

بازنمایی ایران و ایرانیان در هالیوود*

دکتر عبدالله بیچارانلو*

چکیده

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، به دلیل ماهیت فرهنگی و سیاسی انقلاب، نگاه غرب به ایران در مقایسه با گذشته، بسیار تغییر کرد. رسانه‌های غربی به پیروی از سیاست‌های حاکم بر آنها، رویکرد متفاوتی نسبت به ایران اتخاذ کردند که در آثار به نمایش درآمده درباره ایران، مشهود است. فیلم‌های سینمایی و مستند ساخته و پخش شده در خصوص کشور ما تصویری خاص از ایران و ایرانیان ارائه می‌دهد.

در این مقاله تلاش شده است با مطالعه و بررسی پنج فیلم سینمایی هالیوود که طی سه دهه گذشته، درباره ایران ساخته شده، چگونگی تصویرپردازی از ایران و ایرانیان در هالیوود، بازخوانی شود. برای این منظور، از روش تحلیل نشانه‌شناختی در بررسی فیلم‌های سینمایی مورد نظر استفاده شده است. پنج فیلم منتخب برای این تحلیل، از شناخته شده‌ترین و تأثیرگذارترین فیلم‌ها درباره کشور ما به شمار می‌روند. مطالعه حاضر نشان می‌دهد که به منظور ایجاد تمایز بین خود و دیگران (ایرانیان) در فیلم‌های سینمایی هالیوودی، انگاره‌ها و کلیشه‌های شرق‌شناسانه در تصویرپردازی از ایران و ایرانیان، به نحوی جدی و پررنگ به کار گرفته شده‌اند.

کلید واژه‌ها: ایران، هالیوود، بازنمایی، شرق‌شناسی، تحلیل نشانه‌شناختی

س این مقاله حاصل بخشی از پژوهشی با عنوان «بازنمایی ایران و اسلام در ۱۰ فیلم سینمایی برجسته خارجی با تمرکز بر هالیوود» در مرکز تحقیقات سازمان صداوسیما بوده است.

* دکترای مدیریت رسانه، دانشگاه تهران

Email: bicharanlou@gmail.com

پذیرش نهایی: ۹۱/۵/۱۴

تجدید نظر: ۹۰/۹/۱۹

تاریخ دریافت: ۹۰/۸/۳

مقدمه

از ابتدای پیروزی انقلاب اسلامی ایران، به دلیل ماهیت فرهنگی و سیاسی این انقلاب، نگاه غرب به ایران در مقایسه با پیش از انقلاب، بسیار تغییر کرد و در نتیجه، رسانه‌های غربی نیز به تبعیت از سیاست‌های حاکم بر آنها، رویکرد متفاوتی نسبت به ایران اتخاذ کردند که در آثار عرضه شده درباره ایران، مشهود است. فیلم‌های سینمایی و مستندهای بسیاری به وسیله این رسانه‌ها در خصوص ایران ساخته و پخش شده است که هر یک به نحوی تلاش کرده‌اند تصویری خاص از ایران و ایرانیان ارائه دهند؛ تصویری که متأثر از نگاه شرق‌شناسان به مشرق زمین بوده است. در این میان، نقش هالیوود به عنوان مهم‌ترین کارخانه فیلمسازی جهان در ارائه چنین تصویری از کشور ما ایران بسیار حایز اهمیت است؛ به دلیل ویژگی‌های خاص محصولات هالیوودی و امکان تأثیرگذاری فیلم‌های مربوط به ایران بر انبوهی از مخاطبان در سراسر جهان، از این رو، بررسی تصویر ارائه شده از ایران در این فیلم‌ها ضروری است. از طرف دیگر، شناخت محصولات رسانه‌ای خارجی و بویژه غربی که در خصوص کشور ما ایران ساخته شده‌اند و نقد و تحلیل دقیق آنها می‌تواند منجر به خط‌مشی‌گذاری و طراحی سازوکارهای مناسب مدیریت فرهنگی در قبال این محصولات و رسانه‌های سازنده آنها بشود.

شرق‌شناسی

در طول قرون اخیر، بویژه قرن نوزدهم، کشورهای استعمارگر غربی همچون انگلیس و فرانسه، به منظور بهره‌برداری بهینه از ممالک شرقی، به مطالعات گسترده‌ای در خصوص شرق، از جمله خاورمیانه پرداختند و برای اجرای این مطالعات، مراکز شرق‌شناسی، ایران‌شناسی و اسلام‌شناسی متعددی را تأسیس کردند. به جرئت می‌توان گفت که مراکز ویژه ایران‌شناسی در شهری مانند لندن، از مؤسسات متمرکز بر موضوع ایران‌شناسی در کشورمان افزون‌ترند. این مؤسسات و مراکز که به طور کلی به مؤسسات شرق‌شناسی، شهرت دارند، در شکل‌گیری تصویر امروز از شرق و به طور خاص اسلام، در غرب بسیار مؤثر بوده‌اند. می‌توان اشاره کرد که وحشت غرب از اسلام که افسانه‌ها و اسطوره‌های باستانی به آن دامن زده‌اند از [اواخر] دهه ۱۹۸۰ به

بعد، در اثر برخی تحولات به شدت احیا شده است. در این فرایند، اسلام به نظام اعتقادی یکپارچه‌ای تبدیل شده است که به تنوع داخلی یا انواع بافت آن توجه نمی‌شود. اسلام بر اساس تعبیر دوگانه و مضاعفی که از آن ارائه می‌شود، نه در مقابل یک نوع اعتقاد مذهبی مخالف؛ که علیه خود تمدن غرب قرار گرفته است و به عنوان کنایه‌ای برای وحشی‌گری، سرکوب و عقب‌گرد به سوی «دوران تاریک» قرون وسطی معرفی می‌شود (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷، صص ۹۵-۹۴). این وحشت در غرب و به طور خاص در امریکا، رابطه نزدیکی با موضوع شرق‌شناسی بین‌نخبگان سیاسی، مطبوعاتی و اجتماعی امریکا دارد. یافته‌های پژوهش ادوارد سعید نشان داد که شرق‌شناسی ایدئولوژی مسلط در روابط غرب با جهان اسلام است. شرق‌شناسی روایتی، واقع‌نما را به کار می‌گیرد که در آن واقعیت متفاوت اجتماعی و فرهنگی از شرق بدیهی انگاشته می‌شود، واقعیتی که متفاوت از همتای غربی آن است. این روایت، با تلاش شرق‌شناسان کشف شده است و درست بودن آن بدیهی انگاشته می‌شود. در حقیقت، نوعی اهریمن‌نمایی، ویژگی همیشگی این طرز تفکر بوده است (ترجمه عسگری خانقاه و فولادوند، ۱۳۶۱).

پیشینه شرق‌شناسی

واژه شرق‌شناس^۱ نخستین بار در زبان انگلیسی، حدود سال ۱۷۷۹ و در فرانسوی، سال ۱۷۹۹ به کار رفته است و فرهنگستان فرانسه در سال ۱۸۳۸ به واژه شرق‌شناسی^۲ رسمیت بخشیده است (سعید، ترجمه گواهی، ۱۳۷۸، ص ۹). بنابر نظر سعید، متداول‌ترین بیان شرق‌شناسی، معرفی دانشگاهی این واژه است که به معنای شخصی است که درباره شرق آموزش می‌دهد، مطلبی می‌نویسد یا به پژوهش می‌پردازد؛ حال چه آن شخص انسان‌شناس، جامعه‌شناس، مورخ یا زبان‌شناس باشد، به کاری که مشغول است، شرق‌شناسی گویند. علاوه بر مفهوم دانشگاهی، معنای عام‌تر دیگری هم در مورد این واژه وجود دارد و آن عبارت است از نوعی سبک تفکر ویژه که بر مبنای یک تمایز هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی بین شرق و غرب شکل گرفته است. بر این اساس، گروه زیادی از نویسندگان که در میان آنان شعرا، داستان‌نویسان، فلاسفه، نظریه‌پردازان و صاحب‌منصبان اداری به چشم می‌خورند، این اختلاف بنیادین بین شرق را پذیرفته‌اند و

1. orientalist

2. orientalism

آن را نقطه آغاز نظریه‌ها، داستان‌ها، توصیف‌های اجتماعی و گزارش‌های خود در مورد شرق قرار داده‌اند. همواره بین این دو مضمون شرق‌شناسی، یعنی معنای دانشگاهی و مفهوم دیگری که کم و بیش تخیلی است، تبادل وجود داشته است. اما به اعتقاد ادوارد سعید، از اواخر سده ۱۸ نوع دیگری از شرق‌شناسی مرسوم شده است که به نظرهای گوناگون درباره شرق رسمیت می‌بخشد. وی خاطر نشان می‌کند که این به عنوان سبکی غربی برای آمریت داشتن و تسلط یافتن بر شرق است و پس از عقب‌نشینی استعمار قدیم، به گونه‌ای توجیه‌گر و تسهیل‌کننده استعمار اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بوده است (نقل از همتی گلپان، ۱۳۸۶، ص ۱۱). شرق‌شناسی، اکنون پس از حدود دو قرن از عمر رسمی آن، به گفتمانی بسیار شناخته شده تبدیل شده است.

ادوارد سعید، در آثار خود گسترده‌ترین تلاش را برای تبیین شرق‌شناسی و اهداف و رویکردهای آن انجام داده است. «هدف وی این بود که رویکرد یک‌جانبه بیان مردم‌شناختی [شرق‌شناسان] را با تردید روبه‌رو کند؛ رویکردی که از قرن هجدهم در آثار مردم‌شناختی نخبگان متخصص در مطالعه شرق دیده شده است و وی آن را بیان مردم‌شناختی «خود سلطه‌گر» می‌نامد. از دیدگاه وی، آثار شرق‌شناسان، از استقلال برخوردار نبودند و تفسیرهای یک‌جانبه‌گرایانه آثار شرق‌شناسی، آنها را به سلطه غرب معطوف می‌کند؛ در واقع، شرق‌شناسی در خدمت استعمارگری بوده است (نقل از کیلانی^۱، ۲۰۰۸، ص ۱۴).

به گفته سعید، نظرهای گوناگونی را که خاورشناسان درباره دین، جامعه، زبان، تاریخ و ... شرق ابراز کرده‌اند، می‌توان «شرق‌شناسی آشکار» نامید؛ اما از سده ۱۹ و همزمان با توسعه نفوذ قدرت‌های اروپایی در قلمرو اسلامی، نوع دیگری که باید آن را شرق‌شناسی پنهان خواند، پدید آمده است. در این نوع، شرق در آثار ادبی و سفرنامه‌های غرب، به گونه‌ای خیالی، نامعقول و خرافی ترسیم شده، چنان که گویی شایستگی زندگی آزاد را ندارد و به همین دلیل، غرب بر خود لازم می‌داند که شرق را در زمینه‌های مختلف هدایت کند. در پژوهش‌های علمی و فلسفی چنین القا می‌شود که توانایی شرقی‌ها در نوآوری و توسعه علمی از غربی‌ها کمتر است و غربی‌ها باید از آنان دستگیری کنند. او اشاره می‌کند که تبیین‌های شرق‌شناسی از اسلام (و شرق) حول چهار محور اصلی شکل

1. Kilani

گرفته‌اند: نخست، بین غرب و شرق، تفاوت مطلق و منظم وجود دارد؛ دوم، بازنمایی‌های غرب از شرق، نه بر واقعیت جوامع مدرن شرقی بلکه بر تفاسیر متنی و ذهنی استوارند؛ سوم، شرق را کد و یکنواخت است و قادر به تعیین هویت خود نیست و چهارم، وابسته و فرمانبردار است (نقل از همتی گلیان، ۱۳۸۶، صص ۱۲-۱۳).

با نگاهی گذرا به متون باستانی یونان، به راحتی می‌توان ریشه‌های نگاه خصومت‌آمیز غرب به شرق را جستجو کرد؛ نگاهی که حتی در فیلمی مانند «اسکندر»، بسیار مشهود است؛ شاهد هستیم که ارسطو، مجوز نظری حمله به ایران را صادر می‌کند و به نوعی با تعلیم اسکندر، به تدریج او را آماده حمله به قوم پارس می‌نماید. این چیزی است که نه تنها غرب پنهان نمی‌کند، بلکه تلاش دارد آن را برجسته‌تر کند. در حقیقت، منابع تاریخی غرب در این زمینه، بر این موضوع تأکید بسیار دارند. عمده تاریخ باستان، بر اساس روایت هرودوت^۱، مورخ یونانی، روایت می‌شود چون او تنها مورخی است که جزئیات زیادی را از جنگ‌ها روایت کرده است، در طول قرن‌های متمادی، دیدگاه او بر فهم غرب از حوادث تاریخی و دلایل آنها حاکم بوده است. اما به نظر می‌رسد که در این زمینه نیز شرق، مظلوم واقع شده است. روایت تاریخی غرب از شرق باستان هم تفاوت ویژه‌ای با وضع کنونی آن نداشته و همواره تصویر شرق در غرب تحریف شده بوده است. «اکنون باستان‌شناسی مدرن، روایتی بسیار متفاوت از ظهور هخامنشیان - سلسله‌ای که اغلب با عنوان امپراتوری پارس شناخته می‌شود - و نیز نوع جامعه‌ای که هخامنشیان بر آن حکومت می‌کردند، ارائه داده است. از دیدگاه نوین، در واقع، هرودوت نه تنها پدر تاریخ است [آن گونه که با این عنوان شناخته می‌شود]، بلکه آن گونه که «پلوتارک^۲» فیلسوف و زندگینامه‌نویس یونانی - رومی گفته «پدر دروغ‌ها» بوده است» (پاگدن^۳، ۲۰۰۶، ص ۷).

بازنمایی و کلیشه‌سازی در چارچوب گفتمان شرق‌شناسی

رسانه‌ها و از جمله سینما در برخورد با پدیده‌های گوناگون فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ... اقدام به بازنمایی آنها می‌کنند. در واقع، این ویژگی ذاتی زبان رسانه است که امکان

1. Herodotus

2. Plutarch

3. Pagden

بازتاب یا انعکاس آینه‌وار پدیده‌ها را ندارد، بلکه با نوعی دخل و تصرف مخصوص خود، اقدام به بازنمایی آنها می‌کند. بازنمایی، تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است؛ به این معنی که «معنا» از طریق نشانه‌ها و بویژه زبان تولید می‌شود. زبان، سازنده معنا برای اشیای مادی و رویه‌های اجتماعی است و تنها واسطه‌ای خشی و بی‌طرف برای صورت‌بندی معانی و معرفت درباره جهان نیست.

این بحث، از یک مباحثه جدی میان زبان‌شناسان درباره ارتباط زبان با واقعیت یا دنیای بیرونی نشئت می‌گیرد. «برای برخی از آنها زبان چیزی نیست جز بازنمودی از واقعیت که بر این اساس، تمام واقعیت‌های خارج از زبان، در زبان نشانه‌ای دارند که به واسطه آن معرفی می‌شوند. برعکس، برای برخی دیگر، زبان از واقعیت‌های بیرونی کاملاً مستقل است. در مطالعات زبانی، در مورد زبان و مصداق بیرونی آن، دو نظر وجود دارد: یکی کلمه و زبان را کاملاً منطبق با واقعیت بیرونی یا شیء می‌داند و هیچ فاصله‌ای بین کلمه و شیء قایل نیست و دیگری با در نظر گرفتن این نکته که زبان به همان میزان که قادر است چیزی را ظاهر سازد، قدرت مخفی کردن آن را هم دارد، دو خصوصیت آشکار و پنهان برای زبان در نظر می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۱، ص ۳۳). اما در مجموع، اعتقاد بر این است که زبان، هنگام تولید، به دلیل فاصله‌ای که از دنیای مورد بحث خود می‌گیرد، دیگر نمی‌تواند خود آن دنیا باشد، بلکه بازنمودی (بازنمایی) از آن است. زبان، علاوه بر اینکه نه تنها با فاصله‌ای زمانی و مکانی نسبت به آنچه موضوع آن است، تحقق می‌یابد، بلکه هنگام تولید از پالایه‌های شخصی که همان پالایه‌های حسی و ادراکی هستند عبور می‌کند و همین پالایه‌ها باعث می‌شوند تا زبان، دیگر عین آن چیزی که درباره آن سخن می‌گوید، نباشد (شعیری، ۱۳۸۵، ص ۱۰۵). در رسانه‌ها هم انواع دروازه‌بانی‌ها و دخل و تصرف‌های زبانی، ایفاگر نقش پالایه‌های رسانه‌ای هستند. کلیشه‌سازی از مهم‌ترین راهبردهای بازنمایی خود و دیگران است که بویژه برای تصویرپردازی و بازنمایی دیگران در رسانه‌ها استفاده می‌شود. کلیشه‌سازی مردم را تا حد چند ویژگی ساده تقلیل می‌دهد. کلیشه عبارت است از تنزل انسان‌ها به مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مبالغه‌آمیز و به طور معمول منفی. در نتیجه، کلیشه‌ای کردن شخصیت‌ها عبارت است از تقلیل دادن، ذاتی کردن، آشنا کردن و تثبیت تفاوت از طریق کارکرد قدرت، مرزهای میان «بهنجار» و نکبت‌بار، «ما» و «آنها» را مشخص کردن.

در رسانه‌های غرب، کلیشه‌های متعددی از ملل شرق بویژه مسلمانان خاورمیانه ارائه شده‌اند، به گونه‌ای که ذکر نام اسلام و مسلمانان، اکنون با این کلیشه‌ها عجین شده‌اند و اذهان غربی‌ها به صورت خودکار، هنگام تصور و یادآوری مسلمانان، این کلیشه‌ها را نیز تجسم می‌کنند.

خطیب^۱ (۲۰۰۶) می‌نویسد: امروزه رسانه‌های جهان تمرکز خاصی بر خاورمیانه پیدا کرده‌اند و این موضوع، نه تنها در مورد پوشش خبری این منطقه صادق است، بلکه موجب شده است در فیلم‌های داستانی هم توجه ویژه‌ای به این منطقه صورت گیرد. سینما به مثابه ابزار قدرتمند تولید فرهنگی، نقشی اساسی را در بازنمایی خاورمیانه نوین به عهده گرفته است. یکی از زوایای برجسته و بارز این بازنمایی، تلاش و تمرکز سینما بر تصویرپردازی از موضوع‌های سیاسی در خاورمیانه است.

کلیشه‌سازی رسانه‌های غرب از شرق و بویژه خاورمیانه، به حال حاضر محدود نمی‌شود. در طول حداقل دو قرن گذشته، در غرب فرایندی تدریجی در خصوص بازنمایی شرق رخ داده است و همواره کلیشه‌هایی از شرقی‌ها و به طور خاص، ایرانیان و مسلمانان در غرب ارائه شده است که با واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی زیستی آنها متفاوت بوده است؛ کلیشه‌هایی همچون عقب‌مانده، بدوی و بیابانی، شهوت‌پرست و زن‌باره، خشونت‌طلب، جنگجو و ... ساخت و بازتولید پیوسته این کلیشه‌ها، ریشه در مطالعات شرق‌شناسی دارد.

چارچوب «امریکا در گروگان»

یکی از موضوعاتی که از اوایل انقلاب اسلامی، در فضای سینمایی و رسانه‌ای امریکا، بسیار مورد توجه قرار گرفته، موضوع تسخیر لانه جاسوسی امریکا از سوی دانشجویان پیرو خط امام (ره) است که در سینمای امریکا، فیلم‌های متعددی درباره آن ساخته شده و در مستندهایی مانند «ایران، خطرناک‌ترین ملت» و «سفر انقلابی به ایران» به تفصیل به آن پرداخته شده است؛ همچنین هرگاه رسانه‌های امریکایی اراده کرده‌اند که تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطبان خود به منظور برانگیختن آنها بر ضد ایران داشته باشند، این موضوع را به عنوان داغی قدیمی در اذهان امریکایی‌ها زنده کرده‌اند. در واقع، می‌توان تمرکز

1. Khatib

رسانه‌ای ویژه بر این موضوع را در همان نگاه شرق‌شناسانه دانست که پدیده تسخیر سفارت امریکا از سوی دانشجویان پیرو خط امام (ره) را فارغ از عوامل و زمینه‌های شکل‌گیری این رویداد و در قالب ارائه تصویری بربرگونه از ایرانیان طرح می‌کند. سعید در کتاب «پوشش خبری اسلام در غرب» می‌گوید: «بی‌درنگ پس از اشغال سفارت [امریکا] در ایران، این موضوع، بخش اعظمی از برنامه‌های اخبار شبانه در امریکا را به خود اختصاص داد. چندین ماه متوالی، کانال تلویزیونی «ای بی سی»^۱ در پایان شب، برنامه مخصوصی را به نام «امریکا در گروگان» پخش می‌کرد (۱۳۷۸، ص ۱۶۰). در واقع، اصطلاح «گروگان» پس از ماجرای تسخیر سفارت امریکا در ایران که طی آن، ۵۲ امریکایی به گروگان گرفته شدند، دلالت فرهنگی بسیار خاصی پیدا کرد. به دلیل طولانی شدن دوره گروگانگیری (۴۴۴ روز)، مدیریت ضعیف موضوع از سوی واشینگتن و پوشش شدید موضوع، این رویداد تأثیر زیادی بر افکار عمومی امریکا گذاشت. رسانه‌های امریکا این موضوع را با عنوان «امریکا در گروگان» چارچوب‌بندی کردند تا به نوعی کل ملت امریکا، قربانی «تروریست‌های مسلمان» جلوه داده شوند.

روش پژوهش

در این بررسی، به منظور مطالعه فیلم‌های هالیوودی متمرکز بر ایران، از روش تحلیل نشانه‌شناختی استفاده شده است. در به کارگیری تحلیل نشانه‌شناختی برای بررسی فیلم‌ها، ضمن توصیف صحنه‌های فیلم‌ها به روش «سلبی و کادوری»، از الگوی بارت^۲، نشانه‌شناس معروف فرانسوی در تحلیل رمان بالزاک نیز بهره گرفته شده است. بارت در کتاب «اس/زد»^۳ داستان کوتاه سارازین^۴ اثر نویسنده رئالیست فرانسوی یعنی بالزاک^۵ را بررسی و از شیوه‌ای ساخت‌گرایانه استفاده کرده است. او واحدهای خوانش را با عنوان لکسیا^۶ بررسی کرده است. واحد خوانش در تحلیل بارت، یک قلمرو تحقق

1. ABC 2. Bart 3. S/Z
4. Sarrasine 5. Balzac

Lexia . شاید بتوان در فارسی معادل «خردواژگان» را انتخاب کرد چون همان گونه که هوکس (Hawkes) گفته است: روش بارت به دنبال تجزیه داستان و به قول خود بارت، خرد کردن داستان به شیوه یک زمین‌لرزه کوچک است و او داستان بالزاک را به ۵۶۱ لکسیا با طول‌های متفاوت تجزیه کرده است (۲۰۰۳، ص ۹۴).

معناست که گاهی یک جمله و گاهی یک کلمه است. این راهبردهای تفسیری سبب ایجاد انعطاف در نحوه بررسی بارت شده است. هدف بارت، نشان دادن ماهیت دلالت‌کننده داستان بالزاک بوده است (هوکس^۱، ۲۰۰۳، ص ۹۴). پنج رمزگان مؤثر در روایت که بارت در تحلیل رمان بالزاک به کار گرفته، عبارتند از:

۱. رمزگان هرمنوتیک^۲. رمزگانی که روایت را پیش می‌برد و مترادف با پرسش، پاسخ و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی است که ممکن است پرسشی را صورت‌بندی کنند یا پاسخ آن را ارائه دهند و یا معمایی^۳ را پیش کشند. این رمزگان مؤلفه‌های پرسش، ابهام، معما و تأخیر معنایی را صورت‌بندی می‌کنند و در نهایت، نقاط بازگشت در روایت را شکل می‌دهد که همان بازگشایی پاسخ‌ها و سازماندهی خطی پاسخ معماهایی است که پیش‌تر مطرح شده‌اند.

۲. رمزگان واحدهای کمینه معنایی یا دال‌های ضمنی^۴. در واقع، همان رمزگان معناهای ضمنی است که از اشارات ظریف معنایی تشکیل شده است. برای مثال، e در عنوان داستان سارازین بر مؤنث بودن دلالت دارد.

۳. رمزگان نمادین^۵. این رمزگان گروه‌بندی یا ترکیب‌بندی‌های قابل تشخیص است که به طور منظم در متن تکرار می‌شوند و سرانجام ترکیب‌بندی غالب را می‌سازند. مهم‌ترین کارکرد رمزگان نمادین وارد کردن تقابل‌ها در متن است. این رمزگان دربرگیرنده مضمون‌ها است.

۴. رمزگان کنشی^۶. ریشه در مفهوم «توانایی عقلانی تعیین نتیجه عمل» دارد و خود به خود و به طور ضمنی، به ختم رویداد اشاره می‌کند. این رمزگان در برگیرنده کنش‌ها و رویدادهاست که همان زنجیره رویدادها را در بر می‌گیرد. این توالی‌ها الزاماً از درون متن نشئت نمی‌گیرند بلکه خواننده به متن‌های مشابهی نیز که پیش‌تر در ساختارهای مشابه وجود داشته‌اند رجوع می‌کند و بنابراین ساختار کلی متن را به مثابه یک کل به هم پیوسته حدس می‌زند. بر این اساس، این رمزگان دارای ویژگی‌های گفتمانی است.

1. Hawkes

2. the hermeneutic code

3. enigma

4. the code of semes or signifiers

5. the proairetic code

6. the symbolic code

۵. رمزگان فرهنگی یا ارجاعی^۱. به مثابه صدایی اخلاقی، جمعی، بی نام و مقتدر، درباره خرد پذیرفته شده سخن می گوید. برای بارت این رمزگان نمایانگر «نظام تثبیت شده اقتدار سنت‌ها و اخلاقیات پدر سالارانه» است. رمزگان فرهنگی ارجاع به بیرون دارد و به قلمرو عقیدتی و اسطوره‌ها ارجاع می دهد که سعی دارد باورهای مطرح شده در متن را طبیعی و مطابق با عرف نشان دهد.

اغلب، رمزگان ۲ و ۳ به آسانی قابل تفکیک از همدیگر نیستند. رمزگان‌های ۱ و ۴ عامل حرکت متن به سمت جلو و ایجاد توالی در متن‌اند و رمزگان‌های ۲ و ۳ و ۵ اطلاعات پایه‌ای (اساسی) را برای متن فراهم می کنند (گیویان و سروی زرگر، ۱۳۸۸، ص ۱۵۹).

در این مقاله، به دنبال ارائه تحلیل روایی نیستیم و در تحلیل فیلم‌ها، رمزگان‌های ۲، ۳ و ۵ مورد نظر قرار می گیرند. با این حال رمزگان‌های ۱ و ۴ یعنی رمزگان هرمنوتیکی و کنشی برای کامل شدن الگوی بارتی ارائه می شوند.

علاوه بر استفاده از الگوی تحلیلی بارت، از تحلیل میزانسن نیز بهره گرفته شده است تا به اثربخش تر شدن تحلیل فیلم‌ها کمک کند. در واقع، در تحلیل میزانسن، برخی از ابعاد و عناصر تئاتری مانند صحنه پردازی، وسایل صحنه، رفتار بازیگران، لباس‌ها، چهره‌آرایی و دلالت‌های آنها مورد نظر قرار می گیرد.

واحد تحلیل در این بررسی صحنه^۲ انتخاب شده است. «صحنه عبارت است از بخشی از یک فیلم روایی که حسی از کنش مداومی را القا می کند که در یک مکان و زمان مداوم رخ می دهد» (فیلیپس^۳، ترجمه محمدی، ۱۳۸۸، ص ۲۹). صحنه‌هایی از فیلم‌های منتخب، تحلیل شده‌اند که در ارتباط بسیار عمیق با ایران و ایرانیان هستند. انتخاب صحنه‌ها از هر فیلم نیز با رویکرد کیفی بوده است؛ به این معنا که بین یک تا سه سکانس از هر فیلم که بر اساس آنها، امکان تحلیل فضا و رویکرد فیلم فراهم شده است، انتخاب شدند. در واقع، تعداد صحنه‌های در نظر گرفته شده برای تحلیل هر فیلم، همچون تعداد نمونه فیلم‌ها که به صورت هدفمند انتخاب شدند، به صورت هدفمند و به میزانی که هدف‌های مورد نظر از تحلیل فیلم را که بر مبنای چارچوب نظری فیلم در نظر گرفته شده‌اند، حاصل کند، انتخاب شده است.

1. the cultural code or reference code

2. scene

3. Philips

جامعه آماری و شیوه نمونه‌گیری

جامعه آماری مورد بررسی در این مطالعه، تعدادی از فیلم‌های سینمایی ساخت هالیوود بوده است که بر کشور ما ایران تمرکز داشته‌اند و از این میان، ۵ فیلم برجسته برگزیده شده‌اند. فیلم‌های منتخب، مهم‌ترین فیلم‌های ساخته شده درباره ایران پس از انقلاب اسلامی هستند؛ در طول دو دهه اول انقلاب، فیلم «بدون دخترم هرگز» (۱۹۹۱) مهم‌ترین فیلم ساخته شده درباره ایران در هالیوود بوده، اما در دهه اخیر که هالیوود، تمرکز بیشتری بر موضوع ایران داشته، فیلم‌های متعددی را در این زمینه تولید کرده است، که از این میان چهار فیلم خانه‌ای از شن و مه (۲۰۰۳)؛ اسکندر (۲۰۰۴)، ۳۰۰ (۲۰۰۷) و سنگسار ثریا. م (۲۰۰۸) بررسی شده‌اند.

تحلیل نشانه‌شناختی فیلم‌ها

بدون دخترم هرگز^۱، کارگردان: بریان گیلبرت^۲، محصول (۱۹۹۱)

چکیده داستان فیلم. بتی محمودی، زنی امریکایی است که شوهر ایرانی دارد. پس از تماس‌های خانواده شوهرش از ایران، آنها تصمیم می‌گیرند به ایران بروند. همسر بتی در ابتدا تصمیم دارد پس از دیدار با خانواده‌اش به امریکا برگردد اما بر اثر فشار خانواده، تصمیم خود را عوض می‌کند. زندگی در ایران برای بتی بسیار دشوار است. او می‌خواهد به امریکا برگردد اما همه دست به دست هم می‌دهند تا مانع رفتنش به امریکا شوند. بتی سرانجام با کمک یک ایرانی از طریق مرز ترکیه از ایران خارج می‌شود.

تحلیل فیلم

صحنه منتخب. توصیف صحنه: حادثه در روز و در سفارت سوئیس در تهران (حافظ منافع امریکا در ایران) رخ می‌دهد. ابتدا در نمای معرف، بتی محمودی و دخترش، مهتاب، را می‌بینیم که عازم سفارت‌اند (بتی با مانتوی خاکستری، روسری کلفت سبز لجنی، شلوار لی و کفش کتان سفید و مهتاب، با روسری قهوه‌ای و کاپشن صورتی) در نمای نزدیک‌تر که بتی زنگ سفارت را می‌زند، در پس‌زمینه ۵ نظامی را می‌بینیم که ۲

1. Without My Daughter

2. Brian Gilbert

نفر از آنها، با فاصله از یکدیگر دور یک میز کهنه‌فروش کتاب جمع شده‌اند، دور دست‌تر، پارچه نوشته‌های مربوط به بیانات امام (ره) و شعارهای انقلابی دیده می‌شوند، که بر روی یکی از آنها نوشته شده «امریکا هیچ غلطی نمی‌تواند بکند»، ... در نمای بعد، رئیس بخش حافظ منافع امریکا در سفارت سوئیس را می‌بینیم (روی میز، عنوان او نوشته شده است)؛ در این نما، رئیس بخش که کت سفید و لباس آراسته‌ای بر تن دارد از جای خود بلند می‌شود، در نمای بعد، این خانم، لبخندزنان به آنها اشاره می‌کند که جلوتر بروند، در نمای دیگر، بتی و مهتاب لبخندزنان وارد بخش می‌شوند. در نمای اندکی نزدیک‌تر، مسئول بخش در حالی که با بتی دست می‌دهند خود را «نیکولا عجمیان» معرفی می‌کند، بتی هم خودش و مهتاب را معرفی می‌کند و بر روی دو صندلی در مقابل نیکولا می‌نشینند. در نمای نزدیک‌تر، بتی از ته قلبش از دیدن نیکولا ابراز خوشحالی می‌کند، در نمای بعدی، مهتاب نیز تبسم می‌کند. در ادامه، در چند نمای نزدیک تا پایان این صحنه، شاهد گفتگوی بتی و نیکولا هستیم.

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

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

نیکولا: از چی حرف می‌زنید؟ شما نمی‌تونید اینجا بمونید. / بتی: من نمی‌تونم پیش همسرم برگردم، می‌خوام برم امریکا / نیکولا: این ممکنه، اما شما در ایران هستین (ایران را با لحنی جدی و تأکیدی حاکی از خاص بودن آن به زبان می‌آورد)، شما با یک ایرانی ازدواج کردین / بتی: بله / نیکولا: پس شما یک شهروند ایرانی هستین / بتی: نه من ایرانی نیستم، من تبعه امریکا هستم، دخترم هم تبعه امریکاست (مهتاب با سر، سخن مادرش را تأیید می‌کند). ما در امریکا متولد شده‌ایم، گذرنامه امریکایی داریم، ما آنها را با خودمان نداریم، همسرمان آنها را برداشته است. ما محبت‌مان را تغییر نداده‌ایم. / نیکولا: وقتی شما با یک ایرانی ازدواج می‌کنید، خود به خود تبعه ایران می‌شوید و قوانین مربوط به زنان بسیار سختگیرانه است، شما بدون اجازه همسر، هیچ جا نمی‌تونین سفر کنین و در مورد بچه‌ها هم حقی ندارین (اندوه بر چهره مهتاب می‌نشیند و ابروهایش در هم می‌رود) حق طلاق هم با مرد است (چهره بتی، متعجب و نگران

می‌شود) متأسفم، اما شما باید برگردین نزد همسرتان. / بتی: پس ما هرگز نمی‌تونیم از ایران بریم بیرون، ما اینجا گروگان گرفته شده‌ایم، آمدن به اینجا (سفارت سوئیس) تقریباً غیرممکن است (این جمله را با حالت استیصال و با گرفتن دو دست نزدیک به صورت می‌گوید) / نیکولا: خانم محمودی، زنان امریکایی زیادی در اینجا چنین شرایطی دارند (نما خیلی نزدیک است و صمیمیت بیشتری دارد). می‌تونم از شما بپرسم چرا به ایران اومدی؟ / بتی کمی فکر می‌کند و می‌گوید: نمی‌دونم (در نمای خیلی نزدیک و صمیمی، صورتش را به دو دستش می‌چسباند) و باز می‌گوید: نمی‌دونم، نمی‌دونم (با تأکید و ناراحتی)، من با اختیار خودم اومدم، می‌خواستم او (دکتر محمودی) را خوشحال کنم.

مهتاب با دقت به مادرش گوش می‌دهد. / بتی: من به او (محمودی) اعتماد کردم، با اختیار خودم اومدم، اما فکر نمی‌کردم چنین اتفاقی بیفته، من اون رو امریکایی می‌دونستم، (نما نزدیک و صمیمی)، اون عوض شده، اوه خدایا، اون عوض شده. نیکولا: بین خانم محمودی! خیلی‌ها که پس از انقلاب برگشتند، از اینکه به ایران برگشته‌اند، احساس گناه می‌کنند. الان ایران یک کشور اسلامی و این برای خیلی از ایرانی‌ها چیز بسیار شگفت‌انگیزه. نمای پایانی صحنه: صدای نیکولا بر روی تصویر بهت‌زده بتی را می‌شنویم که گویی تازه فهمیده است در چه دردسری گرفتار شده است. نیکولا: ممکنه کاری داشته باشین که ما بتونیم انجام بدیم، مثلاً بخواین به امریکا زنگ بزنین یا نامه‌ای بنویسین.

وسایل صحنه. پارچه نوشته‌های شعارهای انقلابی و میز کهنه کتاب فروش در خیابان جلوی سفارت، اسلحه نگهبان سفارت، کیف بتی، تابلوهایی از طبیعت (احتمالاً طبیعت سوئیس) بر دیوار، دو پرچم کوچک و دو پرچم بزرگ سوئیس و امریکا و وسایل اداری شامل میز، زونکن، تلفن و ... در دفتر رئیس بخش حافظ منافع امریکا، حلقه ازدواج به انگشت بتی.

رمزهای غیرکلامی. لابه‌لای گفتارها توصیف شد.

رمزهای لباس. رنگ لباس نگهبانان سفارت، بتی، مهتاب و نیکولا، لابه‌لای گفتگوها توصیف شد.

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
چرا بتی به سفارت سوئیس آمده است؟	بتی در محومه‌ای بزرگ گرفتار شده است.	* گروگان بودن / آزادی * محرومیت و مظلومیت زنان / حاکمیت مطلق مردان بر سرنوشت زنان ایرانی مسلمان * دروغ‌گویی مرد ایرانی / عشق و اعتماد زن امریکایی * لباس تیره زنان و مردان ایرانی / لباس روشن زن غربی * ایرانی * گروگانگیر / امریکایی گروگان * تعامل جدی و خشک ایرانیان / تعامل خوشایند و تسلی بخش زن غربی	بی‌نتیجه ماندن مراجعه به سفارت، باید بتی را به فکر دیگری برای نجات خود بیندازد.	* ارجاع به تأثیرات ناگوار انقلاب اسلامی ایران و حاکم شدن اسلام بر سرنوشت زنان این کشور * ارجاع به قوانین سختگیرانه ایران در قبال زنان * ارجاع به مردسالاری * کلیشه زن گرفتار دارای جایگاه اجتماعی غربی در مقابل زن در چنگال مرد ایرانی * ارجاع به موضوع گروگانگیری در سفارت امریکا در ایران

این صحنه، وضعیت بسیار دشوار و نگران‌کننده‌ای را به تصویر کشیده است؛ بتی محمودی برای رهایی از ایران، به امید کمک گرفتن از دفتر حافظ منافع امریکا در سفارت سوئیس، پا به این سفارتخانه می‌گذارد اما رئیس دفتر با وجود تمایل قلبی برای کمک به بتی، نمی‌تواند او را از این گرفتاری نجات دهد. در حقیقت، این سکانس از فیلم که به نوعی بر اسیر یا گروگان گرفته شدن بتی در ایران تأکید کرده، در ادامه،

تصویرسازی رسانه‌های امریکایی از ایران، پس از ماجرای تسخیر سفارت امریکا صورت گرفته است؛ به نحوی که مخاطبان امریکایی به راحتی بتوانند با آن همذات‌پنداری کنند. در مقابل بتی، ایرانیان و حکومتی ترسیم شده‌اند که قوانین سختگیرانه‌اش باعث گرفتار شدن یک زن امریکایی شده است.

خانه‌ای از شن و مه^۱، کارگردان: ودیم پرلمن^۲، محصول (۲۰۰۳)

چکیده داستان فیلم. مسعود بهرانی، سرهنگ دوره پهلوی، با پیروزی انقلاب اسلامی، به همراه خانواده‌اش به امریکا مهاجرت کرده است. سرهنگ برای امرار معاش به کارهای مختلفی، از جمله کارگری دست زده است اما با برگزاری مهمانی، حفظ ظاهر می‌کند. خانه کتی، شهروند امریکایی، به دلیل پرداخت نکردن مالیات، به حراج گذاشته شده است. بهرانی، خانه را به یک سوم قیمت واقعی می‌خرد و قصد دارد بعد از تعمیر آن را به قیمت مناسبی بفروشد. کتی که بی‌خانمان شده و مجبور است شب‌ها را در ماشین خود به صبح برساند، برای پس گرفتن خانه تلاش می‌کند، اما حوادث ناخوشایندی رقم می‌خورد.

تحلیل فیلم

صحنه منتخب. محل وقوع: ساحل دریای مازندران و شهری در امریکا
توصیف صحنه. این صحنه با حرکت تیلت (عمودی رو به پایین) دوربین شروع می‌شود، ابتدا، نمای مُعرف را می‌بینیم که در روز اتفاق می‌افتد؛ دوربین از آسمان ابری به نمایی از پاهای نادره در ساحل دریای خزر برش می‌خورد که مشغول بازی با پسرش (اسماعیل) است. در نمایی دیگر، دختر او (ثریا)، شادی‌کنان در فاصله چند متری از مادر به دور خود می‌چرخد، برش به نمای دریای آرام خزر و سپس نمای اره برقی و بعد از آن، یک مرغ دریایی که از ترس صدای اره برقی از ساحل پرواز می‌کند. سپس نمای نزدیک‌تر ثریا در حالی که کتابی فارسی به دست دارد و با روشن شدن صدای اره برقی، ترس بر چهره‌اش می‌نشیند. در نمای دیگر، فرار نادره، پسر و دخترش را شاهدیم. نمای قطع درختان، نمای فرار هراسان نادره و فرزندانش در ساحل و بار دیگر، قطع درختان بلند کاج در ساحل به هم برش می‌خورند. در همین نمای آخر،

1. House of Sand and Fog

2. Vadim Perelman

سرهنگ بهرانی، با لباس نظامی آبی رنگ (لباس نیروی هوایی) از بالکن ویلای اش قطع درختان را نظاره می‌کند. در ادامه، نمای دورتر از سرهنگ در همین حالت و دو نمای دیگر از افتادن درختان کاج قطع شده بر زمین و نمای نزدیک و درشت از سرهنگ (حاکمی از ابهت و هیبت) و در ادامه، نمایی از سرهنگ، درختان قطع شده و دریا. سپس صدای سرهنگ را در جشن عروسی ثریا در امریکا (در زمان فعلی) می‌شنویم که می‌گوید: البته نادی موافقت کرد و گفت این یک ایده عالی که درختان جلوی خانه‌مان را در ساحل دریای خزر قطع کنیم تا دریا را در مقابل چشمانمان داشته باشیم و چشمانمان برای همیشه تا بی‌نهایت را دنبال کنند. در ادامه، نمایی از جشن بسیار مجلل را با انبوه غذاهای متنوع چیده شده بر روی میزها شاهدیم. برش به نمای نگاه ثریا و نادره و مهمانان که نظاره‌گر سرهنگ کت و شلوار پوشیده و کراوات زده هستند. او که با لیوان نوشیدنی به دست، ایستاده، با برش به نمای کامل از فاصله بلندتر، این طور به صحبت خود ادامه می‌دهد؛ اما بعد زندگی ما، به همان سرنوشت درخت‌ها دچار شد (با حرکت دوربین به سوی او و در نمای نزدیک‌تر، همراه با صمیمیت بیشتر) آیت‌الله‌ها روح کشور زیبای ما را پاره پاره کردند و ...

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

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

ارجاعی	کنشی	نمادین	ضمنی	هرمنوتیک
* ارجاع به پیش از انقلاب * ارجاع به آثار منفی پیروزی انقلاب اسلامی ایران بر زندگی مردم		* زن / مرد * طبیعت / انسان * گذشته / حال	* نحوه ایستادن و نظاره کردن سرهنگ از بالکن ویلا، بر ابهت و اقتدار او دلالت دارد. نحوه صحبت مهمانان از شغل سرهنگ، از نامعلوم بودن شغل واقعی او نرزد دیگران حکایت می‌کند.	* نـاـدـر ه و بچه‌هایش از چه چیزی می‌ترسند؟ * رفع تعلیق: آنها صدای اره برقی را شنیده و شاهد قطع شدن درختان بوده‌اند. * چرا درختان قطع می‌شوند؟ * رفع تعلیق: چون نادره و سرهنگ به فرار می‌خواسته‌اند دریا را بی‌واسطه از بالکن ویلا ببینند * شغل سرهنگ چیست؟

این صحنه به صورت نمادین، زندگی خانواده‌ای ایرانی را نشان می‌دهد که در آرامش به سر می‌برند، اما ناگهان رویدادی ناخوشایند آرامش آنها را بر هم می‌زند. این اتفاق ناخوشایند، پیروزی انقلاب اسلامی است که با تشکیل حکومت اسلامی، زندگی شاد و آرام افرادی مانند سرهنگ را متلاطم کرده است. زبان این سکانس، زبانی استعاری است؛ قطع درختان و پرواز مرغان دریایی از ساحل، حکایت از شومی این اتفاق و فراری شدن برخی ایرانیان از وطن‌شان دارد.

اسکندر^۱، کارگردان: الیور استون^۲، محصول (۲۰۰۴)

چکیده داستان فیلم. اسکندر مقدونی را در کودکی، فیلسوف مشهور یونانی، ارسطو، آموزش می‌دهد. ارسطو ایرانیان را بربر معرفی می‌کند و نطفه کینه نسبت به آنها را در دل اسکندر می‌کارد. اسکندر با راه‌اندازی جنگ‌های گسترده در سن ۲۵ سالگی بر عمده قلمروهای دنیای شناخته شده آن زمان حکمرانی می‌کند. تمرکز بر روابط خصوصی اسکندر از جمله همجنس‌گرایی او از نکات برجسته در این روایت از زندگی اسکندر مقدونی است.

تحلیل فیلم

صحنه منتخب. توصیف صحنه: اولین بار که در این فیلم به شکل جدی درباره ایران و ایرانیان صحبت می‌شود، در کلاس ارسطو است. ارسطو از امپراتوری بزرگ ایرانیان صحبت می‌کند که دست‌کم ۴۵ سال دنیا را اداره می‌کردند و در ادامه می‌گوید: آنها حکمرانی می‌کردند و ما مثل قورباغه کناری نشسته بودیم. یکی از بچه‌ها می‌پرسد: استاد؛ چرا ایرانی‌ها این قدر ظالم هستند؟

ارسطو جواب می‌دهد: این موضوع مربوط به بحث امروز نیست، ولی حقیقت این است که نژادهای شرقی به وحشی بودن معروفند. آنها طرفدار کورکورانه احساساتشان هستند و همیشه، مایه ننگ و سرافکنندگی انسان‌ها بوده‌اند. به همین دلیل است که ما یونانی‌ها برتر از آنها هستیم. ما تمرین می‌کنیم که احساساتمان را مهار کنیم. آرزوی ما، عدالت است ... ممکن است که سرچشمه رودخانه قدرتمند نیل در مصر، در مکانی بالایی کوه‌ها باشد. اگر دریانورد با تجربه‌ای بتواند راهش را در اینجا پیدا کند ... می‌تواند از طریق این رود شرقی به پایین جلگه پهناور هندوستان برود ... از اقیانوس شرقی در آخر دنیا عبور کند و از طریق رودخانه نیل به مصر برود و از طریق دریای میانه به خانه خودش (یونان) برگردد ... یونان می‌تواند بر تمام دنیا حکومت کند.

اسکندر: استاد! چرا در افسانه‌ها می‌گویند که مردم این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند؟ تمام مردان یونانی که به شرق رفتند، فاتح بودند، مانند

1. Alexander

2. Oliver Stone

هرکول و دیونیسوس که داستان آنها نسل به نسل منتقل شده است ... بنا به گفته خودتان، اگر ما نسبت به ایرانی‌ها برتر هستیم چرا ما به آنها حکومت نمی‌کنیم؟ رفتن به شرق، رویای همیشگی یونان بوده است. پدرم (منظور فیلیپ مقدونی است) نیز همین را می‌خواست.

ارسطو: شرق راهی دارد که مردان و رویاهای آنان را می‌بلعد. / اسکندر: ولی هنوز هم فکر کردن به این افسانه‌هاست که ما را به کسب بهترین اختراعات تشویق می‌کند. چرا عمل بر مبنای آنها اشتباه تلقی می‌شود؟

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

صحنه پردازی. محل برگزاری کلاس درس ارسطو، مقدونیه

وسایل صحنه. نقشه جهان، مجسمه‌ها، سر ستون‌ها، درخت و ...

رمزهای غیرکلامی. چهره اقناع‌کننده ارسطو، حرکات دست اسکندر، موهای سفید ارسطو بیانگر خردمندی اوست.

رمزهای لباس. لباس‌های سفید رنگ یونانی با آستین‌های کوتاه

نماهای گرفته شده از افراد، اغلب نماهایی متوسط و درشت‌اند که سعی در ایجاد رابطه‌ای صمیمی و شخصی با سوژه‌ها دارند. زاویه دوربین اغلب تیلت (عمودی رو به بالا) است تا قدرت و حاکمیت این افراد را گوشزد کند. نورپردازی روشن و بیانگر حالت طبیعی است، وضوح انتخابی است (جلب توجه به سوژه‌ای که به طور خاص مورد نظر است) و رنگ‌ها ترکیبی از گرم و سفیدند که نشان‌دهنده خوش‌بینی، شوق و همزمان، فعالیت و واقع‌گرایی است.

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
* چرا ایرانی‌ها این قدر ظالم‌اند؟ * چرا رفتن به شرق آرزوی یونانی‌ها بوده است؟	در زمانی که ارسطو از وحشی بودن شرقی‌ها صحبت می‌کند به نمای کوتاهی از یک آن برش می‌خورد که نصف صورت مجسمه در اثر برخورد چیزی از بین رفته است؛ همنشینی این دو مسئله به خشونت شرقی‌ها دلالت می‌کند.	* ایران (شرق) / یونان (غرب) * وحشی / متمدن * احساس‌گرا / عقلانی	نقشه حرکت از رودخانه به سمت شرق و رسیدن به رود نیل و سپس به مصر و یونان؛ پیش‌بینی	اشاره به اسطوره‌های یونانی؛ هرکول و آشیل و همچنین خدای شراب و خوشی یعنی دیونیسوس

در این صحنه که در آغاز فیلم است، چکیده نگاه غرب به شرق، بر زبان اسکندر نوجوان جاری می‌شود: ۱. ما از ایرانی‌ها برتر هستیم؛ ۲. رفتن به شرق رویای همیشگی یونان بوده است و ۳. مردم این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند. با تحلیل کهن‌الگوی نهفته در این جملات می‌توان درک کرد «ما» که کهن‌الگوست، اکنون در غرب و بویژه در امریکا متجلی است چرا که در آن عصر، یونان به عنوان نماینده تمدن غرب، قدرت برتر آن روزگار بود و امروز امریکا چنین جایگاهی دارد و نگاه این کشور به ایران نیز در همین جمله روشن است؛ ما از ایرانی‌ها برتر هستیم. گزاره دوم (رفتن به شرق، رویای همیشگی یونان بوده است) با توجه به همان کهن‌الگوی یاد شده، دال بر تمناى امریکا برای تحت سلطه در آوردن ایران چموش امروز است و گزاره سوم (این سرزمین‌ها به زبان ناشناخته‌ای حرف می‌زنند) بر همان کلیشه برجسته شرق‌شناسی؛ یعنی بدوی بودن اقوام و ملیت‌های شرق دلالت دارد.

۳۰۰، کارگردان: زک اسنایدر^۲، محصول (۲۰۰۷)

چکیده داستان فیلم. این فیلم، روایتی است از یکی از مهم‌ترین جنگ‌های تاریخ باستان (ترموپیل) که در سال ۴۸۰ قبل از میلاد مسیح بین شاه لئونیداس و خشایار شاه رخ داد. در این روایت هالیوودی، خشایار شاه با ارتش عظیمی به یونان حمله می‌کند و در تنگه ترموپیل با مقاومت سیصد نفر از اسپارت‌ها روبه‌رو می‌شود که در مقابل خشایار شاه و سپاه او تا سرحد مرگ می‌ایستند.

تحلیل فیلم

صحنه منتخب. محل وقوع: اسپارتا. توصیف صحنه. در آغاز، صدای راوی را به همراه زیر صدای گُر موسیقی می‌شنویم؛ او ابتدا در نمایی متوسط و سپس در نمایی لانگ در میان سپاه اسپارت‌ها که در شب، اطراف چند شعله بزرگ آتش، در مکانی نامعلوم، جمع شده‌اند، پس از شرح زندگی شاه لئونیداس و رشادت‌ها و شجاعت‌هایش در کودکی، نوجوانی و جوانی با فریاد بلند می‌گوید: شاه، شاه ما لئونیداس به اسپارتای مقدس بازگشت. ... در ادامه، پس از نمایی که معرف آسمان تیره است، از دوردست، فرستاده ایرانی و چهار همراهش را می‌بینیم که با لباس‌هایی مشابه لباس اعراب صحرائشین، سوار بر اسب‌هایی تیره، با سرعت بسیار و با هیبت به شهر نزدیک می‌شوند. پس از نماهایی حرکت آهسته از پای اسب‌ها و سپس نمای ورود با شتاب سواره‌ها به شهر، در نمای نزدیک‌تر در شهر، نمای حرکت عمود رو به بالای دوربین را شاهدیم که فرستاده شاه ایران را نشان می‌دهد، چهره‌ای پرهیبت و تیره (سیاه پوست)، در برش به نمای بعد، فرستاده، اسبش را به قدری به یک اسپارت نزدیک می‌کند که صدای نفس تازه کردن اسب باعث ترساندن و عقب رفتن او می‌شود. در نمای بعدی که بسیار نزدیک است، فرستاده سرش را پایین می‌آورد و خودش را خم می‌کند، سپس به نمای نزدیک از دست او برش می‌خورد که از خورجین سیاه خود چند جمجمه را بیرون می‌آورد (بعدها مشخص می‌شود متعلق به شاهانی هستند که حاضر به اطاعت از خشایار شاه نشده‌اند). در نمای بعد، جمجمه‌ها را در دست راست او می‌بینیم، در حالی که او با چهره‌ای جدی به اسپارت‌ها نگاه می‌کند ...

وسایل صحنه. کمان، تیر و شمشیر، حلقه‌های بردگی فرستاده ایرانی، مجسمه‌های افراد کشته شده، آلات زینتی اسب، خورجین و
 رمزهای لباس. لباس ایرانی‌ها، مشابه اعراب صحرائی و بسیار پوشیده است؛ حتی نوعی کلاه به همان سبک لباس‌های عربی به سر دارند اما لباس یونانی‌ها که نیمه عریان است.

هرمنوتیک	ضمنی	نمادین	کنشی	ارجاعی
* منظر از هیولای در راه که تهدیدی هولناک برای اسپارت‌ها شمرده می‌شود چیست؟ * آیا اسپارت‌ها برای دفاع در مقابل این هیولا تدبیری دارند؟	زورگویی، تجاوز به خاک دیگری و باج‌خواهی	* ایران (شرق) / یونان (غرب) * وحشی / متمدن * سیاه پوست / سفید پوست * ظلم / عدالت * هجوم / دفاع * لباس اندک و بدن نیمه برهنه یونانی‌ها / لباس‌های بسیار زیاد و بدن بسیار پوشیده ایرانی‌ها	باید منتظر حمله به اسپارت‌ها و واکنش شجاعانه آنها در مقابل این حمله باشیم.	* ارجاع به کلیشه بدویت شرق * ارجاع به بی‌رحمی، خشونت‌طلبی و متجاوز بودن ایرانی‌ها * ارجاع به کهن الگو (یونان و ایران باستان) در مقابل الگوی رئال غرب در برابر ایران کنونی

در این صحنه، شخصیتی که به عنوان نماینده حکومت ایران نزد اسپارت‌ها آمده و در تصویرپردازی از او، موسیقی و افکت نیز به کمک آمده، سیاه‌پوستی بسیار تنومند است که به عنوان نمادی از ایرانیان معرفی شود. علاوه بر این، بی‌رحمی و وحشی‌گری نیز - مجسمه‌های به ارمغان آورده شده کنایه از این موضوع هستند - از نشانه‌ها و خصوصیات دیگری است که از ایرانیان تصویر شده است.

سنگسار ثریا. م^۱، کارگردان: سیروس نورسته، محصول (۲۰۰۸)

چکیده داستان فیلم. شوهر ثریا (علی) که زندانبان است قصد تجدید فرارش دارد اما چون توانایی اداره زندگی با دو زن را ندارد، به ثریا پیشنهاد طلاق می‌دهد، ثریا وقتی حقوقش را مطالبه می‌کند، علی نمی‌پذیرد و با کدخدا و ملای ده تبانی می‌کند. علی، ثریا را به خانه هاشم، فردی به نسبت ساده‌لوح، برای کلفتی می‌فرستد. هاشم زنش را از دست داده و به همراه فرزند ناشنوایش زندگی می‌کند و این وضع، موقعیت را برای متهم شدن ثریا به رابطه با او فراهم می‌کند. شوهر ثریا، با همدستی کدخدا و ملای ده، ضمن شهادت گرفتن از هاشم در خصوص نحوه رفتار ثریا در منزل او، به ثریا اتهام رابطه با هاشم را نسبت می‌دهند که در نهایت، به حکم سنگسار ثریا منجر می‌شود.

تحلیل فیلم

صحنه منتخب. محل وقوع: روستای کوهپایه
توصیف صحنه. نمای ورود علی به منزل (با چهره‌ای غضبناک)، نمای چهره معصومانه ثریا که مشغول خوردن غذاست.
علی: آبروی مردتُ بردی، تو خونه خودم، جلوی ملای ده، واسه من حیثیت باقی نگذاشتی. در چند نما، نگاه‌های وحشت‌زده کودکان (۲ پسر و ۲ دختر بیچه) / علی سرپا ایستاده و نماهای عمود مرد به بالا را از دور می‌بینیم (حاکمی از هیبت و تسلط بر ثریا) / علی: مرا مسخره و مضحکه همه کردی، آخه به چه جرئتتی؟ (با لحن تند) با چه جرئتتی؟ (با صدای بلندتر و حالت تهدید)، برش به نمای هیکل خم شده علی بر روی ثریا که حالت تهدید به خود گرفته، ثریا دست به روی زانو نشسته و سر به پایین گرفته. دختر کوچک او از ترس، گریه می‌کند و سرش را روی زانوی ثریا می‌گذارد/ برش به نمای نزدیک‌تر از چهره جدی و خشن علی در مقابل نمای نزدیک‌تر از همان حالت ثریا و برش به نمای سکوت پسرها / علی: خفه‌اش کن این بیچه را.
سپس علی به پسرهایش توضیح می‌دهد که امروز ملا حسن با پیشنهاد سخاوتمندانه‌ای برای طلاق مادرشان به اینجا آمده، اما این زن جواب رد داده، او

پسرانش را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: ما می‌توانیم برویم شهر، من نزدیک کارم (زندانبان) باشم، شما بچه‌ها هم پاسدار انقلاب بشوید.

مادر مخالفت می‌کند. بچه‌ها می‌گویند: بابا ما می‌توانیم با تو برویم؟ / پدر: البته، توی این ده که برای شما چیزی وجود ندارد، ولی این زن نمی‌خواهد ببیند شوهرش و بچه‌هایش خوشبخت شده‌اند. / سپس پسر بزرگ‌تر که تحریک شده، علیه مادرش موضع می‌گیرد که چرا نمی‌گذاری ما برویم؟ / مادر: فقط پسرها؟ (نمای دو دختر کوچک نشسته روی زمین) پس دخترها مون چی؟ / برش به نمای درشت از چهره خشم گرفته علی ...
وسایل صحنه. ظرف‌های غذا (لیوان، کاسه، یک پارچ استیل ...)، غذا (پوره سیب‌زمینی)، چند بالش، پرده ساده سفید ...

رمزهای لباس. لباس ثریا (پیراهن و شلوار صورتی، روسری زرشکی که بر سر ندارد و به گردن او آویزان است)، لباس علی (ژاکتی ضخیم)

ارجاعی	کنشی	نمادین	ضمنی	هرمنوتیک
* ارجاع به کلیشه مردسالاری و مظلوم بودن زن در شرق	باید منتظر تنش بیشتر در رابطه علی و ثریا بود.	* مرد/ زن * ضارب/ مضروب * دنیای مردان/ دنیای زنان	* علی به دنبال ترساندن همسرش برای پذیرش طلاق است. * علی پسرهایش را علیه همسرش تحریک می‌کند. * زندگی سخت و در میان دیوارهای سنگی در منطق علی، زن موجود پستی است و او جهان را از نگاهی سراسر مردانه می‌بیند. * فرار از زندگی غیرقابل تحمل	* چرا علی عصبانی است؟ * رفع تعلیق: پاسخ منفی ثریا به درخواست طلاق
* ارجاع به نادیده گرفته شدن حقوق زنان در نظام اسلامی ایران				

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

نتیجه‌گیری

این بررسی به دنبال پاسخ به این پرسش بوده است که ایران و ایرانیان در فیلم‌های سینمایی هالیوود چگونه بازنمایی شده‌اند؟ در پاسخ می‌توان این موارد را ذکر کرد:

الف) بازنمایی ایران در هالیوود

– ایران در برابر غرب. بهره‌گیری از کهن‌الگوی ایران در برابر یونان، در فیلم‌هایی مانند ۳۰۰ و اسکندر، باعث شده است تا در الگوی رئال کنونی، به طور طبیعی، ایران در برابر غرب و بویژه آمریکا ترسیم شود. در این تصویرسازی، ایران کشوری زیاده‌خواه، جنگ‌طلب، متجاوز و مرموز (کلیشه مشهور شرق‌شناسی) است. این گونه بازنمایی ایران در مقابل غرب که به موازات جنجال‌های رسانه‌های خبری غربی در خصوص برنامه هسته‌ای ایران صورت می‌گیرد، اغلب به منظور ایجاد ایران‌هراسی در غرب است. در نتیجه این گونه بازنمایی از ایران، به تدریج نگاه مردم آمریکا نیز در قبال کشورمان دچار خدشه شده است. بر اساس نظرسنجی مؤسسه گالوپ^۱ در سال ۲۰۰۶، سی و یک درصد از آمریکایی‌ها، ایران را بزرگ‌ترین دشمن آمریکا معرفی کرده‌اند (تاتمن^۲، ۲۰۰۹، ص ۵۱). موضوع قابل توجه اینکه غربی‌های به تصویر درآمده در برابر ایرانیان، شجاع، آزادیخواه، صادق، متمدن، معقول، نرم‌خو و برخوردار از چهره‌هایی زیبا هستند. به موازات تحول در روابط آمریکا با ایران که روند تخاصمی آن در طول سه دهه تشدید شده است، تصویرسازی از ایران در هالیوود، نیز تحت تأثیر قرار گرفته است.

1. Gallup

2. Totman

برای مثال، در ابتدای انقلاب اسلامی، مسئله تسخیر سفارت امریکا از سوی دانشجویان پیرو خط امام (ره)، در تصویرسازی از ایران، بسیار پررنگ بود چنان که حتی در فیلمی مانند «بدون دخترم هرگز» که با فاصله‌ای از این رویداد ساخته شده است، رد پای آن را می‌بینیم و این موضوع را در پردازش شخصیت بتی محمودی به عنوان گروگان و خانواده همسرش در ایران شاهدیم. در صحنه‌ای از فیلم که بتی به سفارت سوئیس مراجعه می‌کند، به صراحت به این موضوع اشاره شده است، نیکولا (رئیس بخش حافظ منافع امریکا در سفارت سوئیس): وقتی شما با یک ایرانی ازدواج می‌کنید، خود به خود تبعه ایران می‌شوید و قوانین مربوط به زنان بسیار سختگیرانه است، شما بدون اجازه همسر، هیچ جا نمی‌تونین سفر کنین و در مورد بچه‌ها هم حقی ندارین. حق طلاق هم با مرد است. متأسفم، اما شما باید برگردین نزد همسرتون.

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

- **بدویت و عقب‌ماندگی.** در فیلم‌هایی مانند بدون دخترم هرگز و سنگسار ثریا. م شاهد کلیشه شرق‌شناسانه زندگی بدوی، بیابانی و عقب‌مانده در ایران هستیم، در این فیلم‌ها، ایران کشوری بسیار دور از تمدن و مدنیت بازنمایی شده است؛ حتی در شهری مانند تهران، زندگی در میان گوسفندان و در سطح ابتدایی به تصویر در آمده است.

ب) بازنمایی ایرانیان در هالیوود

- **بازنمایی زنان ایرانی.** زنان ایرانی در فیلم‌های بررسی شده، محروم و مظلوم و به عنوان انسان‌هایی کم ارزش‌تر از مردان و تحت سلطه مطلق آنان به تصویر کشیده شده‌اند. زن ایرانی، مورد عشق و محبت و نیز مشورت مرد ایرانی قرار نمی‌گیرد، بلکه مظلومانه و همچون کنیزان، تنها دستورهای او را اطاعت می‌کند. وضع ترسیم شده از زن ایرانی، اغلب ناشی از وقوع انقلاب اسلامی ایران و حاکم شدن اسلام بر سرنوشت زنان دانسته می‌شود. در این زمینه، قوانین سختگیرانه در قبال زنان، از جمله اجبار به پوشیدن لباس‌های تیره و بسیار پوشیده و نیز ارجاع به کلیشه زندگی بدوی و غیرمتمدنانه زن ایرانی، بسیار برجسته شده است. زنان دارای نشانه‌های دینی، مانند زنان برخوردار از پوشش حجاب نیز خشن، غیرمنطقی و غیرمنعطف بازنمایی شده‌اند.

- **بازنمایی مردان ایرانی.** به طور کلی، در تمام فیلم‌های بررسی شده، مردسالاری و

حاکمیت مطلق مردها در زندگی ایرانیان، بسیار برجسته بوده است. مرد ایرانی، در تعاملات، بسیار جدی و خشک و بویژه در تعامل با زنان، بسیار خشن و غیرمنعطف تصویر شده است. کلیشه‌های شرق‌شناسانه، همچون کلیشه خوشگذرانی (زن‌بارگی) و عیاشی مردان شرقی و از آن جمله مردان ایرانی نیز در این فیلم‌ها به خوبی بارز است. پنهانکاری، دروغگویی و نبود صداقت، انگاره‌های دیگری هستند که از مردان ایرانی در این فیلم‌ها بازنمایی شده‌اند.

به طور خلاصه، در بررسی فیلم‌های ساخته شده، باید به موازات زمان ساخت این فیلم‌ها، به تحولات سه دهه گذشته در روابط ایران و غرب، بویژه نگاه آمریکا به خاورمیانه نیز نظری انداخت. فیلم «بدون دخترم هرگز» در زمره فیلم‌هایی است که با فاصله‌ای پس از فیلم‌های اکشن متعدد آمریکایی‌ها درباره موضوع سفارت آمریکا در تهران و شکست عملیات‌شان در طبرس، ساخته شده و به نحوی ظریف‌تر و به طور غیرمستقیم، به موضوع گروگانگیری در ایران پرداخته است. موضوع گروگانگیری و شکست طبرس، به حدی مورد توجه هالیوود بوده است که حتی در فیلم‌های دیگری نیز که بر ایران متمرکز نبوده‌اند، برای التیام درد و رنج آمریکایی‌ها به آن پرداخته شده است. برای نمونه، در فیلم نیروی ضربت (نیروی دلتا) در آغاز فیلم، شاهد فرار نیروهای آمریکایی از طبرس هستیم؛ در این فیلم تلاش شده است ناکامی در طبرس، با موفقیت در بیروت در کنار هم قرار گیرند و به همین منظور، در عملیات موفقیت‌آمیز این گروه در فرودگاه بن‌گوریون اسرائیل که از آن به عنوان فرودگاه بیروت در فیلم استفاده شده است، تصاویر متعددی از امام خمینی (ره) بر دیوارهای محوطه فرودگاه می‌بینیم.

اما فیلم‌هایی مانند ۳۰۰ و اسکندر را می‌توان در راستای تحولات پس از حمله آمریکا به عراق و تمرکز دولت آمریکا بر تهدید ایران و ایجاد ایران‌هراسی با محوریت موضوع برنامه هسته‌ای ایران، ارزیابی کرد. ساخته شدن فیلمی مانند «سنگسار ثریا.ام» گرچه به نوعی ساخته و پرداخته ایرانیان مقیم آمریکا محسوب می‌شود، پس از طرح مسائل و اتهام‌های مربوط به حقوق بشر در ایران که طی دهه اخیر به طور برجسته‌تری در غرب دنبال می‌شود، قابلیت ساخت و تولید (هر چند ضعیف) پیدا کرده است.

در حقیقت، به موازات تحولات سیاست خارجی آمریکا در قبال ایران در سه دهه گذشته، بازنمایی ایران و ایرانیان در هالیوود نیز متناسب با رویکرد دیپلماسی آمریکا در

قبال ایران تغییر یافته است؛ به گونه‌ای که در فیلم‌های دهه اول، موضوع گروگان‌گیری و تسخیر سفارت آمریکا در ایران برجسته شده است و در فیلم‌های دسته دوم، پس از برجسته شدن موضوع برنامه هسته‌ای کشورمان در سیاست خارجی آمریکا و تهدید شمرده شدن ایران از جانب این کشور، موضوع جنگ با ایران، حتی در قالب کهن الگوهای یونان و مقدونیه مطرح می‌شود. در دسته سوم نیز، به دلیل تمرکز دیپلماسی غرب و به طور خاص، آمریکا بر موضوع حقوق بشر در ایران که البته به موازات بحث برنامه هسته‌ای ایران، مطرح شده است، فیلم‌های هالیوود بر این موضوع متمرکز شده‌اند. از این رو، می‌توان نتیجه گرفت که هالیوود در کنار کارکردهای سرگرمی و تفریحی خود، در تصویرپردازی از کشورهای خارجی، در هماهنگی بسیار بالایی با رویکردهای دیپلماتیک آمریکا عمل می‌کند و این، در بازنمایی ایران و ایرانیان نیز اتفاق افتاده است. به عبارت دیگر، هالیوود نقش فعالی را در دیپلماسی عمومی آمریکا در قبال کشورهای گوناگون ایفا می‌کند.

در پایان، برخی پیشنهادها به منظور بهره‌گیری رسانه‌های کشور در خصوص اصلاح تصویر بازنمایی شده از ایران و ایرانیان ارائه می‌شود:

۱. به منظور مطالعه بیشتر در خصوص بازنمایی ایران در رسانه‌های تصویری غرب پیشنهاد می‌شود مراکز تحقیقاتی فرهنگی و رسانه‌ای، همچون مرکز تحقیقات صداوسیما، در گام اول، بانک‌های اطلاعاتی غنی در خصوص محصولات رسانه‌ای تولید شده درباره ایران تشکیل دهند و این محصولات و اطلاعات مربوط به آنها را گردآوری و به طور دقیق بررسی و شناسایی کنند.

۲. همچنان که فیلم‌های سینمایی در این زمینه حایز اهمیت هستند، تصویرسازی شبکه‌های تلویزیونی از طریق ساخت مستندها نیز اهمیت بسیار دارد اما متأسفانه تاکنون مطالعه ویژه‌ای درباره آنها صورت نگرفته است و این در حالی است که مستندهای تلویزیونی به دلیل پوشش گسترده برخی شبکه‌های تلویزیونی از مخاطبان بیشتری برخوردار بوده و به طور قطع تأثیرگذارتر نیز بوده‌اند. از آنجا که صداوسیما نیز می‌تواند با ساخت مستندهای روشنگر در این زمینه، گام‌های مؤثری بردارد، مناسب است که نخست در خصوص مستندهای تلویزیونی ساخته شده درباره ایران، مطالعه و موضوع‌های مورد تمرکز در آنها شناسایی شود تا شبکه‌هایی مانند

«العالم»، «پرس تی وی» و «هیسپان تی وی» در ساخت برنامه‌هایشان درباره ایران، در بلندمدت و به طور غیرمستقیم، به انگاره‌زدایی از ایرانیان کمک کنند.

۳. همان گونه که هالیوود از زبان جهانی سینما برای کمک به دیپلماسی امریکا در جهان، بهره می‌گیرد، کشور ما نیز می‌تواند این زبان نرم را به منظور زدودن غبارهای نشست بر نام ایران، بر اثر تبلیغات سیاسی، به کار گیرد. در حال حاضر رسانه‌ها و از جمله سینما - در یک معنی عام از رسانه - به عواملی بسیار تأثیرگذار در حوزه امنیت ملی کشورها تبدیل شده‌اند؛ به گونه‌ای که هم اکنون، در اثر همین نقش‌آفرینی رسانه‌ها، بحث «امنیت باز» به میان آمده است که بر این اساس، کشور به عنوان سیستمی باز دیده می‌شود که تنها از طریق مرزهای سنتی (زمینی، آبی و هوایی) تهدید نمی‌شود بلکه ممکن است رسانه‌ها نیز تهدیدی برای امنیت آن تلقی شوند. از این رو باید به تولیدات تصویری و بویژه آثار سینمایی کشورمان از منظر منافع و امنیت ملی توجه جدی داشته باشیم و همین موضوع، سرمایه‌گذاری گسترده نهادهای متولی را برای بهبود تولیدات سینمایی کشور ایجاب می‌کند.

۴. نقد و بررسی آثار ساخته شده درباره ایران، با رویکرد محققانه و عالمانه در تلویزیون کشورمان می‌تواند افکار عمومی داخلی را در خصوص این موضوع آگاه‌تر سازد. نتایج تحقیقات و مقاله‌های به نگارش درآمده در این باره، می‌تواند مبنای مناسبی برای ساخت برنامه‌های تلویزیونی قرار گیرد. گاهی در قاب کوچکی، از آنچه درباره ایران ساخته شده، واقعیت‌هایی نیز مشاهده می‌شود؛ همچون عبور افراد از عرض خیابان بدون توجه به رفت و آمد خودروها یا عبور از چراغ قرمز که البته از این رفتارها به منظور تصویرسازی از ملت ایران به عنوان ناقض قانون در عرصه بین‌الملل استفاده شده است، اما به هر حال باید پذیرفت که ما در عرصه فرهنگ عمومی دچار چنین مسائلی هستیم و از این رو، نمایش این ناهنجاری‌ها و بیان آنها از زبان رسانه‌های خارجی، برای ما خوشایند نیست، بهتر است که در رسانه‌های داخلی همچون تلویزیون کشور خودمان به آن پردازیم. به این ترتیب، بررسی مسائل مرتبط با فرهنگ عمومی در تلویزیون کشور ما و نمایش بازنمایی صورت گرفته از آن در رسانه‌های خارجی، تا حدودی می‌تواند به کاهش برخی ناهنجاری‌ها در عرصه فرهنگ عمومی کمک کند.

منابع

- سعید، ادوارد. (۱۳۷۸). پوشش خبری اسلام در غرب (ترجمه عبدالرحیم گواهی). تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- سعید، ادوارد. (۱۳۶۱). شرق‌شناسی، شرقی که آفریده غرب است (ترجمه اصغر عسگری خانقاه و حامد فولادوند). تهران: مؤسسه مطبوعاتی عطایی.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۱). مبانی معناشناسی نوین. تهران: سمت.
- فیلیس، ویلیام اچ. (۱۳۸۸). پیش‌درآمدی بر فیلم (ترجمه فتاح محمدی). تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- گیویان، عبدالله و سروی زرگر، محمد. (۱۳۸۸). بازنمایی ایران در هالیوود. فصلنامه تحقیقات فرهنگی، ۸.
- مهدی‌زاده، سید محمد. (۱۳۸۷). رسانه‌ها و بازنمایی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- همتی گلین، عبدالله. (۱۳۸۶). تاریخچه شرق‌شناسی؛ کاوشی در سیر مطالعات اسلامی در غرب. مشهد: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- Hawkes, T. (2003). **Structuralism and Semiotics**, Routledge.
- Khatib, L. (2006). **Filming the Modern Middle East**, I.B.Tauris & co.ltd Publication.
- Kilani, M. (2008). **Imagining the Arab Other: How Arabs and Non-Arabs View Each Other**, Edited by Tahar Labib, I.B.Tauris.
- Pagden, A. (2008). **Worlds at War**, Random House Publishing Group.
- Totman, S.A. (2009). **How Hollywood Projects Foreign Policy**, Palgrave and Macmillan.