رسانه و قدرت:
سیمای سینمایی خاورمیانه

سید مجید حسینی *

رسول افضلی **

لیلا رنجگر ***

رضا مختاری ****

چکیده

رسانه‌های مدرن در جهان معاصر، مجراهای مناسبی در اختیار قدرت‌ها قرار داده‌اند تا حوزه و امکانات خویش را توسعه دهند. در این میان فیلم‌های سینمایی با در اختیار داشتن رمزگان‌های نشانه‌ای (نمایه‌ای، شمایلی و نمادین) به امکانات موجود برای توجه به دیدگاه‌های متداول جهان سیاست

* استادیار دانشکده حقوق وعلوم سیاسی دانشگاه تهران (hosseini-m@ut.ac.ir).
** دانشیار جغرافیای سیاسی دانشگاه تهران (rafzali@ut.ac.ir).
*** کارشناسی ارشد جغرافیای سیاسی دانشگاه تهران (ranjgar.leila@gmail.com).
**** دانشجوی کارشناسی ارشد جغرافیای سیاسی دانشگاه تهران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۰/۲ **تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۲/۲۳**

پژوهشنامه علوم سیاسی، سال هشتم، شماره دوم، بهار ۱۳۹۲، صص ۲۵۱-۲۲۷.

اضافه شده‌اند. سینما امروزه در کنار خط‌مشی هنری خود، به‌شدت از فضای سیاسی ـ اقتصادی جوامع متأثر است. سفارش تولید فیلم متناسب با الگوهای حاکمیت، در بیشتر کشورها امری عادی و طبیعی قلمداد می‌شود. این رسانهٔ فراگیر مرزهای ملی را پشت سر گذاشته و گستره‌ای جهانی یافته است. سینما در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم، به منبعی جدی برای ارائهٔ تصاویر مردم‌پسند و پرطرفدار از خاورمیانه تبدیل شد؛ ازهمین‌رو در سال‌های اخیر شاهد نوع جدیدی از داستان‌پردازی دربارهٔ خاورمیانه بوده‌ایم. فیلم‌هایی مانند سیریانا (۲۰۰۵) و بابل (۲۰۰۶) در مقایسه با آنچه در سنت هالیوود وجود داشته است، تصاویر پیچیده‌تری از خاورمیانه و درگیری‌های امریکایی‌ها در منطقه نشان داده‌اند. این فیلم‌ها با به‌کارگیری فضاهای عینی و ابژکتیو، روایتی مبتنی بر روابط علّی و منطقی و تعریف اهداف کاملاً مشخص و تعریف‌شده از الگوی کلاسیک هالیوود پیروی می‌کنند. نحوه بازنمایی تصویر خاورمیانه، جهان اسلام و کشورهای اسلامی در رسانه‌های امریکا، موضوع و هدف اصلی این مقاله است که با استفاده از روش تحلیلی ـ توصیفی و با رویکرد انتقادی بدان پرداخته شده است. نتایج نشان می‌دهد این فیلم‌ها اغلب سیاست امریکا در منطقه را زیر سؤال می‌برند؛ سیاستی که منافع نفتی و جنگ علیه تروریسم را بر همهٔ ملاحظات بشری و اجتماعی مقدم می‌داند.

واژگان کلیدی: *رسانه، سینما، ژئوپلیتیک، خاورمیانه، هالیوود.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

امروزه هیچ حوزه‌ای را نمی‌توان یافت که از نفوذ رسانه‌ها در امان مانده باشد. ارادهٔ دولت‌های قدرتمند برای به وجود آوردن محیطی جدید، مطابق خواست و منافع خود، گاهی از طریق رسانه‌ها عملی می‌شود. وظیفهٔ رسانه‌های گروهی، فضاسازی در جهت ایجاد چنین فضایی است. سیاست‌مداران و رهبران قدرت به‌خوبی به اهمیت رسانه و ارتباطات در زندگی امروزه واقفند؛ به همین منظور تلاش خود را برای غلبه یافتن بر فضای رسانه‌ای و جهت‌دهی به اخبار، اطلاعات و تحلیل‌ها به کار می‌گیرند. سیاست‌مدار بر آن است که با استفاده از فنون و شیوه‌های متنوع، رسانه‌های مخاطبان را نسبت به افکار و ایده‌های خود متمایل سازد و درنتیجه با جلب آرا و افکار عمومی بیش از پیش بر دایره قدرت خود بیفزاید. *گراسویلر* (۱۹۹۶) مدعی است رسانه‌ها بر شیوه‌هایی که در آن عامه مردم اطلاعات را دربارهٔ مسائل سیاسی استنباط می‌کنند، تأثیر می‌گذارد. *بنت* (۱۹۹۷) با بررسی ارتباط دوران پس از جنگ سرد، به این نتیجه می‌رسد که پوشش رسانه‌ای رویدادها بر افکار عمومی در موضوعات سیاست خارجی تأثیرگذار است (Bloch Elkon, 2007). خلق و گسترش سینما به مثابه یکی از تولیدات رسانه‌ای فراگیر در اغلب جوامع مدرن امروزی توانسته با بازنمایی ساختارهای نامرئی سیاسی و اجتماعی نقش مهمی در فهم پدیده‌های سیاسی بازی کند. نقش سینما در بازنمایی ساختارهای نامرئی سیاسی به گونه‌ای است که همچون نهادی مدنی، گاه گفتمان مسلط سیاسی و اجتماعی را به چالش می‌کشد و خواهان خلق گفتمانی جدید است. رشد و تکامل تولیدات سینمایی در سه جهان کنونی، این فرصت را ایجاد کرده که این رسانه به عنوان ابزار مطالعاتی مناسب، محققان را در شناخت عمیق‌تر ساختارهای سیاسی

یاری کند. در رابطه با همین موضوع ما در صدد هستیم تا با بررسی و تحلیل محتوای فیلم‌های سینمایی ساخته‌شده در مورد منطقه خاورمیانه به بازنمایی واقعیت‌های نهفته‌شده در پس ساختارهای فیلم بپردازیم.

از نظر روش‌شناسی پژوهش حاضر با استفاده از روش تحلیلی ـ توصیفی و درعین‌حال استفاده از رویکرد هرمنوتیکی و انتقادی صورت خواهد گرفت. رویکرد حاضر از این جهت دارای رویکرد انتقادی است که در صدد است از رابطهٔ رسانه با سیاست و قدرت پرده بردارد. جمع‌آوری اطلاعات نیز از طریق پژوهش کتابخانه‌ای و جست‌وجوی رایانه‌ای انجام می‌گیرد. در واقع یافتن کتاب‌ها و منابع مربوط به موضوع و فیش‌برداری از آنها، مهم‌ترین شیوه در انجام این پژوهش است.

۱. چهارچوب نظری پژوهش

گفتمان و سینما

سینما یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ در قرن بیست‌ویکم است. انتشار مقاله *استوارت هال* با عنوان «رمزگذاری و رمزگشایی در گفتمان تلویزیون» در سال ۱۹۷۳ رویکردی نوین به سوی تحلیل علمی محصولات واجد ساختارهای معناداری مطرح کرد که با کشف آنها علاوه بر درک بهتر فیلم و یا هر اثر هنری دیگر، شناخت متن اجتماعی شکل‌دهنده آنها نیز حاصل شد. این اثر و به‌تدریج آثار بعدی سینما، تلویزیون و سایر ابزارها و آثار هنری به عنوان بازوی حوزه مطالعات فرهنگی به ستون قابل درکی بدل شده‌اند که از طریق آنها می‌توان فرهنگ اجتماعی و سیاسی جوامع را تحلیل زبانی کرد (هال، ۱۳۸۶: ۳۶).

در الگویی که استورات هال در تحلیل فرهنگی فیلم‌های تلویزیونی ارائه می‌دهد، چرخه «معنا» در گفتمان فرهنگی سه برهه متمایز را طی می‌کند. هریک از این سه برهه واجد جهت و شرایط وجودی خاص است. ابتدا دست‌اندرکاران رسانه‌ها، شرح خاص خودشان را از یک واقعه پردازش‌نشده اجتماعی به صورت یک گفتمان معنادار فرهنگی ارائه می‌دهند. در این بخش از مدار، طیفی از شیوه‌های نگریستن به جهان مستولی هستند. بدین‌سان دست‌اندرکاران رسانه‌ها تعیین می‌کنند که هر رویداد خام اجتماعی چگونه در گفتمان رمزگذاری می‌شود. در دومین برهه

چرخه معنا در گفتمان سینما و تلویزیون، به محض اینکه رویداد خـام اجتمـاعی در گفتمان معنادار قرار گرفت، قواعد صوری زبان و گفتمان تسلط می‌یابند. اکنون پیـام این فیلم در معرض بازی معانی چندگانه قرار دارد. سرانجام در سومین برهه چرخه معنا، یعنی مرحله‌ای که مخاطبان از برنامـه تولیدشـده رمزگشـایی مـی‌کننـد، طیـف دیگری از شیوه‌های دیدن جهان در موقعیت مسلط قرار می‌گیرنـد. در ایـن مرحلـه، مخاطب نه با یک رویداد خام اجتماعی بلکه با ترجمان گفتمـان آن رویـداد مواجـه می‌شود. برای معنادار شدن رویداد مذکور، مخاطبان بایـد گفتمـان آن را رمزگشـایی کنند و بفهمند اگر هیچ معنایی مستفاد نشود، آن فیلم مصرف نخواهد شد. چنان‌چـه آن معنا عملاً بیان نشـود، تـأثیری هـم نخواهـد گذاشـت. اگـر مخاطبـان اقـدام بـه رمزگشایی آن گفتمان کنند، خود این عمل به رفتارهای اجتماعی تبـدیل مـی‌شـود؛ یعنی یک رویداد خام اجتماعی که مـی‌توانـد در گفتمـانی دیگـر رمزگـذاری شـود (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۷۶).

مبانی فلسفی و نظری رمزگشایی مخاطب را می‌توان در «نظریه دریافت» *هانس گئورگ گادامر* نیز یافت. به نظر گادامر ادراک هر مـتن فرهنگـی، همـواره از منظـر کسی صورت می‌گیرد که آن متن را فهم می‌کند. نویسندگان هنگام خلق اثـر ممکـن است نیات خاصی داشته باشند. بی‌تردید هر متنی واجد ساختاری عینی است، ولـی معنا در زمره اجزای ذاتی متن نیست. در واقع معنا چیزی است که هـر شخصـی بـا خواندن متن آن را ایجاد می‌کند. هـر مـتن فرهنگـی همـواره بـا پـیش‌پنداشـت یـا پیش‌داوری قرائت می‌شود. به سخن دیگر متن فرهنگی هنگام قرائت شدن، کیفیتـی اصیل و دست‌نخورده ندارد و آگاهی خواننده در مـتن تـأثیر مـی‌گـذارد (Gadamer, 1979: 235)

ولفگانگ آیزر نظریه‌پرداز ادبی آلمانی، نظریه دریافت گادامر را به‌طورخاص در مورد تحلیل زبان متن‌های فرهنگی به کار برده است. وی نیز همچون گادامر اعتقـاد دارد، فهم هر متن فرهنگی همواره در حکم تولید معنای آن متن اسـت. مـتن مبـین تأثیری بالقوه است که در فرایند قرائت محقق می‌شود. معنای متن چیزی اسـت کـه خواننده باید اجزای مختلف آن را به هم وصل کند (آیزر، ۱۹۷۸: ۵۵-۵۰). آیـزر در توضیح این مطلب، می‌نویسد: «یکی از بااهمیت‌ترین جنبه‌های قرائت هر اثر هنـری

عبارت است از تعامل بین ساختار آن اثر و دریافت‌کننده آن؛ به همین دلیل در فهم نقادانه یک اثر هنری باید علاوه بر خود متن، به اعمال مصرف‌کننده در واکنش به آن متن نیز توجه کرد. خود متن صرفاً جنبه‌هایی کلی در اختیار ما می‌گذارد که از طریق آن می‌توان موضوع اثر را تولید کرد، حال آنکه تولید واقعی از طریق تعیین ساختار صورت می‌گیرد (آیزر، ۱۹۷۸: ۲۰-۱). درباره بازنمایی پیشرفته سینما باید گفت که این بازنمایی پرسش‌هایی را پیش می‌کشد در باب اینکه ناخودآگاه ـ که توسط نظم غالب شکل گرفته است ـ از چه راه‌هایی، شیوه‌های دیدن و لذت مستتر در نگاه کردن را ساختار می‌دهد (مالوی، ۱۳۸۲: ۷۳).

آیزر بین اثر و خواننده تمایز می‌گذارد و این تمایز را چنین تبیین می‌کند: «اثر ادبی واجد دو قطب است که می‌توان آنها را قطب‌های هنری و زیباشناختی نامید. قطب هنری عبارت است از متن نویسنده و قطب زیباشناختی، تحقق اثر توسط مصرف‌کننده است. با توجه به این قطب‌بندی دوگانه واضح است که خود اثر نمی‌تواند با متن یا با برساخت متن یکسان باشد، بلکه باید در جایی بین این دو قرار داشته باشد. به استدلال آیزر معنای اثر هنری مقوله‌ای تعریف‌کردنی نیست، بلکه آن معنا در هر حال، رویدادی پویاست. اثر عملاً خود را در اختیار مصرف‌کننده می‌گذارد تا به اجرا در آید؛ بدین‌ترتیب آثار هنری اجراهای معنا را به جریان می‌اندازند نه اینکه خودشان آن معانی را مشخص کنند (مالوی، ۱۳۸۲: ۳۰-۲۰). *هانس رابرت یاوس* از شاگردان سابق گادامر و مورخ ادبیات با آیزر موافق است که متن نامتعین است و برای تحقق یافتن معنایش باید خواننده آن را فهم کند. یاوس در مخالفت با دیدگاه آیزر درباره غیرتاریخی و غیراجتماعی بودن مصرف‌کننده استدلال می‌کند که مصرف‌کنندگان و قرائت‌هایشان همواره واجد جایگاهی تاریخی در اوضاع خاصی از قرائت هستند. به نوشته وی، اثر هنری اثری نیست که وجودی واحد داشته باشد و به هر خواننده‌ای، در هر دوره‌ای یک نمای واحد ارائه دهد؛ اثر هنری بنای یادبود نیست که جوهر لایزال خویش را با صدایی واحد آشکار سازد بلکه بیشتر به تنظیم آهنگ می‌ماند و در خوانندگانش دائماً پژواک‌های جدید ایجاد می‌کند و با آزاد ساختن متن از جنبه عینی موجب تجدید حیات آن می‌گردد (یاوس، ۱۹۸۲: ۲۱). یاوس معتقد است اگر بخواهیم فرایند

قرائت را تمام و کمال بفهمیم، ناگزیر باید مصرف‌کنندگان اثر هنری و قرائت‌های آنان را در موقعیت‌هایی خاص قرار دهیم. قرائت متن همواره به واسطه آنچه یاوس «افق توقعات» می‌نامد، صورت می‌گیرد. *استنلی فیش* نیز از نظریه‌پردازان نظریه دریافت معتقد است هیچ روش واحدی برای قرائت صحیح یا طبیعی آثار هنری وجود ندارد. ما مصرف‌کنندگان فقط شیوه‌هایی برای نگاه کردن به آثار هنری داریم که نظرگاه‌های جرگه‌های تفسیر را گسترش می‌دهند. بدین‌سان جرگه هنری به جرگه‌های تفسیری مختلفی تقسیم می‌شود و هریک از این جرگه‌های تفسیری علائق خاص خود را دارد و می‌کوشد برای مجموعه فرضیه‌های تفسیری خود، جلب حمایت کند. جرگه‌های تفسیر زمینه‌های خاصی برای قرائت آثار هنری فراهم می‌آورند؛ بدین‌ترتیب معنای متن همواره در زمینه‌های خاصی به وجود می‌آید و موقعیت‌مند است. به گفته فیش، معنا نه مالکیت آثار هنری ثابت و پایدار است و نه به مصرف‌کنندگان آزاد و مستقل تعلق دارد بلکه از آنِ جرگه‌های تفسیر است؛ جرگه‌هایی که هم نحوه فعالیت‌های مصرف‌کننده را تعیین می‌کنند و هم آثاری را که حاصل آن فعالیت‌ها هستند. همچنین هیچ متنی نمی‌تواند خارج از موقعیتی خاص واجد معنا باشد (فیش، ۱۹۸۰: ۳۲۳). *پارکین* محقق و صاحب‌نظر مطالعات فرهنگی در ادامه مباحث استورات هال در خصوص رمزگذاری و رمزگشایی، سه جایگاه فرضی را برای بر ساختن رمزگشایی‌ها از گفتمان فرهنگی فیلم مطرح می‌کند. وی جایگاه نخست را «جایگاه مسلط ـ هژمونی‌دار» می‌نامد و اعتقاد دارد این جایگاه زمانی حادث می‌شود که بیننده معنای تلویحی مثل اخبار یا فیلم سینمایی را بی‌درنگ و به‌طورکامل درمی‌یابد و بر اساس رمزگان ارجاعی که در فیلم رمزگذاری شده است، پیام برنامه را رمزگشایی می‌کند. در چنین وضعیتی می‌توان گفت بیننده در چهارچوب رمزگان مسلط واکنش نشان می‌دهد؛ به‌این‌ترتیب رمزگشایی از گفتمان فرهنگی فیلم یعنی هماهنگ شدن با رمزگان حرفه‌ای «تولیدکنندگان آن گفتمان».

رمزگان حرفه‌ای از این نظر که ملاک‌ها و تبدیل‌های خاص خود را اعمال می‌کند، از رمزگان مسلط مستقل است. با این همه، رمزگان حرفه‌ای در چهارچوب هژمونی رمزگان مسلط عمل می‌کند. در واقع کار رمزگان حرفه‌ای، بازتولید

تعریف‌های مسلط است و به این منظور کیفیت هژمونی‌دار آن تعریف‌ها را به حاشیه می‌راند و در عوض با رمزگان‌های حرفه‌ای جابه‌جاشده‌ای عمل می‌کند که موضوعات به‌ظاهر خنثی و فنی از این قبیل را برجسته می‌سازند (فیش، ۱۹۸۰: ۱۳۶).

دومین جایگاه رمزگشایی عبارت است از «جایگاه یا رمزگان جرح و تعدیل‌شده» که شاید بتوان آن را جایگاه اکثریت نامید. رمزگشایی در این حالت ترکیبی از عناصر تطبیق‌یابنده و تخلف‌جویانه را در بر می‌گیرند. این نوع رمزگشایی، مشروعیت تعاریف برآمده از هژمونی را به رسمیت می‌شناسد تا روایت‌مندی‌های بزرگ را امکان‌پذیر سازد، ولی در سطحی محدودتر و موقعیت‌مندتر، قواعد ملموس خود را ایجاد می‌کند، یعنی برای قاعده کلی استثناهایی قائل می‌شود (فیش، ۱۹۸۰: ۱۳۷).

سومین جایگاهی که پارکین نام می‌برد عبارت است از «رمزگان تقابل‌جو». این جایگاه را بیننده‌ای اتخاذ می‌کند که رمزگان مرجع گفتمان فرهنگی فیلم را تشخیص می‌دهد. با این حال تصمیم می‌گیرد گفتمان مورد نظر را در چهارچوبی بدیل رمزگشایی کند. این وضعیت را آن بیننده‌ای دارد که به بحث درباره لزوم محدود ساختن دستمزدها گوش می‌سپارد، ولی هربار که از منافع ملی سخنی به میان می‌آید، این عبارت را به صورت منافع طبقاتی قرائت می‌کند (فیش، ۱۹۸۰: ۱۳۸). به‌طورکلی در رویکرد تحلیل گفتمان (خواه از طریق یک اثر هنری مثل فیلم و یا واکاوی متن اجتماعی)، فرهنگ سیاسی نمود عینی مطلق و ثابتی ندارد بلکه در قالب گفتمان‌های مختلف در قالب اشکال متفاوتی ظاهر می‌شود. در این رویکرد، محقق در پی کشف و تحلیل لایه‌های زیرین معنابخش اجتماعی به کنش‌ها و نمودهای عینی فرهنگ سیاسی است. در واقع آن‌طور که فوکو و فرکلاف نیز اشاره می‌کنند، پرداختن صرف به نمودهای عینی در سطح جامعه، نگرشی عوامانه و قرار گرفتن در ساختاری کاذب و منفی است که همان گفتمان ساخته‌وپرداخته است. تلاش محقق باید متوجه واکاوی لایه‌های زیرین اجتماعی و رمزگشایی از ساخت‌های گفتمان باشد. در این روش، تحلیلگر برای ایجاد رابطه با متن اجتماعی به فرایندهای واقعی همچون رمزگشایی، تفسیر، ذخیره‌سازی، بازنمودن حافظه و

تحلیل اعتقاد مصرف‌کنندگان در فرایند تولید و درک، توجه می‌کند. تحلیل محتوای تولیدات بازنمایی‌شدهٔ رسانه‌ها همچون فیلم سینمایی می‌تواند به کشف و فهم ساختارهای نامرئی فرهنگ سیاسی کمک کند (حمیدی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

ژئوپلیتیک سینمایی

در بطن ژئوپلیتیک، نگاه کردن به جهان نهفته است. موضوع ژئوپلیتیک را روش‌های قرائت و نگارش فضای سیاسی جهان تشکیل می‌دهد؛ یعنی موضوع آن درباره پیش‌فرض‌ها، اسرار و رموز جغرافیایی است که سیاست‌مداران و سیاست‌گذاران آن را برای تشخیص اهمیت مکان‌ها در ساختار و مشروعیت‌بخشی به سیاست‌ها به کار می‌گیرند (دالبی، ۱۳۸۰: ۷۰۸-۲۹۱). ژئوپلیتیک همچنین بخشی از فرایند هویت‌سازی و تعیین تهدیدهای جغرافیایی در مکان‌های ویژه است که از طریق بیگانگان مشخص می‌شود. ژئوپلیتیک دوره معاصر به‌طور فزاینده‌ای به روش‌هایی مربوط می‌شود که رسانه‌های عمومی به وسیله این روش‌ها فضای جهانی را قالب‌گیری می‌کنند. روش‌هایی از قبیل اینکه چگونه مکان‌ها و موقعیت‌ها در دوربین تلویزیونی گرفته می‌شوند و یا گرفته نمی‌شوند و سپس در اتاق‌های محل زندگی ما به طور روزانه به نمایش درمی‌آیند (اتوتایل و دیگران، ۱۳۸۷: ۷۰۲).

در دهه‌های اخیر استفادهٔ گسترده از رسانه‌های نوین موجب ظهور شکل جدیدی از تحلیل‌های ژئوپلیتیک شده که به ژئوپلیتیک انتقادی موسوم است. از این دیدگاه محصولات رسانه‌ای همچون فیلم‌های سینمایی، کارتون، کاریکاتور، موسیقی وغیره ابزارهایی برای بازنمایی‌های ژئوپلیتیکی تلقی می‌شوند. ژئوپلیتیک انتقادی بر این باور است که گفتمان ژئوپلیتیکی، زبان حقیقت و درستی نیست که در مورد واقعیتی عینی و شفاف بحث کند؛ بلکه تلاشی است که سعی می‌کند حقیقت و درستی را ادعا و یا در تأسیس آن کوشش کند (OTuathail, 1996: 3). ژئوپلیتیک انتقادی، تولید، توزیع، انتشار و مصرف دانش ژئوپلیتیکی را به صورت انتقادی تحلیل می‌کند (Jones & Others, 2004: 172). این رویکردها در نوشته‌های محقق فرانسوی، *ایو لاکوست* در ۱۹۷۰ پیش‌بینی شده بود. لاکوست در بیان انگیزه‌ها و تناقض‌های ژئوپلیتیک زمان خود، ظهور ژئوپلیتیک انتقادی در دهه ۱۹۹۰ را

پیش‌بینی کرد. این رویکرد به آزمون و بررسی نقش استعاره‌های جغرافیایی مانند هارتلند و کانتینمنت در پی‌ریزی استراتژی‌ها و کشف تأثیر رسانه‌های فرهنگی مانند فیلم، ادبیات، گزارش‌های خبری و کارتون در دانش ژئوپلیتیک همت گمارد (حافظ‌نیا؛ ۱۳۸۵: ۷۰).

سینما و خاورمیانه

بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای در سینما امری است خنثی و بی‌طرف. در واقع سینما آمیخته به روابط و مناسبات قدرت جهت تولید و اشاعه معانی مرجح در جامعه در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶). باید تأکید کرد که هر محصول یا تولید رسانه‌ای به‌ویژه تولیدات رسانه‌های تصویری اعم از خبر، مستند و حتی یک سخنرانی یا مراسم دعا و نیایش، با واقعیت آن وقایع بسیار متفاوت است و در واقع در فرایند ارتباطات رسانه‌ای، رسانه اقدام به بازنمایی واقعیت می‌کند و به‌طورحتم، معنای تولیدی در این فرایند، معنای تولیدشده به‌وسیله رسانه به شمار می‌رود، نه آنچه در واقعیت وجود دارد. رسانه در این فرایند همیشه خنثی و بی‌طرف نیست (مهدی‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۲). *ادوارد سعید* در کتاب خود با عنوان **اسلام رسانه‌ها** (۱۳۷۹) به این موضوع می‌پردازد که «چگونه کارشناسان و رسانه‌ها تعیین می‌کنند که ما نسبت به بقیه جهان باید چه تفکری داشته باشیم» (سعید، ۱۳۷۹: ۶۰). او ابزارهای رسانه‌ای نظیر تلویزیون، فیلم‌های سینمایی و همه منابع وسایل ارتباط‌جمعی را که کانال‌های اطلاعاتی مردم را بیش از پیش در قالب‌های استانداردشده‌ای درآورده‌اند، در این زمینه مؤثر می‌داند (سعید، ۱۳۸۶: ۵۵). *آدورنو* و *هورکهایمر* در اظهارنظری انتقادی بر صنعت فرهنگ ناشی از رسانه‌ها می‌نویسند: «در عصر وفور رسانه‌ها، زندگی واقعی از فیلم‌ها تشخیص‌ناپذیر می‌شود... این فیلم‌ها مجالی برای تخیل و آنگاه داوری مخاطبان نمی‌گذارند» (میلنر و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

برای فرهنگ‌هایی که با رسانه‌ها تعامل گسترده‌ای دارند ـ مانند فرهنگ ایالات متحده ـ فیلم‌ها اهمیت ژئوپلیتیکی قابل ملاحظه‌ای پیدا می‌کنند (دادز، ۱۳۸۸: ۲۶۷). در این میان هالیوود نیز سهم خود را از این مسئولیت بر عهده گرفته و با ساختن

مجموعه فیلم‌هایی که «امریکای احیاشده» را ترسیم می‌کنند، در این مسیر گام برمی‌دارد (سمتی، ۱۳۸۵: ۲۱۹–۲۱۸). در جامعه غرب، فیلم در همه‌جا حضور دارد. مجموعه‌ای از مطالعات، اهمیت رسانه‌ها را در شکل دادن به مفاهیم روزمره مردم از جهان اطراف آنها ـ یا تصورات جغرافیایی آنها از اینکه جهان چگونه شکل گرفته و عمل می‌کند ـ نشان می‌دهد. موضوع ارتباط فیلم با واقعیت‌های ازلی و خارجی به موضوعی مرکزی برای تحقیقات بسیاری از جغرافی‌دانان سیاسی تبدیل شده است. چگونگی این ارتباط پرسشی مهم است که در هر نوع نظر دربارهٔ رابطه میان سینما و ژئوپلیتیک و میان جهان حلقه سینما و دنیای واقعی از فضای سیاسی جهان وجود دارد.

در واقع سینما از اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم به منبعی جدی برای ارائهٔ تصاویر مردم‌پسند و پرطرفدار از خاورمیانه تبدیل شد. فیلم‌های سفرنامه‌ای، نخستین تصاویر متحرک از اهرام، اعراب بادیه‌نشین، بیابان‌نشین، بیابان و سرزمین مقدس را برای میلیون‌ها نفر در اقصی نقاط دنیا به ارمغان بردند. این روند منجر به پیدایش دو نوع سینما شد که رد پای آن را تا دهه‌های اخیر هم می‌توان دنبال کرد.

اول، سنت فیلم‌سازی مبتنی بر داستان‌های کتاب مقدس است که شامل برخی ساخته‌های نخستین روزهای این رسانهٔ نو می‌شود؛ مانند *زندگی و مصائب عیسی مسیح* (۱۸۹۷) از برادران *لومیر*. این سنت به منبعی غنی برای تولید تصاویر سنتی از خاورمیانه ـ آن‌طور که در کتاب مقدس تصویر شده ـ تبدیل شد که به‌ویژه در آثار *سیسیل ب. دومیل* تجلی پیدا کرد و در دهه‌های اخیر با فیلم‌هایی مثل *آخرین وسوسهٔ مسیح* (۱۹۸۸) یا *مصائب مسیح* (۲۰۰۴) نشان داد که هنوز زنده است (میرزاخانی، ۱۳۹۰: ۴۷).

گرایش دوم با هدف تصویر کردن غرابت دنیوی خاورمیانه شکل گرفت. فیلم‌های داستانی آغازین، کلیشه‌های غربی کلاسیک از اعراب را در هیئت شیوخ، دلدادگانی لجام‌گسیخته یا دلبرکانی افسونگر، بازسازی یا بازآفرینی می‌کردند؛ گرایشی که می‌توان رد آن را دست‌کم تا ادبیات اروپایی سدهٔ نوزدهم پی گرفت؛ یعنی زمانی که شرق را با «فانتزی‌های عجیب‌وغریب جنسی» می‌شناختند. گرایش چشمگیر عامه مردم به تماشای این فیلم‌ها و تصاویر، غالباً به خاطر بازیگران

مشهور آنها بود که نقش شیوخ عرب و دلبرکان طناز و اغواگر را بـازی مـی‌کردنـد، مانند *رودولف والنتینو* و *تد اوارا* که هنرنمایی‌شان مبتنی بر مخلـوطی از جاذبـه‌هـای جنسی و نژادی است. تمایلات جنسی اعراب بدوی («وقتی عرب، زنی را ببیند و او را طلب کند، او را به چنگ می‌آورد» از میان‌نویس‌های فیلم شـیخ، ۱۹۲۰) را هنـوز هم می‌توان در سینمای مدرن پیدا کرد. داستان فـیلم *محاصـره* (The Siege) مـاجرای زنی است در مقابل یک مأمور امنیت ملی که امور حرفه‌ای خود را بـا رابطـه‌اش بـا یک تروریست مصری در هم می‌آمیزد (میرزاخانی، ۱۳۹۰: ۴۷).

در نیمه دوم قرن بیستم، تلویزیون بخش زیادی از نقـش سـینما را در نمـایش خاورمیانه تصاحب کرد، ولی سینما هم با روزآمد کردن ژانرهای موجود و فیلم‌هایی که شرایط و فضای خاورمیانه را به نمایش می‌گذاشت، مانند فیلم‌های زندگی‌نامه‌ای (*کلئوپاترا*، ۱۹۳۴؛ *لارنس عربستان*، ۱۹۶۲؛ *کلئوپاترا*، ۱۹۶۳) و فیلم‌های ماجراجویانه (*مومیایی*، ۱۹۳۲؛ *هفتمین سفر سندباد*، ۱۹۵۸؛ *مهاجمان صندوقچهٔ گم‌شـده*، ۱۹۸۱) یا به خدمت گرفتن ژانرهای جدیدتری مانند فـیلم‌هـای اکشـن بـرای انطبـاق دادن داستان‌ها با تروریسم خاورمیانه، به تولیدات خود ادامه داد. حـوادث ۱۱ سـپتامبر و جنگ‌هایی که متعاقب آن در عراق و افغانستان «علیه تروریسم» بـه راه افتـاد، نقطـه عطفی در روند ساخت این فیلم‌ها بود؛ بدین‌ترتیب به‌رغم تغییراتی که در چشم‌انداز رسانه اتفاق افتاد، سینما همچنان منبـع ثابـت تصـاویر، گـزارش‌هـا و داسـتان‌هـای خاورمیانه‌ای باقی مانده است. اکثریت قریب به اتفاق این تصاویر مبتنی بر کلیشه‌هـا و تصورات و تصویرسازی‌هایی است که نسبت به زمان آغاز سینما چنـدان تغییـری نکرده‌اند، یا بهتر است بگوییم اصـلاً تغییـری نکـرده‌انـد (Crampton & Power, 2005: 193).

۲. یافته‌های پژوهش

الف) روند تاریخی تصویر خاورمیانه و ایران در سینمای هالیوود: در ابتدای قرن بیستم، خاورمیانه در تلاطم جنبش‌های استقلال بود. با فروپاشی امپراتوری عثمـانی، بخش عمدهٔ خاورمیانه ـ به جز ایران و تا حدی مصر ـ که تا پیش از این زیر سـایهٔ امپراتوری عثمانی بود، پا به تاریخ گذاشت؛ به همین دلیـل تصـویر قـرن نـوزدهمی

اروپاییان از خاورمیانه به‌تدریج تغییر کرد. تصویری که بعدها ادوراد سعید آن را در کتاب **شرق‌شناسی** توضیح داد. البته رد پای نگرش شرق‌شناسانه در گزارش‌ها و خبرهایی که از خاورمیانه تهیه می‌شد، همواره دیده می‌شود؛ درحالی‌که در دهه ۲۰ بیشتر خبرها و گزارش‌هایی که دربارهٔ منطقه خاورمیانه کار می‌شد، به حوزه‌های فرهنگی و اجتماعی می‌پرداخت، در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ این خبرها و گزارش‌ها در حوزهٔ نظامی، سیاسی و اقتصادی بود. بر اساس تحقیقی که *ایسام سلیمان موسی* انجام داده است، این گزارش‌ها بیشتر متکی بر منابع غربی بوده‌اند تا خود خاورمیانه‌ای‌ها. موسی در تحلیل این تصویر جدید می‌گوید: «در این دوران آن تصویر رمانتیک هزارویک‌شبی از اعراب در حال کم‌رنگ شدن است. او اضافه می‌کند «بااین‌حال اعراب در این گزارش‌ها مبارزانی در راه استقلال از استعمارگران تصویر نشده‌اند و رویکرد استعمارگرایانه در این گزارش‌ها غالب است (غفاریان، ۱۳۹۰: ۱۲).

بعد از جنگ جهانی دوم و حضور صهیونیست‌ها در فلسطین، مناقشهٔ اعراب و رژیم صهیونیستی آغاز شد. تحقیقی که *ایونسن* بر گزارش‌های روزنامهٔ نیویورک‌تایمز انجام داده است، نشان می‌دهد این روزنامه نقش مهمی در بسیج افکار عمومی در حمایت از تشکیل دولت صهیونیستی داشته است. جالب آنکه در آن زمان روزنامه نیویورک‌تایمز به جهت‌گیری ضدصهیونیستی معروف بود. با حمایت امریکا در نوامبر ۱۹۴۷، سازمان ملل به تشکیل دولت یهودی رأی داد. وقتی چند ماه بعد *ترومن* ـ رئیس‌جمهور وقت امریکا ـ نظرش را تغییر داد و از دولت فلسطینی حمایت کرد، از سوی این روزنامه به نداشتن سیاست منسجم، متهم شد. در این دوران شاهد چند اتفاق عمده هستیم از جمله نبرد سوئز در سال ۱۹۵۶، جنگ شش‌روزه در سال ۱۹۶۷، جنگ اعراب و رژیم صهیونیستی در سال ۱۹۷۳ که به یوم‌کیپور معروف شد. در دو تحقیق جداگانه که سلیمان و *باتارفی* روی رسانه‌های امریکایی در این دوران انجام داده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که دیدگاه اعراب در حین این درگیری‌ها به‌طوربی‌طرفانه و عینی انعکاس نیافته است. در جنگ سال ۱۹۵۶، اعراب با واژه‌هایی مانند عقب‌مانده، دغل‌باز، غیرقابل اعتماد و غیردموکراتیک توصیف شده‌اند. در مقابل، رژیم صهیونیستی به عنوان کشوری

دارای استانداردهای بالای زندگی و آموزشی، دموکراتیک و غربی توصیف شده است. اعراب به عنوان کسانی که به صهیونیست‌های صلح‌دوست حمله کرده‌اند، به تصویر کشیده شده‌اند و حملهٔ رژیم صهیونیستی به همسایگانش برخوردی واکنشی و تلافی‌جویانه نامیده شده است. در جنگ شش‌روزه هم رسانه‌های امریکایی جهت‌گیری روشن و واضح حمایت از صهیونیست‌ها و ضدناصر را از خود نشان دادند. ایدئولوژی زمان جنگ سرد در ارائهٔ این تصویر نقش کلیدی داشت. به نظر رسانه‌های غربی، *ناصر* نوکر اتحاد جماهیر شوروی در خاورمیانه بود که می‌خواست شرق را در برابر غرب قرار دهد (غفاریان، ۱۳۹۰: ۱۳).

از دههٔ ۷۰ به بعد، تلویزیون هم نقش مهمی در ارائهٔ تصویر خاورمیانه پیدا کرد. پوشش خبری خاورمیانه در دههٔ ۷۰ بین دو شبکهٔ تلویزیونی امریکایی دست‌به‌دست می‌شد. از سال ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۴ برتری با شبکه ای‌بی‌سی بود، از ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۸، سی‌بی‌اس بیشترین اخبار را در مورد خاورمیانه به دست داد و در خلال سال‌های ۱۹۷۹ و ۱۹۸۰ ای‌بی‌سی برتری خود را بازیافت. در این بین اِن‌بی‌سی همواره کمترین پوشش را داشت و به اخبار داخلی علاقه نشان می‌داد. از میانهٔ این دهه است که تصویر متوازن‌تری از اعراب در رسانه‌های چاپی امریکا ارائه می‌شود. پیشگامان این رویکرد تازه، مجله‌های چپ‌گرای امریکایی مانند *ملت* و *جمهوری جدید* بودند. جنگ اعراب و رژیم صهیونیستی در سال ۱۹۷۳، تحریم نفتی غرب از سوی کشورهای عربی، دیدار *سادات* از رژیم صهیونیستی، انقلاب اسلامی و بحران گروگان‌گیری مهم‌ترین اتفاقات این دهه بودند. شوک نفتی در سال ۱۹۷۳ نقطه عطفی در تاریخ به شمار می‌آید که توجه غربیان را به خاورمیانه جلب کرد. بعد از آن پوشش خبری خاورمیانه کم شد تا دوباره در سال ۱۹۷۷ و معاهدهٔ کمپ دیوید این منطقه مورد توجه قرار گرفت. طبق تحقیقی که *بگ نایدِ* و *اشنایدر* انجام داده‌اند، در پوشش کمپ دیوید تصویر بهتری از سادات در مقایسه با *بگین* ارائه شده و او مردی صمیمی و خندان تصویر شده است. این مسئله دربارهٔ تصویری که از سازمان آزادی‌بخش فلسطین ارائه شده هم صادق است. در این میان محبوبیت رژیم صهیونیستی روبه‌افول بوده است. البته این تصویر مثبت تنها در مورد مصر و سازمان آزادی‌بخش فلسطین صادق است و تصویر دیگر کشورهای خاورمیانه هنوز

منفی است. طبق تحقیق *آسی*، کیفیت تصویری که از کشورهای عربی ارائه شده است، به‌طورمطلق وابسته به میزان روابط دیپلماتیکشان با رژیم صهیونیستی است. تصویری که از فلسطینیان ارائه می‌شد، آن‌طور که جک *شاهین* تحقیق کرده است، بسیار منفی بوده است؛ برای مثال برنامه‌ای ۶۰ دقیقه‌ای تأکید زیادی روی مادران فلسطینی داشت که سلاح به دست دارند یا کودکانی که برای مبارزه مسلحانه تمرین می‌کردند. صورت اصلاح‌نشدهٔ عرفات نیز جای خود را در برنامه داشت؛ ولی از سوی دیگر مستندهایی مانند آنکه *هاروارد استرینگر* به نام فلسطینی‌ها برای سی‌بی‌اس ساخت، نگاه حاشیه‌نشینان فلسطینی را پوشش می‌داد. استرینگر از نخستین کسانی بود که مبارزان فلسطینی را با نام چریک و نه تروریست خواند. مستند *مالکوم کلارک* هم دنیا را از نگاه جوانی فلسطینی می‌دید که برای حمله انتحاری آماده می‌شد. این مستند می‌خواست به مخاطبان خود دلایل این جوان برای این کار و همین‌طور اشتیاقش به سرزمین مادری خویش را نشان دهد. از این زمان تا پایان دههٔ ۸۰ خاورمیانه بیشترین پوشش اخبار تلویزیونی را به خود اختصاص داد (اقتباس از مجله ۲۴، سال ۹۰).

دهه ۱۹۸۰ بسیار تحت تأثیر تسخیر سفارت امریکا در ایران توسط دانشجویان پیرو خط امام و حمله شوروی به افغانستان بود. در سال۱۹۸۲، رژیم صهیونیستی جنوب لبنان را اشغال کرد. این کار صهیونیست‌ها از منظر رسانه‌های اصلی امریکایی مانند نیویورک‌تایمز، واشنگتن‌پست و لس‌آنجلس‌تایمز به عنوان عملی تهاجمی، مورد انتقاد قرار گفت، ولی در همین دوران وقتی اولین انتفاضهٔ فلسطینیان شکل گرفت، به خاطر نفوذی که رژیم صهیونیستی در رسانه‌ها داشت، این مبارزه انعکاس چندانی در رسانه‌های امریکایی نیافت و آن‌طور که تحقیق *گیلبوآ* نشان می‌دهد افکار عمومی امریکا، به ناحق، رژیم صهیونیستی را محق می‌دانست. در واقع در اینجا عواملی جدا از رسانه‌ها در تحت تأثیر قرار دادن افکار عمومی وجود دارد. دولت *ریگان* و کنگره هم از رژیم صهیونیستی حمایت کردند و در این حمایت بر سنت مشترک یهودی ـ مسیحی و نهادهای سیاسی تأکید می‌کردند. این مسئله با بالا رفتن بی‌اعتمادی به رسانه‌ها در افکار عمومی همراه بود. رویکرد رسانه‌های امریکایی در مورد دیگر کشورهای منطقه هم شبیه به همین بود. مستندهایی که در

برنامهٔ ۶۰ دقیقه‌ای پخش می‌شد، تصویری کلیشه‌ای از عربستان ارائـه مـی‌کـرد، بـر حجاب زنان تأکید می‌شد و عربستان با چیزهایی از قبیل نفت، افراط‌گرایـی و رفـاه بیش از اندازه تصویر می‌شد. مستند *کاغذ سفید* شبکهٔ اِن‌بی‌سی دربارهٔ عربستان حتی در تدوین و صداگذاری هم این کلیشه‌ها را پررنگ کرده بود (غفاریان، ۱۳۹۰: ۱۶).

با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، در نگاه رسانه‌ها اسلام جای کمونیسم را به عنوان خطر جهانی و دشمن غرب گرفت. بر اساس تحقیقی کـه بـا مـدیریت *العطـا* انجام شد، معلوم شد اغلب مقاله‌ها و مستندهایی کـه بـه اسـلام پرداختـه‌انـد، آن را مترادف با خاورمیانه قرار داده‌اند. واژگانی که مدام در این مطالـب تکـرار شـده‌انـد عبارتند از بحران، درگیری و جنگ. در اغلب این مطالـب تمـایزی بـین گـروه‌هـای اسلامی برقرار نشده است. بنا به ایـن تحقیـق اغلـب مطالـب بیشـتر نگـاهی منفـی داشته‌اند تا مثبت. ادوارد سعید در کتاب اسلام رسانه‌ها دو مستند *مرگ یک شاهزاده* و *جهاد در امریکا* را مورد بررسی قرار داده است که در تلویزیون ملی امریکا پخش شدند. به گفتهٔ سعید در هیچ کدام از این دو مستند از منبعی اسلامی اسـتفاده نشـده است. به نظر سعید این دو مستند نمونه‌هایی از تمایزی کلی هستند که بـین «مـا» و «دیگری» گذاشته می‌شود. تحقیقات دیگر نشان داده‌اند بر اثر جنـگ خلـیج فـارس، تصویر ارائه‌شده از کشورهای خاورمیانه اغلب منفی بوده است.

گرچه تحقیقات نشان می‌دهند بعد از جنگ خلیج فارس، حرکتی در رسـانه‌هـا آغاز شد که تصویری منصفانه‌تر از خاورمیانه ارائه شود، ولی بـاز همـین تحقیقـات اذعان می‌کنند که در گزارش‌های رسانه‌ای، رکود اقتصـادی در خاورمیانـه، خیـزش بنیادگرایی اسلامی، نبود دموکراسی، اسطورهٔ وحدت اعراب و این امر که انسان‌های متعلق به خاورمیانه در گذشته زندگی می‌کنند و هنوز در خاورمیانـه بردگـی وجـود دارد، مهم‌ترین مضامین بوده‌اند (غفاریان، ۱۳۹۰: ۱۸).

یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، وقتـی بـرج‌هـای دوقلـو تجـارت جهـانی در آتـش دو هواپیما سوخت و فرو ریخت، سرآغاز دوران تـازه‌ای بـود. مـدتی بعـد امریکـا بـه افغانستان و اندک زمانی پس از آن به عراق حمله کرد. حمله کردن به این دو کشور همان و نبردهای چریکی با مبارزه‌جویان طالبـان و القاعـده همـان. امریکـا در خـط مقدم جنگ قرار گرفته بود. رسانه‌های امریکایی نگاهی انتقـادی بـه ایـن جنـگ‌هـا

داشتند؛ به‌ویژه که حمله به عراق به دلایل واهی صورت گرفته بود. حتی زمانی که *جورج بوش* در نطق سالیانهٔ خود در کنگرهٔ امریکا از محور شرارت صحبت کرد و تلاش کرد ایدئولوژی زمان ریگان ـ نبرد خیر با شر ـ را احیا کند، این نگاه انتقادی به حیات خود ادامه داد. بااین‌حال و به‌رغم وجود نگاه انتقادی در رسانه‌های روشن‌فکر ـ از نیویورک‌تایمز تا دموکراسی ناو[1] ـ جریان اصلی رسانه‌های امریکایی نگاهی همراه با این ایدئولوژی داشتند. مهم‌ترین رسانه در این زمینه فاکس‌نیوز بود. در این دوران نقد رسانه به حوزه‌ای مهم تبدیل شد؛ مثلاً می‌توان به برنامهٔ Listening post شبکهٔ الجزیره اشاره کرد که هر هفته به نحوهٔ انعکاس اخبار در رسانه‌های گوناگون نگاهی انتقادی داشت. در این میان مستندهایی هم بودند که در پی آگاهی‌بخشی به جامعهٔ خاورمیانه و مسلمانان ساخته شدند؛ برای مثال شوی All American Muslim در شبکهٔ TCL مخالفت‌های زیادی در بین مسیحیان راست‌کیش به وجود آورد؛ از سوی دیگر نمایش فیلمی مستند، ولی منفی دربارهٔ مسلمانان امریکا برای پلیس نیویورک هم نشان از آن دارد که به‌رغم تعدیل مواضع رسمی در قبال مسلمانان، هنوز نگاهی ملهم از ترس و بی‌اعتمادی نسبت به مسلمانان در جامعهٔ امریکا وجود دارد (اقتباس از مجله ۲۴، سال ۹۰).

ب) مطالعه موردی: فیلم‌های *بابل*[2] (الخاندرو گونزالس ایناریتو، ۲۰۰۶) و *سیریانا* (استیون گیگان، ۲۰۰۵). دادز(۱۳۸۴: ۱۳۹) می‌نویسد فیلم و سینما به امکانات موجود برای توجه به دیدگاه‌های ژئوپلیتیکی متداول جهان سیاست و نواحی اضافه شده است. در سال‌های اخیر، شاهد نوع جدیدی از داستان‌پردازی دربارهٔ خاورمیانه بوده‌ایم. فیلم‌هایی مانند سیریانا (۲۰۰۵) و بابل (۲۰۰۶) در مقایسه با آنچه در سنت هالیوود وجود داشته است، تصاویر پیچیده‌تری از خاورمیانه و درگیری‌های امریکایی‌ها در منطقه نشان داده‌اند. این فیلم‌ها با به‌کارگیری فضاهای عینی و ابژکتیو، روایتی مبتنی بر روابط علّی و منطقی و تعریف اهداف کاملاً مشخص و تعریف‌شده، از الگوی کلاسیک هالیوود پیروی می‌کنند. البته روایت‌ها الزاماً خطی نیستند و پلات‌ها نیز با استفاده از خاورمیانه به

1. Democracy Now

۲. اطلاعات فیلم‌شناختی فیلم‌ها از سایت *www.IMDB.com* گرفته شده است.

عنوان بستری برای کشمکش‌های روانی، در مسیری وجودی‌تر قدم گذاشته‌اند؛ به‌این‌ترتیب، خاورمیانهٔ این فیلم‌ها منطقه‌ای است که در آن درگیری‌های شخصی و سیاسی در هم تنیده می‌شود. نتیجه اینکه به نظر می‌رسد این فیلم‌ها اغلب سیاست امریکا در منطقه را زیر سؤال می‌برند؛ سیاستی که منافع نفتی و جنگ علیه تروریسم را بر همهٔ ملاحظات بشری و اجتماعی مقدم می‌داند.

در اینجا نیز می‌توان تصویر خاورمیانه را با سه عنصر روایی تعقیب کرد. برای ترسیم این تصویر، دو فیلم سیریانا و بابل به عنوان نمونه انتخاب شده‌اند. هر دوی این فیلم‌ها، مثال‌های شاخص فیلم‌های چندشخصیتی هستند؛ علاوه بر این بابل را می‌توان چنددastانی هم نامید که تنها یکی از سه بخش آن در خاورمیانه می‌گذرد، ولی همین بخش پیونددهنده بخش‌های دیگر فیلم است و درنهایت ما را با واقعیت جهانی جدید آشنا می‌کند که در آن حادثه‌ای در خاورمیانه (شامل یک زوج امریکایی و یک خانوادهٔ مراکشی) با ماجرایی تراژیک در مکزیک (ناشی از وابستگی و اعتماد زوج امریکایی به یک کارگر خانگی مکزیکی) و ماجرای نوجوانی در توکیو (جدا افتادن عاطفی دختری از پدرش) ارتباط پیدا می‌کند. این سه عنصر در ادامه تشریح شده‌اند.

سینمای هالیوود، خاورمیانه را با نوعی از مسئله یا درگیری ارتباط می‌دهد. این درگیری ممکن است به‌طور فیزیکی یا به شکل مسئله‌ای شخصی باشد یا شاید هم در قالب فرصتی تجاری اتفاق بیفتد. هالیوود در بیشتر موارد تمایل دارد تا انوع درگیری‌ها را با هم ترکیب و ماجراهای آنها را حول محور ابعاد وجودی یا جسمی تدوین کند. با وجود این، شخصیت‌های هالیوود بر لبهٔ پرتگاه وجودی قرار نگرفته‌اند، هرچند ممکن است با مشکلات زناشویی (بابل) یا منازعات اخلاقی (سیریانا) روبه‌رو باشند که درک وجودی معمولشان را تهدید کند. همچنین بر خلاف فیلم‌های اکشن، مسئله چندان به درگیری فیزیکی خشونت‌بار برای شکار دشمنی خارجی ارتباط ندارد، بلکه بیشتر با مسائل شخصی (بابل، سیریانا) یا درگیری‌های اخلاقی با نظام امریکایی (سیریانا، اقدام مقتضی) در ارتباط است. بابل از خاورمیانه به عنوان فضایی غریب و زیبا برای زوجی استفاده می‌کند که به دنبال از دست دادن فرزندشان در تلاشند پیوند زناشویی آشفتهٔ خود را ترمیم کنند. با این

وجود، وقتی که زن با تفنگی شکاری به‌شدت زخمی می‌شود، کنش داستانی به سمت نجات زن تغییر مسیر می‌دهد. این خط داستان، گذشته از آنکه زمینه را برای دو داستان دیگرِ این روایت چندداستانی آماده می‌کند، حاوی این نتیجهٔ ضمنی است که دشواری‌ها و چالش‌های موجود بر سر راه رساندن زن به روستای دورافتادهٔ خاورمیانه‌ای و اتکا کردن به بومیان آنجا، ممکن است پیوند دوباره‌ای میان زوج برقرار سازد (فوگل اسکیار، ۱۳۹۰: ۵۲-۵۱).

سیریانا مسیر مخالف فیلم بابل را می‌رود. در اینجا قهرمانان داستان ـ یک کارشناس انرژی و یک مأمور سی‌آی‌اِی ـ به‌صورت‌حرفه‌ای در خاورمیانه درگیر هستند. هردو نفر در طول کارشان لحظاتی بحرانی را پشت سر می‌گذارند (کارشناس انرژی و همسرش پس از اینکه رابطهٔ زناشویی‌شان به وخامت گراییده، یک مهمانیِ مرتبط با کار پسرشان را از دست می‌دهند؛ سی‌آی‌اِی هم پس از انجام نادرست عملیاتی در بیروت، مأمور خودش را به‌نوعی اخراج می‌کند). چنین رویدادهایی به نوبهٔ خود مسیر حرکت قهرمان‌ها را عوض می‌کنند و باعث می‌شوند تا آنها روش بدبینانه ـ فرصت طلبانهٔ پشین خود نسبت به خاورمیانه را کنار بگذارند و به خاطر غلبه بر بحران‌های حرفه‌ای ـ تراژیک خودشان هم که شده، موضعی آرمانی‌تر اتخاذ کنند. کارشناس انرژی به خدمت یک شاهزادهٔ خلیجی مترقی درمی‌آید که قصد دارد دلارهای نفتی خود را ـ به جای خرید تجهیزات نظامی ایالات متحده ـ در راه توسعهٔ تأسیسات زیربنایی اجتماعی و پزشکی هزینه کند؛ مأمور سی‌آی‌اِی هم درگیر طرح ترور شاهزاده می‌شود و تلاش می‌کند مانع ترور او شود. هردوی این اقدامات آرمانی با ترور برنامه‌ریزی‌شدهٔ شاهزادهٔ مترقی به دست نیروهای ایالات متحده نیمه‌کاره می‌مانند. مأمور سی‌آی‌اِی در حملهٔ موشکی به مقر شاهزاده کشته می‌شود و کارشناس انرژی با رسیدن به این نتیجه که خاورمیانه منطقه‌ای است که در آن منافع ایالات متحده (نفت و حضور نظامی) همواره بر همهٔ دغدغه‌های آرمانی می‌چربد، به امریکا و نزد خانوادهٔ خودش برمی‌گردد. سیریانا داستان دخالت سیا در کشورهای خاورمیانه و کشته شدن یک امیر روشن‌فکر قبل از به قدرت رسیدن است. بااین‌حال، نیش و کنایه‌های بسیاری به مسلمانان دارد؛ مثلاً در همان سکانس افتتاحیه، جوانی ایرانی که قرار است در سکانس بعدی به همراه

جرج *کلونی* (مأمور سیا) در یکی از خیابان‌های تهران بمب‌گذاری کنند، در یک مهمانی است. وقتی جرج کلونی از او می‌پرسد: «کی برای بمب‌گذاری اقدام کنیم؟»، آن جوان درحالی‌که در یک دست مشروب دارد و دست دیگر خود را بر گردن دختری انداخته است، به جرج پاسخ می‌دهد: «بعد از نماز»! در فیلم «سیریانا» یعنی سوریه‌ای‌ها همین کلمه نشانه‌ای است که کلیّت فیلم علاوه بر نقد سازمان سیا، جامعه مسلمان خاورمیانه‌ای را هم هدف گرفته است.

بدین‌ترتیب شخصیت‌های اصلی داستان که در ابتدا نسبت به خود خاورمیانه بی‌اعتنا هستند، نوعی علاقهٔ حرفه‌ای خاص به منطقه پیدا می‌کنند. همین چرخش دیدگاه به نوبهٔ خود مسائلی را راجع به رابطهٔ میان غرب و شرق که اغلب مبتنی بر پیش‌داوری و بدبینی است، پیش می‌کشد. در سیریانا امریکا در قامت حل‌کنندهٔ مشکلات جاری خاورمیانه تصویر نمی‌شود، بلکه به عنوان بخشی از مشکل مطرح می‌شود. سیریانا خاورمیانه را مکانی آشوب‌زده توصیف می‌کند و برای این منظور چند تکنیک عینیت‌بخشی مانند مناظر هوایی را نیز به کار می‌گیرد. این نوع واقع‌نگاری عینی لاجرم پای برخی کلیشه‌های سنتی را هم وسط می‌کشد. در فیلم بابل، خاورمیانه منطقه‌ای غریب و زیبا، ولی فقیر و روستایی با چوپان‌ها و دهکده‌های خاکی و غبارآلود تصویر می‌شود. خاورمیانهٔ سیریانا نیز به‌طورعمده بازار دادوستد اسلحه، مرکز تروریست‌ها، تجارت‌های نفتی مشکوک و منافع نظامی غیرعادی است و به همین دلیل جای چندانی برای نمایش زندگی عادی مردم کوچه‌وبازار باقی نمی‌گذارد (میرزاجانی، ۱۳۹۰: ۵۲). علاوه بر این موارد، هر دو فیلم تصویر هراسناکی از شرق نشان می‌دهند که ریشه در همان سنت‌های شرق‌شناسانه دارد. در بابل نیروی پلیس نسبتاً خشن است و واقعیت‌های اندوه‌باری را که پشت پردهٔ ظاهری بمب‌گذاری‌ها و تیراندازی‌هاست، خیلی دیر درمی‌یابد. در سیریانا اسلام با تروریست‌های نیرنگ‌بازی تصویر می‌شود که مهاجران فقیر و بی‌سواد را استثمار می‌کنند و برای بمب گذاری‌های انتحاری به کار می‌گیرند.

با وجود این در هر دو فیلم شیوه‌های بصری پیچیده‌تری را در مقایسه با فیلم‌های گذشته هالیوود شاهد هستیم. در سیریانا که فیلمی چندشخصیتی است، روایت در جاهای مختلف و بین خطوط داستانی متنوع و طبقه‌های اجتماعی

متفاوت در رفت‌وآمد است. از یک سو خانواده‌های سلطنتی فوق ثروتمند و شرکت‌های نفتی را می‌بینیم و از سوی دیگر شاهد دنیای تلخ و مصیبت‌بار نیروهای کار جهانی‌شده هستیم که نمود آن نوجوان پاکستانیِ فریب‌خورده‌ای است که مأموریتش انجام عملیاتی انتحاری روی یک نفت‌کش امریکایی است. این شگرد داستانی به فیلم اجازه می‌دهد در چهارچوب پارامترهای هالیوود، جنبه‌هایی از تصویر اجتماعی و سیاسی خاورمیانه را به نمایش بگذارد؛ جنبه‌هایی که به سلطهٔ کوته‌نظری و سیاست‌های ایالات متحده در خاورمیانه و تأثیرات غیرمستقیم چنین سیاست‌هایی بر رشد تروریسم جهانی اشاره می‌کنند.

بابل مبتنی بر شیوه روایی متفاوتی است. زوج امریکایی در صحنه‌ای کلیدی درحالی‌که در اتوبوس گردشگری هستند، هدف شلیک گلوله قرار می‌گیرند و زن به‌شدت مجروح می‌شود. مرد اتوبوس را به سمت نزدیک‌ترین روستا هدایت می‌کند تا بتواند به کمک‌های پزشکی دست پیدا کند. وقتی اتوبوس گردشگران وارد روستا می‌شود، ما با نگاه غربی‌ها نسبت به دهکده‌ای خاورمیانه‌ای و اهالی آن آشنا می‌شویم. نکتهٔ جالب «چیزی» که این گردشگران می‌بینند نیست، بلکه «چگونگی» نگاهشان است. صحنه کاملاً «ذهنی» و سوبژکتیو است؛ البته نه با تکنیک «نمای نقطه‌نظر». نگاه گردشگرها به اهالی روستا آمیزه‌ای از ترس و کنجکاوی است؛ آمیزه‌ای که کمی بعد در دینامیسم میان گردشگران نمود پیدا می‌کند. درحالی‌که عده‌ای از مسافران آماده کمک به زوج امریکایی هستند، بقیه هراسان از آمدن آنها به این روستای دورافتاده و ناشناخته می‌خواهند اتوبوس به‌سرعت آنجا را ترک کند؛ بدین‌ترتیب اتوبوس به خرده‌دنیایی تبدیل می‌شود که نماد هراس و شگفتی توأمان غرب نسبت به شرق است (فوگل اسکیار، ۱۳۹۰: ۵۳).

هالیوود با وجود مواضع بازتاب‌دهنده‌اش نسبت به خاورمیانه، فیلم‌هایش را مانند بقیه فیلم‌های موجود دربارهٔ خاورمیانه به پایان می‌رساند. در سیریانا در صحنه کلاسیکی که قصدش نمایش اتحاد مجدد است، هم‌زمان با مرگ مأمور سی‌آی‌اِی، کارشناس انرژی به امریکا و پیش زن و فرزندش برمی‌گردد. بابل به عنوان فیلمی چنداستانی چند پایان دارد، ولی داستان اصلی که دربارهٔ سفر زوج امریکایی به مراکش است، با بازگشت این زوج به خانهٔ خودشان به پایان می‌رسد. البته واضح

است که در این داستان‌ها نمونه‌هایی از اهالی خاورمیانه را می‌بینیم که کلیشه‌ای نیستند و مخاطب می‌تواند با آنها رابطه و هم‌ذات‌پنداری برقرار کند؛ مثلاً در بابل دکتری که به زوج امریکایی یاری می‌رساند، از پذیرش دستمزد خودداری می‌کنند. در سیریانا شاهزادهٔ مترقی کلیشه‌های موجود در مورد شیوخ نفتی طماع (مثل پدر و برادر خودش) را در هم می‌شکند؛ ولی اینکه شخصیت‌ها هرطورشده از منطقه خارج می‌شوند، گرایشی شبیه به بقیهٔ فیلم‌های هالیوود است. در سیریانا مأمور سی‌آی‌اِی که تلاش می‌کند تا نقشهٔ سازمان خودش علیه شاهزاده را خنثی کند، همراه با شاهزاده و کل خانوادهٔ خود کشته می‌شود (فوگل اسکیار، ۱۳۹۰: ۵۳).

نتیجه‌گیری

برنامه‌های بین‌المللی رادیو، تلویزیون، روزنامه‌ها، کتاب، سرویس‌های خبری و اینترنت ابزارهایی قوی برای شکل‌دهی تصاویر هستند. با پیشرفت‌های فناوری‌های ارتباطاتی جدید و دلایل ژئوپلیتیکی و اقتصادی، جهان نوین به سوی جلو گام برمی‌دارد. این جهان جهانی است که در آن رسانه‌های جمعی نقشی مهم و اساسی در چگونگی ادراک خودمان و جهانمان ایفا می‌کنند. این جهان، جهان تصاویر از هر نوعی است؛ تصاویری که به‌طورخودآگاه هویت و جایگاه افراد را برای فروش محصولات رسانه‌ای تولید و یا دستکاری می‌کنند و به‌نوعی دست به بازنمایی می‌زنند. در نیمهٔ دوم قرن بیستم فوکو به تحقیق جدی در امر شناخت پرداخت. به گمان او، تعریف «دیگری» نقش مهمی در تعریف «خود»[1] دارد. پروژهٔ فوکو آن بود که بفهمد نفس غربی چگونه دربارهٔ خویش آگاهی به دست می‌آورد. به عقیده او، علوم انسانی در تکوین این «خود» نقش داشتند و آن را از راهِ قرار دادن در برابر دیگری به وجود آوردند. او با تحقیق دربارهٔ دیوانه، منحرف جنسی و زندانی سعی کرد «دیگران» را بررسی کند و نشان دهد چگونه «خود» غربی، خود را در تمایز با این دیگران، خردگرا، سالم و بی‌آزار تعریف می‌کند.

در ادامهٔ کار او، ادوارد سعید پا به عرصه‌ای گذاشت که به نظر می‌رسد نقش مهم‌تری در تکوین خود شرقی داشته است: «شرق». ایدهٔ اصلی سعید آن بود که در

1. Self

روایتی که غربیان از شرق می‌سازند، خود شرقی‌ها صدایی ندارند. در واقع، همان‌طور که سعید به‌درستی نشان داده است، رابطهٔ شرق‌شناس با شرق رابطه‌ای تأویلی (هرمنوتیکال) است. برای شرق‌شناس، شرق متن است و مانند یک متن، صامت و خاموش. او ابزارهای رسانه‌ای نظیر تلویزیون، فیلم‌های سینمایی و همه منابع وسایل ارتباط‌جمعی که کانال‌های اطلاعاتی مردم را بیش از پیش در قالب‌های استانداردشده‌ای درآورده‌اند، در این زمینه مؤثر می‌داند.

این فیلم‌ها و نظایر آن به بازسازی دوباره ژئوپلیتیک پس از حادثه یازدهم سپتامبر می‌پردازند. از نظر برخی ناظران، این فیلم‌ها راه را برای مداخلات بیشتر ایالات متحده و نیروهای ائتلافی از طریق حمایت‌سازی در میان اهالی سینما برای یک رشته مبارزات سیاسی جهانی هموار کرده است. درنتیجه می‌توان گفت در جهان معاصر و در تحلیل‌های مسائل ژئوپلیتیک نباید از عمومیت و فراگیر بودن ژئوپلیتیک در میان صاحبان قدرت، سازندگان سیاست خارجی، مدیریت‌های فراملیتی، صاحبان رسانه و درنهایت در میان تولیدکنندگان سینما و تلویزیون غافل ماند و همواره باید تأثیر تولیدات رسانه‌ای را در متن‌های ژئوپلیتیکی در نظر گرفت. ❁

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اتوتایل، ژئاروید؛ دالبی، سیمون؛ روتلدج، پاول (۱۳۸۷)، *اندیشه‌های ژئوپلیتیک در قرن بیستم*، مترجمان: دکتر محمدرضا حافظ‌نیا و هاشم نصیری، مرکز چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه، دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی.

حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۸۵)، *اصول و مفاهیم ژئوپلیتیک*، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، پژوهشکدهٔ امیرکبیر.

حمیدی‌نیا، حسین (۱۳۸۶)، *کالبدشکافی نقشه و نقش آن در اعمال قدرت و القاء سیاست*، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه تهران، دانشکده جغرافیا، رشته جغرافیای سیاسی.

دادز، کلاوس (۱۳۸۸)، *ژئوپلیتیک مقدمه‌ای بسیار کوتاه*، مترجمان: زهرا پیشگاهی‌فرد ودیگران، تهران: انتشارات زیتون سبز.

دادز، کلاوس (۱۳۸۴)، *ژئوپلیتیک در جهان متغیر*، مترجم: زهرا احمدی‌پور، تهران: انتشارات بلاغ دانش.

سعید، ادوارد (۱۳۷۹)، *اسلام رسانه‌ها*، مترجم: اکبر افسری، تهران: نشر توس.

سعید، ادوارد (۱۳۸۶)، *شرق‌شناسی*، مترجم: عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

سمتی، محمدمهدی (۱۳۸۵)، *عصر سی‌ان‌ان و هالیوود*، مترجم: نرجس‌خاتون براهوئی، تهران: نشر نی.

فوگل اسکیار، میکل (۱۳۹۰)، «مرد در ریگ روان»، مترجم: محمد میرزاخانی، *مجله ۲۴*، *ویژه‌نامه سینمایی همشهری ماه*.

غفاریان، متین (۱۳۹۰)، «اورینتالیسم در سینما؛ تصویر ایران وخاورمیانه در سینمای غرب»، *ویژه‌نامه سینمایی همشهری ۲۴*، اسفند ۹۰.

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

مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۷)، *رسانه‌ها و بازنمایی*، دفتر مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

میرزاخانی، محمد (۱۳۹۰)، «تصویرشکسته ایران وخاورمیانه در سینمای هالیوود»، *ویژه‌نامه سینمایی همشهری* ۲۴، اسفند ۹۰.
میلنر، اندری؛ براویت، جف (۱۳۸۵)، *درآمد بر نظریه فرهنگی معاصر*، مترجم: جمال محمدی، ققنوس.
ولفگانگ، آیزر (۱۳۷۲)، «فرایند خواندن: نگرش پدیدار شناختی»، مترجم: روبرت صافاریان، *نشریه اطلاع‌رسانی وکتابداری کیهان فرهنگی*، سال دهم، شماره ۶، شهریور ۱۳۷۲.
ویلیامز، کوین (۱۳۸۶)، *درک تئوری رسانه*، مترجم: رحیم قاسمیان، نشر ساقی.
هال، استوارت (۱۳۸۶)، *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، مترجم: محمود متحد، انتشارات آگه.
Bloch Elkon, Y. (2007), *Studying the Media, public opinion, and foreign policy in international ceisis*, The United States and Bosnian.
Dodd's, Klaus (2007), *Geopolitics, A very short introduction*, oxford.
Gadamer, Hance George (1976), *Philosophical Hermeneutics*, Translated by David E. Linge, Barkely University Press.
Iser, Wolfgang (1978), *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic.*
Jauss, H. R. (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton:
Jones, martin and others (2004), *An introduction to political geography*, London, Rutledge.
Marcus power; Andrew crampton (2005), *Reel geopolitics: cinemato – graphing political space, geopolitics*, university of Bristol, Bristol, UK.
O'Tuathail, Gearoid (1996), *critical geopolitics*, London, Rutledge.
Response. London: Rout ledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی