Middle East Center for Scientific Research and Strategic Studies

Middle East Studies Quarterly
Vol 29. No 2. Summer 2022
Received date: 2022.04.20
Acceptance date: 2022.05.26

مرکز پژوهش‌های علمی و مطالعات استراتژیک خاورمیانه

Home page: www.cmess.sinaweb.net
DOR: 20.1001.1.15601986.1401.29.2.10.8

Representing the "Other" in Hollywood Cinema after the September 11th Events

Ali Monavari[1] Mehdi Sabz [2]

Abstract

This article seeks to analyze and evaluate the representation of the "other" in Hollywood cinema after the terrorist attacks of September 11, 2001. With the occurrence of the September 11th terrorist attacks, Hollywood cinema also became an arena of confrontation with terrorism. This confrontation itself is a part of Hollywood's confrontation with the "other" or "enemy" in the history of Hollywood cinema, which is based on the confrontation of the United States with its enemies in three historical periods before the Cold War, during the Cold War and after the Cold War. With the introduction of the "fight against terrorism" or "war on terror" discourse by the United States in the post-September 11th environment, Hollywood also began to represent the "other" in the form of the aforementioned discourse. In this article, the authors analyze the representation of the "other" in Hollywood cinema during the period in question. To do this, they have used Levina's definition of the other and the discourse analysis methodology. This article shows how Hollywood cinema in the historical period after September 11th and in the form of the discourse of combating terrorism represented Islamic fundamentalism as the "other" or "enemy" of the United States/Western civilization, and how, under the influence of this representation, the "self" has changed.

Keywords: Representation, the Other, Hollywood, September 11th Attacks

1 - Associate Professor of International Relations, Khwarizmi University, Tehran. Iran
2 - Ph.D. Student of Political Science, University of Tehran, Iran

فصلنامه علمی مطالعات خاورمیانه
سال ۲۹، شماره ۲، پیاپی (۱۰۸)، تابستان ۱۴۰۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۵
Home page: www.cmess.sinaweb.net
DOR: ۲۰.۱۰۰۱.۱.۱۵۶۰۱۹۸۶.۱۴۰۱.۲۹.۲.۱۰.۸

بازنمایی «دیگری» در سینمای هالیوود پس از عصر ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱

سیدعلی منوّری[۱] مهدی سبز[۲]

چکیده

این مقاله تلاشی است در جهت تحلیل و ارزیابی بازنمایی «دیگری» در سینمای هالیوود پس از وقایع تروریستی یازده سپتامبر ۲۰۰۱. با وقوع حملات تروریستی یازده سپتامبر، سینمای هالیوود نیز به عرصه تقابل با تروریسم تبدیل شد. این مواجهه، خود، بخشی از مواجهه هالیوود با «دیگری» یا «دشمن» در تاریخ سینمای هالیوود و بر مبنای تقابل ایالات‌متحده آمریکا با دشمنان خود در سه دوره تاریخی پیش از جنگ سرد، جنگ سرد و پس از جنگ سرد است. با مطرح شدن گفتمان «مبارزه با تروریسم» یا «جنگ علیه ترور» توسط ایالات‌متحده در فضای پس از یازده سپتامبر، هالیوود نیز به بازنمایی «دیگری» در قالب گفتمان مذکور پرداخت. نویسندگان در این مقاله به تحلیل بازنمایی «دیگری» در سینمای هالیوود در دوره زمانی مورد نظر پرداخته‌اند. آنها برای انجام این کار از تعریف دیگری توسط لویناس و روش‌شناسی تحلیل گفتمان بهره برده‌اند. این مقاله نشان می‌دهد که سینمای هالیوود در دوره تاریخی پس از یازده سپتامبر و در قالب گفتمان مبارزه با تروریسم، بنیادگرایی اسلامی را به عنوان «دیگری» یا «دشمن» ایالات-متحده/تمدن غرب بازنمایانده و تحت تأثیر این بازنمایی «خود» چه تغییری نموده است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، دیگری، هالیوود، یازده سپتامبر.

۱- دانشیار گروه روابط بین‌الملل دانشکده حقوق و علوم سیاسی دانشگاه خوارزمی.تهران. ایران. sam_others@yahoo.com
۲- دانشجوی دکتری علوم سیاسی، دانشگاه تهران. ایران (نویسنده مسئول). mehdi.sabz66@gmail.com

۱- طرح مسئله

وقایع تروریستی یازده سپتامبر ۲۰۰۱، نقطه عطفی در میان عملیات تروریستی انجام پذیرفته بود. این عملیات تروریستی با شرکت ۱۸ تا ۲۰ نفر از عناصر گروه القاعده، در رأس یک جریان بنیادگرای اسلامی، به اجرا درآمد. حملات تروریستی یازدهم سپتامبر بسیار متفاوت با اقدامات تروریستی پیشین بود. این حملات، ایالات‌متحده آمریکا را به عنوان یک ابرقدرت جهانی مورد هدف قرار داد. میزان قربانیان غیرنظامی حملات مزبور نیز بالاترین میزان قربانیان غیرنظامی متعاقب یک اقدام تروریستی را به خود اختصاص داد. در مجموع حملات یازده سپتامبر ابعاد نوینی از تروریسم را در قالب افراط‌گرایی دینی در برابر تمدن غربی به تصویر کشید.

تحولات مذکور در بستر گفتمان «مبارزه با تروریسم» یا «جنگ علیه ترور» در سپهر رسانه –و البته رسانه سینما– نیز بازتاب یافت. این روند به موازات توسعه اقدامات همه‌جانبه ایالات‌متحده در فضای پس از یازده سپتامبر در جهت مواجهه با «دشمن نوینِ» خود (و خودِ مشترک غرب) قابل‌توجه است. به این قرار در کنار رسانه‌های خبری چون ABC، CNN، یا Fox News، سینمای هالیوود به عرصه این مواجهه تبدیل شد.

لازم به توضیح است که تاریخ سینمای هالیوود در دوران جنگ سرد و پس از آن نشان داده که ایالات‌متحده چگونه با استفاده از تصاویر ساخته شده درباره «دشمن» در عرصه سیاست بین‌الملل افکار عمومی داخلی و خارجی را در جهت حمایت از ایجاد نظم/ایدئولوژی مورد نظر خود هدایت کرده است. سینمای «جاسوس‌بازی» هالیوود در دوران جنگ سرد نمونه‌ای مشخص از دیپلماسی رسانه‌ای ایالات‌متحده در جهت تقابل سیاسی–ایدئولوژیک با شوروی بود.

در دوره پس از جنگ سرد دیپلماسی رسانه‌ای ایالات‌متحده در قالب هالیوود نوعی «سینمای آرماگدونی/آخرالزّمانی» را با تکیه بر نقش پیشوایی این ابرقدرت در نجات جهان به تصویر کشید. پس از حملات تروریستی یازده سپتامبر و با پررنگ شدن مسئله «بنیادگرایی اسلامی» هالیوود با استفاده از این فرصت تولید محصولاتی را در جهت به تصویر کشیدن تروریست‌ها/ بنیادگرایان اسلامی به عنوان «دیگری» در سینمای هالیوود آغاز کرد.

این مقاله در صدد پاسخ به این پرسش است که عنصر «دیگری» چگونه در سینمای هالیوود در عصر پس از یازده سپتامبر بازنمایانده شده است؟ در پاسخ به این پرسش این فرضیه مطرح می‌شود که هالیوود به تکیه بر سینمای «مبارزه با تروریسم» از فضای به وجود آمده پس از ۱۱ سپتامبر استفاده کرده و جریان بنیادگرایی اسلامی را در مقام «دیگری» و به عنوان دشمن نوظهور صلح آمریکایی/تمدن غرب پس از جنگ سرد بازنمایانده و تحت تأثیر این بازنمایی خود دچار نوعی دگردیسی شده است. این مقاله در پنج بخش سامان یافته است: در بخش دوم، پس از این مقدمه به تعاریف مفهومی و مسائل روش‌شناختی پرداخته می‌شود. بخش سوم شامل مبحث «دیگری» در هالیوود در دوره زمانی پیش از یازده سپتامبر است. در بخش چهارم به واقعه یازده سپتامبر به عنوان خطر جدید پرداخته می‌شود. بخش پنجم به سینمای پس از یازده سپتامبر معطوف است. نهایتاً در بخش ششم از همه مطالب جمع‌بندی به عمل می‌آید.

۲- دیگری، بازنمایی و گفتمان

نخست و پیش از هر چیز اولین و اساسی‌ترین مفهومی که در این مقاله نیازمند توضیح بوده مفهوم «دیگری» است. این مفهوم مباحث دامن‌فرازی را در میان متفکران و اندیشمندانِ طیف متنوعی از معارف بشری از فلسفه و علوم اجتماعی، انسان‌شناسی و روان‌شناسی، و زبان‌شناسی و نقد ادبی گرفته تا سیاست و روابط بین‌الملل مطرح کرده است. «نقطه عزیمت در تعریف مفهوم «دیگری» پرداختن به مسئله «شکل‌گیری هویت» است. در این خصوص هگل، مشخصاً این مسئله را در قالب جفت مفهومی خود/دیگری بازگو کرد. بنا بر سنت فلسفی هگل، «خود» و «دیگری» در یک زمان با شناسایی متقابل

یکدیگر و به صورت تاریخی ساخته می‌شوند» (Neumann, 1996: 141). به این ترتیب، هم «خود» و هم «دیگری» ساختی تاریخی دارند.

این ساخت تاریخی البته خالی از مباحث و بصیرت‌های روشنگرانه و نظرورزانه نیست. یکی از مهم‌ترین نظریه‌ها در این باب مفهوم «دیگری»، نزد امانوئل لویناس است. در نظریه لویناس «از آنجا که در سنت فلسفی غرب، کارگزاران تصمیم‌گیر، عقلانی و مستقل در نظر گرفته می‌شوند، «خود» و «دیگری» دو مجموعه کاملاً منفک از یکدیگر قلمداد می‌شوند. این در حالی است که «خود» همواره توسط «دیگری» تأثیر پذیرفته و تکوین می‌یابد» (Dauphinee, 2009: 236). لویناس معتقد است حضور دیگری با زیرسؤال بردن خودانگیختگی سوژه است که رخ می‌نماید. در اینجا سوژه درمی‌یابد که آنچه هست تنها آنچه می‌خواهد نیست، بلکه در مواجهه با دیگری به هست «خود» دست می‌یابد و یا هست خویش را می‌شناسد. لویناس در کنار زیرسؤال رفتن خودانگیختگی «از زیرسؤال رفتن آگاهی، اختیار، هویت، «من» یا خویشتن، «جایگاه مرکزی من در جهان»، «تملک سرخوشانه جهان به دست من»، رضایت از خویش و خودبسندگی من نیز سخن می‌گوید که از ناحیه حضور دیگری تحقق پیدا می‌کند» (علیا، ۱۳۸۸: ۹۹).

از دید وی، «دیگری به مثابه دیگری فقط یک دگرخود نیست؛ او چیزی است که من نیستم. دیگری این‌گونه است، اما نه به خاطر شخصیتش، بلکه به خاطر همان غیریّت‌اش» (لویناس، ۱۴۰۰: ۱۰۵). در نظریه لویناس دیگری تعریفی خاص و پیچیده دارد که نمی‌توان آن را به یک کلیت فرو کاست، از همین‌رو لویناس در اینجا مفهوم چهره را مطرح می‌کند. از دید او، ما «دیگری» را در هیئت چهره ملاقات می‌کنیم. چهره تجلی یا انکشاف «دیگری» است. نحوه ظهور «دیگری» برای من که از ظرف تصور «دیگری» در «من» سرریز می‌کند. چهره حضور زنده دیگری است، این حضور شکلی غریب دارد. چهره در آنِ واحد دیگری را نشان می‌دهد و پنهان می‌دارد. چهره نشان خاص فردیت و خاص‌بودگی، یکتایی و جانشین‌ناپذیری دیگری و معنای خاص اوست.

چهره «دیگری» روزنی است به ساحت غیریت او، دریچه‌ای است به روی نامتناهی و شهادتی است بر آن. نکته‌ای که در همین‌جا باید متذکر شد این است که واژه چهره در درجه اول به سیمای ملموس دیگری دلالت نمی‌کند. لویناس در چندجا به تصریح یا به تلویح می‌گوید که مرادش از چهره اجزای صورت نیست» (علیا، ۱۳۸۸: ۱۲۲ و ۱۲۳). به نظر می‌رسد معنایی که لویناس از چهره در نظر دارد یک کیفیت ثابت که تصویری را شکل دهد نیست بلکه پدیداری است که چیزی را ظاهر می‌کند و در عین حال چیزی دیگر را در خود پنهان دارد. «اگرچه لویناس از چهره به عنوان پدیداری خاص که حاضر می‌شود ولی در عین حال غایب می‌ماند سخن می‌گوید (پدیداری که دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند) ولی غالباً بر ناپایدار بودن آن تأکید دارد» (علیا، ۱۳۸۸: ۱۲۳). ناپایداری چهره که دیگری را شکل می‌دهد به ناپایداری «من» می‌انجامد و «من» چون «دیگری»، همواره در حال صیرورت و عرضه چیزی پیش از این غایب است. اما تجلی این چهره «گفتار است و چهره بیان است» (علیا، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

«دیگری»، همانطور که «من» یا «خود» را تحت تأثیر قرار می‌دهد، از من پاسخی طلب می‌کند و این پاسخ در یک فرآیند مداوم، چهره دیگری، از «دیگری» را بر «من» عرضه می‌کند. این تأثیر و پاسخ را می‌توان در عرصه بازنمایی هنری و رسانه‌ای مشاهده کرد که تنها یکی از نمودهای این فرآیند است. در مباحث پیرامون بازنمایی هنری معمولاً به سه عامل توجه می‌شود: چیز، تصویر واقعی آن و تصویر ذهنی آن. این اصطلاح سوم، که کلاً آن را «تصویر» نامیده‌اند، به اثری هنری تشبیه شده که در ذهن ساخته می‌شود و جایگاهی خاص دارد؛ تصویر ذهنی خود بازنمودی است که همواره میان هر چیز و تصویر واقعی آن حائل می‌شود؛ افزون بر این، گفته می‌شود تصویر ذهنی الگو یا «مقصود» تصویر واقعی است» (سامرز، ۱۳۹۹: ۲۵). در

این میان می‌توان چیز را معادل «دیگری»، تصویر واقعی را معادل پدیداری که از «دیگری» به تصویر درآمده است و همچنین تصویر ذهنی را پاسخ «من» یا «خود» به «دیگری» دانست.

در اینجا بازنمایی در یک ظرف مکانی و زمانی نیز روی می‌دهد که فرهنگ آن را احاطه کرده است. برای نمونه، استوارت هال، بازنمایی را به همراه تولید، مصرف، هویت و مقررات، بخشی از چرخه فرهنگ می‌داند. او ابتدا این ایده را مطرح می‌کند که «بازنمایی، معنا و زبان را به فرهنگ ربط می‌دهد» (Hall, 1997: 15). به عقیده هال، «فرهنگ به تولید و تبادل معنا، همچنین دادن و ستاندن آن بین اعضای یک گروه یا جامعه مربوط است» (Hall, 1997: 5). به عقیده وی، فرهنگ با حضور مشارکت‌کنندگان خود، که اولاً به تفسیر معنادار هر چیزی که در اطرافشان رخ می‌دهد، می‌پردازد و ثانیاً به روش‌های یکسانی که با آن به طرق متکثری جهان را معنا می‌کنند، تعریف می‌شود. از آنجایی که شیوه‌های معنادهی و فهم جهان در یک فرهنگ، می‌تواند بسیار متکثر باشد پس می‌توان از بازنمایی‌های متکثر و فهم‌های بسیار متفاوت «دیگری»، نزد عامه یک فرهنگ به دست داد.

به این ترتیب بازنمایی، برای جمع این تکثر، بایستی یک گفتمان متقاعدکننده شکل دهد تا بتواند این بی‌شماری فهم از «دیگری» را حول یک چتر گرد آورد. «متقاعدسازی مستلزم تغییر نگرش‌ها، باورها یا منافع است» (دبلیو میر، ۱۴۰۰: ۱۴۳)؛ محدودیت در متقاعدکنندگی می‌تواند به همان محدودیت بازنمایی در اندیشه رانسیر نزدیک باشد. به زعم رانسیر «این محدودیت پیش از همه، وابستگی امر رؤیت‌پذیر به گفتار است. گفتار در اصل برای رؤیت‌پذیر ساختن است، برای تنظیم امر رؤیت‌پذیر با ردیف کردن یک شبه‌رؤیت‌پذیری در جایی که دو عملکرد به هم وصل می‌شوند: یک عملکرد جایگزینی (که آنچه از فضا یا زمان حذف شده را در مقابل چشم‌های ما قرار می‌دهد) و یک عملکرد به نمایش گذاشتن (که آنچه فی‌نفسه از نظر پنهان است، یعنی سرچشمه‌ی درونی تحریک‌کننده شخصیت‌ها و رخدادها، را دیدنی می‌کند)» (رانسیر، ۱۳۹۴: ۱۴۰).

اما از آنجا که «دیگری» همواره چیزی برای پنهان کردن دارد و همه‌چیز به فضا و زمان اتصال دارد و برای متقاعدسازی مصرف‌کنندگانِ بازنمایی، چاره‌ای جز ایجاد یک شبه‌رؤیت‌پذیری نیست؛ به همین جهت، گرد آوردن دال‌های شناور درک شده از «دیگری» در یک فرهنگ متکثر، حول یک دال مرکزی، به این مهم کمک خواهد کرد.

روش‌شناسی تحلیل گفتمان، برای درک بازنمایی رسانه‌ای در یک فرهنگ متکثر که دائما به بازخوانی «خود» از طریق درک «دیگری» می‌پردازد، بسیار مؤثر است. مفهوم بازنمایی به مفاهیم ایدئولوژی و به‌تبع آن قدرت بسیار وابسته و نزدیک است. برای بازنمایی یک ایدئولوژی، به خصوص توسط رسانه و حفظ و نگهداشت قدرت و همچنین فهم بهتر معنای آگاهی کاذب، شیوه گفتمانی و تحلیل از منظر گفتمان بسیار راهگشا و هموارکننده است. در رویکردهای گفتمانی چون تحلیل انتقادی‌گفتمان در کنار توجه به رابطه زبان، گفتمان و منازعه معنایی به نقش فرآیند معناسازی در تولید روابط نابرابر سلطه و قدرت نیز توجه شده و اساساً وظیفه تحلیل انتقادی گفتمان را همین نشان دادن روابط نابرابری می‌دانند که قدرت گفتمانی به ویژه در نهادهای مهمی چون رسانه‌ها تولید می‌کند.

به دنبال چنین رویکردی است که رابطه میان «بازنمایی»، «ایدئولوژی» و «قدرت» نیز پدیدار می‌شود، به این معنا که در چنین دیدگاه‌هایی بازنمایی فرآیند نمایش شفاف واقعیت از طریق رسانه‌ها نیست، بلکه فرآیندی است که رابطه بین زبان و واقعیت را با ایدئولوژی و قدرت پر می‌کند و از طریق آن برخی امور نمایانده می‌شود، در حالی که بسیاری از امور مسکوت می‌ماند. بازنمایی در واقع گفتمان را ایدئولوژیک می‌کند. در واقع آنچه بازنمایی می‌شود، احتمالاً با منافع عده خاصی گره خورده است. نتیجه بحث آن است که در برخی از گفتمان‌هایی که بازنمایی به واسطه آنها صورت می‌گیرد، بعضی از گروه‌ها دیده نمی‌شوند و صدایی از آنها به گوش نمی‌رسد یا به نحو خاصی باز نمایانده می‌شوند. افزون بر این «بازنمایی‌ها امور واقعی

پنداشته می‌شوند و از این رو ذهنیت گروه‌های خاص را هدایت و کنترل (اعمال قدرت) می‌کنند. در تحلیل‌های انتقادی گفتمان بازنمایی رسانه‌ای از این حیث مهم می‌شود که تأثیر بازنمایی بر دنیای واقعی و واقعیت‌های اجتماعی به بازنمایی کارکردی ایدئولوژیک می‌دهد. پرسش از کارکرد ایدئولوژیک بازنمایی‌ها در هر متنی مهم‌ترین مسئله‌ای است که باید برای درک آن بازنمایی‌ها بررسی شوند، چرا که بازنمایی یکی از مهم‌ترین ابزارهای استیلای ایدئولوژی‌های حاکم بر گروه‌های دیگر است که به تداوم استیلا کمک می‌کند. از سوی دیگر تلاش برای تغییر در هر سیستم بازنمایی باید معطوف به چالش با نیروهای هژمونیک پشتیبان بازنمایی یا اصطلاحاً قدرت پشتِ گفتمان بازنمایی‌کننده باشد» (Chandler, 2003: 9). بر همین اساس روش تحلیل گفتمان لکلائو و موفه می‌تواند ارتباط بازنمایی، قدرت و هژمونی را در کنار عنصر «دیگری» به تصویر درآورد. طبق روش فوق اگر همواره دال مرکزی را حول مفهوم دیگری تعریف کنیم، «دال‌های شناور، مفصل‌بندی، قابلیت دسترسی، تفاوت، انسداد، حوزه گفتمانگی، ازجاشدگی» (لکلائو و موفه، ۱۳۹۲) و دیگر مفاهیم مربوطه در این حوزه را می‌توان ذیل آن تعریف نمود. اکنون با تکیه بر تعاریف مفهومی ارائه شده، و روش‌شناسی تحلیل گفتمان، به تحلیل مسئله مقاله می‌پردازیم. نخست می‌بایست بر مسئله «دیگری» در هالیوود پیش از یازده سپتامبر متمرکز شویم.

۳- هالیوود و دیگری: قبل از یازده سپتامبر

سینمای هالیوود، چهار موج اساسی را از سر گذرانده و در مواجهه با هرکدام از این «دیگری»ها چهره‌ای منحصربه‌فرد و متمایز به خود گرفته است. در واقع پاسخی که به هرکدام از این برخوردها و مواجهه‌ها داده شده، متناسب بوده با خصایص «دیگری» و ظرف فرهنگی هالیوود که به مثابه «من» یا «خود» پاسخی را بازنمایی نموده است. در ادامه، سیطره نوعی گفتمان مسلط، بر بازنمایی رسانه‌ای امواج مذکور ردیابی می‌شود تا بتوان به روشنی، بازخوردهای مذکور را درک نمود.

الف) هالیوود در جنگ جهانی دوم و سال‌های پس از آن: گفتمان بازسازی و ایفای نقش جهانی

پیش از آنکه جنگ جهانی دوم را بتوان نقطه عطفی در تاریخ سینمای هالیوود عنوان کرد باید دید که چرا جنگ‌جهانی اول و سال‌های پس از آن، عنوان این نقطه عطف را یدک نمی‌کشند. در هنگامه جنگ جهانی اول، سینمای صامت برخی نشانه‌ها و همچنین پاسخ‌ها به بحران جنگ را از خود نشان داد اما از آنجایی که هنوز توان بازنمایی قدرتمندی نداشت نتواست در آن دوره چندان مثمرثمر باشد. درباره سال‌های پس از آن نیز می‌توان چنین گفت که: «دهه سی دورانی بود که در آن تنش اجتماعی شدت می‌گرفت، بحران عمیق‌تر می‌شد و توده‌ها به کندی اما با قدرت به یک آگاهی جدید دست می‌یافتند. فرهنگ بسیاری از سرزمین‌ها تحت تأثیر فعالیت سازمان‌یافته توده‌ها، قدرت خیزنده فاشیسم و تهدید افزاینده جنگ، قرار گرفت» (هاوارد لاوسن، ۱۳۶۲: ۱۷۰). در همین بحبوحه فیلم مشهوری چون *در جبهه غرب خبری نیست*[1] (۱۹۲۹) ساخته شد. فیلمی که آشکارا رویه‌ای ضدمیلیتاریستی داشت و از سیاست‌های جنگ‌طلبانه نیز انتقاد می‌کرد. «تأثیر فیلم‌های شوروی بر فیلم مذکور آشکار است. این فیلم همچنین پیوستگی نزدیکی با جنبش اعتراض اجتماعی که در آلمان در حال گسترش بود، دارد» (هاوارد لاوسن، ۱۳۶۲: ۱۷۱).

در این دوره، چنین واکنش‌هایی به «دیگری»، در بازنمایی سینمایی هالیوود چندان فراگیر نشد؛ چرا که با پایان گرفتن جنگ جهانی اول، «این کشور به پیروی از استراتژی انزواطلبی به همان سیاست سنتی خود بازگشت. تقید آمریکا به انزواطلبی همچنان ادامه یافت، تا آنکه این کشور پا به میدان جنگی دیگر نهاد» (قوام، ۱۳۹۷: ۱۸۴). با قدم گذاشتن ایالات‌متحده به جنگ‌جهانی دوم و تغییر سیاست جهانی آن کشور، در سال‌های پس از جنگ، از سیاست انزواطلبی به مشارکتی فعال در عرصه جهانی، هژمونی آن کشور تغییری گسترده نمود و به تبع آن مواجهه با «دیگری» و پی‌آمد آن، تغییر بازنمایی رسانه‌ای

1 - All Quiet on the Western Front

در سینمای هالیوود، چالشی جدید را پیش‌پای دست‌اندرکاران آن عرصه به وجود آورد. دوره جنگ مصادف است با ساخت فیلم‌های قهرمانی و میلیتاریستی و نشان دادن سبعیت «دیگری». دال مرکزی در اینجا، مواجهه با «دیگری» است و آنچه باید این مواجهه را شکل دهد هویتی است که باید به کارگزاران اجتماعی داده شود تا یک صورتبندی هژمونیک شکل گیرد. حین بحران جنگ و سال‌های پس از آن نیاز به گفتمانی شکل می‌گیرد تا بتواند دال‌های شناوری چون امنیت، عدالت، برابری، آزادی و رؤیای آمریکایی را بازمعنا و جذب خود کند. در آن دنیای آشفته تنها گفتمانی که می‌تواند اعتبار کسب کند و قابلیت دسترسی خود را افزایش دهد، گفتمان بازسازی و ایفای نقش جهانی است. به همین جهت تمام بازنمایی «دیگری» در سینمای هالیوود، معطوف به همین هدف می‌شود.

برای نمونه، فیلمی چون *کازابلانکا*[1] (۱۹۴۲) که برنده جایزه آکادمی اسکار هم شد، درباره نگرش آمریکا نسبت به ویشی و نیروهای فرانسه آزاد بود. البته پیام فیلم ضد ویشی بود اما نکته این بود که آیا این موضع دولت آمریکا نیز هست یا نه. آمریکا باید تلاش می‌کرد دروغ بزرگی را برای مردم جهان و از همه مهم‌تر کشور خود واقعی جلوه دهد، اینکه مجبور به مداخله در جنگ است و هدفش نجات مردم اروپا و بازی کردن یک نقش محوری در جهان آشفته است؛ و فیلم *کازابلانکا* با داستانی عاشقانه که در دل خود گنجانده بود، به خوبی این پیام را منتقل می‌کند. از طرفی فیلم *خانم مینیور*[2] که در سال ۱۹۴۲ ساخته شد، تجربیات یک زن خانه‌دار انگلیسی در طول جنگ را نمایش داد و نقش زن‌ها و مردها را در جنگ متذکر شد. رئیس جمهور رزولت دستور اکران این فیلم را صادر کرد. اکثر فیلم‌ها در آن سال‌ها زمینه‌ای از جنگ داشت حتی اگر موضوع اصلی فیلم متفاوت بود.

درون‌مایه‌های سینمایی رؤیای آمریکایی نیز باید به نوعی بازتعریف می‌شد تا بتواند قابلیت دسترسی گفتمان مذکور را افزایش دهد و در مواجهه با دوره هژمونیک جدید و همچنین ظهور «دیگری» دوران جنگ و پس از آن، کارآمد جلوه کند. برای بازنمایی این گفتمان جدید، بهترین تصویر سال‌های پس از جنگ می‌توانست تأکید بر اجتماع را بازنمایی کند؛ «انسان آمریکایی» بر روی پرده‌ی سینما، همانند برادرش در واقعیت، هم به عنوان یک فرد حیات دارد، هم به عنوان عضوی از اجتماع. جنبه‌های اساسی اجتماع «انسان آمریکایی»، «حس همیاری، حس تعلق به یک اجتماع، مفید بودن برای همسایه، میهمان‌نوازی، مشتاق پذیرایی از مظلوم‌ها و... است» (سیوتا، ۱۳۹۰: ۳۹-۳۴).

تمامی این درون‌مایه‌ها در فیلم بسیار مهم و مشهور *بهترین سال‌های زندگی ما*[3] (۱۹۴۶) ساخته *ویلیام وایلر*[4]، به کار رفته است. فیلم وایلر، درباره زندگی سربازان بازگشته از جنگ است و مصائبی که در مواجهه با جامعه و همچنین رکود و مشکلات پس از جنگ دارند. تمام درون‌مایه‌های رؤیای آمریکایی که مبتنی بر اجتماع‌گرایی است در فیلم مشاهده می‌شود. سربازان به جمع‌های خود رونق می‌بخشند، برای یافتن کار و یا جذب سرمایه به یکدیگر کمک می‌کنند، و حتی اکثر زنان آمریکایی، با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کنند و با فقر و نداری سربازان می‌سازند. میهمان‌نوازی، مفید بودن برای همسایه و همچنین دفاع از مظلومان، خاصه مجروحان و معلولان جنگی، در فیلم موج می‌زند. در فیلم دو سکانس مهم وجود دارد که دقیقاً گفتمان بازسازی و ایفای نقش جدید جهانی را نشان می‌دهد. در صحنه‌ای، یکی از سربازان که خلبان جنگنده بوده است، در جنگنده‌ای اسقاطی نشسته و از ورای شیشه جلوی آن به اطراف نگاه می‌کند. دوربین از فضای پایین چهره محو خلبان را نشان می‌دهد، این صحنه یادآور نقش جهانی آمریکا است که از ورای جهان به آن می‌نگرد و پاسخی به «دیگری» است تا نشاد دهد مردانی وجود دارند که همواره آماده پاسخ هستند. پس از درخواست گروه اسقاط‌کننده برای پایین آمدن

1 - Casablanca
2 - Mrs. Miniver
3 - The Best Years of Our Lives
4 - William Wyler

از هواپیما، خلبان درخواست کار می‌دهد و مسئول گروه که هواپیماها را برای ساخت خانه‌های پیش‌ساخته اسقاط می‌کند، خود را راننده تانک در زمان جنگ معرفی می‌کند و به خلبان کار می‌دهد. در همین صحنه، هم حس همیاری و هم تسلط گفتمان بازسازی قابل مشاهده است.

سکانس پایانی فیلم‌مهم‌ترین سکانس فیلم به لحاظ دادن یک پیام مشخص و ماحصل بازنمایی است. در سکانس پایانی، سربازی بی‌پول و دختر سربازی بانکدار را مشاهده می‌کنیم که با این پیام مرد سرباز، خطاب به دختر، فیلم به پایان می‌رسد: «باید تلاش کنیم به چیزهایی که می‌خواهیم برسیم». این پیام پایانی دقیقاً همان گفتمان مسلط سینمای هالیوود در آن سال‌هاست: تلاش برای بازسازی و ایفای نقشی دیگر در جهان.

ب) دوران جنگ سرد: گفتمان جاسوس بازی

با پایان جنگ دوم جهانی، دوره‌ای جدید در سیاست جهانی رقم خورد، دوره‌ای که سال‌هایی طولانی دوام آورد و بسیاری از کشورهای جهان را درگیر خود نمود. دوران جنگ سرد و رقابت هژمونیک دو ابرقدرت جهان، دال مرکزی «دیگری» را در کانون توجه نگاه داشت اما این‌بار سبعیت و چهره رو در روی آن به چیزی مرموز و پنهانی بدل گشت. در هنگامه جنگ سرد، به دلیل بازسازی بیشتر مناطق ویران‌شده و همچنین استحاله‌ای که در معنا و مفهوم شهر به وجود آمد، تصاویر شهر ویران به تصاویر شهر دوپاره تبدیل شد. این شهر دوپاره می‌بایست «خود» و «دیگری» را در قالب توانایی و ناتوانی در اداره امور به رخ می‌کشید.

بسیاری از فیلم‌هایی که در بلوک شرق ساخته می‌شد با خوشبخت نشان دادن مردم این‌شهرها و همچنین امکانات گسترده‌ای که در شهرها وجود داشت خود را برجسته می‌کرد و تلویحاً این پیام را صادر می‌نمود که زندگی در بلوک شرق، بی‌تردید از بلوک غرب بهتر است. بالعکس در فیلم‌های بلوک غرب نیز عقب‌ماندگی و چهره غمبار و بی‌روح شهرهای بلوک شرق تصویر می‌شد. در کنار چنین بازنمایی‌ای از «خود» و «دیگری»، دال‌های شناور پیش‌گفته، بار دیگر بایستی حول یک گفتمان مشخص مفصل‌بندی می‌شد و این راز و رمز حاصل از جنگ سرد به دشمنی بدل شد که در یک جنگ تسلیحاتی دائمی با «ما» قرار دارد و هرلحظه «ما» را زیر نظر دارد. گفتمان جاسوس بازی تمام دال‌های شناور را دوباره معنادهی کرد و رؤیای آمریکایی را حول تسلیحات برتر، جاسوس بازی متقابل و البته موفق‌تر و همچنین دفاع از رفاه بازنمایی شده در بلوک غرب، بازتعریف نمود.

شاید بتوان موفق‌ترین و در عین حال مهم‌ترین جاسوس بازنمایی شده در بلوک غرب را جیمزباند دانست که اگرچه مأموری است بریتانیایی اما چهره مهم بازنمایی‌کننده کل بلوک غرب در مقابل «دیگری» است. «جیمزباند در درجه نخست –اما نه صرفاً– قهرمان جنگ سرد و نماینده شایسته ارزش‌های نظام سرمایه‌داری غرب بود که به شرارت‌های کمونیسم در اروپای شرقی فائق می‌آمد... او تناقض‌های واقعی در تاریخ این دوره را به شیوه‌ای ایدئولوژیک و تخیلی حل می‌کند. در راه‌حل جیمزباند، همه ارزش‌هایی که با او و لذا غرب تداعی می‌شوند (به ویژه آزادی و فردگرایی) بر ارزش‌هایی که با شخصیت شریر داستان و لذا روسیه کمونیستی تداعی می‌شوند (مانند حکومت تک‌حزبی و سخت‌گیری دیوان‌سالارانه) غلبه می‌یابند» (Bennet and Woollacott, 1987: 25).

محبوبیت جیمزباند ناشی از توانایی او در پیکربندی و بیان رسای مجموعه‌ای از مسائل فرهنگی و سیاسی بود. (به عبارت دیگر، شخصیت جیمزباند توانست آن مسائل خاص را با یکدیگر مرتبط سازد و به نحو مناسبی بیان کند.) مسائل مذکور از جمله عبارت بودند از: روابط ایدئولوژیک غرب و شرق (که در طول تاریخ همواره روابطی تغییرپذیر بوده‌اند)، نظام سرمایه‌داری و کمونیسم، مردانگی و زنانگی و نیز برداشت‌های متغیر از سرشت انگلیسی (استوری، ۱۳۸۸: ۱۸).

بازنمایی، که پیش از این اجتماع‌گرایی را برجسته کرده بود، این‌بار باید فردگرایی را بازتاب می‌داد تا هم در مقابل اجتماع‌گرایی هرچند متفاوت «دیگری» (بلوک شرق) قرار گیرد و هم بر وجه دیگری از رؤیای آمریکایی تأکید شود و جیمزباند که جاسوسی است یکه و تنها، در مقابل تمامیت «دیگری» قرار می‌گیرد. اگرچه پشتوانه جیمزباند تمام بلوک غرب، خاصه تکنولوژی منحصربه‌فرد آن است، اما در موقعیت‌های خطیر و بحرانی همواره تنها و خلاقانه عمل می‌کند.

ج) از پایان جنگ سرد تا ۱۱ سپتامبر: گفتمان آرماگدونی

پایان جنگ سرد، دوره کوتاهی از آرامش را به همراه آورد؛ به جای متعصبان ایدئولوژیکی یا مذهبی، تروریست‌های غیرسیاسی مسلط شدند. تروریست‌ها در فیلم‌های دهه ۱۹۹۰، متناسب با شرایط سلامت سیاسی دوران پس از جنگ سرد، از گروه‌های قومی گوناگونی هستند: رادیکال‌های اروپایی (Passenger 57, 1992)، جمهوری‌خواهان ایرلندی (Blown away, 1994, The Devils own, 1997)، شخصیت‌های نظامی فاسد روسی که دست‌دردست صرب‌های خشمگین بوسنیایی دارند (The Peacemaker, 1997) و اربابان مواد آمریکای لاتین (Clear and Present Danger, 1994). اما بیشتر آنها بومی بودند: کارکنان سابقی که از عاملین اجرای قانون عصبانی بودند (Speed, 1994) و سربازان خائن (Die hard II, 1990- Operation Broken Arrow, 1996- The Rock, 1996).

جهادگران برای نخستین‌بار در میان این تبه‌کاران ظهور کردند. این چهره (جهادگرا) در زمان بمب‌گذاری در مرکز تجارت جهانی (۱۹۹۳) نمایان شد، جایی‌که نخستین اقدام رادیکال تروریسم اسلامی در خاک ایالات‌متحده اتفاق افتاد. هالیوود به سرعت به این اقدام واکنش نشان داد و فیلم‌های جهادگرایانه مانند True Lies(1994)، Executive Decision(1996)، The Siege(1999) و The Rules of Engagement(2000) را به روی پرده برد. این فیلم‌ها یک جهادگرا را در هیئت فردی متعصب در دشمنیِ خود علیه ایالات‌متحده، بدون هیچ توجهی به زندگی بی‌گناهان به هنگام نشان دادن خشونت چشمگیر و پس زدن هرگونه امکان برای مدارا، نشان می‌دهند. به این وسیله سینما خطر نوظهور وحشت جمعی ملهم از مذهب را در خاک وطن در سال‌های پیش از ۲۰۰۱ برجسته می‌کرد (Riegler, 2014: 105).

در کنار این تنوع موضوعی و همچنین جایگزین شدن مکرر «دیگری» در این برهه، به واسطه سلطه هژمونیک بلوک غرب پس از فروپاشی شوروی، هیچ «دیگری» منسجم و هژمونیکی رخ‌دررخ سینمای هالیوود نداشت تا با بازنمایی آن به یک گفتمان منسجم‌کننده نیازی پیدا شود. اما از آنجایی که همواره شناخت و عرصه «خود» محتاج «دیگری» بود، سینمای هالیوود مجبور بود یک «من» منسجم را در برابری «دیگری» متکثر سامان دهد؛ پس «من» همواره در خطر ظهور یک «دیگری» منسجم است که از دل این تکثر زاده می‌شود و آن نجات بشریت، به دست آمریکایی‌های منسجم است. نجات تمام بشریت پس از پایان جنگ سرد، وظیفه کشوری است که سلطه هژمونیک خود را به سراسر گیتی گسترش داده و عملاً نجات گیتی، به معنای نجات جهانی آمریکایی است که فرهنگ یکدستی بر آن تسلط یافته است.

گفتمان آرماگدونی، از دل چنین جهانی خلق شد و بازنمایی گسترده‌ای نیز یافت. فیلم آرماگدون[1](۱۹۹۸)، یکی از مهم‌ترین فیلم‌ها در این‌باره است که به داستان نجات کره زمین از یک ستاره دنباله‌دار عظیم که به سمت آن در حرکت است، می‌پردازد. قابلیت دسترسی و اعتبار گفتمان آرماگدونی نه تنها در حیطه جهانی بود بلکه هرگونه گفتمان دیگر را با این وصف که بشریت را به خطر خواهد انداخت به محاق می‌برد. «دیگری» در گفتمان آرماگدونی، بیش از آنکه شروری مشخص یا چیزی مرموز باشد، با ابعاد عظیم و فاجعه‌انگیزش مشخص می‌شد. «من» در اینجا با تکنولوژی پیشرفته، هوش سرشار، وظیفه‌شناسی،

1 - Armageddon

آمادگی برای قربانی کردن خود و در نهایت ستاره‌هایی که به قول ریچارد دایر می‌توان از آنها به «بدن‌های آسمانی» (دایر، ۱۳۸۸: ۲۵۳) تعبیر نمود، مشخص می‌شود.

۴- یازده سپتامبر و ظهور خطر جدید

۱۱ سپتامبر واقعه‌ای بود که بیش از هرچیز دیگر، بحران غافلگیری را برای دولت و ملت آمریکا به ارمغان آورد و در واقع به قول ژیژک، آمریکا را رو در روی «صحرای امر واقع» نهاد. عمق و شدت این فاجعه را می‌توان از زبان چامسکی شنید: «از ۱۱ سپتامبر عمدتاً به عنوان حادثه‌ای تاریخی یاد می‌شود و من فکر می‌کنم که بی‌گمان این چنین بود. این جنایت احتمالاً بیرون از مدار جنگ بیشترین تلفات آنی انسانی را داشت. برای ایالات‌متحد این اولین‌بار است که کشور مورد حمله و تهدید قرار گرفته است. بار آخر در سال ۱۸۱۴ اتفاق افتاد که انگلیسی‌ها واشنگتن را به آتش کشیده بودند» (به نقل از سیف، ۱۳۸۳: ۶۷).

فارغ از چند و چون و دلایل رخداد این فاجعه، آنچه در اینجا مد نظر است چگونگی بازتاب و مواجهه با این غافلگیری است. ایالات‌متحده آمریکا، که تا کنون خود را جزیره‌ای می‌دانست مستثنا از این خشونت و آن را تنها از فاصله امن صفحه تلویزیون تماشا می‌کرد، اکنون مستقیماً درگیر شده بود. بنابراین واکنش نسبت به این رخداد از دو حال خارج نبود: یا آمریکایی‌ها بر آن می‌شدند که «سپهر» خود را بیشتر تقویت کنند یا خطر بیرون رفتن از آن را تقبل می‌کردند. آمریکا مجبور بود یا بر سر این موضع بایستد –که رویکرد عمیقاً غیراخلاقی دایر بر «چرا این اتفاق باید برای ما بیفتد؟ چیزهایی از این نوع این‌جا اتفاق نمی‌افتد!» را تشدید می‌کرد و کارش به پرخاش‌جویی بیشتر در قبالِ عامل بیرونیِ تهدیدکننده– مقابله به مثل پارانویایی– می‌کشید؛ یا سرانجام خطر درنوردیدن پرده شبح‌گون را که آن را از جهان بیرون جدا می‌کند به جان می‌خرید، ورود خود به جهان واقعی را می‌پذیرفت و حرکت مدت‌ها به تأخیرافتاده گذار از «چنین چیزی اینجا نباید اتفاق بیفتد!» به «چنین چیزی هیچ‌جا نباید اتفاق بیفتد!» را انجام می‌داد. «این درس واقعی حملات [۱۱ سپتامبر] است: تنها راه اطمینان از عدم وقوع دوباره آن در اینجا، جلوگیری از وقوع آن در هر جای دیگری است» (ژیژک، ۱۳۸۵: ۶۰). راهی که آمریکا انتخاب کرد، تلفیقی از مقابله به مثل پارانویایی، حصول اطمینان از نابودی عامل بیرونی البته به شکلی گزینشی، بازگشت به شکوه، افتخار و سنت گذشته آمریکایی و رمانتیک‌شدن رسانه‌ای بود.

این نوع جنگ پارانویایی سازوکاری چون شناسایی دشمن و سلاح‌های او را به عنوان بزرگ‌ترین کار خود شروع می‌کند. «در این جنگ جدید، کنشگران هرچه کمتر به پذیرش اعمال خود به‌طور علنی تن می‌دهند: نه تنها خود تروریست‌ها دیگر علاقه‌ای به اعلام مسئولیت در قبال اعمال‌شان ندارند (حتی القاعده بدنام نیز هرگز آشکارا مسئولیت حمله ۱۱ سپتامبر را به عهده نگرفت) خود اقدامات دولتی ضدتروریستی نیز در ابری از راز و رمز پوشیده شده است –همه اینها بستر مناسبی برای رشد تئوری‌های توطئه و پارانویای اجتماعی همگانی شده می‌سازند» (ژیژک، ۱۳۸۵: ۴۸–۴۷). مقابله به مثل پارانویایی، نوعی همه دشمن‌پنداری و خشم آنی را رقم زد که حاصل آن حمله به افغانستان و عراق بود که به عنوان عامل بیرونی تهدیدات و حملات به ایالات‌متحده معرفی شدند. این رازورزی در به عهده گرفتن مسئولیت مسائل و رویدادها، هاله‌ای از رستگاری و گناه و بازگشت به معصومیت اولیه را حول مفاهیم شر و قربانی ایجاد کرد. مفهوم شر با پرخاش‌جویی مکرر، نسبت دادن ایدئولوژی ضدمدرن (که نماینده مدرنیته خود ایالات‌متحده فرض می‌شد) و ضدغربی در تفکرات و آرمان‌ها (و نه در ابزار)، گناه در قالب مفاهیم مسیحی و... مشخص می‌شد و قربانی با نشانه‌هایی از قبیل: به تصویر کشیدن مکرر تصویر صحنه برخورد هواپیما به برج‌های دوقلو، رستگاری قربانیان در قالبی مسیحی، بازگشت به سنت آمریکایی که نشان‌دهنده معصومیت اولیه قربانیان بود و... تصویرپردازی می‌شد. این تصویرسازی‌های دوگانه منجر به تشکیل و برجسته‌سازی مفهوم «ما»ی قربانی و «دیگری» شرور شد که با حمایت و گسترش آن در رسانه، به برداشتی همه‌گیر تبدیل شد.

اگر این عقیده وان دایک را بپذیریم که: «ایدئولوژی‌ها باورهای بنیادین هر گروه و اعضای آن هستند» (Van Dijk, 2000: 7)، آنگاه می‌توانیم بگوییم که همین صورت‌های بنیادین شناخت اجتماعی است که تعیین‌کننده هویت گروه است. پس از پایان جنگ سرد، هویت ایدئولوژیک از مناسبات میان «من» و «دیگری» رخت بربسته بود و آنچه آمریکا از خود به تصویر می‌کشید بیش از آنچه پاسخ به دیگری یا برساختی از دیگری باشد، چیزی دلخواه بود که دوست داشت با آن شناخته شود؛ در واقع «دیگری» در اینجا آنچنان منفعل فرض می‌شد که به پاسخی کوبنده احتیاجی نداشت و با جهانی که از رازورزی و تهدیدات ایدئولوژیکِ بالفعل تهی شده بود می‌شد آیین‌های رسانه‌ای را معطوف به اعمال ساده‌تری نمود. اما پس از ۱۱ سپتامبر، نه تنها ایدئولوژی، دیگر بار، پای به عرصه نهاد بلکه این «دیگری» نه در دوردست‌ها وجود داشت و نه پوشیده در راز و رمز و جاسوس بازی بود بلکه عریان و عیان به قلب حادثه زده بود و قصد داشت «من» را از مناسبتش حذف کند. اگر تا پیش از این «من» و «دیگری» فرصت کافی برای محک زدن یکدیگر داشتند این‌بار «دیگری» شناخت خود را از «من» کافی می‌پنداشت و چیزی جز نابودی‌اش را طلب نمی‌کرد.

۵- سینما پس از یازده سپتامبر: گفتمان مبارزه با تروریسم

پیش از یازده سپتامبر، شهر یا کشور به مثابه جایی بود که در آن «من» شکل می‌گرفت و «دیگری» بر شکل‌گیری آن اثری دورادور داشت. دیگری چون آینه‌ای زنگارگرفته شکلی به «من» می‌بخشید و تکه‌هایی از پازل ناقص آن را تکمیل می‌کرد. «دیگری» در زمانه جنگ، شهرهای ویران می‌ساخت و در دوران جنگ سرد، شهرها را دوپاره می‌کرد. اما همه اینها جایی در دوردست بود، جایی که بازنمایی آن در سینمای هالیوود گرچه ترحم و ترس برمی‌انگیخت اما در نهایت امنیت را تضمین می‌کرد و آزادی را به خطر نمی‌انداخت. اما واقعه ۱۱ سپتامبر، امنیت و آزادی را به خطر انداخت و به زعم باربارا مِنل، آنچه پیش از این ویرانی و دوپارگی به ارمغان می‌آورد اینک «شهر زخم خورده» (مِنل، ۱۳۹۴) را برجای گذاشته بود. برای ترمیم این امنیت ازدست‌رفته و آزادی مخدوش شده، بازنمایی یکی از مهم‌ترین ابزارها بود. اما بازنمایی این زخم‌خوردگی به تنهایی کافی نبود و چیزی را ترمیم نمی‌کرد. در این دوره تمامی گفتمان‌های موجود که پیش از ۱۱ سپتامبر به کار رفته بودند فرا خوانده شدند تا حول گفتمان مبارزه با تروریسم گرد یکدیگر آیند.

عناصری از گفتمان‌های بازسازی و چهره جدید جهانی، جاسوس بازی و آرماگدونی همه به کمک گفتمان مبارزه با تروریسم پس از ۱۱ سپتامبر آمدند تا بتوانند قابلیت دسترسی و اعتبار کافی را برای آن فراهم کرده و تمامی دال‌های شناور را حول آن جذب کنند. گفتمان مبارزه با تروریسم بر مبنای دال مرکزی «دیگری» عناصر حیاتی‌ای که در گفتمان‌های قبلی حضور داشتند و اینک در شرایط جدید از اعتبار گذشته خود تهی شده بودند، به خود جذب نمود. اگر بتوان گفت که گفتمان مبارزه با تروریسم، از سه عنصری کلیدی قربانی، تروریست و قهرمان (مبارز) تشکیل شده است می‌توان رد هر سه گفتمان گذشته را در آن ردیابی نمود. بازسازی و ایفای نقش جدید جهانی در چهره قربانی شکل می‌گیرد، جاسوس بازی و دوپارگی در شکل تروریست و نهایتاً گفتمان آرماگدونی در نقش قهرمان (مبارز) دیگربار رجعت می‌کنند. اگر تمامی این گفتمان‌ها به تنهایی درجه اعتبار خود را از دست داده بودند، بازنمایی مجموع آنها در یک گفتمان جدید می‌توانست آنچه از دست رفته دیگر بار، بازگرداند. اما باید دید سینمای هالیوود چگونه توانست از دل تمامی این گفتمان‌ها، گفتمان مبارزه با تروریسم را ترویج دهد و قابلیت دسترسی و اعتبار برای آن فراهم آورد.

الف) قربانی

یکی از مهم‌ترین بازنمایی‌های ۱۱ سپتامبر نشان دادن قربانیان و تأکید بر رنج و درد آن‌هاست. قربانیان واقعه هم به صورت نشان دادن رنج جانباختگان پیش و حین واقعه بود و هم نشان دادن رنج بازماندگان و خانواده‌ها از فقدان جانباختگان. به این سبب نیاز مبرم بر این بود تا رنج خصوصی قربانیان را به رنجی عمومی بدل کنند و آیین سوگ را در سپهر عمومی به

اجرا گذارند و شهادت دادن رسانه‌ای طریقی بود که با آن می‌شد رنج خصوصی را به رنجی عمومی بدل کرد. به زعم آشوری و پینچوسکی می‌توان دو نوع شاهد را تشخیص داد: «شاهد درگیر و شاهد نیابتی. مفهوم شاهد درگیر بر تمایز بین عاملان گواهی‌دهنده و تماشاچیان صرف و تمایز بین آنهایی که آنجا بودند و آنهایی که فقط این رویداد را از طریق رسانه تماشا کردند، تأکید می‌کند. در این رویکرد، صلاحیت فرد به عنوان عامل گواهی‌دهنده عمدتاً به خاطر حاضر بودن است. این در راستای رویکردی است که پیترز اتخاذ می‌کند. او می‌گوید شهادت رسانه همیشه به گونه‌ای شکننده به محدودیت‌های جسمانی حسگرهای انسانی وابسته می‌ماند و این مشاهده در اصلش تلمیحی از امر واقعی است» (به نقل از سومیالا، ۱۴۰۰: ۱۲۸). از سوی دیگر «شهادت نیابتی به ارتباط حیاتی میان رسانه‌هایی که شواهد بصری را فراهم می‌کنند و مخاطبانی که نقششان این است که آن شواهد را دریافت کنند یا بپذیرند، توجه می‌کند. به عبارت دیگر، بازنمایی‌های رسانه‌ای این پتانسیل را دارند که میان کسانی که در خبرگزاری مشغول هستند و زندگی تخیلی غریبه‌هایی که مثلاً در فیلمی بازنمایی می‌شوند، موقعیت شاهد به وجود بیاورند. پخش برنامه یا فیلم ممکن است یک رویداد مشاهده شده بشود که در آن مخاطبان هم در زمان و هم در مکان حضور داشته باشند» (سومیالا، ۱۴۰۰: ۱۲۹).

در سینمای هالیوود فیلم‌های بسیاری برای بازنمایی و شهادت در باب قربانیان واقعه ۱۱ سپتامبر ساخته شد که یکی از نمونه‌های مشهور آن فیلم فوق‌العاده بلند و بیش از حد نزدیک[1](۲۰۱۱) بود که داستان کودکی را روایت می‌کند که به نوعی اوتیسم مبتلا است و زمان بسیار زیادی را با پدرش می‌گذراند و رابطه عاطفی خاصی با پدرش دارد. فیلم با تصویر پرت شدن مردی از برج‌های دوقلو آغاز می‌شود و با این دیالوگ از پسر کوچک قربانی ادامه پیدا می‌کند: «تعداد مرده‌ها در حال افزایشه و یه زمانی، دیگه هیچ جایی برای دفن مرده‌ها باقی نمی‌مونه». هشدار ابتدایی فیلم بیننده را از یک شاهد نیابتی به شاهدی درگیر تبدیل می‌کند چرا که هر شاهد نیابتی‌ای یکی از کسانی است که می‌تواند به یک قربانی تبدیل شود و به مثابه خیل کثیر مردگانی خواهد بود که جایی برای دفنشان باقی نمی‌ماند؛ دیالوگ ابتدایی هشدار می‌دهد که این تنها داستان من نیست بلکه می‌تواند داستان تو هم باشد. در ادامه و برای کنار آمدن با فقدان، پسر خود را سرگرم یافتن قفلی می‌کند که کلیدش را میان وسایل پدرش یافته و مجبور می‌شود به افراد بسیار زیادی با نام خانوادگی «بلک» سر بزند. در قسمتی از فیلم، کودک که از وسایل حمل‌ونقل عمومی وحشت دارد، هنگام سوار شدن به مترو یک ماسک ضدگاز به صورت می‌زند و تأکید می‌کند که ماسکی اسرائیلی است که مادربزرگش پس از ۱۱ سپتامبر برایش خریده است. از آنجایی که به کرات گفته می‌شود که پدربزرگ پسر آلمانی‌ای است که احتمالاً در هنگامه جنگ از آلمان گریخته و بر اثر حادثه‌ای تلخ قدرت تکلم خود را از دست داده می‌توان به این نتیجه رسید که او از یهودیانی است که به خاطر یهودی‌کشی نازی‌ها، به آمریکا گریخته است. ماسک ضدگاز نمادی از هلوکاست است و بازسازی دوران جنگ دوم جهانی را یادآور می‌شود، با این تفاوت که این‌بار «دیگری» در خانه ما است و می‌تواند همان عمل را در هر نقطه‌ای در اینجا تکرار کند. همین بازنمایی، یک رنج خصوصی را به عرصه‌ای برای رنج عمومی بدل می‌کند چرا که هرکسی می‌تواند یک قربانی باشد. همدری تمام کسانی که با پسر بچه روبه‌رو می‌شوند نیز همان بازسازی و اجتماع‌گرایی دوران جنگ را به خاطر می‌آورد و دال شناور رویای آمریکایی، درست مثل دوران جنگ، بر اجتماع‌گرایی تثبیت می‌شود.

فیلم مهم دیگری که جز اولین فیلم‌ها در بازنمایی واقعه بود، مرکز تجارت جهانی[2](۲۰۰۶) ساخته الیور[3] استون بود که داستان واقعی دو مأمور پلیس را روایت می‌کند که ساعت‌ها زیر آوار فروریخته از برج‌ها با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کنند و نهایتاً

1 - Extremely Loud & Incredibly Close
2 - World Trade Center
3 - Oliver Stone

نجات می‌یابند؛ اما مرگ بسیاری از دوستان و همکاران خود را به چشم می‌بینند. فیلم استون جز ایجاد حس ترس از ماندن در زیر آوار و تبدیل یک رنج خصوصی به ترسی عمومی، نکات برجسته دیگری نیز دارد. پس از فرو ریختن برج‌ها، فیلم قسمت‌های مختلف دنیا، حتی نماز جمعه تهران، را نشان می‌دهد تا بر هژمونی گسترده و اهمیت واقعه نزد اذهان عمومی جهانیان تأکید ورزد. این تأکید نشان‌دهنده اهمیت هژمونیک آمریکا است که همه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مردم آمریکا را به یادآوری اهمیت این هژمونی و اجتماع‌گرایی جدید فرا می‌خواند. اما پایان‌بندی فیلم فصل جدیدی از مفهوم «دیگری» را نمایان می‌کند، جایی که سربازی که دوباره به لباس رزم بازگشته تأکید می‌کند به خانه برنخواهد گشت چرا که باید مسببان واقعه را مجازات کنند. همین پایان‌بندی، که سخن رسمی مقامات آمریکایی را نیز شامل می‌شود، مفهوم قربانی و گفتمان بازسازی و نقش نوین در سیاست جهانی را به مفهوم تروریسم پیوند می‌زند.

ب) تروریسم

اگر بازنمایی قربانی چهره ترس و درد را عمومی کرد و همگان را از شاهدی نیابتی به شاهدی درگیر بدل ساخت، این هم‌نوایی عمومی نمی‌توانست بدون مواجهه با «دیگری» پایدار بماند. به همین جهت اگر «دیگری» باعث ایجاد چهره‌ای جدید از «ما» شد، تنها مواجهه با «دیگری» این «ما» را پایدار نگاه می‌داشت. پس از پایان جنگ سرد، تقابل ایدئولوژیک میان دو قطب پایان یافته بود اما مجدداً اعضای گروه‌های اجتماعی در راستای همین طرح‌واره ایدئولوژیکی به قطب‌بندی میان خودشان به عنوان «گروه خودی» و دیگران به عنوان «گروه غیرخودی» پرداختند و به هنگام صحبت، از ضمایر «ما» و «آنها» استفاده کردند. «در همین رابطه مربعی ایدئولوژیکی پیشنهاد می‌شود که اضلاع آن عبارت هستند از:

۱- تأکید بر نکات مثبت ما

۲- تأکید بر نکات منفی آنها

۳- رفع تأکید از نکات منفی ما

۴- رفع تأکید از نکات مثبت آنها» (Van Dijk, 2000: 44).

این تضاد و تقابل چنان از منظر ایدئولوژیک بازتفسیر شد که دو جبهه ایدئولوژیک را دقیقاً در مقابل یکدیگر قرار داد. به واقع اگر ایالات‌متحده در دوران جنگ سرد در قالب بازدارندگی مداوم، توانسته بود دوران جنگ سرد را پشت‌سر بگذارد این‌بار خود را با دشمنی مواجه می‌دید که غافلگیرش کرده بود. از همین رو ایالات‌متحده مجبور بود به جای بازدارندگی در بیرون، این‌بار در دو جبهه بجنگد. یکی بازتولید اعتبار درونی و دیگری بازتولید اعتبار بیرونی و جلوگیری از تکرار چنین وقایعی در آینده. ایالات‌متحده پس از حادثه یازدهم سپتامبر توانست به نحو گسترده‌ای برای نیل به اهداف خود –مبارزه علیه تروریسم و غیره– به بسیج رسانه‌ای در این کشور مبادرت ورزد. به طوری که رسانه‌ها در این کشور چند ساعت پس از برخورد هواپیمای بوئینگ با ارائه تصاویری از برج‌های دوقلو و پخش تصاویری از زنان و کودکان فلسطینی که در حال پایکوبی و شادمانی بودند، جنگ رسانه‌ای خود برای جلب افکار عمومی در حمایت از دولت بوش را آغاز کردند. اما بازنمایی در سینما باید به نحو موثرتر و بهتری عمل می‌کرد؛ به طوری که نکات منفی «دیگری» مکرراً در مقابل نکات مثبت «ما» قرار گیرد و تمام نکات مثبت «دیگری» آسیب‌رسان و خطرساز تلقی شوند.

یکی از مهم‌ترین بازخوردهای «دیگری» در سینمای پس از ۱۱ سپتامبر، در قالب به تصویر کشیدن «دیگری» عرب/مسلمان بروز یافت. فیلم‌های متعددی در این حوزه ساخته شد که فرد تروریست یا «دیگری» را در هیئت شخصیتی عرب یا مسلمانی نشان می‌دهند که شمایل و خشونت و بی‌رحمی‌اش، تروریست‌های القاعده را در ذهن متبادر می‌کند. فیلم‌های پرشماری چون Body of Lies (2008), Charlie Wilson's War (2007), Rendition (2007), Hidalgo (2004), Syriana (2005) و Iron Man (2008) همه با محوریت شخصیت‌های عرب و یا مسلمانی تداعی شدند که در هیئت تروریستی با

قصد ویرانی و خشونت، به آمریکا یا شخصیت‌هایی آمریکایی حمله‌ور می‌شوند. «باوجود اینکه جنبش‌های تروریستی اسلامی در مقایسه با اکثریت قریب به اتفاق جنبش‌های اسلامی غیرخشن و غیرتروریستی، اقلیت کوچکی به حساب می‌آیند اما فیلم‌ها در این دوره، تنوع مسلمانان و فرهنگ چندگانه‌ی آنان را به کلیشه دوبعدی عرب تقلیل می‌دهند که آن را تنها می‌توان در قالب خیرگی نگاه آمریکایی به عرب‌ها و اسلام توضیح داد. با این حال نشانه‌هایی از تغییر این روند وجود دارد. علی‌رغم واقعیت تداوم حضور برخی شخصیت‌های سطحی و مبتذل در فیلم‌های اکران شده پس از ۱۱ سپتامبر، اخیراً تأکید بر چندگانگی نظریاتی است که بنیانی را شکل می‌دهد که کاراکتر «دیگری» و «خود»، فهم عمیق‌تری از یکدیگر ارائه می‌دهند و برای هم احترام قائل هستند. تصورات مثبتی به وجود آمده است که روایت شخصیت‌های غیرعرب را نیز دربر می‌گیرد. همچنین نمونه‌هایی وجود دارد که در آنان فرد مسلمان به عنوان قربانی کاپیتالیست و شخصیتی که به باورهای مذهبی او بی‌احترامی شده است، به تصویر کشیده می‌شود» (Bayraktaroğlu, 2014: 358).

یکی از مهم‌ترین فیلم‌ها درباره تروریسم، فیلم یونایتد ۹۳[1](۲۰۰۶) بود که درباره یکی از چهار هواپیمای ربوده شده در روز یازدهم سپتامبر است. فیلم که در باب قربانیان حادثه است نکات مهم درباره تروریسم نیز دارد. ابتدای فیلم با قرآن خواندن یک تروریست و نماز جماعت آغاز می‌شود. سوره خوانده شده در ابتدای فیلم، سوره فتح است که از سوره‌های مدنی قرآن است و از فتح مبین سخن می‌گوید. محتوای اصلی این سوره درباره پیروزی نهایی مسلمانان پاداش ایمان و جهاد و اخلاص، بخشش لغزش‌های مجاهدین، هشدار به کافران و مسلمانان کاهل و در نهایت جهانی‌شدن دین خدا است. در ادامه، فیلم به ما نشان می‌دهد که فتح مبین چیزی جز قربانی کردن انسان‌های بیگناه نیست و آنچه هواپیماربایان (تروریست‌ها) نقطه قوت خود و نکته‌ای مثبت می‌پندارند (ایمان خود)، نکته‌ای منفی و تخریب‌گر بیش نیست. فیلم که با رفع تأکید از نکات مثبت «دیگری» آغاز می‌شود با تأکید بر نکات مثبت «ما» ادامه می‌یابد. تأکید بر اجتماع‌گرایی و از خود گذشتگی تأکید بر نکات مثبت »ما» است که مقابل اراده تروریستی ایستادگی می‌کند و مفهوم قهرمان را می‌سازد و شمایل قربانی را به شمایل قهرمان برمی‌کشد.

ج) قهرمان (مبارز)

تا پیش از ۱۱ سپتامبر، برداشتی از قهرمان وجود داشت که معمولاً در گفتمان آرماگدونی ظاهر می‌شد و یا در فیلم‌های تاریخی جنگی نمود می‌یافت. تأکید فراوان بر میهن‌پرستی افراطی و ازخودگذشتگی بسیار زیاد جنگجویان آمریکایی در سینمای جنگ پس از ۱۱ سپتامبر اهمیت ویژه‌ای دارد. اگرچه قبل از ۱۱ سپتامبر فیلمی غلوآمیز چون *نجات سرجوخه رایان*[2](۱۹۹۸)، ساخته استیون اسپیلبرگ[3] نیز با همین معیارها برجسته می‌شد اما تفاوت فیلم‌های جنگی پیش و پس از ۱۱ سپتامبر، بیش از این حس غلو، این است که فیلم‌های پس از حادثه درصدد ایجاد فضای انتقام‌جویی و بازگشت به سنت پیشین نیز هستند. فیلم‌های آرماگدونی نیز، از آنجا که سلطه هژمونیک آمریکا به خطر نیفتاده بود حس میهن‌پرستی و انتقام‌جویی کم‌رنگی داشت، و معمولاً قهرمان شکست‌ناپذیری را تصویر می‌کرد که در مقابل تمامی خطرات کارآزموده و یکه است اما قهرمان پس از ۱۱ سپتامبر هم انتقام‌جو است، هم معمولی‌تر است و هم شکست را پذیرا می‌شود اما نقطه اشتراکش با گفتمان آرماگدونی در حضور دائمی‌اش است. تفاوت قهرمان پس و پیش از ۱۱ سپتامبر را می‌توان به بهترین وجه در نظرات دایر یافت. به زعم دایر: «جذابیت یک ستاره را نمی‌توان بت فرّه یک فرد توضیح داد، بلکه این جاذبه محصول معنی خاصی است که ستاره در خود دارد. وی علاقه‌مند بود تا ستارگان سینما را همچون متنی ببیند متشکل از

1 - United 93
2 - Saving Private Ryan
3 - Steven Spielberg

تصاویری که هر یک مجموعه‌ای از نشانه‌ها را شامل می‌شوند و معانی ایدئولوژیک مشخصی را منتقل می‌کنند» (به نقل از مک دانلد، ۱۳۹۱: ۱۱۸–۱۱۷). قهرمان (مبارز) در گفتمان مبارزه با تروریسم پس از ۱۱ سپتامبر، صاحب یک فرّه ویژه نیست که از همگان سرتر یا متمایزتر باشد بلکه فقط کافی است حامل نشانه‌هایی باشد تا بتواند یک ایدئولوژی مشخص را منتقل کند. ایدئولوژی‌ای که باید توسط همه قهرمانان پس از ۱۱ سپتامبر منتقل می‌گردید انتقام‌جویی و قربانی شدن برای میهن بود. در واقع حلقه اتصال میان قربانی و قهرمان یک «دیگری» بود که در قالب تروریست‌هایی ایدئولوژیک از مکانی بسیار دور (معمولاً خاورمیانه) به صحنه آمده بودند. در اینجا تفاوتی میان قربانی و قهرمان نیست و هر دو، دو روی یک سکه تصور می‌شوند و قرار است پایداری همیشگی میهن (به معنای ایدئولوژیک آن) را ثابت کنند. به همین دلیل در آخرین فیلم از سه‌گانه بتمن که توسط کریستوفر نولان[1] ساخته شده است، بر خلاف بتمن‌های پیش از ۱۱ سپتامبر، بتمن قربانی می‌شود. بتمن از فرّه‌ای مخصوص به خود خالی می‌شود تا نشان دهد وطن همواره قهرمانی را در خود پرورش خواهد داد، حتی اگر خیل عظیمی از آنها قربانی شوند. حتی در فیلم سی دقیقه پس از نیمه شب[2] (۲۰۱۲) که داستان تعقیب و کشتن اسامه بن لادن است، تنها محرک قهرمان داستان، که زنی است معمولی اما پیگیر، حس انتقام‌جویی و وطن‌پرستی است. فیلم که با صحنه‌های شکنجه یکی از اعضای القاعده آغاز می‌شود می‌خواهد این پیام را بدهد که قهرمان‌ها و انتقام‌جویان، از دل قربانیان بازگشته‌اند و قربانی و تروریست و قهرمان را یک‌جا گرد می‌آورد.

جمع‌بندی

هنگامی که لویناس باب بحث «دیگری» را گشود از دگرخودی سخن گفت که «من» نیستم؛ «دیگری»، هویت تام و تمام «من» و همچنین تملک «من» بر جهان را زیرسوال می‌برد و همواره ناکامل بودن و صیرورت «من» را نشانه می‌رود. «دیگری» که چهره‌ای ظاهری نیست، اما در قامت چهره بر من عرضه می‌گردد نه تنها بر نقصان «من» بلکه بر خواست «من» بر تملک بر جهان اثر می‌نهد و اگر کاملاً آن را شکل ندهد ردی حیاتی بر آن می‌گذارد. بازنمایی هنری نیز گونه‌ای پاسخ است که «من» به «دیگری» می‌دهد و هم پاسخ را در بر دارد و هم اثر «دیگری» را در خود مستتر دارد. جمیع این اوصاف در سینمای هنری هالیوود وجود داشته است و گفتمان غالبی را که حول «من» و «دیگری» شکل‌یافته، در خود نهان و بر همگان عیان داشته است. مطالعه تاریخی بازنمایی سینمای هالیوود نشان می‌دهد که در هر برهه چه گفتمانی سیطره داشته و چه اثر و پاسخی را می‌توان از آن دریافت نمود.

پیش از واقعه ۱۱ سپتامبر، سه گفتمان غالب بر سینمای هالیوود سیطره داشته که می‌توان از آنها به گفتمان بازسازی و ایفای نقش جهانی در مواجهه با «دیگری» حاصل از جنگ دوم جهانی، گفتمان جاسوس بازی حول فضای ایدئولوژیک «خود» و «دیگری» جنگ سرد و نهایتاً گفتمان آرماگدونی، پس از پایان جنگ سرد و پیش از ۱۱ سپتامبر، اشاره داشت. پس از واقعه ۱۱ سپتامبر و اهمیت حاصل از آن، آمریکا با دیگری‌ای مواجهه بوده است که در صحرای امر واقع آن کشور را غافلگیر نمود و زخم‌خوردگی را بر پیکر شهرهایی نهاد که جز امنیت و دیگری‌ای در دوردست برای خود متصور نبود. بازنمایی سینمای هالیوود که حول گفتمان مبارزه با تروریسم شکل گرفت از سه گفتمان گذشته سود برد و با ترکیب تمامی آن‌ها قابلیت دسترسی و اعتباری فراهم نمود که دال‌های شناور را اطراف دال مرکزی «دیگری» جدید متمرکز کرد. رویای زخم‌خورده آمریکایی از دل قربانیان واقعه قهرمانانی خلق کرد که به واسطه تصویر تروریست‌های عمدتاً عرب/مسلمان، حلقه گفتمان مبارزه با تروریسم را کامل نمود. پاسخ «من» به «دیگری» اگرچه انتقام‌جویی و مواجهه عریان با آن بود اما رد اثرپذیری از «دیگری» همواره بر آن قابل پیگیری بوده است. قهرمانان پس از واقعه، معمولی و قابلیت قربانی شدن دارند اما آنچه اهمیت

1 - Christopher Nolan
2 - Zero Dark Thirty

دارد خاکی است که آنها را پرورش داده است. با این اوصاف، شاید بتوان گفت اثر «دیگری» بر «من» در آنجا هویداست که مردان و زنان از مرگ و قربانی‌شدن مصون نیستند اما «من» هم قابل حذف شدن نیست همانطور که «دیگری». درس پس از واقعه این است که هر دو باید یکدیگر را شکل دهند حتی اگر یکی باور دارد که خودخواسته عمل می‌کند.

فهرست منابع

منابع فارسی

۱- استوری، جان (۱۳۸۸)، «داستان‌های عامه‌پسند»، ترجمه حسین پاینده، مجله ارغنون، شماره ۲۵.

۲- دایر، ریچارد (۱۳۸۸)، «بدن‌های آسمانی: ستارگان سینما و جامعه»، ترجمه نیما ملک محمدی، مجله ارغنون، شماره ۲۳.

۳- دبلیو میر، فردریک (۱۴۰۰)، روایت و کنش جمعی، ترجمه الهام شوشتری‌زاده، چاپ سوم، نشر اطراف.

۴- رانسیر، ژاک (۱۳۹۴)، آینده تصویر، ترجمه فرهاد اکبرزاده، چاپ اول، نشر امید صبا.

۵- ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۵)، به برهوت حقیقت خوش آمدید، ترجمه فتاح محمدی، چاپ اول، نشر هزاره سوم.

۶- سامرز، دیوید (۱۳۹۹)، بازنمایی، در مفاهیم بنیادی تاریخ هنر، ویراسته رابرت اس.نلسون و ریچارد شیف، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، نشر مینوی خرد.

۷- سومیالا، یوهانا (۱۴۰۰)، رسانه و آیین، مرگ، جماعت و زندگی روزمره، ترجمه نسیم خواجه‌زاده، چاپ اول، نشر ثالث.

۸- سیف، احمد (۱۳۸۳)، جهان پس از ۱۱ سپتامبر استراتژی امپریالیسم در هزاره سوم، چاپ اول، نشر آگه.

۹- سیوتا، میشل (۱۳۹۰)، رویای آمریکایی، درون‌مایه‌های اساسی سینمای آمریکا، ترجمه نادر تکمیل همایون، چاپ دوم، نشر چشمه.

۱۰- علیا، مسعود (۱۳۸۸)، کشف دیگری همراه با لویناس، چاپ اول، نشر نی.

۱۱- قوام، عبدالعلی (۱۳۹۷)، اصول سیاست خارجی و سیاست بین‌الملل، چاپ بیست و سوم، نشر سمت.

۱۲- لکلائو، ارنستو و شانتال موفه (۱۳۹۲)، هژمونی و استراتژی سوسیالیستی، ترجمه محمد رضایی، چاپ اول، نشر ثالث.

۱۳- لویناس، امانوئل (۱۴۰۰)، زمان و دیگری، ترجمه سمیرا رشیدپور، چاپ دوم، نشر نی.

۱۴- مک دانلد، پُل (۱۳۹۱)، مطالعات ستارگان، در نظریه فیلم عامّه‌پسند، ویراسته: جوآن هالووز، مارک یانکوویچ، ترجمه پرویز اجلالی، چاپ اول، نشر ثالث.

۱۵- منِل، باربارا (۱۳۹۴)، شهرها و سینما، ترجمه نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور، چاپ اول، نشر بیدگل.

۱۶- هاوارد لاوسن، جان (۱۳۶۲)، سیر تحولی سینما، ترجمه محسن یلفانی، چاپ اول، نشر آگاه.

منابع لاتین

1- Bayraktaroğlu, Kerem (2014), “The Muslim Male Character Typology in American Cinema Post 9/11”, Digest of Middle East Studies, Volume 23: 345-359.
2- Bennett, Tony and Woollacott, Janet (1987), Bond and Beyond, London: Macmillan.
3- Chandler, D (2003), Media Representation, Elsevier.
4- Dauphinee, Elizabeth (2009), “Emmanuel Levinas”. In Jenny Edkins and Nick Vaughan-Williams, eds. Critical Theorists and International Relations. London: Routledge: 235-45.
5- Hall, Stuart (1997), “The Spectacle of Other”, in S. Hall et al, Cultural Representation and Signifying Practice. London: Sage Publication
6- Neuman, Iver B. (1996), “Self and Other in International Relations”. European Journal of International Relations (2): 139-74.
7- Riegler, Thomas (2014), “Mirroring Terror The impact of 9/11 Hollywood Cinema”, Imaginations, Issue 5-2: 103-119.
8- Van Dijk, Teun (2000), “Ideology and Discourse: A Multisciplinary Introduction”, Used as an Internet Course for the Universitat Oberta de Catalunya (Open University) in 2000.