رهیافت آپاراتوس در بازتاب و شکل‌دهی جامعه مخاطب سینمای ایران

دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۷، پذیرش: ۱۴۰۱/۰۵/۲۲

پیام زین‌العابدینی*

چکیده

آپاراتوس سینمایی سال‌هاست که از سوی نظریه‌پردازان از جمله بودری، متز، کومولی، ناربونی، مالوی، آلسئسر و... مورد توجه قرار گرفته و در تحلیل‌های‌شان به نگارش درآمده، اما هنوز تعریف مشخصی از آن ارائه نشده است. آنچه از آرای صاحب‌نظران ادراک می‌شود نشان از آن دارد که آپارتوس سینمایی دستگاهی ایدیولوژیک با فرایندی وابسته به تکنولوژی است که تأثیرات روانی بر تماشاگر می‌گذارد. آپاراتوس سینمایی همان مادهٔ خام سینماست که در ذهن تماشاگر تکمیل می‌شود و وابسته به خلاقیت صاحب اثر و نحوهٔ دریافت و سواد رسانه‌ایی تماشاگر در دوره‌های سینمایی با پیشرفت تکنولوژی تغییر یافته است. رویکرد آپاراتوس سینمایی در بازتاب یا شکل‌دهی افکار جامعهٔ پیرامونْ نقش بارزی داشته است. ایرانْ سینمایی پیشرو و با سابقه‌ای بیش از یک سده دارد. مقالهٔ حاضر با هدفی کاربردی نقش آپاراتوس سینمایی در بازتاب و شکل‌دهی جامعه پیرامون را مورد بررسی قرار داده است. مسئلهٔ تحقیق رهیافت مخاطب نسبت به بازتاب یا شکل‌دهی پدیده‌های اجتماعی متأثر از آپاراتوس در سینمای ایران است. روش تحقیق کیفی بر اساس جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، آرشیوهای صوتی و تصویری، و بر مبنای تحلیل محتوی جهت‌دار است. از این‌رو سینمای ایران به هفت دوره تقسیم و تحلیل شده است. نتیجه حاصله نشان می‌دهد سینمای ایران متأثر از آپاراتوس در بازتاب و شکل‌دهی جامعه در دوره‌های گوناگونْ متفاوت بوده و نقشی نسبی و شکننده داشته است.

کلیدواژه‌ها: بازتاب، شکل‌دهی، آپاراتوس، تماشاگر، سینمای ایران.

* دکتری پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

مقدمه

سینما از همان روزهای آغازین هرآنچه را مشاهده می‌کرد، ثبت می‌کرد و به گونه‌ایی آئینه‌وار تلاش می‌کرد بازتاب پدیده‌های اجتماعی که مربوط به جهان زیسته و یا تجربه زیسته مخاطب قرار داشت نقش داشته باشد و بر واقعی بودن تصاویر صحه گذارد. چگونگی، چرایی و هدفمندی گزینش و انتخاب تصاویر توسط خالق اثر و بعدها صاحب فیلم و محیطی که فیلم مجوز تولید، پخش و انتشار می‌گرفت در گذر تاریخی تصوراتی را پدیدار ساخت که سینما صرفاً رسانه‌ایی برای سرگرمی صرف نیست و بن‌مایه ایدئولوژیک دارد. این طرز تفکر برگرفته و متأثر از نظریه روانکاوی لاکان، مارکسیستی آلتوسر و نشانه‌شناسی توسط ژان لویی بودری[1]، و آرای متز، مالوی، کومولی و ناربونی بود که تحت عنوان رساله و مقاله‌های با عنوان‌های (جلوه‌های ایدئولوژیک آپاراتوس ۱۹۷۱)، (آپاراتوس ۱۹۷۵)، «سینما/ایدئولوژی/ نقد۱۹۷۰» و... از سال ۱۹۷۰ به بعد ارائه شد. «اصرار آلتوسر مبنی بر این است که «جز با سوبژه و برای سوبژه‌ها هیچ ایدئولوژی دیگری وجود ندارد» (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۵۷۱). از نظر آلتوسر اثر هنری بیش از هر ابژه دیگری رابطه نزدیک با ایدئولوژی برقرار می‌کند و این رابطه نزدیک فرصت یکه‌ای در اختیار آن می‌گذارد تا به‌عنوان نقدی بر ایدئولوژی به کار گرفته‌شده یا در شمول آن قرار بگیرد. بنابراین هر اثر هنری می‌باید واقعیت ایدئولوژی موجود را از راه «فاصله‌گذاری» افشا کند (پین، ۱۳۷۹: ۱۶۴).

کومولی و ناربونی در مقاله خود با عنوان «سینما/ ایدئولوژی/نقد» که در نشریه معتبر «کایه دو سینما» منتشر شد، صراحتاً متأثر از آلتوسر هستند و معتقدند ایدئولوژی تمام شئون زندگی ما را احاطه کرده است. به همین شکل سینما و تمام محصولاتش ابزاری در دست ایدئولوژی‌های حاکم است (Comolli & Narboni, 1971: 28). از دیدگاه کومولی و ناربونی: «باید تحلیلی کاملاً واقعی و استوار از عوامل تولید (مانند شرایط اقتصادی، ایدئولوژیک، عرضه و تقاضا) و معنا و فرم‌های ظاهرشده در فیلم باشد که هر دو به یک اندازه قابل لمس هستند» (Comolli & Narboni, 1971: 34).

ژان لویی بودری نخستین کسی بود که نظریهٔ روان‌کاوانه را واداشت تا آپاراتوس سینمایی را به عنوان ماشین فن‌آورانه، نهادی، ایدئولوژیک و واجدِ «تأثیرات سوژه‌ای» قوی متمایز کند. «بودری در «تأثیرات ایدئولوژیک آپاراتوس سینمایی پایه» (۱۹۷۱) عنوان می‌کند که آپاراتوس با ارتقا بخشیدن سوژهٔ تماشاگر به مرکز و منشاء معنا خودشیفتگی کودکانهٔ او را تملق می‌گوید. بودری قائل به وجود نوعی زیرنهاد ناخودآگاهانه در جریان هم‌ذات‌پنداری است؛ به این معنا که سینما، به مبانهٔ آپاراتوس همانندنمایی[2]، نه‌تنها واقعیت را بازنمایی، بلکه «تأثیرات سوژه‌ای» را نیز تشدید می‌کند» (استم، ۱۳۸۳: ۱۸۳). همانندسازی در فرایند سینمایی در دو سطح مجزا رخ می‌دهد. اول، تماشاگر خود را با آنچه روی پرده نمایش داده می‌شود ـ رویدادها، شخصیت‌ها و... ـ یکی یا همانند می‌انگارد. دوم، تماشاگر خود را با خودِ دوربین یکی یا همانند می‌انگارد...، از نظر بودری، محتوای فیلم آن قدرها اهمیت ندارد؛ فرایند است که اهمیت دارد. بنابراین، فیلم و ساز و برگ سینمایی، دیالکتیک لاکانی غیاب و حضور را نمایش می‌دهد. پیش شرط‌های وقوع همانندسازی سینمایی همچنین دو پیش شرط وقوع امر خیالی و مرحلهٔ آئینه‌ای است، یعنی تعلیق تحرک و تقدم کارکرد بصری. از این رو، بودری مقاله‌اش را با این پیشنهاد به پایان می‌رساند که تماشاگر سینمایی دقیقاً به همان شکلی ساخته می‌شود که سوژهٔ تقسیم‌شده و بیگانه‌شدهٔ لاکانی (Metz, 1982: 46). بودری معتقد بود بیننده به عنوان سوژه توسط متن فیلمیک ساخته و قوام می‌یابد. از این سخن می‌توان نتیجه گرفت ماده خام سینما در ذهن تماشاگر شکل گرفته، توسعه و پرورش می‌یابد و مخاطب با تعامل و همذات پنداری که انجام می‌دهد خود در خلق و نتیجه اثر نقش دارد.

«مفهوم سینما به منزلهٔ یک نهاد[3] هم در جستارهای تماشاگری نظریهٔ فیلم در دهه ۱۹۷۰ و هم در نظریه‌های معاصرتر فیلم محور اصلی بحث و نظر بوده است. برای اینکه بحث تماشاگری را موقعیت‌مند و مبتنی بر زمینه و بافت کنیم، بسیار اهمیت دارد که منظور خود را از سینما به منزله یک «نهاد» و نیز تماشاگر سینما در مقام عضوی از این «نهاد» بیان کنیم. دربارهٔ پرسش از سوبژه، بازنمایی و گفتمان در تبیین سینما به منزله یک نهاد به کار نظریه‌پردازان فیلم می‌آیند» (ماین، ۱۳۸۴: ۱۷۸). در تعریف چگونگی کارکرد سینما به منزله دستگاهی نهادی، نظم و آرایش متعارف اجزای سازنده، و ماشینی با حجمی از کارکردهای به هم پیوسته، آثار ژان لویی بودری و کریستین متز در فرانسه

و لورا مالوی در انگلستان مهم‌ترین نقش را ایفا کرده‌اند، تا بدان‌جا که برخی ساختارها عملاً همیشه بخشی از لذت‌های تماشای فیلم بوده است. در آثار این افراد بر نهاد سینمایی تأکید شده است. به گمان این افراد با ابزار روان‌کاوی می‌توان به وجود این لذت‌ها پی برد، بدان‌گونه که در مطالعه ایدئولوژی راه‌گشا هستند. «نظریه‌پردازان «دستگاه» نمایش از نظر عملی کیفیتی یکپارچه برای سینما متصورند، یعنی هدف سینما فرهیختگی افراد با ساختارهای فانتزی، میل، رویا و لذتی است که تمام و کمال با ایدئولوژی غالب هماهنگ است» (ماین، ۱۳۸۴: ۱۸۲).

بیان مسئله

ارتباط خالق اثر هنری با جامعه را می‌توان از دو جهت مورد بررسی قرار داد. گاه هنرمند متاثر از جهان زیسته، روابط اجتماعی و جامعه پیرامون و بدون قضاوت اثری را آفریده است که همچون آئینه عمل می‌کند و رویکرد بازتاب[۴] را پیگیری می‌کند، و گاه هنرمند بواسطه تجربه زیسته و توانایی‌هایش اثری بدیع خلق می‌کند که جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و رویکرد شکل‌دهی[۵] و ایجاد موجهای تجربه نشده در جهان زیسته‌اش را مدنظر دارد. ویکتوریا الکساندر[۶] به تفصیل به این دو رویکرد در کتاب جامعه‌شناسی خود پرداخته و بررسی جامعه را از طریق مشاهده اثر هنری مورد تأکید قرار داده است.

فیلمسازان همچون هنرمندان دیگر در آثارشان از نمایش محیط پیرامونشان بهره می‌گیرند. تاریخ سینما گواه این مدعاست که مضامینی مانند معضلات اجتماعی و اقتصادی، مشکلات خانوادگی، جنگ و... در دوره‌های گوناگون و کشورهای مختلف داستان فیلمها را شکل داده است. بدیهی است این موضوعات برگرفته از دنیای واقعی است که فیلمسازان در آن زندگی می‌کنند اما در نحوه بازنمایی آن‌ها نیز سوی‌گیری وجود دارد. هنرمند گاه در تلاش است بدون هیچ دخل و تصرفی در بیان سوژه‌ها بسمت واقع نمایی صرف تلاش کند و گاه زاویه دیدش در نمایان ساختن تصویری از واقعیت در قاب سینما مشهود است و خالق اثر بر مبنای داشته‌های فکری و تخیلش بدنبال ایجاد موجی جدید در جامعه با رویکردی ایدئولوژیک است.

سینما بازتاب دهنده بافتارهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسی است یا در شکل‌دهی این جریانات اثرگذار است همواره مورد پژوهش بسیاری از صاحب‌نظران داخلی و خارجی قرار گرفته است، اما اثرگذاری جریان آپاراتوس بر آن کمتر توسط تحلیل‌گرانِ مخصوصاً داخلی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با درک اهمیت و ضرورت این مهم که می‌تواند در جریان‌سازی فرهنگی اجتماعی و هدفگذاری سینمای وطنی قابل توجه و کاربرد باشد صورت گرفته و شناسایی فاصله باورهای مورد علاقه خالق اثر یا بیننده و نمایش رخدادی برساخته و بازنمایی‌شده متأثر از آپاراتوس ایدئولوژیک گفتمان مسلط یا سرکوبگر دلیل انتخاب این پژوهش است. از این‌روی مسئله اصلی آن رهیافت مخاطب نسبت به بازتاب یا شکل‌دهی پدیده‌های اجتماعی متأثر از آپاراتوس در سینمای ایران است.

پیشینهٔ پژوهش

سپیده سامی (۱۳۹۹). در مقاله‌ای با عنوان «مفهوم خشونت در گفتمان با نگاهی به فیلم "پنهان" اثر میشائل هانکه» که در نشریه هنرهای زیبا به چاپ رسیده اظهار داشته است سینما به عنوان یکی از ابزارهای قدرت در القای گفتمان حاکم و روند انقیادسازی افراد نقش مؤثری داشته و با استفاده از مفاهیم خشونت آمیزی چون مونتاژ، نگاه خیره، مفهوم دوخت و به‌ویژه خاصیت آپاراتوسی، بیننده را به واقعی پنداشتن توهمات سینمایی وامی‌دارد. هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی کاستن ابعاد مختلف خشونت در فیلم پنهان با استفاده از کمترین تکنیک‌های خشونت آمیز سینمایی است.

احسان آقابابایی (۱۳۹۱). در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی آقای هالو» که در نشریه هنرهای زیبا به چاپ رسیده اذعان داشته است آپاراتوس سینما از طریق ایدئولوژی مخاطب را به روایت فیلم می‌دوزد. هدف مقاله‌ی حاضر آن است که فانتزی و ایدئولوژی موجود در روایت فیلم آقای هالو را تفسیر کند. بدین منظور چارچوب مفهومی‌ای ملهم از نظریه‌های «ژاک لکان» دربارهٔ فانتزی و «ارنست لاکلائو» «شنتال موفه» دربارهٔ ایدئولوژی و چارچوب روشی متأثر از نظریه تحلیل روایی «دیوید بوردول»، تحلیل روایی ایدئولوژی «مایک کورمک» و مفهوم نگاه خیره از «اسلاوی ژیژک» منظومه‌ی روشی این مقاله را تشکیل می‌دهند.

یاسر رستگار (۱۳۹۸). در مقاله‌ای با عنوان«بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران» که در مجله پژوهش‌های راهبردی مسایل اجتماعی ایران بیان داشته است: فیلم‌های سینمایی از شرایط اجتماعی هر جامعه متأثر هستند و در عین حال، مسائل اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. بدین‌منظور با به‌کارگیری روش تحلیل محتوای کیفی، ۳۷ فیلم اجتماعی و پرمخاطب بررسی شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند سینمای ایران پس از انقلاب، چهاردهه را پشت سر گذاشته که هر دوره، مسائل اجتماعی مختص به خود را داشته است.

علی صادقی و فیروز راد (۱۳۹۵). در مقاله‌ای با عنوان«تحلیل جامعه‌شناختی روند شکل‌گیری و تحول جریان موج نو سینمای ایران (۱۳۵۷ -۱۳۴۸)» با اتخاذ رویکرد بازتاب درپی این بوده‌اند که مشخص کنند بین شرایط و زمینه‌های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و نیز جریان روشنفکری ایران بعد از اصالحات ارضی از یک سو و از سویی دیگر فیلم‌های موج نو سینمای ایران چه رابطه‌ای وجود دارد.

پیام زین‌العابدینی و احمد الستی (۱۳۹۸). در مقاله‌ای با عنوان«از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران» که در مجله باغ نظر به چاپ رسیده سینمای ایران را در دوره‌های تاریخی گوناگون مورد بررسی قرار داده و عناصری که این هنر صنعت رسانه را به سوی دستوپیا[۷] سوق داده واکاوی و تحلیل نموده است. در این تحقیق پس از مرور منابع تاریخی، اجتماعی و سیاسی، سینمای ایران به هفت دوره تقسیم شد (جدول ۱) و پس از مصاحبه، فهرستی ۸۰ نفره از مدیران فعال در حوزه سینما و رسانه، تحصیلکرده‌ها، استادان و دانشجویان رشته سینما و رسانه و عوامل حرفه‌ای با تحصیلات متفاوت تهیه و انتخاب شد. سپس با مراجعه حضوری سؤالهایی به شکل گفت‌وگومحور انجام شد که پاسخ‌های ارائه‌شده حاوی اطلاعات مشترکی است که نشأت گرفته از تجربه، دانش و اطلاعاتشان بود و مصاحبه کننده نقشی در هدایت افراد نداشت. در مرحله دوم مصاحبه‌ها پرسشنامه‌ای تهیه و در اختیار ۶۰ نفر از افراد قرار گرفت و مضامین مشترک آرمانشهر و دستوپیا مورد پرسش قرار گرفت.

زین العابدینی، پیام. الستی، احمد (۱۳۹۹). واکاوی آرمانخواهی سینما در حضور و تعامل با فضای فیلمیک و سینماتیک، رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران.

رساله نگاشته‌شده به تبیین فرضیه‌ایی می‌پردازد که سینما را هنری آرمان‌خواه قلمداد می‌کند که در محیط سیالش، پویایی تماشاگر رکن اساسی دارد. از نظر نگارنده ماده خام سینما با بازی حضور و رسیدن به تعامل از سوی تماشاگر شکل گرفته و تحت تأثیر آپاراتوس تکمیل می‌شود.

اهداف پژوهش

این پژوهش سعی دارد فراتر از مرور تاریخی؛ یا بسط دیدگاه نظری یا رویکردی خاص؛ آپاراتوس مسلط بر سینمای ایران و رابطه آن با تماشاگر پیرامونش را مورد مداقه و بررسی قرار دهد.

ادبیات پژوهش

سینمای ایران

باید اذعان داشت ایران ازجمله سرزمین‌های بوده است که سینما حتی زودتر از بسیاری از کشورهای جهان اوّل و مترقّی بسرعت در آن حضور و شکل گرفته است[۸]. این ورود زودهنگام ایران را کشوری پیشرو در زمینه رسانه سینما در بین کشورهای جهان قلمداد می‌کند. سینما در ایران را می‌توان به دو نیمه قبل و پس از انقلاب تقسیم کرد. «در

جدول ۱. دسته‌بندی دوره‌های تاریخی سینمای ایران.

دوره	عنوان و تاریخ دوره
اول	سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵)
دوم	سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲)
سوم	سینمای خیال (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲)
چهارم	سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷)
پنجم	سینمای دورهٔ گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹)
ششم	سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰)
هفتم	سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵)

سینمای قبل از انقلاب ارزشهای اخلاقی جایگاه کوچکی دارند و در میان ابتذال و سطحی‌گری به سختی قابل تشخیص هستند. ارزشهای اخلاقی در این فیلم‌ها جایگاهی فرعی دارند و تنها برای به پایان رساندن فیلم به شکلی مثبت به کار برده می‌شوند. اغلب این نوع فیلم فارسی‌ها با تقلید از نمونه‌های غربی و با اهداف تجاری ساخته شدند تا برای مردم پایین دست و فقیر جامعه توهمی از زندگی پرزرق و برق و تجملاتی فراهم کنند». (صابری و سزای ترک، ۱۳۹۶: ۱۰). در تحلیل کلان می‌توان گفت که بعد از انقلاب، یعنی از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۸، گرایش و گفتمانی در سطح جامعه شکل گرفت که موجب احیا و تجدید سنت‌گرایی به عنوان ایدئولوژی برتر در مقابل ایدئولوژی‌های مدرن شد و به تمامی سطوح زندگی اجتماعی شکل بخشید (راودراد، زندی، ۱۳۸۵: ۳۱). باید اذعان داشت در دورهٔ پس از انقلاب، سینمای ایران در ابتدا دچار سردرگمی در سیاست و روش‌های اجرایی و تصمیم‌گیری، عدم استفاده از بازیگران زن و ژانرهای مختلف بوده است...، سالهای میانی دهه۶۰ که سیاست‌های فرهنگی توسعه می‌یابد، سینمای ایران به اوج اتوپیا و مدینه فاضله خود می‌رسد و تا دهه ۸۰ ادامه می‌یابد. از دهه ۸۰ دوباره عناصر دستوپیا و ویران‌شهر تا به اکنون در سینمای ایران متبلور شده است...، سینمای ایران را می‌توان به هفت دورهٔ طبق «جدول ۱» تقسیم‌بندی کرد. (زین‌العابدینی و السّتی، ۱۳۹۸: ۲۶۶-۲۶۷)

آپاراتوس

دیسپوزیتیف[۹] واژه‌ای فرانسوی است که معمولاً به زبان انگلیسی به «آپاراتوس» یا «دستگاه (device)» ترجمه می‌شود. آدریان مارتین[۱۰] (Martin, 2014: 14) مفهوم دیسپوزیتیف در دههٔ هفتاد و در کارهای ساختارگرایان فرانسوی چون ژان لویی بودری و کریستین متز بسان شیوه‌ای در تعریف چگونگی موقعیت تماشاگر در رابطه با بازنمایی یا نمایش فیلمی پدید آمد. بودری تأثیر ایدئولوژیک دیسپوزیتیف سینما بر تماشاگر را بررسی و این اثر را نه‌تنها در خود فیلم که در مجموعهٔ فنی (دوربین، پروژکتور و...) و شرایط نمایش دنبال کرد (Parente& de Carval-ho, 2008: 37-55). به گفتهٔ مارتین، «دیسپوزیتیف در سینما، همان آپاراتوس یا نظم یا چیدمان قطعات یا عناصر است» (Martin, 2014: 13). بودری با تأکید بر نقش دیسپوزیتیف سینما در توهم تماشاگر، جنبه‌های ایدئولوژیک و روان‌شناختی را به میان می‌کشد و سینمای کلاسیک را ساخته‌ای دست‌کاری‌شده در پنهان‌سازی فرایند بازنمایی و در پی آن توهم واقعیت می‌خواند. «بودری اندیشیدن دربارهٔ آپاراتوس سینمایی را تنها بسته و محدود به چارچوب‌های نشانه‌شناختی و زیبایی‌شناختی نمی‌بیند و بر نگره‌ای کلی‌تر از ایدئولوژی سینما اشاره می‌کند» (Branigan& Buck-land, 2014: 14).

«در مجموع آپاراتوس[۱۱] سینمایی که هنوز معادل فارسی برای آن در نظر گرفته نشده است یعنی هر چیزی که باعث تولید و دریافت فضای فیلمیک و سینماتیک در سینما شود. آپاراتوس از حوزه میزانسن گرفته تا فن و تکنولوژی، انواع سبک‌ها و ژانرها، نقش واقعیت، واقع‌نمایی، واقعیت محض یا واقعیت بر ساخته در سینما، اقتصاد سینما و ارتباط سینما با مباحث بینارشته‌ای و علوم دیگر همچون سیاست، جامعه‌شناسی، روانشناسی و روانشناختی، روایت، فرمالیسم و... که حوزه درون فیلم را نیز در بر می‌گیرد» (زین‌العابدینی و السّتی، ۱۳۹۹: ۴۳).

زمینه‌های شکل‌گیری آپاراتوس

«در سال‌های ۱۹۷۰، هم اندیشه‌ی «آپاراتوس بنیادین» و نیز *دستگاه* روانی متناظر با آن توسط نوشته‌های تیری کونتزل[۱۲] (Kuntzel, 1978: 266-271)، کریستین متز، استیون هیث و دنیل دایان[۱۳] (Dayan, 1974: 22-31) و...، پیچیدگی‌های نظری شدیدی پیدا کردند. اولین‌بار «نظریه‌ی آپاراتوس» توسط مجله‌ای به نام «نظریه‌ی/*سکرین*» شناخته شد. همچنین در تفسیر چگونگی همذات‌پنداری تماشاگر و وابستگی‌اش به فرایند سینمایی، نام «نظریه‌ی دوخت» به خود گرفت. نظریه‌ی آپاراتوس سبب پیدایش مجادلاتِ شدید ایدئولوژیک و فلسفی ـ به‌خصوص در سالهای ۱۹۸۰ امریکا و در مقالات نوئل کارول، دیوید بوردول و ریچارد آلن[۱۴] (Allen, 1997, Deutelbaum, 1979: 30-31, Gun-ning, 1995: 45-62) شد». مقاله «جلوه‌های ایدئولوژیک آپاراتوس سینمایی» ژان لویی بودری نخستین‌بار در مجله فرانسوی کریتیک درسال ۱۹۷۰ انتشار یافت و سپس توسط بیل نیکولز[۱۵] در سال ۱۹۷۶ به انگلیسی ترجمه شد و این مقاله توسط ریچارد روشتون[۱۶] و گری بتنسون[۱۷] مورد بررسی قرار گرفته است. مقاله «جلوه‌های ایدئولوژیک آپاراتوس

سینمایی» بودری در همان سالی به انتشار رسید که رساله آلتوسر «ایدئولوژی و آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولت» منتشر شده بود. بنابراین بودری قادر به درک این نکته بوده که از واژه «ایدئولوژی» مورد نظر آلتوسر (Althusser, 1971: 85-126). چگونه استفاده کند.

چارچوب نظری پژوهش

چهار نکته اصلی را می‌توان از ایدئولوی مورد نظر آلتوسر اخذ کرد نکاتی که اهمیت آنها صرفا برای درک روش بودری مبنی بر آپاراتوس سینمایی نیست بلکه نکات اصلی هستند جهت تعریف مسحورشدگی نظریه‌های فیلم از سوی آلتوسر که در دهۀ ۱۹۷۰ مطرح شد. این چهار نکته عبارتند از:

۱. «آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی از آپارتوس‌های سرکوبگر دولتی متفاوتند». اصلی در فرضیه بودری مبنی بر آپاراتوس سینمایی این است که سینما خودش ـ حداقل در شکل‌هالیوودی آن ـ یک دستگاه ایدوئولوژیک دولتی است، دستگاهی که از قدرت و امتیاز طبقه بورژوا برای حکمرانی پاسداری می‌کند.«براین‌اساس طبقۀ حاکم با سرمایه‌گذاری‌های تخیلی که از طریق تصاویر موهوم و ساخت جهانی مصنوعی برای تماشاگر مصرف‌گر صورت می‌گیرد باعث ازمیان‌رفتن هویت جمعی، حذف رابطه عمیق با جهان اجتماعی واقعی، ایجاد فردگرایی شدید و در نتیجه انفعال و خمودگی می‌شود» (Ritzer, 2007: 756)؛

«سینما افراد را به هویت‌های خودمحور، خودپرست و خود تصدیقگر مبدل می‌سازد که احساس می‌کنند گویا مرکز جهان هستند. بودری روش‌هایی را مورد ملاحظه قرار می‌دهد که برای تلافی و جبران آنچه او به عنوان آپاراتوس سینمایی منفی تولیده شده توسط هالیوود در نظر می‌گیرد مناسبند. فیلم‌هایی که عملکردی ایدئولوژیک از آپاراتوس سینمایی به نمایش می‌گذارند ـ فیلم‌هایی که آشکارا نوع کاری که در فرایند تبدیل واقعیت عینی به پرده نمایش دخیل‌اند را نشان می‌دهند ـ قادر خواهند بود که با ایدئولوژی غالب یعنی آپاراتوس سینمایی‌هالیوود مقابله کنند...، از نظر او اگر فیلم‌ها در نشان دادن نحوه کار آپاراتوس سینمایی مؤثر باشند بنابراین آنها قادر خواهند بود که اثر علمی[۱۸] تولید کنند. در نتیجه آنها بجای اینکه ایدئولوژی باشند علم خواهند بود» (Rushton & Bettinson, 2010: 38-40) کومولی[۱۹] و ناربونی[۲۰] مقاله خود با عنوان «سینما/ایدئولوژی/نقد» را در سال ۱۹۷۰ در نشریه معتبر«کایه دو سینما» منتشر کردند.[۲۹] آن‌دو صراحتاً متأثر از آلتوسر هستند و معتقدند ایدئولوژی تمام شئون زندگی ما را احاطه کرده است. به همین شکل سینما و تمام محصولاتش ابزاری در دست ایدئولوژی‌های حاکم است. دلیل این ادعای کومولی و ناربونی این است که فیلم‌های سینمایی (به طور ویژه هالیوود) در یک بستر ایدئولوژیک تولید و توزیع شده است. آنها می‌نویسند «بیشتر فیلم‌ها ... توسط سیستم اقتصاد کاپیتالیستی تولید و توزیع می‌شوند و این‌ها درون یک ایدئولوژی غالب حضور دارند» (Comolli & Narboni, 1971: 28).

۲. «ایدئولوژی رابطه خیالی افراد با مناسبات واقعی زندگی‌شان را بازنمایی می‌کند». آلتوسر ادعا نمی‌کند که «مناسبات واقعی زندگی» یک فرد بخاطر ایدئولوژی خیالی می‌شود...، به عبارت دیگر مناسبات واقعی زندگی ممکن است در جلوی چشمان کسی بسیار حقیقی باشند ولی شیوه‌ای که ایدئولوژی آن مناسبت‌ها را بازنمایی می‌کند «خیالی» است...، ایدئولوژی واقعیت را تفسیر می‌کند به گونه‌ای که افراد آن واقعیت را گویا از طریق یک فیلتر خیالی می‌بینند. «آلتوسر دو تز در مورد ایدئولوژی مطرح می‌کند که یکی سلبی و دیگری اثباتی (ایجابی) است. او در تز اول بیان می‌دارد که ایدئولوژی رابطۀ تخیلی افراد را با شرایط واقعی هستی‌شان بازنمایی می‌کند اما «آنچه انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند، شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه فراتر از آن رابطۀ آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود» (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۶۰).

۳. «ایدئولوژی افراد را به عنوان سوژه استیضاح می‌کند». در نزد آلتوسر استیضاح[۲۱] شکلی از بازشناسی است چنانچه در ایدئولوژی ممکن است به افراد بگویند که خودشان را به عنوان سوژه بازشناسند...، دیدگاه اساسی آلتوسر این است که افراد سوژه‌های قائم به ذات نیستند لکه آنها بوسیله ایدئولوژی برساخته می‌شوند. خواهیم دید که این‌گونه توصیف سوژه ـ که هم بودری و هم متز از آن به عنوان «سوژه استعلایی[۲۲]»یاد می‌کنند ـ برای مفهوم‌پردازی موقعیت تماشاگران سینما بسیار مهم بوده است (Rushton & Bet-tinson, 2010: 35-37). «از نظر «آلتوسر» آپاراتوس‌های ایدئولوژیک حاکمان، مردم را چون سوژه همه‌چیزفهم و فعال، اما درواقع چون معلول پنهان آن ایدئولوژی‌ها،

«احضار (Interpellation)» می‌کنند... از همان ابتدا، در سراسر این نفوذ مارکسیستی و نشانه‌شناسانه، نظریه فیلم به نظریهٔ تحلیل روانکاوانه متکی بوده که یک پایه فلسفی، شبه علمی و جامعه‌شناسانه را در زمینهٔ مفهوم‌سازی از بیننده فراهم نموده است» (Murphy, 2005: 17 & Jagodzins-ki, 2004).

۴. «ایدئولوژی ممکن است با علم مقابله کند.»...، بودری نیز از تمایز بین ایدئولوژی و علم در مقاله اش استفاده می‌کند. بدین سان آپاراتوس سینمایی به سه شیوه بدست می‌آید.

«**نمایشگر- آینه**[۲۳]: به نظر بودری (...، برای متز نیز همین‌گونه است) پرده سینما به شیوهٔ مشابه با عملکرد آینه در مرحله آینه‌ای عمل می‌کند...، «بازنمایی واقعیت» را بجای خود واقعیت عرضه می‌کند. در واقع سینما مناسبات واقعی زندگی را به شیوه‌ای خیالی بازنمایی می‌کند، یا به طور دقیق‌تر تعریف آلتوسری ایدوئولوژی.

«**حرکت، پیوستگی و وحدت**»: آپاراتوس سینمایی یک آپاراتوس دگردیسی و تغییر است ولی فرایندهای این دگردیسی معمولا پنهان هستند...، بودری استدلال می‌کند که معنی اثر تولیدشده (فیلم) فقط بر محتوی تصاویر متکی نیست بلکه به شیوه‌های مادی که بواسطه آن توهم پیوستگی[۲۴] مبتنی بر پایداری دید[۲۵] به ناصر ناپیوسته تحمیل شده است بستگی دارد». یک بار دیگر سینما بر رابطه خیالی با واقعیت بنا نهاده می‌شود. «مناسبات واقعی زندگی» بواسطه فرایندهای دگردیسی واقعیت پوشانده شده‌اند که این نیز بوسیله آپاراتوس سینمایی (دوربین، تدوین، پروژکتور) اتفاق می‌افتد. بر مبنای دیدگاه‌های بودری آپاراتوس سینمایی به طور ذاتی ایدئولوژیکی است.

«**پرسپکتیو و دید یک چشمی**»: شیوهٔ معمولی که یک دوربین سینما یا دوربین عکاسی تصویر واقعیت را ثبت می‌کند در تطابق با نظریه پرسپکتیو خطی[۲۶] یا ساختگی است...، پرسپکتیو سیستمی‌است که در آن نگاه یک تماشاگر به یک نقطه منفرد فروکاسته می‌شود...، بودری آن را «سوژه استعلایی» می‌نامد. این سوژه استعلایی خارج از تجربه است و بدون اینکه بدنی وجود داشته باشد وجود دارد و مهم‌تر اینکه این سوژهٔ آرمانی‌شده در مرکز «جهان خیالی» قرار دارد. به عبارت ساده‌تر سینما بواسطه تدوین تداومی[۲۷]، سیستم پرسپکتیو و شفافیت آرمان‌گرایانه ««آینه ـ نمایشگر» یک چشم‌انداز آرمانی از جهان ارائه می‌دهد. از نظر بودری این آرمان‌سازی (کمال مطلوب‌سازی) از آنچه که بیننده می‌بیند بطور ذاتی ایدئولوژیکی است» (Rushton & Bet-tinson, 2010: 35-40). مقاله بودری در همان سالی به انتشار رسید که رساله آلتوسر «ایدئولوژی و آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولت» (۱۹۷۱) منتشر شده بود. بنابراین بودری قادر به درک این نکته بوده که از واژه «ایدئولوژی» مورد نظر آلتوسر (Althusser, 1971: 85-126). کنترل مداوم و

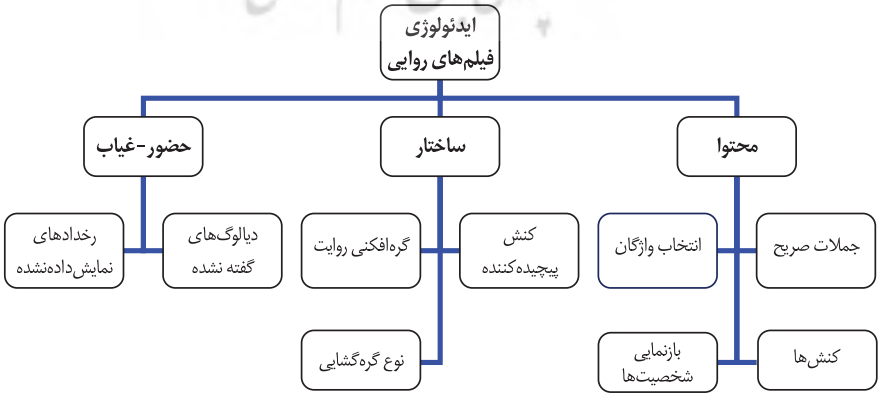
جدول ۲. مؤلفه‌های آپاراتوس ایدئولوژیک در سینما. (زین‌العابدینی و الستی، ۱۳۹۹: ۲۷۴)

کلیشه‌سازی	آپاراتوس ایدئوولوژیک تلاش می‌کند مفاهیم و مضامین مختلف را در راستای معناهای خاص (مورد توجه خود) طبقه‌بندی و آن‌را در سطوح مختلف منعکس و تکرار کنند تا از آن‌ها پیروی و مکرر بازنمایی شود.
عادی‌سازی	فیلم با تولید کلیشه و شکل‌های تحریفی از وقایع اجتماعی، سیاسی و... تلاش می‌کند در روندی هدایت‌شده و کنترل‌شده آن را عادی و واقعی جلوه دهد.
بزرگ‌نمایی و برجسته‌سازی	فرایند نمایش واقعیت از زاویه دید خاصی مورد توجه است و در این راستا وقایع مهمی نادیده گرفته شده و موردهای با هدف خاص به شکل ویژه برجسته و بزرگنمایی می‌شود.
شکل‌دهی	فیلم‌ها ابزاری برای آپاراتوس و گفتمان حاکم هست که به واسطه هدایت رسانه تلاش می‌شود با نمایش تصویر ساختگی از واقعیت بینش و نگرش مخاطب به سمت خاصی هدایت و شکل دهی شود.
خود و دیگری	فیلم با نمایش خود به عنوان نیروی قدرتمند و آگاه که همواره خود و پیرامونش را به نقد و تحول کشانده و دیگری به عنوان ناتوان، نادان و نیازمند به کمک، سعی دارد انگاره‌هایش را تحمیل کند.
تولید ابرمتینت	متنی ساختگی تولید شده است. این متن در متن دیگری تأثیر گذاشته و در نهایت ابرمتنی مخالف‌خوان به عنوان الگوی برساخت‌شده بوجود می‌آید که گفتمان تحمیلی را آغاز و به نمایش می‌گذارد.
بازتاب وارونه	فیلم‌ها می‌توانند مانند آئینه وقایع و رویکردهای پیرامون را به تصویر می‌کشاند، اما این روند با اثرپذیری از صاحبان قدرت رسانه مثل آینه‌ای وارونه در بازتاب واقعیت در این فیلم عمل می‌کند.

همیشگی صحنه به لطف آپاراتوس سینمایی از کارگردان به تماشاچی منتقل می‌شود» (Heath, 1975: 19).

کومولی و ناربونی نیز فیلم‌های ایدئولوژیک سینما را به هفت دسته تقسیم می‌کنند. دسته اول که شامل اغلب فیلم‌های سینمایی می‌شود «ابزار مستقیم و غیرخودآگاه ایدئولوژی حاکم» هستند. در واقع این فیلم‌ها کاملاً در راستای تقویت و تشکیل باورهای ایدئولوژیک عمل می‌کنند، گرچه خود این را ندانند. دسته دوم فیلم‌های با موضوع سیاسی و فرم سیاسی هستند که یک ایدئولوژی را مورد حمله قرار می‌دهند. دسته سوم فیلم‌هایی است که موضوع آن چیزهای متنوعی غیر از امور سیاسی است، اما فرم آن سیاسی است. دسته چهارم فیلم‌های دربارهٔ امور ایدئولوژیک (سیاسی) هستند اما بدون فرم ایدئولوژیک است. کومولی و ناربونی معتقدند این فیلم‌ها تأثیر کمی در ترویج یا تقبیح ایدئولوژی دارند. دسته پنجم فیلم‌هایی هستند که ظاهراً مروج یک ایدئولوژی هستند ولی تناقض‌ها یا خللی نیز دارند. (بسیاری از فیلم‌ها را می‌توان در این دسته دید). در واقع این فیلم‌ها تنها به صورت مبهم متعلق به یک ایدئولوژی هستند. دسته‌های ششم و هفتم مربوط به اجراهای زنده یا مستندها است که برخی از آنها ادعای بی‌طرفی و نمایش واقعیت عریان دارند و برخی ندارند. هر دوی این دسته‌ها به نحوی در ارتباط با ایدئولوژی شکل می‌گیرند. (Comolli & Narboni, 1971) «مایک کورمَک[۲۸]» در تحلیل ایدئولوژی فیلم‌های روایی سه عنصر محتوا، ساختار و غیاب مهم می‌پندارد.

«بازن همانند آرنهایم و دیگران بر این باور است که تکنولوژی فیلم حول وفاداری بازآفرین بزرگ‌تری می‌چرخد. به گمان او، همچنین به باور پیشینیانش، سینما دارای گوهری است و به کارگیری هنرمندانه درست این رسانه می‌تواند این گوهر را به نمایش بگذارد، و همه متفق‌القولند که برخی فیلم‌سازان گوهر سینما را درک کرده‌اند و آن را در پیشروی‌اش به سوی هدف زیبایی‌شناختی در خودش یاری می‌رسانند. بازن نه‌تنها پیشرفت در خودباوری سینما، بلکه وجود مبارزه‌ای بین گرایش به سوی «تصویر»و گرایش به سوی واقعیت را مسلم می‌شمارد. این برخورد، سرانجام منجر به یک سنتز می‌شود، «یک گام دیالکتیکی به پیش در زبان فیلم» ـ برداشت بلند، تصویر استوار بر فوکوس عمیق، که عمق «بدوی» را با خرد کردن تحلیلی فضا، که از ابداعات دکوپاژ بود، ترکیب می‌کند. یک بار دیگر اهداف ملموس عاملان عینی به درون جریانی کشیده می‌شود که از اندیشه انتزاعی تکامل فرمان می‌گیرد» (بوردول، ۱۳۸۱: ۱۱۸). «در سینما نیز عده‌ای از منتقدین، آن تولید سینمایی که بیشتر تداعی‌کننده‌ی به اصطلاح «واقعیت» و «طبیعت» بود را نوع فاخر سینما می‌دانستند و به دسته‌بندی فیلم‌ها با توجه به میزان موفقیت در متقاعدسازی تماشاگر به «واقعی بودن» می‌پرداختند. به همین ترتیب فیلم به مثابه هنر در دو شاخه قرار می‌گرفت: واقع‌گرا و ضد واقع‌گرا» (Pearson & Simpson, 2001, pp. 25-26). از سویی تماشاگریّت، از یک رو، سازمان یافته و تحمیلی است، ولی از سوی دیگر، آزاد و چند ریخت است. تجربهٔ سینمایی که از جنبه‌ای بازیگوشانه و ماجراجویانه و از جنبهٔ دیگر آمرانه است، به یک خودِ متکثر و «عجیب‌الخلقه» شکل می‌دهد



شکل ۱. عناصر مؤثر ایدئولوژی مستتر در فیلم‌های روایی از نظر کورمَک. (Cormack, 1992, 33)

که دامنه‌ای از دیدگاه‌ها و مواضع سوژه را به تصرف خود در می‌آورد. تماشاگر با آپاراتوس سینمایی، و در آن واحد، با سالن سینما و با دوربین/ دستگاهِ نمایش فیلم و نیز با کنش روی پرده رابطه‌ای «دوگانه» دارد. و این تماشاگر به واسطهٔ چندگانگی چشم‌اندازهایی که حتی قراردادی‌ترین تدوین هم فراهم‌شان می‌کند، چندگانگی بیشتری پیدا می‌کند. تا اندازه‌ای «فرافکنی‌ها و هم‌ذات‌پنداری‌های چند ریختیِ» سینما به فراسوی قطعیت‌های موجود در اخلاقیات بومی، محیط اجتماعی و وابستگی قومی گام می‌نهند. تماشاگریّت می‌تواند به فضایی آستانه‌ای برای رویاها و خودآفرینی‌ها بدل شود. مواضع و دیدگاه‌های عادیِ اجتماعی، به دلیلِ چندوجهی بودن روانیِ تماشاگریّت، موقتاً به حالت تعلیق در می‌آید (استم، ۱۳۸۳: ۲۶۸). این دوگانه‌ها متأثر از آپاراتوس جهانی سیال و متغیر هستند از مقوله‌های خوش‌بینی/ بدبینی، اعتقاد/ بی‌اعتقادی، واقع‌نمایی/خیال‌پردازی و خوش‌خیالی، عدالت/تبعیض اجتماعی و جنسیتی، دوستی و محبت/ شرارت و دشمنی، انسان دوستی/مادی‌گرایی، خودمحوری و هویت شخصی/ همبستگی و وحدت/ هویت ملی، علم باوری صرف/ مذهب‌گرایی و باورهای ماورایی.... است.

آپاراتوس مخاطب و سینما را در جریانی فعال و سیال معنا می‌بخشد که دائم در حال تغییر و جهش است. این جریان تحمیلی نیست بلکه ادراکی است. مخاطب خود را در فضای اکنون، واقعی و رئالیستی می‌بیند. او با وجود دانستن آنچه که نمایش داده می‌شود امری است تولیدی، با شخصیت و رویداد فیلم همذات پنداری کرده و آن را باور می‌کند. یعنی آنکه تماشاگر توسط متن فیلم احضار شده و در آن حضور می‌یابد و او سوژه را پیش برده، کامل کرده و به انتها می‌رساند. این رابطه دو طرفه بین مخاطب و فیلم است.

آپاراتوس سینمایی به عنوان ماده اصلی سینما شرایط ادراکی و مجموعه فضایی را در تماشای فیلم ایجاد می‌کند که می‌توان آن را به شرح زیر برشمرد:

۱. متن فیلم مواد خامی است که در ذهن مخاطب شکل گرفته، کامل شده و ایجاد باورپذیری، تداوم بصری و واقع نمایی می‌کند؛

۲. ابزار و تکنیک اساس اثرگذار در فرایند همذات‌پنداری و باورپذیری بیننده است؛

۳. دستگاه ذهنی مخاطب متشکل از فرایندهای آگاهانه و وجوه ادراکی ناخوداگاهِ سیال قابل و غیرقابل پیش‌بینی هست که در میل مخاطب به ادامه دادن فیلم تا پایان آن اثرگذار است؛

۴. شرایط زمانی، مکانی و فضایی بر نمایش فیلم تأثیر دارد و این روند در دوره‌های گوناگون شکل‌های مختلفی داشته که به سواد رسانه‌ایی مخاطب نیز وابسته است؛

۵. رابطه بیننده و فیلم رابطه‌ایی دو طرفه و تعاملی است که وابسته به قدرت تخیل، تجربه زیسته، سطوح ادراکی، و فضای گفتمانی و مسلط بر جامعه است؛

۶. مؤلفه‌های لیبدویی، تکنولوژیک و ایدئولوژی روابط هم‌پوشانی بر یکدیگر داشته و دستگاه ذهنی مخاطب وابسته و متأثر آن است (زین‌العابدینی و الستی، ۱۳۹۹: ۱۰۰).

روش پژوهش

روش تحقیق حاضر تحلیل محتوی کیفی جهت دار و

جدول ۳. نقش تقابل‌های دوتایی بر سازماندهی آپاراتوس سینمایی. (تدوین: نگارنده)

تقابل دوتایی	آپاراتوس
بازتاب- شکل‌دهی	نمایش قدرت و گاه جنسیت، القاء، اقناع، خودشیفتگی، نمایش و ترغیب جامعه به نگرشی جدید
واقعی- خیالی	واقع نمایی در جهت باورپذیری و همذات پنداری هم در آثار داستانی و هم در آثار مستند نقش اساسی دارد.
ذهنی- عینی	شیوه بیانی آشکار و عینی دارد، اما رویداد مخاطب را بسوی لایه‌های پنهان و ذهنی رهنمون می‌کند.
تعاملی- غیرتعاملی	بنا به سواد مخاطب تغییر یافته است.
اتوپیا- دستوپیا	بین اتوپیا و دستوپیا معلق و سرگردان است.
هنری- داستانی	تحت نفوذ قدرت مسلط و سینمای بدنه قرار دارند و گاه مرزهایشان مشخص نیست.
مخاطب فعال- غیرفعال	گاه به دنبال مخاطب انتخاب‌گر و فعال است و گاه بر او دیکته کرده و سرکوبش می‌کند.
شروع ـ پایان	پایان محدود و بسته نیست و در ذهن مخاطب ادامه یا ساخته می‌شود

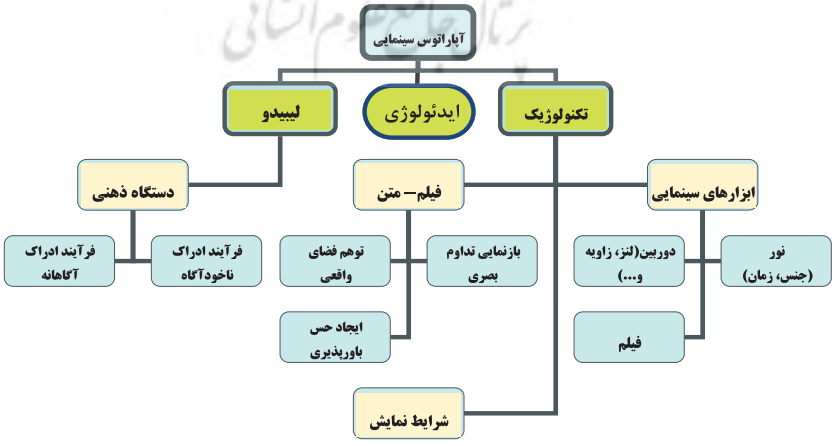
مقوله‌ای بر اساس مطالعه موردی است. «تحقیق کیفی عبارت است از هر نوع تحقیقی که یافته‌هایی را بدست می‌دهد که با شیوه‌هایی غیر از روش آماری یا هر گونه کمی‌کردن کسب شده‌اند» (استراوس و کوربین، ۱۳۸۵: ۱۸-۱۷). «پژوهشگران کیفی بر نوعی تفسیر کل‌نگر تأکید می‌کنند» (خوی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۶۰). «مطالعه موردی یکی از روش‌های تحقیق کیفی است و با توجه به این‌که یکی از ویژگی‌های عمده تحقیق کیفی، تمرکز آن بر مطالعه عمیق نمونهٔ معیّنی از یک پدیده (که به آن مورد می‌گویند) است» (گال و همکاران، ۱۳۸۶: ۹۴۲-۹۴۳). «هدف مطالعهٔ موردی بررسی همه سازمان نیست. بلکه هدف آن تمرکز بر یک مسئله یا ویژگی خاص یا یک واحد از تحلیل است» (Mohd Noor, 2008: 5). «هدف تحلیل محتوی جهت‌دار، معتبر ساختن و بسط دادن مفهومی، چارچوب تئوری و یا خود نظریه است. نظریه از پیش موجود می‌تواند به تمرکز بر سئوالات تحقیق کمک کند؛ چراکه از متغیرهای مورد نظر یا دربارهٔ ارتباط بین متغیرها، پیش بینی را فراهم می‌کند» (Mayring, 2000: 46). «در این روش بر اساس چارچوب نظری، مقوله‌های تحلیل استنباط و استخراج می‌شود. پس از تعیین مقوله‌ها نوبت به متن می‌رسد تا با این مقولات محک زده شود و میزان انطباق آن با مقولات سنجیده می‌شود» (یوسفی ارجمندی، ۱۳۸۵: ۶۵). «واحد تحلیل، واحدی است که اطلاعات از آن گردآوری می‌شود؛ واحدی که خصوصیات آن را توصیف می‌کنیم. غالبا در تحقیق کیفی واحد تحلیل متن است» (فلیک، ۱۳۸۸: ۴۱) انتخاب نمونه‌ها بر اساس محتوا صورت می‌گیرد و نه با استفاده از معیارهای روش‌شناختی، به عبارت دیگر نمونه‌گیری بر مبنای مرتبط بودن موردها (با پژوهش) و نه نمایان بودنشان انجام می‌گیرد (فلیک، ۱۳۸۸: ۱۳۵).

بدین سان سینمای ایران از ۱۳۰۴الی ۱۳۹۵ نمونه موردی پژوهش است که به عنوان گزینش هدفمند از موارد مطلوب برای رسیدن به هدف و آشکارسازی مسئله پژوهش انتخاب شده است. محور و ملاک انتخاب فیلم‌های هر دوره موارد زیر است:

۱. میزان جوایز ملی یا بین‌المللی فیلم؛
۲. میزان استقبال مردمی و فروش بالای فیلم؛
۳. توجه منتقدین و هنرمندان نسبت به فیلم (نگاه منفی یا مثبت).

در این راستا در نهایت ۲۰ فیلم شاخص هر دوره و در مجموع ۱۴۰ فیلم بر اساس معیارهای ذکرشده انتخاب و مهم‌ترین رویکردها، مؤلفه‌ها و مقوله‌هایی که بیشترین درونمایه آثار را تشکیل می‌دهند واکاوی شد. متغیرهایی بر اساس نحوه بازنمایی مقوله‌ها در هر کدام از دوره‌ها یافته شد که پس از شمارش فراوانی آن‌ها در «جدول ۴» آمده است.

همچنین در راستای نحوهٔ بازنمایی مقوله‌ها، ویژگی‌های متغیرها بر اساس «جدول ۵» بررسی و دسته‌بندی شد. واحد تحلیل نیز کلیه عناصر روایی، دیداری و شنیداری که



شکل ۲. عناصر مؤثر آپاراتوس سینمایی (زین‌العابدینی و الستی، ۱۳۹۹: ۱۰۱)

دارای معنا و مرتبط با هدف تحقیق است.

مقوله‌های که در فیلم‌ها مورد توجه قرار گرفته است: خوش‌بینی/ بدبینی، اعتقاد/ بی‌اعتقادی، واقع‌نمایی/ خیال‌پردازی و خوش‌خیالی، عدالت/تبعیض اجتماعی و

جدول ۴. نحوهٔ بازنمایی متغیرها (مقوله‌ها)ی آپاراتوس در سینمای ایران.

نوع متغیر	کد متغیر	تعداد کاربرد
کامل و به‌وضوح در فیلم مشاهده می‌شود	۱	X1
تفسیری است و می‌توان تا حدودی به آن اشاره کرد	۲	X2
وجود ندارد	۳	X3

جدول ۵. ویژگی‌های متغیرها.

ردیف	عملکرد متغیر	فرایند و ساختار	واحد تحلیل
۱	نحوه بازنمایی	مستقیم و آشکار یا پنهان و غیرمستقیم	کلیت فیلم
۲	بازنمود ژانری و تأثیرات سبکی در فیلم	اجتماعی، هنری، دینی، کمدی، پلیسی، فانتزی	کلیت فیلم
۳	روایت و داستان	واقعی و عینی است یا خیالی و داستانی است	کلیت فیلم
۴	وابستگی سازمانی فیلم	پایگاه مردمی و اجتماعی دارد یا سفارشی و دولتی است	کلیت فیلم
۵	شخصی‌سازی	برخاسته از تفکرات مولف است یا متأثر از جریانی است	کلیت فیلم

جدول ۶. رهیافت مقوله‌ها در سینمای ایران

دوره‌های سینمای ایران	حجم نمونه	مقوله‌ای آپاراتوس بازنمایی آشکار	مقوله‌ای آپاراتوس بازنمایی پنهان یا غیرمستقیم	مقوله‌ای آپاراتوس وجود ندارد	تأثیرات سبکی و ژانری	وابستگی به دیدگاه سازمانی و دولتی	تولیدات شخصی، وابستگی فردی	عینی و واقعی است	خیالی و داستانی است
اول	۱۰فیلم	٪۷۰	٪۲۳	٪۷	وجود ندارد	٪۹۰	٪۱۰	٪۵۰	٪۵۰
دوم	۱۵فیلم	٪۸۰	٪۱۵	٪۵	وجود دارد	٪۶۰	٪۴۰	٪۵۰	٪۵۰
سوم	۱۴فیلم	٪۹۰	٪۳	٪۷	وجود ندارد	٪۹۰	٪۱۰	٪۳۰	٪۷۰
چهارم	۲۰فیلم	٪۹۰	٪۸	٪۲	وجود دارد	٪۶۵	٪۳۵	٪۷۰	٪۳۰
پنجم	۲۰فیلم	٪۵۰	٪۴۵	٪۵	وجود درد	٪۹۵	٪۵	٪۶۰	٪۴۰
ششم	۲۰فیلم	٪۶۵	٪۳۰	٪۵	وجود دارد	٪۵۰	٪۵۰	٪۸۰	٪۲۰
هفتم	۲۰فیلم	٪۷۰	٪۲۰	٪۱۰	وجود دارد	٪۵۰	٪۵۰	٪۴۰	٪۶۰

جدول ۷. فرایند دوره‌ایی نحوه بازتاب و شکل‌دهی متاثر از آپاراتوس .

دوره	عنوان و تاریخ دوره	شرح دوره
اول	سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵)	بدبینی، ناباوری، بی اعتقادی در نگاهداشتن و رسیدن به نقطه اوج فرهنگ غنی ایرانی و جست‌وجوی رسیدن به اتوپیای مدرنیته جامعه غربی.
دوم	سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲)	در ابتدا نگاهی آسمانی و شاعرانه داشت که بسوی توهم و تخیل زدگی، بی اعتقادی و ابتذال رهنمون شد.
سوم	سینمای خیال (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲)	برعکس دورهٔ اول که اتوپیای خود را در سرزمینی واقعی و غربی جست‌وجو می‌کرد و دورهٔ دوم که اتوپیایش خیالی بود، این دوره اتوپیایش عناصری بودند که بعدها از پدیدآورندگان و شاخصه‌های اصلی سبکی به نام فیلمفارسی شدند. ازجمله این عناصر تأکید بر جاذبه‌های جنسی بود.
چهارم	سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷)	فیلم کالت شده «گنج قارون» و همچنین روحیه شکننده سینماگران روشنفکر که ناخواسته فیلم‌هایشان با تلخی و ناامیدی فضاسازی می‌شد، نگذاشت سینمای موج نوین ایران، اتوپیای واقعی نشات گرفته از فرهنگ ملی را به نمایش بگذارد و سینمای قبل از انقلاب همچنان در مرداب دستوپیا گرفتار بود.
پنجم	سینمای دورهٔ گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹)	اوج سینمای ایران به سمت مضامین اتوپیایی است.
ششم	سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰)	مصرف و تجمل‌گرایی، دورشدن از موضوعات روستایی و خارج از شهر و باور داشتن تقدیری از پیش تعیین‌شده که راه تغییری برای آن نیست سینمای این دوره را به سوی یاس دستوپیایی رهنمون می‌سازد.
هفتم	سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵)	در این دوره پرفروش‌ترین فیلم سال فیلم‌های گریزخواه بوده است. این ناامیدی و پذیرش تقدیر از پیش تعیین‌شده و سرکوب کردن نیازهای جمعی و فردی مصداق بارز غوطه‌ورشدن در فضای دستوپیایی است.

جنسیتی، دوستی و محبت/ خشونت، شرارت و دشمنی، انسان دوستی/ مادی‌گرایی، خودمحوری و هویت شخصی/ همبستگی و وحدت، علم باوری صرف/ مذهب‌گرایی و باورهای ماورایی، سکس/ پاکدامنی و عفت، موعظه و سخنرانی/ استعاری و نمادگرایی، هویت ملی/ بیگانه پرستی، واقعیت‌سازی/ برساختگرایی.

یافته‌های پژوهش

عمدتاً بکارگیری مقوله‌های مطرح‌شده در سینمای ایران شیوه بیانی آشکار داشته و در چند ژانر محدود که سعی در واقع‌نمایی دارد خلاصه می‌شود.

پس از تحلیل محتوی موردهای مطالعاتی نحوه بازتاب و شکل‌دهی متأثر از آپاراتوس سینمای ایران نیز به شرح زیر است.

فرایند تحلیل محتوای سینمای ایران بر اساس نمونه‌های منتخب نشان از آن دارد، در دورهٔ قبل از انقلاب سینمای ایران نقش کمرنگی در بازتاب باورهای ملی داشته و به استثنای آثار اندکی که در دورهٔ چهارم پخش شده است مابقی فیلمها در تلاش بوده‌اند متأثر تفکرات غربی و ایدئولوژی حاکم فرهنگ سکس و خشونت غربی را در باور مخاطب شکل و ترویج دهند. سالهای اولیه بعد از پیروزی انقلاب، سینما از شیوه راهبردی خاصی برخوردار نبود و از اواسط دهه۶۰

جدول ۸. جلوه‌های پاراتوس سینمای ایران

عنوان و تاریخ دوره	آپاراتوس
سینمای آغازین (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۵)	آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی بر آپاراتوس‌های دیگر مسلط و غلبه دارد.
سینمای بی‌تفاوتی (۱۳۲۶ تا ۱۳۳۲)	ایدئولوژی رابطه خیالی افراد با مناسبات واقعی زندگی‌شان را بازنمایی می‌کند.
سینمای خیال (۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲)	آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی و ایدئولوژی افراد موازی و بی‌ارتباطند.
سینمای دوگانه (۱۳۴۲ تا ۱۳۵۷)	آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی و آپارتوس اجتماعی در تعامل و تقابلند.
سینمای دورهٔ گذار (۱۳۵۷ تا ۱۳۶۹)	آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی بر آپاراتوس‌های دیگر مسلط و غلبه دارد.
سینمای شهرزدگی و واقع‌گرا (۱۳۷۰ تا ۱۳۸۰)	آپاراتوس‌های ایدئولوژیک دولتی با علم مقابله کند.
سینمای گریزخواه (۱۳۸۰ تا ۱۳۹۵)	ایدئولوژی افراد را به عنوان سوژه استیضاح می‌کند.

برنامه‌ریزی فرهنگی شکلی اصولی می‌گیرد، سینمای ایران به اوج خود می‌رسد و هم در بازتاب و هم شکل‌دهی جامعه پیرامونش نقش وافری داشته و تا دهه ۸۰ ادامه می‌یابد. از دهه ۸۰ سینمای ایران نسبت به بازتاب و شکل‌دهی پدیده‌های مختلف در جامعه نقش کمرنگ‌تری پیدا کرده و در پی سرگرم کردن مخاطب است. وجود دیدگاه‌های مختلف تحت تسلط آپاراتوس سینمایی در دوره‌های مختلف، سینما را دچار شکل‌ها و دگردیسی‌های فراوان و بی‌نظم کرده است. گاه واقعیت و گاه برساختگرایی واقعیت امری است که در برخی تولیدات مورد توجه و عمل قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری

سینما سعی دارد جهان عینی را که تماشاگر تجربه زیسته همانند با آن دارد و یا می‌تواند آن را در ذهنش شبیه‌سازی کند به نمایش بگذارد. از این‌روی چونان آئینه‌ایی منعکس کننده محیط پیرامون اوست. اما این بازنمایی وابسته به دستگاه آپاراتوس ایدئولوژیک است که در فضای ارگانیک و زنده‌اش جریانی تولید می‌کند که تماشاگر جذب و همسوی‌ش شود و احساس می‌کند که بر اساس نیازها و دیدارهای او تصویرسازی شده است. بیننده تکه‌ای از خود را در محیط ارگانیک و زنده احساس می‌کند. او هر چند که در دستگاه ذهنی خودش به تنهایی در جهان فیلم قرار گرفته، اما با خواسته همگانی جامعه همراه است و ادراک جمعی نسبت به رویداد و قهرمان اصلی فیلم دارد. سینما برای او دیگری نیز هست و او می‌خواهد شبیه یا همسان آن باشد و بدین‌سان خود را وارد فضای خیالی فیلم جست‌وجو می‌کند. هر چند که جریان آپاراتوس بر مخاطب اثرگذار است اما حضور مخاطب آگاهانه است و نقش فعالانه او به فیلم ماهیتی واقعی می‌دهد.

سینمای ایران پیوسته در نظرگاه گروه‌های گوناگون اعم از رهبران فکری جامعه و مردم مورد تدقیق بوده است. هنرهفتم در این مرز بوم، موضوعات و حکایات خود را از بین اعتقادات مردم دریافت کرده و به نمایش گذارده است و لیکن این رویکرد همیشگی و دائم نبوده است. واکاوی و بررسی تاریخ سینمای ایران گواهی می‌دهد که جلوه‌های آپاراتوس در رسانه سینمای ایران فیلمسازان وطنی را چه دولتی و چه مستقل متأثر ساخته و مضامین اجتماعی فیلم‌ها در دوره‌های مختلف بسمت نمایش فقر و یا پایان‌های

بی‌نتیجه و گنگ رهنمون شده است. فیلم‌های کمدی یا شاعرانه عموما بسمت ابتذال و سکس گرایش پیدا کرده است و آثار فلسفی و ایدئولوژیک قادر نبوده است جریانی را شکل داده یا بازتاب دهنده شرایط دوره باشد. آثار فاخر آن بدون استمرار و در حد تک نسخه باقی می‌ماند و تأمین کننده نیاز جامعه یا هدف واقعی فیلمساز نیست.

پیشنهادات برای تحقیقات آینده

۱. برگزاری کنفرانس‌های ویژه با هدف بررسی جایگاه تماشاگر در سینمای ایران؛

۲. ایجاد کارگروه‌های تخصصی جهت مداقه و اکشتاف عوامل مؤثر در شکل‌گیری جریان‌های مختلف فیلمسازی در سینمای ایران؛

۳. حمایت از پژوهشگران و ترغیب‌شان به منظور تولید مقاله و طرح‌های پژوهشی، پیرامون آسیب‌شناسی و شناساسی تهدیدها و فرصت‌ها در بازتاب و شکل‌دهی تماشاگرِ سینمای ایران، در راستای اهداف فرهنگی، ملی و مذهبی کَشور.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean-Louis Baudry
2. Simulation
3. Institution
4. Reflection approach
5. Shaping approach
6. Victoria, D Alexander

۷. Dystopia: در ابتدا «از واژهٔ (cacotopia) و یا به لاتین (kakotopia) سرچشمه می‌گیرد که به معنی (بدترین کشور- شهر) است. این واژه نیز از دو لغت یونانی (caco) به معنی فرعی، ثانوی، ناخوشایند، بدترین و از واژه (topia) که اشاره به مکان دارد ساخته می‌شود. در این وادی به جای به نمایش در آمدن ویژگی‌های زیبا و حُسن اخلاق انسان‌های این کرهٔ خاکی، خصوصیات منفی و چه بسا زشت بشری را می‌توان در آن مشاهده کرد» (Pearsall, 1999: 578).

۸. دوربین سینما در سال ۱۹۰۰ سینما توسط مظفرالدین‌شاه پس از سفر به فرانسه به ایران آورده شد و اولین فیلمبردار، میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی بود. اولین سالن نمایش فیلم نیز در سال ۱۲۸۳ در خیابان چراغ گاز توسط ابراهیم خان صحاف‌باشی افتتاح شد. برگرفته از مقاله تاریخچه سینما: https://www.ham-shahrionline.ir/news/61994

9. Dispositif
10. Adrian Martin
11. Apparatus
12. Thierry Kuntzel
13. Daniel Dayan
14. Richard Allen
15. Bill Nichols
16. Rushton, R.
17. Bettinson, G.
18. Knowledge Effect
19. Jean-Louis Comolli
20. Paul Narboni
21. Interpellation
22. Transcendental Subject
23. Screen- Mirror
24. Illusion of Continuity

۲۵. ماندگاری دید، ماندگاری تصویر یا تداوم دید (persistence of vision) تئوری است که در آن تصور می‌شود پس از مشاهده تصاویر از محیط اطراف، پس‌دید برای حدود یک شانزدهم ثانیه بر روی شبکیه چشم، باقی بماند. این پدیده، پایه و اساس ابداع انیمیشن است. وقتی تصاویر حدوداً با سرعت ۲۴ فریم بر ثانیه از مقابل چشم ما عبور می‌کنند قادر به تشخیص تک تک آن‌ها نخواهیم بود و تصویری پیوسته در قالب یک انیمیشن را می‌بینیم.

26. Linear Perspective
27. Continuity Editing
28. Mike Cormac

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع

استراوس، آنسلم و کوربین، جولیت (۱۳۸۵)، *اصول روش تحقیق کیفی*، ترجمهٔ بیوک محمدی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

استم، رابرت (۱۳۸۳)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمهٔ احسان نوروزی، پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی.

آلتوسر، لویی (۱۳۸۶)، *ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمهٔ روزبه صدر آرا، تهران: چشمه.

بوردول، دیوید (۱۳۸۱)، علیه هنر هفتم: آندره بازن و طرح دیالکتیکی، *فصلنامه فارابی*، بنیاد فارابی، شمارهٔ ۴۶.

پین، مایکل (۱۳۷۹)، مقدمه‌ای بر بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمهٔ پیام یزدانجو، مرکز.

خوی‌نژاد، غلامرضا (۱۳۸۰)، *روش‌های پژوهش در علوم تربیتی*، تهران: سمت.

راودراد، اعظم، زندی، مسعود (۱۳۸۵)، عوامل اجتماعی مؤثر بر شکل‌گیری سینمای زن در ایران، مجلهٔ *مطالعات زنان*، شماره ۳.

زین‌العابدینی، پیام. الستی، احمد (۱۳۹۸)، از اتوپیای خیالی تا دستوپیای واقعی سینمای ایران، نشریه *باغ نظر*، شمارهٔ ۷۹، دورهٔ ۱۶، صص ۶۰-۵۱.

زین‌العابدینی، پیام؛ الستی، احمد (۱۳۹۹)، واکاوی آرمانخواهی سینما در حضور و تعامل با فضای فیلمیک و سینماتیک، *رسالهٔ دکتری* پژوهش هنر، دانشگاه تهران.

صابری، محمد. سزای تورک، محمت (۱۳۹۶)، اخلاق و ارزش‌های انسانی در فیلم‌های سینمایی قبل و بعد از

انقلاب اسلامی ایران، فصلنامه *اخلاق در علوم و فناوری*، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲.

فلیک، اووه (۱۳۸۸)، *درآمدی بر تحقیق کیفی*، ترجمهٔ هادی جلیلی، نشر نی.

گال، مردیت، و همکاران (۱۳۸۶)، *روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی*، ترجمهٔا، ر، نصر و دیگران، جلد دوم، تهران: انتشارات سمت با همکاری دانشگاه شهید بهشتی.

ماین، جودیت (۱۳۸۴)، جایگاه تماشاگری در سینما، ترجمهٔ ابوالفضل حری، مجلهٔ هنر، شمارهٔ ۶۵. برگرفته‌شده از Mayne, Judith (1993), CinemaSpectatorship, Rout ledge

یوسفی ارجمندی، آرش (۱۳۸۵)، *تحلیل محتوای کیفی مجلا علمی و دیدگاه‌های صاحب نظران با توجه به مبانی نظری پویایی‌های علم*، رسالهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

Allen, Richard (1997). *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*, Cambridge University Press.

Althusser, L (1971) *Ideology and Ideological State Apparatuses, in Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press, pp. 85-126.

Branigan, Edward & Buckland, Edward (eds). 2014. *The Routledge encyclopedia of film theory*, Routledge.

Comolli, J. and Narboni, P. (1971) Cinema/Ideology/Criticism, Translated to English by Susan Bennett, *Screen*, Volume 12, Issue 1, 1 March 1971, Pages 27–38.

Cormack, Mike (1992) , *Ideology. Ann Arbor*, MI: University of Michigan Press.

Dayan, Daniel (1974). The tutor code of classical cinema, *Film Quarterly*, 1974, 28 (1).

de Lauretis, T. and Heath, S. (eds) *The Cinematic apparatus*, London: Macmillan, 1980.

Heath, Stephen (1975). Narrative Space, *Questions of Cinema*, London: Macmillan. 19-81.

Jagodzinski, jan (2004). *Youth Fantasies: "The Perverse Landscape of the Media"*, Publisher: Palgrave Macmillan US.

Kuntzel, Thierry (1978). Thierry Kuntzel, A Note upon the Filmic Apparatu, Quarterly *Review of Film Studies* (1): 266-71

Martin, Adrian. (2014). *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art,* Palgrave Macmillan.

Mayring, p (2000). *Qualative Content Analysis, Fourm: Qualative Social Research* 1 (2) , Retrieved.

Metz, Christian (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, translated by Celia Britton, et al, Bloomington: Indiana University Press.

Mohd Noor, KB (2008). Case Study: A Strategic Research Methodology. *American Journal of Applied Sciences*, 5 (11): 1602-4.

Murphy, Paula (2005). Psychoanalysis and Film Theory Part 1: 'A New Kind of Mirror', *an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound*, text and image, Volume 2, February 2005, ISSN 1552-5112.

Parente, André & de Carvalho, Victa. (2008). "Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art". *Cinémas: Journal of Film Studies*, 55-37,1 (19)

Pearson, Roberta E., & Simpson, Philip. (2001). *Critical Dictionary of Film and Television Theory. London and New York: Routledge*.

Ritzer, George. (2007). *The Blackwell Encyclopedia of Sociology. The Reviewer's Guide to Quantitative Methods in the Social Sciences*. Blackwell Publishing Ltd. https://doi.org/10.4324/9781315755649-6

Rushton, R. Bettinson, G (2010) *What is film theory. An Introduction to Contemporary Debates*. Berkshire: open university press. Pp. 35-40.