مرکز تحقیقات
صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود

دکتر عبدالله بیچرانلو

بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود

بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود

پژوهش و نگارش

دکتر عبدالله بیچرانلو

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

سرشناسه: بیچرانلو، عبدالله، ۱۳۵۹
عنوان و نام پدیدآور: بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود/پدیدآور: عبدالله بیچرانلو
مشخصات نشر: تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری: ۲۱۰ ص.: مصور، جدول.
شابک: ۵۵۰۰۰ ریال: ۴_۴۴_۵۸۱۸_۶۰۰_۹۷۸
موضوع: سینما -- ایالات متحده -- جنبه‌های سیاسی
موضوع: ایران در سینما
موضوع: اسلام ستیزی -- ایالات متحده
شناسه افزوده: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۰ ۹ب۹س/PN/۹۹۵/۹
رده‌بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۹۷۹۴۹۴
شماره کتابشناسی ملی: ۲۷۰۹۲۱۰

بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود

ناشر: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
پژوهش و نگارش: دکتر عبدالله بیچرانلو
ویراستار ادبی: شکوفه صمدی
صفحه‌آرا: فاطمه قیاسوند
طراح جلد: علی خورشیدپور
شابک: ٤_٤٤_٥٨١٨_٦٠٠_٩٧٨
نوبت چاپ: اول – تیر ۱۳۹۱
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۵۵۰۰۰ ریال
چاپخانه: زیتون

همه حقوق این اثر برای پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی محفوظ است.
در صورت تخلف پیگرد قانونی دارد.

نشانی: تهران، پایین‌تر از میدان ولیعصر (عج)، خیابان دمشق، شمارهٔ ۹، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
صندوق‌پستی ١٤١٥٥_٦٤٧٤ تلفن: ۸۸۹۱۹۱۷۷ دورنگار: ۸۸۸۹۳۰۷۶ Email: nashr@ricac.ac.ir

فهرست مطالب

سخن ناشر ۹
پیشگفتار ۱۱

فصل اول ـ کلیات
مقدمه ۱۷
طرح مسئله ۱۸
ضرورت و اهمیت ۳۱
اهداف ۳۲

فصل دوم ـ پیشینه ۳۵

فصل سوم ـ چارچوب نظری
مقدمه ۴۹
نگاهی اجمالی به هالیوود، مهم‌ترین سینمای جهان ۴۹
سینمای کلاسیک هالیوود ۵۰
ستاره‌سازی هالیوود ۵۱
رویدادها و وقایع مهم و تأثیرگذار ۶۰

تسخیر سفارت امریکا در تهران و تصویر ایران در امریکا ۶۱
پایان جنگ سرد: اسلام جایگزین کمونیسم ۶۲
حادثهٔ یازده سپتامبر ۲۰۰۱ و تصویر مسلمانان در غرب ۶۶
انتشار کاریکاتورهای پیامبر اسلام (ص) در سال ۲۰۰۵ ۷۱
بازنمایی رسانه‌ای ۷۴
زبان و بازنمایی ۷۵
شرق‌شناسی ۸۱
پیشینهٔ شرق‌شناسی ۸۲
کلیشه‌سازی مبتنی بر شرق‌شناسی ۸۷
تمدن‌های غرب و اسلام؛ برخورد؟! ۸۹
نتیجه‌گیری ۹۳

فصل چهارم ـ روش‌شناسی
تحقیق کیفی ۹۹
نشانه‌شناسی ۱۰۱
نشانه‌شناسی سینما ۱۰۳
تحلیل نشانه‌شناختی ۱۰۴
پایایی و روایی در تحلیل نشانه‌شناختی ۱۰۸
جامعهٔ آماری، شیوهٔ نمونه‌گیری و تعداد نمونه ۱۱۰

فصل پنجم ـ بررسی یافته‌ها
بخش اول ـ تحلیل فیلم‌های متمرکز بر ایران و ایرانیان ۱۱۵
بدون دخترم هرگز (*Without My Daughter*) ۱۱۷
خانه‌ای از شن و مه (*House of Sand and Fog*) ۱۲۶
اسکندر (*Alexander*) ۱۳۲
۳۰۰ (*300*) ۱۳۸
سنگسار ثریا .م (*The Stoning of Soraya M.*) ۱۴۶
بخش دوم ـ تحلیل فیلم‌های متمرکز بر اسلام و مسلمانان ۱۵۳
نیروی دلتا (نیروی ضربت) (*The Delta Force*) ۱۵۵
تصمیم عملی (*Executive Decision*) ۱۶۳
محاصره (*The Siege*) ۱۷۰

ملک خداوند (آسمان) (*Kingdom of Heaven*) ۱۷۸
بابل (*Babel*) ۱۸۷

فصل ششم ـ جمع‌بندی و نتیجه‌گیری
محدودیت‌ها ۲۰۱
پیشنهادها ۲۰۱

منابع ۲۰۶

سخن ناشر

بی‌شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد، فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه، هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می‌دهد و با انحراف فرهنگ، هرچند جامعه از بعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد ولی پوچ و میان تهی است. اگر فرهنگ جامعه‌ای وابسته و مرتزق از فرهنگ غرب باشد، ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می‌کند و بالاخره در آن مستهلک می‌شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می‌دهد. (امام خمینی(ره)، صحیفه نور، ج ۱۵: ۱۶).

رشد و توسعه اقتصادی و یا سیاسی بدون توجه به ارزشهای والای فرهنگی می‌تواند موجبات سستی و اعوجاج در اصول اعتقادی و ملی جامعه را فراهم آورد. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات با انجام تحقیقات و پروژه‌های پژوهشی و نیز برگزاری نشستهای علمی با اصحاب علم و فرهنگ و ارایه نتایج حاصل در قالب «گزارش پژوهش» و یا «کتاب»، تلاش خود را مصروف گسترش ارزشهای اصیل فرهنگی می‌کند.

امید است با بهره‌گیری از توان علمی پژوهشگران بتوان گام مؤثری در برنامه‌ریزی جامع توسعه کشور برداشت.

اثر حاضر، نتیجهٔ پژوهشی است در موضوع «بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود» به کوشش دکتر عبدالله بیچرانلو که در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد.

یادآوری می‌شود، مطالب مندرج در کتاب حاضر، لزوماً منعکس‌کنندهٔ دیدگاه‌های پژوهشگاه نیست.

پیشگفتار

بالاترین قدرتی که برای هر کشور می‌توان متصور شد از دو بخش تشکیل شده است: قدرت سخت و قدرت نرم. قدرت سخت و اجزای آن بسیار شناخته شده‌تر است؛ برای مثال، قدرت نظامی، منابع طبیعی، مساحت و جمعیت از اجزای قدرت سخت یک کشور به شمار می‌رود. قدرت نرم پیشینه‌ای طولانی دارد؛ برای مثال، «سوفسطاییان باور داشتند که می‌توان با بهره‌گیری از سخنوری (زبان)، آثاری مادی در جهان پدید آورد یا فردی همچون گرامشی[1] سلطه را قدرت ناشی از اجماع و نه اجبار، می‌دانست» (Chouliaraki ،2007 : 1) اما این اصطلاح تنها دو دهه است که رایج شده و صاحب‌نظران، تعاریف گوناگونی درخصوص قدرت نرم و نیز اجزا و عناصر آن ارائه کرده‌اند.

«جوزف نای»[2]، مشهورترین فرد صاحب‌نظر و مبدع اصطلاح قدرت نرم که بیش از دو دهه است که در زمینهٔ قدرت نرم امریکا طرح بحث کرده، در کتاب‌های متعددش از جمله خیز

---

1. Gramsci

۲. جوزف نای، رئیس دانشکدهٔ حکومت «جان اف. کندی»، از سال ۱۹۶۴، عضو هیئت علمی دانشگاه هاروارد بوده است که در طول این دوره، دستیار وزیر دفاع امریکا در امور امنیت بین‌الملل، رئیس شورای اطلاعات ملی (National Intelligence council) و دستیار وزیر امور خارجه امریکا در امور امنیت، علم و فناوری بوده است (Nye, 2004:i).

برای رهبری[1] (۱۹۹۱)، *پارادوکس قدرت امریکا*[2] *(۲۰۰۱)*، *قدرت نرم: ابزار موفقیت در سیاست بین‌الملل*[3] و *قدرت در عصر اطلاعات جهانی: از رئالیسم تا جهانی‌سازی*[4] (۲۰۰٤)، موضوع قدرت نرم و سخت را، مفصل، تعریف و تبیین کرده است. او قدرت نرم را، به طور خلاصه، این‌گونه معرفی می‌کند: «توانایی دستیابی [به اهداف و نتایج] مطلوب از طریق ایجاد جاذبه؛ نه از طریق اجبار یا تطمیع» (نای، ۱۳۸۷ :۲۵). او معتقد است قدرت پلیس، قدرت مالی و توانایی به‌کارگیری و استخدام افراد یا اخراج آن‌ها نمونه‌هایی ملموس از قدرت سخت هستند که می‌توان از آن به‌منظور واداشتن دیگران به تغییر وضعیت خود استفاده کرد. قدرت سخت به تشویق (هویج) و تهدید (چماق) متکی است. اما گاهی اوقات، می‌توان به نتایج دلخواه و مطلوب از طریق تعیین برنامه و جذب دیگران، بدون تهدید یا هزینهٔ مالی، دست یافت. این قدرت نرم است: دستیابی به نتایج مطلوب از راه جذب دیگران، نه از راه بهره‌گیری از محرک‌های مادی. مبنای این نوع از قدرت، انطباق و هماهنگ شدن با مردم است تا اجبار و اِعمال زور بر آن‌ها. قدرت نرم، متکی است بر توانایی شکل‌دهی ترجیح دیگران برای خواستن آنچه مورد نظر شماست (Nye,2004 :29).

در عرصهٔ جنگ نرم ـ که صرفاً بر ایران متمرکز نیست و تنها در تقابل با کشور ما روی نداده ـ رسانه‌ها یکی از ستون‌های اصلی جنگ هستند. مشهور است که جوانان آلمانی که دیوار برلین را فروریختند، تی‌شرت‌هایی با آرم شبکهٔ *ام تی وی*[5] امریکا پوشیده بودند، حتی رئیس «هیئت مدیرهٔ رادیو تلویزیون دولتی امریکا (بی بی جی)»[6] با قاطعیت تأکید می‌کرد: این *ام تی وی* بود که دیوار برلین را فروریخت (Fraser, 2008: 173). در این عرصه، رسانه‌ها ذهن و دل مخاطبان بسیار گسترده‌ای را در کشورها و جوامع گوناگون هدف قرار می‌دهند تا بتوانند قدرت

1. Bound to Lead
2. Paradox of American Power
3. Soft Power: The Means of Success in World Politics
4. Power in The Global Information Age: From Realism to Globalisation
5. MTV
6. BBG

نرم گروه یا کشور رقیب یا دشمن را تضعیف کنند. اتفاقات قرن بیستم نشان داده است که برای این منظور، سینما و تلویزیون، اهمیت اساسی دارند و کشوری مانند امریکا، که به جرئت می‌توان گفت قدرتمندترین و تأثیرگذارترین سینما را در جهان دارد، از سینما به‌مثابه یکی از اجزا قدرت نرم خود بهره برده است. هالیوود، به دلیل بهره‌گیری از نظام استودیویی، توانست به‌نوعی انبوه‌سازی در عرصهٔ فیلم‌سازی دست یابد، دستاوردی که، به‌جز امریکا، در معدود کشورهایی مانند هند شاهد آن بوده‌ایم. همچنین، هالیوود، به‌دلیل بهره‌گیری از فناوری برتر سینمایی و نیروهای حرفه‌ای و تمرکز بر گیشه، محصولاتی اغلب مخاطب‌پسند را تولید کرده است. اکنون همگان به این موضوع باور دارند که هالیوود سینمایی تجاری است و عمده تلاش آن بر حداکثر موفقیت گیشه متمرکز است. این رویکرد کاملاً منطقی است، چون عقلانیت ایجاب می‌کند که با برخورداری از امکانات، نیروها و فناوری مناسب برای تولید اثری سینمایی، سرمایه‌گذاری صورت گرفته بازده مالی درخوری نیز داشته باشد، مخصوصاً در نظام اقتصادی امریکا که موضوع یارانه و حمایت‌های مالی مستقیم و امثال آن منتفی است. اما همهٔ آنچه گفته شد، نافی این نیست که آثار هالیوود ایدئولوژی و بستر معرفتی خاصی داشته باشند. به نظر می‌رسد که زمینهٔ جذاب فراهم آمده در سینمای هالیوود، بر اثر عناصر اشاره شده و برخی عوامل دیگر همچون ستارگان کم‌نظیر، این فرصت را در اختیار امریکایی‌ها، به‌ویژه سینماگرانی که دراصطلاح مستقل محسوب نمی‌شوند و در زمرهٔ جریان غالب سینمای این کشورند، قرار داده است تا در موارد گسترده‌ای از هالیوود درجهت اهداف دیپلماسی امریکا در قبال کشورهای مختلف بهره گیرند. همین روند در مقابل کشور ما و کلاً مسلمانان نیز رخ داده است.[۱] پس از انقلاب اسلامی ایران و به طور خاص پس از تسخیر سفارت امریکا مشهور به لانه جاسوسی در ایران، سیاست امریکا در قبال

---

۱. برای مطالعهٔ بیشتر درخصوص نقش هالیوود در عرصهٔ سیاست خارجی امریکا، به کتاب *How Hollywood Project Foreign Policy* نوشتهٔ سالی توتمان و مقالهٔ «هالیوود و جهان» نوشتهٔ توبی میلر، ترجمهٔ سید علی مرتضویان، *مجلهٔ ارغنون*، ش ۲۳، زمستان ۱۳۸۲ مراجعه کنید.

کشورمان، تغییری شگرف داشت. در سه دههٔ گذشته، به‌موازات تحولات سیاست خارجی امریکا درخصوص ایران، هالیوود نیز موضع تندتری در قبال ایران، اتخاذ کرده است. درخصوص اسلام و مسلمانان نیز، به‌ویژه پس از حوادث بسیار مشکوک یازده سپتامبر ۲۰۰۱، شاهد همین رویکرد بوده‌ایم. در این نوشتار، کوشش شده است تا ضمن بررسی چگونگی بازنمایی و تصویرپردازی از ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان در هالیوود، برخی ریشه‌های تاریخی و نظری این گونهٔ خاص بازنمایی نیز تبیین شود.

ناسپاسی است اگر در این مجال به دست آمده از بزرگوارانی که با همراهی‌ها و مساعدت‌های بی‌دریغ و بی‌چشمداشت خود، بنده را در اجرای این تحقیق یاری کرده‌اند، یاد نکنم. مسئولان مرکز تحقیقات صدا و سیما به ویژه آقایان علیرضا پویا، مجید ملکی‌تبار، جعفر عبدالملکی و محمد منصف‌پور که در طراحی این تحقیق مشارکت داشتند و بسیار باعلاقه و جدیت اجرای آن را پیگیری کردند، بسیار سپاسگزارم. در طول اجرای تحقیق جناب آقای دکتر سید جمال اکبرزاده جهرمی، در یافتن برخی منابع اساسیِ تحقیق و نیز راهنمایی در بهره‌گیری از مبانی نظری مناسب، مساعدت داشته‌اند که از ایشان تشکر و تقدیر می‌کنم.

خود را قدردانِ جناب آقای دکتر سید محمد مهدی‌زاده می‌دانم که علاوه بر بهره‌گیری از آثارشان برای غنای این تحقیق، راهنمایی‌ها و پیشنهادهای ارزندهٔ ایشان، که زحمت نظارت را نیز بر عهده داشتند، سبب تقویت آن شد. از جناب آقای محمد سروی زرگر که ضمن راهنمایی بنده، در زمینهٔ روش‌شناسی تحقیق، سخاوتمندانه، برخی از تحقیقات خود را برای بهره‌گیری در این مطالعه در اختیارم قرار دادند، ممنونم. همچنین، از سرکار خانم حمیده علی‌محمدی زارع، که زحمت حروفچینی متن تحقیق را به عهده داشتند و خانم شکوفه صمدی برای ویرایش آن سپاسگزارم.

در نهایت از مسئولان پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات به ویژه دفتر نشر برای چاپ این اثر که برگزیده دوازدهمین جشنواره پژوهش فرهنگی سال بوده است، تقدیر می‌شود.

عبدالله‌بیچرانلو
۱۳۹۱

فصل اول

کلیات

مقدمه

در سه دهۀ گذشته، تحولات بسیاری در زمینۀ ارتباطات رسانه‌ای رخ داده است؛ شبکه‌های ماهواره‌ای گسترش روزافزونی پیدا کرده‌اند و دسترسی صاحبان رسانه به مخاطبان سهل‌تر شده است.

در این مدت، در سرتاسر جهان، انفجار ارتباطات به‌وقوع پیوسته است و سردمدار آن تلویزیون بوده است. در امریکا، که بیش از هر کشوری گرایش به تلویزیون دیده می‌شود، در اواخر دهۀ ۱۹۸۰، تلویزیون هر دقیقه و از هر کانال ۳۶۰۰ تصویر نشان می‌داده است؛ براساس گزارش نیلسون[1]، در هر خانوادۀ امریکایی، میانگین هفت ساعت در روز، تلویزیون روشن بود و هر فرد بالغ روزانه متوسط چهار و نیم ساعت تلویزیون تماشا می‌کرد (کاستلز، ۱۳۸۰: ۳۸۸). اکنون میزان پخش برنامه از شبکه‌های محلی، ماهواره‌ای، کابلی و حتی اینترنتی فراتر از تصور است.

از طرف دیگر، پیشرفت در عرصۀ فناوری اطلاعات نیز باعث بروز پدیده‌ها و تحولات جدیدی در فضای رسانه و ارتباطات رسانه‌ای شد. در پایان دهۀ ۱۹۹۰ م، شنیدن یا دیدن برنامه‌های رادیو و تلویزیون از اینترنت امکان‌پذیر شد. شبکه‌های ماهواره‌ای نیز، پخش جهانی را

1. Nilsson

سرعت بخشیدند و کمبود کیفیت پخش اینترنتی را رفع کردند (میرعابدینی، ۱۳۸۸ : ٤٢).

رادیو و تلویزیون امروز متفاوت از گذشته است؛ در واقع، به مجموعه‌ای از رسانه‌ها، چندرسانه‌ای‌ها و فناوری‌های جدید تبدیل شده‌اند که به سبب داشتن توان پاسخگویی به نیازهای تولید خبر، اطلاعات و پیام از راه تولید برنامه‌های گوناگون، با هدف آگاهی‌بخشی یا سرگرمی و گذران فراغت وسیله‌ای ضروری برای زندگی هستند که تقریباً زندگی بدون دسترسی به آن‌ها متصور نیست (همان: ۲۲).

در کنار رسانهٔ قدرتمند تلویزیون، سینما در حکم هنر ـ فناوری ـ صنعت مخاطبان و طرفداران خاص خود را دارد و حتی تلویزیون همچنان مصرف‌کنندهٔ تولیدات سینماست؛ بسیاری از فیلم‌های سینمایی در شبکه‌های تلویزیونی جهان برای این شبکه‌ها مخاطب جذب می‌کنند و حتی شبکه‌های تلویزیونی متعددی ویژهٔ نمایش فیلم‌های سینمایی تأسیس شده‌اند. این دو تأثیر متقابل دارند، به‌گونه‌ای که بسیاری از فیلم‌سازان به دلیل آشنایی بیشتر مردم با ستاره‌های فیلم‌های تلویزیونی، برای فروش بیشتر، از آن‌ها بهره می‌گیرند و از سویی بسیاری از شبکه‌های تلویزیونی، برای جذب مخاطب متنوع‌تر و بیشتر، از ستاره‌های سینما دعوت می‌کنند. جرج کلونی، بازیگر مشهور امریکایی، نمونهٔ بارز ستاره‌هایی است که از تلویزیون به سینما راه پیدا کرده‌اند.

به موازات تحولات سخت‌افزاری ارتباطات جمعی، در جنبه‌های نرم‌افزاری و محتوای ارائه شده در رسانه‌ها نیز تغییرات چشمگیر و بسیار منظمی رخ داده است. به طور خلاصه می‌توان گفت دیپلماسی رسانه‌ای و فرهنگی به‌شدت در خدمت استراتژی‌های سیاسی و حتی در برخی دوره‌ها راهبردهای نظامی قرار گرفته است. با این نگاه، در ادامه این موضوع بیشتر تبیین می‌شود.

طرح مسئله

در سال‌های اخیر، شاهد برجسته‌تر شدن تصویر ایرانیان و مسلمانان در رسانه‌های غرب، مخصوصاً سینمای هالیوود بوده‌ایم، تصویری که نزد اغلب ایرانیان و مسلمانان، ناخوشایند،

غیرمنصفانه، اغراق‌آمیز، مخدوش و کلیشه‌ای جلوه کرده و نزد دیگر مخاطبان، به‌ویژه مخاطبان غربی، تهدیدآمیز، افراط‌گرایانه، مشارکت‌گریز و آشفته بوده است.

آنچه مستندهای تلویزیونی، اخبار و گزارش‌های خبری، کلیپ‌های تبلیغاتی، گفت‌وگوها و میزگردهای رادیویی یا تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی از ایران و ایرانی و اسلام و مسلمانان بازنمایی کرده‌اند، اغلب حاکی از خشونت‌گرایی و جنگ‌طلبی، افراط‌گرایی دینی، حمایت از تروریسم، ترور، ظلم و تبعیض در قبال زنان، ارتجاع، عقب‌ماندگی فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی مسلمانان در مقابلِ شفقت و دلسوزی، همدردی و همدلی، مشارکت‌جویی و صمیمیت، سخاوت، نرمی و تعامل‌گرایی غربی‌هاست. با مروری بر آثار عرضه شده دربارهٔ ایران و اسلام به نظر می‌رسد که در تصویرپردازی و بازنمایی ایران و ایرانی و اسلام و مسلمان در رسانه‌های غربی، رویکردها و استراتژی‌های خاصی پیگیری می‌شود و گفتمان ویژه‌ای بر آن حاکم است.

تأثیر و نتیجهٔ فعالیت این رسانه‌ها را می‌توان در نگاه بخشی از مردم امریکا به ایران و اسلام لمس کرد؛ «براساس نظرسنجی مؤسسهٔ گالوپ در سال ۲۰۰۶، بیشتر امریکایی‌ها ایـــران را بـزرگ‌ترین دشـــمن امریکا می‌دانستند. در این نظرسنجی، بدون مشخص کردن نام کشور مشخصی، از امریکایی‌ها خواسته شده بود یک کشور را در هر نقطه از جهان، نام ببرند که از نظر آن‌ها امروز بزرگ‌ترین دشمن امریکا محسوب می‌شود. نتیجهٔ نظرسنجی نشان داد که به اعتقاد ۳۱ درصد امریکایی‌ها، ایران بزرگ‌ترین دشمن امریکاست، در حالی که ۲۲ درصد از آن‌ها عراق، ۱۵ درصد کرهٔ شمالی و ۱۰ درصد نیز چین را بزرگ‌ترین دشمن امریکا دانسته بودند» (Totman، 2009: 51). نتایج نسبتاً مشابهی از نظرسنجی‌های صورت گرفته از مردم امریکا دربارهٔ اسلام و مسلمانان به دست آمده است. براساس پیمایش‌های «شورای روابط اسلام- امریکا»[1]، در سال‌های ۲۰۰۴ و ۲۰۰۵، که نتایج تقریباً یکسانی را در برداشته و در سال ۲۰۰۶ منتشر شده است، تقریباً یک‌چهارم امریکایی‌ها معتقد بودند که اسلام دین نفرت و خشونت است. در پاسخ به سؤال «هنگامی که

1. Council on Islamic- American Relations (CAIR)

واژهٔ مسلمان را می‌شنوید، نخستین چیزی که به ذهنتان تبادر می‌کند، چیست؟» ، ٦ درصد از پاسخگویان امریکایی با استفاده از واژگان مثبتی مانند «دین خوب»، «مردمان خوب»، «مؤمن»، «فداکار» و «بدفهمیده شده» در این باره اظهارنظر کردند. در مقابل، ٦٨ درصد از پاسخگویان از واژگانی خنثی مانند «مسجد» و «دین» استفاده کردند. ٢٦ درصد پاسخگویان نیز واژگانی مانند «خشونت»، «نفرت»، «تروریست»، «جنگ»، «اسلحه»، «خشک‌مغز یا بی‌کله»[1] و «مرتجع»[2] را به زبان آوردند (CAIR ،2006 : 2–3).

اما رویکرد کنونیِ بازنمایی و تصویرپردازی از ایران و اسلام، به سال‌های اخیر محدود نمی‌شود، بلکه برخی تحولات سیاسی، همچون حوادث مربوط به یازده سپتامبر سال ۲۰۰۱ و نیز تحولات گسترده در عرصهٔ فناوری اطلاعات و ارتباطات، باعث تشدید و نمایان‌تر شدن آن شده است.

از ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی ایران، به علت 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 عرضه شده دربارهٔ ایران مشهود بوده است. فیلم‌های سینمایی و مستندهای بسیار زیادی از این رسانه‌ها درخصوص ایران پخش شده است که چون در این نوشتار امکان برشمردن همهٔ آن‌ها وجود ندارد، ضمن تبیین رویکرد کلی به ایران در این رسانه‌ها، فضای برخی از آن‌ها ترسیم می‌شود.

از مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ ایران فیلم سینمایی *گروگان‌گیری*، درخصوص تسخیر سفارت امریکا به‌دست دانشجویان پیرو خط امام بود که ساخت و پرداخت بسیار ضعیفی داشت، به‌گونه‌ای که حتی ایران و کشورهای عربی را از یکدیگر تمایز نداده بود، اما در آن مقطع، این فیلم که دانشجویان ایرانی را بسیار خشن و غیرمنعطف نمایش می‌داد، تأثیرگذار بود. فیلم برجستهٔ دیگر *بدون دخترم هرگز*[3] بود که چهره‌ای خشن و مرتجع از زنان و مردان ایرانی به نمایش

1. Towel-Head 2. Rag- Head
3. Without My Daughter

می‌گذاشت. *بدون دخترم هرگز* که به زندگی بتی محمودی، همسر دکتر محمودی، در ایران می‌پرداخت نیز ضعف‌هایی جدی داشت، از جمله صحنه‌پردازی بسیار ضعیف خیابان‌های تهران، نمایش نماز جماعت غلط و برخی اشکالات دیگر. این فیلم نیز در آن مقطع، به‌مدد تبلیغات رسانه‌ای و سیاسی گسترده، در نوع خود تأثیرگذار بود. در فصول آتی، نقد و تجزیه و تحلیل این فیلم، به تفصیل، ارائه خواهد شد.

بعدها، کارگردان ایرانی‌الاصلی به نام «آلکسیس کوروس»[1] در فنلاند، مستندی با عنوان *بدون دخترم* ساخت که در آن، تمنای مرحوم دکتر «بزرگ محمودی» را برای رسیدن به دخترش مهتاب ـ که بتی محمودی او را از ایران به امریکا برده بود ـ به تصویر کشید. این مستند از شبکهٔ اول سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش شده است.

در این مستند، تلاش شده بود تا از ماجرای دکتر محمودی و نزدیک به ۲۵ سال کوشش او برای دیدار با دخترش و موانعی که در امریکا بر سر این دیدار پدید آمده بود، تصویری واقع‌گرایانه ارائه شود، دیداری که تا پایان عمر دکتر محمودی، در اوایل شهریور ۱۳۸۸، هیچ‌گاه محقق نشد. همچنین، فیلم‌های *مریم*[2] و *خانه‌ای از شن و مه*[3] نیز به نوبهٔ خود در ارائهٔ تصویری خشن و تحمل‌ناپذیر از ایرانیان بی‌تأثیر نبود. *مریم*، داستان سفر جوانی ایرانی به نام علی را به منزل عمویش در امریکا در ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی به تصویر کشیده است. در امریکا، علی و دختر عمویش، مریم، به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند. علی در این فیلم از طرفداران امام خمینی (ره) است که قصد ترور محمدرضا پهلوی، شاه مخلوع ایران، را دارد که پس از فرار از ایران و سرگردانی در خارج از کشور، به‌دلیل ابتلا به سرطان، برای معالجه در بیمارستانی در امریکا بستری شده است. منعطف نبودن و اقدامات خشونت‌بار علی باعث می‌شود علاقهٔ مریم به خود را نیز از دست بدهد و مشکلاتی جدی برای خانوادهٔ عمویش به‌بار آورد.

---

1. Alexis Corus
2. Maryam
3. A House of Sand and Fog

خانه‌ای از شن و مه (با بازی شهره آغداشلو، بازیگر ایرانی مقیم امریکا) روایت زندگی یک سرهنگ ارتش در دورهٔ پهلوی است که پس از انقلاب به امریکا مهاجرت کرده است. لجاجت او در ماجرای خرید مسئله‌دار خانه‌ای در امریکا، درنهایت منجر به کشته شدن پسرش، اسماعیل، می‌شود. نقد و تجزیه و تحلیل این فیلم نیز در فصول آتی خواهد آمد.

فیلم سینمایی *کشتی‌گیر* که در سال ۲۰۰۸ اکران شد به‌نوعی با ایران ارتباط پیدا می‌کرد. این فیلم داستان زندگی رندی رابینسون (با بازی میکی رورک)، کشتی‌گیر حرفه‌ای دههٔ ۱۹۸۰ است که مشابه داستان فیلم راکی، پس از سال‌ها دوری از ورزش به دلیل مشکلات جسمی، به رینگ بازمی‌گردد تا با حریف قدیمی‌اش، «آیت‌الله» (با بازی ارنست میلر)، مبارزه کند؛ مبارزه‌ای که ممکن است به قیمت جانش تمام شود. در این فیلم صحنهٔ حساسی به تصویر کشیده شده است که رندی رابینسون میلهٔ پرچم ایران را، که آیت‌الله با آن به او حمله‌ور شده، می‌شکند و جمعیت شعار «امریکا، امریکا» سر می‌دهند. همچنین، لباس حریف رندی به رنگ پرچم ایران است و حرف الف «الله» در وسط آن قرار دارد. مؤسسهٔ فیلم امریکا این فیلم را، که برندهٔ جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ فیلم ونیز شد، در فهرست ۱۰ فیلم برتر جهان در سال ۲۰۰۸ قرار داده بود.

فیلم‌های *سنگسار م. ثریا* و *فرزانه* از آخرین نمونهٔ فیلم‌هایی هستند که با مشارکت ایرانیان مقیم امریکا دربارهٔ زنان ایرانی ساخته شده‌اند و روایتی امریکایی از حیات زنان ایرانی را به تصویر کشیده‌اند. پیش از این، انیمیشن *پرسپولیس* ساختهٔ مرجان ساتراپی، که ظاهراً اتوبیوگرافی به شمار می‌رفت، فضایی سیاه را دربارهٔ وضع اجتماعی زنان پس از پیروزی انقلاب اسلامی بازنمایی کرده بود.

فیلم *شاهزاده پارس*[1]، که پرداختی ضعیف و بدلی از داستان رستم دستان و همسرش تهمینه به شمار می‌رود، نیز در زمرهٔ آخرین فیلم‌هایی است که دربارهٔ ایران ساخته شده است.

در سال‌های اخیر، با تشدید ترویج «اسلام‌هراسی»[2] در رسانه‌های غرب، تمرکز بر روی ایران،

1. Prince of Persia 2. Islamophobia

این کشور خاص در جهان اسلام، نیز افزایش یافته است و می‌توان گفت «ایران‌هراسی» به طور گسترده‌ای از راه این رسانه‌ها اشاعه داده می‌شود. علاوه بر فیلم‌های سینمایی همچون *اسکندر*[1]، *۳۰۰*[2]، *شبی با پادشاه*[3] و *برخورد (تصادف)*[4]، *ارباب آرزو*[5]، *سیریانا*[6] و ... که در آن‌ها به انحاء مختلف، به طور مستقیم، چهره‌ای ناپسند از ایرانیان به نمایش در آمده است، در بسیاری از فیلم‌های سینمایی دیگر همچون *خودی*[7] نیز ایرانیان در حاشیهٔ فیلم‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. به‌علاوه، مستندهای زیادی نیز از شبکه‌های مختلف تلویزیونی پخش شده‌اند که تأثیر چشمگیری بر افکار عمومی جهانیان دربارهٔ ایرانیان داشته‌اند، از جمله این مستندها می‌توان به *کلیه‌های ایرانی برای فروش*[8] به کارگردانی نیما سروستانی، اشاره کرد که به فروش کلیه در ایران می‌پرداخت و این موضوع را بسیار برجسته و معضلی جدی و فراگیر جلوه می‌داد. در واقع، در این مستند، داستان چند ایرانی نیازمند، که برای رفع مشکلات مالی خود حاضر به فروش کلیهٔ خود شده‌اند، در مقابل ایرانیان نیازمندی تصویر شده است که برای حفظ حیات خود باید کلیه بخرند؛ همسر فردی به نام مهرداد به علت اینکه پول اجارهٔ مسکن را نداشته‌اند برای فروش کلیه اقدام می‌کند، اما به‌دلیل بارداری امکان دریافت کلیه‌اش نبوده است. سهیلا دختری ۲۷ ساله است که چون حقوق او هزینه‌های خانواده‌اش را تأمین نمی‌کند، نتوانسته است بدهی خود را بازپس دهد و اگر تا دو هفته موفق به فروش کلیه‌اش نشود باید به زندان برود. درمجموع، آنچه در این مستند به تصویر کشیده شده است، تصویری سیاه از وضع اجتماعی و اقتصادی مردم ایران است که به‌علت مشکلات مالی و معیشتی، حتی حاضر به فروش کلیه‌های خود شده‌اند. در این مستند، جان افراد، بسیار بی‌ارزش و زندگی بسیار ناامیدکننده تصویر شده است و انسان‌ها افرادی از همه جا رانده و مانده توصیف شده‌اند. این فیلم نمونه‌ای از مستندهای متعددی است که شبکه‌های تلویزیونی

---

1. Alexander
2. 300
3. A Night with the King
4. Crash
5. Wish Master
6. Cyriana
7. Insider
8. Iran Kidneys for Sale

غربی بسیار خواهان آن هستند، چون برای وخیم و سیاه نشان دادن وضعیت مردم ایران بسیار اثربخش است. مستند مهم دیگر *سفر به انتهای زمین* است که اپیزودی از آن مربوط به ایران است. این مستند با حضور دیوید آدامز ساخته شده که قسمتی از یک مجموعه است. در قسمت‌های دیگر این مجموعه، که از سال ۱۹۹۸ تا ۲۰۰۲ ساخته شد، دیوید آدامز با حضور در کشورهای افغانستان، پاکستان، لیبی، سودان، کامبوج، پرو و ... تصویری جذاب از آن‌ها برای رسانه‌های غرب ارائه کرد. این مجموعه، مکرر، از شبکه‌های ماهواره‌ای همچون دیسکاوری، تراول و پی‌بی‌اس[1] پخش شد. نشانه‌های زیادی در اپیزود مربوط به ایران وجود دارد که نشان می دهد سازندگان آن به‌دنبال ارائهٔ تصویری منفی و کریه از ایران و ایرانی بوده‌اند:

– عبور دیوید آدامز از عرض یکی از خیابان‌های تهران به همراه موسیقی مناسب به‌صورت خیلی کمدی، به‌منظور بیان اینکه ایرانیان هر روز این گونه از عرض خیابان‌ها عبور می‌کنند، با هدف القاء قانون‌گریزی و نظم‌ناپذیری ایرانیان،

– قرار دادن آتش در کنار هر عنصری از هویت ایرانی و ایران؛ همچون تصویر آتش و تخت‌جمشید، تصویر آتش و شهر اصفهان و... با هدف القای آتش‌پرستی ایرانیان،

– ارائهٔ چهره‌ای خشن از ایرانیان، با کمک تصویر بسیار درشت از چهرهٔ برخی ایرانیان همچون رانندهٔ کامیون، مرشدی در زورخانه و...،

– بیان داستان حسن صباح و قلعهٔ الموت برای القاء تروریست بودن ایرانیان؛ از طریق مرور زندگی حسن صباح و بازسازی برخی حوادث تلاش شده است ایرانیان را مبدع تروریسم در جهان معرفی کنند.

– القاء اسرارآمیز و رازآلود بودن نقاط مختلف ایران که نتیجهٔ این بحث، القاءِ ترس و وحشت به مخاطبان است که در صورت سفر به ایران یا تعامل با ایرانیان، خطر شما را تهدید می‌کند.

---

1. PBS

- معرفی زورخانه در حکم مکانی برای پرورش سربازان (تبدیل افراد بی‌سواد و توسعه نیافته به سرباز) که با فضایی که در فیلم فراهم شده، پرورش تروریست در زورخانه‌ها، القا می‌شود.

- القاءِ عقب‌ماندگی ایرانیان با استفاده از عنصر شتر، نشان دادن چوپان‌ها و مردمان روستایی ساده به‌منظور القاء توسعه‌نیافتگی و رشد و ترقی نکردن روستاها و شهرهای ایران و زندگی در فضایی بدوی.

مستند *درون ایران، خطرناک‌ترین ملت*[1]

در سال‌های اخیر، با دستیابی کشورمان به فناوری صلح‌آمیز هسته‌ای، به‌منظور بهره‌گیری علمی از آن در زمینه‌های مختلف دارویی، کشاورزی و ...، یکی از محورهای همیشگی برنامه‌های خبری، سیاسی و حتی داستانی رسانه های غرب، درخصوص برنامهٔ هسته‌ای ایران بوده است. این موضوع، فرصت مناسبی برای تقویت ایران‌هراسی و تمرکز تبلیغاتی بر روی خطر برنامهٔ هسته‌ای ایران فراهم کرده است. *درون ایران، خطرناک‌ترین ملت*، همچنان که از نام آن پیداست، با هدف ترس‌آفرینی از کشورمان ساخته شده و در آن، همچون اغلب مستندهایی که علیه ایران ساخته شده‌اند، با مروری بر روابط ایران و امریکا در دوره‌های قبل و بعد از انقلاب، موضوع گروگان‌گیری جاسوسان امریکایی و بسیاری مسائل سیاسی فرهنگی و اجتماعی مربوط به ایران از زاویهٔ دید خاص شبکهٔ پی بی اس امریکا بررسی شده‌اند.

در ابتدای این مستند، صدای بوش بر روی تصاویری از مردم ایران قرار داده شده که خطاب به مردم ایران می‌گوید: «از منابع طبیعی کشور شما برای ساخت اسلحه استفاده می‌شود.» در ادامه موشک‌های ساخت ایران به نمایش درمی‌آید که ادعا می‌شود در جنگ رژیم صهیونیستی و لبنان، برضد رژیم صهیونیستی استفاده شده‌اند. در همین لحظه است که به مخاطبان هشدار داده می‌شود چه اتفاقی خواهد افتاد اگر روزی کلاهک‌های هسته‌ای بر روی این موشک‌ها قرار گیرند و امریکا

1. Inside Iran, The Most Dangerous Nation

را هدف قرار دهند؟

تد کاپل[1]، یکی از مشهورترین مجریان تلویزیونی امریکایی، در این مستند ادعاهای زیادی را علیه ایران مطرح و تلاش می‌کند که ادعاهای بوش دربارهٔ اینکه ایران کشوری خطرناک است را با شواهدی رسانه‌ای، به اثبات برساند که مجموعه‌ای از اتهامات بی‌اساس و دروغ‌های همیشگی مطرح شده علیه کشورمان است. از جمله موارد مطرح شده، انفجار پایگاه نیروهای امریکایی در لبنان است که، بی‌دلیل، بر ارتباط عوامل آن با ایران تأکید می‌شود.

همچنین، کشته شدن نظامیان رژیم صهیونیستی به‌دست نیروهای استشهادی لبنان، که در داخل خاک خود، به‌ناچار، به عملیات استشهادی برای دفاع از وطنشان متوسل شده‌اند، از اتهامات دیگری است که تنها به‌علت ارتباط حزب‌الله با ایران، به کشورمان وارد می‌شود. دست داشتن ایران در کشته شدن نیروهای امریکایی در عربستان در پایگاه الخُبر، که القاعده مسئولیت آن را پذیرفت و نیز کشته شدن نیروهای امریکایی از دیگر اتهامات بی‌اساسی است که در این مستند به کشورمان وارد می‌شود.

روزی، روزگاری ایران[2]، ساختهٔ کوین سیم[3]، مستند بسیار خوش‌ساخت دیگری است که مجلهٔ *تایمز* آن را یک فیلم جاده‌ای فوق‌العاده با نگاهی عمیق توصیف کرد. این فیلم ۲۲ فوریه ۲۰۰۷ (اوایل اسفند ۱۳۸۵) از شبکهٔ ٤ انگلیس پخش شد و با عنوان *زیارت کربلا، یک زاویهٔ باز*[4]؛ در تاریخ ۲٦ مارس ۲۰۰۷ (اوایل فروردین ۱۳۸٦) از شبکهٔ پی بی اس امریکا و با فاصلهٔ کمی از شبکهٔ العربیه پخش شد. در واقع، در این مستند تلاش شده است دو موضوع برای مخاطب روشن شود: یکی ماجرای عاشورا و قیام امام حسین(ع) و دوم موضوع غیبت امام دوازدهم شیعیان (عج). در این فیلم پیوند انقلاب ایران با این دو موضوع نشان داده می‌شود و

1. Ted Koppel
2. Once upon a Time in Iran
3. Kevin Sim
4. Pilgrimage to Karbala, a Wide Angle

درنهایت ایران هسته‌ای را با آن پیشینهٔ تاریخی و ایدئولوژی خاص متأثر از قیام امام حسین(ع) که امید به قیام امام عصر(عج) نیز دارد، برای جهان غرب، به‌ویژه امریکا، خطری بسیار جدی می‌داند.

مستند دیگری که در این مجال می‌توان معرفی کرد *سفر انقلابی به ایران*[1] است. در این مستند کریستین امان‌پور، خبرنگار شبکه سی‌ان‌ان[2]، راوی و به عبارتی بازیگر است. امان‌پور در سال ۱۳۷۹، در آستانهٔ برگزاری انتخابات دورهٔ ششم مجلس شورای اسلامی به ایران سفر کرده است. او به فضاهای مختلفی سر می‌زند و تلاش می‌کند مخاطب درنهایت روایت امان‌پور به جو خفقان و اختناق و سیاهی در ایران برسد.

از مجمـــوعه مستندهایی که درواقع نوعی بیوگرافی هستند، می‌توان به مستند *آخرین شاه ایران*[3]، اشاره کرد. در این مستند زندگی محمدرضا پهلوی در ایران، آخرین شاه ایران، بررسی می‌شود.از دیگر مستندهای ساخته شده دربارهٔ ایران می‌توان از مستند *فوتبال*، که از شبکهٔ ٤ انگلیس پخش شد، نام برد که در آن حضور تیم ملی فوتبال ایران در جام جهانی فوتبال در فرانسه به تصویر کشیده شده بود یا *محافظان آیت‌الله*[4]، *راقه درون ایران*[5]، *رازهای هسته‌ای ایران*[6]، *تغییر جنسیت در ایران*[7]، *جنگجویان خدا*[8]، *تعطیلات در محور شرارت*[9]، (اپیزود مربوط به ایران)، *آیت‌الله خمینی، غیرمحرمانه*[10]، *پرسپولیس*، *تابوها*[11] یا *زهره و منوچهر* و بسیاری گزارش‌ها و مستندهای دیگر که ذکر همهٔ آن‌ها در این نوشتار نمی‌گنجد.

در این میان، به‌موازات ایران، اسلام نیز به صورت بسیار هدفمند، برنامه‌ریزی شده و مکرر، هدف تبلیغات رسانه‌ای قرار گرفت (البته منظور از تفکیک اسلام از ایران، صرفاً این است که

---

1. Revolutionary journey to Iran
2. CNN
3. The Last Shah of Iran
4. Guards of Ayatollah
5. Rageh Inside Iran
6. Irans Nuclear Secrets
7. Transexual in Iran
8. Gods Warriors
9. Holiday in Axis of Evil
10. Declassified
11. Taboos

نخست فیلم‌ها و جریان رسانه‌ای خاصی که صرفاً ایرانیان را هدف قرار داده بود و ارتباط چندانی با دیگر مسلمانان نداشته بررسی شود و از طرف دیگر، فیلم‌ها و جریان‌های رسانه‌ای که، به طور عام، مسلمانان را بازنمایی کرده‌اند، تحلیل شوند).

هم‌زمان، در همین دوره یعنی در سه دههٔ گذشته، فیلم‌ها و مستندهای بسیاری درخصوص اسلام ساخته شده‌اند؛ برخی از این محصولات رسانه‌ای عبارت است از:

۱. *ملک خداوند*[1]: در این فیلم، ریدلی اسکات[2]، کارگردان مشهور هالیوود، موضوع قدس و مسئلهٔ فلسطین را به‌گونه‌ای مطرح می‌کند که در آن راه‌حل، صلح فلسطین با رژیم صهیونیستی قلمداد می‌شود. این فیلم در فصل پنج تحلیل خواهد شد.

۲. *تصمیم اجرایی*[3]: گروهی از مسلمانان فلسطینی هواپیمایی امریکایی را ربوده و به‌دنبال اجرای اهداف خود هستند، گروهی کماندو با هدایت بازیگر معروف، استیون سیگال[4]، که تنها او رئیس گروه مسلمان را می‌شناسد با هواپیمایی دیگر و ساخت تونلی به هواپیمای ربوده شده نفوذ می‌کنند. سیگال، که در اذهان همه قرار بود هواپیما را نجات دهد، کشته می‌شود و یک سرباز از ناحیهٔ نخاع آسیب می‌بیند. این فیلم در فصل پنج، بیشتر معرفی و تحلیل خواهد شد.

۳. *محاصره*: در این فیلم، در زمانی نزدیک به دو سال قبل از واقعهٔ یازده سپتامبر ۲۰۰۱ در نیویورک، دقیقاً مشابه فروریختن برج‌های دوقلوی ساختمان تجارت جهانی، فرو ریختن برج بلندی نمایش داده می‌شود که چند مسلمان مسبّب آن هستند. در این فیلم، با نشان دادن صحنه‌های وضو گرفتن، غسل شهادت و اذان و همراه کردن این موارد با موسیقی، فضای خاصی درخصوص اسلام و مسلمانان ساخته شده است. این فیلم نیز در فصل پنج بیشتر معرفی و تحلیل خواهد شد.

٤. *مرگ یک رئیس‌جمهور*[5]: این فیلم دربارهٔ ترور رئیس جمهور سابق امریکا، جرج بوش، ساخته

---

1. Kingdom of Heaven
2. Ridley Scott
3. Executive Decision
4. Steven Seagal
5. Death of a President

شده است. در این فیلم، که به لحاظ فنی بسیار جذاب است، جرج بوش ترور می‌شود؛ پس از مرگ او، حالت فوق‌العاده اعلام می‌شود، جانشین بوش تعیین و امور کشوری پیگیری می‌شود. در این فیلم، همچون فیلم *نقشه پرواز*[1] بابازی جودی فاستر[2]، مسلمانان اولین گروهی هستند که مظنون واقع می‌شوند و به ترور رئیس‌جمهور امریکا متهم می‌شوند و تا اواخر فیلم تصور می‌شود که مسلمانی مصری، مرتکب این اقدام تروریستی شده است، چنان‌که گویی واژهٔ ترور با نام مسلمانان عجین شده است.

۵. *برادری ترور*[3]: این مستند، حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱ در امریکا را بهانه قرار داده است تا موضوع جهاد و به تعبیر سازندگان آن، تروریسم را در میان مسلمانان بررسی کند.

٦. *دغدغه، جنگ اسلام رادیکال علیه غرب*[4]: این مستند تلاش کرده است با بهانه قرار دادن حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱ در امریکا، یازده مارس ۲۰۰٤ در اسپانیا و بمب‌گذاری جولای ۲۰۰۵ در لندن، دربارهٔ خطر اسلامِ جهادی به غربی‌ها هشدار دهد. این مستند، نمونه‌ای از صدها فیلم و برنامهٔ تلویزیونی است که بعد از سال ۲۰۰۱ برضد اسلام ساخته شد و به بازنمایی «ما» یعنی امریکایی‌ها و «دیگران»، عمدتاً مسلمانان، پرداختند.

۷. *فتنه*[5]: در این فیلم کوتاه هلندی، که اعتراضات جهانی مسلمانان را برانگیخت، تلاش شده بود بین حوادث خشونت‌بار در غرب و اعتقادات مسلمانان درخصوص جهاد ارتباط برقرار شود، به‌ویژه از طریق ارجاع دادن به آیاتی از قرآن مجید که دربارهٔ جهاد نازل شده‌اند. هدف اصلی فیلم تقویت اسلام‌هراسی و ایجاد نگرانی و وحشت از گسترش اسلام در غرب به‌ویژه در هلند بود. همچنین، این فیلم به‌دنبال هشدار دادن به مردم غرب دربارهٔ افزایش جمعیت مسلمانان در اروپا بود.

شایان ذکر است علاوه بر فیلم‌ها و مستندهای یاد شده، پس از حملهٔ امریکا و متحدانش به عراق در سال ۲۰۰۳، فیلم‌های متعددی دربارهٔ حضور امریکایی‌ها در عراق و نیز پیامدهای آن در

---

1. Flight Plan
2. Jodie Foster
3. Brotherhood of Terror
4. Obsession - Radical Islam`s War Against the West
5. Fitna

فضای اجتماعی امریکا ساخته شده‌اند، از جمله:

۱. *در دره اله*[1]

۲. *وطن شجاعان*[2]

۳. *چهار سوار*[3]

برخی از فیلم‌های دیگری که در دههٔ اخیر دربارهٔ مسلمانان ساخته شده است:

I Met Usamah Bin Ladin	من اسامه بن‌لادن را دیدم
An Islamic History of Europe	تاریخ اسلامی اروپا
Iraq Deadline - Uncensored Stories of the War	ضرب‌الاجل عراق- اخبار سانسور نشده از عراق
One Day in September	روزی در سپتامبر
Journey to the Ends of the Earth-Afghanistan	سفر به انتهای زمین- افغانستان
Journey to the End of the Earth - Pakistan	سفر به انتهای زمین- پاکستان
Declassified, the Taliban	غیرمحرمانه- طالبان
Children of Abraham	فرزندان ابراهیم
The Crusades, Saladin and Richard the Lionheart	صلیبیون، صلاح‌الدین و ریچارد شیردل
Looking For the Comedy In Muslim World	به دنبال کمدی در جهان اسلام
Traitor	خائن
Babel	بابل
The Hurt Locker	گنجهٔ رنج

اکنون، آنچه حائز اهمیت است بررسی رویکردها و استراتژی‌های رسانه‌ای است که در رسانه‌های تصویری غرب برای تصویرسازی از ایران و ایرانی و اسلام و مسلمان دنبال شده است. تاکنون، در ایران مطالعهٔ جامعی درخصوص این آثار که این موضوع را دقیق تبیین کند، صورت

1. In The Valley of Elah 2. Home Of Brave
3. Four Horsemen

نگرفته و ابعاد مختلف فنی (به‌لحاظ ساختاری) و نیز محتوایی این محصولات رسانه‌ای، معرفی و بررسی نشده است. براساس آنچه گفته شد، روشن است که این نوشتار به دنبال بررسی دقیق علمی و نه اجمالی بازنمایی سینمایی ایران و اسلام و ایرانی و مسلمان در هالیوود با بهره‌گیری از روش‌ها و فنون علمی مناسب است. از این رو، به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان در فیلم‌های سینمایی هالیوود چگونه بازنمایی شده‌اند؟

ضرورت و اهمیت

شناخت محصولات رسانه‌ای ساخته شده درخصوص ایران و نیز اسلام و مسلمانان و نقد و تحلیل دقیق آن‌ها می‌تواند به خط‌مشی‌گذاری و طراحی سازوکارهای مناسب مدیریت فرهنگی درمقابل این محصولات و رسانه‌های سازندهٔ آن‌ها منجر شود. در واقع، مهم‌ترین و تأثیرگذارترین نهادی که می‌تواند این سازوکارها و خط‌مشی‌ها را طراحی و اجرا کند، سازمان صدا و سیما است. پیش‌درآمد هر اقدامی درقبال این محصولات رسانه‌ای، اعم از سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی، تولید محصول و آموزش نیروهای رسانه‌ای شناخت این محصولات است که از طریق بررسی علمی و پژوهش امکان‌پذیر است. البته سازوکارهای فرهنگی و رسانه‌ای ابعاد مختلفی را در برمی‌گیرد، از جمله آگاه‌سازی عمومی جامعهٔ ایرانی و ساخت محصولات رسانه‌ای که به‌نوعی آثار سوء تولیدات غربی را خنثی کند. آموزش فعالان رسانه‌ای، به‌ویژه نیروهای خبری و تحلیلگران سیاسی و نیز سینمایی، بخش دیگری از این سازوکارهای فرهنگی است که این مطالعه می‌تواند زمینهٔ چنین فضایی را فراهم کند. در دوره‌های آموزش خبر برای خبرنگاران صدا و سیما، متوجه دغدغه و اندوه آن‌ها از ساخت تولیدات رسانه‌ای غرب دربارهٔ ایران شده‌ام، اما بسیاری از آن‌ها دقیقاً نمی‌دانند درقبال چنین تولیداتی باید واکنش اثربخش و تأثیرگذار چگونه باشد. چنین مطالعه‌ای می‌تواند تا حدودی برای این دسته از افراد جهت‌دهنده باشد؛ تا بدانند رسانه‌های غرب خاصه هالیوود در این مطالعه، بر روی چه موضوعات و مسائلی دربارهٔ ایران، به طور خاص و اسلام و

مسلمانان، به طور عام، مانور می‌دهند و احیاناً در این زمینه چه سوگیری‌هایی دارند تا بتوانند در پوشش خبری و برنامه‌سازی خود، بر ابعاد و جنبه‌های مختلف این موضوعات متمرکز شوند. این موضوع، به‌ویژه در شبکه‌های برون‌مرزی مانند *جام‌جم*، *العالم*، *سحر* و *پرس‌تی‌وی* اهمیت بیشتری دارد. به‌علاوه، می‌توان بر مبنای چنین مطالعه‌ای، برنامه‌های روشنگر متعددی ساخت تا افکار عمومی داخلی را در زمینهٔ نگاه رسانه‌های غرب به ایران و نیز مسلمانان آگاه سازند. از جمله نتایج این کار، مواجههٔ هوشیارانهٔ مردم با نمایندگان این رسانه‌ها هنگام حضور در ایران است.

اهداف

–بررسی و تحلیل برجسته‌ترین فیلم‌های سینمایی (داستانی، نه مستند) ساخته شده دربارهٔ ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان

– بررسی چگونگی بازنمایی ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان در برجسته‌ترین فیلم‌های سینمایی (داستانی) ساخته شده دربارهٔ ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان

فصل دوم

پیشینه

بررسی و شناخت پیشینهٔ انگاره‌سازی دربارهٔ ایران در رسانه‌های مختلف غرب، اعم از رسانه‌های تصویری و غیرتصویری، درک بهتری از این موضوع به ما می‌دهد، ضمن اینکه نو بودن نسبی موضوع نیز مشخص می‌شود، چرا که نشان می‌دهد قریب به ۱۰۰ درصد مطالعات صورت گرفته در ایران دربارهٔ بازنمایی ایران و اسلام در رسانه‌های غرب، بر بازنمایی آن‌ها در مطبوعات غرب متمرکز بوده‌اند.

در فصل گذشته، برخی از فیلم‌ها و مستندهایی که دربارهٔ ایران و اسلام ساخته و پخش شده‌اند، به اجمال، معرفی شدند. بسیاری از این مستندها و فیلم‌ها در برخی کارگاه‌ها و جلسات نقد فیلم، موردی و در محافل بسیار محدود (اغلب دانشجویی) نقد و تحلیل شده‌اند، اما اغلب این تحلیل‌ها سخنرانی بوده، نه تجزیه و تحلیل دقیق و روشمند موضوع. گاهی اوقات، درخصوص برخی از فیلم‌ها همچون ۳۰۰ و *اسکندر* در مطبوعات و دیگر رسانه‌های کشورمان موجی به راه افتاد، که بازتاب آن نقدهایی بود که در روزنامه‌ها و مجلات سینمایی نوشته شد. در اوج هیجان‌های مربوط به ساخت فیلم ۳۰۰، با حضور منتقدان فیلم، در جلسات متعددی نقد فیلم برگزار و در مطبوعات آن دوره منتشر شد.[۱]

۱. ر.ک به روزنامهٔ ایران، ۱۰ و ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۶، «هالیوود می‌خواهد ادامهٔ تمدن یونان باشد».

در طرحی به‌نام *بانک فیلم و نقد فیلم*، با اجرای سیاوش صلواتیان و زیرنظر نگارنده سطور حاضر، در پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۵۰۰ فیلم سینمایی و مستند، گردآوری و با قلم برخی کارشناسان سینما و تلویزیون، نقد مختصری دربارهٔ هریک از آن‌ها نوشته شده است.[۱] نقد برخی از فیلم‌های این مجموعه، با موضوع بررسی حاضر، یعنی بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود، مرتبط است. به دلیل اهمیت کمیت در این بانک، نقد و تحلیل‌های آن عمیق نیستند و ادبیاتی ژورنالیستی دارند.

مجموع تحقیقاتی که دربارهٔ پوشش رسانه‌ای و بازنمایی سینمای غرب از ایران و ایرانی و نیز اسلام و مسلمانان نوشته شده است، هنوز به اندازهٔ کافی، غنی نیست. در این زمینه آثار ترجمه شدهٔ ادوارد سعید همچون *پوشش خبری اسلام*[۲] و آثار پراکنده‌ای از کریم ح. کریم برجسته هستند و به بررسی پوشش مطبوعاتی و اخبار تلویزیونی امریکا دربارهٔ ایران و اسلام می‌پردازند و البته بیشتر آن‌ها، درخصوص ایران، مطالعهٔ وضعیت گروگان‌گیری را مهم‌ترین وظیفهٔ خود دانسته‌اند. کای حافظ در اثر ارزشمند خویش، *اسلام و غرب در رسانه‌های جمعی*، *تصاویر چندباره در دنیای جهانی‌سازی* (۲۰۰۰) مقالاتی میان‌رشته‌ای ارائه می‌دهد که مسئله‌ای مشترک دارند: وضعیت دشوار مابین جهانی شدن و برخوردهای فرهنگی و تأثیر رسانه‌های جمعی در توسعهٔ آینده. «رشته‌های مرتبطی چون مطالعات اطلاعات، تبلیغات تجاری، ارتباطات میان‌فردی و همچنین مطالعات فمینیستی (تأنیث‌گرایانهٔ) رسانه، اغلب به نقاط برخورد اسلام با مسائل ارتباطی می‌پردازند. اما در این بحث‌ها کمتر، مسائل به ایران باز می‌گردد» (مهدی‌زاده، ۱۳۸٦، ۱۳۰ـ۱۲۸).

دکتر مهدی‌زاده در رسالهٔ دکتری خود با عنوان *بازنمایی ایران در مطبوعات غرب: تحلیل انتقادی گفتمان نیویورک تایمز، گاردین، لوموند و دی ولت ۲۰۰۰ـ۱۹۹۷م*، تصویری را که این چهار

۱. ر.ک: صلواتیان و بیچرانلو، ۱۳۸۸

2. Covering Islam

نشریهٔ اروپایی و امریکایی از ایران به مخاطبان خود ارائه کرده‌اند، بررسی کرده است. این تحقیق که در تولید و بسط ادبیات انتقادی مطالعات ارتباطی و رسانه‌ای (هم از لحاظ بینش و هم روش) برای مخاطبان فارسی‌زبان نقشی اساسی ایفا کرده است، به دنبال پاسخ به این مسئله بوده که ایران در این روزنامه‌ها چگونه بازنمایی می‌شود و ایدئولوژی و گفتمان ژرف و پنهان تأثیرگذار بر عمل این رسانه‌ها در انگاره‌سازی از ایران چیست؟ در این رساله با بهره‌گیری از روش تحلیل انتقادی گفتمان از بررسی یافته‌ها نتیجه گرفته است که: «روزنامه‌های بررسی شده براساس انگاره‌ها و کلیشه‌های شرق‌شناسانه، ایران را کشوری 'تروریست' بنیادگرا، بازنمایی می‌کنند و با بهره‌گیری از انواع تمهیدات گفتمانی و عملیات رتوریکی، به بازتولید ایدئولوژی و گفتمان شرق‌شناسی می‌پردازند. به‌کارگیری واژگان و مفاهیم دارای بار معنایی منفی تروریسم، بنیادگرایی، اسلام‌گرایی، تهدید، خطر، تندروی، افراط‌گرایی، دیکتاتوری و سرکوب، فقدان دموکراسی، مفاهیم استعاره‌ای و کنایه‌آمیز برای کوچک شمردن 'دیگر شرقی' حسن‌تعبیرها برای ارزشگذاری مثبت کنش‌ها و عقاید 'ما' (غرب)، اغراق و بزرگنمایی کنش‌ها و عقاید منفی آن‌ها و کنش‌ها و عقاید مثبت 'ما' ناگفته گذاشتن رفتارها و کنش‌های مثبت 'آن‌ها' و کنش‌ها و رفتارهای منفی 'ما' قطب‌بندی افراطی و ایدئولوژیک برای تنقیح و نامطلوب‌زدایی 'دیگری' از جمله این تمهیدات گفتمانی و عملیات رتوریکی است که در متن به چشم می‌خورد» (۱۳۸۳: ۲۴۳). همچنین، در رسالهٔ یاد شده برخی از آثار نوشتاری غرب به‌ویژه مطبوعات با موضوع بازنمایی ایران و اسلام، معرفی شده‌اند که به‌اختصار به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. *تصویر خبری انقلاب اسلامی ایران*، گزارشی است از پژوهشِ دکتر کاظم معتمدنژاد و همکارانش در پاریس، درخصوص نحوهٔ انعکاس اخبار مربوط به انقلاب اسلامی ایران در مطبوعات غرب با تأکید بر روزنامهٔ *لوموند* و *اینترنشنال هرالد تریبیون* با استفاده از روش تحلیل‌محتوا، از زمستان ۱۳۵۶ تا زمستان ۱۳۶۱، به مدت پنج سال.

۲. «رسانه‌ها و انگاره‌سازی»، مقاله‌ای است نوشتهٔ دکتر حمید مولانا که غلامرضا تاجیک آن را در شمارهٔ ۲ فصلنامهٔ *رسانه* ترجمه کرده است. نگارنده در این مقاله پس از تعریف مفهوم انگاره، درخصوص انگاره‌سازی رسانه‌های غربی از خاورمیانه و جهان اسلام می‌نویسد: «انگاره‌ای که رسانه‌ها از خاورمیانه می‌دهند تا حد زیادی به انگارهٔ اسلام در رسانه‌ها وابسته است ... و این انگاره‌ها کاملاً تحریف شده‌اند.»

۳. *تصویر اسلام در کتاب‌های درسی آلمان*، پژوهشِ دکتر اودو تروشکا و با همکاری مرحوم [پروفسور عبدالجواد] فلاطوری به‌منظور بررسی تصویر اسلام در کتاب‌های درسی ابتدایی و متوسطهٔ آلمانی، از سال ۱۹۷۹ تا ۱۹۸٦، با روش تحلیل‌محتواست. از یافته‌های تحقیق این است که در بیشتر کتاب‌های درسی تعلیمات دینی آلمان، اسلام، دینی مطرح می‌شود که دستورهای آن بـدون رغبـت و از روی اجـبار اجرا می‌شود.

٤. *جهت‌گیری‌های سرمقاله‌های نیویورک‌تایمز و سیاست خارجی امریکا در مورد ایران*، عنوان تحقیقی است که عباس ملک اجرا کرده است. هدف این بررسی و آزمون هماهنگی یا ناهماهنگی میان جهت‌گیری سرمقاله‌های نیویورک تایمز دربارهٔ ایران و امور آن و سیاست رسمی خارجی امریکا دربارهٔ ایران، در سال‌های ۱۹٦۱ تا ۱۹۸۱، با روش تحلیل‌محتوا بوده است که به سه دورهٔ معین یعنی ۱۹٦۸ تا ۱۹۷۸ (دههٔ پیش از انقلاب ایران)، ۱۹۷۸ تا ۱۹۷۹ (دورهٔ انقلاب) و ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۱ (بحران گروگان‌گیری) تقسیم شده است. ملک با ترسیم جدول ارزیابی کلی سه دوره می‌نویسد: «شاهد یک همسانی میان دیدگاه‌های اتخاذ شده از سوی *نیویورک‌تایمز* و بولتن وزارت خارجهٔ امریکا در قبال ایران هستیم.» شباهتی میان جهت‌گیری این روزنامه و جهت‌گیری دولت امریکا وجود داشت. در این مورد، هر دو رویه‌ای نامساعد در قبال ایران در پیش گرفتند رویه‌ای که دال بر محکومیت حکومت انقلابی در ایران و گروگان‌گیری بود.

۵. حمید نفیسی در مقالهٔ «رسانه‌ای کردن دیگری: تصویر ایران پس از انقلاب در امریکا» که

چکیدهٔ کار پژوهشی خودش است، با بهره‌گیری از افکار متفکرانی چون مارکس، فروید، بارت و استوارت هال عمل رسانه‌ها را بازنمایی امور پنهان و نهفته یا باورها و ایدئولوژی‌هایی می‌داند که به‌منظور حفظ و تـأمین اجماع و تظاهر به انتخاب آزاد، فعالیت‌هایش را پوشیده نگه می‌دارد یا ارزش‌ها و ساختارهای بـنیادین را پنـهـان می‌سازد.

٦. تژا میرفخرایی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل گفتمان رسانه‌های غربی در پی حادثهٔ یازده سپتامبر: گفتمان نفرت» در تحلیل گفتمانی که در چهار بخش ارائه شده است به بررسی تصاویر تلویزیونی پخش شده پس از حادثهٔ یازده سپتامبر می‌پردازد و عملکرد رسانه‌ای تلویزیون پس از انفجار برج‌های دوقلو به‌ترتیب مشتمل بر احساس ناتوانی (اولین معنای غالب در تصاویر تلویزیونی)، ترسیم تصویر دشمن (مرحلهٔ دوم)، تعادل و درنهایت فرایند تکاملی مباحث در طول دورهٔ خبر معرفی می‌کند. این تحقیق در سال ۱۳۸۰ از نظر زمانی در دوره‌ای خاص(پس از حادثهٔ یازده سپتامبر) عملکرد تلویزیون را بررسی کرده و از این منظر، سعی کرده است نمونه‌هایی را برای بررسی انتخاب کند که به‌رغم تمرکز بر دورهٔ معاصر، سعی داشته‌اند دورهٔ زمانی گسترده‌ای را پوشش دهد.

۷. بُد خلیف در مقالهٔ پژوهشی «تحریف[چهرهٔ]اسلام و مسلمانان در گفتمان آکادمیک امریکا» تصویر منفی غربی‌ها از مردم مشرق زمین را، که مبتنی بر غیریت‌سازی و دو انگاری متضاد است، چنین شرح می‌دهد: بخشی از نگرش متکبرانه و خودپسندانه، بر تضاد تصنعی و ساختگی مبتنی است. برخلاف انسان غربی که عقل‌گراست، انسان غیرغربی همیشه ذهن شرقی و احساسی دارد و با داد و فریاد چیزی را اظهار می‌دارد. مسلمانان غیرعقلایی، وحشی، خشن و متعصب معرفی می‌شوند، یعنی شبح تهدیدآمیزی که ضرر و زیان زیادی بر جامعه تحمیل می‌کند.

۸. پژوهش *جهت‌گیری در گزارشگری روزنامه: تحلیل محتوای پوشش خبری سرنگون کردن هواپیمای خطوط هوایی کره و هواپیمای ایرباس ایران در مطبوعات نخبهٔ امریکا* به‌منظور چگونگی

پوشش خبری سرنگونی دو هواپیمای مسافربری کره به دست شوروی در سال ۱۹۸۳ و ایران به دست امریکا در سال ۱۹۸۸، در روزنامه‌های *واشنگتن‌پست*، *نیویورک‌تایمز* و *لس‌آنجلس تایمز*، به‌صورت مقایسه‌ای و با روش تحلیل‌محتوا اجرا شد. از یافته‌های پژوهش یاد شده این است که هر کدام از روزنامه‌ها و هر سه روزنامه درمجموع، به رویداد سرنگونی هواپیمای کره‌ای تقریباً دوبرابر سرنگونی هواپیمای ایرانی پرداختند. همچنین، حادثهٔ سرنگونی هواپیمای کره‌ای در مقایسه با ساقط کردن هواپیمای ایرانی پوشش منفی بیشتری یافته است.

۹. گرتا د. لیتل در پژوهشی با عنوان *تصویرگری عرب‌ها: تکیه بر گذشته* درخصوص تصویرسازی منفی از اعراب در رسانه‌های غرب می‌نویسد: «رفتار تلویزیونی با عرب‌ها کماکان با شائبهٔ کلیشه‌ها و افسانه‌های نادرست باقی ماند. رسانه‌های غرب، عرب‌ها را بسان ثروتمندان، شاهزادگان، عیاش‌ها، آدم‌های متقلب ستیزه‌گر ضدامریکایی یا وحشی نشان می‌دهند» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱٤ـ۷).

ادوارد سعید در کتاب *پوشش خبری اسلام در غرب* (۱۹۸۱) بیان می‌کند که بخش اعظمی از پوشش خبری جهان اسلام در رسانه‌های غربی از واقعیت عینی دور است و از اسلام نمونه‌هایی از قوم‌محوری بی‌قید و شرط، تنفر نژادی همراه با خصومتی عمیق و در عین حال بی‌قاعده و گسترده نشان داده می‌شود که در آن با استفاده از کلیشه‌های ساده‌لوحانه، مسلمانان تهدیدی برای تمدن مغرب‌زمین تلقی می‌شوند. سعید با بیان چگونگی سیاست‌های تفسیر اسلام و جوامع یا کانون‌های تفسیری، در فصل دوم کتاب با عنوان *داستان ایران* با محور قراردادن واقعهٔ گروگان‌گیری در سفارت امریکا برنامه شبکه‌های خبری و روزنامه‌ها، عملکرد وسایل ارتباط جمعی امریکا را برای بازنمایی ایران به‌مثابه نمادی از کل رابطهٔ امریکا با جهان اسلام تحلیل می‌کند. بی‌شک، این اثر سعید به‌واسطهٔ تغییر نمونه‌های مورد بررسی‌اش، از ادبیات به رسانه‌های تصویری، اثر متفاوتی در مقایسه با آثار نظری اوست، اما فاصلهٔ زمانی زیادی از آن می‌گذرد و باید به بررسی مجدد

ایده‌های مطرح‌شده در متون رسانه‌ای معاصر پرداخت.

در طول سال‌های اخیر، با تشدید تمرکز رسانه‌های غرب بر ایران و اسلام، مقالات، تحقیقات و کتاب‌های بیشتری در این باره به زبان فارسی و دیگر زبان‌ها منتشر شده است که بخشی از آن‌ها به‌اختصار معرفی می‌شوند:

۱. *محمد رسول‌الله (ص) و مبارزان مسلمان بر پردهٔ سینما* نوشتهٔ ابوالحسن علوی طباطبایی کتابی است که بنیاد سینمایی فارابی در سال ۱۳۸۷ منتشر کرده است. این کتاب عمدتاً بر فیلم‌های *الرساله (محمد رسول‌الله)*، *شیر صحرا (عمر مختار)* و *الناصر صلاح‌الدین* متمرکز است و فیلم‌هایی مانند *مالکوم ایکس* و *نبرد الجزیره* نیز در آن بررسی شده‌اند.

۲. *بازنمایی اسلام در نشریات امریکا و انگلیس قبل و بعد از یازدهم سپتامبر در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی* عنوان پایان‌نامه دورهٔ دکتری مریم‌سادات غیاثیان است که در سال ۱۳۸۶ در دانشگاه تربیت مدرس تدوین شده است. در این پژوهش، نگرش فرهنگی غرب به ایران در ساخت‌های زبانی روزنامه‌های *گاردین* و *دیلی‌تلگراف* از انگلیس و مجلات *تایم* و *نیوزویک* از امریکا پس از حادثهٔ یازده سپتامبر تحلیل و تفسیر شده است. چارچوب نظری پژوهش بر پایهٔ مدل بازنمایی کنش/کنشگران اجتماعی ون‌لیوون ۱۹۹۵ و ۱۹۹۶ بنا شده که یکی از چهار رویکرد اصلی در تحلیل گفتمان است. غیاثیان در مقالهٔ «بازنمایی ما و آن‌ها، تصویر سفیدپوستان و مسلمانان در نشریات غرب پس از یازدهم سپتامبر» ضمن بررسی موضوع بازنمایی مسلمانان در رسانه‌های غرب، بر این باور است که بازنمایی رسانه‌های غرب از اسلام، در ساختار ایدئولوژیک جوامع غربی و سوگیرانه صورت گرفته است (۱۳۸۶: ۲۰۷). او همچنین در مقاله‌ای با عنوان «نگرش فرهنگی غرب درمورد ایران در ساخت‌های زبانی نشریات انگلیسی‌زبان» در فصلنامهٔ *تحقیقات فرهنگی*، با معرفی دو رویکرد اصلی در شرق‌شناسی (شرق‌شناسی کلاسیک و شرق‌شناسی نو) نگرش غرب به شرق در سطح کلان و اسلام در سطح خرد را در هر کدام بررسی کرده است و

رویدادهای مؤثر در پدید آمدن شرق‌شناسی نو را با تمرکز بر بازنمایی اسلام پس از حادثهٔ یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ در نشریات یاد شده برشمرده است (۱۳۸۸: ۱۳۸).

۳. «بازنمایی ایران و حجاب زنان ایرانی در رسانه‌های امریکایی» نوشتهٔ الی لستر روشن‌ضمیر، ترجمهٔ سبحان رضایی مقاله‌ای است که نشان می‌دهد چگونه رسانه‌های چاپی امریکا، با استفاده از تصاویر نمادین و پایدار زنان ایرانی، تصور و روایتی خاص از ایران ارائه می‌دهند. در این مقاله که در فصلنامهٔ *رسانه* به چاپ رسیده است، گزارش‌های گوناگون رسانه‌های چاپی امریکا، از سال‌های ۱۹۹۵ تا ۱۹۹۸، بررسی و مقایسه شده است و در این میان طیف وسیعی از مطالب، از اخبار جدی گرفته تا مطالب مربوط به مد و دیگر سرگرمی‌ها، ارزیابی شده است. یافته‌های محقق نشان می‌دهد که مطالب بررسی شده، تقریباً بدون استثنا، جدا از محتوای حقیقی‌شان، به تصویر یا عکسی گرافیکی از زنان ایرانی تکیه کرده‌اند که ظاهراً با چادر سیاهی کاملاً پوشیده شده است. این تصاویر در کنار هم، چشم‌انداز ایدئولوژیکی جدیدی را ارائه کرده‌اند که مملو از گفتمان شرق‌شناسی است و بر پایهٔ همان دیدگاه نشو و نما یافته است (۱۳۸۵: ۱۲۳).

٤. «بازنمایی ایران در هالیوود» عنوان مقالهٔ برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد سروی‌زرگر است که به قلم او و دکتر عبدالله گیویان در فصلنامهٔ *تحقیقات فرهنگی* منتشر شده است. در این دو اثر که نزدیک‌ترین تحقیقات به کتاب حاضر به شمار می‌روند، با قاطعیت نتیجه‌گیری شده است: بررسی فیلم‌های ساخت هالیوود، که به‌نحوی با ایران مرتبط بوده‌اند، نشان می‌دهد در این فیلم‌ها ایران، به‌مثابه «دیگری»، فرودستِ غرب نشان داده شده است و کلیت عمل رسانه‌ای هالیوود را می‌توان بخشی از «نژادپرستی نو» دانست (۱۳۸۸: ۱٤۷).

۵. «بازنمایی ایران و اسلام در رسانه‌های غرب» مقاله‌ای است به قلم نگارنده اثر پیش رو در فصلنامهٔ *رسانه* که عمدتاً بر روی مستندها و فیلم‌های کوتاه ساخته شده دربارهٔ ایران که در رسانه‌های تصویری غرب پخش شده‌اند، متمرکز شده و در آن برخی راهبردهای رسانه‌ای اتخاذ

شده در قبال ایران و اسلام بررسی شده است (۱۳۸۸: ۷۹).

٦. در همین شماره از فصلنامهٔ *رسانه* که با عنوان «رسانه‌ها و انقلاب اسلامی» انتشار یافت، دکتر ستاره غفاری در مقاله‌ای با عنوان «تصویر انقلاب اسلامی ایران، از دیدگاه مطبوعات امریکا» نامه‌های خوانندگان به سردبیران مجله‌های *تایم* و *نیوزویک* را پرداخت کرده است (۱۳۸۸: ۱۵۱).

۷. در میان آثار فارسی کتاب *عصر سی‌انِ‌ان و هالیوود*، نوشتهٔ محمدمهدی سمتی، ترجمهٔ نرجس‌خاتون براهوئی، از معدود آثاری است که تمرکز بیشتر و دقیق‌تری بر رسانه‌های تصویری دارد.

۸. همچنین، کتاب *رسانه‌ها و بازنمایی* تألیف دکتر مهدی‌زاده نیز مبانی نظری مناسبی را برای بررسی حاضر در اختیار قرار داده است.

با این حال، آثار نوشته شده به زبان‌هایی غیر از فارسی در این زمینه، چشمگیر است. علاوه بر آثار مرحوم ادوارد سعید که مبانی نظری موضوع را که ریشه در نگاه شرق‌شناسانهٔ غربی‌ها به جهان اسلام دارد بررسی کرده، آثار دیگری نیز به‌خوبی این موضوع را تصویر کرده‌اند:

۱. اثر مشهور جک شاهین با عنوان *عرب‌های بد سینما: چگونه هالیوود قومی را بدنام می‌کند*، با مطالعه بر روی ۹۰۰ فیلم امریکایی نشان داده است که هالیوود، چگونه دربارهٔ اعراب کلیشه‌سازی می‌کند (Shaheen ,2003 :171). در ویرایش جدید این کتاب در سال ۲۰۰۹، مباحث با تفصیل بیشتری تبیین شده‌اند. این کتاب تلاش کرده است، تا علاوه بر معرفی فیلم‌های معدودی همچون *سیزدهمین سلحشور*[1] که در هالیوود ساخته شده و تصویر متعادلی از مسلمانان ارائه کرده‌اند، ۹۰۰ فیلم را معرفی کند که تصویری جهت‌دار از مسلمانان ترسیم می‌کند. در کتاب مذکور که به دائرةالمعارفی سینمایی می‌ماند، علاوه بر معرفی اجمالی عوامل و نیز پیشینه‌ای از ساخت بسیاری از فیلم‌ها، سکانس یا سکانس‌هایی از هر فیلم که با جهت منفی، مسلمانان یا اعراب را به تصویر کشیده، تشریح کرده است. همچنین، شاهین

1. 13th Warrior

تـلاش‌های مسلمانان مقیم امریکا برای حذف برخی سکانس‌های توهین‌آمیز این فیلم‌ها را نیز ذکر کرده است.

۲. کتاب *هالیوود چگونه سیاست خارجی را تصویر می‌کند*؟ با بررسی تأثیرگذاری هالیوود بر نگاه مردم امریکا به کشورهای مختلف جهان، این موضوع را درخصوص هفت کشور ایران، کوبا، لیبی، عراق، کره شمالی، سوریه و سودان تبیین کرده است. در فصل سوم این کتاب ضمن تشریح انگاره‌سازی‌های صورت‌گرفته از ایران در هالیوود، به‌ویژه با توضیح برخی اشتباهات فاحش فیلم *بدون دخترم هرگز* مانند عبور مکرر گوسفندان در خیابان‌های تهران، در نهایت، نتیجهٔ بسیار جالبی گرفته است: «امریکا جمهوری اسلامی ایران را یک کشور شر می‌داند، چون مستقل است و متحد امریکا نیست. علی‌رغم اتهامات و لفاظی‌های امریکا دربارهٔ حمایت ایران از تروریسم و جاه‌طلبی‌های هسته‌ای این کشور، امریکا از این موضوع آگاه است که ایران، خاری بر سر راه سلطهٔ امریکا و یک یادآور تلخ ایـن موضوع اسـت که برخی کشـورها از مخالفـت کردن با امریکا هراسـی نـدارند» (Totman ،2009 :70).

۳. نویسندهٔ کتاب *وطن/ خاک / امنیت: آنچه از فیلم‌های اکشن ـ ماجراجویانه دربارهٔ جوامع عربی فرامی‌گیریم* نیز با تبیین موضوع ادراک مخاطبان فیلم‌های حادثه‌ای سینمای امریکا دربارهٔ اعراب و بررسی نقش روایت‌ها و کلیشه‌های تصویرپردازی شده در حافظهٔ فرهـنگی امریکایی‌ها از مسلمانان، از آن با عنوان «شرق‌شناسی رسانه‌ای»[1] شده یاد می‌کند (Wilkins, 2009: 6).

٤. محمد فال[2] پایان‌نامهٔ دکتری خود با عنوان *تصویر مسلمانان در روزنامه‌های برگزیدهٔ امریکا و مقایسهٔ آن با تصویر مراکز اسلامی از مسلمانان* را در سال ۲۰۰۱، در دانشگاه هاروارد به انجام رسانده است. وی در این پایان‌نامه از روش‌های تحقیق ترکیبیِ پیمایش و تحلیل‌محتوا استفاده کرده است. تحلیل‌محتوای اخبار هشت روزنامهٔ ملی و محلی امریکا و پیمایش ایمیلی از ۲۵۰

1. Mediated Orientalism
2. Mohammad Fall

مرکز اسلامی (۱۱۶ مورد بازگشتی) دربارهٔ تصویر ایجاد شده از مسلمانان در انفجار مرکز تجارت جهانی در سال ۱۹۹۳، بمب‌گذاری در ساختمان فدرال امریکا در سال ۱۹۹۵ و مقایسهٔ آن با دیدگاه افراد فعال در مراکز اسلامی امریکا به سه نتیجهٔ عمده منتج شده است: نخست، رابطهٔ معناداری میان نوع پوشش خبری (مثبت/ منفی/ خنثی) و نوع روزنامه (ملی/ محلی) وجود داشته است؛ به طوری که روزنامه‌های ملی در مقایسه با روزنامه‌های محلی تصویر مثبت‌تری از مسلمانان ارائه داده‌اند. دوم، تحقیق نشان می‌دهد که کلیشه‌های ساخته شده از مسلمانان در رسانه‌های نوشتاری امریکا به شکل معناداری با آنچه مسلمانان از خود درک می‌کنند، متفاوت است و سوم اینکه بخش اعظمی از مسلمانان مراکز اسلامی امریکا از تصویر ارائه شده از مسلمانان در مطبوعات امریکا ناراضی هستند (Fall، به نقل از سروی، ۱۳۸۷).

برخی آثار دیگر مربوط در بخش چارچوب نظری در فصل سوم معرفی خواهند شد.

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، بررسی پیشینهٔ مطالعات نشان می‌دهد که اغلب مطالعات صورت گرفته در ایران دربارهٔ بازنمایی ایران و اسلام در رسانه‌های غرب، بر بازنمایی آن‌ها در مطبوعات غرب متمرکز بوده‌اند و به موضوع بازنمایی در سینما بسیار کمتر توجه شده است. در این میان، تحقیق *بازنمایی ایران در هالیوود* پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمد سروی مجد از جهت روش و مبانی نظری نزدیک‌ترین تحقیق به کتاب حاضر به شمار می‌رود، زیرا هم از روش تحلیل نشانه‌شناختی بهره گرفته شده و هم برخی از فیلم‌های مورد مطالعه مشترک بوده‌اند. در پایان‌نامهٔ مذکور فیلم‌هایی همچون *برخورد* و *خودی* نیز بررسی شده بود که به دلیل متمرکز نبودن آن‌ها بر ایران در این مطالعه کنار گذاشته شدند و در مقابل، فیلم *سنگسار ثریا. م* جایگزین شد که به‌تازگی ساخته شده و توجه افکار عمومی را به خود جلب کرده است.

علاوه بر این، تلاش شد تا بازنمایی ایران و اسلام به‌موازات یکدیگر بررسی و تحلیل شود، چون اساساً بخش عمده‌ای از مسائل مربوط به بازنمایی ایرانیان و مسلمانان، به

انگاره‌سازی‌هایی بر می‌گردد که درخصوص دین اسلام صورت می‌گیرد.

کتاب جک شاهین به بررسی فیلم‌های هالیوود اختصاص دارد، اگرچه گاهی اوقات، اشاراتی به تصویر کلیشه‌ای و مغرضانه ارائه شده از ایران در برخی فیلم‌های هالیوودی دارد، اما درمجموع، همان‌طور که از عنوان آن نیز پیداست، بر انگاره‌سازی از اعراب مسلمان متمرکز است، نه ایرانیان. همچنین، این کتاب، روش تحلیلی خاصی را در بررسی خود لحاظ نکرده و از مبانی نظری متقنی نیز بهره نگرفته است که شاید مهم‌ترین ضعف این مطالعهٔ عظیم باشد.

به طور خلاصه، می‌توان گفت کتاب حاضر، از جهت روش‌شناختی، از معدود تحقیقاتی است که در این زمینه اجرا شده و از جهت موضوع مورد تمرکز، یعنی بررسی مشترک و روش‌مند بازنمایی ایران و اسلام در هالیوود، اولین تحقیق اجرا شده است. از نکات ممیزهٔ آن، تلاش برای معرفی طیف وسیعی از فیلم‌ها و مستندهای ساخته شده در غرب، به‌ویژه در امریکا، دربارهٔ ایران و اسلام بوده تا محققان و علاقه‌مندان، به اطلاعات مناسبی درخصوص متون تصویری مربوط دست یابند. همچنین، تلاش شده است از راه متقاطع نمودن مهم‌ترین تحولات در عرصهٔ بین‌المللی و انتشار فیلم‌های متأثر از این رویدادها و تحولات، با ظرافت، این موضوع را که هالیوود و دیپلماسی امریکا بده‌بستان زیادی با یکدیگر دارند و هالیوود متناسب با رویدادها و فضای سیاسی، اقدام به تولید فیلم درخصوص مسلمانان و ایرانیان، کرده است، روشن‌تر تبیین شود.

فصل سوم

چارچوب نظری

مقدمه

با توجه به موضوع کتاب حاضر، ضروری به نظر می‌رسد پیش از پرداختن به ریشه‌های نظری و نیز پیشینهٔ موضوع بازنمایی ایران و اسلام در سینمای غرب به‌ویژه هالیوود، تحولات سینمای هالیوود و نیز رویدادها و وقایع مـهم بین‌المللی که این سینما در فضای آن، به بازنمایی ایران و اسلام، پرداخته است، گذرا تبیین شوند.

نگاهی اجمالی به هالیوود، مهم‌ترین سینمای جهان

می‌توان گفت سن سینمای امریکا تقریباً به انـدازهٔ عمر سیـنماسـت و به اواخر قرن نوزدهـم می‌رسد. این سینما در طول بیش از یک قرن، همواره مورد توجه عام و خاص بوده و تقریباً از همان دهه‌های ابتدایی در کشاندن مخاطبان به سالن‌های سینما، حتی خارج از امریکا، به موفقیت‌های چشمگیری دست یافته است که در ادامه به برخی عوامل آن اشاره خواهد شد. این دستاورد بزرگ، یعنی داشتن مخاطب گسترده در سراسر جهان، حاکی از جذابیت اغلب فیلم‌های هالیوود است، به‌گونه‌ای که اکنون در کنار عنوان هنر، به راحتی و قاطعیت، عنوان تجارت–صنعت نیز برای آن به کار برده می‌شود و همین جذابیت باعث شده است تا امریکایی‌ها بتوانند از آن در جهت رویکردهای سیاسی و فرهنگی خود بهره ببرند.

سینمای کلاسیک هالیوود

سینمای هالیوود، به‌ویژه سینمای کلاسیک آن، ویژگی‌هایی دارد که آن را از نظام‌های سینمایی جهان متمایز می‌کند، به گونه‌ای که مخاطب در نگاه اول به‌راحتی هالیوودی بودن فیلم‌ها را تشخیص می‌دهد.

به گفتهٔ بوردول، استایگر و تامسون، سینمای کلاسیک هالیوود معمولاً چند ویژگی دارد:

۱. داستان عمدتاً در جهانی می‌گذرد که حی و حاضر و بیرون از ماست و اساساً بیرون از کنش دیده می‌شود، هرچند نماهای زاویهٔ دید، خاطرات، خیال‌پردازی‌ها، رویاها یا وضعیت‌های ذهنی دیگر نیز گاهی در آن حضور دارند.

۲. کانون توجه فیلم یک شخصیت یا معدودی افراد مشخص است.

۳. شخصیت‌های اصلی یک یا چند هدف را دنبال می‌کنند.

٤. شخصیت‌های اصلی در تلاش برای رسیدن به اهدافشان باید با ضدقهرمان‌ها یا سلسله‌ای از مشکلات روبه‌رو شوند.

۵. فیلم دارای بستار (حسی از گره‌گشایی یا فرجام در پایان فیلمی روایی) است و غالباً شخصیت‌های اصلی در رسیدن به اهدافشان موفق می‌شوند (پایان خوش).

٦. تأکید روی علت‌ها و معلول‌های آشکار کنش‌هاست: چه رویدادهایی اتفاق افتادند و چرا، آشکار و عاری از ابهام‌اند.

۷. فیلم از فنون فیلم‌سازی نامحسوس استفاده می‌کند.

بوردول، استایگر و تامسون می‌گویند: «در فیلم‌های امریکایی دهه‌های اخیر، همان پارادایم کلاسیک، تا حدودی از طریق جذب موضوعات مورد علاقه اخیر و تا حدودی با تداوم بخشیدن به فرضیات ۷۰ ساله دربارهٔ چیستی آن‌ها غالب بوده و نیز خاطرنشان می‌کنند که بسیاری از فیلم‌های خارجی ویژگی‌های سینمای کلاسیک هالیوود را به خود گرفته‌اند. فیلم‌های *می‌آیی*

برقصیم؟ (۱۹۹۶) از سینـمای ژاپـن و *نه یـکی کـم‌تر* (۱۹۹۹) از سینمای چین، نمونهٔ این‌گونه فیلم‌های خارجی هستند» (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۲۴۹ـ۲۴۸).

همان‌طور که اشاره شد، هالیوود با این ویژگی‌ها و مختصات، مهم‌ترین و موفق‌ترین نظام سینمایی در دستیابی به اهداف خود است. چرا هیچ سینمای دیگری در جهان، تاکنون، نتوانسته توفیقی همسنگ سینمای امریکا کسب کند؟ «پرواضح است که هالیوود، فراگیر بودن خویش نزد انبوه مخاطبان در سطح پنج قاره را مرهون چندین عامل اصلی و فرعی اسـت؛ عواملی از قبیل کـاربـرد سنـجـیده 'خشونت لجام‌گسیخته' 'برهنگی' 'تحریک غرائز سخیف نفسـانی مخاطـب' استـفادهٔ انـحصارگـونه از بالاترین استانداردهای تکنیکی صنعت فیلم و به خدمت گرفتن جمع کثیری از متخصصان زبده، اعم از جامعه‌شناسان، روانکاوان، نویسندگان، اساتید دانشگاه، کارگزاران خبرهٔ فن پروپاگاندا» (علوی طباطبایی و بهزاد، ۱۳۷۵: ۱۲ـ۱۱).

ستاره‌سازی هالیوود

یکی از عوامل مهم در موفقیت سینمای امریکا، ستاره‌های مشهور آن هستند که بسیاری از مخاطبان را به سینما می‌کشانند یا پای شبکه‌های تلویزیونی پخش‌کنندهٔ این فیلم‌ها می‌نشانند؛ ستاره‌هایی که به‌تدریج و در طول زمان، با ایفای نقش‌هایی خاص، جای خود را در این صنعت پیدا می‌کنند. اگرچه شهرت و جایگاه اجتماعی این ستاره‌ها شاید برای برخی رشک‌انگیز باشد، اما آنچه در محافل سینمایی جهان به‌مثابه نظام ستاره‌سازی اشتهار یافته بود، [تقریباً تا دو دهه پیش و حتی تا حدودی در حال حاضر] «بدترین نوع حاکمیت مناسبات عصر برده‌داری به شمار می‌رفت. گلادیاتورهای دوران برده‌داری رم باستان به‌مراتب از سوپراستارهای زن و مردی که در هالیوود به خدمت گرفته شده بودند، آزادتر بودند. کارگزاران هالیوود با ایجاد اتحادیهٔ صـنفی بازیـگران سینمای امریکا، به نـوعی ایـن ستاره‌های به‌ظاهر مشهور سعادتمند را به اسارت می‌گرفتند. به حسب ظاهر، فلسفهٔ وجودی این اتحادیه مساعدت به ستاره‌ها برای ظاهر شدن

در نقش‌هایی با حداقل ریسک مالی و حداکثر امکان صعود و جلب محبوبیت بود، اما این اتحادیه، درحقیقت، درست همچون شخصیت دون کورلئونه، پرسوناژ اصلی فیلم *پدرخوانده*، اثر فرانسیس فورد کاپولا، سیاستی دوگانه را در ارتباط با زندگی حرفه‌ای ستاره‌ها بازی می‌کرد. آنـان به‌نـدرت اجـازه می‌دادند بازیگری از قالب پول‌سازی که خلق کرده بود و فروش کلان تضمین‌شده‌ای که داشت، خارج شود» (همان: ۱۳-۱۲).

با این حال، وضع ستارگان سینمای امریکا تغییر کرده و اکنون آن‌ها نقشی اساسی‌تر در صنعت سینمای امریکا ایفا می‌کنند که به‌نوعی می‌توان گفت امروزه، ستارگان نقش تعیین‌کننده‌تری دارند. علت اصلی این موضوع نیز خارج شدن نسبی وضعیت تولید از حالت نظام استودیویی و ورود به فضایی است که به آن «هالیوود جدید» اطلاق می‌شود.

«در واقع، ستارگان سینما از سال ۱۹۱۳ به این سو، نقش مهمی در راهبردهای صنعتی هالیوود داشته‌اند و ستارگان دلفریب یا جذاب از رایج‌ترین عوامل فروش فیلم‌های هالیوود بوده‌اند. حتی اگر فیلم بر پایهٔ دسته‌بندی‌ها یا درهم‌آمیزی‌های گونه طراحی می‌شده باز وسیله‌ای در خدمت ستارگان بوده است. ستارگان در دوران هالیوود جدید اهمیت بیشتری یافته‌اند. در این دوران که فیلم‌ها یکی‌یکی تولید می‌شوند خودشان باید خرجشان را در بیاورند، به همین دلیل هالیوود ناگزیر شده است، تدابیری بیندیشد که موفقیت فیلم را تقریباً تضمین کند. کارگردانان، گونه‌ها و مواد اقتباسی یا بازیافتی از جمله این موارد است، اما معمولاً ستارگان را مطمئن‌ترین نشانهٔ چگونگی فروش فیلم در گیشه می‌دانند. البته در سال‌های اخیر، اهمیت تلویزیون نیز افزایش یافته است، زیرا سکوی پرش برخی از ستارگان هالیوود همچون جرج کلونی بوده است. ستارگان تلویزیون که قبلاً هالیوود آنان را ناچیز می‌شمرد، امروزه عوامل جذابی در بازار جهانی به شمار می‌آیند، به این دلیل که برنامه‌های تلویزیونی امریکا برای تماشاگران فراوانی در سراسر جهان به نمایش در می‌آیند. موفقیت فیلم‌های پرفروش فقط به دلیل حضور ستارگان بزرگ نیست.

جنگ ستارگان یا آرواره‌ها و نیز برخی از فیلم‌های پرفروش اخیر هیچ‌کدام برای جلب مخاطب به حضور بازیگر انسانی وابسته نبودند، بلکه جلوه‌های ویژه و طراحی‌های رایانه‌ای در این زمینه تأثیرگذار بودند. اما به طور کلی، معمولاً حضور ستارگان را تنها عامل موفقیت بسیاری از فیلم‌ها می‌دانند. ظاهراً جذابیت ستارگان بزرگ پردوام است و به رغم چند شکست همچنان، به‌ویژه در بازار جهانی ادامه می‌یابد. بنابراین تولید فیلم‌هایی با شرکت ستارگان بزرگ یا حتی متوسط هنوز هم برنامهٔ اصلی هالیوود است. ستاره عنصری از فیلم است که امروزه برای هالیوود بسیار اهمیت دارد، زیرا شناسایی از سوی تماشاگر، توانایی افتتاح فیلم و برجسته ساختن آن در بازار در نخستین روزهای نمایش، در آخر هفته، همه در وجود بازیگر خلاصه می‌شود» (کینگ، ۱۳۸٦: ۱۰۷-۱۰٦).

باید به طور کلی، به این نکته توجه داشت که ستاره‌های سینمایی ساخته می‌شوند، نه اینکه در فرایندی طبیعی به وجود آیند. اما چه کسانی ستارگان را می‌سازند؟ «ستارگان توسط صنعت رسانه‌ها تولید می‌شوند. ستارگان سینمای امریکا در درجهٔ اول توسط هالیوود و در مرحلهٔ بعدی توسط دیگر مؤسساتی که به طرق گوناگون با هالیوود در ارتباط هستند و هالیوود درجات نفوذ متفاوتی بر آن‌ها دارد، تولید می‌شوند. هالیوود نه‌تنها فیلم‌های ستارگانش را کنترل می‌کند، بلکه تبلیغات، پوسترها، مهمانی‌های پر زرق و برق، اطلاع رسانی و تاحد زیادی کلوب‌های هواداران آن‌ها را نیز تحت نفوذ خود دارد. ارتباط هالیوود با رسانه‌های دیگر به این معناست که اطلاعات منتشر شده دربارهٔ ستارگان در رسانه‌ها، اینکه چه کسی با آن‌ها مصاحبه کند و چه کلیپی از تلویزیون پخش شود نیز تا حد زیادی توسط هالیوود تعیین می‌شود » (دایر، ۱۳۸۲: ۲۵۷).

یکی از قابلیت‌های کم‌نظیر سینما به‌ویژه هالیوود، قدرت هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های فیلم‌هاست که هرچه میزان آن بیشتر باشد، اثرگذاری فیلم بیشتر خواهد بود و لایه‌های روانی عمیق‌تری از وجود تماشاگر به تصرف در می‌آید که بخشی از قابلیت هم‌ذات‌پنداری ناشی

از ویژگی‌های ستارگان سینما است. همواره، در فیلم‌های هالیوود مشاهده شده است که بازیگران توانا، چه در نقش‌های مثبت و چه با بازی اثرگذار در مقابل نقش‌های مثبت، قدرت هم‌ذات‌پنداری مخاطبان با شخصیت‌های مثبت و سفید فیلم‌ها را کرده‌اند. بسیاری اوقات، به‌منظور تأثیرگذاری عاطفی عمیق‌تر و هم‌ذات‌پنداری بیشتر مخاطب، از زنان و کودکان برای ایفای نقش‌های مثبت و سفید بهره گرفته شده است. نمونهٔ این موضوع در فیلم‌های ساخته شده درخصوص موضوع هولوکاست همچون *زندگی زیباست* و *من دیوید هستم* دیده می‌شود. در فیلم‌های مربوط به ایران و اسلام نیز از هم‌ذات‌پنداری به نحو اثربخشی استفاده شده است، برای مثال بازی «سالی فیلد»، که معمولاً نقش‌های مثبت را در فیلم‌های هالیوود ایفا می‌کند و چهرهٔ او تداعی‌کنندهٔ نوعی معصومیت و مهربانی است، در فیلم *بدون دخترم هرگز* کارکرد انگیختن هم‌ذات‌پنداری را دارد که در تحلیل فیلم‌ها بیشتر بسط داده خواهد شد. در واقع، «ستارگان هالیوود، انسان‌های جذابی‌اند. معمولاً خوش‌قیافه و قوی و فریبنده‌اند. قدرت ستارگان را هم به‌مثابه جهت‌دهنده و هم به‌عنوان ابزار بیان مسائل اجتماعی، اغلب به این می‌دانند که می‌توانند هم‌ذات‌پنداری تماشاگر را برانگیزند. ساختار روایت‌های هالیوود معمولاً بر پایه ماجراهای یک یا چند شخصیت اصلی قرار دارد که ما را از پیچ‌وخم رویدادها عبور می‌دهند. قواعد رایج در زمینهٔ تدوین و زاویهٔ دید ما را دقیقاً در همان جایگاه ذهنی قهرمانان داستان قرار نمی‌دهند، بلکه تلفیقی از دیدگاه‌های گوناگون ارائه می‌کنند که برخی– مانند نماهای از پشت سر یا کنار شخصیت اصلی– به آن جایگاه ذهنی نزدیک است و برخی دیگر فاصله‌دارتر و به اصطلاح ,عینی، است. زاویهٔ دید ذهنی‌ای که فقط از دید شخصیت‌های اصلی باشد بسیار کم به کار می‌رود، یکی به خاطر اینکه تماشاگر سردرگم نشود، اما مهم‌تر این که بتوانیم شخصیت را ببینیم. می‌دانیم که تماشای ستارگان یکی از لذت‌ها و جاذبه‌های عمدهٔ سینمای تجاری است. نما– فصل یا دیگر راهبردهای شکلی که در سینمای هالیوود استفاده می‌شود ما را دعوت می‌کنند

تا با شخصیت‌های اصلی هم‌ذات‌پنداری کنیم. به‌علاوه، هنگامی که نقش این شخصیت‌ها را ستارگان جذاب ایفا می‌کنند، این فرایند را تشدید می‌نماید: از اینکه در کنار این ستارگـان خـواستنی قـرار می‌گیریم، احساس خرسندی می‌کنیم و به این ترتیب قدرت ستارگان در شکل‌دهی به انتظارات ما یا برآوردن برخی مقاصد ایدئولوژیک افزایش می‌یابد. البته هنوز در این باره بحث‌های فراوانی در جریان است و اینکه دقیقاً چگونه و چقدر با ستاره یا شخصیت یا وجهۀ ستاره هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم از مسائلی است که بحث‌های نظری دربارۀ آن هنوز ادامه دارد. با این همه، در این زمینه محققان سخنان بسیاری گفـته‌اند که بیشتر بر پایۀ نظریه‌های روان‌کاوی بوده است. برخی می‌گویند تصـویر جـذابـی که از سـتـارگان ارائه می‌شود نـواقـص روان‌شناختی ما را جبران می‌کند؛ برای نمونه، ستارگان دارای کمال و انسجام‌اند و ما تماشاگران معمولاً دچار نقص و کمبود. این شاید یکی از راه‌هایی باشد که با آن بتوان جاذبۀ امثال ,ویل اسمیت، یا ,کلینت ایستوود، را توضیح داد: ستارگان می‌توانند ویژگی‌های متضادی را آشتی دهند یا مجتمع سازند که در غیر این صورت متنافر و متباین می‌بودند. این دیدگاه را می‌توان بر پایۀ اصطلاحات روان‌کاوی و به‌ویژه با توجه به آثار ژاک لاکان بیان کرد. از سوی دیگر، می‌توان آن را از زاویۀ مسائل سیاسی یا اجتماعی بررسی نمود. فرهنگ رایج غرب، مفاهیمی همـچون هویـت و پویایی فـردی منسـجم را بـرتـر می‌شمارد. این مفاهیم که در وجهۀ درخشان ستارگان تجلی می‌یابد، دلالت‌های ایدئولوژیک نیز دارد و اغلب به نفی عواملی فرهنگی می‌انجامد که در شکل‌دهی و کنترل زندگی ما نقش دارند. از این دیدگاه، هم‌ذات پنداری با وجهۀ ستارگان را می‌توان سنگر و حفاظ ایدئولوژی فردگرا یا سرمایه‌داری دانست» (کینگ، ۱۳۸٦: ۱۱۷–۱۱٦).

این کتاب به دلیل تحولات مهم ۳۰ سال گذشته در جهان، همچون پیروزی انقلاب اسلامی ایران، فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و پایان جنگ سرد، وقوع حادثۀ یازده سپتامبر ۲۰۰۱ و درنهایت، جنگ امریکا با افغانستان و عراق، بر محصولات سینمای امریکا از اوایل دهۀ ۱۹۸۰

تاکنون متمرکز است، ضروری است در کنار بررسی اجمالی تحولات یاد شده که زمینه‌ساز ساخت و تولید فیلم‌های مربوط به ایرانیان و مسلمانان در هالیوود شده‌اند، نگاهی گذرا به تحولات هنری هالیوود داشته باشیم. در بررسی سینمای هالیوود در طول سه دهۀ گذشته، تولید فیلم‌های مربوط به ایران و اسلام، به‌تدریج افزایش یافته است. به‌ویژه در دهۀ اخیر و پس از حادثۀ یازده سپتامبر و حملۀ امریکا به افغانستان و عراق. حتی پس از تسخیر سفارت امریکا در ایران، تا دهۀ اخیر، تعداد فیلم‌هایی که دربارۀ کشورمان ساخته می‌شد، بسیار اندک بود، اما در دهۀ اخیر، به طور متوسط، تقریباً هر سال یک فیلم سینمایی دربارۀ ایران ساخته شده است. این در حالی است که ـ همان‌گونه که در فصل اول تشریح شد ـ تولید مستندهای تلویزیونی مربوط به ایران نیز افزایش تصاعدی یافته است. درخصوص اسلام نیز، مخصوصاً پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی و از اواسط دهۀ ۱۹۹۰، شاهد افزایش ساخت فیلم‌های مربوط به اسلام در هالیوود هستیم. این در حالی است که پیش از آن، یعنی در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ و دهۀ ۱۹۸۰، چنین نبود.

برای مثال، پیش از این دوره، فیلم‌هایی همچون *رسالت*[1] *یا محمد رسول‌الله* در سال ۱۹۷۶، *شیر صحرا یا عمر مختار* در سال ۱۹۸۰، هر دو به کارگردانی مصطفی عقاد ساخته شد؛ که البته دیدگاه‌ها و دغدغه‌های کارگردان سوری مسلمان این فیلم‌ها در محتوای آن‌ها، بسیار مؤثر بود. در واقع، هر دو از جمله آثار نادری هستند که در هالیوود ساخته شده و در آن‌ها اسلام و مسلمانان با سوگیری منفی بازنمایی نشده‌اند.

نکته‌ای که باید درخصوص این مقطع (دهۀ ۱۹۸۰ تا اواسط دهۀ ۱۹۹۰) از حیات هالیوود توجه کرد این است که «تا اواسط دهۀ ۱۹۸۰، سینمای جنگ از نظر فرهنگی سال‌ها مورد بی‌اعتنایی قرار داشت، [عمدتاً] به علت احساسات ضد و نقیض دربارۀ جنگ ویتنام و فیلم‌هایی چون *به اسپارت‌ها بگو* (تِد پُست، ۱۹۸۷)، *بازگشت به خانه* (هال اَشبی، ۱۹۷۸)، *اینک آخرالزمان* (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۹) فروش خوبی نکردند. اما در سال ۱۹۸۶، هنگامی که فیلم پلاتون

1. The Message

(جوخه) از الیور استون مورد توجه قرار گرفت این‌گونهٔ سینمایی، دوباره، یکی از سودآورترین فیلم‌های تاریخ سینمای امریکا شد (طبق تحقیقات مجلهٔ ورایتی در سال ۱۹۸۸ بیست و ششمین فیلم و در سال ۱۹۹۳، پنجاه و دومین فیلم پرفروش امریکایی). موفقیت این فیلم هجوم فیلم‌های رزمی ویتنام را به همراه آورد که این بار کیفیت و موضع‌گیری‌های سیاسی متفاوتی داشتند: *باغ‌های سنگی* (فرانسیس کاپولا، ۱۹۸۷)، *تپهٔ همبرگر* (جان ایرونیگ، ۱۹۸۷)، *نبرد ۲۱* (پیتر مارکل، ۱۹۸۸)، *صبح بخیر ویتنام* (برای لوینس، ۱۹۸۸) و فیلم دهشتبار برایان دو پالما به نام *تلفات جنگ* (۱۹۸۹)» (کوک، ۱۳۸٦: ٥٦۲).

درمجموع، فیلم‌های هالیوود دههٔ ۱۹۸۰ م، ذهنیت نظامی‌گرایانه را پرورش می‌داد و بنابراین، در نقش نمایندهٔ فرهنگی ظاهر می‌شد که حمایت مردم را برای چنین سیاست‌های تهاجمی بسیج کند. پاسخ هالیوود به این رفتار بین‌المللی و تهاجمی امریکا، تولید فیلم‌هایی دربارهٔ عملیات تهاجمی و یا نجات بود که دربارهٔ ضرورت و نیاز به نیروی نظامی قدرتمند امریکا در آن سوی آب‌ها بحث می‌کردند. ترسیم جنگ سرد در ساخت این‌گونه فیلم‌ها اولویت داشت. در فیلم‌هایی مثل *رمبو* (۱۹۸۵) و *تاپ‌گان* (۱۹۸٦) آرمان‌های قهرمانی قدرت به شکل اغراق‌آمیزی نشان داده می‌شد.

جنگ سرد «جدید» در جهانی رخ داد که در آن اتحاد جماهیر شوروی ضعیف شده بود و اندکی بعد، از هم پاشید؛ بنابراین، شر و دشمن خارجی جدیدی در مقیاس جهانی بایستی جایگزین شوروی می‌شد (سمتی، ۱۳۸۵: ۱۰٤).

نکتهٔ مهم این است که در دههٔ ۱۹۹۰ شاهد همان فضای فیلم‌های دههٔ ۱۹۸۰ هستیم، اما خشونت فیزیکی، از نوع خشونت صاحبان بدن‌های غیرعادی و به‌نوعی ابرمردانه، کمتر به چشم می‌خورد و شاهد نوعی فیلم حادثه‌ای جدید هستیم که از سلاح‌های پیشرفته‌تری بهره می‌گیرد.

این موضوع نیز درخور توجه است، چرا که برتری فناورانهٔ امریکا در ساخت سلاح را به

رخ می‌کشد. نکتهٔ درخور تأمل دربارهٔ فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰ این است که بـدن‌های سخت و ورزیدهٔ (ابرمردانهٔ) قهرمانان دههٔ ۱۹۸۰، جای خود را به تصویر «مهربان‌تر – موقرتر» از مردانگی در فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰ داد. زمینهٔ تحلیلی «شرق‌شناسی»، که در ادامه درباره آن بیشتر بحث خواهد شد، در کنار تحلیل «ابرمردانگی» نشان می‌دهد که فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰، با آنکه قهرمانان «مهربان‌تر– موقرتری» دارند، اما درواقع، مجموعه‌ای از ایدئولوژی‌های شرق‌شناسانه را پیش می‌برند. این فیلم‌ها با زیرکی بسیار زیادی، نژادپرستی فیلم‌های دههٔ ۱۹۸۰ را در لفاف تکثرگرایی فرهنگی ترویج می‌کنند. این‌گونه تصویرپردازی شکل و نوعی از خشونت فرهنگی است که حتی از فیلم‌های حادثه‌ای پیشین که در آن‌ها خشونت، باشکوه جلوه داده می‌شد، خطرناک‌تر است، چون اگر چه نمایش خشونت (جسمانی) آزاردهنده است، اما خشونت فرهنگی فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰، اهمیت فرهنگی و نیز سیاسی بیشتری دارد. در جهان داستانی فیلم‌های دههٔ ۱۹۸۰، خشونت همواره بر سیاست پیروز می‌شد، اسلحه بر مذاکره مقدم بود و کشتار و خون‌ریزی تنها راه‌حل بود. تکثرگرایی فیلم‌های دههٔ ۱۹۹۰، که از لحاظ سیاسی جای هیچ ایرادی ندارد، از چـنین خشونت‌هایی پرهیز نمی‌کرد، بلکه به واقع نوع دیگری از خشونت را بر آن می‌افزود که آن نمایش خشونت فرهنگی بود؛ به این معنا که آنچه را غرب نمی‌توانست با آن منطـبق و هم‌شـکل شود برنـمی‌تـافت و نابود می‌کرد. خشونت آزاردهنده که این فیلم‌ها بر مردمان خاورمیانه و فرهنگ‌های متنوع آن و نیز خشونتی که بر تماشاگران تحمیل می‌کردند، در آنچه نمایش می‌دادند، نبود، بلکه در آن چیزی بود که نمایش نمی‌دادند: خاورمیانه منطقه‌ای است که مردمان آن مثل مردم جاهای دیگر زندگی‌شان را دارند، ازدواج می‌کنند، هر روز سر کار می‌روند، از غذا خوردن لذت می‌برند، به مدرسه می‌روند، موسیقی گوش می‌کـنـند، اجـاره مـی‌پردازند و زندگی روزانهٔ خود را می‌گذرانند... زندگی‌هایی که مطلقاً غیرعـادی و عجیب و غریب نیستند (همان: ۱۴۳–۱۴۲).

در کنار روندهای یاد شده وضع سینمای امریکا در اواخر دهـهٔ ۱۹۷۰ و دهـهٔ ۱۹۸۰، به‌گـونـه‌ای

بـود کـه سرازیر شدن سیل فیلم‌های 'بیماران خطرناک روانی' بازار امریکا را اشباع کرد، از جمله فیلم بسیار پرفروش *هالوین* (۱۹۷۸) از جان کارپینتر که با ظاهری هنری و دلهره‌آور که ٦۰ میلیون دلار هزینهٔ ۸۰۰ هزار دلاری خود را بازگرداند.

دیگر فیلم‌های ساخته شده در این دوره، با این مضمون عبارت‌اند از: *جنایت‌های جعبهٔ ابزار* (دنیس دانلی، ۱۹۷۹)، *قتل با مته* (اَبِل فِره‌را، ۱۹۷۹)، *شب جشن فارغ‌التحصیلی* (پال لینچ، ۱۹۸۰)، *قطار وحشت* (راجر اسپایتسوود، ۱۹۸۰)، *امتحان نهایی* (جیمی هیوستُن، ۱۹۸۱)، *والنتاین خونین من* (جرج میهالکا، ۱۹۸۱)، *جن سال نو* (اِمت آلستُن، ۱۹۸۱)، *دعای مرگ‌آور* (وِس کریون، ۱۹۸۱)، *ساعت ملاقات* (ژان کلود لُرد، ۱۹۸۲)، *مردُه شوم* (سم راییمی، ۱۹۸۳)، *کابوس در خیابان الم* (وِس کِریون، ۱۹۸٤) و البته به همراه تقلیدهای پایان‌ناپذیر از این نوع فیلم‌ها. مجلهٔ *ورایتی* در سال ۱۹۸۱ از ۲۵ فیلم «خون‌آلود» نام برده که جزء ۵۰ فیلم پرفروش بوده‌اند و در همین سال ٦۰ درصد از فیلم‌های پخش‌شده را این‌گونه از فیلم‌ها تشکیل داده است. کوتاه‌زمانی محبوبیت فیلم‌های خون‌آلود همچنان در اوج بود، اما بعد از آن، به هر حال، این گونهٔ سینمایی در برنامه‌ریزی سالانهٔ تولید امریکا ماندگار شد و در سال‌های بعد فیلم‌های دیگری در این گونهٔ سینمایی به بازار آمدند، از جمله *شب وحشت* (تام هُلاند، ۱۹۸۵)، *پولترگایست ۲* (*برایان گیبسُن*، ۱۹۸٦)، *مار و رنگین‌کمان* (وِس کریون، ۱۹۸۷) و *گورستان حیوانات دست‌آموز* (مری لامبرت، ۱۹۸۹) و همچنین جزء لاینفک برخی از فیلم‌های علمی-تخیلی مانند *مخلوق‌های بیگانه* (جیمز کامرون، ۱۹۸٦)، *پلیس ماشینی* (پال ورهُوِن، ۱۹۸۷)، *بازگشت کامل خاطره* (پال ورهُوِن، ۱۹۹۰) و نیز بسیاری از فیلم‌های دلهره‌آور (تریلر) همچون *نقش جایگزین* (برایان دوپالما، ۱۹۸٤)، *پیوند ناهموار/لبهٔ دندانه‌دار* (ریچارد مارکاند، ۱۹۸۵)، *روح ۳* (آنتونی پرکینز، ۱۹۸٦)، *قلب انجِل* (آلن پارکر، ۱۹۸۷)، *منعقدان* (جان شلزینگر، ۱۹۸۷) و *فولاد سرد* (کاترین بیگلو، ۱۹۸۹).

دههٔ ۱۹۸۰ فیلم‌های ملایم‌تر از گونهٔ علمی- فانتزی و طیف گسترده‌ای از فیلم‌ها را در بر

می‌گرفت؛ از فیلم *ئی‌تی: موجودی از فضای بی‌کران* (اسپیلبرگ، ۱۹۸۳) گرفته تا *نابودگران روح* (ایوان رایتیمن، ۱۹۸٤). گونه‌های دیگری هم در دهۀ ۱۹۸۰ پا گرفتند که می‌توان آن‌ها را حادثه‌ای– فانتزی نامید، از جمله آثار اسپیلبرگ همچون *صندوقچۀ گمشده* (۱۹۸۱)، *ایندیانا جونز و معبد شوم* (۱۹۸٤) و *ایندیانا جونز و آخرین جنگ صلیبی* (۱۹۸۹) و نیز گونه‌های شمشیر و جادو که با فیلم‌هایی از این دست به محبوبیت رسیدند: *اژدهاکش* (ماتیو رابینز، ۱۹۸۱)، *کُنان وحشی* (جام میلیوس، ۱۹۸۲)، *کرال* (پیتر ییتس، ۱۹۸۳)، *خانم پاهین* (ریچارد دانر، ۱۹۸۵) و *ویلو* (ران هاوارد، ۱۹۸۸). غالب این فیلم‌ها در ردۀ PG (با همراهی والدین) قرار داشتند و برای جلب تماشاگران گسترده از سنین مختلف تأکید بسیاری بر اکشن و افکت مخصوص می‌گذاشتند. این فیلم‌ها با بهره‌مندی از ابزارهای مختلف، از تلویزیون گرفته تا سینما، در درجۀ اول به مخاطبان جوان می‌اندیشیدند.

بازار فیلم‌های جوان‌گرا در اواسط دهۀ ۱۹۸۰، چنان سودآور بود که فیلم‌هایی چون *آخرین جنگندۀ فضایی* (نیک کَسِل، ۱۹۸٤) و *بازگشت به آینده* (رابرت زمه کیس، ۱۹۸۵) با تلفیق کمدی نوجوان با گونه‌های دیگر (و هر دو در گونۀ علمی–تخیلی) به‌سرعت به بالای جدول پرفروش‌ها صعود کردند (کوک، ۱۳۸٦، ج۲: ۵٦۰–۵۵٦). به موازات تغییر و تحول شگرف در عرصۀ فیلم‌سازی، گونه‌ها، موضوعات مورد توجه در هالیوود، در عرصۀ بین‌المللی نیز رویدادها و تحولات بزرگ و چشمگیری رخ داد که هالیوود ضمن تأثیرپذیری، در تصویرپردازی از آن‌ها رویکردهای خاص خود را دنبال کرده است. در ادامه، برخی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رویدادهای بین‌المللی مرتبط با موضوع، گذرا، بررسی می‌شوند.

رویدادها و وقایع مهم و تأثیرگذار

حوادث و رویدادها، فرصت‌های مناسبی را به رسانه‌های غرب داده‌اند تا در زمینۀ حوادث، چارچوب نظری یاد شده را به‌کار گیرند. با وقوع رویدادها و وقایع شگرف در فضای سیاسی و

فرهنگی جهان، رسانه‌های غربی، هموارهٔ تلاش کرده‌اند چارچوب شرق‌شناسی را (جدول ۱) به‌نوعی در بازنمایی‌های خود بگنجانند. کتاب حاضر بر فیلم‌های سه دههٔ اخیر هالیوود متمرکز است، از این‌رو، به برخی از رویدادها و مقاطع تاریخی مهم سه دههٔ گذشته اشاره می‌شود.

تسخیر سفارت امریکا در تهران و تصویر ایران در امریکا

یکی از موضوعاتی که از سال‌های اولیهٔ انقلاب اسلامی، در فضای سینمایی و رسانه‌ای امریکا، بسیار به آن توجه شد، موضوع تسخیر لانهٔ جاسوسی امریکا به‌دست دانشجویان پیرو خط امام (ره) است که فیلم‌های متعددی دربارهٔ آن ساخته شده و در مستندهایی مانند *ایران، خطرناک‌ترین ملت* و *سفر انقلابی به ایران* به تفصیل به آن پرداخته شده است. هرگاه رسانه‌های امریکایی اراده کرده‌اند که مخاطبان خود را بر ضد ایران برانگیزند، این موضوع را چون داغی قدیمی در اذهان زنده کرده‌اند. ادوارد سعید در کتاب *پوشش خبری اسلام در غرب* مشهورترین و از مهم‌ترین کتاب‌ها دربارهٔ موضوع بازنمایی ایران و اسلام در غـرب، چنین نوشته است: «بی‌درنگ پس از اشغال سفارت [امریکا در] ایران، [ایران] بخش اعظمی از برنامه‌های اخبار شبانه در امریکا را به خود اختصاص داد. تا چندین ماه متوالی، کانال تلویزیونی *ABC* در آخر شب‌ها برنامهٔ مخصوصی را به نام *امریکا در گروگان* پخش می‌کرد و گزارش مک نیل/ لهرر در کانال *PBS* نیز بـرنـامه‌های زیادی را به این بحران اختصاص داد. ماه‌ها نیز والـتر کرانکیت بـه برنامـهٔ خود تـحـت عنـوان *اوضاع این طوری است* تذکاریه‌ای اضافه می‌کرد که *تا آن روز، روز چندم است که گروگان‌ها در اسارت بوده‌اند: روز دویست‌وهفتادم* و از این قبیل. هودینگ کارتر، سخنگوی وزارت خارجهٔ امریکا در عرض دو هفته به شهرتی همانند ستارگان سینما رسید. آنچه بحران ایران را مناسبت خوبی برای مطالعه و بررسی عملکرد وسایل ارتباط‌جمعی می‌سازد، دقیقاً همان چیزی است که آن را به‌گونهٔ قابل‌فهمی، برای این همه از امریکاییان عذاب‌آور ساخته بود: یکی طول مدیریت بحران و دیگری این حقیقت که آنچه ایران به صورت نماد آن درآمده بود،

نمایشگر کل رابطهٔ امریکا با جهان اسلام تلقی می‌شد» (۱۳۷۸: ۱۶۰).

در واقع، اصطلاح «گروگان» پس از ماجرای تسخیر سفارت امریکا در ایران که در آن ۵۲ امریکایی به گروگان گرفته شدند، دلالت فرهنگی بسیار خاصی پیدا کرده است. با طولانی شدن دورهٔ گروگان‌گیری (٤٤٤ روز)، مدیریت ضعیفِ واشنگتن و پوشش رسانه‌ای شدید، این رویداد تأثیر زیادی بر افکار عمومی امریکا گذاشت. این موضوع در رسانه‌های امریکا با عنوان «امریکا در گروگان» چارچوب‌بندی شده بود تا کل ملت امریکا قربانی «تروریست‌های مسلمان» جلوه کند. شکست جیمی کارتر در انتخابات ریاست‌جمهوری در سال ۱۹۸۰ و ناکامی دولت امریکا در بازگرداندن گروگان‌ها باعث شد که دولت ریگان [پس از دولت کارتر] با آگاهی از برجسته‌سازی موضوع گروگان‌های امریکایی در ایران، تلاش کند تا گروگان‌گیری امریکایی‌ها در بیروت را کم‌اهمیت نشان دهد. اما باید توجه داشت که ارائهٔ انگاره‌های فرهنگی دربارهٔ ربوده شدن غربی‌ها به‌دست مسلمانان، سابقهٔ طولانی دارد. «بردگی سفیدپوستان» که داستان‌های ربوده شدن زنان اروپایی‌ها به‌دست عرب‌ها و ترک‌هاست، از قرون وسطی، تخیل و اذهان اروپایی‌ها را به خود مشغول کرده‌اند. در قرن گذشته نیز رمان‌های بی‌شماری دربارهٔ زنان سفیدپوست که با وحشی‌گری از بیابان ربوده می‌شدند، نوشته شد. فیلم‌های هالیوودی همچون *شیخ*[1] و *باد و شیر*[2] (۱۹۷۵)، چنین موضوعی را تصویر می‌کردند. در چنین مواردی، امریکایی قهرمان/ قربانی با مشکلات گروگان تصویر شده است که درنهایت بر مسلمانان خشن و وحشی پیروز می‌شود. روایت‌های خبری از حوادثی که در آن گروه‌های مسلمان، غربی‌ها را گروگان می‌گیرند، از این الگوی فرهنگی وام گرفته‌اند.

پایان جنگ سرد: اسلام جایگزین کمونیسم

به اعتقاد برخی صاحب‌نظران همچون جوزف نای، نویسندهٔ کتاب *قدرت نرم*، امریکایی‌ها نقشی را به اسلام تحمیل کرده‌اند که پیش از این به کمونیسم در اتحاد جماهیر شوروی داده بودند

1. Sheykh 2. The Wind and the Lion

(۱۳۸۷: ۱۲۲). باید به این موضوع توجه داشت که در تمام دوران جنگ سرد، به علت اهمیت نقش سیاست‌های فرهنگی، امریکایی‌ها درگیر نوعی جنگ سرد فرهنگی با شوروی بودند. این جنگ فرهنگی از همان آغاز حضور نیروهای امریکا و شوروی در آلمان در سال ۱۹۴۵، به‌تدریج شکل گرفت و تا فروپاشی شوروی ادامه یافت.

«در اوایل سال ۱۹۴۵، یکی از افسران اطلاعاتی، تاکتیک‌های غیرمتعارفی که شوروی در حال استفاده از آن‌ها بود را پیش‌بینی کرد. او در گزارش خود به ژنرال داناوان، رئیس دفتر خدمات استراتژیک، اظهار داشت: 'اختراع بمب اتم باعث تغییر در تعادل میان روش‌های «صلح‌آمیز» و «جنگ‌طلبانه» و اعمال فشار بین‌المللی خواهد شد و ما باید منتظر افزایشی بسیار چشمگیر در اهمیت روش‌های «صلح‌آمیز» باشیم. دشمنان ما بیش از هر زمان دیگری برای تبلیغ، سرنگون کردن، اخلال و اعمال فشار بر ضد ما آزاد خواهند بود و ما خود برای تحمل این توهین‌ها مشتاق خواهیم بود. ما نیز که مشتاق به پیش‌گیری از تمام هزینه‌های تراژدی جنگ باز هستیم. چنین روش‌هایی را به کار می‌گیریم؛ شیوه‌های «صلح‌آمیز» در زمان تضعیف دشمن در قبل از جنگ واقعی و آشکار و در زمان دغل‌کاری بعد از جنگ، بسیار مهم و حیاتی خواهند شد' این پیش‌گویی، تعریفی را از جنگ سرد به‌عنوان یک رقابت روانی، از ایجاد رضایت، توسط شیوه‌های صلح‌آمیز و از تبلیغ برای فرسایش مواضع خصمانه، عرضه کرد و به عنوان شلیک آغازین در برلین پرآشوب، فرهنگ به عنوان سلاح عملیاتی برگزیده شد. بدین شکل بود که جنگ سرد فرهنگی آغاز شد» (ساندرس، ۱۳۸۲: ۳۳-۳۲). با آغاز جنگ سرد فرهنگی در آلمان بین شوروی و امریکا، هر دو طرف به‌تدریج، تلاش چشمگیری را برای برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری به‌منظور فائق شدن در این جنگ در پیش گرفتند.

«امریکایی‌ها در دورهٔ جنگ سرد مفهوم جامع و عمیق‌تری از نیازهای امنیتی خود را برگزیده تا جهانی را که به‌طور چشمگیری به تصور خودشان تغییر یافته بود، شامل شوند. امریکا با

فراتر گذاشتن پای خود از این فرض که اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای اقماری‌اش، برنامه‌ای از فعالیت‌های مخفی «خطرناک» برای بی‌اعتبارکردن و شکست دادن اهداف و فعالیت‌های امریکا و سایر قدرت‌های غربی در دست داشتند، در حکمی بالاترین مجوز و ضمانت اجرایی را به عملیات‌های مخفی داد. از جملهٔ این عملیات‌ها می‌توان به تبلیغات، جنگ اقتصادی، اقدامات بازدارندهٔ مستقیم شامل: خرابکاری و ضدخرابکاری، اقدامات تخریب و تخلیه و براندازی کشورهای متخاصمی که به جنبش‌های مقاومت زیرزمینی، چریک‌ها و گروه‌های آزادی‌خواه آواره کمک می‌کنند، اشاره کرد» (همان: ٦٨).

اما با پایان یافتن جنگ سرد بین امریکا و شوروی، جنگ سرد فرهنگی نیز به نوعی فروکش کرد. امریکایی‌ها گویی جبههٔ دیگری را برای جنگ فرهنگی باز کرده‌اند که البته تاحدودی به‌موازات جنگ نظامی است، چون امریکا عملاً در خاک سه کشور عراق، افغانستان و پاکستان درگیر جنگ نظامی است. در واقع، به باور صاحب‌نظران «این روزها، دیگر خیلی عادی شده است که ادعا کنیم اسلام [از دید امریکایی‌ها] به 'امپراتوری شر' تبدیل شده است، همان‌طور که پیش از این اتحاد جماهیر شوروی چنین نقشی را بر عهده داشت. مجموعهٔ منظم جنگ ژئوپلتیک سرد که هر چیزی را در چارچوب سخت و انعطاف‌ناپذیر 'کمونیست‌ها و ما' قرار می‌داد، از بین رفته است. فیلم *محاصره* به این حقیقت اشاره دارد. هاب از اینکه با مأمورانی سروکار داشته باشد که ظاهراً حوصلهٔ طی روال قانونی لازم را برای کسب اجازهٔ تحقیق ندارند، بیزار است و به الیز می‌گوید: متأسفم که جنگ تمام شده و جوجه‌سلطان‌های جهان از نوع مأموران سیا، باید در افغانستان، روسیه، ایران یا هر خراب شدهٔ دیگری کار کنند. اما خاورمیانه این چیزی نیست که تو می‌گویی. سخنان هاب حاکی از نگرانی‌هایی است که فقدان جنگ سرد به ارمغان آورده است. در پاسخ به سخنان هاب می‌توانیم داستان و پیرنگ فرعی فیلم را (که تروریست‌های آموزش‌دیدهٔ سیا، یک شهر امریکایی را هدف حملات تروریستی قرار می‌دهند) حدس بزنیم، که غرب با دیوهای

خودش می‌جنگد (صدام که چهارمین ارتش قوی جهان را دارد، هدیهٔ غرب در مهار ایران بود که به سیاست مهار دوگانه شهرت داشت)» (سمتی، ۱۳۸۵: ۱۳۹ـ۱۳۸). اکنون، رشد اسلام‌هراسی (وحشت و ترس غیرمنطقی از اسلام) از جنبهٔ تاریخی با ساخته‌های نژادپرستانهٔ غرب، تشدید شده است. در جهان غرب عاری از کمونیسم [که در دوران جنگ سرد، تهدیدی علیه این تمدن محسوب می‌شد]، بعد از فروریختن دیوار برلین در سال ۱۹۸۹، اسلام جایگزین مناسبی برای آن (کمونیسم) شده است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۶). بخش عمدهٔ اسلام‌هراسی غرب را می‌توان ناشی از تصویرسازی رسانه‌های غرب، به‌ویژه امریکا، از اسلام و مسلمانان دانست. در حقیقت، این تصویرسازی و تأثیرگذاری قدرتمند ریشه در این موضوع دارد که اکنون رسانه‌ها در ساخت اجتماعی واقعیات نقش عمده را به عهده گرفته‌اند. در این میان، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، هالیوود سهم زیادی در شکل‌گیری اسلام‌هراسی داشته است، چرا که مخاطبان گسترده‌ای در سراسر جهان به تماشای آثار و تولیدات هالیوود خوگرفته و مشتاقانه به تماشای آن‌ها می‌نشینند. «نگاهی مختصر به تصویر خاورمیانهٔ هالیوودی پس از جنگ سرد، خطوط و پستی و بلندی، چارچوب تفسیری و تعریفی را مشخص می‌کند که هالیوود از جهان ژئوپلتیک و حمایت از لفاظی‌ها و شعارهای سیاست خارجی امریکا ارائه می‌دهد. پس از موضوع تنش‌زدایی و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با شوروی سابق، امریکا 'ابرقدرت تضعیف‌شده' تصور شده و علائم این ضعف در دوران ریاست‌جمهوری جیمی کارتر که با کمونیست‌ها مدارا می‌کرد، پدیدار شد. امریکا در این دوره، نیکاراگوا را از دست داد و انقلاب ساندنیست‌ها موجب واژگونی حکومت امریکا در آن کشور شد. ایران یکی از مهم‌ترین پایگاه‌هایی بود که از دست رفت. دغدغهٔ حقوق بشر جیمی کارتر و ترغیب شاه ایران به آزادی زندانیان سیاسی موج فعالیت ضدرژیم را در ایران افزایش داد و منجر به انقلاب شد. متعاقب انقلاب، اشغال سفارت امریکا در ایران و بحران گروگان‌گیری، حیثیت امریکا را در سطح جهانی به چالش طلبید. نظامی‌گری مهاجم و مداخله‌های خارجی پیامد

این اتفاقات برای اعادهٔ حیثیت از دست رفتهٔ امریکا بود. در زمینهٔ سیاسی- فرهنگی 'تروریسم' و اشکال فرهنگی رایج آن نشانه‌های ایدئولوژیکی قوی این دوره بودند، چیزی که 'سلاح سری روسیه' قلمداد می‌شد. دعوت عمومی به نبرد علیه قدرت شر صورت گرفت. از مجاهدین در افغانستان حمایت شد و کسانی مثل اسامه بن لادن استخدام و به مثابه «جنگجویان راه آزادی» گرامی داشته شدند. در این میان هالیوود نیز سهم خود را از این مسئولیت بر عهده گرفت و با ساختن مجموعه‌ای فیلم که «امریکای احیاء شده» را ترسیم می‌کرد، از فیلم *تاپ‌گان*، به این دعوت لبیک گفت» (سمتی، ۱۳۸۵: ۲۱۹-۲۱۸). فراگیری داستان‌های قربانی‌سازی [هالیوود] در دهه‌های اخیر همان‌طور که اسلاووی ژیژک می‌گوید، دو هدف را دنبال می‌کند؛ از یک طرف، همدلی یا ترحم بر قربانیان بومی جهان سوم، مفهوم لیبرال- دموکراسی را تا تقسیم و تمایز اساسی میان آن‌هایی که با «ما» هستند و آن‌هایی که با «ما» نیستند، شکل می‌بخشد و در فرایند قربانی‌سازی، را همچون جهان سوم «دیگری» تهدیدزا معرفی می‌شود. اینجا، آن نقطه‌ای است که تصویر «مسلمان» در گفتمان فرهنگی و سیاسی غرب نهادینه شد. امروزه، طالبان غارنشین تجسم تصویر مسلمان، همچون افرادی عقب‌مانده و متعلق به دوران بدوی معرفی می‌شوند. اگر چیزی «تمدن غربی» را تهدید کند، همانا ماهیت شبح «اسلام‌گرایی» است. ماهیت شبح‌گونهٔ این پدیده، همچنان که بابی سید بحث می‌کند، ناشی از نگاه غرب است که مسلمان و شبح را به‌سادگی یکی فرض می‌کند (همان: ۲۲۲-۲۲۱).

حادثهٔ یازده سپتامبر ۲۰۰۱ و تصویر مسلمانان در غرب

یازده سپتامبر ۲۰۰۱، حادثه‌ای خونین در امریکا رخ داد که آغازی اسفناک را برای جهان که به قرن بیست‌ویکم وارد می‌شد، رقم زد. عوامل این حادثه، که بیش از ۳ هزار کشته در پی داشت، هنوز شناسایی قطعی و معرفی نشده‌اند و همچنان بحث‌وجدل‌های زیادی دربارهٔ عوامل آن در محافل مختلف سیاسی در می‌گیرد. اما از همان روز وقوع، انگشت اتهام به‌سوی شبکهٔ

تروریستی القاعده است و از آن روز بود که اخبار مربوط به تروریست‌های مسلمان، در صدر اخبار رسانه‌ها قرار گرفت و اکنون، با گذشت بیش از یک دهه همچنان خبرهایی از جهان اسلام که به‌نوعی ارزش خبری «برخورد» داشته باشند، پوشش وسیع داده می‌شوند. اکنون اسلام و فعالیت‌های مسلمانانی خاص، دارای ارزش خبری بالا [برای رسانه‌های غربی] محسوب می‌شوند. در واقع، در مقایسه با گذشته تعداد معدودی از خبرهای مهم‌تر به نحوی مربوط به مسلمانان نیستند، در حالی که تعداد بسیار معدودی از خبرهای مربوط به مسلمانان در سال‌های اخیر، دربارهٔ چیزی غیر از «جنگ علیه ترور»، بوده‌اند (Poole ,Richardson, 2006: 1).

نگارندگان کتاب *مسلمانان و رسانه‌های خبری* معتقدند: «پس از حملات ویرانگر یازده سپتامبر ۲۰۰۱ علیه امریکا، مسلمانان عموماً در تصویرسازی امریکا، جایی را اشغال کرده‌اند که پیش از آن کمونیست‌ها اشغال کرده بودند. در حالی که دشمنان دوران جنگ سرد، به دوستانی جدید در سازمان‌های مهم غربی همچون ناتو تبدیل شده‌اند، موضوع شبه‌نظامیان اسلام‌گرا، به تصویرسازی از دشمن جدید جمعی امریکا کمک می‌کند. اگرچه به کل 'جهان اسلام' همواره به‌مثابه تهدیدی واحد- آن‌گونه که به کمونیست‌ها نگریسته می‌شد- نگاه نشده است، اما انگارهٔ کلی دربارهٔ مسلمانان این است که آن‌ها ,دیگرانی، هستند که 'خودی' جمعی باید آمادگی اقدام علیه آن‌ها را داشته باشد» (*Ibid :117*).

به اعتقاد کریم، اغلب خبرنگاران برای توصیف فعالیت‌های محرمانهٔ تروریست‌ها به‌نحوی از صفت «اسلامی» استفاده می‌کنند که در اشاره به اقدامات مشابه پیروان دیگر ادیان، مخصوصاً مسیحیان و یهودیان متصور نیست (2003:81). تیترهایی همچون *ردپای گروه تروریست مسلمان در امریکا*، *اسلام در برابر غرب*، *شمشیر اسلام*، *وجه تاریک اسلام* و *ریشه‌های خشم مسلمانان*، در نشریاتی مانند *نیویورک تایمز*، *نیویرکر* و *تایم* برجسته شدند (*Ibid :80*). چون به تروریسم صفت اسلامی داده می‌شود، افراد معمولاً حتی عبادت مسلمانان را نیز نمونه‌ای از فعالیت تروریستی

می‌دانند. مقالات مربوط به افرادی که به نام اسلام فعالیت تروریستی می‌کنند، با عکس‌های مردانی در حال رکوع در مسجد همراه هستند (Karim,2006:118). تصویرِ غالب «مسلمانان خشن» فقط در روزنامه‌ها و تلویزیون بازتولید نشده است، بلکه «دیگران مسلمان» در فرهنگ مردمی، هنر، موسیقی، ادبیات، کتاب‌های درسی مدارس، گفتمان عامه و به اشکال مختلف کامپیوتری بازنمایی شده است. ممکن است برخی مسلمانان واقعاً چنین ویژگی‌هایی داشته باشند، اما این کاملاً نادرست است که گفته شود اغلب مسلمانان این‌گونه‌اند *(Ibid :120)*. در واقع، حوادث یازده سپتامبر، نتایج اسفبار متعددی داشت که یکی از مهم‌ترین آن‌ها افزایش ناشکیبایی غربی‌ها، حتی به طور رسمی در میان دولتمردان و اتخاذ مواضع تند در قبال اسلام و مسلمانان بود و تلاش گسترده‌ای برای رویارویی اسلام و غرب در برابر یکدیگر صورت گرفت. از جمله شدیدترین مواضعی که علیه اسلام گرفته شد، توسط سیلویو برلوسکنی، نخست‌وزیر ایتالیا، بیان شد. او گفت: «ما باید از برتری تمدنمان آگاه باشیم، نظامی که رفاه، احترام به حقوق بشر و حقوق سیاسی را، در مقایسه با کشورهای اسلامی، تضمین کرده است، نظامی که برای تنوع و تساهل، ارزش قائل است» (Spencer ,2002 :2).

پس از یازده سپتامبر، مفهوم قدیمی اسلام‌ستیزی در غرب اوج گرفت و به کارگیری خشونت و تهاجم علیه مسلمانان با شکل و جلوهٔ جدیدی در سطوح مذهبی، اجتماعی و رسانه‌ها گسترش یافته است. پس از یازده سپتامبر، به اسلام و مسلمانان نقش «دیگری» و دشمن را در تقویت و تثبیت هویت غربی داده‌اند. ترسیم مسلمانان به شکل دشمن، روایت خاصی از اسلام می‌دهد: آن را مترادف دینی منزوی، متوحش، انعطاف‌ناپذیر و تبعیض‌آمیز معرفی می‌کند که پیروانی مناسب همین اوصاف تربیت می‌کند. این روایت در سطح گسترده‌ای از جوامع غربی پذیرفته شده و واکنش‌های خصمانه‌ای علیه اسلام و مسلمانان درپی داشته است.

انواع جریان‌هایی که روایت‌های خصمانه از اسلام می‌دهند و در نتیجه، جریان اسلام‌ستیزی را

هدایـت مـی‌کنند عبارت است از: گروه‌های مسیحی (که به کاتولیک‌ها، ارتدوکس‌ها، پروتستان‌ها و مسیحیان صهیونیست تقسیم می‌شوند) لائیک‌های مهاجر از کشورهای اسلامی، پیروان ایدئولوژی‌های منحرف (مارکسیسم، بهائیت و ...) گروه‌های نژادپرست و وندالیست (امینیان جزی، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۵).

اسپنسر، نگارندهٔ کتاب *اسلام مکشوف*، تلاش کرده است با ارتباط دادن اعمال تروریست‌هایی مانند بن‌لادن و القاعده با دیدگاه‌های مسلمانان، اسلام را متهم کند و رفتار آن‌ها را ناشی از مبانی دین اسلام بداند. با این حال محققان متعددی، چه در جهان اسلام و چه افرادی روشنگر در غرب، تلاش می‌کنند که اقدامات تروریستی امثال بن‌لادن را از اسلام متمایز کنند. با این همه، اکنون بر اثر تبلیغات رسانه‌ای غرب در پی حوادث یازده سپتامبر، «سه ویژگـی مـطرح شده [رسانه‌ها و دولتمردان غربی] از اسلام، مردم را در غرب نگران می‌کند؛ خشونت، جایگاه زنان و بنیادگرایی».

نخست، خشونت: تصویر رایج غرب از اسلام خشونت است، خشن‌ترین دین در جهان امروز، حتی در کل تاریخ. این کاملاً نادرست است. در *قرآن* عباراتـی دربارهٔ خشونت آمده است، اما خـــشونـت‌آمیزتر از عبارات *انجیل* و *تورات* نیست و نکته‌ای که اغلب از آن غفلت می‌شود، این است که زمینه و فضایی که این عبارات در آن به‌کار رفته نیز نادیده گرفته می‌شود. در این خصوص باید به کتاب *اسلام و غرب: ساخت یک انگاره*[1] نوشتهٔ نرمن دانیل[2] اشاره کرد که جدیدترین تحقیقی است که استفاده از زور در اسلام و مسیحیت مقایسه شده و نتیجه گرفته است که قطعاً می‌توان گفت اسلام بیش از مسیحیت به خشونت متوسل نشده است. دانیل می‌افزاید این احتمالاً جمله‌ای مـحافـظه‌کارانه است [بدین معنی که می‌توان تصور کرد که اسلام کمتر از مسیحیت به خشونت متوسل شده است]. برای مثال خاطرنشان می‌کند زمانی که اسپانیا و آناتولی بین مسلمانان و مسیحیان دست‌به‌دست شدند، مسلمانان و یهودیان بسیاری در اسپانیا

1. Islam and the West: The Making of an Image
2. Norman Daniel

کشته شدند، از کشور اخراج یا مجبور به پذیرش مسیحیت شدند، اما مسیحیان ارتدوکس همچنان تا امروز پایگاه خود را در استانبول حفظ کرده‌اند (Smith , 2001:x–vi).

تعریف جهاد به‌مثابه جنگ مقدس از دیگر ضرباتی بوده که در تبلیغ بر پیکر اسلام وارد شده است. فرهاد خسروخاور در کتاب *بمب‌گذاران انتحاری، شهدای جدید الله*[1] با تعبیر جنگ مقدس از جهاد می‌گوید: «در اسلام، جنگ مقدس ارتباط نزدیکی با شهادت دارد.» او می‌نویسد: «جهاد با تقسیم جهان به دو بخش، مربوط می شده است: قلمرو اسلام (دارالاسلام) و قلمرو جنگ (دارالحرب)» (13: 2005).

نگارندهٔ کتاب *اسلام* ضمن تبیین مفهوم حقیقی جهاد و تمییز دادن آن با آنچه غرب از آن معنای «جنگ مقدس»[2] را مستفاد کرده است، شرایط جهاد از جمله دفاعی بودن یا جنگ در راه حق را تشریح کرده است. او همچنین درخصوص سوءتفاهم مربوط به جایگاه زنان در اسلام، بین حقیقت زن در دین اسلام و جلوه‌های فرهنگی‌ای که اسلام در فضای آن پذیرفته شده، تمایز قائل می‌شود.

او در تبیین این موضوع به شیوهٔ مبلغان پروتستان و روس برای تبلیغ مسیحیت در میان اسکیموها اشاره می‌کند که هر یک از آن‌ها شیوهٔ زندگی متفاوتی در لباس پوشیدن، ساخت مسکن و .... داشته‌اند و نتیجه می‌گیرد که مثلاً اگر کسی اطلاعات کافی دربارهٔ این موضوع نداشته باشد، ممکن است تصور کند نوع پوشش یعنی کت‌وشلواری که اسکیموها تحت تأثیر مبلغان پروتستان پوشیدند، جزئی لاینفک از مسیحیت بوده است. جایگاه واقعی زن در قرآن، هیچ شباهتی با کلیشه‌های غربی ندارد و گهگاه با برخی آداب محلی برخی اقوام مسلمان درآمیخته است. همسر پیامبر باسواد، باذکاوت و تاجری موفق بود. در حال حاضر نیز برخی زنان مسلمان که موقعیت‌های عالی همچون معلم، پزشک و مدیر تلویزیون در جامعه امریکا دارند، تعارضی

1. Suicide Bombers Allah`s New Martyrs
2. Holy War

بین دین و موقعیتشان در جامعهٔ غربی احساس نمی‌کنند.

اما درخصوص بنیادگرایی، باید تأکید کرد بنیادگرایی اسلامی بسیار متفاوت از بنیادگرایی مسیحی است. بنیادگرایی مسیحی در غرب درمقابل تکامل‌گرایی داروینی است که آموزه‌های کتـاب مقدس را به چالـش می‌کشد و ناشی از تحلیل انتقادی کتاب مقدس است؛ اما بنیادگرایی در میان مسلمانان ناشی از احساس تهدید در برابر از بین رفتن سنت‌ها و باورهای سنتی آن‌ها در برابر نوگرایی و غرب‌گرایی است (Smith, 2001:x-vi).

با این همه باید تأکید کرد که سوءتفاهم و ذهنیت غلط رایج در غرب، حتی اگر روند از بین رفتن آن شروع شود، تا مدت‌های طولانی به طول خواهد انجامید. «مگ گرینفیلد»[1]، ستون‌نویس مجلـــهٔ امریکایی *نیوزویک*، دربارهٔ سوءتفاهم غـــرب دربارهٔ اسلام و پیچیدگی آن برای غربی‌ها چنین نوشته است: «هیچ بخشی از جهان، به اندازهٔ مجموعهٔ دین، فرهنگ و جغرافیای موسوم به اسلام، به‌گونه‌ای مأیوس‌کننده، نظام‌منـــد و لجوجانه توسط ما [غربی‌ها] کج فهمیده نشده است» (*Ibid* :1).

انتشار کاریکاتورهای پیامبر اسلام (ص) در سال ۲۰۰۵

یکی از رویدادهایی که به‌تقابل فرهنگی غرب و مسلمانان بسیار دامن زد و منشأ حوادث و تحولات متعددی شد، انتشار کاریکاتورهای موهن از پیامبر اسلام (ص) در سال ۲۰۰۵، در دانمارک بود.

«در ۳۰ سپتامبر ۲۰۰۵، روزنامهٔ دانمارکی *جیلندس- پُستِن*[2] ، ۱۲ کاریکاتور از پیامبر اسلام (صلوات الله علیه) منتشر کرد. در یکی از این کاریکاتورها، او به عنوان تروریست به همراه یک بمب ترسیم شده بود. در پی انتشار این کاریکاتورها، این روزنامهٔ دانمارکی از ۴۰ کاریکاتوریست دانمارکی دعوت کرد تا کاریکاتورهایی از پیامبر اسلام به تصویر بکشند. به گفتهٔ «فلمینگ رز»[3]، دبیر تحریریهٔ فرهنگی روزنامهٔ *جیلندس- پستن*، به چالش کشیدن آنچه روزنامهٔ ما آن را

1. Meg Greenfield 2. Jyllands -Posten
3. Flemming Rose

خودسانسوری در قبال اسلام در دانـمارک می‌دیـد، ضـروری به نـظر مـی‌رسید» (Larsen & Seidefaden quoted Strombak & etal , 2008: 121).

بلافاصله پس از انتشار کاریکاتورها، روزنامه تقریباً ۱۰۰ مورد اعتراض از جانب مسلمانان دریافت کرد، در دوم اکتبر چند سازمان اسلامی دانمارک برای بحث دربارهٔ کاریکاتورها با یکدیگر دیدار کردند. کمتر از دو هفته بعد از انتشار کاریکاتورها، شبکهٔ ماهواره‌ای عربی *الجزیره*، با «رائد هلیهل»[1]، روحانی مسلمان دانمارکی، مصاحبه‌ای زنده دربارهٔ این موضوع انجام داد (همان: ۵۷ـ۹). در ۱۴ اکتبر، ۳ هزار و ۵۰۰ مسلمان برای اعتراض به انتشار کاریکاتورها در کپنهاگ تجمع کردند.

آنچه واقعاً موضوع را بین‌المللی کرد، نامهٔ ۱۱ سفیر مسلمان در دانمارک به «اندرس فُگ راسموسن»[2] در ۱۲ اکتبر ۲۰۰۵ بود. آن‌ها در نامهٔ خود بر نگرانی‌شان دربارهٔ احساسات در قبال اسلام و مسلمانان در دانمارک تأکید کردند و خواستار جلسه با راسموسن برای بحث دربارهٔ این موضوع شدند. در ۲۱ اکتبر، راسموسن، ضمن رد درخواست برگزاری جلسه، پاسخ داد که دانمارک کشوری مبتنی بر آزادی بیان، آزادی دین و تساهل دینی است. هم‌زمان، روزنامهٔ سعودی *الحیات* و روزنامهٔ فرانسوی *لوموند* گزارش‌هایی از این ماجرا را چاپ کرده بودند.

در ۲۱ اکتبر، راسموسن نامه‌ای از دبیر کل سازمان کنفرانس اسلامی دریافت کرد که در آن، ضمن انتقاد از انتشار کاریکاتورهای پیامبر اسلام، به طور کلی، به گرایش‌های ضداسلامی در دانمارک نیز اشاره شده بود. او همچنین، در نامه‌ای به سازمان امنیت و همکاری اروپا دیدگاه‌هایش را دربارهٔ این تحول در دانمارک ابراز کرد. در ۲۵ اکتبر، «عُمر ارهان»[3]، نمایندهٔ سازمان امنیت و همکاری اروپا، در امور مبارزه با تبعیض و ناشکیبایی در قبال مسلمانان اروپا، در نامه به نمایندهٔ دانمارک در این سازمان، خواستار اعلام موضع رسمی دانمارک در قبال موضوع کاریکاتورهای پیامبر و وضعیت مسلمان در دانمارک شد. ارهان در نامهٔ دیگری به نمایندهٔ دانمارک در سازمان امنیت و همکاری اروپا ضمن اشاره به چند گزارش انتقادی دربارهٔ وضع مسلمانان در دانمارک،

1. Raed Hlayhel
2. Anders Fogh Rasmussen
3. Omar Orhun

بر سؤال‌های خود دربارهٔ وضع مسلمان تأکید کرد.

روشن است که در اولین ماه انتشار کاریکاتورهای پیامبر اسلام، کشورها و سازمان‌های متعددی درگیر موضوع شده بودند. با این حال، همچنان، در سطح دیپلماتیک به موضوع پرداخته می‌شد و رسانه‌های عربی هم توجه چندانی به موضوع نشان نمی‌دادند. در طول هفته‌های بعد، هم کمیسر عالی سازمان ملل در امور حقوق بشر و هم کمیسر اتحادیهٔ اروپا در امور عدالت، در این باره اظهار نگرانی کردند. رهبران مسلمان دانمارک نیز به کشورهای اسلامی سفر کردند تا آن‌ها را از وضع دانمارک مطلع کنند، اقداماتی که متعاقباً دولت دانمارک از آن‌ها با عنوان برانگیختن خشم نامتناسب انتقاد کرد. به اعتقاد لارسن و سیدن‌فادن خطاست که بگوییم واکنش‌های سه ماه اول پس از انتشار کاریکاتورهای پیامبر اسلام در *جیلندس-پُستن* شدید بود.

روزنامهٔ نروژی *مگزینتت*[1]، کاریکاتورها را در دهم ژانویه منتشر کرد. این رویداد باعث تشدید واکنش‌های جهان اسلام شد. سازمان کنفرانس اسلامی، کاریکاتورها را محکوم کرد و در ۲۰ ژانویه رهبران دینی عربستان سعودی، محصولات دانمارکی را تحریم کردند. یک هفته بعد، همچنان که تحریم در خاورمیانه رو به گسترش بود، عربستان سعودی سفارت خود را در دانمارک تعطیل کرد. به‌سرعت، اعضای سازمان‌های فلسطینی *الفتح* و گردان‌های *شهدای الاقصی* از شهروندان دانمارکی خواستند فلسطین را ترک کنند. این اتفاق در هفتهٔ آخر ژانویه رخ داد و این اعتراضات باعث بروز زنجیره‌ای از حوادث شد. در طول تظاهرات، سفارتخانه‌های دانمارک در دمشق و بیروت به آتش کشیده شدند. در اقدامی متقابل، چند روزنامه کاریکاتورها را منتشر کردند و در اواخر فوریه، حداقل ۱۴۳ روزنامه در ۵۶ کشور، همه یا تعدادی از کاریکاتورها را منتشر کرده بودند (Stromback et al ,2008 : 121-123).

آنچه در میان تحولات و رویدادهای مهم یاد شده بیش از هر چیزی اکنون اذهان مسلمانان را نگران کرده، غالب شدن دید منفی و وحشت‌انگیز از مسلمانان در میان مردم غرب و حتی برخی

1. Magazinet

نقاط دیگر جهان است که محصول فضاسازی و تصویرسازی رسانه‌های غرب بوده است. آنچه در فضای رسانه‌های غربی به‌ویژه امریکایی شاهد هستیم، ریشه در نوعی «خود» و «دیگران»سازی در غرب دارد. همان‌گونه که پیش‌تر تشریح شد، برای مثال، امریکایی‌ها پیش از پایان جنگ جهانی دوم، «دیگران» را در نازی‌ها و پس از جنگ جهانی دوم، تا سقوط اتحاد جماهیر شوروی، «دیگران» را در کمونیست‌ها تجلی داده بودند. پس از فروپاشی شـوروی، امریکایی‌ها جایگاه «دیگری» را در رسانه‌های خود به مسلمانان بخشیدند. «هال، با اشاره به ضرورت وجود «دیگری» برای شکل‌گیری روشنگری غربی می‌نویسد: غرب، بدون «دیگران» قادر نخواهد بود خود را به منزلهٔ اوج تاریخ بشر بشناساند و بنمایاند، تصویر «دیگری» که به حاشیه جهانی مفهومی رانده شده بود و به منزلهٔ ضدمطلق و نفی هر چیزی که غرب مظهر آن بود، بار دیگر ساخته شده بود. «دیگری» سویهٔ «تاریک» بود، فـراموش‌شده، سرکوب و نفی‌شده؛ تصویر معکوسِ روشنگری و مدرنیته» (مهدی‌زاده،۱۳۸۷: ۷۰).

در ادامه به مبانی و ریشه‌های نظری این نوع تصویرپردازی از شرق، ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان می‌پردازیم.

بازنمایی رسانه‌ای

«بازنمایی» تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است. به این معنی که «معنا» از طریق نشانه‌ها، به‌ویژه زبان تولید می‌شود. زبان سازندهٔ معنا برای اشیای مادی و رویه‌های اجتماعی است و صرفاً واسطه‌ای خنثی و بی‌طرف برای صورت‌بندی معانی و معرفت دربارهٔ جهان نیست (همان: ۱۵). هال (۲۰۰۳) استدلال می‌کند که واقعیت به نحو معنادار وجود ندارد و بازنمایی یکی از شیوه‌های کلیدی تولید معناست. معنا صریح یا شفاف نیست و از راه بازنمایی در گذر زمان، یک‌دست باقی نمی‌ماند. بی‌تردید، جهان مستقل از بازنمایی‌ها وجود دارد، اما معنادارشدن جهان در گرو بازنمایی آن است. بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای نه امری خنثی و بی‌طرف، که آمیخته به

روابط و مناسبات قدرت برای تولید و اشاعهٔ معانی مرجح در جامعه در جهت تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ١٦). باید تأکید کرد که هر محصول یا تولید رسانه‌ای، به‌ویژه تولیدات رسانه‌های تصویری، اعم از خبر، مستند و حتی سخنرانی یا مراسم دعا و نیایش، با واقعیت آن‌ها بسیار متفاوت هستند و در واقع، در فرایند ارتباطات رسانه‌ای، رسانه اقدام به بازنمایی واقعیت می‌کند و به طور حتم، معنای تولیدی در این فرایند، معنای تولید شدهٔ رسانه به شمار می‌رود، نه آنچه در واقعیت وجود دارد و رسانه همواره در این فرایند، خنثی و بی‌طرف نیست. برای مثال، محققان رسانه نشان داده‌اند که اخبار هرگز نمی‌تواند آیینهٔ واقعیت باشد، بلکه باید اخبار را نتیجهٔ انتخاب‌های کمابیش آگاهانه دانست که در تعیین آن‌ها عواملی همچون ارزش‌ها و هنجارهای ژورنالیستی و اصول رایج گردآوری خبر (شودسون، ۲۰۰۳)، ملاحظات مالی (همیلتون، ۲۰۰٤)، فناوری (پاولیک ،۲۰۰۱) و نیاز و فشار منابع خبری (مانینگ، ۲۰۰۱) نقش دارند. در سطحی انتزاعی‌تر، اخبار تحت‌تأثیر نظام رسانه‌ای و نظام سیاسی (هالین و مانچینی، ۲۰۰٤)، فرهنگ سیاسی (انتمن، ۲۰۰٤) و اینکه یک موضوع متعلق به حوزهٔ وفاق، نابهنجاری یا مجادلهٔ مشروعیت در یک کشور است (هالین، ١٩٨٦) قرار دارد (Strömbäck et al, 2008:117). در حقیقت، خنثی نبودن بازنمایی رسانه‌ای ناشی از خنثی نبودن زبان است یا بهتر است بگوییم به‌علت بهره‌گیری رسانه از زبان، چنین پدیده‌ای حادث می‌شود.

زبان و بازنمایی

وسایل ارتباط‌جمعی از ابزار زبان برای برقراری ارتباط با مخاطبان بهره می‌گیرند؛ زبانی مخصوص خودشان، زبان رسانه! این زبان، زبانی عادی نیست، زبانی ویژهٔ فضای رسانه است که در زمینهٔ آن پدید آمده و در فضای آن معنا دارد. بنابراین، زبان رسانه را نمی‌توان به‌سادگی، در زمرهٔ زبان‌های طبیعی قرار داد و چه‌بسا آن را در زمرهٔ زبان‌های ساختگی گنجاند.

«زبان یا زبان طبیعی، همان زبانی است که بر تولد انسان مقدم است، قبل از تولد او وجود دارد

و بعد از مرگ او نیز وجود خواهد داشت. انسان پس از تولد و ادامهٔ حیات در جامعه، زبان موجود در آن جامعه را فرا می‌گیرد، بدون آنکه آن را تغییر دهد. بـه هـمین دلیل اسـت کـه زبـان‌شناسان، زبان طبیعی را سازمان نظام‌دار ذاتی‌ای می‌دانند که بـر هـمهٔ افـرادی که بـه آن زبـان صحبـت می‌کنند، مقدم است و حاکمیت دارد. در همین جاست که زبان طبیعی در مقابل زبان ساختگی قرار می‌گیرد. زبان ساختگی زبانی است که انسان در شکل‌گیری آن، نقش اولیه را عهده‌دار است. انسان، علاوه بر اینکه چنین زبانی را می‌سازد، تسلط خود را نیز بر آن حفظ می‌کند و هر طور که صلاح بداند در آن دخل و تصرف می‌کند و آن را تغییر می‌دهد» (شعیری، ۱۳۸۱: ۲۱).

وسایل ارتباط‌جمعی، به دلیل اینکه از ابزار زبان برای ارتباط بهره می‌گیرند، پیوسته واژه‌ها و ادبیات جدیدی را همراه با معناهایشان به ما معرفی می‌کنند یا معانی قبلی واژگان را تغییر می‌دهند.

«برای مثال، تا سال ۱۹۹۲، امریکاییان– علی‌رغم قتل‌عام مستمر سرخ‌پوستان امریکایی– هیچ گونه سابقهٔ ذهنی دربارهٔ واژه پاکسازی نژادی یا قومی نداشتند، اما پس از اینکه جنگ در بوسنی‌وهرزگوین (یوگسلاوی سابق) آغاز شد و حوادث بالکان تحت پوشش وسیع رسانه‌ها قرار گرفت، افکار عمومی امریکایی‌ها، یک واژه و معنای آن را که قوم‌کشی است، آموخت (دفلور و دنیس، ۱۳۸۵: ٥٤–٥٣).

در واقع، بسیاری از اوقات رسانه‌ها به‌منظور بهره‌برداری در جهت تبلیغات سیاسی، از بار عاطفی کلمات برای فریبکاری استفاده می‌کنند. امریکاییان علت دخالت خود را در ویتنام، عراق، افغانستان و بسیاری از نقاط دیگر جهان دفاع از آزادی و دموکراسی می‌نامند. آن‌ها برنامه‌ای را که برای بیرون راندن ویت‌کنگ‌ها از روستاها داشتند و مستلزم این بود که دهکده‌ها را یک‌باره منفجر کنند و همه چیز را نابود سازند «بی‌اثر ساختن وسایل ارتباطی دشمن» نام داده بودند. البته استفادهٔ فریبکارانه دولت‌ها از زبان برای پیشبرد مقاصد سیاسی خویش منحصر به بار عاطفی

کلمات نیست. تقریباً در همهٔ کشورهای سلطه‌جو، دولت‌ها با دخالت مستقیم، از زبان به مثابه ابزار مؤثری برای منحرف کردن یا شکل دادن به افکار عمومی استفاده می‌کنند. منظور از دخالت مستقیم، این است که دولت، سازمان یا سازمان‌هایی را مأمور می‌کند تا به رسانه‌های گروهی دستور بدهند که چه کلماتی را باید به کار ببرند یا نبرند یا نحوهٔ کاربرد بعضی از کلمات چگونه باشد. نمونهٔ کلاسیک از این نوع دستکاری را می‌توان در سیاست زبانی آلمان نازی یافت. وزارت مطبوعات در دستورهای روزانه‌ای که نخست «مقررات زبانی» و بعداً «راهنمایی‌های روزانه از سوی وزیر مطبوعات» نامیده شد، صریحاً به این نوع امر و نهی زبانی می‌پرداخت. برای مثال به مطبوعات دستور داده شده بود که از آدولف هیتلر فقط با نام «پیشوا» یاد شود یا نباید نامی از «سربازان شوروی» بـرده شـود و مطبـوعات حداکـثر می‌توانستند آن‌ها را «عضو ارتش شوروی» یا «بلشویک» یا «حیوان» یا «درنده» نام ببرند (باطنی، ۱۳۸۵: ۱۸ – ۱۳).

محققان زبان‌شناس همواره با قاطعیت می‌گویند: زبان، هرگز خنثی و شفاف نیست. به جای تشریح انتزاعی موضوع، به مثالی کلاسیک توجه کنید: دو خبرنگار مردی را در حال تیرخوردن می‌بینند. روز بعد دو تیتر می‌خوانیم:

– قتل سیاستمدار به دست مبارز راه آزادی

– قتل سیاستمدار به دست تروریست

برخی از سؤال‌هایی که مطرح می‌شود:

– کدام تیتر حقیقت است؟

– کدام تیتر درست است؟

– کدام تیتر مبتنی بر واقعیت است؟

و این مسئله‌ای فلسفی یا انتزاعی نیست. این موضوع را در سال‌های اخیر در مُباحثات سیاسی دربارهٔ افرادی که ارتش امریکا از افغانستان به زندانی در خلیج گوانتانامو منتقل کرد، شاهد

بوده‌ایم. یکی از مباحثات [در فضای سیاسی امریکا] این بود که آیا باید این افراد را 'اسرای جنگی' دانست و در نتیجه آن‌ها حقوق انسانی قانونی خواهند داشت یا آن‌ها را باید 'شورشیانی قانون‌شکن' دانست. بسیاری از رهبران سیاسی، دربارهٔ دشواری‌های کنونی درخصوص تعریف اینکه چه کسی 'آزادی‌خواه' چه کسی 'تروریست' است، سخن گفته‌اند. همان‌گونه که این مثال‌ها نشان می‌دهند زبان، زندگی اجـتماعی را شـکل می‌دهد. به محض شروع به صحبت کردن یا نوشتن جهان را خلق می‌کنید (Rapely، 2007: 2).

این بحث، از مباحثه‌ای جدی میان زبان‌شناسان دربارهٔ ارتباط زبان با واقعیت یا دنیای بیرونی نشئت می‌گیرد و در این زمینه بحث‌های گسترده‌ای صورت گرفته است. «برای برخی از آن‌ها زبان چیزی نیست جز بازنمودی از واقعیت که بر این اساس، تمام واقعیت‌های موجود در خارج از زبان، در زبان نشانه‌ای دارند که به‌واسطهٔ آن معرفی می‌شوند. برعکس، برای بعضی دیگر، زبان از واقعیت‌های بیرونی کاملاً مستقل است. در مطالعات زبانی، در مورد زبان و مصداق بیرونی آن، دو نظر وجود دارد: یکی کلمه و زبان را کاملاً منطبق با واقعیت بیرونی یا شی می‌داند و هیچ فاصله‌ای بین کلمه و شی قائل نیست و دیگری با در نظر گرفتن این نکته که زبان به همان میزان که قادر است چیزی را ظاهر سازد، قدرت مخفی کردن آن را هم دارد، دو خصوصیت آشکار و پنهان برای زبان در نظر می‌گیرد»(شعیری، ۱۳۸۱: ۳۳).

اما درمجموع، اعتقاد بر این است که زبان، هنگام تولید به‌دلیل فاصله‌ای که از دنیای مورد بحث خود می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند خود آن دنیا باشد، بلکه بازنمودی (بازنمایی) از آن است. زبان، علاوه بر اینکه نه‌تنها با فاصله‌ای زمانی و مکانی با آنچه موضوع آن است، تحقق می‌یابد، بلکه هنگام تولید از پالایه‌های شخصی، که همان پالایه‌های حسی و ادراکی هستند، عبور می‌کند و همین پالایه‌ها باعث می‌شوند تا زبان، دیگر عین آن چیزی که دربارهٔ آن سخن می‌گوید، نباشد (همان، ۱۳۸۵: ۱۰۵).

زبان، به‌مثابه مجرای تولید و توزیع معنا، نقش مهمی در هرگونه صورت‌بندی اجتماعی و فرهنگی دارد. به سبب اهمیت زبان در فرایند بازنمایی است که کنترل و نظارت بر عقاید و رفتارهای دیگران، از طریق ساختن و شکل دادن معنا میسر می‌شود و در این میان، رسانه و واسطهٔ ممتازی است که معنا از طریق آن تولید می‌شود و انتقال می‌یابد. اگر معنا نتیجهٔ قراردادهای زبانی، فرهنگی و اجتماعی و نه چیز ثابتی در طبیعت باشد، در آن صورت هرگز نمی‌توان معنا را ثابت و قطعی فرض کرد؛ یعنی معنا در ذات چیزها وجود ندارد، بلکه ساخته و تولید می‌شود، حاصل و نتیجهٔ رویهٔ دلالت است (مهدی‌زاده، ۱۳۸٦: ۲۲). خلاصه می‌توان گفت به‌کارگیری زبان در ساحت رسانه، چه‌بسا در جهت هدایت افکار عمومی یا انحراف آن به‌کار گرفته شود، چرا که این زبان است که می‌تواند بازنمایانندهٔ حقایق باشد یا حقایق را وارونه و آن را واقع‌نما عرضه کند. نقش و کارکرد سینما نیز به منزلهٔ رسانه‌ای که از زبان برای ارتباط با مخاطبانی انبوه بهره می‌گیرد، همین‌گونه ارزیابی می‌شود. «باید یادآور شد که در میان رسانه‌ها و محصولات متنوع رسانه‌ای، نقش سینما بسیار خاص و چشمگیر شده است. باید دربارهٔ بازنمایی پیشرفتهٔ سینما گفت: این بازنمایی پرسش‌هایی پیش می‌کشد در باب اینکه ناخودآگاه (که توسط نظم غالب شکل گرفته است) از چه راه‌هایی شیوه‌های دیدن و لذت مستتر در نگاه کردن را ساختار می‌دهد» (مالوی،۱۳۸۲: ۷۳).

یکی از عناصر زبانی که سینما با بهره‌گیری از آن معانی و مفاهیم مورد نظر خود را شکل می‌دهد، نماد است که کاربرد بسیار گسترده‌ای دارد، به‌گونه‌ای که منتقدان در هنگام تجزیه و تحلیل فیلم‌های سینمایی، وزن و ارزش زیادی برای آن قائل می‌شوند. اما نماد چیست؟

«نماد هر چیز ملموسی است که اهمیت یا معنایی فراتر از معنا یا کارکرد معمولش داشته باشد. هر جامعه‌ای نمادهای جمعی خاص خود را دارد. هر جامعه معناهایی همه‌فهم به برخی صداها و مناظر اطلاق می‌کند. برای مثال، در اغلب جوامع، چراغ قرمز نماد آن است که آدم‌هایی که به

آن نزدیک می‌شوند، باید توقف کنند. نقاشان، نویسندگان، فیلم‌سازان و دیگرانی که آثار تخیلی خلق می‌کنند ممکن است نمادهایی نیز خلق کنند (هرچند این کار همیشه آگاهانه نیست). یک صدا، واژه (از جمله یک نام)، رنگ یا بازنمودی از شی یا کنش یا شخص ممکن است نقش نماد را ایفا کند. بینندگان (یا خوانندگان) آن را به‌عنوان چیزی که صرفاً کارکردهای معمول خود را انجام می‌دهد تلقی نمی‌کنند؛ آن را در عین حال چیزی می‌دانند که معنایی نیز در خود دارد. در *پدرخوانده* (۱۹۷۲)، *پدرخوانده ۲* (۱۹۷٤) و *پدرخوانده ۳* (۱۹۹۰)، درها یا ورودی‌ها صـرفاً اتاق‌ها را به هم وصل نمی‌کنند: گاهی نقش‌های نمادین به عهده دارند. در دو نمای آخر *پدرخوانده*، کی، همسر مایکل، او را از طریق یک در باز در دفتر کارش، در حالی که سه تن از افرادش دور و اطراف او را مسدود کرده‌اند، می‌بیند. یکی از آن‌ها دست مایکل را می‌بوسد و می‌گوید: «دون کورلِئونه» یعنی اینکه مایکل اکنون در رأس خانواده کورلِئونه و کسب‌وکار تبهکارانهٔ آن قرار دارد. نفر دوم دست مایکل را می‌بوسد و تقریباً هم‌زمان با آن، نفر سوم به طرف در می‌رود و آن را می‌بندد. آخرین نمای فیلم کی را از منظرگاه مایکل و ما حذف می‌کند و مهم‌تر از آن، کی و مخاطبان را از دیدن مناظر بعدی زندگی تبهکارانهٔ مایکل محروم می‌کند. درِ اتاق، در اینجا، این واقعیت را که فعالیت‌های تبهکارانه باید در خفا انجام بگیرند، نمادین می‌کند. در اواخر *پدرخوانده ۲*، مایکل، کی را پیدا می‌کند که اکنون از او جدا شده و پنهانی به دیدار دو فرزندش در ملک کورلِئونه رفته است. پس از یک مواجههٔ پرتنش، بدون‌کلام و چهره‌به‌چهره که حدود ۳۰ ثانیه طول می‌کشد– و از نظر بسیاری از بینندگان ممکن است سکوتی بیش از حد طولانی در فیلمی پردیالوگ باشد– مایکل در را به روی صورت هاج‌وواج و سپس پوشیده از درد کِی می‌بندد. در اواخر *پدرخوانده ۳*، به نظر می‌رسد کی در شرف آشتی با مایکل است، چون آن دو در دو سوی میز دست یکدیگر را گرفته‌اند. مردی در می‌زند، درِ دوقلوی منتهی به اتاق را باز می‌کند، در پس‌زمینه زنی گریه می‌کند، مرد به اتاق دیگری می‌رود و در همان حال مایکل خود را به او

می‌رساند و می‌پرسد که چه اتفاقی افتاده است؟ مرد به مایکل می‌گوید که یک همدست باسابقه کشته شده است. ضمن صحبت مایکل و مرد، کِی به جایی می‌رود که آن دو را بهتر ببیند، اندکی به پهلو خم می‌شود و به جلو می‌رود تا حرف‌های آن‌ها را واضح‌تر بشنود. مایکل که بی‌حرکت است و پشت به کی دارد، دست خود را روی بازوی مرد نگه می‌گذارد و بدین‌وسیله به او نشان می‌دهد که همراه او حرکت کند، در نتیجه دیدن و شنیدن برای کِی دشوارتر می‌شود (احتمالاً مایکل گمان می‌کند که کِی تلاش خواهد کرد از ماجرا سر در بیاورد). ما صدای کِی را می‌شنویم که می‌گوید «تمومی نداره.» کِی، پس از دقیق نگاه کردن، برمی‌گردد و از قاب خارج می‌شود؛ آشتی بی‌آشتی. در هر سهٔ این فیلم‌ها، در یا ورودی نماد مانعی است که بین مایکل و همسرش قرار دارد و یکی از معناهای مهم فیلم‌های *پدرخوانده* را مورد تأکید قرار می‌دهد: درگیر شدن در تبهکاری، آدمی را از خانواده‌اش جدا می‌کند» (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۴۳۰–۴۲۸).

شرق‌شناسی

در طول قرون اخیر، به‌ویژه قرن نوزدهم، کشورهای استعمارگر غربی همچون انگلیس و فرانسه، به‌منظور بهره‌برداری بهینه، مطالعات گسترده‌ای را درخصوص شرق، از جمله خاورمیانه، انجام دادند و برای اجرای این مطالعات، مراکز شرق‌شناسی، ایران‌شناسی و اسلام‌شناسی متعددی را تأسیس کردند. به‌جرئت می‌توان گفت مراکز ویژهٔ ایران‌شناسی در شهری مانند لندن از مؤسسات داخل کشورمان افزون‌ترند. این مؤسسات و مراکز، که به مؤسسات شرق‌شناسی شهرت دارند، در شکل‌گیری تصویر امروز از شرق، خاصه اسلام، بسیار مؤثر بوده‌اند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد: «وحشت غرب از اسلام که افسانه‌ها و اسطوره‌های باستانی به آن دامن زده‌اند از اواخر دههٔ ۱۹۸۰ به بعد، در اثر یک‌سری از تحولات به‌شدت احیاء شده است. در این فرایند، اسلام به نظام اعتقادی یک‌پارچه تبدیل شده است و به تنوع‌های داخلی یا انواع بافت‌هایی که در آن‌ها عمل می‌شود، توجه نمی‌شود. با توجه به تعبیر دوگانه و مضاعفی که دارد، نه در مقابل یک نوع اعتقاد مذهبی مخالف بلکه

علیه خود تمدن غرب قرار گرفته است و به‌عنوان کنایه‌ای برای وحشی‌گری، سرکوب و عقب‌گرد به سوی «دوران تاریک» قرون وسطی معرفی می‌شود» (مهدی زاده،۱۳۸۷: ۹۵-۹۴). این وحشت در غرب، خاصه در امریکا، رابطهٔ نزدیکی با موضوع شرق‌شناسی در بین نخبگان سیاسی، مطبوعاتی و اجتماعی امریکایی دارد. محققانی چون سعید، سردار و کریم نشان داده‌اند که شرق‌شناسی، ایدئولوژی مسلط در روابط غرب با جهان اسلام است. شرق‌شناسی روایتی واقع‌نما را به کار می‌گیرد که در آن واقعیت متفاوت اجتماعی و فرهنگی از شرق بدیهی انگاشته می‌شود، واقعیتی که متفاوت از همتای غربی است. این روایت با تلاش شرق‌شناسان کشف شده و درست‌بودن آن بدیهی انگاشته می‌شود. درواقع، نوعی اهریمن‌نمایی ویژگی همیشگی این طرز تفکر بوده است. کریم تکرار تصاویر شرق‌شناسانه از اسلام و مسلمانان را در رسانه‌های امریکایی نشان می‌دهد و تبیین می‌کند که تصویر اسلام به مثابه تهدید، به گفتمان غالب در امریکا تبدیل شده است.

پیشینهٔ شرق‌شناسی

واژهٔ شرق‌شناس[1] نخستین‌بار در زبان انگلیسی در حدود سال ۱۷۷۹ و در زبان فرانسوی در ۱۷۹۹ به کار رفته است. فرهنگستان فرانسه در سال ۱۸۳۸، به کلمهٔ شرق‌شناسی[2] رسمیت می‌بخشد (سعید، ۱۳۶۱: ۹). بنابر نظر سعید، متداول‌ترین بیان شرق‌شناسی معرفی دانشگاهی این واژه است که به معنای شخصی است که دربارهٔ شرق آموزش می‌دهد، چیزی می‌نویسد یا پژوهش می‌کند؛ حال آن شخص چه انسان‌شناس، جامعه‌شناس، مورخ یا زبان‌شناس باشد؛ به کاری که مشغول است شرق‌شناسی گویند. علاوه بر مفهوم دانشگاهی، معنای عام‌تر این کلمه نوعی سبک تفکر ویژه است که بر مبنای تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی بین شرق و غرب شکل گرفته است. بر این اساس، گروه زیادی از نویسندگان، که در میان‌شان شعرا، داستان‌نویسان، فلاسفه، نظریه‌پردازان و صاحب‌منصبان اداری به چشم می‌خورند، این اختلاف

1. Orientalist 2. Orientalism

بنیادین را پذیرفته‌اند و آن را نقطهٔ شروع نظریات، داستان‌ها، توصیفات اجتماعی و گزارش‌های خود از شرق قرار داده‌اند. همواره بین دو مضمون شرق‌شناسی، یعنی معنای دانشگاهی و مفهوم دیگری که کم‌وبیش تخیلی است، تبادل وجود داشته است. اما به‌اعتقاد ادوارد سعید از اواخر سدهٔ ۱۸، نوع دیگری از شرق‌شناسی مرسوم شده است که به نظرهای گوناگون دربارهٔ شرق رسمیت می‌بخشد. وی خاطرنشان می‌کند که این سبکی غربی برای آمریت داشتن و تسلط یافتن بر شرق است و پس از عقب‌نشینی استعمار قدیم، به‌گونه‌ای توجیه‌گر و تسهیل‌کنندهٔ استعمارِ اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بوده است (همتی‌گلیان، ۱۳۸٦: ۱۱). شرق‌شناسی، اکنون پس از گذشت بیش از دو قرن از عمر رسمی آن، به گفتمانی بسیار شناخته شده تبدیل شده است.

«ویژگی‌های گفتمان شرق‌شناسی را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱. سنت کلاسیک مطالعهٔ یک منطقه با ابزارهای زبانی و نوشتاری. بنابراین، هرکس که دربارهٔ شرق آموزش می‌دهد، پژوهش می‌کند و می‌نویسد، یک شرق‌شناس است.

۲. مبتنی بر مکان خاص شرق در تجربیات اروپای غربی است.

۳. سبک فراگیر اندیشه و تاریخی که به عهد باستان برمی‌گردد و مبتنی بر تمایز معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی بین 'غرب' و 'شرق' است.

٤. یک سبک غربی برای تسلط، تجدید ساختار و دانش اقتدار بر شرق است.

۵. یک کتابخانه یا آرشیو اطلاعات (بایگانی) به اصطلاح معتبر است.

٦. یک نظام بازنمایی شرق در دانش، آگاهی و امپراتوری غربی است.

۷. نهاد [این نوع نگاه] شرق به عنوان آبژه‌ای تجربی که وجود دارد نیست؛ بلکه شرق به صورتی که شرقی‌شده، آبژهٔ گفتمان اروپایی است» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۰).

به گفتهٔ سعید، نظرهای گوناگونی را که خاورشناسان دربارهٔ دین، جامعه، زبان، تاریخ و... شرق ابراز کرده‌اند، می‌توان «شرق‌شناسی آشکار» نامید؛ اما از سدهٔ ۱۹ و هم‌زمان با توسعهٔ نفوذ

قدرت‌های اروپایی در قلمرو اسلامی، نوع دیگری از شرق‌شناسی پدید آمده است که باید آن را شرق‌شناسی پنهان خواند. در این نوع، شرق در آثار ادبی و سفرنامه‌های غرب، به‌گونه‌ای خیالی، نامعقول و خرافی ترسیم شده طوری وانمود می‌کنند که شرق شایستگی زندگی آزاد را ندارد و غرب بر خود لازم می‌داند که شرق را در زمینه‌های مختلف هدایت کند. در پژوهش‌های علمی و فلسفی چنین القا می‌شود که توانایی شرقی‌ها در نوآوری و توسعهٔ علمی از غربی‌ها کمتر است و غربی‌ها باید از آنان دستگیری کنند. او اشاره می‌کند که تبیین‌های شرق‌شناسی از اسلام (و شرق) حول چهار محور اصلی شکل گرفته‌اند: اول، بین غرب و شرق تفاوت مطلق و منظم وجود دارد؛ دوم، بازنمایی‌های غرب از شرق نه بر واقعیت جوامع مدرن شرقی، بلکه بر تفاسیر متنی و ذهنی استوارند؛ سوم، شرق لایتغیر (راکد) و یکنواخت است و قادر به تعیین هویت خود نیست؛ چهارم، وابسته و فرمانبردار است (همتی گلیان، ۱۳۸٦: ۱۳-۱۲). به‌نظر می‌رسد منشأ این نگرش به شرق را باید در عصر باستان جست‌وجو کرد، دوره‌ای که کشمکش‌های طولانی بین ایرانیان عصر هخامنشی و یونانیان وجود داشت. در این ایام، نویسندگان یونانی برای آنکه یونانی‌ها را در برابر قدرت فزایندهٔ ایرانیان به مقاومت بیشتر تحریک کنند، از ایرانی‌ها و شرقی‌ها تصویر مخدوشی می‌دادند. فیلسوفان، مورخان، جغرافی‌دانان، نمایشنامه‌نویسان و شاعران یونانی در نوشته‌های خود؛ جوامع آسیایی را طبقاتی، بی‌تحرک و مملو از ظلم و فساد ترسیم می‌کردند، برعکس غالباً یونانی‌ها را، متفاوت از اقوام آسیایی، مردمی بافضیلت، عدالت‌خواه، آزاد و دارای حقوق شهروندی مجسم می‌ساختند. در دورهٔ بعد، رومی‌ها نیز سعی می‌کردند بر تضاد بین شرق و غرب، که یونانی‌ها ساخته و پرداخته بودند، تأکید کنند و امتیازات خاصی برای خود قائل شوند. در عصر مسیحی، خاصه بعد از ظهور و گسترش اسلام، این تضادها رنگ دینی به خود گرفت و به صورت دوگانگی بین اسلام و مسیحیت نمایان شد. از سدهٔ پانزدهم به بعد، بار دیگر، تعدادی از نظریه‌پردازان سیاسی غرب، مدعی شدند که اروپاییان همان فضایل و ویژگی‌هایی را دارند که

یونانی‌ها در عصر باستان دارا بودند، می‌توان گفت هنوز هم این تفکر سیاسی و اجتماعی در غرب جریان دارد (همان: ۱۳). با نگاهی گذرا به متون باستانی یونان، به‌راحتی می‌توان ریشه‌های نگاه خصومت‌آمیز غرب به شرق را جست‌وجو کرد؛ نگاهی که حتی در فیلمی مانند *اسکندر* بسیار مشهود است و شاهدیم که ارسطو مجوز نظری حمله به ایران را صادر می‌کند و به‌نوعی با تعلیم اسکندر، به‌تدریج او را آمادهٔ حمله به قـوم پـارس می‌کند. این چیزی است که نه‌تنها غرب پنهان نمی‌کند، بلکه تلاش می‌کند آن را برجسته‌تر کند. درحقیقت، منابع تاریخی غرب بر این موضوع تأکید بسیار دارند. عمدهٔ تاریخ باستان، براساس روایت هرودوت[1]، مورخ یونانی، روایت می‌شود؛ چون او تنها مورخی است که جزئیات زیادی را از جنگ‌ها روایت کرده است، در طول قرن‌های متمادی، دیدگاه او بر فهم غرب از حوادث تاریخی و علل آن‌ها حاکم بوده است. اما به نظر می‌رسد در این زمینه نیز شرق مظلوم واقع شده است و روایت تاریخی غرب از شرق باستان هم، تفاوت ویژه‌ای با وضع کنونی آن ندارد و همواره تصویر شرق در غرب تحریف شده بوده است. اکنون باستان‌شناسی مدرن، روایتی بسیار متفاوت از ظهور هخامنشیان- سلسله‌ای که اغلب با نام امپراتوری پارس شناخته می‌شود- و نیز نوع جامعه‌ای که بر آن حکومت می‌کردند، داده است. از دیدگاه نو، درواقع، هرودوت نه‌تنها پدر تاریخ است [چنان که با این عنوان شناخته می‌شود]، بلکه آن‌گونه که «پلوتارک»[2]، فیلسوف و زندگی‌نامه‌نویس یونانی- رومی، گفته «پدر دروغ‌ها» بوده است (Pagden, 2006: 7). چیزی که هرودوت تلاش می‌کرد نشان دهد این بود که آنچه باعث فرق ایرانی‌ها با یونانی‌ها یا آسیایی‌ها با اروپایی‌ها می‌شود، چیزی عمیق‌تر از اختلافات سیاسی جزئی بود. آن نگاهِ هر یک از آن‌ها به هستی بود، ادراک از جهان هستی و زندگی مطلوب انسانی از دید هر یک از آن‌ها. اگرچه یونانی بودن لفظی بود که برای همهٔ ممالک غربی استفاده می‌شد، اما با این حال، هرودوت از این موضوع کاملاً آگاه بود که شهرهای گوناگون یونان باستان، اگرچه در بسیاری از زمینه‌ها شباهت دارند، درواقع، جوامع بسیار مختلفی را تشکیل می‌دهند، اگر

1. Herodes 2. Plutarch

خدایان و زبان‌ها و حتی خون یکسانی دارند، آداب و رسومشان اغلب بسیار متفاوت است؛ اما با این حال، هنگامی که می‌خواست یونانی‌ها را از دشمنانِ آسیایی آن‌ها تفکیک کند، معمولاً آتنی‌ها را با ارزش‌های دموکراتیکشان در ذهن داشت (*Ibid*).

صرف‌نظر از ریشه‌های تاریخی و تئوریک شرق‌شناسی، به طور خلاصه گفتمان حاکم بر شرق‌شناسی در معرفی خود و بازنمایی دیگران، در چارچوب جدول ۱ بیان شده است.

جدول ۱ (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۹)

چارچوب‌های معرفی خود (غرب)	چارچوب‌های بازنمایی دیگری (اسلام و مسلمانان)
توسعه و نوگرایی	عقب‌ماندگی و تحجر
تساهل و بردباری	تعصب و خشونت
صلح‌طلبی	شرارت و جنگ‌طلبی
عقلانیت و مسئولیت‌شناسی	جنون و تندروی
قربانی تروریسم	مروج تروریسم
آزادی زنان	سرکوب زنان

ادوارد سعید، استاد فلسطینی‌الاصل و فقید دانشگاه کلمبیای امریکا، در آثار خود گسترده‌ترین تلاش را برای تبیین شرق‌شناسی و اهداف و رویکردهای آن انجام داده است. «هدف ادوارد سعید این بود که رویکرد یک‌جانبهٔ بیان مردم‌شناختی [شرق‌شناسان] را زیر سؤال ببرد.» رویکردی که از قرن هجدهم در آثار مردم‌شناختی نخبگان متخصص در مطالعهٔ شرق دیده می‌شود و ادوارد سعید آن را بیان مردم‌شناختی و خود سلطه‌گر، می‌نامد. از دیدگاه وی، شرق‌شناسان استقلال نداشتند و تفسیرهای یک‌جانبه‌نگرانهٔ آثار شرق‌شناسی معطوف به سلطهٔ غرب بود و در واقع، شرق‌شناسی در خدمت استعمارگری بوده است (Kilani, 2008: 14).

کلیشه‌سازی مبتنی بر شرق‌شناسی

در رسانه‌های غرب، کلیشه‌های متعددی از مسلمانان ارائه شده‌اند، به‌گونه‌ای که نام اسلام و مسلمانان، اکنون، با این کلیشه‌ها عجین شده‌اند و غربی‌ها، در هنگام تصور و یادآوری مسلمان، به صورت خودکار، این کلیشه‌ها را نیز تجسم می‌کنند. کلیشه‌هایی همچون عقب‌مانده، بدوی و بیابانی، شهوت‌پرست و زن‌باره، خشونت‌طلب و جنگجو. درحقیقت، کلیشه‌سازی از مهم‌ترین راهبردهای بازنمایی خود و دیگران است که به‌ویژه برای تصویرپردازی و بازنمایی دیگران در رسانه‌ها استفاده می‌شود. «کلیشه‌سازی، مردم را تا حد چند خصیصه یا ویژگی ساده تقلیل می‌دهد. کلیشه عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و معمولاً منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای کردن شخصیت‌ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیتِ تفاوت از طریق کارکرد قدرت، مرزهای میان 'بهنجار'، 'نکبت‌بار'، 'ما' و 'آن‌ها' را مشخص‌کردن. ریچارد دایر در مقاله‌اش (۱۹۷۷) تمایز مهمی میان 'کلیشه‌سازی' و 'گونه‌بندی' قائل می‌شود. او استدلال می‌کند که بدون استفاده از گونه‌ها، فهم جهان اگر نه غیرممکن، اما دشوار می‌شود. ما جهان را عملاً بدین شیوه می‌فهمیم که اشیاء، مردم یا رویدادها در ذهن‌مان را به طرح رده‌شناختی ارجاع می‌دهیم که بر طبق فرهنگمان، در آن‌ها می‌گنجد و تناسب دارد. بنابراین، ما وسیله‌ای را که بر روی چهار پایه ایستاده است و روی آن اشیاء و وسایلمان را قرار می‌دهیم، درحکم میز «رمزگشایی» می‌کنیم. کلیشه‌سازی تعداد اندکی از ویژگی‌های ساده، پایدار و به سادگی قابل فهم در شخص را در نظر می‌گیرد و همه چیز دربارهٔ آن فرد را به آن ویژگی‌ها تقلیل می‌دهد و آن صفات را اغراق‌آمیز و ساده می‌سازد و ثابت و ابدی می‌پندارد. بنابراین، کلیشه‌سازی تفاوت را ذاتی، طبیعی و ثابت فرض می‌کند» (Hall, 2003 به نقل از مهدی‌زاده، ۲۰-۱۹).

برای مثال، کلیسا، به‌صورت نمادین، مرزها را مشخص می‌سازد و هر چیزی را که به ما تعلق ندارد، طرد می‌کند. کلیشه‌سازی، نوعی مرز نمادین را میان «نرمال» و «منحرف» و مقبول و

نامقبول، «ما» و «دیگری» معین می‌سازد. کلیشه‌سازی پیوند دادن یا متحد ساختن همهٔ «ما»هایی را که نرمال هستند در اجتماعی تخیلی فراهم می‌کند و همهٔ «آن‌ها» – یعنی دیگران– را که به‌گونه‌ای متفاوت هستند، فراسوی حد و مرز به تبعید نمادین می‌فرستد. ماری داگلاس استدلال می‌کند که همهٔ چیزهایی که خارج از محدوده باشد، آلوده، خطرناک و تابو فرض می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۰).

اما بازنمایی کنونی رسانه‌های غرب از شرق از کجا ریشه می‌گیرد؟ آیا هرگونه کلیشه‌سازی از شرق، در میان مخاطبان غربی، به‌ویژه امریکایی، پذیرش دارد؟ لازم است اشاره شود که کلیشه‌سازی رسانه‌های غرب از شرق، به‌ویژه خاورمیانه، به امروز محدود نمی‌شود. در طول حداقل دو قرن گذشته، در غرب فرایندی تدریجی درخصوص بازنمایی شرق رخ داده و همواره کلیشه‌هایی از شرقی‌ها، خاصه ایرانیان و مسلمانان، ارائه شده است که با واقعیات فرهنگی و اجتماعی زیستی آن‌ها متفاوت و گاه متنافر بوده است. «در فیلم‌های سینمایی و تلویزیونی، فرد عرب معمولاً با هرزگی، شهوت‌پرستی یا نادرستی سفاکـان‌های متهم می‌شود. چهرهٔ او همچون فرد تباه و زیاده از حد شهوترانی تصویر می‌شود که با زیرکی قادر به انجام دادن توطئه‌ها و دسیسه‌های پنهانی است. اگر بخواهید به نقش سنتی عرب‌ها در فیلم‌های سینمایی بپردازید، معمولاً وی را در قالب یک تاجر برده مانند فیلم *گلادیاتور*، شترسوار، صراف و آدم رذل پرزرق و برقی می‌بینید» (همان: ۸۷–۸۶).

این همان تصویری است که شرق‌شناسان در قرون اخـیر به غرب ارائه کـرده‌اند و اکنون با قدرتمندتر و مسلط شدن رسانه‌ها بر افکار عمومی، تصویر تحریف شدهٔ شرقی‌ها، که برگرفته از مطالعات جهت‌دار شرق‌شناسی است، مشاهده می‌شود. کلیشه‌های عمده از اسلام و مسلمانان که به تناوب در رسانه‌های غرب استفاده می‌شود، چنین است: «بنیادگرایی و رادیکالیسم»، «خشونت و تروریسم»، «حرص و شهوت» و «سرکوب زنان».

تمدن‌های غرب و اسلام؛ برخورد؟!

یکی از مشهورترین نظریات و دیدگاه‌هایی که دربارهٔ تعامل غرب و اسلام مطرح شده و بر نگاه بسیاری از محققان و حتی فعالان رسانه‌ها از جمله سینما بسیار تأثیرگذار بوده، نظریهٔ برخورد تمدن‌های ساموئل هانتینگتون استاد دانشگاه هاروارد، بوده است. ساخت فیلم‌هایی همچون *جنگ دنیاها* یا *برخورد* در هالیوود، درواقع متأثر از این دیدگاه بوده است. از ایـن رو، در این بـخش، مروری اجـمالی بر دیدگاه‌های مطرح در این خصوص صـورت می‌گیرد. اصطلاح «برخورد تمدن‌ها» که در اوایل ۱۹۹۰، ساموئل هانتینگتون، مطرح کرد، عصارهٔ مسائل مربوط به اسلام و غرب است. «نوشته‌های هانتینگتون دربارهٔ برخورد تمدن‌ها، فرهنگ یا تمدن را یک منبع مهم برخورد و اصطکاک آتی بین‌المللی در قرن پیش رو معرفی می‌کند. نقص اساسی بسیاری از دیدگاه‌های او این است که او 'ابزار تعارض' را با 'منبع تعارض' در هم می‌آمیزد. نگارندهٔ کتاب *آینهٔ اسلام سیاسی* در این زمینه ضمن رد دیدگاه هانتینگتون معتقد است از عقاید دینی و آرمان‌های اخلاقی و فرهنگی به عنوان ابزار برای تعارض، اختلاف و برخورد استفاده می‌شود. از نگاه فولر، جنگ به نام ارزش‌های مسیحی، انقلاب پرولتاریا، نژاد برتر، جنگ برای پایان دادن به همهٔ جنگ‌ها، آزادسازی جهان، نیروهای تاریخ یا چیزهایی شبیه اینها انجام می‌شود، اما پرچمی که برافراشته می‌شود [اغلب] آرمان واقعی جنگ و تعارض نیست» (*Fuller,2004:145*).

او با برشمردن نگاه اسلام به غرب، به‌ویژه دیدگاه‌های دین اسلام دربارهٔ مسیحیت، یهودیت، پیامبران یهود، حضرت عیسی(ع)، کتاب‌های مقدس آن‌ها، اشتراکات بسیار بین اسلام با این ادیان و نیز برخی افتراق‌ها، معتقد است به‌جز حوادث صدر اسلام، که بر اثـر کـارشـکنی‌های یهودیان مدینه، پیامبر(ص) مجبور به برخورد با آن‌ها شد، روابط مسلمانان با یهودیان بسیار با شکیبایی و تسامح بیشتری همراه بوده تا برخوردی که غرب با یهودیان داشته است. متأسفانه، هرگونه اختلاف متأخر بین مسلمانان و یهودیان پس از هزار و ٤٠٠ سال، ناشی از دشمنی‌ای است که بر

اثر تأسیس دولت اسرائیل (رژیم صهیونیستی) به وجود آمد.

جنبش‌های بنیادگرای مسیحی و یهودی، در دستیابی به مصالحهٔ تئولوژیک با دیگر دین‌ها- اگر بر این اعتقاد باشند که مصالحه تئولوژیک مقبول نیست- مشکلات مشابهی دارند. از نظر بسیاری از مسیحیان، برخی از این تفاوت‌های تئولوژیک، همچون اعتقاد به تثلیث، پیش‌شرط‌های نجات و رستگاری هستند. برای مثال، فرانکلین گراهام، پسر بیلی گراهام و رهبر انجیل‌گرایان (تبشیرگرایان) مسیحی، در نوامبر ۲۰۰۱، اعلام کرد که خدای اسلام، همان خدای ما نیست. او پسر خدای مسیحی یا خدایی که مسیحیان و یهودیان به آن ایمان دارند نیست. آن، خدایی متفاوت است و من معتقدم دین اسلام، بسیار شیطانی و خطرناک است.

نگارندهٔ کتاب *آینهٔ اسلام سیاسی* نتیجه می‌گیرد که الهیات منبع عمدهٔ مشکل بین غرب و جهان اسلام نیست. این اختلاف به‌هیچ‌وجه به حضرت مسیح و حضرت محمد (سلام الله علیهما) ارتباط ندارد؛ بلکه اهداف سیاسی است که باعث مشکل می‌شود. از این رو، او معتقد است که ما به جای تأکید بر تفاوت‌های دینی که منشأ تعارض بین غرب و شرق است، باید نگاهی به «میراث روان‌شناختی» امروز و چندین قرن جنگ بین جهان مسیحیت و اسلام بیندازیم و او از دنیای غرب می‌خواهد به جای اینکه به تنش‌های گذشته بین غرب و اسلام توجه کنند، نگاهی دقیق به میراث ۱۵۰۰ سال جنگ مستمر بین ملت‌های اروپایی بیندازند. جنگ و تعارض ایدئولوژیکی و روان‌شناختی بین جهان ارتدوکس شرق و جهان کاتولیک غرب و پروتستان، هنوز به هم‌زیستی مسالمت‌آمیز نرسیده است. در سال ۲۰۰۱، سراسقف ارتدوکس یونان در آتن، صرف شام با پاپ ژان پل دوم را که از یونان دیدن می‌کرد، نپذیرفت، چون معتقد بود در فرایند طولانی حل اختلافات تاریخی بین مسیحیت شرق و غرب، هنوز چنین نقطه‌ای فرا نرسیده است (*Ibid*: 146-149).

محبوبیت کنونی نظریهٔ برخورد تمدن‌ها، پس از حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱، از مقاله‌ای در

ماهنامهٔ *آتلانتیک*[1] در سال ۱۹۹۰، نوشتهٔ برنارد لوئیس، استاد وقت تاریخ در دانشگاه پرینستون [و شرق‌شناس مشهور]، ریشه می‌گیرد. لوئیس در مقالهٔ «ریشه‌های کینهٔ مسلمانان»[2]، تعارض بین مسلمانان و غرب را ناشی از «دیدگاه کلاسیک اسلامی» معرفی کرده که جهان را به دو نیروی مخالف تقسیم می‌کند: دارالاسلام (سرزمین اسلام) و دارالحرب (سرزمین جنگ). در چنین دیدگاهی هر تمدنی خارج از قلمرو اسلام، به دلیل این واقعیت که اسلامی نیست، دشمن است. نگارندهٔ کتاب *صلیبیان جدید* با برشمردن دیدگاه‌های برنارد لوئیس، که تصویری خشن از اسلام و پیامبر اسلام عرضه می‌کند، ضمن مقایسهٔ اسلام با مسیحیت و یهودیت و اشاره به جنگ‌های پیامبران یهود به‌ویژه حضرت موسی (ع) و نیز تاریخ جنگ‌های صلیبی مکرر مسیحیان، معتقد است اگرچه ادعای لوئیس غلط است، اما صرف این ادعا خطرناک است. کسانی که به این ادعا اعتقاد پیدا می‌کنند آمادهٔ دفاع از خود در برابر اسلام می‌شوند. این موضع دفاعی می‌تواند رویکرد طبیعی دوستانه یا خنثی را به دشمنی تبدیل کند (Qureshi and Sell, 2003: 4-5).

تأسف در این است که در غرب کلیشه‌ای از اسلام ترویج می‌شود که حقیقتِ غالب در جهان اسلام نیست، کلیشه‌ای که سرانجام تعامل بین اسلام و غرب را برخورد می‌پندارد و وقوع حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱ نیز در تقویت آن بسیار مؤثر بوده است. برای بسیاری از مسلمانان، تلخ و مسخره است که کلیشهٔ غالب از اسلام [در غرب] براساس الگوی سعودی است که شامل حکومت پلیسی، ناشکیبایی دینی، ظلم بر زنان، ریاکاری اخلاقی بین مردان نخبه، صدور تهاجمی و تأمین مالی هنگفت ایدئولوژی مسلحانه ضدغربی می‌شود و این در حالی است که از حفظ قدرت پادشاهی عربستان در بسیاری از کشورهای غرب حمایت می‌شود. همان‌گونه که هانتینگتون می‌گوید از زمان پایان جنگ سرد، تلاش‌های فکری و سیاسی زیادی برای ارائهٔ نقشه‌ای از وضعیت جهان در حال ظهور صورت گرفت. این تلاش شامل پایان تاریخ فرانسیس فوکویاما و نظریهٔ نظم نوین جهانی در اواخر دولت بوش [پدر] و تلاش‌های اخیرتر و 'پائول

1. Atlantic 2. Roots of Muslim Rage

کندی'،[1] 'کانر کروز اُبراین'[2] و 'اریک هابسباوم'[3] می‌شده است – که همهٔ آن‌ها ناظر بر فرارسیدن قرن بیست‌ویکم بوده– و تأکید بسیاری بر توجه به عوامل تعارض داشته و به‌گونه‌ای نقش آن‌ها به صدا درآوردن زنگ خطر بوده است.

آنچه در بحث هانتینگتون بسیار پررنگ است و او بر آن اصرار دارد، این انگاره است که دیگر تمدن‌ها (اسلام و کنفوسیوس‌گرایی) ضرورتاً با غرب وارد برخورد می‌شوند و او برای غرب نسخه تجویز می‌کند که باید در برابر این تمدن‌ها چه اقداماتی انجام دهد تا برنده بماند. ادوارد سعید با طرح این بحث در مقالهٔ «برخورد تعریف‌ها» ضمن طرح بحث یاد شده می‌گوید: «ما مجبوریم نتیجه بگیریم که هانتینگتون علاقه‌مندترین فرد به تداوم و گسترش جنگ سرد با ابزارهایی دیگر است تا اینکه دنبال ارائهٔ شناخت بهتری از وضعیت جهانی کنونی یا تلاش برای مصالحه بین فرهنگ‌های کنونی جهان. هانتینگتون در اظهارات خود کمترین شک و تردیدی را وارد نمی‌کند. او در صفحهٔ اول از بحث خود می‌گوید نه‌تنها تعارض ادامه پیدا خواهد کرد، بلکه برخورد بین تمدن‌ها، آخرین مرحله از تکامل تعارض در دنیای نوین خواهد بود. سعید معتقد است مقالهٔ هانتینگتون از دیدگاه برنامه‌ریزان پنتاگون و مدیران صنایع نظامی امریکا ریشه می‌گیرد که موقتاً، پس از جنگ سرد، شغل‌هایشان را از دست داده و اکنون فرصت شغلی جدیدی برای خود پیدا کرده‌اند (Qureshi, 2003: 68-70).

به‌اعتقاد ادوارد سعید، اسلام همچون دیگر فرهنگ‌های عمدهٔ جهان، جریان‌ها و ضدجریان‌های متنوعی دارد که عمدهٔ آن‌ها به وسیلهٔ محققان شرق‌شناس مغرض نادیده گرفته می‌شود، که از نظر آن‌ها اسلام ابژهٔ ترس، نگرانی و دشمنی است یا روزنامه‌نگاران و خبرنگارانی نادیده گرفته می‌شود که از زبان‌های مسلمانان یا تاریخ مربوط به آن‌ها چیزی نمی‌دانند و تمایل دارند که بر کلیشه‌های رایج در غرب که عمر آن‌ها به قرن دهم می‌رسد، اتکا کنند. برای مثال، ایران امروز که هدف حملات فرصت‌طلبانهٔ امریکا قرار گرفته درگیر مباحثه‌ای پرنشاط دربارهٔ قانون، آزادی،

1. Paul Kennedy 2. Conor Cruise O`Brien
3. Eric Hobsbawn

مسئولیت فردی و سنت است که خبرنگاران غربی به‌راحتی نادیده می‌گیرند (*Ibid*: 78).

نگارندهٔ کتاب *تعامل با اسلام*، ضمن انتقاد از سیاست‌های خصمانه و جنگ‌طلبانه در قبال مسلمانان و تأکید بر ضرورت تعامل دوستانه با آن‌ها، معتقد است: «سیاست تقابل یا دقیق‌تر بگوییم استعمارنوگرایی، هولناک‌ترین تهدیدها را برای امریکا و جهان ایجاد می‌کند. این سیاست به‌وسیلهٔ افرادی خودخواه و متکبر، حریص، جاه‌طلب یا دچار پارانویا تعقیب می‌شود. این سیاست از تاریک‌ترین زوایای روح امریکایی و اروپایی سرچشمه می‌گیرد. این نگرش‌های نظامی‌گرایانه و اهریمن خواندن پیوسته دیگران- که منجر به گرایش‌های ضدغربی در حکومت‌های خاورمیانه شده است- باعث اختلاف و تعارض بین غرب و جهان اسلام شده است» (*Cole, 2009*: 2).

نتیجه‌گیری

درخصوص تصویرپردازی فیلم‌های هالیوود از ملیت‌ها، قومیت‌ها و پیروان ادیان گوناگون، به قاطعیت می‌توان گفت بخش مهمی از این تصویرپردازی، متأثر از رویکردهای سیاسی حاکم بر هالیوود است. اکنون این موضوع که ماهیت هالیوود کاملاً سیاسی است، به‌تدریج، بدیهی تلقی می‌شود. «گلوبر روشا»، سینماگر برزیلی، به‌درستی دربارهٔ ماهیت سیاسی هالیوود چنین می‌گوید: «سینمای هالیوود، سیاسی‌ترین سینمای جهان محسوب می‌شود، زیرا مؤثرترین سینمای فراگیر و گسترده‌ای است که توان آن را دارد تا بتواند به‌راحتی، ایدئولوژی و آرمان‌گرایی [صدالبته از نوع امریکایی آن] را در میان اقشار گوناگون مردم کشورهای مختلف جهان نشر دهد. حال آنکه سینمای چپ‌گرا، به‌هیچ‌رو نتوانسته است توفیقی همسنگ دستاوردهای سینمای امریکا در این زمینه کسب نماید» (علوی طباطبایی و بهزاد، ۱۳۷۵).

قدرت هالیوود در این است که با تصویری کردن سناریوهایی جذاب، شخصیت‌هایی را خلق کند که نماد آشکار خیر، دلنشین و جذاب باشند و در مقابل، افراد شروری که به‌راحتی منفور

و نماد شر هستند. با تکرار این شخصیت‌ها در فیلم‌های متعدد، به‌تدریج، تماشاگران با رمزگان موجود در فیلم‌ها و نمادها و نشانه‌های آن‌ها، ارتباط برقرار می‌کنند و از این طریق فیلم‌ها نظام معنایی خاصی را می‌سازند. پیتر سرونت با اشاره به جاری بودن این فرایند در رسانه‌های امروز غرب، از جمله هالیوود، چنین می‌نویسد: «کم‌کم به زور ساده‌سازی‌های بزرگ رسانه‌ای از طریق تکرار، یک جهان ترسیم می‌شود. جهانی که قربانیان را از ستمگران و ظالمان و افراد مهربان را از افراد شرور و بدذات جدا می‌کند. همهٔ مردم قادر نیستند که به ابعاد موضوع، آگاهی و وقوف کامل داشته باشند و نمی‌توانند در وهلهٔ نخست، بخشی از این بازی رسانه‌ای، که برای فروش تصویر و احساسات صورت می‌پذیرد، را به طور کامل دریابند» (۱۳۸۷: ٦٥).

همان‌گونه که تشریح شد، اساس تفکر و شیوهٔ بازنمایی رسانه‌های غربی، به‌ویژه هالیوود، از ایران، ایرانیان، اسلام و مسلمانان مطالعات شرق‌شناسی است که با واقعیت موجود در خاورمیانه بسیار متفاوت و گاه متعارض است. «درنظرگرفتن خاورمیانه به‌عنوان زمینه‌ای که فیلم‌های فوق‌حادثه‌ای در آنجا رخ می‌دهد، به سنت خاصی در هالیوود برمی‌گردد که خود بخشی از چارچوب ایدئولوژیکی وسیع‌تری است. تصویری که از خاورمیانه و دیگر فرهنگ‌های افریقای شمالی و آسیا در تصور رایج غرب ارائه می‌شود، شکلی از 'شرق‌شناسی' توصیف و تعبیر می‌شود. شرق‌شناسی که گفتمان ایدئولوژیکی خاصی دربارهٔ ملیت، نژاد و غیرت است با به دست دادن مفهوم و تصویر خاصی از این مناطق و فرهنگ‌هایشان، آرمان‌ها و انگیزه‌های استعماری و امپریالیستی غرب را تداوم بخشیده است. فعالیت سینمایی هالیوود که عمیقاً در همان سنت شرق‌شناسی ریشه دارد، به‌لحاظ تاریخی، خاورمیانه را سرزمینی دوردست، پرتنش و عجیب نشان می‌دهد که برای داستان‌های مختلف، از ملودرام گرفته تا فیلم‌های حادثه‌ای و ماجراجویانه، مناسب است» (سمتی، ۱۳۸۵: ۱۰٦– ۱۰۵).

پرنیس (۱۹۹۳) بر این باور است که این نگاه شرق‌شناسانه، با توجه به جایگاه فرهنگی و

چارچوب تفسیری در جهت دادن به تولید فیلم‌ها، می‌تواند به وقایع تاریخی جهان واقعی مثلاً جنگ خلیج فارس هم معنای خاصی بدهد. زمانی که وقایع تاریخی در چنین چارچوبی قرار گیرند، به گفتمانی تبدیل می‌شوند که تحت تأثیر عوامل فرهنگی و سیاسی ساخته شده است. پرنیس می‌گوید که با چنین برداشتی است که تبلیغات سمعی و بصری جنگ خلیج فارس و لفاظی‌های شماری از فیلم‌هایی که در دهۀ ۱۹۸۰ تولید شدند و چهرۀ خاورمیانه را ترسیم می‌کردند، به‌مثابه تصویرهایی به هم مرتبط که هر کدام دیگری را تقویت می‌کردند، قابل فهم می‌شوند. چهار فرضیه و منطق مشترک وجود دارد که به طور مشخصی فیلم‌های ضدعرب (یا دقیق‌تر بگوییم ضدخاورمیانه‌ای) دهۀ ۱۹۸۰ را به هم متصل می‌کند: «اولاً فیلم‌ها خاورمیانه را چنان می نمایانند که گویی خارج از زمان و تاریخ قرار دارد. این نگاه در واقع یکی از جنبه‌های سنت شرق‌شناسی است که در آن فرهنگ‌های مختلف و متنوع در حد توده‌ای منسجم و نامشخص و بدون‌هویت نمایانده می‌شوند. غرب و خاورمیانه همواره همچون مبارزه‌ای میان نیروهای تمدن و بربریت نشان داده می‌شوند. ثانیاً مواجهۀ غرب و خاورمیانه همواره همچون مبارزه‌ای ابدی میان نیروهای تمدن و بربریت نشان داده می‌شوند. ثالثاً اعراب دائماً و به شکلی کلیشه‌ای، عقب‌مانده و نالایق معرفی می‌شوند و بالاخره، تبلیغات سمعی-بصری مواجهۀ شرق و غرب زمینه‌ای است که در آن استفاده از سلاح‌های کاملاً پیشرفته ستایش می‌شود. این چهار منطق، اولین زمینۀ تحلیلی را برای توجه به تصویری که فیلم‌های هالیوود از خاورمیانه در دهۀ ۹۰ می‌سازند، فراهم می‌کند» (همان: ۱۰۷-۱۰۶). کلاً، در سینمای هالیوودی، منافع و قدرت امریکا در جهان، پیروزی خیر در مقابل شر است. هر نوع ابهامی در جهان حقیقتاً پیچیده انکار می‌شود. در مقابل، مبلغان اصلی امریکا، مانند بوش و رامسفلد 'در دهۀ گذشته' دوگانگی‌ها را مطرح می‌کردند: «ما در مقابل آن‌ها»، «خیر در مقابل شر»، «آن‌هایی که در کنار ما هستند و آن‌هایی که علیه ما هستند» (کمالی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۷). این همان چیزی است که جرج بوش، رئیس‌جمهوری سابق امریکا، در اولین سخنرانی

خود پس از یازده سپتامبر، صریحاً بر آن تأکید کرد. با توجه به دیدگاه‌های نظری و نیز حوادث و تحولات سیاسی و تاریخی، می‌توان گفت نگاه سیاسی هالیوود، عصارهٔ همان نگاه سیاسی حاکم بر دستگاه دیپلماسی و نظامی امریکاست و تولید بی‌شمار سیاسی هالیوود این موضوع را به اثبات رسانده است. مسلمانان و ایرانیان نیز از این قاعده مستثنی نیستند و دستگاه دیپلماسی و سیاسی امریکا هر رویکردی را در قبال اسلام و ایران اتخاذ کند، همان رویکرد در هالیوود نیز در پیش گرفته می‌شود. این نکته را همهٔ صاحب‌نظران منصف تأیید می‌کنند که هالیوود در تصویرپردازی خود از هر کشور یا بخشی از جهان، شاخص وابسته یا مستقل بودن آن را در قبال امریکا در نظر می‌گیرد و طبیعی است که شاهد تصویرپردازی منفی و کلیشه‌ای از کشوری مانند ایران که باشیم که هم‌پیمان امریکا و وابستهٔ این کشور به شمار نمی‌رود.

فصل چهارم

روش‌شناسی

تحقیق کیفی

روش به کار رفته در این کتاب تحلیل نشانه‌شناختی است. این روش در زمرهٔ روش‌های کیفی تحقیق در متون رسانه‌ای به شمار می‌رود. اما پژوهش کیفی چیست؟ به چه تحقیقاتی کیفی گفته می‌شود؟

یافتن تعریفی مشترک از پژوهش کیفی که بیشتر پژوهشگران بپذیرند، روزبه‌روز دشوارتر می‌شود. اکنون، پژوهش کیفی صرفاً «پژوهش غیرکمی» نیست، بلکه یک (یا چند) هویت خاص دارد. به‌رغم چندگانگی رویکردها به پژوهش کیفی، می‌توان ویژگی‌هایی مشترک برای آن شناسایی کرد. هدف پژوهش کیفی، نزدیک شدن به عالم واقعیت (اما نه از طریق سازوکارهای پژوهشی مشابه فعالیت آزمایشگاه‌ها) و شناخت، توصیف و گاهی تشریح پدیده‌ها از دل پدیده‌ها به روش‌های گوناگون است:

– از طریق تحلیل تجربهٔ افراد یا گروه‌ها: این تجربه‌ها ممکن است در طول زندگی شخصی افراد کسب شده باشد یا در فعالیت‌های (روزمره یا حرفه‌ای) آن‌ها؛ می‌توان با تحلیل دانش، روایت‌ها و رویدادهای روزمره، آن‌ها را بررسی و مطالعه کرد.

– از طریق تحلیل تعاملات و ارتباطات اجتماعی: این تحلیل، براساس مشاهده یا ثبت تعاملات

و ارتباطات و سپس تحلیل مطالب به دست آمده صورت می‌گیرد.

– از طریق تحلیل اسناد (متن، عکس، فیلم یا موسیقی) یا دیگر روش‌های مشابه ثبت تجربه‌ها و تعاملات.

نقطهٔ مشترک این روش‌ها، این است که به دنبال تبیین شیوهٔ ساخت جهان واقعیت توسط مردم (مردم چه می‌کنند یا چه رویدادهایی برای آن‌ها رخ می‌دهد) به بیانی معنی‌دار و دربردارندهٔ بینشی غنی هستند. تعاملات و اسناد، شیوه‌هایی دانسته می‌شوند که در تلازم یا تعارض با یکدیگر، فرایندها و ساخت‌های اجتماعی را تشکیل می‌دهند. همهٔ این رویکردها، شیوه‌هایی را در اختیار می‌گذارند که بتوان معنی را با روش‌های گوناگون کیفی بازساخت و تحلیل کرد و به پژوهشگر امکان می‌دهند که مدل‌ها، سنخ‌شناسی‌ها و تئوری‌هایی (کم‌وبیش تعمیم‌پذیر) را برای تبیین و تشریح موضوعات اجتماعی یا روان‌شناختی ارائه کنند (Rapely, 2007: x). اغلب، روش‌های کیفی پژوهش در مقابل رویکردهای کمّی دیده می‌شوند، اما مناسب‌تر است بگوییم اخیراً بسیاری از محققان تلاش می‌کنند تا با ترکیب روش‌های کمّی و کیفی، به اصطلاح روش‌هایی ترکیبی[1] را برای اجرای تحقیقات اجتماعی ابداع کنند و این رویکرد، به‌تدریج جای خود را در پژوهش‌های اجتماعی باز کرده است، اما به طور کلی باید گفت «روش کیفی از سه جهت با پژوهش کمّی تفاوت دارد:

۱. این دو روش، دو فلسفهٔ متفاوت دربارهٔ واقعیت دارند. واقعیت نزد پژوهشگر کمّی عینی تلقی می‌شود؛ جدا از پژوهشگر وجود دارد و همگان آن را مشاهده می‌کنند. به دیگر سخن، واقعیت اجتماعی وجود خارجی دارد. برای پژوهشگر کیفی واقعیت وجود ندارد. هر ناظری واقعیت را به صورت بخشی از فرایند پژوهش خلق می‌کند؛ واقعیت مبتنی بر ذهن است و تنها با ارجاع به یک ناظر موجودیت می‌یابد. به‌علاوه، پژوهشگر کمّی بر این باور است که واقعیت را می‌توان به مؤلفه‌هایش تقسیم کرد و با نگاه به این اجزا، شناختی از کل به دست آورد. از سوی دیگر، پژوهشگر

1. Mixed Methods

کیفی براساس این باور که واقعیت، کلیتی است غیرقابل تقسیم، به بررسی کل فرایند می‌پردازد.

۲. دیدگاه دو روش مذکور دربارهٔ فرد نیز با هم متفاوت است. پژوهشگر کمّی معتقد است که همهٔ انسان‌ها اساساً یکسان هستند و در نتیجه به دنبال مقوله‌هایی می‌گردد که رفتار یا احساس آنان را به طور فشرده بیان کند. پژوهشگر کیفی انسان‌ها را به طور بنیادی متفاوت می‌پندارد و دسته‌بندی تصنعی آنان را برنمی‌تابد.

۳. پژوهشگر کمّی طالب دستیابی به قوانین عام رفتار و تبیین‌هایی است که بسیاری امور را در محیط‌های گوناگون شامل می‌شود. در مقابل، دانش‌پژوهان کیفی می‌کوشند تا تبیینی خاص دربارهٔ یک وضعیت یا فرد ویژه به دست دهند. برخلاف پژوهشگران کمّی که تلاش خود را صرف پهنا و گسترهٔ موضوع می‌کنند، محققان کیفی به عمق توجه دارند (ویمر و دومینیک، ۱۳۸٤: ۱٦۰).

در حقیقت، در روش کتاب حاضر، یعنی تحلیل نشانه‌شناختی، که ذیل مجموعه روش‌های کیفی تحلیل اسناد می‌گنجد، به این موضوع توجه می‌شود که در متن رسانه‌ای مانند فیلم‌های سینمایی چگونه معانی تولید شده‌اند. اما پیش از پرداختن به تحلیل نشانه‌شناختی، برای مقدمه خاستگاه این روش نشانه‌شناسی به‌اختصار معرفی می‌شود.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی کارکرد نشانه‌ها و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر بررسی می‌کند. «نشانه‌شناسی سه حوزهٔ اصلی مطالعه دارد:

۱. خود نشانه. عبارت است از مطالعهٔ انواع گوناگون نشانه‌ها، شیوه‌های گوناگونی که معنا را انتقال می‌دهند و شیوه‌ای که با افراد استفاده‌کننده ارتباط برقرار می‌کنند. چون نشانه از ساخته‌های انسان است و تنها در چارچوبی که مردم از آن استفاده می‌کنند، فهمیده می‌شود.

۲. رمزها یا نظام‌هایی که نشانه‌ها در آن سامان داده می‌شود. این مطالعه، شیوه‌هایی را که انواع رمزها بسط داده است تا نیازهای جامعه یا فرهنگ را برآورد یا مجراهای ارتباطی در دسترس برای

انتقالشان را به کار بگیرد، شامل می‌شود.

۳. فرهنگی که این مرزها و نشانه‌ها برای وجود و شکل آن است. پس نشانه‌شناسی توجهش را در وهلهٔ اول به متن معطوف می‌کند (فیسک، ۱۳۸٦: ٦٥–٦٤).

هدف نشانه‌شناسی بررسی و درک هر نظامی از نشانه‌ها بدون توجه به ماهیت و محدودیت‌های آن‌هاست. تصاویر، اشاره‌ها و علائم، آواهای موسیقی، اشیا، تداعی‌ها و پیوستگی‌های پیچیده همهٔ این‌ها که محتوای سنت‌ها، آیین‌ها، قراردادها یا سرگرمی‌های عمومی را تشکیل می‌دهند، می‌توانند در حوزهٔ نشانه‌شناسی قرار بگیرند. این‌ها اگر نتوانند زبان‌هایی را بنا نهند حداقل قادرند نظام‌هایی از دلالت را تأسیس کنند. شکی نیست، امروزه، ارتباطات همگانی و فراگیر با میدان گستردهٔ رسانه‌های اطلاع‌رسان ارتباط خاصی دارد، مخصوصاً هنگامی که دانش‌هایی چون زبان‌شناسی، نظریهٔ اطلاعات، منطق صوری و انسان‌شناسی ساخت‌گرا تحلیلی دلالت‌شناسانه را با ابزارهایی نو و موفق ارائه می‌کنند (بارت، ۱۳۷۰: ۱۲–۱۱).

رولان بارت، نشانه‌شناس ادبی شهیر فرانسه، معتقد بود: «ما در جهان مدرن، پیوسته، زیر بمباران نشانه‌هایی هستیم که دیگران ساخته و پرداخته‌اند و مهیب‌ترین این مجموعه‌های نشانه‌ای نیز به باور او زبان است که هیچ چیز را بیرون از خودش نمی‌پذیرد و استبداد خود را بر همه کس و همه چیز برقرار می‌کند» (۱۳۷۰: ۱۳).

اگرچه موضوع نشانه‌ها و کاربردهای آن قدمتی به اندازهٔ تاریخ بشر دارد، اما عمر شاخه‌ای علمی یا دانشی به نام نشانه‌شناسی هنوز کمتر از یک قرن است؛ با این حال در همین حدود ۹ دهه، پیشرفت چشمگیری داشته و طرفداران زیادی پیدا کرده است.

می‌توان گفت تحلیل نشانه‌شناختی نو با زبان‌شناس سوئیسی فردینان دو سوسور (۱۹۱۳–۱۸۷۵) و فیلسوف امریکایی، چارلز ساندرز پیرس (۱۹۱٤–۱۸۳۹)، آغاز می‌شود. کتاب سوسور با عنوان *درس‌هایی در زبان‌شناسی همگانی*، که نخستین‌بار پس از مرگش در سال ۱۹۱۵ منتشر شد،

از امکان تحلیل نشانه‌شناختی سخن گفته بود. این کتاب حاوی بسیاری از مفاهیمی است که می‌توان دربارهٔ نشانه‌ها به کار برد. تقسیم نشانه به دو عنصر دال یا آوا-تصویر و مدلول یا مفهوم و پیشنهادهای او دایر بر اینکه رابطهٔ بین دال و مدلول اختیاری است، در جهت تکامل نشانه‌شناسی اهمیتی اساسی داشت (آسابرگر، ۱۳۷۹: ۱۷-۱۶).

سوسور در *زبان‌شناسی همگانی* که بعدها یکی از اصلی‌ترین منابع علمی رشته‌های زبان از جمله زبان‌شناسی شد، دربارهٔ نشانه‌شناسی چنین گفته است: «زبان دستگاهی است از نشانه‌ها که مبین اندیشه‌ها هستند و از این طریق با نوشتار، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادی، نشانه‌های نظامی و غیره قابل مقایسه است. تنها نکته این است که از همهٔ این دستگاه‌ها با اهمیت‌تر است. پس می‌توان علمی را تصور کرد که زندگی نشانه‌ها را در بطن زندگی اجتماعی بررسی می‌کند. همین علم بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه روان‌شناسی عمومی را تشکیل خواهد داد؛ ما آن را نشانه‌شناسی می‌نامیم(Semiologie، به یونانی Semion یعنی نشانه). نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حکم‌فرماست. چون این علم هنوز وجود ندارد، نمی‌توان گفت که چه خواهد بود؛ ولی حق بودن آن را دارد. جایگاهش از پیش مشخص شده است و زبان‌شناسی تنها بخشی از این علوم همگانی است، قوانینی که نشانه‌شناسی کشف می‌کند در زبان‌شناسی نیز امکان استفاده خواهند داشت و این یک را نیز متعلق به مجموعه‌ای کاملاً معین در مجموع اعمال انسانی می‌یابیم» (۱۳۸۵: ٤٥).

نشانه‌شناسی سینما

«جئورکی کپس در کتاب *زبان تصویر* چنین می‌گوید: زبان تصویر و ارتباط بصری از لحاظ توان، خواه برای آشتی دادن انسان با شناخت خویش و خواه برای موجودیتی یکپارچه بخشیدن به او از معتبرترین وسایل است. زبان تصویر قادر است مؤثرتر از تقریباً هر وسیلهٔ ارتباطی دیگری، دانش را نشر دهد. زبان تصویر به انسان امکان می‌دهد که تجربه کند و تجربیاتش را در شکلی قابل‌مشاهده

مستند سازد. ارتباط بصری ارتباطی جهانی و بین المللی است: محدودیت‌های تحمیل شده توسط زبان، لغتنامه و دستور زبان را ندارد و یک بی‌سواد هم می‌تواند مثل شخص تحصیلکرده‌ای آن را بفهمد» (احمدی، ۱۳۸٦: ۱۵٤).

در دهه‌های اخیر، علاقهٔ فراوانی به نشانه‌شناسی سینما پدیدار شده است که آیا امکان دارد نقد سینما و زیبایی‌شناسی سینما را در حوزهٔ خاصی از علم عام نشانه‌ها مستحیل کنیم. به نحو روزافزونی آشکار گشته که نگره‌های سنتی زبان سینما و دستور زبان سینما که خودبه‌خود در طول سال‌ها رشـد یـافـته‌اند، نیازمند بررسی مجدد و ربط دادن یا اصول پاگرفتهٔ زبان‌شناسی‌اند.

به اعتقاد کریستین متز، از شاگردان رولان بارت، سینما در واقع یک زبان است، اما زبانی بدون رمزگان (به اصطلاح سوسور بدون لانگ). سینما زبان است، چرا که واجد متن است؛ گفتمان معنی‌داری وجود دارد، اما برخلاف زبان ملفوظ، نمی‌توان به رمزگانی از پیش موجود رجوعش داد (وولن، ۱۳۸٤: ۱۱۹– ۱۱۵).

تحلیل نشانه‌شناختی

به طور کلی، در نشانه‌شناسی محتوای متون به بخش‌های جزئی‌تر تقسیم می‌شوند و در گفتمانی وسیع‌تر به هم مرتبط می‌شوند. تحلیل نشانه‌شناختی، روشی را فراهم می‌آورد که در آن متون خاص به نظام پیام‌هایی که در آن عمل می‌کنند، مربوط می‌شوند. «نشانه‌شناسی در اشکال فراوان با تولـید معنا و بازنمایی ارتباط دارد. شاید واضح‌ترین این اشکال، متون و رسانه‌ها باشند. از دید نشانه‌شناسی یک متن ممکن است در هر رسانه‌ای وجود داشته باشد و با وجود تمایلات کلام‌محورانه در این تمایز می‌تواند شفاهی، غیرشفاهی یا هر دو باشد. اصطلاح متن معمولاً به پیامی اطلاق می‌شود که به طریقی ثبت شده باشد (مثلاً نوشتار و ضبط صوتی و تصویری). چنین پیامی از نظر فیزیکی از فرستنده یا گیرندهٔ خود مستقل است. متن، ترکیبی از نشانه‌هاست (مثل کلمات، تصاویر، اصوات یا اطوار) که با ارجاع به قراردادهای یک ژانر و

در یک رسانه ارتباطی خاص ساخته و تفسیر شده است. اصطلاح رسانه توسط نظریه‌پردازان مختلف و به طرق متفاوت به کار گرفته می‌شود و شامل مقولات گسترده‌ای همچون سخنرانی و نوشتار، چاپ و پخش خیابانی و پخش با استفاده از اشکال تکنیکی خاص از طریق رسانه‌های همگان (رادیو، تلویزیون، روزنامه‌ها، مجلات، کتاب‌ها، فیلم‌ها و ضبط‌صوت) یا رسانه‌های روابط بینافردی (تلفن، نامه، فاکس، ایمیل، گفت‌وگوی ویدئویی و سیستم‌های چت کامپیوتـری) است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱).

از منظر روشی باید تأکید کرد، نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل متن – مطابق تعریفی که از متن داده شد– است. از این رو، در به‌کارگیری آن، درحکم روشی برای تحلیل فیلم‌های سینمایی، در این کتاب از آن با عنوان تحلیل نشانه‌شناختی یاد می‌کنیم. «رویکردهای دیگر تحلیل متن شامل تحلیل بلاغی، تحلیل گفتمانی و تحلیل محتوایی هستند. در زمینهٔ مطالعات رسانه‌ها و ارتباطات، تحلیل محتوایی رقیبی جدی برای نشانه‌شناسی به‌عنوان روش تحلیل متون به شمار می‌رود. در حالی که در حال حاضر، نشانه‌شناسی به مطالعات فرهنگی بسیار وابسته شده است، تحلیل محتوایی، به‌خوبی، در مسیر اصلی سنت پژوهش علمی جامعه‌شناختی جا باز کرده است. در تحلیل محتوایی از روش‌های کمّی برای تحلیل محتوای متون استفاده می‌شود، اما نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساخت‌مند و در جست‌وجوی معناهای پنهانی و ضمنی است. نشانه‌شناسی به‌ندرت کمّی است و اغلب چنین ادعاهایی را رد می‌کند. فقط تکرار یک جزء در یک متن آن را مهم‌تر از بقیه نمی‌سازد. نشانه‌شناسان ساختارگرا بیشتر به رابطهٔ عناصر با یکدیگر توجه دارند. نشانه‌شناسان اجتماعی نیز بر اهمیت معنایی که خوانندگان به نشانه‌های متن می‌دهند، صحه می‌نهند. مطالعات نشانه شناختی بر نظام قواعدی که برگفتمان‌های درگیر در متون حاکم‌اند تمرکز دارد و به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند» (همان: ۲۹).

در به‌کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی برای بررسی فیلم‌های سینمایی از الگویی که رولان بارت در تحلیل رمان بالزاک بهره گرفته است، استفاده می‌شود. بارت در کتاب *s/z* داستان کوتاه *سارازین*[1] اثر بالزاک[2]، نویسندهٔ رئالیست فرانسوی، را با شیوه‌ای ساخت‌گرایانه بررسی کرده است. او واحدهای خوانش را با عنوان لکسیا[3] بررسی کرده است. واحد خوانش در تحلیل بارت، یک قلمرو تحقق معناست که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این استراتژی‌های تفسیری سبب انعطاف در نحوهٔ بررسی بارت شده است. هدف بارت نشان دادن ماهیت دلالت‌کنندهٔ داستان بالزاک بوده است (Hawkes, 2003: 94).

«بارت، فیلم را رسانه‌ای خنثی نمی‌بیند که وظیفهٔ ثبت پدیده‌های جهان واقعی را بر عهده داشته باشد. روش کار او از یک سو در تحلیل‌های ساخت‌گرا ریشه دارد و از سوی دیگر او برخلاف ساخت‌گرایان، درصدد تدوین الگوی دستوری برای روایت داستان بالزاک نیست، بلکه با طرح رمزگان متفاوت سعی می‌کند خوانش متفاوتی از داستان ارائه دهد که جایگزینی برای دستور یا گرامر روایت است. از این منظر خوانش، پیمودن مسیری از خلال رمزهاست که معنا را پدید می‌آورد. از نظر بارت، معنا به شکل ناخودآگاه شکل می‌گیرد. بر این اساس، بارت از حضور مؤلفه‌های متفاوت در تحلیل یک متن خبر می‌دهد. پنج رمزگان دخیل در روایت که بارت در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته عبارتند از:

۱. رمزگان هرمنوتیکی (Her)[4]: رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با سؤال و جواب و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است سؤالی را صورت‌بندی کنند یا پاسخ آن را ارائه دهند یا معمایی[5] را پیش کشد. این رمزگان مؤلفه‌های سؤال، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کنند و درنهایت نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همانا بازگشایی

1. Sarrasine 2. Balzac

۳. Lexia: شاید بتوان در فارسی معادل «خردواژگان» را انتخاب کرد، چون همان‌گونه که هاوکس گفته است: روش بارت به دنبال تجزیهٔ داستان و به قول خود بارت، خرد کردن داستان به شیوهٔ زمین‌لرزه‌ای کوچک است و او داستان بالزاک را به ۵۶۱ لکسیا با طول‌های متفاوت تجزیه کرده است (Hawkes, 2003:94).

4. The Hermeneutic Code 5. Enigma

جواب‌ها و سازماندهی خطی جواب‌های معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

۲. رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دال‌ها (Sem)[1]: در واقع، همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات ظریف معنایی تشکیل شده است. مثلاً e در عنوان داستان *سارازین* (Sarrasine) بر مؤنث بودن دلالت دارد.

۳. رمزگان نمادین (Sym)[2]: این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل‌تشخیص است که به‌طورمنظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازد. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرندهٔ مضمون‌هاست.

٤. رمزگان کنشی (Act)[3]: ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خودبه‌خود و به‌طورضمنی به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان دربرگیرندهٔ کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیره رویدادها را در بر می‌گیرد؛ مثلاً سکانس قتل در رمان سارازین که همان اجراهای اصل روایت را بر عهده دارد و در برگیرندهٔ توالی خطی از کنش‌هایی است بیانگر علیت خطی و تعمدی بودن متن است. این توالی‌ها الزاماً از درون متن نشئت نمی‌گیرند، بلکه خواننده به متون مشابه نیز رجوع می‌کند که قبلاً در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند و بنابراین، ساختار کلی متن را به‌مثابه یک کلِ به‌هم پیوسته حدس می‌زند. بر این اساس، این رمزگان دارای مشخصه‌های گفتمانی است.

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی (Ref)[4]: به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی‌نام و مقتدر دربارهٔ خرد پذیرفته‌شده سخن می‌گوید. برای بارت این رمزگان نمایان‌گر 'نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدرسالارانه' است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو ایدئولوژیک و اسطوره‌ها ارجاع می‌دهد که سعی می‌کند تا باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد. عناصر و مؤلفه‌های رمزگان ارجاعی را می‌توان از اسطوره‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کلیشه‌ها یا گفتمان‌های تکنیکی خاص به‌دست آورد که بر مبنای دانش اجتماعی پیشینی شکل می‌گیرد. اغلب،

1. The Code of Semes or Signifiers
2. The Symbolic Code
3. The Proairetic Code
4. The Cultural Code or Reference Code

رمزگان ۲ و ۳ به‌آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. رمزگان‌های ۱ و ٤ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های ۲، ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می‌کنند» (گیویان و سروی، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

در این بررسی، به دنبال ارائهٔ تحلیل روایی نیستیم و در تحلیل فیلم‌ها، رمزگان‌های ۲، ۳ و ۵ مورد نظر قرار می‌گیرند. با این حال رمزگان‌های ۱ و ٤، یعنی رمزگان هرمنوتیکی و کنشی، برای کامل شدن الگوی بارتی ارائه می‌شوند.

علاوه بر استفاده از الگوی تحلیلی بارت، از تحلیل میزانسن نیز بهره گرفته شده است تا تحلیل فیلم‌ها اثربخش‌تر شود. در واقع، در تحلیل میزانسن، برخی ابعاد و عناصر تئاتری مانند صحنه‌پردازی، وسایل صحنه، رفتار بازیگران، لباس‌ها، چهره‌آرایی و دلالت‌های آن‌ها مورد نظر قرار می‌گیرد.

واحد تحلیل در این بررسی صحنه[1] انتخاب شده است. «صحنه عبارت است از بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداومی را القا می‌کند که در یک مکان و زمان مداوم رخ می‌دهد» (فیلیپس، ۱۳۸۸: ۲۹). صحنه‌هایی از فیلم‌های منتخب تحلیل شده‌اند که ارتباط بسیار عمیقی با ایران و اسلام و ایرانیان و مسلمانان داشته‌اند.

پایایی و روایی در تحلیل نشانه‌شناختی

برای اینکه نتایج تحقیق معتبر باشند، باید داده‌های پایه و اساس تحقیق وَ ابزارهایی که برای اندازه‌گیری یا مشاهده استفاده شده‌اند، پایا باشند. «پایایی ارزیابی این امر است که هر طرح تحقیقی، هر بخشی از آن و هر داده‌ای که حاصل آن است تا چه حد معرف تغییرات در پدیده‌های واقعی است» (کریپندورف، ۱۳۸۳: ۱۷۵). شاخص اصلی روایی تحقیق نیز نمونه‌گیری و تعمیم دادن نتایج تحقیق است.

1. Scene

در پژوهش‌های کیفی، پایایی در مفهومی کلی به عناصر بین‌الاذهانی پژوهش می‌پردازد. «عنصر بین‌الاذهان پدیده‌ای تعاملی و اجتماعی است و هم از طریق مقایسهٔ تطبیقی تجربه‌های کوچک در مراحل اولیهٔ مطالعه و هم از پرداختن به یافته‌های جدید، انواع مستندسازی و تفسیرها شکل می‌گیرد. در بیشتر موارد، پایایی، مسئله‌ای است که پس از پایان فرایند پژوهش (در تحلیل دوبارهٔ داده‌ها) مطرح می‌شود. از این رو، مقولهٔ پایایی به بررسی پرسش‌هایی درخصوص سازمان اجتماعی و کاربردهای پژوهش منجر می‌شود. یافته‌های پایا به دانـش‌هـایی می‌انجامد که افراد و نهادها براساس آن عمل می‌کنند. به این ترتیب، مقولهٔ اعتبار به‌سوی قلمرو علمی و اجتماعی وسیع‌تری گشوده است. مطالعهٔ کیفی در مقایسه با سنجش‌های کـمّی اعـتبـار، به اعتـبار درونـی (ارزیابی یکدستی مفاهیم و رویه‌ها به لحاظ بافت تجربی) مقولات خـود پاسـخ می‌دهـد و اعـتبـار بـیـرونـی (ارزیابی امکان تعمیم‌یافته‌ها به دیگر بافت‌ها و محیط‌ها) را باید تا هنگام گردآوری نمونه‌های دیگر و بررسی آن‌ها به تعویق انداخت» (برون نیس به نقل از سروی، ۱۳۸٤: ۲۹).

باید به این نکته اشاره کرد که کلاً مفاهیم پایایی و روایی در تحقیقات کیفی، ماهیتی متفاوت با تحقیقات کمّی دارند. از این رو، بدون جرح، تعدیل و اصلاح، قابلیت کاربرد در تحلیل‌های کیفی همچون تحلیل نشانه‌شناختی را نخواهند داشت. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد «تحلیل کیفی بر قرائت و تفسیر پژوهشگر از متون رسانه‌ای متمرکز است و این تمرکز عمیق و زمان‌بر یکی از دلایلی است که تحلیل‌های کیفی، نمونه‌های کوچک و محدود از متون رسانه‌ای را انتخاب می‌کنند» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱٥٤). با این حال، باید تأکید کرد به‌رغم تفاوت ماهیت پایایی و روایی در پژوهش‌های کمّی و کیفی، این موضوع در تحقیقات کیفی، اهمیت کمتری ندارد. «این دو مقوله به خواننده کمک می‌کنند مشخص کند که تا چه حد می‌تواند به یافته‌های پژوهش اطمینان داشته باشد و اصولاً آیا می‌تواند نتایجی را که پژوهشگر به دست آورده، باور کند. میکوت و مورهاوس (۱۹۹٤) به جای تأکید بر پایایی و روایی، قابلیت اعتماد طرح‌های پژوهش کیفی را مطرح می‌کنند. آنان چهار عامل را که به مدد آن‌ها اعتمادسازی می‌شود چنین خلاصه می‌کنند: ۱. استفاده از

چند روش برای گردآوری داده‌ها ۲. بازرسی مسیر کسب اطلاعات ۳. وارسی از سوی افراد تحت بررسی ٤. گروه پژوهشی : اعضای گروه پژوهشی هنگام تفسیر داده‌های خود بر صداقت و دقت یکدیگر نظارت دارند» (ویمر و دومینیک، ۱۳۸٤: ۱۷۱).

جامعهٔ آماری، شیوهٔ نمونه‌گیری و تعداد نمونه

در این نوشتار، جامعهٔ آماری، فیلم‌های سینمایی برجستهٔ ساخت هالیوود هستند. درخصوص نمونهٔ تحقیق، باید تأکید کرد که در تحلیل کیفی، نمونه‌گیری نیازمند فرمول معتبر آماری نیست، حتی نمونه‌گیری تصادفی نمی‌تواند اطلاعات مفیدی را در اختیار محقق قرار دهد، چرا که هدف تحلیل کیفی، بررسی و تحلیل موضوعات یا موارد جزئی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۵۵). از این رو، در این کتاب، با روش نمونه‌گیری هدفمند[1]، «که گاهی آن را نمونه‌گیری قضاوتی نیز می‌نامند» (سفیری، ۱۳۸۷: ۵۹)، ۱۰ فیلم شاخص- که در بخش بعد، خصوصیات برجستهٔ آن‌ها تشریح خواهد شد- انتخاب شده است. در این روش نمونه‌گیری، پژوهشگر از تخصص یا دانش خاص خود دربارهٔ برخی گروه‌ها برای انتخاب موضوعاتی که نمایان‌گر آن‌ها باشد، استفاده می‌کند (همان).

1. Purposive Sampling

فصل پنجم

بررسی یافته‌ها

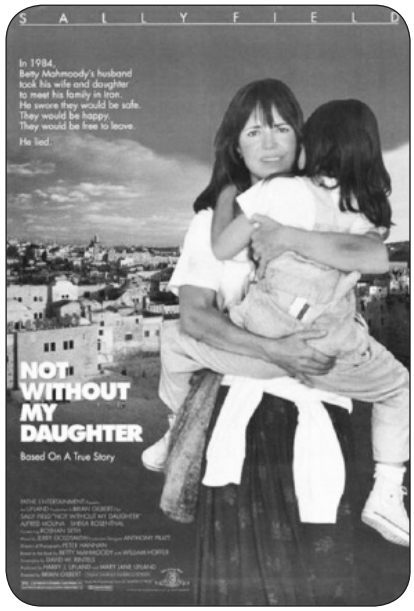
در این فصل، که در دو بخش تدوین شده است، ۱۰ فیلم سینمایی برجستهٔ هالیوود، که دربارهٔ ایران و اسلام ساخته شده‌اند، با بهره‌گیری از تحلیل نشانه‌شناختی، تجزیه و تحلیل می‌شوند. در بخش اول، پنج فیلم مربوط به ایران و ایرانیان و در بخش دوم، فیلم‌های مربوط به اسلام و مسلمانان، به‌ترتیب زمان ساخت، معرفی و سپس تحلیل خواهند شد. در معرفی، ضمن ارائهٔ فیلم‌شناسی مختصر، برخی ویژگی‌های برجستهٔ فیلم‌ها، که باعث شده در زمرهٔ فیلم‌های مورد تمرکز این کتاب قرار گیرند، تبیین خواهند شد.

بخش اول

تحلیل فیلم‌های متمرکز بر ایران و ایرانیان

بدون دخترم هرگز (Without My Daughter)

کارگردان	برایان گیلبرت (Brian Gilbert)
تهیه‌کننده	هری اوفلند (Harry Ufland) و مری جین اوفلند (Mary Jane Ufland)
بازیگران	سالی فیلد (بتی)، آلفرد مولینا (محمودی)، روشن سث (حسین)، سارا بادل (نیکول)، مونی ری (عمه بزرگ)، جرجز کُرافیس (محسن)، مری نل سانتاکروس (مادربزرگ)، ادی گریدی (پدربزرگ)، سودابه فرخ‌نیا (نسرین)، جودیت رابینسون(الن) و ...
فیلمنامه	دیوید رینتلز (David Rintels) براساس کتابی از بتی محمودی و ویلیام هافر
موسیقی	جری گلداسمیت (Jerry_Goldsmith)
ژانر	درام
مدت فیلم	۱۱۶ دقیقه
سال پخش	۱۹۹۱
زبان	انگلیسی و فارسی
محصول کشور	امریکا



چکیدهٔ داستان فیلم

بتی محمودی زنی امریکایی است که همسری ایرانی اختیار کرده است. پس از تماس‌های خانواده، سید بزرگ محمودی، شوهرش، تصمیم می‌گیرد که به ایران برود و با خانواده‌اش دیدار کند. ورود بتی به همراه شوهر و دخترش به ایران، از همان ابتدا با حوادث ناخواسته همراه است. او در بدو ورود، مجبور به پوشیدن روسری می‌شود و زن‌هایی دور او و همسرش را در فرودگاه می‌گیرند که همگی سر تا پا سیاهپوش‌اند. همسر بتی در ابتدا، تصمیم دارد که پس از دیدار با خانواده‌اش دوباره به امریکا برگردد، اما بر اثر فشار خانواده تصمیم خود را عوض می‌کند و نظر خود را به بتی انتقال می‌دهد، ولی زندگی در ایران برای بتی بسیار دشوار و تحمل‌نکردنی است. او می‌خواهد به امریکا برگردد، اما همه دست‌به‌دست هم می‌دهند تا مانع رفتن او شوند. مسئلهٔ تلاش بتی برای بازگشت به امریکا آن قدر حاد می‌شود که همسرش او را در مدرسهٔ دخترش در برابر معلمان به باد کتک می‌گیرد. بتی سرانجام، با کمک ایرانی‌ای که در امریکا زندگی کرده است، مسیر فرار از ایران را پیدا می‌کند و از راه کردستان، با کمک فردی به نام حمید، از طریق مرز ترکیه از ایران خارج می‌شود و به همراه دخترش مهتاب به امریکا برمی‌گردد.

اهمیت و برجستگی فیلم

این فیلم، نخستین فیلم پس از انقلاب اسلامی بود که، به طور گسترده، توجه افکار عمومی خارج از ایران را به نحو خاصی به سمت ایران جلب کرد. تمرکز و تأکید سازندگان فیلم بر واقعی بودن داستان فیلم، از عواملی بود که فیلم را تأثیرگذارتر می‌کرد. مسئلهٔ کتاب و فیلم *بدون دخترم* هرگز هنوز به پایان نرسیده است و بتی محمودی، همچنان با سفر به نقاط مختلف، موضوع هراس از ایران را در سخنرانی‌های خود دنبال می‌کند. این فیلم در سال ۱۹۹۱، جایزهٔ گلدن‌اسکرین را در آلمان دریافت کرد و در برخی جشنواره‌های دیگر نیز نامزد دریافت جایزه شد. این فیلم، علاوه بر امریکا، در ۱۶ کشور دیگر: کانادا، آرژانتین، برزیل، آلمان، انگلیس، فرانسه، اسپانیا، ایتالیا، پرتغال،

یونان، جمهوری چک، لهستان، فنلاند، دانمارک، سوئد، استرالیا و نیز فلسطین اشغالی (اسرائیل) عرضه شده است. تأکید بر این موضوع که فیلم براساس داستانی واقعی ساخته شده، تأثیرگذاری این فیلم را دوچندان کرد.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱

توصیف صحنه

حادثه در روز، در سفارت سوئیس در تهران- که حافظ منافع امریکا در ایران است- رخ می‌دهد. در ابتدا، در نمای معرف، بتی محمودی و دخترش، مهتاب، را می‌بینیم که عازم سفارت‌اند (بتی با مانتوی خاکستری، روسری کلفت سبز لجنی، شلوار لی و کفش کتانی سفید؛ مهتاب با روسری قهوه‌ای و کاپشن صورتی) در نمای نزدیک‌تر بتی زنگ سفارت را می‌زند، در پس‌زمینه، پنج نظامی را می‌بینیم که دو نفر از آن‌ها، با فاصله از یکدیگر دور میز کهنه فروش کتاب جمع‌اند، دوردست‌تر، پارچه نوشته‌های مربوط به بیانات امام (ره) و شعارهای انقلابی دیده می‌شوند، که بر روی یکی از آن‌ها نوشته شده «امریکا هیچ غلطی نمی‌تواند بکند»، در نمای بعدی، پس از باز شدن در، نگهبان ایرانی سفارت، اسلحه به‌دست، با لباس سیاه، صورت جدی و با ریش پشت نرده‌های آهنی در سفارت سوئیس دیده می‌شود. برش به نمای سوم، زنی چادری، با چهره‌ای جدی، بتی را سر تا پا بازرسی می‌کند و کیفش را که وارسی کرده به او پس می‌دهد. مهتاب با تعجب به آن‌ها نگاه می‌کند. نگهبان مرد دیگری که در کنار زن با چادر سیاه ایستاده از بتی گذرنامه می‌خواهد، اما او می‌گوید گذرنامه‌اش نزد همسرش است و او شهروندی امریکایی است. زن چادری می‌گوید: اشکال ندارد، می‌تواند برود. در این لحظه بتی و مهتاب، که گویی اولین بارقه نجات از دست دکتر محمودی در دلشان زنده شده، یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و مهتاب می‌گوید: «مامان می‌خوام برم خونه (امریکا).» در نمای بعد، رئیس بخش حافظ منافع امریکا در سفارت سوئیس را می‌بینیم (روی میز، عنوان او نوشته شده

است)؛ در این نما، خانم رئیس بخش، که کت سفید و لباس آراسته‌ای بر تن دارد، از جای خود بلند می‌شود؛ در نمای بعد، این خانم لبخندزنان به آن‌ها اشاره می‌کند که جلوتر بروند، در نمای دیگر بتی و مهتاب لبخندزنان وارد بخش می‌شوند. در نمای اندکی نزدیک‌تر، مسئول بخش در حالی که با بتی دست می‌دهند خود را «نیکولا عجمیان» معرفی می‌کند، بتی هم خودش و مهتاب را معرفی می‌کند و بر روی دو صندلی در مقابل نیکولا می‌نشینند. در نمای نزدیک‌تر، بتی از ته قلبش از دیدن نیکولا ابراز خوشحالی می‌کند، در نمای بعدی مهتاب نیز تبسم می‌کند. در ادامه در چند نمای نزدیک تا پایان این صحنه، شاهد گفت‌وگوی بتی و نیکولا هستیم.

بتی: من با مادرم در امریکا صحبت کردم و او گفت می‌تونیم به سفارت سوئیس بیاییم.

او با ابراز خوشحالی از این موضوع می‌گوید: ما هر جایی می‌خوابیم تا از اینجا بریم بیرون، هر چقدر که طول بکشه.

نیکولا: از چی حرف می‌زنید؟ شما نمی‌تونید اینجا بمونید.

بتی: من نمی‌تونم پیش همسرم برگردم، می‌خوام برم امریکا.

نیکولا: این ممکنه، اما شما در ایران هستین (ایران را با لحنی جدی و تأکیدی حاکی از خاص بودن آن به زبان می‌آورد)، شما با یک ایرانی ازدواج کرده‌این؟

بتی: بله.

نیکولا: پس شما یک شهروند ایرانی هستین.

بتی: نه من ایرانی نیستم، من تبعهٔ امریکا هستم و دخترم هم تبعهٔ امریکاست (مهتاب با سر، سخن مادرش را تأیید می‌کند). ما در امریکا متولد شده‌ایم، گذرنامهٔ امریکایی داریم، ما آن‌ها را با خودمان نداریم، همسرم آن‌ها را برداشته است. ما تبعیتمان را تغییر نداده‌ایم.

نیکولا: وقتی شما با یک ایرانی ازدواج می‌کنید، خودبه‌خود تبعهٔ ایران می‌شوید و قوانین مربوط به زنان بسیار سخت‌گیرانه است، شما بدون اجازهٔ همسر، هیچ‌جا نمی‌تونین سفر کنین و

شما در مورد بچه‌ها هم حقی ندارین (اندوه بر چهره مهتاب می‌نشیند و ابروهایش در هم فرو می‌رود) حق طلاق هم با مرد است (چهرهٔ بتی متعجب و نگران می‌شود) متأسفم، اما شما باید برگردین نزد همسرتان.

بتی: پس ما هرگز نمی‌تونیم از ایران بریم بیرون، ما اینجا 'گروگان' گرفته شده‌ایم، آمدن به اینجا (سفارت سوئیس) تقریباً غیرممکن است (این جمله را با حالت استیصال و دو دست نزدیک به صورت‌می‌گوید).

نیکولا: خانم محمودی، زنان امریکایی زیادی در اینجا در چنین شرایطی دارند (نما خیلی نزدیک است و صمیمیت بیشتری دارد). می‌تونم از شما بپرسم چرا به ایران اومدی؟

بتی کمی فکر می‌کند و می‌گوید: نمی‌دونم (در نمای خیلی نزدیک و صمیمی، صورتش را به دو دستش می‌چسپاند) و باز می‌گوید: نمی‌دونم، نمی‌دونم (با تأکید و ناراحتی)، من با اختیار خودم اومدم، می‌خواستم او (دکتر محمودی) را خوشحال کنم.

مهتاب با دقت به مادرش گوش می‌دهد.

بتی: من به او (دکتر محمودی) اعتماد کردم، با اختیار خودم اومدم، اما فکر نمی‌کردم چنین اتفاقی بیفته، من اونو امریکایی می‌دونستم، (نما نزدیک و صمیمی)، او عوض شده، اوه خدایا، اون عوض شده.

نیکولا: ببین خانم محمودی! خیلی‌ها که پس از انقلاب برگشتند، از اینکه به ایران برگشته‌اند، احساس گناه می‌کنند. الان ایران یک کشور اسلامیه و این برای خیلی از ایرانی‌ها چیز بسیار شگفت‌انگیزیه.

نمای پایانی صحنه

صدای نیکولا را بر تصویر بهت‌زدهٔ بتی می‌شنویم که گویی تازه فهمیده است در چه مخمصه‌ای گرفتار شده است.

نیکولا: ممکنه کاری داشته باشین که ما بتونیم انجام بدیم، مثلاً بخواهین به امریکا زنگ بزنین یا نامه‌ای بنویسین؟

وسایل صحنه

پارچه‌نوشـــته‌های شعارهای انقلابی و میز کهنهٔ کتاب‌فروش در خیابان جلوی سفارت، اسلحه نگهبان ســـفارت، کیف بتی، تابلوهایی از طبیعت (احتمالاً طبیعت سوئیس) بر دیوار، دو پرچم کوچک و دو پرچم بزرگ سوئیس و امریکا و وسایل اداری شامل میز، زونکن، تلفن و ... در دفتر رئیس بخش حافظ منافع امریکا، حلقهٔ ازدواج به انگشت بتی.

رمزهای غیرکلامی

لابه‌لای گفت‌وگوها توصیف شد.

رمزهای لباس

رنگ لباس نگهبانان سفارت، بتی، مهتاب و نیکولا که لابه‌لای دیالوگ‌ها توصیف شد.

صحنهٔ ۱	
Her	ـ چرا بتی به سفارت سوئیس آمده است؟
Sem	- بتی در مخمصه‌ای بزرگ گرفتار شده است.
Sym	– گروگان بودن/ آزادی - محرومیت و مظلومیت زنان/ حاکمیت مطلق مردان بر سرنوشت زنان ایرانی مسلمان - دروغ‌گویی مرد ایرانی/ عشق و اعتماد زن امریکایی - لباس تیرهٔ زنان و مردان ایرانی/ لباس روشن زن غربی ایرانی گروگان‌گیر/ امریکایی گروگان تعامل جدی و خشک ایرانیان/ تعامل خوشایند و تسلی‌بخش زن غربی
Act	ـ بی‌نتیجه ماندن مراجعه به سفارت، باید بتی را به فکر دیگری برای نجات خود بیندازد.
Ref	– ارجاع به تأثیر ناگوار انقلاب اسلامی ایران و حاکم شدن اسلام بر سرنوشت زنان در ایران - ارجاع به قوانین سخت‌گیرانهٔ ایران در قبال زنان - ارجاع به مردسالاری – کلیشهٔ زن دارای جایگاه اجتماعی غربی در مقابل زن در چنگال مردان گرفتار آمدهٔ ایرانی - ارجاع به موضوع گروگان‌گیری در سفارت امریکا در ایران

این سکانس وضعیت بسیار دشوار و نگران‌کننده‌ای از بتی محمودی را به تصویر کشیده است که به امید رهایی و خروج از ایران، به کمک دفتر حافظ منافع امریکا در سفارت سوئیس در ایران، پا به این سفارتخانه می‌گذارد و به‌رغم تمایل قلبی آن‌ها برای کمک به بتی محمودی، او نمی‌تواند از مخمصه‌ای که در آن گرفتار شده نجات یابد.

در حقیقت، این سکانس از فیلم که به‌نوعی بر گرفتار و اسیر شدن بتی در ایران تأکید کرده، در ادامهٔ تصویرسازی از ایران در رسانه‌های امریکایی پس از ماجرای تسخیر سفارت امریکا در ایران- که در فصل سوم به آن اشاره شد- صورت گرفته است و مخاطبان امریکایی به‌راحتی می‌توانستند با آن هم‌ذات‌پنداری کنند. در مقابل بتی، ایرانیان و حکومتشان ترسیم شده‌اند که قوانین سختگیرانه‌اش باعث گرفتار شدن زنی امریکایی شده است.

صحنهٔ ۲

توصیف صحنه

نمای کوچهٔ محل زندگی خانوادهٔ دکتر محمودی در تهران، در ابتدا، در روز دو مرد دستفروش را در سمت راست قاب تصویر می‌بینیم که مشتی خرت‌وپرت و فرشی ایرانی در کنار آن‌هاست و در فضایی بسیار آشفته در کنار دیوار نشسته‌اند، دورتر، نوجوانی چوب به دست، هِرهِرکشان، به دنبال چند گوسفند، کلاه سفید حاجیان به سر و سربازی با لباس سبز لجنی همراه با اسلحه در پشت سر او را در حرکت می‌بینیم که از قاب خارج می‌شوند. پشت سر آن‌ها بر روی دیوار، عکس‌هایی سیاه و سفید از امام و چند پوستر عکسدار اما نه واضح می‌بینیم.

در سمت چپ قاب تصویر، بتی را می‌بینیم که به همراه مهتاب از تاکسی قرمزی پیاده می‌شوند. بتی به مهتاب می‌گوید: اگر بابا پرسید، ما رفته بودیم کمی قدم بزنیم. در نمای بعد، بتی در ورود به

پذیرایی را آهسته باز می‌کند و به همراه مهتاب وارد می‌شوند. بلافاصله، عمهٔ بزرگ، زن متعصب خشن فیلم، با لباس‌هایی تیره، از جمله چادر که کامل بر سر نکرده خود را به آن‌ها می‌رساند و با پدرسوخته خطاب کردن بتی، مهتاب را از او می‌گیرد و به دنبال خود می‌کشد، مهتاب هم جیغ‌زنان مادرش را صدا می‌کند.

برش به نمای بعدی، دکتر محمودی با چهره‌ای عصبانی به بتی نزدیک می‌شود و سیلی محکمی به او می‌زند و می‌پرسد: «کجا بودین؟» هنوز بتی پاسخی نداده، محمودی سیلی دوم را هم می‌خواباند.

بتی در حال گریه تلاش می‌کند توضیح دهد که برای قدم زدن بیرون رفته بوده است، اما محمودی سیلی‌های بعدی را هم می‌زند و او را به دیوار و سرش را به تابلوی شمایل یکی از پیشوایان شیعه (ظاهراً حضرت ابوالفضل علیه‌السلام) می‌کوباند. در نمای درشت و نزدیک شاهد صورت خشن و عصبانی محمودی و در نمای بعدی چهرهٔ گریان بتی هستیم

محمودی با غیظ: اگر دوباره بخواهی فرار کنی(بتی دست به دهان گرفته و وحشت‌زده؛ محمودی بازوی بتی را محکم فشار می‌دهد) می‌کُشمت.

در نمای پایانی این صحنه (نمای نزدیک، درشت و صمیمی)، بتی چشمانش را می‌بندد و گریان خدا را خطاب می‌کند. تصویر او در حالی که اشک‌هایش را پاک می‌کند در عکس‌هایی از امام به همراه چند بلندگو آویزان بر تیرهای داخل خیابان دیزالو می‌شود.

وسایل صحنه

وسایل خرت‌وپرت مانند کتری و قوری، فرش و... دست‌فروش‌ها، اسلحه سرباز، چوب نوجوان چوپان، کیف دستی بتی و ...

صحنهٔ ۲	
Her	- چرا دکتر محمودی بدون مهلت دادن به بتی برای پاسخ او را کتک می‌زند؟ - افراد دیگر منزل همچون عمه‌بزرگ چرا از کتک زدن او جلوگیری نمی‌کنند؟
Sem	- بتی زنی مظلوم و مستأصل است. - چهرهٔ ایرانی شوهر بتی، چهره‌ای خشن است و او همان محمودی مهربان امریکا نیست، - مرد ایرانی بدون اینکه منتظر پاسخ همسرش در مقابل سؤالش بماند کتکش می‌زند. - رفت‌وآمد گوسفندان در خیابان، بر فرهنگ بدوی و غیرمدنی دلالت دارد.
Sym	- مرد/ زن -ظالم/ مظلوم -خشونت/ نرمخویی
Act	- بتی از همسرش کاملاً ناامید می‌شود و در وضعیت استیصال قرار می‌گیرد. درنتیجه باید چارهٔ مناسبی برای رهایی از این وضعیت پیدا کند.
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ مرد خشن ایرانی - ارجاع به مردسالاری در ایران - ارجاع به کلیشهٔ زن مطیع و سرخوردهٔ ایرانی - ارجاع به کلیشهٔ زندگی بدوی و نامتمدن

در سکانس تشریح شده از فیلم *بدون دخترم هرگز*، در تحلیل همنشینی از عناصری که در کنار هم قرار گرفته‌اند، یعنی عبور گوسفندان از خیابان، خشونت مرد ایرانی در مقابل همسرش و بهره‌گیری از برخی نمادهای دینی، می‌توان استنباط کرد که این سه به کمک یکدیگر، نخست زندگی بدوی از ایرانیان را به تصویر می‌کشند که در پایتخت کشورشان، مکرراً گوسفندان در رفت‌وآمدند و زندگی آن‌ها نوعی زندگی بدوی و مشابه قبایل قرن‌های گذشته است. دوم اینکه در این نوع زندگی چون انسان‌ها هنوز به سطح و استانداردی از تمدن نرسیده‌اند که حقوق دیگران از جمله زنان را محترم شمارند، زنان زیر شدیدترین ضربات مردان قرار می‌گیرند. سوم اینکه این نوع رفتار و نگرش به زندگی از ایدئولوژی‌ای دینی نشئت می‌گیرد که در دیگر بخش‌های فیلم نیز برخی عناصر آن همچون اصرار بر اقامهٔ نماز جماعت و نیز شکل خاصی از پوشش زنان تصویر شده است.

***خانه‌ای از شن و مه* (*House of Sand and Fog*)**

کارگردان	وَدیم پرلمن (Vadim Perelman)
تهیه‌کننده	مایکل لاندن (Michael London) و وَدیم پرلمن (Vadim Perelman)
بازیگران	جنیفر کانلی (کتی)، بن کینگزلی (بهرانی)، ران الدارد (لستر)، فرانسیس فیشر (کانی والَش)، شهره آغداشلو (نـادی)، جـانـاتـان اَهدوت (اسماعیل)، نـاوی روات (ثـریا)، کارلوس گومِز (گـروهـبان آلـوارز)، کـیا جـم (علی)، سمیرا دماوندی (کودکی ثریا)، ژاله مجلل (یاسمین) و ...
فیلمنامه	آندره دوباس (Andre Dubus)، وَدیم پرلمن (Vadim Perelman) و شـاون لـورنـس اتـو (Shawn Lawrence Otto)
موسیقی	جیمز هورنر (James Horner)
ژانر	درام
مدت فیلم	۱۲۶ دقیقه
سال پخش	۲۰۰۳
زبان	انگلیسی و فارسی
محصول کشور	امریکا

چکیدهٔ داستان فیلم

مسعود بهرانی، سرهنگ دورهٔ پهلوی، با پیروزی انقلاب اسلامی، به همراه خانواده‌اش به آمریکا مهاجرت کرده و در این کشور زندگی می‌کند. مسعود وضع مالی خوبی ندارد و برای امرار معاش به کارهای مختلفی از جمله کارگری دست می‌زند، اما با برگزاری مهمانی، حفظ ظاهر می‌کند. کتی، شهروند امریکایی، که شوهرش او را ترک کرده است، به علت ندادن مالیات، خانه‌اش به حراج گذاشته شده است. بهرانی خانه را به قیمت یک‌سوم قیمت واقعی خریداری می‌کند و قصد دارد بعد از تعمیر، آن را به قیمت مناسبی بفروشد. کتی که بی‌خانمان شده و مجبور است شب‌ها را در ماشین شورلت خود به صبح برساند، با لستر آشنا شده است و می‌خواهند خانه را پس بگیرند.

ویژگی‌های برجستهٔ فیلم

این فیلم که اولین‌بار در سینمای امریکا به زندگی خانواده‌ای ایرانی مقیم امریکا می‌پرداخت، علاوه بر اینکه نامزد دریافت سه جایزهٔ اسکار در سال ۲۰۰٤، در بخش بهترین بازیگر مرد نقش اصلی (بن کینگزلی)، بهترین بازیگر زن نقش مکمل (شهره آغداشلو) و بهترین موسیقی (جیمز هورنر) شد، نامزد یا برندهٔ جایزه در برخی جشنواره‌ها شد؛ از جمله:

نام شخص	برنده یا نامزد	بخش جایزه	جشنواره
بن کینگزلی	نامزد	بهترین بازیگر مرد نقش اصلی	گلدن گلاب
شهره آغداشلو	برنده	بهترین بازیگر نقش مکمل	انجمن منتقدان فیلم لس‌آنجلس و انجمن منتقدان فیلم نیویورک
جنیفر کانلی	برنده	بهترین بازیگر زن	انجمن منتقدان فیلم کانزاس‌سیتی

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: ساحل دریای مازندران و شهری در امریکا)

توصیف صحنه

این صحنه که صحنهٔ دوم فیلم است و با حرکت تیلت (عمودی رو به پایین) دوربین شروع

می‌شود، در ابتدا، در آن نمای معرف را می‌بینیم که در روز اتفاق می‌افتد؛ دوربین از آسمان ابری به نمایی از پاهای نادره در ساحل دریای خزر برش می‌خورد که مشغول بازی با پسرش (اسماعیل) است. در نمایی دیگر، دختر او (ثریا)، شادی‌کنان در فاصلهٔ چندمتری از مادر به دور خود می‌چرخد، برش به نمای دریای آرام خزر، سپس برش به نمای اره برقی و بعد از آن نمای مرغی دریایی که از ترس صدای اره برقی از ساحل پرواز می‌کند. سپس نمای نزدیک‌تر ثریا در حالی که کتابی فارسی به‌دست دارد، ایستاده، اما با روشن شدن صدای اره برقی، ترس بر چهره‌اش می‌نشیند. در نمای دیگر، فرار نادره، پسر و دخترش را شاهدیم. نمای قطع درختان، نمای فرار هراسان نادره و فرزندانش در ساحل و مجدداً نمای قطع درختان بلند کاج در ساحل به هم برش می‌خورند. در همین نمای آخر، سرهنگ بهرانی، با لباس نظامی آبی‌رنگ (لباس نیروی هوایی) از بالکن ویلایش قطع درختان را نظاره می‌کند. در ادامه، نمای دورتر از سرهنگ در همین حالت و دو نمای دیگر از افتادن درختان کاج قطع شده بر زمین و نمای نزدیک و درشت از سرهنگ (حاکی از ابهت و هیبت) و در ادامه نمایی باز از سرهنگ، درختان قطع‌شده و دریا. سپس صدای سرهنگ را در جشن عروسی ثریا در امریکا (در زمان فعلی) می‌شنویم که می‌گوید: «البته نادی موافقت کرد که این یک ایده عالیه که درختان جلوی خانه‌مان در ساحل دریای خزر را قطع کنیم تا دریا را در مقابل چشمانمان داشته باشیم و چشمانمان برای همیشه تا بی‌نهایت را دنبال کنند.» در ادامه، نمایی از جشن بسیار مجلل، با انبوه غذاهای متنوع چیده شده بر روی میزها، به همراه شراب و ... . برش به نمای نگاه ثریا، نادره و مهمانان که نظاره‌گر سرهنگ کت و شلوار پوشیده و کراوات‌زده هستند. او لیوان شراب‌به‌دست، ایستاده، برش به نمای کامل سرهنگ از فاصلهٔ بلندتر که این طور به صحبت خود ادامه می‌دهد؛ «اما بعد زندگی ما، به همان سرنوشت درخت‌ها دچار شد (با حرکت دوربین به سوی او و در نمای نزدیک‌تر، همراه با صمیمیت بیشتر) آیت‌الله‌ها روح کشور زیبای ما را پاره‌پاره کردند.» سرهنگ با تازه کردن نفسش در نمایی متوسط می‌گوید:

«خوب کافیه، امروز روز یک پیر (منظور خودش است) نیست، امروز روز یک جوان است (منظور ثریاست)». در ادامه، چندین نمای بلند و نیز نزدیک از جشن عروسی و رقصیدن سرهنگ با دخترش و نیز مهمانان را با حضور خواننده‌ای لس‌آنجلسی و گروه موسیـقی شاهدیم. یکی از زنان در جشن با اشاره به سرهنگ می‌گوید: سرهنگ برنزه شده، بازنشستگی به او ساخته، مردی که در کنار او نشسته: او بازنشسته نشده، برای بوئینگ کار می‌کنه. یک مرد دیگر حاضر در جشن: او برای بوئینگ کار نمی‌کنه، پسرم برای بوئینگ کار می‌کنه، خدا می‌دونه او چکار می‌کنه.

وسایل صحنه

اره برقی، کاج‌های بریده شده بر ساحل، غذا و وسایل پذیرایی در جشن عروسی، سازهای گروه‌موسیقی.

رمزهای لباس

لباس نظامی سرهنگ در بالکن ویلای کنار دریای خزر، لباس‌های رسمی مردان (کت و شلوار و کراوات) و زنان (لباس‌های بلند مهمانی) در جشن عروسی ثریا، لباس عروس ثریا.

صحنهٔ ۱	
Her	ـ نادی و بچه‌هایش از چه چیزی می‌ترسند؟ ـرفع تعلیق: آن‌ها صدای اره برقی را شنیده و شاهد قطع شدن درختان بوده‌اند. ـ چرا درختان قطع می‌شوند؟ ـ رفع تعلیق: چون نادی و سرهـنگ بـهـرانی می‌خواسـته‌انـد دریـا را بی‌واسطه از بالکن ویلا ببینند. ـ شغل سرهنگ چیست؟
Sem	ـ نحوهٔ ایستادن و نظاره کردن سرهنگ در بالکن ویلا بر ابهت و اقتدار او دلالت دارد. نحوهٔ صحبت مهمانان از شغل سرهنگ، از نامعلوم بودن شغل واقعی او نزد دیگران حـکـایـت می‌کند.
Sym	ـ زن/ مرد ـ طبیعت/انسان ـ گذشته/ حال
Act	ـ
Ref	ـ ارجاع به پیش از انقلاب ـ ارجاع به آثار منفی پیروزی انقلاب اسلامی ایران بر زندگی مردم ایران

این سکانس به صورت نمادین زندگی خانواده‌ای ایرانی را نشان می‌دهد که در آرامش به سر می‌برند و زندگی بسیار خوش و و آرامی دارند، اما ناگهان رویدادی ناخوشایند آرامش و خوشی‌شان را بر هم زده و همچون طوفانی زندگی آن‌ها را دچار تلاطم می‌کند. این فیلم، از همان سکانس آغازین، تلاش می‌کند با بیانی سمبلیک وقوع انقلاب در ایران را رویدادی ناخوشایند برای ایرانیان ترسیم کند و جملهٔ «آیت‌الله‌ها روح کشور زیبای ما را پاره‌پاره کردند» در حقیقت تبیین کلامی همین موضوع است.

صحنهٔ ۲ (محل وقوع حادثه: شهری در امریکا)

توصیف صحنه

در نمای اول، در روز، شاهد ریخته شدن آسفالت به روی خیابانی در امریکا هستیم، در نمای دوم سرهنگ را می‌بینیم که با لباس کارگری (کلاه زرد، جلیقهٔ قرمز، پیراهن و شلوار سیاه شده بر اثر تماس با آسفالت)، در کنار چند کارگر مهاجر دیگر، مشغول پهن کردن آسفالت بر روی خیابان هستند. برش به نمای دیگر که مردی (ظاهراً سرکارگر) آن‌ها را به استراحت دعوت می‌کند، برش به نمای بعد که نزدیک‌تر است، سرهنگ را در حال خوردن چای می‌بینیم.

وسایل صحنه

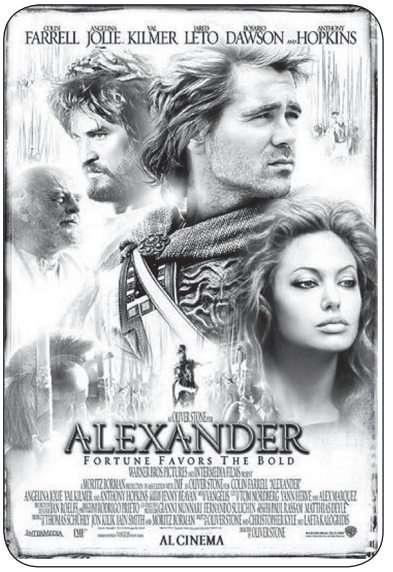
ماشین آسفالت، آسفالت، بیل‌های مخصوص پهن آسفالت، وسایل جداکنندهٔ خطوط خیابان و ...

	صحنهٔ ۲
Her	-گشایش نسبی تعلیق اینکه شغل سرهنگ چیست؟ اما همچنان کاملا روشن نیست که او چرا به‌رغم ظاهر شیک در جشن عروسی ثریا شغل سطح پایینی دارد. -آیـا خانوادهٔ سرهـنگ می‌دانند که او به چنین کاری اشتغال دارد؟
Sem	-دلالت ضمنی بر تناقض وضع زندگی سرهنگ و وضع ظاهری او -دلالت ضمنی بر رفتار غیرمنطقی (هزینهٔ یک‌بارهٔ چندهزار دلار برای خوشگذرانی در جشنی مجلل و تن دادن به کار پست)
Sym	-وضع ظاهری سرهنگ/ وضع واقعی - رفاه و تمکن/ فقر و نداری پنهان‌کاری/ صداقت
Act	می‌توان انتظار داشت که وضع شغلی کنونی سرهنگ روزی برملا خواهد شد و عواقب آن را خواهد دید.
Ref	ارجاع به تن دادن مهاجران به شغل‌های پست و تعلق این‌گونه شغل‌ها در امریکا به مهاجران

این سکانس در ادامهٔ همان سکانس قبلی ترسیمی از وضع اسفبار زندگی فردی است که در ایران زندگی بسیار شاد و متمولانه‌ای داشته، اما بر اثر تغییر و تحولاتی که در ایران رخ داده، به چنین وضع اسف‌انگیزی افتاده است و به‌سادگی هم‌ذات‌پنداری مخاطب را برمی‌انگیزد، زیرا سرهنگ صادقانه برای کسب درآمد تلاش می‌کند و چون در گذشته در سطحی بسیار بالا زندگی کرده، اکنون، این وضعیت برای او بسیار تحقیرآمیز است و چون هر لحظه ممکن است رازش برملا شود، برای مخاطب تعلیق می‌آفریند.

اسکندر (*Alexander*)

کارگردان	الیور استون (Oliver Stone)
تهیه‌کننده	الیور استون (Oliver Stone)، موریتس بورمن (Moritz Borman)، جان کیلیک (Jon kilik)، تبرز نورانی (Tabrez Noorani)، لین اسمیت (Iain Smith) و توماس اسکالی (Thomas Schühly)
بازیگران	کالین فارل (اسکندر)، آنجلینا جولی (المپیاس)، وال کیلمر (فیلیپ)، روزاریو داوسون (رکسانا)، جاناتان ریس میرز (کاساندر)، جارد لتو (حفایشن)، تگری استرچ (کلایتوس)، روری مک‌کان (کراتروس)، کریستوفر پلامر (ارسطو) و ...
فیلمنامه	الیور استون (Oliver Stone)، کریستوفر کایل (Christopher Kyle) و لائتا کالوگریدیس (Laeta Kalogridis)
موسیقی	ونجلیس (Vangelis)
ژانر	حادثه‌ای، جنگی، تاریخی، بیوگرافی و درام
مدت فیلم	۱۷۵ دقیقه
سال پخش	۲۰۰۴
زبان	انگلیسی
محصول کشور	در ساخت این فیلم، علاوه بر آمریکا، کشورهای آلمان، هلند، فرانسه، انگلیس و ایتالیا مشارکت داشته‌اند.



چکیدهٔ داستان فیلم

اسکندر مقدونی، فرزند شاه فیلیپ مقدونی، در کودکی زیرنظر فیلسوف مشهور یونانی، ارسطو، آموزش داده می‌شود. ارسطو ایرانیان را بَربَر معرفی می‌کند و نطفهٔ دشمنی و کینهٔ آن‌ها را در دل اسکندر می‌کارد. فیلیپ نیز به اسکندر شیوه‌های پیروزی در جنگ را می‌آموزد. مادر اسکندر المپیاس نام دارد که همواره زیر ستم شاه فیلیپ بوده است و از او نفرت دارد. پس از مرگ فیلیپ در سال ۳۳۶ ق م، اسکندر به پادشاهی می‌رسد و شهرهای یونان را به تصرف خود در می‌آورد. او با راه‌اندازی جنگ‌های گسترده در ۲۵ سالگی بر عمده قلمروهای شناخته شدهٔ آن زمان حکمرانی می‌کند. اسکندر با خروج از مقدونیه به مدت هشت سال، همراه با سپاهیانش ۲۲ هزار مایل را می‌پیماید تا موفق به فتح این سرزمین‌ها شود. او در ابتدا، امپراتوری عظیم ایران و سپس مصر را فتح می‌کند. تمرکز بر روابط خصوصی، از جمله همجنس‌گرایی اسکندر، از برجستگی‌های این روایت از زندگی اسکندر مقدونی است.

اهمیت و برجستگی فیلم

روایت این فیلم، مستقیماً با تاریخ کشورمان ارتباط دارد و در بخش عمده‌ای از آن، شاهد تقابل اسکندر و سپاهش با ایرانیان هستیم. نکتهٔ مهم درخصوص این فیلم، بهره‌گیری فیلم‌نامه‌نویسان از منابع غربی و روایت یونانی و غربی از تاریخ ایران است که در فصل سوم به نحوهٔ روایت یونانیان، به‌ویژه هرودوت، از وقایع تاریخی اشاره شد. این فیلم به‌دلیل توجه نکردن به برخی از وقایع مهم تاریخی، از جمله آتش زدن تخت جمشید از سوی اسکندر، خشم ایرانیان داخل و خارج از کشور را برانگیخت[۱]. این فیلم مورد توجه عام و خاص قرار گرفت، چون کارگردانان مشهور و گاه جنجالی هالیوود آن را ساخته که تاکنون چند روایت از زندگی مردان متعددی از تاریخ را از جمله فیلم‌های *جی اف کی*، *ترور نیکسون* و *دبلیو* ترسیم کرده است. از نکات دیگری که در

۱. برای دیدن نمونهٔ واکنش‌های ایرانیان خارج از کشور به پخش این فیلم، از جمله بایکوت کردن آن در امریکا، به تلکس خبرگزاری جمهوری اسلامی (ایرنا)، در تاریخ ۱۷ آذر ۱۳۸۳ مراجعه کنید.

جدول فیلم‌شناسی نیز ذکر شده، مشارکت شش کشور در ساخت این فیلم است که باعث شد *اسکندر* فیلمی عظیم و نیز پرهزینه شود.

تحلیل فیلم[۱]

صحنهٔ ۱

توصیف صحنه

اولین بار که در این فیلم دربارهٔ ایران و ایرانیان صحبت جدی می‌شود، در کلاس ارسطو است. ارسطو از امپراتوری بزرگ ایرانیان صحبت می‌کند که حداقل به مـدت ٤٥ سـال دنـیا را اداره می‌کردند و در ادامه می‌گوید: آن‌ها حکمرانی می‌کردند و ما مثل قورباغه کناری نشسته بودیم.

یکی از بچه‌ها می پرسد: استاد! چرا ایرانی‌ها این قدر ظالم هستند؟

ارسطو جواب می‌دهد: این مبحث مربوط به بحث امروز نیست، ولی حقیقت این است که نژادهای شرقی به وحشی بودن معروف‌اند. آن‌ها طرفدار کورکورانهٔ احساساتشان هستند و در تمام موارد مایهٔ ننگ و سرافکندگی مردها بوده‌اند. به همین دلیل است که ما یونانی‌ها برتر از آن‌ها هستیم. ما تمرین می‌کنیم که احساساتمان را مهار کنیم. آرزوی ما عدالت است... ممکن است که سرچشمهٔ رودخانه قدرتمند نیل در مصر در مکانی بالای کوه‌ها باشد؟ اگر دریانورد باتجربه‌ای بتواند راهش را در اینجا پیدا کند... می‌تواند از طریق این رود شرقی به پایین جلگه پهناور هندوستان برود... از اقیانوس شرقی در آخر دنیا عبور کند و از طریق رودخانه نیل به مصر برود و از طریق دریای میانه به خانهٔ خودش (یونان) برگردد... یونان می‌تواند برتمام دنیا حکومت کند.

اسکندر: استاد، چرا در افسانه‌ها می‌گویند که این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند؟ تمام مردان یونانی که به شرق رفتند فاتح بودند، مثل هرکول و دیونیسوس، که داستان

---

۱. در تحلیل نشانه‌شناختی این فیلم، به دلیل نزدیکی بسیار تحلیل نگارنده به تحلیل آقای محمد سروی، با دریافت اجازه از پایان‌نامه کارشناسی ارشد وی با عنوان *بازنمایی ایران در هالیوود، تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل گفتمان ۷ فیلم*، ۱۳۸۷، بهره گرفته شده است.

آن‌ها نسل‌به‌نسل منتقل شده است... بنا به گفتهٔ خودتان، اگر ما در مقایسه با ایرانی‌ها برتر هستیم چرا ما به آن‌ها حکومت نمی‌کنیم؟ رفتن به شرق رویای همیشگی یونان بوده است. پدرم (منظور فیلیپ مقدونی است) نیز همین را می‌خواست.

ارسطو: شرق راهی دارد که مردان و رویاهای آن‌ها را می‌بلعد.

اسکندر: ولی هنوز هم فکر کردن به این افسانه‌هاست که ما را برای کسب بهترین افتخارات تشویق می‌کند. چرا عمل بر مبنای آن‌ها اشتباه تلقی می‌شود؟

ارسطو: من فقط به تو تذکر می‌دهم؛ از آنچه در رویاهایت هست برحذر باش.

صحنه‌پردازی

محل برگزاری کلاس درس ارسطو: مقدونیه.

وسایل صحنه

نقشه‌ای از جهان، مجسمه‌ها، سرستون‌ها، درخت و ...

رمزگان ارتباط غیرکلامی

چهرهٔ اقناع‌کنندهٔ ارسطو، حرکات دست اسکندر، موهای سفید ارسطو بیانگر خردمندی اوست.

رمزگان لباس

لباس‌های سفید رنگ یونانی با آستین‌های کوتاه.

– نماهای گرفته شده از افراد اغلب نماهای متوسط و درشت‌اند که سعی دارد رابطهٔ صمیمی و شخصی با سوژه‌ها برقرار کند. زاویهٔ دوربین اغلب تیلت (عمودی رو به بالا) است که قدرت و حاکمیت آن‌ها را گوشزد می‌کند. نورپردازی روشن است و بیانگر حالت طبیعی است. وضوح انتخابی است (جلب توجه به سوژهٔ خاص مورد نظر). رنگ‌ها ترکیبی از گرم و سفیدند که نشانگر خوش‌بینی، شوق و هم‌زمان فعالیت و واقع‌گرایی است.

صحنهٔ ۱	
Her	–چرا ایرانی‌ها این قدر ظالم‌اند؟ –چرا رفتن به شرق آرزوی یونانی‌ها بوده است؟
Sem	در زمانی که ارسطو از وحشی بودن شرقی‌ها صحبت می‌کند به نمای کوتاهی از مجسمه‌ای برش می‌خورد که نصف صورت مجسمه در اثر برخورد چیزی از بین رفته است؛ همنشینی این دو مسئله به خشونت شرقی‌ها دلالت می‌کند.
Sym	ایران (شرق)/ یونان (غرب) وحشی/ متمدن احساس‌گرا/عقلانی
Act	نقشهٔ حرکت از رودخانه به سمت شرق و رسیدن به رود نیل و سپس به مصر و یونان رسیدن؛ پیش‌بینی
Ref	اشاره به اسطوره‌های یونانی؛ هرکول و آشیل و همچنین خدای یونانی شراب و خوشی یعنی دیونیسوس

در سکانس آغاز فیلم، عصارهٔ نگاه غرب به شرق– که در مباحث مربوط به شرق‌شناسی در فصل سوم تبیین شد– بر زبان اسکندر نوجوان جاری می‌شود: ۱. ما برتر از ایرانی‌ها هستیم. ۲. رفتن به شرق رویای همیشگی یونان بوده است. ۳. این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند. درحقیقت، در تحلیل کهن‌الگوی[1] نهفته در این جملات می‌توان درک کرد که «ما» که کهن‌الگوست، اکنون در غرب و به‌ویژه در امریکا متجلی است، چرا که در آن عصر یونان، نمایندهٔ تمدن غرب، قدرت برتر آن روزگار بود و امروز امریکا چنین جایگاهی دارد و نگاه آن‌ها به ایران نیز در همین جمله روشن است: «ما از ایرانی‌ها برتر هستیم.» در گزارهٔ دوم (رفتن به شرق رویای همیشگی یونان بوده است) با توجه به همان کهن‌الگوی یاد شده، دال بر تمنای امریکا برای به سلطه در آوردن ایران چموش امروز است. گزارهٔ سوم (این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند) نیز بر همان کلیشهٔ برجستهٔ شرق‌شناسی، یعنی بدوی بودن اقوام و ملیت‌های شرق، دلالت دارد.

1. Arche Type

صحنهٔ ۲

از نماهای معرف و بسیار دور از شهر بابل، پایتخت ایران، برای معرفی مکان استفاده شده است. سایر نماها اغلب نماهای متوسط درشت‌اند. به‌ویژه در صحنهٔ زنان حرمسرای شاه از نمای نزدیک برای به تصویرکشیدن چهرهٔ آنان استفاده می‌شود. زوایای دوربین در نماهایی که از اسکندر گرفته شده است، اغلب، عمود رو به بالا است و سعی در نشان دادن قدرت و شکوه او دارد. نورپردازی روشن است و نشانگر پیروزی و خوش‌بختی است. وضوح انتخابی و ملایم است و از رنگ‌های گرم که نشان‌دهندهٔ خوش‌بینی و شوق است، استفاده شده است.

وسایل صحنه

مجسمه‌های هخامنشی، قفس حیوانات، هدایایی برای اسکندر، ابزاروآلات موسیقی و ...

ارتباط غیرکلامی

چهرهٔ وحشت‌زدهٔ دختر داریوش، خنده‌های اطرافیان اسکندر، تعظیم مردم به اسکندر.

رمزگان لباس

لباس‌های اشرافی و طلایی دختر داریوش و همراهانش، لباس‌های جنگی اسکندر و اطرافیانش.

	صحنهٔ ۲
Her	- اسکندر با دخترش داریوش چه خواهد کرد؟
Sem	- رفتار اسکندر و عزت‌نفس او دلالت بر خویشتنداری او دارد. - نگاه شرق‌شناسانه به شرق، مکانی عجیب و غریب و شهوانی
Sym	- زن/ مرد - فاتح/ مغلوب - برده/ آزاد
Act	میل به کشورگشایی و تعقیب داریوش که پایه‌ای برای صحنه‌های بعدی روایت است.
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ رایج شرق مرموز - ارجاع به سخن ارسطو دربارهٔ شرق - نمادهای هخامنشی

۳۰۰ (*300*)

کارگردان	زک اسنایدر (Zack Snyder)
تهیه‌کننده	مارک کانتون (Mark Canton)، برنیه گلدمن (Bernie Goldman)، جیانی نوناری (Gianni Nunnari) و جفری سیلور (Jeffrey Silver)
بازیگران	جرارد باتلر (شاه لئونیداس)، لینا هیدی (ملکه گورگو)، دومینیک وست (ترون)، رود ریگو سانتورو (خشایار شاه)، دیوید ونهام (دیلیوس)، وینسنت ریگان (کاپیتان)، مایکل فاسبندر (استلیوس)، تام ویزدم (آستینوس)، اندرو پلیوین (داکسوس)، اندرو تیرنان (افیالتس)، کلی کریگ (دختر اراکل) و ...
فیلمنامه	زک اسنایدر (Zack Snyder)، کرت یانستاد (Kurt Yohnstad) و مایکل گوردون (Michael Gordon)
موسیقی	تایلر بیتس (Tyler Bates)
ژانر	حادثه‌ای، تاریخی و جنگی
مدت فیلم	۱۱۷ دقیقه
سال پخش	۲۰۰۷
زبان	انگلیسی
محصول کشور	امریکا

چکیدهٔ داستان فیلم

این فیلم روایتی است از یکی از مهم‌ترین جنگ‌های تاریخ باستان (ترموپیل) در سال ٤٨٠ ق م که بین شاه لئونیداس و خشایارشاه، پسر داریوش کبیر، رخ داد. در این روایت هالیوودی، خشایار شاه با ارتش عظیمی به یونان حمله می‌کند که با مقاومت ۳۰۰ نفر از اسپارت‌ها در تنگهٔ ترموپیل روبه‌رو می‌شود و آن‌ها با شجاعت و دلیری بی‌نظیری در مقابل خشایارشاه و سپاهش، تا سرحد مرگ، می‌ایستند.

اهمیت و برجستگی فیلم

۳۰۰ با بودجهٔ ٦٥ میلیون دلاری در دو ماه ساخته شده است. داستان فیلم براساس کتاب کمیک‌استریپی که از فرانک میلر، طراح مشهور امریکایی، در سال ۱۹۹۸ منتشر شده، تولید شد و پس از دو اثر *بی‌باک* و *شهر گناه*، سومین فیلم ساخته شده از روی کارهای گرافیکی طنز و کمدی میلر است. به دلیل تحریف‌های تاریخی این فیلم با واکنش‌های گستردهٔ عام و خاص در ایران مواجه شد، به‌گونه‌ای که اکنون مشهورترین فیلم هالیوودی ساخته شده دربارهٔ ایران در اذهـان ایرانیان شـناختـه می‌شود. جریحه‌دار شدن احساسات ایرانیان بر اثر ساخت فیلم ۳۰۰ در اواخر سال ۱۳۸۵ و سال ۱۳۸٦، تا مدت‌های مدید، نوعی انسجام و یکپارچگی را در میان ایرانیان در قبال سیاست‌های فرهنگی امریکا به‌دنبال داشت. این فیلم علاوه بر دریافت جایزهٔ بهترین کارگردانی در جشنوارهٔ فیلم هالیوود در سال ۲۰۰۷، در سال‌های ۲۰۰۷ و ۲۰۰۸، در جشنواره‌های اروپایی و امریکایی نامزد یا موفق به دریافت جوایز متعددی شد.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: اسپارتا)

توصیف صحنه

در آغاز صدای راوی را به همراه زیرصدای موسیقی کُر می‌شنویم- او که یکی از فرماندهان

اسپارت‌هاست– ابتدا در نمایی متوسط و سپس در نمایی لانگ در میان سپاه اسپارت‌ها که در شب، اطراف چند شعله بزرگ آتش، در مکانی نامعلوم، جمع شده‌اند، پس از شرح زندگی شاه لئونیداس و رشادت‌ها و شجاعتش در کودکی، نوجوانی و جوانی با فریاد بلند می‌گوید: «شاه، شاه ما لئونیداس به اسپارتای مقدس بازگشت». سپاهیان با فریاد هو هو حمایت خود را اعلام می‌کنند. او ادامه می‌دهد: از دوران گرگ و زمستان سخت (اشاره به دوران رشادت و دلیری لئونیداس)، بیش از ۳۰ سال می‌گذرد، حالا مثل گذشته، هیولایی به ما نزدیک شده، صبور و بی‌پروا که بوی طعمه را حس کرده، این هیولا از مردان، اسب‌ها، شمشیرها و نیزه‌ها ساخته شده است، ارتشی از برده‌ها، بزرگ‌تر از حد تصور، آماده برای بلعیدن یونان کوچک ما (برش به نمای اسپارت‌های مصمم اطراف فرمانده)، آماده برای خاموش کردن شمع امید و عدالت در دنیاست (برش به نمای لانگ)، هیولا در حال نزدیک شدن است (زیرصدای موسیقی کُر همچنان ادامه دارد، نمای درشت و پرابهت فرمانده که یک چشم خود را در جنگ از دست داده و چشم‌بند، چشم چپ او را تا زخم صورتش پوشانده است)، فرمانده ادامه می‌دهد: «این خود شاه لئونیداس بودند که این‌رو ترتیب دادند».

در ادامه، پس از نمایی معرف از آسمان تیره، از دوردست فرستادهٔ ایرانی و چهار همراهش را می‌بینیم که با لباس‌هایی مشابه لباس اعراب صحرانشین، بر اسب‌هایی تیره با سرعت بسیار و باهیبت به شهر نزدیک می‌شوند. پس از چند نما از حرکت آهسته[1] از پای اسب‌ها و سپس نمای ورود باشتاب سواره‌ها به شهر، در نمای نزدیک‌تر در شهر، نمای حرکت عمود رو به بالای دوربین را شاهدیم که فرستادهٔ شاه ایران را نشان می‌دهد، چهره‌ای پرهیبت و تیره (سیاه‌پوست)، برش به نمای بعد که فرستاده اسبش را به‌قدری به یک اسپارت نزدیک می‌کند که صدای نفس‌تازه‌کردن اسب باعث ترساندن و عقب رفتن اسپارتی می‌شود. در نمای بعدی که بسیار نزدیک است، فرستاده سرش را پایین می‌آورد و خودش را خم می‌کند، برش به نمای نزدیک از

1. Slowmotion

دست او که از خورجین سیاه خود چند جمجمه را بیرون می‌آورد (که بعدها مشخص می‌شود جمجمهٔ شاهانی است که حاضر به اطاعت از خشایارشاه نشده‌اند). در نمای بعد، جمجمه‌ها را در دست راست او می‌بینیم، در حالی که با چهره‌ای جدی به اسپارت‌ها نگاه می‌کند. برش به نمای اسب فرستاده که مـهارنشدنی به نظر می‌رسد و دو دستش (پاهای جلویش) را بسیار بالا می‌برد. در این نمای نسبتاً دور، پنج اسپارت به چند ستون تکیه داده و فرستادهٔ ایران و دو سوار ایرانی دیگر را که پشت سر او ایستاده‌اند، نظاره می‌کنند.

وسایل صحنه

کمان، تیر و شمشیر، حلقه‌های بردگی فرستادهٔ ایرانی، جمجمه‌های کشتگان، آلات زینتی اسب، خورجین و...

صحنهٔ ۱	
Her	- منظور از هیولای در راه که تهدیدی هولناک برای اسپارت‌ها شده چیست؟ -آیا اسپارت‌ها برای دفاع در مقابل این هیولا تدبیری دارند؟
Sem	- زورگویی، تجاوز به خاک دیگری و باج‌خواهی
Sym	-ایران (شرق)/ یونان (غرب) -وحشی/ متمدن -سیاه‌پوست/ سفیدپوست - ظلم/ عدالت - هجوم/ دفاع - لباس اندک و بدن نیمه‌برهنهٔ یونـانـی‌ها/ لـباس‌های بسیار زیاد و بدن بسیار پوشیدهٔ ایرانی‌ها
Act	باید منتظر حمله به اسپارت‌ها و واکنش شجاعانهٔ اسپارت‌ها در مقابل حمله به آن‌ها باشیم.
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ بدویت شرق - ارجاع به بی‌رحمی، خشونت‌طلبی و متجاوز بودن ایرانی‌ها - ارجاع به کهن‌الگو (یونان و ایران باستان) در مقابل الگوی رئال غرب در برابر ایران کنونی

رمزگان لباس

لباس‌های ایرانی‌ها مشابه اعراب صحرایی و بسیار پوشیده، حتی نوعی کلاه به همان سبک لباس‌های عربی به سر دارند و لباس‌های یونانی‌ها که نیمه‌عریان هستند.

در این سکانس شخصیتی که در سِمَت نمایندهٔ حکومت ایران نزد اسپارت‌ها آمده و در تصویرپردازی او از موسیقی و افکت نیز مدد گرفته شده، سیاه‌پوست بسیار تنومندی است که تلاش شده تا نمادی از ایرانیان معرفی شود. به‌علاوه بی‌رحمی و وحشی‌گری – جمجمه‌های به ارمغان آورده شده کنایه از این موضوع هستند– از نشانه‌ها و خصوصیاتی است که از ایرانیان به تصویر درآمده است.

صحنهٔ ۲

توصیف صحنه (محل وقوع حادثه: پایتخت اسپارت‌ها)

در نمایی روی دوش[1] لئونیداس، پادشاه اسپارت‌ها، دروازهٔ کوچک اما سنگین محل اقامتش را با دو دست باز می‌کند و وارد محوطه‌ای می‌شود که فرستادهٔ ایرانی منتظر اوست. در نمای دیگر، فرستاده‌های ایرانی به سمت لئونیداس می‌آیند، زنی اسپارت را می‌بینیم که از ایرانی‌ها می‌ترسد و از آن‌ها فاصله می‌گیرد؛ با حرکت پَن دوربین در ابتدا، شاهد نمای حرکت فرستاده و مشاور ترون یونانی از میان اسپارت‌ها و در نمای دیگر مستشار ترون و فرستاده در مقابل لئونیداس، همسرش و چند اسپارت دیگر هستیم. همسر لئونیداس خطاب به مشاور یونانی: مشاور ترون برای اولین بار به‌موقع حضور پیدا کردید؟! برش به نمای نزدیک مشاور ترون که با تبسمی می‌گوید: شاه و ملکه! من فقط داشتم مهمان‌هایتان را سرگرم می‌کردم. نمای متوسط فرستادهٔ ایرانی، با چهره‌ای متبسم و حاکی از رضایت از مشاور، برش به نمای چهرهٔ جدی لئونیداس و اسپارت دیگری که در سمت راست او ایستاده است.

1. Over Shoulder

لئونیداس: مطمئنم که همین طوره. برش به نمای نزدیک از مشـــاور و برش به فرســـتاده که با لبخند قصد صحبت کردن دارد، اما لئونیداس می‌گوید: ایرانی (پارســـی)، قبل از اینکه حرف بزنی (لبخند از چهرهٔ فرســـتادهٔ ایرانی محو می‌شـــود)، بـــرش به همان نمای قبلی از لئونیداس و اسپارت، لئونیداس: بدان‌که در اسپارتا همه، حتی فرستادهٔ شاه، در برابر سخنان خود مسئول هستند.

برش به نمای متوســـط از فرســـتاده که سرش را به نشـــانهٔ احترام پایین می‌آورد. برش به همان نمای قبلی از لئونیداس که می‌گوید: حالا چه پیغامی آورده‌ای؟ برش به نمای لانگ از حاضران، فرستاده: زمین و آب (او در حالی که کمی از شانه خم شده، با دو دستش زمین و آب را از اسپارت‌ها مطالبه می‌کند).

برش به نمای متوسط از لئونیداس و همسرش، سه اسپارت در زمینهٔ تصویر و فرستاده‌ای در سمت چپ قاب دیده می‌شوند.

لئونیـــداس: تـــو این همـــه راه را از ایران اومدی برای آب و زمین؟ برش به نمای نســـبتاً نزدیک از همسر لئونیداس که به فرستاده می‌گوید: احمق نباش ایرانی، تو این چیزها را در جایی غیر از اســـپارتا خواهی یافت، برش به نمای تمام‌قد فرســـتاده که خشمگین از همسر لئونیداس رو برمی‌گرداند، برش به نمای تمام‌قد همســـر لئونیداس و مجدداً برش به نمای نزدیک فرستاده که خطاب به لئونیداس می‌گوید: چه چیز باعث می‌شود این زن فکر کند که می‌تواند در میان مردها حرف بزند؟ برش به نمای لئونیداس با چهره‌ای غضبناک، برش به نمای همسر لئونیداس که می‌گوید: چون فقط زن‌های اسپارتی هستند که می‌توانند مردهای واقعی را به دنیا بیاورند.

این صحنه با نمای تمام‌قد از لئونیداس که خشـــمگین شـــده به پایان می‌رسد که با امتناع از اطاعت خشایارشاه می‌گوید: خوب، راستش کمی مشکل وجود دارد، از این شایعه خبر

داری که آتنی‌ها به شـــما پشـــت کرده‌اند و اگر این موضوع، سربازها و فیلسوف‌ها را دچار نوعی عصبیت کرده ... (در نماهای تمام‌قد، ایرانی‌ها و اسپارت‌ها در برابر هم به نظر می‌رسند و گفت‌وگویشان به رجزخوانی می‌ماند).

مشاور ترون: ما باید مناسبات سیاسی را رعایت کنیم.

لئونیداس: البته اسپارتی‌ها به تفکر شهرت دارند (با چهره‌ای جدی و لحن تهدیدآمیز).

فرستاده (با تهدید): کلمات بعدی‌ات را با دقت انتخاب کن لئونیداس! ممکن است آخرین کلمات تو به عنوان شاه باشند. لئونیداس با نگاه به چهرهٔ نگران زنان و کودکان و ملکه‌اش می‌گوید: زمین و آب؟ و سپس اسپارت‌ها به روی ایرانی‌ها شمشیر می‌کشند.

فرستاده: ابله، تو دیوانه‌ای.

لئونیداس: زمین و آب، یک عالمه از آن‌ها را ته این چاه (اشاره به چاهی عمیق پشت سرِ فرستاده) پیدا خواهی کرد.

فرستاده: هیچ‌کس، ایرانی یا یونانی، هیچ‌کس یک فرستاده را تهدید نمی‌کند.

لئونیداس(در نهایت خشم): تو سر و تاج پادشاهانی را که مغلوب کردی به شهر آوردی، به مـلکهٔ مـن توهـیـن می‌کنی، مردم من را به مرگ تهدید می‌کنی، من کلماتم را درست انتخاب کرده‌ام، ایرانی! شاید تو باید این کار را بکنی.

فرستاده: این توهین به مقدساته، این دیوانگیه. اما با اشاره (و تأیید با حرکت سر) ملکه، لئونیداس با فریاد «اینجا اسپارتاست» فرستاده را با پا به چاه می‌اندازد و دیگر اسپارت‌ها دیگر ایرانی‌ها را به ته چاه می‌اندازند.

وسایل صحنه

شمشیر، تیر و کمان و ...

رمزگان لباس

لباس‌های ایرانی‌ها که شبیه اعراب صحرانشین هستند/ لباس‌های کم یونانی که بدنشان را تا نیمه‌پوشانده.

	صحنهٔ ۲
Her	- فرستادهٔ ایرانی برای چه منظوری به اسپارتا آمده است؟ - گشایش و رفع تعلیق: درخواست از اسپارت‌ها برای اطاعت-کشته شدن فرستادهٔ ایرانی، چه پیامدی برای اسپارتا خواهد داشت؟
Sem	- دلیری و شجاعت اسپارت‌ها- باج‌خواهی ایرانیان از اسپارت‌ها-ترس و وحشت فلاسفهٔ یونانی در مقابل زورگویی ایرانی‌ها
Sym	- زن/ مرد - شجاعت/ زورگویی - سفیدپوست/ سیاه‌پوست - یونانی/ ایرانی
Act	-
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ مردسالاری شرق و نگاه مردسالارانه در شرق به زن - ارجاع به کلیشهٔ خشونت شرق - ارجاع به زیاده‌خواهی ایرانیان - ارجاع به کلیشهٔ خوشگذرانی و عیاشی شرقی‌ها (جملهٔ مشاور که من فقط داشتم مهمان‌هایتان را سرگرم می‌کردم)

در این سکانس، که سکانس پرمعنایی از فیلم ۳۰۰ به شمار می‌رود، شاهد شجاعت و دلیری اسپارت‌ها درمقابل ایرانیان هستیم که شاید درتحلیل از کهن‌الگوی یاد شده و الگوی واقعی کنونی، که دربارهٔ فیلم *سکندر* نیز ذکر شد (یونان قدیم، امریکای امروز)، بتوان گفت این سکانس به‌نوعی تقویت روحیهٔ شجاعت و دلیری امریکایی‌ها در مقابل کشورهایی همچون ایران را در نظر دارد. از طرف دیگر، درمقابل با ترسیم چهره‌ای بی‌ادب و ناقض حقوق زن، به کلیشه‌های شرق‌شناسانه مربوط به نگاه مردان شرق به زنان دامن می‌زند.

سنگسار ثریا . م (*The Stoning of Soraya M.*)

کارگردان	سیروس نورسته (Cyrus Nowrasteh)
تهیه‌کننده	استیفن مک اویتی (Stephen McEveety) و جان شفرد (John Shepherd)
بازیگران	شهره آغداشلو (زهرا)، مژان مَرنو (ثریا .م)، جیمز کاویزل (فریدون)، نوید نگهبان (علی)، علی پورتاش (ملا)، دیوید دیاعان (ابراهیم)، پرویز صیاد (هاشم)، ویدا قهرمانی (بیتا)، واچیک مانگاساریان (پدر ثریا)، بیتا شیبانی (لیلا) و ...
فیلمنامه	بتسی گیفن نورسته (Betty Giffen Nowrasteh) و سیروس نورسته (Cyrus Nowrasteh) براساس کتابی از فریدون صاحب‌جم
موسیقی	جان دبنی (John Debney)
ژانر	درام
مدت فیلم	۱۱۴ دقیقه
سال پخش	۲۰۰۸
زبان	فارسی و انگلیسی
محصول کشور	امریکا

چکیدهٔ داستان فیلم

روزنامه‌نگاری فرانسوی (فریدون) در هنگام سفر به ایران، در سال ۱۹۸٦ م (۱۳٦٤ش) در روستایی به نام *کوهپایه*، برای تعمیر خودرویش به هاشم، مکانیک روستا، مراجعه می‌کند. یکی از زنان روستا به نام زهرا به محض دیدن روزنامه‌نگار او را به خانهٔ خود دعوت می‌کند و برای او داستان هولناک سنگسار ثریا را روایت می‌کند. فیلم با فلش‌بک به گذشته، ماجرایی را که به سنگسار خواهرزادهٔ زهرا یعنی ثریا منجر شده تصویر می‌کند؛ شوهر ثریا (قربانعلی- در کتاب صاحب‌جم/ علی- در فیلم نورسته)که زندان‌بان است قصد تجدیدفراش دارد، اما چون توانایی ادارهٔ زندگی با دو زن را ندارد به ثریا پیشنهاد طلاق می‌دهد؛ ثریا وقتی حقوقش را مطالبه می‌کند، علی نمی‌پذیرد و با کدخدا و ملای ده تبانی می‌کند. علی ثریا را به خانهٔ هاشم، فردی نسبتاً ساده‌لوح، برای کلفتی می‌فرستد. هاشم زنش را از دست داده و به همراه فرزند ناشنوایش زندگی می‌کند و این وضع، موقعیت را برای متهم شدن ثریا به رابطه با هاشم فراهم می‌کند. شوهر ثریا، با همدستی کدخدا و ملای ده، ضمن شهادت گرفتن از هاشم درخصوص نحوهٔ رفتار ثریا در منزلش، به ثریا اتهام رابطه با هاشم را نسبت می‌دهند که در نهایت، حکم به سنگسار شدن ثریا داده می‌شود.

اهمیت و برجستگی فیلم

این فیلم به دلیل دست گذاشتن بر روی موضوعی دینی و پرداختی نه‌چندان دقیق از آن، احساسات و عواطف افراد زیادی را در کشورهای مختلف علیه کشورمان برانگیخت. از طرف مقابل، بسیاری از ایرانیان که با اصل موضوع سنگسار آشنایی داشته از ساخت این فیلم بسیار خشمگین و از بازنمایی اشتباه این موضوع در سطح بین‌المللی، بسیار ناخرسند شدند. سنگسار ثریا. م علاوه بر اینکه در سال ۲۰۰۹، جایزهٔ بهترین فیلم از نگاه تماشاگران را در جشنوارهٔ فیلم لس‌آنجلس کسب کرد، در جشنواره‌های متعدد دیگری نامزد دریافت جایزه شد یا جوایزی را به دست آورد. این فیلم، علاوه بر امریکا، در کشورهای سوئد، کانادا، فنلاند، بلژیک، برزیل،

دانمارک، نروژ، ترکیه و نیز در فلسطین اشغالی (اسرائیل) به نمایش در آمده است.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع حادثه)

زندانی در یکی از شهرهای ایران و روستایی به نام کوهپایه در ایران.

در این صحنه که فلش‌بک به ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی است، نمایی از صدای زندانبان را بر روی تصاویر می‌شنویم. در نمایی نزدیک، زندانبانی دستبند زندانی را باز می‌کند، در نمای بعدی ملاحسن (روحانی کنونی ده) را می‌بینیم که همان زندانی است. برش به نمای کامل زندانبان که علی، شوهر ثریاست که ملاحسن را آزاد می‌کند. در نمای دیگر، دو زندانبان را می‌بینیم که پس از انقلاب، زندان در اختیار آن‌هاست، یکی از آن‌ها اسلحه‌به‌دست ایستاده و دیگری برای زندانیان توضیح می‌دهد که: برای قضات شاه فاسد و ملعون، شما محکوم به دزدی، باج‌گیری و بی‌ناموسی شدید، برش به نمای روی شانهٔ حسن که روبه‌روی علی ایستاده، علی با ریش بلند و چهرهٔ انقلابی، در پس‌زمینه، چهرهٔ چند زندانی دیگر و آیه‌ای از قرآن کریم بر روی دیوار دیده می‌شود. برش به نمای درشت از حسن که چهره‌اش با جرائم نام برده تناسب دارد. سرانجام، نمای لانگ از حدود ۱۰ زندانی و زندانبان، برش به نمای روی شانهٔ علی (در زمان جاری) با همان چهره (ریش بلند) در وسط روستا با دیوارهای کاه‌گلی در کوهپایه در مقابل ملاحسن که در این صحنه او را در لباس روحانی ده می‌بینیم.

رمزگان لباس

لباس روحانی (عمامه سفید و عبای قهوه‌ای) لباس علی (ژاکت کلفت) لباس زندانبان (لباس فرم سیاه)، لباس زندانیان (پیراهن خاکستری).

وسایل صحنه

زنجیر، دستبند، قفل، کلید.

صحنهٔ ۱	
Her	- زندانیان به چه جرمی در زندان به سر می‌برند؟ -رفع تعلیق: دزدی، باج‌گیری و هتک حرمت - چرا زندانیان آزاد می‌شوند؟
Sem	- دوران شاه به پایان رسیده - رویهٔ برخورد با مجرمان تغییریافته است. - ملاحسن که فردی فاسد بوده، اکنون تظاهربه دینداری می‌کند.
Sym	- دیروز/ امروز - دوران قبل از انقلاب/ دوران پس از انقلاب - مجرم گذشته/ روحانی کنونی - زندانی/ آزاد - هجوم/ دفاع
Act	باید منتظر جبران لطف علی به ملاحسن در پنهان نگهداشتن راز مجرم بودنش قبل از انقلاب باشیم.
Ref	- ارجاع به وقوع انقلاب در ایران - ارجاع به نظام قضایی پیش از انقلاب - ارجاع به نظام قضایی پس از انقلاب

این سکانس خیلی خفیف بر این موضوع دلالت دارد که در نظام قضایی قبل از انقلاب در ایران، دزدها و انسان‌های شرور امنیت نداشتند و زندان جای آن‌ها بود، اما در نظام حاکم پس از انقلاب، این افراد، جایگاه‌ها و مراتب بالای اجتماعی را غصب کردند.

صحنهٔ ۲ (محل وقوع حادثه: روستای کوهپایه)

نمای ورود علی به منزل (با چهره‌ای غضبناک) نمای چهرهٔ معصومانهٔ ثریا که مشغول خوردن غذاست.

علی: آبروی مردتُ بردی، تو خونهٔ خودم، جلوی ملای ده، واسهٔ من حیثیت باقی نگذاشتی.

در چند نما، نگاه‌های وحشت‌زده کودکان (دو پسر و دو دختر بچه).

علی سرپا ایستاده و نماهای عمود مرد به بالا را از دور می‌بینیم (حاکی از هیبت و تسلط بر ثریا)

علی: مرا مسخره و مضحکهٔ همه کردی، آخه به چه جرئتی؟ (با لحن تند) با چه جرئتی؟ (با صدای بلندتر و حالت تهدید)، برش به نمای هیکل خم‌شدهٔ علی بر روی ثریا که حالت تهدید به خود گرفته، ثریا دست به روی زانو نشسته و سر به پایین گرفته. دختر کوچک او از ترس، گریه می‌کند و سرش را روی زانو ثریا می‌گذارد- برش به نمای نزدیک‌تر از چهرهٔ جدی و خشن علی در مقابل نمای نزدیک‌تر از همان حالت ثریا و برش به نمای سکوت پسرها.

علی: خفه‌اش کن این بچه را.

سپس علی به پسرهایش توضیح می‌دهد که امروز ملاحسن با پیشنهاد سخاوتمندانه‌ای برای طلاق مادرتان به اینجا آمده، اما این زن جواب رد داد، او پسرانش را خطاب قرار داده، می‌گوید: ما می‌توانیم برویم شهر، من نزدیک کارم (زندانبان) باشم، شما بچه‌ها هم می‌توانید پاسدار انقلاب بشوید. مادر مخالفت می‌کند. بچه‌ها می‌گویند: بابا ما می‌توانیم با تو بریم؟

پدر: البته، تو این ده که واسهٔ شما چیزی وجود نداره، ولی این زن نمی‌خواهد ببیند شوهرش و بچه‌هاش خوشبخت باشن.

پسر بزرگ‌تر تحریک شده و علیه مادرش موضع می‌گیرد که چرا نمی‌گذاری ما بریم؟

مادر: فقط پسرها؟ (نمای دو دختر کوچک نشسته روی زمین) پس دخترامون چی؟

برش به نمای درشت از چهرهٔ خشم‌گرفتهٔ علی.

در ادامهٔ پس از اینکه ثریا وظایف علی در قبال خانواده‌اش را یادآوری می‌کند، می‌گوید: آخوند عزیزت آمده زنت را بلند کند، بله، انگار که من فاحشه‌ام، شرفت کجا رفته؟

در این حین پسر بزرگ‌تر ازجا برخاسته می‌گوید: با بابا این جوری حرف نزن. مادر در مقابل او ساکت می‌شود. سپس، علی با بهانهٔ ریخته شدن ماست از ظرفی که دستش به آن خورده، از جا بلند می‌شود. برش به نمای ایستاده و مسلط علی بر ثریا که نشسته، علی به او دستور می‌دهد که از جایش بلند شود، ثریا پس از اینکه از جا بلند می‌شود، کمی آن‌طرف‌تر از شدت عصبانیت، ظرف‌ها را بر زمین می‌کوبد، برش به نمای نگاه وحشت‌زدهٔ دخترها.

علی: ۲۵ تومان واسهٔ این غلطی که کردی، به من بدهکاری. سپس علی، خطاب به پسرش: اینجا، دنیای مرداست، این را هیچ‌وقت فراموش نکنید بچه‌ها. در ادامه در حالی که ثریا چادر به سر سعی می‌کند دو دخترش را از منزل به بیرون ببرد، علی با پرسیدن اینکه کجا می‌ری، او را به باد کتک می‌گیرد و سپس او و دو دخترش از منزل فرار می‌کنند و علی و دو پسرش در منزل می‌مانند.

وسایل صحنه

ظرف‌های غذا (لیوان، کاسه، پارچ استیل و...)، غذا (پورهٔ سیب‌زمینی) ، چند بالش، پردهٔ سادهٔ سفید بر دیوار.

رمزگان لباس

لباس ثریا (پیراهن و شلوار صورتی، روسری زرشکی که بر سر ندارد و به گردن او آویزان است)، لباس علی (همان ژاکت ضخیم که پیش‌تر توصیف شد).

	صحنهٔ ۲
Her	- چرا علی عصبانی است؟ -رفع تعلیق: پاسخ منفی ثریا به درخواست طلاق
Sem	- علی به دنبال ترساندن همسرش برای پذیرش طلاق است. - علی پسرهایش را نیز علیه همسرش تحریک می‌کند. - زندگی سخت و صعب در میان دیوارهای سنگی - در منطق علی زن موجود پستی است. او جهان را از نگاهی سراسر مردانه می‌بیند. - فرار از زندگی تحمل‌ناپذیر
Sym	- مرد/ زن - ضارب/ مضروب - دنیای مردان/ دنیای زنان
Act	باید منتظر تنش بیشتر در رابطهٔ علی و ثریا بود.
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ مردسالاری و مظلوم بودن زن در شرق - ارجاع به نادیده گرفته شدن حقوق زنان در نظام اسلامی ایران

این سکانس بسیار تلاش کرده همان تصویر مردسالاری و تعرض به حقوق زن را که برگرفته از نگاه شرق‌شناسی است برجسته کند (اینجا، دنیای مرداست، این را هیچ‌وقت فراموش نکنید بچه‌ها) و این موضوع را برآمده از دین و نظام دینی حاکم بر کشور جلوه دهد. دیوارهای بسیار صلب و سنگی منزل علی نیز معنای زندگی دشوار، بی‌رحمانه و بی‌احساس علی و ظلم او به همسرش را تداعی می‌کند، گویی دل او نیز از سنگ است و در مقابل، زهرا نیز در زندانی با دیوارهایی که مانع رسیدن فریادش به دیگران می‌شود، گرفتار شده است.

بخش دوم

تحلیل فیلم‌های متمرکز بر اسلام و مسلمانان

نیروی دلتا (نیروی ضربت) (The Delta Force)

کارگردان	مناخیم گولان (Menahim Golan)
تهیه‌کننده	مناخیم گولان (Menahim Golan) و یورام گلوبوس(Yuram Glubus)
بازیگران	چاک نوریس(سرهنگ اسکات مک کوی)، لی ماروین(نیک الکساندر)، مارتین بالسَم(بن کاپلان)، جوی بیشاپ (هری گلدمن)، رابرت فارستر(عبدل)، دیوید مناخیم (مصطفی)، لائینیه کازان (سیلویا گلدمن)، هانا شیگولا (اینگرید)، سوزان استراسبرگ (دبرا لوین)، ویلیام والاس (پیت پترسون)، شلی وینترز (ادی کاپلان)، بو سونسون (سروان کمپبل)، رابرت ووگن (ژنرال وودبریج)، چارلز گرانت (تام هیل)، ادیب غسان (سلیم) و ...
فیلمنامه	مناخیم گولان (Menahim Golan) و جیمز برونر (James Bruner)
موسیقی	آلن سیلوستری (Alan Silvestri)
ژانر	حادثه‌ای
مدت فیلم	۱۲۵ دقیقه
سال پخش	۱۹۸۶
زبان	انگلیسی، عربی، عبری و یونانی
محصول کشور	امریکا و رژیم صهیونیستی

چکیدهٔ داستان فیلم

یک هواپیمای جت ۷۰۷ که از آتن به رم و در نهایت نیویورک عازم است، در مسیر خود به‌وسیلهٔ گروهی فلسطینی–لبنانی به نام *انقلاب جهانی جدید* ربوده می‌شود. این گروه، از خلبان می‌خواهد تا آن‌ها را به بیروت ببرد. پنتاگون یک گروه زبدهٔ عملیاتی از کماندوها به نام *نیروی دلتا* را وارد عمل می‌کند تا مانع موفقیت هواپیماربایان شود. فرماندهی این نیرو را سرهنگ مک کوی و کلنل الکساندر به عهده دارند. گروگان‌گیرها با مسافران بسیار خشن برخورد می‌کنند: آن‌ها به یهودیان، اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها را یادآوری می‌کنند و دائم فریاد الله‌اکبر سر می‌دهند، حتی در برخورد با زن راهبهٔ مسیحی نیز برخوردی توهین‌آمیز دارند و صلیبش را از گردنش می‌کشند. سرانجام، هواپیما در فرودگاه بیروت بر زمین می‌نشیند، تصاویری از امام خمینی (ره) در فرودگاه دیـده می‌شود. ربایندگان هواپیما زنان را آزاد می‌کنند. نیروی دلتا با پوشش گردشگر وارد می‌شوند، آن‌ها ربایندگان را می‌کـشند و گـروگـان‌های یهودی را آزاد می‌کنند؛ سپس، قهرمانانه به فلسطین اشغالی (اسرائیل) می‌روند.

اهمیت و برجستگی فیلم

این فیلم به موضوعی پرداخته است که بعدها در فیلم‌های سینمایی امریکایی متعددی از جمله فیلمی با همین نام و نیز در بازی‌های رایانه‌ای سرمایه‌گذاری زیادی بر روی آن صورت گرفت، چون فعالیت نیروی دلتا به‌نوعی با آبرو و اعتبار امریکا در نقاط مختلف جهان در ارتباط است و موفقیت یا شکست‌های عملیات آن حساسیت بالایی دارد، از این رو، تلاش شده است از طریق تولیدات مختلف رسانه‌ای تصویر خارق‌العاده‌ای از آن در افکار عمومی به‌ویژه در امریکا شکل بگیرد.

نیروی دلتا نیرویی ویژه در ارتش امریکاست، که به منظور اجرای عملیات سری (در دیگر کشورها) و نیز عملیات ضدتروریستی در دههٔ ۱۹۷۰م از طرف پنتاگون تأسیس شد و بعدها

در هیئت بخشی از نیروی واکنش سریع به کار رفت. نکتهٔ درخور توجه درخصوص فعالیت این نیرو، حمله به کشورمان در اواخر آوریل ۱۹۸۰م (۱۳۵۹ ش) است که طوفان در صحرای طبس، عملیات آن را با شکستی سنگین مواجه کرد (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک به دانشنامهٔ ویکی‌پدیا).

کارگردان فیلم در سال ۱۹۲۹، از پدر و مادری لهستانی‌الاصل در شهر طبریهٔ فلسطین که اکنون در اشغال رژیم صهیونیستی است، به دنیا آمد و بعدها در لباس خلبان به نیروی هوایی این رژیم پیوست. او در دههٔ ۱۹۵۰، تغییر شغل داد و به مدرسهٔ تئاتری در لندن رفت (برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک به سایت بانک اینترنتی اطلاعات فیلم www.IMDB.com). مناخیم گولان، بخش‌های عمده‌ای از این فیلم را در خاک فلسطین اشغالی تصویربرداری کرد، از جمله تصاویر مربوط به فرودگاه بیروت را در فرودگاه بن‌گوریون تل‌آویو و صحنه‌های خیابانی را در حومهٔ تل‌آویو گرفته و از هواپیماهای اف ۱۶ ارتش رژیم صهیونیستی استفاده کرده است. اغلب فیلم‌هایی که زوج گولان-گلوبوس تهیه کرده‌اند، به‌ویژه در دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ م، در فلسطین اشغالی ساخته شده‌اند و بازیگران اسرائیلی نقش تروریست‌های فلسطینی را ایفا می‌کنند.

این فیلم، علاوه بر امریکا، در هلند، فنلاند، سوئد، نروژ، آلمان غربی، انگلیس، ایسلند، استرالیا، سنگاپور و کره جنوبی به نمایش درآمد.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: هواپیمای ۷۰۷، زمان: روز)

نمای نزدیک از کشوی دستمال کاغذی در دستشویی هواپیما، عبدل (هواپیماربای مسلمان) با بازکردن کشو، اسلحه را از زیر دستمال‌ها بر می‌دارد. برش به نمای مصطفی با ریش‌های بسیار بلند سیاه، موهای ژولیده و نامنظم، کراوات شُل، در کنار او مسافری خوابیده است. چهرهٔ مصطفی

کمی مضطرب است، برش به نمای درشت از عبدل که عرقش را پاک می‌کند. او نفسش را در سینه حبس می‌کند و با صدای آرامی ذکر «الله‌اکبر» را بر زبان می‌آورد.

صحنهٔ ۱	
Her	- عبدل از اسلحه چه استفاده‌ای خواهد کرد؟
Sem	- عبدل مسلمان است. - اقدامی که او قرار است انجام دهد با ایدئولوژی او ارتباط دارد.
Sym	- آرامش/ خطر تروریست/ مسافر بی‌گناه
Act	- انتظار داریم عبدل مرتکب عمل خطرناکی شود.
Ref	- ارجاع به خطرناک بودن مسلمانان

صحنهٔ ۲ (محل وقوع: هواپیمای ۷۰۷، زمان: روز)

پس از اینکه عبدل متوجه حضور یهودیان در هواپیما می‌شود، مهماندار را وادار می‌کند تا یهودیان را از میان مسافران جدا کند.

مهماندار اسامی چند مسافری را که گمان می‌رود یهودی باشند، می‌خواند، از جمله «بنیامین کاپیتان»، پیرمردی که در اردوگاه‌های نازی‌ها بوده؛ با خوانده شدن اسم او نمای نسبتاً نزدیک او و همسرش را می‌بینیم (ایجاد صمیمیت) که چهره‌ای نگران دارند.

همسر بنیامین: این امکان نداره دوباره اتفاق بیفته، دوباره نه، دوباره نه. بنیامین برمی‌خیزد

که به سمت عبدل برود.

همسر بنیامین: چه کار می‌کنی؟ نرو، نرو.

بنیامین: ما یک بار زنده مانده‌ایم و می‌تونیم دوباره این کار را انجام بدیم.

برش به نمای باز از چهرهٔ نگران حدود ۲۰ نفر از مسافران هواپیما که به عقب برگشته و بـنیامین را نـظـاره می‌کنند، برش به نمای نزدیک خداحافظی بنیامین با همسرش، برش به نمای باز از داخل هواپیما، چهرهٔ نگران مسافران.

بنیامین (با اعتماد به نفس): من دارم می‌آم. صدای گریهٔ همسرش را می‌شنویم. همسرش به دنبال او می‌رود، اما مصطفی با اسلحه او را تهدید می‌کند تا بنشیند، همسر بنیامین فریاد می‌زند: این جنگه، جنگه، دوباره اردوگاه نازی‌ها، باید کاری انجام بدهیم، کاری ... (نمای نزدیک از همسر بنیامین، ایجاد صمیمیت)، برش به نمای درشت از بنیامین که نظاره‌گر همسرش است.

یکی از مسافران، همسر بنیامین را، آرام، سر جایش می‌نشاند، تا در امان بماند. موسیقی حُزن‌آلود به مدد تصویر می‌آید.

بـــــرش به نمای نیمـهٔ تمام‌قد از بنیامین، برش به نمـــای درشـــت از چهـرهٔ غم‌گرفتهٔ مهماندار، مجدداً برش به نمای نیمه تمام‌قد از بنیامین (که استوار ایستاده و با اعتمادبه‌نفس) خـــود را به عبدل معرفی می‌کند: من بنیامین کاپیتان هســـتم، چـــه کار می‌تونم براتون بکنم. عبدل وارد قاب می‌شود و می‌گوید: «بـــشین» و از مـــهماندار می‌خواهد تا اسم نفر بعد را اعلام کند.

صحنهٔ ۲	
Her	- عبدل با یهودیان چه برخوردی خواهد کرد؟ - همسر بنیامین از تکرار چه اتفاقی می‌ترسد؟ - رفع تعلیق: همسر بنیامین از تکرار رویدادی مانند شکنجه‌های نازی‌ها در اردوگاه‌ها هراس دارد.
Sem	- بنیامین، کاپیتان یهودی، یک‌بار ماجرایی سخت را پشت سر گذاشته و موضوع گروگان گرفته شدن برای او چندان ترسی ندارد. - بنیامین اعتمادبه‌نفس بالایی دارد. - رفتار عبدل و دوستش مصطفی به رفتار نازی‌ها شباهت دارد.
Sym	- مسلمان/ یهودی - نازی/ یهودی - تروریست/ مسافر بی‌گناه
Act	باید منتظر تصمیم عبدل دربارهٔ بنیامین بود.
Ref	- ارجاع به تقابل مسلمانان با یهودیان (اسلام و یهودیت) - ارجاع به انگارهٔ مظلومیت یهود - ارجاع به جنگ جهانی دوم و تقابل نازی‌ها و یهودیان

این سکانس با ارجاع به اقدامات نازی‌ها در جنگ جهانی دوم و بهره‌گیری از منفور بودن نازی‌ها، مسلمانان را در کنار آن‌ها در یک قاب قرار می‌دهد. چون نازی‌ها به‌شدت در میان افکار عمومی غرب و حتی شرق، به بی‌رحمی و قساوت شهره‌اند، این همنشینی مسلمانان و نازی‌ها، شرطی‌سازی مخاطب را در خصوص تداعی مسلمانان و خشونت در کنار یکدیگر در نظر داشته است.

صحنهٔ ۳

کشیشی که در میان مسافران است، به دلیل کتک خوردن از مصطفی دهانش خون‌آلود شده،

بدون‌توجه به تهدیدات پی‌درپیِ مصطفی با اسلحه، به سمت عبدل می‌رود. در چند نمای نزدیک، دو زن راهبهٔ نگران را می‌بینیم که از کشیش می‌خواهند جانش را به خطر نیندازد، اما او توجه نمی‌کند. در این زمان، مصطفی اسلحه‌اش را به سمت آن دو گرفته و با تهدید آن‌ها را بر سر جایشان می‌نشاند. موسیقی حزن‌انگیز همچنان به تصویر مدد می‌رساند.

در نمای متوسط از عبدل و کشیش (ایجاد تقابل) که رودررو هستند، چهرهٔ خشن مصطفی را می‌بینیم که از پیرمرد کشیش می‌پرسد: اینجا چه کار می‌کنی؟

کشیش: تو مرا صدا زدی.

عبدل: اسمت چیه؟

کشیش: ویلیام اُمالی.

عبدل: من تو را صدا نزدم.

کشیش: تو یهودی‌ها را صدا زدی، من یهودی‌ام، مانند مسیح.

برش به نمای یهودیانی که عبدل آن‌ها را در گوشه‌ای از بخش درجه یک هواپیما نشانده، آن‌ها لبخند می‌زنند و حمایت کشیش از خودشان را تحسین می‌کنند.

عبدل با نگاهی تعجب‌آمیز به کشیش از او می‌خواهد کنار آن‌ها بنشیند.

رمزگان لباس

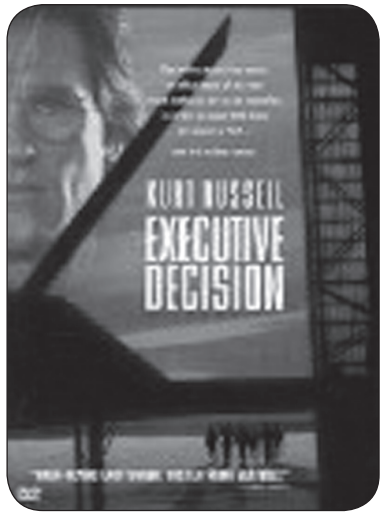
راهبه‌ها (لباس سیاه با نوار سفید) و کشیش(لباس سیاه با یقه سفید).

	صحنهٔ ۳
Her	- کشیش چرا اصرار دارد نزد عبدل برود؟ - رفع تعلیق: او می‌خواهد در کنار یهودی‌ها باشد.
Sem	- کشیش مسیحی با یهودیان ابراز همدردی می‌کند. - عبدل مسلمان به شخصیت مقدس مسیحی احترام نمی‌گذارد.
Sym	- مسلمان/ یهودی و مسیحی - اسلام/ یهودیت و مسیحیت
Act	- انتظار داریم عبدل برخورد اهانت‌آمیزی با کشیش مسیحی و یهودیان داشته باشد.
Ref	- ارجاع به قرابت عاطفی و ایدئولوژیک یهودیان و مسیحیان - ارجاع به تقابل مسلمانان با یهودیان و مسیحیان - ارجاع به تئوری تقابل غرب (مسیحیان و یهودیان) در برابر شرق، به‌ویژه مسلمانان

در تحلیل این سکانس می‌توان به تمرکز نگاه سازندگان فیلم بر سه دین اسلام، یهود و مسیحیت و پیروانشان توجه کرد. بسیار تلاش شده است همان طور که در عرصهٔ بین‌المللی و در سیاست خارجی کشورهای مسیحی غربی، همچون امریکا و کشورهای اروپایی، این کشورها در کنار رژیم صهیونیستی قرار گرفته‌اند، در فضای فیلم نیز مسیحیان و یهودیان در قرابت و مجاورت با یکدیگر و به لحاظ عاطفی نزدیک به‌هم نمایانده شوند و مسلمانان، دشمنان این دو. این موضوع به‌راحتی هم‌ذات‌پنداری هر تماشاگر غربی را با یهودیان و مسیحیان ترسیم شده در فیلم و نفرتشان را از مسلمانان برمی‌انگیزد.

تصمیم عملی (*Executive Decision*)

کارگردان	استوارت بِرد (Stuart Baird)
تهیه‌کننده	جوئل سیلور (Joel Silver) و جیم توماس (Jim Thomas) و جان توماس (John Thomas)
بازیگران	کرت راسل (دکتر دیوید گرانت)، استیون سیگال (سرهنگ آستین تروایس)، هال بری (جین، مهماندار هواپیما)، دیوید ساچت (ناجی حسن)، جان لگوئیزامو (کاپیتان رت)، الیور پلت (دنیس کهیل)، جو مورتون (گروهبان کاپی ماثنی)، لن کاریو (چارلز وایت، وزیر دفاع امریکا)، ویپ هابلی (گروهبان بیکر)، جی. تی والش (سناتور ماوروس)، مارلا ماپلس (نانسی، مهماندار هواپیما)، کریس ماهر(خلیل)، احمد احمد (تروریست)، ماجد ابراهیم (تروریست)، جوی نابر(تروریست) و ...
فیلمنامه	جیم توماس (Jim Thomas) و جان توماس (John Thomas)
موسیقی	جری گلداسمیت (Jerry Goldsmith)
ژانر	حادثه‌ای
مدت فیلم	۱۳۳دقیقه
سال پخش	۱۹۹۶
زبان	انگلیسی
محصول کشور	امریکا



چکیدهٔ داستان فیلم

یک گروه هشت‌نفرهٔ فلسطینی، یک هواپیمای جت ۷۴۷ را، که از آتن عازم واشنگتن است، چنددقیقه پس از قرار گرفتن در آسمان می‌ربایند. در میان ۴۰۶ مسافر گروگان، سناتوری امریکایی به نام ماورُس هم وجود دارد. ناجی حسن، رئیس گروه هواپیماربا، در مقابل آزاد کردن مسافران هواپیما خواسته‌هایی را مطرح می‌کند؛ از جمله اینکه مقامات امریکایی یکی از دوستان او به نام «سید یافا» را که دستگیر شده است، آزاد کنند. با نزدیک شدن هواپیما به خاک امریکا، گروهی کماندو امریکایی به فرماندهی سرهنگ «آستین تراویس» با بمب‌افکن سوپرجت که به تونل ضدفشار مجهز است و می‌تواند بی‌سروصدا هنگام پرواز زیر شکم هواپیما قرار گیرد، به سوی هواپیما پرواز می‌کنند تا هواپیماربایان امکان ورود به آسمان امریکا را پیدا نکنند. آن‌ها اعضای گروه مسلمان را می‌کشند، بمب پیشرفته را خنثی می‌کنند و هواپیما را سالم بر زمین می‌نشانند.

اهمیت و برجستگی فیلم

فیلم در سال ۱۹۹۷، جایزهٔ بهترین بازیگر مرد (کرت راسل) و بهترین بازیگر زن (هال بری) را از جشنواره «بلاک باستر» کسب کرد. این فیلم، علاوه بر امریکا، در هلند، فنلاند، سوئد، نروژ، آلمان، اتریش، پرتغال، اسپانیا، ایسلند و کره جنوبی به نمایش درآمده است. نمایش فیلم *تصمیم اجرایی* در مالزی ممنوع شد. مدت کوتاهی قبل از نمایش فیلم *تصمیم عملی* یا دقیق‌تر بگوییم فیلم *دستور حکومتی*، «استیون امرسون»[1] در *وال استریت جورنال* در ۱۳ مارس ۱۹۹۶، ادعا کرد که مسلمانان از ترور در خاورمیانه حمایت می‌کنند. چهار روز بعد، دو جوان وارد مسجدی در «دنور»[2] شدند و به نمازگزاران تعرض کردند. از ۱۷ تا ۲۶ مارس، *تصمیم عملی* در صدر جدول فروش فیلم‌ها قرار داشت. «دایان گورسکی»[3] سخنگوی شرکت «برادران وارنر»، با دفاع از کلیشه‌های فیلم گفت: فیلم

1. Steven Emerson 2. Denver
3. Diane Gursky

تلاش کرده موقعیتی باورپذیر را نشان دهد. یکی از مدیران شرکت هم گفت: تصویر ارائه شده همان تیترهای فعلی اخبار است. چند روز پیش از نمایش فیلم در سینماها، مدیران شرکت «برادران وارنر»، برخی از رهبران مسلمان و عرب امریکا را برای نمایش خصوصی فیلم دعوت کردند. پس از نمایش فیلم، «نیهاد عواد»، مدیر وقت «شورای روابط اسلام- امریکا»، این سؤال را مطرح کرد: «چرا این قاعده شده است که مسلمان‌های فیلم‌ها باید تروریست باشند؟» و این شورا از استودیو خواست که صحنه‌های توهین‌آمیز فیلم را حذف کنند، اما مدیران استودیو نپذیرفتند و استدلال کردند که برای چنین تغییراتی، بسیار دیر شده است، اما دو هفته بعد، پس از برگزاری جلسهٔ دیگری بین «شورای روابط اسلام و امریکا» و مدیران شرکت «برادران وارنر»، این شرکت موافقت کرد که در پخش ویدئویی و تلویزیونی فیلم در آینده، هشت مورد تغییر را اعمال کند (Shaheen، 2003 : 189).

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: انگلیس- لندن، زمان: شب)

در نمای معرف، زیرنویس بر روی تصویری از اتوبوس قرمز دوطبقه‌ای که در خیابان در حرکت است، بر روی اتوبوس «شرق لندن» نوشته شده است، زیرنویس «لندن، انگلیس» بر تصویر حک می‌شود. با گذشتن اتوبوس از کنار ساختمانی بلند، نمای دور مردی را می‌بینیم که به آن ساختمان نزدیک می‌شود، دوربین نیز با حرکت پَن، جلوتر آمده و هتل را می‌بینیم که بر سر در آن نوشته *ماریوت لندن*، چند نفر بیرون هتل در حال گفت‌وگو هستند.

برش به نمای قسمت پذیرش هتل که خانم کارمند پذیرش با مرد همکارش مشغول صحبت‌اند، رو به مردی که وارد هتل می‌شود: ببخشید آقا، می‌توانم کمکتان کنم، آقا! برش به نمای نزدیک کارمند پذیرش که چهره‌ای نگران دارد و با اشاره به گارسون می‌فهماند که سراغ مرد تازه‌وارد برود. برش به نمای باز، گارسون که از مهمانان پذیرایی می‌کند و لابی هتل که چند زن و مرد پشت به او ایستاده‌اند.

گارسون، رو به مرد ناشناس: ببخشید آقا می‌توانم کمکتان کنم؟

برش به نمای نزدیک از گوش آن مرد ناشناس که خود را به نشنیدن زده است. او به سمت گارسون رو برگردانده و چهرهٔ عرق‌کرده‌اش را می‌بینیم، برش به نمای خیلی درشت گارسون که نـگرانی و تـرس در چـهره‌اش دیده می‌شود، برش به نمای نزدیک از لباس‌های مرد ناشناس که مواد منفجرهٔ زیادی را زیر پالتوی بلندش به خود بسته است. او به عربی می‌گوید: «این‌ها فرزندان فلسطین‌اند» و خود را منفجر می‌کند که انفجار بزرگی را به دنبال دارد.

وسایل صحنه

میز پذیرش، میزها و صندلی‌های رستوران هتل، شمع‌های روشن و گل و... بر روی میز رستوران، مواد منفجره و ...

صحنهٔ ۱	
Her	- مرد ناشناس کیست و در هتل *ماریوت لندن* به دنبال چیست؟ - رفع تعلیق: او فلسطینی‌ای است که برای عملیات انتحاری به هتل آمده است.
Sem	- مهمانان هتل افرادی بی‌گناهی هستند که بدون ارتکاب هیچ گناهی کشته می‌شوند.
Sym	- مسلمان/ غربی - تروریست/ قربانی
Act	- باید منتظر بود تا انگیزهٔ عاملان انفجار در هتل ماریوت را فهمید.
Ref	- ارجاع به ارتباط تروریسم و مسلمانان - ارجاع به خشونت‌طلبی مسلمانان - مسلمانان در نقاط مختلف جهان مرتکب اقدامات تروریستی می‌شوند.

صحنهٔ ۲

نمای معرف از هواپیمایی در آسمان که علامت پرچم یکی از کشورهای عربی بر روی

آن اســت، برش به نمایی نســبتاً نزدیک از «یافا»، با کت و شلواری سیاه، بر روی صندلی هواپیما نشسته است، گوشی تلفن سفیدی جلوی او قرار دارد، برش به نمای خلبان سبزهٔ عرب که از در کابین هواپیما شــانه‌هایش را خم کــرده، به عربی یافا را خطاب می‌کند و می‌گوید: «ما با ناجی حســن ارتباط برقرار کردیم»، برش به نمای نزدیک یافا که گوشــی تلفن را برمی‌دارد.

یافا: ناجی! من یافا هستم.

برش به ناجی حسن که در هواپیمای ربوده شدهٔ امریکایی بر روی یکی از صندلی‌ها نشسته و گوشی به دست است.

یافا: عملیات موفقیت‌آمیز بود و من آزاد شدم و سوار هواپیما هستم.

ناجی لحظه‌ای چشمانش را می‌بندد و از شنیدن خبر احساس آرامش می‌کند. برش به ستاد عملیات در وزارت دفاع امریکا؛ در ابتدا، نمای نزدیک وزیر دفاع امریکا و سپس برش به نمای وزیر دفاع و دو دستیارش، گفت‌وگوی تلفنی یافا و ناجی حسن را در حالی که برای آن‌ها به انگلیسی ترجمه می‌شود، گوش می‌کنند.

مترجم سیاه‌پوست عبارات یافا را این‌گونه ترجمه می‌کند: «امریکایی‌ها به شما خواهند گفت، آن‌ها همه خواســته‌های شــما را می‌پذیرند. شــما پیروز شــدید، به خانه (وطن) بیایید».

بــرش به نمای نزدیک ناجی‌حســن که ضمن ابراز خوشــحالی از آزادی یافا می‌گوید: «الله به ما لطف کرده و سرنوشت بزرگ هر دو ما را رقم زده» (برش به نمای باز از ستاد عملیــات وزارت دفاع امریکا که حدود ۲۰ نظامی مشــغول استراق‌ســمع این گفت‌وگو هستند).

ناجی‌حسن: «همهٔ مسلمانان شجاع، تو را به عنوان رهبر برگزیده تحسین خواهند کرد،

شمشیر الله (منظور بمب داخل هواپیماست) برافراشته خواهد شد و با آن به قلب کافران خواهم زد.»

یافا: «ناجی، به من گوش کن [با اشاره به قصد ناجی برای بمب‌گذاری در واشنگتن] آن‌ها می‌دانند، آن‌ها هواپیما را از بین می‌برند، ناجی گوش کن.» اما ناجی تلفن را قطع می‌کند، این بی‌توجهی ناجی‌حسن و مصمم ماندن بر تصمیم خود برای بمب‌گذاری در واشنگتن، وزیر دفاع امریکا را خشمگین می‌کند، او از جا برخاسته، دو دستش را بر روی میز می‌کوبد؛ برش به نمای داخل هواپیما که ناجی از جا بر می‌خیزد و خبر آزادی یافا را به دو مسلمان دیگر، که تفنگ به‌دست بر سر مسافران هواپیما ایستاده‌اند، اعلام می‌کند و آن دو سریعاً فریاد «الله‌اکبر» سر می‌دهند. ناجی‌حسن با صدای بلند، رو به همهٔ مسافران و دو مسلمان تفنگ به‌دست دیگر می‌کند و فریاد می‌زند: «یافا آزاد شد»، آن دو نیز به عربی شادی می‌کنند و فریاد «الله‌اکبر» سر می‌دهند.

رمزهای غیرکلامی

دو مسلمان موهای کوتاه و ریش دارند.

وسایل صحنه

گوشی تلفن، انگشتر یافا و انگشتر ناجی‌حسن، تلفن، پرچم امریکا، کاغذهای اسناد و گزارش‌ها، میز کار (اتاق وزیر دفاع امریکا).

رمزگان لباس

مسلمانان تفنگ به‌دست (پیراهن بلند یقه‌بسته)، یافا (کت و شلوار سیاه و پیراهن سفید)، خلبان عرب (لباس فرم خلبانی).

	صحنهٔ ۲
Her	- آیا با آزادی یافا هواپیماربایان گروگان‌ها و هواپیما را رها خواهند کرد؟ - رفع تعلیق: هواپیماربایان قصدی دارند و آن کشتن تعداد زیادی از مردم امریکا در واشنگتن است.
Sem	- امریکایی‌ها از نظر ناجی حسن کافرند و به همین دلیل باید کشته شوند. - از نظر ناجی حسن کشته‌شدن امریکایی‌های بی‌گناه در واشنگتن به معنای پیروزی اسلام بر کفر است. - مسلمانان برای شادی غریو الله‌اکبر سر می‌دهند.
Sym	- اسلام/ کفر - مسلمان/ کافر - تروریست/ قربانی
Act	- باید منتظر نتیجهٔ تقابل نیروهای امریکایی و هواپیماربایان بود تا نتیجهٔ تصمیم ناجی حسن برای بمب‌گذاری در واشنگتن شخص شود.
Ref	- ارجاع به تقابل اسلام و غرب - ارجاع به جنون و تندروی مسلمانان - ارجاع به خشونت‌طلبی مسلمانان

این فیلم، باصراحت به موضوع تروریسم پرداخته و در تصویرسازی از مسلمانان، آن‌ها را افرادی متعصب و خشک‌مغز نمایانده که به دلیل اختلاف ایدئولوژیک با امریکایی‌ها قتل آن‌ها را جایز می‌شمرند و این البته – همان طور که پیش‌تر اشاره شد– با تصویرسازی روزنامه‌ها و دیگر رسانه‌های غربی بسیار مطابقت دارد. نکتهٔ مهم این است که مسلمانان روی پردهٔ هالیوود، افراد نظامی را نمی‌کشند، بلکه انسان‌های بی‌گناهی را که مشغول زندگی عادی خود هستند به قتل می‌رسانند و این موضوع در ایجاد تنفر از آن‌ها بسیار مؤثر است.

محاصره (The Siege)

کارگردان	ادوارد زویک (Edward Zwick)
تهیه‌کننده	ادوارد زویک (Edward Zwick) و لیندا اُبست (Linda Obst)
بازیگران	دنزل واشنگتن (آنتونی هابارد)، آنت بنینگ (مأمور سیا)، الیس کرفت (بن کاپلان)، بروس ویلیس (ژنرال ویلیام دِورو)، تونی شال هوب (فرانک حداد)، سامی بوجیله (سمیر نجده)، احمد بن لَادِبی (شیخ احمد بن طلال)، محسن محمد (موذن)، لیانا پای (تینا اَسو)، مارک والی (مأمور اف بی آی، مایک یوهانسن)، آصف ماندوی (خلیل صالح)، علی افشار (علی وزیری، بمب‌گذار اتوبوس)، غلام رسولی (معلم پسر فرانک حداد) و...
فیلمنامه	لورنس رایت (Lawrence Wright)
موسیقی	گرائم رِوِل (Graeme Revell)
ژانر	حادثه‌ای، جنایی و درام
مدت فیلم	۱۱۶ دقیقه
سال پخش	۱۹۹۸
زبان	انگلیسی
محصول کشور	امریکا

چکیدهٔ داستان فیلم

این فیلم به داستان وقوع انفجارهای تروریستی در شهر نیویورک می‌پردازد. در میان قربانیان این انفجارها، مسافران اتوبوسی در مقابل دوربین‌های خبری، جان خود را از دست می‌دهند. همچنین، در انفجاری در ساختمان تئاتر برادوی، تعدادی از شخصیت‌های برجستهٔ شهر نیز کشته می‌شوند و در انفجاری دیگر در ساختمان فدرال که مأموران پلیس امریکا در آن مستقر هستند، افراد دیگری کشته می‌شوند. آن‌ها همچنین، برای کشتن دانش‌آموزان تلاش می‌کنند. آنتونی هابارد، از مأموران اف بی آی، مسئول تحقیق دربارهٔ این انفجارها شده است، اما تلاش‌هایش به نتیجه‌ای نمی‌رسد. در نتیجه، ارتش وارد عمل می‌شود و رئیس‌جمهور امریکا حکومت نظامی اعلام می‌کند. ژنرال دِورو، برای پیدا کردن عاملان انفجارها، به همراه نیروهایش منطقهٔ بروکلین را خانه‌به‌خانه می‌گردد و عدهٔ زیادی از مسلمانان و امریکایی‌های عرب‌تبار را دستگیر می‌کند. سرانجام، سمیر عاملِ انفجارها شناسایی می‌شود.

اهمیت و برجستگی فیلم

این فیلم پس از بمب‌گذاری در شهر اکلاهمای امریکا به روی پردهٔ سینما رفت، حادثه‌ای که در آن رسانه‌های امریکا جنجال زیادی را در سال ۱۹۹۵، علیه مسلمانان به راه انداختند. پس از این حادثه روزنامه‌های *یو اس ای تودی*، *ای بی سی نیوز*، *سی بی اس نیوز*، *شیکاگو تریبیون*، *نیویورک تایمز*، *نیویورک پست*، *نیویورک نیوز دی* و *واشنگتن پست* از جمله رسانه‌های امریکایی بودند که خاورمیانه را مظنون اصلی این بمب‌گذاری می‌دانستند (سمتی، ۱۳۸۵: ۷۱).

این فیلم در جشنوارهٔ «بلاک باستر» در سال ۱۹۹۹، جایزهٔ بهترین بازیگر نقش مکمل (با بازی بوریس ویلیس) را کسب کرد و نامزد دریافت جایزهٔ بهترین بازیگر مرد و زن نیز شد. این فیلم، علاوه بر امریکا، در برزیل، آرژانتین، هلند، فنلاند، سوئد، نروژ، سوئیس، آلمان، فرانسه، انگلیس، پرتغال، ایسلند، مجارستان، استرالیا، کره جنوبی، فیلیپین و سنگاپور به نمایش درآمده است.

«شورای روابط اسلام- امریکا» برای جلوگیری از ساخت این فیلم در شکل کنونی تلاش زیادی کرد، اما توفیق چندانی نداشت. آن‌ها ضمن ارائهٔ آمار و ارقام به نقل از گزارش *لس‌آنجلس تایمز* درخصوص تروریسم که در آن اعراب و مسلمانان، در میان ۱۷۱ نفر محکوم شده در امریکا، صرفاً ٦ درصد را تشکیل می‌دادند، خواستار حذف کلیشه‌های موجود در فیلم‌نامه شدند. اما تلاش آن‌ها به نتیجه‌ای نرسید. پس از ساخت فیلم نیز سازمان‌های اسلامی و عربی امریکا با برگزاری کنفرانس‌های مطبوعاتی و برگزاری تظاهرات در اولین روز نمایش فیلم در ٦ نوامبر ۱۹۹۸ در مقابل سالن‌های سینما، اعتراض خود را به کلیشه‌های این فیلم اعلام کردند. نکتهٔ درخور توجه اینکه در نسخهٔ ویدئویی فیلم *محاصره*، به دروغ ذکر شده است که این فیلم براساس داستانی واقعی ساخته شده است (Shaheen، 2003 : 160).

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: کویر کشوری عربی، زمان: روز)

نمای معرف هوایی از کویر، با تداوم حرکت دوربین، در پشت تپه‌ای کویری، نمای بسیار دور خودرویی در حال حرکت را می‌بینیم، برش به نمای نزدیک از مسافر خودرو در صندلی عقب که ریشی بسیار بلند و سفید و سبیلی سیاه دارد، عمامه‌ای سیاه بر سر دارد، عبایی صورتی و ردایی سیاه نیز پوشیده است (او همان شیخ طلال است که پیش‌تر در فیلم رهبر تروریست‌ها معرفی شده است) برش به نمای نزدیک از بیل کلینتون، رئیس‌جمهور امریکا، که بر مجازات عاملان یک انفجار تأکید می‌کند، برش به نمای دور از خودرو در وسط کویر، برش به نمای تصویر ماهواره‌ای از حرکت خودرو، صدای بی‌سیم افرادی را می‌شنویم که مسیر حرکت خودرو را زیر نظر دارند و از آخرین وضع آن اطلاع می‌دهند، برش به نمای دورتر بیابان که دو نفر با لباس عربی، پیشاپیش شترها در حرکت‌اند و مقداری بار هم بر کوهان شترها سوار کرده‌اند، خودرو بنز از کنار آن‌ها عبور می‌کند. با نزدیک‌شدن خودرو، بی‌سیم از نزدیک شدن خودرو به منطقه خبر می‌دهد، برش

به نمای تصویر ماهواره‌ای حرکت خودرو، سپس به نمای درون خودرو که از روی دوش دو سرنشین جلو خودرو، چند خانه روستایی را در وسط بیابان و دو نفر را مشغول نگهداری از چند گوسفند می‌بینیم، برش به نمای نزدیک از شیخ که با دیدن آن دو، دست راستش را در حالی که تسبیحی به دست دارد، بالا می‌آورد و دوبار می‌گوید: «سبحان‌الله، سبحان‌الله»، برش به نمای دور از خودرو که به گوسفندان نزدیک می‌شود، در نمای نزدیک، راننده خودرو از چوپان می‌خواهد گوسفندانش را از جلوی ماشین ببرد.

چوپان (با لحنی روستایی): «باشد، کمی صبر کن»، حرکت پن دوربین را می‌بینیم که با چوپان به پشت دیوار می‌رود و در آنجا مردی با لباس عربی بلند کلاه به‌سر و اسلحه به‌دست در کمین است. او اسلحه‌ای را به مرد چوپان می‌دهد و خودش نیز اسلحهٔ دیگری به دست گرفته و به سمت خودرو می‌روند. در نمای عبور گوسفندان، صدای رگبار گلوله را می‌شنویم. نمای بعد، نمای نزدیک خودروست که سوراخ‌های متعدد گلوله روی آن پیداست و شیشه‌اش خون‌آلود شده و سر راننده نیز به سمت بیرون افتاده است. برش به تصویر بیل کلینتون در امریکا (تدوین موازی مجازات تروریست‌ها و سخنان کلینتون به منظور تأیید سخنان کلینتون با ارائهٔ سند تصویری).

کلینتون: «دولت امریکا از کشورش حفاظت می‌کند و عاملان انفجار را تنبیه می‌کند.» برش به نمای حمل شیخ به‌وسیلهٔ دو مرد مسلح که لباس عربی پوشیده‌اند، صدای بی‌سیم را می‌شنویم که اعلام می‌کند شیخ را دستگیر کردیم. برش به نمای انفجار خودرو و سپس برش به نمای نزدیک کشیده شدن کیسه‌ای بر سر شیخ؛ بی‌سیم از زنده بودن او اطلاع می‌دهد.

صحنهٔ ۱	
Her	- خودرو در وسط بیابان به چه مقصدی در حرکت است؟ - رفع تعلیق: شیخ در تله‌ای امنیتی - اطلاعاتی افتاده است. - افرادی که کیسه بر سر شیخ می‌کشند، چه کسانی هستند؟ حامی او هستند یا دشمن؟
Sem	- دولت امریکا تروریست‌ها را در هر نقطه‌ای از جهان به چنگ می‌آورد. - تروریست‌ها از خودرو مدل بالای غربی (بنز) استفاده می‌کنند.
Sym	- تروریست/ قربانی - ترور/ آرامش - مسلمان/ غربی (امریکایی)
Act	- باید منتظر نتایج و پیامدهای دستگیری شیخ باشیم.
Ref	- ارجاع به قربانی تروریسم بودن امریکا - ارجاع به توان عملیاتی و اطّلاعاتی امریکا در یافتن تروریست‌ها - ارجاع به مروج و مؤید تروریسم بودن اسلام - ارجاع به مصمم بودن دولت امریکا در برابر تروریسم

صحنهٔ ۲ (محل وقوع: نامشخص، زمان: نامشخص)

نمای نزدیک از شیخ را در زندان با کلاهی سفیـد بر سر می‌بینیم که سورهٔ *حمد* را قرائت می‌کند، برش سریع به نمای بعد که او بر روی تخت در اتاقی با دیوارهای تیره و قدیمی و لامپی آویزان از سقف آن نشسته است. نمای روی شانهٔ فردی ناشناس را می‌بینیم که وارد قاب می‌شود، برش به نمای نزدیک از دستان شیخ که انگشتری به دست چپ دارد و همچنان که تسبیح را تکان می‌دهد، سورهٔ *حمد* را می‌خواند، با حرکت عمود به بالای دوربین، نمای نیمه‌نزدیک آن مرد را می‌بینیم که نظاره‌گر شیخ است. برش به نمای روی شانهٔ مرد (که بازجوی شیخ به نظر می‌رسد) و تصویر شیخ (تسلط بازجو بر شیخ)؛ نمای نزدیک از بازجو (ژنرال دورو)؛ ژنرال دورو، شیخ را ترک می‌کند و او مشغول خواندن آیه‌ای از قرآن است: «ان الذینَ استقاموا...»

رمزگان لباس

لباس شیخ (لباس سفید عربی بلند) لباس ژنرال دورو (کت و شلوار سیاه، پیراهن سفید، کراوات آبی).

	صحنهٔ ۲
Her	- شیخ چه اطلاعاتی در اختیار دارد؟ - فرد بازجو کیست؟ - عاقبت شیخ چه خواهد شد؟
Sem	- نحوهٔ ایستادن و راه رفتن بازجو (دورو) بر تسلط او بر شیخ دلالت دارد. - لباس‌های شیخ، تسبیح و قرآن خواندن او بر پایگاه دینی و نماد تفکر اسلامی او دلالت دارد.
Sym	- مسلمان/ امریکایی - رهبر تروریست‌ها/ ژنرال‌ضد تروریست
Act	- انتظار داریم از بازجویی شیخ، اطلاعاتی مهم عاید دورو شده باشد.
Ref	- ارجاع به حامی و مروج تروریسم بودن اسلام و کتاب مقدس آنان (قرآن)

صحنهٔ ۳ (محل وقوع: امریکا، نیویورک، روز.)

در یکی از صحنه‌های پایانی فیلم، سمیر (معلم مسلمان مقیم امریکا) و شارون، وارد وضوخانهٔ مسجدی می‌شوند. در حالی که مردم امریکا به دلیل محدودیت‌های جدید برای خانواده‌های مسلمانان عرب در امریکا، در پی حملات تروریستی در بروکلین، تظاهرات مسالمت‌آمیزی را برگزار می‌کنند. سمیر وضو می‌گیرد و شارون متعجب از رفتار او می‌پرسد «چه کار می‌کنی؟» (موسیقی زیرصدا موسیقی عربی ملایم است) سمیر لباس‌هایش را عوض می‌کند و لباس سفیدی بر تن می‌کند، چند بمب را بر دوش می‌گذارد و اسلحه به دست گرفته، ملامت‌های شارون را که روزگاری روابط نزدیکی با او داشته، رد کرده و می‌گوید: شما (جداسازی امریکایی‌ها از خود) فکر می‌کنید پولْ قدرت است، اما ایمانْ قدرت است. شارون می‌خواهد با اشاره به قرآن، سمیر را

متقاعد کند اما او خشمگین می‌شود و در حالی که اسلحه را بر سر او می‌گیرد، به برخورد امریکا با موضوع عراق (پس از حمله عراق به کویت) اشاره می‌کند و سپس خشم خود را از دستگیر شدن شیخ احمد بن طلال بروز می‌دهد.

سمیر: شما او را به خاطر بیان کلام خدا به زندان انداختید، اکنون باید پیامدهای آن را ببینید.

شارون: اکنون نقطهٔ پایانی است، منظور تو حاصل شده است، چرا باید خون بیشتری ریخته شود؟ مردم بی‌گناه زیادی در خیابان برای آرمان تو در حال تظاهرات‌اند. در این حین، آنتونی هاب و فرانک حداد از راه می‌رسند و سمیر شارون را گروگان می‌گیرد، درخواست هاب برای آزادی شارون نتیجه نمی‌دهد و سمیر شارون را می‌کشد، هاب و حداد نیز سمیر را می‌کشند.

وسایل صحنه

مواد منفجره داخل ساک، هفت‌تیرهای سمیر و آنتونی هاب و فرانک حداد.

صحنهٔ ۳	
Her	- سمیر قصد چه کاری دارد؟ - رفع تعلیق: او قصد کشتن مردم شرکت‌کننده در تظاهرات حمایت از مسلمانان عرب امریکا را دارد.
Sem	- وضو گرفتن سمیر و پوشیدن لباس سفید - دلالت بر آمادگی او برای انتحار دارد. - سمیر از زندانی شدن شیخ خشمگین شده است و قصد انتقام دارد.
Sym	- مسلمان/ امریکایی - تروریست/ قربانی - حمایت مسالمت‌آمیز مردم امریکا از مسلمانان/ بمب‌گذاری و کشتن امریکایی‌ها به‌دست مسلمانان
Act	-
Ref	- ارجاع به ارتباط تروریسم و اسلام - ارجاع به روحیهٔ نوع‌دوستی مردم امریکا - ارجاع به کلیشهٔ جنون و تندروی مسلمانان - ارجاع به کلیشهٔ تعصب و خشونت‌طلبی مسلمانان

همان طور که این سه سکانس به‌خوبی ترسیم کرده‌اند، این فیلم از برجسته‌ترین فیلم‌هایی

بود که توانست مسلمانان بسیار خشن و بمب‌گذار را که تهدیدهایی جدی برای امنیت ملی کشورهای غربی و به طور خاص امریکا به شمار می‌روند، تصویر کند. مسلمان‌های بیابان‌گرد، تدارک بمب‌گذاری در شهرها و نقاط مختلف امریکا را می‌بینند و این برنامه‌ریزی و نحوهٔ عمل را هم‌سو با ایدئولوژی و بر مبنای اعتقادات دینی خود می‌دانند. درحقیقت، تروریسم، به مثابهٔ نوعی مناسک و سلوک دینی به تصویر کشیده شده است؛ وضو گرفتن سمیر و پوشیدن لباس سفید، دال بر اجرای مناسکی دینی و مقدس هستند و به دلیل عبادی و دینی بودن این اعمال، برای اشاره به آن‌ها در غرب از جهاد یا جهاد مقدس استفاده می‌شود. در مقابل، امریکایی‌ها انسان‌هایی نرم‌خو ترسیم شده‌اند، که تا امنیت ملی آن‌ها تهدید نشده است، با مسلمانان برخورد تندی نمی‌کنند.

ملک خداوند (آسمان) (Kingdom Of Heaven)

کارگردان	ریدلی اسکات (Ridley Scott)
تهیه‌کننده	ریدلی اسکات (Ridley Scott)
بازیگران	اورلندو بلوم (بیلین)، لیام نیسان (گادفری)، غسان مسعود (صلاح‌الدین ایوبی)، اوا گرین (سیبِلا)، ادوارد نورتون (شاه بالدوین)، الکساندر صدیق (عماد)، مارتین هنکاک (قبرکن)، مایکل شین (کشیش)، ناتالی کاکس (همسر بیلین)، مایکل فیتزجرالد (هامفری) و...
فیلمنامه	ویلیام موناهان (William Monahan)
موسیقی	هری گرگسون ویلیامز(Harry Gregson -Williams)
ژانر	جنگی، حادثه‌ای و تاریخی
مدت فیلم	۱۴۴ دقیقه
سال پخش	۲۰۰۵
زبان	انگلیسی، عربی و آلمانی
محصول کشور	امریکا، انگلیس، اسپانیا و آلمان

چکیدهٔ داستان فیلم

آهنگر جوانی به نام بیلین، به دلیل خودکشی همسرش، سست‌ایمان شده است. او که هرگز پدرش را ندیده، با ورود چند جنگجوی صلیبی به دهکده، با وی آشنا می‌شود. بیلین با تشویق پدرش راهی اورشلیم (بیت‌المقدس) می‌شود که حاکمش، بالدوین چهارم، مسیحی خردمندی است. در طول راه، رسوم شوالیه‌گری و جنگاوری را از پدر و همراهانش می‌آموزد. پدرش در نبردی زخمی می‌شود و وصیت می‌کند پسرش، با همهٔ وجود، از بالدوین چهارم حمایت کند. بیلین به دربار می‌رسد و جایگاه پدر را تصاحب می‌کند، اما دربار مملو از توطئه و مکر است. از سویی، صلاح‌الدین ایوبی، رهبر مسلمانان، به دلیل کشته شدن خواهرش به‌دست مسیحیان، درصدد است با ارتشی ۲۰۰ هزارنفری اورشلیم (بیت‌المقدس) را که حدود ۱۰۰ سال در تصرف مسیحیان بوده، بازپس گیرد.

اهمیت و برجستگی فیلم

ملک خداوند از مهم‌ترین فیلم‌های سینمایی است که کارگردان بسیار برجستهٔ هالیوودی درخصوص یکی از مهم‌ترین موضوعات تاریخ اسلام و مسیحیت، یعنی جنگ‌های صلیبی، ساخته است. نکتهٔ درخور توجه این است که گرچه فیلم، اثری تاریخی و دربارهٔ تاریخ شهر بسیار مهم بیت‌المقدس است، اما زبان و بیان آن به‌گونه‌ای است که مخاطب به‌راحتی پی می‌برد که این فیلم ناظر بر سرنوشت کنونی این شهر است و دغدغهٔ اصلی فیلم وضع کنونی بیت‌المقدس است که در حال حاضر مهم‌ترین چالش سیاسی جهان بر سر آن است. در ساخت این اثر عظیم، چهار کشور مشارکت داشتند. اورلندو بلوم، بازیگر نقش اصلی فیلم، در سالْ ۲۰۰۵، جایزهٔ بهترین بازیگر از نگاه تماشاگران را در جشنوارهٔ فیلم اروپا کسب کرد. این فیلم، علاوه بر امریکا، در کشورهای کانادا، آرژانتین، برزیل، پرو، هلند، فنلاند، سوئد، سوئیس، ایسلند، نروژ، آلمان، انگلیس، فرانسه، ایتالیا، اسپانیا، ایرلند، پرتغال، مالزی،

سنگاپور، کره جنوبی، تایوان، هنگ‌کنگ، فیلیپین، اندونزی، استرالیا و نیوزیلند به نمایش در آمده است. این فیلم در شبکهٔ اول سیما با عنوان ملک خداوند دوبله شده، اما تاکنون پخش نشده است.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: اردوگاه زائران (مشابه کاروانسرا)ـ جاده مسینا به بیت‌المقدس)

در نمایی لانگ جوانی که در مرکز قاب قرار دارد، لباس سیاه روحانیون مسیحی را پوشیده و خطاب به زنان و مردان زائر بسیاری که عازم بیت‌المقدس (اورشلیم) هستند و از کنار او می‌گذرند: «کشتن یک کافر جنایت نیست، راهی است به بهشت»، برش به نمای نزدیک از بیلین و پدرش، گادفری، که سوار بر اسب هستند، مجدداً همان جمله را از آن راهب مسیحی می‌شنویم. برش به نمای نزدیک راهب، سپس به نمایی باز از سربازان مسیحی، که بر روی لباس‌هایشان علامت صلیب دارند، عبور گوسفندان از مرز، برش به نمای دور از بیلین، که از اسب پیاده شده و اسب به دنبال اوست. پدرش همچنان سوار بر اسب است، دورتر دود آتش و رفت‌وآمد سربازان صلیبی را می‌بینیم.

رمزگان لباس

لباس‌های زائران مسیحی: اغلب تیره و سرتاپا پوشیده.

صحنهٔ ۱	
Her	- کافرانی که باید کشته شوند چه کسانی هستند؟
Sem	- بیت‌المقدس (اورشلیم) برای مسیحیان اروپا شهر مقدسی است و آن‌ها با تحمل مشقات زیاد برای زیارت از مسیر مسینا عازم این شهر می‌شدند. - کلیسا مردم را به جنگ دعوت می‌کند. - کشتن کافران بهشت را برای مؤمنان مسیحی به ارمغان خواهد آورد.
Sym	- مسیحیت/ کفر - مسیحیان/ کافران - بهشت/ جهنم
Act	- باید منتظر تصمیم بیلین دربارهٔ شرکت کردن در جنگ صلیبی بود.
Ref	- ارجاع به جنگ‌های صلیبی - ارجاع به تقابل دیرینهٔ اسلام و مسیحیت

صحنهٔ ۲ (محل وقوع: مسینا، ساحل سرزمین مقدس، زمان: روز)

نمای نزدیک از گادفری در درمانگاهی که به سبک معماری دورهٔ بیزانس ساخته شده است، برش به گادفری که او را به روی تخت منتقل می‌کنند، برش به نمای نیم‌تنهٔ بیلین با لباس زرشکی و چهره‌ای جدی که به کنار تخت گادفری می‌آید. برش به نمای نیمه‌درشت از گادفری که بر روی تخت دراز کشیده است.

گادفری خطاب به بیلین: «می‌دانی در سرزمین مقدس چه چیزی در انتظار توست؟ یک دنیای جدید.» برش به نمای نیمه‌درشت و غرقِ فکر بیلین، گادفری: «مردی که در فرانسه حتی خانه‌ای نداشت، آنجا رئیس شهر است»، برش به نمای درشت از چهرهٔ مریض و رنجور گادفری (دال بر صمیمیت) که صدای خسته‌اش حاکی از عمیق بودن زخمی است که در درگیری اخیر در راه برداشته است، گادفری نفس‌نفس می‌زند و ادامه می‌دهد: «آنجا در انتهای دنیا، تو دیگه کسی

هستی که ...» (برش به نمای نزدیک‌تر از بیلین که شمعی پشت او کم‌فروغ دیده می‌شود، حاکی از رو به پایان بودن زندگی گادفری).

بیلین: «من باید طلب آمرزش کنم، فقط همینو می‌دونم.»

برش به نمای بعد که بیلین به پدر نزدیک‌تر می‌شود و دست او را می‌فشرد.

گادفری: «تصمیمت هر چی که باشه تو در خانهٔ من هستی و این یعنی تو به شاه اورشلیم (نمای بسیار نزدیک چهرهٔ بیلین) خدمت می‌کنی.»

نمای درشت (صمیمی) گادفری: «دنیایی بهتر از هر چیزی که تا حالا دیدی، سرزمین وجدان، ملک خداوند (سرزمین بهشت)، مسلمانان و مسیحیان در صلح با هم زندگی می‌کنند (برش به نمای درشت چهرهٔ بیلین) صلح بین صلاح‌الدین و پادشاه ویکتور، فکر می‌کنی این می‌تونه پایان جنگ صلیبی باشه؟»

بیلین با تکان‌دادن سر جواب منفی می‌دهد.

برش به گادفری: «می‌تونه».

برش به چهرهٔ در حال تفکر بیلین، برش به گادفری که می‌گوید: «مرا ناامید مکن» و برش به بیلین که سکوت می‌کند و پاسخی نمی‌دهد.

وسایل صحنه: تخت، بالشت، شمع و...

صحنهٔ ۱	
Her	- آیا گادفری، که زخمی شده، زنده می‌ماند؟ - در سرزمین مقدس چه چیزی در انتظار بیلین است؟
Sem	- بیلین صرفاً برای طلب بخشش این دو گناه (کشتن کشیش و خودکشی همسر خود) به سرزمین مقدس می‌رود. - گادفری، آرزومند است که بیلین جای او را در مقام بگیرد و شوالیه به پادشاه خدمت کند. - بیلین امیدی به پایداری صلح در سرزمین مقدس ندارد.
Sym	- زندگی /مرگ - مسیحیان/ مسلمانان - پادشاه مسیحیان/ صلاح‌الدین - صلح / جنگ
Act	- باید منتظر رویدادهایی بود تا پایدار ماندن یا نماندن صلح در سرزمین مقدس روشن شود. - باید منتظر حوادث مهمی در بیت‌المقدس برای بیلین بود.
Ref	- ارجاع به برقراری صلح بین مسلمانان و صلیبیان در جنگ‌های صلیبی - ارجاع به صلح‌طلبی صلاح‌الدین و شاه ویکتور

صحنهٔ ۳ (محل وقوع: مجاور دیوار شهر بیت‌المقدس (اورشلیم)، زمان: روز)

در نمای معرف، آسمان تیره را می‌بینیم و دود آتش جنگ آسمان را تیره کرده است، بیلین از دیوار فروریختهٔ بیت‌المقدس می‌گذرد و به سوی سپاه مسلمانان، که بیرون از شهر نظاره‌گر او هستند، راه می‌افتد. درادامه، نمای حرکت پن[1] (عمود به پایین) را می‌بینیم، سپس برش به نمای نزدیک از دو تن از مشاوران بیلین، در زمینه، جمعی از لشکر بیلین هم دیده می‌شوند، برش به نمای دور از سپاه مسلمانان که دورتر منتظر تسلیم شدن مسیحیان هستند. پیشاپیش مسلمانان، یک نفر پرچم سفیدی به دست دارد و دو تن دیگر، پرچم‌های تیره‌ای را به دست دارند. کمی این

1. Pan

طرف‌تر، اجساد صدها تن از کشته‌شدگان مسیحی و مسلمان را می‌بینیم، برش به نمای نیمه‌نزدیک بیلین و دو مشاورش که نظاره‌گر مسلمانان هستند، یکی از مشاوران می‌گوید: «آن‌ها شرایط ما را خواهند پرسید»، برش به نمای نزدیک از چهرهٔ بیلین، که خسته است و خون و دودِ آتش جنگ بر صورتش نشسته، برش به نمای نزدیک مشاور نظامی بیلین که می‌گوید: «آن‌ها (مسلمانان) باید این کار را بکنند.»

برش به نمای نزدیک از مشاور دینی بیلین که کشیش است، در زمینه کلاه‌خود چند سرباز مسیحی را می‌بینیم، او می‌گوید: «به اسلام تغییر دین دهید و بعداً به مسیحیت برگردید»، برش به نمای نزدیک بیلین که می‌گوید: «آن‌ها خیلی چیزها دربارهٔ دین به ما یاد دادن»، برش به نمای درشت از چهرهٔ نگران کشیش، برش به نمای بیلین و دو مشاورش، بیلین به سمت صلاح‌الدین ایوبی حرکت می‌کند. مشاوران و سربازان می‌مانند. برش به نمای دور از دو سپاه و کشته‌های افتاده در میان آن‌ها و دیوار خراب‌شدهٔ شهر بیت‌المقدس، دود آتش نیز به آسمان برمی‌خیزد، برش به نمای روی دوش صلاح‌الدین که به سوی بیلین می‌رود و سپس نمای تمام‌قد او، برش به نمای نزدیک شدن بیلین به او (در زمینه، انبوه کشته‌ها و شهر خراب‌شده را می‌بینیم)، برش به نمای متوسط از صلاح‌الدین، محافظی نیزه به‌دست در کنار او ایستاده و سپاه صلاح‌الدین در پشت سر او.

در ادامه صلاح‌الدین و بیلین در نماهای نیمه‌نزدیک؛

صلاح‌الدین: «با این شهر چه می‌کنی؟»

بیلین: «قبل از اینکه شهر را از دست بدهم، همه جا را به آتش می‌کشم، مکان‌های مقدس شما به ما تعلق داره، همه چیزهایی که در اورشلیم هستند.»

صلاح‌الدین: «از خودم می‌پرسم که کار بهتری وجود ندارد که انجام بدهی و نابودش نکنی؟»

بیلین: «هر شوالیهٔ مسیحی‌ای که بکُشید، ۱۰ نفر از شما را با خودش به گور می‌بره. تو سپاهت

را اینجا نابود می‌کنی و دیگر هیچ‌وقت نمی‌توانی سر پا بشوی. به خدا قسم می‌خورم، گرفتن این شهر پایان توست.»

صلاح‌الدین: «شهر شما پر از زن و بچه است. اگر لشکر من از بین برود، شهر تو هم می‌میرد.»

بیلین: «شرایطت را بگو، من چیزی نمی‌خواهم.»

صلاح‌الدین: «من به همه امان می‌دهم که به مسیحیت پایبند بمانند، کودکان، زنان، پیرمردها، همهٔ سربازان، شوالیه‌ها و ملکهٔ تو، هیچ‌کس صدمه نمی‌بیند، به خدا قسم می‌خورم.»

بیلین: «وقتی مسیحیان، این شهر را تصاحب کردند، همهٔ مسلمان‌ها را به دیوار دوختند.»

صلاح‌الدین: «من مثل آن‌ها نیستم. من صلاح‌الدین هستم، صلاح دین.»

بیلین: «با این شرایط من بیت‌المقدس را تسلیم می‌کنم.»

صلاح‌الدین: «سلام علیکم.»

بیلین: «سلام من به همراه شما.»

پس از این گفت‌وگو، هنگام خداحافظی، بیلین از صلاح‌الدین می‌پرسد: «ارزش اورشلیم چیست؟» (چه ارزشی دارد؟)

صلاح‌الدین که رو به سپاهش در حرکت است، برمی‌گردد و رو به او می‌گوید: «هیچ چیز.» برش به نمای چهرهٔ بیلین که گویی جوابش را نگرفته، برش به نمای دور از صلاح‌الدین که دو دستش را به حالت مبارزه گرفته، در پس‌زمینه سپاهش را هم می‌بینیم، لبخند می‌زند و می‌گوید: «همه چیز.»

وسایل صحنه

ابزار و آلات جنگی (نیزه، شمشیر، سپر، زره و ..)، پرچم و ..

در کپشن[1] پایانی فیلم می‌خوانیم: «تقریباً هزار سال پس از دوران صلاح‌الدین و ریچارد شیردل،

1. Caption

در سرزمین خداوند (ملک بهشت)، صلح، همچنان ناپایدار است.»

	صحنهٔ ۲
Her	- مسلمانان پیروز شده بر صلیبیان چه برخوردی با آن‌ها خواهند کرد؟ آیا آن‌ها را وادار به مسلمان شدن می‌کنند؟ - رفع تعلیق: برخورد مسالمت‌آمیز صلاح‌الدین با مسیحیان، زمینه را برای صلح با مسلمانان فراهم کرد؟
Sem	-جنگ هزینه و تلفات زیادی برای هر دو طرف مسلمان و مسیحی داشته است. هر دو طرف مسیحی و مسلمان از صلح استقبال می‌کنند، گرچه طرف مسیحی باید به اجبار بیت‌المقدس را ترک کند. بیت‌المقدس برای مسلمانان ارزش زیادی دارد و آن‌ها اماکن مقدس بسیاری در این شهر دارند.
Sym	- مسیحیان/ مسلمانان - فرماندهٔ مسیحیان (بیلین) /فرماندهٔ مسلمانان (صلاح‌الدین) - صلح/ جنگ - شکست/ پیروزی
Act	-
Ref	- ارجاع به مسئلهٔ کنونی بیت‌المقدس و جنگ بین رژیم صهیونیستی و فلسطینیان - ارجاع به نزاع تاریخی دینی بر سر بیت‌المقدس - ارجاع به ناگزیر بودن جنگ بین مسلمانان با مسیحیت و یهود

این سه سکانس، همگی، بر این موضوع دلالت دارند که جنگ بر سر مکانی به نام بیت‌المقدس، جنگ بر سر مکانی جغرافیایی نبوده و ناشی از نگاه ادیان اسلام و مسیحیت و در حال حاضر نیز ناشی از نگاه ادیان اسلام و یهود به این شهر مقدس است. تصویرپردازی این فیلم از مسلمانان تا اندازهٔ زیادی منصفانه و متعادل بوده است. در این فیلم جنگ‌های گذشته بین پیروان ادیان الهی ناگزیر دانسته شده و به‌نوعی صلح بین مسلمانان و صهیونیست‌ها در عصر کنونی نیز تلویحاً ناممکن دانسته می‌شود.

***بابل* (*Babel*)**

کارگردان	آلخاندرو گونزالز ایناریتو Alejandro González Iñárritu
تهیه‌کننده	آلخاندرو گونزالز ایناریتو Alejandro González Iñárritu
بازیگران	برَد پیت (ریچارد جونز)، کیت بلنچت (سوزان جونز)، محمد اعظم (انور)، پیتر رایت (تام)، هریت والتر (لیلی)، تروُن مارتین (داگلاس)، مایکل مالونی (جیمز)، ماتیلوک گیبس (الیز)، مصطفی رشیدی (عبدالله)،...
فیلمنامه	گوئیلرمو آریاژا (Guillermo Arriaga)
موسیقی	گوستاوو سانتائولالا (Gustavo Saantaolalla)
ژانر	درام
مدت فیلم	۱۴۳دقیقه
سال پخش	۲۰۰۶
زبان	انگلیسی، عربی، اسپانیایی، ژاپنی، زبان اشارهٔ ژاپنی، بربر و فرانسوی
محصول کشور	امریکا، فرانسه و مکزیک

چکیدهٔ فیلم

این فیلم ساختاری اپیزودیک دارد، چهار داستان مرتبط با یکدیگر را، که در چهار کشور (امریکا، مکزیک، مراکش و ژاپن) و سه قارهٔ مختلف جهان رخ می‌دهند، در دل یکدیگر روایت می‌کند. این چهار داستان را یک اسلحه به هم متصل می‌کند؛ یک دامدار (عبدالله) در کوهستانی در مراکش (مغرب)، برای جلوگیری از حملهٔ حیوانات وحشی به گوسفندانش، تفنگی را تهیه کرده و نحوهٔ استفاده از آن را به دو پسرش آموزش می‌دهد. این تفنگ را مردی ژاپنی که همسرش را از دست داده و اکنون با دختر جوان و لالش زندگی می‌کند، به دوست عبدالله هدیه داده است. یکی از پسران عبدالله، هنگام تمرین با اسلحه، از فاصلهٔ سه کیلومتری به سمت اتوبوس جهانگردانی که از جـاده‌ای در کنار منطقهٔ محل زندگی آن‌ها در حال عبورند، شلیک می‌کند. گلوله به زنی امریکایی (سوزان) اصابت می‌کند و او به‌شدت مجروح شده، خون زیادی از دست می‌دهد. رسانه‌های امریکایی خبر این حادثه را به مثابهٔ حمله‌ای تروریستی پوشش می‌دهند. همسر سوزان با پرستار بچه‌هایش- که مهاجری مکزیکی است- تماس می‌گیرد و بدون اطلاع دادن موضوع حادثه از او می‌خواهد، به دلیل طولانـی‌تر شدن سفر او و همسرش، مراقب بـچه‌هایشان باشد، اما پرستار برای شرکت در جشن عروسی پسرش دعوت شده و باید به مکزیک برود. پرستار و خواهرزاده‌اش، بچه‌های خانودهٔ امریکایی را هم به جشن می‌برند، اما در برگشت بین پلیس‌مرزی و خواهرزادهٔ او درگیری رخ می‌دهد و آن‌ها مجبور به فرار می‌شوند، که این فرار عاقبت خوشی ندارد. پیگیری پلیس مراکش برای پیدا کردن شلیک‌کنندهٔ گلوله به سمت زن امریکایی نیز عاقبتی بسیار تلخ دارد.

اهمیت و برجستگی فیلم

این فیلم را فیلم‌سازی ساخته است که پیش از *بابل*، فیلم‌های *عشق سگی* و *۲۱ گرم* او مورد توجه خاص و عام قرار گرفته بود. از این رو، این فیلم نیز از کارگردان مکزیکی‌الاصل آن،

اَلخاندرو گونزالز ایناریتو، به‌سرعت توجه‌ها را به سوی خود جلب کرد و در جشنوارهٔ کن، سه جایزهٔ بهترین کارگردان، دستاورد بزرگ فنی (برای استیفن میریوینه[1]، تدوینگر فیلم) و جایزهٔ هیئت داوران اکومنیکال (جهانی) را دریافت کرد و نامزد دریافت جایزهٔ نخل طلایی این جشنواره نیز بود. این فیلم علاوه بر دریافت جایزهٔ اسکار بهترین موسیقی متن در سالْ ۲۰۰۷، نامزد دریافت جایزه‌های بهترین فیلم، بهترین کارگردان، بهترین بازیگر نقش مکمل زن، بهترین فیلم‌نامه اریجینال و بهترین تدوین فیلم شد. *بابل* جایزهٔ بهترین فیلم درام را نیز در گلدن گلاب ۲۰۰۷، از آن خود کرد.

تحلیل فیلم

صحنهٔ ۱ (محل وقوع: کوهستانی در مراکش، زمان: روز)

نمای نزدیک از دستان زن عبدالله که مشغول شستن لباس در رودخانه است و نوزادی به پشت دارد، او لباس را بر روی سنگ گذاشته و با صابون می‌شوید، در نمای دور، زن دیگری را هم در کنار او می‌بینیم، لباس‌های شسته بر روی سنگ‌های بیابان پهن شده‌اند، با فاصلهٔ کمی از آن‌ها الاغی هم در وسط قاب تصویر دیده می‌شود. در این دو نما فقط صدای گریهٔ نوزاد و در فاصله‌ای کوتاه صدای الاغ را می‌شنویم.

در نمای بعد، در مرکز قاب، چشم راست یوسف (پسر عبدالله) را می‌بینیم که از سوراخ دیوار به خواهرش، زهره، در حال تعویض لباس‌هایش نگاه می‌کند؛ نمای بعد، تصویر زهره است که برمی‌گردد، متوجه نگاه یوسف می‌شود و به او لبخند می‌زند. برش به نمای بعدی، تلاش یوسف برای دقیق‌تر دیدن زهره و برش به تصویر پسر دیگر، عبدالله، که اسلحه به دوش در میان گوسفندان یوسف را صدا می‌زند. چند نمای نزدیک از چشم یوسف و زهره، سپس نمای متوسط از برادر یوسف (اسلحه به دوش) که به او نزدیک می‌شود و او را برای تماشای بدن عریان خواهرش

1. Stephen Mirrione

سرزنش می‌کند.

رمزگان لباس

یوسف (کاپشن کوتاه زرشکی و شلوار ورزشی پاره، پسر بزرگ عبدالله (لباس عربی بلند، شلوار ورزشی سیاه مندرس).

صحنهٔ ۱	
Her	- آیا اسلحه‌ای که پسر عبدالله به دوش دارد، حـــادثـه می‌آفریند؟
Sem	- زندگی خانوادهٔ عبدالله بسیار بدوی است. - یوسف به‌سن بلوغ رسیده است.
Sym	- دختر/ پسر - خواهر/ برادر - رفتار اخلاقی/ رفتار خلاف اخلاق
Act	-
Ref	- ارجاع به کلیشهٔ بدویت و عقب‌ماندگی شرق - ارجاع به کلیشهٔ شرق‌شناسانه هرزگی و شهوت‌پرستی

وسایل صحنه

اسلحه، سنگ و ...

در این فیلم، داستان زندگی افراد مختلفی با ملیت‌های مختلف روایت می‌شود، همهٔ این ملیت‌ها در فضایی مدنی و پیشرفته به زندگی مشغول‌اند؛ در حالی که مسلمانان در محیطی بسیار بدوی، همچون انسان‌های قرون پیشین، به سر می‌برند. این نوع تصویرپردازی از زندگی مسلمانان هنگامی که در کنار تصویرپردازی از دیگر ملیت‌ها، قومیت‌ها و پیروان ادیان دیگر قرار می‌گیرد، با وضوح و تمایز بیشتری به چشم می‌آید. مسئلهٔ دیگر، موضوع زشت تماشای بدن

عریان خواهر توسط برادرش است که با هر معیار اخلاقی انسانی مردود است. این موضوع در کنار کلیشهٔ زندگی بدوی، در مجموع باعث شده تا تصویر ارائه شده از مسلمانان بسیار ناخوشایند و آزاردهنده شود.

فصل ششم

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

این کتاب از اساس به دنبال پاسخ به سؤالی اصلی بوده که ایران، ایرانیان، اسلام و مسلمانان در فیلم‌های سینمایی هالیوود چگونه بازنمایی شده‌اند؟ این سؤال، سؤال‌هایی جزئی‌تری را ذیل خود دارد که اکنون براساس مطالعات نظری صورت گرفته و تجزیه و تحلیل فیلم‌ها می‌توان به آن‌ها پاسخ داد:

۱. برجسته‌ترین فیلم‌های سینمایی ساخته شده دربارهٔ ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان کدام است؟

علاوه بر اینکه بسیاری از فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ اسلام و مسلمانان و ایران و ایرانیان در فصل اول به‌اختصار معرفی شدند، در فصل پنجم به‌تفصیل ۱۰ فیلم هالیوودی ساخته شده در طول سه دههٔ گذشته دربارهٔ ایران و اسلام، برجستگی‌ها، ویژگی‌ها و اهمیت آن‌ها تشریح شد.[۱]

۲. ایران و ایرانیان در این فیلم‌های سینمایی چگونه بازنمایی شده‌اند؟

برای پاسخ به این سؤال ناچاریم از نتایج جداول تحلیل نشانه‌شناختی فیلم‌ها در بخش اول فصل پنج بهره بگیریم که نتایجی را در اختیار ما قرار می‌دهد:

---

۱. برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ فیلم‌های سینمایی ساخته شده دربارهٔ مسلمانان در هالیوود به کتاب *عرب‌های بد سینما یا عرب‌های بد تصویر شده* نوشتهٔ دکتر جک شاهین رجوع کنید. کتاب یاشده در فصل دوم بررسی پیش‌رو معرفی شده است.

۱-۲. بازنمایی زنان ایرانی: زن ایرانی در فیلم‌های بررسی شده، محروم و مظلوم، انسان‌هایی کم‌ارزش‌تر از مردان و زیر سلطهٔ مطلق آن‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. زن ایرانی مورد عشق و محبت و نیز مشورت مرد ایرانی قرار نمی‌گیرد، بلکه مظلومانه همچون کنیزان صرفاً دستورهای او را اطاعت می‌کند. وضعیت ترسیم شده از زن ایرانی، اغلب ناشی از وقوع انقلاب اسلامی ایران و حاکم شدن اسلام بر سرنوشت زنان در ایران دانسته می‌شود. در این زمینه، قوانین سخت‌گیرانه در قبال زنان از جمله اجبار بر پوشیدن لباس‌های تیرهٔ زیاد و بدن بسیار پوشیده و نیز ارجاع به کلیشهٔ زندگی بدوی و غیرمتمدنانهٔ زن ایرانی، بسیار برجسته شده است. زنانی که نشانه‌های دینی مانند پوشش حجاب دارند، خشن، غیرمنطقی و نامنعطف بازنمایی شده‌اند.

۲-۲. بازنمایی مردان ایرانی: در همهٔ فیلم‌های بررسی شده مربوط به ایران، مردسالاری و حاکمیت مطلق مردها در زندگی ایرانیان بسیار برجسته بوده است. مرد ایرانی، بسیار جدی و خشک ظاهر شده، به‌ویژه در تعامل با زنان، بسیار خشن و نامنعطف تصویر شده است. کلیشه‌های شرق‌شناسانه همچون خوشگذرانی (زن‌بارگی) و عیاشی مردان شرقی از جمله ایرانی‌ها نیز بارز بوده است. پنهان‌کاری، دروغ‌گویی و نداشتن صداقت انگاره‌های دیگری هستند که از مردان ایرانی در این فیلم‌ها بازنمایی شده‌اند.

۳-۲. ایران در برابر غرب: بهره‌گیری از کهن‌الگوی ایران در برابر یونان، در فیلم‌هایی مانند *۳۰۰* و *اسکندر*، باعث شده تا در الگوی رئال کنونی، به طور طبیعی، ایران در برابر غرب، به‌ویژه امریکا، ترسیم شود. در این تصویرسازی ایران کشوری زیاده‌خواه، جنگ‌طلب، متجاوز و مرموز (کلیشهٔ مشهور شرق‌شناسی) است. این گونه بازنمایی که به موازات جنجال‌های رسانه‌های خبری غربی درخصوص برنامهٔ هسته‌ای ایران، اغلب، با هدف ایران‌هراسی صورت گرفته، اعتقاد به برخورد تمدن‌ها را در اذهان تقویت کرده است. همان طور که پیش‌تر اشاره شد، در نتیجهٔ این گونه بازنمایی از ایران، به‌تدریج نگاه مردم امریکا در قبال کشورمان خدشه‌دار شد. براساس

نظرسنجی مؤسسهٔ گالوپ در سالْ ۲۰۰۶، ۳۱ درصد از امریکایی‌ها، ایران را بزرگ‌ترین دشمن امریکا معرفی کردند (Totman, 2009: 51). موضوع جالب توجه اینکه غربی‌های به تصویر درآمده در برابر ایرانیان، شجاع، آزادی‌خواه، صادق، متمدن، معقول و نرم‌خو با چهره‌هایی زیبا هستند

۳. اسلام و مسلمانان در این فیلم‌های سینمایی چگونه بازنمایی شده‌اند؟

۱-۳. مهم‌ترین دال در تصویر ارائه شده از مسلمانان خشونت و تروریسم است که در نسبت و همنشینی با دین اسلام و آموزه‌های آن تصویر شده است، به‌گونه‌ای که اسلام، مروج و مؤید تـروریـسم دانسـته می‌شود. در این نوع تصویرپردازی، مسلمانان انـسان‌های خطرناکی‌اند که در نقاط مختلف جهان، مرتکب اقـدامات تـروریـسـتی می‌شوند و جان غیرمسلمانان بی‌گناه موسوم به کافر را می‌گیرند. بنیادگرایی، رادیکالیسم، خشونت، نداشتن عقلانیت، جنون و تندروی از نمودهای برجستهٔ بازنمایی مسلمانان در فیلم‌های بررسی شده است. در مقابل این تصویر از دیگران (مسلمانان تروریست)، خودی‌ها، یعنی امریکایی‌ها و دیگر غربی‌ها، علاوه بر اینکه قربانیان معصوم و بی‌گناه تروریسم هستند، در خط مقدم مقابله با تروریسم مسلمانان قرار دارند. بر مبنای این شیوهٔ بازنمایی، امریکایی‌ها از همهٔ توان علمی، عملیاتی، اطلاعاتی و نظامی خود در جهان برای مقابله با تروریست‌های مسلمان بهره می‌گیرند. همان طور که پیش‌تر اشاره شد، نظرسنجی‌های صورت گرفته از مردم امریکا دربارهٔ اسلام و مسلمانان حاکی از این است که تقریباً یک‌چهارم امریکایی‌ها معتقدند اسلامْ دین نفرت و خشونت است که البته با این نحوهٔ بازنمایی رسانه‌ای از مسلمانان در امریکا نباید از چنین پاسخی در شگفت بود (CAIR، 2006: 2-3)

۲-۳. تقابل اسلام و غرب: اغلب تصویر ارائه شده از مسلمانان بر مبنای نظریات و دیدگاه‌های تقابل‌گرایانه بین شرق (به‌ویژه مسلمانان) و غرب است، حتی در فیلم مهمی مانند *ملک خداوند* که ریدلی اسکات تصویری نسبتاً خاکستری و حتی در مواردی سفید از مسلمانان عرضه کرده و

کلیشهٔ فیلم‌های هالیوودی بازنمایانندهٔ مسلمانان و اعراب خشن و بی‌منطق را شکسته است، دال اصلی فیلم، ناپایداری صلح و مودت بین دو جهان غرب و اسلام است و در نهایت، ناگزیری تقابل و برخورد این دو تأیید می‌شود. همسو با بازنمایی تقابلی از اسلام و غرب، همان‌گونه که پیشینهٔ جنگ‌های ایرانیان و یونانی‌ها در عهد باستان برجسته شده، به جنگ‌های صلیبی بین مسلمانان و مسیحیان نیز توجه شده است.

۳ـ۳. مسلمانان در برابر مسیحیان و یهودیان: در تصویرسازی صورت گرفته مسیحیان و یهودیان، در کنار یکدیگر و درحکم خودی به شمار می‌روند و مسلمانان، دیگریِ بد و شروری که آرامش و امنیت خودی‌ها را تهدید می‌کند. در این تصویرپردازی، به‌منظور تقویت انگارهٔ دیگری شرور، حتی مسلمانان در کنار نازی‌ها قرار گرفته و با آن‌ها مقایسه شده‌اند.

٤ـ۳. اسرائیل و فلسطین: مسئلهٔ فلسطین و پیشینهٔ جنگ بین رژیم صهیونیستی و فلسطینیان، از مهم‌ترین مسائلی بوده که بر تصویرسازی از مسلمانان در سینمای هالیوود سایه افکنده و اغلب به اشکال مختلف به آن ارجاع داده شده است. به نظر می‌رسد زمینه‌سازی رسانه‌های خبری غرب در پرداخت اغلب جانبدارانه برای بازنمایی مثبت از صهیونیست‌ها و بازنمایی منفی از فلسطینیان، فضای مناسب را برای تصویرسازی هالیوود فراهم کرده است و این تصویر در همنشینی با بازنمایی رسانه‌های خبری بسیار مقبول و واقعی می‌نماید.

٥ـ۳. بدویت و عقب‌ماندگی مسلمانان: همچون فیلم‌های مربوط به ایران، در فیلم‌های متمرکز بر مسلمانان نیز شاهد کلیشهٔ زندگی بدوی، بیابانی و عقب‌ماندهٔ مسلمانان هستیم.

٦ـ۳. هرزگی مرد مسلمان: مشابه کلیشهٔ شرق‌شناسانهٔ هرزگی مردان شرق، در فیلم‌های هالیوودی حتی در فیلمی مانند بابل که تصویری نسبتاً خاکستری را از مسلمانان نشان می‌دهد، هم این موضوع و هم مورد قبلی یعنی بدویت زندگی مسلمانان را می‌بینیم.

٤. چه مضامین، نشانه‌ها، عناصر و پیام‌های مشترکی در این فیلم‌های سینمایی دیده

می‌شوند؟ (انگاره‌های مشترک ارائه شده دربارهٔ ایران و اسلام در فیلم‌های سینمایی منتخب چیست؟)

نقاط و مضامین مشترک زیادی بین فیلم‌های سینمایی متمرکز بر ایران و اسلام دیده می‌شود، اما مهم‌ترین موضوع تصویر خشن اسلام و ایران است که نتیجهٔ آن، برانگیختن اسلام‌هراسی و ایران‌هراسی است، به‌ویژه این موضوع در فیلم‌های ساخته شده در آستانهٔ یازدهْ سپتامبرْ ۲۰۰۱، دربارهٔ مسلمانان بارزتر است و در آن، مسلمانانِ هواپیماربا برجسته‌تر به تصویر درآمده‌اند.

۵. رویکرد این فیلم‌ها در دوره‌های مختلف زمانی بعد از انقلاب اسلامی در قبال ایران چه بوده است؟

به نظر می‌رسد به‌موازات تحولات روابط امریکا با ایران، که روند تخاصمی آن در طول سه دهه تشدید شده است، تصویرسازی از ایرانیان در هالیوود نیز متأثر از آن تغییر کرده است، به‌گونه‌ای که در ابتدای انقلاب اسلامی، با وقوع مسئلهٔ تسخیر سفارت امریکا به‌دست دانشجویان پیرو خط امام (ره)، این موضوع در تصویرسازی از ایران، بسیار پررنگ بوده و حتی در فیلمی مانند *بدون دخترم هرگز* که با فاصلهٔ نسبتاً زیادی از این رویداد ساخته شده است هنوز ردپای آن را می‌بینیم و این موضوع را در پردازش شخصیت بتی محمودی درحکم گروگان همسر و خانوادهٔ همسرش در ایران شاهدیم. در صحنه‌ای از فیلم که بتی به سفارت سوئیس مراجعه می‌کند، صریحاً به این موضوع اشاره شده است.

بتی: «پس ما هرگز نمی‌تونیم از ایران بریم بیرون، ما اینجا گروگان گرفته شده‌ایم.»

بدون دخترم هرگز در زمرهٔ فیلم‌هایی است که با فاصله‌ای زمانی، پس از فیلم‌های حادثه‌ای متعددی که امریکایی‌ها دربارهٔ موضوع سفارت امریکا در تهران و شکست عملیات‌شان در طبس ساختند، ظریف‌تر و غیرمستقیم به موضوع گروگان‌گیری در ایران پرداختند. این موضوع و شکست طبس، تا آن اندازه مورد توجه هالیوود بوده است که حتی در فیلم‌های دیگری که بر

ایران متمرکز نیستند نیز برای التیام درد و رنج به آن پرداخته شده است؛ برای نمونه در فیلم *نیروی ضربت* (*نیروی دلتا*)، که در کتاب حاضر به آن پرداخته شده است، در آغاز فیلم با نمایش فرار نیروهای امریکایی از طبس تلاش کرده ناکامی طبس را در کنار موفقیت در بیروت قرار دهد و به همین منظور در عملیات موفقیت‌آمیز این گروه در فرودگاه بن‌گوریون اسرائیل که به‌جای آن در فیلم از فرودگاه بیروت استفاده شده است، تصاویر متعددی از امام‌خمینی (ره) بر دیوارهای محـوطـه دیده می‌شود.

اما فیلم‌هایی مانند ۳۰۰ و *اسکندر* را می‌توان همگام با تحولات پس از حملهٔ امریکا به عراق و تمرکز دولت امریکا در این دوره بر ایران‌هراسی با محوریت برنامهٔ هسته‌ای ارزیابی کرد. فیلمی مانند *سنگسار ثریا.م* گرچه به‌نوعی ساخته و پرداختهٔ ایرانیان مقیم امریکا محسوب می‌شود، اما مسائل و اتهامات مربوط به حقوق بشر در ایران، که در دههٔ اخیر با جدیت بیشتری در غرب دنبال می‌شود، زمینهٔ ساخت و تولید (هرچند ضعیف) آن را فراهم کرده است.

٦. رویکرد این فیلم‌ها در قبال اسلام و مسلمانان (به‌موازات تحولات مختـــلف بـــین‌المللی) چه تغییری کرده است؟

همان‌طور که در فیلم‌های بررسی شده مشهود بود، در دههٔ ۱۹۹۰ م، پس از سقوط جدی کمونیسم در جهان، مسلمانان، آشکارا نقش دیگریِ شرور را در هالیوود پیدا کردند، با گذشت چند سال از وقوع ماجرای یازده سپتامبرْ ۲۰۰۱، فیلم‌هایی مانند *بابل* نیز که تلاش کردند از شدت تصویر هراس‌انگیز مسلمانان بکاهند و به‌نوعی سوءتفاهم‌ها و ضعف‌ها و مشکلات ارتباطی بین غرب و شرق را طرح کنند، خود، گرفتار کلیشه‌ها شدند و به همان تصاویر کلیشه‌ای از مسلمانان بیابان‌نشین و بدوی اکتفا کردند.

در پایان، باید به همان سخن نخست اشاره کرد که به طور خیلی خلاصه، هالیوود در کنار ساخت فیلم‌هایی در گونه‌های متنوع تجاری و نیز سرگرمی‌سازی که یکی از شئون سینماست،

کارکرد سیاسی داشته و همواره ابزار ایدئولوژیک مورد بهره‌برداری سیاسی نیز بوده است. سینما گرچه تولیدکنندهٔ تصویر و بازتولیدکنندهٔ حوادث و رویدادهای جهان واقعی است، اما بیش از هر چیزی مصرف‌کنندهٔ نظریات و تئوری‌های متفکران و نظریه‌پردازان فرهنگی، سیاسی و حتی اقتصادی است و آنچه هالیوود از ایران و اسلام می‌نمایاند، نگاه متفکران و نظریه‌پردازان غرب، خاصه امریکا به ایران است.

محدودیت‌ها

متأسفانه، بسیاری از محققان در کشورمان در دستیابی به منابع دست‌اول غیرفارسی محدودیت دارند و در این بررسی نیز این مسئله بسیار بارز بود، اما تلاش شد از راه برخی روش‌های دستیابی به منابع لاتین دیجیتال تا حدی این نقیصه جبران شود. به‌علاوه نگارنده نمی‌تواند ادعا کند از میان همهٔ فیلم‌های سینمایی ساخته شده درخصوص مسلمانان مهم‌ترین فیلم‌ها را انتخاب کرده است، بلکه از میان فیلم‌هایی که دسترسی به آن‌ها فراهم شد تلاش شد تا برجسته‌ترین فیلم‌های دسترس برای تحلیل انتخاب شوند، گرچه درخصوص فیلم‌های مربوط به ایران، به علت آشنایی کامل با فیلم‌های ساخته شده دربارهٔ ایران پس از انقلاب، با جرئت بیشتری می‌توان گفت فیلم‌های انتخاب شده برای تحلیل، درحقیقت فیلم‌های برجستهٔ هر دورهٔ زمانی بوده‌اند.

مسئلهٔ دیگر درخصوص روش اجرا شده در این کتاب است؛ گرچه موضوع نشانه‌شناسی در سال‌های اخیر مورد توجه بسیاری از علاقه‌مندان مطالعات فرهنگی و رسانه‌ای قرار گرفته است و به‌تدریج ادبیات ترجمه‌ای و تألیفی مربوط به این حوزه در حال غنی شدن است، اما درخصوص تحلیل نشانه‌شناختی به‌مثابه روش کیفی تحقیق، هنوز با فقر منابع مواجه‌ایم. نگارنده برای درک دقیق و اجرای این روش تلاش بسیاری به خرج داد.

پیشنهادها

۱. به‌منظور مطالعات بیشتر درخصوص بازنمایی ایران و اسلام در رسانه‌های تصویری غرب

پیشنهاد می‌شود مراکز تحقیقاتی فرهنگی و رسانه‌ای، همچون مرکز تحقیقات صداوسیما، در گام نخست، بانک‌های اطلاعاتی غنی تشکیل دهند و این محصولات و اطلاعات مربوط به آن‌ها را گردآورند.

۲. همچنان که فیلم‌های سینمایی در این زمینه حائز اهمیت هستند، تصویرسازی شبکه‌های تلویزیونی از طریق ساخت مستندها نیز بسیار مهم است که متأسفانه تاکنون بررسی خاصی دربارهٔ آن‌ها صورت نگرفته است. این در حالی است که برخی از مستندهای تلویزیونی به دلیل پوشش گسترده مخاطبان بیشتری دارند و قطعاً تأثیرگذارتر نیز بوده‌اند. صداوسیما نیز می‌تواند با ساخت مستندهایی روشنگر در این زمینه گام‌های مؤثری بردارد، مناسب است که نخست درخصوص مستندهای تلویزیونی ساخته شده دربارهٔ اسلام و ایران، مطالعه و موضوعات مورد تمرکزشان شناسایی شود تا شبکه‌هایی مانند *جام جم* و *پرس تی وی* در ساخت برنامه‌هایشان در بلندمدت، غیرمستقیم، به انگاره‌زدایی از مسلمانان و ایرانیان کمک کنند.

۳. همان‌گونه که هالیوود از زبان جهانی سینما برای کمک به دیپلماسی امریکا در جهان بهره می‌گیرد، کشور ما نیز می‌تواند از این زبان نرم، به‌منظور زدودن غبارهای نشسته بر نام ایران، بهره بگیرد. اکنون رسانه‌ها و از جمله سینما – در معنی عام از رسانه– به عواملی بسیار تأثیرگذار در حوزهٔ امنیت ملی کشورها تبدیل شده‌اند به گونه‌ای که اکنون بحث «امنیت باز» به میان آمده است و درواقع در این مفهوم کشور سیستم بازی دیده می‌شود که لزوماً از طریق مرزهای سنتی (زمینی، آبی و هوایی) تهدید نمی‌شود، بلکه ممکن است رسانه‌ها نیز تهدیدی برای امنیت کشور باشند. از این‌رو، باید به تولیدات تصویری به‌ویژه سینمایی کشورمان از منظر منافع و امنیت ملی نیز توجه جدی داشت و همین موضوع، سرمایه‌گذاری گستردهٔ نهادهای متولی را برای بهبود تولیدات سینمایی کشور ایجاب می‌کند. تولیدات سینمایی و محصولات عظیم و فاخر رسانه‌ای همچون *مستند ایران* که در شبکهٔ اول سیما ساخته شد، چه‌بسا تا حد زیادی در اصلاح نگاه

غربی‌ها به شـرق مـؤثر باشد. بـهـره‌گیری از ظرفیـت‌ها و توانایی‌های فیلم‌سازان داخلی یا تولید محصولات مشترک با کشورهای دارای سینما و شـبـکه‌های مناسب توزیع فیلم می‌تواند به این موضوع کمک کند. باید توجه داشت که در تولید محصولات رسانه‌ای، زبان بسیار حائز اهمیت است؛ باید همان‌گونه که آن‌ها در برقراری رابطه با ایرانیان تلاش می‌کنند زبانْ فارسی باشد (همچون شـبکه‌های *فارسی‌وان* و *بی‌بی‌سی فارسی*) تولید محصولات رسانه‌ای به زبان‌هایی همچون انگلیسی بسیار مهم است. در ساخت محصولات سینمایی، بهره‌گیری از افراد توانمند در حوزهٔ فیلم‌نامه‌نویسی، کارگردانی و ... بسیار حائز اهمیت است.

٤. نقد و بررسی آثار ساخته شده دربارهٔ ایران و اسلام با رویکردی محققانه و عالمانه، نه مبتنی بر فضای تبلیغات سیاسی، در تلویزیون کشورمان می‌تواند افکار عمومی داخلی را در این خصوص آگاه‌تر کند. نتایج تحقیقات و مقالات می‌تواند مـبنای مناسبی برای ساخت برنامه‌های تلویزیونی باشد. گاهی اوقات، در قاب کوچکی از آنچه دربارهٔ ایران ساخته شده واقعیاتی مشاهده می‌شود، همچون عبور افراد از عرض خیابان بدون توجه به رفت‌وآمد خودروها یا عبور از چراغ قرمز، که گرچه هدف تصویرسازی از ملت ایـران به‌مثابه ناقض قانـون در عـرصـهٔ بین‌الملل است، اما باید پذیرفت که ما در عرصهٔ فرهنگ عمومی چنین مسائلی داریم و نمایش این نابهنجاری‌ها و بیان آن‌ها از زبان رسانه‌های خارجی، ناخوشایندتر است تا پرداختن به آن در رسانه‌های داخلی از این رو، بررسی مسائل فرهنگ عمومی در تلویزیون کشورمان و نمایش بازنمایی صورت گرفته از آن در رسانه‌های خارجی چه‌بسا تا حدودی به از بین بردن برخی نابهنجاری‌ها در عرصهٔ فرهنگ عمومی کمک کند.

۵. تعامل و گفت‌وگوی بیشتر متفکران و دانشگاهیان کشورهای غربی با دانشگاهیان و متـفـکران مسلمان و ایـرانـی می‌تواند فضای فکری و علمی لازم را برای شکستن برخی کلیشه‌ها و انگاره‌های شرق‌شناسانه فراهم کند. چون متفکران و نخبگان فکری، نقش هدایت جوامع را

بر عهده دارند، توجه به این نوع تعاملات در بلندمدت آثار بسیار ارزشمندی در بر خواهد داشت. برگزاری کنفرانس‌ها، چه از جانب صداوسیما و چه از جانب دیگر نهادهای فرهنگی، درخصوص تصویر ایران و اسلام در غرب و نیز تصویر غرب در ایران، می‌تواند به مفاهمهٔ بیشتر بین متفکران ایرانی و متفکران غربی بینجامد. در این میان، متفکران نامسلمان مهم‌ترند چون بسیاری از اندیشمندان مسلمان در مناسبت‌های مختلف، همچون کنفرانس‌های وحدت، به ایران رفت‌وآمد داشته‌اند، اما نیاز است که از متفکران نامسلمانی که از افراد مرجع در حوزه‌های مختلف علمی هستند، دعوت شود.

٦. تسهیل رفت‌وآمد شهروندان کشورهای مختلف به‌ویژه شهروندان غربی به‌منظور آشنایی دقیق‌تر با ایران نیز ظرفیت آن را دارد که برخی انگاره‌ها کم‌اثر شود و نگاه آن‌ها به ایران و ایرانیان تصحیح شود.

۷. تأسیس رسانه‌های جریان مستقل از جانب کشورهای اسلامی و تشکیل اتحادیه‌های رسانه‌ای قوی و فعال میان این کشورها می‌تواند به تقویت قدرت رسانه‌ای آن‌ها و شکستن هژمونی رسانه‌ای غرب کمک کند.

در پایان یادآوری یک نکته ضروری به نظر می‌رسد؛ اگرچه در این کتاب، از غرب به‌مثابهٔ یک کل نام برده شده و در مقابل شرق نیز کل واحدی تلقی شده است، اما باید تأکید کرد که این واژگان باید با مداقه و توجه بیشتری استفاده شوند و در این مطالعه به تسامح غرب، به جای امریکا و برخی کشورهای اروپایی همچون انگلیس، فرانسه و هلند (کشورهای با پیشینهٔ دیرینه در زمینهٔ شرق‌شناسی) به کار رفته است، اما باید اذعان داشت که دنیای غرب نیز همچون شرق تنوع فرهنگی و فکری بسیار بالایی دارد و قطعاً نگاه همگان به ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان یکسان نیست. این مسئله‌ای است که اکنون شرق، به‌ویژه مسلمانان، به‌تدریج به آن مبتلا شده‌اند، یعنی نگاه کلیشه‌ای به غرب: متجاوز، زورگو، مخالف دین و ... که تصویری ناقص از غرب است

و نیازمند تحقیق و مطالعات تا ابعاد مختلف آن تبیین شود. امید است تلاش‌هایی که در این زمینه آغاز شده است، برای جامعهٔ علمی و فرهنگی ایران مفید باشد.

فهرست منابع

آسابرگر، آرتور، (۱۳۷۹). ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

احمدی، بابک، (۱۳۸۶). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***، تهران: مرکز.

السیسور، تامس و ا. پوپ، (۱۳۸۳). ***مروری بر مطالعات نشانه‌شناختی سینما***، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، سوره مهر.

امرسون، استیفن، رامزفر، چاند و مارتینز، پریسیلا، (خرداد ۱۳۸۵). «اسلام و رسانه‌های غربی»، ***سیاحت غرب***، ۳۵.

امینیان جزی، بهادر، (۱۳۸۸). ***چکیده مقاله‌ها و سخنرانی‌های همایش اسلام‌هراسی پس از ۱۱ سپتامبر: علل، روندها، راه‌حل‌ها***، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

بارت، رولان، (۱۳۸۴). ***امپراتوری نشانه‌ها***، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: نی.

---------، (۱۳۷۰). ***عناصر نشانه‌شناختی***، ترجمهٔ مجید محمدی، بین‌المللی الهدی.

باطنی، محمدرضا، (۱۳۸۵). ***دربارهٔ زبان***، آگه.

بیچرانلو، عبدالله، (بهار ۱۳۸۸). «**بازنمایی اسلام و ایران در رسانه‌های غرب**»، فصلنامهٔ ***رسانه***، ۷۷.

چندلر، دانیل، (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، سورهٔ مهر.

دایر، ریچارد، (زمستان ۱۳۸۲). «**بدن‌های آسمانی: ستارگان سینما و جامعه**»، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی، فصلنامهٔ ***ارغنون***، ۲۳.

دفلور، ملوین و دنیس، اورت، (۱۳۸۵). ***شناخت ارتباطات جمعی***، ترجمهٔ سیروس مرادی، دانشکده صدا و سیما.

رایف، دانیل، لیسی، استفن و فیکو، فریدیک جی، (۱۳۸۵). ***تحلیل پیامهای رسانه‌ای: کاربرد تحلیل محتوای کمی در تحقیق***، ترجمهٔ مهدخت بروجردی، سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

روشن‌ضمیر، الی لستر و رضایی، سبحان، (زمستان ۱۳۸۵). «**بازنمایی ایران و حجاب زنان ایرانی در رسانه‌های امریکا**»، فصلنامه ***رسانه***، ۶۸.

ساندرس، فرانسیس، استونر (۱۳۸۲). ***جنگ سرد فرهنگی***، بنیاد غرب‌شناسی.

سرونت، پیتر، (۱۳۸۷). ***خیانت رسانه‌ها***، ترجمهٔ محمدرضا دهشیری، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم.

سروی زرگر، محمد، (۱۳۸۷). ***بازنمایی ایران در سینمای هالیوود، تحلیل نشانه‌شناختی و تحلیل گفتمان ۷ فیلم***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد مدیریت رسانه، دانشکده صدا و سیما.

سعید ادوارد، (۱۳۸۲)، ***فرهنگ و امپریالسیم***، ترجمهٔ افسر اکبری، توس.

----------، (۱۳۷۸). ***پوشش خبری اسلام در غرب***، ترجمهٔ عبدالرحیم گواهی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

----------، (۱۳۶۱). ***شرق‌شناسی، شرقی که آفریده غرب است***، ترجمهٔ اصغر عسگری خانقاه و حامد فولادوند، مؤسسه مطبوعاتی عطایی.

سفیری، خدیجه، (۱۳۸۷). ***روش تحقیق کیفی***، پویش.

سلطانی‌فر، محمد، (تابستان ۱۳۸۵). «**سناریوهای رسانه‌ای جنگ لبنان علیه ایران**»، فصلنامه ***رسانه***، ۶۶.

سمتی، محمدمهدی، (۱۳۸۵). ***عصر سی‌اِن‌اِن و هالیوود***، ترجمهٔ نرجس‌خاتون براهوئی، تهران: نی.

سوسور، فردینان دو، (۱۳۸۵). ***درس‌های زبانشناسی همگانی***، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، فرزان.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۵). ***تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان***. سمت.

شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۱). ***مبانی معناشناسی نوین***، سمت.

صلواتیان، سیاوش، (۱۳۸۸)، ***بانک فیلم و نقدفیلم***، زیر نظر عبدالله بیچرانلو، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

ضیایی‌پرور، حمید، (۱۳۸۳). ***جنگ نرم ۲: ویژه جنگ رسانه‌ای***، تهران: مؤسسه فرهنگی مطالعات و تحقیقات بین‌الملل ابرار معاصر.

علوی‌طباطبایی، سید ابوالحسن و بهزاد، حسین، (۱۳۷۵). ***از کابوس تا حماسه، جنگ ویتنام به روایت هالیوود***، مرکز تحقیقات و مطالعات سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

غفاری، ستاره، (بهار ۱۳۸۸). «**تصویر انقلاب اسلامی ایران، از دیدگاه مطبوعات امریکا، بررسی نامه‌های خوانندگان به سردبیران مجله‌های تایم و نیوزویک**»، فصلنامه ***رسانه***، ۷۷.

غیاثیان، مریم‌سادات، (زمستان ۱۳۸۶). «**بازنمایی «ما» و «آن‌ها»، تصویر سفیدپوستان و مسلمانان در نشریات غرب پس از یازدهم سپتامبر**»، فصلنامه ***رسانه***، ۷۲.

------، (تابستان ۱۳۸۸). «**نگرش فرهنگی غرب در مورد ایران در ساخت‌های زبانی نشریات**

انگلیسی‌زبان»، فصلنامهٔ ***تحقیقات فرهنگی***، ۵.

----- (۱۳۸۶). ***بازنمایی اسلام در نشریات امریکا و انگلیس قبل و بعد از یازدهم سپتامبر در چارچوب تحلیل گفتمان انتقادی***، رسالهٔ دکتری دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

فیسک، جان. (۱۳۸۶). ***درآمدی بر مطالعات ارتباطی***، ترجمهٔ مهدی غبرایی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.

فیلیپس، ویلیام اِچ، (۱۳۸۸). ***پیش‌درآمدی بر فیلم***، ترجمهٔ فتاح محمدی، بنیاد سینمایی فارابی.

کاستلز، مانوئل، (۱۳۸۰). ***عصر اطلاعات***، ترجمه علیقلیان، احد و افشین خاکباز، طرح نو.

کروکر، (فروردین ۱۳۸۵). ***آرتور***، «نقش‌آفرینی نظامی رسانه‌ها»، سیاحت غرب، ۳۳.

کریپندروف، کلوس، (۱۳۸۳). ***تحلیل محتوا***،ترجمهٔ هوشنگ نایبی، نی، ۱۳۸۳.

کمالی‌پور، یحیی، ***جنگ، رسانه‌ها و تبلیغات***، (۱۳۸۶). ترجمهٔ عباس کاردان و حسن سعید کلاهی خیابان، مؤسسه فرهنگی مطالعات و تحقیقات بین‌المللی ابرار معاصر تهران.

کوک، دیوید آ، (۱۳۸۶). ***تاریخ جامع سینمای جهان***، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور، چشمه.

کینگ، جف، (۱۳۸۶). ***مقدمه‌ای بر هالیوود جدید***، ترجمهٔ محمد شهبا، هرمس.

گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد، (زمستان ۱۳۸۸). **«بازنمایی ایران در هالیوود»**، فصلنامهٔ ***تحقیقات فرهنگی***، ۸.

مالوی، (زمستان ۱۳۸۲). «لورا، لذت بصری و سینمای روایی»، ترجمهٔ فتاح محمدی، ***ارغنون***، ۲۳.

مهدی‌زاده، سیدمحمد، (۱۳۸۷). ***رسانه‌ها و بازنمایی***، دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

------، (۱۳۸۷). ***پژوهشنامه رسانه‌های دیداری و شنیداری***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

------، (زمستان ۱۳۸۶). **«یادداشت سردبیر»**، ***رسانه***، ۷۲.

------، (۱۳۸۳). ***بازنمایی ایران در مطبوعات غرب: تحلیل انتقادی گفتمان «نیویورک تایمز»، «گاردین»، «لوموند» و «دی ولت» ۲۰۰۰- ۱۹۹۷م***، رسالهٔ دکتری علوم ارتباطات، دانشگاه علامه.

میرعابدینی، احمد، (۱۳۸۸). ***چشم‌انداز تحولات رادیو و تلویزیون در ایران***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

نای، جوزف، (۱۳۸۷). ***قدرت نرم: ابزار موفقیت در سیاست بین‌الملل***، ترجمهٔ سیدمحسن روحانی و مهدی ذوالفقاری، دانشگاه امام صادق (ع).

ورنر، سورین، تانکارد، جیمز، (۱۳۸۴). ***نظریه‌های ارتباطات***، ترجمهٔ علیرضا دهقان، دانشگاه تهران.

وولن، پیتر، (۱۳۸۴). ***نشانه‌ها و معنا در سینما***، ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری، سروش.

ویمر، راجر دی. و دومینیک، جوزف آر.، (۱۳۸۴). ***تحقیق در رسانه‌های جمعی***، ترجمهٔ کاووس سیدامامی، سروش و مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

همتی گلیان، عبدالله، (۱۳۸۶). ***تاریخچه شرق‌شناسی؛ کاوشی در سیر مطالعات اسلامی در غرب***، مشهد: جهاد دانشگاهی.

Chouliarak, Lilie, (2007). Introduction: the soft power of war: Legitimacy and community in Iraq war discourses at The Soft Power of War/ ed. by Lilie Chouliaraki, John Benjamins Publishing Company.

Council on Islamic- American Relations (CAIR), (2006). American Public Opinion about Islam and Muslims.

Cole, Juan, (2009). Engaging the Muslim World, Palgrave Macmillan.

Fraser, Matthew, (2008). Soft Power Superpowers Cultural and National Assets of Japan and the United States, 2008, Yasushi, Watanabe and L. McConnell, David, ed. With a Foreword by Joseph S. Nye, Jr, M.E. Sharpe, Inc

Fuller, Graham, (2004). the Future of Political Islam, Palgrave Macmillan.

Hawkes, Terence,(2003). Structuralism and Semiotics, Routledge.

Karim H.Karim, (2006). American Media·s Coverage of Muslims: the Historical Roots of Contemporay portrayals at Muslims& News Media Edited by Elizabeth Poole and John E.Richardson.

Khosrokhavar, Farhad,(2005). Suicide Bombers: Allah`s New Martyrs, Translated by David Macey/Pluto Press.

Kilani, Munzer,(2008). Imagining The Arab Other: How Arabs and Non-Arabs View Each Other, Ed Tahar Labib, I.B.Tauris.

Nye, Joseph,(2004). Power in the Global Information Age from Realism to Globalization, Routledge.

- (2008). The Power to Lead, Oxford University Press

Pagden, Anthony,(2008). Worlds at War, Random House Publishing Group.

Poole, Elizabeth and Richardson, John,(2006). Muslims & News Media, I.B.Tauris & Co Ltd.

Qureshi, Emran & Sells, Michael,(2003). the New Crusades, Columbia University Press.

Rapely, Tim,(2007). Doing Conversation, Discourse and Document Analysis, Sage.

Shaheen, Jack,(2003). Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People, Sage.

Smith, Huston,(2001). Islam: a Concise Introduction, Harper Collins e-books.

Spencer, Robert,(2002). Islam Unveild, Encounter Books.

Strömbäck, Jesper, Shehata, Adam and Dimitrova, Daniela,(2008). Framing the Mohammad cartoons issue: A cross-cultural comparison of Swedish and US press, Global Media and Communication.

Totman Sally-Ann,(2009). How Hollywood Projects Foreign Policy, Palgrave and Macmillan.

Wilkins, Karin G. ,(2009). Home /Land/ Security: What We Learn about Arab Communities from Action- Adventure Films, Lexington Books.

www.IMdb.com

www.wikipedia.org

پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

پس از انقلاب اسلامی ایران و به طور خاص پس از تسخیر سفارت امریکا، سیاست آن کشور در قبال ایران، تغییری شگرف داشته و در سه دههٔ گذشته، هالیوود نیز موضع تندتری در قبال ایران، اتخاذ کرده است. درخصوص اسلام و مسلمانان نیز، به‌ویژه پس از حوادث بسیار مشکوک یازده سپتامبر ۲۰۰۱، شاهد همین رویکرد بوده‌ایم.

این کتاب به دنبال بررسی دقیق علمی این مسئله است که ایران و ایرانیان و اسلام و مسلمانان در فیلم‌های سینمایی هالیوود چگونه بازنمایی شده‌اند؟ موضوعی که شناخت دقیق آن می‌تواند به خط‌مشی گذاری و طراحی سازوکارهای مناسب مدیریت فرهنگی در مقابل این محصولات و رسانه‌های سازندهٔ آن‌ها منجر شود.

از ویژگی‌های ممتاز این کتاب، تلاش نویسنده برای معرفی طیف وسیعی از فیلم‌ها و مستندهای ساخته شده در غرب، به‌ویژه در امریکا، دربارهٔ ایران و اسلام است تا محققان و علاقه‌مندان، به اطلاعات مناسبی درخصوص متون تصویری مربوط به موضوع دست یابند.

طراح جلد: علی خورشیدپور