قراردادهای سینماییِ «خودبرتربینی آمریکایی» چگونه در هالیوود شکل گرفت؟

خباثت هالیوودی

پنجشنبه ۶ شهریور ۱۴۰۴
شماره ۴۴۹۳
FARHIKHTEGANDAILY.COM
FARHIKHTEGANONLINE

ایمان عظیمی
خبرنگار گروه فرهنگ

پایان جنگ جهانی دوم باعث شد تا آمریکا بتواند اعتمادبه‌نفس از دست رفته‌اش در دوران رکود بزرگ را به دست بیاورد و با توجه به موقعیت ممتاز جغرافیایی‌اش در مقام یک برنده تام و تمام، دُوَل متفق را حول محور خودش از نو تعریف کند و محتوای دفترچه نظم بین‌الملل را دوباره از سر بنویسد. این اتفاق، آغازی بر پایان سلطه استعمار پیر در دنیا و نشانه‌ای بر گلاویز شدن کاپیتالیسم و کمونیسم تحت عنوان «جنگ سرد» بود. در همه این سال‌ها دستگاه حاکم بر آمریکا، ارزش‌های تثبیت‌شده و ایدئولوژیکش را در قالب سینمای ژانر و در جایگاه قالبی برای حمل فرهنگ توده‌وار بازتولید کرد؛ این رویه در وهله اول برای تصاحب بازارهای محلی و «ساخت فرهنگ مطلوب آمریکایی» در کشورهای دوست و دشمن صورت گرفت، اما هدف غایی چیزی بود که نمی‌شد آن را با چشم برهنه ردیابی کرد و جلوی نفوذ آن را گرفت. سینمای آمریکا دوشادوش تصمیم‌سازان کاخ سفید در پی صادر کردن اخلاق و فرهنگ دست‌ساز ایالات متحده به نقاط دور و نزدیک جهان بود تا همه را، از کوچک و بزرگ گرفته تا پیر و کودک به تابعی از تصمیمات خویش بدل کند تا اگر بُمب و موشک در این میان کارگر نیفتاد، با تولیدات سینمایی و تلویزیونی به دیگری بفهمانند که دنیا و مافی‌های آن، ملک طلق پدران بنیانگذار آمریکا است و آن‌ها هستند که می‌توانند در نقش نجات‌دهنده هر فریاد به‌حق و ناحقی را در دنیا ساکت کنند. در واقع خودبرتربینی این جماعت را تنها نباید برمبنای قدرت نظامی و دست برتر اقتصادی تحلیل کرد، چون در لایه‌های اساسی‌تر ماجرا صنعت سینمای هالیوود قرار دارد که سلیقه می‌سازد و افراد را از شاخ آفریقا تا همین منطقه خودمان در غرب آسیا گرد هم می‌آورد. رفتار وقیحانه «تام باراک» به‌عنوان پیک ویژه رئیس جمهور آمریکا در برخورد با خبرنگاران لبنانی و توهین علنی به آن‌ها را نمی‌توان فقط برآیندی از سیاست خارجی پُر زر و زور یانکی‌ها قلمداد کرد. باراک، ویتکاف و کودک‌سیاستمداری نظیر ترامپ، خود و جغرافیای آمریکا را برتر می‌دانند چون به ذات قدرتمند سینما و رسانه‌های گروهی در هدایت و مهندسی فکر جوامع، افراد و حتی خواص باور دارند و دلگرم آن‌اند. در ادامه با اشاره به نمونه‌های موجود در هالیوود، بازنمایی مسئله خودبرتربینی در میان محافظه‌کاران ایالات متحده و سیاستمداران جریان اصلی در دو حزب دموکرات و جمهوری‌خواه را مورد بررسی و مداقه قرار خواهیم داد.

تولد یک ملّت

صد و ده سال پیش بود که «دی. دبلیو. گریفیث» پروژه اپیک و حماسی خود، تحت عنوان «تولد یک ملت» را به اکران درآورد و گام مهم و روبه‌جلویی در مسیر تبدیل شدن سینما به‌مثابه یک «رسانه» برداشت. این اثر صرفاً یک فیلم معمولی با پروداکشنی عظیم و گیرا -که در دهه پنجاه میلادی محور تولیدات هالیوودی قرار گرفته بود- نبود. گریفیث در طول مدت زمان بیش از سه‌ساعته تولد یک ملت دست روی مسئله جنگ‌های داخلی آمریکا گذاشت و ضمن پرداختن به روابط عاطفی میان پسران و دختران جوان خانواده‌های کامرون و استوفمن، شعله نژادپرستی را در آمریکا شعله‌ور ساخت و حتی طی نمایش‌های متعددش در سال‌های آتی، حضور نظامی ایالات متحده در جنگ جهانی اول را در میان افکار عمومی توجیه‌پذیر جلوه داد. برخلاف تصور عموم، مهم‌ترین محصول سینما تا آن زمان برگرفته از خواست بازار و تمایل مخاطب در مقام تقاضاکننده اصلی سرگرمی نبود و «سفارش» نقش ویژه و تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری پدیده تولد یک ملت ایفا کرد؛ به‌طوری‌که «وودرو ویلسون» رئیس‌جمهور دموکرات آمریکا، بودجه‌ای به مبلغ چهل هزار دلار را برای به‌ثمر رسیدن این پروژه مصوب و دولت را به پرداخت آن ملزم کرد. تولید فیلم از چهارم جولای ۱۹۱۴ (روز استقلال آمریکا از بریتانیا) با اسم «مرد فرقه» آغاز شد، ولی در ادامه با توصیه «توماس دیکسون»، نویسنده رُمان مرد فرقه؛ عاشقانه تاریخی کوکلاس کلان -که فیلم با اقتباس از آن تولید شده بود- به تولد یک ملت تغییر نام داد. اثر گریفیث در اشاره به مضامین نژادپرستانه دیکسون، با وجود آنکه در یک مدیوم نسبتاً جدید و بدون تاریخ، یعنی سینما، مفاهیم موجود در کتاب را به مخاطب عرضه کرده بود، موفق‌تر عمل کرد و باعث شد تا سفیدهای از اروپا کوچ‌کرده با اعتمادبه‌نفسی سرشار، کفه ترازو را در تصاحب تام و تمام ارزش‌های مادی و معنوی فرهنگ آمریکایی به نفع خویش و در مقایسه با باقی نژادها پایین بیاورند. تولد یک ملت ساختار روایی آثار ژانری هالیوود را هم متأثر از خود ساخت تا مخاطبان از سراسر جهان به الگوی ثابت سرگرمی ایمان آورده و ذات سینما را مساوی با نام ایالات متحده آمریکا بدانند؛ لب کلام آنکه گریفیث با تولد یک ملت، بر آیین و مناسک سینمایی آمریکا خط بطلان کشید و دوباره آن را به نگارش درآورد.

یک چشم دارد و وسترن می‌سازد

ذات سرگرمی با ایدئولوژی پیوند خورده و گردانندگان اصلی هالیوود ارزش این مسئله را بیش از هر شخص و جریانی دریافته‌اند. در ابتدا قرار نبود که سینما جایی برای قصه‌گویی و سرگرم‌شدن مخاطب باشد، اما در ادامه این مدیوم هم با پذیرش قواعد بازار تن به این مسئله داد و بدون آنکه علنی بگوید، به خدمت سیاست‌گذاران کاخ سفید و پنتاگون درآمد. «جان‌فورد» کارگردان شناخته‌شده ایرلندی‌الاصل هالیوود، پیش از مطرح‌شدن اسمش به‌عنوان یکی از ستون‌های اصلی سینمای روایی آمریکا، با بازی در فیلم «تولد یک ملت» کارش را در صنعت نوپای سینما آغاز کرد و در کمتر از دو سال، با ساخت نخستین فیلمش، خود را در قامت یک فیلمساز ثابت‌قدم در ارائه مفاهیم در حال شکل‌گیری آمریکایی معرفی کرد. جان‌فورد تقریباً از اولین اثر مستقل سینمایی‌اش تا واپسین آن‌ها در خدمت نظام ارزشی آمریکایی قرار گرفت و استاد دیگری‌سازی و دگرستیزی از جوامع به حاشیه رانده‌شده، به‌خصوص بومیان آمریکایی بود. منتقدان نئومارکسیست و تجدیدنظرطلب سینمایی با برچسب نژادپرستی از فیلم‌های فورد استقبال کردند. حرف آن‌ها پُر بیراه نبود؛ فورد بیش از هر کارگردان دیگری در دوره خود، دوست داشت فیلم‌هایش را بر اساس وقایع تاریخی و همچنین جنگ‌های دامنه‌دار با سرخپوستان بسازد و تصویری سیاه و آکنده از نفرت از صاحبان اصلی آمریکا به مخاطبانش ارائه دهد. او در سال پُررونق ۱۹۳۹ با تولید سه فیلم «طبل‌های موهاک»، «دلیجان» و «آقای لینکلن جوان» به تیتر اصلی رسانه‌ها تبدیل شد و قاطبه منتقدان و مخاطبان سینما وی را ستایش کردند، اما بازنمایی این فیلمساز از موقعیت سرخ‌پوست‌ها در دلیجان و طبل‌های موهاک به‌گونه‌ای نبود که بخواهد احترام میزبان را نگه دارد. فورد در این دو فیلم، سرخ‌پوست‌ها را به‌عنوان نیروی طبیعت و مزاحمان شکل‌گیری تمدن بزرگ معرفی کرد. مخاطب در دلیجان، بومی‌های آمریکا را به چشم مُشتی وحشی رام‌ناشدنی می‌دید، در حالی که نمی‌توانست دلیل بروز این مهم و سرکشی این جماعت را به‌درستی شناسایی کند. در طبل‌های موهاک نیز سرخ‌پوست‌ها مستِ لایعقل، بسیار کُمیک و وحشی‌های تشنه به خون تصویر شدند. البته رویه فورد با ساخت فیلم «دژ آپاچی» (نخستین اثر از سه‌گانه کالواری) در قبال بومیان آمریکا تغییر کرد و او چهره متعادل‌تری از آن‌ها، تحت قراردادهای ژانر وسترن به نمایش گذاشت، اما از منظر تاریخی نمی‌شد تأثیر نگاه فوردی بر ساخت سلیقه شوونیستی مخاطب آمریکایی را بی‌تأثیر دانست و آن را انکار کرد. «رولان بارت» (زبان‌شناس، منتقد فرهنگی و نظریه‌پرداز ادبی) سال‌ها پیش عنوان کرد که اصل اساسی اسطوره این است که تاریخ را به طبیعت تبدیل کند (ر. ک: ژانرهای سینمایی؛ بری کیت گرانت). به عبارت دیگر، اسطوره‌های فرهنگی بر ارزش‌های تثبیت‌شده و غالب جامعه صحه می‌گذارند و زمینه را برای طرد دیگری و به حاشیه رفتنش فراهم می‌کنند. فیلم‌های ژانری به‌شکل عام و وسترن‌های کلاسیک به‌صورت خاص مصداق این وضعیت محسوب می‌شوند.

هری کثیف

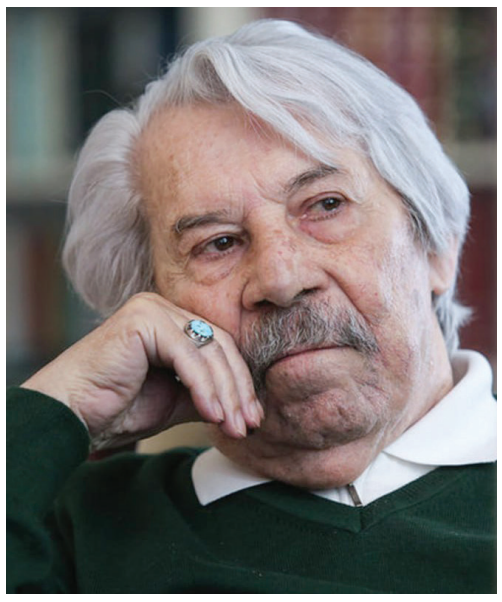
«کلینت ایستوود» هم به‌عنوان بازیگر و هم در مقام کارگردان، شمایل ماندنی و نامیرای سینمای آمریکاست و در کشور ما نیز خواهان کم ندارد، اما جایگاه او هم در دیگری‌ستیزی و خودبرتربینی آمریکایی کم از استادِ استادانش، یعنی جان فورد، ندارد. او یک جمهوری‌خواه قسم‌خورده است و برخلاف اکثریت قریب به اتفاق جماعت هالیوودی هیچ علاقه‌ای به الاغ‌ها یا همان دموکرات‌ها ندارد؛ پس بدون اینکه خجالت‌زده شود، به دوستی با بزرگ‌ترین آدم‌کشان تاریخ مفتخر است و با آثارش، جنایات نظام سیاسی حاکم بر آمریکا را امری عادی، مرسوم و اخلاقی قلمداد می‌کند. در روزآمدترین تصویری که ایستوود از منطقه ما به مخاطبان عادی سینما ارائه داد، مردم عراق را همچون شهروندان بی‌دفاع غزه لایق کشته شدن دانست. او با کارگردانی فیلم «تک‌تیرانداز آمریکایی» -که به بخش‌هایی از زندگی نظامی «کریس کایل» یا همان «اهریمن رمادی» می‌پرداخت- تاریخ را به شیوه مطلوب سیاستمداران جنگ‌طلب و نئوکان ایالات متحده مخدوش و از نو روایت کرد. ایستوود با ابزار تصویر و ذات سرگرم‌کننده آثار ژانری، پیام ایدئولوژیکش را به خورد تماشاگران آمریکایی و حتی شهروندان ساختارهای سیاسی مخالف و دشمن داد؛ کار تا جایی پیش رفت که تعداد قابل توجهی از مردم سینمادوست عراق هم، با وجود آنکه کشته شدن هم‌وطنانشان را بر پرده سینما به تماشا نشستند، از روایت ایستوود لذت بردند و گاردشان را برای پذیرش حرف‌های به‌ظاهر حقوق بشری و در باطن استقلال‌ستیز و استعمارپسند پایین آوردند. آری، کارکرد سینما فقط سرگرمی در آثار ژنریک و اندیشه‌ورزی در فیلم‌های روشنفکری نیست؛ که اگر بود، امپریالیسم آمریکایی و صهیونیستی علاقه و اشتیاقی برای مدیریت تام و تمام آن پیدا نمی‌کردند. سینما می‌تواند از حصار تمثیل غار افلاطونی بیرون بیاید و به سلاح کشتار جمعی بدل شود.

چارسو

«کمال شرف» صدای مردم غزه است

سیدمسعود شجاعی‌طباطبایی، کاریکاتوریست در یادداشتی که در اختیار مهر قرار داده به ویژگی هنر «کمال شرف» کارتونیست یمنی اشاره کرد و نوشت: «کمال شرف کارتونیست یمنی، یکی از چهره‌های مهم هنر مقاومت در جهان عرب است. او با طراحی کارتون‌هایی پرمفهوم، شجاعانه و جسورانه، واقعیت‌های تلخ اشغالگری و جنایات رژیم صهیونیستی علیه مردم فلسطین را به تصویر می‌کشد. آثار او نه تنها پرده از چهره رژیم صهیونیستی و حامیان غربی‌اش برمی‌دارد، بلکه وابستگی برخی رهبران عرب منطقه به قدرت‌های بیگانه را نیز افشا می‌کند.» او ادامه داد: «او با نگاهی انسانی و دردآشنا، کودک مظلوم غزه را به تصویر می‌کشد که در چنگال آمریکا و اسرائیل گرفتار است، یا نتانیاهو را در حال سوزاندن کودکان فلسطینی نشان می‌دهد تا پرده از بی‌عدالتی‌های آشکار بردارد. چنین آثاری به سرعت در شبکه‌های اجتماعی منتشر می‌شوند و بازتاب گسترده‌ای در میان ملت‌های آزادی‌خواه می‌یابند.» این کاریکاتوریست همچنین نوشت: «شرف تنها یک کارتونیست نیست؛ او انیماتور، تصویرگر کتاب کودک و هنرمندی چندبعدی است که با هنر خود، مقاومت را به زبان جهانی تصویر بیان می‌کند. روزنامه لبنانی «الاخبار» درباره او نوشته است: «شرف صدای مردم است. بسیاری شاید نام او را ندانند، اما همه آثارش را می‌شناسند.»

داود رشیدی به‌طرز عمیقی ایرانی بود



علیرضا داودنژاد در گفت‌وگو با موزه سینما درباره رفاقتش با داود رشیدی گفت: «در وجود داود رشیدی، کودکی خوش‌قلب، بازیگوش و مهربان زندگی می‌کرد. اساس رابطه ما هم بر همین جنبه از شخصیت او بنا شده بود؛ یعنی یا درگیر گفت‌وگوهای بسیار جدی و عمیق می‌شدیم، یا سر به سر هم می‌گذاشتیم و شوخی می‌کردیم که البته وجه شوخی‌هایمان بیشتر و پررنگ‌تر بود.» او ادامه داد: «با آن‌که رشیدی اشراف‌زاده، روشنفکر و هنرمند بود؛ یعنی آریستوکرات، انتلکتوئل و آرتیست بود، اما بسیار خاکی، صمیمی و انسان‌دوست بود. همه را دوست داشت و این ویژگی در وجودش بارز بود. در تمام سال‌هایی که با او ارتباط داشتم، هرگز ندیدم نسبت به کسی، رفتاری غیرصمیمی یا غیرمتواضعانه داشته باشد. نوعی انسان‌دوستی واقعی در درونش بود که فکر می‌کنم با روحیه من هم قرابت داشت و همین نزدیکی باعث می‌شد با هم وارد بحث‌های جدی شویم و آن بحث‌ها معمولاً با شوخی، خنده و خوش‌گذرانی به پایان می‌رسید.» داودنژاد افزود: «او بخشی از عمرش را در فرانسه گذرانده بود و نوعی منش اروپایی در رفتارش دیده می‌شد. شاید این ویژگی روی شیوه بازی‌اش هم اثر گذاشته بود، اما در عین حال، داود به‌طرز عمیقی ایرانی بود و به این فرهنگ علاقه داشت.»