فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ سال سیزدهم/ شمارهٔ ۳ / پیاپی ۳۱/ پاییز ۱۳۹۸/ ۲۲۱-۱۸۵

برساخت هویت ایرانی مهاجر در تلویزیون ایالات متحده؛ مطالعه موردی سریال میهن

سیدمحمد مهدی‌زاده[۱]، محمدمهدی وحیدی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۰۴

چکیده

در این مقاله با استفاده از رهیافت تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر که توسط کرس و ون‌لیوون چارچوب‌بندی شده است، نحوهٔ برساخت هویت ایرانی مهاجر را در یک متن رسانه‌ای بررسی خواهیم کرد. بررسی ما، با تکیه بر مفهوم منبع نشانه‌ای، به سریال تلویزیونی پُرمخاطب و جریان‌سازِ میهن محدود خواهد بود که هم از سوی عامّهٔ مردم با اقبال مواجه شده است و هم سیاستمداران امریکایی توجه ویژه‌ای به آن نشان داده‌اند. در تحلیل خود، ضمن توجه به نظرات برخی از منتقدان پسااستعماری مانند ادوارد سعید و هومی بابا، از آرای ایشان فراتر رفته و با تمرکز بر یک شخصیت داستانی خاص، وضعیت برساخت خود / دیگری جدید را در این متن رسانه‌ای مورد ارزیابی قرار می‌دهیم. بررسی ما در نهایت نشان می‌دهد که در مدّت حضور این شخصیت در سریال میهن، سیر تطوّر هویت او، با استفاده از نمادپردازی‌های بصری و فنّ بلاغت، به شیوه‌ای خاص به تصویر کشیده شده است. از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی، روایت زندگی این قهرمان خیالی، به منبعی برای برساخت هویت‌های مطلوب و منطبق بر رویکرد ایدئولوژیک سازندگان، تبدیل می‌شود. او، در کنار هویت‌های ایرانیِ بازنمایی‌شدهٔ دیگر در سایر متون رسانه‌ای، هم در برساختِ دوگانهٔ خود / دیگری جدید مشارکت می‌کند و هم به جزئی از منبعی نشانه‌ای برای تعریف هویت مطلوب ایرانی مهاجر به ایالات متحده تبدیل می‌شود که می‌تواند به منظور تأمین اهداف صاحبان قدرت یا رسانه‌ها، در متون رسانه‌ای دیگر مورد ارجاع قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی

هویت، بازنمایی، تلویزیون، نشانه‌شناسی اجتماعی، منبع نشانه‌ای

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده دوم با عنوان «خود و دیگری در متونِ رسانه‌ای: نشانه‌شناسی اجتماعیِ سریال‌های تلویزیونی امریکاییِ پسایازده‌سپتامبری» در دانشگاه علامه طباطبائی است.

۱ . دانشیار علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی (نویسنده مسئول) mahdizadeh45@yahoo.com

۲ . دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشگاه علامه طباطبائی vahidi2m@yahoo.com

۱. مقدمه

واقعهٔ یازدهم سپتامبر سال ۲۰۰۱، که در دورانی رخ داده بود که به پس از استعمار[1] معروف است، نمودی بود از خطر دیگری‌ای[2] که دیگر در خارج از مرزهای غرب جغرافیایی نمی‌زیست، بلکه وارد مرزهای خودی شده بود و این توان را داشت که به بارزترین نمودهای سرمایه‌داری غرب صدمه‌ای بزرگ وارد کند.

به اعتقاد نگارندگان، پس از رویداد یازدهم سپتامبر، در موضع گفتمانی رسانه‌های ایالات متحده نسبت به دیگری چرخش و تغییری رخ داد. پیش از این، مخصوصاً در دوران جنگ سرد، عاملان ایجاد مخاطرات واقعی برای ایالاتِ متحده عمدتاً افرادی بودند که به نحوی با بلوک شرق ـ به‌خصوص اتحاد جماهیر شوروی ـ ارتباط داشتند. پس از پایان‌یافتنِ جنگ سرد و فروپاشی اتحاد شوروی، فضای رسانه‌های امریکایی، تقریباً به مدّت یک دهه، تا حدود زیادی از دشمنی واقعی و توانمند تهی شده بود اما پس از یازده سپتامبر، عرب / مسلمانان، که از مدت‌ها پیش، در آثار رسانه‌ای غربی، به شکل دیگری بازنمایی شده بودند به صورت دشمنی عینی درآمدند که اکنون در واقعیت نیز ثابت کرده بود توان صدمه زدن به پیکرهٔ ایالاتِ متحده را دارد.

یکی از رسانه‌هایی که می‌توانست این تغییر مواضع گفتمانی را به سرعت، و در قالبی جذّاب، به طیف گسترده‌ای از مخاطبان عرضه کند «تلویزیون» بود؛ رسانه‌ای که به سبب طیف گستردهٔ برنامه‌هایش، افراد مختلف، با سلیقه‌ها و گرایش‌های متنوع را به خود جذب می‌کند. مطالعات پیشین (Mcmillin, 2002; Olson, 1999; Singhal and Rogers, 2001) نشان داده است که مصرف محصولات رسانه‌ای امریکایی، در یک دورهٔ زمانی مشخص، می‌تواند بر احساسات، نحوهٔ لباس‌پوشیدن و رفتار مخاطب اثرگذار باشد. از همین‌رو به نظر می‌رسد استفاده از رسانهٔ تلویزیون برای ترویج گفتمانی خاص و تثبیت آن از طریق تکرار، شیوه‌ای معقول و منطقی باشد و احتمالاً به همین سبب است که با فاصله‌ای کوتاه پس از واقعهٔ یازده سپتامبر، مواضع گفتمانی ایالات متحده نسبت به شرق جغرافیایی و تاریخی، در یک سریال تلویزیونی پُر مخاطب، به‌طرزی آشکار و حتّی به ساده‌ترین شکل هنری، مورد بازنمایی قرار گرفت[3]. همچنین به فاصله‌ای اندک از حادثهٔ

1. Post-Colonial
2. The Other
۳ . منظور، نخستین قسمت پخش‌شده از سریال بال غربی (West Wing) پس از حوادث یازدهم سپتامبر است. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به (Wodak, 2010).

یازده سپتامبر، سریال‌های تلویزیونی دیگری نظیر آژانس[1]، جگ[2]، ان.سی.آی.اس[3]، یگان[4] و ۲۴ نیز کوشیدند جنگ ایالات متحده با تروریسم را از دید کسانی به تصویر بکشند که در خطّ مقدّم نبرد با تروریست‌ها حضور داشتند.

وجه غالب این سریال‌ها حضور شخصیت‌های عرب / مسلمانی در آنها است که به شکلِ عاملِ حملات تروریستی و ایجاد مخاطره برای منافع ایالات متحده بازنمایی می‌شوند. البته تولیدکنندگان این سریال‌ها خیلی زود دریافتند که دامن‌زدن به نژادپرستی غالب در آن دوران، هم باعث به‌وجودآمدن انتقادهایی از سوی نهادهای مدنی حامی آزادی بیان و ضدنژادپرستی خواهد شد و هم موجب می‌شود بخشی از مخاطبان بالقوّه آثار نمایشی این‌چینی، که خود در زمرهٔ گروه‌های اقلیتِ قومی، نژادی و مذهبی هستند، از دست بروند. لذاست که در این دوران شاهد تولید برنامه‌ها (و به‌خصوص سریال‌های) تلویزیونی‌ای هستیم که در آنها اقلیت‌های قومی و نژادی نیز مورد بازنمایی مثبت قرار می‌گیرند. البته منتقدانی نظیر اِولین السلطانی، بیان می‌دارند که در این‌گونه آثار نیز هویت‌های عرب / مسلمان بایکدیگر تلفیق می‌شوند و به‌رغمِ آن‌که مجالی برای بازنمایی مثبت پیدا می‌کنند، تفاوت‌های مهم آنها نادیده انگاشته می‌شود. به همین‌دلیل «کلیشه‌سازی [از این هویت‌ها] تداوم می‌یابد چون پیام این سریال‌های تلویزیونی، به‌رغم وجود چند شخصت عرب و مسلمان مخالف تروریسم در آنها، این است که عرب‌ها و مسلمانان تهدیدی برای امنیت ملّی ایالات متحده به شمار می‌روند» (Alsultany, 2012: 38). السلطانی در استدلالِ خود، ضمن ارجاع به منتقدان دیگری همچون جک جی. شاهین و با اشاره به سریال‌های تلویزیونی ساخته شده در دوران پس از یازدهم سپتامبر، نشان می‌دهد که تروریست‌هایی که در این آثار نمایشی به منافعِ ایالات متحده حمله می‌کنند اغلب از ناکجاآبادی خاورمیانه‌ای برخاسته‌اند که نام و نشان مشخصی ندارد و افرادی که در نقش این تروریست‌ها به ایفای نقش می‌پردازند نیز از ملیت‌ها و قومیت‌های گوناگونی هستند که تنها ویژگی مشترکشان ظاهر خاورمیانه‌ای آنها است.

استدلال منتقدانی نظیر السلطانی در مورد تلفیق هویت‌های عرب / مسلمان در سریال‌های تلویزیونی و فیلم‌های سینمایی قابل قبول است، اما چیزی که ظاهراً از نظر ایشان پنهان مانده، آن است که علاوه‌بر این تلفیق هویت‌ها، در برهه‌ای که یازده سپتامبر ۲۰۰۱ آغاز می‌شود، در این‌گونه

1. The Agency
2. JAG
3. NCIS
4. The Unit

آثار، شاهد نوعی تفکیک و ایجاد تمایز هویتی نیز هستیم. منشأ این تمایزبخشی را می‌توان به نحو روشنی در دستور کار سیاسی اعلام‌شده از سوی جناح محافظه‌کار حاکم در آن دوران جست‌وجو کرد. جورج دبلیو. بوش، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده، پس از واقعهٔ یازده سپتامبر و پیش از آن‌که ابعاد و عوامل واقعی ماجرا به روشنی مشخص شود، در نطق سالانه‌اش در کنگره (۲۹ ژانویهٔ سال ۲۰۰۲) با استفاده از اصطلاحِ «محور شرارت[1]»، سه کشور، ایران، عراق و کره شمالی را به‌عنوان حامیان تروریسم معرفی کرد. اطلاعات حاصل از سرشماری سال ۲۰۱۰ ایالات متحده نشان می‌دهد که در زمان سرشماری، حدودِ یک میلیون و هفتصد هزار امریکایی عرب‌تبار و همچنین در حدود پانصدهزار امریکایی ایرانی‌تبار در امریکا زندگی می‌کردند. الحاق این سه کشور به یکدیگر، از طریق نام‌گذاری (Moscovici, 2000:46)، به‌خصوص دو کشور ایران و عراق را از آن سیمای مبهم و بی‌شکل و بی‌مکان دشمنان (دیگری) خاورمیانه‌ای ایالات متحده خارج کرد و نشان داد که دستور کار سیاسی و نظامی ایالاتِ متحده به سمت مقابله با کدام کشورها جهت‌گیری کرده است. این تغییرات دستور کار، با دخالت دولت، در اندک زمانی به صنایع سرگرمی‌ساز ایالاتِ متحده نیز تسرّی یافت. چنان‌که داگلاس کلنر می‌نویسد: «حکومت بوش ـ چنی با ارائهٔ یک دستور کار راست افراطی آغاز شد. پس از حملات تروریستی یازده سپتامبر به نیویورک و واشنگتن، با محدودسازی ناگوارِ آزادی‌های مدنی از طریق آنچه لایحهٔ میهن‌پرستیِ ایالات متحده خوانده شد، و جنگِ ویرانگری که به نامِ حفاظت از ایالات متحده از تروریسم و نابودسازی سلاح‌های کشتار جمعی در عراق آغاز گردید، این دستور کار با شدّت و حدّت به اجرا درآمد. در جلسه‌ای با حضورِ کارل رُوْ[2] در هالیوود، از تهیه‌کنندگان فیلم‌ها خواسته شد در «جنگ با ترور» به کشورشان کمک کنند و فیلم‌های میهن‌پرستانه بسازند» (Kellner, 2010: 1).

در مورد عراق، از زمان حملهٔ آن کشور به کویت و دخالت ایالات متحده در منطقه، در جامعهٔ امریکا سابقه‌ای ذهنی وجود داشت. در رسانه‌های ایالاتِ متحده نیز از عراق و شخص صدام حسین به عنوان یک دشمن دیرین یاد می‌شد، به‌طوری که در برخی از فیلم‌ها کاراکترهایی با ظاهری شبیه صدام حسین به عنوان دشمن ایالات متحده معرفی می‌شدند (مثلاً فیلم سپر انسانی[3] محصول ۱۹۹۱) و در فیلم‌هایی نظیر سه‌پادشاه[4] (محصول ۱۹۹۹) ماجراها در عراقی می‌گذشتند که تحت

1. Axis of Evil
2. Karl Rove
3. The Human Shield
4. Three Kings

حاکمیت صدام حسین دیکتاتور قرار داشت و در خلال روایت ماجرای فیلم، بارها به این موضوع اشاره می‌شد.

در مورد ایران این پرداخت رسانه‌ای به شکل روشن و مستمر وجود نداشت. به فاصله‌ای کوتاه پس از حملات یازده سپتامبر، در فیلم‌ها و سریال‌های مختلف، ایرانی‌هایی را مشاهده کردیم که در مکان‌هایی شبیهِ محلّ زندگی اعراب زندگی می‌کردند و بعضاً هر یک از آنها به مخلوطی از زبان‌های عربی و فارسی سخن می‌گفتند (مثلاً خانوادهٔ نیّر[1] در فصل دوم سریال ۲۴). در مقایسه با اعراب، در آثار سینمایی نیز فیلم‌های اندکی بودند که به‌طور خاص به جغرافیای ایران اشاره یا در شخصیت‌پردازی، از زبان فارسی استفاده کنند.

مهم‌ترین رویداد در رویارویی سیاسی ایران و ایالات متحده ماجرای تسخیر سفارت آن کشور در دوران پس از انقلاب اسلامی بود که مقامات رسمی ایالات متحده با عنوان «گروگان‌گیری» از آن یاد می‌کنند؛ اما جز در همان زمانِ وقوع، در دوران جنگ سرد و حتی تا دهه اخیر، در متونِ رسانه‌ای سرگرم‌کننده، به آن ماجرا نیز توجه درخور ملاحظه‌ای نشده بود. این ارجاعات اندک به ایران اما رفته‌رفته رو به تزاید گذاشتند. ابتدا شاهد حضور شخصیت‌های ایرانی در کنار سایرِ شخصیت‌های خاورمیانه‌ای بودیم (شبیه اتفاقاتی که در فصل‌های مختلف سریال ۲۴ افتاد) و بعد، این شخصیت‌ها، که پیشتر در تلفیق هویتی عرب‌ها / مسلمانان سهیم بودند، صاحب صدای خاصّ خود شدند و کم‌کم این شخصیت‌های ایرانی بودند که در ارجاع به تروریسم و ترسیمِ چهرهٔ دیگری، بروزهای خاص و متمایزی پیدا می‌کردند. مثلاً در سریال علمی‌تخیلیِ رفتن به جلو[2]، محصول سال ۲۰۰۹، تروریستی که به‌طور مشخص اروپایی‌تبار است جمله‌ای را به زبان فارسی بیان می‌کند که ظاهراً اساس و ایدئولوژی حاکم بر فعالیت‌های آن گروه را تبیین می‌کند ـ در این سریال شهرهٔ آغداشلو نقش یکی از عوامل پشت پردهٔ رویدادهای تروریستی را بازی می‌کند. این ماجرا ادامه دارد و مثلاً در فصل پنجم سریال ابتدایی[3] (۲۰۱۷)، که داستانش برداشتی امروزی از ماجراهای شرلوک هولمز است، یک مقام عالی‌رتبهٔ ایران در سازمان ملل متحد، به شکل یکی از همدستان موریارتی (دشمن همیشگیِ هولمز و نماد شر مطلق در این مجموعه) به تصویر کشیده می‌شود.

1. Naiyeer
2. Flash Forward
3. Elementary

در این دوران، فیلم‌های متعدّدی نظیر ۳۰۰، آرگو[1] (تصویر شماره ۱) و سنگسار ثریا م.[2] (باز هم با بازی شهره آغداشلو) نیز به‌طور مشخص در مورد ایران ساخته شدند و به بازنمایی هویت ایرانی پرداختند.

تصویر ۱. بِن اَفلک در نمایی از فیلم سینماییِ آرگو

به اعتقاد نگارندگان، این حجم نسبتاً عظیم از بازنمایی هویت ایرانی در مدتی کوتاه را می‌توان به بهترین شکل با استفاده از رویکردهایی مورد تحلیل قرار داد که ذیل عنوان «برساخت‌گرایی اجتماعی» قرار می‌گیرند. «برساخت‌گرایی اجتماعی معتقد است که آنچه افراد به منزلهٔ واقعیت احساس و درک می‌کنند آفریدهٔ کنش متقابل اجتماعی افراد و گروه‌ها است» (مهدی‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۹). از منظر برساخت‌گرایی، «احساس ذهنی یا سوبژکتیو تداوم و پیوستگی «خود» را می‌توان یکی از تأثیرات ناشی از تعامل‌های اجتماعی زبان‌بنیاد ما با دیگران دانست که بیش از آن‌که حقیقی باشد، موهوم و کاذب است. ... [از این منظر] زبان بر خلاف نظر سوسور نظامی از نشانه‌هایی با معناهای ثابت و مورد توافق همه نیست، بلکه در عوض بالقوه تغییرپذیر و محل اختلاف و کشمکش است. هرگاه از نزاع و کشمکش سخن می‌گوییم ناگزیر پای روابط قدرت به میان می‌آید» (بر، ۱۳۹۵: ۸۹).

در رویکرد برساخت‌گرایی، هویت، به‌خصوص برای انسانی که از خاستگاه‌های هویتی خود دور است، امری است که در نظام زبانی (و به‌طور مشخص از طریق رسانه‌های گوناگون) برساخته می‌شود و در این برسازی، پای روابط قدرت در میان است. چنان‌که اشاره کردیم در دوران پس از یازدهم سپتامبر، هویت‌های ایرانی، اغلب به شکل دشمنان (یا دیگریِ) ایالات متحده، مورد

1. Argo
2. The Stoning of Soraya M.

بازنمایی قرار گرفتند. این نوع بازنمایی از یک سو در جهت تأمین اهداف سیاسی ایالات متحده عمل می‌کرد اما از سوی دیگر می‌توانست در ایرانی‌تبارهای مقیم آن کشور یا ایرانیان علاقه‌مند به ایالات متحده نوعی احساس جداشدگی و طرد ایجاد کند. ممکن بود این گروه به‌حاشیه رانده‌شدهٔ جدید از انجام فعالیت‌های مفید اجتماعی و اقتصادی در جامعهٔ امریکایی سر باز بزند، با از دست‌دادن علاقه خود به ایالاتِ متحده در جهت خلاف منافع آن کشور گام بردارد یا حتی به انجام فعالیت‌های مخرّب و تروریستی رو بیاورد. بنابراین، در کنار این دیگری جدید، لازم بود هویت خودی جدید نیز بازتعریف و حدود و ثغور آن مشخص شود. این‌که هویت این خودی جدید چگونه برساخته می‌شود و اصولاً بر چه مبنایی می‌توان امید داشت یک هویت برساخته رسانه‌ای به منبع و مرجعی تبدیل شود که اهداف سیاسی و اجتماعی خاصی را تأمین می‌کند. موضوعی است که باید مورد توجه سیاستمداران و پژوهشگران عرصه رسانه قرار گیرد.

در این مقاله، با تمرکز خاص بر یک سریال تلویزیونی و انتخاب یک کاراکترِ مشخص و همچنین با ابتنا بر مفهوم «منبع نشانه‌ای» خواهیم کوشید در مورد نحوهٔ برساخت هویت ایرانی خودی و تقابل آن با دیگری جدید ایالات متحده به کندوکاو بپردازیم. سریالی که برای این تحلیل انتخاب کرده‌ایم، میهن[1] نام دارد و پخش آن از اکتبر ۲۰۱۱ آغاز شده و تاکنون هفت فصل آن به نمایش در آمده است. میهن، نخستین سریال باکیفیت و پُرمخاطب امریکایی است که در آن یک زن در نقشِ اَبَرقهرمانی ظاهر می‌شود که می‌کوشد، گاه به‌تنهایی و با زیر پاگذاشتنِ قانون، به نجات کشورش از شرّ تروریست‌ها(ی عمدتاً مسلمان) کمک کند. این شخصیت اصلی، یک مأمور سی‌آی‌اِی، به نام کری متیسون است. در ارزیابی‌های مختلفی که از سوی منتقدان و اهالی رسانه انجام می‌شود سریال میهن بارها نامزد دریافت جوایز گوناگون شده و از آن میان تاکنون هشت جایزهٔ امی[2] و پنج جایزهٔ گلدن‌گلاب[3] را برده است. این سریال مورد توجه سیاستمداران و عامهٔ مردم نیز قرار گرفته است. مثلاً در سال ۲۰۱۲، باراک اوباما، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده، در یک گفتگوی رادیویی اعلام کرد که محبوب‌ترین سریال در نظرش، سریال میهن است.[4] میهن در ایالات متحده توسّطِ استودیوهای تلویزیونی فاکس ۲۱، متعلق به گروهِ فاکس تولید و از شبکهٔ

1. Homeland
2. Emmy Award
3. Golden Globe Award
4 .https://www.washingtontimes.com/blog/inside-politics/2012/jul/23/homeland-obamas-favorite-show/

کابلی شوتایم[1] پخش می‌شود. از سوی دیگر، می‌توان سریال میهن را به نوعی دنباله‌ای بر سریال مهم ۲۴ در نظر گرفت که به فاصله‌ای کوتاه از حملاتِ یازده سپتامبر پخش شد و (چنان‌که پیشتر اشاره شد) به تدریج در بازنمایی هویت‌های ایرانی و تفکیک آنها از عرب‌ها و دیگر اهالی خاورمیانه ایفای نقش نمود. هوارد گوردن[2] و الکس گاسنا[3] سازندگان اصلی هردوی این سریال‌ها بوده‌اند و در آنها به‌طورِ کلّی دو مقولهٔ تهدیدات موجود از جانب دشمنان داخلی و خارجی ایالات متحده را مورد توجه قرار داده‌اند.

در سریال میهن، برخلاف بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌هایی که در دوران پس از یازده سپتامبر ۲۰۰۱ تولید و پخش شدند، از نام‌ها و ارجاعات واقعی به برخی از افراد و کشورها استفاده می‌شود. در این میان کشور ایران، مکان عمدهٔ وقوع بسیاری از حوادثِ فصل سوم میهن است و برخی از وقایع فصل‌های دیگر این سریال نیز در کشورهای مختلف منطقه خاورمیانه، مانند عراق، پاکستان، امارات متحده عربی و غیره رخ می‌دهند و این مکان‌ها نیز گاهی به ایران ربط پیدا می‌کنند.

در این مقاله، با اتکای نظری به مباحث مطرح شده از سوی نظریه‌پردازان پسااستعمارگرا و با تمرکز بر چارچوب تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی، به دنبال پاسخ به این پرسش‌های اساسی هستیم که در تلویزیون ایالات متحده، نحوهٔ برساخت هویت ایرانی، به شکلی که با مختصات سوژهٔ مطلوب از نظر قدرت حاکم همخوانی داشته باشد، چگونه است؟ تغییر و تبدیل هویت به چه نحو بازنمایی می‌شود؟ و تضادهای دوگانه میان هویت‌های همسان پیشین (در اینجا هویت‌های ایرانی/ مسلمان) چگونه پُررنگ می‌شوند؟

۲. مبانی نظری

برای تحلیل نحوهٔ برساخت هویت ایرانی در یک متن رسانه‌ای غربی، می‌توانیم به سنتی در نظریه‌پردازی مراجعه کنیم که امروزه باعنوان کلّی نظریهٔ پسااستعماری مورد اشاره قرار می‌گیرد. در میان متفکّران حوزه نقد و تحلیل پسااستعماری، ادوارد سعید اثرگذارترین نظریه‌پردازی بود که به ابهام‌زدایی از روند برساخت دیگری پرداخت. او با بکارگیری مفهوم فوکویی پیوند قدرت/دانش و سیاست بازنمایی، در کتاب شرق‌شناسی خود نشان داد که چگونه غرب (به‌خصوص انگلستان، فرانسه و ایالات متحده)، از طریق فعالیت‌های دانشگاهی، ادبی و فلسفی‌ای که روشنفکرانِ غربی

1. Show Time
2. Howard Gordon
3. Alex Gansa

انجام می‌دادند، توانست در دورانِ پس از روشنگری، شرق را به لحاظِ سیاسی، اجتماعی، نظامی، ایدئولوژیک، علمی و تخیّلی مدیریت ـ و حتی تولید ـ کند. این برساخت خطّی و بی‌وقفهٔ شرق به شکل دیگری در خلال قرونِ متمادی به مبنا و منطق سرکوب استعمارگرانه تبدیل شد و موجب تقویت هویت فرهنگی غرب گردید. به بیان سعید «شرق‌شناسی یک بُعدِ معتنابه فرهنگ سیاسی ـ فکری عصر حاضر است ـ نه اینکه صرفاً بازنمایانندهٔ آن باشد ـ و به این سبب، آن‌قدر که به جهان ما [غرب] مربوط است، به شرق ربطی ندارد» (Said, 1978: 12).

سعید به شرق‌شناسی به شکلِ یک گفتمان چندوجهی می‌نگرد که مشخصهٔ آن چهار ایدهٔ اصلی است که او آنها را «تعصبات شرق‌شناختی[1]» می‌نامد. اول اینکه تفاوتی مطلق و نظام‌مند میان شرق (غیرمنطقی، توسعه‌نیافته و پست‌تر) و غرب (منطقی، توسعه‌یافته، برتر) وجود دارد. غرب نه‌تنها در قُطر مقابل شرق بلکه به شکل محافظ و مراقب آن تعریف می‌شود. دوم اینکه انتزاعات دربارهٔ شرق نسبت به شواهد مستقیم رجحان دارند. شرق‌شناسی، غیرغرب را، بدون توجه به تفاوت‌های گسترده‌ای که از نظرِ دین، ساختار و ارزش‌های اجتماعی در میان فرهنگ‌های آنها وجود دارد، در درون یک موجودیت بزرگ جمع کرده است. سوم اینکه شرق ابدی، یکنواخت و ناتوان از تعریفِ خویش است و بنابراین استفاده از یک مجموعهٔ واژگانی کلّی غربی برای توصیف شرق دارای «عینیت علمی» است. دست آخر اینکه شرق چیزی است که یا باید از آن ترسید یا باید تحت کنترل درش آورد (Khatib, 2006: 64-65).

این نحوهٔ بازنمایی شرق و شرقیان از یک سو در تعیین و تثبیت هویت غربی مؤثر بود اما تداومِ آن در عصر حاضر باعث می‌شد که سوژه‌های شرقی ساکنِ غرب یا اهالی شرقی دهکدهٔ رسانه‌ای جهانی که خواستار حضور منطقی و احترام‌آمیز در متون رسانه‌ای بودند، با احساس سرخوردگی شدیدی مواجه شوند که می‌توانست عکس‌العمل‌هایی افراطی را به بار بیاورد.

پس از گذشت سال‌ها از مطالعات شرق‌شناسانهٔ اولیه و پیشرفت‌های شگرف در رسانه‌های جمعی، مسألهٔ هویت سوژهٔ شرقی و نحوهٔ قاب‌بندی آن در متن‌های رسانه‌ای، به موضوعی درخور تأمل تبدیل شد. برخی محققان اصولاً یکی از علت‌های اصلی بروز رویدادهایی چون حملات یازده سپتامبر را، فقدان بازنمایی هویت‌های حاشیه‌ای یا ارائهٔ بازنمایی‌های یک‌سره منفی از آنها در متون اصلی رسانه‌ای می‌دانند. با افزایش تبادلات فرهنگی و مهاجرت از شرق به غرب و بالعکس، دیگر نمی‌شد شرقیان را به شکل افرادی بدوی و ناانسان بازنمایی کرد که در دوگانهٔ خود/دیگری به

1. Dogmas of Orientalism

تقویت هویت غربی کمک می‌کنند. از این‌روست که هومی بابا[1]، نظریه‌پردازِ پسااستعماری دیگر، می‌کوشد دید متفاوتی نسبت به هویت‌ها و مرزهای ملّی به دست دهد. او معتقد است که آمیختگی[2] هویتی یا فراملیتی‌بودن، چالشی برای ایدهٔ «جامعهٔ تصوّری[3]» یکپارچه است؛ آمیختگی این تصوّر را ایجاد می‌کند که در آن واحد می‌توان به جوامع یا فرهنگ‌های متعدد تعلق داشت و فراملیتی‌بودن می‌تواند این ایده را به‌وجود آورد که هویت می‌تواند براساس مرزهای سیاسی یا جغرافیایی کشورها تعیین نشود (Klages, 2006: 158).

ما نیز می‌توانیم به پیروی از هومی بابا، انگارهٔ ملیت را یک امر تصوّری در نظر بگیریم که می‌تواند افرادی را به هم پیوند دهد که ممکن است، تنها جنبهٔ مشترک میانشان، ساکن‌بودن در یک منطقهٔ جغرافیایی واحد باشد. بابا می‌گوید که افرادِ دارایِ هویتِ آمیخته، آوارگان و بی‌وطنان باید برای خود تاریخی ابداع کنند، و برای این کار باید از هنری بهره بگیرند که «گذشته را صرفاً به‌مثابه علّتی اجتماعی یا پیشینه‌ای زیباشناختی فراخوانی نمی‌کند بلکه با در نظر گرفتن گذشته به عنوان یک فضای میانی محتمل‌الوقوع که در عملکرد حال بدعت و گسست ایجاد می‌کند، به احیای آن می‌پردازد» (Bhaba, 2004: 10). از نظر بابا «عملکرد هویت به منزلهٔ تکرار و بازتولید خود[4] در دنیای مهاجرت است» (Klages, 2006: 161). این عملکرد، تنها بازیافتن یک گذشتهٔ از دست‌رفته یا به‌یادآوری سنت‌های فرهنگی فطری نیست، بلکه ایجاد هویت برای جامعه‌ای تصوّری است که بر مفاهیم جغرافیایی، سیاسی یا اقتصادی «ملیّت» ابتنا ندارد. طبق نظر بابا ادبیات جای مهمی است که چنین پدیده‌ای در آن رخ می‌دهد و به گمان ما این جنبه را می‌توان به انواع دیگر هنرهای روایت‌پرداز نیز بسط داد. رسانه‌های جدید، آن مکان به‌لحاظ فیزیکی ناموجودی هستند که روایت‌های برسازندهٔ هویت می‌توانند، بی‌توجه به مکان زیست افراد، در آنها ظهور و بروز پیدا کنند.

از سوی دیگر، بر مبنای نظرِ استوارت هال، «عصر جهانی‌شدنِ سرمایه‌داری، از طریق ظهور ناگهانی تمام انواع حاشیه‌هایی تعریف می‌شود که مدّعی کشف مجدّد و بازسازی تاریخ‌های پنهان، سرکوب‌شده یا ممنوعشان از طریق سخن‌گفتن پیرامون تجربه‌ها و بازنمایی موقعیت‌های زیسته‌شان به‌وسیلهٔ نظریه‌ها و فنّاوری‌های پست‌مدرن، هستند. از نظر هال، سرمایه‌داری جهانی،

1. Homi Bhabha
2. Hybridity
3. Imagined Communities
4. Self

یک فرایند متناقض به‌وجود می‌آورد که ضمن تشویق تفاوت‌های محلّی به رشد، آنها را محو می‌نماید» (Xie, 2012: 19). از این منظر، رسانهٔ روایت‌پرداز، از یک سو می‌تواند جایگاه برسازی هویت‌های مختلف باشد و از سوی دیگر ممکن است به از بین بردن تفاوت‌های هویتی و ادغام و یکسان‌سازی هویت‌ها کمک کند. بر مبنایِ نظرِ هال، در این میان، امر تعیین‌کننده «روابطِ قدرت» است. قدرت هژمونیک غربی (که اکنون به‌طور خاص ایالات متحده نمود غایی آن است) از یک سو برای برساخت هویت خودی و تقویت آن نیازمند دیگری است و از سوی دیگر، در عصر رسانه‌های اجتماعی نوین و ظهور امکانات تازه برای بازنمایی هویت‌های حاشیه‌ای و همچنین مهاجرت گستردهٔ دیگری به درون مرزهای خودی، امکان تضعیف و تحقیر دیگری به شکل سابق برایش فراهم نیست. به نظر می‌رسد که قدرت هژمونیک باید برای حفظ خود و هویتش، ضمن بازتعریفِ دیگری، از طریق برخی روایت‌های رسانه‌ای پیونددهنده، امکانات تبدیل‌شدن به یک هویتِ خودی را نیز معرفی نماید. در این مقاله، با کمک‌گرفتن از تحلیل بر مبنای نشانه‌شناسی اجتماعی (که در ادامه به معرفی آن خواهیم پرداخت) و با تمرکز بر مفهومِ منبع نشانه‌ای، می‌کوشیم نشان دهیم رسانه تلویزیون، به واسطهٔ فراگیری مخاطبان و قدرت تکنیکیِ بالایش در روایت‌گری، چگونه می‌تواند در فرایند ادغام هویت‌های مهاجر در هویت فراگیر مطلوب صاحبان قدرت مداخله و به برساخت سوژهٔ مورد نظر ایشان کمک کند.

۳. روش پژوهش

در میان روش‌هایی که در مطالعهٔ کیفیِ متون ارتباطی کاربرد دارند، تحلیل انتقادی گفتمان یکی از پرکاربردترین و مؤثرترین روش‌ها بوده است. تحلیل انتقادی گفتمان روشی مسئله‌محور در انجام پژوهش‌های اجتماعی است که اغلب با استفاده از رویکردهای کیفی به تحلیل رابطهٔ میان زبان، ایدئولوژی و قدرت می‌پردازد. این روش بر این فرض استوار است که «گفتمان، عملی ایدئولوژیک انجام می‌دهد که باید مورد نقّادی قرار گیرد» (Matheson, 2005:7).

پژوهش در فرهنگ تصویری، با بکارگیری مفاهیم ایدئولوژیک مطرح‌شده از سوی آلتوسر، فرض می‌کند که ایدئولوژی، ما را، به عنوانِ بینندگان، استیضاح یا «فراخوانی[1]» می‌کند و با انجامِ این کار می‌کوشد که ما را به سوژه‌های پیامِ خویش تبدیل کند (Althusser, 1999). از این‌رو ارتباطات تصویری به‌طور تنگاتنگی با انتقال ایدئولوژی‌ها به شکل تصاویری مورد بازشناسی قرار می‌گیرد

1. Hail

که ما را، به عنوان بینندگان، موردِ فراخوانی قرار می‌دهند و شیوه‌ها و ابزارهایی که از طریق آنها به انجام این کار می‌پردازند باعث می‌شوند که «ما به همان نوع بینندگانی تبدیل شویم که آنها قصد دارند باشیم» (Sturken and Cartwright, 2009: 359). از این جهت، روایت زندگی یک قهرمان خیالی، می‌تواند به منبعی برای برسازی هویت بر مبنای ایدئولوژی مورد نظر سازندگان تبدیل شود.

تئو ون لیوون در کتاب «گفتمان و عمل: ابزارهای جدید برای تحلیل گفتمان انتقادی[1]» (2008)، چارچوب تحلیلی‌ای ارائه می‌کند که از یک سو منبعث از مفهومی است که میشل فوکو از گفتمان ارائه می‌کند و آن را سازه‌هایی معناشناختی از جنبه‌های خاصّی از واقعیت می‌داند که منافعِ موقعیت‌های تاریخی و/یا اجتماعیِ خاص را برآورده می‌سازند و از سویی دیگر از مفهوم «سیاقِ» مایکل هلیدی[2] استفاده می‌کند که به مثابه تنوع معنایی زبان، و گویشی اجتماعی است که وجه ممیزه‌اش معناشناسی است نه آواشناسی و واژگان دستوریِ آن. او همچنین در چارچوب نظری خود از رهیافتی بهره می‌برد که مبنای آن مفهوم «دوباره درون زمینه‌ای کردن[3]» برنشتاین است. برنشتاین نشان می‌دهد که، در حرکت از زمینه‌ای که آگاهی در آن تولید می‌شود به زمینهٔ آموزشی که محل تکثیر و انتشار است، «به واسطهٔ اصول دوباره درون زمینه‌ای‌کردن که به تخصیص، انتقال، تمرکز مجدّد و ارتباطدهیِ گزینش‌گرانه با سایر گفتمان‌ها می‌پردازد تا نظم و ترتیب خود را بسازد» (Bernstein, 1990:184). تغییر معنا رخ می‌دهد. ون لیوون با گسترش دادنِ دیدگاه برنشتاین فرض می‌کند که تمام گفتمان‌ها به دوباره درون‌زمینه‌ای کردن کنش‌های اجتماعی می‌پردازند. ون‌لیوون گفتمان را از بند زبان و کاربرد آن رها ساخت و الگویی نشانه‌شناختی به تحلیل انتقادی گفتمان داد. او با تأکید بر اهمیت متون چند نشانه‌ای و با اشاره به کاربرد روزافزون این نوع متون، تحلیل انتقادی گفتمان را، باعنوان نشانه‌شناسی اجتماعی، به متون غیرزبانی بسط داد.

نشانه‌شناسی اجتماعی، بر خلاف نشانه‌شناسی ساختارگرا، تمرکز خود را معطوفِ «نشانه‌ها» نمی‌کند بلکه بر معناداریِ اجتماعی و کلّ فرایند «متن‌ها» متمرکز می‌شود. نشانه، یک مقولهٔ تحلیل است اما در مقابلش، متن یک مقولهٔ اجتماعی محسوب می‌شود. بنابراین، متن‌ها به عنوان بروز نشانه‌ای فرایندهای اجتماعی مادّی تعریف می‌شوند.

1. Discourse and Practice: New Tools for Critical Analysis
2. Hallidayan linguistics
3. Recontextualization

اصطلاح «منبع نشانه‌ای»، مشخصهٔ یکی از تفاوت‌های اصلی بین نشانه‌شناسی اجتماعی و نشانه‌شناسی ساختارگرا است. در نشانه‌شناسی ساختارگرا، کلمهٔ کلیدی «رمزگان» بود، نه «منبع». آن مکتب، نظام‌های نشانه‌ای را به‌مثابه رمزهایی در نظر می‌گیرد که عبارت‌اند از مجموعه قواعدی که نشانه‌ها و معناها را به هم مرتبط می‌سازند. در آنجا فرض می‌شود که وقتی د چند نفر، رمز واحدی را به‌خوبی فرا بگیرند، قادر خواهند بود که معانیِ یکسانی را به وسیلهٔ صداها یا اشکال بصری یکسان منتقل کنند و بنابراین، خواهند توانست یکدیگر را درک نمایند. اینکه این رمزها چگونه به‌وجود آمده‌اند، چه‌کسی آن قواعد را وضع کرده است و اینکه قواعد چگونه و چرا ممکن است تغییر کنند، در آن مکتب، موضوع مهمی محسوب نمی‌شود.

تحلیل تصویر بر مبنای نشانه‌شناسیِ اجتماعی، شامل توصیف منابع نشانه‌ای، آن‌چه می‌تواند با عکس‌ها (یا سایر ابزارهای بصری ارتباطی) گفته یا انجام شود و این مسئله است که چیزهایی که افراد به وسیلهٔ تصاویر می‌گویند یا انجام می‌دهند را چگونه می‌توان تفسیر کرد. نشانه‌شناسی اجتماعی در واقع از رویکردهای پساساختارگرایانه است. چنان‌که می‌دانیم، پساساختارگرایی نه در نفی اندیشه ساختارگرا که در امتداد آن، با رد کردن برخی از قیود به تکامل آن کمک می‌کند. پیش‌تر گفتیم که از منظر پساساختارگرایی، بر خلاف نظر سوسور زبان مجموعه‌ای از قواعد ثابت و مورد توافق همگان نیست. نشانه‌شناسی اجتماعی نیز با ابتنا بر همین فرض، به طرح مفهوم منبع نشانه‌ای پرداخته است اما درضمن از رویکردهای ساختارگرا نیز در تفسیر بهره می‌گیرد. این رویکرد اعتقاد دارد که هر کس، با در اختیارداشتن ابزارهای مادّی لازم می‌تواند به ساخت منبع نشانه‌ای بپردازد. برای مثال کودکی که نقاشی می‌کشد، تصویری مبهم را جایگزین نشانه‌ای می‌کند که در ذهن بزرگسالان وجود دارد، لذا از آن پس، در نقاشی‌های او این تصویر را در همان معنای مورد نظر کودک تفسیر خواهند کرد. واضح است که هر چه امکانات ساخت منبع نشانه‌ای قوی‌تر و گسترده‌تر باشد افراد بیشتری آن منبع را در معنای مورد نظر سازنده‌اش تفسیر خواهند کرد و اینجاست که پای روابط قدرت و هژمونی به میان می‌آید.

چنان‌که در بخش قبل اشاره کردیم در جهان امروز لازم است هویت‌های متعارض خود/دیگری به شکلی برساخته شوند که امکان تغییر و تبدیلِ هویت نیز در آنها لحاظ شده باشد و الگوهایی از هویت‌های مطلوب و نامطلوب در نظر قدرت هژمونیک به مخاطب ارائه گردد. یکی از بهترین مفاهیمِ نظری برای تبیین این برسازی هویت در رسانه‌های تصویری، مفهوم «منبع نشانه‌ای» است. در این مقاله، ضمن استفاده از امکانات تفسیری برساختگرایانه (که در نظر کرس و ون‌لیوون

طی مدت‌های مدید در هر جامعه به منبعی نشانه‌ای تبدیل شده‌اند و تا زمانی که جایگزینی برایشان پیدا نشود به نقش خود ادامه می‌دهند)، بر نحوهٔ برساخت یک منبع نشانه‌ای خاص تمرکز خواهیم کرد. منبعی که در رسانه‌ای فراگیر ساخته می‌شود و در کنار منابع دیگر، به‌مثابه یک کلیت، مفهوم هویت خودی و در برابرش دیگری را بازتعریف می‌کند.

در اینجا با بسطدادن دیدگاه‌های کرس و ون‌لیوون در کتاب «خوانش تصاویر: دستور زبان طراحی بصری[1]» و پیش‌بردن رهیافت نشانه‌شناسی اجتماعی در تحلیل متن تلویزیونی و همچنین با استفاده از بینشی که آیدما (2001:182) به دست می‌دهد برای تحلیل خود، واحد تحلیلیِ مرحلهٔ کلّی[2] را بر می‌گزینیم. آیدما می‌نویسد که مراحل کلی «به‌طور تقریبی عبارت‌اند از آغاز، میانه و پایان؛ هر ژانری مجموعه مراحل خاص خود را دارد: روایت‌ها اغلب یک آشناسازی، یک پیچیدگی، یک راه حل و شاید یک درس اخلاقی[3] دارند؛ ژانرهای واقعی یا تفسیری، ممکن است یک مقدمه، مجموعه‌ای از استدلال‌ها یا حقایق و یک نتیجه‌گیری داشته باشند یا شامل یک مقدمه و مجموعه‌ای از حقایق یا رویه‌ها باشند (2001:182).

در این مقاله، مرحلهٔ کلّی مورد نظر ما زندگی یک شخصیت داستانی خاص است که در جریان روایت دچار تحوّل هویتی می‌شود. بررسی نگارندگان نشان می‌دهد که چنین رویکردی در انتخاب نمونه در تحلیل‌های مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی بی‌سابقه است ـ کما اینکه به‌طور کلّی استفاده از این رویکرد، به‌خصوص در تحلیل تصویرِ متحرک در فضای دانشگاهی سابقه اندکی دارد. این انتخاب نمونه، براساس اقتضائات شیوهٔ تحلیل کیفی و متناسب با نیات پژوهشگران انجام شده است و تنها شخصیت این داستان را که با اهداف پژوهشی ما تطابق کامل دارد برگزیده‌ایم. زندگی این شخصیت فرعی خاص ـ با نام فرح شیرازی[4] ـ خود، داستان کوتاه کاملی است و ما در تحلیل خود، داستان زندگی او را از زاویهٔ دید «دانای کلّ محدود» به او روایت می‌کنیم. ما با تمرکز بر این شخصیت و توجه عمده بر توصیف منابع نشانه‌ای، نحوهٔ برساخت هویت مطلوب برای ایرانی مهاجر را در سریال میهن مورد بررسی قرار خواهیم داد. همچنین در خلال این تحلیل ملاحظه خواهیم کرد که در این فرایند تحوّل و تبدیل هویتی، از کدام عناصر و هویت‌های متعارض و متضاد استفاده می‌شود و در برساخت هویت مطلوب، کدام تضادها مورد تأکید قرار می‌گیرند.

---

1 .Reading Images: The Grammar of Visual Design
2. General Stage
3. Coda
4. Fara Sherazi

٤. یافته‌های پژوهش

شخصیت فرح شیرازی از اپیزود دوم فصل سوم سریال، وارد ماجرا می‌شود و تا قسمت دهم از فصل چهارم در داستان حضور دارد. فرح نیز مثل شخصیت اصلی سریال میهن، مؤنث است و از این‌رو بیننده ـ به‌طور ناخودآگاه ـ در موضع قیاس و استفهام پیرامون شباهت‌ها و تفاوت‌های آن دو قرار می‌گیرد. پیش از حضورِ فرح شیرازی در داستان، دانسته‌ایم که حمله‌ای بزرگ به یکی از مَقرهای سی‌آی‌اِی در خاک ایالات متحده انجام شده است و بررسی‌ها نشان می‌دهد که عامل اصلی این حملات، مجید جوادی، یکی از مقامات بلند پایهٔ امنیتی ایران است که در بخش برون‌مرزی سپاه پاسداران خدمت می‌کند.

برای تأمین اهداف ما، اشاره به این نکته لازم است که نقش فرح شیرازی را نازنین بنیادی، بازیگر ایرانی‌الاصلی ایفاء می‌کند که به جهتِ روابطش با برخی از ستارگان هالیوود و همچنین فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی علیه حکومت جمهوری اسلامی ایران در جامعهٔ ایالاتِ متحده، فردی شناخته شده است. به گفتهٔ خودِ او، خانواده‌اش هنگامی که او بیست‌روزه بود، به جهت مخالفت با حکومت جمهوری اسلامی، تهران را به مقصد لندن ترک می‌کنند و او، اگرچه در ایران متولّد شده، تمام زندگی خود را در غرب گذرانده است. این پیش‌زمینه‌ها به سازندگان امکان می‌دهند برای ساخت منبع نشانه‌ای مورد نظر خود، از روایت واقعی زندگی این بازیگر نیز بهره بگیرند و با کنار هم قراردادن رسانه خبری و اطلاع‌رسان و رسانهٔ سرگرمی‌ساز به تقویت نیروی این منبع کمک کند.

۱. آغاز (معرفی شخصیت)

در نخستین دیدارمان با فرح شیرازی، دختری باحجاب را می‌بینیم که واردِ محوطهٔ مَقرِّ سی‌آی‌اِی می‌شود. او را ابتدا در میانهٔ قاب پنجرهٔ اتومُبیل حاملش مشاهده می‌کنیم. نور خورشید آشکارا چشمان او را می‌آزارد. پیاده‌شدن دختر از اتومبیل و نگاهش به ساختمانی که در پیش رویش قرار دارد، شبیه نگاه‌کردن به خورشید به تصویر کشیده می‌شود. در تحلیلی نمادین می‌توان حرکت او از درون سیاهی اتومبیل به سمت این منبع نور را حرکت از ناآگاهی و ظلمت به سمت نور و آگاهی تفسیر کرد.

فرح مانتو و روسری به تن دارد و بخشی از موهایش را، به سبک حجاب ایرانیان، از روسری بیرون گذاشته است (تصویر ۲ را ملاحظه کنید). در تصویرسازی ابتدایی از این زن، آشکارا با عناصر بصری‌ای مواجهیم که از زن جوان طبقهٔ متوسط ایرانی در ذهن مخاطب امریکایی ساخته شده و

لذا تصویر فعلی ارجاعی به یک منبعِ نشانه‌ای پیشینی است. این عناصر، زن ایرانی طبقهٔ متوسط را، نه موجودی پنهان در حجابِ سفت‌وسخت و پرده‌نشین (شبیه زن خاورمیانه‌ای در بسیاری از متون رسانه‌ای پیشین)، که فردی متمایل به آزادی و گریزان از سنت نشان می‌دهند، لذا در جهت شکستن کلیشه‌هایی عمل می‌کنند که پیش‌تر از زن ایرانی در رسانه‌های خبری و سرگرمی‌ساز ساخته شده بود و او را از آن تلفیق هویتی عرب/مسلمان، به مثابهِ توده‌ای بی‌شکل که صرفاً براساسِ ظاهر و انگاره‌ای شرق‌شناختی قابل بازشناسی است، بیرون می‌کشند و هویتی متمایز به او می‌بخشند. این زن نه اسباب لذت و کامجویی مردان که موجودی با هویت اجتماعی مستقل است اما باید توجه داشت که تکرار این‌گونه بازنمایی‌ها نیز خود همانند کلیشه‌هایی جدید عمل می‌کنند. البته در بسیاری از این دست بازنمایی‌ها، زن امروزیِ ایرانی، وابسته به تقیدات مذهبی پیشین نیست و در موضع مقاومت و مخالفت به تصویر کشیده می‌شود اما در نهایت، انقیاد جامعهٔ مردسالار اسلامی، به نحوی او را از رسیدن به آمالش باز می‌دارد و سرکوبش می‌کند پس همان کلیشه‌ها به شیوه‌ای نو بازسازی می‌شوند و در این بازسازی نیز بر نقش سرکوب‌گر مرد شرقی (در اینجا ایرانی) تأکید می‌شود.

تصویر ۲. فرح در پیش‌زمینه قاب قرار می‌گیرد و ویرانه‌های حاصل از حملهٔ تروریستی به سی‌آی‌اِی در پشت سرِ او قرار دارند.

پس از پیاده‌شدن از اتومبیل، فرح سر برمی‌گرداند و به محوطه‌ای نگاه می‌کند که ویرانه‌های سالن کنفرانس منهدم‌شدهٔ سی‌آی‌اِی در آن قرار دارد. نگاه فرح به این محوطه و مکث او در این نما، به‌طور نمادین حوادث تروریستی را به مسلمانان متصل می‌کند. البته حرکت فرح به سمت مقر

سی‌آی‌اِی، را می‌توان دورشدن او از تروریسم و نزدیک‌شدنش به افرادی تفسیر کرد که قرار است با تروریسم مقابله کنند.

تصویر۳. ورود یک مسلمان معتقد به چارچوب امنیتی ایالات متحده

فرح وارد ساختمان می‌شود و از همان ابتدا سنگینیِ نگاه‌های افرادی که از کنارش می‌گذرند را روی خود احساس می‌کند. او را از نمایی مورب از بالا در حالِ عبور از مرکز آرام سی‌آی‌اِی می‌بینیم که روی زمین نقش شده است (تصویر ۳ را مشاهده کنید). تأکید بر ورودِ یک مسلمان به سازمان اطلاعاتی امریکا از طریق نشانه‌های موجود در پوشش این زن و همچنین آرمِ آن سازمان، صورت می‌گیرد. به پیروی از یونگ در انسان و سمبل‌هایش (۱۳۸۹) می‌توانیم فرم دایره‌ای نشان سی‌آی‌اِی را نمادی از خویشتن و قرار گرفتن فرح در درون آن دایره را ورود به قلمرو خودی تفسیر کنیم. نگاه‌های خیرهٔ افرادی که از کنار فرح می‌گذرند، نشان از غرابتِ این موضوع دارد؛ در می‌یابیم که از نظر آنها حضورِ یک مسلمان در سی‌آی‌اِی فقط می‌تواند برای انجام یک عملیات تروریستی باشد یا آن‌که او صرفاً به عنوان یک شاهد یا زندانی امکان ورود به آن سازمان را دارد. این نمادپردازی مؤید این امر نیز هست که آزادی ـ نبود دیدگاه‌های نژادپرستانه و مداراگری که از شاخصه‌های جامعهٔ امریکا است ـ در زمانهٔ بحران، به حالِ تعلیق درمی‌آید، و همهٔ افراد این منطقِ استثنائی را پذیرفته اند. این نوع از عادّی‌سازی نگاه نژادپرستانه و قومیت‌مدار یادآور تحلیلی است که جورجو آگامبن از وضعیتِ استثنائی به دست می‌دهد. آگامبن ادّعا می‌کند که اصولاً مشخصهٔ سیاست غربی دموکراتیکِ مدرن این است که در آن استثناءها به قاعده تبدیل شده‌اند. او می‌نویسد که وضعیت استثنائی «به یک بنیانِ پنهان تبدیل می‌شود که کلّ نظام سیاسی بر آن استوار است» (Agamben, 1998: 9). پس نگاه متعجب به یک زنِ مسلمان، در زمانهٔ بحران (پس از حمله به مقر سی‌آی‌اِی) امری طبیعی است. همچنین زاویهٔ از بالای دوربین بیننده را در جایگاه ناظری قرار

می‌دهد که از طبقات فوقانی ساختمان به فرح می‌نگرد و لذا بر اساس شیوهٔ تحلیل کرس و ون‌لیوون در موردِ زوایای دوربین می‌توان این زاویهٔ دید را القای حس برتری و نظارت کارکنان سی‌آی‌اِی بر این فردِ مسلمان تفسیر کرد.

فرح وارد اتاقی می‌شود که ساول برنسون، مأمور ارشد سی‌آی‌اِی، و پیتر کوئین، یک تحلیل‌گر کارآزموده، در آن حضور دارند. به محض ورود فرح به اتاق، آن‌دو نیز بهت‌زده به او نگاه می‌کنند.

ساول پس از دیدنِ فرح در راهرو به نزدِ همکارش، دار آدال، می‌رود و به او می‌گوید: «کارشناس تراکنش‌هامان رسید.»

- چطور است؟
- یک بچهٔ روسری به‌سر!

در این گفتگو از طریق نشانه‌های کلامی، بر حجاب فرح و غریبگی او با این محیط (غیریتِ او) تأکید می‌شود. پیش از این، ساول برنسون، که یک یهودی با ظاهری شبیه اهالی خاورمیانه است، فراتر از دوگانهٔ خود/دیگری، در جایگاهِ مصلحی دانا به تصویر درآمده بود. او برای کشته‌شدگان سی‌آی‌اِی به زبان عبری مناجات خواند و در مراسم به آب‌انداختن جنازهٔ تروریست مسلمانی به نام ابونظیر، با احترامِ کامل، در کنار مسلمانان شرکت کرد اما در این صحنه، او هم آن‌قدر روادار نیست که بتواند این ابراز هویت اسلامی (از طریق حجاب) را تحمل کند. او انگار به طور نمادین، آزادی (آزادی دین و عقیده و...) و همچنین تعلیقِ غیرقابل توجیه آن را، به‌طور هم‌زمان ضروری می‌داند. از نظر آگامبن، این دوگانگی ـ این توانایی که یک عمل واحد را هم غیرقابل‌توجیه و هم لازم بدانیم ـ در قدرتِ مطلقه دموکراسی‌های مدرن، اهمیتی اساسی دارد. این منطقِ نامعقول، از طریقِ زمان‌های «استثناییِ» بحرانْ معقول جلوه می‌کند، و حکومت آن را در جهتِ تعلیقِ قواعد و رویه‌های دائمی به کار می‌گیرد و این وضعیت، به سوءاستفادهٔ حکومت از قدرت، مشروعیت می‌بخشد. بینندگان نیز به این منطق استثنائی خو گرفته‌اند. یعنی هم قبول دارند که ایالات متحده کشوری آزاد است و به ادیان و نژادهای مختلف امکانِ زیست آزادانه می‌دهد و هم می‌پذیرند که در مواقع بحران، آزادی باید به حالِ تعلیق دربیاید.

در ادامه، فرح، پس از بررسی اسنادِ تراکُنش‌های مالیِ تروریست‌ها به ساول می‌گوید که نتوانسته است منشأ هیچ‌کدام از آنها را به ایران مرتبط کند. ساول برآشفته می‌شود و پس از جرّ و بحث، به فرح می‌گوید: «تو پول را دنبال می‌کنی. از بانک وام‌دهندهٔ هنگ‌کنگی به این مرد. این‌جا (و به

عکسی اشاره می‌کند که رویِ تخته نصب شده است) مجید جوادی. ایرانی‌ای که تأمین مالی حمله به این آژانس در دوازدهمِ دسامبر را انجام داد.»

- می‌دانم.

- خوب است. پس انجامش بده! و می‌دانی دیگر چه؟ داریم در موردِ یک رویداد حرف می‌زنیم که باعث شده جسدِ دویست امریکایی رویِ زمین بیفتد، و آن‌وقت کاری که تو داری در موردش انجام می‌دهی، که ظاهراً عبارت است از هیچ ... (آهی می‌کشد و سری به تأسف تکان می‌دهد) مرا ببخش. (با خشم و اندوه به فرح نگاه می‌کند) آن چیزی که سرت می‌کنی یک «لعنت به تو»ی بزرگ به افرادی است که همکاران تو بوده‌اند و در انفجاری که همین بیرون اتفاق افتاد از بین رفتند. پس اگر برایت واجب است که آن را سرت کنی، اگر واقعاً واجب است، که حقت هم هست، بهتر است بهترین تحلیلگری باشی که تا به حال دیده ایم، و معنی‌اش این است که به من نگو چیزی وجود ندارد. یک نقشه به من بده. یک نقشهٔ لعنتی به من بده یا این‌که اصلا چیزی نگو. روشن است؟ حالا مأموریت را درک کردی؟ فهمیدی داریم تلاش می‌کنیم در اینجا چه‌کار بکنیم؟

اشک‌هایی که در حینِ صحبت‌های ساول در چشمانِ فرح حلقه زده است، فرو می‌ریزد و آهسته می‌گوید: «بله. من ...»

در اینجا ساول، با لفّاظی‌های میهن‌پرستانه، چارچوبِ هویتیِ تازه‌ای برای فرح تعریف می‌کند. او اعتقاد دارد که حجاب‌داشتن حقّ فرح است، حقی که قانون ایالات متحده برای او و پیروانِ ادیانِ دیگر قائل شده است اما او برای استفاده از این حق (که با رجوع به گفته‌های ساول می‌توان نتیجه گرفت استفاده از آن چندان واجب هم نیست) باید دشمنیِ ایران با ایالاتِ متحده را اثبات کند. در این بخش از سریال (شبیه بسیاری از بخش‌های دیگر) بیشتر از فنّ خطابه[1] استفاده می‌شود (که درواقع در نقطهٔ مقابلِ برهان‌آوری قرار می‌گیرد.) ساول با ارجاع به حادثه‌ای دردناک به فرح می‌گوید که کارش پیداکردنِ ایرانی‌های دخیل در واقعه است نه هیچ چیزِ دیگر. او با ارجاع به قاعدهٔ وضعیتِ استثنائی، به‌وضوح می‌گوید که در این زمانهٔ بحرانی، فروگذاشتنِ دین و سایر تقیدات (ازجمله علاقه به زادگاه) واجب است. ساول به‌طور صریح، حجاب فرح را به معنای عدم درک وضعیت استثنائی

1. Rhetoric

از سوی او تفسیر می‌کند و در سطحِ دیگر معنا به ما می‌گوید که فرح، به‌رغم همکاری با سی‌آی‌اِی هنوز رسماً امریکایی نشده است.

۲. آگاهی و شکل‌گیری زمینه‌های تحول

فرح در نهایت موفق می‌شود سرمنشأ پول‌ها را در درون حکومت ایران پیدا و رضایت ساول را جلب کند. او همچنین به اطلاع ساول می‌رساند که بخشی از این پول‌ها توسّط جوادی به سرقت رفته و به حساب‌های خودِ او واریز شده اند.

فرح کشف می‌کند که پول‌ها از طریق حسابی در کاراکاس ونزوئلا (که می‌دانیم متحدِ کمونیستِ ایران است) منتقل می‌شوند و نحوهٔ انجام پول‌شویی را برای ساول توضیح می‌دهد. این پول‌شویی از طریق یک باشگاه فوتبال انجام می‌شود. وقتی ساول می‌پرسد که مالک باشگاه کیست فرح می‌گوید که شناختنِ او دشوار است اما او گمان می‌کند که نامش ناصر حجازی باشد. ساول می‌گوید می‌داند که حجازی دروازه‌بان تیم فوتبال ایران در جام جهانی ۱۹۷۸ بوده و در ایران یک اسطوره است. فرح می‌گوید: «این نمی‌تواند آن ناصر حجازی باشد.» و وقتی ساول می‌پرسد چرا؟ پاسخ می‌دهد که «او مرده است.»

ساول اعتقاد دارد که جوادی نام اسطورهٔ دوران کودکی‌اش را به عنوانِ اسم مستعارِ خود انتخاب کرده است. او در جلسه عملیات اشاره کرده بود که جوادی در دوران پیش از انقلاب در خدمت ساواک بوده است و اکنون برای سپاه پاسداران کار می‌کند. درواقع جوادی به شکلِ یک شخصیت نمونه‌وار به تصویر کشیده می‌شود. او پیشتر هم به کشورش خیانت کرده و اکنون نیز با پول‌شویی و دزدی از سپاه پاسداران دارد به میهنِ خود خیانت می‌کند. جوادی، نمونه‌ای از دسته‌ای بزرگ است. این شخصیت به شکلِ مَجاز مرسل عمل می‌کند و جزئی است که می‌توان از آن کلّ مقاماتِ حکومت ایران را مراد کرد چراکه او تنها مقام ایرانی است که با جزئیات مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. جوادی همچنان دلبسته مظاهرِ عظمت دوران شاهنشاهی نیز هست. این دلبستگی از طریقِ نام ناصر حجاری مورد اشاره قرار می‌گیرد، کسی که پیش از انقلابِ ایران در جامِ جهانی درخشیده است و از آنجا که در خلالِ گفتگوی شخصیت‌ها هیچ اشاره‌ای به فعالیت‌ها و زندگی او در دورهٔ پس از انقلاب اسلامی نمی‌شود ممکن است بینندهٔ امریکایی گمان کند او نیز توسط نظام انقلابیِ ایران، حذف (و شاید کشته) شده است. اشارهٔ فرح به مرگ ناصر حجازی، به‌طور نمادین، بر مرگ ارزش‌های غرورآفرینی دلالت دارد که پیوندهایِ فرح با میهن پدری‌اش را از هم گسسته‌اند. جوادی

ـ نماد حکومت فعلی ایران ـ فردی معتقد یا میهن‌پرست نیست اما فرح، که به‌رغم مشکلات فراوان همچنان به داشتن حجاب اصرار می‌ورزد، به شکلِ فردی باورمند و اصیل بازنمایی می‌شود.

مواجههٔ بعدی ما با فرح شیرازی در صحنه‌ای است که ساول برنسون، با نشان‌دادنِ تصویری از چند جسد به او (تصویر۴)، ابعاد شخصیتی مجید جوادی را در ذهن فرح ـ و مخاطب سریال ـ ترسیم می‌کند. ساول می‌گوید که پیش از انقلاب اسلامی به عنوان مأمور سی‌آی‌اِی در ایران خدمت کرده است و افراد حاضر در آن عکس به او کمک می‌کرده‌اند و در پاسخ به فرح که در مورد علت کشته شدن آنها می‌پرسد، می‌گوید: «من باید هر چهارتایشان را بعد از انقلاب از ایران خارج می‌کردم. زندگی‌شان در خطر بود. جوادی پیشنهاد داد کمک کند. او گفت ساواک همچنان در نزدیکی فرودگاه یک خانهٔ امن دارد که تا من مدارک سفر را در سفارت آماده می‌کنم، آنها می‌توانند آنجا بمانند.»

- این مربوط به چه زمانی است؟
- مِیِ ۱۹۷۹. آن کشور کاملاً در حالتِ بحران انقلابی به سر می‌برد. گردن‌کلفت‌های خمینی توی خیابان‌ها بودند و می‌کوشیدند قدرتشان را تحکیم کنند.
- چه اتفاقی افتاد؟
- وقتی به آن خانه رسیدم ... جسدهایشان دراز به دراز کنار هم روی فرش افتاده بود. من به آنها قول داده بودم که دولت ایالات متحده ازشان محافظت می‌کند. عوضش یک گلوله در پس سرشان دریافت کرده بودند.
- جوادی.
- (تصویر جوادی را در زمان حال می‌بینیم که نشسته و سیگار می‌کشد) این بلیطِ ورود او به سیستم‌های امنیتی رژیم جدید بود. من به واشنگتن برگشتم و استعفا دادم. نه تنها افرادم کشته شده بودند بلکه مردی که گمان می‌کردم می‌شناسم در جلوی چشمانم به یک حیوان تبدیل شده بود و من فقط تماشایش کرده بودم ...

تصویر ۴. فرح به چهار جنازه که گلوله به سرشان شلیک شده است نگاه می‌کند.

در خلال این گفتگوها، تعهد ایالات متحده به افرادی که با او همکاری کرده‌اند از طریق نشانه‌های کلامی به نمایش درمی‌آید. فرح برای افرادی ناراحت است که مثل او به اقتدارِ کشورشان می‌اندیشیدند. آنها نیز همانندِ او به دوستی با ایالات متحده معتقد بوده‌اند. پس دوستی ایالات متحده (وحتی جاسوسی برای آن کشور) عملی غیرمیهن‌پرستانه بازنمایی نمی‌شود. همچنین این‌طور القاء می‌شود که دوستان ایالات متحده، یا استاد دانشگاه بوده‌اند یا هنرمندانی سطح بالا، اما به دشمنانش، داغ ننگِ قلدری و آدم‌کشی زده می‌شود و به تعبیر گافمن، «ما تصوّر می‌کنیم که یک فرد داغ‌خورده انسان کاملی نیست و براساس همین تصوّر انواع تبعیض‌های مختلف را علیه وی اِعمال می‌کنیم» (گافمن، ۱۳۹۲: ۲۰). تصویرِ چهار جنازه در کنار هم، که می‌فهمیم همگی از افراد تحصیلکرده و هنرمند هستند و وابستگی خانوادگی آنها با انقلابیون ایرانی (چیزی که ساول برنسون در توضیح نام و پیشهٔ آن افراد می‌گوید) نشان می‌دهد که با فرد بی‌منطقی مواجهیم که با قساوت تمام، انسان‌های فرهیخته را می‌کشد و کشوری مترقی را به مکانی تبدیل می‌کند که دیگر برای زندگی چنین افرادی امن نیست.

[در نهایت سی‌آی‌اِی موفق می‌شود جوادی را به ایالات متحده بکشد و دستگیرش کند. آنها با نشان‌دادن مدارک خیانت او به کشورش از او می‌خواهند که به صورتِ جاسوس دوجانبه، برای ایالاتِ متحده کار کند.]

در جلسه‌ای که برای ترغیب جوادی به همکاری برگزار می‌شود، فرح به او می‌گوید که آنها می‌دانند جوادی نزدیک ۵۰ میلیون دلار از پول سپاه را به حساب‌های شخصی‌اش واریز کرده است. جوادی به ساول اعتراض می‌کند که منظورش از این کارها چیست. آیا ساول قصد دارد نشان دهد

که دو دختر او را به شکست داده اند (کَری متیسون و فرح) و سپس به زبان فارسی به فرح می‌گوید: «خجالت بکش. برای دشمن داری کار می‌کنی.»

فرح به فارسی: «اینا دشمن نیستن.»

- پس چرا این‌جوری لباس پوشیدی. مگه این‌جا تهرانه؟
- آخه اگه تو مملکتمون رو به باد نداده بودی من هنوز اونجا زندگی می‌کردم.
- تو خائنی!

در این گفتگوها، بر هویت ایرانی فرح تأکید می‌شود. داشتنِ این هویت تضادی با علاقه به امریکا یا همکاری با دولتِ این کشور ندارد. گفته‌های فرح نشان می‌دهد که او خود را یک ایرانیِ در تبعید می‌داند نه یک امریکایی و مجید جوادی هم براساس ظاهر، او را غیرامریکایی ولی خائن قلمداد می‌کند. فرح از بیان تعلّق خاطر به زادگاهش اِبایی ندارد. او که از نظر همه یک غیرامریکایی است، حدود و ثغور مختصات هویتی یک ایرانی را برای مخاطب امریکایی ترسیم می‌کند. این مختصات با برانگیختنِ احساسات مخاطبان (نسبت به ایرانی‌های فرهیخته‌ای که به جُرم همکاری با ایالات متحده کشته شدند) مشخصه‌های روشنی در ذهن آنها ایجاد می‌کند. تاکنون فرح را همواره با همان حجابی دیده‌ایم که در نخستین دیدارمان با او از آن استفاده می‌کرد. پس، آن هویت ایرانی مطلوب، با حجاب تعارضی ندارد و این نوع حکومت ایران است که باعثِ گسستن فرح از آن سرزمین می‌شود؛ حکومتی که در رأسش عناصری چون جوادی قرار دارند.

۳. کشمکش (زمینه‌های تحوّل شخصیت و تغییر هویت)

فرح را می‌بینیم که وارد خانه‌اش می‌شود. در خانه صدای موسیقی ایرانی به گوش می‌رسد. دوربین از میان اثاث خانه، که انگار همه ایرانی و قدیمی هستند، قسمت پایین در را نشانمان می‌دهد و پاهای فرح را به هنگام ورود به خانه می‌بینیم. این شیوهٔ نمایشِ ورودِ او به خانه، یادآورِ نمایشِ پاهای کری متیسون است هنگامی که نخستین بار او را به هنگام ورود به خانه‌اش در ایالات متحده دیدیدم (قسمت اول از فصل اول سریال). فرح، به شیوهٔ ایرانی‌های مسلمان، همان کنار در ورودی کفش‌هایش را درمی‌آورد ـ برعکس کری که تا اتاق‌خوابش با کفش رفت. در سکانسِ ورود اولِ کری به خانه‌اش تقریباً شاهد عناصری متضاد با این صحنه بودیم. هم موسیقیِ صحنه این تضاد را القاء می‌کند و هم عناصر تزئینیِ خانه که کاملاً شرقی (ایرانی) هستند. در آنجا علاوه‌بر موسیقیِ تند امریکایی و تصاویرِ نوازندگانِ موسیقی جاز که بر دیوارهای خانه آویخته بود، زنی را

دیدیم که به سرعت برهنه شد. لذا ساخت دوگانهٔ خود/دیگری، این‌بار از طریق تمایزگذاری میان زن مسلمان ایرانی و زن امریکایی انجام می‌شود.

بیننده می‌داند که خانهٔ فرح، در قلب ایالات متحده قرار دارد و با کنار هم قرار دادنِ این موضوع و این واقعیت که جوادی هم به سادگی وارد امریکا شد، در می‌یابد که خطرِ اهریمنی که در درون مرزها به سر می‌برد بیش از همیشه کشور را تهدید می‌کند. بیننده ملاحظه می‌کند که این دیگری جدید، سبک زندگی ایرانی/ اسلامی‌اش را نیز با خود وارد ایالات متحده کرده است. او در بطن جامعهٔ امریکا زندگی می‌کند اما به‌رغم همه مشکلات، حاضر نیست از مظاهر هویتی‌اش دست بکشد.

فرح وارد اتاق پدرش ـ پیرمردی زمین‌گیر ـ می‌شود و به او می‌گوید که امروز در خانه خواهد ماند. اکنون برای اولین بار فرح را بدونِ روسری می‌بینیم. او به انگلیسی حرف می‌زند ولی پدرش ـ که نقش او را پرویز صیاد، بازیگرِ مشهور ایرانی در دوران پیش از انقلاب اسلامی، بازی می‌کند ـ به فارسی پاسخش را می‌دهد. پدر به او می‌گوید که با ماندن در خانه کارش را از دست خواهد داد اما فرح پاسخ می‌دهد که مطمئن است این‌چنین نخواهد شد و در ضمن از پدرش می‌خواهد که به زبان انگلیسی سخن بگوید.

پدر (به فارسی): زیاد هم مطمئن نباش. خیلی راحت از این خانه می‌اندازندمان بیرون.

- (به انگلیسی) انگلیسی.
- (به انگلیسی) من به امریکا نیامدم که مثل یک عربِ کثیف در خیابان زندگی کنم.
- بابا! به حرفم گوش کن! چنین اتفاقی نخواهد افتاد. هیچ‌کس ما را از خانه‌مان بیرون نخواهد انداخت. نگران نباش. امنیتِ شغلی دارم.
- در بانک؟
- بله. در بانک سرمایه‌گذاری.
- اگر تو در بانک کار می‌کنی چرا ما ثروتمند نیستیم؟

فرح آه می‌کشد و اتاق را ترک می‌کند.

این گفتگو علاقهٔ فرح را به قرار گرفتن در چارچوب هویتِ امریکایی را بازنمایی می‌کند. او از پدرش می‌خواهد که به زبان انگلیسی سخن بگوید و خود نیز در این گفتگو (با پدر که نماد ریشه‌های هویتی اوست) زبان مادری را کنار می‌گذارد. در ضمن، آن تلفیق هویتی که به بیانِ

السلطانی (2012) معمولاً در سریال‌ها، بین هویت‌های عرب و ایرانی و به‌طور کلّی مسلمانان، انجام می‌شود در این‌جا به طور کامل فرو می‌پاشد. پدر، عرب‌ها را کثیف خطاب می‌کند و دختر هم در این باره با او مخالفت نمی‌کند و از او نمی‌خواهد که حرف‌های نژادپرستانه نزند بلکه حتی به پدرش دلداری می‌دهد که آنها با عرب‌ها تمایز اساسی دارند. این تمایزگذاری باعث می‌شود مخاطب نیز میانِ این هویت‌ها تفاوت قائل شود. پدر در اینجا به شکلِ نمادِ زادگاه عمل می‌کند. او نمودِ پیوندی است که فرح درگیر گسستنش است.

زنگ خانه به صدا درمی‌آید. سازندگان تأکید می‌کنند که فرح پیش از بازکردنِ در، روسری‌اش را به سر می‌کند (تصویر ۵). مردی از بازرسی کل سی‌آی‌اِی به سراغ فرح آمده است. پدرش از اتاق به فارسی صدا می‌زند: «کیه دمِ در؟» و فرح هم به فارسی پاسخ می‌دهد: «همکارمه نگران نباش!». مرد می‌خواهد بداند که چرا فرح دو روز پشت سر هم به محل کارش نرفته است. او می‌گوید میگرن دارد. مرد با بیان شواهدی به فرح می‌گوید که خبر دارد بیمار نیست و از او می‌خواهد هرچه سریع‌تر به محل خدمتش بازگردد و به اعتماد ساول برنسون خیانت نکند.

تصویر ۵. فرح پیش از گشودنِ در روسری‌اش را به سر می‌کند (تأکید بر هویتِ اسلامی)

به محض خروج آن مأمور، پدر فرح، که با واکر تا نزدیک در اتاقش آمده، می‌پرسد: «رئیس برنسون؟ این رئیس برنسون کیست؟»

- رئیسم.
- اما او بانکدار نیست، هست؟
- نه.
- تو جلو رفتی، مگر نه؟ علی‌رغم همه چیزهایی که گفتم؟
- بابا! یک حمله اتفاق افتاد.

- که چه؟ به تو ربطی ندارد.
- آنها به یک فارسی‌زبان احتیاج داشتند که از تجارت بین‌الملل سررشته داشته باشد. باید کمک می‌کردم.
- و وقتی که پلیس مخفی فهمید که تو برای کی کار می‌کنی چه؟ هنوز اعضای خانواده ما درتهران هستند. عمویت و زن و بچه‌هایش. اسم آنها واردِ فهرست کسانی می‌شود که باید دار زده یا تیرباران شوند.

فرح گریه می‌کند. پدرش این بار به فارسی می‌گوید: «چطور چنین کاری از تو می‌تونه سر بزنه؟ باورم نمی‌شه!»

فرح: (به فارسی) چاره‌ای نداشتم. (به انگلیسی) من یک امریکایی هستم.

پدرِ فرح بر گفتمانِ ایدئولوژیکِ ضدّجمهوری اسلامی رایج در حکومتِ ایالاتِ متحده صحّه می‌گذارد. گفتمانی که هر دو جناحِ عمدهٔ سیاسی در ایالات متحده، به شیوه‌های متفاوت، آن را ترویج می‌کنند. این‌که حکومت جمهوری اسلامی حکومتی خوفناک است و نهادهای امنیتی این حکومت مردم را (ظاهراً بی‌دلیل) اعدام می‌کنند درحالی‌که (به گونه‌ای متضاد) همکاری با نهاد امنیتی امریکایی برای جلوگیری از کشتار انجام می‌شود (فرح به‌طور روشن می‌گوید که حمله به ایالاتِ متحده او را واداشته تا با سی‌آی‌اِی همکاری کند). از سوی دیگر، از شخصیت نازنین بنیادی به شکل یک منبع نشانه‌ای استفاده می‌شود لذا دیگر لازم نیست سابقهٔ خانوادگی شخصیت فرح بیان شود، او تداومِ همان روایتی است که بنیادی در رسانه‌های اطلاع‌رسان، از زندگی خود ارائه کرده است. با فراخوانی این منبع نشانه‌ای به ذهن بیننده، او می‌تواند نتیجه بگیرد که فرح هم به‌دلیل مخالفت خانواده‌اش با نظام جدید مجبور به ترک ایران شده است نه مسائل مذهبی.

۳. فرود (تغییر و تثبیت هویت)

[پیشتر شاهدِ کشته شدن سندی بکمن (رئیس پایگاه سی‌آی‌اِی در اسلام‌آباد) بوده ایم و می‌دانیم که مرد جوانی به نام آیان از بمباران محل حضورِ تروریستی به نام هیثم حقانی زنده بیرون آمده و فیلم مراسم، و ماجرای کشته‌شدن افراد غیرنظامی، از طریق او در اینترنت منتشر شده است. کری متیسون به پاکستان آمده و به دنبال یافتن عاملان قتل بکمن و همچنین پیدا کردن رابط اطلاعاتی اوست]

با ورود کری به خانهٔ امن متوجه می‌شویم که او گروهی مخفی تشکیل داده و فرح را هم از امریکا برای کمک فراخوانده است. این نخستین بار است که فرح را در این فصل از سریال مشاهده

می‌کنیم. فرح این‌بار، به‌رغم حضور یک مرد (مَکس)، بی‌حجاب است. او باید در نقشِ یک خبرنگار به آیان نزدیک شود و کری از او می‌خواهد که در صورت لزوم با او تماس فیزیکی هم برقرار کند. درواقع کری فرح را به علت ظاهر خاورمیانه‌ای‌اش، برای جلب اعتمادِ آیان به آن‌جا فراخوانده است. در حین صحبت با کری، زنگ تلفن همراهِ فرح به صدا درمی‌آید و او با پدرش فارسی حرف می‌زند. این سخن‌گفتن، ارجاعی است به ریشه‌های هویتی ایرانی فرح.

اکنون شاهدِ تحوّل ظاهر فرح هستیم. او حالا دیگر به حجابی که ساول حفظ آن را چندان ضروری نمی‌داست پایبند نیست. مضمونِ پدر، که یادآور خاستگاه و هویت غیرامریکایی اوست دوباره مطرح می‌شود اما حالا دیگر پوشش فرح و کری تفاوت خاصی ندارند. او هم مانند کری در خیابان روسری به سر می‌کند و او هم با پاکستانی‌ها به زبان انگلیسی حرف می‌زند. لذا مرز آن دوگانه خود / دیگری که میان کری و فرح برقرار بود، کم‌رنگ شده است.

در نهایت این فرح است که با تعقیب آیان متوجه می‌شود که هیثم حقانی زنده است و مخفیگاهِ او را پیدا می‌کند. این کار شجاعانه او تحسین پیتر کوئین را برمی‌انگیزد اما کری آن‌چنان که باید، او را جدّی نمی‌گیرد. کری، که نقش اصلی سریال را به عهده دارد در سراسر داستان به نمادی از مام میهن بدل شده است و او همچنان فرح را به عنوان یک امریکایی به رسمیت نمی‌شناسد.

[در ادامهٔ ماجرای این فصل، حقانی با تعدادی از افرادش به سفارت امریکا حمله می‌کنند. او می‌خواهد فهرست تمام جاسوسان ایالات متحده در خاورمیانه را به دست بیاورد. این فهرست در اختیار لاکهارت، رییسِ فعلیِ سی‌آی‌اِی، قرار دارد که برای نظارت بر یک عملیات به پاکستان آمده است. پس از حملهٔ حقانی و افرادش به سفارت، لاکهارت، سفیر و تعدادی دیگر از مقامات سفارت در یک اتاق امن پناه می‌گیرند]

حقانی که فهرست را پیدا نکرده در میان افراد سی‌آی‌اِی که اسیر شده‌اند فرح را انتخاب می‌کند و از او می‌پرسد که فهرست در اختیار کیست. فرح اظهار بی‌اطلاعی می‌کند.

حقانی: «تو مسلمان هستی. درست است؟»

- بله.
- و به مسلمان‌کُشی مشغولی. خانواده‌ات می‌دانند اینجا چه می‌کنی؟ که چه‌ها کرده ای؟
- آنها می‌دانند.
- بسیار خوب ... اگر تو به من نمی‌گویی که فهرست را کجا پیدا کنم ... این مرد می‌گوید.

در ادامه متوجه می‌شویم که آن مردِ سفید پوست ـ با ظاهرِ نمونه‌وار یک امریکایی اصیل ـ مکان مخفیگاه را به حقانی نشان داده است. در واقع این صحنه به طور ضمنی برای این تأکید می‌کند که فرح، هویت پیشینش را رها کرده و به فردی تبدیل شده که حتی حاضر است برای نجات کشورش (ایالات متحده) جان خود را نیز به خطر بیندازد، کاری که دیدیم یک امریکاییِ به‌ظاهر اصیل حاضر به انجامش نبود. لذا درمی‌یابیم که فرح در این فرایند تحوّل هویت به یک امریکایی اصیل تبدیل شده و درواقع خصوصیات هویتی صحیح را به درستی پذیرفته و درونی کرده است. در ضمن در خلال این گفت‌وگوی فرح با حقانی، معلوم می‌شود که هویت مسلمان امریکایی (خودی) چه تفاوتی با مسلمان غیرامریکایی (تروریست/ دیگری) دارد.

حقانی و افرادش به پشت درِ اتاق امنی می‌رسند که لاکهارت و سفیر و افراد دیگر در آن مخفی شده اند و از طریق یک دوربین مداربسته بیرون اتاق را تماشا می‌کنند. حقانی از آنها می‌خواهد که در را باز کنند. آنها امتناع می‌کنند. افرادِ حقانی به اشارهٔ او، بلافاصله یکی از گروگان‌ها را به ضرب گلوله از پا در می‌آورند. مارتا بوید (سفیر) با حقانی صحبت می‌کند اما او فرد دیگری را هم می‌کشد و می‌گوید اگر فهرست جاسوسان ایالات متحده را به او بدهند دیگر کسی را نخواهد کشت. مارتا می‌گوید نمی‌تواند این کار را بکند و آنها نفر سوم را هم می‌کشند. مارتا باز تکرار می‌کند که کاری از او ساخته نیست. این بار خود حقانی به سراغِ فرح می‌رود و چاقو را زیر گلوی او می‌گذارد. مکس که کنار فرح زانو زده از حقانی می‌خواهد که او را به جای فرح بکشد. حقانی مکس را کنار می‌زند و فرح را به دیدرس دوربین می‌برد. در این هنگام لاکهارت فوراً از او می‌خواهد صبر کند و می‌گوید که الساعه بیرون خواهد آمد. مارتا با او مخالفت می‌کند و می‌گوید که با بیرون رفتنِ او همه آنها به علاوهٔ افرادی که نامشان در فهرست است کشته خواند شد اما لاکهارت به حرف‌های او اعتنا نمی‌کند و خارج می‌شود.

تصویر ۶. لاکهارت برای نجات جان فرح کیف حاوی اسامی را تحویل می‌دهد اما حقانی فرح را می‌کشد.

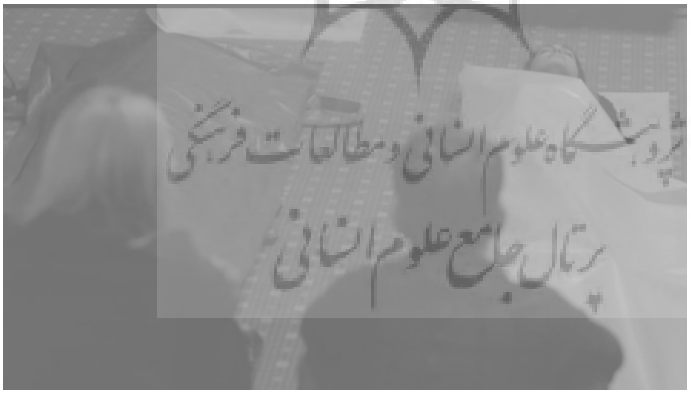
لاکهارت پس از خروج، کیف حاوی اسامی را تحویل حقانی می‌دهد و از او می‌خواهد که فرح را رها کند اما حقانی چاقو را در پهلوی فرح فرو می‌کند (تصویر ۶ را مشاهده کنید). در قابِ این صحنه، لاکهارت که در کنارِ پرچم ایالات متحده ایستاده است در سمت چپ قاب، در جایگاه عنصرِ معلوم (برای مخاطب غربی) قرار دارد. حقانی و لاکهارت به وسیلهٔ افراد حقانی محاصره ـ و قاب‌بندی ـ شده‌اند. این نحوهٔ قاب‌بندی نشان می‌دهد که ایالاتِ متحده در محاصره افرادِ بی‌منطقی قرار دارد که حتی به همکیشان خود نیز رحم نمی‌کنند. در اینجا تضادِ شرق‌شناسانه میان خودی مترقی و آزادی‌خواه با شرقیِ عقب‌مانده و بدوی موردِ تأکید قرار می‌گیرد. این تضاد حتی در نحوهٔ پوشش لاکهارت و حقانی و افرادش به نحوی بارز بازنمایی می‌شود. حقانی تنها امریکایی مسلمان حاضر در صحنه را ـ که لاکهارت حاضر شد برای نجاتش جان افراد امریکایی زیادی را به خطر بیندازد ـ می‌کُشد. حامیان حقانی لاکهارت بی‌سلاح را محاصـره کرده‌اند و قتل فرح در فضایی نابرابر و از سوی افرادی انجام می‌شود که مانند بدویان لباس پوشیده‌اند.

جدول۱. تغییر و تبدیل هویت فرح شیرازی

هویت	نمودهای ظاهری	نمودهای رفتاری	عللِ تغییر هویت
ایرانی مسلمان	تقید به حفظِ حجاب اسلامی(ایرانی) به‌رغم اعتراض‌های ضمنی و آشکار	عدم رهگیری پول‌هایی که از طریقِ ونزوئلا شست‌وشو شده‌اند و عدم یافتنِ ارتباط بین عوامل ایرانی و این پول‌شویی‌ها	گفته‌های ساول برنسون در مورد دویست امریکاییِ کشته‌شده در سی‌آی‌اِی و دست داشتن ایران در این اتفاق
مسلمان امریکایی	حفظ حجاب اسلامی در مقابل نامحرم در خانه	اصرار به انگلیسی صحبت‌کردنِ پدر در خانه گفتنِ این‌که او یک امریکایی است و به خاطر حمله‌ای که به کشورش شده باید با سی‌آی‌اِی همکاری کند	صحبت‌های کری که از او می‌خواهد به کشورش فکر کند نه تروریست‌ها و همکارانشان (حقانی و آیان)
امریکایی مسلمان	عدم تقید به حفظ حجاب و نداشتن رابطه با مرد نامحرم	عدم همکاری با حقانی برای یافتن اتاق امن جهت دسترسی‌یافتن او به فهرست نیروهای امریکایی پاسخ مثبت در مقابلِ این پرسش حقانی که آیا او مسلمان است	هویت نهایی

فرح، که چندی قبل واجد هویت امریکایی شده بود، اکنون به منزلتی دست یافته که رئیس سی‌آی‌اِی برای نجات جانش حاضر می‌شود مهم‌ترین اطلاعات امنیتی ایالات متحده را به دست تروریست‌ها بسپارد. قاتل فرح یک مسلمان است و با این قتل، آخرین پیوند فرح با اسلام، در نظر بیننده گسسته می‌شود. فرح پیش از این با از دست‌دادن نشانگان یک مسلمان (حجاب)، به سویِ هرچه امریکایی‌تر شدن حرکت کرده بود و اکنون، علی‌رغم آن‌که خود را مسلمان می‌داند (و این را پیش‌تر به حقانی گفته بود) از جانب مسلمانان طرد و کشته شده است. تضاد اسلام و امریکایی‌بودن بدون گفته شدن، قابل درک است. پس رویکرد ایدئولوژیک روایت زندگی این شخصیت، در نهایت به تنشی اشاره می‌کند که میان هویت ایرانی مسلمان و هویت امریکایی وجود دارد و تعریف مسلمان امریکایی به‌گونه‌ای ارائه می‌شود که با انواع دیگر اسلام تفاوت دارد. سیر تحول هویت فرح شیرازی و علل ارائه شده برای تغییرات را در جدول ۱ به‌طور خلاصه بیان کرده‌ایم.

در انتها مکس و کری را می‌بینیم که روی پله‌ها نشسته‌اند و به جنازه کشته‌شدگان نگاه می‌کنند. در این صحنه به‌خصوص جنازهٔ فرح به چشم می‌آید که سرش بیرون از پارچه‌ای است که رویِ همه جنازه‌ها انداخته‌اند (تصویر ۷ را مشاهده کنید). این اتفاق در تضادّ آشکار با اصرار اولیهٔ فرح بر داشتنِ پوششِ اسلامی عمل می‌کند. چیزی که در اولین دیدارمان با او، وجه شاخص شخصیتش بود و به‌رغم نگاه‌های خیره و حتی اعتراض علنی ساول، به حفظ آن اصرار داشت.

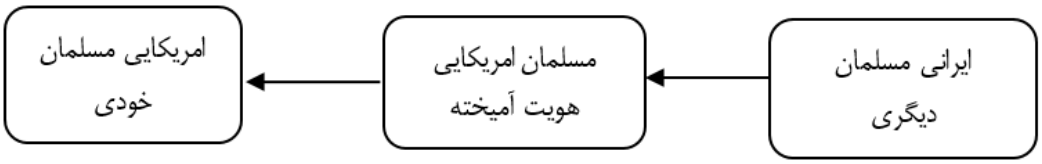

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۷. برخلافِ سایرِ جنازه‌ها، سر فرح از زیر روانداز بیرون است.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

سریال میهن، نخستین سریالی است که در ابعاد گسترده به موقعیت جغرافیایی ایران اشاره و از شخصیت‌هایی ایرانی استفاده می‌کند که به روشنی و درستی، فارسی صحبت می‌کنند و می‌توانند، حداقل به‌طورِ ظاهری، هویتِ ایرانی را بازنمایی کنند. از مهم‌ترین شخصیت‌های ایرانی این سریال، فردی به نام جوادی است که به شکل یک مأمور اطلاعاتی نان‌به‌نرخ‌روزخور معرفی می‌شود که در دوران پیش از انقلاب اسلامی با سازمان‌های امنیتی رژیم وقت ایران همکاری می‌کرده و اکنون ضمن نفوذ در رده‌های بالای سپاه پاسداران انقلاب اسلامی با امریکایی‌ها به همکاری می‌پردازد تا ماجرای پول‌شویی‌اش از حساب‌های سپاه را لو ندهند. در قسمت‌های مختلف این سریال ملاحظه می‌کنیم که تروریست‌های القاعده و وابستگانشان در ایران اقامت دارند و این حکومت ایران است که امنیتِ این نیروها را تأمین می‌کند. به این شکل از منبعِ نشانه‌ای ازپیش‌موجودی به نام القاعده ـ که در ذهن امریکایی، ارتباط مشخصی با حادثهٔ یازده سپتامبر دارد ـ استفاده می‌شود و به این ترتیب، ایران هم به این منبع ملحق می‌گردد.

در سریال میهن، در کنار هویت‌های غیرخودی (و اهریمنی) ایرانی (که جوادی شمایلِ نمونه‌وارشان است)، شخصیت فرح شیرازی نیز معرفی می‌شود. این شخصیت، در میانهٔ دوگانه‌ای حرکت می‌کند که ادوارد سعید به تفصیل در مورد آن سخن گفته بود. هویت فرح شیرازی، از ابتدا دارای مشخصه‌های یک زن مسلمانِ ایرانی است اما از همان ابتدا نشان می‌دهد که زمینه‌های تبدیل و تغییر هویت در او وجود دارد. در مدّت حضور این شخصیت در سریالِ میهن، سیرِ تطوّرِ هویت او را، با استفاده از نمادپردازی‌های بصری و فنّ بلاغت، به‌گونه‌ای روشن مشاهده می‌کنیم. چنان‌که اشاره کردیم، سازندگان، به‌عنوان کسانی که ابزارهای قدرتمند ساخت یک منبع نشانه‌ای را در اختیار دارند، با استفاده از پتانسل‌های پیشین که در شخصیت بازیگر این نقش (نازنین بنیادی) وجود داشته است، فرح را به شکل منبعی نشانه‌ای از هویت مطلوب برای زن ایرانی مهاجر برمی‌سازند (نمودار ۱ سیر تطوّر هویت فرح شیرازی را به‌طور موجز نشان می‌دهد.)



نمودار ۱. مراحل تحوّل هویت فرح شیرازی در سریال میهن

فرح عناصرِ برسازندهٔ هویتِ پیشینش را یک به یک کنار می‌گذارد و خود نیز، در گفت‌وگو با پدرش، به تأکید بیان می‌کند که به‌رغم داشتن آن ظواهر و زمینه‌ها خود را یک امریکایی می‌داند. این تغییر هویت تا به آنجا پیش می‌رود که در قسمت نهایی حضور این شخصیت در سریال، دو مسلمان (هیثم حقانی و فرح شیرازی) به صورت دوگانه‌ای متضاد در برابرِ هم قرار می گیرند. ایدهٔ ادوارد سعید این‌بار در قالب دوشخصیتی بازتعریف می‌شود که در ظواهر امر، هر دو دیگری به حساب می‌آیند. فرح، در برابرِ پرسشِ حقانی، مسلمانی خود را انکار نمی‌کند اما هویت نویافته را ترجیح می‌دهد و حاضر نمی‌شود مخفی‌گاه لاکهارت را لو بدهد. او به یک دیگری خودی‌شده تبدیل شده است که حاضر می‌شود در راهِ حفظ میهن از جانش بگذرد. لاکهارت، که به طور استعاری حکومت ایالاتِ متحده را بازنمایی می‌کند، قبول می‌کند مهم‌ترین اطلاعات سِرّی کشورش را برای نجات جان فرح فاش کند. پس، آن جان‌فشانی در راه میهن جدید بی‌پاسخ نمی‌ماند و بیننده می‌تواند این اقدام نمادین را به تمام حکومت ایالات متحده و تمام مهاجرانی که واقعاً امریکایی شده‌اند، بسط دهد. میهن، به عنوان یک نمونه مناسب، به بیننده نشان می‌دهد که در دوگانهٔ خود / دیگریِ معاصر نباید به دنبال نقاطِ افتراق ظاهری گشت بلکه، در جامعهٔ مهاجرپذیر و چندملیتی امریکایی، خود / دیگری در مقامِ عمل بازتعریف می‌شوند. این بازتعریف، هم برای بسط اندیشهٔ «وضعیتِ استثنائی» مناسب است و هم به کار حفظ ظاهر مداراگری و تساهل در جامعهٔ ایالات متحده می‌آید.

جدول ۲. چارچوب معنایی هویت‌های روایت‌شده مسلمان / ایرانی غیرامریکایی و امریکایی

مقوله / شخصیت	فرح شیرازی	مجید جوادی	هیثم حقانی
جنسیت	مونث	مذکر	مذکر
ظاهر (چهره/پوشش)	شرقی (با حجاب/بی‌حجاب)	شرقی (کت و شلوار)	شرقی (لباس سنتی پاکستان)
نشانه‌های میهن‌پرستی	مرگ در راه نجات میهن	خیانت به میهن در همه دوره‌ها	تعصب اسلامی کورکورانه و غیرمیهن‌پرستانه

فرح از یک دیگریِ سابق به یک خودی تبدیل می‌شود و حقانی هم (که استعاره‌ای از تمام تروریست‌های مخالفِ آزادی ـ مخالفِ ایالات متحده ـ است)، درواقع همین هویت تازهٔ او را نابود می‌کند نه آن هویت ایرانی مسلمان روسری‌به‌سر را (چنان‌که ساول برنسون اشاره کرده بود).

فرح در کنار دیگر شخصیت‌های ایرانی مهاجر بازنمایی‌شده در متونِ رسانه‌ای دیگر، هم در هویت‌بخشی به دشمنی تازه (ایران) مشارکت می‌کند و هم به جزئی از منبع نشانه‌ای ایرانی مهاجر امریکایی‌شدهٔ مسلمان تبدیل می‌شود که بعداً می‌تواند در متون دیگر مورد ارجاع قرار گیرد. در کنار او دو هویت ایرانی و مسلمان غالب نیز به بیننده عرضه می‌شوند: مجید جوادی مأمور امنیتی رژیم سابق و فعلی ایران، بی‌هیچ پیوندی به ملیت و آیین به تصویر کشیده می‌شود که صرفاً در جهت پیشبرد منافع خویش تلاش می‌کند و هیثم حقانی نیز چونان یک شرقیِ بدوی به نمایش درمی‌آید که همچنان به سلاخی انسان‌ها مشغول است. ملاحظه می‌کنیم که امریکایی‌شدن، حتی برای یک زن امکان‌پذیر است اما در ساختار ایرانی / اسلامی بازنمایی‌شده، زن همچنان موجودی بی‌هویت محسوب می‌شود. از سوی دیگر، میان آن هویت بدوی (که ادوارد سعید به‌طور مفصل ابعادش را شرح داده است) و هویت مترقی امریکایی (که فرح موفق به کسب آن می‌شود) هیچ نقطهٔ میانی‌ای برا وقوف دائمی یا هویت جایگزینی وجود ندارد؛ لذا دوگانه‌سازی مورد اشارهٔ سعید و هفکرانش، در قالبی تازه، تحت لوای تکثّر بازنمایی‌ها، تکرار می‌شود. فرح، در ظاهر دارای همان هویتِ آمیخته‌ای است که هومی‌بابا از آن سخن می‌گوید. هویتی که به عنصر مکانی محلّ زیست وابسته نیست اما این بُعد ظاهری، که با تأکید مجدّد او بر مسلمان‌بودنش در قسمت آخر، مورد بازنمایی قرار می‌گیرد با کُنش شخصیت‌های مسلمانِ دیگر، دچار امتناع شده و امکانِ ذهنیِ آن نیز رد می‌شود. هویتِ یکسره منفیِ حقانی، در لباسی غربی به هیأت جوادی در می‌آید؛ کسی که ابعاد منفی شخصیتش بیش از حقانی مورد تأکید سازندگان

سریال واقع شده است و جز در پوشش، نسبتی با هویتِ مطلوب امریکایی ندارد (در جدول ۲، چارچوب معنایی هویت‌های مسلمان / ایرانی / امریکاییِ روایت‌شده به‌طور خلاصه ارائه شده اند).

چنان‌که در بخش بیان مسأله ذکر شد، تغییرات گفتمان سیاسی ایالات متحده در دوران پس از یازده سپتامبر به نحو روشنی در انواعِ متون رسانه‌ایِ تولیدشده توسط بنگاه‌های امریکایی بروز یافته است. این بروز و ظهورها هم از تمایلِ خود سازندگان نشأت گرفته‌اند و هم حاصلِ درخواستِ همراهی ـ در وضعیت استثنائیِ موجود ـ از سوی حکومت بوده اند. در این میان، فعالیت رسانه‌ای

مداوم و استفاده از انواع پلتفرم‌های رسانه‌ای برای ساختن چیزی که در نشانه‌شناسی اجتماعی نام «منبع نشانه‌ای» را بر آن گذاشته اند موضوعی حائز اهمیت است.

چنان‌که گفتیم، منبع نشانه‌ای با بکارگیری ابزارهای مادّی ساخت نشانه‌ها به وجود می‌آید. بنابراین، طبیعی است که صرف هزینه‌های بیشتر، امکان ساخت منابع نشانه‌ای قوی‌تر را فراهم می‌کند. این منابع می‌توانند در ادامه برای بازگرداندن سرمایه‌های صرف‌شده و حتی سودآوری به کار گرفته شوند. منابع نشانه‌ای قدرتمند که از بسترهای مختلف رسانه‌ای تغذیه می‌کنند (چنان‌که روایت زندگیِ واقعی نازنین بنیادی به کار ساخت شخصیت فرح شیرازی می‌آید) در نهایت، و در وقتِ لزوم، با اشاره‌ای، برای نیل به معنای مطلوب، به ذهنِ مخاطبان فراخوانده می‌شوند. این منابع چونان دالی عمل می‌کنند که بازشناسی مدلولش نیازی به تأملِ فراوان ندارد.

همچنان که در این مقاله اشاره کردیم، بازنمایی هویت متمایز ایرانی، در سال‌های اخیر در انواع متون رسانه‌ای خبری و سرگرم‌کنندهٔ امریکایی، مورد توجه جدی قرار گرفته است. ایرانی‌تبارها حتی در سریال‌هایی علمی ـ تخیلی چون رفتن به جلو با بُروزهای هویتی خاص خود حضور پیدا می‌کنند و اغلب، به شکل عناصری قدرتمند بازنمایی می‌شوند که در توطئه‌های عمده علیه قهرمانان داستان یا خود ایالات متحده نقش دارند. در این برساخت رسانه‌ای، هویت جایگزین (و خودی) نیز معرفی و حدود آن تعیین می‌شود. هویتی که هم به کار حفظ عناصر چندفرهنگی در ظاهر جامعهٔ امریکایی می‌آید و هم معرف چارچوب هویتی مطلوب برای جمعیتی است که در این دوران، خواه‌ناخواه، در قامت دیگری، به‌حاشیه رانده می‌شود.

به نقل از استوارت هال اشاره کردیم که سرمایه‌داری «ضمن تشویق تفاوت‌های محلّی به رشد، آنها را محو می‌نماید» اما چنان‌که در این پژوهش به روشنی می‌توان ملاحظه کرد تشویق به تکثیر تفاوت‌ها تنها وجه ظاهری تفاوت را در برمی‌گیرد. یک ایرانی مسلمان با ظاهرِ خاورمیانه‌ایِ آشکارش امکان می‌یابد که در مهمترین نهاد امنیتی ایالات متحده مشغول به کار شود. تفاوت ظاهری او از سوی قهرمانان داستان (مثل ساول برنسون و پیتر کوئین) و همچنین شخصیت‌های منفی (مثل حقانی و جوادی) مورد تأکید قرار می‌گیرد تا برای بیننده معلوم شود نژادها و مذاهب متفاوت نیز می‌توانند در ساختار قدرت سرمایه‌داری نفوذ کنند اما در نهایت، عنصر اصلی و مهم هویتی که می‌تواند یک مسلمانِ ایرانی‌تبار را در ساختار ایالات متحده ادغام کند جانفشانی در راه این کشور و رها کردن تمام بستگی‌های قبلی‌اش است.

از منظر برساخت‌گرایی اجتماعی، هویت، نه امری از پیش موجود که برساختهٔ تعاملات اجتماعی است. امروزه رسانه‌ها تأثیری اساسی بر تعاملات اجتماعی دارند و الگوهای هویتی ارائه شده از سوی آنها هم به کارِ تعدیل احساس طرد و رَد موجود در گروه‌های حاشیه‌ای می‌آید و هم می‌تواند هویت آنها را، با حفظ تفاوت‌های ظاهری، در هویت مطلوب نهادهای قدرت ادغام نماید.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

بر، ویوین(۱۳۹۵). **برساخت‌گرایی اجتماعی**، ترجمهٔ اشکان صالحی، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

گافمن، اروینگ(۱۳۹۲). **داغ ننگ: چاره اندیشی برای هویت ضایع شده**، ترجمهٔ مسعود کیان‌پور، تهران: نشر مرکز.

مهدی‌زاده، سیدمحمد(۱۳۸۹). **نظریه‌های رسانه: اندیشه‌های رایج و دیدگاه‌های انتقادی**، تهران: همشهری.

یونگ، کارل گوستاو(۱۳۸۹). **انسان و سمبل‌هایش**، ترجمهٔ دکتر محمود سلطانیه، چاپ هفتم، تهران: انتشارات جامی.

Agamben, Giorgio (1998). **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**, Stanford University Press.

Alsultany, E. (2012). **Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11**, NYU Press.

Althusser, L. (1999). "Ideology and ideological state apparatuses: Notes towards an investigation". In J. Evans and S. Hall (eds), **Visual culture: The reader**, London: SAGE: 317–323.

Bhaba, Homi (2004). **The Location of Culture**. New York: Routledge.

ledema, R. (2001) **Analysing film and television: a social semiotic account of hospital: an unhealthy business**. In T. van. Leeuwen and C. Jewitt (eds), Handbook of Visual Analysis. London: Sage, 183—204.

Kellner, D. (2010). **Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era**, Wiley.

Khatib, L. (2006). **Nationalism and Otherness: The representation of Islamic fundamentalism in Egyptian cinema**. European Journal of Cultural Studies, 9(1), 63-80.

Klages, M. (2006). **Literary Theory: A Guide for the Perplexed**, Continuum International Publishing Group.

Kress, G., and T. Van Leeuwen. (2006). **Reading images: The grammar of visual design** (2nd ed.). New York: Routledge.

Matheson, D. (2005). **Media Discourses**, McGraw-Hill International (UK) Limited.

McMillin, D.C. (2002). **Choosing Commercial Television's Identities in India: A Reception Analysis**, Journal of Media and Cultural Studies 16(1): 123–36.

Moscovici, S. (2000) **Social Representations**, **Explorations in Social Psychology**. Cambridge, UK: Polity Press.

Olson, S.R. (1999). **Hollywood Planet: Global Media and the Competitive Advantage of Narrative Transparency**. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.

Said, Edward W. (1978). **Orientalism**. New York: Vintage Books.

Singhal, A. and E. Rogers (2012). **Entertainment-Education: A Communication Strategy for Social Change**, Taylor & Francis.

Sturken, M., and L. Cartwright. (2009). **Practices of looking: An introduction to visual culture**, Oxford: Oxford University Press.

Van Leeuwen, T. (2008). **Discourse and Practice: New Tools for Critical Analysis**, Oxford University Press, USA.

Wodak, R. (2010). "The glocalization of politics in television: Fiction or reality?" **European Journal of Cultural Studies**, 13(1), 43-62.

Xie, Shaobo. (2012). **Postcolonialism: Origins, Methodologies, Receptions in Critical Insights: Cultural Encounters**. Ed. Nicholas Birns New York: Salem Press, 2012. 19-36.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی