تحلیلی تاریخی بر تکوین مفهوم پایان تاریخ در سینمای قرن۲۱: روایت‌شناسی ۱۳فیلم

حمید عبداللهیان*

چکیده

این مقاله، تحول مفهوم دینی *پایان تاریخ* را در سینمای آمریکا در سال‌های ۱۹۸۹ تا ۲۰۱۱ با استناد به متن ۱۳ فیلم شامل سیصد، اسکندر، پرسپولیس، خانه شن و مه، کرش، پادشاه ایران، شبی با پادشاه، کشتی‌گیر، روز استقلال، هنکاک، ۲۰۱۲، کتاب الی و مهمانان هتل استرویا مطالعه می‌کند. از پایان دهه ۱۹۷۰ میلادی، فیلم‌های ژانر جنگی _ روشن‌فکری برای اثبات عنصری عینی به نام برتری فرهنگی غرب ساخته می‌شدند. سپس به تدریج برای اثبات بی‌سرانجامی تاریخ از دهه ۱۹۹۰، برای اثبات پایان تاریخ به معنای دینی ساخته شدند. نکته بارز و متفاوت این برداشت دینی آن است که در فیلم‌هایی از این سبک، منجی جهان، شخصیتی انسانی، ولی نه مقدس و در عین حال، خیالی و افسانه‌ای و گاه با کالبدی ماورای انسانی است. برای آنکه نشان دهیم این برداشت صرفاً احساسی نیست و واقعیت دارد، روایت‌شناسی سیزده فیلمی را که کم و بیش به این گروه مربوط می‌شوند و گاهی با بن‌مایه‌های مخالفت با ایران ساخته شده‌اند، بررسی می‌کنیم.

به لحاظ نظری با استفاده از رویکرد چند رشته‌ای ارتباطات و مطالعات فرهنگی می‌توان گفت مفهوم پایان تاریخ در بستر کنش‌های نمادین در دیالوگ فیلم‌ها بازتاب یافته است تا پدیده ارتباطی منجی تقدس زدوده را بازنمایی کند. از نظر مطالعات فرهنگی نیز روابط قدرت در سطح جهان امپراتوری (به تعبیر میکل هارت و آنتونیو نگری، امپراتوری،۱۳۸۴) در بازسازی این مفهوم تأثیر داشته است تا شکل گیری امپراطوری مورد حمایت ایدئولوژیک قرار گرفته تبدیل به اسطوره‌ای بشود که حضورش طبیعی جلوه کند.

به لحاظ روش‌شناسی نیز برای شناخت بازنمایی مفهوم پایان تاریخ در متون این فیلم‌های سینمایی از تحلیل گفتمان *لاکلا و موفه*، نشانه‌شناسی *بارت* و روایت‌شناسی تاریخی که قبلا روش آن را در مجله *نقد* _ ۲۰۰۴ _ ساختاربندی کرده‌ام، استفاده شده است و تحلیل میدان سینمایی نیز با رویکرد ساختارگرایی تکوینی بوردیو انجام می‌شود. در کنار این روش‌ها از اظهار نظر دیگران، درباره زندگی تولیدکنندگان فیلم‌ها استفاده شده است.

نتایج احتمالی بر این اصل استوار خواهد بود که جنس قدرت با روابط کهن اقتصاد سیاسی قابل تعریف و سنجش‌پذیر نیست و در عوض، جنس قدرت، نرم‌افزاری و غیر ملموس است (همو: فصل اول و دوم) و بیشتر در گفتمان فیلم‌ها و کالاهای فرهنگی یافت می‌شود. این فیلم‌ها نیز انسان را نه با ترس از نیروهای ماورایی یا نیروهای سخت، بلکه با امید به آینده‌دار بودن تاریخ به تعادل اجتماعی و پیروی از هنجارهای جهان امپراتوری جدید هدایت می‌کنند.

واژگان کلیدی

پایان تاریخ، خوانش متن، ترس و امید، تحلیل فیلم، امپراتوری.

مقدمه

این مقاله، تحول سینمای آمریکا در سال‌های ۱۹۸۹ تا ۲۰۱۱ میلادی را با به کارگیری مفهوم دینی *پایان تاریخ* و با استناد به متن سیزده فیلم *سیصد*، *پرسپولیس*، *خانه شن* و *مه*، *کرش*، *پادشاه ایران*، *شبی بدون شاه*، *کشتی‌گیر*، *روز استقلال*، *هنکاک*، *۲۰۱۲*، *کتاب الی و مهمانان هتل استرویا* مطالعه

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۴/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۶/۱۷
* دانشیار گروه ارتباطات دانشگاه تهران (habdolah@ut.ac.ir)

می‌کند. به لحاظ روش‌شناسی، برای شناخت متون این فیلم‌های سینمایی علاوه بر مصاحبه، از تحلیل گفتمان لاکلا و موفه، نشانه‌شناسی بارت و رابطه میان اسطوره و ایدئولوژی و روایت‌شناسی تاریخی که قبلا روش آن را در مجله «نقد» ساختاربندی کردم، استفاده می‌کنم و تحلیل میدان سینمایی را انجام می‌دهم. برای تکمیل رویکرد ارتباطی به تحول مفهوم پایان تاریخ در این ۱۳ فیلم،[۱] بیوگرافی تولیدکنندگان را نیز مطالعه خواهم کرد گرچه نتایج این مطالعه مستقیم در اینجا طرح نخواهد شد. در کنار این روش‌ها از اظهار نظر صاحب‌نظران منتخب درباره زندگی تولید کنندگان این فیلم‌ها استفاده می‌کنم. محصول این تحلیل، نشان دادن تاریخ تکوین مفهوم *پایان تاریخ* در سینمای قرن۲۱ و هالیوود و روایت‌شناسی فیلم‌های سیزده‌گانه منتخب این مطالعه است. یافته‌های این تحلیل‌ها نشان می‌دهند که مفهوم پایان تاریخ از دینی بودن و بازگشت مسیح، به برساخته شدن "پایانی آمریکایی" بر تاریخ تغییر کرده و انسان موجود و نه انسان مقدس، منجی جهان شده است. این مفهوم در فیلم‌های غربی و هالیوودی و غیر هالیوودی با مفهومی که در ایران و اسلام یا دیگر مکاتب دیده می‌شود، تفاوت ماهوی دارد؛ چرا که از عنصر منجی در این فیلم‌ها تقدس‌زدایی شده است. ساختار مقاله به گونه طراحی شده که با استفاده از رویکرد ترکیبی نظری بتواند مسأله این مطالعه را که به پیچیدگی کاربرد پدیده‌های دینی در تولیدات سینمایی از جمله سیزده فیلم منتخب مربوط می‌شود، تبیین کند. بعد از آنکه ادعای نظری مقاله تبیین شد، به شرح روش انجام مشاهده این فیلم‌ها می‌پردازم و در پایان یافته‌هایی که با کاربرد این رویکرد نظری و این روش مشاهده به دست آمده، را ارائه می‌کنم تا ارزیابی کنیم که آیا مطالعه این فیلم‌ها توانسته به تولید شناخت در حوزه صنعت فیلم‌سازی آمریکا در حوزه مفهوم پایان تاریخ دست یابد؟

طرح مسأله

وقتی به سال‌های دهه ۱۹۷۰ میلادی برگردیم، می‌بینیم فرانسیس فورد کاپولا با فیلم اینک آخرالزمان[۲] به انعکاس نبرد ویتنام می‌پردازد و سرگشتگی و بیچارگی انسان آمریکایی را به نقد می‌کشد و البته با استقبال مردم در آمریکا روبه‌رو نمی‌شود و فیلم ناموفق باقی می‌ماند و فیلم‌ساز ورشکست می‌شود. اما در پس ذهن و روان جامعه آمریکا، تجربه ویتنام برایشان بسیار آزاردهنده بود و صنعت فیلم به‌تدریج باید تلخی این تجربه را برای آمریکایی‌ها حل می‌کرد. به همین دلیل، مفهوم پایان تاریخ و اینکه آمریکایی‌ها باید منجی باشند، به‌تدریج جای خود را در صنعت سینمای هالیوود باز می‌کند و سرگشتگی انسان آمریکایی در فیلم کاپولا به فراموشی سپرده می‌شود. در دهه ۱۹۸۰ مجموعه زنجیره‌ای فیلم‌های *رمبو* ساخته می‌شوند و موفق می‌شوند منجی را خلق کنند و انسان آمریکایی بعد از جنگ ویتنام را از سرگشتگی کاپولایی نجات دهند. این فیلم‌ها تا آنجا موفق بودند که رئیس جمهوری وقت آمریکا نیز آنها را ستود. در دهه ۱۹۸۰ شخصیت دیگری در قالب و کالبد آدم آهنی به این کاروان افزوده می‌شود و مجموعه فیلم‌های *ترمیناتور* را خلق می‌کنند. این فیلم‌ها به‌ویژه شماره یک و دو آن بسیار موفق بودند و تا ترمیناتور۳ که یک زن در کالبد آدم آهنی ساخته می‌شود، موفق می‌شود گیشه سینما را تسخیر کند. به نظر می‌رسد با ساخته شدن این فیلم‌ها، رسالت تاریخی سینمای آمریکا برای نجات از جنگ ویتنام به پایان می‌رسد و چرخشی دیگر در سینمای آمریکا آغاز می‌شود که محور آن، دیگر نجات انسان آمریکایی از آثار شکست در جنگ ویتنام نیست، بلکه حالا نوبت کل بشریت است که باید نجات داده شود به‌ویژه آنکه حادثه یازده سپتامبر، سکته‌ای بر این فرآیند تکوینی ایجاد کرده بود و باید گریزی از آن ایجاد می‌شد. مجموعه فیلم‌های ناموفق *شکارچی*[۳] از آن‌جمله بودند که جنگ را بین انسان آمریکایی و موجودات فضایی سامان می‌دادند، ولی انگار زمان پذیرش این‌گونه قدرت فراانسانی از سوی مخاطبان فرا نرسیده بود. شکل‌دهی به ژانر پایان تاریخ در

---

۱. در اینجا لازم می دانم از زحمات خانم بهارک محمودی، دانشجوی دکترای ارتباطات، که من را در تهیه این فیلم‌ها و تفسیر برخی از آنها یاری دادند تشکر کنم.

2. Apocalypse Now.
3. Predator.

۱۹۸۹ با فیلم *مهمانان هتل استرویا* آغاز می‌شود که البته ربط مستقیمی به این مفهوم نداشت. فیلم مهمانان هتل استرویا به موضوع ایرانی‌ها می‌پردازد که بعدها در سال ۲۰۰۷ و بعد از آن، عنصر ضدیت با ایرانیت، کمک شایانی به ساخت منجی بشریت می‌کند. این فیلم، مضمونی شبیه به فیلم *خانه‌ای از شن و مه* دارد. داستان فیلم مهمانان هتل استرویا درباره ایرانیانی است که بعد از انقلاب از کشور فرار کرده‌اند و در ترکیه، منتظر دریافت ویزا برای رفتن به آمریکا هستند. این فیلم ماجراهای پر از بدبختی و بیچارگی این خانواده‌ها را به تصویر می‌کشد. سرانجام فیلم نیز این است که در آن جمع، تنها یک نفر موفق به دریافت ویزا می‌شود. بقیه همراهان نیز یا زندانی شده یا گرفتار مواد مخدر می‌شوند. فیلم مذکور در قالبی تازه به ماجرای پایان تاریخ جان می‌دهد و آن عبارت است از برساختن *دیگری* ایرانی در مقابل *مای* آمریکایی. در نظر این فیلم، تلاش *دیگری ایرانی* در دنیای جدید راه به جایی نمی‌برد و اگر هم ببرد، آنجا همان آمریکاست؛ یعنی همان آمریکای هانتینگتونی و فوکویامایی که پایان تاریخ دهه ۱۹۹۰ در آنجا رخ می‌دهد. این فیلم در زمانی ساخته شد که تنور بحث درباره "پایان تاریخ در آمریکاست" در محافل آکادمیک و روشن‌فکری داغ بود.

به تدریج، فیلم‌هایی با مضمون دینی، به مفهوم پایان تاریخ در دهه ۱۹۹۰ جان تازه‌ای می‌دهند. بعدها فیلم *روح*، *روی خط سبز*، مجموعه *ماتریس* و *رمز داوینچی* همگی به ابعاد دینی جاودانگی و پایان تاریخ و چالش‌های آن می‌پردازند تا ایده پایان تاریخ از یاد نرود. این خط فرهنگی باید مسیر خود را از طریق معارضه با تمدن ایرانی سامان می‌داد چرا که مسأله سرشکستگی غرور ملی آمریکاییها در ماجرای گروگانها در دهه ۱۹۸۰ میلادی نیز باید در این گفتمان حلاجی می‌شد. ابتدا در سال ۲۰۰۴، فیلم *اسکندر* ساخته می‌شود که جان‌مایه آن، تکرار حادثه تاریخی پایان جنگ‌های ایران و یونان با پیروزی اسکندر مقدونی است. در این فیلم، تعارض‌های مکرر خاطره جمعی غرب را نسبت به تمدن ایرانی می‌توان مشاهده کرد؛ چون ایرانیان را مکررا در دیالوگ فیلم، بربر تلقی می‌کنند. این در حالی است که بربرها مشهور به بی‌تمدنی بودند و از این‌رو یونانی‌ها نباید آرزوی تسخیر سرزمین پارس را در فیلم اسکندر در سر می‌داشتند و حتی در دیالوگ فیلم نیز این تعارض قابل مشاهده است. جماعت ایرانی چه در داخل و چه در خارج به این فیلم واکنش مشهودی نشان نداد. زمانی‌که فیلم ۳۰۰ در سال ۲۰۰۷ ساخته شد، توجه ایرانی‌ها به این نکته جلب شد که چرا *مای ایرانی* و مسلمانان این‌چنین در فیلم لگدکوب شده‌اند؟ نکته این است که در ادامه چنین فرآیند تکوینی، فیلم‌های دیگری ساخته شدند که تقدس را جان‌مایه متن خود قرار نمی‌دادند، بلکه انسان معمولی را محور قرار دادند. اوج چنین فیلم‌هایی *مجازاتگر*[4] است که نه تنها مرزهای دینی را پشت سر می‌گذارد، بلکه مرزهای قانونی را زیر پا می‌نهد. مسأله این است که سنت تکوینی مفهوم منجی در محصولات سینمایی از سرگشتگی تقدس، به اجرای قانون و حالا به تقدس‌زدایی تغییر جهت داده و ادعای مقاله آن است که این امر به تغییر جهت ماهیت قدرت در جهان معاصر، از جنس سخت به جنس نرم و زیستی مربوط می‌شود. این فیلم‌ها ساخته می‌شوند تا این رسالت را تحقق ببخشند. از آنجا که در این باره به جز بحث‌های نظری *چامسکی* و هارت و نگری شناخت اندکی موجود است، مسأله مقاله این است که این پدیده را موشکافی و تحلیل کند و به دایره شناخت در بیاورد.

رویکرد نظری تحلیل مفهوم پایان تاریخ در فیلم‌های سیزده‌گانه

در این فیلم‌ها، فرآیند تکوین مفهوم پایان تاریخ به وسیله تغییر ماهیت قدرت تبیین می‌شود. من از مفهوم قدرت زیستی *امپراتور* هارت و نگری و ترکیب آن با *ساختارگرایی تکوینی بوردیو* (Bourdieu 1987; 1989.) در شکل نقد گونه جدیدش _ بائرت و داسیلوا _ (Baert and da Silva 2010.) استفاده کرده‌ام. این رویکرد، اساس را بر ترکیبی از تأثیر و اختیار فرد _ در اینجا انسان معاصر در جهان نمایش فیلم و در بیرون از فیلم‌ها _ در کنش‌هایش و از سوی دیگر گرفتاری‌اش در چنبره پیش‌ساخته ساختارها بنیان می‌گذارد. بنابراین، ادعای نظری مقاله این است که تولیدات فرهنگی از فرآیند انسان‌زدایی پیروی می‌کنند و در این فرآیند از ملزومات شکل‌گیری قدرت امپراتوری نیز پیروی می‌کنند تا ساختار کنش‌های جدید مربوط به پایان تاریخ شکل بگیرد. به عبارت دیگر، حاصل چنین فرآیندی، شکل‌گیری جهانی فرهنگی است که تولیدات

4. Punisher.

سینمایی، ساختار قدرت انسان زدوده را بر سوژه‌ها تحمیل می‌کنند. هم‌چنین از ملزومات چنین فرآیندی آن است که فیلم‌ها انسان را قربانی شکل‌گیری چنین ساختاری کنند. برای یک چنین فرآیندی اگر از انسان در کاراکترها استفاده می‌شود، برای آن است که بقایای باورهای انسان‌گرا که در مفاهیم دینی پایان تاریخ آموزش داده می‌شود، به شکل تقدس‌زدایی از پایان تاریخ جلوه‌گر شود. این را در فیلم *۲۰۱۲* بهتر می‌توان مشاهده کرد.

از آنجا که شیوه مشاهده و تبیین روند تکوینی فیلم‌های ژانر پایان تاریخ بر تحلیل متن استوار است، محصول نظری این مقاله همانند رویکردهای کمی‌گرا به فرضیه ختم نمی‌شود، بلکه تنها به طرح یک پرسش به شرح زیر می‌انجامد: آیا رابطه تکوینی میان شکل‌گیری مفهوم پایان تاریخ و تقدس‌زدایی از مفهوم منجی در این مفهوم از "پایان تاریخ" از یک‌سو، و تقویت قدرت امپراتوری از سوی دیگر، بن‌مایه ساخت محصولات سینمایی‌ای است که به سینمای *پایان تاریخ‌گرایی* مشهور شده است؟ لازم به ذکر است که این رابطه صرفاً می‌تواند تصادفی باشد مگر آنکه با مشاهدات تجربی، واقعی بودن آن را ثابت کنیم. از این جهت، این پرسش، آغاز خوبی برای دست‌یابی به واقعی بودن یا نبودن این رابطه است. در بحث روش‌شناسی زیر نشان خواهیم داد که چگونه به این پرسش می‌توان پاسخ داد.

روش‌شناسی تحلیل فیلم‌های پایان تاریخ

به لحاظ روش‌شناسی و برای شناخت بازنمایی مفهوم پایان تاریخ در متون فیلم‌های سینمایی هالیوودی نسل بعد از ۱۹۸۹، علاوه بر تحلیل گفتمان در نوشتار سلطانی _ ۱۳۸۸ _ از روش لاکلا و موفه استفاده می‌کنم. در اینجا بیشتر بر کاربرد واژه‌هایی نظیر آزادی، افتخار و برچسب‌هایی که به ایرانی‌ها زده می‌شود، به مثابه دال مرکزی و دال شناور استفاده می‌شود تا دوگانگی فرهنگی بین متن فیلم و تمدن ایرانی نشان داده شود. هم‌چنین از نشانه‌شناسی رولان بارت _ ۱۹۷۷ _ برای درک ساختار نشانه‌ای فیلم‌ها و رابطه میان ایدئولوژی و اسطوره استفاده می‌شود تا نشان دهیم که چگونه مفهوم پایان تاریخ از طریق تخریب اسطوره شرق و ساختن اسطوره غربی، طبیعی جلوه داده می‌شود. برای پی‌گیری فرآیند پیچیده خوانش تاریخی و خاطره جمعی تاریخ غرب و انعکاس آن در این فیلم‌ها نیز از روایت‌شناسی تاریخی که قبلا روش آن را در مجله *نقد* _ ۲۰۰۴ _ ساختاربندی کردم، استفاده می‌کنم و تحلیل میدان سینمایی را در بافت سینمای هالیوود و غرب نیز انجام می‌دهم.

فیلم‌ها برای انجام مشاهده و کشف نشانه‌های ساختاری و مشترک بین آنها با شش ملاک زیر انتخاب شده است:

۱. با ادعای نظری مقاله منطبق باشند؛

۲. یا از گفتمان پایان تاریخ، یا از نشانه‌های پایان تاریخ و یا از روایت‌گری پایان تاریخ استفاده کرده باشند؛

۳. بین سال‌های ۱۹۸۹ تا ۲۰۱۱ ساخته شده باشند؛

۴. عناصری همانند برتری فرهنگی غرب، سرگشتگی انسان، منجی انسانی، منجی با کالبد آهنی، منجی تقدس زدوده در آن محور متن و داستان باشند؛

۵. دوتایی ما و دیگری در آن یا باز تولید شده باشند و یا برساخته شده باشند؛

۶. از واژگانی هم‌چون آزادی، برتری غرب، تفاوت نژادی و قومی، افتخار، و تسخیر شرق، ناکارآمدی شرق معاصر، نیاز شرق به غرب استفاده شده باشد.

البته همه این فیلم‌ها واجد این عناصر نبودند و به همین دلیل، فیلم‌ها بر اساس سه ژانر تحلیلی زیر دسته‌بندی و تحلیل شدند:

الف) فیلم‌هایی که با ژانر مشابه فیلم ۳۰۰ تولید شده‌اند و در آنها برتری فرهنگی غرب، منجی بودن انسان غربی و دو تایی "ما" و "دیگری" در آنها مشهود بوده مقابله گفتمانی با تاریخ و تمدن ایران، جان‌مایه فیلم بوده است و به نظر من، تخریب رقیب تمدنی و قدیمی برای ساختن فیلم‌های دسته سوم از گذار این فیلم‌ها آغاز می‌شود. فیلم شبی با پادشاه و ۳۰۰ هر دو به خشایارشا می‌پردازند و هر دو در سال‌های ۲۰۰۶ و ۲۰۰۷ ساخته می‌شوند. این نکته ادعای ما را نشان می‌دهد مبنی بر اینکه غرب باید با چنین فیلم‌هایی، خشایارشا را که بارها تمدن قدیمی‌غرب را در ۴۸۰ قبل از میلاد مسیح منکوب کرده بود، از میدان برتری تمدنی بیرون

می‌راند. بنابراین، او را در فیلم ۳۰۰، بی‌اخلاق جلوه می‌دهند و در فیلم شـبی با پادشـاه، هویتش را به عنوان ایرانی خالص به چالش می‌کشند:

فیلم‌های این دسته عبارتند از:[۵] ۳۰۰، شبی با پادشاه،[۶] اسکندر،[۷] پادشاه ایران[۸] و کشتی‌گیر[۹].

ب) فیلم‌های زیر که با ژانر فیلم *خانه‌ای از شـن و مه*[۱۰] و *پرسـپولیس*[۱۱] شـباهت دارد. در اینجا هدف منکوب کردن تمدن ایران نیست، بلکه نمایش ناتوانی‌های ملتی است که در تاریخ معاصر از کاروان پیشـرفت به سـوی پایان تاریخ بازمانده اسـت و دیگر نای منجی شـدن ندارد. در فیلم *کرش*[۱۲] البته این ناتوانی به کلیت انسـان _ از جمله انسـان ایرانی _ نسـبت داده می‌شـود تا بعدا گفتمان مسلط بتواند این باور را اشاعه دهد که تنها یک آبرانسان مجازی فیلم‌گونه می‌تواند جهان را نجات دهد. مهمانان فیلم آسترویا[۱۳] دیگر فیلم این دسته است.

ج) فیلم‌هایی که با ژانر سـریال ۲۴ هم‌ترازند، عمدتاً فیلم‌هایی هسـتند که در آنها یک آمریکایی جهان را از نابودی نجات می‌دهد. در این‌گونه، منجی‌ها یا قدرت ماورایی دارند یا صـحنه‌ها بر این اسـاس طراحی شـده‌اند. در اینجا دیگر ایران مطرح نیسـت؛ چرا که سـکان نجات در پایان تاریخ به دسـت انسـان آمریکایی سـپرده شـده اسـت و دیگران چاره‌ای جز کرنش در مقابل توانایی‌های تمدنی و تکنولوژیک غرب به‌ویژه آمریکا را ندارند. این‌گونه فیلم‌ها از جلوه‌های ویژه و صـحنه‌های مجازی بیش از اندازه اسـتفاده می‌کنند تا مخاطب را مفتون و مسـحور برتری منجی‌گری قهرمان داستان کنند. فیلم‌های این دسته عبارتند از: روز استقلال،[۱۴] هنکاک،[۱۵] ۲۰۱۲،[۱۶] و کتاب الی[۱۷].

روش تحلیل مشاهدات فیلم‌ها

روش نقد بوردول _ ۹۸۹ _ در کتاب *خلق معنا*، روش مناسبی برای فهم این فیلم‌ها برای درک سنت روایت شناسی آنهاست. این روش مبتنی بر فهم عناصر چهارگانه به شرح زیر است:

۱. خلاصه فیلم؛

۲. اطلاعات زمینه‌ای؛

۳. استدلال‌هایی در باره چگونگی خلق فیلم؛

۴. ارزیابی اینکه فیلم از نظر اصول نقد، مناسب برای کاری که فیلم به خاطر آن تولید شده، هست یا خیر؟

این کار را با تحلیل فیلم ۳۰۰ به عنوان سرآمد فیلم‌های دسته اول انجام می‌دهیم که مشمول فیلم‌های منتخب دسته اول هم می‌شود.

فیلم ۳۰۰ به کارگردانی زاک اشـنایدر و نویسـندگی فرانک میلر، مهم‌ترین فیلمی اسـت که برای مـا ایرانی‌هـا اهمیـت دو چنـدان دارد. کمپـانی برادران وارنر این فیلم را در سـال ۲۰۰۷ روی پرده سـینما برد و توجه بسـیاری را در مناطق گوناگون جهان به خود جلب کرد. بعد از آنکه مدت کوتاهی از اکران این فیلم می‌گذشـت، موجی از اعتراض‌ها علیه فیلم ۳۰۰ و تحریفات صـورت گرفته در آن شکل گرفت.

---

5. 300, Zack Snyder, 2007, http://www.imdb.com/title/tt0416449/.
6. One Night with the King, Michael O. Sajbel , 2006, http://www.imdb.com/title/tt0430431/.
7. Alexander, Oliver Stone, 2004, http://www.imdb.com/title/tt0346491/.
8. Prince of Persia: The Sands of Time, Mike Newell ,2010, http://www.imdb.com/title/tt0473075/.
9. The Wrestler, Daran Aronofsky, 2008, http://www.imdb.com/title/tt1125849/.
10. House of Sand and Fog, Vadim Perelman, 2003, http://www.imdb.com/title/tt0315983/.
11. Persepolis, Vincent Paronnaud and Marjane Satrapi, 2007, http://www.imdb.com/title/tt0808417/.
12. Crash, Paul Haggis, 2004, http://www.imdb.com/title/tt0375679/.
13. Guests of Hotel Astoria, Reza Allamezade, 1989, http://www.imdb.com/title/tt0205991/.
14. Independence Day, Roland Emmirich, 1996, http://www.imdb.com/title/tt0116629/.
15. Hancock, Peter Berg, 2008, http://www.imdb.com/title/tt0448157/.
16. 2012, Roland Emmirich, 2009, http://www.imdb.com/title/tt1190080/.
17. The Book of Eli, Albert Hughes & Allen Hughes, 2010, http://www.imdb.com/title/tt1037705/.

پرسش این است که با توجه به اینکه پس از ماجرای ۱۱ سپتامبر، موج جدیدی از فیلم‌ها در سینمای هالیوود علیه ایرانیان ساخته شد، فیلم ۳۰۰ تا چه حد توانست ذهنیتی از ایرانیان در افکار عمومی دنیا ایجاد کند که بن‌مایه آن ترسیم مفهوم پایان تاریخ و نقش آمریکا به عنوان منجی باشد؟ برای پاسخ، باید از این نکته آغاز کنم که اساساً رسانه‌ها پس از گذر از دوره اولیه و ثانویه فعالیتشان که به ترتیب، شامل خصیصه اطلاع‌رسانی و سرگرمی بود، از آن خارج شده‌اند. همگی آنها اکنون وارد دوره‌ای شده‌اند که مبتنی بر قرار گرفتن در کنار استراتژی‌های سیاسی _ نظامی و فرهنگی _ تمدنی بوده و تظاهر ارتباطی آن، ساخت تصاویر ذهنی است. این فرآیند در واقع از دهه ۱۹۷۰ همزمان با آغاز دوره چالش با مفهوم پایان تاریخ شروع شد و اکنون ما نیز همین فرآیند را دنبال می‌کنیم. بنابراین، ویژگی این دوران، پیروی از چنین فرآیندی است. البته نباید دچار این اشتباه شد که حتماً و قطعاً برنامه‌ریزی پنهانی در ورای این قضایا وجود دارد. بر عکس، رسانه این فرآیند را به طور طبیعی پیموده است. خصلتی که عملکرد رسانه‌ها در این دو دهه اخیر پیدا کرده، تکیه بر کار در حوزه فراواقعیت‌هاست که رسانه‌ها و به‌ویژه سینمای دهه ۲۰۰۰ این کار را بیشتر از طریق به‌کارگیری خصلت‌های نشانه‌شناختی موجود در پیام‌ها انجام می‌دهند. بنابراین، جهان حال حاضر، جهان نشانه‌هاست و نبردهای میان جوامع هم در ابتدا در حوزه رسانه‌ها و با تکیه بر به کارگیری ابزارهای نشانه‌شناختی صورت می‌گیرد. رسانه‌ها پس از سپری کردن دوره اولیه و ثانویه فعالیت خود به دوره‌ای رسیده‌اند که بیشتر متأثر از ساخت تصاویر ذهنی و در عین حال، سازنده تصاویر ذهنی است. با این تفاسیر می‌خواهم این نتیجه را بگیرم که جهان ما جهان نشانه‌هاست و منظور از نشانه‌ها، کدگذاری، رمزگذاری و بار دادن به رمزها از طریق بستر یا متنی است که در فیلم ساخته می‌شود. سپس آن متن به مخاطب کمک می‌کند تا از رمزها آن‌طور که لاکلا و موفه _ ۱۹۹۳ _ نشان می‌دهند، بر اساس دال‌های محوری نظیر آزادی، افتخار، بربر و نظیر آن، برداشت مناسب را انجام دهد. همین‌طور، متن فیلم به مخاطب کمک می‌کند تا چگونگی رمزگشایی دال‌ها را انجام دهد و به دایره شناخت خود دربیاورد و نتیجه بگیرد که کدام طرف، خوب و کدام طرف، بد است. (نک: سلطانی، ۱۳۸۸؛ لاکلا، ۱۹۹۳؛ لاکلا و موفه، ۱۹۸۵: ۱۲۰)

برای فهم بهتر این نکته، در اینجا باید به دوره‌های پایانی مدرنیسم کلاسیک دهه۱۹۷۰ میلادی _ اشاره‌ای کنم که از کدها با معانی آنی در فیلم‌ها استفاده می‌کردند، همانند رابطه بین کتاب و کلمه کتاب (Roland Barthes 1977) در دوره حاضر و برخلاف گذشته، خیلی سعی می‌شود پیغامی‌که رسانه‌ها می‌دهند، بدون هدایتگری نشانه‌شناختی باشد و صحنه همانند آیکون‌ها یا قالب‌هایی باشند که معنای مشخصی نداشته باشند و این آیکون‌ها یا سرنخ‌ها نیز عموماً در بسترها ساخته می‌شوند. اگر بخواهیم خیلی جزئی‌تر به فیلم ۳۰۰ یا اسکندر بپردازیم، در این صورت باید بگویم که فیلم ۳۰۰ از نشانه‌ها و آیکون‌ها همین استفاده را کرده است. بسیاری از موضوعاتی که به شکل صحنه در فیلم ۳۰۰ به نمایش در می‌آید، ربطی به جامعه ایران نداشته و ندارد. هیئتی که در فیلم از آیکون خشایارشا به تصویر درمی‌آید، هیچ‌گاه در جامعه ایران بدین شکل مطرح نبوده است و ارتباط دادن آن با ظاهر ایرانیان مثل آرایش خشایارشا و حلقه‌های آویزان از تن و بدن او بیانگر آن است که فیلم به دنبال ساخت تصویری زشت از یک *دیگری* ایرانی است. البته این علایم و نشانه‌ها در واقع، مواردی هستند که بیشتر با جامعه آمریکا یا جوامعی شبیه به آن ارتباط دارند که زاک اسنایدر و فرانک میلر آنها را خوب می‌شناسند و می‌دانند که مخاطبان آمریکایی و حتی غیر آمریکایی با آن آشنایند. اما سازندگان فیلم شاید می‌دانند که چنین تصاویری با تلاش‌هایی نظیر تلاش برای قانونی کردن ازدواج هم‌جنس‌گرایان در آمریکا انطباق دارد، نه با جامعه ایران. پس این پدیده، پدیده‌ای قابل لمس در آمریکا و جوامع غربی است در حالی که اگر یک ایرانی ، این فیلم را تماشا کند، نمی‌تواند در خصوص ظاهر خشایارشا به آن شکل زننده، درک درستی از چرایی چنین آرایشی پیدا کند. هم‌چنین در جای دیگری از فیلم، فرستاده خشایارشا را نزد لئونیداس فرمانده اسپارت‌ها می‌بینیم که شخصی سیاه‌پوست با کلاهی مختص به قبایل آفریقایی یا مسلمانان آسیای جنوب شرقی و لباسی مربوط به جوامع عرب است. در همان سکانس، مکالمه‌ای بین فرستاده خشایارشا و لئونیداس انجام می‌شود و نماینده می‌گوید این چه جامعه‌ای است که زنان می‌توانند در آن اظهارنظر کنند و در واقع، این نشانه‌ای از مستبد بودن و به دور بودن ایرانیان و عموما غیر غربی‌ها از تمدن است که در فیلم نشانه‌گذاری شده است. از سوی دیگر، این همان نشانه‌ای است که تمدن غرب سال‌هاست با آن، جهان را کنترل می‌کند. در ادامه این مکالمه، شاهد هستیم، که لئونیداس برای کشتن فرستاده خشایارشا از ملکه اجازه می‌گیرد و می‌خواهد به مخاطب نشان دهد که چقدر جوامع غربی از دیرباز برای زنان ارج و قرب زیادی قائل بودند و در مقابل، ایرانیان برای زنان ارزش و مقامی متصور نبوده‌اند. اهمیت این صحنه در آن است که بدانیم توجه به زنان در حال حاضر یکی از چالش‌های اساسی تمدن غرب است و هر که با آن مخالفت کند، به عنوان غیر متمدن کدگذاری می‌شود.

فیلم از نشانه‌های تصویری جالبی نیز استفاده می‌کند. ابتدا باید به رنگ مسلط در زمینه فیلم اشاره شود که قهوه‌ای مایل به کدر است. سپس به سقف آسمان اشاره کنم که خیلی گرفته است. تنها رنگ شادی که به کار رفته، رنگ قرمز لباس سربازان اسپارتی است. فضای رنگی فیلم با طبیعت ذهن و چشم انسان هم‌خوانی ندارد و از لحاظ روانی، انسان را آزار می‌دهد و مخاطب در تمام فیلم منتظر است تا اتفاقی رخ دهد و این رنگ‌های کدر و ناراحت‌کننده از بین بروند که در آخر فیلم و با شعار آزادی اسپارت‌ها رخ می‌دهد. البته این رنگ‌بندی با برنامه‌ریزی قبلی در طراحی فیلم و در جهت تحقق اهدافی هم‌چون انتظار مخاطب برای رهایی، استفاده شده است. هم‌چنین از این فن برای نسبت دادن تیرگی به دوره‌ای به کار رفته که در آن، خشایارشا حاکم بوده است و بر اثر ستمگری وی، آسمان نمی‌تواند روشن شود و به طبیعت برگردد. این، یکی از نشانه‌های تصویری مهم فیلم است که ایده حضور یک نجات‌بخش را برای مخاطب تداعی می‌کند.

از دیگر نشانه‌ها می‌توان به نشانه‌های گفتاری اشاره کرد که در کنار تصاویر و اشیائی رمزگذاری می‌شوند که در فیلم حضور دارند. از آن‌جمله می‌توان به واژه آزادی، استبداد، قانون، غرور، افتخار و از همه مهم‌تر پرشین‌ها (ایرانیان) اشاره داشت و اینکه این واژه‌ها در ظرف خاصی به کار گرفته شده‌اند، در حالی‌که معانی و مفاهیمی‌که امروزه یک انسان غربی از واژه‌ای همچون آزادی برداشت می‌کند، اصلا به دوران خشایارشا ربطی نداشته و ندارد. از این منظر، فیلم ۳۰۰ یا اسکندر، بیان شرح حال وضعیت فعلی جهان است که با استفاده از مجموعه‌ای از علایم و نشانه‌های تاریخی، مخاطب را از یک ضرورت تاریخی برای تحقق مجدد آزادی در جهان معاصر آگاه می‌سازد. برداشتی که می‌توان از دلایل گذر فیلم ۳۰۰ بر تاریخ ارائه کرد، این است که میلر و اشنایدر می‌خواهند نشان دهند ایرانیان، مجموعه‌ای از اقوام و مللی هستند که با هیچ منطقی در طول تاریخشان آشنا نیستند و در حال حاضر هم می‌خواهند همان منطق را در دنیا ادامه دهند و طبیعی است که به نشانه‌های ایدئولوژیک ایرانیان حمله‌ور می‌شوند. ضمن اینکه در تاریخ گذشته ایران، هخامنشیان به‌ویژه خشایارشا، تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر آینده ایران داشته و این مسأله از ابتدا برای غربی‌ها و تاریخ آنها آزاردهنده بوده است. درست به همین دلیل، بیشتر تاریخ‌نویسان غربی در تاریخ‌نگاری خود یا بر جنبه‌های منفی تاریخ ایران تاکید می‌کنند یا تاریخ ایران را یک‌سره نادیده می‌گیرند. (Hobson 2007) نقد دیگری که بر این فیلم وارد شده، این است که خشایارشا یک شاهزاده بود و با آیین شاهی آشنایی داشت. وی در خانواده‌ای بزرگ شده بود که آداب کشورداری و جهان‌نگری را به او یاد داده بودند. بنابراین، قابل تصور نیست که چنین شخصی آن‌قدر که فیلم توصیف می‌کند، دارای صفات منفی باشد. البته نباید چنین تصور کرد که فیلم ۳۰۰، فیلمی است که همه عناصر آن کاملا از پیش طراحی شده باشد، اما باید به این نکته توجه کرد که اگر ما ایرانیان بخواهیم فیلمی‌در مورد آمریکایی‌ها بسازیم، این فیلم را براساس ذهنیت خود از آنها می‌سازیم.این فیلم که نویسنده‌ای کمیک‌نویس است که همیشه در نوشته‌هایش، دو قطب خوب و بد وجود دارد؛ یکی زشت است و یکی زیبا؛ کارگردان آن که گرایش‌های ضد شرقی داشته و روحیه جانبداری از غرب در وی وجود دارد، این دو نفر نمی‌توانستند فیلمی بسازند که در آن از ایران و ایرانیان دفاع شده باشد یا تعریفی منطقی درباره این دو مفهوم ارائه کرده باشند. آنها در درون گفتمان ضد شرقی که در آن، غرب، قهرمان و منجی تاریخی جهان است، به تولید این فیلم پرداختند. از این جهت، آنها نیز باید در جهت گفتمانی قدم برمی‌داشتند که دال مرکزی و دالّ شناور آن بر اساس برتری غرب و کهتری شرق طراحی می‌شد.

از آنجا که محتوای فیلم با معیارهای ذهنی بیننده غربی کاملا انطباق داشته است، می‌توان نتیجه گرفت که فیلم ۳۰۰ بر افکار عمومی غربی از این منظر که باور کنند غرب همیشه در تاریخ برتر بوده، اثر گذار است. در مورد بیننده‌های شرقی، وضع متفاوت است. اول آنکه بیننده‌های غیرغربی چند دسته‌اند: یک دسته توانایی و آموزش رمزگشایی ندارند؛ چون اطلاعی از سابقه تاریخی این دو تمدن ندارند. یک دسته دیگر، توانایی رمزگشایی دارند، اما تحت تأثیر نمادهای فیلم قرار دارند؛ یعنی جایی که پتانسیل فقدان رمز گشایی با تطبیق با واقعیت‌های تاریخی آشکار است، تهیه‌کنندگان فیلم از خبط خوانش نشانه‌های مخاطبان شرقی در مورد فیلم استفاده می‌کنند تا روی آنها تأثیر ضد ایرانی بگذارند. البته اینکه مخاطبان، ضد ایرانی می‌شوند یا خیر، داستان دیگری است، اما فیلم چنین توانایی را چه به لحاظ نظام نشانه‌ای و چه به لحاظ همراهی‌اش با گفتمان مسلط ضد شرقی این‌گونه سینمایی دارد. از این نظر، در مجموع می‌توان گفت که فیلم اثر خودش را بر مخاطبان گذاشته و می‌گذارد و علت آن، به استفاده تکنیکی و تخصصی از جهان نشانه‌ها در همهٔ ابعادش بر می‌گردد. فیلم ۳۰۰، پرژن‌ها را طوری تعریف می‌کند که همه غیر غربی‌ها را شامل شود و اسپارت‌ها را طوری تعریف می‌کند که فقط شامل غربی‌های سفیدپوست شود. ساخت نشانه‌های "ما"ی غربی و "دیگری" غیر غربی به شیوه ماهرانه‌ای در این فیلم انجام شده است. این درحالی است که حتی در میان خود ایرانیان که سوژه این تهاجم‌اند، تنوع فرهنگی زیادی وجود دارد که مایه مباهات تمدن ایرانی از قدیم بوده است. فیلم ۳۰۰ نشان می‌دهد که مایل است همه اقوام ایرانی را با نشانه‌های مشابهی ترسیم کند.

هدف گذاری فیلم ۳۰۰ بر ساخت تصاویر ذهنی درباره ایرانیان و مسلمانان نهفته است تا گفتمان مسلط، گوی مدعی بودن ترسیم پایان تاریخ را از شرقی‌ها برباید. اگر از ادبیات رسانه‌ای استفاده کنیم، باید اذعان کرد که یک بلوک تصویری، ماندگاری محدودی در ذهن و جامعه می‌تواند داشته باشد، اما محصولات دیداری و شنیداری که جنبه سرگرمی دارند و از جلوه‌های ویژه و نشانه‌شناختی پیچیده استفاده می‌کنند، ماندگاری بیشتری دارند. پس قاعده به ما چنین می‌گوید که آثار معناشناختی و تصویرسازی از ایرانیان و مسلمانان که در این فیلم مشهود است، تا مدت زیادی در اذهان مردم جهان باقی خواهد ماند. فیلم طوری تمام می‌شود که جهان همچنان تاریک است و قهرمانان مرده‌اند. در آمریکا و غرب، وقتی یک قهرمان می‌میرد، دیگر برای همیشه کنار گذاشته می‌شود. این در حالی است که برای ما ایرانیان حتی یک قهرمان مُرده نیز می‌تواند به اسطوره تبدیل شود. این نکته، به‌ویژه در فرهنگ رسانه‌ای آمریکای بعد از جنگ ویتنام، اهمیت زیادی یافته که قهرمان باید زنده بماند. با وجود این، این فیلم برخلاف سنت فیلم‌سازی هالیوود پایان دل‌خراشی برای قهرمانانش دارد، اما در این پایان دلخراش، نوید جمع شدن اسپارتی‌ها برای ادامه مبارزه وجود دارد. معنای این جمع شدن آن است که احتمالا فیلم‌هایی از ژانر مشابه ساخته می‌شود که در آن، مخالفین نجات بشر به دست منجیان آمریکایی شکست می‌خورند. اگر به مجموعه فیلم‌های *موجودات فضایی*،[18] سوپرمن و ۲۰۱۲، به‌ویژه کتاب الی و نظایر آن بنگریم، به خوبی درمی‌یابیم که این ادعا درست است و آمریکاییان، نه تنها دشمنان زمینی و انسانی خود، بلکه دشمنان ماورای زمینی و حتی قوی‌ترین تهدیدگر بشر یعنی طبیعت نابودگر زمین را نیز به زانو درمی‌آورند

18. Aliens.

و سکان نجات بشر را بر عهده می‌گیرند. به نظر می‌آید فیلم ۲۰۱۲ و کتاب الی، تکلیف پایان تاریخ و منجی را معین کرده‌اند؛ چرا که ۲۰۱۲ فحوای غیر دینی منجی را معرفی می‌کند و کتاب الی معنای دینی آن را. از این نظر، چیزی برای انسان شرقی باقی نمی‌گذارند تا به انسان غربی عرضه کند.

نقد این فیلم، برگرفته از کاربرد ترکیبی چهار نظریه علمی بود. این نظریه‌ها عبارتند از: نظریه نظم جهانی چامسکی، نظریه امپراتوری مایکل هارت و آنتونیو نگری که این دو را با توجه به نظریه سیستم‌های *نیکولاس لومان* ارائه و به کار بردم. علاوه بر آن، از نظریه های ساختارگرایی تکوینی بوردیو و ملاحظات نظری نشانه شناسی بارت نیز استفاده کردم تا چگونگی استفاده از ایدئولوژی را در فیلم، برای طبیعی سازی جلوه‌های سینمایی نشان بدهم.

با این تفاسیر، پرسشی که در ابتدا در بخش نظری مطرح شد، پاسخ خویش را در اینجا می‌یابد. از لحاظ اصول فیلم‌سازی این‌گونه فیلم‌ها ارزش چندانی ندارند به‌ویژه رنگ و فضای فیلمی نظیر ۳۰۰ که به نشانه‌های آزار دهنده و رجزخوانی‌های سیاسی آلوده است که در گفتمان امروز دنیا به کار می‌رود. مقصود از بیان این مسأله آن است که فیلمی‌که این قدر بی‌ارزش است، چرا ساخته می‌شود؟ این موضوع باید از نظر علمی ارزیابی شود. چامسکی و نگری معتقدند: نئولیبرالیسم یک جنبش ضد انقلاب بر علیه لیبرالیسم اولیه بوده است بنابراین، اگر لیبرالیسم از ۱۸۰۰ به وجود آمد، از همان موقع، ضد انقلاب آن نیز به وجود آمد و در نهایت، ضد انقلاب لیبرالیسم بر جهان حاکم شد و این سلطه همچنان ادامه دارد. چامسکی در ادامه نیز می‌گوید نئولیبرالیسم برخلاف لیبرالیسم، مخالف دموکراسی و آرای مردم و مخالف توزیع عادلانه ثروت و مخالف ناسیونالیسم است. نظریه نظم جهانی چامسکی با نظریه امپراتوری هارت و نگری انطباق پیدا می‌کند و مشخص است که این فیلم در این نظم جهانی ساخته شده است تا به نیازهای این نظم درباره مقاومتهای جهانی پاسخ دهد. بنابراین، در همین نظم جهانی است که این فیلم معنا می‌یابد. این همان بحثی است که چامسکی مطرح کرده و می‌گوید اینها فقط در مورد دموکراسی شعار می‌دهند و اعتقادی به آن ندارند. فیلم ۳۰۰ این مسائل و جنبه‌های مثبت را در قالب شخصیتی به نام لئونیداس ارائه می‌کند و این چیزی است که ساخته خود غربی‌هاست تا پایان تاریخ را در خرابه‌های تاریخ بیابند و با آن، معنای نوینی تولید کنند که با نیازهای امروز امپراتوری همخوانی دارد. بر اساس نظریه‌های چامسکی، فیلم ۳۰۰ بیان‌کننده آن عقده‌های درونی ناشی از ناکامی‌های سیاسی غرب به‌ویژه آمریکاست و نقد آن از سوی ما بیانگر فقط احساسات ایرانی‌ها نیست، بلکه فیلم‌هایی از این دست در این راستا حرکت کرده‌اند.

نوع دیگری از تحلیل را از ۳۰۰ یا اسکندر با توجه به روش‌های تحلیل ارتباطی عرضه می‌کنم. برای این منظور از روش‌شناس *لیندلاف* کمک می‌گیرم. لیندلاف اشاره می‌کند که امر اجتماعی، پیچیده است و در عصر حاضر، جنس امر اجتماعی، ارتباطی است. این بدان معناست که امور اجتماعی خیلی پیچیده تر نسبت به گذشته شده‌اند. پس برای شناخت امر اجتماعی باید درگیر روش‌شناسی خاص همان شناخت بشویم. امروزه برای شناخت یک متن سینمایی علاوه بر مصاحبه، باید کار نشانه‌شناسی هم بشود، روایت‌شناسی تاریخی هم صورت بگیرد؛ تحلیل میدان سینمایی هم انجام بشود و بیوگرافی تولیدکنندگان هم باید مطالعه شود. نظرات دیگران هم باید راجع به زندگی آنان مطالعه شود.

امروزه نقد فیلم تنها برای شناخت متن سینمایی کافی نیست، بلکه باید به بافت و ساختاری که فیلم در آن ساخته می‌شود، توجه کرد. البته باید به بافت متن سینمایی هم دقت کرد. معمولاً در این‌گونه پروژه‌ها، بافتی را به مخاطب عرضه می‌کنند که برایش آشنا باشد و در حافظه جمعی جایگاه تثبیت شده‌ای داشته باشد. برای مثال، در فیلم ۳۰۰، مخاطب، عنصر سیاه را به خوبی می‌شناسد و ارتباطات نمادینی برقرار می‌کند بین سیاهی و بدی. حال این بافت را ما در نظام کلان‌تری به عنوان ساختار می‌بینیم که در مورد این فیلم باید گفت که کاملاً سیاسی است. همین فیلم ۳۰۰ در دهه ۱۹۷۰ هم ساخته شد و به دلیل ساختاری متفاوت، چندان مورد توجه و اقبال عموم واقع نشد.

البته جنس فیلم پرسپولیس یا اسکندر با ۳۰۰، متفاوت است. داستان پرسپولیس مربوط به مرجان ساترابی، کارگردان و دختر نه ساله‌ای است که گذر حیات در ایران را به لحاظ اجتماعی، مطابق با ملاک‌های خود نمی‌بیند و بعد از انقلاب از ایران به خارج از کشور مهاجرت می‌کند و تجربه "دیگری غربی" را دارد. این فیلم نیز همانند فیلم مهمانان هتل آستروپا است.

اگر مؤلفه‌های ژانریک را برای تحلیل در نظر بگیریم، خواهیم دید که فیلم‌هایی نظیر ۳۰۰ و خانه‌ای از شن و مه و پرسپولیس در گونه‌ای هم که تولید شده‌اند، حرفی برای گفتن ندارند. این‌ها در سطح فیلم‌های سطوح متوسط چنین ژانرهایی در هالیوود هم نیستند. در مورد پرسپولیس باید گفته شود که این فیلم دغدغه‌های شخصی سازنده‌اش است و سازنده آن نگران سرنوشت میهن و فرهنگ و تمدن ایران است. این را باید آسیب‌شناسی کرد و دانست که این نوع نگاه، به نوعی، خودزنی روشن‌فکر ایرانی است. او به قیمت نقد جامعهٔ خود، پشت خودش را هم خالی می‌کند. در واقع، مرجان ساترابی و امثال او بر شاخه نشسته‌اند و بن می‌برند. در این فیلم دیده می‌شود که در نهایت، این ساخت است که از پرسپولیس حمایت می‌کند، در اسکار ارج و قربی برایش قائل می‌شود و بر صدرش می‌نشاند؛ چرا که این متن تولیدی را در راستای اهداف خودشان می‌بینند و طبیعی هم هست که حمایتش کنند. اتفاقا فیلم پرسپولیس به خوبی نشانه تشنگی ساخت سینمای غرب برای تخریب هویت و میراث ایرانی است؛ چون

باید پدیده پایان تاریخ در گام اول، رقبای خود را منکوب کند. البته این را ناشی از قابلیت تمدنی ایران می‌دانم؛ چون در مورد بسیاری از کشورها هرگز چنین فیلم‌هایی ساخته نمی‌شود. بقایای تمدنی ۷۰۰۰ ساله یا به روایتی ۹۰۰۰ ساله، بیانگر داعیه تمدنی است و مقاومت‌های ایرانی‌ها هم مزید بر علت شده که میراث ایرانی در سیبل هجمه تبلیغاتی ساخت سینمایی غرب قرار بگیرد. بنابراین، باز هم نقش ساخت بوردیویی را در یک اثر ایرانوفوبیک، پررنگ‌تر از مؤلف می‌دانم. فیلم‌های ۳۰۰، اسکندر، شبی با پادشاه، پادشاه ایران، کشتی‌گیر، خانه‌ای از شن و مه، پرسپولیس، کرش و مهمانان هتل آسترویا، همه در یک روایت امپراتوری قرار دارند و هدف نانوشته آنها، ساختن "دیگری" است تا از آن طریق بتوانند "مای غربی" را به شکل منجی بزرگ در فیلم‌های روز استقلال، هنکاک، ۲۰۱۲ و درباره الی تولید کنند و پدیده پایان تاریخ را در غرب به‌ویژه در آمریکا رقم بزنند. این کاری است که بارها در فیلم‌هایی مانند ۲۰۱۲ انجام شده است.

ممکن است بر این ایده نقد شود که این نگاه بسیار متوهم توطئه است و چنین نگرشی در هیچ جای دنیا به پررنگی ایران، یافت نمی‌شود. برای مثال، فیلم‌های زیادی بعد از جنگ دوم علیه آلمان، یا علیه ایتالیا، یا تمدن‌های بزرگی چون امپراتوری روم باستان، مصر یا چین ساخته شد و به بازنمایی منفی این تمدن‌ها پرداخت. هیچ‌گاه بازتاب منفی نسبت به فیلم‌هایی نظیر ۳۰۰ که در ایران رخ داد، در آن کشورها پدید نیامد. به نظر می‌آید این یک پرسش تاریخی و مهم باشد که پاسخ آن نهفته در این جمله است که ایرانی ها ادعای تمدنی دارند، درست همان‌گونه که آمریکایی‌ها ادعای تمدنی دارند. البته تفاوت اینجاست که در تمدن ایرانی، تخریب دیگران به این شکل نبوده و نیست. موحد بودن و پهلوانی و فروتنی و البته ادعای منجی برای پایان تاریخ از عناصر لاینفک فرهنگ ایرانی و دینی این سرزمین بوده است. در واقع، چون ما وارد مناقشه تمدنی از طریق ترسیم پایان تاریخ در مفهوم منجی بشریت با تمدن غرب شده‌ایم، بهای آن را هم با این‌گونه فیلم‌ها می‌پردازیم. ادعای تمدنی در اینجا به این معناست که ارزش‌های تمدن ایرانی از جمله ادعای پایان تاریخ به وسیله منجی بشریت را به مرزهای ایران محدود نمی‌دانیم. برخی از غربی‌ها هم معتقدند که رگ و ریشه اروپاییان به فلات ایران بازمی‌گردد. بنابراین، طبیعی است که مقاومت محسوسی در مقابل میراث ایرانی شکل بگیرد. در واقع، غرب _ همان‌طور که مدل گفتمانی لاکلا و موفه نشان می‌دهد _ هویت خودش را از این راه پیدا می‌کند، چرا که هویت در قبال مواجهه با غیر است که شکل می‌گیرد. باید گفت که تا تحلیل تمدنی نکنیم، نمی‌توانیم به حاق واقع فیلم‌هایی از این دست پی ببریم. در واقع، رمان۳۰۰ در دهه ۱۹۷۰ برای ساخت ذهنی دشمن نظریه‌پردازی می‌کند. فیلم‌هایی از این دست دقیقا بر مبنای شاخص‌های تمدنی ساخته می‌شوند. در فیلم‌هایی همچون ۳۰۰، پرسپولیس و خانه‌ای از شن و مه، تمدن سفیدپوست در مقابل تمدن ایرانی قرار می‌گیرد. بنابراین، در وجه بصری‌اش، حتما باید سفیدپوست بودن ایرانیان در فیلم ۳۰۰ یا اسکندر حذف می‌شد، چون اگر این نکته در فیلم مثلا ۳۰۰ حک نمی‌شد، در واقع، نقض غرض می‌شد و فیلم به مطلوب خودش نمی‌رسید. باید توجه داشت که فیلمی همچون ۳۰۰ در سطح کلان خود، اصلا تنها مربوط به ایران نیست، چون مؤلفه‌هایی از همهٔ تمدن‌ها را در مقابل تمدن غرب تصویر می‌کند. در واقع، دعوای تمدن غرب با دیگری‌اش برجسته می‌شود.

نکته دیگر به دیگرهراسی غربی‌ها مربوط می‌شود که آن را در تمام شئون زندگی خود تجربه می‌کنند. با دیگرهراسی زندگی‌شان را تنظیم می‌کنند، مرتب «دیگری» را می‌سازند و فلسفه‌بافی آن را هم دانشمندان غربی بر عهده می‌گیرند. برتراندراسل در مورد ارسطو که به تعبیری بنیان‌گذار فلسفه غرب است، می‌گوید که او اصلا اهمیتی برای درد بشر قائل نبود. و این همان ارسطویی است که محور گفتمان برتری‌طلبی اسکندر در فیلم اسکندر می‌شود. در تاریخ فلسفه غرب از زمان ارسطو تا شکل‌گیری علم اجتماعی و بعد از آن، رخداد جنگ‌جهانی دوم، همواره این عنصر دیگری حضور دارد. باید فلسفه غرب، ذات انسان را شرور و بی‌اخلاق تعریف می‌کرد، تا این ادبیات دیگری محور، در اذهان عامه جای‌گیر شود. ظهور شفاف این فلسفه را در ماکیاولی و هابز می‌بینیم. انسان در فلسفه غرب، موجودی زمینی است و با به دست‌گیری قدرت برای سلطه بر زمین، غلبه بر همهٔ دیگرها را می‌طلبد. بنابراین، اگر فیلم‌های مروج ایران‌هراسی را در این گستره کلان نظری نبینیم، معنای واقعی فیلم را درنمی‌یابیم. چطور ما دچار توهم توطئه‌ایم وقتی خود سازندگان فیلم، تنفرشان را از ایران اعلام می‌کنند.

نکته دیگر اینکه در مورد پروژهٔ تاریخ‌سازی تصویری ایرانی، به دوره‌هایی همچون هخامنشیان و کوروش و داریوش در فیلم‌هایی نظیر ۳۰۰ و اسکندر پرداخته می‌شود و از دوره‌های دیگری از تاریخ ایران که ظلم و جور آن مورد قبول تاریخ‌نویسان هم بوده، نظیر دورهٔ نادر یا جنایات آغامحمدخان قاجار حرفی به میان نمی‌آید. آیا در صورت پرداختن به چنان دوره‌هایی و با وجود نگره‌های منفی خود ایرانیان، نتایج عمیق‌تری در راستای اهداف تولیدکنندگان برای تخریب میراث ایرانی حاصل نمی‌شد؟ جواب این سؤال را دیوید دوک که خود نیز مروج نژادپرستی است، داده است. او می‌گوید وقتی من در کودکی رمان ۳۰۰ را می‌خواندم، لذت می‌بردم. چرا که این رمان، مدلی است از قهرمانی غربیان و دفاع از میراث فرهنگی. در واقع، بنای این فیلم بر اسطوره، به تقویت حافظه جمعی و پذیرش آسان‌تر آن منجر می‌شود. فیلم‌های مشابهی نظیر "شجاع دل" در مورد تاریخ اسکاتلند نیز از همین روش، یعنی بناگذاری قصه بر پایه اسطوره‌های جمعی بهره می‌گیرند. اسطوره در واقع، کار ساختن معنای جهان در لایه‌های زیرین ذهن را بر عهده دارد و این اسطوره‌ها هستند که زندگی را معنادار می‌کنند. بنابراین، اتفاقا بهترین دورهٔ تاریخی برای ساخت چنین فیلم‌هایی، دوره‌ای است که با اسطوره گره خورده باشد. بنابراین، نبرد ترموفیل در فیلم ۳۰۰، یا نبرد اسکندر و داریوش در فیلم اسکندر به عنوان یک حادثهٔ تاریخی که به اسطوره‌ای غربی بدل شده است، بهترین گزینه‌ها برای پرداخت سینمایی است. تولید کنندگان هم با نشانه‌هایی حرف می‌زنند که برای مخاطب، آشنا باشد. این است که قدرت تأثیرگذاری فیلم ۳۰۰ را افزایش می‌دهد و همین است که این فیلم را، با وجود پرداخت ضعیفش، به یکی از فیلم‌های پرفروش بدل می‌کند.

دیوید دوک، فیلم ۳۰۰ را در آن زمان در راستای توجیه حمله احتمالی اتمی به ایران می‌دانست. این اطلاعات جانبی نیز خود بیانگر رابطه میان فیلم و سلطه گفتمان امپراتوری است.

در اینجا لازم است به تحلیلی از همین دست اما درباره دو فیلم از دسته بندی بالا (ب و ج) با روش بوردول بپردازیم تا یافته های تحلیل بالا اعتبار محکم تری از نظر تکوین مفهوم پایان تاریخ به دست بیاورند. فیلم خانه‌ای از شن و مه را برای دسته ب و روز استقلال را برای دسته ج انتخاب کرده‌ایم. فیلم خانه‌ای از شن و مه در سال ۲۰۰۳ به روی پرده سینما رفت و عناصر بافتاری آن دوران متاثر از حوادث یازدهم سپتامبر ۲۰۰۱ و اشغال افغانستان و زمینه سازی برای اشغال عراق بود. مهمترین اتفاق رسانه‌ای در دهه ۱۹۹۰ بر همین محور حاصل شده بود چرا که این حوادث، گفتمان پایان تاریخ آمریکایی را به شدت تهدید کرده بود، همان پایانی که هانتینگتون و فوکویاما وعده آن را داده بودند. به همین دلیل و در چنین شرایطی، باید منطقه خاورمیانه در گفتمان جدید مناسبات قدرت وارد می‌شد و عرصه رسانه‌ای مناسب‌ترین عرصه برای چنین ورودی محسوب می‌شد. اینکه عراق و افغانستان چگونه در فیلم‌ها بازنمایی می‌شدند مسأله‌ای بود که بعدها رخ می‌داد اما در همین منطقه باید به ماجرای کهنه تمدن ایرانی و اثر آن بر تمدن معاصر آمریکا پرداخته می‌شد. خانه‌ای از شن و مه بعد از ۲۴ سال که از انقلاب می‌گذشت، ساخته شد و به ماجرای کهنه مهاجرت یک افسر ارتش ایران در زمان قبل از انقلاب می‌پردازد تا هم او را به خاطر عزم استوارش در رعایت اصول تمجید کند و هم به سرگشتگی مستمر جماعت ایرانی تلنگری زده باشد. فیلم با کشته شدن فرزند این افسر ارتش به دست پلیس آمریکا در کش و قوس دعوای بین او و یک زن آمریکایی که مدعی بازپس‌گیری مالکیت خانه اش از این افسر ارتش بود چرخش دراماتیکی پیدا می‌کند. افسر فراری تصمیم می‌گیرد که با کشیدن یک کیسه پلاستیک بر سر همسرش او را خفه کند و سپس خود نیز در کنار جسد همسرش خودکشی می‌کند. زن آمریکایی نیز در پایان، از تملک این خانه طفره می‌رود تا پشیمانی خود را این نزاع نشان بدهد و این تنها نشانه واماندگی تمدنی آمریکا محسوب می‌شد. اما در مقابل، حس نوستالژیک و بی قدرتی محض نیز چیزی است که نصیب مخاطب این فیلم که اغلب ایرانی بودند می‌شود. به نظر می‌آید فیلم در حال هی زدن به تمدنی است که نمونه بهترینهایش را افسر شکست خورده ارتشی می‌داند که غرور ملی اش را در غربت هم نمی‌تواند تمرین کند و به منصه ظهور برساند. به نظر می‌آید سازندگان این فیلم آگاهی نسبتا کاملی از نتایج چنین تقابل تمدنی _ تاریخی داشته‌اند چرا که در کجا می‌توان نمونه دیگری از چنین سرگشتگی و بیچارگی را مشاهده کرد که توسط فیلم به نمایش درآمده باشد. نکته دیگری که در این خصوص می‌توان اشاره کرد آنست که سازندگان آگاه بوده‌اند که مخاطب این فیلم ایرانیان داخل و خارج خواهند بود چرا که ایرانیان به سرنوشت خود و بازتاب هویت خود در جهان حساسیت دارند.

به نظر من این فیلم در پس زدن ادعاهای تمدنی از این نظر موفق بود که پرسشی بزرگ را در نزد مخاطبان ایرانی‌اش مطرح کرد و آن اینکه جامعه‌ای که ادعای تمدنی دارد چرا هنوز دچار چنین سرگشتگی‌هایی در جهان است؟ اینکه این مخاطبان برایش پاسخ دارند امر دیگری است که در اینجا به آن نمی‌پردازیم. اما پیشبرد این پروژه گفتمانی تا همینجا زمینه اجتماعی _ رسانه‌ای را برای پیشبرد بخش دیگری از پروژه پایان تاریخ آماده کرد و آن بر ساختن نمادهای پایان تاریخ در فیلم‌های گروه ج.

از دسته فیلم‌های گروه ج نیز فیلم روز استقلال را تحلیل می‌کنیم تا ببینیم ادعاهای نظری مقاله را می‌توان در این تحلیل‌ها اثبات کرد یا خیر. این فیلم در سال ۱۹۹۶ ساخته شد و هنوز حوادث یازدهم سپتامبر رخ نداده بود اما پنج سال از سقوط رقیب دیرین آمریکا یعنی شوروی گذشته بود و در این پنج سال نه تنها جمهوری‌های جدید از شوروی استقلال پیدا کرده بودند بلکه حکومت‌های کمونیستی ضربه کاری ایدئولوژیکی خورده بودند که جبران آن به این سادگی‌ها میسر نبود. این فیلم از این نظر اهمیت دارد که گرچه در سال ۱۹۹۶ ساخته شد که از بسیاری جهات شبیه به دوره جدید نیست، با این حال آغازگر پیشبرد ژانری بود که هنوز هم در سال ۲۰۱۱ بر آن اساس در آمریکا فیلم ساخته می‌شود. بر این اساس، فیلم روز استقلال در فضای گفتمانی تطور مفهوم سنتی پایان تاریخ ساخته شد که در آن نه تنها رقیبی نبود که نسخه دیگری برای اداره زندگی اهل زمین عرضه کند بلکه نیازی به فرا انسان (اغلب فلزی) فیلم‌های ساخته شده در دوره بعد از یازده سپتامبر هم نبود. در فیلم روز استقلال اول اینکه برتری فرهنگ ترکیبی یهودی _ مسیحی به نمایش درآمد که در آن یکی از قهرمانان فیلم سیاهپوست مسیحی و دیگری یهودی بود. دوم اینکه در این فیلم تعارض بین انسان و انسان جای خود را به تعرض بین انسان داده بود و این تعارض با موجودات فضایی در فیلم بخوبی به نمایش گذاشته شده بود که البته برنده آن در نهایت، انسان‌ها و هوش آنها بود. جالب آنکه بن مایه این فیلم برتری نظامی آمریکا در جنگ اول خلیج فارس بود و متعرضین فضایی زمانی به زمین نزدیک شدند که آمریکا در عراق مشغول جنگ بود و موجودات فضایی با کشتی‌های فضایی خود در فضای عراق و چند شهر آمریکا و یکی دو کشور دیگر پدیدار شده بودند و تنها آمریکا بود که باید به داد تمدن بشری (نه همچون گذشته که تمدن آمریکا مهم بود) می‌رسید. داستان فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده بود که انگار موجودات فضایی نیز تنها رقیب خود در زمین را آمریکا می‌پنداشتند. موقعیت مذاکره با این موجودات و نبرد با آنها را نیز آمریکایی‌ها انحصارا بر عهده داشتند. نکته دیگر آنکه وقتی موجودات فضایی با کشتی مادر، فضای آمریکا را اشغال کردند، بر آسمان واشنگتن ظاهر شدند و حمله خود را نیز از همین‌جا آغاز کردند گویی می‌دانستند که مرکز کنترل تمدن بشر واشنگتن است. نیروهای نظامی آمریکایی در پاسخ به چنین تعرضی، با استفاده از هوش یک یهودی متخصص کامپیوتر و یک خلبان سیاهپوست مسیحی سرانجام بدرون کشتی مادر دشمن فضایی نفوذ کرده و مرکز فرماندهی موجودات فضایی را منفجر کرده و پیروز به زمین برمی‌گردند تا ۴ جولای یعنی روز استقلال آمریکا را جشن بگیرند. نمادی که در اینجا عرضه می‌شود این است که روز استقلال آمریکا همان روز استقلال بشریت است. همانطور که مشاهده می‌شود این فیلم

در پی گفتمانی ساخته شد که برتری نظامی آمریکا و منجی بودن انسانهای آمریکایی در آن از اهمیت وافری برخوردار بود. در اینجا فیلم به‌گونه‌ای این گفتمان را پیش می‌برد که انگار هیچ قدرت زمینی برای رقابت با قدرت آمریکا وجود ندارد و در کره زمین رقیبی وجود ندارد که بخواهد یا بتواند بر قدرت آمریکا غلبه کند این است که فیلم چنان پیش می‌رود که بپرسد خوب حالا با دشمنان ماوراء زمینی چه باید کرد؟ جواب فیلم این است که همه بکناری بروید تا آمریکا و قدرت فکری و نظامی‌اش به داد بشر برسد. از این منظر این برداشت جدیدی از پایان تاریخ بود که در آن آمریکا از طریق برتری نظامی و به زیر کشیدن رقبای زمینی‌اش خود را به مثابه تنها نماینده زمین برای برخورد با خطرات احتمالی معرفی می‌کند. رئیس جمهور آمریکا نیز در نطق خود همان عناصر روز استقلال آمریکا را بازگو می‌کند و خطاب به همه اعلام می‌دارد: ما آزادی و استقلال را برای بشریت به ارمغان آورده‌ایم. این خطابه‌ها قبلا در فیلم‌هایی با همین مضمون با محوریت آمریکا و آزادی و استقلال برای آمریکا ایراد می‌شد اما در فیلم استقلال این خطابه ها برای کل بشریت ایراد می‌شد. این یکی از ویژگی‌های پایان تاریخ در روز استقلال بود.

نتیجه‌گیری

اکنون باید به این پرسش مقاله پاسخ داد که آیا رابطه تکوینی میان شکل‌گیری مفهوم پایان تاریخ و تقدس‌زدایی از مفهوم منجی در این مفهوم از پایان تاریخ، از یک‌سو و تقویت قدرت امپراتوری از سوی دیگر، بن‌مایه ساخت محصولات سینمایی است که به سینمای پایان تاریخ‌گرایی مشهور شده است؟ تحلیل ۱۳ فیلم به‌ویژه فیلم‌های ۳۰۰، اسکندر، پادشاه ایران،کشتی‌گیر و شبی با پادشاه نشان می‌دهد که جنس قدرت با روابط کهن اقتصاد سیاسی قابل تعریف نبوده و سنجش‌پذیر نیست. در عوض، جنس قدرت در جهان جدید، نرم‌افزاری و غیر ملموس است (نک هارت و نگری، ۱۹۹۵، ؟؟) و علاوه بر جهان واقع، بازتاب آن نیز بیشتر در گفتمان فیلم‌ها و کالاهای فرهنگی یافت می‌شود. این فیلم‌ها نیز انسان را نه با ترس از نیروهای ماورایی یا نیروهای سخت، بلکه با امید به آینده‌دار بودن تاریخ به تعادل اجتماعی و پیروی از هنجارهای جهان امپراتوری جدید تشویق و هدایت می‌کنند. فیلم‌های سیزده‌گانه را در سه دسته تفکیک کردیم و نشان دادیم که فیلم‌های دسته اول به فروپاشی رقبای "مای غربی" پرداختند و فیلم‌های دسته دوم به خوار بودن و ناتوانی تمدنهای کهن از طریق ترسیم اوضاع فعلی آنها پرداختند و فیلم‌های دسته سوم، منجی آمریکایی را برای ترسیم پایان تاریخ چه به معنای غیر دینی آن _ هنکاک، روز استقلال، ۲۰۱۲ _ و چه به معنای دینی آن کتاب الی به جهانیان معرفی کردند. بنابراین، نه تنها پاسخ به پرسش بالا، مثبت است، بلکه به لحاظ نظری، ادعای مقاله مبنی بر ساختارمند بودن گفتمان ساخت منجی در سینمای آمریکا در اینجا مستند شده است. هم‌چنین در دسته‌بندی سه‌گانه این سیزده فیلم منتخب نشان دادیم که عناصر نشانه شناختی گفتمان امپراتوری در همه آن‌ها، مشهود است. به‌ویژه در فیلم‌های گروه ج می‌توان نشانه‌های گفتاری برتری، منجی و آزادی و افتخار را مشاهده کرد که در پایان تاریخ در آمریکا تحقق می‌یابد.

منابع

۱. چامسکی، نوام، نئولیبرالیسم و نظم جهانی: بهره کشی از مردم، ترجمه: حسن مرتضوی، تهران، نشر دیگر، چاپ دوم، ۱۳۸۲.
۲. سلطانی، سیدعلی اصغر، تحلیل گفتمانی فیلم‌های سیاسی ــ اجتماعی، دسترسی در وبلاگ: http://sultani.blogfa.com
۳. گیدنز، آنتونی، جامعه شناسی، ترجمه: منوچهر صبوری، تهران، نشر نی، ۱۳۷۶ش.
۴. هارت، مایکل و انتونیو نگری، امپراتور، ترجمه: رضا نجف زاده، تهران، نشر قصیده سرا، ۱۳۸۴ش.

5. Baert, Patrick and Filipe Carreira da Silva, Social Theory in the Twentieth Century and Beyond, Cambridge: Polity Press (2010).
6. Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, translated by Stephen Heath, Glasgow: William and Collins and Sons (1977) .
7. Bourdieu, Pierre, Social Space and Symbolic Power, *Sociological Theory*, 7-1 (June): 18-26, reprinted in In Other Words, 1994 rev. ed.
8. Bourdieu Pierre, The Historical Genesis of a Pure Aesthetic, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, Analytic Aesthetics (1987), pp 201-210.
9. Bordwell, David, Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, Cambridge: Harvard University Press, 1989.
10. Fukuyama Francis, The End of History?, The National Interest, Summer 1989, accessed in: http://www.marion.ohio-state.edu/fac/vsteffel/web597/Fukuyama_history.pdf
11. Hobson, John M., The Eastern Origins of Western Civilization, Cambridge: Cambridge University Press (2004).
12. Laclau, Ernesto, Power and Representation, In M. Poster (Ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*. New York: Columbia University Press.
13. Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics, London: Verso (1985).
14. Negri, Antonio and Michael Hardt, Empire, New York: Harvard University Press(1995).