جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

سینما، نئولیبرالیسم و طبقات فرودست
تحلیل اجتماعی فیلم «من، دنیل بلیک» اثر کن لوچ

محسن ماندگاری[۱]

چکیده

فیلم «من، دنیل بلیک» اثر کن لوچ، فیلم‌ساز چپ‌گرای انگلیسی است که نخل طلای جشنواره کن را از آن خود کرده است. کن لوچ در این فیلم، اگرچه بوروکراسی فرسایشی نظام خدمات اجتماعی بریتانیا را به نقد می‌کشد اما به چیزی بیشتر از بوروکراسی اداری می‌پردازد؛ او با زبانی بسیار گزنده، در قالب درامی سیاسی و تأثیرگذار، نئولیبرالیسم را به چالش می‌کشد. در این مطالعه، با استفاده از مفاهیم نئولیبرالیسم و شهروندی، به تحلیل نشانه‌شناختی آخرین ساخته کن لوچ می‌پردازد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که فیلم «من، دنیل بلیک» اگرچه به‌صورتی اغراق آمیز رنج و محنت طبقه کارگر و فرودست جامعه را در برابر دولتی بی‌رحم به‌تصویر می‌کشد و «بازتاب» دقیقی از جامعه بریتانیا نیست و کژتابی‌هایی دارد اما کن لوچ در «شکل‌دهی» افکار عمومی که هدف اصلی او از ساخت این فیلم بوده موفق است. در این تحقیق از روش نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است.

واژگان کلیدی: نئولیبرالیسم، شهروندی، من دنیل بلیک، کن لوچ، جامعه‌شناسی سینما، بازنمایی، نشانه‌شناسی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت: ۹۹/۶/۲۵ تاریخ پذیرش: ۹۹/۸/۱۵

۱ کارشناسی ارشد علوم ارتباطات، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران. ایران (نویسنده مسئول)
Email: Mmandegari@gmail.com

مقدمه

سینما به‌عنوان رسانه‌ای مهم و تاثیرگذار همواره، بستری برای طرح دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی فیلمسازان بزرگ بوده است. برخی از کارگردان‌های مولف، از این رسانه استفاده کرده‌اند تا دیدگاه خود را از طریق فیلم در جامعه مطرح کرده و افکار عمومی را از طریق سینما شکل دهند. کن لوچ، فیلم‌ساز چپ‌گرای انگلیسی از جمله این افراد است. لوچ ۸۳ ساله در طول نیم‌قرن گذشته با ساخت فیلم‌هایی درباره طبقه کارگر و فرودست جامعه، در حمایت از این طبقه ثابت‌قدم بوده و در به چالش کشیدن نظام سیاسی و برنامه‌های لیبرالیستی دولت در انگلیس سماجت به خرج داده است. او همواره با صراحت لهجه‌ای کم‌نظیر، دیدگاه‌های سوسیالیستی و چپ‌گرایانه خود را چه در قالب فیلم و چه مواضع سیاسی خارج از فیلم‌هایش بیان کرده است، بی‌سبب نیست که رسانه‌های راست‌گرا به او لقب «فیلم‌ساز طغیانگر دیوانه» داده‌اند و کارهایش را «خطابه‌های مارکسیستی» می‌خوانند.

تاملی بر سینمای کن لوچ

طی دهه‌ها، کن لوچ کشمکش مردمی را که توسط سیستم سرمایه‌داری به نابودی کشیده شده‌اند، زیر ذره‌بین برده است؛ از نوجوان محروم فیلمِ قوش (۱۹۶۹) تا چریک‌های درگیرِ مبارزات استقلال ایرلند در فیلم برنده نخل طلای «بادی که مَرغزار را لرزاند». نقطه کانونی آثار لوچ، فیلم‌نامه‌هایی واقع‌گرایانه است که بهره کمی از فریبندگی و زرق‌وبرق دارند. آثار او علیرغم روند آرام و فراغت بالی که دارند، مملو از نیات و دغدغه‌های کارگردانی است که نگاهی انسان‌گرایانه را به کار می‌بندد. (کومر[1]، ۲۰۱۹)

در اغلب فیلم‌های لوچ، قهرمان اصلی از طبقه فرودست است. در «من، دنیل بلیک»، قهرمان فیلم کارگر نجار است و در «اراذل و اوباش» که نیمی کمدی رمانتیک است و نیمی به هجو تاچریسم می‌پردازد شخصیت اصلی فیلم، استیو (با بازی رابرت کارلایل)، یک کارگر تخریب‌کار است و روی تخریب بیمارستانی کار می‌کند که قرار است تبدیل به یک آپارتمان لوکس شود.

فقرا در فیلم‌های کن لوچ قربانیانی بیچاره نیستند. آن‌ها به محترمی و باوقاری افرادی هستند که به‌اصطلاح سطوح بالای جامعه را تشکیل می‌دهند و در عین حال به مقاومت علیه محصول فرعی همین جامعه طبقاتی می‌پردازند: فقر.

1 Kumar

با اینکه دیدگاه کارگردان دربارهٔ نظام سرمایه‌داری و مذهب کاملاً روشن است، اما او شخصیت‌هایش را به کاریکاتورهایی تبدیل نمی‌کند که ایدئولوژی‌های سفت‌وسخت خود را فریاد می‌زنند. در آنچه می‌توان علامت مشخصه مخصوص به کن لوچ خواند، اظهارات آشکار سیاسی کارگردان از طریق یک کاراکتر فرعی و جزئی است. به‌عنوان‌مثال در من، دنیل بلیک، او از زبان یک رهگذر سرخوش و بددهن که به بازداشت دنیل توسط پلیس اعتراض می‌کند با اشاره به «ناکارآمدی عدالت» می‌گوید: «شما باید اون عوضی‌ها را که مردم را جریمه می‌کنند، بازداشت کنید. شما باید اون نماینده پارلمان... را بازداشت کنید...» یا در صحنه‌ای دیگر که چاینا در پاسخ به دنیل که می‌پرسد «واقعاً [مأموران مرکز کاریابی]می‌توانستند این‌قدر سریع کار من را راه بیندازند؟» می‌گوید: «تصور نکن تصادفیه. برنامه‌شون اینه که تو را دور سر بگردانند. تا جای ممکن این ماجرا را تحقیرآمیز می‌کنند. تصادفی نیست، برنامه اینه».

کن لوچ در فیلم «من، دنیل بلیک» که نخل طلای جشنواره کن ۲۰۱۶ را از آن خود کرد، اگرچه بوروکراسی فرسایشی نظام خدمات اجتماعی بریتانیا را به نقد می‌کشد، اما به چیزی بزرگ‌تر از بوروکراسی اداری می‌پردازد؛ او با زبانی بسیار گزنده، در قالب درامی سیاسی و تأثیرگذار، نئولیبرالیسم را به‌چالش می‌کشد.

کن لوچ در این فیلم تلاش در قالبی هنری، «قربانی‌شدن انسانیت را زیر چرخ‌های نئولیبرالیسم» به‌تصویر می‌کشد. او در مصاحبه‌ای گفته است، با این فیلم خواسته حس خشم مردم را از این بی‌عدالتی بیدار کند: «یک بی‌رحمی آگاهانه و عمدی بر مردم نیازمند تحمیل می‌شود و من فکر می‌کنم مردم باید به خشم بیایند. اگر مسامحه کنیم، اگر درباره‌اش نبینیم و نشنویم، کارمان به کجا می‌کشد؟ من فکر می‌کنم مردم باید شروع کنند به خشمگین‌شدن از این اوضاع و این بسیار مهم است» (وب‌سایت میدان،۱۳۹۵).

در این مقاله تلاش می‌شود با استناد به نظریه‌های نئولیبرالیسم و شهروندی، فیلم «من، دنیل بلیک» مورد بررسی و واکاوی قرار گیرد.

مبانی نظری

ازآنجاکه تمرکز اصلی این مطالعه، تحلیل فیلم با نگاه به رابطه بین دولت و شهروندان در نظام نئولیبرالیسم است، ابتدا لازم است تعریفی نظری درباره مفهوم «نئولیبرالیسم» و سپس «شهروندی» ارائه شود.

نئولیبرالیسم

در میانهٔ پرهیز طرفداران اقتصاد آزاد از به‌کار بردن اصطلاح «نئولیبرال» (رودن[1]، ۲۰۱۶)، رایج‌ترین تعاریف صورت گرفته از این لفظ از آن مخالفان سرسخت نئولیبرالیسم است.

به اعتقاد دیوید هاروی در کتاب *نئولیبرالیسم؛ تاریخ مختصر*، نئولیبرالیسم نظریه‌ای در مورد شیوه‌هایی در اقتصاد سیاسی است که بر این مدعاست تا با گشودن راه برای تحقق آزادی‌های کارآفرینانه و مهارت‌های فردی در چارچوبی نهادی که ویژگی آن حقوق مالکیت خصوصی قدرتمند، بازارهای آزاد و تجارت آزاد است، می‌توان رفاه و بهروزی انسان را افزایش داد. از نظر نئولیبرالیسم، نقش دولت، ایجاد و حفظ یک چارچوب نهادی مناسب برای عملکرد این شیوه‌هاست، مثلاً دولت باید کیفیت و انسجام پول را تضمین کند. به علاوه، دولت باید ساختارها و کارکردهای نظامی، دفاعی، قانونی لازم را برای تأمین حقوق مالکیت خصوصی، ایجاد، و در صورت لزوم عملکرد درست بازارها را با توسل به زور تضمین کند (هاروی، ۱۳۸۶).

هاروی، نئولیبرالیسم را یک پروژه طبقاتی توصیف می‌کند که بر مبنای اندیشه لیبرال، سلطهٔ طبقاتی را به جامعه تحمیل می‌کند. دیوید م. کوتز، اقتصاددان معتقد است اساس نظریه نئولیبرالیسم، غلبه کامل سرمایه بر نیروی کار است. با ظهور بی‌ثباتی ناشی از اجرای برنامه‌های نئولیبرال، یک طبقهٔ اجتماعی با بحران‌های حاد اجتماعی- اقتصادی از قبیل عدم امنیت و ازخودبیگانگی روبه‌رو می‌شود (همان).

نئولیبرالیسم از دل برنامه‌های محافظه‌کارانه نئولیبرال داخلی بازیگران سیاسی موفق در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ نظیر میلتون فریدمن در ایالات متحده و یا سیاست سازمان روشنفکرتری چون کیف جوزف در بریتانیا بیرون آمد (هاروی،۱۳۸۶: ۳۲-۴۶). حاصل این چرخش نظری و عملی، رواج سیاست‌های اقتصادی نئوکلاسیک و گرایش فزاینده به خصوصی‌سازی در اقتصاد بوده است (بشیریه،۱۳۸۶ :۳۱۳).

این روند به شکست اندیشه‌های دولت رفاه در زمان تورم که ریشه در کینزگرایی داشت منجر شد. گروه‌های مختلف طبقات متوسط و بخش‌هایی از طبقه کارگر شروع به رأی‌دادن به احزاب و رهبرانی نمودند که از نظر اقتصادی از نوع جدید کنسرواتیسم لیبرال حمایت می‌کردند که بعداً نئولیبرال خوانده شد (عبدالله زاده، ۱۳۸۶: ۱۰۷ نقل در حاتمی نژاد و فرجی ملایی).

1 Rowden

به‌عبارتی دیگر پس از دگرگون‌شدن نوع رابطه و تعامل میان دولت، سرمایه و نیروی کار در دهه ۱۹۷۰ و افزایش تقاضا برای نظام نوین اقتصاد سیاسی در پی شکست لیبرالیسم درونی‌شده که موجب زیر سؤال رفتن کارآمدی دولت رفاه و سیاست‌های حمایت‌گرانه پس از جنگ شد، نئولیبرالیسم به‌عنوان پروژه‌ای جدید به‌منظور ترسیم و سامان بخشی نظام اقتصاد بین‌المللی متولد گشت (سلیمانی، ۱۳۸۵: ۳۳- ۳۱) که در این تفکر، دولت کوچک‌ترین اندازه را داراست (آربلانستر، ۱۳۶۷ :۱۷ نقل در حاتمی نژاد و فرجی ملایی).

دولت حداقلی لیبرالی فقط باید در زمینه‌هایی مانند: ایجاد امنیت و دفاع ملی فعالیت کند و نه در جنبه‌هایی مانند عدالت و تأمین اجتماعی و این درست در نقطه مقابل دولت رفاه است. دولت رفاه ساختاری است که «در آن دولت مسئولیت اصلی فراهم ساختن امنیت اجتماعی و اقتصادی جمعیت کشور را از طریق دادن مستمری‌ها، سودهای تأمین اجتماعی، مراقبت بهداشتی رایگان و غیره به عهده می‌گیرد» (مهربانی، نقل از مک لین، ۱۳۸۱: ۸۶۲)

در پاسخ به انتقادهای زیاد از نئولیبرالیسم، هواداران آن می‌گویند در این سال‌ها، آموزه‌های نئولیبرالیسم و اقتصاد آزاد توانسته است، صدها میلیون نفر را در سراسر جهان و به‌ویژه چین و هند از فقر مطلق بیرون بیاورد و رفاه و ثروتی بی‌سابقه برای کشورها به همراه داشته باشد و پیشرفت‌هایی مادی و اجتماعی اساسی در زندگی بشر ایجاد کند (خالقی، ۱۳۹۵).

شهروندی

برایان اس. ترنر، شهروندی را مستلزم نهادینه‌شدن حقوق اجتماعی و سیاسی می‌داند. از دید ترنر، شهروندی مجموعه حقوق و وظایفی است که به افراد هویت قانونی و رسمی اعطا می‌کند (شیانی،۱۳۸۱). اساساً شهروندی برآیند ارتباط فرد و دولت است و محتوای آن بر حسب کیفیت و چگونگی این ارتباط تعیین می‌شود (یوسفی، عظیمی هاشمی، ۱۳۸۷).

تعبیر «شهروندی اجتماعی» را عموماً به تی. اچ. مارشال نسبت می‌دهند. وی شهروندی اجتماعی را آخرین حلقه از توسعه شهروندی بعد از دو نوع قبلی آن -یعنی شهروندی مدنی و شهروندی سیاسی- می‌داند که در طول سه قرن تاریخ تحولات سیاسی اجتماعی در اروپا و به‌خصوص بریتانیا رخ داده است (موسوی و مبارکی،۱۳۹۶). در قرن ۱۸ شهروندی مدنی با حقوق ضروری برای آزادی‌های فردی مثل آزادی بیان و اندیشه، حق مالکیت و غیره شکل

گرفت. در قرن ۱۹ شهروندی سیاسی، حق مشارکت در قدرت سیاسی را تأمین کرد و در قرن ۲۰ شهروندی اجتماعی، امکان برخورداری از استانداردهای مناسب زندگی مثل بهداشت و درمان، مسکن، شغل و درآمد را فراهم نمود (مارشال،۱۹۶۴ نقل در شیانی،۱۳۸۱).

از نظر مارشال، حقوق اجتماعی شامل طیف وسیعی از انواع حقوق مانندِ حق برخورداری از کمترین میزان رفاه و امنیت و زندگی‌کردن مطابق با استانداردهای رایج و غالب در جامعه به شیوه‌های موجود متمدن است (موسوی و مبارکی،۱۳۹۶).

در آرا و نظریه‌های جامعه‌شناسان، پیوند شهروندی و رفاه اجتماعی کاملاً آشکار است. مارشال در فرآیند تکاملی شهروندی به حقوق اجتماعی پرداخته که تعیین کننده استانداردهای مناسب زندگی در زمینه بهداشت، درمان، شغل، مسکن و غیره است. در حقیقت مارشال، حقوق اجتماعی را به‌معنای موقعیت رسمی شهروندی بر پایه منابع مادی دانسته است. این پیوند حتی در تحلیل صاحب نظرانی چون مارکس که تحقق شهروندی در نظام بورژوازی را فریب و ایده طبقه مسلط دانسته‌اند مشاهده می‌شود (شیانی،۱۳۸۱).

چارچوب نظری

«بازنمایی» از مفاهیم کلیدی در مطالعهٔ انواع رسانه‌هابه ویژه فیلم‌های سینمایی است. این مفهوم عمیقاً به بحث‌های مربوط به نمایش واقعیت ارتباط پیدامی‌کند، زیرا سعی بسیاری از متون رسانه‌ای بر این است که واقعی به‌نظر برسند. اما آنچه ما در نزد خود واقعیمی‌پنداریم خارج از بازنمایی وجود ندارد. این موضوع جدای از امور واقعی و تجربی است که در جهان اطراف ما رویمی‌دهند. به دیگر سخن، منظور از بازنمایی، چیزی است که ما در قضاوت شخصی یا جمعی خود به‌عنوان واقعیت می‌پذیریم یا رد می‌کنیم (اسمیت، ۲۰۰۱).

نظریه بازنمایی به لحاظ سطح تحلیل، به دو نوع کلاسیک و جدید تقسیم می‌شود. طبق نظریه کلاسیک بازنمایی، آثار هنری و فرهنگی هر جامعه‌ای بازتاب‌دهنده مسائل اجتماعی زمان خود هستند و همچون آینه اجتماع عمل می‌کنند (راودراد،۱۳۸۲؛ ۲۰۰۵ ، کنی[1]، ۱۹۹۹، میلر و استین[2]، ۱۹۹۹).

1 Kenney
2 Stain &Miller

نظریه کلاسیک بازنمایی همچنین این سؤال را مطرح می‌کند که رسانه‌ها و آثار هنری چقدر واقعیت اجتماعی را بازنمایی می‌کنند؟ در پاسخ به این سؤال نظریه‌پردازان کلاسیک بازنمایی، مسائل گوناگونی را مطرح کرده‌اند. برخی بر این باورند که رسانه‌ها، بازتاب‌دهنده هنجارها و ارزش های حاکم بر جامعه هستند. «تاکمن» بر آن است که رسانه های جمعی به «بازتولید نمادین اجتماع، یعنی به روشی می‌پردازند که جامعه میل دارد خود را ببیند (استریناتی، ۱۳۸۰).

از رویکرد کلاسیک بازنمایی، سینما به مثابه هنر مدرن و «برتر» (همان: ۱۲۱) در مقایسه با دیگر هنرها «با زمینه اجتماعی‌اش رابطه تنگاتنگی دارد» (دووینیو، ۱۳۷۹: ۶) و از این رو، بهترمی‌تواند بازنمای مسائل و واقعیت های زندگی انسانی و شاخصی برای سنجش وضع فرهنگی و اجتماعی باشد، زیرا سینما به قول «بنیامین»: «از یک سو، فهم ضروریات حاکم بر زندگی‌مان را افزایش می‌دهد و از سوی دیگر، فضای کشش گسترده و فارغ از انتظار را برای ما فراهم می‌سازد» (۲۱ :۱۹۷۳). بدین‌ترتیب، نظریه کلاسیک بازنمایی، رابطه سرراست و ساده‌ای میان واقعیت و بازنمایی رسانه‌ای و بصری آن برقرار می‌کند، اما نظریه‌های جدید بازنمایی، این رابطه را نه ساده و سرراست، که سرشار از پیچیدگی در نظر می‌گیرند (سلطانی گردفرامرزی، بیچرانلو، ۸۲:۱۳۹۱).

نظریه‌های جدید بازنمایی که عمدتاً مدیون استوارت هال اند، بازنمایی را تولید معنای مفاهیم موجود در ذهن از طریق زبان می‌دانند. از نظر او زبان، ابزار و محرکی برای بازنمایی است. در واقع، حلقه اتصالی است بین مفاهیم ذهنی و زبانی که ما را قادر می‌سازد تا به جهان واقعی یا خیالی چیزها ارجاع دهیم. بازنمایی برای عملی‌شدن نیازمند دو سیستم یا نظام است: «نظام مفاهیم» و «نظام زبان». از طریق نظام مفاهیم، همه اشیاء، افراد، رویدادها و پدیده‌ها به‌واسطه مجموعه‌ای از مفاهیم یا بازنمایی‌های ذهن موجود در ذهن به هم مرتبط می‌شوند و به ما کمک می‌کنند به تفسیر جهان به شیوه‌های معنادار بپردازیم. بنابراین، در درجه اول، معنا متکی به نظام مفاهیم است؛ نظام مفاهیم از مفاهیم مفرد و مجزا تشکیل نیافته، بلکه بر اساس شیوه‌هایی از سازمان ذهنی دسته‌بندی شکل گرفته و روابط پیچیده‌ای در بین مفاهیم برقرار است. برای این کار از اصول شباهت و تفاوت برای تثبیت روابط بین مفاهیم یا تشخیص آنها از هم کمک گرفته می‌شود (هال[1]، ۱۹۹۷: ۱۷).

1 Hall

از نظر هال، معنا نتیجهٔ قراردادهای زبانی، فرهنگی، و اجتماعی است. از این‌رو، هرگز نمی‌توان معنا را چیزی ثابت و قطعی فرض کرد. معنا در ذات چیزها وجود ندارد، معنا ساخته و تولید می‌شود و محصول یک رویه دلالت است (مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۲).

هال، نحوهٔ بازنمایی از طریق زبان را با سه رویکرد توضیح می‌دهد: «بازتابی»، «عامدانه» و «برساختگرا».

در رویکرد بازتابی چنین تصور می‌شود که کارکرد زبان مانند یک آیینه، بازتاب معنای درست و کاملاً منطبق بر جهان است.

در رویکرد عامدانه بیان می‌کند که مؤلف معنای منحصربه فرد خود را از طریق زبان تحمیل می‌کند. یعنی مؤلف خالق منحصربه‌فرد معنا در جهان است. رویکرد برساخت‌گرا نیز به این معناست که ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به‌واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برمبنای این رویکرد اشیاء و رویدادها هیچ معنای خودبسنده‌ای ندارند. جهان مادی حاوی و ناقل معنا نیست بلکه این سیستم زبان و نظام زبانی است که ما برای بیان و ارائهٔ مفاهیم خود از آن استفاده می‌کنیم. به طور کلی، این رویکرد برای هیچ فرایندی، بیرون از بازنمایی ، توان تولید معنا قائل نیست (هال، ۱۹۹۷: ۴۲-۵۲).

برای تحلیل اجتماعی فیلم «من دنیل بلیک» ما از نظریه کلاسیک بازنمایی استفاده کرده‌ایم، چرا که در جامعه‌شناسی سینما ما با این سؤالات اساسی مواجه‌ایم که یک فیلم چگونه جامعه خود را بازتاب می‌دهد؟ و یا یک فیلم چگونه می‌تواند واقعیت اجتماعی را تحریف کند؟

برای تحلیل اجتماعی فیلم، جامعه‌شناسان اغلب با استفاده از نظریه بازنمایی، از دو رویکرد «بازتاب» و «شکل‌دهی» استفاده می‌کنند.

در رویکرد بازتاب به تأثیر جامعه بر هنر توجه می‌شود و علاقمندان به آن معتقدند هنر (اثر هنری) بازتاب وقایعی است که در یک جامعه رخ می‌دهد. نقطه مقابل آن، رویکرد شکل‌دهی است که ردپای تأثیر هنر را بر جوامع جست‌وجو می‌کند. چنین رویکردی بر این نظریه استوار است که هنرها تعیین‌کننده تحولات جوامع هستند و به آن‌ها شکل می‌دهند... بر اساس رویکرد بازتاب، آثار هنری همانند آینه‌ای جامعه معاصر خود را بازتاب می‌دهند. البته، همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت گزینش‌شده مورد نظر را در چارچوب قاب خویش باز می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند (راودراد، ۱۳۸۶:۱).

«[هنر] مانند آینه شگفت‌انگیز جادو، با ارائه کژتابی‌های ساخت‌یافته، جنبه‌های معینی از واقعیت را بزرگنمایی یا پنهان می‌کند، بعضی را تحریف کرده و بعضی دیگر را اصلاً از حوزه دید خارج می‌کند. جامعه‌شناسی [هنر] این آینه‌ها و مخترعانشان را به چالش کشیده، کژتابی‌های آن‌ها، دلایل و نتایجشان را بررسی می‌کند. نشان می‌دهد که یک [اثر هنری] یا ژانر یا دوره خاص چطور و چرا به شکلی معین و نه به شکلی دیگر، [جامعه را] بازتاب می‌دهد؛ و ویژگی‌های آینه را که تعیین کننده کژتابی‌های آن است، مشخص می‌کند» (الکساندر به نقل از دسان، فرگوسن و گریزوولد، ۱۹۸۸: ۹).

جامعه‌شناسان هنر معتقدند آثار هنری می‌توانند درباره جامعه‌ای که آن آثار هنری را آفریده‌اند به ما اطلاعاتی دهند. هلسینگر می‌گوید: «هنرمندان بزرگ در تماس با روح زمان خود هستند، با انگشتانشان نبض جامعه را اندازه می‌گیرند و با صداقت، بزرگ‌ترین حقایق را در آثار خود در مورد جامعه نشان می‌دهند و به تصویر می‌کشند (الکساندر[1]، ۲۰۰۳: ۳۲ به نقل از پاکدهی، رضوانی، ۱۳۹۱: ۱۴۵).

برای پژوهشی با رویکرد بازتاب پنج استراتژی تحقیقاتی وجود دارد. این استراتژی‌ها عبارت‌اند از: تحلیل تفسیری، تحلیل محتوا، نشانه‌شناسی ساختاری، درک مناسک آیینی و روش‌های ترکیبی. در تحلیل تفسیری محقق به بررسی دقیق شماری از آثار هنریم ی‌پردازد تا بتواند معانی نهفته در آن‌ها را کشف کند و در نهایت نشان دهد که عناصر متعدد در این آثار بازتاب جنبه‌هایی از جامعه هستند. روش تحلیل محتوا به محققان کمک می‌کند تا تغییرات را در طول زمان دنبال کنند. با روش نشانه‌شناسی ساختاری، مانند تحلیل محتوا، می‌توان تغییرات را در طول زمان بررسی کرد. درک مناسک آیینی نیز به شناخت موقعیت اجتماعی یک گروه در جامعه کمک می‌کند. در استفاده ترکیبی هم، محقق از انواع این روش‌ها استفاده می‌کند تا به نتیجه بهتری دست یابد (همان).

برای بررسی نحوه بازنمایی فیلم «من، دنیل بلیک» از جامعه کنونی برتانیا، رویکرد بازتاب رویکرد مناسبی به‌نظر می‌رسد. ما در این پژوهش به دنبال آن هستیم که آیا کن لوچ، تصویری واقعی از جامعه ارائه کرده و یا عامدانه سعی در تحمیل معنای منحصربه‌فرد خود به مخاطب دارد؟

1 Alexander

روش تحقیق

این پژوهش، یک تحقیق کیفی است. یکی از شیوه‌های مطالعه فیلم، تکنیک نشانه‌شناسی است و در این تحقیق از روش نشانه‌شناسی جان فیسک استفاده شده است.

از نظر جان فیسک، همه پیام‌ها پیشاپیش رمزگذاری شده است. رمز، نظامی از نشانه‌های قانونمند است که همه آحاد یک فرهنگ به قوانین و عرف‌های آن پایبندند. این نظام مفاهیمی را در فرهنگ به‌وجود می‌آورد و اشاعه می‌دهد که باعث حفظ آن فرهنگ می‌شود. رمز حلقه واسط بین پدیدآورنده متن و مخاطب است و نیز عامل پیوند درونی متن را دارد. از راه همین پیوند درونی است که متون مختلف در شبکه‌ای از معانی به‌وجود می‌آید و دنیای فرهنگی ما با یکدیگر پیوند می‌خورد (فیسک، ۱۳۸۱: ۱۲۷). فیسک سه سطح از رمزگان را به شرح ذیل از هم تفکیک می‌کند:

سطح نخست، واقعیت: ظاهر، لباس، چهره پردازی، محیط، رفتار، گفتار، حرکات سر و دست، صدا و غیره در رمزگان‌های سطح واقعیت، رمزهای اجتماعی هستند که از طریق رمزهای فنی موجود در دستگاه‌های الکترونیکی رمزگذاری مجدد می‌شوند و این رمزهای فنی در سطح دوم نمود می‌یابند.

سطح دوم، بازنمایی: دوربین، نورپردازی، تدوین، موسیقی و صدابرداری که رمزهای متعارف بازنمایی را انتقال می‌دهند و رمزهای اخیر نیز بازنمایی عناصری دیگر را شکل می‌دهند، از قبیل: روایت، کشمکش، شخصیت، گفت‌وگو، زمان و مکان، انتخاب نقش‌آفرینان و غیره.

سطح سوم، رمزهای ایدئولوژیک: رمزهای ایدئولوژی، عناصر یاد شده را در مقوله‌های انسجام و مقبولیت اجتماعی قرار می‌دهند. برخی از رمزهای ایدئولوژیک عبارت‌اند از: فردگرایی، پدرسالاری، نژاد، طبقه اجتماعی، مادی‌گرایی، سرمایه‌داری و غیره.

به نظر فیسک روند ایجاد معنا در متن، مستلزم حرکت مستمر صعودی و نزولی در سطوح گوناگون رمزگانی است. معنا فقط زمانی ایجاد می‌شود که «واقعیت، و انواع بازنمایی و ایدئولوژی در یکدیگر ادغام شوند و به‌نحوی منسجم و ظاهراً طبیعی به وحدت برسند. نقد نشانه‌شناختی یا فرهنگی، این وحدت را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد که طبیعی به‌نظر آمدن این وحدت، ناشی از تأثیر بسزای رمزهای ایدئولوژیک بر آن است.

از نظر او رمزگان‌ها «واسطه‌های بیان مسائل موجود در فرهنگ هستند. به باور فیسک، واقعیتی که در رسانه ارتباطی بازنمایی می‌شود بیشتر در سطح واقعیت اجتماعی رمزگذاری شده است و در سطح بازنمایی، به کمک واسطه‌های بیان یا رمزگان‌های متعارف آن سطح رمزگذاری مجدد می‌شود (سلطانی گردفرامرزی، بیچرانلو، ۹۰:۱۳۹۱).

در این تحقیق برای بررسی نشانه‌هاو رمزگان های فیلم «من، دنیل بلیک» از روش تحلیل رمزگانی جان فیسک استفاده شده است.

خلاصه فیلم

فیلم «من، دنیل بلیک» داستان یک نجار ۵۹ ساله (دنیل بلیک با بازی دیو جونز) است که بعد از یک حمله قلبی، توسط دکترش از کار کردن منع می‌شود و حالا باید از دولت مستمری بیکاری دریافت کند، اما بوروکراسی پیش روی قهرمان فیلم، دریافت مستمری را آن‌قدر دشوار و دور از دسترس می‌کند که در نهایت به مرگ وی در فقر می‌انجامد.

دنیل پس از حمله قلبی، کمک هزینه بیماری و بیکاری از دولت دریافت می‌کرده است اما این کمک‌ها بدون دلیل موجهی قطع می‌شود. علی‌رغم اینکه پزشکش رسماً اعلام کرده او نمی‌تواند کار کند دولت از او می‌خواهد به کار برگردد. فیلم، رنج و تألمی که او در فرایند درخواست تجدید نظر متحمل می‌شود را به‌تصویر می‌کشد؛ چیزی بسیار وحشتناک‌تر از کابوس، چون تمام آنچه دنیل برای آن تلاش می‌کند حق ارائه یک درخواست و رسیدگی مجدد است. مجبورش می‌کنند از این شاخه به آن شاخه بپرد، گاهی اوقات عجله کند و گاهی منتظر بماند. برخی از دستورات آن‌قدر غیرمنطقی هستند (مثلاً اینکه ثابت کند ۳۵ ساعت در هفته به دنبال پیدا کردن شغل بوده و هنوز کار پیدا نکرده) که ناگزیر باعث این برداشت می‌شود که سیستم از قصد به‌گونه‌ای مهندسی شده است که مردم را برای دریافت خدمات رفاهی سر بدواند.

دنیل در سازمان تأمین اجتماعی با زنی (کتی، با بازی هیلی اسکویزر) آشنا می‌شود که با دو فرزند خردسال به دلیل مشکلی مشابه از دسترسی به خدمات رفاه اجتماعی محروم شده و شرایط سختی را می گذراند. دنیل به کمک کتی و فرزندانش می‌رود و همچون پدربزرگی مهربان در کنار آن‌ها می‌ماند. کتی اهل لندن است اما به دلیل اینکه مسکن اجتماعی‌ای (social housing) که دولت برای او در نظر گرفته در نیوکاسل است، به‌ناچار به این شهر آمده و از مادر و خانواده‌اش دور افتاده است (کنایه‌ای به انحراف برنامه‌های دولت رفاه؛ در شهر خودش خانه

ندارد و در نیوکاسل، خانواده). هم‌زمان با رفت‌وآمدهای دنیل به مرکز کاریابی و سروکله‌زدن با کارکنان آن، کتی نیز تلاش می‌کند به‌عنوان خدمتکار منازل یا هتل‌ها کاری در نیوکاسل پیدا کند تا بتواند شکم بچه‌هایش را سیر کرده و هزینه مدرسه و لباس آن‌ها را تأمین کند، اما تلاش‌های او به نتیجه‌ای نمی‌رسد و درنهایت بعد از صحنه‌ای اشک‌بار در فیلم که دختر کتی به مادرش می‌گوید که در مدرسه به دلیل کفش‌های پاره‌اش مسخره شده، کتی تصمیم می‌گیرد، به پیشنهادی که اخیراً برای روسپی‌گری به او داده شده تن بدهد.

یافته‌ها

فیلم با صحنه‌ای سیاه با صدای سؤال و جواب کارشناس مرکز کاریابی با دنیل بلیک شروع می‌شود؛ صحنه‌ای که تصویری از بازجویی در فضایی تاریک و بدون دیدن چهره بازجو را برای بیننده تداعی می‌کند.

از همان ابتدا روابط بی‌روح و خشک ماشینی تصویر می‌شود. کارمندان با ارباب‌رجوع مانند یک ماشین برخورد می‌کنند. انگار سؤال‌های از قبل تعیین‌شده‌ای وجود دارد که مأمور مربوطه باید بپرسد. دنیل در برابر سیستم انعطاف‌ناپذیر مقاومت می‌کنند و از پاسخ به سؤالات از قبل مشخصی که هیچ ارتباطی با وضعیت او ندارد عصبانی شده و نافرمانی می‌کند. دنیل شهروندی سربه‌راه و منفعل در برابر سیستم نیست و تا اواخر فیلم سعی دارد فعالانه با سیستم مواجه شده و تسلیم نشود. در یک دیالوگ کلیدی، دنیل در برابر سؤالات کارشناس از او درباره اینکه آیا می‌تواند دستش را بالا بیاورد یا به کسی تلفن بزند و ... با اعتراض در جمله‌ای معنادار که نشان از دور شدن سیستم از انسانیت است می‌گوید: «ما هی داریم از [موضوع] قلب [من] دور و دورتر می‌شویم».

جدول ۱. نشانه شناسی فیلم «من، دنیل بلیک»

سطوح نمایش	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: لباس و ظاهر، حالت چهره، گفتار، تعجب و بهت	صدای سؤال و جواب
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: نماهای کلوزآپ، بازیگر، گفتگو، شیوه رفتار، زاویه دوربین	فیلم با صحنه‌ای سیاه با صدای سؤال و جواب کارشناس مرکز کاریابی با دنیل بلیک شروع می‌شود
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	تداعی بازجویی دولت از شهروندان و سیاهی و تاریکی جامعه بدون حتی دیدن چهره بازجو

فیلم، تصویری پررنگ از پیامدهای خصوصی‌سازی ادارات دولتی و نابودی سیستم رفاه اجتماعی در بریتانیا را به مخاطب عرضه می‌کند. کارگردان نشان می‌دهد که چگونه پس از روی کارآمدن محافظه‌کاران در بریتانیا و کنار گذاشتن برنامه‌های دولت رفاه، طبقه فرودست به دلیل کاهش خدمات دولتی از زندگی ساقط می‌شود. آن‌طور که کن لوچ نشان می‌دهد مأموران مرکز کاریابی تعمداً مراجعه‌کنندگان را دور سر می‌دوانند تا آن‌ها از پیگیری دریافت مستمری ازکارافتادگی و یا درمانی خسته شده و رها کنند و یا به هر بهانه‌ای با جریمه‌های سنگین، بخشی از حقوق و مستمری آن‌ها را حذف می‌کنند. «گفتمان نئولیبرال برای حل مسئله بی‌ثباتی اجتماعی در میان اقشاری که از نظر اقتصادی به حاشیه رانده شده‌اند یک برنامه نئولیبرالی دیگری را در دستور کار قرار می‌دهد. براساس این برنامه کاهش شمول برنامه‌های دولت رفاه مجاز می‌شود و از سوی دیگر سیاست‌های تنبیهی شغلی افزایش می‌یابد» (واکوآنت[1]، ۲۰۰۹: ۱۲۵-۱۲۶).

حتی در گفت‌وگوی دنیل با کارشناس مرکز، مشخص می‌شود که دولت این مرکز را که وظیفه حمایت از طبقات فرودست دارد را برای کسب سود بیشتر به نفع دولت و کاهش هزینه‌ها به یک شرکت خصوصی آمریکایی برون‌سپاری کرده است. «خصوصی‌سازی خدمات عمومی، کاهش حمایت جمعی از طبقه کارگر از طریق حذف نظارت دولتی، افزایش تعداد شاغلین با دستمزدهای ناچیز و بی‌ثبات به اجرا گذاشته می‌شود.... در حقیقت نئولیبرالیسم دولت را کوچک نمی‌کند، بلکه تنها همزمان با آسان‌گیری برای دارندگان و ثروتمندان،کنترل و سخت‌گیری روی فرودستان را افزایش می‌دهد (همان).

رابطه دولت- شهروند

«من، دانیل بلیک»، رابطه بازتعریف‌شده میان دولت و شهروند تحت سلطه نئولیبرالیسم را نقد می‌کند: شهروندان به‌عنوان صاحبان حقوق اجتماعی و سیاسی، فقط از نظر اقتصادی و به‌چشم یک کالا یا خدمات دیده می‌شوند.

شاید بتوان پیام اصلی فیلم من، دنیل بلیک را در یادداشتی دانست که دنیل برای قرائت در جلسه استیناف آماده کرده، اما بعد از مرگش و در مراسم خاکسپاری در انتهای فیلم، همچون یک مانیفست، به‌صورت اغراق‌انگیز توسط کتی قرائت می‌شود:

1 Wacquant

«من یک مشتری، ارباب رجوع، یا یک کاربر نیستم.
من زیرکار دربرو، یک گدا یا دزد نیستم.
من یک شماره تأمین اجتماعی یا یک نقطه روی صفحه نمایش نیستم.
مالیاتم رو داده‌ام، تمام و کمال و به این کارم افتخار می‌کنم.
من دنبال صدقه نیستم و صدقه هم قبول نمی‌کنم.
اسم من دنیل بلیکه.
من یک انسانم، نه یک سگ.
و به همین خاطر، حقم را می‌خواهم.
می‌خواهم با من با احترام برخورد کنید.
...من، دنیل بلیک، یک **شهروند** هستم، نه بیشتر و نه کمتر.»

کن لوچ با دست گذاشتن بر موضوع «شهروندی اجتماعی»، بلیک را شهروندی می‌داند که باوجود انجام وظایف شهروندی‌اش، حقوق اجتماعی او توسط دولت پایمال شده است.

جدول ۲. نشانه‌شناسی فیلم «من، دنیل بلیک»

سطوح نمایش	رمزگان	دلالت اولیه
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: لباس و ظاهر، حالت چهره، گفتار، تعجب و بهت	اخراج کتی از خانه اجاره‌ای به دلیل اعتراض به چکه‌کردن سقف
		پیام ضبط‌شده تلفن سازمان تامین اجتماعی که هر دقیقه مکالمه برای تلفن‌کننده هزینه دارد
		جریمه کسر ۴۰ درصد مستمری به دلیل چند دقیقه تاخیر در رسیدن به سازمان خدمات اجتماعی
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: نماهای کلوزآپ، بازیگر، گفتگو، شیوه رفتار، زاویه دوربین	رنگ‌های سرد و خاکستری مرکز کاریابی
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	تنزل رابطه شهروند–دولت به رابطه‌ای ارباب– رعیتی، مجازات‌های سنگین برای اعتراض های کوچک، هزینه داشتن تماس شهروندان با دولت. قدرتِ مجازاتِ نامحدود دولت نئولیبرالی، روابط بی‌روح و خشک ماشینی در نظام نئولیبرالیستی

در فیلم «من، دنیل بلیک»، رابطه شهروند–دولت به رابطه‌ای ارباب–رعیت تنزل یافته است؛ شهروندانی که در برابر قدرت بی‌چون‌وچرای دولت، امکانی برای دفاع از خود و یا حتی پرسش و یا دادخواست ندارند. من، دنیل بلیک، این پیام را منتقل می‌کند که تعداد زیادی از شهروندان در دموکراسی‌های غربی هیچ حرفی برای گفتن ندارند. به‌عنوان نمونه:

۱. کتی که به‌تازگی به شهر نیوکاسل آمده به دلیل اشتباه در سوار شدن اتوبوس، چند دقیقه دیرتر به سازمان خدمات اجتماعی می‌رسد و همین تأخیر کوتاه، او را با جریمه مواجه می‌کند، جریمه‌ای که می‌تواند به کسر ۴۰ درصد مستمری او منجر شود. لوچ در این فیلم مکانیسم‌های مجازات دولتی را به‌تصویر می‌کشد به طوری که هر انحراف از ضوابط غیرممکن به نظر رسیده و منجر به جریمه می‌شود. مجموعه‌ای ظاهراً بی‌پایان از اقدامات انضباطی که بلیک را تحت فشار فزاینده قرار می‌دهد؛ مجازات‌های ظاهراً کوچک اما تحقیرآمیز که اثر تجمعی آن‌ها در نهایت او را خرد کرده و در هم می‌شکند. از نظر کارگردان، مجازات در رابطه بین دولت نئولیبرال و «شهروندان» نقش اساسی دارد.[1] پیام مهم فیلم این است که فقط قدرتِ مجازاتِ نامحدود است که دولت نئولیبرالی را تقویت می‌کند.

۲. دانیل بلیک در تماس با سازمان تأمین اجتماعی از طریق یک پیام ضبط شده مطلع می‌شود که هر دقیقه مکالمه او ممکن است هزینه‌ای برایش دربر داشته باشد. سپس برای مدت یک ساعت و ۴۸ دقیقه پشت خط نگه داشته می‌شود تا یک اپراتور به سؤالات او پاسخ دهد. این انتظار طولانی و هزینه مالی آن آشکارا حکایت از طراحی حساب شده برای منصرف کردن شهروندان از مطالبات رفاهی آن‌ها دارد، اما معنای ضمنی آن این است که در یک نظام نئولیبرالی، تماس شهروندان با دولت هم مستلزم پرداخت هزینه است.

۳.کن لوچ از اولین مکالمه کتی با دانیل بلیک در منزل کتی مجدداً استفاده می‌کند تا بار دیگر بر «یکی از ویژگی‌های کلیدی نئولیبرالیسم، یعنی مجازات بیش از حد فقرا» (واکوآنت، ۲۰۰۹،

---

۱ کن لوچ بارها از انتخاب جرمی کوربین به رهبری حزب کارگر تمجید، و اظهار امیدواری کرده که در صورت در دست گرفتن دولت توسط کوربین، او به چند دهه سیاست‌های نئولیبرالیستی در بریتانیا پایان دهد. او که در جلسه بحث و بررسی فیلمش در شب یادبود سوسیالیست انقلابی، رزا لوکزامبورگ در شهر برلین برگزار شد، گفت «در صورتی که کوربین در رأس قدرت سیاسی کشور بنشیند او تمام این سیستم توزیع فقر و تحقیر نیازمندان را یکسره زیر و رو خواهد کرد. نظام تعلیق و مجازات فقرا برچیده خواهد شد و وارسی ناعادلانه بیماران برای پرداخت حقوق و مزایای از کارافتادگی کنار خواهد رفت» (فیس‌بوک،کوربین سیاست نو، ۱۳۹۵).

پتکویک[1]، ۲۰۰۹) تاکید کند. کتی وقتی برای بلیک از خانه قبلی‌شان در لندن صحبت می‌کند، می‌گوید سقف چکه می‌کرد و وقتی که به صاحبخانه شکایت کرده، او و بچه‌هایش را از آنجا بیرون انداختند، چون قوانین حمایت از اجاره‌دهندگان در برابر قوانین مربوط به مالکان، خیلی دقیق نیست. کارگردان نشان می‌دهد که حتی اعتراض‌های کوچک نیز می‌تواند مجازات‌های سنگینی در پی داشته باشد و یک زن را با بچه‌هایش آواره خیابان کند.

تصمیم گیر

کارکنان مرکز کاریابی در پاسخ به انتقادها، مرتب «تاکید دارند که خودشان قواعد را وضع نکرده‌اند، همه چیز بر عهده یک «تصمیم‌گیر» است، چنان که گویی شخصی واحد است: «تصمیم‌گیرنده». که به‌طرز مضحکی یادآور برادر بزرگ در رمان ۱۹۸۴ است. با همان خصلت غلیظ اورولی» (همان).

دولت لیبرال، مردم سوسیالیست!

فیلم، نوعدوستی، مراقبت و کمک به یکدیگر را در مقابل آموزه‌های نئولیبرالی قرار می‌دهد که بر تولید انحصاری و رقابتی اقتصاددانان متمرکز است. در حالی که رابطه دولت با شهروندان، سرد، انعطاف‌ناپذیر، فاقد روح انسانی و براساس هزینه- فایده (لیبرالیستی) است، اما شهروندان نه بر اساس ملاحظات «سود»، بلکه بر اساس ارزش‌های انسانی و نوعدوستی، روابط انسانی (سوسیالیستی) با هم دارند:

جدول ۵. نشانه شناسی فیلم «من، دنیل بلیک»

سطوح نمایش	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: لباس و ظاهر، حالت چهره، گفتار، تعجب و بهت	پیشنهاد کمک همکار سابق دنیل برای کمک به او
		تقسیم کلوچه هم‌اتاقی چاینا
		کمک دنیل به کتی
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: نماهای کلوزآپ، بازیگر، گفت‌وگو، شیوه رفتار، زاویه دوربین	رنگ‌های شاد منزل چاینا و کتی
		رفتارهای مهربانانه شهروندان با یکدیگر
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	رابطه انسانی و نوع‌دوستی مردم و کمک به یکدیگر در برابر رابطه سخت و انعطاف‌ناپذیر دولت با شهروندان

1 Petković

دنیل سالها از همسر مریضش پرستاری کرده و با وجود بیماری روانی همسرش او را کنار نگذاشته و به‌خاطر آن عادت به شب‌بیداری دارد. یا وقتی دنیل یک گرافیتی تند و گزنده بر دیوار مرکز کاریابی می‌نویسد، مردم می‌ایستند و او را تشویق می‌کنند. همکار سابق دنیل که فهمیده او دچار بیماری شده به او پیشنهاد کمک می‌دهد. کمک دنیل به کتی برای آماده‌سازی خانه‌اش و روابط انسانی دنیل و همسایه‌اش چاینا از دیگر نشانه‌های تاکید کارگردان بر همبستگی و تعامل انسانی مردم با یکدیگر است.

در یک صحنه از فیلم که کن لوچ باورهای سوسیالیستی‌اش را آشکارا به نمایش می‌گذارد، هم اتاقی چاینا، برای دنیل و چاینا چای با کلوچه می‌آورد. او در صحنه قبل‌تر کلوچه را به چهار قسمت تقسیم کرده و به دنیل می‌گوید «با توجه به اینکه من یه دونه کلوچه بیشتر نداشتم اون را به چهار قسمت تقسیم کردم و تو چون مهمان هستیمی‌تونی دو تا برداری» (اشتراک‌گذاری منابع).

نحوه برخورد کارکنان مرکز اهدای غذا با محرومان نیز از دیگر جلوه‌های رفتار انسانی مردم با یکدیگر است. کن لوچ که این صحنه را با استفاده از افراد واقعی در این مرکز فیلمبرداری کرده است در نشست تحلیل فیلمش در برلین می‌گوید: «آن‌ها به مردم نمی‌گویند «بفرمایید این هم سهم شما از غذای خیریه»، بلکه می‌گویند «می‌توانم در خریدتان به شما کمک کنم؟». از یک طرف با این حد از سخاوتمندی روبه‌رویید و از طرف دیگر با دولتی مواجه‌اید که کاملاً آگاهانه حتی‌المقدور خشن رفتار می‌کند، آن‌هم با علم به اینکه این وضعیت مردم را به گرسنگی می‌کشاند. جامعه سرمایه‌داری گرفتار این وضعیت شیزوفرنیک است، وظیفه ماست که بین خودمان همبستگی برقرار کنیم».

حتی در مرکز کاریابی نیز با مأمور زنی به نام آن آشنا می‌شویم که بر اساس همان خصلت‌های انسانی سعی دارد به دنیل کمک کند اما مافوقش او را فراخوانده و به او به‌خاطر کمک به مردم تذکر می‌دهد.

از نظر کارگردان، گویی این انسان است که باید به داد همنوعش برسد و اگر دولت‌ها هم به خاطر ذات خودخواه و جاه‌طلبشان قصد پا گذاشتن روی حقوق شهروندان و سخت‌کردن زندگی برای آن‌ها و به‌خصوص طبقه محروم دارند، آن‌ها خودشان دریابند که این ذات حاکمان است و خود باید به فکر همنوعان نزدیکشان باشند (تقی‌زاده، ۱۳۹۶).

مذهب و نئولیبرالیسم

مرکز اهدای غذای رایگان در طول فیلم، نقشی پررنگ دارد. مأمور مرکز کاریابی در برابر اعتراض دنیل که دیگر پولی برای معاش ندارد می‌گوید: «می‌خواهید در مرکز غذای رایگان ثبت نامتان کنم؟»

در یک صحنه متأثرکننده در اواخر فیلم، کتی به دلیل بی‌پولی، به همراه دنیل و بچه‌هایش به مرکز غذا می‌روند. صف طولانی است اما به لطف سیستم کارآمد مرکز، زود نوبتشان می‌شود. رفتار کارکنان بسیار انسانی و مهربانانه است.

با قدرت گرفتن نئولیبرالیسم و کاهش برنامه‌های رفاهی توسط دولت‌ها، در یک توافق نانوشته میان نئولیبرال‌ها و سازمان‌های خیریه مذهبی، وظیفه حمایت از فقرا به این خیریه‌ها سپرده شده و در سالهای اخیر این سازمان‌ها در غرب رشد و گسترش بیشتری یافته‌اند.

جدول ۶. نشانه‌شناسی فیلم «من، دنیل بلیک»

سطوح نمایش	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: لباس و ظاهر، حالت چهره، گفتار، تعجب و بهت	پیشنهاد مأمور مرکز کاریابی برای ثبت نام دنیل در مرکز خیریه غذای رایگان
		رفتارهای مهربانانه کارکنان خیریه
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: نماهای کلوزآپ، بازیگر، گفتگو، شیوه رفتار، زاویه دوربین	تصویربرداری حرکتی برای نشان‌دادن صف طویل مرکز غذای رایگان
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	توافق نانوشته نئولیبرال‌ها و سازمان‌های خیریه مذهبی، فقر ناکامی شخصی است

جیسن هک‌ورث در کتاب *ایمان‌محور؛ نئولیبرالیسم مذهبی و سیاست‌ورزی رفاه در ایالات متحده* (۲۰۱۲) استدلال می‌کند نئولیبرالیسم، که آشکارا فاقد جذابیت ظاهری است، «برای دوام خود به دیگر حمایت‌های سیاسی» نیاز دارد. به‌ویژه برخی شاخه‌های الهیات و سازمان‌های تبشیری با نئولیبرالیسم هم‌خوان‌اند و اسب تروای نفوذ نئولیبرالیسم در قلمرو عمومی امریکا بوده‌اند. برای پرده‌برداشتن از این عقلانیت نئولیبرال، او بر رویه و گفتمان سازمان‌های ایمان‌محوری تمرکز می‌کند که هم‌پا با نئولیبرالیسم، رفاه را در قلمرو ترکیبی مذهبی و سکولار عرضه کرده‌اند (چپل، ۱۳۹۵).

فصل مشترک سازمان‌های ایمان‌محور با نئولیبرالیسم، اکراه‌شان از سرمایه‌گذاری حاکمیتی و اصرارشان بر این نکته است که فقر و اعتیاد را ناکامی شخصی و معنوی می‌دانند. هک‌ورث با موردکاوی مؤسسه «سکونتگاه بشریت» نشان می‌دهد که منطق نئولیبرالِ سازمان‌های ایمان‌محور

چگونه به خارج از قلمروی تبشیری بسط می‌یابد. مأموریت این سکونتگاه «تحقق عشق الهی» است و بنیان‌گذارش که وعده پیگیری «اقتصاد مسیح» را داده است، به‌نوعی محبوب نئولیبرال‌هاست؛ چراکه ترکیبی از حقّ زحمت‌کشی، فقرای مستحق کمک[1] و کار داوطلبانه را راه‌حل بحران اسکان عمومی[2] می‌داند. هک‌ورث نشان می‌دهد که رسانه‌ها عموماً «سکونتگاه بشریت» را پاسخ ستودنیِ بخش خصوصی به ناکامی‌های پروژه اسکان عمومی می‌دانند. فهمِ عرفیِ نئولیبرال پذیرای این ایده شده است که سازمان‌های ایمان‌محور، سازوکار مشروع تأمین رفاه هستند: سیاست‌های جورج بوش مؤکداً در جهت توانمندسازی این سازمان‌ها بود؛ ولی ال‌گور و باراک اوباما نیز آن‌ها را تلویحاً تأیید کرده‌اند. این متعاقباً موجب شده است تعداد روزافزونی از سازمان‌های ایمان‌محور، سرمایه‌گذاری حاکمیتی را بپذیرند (همان).

شکاف دیجیتالی

کن لوچ در این فیلم حتی درگیر یک نقد فرعی نیز شده و لازم دیده به شکل اغراق‌آمیزی به نقد تکنولوژی و پدیده شکاف دیجیتالی نیز بپردازد. طبق نظریه جان ون دایک، شکاف دیجیتالی، نابرابری در دسترسی به اطلاعات و فناوری نیست، بلکه نابرابری در مهارت استفاده از فناوری و سواد دیجیتالی است. بدین‌ترتیب، دانش و اطلاعات به خودی خود ارزشمند نیستند و منجربه‌توسعه یک فرد یا جامعه نمی‌شوند، بلکه مهارت استفاده از فناوری و به‌کارگیری دانش در دسترس اولویت و اهمیت دارد.

جدول ۷. نشانه‌شناسی فیلم «من، دنیل بلیک»

سطوح نمایش	رمزگان	مشاهدات
سطح نخست: واقعیت	رمزهای اجتماعی: لباس و ظاهر، حالت چهره، گفتار، تعجب و بهت	بلیک: من می‌تونم خونه بسازم، اما هیچوقت به یک کامپیوتر نزدیک هم نشده‌ام
		دختر کتی نوار کاست را نمی‌شناسد
سطح دوم: بازنمایی	رمزهای فنی: نماهای کلوزآپ، بازیگر، گفتگو، شیوه رفتار، زاویه دوربین	
سطح سوم: ایدئولوژی	رمزگان ایدئولوژیک	شکاف دیجیتال و عقب‌ماندگی نسل قدیمی

۱ منظور فقرایی هستند که فقرشان در اثر تنبلی یا مسائل شخصی چون اعتیاد به وجود نیامده بلکه به خاطر علل بیرونی چون بیماری، تصادف، سالمندی یا در دسترس نبودن کار مناسب فقیر شده‌اند (معماریان، ۱۳۹۵).

۲ Public Housing: پروژه‌های اسکان ویژه اقشار کم‌درآمد یا محروم که مالکیت سکونت‌گاه متعلق به آن‌ها نیست، اما برای اقامت در اختیارشان قرار می‌گیرد و آن‌ها در نگهداری آن نقش ایفا می‌کنند (همان).

در مرکز اشتغال به دنیل اعلام می‌شود که همه چیز را باید آنلاین انجام دهد. اما او می‌گوید «من می‌تونم خونه بسازم، اما هیچوقت به یک کامپیوتر نزدیک هم نشده‌ام». او حتی گوشی هوشمند هم ندارد تا با آن بتواند برای اثبات ادعای خود نزد کارمند مرکز کاریابی، از جاهایی که برای یافتن شغل مراجعه کرده و رزومه داده عکس بگیرد. وقتی هم برای استفاده از کامپیوترهای کتابخانه عمومی مراجعه می‌کند باز هم ناتوان است چون تا به آخر فرم می‌رسد یا خراب می‌شود ویا قفل می‌کند و او مجبور است از اول شروع کند. حتی وقتی از مأمور حراست شماره تلفنی برای پیگیری خواسته‌اش می‌خواهد، به او پیشنهاد می‌شود که از اینترنت شماره تلفن را پیدا کند!

کن لوچ به‌طور ضمنی، اما در عین حال اغراق‌آمیز از اسارت انسان جدید در حصار تکنولوژی انتقاد می‌کند. انسانی که به دلیل سازوکارهای جدید نظام نئولیبرالیستی، از قلم و کاغذ دور شده و بدون اینترنت نمی‌تواند زندگی طبیعی و انسانی خود را داشته و از حقوق اجتماعی خود برخوردار باشد.

صحنه دیگری از فیلم، ترکیب خارق‌العاده‌ای از اشاره همزمان به شکاف دیجیتالی و شکاف بین نسلی است. دختر کتی در خانه دنیل، نوار کاستی را می‌بیند و از او می‌پرسد این چیست؟ دنیل برای او توضیح می‌دهد که با این کاست همراه با همسر درگذشته‌اش موسیقی یا برنامه‌ای رادیویی گوش می‌کرده و زمانی که رادیو را می‌آورد تا دختر کتی، کاست را درون آن قرار دهد، دختربچه آنقدر با این ابزار رسانه‌ای که هنوز دو دهه از منسوخ‌شدن آن نیز نمی‌گذرد ناآشناست که نمی‌تواند آن را داخل رادیو بگذارد. لوچ دو نسل متفاوت را نشان می‌دهد که یکی با کامپیوتر و ابزارهای جدید بیگانه است و دیگری ابزارهای مورد استفاده نسل قبلی را نمی‌شناسد.

نتیجه گیری

آنچه فیلم «من، دنیل بلیک» را مخصوصاً برای ما شهروندان کشورهای جهان سوم دیدنی و ارزشمند کرده، تصویر متفاوتی است که کن لوچ از یک کشور صنعتی پیشرفته به ما ارائه می‌کند.

او نابرابری و فقر در اروپای غربی که پیشرفته‌ترین سیستم حمایت و رفاه اجتماعی را توسط نیروهای سوسیالیست خود سازمان داده و اساساً قابل مقایسه با دیگر کشورها مخصوصاً جهان سوم نیست بسیار حاد به تصویر می‌کشد.

«من، دنیل بلیک»، تصویر بریتانیا از زاویه دید کن لوچ است؛ سوسیالیست بی پروایی که پنج دهه از عمر خود را در حمایت از طبقه کارگر و نقد نظام سیاسی بریتانیا صرف کرده و از هیچ حمله‌ای به لیبرالیسم دریغ نمی‌کند. بدیهی است که او فیلم‌سازی بی‌طرف نیست که بخواهد واقعیت را همان‌طور که مابقی مردم یا فیلمسازان می‌بینند به‌تصویر بکشد. فیلم در بازتاب جامعه کنونی بریتانیا، کژتابی‌هایی دارد و فیلمساز اگرچه با سبک رئالیسم اجتماعی[1] به روایت داستان خود می‌پردازد اما اغراق و بزرگنمایی در بخش‌های مختلف فیلم مشهود است.

از زاویهٔ رئالیسم اجتماعی است که فیلم کن لوچ اگرچه به‌صورتی اغراق‌آمیز رنج و محنت طبقه کارگر و فرودست جامعه را در برابر دولتی بی‌رحم به‌تصویر می‌کشد، اما در عین حال باورپذیر است، چرا که پیام فیلم دفاع از حق شهروندی مردم در برابر بروکراسی خسته کننده و فرسایشی سیستم است.

یکی از عناصر بسیار مهم و تأثیرگذار در داستان‌های رئالیستی، عنصر شخصیت و نوع پردازش آن است، اگر شخصیت‌های داستان به نظر خواننده واقعی بیایند، یعنی واقعی و حقیقی بودن داستان را باور کنند. شخصیت‌های واقع‌گرا، حقیقی‌اند نه به این جهت که به ما شبیه‌اند، بلکه به این علت که قانع‌کننده‌اند (فورستر، ۱۳۶۹: ۶۸ نقل در دارابی،۱۳۹۴).

کن لوچ، خود در اثبات این که فیلمش بر اساس واقعیت‌های موجود در جامعه بریتانیا ساخته شده می‌گوید: «تمامی کسانی که در مراکز کاریابی و حمایت از بیکاران دیدید- به غیر از دو نفر اصلیشان- کسانی هستند که پیشتر در این مراکز شاغل بوده‌اند و به خاطر فشاری که

۱رئالیسم اجتماعی به مشقت‌ها، رنج‌های طبقات فرودست جامعه و بی‌عدالتی‌هایی که در حق آن‌ها صورت می‌گیرد، می‌پردازد. در داستان‌های رئالیستی، نویسندگان درون‌مایه آثار خود را از موضوعات اجتماعی برگزیده، در قالب زندگی‌های اجتماعی بدان می‌پردازند و همین امر باعث می‌شود مخاطبان دردها و مشکلات خود را در این آثار مشاهده و با فضای این آثار احساس قرابت کنند. نگاه رئالیسم اجتماعی به واقعیت، با نگاه رئالیسم‌نویسان سوسیالیستی که هنر (ازجمله بیان واقعیت) را وسیله‌ای در جهت آموزش ملت و ابزاری برای اهداف سیاسی و انقلابی قرار می‌دهند، متمایز است. این دو گونه از رئالیسم، اکثر مواقع، به‌اشتباه در معنای مشترک به‌کاربرده می‌شوند. رئالیسم اجتماعی، هنری دولتی و رسمی نیست و تنها آنچه را که می‌بینند (آنچه وجود دارد) به شیوه‌ای بی‌طرفانه بیان می‌کند، در رئالیسم اجتماعی، به واقعیات روابط سیاست و اجتماع می‌پردازد، اما دید وی نگاهی مارکسیستی-کمونیستی نیست. بنابراین، تعریف خط سیر این دو رئالیسم مشخص و جدای از یکدیگر است (دارابی،۱۳۹۴).

روی آن‌ها بود تا مزایا و حقوق بیکاران را قطع کنند، این کار را ترک کردند؛ فشاری که فوق طاقت آن‌ها بوده است. بعضی از آن‌ها در اتحادیه‌های صنفی خودشان فعال بوده‌اند، اما به‌خاطر این فعالیت صنفی از ترفیع و پیشرفت شغلی بازداشته شده‌اند. مدارک و مستنداتی یافتیم که اشاره می‌کند این انتظار وجود دارد که افراد شاغل در این مراکز باید تعداد مشخصی از افراد را به‌طور هفتگی دچار تعلیق و محرومیت از دریافت حقوق بیکاری کنند، در حالی که دولت ادعا می‌کند چنین هدفگیری‌های عددی‌ای را به‌کار نمی‌بندد و بسیاری را دیدیم که مجموعه این فشارها را غیرقابل تحمل تلقی می‌کردند و از این شرایط متنفر بودند» (صفحه فیس‌بوک کوربین؛ سیاست نو، ۱۳۹۸).

حتی اگر بپذیریم که شرایط حاکم بر فضای مرکز کاریابی این چنین است که لوچ می‌گوید اما احتمالاً فضای کسب‌وکار در بریتانیا[1] نباید تا این اندازه خراب باشد. در فیلم می‌بینیم که کتی به دنبال شغل می‌گردد؛ حتی کار سطح پایینی مثل نظافت منزل یا هتل اما تلاش‌هایش به نتیجه نمی‌رسد و به ناچار به تن فروشی روی می‌آورد اما در تناقضی مشهود و به اقتضای پیشرفت فیلمنامه! دنیل پس از یکی دو روز پیگیری موفق به یافتن کار می‌شود، اما به دلیل دستور پزشکش از رفتن به سرکار خودداری می‌کند.

کن لوچ قهرمان فیلمش را آنچنان ناتوان و درمانده به تصویر می‌کشد که حتی نمی‌تواند با کامپیوتر کار کند و یا یک فرم کاریابی را در کافی نت پر کند. در مورد کتی نیز ماجرای مشابهی به تصویر کشیده می‌شود، به‌طوری که بعد از مواجهه با مشکلات پی‌درپی که از نظر کارگردان، او در همه آنها بی‌تقصیر است، در نهایت به دزدی از فروشگاه و تن فروشی رو می‌آورد. به‌نظر می‌رسد، کارگردان با تاکید بیش از اندازه بر مشکلات کتی و دنیل و طراحی گره‌های داستان که

۱لوچ البته مسئله را فراتر از بریتانیا می‌بیند: «این مسئله تکان‌دهنده است، چون مختص مردم کشور ما (بریتانیا) نیست و در سراسر اروپا جریان دارد و اکنون در شیوه سازمان‌دهی زندگی ما بی‌رحمی آگاهانه‌ای وجود دارد که به آسیب‌پذیرترین افراد گفته می‌شود که فقرشان تقصیر خودشان است. اگر کار نداری، تقصیر توست که شغلی پیدا نکردی. بی‌کاری گسترده‌ای در اروپا وجود دارد و در بریتانیا نزدیک به دو میلیون بیکار مطلق وجود دارد و درواقع تعداد آن‌ها چهار میلیون نفر است. این باعث افزایش تعداد خودکشی شده و برخی از کارکنان تأمین اجتماعی دستورالعمل‌هایی گرفته‌اند در مورد اینکه چگونه با خودکشی‌های بالقوه برخورد کنند و ما می‌دانیم که این وضع همچنان برقرار است و تعداد کمی هم نیست. ده‌ها هزار نفر و صدها هزار نفر در سراسر اروپا؛ رقم عظیمی است. این عمیقاً تکان‌دهنده است» (همان).

به‌راحتی قابل باز شدن است تلاش داشته تا همچون مابقی فیلم‌هایش حس همذات پنداری مخاطب را برانگیخته و توجه‌ها را بار دیگر به حفظ کرامت انسانی شهروندان معطوف کند.

هنر از جامعه تأثیر می‌پذیرد و در عین حال بر جامعه نیز تأثیر می‌گذارد (نظریه شکل‌دهی). حتی اگر بپذیریم که فیلم کن لوچ، بازتاب دقیقی از جامعه بریتانیا نیست و کژتابی‌هایی دارد، اما نمی‌توان انکار کرد که آنچه هدف او از ساخت فیلم بوده شکل‌دهی به افکار عمومی است. او به‌صراحت می‌گوید که با این داستان می‌خواهد، دل بینندگان را به‌درد آورده و در عین حال آن‌ها را به خشم بیاورد. لوچ تجربه این کار را نیز دارد. پیرمرد ۸۳ ساله، در همان ابتدای ورود به عالم سینما وقتی در سال ۱۹۶۵ در مجموعه مستندی اجتماعی برای بی بی سی به موضوع بی‌خانمان‌های بریتانیایی پرداخت، فیلمش چنان جنجال‌برانگیز شد که مجلس عوام این کشور ساختار اصلاحی برای این مسئله اجتماعی در نظرگرفت.

منابع

۱. استریناتی، د. (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریات فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک نظر، تهران: گام نو.

۲. الکساندر، ویکتوریا دی. (۱۳۹۳). *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمه اعظم راودراد، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر

۳. بردشاو، پیتر (۲۰۱۶). *نقد من، دنیل بلیک*، گاردین، ترجمه عبدالرضا سلیمی، برگرفته از https://www.salamcinama.ir/post/ojz989rz6pgs1k0

۴. بشیریه، حسین (۱۳۷۹)، *نظریه های فرهنگ در قرن بیستم*، تهران: آینده پویان.

۵. حسینی پاکدهی علیرضا، رضوانی سعیده. «نگاهی جامعه شناختی به مستندهای اجتماعی کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۹». *جامعه‌شناسی تاریخی*. ۱۳۹۲ ; ۵ (۱): ۱۳۹-۱۷۴

۶. تقی زاده, محمد. (۱۳۹۶، ۱۴ اردیبهشت). «وظیفه سینما: تعهد اجتماعی و عشق و انساندوستی». *روزنامه اعتماد*.

۷. حاتمی نژاد، حسین، فرجی ملایی، امین (۱۳۹۲). «نئولیبرالیسم و تأثیر آن بر فضای شهری (مطالعه موردی: شهرهای انگلستان)». سپهر. دوره بیست و دوم. بهار ۱۳۹۲. شماره ۸۵

۸. خالقی، امیرحسین، «نئولیبرالیسم به زبان ساده»، *دنیای اقتصاد*، شماره ۳۸۹۶

۹. چپل، جیمز. ج. (۱۳۹۵). «چپ‌ها نئولیبرالیسم را نفهمیده‌اند». ترجمان علوم انسانی. ترجمه محمد معماریان. http://tarjomaan.com/news/8166/

۱۰. دارابی، خاطره. (۱۳۹۴). «رئالیسم اجتماعی در آثار احمد محمود (با تکیه بر سه عنصر درون‌مایه، شخصیت و حادثه)». *دوفصلنامه مطالعات داستانی*، ۴(۲)، ۷۹–۹۴.
http://pl.journals.pnu.ac.ir/article_3634.html

۱۱. دووینیو، ژان. (۱۳۷۹)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه مهدی سحابی، تهران: مرکز.

۱۲. راودراد، اعظم. (۱۳۸۲)، *نظریه‌های جامعه شناسی هنر و ادبیات*، تهران: دانشگاه تهران.

۱۳. راودراد, اعظم. (۱۳۸۶). «جامعه‌شناسی اثر هنری». *پژوهشنامه فرهنگستان* هنر، ۲(۱)، ۶۶–۹۱.
http://noo.rs/GUhyp

۱۴. روحی, زهره. (۱۳۸۶). «بازبینی تجربه‌های نئولیبرالیسم: ریشه‌ها و پیامدها». *جهان کتاب*، ۲۲۴–۲۲۶(۱۲)، ۵۹–۶۳. http://noo.rs/45dFS

۱۵. سلطانی گرد فرامرزی، مهدی، بیچرانلو، عبدالله (۱۳۹۱)، «بازنمایی مصرف در فیلم‌های سینمایی دوره دفاع مقدس»، *فصلنامه مطالعات فرهنگ – ارتباطات*، ش ۴۹ صص ۷۷ تا ۱۲۰.

۱۶. شیانی، ملیحه (۱۳۸۱). «شهروندی و رفاه اجتماعی». *فصلنامه رفاه اجتماعی*، دوره ۱، شماره ۴ (تابستان ۱۳۸۱) http://refahj.uswr.ac.ir/article-1-1749-fa.html

۱۷. فیسک، جان (۱۳۸۱)، *فرهنگ و ایدئولوژی*، ترجمهٔ مژگان برومند، مجلهٔ ارغنون، ش ۲۰

۱۸. محمدپور، احمد، مریم ملک صادقی، و مهدی علیزاده (۱۳۹۱)، «مطالعهٔ نشانه شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران (مطالعهٔ موردی: فیلم های سگ‌کشی، چهارشنبه سوری و کافه ترانزیت)»، *فصل‌نامهٔ انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، س ۸، ش ۲۹

۱۹. مهدی‌زاده، سیدمحمد (۱۳۸۷)، *رسانه و بازنمایی*، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

۲۰. مهربانی، وحید (۱۳۸۶). «نابرابری درآمد و ثروت بررسی مقایسه دموکراسی با لیبرالیسم و خودکامگی». *مجله راهبرد* شماره ۱۰ تابستان.

۲۱. موسوی, سید محسن، مبارکی، محمد (۱۳۹۶). «بازنمایی رابطه بین نگرش به دولت و شهروندی اجتماعی فعال». *مطالعات راهبردی سیاست‌گذاری عمومی*، ۷(۲۵)، ۱۵۷–۱۷۷
http://sspp.iranjournals.ir/article_29731.html

۲۲. هاروی، دیوید. (۱۳۸۶)، *تاریخ مختصر نئولیبرالیسم*. ترجمه محمود عبدالله زاده. نشر اختران.

۲۳. یوسفی، علی و مژگان عظیمی هاشمی(۱۳۸۷). «احساس شهروندی در مراکز استان‌های ایران». *مجله جامعه‌شناسی ایران*. سال ۹. شماره ۳ و ۴. صص: ۳ـ۲۳. http://ensani.ir/fa/article/128135

۲۴. صفحه فیس‌بوک «کوربین؛ سیاست نو»، https://www.facebook.com/Corbyninfarsi

۲۵. نشست فیلم «من، دنیل بلیک!» در شب یادبودِ رزا لوکزامبورگ،
https://meidaan.com/archive/21350

26. Hall, S. (1997), The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, London: Sage Publication.

27. Kumar, Arun (2017). The 10 Best Ken Loach Films. High on Films.

28. www.highonfilms.com/top-ten-ken-loach-movies
29. Petković, D. (2019). THE NEOLIBERAL STATE AND THE CITIZEN IN I, DANIEL BLAKE. Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature, 0(0), 167–180. https://doi.org/10.22190/FULL1802167P
30. Smith, Philip (2001) Cultural Theory. Oxford: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی