Cinema as a Regime of Truth: Discursive Construction of "the Other" and Legitimation of Modern Power in Hollywood Cinema (1990–2005)[1]

Hossein Salimi iD (Corresponding Author): Professor of International Relation, Department of International Relations, Faculty of Law and Political Science, Allameh Tabatabae'i University, Tehran, Iran. E-Mail: salimi@atu.ac.ir

Mahdi Jafarzadeh iD: Ph.D. student of Regional studies, Department of International Relation, Faculty of Law and Political Science, Allameh Tabatabae'i University, Tehran, Iran. E-Mail: m-jafarzadeh@atu.ac.ir

Abstract

There has been lots of debates about the interaction between cinema and social studies so far. Most of the times Film is treated either as a mirror reflecting a social reality that exists before and apart from its representation, or as an instrument of ideology that transmits the preferences of the state or the ruling class. In all these two approaches, cinema is just used for some purposes. This article challenges both positions and conceptualizes cinema as a Foucauldian "regime of truth": a system that does not merely represent reality but also produces social reality and political legitimacy. When coalition forces invaded Iraq in 2003, much of the public, especially in the United States, perceived the attack as liberation rather than aggression. Where did such a meaning come from? The research question is therefore this: what discursive mechanisms did Hollywood cinema employ between 1990 and 2005 to construct the "Other" and to consolidate modern power? The hypothesis is that two mechanisms, essentialist othering and the naturalization of violence, together produced a regime of truth that served as an epistemic condition for post-Cold War military interventions.

The literature review distinguishes three approaches. The mirror approach, associated with Kracauer, assumes that cinema reflects collective psychology. The ideological approach, developed by Althusser, Baudry, Mulvey, Comolli, Žižek, and Jameson, treats cinema as an apparatus that reproduces a pre-existing ideology. The postcolonial approach, drawing on Said, shows that Western cinema builds the East as an Other but

[1] The present article is based on the second author's Master's thesis, entitled "The Representation of Modern Power in Cinema (۱۹۹۰–۲۰۰۵)," completed under the supervision of the first author at the Department of International Relations, Allameh Tabataba'i University, Tehran.

often stays at the level of representation. What remains underexplored is whether cinema can construct a reality that did not exist before. To address this gap, the study integrates three theoretical levels. Foucault's regime of truth supplies the ontological level and asks what kind of reality cinema produces. Van Dijk's ideological square, with its levels of text, cognition, and society, supplies a micro-level tool and asks how it is produced. Gramscian cultural hegemony links the two by explaining why the construction is effective: it works through consent rather than coercion.

Methodologically, the study applies Teun A. van Dijk's approach to Critical Discourse Analysis to two complementary cases: *The Lord of the Rings* trilogy and *Black Hawk Down*. The cases were selected through maximum variation sampling on three criteria: mass reach, documented by global box-office earnings of roughly 2.9 billion and 173 million dollars respectively; an explicit engagement with the figures of the enemy and of intervention; and a shared historical context after September 11. They differ sharply in genre and in their claim to reference, since one is a fantasy epic and the other presents itself as a record of real events. Analysis proceeded in four stages: identifying key sequences in which at least three strategies of the ideological square operate simultaneously, describing visual, aural, and narrative cues, interpreting the preferred mental models these cues propose, and explaining the findings within the historical context of 1990 to 2005.

The findings identify two mechanisms. The first, essentialist othering, is most visible in *The Lord of the Rings*. A moral geography places goodness in the west and evil in the east, while the creatures of Mordor and Isengard appear as faceless beings, born ready for battle and denied childhood, doubt, remorse, and choice. In the Council of Elrond sequence, lighting, a dolly-zoom shot, and choral music register danger before any dialogue is spoken. Corruption among "us" is attributed to the enemy, and the one apparent exception, Gollum, is a fallen member of "us," so the pattern remains intact. The second mechanism, the naturalization of violence, operates in *Black Hawk Down*. Made with the cooperation of the United States Department of Defense, the film presents itself as a neutral account of reality, and this claim is itself a device of the regime of truth. Handheld cameras, close sound, and rapid editing simulate bodily experience. Eighteen American soldiers receive names and histories, whereas the Somali dead, estimated at between 300 and 1,000, remain anonymous masses whose

motives are never explained. Intervention is never defended directly; it appears as humanitarian, defensive, and heroic, and thus becomes common sense.

The two mechanisms form a chain of reasoning: because the Other is inherently dangerous, military intervention is necessary and moral. The study argues that cinema acted as an enabler rather than merely a justifier, since it helped establish, before the wars in Afghanistan and Iraq began, the epistemic conditions under which they could be accepted as reasonable. The textual patterns correspond to contemporary official discourse, although no causal relation is claimed. Three limitations apply: the analysis concerns textual models rather than real audiences, whose readings may be oppositional; commercial logic partly explains the appeal of frightening enemies; and two films cannot support generalization to Hollywood as a whole. Theoretically, criticism should move beyond correcting the content of images toward examining the formal structures that make certain statements appear self-evident. Future research could trace similar patterns in non-Hollywood cinemas and in streaming and social media.

Keywords: Regime of Truth, Critical Discourse Analysis, Othering, Hollywood Cinema, Construction of Reality, Modern Power.

آماده انتشار هنرهای زیبا

سینما به‌مثابه رژیم حقیقت: برساخت گفتمانی «دیگری» و مشروعیت‌بخشی به قدرت مدرن در سینمای هالیوود (۱۹۹۰-۲۰۰۵)[۲]

حسین سلیمی: استاد تمام روابط بین‌الملل، گروه روابط بین‌الملل، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
E-Mail: salimi@atu.ac.ir

مهدی جعفرزاده (نویسنده مسئول): دانشجوی دکتری مطالعات منطقه‌ای، گروه روابط بین‌الملل، دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. E-Mail: m_jafarzadeh@atu.ac.ir

آماده انتشار هنرهای زیبا

چکیده

این پژوهش با نقد دوگانهٔ تقلیل‌گرایانهٔ «بازتاب واقعیت» یا «ابزار ایدئولوژی»، سینما را به‌مثابه «رژیم حقیقت» در معنای فوکویی می‌فهمد. دستگاهی که نه‌تنها بازنمایی، بلکه تولید واقعیت اجتماعی و مشروعیت سیاسی را بر عهده دارد. براین‌اساس، پرسش اصلی آن است که سینمای هالیوود در بازهٔ ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۵ از چه سازوکارهای گفتمانی برای برساخت «دیگری» و تثبیت قدرت مدرن بهره می‌گیرد. چارچوب مفهومی پژوهش ترکیبی است از سه سطح مفهوم رژیم حقیقت فوکو در سطح هستی‌شناختی، مربع ایدئولوژیک فن‌دایک به‌عنوان ابزار تحلیل خرد و هژمونی فرهنگی گرامشی به‌مثابه پیونددهندهٔ این دو سطح روش تحقیق، تحلیل گفتمان انتقادی به روش تئون فن‌دایک است و داده‌ها شامل دو نمونهٔ مکمل از سینمای هالیوود هستند: سه‌گانهٔ «ارباب حلقه‌ها» و «سقوط شاهین سیاه». یافته‌ها نشان می‌دهند که دو سازوکار اصلی در این بازه فعال‌اند: نخست، «دیگری‌سازی ذاتی» که در آن دیگری بر مبنای ماهیت تهدیدآمیز تعریف می‌شود، و دوم، «طبیعی‌سازی خشونت» که مداخلهٔ نظامی را به امری اخلاقی و حتی ضروری بدل می‌کند. در نهایت، استدلال می‌شود که این سازوکارها پیش از وقوع جنگ‌های افغانستان و عراق، شرایط معرفتی پذیرش آن‌ها را فراهم کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: رژیم حقیقت؛ تحلیل گفتمان انتقادی؛ دیگری‌سازی؛ سینمای هالیوود؛ برساخت واقعیت؛ قدرت مدرن.

---

[۲]. مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «بازنمایی قدرت مدرن در سینما ۱۹۹۰-۲۰۰۵» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در گروه روابط بین‌الملل دانشگاه علامه طباطبائی تهران ارائه شده است.

۱. مقدمه

در سال ۲۰۰۳، نیروهای ائتلاف به رهبری آمریکا به عراق حمله کردند. افکار عمومی - به‌ویژه در ایالات متحده - این اقدام را در لحظهٔ وقوع نه به‌عنوان تجاوز، بلکه به‌عنوان «آزادسازی» ادراک کرد. پرسشی که این پژوهش از آن آغاز می‌کند این است که این معنا - این درک خاص از یک رویداد سیاسی - از کجا آمد؟ در کدام دستگاه معنایی تولید شد که مردم حاضر باشند حمله‌ای نظامی را نه تجاوز بلکه فداکاری بنامند؟

رویکردهای مختلف، از نقطه‌نظرات متعددی به پاسخ این سؤال نزدیک شده‌اند، اما پاسخ رایج در ادبیات انتقادی که به بررسی رسانه‌ها پرداخته‌اند این است که رسانه‌ها ایدئولوژی دولت را منتقل کرده‌اند (Herman & Chomsky, 1988). این پاسخ درست است اما کافی نیست چرا که پیش‌فرض آن این است که واقعیت سیاسی از پیش وجود دارد و رسانه از جمله سینما آن را یا ترجمه یا مشروع می‌کند. این مقاله این پیش‌فرض را به چالش می‌کشد. به نظر این پژوهش این «رژیم حقیقت» دستگاهی که تعیین می‌کند چه چیزی درست، چه کسی دشمن و چه خشونتی موجه است پیش از رویداد سیاسی وجود داشت؛ و سینما یکی از تولیدکنندگان اصلی این رژیم بود.

بازهٔ ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۵ از نقطه‌نظر تحلیل گفتمانی دوره‌ای استثنایی است. این بازه با دو گسست بنیادین در نظم بین‌المللی مشخص می‌شود: فروپاشی اتحاد شوروی (۱۹۹۱) که «دیگری قدیم» را از صحنه خارج کرد و نظام معنایی جنگ سرد را از بین برد، و حملات یازده سپتامبر (۲۰۰۱) که «دیگری جدید» را با شتاب برساخت. در فاصلهٔ این دو رویداد، سینمای هالیوود گویی تلاش کرد تا با یافتن دشمنی «ما» را معنادار کند. تحلیل این فرایند از طریق تحلیل گفتمان انتقادی، هدف اصلی این پژوهش است.

اهمیت این پژوهش از دو منظر قابل‌توجیه است. اول، از منظر نظری، این مطالعه تلاشی است برای پر کردن شکاف میان مطالعات فیلم و روابط بین‌الملل از طریق مفهوم «رژیم حقیقت»، که کمتر به‌صورت منسجم در تحلیل سینما به‌ویژه در ایران به کار رفته است. دوم، از منظر سیاسی،

درک سازوکار «برساخت دیگری» در سینما می‌تواند به‌عنوان ابزار نقدی در برابر هر نوع دیگری‌سازی نظام‌مند عمل کند - چه در سینما، چه در رسانه، چه در سیاست.

سؤال اصلی پژوهش این است که سینمای هالیوود در بازهٔ ۱۹۹۰-۲۰۰۵ از چه مکانیزم‌های گفتمانی برای برساخت «دیگری» و مشروعیت‌بخشی به قدرت مدرن بهره گرفت؟ و فرضیهٔ پژوهش این است که سینمای هالیوود در این دوره با استفاده از دو مکانیزم «دیگری‌سازی ذاتی» و «طبیعی‌سازی خشونت»، رژیم حقیقتی ساخت که شرط معرفتی مشروعیت‌بخشی به مداخلات نظامی پساجنگ سردی بود.

۲. پیشینهٔ پژوهش: از بازتاب تا برساخت

۲-۱. رویکرد آینه‌ای: سینما به‌مثابه بازتاب

قدیمی‌ترین رویکرد نظری در مطالعهٔ رابطه‌ی سینما و جامعه، «رویکرد آینه‌ای» است. این رویکرد که ریشه در معرفت‌شناسی اثبات‌گرا دارد، فرض می‌کند واقعیت اجتماعی مستقل از بازنمایی وجود دارد و سینما آن را - با کم‌وبیشی از تحریف - منعکس می‌کند. درواقع این دست از پژوهش‌ها بر اساس دوآلیسم ذهن و عین سعی در پژوهش دارند. درواقع این رویکرد، رویکرد مدرنی است که معتقد است جهان خارج، مستقل از ذهن ما وجود دارد و عقل انسان با کارکرد خود توانایی شناسایی و تغییر و دست‌کاری آن را داراست (Descartes, 1637/1998). کراکائر (Kracauer, 1947) در کار کلاسیک خود «از کالیگاری تا هیتلر»، فیلم‌های وایمار را به‌عنوان بازتاب روان‌شناسی جمعی آلمانی می‌خواند که به ظهور فاشیسم انجامید. این رویکرد که جذابیت تجربی دارد، از یک مشکل اساسی رنج می‌برد: اگر سینما صرفاً منعکس می‌کند، پس چرا اصلاً به آن توجه کنیم؟ اگر جامعه قبلاً چیزی را «دارد»، بازتاب آن در سینما چه کاری انجام می‌دهد؟

انتقاد نظری اساسی‌تر این است که این رویکرد از یک هستی‌شناسی مادی‌گرایانه استفاده می‌کند که در آن «واقعیت» پیش از «بازنمایی» وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر، در این رویکرد، واقعیت و

ارزش از یکدیگر جدا هستند، اما اگر واقعیت و ارزش درهم‌تنیده باشند و به عبارتی به شکلی مونیستی به آن نگاه شود؛ یعنی اگر بازنمایی در تولید واقعیت نقش داشته باشد چه؟ رویکرد آینه‌ای کل پرسش اصلی را نادیده می‌گیرد.

۲-۲. رویکرد ایدئولوژیک: سینما به‌مثابه تولیدکنندهٔ رضایت

رویکرد دوم که از دههٔ ۱۹۷۰ در مطالعات فیلم غالب شد، سینما را نه آینه بلکه «دستگاه ایدئولوژیک» می‌داند. آلتوسر (Althusser, 1971) با مفهوم «دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» نشان داد که نهادهایی مثل مدرسه، کلیسا و رسانه، ارزش‌های طبقهٔ حاکم را بازتولید می‌کنند - نه از طریق اجبار، بلکه از طریق «درونی‌سازی». در تاریخ معاصر نیز می‌توان از دستگاه تبلیغاتی گوبلز در آلمان نازی به‌عنوان نمونه‌ای این‌چنینی نام برد.

در حوزهٔ مطالعات فیلم، این رویکرد به نظریهٔ «دستگاه سینماتیک» انجامید. بودری (Baudry, 1974) استدلال می‌کند کرد که خود فناوری سینما دوربین، پرده، تاریکی سالن ایدئولوژی سوژهٔ کارتزینی را بازتولید می‌کند. او معتقد است که ایدئولوژی پیش از محتوای هر فیلم در خود دستگاه پایه سینما کار می‌کند. دوربین در نگاه بودری، بر پایه قواعد پرسپکتیو رنسانسی ساخته شده و جهان را از نقطه دیدی واحد و مرکزی ثبت می‌کند و تماشاگر ناگزیر است که با این نقطه دید یکی شود و خود را مرکز و خاستگاه معنا، یعنی سوژه استعلایی تجربه کند. به همین ترتیب او فناوری را خنثی نمی‌داند. مالوی (Mulvey, 1975) نشان داد که سینمای کلاسیک هالیوود ساختار «نگاه مردانه» را در مخاطب تولید می‌کند که خود به بازتولید پدرسالاری منجر می‌شود. کومولی نیز نشان داد که تکنیک‌های سینمایی به‌ویژه دوربین و عمق میدان، می‌توانند در خدمت ایدئولوژی باشند و بی‌طرف نیستند (Comolli, 2015).

ژیژک (Žižek & Fiennes, 2006) با ترکیب روانکاوی لاکانی و مارکسیسم استدلال کرد که سینما «فانتزی اجتماعی»ای می‌سازد که تناقضات درونی سرمایه‌داری را پوشش می‌دهد. حتی فیلم‌هایی که به‌ظاهر سیستم را نقد می‌کنند، در عمل منطق همان سیستم را بازتولید می‌کنند.

جیمسون (Jameson, 1992) نیز سینمای پست‌مدرن را نه انعکاس سرمایه‌داری جهانی، بلکه تلاشی ناکام برای «نقشه‌برداری شناختی» از ساختارهایی می‌داند که دیگر قابل بازنمایی مستقیم نیستند.

اما رویکرد ایدئولوژیک نیز محدودیت مشابهی دارد: در آن، ایدئولوژی پیش از سینما وجود دارد و سینما آن را بازتولید می‌کند. درواقع در این رویکرد، سینما در خدمت ایدئولوژی است. این یعنی همچنان سینما موقعیتی ثانویه دارد - نه تولیدکنندهٔ معنا، بلکه مکانیزم انتقال آن و بازتولیدکننده آن است.

۲-۳. رویکرد پسااستعماری: سینما و ساخت دیگری

جریان سومی نیز وجود دارد که از آرای متفکرینی چون ادوارد سعید (Said, 1978) دربارهٔ «شرق‌شناسی» بهره گرفت تا نشان دهد چگونه سینمای غرب «شرق» را به‌عنوان دیگری برمی‌سازد. اترینگتون-رایت و دوتی (Etherington-Wright & Doughty, 2011) نشان دادند که کلیشه‌های بصری شرق - بیابان، شیوخ عرب، نقاب - در سینمای هالیوود نه بازتاب واقعیت بلکه ابزار «بت‌واره‌سازی» هستند که افراد را به ابژه‌هایی بصری تقلیل می‌دهند. این رویکرد مهم‌ترین قدم را به سمت نظریهٔ برساخت برمی‌دارد: دیگری نه «کشف» می‌شود بلکه «ساخته» می‌شود. اما حتی این رویکرد اغلب در «بازنمایی» می‌ماند - تحلیل اینکه چه تصویری از دیگری ارائه می‌شود - تا در «برساخت» - تحلیل اینکه چگونه خود دسته‌بندی «دیگری» ساخته می‌شود.

۲-۴. شکاف نظری: از بازتولید به برساخت

آنچه در ادبیات موجود کمتر پرداخته شده این است: آیا سینما می‌تواند واقعیتی بسازد که پیش از آن وجود نداشته است؟ این پرسش از یک تمایز هستی‌شناختی اساسی ناشی می‌شود: تفاوت میان «بازتولید» (ساختارهای موجود ادامه می‌یابند) و «برساخت» (ساختارهای جدید تولید می‌شوند). دردریان (Der Derian, 2009) با مفهوم «مجمع نظامی-صنعتی-سرگرمی» نزدیک‌ترین نظریه را به این پرسش ارائه می‌دهد، اما همچنان در چارچوب «کارکرد نهادی» می‌ماند.

این مقاله باتکیه‌بر فوکو استدلال می‌کند که پاسخ می‌تواند مثبت باشد؛ سینما می‌تواند «رژیم حقیقت» جدیدی بسازد. این نه‌تنها به معنای ادعای «قدرت بیشتر» برای سینماست، بلکه به معنای مسئولیت بیشتر هم هست - و ضرورت تحلیل دقیق‌تر سازوکارهای این برساخت.

۳. چارچوب مفهومی

۳-۱. رژیم حقیقت: فوکو و هستی‌شناسی برساخت

مفهوم رژیم حقیقت یکی از مفاهیم کلیدی در اندیشهٔ میشل فوکو است که در آثار تبارشناختی او به‌ویژه در «مراقبت و تنبیه» (Foucault, 1975/1977) و «دانش/قدرت» (Foucault, 1980) بسط یافته است. فوکو استدلال می‌کند که هر جامعه‌ای «اقتصاد سیاسی حقیقت» خاص خود را دارد: نوعی از رویه‌ها و نهادها که تعیین می‌کنند چه چیزی به‌مثابه «حقیقت» پذیرفته، تولید، توزیع و مشروع می‌شود (Foucault, 1980: 131).

تمایز بنیادین فوکو اینجا است که حقیقت نه یافته می‌شود، بلکه «تولید» می‌شود. این بدان معنا نیست که هیچ واقعیتی وجود ندارد، یعنی ما اینجا با نسبی‌گرایی رادیکال روبه‌رو نیستیم. بلکه بدان معناست که آنچه در یک دورهٔ تاریخی مشخص «واقعی» تلقی می‌شود، محصول شبکه‌ای از روابط قدرت–دانش است که نمی‌تواند خنثی باشد. فوکو این را در «دیرینه‌شناسی دانش» (Foucault, 1969/1972) این‌گونه صورت‌بندی می‌کند: گفتمان‌ها «موضوعاتی را که درباره‌شان صحبت می‌کنند به طور منظم می‌سازند» (Foucault, 1969/1972: 49).

چهار ویژگی رژیم حقیقت از منظر فوکو برای پژوهش حاضر اهمیت دارند: اول، رژیم حقیقت مستقل از نیت فردی عمل می‌کند - نه توطئه‌ای آگاهانه، بلکه شبکه‌ای از رویه‌ها که در سطح نهادی کار می‌کنند (Foucault, 1980: 133). دوم، قدرت از طریق رژیم حقیقت نه صرفاً سرکوب می‌کند بلکه «تولید» می‌کند - سوژه‌ها، هویت‌ها، واقعیت‌ها. سوم، رژیم حقیقت ارتباط مستقیم با «دستگاه‌های اصلی» دارد که دانش را تولید و توزیع می‌کنند - دانشگاه، رسانه، ارتش، و در دوران

آماده انتشار هنرهای زیبا

معاصر، سینما. چهارم، این رژیم‌ها تاریخی‌اند - می‌توانند در زمان تغییر کنند، در تقابل با هم قرار گیرند، یا از درون دگردیسی شوند. درواقع اگر درباره سینما بخواهیم صحبت کنیم، می‌توانیم بگوییم که سینما، عرصه‌ای در روابط قدرت است، که می‌تواند واقعیت را بسازد؛ این واقعیت می‌تواند در خدمت گفتمان‌های مسلط باشد، یا اینکه می‌تواند - باتوجه‌به تاریخی بودن - گفتمان‌های مسلط را نقد کرده، و دست به برساخت نوع جدیدی از واقعیت بزند. که در این پژوهش بر قسم اول، یعنی سینما، در لحظه‌ای که می‌خواهد در خدمت گفتمان‌های مسلط باشد مد نظر است.

کاربرد این نظریه در تحلیل سینما این است: سینمای هالیوود در این پژوهش در بازهٔ زمانی مورد بررسی نه صرفاً ایدئولوژی موجود را ترجمه می‌کند، بلکه یکی از دستگاه‌های اصلی «تولید حقیقت» است. یعنی گفتمان‌های غالب را بازتولید کرده، و گفتمان‌هایی را طرد می‌کند یا به انقیاد می‌کشد. چراکه همان‌گونه که گفته شد، در هر جامعه‌ای، روابط قدرت تعیین می‌کنند که چه کسی می‌تواند حرف بزند و چه کسی طرد می‌شود. از این منظر، فیلم نه محتوایی است که اطلاعات ایدئولوژیک در آن بسته‌بندی شده، بلکه رویه‌ای است که دسته‌بندی‌های معنایی «ما»، «دیگری»، «تهدید»، «امنیت» را به وجود می‌آورد.

۳-۲. مربع ایدئولوژیک: فن‌دایک و تحلیل خرد

تئون فن‌دایک (van Dijk, 1998) در نظریهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی» (CDA) خود، ابزار تحلیلی دقیقی برای بررسی چگونگی عملکرد قدرت در گفتمان ارائه می‌دهد. رویکرد او ازاین‌جهت از رویکرد فوکو متمایز است که نه صرفاً چرایی و هستی‌شناسی گفتمان، بلکه چگونگی عملکرد آن در سطح ساختارهای زبانی و متنی را بررسی می‌کند.

فن‌دایک سه سطح تحلیل را از هم تفکیک می‌کند: سطح متن که به ساختارهای زبانی، روایی و بصری اشاره دارد؛ سطح شناخت که به «مدل‌های ذهنی» می‌پردازد که گفتمان در مخاطب تولید می‌کند؛ و سطح جامعه که به بافتار تاریخی - سیاسی تولید و مصرف گفتمان توجه دارد (van Dijk,

1993: 252). این سه‌سطحی بودن تحلیل اجازه می‌دهد که تحلیلگر نه‌فقط «چه گفته می‌شود» بلکه «چه شرایطی این گفتن را ممکن می‌کند» را بررسی کند.

محوری‌ترین ابزار تحلیلی فن‌دایک برای این پژوهش «مربع ایدئولوژیک» است. این مربع چهار راهبرد گفتمانی است که در هر متن ایدئولوژیک - از جمله فیلم - هم‌زمان عمل می‌کنند: الف) تأکید بر ویژگی‌های مثبت «ما»: بازنمایی اعضای گروه خودی به‌عنوان خردمند، فداکار، عقلانی، آزادی‌خواه؛ ب) تأکید بر ویژگی‌های منفی «دیگری»: بازنمایی دیگری به‌عنوان خطرناک، بی‌فرهنگ، غیرعقلانی، یا ذاتاً شرور؛ ج) کم‌رنگ‌کردن ویژگی‌های منفی «ما»: اقدامات ناخوشایند گروه خودی به‌عنوان ضرورت، دفاع، اشتباه فردی، یا پیامد ناخواسته بازنمایی می‌شوند؛ د) کم‌رنگ‌کردن ویژگی‌های مثبت «دیگری»: هرگونه نشانه‌ای از انسانیت، هویت، انگیزهٔ قابل فهم در دیگری حذف یا به حاشیه رانده می‌شود (van Dijk, 1998: 206–207).

فن‌دایک همچنین تأکید می‌کند که این مکانیزم‌ها لزوماً آگاهانه نیستند و از طریق طبیعی‌سازی عمل می‌کنند: بازنمایی‌های ایدئولوژیک به «عقل سلیم» تبدیل می‌شوند - چیزی که «همه می‌دانند» و نیازی به توضیح ندارد. در سینما، این طبیعی‌سازی از طریق هماهنگی عناصر بصری (نورپردازی، نما، موسیقی) و روایی (ساختار داستانی، ارائهٔ شخصیت) انجام می‌شود (Fairclough, 1995: 28). فوکو نیز در همین باره بیان می‌کند که در هر جامعه‌ای، رویه‌های طرد یا کنارگذاری بر همگان مشخص است و بدیهی‌ترین و مأنوس‌ترین نوع آن «ممنوعیت» است. فوکو معتقد است که در هر جامعه‌ای رویه طرد بر همگان شناخته است و بدیهی‌ترین و مأنوس‌ترین آن ممنوعیت است. کسی حق ندارد همه چیز را بگوید و در وضعیتی از هر چیز سخن بگوید، و هرکسی نیز حق ممتاز یا انحصاری سخن‌گفتن درباره هر موضوعی را ندارد (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۴). منع موضوع، رعایت آداب مربوط به اوضاع‌واحوال، حق ممتاز یا انحصاری کسی که سخن می‌گوید، این‌ها شبکه پیچیده‌ای را شکل می‌دهند که دائم تغییر می‌کند (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۴). مربع ایدئولوژیک را می‌توان صورت‌بندی متنی همین رویه‌ها دانست. راهبردهایی که در مربع ایدئولوژیک فن‌دایک بیان می‌شوند،

در حقیقت صورت متنی همین رویه‌های طرد و شمول هستند. اینکه چه چیزی درباره «ما» گفته «شود یا نشود»، مسئله‌ای است که اساساً با طرد و شمول و ممنوعیت گره خورده است.

۳-۳. هژمونی فرهنگی: گرامشی و منطق رضایت

آنتونیو گرامشی در «دفترهای زندان» (Gramsci, 1971) با مفهوم «هژمونی» تبیین می‌کند که چرا سلطهٔ طبقاتی صرفاً از طریق قهر پایدار نمی‌ماند. هژمونی به آن جنبه از سلطه اشاره دارد که از طریق «رضایت»[۵] عمل می‌کند: گروه‌های تحت سلطه منافع طبقهٔ حاکم را به‌عنوان منافع عمومی، ارزش‌هایش را به‌عنوان ارزش‌های جهان‌شمول، و جهان‌بینی‌اش را به‌عنوان «طبیعی» می‌پذیرند (Gramsci, 1971: 12).

ارتباط این مفهوم با سینما از دو جهت حیاتی است. اول، هژمونی نه ایستاست - آنتونیو گرامشی از «جنگ موضعی»[۶] صحبت می‌کند: فرایند دائمی کشمکش برای تسخیر «ذهن» در حوزهٔ عمومی. سینما یکی از مهم‌ترین میدان‌های این جنگ موضعی است. دوم، هژمونی در سینما و در این پژوهش به طور خاص سینمای هالیوود به شکل ساختاری عمل می‌کند: نه از طریق سانسور آشکار، بلکه از طریق کنترل فرم‌های روایی، ستاره‌سازی، ژانرها و منطق گیشه که خود تضمین‌کنندهٔ چه چیزی‌هایی هستند که «قابل‌بیان» به نظر می‌رسند؛ باید توجه داشت که این فرایند لزوماً آگاهانه صورت نمی‌گیرد (گرچه گاهی چنین است) و واقعیت، از طریق روابط قدرت جاری در جامعه، در سینما نیز تولید و بازتولید می‌شود.

استوارت هال (Hall, 1980) مفهوم گرامشی را برای تحلیل رسانه بسط داد. او از «رمزگذاری/رمزگشایی» صحبت می‌کند: تولیدکنندگان رسانه معنا را در متن «رمزگذاری» می‌کنند، اما مخاطبان آن را از طریق موقعیت‌های اجتماعی خود «رمزگشایی» می‌کنند. این مفهوم به ما یادآوری می‌کند که برساخت واقعیت در سینما، کاری یک‌سویه نیست - مخاطب در این فرایند نقش فعال دارد.

۴-۳. مدل تحلیلی ترکیبی

سه لایهٔ نظری پیش‌گفته هیچ‌کدام به‌تنهایی برای تحلیل رابطه‌ی سینما و برساخت واقعیت کافی نیستند. فوکو چارچوب هستی‌شناختی می‌دهد (چه اتفاقی می‌افتد: رژیم حقیقت تولید می‌شود) اما ابزار تحلیل خرد ندارد. فن‌دایک ابزار دقیقی برای تحلیل متن دارد اما کمتر به سطح هستی‌شناختی می‌پردازد. گرامشی منطق سیاسی این فرایند را تبیین می‌کند (چرا این اتفاق می‌افتد: رضایت‌سازی برای هژمونی) اما ابزار تحلیل متنی ندارد؛ منظور از بیان چارچوب گرامشی همان‌گونه که بیان شد، این نیست که هژمونی، به‌صورت خودآگاهانه توسط طبقه مسلط صورت می‌گیرد، بلکه باتوجه‌به نکاتی که درباره فوکو و فن‌دایک گفته شد، همه طبقات جامعه در این روابط قدرت و هژمونی به یک اندازه تحت تأثیر قرار می‌گیرند.

مدل ترکیبی این پژوهش به این شکل عمل می‌کند: از فوکو می‌پرسیم «سینما چه نوع واقعیتی را می‌سازد؟» - پاسخ: رژیم حقیقتی که در آن دیگری تهدید است و خشونت علیهش موجه. از فن‌دایک می‌پرسیم «سینما این واقعیت را از چه طریقی می‌سازد؟» - پاسخ: از طریق مربع ایدئولوژیک در سطح متن، شناخت و جامعه. از گرامشی می‌پرسیم «چرا این برساخت مؤثر است؟» - پاسخ: چون از طریق هژمونی، این واقعیت برساخته‌شده با رضایت مخاطب درونی می‌شود، نه با اجبار. باید توجه کرد که سازوکار گفتمانی مربع ایدئولوژیک تنها ابزار کشف یک واقعیت از پیش موجود نیستند، بلکه خود شیوه‌ای هستند که دسته‌بندی «دیگری خطرناک» را بدیهی و در نتیجه «واقعی» می‌کنند. به همین ترتیب، چیستی رژیم حقیقت را بهتر است از راه چگونگی آن دریافت.

همچنین رژیم حقیقت مرز امر گفتنی و اندیشیدنی را می‌کشد، اما آنچه این مرز را پایدار نگه می‌دارد، رضایت است نه اجبار. اینجا گرامشی برای ما اهمیت پیدا می‌کند و همان‌گونه که مهم شد، سازوکار رضایت را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۴. روش پژوهش

۴-۱. نحوهٔ پیاده‌سازی مدل نظری ترکیبی در تحلیل

این پژوهش از یک مدل نظری ترکیبی سه‌لایه بهره می‌گیرد که هر لایهٔ آن نقش مشخصی در فرایند تحلیل ایفا می‌کند. پرسش این است که این پل نظری که از فوکو، گرامشی، فن‌دایک تشکیل شده است چگونه در عمل تحلیلی پیاده‌سازی شده است؟ پاسخ در ساختار سه‌مرحله‌ای تحلیل نهفته است که در ادامه توضیح داده می‌شود. همچنین معیار انتخاب سکانس‌ها، لحظاتی از فیلم‌ها هستند که این «دوگانه‌انگاری» به شکلی صریح‌تر و با نشانه‌های قوی‌تر به تصویر کشیده شده‌اند.

در گام اول، چارچوب فوکویی «رژیم حقیقت» به‌مثابه راهنمای هستی‌شناختی به کار خواهد رفت. این بدان معناست که در مواجهه با هر فیلم، پرسش اصلی نه اینکه «آیا این بازنمایی درست است؟» بلکه «این فیلم چه دسته‌بندی‌های معنایی‌ای را به‌عنوان بدیهی تثبیت می‌کند؟» خواهد بود. برای نمونه، در ارباب حلقه‌ها پرسیده شده که: کدام قاب‌بندی‌های بصری و روایی خطر را پیش از هر گفتگویی در بدن مخاطب ثبت می‌کنند؟ و در سقوط شاهین سیاه: ادعای واقعیت‌نمایی چگونه خود به ابزاری برای تولید رژیم حقیقت تبدیل می‌شود؟

در گام دوم، تلاش شده است تا ابزار تحلیلی فن‌دایک یعنی «مربع ایدئولوژیک» و سه سطح متن/شناخت/جامعه به‌صورت عملیاتی بر سکانس‌های کلیدی هر فیلم اعمال شود. در سطح متن، عناصر بصری و روایی (نورپردازی، کادربندی، موسیقی، تدوین، ساختار شخصیت‌پردازی) نقشه‌برداری شده‌اند. مثلاً هر بار که «دیگری» بی‌چهره یا بی‌سخن ظاهر می‌شود، به‌عنوان نمونه‌ای از «کمرنگ کردن مثبت‌های دیگری» ثبت شده است. در سطح شناخت، از طریق تحلیل نشانه‌شناختی مشخص شد که این عناصر چه «مدل ذهنی»‌ای از «ما» و «دیگری» در مخاطب فعال می‌کنند. درواقع در سطح شناخت، پرسش این نیست که مخاطبان واقعی چه می‌اندیشیده‌اند، بلکه این است که متن چه «مدل ذهنیِ ترجیحی»‌ای از «ما» و «دیگری» پیشنهاد می‌کند در سطح جامعه، یافته‌های متنی در بافتار تاریخی پساجنگ‌سردی یعنی فروپاشی شوروی، یازده سپتامبر، و گفتمان سیاسی دولت بوش قرار گرفته‌اند تا پیوند میان متن سینمایی و شرایط تولید آن مشخص شود.

در گام سوم، منطق هژمونی (در چارچوب فکری گرامشی) به‌مثابه چارچوب تفسیری برای پاسخ به این پرسش به کار رفته است: چرا این برساخت مؤثر افتاد؟ یافته‌های مبتنی بر چارچوب فن‌دایک - مکانیزم‌های خرد برساخت دیگری در سطح متن - از طریق منطق هژمونی تفسیر شده‌اند: این مکانیزم‌ها نه از طریق اجبار بلکه از طریق تولید «رضایت» در مخاطبانی کار می‌کنند که در نظام فرهنگی هالیوود جامعه‌پذیر شده‌اند. بدین ترتیب، مربع ایدئولوژیک فن‌دایک نشان می‌دهد که چه اتفاقی در متن می‌افتد، رژیم حقیقت فوکو نشان داد این اتفاق چه اثر هستی‌شناختی دارد، و هژمونی گرامشی نشان داد این اثر چگونه درونی می‌شود.

۴-۲. معیار انتخاب فیلم‌ها

معیار انتخاب فیلم‌ها سه‌گانه است. اول، اهمیت گیشه‌ای و دسترسی به مخاطب توده‌ای: رژیم حقیقت تنها در صورتی کارکرد دارد که به مخاطبان انبوه دسترسی داشته باشد. سه‌گانه ارباب حلقه‌ها با فروش جهانی نزدیک به سه میلیارد دلار و ۱۷ جایزه اسکار، و سقوط شاهین سیاه با فروش ۱۷۳ میلیون دلار، هر دو در این معیار برجسته‌اند. دوم، تمرکز صریح فیلم بر گفتمان «دیگری» و «تهدید»: هر دو فیلم نه به‌صورت حاشیه‌ای بلکه به‌صورت مستقیم با پرسش از «دشمن» و «مداخله» درگیرند. سوم، پوشش مناسب از دو دورهٔ تاریخی: هر دو فیلم در سال ۲۰۰۱ اکران شدند. یکی در دسامبر (پس از یازده سپتامبر) و دیگری در ژانویه. این هم‌زمانی خود از نظر تحلیلی می‌تواند معنادار باشد. این هم‌زمانی را نمی‌توان بدون بررسی رها کرد. این هم‌زمانی بخشی از طرح مقایسه است. یعنی دو فیلمی که از نظر ژانر و ادعای مرجع با یکدیگر تفاوت اساسی دارند، اما در یک بافت تاریخی عرضه شده‌اند، این امکان را به ما می‌دهند که این‌گونه فکر کنیم که وجود این الگوهای مشترک می‌تواند تا حد زیادی تحت تأثیر بافتار اجتماعی باشد.

همچنین انتخاب این دو فیلم از میان سایر فیلم‌هایی که در آن زمان از فروش و اقبال خوبی برخوردار بوده‌اند نیز دارای معیار است. بسیاری از فیلم‌های آن دوره نیز، با مسئله دشمن سروکار دارند. به‌عنوان‌مثال نجات سرباز رایان (۱۹۹۸) و ماتریکس (۱۹۹۹) از جمله این فیلم‌ها هستند اما

ازآنجایی‌که تحلیل همه آنها در این مقال نمی‌گنجد، ترجیح داده شد که به این دو فیلم بسنده شود. آنچه این دو فیلم را کنار هم می‌نشاند منطق نمونه‌گیری بیشینه تفاوت است. این نمونه‌ها در برخی ابعاد، تفاوت‌های بسیاری با یکدیگر دارند (مثلاً ژانر) که می‌توان الگوهای موردنظر را در آنها مورد بررسی قرار داد.

انتخاب این دو فیلم به‌عنوان «نمونه‌های مکمل» نیز اهمیت دارد. ارباب حلقه‌ها برساخت دیگری را از طریق ژانر فانتزی انجام می‌دهد - جایی که دیگری موجودی غیرانسانی است. این مکانیزم برساخت را در شکل خالص خود نشان می‌دهد. سقوط شاهین سیاه همین برساخت را با ادعای «واقعیت‌محوری» انجام می‌دهد - جایی که گفتمان «من فقط دارم واقعیت را نشان می‌دهم» خود بخشی از سازوکار رژیم حقیقت است. مقایسهٔ این دو مکانیزم به تحلیل عمق بیشتری می‌دهد.

۴-۳. مراحل اجرای روش فن‌دایک بر فیلم‌ها

اجرای روش فن‌دایک بر هر فیلم در چهار مرحلهٔ منظم انجام شد. مرحلهٔ اول، شناسایی سکانس‌های کلیدی: پیش از هر تحلیلی، سکانس‌هایی انتخاب شدند که در آن‌ها «مربع ایدئولوژیک» یعنی تأکید مثبت بر ما، تأکید منفی بر دیگری، کم‌رنگ‌کردن منفی‌های ما، و کم‌رنگ‌کردن مثبت‌های دیگری با بیشترین فشردگی عمل می‌کرد. برای ارباب حلقه‌ها، سکانس شورای الراند، سکانس تولد اورک‌ها در آیزنگارد، و سکانس نبرد دشت‌های پلنور انتخاب شدند. برای سقوط شاهین سیاه، سکانس‌های شروع نبرد، مرگ سربازان آمریکایی، و صحنه‌های حملهٔ توده‌ای سومالیایی‌ها مبنا قرار گرفتند. این سکانس‌ها نه صرفاً برداشتی شهودی از بیشترین فشردگی بلکه به این صورت انتخاب شدند که صرفاً سکانس‌هایی در شمار سکانس‌های اصلی آمدند که دست‌کم سه راهبرد از چهار راهبرد فن‌دایک در آن همزمان قابل شناسایی باشد و هم اینکه در ساختار روایی فیلم نقطه عطفی در رابطه «ما» با «دیگری» باشد. یعنی تعریف، رویارویی، یا هزینه رویارویی. مرحلهٔ دوم، توصیف نشانه‌های متنی: در هر سکانس، عناصر بصری (نورپردازی، کادربندی، حرکت دوربین)، صوتی (موسیقی، افکت صدا، دیالوگ)، و روایی

(ساختار شخصیت‌پردازی، جهت هم‌ذات‌پنداری) به‌صورت جداگانه ثبت شدند. مرحلهٔ سوم، تفسیر مدل‌های ذهنی ترجیحی: از طریق تحلیل تأثیر انباشتی این عناصر مشخص شد که هر سکانس چه «مدل ذهنی»، «ای دربارهٔ»، «ما» و «دیگری» را می‌تواند در مخاطب فعال کند. این بخش از تحلیل همان‌جایی است که سطح «شناخت» فن‌دایک عملیاتی می‌شود. باید توجه داشت که در سطح شناخت، پژوهش مدل‌های ذهنی واقعی مخاطبان را نمی‌سنجد چراکه این کار اساساً پژوهش دیگری را می‌طلبد. آنچه تحلیل می‌شود مدلی است که متن، از راه انباشت عناصر ثبت شده در مرحله دوم، برای فهم «ما» و «دیگری» پیشنهاد می‌کند؛ مفهومی که با «قرائت ترجیحی» استوارت هال (Hall, 1980) هم‌خوان است. به‌عبارت‌دیگر، ادعا این است که متن چه مدلی را می‌طلبد و پیشنهاد می‌کند، نه اینکه چه مدلی چه مدلی در ذهن مخاطبان شکل گرفته است. مرحلهٔ چهارم، تبیین در بافتار جامعه: یافته‌های سطوح متن و شناخت در بافتار تاریخی-سیاسی دورهٔ ۱۹۹۰-۲۰۰۵ قرار گرفته‌اند تا پیوند میان گفتمان سینمایی و گفتمان سیاسی حاکم - از جمله گفتمان دولت بوش و رسانه‌های جریان اصلی - آشکار شود. این مرحله همان‌جایی است که منطق رژیم حقیقت فوکو و هژمونی گرامشی در نتیجه‌گیری از یافته‌های فن‌دایکی می‌توانند کارآمد باشند.

۵. بافتار تاریخی: سینما در دوران گسست

۵-۱. فروپاشی شوروی و بحران هویت گفتمانی

پایان جنگ سرد در ۱۹۹۱ نه‌تنها یک تحول ژئوپولیتیک، بلکه یک بحران گفتمانی عمیق بود. نظام دوقطبی برای پنج دهه یک ساختار معنایی شفاف فراهم کرده بود: ما (آزاد/دموکرات/سرمایه‌دار) در برابر آنها (توتالیتر/کمونیست/تهدید). با فروپاشی شوروی، این ساختار از بین رفت. هویت «ما» با رفتن «دیگری» دچار بی‌محل شدن شد. فوکویاما (Fukuyama, 1992) با «پایان تاریخ» و هانتینگتون (Huntington, 1996) با «برخورد تمدن‌ها» دو تلاش نظری برای پر کردن این خلأ بودند و هر دو، در واقع، ارائهٔ «دیگری» جدیدی بود. البته این موضوع در سطح نخبگان تصمیم‌گیر هم به‌کرات قابل

مشاهده است. به‌عنوان‌مثال، دولت کلینتون، با ارائه مفهوم «دولت‌های پس‌زننده» دسته‌ای از دولت‌ها را تهدید مرکزی نظم پساجنگ سردی تعریف کرد (Lake, 1994). همچنین کلر در سال ۱۹۹۵، استدلال کرده است که مفهوم دولت‌های یاغی، در این سال‌ها نقش توجیه‌گر ساختار و بودجه نظامی بی دشمن مانده را ایفا کرد (Klare, 1995).

سینمای هالیوود دهۀ ۱۹۹۰ این بحران را به‌وضوح نشان می‌دهد. دشمنان دوران جنگ سرد - شوروی‌ها، جاسوسان کمونیست - جذابیت روایی خود را از دست داده بودند. سینما در جستجوی «دیگری جدید» بود. این جستجو در فیلم‌های متفاوتی ظاهر شد: دیوانگان (True Lies, 1994) با تروریست‌های عرب، بدو تا بمیری (The Rock, 1996) با شرارت از درون خود دولت، و دشمن دولت (Enemy of the State, 1998) با تهدید از درون نهادهای امنیتی. هیچ‌کدام به اندازۀ کافی منسجم نبودند تا «دیگری» قابل‌اتکایی بسازند.

۵-۲. یازده سپتامبر و برساخت شتاب‌زدۀ دیگری

حملات یازده سپتامبر ۲۰۰۱ این جستجو را با شتاب پایان داد. «دیگری» پیدا شده بود: تروریسم اسلامی. اما آنچه از نظر گفتمانی جالب است این است که پذیرش سریع این دیگری در ذهن عمومی آمریکایی - و پشتیبانی ۸۸ درصدی از حمله به افغانستان (Gallup, 2001) - نشان می‌دهد که زمینۀ ذهنی این «شناخت» از پیش آماده بود. یازده سپتامبر «دیگری» را نساخت؛ آن را «شناخت» - یعنی بر یک دسته‌بندی از پیش‌موجود مهر تأیید زد.

گفتمان دولت بوش این دسته‌بندی را به‌سرعت تثبیت کرد. در سخنرانی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، بوش اعلام کرد: «آمریکا به این دلیل هدف قرار گرفت که بزرگ‌ترین فانوس دریایی برای آزادی و ایجاد فرصت در جهان است». این جمله نمونۀ ناب مربع ایدئولوژیک است: تأکید مثبت بر «ما» (فانوس آزادی) و قاب‌بندی خشونت علیه «ما» به‌عنوان حمله به ارزش‌های جهان‌شمول، نه منافع

آماده انتشار هنرهای زیبا

سیاسی مشخص. راهبرد امنیت ملی ۲۰۰۲ دکترین «حملهٔ پیش‌دستانه» را نهادینه کرد - اقدامی که در گفتمان موجود «دفاع» نامیده شد (The White House, 2002).

اما مهم‌تر از این که دولت چه گفت، این است که مردم چرا پذیرفتند. این «پذیرش» را نمی‌توان صرفاً با ترس یا تبلیغات مستقیم توضیح داد. باید ساختارهای معنایی‌ای را جستجو کرد که پیش از یازده سپتامبر، در «عادی‌ترین» مصرف فرهنگی - در اینجا سالن سینما - برساخته شده بودند. این همان ادعای اصلی این مقاله است.

۶. تحلیل: دو مکانیزم برساخت

۶-۱. سه‌گانه ارباب حلقه‌ها: دیگری‌سازی ذاتی

الف) ساختار روایی و جغرافیای اخلاقی. سه‌گانه ارباب حلقه‌ها (۲۰۰۱-۲۰۰۳) ساخته‌ی پیتر جکسون، اقتباسی از آثار جی.آر.آر. تالکین (۱۹۵۴-۱۹۵۵) است. اما آنچه برای این تحلیل اهمیت دارد نه محتوای منبع ادبی، بلکه چگونگی اکران و دریافت آن در زمان خاصی از تاریخ است: دسامبر ۲۰۰۱ یعنی درواقع سه ماه پس از یازده سپتامبر و همزمان با شروع جنگ افغانستان. می‌توان این‌گونه برداشت کرد که زمان‌بندی اکران، باتوجه‌به شرایط تاریخی، فیلم را در بافتاری خاص از پذیرش عمومی قرار داد. ساختار روایی فیلم بر یک «جغرافیای اخلاقی» مبتنی است که خود مکانیزمی برای تولید دوگانهٔ ما/دیگری است. در نقشهٔ خیالی «سرزمین میانه»، مناطق غربی (ریوندل الف‌ها، شایر هابیت‌ها، گوندور انسان‌ها) مرکز «خیر» هستند، درحالی‌که مناطق شرقی (موردور، ایزنگارد) نمایندهٔ «شر» هستند. این جغرافیا می‌تواند تصادفی نباشد؛ تالکین خود در نامه‌هایش به سنت «اروپامحوری» در اساطیر اروپایی اشاره کرده است (Tolkien, 2006: 255). اما در اقتباس جکسون، این جغرافیای اخلاقی از طریق کدهای بصری تصریح و تشدید شده است.

ب) سکانس شورای الراند: سکانس شورای الراند (دقیقهٔ ۷۱، فیلم اول) یکی از بنیادین‌ترین سکانس‌های مربع ایدئولوژیک در کل سه‌گانه است. در این سکانس، نمایندگان اقوام مختلف سرزمین میانه در ریوندل گرد آمده‌اند تا دربارهٔ نابودی «حلقهٔ قدرت» تصمیم بگیرند. در سطح توصیف (متن)، چهار عنصر بصری-صوتی برجسته هستند: اول، تقابل نوری. فضای ریوندل با نورپردازی طلایی سبز، صدای آب روان، و معماری باز نمایش داده می‌شود. این «جغرافیای نور» با تاریکی موردور که در توصیف‌ها و فلاش‌بک‌ها همواره با دود، آتش و سایه همراه است، در تضاد مستقیم قرار می‌گیرد. دوم، نور الراند: یکی از رؤسای الف‌ها، با نوری که از بالا بر او می‌تابد به صحنه وارد می‌شود. این نورپردازی کلاسیک «تقدیس‌گرایانه»،آگاهانه یا ناآگاهانه به شخصیت بار معنوی می‌دهد. سوم، تکنیک دالی-زوم: هنگامی که حلقه روی میز قرار می‌گیرد، دوربین همزمان نزدیک می‌شود و زوم می‌کند. این همان تکنیکی است هیچکاک در «سرگیجه» (۱۹۵۸) برای القای اضطراب ابداع کرد. این تکنیک «خطر» را پیش از هر دیالوگی در بدن مخاطب ثبت می‌کند. چهارم، موسیقی کُرال: هرگاه موضوع «دشمن» و «موردور» مطرح می‌شود، موسیقی زنانهٔ سبک‌روح جای خود را به کُرال‌های سنگین با تُن‌های پایین می‌دهد همراه با سازهای بادی برنجی و کوبه‌ای می‌دهد.

در سطح تفسیر (شناخت)، این عناصر با هم یک «مدل ذهنی» را می‌توانند بسازند: دیگری تهدیدی ذاتی، بی‌چهره و غیرقابل‌مذاکره و مماشات است. گاندالف که حکیم‌ترین شخصیت است به زبان موردور سخن می‌گوید و این عمل تنها برای نشان‌دادن «خطر» استفاده می‌شود، نه برای ایجاد همدلی با طرف مقابل و واکنش سایرین ترس و اضطراب است. مهم‌تر از آن، هیچ‌یک از شخصیت‌های موردور در این سکانس حضور ندارند. دیگری کاملاً «بازنمایی» می‌شود اما از طریق نگاه «ما» بدون اینکه امکان بازنمایی خود را داشته باشد.

در سطح تبیین (جامعه)، جملهٔ الراند در این سکانس که «شما فقط یک انتخاب دارید: حلقه باید نابود شود»، ساختار گفتمانی «ضرورت بدون جایگزین» را تولید می‌کند. این ساختار دقیقاً همان

ساختاری است که در خطاب سیاسی پس از یازده سپتامبر که «جنگ با تروریسم تنها راه‌حل است» تکرار شد. فیلم از طریق روایت فانتزی، این ساختار را در حافظهٔ عاطفی مخاطب نهادینه می‌کند.

ج) مربع ایدئولوژیک در کل سه‌گانه. تحلیل مربع ایدئولوژیک در کل سه‌گانه ارباب حلقه‌ها: راهبرد اول، تأکید مثبت بر «ما». جامعهٔ «شایر» تصویری از ارزش‌های مطلوب «ما»ی غربی است: مالکیت خصوصی (خانه‌های انفرادی با باغ)، زندگی آرام روستایی و عاری از بلندپروازی و صلح و دوستی افراد جامعه با یکدیگر. الف‌ها حاملان «خرد» و «فرهنگ والا» هستند. آراگورن، پادشاه متواضع، نمونهٔ رهبر متواضع و فداکار است که سلطنت را رها کرده تا «به مردمش خدمت کند». راهبرد دوم، تأکید منفی بر «دیگری». اورک‌ها از زمین زاده می‌شوند، از لجن، در تاریکی، به‌صورت آمادهٔ نبرد. هیچ لحظه‌ای از دوران کودکی، تردید، ندامت، یا انتخاب در آن‌ها نیست. «مردمان شرق» با زره‌های کامل و بی‌چهره که هیچ پوستی از آن‌ها دیده نمی‌شود تصویر می‌شوند. این «دیگری بی‌چهره» مهم‌ترین ابزار دیگری‌سازی ذاتی است: وقتی دیگری چهره ندارد، هویت ندارد، پس کشته‌شدنش هزینهٔ اخلاقی ندارد و حتی ضروری است.

راهبرد سوم، کم‌رنگ‌کردن منفی‌های «ما». شخصیت‌هایی مثل بارومیر که تحت تأثیر «فسادبخشی حلقه» به سمت قدرت‌طلبی می‌رود یا دنتور که رهبری ناکارآمد است به‌عنوان استثناهایی معرفی می‌شوند که «توسط سائورون تخریب شده‌اند». مسئولیت ناکامی‌های درونی «ما» همواره به بیرون یعنی به قدرت فسادبخش دشمن منتقل می‌شود و «خود» در فساد و لغزش اخلاقی نقشی منفعل دارد. راهبرد چهارم، کم‌رنگ‌کردن مثبت‌های «دیگری». در کل سه‌گانه که حدوداً ۱۱ ساعت است، هیچ لحظه‌ای از هویت، انگیزه، تاریخ یا «انتخاب» برای موجودات شرور وجود ندارد. این نبود، خود ابزار قدرتمندی است: «دیگری» نه به‌عنوان دشمن با دلایل قابل‌درک، بلکه به‌عنوان «شر ذاتی» برساخته می‌شود. تنها مورد مخالف بزرگ گالوم/اسمیگل است که پیشینه، انگیزه و دودلی دارد؛ اما او فرد سقوط کرده‌ای از تبار هابیت‌ها است، یعنی عضو سابقِ «ما» که شرِ درونی‌اش روایتی

آماده انتشار هنرهای زیبا

تراژیک دارد، و نه نمایندهٔ جمع دیگری. این استثنا الگو را نمی‌شکند، بلکه خطی را نشان می‌دهد: درونی بودن تردید و انتخاب امتیازی است که به «ما» تعلق دارد.

د) موسیقی به‌مثابه کد ایدئولوژیک. هاوارد شور، آهنگ‌ساز سه‌گانه، برای هر گروه از موجودات «تِم موسیقایی» متمایزی طراحی کرده است. تم شایر با فلوت ایرلندی و وزن ۸/۶ (که به رقص و شادی ارجاع دارد) ساخته شده است. تم موردور با کُرال مردانه به زبان مصنوعی (که اصوات آن ناآشنا و «بیگانه» است)، کوبه‌ای‌های سنگین و هارمونی دیسونانس همراه است. مهم‌تر از هر دوی این‌ها، لحظاتی است که تِم موردور در سرزمین‌های خودی نواخته می‌شود - مثلاً هنگامی که بارومیر تحت تأثیر حلقه قرار می‌گیرد. این «آلودگی موسیقایی» به مخاطب می‌گوید که خطر درونی شده - پیش از اینکه دیالوگی گفته شود. این سازوکار دقیقاً همان «کد ایدئولوژیک» است که کومولی (Comolli, 2015) از آن صحبت می‌کند: تکنیک سینمایی در خدمت تولید معنا.

۶-۲. سقوط شاهین سیاه: طبیعی‌سازی مداخلهٔ نظامی

۶-۲-۱. «واقعیت» به‌مثابه رژیم حقیقت

«سقوط شاهین سیاه» ساخته‌ی ریدلی اسکات (Scott, 2001) متکی بر رویداد واقعی نبرد موگادیشو (اکتبر ۱۹۹۳) است که در کتاب مارک باودن (Bowden, 1999) به‌تفصیل آمده. فیلم با همکاری مستقیم وزارت دفاع آمریکا ساخته شد: هلی‌کوپترهای نظامی واقعی، مشاوران ارتش، و دسترسی به پایگاه‌های نظامی. در تیتراژ پایانی، از «همکاری ارتش آمریکا» تشکر شده است. این همکاری از منظر رژیم حقیقت اهمیت اساسی دارد. دردریان (Der Derian, 2009: 86) آن را بخشی از «مجمع نظامی - صنعتی - سرگرمی» می‌نامد - شبکه‌ای که در آن نهادهای نظامی از سینما برای مشروعیت‌بخشی استفاده می‌کنند و سینما از تجهیزات نظامی برای واقع‌نمایی. اما چیزی مهم‌تر از این همکاری وجود دارد: ادعای بی‌طرفی. فیلم مدعی است که «فقط دارد اتفاق واقعی را نشان می‌دهد». این ادعا خود

مهم‌ترین ابزار رژیم حقیقت است: گفتمانی که خود را «بدون گفتمان» معرفی می‌کند، کارآمدترین شکل تولید ایدئولوژی است (Althusser, 1971; Barthes, 1957/1972).

۶-۲-۲. برساخت از طریق شبیه‌سازی تجربه

مکانیزم اصلی سقوط شاهین سیاه با ارباب حلقه‌ها متفاوت است. جکسون برساخت معنا را از طریق روایت انجام می‌داد؛ اسکات آن را از طریق «شبیه‌سازی تجربهٔ جسمانی» انجام می‌دهد. چند ابزار مشخص: دوربین دستی لرزان: نماهای اکشن با دوربین دستی گرفته شده‌اند که حس فیزیکی «درون جنگ بودن» ایجاد می‌کنند. این تکنیک که در فیلم‌های مستند جنگی مثل آثار فردریک وایزمن ابداع شد - در سینمای داستانی به‌عنوان کد «واقعیت» خوانده می‌شود. صدابرداری نزدیک: شلیک‌ها، انفجارها، و فریادها با صدایی گرفته شده‌اند که بلندگوهای سالن سینما را می‌لرزاند. این «تجربهٔ صوتی جسمانی» مخاطب را پیش از هر تفسیر شناختی در موقعیت «درون جنگ» قرار می‌دهد.

تدوین کوتاه و آشفته: در صحنه‌های نبرد، متوسط طول هر نما به کمتر از دو ثانیه می‌رسد. این ریتم تدوین احساس آشفتگی و «فوریت» ایجاد می‌کند که مخاطب را به موضع شخصیت‌های اصلی یعنی سربازان آمریکایی سوق می‌دهد. برای مخاطبی که از این موضع تجربه می‌کند، منطق «ما/دیگری» به‌صورت عاطفی پیش از سویه عقلانی آن فعال می‌شود. این فرایند را دردریان (Der Derian, 2009) «شبیه‌سازی» می‌نامد و بودریار (Baudrillard, 1981/1994) آن را «فراواقعیت» - لحظه‌ای که شبیه‌سازی از خود واقعیت واقعی‌تر به نظر می‌رسد. وقتی مخاطب در صندلی سینما از طریق شبیه‌سازی تجربهٔ جنگ می‌کند، مرز میان «دیدن» و «بودن» محو می‌شود. در ادامه به شرح سکانس‌های منتخب خواهیم پرداخت.

سکانس نخست آغاز نبرد. فیلم با کارت‌های توضیحی آغاز می‌شود و مأموریت را دستگیری «جنگ‌سالار» عیدید و همراهانش معرفی می‌کند: کسانی که پس از قحطی‌ای که بیش از سیصد هزار سومالیایی را کشته بود، توزیع غذا را مختل می‌کردند. سپس، هنگام پرواز هلی‌کوپترها بر شهر،

آماده انتشار هنرهای زیبا

سربازان به پسربچه‌ای دست تکان می‌دهند که با تلفن همراه از نزدیک‌شدن هلی‌کوپترها خبر می‌دهد. در سطح متن، این صحنه هم‌زمان دوستی و سادگیِ «ما» (تأکید مثبت) و اطلاع‌رسانی پنهانیِ «دیگری» در پیکر کودکی (تأکید منفی) را اجرا می‌کند و چون انگیزهٔ پسربچه گفته نمی‌شود، راهبرد چهارم نیز عمل می‌کند. در سطح شناخت، مدل ترجیحی این است که حتی بی‌گناه‌ترین چهرهٔ «دیگری» بخشی از شبکهٔ تهدید است. در سطح جامعه، این مدل با گفتمان «تهدید فراگیر و نامرئی» پس از یازده سپتامبر هم‌خوان است: بوش جنگ را نه علیه یک دولت، بلکه علیه هر گروه تروریستی با دامنهٔ جهانی اعلام کرد (Bush, 2001b).

سکانس دوم، هجوم به محل‌های سقوط. پس از ساقط‌شدن هلی‌کوپترها، فهرست AFI از «انبوه غیرنظامیان مسلح» می‌گوید که به‌سوی محل‌های سقوط می‌دوند. در سطح متن، دوربین دستی، صدای نزدیک و تدوین منقطع تجربهٔ نبرد را از جایگاه سربازان نشان می‌دهد و مهاجمان را جمعیتی بی‌فردیت و بدون انگیزهٔ بیان‌شده می‌آورد؛ در مقابل، فرماندهٔ عملیات بارها فرمان می‌دهد که هیچ سربازی، مرده یا زنده، جا نماند، و این فرمان هویت جمعی «ما» را بر پایهٔ وفاداری می‌سازد (تأکید مثبت). در سطح شناخت، مدل ترجیحی چنین است: خشونتِ آمریکایی پاسخ به هجوم است و هجومِ دیگری بی‌نیاز از توضیح. در سطح جامعه، این مدل با قاب رسمیِ «جنگ به‌مثابه پاسخ به حمله‌ای بی‌دلیل» که از شامگاه ۱۱ سپتامبر ساخته شد (Bush, ۲۰۰۱a) هم‌سو است، بی‌آنکه بتوان رابطه‌ی علّی میان آن‌ها را مدعی شد.

سکانس سوم، شوگرت و گوردون. دو تک‌تیرانداز دلتا بارها اجازه می‌خواهند برای نجات خلبان مجروح (دورانت) بروند؛ پس از موافقت فرمانده فرود می‌آیند، به نجات او می‌کوشند و کشته می‌شوند و پیکرشان را «انبوه خشمگین» می‌ربایند. دورانت، که عکس همسر و کودکش را در دست دارد، به دست مردی از افراد عیدید از کشته‌شدن نجات می‌یابد، چون «زنده» لازم است (American Film Institute, n.d). در سطح متن، فداکاری (تأکید مثبت)، خشم جمع (تأکید منفی) و ربط‌دادن

مرحمت دیگری به «ارزش اسیر» (کم‌رنگ‌کردن مثبت‌های دیگری) هم‌زمان اجرا می‌شود: حتی رحمت «دیگری» ابزاری و انگیزه‌دار روایت می‌شود. در سطح شناخت، مدلی ترجیح داده می‌شود که در آن مرگ «ما» فداکاری است و کنشِ «دیگری» تهاجم یا حساب‌گری. در سطح جامعه، این سکانس با پایان‌بندی فیلم پیوند دارد: کارت‌های پایانی نام هجده آمریکایی را فهرست می‌کنند و از مدال افتخار شوگرت و گوردون می‌گویند، اما تلفات سومالیایی را به عدد («تا هزار نفر») تقلیل می‌دهند.

۶-۲-۳. دیگری به‌مثابه تودهٔ فاقد هویت

صریح‌ترین اجرای مربع ایدئولوژیک در سقوط شاهین سیاه در نحوهٔ بازنمایی سومالیایی‌هاست. پیش از تحلیل، یک واقعیت تاریخی را ذکر کنیم: در نبرد موگادیشو، ۱۸ سرباز آمریکایی کشته شدند و تخمین‌ها از کشته‌های سومالیایی بین ۳۰۰ تا ۱۰۰۰ نفر است (Bowden, 1999: 334). فیلم چگونه این تفاوت را مدیریت می‌کند؟

راهبرد اول، شخصیت‌پردازی کامل برای «ما»: هر یک از ۱۸ سرباز آمریکایی کشته‌شده یا زخمی در فیلم نامی دارند، تاریخچه‌ای دارند (در صحنه‌های ابتدایی از خانواده، دوستان، رؤیاها صحبت می‌شود)، و ترس و درد دارند. مرگ هر یک به‌صورت لحظه‌ای سینماتیک با نما، موسیقی و مکث ثبت می‌شود.

راهبرد دوم، گمنامی کامل برای «دیگری»: هیچ‌یک از سومالیایی‌های کشته‌شده در فیلم نامی ندارند، تاریخچه‌ای ندارند، و خانواده‌ای نشان داده نمی‌شود. آن‌ها در توده‌های گمنام حمله می‌کنند و کشته می‌شوند. حتی انگیزهٔ آن‌ها یعنی مقاومت در برابر آنچه به‌عنوان اشغالگری خارجی می‌بینند هیچ‌گاه در فیلم ذکر نمی‌شود.

این بی‌نامی نه بی‌توجهی تصادفی بلکه ابزار ساختاری است. هیگینز (Higgins, 2012) در تحلیل این فیلم نشان می‌دهد که سازندگان به‌صورت آگاهانه تصمیم گرفتند «داستان» را از منظر

آمریکایی‌ها بگویند. این تصمیم، که با توجیه «واقع‌گرایانه» ارائه شد، به‌خودی‌خود یک انتخاب ایدئولوژیک بود: روایت «ما» را به‌عنوان تنها روایت ممکن تصویر کرد.

۶-۲-۴. طبیعی‌سازی مداخله

فیلم هیچ‌گاه به‌صورت مستقیم از «لزوم» مداخلهٔ نظامی صحبت نمی‌کند. این خودداری از توجیه مستقیم، ماهرانه‌ترین بخش سازوکار رژیم حقیقت است. در عوض، فیلم یک سری «پیش‌فرض‌های طبیعی» ایجاد می‌کند: ۱) سربازان آمریکایی در پی «عملیات بشردوستانه» بودند. ۲) خشونت آن‌ها در پاسخ به خشونت «دیگری» بود. ۳) قهرمانان - صرف‌نظر از موفقیت مأموریت - فداکاری کردند. این سه پیش‌فرض هیچ‌گاه مستقیم بیان نمی‌شوند؛ آن‌ها از ساختار روایی و نحوهٔ ارائهٔ شخصیت «طبیعتاً» نتیجه می‌شوند. فرکلاف (Fairclough, 1989: 140) این فرایند را «طبیعی‌سازی» می‌نامد: پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک آن‌قدر در بافت گفتمان ادغام شده‌اند که به «عقل سلیم» تبدیل می‌شوند و دیگر نیازی به توجیه ندارند. در سقوط شاهین سیاه، «مداخلهٔ نظامی آمریکا» یک «عقل سلیم» شده است - چیزی که حتی نیازی نیست توجیه شود.

۷. بحث: از رژیم بصری تا مشروعیت سیاسی

تحلیل دو فیلم نشان می‌دهد که سینمای هالیوود در این دوره از دو مکانیزم متمایز اما مکمل برای برساخت دیگری و مشروعیت‌بخشی به قدرت بهره گرفت. مکانیزم اول، «دیگری‌سازی ذاتی» است: از طریق ژانر فانتزی، دیگری نه به‌عنوان موجودی با انگیزه‌های قابل‌فهم، تاریخ و هویت، بلکه به‌عنوان «شر ذاتی» برساخته می‌شود. این مکانیزم آماده‌کنندهٔ ذهنی است - رژیم بصری‌ای که در آن خشونت علیه «دیگری ذاتاً شرور» موجه به نظر می‌رسد. مکانیزم دوم، «طبیعی‌سازی مداخله» است: از طریق ادعای بازنمایی واقعیت، مداخلهٔ نظامی به «اجبار» تبدیل می‌شود - نه انتخاب سیاسی، نه اقدام تجاوزکارانه، بلکه پاسخ ضروری به تهدیدی که از پیش توسط مکانیزم اول در ذهن مخاطب تثبیت

آماده انتشار هنرهای زیبا

شده. این دو مکانیزم در زنجیرهٔ منطقی هم قرار دارند: «چون دیگری ذاتاً خطرناک است، مداخلهٔ نظامی ضروری و اخلاقی است».

استدلال اصلی این مقاله اینجاست که این دو مکانیزم با هم یک شرط معرفتی ایجاد کردند که جنگ‌های افغانستان و عراق را پیش از وقوع قابل تصور کرده بود. دعای رایج این است که «سینما ایدئولوژی جنگ را منتقل کرد» یا «سینما جنگ را مشروع کرد». هر دو این ادعاها با وجود نکات مهم درون آن‌ها سینما را در موضع ثانوی قرار می‌دهند که پس از رویداد سیاسی کار می‌کند. اما استدلال این مقاله این است که سینما شرایطی معنایی ساخت که در آن، پیشنهاد جنگ «معقول» به نظر رسید، پیش از اینکه جنگ شروع شود. این یعنی سینما نه «توجیه‌کننده» بلکه «امکان‌بخش» بود، نه پس از تصمیم، بلکه پیش از آن. این تمایز عملی نیز هست؛ اگر سینما صرفاً توجیه‌کننده است، کافی است بعد از جنگ «ضد توجیه» ارائه شود. اما اگر سینما در تثبیت «رژیم حقیقت» سهم دارد، باید پیش از رویداد سیاسی یعنی در دوران عادی مصرف فرهنگی مورد توجه انتقادی قرار گیرد. همچنین باید توجه داشت که این فیلم‌ها، به مخاطب انبوه دسترسی داشتند. سه‌گانه ارباب حلقه‌ها که حدود ۲٫۹ میلیارد دلار و سقوط شاهین سیاه حدود ۱۷۳ میلیون دلار فروش جهانی داشت از میزان مخاطبان انبوه این فیلم‌ها خبر می‌دهند. همچنین به‌عنوان‌مثال درباره سقوط شاهین سیاه، پیوند با نهاد قدرت مستند است. بازبینی فیلمنامه توسط فرماندهی عملیات ویژه ارتش، ادامه این بازبینی در جریان فیلم‌برداری به‌علاوه نکات دیگری که ذکر آنها رفت، نشان‌دهنده این موضوع هستند (Tracy, 2023). همچنین باید توجه داشت که گفتارهای متنی یافت شده با گفتارهای رسمی هم‌عصر هم‌خوان هستند: دوگانه فانوس و تاریکی در سخنرانی ۱۱ سپتامبر و سایر مطالبی که گفته شد، گویای این موضوع هستند.

هر تحلیل انتقادی باید با محدودیت‌های خود صادق باشد. سه محدودیت اصلی این پژوهش را ذکر می‌کنیم: اول، مسئلهٔ مخاطب: این تحلیل از مخاطب نمونه‌ای صحبت می‌کند که با منطق

رژیم حقیقت همراه می‌شود. اما در واقع، مخاطبان متنوع‌اند. بسیاری از مخاطبان - به‌ویژه از خارج از آمریکا - همین فیلم‌ها را با قرائت‌های مقاومتی دیده‌اند. رژیم حقیقت برای کارکرد نیاز به پذیرش صددرصدی ندارد، اما باید این تنوع را جدی گرفت. هال (Hall, 1980) با نظریهٔ «رمزگذاری/رمزگشایی» نشان می‌دهد که مخاطبان می‌توانند «قرائت مخالف» داشته باشند. دوم، منطق بازار: هالیوود صنعتی تجاری است. تولید «دیگری ترسناک» - مستقل از هر هدف ایدئولوژیک - یک استراتژی موفق تجاری است: مخاطب را جذب می‌کند، تعلیق ایجاد می‌کند، و فروش را تضمین می‌کند. این بدان معنا نیست که ایدئولوژی وجود ندارد، اما بدان معناست که توضیح سینما صرفاً از طریق ایدئولوژی ناقص است. سوم، محدودیت نمونه: این تحلیل دو فیلم را بررسی کرده است. تعمیم به «سینمای هالیوود» در کل این دوره نیازمند پژوهش گسترده‌تر با نمونه‌های بیشتر است. فیلم‌هایی مثل «ترس‌ولرز» یا «چه کسی درست می‌داند؟» که پیچیدگی‌های بیشتری دارند، ممکن است نقاط خلأ یا حتی تضاد در این الگو را نشان دهند.

۸. نتیجه‌گیری

این مقاله با یک چرخش نظری آغاز کرد از «سینما به‌مثابه بازتاب» به «سینما به‌مثابه برساخت» و از رهگذر تحلیل دو فیلم شاخص نشان داد که این چرخش نه صرفاً نظری، بلکه تحلیلاً پربار است. یافته‌های پژوهش را می‌توان در سه گزاره خلاصه کرد: اول، سینمای هالیوود در بازهٔ ۱۹۹۰-۲۰۰۵ از دو مکانیزم مکمل برای برساخت واقعیت استفاده کرد: «دیگری‌سازی ذاتی» (در ارباب حلقه‌ها) و «طبیعی‌سازی مداخله» (در سقوط شاهین سیاه). دوم، این دو مکانیزم با هم «رژیم حقیقتی» ساختند که در آن جنگ نه انتخاب سیاسی بلکه پاسخ اخلاقی ضروری به نظر می‌رسید، و این رژیم پیش از جنگ‌های افغانستان و عراق در جهان معنایی مخاطبان تثبیت شده بود. سوم، سازوکار این برساخت نه صرفاً در دیالوگ، بلکه در تمامی سطوح متن سینمایی یعنی روایت، نور، موسیقی، تدوین، انتخاب بازیگر به‌صورت هماهنگ عمل می‌کرد.

مهم‌ترین نکته این پژوهش آن است که سه لایهٔ نظری یعنی فوکو، گرامشی، فن‌دایک، نه به‌صورت موازی و مستقل، بلکه در پیوندی ارگانیک در تحلیل‌های بخش ششم عمل می‌کنند. ابزار «مربع ایدئولوژیک» فن‌دایک در سکانس شورای الراند نشان داد که چهار راهبرد مذکور یعنی تأکید مثبت بر ما، تأکید منفی بر دیگری، کم‌رنگ‌کردن منفی‌های ما، و حذف مثبت‌های دیگری، در قالب نورپردازی تقدیس‌گرایانه، کُرال‌های بیگانه‌ساز و بی‌چهرگی کامل موجودات شرور به طور هم‌زمان اجرا می‌شوند. این یافتهٔ خرد که متعلق به سطح تحلیل فن‌دایک است تنها زمانی معنای کامل خود را می‌یابد که از منظر فوکو پرسیده شود: این دسته‌بندی «دیگری ذاتاً شرور» چه چیزی را به‌عنوان واقعیت تثبیت می‌کند؟ و از منظر گرامشی افزوده شود: چرا این تثبیت نیازی به توجیه آشکار ندارد، بلکه به‌عنوان «عقل سلیم» درونی می‌شود؟

در سقوط شاهین سیاه، همین پیوند سه‌گانه به شکل دیگری ظاهر شد. تحلیل فن‌دایکی نشان داد که ۱۸ سرباز آمریکایی نام، تاریخچه و درد دارند، حال آنکه صدها کشتهٔ سومالیایی در گمنامی کامل باقی می‌مانند این «بی‌نامی ساختاری» دقیقاً همان چیزی است که مربع ایدئولوژیک «کم‌رنگ‌کردن مثبت‌های دیگری» می‌نامد. اما فوکو به ما می‌گوید که این بی‌نامی صرفاً یک انتخاب روایی نیست؛ این ساختار نظام‌مند تعریف می‌کند که کدام مرگ‌ها «واقعی» و کدام مرگ‌ها «آمار» هستند. و گرامشی نشان می‌دهد که این نظام تعریف، از طریق ادعای «بازنمایی واقعیت» هژمونیک شده یعنی بدون مقاومت ذهنی مخاطب درونی‌سازی شده است.

در نتیجه، آنچه مدل نظری ترکیبی این پژوهش سعی در نشان‌دادن آن می‌کند این است که سینمای هالیوود در این دوره با استفاده از مکانیزم‌های خردِ فن‌دایکی (مربع ایدئولوژیک در سطح متن)، یک رژیم حقیقت فوکویی (تثبیت دسته‌بندی‌های معنایی در سطح هستی‌شناختی) ساخت که از طریق هژمونی گرامشی (درونی‌سازی از طریق رضایت، نه اجبار) در جهان ذهنی مخاطبان انبوه

آماده انتشار هنرهای زیبا

نهادینه شد. این زنجیرهٔ سه حلقه‌ای یعنی خرد/هستی‌شناختی/سیاسی، همان «پل نظری» است که این مقاله سعی در دفاع از آن دارد.

پیامد نظری این مطالعه این است که مادامی که سینما را «بازتاب‌دهنده» بدانیم، نقد آن در سطح «اصلاح محتوا» متوقف می‌شود گویی کافی است «تصویر دیگری را عادلانه‌تر کنیم». اما اگر سینما رژیم حقیقت است، نقد باید از سطح محتوا به سطح فرم برود نه‌فقط «چه می‌گویید» بلکه «چه ساختارهایی سبب می‌شود آنچه می‌گویید بدیهی به نظر برسد» و «چه ساختارهایی باعث می‌شود که آنچه می‌گویید را بگویید».

این مقاله چند پرسش را برای پژوهش‌های آینده باز می‌گذارد. اول، آیا الگوی یافته‌شده در سینماهای غیر هالیوودی هم قابل ردیابی است؟ دوم، با گسترش رسانه‌های اجتماعی و پلتفرم‌های استریمینگ، این نوع «رژیم حقیقت» چه اشکال جدیدی یافته است؟ پاسخ به این پرسش‌ها نیازمند همکاری میان‌رشته‌ای جدی‌تر میان مطالعات فیلم، روابط بین‌الملل، و نظریهٔ انتقادی است، همکاری‌ای که این مقاله می‌کوشد به آن گامی بردارد.

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع

الف) منابع فارسی

اترینگتون-رایت، آ.، و دوتی، ا (۱۳۹۷). *درک نظریه فیلم*، ترجمه ر. قاسمیان، تهران: سوره مهر.

جعفرزاده، م. (۱۴۰۴). ***بازنمایی قدرت مدرن در سینما (۱۹۹۰-۲۰۰۵)***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.

دلوز، ژ (۱۳۸۳). ***سینما ۱: تصویر-حرکت***، ترجمه م. اسلامی، تهران: مرکز.

ژیژک، ا (۱۴۰۱). ***سینما به روایت ژیژک***، ترجمه د. عباسی، تهران: نشر آگاه.

فرکلاف، ن (۱۳۹۱). ***تحلیل گفتمان انتقادی***، ترجمه ف. شایسته‌پیران و دیگران، تهران: دانشگاه امام صادق (ع).

فن‌دایک، ت (۱۳۸۲). ***مطالعاتی در تحلیل گفتمان***، گروه مترجمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، م (۱۳۷۸). ***نظم گفتار***، ترجمه ب. پرهام، تهران: آگه.

مشیرزاده، ح. (۱۳۸۴). ***تحول در نظریه‌های روابط بین‌الملل***، تهران: سمت.

ب) منابع انگلیسی

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1972). *Dialectic of enlightenment* (J. Cumming, Trans.). Herder and Herder. (Original work published 1944)

Althusser, L. (1971). Ideology and ideological state apparatuses. In B. Brewster (Trans.), *Lenin and philosophy and other essays* (pp. 85–126). Monthly Review Press.

American Film Institute. (n.d.). *Black Hawk Down (2002)*. AFI Catalog of Feature Films. https://catalog.afi.com/Film/53922-

Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1957)

Baudry, J.-L. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. *Film Quarterly*, *28*(2), 39–47. https://doi.org/10.2307/1211632

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)

Bordwell, D., & Thompson, K. (2010). *Film art: An introduction* (9th ed.). McGraw-Hill.

Bowden, M. (1999). *Black Hawk down: A story of modern war*. Atlantic Monthly Press.

Bush, G. W. (2001a, September 11). Address to the nation on the terrorist attacks. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/20010911-16.html

Bush, G. W. (2001b, September 20). Address to a joint session of Congress and the American people. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/text/20010920-9.html

Bush, G. W. (2003, March 19). Address to the nation on Iraq. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2003/03/20030319-17.html

Chomsky, N. (2003). *Hegemony or survival: America's quest for global dominance*. Metropolitan Books.

Chomsky, N. (2002). A just war? Hardly. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2002/11/17/opinion/a-just-war-hardly.html

Comolli, J.-L. (2015). *Cinema against spectacle: Technique and ideology revisited* (D. Fairfax, Ed. & Trans.). Amsterdam University Press.

Debord, G. (1995). *The society of the spectacle* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Zone Books. (Original work published 1967)

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1985)

Der Derian, J. (1989). The boundaries of knowledge and power in international relations. In J. Der Derian, & M. Shapiro (Eds.), *International/intertextual relations* (pp. 3–10). Lexington Books.

Der Derian, J. (2009). *Virtuous war: Mapping the military-industrial-media-entertainment network* (2nd ed.). Routledge.

Descartes, R. (1998). *Discourse on method and meditations on first philosophy* (D. A. Cress, Trans.; 4th ed.). Hackett Publishing Company. (Original works published 1637, 1641)

Etherington-Wright, C., & Doughty, R. (2011). *Understanding film theory*. Palgrave Macmillan.

Fairclough, N. (1989). *Language and power*. Longman.

Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. Edward Arnold.

Foster, G. A. (2003). *Performing whiteness: Postmodern re/constructions in the cinema*. SUNY Press.

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1969)

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books. (Original work published 1975)

Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972–1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.

Frum, D., & Perle, R. (2003). *An end to evil: How to win the war on terror*. Random House.

Fukuyama, F. (1992). *The end of history and the last man*. Free Press.

Gallup. (2001). Americans support war in Afghanistan. https://news.gallup.com/poll/9994/public-opinion-war-afghanistan.aspx

George W. Bush Presidential Library. (n.d.). *Global war on terror*. https://www.georgewbushlibrary.gov

Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare & G. N. Smith, Trans. & Eds.). International Publishers.

Hall, S. (1980). Encoding/decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, & P. Willis (Eds.), *Culture, media, language* (pp. 128–138). Hutchinson.

Hall, S. (1997). The work of representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 13–74). Sage.

Herman, E. S., & Chomsky, N. (1988). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. Pantheon Books.

Hersh, S. M. (2004). *Chain of command: The road from 9/11 to Abu Ghraib*. HarperCollins.

Higgins, M. E. (2012). Hollywood's cowboy humanitarianism in *Black Hawk down* and *Tears of the sun*. In M. E. Higgins (Ed.), *Hollywood's Africa after 1994* (pp. 68–82). Ohio University Press.

Huntington, S. P. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Simon & Schuster.

Jackson, P. (Director). (2001). *The Lord of the Rings: The fellowship of the ring* [Film]. New Line Cinema.

Jackson, P. (Director). (2002). *The Lord of the Rings: The two towers* [Film]. New Line Cinema.

Jackson, P. (Director). (2003). *The Lord of the Rings: The return of the king* [Film]. New Line Cinema.

Jameson, F. (1992). *The geopolitical aesthetic: Cinema and space in the world system*. Indiana University Press.

Klare, M. T. (1995). *Rogue states and nuclear outlaws: America's search for a new foreign policy*. Hill and Wang.

Kracauer, S. (1947). *From Caligari to Hitler: A psychological history of the German film*. Princeton University Press.

Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy: Toward a radical democratic politics*. Verso.

Lake, A. (1994). Confronting backlash states. *Foreign Affairs, 73*(2), 45–55.

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen, 16*(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Said, E. W. (2003). *Reflections on exile and other essays*. Harvard University Press.

Scott, R. (Director). (2001). *Black Hawk down* [Film]. Revolution Studios.

Smith, S. (2002). The end of the unipolar moment? *International Relations, 16*(2), 171–183. https://doi.org/10.1177/0047117802016002002

Tasker, Y. (1993). *Spectacular bodies: Gender, genre and the action cinema*. Routledge.

The White House. (2002). *The national security strategy of the United States of America*. https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/

Tolkien, J. R. R. (2006). *The letters of J. R. R. Tolkien* (H. Carpenter, Ed.). HarperCollins.

Tracy, J. M. (2023). "Based on an actual event": The Battle of Mogadishu in popular culture. *Veritas: Journal of Army Special Operations History*, 38–49. https://arsof-history.org/articles/23sept_based_on_an_actual_event_page_1.html

van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society, 4*(2), 249–283. https://doi.org/10.1177/0957926593004002006

van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Sage.

Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.). (2001). *Methods of critical discourse analysis*. Sage.

Žižek, S., & Fiennes, S. (Director). (2006). *The pervert's guide to cinema* [Film]. Amoeba Film.

[i] Consent
[i] War of Position[i]