An Analysis of Dissident Discourse in Superhero Films After the Events of September 11 Based on Alan Seinfeld's Theory of Faultlines

Mehdi Chavoshvar[1]

Receive Date: 31 May 2025, Accept Date: 19 July 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

Abstract
Following the September 11 terrorist attacks, the United States faced a multilayered crisis in the realms of security, identity, and popular culture—a crisis that was particularly reflected in mainstream cinema and the superhero genre. During this period, comic book adaptations rapidly flourished and became one of the most prominent tools for representing the post-crisis condition. This article, drawing on Alan Sinfield's theoretical framework and the concepts of "faultlines" and "dissident narratives," aims to demonstrate how superhero films, while reproducing dominant national and security discourses, contain ideological ruptures that enable resistant readings within seemingly coherent narratives. An analysis of ritual functions such as nostalgia, escapism, and wish fulfillment, along with the myth of the self-authorized hero, reveals tensions that arise from internal contradictions within the established order. The method of the present research is descriptive-analytical, and this study does not include a specific hypothesis. It appears that post-September 11 superhero films, despite their entertaining and seemingly consensual surface, are in fact complex ideological arenas where reproduction and resistance operate simultaneously and in parallel.

Keywords: Alan Sinfield, Faultlines, Dissident Narratives, Adaptation, Superhero Cinema, September 11

1. Phd Student in Art Research, Department of Art, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Art, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: mehdichavoshvar@alumni.ut.ac.ir

بررسی گفتمان متعارض در فیلم‌های ابرقهرمانی پس از حوادث ۱۱ سپتامبر با تکیه بر نظریهٔ خط‌خطاهای آلن سینفیلد

مهدی چاوش‌ور[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸

Dol: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

چکیده

پس از حملات تروریستی ۱۱ سپتامبر، ایالات متحده آمریکا با بحرانی چندلایه در حوزه‌های امنیت، هویت و فرهنگ عمومی مواجه شد؛ بحرانی که بازتاب آن به‌ویژه در حوزهٔ سینمای جریان اصلی و ژانر ابرقهرمانی مشهود است. در همین دوره، فیلم‌های اقتباسی از کتاب‌های مصور با سرعتی بی‌سابقه رونق یافتند و به یکی از مهم‌ترین ابزارهای بازنمایی وضعیت پسابحران بدل شدند. این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری آلن سینفیلد و مفاهیم «خط‌خطا» و «داستان‌های گسلی»، می‌کوشد نشان دهد که چگونه فیلم‌های ابرقهرمانی در عین بازتولید گفتمان‌های مسلط امنیتی و ملی، واجد گسل‌های ایدئولوژیکی هستند که امکان خوانش‌های مقاوم را در دل روایت‌های به‌ظاهر منسجم فراهم می‌سازند. تحلیل کارکردهای آیینی چون نوستالژی، واقعیت‌گریزی و تحقق آرزو، و همچنین اسطورهٔ قهرمانِ خودگمارده، نشان می‌دهد که این آثار واجد تنش‌هایی هستند که از دل تناقض‌های درونی نظم موجود سربرمی‌آورند. روش انجام پژوهش حاضر، توصیفی تحلیلی است و این پژوهش فاقد فرضیه‌ای مشخص است. به نظر می‌رسد فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر، به‌رغم ظاهر سرگرم‌کننده و همدلانهٔ خود، میدان‌های ایدئولوژیکی پیچیده‌ای هستند که در آنها بازتولید و مقاومت، هم‌زمان و در کنار یکدیگر عمل می‌کنند.

واژگان کلیدی: آلن سینفیلد، خط‌خطا، روایت‌های گسلی، اقتباس، سینمای ابرقهرمانی، یازده سپتامبر

۱. دانشجوی دکتری، رشتهٔ پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکدهٔ عمران، معماری و هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

Email: mehdichavoshvar@alumni.ut.ac.ir

مقدمه

محققان مطالعات اقتباس مدت‌هاست که دغدغهٔ روشی را دارند که در آن «انتخاب شیوه‌های اقتباس و نمونه‌های اولیه حاکی از درکی است که سینما از نقش و اهداف خود در گذر از دهه‌ای به دههٔ دیگر دارد» (Andrew, 1984: 104). این رویکرد جامعه‌شناختی از این رو سازنده است که به فرد اجازه می‌دهد تا از تنگناهای تحقیقاتی عبور کرده و فیلم‌سازی یا محیط فرهنگی‌ای که نوع خاصی از اقتباس را توسعه داده‌است را استنطاق کند. چنین رویکردی همچنین به فرد امکان می‌دهد شرایطی که ممکن است در زمان محبوبیت یا تأثیرگذاری یک اقتباس پدید آمده باشد را در نظر بگیرد. در پی حملات تروریستی یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱، ایالات متحده آمریکا با بحران‌های متعددی در ساحت‌های سیاسی، فرهنگی و روان‌شناختی مواجه شد که پیامدهای آن به سرعت در سرتاسر جهان بازتاب یافت. فرهنگ عامه، به‌ویژه سینما، به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهای بازنمایی گفتمان‌های مسلط و مقاومت‌پذیر، به شدت تحت تأثیر این واقعه قرار گرفت.

زمانی که فیلم مرد عنکبوتی در تابستان ۲۰۰۲ رکورد فروش گیشه را شکست و شکل‌گیری گرایش مدرن فیلمِ کتاب مصور شتاب گرفت، بسیاری از مفسران و فیلم‌سازان به سرعت محبوبیت بی‌سابقهٔ اقتباس‌های کتاب‌های مصور و فیلم‌های ابرقهرمانی را به احساسات و گرایشات پس از ۱۱ سپتامبر در ایالات متحده پیوند دادند. در مقاله‌ای در نشریهٔ پی اس: علوم سیاسی و سیاست[۱]، هاگلی[۲] و هریسون[۳] معتقد بودند که «تجدید حیات ژانر ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر، به‌ویژه در سینما، پاسخی مستقیم به احساس درماندگی و وحشتی است که آمریکایی‌ها در روزها و سال‌های پس از این حمله تجربه کردند» (Hagley & Harrison, 2014: 120). شارون پکر[۴] نیز معتقد بود: «علاقه به ابرقهرمانان پس از ۱۱ سپتامبر که آمریکایی‌ها ناگهان احساس کردند در معرض خطر هستند بلافاصله افزایش یافت» (Packer, 2010: 48)، در حالی که گرانت موریسون[۵]، خالق کمیک، به اختصار نوشت: «ایام وحشت و فیلم‌های ابرقهرمانی مانند کثیفی و صابون همواره در کنار هم هستند» (Morrison, 2011: 375). جفری ملنیک[۶] در کتاب *فرهنگ ۱۱ سپتامبر: آمریکا در حال ساخت*[۷] این گزاره را که «۱۱ سپتامبر به مهم‌ترین پرسش و پاسخ شکل‌دهندهٔ بحث‌های فرهنگی آمریکا تبدیل شده است» بررسی می‌کند. (Melnick, 2008: 3)

«ابرقهرمان، برداشتی مدرن از دو واژه کلاسیک است: قهرمان که در فرهنگ یونان باستان تداعی شجاعت، شرافت و جنگجویی بوده و اسطوره که جوهری از طبیعت الهی و ماورائی را به همراه داشته است. این واژه در دههٔ ۱۹۳۰ از طریق صنعت کمیک، به دایره لغات فرهنگی راه یافت» (شیخانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۴۴). فیلم‌های ابرقهرمانی که تا پیش از آن عمدتاً در حاشیه جریان اصلی سینما قرار داشتند، در دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم با چنان سرعت و شدتی گسترش یافتند که نه‌تنها به یکی از ژانرهای غالب در صنعت هالیوود تبدیل شدند، بلکه نقش مهمی در بازتعریف هویت ملی، ترس‌های جمعی، اسطوره‌های بنیادین و پیکربندی مجدد روایت‌های قدرت ایفا کردند، به گونه‌ای که به نظر می‌رسد این حادثه به یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها و پاسخ‌های شکل‌دهنده بحث‌های فرهنگی آمریکا مبدل شده است (Melnick, 2008: 3). همچنین، افزایش چشمگیر محبوبیت اقتباس‌های سینمایی از کتاب‌های مصور در سال‌های پس از حوادث ۱۱ سپتامبر، امری صرفاً تصادفی یا ناشی از تحولات تکنولوژیک نبود. تحلیلگران فرهنگی و نظریه‌پردازان ژانر، این روند را واکنشی فرهنگی به آسیب‌پذیری، ترس و نیاز به بازسازی معنا در جامعهٔ آمریکا ارزیابی کرده‌اند. به عنوان نمونه، هاگلی و هریسون معتقدند که این «تجدید حیات» ژانر ابرقهرمانی پاسخی مستقیم به احساس وحشت و بی‌پناهی ناشی از حمله به برج‌های دوقلو بوده است (Hagley & Harrison, 2014: 124). در همین راستا، روان‌پزشکانی چون شارون پکر نیز افزایش گرایش به قهرمانان فراانسانی را به «تلاش ناخودآگاه آمریکایی‌ها برای بازسازی احساس امنیت» (Packer, 2010: 242) پیوند داده‌اند. اقتضائات ایدئولوژیک، اسطوره‌ای و روایی فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر، عمدتاً در سه کارکرد آیینی برجسته یعنی نوستالژی، واقعیت‌گریزی و تحقق آرزو قابل صورت‌بندی‌اند (Burke, 2015: 27). این سه وجه، همان‌طور که نظریه‌پردازانی مانند توماس شاتز[۸] و جان کاولتی[۹] یادآور شده‌اند، ژانر را به سازوکاری آیینی بدل می‌کنند که با فراهم آوردن احساس تداوم، ثبات و شناخت‌پذیری، نقش روانی–اجتماعی مهمی در برهه‌های بحرانی ایفا می‌کند. چنان‌که در مورد فیلم‌هایی مانند *مرد*

DoI: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

عنکبوتی (۲۰۰۲) و *بازگشت سوپرمن* (۲۰۰۶) مشاهده می‌شود، بازنمایی‌های آگاهانه از مناظر شهری نیویورک، روایت‌های نمادین نجات جمعی، و شخصیت‌هایی که از درون جامعه برخاسته‌اند، همگی در جهت بازسازی امید و هویت جمعی سازمان‌دهی شده‌اند. از سوی دیگر، ژانر فیلم‌های کتاب مصور، در پرتو تحلیل‌های نظری ریک آلتمن[۱۰] و آلن سینفیلد[۱۱]، به مثابه ساحتی میان‌ژانری و گسل‌مند قابل فهم است. آلتمن با ارائه چارچوب معنایی/ نحوی نشان می‌دهد که ژانرهای پایدار در سینمای هالیوود، آن‌هایی هستند که توانسته‌اند هم‌زمان با برآوردن توقعات آیینی مخاطب، با اولویت‌های ایدئولوژیک صنعت سینما نیز هم‌خوانی پیدا کنند. سینفیلد نیز با طرح مفهوم «داستان‌های گسلی» بر این نکته تأکید می‌کند که برخی متون فرهنگی، از فیلم‌ها، به‌رغم ظاهر همگن و جذاب خود، می‌توانند حامل شکاف‌هایی در معنا باشند که امکان خوانش مقاوم و پرسش‌گرانه از وضعیت موجود را فراهم می‌کنند. از منظر تاریخی، سینمای ابرقهرمانی، به‌ویژه در دههٔ اول پس از یازده سپتامبر، با گفتمان‌های متناقضی همچون فردگرایی خشونت‌ورز (به سبک کهن‌الگوی نیروی خودگمارده آمریکایی)، ملی‌گرایی پنهان‌شده در پوشش سرگرمی، و در عین حال تمنای اعتماد به جمع و نهادهای مدنی، به میدان آمد. فیلم‌هایی چون *شوالیه تاریکی* (۲۰۰۸) یا *مرد آهنین* (۲۰۰۸) با بهره‌گیری از ابهام‌های ایدئولوژیک و روایت‌های چندلایه، هم‌زمان فضا را برای توجیه کنش‌های غیرقانونی دولت‌های پس از بوش[۱۲] فراهم کردند و در عین حال بازتاب‌هایی از اضطراب‌های اخلاقی نسبت به آن ارائه دادند. ازاین‌رو، مقاله حاضر با بهره‌گیری از آرای آلن سینفیلد بر آن است تا نشان دهد که چگونه فیلم‌های اقتباس‌شده از کتاب‌های مصور در ایالات متحده پس از ۱۱ سپتامبر، به ابزارهایی مؤثر برای بازسازی گفتمان امنیت، بازخوانی اسطوره‌های ملی و پیکربندی مجدد نقش فرد و اجتماع بدل شدند. ازاین‌رو، پرسش‌های اساسی این پژوهش آن است که فیلم‌های ابرقهرمانی اقتباسی پس از یازده سپتامبر چگونه در بازسازی گفتمان‌های مسلط امنیتی، هویتی و اسطوره‌ای ایالات متحده نقش ایفا کرده‌اند و آیا در لایه‌های زیرین این روایت‌ها می‌توان نشانه‌هایی از شکاف‌های ایدئولوژیک یا به بیان آلن سینفیلد، «خط‌خطا»هایی را شناسایی کرد که به بروز «داستان‌های گسلی» و خوانش‌های مقاوم امکان می‌دهند؟ این پژوهش می‌کوشد روشن سازد که چگونه کارکردهای آیینی نظیر نوستالژی، واقعیت‌گریزی و تحقق آرزو، در دل این فیلم‌ها عمل کرده و هم‌زمان بازتولید و انکار گفتمان رسمی را ممکن ساخته‌اند؛ و نیز اینکه تا چه اندازه می‌توان میان اسطورهٔ قهرمان خودگماردهٔ آمریکایی و ایدئولوژی پنهان در پس این روایت‌های به‌ظاهر سرگرم‌کننده پیوندی مفهومی برقرار کرد. همچنین، این پرسش مطرح می‌شود که ژانر کتاب مصور چگونه توانسته است از رهگذر این اقتباس‌ها، به بستری برای بازنمایی تنش‌های فرهنگی، بازتعریف هویت ملی، و واکنش به بحران معنا در دوران پسابحران تبدیل شود.

پیشینهٔ تحقیق

رامین شیخانی، علی عباسی و نیر طهوری در مقاله‌ای منتشر شده در فصلنامهٔ مطالعات فرهنگ و ارتباطات به سال ۱۴۰۲ با عنوان «بازنمایی اضطراب شهری و اسطوره‌زدایی در سینمای ابرقهرمانی با نگاهی به اندیشه‌های والتر بنیامین» فرایند اسطوره‌زدایی در فرهنگ مدرن را مورد تحلیل قرار داده‌اند. نویسندگان با بهره‌گیری از نظریات والتر بنیامین و تمرکز بر فیلم‌های ابرقهرمانی مانند *سوپرمن*، *بتمن* و *اسپایدرمن*، به بررسی اضطراب‌های ناشی از شهرنشینی، فناوری، تروریسم و بحران‌های روانی و اجتماعی پس از حملات ۱۱ سپتامبر می‌پردازند. این مقاله نتیجه می‌گیرد که سینمای ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر، با به تصویر کشیدن قهرمانانی که با بحران‌های مدرنیته مواجه‌اند، به اسطوره‌زدایی از ابرقهرمانان پرداخته و اضطراب‌های جامعه معاصر را بازتاب می‌دهد.

تیم گروئنوالد در مقالهٔ خود به سال ۲۰۱۸ با عنوان« فیلم‌های ابرقهرمانی بعد از ۱۱ سپتامبر: کاهش خسارات جانبی در جهان سینمایی مارول» با تحلیل ایدئولوژیک و اخلاقی در چارچوب مطالعات فیلم، امنیت و جنگ، بر این مسئله تمرکز دارد که چرا و چگونه فیلم‌های دنیای سینمایی مارول از توجه خاصی به «مدیریت خسارات جانبی» در صحنه‌های نبرد ابرقهرمانی دارند. او این موضوع را در بافت پسا-۱۱ سپتامبری و حساسیت عمومی نسبت به کشته‌شدن غیرنظامیان تحلیل می‌کند. گروئنوالد نتیجه می‌گیرد که دنیای سینمایی مارول در تلاش است تا با نمایش تلاش‌های ابرقهرمانان برای حفظ جان مردم و به حداقل رساندن آسیب،

روایتی اخلاق‌مدار و مسئولانه از قدرت نظامی ارائه دهد. بااین‌حال، نویسنده هشدار می‌دهد که این تصویرسازی، ممکن است مخاطب را نسبت به نهادینه‌شدن خشونت و سیاست‌های تجاوزکارانه ایمن‌سازی کند.

به همین شکل، کارولین ریستاینو در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «با قدرتی عظیم...: سیاست‌های پس از ۱۱ سپتامبر در کمیک‌های ابرقهرمانی، تلویزیون و سینما» در یونیون کالج امریکا به سال ۲۰۱۷ با تحلیل گفتمان سیاسی و فرهنگی و با تکیه بر نظریه‌های مطالعات فرهنگی و سیاست بازنمایی بررسی می‌کند که چگونه رویداد ۱۱ سپتامبر باعث بازتعریف مفاهیمی چون «قهرمان»، «امنیت»، و «مسئولیت اخلاقی» در محصولات فرهنگی شده است. او با نگاهی ترکیبی از مطالعات فرهنگی و تحلیل سیاسی، از نظریاتی چون پسااستعمارگرایی، مطالعات امپراتوری آمریکا و نقد ایدئولوژی بهره می‌گیرد. ریستاینو نتیجه می‌گیرد که فیلم‌ها و کمیک‌های پس از ۱۱ سپتامبر، هم‌زمان که به تقویت روایت‌های ملی‌گرایانه و امنیت‌محور می‌پردازند، پتانسیل بازتاب تردید و مقاومت نسبت به گفتمان رسمی دولت را نیز دارند. از نظر او، روایت‌هایی مانند «جنگ داخلی» نشان می‌دهند که درونی‌سازی «مسئولیت» از سوی ابرقهرمانان، بازتابی از تضادهای داخلی جامعه آمریکا با سیاست نظارتی پس از ۱۱ سپتامبر است.

جک وست با رویکرد ماتریالیسم فرهنگی، نظریه هژمونی (گرامشی)، نقد نژاد، جنسیت، و طبقه در مطالعات فرهنگی و با نگاه تاریخی و فرهنگی، تغییرات ژانر فیلم ابرقهرمانی را از دهه ۲۰۰۰ به بعد در ارتباط با تحولات سیاسی و امنیتی پس از ۱۱ سپتامبر را در رساله دکتری خود در دانشگاه دورهام به سال ۲۰۲۲ با عنوان «سیاست‌های فرهنگی فیلم‌های ابرقهرمانی در عصر پس از ۱۱ سپتامبر (۲۰۰۲-۲۰۱۹)» بررسی کرده‌است. او همچنین با توجه به مفاهیم بازنمایی قدرت، ملیت، نژاد، و طبقه به تحلیل فیلم‌هایی همچون *بتمن آغاز می‌کند* (۲۰۰۵) و *پلنگ سیاه* (۲۰۱۸) پرداخته‌است. وست نتیجه می‌گیرد که فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر به بستر اصلی گفت‌وگوهای فرهنگی درباره تروریسم، امنیت، آزادی و تفاوت‌های اجتماعی بدل شده‌اند. او همچنین استدلال می‌کند که برخی از این آثار، به‌ویژه *پلنگ سیاه* قابلیت مقاومت فرهنگی و ارائهٔ گفتمان‌های بدیل نسبت به هژمونی نئولیبرال و نظامی‌گرایانه آمریکا را دارند.

«جنگ‌های بی‌نهایت: فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر و امپراتوری آمریکا» عنوان پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پیتر برونو در دانشگاه نیویورک در سال ۲۰۱۹ است که با بهره‌گیری از مفاهیمی چون نظریه امپراتوری (Hardt & Negri)، نقد نولیبرالیسم، خوانش زیباشناسی سیاسی و تمرکز بر فیلم‌هایی مانند *انتقام‌جویان: جنگ ابدیت* (۲۰۱۸) و *کاپیتان امریکا: سرباز زمستان* (۲۰۱۴) تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه این آثار بازتاب‌دهندهٔ بحران‌های درونی امپراتوری آمریکا در عصر پس از ۱۱ سپتامبر هستند. او از مفاهیم «نکروپولیتیک» (سیاست کشتار) و زیبایی‌شناسی قدرت برای تحلیل در پژوهش خود بهره جسته‌است. از منظر او، فیلم‌های ابرقهرمانی به شکل پیچیده‌ای با بازتولید قدرت امپریالیستی پیوند دارند، اما در عین حال می‌توانند به صورت بالقوه نقدهایی علیه خشونت سیستماتیک و نابرابری‌های جهانی ارائه دهند. برونو بر این نکته تأکید دارد که زیبایی‌شناسی حماسی و احساسی این فیلم‌ها، امکان خلق همدلی و بحران‌سازی در برابر روایت رسمی قدرت را فراهم می‌آورد.

روش تحقیق

این پژوهش فاقد فرضیه‌ای مشخص است و به صورت توصیفی-تحلیلی و با مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته‌است. در این پژوهش، پژوهشگر تلاش کرده ابتدا موضوع را بازتعریف و توصیف کند و مفاهیم مرتبط را به صورت توصیفی ارائه کند و سپس چگونگی کارکرد و ارتباط آنها مورد مطالعه قرارگرفته‌است. در همین راستا، با بهره‌گیری از چارچوب نظری آلن سینفیلد و مفاهیم «خط‌خطا» و «داستان‌های گسلی»، سعی شده است به پرسش‌هایی از جمله اینکه چگونه فیلم‌های ابرقهرمانی در عین بازتولید گفتمان‌های مسلط امنیتی و ملی، واجد گسل‌های ایدئولوژیکی هستند که امکان خوانش‌های مقاوم را در دل روایت‌های به‌ظاهر منسجم فراهم می‌سازند، پاسخ داده شود. جهت پاسخگویی به سؤال‌هایی از این دست و نیل به نتیجه‌ای مشخص، کتب و مقاله‌هایی عموماً به زبان انگلیسی، از این رو که منابع مرتبط با و ناظر بر کتاب‌های مصور به زبان فارسی بسیار اندک هستند، مورد رجوع قرار گرفتند.

DoI: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

چهارچوب نظری

آلن سینفیلد، منتقد ادبی و از نظریه‌پردازان برجستهٔ ماتریالیسم فرهنگی، در کتاب *خط‌خطاها: ماتریالیسم فرهنگی و سیاست خوانش معارض*[۱۳] مفهومی کلیدی را مطرح می‌کند که خود آن را «خط‌خطا[۱۴]» می‌نامد. منظور از خط‌خطا در خوانش فرهنگی سینفیلد، نقاط گسست و شکاف‌های درونی یک متن یا گفتمان است؛ شکاف‌هایی که در آنها تنش‌ها و تناقض‌های ایدئولوژیک نهفته در متن به سطح می‌آیند و امکان بروز صداها و معانی ناهمسو با گفتمان مسلط را فراهم می‌کنند (Sinfield, 1992: 46). سینفیلد این پرسش بنیادین را مطرح می‌کند که اگر ما در دل زبانی به آگاهی می‌رسیم که با نظم مستقر اجتماعی همدست است، پس مقاومت در برابر آن نظم چگونه ممکن می‌شود؟ پاسخ سینفیلد به این پرسش در گرو شناسایی همان شکاف‌های پنهان ایدئولوژیک یا خط‌خطاهاست که متن را از درون دچار گسست می‌کنند. به بیان او، «تمامی روایت‌ها درون خود ارواح روایت‌های بدیلی را دارند که در پی طرد آن‌هایند» (Sinfield, 1992: 46). هر متن فرهنگی (چه ادبی و چه سینمایی) حتی زمانی که گفتمان مسلط را بازتولید می‌کند، به‌ناچار ردپای روایت‌های متفاوتی را نیز در بر می‌گیرد که گفتمان مسلط سعی در حذف یا به‌حاشیه‌راندن آنها دارد (Sinfield, 1992: 46). این «ارواح روایت‌های بدیل» در واقع همان صداهای مخالف یا معانی سرکوب‌شده‌ای هستند که متن «می‌کوشد» انکارشان کند اما حضور شبح‌وارشان نشان‌دهندهٔ وجود شکاف در ساختمان ایدئولوژیک اثر است و به همین‌شکل، تحلیل متن به شیوهٔ ماتریالیسم فرهنگی مستلزم آن است که منتقد به جای تمرکز صرف بر انسجام ظاهری معنا، به این شکاف‌ها و گسل‌های زیرسطحی توجه کند و آنها را بستری برای خوانش مخالف قرار دهد (Sinfield, 1992: 47).

سینفیلد برای توضیح نحوهٔ شکل‌گیری خط‌خطاهای ایدئولوژیک، استدلال می‌کند که در هر نظم اجتماعی، نیروهای مقاومت نه از ذات افراد یا نیت آنان، بلکه از تناقض‌های درونی خود آن نظم سر برمی‌آورند (Sinfield, 1992: 41). او تصریح می‌کند: «استدلال من این است که پتانسیل معارضه‌جویانه درنهایت نه از ویژگی‌های ذاتی اشخاص (هرچند افراد ویژگی‌های خود را دارند)، بلکه از تضاد و تناقضی برمی‌خیزد که نظم اجتماعی ناگزیر در درون خود پدید می‌آورد، حتی هنگامی که در تلاش برای حفظ خویش است» (Sinfield, 1992: 42). به این ترتیب، هر ساختار ایدئولوژیک مسلط به موازات کوشش برای تثبیت و انسجام‌بخشی به خود، به شکلی ناخواسته زمینه‌های گسست خویش را نیز تولید می‌کند. به عنوان نمونه، سینفیلد در تحلیل متون دورهٔ الیزابتی نشان می‌دهد که چگونه گفتمان وفاداری به پادشاهی پیر در زمان ملکه الیزابت اول، در تقابل با نیروی تازه‌نفسی که خواهان تحول بود، دچار خط‌خطا می‌شود؛ به گونه‌ای که نمایشنامه‌های تاریخی شکسپیر (مثل *هنری پنجم*) می‌کوشند این شکاف را با معرفی پادشاهی جوان و قهرمان پر کنند (Sinfield, 1992: 41). در این مثال، کشمکش بین نظم کهنه (نسل قدیم حاکم) و نیروی معارض نوظهور، یک گسل ایدئولوژیک ایجاد کرده که متن ادبی سعی در ترمیم روایی آن دارد؛ ترمیمی که به تعبیر سینفیلد نوعی «راه‌حل جادویی[۱۵]» است برای پوشاندن آن شکاف (Sinfield, 1992: 74). بااین‌حال، حضور همان شکاف گواهی است بر اینکه گفتمان مسلط کاملاً یکدست و بدون مقاومت پیش نمی‌رود.

نکتهٔ مهم در نظریهٔ سینفیلد آن است که وجود خط‌خطاهای ایدئولوژیک در متن، «به‌معنای شکست کامل گفتمان مسلط نیست»، بلکه نشان می‌دهد فرایند سلطه همواره نیازمند مواجهه و مدیریت مقاومت‌های درونی خویش است (Sinfield, 1992: 41). این رو، نمی‌توان هر متن یا روایتی را صرفاً در یکی از دو قطب «کاملاً مطیعِ نظمِ مستقر» یا «کاملاً واژگون‌ساز[۱۶]» قرار داد؛ بلکه به گفتهٔ سینفیلد، متن عرصهٔ جدال و کشمکش مستمر میان نیروهای مسلط و مخالف است و معنای نهایی آن وابسته به شرایط تاریخی و خوانش مخاطب است (Sinfield, 1992: 49). سینفیلد تأکید می‌کند که منتقدان نباید در دام «مدل به‌دام‌افتادن» بیافتند که طبق آن هر تلاش انتقادی درنهایت به نفع نظم موجود مصادره می‌شود (Sinfield, 1992: 24). برعکس، او پیشنهاد می‌کند به جای برچسب «متن واژگون‌ساز»، از اصطلاح «متن معارض[۱۷]» استفاده کنیم تا بدون پیش‌داوری دربارهٔ سرانجام نبرد ایدئولوژیک، صرفاً *حضور* مخالفت در متن را نشان دهیم (Sinfield, 1992: 49). بنابراین، وظیفهٔ منتقد فرهنگی، یافتن خطوط گسل و شکاف‌هایی است که در آنها معانی حاشیه‌ای و مخالف سر برمی‌آورند. چنین رویکردی به خوانش، که

می‌توان آن را «خوانش مخالف» یا «خوانش مقاوم» نامید، بر «عدم‌قطعیت معنای متن» تأکید دارد؛ به این معنی که مخاطب می‌تواند برخلاف انسجام ظاهری روایت، تفسیری بدیل را از دل همان عناصر طردشده و سرکوب‌شده استخراج کند (Sinfield, 1992: 48). سینفیلد در این باره مثالی روشنگر از آثار شکسپیر می‌آورد: او یادآور می‌شود که در کمدی‌های شکسپیری، نمایش ممکن است با ازدواج و آشتی پایان یابد، اما مخاطب «ملزم نیست» تسلیم این فرجام ظاهراً هم‌بسته شود؛ «برای مثال، ناچار نیستیم بپذیریم که شخصیت‌های زن مستقل در کمدی‌های شکسپیر سرنوشت شایستهٔ خود را در پیوندهای زناشویی پایان آن نمایش‌ها پیدا می‌کنند» (Sinfield, 1992: 49). به بیان دیگر، می‌توان بر پایهٔ شواهد متن (مثلاً استقلال و جسارت اولیهٔ این شخصیت‌های زن در میانهٔ نمایش) خوانشی بدیل عرضه کرد که نتیجه‌گیری رسمی اثر را به چالش بکشد. همین منطق در مورد هر متن دیگری صادق است: خط‌خطاهای موجود در متن به ما امکان می‌دهند که روایت‌های گسسته و بدیلی را که در حاشیهٔ متن حضور شبح‌وار دارند، شناسایی و برجسته کنیم. چنین روایت‌های مخفی یا سرکوب‌شده‌ای را می‌توان «داستان‌های گسلی» نامید؛ یعنی داستان‌ها یا معانی بالقوه‌ای که پیرامون گسل‌های ایدئولوژیک متن شکل می‌گیرند و اگرچه ممکن است به‌طور کامل در متن تحقق نیابند، امکان تفسیرهای مقاومت‌آمیز را فراهم می‌کنند. در نتیجه، «خط‌خطا» در نظریهٔ سینفیلد صرفاً یک کاستی روایی نیست، بلکه دریچه‌ای نظری برای خوانش‌های ناهمنوایانه است که سیاست‌های نهفته در متن را آشکار می‌سازد (Ghanbari & Ramin, 2018: 43).

حمله‌های تروریستی ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱ را می‌توان یک نقطهٔ عطف و گسست تاریخی در فرهنگ و سیاست ایالات متحده دانست. پس از این رخداد تکان‌دهنده، سینمای ابرقهرمانی آمریکا دچار رونقی چشمگیر شد و بسیاری از فیلم‌های ابرقهرمانی دهه‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۱۰ مستقیماً یا به‌طور غیرمستقیم به ترومای ۱۱ سپتامبر و پیامدهای ایدئولوژیک آن واکنش نشان دادند (Bruno, 2019: iv). پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهند که فیلم‌های ابرقهرمانی در این دوره سرشار از تنش‌های ایدئولوژیک هستند؛ این فیلم‌ها در مواردی به نقد نهادهای قدرت (مثلاً نقد مجموعهٔ نظامی-صنعتی یا رویه‌های دولتی) می‌پردازند، اما غالباً این نقدهای ضمنی تا پایان روایت خنثی یا کمرنگ می‌شوند (Bruno, 2019: iv). چنین الگویی بیانگر حضور همان خط‌خطاهایی است که سینفیلد توصیف می‌کند: چالش‌هایی که ابتدا در متن فیلم سر برمی‌آورند و گفتمان مسلط را به پرسش می‌گیرند، اما سازوکار روایت می‌کوشد آنها را مهار کرده و نظم نمادین را دوباره برقرار سازد. با این همه، وجود این لحظات تعارض‌آمیز نشان می‌دهد که متن فیلم نیز چندان یک‌دست نیست و امکان خوانش‌های متفاوت را فراهم می‌آورد. در چارچوب نظری سینفیلد، می‌توان گفت فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر مملو از خط‌خطاهای ایدئولوژیک‌اند که زیر سطح روایت‌های قهرمانانه پنهان شده‌اند. هرچند این فیلم‌ها در نگاه نخست روایت‌هایی منسجم از پیروزی خیر بر شر و تثبیت دوبارهٔ نظم اجتماعی عرضه می‌کنند، اما با دقت بیشتر می‌توان شکاف‌های گفتمانی مهمی را در آنها شناسایی کرد که همان داستان‌های گسستهٔ ناگفته را در دل روایت ممکن می‌سازند.

از منظر پژوهش حاضر، به‌کارگیری مفاهیم خط‌خطا و داستان گسلی به ما اجازه می‌دهد تا فیلم‌های ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر را نه صرفاً به عنوان روایت‌های سرراست تبلیغ‌کنندهٔ ایدئولوژی رسمی، بلکه به مثابه متن‌هایی پر از گفتمان‌های درونی متعارض تحلیل کنیم. هر فیلم ابرقهرمانی جریان اصلی را می‌توان به منزلهٔ میدان نبردی ایدئولوژیک نگریست که در آن روایت مسلط (اسطورهٔ قهرمان منجی) در تقابل با روایت‌های حاشیه‌ای (تردیدها، انتقادها و مقاومت‌ها) شکل می‌گیرد. به بیان سینفیلد و همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، «هر موضعی در درون خود ضدِ ذات خود را نیز فرض می‌گیرد»؛ بنابراین در دل داستان هر قهرمان، ضدداستان‌هایی نهفته است که منتظر مجال ظهور هستند. کار تحلیل‌گر فرهنگی این است که این ضدداستان‌ها یا داستان‌های گسست را از خلال نشانه‌های متن آشکار سازد و نشان دهد چگونه متن فیلم، فراتر از خواست خودآگاه خالقانش، سیاست و ایدئولوژی زمانه را بازتاب می‌دهد. چنین رویکردی نسبت به سینمای ابرقهرمانی پس از ۱۱ سپتامبر می‌تواند آشکار کند که این فیلم‌ها چگونه هم‌زمان دو کار انجام می‌دهند: از یک سو التیام فرهنگی را از طریق قهرمان‌پردازی و بازگرداندن حس قدرت و امنیت به مخاطبان در دوران پسابحران موجب می‌شوند و از سوی دیگر، افشای تنش‌های حل‌نشدهٔ جامعه

DoI: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

را از طریق نشان دادن آنچه باید سرکوب یا رفع‌ورجوع شود دنبال می‌کنند. خط‌خطاهای ایدئولوژیک در این فیلم‌ها همان نقاطی هستند که این دو کارکرد متعارض به هم می‌رسند. پژوهشگر از خلال تحلیل این نقاط گسل می‌تواند به خوانشی مقاوم از متن دست یابد؛ خوانشی که به جای پذیرفتن بی‌چون‌وچرای نظم بازنمایی‌شده در پایان‌بندی فیلم، دری به روی «ارواح» روایت‌های بدیل داستان گشوده است و سیاست پنهان در پس روایت را برملا می‌سازد. این دقیقاً همان هدفی است که سینفیلد با طرح مفاهیم خط‌خطا و خوانش معارض دنبال می‌کند: سیاسی‌کردن خوانش متن از راه توجه به تناقض‌های درونی آن. در نتیجه، سینمای ابرقهرمانی پسا ۱۱ سپتامبر را می‌توان به یاری آرای سینفیلد بستری حاصلخیز برای مطالعهٔ کشمکش‌های ایدئولوژیک نهفته دانست؛ کشمکش‌هایی که هرچند زیر نقاب سرگرمی عامه‌پسند پنهان شده‌اند، اما به واسطهٔ همان خطوط گسل روایی، روایت‌های مقاومت خود را به آگاه‌ترین تماشاگران عرضه می‌کنند.

بحث و بررسی

در هشت سال اول قرن بیست و یکم، اقتباس از کتاب مصور از یک گرایش به یک ژانر تمام عیار تبدیل شد. در این مدت، فیلم‌ها از دو گرایش تولید عامه‌پسند فاصله گرفتند. نخست اینکه آنها سود بیشتری از گیشهٔ داخلی نسبت به خارج از کشور حاصل کردند؛ درحالی‌که در هالیوودِ مدرن، فیلم‌های پرهزینه بخش زیادی از فروش گیشهٔ خود را از اکران خارج از کشور به دست می‌آورند، به‌طور غیرمشابهی، در سال‌های بین ۲۰۰۲ تا ۲۰۰۸، موفق‌ترین اقتباس‌ها از کتاب‌های مصور (به استثنای فرانچایز *مرد عنکبوتی*) بیشتر درآمد خود را از آمریکای شمالی به دست می‌آوردند که به عنوان مثال *شوالیه تاریکی* (۲۰۰۸) حدود ۵۴ درصد از فروش گیشه خود را از فروش داخلی کسب کرد. در همان بازه زمانی هفت ساله، موفق‌ترین فیلم غیر اقتباسی کتاب مصور که هر سال اکران می‌شد، بدون استثنا در گیشهٔ بین‌المللی به‌طور قابل‌توجهی فروش بیشتری داشت که در بین آنها می‌توان به دو دنباله[۱۸] برای *ارباب حلقه‌ها*، دو دنباله برای *شرک*[۱۹]، و فیلم‌های جدید *ایندیانا جونز*[۲۰] و *جنگ ستارگان*، و *دزدان دریایی کارائیب: سینهٔ مرد مرده*[۲۱] (۲۰۰۶) اشاره کرد. گرایش دومی که در این آثار مشهود بود نیز تأکید پیوسته بر هویت ملی بود. به نظر می‌رسد که اقتباس‌های سینمایی از کتاب‌های مصور با ترفندهای گسترده‌تری که از «ویژگی‌های ملی، منطقه‌ای یا تاریخی» (Hutcheon, 2006: 147) برای جذب مخاطبان بین‌المللی تمرکززدایی می‌کنند در تضاد هستند. چه بسا، اقتباس‌های کتاب‌های مصور به‌طور فزاینده‌ای از وضعیت خود به‌عنوان یک سرگرمی در ایالات متحده بهره برده‌اند؛ توسعه‌ای که حداقل تا حدودی توسط گرایشات پس از وقایع ۱۱ سپتامبر تسریع شده است. به عنوان مثال، بسیاری از عناصر *مرد عنکبوتی* برای تطبیق با نگرش‌های پس از ۱۱ سپتامبر، مانند سکانسی که نیویورکی‌ها به کمک قهرمان در پل کوئینز بورو[۲۲] می‌آیند، تقویت شدند. به همین نحو، در *مرد عنکبوتی ۲* (۲۰۰۴)، محلهٔ قهرمان داستان یعنی فارست هیلز[۲۳] به پرچم‌های ایالات متحده (که در فیلم اول وجود نداشت) مزین شده است ـ نمونه‌ای از ملّی‌گرایی که در این جریان خاص از فیلم‌سازی هالیوود نفوذ می‌کند. این دو ویژگی متفاوت نشان می‌دهند که اقتباس‌های کتاب‌های مصور به‌طور منحصربه‌فردی با علایق سینمایی مخاطبان آمریکا مطابقت دارد. بااین‌حال، آیا با در نظر گرفتن این مفهوم می‌توان نتیجه گرفت که این فیلم‌ها برای وفادارترین دسته از مخاطبان کارکرد آیینی دارند؟ آلتمن با عدم تصدیق تحلیل آیینی این ژانر، موضع اتخاذ شده توسط محققانی مانند جان کاولتی، لئو برودی[۲۴]، ویل رایت[۲۵] و توماس شاتز را این‌طور توضیح می‌دهد: «مخاطبان با انتخاب فیلم‌هایی که از آنها حمایت می‌کنند، ترجیحات و باورهای خود را آشکار کرده و بنابراین استودیوهای هالیوود را به تولید فیلم‌هایی که انعکاسی از تمایلات آنها هستند ترغیب می‌کنند... علاقه به فیلم دیدن فارغ از اینکه صرفاً یک سرگرمی است، باعث ایجاد حس رضایتی می‌شود که بیشتر شبیه آن حسی است که با مذهب همراه است» (Altman, 2004: 83). پس از ۱۱ سپتامبر، منتقدان اغلب اقتباس‌های کتاب‌های مصور را با چند کارکرد همگرا و وابسته بهم مرتبط می‌دانستند: نوستالژی، واقعیت‌گریزی، تحقق آرزو، فردگرایی و کهن‌الگوی نیروی خود گمارده، و زیربنای ایدئولوژیک.

نوستالژی به مثابه بازگشتِ سرکوب‌شده و بازسازی گفتمان مسلط

آرت اشپیگلمن[۲۶]، برنده جایزه پولیتزر، در واکنش به

۱۱ سپتامبر، در اثرش با عنوان «در سایهٔ هیچ برجی[۲۷] »، نمادهایی را از کمیک‌های نخستین مانند «کوچه هوگان[۲۸]» و «نمو کوچولو در سرزمین خواب‌ها[۲۹]» وام گرفت که شهر در آنها مانند یک زمین بازی به جای یک قبرستان به تصویر کشیده شد. اشپیگلمن که خود اهل نیویورک است در مقدمهٔ این مجموعه می‌نویسد: «تنها آثار فرهنگی که توانستند چشم‌ها و مغزم را در چیزی غیر از از تصاویر برج‌های در حال سوختن غرق کنند، کمیک استریپ‌های قدیمی بودند. اتفاقی حیاتی و بی‌غل وغش از آغاز دلگرم‌کنندهٔ قرن بیستم» (Spiegelman, 2004: 1). بسیاری از واکنش‌ها به ۱۱ سپتامبر به‌طور مشابه از زاویه دید نوستالژیک بودند، همان‌طور که ملنیک شرح می‌دهد: «جای تعجب نیست که به دنبال این حملهٔ وحشتناک، فیلم‌سازان حس دلتنگی آنی نسبت به گذشته‌ی نزدیک ابراز کنند» (Melnick, 2009: 128).

مقام اسطوره‌ای که شخصیت‌های کتاب مصور مانند سوپرمن، بتمن و مرد عنکبوتی طی دهه‌ها اقتباس به آن دست یافته‌اند، تضمین‌کنندهٔ پذیرش و مقبولیت گسترده‌ای است که از آن برخوردار هستند. همچنین نباید نقش فناوری‌های جدید که «به محملی مناسب برای تحقق صورت روایی اساطیر مدرن... بدل شده‌است» (حسینی، ندایی، ۱۴۰۱: ۷۲) را نیز در شکل‌گیری این پذیرش فراموش کرد. درحالی‌که محققان مطالعات اقتباس اغلب به جذابیت نوستالژیک نسخه‌های سینمایی علاقمندی‌های دوران کودکی اشاره کرده‌اند، لیندا هاچئون[۳۰] آنها را با شعرهای مهد کودک مقایسه می‌کند که «این نوع تکرار، آسودگی، درک کامل‌تر و اعتماد به نفسی را به همراه می‌آورد که ناشی از دانستن آن چیزی است که قرار است اتفاق بیفتد» (Hutcheon, 2006: 114). بنابراین، بسیاری از اقتباس‌های کتاب مصور، مانند *مرد عنکبوتی*، *چهار شگفت‌انگیز*[۳۱] (۲۰۰۵)، و *بازگشت سوپرمن*، از حس نوستالژیکی که ملنیک در فضای پس از ۱۱ سپتامبر در ایالات متحده شناسایی کرد بهره می‌بردند.

با این حال، دبورا کارتمل[۳۲] این موضوع را طرح می‌کند که چگونه اقتباس‌ها با حذف عناصری از منبع که ممکن است «ناخوشایند» به نظر برسند برای ارضای «تمایل نوستالژیک برای نسخه‌ای بی‌عیب از گذشته» (Cartmell, 1999: 26) پیش می‌روند. تعدادی از اقتباس‌های کتاب‌های مصور پس از ۱۱ سپتامبر به‌طور فعال در این جریان شرکت کردند و تلاش کردند نسخه‌ای خوشبینانه از گذشتهٔ تخیلی و واقعی را به مخاطبان ارائه دهند. به عنوان مثال، دشمن سوپرمن، لکس لوتر[۳۳]، در کمیک مدرن به شخصیت پیچیده‌تری تبدیل شده بود که حتی به ریاست جمهوری ایالات متحده نیز رسید.

در حالی که برخی از فیلم‌های کتاب مصور، نوستالژی آرامش‌بخشی را به مخاطب خود ارائه می‌کنند که ناشی از محبوبیت دیرینه و چندنسلی‌بودگی شخصیت‌هایشان است، آنها همچنین قسمتی از «نوستالژی ساختاری» بودند که استیون جی اشنایدر[۳۴] در گرایش‌های سینمایی پس از ۱۱ سپتامبر در آمریکا شناسایی کرد. اشنایدر در مورد این پدیده خاطرنشان می‌کند که «برخی از مخاطبان با دیدن صحنه‌هایی از افق نیویورک بدون برج‌های دوقلو در فیلم *زوالندر*[۳۵] آن را هو کردند، در حالی که تماشاگران فیلم *گلیتر*[۳۶] حضور آنها در فیلم را تشویق کردند (Schneider, 2004: 39).

سازندگان کمیک آمریکایی همواره ارتباط محکمی با زندگی شهری، به‌ویژه نیویورک داشته‌اند. اشپیگلمن پیدایش کمیک‌های روزنامه را «حدود صد سال و دو بلوک دورتر از گروند زیرو[۳۷]» تعیین می‌کند (Spiegelman, 2004: 2). به همین شکل دانکن و اسمیت اشاره می‌کنند که از اولین روزهای پیدایش این فرم، «تقریباً تمام کمیک‌های آمریکایی توسط چند صد نفر در نیویورک ساخته شده‌اند» (Duncan & Smith, 2009: ix). در نتیجه، چه متروپلیس[۳۸]، چه گاتهام[۳۹]، و یا استارسیتی[۴۰]، به نظر می‌رسد که تمام کمیک‌ها در نیویورک اتفاق می‌افتند، گویی چنین است که شهر گاتهام بتمن همان منهتن[۴۱] پایین‌تر از خیابان چهاردهم در نیمه شبی در سردترین شب ماه نوامبر است. این شباهت‌ها در اقتباس‌های سینمایی نیز آشکار هستند که سوپرمن به روشنی در حال پرواز بر فراز خط افق نیویورک با تصویر مرکز تجارت جهانی در فیلم *سوپرمن: فیلم* است. شخصیت‌های مارول کامیکس در دهه ۱۹۶۰ (مانند چهار شگفت‌انگیز، مرد عنکبوتی، و بی‌باک) از نمادهای ساختگی اجتناب کرده و در اولین و مهم‌ترین شهر آمریکا ساکن شدند، گویی «مارول آنچه را که نیویورکی‌ها مدت‌ها به آن شک داشتند را تصدیق کرد، نیویورک فقط مرکز دنیا نبود، بلکه مرکز تمام هستی بود!» (Bainbridge 2010: 167).

DoI: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

همان‌طور که هنری جنکینز[۴۲] در تحلیل خود از کتاب‌های مصور ۱۱ سپتامبر اشاره کرد، «کمیک‌های ابرقهرمانی برای برخی به زمانی غیرتجملی‌تر بازمی‌گردند و کاربردی نوستالژیک دارند» (Jenkins, 2006: 79). این ارزیابی را می‌توان توسعه داد تا بسیاری از اقتباس‌های سینمایی را در بر گیرد؛ اقتباس‌هایی که شناخت بینانسلی و فضایی شهری را در دل خود دارند. این دو عنصر موقعیتی ایده‌آل برای این ژانر ایجاد می‌کنند تا جریان‌های نوستالژیک گسترده‌تر حاکم بر فرهنگ عامه آمریکا پس از ۱۱ سپتامبر را هدایت کند.

در نظریه سینفیلد نیز، نوستالژی نه صرفاً بازگشت به گذشته‌ای معصومانه، بلکه تلاشی است برای استتار و بازتولید گفتمان مسلط در پوشش پناه بردن به «خاطره‌ای جمعی». در واقع بازگشت به شخصیت‌های اسطوره‌ای همچون سوپرمن و مرد عنکبوتی یا تصاویری از برج‌های دوقلو، عملکردی صرفاً آرامش‌بخش ندارد؛ بلکه «داستانی گسلی» را سرکوب می‌کند که شامل تزلزل در اعتماد به نظم شهری، سرمایه‌داری جهانی و حس امنیت ملی است. این آثار از طریق یک شکل‌بندی نوستالژیک، آن‌گونه که هاچئون نیز اشاره می‌کند، با حذف عناصر «ناخوشایند» از گذشته، نسخه‌ای پاکسازی‌شده از تاریخ می‌سازند. این «پالایش گذشته» دقیقاً همان جایی‌ست که خط‌خطای سینفیلدی رخ می‌دهد: تضاد میان میل به بازگشت به گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد، و واقعیت بحرانی حال. همین تضاد، شکاف ایدئولوژیکی را آشکار می‌سازد که بر اساس آن، فیلم‌های اقتباسی تلاش می‌کنند با احضار تصاویر کودکانه، گفتمان مسلط سرمایه‌داری لیبرال آمریکایی را از طریق فرم سرگرمی بازسازی کنند. ولی درون همین بازنمایی آرامش‌بخش، نشانه‌هایی از تردید و گسست نیز نهفته است؛ نظیر واکنش‌های متناقض مخاطبان به حضور یا حذف برج‌های دوقلو در فیلم‌ها، که نشان از فعال شدن «گسست روایی» در ساحت ناخودآگاه فرهنگی دارد.

واقعیت‌گریزی و سازوکارهای ایدئولوژیک انکار خط‌خطا

در کنار جریان‌های نوستالژیک، تأکیدی در فرهنگ عامه آمریکا پس از ۱۱ سپتامبر بر واقعیت‌گریزی وجود داشت. برای مثال، رتبه‌بندی کمدی نیویورکی *فرندز* در پی حملات تروریستی ۱۷ درصد بهبود یافت، و این برنامه «در دوران پس از ۱۱ سپتامبر از عطش آمریکایی‌ها برای دیدن برنامه‌هایی که دوست داشتند، بهرهٔ بسیاری برد» (Carter, 2002: E1). جک متیوز[۴۳]، ستون‌نویس *نیویورک دیلی نیوز*[۴۴] نیز در بررسی سالِ سینمایی در دسامبر ۲۰۰۱ پیش‌بینی کرد که مخاطبان آمریکایی «مشتاق به فرار از بلای مبهمی که اخیراً متحمل شده‌ایم خواهند شد» و اضافه کرد که استودیوهای بزرگ «فیلم‌های واقعیت‌گریز را همچون هواپیماهایی به سمت لاگاردیا[۴۵] ردیف کرده‌اند.»

واقعیت‌گریزی مدت‌هاست به‌عنوان یکی از جذابیت‌های اساسی کتاب‌های مصور در نظر گرفته می‌شود. این جنبه از کتاب‌های مصور اساس رمان *ماجراهای شگفت‌انگیز کاوالیر و کلی*[۴۶] برندهٔ جایزهٔ پولیتزر را شکل می‌دهد. خواه واقعیت‌گریزی یک فضیلت باشد یا محدودیت، عموماً به‌عنوان بخشی کلیدی در کتاب‌های مصور که به اقتباس‌ها تعمیم می‌یابد شناخته شده است. آلدو جی. رگالادو[۴۷] معتقد است که اقتباس‌کنندگان «ترجیح می‌دهند فانتزی‌های واقعیت‌گریز و اسطوره‌شناسی‌های خوش‌بینانهٔ فردگرایی قهرمانانه آمریکایی را تداوم بخشند» (Regalado, 2007: 128) حتی اگر این کار به قیمت از دست دادن فضایل دیگر منبع اصلی صورت پذیرد. این امر به‌ویژه پس از ۱۱ سپتامبر که اقتباس‌های کتاب‌های مصور اغلب با گرایشات گسترده‌تر واقعیت‌گریزی مطابقت داشتند رایج بود.

سکانس‌های اکشن فیلم‌های اقتباس‌شده از کتاب‌های مصور صرفاً رویدادهای ۱۱ سپتامبر را مرور نمی‌کردند، بلکه دریچه‌ای به دنیایی که در آن امکان داشت از این تراژدی جلوگیری شود ارائه می‌کردند. به‌عنوان مثال، همان‌طور که ابرقهرمانان در کمیک‌های دههٔ ۱۹۳۰ به‌عنوان تنها کسانی به تصویر کشیده می‌شدند که قادر به زندگی در شهرهای بزرگ بودند، در اقتباس‌های مدرن نیز ابرقهرمان همچنان به‌عنوان ساکن ایده‌آل شهری آمریکا به تصویر کشیده می‌شود که به شکل منحصر به فردی از پس موانع بر می‌آید؛ از تحویل پیتزا در ترافیک ساعت شلوغی گرفته تا متوقف کردن قطارهای لجام گسیخته (*مرد عنکبوتی ۲*)، از نجات یک هواپیمای در حال سقوط (*بازگشت سوپرمن*) تا خنثی کردن حملات تروریستی (*بتمن آغاز می‌کند*). بدیهی است این موانع به‌طور فزاینده‌ای موانع و عواقب حوادث ۱۱ سپتامبر را منعکس و/یا بازنگری می‌کردند. اسکات بوکاتمن[۴۸] در کتاب خود

تحت عنوان *مسائل جانبه*[۴۹] نتیجه‌گیری می‌کند: «ابر قهرمانان وجود دارند تا شهر را آباد کنند... آنها مانند سایر آسمان‌خراش‌ها و بناهای تاریخی کلان‌شهر شکل خود را حفظ می‌کنند» (Bukatman, 2003: 222-23). پس از ۱۱ سپتامبر، قهرمان کتاب مصور به عنوان مدافع سرسخت شهر مدرن ایالات متحده در موقعیت ایده آلی قرار داشت تا داستان‌هایی را بر روی صحنه بیاورد که اعتماد به ساختار شهر را از طریق شبیه‌سازی‌های واقعیت‌گریزی و بازآفرینی‌های خوش‌بینانه از روایت‌های ۱۱ سپتامبر تجدید می‌کرد که چنین شهری از منظر بنیامین، کلاژی از زندگی جاری، «الهیات و عامی‌گری» (گودرزی، فرزانه‌پور، ۱۳۸۵: ۲۶) است.

در همین باره، سینفیلد باور دارد که گفتمان‌های مسلط، از طریق شکل‌دهی به میل عمومی، تلاش می‌کنند خطوط گسل (خط‌خطاهای فرهنگی) را «عادی‌سازی» یا «ناپیدا» کنند. زمانی که از «واقعیت‌گریزی» صحبت می‌کنیم، گویی شاهد نوعی فرار جمعی از تروما و بحران هستیم که به‌جای مواجهه نقادانه، ترجیح می‌دهد با جهان‌های تخیلیِ ساده‌سازی‌شده روبه‌رو شود. همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، مخاطبان پس از ۱۱ سپتامبر به سریال‌های کمدی و فیلم‌های فانتزی بیش از پیش گرایش یافتند. این «فرار»، در سطحی سینفیلدی، نوعی مکانیسم دفاعی ایدئولوژیک محسوب می‌شود که با خاموش کردن گسست‌ها، از بروز روایت‌های انتقادی جلوگیری می‌کند. اما این واقعیت‌گریزی دقیقاً به همین دلیل خط‌خطاست: زیرا نیاز به آن، ناشی از شکست گفتمان‌های مسلط در تأمین معنا، امنیت و هویت است. هرچه تخیل ابرقهرمانانه در فیلم‌ها افزایش می‌یابد، نشانگر آن است که جهان واقعی دچار فروپاشی معنایی شده است. سینفیلد تأکید می‌کند که خواننده/بیننده آگاه، باید این شکاف را به عنوان «نقطه مقاومت[۵۰]» تشخیص دهد و نه «حلقه فرار[۵۱]» (Sinfield, 1992: 77). بنابراین سکانس‌هایی همچون نجات هواپیما یا توقف حملهٔ تروریستی، به جای آنکه صرفاً خیال‌پردازی باشند، به مثابه بازنماییِ ناکامی در جلوگیری از تراژدی اصلی و تلاش گفتمان برای بازسازی خود در برابر آن تلقی می‌شوند.

تحقق آرزو و فانتزی لیبرال فردگرایانه: بازتولید یا مقاومت؟

کتاب‌های مصور همچنین به دلیل تحقق آرزوهای خوانندگان –نقشی که اقتباس‌هایشان نیز ایفا می‌کنند– همواره مورد توجه قرار دارند. یکی از جنبه‌های کلیدی این تحقق آرزو، تبدیل شخصیت‌های کتاب‌های مصور از شخصیتی بی‌نام‌ونشان، آرام و ناتوان به قهرمان‌هایی تسخیرناپذیر است که به خوانندگان اجازه می‌دهد تا با هویت مخفی قهرمان داستان هم‌ذات‌پنداری کرده و در عین حال به شخصیت قهرمانانهٔ او بپردازند. خالقان کمیک اغلب از این هم‌ذات‌پنداری بهره می‌گرفتند، همان‌طور که استن لی، *مرد عنکبوتی شگفت‌انگیز شماره ۹* (فوریه ۱۹۶۴) را این‌گونه به پایان می‌رساند: «شگفت‌انگیزترین نوجوان جهان یعنی مرد عنکبوتی، ابرقهرمانی که می‌توانست تو باشد!» اومبرتو اکو[۵۲] نیز در مقالهٔ خود، *افسانهٔ سوپرمن*[۵۳] که بسیار مورد ارجاع بوده‌است، معتقد است با رفتار «هراسناک، بزدل، نه چندان باهوش، ناخوشایند، کوته‌بین و مطیع» کلارک کنت[۵۴]، او «معمولاً به یک خواننده معمولی که مورد آزار و اذیت عقده‌ها و تحقیر هم‌نوعان خود قرار می‌گیرد، هویت می‌بخشد» (Eco, 1972: 14-15). این هم‌ذات‌پنداری بیننده تا حدی به واسطهٔ سادگی هنری کتاب‌های مصور تسهیل می‌شود: «وقتی به عکسی از طراحی رئالیستی از یک چهره نگاه می‌کنید، آن را به عنوان چهرهٔ شخص دیگری می‌بینید. اما وقتی وارد دنیای کارتون می‌شوید، خود را می‌بینید» (McCloud, 1994: 36). این جنبه از هم‌ذات‌پنداری ممکن است به توضیح این موضوع کمک کند که چرا ستاره‌های هالیوود و بازیگران مطرح به‌ندرت برای نقش‌های اصلی اقتباس‌های کتاب مصور انتخاب می‌شوند. جیمز نارمور[۵۵] اشاره می‌کند که چگونه ستارگان فیلم «شخصیت‌های نمادین و سیاهی‌لشگر سینمایی» هستند (Naremore, 2007: 115)، ویژگی‌ای که از تحقق آرزوهای این خیال‌پردازی‌های واقعیت‌گریز می‌کاهد. بنابراین، اقتباس‌های کتاب‌های مصور اغلب بازیگرهای نسبتاً ناشناخته را در نقش‌های اصلی نشان می‌دهند که مانع هم‌ذات‌پنداری نمی‌شوند. به نظر می‌رسد این فقدان بازیگران مشهور در نقش‌های اصلی، که به عنوان تسهیل‌گر «هم‌ذات‌پنداری» در نظر گرفته می‌شود، در چارچوب نظری سینفیلد، نشانه‌ای است از تلاش گفتمان برای نامرئی ساختن مکانیزم‌های بازنمایی قدرت؛ گویی که قهرمان «هر کسی» می‌تواند باشد، اما این «هر کسی» همواره با هنجارهای نژادی، جنسیتی، و طبقاتی خاصی همخوانی دارد؛ و اینجا نیز خط‌خطا نمایان می‌شود. بااین‌حال، «از آنجا که آنها

DoI: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

تحقق آرزو هستند، بنابراین مطالعه در مورد ابرقهرمانان، مطالعهٔ کمبودهای محسوس در جامعه و آنچه «قهرمان بودن» لزوماً مستلزم آن است نیز هست» (Bain-bridge, 2009: 64). ازهمین‌رو، «تحقق آرزو» به‌ظاهر مؤید نوعی آزادی، امید، و توانمندسازی شخصیت‌های حاشیه‌ای است، اما از منظر سینفیلد، دقیقاً در همین نقاط، شکاف‌های ایدئولوژیک قابل ردیابی‌اند. شخصیت‌هایی مانند پیتر پارکر، از یک نوجوان دست‌وپاچلفتی به قهرمانی شکست‌ناپذیر بدل می‌شوند؛ امری که در خوانش لیبرال، نشانه‌ای از «تحقق خود[۵۶]» و دموکراسی فرصت‌هاست. اما سینفیلد این‌گونه فانتزی‌ها را محصول «گفتمان‌سازی‌های میل‌محور» می‌داند که نه برای آزادسازی سوژه، بلکه برای بازتولید هنجارهای نظم مستقر طراحی شده‌اند. تضادی که بینبریج به آن اشاره می‌کند، محل شکل‌گیری «داستان‌های گسلی» است: سوپرمن تلاش می‌کند جامعه‌ای را نجات دهد که در واقع در حال فروپاشی اخلاقی، اجتماعی و امنیتی است؛ بتمن با ترس‌های شخصی‌اش مبارزه می‌کند اما خشونتش بازنمای قدرت دولتی را تکرار می‌کند و تونی استارک با «پرهیز دادن دشمنان از بیرون آمدن از غار» به بازتولید گفتمان امنیتی–نظامی پس از ۱۱ سپتامبر می‌پردازد: «در نقاط خط‌خطا، چشم‌انداز مخالف ممکن است کشف و بیان شود» (Sinfield, 1992: 35).

فردگرایی و کهن‌الگوی نیروی خودگمارده

کارکردهای آیینی (نوستالژی، واقعیت‌گریزی و تحقق آرزو) که اقتباس‌های کتاب‌های مصور دارا هستند، ممکن است تا حدودی به توضیح محبوبیت فزایندهٔ آنها پس از ۱۱ سپتامبر کمک کنند، زیرا تماشاگران آمریکایی خواستار آسودگی‌ای بودند که این فیلم‌ها به ارمغان می‌آوردند، و استودیوهای سودجو مشتاق به عرضهٔ آن بودند. بااین‌حال، علی‌رغم احساس مسئولیتی که به نظر می‌رسید اقتباس‌های کتاب‌های مصور در قبال خواسته‌های مخاطبان داشتند، گرامی‌داشت مفهوم جمعی اجتماع عرصهٔ دیگری بود که این فیلم‌ها در تقلا برای تطابق با آن بودند.

شخصیت‌های کتاب‌های مصور مدت‌هاست به خاطر فردگرایی‌شان مورد توجه قرار گرفته‌اند. آنها حتی جای خالی را که پیش‌تر از ظهور اومانیسم منحصرا در اختیار خدا یا خدایان بود را پر کرده‌اند (دی‌پائولو، ۱۴۰۰: ۹). این فردیت اغلب به صورت تهدیدآمیز به تصویر کشیده می‌شود: «قدرت مطلق و آزادی ابرقهرمانان از قانون، آنها را هم به سرمایه و هم بدهی در برابر آر اس ای[۵۷] [دستگاه‌های سرکوبگر دولتی[۵۸]] تبدیل می‌کند» (Hughes, 2006: 547). بااین‌حال، فردیت تهدیدآمیز شخصیت کتاب‌های مصور با روحیهٔ سرگرمی‌های ایالات متحده پس از ۱۱ سپتامبر که قهرمانان در بین ما هستند، و نه بالاتر از ما، مطابقت نداشت. همچنین، همبستگی قهرمان و جامعه با منبع اصلی و اصول اصلی ابرقهرمان در تضاد بود. در این دهه، فیلم‌هایی غالب شدند که در آن قهرمانان کتاب‌های مصور افراد تهدیدآمیزی تلقی می‌شدند. در حالی که ممکن است این فیلم‌ها کارکردهای آیینی دیگر سرگرمی‌های پس از ۱۱ سپتامبر را در بر نداشته باشند، اما اسطوره‌شناسی‌ای را ارائه کردند که در آغاز ۱۱ سپتامبر طنین بیشتری داشت.

علی‌رغم تلاش‌هایی که برای تعدیل فردگرایی قهرمانان کتاب‌های مصور پس از ۱۱ سپتامبر انجام شد، این شخصیت‌ها آخرین بازگویی‌های یک سنت اسطوره‌ای از افراد استثنایی را به تصویر می‌کشند که به دنبال انتقام بی‌عدالتی‌هایی هستند که بر خود و جامعه‌شان اعمال می‌شود. بسیاری از این قهرمانان از جانب کسانی که قصد محافظت‌شان را دارند تأیید شده نیستند و می‌توان آنها را در زمرهٔ قهرمانان خودگمارده قرار داد. روزنبام[۵۹] و سدربرگ[۶۰] در ارزیابی خود از قهرمانان خودگمارده خاطرنشان می‌کنند که «تاریخ آمریکا مملو از نمونه‌هایی از گروه‌های خصوصی است که «نظم و قانون» را در جایی که منسوخ شده ترمیم و در بخش‌هایی که دستگاه رسمی دولت هنوز به رسمیت نشناخته وضع می‌کنند» (Rosenbaum & Seder-berg, 1974: 549). خصوصیات ضداجتماعی تعدادی از این نیروهای خودگمارده و راهزنان اجتماعی واقعی، مانند خواکین موریتا[۶۱]، جسی جیمز[۶۲] و ویلیام بانی[۶۳]، در مدیای آن زمان نادیده گرفته شده و قهرمان افسانه‌های کشورشان شدند. این اسطوره‌ها الهام‌بخش شخصیت‌های هفت‌تیرکش داستانی مانند *ویرجینیایی*[۶۴]، *هوپالونگ کسیدی*[۶۵]، و *زورو*[۶۶] بودند و بنابراین تضمین می‌کنند که کهن‌الگوی نیروی خودگمارده و روایت انتقام به اساس فولکلور آمریکایی تبدیل شود. فیلم کتاب مصور ادامه‌ای از این کهن الگو است، اما شباهت قهرمان فیلم وسترن و قهرمان کتاب‌های مصور فراتر از شباهت‌های سطحی است

و به یک ایدئولوژی مشترک برمی‌گردد که اساس بسیاری از اساطیر آمریکایی است و توسط رهبران آن پس از ۱۱ سپتامبر برانگیخته شد.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به روشنی آشکار می‌سازد که از نظر نگارنده، فیلم‌های ابرقهرمانی اقتباسی در دوره پس از وقایع ۱۱ سپتامبر نه‌تنها به عنوان محصولاتی برای سرگرمی‌سازی عمل کرده‌اند، بلکه هم‌زمان در بازتولید و بازپیکربندی گفتمان‌های غالب فرهنگی، سیاسی و ایدئولوژیک آمریکا نقش مؤثری داشته‌اند. تحلیل انجام‌شده بر اساس نظریه «خط‌خطا» از آلن سینفیلد، نگارنده را به این نتیجه رسانده است که روایت‌های این فیلم‌ها که به‌ظاهر منسجم و منظم هستند، در سطوح عمیق‌تر دارای گسل‌ها و شکاف‌هایی‌اند که امکان خوانش‌های مقاوم را فراهم می‌آورند. در حقیقت، این فیلم‌ها نه بازتابی مستقیم از سیاست‌های رسمی پس از ۱۱ سپتامبر، بلکه عرصه‌ای برای کشمکش میان گفتمان‌های متعارض و ناپایدار هستند؛ کشمکش‌هایی که در تضاد میان صورت‌بندی اسطوره‌ای قهرمانان و واقعیت‌های جامعه پسابحرانی نمود می‌یابند. نگارنده در پژوهش حاضر فیلم‌های ابرقهرمانی را از دو منظر بررسی می‌کند. نخست، از منظر نقش آنها در بازسازی گفتمان امنیت؛ تحلیل‌ها نشان داده است که ابرقهرمانان در مقام ناجی، جایگزین نمادهای امنیتی شکست‌خورده‌ای مانند برج‌های دوقلو شده‌اند. بااین‌حال، به باور نگارنده، این جایگزینی در لایه‌های ناخودآگاه به معنای پذیرش فروپاشی نظم نمادین پیشین و ناکارآمدی نهادهای رسمی است. بنابراین، گرچه پایان این فیلم‌ها به ظاهر منظم و اطمینان‌بخش است، حضور خود قهرمانان نشانگر نوعی عدم اطمینان در بنیان‌های نظم اجتماعی است؛ پدیده‌ای که سینفیلد آن را «خط‌خطای ایدئولوژیک» نام می‌نهد. دوم، درباره کارکرد آیینی سه‌گانه شامل نوستالژی، واقعیت‌گریزی و تحقق آرزو، نگارنده نتیجه می‌گیرد که این عناصر نه‌فقط ابزارهایی روایی بلکه سازوکارهایی برای مدیریت بحران‌های فرهنگی و روانی پس از حادثه‌اند. نوستالژی در قالب بازگشت به شخصیت‌های اسطوره‌ای، گرچه به نظر می‌رسد خاطره جمعی و تداوم فرهنگی را احیا می‌کند، اما به باور نویسنده، در خود تضاد میان گذشته آرمانی و وضعیت بحرانی کنونی را پنهان دارد. از سویی دیگر، واقعیت‌گریزی به شکل فانتزی‌ها و جهان‌های بدیل، از دید نویسنده، انکار جمعی ترومای تاریخی و سیاسی است. تحقق آرزو نیز به باور نگارنده ظاهراً هم‌ذات‌پنداری مخاطب را برمی‌انگیزد، اما عملاً تلاشی است برای بازتولید هنجارهای نظم مسلط در قالب فردگرایی آرمان‌گرایانه. بر اساس تحلیل سینفیلدی، هرکدام از این سازوکارها حامل گسست‌هایی هستند که گفتمان رسمی ناگزیر به پوشاندن آن‌هاست. همچنین از یافته‌های مهم این پژوهش، حضور دوگانهٔ اسطوره‌سازی و مقاومت در بطن روایت‌های فیلم‌ها است. در حالی که ساختار اقتباس‌ها بر اسطوره «قهرمان منجی» و «نیروی خودگمارده» مبتنی است، همواره شاهد بروز شکاف‌هایی هستیم که اضطراب، تردید و بحران اخلاقی را آشکار می‌کنند. قهرمانانی چون بتمن و مرد آهنین ضمن اعمال قدرت خود، درگیر بحران اخلاقی و مسئولیت‌های فراتر از قوانین رسمی‌اند؛ همین نقطه است که خط‌خطای ایدئولوژیک، به بیان سینفیلد، نمایان می‌شود و پارادوکس میان امنیت و قدرت مهارنشدنی یا اعتماد عمومی و خشونت فردگرایانه را برجسته می‌کند. نگارنده معتقد است این تناقض‌ها نشانهٔ حضور «ارواح روایت‌های بدیل» هستند که نظم مسلط قادر به سرکوب کامل آنها نیست. همچنین، در بررسی نسبت این فیلم‌ها با مفهوم هویت ملی، یافته‌های پژوهشگر گویای آن است که فیلم‌های مورد بحث هم‌زمان با بهره‌گیری از نمادهای آمریکایی، مانند پرچم، شهر نیویورک، یا اسامی بومی، و در عین حال خلق جهان‌هایی جهانی‌گرا، در وضعیت ایدئولوژیک دوسویه‌ای قرار می‌گیرند. از سویی، مخاطب آمریکایی را با اسطوره‌های داخلی و حس تعلق مواجه می‌کنند و از سوی دیگر، تلاش دارند از طریق فرم‌های جهانی‌شدهٔ روایت، با مخاطب فرامرزی نیز ارتباط برقرار کنند. این تنش، بر اساس چارچوب سینفیلد، واجد خط‌خطایی‌ست که در آن تلاش برای تثبیت هویت ملی، خود بازتابی از احساس تهدید، بحران و فقدان است. درنهایت، از منظر بینامتنی، می‌توان گفت که بسیاری از این اقتباس‌ها با بازخوانی متن کمیک اصلی، از بخشی از روایت‌های «نامطلوب» یا چالش‌برانگیز گذشته فاصله گرفته و به «پالایش ایدئولوژیک» تاریخ فرهنگی می‌پردازند. در این فرایند، برخی وجوه پیچیدهٔ شخصیت‌ها یا تناقض‌های تاریخی کنار گذاشته می‌شوند تا نسخه‌ای

Dol: 10.22034/rpa.2025.2061013.1153

سازگارتر با نیازهای روانی ـ سیاسی زمان حال شکل گیرد. این تطهیر، اگرچه در خدمت انسجام روایی است، اما در تحلیل مقاوم نشان‌دهندهٔ همان شکاف‌هایی است که روایت رسمی را متزلزل می‌سازند. به عبارت دیگر، «پذیرفتنی» شدن روایت از مسیر حذف معنای مخالف حاصل شده و در همین نقطه، روایت گسل‌مند می‌شود. اقتباس‌های کتاب‌های مصور پس از یازده سپتامبر نه‌تنها بسترهایی برای بازسازی گفتمان مسلط آمریکا هستند، بلکه فضاهایی پر از شکاف، تردید و امکان خوانش مقاوم نیز به شمار می‌آیند. در دل روایت‌های اسطوره‌ای، خط‌خطاهایی وجود دارد که منتقد می‌تواند از طریق آنها به لایه‌های پنهان ایدئولوژی، اضطراب و مقاومت نفوذ کند. سینمای ابرقهرمانی در این دوره، نه بازنمایی یکدست نظم موجود، بلکه محل تلاقی نیروهای سلطه و گریز است؛ میدان نبردی برای روایت‌های رسمی و روایت‌های گسسته‌ای که اگرچه به حاشیه رانده شده‌اند، اما هنوز نفس می‌کشند.

پی‌نوشت‌ها

1. PS: Political Science & Politics
2. Hagley
3. Harrison
4. Sharon Packer
5. Grant Morrison
6. Jeffrey Melnick
7. 9/11 Culture America Under Construction
8. Thomas Schatz
9. John Cawelti
10. Rick Altman
11. Alan Sinfield
12. George W. Bush
13. Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading
14. faultline

۱۵. magic solution: سینفیلد توضیح می‌دهد که چگونه منتقدان سنتی معمولاً با ارائهٔ انگیزه‌ها و دلایل سطحی، «دشواری‌های ایدئولوژیک» یک متن را می‌پوشانند یا بی‌خطر می‌کنند. او از پایان‌های ساختگی و «قانون‌مدار» به عنوان نمونه‌ای از این راه‌حل‌های فوری و سطحی یاد می‌کند که به‌منزلهٔ نوعی «پایان‌بندی نمایشی» برای پوشاندن گسل‌های درونی متن عمل می‌کنند.

16. subversive
17. dissident text
18. sequels
19. Shrek
20. Indiana Jones
21. Pirates of the Caribbean: Dead Man’s Chest
22. Queensboro Bridge
23. Forest Hills
24. Leo Braudy
25. Will Wright
26. Art Spiegelman
27. In the shadow of no towers
28. Hogan’s Alley
29. Little Nemo in Slumberland
30. linda hucheon
31. Fantastic Four
32. Deborah Cartmell
33. Lex Luthor
34. Steven Jay Schneider
35. Zoolander
36. Glitter
37. Ground Zero
38. Metropolis
39. Gotham
40. Star City
41. Manhattan
42. Henry Jenkins
43. Jack Mathews
44. New York Daily News
45. LaGuardia
46. The Amazing Adventures of Kavalier and Clay
47. Aldo J. Regalado
48. Scott Bukatman
49. Matters of Gravity
50. point of resistance
51. escape loop
52. Umberto Eco
53. The Myth of Superman
54. Clark Kent
55. James Naremore
56. self-actualization
57. RSA
58. Repressive State Apparatuses
59. Rosenbaum
60. Sederberg
61. Joaquin Murrieta
62. Jesse James
63. William Bonney
64. The Virginian
65. Hopalong Cassidy
66. Zorro

فهرست منابع

حسینی، معصومه‌سادات؛ ندایی، امیرحسن (۱۴۰۱)، بررسی ساختار روایتی اسطورهٔ معاصر در قهرمانان مارول با تمرکز بر مجموعه فیلم‌های انتقام‌جویان،

فصلنامهٔ رهپویهٔ هنرهای نمایشی، ۱(۴)، ۷۱- ۸۱.
دی‌پائولو، مارک (۱۴۰۰)، *جنگ، سیاست و ابرقهرمانان: اخلاقیات و پروپاگاندا در کمیک‌ها و فیلم‌ها*، ترجمهٔ علی‌اکبر طالب‌زاده، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
شیخانی، رامین؛ عباسی، علی؛ طهوری، نیر (۱۴۰۲)، بازنمایی اضطراب شهری و اسطوره‌زدایی در سینمای ابرقهرمانی با نگاهی به اندیشه‌های والتر بنیامین، *فصلنامه مطالعات فرهنگ و ارتباطات*، ۱۹(۶۴)، ۱۹۱-۲۲۲.
گودرزی، مصطفی؛ عبدی فرزانه‌پور، شاداب (۱۳۸۵)، فتومونتاژ، تجلّی تکثر شهری، با نگاهی به اندیشه‌های والتر بنیامین، *فصلنامهٔ خیال شرقی*، (۳)، ۱۱۱- ۱۲۲.
Altman, R. (2004). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. In L. Braudy & M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 680–690). New York: Oxford University Press.
Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press.
Bainbridge, J. (2009). 'Worlds Within Worlds' The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes. In A. Ndalianis (Ed.), *The Contemporary Comic Book Superhero* (pp. 64–85). New York: Routledge.
Bainbridge, J. (2010). I Am New York—Spider-Man, New York City and the Marvel Universe. In J. Ahrens & A. Meteling (Eds.), *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture, and Sequence* (pp. 163–179). New York: Continuum.
Bruno, P. (2019). *Infinity Wars: Post 9/11 Superhero Films and American Empire*, MA thesis, City University of New York (CUNY). CUNY Academic Works.
Bukatman, S. (2003). *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, NC: Duke University Press.
Burke, L. (2015). *The Comic Book Film Adaptation: Exploring Modern Hollywood's Leading Genre*. Jackson: University Press of Mississippi.
Carter, B. (2002, February 18). Plot Twists Paid Off for 'Friends'. *New York Times*. http: //www.nytimes.com/2002/02/18/arts/television/18FRIE.html?pagewanted=1&pagewanted=print?pagewanted=all
Cartmell, D. (1999). Introduction. In D. Cartmell & I. Whelehan (Eds.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (pp. 23–28, 143–145). London: Routledge.
Dixon, W. W. (2004). Something Lost—Film after 9/11. In *Film and Television after 9/11* (pp. 1–28). Carbondale: Southern Illinois University Press.
Duncan, R., & Smith, M. J. (2009). *The Power of Comics: History, Form and Culture*. New York: Continuum International Group.
Eco, U. (1972). The Myth of Superman. *Diacritics,* 2(1), 14–22.
Evans, A. (2010). Superman Is the Faultline: Fissures in the Monomythic Man of Steel. In J. Birkenstein, A. Froula, & K. Randell (Eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"* (pp. 117–126). New York: Continuum.
Ghanbari, S., & Ramin, Z. (2018). Dominant Discourse and Counter Discourse: The Study of Dissident Voices in the March by E. L. Doctorow. *Studies in Literature and Language,* 16(3), 43–50.
Gruenewald, T. (2018). Superhero Films After 9/11: Mitigating Collateral Damage in the Marvel Cinematic Universe. *The Projector: A Journal on Film, Media and Culture,* 18(1), 58–72.
Hagley, A., & Harrison, M. (2014). Fighting the Battles We Never Could: The Avengers and Post-September 11 American Political Identities. *PS: Political Science & Politics,* 47(1), 120–124.
Hughes, J. A. (2006). 'Who Watches the Watchmen?': Ideology and 'Real World' Superheroes. *Journal of Popular Culture,* 39(4), 546–557.
Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
Jenkins, H. (2006). Captain America Sheds His Mighty Tears. In D. J. Sherman & T. Nardin (Eds.), *Terror, Culture, Politics: Rethinking 9/11* (pp. 69–102). Bloomington: Indiana University Press.
McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
Melnick, J. P. (2009). *9/11 Culture: America under Construction*. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
Morrison, G. (2011). *Supergods: Our World in the Age of the Superhero*. London: Jonathan Cape.
Naremore, J. (2007). Acting in Cinema. In P. Cook (Ed.), *The Cinema Book* (3rd ed., pp. 114–118). Annapolis: British Film Institute.
Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen,* 31(1), 45–66.
Packer, S. (2010). *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds behind the Masks*. Santa Barbara: Praeger/ABC-CLIO.
Regalado, A. J. (2007). Unbreakable and the Limits of Transgression. In I. Gordon, M. Jancovich, & M. P. McAllister (Eds.), *Film and Comic Books* (pp. 116–136). Jackson: University Press of Mississippi.
Ristaino, C. (2017). *With Great Power...: Post 9/11 Politics in Superhero Comics, Television and Film*, Honors thesis, Union College. Union Digital Works.
Rosenbaum, J. H., & Sederberg, P. C. (1974). Vigilantism: An Analysis of Establishment Violence. *Comparative Politics*, 6(4), 541–570.
Schneider, S. J. (2004). Architectural Nostalgia and the New York City Skyline on Film. In W. W. Dixon (Ed.), *Film and Television after 9/11* (pp. 29–41). Carbondale: Southern Illinois University Press.
Sinfield, A. (1992). *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley: University of California.
Spiegelman, A. (2004). *In the Shadow of No Towers*. New York: Pantheon.
West, J. (2022). *The Cultural Politics of Superhero Films in the Post-9/11 Era (2002–2019)*, PhD diss., Durham University. Durham e-Theses.