



سال هفتم / زمستان ۱۳۹۷

صنعت فرهنگ و فیلم دینی: تحلیل انتقادی فیلم سینمایی سر به مهر

• زهره علیخانی^۱

چکیده

در این مقاله با پیروی از این ایده مبنایی که کلیت اجتماعی را می‌توان در تصویر به عنوان امر به ظاهر پیش پا افتاده کلیت جزئی تحلیل کرد، به بررسی وضعیت دین در ایران معاصر و در قاب سینما پرداخته شده است. توجه ویژه و رویکرد اساسی در این مقاله به نگاه‌های انتقادی مکتب فرانکفورت درباره فرهنگ و سینماست. بدین منظور یکی از فیلم‌های برگزیده دینی در سال‌های اخیر، با استفاده از آراء مکتب فرانکفورت درباره فرهنگ و رسانه و نیز استفاده از رویکرد انتقادی «تحلیل گفتمان انتقادی» به زبان، مورد تحلیل قرار گرفته است. بدین منظور پس از مروری تحلیلی بر آراء آدورنو و بنیامین درباره صنعت فرهنگ و سینما و با توجه به این که در رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف، تحلیل گفتمان به تنهایی قادر به تحلیل پرکتیس اجتماعی گسترده‌تر نیست و نیاز به نظریه اجتماعی دارد، از رویکرد فرکلاف برای تحلیل فیلم استفاده شده است. با استفاده از رویکرد فرکلاف در سه سطح پرکتیس متنی و پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی، به توصیف، تفسیر و تبیین متن فیلم سر به مهر پرداخته شده است. از نتایج عمده تحقیق حاکم شدن منطق کالایی بر فیلم‌های دینی به‌طور خاص، و برداشت از دین به‌طور عام، در صنایع فرهنگی است.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان انتقادی، صنعت فرهنگ، فیلم، فیلم دینی، فیلم سر به مهر.

^۱ دکتر تخصصی، zr_alikhani@yahoo.com

مقدمه و طرح مساله

سینما در عصر حاضر سوای این که یکی از ابزارهای اصلی شکل‌دهی به فرهنگ، هویت و زندگی است، میانجی تأمل در این پدیده‌ها نیز هست. سینما با بازنمود سستیز گفتمان‌ها و اشکال زندگی نقشی اساسی در به تصویر کشیدن جهان دارد؛ و به مدد فرم، تکنیک، روایت، فرایندهای بیانی، شیوه‌های بازنمایی و جز این‌ها ایماژهایی تأثیرگذار از حیات فرهنگی و هستی اجتماعی انسان می‌آفریند. این شکل هنری به سبب رابطه ارگانیک و در همبافت‌هایش با زمینه اجتماعی می‌تواند میانجی فهم ظرایف، دقایق، ژرفاها و پیچیدگی‌های تحولات در حیات اجتماعی باشد. سینما درست همانند جامعه، برساختی است فاقد ذات، خاستگاه آغازین و شکل نهایی؛ هر دو در پویایی و سیرورتی دایمی‌اند و این امر از رهگذر تعامل دیالکتیکی آن‌ها محقق می‌شود (دووینیو، ۱۳۸۸: ۵-۱۰). میانجی یا وساطت رکن بنیادین تفکر انتقادی و دیالکتیکی است که برخلاف تفکر تکه تکه و شیء شده بورژوازی امور را نه چون جزیره‌های پراکنده بلکه در تاثیر و تاثرات متقابل و برسازنده می‌بیند. بر اساس روش دیالکتیکی، «کلیت‌های جزئی» مانند هنر و سیاست و اقتصاد در ارتباطات همیشگی، تاریخی و یکپارچه با همدیگر قرار دارند که جهت شناخت صحیح و راستین آن‌ها باید میانشان «میانجی» و «وساطت» برقرار شود (حبیبی، ۱۳۹۲: ۱۷۳). نظریه‌های انتقادی در معنای خاص همواره با این نوع نگاه دیالکتیکی در ارتباط بوده‌اند. گرچه که حتی در نگاه‌های تجربی نیز در هر فیلمی شاهد ساختاری غنی و غالباً متضاد از رخدادهای ذهنی، فرهنگی، اقتصادی و ایدئولوژیک هستیم. چون اغلب فیلم‌ها برای کسب سود ساخته می‌شوند، سعی دارند تا با شمار عظیم‌تری از مردم سخن بگویند و بدین ترتیب ناچارند به چیزهایی متوسل شوند که سازندگان‌شان آن‌ها را عمومی‌ترین و قابل قبول‌ترین اعتقادات مخاطب بالقوه می‌دانند؛ گرچه مخاطبان غالباً به روش‌هایی پاسخ می‌دهند که فیلمسازان انتظار ندارند و نتیجه کار این است که متن فیلم غالباً متکی بر شبکه‌ای از انتظار و واکنش، اعتقاد فرهنگی و مقاومت فردی است (هیل و گیسن، ۱۳۸۸: ۳۰-۳۱). از سوی دیگر دین همواره یکی از مولفه‌های اساسی «کلیت» ساخت جامعه ایرانی بوده است، این اهمیت ساختاری در دوران معاصر و با ورود آشکار دین به فضای سیاست بطور ویژه پررنگ‌تر شده است. در بیانی مشخص‌تر پس از پیروزی انقلاب اسلامی و ظهور دوباره دین در جامعه نگاه جدیدی به دین اسلام شکل گرفت و یا حداقل مجال بروز پیدا کرد. در این نگاه، دین‌مداران به دنبال ارایه الگویی جدید از حکومت دینی و حضور دین در همه صحنه‌های زندگی بودند. گاه دغدغه اصلی متدینان در این حالت این بوده است که برای

مخاطبان دینداری و انجام دادن عبادات را از حالت تعبدی به تعقلی فایده‌گرایانه تبدیل کنند (داوری، ۱۳۸۸: ۱۶۸). در این فضا فرهنگ و رسانه‌ها به عنوان ابزارهای تبلیغ دین مورد استفاده قرار گرفتند و دین بیش از پیش در مضامین و موضوعات محصولات رسانه‌ای و فرهنگی متجلی شد.

با توجه به آن چه گفته شد در این مقاله با پیروی از این ایده اساسی که امر والای «کلیت اجتماعی» را می‌توان در تصویر به عنوان امر به ظاهر پیش پا افتاده «کلیت جزئی» تحلیل کرد؛ به بررسی وضعیت دین در ایران معاصر در قاب سینما، تاثیر و تاثرات سینما بر این وضعیت در دوران معاصر پرداخته شده است؛ البته با نگاهی غیرتقلیل‌گرا که در آن، این کلیت جزئی خود در برساختن وضع موجود و کلیت اجتماعی دخیل و سهیم است و نقشی تعیین کننده دارد. در این نگاه انتقادی، نظریه‌های انتقادی در معنای خاص آن مد نظر بوده‌اند، و گرچه نگاه‌های انتقادی در دایره وسیع خود حتی رویکردهای تجربی را-چه به لحاظ تاریخ نظری و چه به لحاظ موضوعی- در بر می‌گیرد، در این مقاله توجه ویژه و رویکرد اساسی به سمت نگاه‌های انتقادی مکتب فرانکفورت به فرهنگ و سینماست. برای این منظور یکی از فیلم‌های برگزیده دینی در سال‌های اخیر، با استفاده از آراء مکتب فرانکفورت درباره فرهنگ و رسانه و نیز استفاده از رویکرد انتقادی «تحلیل گفتمان انتقادی» به زبان، مورد تحلیل قرار گرفته است.

چارچوب نظری و ادبیات پژوهش

در این بخش در ابتدا به موضوع فیلم در رویکردهای نظری انتقادی پرداخته شده و به طور خاص آرای آدورنو و بنیامین تشریح شده‌اند. در ادامه نیز به نحو مختصر به رابطه نظری دین و فیلم پرداخته شده است.

الف- فیلم و رویکردهای انتقادی

تئوری فیلم به اندازه خود رسانه فیلم قدمت دارد. اندرو به تئوری‌ها در چهار دسته مواد خام و فیزیکی، روش‌ها و تکنیک‌ها،^۱ فرم و شکل فیلم،^۲ قصد و ارزش سینما نگاه می‌کند که خود این دسته‌بندی اصول خاصی را برای تفکر بنیادی درباره رسانه فیلم فراهم می‌کند^۳ (واتکینز، ۲۰۰۹:

^۱methods and techniques

^۲forms and shapes of film

^۳کتاب وی همچنین حول تمایز اکنون کلاسیک میان آنچه اندرو نظریه فرمالیسم و رئالیسم یا فوتوگرافیک می‌نامد نوشته شده است. این دو مکتب با پاسخی که به پرسش «بهترین تلقی از ذات ضبط و نمایش تصاویر فوتوگرافیکی در زمان، به‌خصوص در ارتباط میان آنچه خلق می‌شود(فیلم) و آنچه ضبط شده است(واقعیت) چیست» می‌دهند، از هم متمایز می‌شوند.

۸۰)، اما تنوع رویکردهای انتقادی به سینما، در سطحی ژرف‌تر، به تعبیر گوناگونی از آن‌چه سینما هست یا آن‌چه باید باشد مربوط می‌شود (آیسنبرگر، ۱۳۸۰) فضای تئوریک قبل از دهه هفتاد، از یکسو جنگ بین نظریه‌های رئالیستی و فرمالیستی بود که هر دو ریشه در کلان-روایت مارکسیستی داشتند و از سوی دیگر جنگ بین تئوری‌ها و نظریه پنهانی سینمای جریان اصلی هالیوود؛ جریانی که از یکسو مدافع و مبلغ گرایش‌های راست‌گرا محسوب می‌شد و از سوی دیگر به تولید ثروت در جامعه سرمایه‌داری کمک می‌کرد (کمالی نیا، ۱۳۹۱: ۹۳). هیل و گیسن (۱۳۸۸: ۲۰۹-۲۱۸) درباره حضور مارکسیسم در عرصه سینما می‌گویند «با این‌که مارکس هرگز به سینما نرفت، مارکسیسم از طریق کارگردانانی که تعهد سیاسی داشتند به نحو چشمگیری بر سینما تاثیر گذارد و تحلیل‌های انتقادی و تاریخی فیلم را از جنبه‌های زیبایی-شناختی، نهادی، اجتماعی و سیاسی شکل داد. مفاهیم بنیادین مارکسیستی از قبیل ایدئولوژی عمیقاً بر نگره‌ها و رهیافت‌های اخیر در تحلیل فیلم و سینما به‌منزله نهادی اجتماعی اثر گذاشته است. به همین علت تحلیل مارکسیستی بخش مهمی از تفکر معاصر در زمینه جنسیت، نژاد، قومیت و تفکرپسااستعماری را در مطالعات فیلم شکل می‌دهد، حتی زمانی که این موارد به نحو آشکار برجسته نشده باشد. مارکسیسم به شکل تاریخی، اقتصادی و ایدئولوژیک همچنین فعالیت‌گرایی رسانه‌ای در مطالعات فیلم معاصر تاثیر گذار بود. و به دلیل علاقه ذاتی‌اش به اقتصاد صنعتی و جهانی، در اغلب تحلیل‌های اقتصادی فیلم و به طور کلی ارتباطات جمعی، روش‌شناسی اصلی است.»

پس از دهه هفتاد و مرگ کلان‌روایت‌ها فضای تئوریک فیلم تغییر کرد. مهم‌تر از زیر سؤال رفتن تئوری‌های چپ و راست سینمایی، تردیدی ریشه‌ای نسبت به ماهیت تئوری تجویزی در سینما بود (کمالی نیا، ۱۳۹۱: ۹۵). لذا پس از آن تئوری‌های توضیحی جای آن فضا را گرفت. گرچه دوباره و بعد از آن تئوری‌های تجویزی (مثل نظرات مالوی) به عرصه مطالعات رسانه پای گذاشتند. به‌طوری که امروزه گفته می‌شود نظریه فیلم به‌عنوان زیر مجموعه «مطالعات فیلم» تحت سلطه نظریات و تئوری‌هایی است که بسیاری از فیلسوفان امریکایی-انگلیسی در آن سهیم نیستند (وارتنبرگ، ۱۳۸۷: ۱۲).

تاریخچه‌ای که هیل و گیسن در عرصه مطالعات جامعه‌شناختی و فیلم ارائه می‌دهند قابل تعمق است. به‌نظر آنان تاثیر موسسه پین و پژوهش‌های ارتباط جمعی آن که در آن‌ها ویژگی سینما در چارچوب عنوان عمومی «ارتباطات جمعی» گم شده بود را همواره می‌توان در بی-اعتمادی نگره مدرن فیلم نسبت به جامعه‌شناسی پی‌جویی کرد. پس از آن و به ویژه در دهه ۵۰ میلادی دغدغه گسترده نسبت به ارزیابی تاثیرهای رسانه‌ها به خوبی با این ادعای همیشگی

سازگار شد که جامعه مدرن به شکل نمونه‌وار، همان جامعه انبوه است. در این دیدگاه نوعی نخبه‌گرایی نیندیشیده وجود داشت که اکنون شناخته شده است. حال فرقی نمی‌کند که حامیانش به طور قراردادی چپ (مکتب فرانکفورت) یا راست (لیویس، الیوت) باشند. پس تز جامعه انبوه چارچوبی را برای تحلیل جامعه‌شناختی مشروعیت بخشید که به نحوی موثر تغییرپذیری مخاطبان و غنای بسیاری از متون فرهنگی عامه‌پسند را منکر شد و بدین ترتیب از پیچیدگی‌های نهاد سینمایی و بالقوگی چندمعنایی محصولات آن غافل ماند، اما پس از آن و با زیر سوال رفتن میناهای تئوری‌هایی همچون صنعت فرهنگ، دوباره فضای مفهومی «فیلم به‌عنوان هنر» مطرح شد و این مساله به تلفیق علایق جامعه‌شناختی و نشانه‌شناسی فیلم انجامید. به هر حال عمر این توجه مثبت به جامعه‌شناسی کوتاه بود. اتهامی که بیشتر مطرح می‌شد این بود که جامعه‌شناسی به طور مشخص دچار نوعی تجربه‌گرایی نیندیشیده است که نگره فیلم در عرصه خود می‌خواست با آن مقابله کند. این در حالی بود که جامعه‌شناسی در این دوره هرچه بود، به معنای سنتی، تجربه‌گرا نبود. آنچه به‌عنوان تالی فاسد این مساله اتفاق افتاد این بود که تحلیل‌ها به بهای عدم درک نظام‌یافته از زمینه‌ای که متن در آن تولید و درک می‌شد، به شدت معطوف به متن فیلم (و زبان فیلم) شد. لذا در یک توالی معیوب و برای جبران کردن این نقیصه، نگره فیلم در جهت دیگری پیش رفت و به نحوی انکارنشده، بعدی اجتماعی را به تحلیل‌هایش آورد، اما این امر با کاربرد نگره‌ها و سبک‌های جامعه‌شناختی صورت نگرفت. در عوض نگره فیلم از طریق مفهوم ایدئولوژی به‌صورتی که در آثار آلتوسر بسط یافته بود، در مسیر پیشرفت بود و به خصوص از توضیحات متأثر از لاکان به روش‌هایی استفاده کرد که بنابر آن سوژه‌ها به‌وسیله نظام‌های گفتمان شکل می‌گیرند. با این توضیح سوژه در متن فیلم و به‌وسیله آن ساخته می‌شود، بنابراین در بطن ایدئولوژی قرار می‌گیرد. بدین ترتیب جامعه‌شناسی در نگره بعدی فیلم نقش حاشیه‌ای یافت. تا به امروز هم با مشروعیت یافتن مطالعات فرهنگی، انسجام در مطالعات فرهنگی مشاهده می‌شود نه در مطالعات فیلم (هیل و گیسن، ۱۳۸۸: ۳۲۸-۳۳۳).

به‌نظر ژیتک از بهترین روش‌های مفید و بنیادبرانداز نظری این روبه است که: «والا ترین فراورده‌های معنوی یک فرهنگ در کنار فراورده‌های پیش پا افتاده، سطح پایین و دنیوی آن» قرائت شود (به نقل از حبیبی، ۱۳۹۲: ۱۷۱). روش شناخت امور به ظاهر متعارض، پیروی از این درس تفکر دیالکتیکی است که شناخت را باید در دل نگرستن به تحولات و گسست‌های مسائل انتزاعی و انضمامی (با امور والا و پست) و در برهم کنش و تاثیر متقابل آن‌ها دید. چنین دیدگاهی با پرهیز از دو خطای تئوریک و متدولوژیک رایج صورت می‌گیرد که یا

دلمشغول شناخت امور کلان و والا می‌شود و در یک چاله تفکر ایستا، انتزاعی و مکانیکی گرفتار می‌آید یا در سوی مقابل اسیر تکثر و پراکندگی سرسام‌آور پدیده‌های منفرد و مختلف می‌شود و از اتخاذ یک دیدگاه فراگیر و شناخت جامع باز می‌ماند. پروژه هگلی «انحلال بی-واسطگی» که هسته اصلی تفکر دیالکتیکی است، به تمامی در مقابل این کژراهه‌های نظری و روش‌شناختی قرار می‌گیرد. در واقع آن‌چه امکان تحلیل متمر ثمر و بنیادبرانداز قرائت امر والا و امر پست را فراهم می‌کند مشابه منطق قرائت امر کلی به واسطه امر جزئی و شناخت امر جزئی در بستر امر کلی است که برتری و پیروزی تفکر دیالکتیکی را باعث می‌شود. بی‌شک کلیت اجتماعی چیزی جز ظهور و عروج یکی یا برخی از امور خاص و جزئی در قامت کلیت نیست و امر خاص و جزئی نیز چیزی جز یک «موناد»^۱ دربرگیرنده خصایص متعین از کلیت نیست. میانجی یا وساطت رکن بنیادین تفکر انتقادی و دیالکتیکی است که برخلاف تفکر تکه تکه و شیء شده بورژوازی امور را نه چون جزیره‌های پراکنده بلکه در تاثیر و تاثرات متقابل و برسازنده می‌بیند. بر اساس روش دیالکتیکی «کلیت‌های جزئی» مانند هنر و سیاست و اقتصاد در ارتباطات همیشگی، تاریخی و یکپارچه با همدیگر قرار دارند که جهت شناخت صحیح و راستین آن‌ها باید میانشان «میانجی» و «وساطت» برقرار شود. بلحاظ هستی‌شناختی میانجی تنها یک ابزار روش‌شناختی نیست که در پی ایجاد پیوندهای مصنوعی و برساخته از امور مجزای جهان و اجتماع و دستیابی به شناخت بدین وسیله است؛ بلکه وساطت و میانجی به‌سان درک و همراهی با روندی از تاثیرات متقابل است که خود ریشه در عالم هستی دارد (همان: ۱۷۶-۱۷۲).

با توجه به آن‌چه گفته شد در این بخش از آرای آدورنو و بنیامین درباره فیلم مروری مختصر ارائه می‌شود. والدمن درباره انتخابش در توضیح آرای صنعت فرهنگ (پرداختن به نظرات آدورنو و بنیامین) در مورد فیلم می‌گوید: «این دو تن به طور جدی استنباطاتی نسبت به فیلم داشتند که دیدگاه نظریه‌پردازان انتقادی را به خوبی نشان می‌دهند» (۱۳۷۹، ۱۶۱).

آدورنو و سینما: نظریه‌های آدورنو در خصوص نفی، مطالب چندانی در مورد زیبایی-شناسی یا سیاست‌های عامه مطرح نمی‌کند. با این وجود، این نظریه‌ها می‌توانند شیوه نقدی فراتاریخی یا ساختاری ارائه دهند که برای صور عامه‌پسند به کار می‌رود و نه آن‌گونه که در گفتمان تاریخی خاص مدرنیسم تجسم یافته‌اند. به نظر وی فقط با تبیین مناسب عاملیت و راهبردهای زیباشناختی و نهادی است که تحلیل‌های علمی از این فرایندها برای تولیدکنندگان فرهنگی معنادار خواهد بود (بورن، ۱۳۸۸). اگرچه آدورنو بارها به صراحت و به اسلوبی اساساً

¹ monad

نیچه‌ای علیه ایجاد نظام و حتی امکان آن بحث کرده است، با این همه، تأملات آدورنو در باب آثار هنری و محصولات فرهنگی اغلب به یک بن‌مایه فروکاسته شده، الگوی نگرشی را پی ریخته‌اند که به‌سادگی به دیدگاه آدورنویی مشهور شده است: «صنعت فرهنگ سازی» و حمله همه‌جانبه‌ای به آن (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۸۹).

از دید آدورنو کارکرد هنر اساساً در رویکرد خلاقانه و سوژکتیو فردی آن است نه در رویکرد ابژکتیو جمعی و توده‌ای آن. از همین روست که سینما، سینمایی که سوژه اصلی آن «ما» و نه «من» بوده و رویکرد رژه‌وار جمعی از عمیق‌ترین عناصر آن به شمار می‌رود، قادر به دستیابی به سطح ارزش‌های اصیل هنری نیست. از نظر وی استقلال هنر به این معنی است که، هنر قابل تقلیل به استلزامات اجتماعی نبوده، و با این حال استقلال به معنی استقلالی متافیزیکی از جامعه و از فراسوی اجتماع آمدن نیز نخواهد بود. صنعت فرهنگ‌سازی درصدد ریشه‌کن کردن چنین هنر مستقلی است. صنعت فرهنگ‌سازی هنر را از «تجربه» هنری تهی می‌کند. صنعت فرهنگ‌سازی که «شیئی شدن» هنر را رقم زد، از فرهنگ یک «شبه فرهنگ» ساخته است. به باور وی فرهنگ «خنثی شده و حاضر و آماده» امروز دیگر هیچ ارزشی ندارد، این است که اکنون «نقادی فرهنگی خود را در وهله نهایی دیالکتیک فرهنگ (تمدن) و توحش می‌یابد». صنعت فرهنگ‌سازی هنر مستقل را به فرهنگ عامه‌پسند، به فرهنگ توده‌ای، به «رسانه‌های همگانی» بدل کرده است. «در آثار هنری تکنیک به سامان‌دهی درونی موضوع اثر به یاری منطق درونی و ذاتی آن معطوف می‌شود. برعکس تکنیک صنعت فرهنگ‌سازی از آغاز تکنیک توزیع و تکثیر مکانیکی بوده و بنابراین همواره برای موضوع اثر جنبه بیرونی و عارضی دارد» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۳: ۹۰-۹۲).

آدورنو سینما را «جولانگاه اصلی صنعت فرهنگ سازی» می‌داند. رسانه‌ای که اگرچه می‌خواهد وجهه‌ای همگانی داشته و وضعیت بشری را در گستره‌ای فرافردی به تصویر کشد، با این حال به دام یک فردگرایی ایدئالیستی می‌افتد؛ سینما منش دیالکتیکی هنر را کتمان کرده، تعارضات اجتماعی را نادیده گرفته، اینسان همدست ایدئولوژی همسان‌ساز روشنگری و عقل‌بزاری آن می‌شود: «مادام که یک فیلم به نقل سرگذشت یک فرد می‌پردازد، حتی در عین حفظ حد‌اعلای آگاهی انتقادی، پیشاپیش تسلیم ایدئولوژی شده است» (همان، ۹۳) خصلت ماهوی صنعت فرهنگ‌سازی امحا یا اختفای تعارض‌هاست، و این است که «چشم دوربین» با آن که ظاهراً تعارض‌ها را نشان می‌دهد، این اطمینان خاطر را به تماشاگران منفعل و افسون‌زده خواهد داد که این تعارض‌ها اصلاً تعارض نیستند». وی افزون بر آن که سینما را به عنوان نمونه کامل صنعت فرهنگ‌سازی از جنبه کارکردی مورد حمله قرار داده، از جنبه ماهوی نیز

سینما را به نقد می‌کشد. آدورنو به خوش‌بینی بنیامین در مورد پیامدهای پدیده سینما بشدت تاخت؛ به طور تلویحی پذیرفت که در هنر معاصر این هاله به کل درحال زوال است، با این حال او سینما را هنر-یا دست کم هنری همسنگ هنر مستقل-نمی‌شمرد و از این رو آن را از این قاعده مستثنا دانست. آدورنو می‌دید که «اگر امروزه تنها یک پدیده از خصلت هاله‌ای برخوردار باشد این پدیده دقیقا همان سینماست». به نظر او سینما بار دیگر ارزش آیینی را احیا کرده، و «همه فیلم‌های تجاری عملا تنها پیش‌نمایشی از آن‌چه وعده‌اش را می‌دهند بوده، این وعده‌ای است که هیچ‌گاه تحقق نخواهد یافت.» و بیشترین شباهت خرافه‌هایی چون طالع بینی با «دیگر رسانه‌های همگانی نظیر سینما» را در این یافت که «پیام آن همچون چیزی به شکل - متافیزیکی - بامعنا جلوه می‌کند، چیزی که خودانگیختگی را احیا کرده، اما در عین حال و عملا منعکس‌کننده همان شرایط شیئی شده‌ای است که ظاهرا باید با اتکا به مطلق‌گرایی از آن‌ها درگذرد.» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۸).

آدورنو که طلایه‌دار واکنش زیبایی‌شناختی بود، اعتقاد داشت که هنر نبودن سینما کاملا بدیهی است:

«ماهیت فیلم متکی بر دوباره‌سازی و تقویت آن چیزی است که موجود است که به طرزی وقیحانه، زاید و احمقانه است. حتی در یک تعریف مختصر می‌شود گفت که بچگانه است؛ زیرا دوباره‌سازی واقعیت است و این برخلاف ادعایش مبتنی بر ارائه تصویری زیبایی‌شناختی است» (به نقل از والدمن، ۱۳۷۹: ۱۶۵).

این درحالی است که چنین فرضی که مطابق دیدگاه بازنی «تجویز دوباره‌سازی واقعیت به‌عنوان ماهیت فیلم» (همان، ۱۶۵) است، نمی‌تواند ذات سینما قلمداد شود.

محدودیت‌های نظری مکتب فرانکفورت و به‌طور خاص نظریه صنعت فرهنگ اکنون به‌صورت اندیشیده درآمده و درباره‌اش بحث‌های فراوانی شده است. آن‌چه مهم است این که این نظرات را باید تاریخی درک کرد^۱؛ و نقش محیط اجتماعی سوژه را در نظریه پردازش مد نظر داشت. به طور خلاصه برخی ایرادات وارد بر نظریه فیلم آدورنو را می‌توان این‌گونه برشمرد: یکسان انگاشتن هستی‌شناسی فیلم با زیبایی‌شناسی مسلط تخیلی و ناتورالیستی که تحت سرمایه‌داری انحصاری رشد یافته بود، غفلت از مراحل پخش و نمایش فیلم با فستی

^۱ برای مثال بنیامین با هواداران فیلم روسی آشنایی داشت، و آدورنو فاشیسم را به چشم دیده و پس از آن جامعه آمریکا را تجربه می‌کرد. مجموع داور آدورنو نسبت به جامعه آمریکا را می‌توان در یک عبارت خلاصه کرد: فاشیسم بالقوه (والدمن، ۱۳۷۹: ۱۶۱).

کردن وابستگی ساخت فیلم به تکثیر مکانیکی، غفلت از زمینه‌های اجتماعی ادراک و عدم توجه به این‌که گزینش از سوی توده‌ها بخش جدایی‌ناپذیر رسانه‌های توده‌ای است. (همان، ۱۶۴-۱۷۳) همان‌طور که یزدانجو (۱۳۸۳) خلاصه می‌کند به‌طور کلی آدورنو نمی‌تواند دریابد که ویژگی‌های رسانه فیلم اگر در شرایط تولیدی دیگری به کار رود، ممکن است با عوارض آن تحت سیطره سرمایه‌داری متفاوت باشد. همچنین برخلاف تأمل برانگیز بودن بحث آدورنو در تشریح کارکرد سینما، بحث او در باب ماهیت سینما بسیار نارساست؛ او سینما را در زیبایی‌شناسی درونی وعده داده‌اش به هیچ گرفت، زیرا عناصر سینما هر قدر هم که متنوع باشند همواره تاحدودی بازنمایانه‌ای می‌نمایانند؛ آن‌ها هرگز واجد ارزش‌های کاملاً زیبایی‌شناسانه نمی‌شوند».

بنیامین و فیلم: از نظر بنیامین همه مسائل هنر معاصر تنها در رابطه با سینماست که به صورت‌بندی نهایی خود می‌رسند. در آراء بنیامین ستایش از اشکال نوین هنری و ادبی که هنر را از بند ارزش آیینی در زیبایی‌شناسی سنتی رها کرده‌اند؛ همراه با توجه مدام به همان سنتی که زمینه زیبایی‌شناسانه آثار هنری و ادبی را مهیا می‌کند باعث شکل‌گیری ناسازه «آشنایی‌زدایی» (تعبیر سرسختانه مدرنیستی با سنت متنی/ ستایش دستیابی فراگیر توده‌ها به آثار هنری) و «بینامتنیت» (اشتقاق وافر به سازش پسامدرنیستی با متون همان سنت/ نکوهش سینمای توده‌پسند) شده است. بنیامین معتقد به «رهایی‌ابژه از بند هاله» و در نتیجه امحای ارزش آیینی بود و به‌نظر او با تکثیر مکانیکی «اثر هنری برای نخست بار در تاریخ جهانی از اتکای انگل‌وارش به آیین» می‌رهد، و از سوی دیگر از دایره تنگ مالکیت سرمایه‌دارانه خواص بیرون شده، در دسترس عموم مردم قرار می‌گیرد (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۶-۲۷). وی در نخستین سال‌های توجه جدی به سینما در دهه سی به این مساله پی برد که هنری چون سینما کل ماهیت تجربه هنری را از آغاز تمدن انسان تاکنون دگرگون می‌کند. در نظر بنیامین تکثیرپذیری تکنیکی و مشارکت توده‌ها دو عاملی هستند که عنصر اصلی سینما را برمی‌سازند (ساعتچی، ۱۳۸۷).

بنیامین برخلاف آدورنو که حامی فردیت و خلاقیت فردی در قالب «هنر مستقل» بود، با دفاع از رویکرد جمعی هنر جدید، و به ویژه سینما، تصریح می‌کند «هنگامی که با تکثیر مکانیکی هنر از اساس آیینی خود جدا شد وجهه مستقل آن نیز برای همیشه از بین رفت»، اما این ناپدید شدن یا این گذار استلزامی فلسفی‌تر نیز دارد. این گذار اساساً حاکی از پدیداری «تجربه»‌ای تازه است؛ او برداشت کانت از این مفهوم را به پرسش کشیده، تجربه کانتی را تجربه‌ای می‌داند که دیگر تناسبی با تجربه تازه‌ی انسان امروز ندارد. بنیامین میان دو گونه تجربه تمایز قائل می‌شود: یکی «تجربه اندیشیده» و دیگری «تجربه زیسته»؛ یکی تجربه‌ای

است متمرکز و منسجم، و دیگری تجربه‌ای پراکنده و پاره‌پاره؛ و گذاری که گفته شد حاصل گذر به همین تجربه اخیر است. وی با این استدلال که «تماشاگر در جایگاه دوربین قرار گرفته، رویکرد او به فیلم رویکردی مبتنی بر آزمون و تجربه است.» نتیجه می‌گیرد «این رویکردی نیست که ارزش‌های آیینی جایی در آن داشته باشند». آنچه بنیامین به موازات مقاومت موجهش در برابر وارونه‌سازی آدورنوار حکم خود در خصوص «ارزش آیینی» از دست داد امکان دگردیسی آن ارزش و توان سینما در جذب آن بود. بنیامین هاله اصلی را مد نظر داشت که با تکثیر مکانیکی از میان می‌رود. او باور داشت که «در نتیجه پیدایش سینما، انسان برای نخستین بار با تمامی هستی زنده خود عمل کرده، هاله این هستی را وامی‌نهد. چرا که هاله بسته به حضور آدمی بوده، بدلی برای آن نمی‌توان یافت». آنچه او قادر به پیش‌بینی‌اش نبود ظهور هاله ناانسانی و غیراصیلی بود که سازنده سینمای معاصر، و دنیای سینمایی ما، خواهد شد. او پیش‌بینی کرد که هنر در سده بیستم دیگر ملک طلق اشراف و اعیان نخواهد بود. با این‌همه این پیامدهای نخستین به پیامدهای دومینی که او پیش‌بینی کرده بود منتهی نشد. بنیامین در آرزوی منتج شدن این دگرگونی تکنولوژیک به نتایجی ایدئولوژیک بود. گرچه عموماً نظر بنیامین نسبت به سینما را مثبت ارزیابی می‌کنند، اما واقعیت آن است که بنیامین فقط سینمای خاصی را ستوده است. لذا هالیوود را که مردمی‌تر است تقبیح می‌کند و به تجلیل از سینمای شوروی می‌پردازد. وی می‌گوید «در مواردی، فیلم‌های امروزی قادر به ارائه انتقاداتی انقلابی از شرایط اجتماعی، و حتی مناسبات مالکانه، نیز شده‌اند»، اما بلافاصله می‌افزاید «این جنبه ابداً شکل غالب تولیدات سینمایی در اروپای غربی نیست» (یزدانجو، ۱۳۸۳: ۲۷-۲۹).

تفاوت‌های آدورنو و بنیامین را می‌توان در جمله آدورنو خطاب به بنیامین این‌گونه دید:

«تو وجه تکنیکی هنر مستقل را دست کم گرفته و وجه تکنیکی هنر

وابسته را دست بالا می‌گیری؛ به بیان ساده، این ایراد اصلی من است»

(همان، ۹۶)

ب-دین و فیلم

فیلم‌ها نیز همچون مذهب جهت‌گیری و نگرش شخصیت‌های خود را نسبت به جهان توصیف و تعریف می‌کنند. آن‌ها این پرسش را پیش می‌کشند که زندگی فلان شخصیت چه نتیجه‌ای دارد؟ و آیا ارزش‌های او و کسانی که با او زندگی می‌کنند، مناسب و کارآمد

است؟^۱ (مایلز، ۱۳۸۳) آن چنان که مارتین می‌گوید «هیچ داستانی نمی‌تواند بدون سازه‌ای زیربنایی پیش رود». به علاوه «تمام سازه‌ها، حتی در معمولی‌ترین قصه‌ها، گزینه‌های اساسی را در مورد زندگی به ما ارائه می‌دهند. از این‌رو، هر قصه‌ای که با آن مواجه می‌شویم تأثیری بر احساس ما از واقعیت می‌گذارد یا آن را به چالش می‌طلبد» و در این میان فیلم، به مثابه‌ی هنرِ تصاویر متحرک، «توانایی بیشتری در ایجاد محیطی کامل دارد تا نقاشی یا عکاسی؛ زیرا می‌تواند در صورت خود، عناصر بیشتری از یک بافت عادی را جا دهد» (به نقل از جان ر.می، ۱۳۸۷).

البته فارغ از بحث‌های امکان و وجود سینمای دینی^۲، منظور از فیلم دینی در این مقاله نه تطابق دین با غایات دین (مرضی دین بودن) و نه تاثیرات مذهبی آن است؛ چرا که حتی فیلم‌هایی که هیچ تأثیر اخلاقی یا دینی آشکاری ندارند نیز می‌توانند «مذهبی» باشند، چنان‌که به این موضوع در الهیات نافی^۳، نیز اشاره شده‌است. در این نوشتار منظور از فیلم دینی استفاده از مضامین و موضوعات دینی با هدف تبلیغ دینی است.

به لحاظ نظری مذهب به شکل‌های گوناگون بر نظریه‌پردازی فیلم تاثیرگذار بوده است، چه آن‌جا که به نحو ناخودآگاه بنیان نظریه‌پردازی مالوی قرار می‌گیرد و برای به «چالش‌طلبیدن» بنیان فیلم‌های جریان غالب، ما را با نگاهی پیوریتانیستی به «ریاضت بصری» فرا می‌خواند، و چه آن‌جا که در تئوری‌هایی همچون تئوری فرای پایه هستی‌شناختی هر نوع روایتگری و از جمله فیلم است.^۴ واتکینز (۲۰۰۹: ۸۲) به این نکته توجه می‌دهد که بیشتر کارهایی که در موضوع فیلم و دین انجام شده‌اند استفاده بسیار کمی از کارهای انجام شده در تئوری فیلم کرده‌اند. این بدان دلیل است که نخست کار روی فیلم و مذهب متمایل به این بوده است که بر آن‌چه به عنوان رهیافت تئولوژیک شناخته می‌شود تمرکز کند؛ و دوم فیلم وسیله مهمی برای تفسیر ارزش‌های فرهنگی، و بنابراین مورد علاقه نظریه‌پردازان دین به‌طور کلی است؛ بدین معنا که فیلم اغلب (با لحاظ استثنای چهارگانه) ابژه مطالعه خاص تئوریک یا تئولوژیک بوده است بدون این‌که به تمایزات ذاتی این رسانه توجه شده باشد.

^۱ البته این بدون توجه به این است که ارتباط الهیات فیلم با ورود پست مدرنیسم و مرگ فراروایت‌ها زیر سوال می‌رود (رک. مارش و اوتیز، ۱۳۸۳).

^۲ بعضی مبحث «دین و سینما» را بی‌حاصل می‌دانند، زیرا اصولاً «سینمای دینی» را «موجود» نمی‌دانند و اضافه‌شدن صفت دینی را به سینما، کاری توهمی و زائد می‌شمارند (برای تفصیلی از آرا رک. اسفندیاری، ۱۳۸۴).

^۳ theologia negative

^۴ رابطه‌ای که او میان کتاب مقدس و کل میراث ادبی غرب فرض می‌گیرد بدین صورت است که در وهله اول او کتاب مقدس را هم چون رمز کل در نظر می‌گیرد و از نظر او سرچشمه همه روایتگری انسانی، حتی آن نوع روایت‌هایی که ما سکولار می‌خوانیمشان، اسطوره‌های دینی است (به نقل از ابراهیمی، ۱۳۸۶).

استفاده از تصاویر در ادیان بسیار فراگیر بوده و البته انکار آن‌ها به دست افراد متشرع نیز بسیار رایج است؛ دیوید فریدبرگ، از این پدیده با عنوان «اسطوره ضد شمایل‌گرایی یاد کرده است (به نقل از مورگان، ۱۳۹۲). لذا واکنش‌های نظری نسبت به تصاویر همیشه موضوعیت داشته است. مورگان (۱۳۹۲) به خوبی توضیح می‌دهد که در غرب واکنش‌های الهیاتی و فلسفی نسبت به تصاویر به حقیقت یا کذب بودن آن‌ها نظر داشتند. خطر از دید سقراط این بود که ما شبیه آن‌ها می‌شویم و نتیجه گزارش‌های تجربی ابتدایی درباره تأثیر تلویزیون و فیلم تأییدی بر این بود که در خصومت سقراط با تصاویر، همچون ترس مدرن از رسانه‌ها، اضطراب بر جاذبه مستقیم بازنمایی در حوزه‌های ذهن و جسم مبتنی است؛ جاذبه‌ای که تردید اخلاقی یا منطقی را مرتفع ساخته و روشی دیگر برای بیان تأثیر مرجعیت اخلاقی یا اجتماعی به حساب می‌آید. در فلسفه‌های آرمان‌گونه کانت و دیگران و در مکتب رمانتیسیسم، تصاویر به رسانه‌ای برای شناخت تبدیل شده‌اند. تخیل از ماهیت سطحی و غیرقابل اعتماد و توهم صرف جدا شده و جایگاه مهارت معرفت‌شناسانه‌ای را به دست آورده است که هدفی بزرگ‌تر بر عهده تصاویر می‌نهد و خطری هم‌زمان را نیز در آن‌ها شناسایی می‌کند.

با اینکه گفته می‌شود که مذهب پروتستان هیچ تصویری را بر نمی‌تابد، اما این موضوع به طور قابل ملاحظه‌ای در بین گروه‌های مختلف پروتستان متفاوت است.^۱ علاوه بر این رمانتیسیسم و فلسفه ایده‌آلیستی مورد علاقه آن، از چنگ کالوینیسیم گریختند. جامعه‌شناسی به نام کالین کمپل در مطالعه‌ای خردمندانه درباره تأثیر گسترده رمانتیسیسم اظهار می‌دارد که مصرف‌گرایی مدرن بر پایه لذت‌گرایی شکل گرفت؛ رویکردی که اروپاییان را به سمت جست‌وجوی خیالی لذت هدایت می‌کرد. تغییر مورد اشاره کمپل در راستای نقش اساسی تخیل و احساس لذت ناشی از مصرف کالاهای تولید انبوه بود. در نتیجه، دین، قربانی سرخوردگی و نومیدی مدرن نبود. با این حال، گذار به سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی را به صورت بسیار شایسته‌ای پذیرفت.^۲ مورگان (۱۳۹۲) لذا در دنیای عینی فیلم و در ارتباط آن با دین آن‌چه اتفاق افتاد این بوده است که نزدیک به دو دهه است که اندیشمندان عرصه دین، شاهد کاهش اهمیت و مرجعیت نهادهای دینی و هم‌زمان، رشد مرجعیت و خودمحموری افراد در

^۱ رک. آراء لوتر و کالون

^۲ در طول قرن ۱۹ با انفجار تصاویر چاپی گسترده در میان پروتستان‌ها و کاتولیک‌های امریکایی و اروپایی و نیز میان مبلغان مسیحی و حاکمان استعماری در سرتاسر آسیا و آفریقا و کاربرد تجاوزکارانه انواع و اقسام تصاویر و نگاره‌ها - از تراکت‌های مصور گرفته تا تصاویر پانوراما، لیتوگرافی‌ها، فانوس خیال و در سال‌های اخیر، فیلم - مسیحیتی به شدت رسانه‌ای شده و همراه با سیاست‌های بازار را به تصویر می‌کشد؛ مسیحیتی که دیگر دلیل چندانی نمی‌بیند تا به ریاضت آن جهانی میدان بدهد.

برنامه‌ریزی دینی و معنوی در زندگی شخصی بوده‌اند. این شیوه عمل دینداری جستجوگر در منطق فرهنگی معاصر ریشه دارد که کاوش برای دستیابی به «خویشتن» ایده‌آل را تشویق می‌کند. افول مرجعیت دینی دو معنی دارد. اول، مسئله مشروعیت نمادها یا به عبارتی، ثبات و قطعیت سازمانی معانی و روابط آن‌ها (نمادها) مطرح است. دوم، پرسش از بافت‌های قانونی برای عرضه و مصرف آن‌هاست. اجتماع این افراد جستجوگر در قالب مخاطبان به شکل‌گیری بازار نمادین نیز کمک می‌کند. (هوور، به نقل از مورگان، ۱۳۹۲) ماهیت «مرکزیت‌زدا شده» محصولات دینی دارای اهمیت است؛ چون از نخستین روزهای عصر به اصطلاح رسانه‌ای، بنیان اقتصادی آن‌ها به صنایع رسانه‌ای، استقلالی بخشید که حاکمیت‌های نهادی و فرهنگی دیگر، از جمله دین را تهدید می‌کردند. این اقتصاد رو به توسعه با دگرگون‌سازی اساس برنامه‌های قبلی، مخاطبانی را به کمک محصولات جدید پرورش داد و گرد هم آورد. مراکز نوظهور مخاطب به رشد و پیشرفت خود ادامه دادند و علایق وابسته به قدرتی واحد را که تنها از یک «مرکز» برمی‌خاستند (نظیر مرجعیت دینی)، به چالش کشیدند. این تغییرات با ظهور تعصب دینی «جستجوگر» هم‌زمان گشت. با این‌که بنابر ادعای مذهب‌یون، رقابت مضامین دینی با جریان‌های غالب سکولار، مسئله اصلی آن‌ها نیست، اما این روند، تنوع محصولات را افزایش داده و بیانگر آن است که برای دین یک «بازار» وجود دارد. یکی از نتایج این پیشرفت، پیدایش مضامین معنوی و دینی در رسانه‌های «سکولار» بود. نهادهای دینی عمده، آژانس‌های دولتی و صنایع رسانه‌ای به تدریج از مرکزیت مفروض در گفتمان فرهنگی عقب‌نشینی کرده و به بازار اقتصادی وسیعی تبدیل شدند که منطق همان بازار، سیاست‌ها و فعالیت‌های آن را تعیین می‌کند. برنامه‌سازان اکنون بیش از پیش، از سد پرزحمت و پرهزینه صرف وقت برای دین راحت شده‌اند؛ آنها دیگر با این توقع روبه‌رو نیستند که سیاست‌های آن‌ها باید بیانگر تعیین ارزش‌های نمادین و نسبی ادعاهای دینی رقیب نیز باشد. با پیدایش بازار رسانه‌ای آزادتر، مخاطبان و برنامه‌سازان دیگر دغدغه تعیین ماهیت و گستره فضای رسانه‌ای دینی را ندارند؛ چون این کار را بازار انجام می‌دهد. هم‌گرایی و تمرکزگرایی رسانه‌ها به تعامل بیشتر بین شبکه‌ها و اقدامات جمعی در بازارها انجامید. هم‌گام با افزایش تعداد منابع، خدمات و شبکه‌ها، نوعی «تنوع» نیز در این بازارها ایجاد شد. در حقیقت، تنوع با پیدایش بازار رسانه‌های دیجیتال به واقعیت تبدیل شد تا هرچه بیشتر، شاهد عمیق‌تر شدن و گسترش ادغام رسانه‌ها با کاوش‌های دینی - معنوی و برعکس باشیم (مورگان، ۱۳۹۲).

هم‌زمان با تحولات فرهنگی یاد شده در بالا، ویلیام لینچ^۱ در صنایع تصویری (۱۹۵۹)، اگرچه به تغییر شعور سینمایی ناشی از آزادی جدید نیندیشید، تحلیلی پیش‌گویانه از مشکل ایجاد شده بر اثر بزرگی، تمرکز و تکثر ارتباطات جمعی ارائه داد. به بیان لینچ، مشکل «صنایع تصویری» - که سینما بخش عمده‌ای از آن را دربر می‌گیرد - «مدیریت متمرکز فزاینده تخیل کل یک ملت است.» (می، ۱۳۸۷)

بنابراین یکی از مسایل پیدایش مضامین معنوی و دینی در رسانه‌های «سکولار» است. نهادهای دینی عمده، آژانس‌های دولتی و صنایع رسانه‌ای به تدریج از مرکزیت مفروض در گفتمان فرهنگی عقب‌نشینی کرده و به بازار اقتصادی وسیعی تبدیل شدند که منطبق همان بازار، سیاست‌ها و فعالیت‌های آن را تعیین می‌کند. در جایی که برای خود دین هم یک «بازار» وجود دارد.

روش پژوهش

گرچه نگاه‌های انتقادی گاه با روش‌های الگومند ناسازگارند، اما هرمنتقدی در کار خود از نوعی روش پیروی می‌کند. این روش ممکن است صرفاً یک رشته پیش‌فرض‌های ناخودآگاه و کاربردی باشد؛ اما به هر حال، هیچ‌کس بدون نوعی موضع‌گیری بنیادین به فیلمی نمی‌پردازد. برای مثال در نظریه انتقادی رمانتیک منتقد فرض می‌کند که فیلمساز، فیلسوفی است که حرف‌های مهمی برای گفتن دارد و فراشد نقد عبارتست از تفسیر فیلم به منظور برملا ساختن این حرف‌ها (تامسن، ۱۳۷۷: ۱۳). براساس آنچه در بخش نظری این مقاله آمد مبنای نظری این مقاله بر نگاه‌های انتقادی رسانه و به‌طور خاص نظرات مکتب فرانکفورت استوار است، اما برای بخش روش از رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف استفاده شده است. در رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف امور دو دسته بوده و شامل امور گفتمانی و غیر گفتمانی اند، بنابراین «تحلیل گفتمان به تنهایی قادر به تحلیل پرکتیس اجتماعی گسترده تر نیست، چون پرکتیس اجتماعی همزمان حاوی عناصر گفتمانی و غیر گفتمانی است. در کنار تحلیل گفتمان به نظریه اجتماعی و فرهنگی نیز نیاز است» (یورگنسن، ۱۳۸۹: ۱۲۳). از رویکردهایی که می‌تواند در تناظر با روش فرکلاف دانسته شود، روش گلدمن در نقد فیلم هاست، دو سطح درک و تبیین گلدمن را می‌توان تا حدودی متناظر با سه سطح فرکلاف دانست. نقد درون‌نگر و نقد برون‌نگر گلدمن (معقولی و دیگران، ۱۳۹۰) را می‌توان دلیلی دانست که رویکرد او می‌تواند بین

¹ william lynch

نظریه‌های زیبایی‌شناختی فیلم و نیز نظریات ایدئولوژی فیلم پیوند بزند، اما رویکرد فرکلاف از آن جا که نظریه‌های گفتمانی را به نظریه‌های جامعه‌شناختی پیوند می‌زند و امور را به دو دسته گفتمانی و غیر گفتمانی تقسیم می‌کند که برای تحلیل هر دسته به نظریه‌های خاص نیاز است، زمینه استفاده از مفاهیم و نظریه‌های انتقادی در معنای خاص را به نحو بهتری فراهم می‌سازد.

رویکرد فرکلاف: رهیافت انتقادی نورمن فرکلاف به گفتمان، یکی از اعضای خانواده‌ای از رویکردهاست که با نام «تحلیل گفتمان انتقادی»^۱ شناخته می‌شود. تحلیل گفتمان انتقادی به زبان به عنوان فرمی از پراکتیس اجتماعی و یا نوعی کنش و یا نوعی بازنمایی می‌نگرد؛ و واژه گفتمان به زبانی که این‌گونه مفهوم‌سازی شده باشد اشاره دارد (جونز، ۲۰۰۴: ۹۸). تحلیل گفتمان انتقادی که بیشتر با نام‌های روث وداک^۲، نورمن فرکلاف و تئون وندایک مربوط است به‌عنوان رهیافتی که تحلیل زبان‌شناسانه و نظریه اجتماعی را در هم ادغام می‌کند شناخته می‌شود (بلومارت و بالکان، ۲۰۰۰: ۴۵۴).

پیچیده‌ترین و جاه‌طلبانه‌ترین تلاش برای تئوریزه کردن برنامه تحلیل گفتمان انتقادی اثر «گفتمان و تغییر اجتماعی» فرکلاف (۱۹۹۲) است. فرکلاف یک تئوری اجتماعی برای گفتمان را تولید کرده و یک طرح اولیه متدولوژیک برای تحلیل انتقادی در عمل تهیه می‌کند. فرکلاف برای فهم گفتمان و نیز تحلیل آن یک چارچوب سه بعدی ارائه می‌دهد: ۱. گفتمان به‌مثابه متن ۲. گفتمان به‌مثابه عمل گفتمانی و ۳. گفتمان به‌مثابه عمل اجتماعی (همان، ۴۴۸). اگرچه افق کار وندایک به تفسیر آنچه او «گفتمان نخبگان» می‌نامید محدود است، اما فرکلاف معتقد است که تحلیل گفتمان می‌تواند به‌عنوان روشی برای مطالعه تغییر اجتماعی نیز مورد استفاده قرار گیرد (جونز و کالینز، ۲۰۰۶: ۳۰). اثر «زبان و قدرت» (۱۹۸۹) فرکلاف نیز معمولاً به عنوان نقطه تحول و سرآغاز تحلیل گفتمان انتقادی دانسته می‌شود. در این کتاب فرکلاف آشکارا به تحلیل سیاسی گفتمان‌های قدرت در بریتانیا پرداخت و ترکیبی از روش زبان‌شناسانه، اهداف تحلیلی، و تعهد سیاسی (به‌عنوان علامت ممیزه تحلیل گفتمان انتقادی) پیشنهاد کرد (بلومرت و بولکان، ۲۰۰۰: ۴۵۴).

فرکلاف در رویکرد خود نگاهی ویژه به مفهوم «ایدئولوژی» در گفتمان‌ها دارد. در این معنا ایدئولوژی ساخت معنایی است که در تولید و بازتولید روابط نابرابر ایفای نقش می‌کند. معنا در فهم ایدئولوژی اهمیت دارد زیرا در خدمت قدرت است. به همین دلیل ایدئولوژی با گفتمان و

^۱Critical Discourse Analysis : CDA

^۲Ruth Vodak

زبان که ابزار تولید معنا هستند ارتباط پیدا می‌کند. گفتمان‌ها بار ایدئولوژیک پیدا می‌کنند و در حفظ و تغییر روابط نابرابر قدرت دخیل می‌شوند. بر این اساس، فرکلاف میان این گفتمان‌های غیر ایدئولوژیک که با روابط نابرابر قدرت کنارنمی‌آیند، تمایز قائل می‌شود (سلطانی، ۱۳۸۷) تحلیل فرکلاف در سه سطح زیر انجام می‌پذیرد:

۱. توصیف: مجموعه «ویژگی‌های» صوری‌ای که در یک متن خاص یافت می‌شوند، می‌توانند به‌عنوان انتخاب‌های خاصی از میان گزینه‌های (برای مثال گزینه‌های مربوط به واژگان و دستور) موجود در انواع گفتمان‌هایی تلقی شوند که متن از آن‌ها استفاده می‌کند. به منظور تفسیر ویژگی‌هایی که به صورت بالفعل در یک متن وجود دارند، معمولاً مد نظر قرار دادن دیگر انتخاب‌های ممکن نیز ضروری است؛ در نتیجه در تحلیل متون کانون توجه دائماً بین آنچه در متن وجود دارد و نوع گفتمان یا انواع گفتمان‌هایی که متن از آن‌ها استفاده می‌کند در نوسان است. این تغییر و جابجایی در واژگان و دستور و ساخت متنی مورد تحلیل قرار می‌گیرد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰-۱۷۱).

۲. تفسیر: فرکلاف معتقد است که تفسیرها ترکیبی از محتویات خود متن و ذهنیت مفسر است و مقصود از ذهنیت مفسر را دانش زمینه‌ای می‌داند که مفسر در تفسیر متن به کار می‌گیرد (همان، ۲۱۵). مرحله تفسیر در واقع، تصحیح‌کننده این باور نادرست است که فاعلان در گفتمان مستقل هستند.

۳. تبیین: می‌توان از مرحله تفسیر به تبیین با توجه به این نکته گذر کرد که با بهره گرفتن از جنبه‌های گوناگون دانش زمینه‌ای به عنوان شیوه‌های تفسیری در تولید و تفسیر متون، دانش یاد شده بازتولید خواهد شد. این بازتولید برای مشارکت‌کنندگان گفتمان پیامدی جانبی، ناخواسته و ناخودآگاه است؛ این امر در واقع به نوعی در مورد تولید و تفسیر نیز صدق می‌کند. بازتولید مراحل گوناگون تفسیر و تبیین را به یکدیگر پیوند می‌دهد، زیرا در حالی که تفسیر چگونگی بهره جستن از دانش زمینه‌ای در پردازش گفتمان را مورد توجه قرار می‌دهد، تبیین به شالوده اجتماعی و تغییرات دانش زمینه‌ای و البته «بازتولید» آن در جریان کنش گفتمانی می‌پردازد. آنچه در مورد تبیین باید گفت در قالب سه پرسش عوامل اجتماعی، ایدئولوژی و تاثیرات مطرح می‌شود (همان).

با توجه به آن چه گفته شد در بخش تحلیل‌ها سه سطح گفته شده که در واقع سطوح تحلیل متن، تحلیل گفتمان و تحلیل جامعه‌شناختی است مد نظر قرار گرفته شده است. در این تحلیل به دیالوگ‌ها و سیر روایی داستان توجه خاص شده است؛ گرچه از آن‌جا که متن

فیلم حاصل همجوشی متن و تصویر است، گریزی از استفاده از تصاویر در افاده معنا وجود نداشته است.

تحلیل و یافته‌ها

در این بخش تحلیل پرکتیس متنی و گفتمانی و اجتماعی (متناظر با سه سطح توصیف و تفسیر و تبیین) از فیلم سینمایی سربه مهر ارائه شده است.

تحلیل پرکتیس متنی: با تحلیل دقیق ویژگی‌های زبانی یک متن از طریق به‌کارگیری ابزارهایی خاص می‌توان نشان داد که گفتمان‌ها چگونه به طریق متنی فعال می‌شوند و به یک تفسیر خاص می‌رسند و آن را تقویت و تحکیم می‌کنند. تمامی این‌ها شناختی از نحوه مواجهه متن با وقایع و روابط اجتماعی و در نتیجه نحوه برساختن روایت‌های خاص از واقعیت، هویت‌های اجتماعی و روابط اجتماعی عرضه می‌کنند (یورگنسن، ۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۴۴) در تحلیل متنی از ابزارهای متعددی می‌توان استفاده کرد که از مهم‌ترین آن‌ها تعدی، نام‌گذاری، تقید (حقیقت و اجازه) هستند. در تحلیل تعدی کانون توجه‌مان بر نحوه پیوند (یا عدم پیوند) میان رخدادها و فرایندها با سوژه‌ها و ابژه‌هاست. آنچه در این‌جا برای تحقیق جذاب است، پیامدهای ایدئولوژیکی است که شکل‌های مختلف تعدی به همراه دارند. در فیلم سینمایی «سربه مهر» با توجه به موضوع تعدی، دو عنصر در فیلم وجود دارند که به ایجاد رابطه ای غیرشخصی میان مولف متن و بیننده کمک می‌کند: جملات مجهول و نام‌گذاری. جملات مجهول در این فیلم نه تنها در متن کلامی فیلمنامه وجود دارند، بلکه سیر روایی داستان و نیز تصاویر فیلم بر مبنای آن بنا نهاده شده است. از متن فیلمنامه می‌توان تنها به ذکر نمونه‌هایی اکتفا کرد، اما برای مهیا کردن مناط تعمیم بر متن، می‌توان به سیر روایی فیلم توجه داشت. اگر سیر روایی داستان فیلم سربه مهر را براساس تقسیم بندی تودوروفی شامل سه پی رفت بدانیم، این روایت به سه قسمت تقسیم می‌شود:

پی‌رفت آغازین (وضعیت ابتدایی صبا)

پی‌رفت میانی (ایجاد گره: وضعیت صبا پس از ورود برادر هم‌خانه‌اش و از دست دادن منزل)

پی‌رفت پایانی (موفقیت صبا)

به‌لحاظ روایی عامل وضعیت ابتدایی صبا (بیکار بودن وی، وضعیت مالی نامناسب خانواده صبا، نیاز داشتن او به همخانه‌ای که از طبقه برخوردار جامعه است) از پیرنگ داستان غایب است. وضعیت صبا به نحوی توصیفی و بدون هیچ‌گونه ذکر از عوامل این نابسامانی بر روی پرده می‌آید (گرچه فشار معنایی که از پی‌رفت میانی و در نهایت با به نمایش درآمدن پی-

رفت پایانی در متن حاصل می‌شود، تمایل متن برای الصاق وضعیت به عامل ذکر نشده -دین ورزی و عمل به مناسک- را بالا می‌برد) در دل چنین ساختار روایی، متن درباره استخدام نشدن‌ها و بیکار بودن‌های افراد و شخصیت‌های روایت نه فقط به لحاظ روایی، بلکه در متن مکالمات نیز از ذکر عامل می‌گریزد و افعال را به حالت مجهول، بدون ذکر عامل و بدون ایجاد پیش زمینه‌ی واقعه و وضعیت ذکر می‌کند. درباره استخدام نشدن همسایه‌ای که صبا به عنوان پرستار بچه برای او کار کرده است تا این همسایه بتواند به شغل جدیدش بپردازد (او استخدام نمی‌شود و نمی‌تواند حق الزحمه صبا را هم بپردازد) این جمله را از زبان صبا و در حال مکالمه تلفنی می‌شنویم:

«خیلی ناراحت شدم/استخدام نشدید»

و در حال پست گذاشتن بر روی وبلاگش می‌شنویم:

«مامان نی‌نی کوچولو هم استخدام نشد.»

این مساله درباره کار قبلی صبا هم تکرار می‌شود و این وضعیت اقتصادی با فعل ربطی در حالت مجهول ذکر می‌شود:

«این بازار کاری که من با سه سال سابقه کار اخراج شدم.»

در ضمن نیایش‌ها و ذکر خواسته‌های صبا از خدا نیز، آنچه ذکر می‌شود مربوط به وضعیت‌های صبا بدون ذکر مسببات دنیوی است، و آن چه درخواست می‌شود نیز با حذف عامل دنیوی صورت می‌گیرد:

«خدایا خیلی دعا دارم، دعای این همه سال‌های سال! خدایا من الان چند ساله دارم بدبختی می‌کشم، خدایا مادرمو بیمارزا! خدایا چشم خواهرم خوب شه. خدایا بابام کبدش خوب شه. خدایا یه کاری برام درست شه که قشنگ استخدام شم. خدایا این عادت اینترنت از سرم بیفته. خدایا شرمم مباد، اما مساله ازدواجم میخوام بگم. خدایا یه زندگی خوب معمولی برام درست شه. خدایا ببخشید از این ترسو بودنم، از این خجالت کشیدن که بلند شدم اومدم این همه راه فرودگاه. خجالت می‌کشم جلوی مامان بابای لایلا و بقیه نماز بخونم. خدایا دوست ندارم کسی خجالتم بده!»

تحلیل نام‌گذاری نیز از ابزارهای تحلیل پرکتیس متنی است. در نام‌گذاری یک نام جایگزین فرایند می‌شود. در فیلم سر به مهر، کلمات متعددی برای وضعیت‌های شخصیت‌های فیلم، و به‌جای ذکر و به تصویر کشیدن فرایند آن استفاده می‌شود. تحقیر شدن صبا در مراحل متعدد زندگی از زبان خود صبا «تاوان» نام می‌گیرد؛ اخراج شدن صبا از محل کار قبلی «تعدیل

شدن» نامیده می‌شود؛ و تمامی کاستی‌های درمانی خواهر صبا برای پرداخت هزینه‌های درمان منوط به این است که باید بتواند «بیمه تکمیلی» داشته باشد.

تحلیل پرکتیس گفتمانی: تحلیل پرکتیس گفتمانی بر روی نحوه تولید و مصرف متن متمرکز است. شاید محقق بتواند زنجیره میان متنی از متون را بیابد که طی آن بتوان متن «واحد» را در شکل نسخه‌های مختلفش دید. به هنگام تحلیل یک زنجیره میان متنی می‌توان شاهد نحوه تحولات ساختار و محتوا بود، و فرضیه‌هایی راجع به انواع شرایط تولید هر یک از این نسخه‌ها ارائه کرد. در پی‌جویی زنجیره میان‌متنی فیلم سر به مهر، تولیدات تلویزیونی و سینمایی زیادی را می‌توان ردیابی کرد. این زنجیره میان‌متنی، از آن‌جا که بخشی مهم از دو تحلیل پرکتیس اجتماعی و نیز پرکتیس گفتمانی است در بخش پرکتیس اجتماعی آورده خواهد شد.

به لحاظ بازی‌های گفتمانی فیلم سینمایی سر به مهر حاوی درجه نسبتاً بالایی از میان‌گفتمانیت است. این متن در ضمن توجه به میان‌متنیت، در تمامی جملات خود از گفتمانی که می‌توان آن را «نگاه کارکردی به دین»^۱ نامید استفاده می‌کند و این گفتمان را به شیوه‌های متعارف و معمول مفصل‌بندی می‌کند. در این فیلم با نگاهی تحویل‌گرایانه، مذهب به واسطه منافع و مضار دنیوی آن مد نظر قرار می‌گیرد. کارکردهای دنیوی مترتب بر احکام عبادی، چیزی است که صبا را به سوی تغییر وضعیت می‌راند و این تغییر وضعیت نه تغییری عقیدتی و بینشی، که تغییری مناسکی است. در سکانسی که یکی از سکانس‌های کلیدی فیلم - و جزء آنونس تبلیغی فیلم- است و در آن صبا از «نامشخص» بودن وضعیت ارتباط -یا ازدواجش- با برادر هم‌خانه‌اش نگران و گله‌مند است، صبا به مناجات با خدای خود پرداخته و با خدا دست به معامله می‌زند: «خوبه که نماز بخونم؟» تا نماز خواندن به مثابه علت، به تغییر در دنیای مادی او و رفع ابهام از این رابطه منجر شود.

این فیلم همچنین در میانه گفتمان‌های جنسیتی سنتی و پدرسالارانه نسبت به زنان و نیز گفتمان قابلیت‌های فردی مفصل‌بندی شده است. سیر روایی فیلم، تغییر وضعیت از یک «دنیای زنانه مستقل که نیازمند تغییر و حل مساله است»، به سمت «دنیای مطلوب و ایده‌آل به همراه مردان» است. در این سیر، زندگی مردانه مستقل برادر هم‌خانه صبا نیاز به تغییر

^۱ و البته این نگاه کارکردی به دین همانطور که در بخش تحلیل پرکتیس اجتماعی خواهد آمد، از کارکردهای اجتماعی نهادها و مناسک مذهبی به سمت کارکردهای انضمامی افاضه شده از دنیای قدسی به دنیای مادی تغییر یافته است و لذا آن‌چه که ما در اینجا آن را گفتمان «نگاه کارکردی به مذهب» می‌نامیم با آن‌چه گاه در مطالعات جامعه‌شناختی مطرح می‌شود متفاوت است.

اساسی ندارد، اما لزوم تغییر در وضعیت مجرد صبا بن‌مایه روایت و قوه محرکه داستان است. اجتماع زنانه‌ای که صبا بدان تعلق خاطر دارد و عمده فعالیت اجتماعی‌اش میان آن‌ها و از طریق وبلاگستان صورت می‌گیرد، عمدتاً مشغول نقش‌های زنانه سنتی هستند؛ این نقش‌ها را می‌توان از نام‌های وبلاگ‌های آن‌ها^۱ دریافت. از سوی دیگر در این فیلم که امر دینی با امر روان‌شناختی امتزاج یافته است، وضعیت کنونی همه شخصیت‌های فیلم ناشی از عملکرد خود افراد و قابلیت‌ها و نقطه ضعف‌های فردی آن‌هاست. فقدان اعتماد به نفس در صبا از طریق نماز خواندن حل (و یا لااقل مطرح) می‌شود و صبا کسی است که باید بر این نقیصه پیروز شود. همان‌طور که در بخش پرکتیس‌گفتمانی و درباره نقش ساختار تعدی در این فیلم درباره وضعیت افراد گفته شد.

با این وجود گفتمان اصلی فیلم که «نگاه کارکردی به مذهب» است، در این فیلم رقیب عمده‌ای ندارد. بر اساس نظریه فرکلاف، وجود درجه بالایی از میان‌گفتمانیت با تغییر پیوند دارد، در حالی که میان‌گفتمانیت اندک نشانگر بازتولید نظم مستقر است.

تحلیل پرکتیس اجتماعی: اکنون که فیلم را به‌مثابه متن و به‌مثابه پرکتیسی‌گفتمانی تحلیل کردیم نوبت آن است که توجه خود را معطوف پرکتیس اجتماعی گسترده‌تری کنیم که این‌ها جزئی از آن هستند. همان‌طور که یورگنسن (۱۳۸۹: ۱۵۰-۱۴۹) می‌گوید برای قرار دادن این پدیده‌ها در بستر گسترده‌ترشان باید به دو جنبه توجه داشت. اول این که باید به بررسی رابطه میان پرکتیس‌گفتمانی و نظم‌گفتمانی‌اش بپردازیم. این پرکتیس‌گفتمانی به چه نوع شبکه‌ای از گفتمان‌ها تعلق دارد؟ گفتمان‌ها به چه شکلی مابین متن‌ها توزیع و تنظیم شده‌اند؟ دوم این که هدف ما از این کار ترسیم شکل ساختارها و روابط فرهنگی و اجتماعی است که تا حدودی غیرگفتمانی‌اند و بستر گسترده‌تری را تشکیل می‌دهند که پرکتیس‌گفتمانی در آن قرار دارد- به تعبیر خود فرکلاف ماتریس اجتماعی گفتمان. برای مثال این پرکتیس‌گفتمانی در چه شرایط اقتصادی و نهادی قرار دارد؟ نمی‌توان بر اساس تحلیل گفتمان، البته آن‌گونه که فرکلاف آن را تعریف می‌کند، به چنین پرسش‌هایی پاسخ داد؛ باید از سایر نظریه‌ها کمک گرفت- برای مثال نظریه اجتماعی و فرهنگی- تا پرتوی بر پرکتیس اجتماعی مورد بحث بیفکند. در تحلیل رابطه میان پرکتیس‌گفتمانی و پرکتیس اجتماعی گسترده‌تر است که مطالعه به نتیجه‌گیری پایانی خود می‌رسد. در اینجا است که پرسش‌های مربوط به تغییر و

^۱ برخی از اسامی وبلاگ‌ها عبارتند از: بخت و پز، خاطره کده، عشق مادرشهر، گلابول، آه و ناله، آدینه به آدینه، آرام باش و کدهای جاوا.

پیامدهای ایدئولوژیک پاسخ داده می‌شود. آیا پرکتیس گفتمانی مورد بررسی نظم گفتمانی را بازتولید و به این ترتیب به حفظ وضع موجود پرکتیس اجتماعی کمک می‌کند؟ یا این که نظم گفتمانی تحول پیدا کرده است و در نتیجه تغییر اجتماعی تسهیل می‌شود؟ پیامدهای ایدئولوژیکی، سیاسی و اجتماعی پرکتیس گفتمانی مورد بررسی کدامند؟ آیا پرکتیس گفتمانی روابط نابرابر قدرت در جامعه را پنهان و تقویت می‌کند یا با بازنمایی واقعیت و روابط اجتماعی به صورتی نو مناسبات قدرت را به چالش می‌کشد؟

در فیلم سینمایی سربه مهر ترکیب میان گفتمانی گفتمان نگاه کارکردی به مذهب و گفتمان قابلیت‌های فردی و نیز گفتمان جنسیت را می‌توان محصول محو و کمرنگ شدن مرزهای میان دو نظم گفتمانی-نظم گفتمانی دین و بخش اقتصاد-تلقی کرد. در این جا گفتمان‌های دین با گفتمان سرمایه‌داری با یکدیگر تلفیق شده‌اند. گسترش و رواج گفتارهای تبلیغاتی در نظم گفتمانی یکی از نیروهای محرک تحولات گسترده‌تر اجتماعی است که فرکلاف آن را «بازاری شدن گفتمان» می‌نامد و فیلم سر به مهر نمونه‌ای از بازتولید مستمر گفتمان‌های سرمایه‌داری با روکشی از مذهب سنتی به‌شمار می‌آید.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی و ظهور دوباره دین در جامعه نگاه جدیدی به دین اسلام شکل گرفت. در این نگاه، افراد متدین به دنبال ارائه الگویی جدید از حکومت دینی و حضور دین در همه صحنه‌های زندگی بودند. دغدغه اصلی متدینان در این حالت این است که به مخاطبان خود بقبولانند که هر یک از احکام الهی در زندگی آنان دارای اثر مشخصی است و سعی می‌کنند که آن اثر را بیان کنند و به نوعی، دینداری را در انجام دادن عبادات از حالت تعبدی به تعقلی فایده‌گرایانه تبدیل کنند (داوری، ۱۳۸۸: ۱۶۸). پس از گذشت سال‌ها از انقلاب ایران و ظهور بدیل‌هایی برای دین در اداره جامعه که نسبت به دین در نظر متدینان قوی‌تر به نظر می‌رسیدند، و از آن جا که به نظر می‌رسید دوام یک نهاد یا برنامه به کارکرد آن بستگی دارد؛ نوع تبلیغ دین در ایران از تاکید بر تغییر جهان‌بینی‌ها به سمت توجه به لایه‌های رویی و سطحی‌تر ابعاد دین یعنی مناسک و سبک زندگی تغییر کرد. کارکرد دین در این گفتمان‌های تبلیغی نیز به سمت کارکردهای ماورا در امور انضمامی مومنان تغییر کرد. چنین گردشی همزمان با قوت گرفتن نئولیبرالیسم اقتصادی در ایران صورت گرفت. دین در این فضای نئولیبرال مصرفی به عنوان کالایی سرمایه‌ای برای ترقی در نردبان حیات مدرن تصویر می‌شود (در ساختاری که همچون فیلم سر به مهر بطری‌های آب معدنی و پیتزها تا شماره صدم هم مصرف می‌شوند) و کارکردهایی جبرانی و انکاری پیدا می‌کند و صبا که با جایگزین کردن مصرف داروهای آرام‌بخش با مذهب، از آن «دیگر آرام نمی‌شوی بدین جست و خیز

گوسفند» که در ابتدای فیلم می‌گوید به آرامش - و یا تخدیر - می‌رسد. کارکرد جبرانی مذهب در این نگاه، باعث می‌شود تا دین با همه مناسکش و با مولفه‌های اخلاقی‌اش (در این فیلم: توکل) به مثابه یک واکنش دفاعی فردی و جمعی در مقابل نابرابری‌های ساختاری و بیم از فقر و ترسی که صبا با خودش زمزمه می‌کند: «آخرش از ترس می‌میری، از فقر می‌میری، از تنهایی می‌میری، خودکشی می‌کنی...»

سپری برای طبقه فرودست ایجاد کند و آنان را به انفعال و راضی شدن برساند. و این دین با هیچ یک از ریشه‌ها و دلایل وضعیت صبا و دیگر شهروندان جامعه مدرن کاری ندارد. و کسی که مدام در زندگی‌اش و در ساختار حیات مدرن تحقیر شده و حتی در مناجات - هایش با خدا اعلام می‌کند که «خدا یا دوست ندارم کسی خجالتم بده» همچنان باید - از طریق دین - متوسل به همان طبقه آدم‌هایی شود که «فقط دغدغه دیدن پشت لباس عروشان را دارند» و کاروان ماشین‌های عروس‌شان تا داخل محل پذیرایی جولان می‌دهند. دین برای راه حلی که همان طی طریق در مسیر زندگی آرام - و یکدست و ادغام شده - است طریقت پیدا می‌کند و طبقه بورژوا موضوعیت.

بادامچی (۱۳۹۲) در تحلیل اجتماعی فیلم سر به مهر به بهترین شیوه فیلم سر به مهر را روایت سرگشتگی شهروندان تنهای اینچنین جامعه‌ای می‌داند و می‌نویسد: «حکایت زندگی‌های پریها، اما تو خالی هویت‌های گمشده‌ای که مکان پرسه‌زنی‌های بی‌هدف آنان را شهر می‌نامند و آنان را شهروند. کلان‌شهر مدرن چیزی نیست جز شبکه‌ای از مظاهر تهی و بی‌معنا که تنها با ارجاع فریب‌آمیزشان با یکدیگر بقا یافته‌اند. این شبکه عظیم مناسبات بی‌مایه باید آن‌چنان شکوهمند استوار بماند و تبلیغ شود تا کسی چون صبا، لحظه‌ای در اهمیت زیاد مشاغلی چون برگزاری همایش در برج میلاد شک نکند و به قول حامد آنرا «تجمل» نپندارد. حامد فهرست بلندبالایی را دشمن می‌دارد که «مختل‌کنندگان نظم از خودبیگانه‌ی شهری» هستند: موقع پول شمردن آدم‌ها به دستشان نگاه می‌کنند، موقع حرف زدن اس‌ام‌اس می‌زنند و گوشی‌های خود را در موقع ملاقات‌های مهم خاموش نمی‌کنند! اما صبا کسی است که در میانه این زندگی شهری که ترس از عقب ماندن از قافله پیشرفت، همه را به تحرک و پیشروی بیشتر فرامی‌خواند، انگیزه پیشرفت را از دست داده است. در شرایطی که دوست صبا به هر دستاویزی مثل برنزه کردن با مهتابی برای تسریع پیشرفت مدنی خود تمسک می‌کند، صبا بیشتر در درون خود فرومی‌رود و بیشتر از جامعه‌ای که پیشرفت در آن مستلزم بیگانه شدن از خویشتن خویش است فاصله می‌گیرد. او به «وبلاگ» روی آورده است که به واقع آینه فردیت‌های گم‌شده حیات مدرن است. جامعه وبلاگ‌نویسان جماعتی سرخورده از زندگی عمومی و

اجتماعی خویشند که به دنبال «خود»، غلطیدن در خود، خود بودن و خود نمایاندن بازگشتی به خویشتن دارند و اینچنین آرامشی در اتصال به فردیت بنیادین خویش می‌یابند. وبلاگ «آرام باش» تمام هویت صبا را در خود دارد و حداقل تسکینی است که او برای درمان «افسردگی مدنی» خود یافته است. جستجوهای اینترنتی او در آغاز فیلم نشان از این دارد که او به شدت از وضعیت خود هراسان است و به دنبال راه‌حلهایی مثل نگهداری از گربه خانگی، ازدواج کردن و پیدا کردن کار است تا معنایی دوباره را به زندگی ملالت‌زده‌اش بازگرداند. و پاسخ در راه حل بدیلی است که در کنار حیوان خانگی و رابطه آزاد جنسی و موسیقی و وبلاگ این‌بار توسط ادیان عرضه شده و آن تجربه‌ای دینی از ارتباط با خداوند است. مسکنی برخاسته از جهان سنت که به نظر می‌رسد کارآمدتر از دیگر مسکن‌های مصنوعی پسامدرن باشد. معنویتی کوچک، کپسولی، قابل حمل و کم‌نمود که کمترین اصطکاک با حیات روزمره مدرن نداشته باشد. آرامشی درونی بی‌کمترین ایجاد تلاطمی در جهان خارجی و زندگی روزمره! صبا روایت اسلامی بحران‌های زندگی مدرن شهری که به دنبال خدایی می‌گشت تا حل شدن مشکلات روزمره و احتمالاً اندکی تسکین درونی را از او بخواهد حال با مسأله‌ای بغرنج روبرو شده و آن اینکه چگونه نماز خواندنش را از دید شهروندان محترم دیگر مخفی کند! مسأله‌ی بزرگ فیلم سر به مهر می‌شود معضل پیاده کردن قرائتی از اسلام که کمترین اصطکاک را با زندگی شهری مدرن داشته باشد. پیروزی بزرگ این اسلام وقتی اتفاق می‌افتد که صبا نماز قضایی را می‌خواند در حالیکه با تزلزل و هراسی وصف ناپذیر دلیل غیبتش را برای همسر آینده‌اش پیامک می‌کند. دین دستمایه‌ای می‌شود برای همرنگی و کپی‌سازی حیات‌های فردی و سقف آرزوهای طبقه‌ای را با «آرامش» به آن جا روانه می‌کند که صبا از خدایش درخواست می‌کند:

«خدا/یا یک زندگی خوب «معمولی» برام درست بشه».

نتیجه‌گیری

تعامل دیالکتیکی سینما با جامعه آن را به یک میانجی قوی برای فهم جهان اجتماعی مبدل می‌سازد. بدین ترتیب، مطالعه زندگی اجتماعی اکنون بدون توجه به بازنمودهای سینمایی آن امکانپذیر نیست. میانجی یا وساطت رکن بنیادین تفکر انتقادی و دیالکتیکی است که برخلاف تفکر تکه تکه و شیء شده بورژوازی امور را نه چون جزیره‌های پراکنده بلکه در تاثیر و تاثرات متقابل و برسازنده می‌بیند. بر اساس روش دیالکتیکی «کلیت‌های جزئی» مانند هنر و سیاست و اقتصاد در ارتباطات همیشگی، تاریخی و یکپارچه با همدیگر قرار دارند که جهت شناخت

صحیح و راستین آن‌ها باید میانشان «میانجی» و «وساطت» برقرار شود. نظریه‌های انتقادی در معنای خاص همواره با این نوع نگاه دیالکتیکی در ارتباط بوده‌اند. گرچه که حتی در نگاه‌های تجربی نیز در هر فیلمی شاهد ساختاری غنی و غالباً متضاد از رخدادهای ذهنی، فرهنگی، اقتصادی و ایدئولوژیک هستیم. چون بیشتر فیلم‌ها برای کسب سود ساخته می‌شوند، سعی دارند تا با شمار عظیم‌تری از مردم سخن بگویند و بدین ترتیب ناچارند به چیزهایی متوسل شوند که سازندگان آن‌ها را عمومی‌ترین و قابل قبول‌ترین اعتقادات مخاطب بالقوه می‌دانند. لذا در این مقاله با پیروی از این ایده اساسی که امر والای «کلیت اجتماعی» را در تصویر به عنوان امر به ظاهر پیش پا افتاده «کلیت جزئی» می‌توان تحلیل کرد؛ به بررسی وضعیت دین در ایران معاصر با میانجی قاب سینما پرداخته شده است. البته با نگاهی غیر تقلیل‌گرا که در آن، این کلیت جزئی خود در برساختن وضع موجود و کلیت اجتماعی دخیل و سهیم است و نقشی تعیین کننده دارد. البته باید توجه داشت که همانگونه که ترنر می‌گوید به‌طور ویژه رویکردهای انتقادی این نوع نگاه را که متن فیلم متنی یکدست و همگن و بدون تناقضات درونی است به چالش می‌کشند. به بیانی ترنری کارگردان سر به مهر «خالق» فیلم سر به مهر نبوده است بلکه «فرهنگ او سازنده اصلی است» (همان، ۱۷۳-۱۷۱)

فیلم دینی در فضای جامعه ای که سرمایه‌داری و یا سرمایه‌داری متاخر کلیت اجتماعی آن است، با فاصله گرفتن از رویکرد خلاقانه و سوژکتیو فردی، رویکردی ابژکتیو و جمعی و توده‌ای با سوژه اصلی «ما» پیدا می‌کند. تکنیک در این فضا به جای ساماندهی درونی به اثر، به توزیع و تکثیر معطوف است و از همین روست که تم موضوعی بسیاری از تولیدات تلویزیونی و سینمایی به فیلم سر به مهر نزدیک به نظر می‌رسد. تحلیل فیلم سر به مهر نشان می‌دهد که همانطور که مفهوم صنعت فرهنگ بدان قایل است، فیلم دینی نیز حائز خصلت ماهوی امحا یا اختفای تعارض‌ها می‌شود و فیلم با آن که ظاهراً تعارض‌ها را نشان می‌دهد، این اطمینان خاطر را به تماشاگران منفعل می‌دهد که این تعارض‌ها اصلاً تعارض نیستند. پیام سینما در فیلم‌های دینی هر چه بیشتر به چیزی به شکل -متافیزیکی- بامعنا جلوه می‌کند، اما عملاً منعکس کننده همان شرایط شیئی شده‌ای است که ظاهراً باید با اتکا به مطلق‌گرایی از آن‌ها درگذرد. فیلم دینی در این فضا بیش از پیش واقعیت را دوباره‌سازی می‌کند.

در فیلم سینمایی سر به مهر ترکیب میان گفتمانی گفتمان نگاه کارکردی به مذهب و گفتمان قابلیت‌های فردی و نیز گفتمان جنسیت را می‌توان محصول محو و کمرنگ شدن مرزهای میان دو نظم گفتمانی-نظم گفتمانی دین و بخش اقتصاد-تلقی کرد. در این‌جا گفتمان‌های دین با گفتمان سرمایه‌داری با یکدیگر تلفیق شده اند و می‌توان گفت کارکرد فیلم

دینی در عصر مدرن بازتولید مستمر گفتمان‌های سرمایه‌داری با روکشی از مذهب سنتی به-شمار می‌آید. به‌خصوص در فضای جامعه‌ای که دین و سیاست به هم گره خورده‌اند و کارکرد دین در این گفتمان‌های تبلیغی نیز به سمت کارکردهای ماورایی در امور انضمامی مومنان تغییر کرده است. دین در این فضای نئولیبرال مصرفی به عنوان کالایی سرمایه‌ای برای پیشرفت در حیات مدرن تصویر می‌شود و کارکردهایی جبرانی و انکاری پیدا می‌کند. سیمای دینی در این فضا به‌مثابه یک واکنش دفاعی فردی و جمعی در مقابل نابرابری‌های ساختاری نقش ایفا می‌کند. دین مضمونی می‌شود که با کمترین اصطکاک با حیات جمعی، از طریق فیلم دستمایه‌ای باشد برای هم‌رنگی و کپی‌سازی حیات‌های فردی.

اگر هاکشیلد معتقد بود که صنعت فرهنگ و محصولات فرهنگی فصل ممیز قسمت عرفی و قدسی است (وست، ۲۰۰۷) اما بنظر می‌رسد یکی از مسایل پیدایش مضامین معنوی و دینی در رسانه‌های «سکولار» و درهم‌خزیدن نهادهای دین، فرهنگ و اقتصاد است. نهادهای دینی بزرگ خصوصی و عمومی و صنایع رسانه‌ای به تدریج از مرکزیت مفروض در گفتمان فرهنگی عقب‌نشینی کرده و به بازار اقتصادی وسیعی تبدیل شدند که منطق همان بازار، سیاست‌ها و فعالیت‌های آن را تعیین می‌کند. در جایی که برای خود دین هم یک «بازار» وجود دارد.

گذشته از نگاه‌های انتقادی، به‌لحاظ درون دینی نیز مفهوم و رویکرد نگاه کارکردی به مذهب دچار کاستی و اعوجاج است. از مهم‌ترین نقدها، نگاه پایین‌دستی و تحویل‌گرایانه و صرفاً مادی و طبیعی به دین و «استخدام دین برای دنیا» و بی‌توجهی به منبع هستی‌شناختی دین است. این اصالت بخشی به نتیجه و کارکرد، موجب می‌شود که دین همواره مرهون کارکرد تعالیم و فواید ناشی از آن باشد و به یک امر تبعی که می‌تواند بدیل‌های کارکردی کارآمدتری هم بیابد تقلیل یابد. خصوصاً اگر در این نگاه به کارکردهای آشکار، شناخته شده و این جهانی دین که جاذبه بیشتری برای مخاطبان عام دارد اکتفا شود. فکر کردن به بدیل‌های کارکردی از سوی جامعه شناسانی نظیر دورکیم و تلاش برای نیل بدان از سوی برخی دیگر نظیر کنت از مسیرهای شناخته شده‌ای است که به عرفی شدن فرد و جامعه انجامیده است. فیلسوفان اسلامی هیچ‌گاه از نگاه غایت‌گرایانه خود دست برنداشتند و اگر به کارکردهای دنیوی اشاره کردند برای ایجاد رغبت در سطوح پایین جامعه است. و مهم این‌جاست که با نگاهی دلوزی^۱ تولید و مصرف متونی با این ویژگی می‌تواند موجب ساخت واقعیت و ظهور تحول در هندسه

^۱ «کار سینما بازنمایی جهانی که پیشاپیش آن را داریم نیست بل کار سینما آفرینش جهان‌های جدید است.»

معرفت دینی مردم شود؛ و در نگاه دیالکتیکی صنعت فرهنگ این نوع متون سازنده و برساخته چنین تحولی است.

منابع

- اسفندیاری، عبدالله (۱۳۸۴) سینما در حوزه معارف دینی، ماهنامه بیناب، سال سوم، شماره ۸، صص. ۱۲۳-۱۱۶
- آیشنبرگر، آمروس (۱۳۸۰) نشانه‌های معنوی در سینما، اندیشمندان غیرایرانی، ترجمه فرهاد ساسانی تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
- بادامچی، محمد حسین (۱۳۹۲) سربه مهر: سربه زیر از آخرین نفسهای رنجور دینداری پسامدرن شهری، سایت علوم اجتماعی ایرانی اسلامی.
- بورن، جورجینا (۱۳۸۸) علیه نفی و در دفاع از سیاست تولید فرهنگی: آدورنو، زیبایی شناسی و امر اجتماعی، ترجمه کریم پور زبید، فصلنامه زیبا شناخت، سال دهم، شماره ۲۱، صص. ۷۲-۴۹.
- بیچرانلو، عبدالله و جمال محمدی (۱۳۹۲) تحلیل روایی دگرگونی ارزش‌ها، هویت‌ها و سبک‌های زندگی در سینمای بعد از انقلاب، فصلنامه تحقیقات فرهنگی ایران، سال ششم، شماره ۳، صص. ۸۷-۱۱۳.
- تامسن، کریستین (۱۳۷۷) روش نئوفرمالیستی در نقد فیلم، ترجمه محمدگذرآبادی، فصلنامه فارابی، سال هشتم، شماره ۳، صص ۱۴۵-۱۱۴
- حبیبی، فواد (۱۳۹۲) علیه ایدئولوژی‌های پابان: آپوکالیپتیسیم، منطق سینمایی سرمایه داری فاجعه، تهران: آمه.
- داوری، محمد (۱۳۸۸) غلبه نگاه کارکردی به دین، عامل تقویت دین یا زمینه ساز عرفی شدن در جامعه ایران، اسلام و علوم اجتماعی، سال یکم، شماره ۲، صص. ۱۶۷-۱۹۸.
- دووینیو، ژان (۱۳۸۸) جامعه شناسی هنر، مترجم مهدی سبحانی، تهران: مرکز.
- ساعتچی، محمد مهدی (۱۳۸۷) دگرگونی منش هنر در «عصر فیلم» (نگاهی به آرای والتر بنیامین در مورد سینما و عکاسی)، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، سال سوم، ش. ۳۴، صص. ۳۱-۳۳
- سلطانی، سیدعلی اصغر (۱۳۸۷) قدرت، گفتمان و زبان، تهران: نی.
- شجاعی زند، علیرضا (۱۳۸۰) الگوهای عرفی شدن جوامع، مجموعه مقالات مناسبات دین و فرهنگ در جامعه ایران، دبیرخانه دین پژوهان کشور: قم
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴) تفسیر المیزان، ترجمه سیدمحمدباقر موسوی همدانی، قم: دفتر انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹) تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها

- کمالی نیا، فرزین(۱۳۹۱)بحران اعتبار در تئوری فیلم معاصر و راههای پیشرو(۱۹۷۰-۲۰۱۲) نشریه کیمیای هنر، سال یکم، ش.۴، صص.۸۷-۱۰۵
- مارش، کلايو، و گي اوتيز(۱۳۸۳) الهیات و رای مدرن و پسامدرن: دستور کار آینده برای الهیات و فیلم، ترجمه فریده حق بین، نشریه بیناب، سال دوم، ش.۷، صص.۲۱۵-۲۰۶
- مایلز، مارگارت(۱۳۸۳)سایه های متحرک: مذهب و سینما بمثابه فراورده های فرهنگی، ترجمه شاپور عظیمی، فصلنامه بیناب، سال دوم، ش.۷، صص ۱۸۷-۱۷۲
- معقولی، نادیا و دیگران(۱۳۹۰)تحلیل جامعه شناختی مفهوم مرگ در موج نو سینمای ایران، فصلنامه جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال سوم، ش.۲، صص.۱۲۵-۱۴۲
- منصور ابراهیمی، منصور(۱۳۸۶)درباره سینمای دینی(۱)، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، سال دوم، ش.۱۰
- مورگان، دیوید(۱۳۹۲) کلید واژگانی در باب دین، رسانه و فرهنگ، به کوشش: امیر یزدیان ویراستار: محمدصادق دهقان، نسخه برخط موجود در پایگاه اینترنتی اداره کل پژوهش های اسلامی رسانه
- می، جان.ر.(۱۳۸۷)نظریه های معاصر درباره ی تفسیر فیلم دینی، ترجمه فرهاد ساسانی، تهران: انتشارات سوره مهر
- نودری، حسینعلی(۱۳۸۳) نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران: آگه
- هیل، جان و پاملا چرچ گیبسن(۱۳۸۸) رویکردهای انتقادی در مطالعات فیلم، انتشارات سوره مهر: تهران
- وارتنبرگ، توماس(۱۳۸۷)پرونده: فلسفه فیلم، ترجمه حسین شقاقی، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، سال سوم، ش.۳۳، صص.۱۲-۱۶
- والدمن، دیان(۱۳۷۹)نظریه انتقادی و فیلم: آدورنو و بازنگری صنعت فرهنگ، ترجمه علی شیخ-مهدی، فصلنامه فارابی، سال دهم، شماره ۳۶، صص ۱۷۷-۱۶۰
- ویلسون، راس(۱۳۸۹) تئودور آدورنو، ترجمه پویا ایمانی، تهران: نشر مرکز
- یزدانجو، پیام(۱۳۸۳) اکران اندیشه فصلهایی در فلسفه سینما، نشرمرکز: تهران
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیس(۱۳۸۹)نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشرنی
- Blommaert, Jan and Chris Bulcaen(2000) Critical Discourse Analysis, Annual Review of Anthropology, 29, 447-466.
- Gregory Watkins(2009) religion, Film and film theory, in The Continuum Companion to Religion and Film, Edited by William L. Blizek, Continuum: London
- Jones, Peter E. (2004) Discourse and the Materialist Conception of History: Critical Comments on Critical Discourse Analysis, Historical Materialism, vol. 12: 1. p.97-125
- Turner, Graeme(1999) Film as social Practice, Routledge, London
- West, Emily(2007) When you care enough to defend the very best: how the greeting card industry manages cultural criticism, Media, Culture & Society, Vol. 29(2): 241-261