



مقدمه

ایدئولوژی نظامی است از بازنمایی‌ها (تصاویر، اساطیر، ایده‌ها و مفهومی‌ها) که از وجود تاریخی و نقش خاص در یک جامعه برخوردار است. این تعبیری عام از تعریف خاصی از ایدئولوژی است. ایدئولوژی مجموعه‌ی سامان‌مند باورها و اندیشه‌های ثابت سیاسی و اجتماعی‌ای از جمله سیستم‌های فکری، فلسفی و مذهب که فرد، گروه یا جامعه دارد و در تعیین خطمشی، عمل یا موضع‌گیری معتقدان به آن‌ها در مسائل سیاسی-اجتماعی مؤثر است. در نتیجه ایدئولوژی از یک طرف وابسته به اندیشه‌ی سیاسی و اجتماعی است. اندیشه‌ای که در نسبت با واقعیت و در دوری و نزدیکی نسبت به آن تعریف می‌شود. و از طرف دیگر که دستمایه‌ی این نوشتار است ساحت فرهنگ را دربرمی‌گیرد.

نسبت میان ایدئولوژی و آگاهی بسیار چالش‌برانگیز است. ایدئولوژی توأمان دست‌اندرکار ساخت آگاهی و همچنین بر ساخته‌ی آن است. از این نظر ایدئولوژی با «گفتمان» نیز غرابت زیادی دارد. ایدئولوژی چه در وضعیت برساخت و چه در وضعیت ساخت آگاهی در نسبت با واقعیت قرار دارد. برداشت‌های موجود از ایدئولوژی متنوع است. و به چهار دسته‌ی عمده تقسیم می‌شود. اما در میان این دسته‌بندی‌ها نزدیک‌ترین تعریف به کارکرد واقعی ایدئولوژی از آن «مارکس» و «انگلس» است. ایشان ایدئولوژی را نوعی اندیشه‌ی انحرافی کاذب و غیر واقعی می‌دانند. بنا به این تعبیر، ایدئولوژی نوعی آگاهی کاذب و غیر واقعی است که انسان‌ها بر اساس آن عمل می‌کنند و خود نمی‌دانند که این آگاهی

دروغین است. در حقیقت آنان اینگونه می‌اندیشند که آگاهند در حالیکه آگاهی آنان توسط سرمایه‌داران به ایشان به طور ناخودآگاه تزریق شده‌است و انسان‌ها خود از آن بی‌خبرند. در نتیجه انسان سوژه‌ای در دست نظام سرمایه‌داری به حساب می‌آید. بر پایه‌ی نظریه‌ی ایدئولوژی مارکس، «لوئی آلتوسر» فیلسوف ساختارگرای فرانسوی در دهه‌ی شصت قرن گذشته به بسط نظریه‌ای پیرامون ایدئولوژی دست زد و به نوعی با حک و اصلاح و همچنین توسعه‌ی نظریه‌ی مارکس تعریف جامع و جدیدی از ایدئولوژی ارائه داد. آلتوسر از تعبیر «ایدئولوژی عملی» برای بیان نظریه‌ی خود استفاده کرده و ایدئولوژی را «رسانه»ی کمابیش ناآگاهانه‌ی رفتارهای مرسوم به حساب می‌آورد. (در اینجا منظور از رسانه ابزاری است که مانند اندام‌های جانوری تغییرات محیط اطراف را به مغز منتقل می‌کند. بواقع تعبیر رسانه به منظور تأکید بر کارکرد ناخودآگاه ایدئولوژی است. که مانند اندام‌های حیاتی بشکل ناخودآگاه تغییرات محیطی را به مغز منتقل می‌کند.) ایدئولوژی در یک بستر ناخودآگاه دست‌اندرکار تولید آگاهی کاذب است. از این نظر رسانه هم تعبیر اندام‌واره‌ی انسانی دارد و هم بر نقش رسانه‌های روز مانند رادیو و سینما و تلویزیون دلالت دارد.

ایدئولوژی و مسئله‌ی فرهنگ بر ساخته

تعریف آلتوسر از ایدئولوژی در ادامه‌ی تعریف مارکسیستی از آن است. با این تفاوت که آلتوسر ایدئولوژی را آگاهی کاملاً کاذب نمی‌داند، بلکه قسمی از آن را که ناآگاهانه است مسئول قسمتی از عملکرد انسان‌ها در جامعه می‌داند. ایدئولوژی به بیان آلتوسر دست‌اندرکار آگاهی کاذب است. یعنی دور شدن از آگاهی حقیقی و ایجاد یک کیفیت کاذب که جای آگاهی می‌نشیند. به زعم آلتوسر ایدئولوژی برای هرکسی که درون آن به سر می‌برد بیانگر رابطه‌ای خیالی با واقعیت است. همچنین ایدئولوژی یک جامعه در درجه‌ی اول ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم آن است. آلتوسر بر این نظر است که «ایدئولوژی، رابطه‌ی تخیلی افراد را با شرایط واقعی هستی‌شان بازنمایی می‌کند». (آلتوسر، ۵۷: ۱۳۸۶) در واقع در تعریف آلتوسر، ایدئولوژی مجموعه‌ای از بازنمایی‌های خیالی افراد در مورد رابطه‌شان با شرایط واقعی هستی است. در ادامه آلتوسر معتقد است: «آنچه انسان‌ها در ایدئولوژی برای خود بازنمایی می‌کنند شرایط واقعی هستی‌شان و جهان واقعی‌شان نیست، بلکه فراتر از آن رابطه‌ی آنان با این شرایط هستی‌شان است که در ایدئولوژی بازنمایی می‌شود». (همان، ۵۹-۶۰)

از نظر آلتوسر هستی عینی به مثابه‌ی جهان خارج از سوژه وجود ندارد و جهان، از رابطه‌ی سوژه با جهان و بازنمایی‌های ایدئولوژیک ساخته شده است. به تعبیر آلتوسر تصورات و خیال‌پردازی‌هایی که ما درباره‌ی واقعیت داریم تبدیل به واقعیت می‌شوند؛ یعنی ساحت نمادین جای خود را به ساحت خیالی می‌دهد که سوژه گرفتار آن است و این است عملکرد ایدئولوژی - جا زدن بازنمایی خیالی به جای واقعیت. ایدئولوژی نقابی رنگین و خیالی است که بر واقعیت نهاده می‌شود. در نتیجه مهم‌ترین دغدغه‌ی آلتوسر در تعریفش از ایدئولوژی تبیین نسبت آن با واقعیت است. فرهنگ به عنوان یکی از ساحت‌های برساخته‌ی واقعیت چه تأثیری از ایدئولوژی برده است؟ سینما هنری است که بعد از پیدایش و گسترش روزافزونش تا به امروز یکی از مهم‌ترین ساحت‌های فرهنگی جوامع به شمار می‌رود. مؤلفه‌ای که هم در ساخت فرهنگ روز مؤثر است و هم برساخته‌ی مناسبات سیاسی و اقتصادی و فرهنگی جوامع مختلف بشمار می‌رود.

در نتیجه سینما بسرعت نقشی ایدئولوژیک بخود گرفته و در این زمینه نسبت آن با ایدئولوژی حاکم از اهمیت زیادی برخوردار است.

آیا هنر بیان فرهنگی ایدئولوژی است؟ و همواره نگرش‌ها و دیدگاه‌های یک گروه خاص را دربردارد؟ برای پاسخ به این پرسش ابتدا باید نسبت میان هنر و ایدئولوژی را مشخص کرد. نسبتی که البته مجال بی‌پایان برای طرح و بحث مسائل مختلف است. اما در کل، لایه‌ی زیباشناسی به دو طریق واسطه‌ی سرشت ایدئولوژیک هنر واقع می‌شود: (۱) از طریق شرایط مادی و اجتماعی تولید آثار هنری، و (۲) از طریق رمزگان و قراردادهای زیباشناختی موجود که آثار هنری در قالب‌شان شکل می‌گیرند. ایدئولوژی ساده و مستقیم در هنر انعکاسی نمی‌یابد، نه صرفاً به دلیل آن که گونه‌های مختلفی از فرایندهای پیچیده‌ی اجتماعی واسط آن‌اند، بلکه همچنین به دلیل آنکه شیوه‌های بازنمایی شکل‌دهنده‌ی آن، خود دگرگون‌کننده‌ی ایدئولوژی‌اند. ایدئولوژی ممکن است ماده‌ی اصلی یک اثر هنری باشد (یا به عبارت دیگر، اندیشه‌ها، تصورات و ارزش‌های پذیرفته‌ی همگان بر آن چیره باشند) ولی اثر هنری بر این ماده کار می‌کند.

اگر بنا به نظر آلتوسر شرایط مادی را مهم‌ترین عاملی بدانیم که ایدئولوژی دست‌اندرکار تصاحب و همچنین شکل بخشی به آن است، ایدئولوژی با ایجاد آگاهی کاذب به نفع طبقه‌ی حاکم وضعیتی ساختاری پیدا کرده و در نتیجه درکار ساختن ساختار خاص خودش است. در ادامه بطور کلی به تعریف ساختاری ایدئولوژی در دستگاه تفکر آلتوسر اشاره می‌کنیم تا به این تر که فرهنگ و به تبع آن هنر و سینما برساخته‌ی این ساختارهای ایدئولوژیک هستند، برسیم. اما پیش از هرچیز باید یک تفکیک مهم را قائل شویم. تفکیکی که اتفاقاً در تشریح و تفسیر ایدئولوژی توسط آلتوسر لحاظ شده است. سینما حتی اگر در هر شرایطی به عنوان یکی از مؤلفه‌های فرهنگ، کارکردی ایدئولوژیک داشته باشد باید میان سینما در تعریف عام و سینمای ایدئولوژیک در تعریف خاص تفاوت قائل شد. در اینجا آلتوسر به دو تعریف و کارکرد متفاوت از ایدئولوژی اشاره می‌کند. یکی ایدئولوژی به‌مثابه‌ی ساختار و دیگری ایدئولوژی تاریخی. «آلتوسر به تبعیت از فروید که ناخودآگاه را ابدی می‌انگارد، ایدئولوژی را دارای ساختاری ابدی می‌داند، لذا وی معتقد است ایدئولوژی در مقام زیسته اشتباه نیست» (بارکر، ۱۳۸۷: ۱۴۳) این به آن معنی است که تمام کنش‌ها، رفتارها و مناسک انسانی ایدئولوژیک است. در واقع فرهنگ از منظر آلتوسر ایدئولوژیک است. آلتوسر ایدئولوژی تاریخی، یعنی «ایدئولوژی در مقام مخدوش کردن تشخیص شرایط واقعی زندگی» را اشتباه می‌داند؛ وی این دسته از ایدئولوژی‌ها را ایدئولوژی تاریخی می‌داند. او ایدئولوژی تاریخی را مورد نقد قرار می‌دهد و آن را مخدوش‌کننده‌ی بازنمایی‌های سوژه از شرایط واقعی هستی‌اش می‌داند. ایدئولوژی تاریخی گوناگونی پذیر است. لذا ما می‌توانیم انواع ایدئولوژی‌ها را در تاریخ مشاهده کنیم؛ مانند فمینیسم، مارکسیسم، لیبرالیسم، ناسیونالیسم و فاشیسم. هر کدام از این ایدئولوژی‌ها در پی مخدوش کردن بازنمایی‌های سوژه‌ها به نفع خود بوده‌اند. (همان)

پس آلتوسر دو تر مجزا برای ایدئولوژی مطرح می‌کند. تزهایی که هم در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند و هم کارکردی متفاوت دارند. در باب وجه ساختاری ایدئولوژی (به بیان دیگر ایدئولوژی به‌مثابه‌ی ساختار) آلتوسر معتقد است «ایدئولوژی تاریخ ندارد و ابدی است» (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۵۷). ایدئولوژی در طول تاریخ جاری است اما اگرچه از نظر فرم ابدی است اما از نظر محتوا گوناگونی می‌پذیرد؛ لذا ایدئولوژی‌های تاریخی همین محتوای متغیر فرم یا ساختار ایدئولوژی

هستند. بنابراین می‌توان از این گزاره‌ی آلتوسر به نتیجه‌ای که پیروان نظریه‌گفت‌مان ماند فوکو، لاکلائو و موفه رسیدند برسیم که اساساً موضوع غیر ایدئولوژیکی وجود ندارد و متغیر بودن محتوای ایدئولوژی از نظر تاریخی نیز به همین علت است، چراکه نقد یا براندازی ایدئولوژی حاکم از نظر تاریخی توسط ایدئولوژی دیگری صورت می‌گیرد... آلتوسر ایدئولوژی را دارای خصلتی دو گانه می‌داند و از نظر وی ایدئولوژی شمشیری دو لبه است: «ایدئولوژی شرایط واقعی زندگی مردم را می‌سازد، پس غلط نیست و همین طور مجموعه‌معلقی از معانی است که موجب مخدوش شدن تشخیص و بازنمایی روابط قدرت و روابط طبقاتی می‌شود، پس غلط است.» (بارکر، ۱۳۸۷: ۱۴۵) در واقع این خصلت دوگانه برگرفته از همان نظر آلتوسر است که میان ایدئولوژی به‌مثابه‌ی ساختار و ایدئولوژی تاریخی تمایز قائل می‌شود؛ لذا ایدئولوژی به‌مثابه‌ی ساختار شکل‌دهنده‌ی شرایط هستی است و سوژه از طریق ایدئولوژی، جهان را درک می‌کند، بنابراین غلط نیست؛ اما ایدئولوژی تاریخی همان‌گونه که بیان شد، مخدوش‌کننده‌ی بازنمایی‌های واقعی سوژه از شرایط هستی به نفع خودش می‌باشد، پس غلط است.

بر اساس تز دوم آلتوسر «ایدئولوژی هستی مادی دارد و هر ایدئولوژی در یک سازوبرگ یا اعمال این سازوبرگ هستی دارد.» (آلتوسر، ۱۳۸۶: ۶۲-۶۱). به باور آلتوسر ایدئولوژی به‌مثابه‌ی بازنمایی خیالی از روابط فرد و جهان با واقعیتی مادی گره‌خورده است، بنابراین ایده‌های سوژه همان کنش مادی اوست که در عمل مادی مندرج می‌شود. با توجه به این دیدگاه آلتوسر به‌عنوان مثال مصرف یک کالا که کنشی مادی است بیانگر ایده‌های سوژه‌ی مصرف‌کننده است که آلتوسر آن را آلوده به ایدئولوژی می‌داند. آلتوسر معتقد است که «مقوله‌ی هر سوژه برسازنده‌ی هر ایدئولوژی است به این دلیل کار ویژه‌ی هر ایدئولوژی تبدیل فرد عادی به سوژه است.» (همان: ۶۷)

فرهنگ به عنوان ساحتی که بر ساخته از ایدئولوژی به‌مثابه‌ی ساختار است و تابع شرایط زیسته بشمار می‌رود، بخودی خود دچار اشکال ایدئولوژیک نیست. سینما نیز به عنوان ساحت بازنمایی از همین اصل تبعیت می‌کند. ایدئولوژی زمانی که دست‌اندرکار بر ساخت فرهنگ می‌شود و آنرا ذیل گفت‌مان حاکم قرار می‌دهد دست به تولید فرهنگ ایدئولوژیک می‌زند. پس باید میان فرهنگ در تعریف عام و فرهنگ ایدئولوژیک تفاوت قائل شویم. فرهنگ ایدئولوژیک در ساحت ایدئولوژی تاریخی قرار می‌گیرد. و وابسته به سازوکارها و آپاراتوس‌های حاکم در مقطع تاریخی و سیاسی مشخص است. و به نوعی بازتاب دهنده‌ی روابط میان لایه‌های مختلف قدرت است. در اینجا فرهنگ در شکل‌دهی به بازنمایی آپاراتوس‌های حاکم نقش مهمی به‌عهده دارد. سینما نیز به تبع آن می‌تواند به سینمای ایدئولوژیک تبدیل شود. یعنی سینمایی که در پی بازنمایی فرمایشی واقعیت به منظور ایجاد آگاهی کاذب در مخاطب است. این ساحت از سینما که عمده‌تاً در تاریخ آن، فیلم‌های تبلیغی رژیم‌های توتالیتار را دربر گرفته است، ساختی ایدئولوژیک دارد. این استفاده‌ی تبلیغی از سینما منجر به پیدایش رسانه‌ی فراگیرتری شد که امروزه به عنوان ویدیوهای تبلیغاتی برای کالاهای مصرفی از آن استفاده می‌شود. در واقع ویدیوهای تبلیغاتی همان کارکرد ایدئولوژیک رسانه را بازتاب می‌دهند. چیزی که در پی ایجاد آگاهی کاذب در مخاطب است. فروش محصولات مصرفی در فاصله‌گذاری مشخص از واقعیت کیفی آن محصولات از یک طرف و همچنین جهان ذهنی کاذبی که از سوی دیگر برای مخاطب ساخته می‌شود امکان‌پذیر است. رقابت فروش و مصرف در وضعیت سرمایه‌داری بشدت وابسته به ایجاد یک واقعیت کاذب از خلال یک «هیچ» بزرگ است. و رسانه‌ی تصویر دست‌اندرکار این آگاهی‌بخشی کاذب است.

سینمای تاریخی-ایدئولوژیکِ معاصر ایران و مسئله‌ی بازنمایی

سینما مانند حوزه‌های فرهنگی دیگر هم در ساخت گفتمان‌ها شرکت می‌کند و هم خودش برساخته‌ی گفتمان‌ها بشمار می‌رود. در هر دو حالت و به تعبیر فوکویی باید پیوند میان گفتمان و قدرت را مورد واکاوی قرار داد. هر گفتمانی هم برساخته از قدرت حاکمه است و هم سازنده‌ی آن بشمار می‌رود. از این نظر گفتمان‌ها هم با قدرت هستند و هم بر قدرت! سینمای معاصر ایران طی چند دهه‌ای که از انقلاب اسلامی می‌گذرد همواره درگیر کشمکش‌های مختلفی با قدرت سیاسی حاکم بوده است. از این نظر تاریخ سینمای ایران را می‌توان به چند شکل قرائت کرد. یکی از خوانش‌های موجود براساس رابطه‌ی میان سینمای بدنه و قدرت است. ساحت فرهنگ بشکل عمومی بازتابِ گفتمان حاکم در ایران پس از انقلاب بوده است. از اینرو سینمای بدنه به عنوان ساحتی که امکان حیات اقتصادی بیشتری نسبت به جریان‌های مستقل در تاریخ سینمای معاصر ایران داشته است عمدتاً تابع گفتمان حاکم بوده است. از حیث ایدئولوژیک این سینما وجهی تاریخی پیدا کرده است. به همین دلیل آثار متعددی با رنگ و بوی ایدئولوژیک در ذیل آن ساخته شده است. در نتیجه سینمای ایدئولوژیک محصول نگاه کلان گفتمان حاکم به عرصه‌ی فرهنگ است.

اما اگر تعبیر آلتوسر از ایدئولوژی تاریخی را فرض بگیریم این سؤال پیش می‌آید که سینمای ایدئولوژیک معاصر ایران در نسبتش با واقعیت تاریخی-اجتماعی چگونه عمل کرده است؟ اگر در این میان مهم‌ترین ساحت سینما را ساحت بازنمایی بدانیم، سینمای معاصر ما در بازنمایی واقعیت تاریخی-اجتماعی تا چه حد درست عمل کرده است؟ خود پرسش ما را به سمت گونه‌ی مشخصی از فیلم‌های سیاسی سوق می‌دهد. دو فیلم «سیانور» ساخته‌ی بهروز شعبانی (۱۳۹۴) و «ماجرای نیمروز» ساخته‌ی محمدحسین مهدویان (۱۳۹۵) فیلم‌هایی هستند که از دو جهت در این بحث اهمیت دارند. یکی روایت این دو فیلم از تاریخی که معاصر زمان ما بحساب می‌آید. یک فیلم مربوط به اتفاقات نزدیک به انقلاب ۵۷ و دیگری اتفاقات مربوط به دو سال ابتدایی پیروزی انقلاب اسلامی است. از طرف دیگر کارگردان‌های هر دو فیلم از نسلی هستند که تجربه‌ی زیسته‌ای از دورانی که در فیلم‌هایشان روایت می‌کنند ندارند. هم شعبانی و هم مهدویان بطور مستقیم در کوران اتفاقات سال‌هایی که روایت فیلم‌هایشان را تشکیل داده است نبودند. و در نتیجه نسبت مستقیمی با دوران تاریخی مذکور ندارند. اما به عنوان فیلمسازان جوان این نسل سینمای ایران با بهره بردن از سازوکارهای سینمای حاکمیتی و قرار گرفتن در بدنه‌ی حاکمیتی سینما روایتی متناسب با ایدئولوژی حاکم را عرضه کردند. از این‌رو بررسی سازوکار بازنمایی ایدئولوژیک سینما و سپس بیرون کشیدن بحران معاصریت از دل جریانی که بواسطه‌ی روایت تاریخی از دوران معاصر در این دست فیلم‌ها، خود را جزو سینمای معاصر ایران بحساب می‌آورد نسبت به بررسی صحت و سقم وقایع و اتفاقات روایت شده در این فیلم‌ها اهمیت بیشتری دارد.

بازنمایی هر دوره‌ی تاریخی در سینما بدون پوشش ایدئولوژیک امکان‌پذیر نیست. همین‌که فیلمساز بسراغ سوژه‌ای تاریخی می‌رود در واقع اصل ساختاری و ابدی ایدئولوژی به معنای آلتوسری را کنار گذاشته و خود را در ساحت ایدئولوژی تاریخی قرار می‌دهد. مسئله اما شدت و ضعف برخورداری از وضعیت ایدئولوژی تاریخی است. هرچه شدت برخورداری از گفتمان حاکم در بازنمایی تاریخی بیشتر باشد، فیلم دست‌اندرکار آگاهی کاذب بیشتری است. یعنی سویه‌های فاصله‌گذارش نسبت به واقعیت بیشتر می‌گردد. سینما هرچقدر هم که به سمت مستندسازی برود و سعی کند

موضعی بی طرف نسبت به سوژه‌های تاریخی اتخاذ کند، باز هم به دلیل اینکه از زاویه دید سوژه‌ی مشخصی (کارگردان) به امور نگاه می‌کند و بواقع وضعیت بیرونی (خواه تاریخی باشد خواه طبیعی یا...) ابژه‌ی نگاه دیگری قلمداد می‌شود، دست‌اندرکار بازنمایی واقعیت است تا تصویر کردن خود واقعیت. پس هیچ تصویر ناب و بدون واسطه و کاملی از واقعیت در سینما بدست نخواهد آمد. اینجاست که عمدتاً باید نسبت سینما را با «امرواقع» در نظر گرفت تا با واقعیت.

«امر واقع» لایه‌های پنهان در پس صورت واقعیت است. سازوکارها و نسبت‌هایی است که واقعیت را شکل بخشیده و هدایت می‌کند. از این نظر هر امر واقعی در فاصله‌گذاری با گفتمان‌ها تعریف می‌شود. البته این فاصله‌گذاری لزوماً به معنای دور شدن از ساحت گفتمانی نیست. بلکه در تعریف درست و دقیق و بیان کارکرد گفتمان‌ها در برساخت واقعیت است. سینمای تاریخی-سیاسی از جنس «سیانور» و «ماجرای نیمروز» تاچه حد وفادار به امر واقع هستند؟ این دو فیلم هردو با استفاده از المان‌های زیبایی‌شناسی مرسوم در سینمای ارزشی ایران پس از انقلاب، زیبایی‌شناسی‌اشان را با سرشت ایدئولوژیک پیوند زده‌اند. فاصله‌گذاری و خطکشی مطلق میان نیروهای شرور و نیروهای ارزشی و همچنین استفاده از دوگانه‌ی خیر و شر به شکل مطلق برگرفته از یک نگاه ایدئولوژیک مذهبی به فیلم است. هم شرایط مادی ساخت این فیلم‌ها و وابستگی به رانت‌های حکومتی و هم رعایت آپاراتوس‌های فرهنگی حاکم در روایت که از دل آن هیچ شخصیت خاکستری بیرون نیامده و طیف‌ها به همان شکل سیاه و سفید محض، مقابل یکدیگر تقسیم شده‌اند و همچنین رمزگان‌ها و نشانه‌های نهفته در پس تصاویر و روایت، حکایت از غلبه‌ی ایدئولوژی بر هنر دارد. مسئله‌ی فرم در این دست از فیلم‌ها شدت موقوم ایدئولوژی تاریخی است. و از این نظر «امرواقع» را نادیده گرفته و بازتاب گفتمانی از واقعیت را در مرکز توجه قرار داده است. چراکه با دست گذاشتن بر سازوکارهای شکل‌دهنده‌ی واقعیت تاریخی امکان دخالت و تفسیر ایدئولوژیک بر اساس گفتمان حاکم کم‌رنگ می‌شود. پس در این فیلم‌های ایدئولوژیک، آگاهی کاذب ناشی از بازنمایی واقعیت جای «امر واقع» را گرفته است.

زبان سینما بعد از انقلاب هم در محتوای آثار و هم در فرم با گفتمان فرهنگی حاکم پیوند خورده است. از اینرو سینمای ارزشی بازتاب جهانی نورانی از معنویت بشمار می‌رود که سویه‌های فرمالیستی مشخصی به فیلم‌هایی از این دست از ابتدای انقلاب داده است که البته به مرور از حیث زیبایی‌شناسی با تکنیک‌های سینمایی مرسوم سینمای جهان آمیخته شده و از حیث بصری تاحدی رشد کرده است. هر دوی این فیلم‌ها رجعتی به گذشته در قالب فرم داشته‌اند. به خصوص «ماجرای نیمروز» که سعی در روایتی بازتابی و مستندگون از وقایع تابستان ۶۰ داشته که برای آن از فرم‌های نوستالژیک «روایت فتح» در کنار صحنه‌سازی‌های نزدیک به تصاویر آرشیوی مقطع انقلاب استفاده شده است. این فرم در کنار روایت فیلمساز از یک واقعه‌ی تاریخی بیش از اینکه نشانه‌ی نگاه بی‌طرف کارگردان در نمایش مقطعی از تاریخ معاصر باشد بواسطه‌ی درغلتیدن صرف در دوگانه‌ی خیر و شر و تأکید بر یک آنتاگونیسم کلاسیک و روایتی از فاتحان که دردل گفتمان سیاسی و فرهنگی حاکم قرار دارد، ذیل ایدئولوژی تاریخی قرار گرفته و هرچه فیلمساز در فرم تلاش بر تداعی عنصر مستند بر وقایع‌نگاری می‌کند، اما بواسطه‌ی ناخودآگاه تاریخی مخاطب از سایه‌ی ایدئولوژی فرار نمی‌کند. در اینجا تلاش برای خودآگاهی در مخاطب بواسطه‌ی ناخودآگاه تاریخی او در نهایت فیلم را به «روایت فاتحان» از یک واقعه‌ی تاریخی تبدیل می‌کند. و همینکه با ایدئولوژی به شکلی آشکار آمیخته می‌شود تأثیر کمتری بر مخاطب می‌گذارد. به نوعی حتی با وجود حقیقت ماجراها و اتفاقاتی که در فیلم نشان داده شده است، نقطه‌ی دید

ایدئولوژیک فیلمساز بر آن وقایع سایه انداخته و منجر به فاصله‌گذاری در مخاطب می‌شود. درکل سینمای تاریخی-سیاسی معاصر ایران درگیر مسئله‌ی بازنمایی واقعیت ذیل ایدئولوژی حاکمیت است. واین «امر واقع» را مخدوش کرده و دست‌اندرکار آگاهی کاذب در مخاطب شده است. اما مسئله‌ی مهمتر از این، وجه معاصر سینمایی است که داعیه‌دار روایتی از تاریخ معاصر است.

حیات ایدئولوژی، محاق معاصریت

ایدئولوژی درپی تغییر ماهیت و سرشت هنر به نفع گفتمان حاکم است. البته بنا به تعبیر آلتوسر این امر در ایدئولوژی تاریخی مشاهده می‌شود. هنرمندان هر عصر بنا به مواجهه‌اشان با دوران خویش نسبت خود را با آن عصر مشخص می‌کنند. هرچه این مواجهه به سمت سویه‌های تاریک دوران‌اشان باشد، هنرمند با معاصریت پیوند بیشتری دارد. و به نوعی هم درمقام انسان معاصر و هم هنرمند معاصر قرار می‌گیرد. «جورجو آگامبن» فیلسوف معاصر ایتالیایی انسان معاصر را کسی می‌داند که «نگاه خیره‌ی خود را مستقیماً به زمان خویش می‌دوزد. البته اینکار نه برای مشاهده‌ی نور و روشنی آن، بلکه کاملاً برعکس برای ادراک ظلمت و تاریکی این زمان است. تمام ادوار برای کسانی که به شکلی معاصر آن‌ها را تجربه می‌کنند تیره و تار است. معاصر کسی است که دقیقاً می‌داند به چه شیوه‌ای به این ظلمت چشم بدوزد.» (آگامبن، ۱۳۸۹: ۵۹) این تعبیر دقیقاً مقابل ایدئولوژی تاریخی قرار می‌گیرد. بواقع معاصر کسی است که واقعیت را نه از روی دست تاریخ فاتحان و نسخ مرسوم، بلکه با چشم دوختن به سویه‌های واقعی و تاریک عصر خود می‌بیند. بیشترین سبک‌های هنر در قرن اخیر دقیقاً همین سویه‌های معاصریت را دربرداشتند. با نگاهی به آثار اکسپرسیونیست‌ها یا سوررئالیست‌ها و... می‌توان توجه هنرمندان این سبک‌ها را به تاریکی‌ها و ظلمت دوران خودشان درک کرد. هرچند تمام این دست آثار و سبک‌ها درنهایت ایدئولوژی خاص خودشان را طرح کرده‌اند، اما هیچگاه دست‌اندرکار بازتاب ایدئولوژی تاریخی گفتمان‌های مرسوم دوران‌شان نبوده‌اند.

ایدئولوژی زمان را به انحصار خود درآورده و بازتابی غیر واقعی از زمان معاصر را به نمایش می‌گذارد. ایدئولوژی «معاصر» را به مثابه‌ی امر نابهنگام نمی‌فهمد. آنرا امر مفروض درنظر می‌گیرد و به دنبال سرسپردگی به دوران معاصر است. پس با زمان‌پریشی (anachronism) فاصله دارد. ایدئولوژی تاریخی زمان را در یک پیوستار با گفتمان حاکم می‌فهمد. دراینجا مراد از زمان، زمان فیزیکی نیست. بلکه زمان، همان عصر و دورانی است که هنرمند در آن به خلق اثر پرداخته است. ایدئولوژی بدنال کسانی است که بخوبی با دوران خود تطابق دارند و از هر لحاظ به آن گره خورده‌اند. درنیتجه لزومی ندارد این افراد از پس واقعیت زمان خود برآیند. در آثار سینمایی مانند «سیانور» و «ماجرای نیمروز» فیلمسازها با رجعت به زمان گذشته نوری بر اکنون نتابانده‌اند. درنتیجه قادر به دست بردن و تغییرشکل دوران معاصرشان نیستند. یعنی ردپایی از گذشته در تحول زمان معاصر که منجر به همذات‌پنداری مخاطب شده باشد کمتر در این دو فیلم به چشم می‌خورد. این مورد بخصوص بر تأکید بیش از حد کارگردان «ماجرای نیمروز» بر مستند بودن روایت و دکوپاژ فیلم‌اش پیداست. البته فیلم از این حیث نه به سینمای مستند نزدیک شده است و نه از پس دکوپاژ یک درام سیاسی-اجتماعی داستانی برآمده. بلکه صرفاً با ایستادن در میانه‌ی این دو سبک درنهایت درامی میان‌مایه عرضه کرده است. کارگردان جوان این فیلم با استفاده از یک تنش گسترده که حتی لحظه‌ای مخاطب را رها نمی‌کند تلاش

می‌کند از تمام امکان‌های روایی و بصری برای ایجاد باور تام در تماشاگر استفاده کند. اما همین ایستادن میان فرم مستند و دارم سیاسی و عدم اتخاذ موضع روشن در سبک، واقعیتی مخدوش شده را به مخاطب عرضه می‌کند. درنهایت بار ایدئولوژیکِ فیلم بر روایتِ واقعی آن می‌چربد. همین استفاده از قاب‌های مستندگون و نورپردازی و صحنه‌آرایی منطبق بر واقعیتِ تاریخی، نشان از نگاه ابتر او به زمان معاصر و روایتی متناسب با میل حاکم دارد. درکنار زیبایی‌شناسی و روایت در این فیلم‌ها که با «کلان روایت»ی برگرفته از حاکمیت سیاسی و فرهنگی سروکار دارد، بدنه‌ی سینمای معاصر ایران با تزریق پول و امکانات و همچنین شرایط سهل برای ساخت این دست فیلم‌ها رویکردی ایدئولوژیک به هنر و سینما را عیان کرده است. پس واقعیت در قالب «امرواقع» نشان داده نمی‌شود. بلکه بازنمایی واقعیت به‌گونه‌ای است که «آگاهی کاذب» متناسب با «ایدئولوژی تاریخی» را دربردارد. سینمای حاکمیتی به دنبال مخدوش کردن تمام بازنمایی‌ها و مصادره به مطلوب آن به نفع خویش است. در این میان آنچه اهمیت دارد دوری یا نزدیکی به واقعیت نیست، بلکه بازنمایی آن در دل یک سیستم مشخص و گفتمان فراگیر و حاکم است. از این رو در این دوفیلم هرچند وقایع برگرفته از واقعیت تاریخی باشند، اما سازوکار ایدئولوژیک، از همان ابتدا مهر روایت حاکم را بر آن زده است. و تمام عناصر زیبایی‌شناختی و روایی و همچنین ساختار بدنه‌ی سینمایی مؤید این ایدئولوژی هژمون هستند. فیلمساز معاصر به تبعیت از تعریف «معاصر» در انقیاد هیچ سیستمی قرار نمی‌گیرد. چرا که ویزور دوربینی که او از پشت آن روایت می‌کند ابتدا باید متعلق به خودش باشد. هرچه این خوداتکایی سوپرکتیو در هنرمند بیشتر باشد سویه‌های معاصر اثر او بیشتر خواهد بود. از این رو این دست فیلم‌ها علی‌رغم روی برهه‌ای از تاریخ معاصر انگشت گذاشته‌اند، اما اثری «معاصر» به حساب نمی‌آیند. چراکه سایه‌ی یک ایدئولوژی تاریخی آن‌ها را پوشانده است. و اما این سایه را چگونه می‌توان توضیح داد؟ به نظر می‌رسد ایدئولوژی، و بازوی بصری آن یعنی سینمای متبوعش، شهوت بی‌حد و حصری نه برای «روایت معاصرت» که برعکس، «برسازی معاصرت» دارد. تاریخ معاصر در این سینما، روایتی مبتنی بر مستندات تاریخی نیست و اساساً نمی‌تواند باشد. این تاریخ، صرفاً روایتی است که از مجرای آن «خود» را مشروع می‌سازد. هیچ تاریخی در ذیل هیچ نگره ایدئولوژیک بدون در نظر گرفتن «منافع ایدئولوژی» روایت نمی‌شود. این یک تاریخ به معنای حقیقی و پژوهشگرانه‌اش نیست، بلکه صرفاً بازنمایی رویدادهای گذشته‌ای است که به مثابه تمهیداتی مشروع ساز برای وضع موجود به «خدمت» گرفته شده اند. ایدئولوژی تاریخی چون مخدوش‌کننده‌ی شرایط بازنمایی هستی تاریخی-اجتماعی به نفع گفتمان حاکم است کارکردی غیرواقعی و نادرست دارد.

منابع:

*آلتوسر لویی: ایدئولوژی و سازوبرگ‌های ایدئولوژیک دولت؛ ترجمه‌ی روزبه صدر آرا تهران نشر چشمه (۱۳۸۶)

* ایگلتون، تری: درآمدی بر ایدئولوژی؛ ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی- تهران نشر آگه (۱۳۸۱)

* بارکر، کریس: مطالعات فرهنگی، نظریه و عملکرد؛ ترجمه‌ی مهدی فرجی، نفیسه حمیدی. تهران، پژوهش‌کنده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی (۱۳۸۷)

* آگامبن، جورجو، آپاراتوس چیست؟ - ترجمه‌ی یاسر همتی، تهران، رخدادنو (۱۳۸۹)

* مرادی، کامران، ایدئولوژی از منظر لوئی آلتوسر، مجله فلسفی زیزفون (۱۳۹۶)