تحلیل گفتمان انتقادی هویت ملی در سینمای پس از انقلاب مکزیک بر مبنای فیلم «جهنم»

مریم حق‌روستا*

استادیار دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، ایران

الهه نوری غلامی‌زاده **

دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات آمریکای لاتین، دانشکدهٔ مطالعات جهان دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۱/۲/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۱/۵/۱۸)

چکیده

سینما به عنوان یکی از صنایع فرهنگی، ارتقاء دهندهٔ هویت، حافظه، رؤیا و پروژه‌های جمعی است. واضح است که کشور مکزیک نیز برای معرفی هویت جمعی خویش به جهانیان از این صنعت بهره برده است. بررسی چگونگی بهره‌بری مکزیک از این صنعت، می‌تواند گام مؤثری در بهبود سینمای این کشور به شمار آید. رویکردهای منشأشناسی ملت‌ها، بر فرهنگ، به عنوان پیش‌شرطی ضروری برای ساخت و تجربهٔ هویت ملی، اتفاق نظر دارند. آنچه یک فیلم را در ارتباط با سینمای یک ملت قرار می‌دهد، «فرهنگ عمومی و جمعی یک ملت» است. فیلم «جهنم»، علی‌رغم پرداختن به قاچاقچیان موادمخدر در مکزیک، تنها هویت فرهنگی و ملی بخش شمالی مکزیک را بازتاب می‌دهد. از طرف دیگر، مکزیک هنوز راه زیادی را تا تحقق اهداف انقلابی خویش پیش‌روی دارد. اتخاذ رهیافت شفاف‌سازی و مقابله با مسائل اجتماعی در این فیلم، نشان از این دارد که سینمای مکزیک بر آن است تا گام‌های مهم در راستای تحقق این اهداف بردارد. در پژوهش حاضر، رویکرد انتقادی فیرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین و در وجوه روایی، ادبی و سینمایی فیلم «جهنم» به کار گرفته شده است.

واژه‌های کلیدی: هویت ملی، سینمای ملی، تحلیل گفتمان انتقادی، سینمای مکزیک، فیلم «جهنم».

* تلفن: ۶۱۱۱۹۰۲۶-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰-۰۲۱، E-mail: mroosta@ut.ac.ir

** تلفن: ۶۱۱۱۹۰۲۶-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۴۵۰۰-۰۲۱، E-mail: elaheh_nr@yahoo.com

مقدمه

اُکتاویو ختینو (Octavio Getino) معتقد است که صنایع فرهنگی، ارتقاء دهندهٔ هویت، حافظه، رؤیا و پروژه‌های جمعی‌اند (ختینو ٢٦). سینما نیز، به عنوان یکی از صنایع فرهنگی، از این امر مستثنی نیست و پرواضح است که کشور مکزیک نیز، مانند سایر کشورهای جهان، برای معرفی هویت جمعی خویش به جهانیان از این صنعت بهره برده است. برای این‌که بتوان میزان موفقیت مکزیک را در بهره‌بری از این صنعت سنجید، لازم است تولیدات سینمایی این کشور را تحت بررسی قرار داد.

بدیهی است که هر اجتماع انسانی دارای گذشته، رسوم، سنن و عاداتی است که به مرور زمان باعث ایجاد مفهومی به نام ملت شده است که تاریخ مشترک، زبان مشترک و مهم‌تر از همه فرهنگ مشترک مهم‌ترین اشتراکات حاکم برآنند. از سوی دیگر قراردادهای بین‌المللی با تعیین حدود مرزی، سعی در تفکیک اقصی نقاط جهان داشته‌اند و به‌وجود آمدن دولت–ملت‌ها مهر تأییدی بر آن‌ها است. بدین ترتیب، هویت ملی، یا هویت جامعه‌ای، بالاترین سطح هویت جمعی در هر کشور است و هویت‌یابی در این سطح (یعنی یک ملت) موجد هویتی جمعی و در نتیجه نوعی احساس خودجمعی است که هویت ملی خوانده می‌شود (وودوارد ۱۰). در این میان، رسانه‌های جمعی همچون سینما که سعی در ارائهٔ ابعاد مختلف زندگی بشر دارند، از مورد مذکور غافل نمانده‌اند.

بی‌گمان بررسی همگی فراوری‌های سینمایی مکزیک ناممکن است، اما از آنجا که هر سه رویکرد منشأشناسی ملت‌ها، بر فرهنگ، به عنوان پیش‌شرطی ضروری برای ساخت و تجربهٔ هویت ملی اتفاق نظر دارند[1] (گیبرنا و گُلدبلات ١٢٦–١٢٨)، بنابراین می‌توان استدلال کرد که گفتمان هویت ملی ارتباط تنگاتنگی با فرهنگ یک کشور دارد. چرا که سینما خود نهادی اقتصادی و فرهنگی است (کانکلینی ٣٤). صنعتی است که فراوری‌ها را برای عرضه به بازار تولید می‌کند و از سوی دیگر، یک «وسیلهٔ نقلیهٔ فرهنگی» است که احساسات، آداب، رسوم و پنداشت‌ها را رواج می‌دهد (ماتئو ۲۰۰۹–۲۰۰۸). سینما مانند آینه‌ای است که خود را در آن می‌بینیم و اجازه می‌دهیم که دیده شویم. به عبارت دیگر، سینما «در برابر جامعهٔ جهانی تصویری از یک کشور، فرهنگ آن و در برابر چشمان ساکنان آن کشور، تصویری از خود» را

۱– بایستهٔ یادآوری است که پیش‌شرط فرهنگی، یکی از انگیزه‌های پدیداری و روند شکل‌گیری است، چرا که هویت‌یابی، نیاز به انگیزه‌ای متعدد و حتی گاه پیچیده‌ای دارد. بنگریم که بایستگی هر ساختاری به زنجیره‌ای از علت‌ها وابسته است و از همه مهم‌تر، فرهنگ نیز، خود ساخته‌ای است که وابسته به انگیزه‌های دیگر است.

ارائه می‌دهد (مورا کاتلت ۳۱۷-۳۲۲).

افزون بر این، جیمی چوی (Jimmy Choi) در مقالهٔ *آیا سینمای ملی مستر مک‌گافین است؟* با تکیه بر فرهنگ و بر مبنای نظریهٔ آنتونی اسمیت (Anthony Smith) سینمای ملی را اینگونه تعریف می‌کند؛ سینمای ملی یک «هاله یا فضا» است. اصطلاح «هاله یا فضا» که از والتر بنجامین (Walter Benjamin) وام گرفته شده است، بر انگیزش‌هایی دلالت دارد که شناسای هویت ملی‌اند. این انگیزش‌ها عبارتند از زبان فیلم، شخصیت بازیگران، پوشش، موقعیت، فضا، موسیقی و دیگر عناصر متعددی که می‌توان آن‌ها را نمایه‌های فرهنگی نامید. چوی در ادامه می‌افزاید که مفهوم هویت ملی با مفهوم قلمرو در ارتباط است و بیشتر انگیزش‌های یادشده، مانند زبان، پوشش و شخصیت‌ها در مکان جای می‌گیرند، این همانی است که توسط اسمیت، با عنوان «یک قلمروی تاریخی یا زادبوم» از آن یاد می‌شود. بنابراین در کنار انگیزش‌های صدا و سیمایی ملموس در ساخت یک فیلم، عواملی چون تاریخ، اسطوره، هنجارها و باورهای عمومی نیز افزوده می‌شوند تا بافت فرهنگی یک فیلم شکل بگیرد. حال می‌توان نتیجه گرفت آنچه یک فیلم را در ارتباط با سینمای یک ملت قرار می‌دهد، همان «فرهنگ عمومی و جمعی یک ملت» است که هرچه یک فیلم انگیزش‌های فرهنگی بیشتری را در خود جای داده باشد، ارتباط بیشتری با فرهنگ آن کشور دارد.

بنابراین هویت ملی در سینمای مکزیک، چیزی جز نشان دادن فاکتورهای فرهنگی مکزیک، از جمله، تاریخ، زبان، پوشش و به طور کلی هالهٔ مکزیکی نیست که در زادبومی به نام مکزیک جای گرفته و نوعی احساس تعلق (هویت جمعی) را برای مردمش به ارمغان می‌آورد و از طرف دیگر مردمش را به بازتولید این هویت کلان (ملی) رهنمون می‌سازد.

افزون بر این، از آنجا که گوبئا باسکز (Govea Vázquez) (۲۰۱۰ و ۲۰۱۱) در مقالهٔ *هویت ملی در سینمای مکزیک*، پس از بررسی آثار کارگردانان مختلفی چون گابریل بیره، فرناندو د فوئنتس، خوزلیتو رودریگز، آلخاندرو گالیندو و لوییس بونوئل به این نتیجه می‌رسد که با سینمای مکزیک به طور عمدی یا غیرعمدی به عنوان ابزاری برای تغییر هویت مکزیکی برخورد شده است. از سوی دیگر بنیتز (Benítez) (۲۰۱۰) در اثر خویش *هویت ملی مکزیکی از منظر سینمای معاصر مکزیک* اشاره می‌کند که سینمای مکزیک در نیمهٔ اول قرن گذشته، مشارکت زیادی در ساخت هویت ملی داشته است و کوردوبا (Córdova) (۲۰۰۳) نیز در *سینمای مکزیک: هویت فرهنگی و ملی* با اشاره به نقش مهم سینما در شکل‌گیری و ترویج هویت ملی و فرهنگی هر کشور، بررسی هویت ملی مکزیکی را در عصر جهانی‌شدن حیاتی

ارزیابی می‌کند. بنابراین ارائهٔ هر چه بهتر گفتمان هویت ملی در سینمای مکزیک، مقولهٔ مهمی در بهبود وضعیت سینمای این کشور به شمار می‌آید.

در این راستا و با توجه به ارتباط تنگاتنگ هویت ملی مکزیکی با انگیزش‌های فرهنگی مکزیک، فیلم‌هایی چون «عشق سگی»، «عشق به‌تو آسیب می‌زند»، «جرم پدر آمارو» و «مادر تو نیز» که به نحوی با دغدغهٔ جشنواره‌های بین‌المللی ساخته می‌شوند، کنار گذاشته و فیلمی انتخاب می‌گردد که دارای انگیزش‌های فرهنگی مختص مکزیک باشد. بدین ترتیب، با توجه به‌این نکته که سینمای پس از انقلاب مکزیک، تولیدات سینمایی پس از سال ۱۹۱۰ (سال انقلاب مکزیک) را دربرمی‌گیرد، فیلم «جهنم» ساختهٔ لوییس استرادا (Luis Estrada) به عنوان نمونه‌ای دقیق برای پژوهش حاضر و با روش تحلیل گفتمان انتقادی مورد بررسی قرار می‌گیرد. البته از میان رویکردهای گوناگون موجود برای تحلیل گفتمان انتقادی، رویکرد نورمن فیرکلاف (۱۹۸۹و ۱۹۹۵) (Norman Fairclough) در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین و در وجوه روایی، ادبی و سینمایی در پژوهش حاضر به کار گرفته خواهد شد.

بحث و بررسی

فیلم «جهنم» که در سال ۲۰۱۰ به کارگردانی لوییس استرادا تولید شده است، روایت زندگی بنخامین گارسیا (معروف به بِنی) است که بیست سال پیش در جستجوی کار از مکزیک راهی ایالات متحده شده است. وی از ایالات‌متحده اخراج شده و در بازگشت به زادگاه خویش با وقایعی ناامیدکننده روبه‌رو می‌شود. خشونت افراطی، فساد فراگیر و بحران اقتصادی که دامن‌گیر مکزیک شده‌اند، زادگاهش را نابود کرده‌اند. بِنی، برای تأمین معاش خانوادهٔ خویش، از روی ناچاری به قاچاق موادمخدر روی می‌آورد و برای اولین بار در عمرش، در پول، سرخوشی و خشونت غرق می‌شود. اما در پایان به این نتیجه می‌رسد که دنیای وسوسه‌انگیز جرم و جنایت، همواره آنچه را که وعده می‌دهد، به ارمغان نمی‌آورد.

فیلم «جهنم» در واقع یکی از مشکلات اساسی کشور مکزیک را به تصویر می‌کشد که علی‌رغم تلاش برای بهبود وضعیت خویش، همچنان در آن گرفتار است. این فعالیت‌های غیرقانونی باعث شده همانطور که نایت (Knight) (۲۰۱۰) اشاره می‌کند، مردمان سایر کشورهای جهان این تصور را داشته باشند که مکزیکی‌ها همه قاچاقچی‌اند و یا به عبارت دیگر از ورود به این کشور اجتناب کنند. اما واضح است که کشور مکزیک نیز مانند سایر کشورهای جهان دارای تاریخ و فرهنگی است که قاچاقچیان مواد مخدر تنها بخشی از آن به شمار

می‌آیند. کارگردان این فیلم با این نگاه که شعله‌های آتش جهنمی کـه قاچاقچیـان مـواد مخـدر درست کرده‌اند، چنان فراگیر است که تمامی بخش‌های حکومت را دربرگرفتـه و باعـث شـده است که آرمان‌های انقلاب مکزیک زیر سؤال برود و فساد و بی‌عدالتی در بخش‌هـای مختلـف مکزیک به چشم بخورد، درصدد یادآوری این نکته است که نبرد علیه بی‌عدالتی و تلاش برای دفاع از هویت فرهنگی مکزیک همچنان ادامه دارد.

گفتمان و رویه‌های گفتمانی فیلم (توصیف و تفسیر)

گفتمان، نه تنها زبان گفتاری و نوشـتاری، بلکـه عناصـر تصـویری را نیـز دربرمـی‌گیـرد، بنابراین در تحلیل گفتمان انتقادی (یا به طور کلی تحلیل گفتمـان)، رونـد تحلیـل تصـاویر بـه گونه‌ای است که گویی این تصاویر، متون زبان‌شناختی‌اند. اما روش جالـب دیگـر، معناشناسـی اجتماعی کرِس (Kress) و لیوون (Leeuwen) (۲۰۰۱) است که تلاش می‌کند نظریه و روشـی را برای تحلیل متون چندوجهی به دست دهد. فیلیپس (Phillips) و جورجنسون (Jorgensen) معتقدند که متون چندوجهی به متونی اطلاق می‌شود که دربردارندهٔ نظام‌های معنـایی متفـاوت، مانند زبان نوشتاری، عناصر تصویری و/یا صوت باشند. در ادامـه، تحلیـل گفتمـان چنـدوجهی فیلم «جهنم»، در چند صحنهٔ برجسته از نظر گذرانده می‌شود.

اولین صحنه‌ای که در آن گفتمان فیلم به وضوح خود را نشان می‌دهد، صحنهٔ ملاقات بِنی (شخصیت اصلی فیلم) با دون رُگاسیانو (پدر تعمیـدی خـویش) اسـت. در ایـن صـحنه، دون رُگاسیانو، پیرمردی ساده که یک مکـانیکی محقـر دارد، بـا نگـاهی نافـذ و کلمـاتی برآمـده از خستگی و با تکان‌های سر به نشانهٔ تأکید و ناراحتی، به صحبت با بنی می‌پردازد.

– بنی: من یه مدتی این دور و برا نبودم.

– دون رُگاسیانو: فکر کنم خبر نداری که چه بلایی سر این مملکت اومده.

– بنی: هر چی شده باشه، بدتر از اون وقتی نیس که من اینجا بودم.

– دون رُگاسیانو: نه دیگه بهترم نیس! فکرشو بکن (با تأکید) بحـران، بیکـاری، خشـونت؛ طوریکه هر سال ۱۳,۰۰۰ نفر می‌میرند، مثه یه جنگ داخلیه، همه علیه هم.

– بِنی: پس بگو بلا بر سرمون نازل شده.

اینِ صحنه و گفتگو، متنی چندوجهی است. در ابتدا یک مکزیکی که مشـخص اسـت بـه اقشار کم‌درآمد مکزیک تعلق دارد و برای کسب و کار مدتی را در خارج از کشور گذرانده، بـا حالتی که نشان از ابهام دارد، به یک پیرمرد که مدت مدیـدی از عمـرش را در خـرده فرهنـگ

شمالی مکزیک گذرانده، می‌گوید: من مدتی را در خارج بوده‌ام، این جمله به حالت نمادین خطاب به افرادی است که از خارج به مکزیک می‌نگرند و حالت ابهامی که بازیگر اتخاذ می‌کند، بر این موضوع اشاره دارد که کسی مدت مدیدی از مکزیک دور بوده و یا از اوضاع کنونی مکزیک اطلاع ندارد، اینک آمده است تا هویت ملی حاکم بر این فضا را شناسایی نماید. در جملهٔ بعدی که دون رُگاسیانو تأیید می‌کند: آری تو مدت مدیدی در مکزیک نبوده‌ای، گویی آنچه را که به ذهن مخاطبان خطور می‌کند، تکرار می‌کند و به نوعی جملهٔ دوم را به جملهٔ اول پیوند می‌دهد.

در ادامه، دون رُگاسیانو تمامی آنچه را که بر سر مکزیک آمده با لحنی نافذ و گیرا توصیف می‌کند و برای مخاطبان توضیح می‌دهد که در حال حاضر جنگی داخلی در مکزیک در حال روی دادن است، بحران، خشونت و بیکاری فراگیر شده و همه با هم دشمن‌اند. این مکالمه دارای قاعدهٔ انسجام است و استفاده از زمان گذشته، و کلمات کشور، بحران و جنگ مدنی این حس را به مخاطبان منتقل می‌کند که محدودهٔ مورد نظر فیلم، یک کشور است. اما اشارهٔ گذرا به‌زمان گذشته در قالب صفات بدتر و بهتر مخاطبان را در حالت ابهام نسبت به گذشتهٔ مکزیک نگه می‌دارد. گویی کارگردان تمایل زیادی برای صحبت از گذشته ندارد و وضعیت کنونی مکزیک را در نظر دارد، اما برای نتیجه‌گیری دربارهٔ اوضاع فعلی که به جزئیات آن در خلال فیلم اشاره شده، نمی‌توان جزئیات گذشته را انکار کرد، چرا که این فیلم باید علاوه بر این‌که هویت ملی مکزیک را در حال حاضر نشان دهد، باید این نکته را نیز در نظر داشته باشد که هویت به مرور زمان کسب می‌گردد و باید دید که آیا هویت ملی مکزیک از گذشته تا کنون سیر صعودی داشته است یا نه؟ و صرفاً با توصیف اوضاع فعلی مکزیک نمی‌توان در مورد آن قضاوت کرد.

این مکالمه تنها با بخش شمالی کشور مکزیک سر و کار دارد و سایر بخش‌های کشور را دربرنمی‌گیرد. ازین رو در انتها نمی‌توان گفت فضایی که در این منطقه حاکم است، در کل مکزیک وجود دارد، البته ممکن است در سایر بخش‌های مکزیک فضا طور دیگری باشد و این فضا از نظر کارگردان دور مانده باشد. به عنوان مثال در این جمله «بحران، بیکاری، خشونت؛ طوری که هر سال ۱۳,۰۰۰ نفر می‌میرند، مثه یه جنگ داخلی، همه علیه هم.» که با تأکید از دهان دون رُگاسیانو خارج می‌شود، بهتر بود که در همان سرآغاز، هماهنگ با فضای فیلم گفته شود که بحران، خشونت و بیکاری فراگیر شده، اما در ادامه دون رُگاسیانو آن را به جنگ داخلی و کل کشور تعمیم می‌دهد. این چینش واژگانی فضای منطقهٔ شمالی را به کل کشور

نسبت می‌دهد، در حالی‌که در مقالهٔ فرهنگ مکزیک (۲۰۱۲) به این اشاره می‌شود کـه فرهنـگ مکزیک دارای سه خرده‌فرهنگ اصلی شمالی، مرکزی و جنوب یا جنوب- شرقی است. شـمال پهناور و بیابانی تا نیمهٔ قرن بیستم، جز در شهرهایی چون مونته‌ری، تنها جمعیـت انـدکی را در خود جای داده بود. این منطقه دارای جمعیت سرخپوست است و دارندهٔ فرهنگ مـرزی تلقـی می‌شود.

این مکالمه در نشان‌دادن فضای شمالی مکزیک موفق عمل کرده و به این نکتـه رهنمـون می‌شود که علی‌رغم این‌که ژانر این فیلم کمدی است، اوضاع حـاکم بـر شـمال مکزیـک سـیاه است و پای یک بحث اجتماعی و فرهنگی در میان است. فیلم نیز از ابتدا با به تصویر کشـیدن بیابان‌های شمال مکزیک، اوضاع و احوال حاکم بر این مناطق، خرده‌فرهنگ شـمال مکزیـک و فضای حاکم بر آبادی‌های این مناطق را معرفی می‌کند. ادبیات حـاکم، ادبیـات لاتـی و کوچـه بازاری است، تنها افراد معمولی این مناطق پیرهایند و جوان‌هـایی نیـز کـه در شـهر بـه چشـم می‌خورند، به کار مواد مخدر اشتغال دارند. به خوبی آشکار اسـت کـه مردمـان ایـن منـاطق از سطح فرهنگی بالایی برخوردار نیستند، حتـی برخـی سـواد ندارنـد و بهتـرین فرصـت شـغلی دسترس آن‌ها، قاچاق مواد مخدر است. زنان نیز محکوم به پذیرش سرنوشت شوهران خـویش و یا یافتن راهی برای امرار معاش‌اند.

در مکالمهٔ بعدی که در صحنهٔ آشنایی بِنی با دون خـوزه (یکـی از رؤسـای بـه نـام مـواد مخدر در منطقه) روی می‌دهد، نام این کشور (یعنی مکزیک) و اوضـاع حـاکم بـر آن معرفـی می‌گردد. سخنان دون خوزه در این صحنه در رابطه با نشان دادن اوضاع مکزیک تأمل‌برانگیز و مقصد کارگردان و تفکر سردمداران موادمخدر در آن به خوبی مشهود است. وی در این صحنه در اوج اقتدار پشت میز خویش نشسته و با تأکید و در هیبت یـک قاچـاقچی کارکشـته، دلیـل بازگشت بِنی را حدس می‌زند و او را با خود همراه می‌کند.

– دون خوزه: خوب، پس اومدی که با من باشی. من میگم که این اجنبی‌هـای آمریکـایی اومدن این مملکت رو به گند کشیدن. ایـن حـروم‌زاده‌هـا هـر کـاری میکـنن تـا رضـایت اون رئیس‌جمهورهای بی‌شرمشون رو جلب کنن. یـه تیکـه آشـغال رو جلـو مـا میانـدازن، دوبـاره می‌خوان که ما یه چیز خوب در ازای اشغالاشون بهشون بدیم. اونوقت اسمشـو میـذارن نظـام سرمایه‌داری. اما با این غلطاشون باعث شدن آدمایی مث من یاد بگیـریم چـه جـوری دمـار از روزگارشون درآریم.

این جمله طرز تفکر قاچاقچیان مواد مخدر و راهی را که انتخاب کـرده‌انـد تـا از هویـت

مکزیکی در برابر ایالات متحده دفاع کنند، نشان می‌دهد. آن‌ها می‌اندیشند که دفاع از هویت مکزیک در برابر ایالات متحده ارسال موادمخدر به این کشورهاست، تا انتقام از نظام سرمایه‌داری گرفته شود و به ایالات متحده آسیب رسانده شود. کلماتی که دون خوزه به عنوان سرکرده یکی از کارتل‌های موادمخدر به کار می‌برد، از ضعف علمی وی حکایت دارد، اما وی علی‌رغم این ناآگاهی با جسارتی هرچه تمام‌تر این کلمات را به کار می‌برد. ژانری که لوییس استرادا به کار برده و حالت طنز را انتخاب کرده، دیدی انتقادی را برای مخاطبانش به همراه می‌آورد. در این جمله تکرار کلمات وقیح به طور نمادین از جو حاکم بر مکزیک شمالی حکایت دارد و اشاره به رؤسای جمهور ایالات متحده نیز از روابط سیاسی پرتنش بین دو کشور مکزیک و ایالات متحده پرده برمی‌دارد.

البته این صحنه به لحاظ سینمایی بسیار قابل توجه است، چرا که یک قاچاقچی موادمخدر دارای اقتدار و املاکی است که حتی رؤسای جمهور کشورهای مکزیک و ایالات متحده هم فاقد آنند. اقتداری که لوییس استرادا برای دون خوزه تصویر می‌کند، به این نکته اشاره دارد که به لحاظ اجتماعی می‌توان قاچاقچیان موادمخدر مکزیک را جزو گروه‌های ذی‌نفوذ کشور دانست که دون خوزه به‌عنوان نمونهٔ کامل فساد در حکومت است.

مهر تأیید نفوذ قاچاقچیان موادمخدر در حکومت، ارتباط آن‌ها با پلیس این کشور است که در صحنه‌های مربوط به بِنی و پلیس فدرال به‌وضوح نشان داده شده است.در این صحنه‌ها، بِنی پس از این‌که برای خروج از دنیای قاچاق مصمم می‌شود، نزد پلیس فدرال می‌رود. پلیس فدرال با وجود این‌که تمامی سخنان بِنی را به عنوان یکی از اعضای فعال قاچاق مواد مخدر می‌پذیرد و برای رسانه‌ای کردن اعترافات و پشیمانی بِنی، گزارشی تصویری از سخنان وی ترتیب می‌دهد، تمامی ماجرا را به دون خوزه گزارش می‌دهد و پس از شکنجهٔ بِنی، دو مأمور پلیس را مسئول انتقال وی نزد دون خوزه می‌کند. این دو مأمور نیز به نوبهٔ خود در ازای دریافت پول و مواد مخدر حاضر به رها کردن بِنی می‌شوند. تمامی این صحنه‌ها از این واقعیت پرده برمی‌دارند که گروه‌های ذی‌نفوذی که در ادارهٔ مکزیک نقش دارند، نتیجه‌ای جز فساد برای حکومت دربرنخواهند داشت.

در سکانس‌های پایانی فیلم، دون خوزه در مراسم سالگرد استقلال مکزیک به عنوان شهردار شهر انتخاب می‌شود و در مراسم تحلیفش که همزمان با دویست سالگی استقلال مکزیک و صد سالگی انقلاب مکزیک است، عبارت «زنده باد مکزیک!» را به زبان می‌آورد. در این صحنه کارگردان بر سیر ذهنی خود صحه می‌گذارد و به مخاطبان می‌گوید که مکزیک

سرشار از گروه‌های ذی‌نفوذی است که بر نظام ادارهٔ حکومتی تأثیر می‌گذارند و به مخاطبان این نکته را یادآور می‌شود که مکزیک از شعارزدگی دور شده و همانند بنی که پس از غرق شدن در دنیای مواد مخدر، از خواب زمستانی بیدار شده و در صدد تحقق آرمان‌های انقلابی برآمده است، مکزیک نیز بیدار شده است. قابلیت کارگردان در نشان دادن شعارزدگی مردم و فساد دستگاه حکومتی در صحنه‌های آخر به طور کامل مشخص می‌شود. دون خوزه به عنوان نماد گروه‌های ذی‌نفود و فساد در حکومت بر صدر ریاست شهر ایستاده و در حال تکان دادن پرچم مکزیک، ۱۱ بار شعار زنده باد را تکرار می‌کند و این شعارها را با عبارت «زنده باد دویست سالگی استقلال مکزیک» شروع کرده و پس از ذکر نام تمامی افراد درگیر در انقلاب مکزیک، با عبارت «زنده باد مکزیک» شعارها را پایان می‌برد و مردم نیز او را همراهی می‌کنند. اینجاست که بنی با به رگبار بستن قاچاقچیان و پایان دادن به نورافشانی‌های شب، به همگان اعلام می‌دارد که استقلال آن‌ها فقط تا حد نور مصنوعی در دل تاریکی شب است و هنوز شب است و تا روز راه زیادی مانده است. بنابراین طبق شعار خود فیلم، چیزی برای جشن گرفتن وجود ندارد. این صحنه در کل در بردارندهٔ رویکرد شفاف‌سازی و مقابله با مسائل اجتماعی است که کارگردان از ابتدا درصدد انتقال آن بود، چرا که در این صحنه بنی، یکه و تنها، پس از پرده برداشتن از همهٔ مسائل، به مقابله با فساد و بی‌عدالتی برخاست. علاوه بر این کارگردان این سؤال را در ذهن نقاد مخاطبانش ایجاد کرد که مکزیک با وجود گذشت دویست سال از استقلال و صد سال از انقلاب در چه جایگاهی ایستاده است؟

وجوه گفتمانی

وجه ادبی

بررسی نظرات تیسلی (Teasley) و ویلدر (Wilder) در فیلم «جهنم» نشان می‌دهد که این فیلم با هیچ کتاب ادبی خاصی در ارتباط نیست، اما ادبیات روایی حاکم بر آن، ادبیات ناپسند است که نشان از رایج بودن بی‌سوادی و در نتیجه نداشتن تحصیلات بین فرهنگ انتخاب شده برای ساخت دارد. به طوریکه حتی افراد باسواد مورد تمسخر واقع می‌شوند، مانند صحنه‌ای که بنی از قصدش برای برگزاری کلاس زبان می‌گوید و با تمسخر اطرافیان مواجه می‌شود و یا این‌که شخصیت شهردار شهر، فلیکس، که کاملاً مؤدبانه سخن می‌گوید، به صورت کمیک نشان داده شده، تا خندهٔ تلخی بر اوضاع موجود زده شود.

وجه روایی (دراماتیک)

گفتمان روایی فیلم بر اساس رابطه‌ای خانوادگی و احساسی شکل می‌گیرد. زندگی شخصیت فیلم از بیست سال گذشته تا زمان مرگش به صورت خطی روایت می‌شود و تمرکز فیلم نیز بر تلاش برای تأمین معاش خانواده است. بنابراین، گفتمان روایی با مقولهٔ وسیع فرهنگی و اجتماعی تهدید قاچاق موادمخدر بر بنیان خانواده پیوند دارد. این سیر روایی با معضل بیکاری موجود در جامعهٔ مکزیک، به راه خود ادامه داده و در نتیجه هویت ملی مکزیک با واژگانی چون بیکاری، خشونت، قتل، آدم‌ربایی و فقر دامن‌گیر تعریف می‌شود. اما در تعریف فیلم در گفتمان سینمایی، باید گفت بازیگران انتخاب شده برای فیلم در ارائهٔ نقش خود تا حدودی موفق عمل می‌کنند، بنی در تغییر از شخصیت معصوم خود به یک قاچاقچی موفق است، اما رذالت‌های او تا حدودی ضد و نقیض‌اند، برای مثال او در یک صحنه به راحتی آدم می‌کشد، اما در صحنهٔ بعدی دلرحم است و یا این‌که وی به راحتی نزد پلیس می‌رود تا دربارهٔ دون خوزه گزارش‌های لازم را بدهد، در حالی‌که با اندکی توجه به سخنان افسر پلیس متوجه می‌شد که پلیس‌ها خود با کارتل‌های مواد مخدر همکاری دارند.

وجه سینمایی

صحنه‌آرایی و لباس و گریم بازیگران بسیار خوب است، چرا که همگی با لباس‌های خویش در طبقهٔ اجتماعی خویش جای گرفته‌اند و تغییر پوشش بنی در سیر فیلم مخاطبان را با سیر فیلم آشنا می‌سازد، همانطور که در صحنهٔ مربوط به‌ملاقات بنی با مادرش پس از بازگشت از ایالات متحده نشان داده می‌شود. اما نورپردازی ضعیف فیلم و همچنین کیفیت پایین آن ضعف ساختاری را نشان می‌دهند. نقطهٔ اوج این فیلم موسیقی آن است، به طوری‌که نارکوکورریدوهای(Narco-corrido)[1] آن با زمینه‌های هویتی و فرهنگی مکزیک درآمیخته‌اند، به طوری‌که حتی با توجه و درک صرف موسیقی فیلم، می‌توان با فضای حاکم بر فیلم و سیر روایی آن ارتباط برقرار کرد. جلوه‌های ویژهٔ فیلم نیز قوی است، به طوریکه صحنهٔ بریدن زبان و دست‌ها و گوش افراد طوری طبیعی به نظر می‌رسد، که این فیلم در تقسیم‌بندی RTC[2] (مدیریت رادیو، تلویزیون و سینما) در دستهٔ C (قابل مشاهده برای بزرگسالان) قرار گرفت.

۱- نوعی موسیقی متعلق به شمال مکزیک با موضوعات مربوط به مواد مخدر

2- *Dirección* General de *Radio,Televisión y Cinematografía*

RTC دلیل این تصمیم خود را ادبیات ناپسند و خشونت افراطی فیلم عنوان کرد. البته فیلمنامه نیز به نوعی در نشان‌دادن روند تکوین هویتی جامعهٔ مکزیک خوب عمل کرده و ارتقاء شخصیت بِنی در یک سیر خطی روایی، ارتقاء شخصیتی جامعهٔ مکزیک را به نمایش می‌گذارد.

نتایج گفتمانی (تبیین)

برای پاسخگویی به این سؤال که تحلیل گفتمان انتقادی هویت ملی با تکیه بر فیلم «جهنم» کدام یک از عناصر هویت ملی مکزیک را نشان می‌دهد؟، باید در نظر داشت:

– هر سه رویکرد منشأشناسی ملت‌ها، بر فرهنگ (به مثابهٔ نظام معنی مشترک)، به عنوان پیش‌شرطی ضروری برای ساخت و تجربهٔ هویت ملی اتفاق نظر دارند (گیبرنا و گُلدبلات ۱۲۶–۱۲۸). این آن چیزی است که به عقیدهٔ مونتسکیو، بر انسان‌ها حکومت می‌کند و عبارت از مذهب، قوانین، اصول حکومت، سرمشق‌های گذشته، آداب و رسوم است. این عوامل برای ملت یک روح کلی می‌سازند (دوران ۱۱۳).

– جیمی چوی در مقالهٔ *آیا سینمای ملی مستر مک‌گافین است*؟ معتقد است آنچه یک فیلم را در ارتباط با سینمای یک ملت قرار می‌دهد، «فرهنگ عمومی و جمعی یک ملت» است که هرچه یک فیلم انگیزش‌های فرهنگی بیشتری را در خود جای داده باشد، ارتباط بیشتری با فرهنگ آن کشور دارد.

– بنابراین سنجش میزان موفقیت فیلم «جهنم» در ارائهٔ گفتمان هویت ملی پس از انقلاب، باید مبتنی بر انگیزش‌های فرهنگی چون زبان فیلم؛ ملیت یا پوشش شخصیت‌های آن؛ فضا؛ موسیقی؛ زادبوم؛ اسطوره‌ها؛ هنجارهای اجتماعی و ... باشد.

بررسی موارد بالا در مرحلهٔ گفتمان و رویه‌های گفتمانی دربارهٔ انگیزش‌های یادشده نشان داد که:

زادبوم: این فیلم، با کشور مکزیک سر و کار دارد، اما تنها با بخش شمالی آن؛ سایر بخش‌های کشور نشان داده نمی‌شود، این است که در انتها نمی‌توان گفت فضایی که در این منطقه حاکم است، در سرتاسر مکزیک وجود دارد، ممکن است در سایر بخش‌های مکزیک فضا طور دیگری باشد و این فضا از نظر کارگردان دور مانده باشد. به عنوان مثال، چینش واژگان در مکالمات فضای منطقهٔ شمالی را به کل کشور نسبت می‌دهد، در حالی که باید این نکته را در نظر داشت که فرهنگ مکزیک دارای سه خرده فرهنگ اصلی شمالی، مرکزی و جنوب یا جنوب– شرقی است (فرهنگ مکزیک ۲۰۱۲).

اسطوره‌های مشترک و خاطرات تاریخی: واضح است که شخصیت‌های استقلال مکزیک و انقلاب مکزیک چون میگل هیدالگو و کستیا، آگوستین د ایتوربیده، بیسنته گرررو، امیلیانو زاپاتا و پانچو بیا، اسطورهٔ تمام افرادی‌اند که در محدودهٔ کشور مکزیک، واقع در همسایگی ایالات متحده و گواتمالا و بلیز زندگی می‌کنند، اما همانطور که در فیلم هم مشاهده می‌شود، برخلاف کودکان شهری که فرهنگ هالیوودی اسطورهٔ آنان را سوپر من و بت من و اسپایدر من ساخته است، کودکان شمالی مکزیک اسطوره‌های خویش را افرادی می‌دانند که به کار مواد مخدر اشتغال دارند و این بخش نیز فرهنگ شمالی مکزیک را از سایر خرده‌فرهنگ‌های آن جدا می‌کند.

زبان فیلم؛ ملیت یا پوشش شخصیت‌های آن؛ فضا؛ موسیقی: فرهنگ مکزیک در واقع مجموعه‌ای از عناصر فرهنگی با سرشت‌های گوناگون است، برخی مدرن‌اند، برخی سنتی و برخی التقاطی از این دو. اما همهٔ این‌ها در لوای یک کشور به‌نام مکزیک زندگی می‌کنند. همانطور که مشاهده شد، این فیلم در نشان دادن عناصر فرهنگی مکزیک در زمینهٔ ارزش‌های خانوادگی، مذهبی، احترام، کار و انسجام اجتماعی موفق عمل کرده است و همین علت اصلی انتخاب فیلم بود. زبان فیلم اسپانیایی است و این نکته که زبان اسپانیایی در کنار سایر زبان‌های سرخپوستی (حدود ٦٧ زبان) در مکزیک وجود دارد، در فیلم نشان داده شده است. تعدادی از مردان دون خوزه نیز به‌زبان‌های سرخپوستی تکلم می‌کنند.

موسیقی مکزیکی که با این توضیح که در قرن بیستم تحت تأثیر انقلاب مکزیک با نام کورریدو (Corrido)[1] آغاز شد، با گذر زمان اشکال مختلف به‌خود گرفت که نارکوکورریدو (Narco-corrido) گونهٔ مخصوص به‌قاچاقچیان و متعلق به‌فرهنگ شمالی مکزیک است. در این قسمت نیز باردیگر عناصر فرهنگی شمال مکزیک در فیلم دیده می‌شود. اما نقطهٔ قوت و اصلی‌ترین بار محتوایی فیلم بر عهدهٔ موسیقی فیلم است که از این جهت فیلم «جهنم» را برجسته می‌سازد و همانطور که در بخش وجه سینمایی گفته شد حتی با توجه و درک صرف موسیقی فیلم، می‌توان با فضای حاکم بر آن و سیر روایی‌اش ارتباط برقرار کرد.

مکزیک در قرن بیستم تغییرات بسیاری را تجربه کرده است. بیش از ۸۵٪ جمعیت آن در شهرهای دارای بیش از ۲۰۰،۰۰۰ شهروند زندگی می‌کنند و شهرهای بزرگ آن مانند

۱- نوعی فرم موسیقیایی و ادبی محبوب مکزیکی‌ها که در طول قرن هیجده از اشکال موسیقی اروپایی برگرفته شده است.

مکزیکوسیتی، گوادالاخارا و مونته‌ری‌اند (آنوئیس ۲۰۰۸). بنابراین این فیلم تنها در نشان دادن گفتمان فرهنگی شمال مکزیک موفق عمل کرده است.

هنجارهای اجتماعی: جنکینز (Richard Jenkins) معتقد است آنچه یک گروه انسانی را هویت می‌بخشد، شباهتی است که باعث تفاوت آن‌ها از گروه‌های دیگر می‌شود. «شباهت و تفاوت»، معناهایی‌اند که افراد، آن‌ها را می‌سازند. فرهنگ جوامع بشری نیز، فرایند تفاوت و شباهت را عینیت می‌بخشد. (جنکینز ۷ و۸) این عینیت بخشی به‌شباهت‌ها و تفاوت‌ها، هنجارها را می‌سازد و این هنجارها مسئولیت‌هایی را برای اعضای گروه به دنبال دارد. فیلم «جهنم» در نشان دادن این نکته موفق عمل کرده است. این فیلم می‌خواهد بگوید که حتی اگر قاچاق موادمخدر تنها در بخشی از سرزمین مکزیک فعالیت می‌کنند، وظیفهٔ تک تک اقشار جامعهٔ مکزیک مشارکت در جلوگیری از آن است و این نکته‌ای است که هویت ملی مکزیک را می‌سازد و نمایانگر هدف اصلی فیلم است که می‌گوید مکزیک هنوز راه زیادی تا تحقق اهداف انقلابی خویش در پیش دارد و باید هویت ملی او در وظیفهٔ تک تک افرادی چون بنی تعریف نمود.

حال برای تعیین جایگاه این فیلم در ارائهٔ گفتمان سینمای ملی مکزیک، می‌توان گفت که دیانا پادیا (Diana Padilla)، معتقد است که هویت مکزیکی همانند هویت‌های سایر افراد بشر، با ارائهٔ مفهوم خود و دیگری به‌دست می‌آید. رائول بخار (*Raúl Béjar*) و هکتور رُزالس (*Héctor Rosales*) نیز نظر خویش را دربارهٔ هویت ملی اینگونه مطرح می‌کنند، هویت ملی تنها نگره‌ای انتزاعی نیست، بلکه در گشایش و انسداد برخی از شیوه‌های زندگی نمایانده می‌شود. افزون براین، صدای پویای شخصیت‌های اصلی این مفهوم انتزاعی، باعث می‌شود که این گفتمان دانشگاهی غنی‌تر گردد، چرا که دیدگاه نظری را با قابلیت‌های روایی موضوع‌های واقعی پیوند می‌دهد (بخار و رُزالس ۱۱).

آلان نایت (۲۰۱۰)، در مقالهٔ هویت ملی مکزیک می‌گوید، وجود واحدهای متعدد تحت لوای واحد ملی مکزیک، نشان از این دارد که صحبت از یک هویت ملی مکزیکی به عنوان یگانه واحد معنایی موجود دشوار است. وی ادامه می‌دهد که عدم تقسیم‌بندی و تفکیک درست هویت‌های موجود در مکزیک، حیات هویت ملی مکزیک را به خطر می‌اندازد. وی اشاره می‌کند که عدم توجه به‌این نکته باعث می‌شود که ویژگی یک هویت قومی به اشتباه به سایر هویت‌ها نیز تحمیل شود. به همین دلیل است که چنین توضیحات فرهنگی- سیاسی نادرستی به چشم می‌خورند: مکزیکی‌ها همواره انقلابی (یا قاچاقچی) اند، چرا که در ذات

قوی و خشن‌اند؛ فساد و استبداد مکزیکی‌ها ریشه در روانشناسی کاتولیکی/اشتراکی/استعماری آن‌ها دارد. بی‌شک چنین قضاوت‌های نادرستی دربارهٔ هویت مکزیکی‌ها یا از اعتقادات کلیشه‌ای نادرست سرچشمه می‌گیرند و یا از همگانی‌کردن نادرست هویت یک گروه به سایر هویت‌ها، که باید آن‌ها را در عمل بازبینی و بررسی کرد.

بنابراین طبق نظر رائول بخار و هکتور رُزالس، هویت ملی مکزیک به عنوان یک نظریهٔ دانشگاهی در زندگی عملی مردم خود را نشان می‌دهد و این برداشت نادرست از فیلم «جهنم» که کل مکزیکی‌ها قاچاقچی و مجرم باشند، تنها در صورتی اصلاح می‌شود که گفته شود این فیلم تنها هویت بخش شمالی مکزیک را نشان می‌دهد و قابل ارجاع به‌کل مکزیک نیست، چرا که بخش اعظمی از جمعیت مکزیک در شهرهای مدرنی زندگی می‌کنند که از قاچاق مواد مخدر به دورند. این موضوع به معنای انکار مسئلهٔ قاچاق نیست، بلکه بدین معناست که قاچاق تنها مسئلهٔ بخش اندکی از فرهنگ مکزیک است.

از سوی دیگر، آن‌گونه که در این فیلم نشان داده شده، مکزیک راه زیادی را تا تحقق اهداف انقلابیش در پیش دارد. از منظر جامعه‌شناسی سیاسی، یک ملت، نوعی جامعهٔ سیاسی است که بر اساس عقلانیت قضایی و منطق سازماندهی و حقانیت قدرت، قابل بررسی است. آنچه که باعث می‌شود تکوین هویت ملی مکزیک به عنوان یک هویت سیاسی پذیرفته شود، تاریخی است که عوامل و افراد بسیاری در آن دخیل‌اند؛ مفهوم پیوند اجتماعی باعث می‌گردد که موقعیت‌هایی چون استثمار، سلطه و برتری مطرح شوند، به عبارت دیگر برخی پیوندهای اجتماعی با ماهیت فرهنگی – سیاسی در برخی دوره‌ها چنان مطرح می‌شوند که آنتونیو گرامشی (Antonio Gramsci) آن‌ها را «بلوک‌های تاریخی» می‌نامد. این لحظات بهترین موقعیت برای تحول و تغییر در روند زندگی اجتماعی‌اند و بنابر نظر بخار و رُزالس، در این دوره‌های تاریخی است که هویت‌های مختلف از جوانب مثبت و منفی و از جایگاه‌های برتر، بالاتر و برابر تعریف شده و مباحث اجتماعی – سیاسی را در چارچوب هویت ملی تعریف می‌کنند.

بنابراین، استقلال مکزیک و انقلاب مکزیک «بلوک‌های تاریخی» مکزیک‌اند که به عنوان بخشی از تاریخ مشترک در تکوین هویت یک ملت به شمار می‌آیند و در نتیجه آرمان‌های این استقلال و انقلاب در ذهن تک تک مکزیکی‌ها، از شمال تا جنوب، شکل گرفته و هویت ملی آن‌ها را در دفاع از ارزش‌های قیام‌های مردمی تعریف کرده است. بنابراین واضح است که برای مخاطبان فیلم «جهنم» این موضوع که بخشی از کشور مکزیک، درگیر مسائل اجتماعی و

فرهنگی سنگینی چون قاچاق موادمخدر و پیامدهای آن در جامعه است، موجب می‌شود که آن‌ها بپذیرند که مکزیک هنوز راه زیادی را تا تحقق اهداف انقلابی در پیش دارد.

اینک پس از تأیید نتایج حاصل از تحلیل گفتمان انتقادی فیلم «جهنم»، می‌توان استدلال کرد که کشور مکزیک پس از گذشت دویست سال از استقلال و صد سال از انقلاب، در جایگاه آگاه‌سازی مخاطبان صنایع فرهنگی خویش ایستاده است و ساخت فیلم‌هایی چون «جهنم» نشان از وجود سیاست‌های شفاف‌سازی و رودررویی با مسائل اجتماعی در سینمای مکزیک دارد که گامی مهم در راستای تحقق اهداف انقلابی محسوب می‌شود.

با صحبت از سینما، به عنوان یکی از اصلی‌ترین «صنایع فرهنگی» می‌توان گفت که اگر فرهنگ، روح یک ملت است، صنایع فرهنگی موتورهایی‌اند که وظیفهٔ گسترش و توسعهٔ پویای آن را بر عهده دارند (خِتینو ۲۶). سینما همانند آینه‌ای است که ما خود را در آن می‌بینیم. افزون بر این، خِتینو معتقد است که صنایع فرهنگی دارای این ویژگی منحصر به فردند که به مردمان هر منطقه اجازه می‌دهند، تصاویری از جامعه و فرهنگ خویش بسازند. بنابراین ساخت تصاویری انتقادی از کشور مکزیک، مانند فیلم «جهنم»، موجب می‌شود تا مردم مکزیک در عین حال که خود را می‌بینند، دیدی انتقادی نیز نسبت به خود پیدا کنند و در نتیجه، این شفاف‌سازی و مقابله با مسائل اجتماعی، به آن‌ها در رسیدن به‌اهداف انقلابی خویش کمک کند.

نتیجه

در پژوهش حاضر، تلاش شد تا گفتمان هویت ملی پس از انقلاب در سینمای مکزیک بر مبنای فیلم «جهنم» از دیدگاهی انتقادی بررسی شود. «جهنم» در نشان دادن هویت ملی شمال مکزیک، با توجه به انگیزش‌های سینمای ملی چون زادبوم، موسیقی، پوشاک و هنجارهای اجتماعی این منطقه موفق عمل کرده است، اما با توجه به‌این‌که مکزیک دارای سه خرده‌فرهنگ اصلی شمالی، مرکزی و جنوب یا جنوب- شرقی است، این بازنمایی نادرست که کل مکزیکی‌ها قاچاقچی و مجرمند، تنها در صورتی اصلاح می‌گردد که گفته شود این فیلم انگیزش‌های فرهنگی و هویتی شمال مکزیک را به غلط به کل مکزیک تعمیم داده است. از سوی دیگر با توجه به این‌که سینما، تصویرگر یک کشور و فرهنگ آن در برابر جامعهٔ جهانی و آینه‌ای در برابر چشمان ساکنان آن کشور است، فیلم «جهنم» در پرداختن به بلوک‌های تاریخی مکزیک و روابط قدرت و فساد حاکم بر این منطقه، گام بسیار بلندی برداشته و نشان

داده است که صنایع فرهنگی مکزیک درصدد تحقق بخشیدن به اهداف انقلاب مکزیک‌اند.

در پایان می‌توان گفت که با تحلیل گفتمان انتقادی تک تک فیلم‌های تولیدی مکزیک، می‌توان به نتایج ارزشمندی دربارهٔ بهبود هرچه بهتر گفتمان هویت ملی در سینمای این کشور دست یافت و شاهد تکرار دوران طلایی سینمای مکزیک بود، چرا که سینما تنها ابزاری برای دیدن واقعیت نیست، بلکه ابزاری برای اندیشیدن است.

Bibliography

Ahmadi, Hamid. (1388/2009). *Basics of Iranian National Identity (Theoretical framework focused on citizenship)*. Tehran: Institute for Social and Cultural Studies.

Anuies.mx. *El ámbito urbano*. Retrieved February 12, 2012 from http://www.anuies.mx/servicios/d_estrategicos/documentos_estrategicos/21/1/5.html

Barrowclough, Susan. (1981). *Introduction: the dilemmas of a national cinema.* Jean-Pierre Lefebvre: The Quebec Connection, BFI Dossier. N° 13. 1981. P. 3.

Béjar Raúl y Rosales Héctor. (2005). *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Nuevas miradas. México: CRIM, Universidad Autónoma de México. P. 11.

Benítez, Carlos García. (2010). *La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente. Retrieved February 23, 2012 from http://nuevomundo.revues.org/58346.

Canclini, Néstor García. (2004). *Diferentes, Desiguales y desconectados.* Barcelona: Gedisa. p.34.

Choi, Jimmy. *Is National Cinema Mr. MacGuffin?* UK: International Films The Institute of Communications Studies, University of Leeds. Retrieved February 3, 2012 from http://ics.leeds.ac.uk/papers/vp01.cfm?outfit=ifilm&folder=17&paper=22.

Córdova, Lucila Hinojosa. (2003). *El Cine Mexicano: La identidad cultural y nacional.* México: Trillas.

Culture of Mexico. (2012). Retrieved February 23, 2012 from http://www.everyculture.com/Ma-Ni/Mexico.html#b.

Doran, Behzad. (1387/2008). *Social Identity: Approaches and Theories*. Tehran: Jahad Daneshgahi Organization Press.

Elodie Bordat, Cherpa. *Cine e identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y en México en el siglo XX*. Retrieved February 3, 2012 from http://www.sciencespo-aix.fr/media/Bordat_Toulouse_2010.pdf.

Estrada, Luis (Director, Productor y Escritor). (2010). *El Infierno*. México: Bandidos Films.

Fairclough, N. & Ivanic, R. (1989). *Language education or language training? A critique of the Kingman Model of English language*. In Bourne, J. & Bloor, T. The Kingman Report. Committee for Linguistics In Education (CUE).

Fairclough, Norman. (1995). *Critical Discourse Analysis, the Critical Study of Language*. London: Longman.

Getino, Octavio. (2008). *El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: ediciones Ciccus, Instituto cultural gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. p. 26.

Govea Vázquez, Bernardo Humberto (a). (2010). Identidad Nacional en el Cine Mexicano. México: Deliberación. Retrieved February 5, 2012 from http://www.deliberacion.org/2010/06/identidad-nacional-en-el-cine-mexicano-1ra-parte/.

---. (b). (2010). Identidad Nacional en el Cine Mexicano. México: Deliberación. Retrieved February 3, 2012 from http://www.deliberacion.org/2010/06/identidad-nacional-en-el-cine-mexicano-2da-parte/.

---. (c). (2011). Identidad Nacional en el Cine Mexicano. México: Deliberación. Retrieved February 3, 2012 from http://www.deliberacion.org/2011/03/identidad-nacional-en-el-cine-mexicano-3ra-parte/.

Guibernau, Montserrat & Goldblatt, David. (2000). *Identity and Nation*, In Kath, Woodward. (2000). *Questioning identity: Gender, Class, Nation*. London: Routledge in association with The Open University. Pp. 115-153.

Halliday, M. & Hasan, R. (1976). *Cohesion in english*. London: Longman

Higson, Andrew. (1989). *The Concept of National Cinema*. Retrieved February 3, 2012 from http://screen.oxfordjournals.org/content/30/4/36.full.pdf

Jenkins, Richard. (2004). *Social Identity*. London: Routledge.

Jorgensen, Marianne & Phillips, Louise J. (2002). *Discourse Analysis as Theory and Method. London*: Sage Publication.

Knight, Alan. (2010). *Identidad Nacional Mexicana*. Retrieved February 23, 2012 from http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=248554

Kress, Gunther & Leeuwen, Theo van. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication.* New York: Oxford University Press.

Mateu, Cristina. (2008-2009). El cine argentine frente a Hollywood. La marea revista de cultura, arte e *ideas*. N°31. Año 15. Verano 2008-2009.

Mora Catlett, Juan Roberto. (2008). *Identidad y cine.* dans RUSSO, Eduardo,(comp.) Hacer cine producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires: Fundación TyPA, Paidós "estudios de comunicación". Pp. 317-322.

Nourigholamizadeh, Elaheh. (2012). *Análisis Crítico del Discurso de la Identidad Nacional en el Cine Pos-revolucionario Mexicano basado en la película "El Infierno"*. Teherán: Universidad de Teherán. Facultad de Estudios del Mundo.

Padilla, Diana Verónica Castillo. *La historia y la identidad en el mexicano*. Retrieved February 23, 2012 from http://www.filos.unam.mx/CNEPJ/categoriaB/La_historia_y_la_identidad.pdf.

RTC. (2010). *RTC acepta que es tiempo de revisar criterios de clasificación.* Retrieved March 3, 2012 from http://www.imcine.gob.mx/rtc-acepta-que-es-tiempo-de-revisar-criterios-de-clasificacin.html

Sitio de la pelicula "El Infierno": http://www.elinfiernolapelicula.com.mx/el_infierno_ESP.html.

Smith, Anthony D. (1991). *The Ethnic Origins of Nation*. Wiley-Blackwell.

Teasley, Alan B. & Wilder, Ann. (1996). *Reel Conversations: Reading Films with Young Adults*. Boynton/Cook.

Van Dijk, Teun A. (January, 1998). *Critical Discourse Analysis*. In Deborah Schiffrin, Deborah Tanne & Heidi E. Hamilton (Eds). *The handbook of discourse analysis*. Malden, MA: Blackwell.

Woodward, Kath. (2000). *Introduction,* In Kath Woodward. (2000). *Questioning identity: Gender, Class, Nation*. London: Routledge in association with The Open University. p. 10.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی