فصلنامه تحقیقات سیاسی بین‌المللی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرضا
شماره سی و یکم - تابستان ۱۳۹۶ / صص ۲۲۸ – ۱۹۷

بازتاب ریشه‌های منازعه ایران و ایالات متحده در عرصه بین‌الملل از منظر دیپلماسی رسانه‌ای آمریکا (مورد مطالعه: فیلم سیصد)

بشیر اسماعیلی[۱]، سید حسن ملائکه[۲]، علیداد کیماسی[۳]

تاریخ دریافت ۱۳۹۶/۱/۲۰
تاریخ پذیرش ۱۳۹۶/۵/۱۲

چکیده

سینمای هالیوود در دهه اخیر، به‌طور فزاینده‌ای به تولید فیلم‌ها و سریال‌هایی با محوریت مضامین سیاسی پیرامون ایران مبادرت نموده است. مجموعه تلویزیونی «میهن » و فیلم‌های « آرگو »، « گلاب »، «یک شب با پادشاه »، « گارد جاویدان » و امثال اینها، در زمره آثار مهم هالیوود هستند که به‌طور مستقیم درباره ایران ساخته شده‌اند. در این میان، مجموعه فیلم‌های «سیصد» کوشیده است تا انحصاراً به بازنمایی تفاوت‌های تفکر سیاسی میان ایران باستان و یونان باستان بپردازد. در عین حال، فیلم «سیصد» درصدد مشابه‌سازی تقابل فکری گفتمان ایران- یونانی با تقابل فعلی فکری جمهوری اسلامی با ایالات متحده آمریکاست. در این مقاله، ضمن بررسی اصول فکری بازنمایی شده در فیلم «سیصد۲» ، به شرح و بسط اساس تفکر سیاسی متعارض مورد تاکید در این اثر پرداخته خواهد شد. فرضیه مقاله بر این مبناست که فیلم «سیصد۲» درصدد القای این مسأله است که بنیان‌های تفکر سیاسی در غرب و شرق از دیرباز متفاوت بوده و اعتلای سیاسی غرب در برابر استبداد و انسداد سیاسی در شرق، از گذشته تاکنون ادامه داشته است؛ لذا منازعه ایران و ایالات متحده در عرصه بین‌الملل، در تقابل میان آزادی و دموکراسی در دوران باستان ریشه دارد. روش تحقیق در این مقاله، بر مبنای ترکیبی از روش تحلیل گفتمان وندایک و تحلیل فیم رولان بارت است.

واژه‌های کلیدی: منازعه ایران و آمریکا، هالیوود، بازنمایی، فیلم سیصد، دیپلماسی رسانه‌ای

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرضا، ایران bashir_esmaeili@yahoo.com
۲. (نویسنده مسؤول)، استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرضا، ایران hmalaekeh@gmail.com
۳. هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی شهرضا، ایران

تمهیدات نظری

به اعتقاد بودریار، بازنمایی یا وانموده سه سطح دارد: سطح اول، نسخه بدلی از واقعیت است که به‌روشنی قابل تشخیص است. سطح دوم، نسخه بدلی است آنچنان طبیعی که مرز میان واقعیت و بازنموده را محو می‌کند، و سطح سوم، نسخه بدلی است که واقعیتی از آنِ خود را تولید می‌کند؛ بدون اینکه ذره‌ای بر واقعیات جهان تکیه داشته باشد، که بهترین مثال آن واقعیت مجازی است. بودریار سطح سوم وانموده‌ها؛ یعنی همان را که الگو از جهان واقعیت پیشی می‌گیرد، حاد واقعی می‌نامد. او در کتاب «وانموده‌ها» بیان می‌کند امر حاد واقعی درواقع، زاییده نرم‌افزارهای رایانه‌ای و نظام‌های آنالوگی بوده است. بودریار درباره جنگ خلیج فارس، بر آن است که جنگ را امریکایی‌ها برنامه ریزی کرده بودند. بنابراین، اقدامات پوچ آنها از ترس دشمنی بود که به لحاظ تکنولوژی ضعیف‌تر و در نهایت اصلاً وجود نداشت؛ اما این اقدامات پوچ نبودند؛ زیرا با برنامه حاد واقعی آنچه باید واضح می‌شد و پاسخ‌هایی که باید داده می‌شد، مطابقت داشتند. او همچنین دیزنی لند امریکا را بازنموده‌ای خیالی از واقعیت شبیه سازی امر واقعی مطرح می‌کند و آن را وانمودگی صرف می‌داند که در آن همه چیز به صورت امر حاد واقعی بوده است(لین۱۳۸۹: ۱۱۲-۱۲۰).

بودریار در کتاب امریکا(۱۹۸٦) که نوعی سفرنامه نیز به‌شمار می‌رود، کلیه جلوه‌های حاکم بر جامعه امریکا را مصداق بارز واقعیت مجازی قلمداد کرده و می‌گوید در این سرزمین شکاف میان واقعیت حقیقی و واقعیت مجازی از میان رفته است. در حقیقت، وانموده‌های وسوسه‌انگیز و فریبنده، جای واقعیت خشک و بی‌جان را می‌گیرد(بودریار، ۱۳۹۰: ۹-۲۱). بودریار معتقد است با تبدیل شدن واقعیت به فراواقعیت، بعد و زمینه تاریخی - اجتماعی آن واقعیت از میان می‌رود و می‌توانیم آن را به هر نحو که خواسته باشیم دستکاری کنیم یا حتی تغییر دهیم و تحریف کنیم و به شکل مورد نیاز از آن استفاده کنیم. بودریار این مفهوم را در کتابی با عنوان «جنگ خلیج فارس هرگز رخ نداد»، که سر و

صدای زیادی به‌پا کرد و درباره جنگ میان عراق و آمریکا و متحدان آن بود، مطرح کرد. بودریار در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه مفهوم واقعی جنگ که یک مصیبت بزرگ و تراژیک انسانی است، از خلال رسانه‌ها تبدیل به یک فرا واقعیت شد و به مجموعه‌ای از تصاویر مستقیم و گزینش شده، رفتارهای الکترونیک، بمباران اهدافی که هرگز جز بر صفحه رایانه‌ها دیده نمی‌شوند و جذابیت یافتن این تراژدی در قالب یک نمایش یا شوی تلویزیونی، که افراد همچون یک سریال تلویزیونی در انتظار دیدنش لحظه شماری می‌کنند، تبدیل شد... .» (فکوهی، ۱۳۸٦: ۳۲۲). آثار بودریار تفاسیری نسبتاً قابل فهم و به‌دور از پیچیدگی را برای تبیین بازنمایی و واقعیت سازی مجازی در سینما فراهم می‌آورد. بدبینی بودریار نسبت به مفاهیم مسلم انگاشته شده جهان حاضر و نقش رسانه‌ها در تعمیم و بسط آنها توسط اسلاوی ژیژک ادامه داده شده است.

نظریه‌پرداز سرشناس دیگر در زمینه سینما، سیاست و بازنمایی اسلاوی ژیژک است. ژیژک در کتب هنر امر متعالی مبتذل، در باب بزرگراه گمشده دیوید لینچ و یک فصل از کتاب «سرطان لذت» به بررسی سینمای لینچ و در کتاب «هراس از اشک‌های واقعی»، سینمای کیشلوفسکی را تحلیل می‌نماید(اسلامی ۱۳۸۵: ٦۰). سینما در اصل یکی از دغدغه‌های اصلی اسلاوی ژیژک و به اعتراف خود او، نخستین انتخاب زندگی‌اش بوده است. سینما بیشتر برای وی در استفاده از فیلم‌ها در تحلیل‌های روانکاوانه- فلسفی- سیاسی اش خلاصه می‌شود(صادقی پور، ۱۳۹۱: ٤۹). بیشترین حجم آثار او را رویکردی روانکاوانه به فرهنگ عامه‌پسند؛ به‌ویژه سینما تشکیل می‌دهد. درحقیقت، ژیژک با کمک مفاهیم بنیادین روانکاوی لاکان به تفسیر آثار سینمایی؛ به‌خصوص سینمای هالیوود می‌پردازد(جعفریان ۱۳۹۰: ۲۲).

ژیژک بسان پاره‌ای دیگر از اندیشمندان مارکسیست معاصر، از تفاسیر کلاسیک سلطه اقتصادی فاصله گرفته و استیلا را مرتبط با بسط ایدئولوژی نظام سرمایه‌داری در

قالب محصولات فرهنگی؛ به‌ویژه سینما قلمداد می‌کنند. به زعم ژیژک، یکی از قدرتمندترین « کارخانه‌های ایدئولوژیک »، هالیوود است. هالیوود از نظر وی، در شکل دادن به فهم ما از جهان نقش مؤثری دارد. به باور وی، هرچند در هالیوود فیلم‌های ارزشمند و هنرمندانه‌ای ساخته می‌شوند؛ اما بیشتر آنها در راه برساختن ایدئولوژی سرمایه‌داری عمل می‌کنند. ایدئولوژیی که سینمای هالیوود عرضه می‌کند، نه به معنای شاکله‌های ایدئولوژیک بزرگ؛ بلکه به معنای راه و رسم و شیوه زندگی روزمره مردم جهان است. ژیژک باور دارد حتی در فیلم‌هایی که به نظر خنثی به نظر می‌رسند، پیام‌های استیلایی ظریفی نهفته‌اند(تورنهیل، ۱۳۸۸: ۳۹).

ژیژک از رهگذر نقد بازنمایی و ایدئولوژی اعاده شده، آمریکا را به‌عنوان نظام هژمون که با واقعی جلوه دادن برتری خود از طریق هالیوود و سایر رسانه‌ها بر جهان سیطره یافته است، مورد نقد جدی قرار می‌دهد. بنابراین، در این فضای گفتمانی، ژیژک مجالی پیدا می‌کند که دموکراسی را به‌عنوان عمود خیمه ایدئولوژی بازنمایی‌شده زیر سؤال ببرد. وی در این رابطه می‌گوید: دموکراسی‌ها از تک تک افراد مردم تشکیل نمی‌شود؛ زیرا «دموکراسی اساساً ضد انسان گراست و برازنده قامت انسان‌های عینی و واقعی نیست؛ بلکه برازنده یک انتزاع صوری و تهی از عاطفه است. در خود مفهوم دموکراسی، جایی برای مشاهده محتوای انسانی، عینی و انضمامی و برای اصالت پیوندهای جماعت نیست؛ بلکه دموکراسی پیوندی صوری از افراد انتزاعی است(تاجیک، ۱۳۸٦: ۷٦).

در مجموع، بودریار و ژیژک را می‌توان اندیشمندانی تلقی کرد که با ترکیب سیاست، هنر و روانکاوی لاکان، تحلیل‌های نوینی از نقش سینما در سیاست بین‌الملل و بازتولید هژمونی ارائه نمودند. آموزه‌های لاکان همچنین، تأثیر بسزایی بر اندیشه‌های پسامارکسیستی لاکلاو و موفه؛ به‌ویژه در عرصه هویت داشت؛ زیرا آنان نیز همچون لاکان بر این باور شدند که به‌عنوان سوژه مستقل از رابطه‌اش با سوژه‌های دیگر وجود ندارد. در

این قسمت، از بررسی آرای دو اندیشمند مذکور به خاطر نپرداختن آنان به مقوله سینما و سیاست بین‌الملل، صرف نظر شده است.

از دیگر تئوری‌پردازان مهم در مطالعات فرهنگی و مقوله بازنمایی، استوارت هال است. به باور هال دو استراتژی مهم در بازنمایی عبارتند از: کلیشه‌سازی و طبیعی‌سازی. کلیشه سازی فرایندی است که بر اساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بندی می‌شود تا مفهومی از جهان شکل بگیرد که با باورهای ایدئولوژیک منطبق است و در پسِ پشت کلیشه‌ها قرار گرفته است. هال کلیشه سازی را کنشی معنا سازانه می‌داند و معتقد است: «اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی، نیازمند بررسی عمیق کلیشه سازی‌ها هستیم»(هال، ۱۹۹۷: ۲۵۷).

از سوی دیگر، طبیعی سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به‌گونه‌ای عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکار و طبیعی هستند. طبیعی سازی به شکلی ضمنی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. چنانکه رولان بارت طبیعی سازی را با اسطوره سازی پیوند می‌دهد و معتقد است اسطوره نوعی گفتار است که دست به طبیعی سازی می‌زند: «اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می‌کند... . اسطوره گفتاری است که به شیوه‌ای مفرط، طبیعی جلوه داده می‌شود»(بارت، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

بازنمایی موضوعی پیچیده است؛ به‌ویژه زمانی که با «تفاوت»ها سروکار داشته باشیم، با احساسات، نگرش‌ها، عواطف، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق‌تری از آنچه ما به‌عنوان «عرف عام» می‌نامیم، می‌تواند عمل کند(Hall, 1997: 225). عرف عام، مفهوم دیگری است که در بررسی نظری و مفهومی بازنمایی باید مورد توجه قرار گیرد. هال این مفهوم را از گرامشی اخذ می‌کند و آن را به یکی از محوری‌ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل می‌کند. در جامعه‌شناسی گرامشی، عرف عام به دانش مورد توافق بین یک گروه یا طبقه خاصی از افراد اطلاق می‌شود که سبب ایجاد دیدگاهی

مشترک در بین آن افراد می‌شود و از آنجایی که این دانش، شکل کج و معوجی از واقعیت است و به‌وسیله نهادهای مبتنی بر زور و قدرت شکل می‌گیرد، مترادف و هم ارز با عقل جمعی نیست(Rojek, 2003: 113).

هال بدین ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجهٔ درخور توجهی می‌رسد. «تلاش برای تثبیت معنا در نتیجهٔ عمل بازنمایی محقق می‌شود که سعی می‌شود پای معانی بالقوهٔ متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود.» (Hall 1997, 228). هال این معنای حاصل از بازنمایی را «معنای مرجح» می‌نامد. او معتقد است یکی از روش‌های رایج در ارجحیت بخشیدن به یک معنا، استفاده از بازنمایی دوگانه‌هایی مانند: خوب / بد، متمدن/ بدوی، زشت/ جذاب و... است. هال در خوانش صفحه اول مجله «سان دی تایمز» از مسابقه فینال دوی ۱۰۰ مترِ مردان دونده سیاهپوست را در نتیجهٔ این نظام دوگانه (مردمی‌که به هرنحوی از انحاء به شکل معنی‌داری با اکثریت –ما– متفاوتند) و با عنوان «آنها» در مقابل «ما» تحلیل می‌کند. هال با به‌کارگیری ایده فوکویی «رژیم‌های حقیقت» به ایده «رژیم بازنمایی» می‌رسد. هرتصویری معنای خاص خود را به همراه دارد؛ اما در سطحی گسترده‌تر، وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی «تفاوت» و «غیریت» در یک فرهنگ خاص، و در هر دوره زمانی بپردازیم، می‌توانیم پراکسیس‌های بازنمایی مشابه و تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت است. این انباشت معنا در بین متون مختلف که از تصویری به تصویری دیگر ارجاع می‌دهد یا به‌وسیله خوانش معنای بدیلی از خوانش بافت و زمینه تصاویر دیگر حاصل می‌شود، همان بینامتنی است. بر این مبنا، می‌توان همه تصاویر آماده نمایش و تأثیرات بصری از آنچه که «تفاوت» در یک لحظه تاریخی را بازنمایی می‌کند، با عنوان کلی «یک رژیم بازنمایی» مطرح کرد.

در این مقاله، بازنمایی ریشه‌های تقابل ایران باستان و یونان باستان در قالب تقابل-های دوگانه فوق الذکر در چارچوب‌های نظریه بازنمای همانند: «شر و باطل» برای ایران و «خیر و حق» برای یونان که در خلال فصل فیلم «سیصد» صورت پذیرفته است، بررسی می‌شود. درواقع، بازنمایی نبرد استبداد و آزادی به طریقه موسع و نسبت دادن با منازعه فعلی ایران و آمریکا در نظام بین‌الملل، از طریق بازخوانی فیلم سیصد بررسی می‌شود.

پیشینه بازنمایی ایران در هالیوود

در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی، تصویر چندانی از ایران یا پرشیا در فیلم‌های هالیوودی وجود نداشت. فیلم « اوکلاهاما» ساخته ۱۹۵۵ جزو استثناهایی است که در آن نقش اصلی آن درباره فردی با ملیت ایرانی است که در قالب کمدی موزیکال و به‌دور از هرگونه پیام سیاسی ساخته شده است(www.IMDb.com). هرچند فیلمی جز مورد مذکور با اشاره مستقیم به ایران در این دوران ساخته نشد؛ اما به ناچار تصویر ایرانیان جدا از تصویر غالب و کلیشه‌ای که در آن سال‌ها از شرق ارائه می‌شد، نیست؛ تصویری رمز آلود، ناشناخته و«دیگر انگار» که بدون ارجاعات تاریخی و پیشینه تمدنی درباره خاورمیانه ارائه می‌گردد. در رابطه با سیاست خارجی آمریکا و روابط دوجانبه با ایران، مهم‌ترین چالش مشارکت سازمان «سیا» در سقوط دولت مردمی دولت مصدق است که با توجه به روی کار آمدن مجدد محمدرضا پهلوی و برقراری روابط حسنه با ایالات متحده، انعکاس چندانی تا پایان حکومت پهلوی پیدا نمی‌کند. افزون بر آن، با توجه به اینکه در این سال‌ها، دشمن اصلی و اولیه آمریکا اتحاد جماهیر شوروی و تهدید کمونیسم محسوب می‌شود، اساساً تهدید درسیاست خارجی آمریکا، معنایی خارج از بلوک شرق پیدا نمی‌کند. با وقوع انقلاب اسلامی ایران و تغییرات بنیادینی که بلافاصله تحت تأثیر ماجرای گروگان‌گیری در روابط دو کشور رخ می‌دهد، ایران به‌عنوان «کشور یاغی» توسط ایالات متحده شناسایی می‌گردد.

اما نکته قابل توجه درباره دوران پس از انقلاب اسلامی تا ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ آنکه، حتی در این فاصله زمانی هم با وجود رخ دادن حوادث بسیار مهمی مثل گروگان‌گیری، ماجرای ایران کنترا و رویارویی ایران و آمریکا در خلیج فارس در سال‌های پایانی جنگ تحمیلی، هالیوود بر خلاف انتظار، فیلم‌های معدودی درباره ایران تولید می‌کند. فیلم‌های این دوره شامل"Flying High II: The Sequel" ساخته ۱۹۸۲ با مضمون علمی ـ تخیلی و سفرهای فضایی است که اساساً تعبیر فیلم سیاسی نمی‌توان از آن نمود. فیلم دیگر در سال ۱۹۸۵ با عنوان «Into the Night» ساخته می‌شود که در رابطه با قاچاق مواد مخدر بوده و ایرانیان در آن چهره‌هایی خشن، پول پرست و در نقش منفی ظاهر می‌شوند. با این حال، مهم‌ترین فیلم این دوره را باید «بدون دخترم هرگز» ساخته ۱۹۹۱ به حساب آورد (www.IMDb.com).

با اینکه « بدون دخترم هرگز» پر است از پیام‌ها و نشانه‌های آشکار و نهان علیه ایران و مردم و فرهنگ آن؛ اما همان‌طور که ذکر شد، تنش موجود بین ایران و آمریکا و سیر حوادث مهم در روابط دوجانبه، تولید فیلم‌های متعددی را توسط هالیوود طلب می‌نمود.«سالی تاتمن»، نویسنده کتاب «چگونه هالیوود سیاست خارجی را طرح ریزی می‌کند» این مسأله را بررسی کرده است. تاتمن کشورهای ایران، عراق، لیبی، سوریه، سودان، کوبا و کره شمالی را به‌عنوان کشورهای یاغی که توسط آمریکا شناخته شدند، معرفی می‌کند و فیلم‌هایی را که درباره آنها با هدف پیشبرد سیاست خارجی آمریکا در هالیوود ساخته شدند، بررسی می‌کند. وی معتقد است، فیلم‌هایی که تا بیش از دو دهه پس از انقلاب اسلامی ایران درهالیوود ساخته شدند، تعمداً به چالش‌های سیاسی ایران و آمریکا اشاره مستقیمی نداشتند. تاتمن معتقد است دلیل این امر، آن است که آمریکا در فیلم‌های خود مایل است وجهه‌ای برتر، دست نیافتنی و خدشه ناپذیر در جهان نشان دهد. این درحالی است که ایران با تسخیر سفارت آمریکا، تحقیر قابل توجهی را متوجه کیان

بین‌المللی این کشور نمود. به‌علاوه ایران، آمریکا را شیطان بزرگ لقب داده و همواره بر تداوم شعار «مرگ بر آمریکا» اصرار می‌ورزد(Totman, 2009: 68-70).

قطع نظر از درستی یا نادرستی تعبیر سالی تاتمن از علت اجتناب هالیوود از پرداختن به موضوع ایران در فاصله زمانی سال‌های ۱۹۷۹ تا دو دهه بعد از آن، در این دوران بیشتر رسانه‌های خبری آمریکا سوژه ایران را دنبال می‌کردند و هالیوود در این زمینه به طرز آشکار غیرفعال ظاهر شد. پیشتر به این نکته اشاره شد که اواخر دهه ۸۰ و دهه ۹۰ در آمریکا، هراس از تروریسم جایگزین هراس از کمونیسم درهالیوود شده بود. در این روند؛ اما الزاماً از ایران و اتباع ایرانی نشانه‌ای در فیلم‌های تولید شده دیده نمی‌شد. اگرچه تلاطم سیاسی بین ایران و آمریکا در تمامی این سال‌ها دیده می‌شد و بعضاً هم به اوج خود می‌رسید.

فیلم «خانه‌ای از شن و مه» ساخته شده توسط «وادیم پرلمان» در سال ۲۰۰۳ را شاید بتوان آخرین نمونه از فیلم‌هایی دانست که در این دوره زمانی ساخته شدند (www.IMDb.com). تفاسیر مختلفی در رابطه با این فیلم وجود دارد: عده‌ای آن را از معدود فیلم‌هایی می‌دانند که شخصیت‌های ایرانی در آن با خصایل انسانی و عاطفی ترسیم شده‌اند و همدردی و همذات پنداری مخاطب آمریکایی را برمی‌انگیزانند(Totman, 2009: 69)؛ اما بسیاری دیگر نیز این فیلم را دارای لایه‌های ظریف و پنهان ضد ایرانی قلمداد می‌کنند که در قالب نشانه‌ها و پیام‌های متعدد، به بازنمایی منفی از ایرانیان می‌پردازد. برای مثال، سرگشتگی، استیصال و نهایتا نابودی بهرانی و خانواده‌اش، تعبیر به شکلی مدرن از مفهوم «طرد» شده است که در آن عمل حذف «دیگری» از فضای گفتمانی محقق می‌شود. ویژگی کلیشه‌ای این نوع دیگری در « خانه‌ای از شن و مه» به تصویر کشیده شده، عبارت است از اینکه او همواره مایه دردسر است، زندگی سطح پایین دارد، مایه رنج و عذاب شهروندان آمریکایی است، به اجبار در آمریکا ساکن شده، نوستالژی بازگشت به ایران را

دارد و در نهایت، فرجامی تراژیک برای او رقم می‌خورد. همچنین، دو نقش اصلی زن در این فیلم که یکی آمریکایی و دیگری ایرانی است، در تقابل شخصیتی محسوسی در برابر یکدیگر قرار گرفته‌اند. چنین تصویری را می‌توان دنباله کلیشه سازی از زن ایرانی که درسایر فیلم‌ها نیز به چشم می‌آید در نظر گرفت. زنان غربی در این دسته از فیلم‌ها مظهر زن فعال، مشارکت جو در اجتماع مردان، مستقل و متهور و ابژه‌های وفادار عشق هستند. برای مثال، بتی محمودی « بدون دخترم هرگز» و مادر اسکندر(در فیلم اسکندر) نماد چنین زنانی هستند.

در سایر فیلم‌ها زنان شرقی، منقاد تفکر و خشونت مرد سالارانه‌ای تصویر شده‌اند که بی‌چون و چرا از شوهرانشان تبعیت می‌کنند و یا اینکه مجبور به تبعیت هستند. زن ایرانی مقیم در آمریکا، زن ساکت و آرمانجوست. در فیلم «خانه‌ای از شن و مه»، زن ایرانی نقش فرعی و محصور در خانه که مطیع نامی‌گری‌های سرهنگ بهرانی است و در پایان فیلم حتی مرگ و زندگی‌اش هم بنابر تصمیم شوهرش رقم می‌خورد. زن ایرانی و زن غربی در این متون، بر مبنای دوگانه حضور - غیاب تصویر شده‌اند که مبنای این دوگانگی در مفهوم تفاوت ریشه دارد: زن ایرانی متفاوت با زن غربی است(گیویان و سروی، ۱۳۸۸: ۱۷۱-۱۷۳).

اما چنانکه بدان اشاره شد، پس از «خانه‌ای از شن ومه»، دوره‌ای در هالیوود آغاز شد که فیلم‌هایی با محوریت ایران و با تمرکز بر موضوع‌های سیاسی به روند فزاینده‌ای ساخته شدند. این روند شامل حال خاورمیانه و موضوع‌های مرتبط با آن همچون: تروریسم، القاعده، اعراب، بنیادگرایی و غیره نیز می‌گردید. در این دوره، سینمای آمریکا فیلم‌هایی همچون: جعبه درد با موضوع جنگ عراق، بابل با محوریت سفر توریست‌های غربی به خاورمیانه، پادشاهی بهشت، با مضمونی تاریخی و نگاه خاص به جنگ‌های صلیبی بین مسلمین و مسیحیان، ۳۰ دقیقه پس از نیمه شب درباره دستگیری و قتل اسامه بن لادن،

دیکتاتور؛ در قالب کمدی و با تمسخر سازوکار سیاسی و اجتماعی در خاورمیانه را در این دوره تولید نمود.

ایران، ۱۱ سپتامبر و اوج گرفتن سینمای سیاسی هالیوود

در رابطه با ایران پس از ۱۱ سپتامبر، به عکس دوره‌های قبل، فیلم‌های متعددی در هالیوود تولید شدند: فیلم «اسکندر» که در سال ۲۰۰٤ به کارگردانی الیور استون، کارگردان نامدار هالیوود و جمعی از ستارگان سینما با هزینه بسیار ساخته شد، فیلمی تاریخی درباره کشورگشایی اسکندر مقدونی و لشکرکشی وی به قلمرو ایران باستان است. در این فیلم، اسکندر مقدونی، سرداری برحق تصویر می‌شود که در کودکی تحت تأثیر استاد فرزانه‌اش، ارسطو به ظلم بی‌حد ایرانیان واقف می‌شود و می‌کوشد تا عزت سرزمینش را با شکست آنان احیا کند.

فیلم دیگر، «سنگسار ثریا میم» ساخته سال ۲۰۰۸، روایت هولناک و منزجر کننده‌ای از ایران به نمایش می‌گذارد. داستان فیلم که برگرفته از کتاب فریدون صاحب جم است، به داستانی مجعول از سنگسار زنی در یکی از روستاهای ایران اختصاص دارد که به حکم روحانی روستا به خاطر مبادرت به روابط نامشروع به سنگسار محکوم و حکم در موردش اجرا می‌گردد و روزنامه نگاری فرانسوی به‌طور اتفاقی از این ماجرا باخبر می‌گردد.

در سال ۲۰۰٦، فیلم «یک شب با پادشاه»، بر اساس داستان «استر مقدس» از کتاب عهد قدیم ساخته شد. استر در این فیلم، دختری یهودی است که مردخای، پسر عمو و قیم او به حساب می‌آید. استر با رخنه در دربار خشایارشا، وی را از قتل عام یهودیان که به توصیه هامان، وزیر پادشاه، در شرف وقوع است، منصرف می‌کند. فیلم سرشار از حس همدلی نسبت به یهودیان و نگرانی از قتل و آزار آنان توسط ایرانیان است. در صحنه‌های آخر این فیلم، استر پس از نطقی در دفاع از قوم یهود و اسرائیل و در جهت اثبات یهودی

بودن خود، گردنبند خویش را بالای شعله شمع می‌گیرد و ستاره‌های داوود بر پرده‌های کاخ پادشاه پارسیان می‌درخشند و در آخر هم خشایارشا به دفاع از همسر «فهیم» خویش در برابر هامان وزیر که هدفی جز کشتار و محو یهودیان از جهان را نداشت، برمی‌خیزد.

اما فیلم مورد تاکید مقاله حاضر، فیلم «سیصد» به کارگردانی زک اسنایدر و تولید سال ۲۰۰۷ است. این فیلم که بر اساس کمیک استریپی از طراح مورد علاقه هالیوود، فرانک میلر در سال ۱۹۹۸ منتشر شده بود، بدون هیچ صحنه خارجی و با تکنیک پرده آبی فیلمبرداری و تولید شد. فیلم روایتی تحریف شده و خلاف مستندات تاریخی از نبرد معروف ترموپیل است که در سال ٤٨٠ قبل از میلاد، میان خشایارشا، پسر داریوش کبیر و شاه لئونیداس رخ داد. در فیلم سیصد، ۳۰۰ نفر از اسپارت‌ها، تنها با تکیه بر شجاعت، اعتقاد راسخ و جنگ آوری، سپاه بی‌شمار و تجهیز شده خشایارشا را در تنگه ترموپیل متوقف می‌کنند[۱].

این فیلم انتقاد بسیاری از ایرانیان را در سرتاسر جهان علیه سیاست‌های فرهنگی آمریکا بر انگیخت. منتقدان و تحلیلگران نیز ایرادات جدی چه در زمینه تحریف‌های تاریخی – اسنادی و چه بازنمایی موجود در فیلم ۳۰۰ مطرح نمودند. با توجه به نگاه منفی جهان نسبت به اعراب؛ به‌ویژه پس از ۱۱ سپتامبر، هالیوود سعی می‌کند همنشینی میان ایران و اعراب را به تصویر بکشد و از مکانیسم سرایت معنایی برای برساختن دیدگاه منفی نسبت به ایران استفاده کند. ویژگی مهم کلیشه فوق، این است که صرفاً به شکل‌دهی مجموعه‌ای از «تیپ‌های سینمایی» منجر می‌شود. تیپ‌های سینمایی در مقابل شخصیت و شخصیت پردازی قرار می‌گیرند که در آنها کنش‌های بازیگران بر مبنای منطق قابل تأملی شکل می‌گیرد و مخاطب را با خود درگیر کرده، او را به تفکر وادار می‌کند؛ اما تیپ‌های

---

۱. برگرفته از مقاله فیلم‌های ضد ایرانی از «سیصد» تا «آرگو» نوشته بشیر اسماعیلی در وبسایت دیپلماسی ایرانی به آدرس: http://www.irdiplomacy.ir.

سینمایی سوژه‌هایی قابل استحاله هستند که بر مبنای مفهوم کلیشه سازی شکل می‌گیرند و از فرط تکرار به امری بدیهی بدل می‌شوند؛ برای مثال، سوژه‌های ایرانی (یا شرقی‌های) خشن و خشونت طلبی که همواره درصدد انجام اعمال تروریستی‌اند، شکلی از این نوع تیپ سازی‌هاست.از سوی دیگر، برای مؤثر جلوه دادن این نوع خاص از تیپ سازی، با قربانیان به اصطلاح معصومی روبه‌رو هستیم که در مقابل این نوع از خشونت، متحمل زیان‌های جانی و مالی می‌شوند. هالیوود نمونه‌های بسیار زیادی از این نوع کلیشه‌ها را از زمان‌های بسیار دور درباره اعراب ارائه داده است. حال این تیپ‌ها به راحتی به ایران نیز تعمیم داده می‌شود. فیلم «سیصد» اوج یکسان نمایی ایرانیان و اعراب به حساب می‌آید. در این فیلم، ویژگی‌های ظاهری عربی برای ایرانی‌ها (همچون فیلم اسکندر) امری عادی به نظر می‌رسد. بر مبنای آنچه از کلیشه سازی گفته شد، کارکرد کلیشه سازی، تقلیل تفاوت‌ها و ذاتی جلوه دادن آن تفاوت‌هاست. کلیشه ایرانی‌های عرب‌نما در«سیصد» و امثال آن بر مبنای این مکانیسم عمل می‌کند(گیویان و زرگر، ۱۳۸۸: ۱۷٤).

علاوه بر ظاهر بربرگونه سربازان ایرانی، تصویری که از خشایارشا در فیلم «سیصد» ارائه شد، بسیار جنجال آفرین شد. در این فیلم، خشایارشا با چهره‌ای کریه و هیولاگونه، چیزی شبیه به جادوان و خبائث و بدون کوچک‌ترین وجه مشترکی با پادشاهان ایران باستان تصویر شده است. وی شخصیتی عیاش و شهوت‌ران و در عین حال، بسیار درنده‌خو و خشن دارد که در سپاهش علاوه بر خیل سربازان، از هیولا و دیو هم بهره می‌برد. در مقابل، مردان اسپارت، افرادی خوش‌چهره و عقلانی به‌نظر می‌رسند که تنها هدفشان حفظ قبیله و قلمرو خود از تجاوز ایرانیان است.

در فیلم‌های دیگری همچون: «کشتی‌گیر: ۲۰۰۸»، «دیکتاتور: ۲۰۱۲» و «تصادف:۲۰۰٤» نیز به موضوع ایران نه به‌طور محوری؛ اما مابین مضامین فیلم پرداخته شده است. در فیلم کشتی‌گیر، میکی رورک در نقش کشتی‌گیری بازنشسته و تضعیف شده، بار

دیگر به میدان کشتی می‌رود. در این فیلم که همزمان با شروع دوران رکود اقتصادی آمریکا به نمایش گذاشته شد، حریف میکی رورک در فیلم، فردی است که با اسم ورزشی «آیت‌الله» به مبارزه با وی می‌پردازد. در این فیلم، همچنین به پرچم ایران در طول مسابقه، به شیوه‌های مختلف تعرض و بی‌حرمتی می‌شود. در فیلم «دیکتاتور» نیز همان‌گونه که در فهرست فیلم‌های ضد اعراب نیز از آن یاد شد، نظام سیاسی کشورهای شمال آفریقا و خاورمیانه را به سخره می‌گیرد و به‌زعم خود فساد، غیردموکراتیک بودن و استبداد این نظام‌ها را تلویحاً با دموکراسی و توسعه سیاسی در غرب مقایسه می‌نماید. این فیلم کمدی، در بخش‌هایی از خود کنایه‌های آشکار و نهانی هم به جمهوری اسلامی‌ایران و به‌ویژه برنامه هسته‌ای آن دارد.

در فیلم «تصادف» که فیلمی درباره اقلیت‌ها در جامعه آمریکا و حاشیه‌های پیرامون آنهاست، یک خانواده ایرانی نیز به تصویر کشیده شده‌اند. هرچند موضوع اصلی این فیلم درباره ایرانیان نیست؛ اما بعضی از صاحبنظران و منتقدان فیلم، تصویری را که از این خانواده ایرانی مقیم آمریکا ارائه شده است، در راستای بازنمایی هالیوود بر ضد ایران قلمداد می‌کنند؛ به‌ویژه که این فیلم در سال ۲۰۰٤ و تحت تأثیر فضای حاکم بر آمریکا پس از ۱۱ سپتامبر ساخته شد و توانست منتقدان و تماشاگران را به خود جلب کند.

در ادامه، ژانر تاریخی - باستانی که با موضوع تمدن کهن ایران در هالیوود به‌وجود آمد و تولید فیلم‌هایی مثل «سیصد» و «شبی با پادشاه» از مشخصه‌های آن بود، فیلم «جاودانه‌ها» (Immortals) در سال ۲۰۱۱ به کارگردانی« تارسیم سینک » تولید شد و به طرز بی‌سابقه‌ای، مملو از نشانه‌ها و پیام‌های آشکار و نهان در راستای اسلام هراسی و ایران هراسی است. داستان این فیلم جنگ افسانه‌ای و اسطوره‌ای میان یونانیان و سپاه جاودانه‌ها را روایت می‌کند. فیلم از آن جایی شروع می‌شود که «هایپریون» فرمانده سپاه جاودانه‌ها به

دنبال سلاح قدرتمندی است که در یونان پنهان شده. این سلاح به او کمک می‌کند تا او به قدرت خارق العاده‌ای برای جهان‌گشایی خود دست یابد.

در این میان، یکی از اساطیر یونانی؛ یعنی «تیتیوس» که از نظر فرهنگ چندخدایی المپیا، یک نیمه خدا محسوب می‌شود، بر اثر کشته شدن مادرش به دست‌هایپریون وارد جنگ با او می‌شود. این ورود او به جنگ با سپاه جاودانه‌ها درحالی رخ می‌دهد که «اوراکل» پیشگوی افسانه‌ای پیشاپیش این مسأله را پیش‌بینی می‌کند که تنها «تیتیوس» نیمه‌خدا، می‌تواند هاپیریون را شکست دهد. در این میان، هایپریون در این فیلم شخصی به نمایش گذاشته می‌شود که تنها به بدترین شکل ممکن، سرزمین‌ها را ویران و خون ریزی می‌کند و مردم کشورش هم در این راه با عضو شدن در سپاه «جاودانه‌ها:Immortals » او را در این موج خون و وحشت، همراهی می‌کنند.

این ترسیم و کلیت داستان فیلم درحالی مطرح می‌شود که در تاریخ غرب؛ به‌ویژه در اسناد تاریخ نویسانی مانند «هرودوت»، سپاه جاودانه‌ها به فرمانده هایپریون تنها در مورد ایران ذکر شده و درواقع، تنها تمدنی که در زمان افسانه‌هایی مانند تیتیوس وجود داشته، ایرانیان بوده‌اند. هایپریون و سپاه جاودانه‌ها همه را از ابتدای فیلم به خاک و خون می‌کشند و بدون توجه به هیچ معیار اخلاقی تمام دنیا؛ به‌ویژه یونان را که به نوعی نماد غرب تلقی می‌شود، ویران می‌کند. در این میان، شخصیت هایپریون هم که نماد شیطانی ایرانی در این فیلم محسوب می‌شود، فوق العاده ددمنش و وحشی به نمایش درمی‌آید و در مقابل، کاراکتر تیتیوس که از افسانه‌های نیمه‌خدایی یونان است، فردی قهرمان و سلحشور که در پی نجات جهان می‌کوشد، به تصویر کشیده شده است.

در این میان، بحث کمان اپیروس هم فوق‌العاده در پی بردن به نقاط مهم این فیلم هدفدار بسیار چشمگیر است؛ زیرا در این فیلم کمان اپیروس سلاح مهلکی محسوب می‌گردد که هایپریون در کنار سپاه جاودانه‌ها که نماد مردمش است، به دنبال دستیابی به آن

تمام دنیا را زیر و رو می‌کند و در نهایت، به یونان می‌رسد. با نگاه به فضای بین‌المللی در سال ۲۰۱۱ که بحث هسته‌ای از به‌روزترین مسائل بین‌المللی در مورد ایران محسوب می‌شد، به نظر می‌رسد کمان اپیروس که در این فیلم به تعبیر نویسنده آن، قرار است در اختیار خون‌ریزی به نام هایپریون قرار گیرد، شباهت عجیبی با بحث هسته‌ای دارد؛ زیرا در این فیلم، این گونه وانمود می‌شود که جاودانه‌ها همیشه به دنبال سلاح برای ویرانگری در تمام جهان هستند و نمود بارز این موضوع را می‌توان در برخورد آنان با یونان که نماد تمدن غرب است، به عینه مشاهده کرد.

درواقع، در این فیلم تیتیوس یونانی(نماد غرب) مانعی است که کوشش می‌کند جلوی دستیابی هایپریون (تصویری نمادین از دشمن تمدن غرب) به کمان اپیروس را بگیرد و از این راه بشریت را نجات دهد. در این راه به تعبیر فیلم حتی خدایان المپ هم به کمک او می‌آیند. از سویی، در تیزر این فیلم، یک جمله به صورت کاملاً هدفدار تکرار می‌شود و این جمله عبارت است از: «روزگار، روزگار جنگ و خون ریزی است. جنگ بر سر قدرت میان خدایان و تایتان‌ها بالا گرفته و امید به برقراری عدالت و آرامش دمی بود که از بین رفته بود. سالیان سال بود که مردم به جنگ و کشته شدن فرزندان، برادران و همسرانشان عادت کرده بودند؛ اما در نهایت اتفاقی افتاد که همه را شاد نمود و آن پیروزی خدایان بر تایتان‌ها بود. همه گمان می‌بردند که دیگر آرامش به زندگیشان خواهد آمد؛ غافل از آنکه این بار موجودی شیطان صفت به نام «پادشاه هایپریون» آمده و قصد دارد با کمک لشکریان خونخوارش سلاحی مرگبار را به دست آورد که نسل بشر را نابود خواهد کرد. وحشت بر همه مستولی شده: آیا نجات دهنده‌ای وجود دارد؟ بر پوستر فیلم «جاودانه‌ها» ذکر شده است که این فیلم محصول دیگری از تهیه‌کننده فیلم «سیصد» است. در هر دوی این فیلم‌ها سپاه ایرانیان خشن و خونریز و همراه با ماسک‌هایی دیده می‌شوند که گویی سمبل بدویت و توحش است. به علاوه آنکه محل اسارت سپاه اهریمنی جاودانه‌ها،

محفظه‌ای مکعبی شکل است که به‌طور آشکاری به خانه کعبه شباهت دارد. در کنار این موضوع، سکانس پایانی در تصویرسازی معنادار، صحنه‌ای از آسمان و آینده را نشان می‌دهد که در آن تیتیوس‌ها و هایپریون‌ها باز هم در مقابل هم می‌ایستند و حاکی از ادامه یافتن این نبرد تا عصر کنونی است[۱].

سال پس از ساخت «جاودانه‌ها»؛ یعنی سال ۲۰۱۳ را می‌توان یکی از سال‌های اوج تولید فیلم‌های سیاسی درهالیوود به شمار آورد. بازتاب این امر در مراسم اسکار ۲۰۱۳ نمود چشمگیری داشت. در این دوره برای مثال، فیلم «لینکلن» از کارگردان سرشناس هالیوود، «استیون اسپیلبرگ »، فیلمی‌تاریخی با درون مایه‌های حماسی است که تصویری خلاف واقع و افسانه‌ای از آبراهام لینکلن و آمریکای آن سال‌ها به نمایش می‌گذارد و درواقع تلاشی است برای نمایش بزرگی ایالات متحده آمریکا. فیلم دیگر این سال، «شوالیه تاریکی برمی‌خیزد » به کارگردانی کریستوفر نولان است و این فیلم از مجموعه فیلم‌های قهرمان محبوب برآمده از کمیک استریپ، «بتمن» است که پس از گذشت سال‌ها از خلق این شخصیت، فیلم‌هایش رنگ و بوی سیاسی به خود گرفته است. منتقدان بسیاری این فیلم را واکنشی به جنبش وال استریت و در نفی و تحقیر آن قلمداد کردند. اسلاوی ژیژک، فیلسوف و منتقد سینما، ضمن تقبیح روح سرمایه‌داری حاکم بر فیلم معتقد است: «دورنمای به قدرت رسیدن جنبش وال استریت و استقرار دموکراسی مردمی در جزیره منهتن، چنان پوچ و غیرواقعی است که نمی‌توان از طرح پرسش‌های از پی آمده دوری کرد؛ چرا یک فیلم پرفروش هالیوودی چنین ایده‌ای را در سر می‌پروراند؟ چرا حتی خیال‌پردازی در مورد تصرف وال استریت همچون یک تفوق خشونت آمیز تصویر می‌شود؟ به گمان من، یک پاسخ ساده و دم دستی مثل این گزاره که چنین فیلمی در

---

۱. برگرفته از مقاله «جدیدترین فیلم‌های هالیوودی درباره ایران» قابل دسترسی در آدرس:
http://www.nedayeenghelab.com/vdcfyydm.w6d10agiiw.html

راستای متهم کردن جنبش وال استریت به‌عنوان حرکتی با پتانسیل تمامیت خواهی و تروریسم ساخته شده است، به هیچ رو نمی‌تواند توضیحی باشد بر جذابیت غریبی که امکان تحقق قدرت مردم برمی‌تاباند. جای شگفتی نیست که فیلم، کارکرد مناسب چنین قدرتی را مغفول گذاشته و بدان نمی‌پردازد: هیچ جزئیاتی بر چگونگی کارکرد قدرت مردم و یا کنش مردم بسیج شده، طرح و ارائه نمی‌شود. در یک کلام، می‌توان گفت ایده‌پردازی خالص فیلم ناممکن است. رخدادهای خاص (و البته خودآگاهانه نفی شده) جمهوری مردمی گاتهام سیتی و به‌تبع آن، برقراری یک دیکتاتوری پرولتاریایی در منهتن، پیام پنهان فیلم و البته، همان نقطه ثقل فیلم نیز هست»(ژیژک، ۱۳۹۱: ۹۰-۹۱) .

سیصد؛ ریشه‌شناسی وارونه منازعه ایران و غرب

قسمت دوم فیلم «سیصد» به کارگردانی نوام مارو در تاریخ ۷ مارس ۲۰۱٤ به اکران در آمد. این فیلم دنباله نخستین فیلم سیصد و از مجموعه فیلم‌هایی است که با موضوع ایران باستان در دهه گذشته در هالیوود ساخته شده‌اند. فیلم داستان لشکرکشی ایران به یونان پس از نبرد ترموپیل را روایت می‌کند که شامل وقایع تصرف آتن و همچنین، رویایی دو امپراتوری در نبرد سالامیس است. در همین فصل به تفصیل درباره سیصد (۱) و وجوه و ابعاد بازنمایی در آن بحث شد. درحالی نسخه دوم این فیلم، با بار ضد ایرانی مشهودتری نسبت به نسخه پیشین خود تولیده شده است که اعتراضات ایرانیان در سراسر جهان نسبت به وقایع تحریف شده تاریخی و ارائه تصویر خلاف واقع از تمدن کهن پارس در فیلم همچنان ادامه دارد. مواردی که در نسخه دوم «سیصد» به «کلیشه‌سازی» و بازنمایی ایران باستان و پیوندهای آن با دوران معاصر اشاره دارد، اجمالا در ادامه آورده شده‌اند:

الف) تصویر ایرانیان: در نسخه دوم هم مثل نسخه اول، سربازان ایرانی‌ها در هیأت و لباس اعراب و بربرها نشان داده شده‌اند که سنخیتی با نمونه تاریخی آنها ندارد. نقش

داریوش کبیر را «ایگال نائور» هنرپیشه اسراییلی بازی می‌کند که پیشتر در مجموعه پرطرفدار «خانواده صدام» در نقش صدام حسین ظاهر شده بود. وی همچنین در کمدی ضد اسلامی»کافر» هم به ایفای نقش پرداخته است. خشایارشا به شکل همان هیولای نسخه اول تصویر شده؛ با این تفاوت که این بار مراحل دگردیسی وی از انسان به اهریمن هم نشان داده می‌شود.

ب) مفاهیم سیاسی: در فصل آغازین فیلم، داریوش کبیر که در نبرد ماراتن توسط یونانی‌ها زخمی‌شده است، پیش از مرگ به فرزندش توصیه می‌کند از جدال با یونان بپرهیزد؛ چرا که فقط خدایان می‌توانند آنها را شکست دهند. خشایارشا بر اساس این توصیه، پس از طی مراحلی، نیرویی ماورایی در وی حلول کرده و پس از آن خود را «شاه – خدا » می‌نامد و صاحب قدرتی اهریمنی می‌شود. روایت مذکور، کنایه‌ای آشکار به نظریه «ولایت فقیه» درجمهوری اسلامی ایران دارد که بنا بر تعبیر فیلم، با درآمیختن قدرت سیاسی با بعد الهی، مدل منحصر به‌فردی برای نظام سیاسی جامعه اسلامی ارائه می‌دهد. چنین حکومتی مبتنی بر استبداد، بسیج توده‌ها، جنگ افروزی و غرب ستیزی است؛ چنانکه پس از تبدیل خشایارشا به « خدا–شاه»، وی با همدستی آرتمیس و با توسل به اعمال شبه کودتایی و قتل نزدیکان پادشاه، قدرت سیاسی را قبضه می‌کند.

در نقطه مقابل، به دفعات بر سیستم سیاسی مبتنی بر دموکراسی در یونان و مفهوم آزادی در این کشور تاکید می‌شود. چنانکه دلیل کینه‌توزی و لشکرکشی ایرانیان به یونان، برنتافتن آزادی و دموکراسی آنها بیان می‌گردد. در سکانسی از فیلم، بعضی از مقامات یونان در سنا، پیشنهاد مذاکره با ایران را برای رسیدن به صلح مطرح می‌کنند؛ اما تمیستوکل (فرمانده یونانی) معتقد است مذاکره راه به جایی نخواهد برد؛ چرا که « هرگز مذاکره با یک دولت استبدادی موفقیت آمیز نبوده است». به موارد فوق باید رواج «برده‌داری» در ارتش

ایران را نیز مدنظر قرار داد که در کنار ارتش مزدور، تکمیل کننده استبداد سیاسی حاکم بر امپراتوری است.

ج) اشتراکات با بنیادگرایی اسلامی: در این فیلم، بعضی از شاخصه‌های رفتاری رسانه‌ای شده گروه‌های تندرو اسلامی به ایرانیان باستان نسبت داده می‌شود. برای نمونه، بمب‌گذاری انتحاری که مختص جریان‌های تروریستی در خاورمیانه است، در میان ایرانی‌ها مشاهده می‌گردد. علاوه بر آن، قتل از طریق سر بریدن که در سال ۲۰۱٤ و پس از آن با ویدئوهای داعش و جبهه النصره سوریه، افکار عمومی‌جهان را متاثر ساخت، امری رایج در میان ایرانیان نشان داده شده است. در عین حال، توحش و سبعیّت مستولی بر ایرانیان، تداعی‌کننده اعمال خشونت‌آمیزی است که در خلال بحران سوریه و عراق از گروه‌های تکفیری سنی سرزد و در اخبار و رسانه‌های بین‌المللی انعکاس گسترده‌ای یافت.

فیلم را می‌توان از یک سو نماینده جریان افراطی هالیوود علیه ایران قلمداد و از سوی دیگر، در کنار نسخه اول سیصد، شبی با پادشاه، جاودانه‌ها و اسکندر، ادامه سری فیلم‌هایی دانست که پس از ۱۱ سپتامبر به یک باره شروع به ساخته شدن نمودند. فیلم‌های «سری امپراتوری پارس» اغلب به دوران هخامنشی و به ویژه خشایارشا (زمانی که قلمرو امپراتوری پارس به بیشترین حد خود رسید) اشاره دارند. در این فیلم‌ها نوعاً، ایران باستان قدرتمند با ویژگی‌هایی مثل توسعه‌طلبی، توحش، جنگ افروزی و دشمنی و نسبت به تمدن غرب و استبداد سیاسی به تصویر کشیده شده‌اند. در «یک شب با پادشاه» همان‌طور که قبلا اشاره شد، خشایارشا به تحریک وزیر خودمحور و متکبرش، قصد دارد یهودیان ساکن در قلمرو خود را قتل عام کند؛ اما درایت استر و مردخای مانع از وقوع این هولوکاست باستانی می‌شود. در اسکندر، رویکرد شرق شناسانه حاکم بر فیلم، نمونه مطالعاتی مناسبی را برای بررسی پیام‌ها و نشانه‌های بازنمایی برتری تمدن غربی فراهم می‌آورد. جاودانه‌ها نیز به خطر برخورد تمدنی که از تاریخ باستان وجود داشته و تا به

امروز نیز ادامه دارد، اشاره می‌کند. این دسته فیلم‌ها، در مجموع قیاس‌هایی برای رویارویی معاصر غرب و ایران ارائه می‌کنند؛ ضمن آنکه هشدار تلویحی عزم ایرانیان برای احیای امپراتوری باستانی خود را نیز القا می‌نمایند.

فیلم‌های «سری امپراتوری پارس» نوعاً دیدگاه شرق‌شناسی رادیکالی از نوع دیدگاه هگل به تقابل باستانی شرق و غرب دارند. این دیدگاه به‌ویژه در مورد مقوله «آزدی» بیشتر به چشم می‌آید. از دیدگاه هگل شرقیان نمی‌دانند که روح انسان به‌کلی آزاد است و چون این را نمی‌دانند، خود نیز آزاد نیستند. شرقیان فقط شخص حاکم را آزاد می‌دانند؛ حاصل این آزادی یکجانبه فرد واحد حاکم، بوالهوسی، درنده خویی، افسارگسیختگی یا صورت ملایم‌تر این صفات است.از دید هگل، یونانیان نخستین قومی هستند که از آزادی آگاه شدند و آزاد زیستند. از دیدگاه هگل، شرقیان تنها می‌دانستند که یک تن آزاد است و سپس یونانیان و رومیان پی بردند که برخی از آدمی‌زادگان آزادند، و سرانجام ما می‌دانیم که همه انسان‌ها آزادند و انسان به حکم طبیعت خود آزاد است (توسلی رکن آبادی، ۱۳۸۸: ٦٢). این تعبیر در تصویر اغراق‌آمیز از خودکامگی خشایارشا و عناد ایرانیان باستان با یونان آزادمنش در فیلم‌های «سیصد» مشهود است. در ادامه، به تحلیل سکانس‌های آغازین فیلم «سیصد: خیزش یک امپراتوری» پرداخته می‌شود.

فصل آغازین سیصد: استبداد علیه آزادی

خشایارشا پس از پیروزی در نبرد ترموپیل و کشتار جنگجویان اسپارت؛ از جمله فرمانده آنها «لیونیداس»، اکنون سودای نابودی آتن را در سر می‌پروراند. در اینجا فلش بکی از نبرد ماراتن میان امپراتوری پارس و یونان دیده می‌شود. متن نریشن روی تصاویر، مدعی است داریوش کبیر به خاطر تاب نیاوردن آزادی یونان به آنان حمله کرده و در ابتدا پیروز می‌شود؛ اما به تدبیر « تمیستوکل» اوضاع به نفع یونان تغییر می‌کند. تصاویر سپاه ایران

نمایش داده می‌شود که به غارت کشته‌ها مشغولند؛ اما با یورش یونانی‌ها مجبور به فرار می‌شوند. گوینده نریشن ادامه می‌دهد:« اگرچه شکوه و عظمت پیشین از میان رفته و افراد زیادی از بین رفته‌اند؛ اما همه برای یک یونان آزاد و برای دموکراسی می‌جنگند... . آیا این همه ارزش این هدف را ندارند ؟» در ادامه، تمیستوکل متوجه حضور داریوش کبیر بر عرشه کشتی ایرانی‌ها می‌شود و او را مقابل چشمان فرزندش خشایارشا با تیر مجروح می‌کند. داریوش زخمی به تخت جمشید بر می‌گردد و پیش از مرگ، سرداران خود از جمله « آرتمیس» را فرا می‌خواند.

داریوش: خشایار پسرم، اشتباه پدرت را تکرار نکن، یونان را به حال خودش رها کن، فقط خدایان می‌توانند شکستشان بدهند(سپس داریوش می‌میرد و خشایارشا در اندوه او فرومی‌رود. روز هفتم آرتمیس در گوش وی زمزمه می‌کند):

آرتمیس: حرف‌های پدرت درباره یونان یک هشدار نبود، دعوت به جنگ بود. فقط خدایان می‌توانند یونان را شکست بدهند؟ پس تو یک «خدا–شاه» خواهی شد...(سپس خشایارشا برای دگردیسی خود به خدا به سفر فرستاده می‌شود).

گوینده نریشن: آرتمیس روحانیون، جادوان و سالکان را از سرتاسر امپراتوری گرد هم آورد. آنها شاه جوان را در خون غاز سامری آغشته و به شربت عشق باستانی غسل دادند. وی پس از تحمل گرسنگی و تشنگی به غار زاهدان رسید، فاقد هرگونه احساسات بشری، روح خودش را کاملا تسلیم تاریکی کرد و به یک قدرت بی‌نهایت فاسد و شیطانی تبدیل شد(خشایارشا در حوضچه معبد فرومی‌رود و به صورت اهریمن «شاه–خدا» از آب بیرون می‌آید). وقتی به‌هوش آمد، هیچ نشانه‌ای از انسانیت در او باقی نمانده بود(...). خشایار یک *خدای* تازه متولد شده بود(سپس آرتمیس اطرافیان شاه را ترور می‌کند و قدرت مطلق را به اتفاق خشایارشا در اختیار می‌گیرند. سپس خشایارشا به ایوان تخت جمشید می‌رود و

برای جمعیت بی‌شماری که در استقبال از او جمع شده‌اند، سخنرانی را که آرتمیس به وی القا کرده، ایراد می‌کند):

گوینده نریشن: همچنان که شاه–خدا مقابل مردمش ایستاده بود، آرتمیس شکل گرفتن فریبکاری بی‌عیب و نقصش را تماشا می‌کرد.

خشایارشا: به خاطر افتخار، به خاطر انتقام ... جنگ! (جمعیت به وجد می‌آیند)

گوینده نریشن: جنگ در راه رسیدن به یونان است؛ در چهره ارتش هیولایی که بالغ بر یک میلیون عضو قدرتمند دارد... .

جدول ٤– ٨: تحلیل روایی بارت

Her	**سرنوشت یونان با وجود اهریمن خشایارشا با سپاه پرتعداد و شیطانی‌اش چه خواهد شد؟**
Sem	**– اشاره تلویحی به اختلاف بنیادین و تاریخی غرب و شرق** **– اشاره ضمنی به نظریه حکومت دینی و نظریه « ولایت فقیه » در ایران**
Sym	**دموکراسی /استبداد** **آزادی/ اسارت و بندگی** **خیر/ شر**
Act	**نیروی ناشی از آزادگی یونان بر سپاه قدرتمند و متجاوز ایران پیروز خواهد شد**
Ref	**– ارجاع به درآمیختگی سیاست و دین در مشرق زمین**

استراتژی‌های بازنمایی اعم از کلیشه‌سازی، عادی سازی و همچنین، قطب‌بندی در سکانس آغازین فیلم به نقطه اوج خود می‌رسد. چنانکه به آن اشاره شد، بازنمایی در دوره پس از ۱۱ سپتامبر نسبت به دوران جنگ سرد، از عمق و پیچیدگی بیشتری برخوردار بوده و مفاهیم و نشانه‌ها به طرز غیرمستقیم به بیننده القا می‌شوند. در این فیلم اما، تصویری که از «دیگری» القا می‌شود؛ حتی از دوران جنگ سرد نیز عریان‌تر است. به بیان دیگر، فیلم با

نشان دادن «پارس‌ها» در شمایل اهریمن و هیولا، در مقابل یونانی‌های آزاده و میهن‌پرست، به یک فرم علنی از بازنمایی می‌رسد. در مقام قیاس با دو نمونه دیگر مورد بررسی؛ یعنی «آرگو » و « ۳۰ دقیقه پس از بامداد»، «سیصد» در اساس ابایی از انتقال پیام‌های قطب بندی شده آشکار ندارد. این امر می‌تواند از مخاطب هدف فیلم نشأت بگیرد که در دسته فیلم‌های عامه‌پسند طبقه‌بندی شده و فروش نزدیک به نیم میلیارد دلاری نسخه اول آن نیز مؤید همین نکته است. از این دیدگاه، «سیصد» را می‌توان با مجموعه فیلم‌های «راکی » و «رمبو» در دوران جنگ سرد مقایسه کرد که پس از جلب مخاطب عام، به مفاهیم مرتبط با سیاست خارجی زمانه خود سوق پیدا کردند.

تحلیل گفتمانی مدل ون دایک

عناصر واژگانی: دو دسته از واژگان در فصل مورد بررسی در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند: استبداد، اهریمنی، هیولایی، شیطانی، وحشی برای پارس‌ها، و آزادی، دموکراسی، شجاعت و اتحاد برای یونانی‌ها. هر کدام از عناصر واژگانی مذکور حامل یک قضاوت ارزشی بر مبنای تمدن و توحش است.

گزاره‌ها: این جمله گوینده نریشن « اگرچه شکوه و عظمت پیشین از میان رفته و افراد زیادی از بین رفته اند؛ اما همه برای یک یونان آزاد و برای دموکراسی می‌جنگند ... . آیا این همه ارزش این هدف را ندارند؟» یاد آور جنگ‌های آمریکا در ویتنام، کره، عراق و افغانستان با توجیه بسط دموکراسی است.

تلویحات: تولد «خدا –شاه» در معبدی شیطانی، به نظام سیاسی دینی اشاره دارد.

توصیف‌ها: کشتار سپاه ایران به دست یونانی‌ها، دلاوری و صیانت از میهن توصیف می‌شود. در نقطه مقابل سربازان و سرداران ایرانی برای تجاوز، غارت، تخریب و عناد با آزادی و دموکراسی می‌جنگند.

قطب بندی: چنانکه ذکر شد، فصل مورد بررسی همانند کلیت فیلم «سیصد» بر مبنای «مربع ایدئولوژیک» ون دایک قابل تفسیر است. امپراتوری پارس تجلی شر و ستمگری، جهل و توحش است که این صفات منفی در تقابل با مردم آزاده و دموکرات یونان، جلوه بیشتری برای مخاطب پیدا می‌کند. همزمان با این قطب بندی کلی، سیما و سیرت شیطانی اغراق شده شاهنشاه هخامنشی، آرتمیس سردار طرفدار ایران و گارد جاویدان در برابر فرمانده بیش از حد شجاع، میهن پرست و آزاد منش یونان؛ یعنی تمیستوکل و همراهان وفادار وی، تکمیل کننده مربع ایدئولوژیک این قطب بندی است.

اغراق و بزرگنمایی: بزرگنمایی مشهود در قالب دلاوری سپاه یونان در برابر ددمنشی و خباثت ذاتی ایرانیان.

تقابل دوگانه مشهود در فیلم «سیصد: ظهور یک امپراتوری » را می‌توان با روند مورد بررسی در هالیوود پس از ۱۱ سپتامبر مطابقت داد. سیاست رسانه‌ای شرق‌شناسانه[1] در جهت ارائه تصویری واژگونه از تمدن‌های خارج از غرب صورتبندی شده است. منطق شرق‌شناسانه هگلی حکم می‌کند که در پرتو وجود رسانه‌های جمعی، علاوه بر اینکه می‌توان بر طرف مخالف چیره شد، می‌توان او را با محروم کردن از رسانه‌ها، در عمل از صفحه روزگار محو کرد. به عبارتی، می‌توان گفت سیاست رسانه‌ای غیرستیزانه بر منطق حذفی[2] شرق شناسی هگلی استوار است. دگرِ اصلی غرب در جهان پساجنگ سرد، اسلام است و سیاست‌های رسانه‌ای غرب نیز بر اساس نوعی اسلام هراسی تعین می‌یابد. رخدادهایی چون حملات ۱۱ سپتامبر و تبعات جنگ‌های پیش‌دستانه ایالات متحده در افغانستان و عراق، بر شدت اعمال خشونت نمادین [3] ضد مسلمانان از رهگذر رسانه‌ها افزوده است (توسلی، ۱۳۸۸: ٦٨).

1.Orientalistic Media Policy
2.Exeptional
3.Symbolic Violence

هالیوود نیز در پیوند با سیاست رسانه‌ای غرب، در دوران معاصر بر نگرشی شرق شناختی تکیه دارد و تمام دلالت‌های گفتمانی شرق شناسی را نیز شامل است. امروزه بیش و کم عناصر گفتمان شرق‌شناسی هگلی در عرصه مطالعات رسانه‌ای و به تبع آن، راهبردها و سیاست‌های رسانه‌ای نیز تسری یافته است. در اینجا اصول راهبردها و سیاست‌های مبتنی بر اسلام هراسی، به‌اجمال در قالب چند گزاره مورد اشاره قرار می‌گیرد:

الف) سیاست رسانه‌ای مبتنی بر اسلام هراسی، غرب محورانه است.

ب) سیاست رسانه‌ای مبتنی بر اسلام هراسی، بر حقانیت و برتری مسیحیت نسبت به سایر ادیان؛ به‌ویژه اسلام تاکید دارد.

ج) چنین سیاستی بر پایه تجربه، نه جنگ صلیبی، اسلام را غیریتی آشتی‌ناپذیر می‌داند و کثرت خرده گفتمان‌های داخل اسلام را به گفتمان رادیکال فرومی‌کاهد. از این دیدگاه، اسلام و مسلمانان بر اساس تجربه تاریخی جنگ‌های صلیبی، به مثابه « غیر » و « دشمن » بازنمایی می‌شوند.

د) راهبرد رسانه‌ای غرب در قبال اسلام و مسلمانان، کاملا با عرصه سیاست و مناسبات حاکم بر روابط بین خارجی غرب با کشورهای اسلامی رابطه دارد(توسلی رکن آبادی، ۱۳۸۸: ٦٨-٦٩).

خشونت عریان و اغراق آمیز تصویر شده در دو فیلم «سیصد»، کارکردی توجیهی از جنس شکنجه‌های هولناک فیلم «۳۰ دقیقه پس از بامداد» دارد. این کارکرد راهکارهایی، همچون: جنگ و سرکوب را برای شهروندان خاورمیانه مجاز شمرده و جلوه‌ای فرا واقعیتی[1] و اسطوره‌ای به آن می‌دهد که یادآور نظریات بودریار درباره خشونت رسانه‌ای شده جنگ خلیج فارس است. چنین روند واقعگرایانه‌ای، به عکس «آرگو» و فیلم‌های مانند آن، افکار عمومی را به استفاده آمریکا از قدرت سخت خود در جهان ترغیب می‌نماید. این

1. Hyper Reality

بازنمایی در حقیقت، اعمال خشونت را در قبال گفتمان‌های دشمن، ذاتاً مشروع جلوه می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در«سیصد: ظهور یک امپراتوری»، ایرانی‌ها حایز کلیه ویژگی‌های «دیگری» بازنمایی شده توسط هالیوود برای مردم خاورمیانه هستند. آنها افرادی بدوی و خشن و به‌دور از خصایل انسانی تصویر شده‌اند که به خاطر تنفر از «آزادی»، یونان را مورد تجاوز و تاخت و تاز قرار می‌دهند. در نقطه مقابل، یونان با ویژگی‌هایی که یادآور ارزش‌های آمریکایی معاصر است، همچون: عقلانیت، آزادی، دموکراسی و میهن‌پرستی ترسیم می‌شوند که در نهایت هم بر پایه همین خصلت‌ها، بر دشمنی که از برتری کمی و عددی برخوردار است، فایق می‌آیند. فیلم نماینده جریانی در سیاست خارجی آمریکاست که ایران را معضل اصلی خاورمیانه تصور کرده و معتقدند آمریکا با توسل به هر گزینه‌ای باید از قدرتمند شدن ایران ممانعت کند. «سیصد (۱) »زمانی ساخته شد که برنامه هسته‌ای جمهوری اسلامی ایران به مهم‌ترین چالش دولت اوباما در خاورمیانه بدل شده بود. فیلم با این پیش‌زمینه و با پیامی هشدار آمیز درباره ایران در سراسر دنیا اکران شد و فروش شگفت آور آن (نزدیک به نیم میلیارد دلار، صرف نظر از فروش در شبکه‌های خانگی) گویای این بود که پیام مذکور به طیف وسیعی از مخاطبان ارائه شده است.

در سال ۲۰۱٤ اما با حضور گروه داعش در عراق و تعمیق بحران در این کشور، تمرکز آمریکا نسبت به ایران تا اندازه‌ای کاهش پیدا کرد و اوباما نیز در تابستان ۲۰۱٤ مهم‌ترین تهدید برای منافع آمریکا در جهان را داعش معرفی نمود. «سیصد: ظهور یک امپراتوری » را شاید بتوان تلاشی از سوی جریان تندور سیاست خارجی آمریکا تلقی کرد تا مجدداً ایران را به‌عنوان چالش نخست پیش روی آمریکا در منطقه خاورمیانه مطرح

نماید. در همین راستا، مصاحبه «هنری کیسینجر» با روزنامه ایندیپندنت را که در سپتامبر ۲۰۱٤ صورت پذیرفته است، می‌توان مؤید ایده‌های نسخه دوم «سیصد» تلقی کرد. وی در این مصاحبه ابراز می‌دارد تهدید ایران از داعش به‌مراتب برای آمریکا خطرناک‌تر بوده و شکست دادن آن هم بسیار پیچیده‌تر است .« کیسینجر » همچنین هم‌عقیده با ایده محوری مجموعه فیلم‌های « سری امپراتوری پارس» بیان می دارد: «این نوعی کمربند شیعی از تهران، تا بغداد و از آنجا تا بیروت شکل گرفته است. این وضعیت، این فرصت را به ایران می‌دهد تا امپراتوری پارس باستان را این بار با عنوانی شیعی، احیا کند... . درگیری با داعش هرچند که مهم است؛ اما نهایتاً بسیار قابل مدیریت‌تر از رویارویی با ایران است»[۱].

اندیشه سیاسی مبتنی بر دین که در تاریخ ایران همواره بازتولید شده است، در فیلم «سیصد» به گونه‌ای بی پرده مورد یورش واقع شده است. خشایارشا در آب مقدس معبد کاهنان فرو می‌رود و به شکل یک «خدا–شاه» دگردیسی می‌شود. او که در واقع «خدا – شاه» ایرانیان و اهریمن غربی‌هاست، با همراهی سپاهی از دیو و دد به دموکراسی پویا و عقلانی یونان می‌تازد و به صرف نفرت از آزادی، قصد دارد دستاوردهای تمدن غرب را از میان ببرد. چنین همانندسازی در دوران معاصر نیز بسیار آشناست.

در حال حاضر نیز، نظام فکری سیاست در ایران که بر مبنای نظریه ولایت فقیه و ترکیبی از مشروعیت الهی با مشروعیت عقلانی– قانونی است، در نظر غرب به نظامی بسته، مستبد، اهریمنی و غیرقابل اعتماد تعبیر می‌شود. نظامی که از غرب تنفر داشته و غایت آن، نابودی لیبرال دموکراسی و برقراری یک استبداد هولناک جهانی است. همان‌طور که خشایارشا پس از غسل مقدس و تبدیل شدن به خدا– شاه، بر فراز تخت جمشید فریاد

---

۱. هنری کیسینجر مجددا در تابستان ۹٦ این ادعا را در قالب مقاله‌ای مدعی شده بود که برای جلوگیری از احیای امپراتوری ایران، باید داعش را حفظ کرد !!

متن مقاله کیسینجر در این وبسایت قابل دسترسی است: www.capx.co

جنگ سر می‌دهد و توده‌های منفعل و برده مانند ایرانی، برای برآورده کردن منویات او بسیج می‌شوند. هالیوود مضمون ایران باستان را به‌عنوان سندی برای تقابل دیرینه نظم فکری ایران و غرب مد نظر قرار داده است؛ تقابلی که حقانیت بی‌چون و چرای آن در جریان پیچیده بازنمایی سینمایی، برای مخاطب کلیشه سازی می‌شود تا همانند دوران جنگ سرد، هالیوود هم به‌عنوان یکی از بازوهای پیش‌برنده سیاست خارجی آمریکا عمل کند.

منابع

اسلامی، مازیار .(۱۳۸۵). ژیژک؛ رو در رو با امر واقعی، *نشریه فارابی*، ش٦١ ، پاییز.

بارت ، رولان .(۱۳۸۰). اسطوره در زمان حاضر، ترجمه یوسف اباذری، *فصلنامه ارغنون*، ش۱۸.

بودریار، ژان .(۱۳۹۰). *آمریکا*، ترجمه عرفان ثابتی، تهران: نشر ققنوس.

تاجیک، محمد رضا .(۱۳۸٦). روانکاوی و سیاست، *فصلنامه علمی- پژوهشی حقوق و علوم سیاسی*، ش ٤.

تورنهیل، جان .(۱۳۸۸). مارکسیست فروتن؛ ژیژک متفکری که همزمان از فلسفه، فیلم، غذا، روانکاوی و مارکسیسم می‌گوید، ترجمه فاطمه بنویدی، *خردنامه همشهری*، ش ۳۱ و ۳۰.

توسلی رکن آبادی، مجید .(۱۳۸۸). شرق‌شناسی هگلی و سیاست رسانه‌ای مبتنی بر اسلام هراسی، *فصلنامه رسانه*، ش ۷۹.

جعفریان، فائزه .(۱۳۹۱). مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئورئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه اسلاوی ژیژک، *کتاب ماه هنر*، ش ١٥٤.

ژیژک، اسلاوی .(۱۳۹۱). سیاست‌های بتمن: سرمایه‌دار خوب، هالیوود و ترس از جنبش ۹۹ درصدی، مترجمان: آرش بصیرت و فریبا شفیعی، *ماهنامه علوم انسانی مهرنامه*، ش ۲۸.

صادقی پور، محمد صادق .(۱۳۹۱). *بوطیقای ژیژک؛ چهار مقاله و شرح آنها*، تهران: نشر ققنوس.

فکوهی، ناصر .(۱۳۸۳). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان شناسی*، تهران: نشر نی.

گیویان، عبدالله و محمد سروی زرگر .(۱۳۸۸). بازنمایی ایران در سینمای هالیوود، *فصلنامه تحقیقات فرهنگی*، دوره دوم، ش ۸.

لین، ریچارد .(۱۳۸۹). جی، *ژان بودریار*، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: نشر رخداد نو.

هال، استوارت .(۱۳۸٦). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمه محمود متحد، تهران: نشر آگه.

Hall, Stuart .1997. The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication

Rojek, Chris.2003. Stuart Hall, Polity Publications

Totman,Sally-Ann.2009.How Hollywood Projects Foreign Policy,Palgrave Macmillan,New York

www.capx.co

www.IMDb.com

www.irdiplomacy.ir

www.nedayeenghelab.com