فصلنامه رادیو تلویزیون/ سال هشتم/ شمارهٔ ۱۹/ بهار ۱۳۹۱/ ۷۱-۴۷ / ۲۶صفحه
Quarterly Journal of Radio Television, 2012, Vol. 8, No: 19, 47-71, 25 Pages
(تاریخ دریافت ۹۰/۱۰/۵ پذیرش نهایی ۹۰/۱۱/۱۵)

کودک و رسانه، تحلیلی در باب گفتمان‌های فیلم‌های تماشاخانه برای کودکان، از روزنهٔ اندیشهٔ دینی

دکتر باقر ساروخانی[۱]
صدیقه ایزددوست[۲]

چکیده

در مقالهٔ پیش‌رو سعی شده است تا با تحلیل و تبیین فیلم‌های تماشاخانه که در تابستان سال ۱۳۸۸، از شبکهٔ پنج سیما پخش شده است به لایه‌های پنهانی متن فیلم‌ها پی‌برده و نظام ایدئولوژیک حاکم بر آنها را با روش تحلیل گفتمان استخراج کرد. در بخش روش، الگویی ترکیبی برای تحلیل متون ارائه می‌شود که مرکب از الگوهای نورمن فرکلاف و تئو ون دایک است. یافته‌های هریک از متون، با مقوله‌های اساسی چون استعاره، تلویحات، انسجام موضعی، انسجام کلی، توصیف‌ها، اغراق و بزرگ‌نمایی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. نتیجه به‌دست آمده حاکی از این است که فیلم‌های تماشاخانه از ترویج فرهنگ دین اسلام فاصله گرفته و بیشتر گرایش به القای دیدگاه‌های غربی دارد و آنچه در سینمای غرب ساخته شده است، حاوی دو رویکرد عمده منجی‌گرایی و آخرالزمانی است. همچنین سعی درالقای تفکّر غربی و ترویج نحله‌های گوناگون (بودیسم، شیطان‌پرستی و کابالا) دارد.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، فیلم کودک، اندیشهٔ دینی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه تهران.
۲. کارشناس ارشد مدیریت

مقدمه

با ورود به عصر اطلاعات، قدرت دچار تحوّل شده و اطاعت‌پذیری جامعه تحت‌تأثیر شیوه‌های ناپیدا و غیرملموس اقناع و تبلیغ قرار گرفته است.

همان‌گونه که ساروخانی در کتاب «جامعه‌شناسی ارتباطات» با اشاره به یکی از تحقیقات دربارهٔ نژادپرستان این مورد را به‌خوبی تشریح کرده است. در این تحقیق ابتدا دو عکس، یکی تصویر سیاه‌پوست آرام و دیگری تصویر سفیدپوستی چاقو به دست و در حال تهاجم، به نژادپرستان نشان داده شد و سپس از آنان خواسته شد آن‌چه را دیده‌اند بیان کنند. نتیجه کاملاً عکس واقعیت بود چنان که همگی اظهار داشتند سیاه‌پوست چاقو به‌دست و مهاجم بوده و سفیدپوست هیچ حالت تهاجمی نداشته است (۶۹:۱۳۸۷). بیش از صد سال پیش گوستاو لوبون در یکی از آثار خود با عنوان «روان‌شناسی توده‌ها» که از نخستین تألیفات در زمینهٔ روان‌شناسی اجتماعی است، بر عامل تکرار تأکید کرده و معتقد است آن‌چه تکرار می‌شود سرانجام در ژرف‌ترین زوایای ناخودآگاه انسان، یعنی در جایی که پایه و علل کردار وی شکل می‌گیرد فرو می‌رود، چنان که پس از مدتی حتی اگر عامل رفتار فراموش شود، رفتار باقی می‌ماند. (گوستاو لوبون، ۱۳۶۹: ۱۴۶)

در عصر حاضر استفاده از زور و روش‌های جبری آشکار، رنگ باخته و با ظهور و بروز رسانه‌های همگانی و آشنایی بشر با اصول علمی و استفاده از فناوری جدیدی که در اختیار اوست، به سرعت از بُعد زمان و مکان کاسته و با استفاده از رسانه‌ها توانسته در عرصه‌های گوناگون زندگی حضور پیدا کند و اقناع را به بهترین و مؤثرترین ابزار برای حل مناسبات میان حاکمان، مردم و نیز آحاد مختلف مردم تبدیل کرده‌است. از این طریق توانسته به ترویج افکار، عقاید و باورهای خود بپردازد. از میان این رسانه ها، تلویزیون به‌دلیل آن که بیشتر در دسترس همگان است و نیز همراهی صوت و تصویر باهم، توانسته تأثیرگذاری بیشتری داشته باشد، به‌طوری‌که دنیای تخیّلی تلویزیون از طریق به نمایش‌گذاردن انیمیشن برای کودکان، این دنیا را با دنیای واقعیشان یکسان تلقی و فکر می‌کنند زندگی واقعیشان باید همان باشد که تلویزیون القاء کرده، در

صورتی‌که زندگی واقعی متفاوت از آن است.

کودکانی که به علت کاستی در سازوکارهای دفاعی، اندیشهٔ ساخته و پرداخته‌ای ندارند و به سادگی اندیشه‌ها را می‌پذیرند و هر اندیشه‌ای که به آنها انتقال می‌یابد آن را مهمترین می‌دانند و به دنبال تحقق آن می‌روند و به لحاظ انعطاف‌پذیری، آن‌چه بر ذهنشان رانده می‌شود در آن می‌ماند و جزئی از شخصیت آتی‌شان می‌شود و سپس در رفتارشان انعکاس می‌یابد. کودکان آینده‌سازان جامعه هستند، بنابراین جامعه به پردازش درست استعدادها و توانمندی‌های آنان وابسته است. (ساروخانی،۱۳۸۷ :۵)

از این رو خطر از همین جا آغاز می‌شود. اگر ما در مورد کودکان تحقیق کافی نکنیم، آنان را درست نشناسیم، برنامه‌های اثرگذار بر آنان را تحلیل علمی نکنیم، ممکن است موجبات آسیب ذهنی، روحی وروانی برای کودکان فراهم کند. اگر رسانه‌ها، اندیشه‌های نامطلوب را القاء کنند و از همهٔ قوانین خاص القاء بهره گیرند، قطعاً موجبات مسخ و انفعال کودکان را فراهم خواهند ساخت. متأسفانه هنوز پژوهش موثّقی در این زمینه صورت نگرفته است، درحالی که آیندهٔ جامعه در معرض تهدید است. از طریق این رسانه‌ها انسان‌هایی تولید می‌شوند که با ارزش‌های دینی ما مغایرت دارند و جامعه هم نمی‌تواند پذیرای این نسل باشد. در نتیجه، ناهمخوانی رسانه با خانواده باعث تشتّت در خانواده‌ها می‌شود و به‌تبع آن هنجارهای جامعه در معرض خطر قرار می‌گیرد و کودکان هم نمی‌توانند این هنجارها را تشخیص دهند و دچار سردرگمی می‌شوند.

اکنون، پرسش پیش‌روی این است که آیا برنامه‌های رسانهٔ ملی از جمله برنامهٔ تماشاخانه که بیشتر حاوی فیلم‌های خارجی است، جنبهٔ دینی دارد؟ اگر چنین است این صبغهٔ دینی چیست و چگونه برجسته می‌شود و انتقال می‌یابد؟

این پژوهش درصدد است تا با تحلیل ارزش‌های دینی و بررسی گفتمان غالب در فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه که در تابستان ۸۸ ، هر روز، به‌جز پنج‌شنبه و جمعه‌ها، از شبکهٔ پنج سیما پخش شده، به نوع تفکّر و اندیشه‌ایی که در ورای این فیلم‌ها قرار دارد، دست یابد. با توجّه به این‌که اکثر فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه خارجی هستند و حاوی

پیام‌هایی هستند که با فرهنگ ما متناقض‌اند، جا دارد، این برنامه‌ها شناخته شوند و از این طریق جامعه‌پذیری رسانه‌ای کودکان ایرانی، به طور دقیق بازتعریف، و عناصر مسلّط در این جامعه‌پذیری شناسایی شوند. از یک طرف پیام‌ها را شناسایی کرده و از طرف دیگر آنها را مورد ارزیابی، نظارت و کنترل قرار داد.

بنابراین، مسئله و پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که آیا اندیشه‌ای که در ورای فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه وجود دارد با اندیشه و باورهای اسلامی در تباین و تناقض است؟ و آیا بیشتر گرایش به القای دیدگاه‌های غربی دارد؟

طی سال‌های اخیر رسانه‌های گروهی، به‌خصوص تلویزیون، با بهره‌گیری از فیلم‌های کودک خارجی توانسته به‌عنوان منبع مهمی برای پر کردن اوقات فراغت کودکان باشد. پاره‌ای اوقات محتوای این فیلم‌ها سنخیّتی با ارزش‌ها و اعتقادات دینی ما ندارد، از این رو شناخت اندیشه‌ها، باورها و عقاید و خواست‌هایی که از این رسانه منبعث می‌شود برای افراد جامعه ضروری است، چون با سرنوشت نسل آتی جامعه سروکار دارد، کمیّت و کیفیّت آن را می‌سازد و با آن آینده را ترسیم می‌کند. همچنین روابط والدین و فرزندان تحت تأثیر القائات این نوع فیلم‌ها شکل می‌گیرد. از این‌رو کنترل و نظارت را نباید از نظر دور داشت. نظر به این‌که به لحاظ ارتباطی و رسانه‌ای هنوز کار علمی و پژوهشی درخصوص انطباق ارزش‌های دینی در فیلم کودک انجام نشده، در نظر است، ضمن بررسی این موضوع لایه‌های زیرین و نهانی موجود در این فیلم‌ها را مورد مداقه قرار دداد تا از این طریق پی برد که آیا پیام‌هایی که در دل این فیلم‌ها نهفته است با دین اسلام در تضاد و تباین است یا خیر؟

چارچوب نظری این پژوهش، مبتنی بر رویکرد نظری فوکو، در خصوص گفتمان و قدرت است. حوادث سال‌های ۱۹۶۷ به فوکو و همراهانش آموخت که قدرت مسلّط می‌تواند با استفاده از اهرم‌های قدرت، به بازتولید و حتی تقویّت قدرت پردازد. مفاهیم کلیدی فوکو در این باب چنین است:

نظام حقیقت: فوکو عقیده دارد که قدرت اجازه می‌دهد، صاحبان قدرت از طریق کنترل مدرسه و رسانه‌های جمعی، واقعیت را دستکاری و هم تحریف کنند و درنتیجه

بر استیلای خود نه تنها تداوم، بلکه قوام بخشند. بنابراین، رسانه‌ها و مدرسه کانال‌های جریان قدرت و ایدئولوژی مسلّط و ضامن تداوم و بازتولید آنند.

در حوزهٔ دانش: به نظر فوکو، در اثر «قدرت دانش»، دانش نیز از حوزهٔ قدرت جدا نیست. ما نیز به پیروی از او، در پی یافتن ارادهٔ معطوف به قدرت و البته پنهان، در گفتمان فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه که اکثراً خارجی‌اند، هستیم و تمام سعی خود را، برای آشکارسازی این قدرت ملبس به پوشش‌های گوناگون، می‌کنیم. نظر به اینکه ساختار هر متنی، از جمله فیلم‌های مورد مطالعه در پژوهش حاضر، با ساختار اجتماعی و سلطهٔ موجود در آن، به نوعی هماهنگ به نظر می‌رسد، ما سعی می‌کنیم، از این دیدگاه به آشکارسازی روابط پنهان قدرت بهره برده، به تفسیر و تبیین بازتولید گفتمان فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه و اثرات آن بپردازیم. از این رو نظرات فوکو در مورد گفتمان قدرت می‌توانند راهنما و الگوی خوبی قرار گیرند:

نظام آموزشی، جزئی از گفتمان جامعه: باید توجّه داشت، دانش و مجراها و ابزار آن تمامی گفتمان نیست. گفتمان تابع جریان نشر، از یک سو و اشاعه از سوی دیگر در تمامی جامعه جریان دارد و سازمان‌های آموزشی و خود دانش در درون آن جای می‌گیرند و معنی می‌شوند، نظام‌های آموزشی که مولّد گفتمان هستند هم تحت تأثیر ساختار قدرت سیاسی جامعه قرار دارند و هم به نوعی تولیدکننده و موجب بازتولید آن می‌شوند. به عبارت دیگر، به قول فوکو، دانش و قدرت در درون گفتمان یکی می‌شوند. گفتمان‌ها برای فوکو هستهٔ قدرت‌اند. گفتمان‌ها را باید از این دیدگاه نگریست که چگونه سازندهٔ روابط قدرتند نه از دیدگاه نویسنده یا خوانندگان آن. بدینسان از دیدگاه فوکو، گفتمان در لایه‌های زیرین و ساختار جامعه جای می‌گیرد.

گزاره‌ها، قدرت و گفتمان: منظور فوکو از گفتمان، تودهٔ بی‌شکل عبارات و گزاره‌هایی است که در آن، دیرینه شناس، نظم و قاعدهٔ پراکندگی را کشف می‌کند. واحد یا «اتم تحلیل» برای فوکو گزاره (حکم) است؛ مجموعه‌ای از علائم که درون یک گفتمان دارای معنا است. به اعتقاد فوکو، ماهیّت گزاره یا حکم، «نسبی» است و برحسب استفاده و شیوهٔ به‌کارگیری آن نوسان پیدا می‌کند. بر این اساس می‌توان در

گفتمان نظم نمادینی دید که به افراد قلمرو خود، امکان صحبت و ارتباط با یکدیگر را می‌دهد. بنابراین هر گفتمان نظمی دارد؛ اما گفتمان‌های مختلف از نظم یگانه‌ای برخوردار نیستند.

فوکو و گفتمان مدرنیته: دیدگاه‌های فوکو در یک پارادایم اصلی شکل می‌گیرد و آن نفی اندیشهٔ الوهیت است. بشرِ جامعهٔ صنعتی از نظر فوکو خدا را یا فراموش کـرد و یـا از اساس به نفی آن پرداخت. از این‌رو، حیات او از لایتناهی به تناهی کشید.

جدایی انسان از خداوند، نفی جهان بعد از دنیای ما را به دنبال داشت. بشر نه تنها دچار پوچی شد بلکه از عالم والا برید و به جهان خاکی تن داد و در امتداد این اندیشه دچار آفت‌هایی چون مادّه‌گرایی، پوچی‌گرایی، مصلحت‌گرایی و آنیّت شد. تهی‌بودن این گفتمان از معنی و معنویّت که نیاز طبیعی انسان است، ناپایداری آن را رقم زد. دوران پست‌مدرن را دورانی می‌بینیم که در آن آشتی بین انسان و آفریدگار معنای آشتی انسان با ذات هستی خود را به‌همراه دارد. بسط توجّه به معابد مقدّس، گرایش به خداوند و نگاه همه‌جا به خدای جدید[1]، موجب شد، حتی در بعضی نقاط جهان، سیاست‌مداران را نیز مأمور خداوند در روی زمین بدانند.

بیریوکف دربارهٔ نقش فرهنگی ـ ایدئولوژی تلویزیون می‌گوید: تلویزیـون بـه‌عنـوان وسیله‌ای برای شکل‌دادن به افکار عمومی با زیر پوشش قراردادن معضلات اجتمـاعی و مسائل مربوط به سیاست داخلی و خارجی و همچنین با عرضهٔ برنامـه‌هـای تفریحـی و نمایشی، خود را می‌نمایاند. بدون توجّه به نوع برنامه‌ای که از تلویزیون پخش می‌شـود، این وسیلهٔ ارتباطی در هر حال، ملزم بـه ارائـهٔ یـک پیـام ایـدئولوژیکی اسـت. تعـدد و گوناگونی اشکال و قالب‌ها، روش‌ها و متونی که به‌وسـیلهٔ برنامـه‌سـازان بـه‌کـار گرفتـه می‌شود، در واقع بیانگر مجموعه‌ای از اصول و گرایش‌های ایدئولوژیک تلویزیـون و یـا به سخن دیگر مبیّن وظایف اصلی است که در زمینهٔ ایـدئولوژی از سـوی طبقـهٔ حـاکم برای تلویزیون تعیین می‌شود.ایـن ایـدئولوژی مـنعکس‌کننـده وضـع ملـی، فرهنگـی و سیاسی خاص کشـور مربوطـه اسـت (بیریوکـف،۱۳۷۲ :۱۱۴). هـایبرت معتقـد اسـت:

1. neo-pantheism

شواهد و مدارکِ موجود در زمینه‌های ارتباطی نشان می‌دهند که ما از مرحلهٔ شناخت به مرحلهٔ ادراک می‌رسیم و تغییر عقاید و ارزش‌هایمان پیش از تغییر رفتار به‌دست می‌آید. همچنین آسان‌تر است که در مرحلهٔ شناخت دست به خلق ارزش‌های جدید زد؛ زیرا دریافت عقیدهٔ جدید آسان‌تر از تغییر دادن عقاید موجود است و بالاخره به‌وجود آمدن تغییرات اساسی در رفتار امر بی‌نهایت سختی است. (هایبرت،۱۹۷۵ :۵۵)

لاسول[1] معتقد است تلویزیون پیام را انتقال می‌دهد و این پیام‌ها انواع گوناگونی (اخلاقی، ارزشی، سرگرمی و تفریح، اطلاع‌رسانی و...) دارند. با این پیام‌ها، مجموعه‌ای از ارزش‌ها و مفاهیم منتقل می‌شوند. پس وجه مشترک پیام‌ها داشتن بار ارزشی است و این ارزش‌های شکل‌گرفته و منتشرشده، نوعی ایدئولوژی را می‌سازند که از جامعه به‌عنوان یک کل حمایت می‌کند. (لاسول،۱۹۴۰:۱۲۴)

دیدگاه‌ها در حوزهٔ دین: از نظر دورکیم[2] «دین یک نظام یکپارچهٔ عقاید و اعمال مربوط به چیزهای مقدس است. یعنی همان چیزهایی که جدا از پدیده‌های عادی‌اند و ازمحرمات به شمار می‌آیند. عقاید و اعمالی که همهٔ کسانی را که به این عقاید و اعمال معتقدند در یک اجتماع واحد اخلاقی به نام کلیسا یکپارچه می‌سازند» (دورکیم،۱۳۸۶: ۴۷). پیتر برگر[3] (۱۳۸۱) می‌گوید: چندگانه‌شدن زیست جهان‌های اجتماعی، تأثیر عمده‌ای در حوزهٔ دین داشته است. دین، ساختاری شناختی و هنجاری است که احساسِ بودن در کاشانهٔ خود در جهان هستی را برای انسان ممکن می‌سازد. به زعم برگر، این موقعیت درجهان مدرن سست شده و مشهورترین پیامد آن، خصوصی‌شدن دین بوده است. (ص ۸۹).

یکی از رویکردهای گفتمانی که به تحلیل رخدادهای اجتماعی ـ سیاسی می‌پردازد، تحلیل انتقادی گفتمان است. تحلیل انتقادی گفتمان از طریق غیر طبیعی‌سازی کنش‌های گفتمان و متون یک جامعه، یعنی با شفاف و قابل رؤیت‌ساختن آن‌چه در گذشته ممکن بود نامریی و به ظاهر طبیعی جلوه کند، عمل می‌کند و تحلیل‌گران انتقادی سعی دارند

1. Lasswell,H
2. Dorkim
3. Berger

تا درهم تنیدگی کنش‌های گفتمان زبانی را با ساخت‌های سیاسی ـ اجتماعی در سطح گسترده‌تر قدرت و حاکمیت به تصویر بکشند. (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۷)

در تحلیل گفتمان، تنها لغات مجرّد و انتزاعی معنادار نیستند، لغات در جملات و سپس فحوای ارتباطی انسان‌ها معنی واقعی خود را می‌یابند. از دیدگاهی باز هم وسیع‌تر، می‌توان گفت «گفتمان، سازندهٔ معنا در ارتباطات اجتماعی است، شکل‌دهنده ذهنیّت در روابط سیاسی و نیز روابط قدرت است. هر فعالیّتی در قالب تعاملات فرهنگی که به تبادل معنا بیانجامد نوعی گفتمان است و به تعبیر «تیم دانت» وقتی ما با افرادی که با ما هم‌عقیده هستند صحبت می‌کنیم یا با کسانی که با ما اختلاف نظر دارند، جدل می‌کنیم، این کنش‌ها را از رهگذر زبان انجام می‌دهیم، و اینگونه، ارتباط برقرار می‌کنیم. افراد حتی می‌توانند ایده‌های خود را در تصاویر، حرکات و ارتباطات غیرکلامی بیان کنند، پس تمامی اشکال ارتباط فرهنگی می‌توانند گفتمان تلقی شوند. (تاجیک،۱۳۷۸: ۶)

بر این اساس، ما زبان را همچون فوکو یک عنصر منفعل که تحت تأثیر پیرامون خود قرار می‌گیرد، نمی‌شناسیم. بلکه زبان را عنصری اثرگذار در تغییر هر آن چیزی که با آن در ارتباط است، می‌دانیم. همان‌طور که شیوهٔ صحبت کردن ما نوع ارتباط ما را مشخص می‌کند، انعکاس جهان ما و هویت ما نیز می‌باشد.

روش

در این پژوهش، برای تحلیل و تبیین فیلم‌های سینمایی برنامهٔ تماشاخانه برای رسیدن به لایه‌های پنهانی متن‌های فیلم‌ها و کشف نظام ایدئولوژیک حاکم بر آنها، از روش تحلیل گفتمان استفاده شده است. این روش، روشی کیفی است که، از اصلاح روش‌های اولیهٔ تحلیل رسانه‌ها، حاصل شده است. اصلاحی که، شالودهٔ زبان‌شناسی دارد. تحلیل انتقادی گفتمان، به طور عمده تشریح داده‌های کیفی است و نه داده‌های کمّی. «تحلیل گفتمان، در سه سطح انجام می‌شود: توصیف، تفسیر، تبیین.

در این مقاله سعی بر آن است تا از سه سطح نامبرده، با استفاده از مدل عناصر گفتمانی فرکلاف و ون دایک، استفاده شود. ابتدا به مقایسهٔ نظری از الگوی فرکلاف و

ون دایک پرداخته، سپس به عناصر گفتمانی فرکلاف و ون دایک، مورد بررسی در این مقاله، اشاره می‌شود.

بنیادی‌ترین پرسش ون دایک در تحلیل گفتمان این است که چگونه ساختارهای اجتماعی به ساختارهای گفتمانی مرتبط می‌شوند؟ جواب وان دایک این است که این ارتباط به شکل مستقیم صورت نمی‌گیرد چرا که اگر این‌گونه می‌بود دیگر هیچ نیازی به ایدئولوژی نبود و تمام کنشگران و فعالان اجتماعی در یک زمان مشخص می‌بایست چیزی مشابه هم می‌گفتند و کنش یکسان از خود بروز می‌دادند. الگوی ون دایک شامل سه مؤلفهٔ کارکردهای اجتماعی، ساختارهای شناختی و بیان و بازتولید گفتمانی بود.

در الگوی فرکلاف با سه‌گانه‌ای دیگر روبرو هستیم:

بُعد اول متن یا تحلیل گفتمان است که مشتمل بر تحلیل سطح خرد مانند تحلیل واژگان، نحو و جز آن و سطوح کلان ساختار متنی مانند مؤلفه‌های بین‌فردی دخیل در متن است.

بُعد دوم، عبارت از تحلیل پِرَکتیس‌های گفتمان است. این سطح سعی می‌کند به چگونگی ساخت، تفسیر و همچنین توزیع یک متن بپردازد. فرکلاف در این سطح با نظم گفتمانی درگیر می‌شود. (او این اصطلاح را از فوکو وام گرفته است)

بُعد سوم، بررسی پِرَکتیس‌های اجتماعی که به شکل ویژه‌ای به رابطهٔ میان قدرت و ایدئولوژی با گفتمان می‌پردازد.

گرچه الگوهای فرکلاف و ون دایک هر دو دارای سه بُعد هستند اما این دو الگو تفاوت‌هایی با هم دارند. جایی که ون دایک الگوهای ذهنی و ساختارهای شناختی را میانجی ایدئولوژی و گفتمان می‌داند، فرکلاف این میانجی را در دل پِرَکتیس‌های گفتمانی می‌داند که از طریق آنها یک متن تولید و توزیع می‌شود. با این حال فرکلاف به تبعیت از ون دایک این نکته را ابراز می‌کند که تحلیل پِرَکتیس‌های گفتمانی متضمن تحلیل‌های اجتماعی ـ شناختی و تحلیل‌های بین‌متون است. پِرَکتیس‌های گفتمانی فرکلاف دارای دو بُعد اساسی است:

۱. بازاری و کالایی‌شدگی عرصهٔ گفتمان[1]

۲. دموکرات و گفتگویی‌شدگی عرصهٔ گفتمان[2]

از منظر فرکلاف بین ساختارهای خرد و کلان گفتمانی رابطه‌ای دیالکتیکی وجود دارد. «به هیچ وجه نمی‌توان گفت که کنش‌ها یا رخدادهایی خرد، از جمله تعامل کلامی، در موقعیت‌هایی که آنها را شکل می‌دهند از اهمیتی فقط موضعی برخوردارند، چرا که هر کنشی در بازتولید ساختارهای کلان سهیم است.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۹) فرکلاف ازهمین ایده به مفهوم بنیادین «نقد» پل می‌زند. از منظر فرکلاف نقد عبارت است از «آشکارسازی ارتباط متقابل بین چیزها.» (فرکلاف،۱۳۷۹: ۴۰)

عناصر گفتمانی از منظر ون دایک و فرکلاف:

۱. **تلویحات**[3]: نظرات و عقاید همواره به شکل صریح و روشن بیان نمی‌شوند بلکه گاهی بر مبنای دلالت‌های تلویحی و ضمنی شکل می‌گیرند.

۲. **اغراق و بزرگ‌نمایی**: بر مبنای مربع ایدئولوژیک، این عنصر گفتمانی با بزرگ‌نمایی ضعف‌های دیگری و اغراق در نقاط قوت خود همراه است.

۳. **استعاره**[4]: استعاره وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه برحسب جنبه‌های دیگر آن است و به‌هیچ‌وجه منحصر به آن نوع گفتمان نیست که به‌صورت کلیشه‌ای مرتبط با آن فرض می‌شود، یعنی شعر و گفتمان ادبی؛ اما کلیّه جنبه‌های تجربه را می‌توان بر حسب هر تعداد استعاره بازنمایی کرد و رابطهٔ بین استعاره‌های بدیل است که مورد توجّه خاص قرار می‌گیرد؛ چرا که استعاره‌های مختلف دارای وابستگی‌های ایدئولوژیک متفاوتی هستند.

۴. **توصیف‌ها**[5]: رویدادها در سطوح مختلفی توصیف می‌شوند. «اگر مربع ایدئولوژیک را در نظر داشته باشیم، باید انتظار داشت که اعمال خوب «ما» و اعمال بد «آنان» با گزاره‌های مفصّل، خاص و در دو سطح متفاوت توصیف شوند و در شکل

1. marketization or commodification of discourse
2. conversationalization or democratization of discourse
3. implications
4. metaphor
5. descriptions

عکس آن، اعمال بد «ما» و اعمال خوب «آنان» (به فرض اینکه توصیف شوند) به شکل عام، انتزاعی و بدون ذکر جزئیات به توصیف درآیند.»

۵. **انسجام‌موضعی**[1]: انسجام از ویژگی‌های مهّم هر متنی است و در توالی گزاره‌ها در راستای ایجاد یک کلیت واحد عمل می‌کند. «به طور کلی یک توالی از جملات زمانی شکل منسجمی دارد که بتوان مدلی برای آن ساخت» (ون دیک، ۱۹۹۸: ۳۵). با توجّه به نسبت میان ایدئولوژی و مدل که قبلاً ذکر شد، ارتباط میان ایدئولوژی و انسجام نیز امری بدیهی است. ایدئولوژی‌ها سبب انسجام می‌شوند و انسجام در راستای برقراری نوع خاصی از ایدئولوژی شکل می‌گیرد.

۶. **انسجام‌کلی**[2]: انسجام موضعی شرط لازم برای شکل‌گیری متنی منسجم است اما شرط کلی نیست. انسجام کلی به‌وسیلهٔ کلان‌سازه‌های معناشناختی شکل می‌گیرد.

1. local coherence
2. global cohrence

یافته‌ها

۱. شمشیر اژدها

فیلم شمشیر اژدها به کارگردانی آنتونی استونز در کشور هنگ‌کنک ساخته شده است.

خلاصهٔ داستان: آری و خواهرش برحسب اتفاق به سرزمین آرکادیا وارد می‌شوند. در آنجا درخت عجیبی با میوهٔ جادویی وجود دارد که روی آن نوشته، فقط یکی می‌توانید بخورید. آری از این میوهٔ جادویی به مقدار زیادی تناول کرده، سپس تبدیل به هیولا می‌شود. بعد از این اتفاق هر وقت داخل شهر می‌شود شروع به هرج و مرج و بی‌نظمی می‌کند و با بی‌رحمی و شقاوت مردم شهر را مورد حمله قرار می‌دهد. بدین نحو باعث رعب و وحشت در جامعه می‌شود و تنها راه خلاصی از این موجود شرور، شمشیر اژدها است تا از درون کالبد آری بیرون آید.

توضیح صحنه: آری و خواهرش یک روز اتفاقی به آرکادیا می‌روند، در آنجا درخت عجیبی است، که کنار آن نوشته: فقط می‌توانید یک میوه جادویی از آن بخورید. آری از میوهٔ آن درخت بیش از یکی تناول می‌کند، سپس تبدیل به هیولا می‌شود. بعد از این ماجرا هرگاه وارد شهر می‌شود آشوب به راه می‌اندازد.

استعاره: هیولا بازنمایی استعاری شیطان است که به‌راحتی می‌تواند در جسم انسان حلول کند. دارای چنان قدرتی است که هیچ انسانی توان مبارزه با او را ندارد. این اندیشه را در فیلم‌های علمی ـ تخیلی غرب مشاهده می‌کنیم. آنها با استفاده از عناصر تخیل و هیجان بذر ترس از قدرت شیطان را درون کودکان و نوجوانان می‌کارند. ترس از قدرت شیطان مقدمهٔ تسلیم‌شدن در برابر او و ناامیدی از رحمت الهی و گرایش به سمت شیطان و پرستش اوست؛ به نوعی در برابر او تسلیم شدن و بنده او گشتن است.

«مبانی کلامی شیطان‌پرستی بر این استوار است که شیطان به‌راحتی می‌تواند در جسم افراد حلول کند یا خود را به شکل‌های گوناگون درآورد» (فرج نژاد، ۱۳۸۸: ۱۳۲). برخلاف مبانی کلام شیطان‌پرستی، تا خدا اجازه ندهد کسی حقّ دخل و تصرف در بدن انسان را ندارد. شیطان فقط می‌تواند وسوسه کند نه تصرّف. به زعم پیتر برگر، دین، ساختاری شناختی و هنجاری است که احساسِ بودن در کاشانهٔ خود در جهان

هستی را برای انسان ممکن می‌سازد. این موقعیت در جهان مدرن سست شده و پیامد آن، این است که دین خصلت قطعی خود را از دست بدهد. تفکّر حاکم بر سینمای غرب، فرهنگ مادی محض است که بر فرهنگ اسلامی وارد نیست.

۲. کیمیاگر

فیلم کیمیاگر به کارگردانی ناوارو آنتونیو در انگلستان ساخته شده است. خلاصهٔ داستان: آرن پس از کشتن پدر خود و دزدیدن شمشیر او آواره بیابان‌ها می‌شود و گرگ‌ها به او حمله می‌کنند. اما کیمیاگری به نام شاهین او را نجات می‌دهد و همراه خود او را به سفر می‌برد. آنها به شهر «هَرت» می‌رسند و در منزل زنی به نام تنار که با ترو زندگی می‌کند پناه می‌گیرند. تارتن زن جادوگری که در تعقیب شاهین است، از مخفیگاه او مطلع می‌شود و اقدام به دستگیری او می‌کند. چون او را نمی‌یابد، تنار را به گروگان می‌گیرد. سپس شاهین خودش را به معبد می‌رساند تا تنار را نجات دهد. در این لحظه مأموران تارتن شاهین را دستگیر و او را زندانی می‌کنند. از طرف دیگر، تارتن با قدرت جادویی خود توانسته آرن را به معبد بیاورد. ترو که متوجّه می‌شود این سه تن به‌دست تارتن اسیر شده‌اند به کمک آنها می‌شتابد. در نهایت، تارتن با شمشیر جادویی آرن و با کمک ترو به هلاکت می‌رسد.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ یک: فیلم با جنگ دو اژدهای پرنده که از دل ابرها بیرون می‌آیند شروع می‌شود. در ادامه نمایی از شهر با نمادهایی از «ابلیسک»[1] را نشان می‌دهد. سپس دوربین به سراغ جلسه‌ای که در کاخ اعلیحضرت با حضور مسئولان دربارهٔ خشکسالی و بلایای طبیعی اتفاق افتاده می‌رود. شاهین می‌گوید: در این سرزمین یک نفر قادر به انجام چنین کار پلیدی است. فقط یک نفر.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر غربی در حوزهٔ شیطان‌پرستی به صورت نماد «ابلیسک» در نمای کلی شهر دیده می‌شود.

«نماد ابلیسک به‌عنوان یکی از نمادهای شاخص شیطان‌پرستی محسوب می‌شود.»

1. oblisk

(فرج نژاد، ۱۳۸۸: ۱۴۲)

توصیف‌ها: بیان مفصلی از آثار شوم ورود موجود شرور و شیطانی ارائه‌شده، که سعی می‌شود، به طور مفصل وضعیّت شهر بعد از ورود این موجود شیطانی نامطلوب جلوه داده شود. شیطان در ابتدای فیلم به‌صورت اژدها به نمایش گذاشته شده اما بعداً به صورت زنی جادوگر به نام تارتن ظاهر می‌شود. وی با قدرت جادویش توانسته، مرده‌ای را زنده کند (ترو یا تهانه) و از طرف دیگر، با تسخیر عالم مادی، باعث بلایای طبیعی شده و بر مردم شهر فرمانروایی کند و بدین طریق روشنایی طبیعی را به تاریکی بدل سازد.

اغراق و بزرگ‌نمایی: در این دو صحنه بزرگ‌نمایی و هراس از قدرت شیطان موج می‌زند. قدرت او مافوق قدرت خداوند است به گونه‌ای که قادر است خشکسالی در شهر ایجاد کند و تعادل و نظم شهر را بر هم زند. «چنان‌که در مبانی کلامی شیطان‌پرستان در مورد قدرت شیطان این گونه مطرح می‌شود که شیطان می‌تواند جلوی خدا بایستد و یا بر او برتری جوید» (فرج نژاد، ۱۳۸۸: ۱۳۱). رسانه‌های تحوّل‌گرا به وضع موجود قانع نبوده به دنبال تولید برنامه‌ها در حوزهٔ دین هستند، با نشان دادن برتری قدرت شیطان به خداوند به مرور باعث مسکوت نهادن دین در قوّهٔ ادراک و حس کودکان می‌شوند. جهان‌بینی توحیدی را که به زندگی معنی، روح و هدف می‌دهد از آنان گرفته و به سوی زندگی مادی و ماده گرایی سوق می‌دهند. از اگوست کنت و دورکیم به یاد داریم که دین اصل وحدت‌بخش و دارای نظام یکپارچه عقاید است. دین شیرازهٔ نیرومندی است که افراد جامعه را با یک کیش و نظام عقیدتی مشترک به یکدیگر پیوند می‌دهد. سینمای غرب با تهیّه این نوع فیلم‌ها، سعی در ایجاد کیش و نظام عقیدتی مشترک در بین کودکان است و رسانهٔ ملی با نمایش آنها و تکرار در پخش، مطابق اصل تدرّج، اندیشه‌های غربی را به‌تدریج به مخاطب خود القا می‌کند و با این عمل، آنان را به اهداف و مقاصدشان نزدیک می‌کند.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ دو: برده‌فروشان که آرن را دستگیر کرده، به پشت درشکه می‌اندازند و با خود می‌برند. در حین مسیر درشکه از حرکت باز می‌ایستد. در همین

حین نور سفیدی تمام فضا را می‌پوشاند. سپس در درشکه باز شده و شاهین کیمیاگر با تمام قد، نور سفید، در چارچوب در ظاهر می‌شود. با یک اشاره، غل و زنجیرهای دست و گردن آرن را باز می‌کند و او را از درشکه بیرون می‌آورد. به او می‌گوید: وقتی دیدم نیامدی، برای پیدا کردنت از یک «وِرد» استفاده کردم.

تلویحات: دلالت ضمنی متن بر رخ‌دادن معجزه، وجود موجود افسانه‌ای با قابلیّت جادویی است که متن سعی می‌کند قدرت او را به مخاطبش القا کند. در دنیای کارتون، بشر جدید تلاش می‌کند خود را در جریان یک تخیّل سینمایی، از بار محدودیت‌های طبیعی وجود خویش رها کند و میدان عمل وسیع‌تری برای ارضای قدرت خود به دست آورد.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر «کابالا» به صورت جادوگری در این صحنه نشان داده شده است.

«این اسم (کابالا) نامی عمومی برای فلسفه‌ای سرّی، باطنی، منحصربه‌فرد و آمیخته با علوم ماوراء الطبیعه (علوم غریبه) است که به‌طورمشخص با یهودیّت درآمیخته است. کابالا به‌عنوان عرفان یهودی شناخته شده، اما بعضی از اجزای آن نشان می‌دهد بسیار پیش‌تر از تورات به‌وجود آمده است» (ازگن،۱۹۹۲: ۲۹۸). در واقع کابالا به‌عنوان عنصر خارجی است که از بیرون به یهودیّت وارد شده است. همان‌طور که در فیلم مشاهده می‌کنیم طبق اعتقاد سکولاریسم، پرداختن به زندگی دنیوی بدون توجّه به باورهای دینی، و تحصیل و سعادت در این جهان بدون توسل به عناصر و ابزارهای جهان دیگر امکان‌پذیر است.

۳. دکتر استرنج

فیلم دکتر استرنج به کارگردانی جی اولیو و فرانک پور، محصول کشور آمریکا است.

خلاصهٔ داستان: دکتر استرنج یک عصب‌شناس است. در اثر تصادف، توانایی استفاده از دستان خود را از دست می‌دهد. بدین منظور بنا به دعوت یکی از جادوگران تبتی به نام وانگ تصمیم می‌گیرد با سفر به ارتفاعات یکی از کوه‌های فلات تبت، راهی برای درمان بیماری دستان خود پیدا کرده و همچون گذشته آنها را به‌کار گیرد.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ یک: عنوان‌بندی آغازین فیلم با نمادهای شیطانی [دایره‌ای با حروف عبری، دوائر ناقص متحدالمرکز، چشم جهان‌بین (چشم دجّال) و یا به‌نوعی عنصر نظاره و چشم بودا، همچنین علامت معروف فراماسونری‌ها (چشم) و (Ankh) سمبل شهوت‌رانی و باروری و به‌معنای روح شهوت زنان شروع می‌شود.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر غربی در حوزهٔ شیطان‌پرستی، بودائی و فراماسونری، به صورت نماد در عنوان‌بندی آغازین به‌تصویر کشیده شده است. این امرسبب می‌شود که از همان ابتدای فیلم توجّه کودکان را به این سه حوزه بیشتر و به آنها تفهیم کند که تا انتهای فیلم قرار است چه آموزه‌هایی به شما القا شود.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ دو: دکتر وقتی به تبت می‌رسد از استاد برای معالجه‌اش تقاضای کمک می‌کند. استاد به او می‌گوید: بدن شفا پیدا نمی‌کند مگر این‌که قبل از آن روح شفا پیدا کرده باشد. با این صحبت، دکتر متوجّه می‌شود که، درمان او یک درمان روحانی است. سپس درخواست مکانی برای استراحت می‌کند. وانگ او را به یک اتاق تهی از هرگونه امکانات راهنمایی می‌کند. او به وانگ اعتراض می‌کند. وانگ به او می‌گوید: رفاه فقط یک تصوّر است که خودت برای خودت می‌سازی.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر بودا به‌صورت تأمل و درون‌گرایی به نمایش گذارده شده است. دکتر خطاب به استاد می‌گوید: من برای معالجه آمده‌ام. استاد می‌گوید: بدن شفا پیدا نمی‌کند مگر اینکه قبل از آن روح شفا پیدا کرده باشد. درمانی که تو به دنبالش می‌گردی درون خودت هست. متن به مخاطب القا می‌کند که تنها راه رستگاری تأمل و درون‌گرایی است که دستیابی به آن فقط از طریق پیوستن به آیین بودا امکان‌پذیر است. این تفکّر در درازمدت طبق نظریهٔ انباشت باعث تغییر نظرات، تفاسیر و جهت‌گیری‌های مخاطب می‌شود. وقتی این اتفاق افتاد، سبب تغییر در نگرش، اعتقادات و رفتارهای مخاطب می‌شود. بر این اساس به مرور زمان رسانه نسلی را تولید می‌کند که پاسخگوی خواست سلطه‌گرانِ ابررسانه‌های جهان است.

تلویحات: دلالت‌های ضمنی بر انزواطلبی و اصالت رنج در بودیسم تأکید دارد. چنانچه که وقتی دکتر استرنج برای معالجه دستانش به تبت در محل استقرار وانگ

رفته، در آنجا برای شروع زندگی جدیدش، یک اتاق خالی بدون هیچ‌گونه امکاناتی دراختیارش می‌گذارند تا او انفرادی در آنجا زندگی کند. دکتر به محض مشاهدهٔ این صحنه به وانگ اعتراض می‌کند که وانگ در مقابل به او می‌گوید: رفاه فقط یک تصوّر است که خودت برای خودت می‌سازی. این سخن اشاره ضمنی به اصالت رنج در بودیسم دارد.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ سه: در این صحنه شاهد حملهٔ هیولاها به شهر و مبارزهٔ شاگردان استاد از جمله موردو با اعضای گروهش هستیم. هیچ‌یک از نیروهای انسانی توان مبارزه با آنها را ندارند. دو زن جادوگر با استفاده از نمادهای شیطانی طلسم را زنده می‌کنند و با تمام قوا به مبارزه با هیولا می‌پردازند و سپس او را می‌کشند.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر غربی به‌صورت سحر و جادو، به نمایش درمی‌آید. در این صحنه «دیگری» هیولا (یکی از نمادهای شیطان‌پرستی) باید فقط از طریق سلاح‌های جادویی مثل خودش از بین رود. بنابراین دو زن جادوگر با استفاده از نمادهای شیطانی (دست خفاش یا دست شیطان، ایجاد علامت x با دستان و دوائر متحدالمرکز و...) و جادو به مبارزه با هیولا می‌پردازند و موفّق به نابودی آن می‌شوند. در این فیلم سعی شده نمادهای شیطان‌پرستی در اکثر صحنه‌ها برجسته‌سازی شود تا از این طریق سلطه‌گران رسانه، پیام‌های خود را زیرکانه به خورد مخاطب دهند.

۴. فرار مرغی

فیلم فرار مرغی به کارگردانی لرد پیتر، محصول کشور آمریکا و انگلیس است.

خلاصهٔ داستان: داستان گروهی از مرغان که در یک مرغداری گرفتار شده‌اند. مرغ‌ها برده و ابزاری برای سودبردن خانم توئیدی هستند و در صورتی که تخم نگذارند کشته می‌شوند.

رهبر مرغ‌ها، جینجر، سعی در همراه‌سازی مرغان برای فرار دارد. اما به‌دلیل بی‌توجّهی آنها موفق نمی‌شود تا این‌که دو نیروی کمکی (راکی آمریکایی و فائولرانگلیسی) به کمک او می‌آیند. بدین نحو مرغان موفّق به فرار می‌شوند.

توضیح صحنه: در این صحنه داستان با ورود دستگاه پیراشکی‌پزی فیلم وارد مرحلهٔ

جدیدی می‌شود. با ورود دستگاه پیراشکی‌پزی، آیندهٔ مرغان و آرزوی آنها بـرای رفـتن به بهشت موعود به خطر می‌افتد. مرغ‌ها تصمیم می‌گیرند تا با ساخت هواپیما بـا کمـک فائولر از زندان فرار کنند. سپس با درایت جینجرو راکی آمریکایی، مرغان از شـرّ خـانم توئیدی رهایی می‌یابند و به سرزمین موعود می‌رسند. بـانو توئیـدی بـه درون دودکـش دستگاه سقوط کرده، دستگاه منفجر شده و آتش از آن شعله‌ور می‌شـود. در پایـان فـیلم نمای بازی از بهشت موعود به‌تصویر کشیده شده، کـه ایـن سـرزمین سرسـبز روی آب واقع شده است.

اسـتعاره: بازنمـایی اسـتعاری تفکّـر یهـود بـه‌صـورت هولوکاسـت (دسـتگاه پیراشکی‌پزی)، و مظلومیّت یهود در فیلم‌های غربی است. آنها با اشباع ذهـن کودکـان و نوجوانان، باورهای غلط را به‌طور برجسته و به‌صـورت فیلمـی جـذاب درمـی‌آورنـد و بدین طریق اندیشه‌ها، خواسته‌ها و امیالشان را به این قشر از جامعه می‌قبولانند.

بنا به ادعای صهیونیست‌ها و تاریخ‌نگاری غالب فاتحان پـس از جنـگ دوم جهـانی، ارتش هیتلری در دوران پنج سالهٔ جنگ جهانی دوّم با برنامهٔ قبلی (راه‌حلّ نهایی) تعـداد شش میلیون یهودی را پس از جمع‌آوری در گتوها[1]، بـه اردوگـاه‌هـای کـار اجبـاری و سپس اردوگاه‌های مرگ منتقل کردند و آنهـا را پـس از خفـه‌کـردن در اتـاق‌هـای گـاز به‌وسیلهٔ کورهٔ آدم‌سوزی نابود و بقیّه را به تبعید اجباری و زندان و اخراج از کشـورهای خود وادار کردند. (فرج نژاد، ۱۳۸۸: ۲۹۳)

تلویحات: در بـین آب واقـع بـودن ایـن سـرزمین بـه طـور ضـمنی همـان شـعار صهیونیست‌ها است، یعنی از نیل تا فرات که در پرچم اسرائیل نیز تجلّی یافته است.

صهیونیست‌ها می‌گویند چون ما از نـژاد ابـراهیم (ع) هسـتیم و در کتـاب «تـورات» چنین وارد شده است که: «در این روز خداوند بـا ابـراهیم پیمـان بسـت و گفـت: ایـن

---

۱. گتو به معنای محله یا کوی در یک شهر است که اصطلاحاً معنای آن بـه محلـه‌هـای یهـودی‌نشـین کشـورهای اروپایی اختصاص یافت. شمار زیادی از محققان، تجمّع یهودیان در گتوها را دل‌خواهانه و از روی ارادهٔ خودشان می‌دانند؛ چرا که یهودیان، زندگی و اقتصاد بسته‌ای داشته‌اند و مجبور به سکونت در گتوها نبوده‌اند. گتوها ضـامن منافع و حیات منسجم یهودیان بوده است و وقتی که از هم پاشید، داستان گتوها به پـرچم مظلومیّـت‌نمـایی یهـود تبدیل شد!

سرزمین، از رود مصر گرفته تا شط بزرگ و از آنجا تا شط فرات را به نسل تو می‌بخشم»[۱]. پس امروز، از «نیل» تا «فرات»، سرزمین ماست. پیامی که از طریق این فیلم منتقل می‌شود دارای بار ارزشی است که بنابر گفتهٔ لاسول این ارزش‌های شکل‌گرفته و منتشر شده، نوعی ایدئولوژی را می‌سازند که از جامعه به‌عنوان یک کل حمایت می‌کند. در این فیلم شاهد حمایت از جامعهٔ صهیونیست‌ها به‌عنوان یک کل می‌باشیم.

«خانم گلدامایر و مناخم بگین از سران صهیونیسم دربارهٔ این موضوع می‌گویند: این زمین به ما وعده داده شده بود و ما بر آن حقّ داریم.» (روژه گارودی، ۱۳۶۹: ۳۹)

همچنین کمک فائولر و راکی به فرار، بیانگر این موضوع است که رهایی و نجات اصلی و پایانی در نهایت با کمک آمریکا و انگلیس امکان‌پذیر است.

انسجام‌کلی: از دیدگاه هایبرت رسانه نقش بسیار فراگیر و مهمّی در ارائه و شکل‌گیری عقاید ایفا می‌کند و نیز قادر به تغییر عقیده و ارزش است. همان‌طور که در این فیلم، بیان کلی بر منجی موعودبودن آمریکا است، که اشاراتی عمیق و ریشه‌دار انحرافی به منجی آخرالزمان دارد. «یعنی بر اساس اصلی که مسیحیان باور دارند عیسی مسیح همان ناجی است که به آسمان صعود کرده و زمانی باز خواهد گشت. آنان مسیح را موجودی آسمانی می‌دانند نه یک موجود زندهٔ عینی» (طباطبایی، ۱۳۸۷: ۱۳۷). همان‌طور که در این فیلم، راکی آمریکایی از آسمان فرود می‌آید، ابتدا ارمغان آزادی می‌آورد و درنهایت ناجی مرغان می‌شود. از این طریق افکار عمومی بر آزادی‌خواهی و منجی بودن آمریکا شکل می‌گیرد.

۵. مورچه‌ای به‌نام زی

فیلم مورچه‌ای به‌نام زی به کارگردانی دارئل اریک، محصول کشور آمریکا است.

خلاصهٔ داستان: «زی» زندگی پرمشقّتی را پشت سر گذرانده و از این امر بسیار ناراضی است. وی در صدد جای بهتری برای زیستن است. به ناگاه یکی از مورچگان خبر از سرزمین موعودی (اینزکتوپیا) که هیچ رنج و سختی در آن نیست و همه به

۱. کتاب مقدس، سفر تکوین (پیدایش)، باب ۱۵، فقرات ۱۸-۱۲.

آرزوهایشان می‌رسند، می‌دهد. همین امر انگیزه‌ای در او ایجاد می‌کند که هدفمند به‌دنبال آرمان و آرزوهایش برود تا در نهایت به بهشت زمینی می‌رسد. از طرف دیگر، ژنرال مندیبل در پی تغییر تاریخ، پاک‌سازی جامعه و ایجاد دنیای جدید است.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ یک: ژنرال در سخنرانی به کلونی‌ها می‌گوید: امروز رؤیاهای ما حقیقی می‌شوند، رؤیای یک کلونی متحد، یک کلونی پاک، یک کلونی بزرگ، تا چند دقیقه دیگر این تونل باز می‌شود. ناپاکی‌ها شسته می‌شوند و یک روز جدید آغاز می‌شود.

استعاره: «روز جدید» «شروع تازه» بازنمایی استعاری تصویر آینده و پایان کار دنیا در فیلم‌های علمی ـ تخیلی غرب به ویژه آمریکا است. آنها با استفاده از عناصر تخیّل، هیجان و شگفتی به تماشاگر می‌قبولانند. آینده آن‌گونه خواهد بود که آنها ترسیم می‌کنند. بحث دیگر، ساختن دنیای جدید از نظر نویسندگان علمی ـ تخیلی، این است که باید از شرّ دنیای قدیم خلاص شده تا با فاجعهٔ ساختگی تخریب تونل و غرق‌شدن کلونی و کارگران در آب، زندگی جدید دیگر از سوی ژنرال آغاز شود.

مباحث آخرالزمانی که اوانجلیست‌ها در سینمای غرب آن‌را به تصویر می‌کشند این است که: دنیا به پایان می‌رسد و چیزی جز انهدام گسترده و نابودی نسل بشر (هالیوود برای القای بهتر و سهل‌تر اندیشهٔ خود به کودکان از حیوانات استفاده می‌کند) باقی نمی‌ماند و بازماندگان این فاجعهٔ جهانی که در تلاش برای ساختن زندگی دوباره‌اند، به ایجاد حکومت صهیونیستی می‌پردازند. (طباطبایی، ۱۳۸۷: ۱۶۵)

انسجام‌موضعی: در این صحنه مدلی از یک دنیای شرور و ناپاک (ژنرال: ناپاکی‌ها شسته می‌شوند و یک روز جدید آغاز می‌شود) طرح شده است که بر اساس تفکّر صهیونیسم مسیحی، این دنیا باید از بین برود و دنیای جدید با حکومت صهیونیسم ایجاد گشته تا سراسر جهان به یکسان‌سازی برسد. به‌عبارت دیگر یک حکومت واحد جهانی به‌وجود آید که متن از این منظر دارای انسجام موضعی است. با شکل دادن به افکار عمومی توسط تلویزیون بر اساس دیدگاه بیریوکف می‌توان فعل و انفعالات بسیار پیچیدهٔ درونی و بیرونی تدریجی بر ذهن عموم ایجاد کرد که در نهایت به برداشت، نظر و یا نگرش عموم نسبت به پدیدهٔ جهانی‌سازی حکومت صهیونیسم منجر شود و عموم

به نقش‌پذیری عملکرد هرم قدرت برسند.

توضیح صحنهٔ شمارهٔ دو: صحنهٔ پایانی فیلم با انبوه ساختمان‌هایی با نماد «ابلیسک» به تصویر کشیده می‌شود.

استعاره: بازنمایی استعاری تفکّر غربی در حوزهٔ شیطان‌پرستی به‌صورت نماد «ابلیسک» در صحنهٔ پایانی فیلم مشاهده می‌شود این امر برای عادی‌ساختن نماد شیطان‌پرستی در منظر کودکان و نوجوانان است.

نتیجه‌گیری

بررسی‌های تحلیل گفتمان در این پژوهش نشان داده است که در کلیهٔ متون موردبررسی، توجّه خاص و ویژه‌ای به موضوع آخرالزمانی و منجی‌گرایی در فرهنگ و باور غربی شده است. آخرالزمان در این فیلم‌ها مبحثی است که اوانجلیست‌ها در سینمای غرب آن را به تصویر می‌کشند. این مباحث از جنبه‌های مختلف در فیلم‌های (شمشیر اژدها، کیمیاگر، دکتر استرنج، فرار مرغی، مورچه‌ای به نام زی) به نمایش درآمده است.

در نگاه اول به نظر می‌رسد با متنی صریح و آشکار و سرگرم‌کننده روبرو هستیم. اما با ورود به لایه‌های زیرین و پنهان فیلم‌ها، در نگاه کلی، با متنی کاملا ایدئولوژیک مواجه می‌شویم که اجزا و عناصر آن به شکل دیالکتیک جزء و کل با کلیّت فیلم به تعامل می‌پردازند و تصویری کاملاً ضد دین اسلام ارائه می‌دهند و به ترویج ادیان دیگر پرداخته می‌شود. ازجمله: فرق و نحله‌های بودیسم، شیطان پرستی، کابالا و تفکّرات فراماسونری. این امر صورت نمی‌پذیرد مگر از طریق طبیعی‌کردن ایدئولوژی مسلّط غرب، که از طریق تکرار، به ژرف‌ترین زوایای ناخودآگاه کودک فرو رود و با گذشت زمان به‌عنوان ایده‌ای ثابت و پایدار برای کودک باقی بماند.

باتوجّه به پژوهش صورت گرفته از متون مورد بررسی، که با روش تحلیل گفتمان و با یاری‌جستن از دیدگاه فوکو در باب گفتمان ـ قدرت، انجام شده است. به نظر می‌رسد که، ما نمی‌توانیم در هیچ‌جایی از گفتمان های موجود در این فیلم‌ها، ردپایی از

قدرت را مشاهده نکنیم. از طرفی این فیلم‌ها، با نقش دو پهلوی خود، می‌توانند به‌عنوان ابزار ترویج و تبلیغ خواست گفتمان حاکم، عمل کنند.

طبق گفته فوکو گفتمان، تابع جریان نشر از یک سو و اشاعه از سوی دیگر در تمامی جامعه است و نظام‌های آموزشی مولد گفتمان هستند و آنها تحت تأثیر ساختار قدرت سیاسی جامعه قرار می‌گیرند، هم به نوعی تولیدکننده و مسبب بازتولید آن می‌شوند. از این‌رو با بررسی این متون، می‌توان به سیاست‌ها و تصمیم‌گیری‌های فرهنگی سینمای غرب پی‌برد. کاملاً واضح است آن‌چه در این سینما ساخته می‌شود برای سرگرمی نیست بلکه برای تزریق ایده‌ها و اندیشه‌های خود به مخاطبان هستند.

بنابراین، بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان، این رسانه تبدیل به صحنهٔ تاخت و تاز اندیشه‌های غربی شده، فیلم‌هایی که از برنامهٔ تماشاخانهٔ شبکهٔ پنج پخش می‌شود، سعی در القای دیدگاه‌های غربی داشته و از ترویج فرهنگ دین اسلام فاصله گرفته به ترویج ادیان دیگر می‌پردازد. بدین طریق فرزندان ما را از فرهنگ دینی حاکم بر جامعه جدا و فرهنگ مسلّط غرب را به مرور جایگزین فرهنگ دینی می‌کند.

از این رو مسئولان رسانهٔ ملی نباید اهداف کلانی را که رهبر معظم انقلاب (نشر اسلام، معرفی و ترویج فرهنگ و ارزش‌های اسلام، تقویت و تکامل معنویّت جامعه) برای رسانه تبیین کردند، از نظر دور بدارند و با خرید فیلم‌های ارزان به پخش آن‌دسته از فیلم‌هایی که برخلاف دیدگاه‌های رهبری و درجهت تأمین اهداف غرب است، بپردازند. از این رو در ادامه پیشنهادهایی برای دست‌اندرکاران ارائه می‌شود:

۱. ایجاد بستر مناسب علمی و منطقی در انتقال مفاهیم مذهبی، از طریق برنامه‌های سرگرم کننده، مثل فیلم‌های سینمایی که رغبت کودکان و نوجوانان را برانگیزد و آنان را به تفکّر وادار و فرآیند تحوّل شناختی آنان را تسریع کند. این‌گونه برنامه‌ها زمینهٔ درک مفاهیم انتزاعی و متافیزیکی دین و اخلاق را فراهم می‌سازد.

۲. مرکز تحقیقات صدا و سیما با پژوهشی دربارهٔ نحوهٔ برخورد جهان غرب با اسلام در فیلم‌های تماشاخانه می‌تواند کارگشای مفیدی برای مدیران و مسئولان رسانهٔ ملی باشد. از این‌رو موجبات افزایش آگاهی آنان را از اهداف و نیّات پشت صحنهٔ این

فیلم‌ها فراهم می‌سازد. براین اساس مسئولان و برنامه‌ریزان رسانهٔ ملی موظف خواهند شد، این اهداف را مورد مدّاقه قرار دهند و مانع از تولید و پخش برنامه‌هایی از این دست شوند.

۳. در این مقاله ارزش‌های دینی در فیلم‌های برنامهٔ تماشاخانه تحلیل شد. ضروری است تأثیر فیلم‌های این برنامه بر روی کودکان و نوجوانان در تحقیقی با روش کمّی ازجمله تحلیل محتوا بررسی شود تا میزان تأثیر آن بر روی کودکان و نوجوانان سنجیده شود.

۴. همان‌گونه که سینمای غرب در صدد پررنگ‌کردن ایده‌ها و اندیشه‌های خود است و تمام تلاشش برای القای این اندیشه‌ها با استفاده از فنون پیشرفتهٔ هنری به کودکان و نوجوانان است. در مقابل، ضروری است که مسئولان و عوامل تولید ما نهایت سعی خود را برای القای اندیشه‌های دینی و مذهبی، با استفاده از جذابیت‌های بصری به این قشر از جامعه بنمایند تا هرچه سریعتر مانع از تأثیر تفکّر غربی به کودکان و نوجوانان شوند.

۵. برای شکل‌گیری هویت دینی در کودکان ونوجوانان، باید مطابق تعالیم اسلامی عمل کرد زیرا هرگونه تناقض بین تعالیم اسلامی و ارزش‌های منتقل‌شده از طریق تلویزیون، خود منجر به نوعی بی‌هویتی در بین این قشر جامعه می‌شود. از این‌رو، ضروری است، عوامل تولید از تعهد، تخصّص و مطالبات عمیق در کار رسانهٔ دینی برخوردار باشند و خود معتقد و عامل به آموزه‌های دینی باشند.

۶. اگرچه این فیلم‌ها قبل از پخش ارزیابی می‌شوند؛ امّا پیشنهاد می‌شود، این فیلم‌ها را کارشناسان ارزیاب‌پخشی که تخصص در مباحث تحلیل گفتمان دارند، ازریابی کنند تا رازها و لایه‌های پنهان آن را دریابند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آدینه‌زاده، مهدیه (۱۳۸۳). **بررسی رابطه ویژگ‌های زنان خانه دار شهری و انتخاب برنامه‌های ارشادی و تربیتی تلویزیون در شهر کرمان**، پایان‌نامهٔ ارشد دانشکدهٔ علوم تربیتی و روانشناسی دانشگاه شهید بهشتی.

آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵). **تحلیل انتقادی گفتمان**، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

اباذری، یوسف و ندا میلانی (۱۳۸۴). **بازنمایی مفهوم غرب در نشریات دانشجویی**. نامهٔ علوم اجتماعی، شمارهٔ ۲۶، تهران: دانشگاه تهران.

برگر، پیتر و بریجیت برگر (۱۳۸۱). **ذهن بی‌خانمان و نوسازی و آگاهی**. (ترجمهٔ محمد ساوجی)، تهران: نشر نی.

بیریوکف، سمنویچ، نیکلای (۱۳۷۲). **تلویزیون و دکترین‌های آن در غرب**. (ترجمهٔ محمد حفاظی)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی.

تاجیک، محمّدرضا (۱۳۷۸). **گفتمان و تحلیل گفتمانی**. تهران: فرهنگ و گفتمان، چ. اول.

دریفوس، هیوبرت و پل رابینو (۱۳۷۶). **میشل فوکو؛ فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک**. (ترجمهٔ حسین بشیریه)، تهران: نشر نی، چاپ اول.

دورکیم، امیل (۱۳۸۶). **صور بنیانی حیات دینی**. (ترجمهٔ باقر پرهام)، تهران: مرکز.

روژه گارودی (۱۳۶۹). **پروندهٔ اسرائیل و صهیونیسم سیاسی**. (ترجمهٔ نسرین حکمی)، تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی.

ساروخانی، باقر (۱۳۸۷). **جامعه شناسی ارتباطات**. تهران: نشر اطلاعات، چاپ بیست و یکم.

ـــــــــــ (۱۳۸۷). کودکان و رسانه‌های جمعی، تهران: اداره کل پژوهش و آموزش سیما، چاپ اول.

ـــــــــــ **تحلیل گفتمان**، زیر چاپ.

علوی طباطبایی، سیّد ابوالحسن (۱۳۸۷). **هالیود و فرجام جهان**. تهران: هلال، چاپ دوم.

فرج‌نژاد، محمدحسین (۱۳۸۸). **اسطوره‌های صهیونیستی سینما**. تهران: هلال، چاپ دوم.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). **تحلیل انتقادی گفتمان**. (ترجمهٔ فاطمه شایسته‌پیران... ودیگران)، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، چاپ اول.

کتاب مقدس. **سفر مکاشفات یوحنا**، باب ۲۰، فقره ۱۹.

گوستاولوبون (۱۳۶۹). **روان‌شناسی توده‌ها**، (کیومرث خواجوی، مترجم)، تهران: روشنگران

Garrett, Peter and Bell, Allan (1998). **Media and Discourse: A Critical overview**, Blackwell Publication

Hiebert, Ray eldon (1975). **Mass Media an introduction to modern communication**. New York: David McKay Co.

Lasswell, H. (1940). **The Structure and Function of Communication in Society, in L. Bryson(ed), time communication of ideas**, New Yourk, reprinted in w.Schramn (ed.,1960), Mass communication, urbana, University of Illinois

Ozgen Murat (1992). **Nedir Masonluk va Nesildir?,** Istanbul

Schiffrin, Deborah (1994**) Approaches to Discourse**. Oxford: Blackwell

Van Dijk, Teun A (1998). **Opinion and Ideologies in the Press, In Approaches to Media Discourse**, Edited by Allan Bell and Peter Garrett, Blackwell Publication

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی