

منابع نشانه‌ای و هویت‌یابی درون‌متنی؛ برساخت رسانه‌ای خود و دیگری در سریال میهن

● محمد مهدی وحیدی^۱، سید محمد مهدی زاده^۲

چکیده

یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ یک گره‌گاه تاریخی مهم برای ایالات متحده بود. در این روز بود که رضایت خاطر ناشی از صلحی که در میان بسیاری از ملت‌ها وجود داشت و با پایان جنگ سرد و نابودی کمونیسم آغاز شده بود، با ظهور یک دشمن تازه، به شکلی نمادین، پایان یافت. در این برهه، موضع گفتمانی رسانه‌های جریان اصلی ایالات متحده نسبت به دیگری و شرق نیز دچار تغییراتی شد. در این مقاله با اشاره به ایده رشد و کمال شخصیت در ادبیات داستانی و با توسل به ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی تصویر، به بررسی نحوه برساخت هویت خودی و در مقابل آن، دیگری، در این دوران می‌پردازیم. به اعتقاد ما، تلویزیون جایگاه مناسبی برای تولید آن چیزی است که نظریه پردازان نشانه‌شناسی اجتماعی با عنوان «منبع نشانه‌ای» از آن یاد می‌کنند لذا در تحلیل خود بریک سکانس استثنائی از سریال تلویزیونی میهن متمرکز شده ایم و پس از بررسی کامل این سکانس ملاحظه کرده ایم که در سریال میهن، خودی، تعریفی مشخص پیدا کرده است. او یک زن اروپایی تبار (امریکایی اصیل) است. از سوی دیگر، با مردی مواجه هستیم که به لحاظ خصوصیات ظاهری یک امریکایی اصیل محسوب می‌شود؛ اما به دشمن ایالات متحده پیوسته و در صدد انجام حمله‌ای علیه امریکاست و ما در تحلیل خود نشان داده ایم که سازندگان در کمال اختصار، به خطر خودی‌هایی اشاره می‌کنند که به خدمت دیگری درآمده‌اند و اکنون می‌توانند بار دیگر ایالات متحده را از درون تهدید کنند و مورد حمله قرار دهند. در تحلیل خود همچنین شیوه بازنمایی و حفظ نمایش چارچوب‌های هویتی پسانژادی و چندفرهنگی در ایالات متحده را مورد بازشناسی قرار داده ایم.

واژگان کلیدی

پسااستعمارگرایی، شرق‌شناسی، تلویزیون، هویت، منبع نشانه‌ای.

مقدمه

دوران پس از یازدهم سپتامبر سال ۲۰۰۱، هم از دید منتقدان و نویسندگان غرب‌گرا که در جبهه‌ای قرار داشتند که مورد حمله واقع شده بود و هم از نظر محققان منتقد غرب، سرآغاز عصری تازه بود. به بیان توماس مک‌فیل «پس از یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، آن رضایت خاطر ناشی از صلحی که در میان بسیاری از ملت‌ها وجود داشت و با پایان جنگ سرد و نابودی کمونیسم آغاز شده بود، با ظهور یک دشمن تازه، به شکلی زود هنگام و ناگهانی، پایان یافت. جنگ‌های تازه و افزایشی شگرف در ارتباطات جهانی ملازم این دشمن مرموز تازه بودند.» (McPhail, 2006: xi). حمله به برج‌های مرکز تجارت جهانی و مقر پنتاگون در روز یازدهم سپتامبر سال ۲۰۰۱ در واقع، نمودی بود از خطر دیگری‌ای^۱ که بر خلاف کمونیست‌های شوروی، پایگاه اصلی‌اش، در خارج از مرزهای ایالات متحده قرار نداشت. مردم آمریکا، بلافاصله، از طریق موضع‌گیری‌های حاکمان‌شان و پوشش‌های رسانه‌ای مختلف، خطر جدید را شناختند. شورای روابط امریکایی - اسلامی^۲ گزارش داد که پس از حملات یازدهم سپتامبر، ظرفیاً سه روز، بیش از ۳۰۰ گزارش دربارهٔ ایجاد آزار و اذیت برای مسلمانان دریافت کرده است که این رقم دوبرابر گزارش‌هایی بود که این سازمان در کل سال قبل دریافت کرده بود. جدا از حمله‌های فیزیکی و لفظی و توهین‌ها، مشهورترین عبارتی که مردم علیه خانواده‌های مسلمان به کار می‌بردند «به کشورت برگرد!»^۳ بود (CNN, 2001). «جنایات متعصبانه علیه اعراب، مسلمانان و کسانی که شبیه آن‌ها بودند، در شش ماه اول پس از یازدهم سپتامبر ۱۲۰۰ درصد رشد کرد و پس از آن هرگز به سطوح پیش از سال ۲۰۰۱ بازنگشت.» (Bayoumi, 2008: 3) در این برهه، موضع گفتمانی رسانه‌های جریان اصلی ایالات متحده نسبت به دیگری و شرق^۴ نیز کمابیش دچار تغییر شد. بخشی از این تغییرات به سبب دخالت‌های حکومت به وجود آمد و البته منافع اقتصادی بنگاه‌های تجاری بزرگ مستقر در ایالات متحده نیز یکی از عوامل مهم مؤثر در این تغییرات بود. به بیان داگلاس کلنر، «حکومت بوش چینی با ارائه یک دستور کار راست افراطی آغاز شد. پس از حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر به نیویورک و واشنگتن، با محدودسازی ناگوار آزادی‌های مدنی از طریق آنچه لایحه میهن‌پرستی ایالات متحده خوانده شد و جنگ ویرانگری که به نام حفاظت از ایالات متحده از تروریسم و نابودسازی سلاح‌های کشتار جمعی در عراق آغاز گردید، این دستور کار با شدت و حدت به اجرا درآمد. در

1. The Other

2. Council on American-Islamic Relations

3. Go back to your country!

4. Orient

جلسه‌ای با حضور کارل رُوا در هالیوود، از تهیه‌کنندگان فیلم‌ها خواسته شد در «جنگ با ترور» به کشورشان کمک کنند و فیلم‌های میهن پرستانه بسازند.» (Kellner, 2010: 1)

یکی از مناسب‌ترین رسانه‌هایی که می‌توانست این تغییرِ مواضعِ گفتمانی را به سرعت و در قالبی جذاب، به طیف گسترده‌ای از مخاطبان عرضه کند «تلویزیون» بود؛ رسانه‌ای که مخاطبان‌ش سلیقه‌ها و گرایش‌های متنوعی دارند و هر کدام در این رسانه چیزی برای مصرفِ خویش می‌یابند و همین موضوع پیوندِ ایشان را با تلویزیون مستحکم‌تر می‌سازد. امروزه افزایشِ تولیدِ فیلم‌های دنباله‌دار^۲ و ساخته‌شدنِ تعدادِ زیادی از سریال‌های کوتاه^۳ یا سریال‌هایی که در هر فصل ماجرای اصلی خاصی را روایت می‌کنند و همچنین عرضه تمام قسمت‌های یک فصلِ سریال با هم (کاری که نت‌فلیکس^۴ و چند شرکت رسانه‌ای مشهور دیگر انجام داده‌اند) و همچنین رَواوردنِ فیلم‌سازانِ بزرگ به رسانهٔ تلویزیون باعث شده است که تمایزها میانِ فیلم‌های سینمایی و سریال‌های تلویزیونی تا حدود زیادی کم‌رنگ شود. این از میان رفتنِ تمایز، از یک سو به پیشرفت‌های فُتاورانه برای تماشای محصولات بصری ربط دارد و از سوی دیگر به تمایل یافتنِ فیلم‌سازانِ بزرگ برای استفاده از بسترهای روایی گسترده‌تر. پیش‌تر وقتی از سینما سخن می‌گفتیم، بیش از خودِ فیلم، به یادِ سالن سینما می‌افتادیم. اکنون بیش از سینما، از فیلم حرف می‌زنیم و هنگام سخن‌گفتن از فیلم بیش از پرده، خودِ فیلم‌ها را، شاید روی صفحه‌های نمایش‌گر رایانه و تبلت و موبایل، به ذهن می‌آوریم. از سوی دیگر تولیدِ نمایش‌گرهای بزرگ خانگی و فراگیرشدنِ استفاده از ویدئوپروژکتور در خانه‌ها باعث شده است هم در آثار سینمایی امکان بهره‌گیری از تمهیداتِ فُتی تلویزیونی بیشتر شود و هم سازندگان آثار تلویزیونی به استفاده از جلوه‌های ویژه و قاب‌هایی رو بیاورند که پیش از این، مخصوص سینما بودند. اکنون دیگر دیدنِ سریال‌های تلویزیونی به تماشای یک فیلم سینمایی بسیار بلند شباهت یافته است. فیلمی که فرصت بیشتری برای شخصیت‌پردازی و روایتِ زندگی شخصیت‌ها در اختیار دارد و از این رو می‌تواند مخاطب را به مدّتی طولانی با خود همراه سازد و احساسات و عواطف او را، با شدتِ بیشتر، برانگیزد.

مطالعات پیشین (مثلاً رجوع کنید به McMillin (2002); Olson (1999); Singhal and Rogers (2012)) نشان داده است که مصرفِ محصولات رسانه‌ای، طی یک دورهٔ زمانی مشخص، می‌تواند بر احساسات، نحوهٔ لباس‌پوشیدن و رفتارِ مخاطب اثرگذار باشد.

1. Karl Rove

2. film series

3. Mini-Series

4. Netflix

نویسندگانی چون سالی تاتمن، این تأثیرات را با استفاده از نظریه یادگیری اجتماعی^۱ به طور مفصل تر تحلیل کرده اند (Totman, 2009:14). از همین رو به نظر می‌رسد استفاده از رسانه تلویزیون برای ترویجِ 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 واقعه یازده سپتامبر، مواضعِ گفتمانی ایالات متحده نسبت به شرقِ جغرافیایی و تاریخی، در یک سریالِ تلویزیونی پُر مخاطب، با کم‌ترین پیرایه هنری، موردِ بازنمایی قرار گرفت؛ امری که در تاریخِ سریال‌سازیِ تلویزیونی در امریکا کمابیش بی سابقه بود.^۲

همچنین، سریال‌هایی مثلِ آژانس^۳ که ماجراهای آن به فعالیت‌های سی‌آی‌ای مربوط می‌شد، جگ^۴ که مضمونی نظامی داشت، ان.سی.آی.اس^۵ که مضمونی جنایی و نظامی داشت، یگان^۶ که پیرامون یک گروه فوق سُرّی در ارتش امریکا بود و در آن مشکلات و ماموریت‌های این گروه را در کشورهای مختلف به نمایش می‌گذاشت و ۲۴ محصول شبکه فاکس که در طرح و بازنماییِ چگونگیِ کارکردِ نهادهای امنیتی و نظامی، به طرز جَدّاب، موفق عمل کرد، به فاصله‌هایی کوتاه از حملاتِ یازده سپتامبر ساخته شدند که می‌کوشیدند جنگ ایالات متحده با تروریسم را از دیدِ کسانی که تصویر بکشند که در خطِ مقدمِ نبرد حضور داشتند.

دو سازنده اصلیِ سریالِ پرمخاطبِ ۲۴، یعنی هوارد گوردن^۷ و الکس گاسنا^۸، بعدها به ساختِ سریالِ تأثیرگذارِ میهن^۹ پرداختند که از نظرِ تکیه بر عنصرِ خیال، با ۲۴ تفاوت‌هایی اساسی دارد و بیش از آن سریال به افراد و مکان‌های حقیقی، یعنی دیگریِ امروزین ایالات متحده، اشاره می‌کرد. میهن، به طور کلی، با توسل به منطقیِ شبیه منطقیِ دوران جنگِ سرد که براساسِ آن با افزایشِ انباشتِ تسلیحات می‌شد بازدارندگی به وجود آورد، می‌گوید که برای جلوگیری از حملاتِ تروریستی ضرورتاً باید به عملیات‌های پنهانی رو آورد حتی اگر این‌گونه عملیات‌ها به شکلی گریزناپذیر باعثِ به وجود آمدنِ دشمنانِ تروریستِ بیشتری شوند. از این

1. Social Learning Theory

۲. منظور، اولین قسمتِ پخش شده از سریالِ بال غربی (West Wing) پس از حوادثِ یازدهم سپتامبر است. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به (Wodak, ۲۰۱۰).

3. The Agency

4. JAG

5. NCIS

6. The Unit

7. Howard Gordon

8. Alex Gansa

9. Homeland

رو میهن چیزی را به نمایش می‌گذارد که بر اساس نظریه کلاسیک ریچارد هوفستادر در مورد جنگ سرد، می‌توانیم آن را نوعی سبکی پارانوئید در تلویزیون آمریکا بدانیم که در آن «تناقض اساسی... تقلیدکردن از دشمن» (Hofstadter, 1965: 32) است.

میهن، علاوه بر آن که مورد تأیید باراک اوباما، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده قرار گرفت، با همکاری نزدیک یک رابط واقعی سی‌آی‌ای تهیه می‌شد و برای «کمک به واقع‌نمایی»، خطوط داستانی کار با آژانس اطلاعات مرکزی در میان گذارده می‌شد و در گروه تولید این سریال و از جمله در میان تهیه‌کنندگان اجرایی، افرادی با سابقه نظامی و اعضای پیشین گروه عملیات ویژه حضور داشتند (Edwards, 2013). شایان ذکر است که این سریال، حتی در میان مخاطبان ایرانی طرفدارانی دارد که قسمت‌های مختلف آن را به محض پخش، از اینترنت دریافت و تماشا می‌کنند و یک شبکه ماهواره‌ای فارسی زبان نیز (فارسی وان) فصل‌هایی از آن را با دوبله فارسی پخش کرده است.

به اعتقاد ما، سریال میهن که پخش آن از سال ۲۰۱۱ آغاز شد و تا سال ۲۰۲۰ تداوم داشت، نوعی گسست گفتمانی فرهنگی را به نمایش می‌گذارد و در ادامه متون فرهنگی تولید شده در سال‌های پس از جنگ سرد، یک متن فرهنگی مهم و شایسته بررسی است که با قراردادن خود بر یک گره‌گاه تاریخی، از خود و دیگری مورد نظر ایالات متحده در دوران پس از جنگ سرد، برساختی دقیق‌تر ارائه می‌دهد. در این مقاله با توسل به ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی اجتماعی و مخصوصاً توصیف منابع نشانه‌ای مورد استفاده سازندگان می‌کوشیم با تمرکز بر یک بخش ویژه از سریال میهن، شیوه این برساخت رسانه‌ای را بررسی کنیم.

پیشینه پژوهش

دیگری و دیگربودگی [غیریت]^۱، مشخص‌کننده تفاوت با قاعده است، «غیر-»^۲ است که تاریخ، حقیقت و منطق ثابت را تهدید می‌کند. دیگری به شکل چیزی «در خارج»^۳ - نامشروع، غیرمنطقی، غیرمتمدن - مشخص می‌شود. این‌طور نیست که غیریت همواره در پایین‌ترین رده سلسله مراتب قرار داشته باشد، اما جایگاه آن همواره در خارج از یک نظام هنجاری است و دوری و نزدیکی موقعیت‌های سوژه‌های آن نسبت به مرکز، متفاوت است. البته حتی در میان کلان‌روایت‌های سفت و سخت هم می‌توان وسیله‌ای برای مقاومت یافت و این وسیله در درون آن جایگاه‌های منعطف بالقوه‌ای قرار دارد که برای به چالش کشیدن، تضعیف و

1. Otherness

2. Non-

3. Out There

نابودساختن اقتدار وجود دارند. (Traber, 2007: 11)

ادوارد سعید در زمره اثرگذارترین نظریه‌پردازانی بود که به ابهام‌زدایی از روند برساخت دیگری پرداخت. او با به‌کارگیری 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 روشنفکران غربی انجام می‌دادند، توانست در دوران پس از روشنگری (از دوران شروع فتح کشورها و به استعمار کشیدن آن‌ها)، شرق را به لحاظ سیاسی، اجتماعی، نظامی، ایدئولوژیک، علمی و تخیلی مدیریت و حتی تولید کند. این برساخت خطی و بی‌وقفه شرق به شکل دیگری در خلال قرون متمادی، به مبنا و منطق سرکوب استعمارگرانه تبدیل شد و موجب تقویت هویت فرهنگی غرب گردید. به بیان سعید «شرق‌شناسی یک بُعد معتنا به فرهنگ سیاسی فکری عصر حاضر است. نه این‌که صرفاً بازنمایاننده آن باشد. و به این سبب، آن قدر که به جهان ما مربوط است، به شرق ربطی ندارد.» (Said, 1978: 12)

در میان افرادی که با ارجاع به اثر سعید، کوشیده اند ابعادی دیگر از گفتمان شرق‌شناسی را بکاوند و بستر نظری لازم برای تحلیل و نقد این گفتمان را فراهم کنند می‌توان به استوارت هال^۱ اشاره کرد. او در تحلیل روشن‌گرانه‌ای که با عنوان «غرب و بقیه: گفتمان و قدرت»^۲ (هال و گیبن، ۱۳۹۶: ۳۸۵) به نگارش درآورده است، از ایده‌های ساختارگرایان استفاده می‌کند تا به تبیین نسبت غرب با آنچه غیرغرب محسوب می‌شود بپردازد. هال، ضمن شناسایی الگوهای توضیحی گسترده، ایده‌های غربی در مورد نژاد/قومیت و خاستگاه‌های تصاویر رسانه‌ای از تفاوت نژادی را در شماری از برهه‌های تاریخی مهم، از قرن شانزدهم به بعد، یعنی از زمانی که «تفاوت» در تصاویر تولید شده جنبه نژادی پیدا کرد، موقعیت‌یابی می‌کند. هال معتقد است که چنان برخوردهایی عمیقاً به ایده‌ها در مورد تفاوت نژادی و قومی شکل داده‌اند.

هال اعتقاد دارد که ایده «غرب و بقیه» به یک گفتمان شکل داده است که در آن هم ایده «غرب» و هم مسئله تفاوت و غیریت «بقیه»، ناچار، دچار ساده‌سازی شده‌اند. او می‌نویسد: «این گفتمان، به منزله یک نظام بازنمایی جهان را بر حسب یک دوگانگی ساده، یعنی غرب/بقیه، تقسیم شده بازنمایی می‌کند. همین است که گفتمان «غرب و بقیه» را این چنین ویرانگر می‌کند. تمایزهای خام و ساده‌انگارانه‌ای ترسیم می‌کند و برداشت بیش از حد ساده‌شده‌ای را از «تفاوت» برمی‌سازد» (هال و گیبن، ۱۳۹۶: ۳۹۳).

1. Stuart Hall

2. West and the rest: discourse and power

آرای اولیه ادوارد سعید عمدتاً مبتنی بر مطالعاتی بودند که بر روی شرق‌شناسی اروپایی انجام داده بود اما برخی از اندیشمندان معاصر، مانند ضیاء‌الدین سردار^۱، در تبیین گفتمان «غرب و بقیه» - که بر اساس غیریت‌سازی و دوگانه‌انگاری قوام و بسط یافته است - نشان می‌دهند که اکنون در این گفتمان، «غرب» عمدتاً به معنای ایالات متحده آمریکا و در رسانه‌های آن کشور، سردار مثلاً به اپیزودی از سریال پرمخاطب دوستان^۲ اشاره می‌کند (سردار، ۱۳۸۷). حتی اروپا نیز به شکل سرزمینی خارج از غرب با مردمانی کم‌خرد و توسعه‌یافتگی اندک به تصویر کشیده می‌شود. باید توجه داشت که ظهور ایالات متحده به عنوان یک ابرقدرت جهانی هم‌زمان با افول امپراتوری‌های بزرگ اروپایی - نظیر بریتانیا - و تقریباً از پایان جنگ جهانی دوم آغاز شد لذا آن دیگری سنتی اروپا از ابتدا صرفاً در حافظه تاریخی مهاجرانی وجود داشت که این کشور را به عنوان مأمن خود برگزیده بودند و اصولاً فاصله جغرافیایی آمریکا از مشرق‌زمین ادبیات شرق‌شناختی اجازه نمی‌داد آن دوگانه‌سازی مورد نظر سعید، به همان شدت سابق، از ابتدا در این بخش از جغرافیا بروز پیدا کند.

دیگری عمده ایالات متحده - مخصوصاً از دوره پس از جنگ جهانی دوم - تا مدت‌ها، اتحاد جماهیر شوروی و کلیه کشورهای بلوک شرق بودند؛ کشورهایی که نمود گفتمان کمونیسم محسوب می‌شدند. در این دوران که به «جنگ سرد» معروف است، ایالات متحده در وضعیت بحران دائمی به سر می‌برد، لذا تعلیق آزادی‌های مدنی و مسکوت‌گذاشتن اجرای قانون اساسی، از طریق تبلیغ در مورد قراردادش کشور در موقعیتی خاص، به سادگی صورت می‌پذیرفت اما این منطق استثناء که به تعبیر جورجو آگامبن^۳، در قدرت مطلقه دموکراسی‌های مدرن، اهمیتی اساسی دارد، در دوران پس از جنگ سرد به سمت نامعقول و در واقع، غیرمنطقی شدن پیش می‌رفت. بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد که هژمونی ایالات متحده، به ویژه در داخل مرزهایش، به نوعی، از طریق همین منطق استثناء اعمال می‌شود. پس از فروپاشی بلوک شرق لازم بود که تجدید حیات رضایت‌مندی عامه مردم آمریکا از منطق استثنائی دوران جنگ سرد، از طریق پرداخت یک دیگری جدید (جایگزین شوروی و چین و سایر کشورهای عمده بلوک شرق) اتفاق بیفتد. این مفهوم پردازشی هژمونیک جدید نه یک مرحله تاریخی بلکه یک فرآیند مداوم است که یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، نقش یک گره‌گاه تاریخی را در آن ایفا می‌کند.

پیش از این رویداد نیز، برساخت مسلمان/عرب به مثابه دیگری و خاورمیانه به عنوان

1. Ziauddin Sardar

2. Friends

3. Giorgio Agamben

مکان پرورش دشمنان ایالات متحده امری بی سابقه نبود. فیلم‌های صامت اولیه، نظیر فاطیما^۱ (۱۸۹۷)، شیخ^۲ (۱۹۲۱) و دزد بغداد^۳ (۱۹۲۴) که به بازنمایی خاورمیانه می‌پرداختند، آن منطقه را به شکل یک مکان دوردست، عجیب و غریب و جادویی به تصویر می‌کشیدند. این روند تا دوران فیلم‌های رنگی و ناطق ادامه یافت که از آن میان می‌توانیم به فیلم‌هایی نظیر شب‌های عربی^۴ (۱۹۴۲)، جاده‌ای به مراکش^۵ (۱۹۴۲) و بی‌پروا^۶ (۱۹۶۵) اشاره کنیم.

«از اواخر دهه ۱۹۴۰ تا دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰، تصاویر مردان عرب، از شیوخ تنبل بر تخت لمیده به شیوخ نفتی ثروتمند و پُرجلوه تهدیدگر اقتصاد ایالات متحده و تروریست‌های خطرناکی تبدیل شد که امنیت ملی را به خطر می‌انداختند» (Shaheen, 2001: 21). در نخستین دهه‌های پس از جنگ جهانی دوم تصاویر زنان عرب عمدتاً از حوزه بازنمایی غایب بودند اما از دهه ۱۹۷۰ مجدداً به شکل تروریست‌هایی دارای جذابیت جنسی اما آدم‌گش و در دهه ۱۹۸۰، به شکل افرادی محجبه و ستم‌دیده ظهور کردند (Yunis & Duthler, 2011: 255). بررسی تاریخی نمایش عرب‌ها و مسلمانان به عنوان تهدیدی تروریستی در رسانه‌های تجاری امریکایی آشکار می‌سازد که ضمن این‌که یازدهم سپتامبر موقعیت تاریخی تازه‌ای است، بخشی از تاریخ طولانی‌تری نیز محسوب می‌شود که طی آن رسانه‌ها به بینندگان القا کردند که عرب‌ها و مسلمانان اول برابری با هرزگی و مردسالاری/زن‌ستیزی و بعد، تروریسم، اما این تروریسم همواره به لحاظ لجستیکی به نوعی وابسته به بلوک شرق و اتحاد شوروی ترسیم و بازنمایی می‌شد. به گونه‌ای که حتی به فاصله کوتاهی پس از رویداد یازدهم سپتامبر، در سریال ۲۴، دائم به نمایندگانی از بلوک شرق سابق برمی‌خوریم که با استفاده از زرادخانه تسلیحات اتمی شوروی سابق، به تجهیز تروریست‌های مسلمان می‌پردازند و به لحاظ فنی آن‌ها را پشتیبانی می‌کنند و خط و جهت فکری تروریسم را ترسیم می‌نمایند.

چنان‌که اشاره شد، ایده دشمن کمونیست در آثار مختلف فرهنگی و رسانه‌ای به یک منبع نشانه‌ای قدرتمند تبدیل شده بود که ارجاع به آن می‌توانست تا حد زیادی ایدئولوژی حاکم بر ایالات متحده و مسئله وضعیت استثنائی را به‌سادگی تبیین کند. پس از افول کمونیسم نیز جایگزین کردن ناگهانی یک منبع نشانه‌ای تازه امکان‌پذیر نبود لذاست که به اعتقاد نگارندگان، این اتفاق با بسترسازی‌های روایی و خبری مختلف صورت پذیرفت.

1. Fatima

2. The Sheik

3. The Thief of Baghdad

4. Arabian Nights

5. Road to Morocco

6. Harum Scarum

چارچوب مفهومی

در میان روش‌هایی که در مطالعه کیفی متون ارتباطی کاربرد دارند، تحلیل گفتمان انتقادی یکی از پرکاربردترین و مؤثرترین روش‌ها بوده است. تحلیل گفتمان انتقادی روشی مسئله‌محور در انجام پژوهش‌های اجتماعی است که غالباً با استفاده از رویکردهای کمی و کیفی به تحلیل رابطه میان زبان، ایدئولوژی و قدرت می‌پردازد. این روش بر این فرض استوار است که «گفتمان، عملی ایدئولوژیک انجام می‌دهد»، به این معنا که هر عاملی که به تولید عناصر زبانی می‌پردازد عقاید، دیدگاه‌ها و باورهایش را به صراحت یا به‌طور ضمنی بازتاب می‌دهد. از این رو تحلیل انتقادی گفتمان برای این مسئله صحنه می‌گذارد که گفتمان، وجه رسانه‌ای شده قدرت، ایدئولوژی، نابرابری و سلطه و هدفش طبیعی جلوه دادن این مسائل است.

کرس^۱ و ون لیوون^۲ با استفاده از دیدگاه‌های مربوط به زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند^۳ که توسط هالیدی ارائه شده است به تدوین اصولی پرداختند که نشانه‌شناسی اجتماعی یا تحلیل گفتمان نشانه‌شناختی نامیده می‌شود. هالیدی سه نوع اصلی از عمل نشانه‌ای را مورد بازشناسی قرار داد که همواره با هم به اجرا در می‌آیند. او این سه نوع را «فرانقش‌ها» می‌نامد و میان فرانقش اندیشگانی، نقش ساخت بازنمایی‌ها؛ فرانقش بین‌فردی، نقشی که زبان در ایجاد تعامل میان نویسندگان و خوانندگان یا سخن‌گویان و شنوندگان ایفا می‌کند؛ و فرانقش متنی که تگه‌های منفرد بازنمایی و تعامل را در انواعی از کلیت‌ها گرد هم می‌آورد که ما آن‌ها به عنوان انواع خاصی از متون یا رویدادهای ارتباطی می‌شناسیم (آگهی‌های تجاری، مصاحبه‌ها، گفت‌وگوها سر میز شام و غیره) تمایزگذاری می‌کند. کرس و ون لیوون (2006)، با استفاده از واژگانی متفاوت، این اندیشه را وارد تصاویر کردند: «بازنمودی»^۴ به جای «اندیشگانی»؛ «تعاملی»^۵ به جای «میان‌فردی»؛ «ترکیبی»^۶ به جای «متنی». آن‌ها می‌گویند که هر تصویری، نه تنها (به شیوه‌ای انتزاعی یا عینی) بازنمایی یک جهان است بلکه در تعاملی نیز ایفای نقش می‌کند و با یا بدون متن همراه، نوعی متن بازشناختنی را تشکیل می‌دهد (یک نقاشی، یک پوستر سیاسی، یک آگهی در مجله و غیره).

اصطلاح «منبع نشانه‌ای»، مشخصه یکی از تفاوت‌های اصلی بین نشانه‌شناسی اجتماعی و نشانه‌شناسی ساختارگرا است. در نشانه‌شناسی ساختارگرا، کلمه کلیدی «مرمگان» بود، نه

1. Gunther Kress
2. Van Leeuwen
3. Systemic Functional Linguistics (Sfl)
4. Representational
5. Interactive
6. Compositional

«منبع». آن مکتب، نظام‌های نشانه‌ای را به مثابه رمزهایی در نظر می‌گیرد که عبارتند از مجموعه قواعدی که نشانه‌ها و معناها را به هم مرتبط می‌سازند. در آن جا فرض می‌شود که وقتی دو یا چند نفر، رمز واحدی را به خوبی فرا بگیرند، قادر خواهند بود که معانی یکسانی را به وسیله صداها یا اشکال بصری یکسان منتقل کنند و بنابراین خواهند توانست یکدیگر را درک نمایند. این که این رمزها چگونه به وجود آمده‌اند، چه کسی آن قواعد را وضع کرده است و این که قواعد چگونه و چرا ممکن است تغییر کنند، در آن مکتب، موضوع مهمی محسوب نمی‌شود.

توجه نشانه‌شناسی اجتماعی به ادراکات سیاسی، موقعیت‌های خوانش و امکانات عملی‌ای است که تحلیل نشانه‌ها را ممکن می‌کند. نشانه‌شناسی اجتماعی، از تحلیل جزئی حمایت می‌کند، اما نقطه آغاز و پایان آن پیرامون پراکسیس‌های واقع است. این رهیافت تأیید می‌کند که موقعیت خوانش خود تحلیل‌گر احتمالاً به تفسیرهای او جهت خواهد داد، اما این موضوع را به عنوان قوت خود در نظر می‌گیرد نه ضعفش. تحلیل حاصل از این رهیافت، دارای ارتباط سیاسی اجتماعی است نه برخی انتزاعات نظری (Iedema, 2001: 186).

نشانه‌شناسی اجتماعی، نقطه آغاز کار خود را بر این مفهوم قرار می‌دهد که ایدئولوژی زیربنا و منبع اطلاع رفتاری است که در آن منابع نشانه‌ای در هر زمینه مفروضی مستقر می‌شوند و در نتیجه آن زمینه را به گونه‌ای شکل می‌دهند که به صورت بروزی از عقاید، ارزش‌ها و هنجارهای خاص دربیاید. اصطلاح ایدئولوژی، از این جنبه، لزوماً به تبلیغات سیاسی^۲ ارجاع نمی‌دهد، بلکه به شیوه‌ای ارجاع می‌دهد که ایدئولوژی‌ها، به عنوان نظام‌های عقاید، از طریق تولید مداوم و عادی، در زندگی اجتماعی روزمره، فراگیر می‌شوند. بنابراین، نشانه‌شناسی اجتماعی، به آن منابع نشانه‌ای اعتنا می‌کند که به منظور انتشار دیدگاه‌های خاص، اقلان و تعریف ساختمان روابط قدرت به کار گرفته می‌شوند. لذا نشانه‌شناسی اجتماعی نیز در تحلیل معنای بازنمودی به اصولی رجوع می‌کند که کمابیش در نشانه‌شناسی ساختارگرا مطرح بود اما در توجه به منبع نشانه‌ای و عوامل ساخت و به کارگیری آن منابع، رویکردی پس‌ساختارگرایانه دارد.

در مقاله پیش‌رو به طور کلی نشان می‌دهیم که یک منبع نشانه‌ای چگونه در متن رسانه‌ای دیگری مورد استفاده و ارجاع قرار می‌گیرد و این که سازندگان یک متن رسانه‌ای چگونه با توسل به ابزاری که در اختیار دارند در بساخت منابع نشانه‌ای مشارکت می‌کنند. لذا به طور مشخص به بررسی این دو پرسش خواهیم پرداخت که «ماجرای یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱

1. Situated Praxis

2. Propaganda

در سریال تلویزیونی میهن چگونه نقش آفرینی می‌کند و مورد ارجاع قرار می‌گیرد؟» و این‌که «در این سریال، هویت‌های مرجع که می‌توانند به عنوان منابع نشانه‌ای و الگوهای هویتی عمل کنند، کدامند و برساخت رسانه‌ای آن‌ها چگونه است؟»

روش‌شناسی و انتخاب نمونه

تئوون لیوون در کتاب «گفتمان و عمل: ابزارهای جدید برای تحلیل گفتمان انتقادی» (2008)، چارچوب تحلیلی‌ای ارائه می‌کند که از یک سو منبعث از مفهوم گفتمان فوکویی است. به معنای سازه‌هایی معناشناختی از جنبه‌های خاصی از واقعیت که منافع موقعیت‌های تاریخی و/یا اجتماعی خاص را تأمین می‌کنند. و از سویی دیگر از مفهوم «سیاق» مایکل هالییدی استفاده می‌کند که تنوع معنایی زبان و گویش اجتماعی را مورد توجه قرار می‌دهد و نقطه‌ی تمرکزش معناشناسی است نه آواشناسی و قواعد دستوری. او همچنین در چارچوب نظری خود از رهیافتی بهره می‌برد که مبنای آن مفهوم «دوباره درون زمین‌های کردن»^۱ برنشتاین است. برنشتاین نشان می‌دهد که در حرکت از زمین‌های که آگاهی در آن تولید می‌شود به زمین‌های آموزشی که محل تکثیر و انتشار است، «به واسطه اصول دوباره درون زمین‌های کردن که به تخصیص، انتقال، تمرکز مجدد و ارتباط‌دهی گزینش‌گرانه با سایر گفتمان‌ها می‌پردازد تا نظم و ترتیب خود را بسازد» تغییر معنا رخ می‌دهد. ون لیوون با تأکید بر اهمیت متون چندنشانه‌ای و با اشاره به کاربرد روزافزون این نوع متون، تحلیل انتقادی گفتمان را، تحت عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی، به متون غیرزبانی، مخصوصاً متون تصویری، بسط داد. تحلیل تصویر بر مبنای نشانه‌شناسی اجتماعی، شامل توصیف منابع نشانه‌ای، آن‌چه می‌تواند با عکس‌ها (سایر ابزارهای بصری ارتباطی) گفته یا انجام شود و این مسئله است که چیزهایی که افراد به وسیله تصاویر می‌گویند یا انجام می‌دهند را چگونه می‌توان تفسیر کرد. نشانه‌شناسی اجتماعی در واقع از رویکردهای پساساختارگرایانه است و می‌گوید هرکه ابزارهای مادی لازم را در اختیار داشته باشد می‌تواند «منبع نشانه‌ای» بسازد.

چنان‌که می‌دانیم، تحقیق کیفی شامل فعالیت‌ها و شیوه‌های متعدد تحقیقاتی است. در بعضی از این فعالیت‌ها مانند مردم‌نگاری یک گروه خاص، در مطالعه موردی پدیده‌ای خاص، در تحلیل محتوایی متنی خاص، یا حتی کل مجموعه مطالعه می‌شود و نیازی به نمونه‌گیری نیست؛ اما در بسیاری از موارد دیگر، به ویژه در حوزه تحلیل گفتمان، گردآوری اطلاعات از همه موارد ممکن نیست و ما نیازمند انتخاب چند نمونه از میان کل جامعه مورد مطالعه هستیم. در تحلیل کیفی بیشتر مطلوب است که نمونه‌ها به شیوه‌ای آگاهانه انتخاب شوند، شیوه‌ای

1. Recontextualization

که با نام نمونه‌گیری هدفمند^۱ شناخته می‌شود. واحدهای مطالعه خاص با این هدف و قصد انتخاب می‌شوند که آن واحدهایی را در اختیار داشته باشید که با توجه به موضوع تحقیقتان، مرتبط‌ترین و فراوان‌ترین اطلاعات را در اختیارتان قرار دهند. (Yin, 2011:88)

تحلیل ما در مقاله حاضر به طور خاص بر سریال میهن متمرکز است. پخش میهن از اکتبر سال ۲۰۱۱ آغاز شد و ماجراهای آن در هشت فصل ادامه یافت. میهن، نخستین سریال باکیفیت امریکایی است که در آن یک زن در نقش ابرقهرمانی ظاهر می‌شود که می‌کوشد، به تنهایی و حتی گاهی با زیر پا گذاشتن قانون، کشورش را از شر تروریست‌ها خلاص کند. این شخصیت اصلی مؤنث، یک مأمور سی‌آی‌ای، به نام کری متیسون^۲ [با بازی کلیر دینز^۳] است. در کنار این شخصیت البته یک مأمور کارکشته مذکر، به نام ساول برنسون [با بازی مندی پتینکین^۴] حضور دارد. در سه فصل نخست سریال، شخصیتی به نام نیکولاس برودی حضور دارد که از تفنگداران دریایی ایالات متحده است. برودی در هنگام عملیات در عراق به اسارت دشمنان ایالات متحده درآمده و پس از شست‌وشوی مغزی از سوی شخصیتی با نام ابونظیر به دشمن کشورش تبدیل شده است و پس از آن که ظاهراً به دست نیروهای امریکایی از چنگال تروریست‌ها رهایی می‌یابد، در کشورش، نقش یک قهرمان جنگ را بازی می‌کند اما بعداً متوجه می‌شویم که او در واقع در صدد است علیه ایالات متحده دست به اقدامات تروریستی بزند. سریال میهن، در ارزیابی‌های مختلفی که از سوی منتقدان و اهالی رسانه انجام می‌شود بارها نامزد دریافت جوایز گوناگون شده و از آن میان هشت جایزه امی^۵ و پنج جایزه گلدن گلوب^۶ را برده است. این سریال مورد توجه سیاستمداران و عامه مردم واقع شده و چنان‌که پیشتر اشاره کردیم، در سال ۲۰۱۲، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده، باراک اوباما، در یک گفت‌وگوی رادیویی اعلام کرد که محبوب‌ترین سریال در نظرش، سریال میهن است.^۷

در سریال میهن، یک روایت تکرار شونده مجزا از نحوه شکل‌گیری هویت فعلی شخصیت اصلی ارائه می‌شود که هم با بخش‌های دیگر سریال پیوند دارد و هم می‌توان آن را به عنوان پرداختی استعاری از نحوه شکل‌گیری هویت امریکایی امروزی مورد خوانش قرار داد. به همین جهت، این بخش خاص را که عبارت است از سکانس عنوان بندی سریال، به عنوان نمونه‌ای انتخاب

1. Purposive Sampling

2. Carrie Mathison

3. Claire Danes

4. Mandy Patinkin

5. Emmy Award

6. Golden Globe Award

7. <https://www.washingtontimes.com/blog/inside-politics/2012/jul/23/homeland-obamas-favorite-show/>

کرده‌ایم که در این مقاله به تحلیل دقیق آن خواهیم پرداخت.

جورج استانیترک در مقاله «خوانشِ سکانس عنوان‌بندی» می‌نویسد «عنوان‌بندی‌های فیلم‌های داستانی در ناحیه واسط پیچیده‌ای قرار می‌گیرند. فیلم آغاز می‌شود، اما دقیقاً کی و در کجا؟ بینندگان، خود را در موقعیتی آستانه‌ای می‌یابند که قطعاً متشکل از چیزی فراتر از سکانس عنوان‌بندی صرف است؛ و البته خود سکانس عنوان‌بندی نیز بخشی از آن است و اصلاً به همین خاطر است که این ناحیه واسط مورد توجه قرار می‌گیرد.» (Stanitzek, 2009:44) او اضافه می‌کند که «سکانس‌های عنوان‌بندی، نوعی تمرکز حواس بخش‌بخش، افتراق درون از بیرون، جدایی آن چه برای روایت پخش می‌شود و آن چه تولید را مستند می‌کند و تمایزگذاری میان اطلاعات درون روایت و بیرون روایت به وجود می‌آورند. سکانس عنوان‌بندی این کار را به شکل فیلمی که در درون یک فیلم پخش می‌شود انجام می‌دهد و خود را به شکل فیلمی متمایز از فیلم اصلی معرفی و به صورتی نیمه‌مستقل تثبیت می‌کند» (ibid.:45).

در عنوان‌بندی میهن نیز خطوط داستانی و ارجاعات بین‌متنی، آن قدر هنرمندانه دوباره درون زمینه‌ای شده‌اند که آن را به نمونه‌ای کامل از متنی مستقل تبدیل می‌کنند که می‌توان آن را با بهره‌برداری از امکانات نشانه‌شناسی اجتماعی مورد خوانش قرار داد.

یافته‌های پژوهش

برساخت تاریخی جدید از «خود» و «دیگری» ایالات متحده در سکانس عنوان‌بندی میهن
از قسمت دوم سریال میهن، سکانس عنوان‌بندی در قالب روایتی موجز، با نمایش زندگی گری مدیسون از کودکی تا حال، به برخی از حوادث تاریخی و اجتماعی مهمی اشاره می‌کند که سازنده هویت این شخصیت اصلی سریال بوده‌اند. شخصیتی که به نوعی نماد یک امریکایی اصیل و مهین‌پرست [خود مطلق] است. پخش این سکانس عنوان‌بندی در ادامه سریال و در فصل‌های مختلف، گاه با اندکی تغییر، تداوم پیدا می‌کند. سکانس، کولازی از تصاویر است که از طریق جامپ‌کات‌های پیاپی به هم متصل می‌شوند.

تصاویر سکانس عنوان‌بندی، زندگی گری متیسون را، از طفولیت تا سن کنونی روایت می‌کنند و روند (ناگزیر) شکل‌گیری هویت او را برای بیننده به نمایش درمی‌آورند. لذا، این فیلم کوتاه، به تعبیر استانیترک، هم در امتداد داستان سریال قابل خوانش است و هم می‌توان آن را به طور مستقل، روایتی تاریخی از مسائلی بسیار بااهمیتی دانست که سازندگان قصد داشته‌اند به عنوان بخش‌های مهم‌تر تاریخ معاصر ایالات متحده در ذهن بینندگان سریال حک کنند.

1. Complex intermediary zone

در نخستین نما، دخترچه‌ای سفیدپوست با موهای بور را از فاصله‌ای نزدیک مشاهده می‌کنیم. با استفاده از شیوه تحلیل کرس و ون لیوون می‌توان گفت که این تصویر که در آن تقریباً تمام صورت دخترچه و بخشی کوچک از دست او، قاب را پر کرده است، در فاصله اجتماعی نزدیک با مخاطب قرار دارد. روی تصویر دخترچه، عنوان سریال، یعنی عبارت «میهن»، نقش می‌بندد. الصاق این عبارت به تصویر او، فرض نزدیکی این شخصیت به بینندگان امریکایی و نماد ایالات متحده. یا به عبارتی مام میهن. بودن این شخصیت را تأیید می‌کند. این تصویر (مانند اغلب تصاویر دیگر این سکانس) فاقد رنگ نیز هست. این شیوه بازنمایی، چنان‌که کرس و ون لیوون اشاره می‌کنند، نشان از نگاه علمی و بی‌طرفانه به پدیده‌ای دارد که در حال نمایش است یعنی ما، به مثابه ناظرانی بیرونی و بی‌طرف، شاهد رشد این کودک خواهیم بود. لذا می‌توان نتیجه گرفت مسیری که او در ادامه طی می‌کند، نه بر ساخته‌ای داستانی که بر اساس مستندات تاریخی، راهی ناگزیر است و احتمالاً به سرانجامی مشخص خواهد رسید. در این تصویر، چشمان دخترچه بسته است و لذا نه از نگاه عرضه خبری هست و نه از نگاه تقاضا. حالت کلی تصویر، القاگر حس آرامشی است که احتمالاً می‌توان در هر کودک معصومی سراغ گرفت. پس می‌توان نتیجه گرفت که شروع زندگی این کودک هم مانند همه کودکان جهان، با آرامش و معصومیت همراه بوده است اما پرش‌های مداوم تصویر و تغییر تنالیت رنگ، همچنین صدایی که روی تصویر شنیده می‌شود و حرکات کوچک پلک‌های بسته کودک، این اخطار را به مخاطب می‌دهد که معصومیت و احوال فعلی او دیری نخواهد پایید (تصویر ۱ را ببینید).



تصویر ۱. تصویر کودکی کری (یک دختر امریکایی) و عبارت میهن بر روی آن

از ابتدای سکانس عنوان‌بندی، صدای رونالد ریگان^۱ را روی تصویر می‌شنویم. صدا مربوط به سخنرانی‌ای است که ریگان در ۱۴ آوریل ۱۹۸۶، از طریق تلویزیون برای مردم آمریکا انجام داد و در آن از حمله هوایی به تأسیسات نظامی حکومت تروریست معمر قذافی در لیبی سخن گفت. در پایان این نما، نام کلر دینز، بازیگر نقش کری متیسون بر تصویر نقش می‌بندد. این نما به نمایی دیگر از همان دخترچه برش می‌خورد که در آن او را از پشت سر در حال تماشای تلویزیون می‌بینیم. ترکیب‌بندی این تصویر به گونه‌ای است که در آن یک دستگاه تلویزیون در جایگاه عنصر والا و ایده‌آل و دخترچه در جایگاه عنصر موجود قرار گرفته‌اند. دخترچه سر را به طرف بالا گردانده است تا برنامه‌های تلویزیون را تماشا کند (تصویر ۲ را مشاهده کنید). با استفاده از شیوه تحلیل کرس و ون لیوون، می‌توان گفت که دخترچه، در جایگاه عنصر موجود (که از پیش به عنوان موجودی معصوم می‌شناسیم‌اش)، ناگزیر باید به رویدادهای جهان خارج از میهن خویش توجه کند.



تصویر ۲. کودک در جایگاه عنصر موجود و تلویزیون در جایگاه عنصر والا و مطلوب

تصویر تلویزیون در جایگاه عنصر مطلوب، نشان می‌دهد که محتوای پخش شده از این رسانه (در این جا سخنرانی ریگان) می‌تواند و باید، به محتوای ذهنی مطلوب این کودک بدل شود. فرایند قاب‌بندی که در این جا با استفاده از حاشیه صوتی گفتار رئیس‌جمهور انجام می‌شود در بخش‌های دیگر نیز تداوم می‌یابد. عنصر داخلی قاب، سخنرانی رئیس‌جمهور پیرامون حادثه‌ای تروریستی و توضیح نحوه واکنش ایالات متحده به آن است. قاب‌بندی بر اساس عنصر صدا انجام می‌شود. می‌دانیم که برنامه‌های تلویزیونی منحصر به اخبار

1. Ronald Reagan

یا برنامه‌های سیاسی نیستند اما آن‌چه در این قاب وجود دارد صرفاً به این‌گونه برنامه‌ها منحصر است. به عبارت دیگر، تمام برنامه‌های تلویزیونی دیگر و خبرهای دیگری که مثلاً از تعرض خودسرانه آمریکا به مناطقی از جهان خبر می‌دهند، خارج از قاب قرار می‌گیرند. تصویر دختر بچه، به تصویری کوتاه از رونالد ریگان برش می‌خورد که در آن او را در حال گفت‌وگو با مردم مشاهده می‌کنیم. صدایی که پیش‌تر شنیده بودیم مربوط به همین گفت‌وگوی تلویزیونی بود. نگاه خیره ریگان به دوربین نگاه تقاضا است. تماشاگران او، هم خود بینندگان سریال هستند و هم کودک خردسال است که دارد سخنرانی او را تماشا می‌کند. تقاضای ریگان، بر اساس کلیدواژه‌هایی معلوم می‌شود که به صورت کولازی صوتی در حاشیه این تصاویر پخش می‌شوند. هم‌زمان با دیدن تصویر ریگان، صدای یک گوینده خبر را می‌شنویم که از سقوط هواپیمای پرواز شماره ۱۰۳ پان امریکن بر فراز شهر لاکربی سخن می‌گوید. حادثه‌ای که برای مخاطب آمریکایی ارجاعی روشن به مسأله تروریسم علیه آمریکا است. پس نگاه تقاضا مندی ریگان معطوف به بینندگانی است که اکنون باید علیه دشمن ایالات متحده واکنش نشان دهند یا حداقل ضرورت اقدامات تلافی‌جویانه دولت را درک کنند.

هم‌زمان با پخش این صداها، تصویر بار دیگر به دختر بچه برش می‌خورد و این بار او را به صورتی در حال تماشا شدن تلویزیون مشاهده می‌کنیم که زاویه دیدش نسبت به تلویزیون، دیگر زاویه دید یک کودک خردسال نیست که باید گردن بکشد تا بتواند برنامه‌ها را ببیند. این بار او از زاویه‌ای تقریباً هم‌تراز به تلویزیون نگاه می‌کند. معنای استعاری تصویر این است که دنیای ذهنی کودک که همچنان پشت به مخاطب و رو به تلویزیون است، متناسب با وقایعی که اخبارشان را از این رسانه می‌شوند در حال شکل‌گیری است. عقاید او، متناسب با رویدادهایی شکل می‌گیرند که کشورش، از وقتی او خودش را شناخته، با آن‌ها دست به‌گریبان بوده است. او رشد می‌کند و فکرش هم متناسب با این‌گونه دیدگاه‌های قاب‌بندی شده، شکل می‌گیرد.

در بُرش‌هایی کوتاه، تصویر دختر بچه را می‌بینیم که مشغول نواختن ترومپت و پیانو است و بعد تصاویری از نوازندگان موسیقی جاز را مشاهده می‌کنیم که نفر مشهورشان، لویی آرمسترانگ^۱ سیاه‌پوست در میانه صحنه به نواختن ترومپت مشغول است. آرمسترانگ مخصوصاً به بداهه‌نوازی‌هایش مشهور بود. این تصاویر در سطح اول معنا، بازنمای علاقه دختر به موسیقی جاز هستند و در سطح دیگر می‌توان آن‌ها را به شکل تمایل این دختر بچه (مأموز کری متیسون آتی) به کارهای غیررسمی و ابتکاری (و البته غیرقانونی)، یعنی چیزی

1. Louis Armstrong

شبیبه بداهه‌نوازی‌های آرمسترانگ، تفسیر کرد. این تصاویر، به‌علاوه، با توجه به خاستگاه‌های این نوع موسیقی که در سنت‌های موسیقایی سیاهان ریشه دارد و سیاه‌پوست‌بودن این نوازنده مشهور، نوعی پیوند بین‌نژادی میان امریکایی اصیل و امریکایی‌های مهاجر برقرار و مضمون جامعه پسانژادی را عرضه می‌کنند. جامعه‌ای که فارغ از سوگیری‌های نژادی، می‌خواهد اجازه دهد همه مردم در آن «آزادانه» زندگی کنند. پس می‌توان در سطحی دیگر گفت که «تروریسم» و «حمله به ایالات متحده»، نه فقط خواب آرام کودک که رویای جامعه امریکایی آزاد را آشفته کرده است.

تصویر دخترچه این بار با صدای جورج هربرت واکر بوش^۱ همراه و تدریجاً به تصویر بوش که در حال صحبت کردن است دیزالو می‌شود (تصویر ۳ را مشاهده کنید). سازندگان از این رمزگان فنی برای بازنمایی بصری تأثیرپذیری ذهنی این کودک از گزارش‌ها و خبرهایی استفاده می‌کنند که در حال مشاهده‌شان است. دیزالو به نحوی انجام می‌شود که سر جورج بوش پدر به تدریج جایگزین سر دخترچه می‌شود؛ و مدلول این که محتوای ذهنی کودک باید در بستر این رویدادها شکل بگیرد. صحبت‌های بوش مربوط به ۵ آگوست ۱۹۹۰ است. او اشاره می‌کند که «[ائتلاف] این تحرکات علیه کویت را تحمل نخواهد کرد». این‌ها بخشی از صحبت‌های مشهور جورج بوش پدر هستند که به مثابه ارجاع به یک منبع نشانه‌ای، ذهن بیننده امریکایی را به ماجرای جنگ خلیج فارس و دخالت امریکا در کویت برای مقابله با رژیم صدام حسین معطوف می‌کند.



تصویر ۳. استفاده از دیزالو برای به‌تصویرکشیدن تأثیرپذیری ذهنی

1. George Herbert Walker Bush

در نمای بعدی، همان دخترچه را مشاهده می‌کنیم که ماسکی به شکل سِرِیک شیر را بر سر گذاشته و دست‌هایش را شبیه پنجه‌های شیری که قصد حمله دارد بلند کرده است. با چند قطع پیاپی، دختر را با همان ماسک در درون یک لایبرنت مشاهده می‌کنیم (تصویر ۴ را مشاهده کنید). تصاویر به سرعت به عکس‌هایی از دخترچه بُرش می‌خورند که او را در حال بزرگ شدن نشان می‌دهند. مدلول این تدوین پُرسرعت، گذر سریع زندگی این کودک و کودکانی شبیه او، در میانهٔ این دوران پُریحران در ایالات متحده است. در همین حین صدای روی تصویر به حمله به کشتی یواس اس کول^۱ اشاره می‌کند: ارجاعی آشکار به یکی از مرگبارترین حمله‌های تاریخ به یک کشتی نظامی امریکایی است. حمله‌ای انتحاری که در ۱۲ اکتبر سال ۲۰۰۰، در دوران زمام‌داری بیل کلینتون^۲ رخ داد و القاعده مسئولیت آن را به عهده گرفت. تصویر چند بار به عکسی از کودکِ جلوی تلویزیون و تصویر دیگری از همان دخترچه که بزرگ‌تر شده و در مقابلِ پیاپویی ایستاده بُرش می‌خورد. در این تصویر، دختر بچه به دوربین (یعنی به بیننده تصویر) خیره شده است و نگاهش، نگاه تقاضا است. تقاضا، این بار برای تفکر است. کودکی که در این شرایط رشد پیدا کرده است باید به چه مسیری برود؟ مضمون انتخاب راه، بیشتر، با نمایش تصویر لایبرنت نیز برای بیننده طرح شده بود.



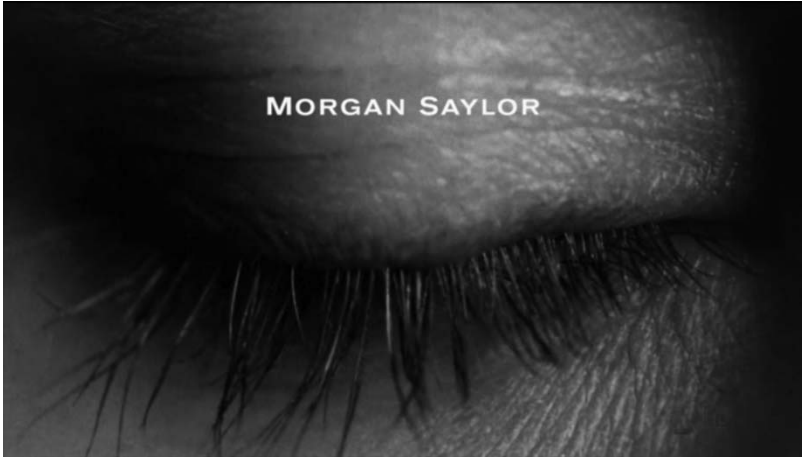
تصویر ۴. دخترچه با ماسک شیر در لایبرنت زندانی است (مضمون انتخاب راه و اشاره به اسطوره مینوتور).

در ادامه، تصویر بیل کلینتون را می‌بینیم که در حال سخنرانی برای جمعیتی است. او می‌گوید: «این یک اقدام تروریستی بود». کلینتون در مورد حمله به کشتی یواس اس کول

1. USS Cole
2. Bill Clinton

موضع‌گیری می‌کند. همزمان با شنیدن این جملات تصویر به نمایی دیگر از کُری برش می‌خورد که حالا دیگر یک دختر جوان است و انگار در مقابل یکی از همان بخش‌های لایبرنت که پیشتر دیده بودیم، به روبه‌رو (به ما) خیره شده است و این تصویر، ضمن ارجاع به همان مضمون پیدا کردن مسیر، بار دیگر نگاه تقاضاگرانه را نمایش می‌گذارد. نما فوراً به تصویری بسیار درشت از یک چشم بسته قطع می‌شود که ارجاعی مجدد است به همان تصویر ابتدایی از کودکی که با معصومیت خوابیده بود. ناآرامی چشم در زیر پلک مشهود است و البته چشمی که این بار می‌بینیم دیگر متعلق به یک کودک نیست. مدلول این دو تصویر، آشفتگی ذهنی فردی است که در این دوران پرتلاطم رشد کرده است. این تصاویر می‌گویند که کودک معصوم پیشین آن چنان آشفته شده است که در انتخاب مسیر خود چاره‌ای جز کمک به نجات میهن و مردمش ندارد.

نما، با چند برش کوتاه به تصاویر دخترچه در مقابل تلویزیون و در آن لایبرنت، به تصویری از کُری متیسون در زمان حال برش می‌خورد. او را می‌بینیم که ناگهان چشمان بسته‌اش را می‌گشاید. مدلول این حرکت کُری، تصمیم‌گیری است. مجدداً کلینتون را می‌بینیم که می‌گوید: «این کار نفرت‌انگیز و بزدلانه‌ای بود». بار دیگر تصویر به نمای درشت چشم بسته برش می‌خورد و باز شاهد بیتابی پلک‌ها هستیم (تصویر ۵). صدای لویی آرمسترانگ را می‌شنویم که می‌گوید: «آهنگ بعدی که برایتان اجرا خواهیم کرد یکی از محبوب‌ترین‌هایتان است» و باز تصویری از خود این موسیقی‌دان سیاه‌پوست را مشاهده می‌کنیم. این برش‌های سریع باز هم حس بیتابی را به بیننده منتقل می‌کنند. آرامشی که در جامعه پسانزادی امریکایی به وجود آمده بود (آرامشی که موسیقی سطح بالای سیاهان بازنمایی‌اش می‌کند) اکنون با حمله‌های مکرر تروریستی به میهن، مورد تهدید قرار گرفته و از میان رفته است. آرمسترانگ روزهای خوش گذشته را بازنمایی می‌کند (بی‌آن‌که اشاره‌ای به تهدید کمونیسم، در آن روزگار بشود). چشمان بیتاب بسته بر مضمون اضطراب و فوریت دلالت دارند. سخنان مشهور کلینتون در ذهن بیننده یادآور یکی از حوادث تروریستی مهم علیه ایالات متحده است. بیننده درمی‌یابد که ارزش‌های امریکایی سال‌هاست که به طور مکرر از سوی تروریست‌های اسلام‌گرا مورد حمله قرار می‌گیرند. جامعه‌ای که دیگری پیشین را (که نوازنده سیاه‌پوست نماینده‌اش است) به درون خود راه داده بود و از افرادی چون او تجلیل هم می‌کرد (گفته‌های آرمسترانگ که می‌خواهد یکی از آهنگ‌های محبوب تماشاگران را بنوازد مؤید این مطلب است که جامعه قدردان موسیقی او بوده است) اکنون در معرض حمله‌ای از سوی دیگری تاره قرار دارد. لذاست که امریکایی اصیل (در این جا کُری)، باید اضطراب و فوریت موضوع را درک کند و به روی واقعیت چشم بگشاید.



تصویر ۵. چشم بسته و بی تاب در نمای درشت. تأکیدی بر هویت امریکایی اصیل و برآشفتن خواب آرام او به سبب حوادثی که میهنش را تحت تأثیر قرار داده‌اند.

تصویر سپس به نمایی از زنان برقع پوشی قطع می‌شود که تنها چشمهایشان معلوم است و به زبان عربی سخن می‌گویند. توالی این تصاویر به این موضوع ارجاع می‌دهد که رؤیای جامعه امریکایی پسانژادی که در آن افرادی از نژادها و عقاید گوناگون با آرامش در کنار هم زندگی می‌کردند اکنون آشفته شده است. چشمان بسته کری که انگار خواب موسیقی مورد علاقه اش (جاز) را می‌دید و نوازنده مشهور سیاه پوست را تحسین می‌کرد در تضادی دوگانه با زنان عربی بازنمایی می‌شود که فقط چشمان بازشان قابل مشاهده است. بر این اساس، غفلت «خود» در مقابل توطئه‌های «دیگری» به وجهی روشن بازنمایی می‌شود. همچنین تصاویر زنانی که همه جایشان، به نحو افراطی پوشانده اند (تصویر ۶)، در تضاد با تصویر دختر آزاد امریکایی (کری) قرار دارد و مضمون سرکوب زنان در جامعه پرورش دهنده تروریسم را در مقابل جامعه‌ای که به زنان آزادی می‌دهد به ذهن متبادر می‌سازد. بر روی این تصاویر صدای کالین پاول، وزیر امور خارجه وقت ایالات متحده را (در دوره جورج بوش پسر) می‌شنویم. او سپس تصویر او را می‌بینیم. که در ۵ فوریه سال ۲۰۰۳ در شورای امنیت سازمان ملل سخن می‌گوید: «... تا زمانی که چیزی او را متوقف کند...». این گفته‌ها بخشی از سخنان مشهور پاول برای توجیه ضرورت اقدام نظامی علیه رژیم صدام حسین در عراق هستند.



تصویر ۶. زنان برقع‌پوشی که فقط چشمان بازشان پیداست

تصویر ناگهان به نمایی برش می‌خورد که از درون یک هلیکوپتر فیلم‌برداری شده است. از دید سرپازی که پشت یک تیربار نشسته، به منطقه‌ای نامشخص [ظاهراً عراق] نگاه می‌کنیم. در پس‌زمینه این تصویر، همان عکس‌گیری را می‌بینیم که مربوط به جوانی او بود و او را در مقابل بخشی از آن لایبرنت نشان می‌داد. تصویر اما این بار انگار از روی نگاتیو آن عکس برداشته شده است. با استفاده از شیوه تحلیل کرس و ون‌لیوون می‌توان این تصویر را شبیه یک نمایی اشعه ایکس از کوری در نظر گرفت و آن را به شکل درون‌کاوی شخصیت او تفسیر کرد. از سوی دیگر در این نما، از دید سرپازی به صحنه نگاه می‌کنیم که به سرزمین دیگری یورش برده است و در واقع دارد منطقه‌ای را که محل زندگی دیگران است مورد هدف قرار می‌دهد. ترکیب این دو تصویر را می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که کوری، باطناً تصمیم خود را گرفته و راهش را انتخاب کرده است. او می‌خواهد با کسانی که در تمام این سال‌ها امنیت جامعه آمریکایی را تهدید کرده اند مبارزه کند. پرورش یافتن او در مقابل رسانه‌ای مملو از خبرهای مربوط به حمله به ایالات متحده، او را به یک سرباز تبدیل کرده است. روی این تصویر صدای کوری را می‌شنویم که می‌گوید: «فقط می‌خواهم مطمئن شوم که دوباره مورد حمله قرار نمی‌گیریم». این نشانه صوتی که تصویر بعدی ارجاعش را مشخص می‌کند به بیننده آمریکایی می‌گوید که اگر قرار باشد مورد هدف قرار نگیریم، لازم است خودمان دیگری را هدف قرار دهیم لذا بدون اشاره‌ای مستقیم به دکترین حملات پیش‌دستانه ارجاع می‌دهد که در دولت جورج دبلیو. بوش مبنای اقدام علیه کشورهای چوچ عراق و افغانستان قرار گرفت.

در نماهای بعدی تصاویری از مردم هراسانی را می‌بینیم که در روز یازدهم سپتامبر در حال گریز از مکان وقوع حادثه هستند. تصاویر علاوه بر آن که سیاه و سفیدند، به گونه‌ای دچار اعوجاج شده‌اند که چهره اشخاص حاضر در آن‌ها قابل بازشناسی نیست. چنان‌که اشاره کردیم، مدلول سیاه‌وسفید بودن تصاویر، واقع‌نمایی آن‌هاست و بی‌چهره بودن افراد حاضر در آن‌ها باعث می‌شود قادر باشیم آسیب‌دیدگان از آن رویداد را به تمامی مردم ایالات متحده تعمیم دهیم؛ یعنی این مردم در حال گریز، می‌توانند هرکدام از بینندگان باشند و همچنین می‌توان نتیجه گرفت که هر لحظه امکان وقوع حادثه‌ای مشابه وجود دارد.

روی این تصاویر صدایی را می‌شنویم که می‌گوید آن هواپیما به مرکز تجارت جهانی برخورد کرد. در نمای بعد از تصاویر دود برخاسته از انفجار ساختمان‌ها و تصاویر فرار مردم، تصویری وارونه از اواما را مشاهده می‌کنیم. این تصویر مربوط به بیانیه باراک اواما پس از به‌هلاکت‌رساندن اُسامه بن‌لادن است. او می‌گوید: «ما باید در خانه و خارج از خانه، هوشیار باشیم و هوشیار خواهیم بود». وارونگی تصویر مرد سیاه‌پوستی که اکنون به بالاترین جایگاه در نظام حکومتی ایالات متحده رسیده است از یک سو می‌تواند به صورت نشانه‌ای از تغییر دیگری تفسیر شود و از سوی دیگر می‌توان آن را به تغییر محل درگیری با دشمن تفسیر کرد. از دوران پس از یازدهم سپتامبر، دشمن خانگی به یک عنصر مهم تبدیل شده است. دشمنی که شاید حتی ظاهر او شبیه یک دیگری سنتی (یک سیاه‌پوست یا یکی از اهالی خاورمیانه) نباشد. اشاره کلامی اواما به داخل و خارج از خانه می‌تواند امکان این تفسیر را به ما بدهد.

تصویر اواما به تصویری از زاویه دید کری برش می‌خورد که در حال تماشای درختانی است که در مسیر محل کارش (سی‌آی‌ای) روییده‌اند و تصویری کوتاه از خود او را هم در حال رفتن به محل کار مشاهده می‌کنیم. سپس بار دیگر تصویر اواما را می‌بینیم که به تصویر یک گوینده زن عرب دیزالو می‌شود. در سمت راست تصویر زن، پرچم یمن و نام یمن را به دو زبان عربی و انگلیسی مشاهده می‌کنیم. در تصویر زیرنویسی به زبان عربی وجود دارد که می‌گوید: «افزایش قیمت نفت در بازارهای جهانی همچنان ادامه دارد و بی‌ثباتی در منطقه در حال افزایش و گسترش است». زن عنصری است که در کنار تصویر پرچم یمن قرار گرفته است. در ترکیب بندی این نما، عنصر ناملموس کلمه یمن به زبان انگلیسی است (تصویر ۷ را ملاحظه کنید). گوینده به زبان عربی سخن می‌گوید، زیرنویس تصویر هم به زبان عربی است اما سازندگان با درج عبارت یمن کوشیده‌اند به طور مشخص این تصویر را به یک کشور خاص مرتبط کنند و با ارجاعی کوچک همه آن‌چه را که مخاطب امریکایی از یک ناکجاآباد خاورمیانه‌ای در ذهن دارد فراخوانند.



تصویر ۷. گویندهٔ یمنی و عبارت یمن به زبان انگلیسی

چنان‌که در ملاحظات روش‌شناختی اشاره کردیم، ون لیوون با بسط دادن دیدگاه برنشتاین فرض می‌کند که تمام گفتمان‌ها به دوباره درون‌زمینه‌ای کردنِ کنش‌های اجتماعی می‌پردازند. آن‌چه تا این‌جا از ارجاعات تاریخی واقعی در سکانسِ عنوان‌بندی ملاحظه کرده‌ایم، عمدتاً آوردن آن رویدادها (که مسلماً هریک از بستر خاصی برخاسته و علل متفاوتی داشته‌اند) به زمینه‌ای خیالی و چارچوب‌بندی مجدد آن‌ها در متنی تازه است (جدول ۱ را ببینید).

جدول ۱. درون‌زمینه‌ای کردن رویدادهای تاریخی واقعی در سکانس عنوان‌بندی

رویداد	زمان وقوع	توضیح
سقوط هواپیمای پرواز شماره ۱۰۳ پان‌امریکن بر فراز شهر لاکربی بر اثر بمب‌گذاری در آن	۲۱ دسامبر ۱۹۸۸	لیبی و شخص سرهنگ قذافی از سوی ایالات متحده و بریتانیا به عنوان عامل حادثه معرفی شد در سال ۲۰۰۳ لیبی مسئولیت این حمله را پذیرفت
حمله عراق به کویت / جنگ خلیج فارس	از ۲ آگوست ۱۹۹۰	حمله رژیم صدام حسین به کویت و اشغال آن کشور واکنش ائتلافی به رهبری ایالات متحده و حمله آن‌ها به کویت و عراق برای مقابله با رژیم صدام
حمله به کشتی یواس اس کول	۱۲ اکتبر ۲۰۰۰	حمله انتحاری با استفاده از یک قایق حامل مواد منفجره به ناو نظامی یواس اس کول در بندر عدن در یمن القاعده مسئولیت این حمله را به عهده گرفت و ایالات متحده سودان را به انجام آن متهم کرد
واقعهٔ یازدهم سپتامبر	۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱	نوزده تن از اعضای القاعده در حمله‌ای انتحاری دو هواپیمای مسافربری را به برج‌های دوقلوی مرکز تجارت جهانی و یک هواپیمای را به ساختمان پنتاگون زدند و مجموعاً باعث مرگ قریب به ۳۰۰۰ نفر شدند
حمله به عراق	از ۲۰ مارچ ۲۰۰۳	رابطه صدام حسین با القاعده و وجود سلاح‌های کشتار جمعی در عراق
کشته شدن اسامه بن لادن	۱۱ می ۲۰۱۱	کشته شدن فرمانده القاعده به دست نیروهای امریکایی در یکی از مقرهای آن‌ها در پاکستان

در نمای بعدی تابلوی خروجی مربوط به محل کار کری را از زاویه دید او، از شیشه اتومبیل مشاهده می‌کنیم: «مرکز اطلاعاتی جورج بوش؛ سی‌آی‌ای». وارونگی تصویر اواما و تأکید بر نام جورج بوش، نشان‌دهنده رویکرد محافظه‌کارانه سازندگان نیز هست. در این کولاژ تصویری، علی‌رغم به نمایش درآمدن واکنش‌های هر دو جناح به حملات تروریستی به ایالات متحده، کمابیش از رویکردهای محافظه‌کارانه‌ای حمایت می‌شود که چاره را در حملات پیش‌دستانه و هوشیاری در برابر دشمنان بالقوه می‌دانند.

در نمای بعدی افرادی بی‌چهره و سیاه را می‌بینیم که دارند وارد مرکز سی‌آی‌ای می‌شوند. در این تصویر نشان سی‌آی‌ای که روی زمین، در سمت راست تصویر قرار دارد، رنگی است و افرادی که از کنار آن می‌گذرند سایه‌های بلندی دارند. در نمای بعدی تصویر دیگری از ورود افراد به مقر سی‌آی‌ای را از نمایی دورتر و به صورت وارونه مشاهده می‌کنیم. در این تصویر نیز آرم رنگی سی‌آی‌ای در سمت راست چشم‌گیر است. بنا به شیوه تحلیل کرس و ون لیوون می‌توان گفت که آرم موجود در سمت راست که در جایگاه عنصر مجهول قرار گرفته است، به شکل‌گایتی تصویر می‌شود که همه افراد درگیر در مشکلات موجود برای رهایی، باید در نهایت به آن برسند. افراد بی‌چهره و وارونه‌ای که سایه‌های بلند دارند استعاره‌ای هستند از همه مردمانی که در وضع اضطراری و نامطلوب فعلی زندگی می‌کنند و عناصر موجود و معلوم این جامعه‌اند. این بی‌چهره و بی‌رنگ بودن ما را قادر می‌سازد آن‌ها را به طور نمادین، همه افراد جامعه آمریکایی در نظر بگیریم؛ افرادی از نژادها، قومیت‌ها، جنسیت‌ها و سنین مختلف. می‌دانیم که همه آن‌ها باید برای مقابله با دیگران متحد شوند. در نمای بعدی، باز هم به شکل وارونه، تصویری نزدیک از پاهای این افراد را مشاهده می‌کنیم که در حال رفت‌وآمدند. بر روی این تصویرها همچنان صدای گوینده زن عرب به گوش می‌رسد. صدایی که معرف عامل خارجی تهدیدگر ثبات جامعه آمریکایی است: یک مسلمان خاورمیانه‌ای.

تصویر پاهای در حال آمد و شد، به نمایی از خانواده گروهبان نیکولاس برودی قطع می‌شود که در مقابل خانه و روبه‌روی درخت روبان‌زده‌ای (که نشانه انتظار خانواده برای بازگشت برودی است)، مشغول ثبت عکس یادگاری هستند. این تصویر از زاویه دید کری برای ما به نمایش درمی‌آید و نگاه اعضای خانواده نیز به سمت دوربینی دیگر است، نه به جانب بیننده (تصویر ۸). ابزارهای ویرایش تصویر که زیر این نما به چشم می‌خورند نشان از مذاقه کری در احوال این خانواده دارند. پس تصویر که کنش‌گران انسانی عناصر غالب هستند، چیزی برای عرضه به ما و البته به کری، دارد. روبان‌گره‌خورده به درخت و افرادی که درست در جلوی آن و انگار به پیروی از آن، دستان خود را دور شانه‌های و کمربند دیگر حلقه کرده‌اند، مقوم مفهوم اتحاد و یک‌پارچگی هستند. خانواده‌ای چندنژادی را می‌بینیم که رو به دوربین

عکاس لبخند می‌زند. مادر، آشکارا لاتین‌تبار است و پدر یک آمریکایی اصیل - اروپایی‌تبار؛ اما می‌دانیم چیزی که کری از این تصویر درک می‌کند این است که اعضای خانواده در انتظار قهرمانی بوده‌اند (روبان روی درخت نشانه انتظار خانواده است) که اکنون به یک اهریمن درونی برای کشور خود تبدیل شده است.



تصویر ۸. خانواده چندنژادی برودی در مقابل درخت روبان‌زده. ابزارهای ویرایش تصویر نشان می‌دهد که صحنه را از دید کری تماشا می‌کنیم

تصویر سپس از نمای بسته همسر برودی (جسیکا) به نمایی از خود برودی با لباس نظامی برش می‌خورد. اکنون او در درون همان لایبرنتی است که پیشتر دختربچه را داخل دیده بودیم. برودی که حالا درست روبه‌روی ما قرار دارد، سر بالا می‌آورد و به سمت راست خودش (سمت چپ تصویر) نگاه می‌کند. صدای نجواگونه برودی را می‌شنویم که می‌گوید: «چه غلطی داری می‌کنی!» و انگار این را خطاب به کسی می‌گوید که در سمت دیگر قاب است و او دارد نگاهش می‌کند. اهریمنی که اکنون با لباس مدافعان میهن در میان مردم زندگی می‌کند، کسی را مورد مؤاخذه مقرر می‌دهد که با لباس مبدل در پی شناسایی اوست. معلوم می‌شود که کری، در آن هزارتو به دنبال یافتن دشمنی است که در لباس دوستان و در میان مردم زندگی می‌کند.

تصویر به نمایی از، دیوید استیس^۱، یکی از مسئولان رده بالای سی‌آی‌ای - که سیاه‌پوست است - برش می‌خورد. استیس با ساول برنسون^۲، در حال گفت‌وگو و قدم‌زدن است. ساول یک آمریکایی یهودی است و ظاهرش -رنگ و پوست و مو و ریش بلندش - به خاورمیانه‌ای‌ها

شبهات دارد. این نمای کوتاه بار دیگر به پسانژادی بودن جامعه ایالات متحده و همچنین عدم امکان بازشناسی دیگران از روی ظاهرشان اشاره می‌کند. برخی از مدافعان میهن در شکل و هیأت دیگرانی ظاهر می‌شوند که پیش‌تر در زمره دشمنان بودند اما یک دیگری جدید (برودی) در لباس خدمت به نمایش درمی‌آید. تصویر بلافاصله به صحنه کوتاهی از رابطه جنسی برودی و جسیکا برش می‌خورد و بعد به تصویری از صحنه پیداشدن برودی توسط سربازان امریکایی در عراق قطع می‌شود. در این صحنه نور به گونه‌ای به چهره او تابانده می‌شود که اجزای صورتش تقریباً قابل بازشناسی نیستند و مو و ریش ژولیده و بلند او، عناصر اصلی چهره‌اش را تشکیل می‌دهند. برودی واجد ویژگی‌های ملکی یک خاورمیانه‌ای است. شناسه اصلی هویت او (صورتش) کمابیش ناپدید شده است و عناصر باقی مانده، از او یک دیگری نمونه‌وار می‌سازند. او را از نمایی تماشا می‌کنیم که نمایانگر فاصله اجتماعی نزدیک است. این تصویر به طور نمادین می‌گوید که هر یک از ما، فاصله‌ای با تبدیل شدن به یک عنصر خارجی (دیگری) نداریم و از دست دادن هویت امریکایی و تبدیل شدن به دیگری، چندان بعید نیست.

چهره‌پردازی برودی در این صحنه یادآور یکی روایت‌های مشهور رسانه‌ای در امریکای پس از یازدهم سپتامبر است: برساخت رسانه‌ای زندگی مردی به نام جان واکر لیند^۱. جان واکر لیند در ۱۹۸۱ در مرلیند به دنیا آمد و در مارین کالیفرنیا بزرگ شد. در دوازده سالگی، پس از تماشای فیلم مالکوم ایکس^۲ ساخته اسپایک لی^۳، به دین اسلام علاقه مند شد و نهایتاً در ۱۹۹۹ به دین اسلام گروید. او برای آموختن زبان عربی به یمن رفت. سپس یمن را به مقصد پاکستان ترک کرد و در آنجا در معرض آموخته‌های بنیادگرایانه اسلامی قرار گرفت و در ادامه در کنار نیروهای القاعده فنون نظامی را آموخت. در نوامبر ۲۰۰۱، ائتلاف شمال افغانستان (گروه مخالف طالبان) لیند را دستگیر و زندانی کردند و مدتی بعد، ارتش ایالات متحده موفق شد او را در اختیار بگیرد.

نکته مهم در برساخت رسانه‌ای زندگی لیند آن است که در بسیاری از گزارش‌های خبری هرگز به روشنی عنوان نشد که او همراه با القاعده در خدمت طالبان و علیه ائتلاف شمال افغانستان می‌جنگید نه علیه ایالات متحده. با این وجود، دولت ایالات متحده او را به کشتار امریکایی‌ها و حمایت از یک سازمان تروریستی متهم کرد. در واقع، بر اساس روایت رسمی حکومت ایالات متحده، مسلمان شدن لیند او را به یک تروریست تبدیل کرده بود. در نخستین تصاویری که از زمان دستگیری لیند در رسانه‌ها منتشر شد ظاهر او

1. John Walker Lindh

2. Malcolm X

3. Spike Lee

کمابیش شبیه نخستین تصاویری است که از این مرد آمریکایی (گروه‌بان نیکولاس برودی) ارائه می‌شود (تصویر ۹ را مشاهده کنید). این تشابه، می‌تواند باعث شود که این مرد، کلیشه «آمریکاییِ خائن» را به ذهن مخاطب فرابخواند. چیزی که در ادامه سریال، کری (که به شکل نماد آمریکایی اصیل عمل می‌کند) نیز بر آن تأکید می‌ورزد و علی‌رغم همه شواهد و مخالفت دیگران، اصرار می‌کند که این سرباز نجات‌یافته، در حال خدمت به دشمنان ایالات متحده است.

بر روی تصویر برودی صدای کری را می‌شنویم که می‌گوید: «لعنتی! من قبلاً یک بار چیزی را از دست داده‌ام. نخواهم گذاشت ... نمی‌توانم بگذارم که این اتفاق یک بار دیگر بیفتد». مفهوم از دست دادن، از طریق این نشانه صوتی مورد تأکید قرار می‌گیرد. صدای کری به تصویری از او در سن فعلی‌اش امتداد می‌یابد که اکنون در درون همان لایبرنت قرار گرفته است. در تصویر بعدی او و برودی را از نمایی دورتر در درون لایبرنت می‌بینیم. لایبرنت و حضور این دو در درون آن، آشکارا فرایندی نمادین را به نمایش می‌گذارد که نیازمند تحلیل است. پیش از این تصویر دختر بچه را با ماسک شیر در درون آن لایبرنت دیده بودیم و اینک این دو نفر در سن فعلی‌شان در درون همان لایبرنت هستند.



تصویر ۱۰. کری و برودی در درون لایبرنت

دختر بچه با ماسک شیر اشاره‌ای نمادین به اسطوره یونانی مینوتور^۱ است. «مینوتور نام موجود عجیبی بود که بدن انسان و سر گاو داشت. وی در واقع آستریون نام داشت و پسر پازیفه، همسر مینوس و گاوی بود که از طرف پوزئیدون برای وی فرستاده شده بود. مینوس از تولد

1. Minotaure

این طفل که از روابط غیر طبیعی همسر او به وجود آمده بود، سخت شرمنده و متوحش شد و به ددال، هنرمند آتنی که در این موقع در دربار وی بود، دستور بنای قصر عظیمی را داد که جز ددال، هرکس وارد آن می شد راه خود را گم می کرد. مینوس، منوتور را در همین بنا جای داد و هر سال (به روایتی سه سال به سه سال و یا، نه سال یک بار) هفت دختر و هفت پسر جوان را که به عنوان خراج از آتن می گرفت، در اختیار او می گذاشت. تزه راضی شد که در بین جوانان به کت برود و با کمک آریان، هم مینوتور را کشت و هم از قصر بیرون آمد. (گریمال، ۱۳۹۳: ۵۸۷-۵۸۶)

گروه بان برودی که ظاهری شبیه امریکاییان اصیل دارد و از این جهت به دیگران شبیه نیست، موجودی است اهریمنی و لازم است که یافته و نابود شود. پیش تر تصویر کری را با ماسک کله شیر دیده ایم. از این جهت انگار کری مینوتور است و بدنی انسانی و سری حیوانی دارد. ظاهرا در این فرآیند نمادین قرار است بفهمیم که کری برای یافتن آن هیولا که ظاهری هیولاگونه ندارد چاره ای جز توسل به شیوه های نامرسوم و خلاف عرف و غیرقانونی نخواهد داشت. او هیولا نیست اما ماسک هیولا بر چهره گذاشته است. این نمادپردازی یادآور مفهوم موقعیت استثنایی جورجیو آگامبن نیز هست. سازندگان به ما می گویند که وقتی جامعه در موقعیت اضطراری قرار دارد، یعنی وقتی اهریمنی در لباس انسان وارد جامعه شده است برای حل و فصل ماجرا چاره ای جز توسل به شیوه های غیرمعمول و هیولامنشانه (تشبه به دیگری) نیست. کری مجبور است برای مقابله با این عنصر تحول یافته، لباس هیولایی به تن کند و دست به قانون شکنی بزند. از سوی دیگر تصویر لایبرنت، نمایانگر گم شدگی و سردرگمی خود کری نیز هست. یافتن دشمنی که مشخصات ظاهری او به دشمنان نمی ماند قطعاً سخت تر از پیدا کردن هیولایی نشان دار است. (تصویر ۱۰)

این تصویر به نمایی از برودی در لباس نظامی برش می خورد. تصویر از دید دوربین هایی روایت می شود که کری و همکارانش به طور غیرقانونی در خانه برودی کار گذاشته اند تا او را زیر نظر بگیرند لذا مضمون جست و جو برای یافتن اهریمن تداوم پیدا می کند. تصویر بلافاصله به صحنه حمله نیروهای امریکایی به مخفیگاه افراد ابونظیر برش می خورد (حمله ای که به نجات برودی انجامید). در تصویر بعدی کری را می بینیم که روسری به سر دارد و در کشوری خاورمیانه ای (عراق) در خیابان راه می رود. او با حالی مضطرب به پشت سرش نگاه می کند. این تصویر را می توانیم معادل همان صحنه نمادینی در نظر بگیریم که در آن، دختر بچه از درون لایبرنت به دوربین نگاه می کرد. کری در سرزمین بیگانگان، در میان دیگران (هیولاهای نامتمدن)، به سر می برد و به پوشش آن ها درآمده است. پوششی که متعلق به او نیست اما برای نفوذ در سرزمین دیگری، لازم است آن را به تن کند؛ درست شبیه ماسک هیولایی که در لایبرنت به سر کرده بود. برودی را اما در لباس امریکایی های وطن پرست دیده بودیم؛ لباس

نظامی که برای خدمت به ایالات متحده می‌پوشندش. او یک خودی تحول یافته است که در ظاهر فرقی با ما ندارد. حجابِ کری اما شلخته است. این شلختگی آشکار می‌کند که او با این پوشش راحت نیست. تصویرِ پوششِ او در تضاد با پوششِ کاملِ زنِ مسلمانی قرار دارد که در سمتِ چپ کادر می‌بینیمش و این، عدمِ تعلقِ کری به آن مکان را آشکارتر می‌کند. (تصویر ۱۱)



تصویر ۱۱. کری در پوششِ اسلامی در سرزمین بیگانه، هراسان است.
زن مسلمانی در پس‌زمینه به او می‌نگرد.

تصویر به نمایی از اتاقِ کارِ کری در خانه‌اش بُرش می‌خورد و صدای ساول برنسون روی آن شنیده می‌شود که می‌گوید: «این موضوع مربوط به ده سال قبل است. همه آن روز چیزی را از دست دادند.» و در همین حین دوربین به سمتِ دیواری می‌چرخد که کری روی آن تصاویر و مدارک مربوط به عملیاتِ دستگیری تروریستِ مشهور، ابونظیر را نصب کرده است. تصویر بلافاصله به نمایِ درشتِ چشم (که پیشتر هم دیده بودیمش) برش می‌خورد. چشمی که به ناگهان گشوده می‌شود. صدای کری را می‌شنویم که می‌گوید: «همه من نیستند!». چرخش دوربین از سمتِ راست به چپ و رسیدن به تصاویرِ ابونظیر و پرونده‌ او، حرکتی خلافِ جهتِ خوانشِ غربی است. مدلول این رمزگانِ فنی هم قرینه‌سازیِ حضورِ کری در مشرق‌زمین است و هم حرکت از عنصرِ مجهول به سمتِ عنصرِ معلوم را نشان می‌دهد و می‌توان آن را نوعی درخواستِ تجدیدِ نظر در موردِ پیش‌فرض‌ها در نظر گرفت. یک تفنگدارِ دریایی که قهرمان جنگ می‌داندش در واقع مسلمانی است که می‌خواهد امنیت کشور را به مخاطره بیندازد. گفته‌های کری و ساول برنسون و تصاویری که پیش‌تر از حملاتِ یازدهم سپتامبر دیده ایم نشان می‌دهد که آن دو در موردِ ماجرای یازدهم سپتامبر سخن می‌گویند و ساول

معتقد است همه مردم در آن روز چیزی را از دست داده اند. این تعمیم بخشی به معنای دچار شدن جامعه امریکایی به ضربه‌ای روحی در آن روز خاص است. چشم گشوده کری را می‌توان فهم شرایط جدید توسط او تفسیر کرد؛ فهمی که ظاهراً بسیاری از افراد جامعه از آن برخوردار نیستند. از سوی دیگر در تفسیر نمادین این تصویر و با مراجعه به آرای یونگ (۱۳۸۹) می‌توانیم گردی مردمک گشوده و فرم کلی چشم را نمادپردازی دایره‌ای در نظر بگیریم که در نظریونگ به معنای ارجاع به خود است. کری با شناختن دشمن، درک جدیدی از خویشتن پیدا می‌کند و هویتی نو می‌یابد که لازمه زندگی در شرایط اضطراری امروز است.



تصویر ۱۲. چشم گشوده کری که هم نشان‌گر فهم شرایط موجود است و هم بر مفهوم هویت نویافته تأکید می‌کند.

تصویر بعدی نمایی دونفره از برودی و کری است که در مقابل لایبرنت قرار دارند. برودی در لباس کامل نظامی در سمت چپ تصویر و در جایگاه عنصر معلوم قرار گرفته است و تصویر کری در میانه کادر کم‌کم از شکل مبهم به تصویری واضح تبدیل می‌شود. این نما از مونتاژ دو تصویر بر روی هم حاصل شده است. برودی همان امریکایی نمونه‌وار شناخته شده است اما کری عنصری مبهم است که کم‌کم در جایگاه عنصر اصلی و محوری قرار می‌گیرد. این تصویرپردازی بر هویت یابی کری و لزوم تجدید نظر در مورد عناصر هویتی امریکایی، تأکید می‌کند. سپس با محوشدن تصویر برودی تصویری از کری را می‌بینیم که دارد گوشی روی گوشش می‌گذارد و به نمایشگرهایی نگاه می‌کند که در خانه برودی کار گذاشته است تا سر از اعمال تروریستی او در بیاورد. جستن برودی در درون لایبرنت با برنامه جاسوسی غیرقانونی کری از خانه او قرینه‌سازی می‌شود. نما بلافاصله به تصویری از برودی برش می‌خورد. دوربین ابتدا نیم‌رخ برودی را در حالی که تصویر می‌کشد که

لبخند به لب دارد و سپس با چرخش به پشت سر او می‌رود. صداهای آژیر خطر روی این تصویر شنیده می‌شوند و حس اضطراب و خطر را القا می‌کنند. سپس برودی را از پشت سر می‌بینیم در حالی که دارد به کاخ سفید، به شکل یک هدف، نگاه می‌کند. در نمای بعدی هلیکوپتری از آسمان بالای سرمان عبور می‌کند. صداهای آژیر با صدای هلیکوپتر در هم می‌آمیزند. این بیان نمادین به ما می‌فهماند که برودی، این خودی تحول یافته، قصد دارد این بار از درون، قلب ایالات متحده (کاخ سفید) را مورد حمله قرار دهد. به طور خاص، در بخش‌های پایانی سکانس عنوان بندی می‌توان ملاحظه کرد که عمدتاً بر نسبت اشخاص داستان با رویدادهای تاریخی قبلی تأکید و گذشته از شخصیت اصلی که هویت او در مواجهه با این رویدادها شکل گرفته و تکامل می‌یابد، هویت‌های مختلف دیگر نیز به‌ایجاز، بازنمایی و حدودشان تعریف می‌شود (جدول ۲ را ببینید).

جدول ۲. خود/دیگری

خود	دیگری تحول یافته	دیگری	خود تحول یافته
کری	آرمسترانگ/استیس	تروویست‌های مسلمان	برودی (لیند)
امریکایی اصیل سفیدپوست که برای نجات کشورش از قانون شکنی هم باقی ندارد	سیاه‌پوستانی که اکنون در جامعه آمریکا به درجات عالی رسیده‌اند	افراد القاعده/ رژیم صدام/ معمر قذافی / رژیم سودان و ...	امریکایی‌های اصیلی که به خدمت دشمن درآمده‌اند

بحث و نتیجه‌گیری

چنان‌که پیشتر ذکر کردیم، در نشانه‌شناسی اجتماعی، منبع نشانه‌ای از اهمیتی ویژه برخوردار است. کرس و ون لیوون اعتقاد دارند که تولید منابع نشانه‌ای از عهده هرکس که به ابزار مادی نشانه‌سازی دسترسی داشته باشد برمی‌آید و لذا، کودکی که با یک مداد و کاغذ به ترسیم شکلی می‌پردازد، در حال تولید یک منبع نشانه‌ای است. پُر واضح است که هرچه امکانات سازنده منبع نشانه‌ای بیشتر باشد و رسانه‌ای که در اختیار دارد طیفی گسترده‌تر از مخاطبان را پوشش دهد، امکان ساخت منبعی که در جامعه مخاطبان نفوذ و پذیرش بیشتری بیابد بیشتر و انجام این کار برای او سهل‌تر می‌شود و احتمالاً خواهد توانست منابع جایگزین را از میدان به در کند.

در دوران پس از یازدهم سپتامبر، رسانه‌های ایالات متحده، با توسل به کاربست‌های پیشین منابع نشانه‌ای موجود و به‌کارگیری معانی محتمل آن‌ها و همچنین خلق منابع جدید، کوشیدند به برساخت هویت‌هایی بپردازند که در بقای وضعیت استثنائی مداوم و

ادامهٔ اقتدار هژمونیک نظام حاکم در جامعه، نقش اساسی ایفا می‌کنند. چنان‌که ملاحظه کردیم، در سریال میهن، از نام‌ها و ارجاعات واقعی به افراد و کشورها استفاده می‌شود. مثلاً کشور ایران، مکان عمدهٔ وقوع بسیاری از حوادث فصل سوم این سریال است و وقایع فصل‌های دیگر نیز در برخی دیگر از کشورهای منطقه خاورمیانه، مانند عراق، پاکستان، امارات متحده عربی و غیره رخ می‌دهند. چنان‌که در مقدمه گفتیم، میهن در عرضه روایتش به مشورت بنگاه‌های امنیتی ایالات متحده متکی بوده است. مورین داود در نیویورک تایمز گزارش داده است که «در سی‌آی‌ای [از کلر دینزا] با آغوش باز استقبال کردند» و حتی جان برنان^۱، رئیس وقت سی‌آی‌ای، «مندی پتینکین، هم‌تای خیالی‌اش در ماجراهای سریال را، به دفتر خود راهنمایی کرد و [در آن جا] در مورد پس‌راندن دشمنان افراط‌گرا و بی‌رحم آمریکا با هم گفت‌وگو کردند». داود همچنین به این گفتهٔ دینزا اشاره می‌کند که «باید نسبت به ارائهٔ نمایشی مثبت از موفقیت‌های آن‌ها [سی‌آی‌ای]، حتی اگر شده در بستر داستان، مقداری اصرار شود» و نتیجه می‌گیرد که «سی‌آی‌ای گاهی در مورد فعالیت‌هایش از طریق روابط عمومی اطلاع‌رسانی نمی‌کند و شخصیت‌های داستانی متعهد را به شخصیت‌های واقعی بی‌مهارت ترجیح می‌دهد» و اضافه می‌کند که «کری و ساول ... واقعا برند سی‌آی‌ای را تقویت کردند» (Dowd, 2013).

در سریال میهن ماجرای یازدهم سپتامبر بارها به طور روشن مورد ارجاع قرار می‌گیرد. این امر در سریال‌هایی که به فاصله‌ای اندک از آن ماجرا ساخته شده بودند چندان متداول نبود اما ارجاع به این رویداد، کم‌کم به شکل یک منبع نشانه‌ای که می‌تواند توجیه‌گر اعمالی باشد که صراحتاً مخالف قانون اساسی ایالات متحده هستند، بیشتر شد. سریال میهن نمونه‌ای غایبی از این رویکرد است. پیش از این شرقیان، مخصوصاً مسلمانان خاورمیانه‌ای، همچنان، در همان چارچوب تحلیلی سعید و منتقدان پسااستعماری پیرو او، به شکل موجوداتی پست، عقب‌مانده و دور از علم و فناوری‌های نوین بازنمایی می‌شدند و لذا امکان معرفی آن‌ها به شکل یک دیگری توانمند وجود نداشت. از همین روست که در بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی، شاهد نقش پُرنرنگ افراد وابسته به اندیشهٔ کمونیسم و بلوک شرق به عنوان منابع تأمین نیازهای لجستیکی تروریست‌های مسلمان هستیم. در بخش‌های زیادی از سریال میهن، بلوک شرق قدرتمندی که لزوماً در همهٔ فعالیت‌های خرابکارانه دست دارد وجود ندارد و اکنون دیگری تازه‌ای پیدا می‌شود که خود، می‌تواند با اتکا به قدرت درونی‌اش عامل اصلی دشمنی با ایالات متحده باشد. در سکانس عنوان‌بندی که به تعبیر استانیترک فیلمی است مجزا که در درون فیلمی دیگر پخش می‌شود، تاریخ

1. John Brennan

دیگری، از ابتدای ظهور تا امروز برای بیننده روایت می‌شود. اهمیت این سکانس، در تکرارهای همیشگی آن است، موضوعی که در تحلیل‌های کرس و ون لیوون به طور خاص مورد توجه قرار نگرفته و اهمیتی اساسی در برساختِ منبع نشانه‌ای دارد.

این سکانسِ عنوان‌بندی، با توسل به اشارات بصری و فراخوانی رویدادهای تاریخی شبیه یک رمانِ رشد و کمال^۱، عمل می‌کند. چراکه در آن «تحول و شکل‌گیری شخصیت جوان اصلی داستان از بچگی تا بلوغ فکری تصویر می‌شود و در آن شخصیت داستان از بستگی خود با دنیای خارج از دنیای درونی خودش آگاهی می‌یابد و سعی می‌کند خصلت و ذات جهان بیرون را بشناسد و معنا و محتوایی برای آن جست‌وجو کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۶۲). چنان که سیر روایی این سکانس روشن می‌کند، عواملِ برسازندهٔ هویتِ امریکاییِ جوانِ امروزی، تحت تأثیر وقایع غم‌باری بوده که دشمن (دیگری) ایالاتِ متحده در به‌وقوع پیوستنِ آن‌ها نقش اساسی داشته است.

از سوی دیگر، به بیانِ سرژ مسکوویچی^۲ بازنمایی‌ها با دادنِ قالبی خاص به اشیاء، افراد و رویدادهایی که ما با آن‌ها مواجه می‌شویم و قراردادانشان در یک طبقهٔ مشخص، به متعارف‌سازیِ آن‌ها می‌پردازند و به تدریج به شکلِ شناخت‌هایی روشن و مشترک درمی‌آوردندشان (Moscovici, 1984: 7). درون‌زمینه‌ای کردنِ ماجراهای واقعی و اتفاقاتی که پیش‌تر رخ داده است در بطنِ یک سریال خیالی باعث تداومِ آن‌ها در ذهنِ جامعهٔ امریکایی خواهد شد. چنان‌که کری را، در اولین نماهایی که مشغول تماشای تلویزیون است، کودکی پنج‌ساله در نظر بگیریم، او در زمانِ واقعهٔ یازدهم سپتامبر به سن قانونی رسیده است. این واقعه که نقطهٔ عطفی در تاریخ ایالات متحده امریکاست، بازمانِ تصمیم‌گیری کری برای انتخابِ مسیر زندگی‌اش مقارن شده است. در فصل‌های مختلفِ این سریال دائم به رویدادِ یازدهم سپتامبر ارجاع داده می‌شود به گونه‌ای که حوادثِ تازه نیز در قیاسِ با آن موردِ ارزیابی قرار می‌گیرند و بیننده دائم در اضطرابِ تکرارِ آن ماجرا باقی می‌ماند. لذا، حوادثِ تروریستی جدید و خیالی نیز به لحاظِ مضمونی به حادثهٔ یازدهم سپتامبر الحاق می‌شوند. خودِ این حادثه نیز، بر اساسِ روایتی که در سکانسِ عنوان‌بندی ارائه می‌شود در امتدادِ حوادثی دیگر رخ داده است که بنا به القایِ سریال، نسلِ جوان و میان‌سالِ امروزی آن کشور در کورانِ آن‌ها، رشد کرده اند.

در سکانسِ عنوان‌بندی، خودی، تعریفی مشخص می‌یابد. او یک زنِ اروپایی تبار (امریکایی اصیل) است. از سوی دیگر، با مردی مواجه هستیم که به لحاظِ خصوصیات ظاهری یک امریکایی اصیل محسوب می‌شود؛ اما به دشمنِ ایالاتِ متحده پیوسته و در صدد انجام حمله‌ای علیه

1. Bildungsroman

2. Serge Moscovici

امریکاست. این مضمون، با نمایش این شخصیت در هزارتویی بازنمایی می‌شود که کری هم در آن حضور دارد. توجه کری به رویدادهای سیاسی (که از تماشای تلویزیون حاصل شده است) او را به موجودی متمایز تبدیل می‌کند که موفق می‌شود هویت خویش را حفظ کند اما برودی و امثال او هویت‌های اصیل خودی را از دست می‌دهند و به یک دیگری تبدیل می‌شوند.

تمام رویدادهای مورد اشاره در سکناس عنوان بندی در خارج از ایالات متحده رخ داده‌اند جز حادثه یازدهم سپتامبر. یازدهم سپتامبر از سوی کسانی به اجرا درآمد که ظاهراً مورد اعتماد مردم آمریکا بودند و آزادانه در آن کشور تردد می‌کردند. پس خطر خودی‌هایی که به خدمت دیگران درآمده‌اند، به اشاره، در نمایش مجدد آن واقعه مورد ارجاع واقع می‌شود. از سوی دیگر در عنوان بندی سریال شاهد حضور شخصیت‌های سیاه‌پوستی هستیم که در ایالات متحده صاحب جایگاه و اعتباری شده‌اند. در این میان یک شخصیت واقعی وجود دارد که در هنر به مرتبه‌ای رسیده است (آرمسترانگ) و یک شخصیت خیالی (استیس) که از مقامات رده بالای سی‌ای‌رای است. این دو دیگری سابق، هم آزادی و پسانزادی بودن ایالات متحده را بازنمایی می‌کنند و هم از خطر لغو این آزادی‌ها و بازگشت به دوران محدودیت‌های شدیدی خبر می‌دهند که ناشی از خطرانی است که تروریست‌های مسلمان متوجه کشور کرده‌اند.

وضع اضطراری مداومی که (بنا به روایت این سکناس خاص) از سال ۱۹۸۸ شروع شده است، سران کشور را وامی‌دارد تا با الغای حقوق شهروندی و آزادی‌های مصرح در قانون اساسی، به جدال با دیگرانی بپردازند که کشور را با خطر تروریسم مواجه کرده‌اند، در این جدال گاهی لازم است امریکایی‌های اصیل به هیأت هیولاهایی در بیابند که قانون و عرف را زیر پا می‌گذارند تا بتوانند با این اهریمن‌های درونی مقابله کنند.

اگر بار دیگر به این نکته توجه کنیم که سریال میهن با مشورت و حمایت دائمی نهادهای امنیتی ایالات متحده تولید شد، می‌توانیم بگوییم که تبیین هویت امروزی امریکایی‌های میهن‌پرست و الصاق آن به شخصیت کری متیسون، الگویی نمونه‌وار به دست می‌دهد که می‌تواند در موقعیت‌های مورد نظر و مطلوب، به مثابه منبعی نشانه‌ای، مورد ارجاع و فراخوانی قرار گیرد. تکرار این سکناس در طی سال‌ها و در واقع، پُررنگ کردن برخی از حوادثی که بر سر ایالات متحده و مردمانش آمده است و البته قراردادن علل و عوامل این حوادث. نقش خود ایالات متحده در تحریک دشمنی‌ها. در بیرون قاب، شیوه‌ای تازه از تاریخ‌نگاری خیالی و تبدیل کردن روایت مطلوب، به روایت ذهنی اکثر مخاطبان و طرفداران این سریال است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هر گونه تعارض منافع بوده است.

منابع و مأخذ

- سردار، ضیاء‌الدین (۱۳۸۷). *شرق‌شناسی*، ترجمه محمدعلی قاسمی، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- گریمال، پیر (۱۳۹۳). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*، ترجمه احمد بهمنش، چاپ چهارم، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی: قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان*، چاپ سوم، تهران: نشر سخن.
- هال، استوارت و برم گبین (۱۳۹۶). *درآمدی بر فهم جامعه مدرن؛ کتب یکم: صورت‌بندی‌های مدرنیته*، ترجمه محمود متحد، عباس مخیر، حسن مرتضوی، مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: نشر آگه.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه دکتر محمود سلطانی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات جامی.

Bayoumi, M. (2008). **How Does It Feel to Be a Problem? Being Young and Arab in America**. New York: Penguin Press.

CNN (2001). **Hate crimes up in wake of terrorist attacks**, 16 September. Available at: http://articles.cnn.com/2001-09-16/us/gen.hate.crimes.1.american-sikh-balbir-singh-sodhi-indiansikh?_s=PM:US.

Dowd, Maureen (2013). **My So-Called C.I.A. Life**, New York Times, <http://www.nytimes.com/2013/09/15/opinion/sunday/dowd-my-so-called-cia-life.html>.

Edwards G. (2013). **Homeland's CIA Connection**, Men's Journal, October 1, 2013, <http://www.mensjournal.com/magazine/homelands-cia-connection-20121022>.

Hofstadter R. (1965). **The Paranoid Style in American Politics and Other Essays**. New York: Alfred A. Knopf.

Iledema, 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.

Kress, G., and T. Van Leeuwen. (2006). **Reading images: The grammar of visual design**

- (2nd ed.). New York: Routledge.
- McMillin, D.C. (2002). **Choosing Commercial Television's Identities in India: A Reception Analysis**, *Journal of Media and Cultural Studies* 16(1): 123-36.
- McPhail, T. L. (2006). **Global Communication: Theories, Stakeholders, and Trends**, Wiley.
- Moscovici, S. (1984). **The Phenomenon of Social Representations**, in R.M. Farr and S. Moscovici (eds) *Social Representations*. Cambridge, UK: Cambridge University 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.
- Shaheen, Jack G. (2001). **Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People**. Northampton, MA: Interlink Publishing Group.
- Singhal, A. and E. Rogers (2012). **Entertainment-Education: A Communication Strategy for Social Change**, Taylor & Francis.
- Stanitzek, G. (2009). **Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)**. *Cinema Journal*, 48(4), 44-58.
- Totman, S. (2009). **How Hollywood projects foreign policy**, Palgrave Macmillan, New York, N. Y.
- Traber, D. S. (2007). **Whiteness, Otherness, and the Individualism Paradox from Huck to Punk**, Palgrave Macmillan, New York, N. Y.
- 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.
- Yin, R. K. (2011). **Qualitative Research from Start to Finish**: Guilford Publications.
- Yunis, Alia, and Gaëlle Duthler. (2011) "Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films." **Middle East Journal of Culture and Communication** 4, no. 2: 225-43.