فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات
سال ۲۳ / شماره ۵۸/ شماره مسلسل ۹۰ / تابستان ۱۴۰۱/ ۳۳ ـ ۷
Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication
Vol. 23, Series. 90, No. 58, Summer 2022/ 7 - 33
http://www.jccs.ir DOI: 10.22083/JCCS.2021.302453.3428
Scientific-Research Article علمی ـ پژوهشی

# نظام «دیگری‌سازی» در سریال آمریکایی دنیای غرب (با تأکید بر انگاره‌های رؤیای آمریکایی)*

● محمود ترابی اقدم[۱]، علی‌اصغر فهیمی‌فر[۲]، شهاب اسفندیاری[۳]، امیرحسن ندایی[۴]

## چکیده

بازنمایی «دیگری»های نژادی، قومیتی، فرهنگی و جغرافیایی، راهبردی کانونی در تعدادی از محصولات رسانه‌ای آمریکا تلقی می‌شود. بر این اساس، تبیین نظام «دیگری‌سازی» در سه فصل نخست سریال مشهور دنیای غرب (۲۰۱۶-تاکنون)، با تمرکز بر ارزش‌های گفتمان رؤیای آمریکایی، هدف اصلی این مقاله بوده است. در مبانی نظری و تحلیل‌ها از مفهوم «دیگری» در فلسفهٔ غرب و به‌ویژه مطالعات فرهنگی استفاده شده است. برای فهم سازوکار برساخت «دیگری»ها در این سریال، از روش نشانه‌شناسی و الگوی سه سطحی جان فیسک به‌همراه رمزگان نمادین رولان بارت بهره گرفته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که «حضور» و «غیاب» دو دسته از «دیگری»های درون‌آمریکایی (سیاه‌پوستان و سرخ‌پوستان) و برون‌آمریکایی (شرق‌آسیایی‌ها) در مواجه با سفیدها (به‌مثابه «خود») در سریال مذکور واجد دلالت‌های ویژه‌ای است. نظام‌های نشانه‌ای دنیای غرب، سفیدها را فرادست، شرق‌آسیایی‌ها و سرخ‌پوست‌ها را فرودست و سیاهان را نزدیک به سفیدها بازنمایی می‌کند. بدین ترتیب، پیوستاری از قدرت را برحسب نزدیکی به نژاد سفید، برای بازتولید اسطورهٔ سفید برتر برای جهان آتی طبیعی‌سازی می‌کنند. اسطوره‌ای که عناصر بنیادی گفتمان رؤیایی آمریکایی ازجمله «فردگرایی»، «آزادی» و «حق انتخاب» را در انحصار سفیدها بازنمود می‌کند. همچنین مؤلفه مهم «برابری» را از طریق راهبرد کلیشه‌سازی و مشروعیت‌زدایی از «دیگری»ها به حاشیه می‌راند تا تنها سفیدها برای تصمیم‌سازی و تصمیم‌گیری برای آینده جهان حضور داشته باشند.

## واژگان کلیدی

دیگری، سریال دنیای غرب، رؤیای آمریکایی، بازنمایی، کلیشه‌سازی.

---

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

* این مقاله، مستخرج از رساله‌ای با عنوان «مطالعه برساخت و تقابل قهرمان و ضدقهرمان در سریال‌های آمریکایی از منظر دیگری‌سازی (مطالعهٔ موردی: سریال دنیای غرب» است که توسط نویسنده اول و با راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره سایر نویسندگان در دانشگاه تربیت مدرس نگاشته شده است.

۱. کاندیدای دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس mahmoudtorabiaghdam@ modares.ac.ir
۲. دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول) fahimifar@modares.ac.ir
۳. استادیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر s.esfandiary@art.ac.ir
۴. استادیار گروه انیمیشن- سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس amir_nedai@modares.ac.ir

**مقدمه**

سریال‌های تلویزیونی ازجمله محصولات پرمصرف تولید شده در نهادهای فرهنگی، رسانه‌ای و هنری کشورهای مختلف محسوب می‌شوند. در صنعت ـ هنر رو به گسترش سریال‌سازی، جایگاه آمریکا بسیار برجسته است. به نظر می‌رسد نظام‌های معنایی برساخت شده در سریال‌های آمریکایی، پیرامون ثنویت‌ها و چندگانگی‌های فرهنگی و سیاسی شکل می‌گیرد که این راهبرد در فلسفهٔ غرب و مکتب مطالعات فرهنگی با عنوان «دیگری‌سازی»[1] انتظام مفهومی یافته است. «دیگری‌سازی» موجب می‌شود که گروهی بر اساس هنجارها ترسیم شوند و هویت آنها واجد ارزش گردد و گروه دیگر بر اساس نقایص خود تعریف شوند و بی‌ارزش و مستعد تبعیض گردند» (Staszak, 2008: 1) و از داشتن هویت و حق مستقل محروم گردند (صادقی، ۱۳۹۷: ۱۲۲).

سینمای آمریکا در زمینه ایدئولوژی چیزی اختراع نکرده است، حتی برعکس، همیشه تلاش کرده تا از اندیشه‌ها، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و اماکنی که قبلاً خوب امتحان پس داده‌اند، از نو استفاده کند (سیوتا، ۱۳۹۰: ۱۴). بر این اساس، هالیوود معاصر نیز درگیر زنده نگه داشتن «رؤیای آمریکایی»[2] است (Winn, 2007). گفتمان و اسطوره‌ای که به نظر می‌رسد می‌توان مؤلفه‌های آن را در «دیگری‌سازی» در فیلم‌ها و سریال‌های آمریکایی مطالعه کرد.

سریال‌های عامه‌پسند آمریکایی، از جمله سریال مشهور «دنیای غرب»[3]، با توجه به ویژگی‌ها و جذابیت‌های محتوایی و فرمی خود، ظرفیت‌ها و کارکردهای متنوعی از سرگرمیِ صرف تا ساخت‌دهی به زندگی روزمره را برای گونه‌های مختلف مخاطبان دارند. همزمانی دو کارکرد آموزش و سرگرمی در این سریال‌ها، استمرار مصرف آنها به‌دلیل چند فصلی بودن و دسترسی همه‌زمانی و همه‌مکانی مخاطبان به آنها به‌واسطه اینترنت موجب ایجاد نوعی عادت و آئین‌وارگی برای مخاطبان می‌شود. در نتیجه، سریال‌های آمریکایی، در نقش حداکثری خود می‌توانند بر افکار لایه‌های مختلف مخاطبان و کنشگران پرتوافکنی کنند و رفتار آنها را سمت و سو دهند.

بنابراین شناخت و تبیین نظام «دیگری»ها در این متون فرهنگیِ تأثیرگذار و نحوه سازوکار تکوین و تثبیت این «دیگری»ها از رهگذر مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای این سریال‌ها حائز اهمیت است. فقدان شناخت علمی از چگونگی «دیگری‌سازی» و بازنمایی «دیگری»ها، مسیر تصمیم‌سازان و تصمیم‌گیران فرهنگی، رسانه‌ای و هنری در ایران را در فهم راهبردها و

1. Othering
2. American Dream
3. Westworld

سازوکارهای ترسیم و برساخت «دیگری»های نژادی، قومی، جغرافیایی، سیاسی و فرهنگی در سریال‌های آمریکایی، به غایت دشوار می‌سازد. درنتیجه، سیاست‌ها و راهکارهای مناسبی نیز نمی‌توانند برای خنثی کردن این «دیگری‌سازی»هایِ منتهی به فرودست‌سازی ایرانی‌ها، مسلمان‌ها، آسیایی‌ها، نژادهای رنگین‌پوست و ... ارائه دهند.

بر این اساس، پرسش‌های نوشتارِ پیشِ‌رو را می‌توان این‌گونه صورت‌بندی کرد: در سریال دنیای غرب، چه «دیگری»هایی وجود دارند؟ این «دیگری»ها، کدامین انگاره‌های گفتمان رؤیای آمریکایی را برساخت می‌کنند؟ و با چه سازوکار نشانه‌شناختی بازنمایی می‌شوند؟ غیاب این «دیگری»ها واجد چه دلالت‌های معنایی، فرهنگی و سیاسی است؟

## پیشینهٔ پژوهش

بر اساس پژوهش‌های انجام شده، «دیگری‌سازی» در محصولات رسانه‌ای و هنری آمریکا را در دو دستهٔ کلان دیگری‌های درون‌آمریکایی و دیگری‌های برون‌آمریکایی می‌توان تقسیم کرد. در سنخ اول، سیاه‌پوستان و سرخ‌پوستان و در سنخ دوم شرق‌آسیایی‌ها و به‌نوعی آسیایی-آمریکایی‌ها، از مهمترین این «دیگری‌ها» محسوب می‌شوند.

از آنجائی که مهم‌ترین اقلیت در آمریکا، آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار هستند، پژوهش‌های مربوط به این نژاد بیشتر از بقیه است. این پژوهش‌ها را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد: در گروه اول پژوهشگرانی مانند بوگل[1] (۱۹۷۳) به تبیین کلیشه‌های سنتی از سیاهان می‌پردازند. در گروه دوم، پژوهشگرانی مانند بارکر[2] (۲۰۰۸) و دایر[3] (۲۰۰۵) کلیشه‌های مدرن از سیاهان را توضیح می‌دهند. در گروه سوم، پژوهشگرانی مانند پاینز[4] (۱۳۷۷) و هال (۱۹۹۶) به تغییر روند کلیشه‌سازی[5] از سیاهان می‌پردازند. در پژوهش‌های داخلی نیز بیچرانلو و ترابی‌اقدم (۱۳۹۷) به سنخ‌شناسی بازنمایی سیاهان در هالیوود در دورهٔ ریاست جمهوری باراک اوباما و ترابی‌اقدم و فهیمی‌فر (۱۳۹۹) به تحول بازنمایی سیاهان در تاریخ هالیوود پرداخته‌اند.

در مورد سرخ‌پوستان و شرق‌آسیایی‌ها نیز روند تعدیل‌سازیِ تصورات قالبی قابل شناسایی است. برنی[6] (۲۰۲۰) نشان می‌دهد که مقارن با اسطوره‌سازی غرب در آغاز قرن

1. Bogle
2. Barker
3. Dyer
4. Pines
5. Stereotyping
6. Berny

بیستم، صنعت هالیوود کلیشه دوگانه سرخ‌پوست «نجیب[1]» و «خون‌خوار وحشی[2]» را بازیافت کرد. بنابر یافته‌های منینگ [3](۲۰۲۰)، این تصاویرِ تحریف شده (در ژانر کمدی) به مرور تحول یافته‌اند. پیتر[4] و اُکانر[5] (۲۰۰۱) نیز نتیجه می‌گیرند در میان روندهای تعدیل کلیشه‌سازی از سرخ‌پوستان، تغییر از «حریف وحشی[6]» به «قربانی بی‌عدالتی[7]» یا «میزبان سخاوت‌مند[8]» مشهود است.

چانگ[9] (۲۰۲۰) به این نتیجه می‌رسد که دیپلماسی هالیوود در بازنمایی قومیت‌های چینی، ژاپنی و کره‌ای در انعکاس تخیلات فرهنگ غربی در خصوص این قومیت‌ها در چارچوب «شرق خیالی[10]»، باید مورد مناقشه قرار گیرد. در خصوص بازنمایی آسیایی ـ آمریکایی‌ها، نتایج پژوهش بسانا[11] و همکاران (۲۰۱۹) نشان می‌دهد که فراوانی نقش‌های اصلی مربوط به آسیایی ـ آمریکایی‌ها در ۲۵ سال گذشته افزایش یافته است. با این حال، بازنمایی‌ها، تأیید کنندهٔ کلیشه‌هایی همچون محجوب، ترسو و تندرو رایج بودند.

عنصر مشترک در پژوهش‌های مذکور (پیش‌گفته)، مقوله «کلیشه‌سازی» و تغییر و تعدیل این کلیشه‌ها در گذر زمان است. عمدهٔ پژوهش‌های انجام یافته در ایران مربوط به بازنمایی غرب‌آسیایی‌ها (مسلمانان و به‌ویژه ایرانیان و اعراب) در هالیوود است حال آنکه در این پژوهش سه نوع نژاد/فرهنگ دیگر مورد توجه است؛ بنابراین یافته‌های این پژوهش، می‌تواند مکمل مناسبی برای یافته‌های پژوهش‌های پیشین باشد و با مطالعهٔ سریال جدید دنیای غرب، قلمرو ادبیات پژوهشی مربوط به «دیگری‌سازی» در محصولات نمایشی آمریکا را به‌ویژه در تلاقی با گفتمان رؤیای آمریکایی بسط و توسعه دهد.

## مبانی نظری پژوهش: نسبت میان «خود» و «دیگری» در فلسفهٔ غرب و مطالعات فرهنگی

با آغاز فلسفهٔ مدرن، آنچه که میراث دکارت برای فیلسوف‌های آتی جهت مداقه در نسبت میان «خود» و «دیگری» شد، منِ اندیشنده و سوژه شناسای دکارتی بود (احمدی، ۱۳۸۸: ۲۲۱). در منطق دیالکتیکی هگلی نیز همچون منطق قطبی افلاطون، از تقابل «خود» و «دیگری» صحبت می‌شود تا اینکه در دو جریان مکتب پدیدارشناسی و اصالت وجود از رابطه

1. Noble
2. Bloodthirsty Savage
3. Manning
4. Peter
5. O'Connor
6. Savage Opponent
7. Wronged Victim
8. Generous Host
9. Chung
10. An Imagined Orient
11. Besana

بین‌سوژه‌ای[1] میان «خود» و «دیگری» صحبت به میان می‌آید (نجومیان، ۱۳۸۵: ۲۱۶).

در مکتب پدیدارشناسی، خود-آگاهی[2] «خود» طالب خود-آگاهی «دیگری» است (سینگر، ۱۳۹۳: ۱۱۶) اما در هوسرل، عناصر اولیه و بنیادین پدیدارشناسی برخاسته از تقویم تجربه‌های خود شخص است (علیا، ۱۳۸۸: ۱۰۸-۱۰۷). لویناس با الهام از رویکرد پدیدارشناسانه و انتقاد از «عمل فروکاستن» هوسرل، «فلسفهٔ خود را بر اساس «مسئولیت در برابر دیگری» بنا می‌نهد» (Xu, 2013: 384).

در مکتب اگزیستانسیالیسم، بخشی از نظریات معرفت‌شناختی، «دیگری» را برای تکمیل و تکامل «خود» ضروری می‌داند، اما برخی دیگر، «دیگری» را مانع می‌پندارد (کرمی‌پور، ۱۳۷۹: ۲۸۲). در قسم اول می‌توان به مارتین بوبر، کارل یاسپرس و گابریل مارسل اشاره کرد که عمدتاً از دیدگاه الهیاتی به مفهوم «دیگری» پرداخته‌اند و در قسم دوم از کی‌یرکگور، سارتر و دوبوار می‌توان نام برد. سارتر از وجود لغیره[3] (وجودِ برای دیگری) نام می‌برد (سارتر، ۱۳۸۹: ۱۵۷) و معتقد است «همستیزی معنای اصلی هستی لغیره است» (وارنوک، ۱۳۹۳: ۸۹).

علاوه بر فلسفهٔ غرب، «دیگری» و «دیگری‌سازی» از مفاهیم پربسامد در دو زیرشاخهٔ مهم از مطالعات فرهنگی، یعنی مطالعات پسااستعماری و بازنمایی رسانه‌ای، محسوب می‌شوند.

مطالعات پسااستعماری، درصدد به چالش کشیدن سوژهٔ امپریالیستی و هژمونی غربی با هدف اصلی خروج از پارادایم استعماری (دهشیری، ۱۳۹۰: ۷۸-۷۷) و پایان دادن به همهٔ شکل‌های سلطه بینافرهنگی (اشکرافت و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۶) است. میلز (۱۳۸۸: ۱۳۵) و گاندی (۱۳۹۱: ۶۸) مطالعات پسااستعماری را به دو رویکرد کلی زیر تقسیم می‌کند:

۱) مطالعاتی که به بررسی الگوهای گفتمانی شرق‌شناسانه می‌پردازند و به‌عنوان مطالعات «شرق‌شناسی[4]» شناخته می‌شوند. ادوارد سعید و بعضی از منتقدان و پیروان وی مانند پیتر هولم[5] و ضیاءالدین سردار از مهمترین محققان این حوزه از مطالعات پسااستعماری هستند.

۲) مطالعاتی که به بررسی ویژگی‌ها و مشخصات الگوهای گفتمانی نویسندگان و متفکران کشورهای در حال توسعه در دوران پسااستعماری می‌پردازند. گایاتری اسپیواک و هومی بابا از جمله مهمترین محققان این حوزه از مطالعات پسااستعماری هستند.

محقق و نظریه‌پرداز شاخص رویکرد اول (شرق‌شناسی) ادوارد سعید است. سعید اگرچه

1. Intersubjectivity
2. Self-awareness
3. Being for others
4. Orientalism
5. Peter Holm

از لفظ «دیگری» کمتر استفاده کرده است اما نگاه اروپایی به «دیگری» را در کتاب خود به چالش کشیده است، چنانچه وود بن‌مایه کتاب شرق‌شناسی سعید را اینگونه خلاصه می‌کند: «بسیاری از غربیان، جهان شرق را علیرغم تنوع بسیارش، صرفاً یک «دیگری» تاریک و نابسامان در برابر غرب نظام‌مند و پیشرفته دانسته‌اند» (Wood, 2006: 199). سردار (۱۳۸۷) با توجه ویژه به سینما می‌نویسد: «هالیوود، پیام شرق‌شناسی را تکرار می‌کند: غرب به تنهایی می‌داند و اصالت را به شرق تعلیم می‌دهد؛ و اسرار شرق در دستان غرب محفوظ است و به شرق نمی‌توان اعتماد کرد». پیتر هولم، «برخلاف سعید که فرض می‌کند یک گفتمان استعماری برقرار است، معتقد است که چندین گفتمان در دورهٔ استعمار بوده‌اند» (میلز، ۱۳۸۸: ۵۰).

رویکرد دوم مطالعات پسااستعماری، «غرب» در گفتمان شرق نامیده می‌شود. مسئلهٔ «دیگری استعمار شده» در رویکرد دوم در مقایسه با رویکرد اول برجسته‌تر است. گایاتری اسپیواک بیش از همه بر آنچه در این مطالعات، فرودست یا فرد درجه دوم[1] خوانده می‌شود، تأکید کرده است. به نظر اسپیواک «فرودست نمی‌تواند حرف بزند و به خودش مشروعیت ببخشد. پس به جای او روشن‌فکر باید سخن بگوید و از حقوق او دفاع کند» (Spivak, 1993: 308). اسپیواک، «دیگری‌سازی»[2] را برای نام‌گذاری فرایندی که گفتمان امپریالیستی از طریق آن دیگری‌هایش را خلق می‌کند، وضع می‌کند. در حالی که «دیگری بزرگ» در رابطه با اینکه سوژه در آن تولید می‌شود در حکم میل یا قدرت است، «دیگری کوچک» سوژه‌های نادیده انگاشته شده یا مهار شده است که گفتمان قدرت آن را خلق می‌کند (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۲۰، اشکرافت و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۵۷). در اندیشهٔ هومی بابا، هویت، جوهری ثابت نیست و در تعامل با «دیگران» شکل می‌گیرد. به نظر بابا، انسان رنگین‌پوست فقط می‌تواند از سفیدپوست «تقلید[3]» کند و هرگز نمی‌تواند با او یکی شود. «بابا، تقلید (بوم‌سانی) را مقوله‌ای مبهم (دوسویه) می‌داند که بیان‌گر دو فرایند روانی است: آرزوی مثل دیگر شدن و هم‌زمان میل به دور شدن. در این فرایند، استعمارشده دوست دارد هر چه بیش‌تر به استعمارگر شبیه شود، اما در همان حال استعمارگر می‌داند که دست انداخته می‌شود و اقتدار یا سوبژکتیویته‌اش (فاعلیتش) بی‌اعتبار می‌شود و دچار اضطراب می‌شود (کریمی، ۱۳۹۶: ۵۸). به تعبیر آلن[4] (2006)، «دیگری» ماهیتی ثابت و

1. Subaltern
2. Othering
3. Mimicry
4. Allan

بی‌تغییر نیست؛ «دیگری» پایگاه و جایگاهی است که «ما» همهٔ کیفیت‌های ترس‌آور و نامطلوب دربارهٔ «خودمان» را، به‌عنوان سوژهٔ منفرد، گروه‌های اجتماعی یا حتی ملت‌ها، در آن می‌افکنیم.

بازنمایی رسانه‌ای، از حوزه‌های مطالعات فرهنگی است که «دیگری‌سازی» در آن مفهومی کلیدی تلقی می‌شود. «عنصر مهم و اساسی در بازنمایی، تولید معناست و نه انتقال معنایی که از پیش وجود دارد» (Calvert and Levis, 2008: 238). به تعبیر ریچارد دایر، در بازنمایی رسانه‌ای، رسانه‌ها ساختی را از جنبه‌های مختلفِ واقعیت مانند مکان‌ها، اشیاء و هویت‌های فرهنگی می‌گیرند و ایجاد می‌کنند (Stafford and Amp, 2010: 106). مسئلهٔ محوری فرایند بازنمایی، «نمایش دیگری[1]» است؛ اینکه «ما» چگونه و از چه طریقی هویت‌های اجتماعی‌ای را که آشکارا با «ما» تفاوت دارند به تصویر می‌کشیم و چگونه تفاوت در بازنمایی به مفهومی مناقشه‌برانگیز تبدیل می‌شود (Hall, 1997: 225)؟ بازنمایی فرهنگی و رسانه‌ای در راستای تداوم و تقویت نابرابری‌های اجتماعی است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶).

به‌زعم هال، «دیگری‌سازی» در فرایند بازنمایی از طریق دو راهبرد یعنی «کلیشه‌سازی» و «طبیعی‌سازی[2]» ممکن می‌شود. در فرایند معناسازی کلیشه‌وار، شخصی که به‌عنوان «دیگری» برساخته می‌شود، یک «غیرخودی» ترسناک و تهدید کننده ترسیم می‌شود (Merskin, 2005: 158). از این رو کلیشه‌سازی می‌تواند به بی‌عدالتی اجتماعی برای افرادی که به تصویر کشیده می‌شوند، منجر شود (Cooke-Jackson and Hansen, 2008: 186). کلیشه‌ها غالباً از نابرابری‌های قدرت حمایت می‌کنند (Hall, 1997: 258) و روشی برای اعمال کنترل اجتماعی هستند (استم، ۱۳۸۹: ۳۲۶). در مجموع، کلیشه‌ها موجب تصویر غلطی از حضور واقعی گروه مورد نظر می‌شوند (ویلیامز، ۱۳۸۶: ۱۴۷). مثلاً آنچه زمانی از جانب دانشمندان، دانشی علمی در مورد سیاهان تلقی می‌شد، حالا اغلب (حتی از جانب دانشمندان) به‌عنوان کلیشه‌ها یا باورهای متعصبانه تلقی و رد می‌شود (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۳۲). از دید رولان بارت، اسطوره[3]ها، ایدئولوژی‌های غالب دوران ما هستند که نقش «طبیعی‌سازی» دارند (بارت، ۱۳۸۰ و Barthes, 1977: 6-45). از نظر بارت (۱۹۷۷) اسطوره‌ها یا ایدئولوژی‌های نژادپرستانه در خدمت منافع سفیدپوستان است (فیسک، ۱۳۸۸: ۱۵۹). سفیدها معیارهایی را برای انسانیت وضع می‌کنند که بر اساس آن، «سفیدها» همواره موفق می‌شوند و «دیگران» محکوم به شکست هستند (Dyer, 1997: 12). در واقع گفتمان‌های طبیعی‌ساز چنان عمل

1. The spectacle of the Others
2. Naturalizing
3. Myth

می‌کنند که در مقابل کلیشه‌ها «مقاومت و مبارزه نخواهد شد» (بیگنل، ۱۳۹۳: ۴۷).

**گفتمان رؤیای آمریکایی و هالیوود؛ هنجارها و ارزش‌هایِ رسانه‌ای‌شدهٔ آمریکایی**

جیم کالن[1] (۲۰۰۴)، تاریخ‌نگار فرهنگی آمریکایی می‌گوید: «رؤیای آمریکایی همان میل و هدفی بود که مهاجرانی را در طلب یک زندگی بهتر و کسب آزادی و فرصت‌های بیشتر، به سرزمین آمریکا آورد» (گودرزی و جعفری، ۱۳۹۹: ۲۷۷). رؤیای آمریکایی که با ایدئولوژی فردمحوری طراحی شده است، یک سیر خاص را دنبال می‌کند: مبارزهٔ شخصی، تلاش فردی، مسئولیت‌پذیری و استعداد منحصر به فردِ منجر به ثروت مادی زیاد (Smith, 2009: 223). در واقع، فردگرایی یا «اعتقاد به عاملیت (اختیار) انسانی[2]، هستهٔ اصلی رؤیای آمریکایی است» (Cullen, 2004: 10). به نظر سیوتا (۱۳۹۰)، درون‌مایه‌های مثبت و اساسی ایدئولوژی و رؤیای آمریکایی که در سینمای این کشور متبلور شده، عبارتند از: برابری، آزادی، دموکراسی، فردگرایی، اجتماع، پدرسالاری اخته شده، خانواده، تعلیم و تربیت، گرایش به جنبش و حرکت (هیجان)، هنر دست به کار شدن، تلاش برای پیروزی، قانون/ نظم، عدالت، وطن‌پرستی، صلح‌طلبی و حق شورش. البته سیوتا (۱۳۹۵) در جلد دوم کتاب خود به کج‌نمایی، بدنمایی، کمی‌توجهی و بی‌اعتنایی سینمای آمریکا در نمایش بعضی از این درون‌مایه‌ها، تحت عنوان «کابوس آمریکایی» و مصادیقی مانند برابری فراموش شده، آزادی پایمال شده، دموکراسی انحراف‌یافته، فردگرایی از راه به در شده و اجتماع تجزیه شده یاد می‌کند.

فرهنگ سیاسی و راهبردی آمریکا نیز متأثر از رؤیای آمریکایی است. «از میان عناصر متعدد فرهنگ راهبردی آمریکا، استثناءگرایی، رسالت‌گرایی و بت‌وارگی تکنولوژیکی[3]» (سلیمی و رحمتی‌پور، ۱۳۹۳) تناظر بیشتری با مباحث نوشتار حاضر دارند. استثناءگرایی ناظر بر این است که «ایالات متحده در همهٔ عناصر قدرت مادی، نظامی، اقتصادی، فناوری و به‌لحاظ جغرافیایی، از بقیه قدرت‌های بزرگ پیشی گرفته» (Farrell, 2005: 4) و همواره باید قدرت خود را برای «رسالت جهانی و نمایندگی نیروهای الهی در مقابل نیروهای اهریمنی» (خلف‌رضایی، ۱۳۹۰: ۴۹) افزایش دهد. یکی از منابع پیشتازی آمریکا، «تعصب و طرفداری شدید در استفاده از فناوری» (Reilly, 2013: 7) است که در این میان مقولهٔ هوش مصنوعی، جایگاه بسیار برجسته و روزافزونی در تفکر ماشینی آمریکایی یافته است.

1. Jim Cullen
2. Belief in Human Agency
3. Technological Fetishism

**روش پژوهش**

با توجه به مقدمهٔ طرح شده در مقاله، سریال دنیای غرب پس از مطالعهٔ خلاصهٔ داستان و نقدها و در صورت نیاز مشاهده (کامل یا بخشی) از سریال‌های مطرح آمریکایی که از سال ۲۰۱۰ به این سو تولید/پخش شده‌اند (به تعداد ۲۲ سریال)، بر اساس معیارهای زیر به‌صورت هدفمند انتخاب شده است:

در دنیای غرب، موضوع «دیگری‌سازی» برجسته است و سریال این موضوع را در مناسبات کنونی و آتی داخل و خارج جامعه آمریکا پیگیری می‌کند. دنیای غرب، محصول شبکه شناخته شده و مؤفق اچ.بی.او[1] در تولید سریال‌های تلویزیونی است. امتیاز این سریال در پایگاه داده‌های اینترنتی فیلم‌ها[2]، هشت ممیز هفت دهم است. بسیاری از عوامل تولید دنیای غرب شناخته شده هستند. این سریال پرمخاطب مورد تحسین منتقدان قرار گرفته و چندین جایزه معتبر در جشنواره‌های مربوط به تولیدات تلویزیونی کسب کرده است. سبک دنیای غرب، برخلاف بسیاری از سریال‌های عامه‌پسند، مدرن و پست مدرن قلمداد و لذا مطالعه آن پیچیده و مهم محسوب می‌شود. این سریال، دارای ژانری ترکیبی است. البته ژانر غالب آن، علمی- تخیلی است که در درون آن ژانرهای وسترن، گنگستری و ملودرام خانوادگی و عاشقانه نیز دیده می‌شود. ژانر علمی- تخیلی آن در ارتباط با هوش مصنوعی است که پدیده‌ای نسبتاً جدید محسوب می‌شود. تاکنون سه فصل از سریال دنیای غرب (از ۲۰۱۶ تا ۲۰۲۰) مشتمل بر ۲۸ قسمت تولید و پخش شده است که تمامی این سه فصل حجم نمونه این مقاله را در مرحلهٔ اول تشکیل می‌دهد. در مرحلهٔ دوم نمونه‌گیری، حداقل دو صحنه یا سکانس، برای هر نوع از «دیگری» انتخاب و تحلیل شدند. واحد تحلیل پژوهش، صحنه و واحد ثبت، کلمه (در نظام کلامی) و نما (در نظام بصری) است. صحنه‌ها بر اساس اهمیت در ساختار داستان و انباشت نشانه‌های «دیگری‌سازی» و ایدهٔ رؤیای آمریکایی با روش هدفمند انتخاب شده‌اند[3].

در این پژوهش از روش نشانه‌شناسی برای دستیابی به اهداف استفاده می‌شود چراکه «نشانه‌شناسی در پی پاسخ به این پرسش است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه بازنمایی می‌شود» (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۱). الگوی نشانه‌شناسی مورد استفاده، مدل سه سطحی جان فیسک است که از طریق فهم معانی نظام‌های نشانه‌ای از جهان درون درام

1. HBO

2. Internet Movie Database (IMDb)

۳. در رساله‌ای که این مقاله از آن استخراج شده برای هر نوع «دیگری»، تعداد صحنه (یا سکانس)های بیشتری تحلیل شده است ولی در مقاله برای غلبه بر محدودیت حجمی، ۲ یا ۳ صحنه/ سکانس آورده شده است.

به جهان بیرون آن (گفتمان‌ها) حرکت می‌کند. فیسک (۱۳۸۰: ۱۲۷) سه دسته رمز را مطرح می‌کند که در جدول شمارهٔ ۱ آمده است.

**جدول ۱. رمزگان سه سطحی فیسک**

| | | |
|---|---|---|
| سطح ۱ | واقعیت یا رمزگان اجتماعی | مکان، زمان، ظاهر، لباس، چهره‌پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست و صدا |
| سطح ۲ | بازنمایی یا رمزگان فنی | دوربین (اندازه نما، زاویه و حرکت)، نورپردازی، تدوین، افکت‌های صوتی، رنگ، موسیقی، صدابرداری |
| سطح ۳ | رمزگان ایدئولوژیک | رمزگان ایدئولوژیک عناصر مزبور را در مقوله‌های «انسجام» و «مقبولیت اجتماعی» قرار می‌دهند؛ مانند فردگرایی. |

با توجه به اینکه هدف، شناسایی و شناخت «دیگری»ها و «خودی»ها است، از رمزگان نمادین در تحلیل روایی بارت که نشانگر تقابل‌ها است، نیز در کنار رمزگان فیسک استفاده خواهد شد. «در رمزگان نمادین، ناحیه‌ای گسترده از متن جداگشته و در قالب نقیض نشان داده می‌شود» (Barth, 1974: 18).

## خلاصهٔ داستان سریال دنیای غرب

شرکتی به‌نام دلوس، پارکی تفریحی به‌نام «دنیای غرب» طراحی کرده است. در پارک دنیای غرب، ربات‌هایی انسان‌نما با عنوان «میزبان» ساخته می‌شوند که در اختیار برآورده کردن امیال افراطی انسان‌ها (میهمانان) هستند. فورد، از طراحان اصلی پارک، تصمیم می‌گیرد برای ایجاد جذابیت بیشتر، هوشیاری میزبان‌ها را افزایش دهد. دو تن از میزبانان زن به‌اسم دُلورس (سفیدپوست) و میو (سیاه‌پوست)، بعد از خود-آگاهی، با همراه کردن سایر میزبان‌ها، علیه انسان‌ها قیام می‌کنند. دلورس به‌دنبال آزاد کردن ربات‌هاست اما میو بیشتر به‌دنبال یافتن دختربچه خودش است. برنارد، یک مرد سیاه‌پوست، به فورد در به‌روزرسانی ربات‌ها کمک می‌کند. در فصل دوم با بخش‌های اطراف پارک دنیای غرب یعنی پارک شوگان (محل زندگی ژاپنی‌ها)، مکان زندگی سرخ‌پوست‌ها و بخش مربوط به هندی‌ها آشنا می‌شویم. در انتهای فصل دوم، دلورس، در قالب یک زن سیاه‌پوست به‌نام شارلوت نیز ظاهر می‌شود. در فصل سوم، شارلوت (شارلوت-دلورس) هم برای دلورس و هم مردی سفیدپوست به‌نام

سراک کار می‌کند. سراک، یک ماشین هوش مصنوعی به‌نام ریهوبوم[1] ساخته که قادر است انسان‌ها و میزبان‌ها را مدیریت کند. سراک به‌دنبال اطلاعات مربوط به نامیرایی میزبان‌ها و انسان‌ها است و فکر می‌کند آنها در مغز دلورس قرار دارد. سراک بالاخره با کمک شارلوت- دلورس و میو، دُلورس و دوست دلورس یعنی کیلب (پسری سفیدپوست) را دستگیر می‌کند. ریهوبوم فاش می‌سازد که دلورس، کیلب را انتخاب کرده که رهبری میزبان‌ها را بر عهده گیرد. در یک پس‌نما (فلاش‌بک) مشخص می‌شود دلیل اینکه کیلب (برخلاف میو) برای این کار انتخاب شده است، قدرت او در «تصمیم‌گیری» و «حق انتخاب» است. در انتها، دلورس مدیریت ریهوبوم را به کیلب می‌سپارد. کیلب، به ریهوبوم دستور می‌دهد که خودش را پاک کند تا تمام دنیا «حق انتخاب» داشته باشد.

## یافته‌های پژوهش

بر اساس دسته‌بندی انجام شده در پیشینه پژوهش و ادبیات نظری، نظم‌های «دیگری» شکل گرفته در سریال دنیای غرب را می‌توان به‌صورت زیر تحلیل و تبیین کرد[2].

### دیگری سیاه: روابط سفید و سیاه

سریال دنیای غرب، سه شخصیت کلیدی سیاه‌پوست دارد که عبارتند از: برنارد، میو و شارلوت (شارلوت-دلورس). در ادامه، به بررسی یک صحنه (سکانس) کلیدی از روابط هر سه شخصیت با سفیدپوستان پرداخته می‌شود.

**صحنه- سکانس منتخب ۱: فورد- برنارد- کالن/ مکان: ساختمانی ناآشنا/ زمان: شب (فصل اول/ قسمت ۷/ شروع از دقیقه ۴۷)**

**شرح مختصر صحنه- سکانس منتخب ۱:** فورد متوجه جاسوسی شخصی به‌نام کالن برای هئیت مدیره شرکت دلوس شده است. او به برنارد دستور داده که با کالن رابطهٔ عاطفی برقرار کند و او را به این مکان آورد. برنارد به دستور فورد، کالن را می‌کشد. مشخص می‌شود که برنارد برخلاف تصور خودش و بقیه، یک میزبان (ربات) است.

1. Rehoboam

۲. در پیوست، تصاویری از صحنه‌ها و سکانس‌های تحلیل شده آمده است.

**جدول ۲. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنه- سکانس منتخب ۱**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | مکان، مملو از دستگاه‌هایی است که توانایی ساخت سریع ربات‌ها را دارند. این موضوع، نشانگر استمرار رویهٔ فورد است/ زمان، شب است که بر ابهام و رازآلودگی صحنه می‌افزاید/ رمزگان ظاهری، رفتاری و کلامی فورد نشانگر صلابت و جذابیت وی است. فورد، لباس رسمی، صورت تراشیده و منظم، موهای سفید، چشم‌های رنگی، حرکات دست و سر محدود، گفتار آرام، شمرده شمرده و محدود و صدای جاافتاده دارد؛ اما در رفتار، گفتار و زبان بدن برنارد، نوعی سراسیمگی، استرس و شلختگی وجود دارد. |
| **رمزگان فنی** | میزانسن و نقطهٔ دید دکوپاژی، بر تفوق فورد نسبت‌به سایر اشخاص از طریق این تکنیک‌ها صحه می‌گذارد: دوربین در ابتدای صحنه، اکثراً برنارد و کالن را در یک قاب می‌گیرد. سپس قاب‌ها اکثراً تک نفره می‌شود و در انتهای صحنه اکثراً برنارد و فورد در یک قاب قرار می‌گیرند. در نمایی که برنارد، کالن را خفه می‌کند، برنارد و کالن در عمق صحنه قرار دارند و در پیش‌صحنه، یک ربات در حال ساخته شدن است. این نما، به نمایی از فورد برش می‌خورد که در پشت او رباتی در حال ساخته شدن است. در نتیجه می‌توان گفت، برنارد برای فورد در حکم یک ربات است/ نورپردازی و رنگ‌پردازی تیره‌مایه، بر ابهام، ترس و دلهرهٔ موجود در صحنه می‌افزاید/ موسیقی نیز از طریق سازبندی، تمپو، کرشندو[1] و دکرشندو[2] روند دراماتیک صحنه را دنبال می‌کند. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | سیاهان با سفیدها، «برابر» نیستند بلکه تحت کنترل سفیدها هستند. سفیدها تصمیم می‌گیرند که سیاهان به چه میزان «آزاد» باشند و با چه کسانی ارتباط داشته باشند و چگونه ارتباط‌شان را قطع کنند. |
| **رمزگان نمادین** | سفید/ سیاه، انسان/ ربات، فعال/ منفعل، فرمان‌ده/ فرمان‌بردار، باهوش/ کم‌هوش، توانا/ کم‌توان، مسلط/ آشفته. |

**صحنهٔ منتخب ۲/ دلورس و شارلوت- دلورس/ مکان: اتاقی در هتل/ زمان: روز/ (فصل سوم/ قسمت سوم/ شروع از دقیقه ۲)**

**شرح مختصر صحنهٔ منتخب ۲.** دلورس، شارلوت-دلورس را توجیه می‌کند که به او در نجات دادن میزبان‌ها کمک کند.

1. Crescendo
2. Decrescendo

**جدول ۳. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنهٔ منتخب ۲**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | رمزگان آوایی، ظاهری و رفتاری شارلوت-دلورس مانند لرزش صدا و نفس نفس زدن نشان از ترس و استرس اوست/ رمزگان رفتاری دلورس مانند بستن دکمه‌ها، گرفتن دست‌ها و قرار دادن دست روی شانهٔ شارلوت-دلورس، نشان از کمک کردن او به شارلوت-دلورس دارد/ شارلوت-دلورس تمام صحنه را روی صندلی نشسته و حرکات دست و سر او بسیار محدود است در حالی که دلورس مدتی می‌نشیند، سپس بلند می‌شود، راه می‌رود و ایستاده حرف می‌زند. این رمزگان رفتاری، نشانگر انفعال شارلوت-دلورس در برابر کنش‌گری دلورس است. دلورس در رمزگان کلامی نیز خودش را حامی شارلوت-دلورس نشان می‌دهد. |
| **رمزگان فنی** | در یک نما، دلورس آینه را می‌دهد به بدل خود تا خودش را ببیند. در این نما، شارلوت-دلورس در آینه به‌صورت واضح و خودِ دلورس در بخش پس‌زمینه به‌صورت فولو دیده می‌شود. وقتی بدل دلورس، نام شارلوت را بر زبان می‌آورد، تصویر دلورس از ماتی به وضوح می‌رسد. این تکنیک مؤید وجود دلورس در بدل شارلوت است/ نماهایی با زاویه رو به بالا از دلورس، دالی بر تسلط او (مدلول) بر شارلوت-دلورس است/ اتاق، تاریک است و نورهای باریکی از پنجره‌ها، بر روی دلورس و بدل او سرریز می‌شود. این شیوه نورپردازی، بر ابهام ماجرا (پیروی همزمان شارلوت-دلورس از دلورس و سراک) دلالت دارد/ موسیقی در مقایسه با نظام کلام و تصویر، در لایهٔ سوم معنابخشی و انتقال احساس و داستان حضور دارد. به طوری که موسیقی بر ابهام، ترس و تعلیق صحنه می‌افزاید. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | سیاهان (به نمایندگی شارلوت-دلورس) «آزادی» و «اختیار» کمی برای تعیین هویت و اهداف خود دارند و عمدتاً تحت کنترل سفیدها (به نمایندگی دلورس) برای رسیدن به مقاصد آنها هستند. |
| **رمزگان نمادین** | سفید/ سیاه، مختار/ نامختار، قاهر/ مقهور، شجاع/ ترسو، رهبر/ مطیع، منطقی/ احساساتی، حامی/ نیازمند حمایت. |

**(۳). سکانس منتخب/ دلورس، میو، کیلب و سراک/ مکان: کنار ماشین ریهوبوم/ زمان: روز/ (فصل سوم/ قسمت ۸/ شروع از دقیقه ۴۷)**

**شرح مختصر سکانس منتخب.** سراک، در انتهای فصل سوم، مؤفق می‌شود دلورس و کیلب را دستگیر کند که شرح این سکانس در بخش پایانی خلاصه داستان بیان شد.

**جدول ۴. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در سکانس منتخب**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | مکان انباشته از تجهیزات پیشرفته مانند ماشین ریهوبوم است که بر پوشش زندگی انسان توسط فناوری در آینده تأکید دارد/ دلورس، کیلب و سراک ظاهر مشابهی دارند. هر سه سفیدپوست، موطلایی و چشم رنگی هستند و قدرت آنها بیشتر از شخصیت سیاه‌پوست است/ یک تکنسین شرق آسیایی مسئول انجام امور اپراتوری ماشین ریهوبوم به دستور سراک است/ میو با شمشیر (یک ابزار جنگی سرد و قدیمی) می‌جنگد ولی سفیدها مجهز به تفنگ (ابزار جنگی گرم و مدرن) هستند. |
| **رمزگان فنی** | زاویهٔ دید دوربین در قاب‌بندی از سراک، زمانی که در قدرت است رو به بالا و زمانی که قدرت او در صحنه کاهش می‌یابد رو به پایین است و نمایانگر افول قدرت اوست/ پرهیز از فیداین، فیداوت، دیزالو و استفاده از برش مستقیم برای نقطه‌گذاری نماها در تدوین، برخشونت موجود در سکانس می‌افزاید/ نماهای تکی از دلورس به تماشاگر فرصت می‌دهد که به‌سمت او به‌عنوان یک شخصیت مرکزی و تعیین کننده گرایش پیدا کند/ پس‌نماها برای توقف حرکت افقی داستان و شروع حرکت عمودی آن برای فهم لایه‌های عمیق شخصیت‌های سریال (قدرت انتخاب کیلب برخلاف میو) کاربرد دارد/ رنگ‌پردازی و نورپردازی سرد و بی‌روح است و بر سستی روابط بین آدم‌های موجود در صحنه تأکید می‌کند/ عبارات موسیقی متناظر با تمپوی نماها و صحنه‌ها از طریق تغییر لحن، ریتم و ملودی، آنها را همراهی می‌کنند. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | مؤلفه‌های رؤیای آمریکایی مانند «فردگرایی»، «آزادی» و «اختیار» در «حق انتخاب» برای قهرمانان سفیدپوست (دلورس و کیلب) در مقایسه با قهرمان سیاه‌پوست (میو) بسیار برجسته است/ در تعیین شرایط زندگی در دنیای آینده، «فناوری» (ماشین ریهوبوم) نقش برجسته‌ای دارد/ برنامه‌ریزی برای آیندهٔ جهان بر اساس «رسالت‌گرایی» آمریکایی‌های سفیدپوست انجام می‌شود. |
| **رمزگان نمادین** | سفید/ سیاه، دارای حق انتخاب/ فاقد حق انتخاب، کنش‌گری زیاد/ کنش‌گری کم. |

نقش‌های اصلی سیاه‌پوست‌ها در سریال (برنارد، میو و شارلوت) بیش از آنکه خود تصمیم‌گیر باشند، تحت کنترل سفیدها و کمک کننده به آن‌ها هستند. برنارد به فورد، میو به فورد، سراک، دلورس و کیلب و شارلوت به دلورس و سراک برای رسیدن به مقاصدشان کمک می‌کنند. البته سفیدها نیز به‌صورت مقطعی و کم به سیاهان در نقشه‌های آنها کمک می‌کنند مانند استابز به برنارد و هکتور و سایزمور به میو. به‌جز شخصیت‌های سیاه مذکور، شخصیت‌های سیاه دیگری نیز حضور دارند که همگی نقش بسیار فرعی در سریال دارند و تحت کنترل سفیدها هستند. روابط سفید و سیاه به‌تعبیر هگل (۲۵: ۱۳۸۸) «چندان مسالمت‌آمیز» نیست و طبق دیدگاه بوبر (۲۵: ۱۳۹۸) چارچوب ارتباط آن‌ها بیشتر من- او (یک‌سویه) است به‌جای من- تو (تعاملی). به عبارتی دیگر

«هم‌سخنی» در روابط آن‌ها کمرنگ است. مفهومی که بابا برای تبیین رابطه استعمارگر و استعمارشونده، تحت عنوان دورگه بودن[1] و هویت آستانه‌ای (هویت‌های کدر و پیوندی) نام می‌برد در مورد مناسبات سفید با بخشی از سیاهان (برنارد، میو و شارلوت) قابل مشاهده است. منابع نشانه‌ای سریال، سیاهان منفعل را در کنار سیاهان نسبتاً فعال بازنمایی و صورت‌بندی می‌کند و از یکدست‌سازی آنها پرهیز می‌شود؛ اما کماکان سیاهان در «مبارزه شخصی» ناکام می‌مانند و به گفته دایر (۱۲: ۱۹۹۷)، «محکوم به شکست هستند».

**دیگری سرخ‌پوست: روابط سفیدپوست و سرخ‌پوست**

در بخشی از پارک دنیای غرب، میزبانان سرخ‌پوست زندگی می‌کنند. آنها زندگی قبیله‌ای دارند. زنان اکثراً در محیط قبیله هستند و مردها با اسب و ادوات جنگی بدوی (مانند تیر، کمان، خنجر و تبر) به شکار حیوانات می‌روند.

**صحنهٔ منتخب ۳/ آکیچیتا و سفیدپوست‌ها/ مکان: محل تعمیر ربات‌ها/ (فصل دوم/ قسمت ۸/ شروع از دقیقه ۱۲)**

**شرح مختصر صحنهٔ منتخب ۳**. تکنسین‌ها، آکیچیتا (رهبر قبیله سرخ‌پوستان) را به‌همراه چند سرخ‌پوست تنومند دیگر به مرکز پارک برای اعمال تغییرات کُدی آورده‌اند. مسئول مربوطه می‌گوید: «فورد می‌خواد کل داستان رو عوض کنه. اونا یه آدم قوی اما ساکت می‌خوان. یه چیز وحشی و غیرانسانی». بعد از تغییرات کُدی، سرخ‌پوستان با عنوان ملت شبح به قتل و کشتار فجیع سایر میزبان‌ها می‌پردازند.

پرتال جامع علوم انسانی

1. Hibridity

**جدول ۵. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنهٔ منتخب ۳**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | مکان مملو از ربات است/ سرخ‌پوست‌ها برهنه هستند که به‌نوعی نشانگر بی‌هویت کردن و آماده کردن آنها برای کسب هویت جدید (جنگجوهای وحشی) است/ آنها بسیار تنومند هستند/ در عمق صحنه، لباس‌هایی با نقش و نگارهای خاص قبیله‌ای دیده می‌شود/ لباس تکنسین‌ها یکدست است که نشانگر، سطح شغلی آنها در مجموعه پارک دنیای غرب و طبقه‌بندی مشاغل در این پارک است. |
| **رمزگان فنی** | دوربین ابتدا در نمای دور متوسط، کل محل را تصویر می‌کند که دو سرخ‌پوست برهنه مشاهده می‌شود. چند لایه شدن تصویر، محیط ساخت ربات را بهتر نشان می‌دهد/ پالت رنگی صحنه متناظر با چهرهٔ سنگی سرخ‌پوستان، سرد و بی‌روح است/ زن تکنسین سفیدپوست با دقت به جزئیات صورت آکیچیتا (به‌مثابه یک ابژه) می‌نگرد تا از خشونت کافی در طراحی او مطمئن شود. سپس دوربین «زوم‌این» می‌کند به چهرهٔ آکیچیتا تا درشتی و جزئیات سنگی و خشن صورت او بهتر هویدا شود. این زوم‌این، حرکت به درون ذهن آکیچیتا نیز است و همزمان می‌شود با مونولوگ او/ موسیقی به‌صورت ضعیف شنیده می‌شود و به هنگام ورود به صحنه بعد که خشونت سرخ‌پوست‌ها را نشان می‌دهد، با اوج‌گیری سازهای کوبه‌ای قدرت می‌گیرد. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | از نظر سفیدپوستان (فورد و سایر مدیران پارک) سرخ‌پوست‌ها، گزینه‌های مناسبی برای داشتن روحیهٔ تهاجمی، وحشی‌گری و یاغی‌گری هستند. این موضوع مخالف «برابری»، «آزادی»، «دموکراسی»، «فردگرایی» است و موجب «تجزیه اجتماع سرخ‌پوستان» می‌شود. |
| **رمزگان نمادین** | سفیدپوست/ سرخ‌پوست، انسان/ ربات، کنش‌گر/ منفعل، سلطه‌گر/ سلطه‌پذیر، غالب/ مغلوب، سازنده/ ساخته شده، فرمان‌ده/ فرمان‌بردار. |

**صحنهٔ منتخب ۴/ آکیچیتا و فورد/ مکان: محیط پارک/ زمان: شب (فصل دوم/ قسمت ۸/ شروع از دقیقه ۴۴)**

**شرح مختصر صحنهٔ منتخب ۴.** فورد، آکیچیتا را مأمور رهبری میزبان‌ها برای رفتن به درهٔ سبز می‌کند. در ادامهٔ سریال، آکیچیتا عده‌ای از میزبان‌ها را از پارک دنیای غرب خارج می‌کند.

**جدول ۶. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنهٔ منتخب ۴**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | مکان در دل طبیعت است/ آکیچیتا پوششی نیمه‌برهنه، با موهای بلند، چهرهٔ آغشته به خون و بدن گل‌آلود دارد/ سه سرخ‌پوست با ظاهر شبیه آکیچیتا با نیزه در حال حمله به یک خرس و مبارزه با آن هستند/ سرتعدادی سرخ‌پوست نیز شکافته شده است/ فورد مثل صحنه‌های دیگر سریال، شخصیتی استوار و کاریزماتیک دارد. |
| **رمزگان فنی** | دوربین پس از معرفی محیط، دیالوگ‌های فورد و آکیچیتا را از طریق نما/ نمای معکوس و با اندازه نمای نزدیک متوسط پیگیری می‌کند. در این نما، تمرکز مخاطب به دو نفر جذب می‌شود/ نورپردازی موضعی نیز به این تمرکز مخاطب کمک می‌کند/ رنگ غالب صحنه، رنگ بدن سرخ‌پوست‌ها یعنی خاکستری است که بر طبیعت تأکید دارد/ موسیقی (به‌همراه تاریکی شب) بر رمزآلودگی صحنه می‌افزاید. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | سرخ‌پوستان به شکار و امور اولیه زندگی مشغولند و سفیدپوستان با کنترل آنها به‌دنبال مدیریت امور هستند که این موضوع مخالف «برابری»، «آزادی»، «دموکراسی» و «فردگرایی» مطرح در «رؤیای آمریکایی» است. |
| **رمزگان نمادین** | سفیدپوست/ سرخ‌پوست، انسان/ ربات، آرام/ خشن، هدایت‌گر/ هدایت‌شونده، تصمیم‌ساز/ مجری. |

سرخ‌پوست‌ها به تعبیر سارتر (۱۳۸۹)، «متعلق شناسا» برای سفیدها هستند و این به گفته لویناس «خشونت علیه دیگری» (علیا، ۱۳۸۸: ۹۹) محسوب می‌شود. این خشونت از بُعد فکری و فرهنگی قابل تحلیل است. چنانچه دال‌ها و رمزگان بصری فقط بر روی توانمندی‌های فیزیکی و جسمی سرخ‌پوست‌ها تأکید دارد و به‌لحاظ فکری و فرهنگی آنها را بدوی و غیرمتمدن ترسیم می‌کند. سرخ‌پوست‌ها به‌طور یکدست (در سه رمزگان ظاهری، کلامی و رفتاری) و بر اساس کلیشه‌هایی بازنمایی می‌شوند که آنها را به دوران قبیله‌نشینی گره می‌زند. سفیدها، بر اساس دیدگاه سعید (۱۱۱: ۱۳۸۲)، «با دیگری‌سازی به خود مرکزیت می‌دهند». در نتیجه بر سفیدسالاری در سطح تصمیم‌سازی و مدیریت امور مشروعیت بخشیده می‌شود و سرخ‌پوستان به اجرای تصمیم‌های سفیدها پیوند می‌خورند.

### دیگری شرق‌آسیایی

شرق آسیا (ژاپن، کره جنوبی، سنگاپور و...) و همچنین هند از شبه قاره در سریال دنیای غرب بازنمایی می‌شوند. بارزترین این بازنمایی مربوط به فرهنگ ژاپنی است که بخش سنتی این فرهنگ (سامورایی‌ها) انتخاب شده و بخش مدرن آن به «غیاب» رفته است.

**بازنمایی فرهنگ سنتی ژاپنی**

شوگان، یک فرمانده ارشد جنگی، ساکورا، بهترین رقصنده (روسپی) شهر را می‌خواهد؛ اما آکانه، مادرخوانده ساکورا مخالفت می‌کند. یک سامورایی به‌نام موساشی نیز از آکانه حمایت می‌کند. بین نیروهای شوگان به فرماندهی تاناکا و موساشی و حامیان آکانه درگیری اتفاق می‌افتد. نهایتاً ساکورا و آکانه به دست شوگان می‌افتند. هنگام درگیری ژاپنی‌ها با یکدیگر، سفیدها (و سیاهان) نظاره‌گر هستند.

**صحنهٔ منتخب ۵/ فرمانده شوگان، آکانه و ساکورا/ مکان: باغ/ زمان: شب (فصل دوم/ قسمت پنجم/ شروع از دقیقه ۵۰)**

**شرح مختصر صحنهٔ منتخب ۵.** آکانه و ساکورا آماده شده‌اند تا در یک مراسمی برای فرمانده شوگان برقصند؛ اما شوگان خیانت می‌کند و ساکورا را با شمشیر می‌کشد. آکانه نیز در انتهای رقص خود، سر شوگان را با چاقو می‌برد.

**جدول ۷. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنهٔ منتخب ۵**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | محیط (مکان)، گویای فرهنگ (سنتی) ژاپنی است/ نظام پوشاک زنان و مردان (پارچه، ترکیب رنگی، طراحی و ...) برگرفته از فرهنگ سنتی ژاپنی است/ رقص آکانه از نوع رقص سنتی ژاپنی است. |
| **رمزگان فنی** | دوربین، از نمای دور (معرف محیط) به نمای متوسط می‌آید تا رقص آکانه را دنبال کند و در حین رقص، با نماهای نزدیک متوسط، واکنش بقیه از جمله شوگان را نشان می‌دهد. در این حین نظام پوشاک و سیمای ژاپنی‌ها نیز قاب‌بندی می‌شود. بیانگری دوربین در انتهای این صحنه، نمود بیشتری می‌یابد. دوربین با زاویه رو به بالا (دلالت بر تفوق) آکانه را نشان می‌دهد و در مقابل، شوگانِ نشسته را با زاویه رو به پایین (دلالت بر شکست) و به‌شکل نمای نقطه‌نظر (pov) آکانه نشان می‌دهد. در نمای بعد شاهد کشته شدن شوگان توسط آکانه هستیم/ موسیقی، توصیفگر صحنه است و متناسب با کشمکش‌ها، حوادث و افت و خیزهای احساسی، تغییر ریتم می‌دهد. موسیقی زنده نیز در صحنه حضور دارد. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | فرهنگ سنتی ژاپن آمیخته با هوس‌رانی و استبداد فرمانده‌ها، کمبود رابطه عاطفی، بی‌رحمی، قساوت، کینه‌توزی و خون‌ریزی است. در این فرهنگ، «فردگرایی»، «آزادی» و «برابری» غایب هستند. |
| **رمزگان نمادین** | سفید/ شرق‌آسیایی، ناظر/ نمایش‌گر، آرام/ خشن، منطقی/ خون‌ریز. |

**صحنهٔ منتخب ۶/ موساشی- تاناکا/ مکان: پارک شوگان/ زمان: روز (فصل دوم/ قسمت ششم/ شروع از دقیقه ۱۶)**

**شرح مختصر صحنهٔ منتخب ۶.** موساشی، تاناکا را دعوت به یک نبرد رودررو با شمشیر می‌کند. موساشی پس از یک نبرد طاقت‌فرسا، دست تاناکا را قطع می‌کند. تاناکا که خود را بازنده می‌بیند، خودش را می‌کُشد و همزمان موساشی گردن او را قطع می‌کند.

**جدول ۸. رمزگان‌ها و دلالت‌های آنها در صحنهٔ منتخب ۶**

| سطوح رمزگانی | دلالت |
|---|---|
| **رمزگان واقعیت** | محیط و فضا (مکان)، بر اساس معماری سنتی ژاپنی است/ زمان، روز انتخاب شده تا خشونت موجود در صحنه وضوح بیشتری داشته باشد/ ظاهر و نظام پوشاک افراد حاضر در صحنه از سویی دال بر فرهنگ سنتی ژاپنی و از سویی دیگر به‌دلیل آغشتگی به خون مؤید نزاع در صحنه است. |
| **رمزگان فنی** | دوربین (اندازه نما، زاویه و حرکت) به‌همراه تدوین، بر «زیبایی‌پرستی رزمی» که مخصوص فرهنگ ژاپنی است، تأکید دارد/ ترکیب رنگ، نشانگر فرهنگ سامورایی است/ موسیقی، توصیف‌گر خشونت موجود در صحنه است و با ریتم صوتی، مقوم ریتم بصری می‌باشد/ افکت‌های صوتی مربوط به برخورد شمشیرها و همچنین خون‌ریزی (مانند جهش خون سر تاناکا) به‌همراه پرسپکتیو صوتی ایجاد شده (در صدابرداری و تدوین) مکمل و برجسته کننده فضای بی‌رحمانه، وحشت‌آفرین و تهدیدگر موجود در صحنه است. |
| **رمزگان ایدئولوژیک** | در فرهنگ سنتی ژاپن، سنگ‌دلی، وحشی‌گری در رزم و خشونت برای خشونت (پرستش خشونت) مشهود است. در این فرهنگ «صلح‌طلبی» و «دموکراسی» وجود ندارد. |
| **رمزگان نمادین** | سفید/ شرق‌آسیایی، ناظر/ نمایش‌گر، جنگ‌گریز/ جنگ‌جو، فکور/ وحشی. |

از کل فرهنگ ژاپنی، فرهنگ سامورایی انتخاب شده است و در دو قسمتی که ژاپنی‌ها حضور دارند، سراسر نزاع و خون‌ریزی دیده می‌شود. گویا سفیدها (مانند سایزمور) و سیاهان (مانند میو) به بخش شوگان آمده‌اند که شاهد توحش ژاپنی‌ها باشند. برخلاف دیدگاه مارسل میان این «دیگری»ها، هیچ‌گونه «مواجهه صمیمانه، همدلانه و انسانی» (ورنو و وال، ۱۳۸۷: ۵۷) برقرار نیست. بازنمایی ژاپنی‌ها، همسو با گفته سردار (۱۳۸۷) همراه با فرهنگ اگزوتیک (باغ‌ها و معماری خارق‌العاده، سنت رزمی غیرانسانی وحشی، رفتار عجیب و غریب و...)، مردمان بی‌عاطفه و روبات‌وار است. هندی‌ها کم بازنمایی می‌شوند ولی در حد همین کم نیز وحشت‌زا و تهدیدگر بازنمایی می‌شوند. در خیابان‌های سنگاپور نیز کلیشه «اشتیاق برای تن سپید» مشهود است.

## بحث و نتیجه‌گیری

بازنمایی‌ها طبیعی شده در سریال دنیای غرب، به جای شکل‌دهی به دوقطبی فرادست- فرودست، منجر به ترسیم پیوستاری از قدرت، بر حسب نزدیکی به نژاد سفید («خود») از رهگذر میزان سوژه‌مندی و فاعلیت غیرسفیدها در سلسله مراتب تصمیم‌گیری و تصمیم‌سازی در جهان داستان می‌شود. مرزهای نابرابری در سیاه و سفید باریک و غیرمستحکم برساخت می‌شود، اما نظام‌های نشانه‌ای، کماکان بر برتری محسوس سفید بر شرق‌آسیایی و به‌ویژه سفیدپوست بر سرخ‌پوست، صحه می‌گذارند. از منظر مطالعات پسااستعماری، مناسبات سفید و سیاه در چارچوب رویکرد دوم (کاهش ستیز) و مناسبات سفید- شرق‌آسیایی و سفیدپوست- سرخ‌پوست بیشتر در چارچوب رویکرد اول (ستیزه‌جویانه) قابل تحلیل است. چنانچه برنارد، میو و شارلوت هرچند میزبان هستند و به‌گفتهٔ بابا در نهایت مقلد و پیرو سفیدها، ولی سوژهٔ شناسای دکارتی- کانتی برای آنها در مقایسه با سایر «دیگری»ها بیشتر است و هویت پیوندی با فرهنگ غالب (مرکز) یعنی سفیدها پیدا کرده‌اند؛ اما شرق‌آسیایی‌ها و سرخ‌پوست‌ها برای سفیدها، «دیگری مطلق» محسوب می‌شوند. البته هویت پیوندی سیاه و سفید تا بدان حد نیست که به گفتهٔ اسپیواک نقش «دیگری کوچک» (روشنفکر) را برای سایر نژادها و فرهنگ‌ها («دیگری‌های بزرگ») ایفا کنند. چراکه سیاهان (به‌جز میو در بخش دنیای شوگان) حائل میان سفیدها و شرق‌آسیایی‌ها و سرخ‌پوستان نیستند. در مجموع می‌توان سفیدها را فرادست، شرق‌آسیایی‌ها و سرخ‌پوست‌ها را فرودست و سیاهان را در میان این دو جای داد. به تعبیر هال (۱۳۸۶: ۳۶) سیاهان «نزدیک به» یا «در حال رسیدن به» و بقیه «دوراز» غرب (سفیدها) هستند.

البته سیاهان به‌مانند سفیدها اختیار، آزادی و حق انتخاب کافی ندارند و حیطه کنشگری و تعامل آنها محدود و تحت کنترل سفیدها است. مضمون فرامتنی این نوع مفصل‌بندی، دلالت بر استمرار خودبرتربینی سفیدها دارد. هرچند در سطح دلالت صریح، این برتربینی همراه با خشونت عریان و رویکرد تحقیرآمیز سفید مقابل سیاه (به‌مانند کلیشه‌های مطرح توسط بوگل (۱۹۷۳) نیست اما در سطح دلالت ضمنی، رژیم بازنمایی سریال، سیاهان را به حاشیه و سفیدها را برجسته می‌کند و به سفیدها برای مدیریت امور جهان (کنونی و آتی) مشروعیت می‌بخشد. نتایج پژوهش حاضر، همسو با نتایج پژوهش‌های پاینز (۱۳۷۷)، هال (۱۹۹۶)، بارکر (۲۰۰۸) بیچرانلو و ترابی‌اقدم (۱۳۹۷) و ترابی‌اقدم و فهیمی‌فر (۱۳۹۹) نشان می‌دهد که علیرغم انبساط قلمرو معنایی سیاه‌بودگی در دهه‌های اخیر، کماکان کلیشه‌سازی به‌عنوان راهبردی برای به حاشیه‌رانی سیاهان قلمداد می‌گردد؛ اما کیفیت این ابژه‌سازی تغییر کرده است. سیاهان با سفیدها وارد تعامل شده‌اند. سیاهان در مقایسه با سایر «دیگری»ها که تا فصل سوم سریال دنیای غرب یکدست بازنمایی می‌شوند، تنوع شخصیتی دارند ولی فردگرایی دربارهٔ هیچکدام از

سیاهان (برنارد، میو و شارلوت و...) کامل و قائم به ذات نیست چراکه نمی‌توانند تصمیم بگیرند و اختیار سرنوشت خویش را بدست آورند.

فرهنگ ژاپنی در بخش دنیای شوگان (دنیای سنتی) حضور دارد ولی در پارک دنیای غرب (دنیای فناوری) غایب است. آنجا که حضور دارد همسو با نتایج سردار (۱۳۸۷) «اگزوتیک و شگفت‌انگیز» و «وحشی، متعصب و قسی‌القلب» و «محل خوش‌گذرانی شهوانی» بازنمود می‌شود ولی ژاپن پیشرفته و ژاپنی‌های مبتکر که سردار (۱۳۸۷) از آن‌ها نام می‌برد در سلسله مراتب فکری و سیاست‌گذاری شرکت دلوس در دنیای غرب جایگاهی ندارند. چند شرق آسیایی و آسیایی- آمریکایی نیز به‌عنوان تکنسین در دنیای غرب حضور دارند اما هیچ‌کدام از آنها در سطح رهبری در شرکت دلوس و پارک دنیای غرب نیستند بلکه به امور فنی و اپراتوری مشغول هستند. مشابه نظام حضور و غیاب برای ژاپنی‌ها، برای سرخ‌پوستان نیز صادق است. سرخ‌پوستان به گفته برنی (۲۰۲۰)، «خون‌خوار وحشی» و به گفته پیتر و اکانر (۲۰۰۱) «قربانی بی‌عدالتی» بازنمود می‌شوند.

گویی مضمون نهفته در عنوان سریال دنیای غرب، مؤید حضور غرب (سفیدهای موطلایی و چشم رنگی مانند دلورس و کیلب در حکم قهرمان و فورد و سراک در حکم ضدقهرمان) در خوبی‌ها (رسالت نجات جهان، پیوند با فناوری و ...) و همزمان غیاب «دیگران» در این عناصر مقوم جهان آینده است. هرچند سفیدهایی نیز در ماجراهای فرعی داستان، به‌عنوان افراد نامؤفق و نقش‌های فرعی حضور دارند، ولی دلالت مهم سریال این است که فقط سفیدها در جایگاه و مرکز تصمیم‌گیری و تصمیم‌سازی هستند و نه «دیگران». حضور «دیگران» عمدتاً در محیط‌های مربوط به گذشته (ژاپنی‌ها در دنیای شوگان و سرخ‌پوست‌ها به‌عنوان قوم شبح) و غیرراهبردی داستان، طبیعی‌سازی می‌شود. حضور آنان چندان برای شکل‌دهی به جهان آینده تأثیرگذار نیست.

دیگرهراسی سارتری در روابط سفید-سیاه به دیگردوستی لویناسی سوق پیدا کرده است اما مدلول‌های منبعث از دال‌های کلامی و غیرکلامی در خصوص بازنمایی شرق‌آسیایی‌ها و به‌ویژه سرخ‌پوست‌ها، یادآور دیگرستیزی هگلی و سارتری است.

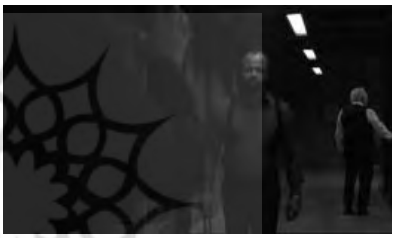
محورهای غیریت‌ساز و نحوه تولید فرایندهای «خود» و «دیگری» در سریال دنیای غرب به‌مثابه یک متن فرهنگی، جهان غیرسفید را غیرسامان‌مند و غیرمشروع برای مدیریت امور، برساخت می‌کند تا از خلال این نابسامانی، ایدئولوژی و قدرت سفید در قالب اسطوره رؤیای آمریکایی و در انحصار سفید خودبرترپندار بازتولید شود و برای دنیای آینده تداوم یابد. اسطوره‌ای که به‌زعم سیوتا (۱۳۹۵) دستخوش برابری فراموش شده، آزادی پایمال شده، دموکراسی انحراف‌یافته و فردگرایی از راه به در شده است.

نظام «دیگری»سازی در سریال دنیای غرب، در چارچوب و ادامه بازنمایی «دیگری»ها در

سینمای هالیوود است. از این رو می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که رژیم‌های بازنمایی در صنعت- هنر رو به گسترش سریال‌سازی آمریکا، همسو با بازنمودهای محتوایی در صنعت- هنر فیلم‌سازی هالیوود درصدد است مرزهای برتری‌جویی و سیادت‌طلبی گفتمان سفید را در سطح ملی و فراملی طبیعی نشان دهد تا با بسط و گسترش آنها، هژمونی خود را استمرار بخشد. با توجه به اهمیت روزافزون سریال‌های آمریکایی، ضروری است که سریال‌های بیشتری از منظر «دیگری‌سازی» مطالعه شود. از جمله بهتر است در صورت تولید فصل‌های جدید سریال دنیای غرب، رویه‌های بازنمایی «دیگری» در آنها نیز مطالعه شود.

## پیوست. عکس‌های مربوط به صحنه‌ها/ سکانس‌های تحلیل شده

**نماهای مربوط به صحنه- سکانس منتخب ۱ (فصل اول/ قسمت ۷)**

| | |
|---|---|
|  | |
| برنارد به دستور فورد در حال خفه کردن کالن است. برنارد در پیش‌زمینه و فورد در پس‌زمینه است. | نمای نزدیکی از فورد که در پشت او رباتی در حال ساخته شدن است. (فورد به ساخت و کنترل ربات/ برنارد می‌اندیشد.) |

**نماهای مربوط به صحنه منتخب ۲ (فصل سوم/ قسمت ۳)**

| | |
|---|---|
| | |
| شارلوت- دلورس، در آینه به خودش نگاه می‌کند تا هویت خود را بفهمد. دلورس در پس زمینه تصویر به‌صورت مات است. | تصویر دلورس در پس‌زمینه از ماتی خارج شده و واضح می‌شود. همزمان شارلوت- دلورس متوجه می‌شود که او بدلی از دلورس است و تصویر او کمی فلو می‌شود. |

**نمای مربوط به سکانس منتخب (فصل سوم/ قسمت ۸)**

| | |
|---|---|
| | صحنه راجع به آینده بشر است. لذا، مملو از ابزار فناوری از جمله ماشین ریهوبوم است. |

**نماهای مربوط به صحنه‌های منتخب ۳ (فصل دوم/ قسمت ۸) و ۴ (فصل دوم/ قسمت ۸)**

| | |
|---|---|
| | |
| زن سفیدپوست به‌دقت صورت سنگی آکیچیتا (به‌مانند یک ابژه منفعل) را بررسی می‌کند تا مطمئن شود که به اندازه کافی شبیه موجودات خون‌خوار شده است. | فورد، آکیچیتا را آرام می‌کند تا به حرف‌های فورد گوش کند. سرخ‌پوست‌های دیگر در حال شکار یک خرس، بی‌حرکت شده‌اند. |

**نماهای مربوط به صحنه‌های منتخب ۵ (فصل دوم/ قسمت ۵) و ۶ (فصل دوم/ قسمت ۶)**

| | |
|---|---|
| | |
| آکانه و ساکورا آماده شده‌اند تا برای فرمانده شوگان برقصند؛ اما شوگان در یک اقدام بی‌رحمانه، ساکورا را می‌کشد. | همزمان که تاناکایِ زخمی، خودش را با خنجر خودش می‌کشد، موساشی نیز سر او را در یک ضربه سهمگین از بدنش جدا می‌کند. |

## تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هر گونه تعارض منافع بوده است.

## منابع و مأخذ


اصغری، محمد (۱۳۹۵). «اندیشهٔ هوسرل و هایدگر در بوته نقد لویناس»، **دوفصلنامه اسفار**، سال دوم، شماره ۴: ۱۱۲-۹۳.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳). **فرهنگ پسامدرن**، تهران: نشر نی.

احمدی، بابک (۱۳۸۸). **حقیقت و زیبایی؛ درس‌های فلسفه هنر**، تهران: مرکز.

استم، رابرت (۱۳۸۹). **مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم**، ترجمهٔ گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

اشکرافت، بیل؛ گاریث گریفیث و هلن تیفن (۱۳۹۵). **فرهنگ اصطلاحات پسااستعماری**، ترجمهٔ حاجی علی سپهوند، تهران: نشر آریاتبار.

بارت، رولان (۱۳۸۰). «اسطوره در زمانهٔ حاضر»، ترجمهٔ یوسف اباذری، **فصلنامه ارغنون**، شماره ۱۸: ۸۵-۱۳.

بوبر، مارتین (۱۳۹۸). **من و تو**، ترجمهٔ سهراب ابوتراب و الهام عطاردی، تهران: انتشارات فرزان‌روز.

بیچرانلو، عبدالله و محمود ترابی‌اقدم (۱۳۹۷). «بازنمایی سیاه‌پوستان در سینمای امریکا در سال‌های ۲۰۰۹ تا ۲۰۱۷»، **فصلنامه مطالعات فرهنگ- ارتباطات**، شماره ۴۲: ۷۵-۵۱.

بیگنل، جاناتان (۱۳۹۳). **نشانه، ایدئولوژی، رسانه**، ترجمهٔ حمدالله اکوانی، محسن محمودی و ابولفضل امیرور، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

پاینز، جیمز (۱۳۷۷). «حضور سیاهان در سینمای امریکا»، در کتاب **تاریخ تحلیلی سینمای جهان (۱۹۹۵-۱۸۹۵)**، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

ترابی‌اقدم، محمود و علی‌اصغر فهیمی‌فر (۱۳۹۸). «تحول برتری‌طلبی در بازنمایی روابط «سیاه» و «سفید» در هالیوود (مطالعه موردی فیلم‌های «تولد یک ملت»، «حدس بزن چه کسی برای شام می‌آید» و «هشت نفرت‌انگیز»)، **فصلنامه رسانه‌های دیداری و شنیداری**، شماره ۳۳: ۱۱۴-۸۹.

چندلر، دنیل (۱۳۹۴). **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: انتشارات سوره مهر.

خلف‌رضایی، محمود (۱۳۹۰)، «مقدمه‌ای بر تأثیر انگاره‌های اعتقادی در سیاست خارجی آمریکا»، **فصلنامه سیاست خارجی**، شماره ۴۶: ۷۲-۴۹.

دهشیری، محمدرضا (۱۳۹۰). «از شرق‌شناسی تا مطالعات پسااستعماری: رویکرد میان‌رشته‌ای»، **فصلنامه مطالعات میان رشته‌ای در علوم انسانی**، دوره سوم، شماره ۴: ۸۹-۶۱.

سارتر، ژان پل (۱۳۸۹). **هستی و نیستی؛ پدیده‌شناسی عالم هستی**، ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور، تهران: دنیای کتاب.

سردار، ضیاءالدین (۱۳۸۷). **شرق‌شناسی**، ترجمهٔ محمدعلی قاسمی، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

سعید، ادوارد (۱۳۸۲). **فرهنگ و امپریالیسم**، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران: توس.
سلیمی‌کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت‌جهرمی (۱۳۹۴). «بررسی شخصیت‌های داستان «انار بانو و پسرهایش» از منظر تن بیگانه کریستوا»، **فصلنامه ادب‌پژوهی**، شماره ۳۱: ۱۳۵-۱۱۷.
سینگر، پیتر (۱۳۹۳). **هگل**، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، تهران: طرح نو.
سیوتا، میشل (۱۳۹۰). **رؤیای آمریکایی: درون‌مایه‌های اساسی سینمای آمریکا** (جلد ۱)، ترجمهٔ نادر تکمیل همایون، تهران: نشر چشمه.
سیوتا، میشل (۱۳۹۵). **کابوس آمریکایی: درون‌مایه‌های اساسی سینمای آمریکا** (جلد ۲)، ترجمهٔ نادر تکمیل همایون، تهران: نشر چشمه.
شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). **نظریه و نقدپسااستعماری**، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: علم.
صادقی، امیرحسین (۱۳۹۷). نقش دیگری‌سازی در شکست مقاومت در برابر فرهنگ غربی در رمان «همه چیز فرو می‌پاشد»، **دوفصلنامه علوم ادبی**، سال هشتم، شماره ۱۴: ۱۳۸-۱۱۹.
علیا، لویناس (۱۳۸۸). **کشف دیگری همراه با لویناس**، تهران: نی.
فیسک، جان (۱۳۸۸). **درآمدی بر مطالعات ارتباطی**، ترجمهٔ مهدی غبرایی، دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها، تهران.
کرمی‌پور، الله‌کرم (۱۳۷۹). «رابطه میان خود و دیگری: نیم‌نگاهی به معرفت‌شناسی گفتگو»، **فصلنامه علوم سیاسی**، ۲ (۸): ۲۸۸-۲۷۸.
کریمی، جلیل (۱۳۹۶). **نظریهٔ پسااستعماری و کردشناسی**، تهران: نشر نی.
گاندی، لی‌یا (۱۳۹۱). **نظریهٔ پسااستعماری**، ترجمهٔ مریم عالم‌زاده و همایون کاکاسلطانی، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
گودرزی، عباس و علیرضا جعفری (۱۳۹۹). «بازتولید گفتمان آمریکا در رمان ماجراهای آگی مارچ اثر سال بلو رویکرد ماتریالیسم فرهنگی»، **فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات**، سال شانزدهم، شماره ۵۸: ۲۹۵-۲۷۵.
مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷). **رسانه و بازنمایی**، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
میلز، سارا (۱۳۸۸). **گفتمان**، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.
نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۵). «مفهوم دیگری در اندیشه ژاک دریدا»، **چهارمین همایش ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران**، ۲۲۶-۲۱۵.
وارنوک، مری (۱۳۹۳). **اگزیستانسیالیسم و اخلاق**، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: نشر ققنوس.
ورنو، روژه، وال، ژان (۱۳۸۷). **نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن**، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: خوارزمی.
ون‌دایک، تئون‌ای (۱۳۹۴). **ایدئولوژی و گفتمان**، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: انتشارات سیاه‌رود.

ویلیامز، کوین (۱۳۸۶). **درک تئوری رسانه‌ها**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: نشر ساقی.
هال، استوارت (۱۳۸۶). **غرب و بقیه: گفتمان و قدرت**، ترجمهٔ محمود متحد، تهران: آگه.
هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۸۸). **خدایگان و بنده**، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران: خوارزمی.
Allan, J. (2006). 'the Other' In Peter Childs & Roger Fowler, **The Routledge Dictionary of Literary Terms**, London: Routledge.
Barker, Chris. (2008). **Cultural Studies: Theory and Practise**, London: Sage Publications.
Barthes, Roland (1974). **S /Z**, London: Cape.
Barthes, Roland (1977). **Image - Music - Text**, London: Fontana.
Berny, Martin (2020). "The Hollywood Indian Stereotype: The Cinematic Othering and Assimilation of Native Americans at the Turn of the 20th Century", **Angles: New Perspectives on the Anglophone World**, 6 (10): 1-26.
Besana, Tiffany, Katsiaficas, Dalal and Brittian Loyd, Aerika (2019). "Asian American Media Representation: A Film Analysis and Implications for Identity Development", **Research in Human Development**, 16 (3-4): 225-201.
Bogle, Donald (1973). **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films**, New York: Viking Press.
Calvert, Ben, Casey, Neil, Casey, Bernadette, French, Liam, Lewis, Justin (2008). **Television Studies: The Key Concepts**, New York: Routledge.
Chung, Hye Seung (2020). **Hollywood Diplomacy: Film Regulation, Foreign Relations, and East Asian Representations**, United States: Rutgers University Press.
Cooke-Jackson, Angela F. & Hansen, Elizabeth K. (2008). "Appalachian culture and reality TV: the ethical dilemma of stereotyping others", **Journal of Mass Media Ethics**, 23 (3): 183-200.
Cullen, Jim (2004). **The American Dream: A Short History of an Idea that Shaped a Nation**, 9th Print edition, Oxford University Press.
Dyer, Richard (1997). **White**, New York: Routledge.
Dyer, Richard (2005). **White, in Film Theory: Critical Concept in Media and Cultural Studies**, London: Routledge.
Farrell, Theo (2005). "Strategic culture and American Empire", **The SAIS Review of International Affairs**, 25 (2): 3-18.

Hall, Stuart (1997). "The Spectacle of the other", In **Representations: cultural representation and signifying practice**, London: sage publication.

Hall, Stuart. (1996). "New Ethnicities", in David Morley & K.H. Chen (eds), **Critical Dialogues in Cultural Studies**, London: Routledge.

Manning, Adrian S. A. (2020). "The Differing Shades of Redface: The Evolving Image of Native Americans in Hollywood Comedies", **Studies in American Humor**, 6 (2): 301-322.

Merskin, Debra. (2005). "The Construction of Arabs as Enemies: Post-September 11 Discourse of George W. Bush", **Mass Communication and Society**, 7 (2): 157-175.

Peter, Rollins C & O'Connor, John E. (2001). **Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film**, United States, Lexington, University Press of Kentucky.

Reilly, K.P.O. (2013). "A Rogue Doctorine? The role of strategic culture on U.S Foreign policy behavior", **Foreign policy Analsis**, 9 (1): 55-77.

Smith Jr, Glenn D. (2009). "Love as Redemption: The American Dream Myth and the Celebrity Biopic", **Journal of Communication Inquiry**, 33 (3): 222-238.

Spivak, Gayatri (1993). **Can The Subaltern Speack?** London, New York: Routledge.

Stafford, R. and Amp, G. B. (2010). **The Media Student's Book**, London: Routledge.

Staszak, jean-françois (2008). "other /otherness", **International Encyclopedia of Human Geography**.

Winn, Emmett J (2007). **The American Dream and Contemporary Hollywood**, London: Continuum.

Wood, Michael (2006). 'Edward Said, 1 November 1935-25 September 2003', **Proceedings of the American Philosophical Society**, 150 (1): 197-201.

Xu, K. (2013). "Theorizing difference in intercultural communication: A critical dialogic perspective", **Communication Monographs**, 80 (3): 379-397.