Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies(IHCS)

Semiannual Journal, Volume 4, Issue 7, Summer and Autumn 2022, Pages. 326-359

DOI: 10.30465/lir.2022.38498.1391

Superman and Late Capitalism

(Production and Reproduction of Ideology in Superhero Narratives)

Dr. Ali Ghaderi [1]

Shahin Ghazaee[2]

Dr. Pedram Lalbakhsh[3]

Abstract

It seems that nowadays, the world is sinking into a political and cultural state of nonchalance, and the citizens of the world have accepted Thatcher's famous axiom: "there is no alternative" to the neoliberal order. Under such circumstances, the researchers of interdisciplinary studies must revisit the sociopolitical role of cinema and literature as two essential media shaping cultural paradigms. In other words, late capitalism has tremendous power to assimilate the cultural forces that oppose it through employing media. Moreover, mainstream cinema and literature often carry the axioms of the world order's status quo, consolidate the dominant ideology, and shape artistic imagination. Focusing on superhero narratives, Superman franchises in particular, the present article attempts to analyze the role of cinema and literature in producing and reproducing the status quo and then narrows down the discussion to the most recent adaptation of a comic book: Superman: Red Son (2020). Afterward, we will argue that mainstream adaptations usually fortify the dominant hegemony. However, they sometimes have been the principal arenas of waging war against the status quo and have challenged its hegemony too. Investigating the contradictory role of these two media becomes more significant in a world that seems to be facing a cultural and political deadlock. This article concludes that literature and cinema in today's world can offer ways to criticize and overcome reproducing mainstream, stale ideas.

Keywords: Comic book, Superman, Ideology, Late capitalism, Interdisciplinary research.

---

[1]. PhD in English Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. ali.ghaderi988@yahoo.com

[2]. (Corresponding Author) M.A. in English Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. shahinghazaee@yahoo.com

[3]. Assistant Professor of English Literature, Department of English Language and Literature, Faculty of Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran. pedram_lalbakhsh@yahoo.com

Date of receipt: 2021-10-14, Date of acceptance: 2022-02-13

opyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دوفصل‌نامهٔ علمی، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۳۵۹-۳۲۶

DOI: 10.30465/lir.2022.38498.1391

سوپرمن و سرمایه‌داری متأخر
(تولید و بازتولید ایدئولوژی در روایت‌های ابرقهرمانی)

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر علی قادری*

شاهین قضایی، دکتر پدرام لعل‌بخش*****

چکیده

امروز، چنان که می‌نماید، جهان دچار انسداد فرهنگی-سیاسی حادی شده است. در چنین شرایطی، بازاندیشی نقش اجتماعی دو رسانهٔ ادبیات و سینما برای پژوهشگران حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای اهمیت بسیاری پیدا می‌کند. پژوهش حاضر، با تمرکز بر شخصیت سوپرمن و یکی از آخرین اقتباس‌های سینمایی با محوریت این ابرقهرمان، یعنی *سوپرمن: پسر سرخ* (۲۰۲۰) و کتاب مصوری (۲۰۰۳) که فیلم از آن اقتباس شده است، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی به بررسی نقش ادبیات و سینما، به ویژه روایت‌های ابرقهرمانی، در بازتولید وضع سیاسی-اجتماعی موجود در جهان می‌پردازد. بر این اساس، این بررسی تأملی است بر عناصر زیبایی‌شناختی و نقش فرهنگی این دو رسانه. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهند

* دکترای ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. ali.ghaderi988@yahoo.com

** (نویسنده مسئول) کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. shahinghazaee@yahoo.com

*** استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. pedram_lalbakhsh@yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۰۷/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۴

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

که جریان اصلی سینما و ادبیات اغلب در امتداد وضع موجود در حرکت بوده و ایدئولوژی رایج را تثبیت می‌کنند؛ همچنین، توضیح می‌دهند که این دو رسانه چگونه می‌توانند مهم‌ترین عرصه‌های مبارزهٔ فرهنگی علیه وضع موجود نیز باشند و راه‌هایی برای برون‌رفت جوامع از این چرخهٔ بازتولید و گسستن این انسداد فرهنگی–سیاسی پیشنهاد کنند.

کلیدواژه‌ها: داستان مصور، سوپرمن، ایدئولوژی، سرمایه‌داری متأخر، پژوهش میان‌رشته‌ای

۱. درآمد

۱–۱. بیان موضوع

فیلم *سوپرمن: پسر سرخ* (۲۰۲۰) زمانی اکران عمومی یافت که تنها چند ماه قبل از آن شهروندان چندین کشور دنیا، از شیلی تا فرانسه و هندوستان، در اعتراض به سیاست‌های ریاضتی حکومت‌های خود دست به شورش زدند. آنچه که از این مهم درمی‌یابیم این است که بخشی از شهروندان تجربهٔ زیسته و روزمرهٔ چندان رضایت‌بخشی از نظام سرمایه‌داری متأخر – که آن را نئولیبرالیسم (neoliberalism) هم می‌خوانند – ندارند. اما چگونه است که این نظام علی‌رغم آنچه که گفته شد باز هم جای خود را به نظام دیگری نداده است؟ برای یافتن پاسخی درخور به این پرسش باید دانست که «فهم عمیق‌ترِ سازوکارهایی که در حال حاضر هژمونی سیاسی به وسیله‌ی آن‌ها ابقاء می‌شود یکی از پیش‌شرط‌های ضروریِ عمل سیاسیِ مؤثر است» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۲۸–۲۹). بنابراین، گام نخست برای تغییر وضعیت، فهم و تفسیر درست آن است.

اگر امروز سرمایه‌داری خود را تنها جهان‌بینی ممکن می‌بیند، چنان که گویی عموم شهروندان آن گفتهٔ مشهور مارگات تاچر (Margaret Thatcher) که برای نظم نئولیبرالی

«بدیلی وجود ندارد» را پذیرفته‌اند، آنگونه که حتی متفکر چپ‌گرایی همچون فردریک جیمسون می‌گوید «تصور پایان جهان ساده‌تر از تصور پایان سرمایه‌داری است» (Jameson, 2005: 199)، از آن رو است که سرمایه‌داری متأخر توانسته است افق تفکر بشر را برای پذیرش یا تصور ایدهٔ بدیل (alternative) بگیرد. اگر در قیام‌های ماه مِی سال در ۱۹۶۸ در فرانسه یکی از شعارهای معترضان این بود که «واقع‌بین باش، ناممکن را بخواه»، امروز دیگر شعار «واقع‌بین باش، جهان را همانطور که هست بپذیر» دنیا را فرا گرفته است. این همدستی عمومی در پذیرش این شعار حاصل از چیست؟ مارک فیشر (Mark Fisher) در *رئالیسم کاپیتالیستی* توضیح می‌دهد که سیاست‌های نئولیبرال چگونه ایده‌های خود را به عنوان واقعیت، امر طبیعی و حتی بیولوژیک جا زده‌اند:

> می‌ارزد اگر یادآوری کنیم آنچه امروز رئالیستی خوانده می‌شود زمانی خود «غیرممکن» بود: باتلاق خصوصی‌سازی که از دههٔ هشتاد میلادی شروع به گسترش کرده، یک دهه قبلش اصلاً تصورنشدنی بود و چشم‌انداز اقتصادسیاسی امروزی (با این شرایط که اتحادیه‌ها در بلاتکلیفی هستند و شرکت‌های خدمات آب و برق و تلفن و راه-آهن‌ها دیگر جزو اموال ملی محسوب نمی‌شوند) در سال ۱۹۷۵ تصورش هم محال بود. به عکس آنچه روزگاری ممکن بود حالا دیگر به نظر غیررئالیستی می‌آید (۱۳۹۸: ۲۱).

فیشر عاملان حفظ وضع موجود را رئالیست‌های کاپیتالیستی (capitalist realists) می‌نامد و تصریح می‌کند که این افراد با ایجاد دیگری‌های وحشتناک و تمامیت‌خواه «انتظارات ما را کم می‌کنند» (همان: ۹)، ما را به آنچه که هست قانع ساخته و از این طریق برای خود

حاشیهٔ امنی می‌سازند و با خاطری آسوده از این که بدیلی در اختیار شهروندان نیست بر تخت پادشاهی خود تکیه می‌زنند.

این کم کردن انتظاراتِ شهروندان توسط نهادهایی در نظام سرمایه‌داری و عمدتاً از طریق آنچه که لویی آلتوسر (Louis Althusser) – در مقاله‌ای به همین نام – «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» می‌نامد صورت می‌گیرد و هدف غایی آن حفظ هژمونی این نظام است. از دیدگاه آلتوسر، سرکوب مستقیم برای حفظ وضع موجود کافی نیست؛ از همین رو، دولت هژمونی خود را از طریق تحکیم ایدئولوژی مطلوب خود تداوم می‌بخشد. ایدئولوژی، که «مجموعه عقاید یا تصوراتی است که بر فکر فرد یا گروه اجتماعی مسلط است» (آلتوسر، ۱۳۹۵: ۳٤۸)، همواره از طرف طبقهٔ حاکم و بنا بر منافع آن طبقه صورت‌بندی شده و بر باقی طبقات تحمیل می‌شود. اهمیت ایدئولوژی برای دولت از آن رو است که مانع می‌شود که طبقات غیرحاکم به درک واقعیت دردناک موجود نائل شوند. از آن‌جا که «هر ایدئولوژی، در مسخ ضرورتاً تخیلی خود، نه روابط تولید موجود (و روابط برآمده از آن‌ها)، بلکه قبل از هر چیز رابطهٔ تخیلی افراد با روابط تولید و روابط برآمده از آن‌ها را تجسم می‌بخشد» (همان: ۳٥٤)، دستگاه‌های ایدئولوژیک گزینه‌ای آسان‌تر از سرکوب مستقیم را برای دولت به منظور بقای خود فراهم می‌آورند: «هیچ طبقه‌ای نمی‌تواند به گونه‌ای پایدار قدرت دولت را در دست داشته باشد بی آن‌که همزمان با آن هژمونی خود را بر دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت و در درون این دستگاه‌ها اعمال کند» (همان: ۳۳۹). یکی از این دستگاه‌های ایدئولوژیکِ دولت دستگاه فرهنگی جامعه است که ادبیات و سینما را نیز در خود جای می‌دهد. تولید هنری «از ساخته شدنِ اَشکال ایدئولوژیک غالبِ جامعه‌ی طبقاتیِ مدرن تفکیک‌ناپذیر است» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱٦) و ادبیات و سینمای رایج، حتی در معدود آثاری

که در ظاهر به نقد هژمونی موجود می‌پردازند، خود اغلب تبدیل به عامل حفظ این هژمونی شده‌اند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

بحران انسداد فرهنگی-سیاسی موجود، نگارندگان این پژوهش را بر آن داشته تا ضمن تشریح ابعادی از اوضاع کنونی، به توصیف و تحلیل نقش فرهنگیِ گونهٔ خاصی از ادبیات و سینمای رایج، یعنی روایت‌های ابرقهرمانی، در بازتولید وضع موجود بپردازند. همچنین، نگارندگان راهی برای مقابلهٔ فرهنگی با فرهنگ سرمایه‌داری متأخر و برون‌رفت احتمالی از این انسداد را پیشنهاد می‌کنند.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

دستگاه ایدئولوژیک سرمایه‌داری چگونه با استفاده از ادبیات وسینما هژمونی را بازتولید می-کند؟

چرا آثار ابرقهرمانی به راحتی در خدمت بازتولید وضع موجود در می‌آیند؟

ابرقهرمانی همچون سوپرمن چگونه به بازتولید وضع موجود کمک می کند؟

آیا راهی برای خلاصی از انسداد فرهنگی-سیاسیِ حاصل از این بازتولید وجود دارد؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

رسانه‌هایی نظیر ادبیات، سینما، تلویزیون و بازی‌های رایانه‌ای را می‌توان نقطهٔ برخورد فرهنگ عامه با تولید و بازتولید ایدئولوژی دانست. اگر از یک نظام این انتظار می‌رود که خود را بازتولید کند و «حتی مفاهیم کلیدی خود را به عنوان مرجعیت معنایی عرضه کند، در مقابل، فرهنگ عامه به عنوان بدنه‌ای از سرگرمی‌ها، مراسمات و مراودات اجتماعی، خود را از این مراکز مرجعیت معنایی دور نگاه می‌دارد» (Lipsitz, 2020: 1233). هرچند این هرگز به

معنای آن نیست که فرهنگ عامه مستقل از دستگاه‌های ایدئولوژی‌ساز حرکت می‌کند. مسئله این است که فرهنگ عامه، به ویژه در طول سه دههٔ اخیر، به طور پیوسته از حواشی به سمت مراکز حرکت کرده و حتی ورای هر قدرتِ منشأگرفته از مرجعیت فکری–معنایی، جوامع را تحت تأثیر قرار داده است. خالقان داستان‌های مصور «از قدرت نمادین و کهن‌الگویی شخصیت‌هایی خاص بهره گرفته‌اند» و در حال حاضر موفق‌ترین نسل خالقان داستان‌های مصور «تأملات قوی و جذابی را دربارهٔ شکل ابرقهرمان و جایگاه آن در روان‌شناسی نوشته‌اند» (Cates, 2011: 831). جذّابیت ابرقهرمانان، در هر شکلی از رسانه، می‌تواند دریافت مخاطب از زمان و تاریخ را تحت تأثیر قرار دهد. از آنجا که چنین تأثیری تک‌بعدی و محدود به تنها یک جامعهٔ کوچک نیست، در هر سوژه و خودآگاهی جمعی انتظارات و ارزش‌های متنوعی را خلق می‌کند.

روایت‌های کلامی–تصویری از ابرقهرمان‌ها و خصوصیات شخصیتی آن‌ها همواره در خودآگاه مخاطب دورنمای انتظاراتی از آینده و مسیر حرکت تاریخ را ایجاد می‌کنند. در همین راستا، فیلیپس (Phillips) و استروبل (Strobl) اذعان می‌کنند که «در داستان‌های مصور پرمخاطب، فردایی بهتر همیشه در افق پیداست،» اما این فردای بهتر و گاهی آرمانی هرگز در زمان حال وجود ندارد. در مقابل، زمان حال «معمولاً در بحران و ناامیدی به تصویر کشیده می‌شود» (۲۰۱۳: ٦٩). ابرقهرمان‌ها از همین طریق توانسته‌اند بر قلمروی عظیمی از سپهر فرهنگ عامه مسلّط شوند و تبدیل به بستری غنی و کارآمد برای تولید و بازتولید ایدئولوژی سرمایه‌داری متأخر شوند. ابعاد این نفوذ را می‌توان در کلام بریلون (Brillon) یافت: «یکی از تأثیرات قابل توجه دورهٔ استعمار آمریکا و تسلط آن بر قلمروی فرهنگ عامه را می‌توان در مفهوم ابرقهرمانانِ داستان‌های مصور یافت» (۲۰۲۱: ۱۰۷). این ابرقهرمان‌ها، که یا همچون

سوپرمن دارای قدرتی فرابشری هستند یا همچون بتمن ثروتی نجومی دارند، زمان حال و دورنمای سرنوشت بشر در آینده را تحت تسلّط و قدرتِ ردای خود دارند. در *سوپرمن: فرزند* سرخ این چیرگی ابرقرمانان آمریکایی به حال و آینده محدود نمی‌شود. در این روایت و اقتباس سینمایی آن، سوپرمن فرصت آن را دارد که تاریخ و گذشته را نیز تحت لوای سرمایه‌داری بازنویسی کند.

قدرت فرهنگی–ایدئولوژیکِ رسانه‌های ابرقهرمان‌ساز در بازسازی خیالی زمان گذشته و لبریز کردن زمان حال از امید به طلوع یک آرمان‌شهر در آینده‌ای نامعلوم خلاصه نمی‌شود. فرهنگ مطالعه و مصرف داستان‌های مصور می‌تواند هژمونی سرمایه‌داری را در ابعاد گسترده‌تر و به صورت فعّال‌تری بازتولید کند. لاکهارت (Lockhart) در مقالهٔ خود بر این ادعا صحه می‌گذارد: «فرهنگ و ایدئولوژی به راحتی در رسانه‌ها منعکس می‌شوند» (۲۰۱۸: ۲۱۵)، اما قدرت رسانه تنها محدود به بازتاب نیست. رسانه‌ها، فراتر از یک آینه، اطلاعات را در خود ذخیره می‌کنند، و در حقیقت خود را با نیازها و امیال بیننده هماهنگ می‌کنند. حتی بیشتر از آن، به بیننده و مصرف‌کنندهٔ خود می‌آموزند چه چیز را در چه زمانی طلب کند. به همین علت در رسانه به دنبال نمودهای واقعی فرهنگ عامه هستیم: «بنابراین، رسانه یک کلاژ بازتاب‌دهنده با قدرت ایدئولوژیک و فرهنگی است که به صورت مخاطب‌محور عمل می‌کند. برای نظریه‌پردازی و کمی‌سازی تأثیرات رسانه‌های مختلف بر مصرف‌کنندگان، کارهای زیادی انجام شده است» (همان). در چنین بستری ابرقهرمانان داستان‌های مصور که نمادهای اساطیری قدرت و امید سرمایه‌داری هستند، فرصت تولّد بر پردهٔ نقره‌ای را به دست آوردند. دو تن از چنین ابرقهرمانانی بتمن / بروس وین (Batman / Bruce Wayne) و سوپرمن / کلارک کِنت / کَل اِل (Superman / Clark Kent / Kal-El) هستند. بتمن، یا همان

بروس، محصول نهایی و ایده‌آل سرمایه‌داری متأخر است و سوپرمن یا کلارک با منشأیی فرازمینی اما تربیت‌یافتهٔ نظامی مبتنی بر ارزش‌های لیبرال و مدافع ارزش‌های سرمایه‌داری است. تحت لوای سرمایه‌داری انتقام‌جویانه، آن گونه که هیون (Haiven) بیان می‌کند، «انتخاب نادرستی ناشی از نگاهی که مردانگی را دال مرکزی در نظر می‌گیرد، وجود دارد؛ انتخابی بین بتمن (پادشاه–جوانمردی با منش و ظاهری جذّاب و محکم و در عین حال انتقام‌جو که برای نجات قانون، خود دست به اجرای آن می‌زند) و جوکر (Joker) (نماد پوچگرایِ ارادهٔ معطوف به قدرت)» (۲۰۲۰: ۱۴۳). هیون اضافه می‌کند که بتمن و جوکر هر دو هنجارها و ارزش‌های اجتماعی لیبرال را می‌بینند و تصور دقیقی از چیستی و چگونگی جهانِ سرمایه‌داری دارند. این دو برای «اصلاح یا از بین بردن چنین دنیایی اقداماتی را انجام می‌دهند که مردمحورانه است» (همان). اما در *سوپرمن: فرزند سرخ* دنیای سرمایه‌داری و کمونیسم شکل متفاوتی به خود می‌گیرند. در چنین دنیایی ارزش‌های سرمایه‌داری متأخر بیشتر از هر زمان دیگری بر جنبه‌های اساطیری بتمن و سوپرمن تأکید می‌کنند. «در سالهای اخیر، مراجعه به شخصیت‌هایی مانند سوپرمن و بتمن به عنوان «اسطوره‌های مدرن» که ممکن است به عنوان همتای معاصر چهره‌های کلاسیک مانند پرومتئوس یا ادیسه خوانده شود، امری عادی شده است» (Hassler-Forest, 2012: 43). اگرچه چنین برداشتی از روایات ابرقهرمانی در پژوهش‌های علمی نیز وارد شده است: «این فرض نه تنها در ادبیات مطبوع عامه‌پسند، بلکه در آثار دانشگاهی دربارهٔ روایت‌های ابرقهرمانی نیز فراگیر شده است» (همان). هاسلر–فارست، ضمن تأکید بر گستردگی حضور ابرقهرمانان در مطالعات دانشگاهی، تصریح می‌کند که مطالعات زیادی در این حوزه ریشه‌های سوپرمن را در هویت یهودی و اساطیر یهود و مسیح دنبال می‌کنند.

می‌توان گفت که ارزش اساطیری این ابرقهرمانان در متن و بافت فرهنگ عامه آن‌ها را تبدیل به دال‌های سیالی برای معانی و ارزش‌های سرمایه‌داری می‌کند. همین سیال بودن و چندوجهی بودن این اساطیرِ مدرن در بازنویسی داستان‌های مصور و اقتباس‌های سینمایی آنها عناصری فرهنگی با قابلیت تکرار در برهه‌های زمانی مختلف می‌سازد. این آثار با همین ویژگی خود موفق می‌شوند رابطه‌ای فراتر از وفاداری کور در مخاطبان ایجاد کنند. براون (Brown) به خوبی به این جنبه می‌پردازد. خوانندگان و طرفداران داستان‌های مصور، از نظر براون، صرفاً ارادتی کور به قصه‌های سرگرم‌کننده پیدا نمی‌کنند. طرفداران در این نوع سرگرمی که در دسترس همگان است، «ابزاری برای ابراز احساس خود و ارتباط اجتماعی خود با دیگران در جامعهٔ پیچیدهٔ ما پیدا می‌کنند. یک طرفدار و کل جوامع طرفداران وابستگی صمیمانه‌ای به انواع خاصی از سرگرمی‌های جمعی دارند که به طرق مختلف نیازهای شخص را برآورده می‌سازند» (۱۹۹۷: ۱۳). بنابراین، وجه اجتماعی این آثار در بین هوادارن نیز حائز اهمیت است. این وجه اجتماعی آثار ابرقهرمانی، وظیفه‌ای خطیر را به پژوهشگران حوزهٔ رسانه محول می‌سازد چرا که «پژوهشگران فرهنگ عامه، به ویژه کسانی که خود را طرفدار آن نیز می‌دانند، نه تنها باید در مسیر فهم تولیدات رسانه‌ای فرهنگ عامه گام بردارند، بلکه باید به آشکار کردن کارکردهای درونی صنایع فرهنگی مبادرت ورزند» (Claverie, 2019: 993). کلاوری اضافه می‌کند روش‌های استعماری، تحریف واقعیت و روایت‌های غیرصادقانه به وفور در این محصولات فرهنگی یافت می‌شوند. به همین دلیل است که «محققان باید مهارت‌های تفسیری را به دانشجویان و مردم ارائه دهند تا در برابر تلاش‌های شرکت‌های تجاری برای ایجاد وفاداری محض و کور نسبت به نمانام‌ها مقاومت کنند»

(همان). بنابراین، فهم نهان‌روایت‌ها در دل روایات ابرقهرمانی، باید همواره مورد توجّه جدی پژوهشگران حوزه‌های مختلف فرهنگ و هنر قرار گیرد.

در *سوپرمن: فرزند سرخ*، پیوند زمان حال به گذشته و بازنمایی اسطورهٔ مدرن در بافت سرمایه‌داری متأخر از طریق رجوع به تقابل ایدئولوژی‌های مارکسیسم و سرمایه‌داری ممکن می‌شود. افزون بر این، *سوپرمن: فرزند سرخ* موضوع ابرقهرمانان زن را نیز در بافت سرمایه-داری متأخر مطرح می‌کند. روایت این قطعه از زنجیره‌افسانه‌های ابرقهرمانی در دو سطح زمان اساطیری و زمان مدرن در جریان است. یک عنصر کلیدی در پیوند این دوسطح زمانی و مرتبط کردن آن با پایان داستان حضور زن شگفت‌انگیز / دیانا (/ Wonder Woman Diana) است. قدرت زنان در این اثر و اقتباس سینمایی آن بسیار و حتی در مورد زن شگفت‌انگیز فرابشری و اساطیری است. اگرچه زن شگفت‌انگیز، این جنگجوی بی‌نظیر از قبیلهٔ اساطیری آمازون، اولین ابرقهرمان زن نیست، بیشتر و طولانی‌تر از دیگران زنان ابرقهرمان در داستان‌ها ظاهر شده‌است، به ویژه در اقتباس‌های سینمایی اخیر نظیر *بتمن علیه سوپرمن: طلوع عدالت* (۲۰۱۶)، *زن شگفت‌انگیز* (۲۰۱۷)، *زن شگفت‌نگیز ۱۹۸۴* (۲۰۲۰) و *لیگ عدالت* (۲۰۲۱). در اولین فیلم مستقلِ این ابرقهرمان (۲۰۱۷)، «دیانا به عنوان زنی بر پرده ظاهر می‌شود که در مورد قدرت خود شک یا سرافکندگی ندارد» (Curtis, 2020: 9). آن‌چنان که کرتیس می‌گوید، زن شگفت‌انگیز محدودیت‌های تحمیل شده بر زنان در دنیای مردانهٔ استیو ترور (Steve Trevor) را ابداً درک نمی‌کند. سفر دیانا از زمان و مکان اساطیری به دنیای جنگ بزرگ (جنگ جهانی اول) مخاطب را در مقابل ابرقهرمانی قرار می‌دهد که مواضع ضد جنگ محکمی اتخاذ می‌کند. در *فرزند سرخ* باز هم زن شگفت‌انگیز تلاش می‌کند تا از تقابل سوپرمنِ بلوک شرق و جهان سرمایه‌داری جلوگیری کند. موقعیت و خودآگاه زن

شگفت‌انگیز و لوویس لین (Lois Lane) نقاط اعمال قدرت ویژه و ارزشمندی برای پیاده‌سازی و اجرای ارادهٔ سرمایه‌داری هستند. در پایان *سوپرمن: فرزند سرخ*، نصیحت زن شگفت‌انگیز به سوپرمن، صلح با دنیای لکس لوثر (Lex Luther) و پذیرش ایدئولوژی سرمایه‌داری است. چنان که پژوهش‌های مذکور نشان می‌دهد، چنین می‌نماید که فرزند سرخ راهی جز پذیرش و تن دادن به هژمونی و ایدئولوژی غالب ندارد.

۲. بررسی تحلیل موضوع

۲-۱. تولید و بازتولید ایدئولوژی در سرمایه‌داری متأخر

نائومی کلاین (Naomi Klein) در پژوهش خود دربارهٔ شیوهٔ ظهور نئولیبرالیسم از شوک-درمانی (shock therapy)، خشونت نظامی و ریاضت اقتصادی (austerity) به عنوان تمهیدات نظام حاکم برای برقراری هژمونی نئولیبرال نام می‌برد (ر. ک: کلاین: ۱۳۹۸). در میزان اهمیت، شاید بتوان پروپاگاندا از طریق رسانه را نیز هم‌پای این تمهیدات دانست. هرمن و چامسکی (Herman & Chomsky) در تأملات خود بر اقتصاد سیاسی رسانه‌های جمعی مفهومی با نام مدل پروپاگاندا (propaganda model) را مطرح می‌کنند. مدل پروپاگاندا یک چهارچوب تحلیلی است که در تلاش است تا شیوهٔ عملکرد رسانه‌های آمریکایی را با نظر به اقتصاد سیاسی به لحاظ روابط و ساختارهای نهادینی که مقیّد به آن هستند توضیح دهد. آنها در تحلیل خود اذعان می‌کنند که رسانه‌ها، هر چقدر هم که مدعی استقلال باشند، باز هم بنا بر منافع سرمایه‌گذاران خود تبلیغ می‌کنند و پس از تفاصیل فراوان تصریح می‌کنند که اوج این پروپاگاندا در قرن بیستم علیه کمونیسم بوده و موفقیت رسانه‌ها در این امر به حدّی است که ضدّیت با کمونیسم تبدیل به «دین ملی [مردم آمریکا] و مکانیسم کنترل [در دست صاحبان قدرت]» شده است (ر. ک: Herman & Chomsky, 2010).

این پروپاگاندا همچنان برای نظام سرمایه داری به همان اندازهٔ قرن بیستم حیاتی است. رسانه ابزار قدرتمند تبدیل اهداف سیاسی به فرهنگ اجتماعی است و اینگونه است که نظامِ موجود سیاست‌های خود را به طرز استواری حاکم می‌سازد؛ آنچنان که دیوید هاروی (David Harvey) از تحلیل‌های خود از اندیشه‌های آنتونیو گرامشی (Antonio Gramsci) نتیجه می‌گیرد، «مسائل سیاسی وقتی «به شکل مسائل فرهنگی تغییر داده می‌شوند» به مسائل «حل-ناشدنی» تبدیل می‌شوند» (۲۰۰۵: ٦۰). ادبیات و سینمای رایج، به عنوان بخشی از این رسانه، سهم مهمی در تبلیغ سیاست‌ها و ایجاد هژمونی مطلوب حاکمان دارد چرا که «ذوق مسلط ایده‌آل خود را از قلمرو تبلیغات، یعنی از زیبایی کالایی‌شده، می‌گیرد. بدین ترتیب این حکم سقراطی که امر زیبا همان امر سودمند است، سرانجام، به‌نحوی طنزآمیز تحقق‌یافته است» (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۹۸: ۲۲۲). چنین است که زیبایی‌شناسی بدل به ابزار دست سردمداران وضع موجود شده است.

از دوران جنگ سرد، نقش ادبیات و سینمای غالب آمریکا در بازتولید هژمونی سرمایه-داری بسیار پررنگ بوده است. اما این امر از اواخر دههٔ ۱۹۷۰ و با آغاز سیاست‌های نئولیبرال به تدریج تبدیل به جریان اصلی سینمای آمریکا شد. سینمای این دوره – آنگونه که سوزان جِفِردز (Susan Jefferds) در *بدن‌های سخت* تحلیل می‌کند – تداوم سیاست‌های نئولیبرال آمریکا بود. حاصل این سیاست‌ها در سینما شخصیت‌هایی تنومند، پرقدرت، جذاب و به شدت فردگرا بر پردهٔ نقره‌ای بود که هر یک تبدیل به قهرمانی برای نسل‌ها شدند. شاید بتوان گفت که اوج این قهرمان‌سازی ها در ابرقهرمان‌ها بوده و در میان آنها این سوپرمن است که بیشترین توجّه را به خود اختصاص داده است. محبوبیت سوپرمن او را در جایگاه ابزاری برای حداکثر استفادهٔ ایدئولوژیک توسط حاکمان قرار می‌دهد و او را تبدیل به عنصری کلیدی

در تداوم وضع موجود می‌کند. داستان مصور *سوپرمن: پسر سرخ* و اقتباس سینمایی آن نمود تمام و کمال استفادهٔ ابزاری از ابرقهرمانی همچون سوپرمن در پیشبرد اهداف سیاسی در این برهه از تاریخ جهان است.

رونالد ریگان (Ronald Reagan)، که در کنار مارگارت تاچر والدین معنوی نئولیبرالیسم محسوب می‌شوند، با این وعده پیروز انتخابات ریاست جمهوری در آمریکا شد که تا می‌تواند دولت را کوچک و اختیارات و دخالت‌های آن را به منظور پیشبرد هرچه بیش‌تر آرمان آزادی‌های فردی محدود خواهد کرد. کوچک‌سازی دولت – که در واقع چیزی نیست غیر از هرچه کم‌تر کردن تعهدات دولت برای ارائهٔ خدمات عمومی و، در نهایت، نفی همان آزادی‌هایی که نئولیبرالیسم از آن دم می‌زند (ر.ک: هاروی، ۱۳۹۷: ۹۳–۱۱٦) – مهم‌ترین ویژگی نئولیبرالیسم است. سوزان جِفِردز سیاست‌های فرهنگی این دوره را خلق «روایت‌هایی دیدنی دربارهٔ شخصیت‌هایی که نماد فردگرایی، آزادی، نظامی‌گری و قهرمان‌های اسطوره‌ای هستند» (۱۹۹٤: ۱٦) می‌داند. قهرمانان داستانی این دوره همگی مرد، سفیدپوست، شرافتمند و آمریکاییِ اصیل (ویژگی‌هایی که ریگان در خود می‌دید) هستند. جِفِردز (همان: ۱۹–۲۰) توضیح می‌دهد که این قهرمانان از نهادهای دولتی (همچون نهادهای انتظامی و قضایی) فراتر می‌روند و کاری را انجام می‌دهند که این نهادهای دولتی از انجام آن ناتوان هستند تا آرامش به زندگی شهروندان بازگردد. سوپرمن فردی است که از نهاد دولتیِ قضایی فراتر می‌رود و خود مستقیماً با مجرمان نبرد می‌کند و عدالت را در قبال آن‌ها، در لحظه و بدون رجوع به مراتب دست‌وپاگیرِ دیوان‌سالاری، اجرا می‌کند تا آرامش را هرچه سریع‌تر به زندگی شهروندان بازگرداند. این فردگرایی مفرط در مقابله با مشکلات اجتماعی همان استحالهٔ ادبی و سینمایی کوچک‌سازی دولت توسط ریگان است. شهروندان آمریکایی که پس از رسوایی

واترگیت اعتماد عمومی خود به دولت را از دست رفته می‌دیدند، نیاز مبرمی به چنین قصه-هایی داشتند.

۲-۲. سوپرمن و جریان اصلی روایات ابرقهرمانی

شخصیت سوپرمن ابتدا در کمیک‌ها – همان داستان‌های مصور – و برای اولین بار در سال ۱۹۳۸ متولّد شد و، آن‌گونه که مارسل دانسی (Marcel Dansei) گزارش می‌کند، عامل « انفجار بزرگ صنعت کتاب کمیک بود» (۲۰۰۲: ۱۲۰). بعد از آن، سوپرمن در روزنامه‌ها، سریال‌های رادیویی، سریال‌های تلویزیونی و البته بر پردهٔ نقره‌ای ظاهر شد تا به طرق مختلف مخاطبان را مجذوب خود کند. این حضور پررنگ سوپرمن در رسانه‌ها از محبوبیت مثال‌زدنی او در میان مردم خبر می‌دهد که خود شامل طیفی وسیعی از هواداران در سنین و ملیت‌های مختلف است. می‌توان علل محبوبیت سوپرمن را در چهار عرصهٔ نشانه‌شناسی، روان‌شناسی-جامع‌شناسی، رسانه‌ای و روایی بررسی کرد و نشان داد که این ابعاد چگونه ابرقهرمان را ابزار دست سیاست می‌کنند.

استدلال نشانه‌شناسانهٔ دانسی (همان: ۵۹-٦۱) از جذابیت سوپرمن برای مخاطبین امروز چنین است که سوپرمن به لحاظ نگاره‌ای ویژگی‌های قهرمانان اسطوره‌ای همچون هرکول (Hercules) و سامسون (Samson) را دارد، از نظر نمایه‌ای هویت انسانی مدرن و اسمی آمریکایی دارد و درمقیاس نمادین تجسم فضائلی چون صداقت و شجاعت است. این ابعاد از شخصیت سوپرمن او را قهرمانی جذاب برای مخاطبان – به ویژه برای آمریکایی‌ها و هواداران هژمونی آن – می‌کند.

در قاموس روان‌شناسی و جامع‌شناسی، سوپرمن خاصیتی افیونی دارد. آنچه که کارل مارکس (Karl Marx) (۱۳۹۸: ٥٤) با عنوان افیون توده‌ها از آن یاد می‌کند- و دین را آن

افیون می‌خواند – و نقش اجتماعی آن را مسکّنی برای توده‌ها برای تحمل اوضاع سختی که نیاز به توهم دارد می‌داند در جهان امروز دگرگون شده و شکل‌های متفاوتی به خود گرفته است: از هواداری بیس‌بال در آمریکا و فوتبال در برزیل تا سلبریتی‌ها (celebrities) در فرهنگ مصرفی حاکم بر جهان. اما شاید بتوان گفت که امروز در سیل این افیون‌های گوناگون افیونی کاری‌تر از ابرقهرمان‌های کمپانی‌های دی‌سی (DC) و مارول (Marvel) برای توده‌ها یافت نمی‌شود. ابرقهرمان‌ها افیون توده‌ها هستند، از آن رو که تاب تحمل جهانی پر از درد را به مخاطبان خود می‌دهند. اومبرتو اکو (Umberto Eco)، ضمن اشاره به تاریخ سراسر ابرقهرمان‌سازی بشر، جهان فعلی در نقطهٔ کنونی از تاریخ را چنین توصیف می‌کند: «[...] جامعه‌ای کاملاً طبقاتی که در آن ناراحتی‌های روانی، سرخوردگی‌ها و عقده‌های خودکم‌بینی رواج دارند [...] یک جامعهٔ صنعتی که [در آن] هر انسان به شماره‌ای در یک سازمان تبدیل می‌شود و سازمان به جای او تصمیم می‌گیرد» (۱۳۹٤: ۱۷). ابرقهرمان‌ها اگرچه انسان‌هایی با قدرت‌های خارق‌العاده هستند، برای مخفی ماندن در جامعه، در موازات زندگی خاص و ابرقهرمانی خود، به ناچار به یک زندگی از جنس زندگی مردم عادی تن می‌دهند؛ یک زندگی عادی با همان تکرارهای خسته‌کننده و سطحی. برای نمونه، مرد عنکبوتی (spider man)، بتمن و سوپرمن، با تمام نیروی ماورائی خود، در ساحت عادی زندگی‌شان به ترتیب عکاس آزاد، سرمایه‌گذار بورس و روزنامه‌نگار هستند و از این راه زندگی روزمره‌شان را اداره می‌کنند. شاید چنین به نظر رسد که وجود یک ساحت عادی از زندگی برای ابرقهرمان اقتضای منطق درونِ جهان اثر باشد، اما این تمهید علتی برون‌اثری و روان‌شناختی نیز دارد. شرط ایجاد همذات‌پنداری در مخاطب وجود نقطهٔ مشترک بین او و شخصیت درون اثر است؛ آنجا که مخاطب خود را دست کم در وجوهی از شخصیت آن قهرمان می‌بیند. ابرقهرمان باید بتواند

در کنار ساحت خاص زندگی خود یک ساحت عادی نیز داشته باشد تا بتواند مخاطب را با خود همراه سازد. اکو وجود این ساحت عادی برای مخاطبان جهان کنونی با ویژگی‌های فوق را نه تنها ضروری می‌داند، بلکه آن را مقدم بر ساحت خاص می‌داند. به عبارت دیگر، اکو قهرمان مطلوب را نه ابرقهرمانی که در پس نقاب خود ساحتی عادی از زندگی دارد، بلکه شخصی عادی می‌داند که در پس پرده دارای نیرویی ماورایی است و چنین می‌گوید: «در چنین جامعه‌ای قهرمانان مطلوب باید مظهر نیرویی فوق تصور باشند. مظهر نیروی خیالیِ شهروندی عادی که قادر به برآوردن خواسته‌های خود نیست» (همان: ۱۷–۱۸). آنچه از وجود این هویت دوگانهٔ «خاص–عادی» در ابعاد زندگی ابرقهرمان درمی‌یابیم این است که قدرت افیونی یک ابرقهرمان نه از ساحت خاص او بلکه از ساحت عادی او ناشی می‌شود. همذات-پنداری توده‌ها با ابرقهرمان از آن رو ممکن است که خود را در ساحت عادی او می‌بینند: انسانی معمولی، خجالتی، ضعیف، با شغلی کسالت‌آور که در پس پرده قدرتی بی‌اندازه دارد. چه کسی در نهان دوست ندارد همچون سوپرمن، مرد عنکبوتی و بتمن روزی از خاکستر ساحت عادی‌اش ابرقهرمانی برخیزد که توانایی رستگار کردن او از پوچی و ابتذالی که تا آن لحظه گرفتارش بوده را داشته باشد؟ سوژه‌ای تا به این حد خواستنی و نافذ در میان توده‌ها وسوسهٔ حاکمان هر نظامی را برای استفادهٔ ابزاری برمی‌انگیزد. این سوژه می‌تواند ابزار انتقالِ نرم و غیرمستقیم اما به غایت مؤثرتر نظر سیاستمداران به توده‌ها در پیشبرد منافع نظام مستقر باشد.

استفادهٔ ابزاری از سوژهٔ ابرقهرمان زمانی مؤثرتر و موفق‌تر می‌شود که در رسانه‌ای توده‌ای همچون سینما نیز منعکس شود. احتمالاً هیچ رسانه‌ای به اندازهٔ سینما قدرت جذب مخاطبان از تمامی صفوف و اقشار اجتماع را نداشته باشد. اما نکته تنها به محبوبیت سینما

ختم نمی‌شود. آنچه قضیه را پیچیده‌تر می‌کند قدرت سینما در شکل دادن به افکار و امیال مخاطب است. اسلاوی ژیژک (Slavoj Zizek)، فیلسوف، نظریه‌پرداز و روانکاو اسلوونیایی، تمام امیال را ساختگی می‌داند و بر این عقیده است که «سینما به مثابهٔ هنر، غایت انحراف است؛ نه از آن رو که آنچه که امیال [نهان] ما می خواهند را به ما می‌دهد، بلکه از آن رو که امیال ما را جهت می‌دهد» (۲۰۰٦). آدورنو و هورکهایمر (Adorno & Horkheimer) نیز بر این باورند که «فیلم تماشاگران خود را طوری تربیت می‌کند که واقعیت را مستقیماً با فیلم برابر شمارند» (۱۳۹۸: ۱۸۲). مادام که سینما چنین قدرتی در جهت‌دهی به امیال مخاطبان دارد، خطر استفادهٔ ابزاری از آن توسط حاکمان وضع موجود اجتناب‌ناپذیر است. از سوی دیگر، سینما به واسطهٔ اینکه صنعتی میلیارد دلاری و هنری گروهی است، همواره ابزار نمایش قدرت در دست نظام‌های سیاسی بوده است. گویی شکوه یک فیلم نشانهٔ حقانیت ایدئولوژی نظامی است که فیلم در آن تولید شده است. به همین دلیل است که در دوران جنگ سرد، گسترهٔ رقابت سیاسی بین دو بلوک شرق و غرب تنها به فناوری فضایی و انرژی هسته‌ای ختم نمی‌شد و صنعت سینما نیز یکی از عرصه‌های رقابت بود. بسیاری از شاهکارهای سینما طی این رقابت و به سبب آن ساخته شدند.

روایت و فرم روایی نیز به خودی خود قدرتی بی‌بدیل در تأثیرگذاری بر مخاطبان دارند. روایات آثار ابرقهرمانی پادربند و معذور شواهد تاریخی نیستند. در روزگار کنونی، روایات ادبی و سینمایی می‌توانند تاریخ را بازنویسی کنند و حتی مفاهیمی چون گذر زمان و ادوار تاریخی را نیز مسخ کنند. فردریک جیمسون در توصیفِ روایاتِ مبتنی بر تاریخ توضیح می‌دهد که روایت تاریخی در دورهٔ سرمایه‌داری متأخر «دیگر نمی‌تواند معرف گذشتهٔ تاریخی باشد، تنها می‌تواند «معرف» ایده‌ها و کلیشه‌های ما در باب آن گذشته باشد» (۱۳۹٤: ۳٤).

امروز چنین می‌نماید که این روایات – به‌ویژه روایات سینمایی – هستند که ممکن و ناممکن را برای جهانیان تعریف می‌کنند. امروز، در عصر وانموده‌ها – چنان که بودریار (Baudrillard) (۱۳۹۶) می‌گوید – آنچه که ساختگی است از آنچه که واقعی است واقعی‌تر شده و تبدیل به *ابرواقعیت* می‌شود. او توضیح می‌دهد که غالب آثار سینمایی (و ادبی) در این دوره تبدیل به «ماشین‌های عظیم تاریخ‌سازی» (همان: ٦٩) می‌شوند. امروز در روایت‌های داستانی، تاریخ به شکلی دگردیسه می‌شود که بتواند از پسِ برآوردن انتظارات حامیان تولید آن روایت برآید و این آثار در تحریف تاریخ تا حدّی پیش می‌روند که شکل مسخ‌شدهٔ تاریخ نه تنها جایگزین واقعیت شده و از آن برتر پنداشته می‌شود، بلکه توانایی این را هم دارد که حال و آینده را با اختیار تام بازنویسی کند. پیامد این فرآیند این است که «امروزه تاریخی که تحویل ما داده می‌شود (دقیقاً به خاطر این‌که از ما گرفته شده است)، رابطه‌ای با واقعیت تاریخی ندارد، همان‌گونه که بازنمایی جدید در نقاشی با بازنمایی کلاسیک واقعیت رابطه‌ای ندارد» (همان: ٦٧). نتیجهٔ نهاییِ این بازسازی خیال‌پردازانه، شکل‌دهی به خودآگاه سیاسی مخاطب است. اشتباه است که گمان کنیم سینما و ادبیات صرفاً بازتاب زندگی هستند؛ این دو خود سوژه می‌سازند. به زعم مارک کوری (Mark Currie) «روایت یکی از راه‌هایی است که در آن هویت – سوژهٔ ایدئولوژیک – تولید می‌شود» (۱۳۹٦: ٤٩). او استدلال می‌کند که روایت به میانجی فرآیندی که آلتوسر آن را استیضاح (interpellation) می‌نامد «از طریق کنترل جایگاه خواننده نه تنها او را برای همدلی، بلکه برای همانندسازی فراهم می‌خواند و در نتیجه او را وامی‌دارد که جایگاه سوژه‌ای و نقش‌های اجتماعی مشخصی را اتخاذ کند» (همان: ٤٣). استیضاح به‌ویژه در مورد خاصی همچون مخاطبان روایات سوپرمنی قابل

ردگیری است. از نظر اکو، مخاطب سوپرمن کسی است که جامعه‌شناسان او را «انسان رهبری شده در چند جهت» نامیده‌اند. این انسان:

> فردی است در جامعه‌ای با سطح بالای تکنولوژی، دارای ساختار اجتماعی ویژه (در اینجا اقتصاد مصرفی) که دائماً در معرض تبلیغات، برنامه‌های تلویزیون و سایر برنامه-های تشویقی قرار دارد. این تبلیغات و برنامه‌ها همهٔ وجوه زندگی روزمره را دربر می‌گیرند و به او می‌فهمانند که چه بخواهد و چگونه آن را به دست آورد (۳٦).

چنان که می‌بینیم، جریانِ غالبِ داستان‌های ادبی و سینمایی، به‌ویژه داستان‌های ابرقهرمانی همچون سوپرمن، با وجود تمام پیچیدگی‌هایشان، به مصادرهٔ وضع موجود در آمده و در خدمت بازتولید نظام مستقر قرار گرفته‌اند. حال اگر ابرقهرمان در فضایی غیرسرمایه‌داری ظهور کند وضعیت به چه صورت خواهد بود؟ این ابرقهرمانِ خداگونه است که کنترل وضع موجود را در دست می‌گیرد و یا بالعکس؟

۲-۳. سوپرمن غیرسرمایه‌دار

هاسلر-فارست (۲۰۱۲) در بررسی خود از آثار ابرقهرمانی یادآور می‌شود که شیوهٔ پرداختن این آثار به امور اجتماعی به گونه‌ای است که گویی ریشهٔ مشکلات اجتماعی نه در ذات نظام حاکم بلکه در عاملان اخلال در نظم موجود است و تأکید می‌کند که «روایت‌های سوپرمنی ناتوان از بازنماییِ حتی سطحی‌ترین واقعیات اجتماعی یا سیاسی هستند. در عوض، سوپرمن و اغلب دیگر ابرقهرمانان مایل به مبارزه با عوارض جرم و بی‌عدالتی هستند، در حالی‌که علل آنها را نادیده می‌گیرند» (٤۰). این بررسی در مورد *سوپرمن: فرزند سرخ* به نظر کمی نادرست می‌آید. این داستان مصور و اقتباس سینمایی آن نه به سمپتوم‌ها، بلکه به ریشه می‌پردازند و ریشهٔ شر را هر نظام غیرسرمایه‌داری و هر آرمان رهایی‌بخش می‌دانند.

قصه از آنجا شروع می‌شود که سوپرمن این بار نه در آمریکا، بلکه در اتحاد جماهیر سوسیالیستی شوروی ظهور می‌کند. او همچنان همان ویژگی‌های سوپرمن آمریکایی را دارد و تنها تفاوت او این است که نظام و ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ پیرامون او ضد سرمایه‌داری است. این اثر در اصل پاسخی به این پرسش است که اگر یک ابرقهرمان به جای آمریکا (مظهر سرمایه‌داری) در نظامی غیرسرمایه‌داری همچون شوروی ظهور کند، چه می‌شود. نظر به آنچه که دربارهٔ روایات ابرقهرمانی گفته شد، از همان ابتدا مشخص است که چه پاسخی از اثر دریافت می شود: عدول از سرمایه‌داری ریشهٔ شر است و حتی سوپرمن و بتمن هم در بستر آن فاسد می شوند. به نظر می‌رسد که مضمون این اثر همان فرم ادبی و سینمایی نظریهٔ پایان تاریخ است که در آن تاریخ به سود لیبرال دموکراسی به عنوان بهترین نظام سیاسی– اجتماعی بشر پایان می‌یابد و تمام مردم جهان – با هر فرهنگ و جغرافیا و سرگذشتی – باید آن را به عنوان الگو بپذیرند (ر. ک: فوکویاما، ۱۳۹۵).

سوپرمنِ این فیلم همچنان قدرت فرازمینیِ کلاسیک خود را دارد. نیروی سیاسی و نظامی آمریکا توان ایستادگی مقابل او را ندارد. موجودات بیگانه (aliens) به زمین حمله‌ور می‌شوند و سوپرمن آنها را نیز شکست می‌دهد. او حتی جوزف استالین، رهبر شوروی، را نیز می‌کشد چرا که به شهروندان ظلم روا داشته است. اما این بار سوپرمن فسادناپذیر نیست زیرا زمانی که خود رهبری شوروی را بر عهده می‌گیرد، نظام تمامیت‌خواه دیگری را مستقر می‌سازد، چرا که از سویی، تغییری در ساختار نظام موجود در شوروی ایجاد نمی‌کند و از سوی دیگر، بلندپرواز شده و می‌خواهد مردم جهان را رستگار کند و رهایی توده‌ها را رقم بزند. حفظ همین ساختار غیرسرمایه‌داری و این آرمان رهایی‌بخش برای فاسد کردن پسر سرخ کافی هستند. زن شگفت‌انگیز، که زمانی مجذوب سوپرمن بود و او را تحسین می‌کرد،

اکنون او را «مردی مانند باقی مردها» می‌خواند و آمریکا او را «استالین جدید» می‌نامد چون هم زن شگفت‌انگیز و هم آمریکا بر این باورند که نمی‌توان رفاه را برای همهٔ انسان‌ها به ارمغان آورد و کسی که چنین آرمانی دارد، سرانجام خود تبدیل به یک جانی می شود. آن‌چه در این بین شایان توجه است، فسادپذیری سوپرمن و علل آن است. به نظر می‌رسد، هم در کتاب مصور و هم در فیلم، آن‌چه سوپرمن را فسادپذیر می‌کند، نظام و آرمان فسادزا است، که البته هر نظام و آرمان غیرسرمایه‌داری را شامل می‌شود. نقطهٔ مقابل پسر سرخ، آمریکایی‌ها هستند که به نظر آدم‌های خوبی نمی‌آیند، خودخواه و متکبرند، اما همچنان حاصل اعمالشان خیر عمومی است، صرفاً به این خاطر که درگیر نظامی غیرسرمایه‌داری و آرمانی فسادزا نیستند.

از مهم‌ترین نکات دیگر در داستان مصور و فیلم *سوپرمن: پسر سرخ* گذر زمان و تأثیرات آن است. در داستان‌های ابرقهرمانی، از آن رو که ابرقهرمانان شکست‌ناپذیر هستند و ماجراهای آن‌ها باید تا ابد تکرار شوند، زمان هم نباید اثرگذاری مشهودی بر قدرت و ارزش-های همیشه حقِ آن‌ها داشته باشد. به همین علت، روایت‌های ابرقهرمانی چنان که باید زمان-مند نیستند و گذر زمان در مجموعهٔ آثارِ حولِ محورِ یک ابرقهرمان محسوس نیست؛ گویی این روایت‌ها و ابرقهرمان‌ها همگی در یک حلقهٔ بی پایان از زمان گیر افتاده‌اند، زمان پیش نمی‌رود، جهان همان است که بود و ابرقهرمان همچنان جوان و عزب است. اما در *سوپرمن: پسر سرخ* حتی این کلیشهٔ ماهوی نیز فدای اهداف ایدئولوژیک پشت اثر می‌شود. این بار زمان می‌گذرد و اثر آن بر جهان داستان، شخصیت‌ها و خودآگاه مخاطب قابل توجه است. این کلیشه‌شکنی هم از تمهیدات ایدئولوژیک این دو اثر است.

روایت فیلم در رویارویی لکس در اتحاد با سوپرمن در مقابل برینیاک (Brainiac) به اوج می‌رسد. در این نقطه پی می‌بریم که فرزند سرخ هیچگاه عمیقاً خواهان آزادی انسان‌ها و بنای جامعه‌ای بر اساس ارزش‌های عدالت‌خواهانه نبوده است. این امر به صورت نمادین در نگه‌داشتن بخشی از شهر در حالت مینیاتوری منعکس شده است. همین باطن تمامیت‌خواه رب‌النوع دنیای غیرسرمایه‌داری است که تمامی آرای غیرسرمایه‌دارانه را زیر سؤال می‌بَرَد. اما این سوپرمن است که سر عقل آمده است. آن آرمان رهایی‌بخشی که پسر سرخ را به جنون کشانده بود چه می‌شود؟ پسر سرخ به خود آمده و می‌فهمد که اگر جهان مشکلی دارد و عدهٔ قلیلی اکثریت را سرکوب می‌کنند طبیعی است و باید پذیرفت چرا که «این جهان انسان‌هاست. آنها باید آزاد باشند که اشتباهات خود را مرتکب شوند». زمانی که موجود بیگانه‌ای با نام برِینیاک، در مقام مشاور پسر سرخ، پی می‌برد که پسر سرخ دست از رویای تغییر جهان برداشته، به مبارزه با او برمی‌خیزد. سوپرمن با آمریکا هم‌دست می شود تا برینیاک را نابود کنند، موفق هم می‌شوند و سوپرمن نیز فرصت نجات دنیا را با دور کردن بمبی که می‌خواهد زمین را نابود کند پیدا می‌کند تا سیر احیای ابرقهرمان تکمیل شود. آمریکا و زن شگفت‌انگیز سوپرمن را به دامان سرمایه‌داری می‌کشانند تا دنیا نجات یابد و بار دیگر «شکوه درخشان دموکراسی» بر دنیا حاکم شود. در پایان فیلم، سوپرمن در حین سخنرانیِ رییس‌جمهور جدید آمریکا با لبخندی بر لب صحنه را ترک می‌کند، گویی دنیا را به دستان امن ابرقهرمانی دیگر می‌سپارد، ابرقهرمانی که می‌تواند جهان را از شر موجودات فضایی خلاص کند و حتی خورشید دیگری بسازد، اما با تمام قدرتی که در ممکن کردنِ ناممکن‌ها دارد نمی‌تواند مشکلات مستضعفان را هدف قرار دهد چون هرچه باشد نمی‌توان دنیا را از فقر و گرسنگی

نجات داد. به‌واسطهٔ پروپاگاندای سرمایه‌داری، سوپرمن و زن شگفت‌انگیز نیز این را پذیرفته‌اند.

منطق دنیای فیلم این احتمال را در ذهن مخاطب زنده نگه می‌دارد که شاید روزی جهان دوباره به نیروی فرابشری پسر سرخِ تغییرکیش‌داده نیاز پیدا کند. اما در منبع اقتباس، داستان شکل دیگری از پایانِ این رب‌النوعِ سرخِ سابق را به نمایش می‌گذارد؛ پایانی که بازتعریف زمان و تاریخ را در ذهن خواننده هدف قرار داده و به شکلی گیرا این هدف را به سرانجام می‌رساند. در پایانِ داستان مصور، پس از گذشت میلیاردها سال از ماجراهای فرزند سرخ، امواج خورشیدی، زمین و حیات بر روی آن را در خطر نابودی قرار داده است. خورشید به غول سرخی تبدیل شده؛ استعاره‌ای از پایان یک دنیا و شروع خلقتی دیگر. خلف دور لکس لوثر، جور–ال (Jor-L)، فرزند خردسال خود را در یک کپسول زمان به اوکراین در سال ۱۹۳۸ می‌فرستد. کل–ال در اتحاد جماهیر شوروی بزرگ می‌شود و یک تناقض کلاسیک سفر در زمان به وجود می‌آید. پیام مهمی را می‌توان از پایانی این‌چنین دَوار و باز استخراج کرد: در آیندهٔ دور و میلیاردها سال پس از رویارویی بلوک شرق و غرب، هنوز نظام هستی بر ارزش‌های سرمایه‌داری استوار است. چنین می‌نماید که حتی تصور اینکه سرمایه‌داری و نمادهای آن از میان رفته باشند در فانتزی‌ترین داستان‌ها هم غیرقابل قبول است. گویی جبری تاریخی جهان را به مسیری می‌بَرَد که در آن، انتهای تمدن مدرن بشری به ناچار با سرمایه‌داری پیوند می‌خورد. شاید اگر این قسمت از مجموعهٔ داستان‌های سوپرمن به رویارویی میان شرق و غرب نمی‌پرداخت، چنین خوانش‌هایی دور از ذهن یا در ردهٔ توهم توطئه قرار می‌گرفتند. اما خوانش متمرکز بر نهان‌روایت‌ها می‌تواند داستان را در لایه‌های عمیق‌تری بشکافد و حقیقت ایدئولوژیک نهفته در پس آن را افشا سازد. از این رو، سخت بتوان انکار کرد که

سوپرمن: فرزند سرخ، چه بر روی کاغذ و چه بر پردهٔ نقره‌ای، بیانیه‌ای گیرا در حمایت از سرمایه‌داریِ تکنولوژی‌محور و در خدمت بازتولید هژمونی آن است.

۲-٤. آیا راهی به رهایی هست؟

آنچه که گفته شد، در توصیف شیوهٔ عملکرد دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت از طریق ادبیات و سینمای رایج در تثبیت هژمونی خود است. فرهنگ سرمایه‌داری متأخر از توانایی شگرفی برای حل کردن نیروهای فرهنگی مخالف برخوردار است و همچنین نظم فعلی جهان حداکثر استفاده را در سال‌های اخیر از این دو رسانهٔ قدرتمند برای تحکیم هژمونی خود و جهت‌دهی به تخیل هنرمندانه برده است. اما آیا مقابله با چنین دستگاهی ممکن است و می‌توان راهی برای برون‌رفت از آن متصور شد؟ پاسخ آلتوسر به این پرسش مثبت است. دستگاه‌های ایدئولوژیک می‌توانند ابزار مبارزه با ایدئولوژی سرمایه‌داری را برای هر ایده‌ای که خود را بدیل نئولیبرالیسم می‌داند فراهم آورند زیرا همانطور که آلتوسر ادعا می‌کند: «دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت می‌توانند نه فقط **موضوع** مبارزهٔ طبقاتی – و آن هم اغلب در شکل سخت خود – بلکه **مکان** این مبارزه نیز باشند» (۱۳۹۵: ۳٤۰). اگر این سخن مارکس را که «قدرت مادّی را باید با نیروی مادّی سرنگون کرد» (۱۳۹۸: ٦٤) معتبر بدانیم، می‌توانیم نتیجه بگیریم که فرهنگ مسلّط را نیز باید با امر فرهنگی پاسخ داد. مقولات هنر و زیبایی‌شناسی «در کانون مبارزه‌ی طبقه‌ی متوسط برای کسب هژمونی سیاسی جای دارند» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱٦) و این مبارزه نیز با خلق آثار هنری پیشرو و به یاری رسانه‌های خارج از جریان اصلی امکان‌پذیر است.

تحلیل‌های رادیکال اما انتزاعی آدورنو و هورکهایمر از صنعت فرهنگ‌سازی در *دیالکتیک روشنگری* بُعد شورشگر رسانه را در نظر نمی‌گیرد و در نتیجه از درک کامل

پیچیدگی رسانه در جهان مدرن غافل می‌ماند. نگاه جبرگرایانهٔ آن‌ها راهبردی برای مبارزهٔ فرهنگی علیه وضع موجود پیشنهاد نمی‌کند. اندیشه‌های بودریار نیز به نظر می‌رسد که تسلیم شدن در برابر غول رسانه‌ای سرمایه‌داری را گریزناپذیر می‌داند. اما از آن رو که «امر زیبایی-شناختی، اگر آن را به معنایی خاص درک کنیم، در عین حال این صورت‌های ایدئولوژیک غالب را با چالش و بدیلی خاص و قدرتمند نیز رودررو می‌سازد، و به این معنا پدیده‌ای مشخصاً تناقض‌آمیز است» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۱٦)، شاید بتوان از اندیشه‌های والتر بنیامین (Walter Benjamin) و فردریک جیمسون برای پیشنهاد الگویی در جهت مبارزهٔ فرهنگی–هنری با این جریان غالب یاری جست.

والتر بنیامین در پسگفتار خود بر مقالهٔ *اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی* توضیح می‌دهد که در عرصهٔ سیاسی–فرهنگی راه مقابله با فاشیسم که سیاست را هنری می‌کند این است که کمونیسم راه «سیاسی‌سازی هنر» را در پیش بگیرد (ر. ک: بنیامین، ۱۳۹۸: ۱۵۷). اگر در نظریه بنیامین، چنان که جائهو کانگ (Jaeho Kang) می‌گوید، کمونیسم را نه آن نظامی که در شوروی مستقر بود بلکه آن را آنچه که «مابین معانی تحت‌الفظی–تاریخی و استعاری–آرمان‌شهری در آمدوشد است» (۲۰۱٤: ۱۳۱) تفسیر کنیم و آن را استعاره‌ای از هر ایده‌ای بدانیم که خود را بدیلی برای سرمایه‌داری می‌داند، این کمونیست‌های استعاری باید هنر را به گونه‌ای سیاسی کنند که بتواند ریشه‌یابی قابل قبولی از مشکلات اجتماعی را ارائه کند، امید به تغییر را در دل مخاطبان زنده نگاه دارد و با رجوع به آرای نظریه‌پردازانِ آن ایدهٔ بدیل، قدرت تصور آن بدیل را به مخاطبان خود بدهد. برای ایجاد گفتمان بدیل، تصور و تخیل به همان اندازهٔ واقعیت اهمیت دارند. در وضعیت پسامدرن، برای ایجاد تغییر، بیشتر از نیروهای واکنشی نیاز به نیروهای خلّاق است، کسانی که قدرت تصور جهان دیگر را دارند، چرا که

رهایی نه در معکوس کردنِ واکنشیِ ارزش‌های قدیمی، بلکه در فراروی خلّاقانه از دایرهٔ ارزش‌گذاریِ این نظام دوقطبی است. البته چنین محتوای هنری‌ای یقیناً نمی‌تواند با فرم زیبایی‌شناختی رایج خود را بازنماید؛ بلکه باید با فراگذری از آن خود را به منصهٔ ظهور برساند تا بتواند مخاطبان را چنان که باید تحت تأثیر خود قرار دهد و آرمان خود را در وجود آن‌ها شعله‌ور سازد. از همین رو، فردریک جیمسون خلق فرم‌های زیبایی‌شناختی جدید را توصیه می‌کند.

جیمسون (۱۳۹٤: ٦٤-٦۲) توضیح می‌دهد که ما امروز به دلیل پیچیدگی فضای پست-مدرن نمی‌توانیم موقعیت خود را در آن بازشناسیم؛ از همین رو، توانایی بیرون ایستادن از آن برای ارائهٔ نقدی جانانه بر آن را نداریم. نگری و هارت (Negri & Hardt) در *امپراتوری* (۱۳۹۷)، که مانیفستی برای دگرگونی وضع موجود است، تأکید می‌کنند که فضا در عصر پسامدرن سیال بوده و تفکیک فضاهای «درون» و «بیرون» ، اگر نه غیرممکن، بسیار دشوار است (۲۷٤-۲٦۹). جیمسون استدلال می‌کند که برای مقابله با هژمونی نئولیبرال یا سرمایه-داری متأخر باید راهبردهای فرهنگی-هنری اتخاذ کرد اما از آن رو که اکنون سرمایه‌داری متأخر بر ناخودآگاه بشر غالب شده است، دیگر نمی‌توان به اسطورهٔ رمانتیک آفرینش هنریِ خودانگیخته و غریزی اعتماد کرد. او با تأکید بر بازگشت به تفکیک کلاسیک مارکسی میان علم و ایدئولوژی، اهمیت پرداخت مجدد به تربیت و آموزش قبل از آفرینش هنری را یادآور می‌شود؛ آموزشی که حاصل آن یک نظام زیبایی‌شناختی مبارز است که جیمسون آن را زیبایی‌شناسی *ترسیم ادراکی* (aesthetic of cognitive mappin) می‌خواند و آن را چنین تعریف می‌کند: «زیبایی‌شناسی ترسیم ادراکی یک فرهنگ سیاسی مبتنی بر تعلیم و تربیت است که می‌خواهد به موضوع، مفهومی متعالی و تازه دربارهٔ جایگاهش در نظام جهانی

ارائه کند» (همان: ٦٩). او تأکید می‌کند که این نظام زیبایی‌شناختی باید «صور کاملاً تازه‌ای خلق کند» که «به فضای جهانی سرمایه‌داری چندملیتی متکی باشد» (همان). از نظر جیمسون، در چنین فضایی بشر مجدداً می‌تواند خود را موقعیت‌یابی کند، متعاقب آن به مبارزه با وضع مستقر بپردازد. شاید بتوان اینچنین مخاطبان را با هنرِ بدیل – با ویژگی‌هایی که پیش‌تر مطرح شد – جذب کرد، مجال تصور ایدهٔ بدیل را برای آنان فراهم آوَرد و جهان را به سمت آن تغییری که لازم است به پیش بُرد؛ چرا که «چشم‌اندازی از آزادی بسیار بسیار باشکوه‌تر از آنکه نئولیبرالیسم تبلیغ می‌کند وجود دارد که باید به دست آورد. نظامی برای حکمرانی، به‌مراتب ارزشمندتر از آنکه نومحافظه‌کاری امکان می‌دهد وجود دارد که باید ایجاد شود» (هاروی، ۲۰۰۵: ۲۸٦).

۳. نتیجه‌گیری

جوامع پیچیده و سیال امروزی برای رهایی از انسداد فرهنگی–سیاسی و ایجاد افقی روشن از یک جامعهٔ بدیل نیاز به تخیل در عرصهٔ عمومی دارند. روایت‌های داستانی در ادبیات و سینما، نظر به نقش دوگانه و متناقض‌نمایی که این دو رسانه دارند، می‌توانند با به‌کارگیری اندیشهٔ سیاسیِ بدیل و خلق فرم‌های زیبایی‌شناختی نو بستری توانمند برای استفادهٔ ایدئولوژیک در جبههٔ مخالف با هژمونی موجود را فراهم آورند؛ امری که می‌تواند جامعهٔ بدیل را برای شهروندان قابل‌تصور سازد و شعلهٔ امید را برای ممکن دانستن آنچه که ناممکن پنداشته می‌شود در دل آنها فروزان کند. اما همواره باید به خاطر داشت که لازمهٔ دستیابی به این امر باورِ هنرمندِ دغدغه‌مند به این است که امروز دیگر اسطورهٔ هنر برای هنر نمی‌تواند کمکی به بشر برای برون‌رفت از این انسداد فرهنگی–سیاسی کند؛ باور به این‌که تفکر علمی، آگاهی سیاسی–اجتماعی و آموزش باید شانه‌به‌شانهٔ نبوغ فردی چراغ راه هنرمند باشند.

کتاب‌نامه

آدورنو، تئودور؛ و هورکهایمر، ماکس (۱۳۹۸). **دیالکتیک روشنگری**، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: نشر هرمس.

آلتوسر، لوئی (۱۳۹۵). **علم و ایدئولوژی**، ترجمهٔ مجید مددی، تهران: نیلوفر.

اکو، اومبرتو (۱۳۹٤). **اسطورهٔ سوپرمن و چند مقالهٔ دیگر**، ترجمهٔ خجسته کیهان، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

ایگلتون، تری (۱۳۹۸). **ایدئولوژی زیبایی‌شناسی**، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران: بیدگل.

بنیامین، والتر (۱۳۹۸). **نشانه‌ای برای رهایی**، ترجمهٔ بابک احمدی، چاپ سوم، تهران: مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۹۸). **وانموده‌ها و وانمود**، ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ دوم، تهران: ثالث.

جیمسون، فردریک؛ و دیگران (۱۳۹٤). **پست‌مدنیسم: منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر**، ترجمهٔ مجید محمدی، فرهنگ رجایی و فاطمه گیوه‌چیان، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

دانسی، مارسل (۱۳۹۵). **فهم نشانه‌شناسی رسانه‌ها**، ترجمهٔ گودرز میرانی و بهزاد دوران، تهران: علمی و فرهنگی.

فوکویاما، فرانسیس (۱۳۹۵). **پایان تاریخ و انسان واپسین**، ترجمهٔ عباس عربی و زهره عربی، تهران: سخنکده.

فیشر، مارک (۱۳۹۸). **رئالیسم کاپیتالیستی: آیا آلترناتیو دیگری نیست؟**، ترجمهٔ آراز بارسقیان، تهران: یکشنبه.

کلاین، نائومی (۱۳۹۸). **دکترین شوک: ظهور سرمایه‌داری فاجعه‌محور**، ترجمهٔ مهرداد (خلیل) شهابی و میرمحمود نبوی، تهران: اختران.

کوری، مارک (۱۳۹٦). **نظریهٔ روایت پسامدرن**، ترجمهٔ آرش اکبرپور، تهران: علمی و فرهنگی.

مارکس، کارل (۱۳۹۸). **دربارهٔ مسئلهٔ یهود و گامی در نقد فلسفهٔ حق هگل**، ترجمهٔ مرتضی محیط، چاپ دوم، تهران: اختران.

نگری، آنتونیو؛ و مایکل هارت (۱۳۹۷). **امپراتوری**، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، چاپ سوم، تهران: قصیده-سرا.

هاروی، دیوید (۱۳۹۷). **تاریخ مختصر نئولیبرالیسم**، ترجمهٔ محمود عبدالله‌زاده، تهران: دات.

Brillon, Cherish. (2021). Superhero from the Margins: Darna and the Hybridity of the Filipino Superhero Genre. *The Journal of Popular Culture*. 54. 10.1111/jpcu.12999.

Brown, J.A. (1997), Comic Book Fandom and Cultural Capital. The Journal of Popular Culture, 30: 13-31. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1997.3004_13.x

Cates, I. On the Literary Use of Superheroes; or, Batman and Superman Fistfight in Heaven. *American Literature* 1 December 2011; 83 (4): 831–857. doi: https://doi.org/10.1215/00029831-1437234

Claverie, E. (2019), Folklore, Fakelore, Scholars, and Shills: Superheroes as "Myth". *The Journal of Popular Culture*, 52: 976-998. https://doi.org/10.1111/jpcu.12840

Curtis, N. (2020), Wonder Woman and Captain Marvel: The (Dis)Continuity of Gender Politics. *The Journal of Popular Culture*, 53: 926-945. https://doi.org/10.1111/jpcu.12942

Haiven, Max. *Revenge Capitalism: The Ghosts of Empire, the Demons of Capital, and the Settling of Unpayable Debts*. Pluto Press, 2020. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv11hptxp.

Hassler-Forest, D. (2012). *Capitalist superheroes: caped crusaders in the neoliberal age*. John Hunt Publishing.

Herman, E. S., & Chomsky, N. (2010). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. Random House.

Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.

Jeffords, S. (1994). *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*. Rutgers University Press.

Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the media: The spectacle of modernity*. John Wiley & Sons.

Lipsitz, G. (2020), A Power that Shakes the World: Fifty Years of Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 53: 1233-1240. https://doi.org/10.1111/jpcu.12983

Liu, S. & McKenna, A. (Producers), & Liu, S. (Director). (2020). Superman: Red Son [Motion picture]. United States: Warner Bros. Home Entertainment.

Lockhart, A.A. (2018), Capes, Cowls, and the Fragments of Ideology: Toward a Framework for Revealing Retributive Ideology in Film. J Pop Cult, 51: 215-235. https://doi.org/10.1111/jpcu.12648

Millar, M., Johnson, D., & Plunkett, K. (2003). *Superman: Red Son*. DC Comics.

Phillips, Nickie D., and Staci Strobl. *Comic Book Crime: Truth, Justice, and the American Way*. NYU Press, 2013. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt9qfrfh.

Zizek, S. (2006). *The pervert's guide to cinema*. Retrieved from https://youtu.be/FYuI4SFw4g0.

References

- Adorno and Horkheimer, Theodor and Max (2019), Dialectic of Enlightenment, translated by Morad Farhadpour and Omid Mehregan, fourth edition, Tehran: Hermes [In Persian]
- Althusser, Louis (2016). Science and Ideology, translated by Majid Madadi, first edition, Tehran: Nilufar [In Persian]
- Benjamin, Walter (2019), A Sign for Redemption, translated by Babak Ahmadi, third edition, Tehran: Markaz [In Persian]

- Baudrillard, Jean (2019), Simulacra and Simulation, translated by Pirouz Izadi, second edition, Tehran: Sales [In Persian]
- Brillon, Cherish. (2021). Superhero from the Margins: Darna and the Hybridity of the Filipino Superhero Genre. *The Journal of Popular Culture*. 54. 10.1111/jpcu.12999.
- Brown, J.A. (1997), Comic Book Fandom and Cultural Capital. The Journal of Popular Culture, 30: 13-31. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1997.3004_13.x
- Cates, I. On the Literary Use of Superheroes; or, Batman and Superman Fistfight in Heaven. *American Literature* 1 December 2011; 83 (4): 831–857. doi: https://doi.org/10.1215/00029831-1437234
- Claverie, E. (2019), Folklore, Fakelore, Scholars, and Shills: Superheroes as "Myth". *The Journal of Popular Culture*, 52: 976-998. https://doi.org/10.1111/jpcu.12840
- Currie, Mark (2017), Postmodern Narrative Theory, translated by Arash Pourakbar, first edition, Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian]
- Curtis, N. (2020), Wonder Woman and Captain Marvel: The (Dis)Continuity of Gender Politics. *The Journal of Popular Culture*, 53: 926-945. https://doi.org/10.1111/jpcu.12942
- Eagleton, Terry (2019), The Ideology of Aesthetics, translated by Majid Akhgar, first edition, Tehran: Bidgol [In Persian]
- Dansei, Marcel (2016), Understanding Media Semiotics, translated by Gudarz Mirani & Behzad Dowran, first edition, Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian]
- Eco, Umberto (2015), The Myth of Superman, Khojasteh Keyhan, second edition, Tehran: Qoqnus [In Persian]
- Fisher, Mark (2019), Capitalist Realism: Is There No Alternative? Translated by Araz Baresghiyan, first edition, Tehran: Yekshanbe [In Persian]

- Fukuyama, Francis (2016), The End of History and the Last Man, translated by Abbas Arabi and Zohreh Arabi, first edition, Tehran: Sokhan-kade [In Persian]
- Haiven, Max. *Revenge Capitalism: The Ghosts of Empire, the Demons of Capital, and the Settling of Unpayable Debts*. Pluto Press, 2020. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctv11hptxp.
- Harvey, David (2018), A Brief History of Neoliberalism, translated by Mahmoud Abdollahzade, first edition, Tehran: Dot [In Persian]
- Hassler-Forest, D. (2012). *Capitalist superheroes: caped crusaders in the neoliberal age*. John Hunt Publishing.
- Herman, E. S., & Chomsky, N. (2010). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. Random House.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Jameson, F. (2015), Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism, translated by Majid Mohamadi, Farhang Rajai and Fatemeh Give-chiyan, fifth edition, Tehran: Hermes [In Persian]
- Jeffords, S. (1994). *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*. Rutgers University Press.
- Kang, J. (2014). *Walter Benjamin and the media: The spectacle of modernity*. John Wiley & Sons.
- Klein, Naomi (2019), The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism, translated by Mehrdad Shahabi and Mir Mahmoud Nabavi, first edition, Tehran: Akhtaran [In Persian]
- Lipsitz, G. (2020), A Power that Shakes the World: Fifty Years of Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 53: 1233-1240. https://doi.org/10.1111/jpcu.12983
- Liu, S. & McKenna, A. (Producers), & Liu, S. (Director). (2020). Superman: Red Son [Motion picture]. United States: Warner Bros. Home Entertainment.

- Lockhart, A.A. (2018), Capes, Cowls, and the Fragments of Ideology: Toward a Framework for Revealing Retributive Ideology in Film. J Pop Cult, 51: 215-235. https://doi.org/10.1111/jpcu.12648
- Millar, M., Johnson, D., & Plunkett, K. (2003). *Superman: Red Son*. DC Comics.
- Marx, Karl (2019), A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right, translated by Morteza Mohit, second edition, Tehran: Akhtaran [In Persian]
- Phillips, Nickie D., and Staci Strobl. *Comic Book Crime: Truth, Justice, and the American Way*. NYU Press, 2013. JSTOR, www.jstor.org/stable/j.ctt9qfrfh.
- Zizek, S. (2006). *The pervert's guide to cinema*. Retrieved from https://youtu.be/FYuI4SFw4g0.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی