

بررسی جایگاه سینمای هالیوود در دیپلماسی رسانه ای آمریکا : بازنمایی ، هژمونی فرهنگی و پیشبرد اهداف سیاست خارجی

مجید توسلی رکن آبادی^۱ - بشیر اسماعیلی^۲

تاریخ دریافت: ۹۲/۸/۱۸

تاریخ تصویب: ۹۲/۹/۲۱

چکیده

در سالیان اخیر ، تاکید بر مفاهیمی چون دیپلماسی رسانه ای، قدرت نرم ، جنگ نرم و امثال آن در ادبیات سیاسی افزایش قابل توجهی داشته است در این زمینه علاوه بر مجموعه ای از نشست ها و سخنرانی ها، مکتوبات زیادی نیز به تحلیل و مذاقه در پیشبرد اهداف و نیات سیاست خارجی آمریکا در منطقه، از طریق دیپلماسی رسانه ای پرداخته اند. در این میان ، به نظر می رسد در اغلب آثاری که در این زمینه موجود می باشند ، مقوله بازنمایی که از پشتوانه نظری بسیطی در میان نظریه پردازان سیاست بین الملل برخوردار است مورد غفلت واقع گردیده است. این مقاله به دنبال پاسخ به این پرسش است که هالیوود به عنوان یکی از ابزار های دیپلماسی رسانه ای آمریکا بر اساس کدام مبنای نظری به پیشبرد

۱. استادیار و عضو هیأت علمی گروه علوم سیاسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران tavasoli@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری روابط بین الملل دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران bashir_esmaeili@yahoo.com

سیاست خارجی آمریکا کمک می‌کند؟ فرضیه مقاله حاضر نیز بر این اساس است که بازنمایی را می‌توان به عنوان حلقه مفقوده نظری بین دیپلماسی رسانه ای و پیشبرد سیاست خارجی به حساب آورد. از میان رسانه های آمریکا در این پژوهش، هالیوود به عنوان مورد مطالعه ای در نظر گرفته شده است. همچنین تمرکز زمانی بر دوران جنگ سرد می‌باشد.

واژگان کلیدی: دیپلماسی رسانه ای، سیاست خارجی، هالیوود، بازنمایی، ایالات متحده آمریکا.

مقدمه

برای تحلیل ارتباط میان سینمای آمریکا و سیاست خارجی، پژوهش های تخصصی و نظری اندکی در کشور صورت پذیرفته است. در واقع این نوع تحلیل ها بیشتر به تفسیر های شخصی، توهم توطئه، بزرگنمایی و مانند اینها آمیخته گردیده و از فقدان پشتوانه نظری منسجم رنج می‌برد. در عین حال، با وجود اینکه مباحث مرتبط با سینما و سیاست بازنمایی کاملاً تخصصی و علمی می‌باشد، اشخاصی که در این باره به اظهار نظر می‌پردازند، سایر حوزه ها را همچون شیطان پرستی، عرفان های کاذب، فراماسونری و غیره هم راستای تحلیل سیاسی فیلم تلقی می‌نمایند. در این مقاله سعی بر آن است تا با معرفی مبحث بازنمایی در سینما، چارچوب نظری معینی جهت تحلیل ارائه گردد. بازنمایی دارای پیشینه ای فکری در جریان منتقد مدرنیسم و همچنین در میان اندیشمندان مخالف جریان اصلی نظریه های روابط بین الملل می‌باشد. مک لوهان و هایدگر اشاراتی را دال بر پیش بینی دگرگونی فرهنگ با محوریت رسانه های تصویری ارائه داده اند. هایدگر معتقد است مادامی که انسان ها توانایی نمونه وار ساختن و

درک واقعیت های صوری را توسعه می دهند ، فقدان حقیقت چونان آشکار سازی نمایان مورد بی توجهی قرار می گیرد .در واقع همه چیز صورت و نمود است ، هیچ چیز در پشت حقیقت هستند ها پنهان نیست .اما در نهایت این «هیچ چیز»، پس از آنکه کل جهان به صورت چارچوبی انعطاف ناپذیر از اشکال و صورت های استاندارد شده ای در می آید که توسط انسان ها مهندسی و درک شده است ، به نوعی حقیقت بازنمایی شده بدل می شود (هایم ، ۱۳۹۰ : ۱۳۳).

در این راستا آدورنو و هورکهایمر هم به نقش رسانه ها به ویژه سینما در بازنمایی و شکل گیری افکار عمومی جهانی تاکید می کنند و معتقدند در وهله اول فرهنگ سازی از طریق رسانه ها جوامع را یکدست ساخته سپس حقیقت مجازی را برای آنان بازنمایی می کنند. اینک فرهنگ ، «یکسانی» را به همه چیز سرایت می دهد. فیلم ، رادیو و مجلات جملگی نظامی را شکل می بخشند .هر شاخه فرهنگ ، در خود یکدست و همگی نیز با هم یکدست و یکنواختند. این جامعه یکدست شده قابلیت هدایت از طریق محصولات فرهنگی را دارند .کل جهان از غربال صنعت فرهنگ سازی عبور داده می شود .تماشاگران فیلم جهان خارج را ادامه فیلمی می پندارند که هم اینک تماشاگرش بوده اند ، زیرا فیلم کاملاً معطوف به بازتولید جهان ادراکات روزمره است . هر قدر تکنیک های تولید فیلم با شدت بیشتر و نقص کمتری اشیا و امور تجربی را دوباره سازی کنند ، غلبه این توهم نیز آسان تر می شود که جهان خارج ادامه صاف و ساده آن جهانی است که بر پرده ، نمایش داده می شود (آدورنو و هورکهایمر ، ۱۳۸۴ : ۲۱۹-۲۰۹).

ایده آدورنو و هورکهایمر در ارتباط با صنعت فرهنگ در عصر حاضر و سیطره آن بر رفتار غالب مردم دنیا از نقطه نظر فکری مذکور نشات می گیرد .در فهم نظریه صنعت فرهنگ توجه به این نکته لازم است که عامل یکدست سازی

بیش از آنکه در ابزار باشد، در نظامی است که باید کاربرد ابزار را با قواعد مبادله میزان کند. آدورنو در واقع صنعت فرهنگ را در سرمایه داری لیبرال به عنوان آخرین حد احاطه طلبی و تمامیت خواهی خرد ابزار اندیش روشنگری می دانند (جمادی، ۱۳۸۸: ۱۴). چنین تفسیری را می توان به سیاست خارجی نیز تعمیم داد. به بیان دیگر، کارکرد دیپلماسی عمومی از طریق بسط و تعمیق یک ایده، هدف یا سیاست خاص در اذهان عمومی مرم یک منطقه یا سراسر دنیا حاصل می گردد. در واقع صنعت فرهنگ مد نظر هورکهایمر و آدورنو می تواند ابزاری متناسب با اهداف دیپلماسی عمومی ایالات متحده در جهان و به ویژه خاورمیانه مورد استفاده قرار گیرد.

بازنمایی یا واقعیت وانموده، یکی از کاربرد هایی است که سینما با توسل به آن قادر می شود آنچه به عنوان راهبرد فرهنگی کلان مد نظر دارد، در ذهن مخاطب نهادینه سازد. پس از آشکار شدن هزینه های اعمال مستقیم قدرت سخت، پیشبرد سیاست خارجی آمریکا به رویکردی از پایین به بالا سوق پیدا کرده است. بنابر این بازنمایی هالیوود، می تواند به طرز زیر ساختی زمینه ساز اجرای دیپلماسی عمومی واقع گردد. در حقیقت، بازنمایی عاملی است که هالیوود را به دیپلماسی رسانه ای آمریکا تمامی نقاط جهان پیوند می دهد.

کارکرد اساسی و بنیادین رسانه‌ها عبارت است از بازنمایی واقعیت های جهان خارج برای مخاطبان و اغلب دانش و شناخت ما از جهان بوسیله رسانه‌ها ایجاد می شود و درک ما از واقعیت بواسطه و به میانجی گری روزنامه‌ها، تلویزیون، تبلیغات و فیلمهای سینمایی و ... شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصویر می‌کنند. آنچه انسان معاصر به مثابه یک مخاطب از آفریقا و آفریقایی ها، صرب ها و آلبانیایی تبارها، اعراب و مسلمانان و ... معرفت عام کنونی ناشی از تجربه

مواجهه با گزارش‌ها و تصاویری است که بواسطه رسانه‌ها به ما ارائه شده‌است. بنابراین مطالعه بازنمایی رسانه‌ای در مطالعات رسانه‌ای، ارتباطی و فرهنگی بسیار مهم و محوری است. از آنجائی که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بیشمار آن به تصویر کشید، ارزشهای خبری، فشارهای پروپاگاندایی، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا تحمیل معنا در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های فنی و محتوایی ارائه می‌دهند. براین اساس بازنمایی عنصری محوری در ارائه تعریف از واقعیت است (Watson and Hill, 2006: 248).

بازنمایی

بازنمایی یا وانموده، در حقیقت بازتابی از واقعیت است که از طریق سینما دگرگون شده و در نتیجه فاقد ارزش طبیعی است. پس (به تعبیر ژان لوک گدار) سینما بازتاب واقعیت نیست، سینما واقعیت بازتاب است (حبیبی نیا، ۱۳۷۸: ۹۱). بازنمایی را می‌توان ناشی از مناظره سوم در نظریات روابط بین‌الملل و ورود تئوری‌های جدیدی همچون نظریه انتقادی، پست مدرنیسم و نظریه مجازی تلقی نمود. هر چند در مورد مناظره سوم اتفاق نظر وجود ندارند و عده‌ای آن را مابین رفتار گرایان و فرارفتارگرایان، عده‌ای آن را بین اثبات‌گرایان و فرا اثبات‌گرایان و عده‌ای دیگر آن را بین قائلین به امکان شناخت و شکاکیت به آن می‌دانند؛ اما اغلب در این نقطه اشتراک نظر دارند که در این مناظره، نظریه روابط بین‌الملل از سادگی و شفافیت اولیه بیرون آمده و وارد حوزه‌های بنیادی و جنجال‌برانگیز فرانظری شد. در چنین فضایی بود که بعد از دهه ۱۹۷۰، پسا ساختارگرایان بر ساختارگرایان، پساتجدد گرایان بر تجدد گرایان، قائلین به کثرت علوم (بازاندیش گرایان) بر قائلین به وحدت علوم (تجربه گرایان) و پسا اثبات‌گرایان

بر اثبات گرایان می‌تاختند و نهایتاً عرصه برای رویکردهای میان‌مانند مکتب انگلیسی، نظریه انتقادی، سازه‌انگاری و همچنین پسا‌استعماری و جهان‌سومی فراخ شد (قوام، فاطمی و شکوهی، ۱۳۹۰: ۶). در این بخش، قصد بر آن نیست تا به توضیح و تفسیر نظریات مذکور پرداخته گردد چرا که این امر در کتب و مقالات متعدد دیگر به تفصیل صورت پذیرفته است. در این بین، نظریات مرتبط با سینما و سیاست بین‌الملل و به‌طور مشخص، مفهوم بازنمایی به عنوان محور نظری مقاله حاضر مورد مذاقه و بررسی قرار خواهد گرفت. به این منظور در ادامه، مروری بر نظریات مرتبط با بازنمایی با تأکید بر اندیشمندانی همچون ژان بودریار، اسلاوی ژیژک و استوارت هال صورت می‌پذیرد.

بودریار، ژیژک و استوارت هال

ژاک لاکان فیلسوف و روانکاو فرانسوی را شاید بتوان از نظریه‌پردازان اولیه و اصلی بازنمایی به حساب آورد. وی متأثر از روانکاوی فروید و دستاوردهای علم زبانشناسی، در صدد تلفیق این دو دانش و آرایه نظریه‌های جدید در این دو گستره بر آمد و بعد‌ها از نظریه او در زمینه‌های مختلف من جمله سینما بهره برده شد. از جمله اندیشمندانی که پس از لاکان، بازنمایی به ویژه در سینما و رسانه‌های آمریکا را مورد بررسی قرار داد ژان بودریار می‌باشد. بودریار در سال‌های دهه ۷۰ و ۸۰ مدعی شد ما در عصر وانموده‌ها به سر می‌بریم.

به اعتقاد بودریار بازنمایی یا وانموده سه سطح دارد؛ سطح اول نسخه بدلی از واقعیت است که به روشنی قابل تشخیص است. سطح دوم نسخه بدلی است آنچنان طبیعی که مرز میان واقعیت و بازنموده را محو می‌کند. و سطح سوم نسخه بدلی است که واقعیتی از آن خود را تولید می‌کند، بدون اینکه ذره‌یی بر

واقعیات جهان تکیه داشته باشد، که بهترین مثال آن واقعیت مجازی است. بودریار سطح سوم وانموده‌ها یعنی همان که الگو از جهان واقعیت پیشی می‌گیرد را، حاد واقعی می‌نامد. او در کتاب «وانموده‌ها» بیان می‌کند امر حاد واقعی در واقع زائیده نرم افزارهای کامپیوتری و نظام‌های آنالوگی بوده است. درباره جنگ خلیج فارس بودریار بر آن است که جنگ را امریکایی‌ها برنامه‌ریزی کرده بودند. بنابراین اقدامات پوچ آنها از ترس دشمنی بود که به لحاظ تکنولوژی ضعیف‌تر و در نهایت اصلاً وجود نداشت. اما این اقدامات پوچ نبودند، زیرا با برنامه حاد واقعی آنچه که باید واضح می‌شد و پاسخ‌هایی که باید داده می‌شد، مطابقت داشتند. او همچنین دیزنی‌لند آمریکا را بازنموده‌یی خیالی از واقعیت شبیه‌سازی امر واقعی مطرح می‌کند و آن را وانمودگی صرف می‌داند که در آن همه چیز به صورت امر حاد واقعی بوده است (لین، ۱۳۸۹: ۱۲۰-۱۱۲). بودریار در کتاب آمریکا (۱۹۸۶) که نوعی سفرنامه نیز به شمار می‌رود، کلیه جلوه‌های حاکم بر جامعه آمریکا را مصداق بارز واقعیت مجازی قلمداد کرده و می‌گوید در این سرزمین شکاف میان واقعیت حقیقی و واقعیت مجازی از میان رفته است. در حقیقت وانموده‌های وسوسه‌انگیز و فریبنده جای واقعیت خشک و بی‌جان را می‌گیرد (بودریار، ۱۳۹۰: ۲۱-۹).

بودریار معتقد است با تبدیل شدن واقعیت به فراواقعیت، بعد و زمینه تاریخی - اجتماعی آن واقعیت از میان می‌رود و می‌توانیم آن را به هر نحو که خواسته باشیم دستکاری کنیم یا حتی تغییر دهیم و تحریف کنیم و به شکل مورد نیاز از آن استفاده کنیم؛ بودریار این مفهوم را در کتابی با عنوان جنگ خلیج فارس هرگز رخ نداد، که سر و صدای زیادی به پا کرد و درباره جنگ میان عراق و آمریکا و متحدان آن بود، مطرح کرد. در این کتاب بودریار نشان می‌دهد که

چگونه مفهوم واقعی جنگ که یک مصیبت بزرگ و تراژیک انسانی است، از خلال رسانه‌ها تبدیل به یک فرا واقعیت شد و به مجموعه‌ای از تصاویر مستقیم و گزینش شده، رفتارهای الکترونیک، بمباران اهدافی که هرگز جز بر صفحه رایانه‌ها دیده نمی‌شوند و جذابیت یافتن این ترادژی در قالب یک نمایش یا شو تلویزیونی، که افراد همچون یک سریال تلویزیونی در انتظار دیدنش لحظه شماری می‌کنند، تبدیل شد. ...» (فکوهی، ۱۳۸۶: ۳۲۲). آثار بودریار تفاسیری نسبتاً قابل فهم و به دور از پیچیدگی را برای تبیین بازنمایی و واقعیت‌سازی مجازی در سینما فراهم می‌آورد. بدینی بودریار نسبت به مفاهیم مسلم انگاشته شده جهان حاضر و نقش رسانه‌ها در تعمیم و بسط آنها توسط اسلاوی ژیژک ادامه داده شده است.

نظریه پرداز سرشناس بعدی در زمینه سینما، سیاست و بازنمایی اسلاوی ژیژک است. ژیژک آثار سه کارگردان سینما را (بیش از دیگران) در بررسی‌های سینمایی خود مورد مذاقه قرار داده که عبارتند از: آلفرد هیچکاک، دیوید لینچ و کریستف کیشلوفسکی. وی در کتاب *looking Awry* که شرح و تفسیر لاکانی فرهنگ عامه است، از منظری متفاوت هیچکاک را مورد بررسی قرار داده است. همچنین در کتب هنر امر متعالی مبتذل، در باب بزرگراه گمشده دیوید لینچ و یک فصل از کتاب سرطان لذت به بررسی سینمای لینچ و در کتاب هراس از اشک‌های واقعی سینمای کیشلوفسکی را تحلیل می‌نماید (اسلامی، ۱۳۸۵: ۶۰). سینما در اصل یکی از دغدغه‌های اصلی اسلاوی ژیژک و به اعتراف خود او اولین انتخاب زندگی‌اش بوده است. سینما بیشتر برای وی در استفاده از فیلم‌ها در تحلیل‌های روانکاوانه - فلسفی - سیاسی‌اش خلاصه می‌شود (صادقی پور، ۱۳۹۱: ۱۴۹). بیشترین حجم آثار او را رویکردی روانکاوانه به فرهنگ عامه پسند

به ویژه سینما تشکیل می دهد. در حقیقت ژیتک با کمک مفاهیم بنیادین روانکاوی لاکان به تفسیر آثار سینمایی به خصوص سینمای هالیوود می پردازد (جعفریان، ۱۳۹۰: ۲۲).

ژیتک به سان پاره ای دیگر از اندیشمندان مارکسیست معاصر از تفاسیر کلاسیک سلطه اقتصادی فاصله گرفته و استیلا را مرتبط با بسط ایدئولوژی نظام سرمایه داری در قالب محصولات فرهنگی به ویژه سینما قلمداد می کنند. به زعم ژیتک یکی از قدرتمندترین «کارخانه های ایدئولوژیکی»، هالیوود می باشد. هالیوود از نظر وی در شکل دادن به فهم ما از جهان نقش موثری دارد. به باور وی هر چند در هالیوود فیلم های ارزشمند و هنرمندانه ای ساخته می شوند اما اغلب آنها در راه بر ساختن ایدئولوژی سرمایه داری عممل می کنند. ایدئولوژی که سینمای هالیوود عرضه می کند نه به معنای شاکله های ایدئولوژیک بزرگ بلکه به معنای راه و رسم و شیوه زندگی روزمره مردم جهان است. ژیتک باور دارد حتی در فیلم هایی که به نظر خنثی به نظر می رسند پیام های استیلابی ظریفی نهفته اند. وی فیلم بسیار پر طرفدار «تایتانیک» را که مثال می زند که یک داستان عشقی و سر راست به نظر می رسد، اما در نهایت به طبقات فقیر و فرودست نگاه استثماری ظریف و چند لایه ای دارد (تورنهییل، ۱۳۸۸: ۳۹).

ژیتک از رهگذر نقد بازنمایی و ایدئولوژی اعاده شده، آمریکا را به عنوان نظام هژمون که با واقعی جلوه دادن برتری خود از طریق هالیوود و سایر رسانه ها بر جهان سیطره یافته است مورد نقد جدی قرار می دهد. بنابراین در این فضای گفتمانی ژیتک مجالی پیدا می کند که دموکراسی را به عنوان عمود خیمه ایدئولوژی بازنمایی شده زیر سوال ببرد. وی در این رابطه می گوید: دموکراسی ها از تک تک افراد مردم تشکیل نم ی شود، زیرا «دموکراسی اساسا ضد انسان

گراست ، برازنده قامت انسان های عینی و واقعی نیست ، بلکه برازنده یک انتزاع صوری و تهی از عاطفه است . در خود مفهوم دموکراسی جایی برای مشاهده محتوای انسانی ، عینی و انضمامی و برای اصالت پیوند های جماعت نیست ؛ بلکه دموکراسی پیوندی صوری از افراد انتزاعی است» (تاجیک، ۸۶: ۷۶).

در مجموع بودریار و ژیژک را می توان اندیشمندانی تلقی کرد که با ترکیب سیاست ، هنر و روانکاوی لاکان ، تحلیل های نوینی از نقش سینما در سیاست بین الملل و بازتولید هژمونی ارایه نمودند . آموزه های لاکان همچنین تاثیر به سزایی بر اندیشه های پسا مارکسیستی لاکلاو و موفه به ویژه در عرصه هویت داشت ، زیرا آنان نیز همچون لاکان بر این باور شدند که به عنوان سوژه مستقل از رابطه اش با سوژه های دیگر وجود ندارد . در این قسمت از بررسی آرا دو اندیشمن مذکور به خاطر نپرداختن آنان به مقوله سینما و سیاست بین الملل ، صرف نظر گردیده است .

از دیگر تئوری پردازان مهم در مطالعات فرهنگی و مقوله بازنمایی استوارت هال است . به باور هال دو استراتژی مهم در بازنمایی عبارتند از کلیشه سازی و طبیعی سازی . کلیشه سازی فرآیندی است که بر اساس آن جهان مادی و جهان ایده ها در راستای ایجاد معنا ، طبقه بندی می شود تا مفهومی از جهان شکل بگیرد که منطبق با باور های ایدئولوژیکی است و در پس پشت کلیشه ها قرار گرفته است . هال کلیشه سازی را کنشی معنا سازانه می داند و معتقد است «اساسا برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه سازی ها هستیم» (هال، ۱۹۹۷: ۲۵۷) . هال در مثالی گویا کلیشه های موجود در سینمای آمریکا را در دوره های مختلف از «تولد یک ملت» گریفیث تا دوره معاصر را بررسی می کند و در این میان به ریچارد دایر به در تحلیل آثار خواننده سیاهپوست آمریکایی

، پل رابسون می پردازد. تحلیل دایر از سینمای آمریکا نشان می دهد بازنمایی سیاهپوستان آمریکا بر مبنای تقابل های دوگانه سیاه - سفید ، خرد - احساس و فرهنگ - طبیعت عمل می کند.

از سوی دیگر طبیعی سازی به فرآیندی اطلاق می شود که از طریق آن ساخت های اجتماعی ، فرهنگی و تاریخی به گونه ای عرضه می شوند که گویی اموری آشکار و طبیعی هستند. طبیعی سازی به شکلی ضمنی دارای کارکردی ایدئولوژیک می باشد. چنانچه رولان بارت طبیعی سازی را با اسطوره سازی پیوند می دهد و معتقد است اسطوره نوعی گفتار است که دست به طبیعتی سازی می زند : «اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می کند ... اسطوره گفتاری است که به شیوه مفرط طبیعی جلوه داده می شود» (بارت ، ۱۳۸۰ : ۱۰).

بازنمایی موضوعی پیچیده است بویژه زمانی که با «تفاوت» ها سروکار داشته باشیم با احساسات ، نگرش ها ، عواطف ، ترس و اضطراب در بیننده همراه است که در سطوح عمیق تری از آنچه ما به عنوان «عرف عام» می نامیم می تواند عمل کند. (Hall, 1997: 225) عرف عام مفهوم دیگری است که در بررسی نظری و مفهومی بازنمایی می بایست مورد توجه قرار گیرد. حال این مفهوم را از گرامشی اخذ می کند و آنرا به یکی از محوری ترین مباحث مطالعات فرهنگی بدل می کند. در جامعه شناسی گرامشی ، عرف عام به دانش مورد توافق بین یک گروه یا طبقه خاصی از افراد اطلاق می شود که سبب ایجاد دیدگاهی مشترک در بین آن افراد می شود و از آنجایی که این دانش شکل کج و معوجی از واقعیت هستند و به وسیله نهادهای مبتنی بر زور و قدرت شکل می گیرند ، مترادف و هم ارز با عقل جمعی نیستند. (Rojek, 2003: 113)

هال بدین ترتیب بازنمایی را به عرف عام گره می‌زند و بنا به ویژگی سیال بودن معنا در کشمکش تفاوت‌های موجود در بین سوژه‌های اجتماعی به نتیجه در خور توجهی می‌رسد. «تلاش برای تثبیت معنا در نتیجه عمل بازنمایی محقق می‌شود که سعی می‌شود پای معانی بالقوه متفاوتی به یک متن کشیده شود و به یکی از معانی ارجحیت داده شود.» (Hall, 1997: 228). هال با بکارگیری ایده فوکویی «رژیم‌های حقیقت» به ایده «رژیم بازنمایی» می‌رسد. هر تصویری معنای خاص خود را به همراه دارد اما در سطحی گسترده‌تر وقتی به بررسی چگونگی بازنمایی «تفاوت» و «غیریت» در یک فرهنگ خاص، و در هر دوره زمانی پردازیم می‌توانیم پراکسیس‌های بازنمایی مشابه و تصاویر تکراری را تشخیص دهیم که از متنی به متن دیگر و از بازنمایی به بازنمایی دیگر متفاوت است. این انباشت معنا در بین متون مختلف که از تصویری به تصویر دیگر ارجاع می‌دهد یا بوسیله خوانش معنای بدیلی از خوانش بافت و زمینه تصاویر دیگر حاصل می‌شود همان بینامتنی است. بر این مبنا، می‌توان تمام تصاویر آماده نمایش و تأثیرات بصری از آنچه که «تفاوت» در یک لحظه تاریخی را بازنمایی می‌کند، با عنوان کلی «یک رژیم بازنمایی» مطرح کرد.

به بیان دیگر، اندیشمندان مورد اشاره، بازنمایی را زمینه ساز نوعی از اقناع و پذیرش سلطه می‌دانند که در دیپلماسی عمومی، زمینه ساز زیر بنایی اعمال سیاست خارجی است. نمودار شماره یک ارتباط خطی بین عناصر اصلی مورد بحث در این مقاله را نشان می‌دهد. در بخش بعدی به نمونه جنگ سرد به عنوان مصداق عینی و قرین به موفقیت استفاده از بازنمایی در سیاست خارجی آمریکا اشاره می‌گردد.



نمودار شماره یک

جنگ سرد و هژمونی فرهنگی؛ پیشینه‌ای برای همکاری هالیوود و سیاست خارجی

وقتی در اواخر دهه ۱۹۳۰ فرانکین روزولت به این نتیجه رسید که جنگ با ژاپن و آلمان، غیر قابل اجتناب است، به کمک هالیوود نیاز داشت تا مردم «انزوا طلب» آمریکا را مجاب کند که مجبورند وارد جنگ شوند. در همان سال قبل از حمله ژاپنی‌ها به پرل هاربر، چهل فیلم سینمایی ساخته شد که آمادگی نظامی را تبلیغ می‌کرد. حال آنکه یک سال قبل از آن هیچ خبری از این گونه فیلمها نبود. در واقع، تولیدات هالیوودی آن قدر جنگ طلبانه شدند که مجلس سنا تحقیقاتی را آغاز کرد تا معلوم شود آیا استودیوها عامدانه خیال دارند ملت را به سوی جنگ سوق دهند یا خیر. روزولت علنا اعلام می‌کرد که نمی‌خواهد هیچ سانسوری بر هالیوود تحمیل شود ولی بطور محرمانه بر «اداره فیلم‌های سینمایی» نظارت داشت که کارش بررسی فیلمنامه‌ها و ارائه «توصیه»‌هایی به کمپانی‌های سینمایی بود. در سال ۱۹۴۳ این اداره تعطیل شد ولی جای خود را به «اداره ممیزی» داد که «توصیه»‌های آن یکی را به «دستور» تبدیل کرد. فیلمهای جنگی مثل جزیره بیداری (۱۹۴۲) و مقصد توکیو (۱۹۴۳) بر تنوع فرهنگی، دموکراسی آمریکایی و کارآیی «کارهای گروهی» تاکید داشت و فیلمهای دیگر مثل کازابلانکا (۱۹۴۲) و باتان (۱۹۴۳) به نیاز بر ایثار و از خودگذشتگی تاکید می‌کردند. با این حال فیلم‌هایی نیز بودند که تصویری اهریمنی از دشمن ارائه می‌دادند. مثل سری فیلمهای مستند فرانک کاپرا تحت عنوان «چرا می‌جنگیم؟» یا فیلمهای دیگری که

کمپانی «وارنر» ساخت و در آنها تصویر زشتی از ژاپنی‌ها به بیننده منتقل می‌شد. (دنیای تصویر ۱۳۸۳: ۶۴).

در دوران جنگ سرد، آمریکا مجموعه‌ای از مقابله‌های فرهنگی با بلوک شرق را در طول چندین دهه پیگیری نمود که در این بین علاوه بر هالیوود، ابزارهای دیگری همچون موسیقی راک، ارایه سبک زندگی آمریکایی (با تمام جذابیت‌های آن برای زنان و جوانان)، برنامه‌های رادیو اروپای آزاد و غیره نیز مورد استفاده قرار گرفتند. در تمامی این ابزارها، بازنمایی انسان، فرهنگ و زندگی آمریکایی وضعیت روانی را برای شهروندان بلوک کمونیستی فراهم می‌آورد که ناخودآگاه خود را مشتاق به پیوستن به بلوک غرب احساس می‌کردند. در ابتدا استودیوهای بزرگ فیلمسازی که معمولاً توسط تبعیدیان اروپایی اداره می‌شدند، برای اجتناب از اتهام و اثبات دوستی خود به ایالات متحده، به سرعت مبادرت به تولید فیلم‌های ضد کمونیستی کردند که از میان فیلم‌های آن دوره می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: پرده آهنین ۱۹۴۶ اثر ویلیام ولمن یا فیلم مایکل اندرسون ۱۹۵۶ که برگرفته از رمان معروف Greargrowell بود همچنین Walk a crsoked mile اثر گوردون داگلاس که نخستین فیلمی بود که با موضوع وجود کارخانه‌ای هسته‌ای که جاسوسان خارجی در صدد یافتن نقشه آن هستند، ساخته شد. سینما در دوره مذکور بیشتر از دیگر وسایل ارتباط جمعی توانست وحشت، ترس جمعی و بی‌اعتمادی موجود را منعکس کند. خطر «تهدید سرخ» جامعه آمریکایی را فرا گرفته بود و بعضی از فیلم‌ها با این ایدئولوژی که دشمن از خارج می‌آید، از هم گسیختگی خانواده‌هایی را نشان می‌داد که یکی از اعضای آن توسط کمونیست‌ها «فاسد» شده بودند. (تاراجی، ۱۳۸۴: ۱۸). در سال ۱۹۵۳ ساموئل فولر «جیب بر خیابان جنوب» را با مضامین ساخت فیلمی

که منتقدین آن را یک اثر زننده ضد کمونیستی توصیف کردند. در سال ۱۹۶۱ بیلی وایدر سرشناس فیلم «یک، دو، سه» را با حال و هوای فیلم های جنگ سرد تولید کرد، «یک دقیقه به صفر» تای گارنت (۱۹۵۲)، و «حکومت نظامی» گوستاو گاوراس هم نمونه های دیگری از رویکرد بازنمایی هیولای کمونیسم در هالیوود محسوب می گردند (کاوش، ۱۳۸۸: ۱۱۶).

ساخت فیلم های ضد کمونیستی در سال های اولیه الزاما به این معنا نبود که تمامی کمپانی های فیلمسازی هالیوود مستقیما کارگزار دستگاه سیاست خارجی آمریکا هستند. هر چند در سال های پس از جنگ اسنادی منتشر شد که دخالت آشکار سیا را در ساخت فیلم های ضد کمونیستی بر ملا می کرد. به عنوان نمونه کتاب «جنگ سرد فرهنگی: سیا و جهان هنر و ادب» که به سال ۱۹۹۹ توسط فرانسس استونر سندرس و در لندن منتشر شد، مجموعه اعمال نفوذ های سیا در دستگاه تولید فرهنگ آمریکا را برای پیروزی ایالات متحده مقابل کمونیسم، از مجرای غیر نظامی شرح داده است. در باره سینما به طور مثال فیلم های ضد کمونیستی «مزرعه حیوانات» و «۱۹۸۴»، (هردو برگرفته از رمان های جورج اورول) با بودجه سازمان سیا ساخته شدند (شهبازی، ۱۳۸۲: ۳۳). علاوه بر فیلم، هالیوود که در مهمترین تولید کننده انیمیشن در جهان نیز به حساب می آید، درد دوران جنگ سرد از این ژانر نیز به عنوان عاملی برای پیشبرد هژمونی فرهنگی بهره برد. چنانچه ذکر شد انیمیشن «مزرعه حیوانات» پیرو برنامه فرهنگی سیا که از اواخر دهه ۵۰ میلادی و با اختصاص بودجه قابل توجهی برای مبارزه با گسترش فرهنگ کمونیسم به کار گرفته شده بود، ساخته شد. در همان دوران، شرکت ساترلند مجموعه ای از این انیمیشن های تبلیغاتی را تولید نمود که از سوی سازمان گسترش فرهنگ در آمریکا و برای دانشگاه هاردینگ تولید می شد

هدف از این گونه فیلم‌ها رواج فرهنگ آمریکایی و همچنین جلوه دادن آمریکا به عنوان بهترین کشور دنیا بود. به طور مثال انیمیشن «در رفت و آمد» که در سال ۱۹۴۸ به سفارش دانشگاه هاردینگ ساخته شد و به کارتون جنگ سرد ملقب گردید، از انگیزه‌ها و اهداف کاپیتالیسم دفاع کرده و آن را مورد ستایش قرار می‌دهد (کوهن، ۱۳۸۵: ۴۱۰).

در دوران جنگ سرد، ابر قهرمان‌ها که پیشتر در کمیک استریپ‌های عامه‌پسند یا مجموعه‌های تلویزیونی حضور داشتند، به خدمت سیاست خارجی ضد کمونیستی در آمدند. به عنوان نمونه فیلم «راکی: ۲» که یکی از فیلم‌های پرفروش کریسمس ۱۹۸۵ بود، نمایش تمثیلی جنگ سرد شوروی و آمریکا در رینگ بوکس است. در این فیلم «سیلوستر استالونه» آمریکایی که با ایفای نقش در سه فیلم قبلی راکی، هویت خود را به عنوان نماینده یک شهروند آمریکایی که می‌تواند با پشتکار و تلاش از صفر به ثروت برسد، تثبیت کرده است، با حریف روسی خویش‌پسند یه نبرد پرداخته و او را مغلوب می‌کند. در پایان فیلم «راکی: ۴» نیز پس از اینکه استالونه به شوروی می‌رود و دل تماشاگران روس اطراف رینگ بوکس را به دست می‌آورد و قهرمان بوکس شوروی را شکست می‌دهد، طی نطقی خطاب به مردم شوروی می‌گویی: «وقتی من اینجا آمدم شما من را دوست نداشتید و من نیز علاقه چندانی به شما نداشتم، بعد دیدم که احساسات کم‌کم تغییر کردند. شاید همه ما بتوانیم تغییر کنیم». جمعیت می‌غرود و رهبر شوروی برای تشویق او به پا می‌خیزد! در ابتدای فیلم راکی به همسرش گفته بود که او یک جنگجوست و نمی‌تواند خودش را عوض کند. و حالا که عاقلانه تر فکر می‌کند به این نتیجه می‌رسد که ما همگی می‌توانیم دیگر جنگجو نباشیم؛ بدین

ترتیب راکی بیلپائو هبر مصالحه جو به سبک آمریکایی می شود (پالی، ۱۳۶۶: ۳۳).

استالونه همچنین در فیلم «رمبو» در جنجالی ترین فیلم آن سال و بزرگترین تبلیغ برای آمریکا در سراسر جهان، نقش یک سرباز بازنشسته، عضلانی و غیر قابل انعطاف جنگ ویتنام را ایفا می کند. او مجدداً به ویتنام فرستاده می شود تا حضور آمریکایی های گمشده را به اثبات برساند. «رمبو» یک تنه زندانیان آمریکایی در ویتنام را از دست شکنجه گران «دیو صفت» کمونیست ویتنامی و رییس روس اردوگاه زندانیان جنگی نجات می دهد. «رمبو» همان طور که در فیلم «اولین خون» هم نشان داده بود، یک تنه حریف یک لشکر است و شاید کافی بود تا در ذهن تماشاگران آمریکایی این تصور پیش بیاید که با داشتن چنین سربازانی دیگر چه نیازی به بمب اتم وجود دارد! با فیلم «رمبو» بار دیگر قوای آمریکا تبدیل به عاملان احسان و نیکو کاری می شوند، همان گونه که در جنگ جهانی دوم چنین نقشی بر عهده داشتند (پالی، ۱۳۶۶: ۳۶-۳۵). «رمبو: ۳» در سال ۱۹۸۸ و در دوران افول این مجموعه اکران گردید. وی در این فیلم به افغانستان می رود تا مجاهدین افغان را در جنگ با متجاوزین شوروی یاری دهد.

هالیوود و تروریسم به جای کمونیسم؛ تعبیر نوین از مفهوم دشمن در سیاست خارجی آمریکا

بین سال های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ و در آخرین روزهای جنگ سرد، در جامعه آمریکا و در میان مردم این کشور، وحشت عمومی از مقوله کمونیسم جای خود را به ترس از پدیده تروریسم داد. این دگرگونی در نگرش اجتماعی و واکنش صنعت فیلمسازی ایالات متحده را به آن می توان در فیلم هایی چون «بازی های میهن

پرستانه « فیلیپ نویس و «جان سخت» جان مک تیرنان به وضوح مشاهده کرد. با انحلال شوروی و فروپاشی بلوک شرق، هالیوود با تولید آثاری مثل «راکی ۵» سقوط کمونیسم را جشن گرفت. در سکانسی که راکی مشتزن روسی را شکست می‌دهد، گویی نه تنها حریف خود که همه روس‌ها و عقاید آنها را نابود می‌کند. راکی یکی از اولین فیل‌هایی است که در گذار از ژانر تریلر به اکشن ساخته شده و پس از آن آثار مشابه دیگری نیز به بازار آمد. سقوط کمونیسم نقطه عطفی در تاریخ سینمای هالیوود تلقی می‌گردد. در دوره پس از جنگ سرد، جامعه آمریکا دیگر تهدیدی به نام کمونیسم را احساس نمی‌کرد؛ چرا که موضوع تروریسم به بحث روز تبدیل شده بود. در نتیجه صنعت فیلمسازی هم از موجود تازه متولد شده نهایت استفاده را برد و تروریسم را محور اصلی تولیدات خود قرار داد. مهم‌ترین فیلم‌هایی که بر اساس وقایع تروریستی داخلی و خارجی روی پرده رفتند «بازی‌های میهن پرستانه» و «جان سخت» بودند. «بازی‌های میهن پرستانه» تفسیری سیاسی و اجتماعی از نقش آمریکا در جامعه جهانی و واکنش دنیا نسبت به ایالات متحده را در معرض دید عموم قرار می‌داد. آمریکا با تمام ارزش‌ها و عقایدی که بنیان آن را تشکیل می‌دهد، به قطب مثبت دنیا تبدیل شده بود. در ابتدای فیلم هریسون فورد که قهرمان ماجراست، جان اعضای خانواده سلطنتی را از توطئه سوقصد ارتش آزادیبخش ایرلند نجات می‌دهد و همین عمل او که به قتل یکی از اعضای ارتش آزادیبخش می‌انجامد، پیامد‌های باقیمانده فیلم را رقم می‌زند (فروتن، ۱۳۸۰: ۶۷).

از اوایل دهه ۸۰ تا اواخر آن تروریسم معمول‌ترین موضوع سینمای آمریکا بود؛ در سال ۱۹۸۸ «جان سخت» با بازی بروس ویلیس در نقش جان مک‌لین، به روی پرده رفت. موضوع فیلم درباره تعدادی تروریست آلمانی است

که چند نفر را در دفتر کارشان به گروگان می گیرند و همسر مک لین هم در میان گروگان هاست. اما سرنوشت همه این افراد دردست یک نفر قرار دارد: جان مک لین پلیسی که سابقه چندان روشنی در دوران خدمت در نیروی پلیس ندارد و از روشی منحصر به فرد در حرفه خود استفاده می کند: «هیچگاه زندانی نگیرید». او به راحتی و بسیار خشن به مبارزه با تروریست ها می رود و پیروز هم می شود. مخاطبان فیلم، قهرمان داستان و اصول مبارزه او در جنگ با اشرار را تحسین کردند و شاهد آن نیز فروش ۱۴۰ میلیون دلاری آن در سراسر جهان بود. آمریکاییان بسیار فیلم را پسندیدند و باوجود اقدامات خشن مک لین به آن افتخار هم کردند چرا که اعمال این پلیس در جهت دفاع از ایده های جامعه آمریکا بود. مخاطبان «جان سخت» غلبه بر تروریست های آلمانی را نوعی جامه عمل پوشاندن به آرزوی غلبه بر تروریست هایی بالقوه کشور خود می دانستند که هر شب اخبار آن را در شبکه های تلویزیونی ایالات متحده تماشا می کردند. به جای تروریست های آلمانی میشد هرگروه دیگری را جایگزین کرد که ایده آل های بنیادین جامعه آمریکا را به چالش کشیده اند. گروه تروریستی موجود در فیلم، تنها نشانه ای بود از ترس فزاینده از اعمال تروریستی در سراسر آمریکا. مهم نبود مک لین در برابر چه گروهی قرار میگیرد و پیروز می شود، بلکه آمریکایی بودن این فرد غالب، موضوع اصلی تلقی می شد. موج بعدی فیلم های اکشن هالیوود بر اساس تقابل خیر و شر و مبارزه شخصیت های تیز هوش و جسور آمریکایی با تروریست ها، تا یک دهه بعد ادامه یافت. فیلم هایی چون (۵۷ مسافر)، (در محاصره)، (سرعت) و (Soldiers Toy) از نمونه های موفق این جریان محسوب می شوند (فروتن، ۱۳۸۰: ۶۸).

این جریان تا اواسط دهه نود که کاملاً رو به افول گذاشت، با فراز و فرود هایی مواجه گردید. به طور مثال با وقوع حوادث تروریستی سال های ۱۹۹۳ و ۱۹۹۵ در مرکز تجارت جهانی و ساختمان فدرال اکلاه‌ما سیتی، مجدداً فیلم هایی با محوریت خطر تروریسم که دچار رکود شده بودند، مد توجه قرار گرفت و به طور مثال «محاصره» و «جاده آرلینگتن» ساخته شدند؛ اما نهایتاً دوره این گونه فیلم ها به پایان رسید تا زمانی که با به وقوع پیوستن حوادث یازده سپتامبر ۲۰۰۱، موج جدیدی در هالیوود با محوریت تروریسم و با رویکرد خاورمیانه ای به راه انداخته شد. در مجموع می توان دیپلماسی رسانه ای آمریکا را در دوران جنگ سرد، فعال، موثر، گسترده و ظریف توصیف نمود. گسست فرهنگی در اروپای شرقی و حتی میان توده های مردم در خود شوروی بیانگر توفیق این سیاست بود.

اما حوادثی که سال ۲۰۰۱ در نیویورک و واشنگتن رخ داد، پروسه بازنمایی نیروی شر جدید، یعنی تروریسم را که در روند جایگزین شدن به عوض کمونیسم با فراز و نشیب مواجه شده بود، تثبیت کرد. با وقوع یازده سپتامبر به مدت یک دهه توجه رسانه ای آمریکا ابتدا به القاعده و سپس اسلام و فعالیت های مسلمانان معطوف شد. خبر های مربوط به مسلمانان در فاصله زمانی چند سال بعد از سال ۲۰۰۱ به طور محسوسی با مقوله «جنگ علیه ترور» پیوند داشته اند (Pool and Richardson, 2006: 1). اولین مرحله از بازنمایی با چاپ کاریکاتور های موهن درباره پیامبر اکرم (ص) اجرایی گردید که یاد آور چاپ کارکاتورهایی بود که نازی ها علیه کسانی که دشمن خود قلمداد می کردند، انتشار دادند. در آن ایام با وجود اعتراض گسترده مسلمین سراسر جهان، حداقل ۱۴۳ روزنامه در ۵۴ کشور همه یا تعدادی از کارکاتور های ضد اسلامی را منتشر

کرده بودند (Stomback, Shehata & Dimitrov, 2008). این حرکت، سر آغازی برای تسری بازنمایی علیه مسلمانان در بسیاری از حوزه های رسانه ای به ویژه سینمای هالیوود بود. پرداختن به مصادیق و روند دیپلماسی رسانه ای آمریکا در خاورمیانه پس از یازده سپتامبر نیازمند مقاله مستقلی است؛ اما مشابهت های دوره مذکور با دوران جنگ سرد در رابطه با بازنمایی را میتوان در قالب جدول شمار دو نشان داد:

بازنمایی در معرفی خود	بازنمایی در معرفی دیگری
توسعه و نوگرایی	عقب ماندگی و تحجر
تساهل و بردباری	تعصب و خشونت
صلح طلبی	شرارت و جنگ طلبی
عقلانیت و مسئولیت شناسی	جنون و تندروری
قربانی تروریسم	مروج تروریسم
آزادی زنان	خشونت علیه زنان

جدول شماره دو. منبع: (مهدی زاده، ۱۳۸۷: ۹۹)

نتیجه گیری

سیاست خارجی کشورها در عرصه روابط بین الملل، همواره از دو طریق جنگ یا دیپلماسی دنبال می گردیده است. پس از جنگ جهانی دوم با توجه به هزینه های بالای جنگ، کشورها تمایل داشته اند تا حد امکان از راهکارهای مسالمت آمیز دیپلماتیک در تعاملات خود با دیگران بهره جویند. در عین حال مفهوم دیپلماسی عمومی با کارکرد از پایین به بالا قادر شده است تا در بسیاری از موارد راهگشا تر و موثرتر از دیپلماسی در معنی کلاسیک خود عمل کند. دیپلماسی رسانه ای به عنوان یکی از ابزارهای دیپلماسی عمومی، همزمان با گسترش

ارتباطات در سطح بین‌المللی و روند فزاینده جهانی شدن فرهنگی، از اهمیت روز افزونی در سیاست خارجی کشورها برخوردار شده است. در این بین، آمریکا به عنوان کشوری که بیشترین میزان نفوذ در ارتباطات رسانه‌ای را به لحاظ سخت‌افزاری و نرم‌افزاری در اختیار دارد، ابتکار عمل را در این زمینه بیش از سایر رقبا بدست گرفته است. سینمای هالیوود نیز به عنوان سازوکار گسترده تولیدات فرهنگی، از نفوذ قابل ملاحظه‌ای در میان افکار عمومی جهانی بهره‌مند است. آمریکا مهم‌ترین دستگاه تولیدات فرهنگی را در دنیا دارا بوده و بهره‌برداری چشمگیری را از این قابلیت در پیشبرد اهداف سیاست خارجی خود به عمل آورده است. نکته‌ای که می‌بایست بدان توجه داشت این‌که، عملکرد سینما به عنوان یک ابزار دیپلماسی عمومی، معمولاً نسبت به سایر ابزارها چند لایه‌تر و پیچیده‌تر بوده و تاثیرگذاری آن بطئی و تدریجی می‌باشد. لذا در تحلیل کارکرد سیاسی سینما باید از دریچه نظری متناسب با آن وارد مقوله تحلیل و بررسی گردید. در این مقاله ابتدا «بازنمایی» به عنوان مبحثی که مجموعه‌ای از نظریه‌های انتقادی پیرامون کارکرد آن در سوق دادن افکار عمومی جهانی به پذیرش اهداف مستتر سیاست خارجی وجود دارد، معرفی گردید و در این راستا، بنابر محدودیت طرح مباحث، در حد امکان اندیشمندان تاثیرگذار مرتبط با بازنمایی مورد بحث قرار گرفت. در وهله بعدی، دوره بسیار مهم به کارگیری دیپلماسی رسانه‌ای آمریکا در مقابله با دشمن یعنی دوره جنگ سرد طرح گردید و عملکرد سینمای هالیوود در آن زمان بر مبنای مقوله بازنمایی توسط ایالات متحده مورد بررسی قرار گرفت. در این راستا به فیلم‌های آن دوره به عنوان مصادیق موضوع به طور اجمالی اشاره شد. بر این اساس می‌توان روند خطی ارتباط میان عناصر اساسی این مقاله را بدین شرح توضیح داد: دیپلماسی رسانه

ای یکی از ابزار های مهم اعمال دیپلماسی رسانه ای محسوب می گردد ، در مرحله بعدی هالیوود را می توان بازوی اثر گذار دیپلماسی رسانه ای تلقی نمود ، حال بازنمایی مکانیزمی است که هالیوود در شکل دهی به افکار عمومی جهانی در قالب خود (غربی) و دیگری (غیر غربی) بکار می گیرد ؛ در نتیجه ای این مکانیزم و به طور تدریجی، هژمونی فرهنگی آمریکا بسط و تعمیق می یابد و این مقوله در واقع پیشبرنده اهداف سیاست خارجی در جهان است . نمونه شوروی به عنوان نمونه ای که در طول نزدیک به پنج دهه موفقیت غایی آمریکا را بدنبال داشت مد نظر این مقاله قرار گرفت. پس از فروپاشی شوروی روند مذکور در قبال کشور های خاورمیانه و مسلمانان پی گرفته شده است که هوشیاری اندیشمندان و سیاست گذاران فرهنگی این کشور ها را جهت پیشگیری از آن چه در باره شوروی رخ داد طلب می کند .

منابع

- آدورنو، و ، تئودور. و ماکس هورکهایمر. (۱۳۸۴). «دیالکتیک روشنگری»، ترجمه مراد فرهاد پور و امید مهرگان. تهران : نشر گام نو.
- اسلامی ، مازیار . (۱۳۸۵). «ژئوتک؛ رو در رو با امر واقعی». نشریه فارابی ، شماره ۶۱ . پاییز.
- بارت ، رولان. (۱۳۸۰)، «اسطوره در زمان حاضر»، ترجمه یوسف اباذری . فصلنامه /رغنون . شماره ۱۸.
- بودریار ، ژان. (۱۳۹۰) ، «آمریکا»، ترجمه ی عرفان ثابتی . تهران: نشر ققنوس.
- پالی ، مارشا، (۱۳۶۶)، «جنگ سرد در سینمای آمریکا»، مترجم : ت. تهرانچیان، کیهان فرهنگی، شماره ۴۵.

- (۱۳۸۳)، «پروپاگاندا یا پاپ کورن»، ماهنامه دنیای تصویر، شماره ۱۳۹.
- تاجیک، محمد رضا. (۱۳۸۶)، «روانکاوی و سیاست»، فصلنامه علمی - پژوهشی حقوق و علوم سیاسی، شماره ۴.
- تاراجی، منصور، (۱۳۸۴)، «جهان در بیم و امید جنگ سرد ۱۹۴۸-۱۹۹۱ (۱)»، ماهنامه گزارش، شماره ۱۶۸.
- تورنیهیل، جان. (۱۳۸۸)، «مارکسیست فروتن؛ ژیزک متفکری که همزمان از فلسفه، فیلم، غذا، روانکاوی و مارکسیسم می‌گوید»، ترجمه فاطمه بنویدی، خردنامه همشهری. شماره ۳۱ و ۳۰.
- جعفریان، فائزه. (۱۳۹۱)، «مفهوم واقعیت در سینمای کیارستمی و سینمای نئو رئالیسم ایتالیا از منظر فلسفه اسلاوی ژیزک». کتاب ماه هنر. شماره ۱۵۴.
- جمادی، سیاوش (۱۳۸۸)، «صنعت فرهنگ و رسانه های تکنیکی»، ماهنامه حکمت و معرفت. شماره ۴.
- حبیبی نیا، امید. (۱۳۷۸). «وانموده و ضد زیبایی شناسی»، نشریه فارابی. دوره نهم. شماردوم.
- شهبازی، عبدالله (۱۳۸۲)، سیا و جنگ سرد فرهنگی، نشریه سیاحت غرب، شماره ۱.
- صادقی پور، محمد صادق. (۱۳۹۱). «بوطیقای ژیزک؛ چهار مقاله و شرح آنها». تهران: نشر ققنوس.
- فروتن، مهدی. (۱۳۸۰)، «مانیفیست وحشت: نگرش هالیوود به تروریسم در سایه جنگ سرد»، ماهنامه نقد سینما، شماره ۲۸.
- فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳)، تاریخ اندیشه و نظریه های انسان شناسی. تهران: نشر نی.

- قوام ، عبدالعلی . سید احمد فاطمی نژاد . و سعید شکوهی. (۱۳۹۱) ، «نظریه روابط بین الملل ؛پیشینه و چشم انداز»، تهران : نشر قومس .
- کاوش ، حبیب (۱۳۸۸) ، «فریب بزرگ»، تهران ،مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی.
- کوهن .اف، کارل (۱۳۸۵) ، «انیمیشن سیاسی در دوران جنگ سرد»، ترجمه : ایرج شریفی ، فارابی ، شماره ۶۲.
- لین ، ریچارد . جی ، ژان بودریار (۱۳۸۹) ، ترجمه ی مهرداد پارسا، تهران : نشر رخداد نو.
- مهدی زاده ، سید محمد.(۱۳۸۷) ، «رسانه و بازنمایی». تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه ها.
- هال ،استوارت، (۱۳۸۶). «غرب و بقیه : گفتمان و قدرت»، ترجمه ی محمود متحد .تهران : نشر آگه.
- هایم ، مایکل، (۱۳۹۰) ، «متافیزیک واقعیت مجازی»، ترجمه سروناز تربتی . تهران: نشر رخداد نو.

- Hall, Stuart (1997). *The Work of Representation, in Cultural Representation and Signifying Practice*, Sage Publication.
- Pool,Elizabeth and John Richardson (2006).*Muslims and News Media*, I.B.Tauris and Co Ltd.
- Rojek, Chris.2003. Stuart Hall, Polity Publications.
- Stromback,Jasper ,Adam Shehata and Daniela Dimitrova (2008).*Framing the Mohammad Cartoons Issue: A Cultural Comparison of Swedish and US Press*, Global Media Communication.
- Watson, James and Hill, Anne (2006). *Dictionary of Media and Communication Studies*, 7th Edition, Hodder Arnold Publication .

