک‌باره متحول، و به انسان‌هایی از نوع دیگر تبدیل نشدند، اما بازنمایی سینمایی آن‌ها از منظر هالیوود چنین برداشتی را القا می‌کند. اگرچه در این پژوهش می‌بینیم که در هر دو دوره تصویری منفی از تروریست‌های مسلمان وجود دارد، آن‌ها در دورهٔ دوم خطرناک‌ترند و باید در برابر آن‌ها مقابله و ایستادگی کرد. درواقع، آمیختگی بازنمایی رسانه‌ای با قدرت و مناسبات آن در هر دوره تعیین می‌کند که ابژه‌ها باید با چه ویژگی‌ها و خصایصی به تصویر کشیده شوند تا معنای مرجح تولید و اشاعه یابد؛ بنابراین، تصویر مسلمانان در هالیوود در هر دورهٔ تاریخی، برساختگی‌هایی است که بنا به

www.SID.ir

Archive of SID

وضع موجود به بازتولید ایدئولوژی شرق‌شناسی می‌پردازد و نه بازتاب‌هایی از مسلمانان در دنیای واقعی؛ از این‌رو به‌منظور اینکه فیلم سینمایی رنگ واقعیت به‌خود بگیرد، در آن از رمزهای اجتماعی و فنی استفاده می‌شود تا ایدئولوژی را که دنبال می‌کند پذیرفته و باورپذیر شود. درنتیجه، اگرچه درنهایت ایدئولوژی اصلی فیلم‌ها در هر دو دورهٔ تاریخی مورد نظر، شرق‌شناسی و گفتمان‌های حمایت‌کنندهٔ آن بود، روش انتقال آن و نحوهٔ بازنمایی مسلمانان تروریست، به فراخور شرایط و حساسیت‌های سیاسی و اجتماعی هر دوره با هم تفاوت داشت. در دورهٔ اول و پیش از حادثهٔ ۱۱ سپتامبر، چهره‌ای از تهدیدگربودن مسلمانان به‌عنوان تروریست در جامعهٔ آمریکا نشان داده می‌شد خیلی رعب‌آور و وحشت‌انگیز نبود، اما پس از این حادثه موجی از فیلم‌سازی درخصوص مسلمانان تروریست و خطراتی که برای جامعهٔ آمریکایی دارند، شروع شد. درواقع، حساسیت‌های پس از این حادثه، هالیوود و صنعت فیلم‌سازی آمریکا را به سمتی کشاند که هر روز چهره‌ای ترسناک‌تر و خطرناک‌تر از مسلمانان تروریست نمایش داده شود تا هم جهت با روابط قدرت و حمایت از سیاست‌های آن‌ها در خاورمیانه حرکت کنند.

منابع

- استوری، جان (۱۳۸۶)، مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ‌عامه، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر آگه.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- راودراد، اعظم (۱۳۹۱)، **جامعه‌شناسی سینما و سینمای ایران**، تهران: دانشگاه تهران.
- سعید، ادوارد (۱۳۷۹)، **اسلام رسانه‌ها**، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: نشر توس.
- (۱۳۸۶)، شرق‌شناسی، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- سیدمن، استیون (۱۳۸۶)، **کشاکش آرا در جامعه‌شناسی**، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نی.

www.SID.ir

Archive of SID

- فیسک، جان (۱۳۸۰)، «فرهنگ تلویزیون»، ترجمهٔ مژگان برومند، **فصلنامهٔ ارغنون**، شمارهٔ ۱۹: ۱۲۵-۱۴۳.
- فیسک، جان (۱۳۸۱)، «فرهنگ و ایدئولوژی»، ترجمهٔ مژگان برومند، **فصلنامهٔ ارغنون**، شمارهٔ ۲۰: ۱۱۷-۱۲۶.
- گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد (۱۳۸۸)، «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، **فصلنامهٔ تحقیقات فرهنگی**، شمارهٔ ۸: ۱۴۷-۱۷۷.
- مهدی‌زاده، مهدی (۱۳۸۷)، **رسانه‌ها و بازنمایی**، تهران: انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- Butko, T. (2006), "Terrorism Redefined", Peace Review: A Journal of Social Justice. Vol.18, No.1:145-151.
- Cettle, R. (2009), **Terrorism in American Cinema: at Analytical Filmography 1960-2008**, North Carolina: McFarland and Company.
- Dixon, Wheeler W. (2004), **Introduction: Something Lost-Films after 9/11**, ED: Dixon, Wheeler Winston, Southern Illinois University Press.
- Enders, Walter and Sandler, Todd (2005), "After 9/11 Is It All Different Now?", The Journal of Conflict Resolution, Vol.49, No. 2: 259-277.
- Ewart, J. and Halim R. (2013), "Talking about 9/11: The Influences of Media Images on Australian Muslim's and Non-Muslims Recollections of 9/11", **Australian Journal of Communication**, Vol.33, No. 2: 137-152.
- Field, A. (2009), "The New Terrorism: Revolution or Evaluation?", Political Studies Review, Vol.7, No. 2: 125-207.
- Fine, J. (2008), "Contrasting Secular and Religious Terrorism", **Middle East Quarterly**, Vol.15, No. 1: 59-69.
- Giroux, H. (2004), "Terrorism and the Fate of Democracy after September 11", **Cultural Studies Critical Methodologies,** Vol.2, No. ۱: 9-14.
- Hall, S. (1997), **The Work of Representation**, Representation: Cultural and Signifying Practices, London: Sage.
- Kurtulus, E. (2011), "The New Terrorism and Its Critics", **Studies in Conflict and Terrorism**, Vol.34, No. 6: 476-500.
- Muntean, N. (2009), "It Was Just Like a Movie: Trauma, Memory and the Meditation of 9/11", **Journal of Popular Film and Television**, Vol.37, No. 2: 50-59.
- Pettiford, L. and Harding, D. (2003), **Terrorism: The New World War**, Australia: Arcturus Publishing.
- Rapoport, David C. (2004), **The Four Waves of Modern Terrorism**, Attacking terrorism: elements of a grand strategy, Audrey Kurth Cronin and James M. Ludes, Washington, D.C: Georgetown University Press.

www.SID.ir

Archive of SID

- Rasler, Karen &Thompson, William, R. (2009), "Looking for Waves of Terrorism", **Terrorism and Political Violencem,** Vol.21, No. 1: 28-41.
- Rich, B. Ruby (2001), **Back to the Future**, The Nation: 44-45.
- Riegler, Thomas (2010), "Through the Lenses of Hollywood: Depictions of Terrorism in American Movies", **Perspective on Terrorism**, Vol.4, No. 2: 35-45.
- Townshend, C. (2002), **Terrorism a Very Short Introduction**, New York: Oxford UP.
- Wasko, J. (2003), **How Hollywood Works**, London: Sage Publication.
- Wight, Colin (2009), "Theorizing Terrorism: The State, Structure and History", **International Relations**, Vol.23, No. 1: 99-106.
- Young, A. (2007), "Images in the Aftermath of Trauma: Responding to September 11th", **Crime Media Culture**, Vol.3, No. 1: 30-48.

www.SID.ir