جایگاه غرب در سیاست هویتی نظام جمهوری اسلامی
تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف انگلیسی و مدار صفر درجه

محمد مهدی فرقانی[1]، سیدجمال‌الدین اکبرزاده جهرمی[2]

تاریخ دریافت: ۹۳/۴/۲۴، تاریخ تایید:۹۳/۷/۵

چکیده

در سده‌ی اخیر غرب مفهومی پرمناقشه در فضای فکری کشور بوده و گفتمان‌های هویتی، دلالت‌های متفاوتی برای آن تولید کرده‌اند که هژمونیک شدن هریک، پیامدهای اجتماعی متفاوتی را رقم زده است. با توجه به موقعیت منحصربه فرد تلویزیون در ایران، نحوه‌ی بازنمایی غرب در آن می‌تواند گفتمان معینی را تضعیف یا تقویت کند. همچنین با توجه به مدل مالکیتی تلویزیون، بررسی تصویر غرب در این رسانه، جایگاه کلیدی این مفهوم در سیاست هویتی گفتمان مسلط را نشان می‌دهد. این پژوهش بازنمایی غرب در دو سریال تاریخی کیف انگلیسی و مدار صفر درجه را با استفاده از روش تحلیل گفتمان انتقادی و با توجه به سه فرانقش بازنمایی، تعاملی و متنی، مورد بررسی قرار می‌دهد. بررسی فرانقش بازنمایی با توجه به عناصر و موضوعات مرتبط با غرب انجام شده است. نتایج نشان می‌دهد که گرچه صورت‌بندی هر دو سریال متأثر از نگاه گفتمان مسلط به غرب است، با این حال گفتمان‌های غرب‌ستا نیز در صورت‌بندی آن‌ها حضور انکارناپذیری دارند. گفتمان مسلط با ساخت چنین سریال‌هایی در کار تولید جامعه‌ای متصور و نوعی هویت جمعی است و این امر بدون بازنمایی غرب به مثابه‌ی دیگری ممکن نیست. مفهوم غرب برای برساختن دو نوع دیگری بیرونی و دیگری درونی به کار می‌رود. غرب به مثابه‌ی دیگری بیرونی، انسجام درونی هویت جمعی را در سطح دولت- ملت ممکن می‌کند. کارکرد دیگری بیرونی نیز مشروعیت‌زدایی از گفتمان‌های درونی رقیب با گفتمان مسلط است. این تحقیق نشان می‌دهد که برخلاف گفتمان شرق‌شناسی که در آن شرق دیگری پست و مادون است، غربِ برساخته شده در متون سریال‌ها به نحوی متناقض دیگری مهم است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، غرب، ایران، هویت جمعی، تلویزیون، سریال تاریخی، صداوسیما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. دانشیار علوم ارتباطات اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی. mmforghani@yahoo.com
۲. نویسنده‌ی مسئول، دکترای علوم ارتباطات اجتماعی از دانشگاه علامه طباطبایی. jamal.jahromi@gmail.com

طرح مسئله

مواجهه با دیگری بخش مهمی از شکل‌گیری هویت‌های اجتماعی است. استوارت هال در تبیین پیدایش جوامع مدرن غربی بر نقش هویت‌های فرهنگی و اجتماعی تأکید کرده و آن را بخشی از جنبه‌ی فرهنگی مدرنیته می‌داند. احساس تعلق به نوعی جامعه‌ی متصور، بنیان هر نوع هویت اجتماعی است. با این حال جامعه‌ی متصور، نامتناهی نیست و مرزهای نمادین‌اش معلوم می‌کند چه کسی به آن جامعه متعلق نیست. جوامع غربی برای ایجاد جامعه‌ی متصور مورد نظر خود، نیاز به دیگری داشتند و این نقش به شرق سپرده شد. تلقی یکتایی غرب تا حدی، حاصل تماس غرب با جوامع غیرغربی بوده و بدون این جوامع -یا آنچه هال بقیه[1] می‌نامد- غرب قادر به شناسایی خود به منزله‌ی اوج تاریخ بشری نبود(هال، ۱۳۸۹: ۱۳). شرق‌شناسی به‌منزله‌ی گفتمانی تاریخی، پیامد شکل‌گیری این هویت فرهنگی غرب است و سعید(۱۳۷۱) روایتی دقیق از استمرار این گفتمان و بازنمایی اروپاییان از آن به مثابه‌ی دیگری پَست و مادون به دست می‌دهد.

کار سعید (۱۳۷۱) نقطه‌ی عزیمت انبوه انتقادات از شرق‌شناسی گردید؛ با این حال، این نقدها خود دستخوش نقدی جدی‌اند، چرا که پیش‌فرض اغلب آن‌ها این است که گویی فقط غرب دست به بازنمایی می‌زند و شرق ابژه‌ی صِرف بازنمایی است. این نقدها عاملیت و امکان مقاومت غیرغربیان را نادیده گرفته‌اند، در حالی که شرقیان نیز درگیر بازنمایی دیگری بوده‌اند. هالیدی با اشاره به تصاویر غرب در خاورمیانه، مدعی است که خاورمیانه نیز به اندازه‌ی غرب در قبال تداوم اسطوره‌ها مسئول است. او نسبت به پدیده‌ی شرق‌زدگی[2] یا بازتولید غیرانتقادی اسطوره‌ها که تحت لوای ضدیت با امپریالیسم انجام می‌شود، هشدار می‌دهد (خطیب، ۲۰۰۶: ۹).

بدین‌گونه غیرغربیان نیز قادرند به غربی‌ها به چشم غیر، نگاه کنند و به قول دزموند، «این فرآیند بده‌بستانی دوطرفه است» (کریتون، ۱۹۹۵: ۱۳۶). تصاویر غرب نیز در صورت‌بندی جوامع غیرغربی نقش ایفا می‌کنند، چنان‌که الگوهای توسعه در کشورهای جنوب از اساس مبتنی بر کلیشه‌های جذاب از غرب است. گفتمان‌های مدعی مدرنیته‌های غیرغربی نیز مجبور به ارائه‌ی تصاویری -هرچند متفاوت- از غرب‌اند. بُنت (۲۰۰۶) با بررسی نظرات تاگور، اندیشمند هندی و مدافع آسیای معنوی، نتیجه می‌گیرد که او نیز برای ارائه‌ی الگوی مطلوب خود متکی به تصاویر غرب بوده است.

در ایران نیز گفتمان‌ها تصاویر متفاوتی از غرب برساخته‌اند. توکلی طرقی (۱۳۸۲) معتقد است

1. The Rest
2. Eastoxification

تصاویر ارائه شده از غرب در سیاحت‌نامه‌های عهد مشروطه، در بنیان تجدد و ایجاد حکومت قانون نقش داشت. آبراهامیان نیز با بررسی روند مدرنیزاسیون در دوره‌ی *پهلوی اول* می‌گوید با آنکه رضاشاه هرگز الگویی برای مدرنیزاسیون ارائه نکرد، اما هدف وی چیزی جز «بازسازی ایران طبق تصویر غرب» نبود (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۱۲۸). دال شناور[1] غرب معناهای متفاوتی به خود گرفته است؛ گفتمان‌های غرب‌ستا با افرادی همچون تقی‌زاده، خواستار غربی شدن از فرق سر تا نوک پا شده‌اند و گفتمان‌های غرب‌ستیز با افرادی چون فردید، غرب را شرّ مطلق تلقی کرده‌اند. در واقع «غرب دالی بوده است که مدلول‌های متفاوتی در گفتمان‌های فکری ایرانی داشته و هرگاه گفتمانی قادر به تثبیت اعتبار نظام معنایی خویش گشته و به گفتمان غالب بدل شده، تغییرات اجتماعی نیز رنگ آن گفتمان را به خود گرفته است» (اباذری و میلانی، ۱۳۸۴: ۹۸). می‌توان مدعی شد که در هر دو تغییر گسترده‌ی اجتماعی در سده‌ی اخیر، یعنی انقلاب مشروطه‌ی ۱۲۸۵ و انقلاب اسلامی ۱۳۵۷، دریافت‌های متفاوت از غرب نقشی مؤثر داشته است. تجسم این دریافت‌های متفاوت را می‌توان در دو واقعه‌ی نمادین تاریخی، تحصن و پلوخوری مشروطه‌خواهان در باغ سفارت انگلیس و اشغال سفارت آمریکا توسط دانشجویان انقلابی دید.

در کلیه‌ی مجادلات گفتمانی ذکر شده، رسانه‌های جمعی مشارکت داشته و گفتمان‌ها برای هژمونیک شدن و ساختن سوژه‌های مورد نظر خود، متکی به رسانه‌ها و بازنمایی بصری هستند. محققان ارتباطی نشان داده‌اند که بازنمایی رسانه‌های غربی از شرق و جهان اسلام در چارچوب گفتمان شرق‌شناسی انجام می‌شود (سردار، ۱۹۹۹؛ لیتل، ۲۰۰۲؛ کریم، ۲۰۰۰) و این رسانه‌ها در ارائه‌ی تصویری مخدوش از *ایران*، به ویژه پس از انقلاب اسلامی، نقش مهمی داشته‌اند (معتمدنژاد، ۱۳۶۹؛ ملک، ۱۳۷۴؛ لستر روشن‌ضمیر، ۲۰۰۴؛ مهدی‌زاده، ۱۳۸۴؛ ایزدی، ۱۳۸۷؛ سروی زرگر، ۱۳۸۷؛ بیچرانلو، ۱۳۸۹). اگر بازنمایی غرب از ایران مبتنی بر گفتمان شرق‌شناسی است، می‌توان پرسید که رسانه‌های *ایران* غرب را چگونه و در چه چارچوب گفتمانی بازنمایی می‌کنند؟ علیرغم اهمیت این پرسش، پاسخ چندانی به آن داده نشده و ایرانیان، بیشتر دل‌نگران تصویر غربی‌ها از خود بوده‌اند تا تصویری که خود از غرب به دست می‌دهند. برای پر کردن بخشی از این خلاء، این پژوهش توجه خود را معطوف به بازنمایی غرب در تلویزیون به عنوان یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین رسانه‌ها می‌کند.

«تلویزیون تأثیرگذارترین رسانه است» (کاستلز، ۱۳۸۰: ۱۳۸۵) و تأثیرگذاری آن در *ایران* با توجه به غلبه‌ی فرهنگ شفاهی، مضاعف است. میانگین تماشای برنامه‌های صداوسیما نزدیک

1. Floating Signifier

به چهار ساعت در روز است (نجفی اصل، ۱۳۸۸) و این موقعیت بی‌بدیل، تلویزیون را مورد توجه گفتمان‌های مختلف قرار داده است. پیروزی انقلاب اسلامی منزلت تلویزیون را افزایش داد؛ تا آنجا که رهبر انقلاب آن را دانشگاه عمومی دانست. بر اساس تفسیر شورای نگهبان از قانون اساسی، این رسانه انحصاری و کنترل آن در دست نظام است. نظارت بر این نهاد چنان اهمیت دارد که اصل ۱۷۵ قانون اساسی به ذکر مقام ناظر بر تلویزیون می‌پردازد. در هیچ کشوری نظارت بر تلویزیون به این پایه از اهمیت نمی‌رسد که بندی از قانون اساسی به آن اختصاص یابد (بهنیا و محمدعلی‌پور، ۱۳۸۵). بدین‌گونه این رسانه را می‌توان نماینده‌ی گفتمان مسلط دانست و بررسی متون تلویزیونی می‌تواند نگاه گفتمان مسلط به غرب و سیاست هویتی آن را انعکاس دهد. منظور از گفتمان مسلط، گفتمان برآمده از انقلاب اسلامی است که ابعاد و اجزای نظام جمهوری اسلامی را شکل داده و متناسب با شرایط مختلف آن را بازتولید می‌کند.

از میان متون تلویزیونی، این پژوهش سریال‌های الف را مد نظر قرار می‌دهد که از معیارهای هنری بالاتری برخوردارند و تولیدشان بسیار هزینه‌بر است. این سریال‌ها مخاطب بیشتری داشته و از نقطه‌نظر مفهوم گفتمان، توان بالاتری برای سوژه‌سازی دارند. با توجه به اعمال کنترل‌های مضاعف محتوایی (از نظر انطباق با ایدئولوژی مسلط، این سریال‌ها را می‌توان جلوه‌ی بهتری از سیاست‌های گفتمان مسلط دانست.[۱] با توجه به مفهوم فوکویی قدرت، هرجا که قدرت وجود دارد، مقاومت نیز هست و می‌توان چنین پنداشت که صورت‌بندی سریال‌ها علاوه بر گفتمان مسلط، از گفتمان‌های متعارض نیز متأثر است؛ چرا که عوامل هنری سریال‌ها می‌توانند سوژه‌های گفتمان‌های دیگری جز گفتمان مسلط باشند.

هویت جمعی و نقش دیگری در برساختن آن

هویت جمعی دارای مشخصه‌هایی است که عضویت فرد در گروه و شباهت وی به آن گروه را نشان می‌دهد؛ ویژگی‌هایی که موجب ایجاد ما شده و گروه را از آن‌ها یا دیگران متمایز می‌کند. تعریف دیگری در هویت جمعی جایگاه مهمی دارد و هر نوع هویت جمعی همواره در قبال دیگری تعریف می‌شود: «ما هیچ مردم بی‌نامی نمی‌شناسیم و هیچ زبان یا فرهنگی سراغ نداریم که بین خود و دیگری و ما و آن‌ها، تمایز برقرار نساخته باشد» (کالهن به نقل از کاستلز، ۱۳۸۰: ۲۲).

گفتمان‌های هویتی معاصر ایرانی نیز متکی بر تولید دیگری بوده و اغلب این نقش به غرب سپرده شده است. حجاریان (۱۳۷۶) با بررسی گفتمان‌های روشنفکری، سه گفتمان نسخِ سنت، احیای سنت و تجدیدِ سنت را از هم متمایز می‌کند. در گفتمان نسخِ سنت که نطفه‌ی آن به

۱. برای وقوف به این فرآیند پیچیده‌ی نظارتی، مراجعه شود به آبگون‌صاف (۱۳۸۶).

شکست ایرانیان از *روسیه* بازمی‌گردد، مظاهر سنتی طرد شده و غرب قبله‌ی آمال است. هژمونیک شدن این گفتمان با ظهور *رضاشاه* و نوعی نوسازی خام[1] مقارن است. با اشغال *ایران* در جنگ دوم جهانی، گفتمان احیای سنت پا می‌گیرد که به نقد وضعیت اجتماعی، دستگاه حکومت و حامیان غربی آن می‌پردازد. این گفتمان بر وجه سرکوب‌گر غرب تأکید دارد. گفتمان سوم یا تجدید سنت، سنتزی از دو گفتمان قبلی است و می‌کوشد تا از عناصر پویای سنت در ساخت بنای تمدن نوین استفاده کند. این گفتمان با پایان جنگ هشت ساله با *عراق* آغاز می‌شود و درصدد ارائه‌ی قرائتی نو و کارآمد از سنت دیرین است (حجاریان، ۱۳۷۶: ۲۷-۲۵). در نگاهی دیگر، کچویان (۱۳۸۵) با بررسی سیر تاریخی گفتمان‌های هویتی *ایران*، چهار دوره را از هم متمایز می‌کند: در دوره‌ی اول که دوره‌ی پیدایش مسئله‌ی هویت و نفی خود است، بر اثر تماس با تمدن غربی هویت برای ایرانیان بدل به مسئله می‌شود. این دوره از *صفویه* آغاز و تا *نهضت ملی شدن نفت* ادامه پیدا می‌کند. دوره‌ی دوم که دوره‌ی خودیابی یا تلاش برای بازسازی خود است، با شکست *نهضت ملی شدن نفت* آغاز می‌شود و تا پیروزی انقلاب ادامه پیدا می‌کند. دوره‌ی سوم، دوره‌ی کمال‌یابی و تحقق خود است که نقطه‌ی نمادین شروع آن سال ۱۳۵۷ و پایه‌ی شکل‌گیری این گفتمان، منابع دینی اصیل است. برای این گفتمان، غرب‌زدگی مسئله‌ی محوری است. در نهایت دوره‌ی چهارم، که با پایان جنگ تحمیلی آغاز می‌شود، عصر مابعد انقلابی است که در آن صوّر تجدید حیات یافته‌ی گفتمان‌های پیشین به منازعه می‌پردازند. در تمامی این دوره‌ها، پرداختن به مفهوم غرب دغدغه‌ی اساسی است (کچویان، ۱۳۸۵).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، مفهوم غرب در تمامی صورت‌بندهای گفتمان‌های هویت معاصر نقش پررنگی دارد و هر گفتمان ناگزیر به مواجهه با آن و معنادهی به آن است. بدین‌گونه غرب به مفهومی مبهم و پرمناقشه بدل می‌شود که در هر گفتمان، معنای خاصی می‌یابد.

غرب و غرب‌شناسی

غرب مفهومی مبهم و تعمیم کوتاه‌شده‌ای از ایده‌های پیچیده‌ای است که معنایی ساده و یگانه ندارند. در وهله‌ی نخست به نظر می‌رسد که این واژه به جغرافیا و مکان مربوط باشد. حتی در این صورت نیز به طور کامل روشن نیست چه کشورهایی را می‌توان غربی تلقی کرد (هال، ۱۳۸۹: ۳۴). لوئیس می‌گوید که وقتی به اصطلاح غرب اشاره می‌شود، منظور فقط مفهومی جغرافیایی نیست، بلکه بیانگر موجودیتی فرهنگی و اجتماعی و سیاسی و حتی نظامی (مانند پیمان ناتو) نیز هست. با این حال از نظر وی به لحاظ جغرافیایی مرزهای غرب در آخرین حد

1. naive

آن به سوی غرب، به طور کامل آشکار و همان سواحل اقیانوس آرام در *آمریکای شمالی* است. اما منتهی‌الیه مرزهای شرقی غرب در حد فاصل *آسیا* و *اروپا*، همواره مسئله برانگیز بوده است. در تعریف دیگری که از جنگ سرد سر برآورد، منظور از غرب، *آمریکا* و *اروپای غربی* در برابر *شوروی* و *اروپای شرقی* بود (لوئیس، ۱۹۶۸: ۲۸-۲۹).

هانتینگتون (۱۳۷۸) از زاویه‌ی مفهوم تمدن به غرب نگاه می‌کند. تمدن، گسترده‌ترین واحد مستقل فرهنگی و تمامیتی است که بر چند ملت معین حاکم است. غرب، تمدنی است که شامل *اروپا*، *آمریکای شمالی* و کشورهایی چون *استرالیا* و *زلاندنو* است که مهاجران اروپایی را در خود جای داده است (هانتیگتون، ۱۳۷۸: ۶۷). هال غرب را بیشتر برساخته‌ای تاریخی می‌داند تا جغرافیایی و جامعه‌ی غربی را جامعه‌ای توسعه‌یافته، صنعتی، شهری، سرمایه‌دار، سکولار و مدرن می‌داند که می‌تواند در هر جای نقشه‌ی جغرافیایی باشد (هال، ۱۳۸۹: ۳۵). با همین استدلال، آل احمد(۱۳۴۴) نیز *ژاپن* را کشوری غربی می‌داند.

تلاش برای شناسایی، تعریف و بازنمایی غرب فرآیندی است که می‌توان غرب‌شناسی[1] نامید. بعضی معتقدند برخلاف شرق‌شناسی نمی‌توان از غرب‌شناسی سخن گفت؛ چرا که از نظر این‌ها شناخت غرب از شرق ابژکیتو است، اما شرق قادر به این نیست. شرق‌شناسان چیزی از شرقیان نیاموخته‌اند، بلکه مسائل آن‌ها را متعلقِ پژوهش خود کرده‌اند. این پدیده به طور معکوس نمی‌تواند رخ دهد (داوری اردکانی، ۱۳۷۸: ۲۲-۲۱). غرب‌شناسی در گروی وجود ساختار اجتماعی غیرتجددی یا وجود پایگاه اجتماعی بیرون از ساختارها و نهادها یا شرایط اجتماعی تجددی و تجددزده است و با توجه به تجددزدگی کامل یا جزئی تمام ساختارها، نهادها و شیوه‌های زندگی بشری، تحقق این پیش‌شرطِ نهادی بسیار دشوار است (کچویان، ۱۳۸۹: ۱۴۲). مشخص است که رویکرد این نظرات به غرب‌شناسی، ناظر بر معرفتی با مبادی هستی‌شناختی و روش‌شناختی متمایز از دانش مدرن غربی است؛ اما تلقی‌های دیگری از غرب‌شناسی وجود دارند که به مقاصد این مقاله نزدیک‌ترند. کریر (۱۹۹۸) غرب‌شناسی را چنین تعریف می‌کند: «غرب‌شناسی تصویری مخدوش و کلیشه‌ای از جامعه‌ی غربی است که می‌تواند هم از سوی افرادی در داخل یا خارج از غرب و هم به صورت آشکار یا ضمنی انجام شود» (کریر، ۱۹۹۸: ۶۰۷). این پدیده با عناوینی چون شرق‌زدگی (هالیدی، ۱۹۹۵)، شرق‌شناسی وارونه (العزم، ۱۹۸۱) و فرنگ‌شناسی (توکلی طرقی، ۱۳۸۲)، مفهوم‌پردازی شده است.

تلویزیون و هویت جمعی

گفتمان‌ها برای هژمونیک شدن، متکی بر بازنمایی‌های رسانه‌ای هستند. بازنمایی «به کارگیری زبان برای گفتن چیزی معنادار درباره‌ی جهان یا نشان دادن جهان به نحو معناداری به افراد

1. occidentalism

دیگر است» (هال، ۱۹۹۷: ۱۵). بازنمایی امری برساختی[1] است و معنا در زبان و به وسیله‌ی زبان ساخته می‌شود. چیزها فاقد معنا هستند و این افراد و گروه‌ها هستند که با استفاده از نظام‌های بازنمایی به آن‌ها معنا می‌دهند (هال، ۱۹۹۷: ۲۴-۲۵) و اینجا سیاست بازنمایی مطرح می‌شود. سیاست بازنمایی رقابت و مجادله‌ی گروه‌ها بر سر معناست (هالکوئیست، ۱۹۸۳) و «فیلم و رسانه‌ها، منابع فرهنگی مهمِ قابل دسترس برای اندیشیدن درباره‌ی هویت‌های فردی و جمعی هستند. جایگاه مهم رسانه به این دلیل است که رسانه‌ها، جایی برای برساختن معنا و بنابراین نزاع بر سر آن هستند» (رویسکو، ۲۰۰۸: ۱۴۲). دوب ضمن اشاره به نقش بسزای ارتباطات در موضوع هویت و روند ملت‌سازی، مدعی است برنامه‌های ارتباطی رسانه‌ها برای این هدف بهتر است شکلی سرگرم‌کننده داشته باشند (۱۳۷۸: ۱۶۸). نظریه‌ی مهمی که میان کارکرد به ظاهر غیرایدئولویژک سرگرمی و سیاست هویت رابطه برقرار می‌کند، نظریه‌ی ناسیونالیسم معمولی[2] بیلیگ (۱۹۹۵) است که مفهوم ناسیونالیسم را به گونه‌ای گسترش می‌دهد تا شیوه‌های ایدئولویژک نامحسوسی را در برگیرد که دولت- ملت‌ها از طریق آن‌ها خود را بازآفرینی می‌کنند. *بیلیگ* معتقد است بسیاری از عادات ایدئولوژیکی که ملت‌های ما را به مثابه‌ی ملت بازآفرینی می‌کند، بی‌نام بوده و بنابراین مورد غفلت قرار می‌گیرند. برای نمونه پرچم برافراشته در جلوی ساختمانی اداری، مورد توجه ویژه قرار نمی‌گیرد، در هیچ طبقه‌بندی جامعه‌شناختی خاصی قرار داده نمی‌شود، نامی نیز ندارد و بنابراین مشکلی نیز تلقی نمی‌شود. به صورت مسلم میان پرچمی که طرفداران پاکسازی نژادی *صربستان* تکان می‌دهند و پرچم برافراشته در جلوی *اداره‌ی پُست آمریکا*، تفاوت وجود دارد و از آنجا که نسبت دادن ناسیونالیسم به این دو مورد متفاوت باعث گمراهی است، *بیلیگ* برای مورد دوم اصطلاح ناسیونالیسم معمولی را ابداع می‌کند. ناسیونالیسم معمولی «عادات ایدئولوژیکی است که ملت‌های دیرینه و تثبیت شده را قادر به بازآفرینی می‌کند» (بیلیگ، ۱۹۹۵: ۱۳).

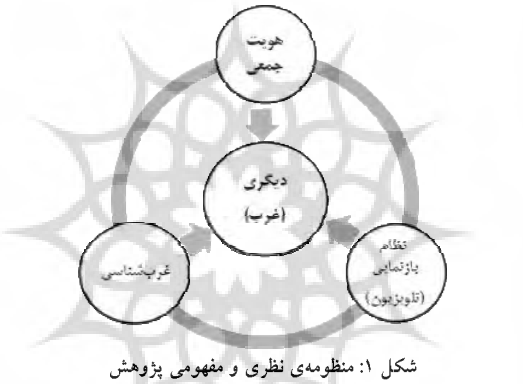
در پرتوی نظریه‌ی *بیلیگ*، برنامه‌های عامه‌پسند تلویزیونی که در نگاه نخست در تولید مقوله‌های هویت جمعی بی‌اهمیتی به نظر می‌رسند، کارکرد جدیدی می‌یابد. حتی گزارش هواشناسی تلویزیون که با نشان دادن نقشه، مناطقی را در درون مرزهای ملی ترسیم می‌کند، به طبیعی جلوه دادن[3] ملت به مثابه‌ی شیوه‌ای از سازمان اجتماعی می‌پردازد. بنابراین هویت ملی فرآیند پیوسته‌ای است که در طول زمان اجرا می‌شود و تطبیق میابد و در تمامی کنش‌های روزمره تجسم می‌یابد و از طریق این نوع ایفای نقش است که ملت مسلم انگاشته

1. constructionist
2. banal nationalism
3. naturalize

می‌شود (نوکولز، ۲۰۰۶: ۸۱۷). از این منظر سریال‌های تلویزیونی نقش‌ی مهم درتولید مقوله‌های هویت جمعی و ایجاد جامعه‌ی متصوری می‌یابند که در فراسوی مرزهای نمادینش، دیگری قرار دارد.

منظومه‌ی نظری پژوهش

در پژوهش‌های کیفی به‌طور معمول به جای چارچوب نظری، سخن از نوعی منظومه‌ی نظری است؛ چرا که برخلاف پژوهش‌های کمی، چارچوب نظری هدایت مطلق پژوهش را برعهده ندارد. چنان‌که دیده شد، منظومه‌ی نظری این پژوهش ترکیبی از نظریه‌های جامعه‌شناختی (هویت جمعی)، پسا استعماری (غرب‌شناسی) و ارتباطی (بازنمایی) بود که فصل مشترک‌شان مفهوم دیگری است. شکل ۱ نحوه‌ی ارتباط این نظریه‌ها را با توجه به موضوع تحقیق نشان می‌دهد:



شکل ۱: منظومه‌ی نظری و مفهومی پژوهش

چنان‌که شکل ۱ می‌گوید، هویت جمعی برای تعریف خود نیاز به دیگری دارد. نظام‌های بازنمایی (در اینجا تلویزیون) نیز برای تولید معنا مبتنی بر تولیدِ نوعی تفاوت است که بیشتر شکل تقابل‌های دوتایی می‌یابد و بدین‌صورت نوعی غیر یا دیگری را تولید می‌کند. از سوی دیگر، غرب به مثابه‌ی دیگری، نتیجه‌ی گفتمان‌های تولید شده درباره‌ی غرب یا غرب‌شناسی نیز هست. این منظومه، راهنمای تحلیل بازنمایی غرب در سریال‌های مورد بررسی است.

روش تحقیق

این تحقیق، تحلیل گفتمان انتقادی را به کار می‌گیرد که روش مطالعه‌ی چندرشته‌ای روابط پیچیده‌ی متن و شناخت اجتماعی، قدرت، جامعه و فرهنگ است و در پی روشن کردن ساختارها، استراتژی‌ها یا ویژگی‌هایی از متن است که در بازتولید این روابط نقش ایفا می‌کنند (مهدی‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۲۷). از میان رهیافت‌های گوناگون، این تحقیق رهیافت فرکلاف را مبنا

قرار می‌دهد که با مدلی سه‌بُعدی، ویژگی‌های متنی، رویه‌ی گفتمانی و رویه‌ی اجتماعی، به بررسی رخداد ارتباطی می‌نشیند. ویژگی‌های متن متأثر از فرآیندهای تولید متن و مصرف آن یا رویه‌ی گفتمانی است که آن نیز بخشی از رویه‌ی گسترده‌تر اجتماعی است (فرکلاف، ۱۹۹۳). به تصریح وداک و لودویگ(۱۹۹۹)، تحلیل گفتمان انتقادی نظریه‌ای همگون و با ابزارهایی معلوم و مشخص نیست که آن را چشم‌بسته به متن اعمال کرد. رهیافت فرکلاف در بُعد متن نیز متناسب با متون نوشتاری است، نه متون دیداری و شنیداری. تحلیل سریال‌های تلویزیونی محتاج روش‌هایی توسعه‌یافته برای این منظور است؛ بدین جهت این تحقیق رهیافت‌های رُز (۲۰۰۱)، ایدما (۲۰۰۱)، کرس و ون لیوون(۱۹۹۶) را برای تکمیل رهیافت *فرکلاف* به کار می‌گیرد. در واقع برای تحلیل ویژگی متن سریال‌ها، به جای ابزارهای *فرکلاف*، از شش سطح معرفی شده توسط ایدما (۲۰۰۱) استفاده می‌شود. این سطوح عبارتند از: قاب، نما، صحنه، سکانس، مرحله و ژانر. برای جلوگیری از پیچیدگی فزاینده، قاب با نما، صحنه با سکانس و در نهایت مرحله با ژانر ترکیب می‌شوند و سپس سه فرانقش بازنمایی، تعاملی و متنی بررسی می‌شود. در بررسی این سه فرانقش از شیوه‌های *کرس* و *ون لیون* (۱۹۹۶) استفاده می‌شود. واحد تحلیل بسته به مورد قاب، نما، صحنه، سکانس، پرده و ژانر (یا کل اثر) و مبنای انتخاب هر یک در تناسب با اهداف تحقیق بوده است.[۱]

مبنای انتخاب سریال‌ها این بود که برای سه دهه‌ی بعد از انقلاب، سه سریال الف با مضمون اصلی غرب انتخاب شود. پس از بررسی مشخص شد در دهه‌ی اول، چنین سریالی ساخته نشده است. در نهایت پس از مصاحبه و مشورت با پنج نفر از کارشناسان حوزه‌ی سریال در صداوسیما برای دهه‌ی دوم کیف انگلیسی (پخش در سال ۱۳۷۸) و برای دهه‌ی سوم مدار صفر درجه (پخش در سال ۱۳۸۶) انتخاب شدند. هر دو سریال بر اساس نظرسنجی‌های مرکز تحقیقات صداوسیما از برنامه‌های پربیننده بوده و از شبکه‌ی اول سیما که پوشش ملی دارد، پخش شده‌اند.

تحلیل *کیف انگلیسی*

کیف انگلیسی سریال تاریخی ۱۳ قسمتی به کارگردانی ضیاءالدین درّی است که در سال ۱۳۷۹ (مصادف با دوره‌ی اول ریاست جمهوری *محمد خاتمی*) از شبکه‌ی اول سیما پخش شد. سریال که داستان خیانت تحصیلکرده‌ی فرنگی است که بعد از سقوط *رضاشاه* به *مجلس شورای ملی* راه یافته، وقایع بعد از شهریور ۱۳۲۰ را در قالب داستانی عشقی به پیش می‌برد. سریال از

۱. برای آشنایی با جزئیات روش‌شناسی و روش اعمال شده در این تحقیق، مراجعه شود به فرقانی و اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰).

جهاتی در نقطه‌ی مقابل سریال دایی جان ناپلئون[۱] قرار می‌گیرد. اگر *دایی جان ناپلئون* نظریه‌ی توطئه و باور قدیمی ایرانیان مبنی بر دخالت انگلیسی‌ها در وقایع سیاسی *ایران* را به سخره می‌کشد.[۲] *کیف انگلیسی* رجعتی به این باور است که در پسِ بسیاری از وقایع *ایران*، بیگانگان قرار دارند. اگر *دایی جان ناپلئون* عبارت‌های تفکر دایی جان ناپلئونی و کار، کار انگلیسی‌هاست را وارد فرهنگ سیاسی کشور کرد، *کیف انگلیسی* نیز خود اصطلاح کیف انگلیسی را وارد فرهنگ سیاسی کشور کرد.[۳]

بررسی فرانقش بازنمایی

فرانقش بازنمایی به این معنی است که متن به بازنمایی چه چیزهایی می‌پردازد و در سطوحی مانند صحنه و سکانس، چه سوژه‌ها و موضوعاتی را به نمایش می‌گذارد. این پژوهش در بررسی فرانقش بازنمایی، به عناصر و موضوعات مرتبط به غرب توجه می‌کند. عناصر شامل شخصیت‌های غربی، شخصیت‌های غرب‌زده و فضاهای مرتبط با غرب است و از میان موضوعات، موضوع دموکراسی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ چرا که سریال دموکراسی را به مفهوم غرب متصل می‌کند.

بازنمایی شخصیت‌های غربی و غرب‌زده

شخصیت اصلی غربی، یک عضو سفارت *انگلیس* به نام *ساسان* است که تمامی توطئه‌ها را ترتیب می‌دهد. با اینکه او به صورت منفی بازنمایی می‌شود، اما بر توانایی‌های فردی‌اش تأکید می‌شود. قسمت پایانی سریال که افول *بریتانیا* و قدرت گرفتن *ایالات متحده* را نشان می‌دهد، چند *آمریکایی* نیز بازنمایی می‌شود که دلالت ضمنی آن دور جدیدی از دخالت به محوریت

---

۱. در سال ۱۳۵۵ و در اوج برنامه‌های مدرنیزاسیون محمدرضا پهلوی، تلویزیون ملی ایران اقدام به پخش سریال پربیننده‌ی *دایی جان ناپلئون* به کارگردانی ناصر تقوایی کرد که بر اساس رمانی به همین نام به نویسندگی ایرج پزشک‌زاد تهیه شده بود. داستان سریال که همانند *کیف انگلیسی* در دوران اشغال ایران رخ می‌دهد، حول شخصیتی پارانوئیدی به نام دایی جان ناپلئون است که تصور می‌کند تمامی وقایع اطرافش نتیجه‌ی توطئه‌ی انگلیسی‌هاست. سریال، بدبینی تاریخی ایرانیان به دخالت بیگانگان، به‌ویژه انگلیسی‌ها را به استهزاء می‌کشد.

۲. برای تحلیل تاریخی ریشه‌های این تفکر بنگرید به اشرف (۱۳۸۲) و آبراهامیان (۱۳۸۲).

۳. توجه به تظاهرات دانشجویان در مقابل مجلس شورای اسلامی در تیرماه ۱۳۸۹ (نزدیک به ۱۰ سال پس از پخش سریال) این موضوع را روشن و تأثیر سریال بر فرهنگ سیاسی کشور را نشان می‌دهد. در این تظاهرات که در اعتراض به مصوبه‌ی مجلس شورای اسلامی در مورد وقف اموال دانشگاه آزاد صورت گرفت، دانشجویان معترض کیف چرمی نمادینی (مشابه با کیفی که در تیتراژ *کیف انگلیسی* دیده می‌شود) را بالا برده بودند که در زیر آن نوشته شده بود «۱۳۴ کیف انگلیسی» و منظور ۱۳۴ نماینده‌ای بود که به مصوبه‌ی مذکور رأی مثبت داده بودند (خبرگزاری فارس، مورخ ۸۹/۴/۲).

ایالات متحده است. سریال، روس‌ها را بازنمایی نمی‌کند و از دخالت آن‌ها در *ایران* سخنی به میان نمی‌آورد. این در حالی است که در آن دوره‌ی تاریخی *روسیه* (در آن زمان *شوروی*) با مواردی چون اشغال *آذربایجان* و پشتیبانی از *حزب توده*، دخالت‌های زیادی در امور *ایران* داشت. این غیاب نشان می‌دهد که روایت تلویزیون از تاریخ با توجه به مصالح زمان حال گفتمان مسلط صورت می‌گیرد و گذشته به نفع حال، مصادره به مطلوب می‌شود.

به طور مرسوم شخصیت‌ها می‌توانند ایرانی یا غیر ایرانی باشند، اما سریال دست به تولید نوعی شخصیت می‌زند که ملیت آن‌ها ایرانی است اما هویت واقعی آن‌ها با توجه به غرب تعریف می‌شود؛ شخصیت‌هایی که به تعبیر *آل احمد* (۱۳۴۴) غرب‌زده هستند. ویژگی اصلی این شخصیت‌های اغلب منفی، شیفتگی به ارزش‌های غربی و سرسپردگی به دوَل غربی است. منصور ادیبان و مستانه پیرایش دو شخصیت اصلی سریال، واجد ویژگی‌های غربی هستند. *ادیبان*، درس‌خوانده‌ی رشته‌ی حقوق از *فرانسه* است. انتخاب این رشته تصادفی نیست، چرا که سریال با زنجیره‌ای معنایی، وکالت را به مفاهیمی چون نمایندگی، انتخابات، مجلس و در نهایت دموکراسی وصل می‌کند. در ابتدا *ادیبان* مدعی دفاع از حقوق مردم و مخالفت با نفوذ انگلیسی‌هاست، اما به‌تدریج مشخص می‌شود که اعتقادی به شعارهایش ندارد. خوردن مشروب، ترک نماز، تحقیر مردم، عدم اعتقاد به روحانیت، خیانت به همسر و ارتباط پنهانی با *مستانه* و گرفتن پول از *انگلیس*، زنجیره‌ی کنش‌هایی است که به هم متصل می‌شوند تا چهره‌ی روشنفکری غرب‌زده برساخته شود.

با این حال برساخته شدن چهره‌ی *مستانه*، شخصیت غرب‌زده‌ی زن، روندی متفاوت می‌یابد. *مستانه* که در غرب تحصیل کرده، دختری طرفدار استقلال *ایران* و با نفوذ انگلیسی‌ها مخالف است. وی ابراز عشق عضو سفارت *انگلیس* را پس می‌زند و جسورانه وارد بازی عشق با *ادیبان* می‌شود؛ مرد متأهلی که در نظرش روشنفکر ایده‌آلی است که سودای مبارزه با اجانب را دارد. *مستانه* واجد ویژگی‌هایی است که از دید گفتمان تجددخواه، مثبت تلقی می‌شود؛ زنی که پیانو می‌نوازد، اسب‌سواری می‌کند، خودرو می‌راند، به چند زبان خارجی مسلط است، قلم توانایی دارد، برای روزنامه سرمقاله می‌نویسد و دارای تمامی ویژگی‌های مدرنی است که در آن دوره‌ی تاریخی، قریب به اتفاق زنان ایرانی فاقد آن بودند. این ویژگی‌های مدرن، به نحو متناقضی مثبت بازنمایی می‌شود و نوعی شیفتگی به این شخصیت می‌آفریند. در واقع در صورت‌بندی سریال، دو گفتمان مختلف حضور دارند؛ درحالی‌که *ادیبان* مدلولات مورد نظر گفتمان ضد غرب را مفصل‌بندی می‌کند، در مقابل، *مستانه* دال گفتمان غرب‌ستایی است که مظاهر غرب را تحسین و با آن همدلی می‌کند.

از نکته‌های قابل توجه، نام شخصیت‌هاست. در *کیف انگلیسی*، اسامی اغلب شخصیت‌های منفی ایرانی است؛ حتی نام تنها شخصیت غربی که دورگه‌ی ایرانی- انگلیسی است، سیامک ساسان

است. نام شخصیت غرب‌زده‌ی دیگر هوشنگ جاویداست که هم از نظر آوایی و هم ویژگی، به هوشنگ هناوید، نام شخصیت فُکلی کتاب تسخیر تمدن فرنگی نوشته‌ی سید فخرالدین شادمان شباهت می‌یابد. کتاب که در سال ۱۳۲۶ منتشر شده است، بر نویسندگان مروج گفتمان ضد غرب مؤثر بود. *میلانی* (۱۳۸۲) معتقد است که *آل احمد* در توصیف افراد غرب‌زده متأثر از ویژگی‌هایی است که *شادمان* برای فرد فکلی ذکر می‌کند. *ساعی* (۱۳۸۹) با بررسی سریال‌های تاریخی الف بعد از انقلاب، نتیجه می‌گیرد که صرف‌نظر از یک استثناء، همه‌ی ضدقهرمانان نام‌های اصیل ایرانی و قهرمانان، اسامی اسلامی دارند. *رصافی* (۱۳۸۶) نیز با بررسی شخصیت، موضوع و تم در این سریال‌ها نتیجه می‌گیرد که سهم موضوعات اسلامی بیش از موضوعات ایرانی است. این امر را می‌توان در چارچوب رویه‌ای گفتمانی تفسیر کرد: جمهوری اسلامی با نظام پیشین خود مرزبندی می‌کند و از آنجا که گفتمان پهلوی مبتنی بر هویت باستان‌گرا بوده، تکیه‌ی تلویزیون بر هویت اسلامی و تضعیف گفتمان باستان‌گرا، امری ناگزیر است. *کیف انگلیسی* مبین این نکته نیز هست که رتوریک گفتمان مسلط، تضعیف این گفتمان را با همبسته کردن آن با جنبه‌های مذموم مفهوم غرب انجام می‌دهد.

بازنمایی فضاهای وابسته به غرب

تولید فضا محدود به زیرساخت‌های فیزیکی مانند خیابان‌ها و ساختمان‌ها نیست. تولید فضا در نظام‌های بازنمایی بصری مانند رمان و فیلم نیز صورت می‌گیرد. همچنان‌که معمار با احداث شکلی فضایی، ارزش‌های معینی را انتقال می‌دهد، فیلم‌سازان نیز چنین می‌کنند. هاروی معتقد است هر نظام بازنمایی «نوعی فضامندسازی گونه‌هایی است که به طور خودکار جریان تجربه را منجمد می‌سازد و بدین‌ترتیب می‌کوشد تا آنچه را که نمایش می‌دهد، تحریف کند» (هاروی، ۱۳۹۰: ۷۰). *ادوارد سعید* نمونه‌ی بارز این تحریف را نقشه‌های معنایی استعمارگران غربی برای معنا دادن به سرزمین‌های دیگران می‌داند و این را جغرافیاهای متصور[1] می‌نامد (خطیب، ۲۰۰۴). گفتمان‌ها در سطح ملی نیز فضاهای خاص خود را ایجاد یا فضاهای از پیش موجود را چنان تغییر می‌دهند که دلالت‌گر معناهای مورد نظر آن‌ها باشد. احداث بناهای یادبود جدید، تخریب بناهای یادبود قدیمی و نیز تغییر چندباره‌ی نام خیابان‌ها و میدان‌های شهرها در بعد از انقلاب نشان می‌دهد که فضا عرصه‌ای مهم برای تثبیت معنای مورد نظر گفتمان‌هاست.

بازنمایی فضا ابزاری مهم در پیش بردن روایت و ایجاد دلالت در فیلم نیز هست. لوکیشن[2] به مفهوم فضا اشاره دارد و بنا به تعریف، «مکانی است که در آن فیلم‌برداری صورت می‌گیرد» (دوائی، ۱۳۶۵:

1. imagined geographies
2. location

۱۳۶). در *کیف انگلیسی* فضا نیز محلی برای بروز غرب است. بسیاری صحنه‌ها در لاله‌زار و گراند هتل رخ می‌دهند که از نظر تاریخی و بینامتنی با مفهوم غرب همبسته‌اند. لاله‌زار به گونه‌ای بسیار نمادین با غرب و مظاهر اولیه‌ی آن پیوند وثیق دارد. *ناصرالدین شاه* پس از سفر دومش به فرنگ، به فکر احداث خیابانی به شیوه‌ی شانزلیزه *پاریس* می‌افتد و دستور ساخت *لاله‌زار* را می‌دهد. اگر احداث *شانزلیزه* به دستور هوسمان[1] به منظور چرخش سریع سرمایه برای سرمایه‌داری نوپای آن زمان در *پاریس* بود، *لاله‌زار* تنها تقلیدی ساده‌انگارانه بود (حبیبی و اهری، ۱۳۸۷). گذر زمان پیوند نمادین *لاله‌زار* با مظاهر غرب را مستحکم‌تر کرد؛ مظفر فیروز، نوه‌ی فرمانفرما، با بازگشت از *اروپا* اولین پاساژ به شیوه‌ی غربی را در *لاله‌زار* دایر می‌کند. سینمای روباز، بوتیک‌هایی با اجناس خارجی، مغازه‌های مُد و بعدها کافه‌ها و کاباره‌ها نیز برای نخستین‌بار در این خیابان ظاهر شدند (بهنود، ۱۳۸۳). این خیابان همچنین آغاز حضور زنان در عرصه‌ی عمومی به قصد تفرج بود؛ زنانی که تا پیش از این در چارچوب زندگی سنتی، جز برای انجام امور ضروری از خانه خارج نمی‌شدند (حبیبی و اهری، ۱۳۸۷). شهری (۱۳۵۷)، توصیف مبسوطی از ظهور مظاهر غرب در پوشش و رفتار زنان و مردان *لاله‌زار* می‌دهد؛ جایی که به زعم وی «محل چشم‌چرانی و عشق‌بازی و کامیابی فکلی‌ها» بود. پس از ۲۸ مرداد، جلوه‌ی بیشتر این خیابان با کاباره‌ها و سینماهایی با فیلم‌های آمریکایی بود. با پیروزی انقلاب و تغییر گفتمان حاکم، فضای *لاله‌زار* نیز دچار تغییر شد. کاباره‌های این خیابان تعطیل و بیشتر سینماها و تئاترهای آن بسته و به سازمان تبلیغات اسلامی تحویل داده شد (بهنود، ۱۳۸۳). در سال‌های پس از انقلاب، نشانه‌های نوستالژیک موجود در *لاله‌زار* به‌تدریج از میان رفت و در فراموشی عامدانه، در نهایت بدل به بورس وسایل برقی و الکتریکی شد.

گراند هتل نیز تداعی‌کننده‌ی فضایی غربی است. هتل به عنوان پدیده‌ای غربی در اواخر دوره‌ی *قاجار* به *ایران* وارد شد. *گراند هتل* که قدیمی‌ترین هتل *ایران* است، به دست مهاجری قفقازی در *لاله‌زار* ساخته شد و الگوی پذیرایی آن به سبک هتل‌های اروپایی بود. *گراند هتل* تا پایان دوره‌ی *پهلوی اول* اعتبار خود را حفظ کرد و تا نیمه‌های سلطنت *پهلوی دوم* به کار خود ادامه داد (حسینی، ۱۳۸۶). در بازنمایی *گراند هتل* در سینما و تلویزیون *ایران*، توجه ویژه به فضای کافه‌ی آن می‌شود؛ جایی که زنان و مردان متجدد ضمن پذیرایی به سبک غربی، به اختلاط و بحث درباره‌ی مسائل گوناگون به ویژه مسائل سیاسی می‌پردازند.

بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های مربوط به دوره‌ی *قاجار* و *پهلوی اول*، متأثر از گفتمان‌های تجددخواه، *لاله‌زار* و *گراند هتل* را به عنوان فضاهایی مطلوب بازنمایی می‌کنند. در مقابل، *کیف*

---

۱. ژرژ اوژن هوسمان (۱۸۰۹-۱۸۹۱) Georges-Eugène Haussmann مشهور به *بارون هوسمان*، شهردار پاریس در زمان ناپلئون سوم که احداث بولوار در شهرسازی از ابداعات اوست. خیابان *شانزلیزه* که برخی آن را بهترین و خاطره‌انگیزترین خیابان در اروپا می‌دانند، به ابتکار وی انجام شده است.

انگلیسی متأثر از گفتمان مسلط این فضاها را به گونه‌ای دیگر مفصل‌بندی می‌کند. *لاله‌زار* و *گراند هتل* محل وقوع کنش‌های ناپسند شخصیت‌های غربی و غرب‌زده است؛ در مقابل مکان‌هایی با دلالت سنتی و مذهبی مانند مسجد و بازار محلی برای کنش‌های مثبت شخصیت‌های مذهبی است. بدین‌گونه میان شخصیت‌ها، کنش‌ها و مکان‌ها نوعی همنشینی برقرار می‌شود. برای نمونه نخستین ملاقات دو شخصیت فکلی، یعنی هوشنگ جاوید و ادیبان در *گراند هتل* اتفاق می‌افتد و رابطه‌ی نامشروع ادیبان با مستانه، از *گراند هتل* آغاز می‌شود. فضای *لاله‌زار* نیز محل متلک پرانی، تعرض به زنان و عربده‌کشی مردان مست است. بدین‌گونه سریال، خاطرات متعارف و نوستالژیک گفتمان‌های تجددخواه از این مکان‌ها را یادزدایی و تصویر رؤیایی از این مکان‌ها را به منزله‌ی آرمان‌شهری از غرب، ویران می‌کند. آنچه در پایان سریال از این فضاها در ذهن مخاطب باقی می‌ماند، ویران‌شهری[1] است که در آن افراد غرب‌زده در کار زد و بند و خیانت به کشور و نزدیکان خود هستند.

بازنمایی مفهوم دموکراسی

سریال موضوعاتی مانند دموکراسی را بازنمایی و با مفهوم غرب مرتبط می‌کند؛ اشاره به دموکراسی گاه مستقیم و با اشاره‌های کلامی از سوی شخصیت‌های سریال انجام می‌شود. سریال دموکراسی را به منزله‌ی مفهومی غربی برساخته و از آن مشروعیت‌زدایی می‌کند. اشاره‌های شخصیت‌های منفی، خود به دو دسته قابل تقسیم است. یک دسته اغراق درباره‌ی محسنات دموکراسی است که وقتی با لحنی مبالغه‌شده از سوی شخصیت‌های منفی ابراز می‌شود، حالت ذم پیدا می‌کند. گاه نیز تلاش می‌شود تا معنایی غیر واقعی به دموکراسی نسبت داده شود؛ برای نمونه در یک صحنه شازده، یکی از شخصیت‌های منفی، به هوشنگ جاوید می‌گوید: «شما معلوم نیست با یزید هستی یا امام حسین» و او با خنده پاسخ می‌دهد «هر دو. میدونی من عاشق صلابت امام حسین هستم، ضمناً بی اختیار از یزید هم خوشم میاد، نمیشه؟ به این میگن دموکراسی.»

دسته‌ی دیگر اشاره به دموکراسی، از سوی شخصیت‌های منفی ابراز می‌شود که در عین منفی بودن از نوعی متانت و فرهیختگی برخوردارند و ماهیت پنهان دموکراسی را که خود به خوبی از آن آگاه هستند، برای مخاطب افشا می‌کنند. مورد بارز صحبت‌های آقای پیرایش است که پیش‌تر با تمهیدات مختلف، دانش و فضل وی نشان داده شده و در یکی از صحنه‌ها چنین می‌گوید:

«مرد سیاسی باید فحش‌خورش مَلَس باشه و لبخند بزنه. باید طبق قاعده‌ی روز عمل کرد. شما نمی‌دونید در دموکراسی چه‌قدر خوب می‌شه بازی کرد. غرب از طریق دمکراسی مردمو به هر

1. dystopia

طرف که دلش می‌خواد به حرکت در می‌آره. تحت دموکراسی کاری می‌کنه که مردم همون کاری را انجام بدن که سیاسیون توقع دارن.»

افزون‌بر دیالوگ‌ها، اشاره به دموکراسی با بازنمایی مفاهیم و نهادهای مرتبط با آن نیز انجام می‌شود؛ مفاهیمی چون نمایندگی، انتخابات و آزادی بیان و نهادهایی چون مجلس شورای ملی، روزنامه‌ها و کافه‌ها (کافه به منزله‌ی فضای عمومی هابرماسی و محلی برای حضور و بحث روشنفکران). دو رویداد مهم که کنش‌های شخصیت‌ها حول آن‌ها شکل می‌گیرد، یکی انتخابات و دیگری انتشار روزنامه است. انتخابات با مجموعه‌ای زنجیره‌وار از کنش‌ها مانند: رأی دادن، تبلیغات انتخاباتی، نطق انتخاباتی، شمارش آرا، تأیید انتخابات، نماینده شدن و تصویب قوانین، بازنمایی می‌شود. سریال تمامی این‌ها را به نحوی مخدوش و جعلی معرفی می‌کند، به گونه‌ای که این‌ها نه‌تنها بی‌ثمر، بلکه تأمین‌کننده‌ی منافع بیگانگان نشان داده می‌شوند. این موضوع درباره‌ی انتشار روزنامه نیز صدق می‌کند. پیشنهاد راه‌اندازی روزنامه را هوشنگ جاوید می‌دهد، خط فکری روزنامه نیز سفارت *انگلیس* می‌دهد. عملکرد روزنامه نیز اگر در مقاطعی به واسطه‌ی تلاش‌های افراد مذهبی مانند احمد دلدار در خدمت منافع مردم است، اما در نهایت روزنامه در مسیر منافع *انگلیس* عمل می‌کند.

بررسی فرانقش تعاملی

این فرانقش به این می‌پردازد که چگونه متن به شخصیت‌ها و بیننده موقعیت می‌دهد و اشاره به تمهیداتی دارد که سازندگان فیلم به کار می‌گیرند تا مخاطب نسبت به بعضی از شخصیت‌ها احساس همدلی کند و از بعضی دیگر منزجر شود. *کیف انگلیسی* برای این کار از روش‌های مختلفی استفاده می‌کند:

صدای خارج از تصویر[1]

در شروع هر قسمت از سریال، صدای خارج از تصویر گزینشی از قسمت‌های قبل را روایت می‌کند. این صدا، مردانه و همراه با نوعی پختگی است که نوعی واقعیتِ عینی و مستند را تداعی می‌کند. تمهید صدای خارج از تصویر از نظر سبکی، ابزاری است برای طبیعی جلوه دادن و تلطیف کردن که از طریق آن عاملیت روایی بی‌روح و ناشناخته‌ی فیلم به چیزی تلطیف شده و آشنا بدل می‌شود (کزُلف، ۱۹۸۸). این صدا تمهیدی رتوریک برای مرجع کردن خوانشی خاص از سریال است.

1. voice-over

انتخاب بازیگران

سریال برای عرضه‌ی متقاعدکننده‌ی نظام معنایی خود به بازیگران نیز متکی است. بازیگران با خود انتظارات و معانی ضمنی را از فیلم‌های قبلی یا زندگی واقعی‌شان به همراه می‌آورند. آن‌ها نه فقط باقیمانده‌ی نقش‌های دیگری که بازی کرده‌اند با خود به همراه دارند، بلکه معانی متن‌های دیگر را نیز با خود به همراه می‌آورند و در ذهن بینندگان انتظاراتی نسبت به خود ایجاد می‌کنند (رُو، ۲۰۰۰). دو بازیگر اصلی یعنی علی مصفاو لیلا حاتمی، در نقش ادیبان و مستانه، از سرشناس‌ترین بازیگران آن دوران بودند. *علی مصفا* در فیلم‌های پیشین خود چندین‌بار نقش روشنفکر را بازی کرده بود و این امر باورپذیری نقش وی را بیشتر می‌کرد. درباره‌ی *لیلاحاتمی* نیز ضیاءالدین دری، کارگردان سریال می‌گوید انتخاب وی به طور دقیق به این خاطر بوده که همانند مستانه بخشی از زندگی و تحصیلاتش در اروپا سپری شده است (دری، ۱۳۸۰). انتخاب محمدرضا شریفی‌نیا در نقش هوشنگ جاوید نیز هوشمندانه است؛ چرا که وی کارنامه‌ی پرباری در ایفای نقش‌هایی داشت که تداعی‌کننده‌ی مردی رِند، عیاش و فرصت‌طلب بود.

اجرا یا شیوه‌ی رفتار[1]

شیوه‌ی رفتار شخصیت‌های مثبت با منفی تفاوت‌های مهمی دارد. یکی از این تفاوت‌ها، به همکاری شخصیت‌های مثبت با یکدیگر باز می‌گردد. آن‌ها یار و یاور همدیگرند و در جریان روایت به هم نزدیک می‌شوند. حال آن‌که شخصیت‌های منفی دچار اختلاف شده، از هم جدا می‌شوند یا همدیگر را نابود می‌کنند و بدین‌گونه ایدئولوژی مسلط خود را در قالب قهرمانان فیلم بازتولید می‌کند (فیسک، ۱۹۸۸). در *کیف انگلیسی* همدلی شخصیت‌های مثبت در جریان سریال افزایش می‌یابد. رابطه‌ی روحانی فیلم حاج آقا نجفی با احمد دلدار در نهایت مستحکم‌تر می‌شود. زهره فرهنگ از ادیبان، شخصیت منفی، جدا می‌شود و به عقد احمد دلدار درمی‌آید. شخصیت‌های منفی نیز منزوی و از هم جدا می‌شوند. مستانه درخواست ازدواج منصور ادیبان را رد می‌کند و *ادیبان* در نهایت تنها می‌ماند. آقای پیرایش به بهادرخان افراشته نارو می‌زند. سیامک ساسان نیز به دختر آقای پیرایش رحم نمی‌کند و دستور شکنجه و تجاوز به وی را می‌دهد.

تمهیدات کلامی

سریال برای ایجاد فاصله‌ی اجتماعی میان شخصیت‌های غربی و غرب‌زده با دیگر شخصیت‌ها از

1. performance

زبان انگلیسی و *فرانسه* استفاده می‌کند. تجفل (۱۹۸۲) معتقد است افراد درون گروه با استفاده از این ترفند نشان می‌دهند که دیگران خارج از گروه شبیه به هم هستند. ترفند دیگر برای ایجاد فاصله‌ی اجتماعی، لهجه است. سیامک ساسان گرچه به فارسی صحبت می‌کند، اما لهجه‌ی خاصی دارد که مبین خارجی بودن وی است.

تمهیدات تصویری

برای ایجاد همدلی با شخصیت‌های مثبت از قاب‌هایی با نمای نزدیک یا نمای متوسط استفاده می‌شود. نمای نزدیک مبین رابطه‌ی صمیمی و فردی و نمای متوسط مبنی‌بر ایجاد رابطه‌ی اجتماعی است. شخصیت‌های مثبت اغلب با قاب‌های تصویر از روبرو گرفته می‌شوند تا مورب یا نیم‌رخ، زیرا زاویه‌ی دوربین از روبرو حاکی از دربرگیری است و زاویه‌ی نیم‌رخ نشان از جداسازی. همچنین از زوایای دوربین رو به بالا برای نشان دادن احساس سلطه‌ی شخصیت‌های غربی یا غرب‌زده بر دیگر شخصیت‌ها استفاده می‌شود.

بررسی فرانقش متنی

فرانقش متنی با این سروکار دارد که چگونه معانی در درون متنی پویا ردیف و ادغام می‌شود. از نظر *کرس و ون لیون* (۱۹۹۶) فرانقش متنی از طریق سه نظام ارزش اطلاعاتی، قاب و برجستگی به هم مرتبط می‌شوند. ارزش اطلاعاتی به محل قرار گرفتن عناصر تصویری پرداخته و با توجه به چپ/ راست، مرکز/ حاشیه و بالا یا پایین قرار گرفتن عناصر، ارزش اطلاعاتی خاصی به آن‌ها می‌دهد، چنان‌که بالا دلالت بر ایده‌آل بودگی و واقعی بودگی اطلاعات دارد. قاب نشان می‌دهد که عناصر تصویر می‌توانند هویت‌های متمایز معینی داشته باشند یا به صورتی وابسته به هم بازنمایی شوند. انفصال یا اتصال از طُرقی چون خطوط و فضاهای خالی میان عناصر یا تفاوت و کنتراست رنگ ایجاد می‌شود. برجستگی نشان می‌دهد که بعضی از عناصر می‌توانند نسبت به سایر عناصر جلب توجه کنند. این امر نیز از طریق پیش‌زمینه یا پس‌زمینه، اندازه‌ی نسبی، کنتراست در قدرت صدا یا رنگ، درخشانی و غیره ایجاد می‌شود. *کیف انگلیسی* در بازنمایی عناصر و به ویژه شخصیت‌ها از این نظام‌ها استفاده می‌کند. برای نمونه شخصیت‌های مثبت اغلب در سمت راست کادر یا در بالا قرار می‌گیرند.

تحلیل *مدار صفر درجه*

مدار صفر درجه سریال ۳۰ قسمتی به کارگردانی حسن فتحی است که در سال ۱۳۸۶ از

شبکه‌ی اول سیما پخش شد. سریال که می‌توان واکنشی به اتهام غرب مبنی بر یهودستیزی[1] در *ایران* دانست، سرگذشت جوانی ایرانی به نام حبیب است که در بحبوبه‌ی اشغال *پاریس* به دست *آلمان نازی*، جان تعدادی از یهودیان فرانسوی را نجات می‌دهد. ایده‌ی تولید سریال به قبل از ۱۳۸۴ و زمان ریاست جمهوری محمد *خاتمی* بازمی‌گردد که گفتمان اصلاحات با موضوعاتی چون گفتگوی تمدن‌ها و تشنج‌زدایی با غرب، گفتمانی هژمونیک بود. با این حال طولانی شدن فرآیند تولید سریال، پخش آن را با دوره‌ی محمود *احمدی‌نژاد* مصادف گرداند که گفتمان مسلط با مسائلی چون نفی هولوکاست، دورِ جدیدی از منازعه با غرب را آغاز کرده بود.[2]

بررسی فرانقش بازنمایی

برای بررسی فرانقش بازنمایی در این سریال نیز عناصر و موضوعات مورد توجه قرار گرفتند. عناصر شامل شخصیت‌های غربی، فضاهای غربی و همین‌طور پوشش و لباس غربی است. در بخش موضوعات نیز مضمون فقدان معنویت در غرب مورد توجه قرار گرفت.

شخصیت‌های غربی

شخصیت‌های سریال را می‌توان به ایرانی و غربی تقسیم کرد. شخصیت‌های غربی فرانسوی، آمریکایی، آلمانی و روسی هستند. برخلاف *کیف انگلیسی*، سریال فاقد شخصیت غرب‌زده است

---

1. anti-semitism

۲. در چنین فضایی پخش *مدار صفر درجه* که محور اساسی آن تقبیح یهودی‌ستیزی بود، واکنش‌های زیادی به دنبال داشت. سیامک مره‌صدیق رئیس انجمن کلیمیان ایران سریال را ارائه‌ی «تصویری واقعی از تفکرات یهودیان آزاداندیش و جداسازی ماهیت صهیونیسم از یهودیت نبوی» دانست و در نامه‌ای تشکرآمیز به رئیس صداوسیما، سریال را گامی مهم در راستای وفاق بیشتر میان ایرانیان یکتاپرست خواند (ویژه‌نامه‌ی نوروزی روزنامه‌ی قدس، ۱۳۸۷). محمدعلی ابطحی، معاون محمد خاتمی رئیس دولت اصلاحات، جان‌مایه‌ی سریال را برگرفته از گفتمان اصلاحات دانست و آن را «روشی جدید برای گسترش گفتگوی سیاسی با جهان مدرن» خواند. در مقابل، طرفداران دولت، صداوسیما را متهم کردند که این سریال سیاست‌های دولت را به چالش کشیده است. دامنه‌ی واکنش‌ها به کشورهای غربی نیز رسید. روزنامه‌ی آمریکایی *وال استریت* نوشت اگرچه در ظاهر داستان این سریال در مخالفت با موضع احمدی‌نژاد در قبال *هولوکاست* است، ولی در باطن این نیز مانند بسیاری دیگر از تولیدات «امپراتوری تلویزیون ایران»، به «دنبال فرستادن پیام‌های سیاسی به صورت پیچیده و ماهرانه» است (به نقل از سایت بی‌بی‌سی، ۲۰۰۷/۹/۷). *اشپیگل* با استناد به آمدن نام کتاب «تاریخ یک ارتداد» نوشته‌ی روژه گارودی در تیتراژ سریال، به عنوان یکی از منابع تاریخی مورد استفاده، سریال را یهودستیز دانست و روزنامه‌ی اسرائیلی *هاآرتص* نوشت که این سریال تلاش دارد تا بینندگان خود را متقاعد کند که درگیری اعراب و اسرائیل ریشه‌ی اروپایی دارد (ویژه‌نامه‌ی نوروزی روزنامه‌ی قدس، ۱۳۸۷).

و غربی‌ها نیز تنها منفی نیستند. شخصیت‌های منفی غربی منحصر به یهودیان صهیونیست، نظامیان و مقامات سیاسی غربی است. سریال نگاهی کلیشه‌ای به غرب ندارد ولی در نظام معنایی آن، غربیان هرگز پست و حقیر بازنمایی نمی‌شوند، حتی شخصیت‌های منفی غربی نیز واجد توانایی‌های هستند که تلویحی مبتنی‌بر برتری آن‌هاست. در واقع گفتمان حاکم بر سریال پادگفتمانی علیه شرق‌شناسی یا به تعبیر *العزم* (۱۹۸۱)، شرق‌شناسی وارونه نیست که غربیان را افراد حقیر تصویر کند، بلکه با اذعان به برتری غرب حتی متأثر از گفتمان شرق‌شناسی است. رابطه‌ی شخصیت‌های ایرانی با شخصیت‌های غربی جنبه‌ی دیگری از این تأثیر است؛ شخصیت‌های ایرانی به وضوح از منظر غربیان به خود می‌نگرند و گویی که خود در منظر و نگاه این دیگری مهم شکل می‌گیرد. حبیب، شخصیت اصلی سریال در سکانسی که در دانشگاه *پاریس* می‌گذرد، خطاب به دو همکلاسی ایرانی خود می‌گوید:

«ببینید بچه‌ها اینکه هر یک از ما در خلوت خودمان چگونه‌ایم امریه کاملا شخصی، اما به گمانم در انظار عمومی یک ملت بیگانه نباید افعالی ازمان سر بزنه که با منش یک ایرانی نوع‌دوست مغایرت داشته باشه.»

در سکانسی دیگر، زمانی که اردشیر، همکلاسی حبیب، از وی می‌خواهد تا همراه وی به یک پارتی فرانسوی برود، این مکالمه شکل می‌گیرد:

«اردشیر: به یک پارتی دعوت دارم. تو هم اگر می‌خوای می‌تونی بیایی. حضور یک جوان ایرانی که با اشعار شعرایی مثل ویلیام بلیک، آرتور رمبو و شارل بودلر آشنایی کامل داره، می‌تونه برای مهمان‌ها قابل توجه باشه.»

حبیب پاسخ می‌دهد که ترجیح می‌دهد خود را با اشعار *عطار*، *مولوی* و *حافظ* سرگرم کند و زمانی که *اردشیر* از وی می‌خواهد تا دست از گذشته‌ی تاریخی که به زعم وی دوره‌ی آن به سر آمده، بردارد، حبیب می‌گوید:

«وقتی کسی می‌ره خواستگاری، در اول قدم سلام و احوال‌پرسی از کس و کارش می‌پرسند و از تیره و طایفه و خانواده‌اش. اون وقت اگه بگه بی کس و کاره، حتی یک پول سیاه هم تحویلش نمی‌گیرن. گذشته و فرهنگ و تاریخ برای ملت‌ها مثل همچو چیزی می‌مونه. اگه به عنوان یک ایرانی فاقد گذشته‌ای بودی که امثال گوته، بایرون و لامارتین با دیده‌ی تحسین ازش یاد کرده‌اند، اون وقت محال بود تو این قِسم از محافل، حتی با این سکنات وجنات (اشاره به شیک‌پوشی اردشیر)، حتی تا دم در هم راهت بدن.»

اگر حبیب، *اردشیر* را به خاطر اینکه با شیک‌پوشی خود را ابژه‌ی نگاه میزبانان غربی می‌کند، ملامت می‌کند، اما خود به نحو متناقضی اسیر همین منطق است؛ چرا که *ایران* و فرهنگ

ایرانی را ابژه‌ی نگاه خیره‌ی[1] غربیانی مانند *گوته*، *بایرون* و *لامارتین* می‌کند.

نکته‌ی قابل تأمل دیگر زن بودن شخصیت اصلی غربی است. قهرمان زن، دختری فرانسوی و یهودی به نام ساراست. زن بودن قهرمان غربی در پرتوی نگاهی بینامتنی، دلالت‌های تازه‌ای می‌یابد. *توکلی طرقی* (۱۳۸۲) معتقد است در گفتمان‌های شکل گرفته حول غرب، زن غربی دالی اصلی است. اگر در گفتمان شرق‌شناسی حرمسرا و زنان مستور نقشی مرکزی داشته‌اند، در بازنمایی غرب، زنان بی‌پرده غربی این نقش را بر عهده دارند. نگاهی اجمالی به سفرنامه‌ها، اشعار، رمان‌ها و فیلم‌های سینمایی تولید شده در سده‌ی اخیر نه تنها نشان‌دهنده‌ی این موضوع، بلکه حاکی از نوعی شیفتگی تدریجی به زن غربی و ایده‌آل شدن وی نیز هست (اکبرزاده جهرمی، ۱۳۹۲: ۲۱۵-۲۰۸). *سعید* (۱۳۷۱) اشاره می‌کند که در گفتمان نویسندگان اروپای قرن نوزدهم شرق، تجسمی زنانه[2] داشت. در متون ایرانی اعم از نوشتار و فیلم نیز غرب اغلب تجسمی زنانه می‌یابد. الانانی نیز با بررسی داستان‌های نویسندگان عرب نتیجه می‌گیرد که غرب اغلب به صورت زن بازنمایی می‌شود. *الانانی* در تفسیر این موضوع آن را به نوعی مقاومت تعبیر می‌کند، اگر استعمارگر غربی استعمار را کنشی جنسی می‌دید که خود را در آن مرد و استعمار شده را زن می‌دید. عجیب نیست که کنش مقاومت برای طرد استعمار به صورت کنش جنسی معکوس رخ دهد؛ کنشی که در آن استعمارشده خود را به صورت مرد و استعمارگر را در قالب زن تصویر می‌کند(۲۰۰۶: ۱۲). تعبیر دیگر بازنمایی غرب به مثابه زن، می‌تواند این باشد که این تجسمی از جنبه‌های اغواگرانه‌ی غرب است. زنانه کردن غرب به ویژه در متونی رخ می‌دهد که با جنبه‌های مدرن غرب همدلی دارند. برعکس در متونی که غرب را به چالش می‌کشند، غرب اغلب به جای زن، در شکل مردی کامجو تجسم می‌یابد. داستان کوتاه شوهر آمریکایی نوشته‌ی *آل احمد* (۱۳۵۰) مثال روشنی از این دست است که در آن زنی ایرانی فریب مردی آمریکایی را می‌خورد. در *کیف انگلیسی* نیز که به نسبت *مدار صفر درجه* نگاه غرب‌ستیزانه‌ی بیشتری دارد، ضد قهرمان غربی مردی است که به زن‌های ایرانی تمایل جنسی نشان می‌دهد. در *مدار صفر درجه* گرچه میل به غرب در عشق حبیب به *سارا* جلوه‌گر می‌شود (دختری زیبا که واجد ظرافت و زیبایی فرانسوی است) اما این میل محدود به حبیب نیست؛ چنان‌که در یکی از سکانس‌ها میزانچی آبدارچی ساده‌دل سریال، زمانی که می‌خواهد آمدن *سارا* را به حبیب اطلاع دهد، با اشتیاق خاص می‌گوید:

«جالب‌ترشو برات بگم، یک دختر جوان وجیه‌الجمیله‌ی سانتی‌مانتالِ خدا لایق‌دیده‌ای در اتاق منتظر شماست. از وجنات و سکناتش این‌جوری بفهمی نفهمی معلومه که مال فرنگه.»

1. gaze
2. Femininisation

سریال در کار برجسته کردن هویت ایرانی نیز هست. نظام تمایز سریال بیش از آنکه مبتنی‌بر تمایزهایی مانند غربی/ شرقی یا غربی/ مسلمان باشد، مبتنی‌بر تمایز غربی/ ایرانی است. شخصیت‌های مثبت ایرانی هویت مذهبی متکثری دارند و فقط مسلمان نیستند. برای نمونه شخصیت‌های مثبت *منوهین* و *خاخام اسحاق* یهودی هستند. مسیحیان ایران نیز گرچه حضور پررنگی ندارند، اما حضور اندک آن‌ها نیز با بازنمایی مثبت همراه است. در نظام معنایی سریال، ایرانی بودن هویتی فراتر از مذهب می‌یابد. کنش‌های بازنمایی شده میان شخصیت‌های ایرانی و غیرایرانی نیز در راستای تقویت گفتمان هویت ایرانی رخ می‌دهند. برای نمونه در ازدواج‌ها، این مردهای ایرانی هستند که زن خارجی می‌گیرند. این تصادفی نیست چرا که بر اساس قوانین مدنی ایران، اگر زنی خارجی با مردی ایرانی ازدواج کند، وی نیز ایرانی محسوب می‌شود، اما اگر زنی ایرانی با خارجی ازدواج کند، هویت ایرانی وی تحت‌الشعاع هویت همسرش قرار می‌گیرد.

سریال گرچه به تقویت هویت ایرانی می‌پردازد، با این حال این کار در چارچوب محدودیت‌های گفتمان مسلط انجام می‌شود. برای نمونه فقط اقلیت‌های مذهبی رسمی یعنی یهودیان و مسیحیان به نمایش درمی‌آیند. عناصر هویتی مسلمانان بازنمایی شده نیز مبتنی‌بر تشیع است. این را می‌توان از نشانه‌هایی مانند نحوه‌ی نماز خواندن شخصیت‌ها و استفاده از مُهر، دریافت. این نشانه‌های تلویحی به خصوص درباره‌ی مادر حبیب به کار می‌رود که اصالت فلسطینی دارد و ظن سُنی بودن وی بیشتر است. حاصل غیاب سُنیان، طبیعی نمودن شیعه بودن ایرانیان مسلمان است.

فضاها و مکان‌های غربی

بخشی از وقایع سریال در *ایران* و بخشی در *پاریس* می‌گذرد. *پاریس* لوکیشن اصلی رویدادهایی است که در غرب می‌گذرد. در نماهای معرفی[1] *پاریس*، جلوه‌هایی فریبنده از برج ایفل، رود سن و دیگر نقاط این شهر به نمایش درمی‌آید که با اعجاب شخصیت‌های ایرانی همراه است. صدای حبیب بر روی تصویر شنیده می‌شود که به ولتر فرانسوی استناد می‌کند: «در کوچه پس کوچه‌های پایتختِ قدیمی، همه‌چیز حتی وحشت، حیرت‌آور است.» فضاهایی بازنمایی شده از *پاریس* منطبق با کلیشه‌ها و چشم‌اندازهای کارت‌پستالی از اروپاست. افرادی که در این لوکیشن‌ها تردد می‌کنند، ظاهر و لباس‌هایی کامل آراسته دارند، زوج‌های زیبا در کنار هم در حال ترددند، بر روی نیمکت‌ها در فضاهای عمومی افرادی در حال مطالعه‌اند. یک لوکیشن اصلی که محوطه‌ی بیرونی دانشگاه است، باغی مصفاست که در آن دختران زیباروی مکشوف به همراه همکلاسی‌های پسر خود در حال عبور و صحبت‌اند. این نوع بازنمایی در نگاهی

1. establishing shot

بینامتنی، یادآور سفرنامه‌های سیاحان ایرانی از غرب است که حضور زنان بی‌پرده در مکان‌های عمومی، تمثیلی از فردوس برین است.

در بازنمایی مکانی نیز بر برتری غرب اذعان می‌شود. حتی آنجا که سریال بر ابعاد منفی غرب انگشت می‌گذارد و مکان‌هایی مانند بازداشتگاه نازی‌ها را بازنمایی می‌کند، باز هم نوعی نظم و برتری را بازتاب می‌دهد. بازنمایی تؤامان بازداشتگاه نازی‌ها در *پاریس* و بازداشتگاه شهربانی در *تهران*، نوعی تمایز میان دو بازداشتگاه برقرار می‌کند. گرچه حبیب در هر دو بازداشتگاه شکنجه می‌شود، اما بازداشتگاه نازی‌ها مطابقت بیشتری با استانداردهای امروزی دارد. در مقابل بازداشتگاه وی در *ایران* که مکانی تاریک و نمور و با ابزارهای شکنجه‌ای چون قپانی و بام‌غلطان و شلاق سیمی است، نسبت به نمونه‌ی غربی خود بسیار بدوی‌تر می‌نماید. در تولید این تمایز، گفتار نیز به کمک تصویر می‌آید. بازجوی ایرانی در نخستین مواجهه با حبیب به تمسخر می‌گوید: «حکماً بازداشتگاه‌های ما بهتر و تمیزی بازداشتگاه‌های *گشتاپو* در *پاریس* نیست. با این حال امیدوارم شب راحتی را گذرانده باشی!»

سریال در بخش‌های مربوط به *ایران* از فضاها و لوکیشن‌های متنوعی استفاده می‌کند که عمده‌ی آن‌ها مدرن و غربی است. درحالی‌که سریال به نقد *رضاشاه* می‌نشیند اما در بازنمایی فضاها و نهادهای غربی که حاصل سیاست‌های نوسازی و غربی‌سازی این دوران است، نگاه همدلانه‌ای دارد. لوکیشن اغلب سکانس‌ها، نهادهای مدرنی است که در دوره‌ی *پهلوی اول* به تأسی از کشورهای غربی ایجاد شد. این نهادها شامل نهادهای امنیتی و انضباطی مدرن (شهربانی، دادگاه، زندان و بازداشتگاه)، نهادهای اداری مدرن (وزارت خارجه، اداره‌ی تبلیغات)، نهادهای بهداشتی و پزشکی مدرن (بیمارستان، درمانگاه، پزشک قانونی، مطب پزشک)، نهادهای ارتباطی و رسانه‌ای مدرن (دفتر هفته‌نامه و چاپخانه)، نهادها و ابزارهای مدرن حمل و نقل (ایستگاه راه‌آهن، کوپه‌ی قطار و داخل خودرو) و فضاهای عمومی مدرن (خیابان‌ها، هتل‌ها، کافه‌ها و پارک‌ها) است. در لوکیشن‌های به ظاهر خنثی نیز که نمی‌توان آن‌ها را غربی دانست، وجود عواملی چون وسایل صحنه، لباس و سبک زندگی شخصیت‌های حاضر، حال و هوایی غربی به این فضاها می‌دهد.

بازنمایی مکان‌هایی که نمادی از هویت ایرانی محسوب می‌شوند نیز جایگاه ویژه‌ای در سریال می‌یابد. دو سکانس مهم یکی در تخت جمشید و دیگری در پای قله‌ی دماوند رخ می‌دهند. *تخت جمشید* و *دماوند* دلالت‌های نمادین مهمی در گفتمان هویت ایرانی دارند.[1] بدین‌گونه بارز کردن مؤلفه‌های گفتمان ایرانی در بازنمایی مکانی نیز خود را به خوبی نشان می‌دهد. در مقابل

۱. برای دلالت‌های نمادین دماوند نگاه کنید به زیاری (۱۳۸۹).

تقریباً هیچ فضایی مانند مسجد یا حسینیه در سریال وجود نـدارد کـه دال بـر هویـت اسـلامی باشد.

بازنمایی نحوه‌ی پوشش و لباس

لباس و پوشش بیانگر مسائل گوناگونی است. «رنگ لباس بیانگر حالت و سـلیقه، جـنس لبـاس بیانگر وضع اقتصادی و مدل لباس بیانگر ملیت شـخص اسـت» (مـولین، ۱۳۷۹: ۴۹). یـک راه برای ایجاد هویت جمعی و تفاوت میان ما و آن‌ها، استفاده از مدل لباس اسـت. بـرخلاف *کیـف انگلیسی* که برای ایجاد تمایز میان شخصیت‌های غربی و غرب‌زده اسـتفاده مـی‌کنـد، در مـدار *صفر درجه* پوشش شخصیت‌های غربی و ایرانی تفاوتی بـا هـم ندارنـد. مردهـا از کـت و شـلوار، کلاه شاپو و اغلب کراوات استفاده می‌کنند و گاه بر روی کت و شلوار خود پـالتو و بـارانی بلنـد می‌پوشند. در سکانس‌هایی که در *پاریس* می‌گذرد نیز لباس شخصیت‌های ایرانی‌هـا تمـایزی بـا لباس غربی‌ها ندارد و در پوشش آن‌ها نشانه‌ای دال بر هویت ایرانی به چـشم نمـی‌خـورد. تنهـا مورد بارز تفاوت، لباسِ شخصیت‌های چپ سریال (اعضای حزب توده و طرفـداران شـوروی) بـا لباس دیگر شخصیت‌هاست. این افراد لباسی شبیه به اونیفـرم مـی‌پوشـند کـه تـداعی‌کننـده‌ی لباس سران *حزب کمونیست* در کشورهایی مانند *چین* و *کره شمالی* است. همچنین ایـن افـراد به جای کلاه شاپو از کلاه کپی استفاده می‌کنند. تقی که عـضو حـزب *تـوده* اسـت، زمـانی کـه مسیرش را از حزب جدا می‌کند، پوشش و لباسش نیز دچار تغییر شده و کت و شلوار همراه بـا کراوات به تن می‌کند و بدین‌گونه تغییر لباس به نمادی از تغییر هویت وی بدل می‌شود.

شخصیت‌های زن ایرانی نیز مانند زنان غربی سریال از کت و دامن استفاده مـی‌کننـد و تنهـا تفـاوت پوشاندن موی سر با کلاه است. نحوه‌ی حجاب زنان و به ویژه استفاده‌ی زنان از کلاه در ایـن سـریال، تفسیر حجاب آن‌ها را دچار ابهام می‌کند. یکی از مشکلات تلویزیون *ایـران* بعـد از انقـلاب، بازنمـایی زنان بی‌حجاب بوده است. اگر ویژگی ذاتی تلویزیون را واقع‌گرایی[1] یا تظـاهر بـه واقـع‌گـرایـی بـدانیم (فیسک، ۱۹۸۸: ۲۱)، الزامات ناشی از این ادعا از یک‌سو، تلویزیـون را در مـواردی بـه نمـایش زنـان بی‌حجاب وا می‌دارد و از سوی دیگر معیارهای گفتمان رسمی اجـازه‌ی چنـین چیـزی را نمـی‌دهـد. راه‌حل تلویزیون پوشاندن مو در زیر کلاه بوده است. مبتنی‌بر بینامتنیـت شـکل گرفتـه در تلویزیـون، زنی که کلاه به سر دارد، حتی اگر موهایش نیز پوشیده باشد، دال بر زن بی‌حجاب است. با توجـه بـه این موضوع و استفاده‌ی تمامی شخصیت‌های مثبت زن از کلاه در فضاهای عمومی، می‌توان آن‌هـا را بی‌حجاب انگاشت. در سکانس‌هایی که به قبل از شهریور ۱۳۲۰ باز می‌گردد، این موضوع با توجـه بـه کشف حجاب اجباری در آن زمان منطقی است. با این حال استفاده از کـلاه توسـط شخـصیت‌هـای

1. realism

مثبت زن در سکانس‌های مربوط به بعد از سقوط *رضاشاه* نیز ادامه می‌یابد و در نهایت باحجاب یا بی‌حجاب بودن زنان مبهم باقی می‌ماند.

این نحوه از بازنمایی پوشش زنان و مردان زمانی مسئله برانگیزتر می‌شود که به پس‌زمینه‌های تاریخی تغییر لباس در این دوره‌ی تاریخی توجه شود. در سوم دی ماه ۱۳۰۷ بنا بر لایحه‌ای که به تصویب مجلس وقت رسید، همه‌ی مردان ایرانی مجبور به استفاده از کلاه پهلوی و کت کوتاه شدند. این قوانین گرچه از سوی بعضی تحصیلکردگان و عناصر نوگرای شهرها که قابلیت پذیرش مدل‌های غربی را داشتند، مورد استقبال قرار گرفت، اما بیشتر مردم *ایران* در این‌باره به مقاومت پرداختند (کرونین، ۱۳۸۵). در سال ۱۳۰۷ *آذربایجان* کانونی علیه تغییر لباس گردید (صدیقی، ۱۳۸۳). در *مشهد* نیز اعتراض‌ها به قیام گسترده‌ای انجامید و نظامیان با حمله به مسجد *گوهرشاد* جمعی از مردم را به قتل رساندند (همراز، ۱۳۷۶: ۵۱). تغییر لباس به مردان محدود نماند و در ۱۷ دی ۱۳۱۴ قانونی به تصویب رسید که بر اساس آن زنان حق استفاده از چادر، روبنده و روسری را نداشتند. با این زمینه‌ی تاریخی، یکی از انتقادهای اصلی گفتمان رسمی از نظام *پهلوی* کشف حجاب و تغییر پوشش زنان و مردان بوده است. با این حال سریال با نادیده گرفتن این زمینه‌ی تاریخی، پوشش غربی را طبیعی جلوه می‌دهد. تمامی شخصیت‌های مثبت ایرانی سریال از کلاه شاپو و کت کوتاه استفاده می‌کنند. پوشش زنان سریال حتی بعد از رفتن *رضاشاه* نیز از پوشش غربی تبعیت می‌کند.

سریال علاوه بر عناصر ذکر شده، موضوعاتی را نیز در ارتباط با غرب مطرح می‌کند که مهمترین آن‌ها فقدان معنویت در غرب است.

فقدان معنویت در غرب

سریال به طور مستقیم و تلویحی بر فقدان معنویت در غرب تأکید دارد. در روش مستقیم شخصیت‌های مثبت در دیالوگ‌های خود به فقدان معنویت در تمدن غرب اشاره می‌کنند. افزون‌بر این، سریال با ارائه‌ی تصاویر فجایع جنگ جهانی، ظهور *فاشیسم* و یهودستیزی این‌ها را به فقدان معنویت مرتبط می‌کند. سریال با طرح تقابل‌های شرق/ غرب، اسلام/ غرب و ایران/ غرب، طرف غربی را فاقد معنویت می‌داند. معنویت شرق و دنیوی بودن غرب اغلب از زبان شخصیت‌های مثبت غربی و با استناد به اندیشمندان معروف غربی انجام می‌شود. در سکانس سارا به نیچه و قول مشهور وی مبنی‌بر مرگ خدا استناد می‌کند و در سکانسی دیگر برای استناد عشق، عرفان و عقل به شرق به دیوان شرقی *گوته* متوسل می‌شود. سریال همچنین برای اقناع بیشتر، گفتمان علمی دانشگاه را پوشش گزاره‌های خود قرار می‌دهد. *رز* (۲۰۰۱) با الهام از فوکو می‌گوید که مقبولیت هر گفتمان، افزون‌بر استراتژی‌های بلاغی، به موقعیت

نهادی[1] آن نیز بستگی دارد. موقعیت نهادی، جایگاهی اجتماعی است که در آن گزاره‌های گفتمان ساخته می‌شود و موقعیت سخنگوی گزاره به واسطه‌ی آمریت اجتماعی‌اش به دست می‌آید. گزاره‌ی صادر شده از منبعی مقتدر بسیار مولدتر از گزاره‌ای است که از موقعیت اجتماعی حاشیه‌ای صادر می‌شود. نظرات درباره‌ی غرب گاه از زبان پروفسور شاندل بیان می‌شود که استاد دانشگاه *پاریس* است. اظهارات وی در کلاس درس ارائه می‌شود و بدین‌گونه از موقعیت نهادی دانشگاه برای پذیرش گزاره‌هایی درباره‌ی غرب استفاده می‌شود.

بررسی فرانقش تعاملی و فرانقش متنی

با توجه به اینکه این سریال نیز به‌طورتقریبی از تکنیک‌هایی مشابه با *کیف انگلیسی* بهره می‌برد، از آوردن جزئیات در اینجا خودداری می‌شود.

مقایسه‌ی دو سریال

همانند اغلب سریال‌های الف، هر دو سریال ژانر تاریخی دارند و تاریخ را دست‌مایه‌ی روایت خود قرار می‌دهند. بازه‌ی زمانی هر دو سریال اواخر سلطنت *رضاشاه*، سقوط وی و اشغال *ایران* به دست قوای متفقین و در واقع دوره‌ای است که مهمترین ویژگی آن ورود امواج توفنده‌ی تجدد به درون جامعه‌ی ایرانی است. توجه بیش از حد صداوسیما به این مقطع خاص تاریخی با توجه به مرزبندی مشخص گفتمان مسلط با گفتمان نظام *پهلوی* و گفتمان تجددخواه قابل درک است؛ چرا که به نظر می‌رسد رویدادهای این مقطع توان لازم برای مشروعیت‌زدایی از هر دو گفتمان را داراست.[2]

در بازخوانی تاریخی هر دو سریال از این دوره، غرب نقش مرکزی دارد و تاریخ بهانه‌ای برای خلق معناهای معاصر در باره‌ی خود و دیگری غربی است. دوان[3] مدعی است تلویزیون بیش از هر رسانه‌ی دیگری متهم است که با جریان مختل‌کننده‌ی برنامه‌هایش «خاطره و در نتیجه تاریخ را با تأکید مداوم بر گفتمان هم‌اکنونی[4]، منهزم می‌کند» (دوان، ۱۹۹۰: ۲۲۷). دو سریال که در زمان‌های متفاوتی ساخته شده‌اند، هر یک مفهوم غرب را با توجه به ملاحظات گفتمان

---

1. institutional location

۲. قابل توجه است که *حسن فتحی* قبل از کارگردانی *مدار صفر درجه*، سریال الف پربیننده‌ی دیگری به نام *شب دهم* ساخت که آن نیز به بازنمایی دوران رضاشاه و جلوگیری از برگزاری تعزیه در آن دوران می‌پردازد. *سید ضیاءالدین دری* نیز پس از ساختن *کیف انگلیسی*، عهده‌دار ساخت سریال الف دیگری به نام *کلاه پهلوی* شد، که موضوع آن تغییر لباس در زمان رضاشاه است. افزون‌بر این‌ها، می‌توان به فهرست بلندبالایی از سریال‌ها و انواع برنامه‌های تلویزیونی در ژانرهای مختلف اشاره کرد که این مقطع خاص تاریخی را از ابعاد مختلف مورد توجه قرار داده‌اند و درباره‌ی آن برنامه ساخته‌اند.

3. Doane
4. nowness

مسلط در آن زمان به نحو متفاوتی معناپردازی می‌کنند. *کیف انگلیسی*، غرب را با توجه به مصرف داخلی مفهوم‌پردازی می‌کند و این کار با هدف تضعیف و مشروعیت‌زدایی از گفتمان‌هایی انجام می‌شود که در دوره‌ی اصلاحات، غرب را به صورت مثبتی در صورت‌بندی گفتمانی خود وارد کرده بودند. در مقابل، *مدار صفر* درجه با توجه به اقتضائاتِ بین‌المللی گفتمانِ مسلط و در پاسخ به مدعیات تبلیغاتی دولت‌های غربی علیه *ایران*، به بازتعریف مفهوم غرب می‌اندیشند و این‌بار این کار را با هدف انسجام‌دهی به هویت‌های متکثر درونی انجام می‌دهد. اغلب مطالعات مربوط به هویت جمعی بر این تأکید می‌کنند که بازنمایی دیگری به قصد تقویت هویت ملی است، اما مورد *کیف انگلیسی* نشان می‌دهد که بازنمایی دیگری می‌تواند برای طرد و تضعیف گفتمان‌های درونی رقیب باشد.

هر دو سریال به صورت مشابهی وجوه استعماری غرب را مورد نقد قرار داده و اثرات مخرب آن را بر ارکان جامعه‌ی ایرانی نشان می‌دهند. با این حال، در *مدار صفر درجه*، غرب تعینی خارجی و عینی دارد و ابعاد استعماری آن از خارج به داخل اعمال می‌شود. اما در *کیف انگلیسی*، غرب از تعین بیرونی صرف خارج شده و از طریق پدیده‌ی غرب‌زدگی در درون جای می‌گیرد. به نظر می‌رسد که *کیف انگلیسی* در قیاس با *مدار صفر درجه* خودآگاهی بیشتری نسبت به مفهوم غرب و تجدد از خود نشان می‌دهد. با این حال، این خودآگاهی بیشتر در راستای پس زدن و غیرطبیعی جلوه دادن حضور غرب در ارکان جامعه‌ی ایرانی است. به عبارتی *کیف انگلیسی* گزاره‌های بیشتری از غرب و تجدد را پروبلماتیزه و مسئله‌دار می‌کند، ولی *مدار صفر درجه* به طبیعی کردن این گزاره‌ها می‌پردازد. به طور مشخص *مدار صفر درجه* حضور فضاها و نهادهای تجددی و نیز پوشش و لباس غربی را طبیعی می‌کند. این دو نگاه متمایز به جنبه‌های دیگر نیز سرایت می‌کند؛ درحالی‌که *کیف انگلیسی* روشنفکران ایرانی را به غرب‌زدگی و خیانت متهم می‌کند. *مدار صفر درجه* با تعدیل این نگاه، آن‌ها را افرادی نشان می‌دهد که با مظاهر استعماری غرب در ایران مبارزه کرده‌اند. همچنین *کیف انگلیسی* در کلیت خود با تقویت باور قدیمی ایرانیان به تئوری توطئه، تنور دشمنی با غرب را مشتعل نگاه می‌دارد، اما *مدار صفر درجه* درصدد برطرف کردن سوءتفاهم‌های تاریخی میان *ایران* و غرب و دراز کردن دست آشتی به سوی غرب است.

نتیجه‌گیری

نظم گفتمانی، فضایی اجتماعی است که در آن گفتمان‌های مختلف، قلمروی واحدی را پوشش داده و هر یک می‌کوشند تا آن را به شیوه‌ی خاص خود معنادار کنند. غرب مصداقی از نظمی گفتمانی است که در آن گفتمان‌های رقیب با توجه به اهداف و منافع خود می‌کوشند تا معانی متفاوتی برای آن تولید کنند. بازنمایی غرب در دو سریال تلویزیونی سریال *کیف انگلیسی* و

مدار صفر درجه نشان می‌دهد که گرچه این دو سریال متونی خاص هستند، اما با توجه به رویه‌های تولید موجود در تلویزیون می‌توان آن‌ها را بازتابی از سیاست هویتی گفتمان مسلط به عنوان امری عام و کلی تلقی کرد. مفهوم غرب برای برساختن دو نوع دیگری به کار می‌رود: دیگری بیرونی و دیگری درونی. کارکرد غرب به مثابه‌ی دیگری بیرونی شکل دهنده به جامعه‌ای متصور یا همان ملت است که از طریق مرزبندی با دیگری غربی شکل می‌گیرد و انسجام درونی هویت جمعی را در سطح دولت- ملت ممکن می‌کند. اما مفهوم غرب برای برساختن دیگری درونی نیز کاربرد دارد. دیگری درونی یا افراد غرب‌زده گرچه ملیت ایرانی دارند، اما هویت آن‌ها در اتصال به غرب تعریف می‌شود. تعریف دیگری درونی به گفتمان مسلط اجازه می‌دهد که از گفتمان‌های رقیب داخلی که ارزش‌های غربی را در صورت‌بندی گفتمانی خود وارد کرده‌اند، مشروعیت‌زدایی کند.

سریال‌های مورد بررسی، مهمترین مشکل با غرب را در حوزه‌ی سیاست تعریف کرده و جنبه‌ی استعماری غرب را مورد نکوهش قرار می‌دهند. هر دو سریال دخالت غربی‌ها در مسائل داخلی *ایران* را مورد نقد قرار می‌دهند. با این حال، هر دو سریال متأثر از گزاره‌های گفتمان مسلط، نقد خود از غرب را از مشکلات سیاسی فراتر می‌برند؛ *کیف انگلیسی* دموکراسی غربی را مورد نقد قرار داده و *مدار صفر درجه* بر فقدان معنویت در تمدن غرب انگشت می‌گذارد. درحالی‌که سریال‌ها سطوحی از غرب را مورد حمله قرار می‌دهند، به طور متناقضی جنبه‌هایی از غرب را به صورت مثبت بازنمایی می‌کنند. هر دو سریال انگاره‌های مثبت‌ی از زن غربی ارائه می‌کنند، به علاوه *مدار صفر درجه*، غربی‌شدن پوشش ایرانیان در دوره‌ی *پهلوی اول* را طبیعی جلوه می‌دهد. این تناقضات را می‌توان ناشی از رسوخ روزافزون امواج توفنده‌ی تجدد غربی به جامعه‌ی ایرانی و تقویت گفتمان‌های غرب‌ستایی دانست که بسیاری از هنجارهای مسئله‌برانگیز غربی را طبیعت کرده‌اند. این طبیعی‌شدن اجازه می‌دهد که تناقضات ذکر شده از تمامی فیلترهای نظارت‌ی عبور کنند. طبیعی شدن گزاره‌های گفتمان‌های غرب‌ستا به گونه‌ای است که مرز میان خود و دیگری غربی چنان مغشوش می‌شود که دیگری غرب‌ی نه تنها پست و مادون نیست، بلکه دیگری مهم است که خوددر مقابل نگاه خیره‌ی وی شکل می‌گیرد. هرچند گفتمان مسلط می‌کوشد تا در سطح نظری و آرمانی مرزبندی مشخصی میان خود و غرب برقرار کند، اما در عمل این تمایز دچار اغتشاش و درهم‌آمیختگی می‌شود و این یادآور مدعیات کسانی است که غرب‌شناسی در عصر حاضر را ناممکن می‌دانند. برقراری تمایز با غرب، محتاج پروبلماتیزه کردن جنبه‌هایی است که با جهد تاریخی گفتمان‌های غرب‌ستا طبیعی شده است. اگر طبیعی‌شدن گزاره‌های گفتمان‌های غرب‌ستا به صورت تاریخی و با انباشت متون متعدد میسر شده است، پروبلماتیزه کردن آن‌ها نیز به صورت تاریخی و با انباشت متون ممکن است.

منابع

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷) **ایران بین دو انقلاب: از مشروطه تا انقلاب اسلامی**، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری و محسن مدیر شانه‌چی، تهران: نشر مرکز.
- ---------- (۱۳۸۲) **جستارهایی درباره‌ی تئوری توطئه در ایران**، ترجمه‌ی محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- آبگون‌صاف، رضا (۱۳۸۶) «بررسی برایند کنترل و نظارت در ساخت و تولید فیلم‌های الف ویژه در معاونت سیما»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی صداوسیما.
- آل احمد، جلال (۱۳۴۴) **غرب‌زدگی**، تهران: انتشارات رواق.
- ---------- -(۱۳۵۰) **شوهر آمریکایی در مجموعه‌ی پنج داستان**، تهران: انتشارات رواق.
- اباذری، یوسف و میلانی، ندا (۱۳۸۴) «بازنمایی مفهوم غرب در نشریات دانشجویی»، *نامه‌ی علوم اجتماعی*، شماره پیاپی ۲۶، تهران: مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- اکبرزاده جهرمی، سیدجمال‌الدین (۱۳۹۱) «بازنمایی غرب در سریال‌های سیما: تحلیل گفتمان انتقادی سریال‌های کیف انگلیسی و مدار صفر درجه»، رساله‌ی دکترای علوم ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.
- ایزدی، فؤاد (۱۳۸۷) «تحلیل گفتمان سرمقالات سه روزنامه‌ی برجسته‌ی آمریکایی درباره‌ی پرونده‌ی هسته‌ای ایران»، ترجمه‌ی سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، *فصلنامه‌ی رسانه*، شماره‌ی ۷۳.
- بروجردی، مهرزاد (۱۳۷۷) **روشنفکران ایرانی و غرب**، ترجمه‌ی جمشید شیرازی. انتشارات فرزان روز.
- بهنود، مسعود (۱۳۸۳) «تعطیل تئاتر پارس، پایان لاله‌زار»، *وب‌سایت بی‌بی‌سی فارسی* (تاریخ بازدید ۲۸ فروردین ماه ۱۳۹۰):
http://www.bbc.co.uk/persian/arts/story/2004/12/041213_pm-mb-pars-theatre.shtml
- بهنیا، مسیح و محمدعلیپور، فریده (۱۳۸۵) «تأملی در ماهیت، حدود وظایف و اختیارات شورای نظارت بر سازمان صداوسیما»، *فصلنامه‌ی مجلس و پژوهش*، شماره ۵۱.
- بیچرانلو، عبدالله (۱۳۸۹) **بازنمایی اسلام و ایران در هالیوود**، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- توکلی طرقی، محمد (۱۳۸۲) **تجددِ بومی و بازاندیشی تاریخ**، تهران: نشر تاریخ ایران.
- حبیبی، سید محسن و اهری، زهرا (۱۳۸۷) «لاله‌زار، عرصه‌ی تفرج از باغ تا خیابان: شکل‌گیری خیابان به سبک اروپایی در دوره‌ی ناصرالدین شاه»، *نشریه‌ی هنرهای زیبا*، شماره‌ی ۳۴.
- حجاریان، سعید (۱۳۷۶) «گونه‌های جریان روشنفکری معاصر ایران»، *نامه‌ی پژوهش، فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی*، سال دوم، شماره‌ی ۷.
- حسینی، حمیدرضا (۱۳۸۶) «دایی جان ناپلئون هنوز همسایه‌ی گراند هتل است»، *وب‌سایت بی‌بی‌سی*

فارسی (تاریخ بازدید ۲۸ فروردین‌ماه ۱۳۹۰):
http://www.bbc.co.uk/persian/iran/story/2007/07/070707_ka-tehran-lalezar.shtml
- داوری اردکانی، رضا (۱۳۷۸) **شرط غرب‌شناسی**، در مجموعه مقالات «غرب و غرب‌شناسی»، تهران: انتشارات سروش.
- درّی، سید ضیاءالدین (۱۳۸۰) «کیف انگلیسی نزدیک‌ترین کار من به خودم بود»، مصاحبه‌ی پریسا ساسانی با ضیاءالدّین درّی، *ماهنامه‌ی فرهنگ و سینما*، شماره‌ی ۱۰۹، اردیبهشت‌ماه.
- ---------- (۱۳۸۱) **فیلمنامه‌ی کیف انگلیسی**، تهران: انتشارات سروش.
- دوائی، پرویز (۱۳۶۵) **فرهنگ واژه‌های سینمایی**، اداره‌ی کل تحقیقات و روابط سینمایی وزارت ارشاد اسلامی.
- دوب، اس. سی. (۱۳۷۸) «ارتباطات و ملت‌سازی»، ترجمه‌ی دفتر ترجمه‌ی فصلنامه، *فصلنامه‌ی مطالعات ملی*، سال نخست، شماره‌ی ۱.
- *ساعی، منصور (۱۳۸۹)* « تلویزیون و هویت ملی: بازنمایی مؤلفه‌های هویت ملی در سریال‌های تاریخی درجه الف تلویزیونی در سه دهه بعد از انقلاب اسلامی ایران»، *رساله‌ی دکترای رشته‌ی علوم ارتباطات اجتماعی، دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.*
- *رصافی، آزیتا (۱۳۸۶)« نقش سریال‌های تلویزیونی در معرفی فرهنگ ایرانی و اسلامی از منظر موضوع، شخصیت و تم»، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد تولید سیما، دانشکده‌ی صداوسیما.*
- زیاری، علی‌رضا (۱۳۸۹) «گرامیداشت آب و کوه در پیشینه‌ی تمدن ایرانی»، *انجمن پژوهشی ایرانشهر*، قابل دسترس در آدرس (تاریخ بازدید ۱۷ مهرماه ۱۳۹۰): **http://iranshahr.org/?page_id=2**
- *سروی زرگر، محمد (۱۳۸۷)* «بازنمایی ایران در سینمای هالیوود»، *رساله‌ی کارشناسی ارشد، دانشکده‌ی صداوسیما.*
- سعید، ادوارد (۱۳۷۱) **شرق‌شناسی**، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- شادمان، سید فخرالدین (۱۳۲۶، نسخه‌ی تجدید چاپ ۱۳۸۲) **تسخیر تمدن فرنگی**، تهران: گام نو.
- شهری، جعفر (۱۳۵۷) **طهران قدیم**، تهران: انتشارات معین.
- صدیقی نخجوانی، حاج‌رضا (۱۳۸۳) «تغییر لباس و قیام مردم تبریز»، *فصلنامه‌ی مطالعات تاریخی*، سال اول، شماره‌ی ۴.
- فرقانی، محمدمهدی و سید جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی (۱۳۹۰) «ارائه‌ی مدلی برای تحلیل گفتمان انتقادی فیلم»، *فصلنامه‌ی فرهنگ-ارتباطات*، سال داوزدهم، شماره‌ی ۱۶.
- کاستلز، مانوئل (۱۳۸۰) **عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ قدرت هویت**، ترجمه‌ی حسن چاووشیان، تهران: طرح نو، جلد دوم.
- کرونین، استفانی (۱۳۸۵) «نوگرایی، تحول و دیکتاتوری در ایران: نظم نوین و مخالفانش (۱۹۲۷-۱۹۲۹/۱۳۰۶-۱۳۰۸)»، ترجمه‌ی فرشید نوروزی، *فصلنامه‌ی نامه‌ی تاریخ‌پژوهان*، سال دوم، شماره‌ی ۷.
- کچوییان، حسین (۱۳۸۵) **تطورات گفتمان‌های ایران، ایرانی در کشاکش با تجدد و مابعدتجدد**،

تهران: نشر نی.

- ----------(۱۳۸۹) **تجددشناسی و غـرب‌شناسـی: حقیقـت‌هـای متـضاد**، تهـران: انتـشارات امیرکبیر.

- نجفـی اصـل، مرضـیه (۱۳۸۸) **نظرسـنجی فـصلی دربـاره‌ی سـیما (پـاییز ۸۸)**، مرکـز تحقیقـات صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.

- معتمدنژاد، کاظم (۱۳۶۹) «تصویر خبری انقلاب اسلامی»، *فصلنامه‌ی رسانه*، شماره ۱، بهار ۱۳۶۹.

- مولین، مایکل (۱۳۷۹) **طراحی لباس برای صحنه**، ترجمه‌ی پریـسا ایشـاری، صداوسـیمای جمهـوری اسلامی، مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

- مهدی‌زاده، سید محمد (۱۳۸۴)« بازنمایی ایران در مطبوعـات غـرب: تحلیـل انتقـادی گفتمـان نیویـورک تایمز،لوموند ودیولت»، رساله‌ی دکترای علوم ارتباطات، دانشکده‌ی علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبایی.

- میلانی، عباس (۱۳۸۲) شادمان و تسخیر تمدن فرنگی در تسخیر تمدن فرنگی، تهران: گام نو.

- هاروی، دیوید (۱۳۹۰) وضعیت پسامدرنیته، ترجمه‌ی عارف اقوامی‌مقدم، تهران: پژواک.

- هال، استوارت (۱۳۸۹) غرب و بقیه: گفتمان و قدرت، ترجمه‌ی محمود متحد، تهران: انتشارات آگه.

- هانتینگتون، سـاموئل(۱۳۷۸) **برخورد تمدن‌ها و بازسـازی نظـم جهانی**، ترجمه‌ی محمدعلی حمید رفیعی، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- همراز، ویدا (۱۳۷۶) « نهادهای فرهنگی در حکومت رضا شاه»، تاریخ معاصر ایران، سال اول، شماره‌ی ۱.

- Al Azm, sadik Jalal (1981) "*Orientalism and Orientalism in Reverse*", *Khamsin: Journal of revolutionary socialists of the Middle-East*, No.8, pp 5-26.
- Billig, Michael (1995) ***Banal Nationalism***. London: Sage Publication.
- Bonnett, Alastair (2006) "*Occidentalism: The Uses of the West*". An article presented in the seminar "**Towards a Post-Western West? The Changing Heritage of 'Europe' and the 'West'**", 2-3 February 2006, Tampere, Finland. Available at: www.norface.org/files/s1-bonnett.doc.
- Carrier, James G. (1996) ***Occidentalism,*** in ***Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology***, Alan Barnard and Jonathan Spencer (ed). Routledge.
- Creighton, R. Millie*(1995)* ***Imaging the Other in Japanese Advertising Campaigns*** in James G. Carrier *(ed)* ***Occidentalism: the Image of West***, pp 135-60, Oxford: Oxford University Press.
- Doane, Mary A. (1990) ***Information, crisis, catastrophe***, in Patricia Mellencamp (ed) ***Logics of Television: Essays in Cultural Criticism,*** pp. 222- 39, London: BFI Publishing.
- El-Enany, Rasheed (2006) ***Arab Representations of the Occident***, London: Routledge.
- Fairclough, Norman (1993) ***Discourse and Social Change***, London: Polity Press.
- Fiske, John (1988) ***Television Culture***, London: Routledge.
- Hall, Stuart (1997) ***Representation: Cultural Representations and Signifying Practices***, London: Sage Publications & Open University.
- Halliday, Fred (1995) ***Islam and the Myth of Confrontation: Religion and***

Politics in the Middle East. London: I.B. Tauris.
- Holquist, Michael (1983) *"The Politics of Representation": The Quarterly Newsletter of the Laboratory of Comparative Human Cognition*. Vol. 5, No. 5, pp. 2-9.
- Iedema, Rick (2001) ***Analyzing Film and Television: a Social Semiotic Account of Hospital: An Unhealthy Business***, *in* Leeuven and Carey Jewitt *(ed)* ***Handbook of Visual Analysis***, Theo van, pp 183- 204, London: Sage Publication.
- Karim, H. Karim (2000) ***The Islamic Peril: Media and Global Violence***. Montreal: Black Rose Books.
- Khatib, Lina (2006) ***Filming the Modern Middle East***, London: I.B.Tauris Publication.
- Kozloff, Sarah (1998) ***Invisible Storytellers***. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kress, Gunter and Van Leeuwen, Theo (1996) ***Reading Images: The Grammar of Visual Design***, London: Routledge.
- Lester Roushanzamir, Elli (2004) "Chimera Veil of "Iranian Woman" and Processes of U.S. Textual Commodification: How U.S. Print Media Represent Iran', *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 2, No.1 , pp 9-28.
- Lewis, Bernard (1968) ***The Middle East and the West***, New York City: Harper Collins College Div.
- Little, D. (2002) ***American Orientalism: United States and the Middle East since 1945***. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Nuckolls, Charles W. (2006) ***"The banal nationalism of Japanese cinema: The making of pride and the idea of India".*** *Journal of Popular Culture, Vol* 39, No 5, pp 817–37.
- Rose, Gillian (2001) ***Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials***. London: Sage Publication.
- Rovisco, Maria (2008). ***Nation, Boundaries and Otherness in European 'Films of Voyage'*** in William Urichio (ed.) ***We Europeans? Media, Representations, Identities***, Bristol: Intellect Books.
- Rowe, Allen (2000) ***Film Form and Narrative*** in Jill Nelmes (*ed*), ***An Introduction to Film Studies***, pp. 53- 90, London: Routledge.
- Sardar, Ziauddin (1999) ***Orientalism***, Buckingham: Open University Press.
- Tajfel, Henri. (1982). "Social Pychology of Intergroup Relations". *Annual Review of Psychology* Vol. 33pp 1–39.
- Wodak, Ruth and Christoph Ludwig (1999) ***Challenges in a Changing World***, Vienna: Passagen Verlag.
- Rovisco, Maria (2008) ***Nation, Boundaries and Otherness in European 'Films of Voyage'*** in ***We Europeans? Media, Representations, Identities***, Edited by WILLIAM URICHIO, Intellect Books.
- Rowe, Allen (2000) ***Film Form and Narrative*** in ***An Introduction to Film Studies*** Edited by Jill Nelmes. Routledge.
- Sardar, Ziauddin (1999) ***Orientalism***, Buckingham: Open University Press.
- Tajfel, Henri. (1982). ***Social psychology of intergroup relations***. Annual Review of Psychology 33:1–39.
- Wodak, Ruth and Christoph Ludwig (1999). ***Challenges in a Changing world***, Passagen Verlag.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی