

کارکرد سیاسی فیلم در نظام‌های فاشیسم، کمونیسم، لیبرالیسم

(۱۹۲۴-۱۹۴۴ م)

مانیا سهرابی^۱

چکیده

فیلم محصول افکار انسان و تابع آداب اجتماعی و مذهبی جامعه‌ای می‌باشد که در آن ساخته شده است. بنابراین برای شناخت و درک آن ضرورت دارد که اوضاع عمومی و ممیزات فکری و اخلاقی همان دوره به دقت شناسایی شود. بررسی فیلم‌ها به ما در رابطه با سطح و کیفیت عادات اخلاقی، اندیشه‌های علمی، آداب اجتماعی و اعتقادات مذهبی مردمانی که در میان آن‌ها ساخته شده است، شناخت بهتری می‌دهد.

در این پژوهش با تکیه بر زمینه‌های تاریخی و بررسی فیلم‌های تولید شده در سال‌های ۱۹۲۴-۱۹۴۴ م. توسط نظام‌های فاشیسم، کمونیسم و لیبرالیسم، کارکرد سیاسی فیلم در آن دوره مورد بررسی قرار گرفت. با مشاهده مستقیم برخی فیلم‌ها و نیز روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، این نتیجه به دست آمد که بین فیلم‌های تولید شده در این سه نظام، شباهت‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد. شباهت آن‌ها در اینجاست که در همه آن‌ها فیلم، متأثر از ایدئولوژی نظام حاکم و ارزش‌های جامعه خود و مبلغ آن بوده است به گونه‌ای که در خلال جنگ جهانی دوم بسیاری از فیلم‌ها در هر سه نظام وظیفه فرد را همانند شدن با همگان و پرهیز از تمایزات شخصی می‌دانستند. تفاوت‌ها در این است که برخلاف فیلم‌های فاشیستی و لیبرالیستی، در فیلم‌های کمونیستی جنسیت و قهرمان-پروری جایی ندارد. همچنین در فیلم‌های لیبرالیستی، سرمایه‌داران بزرگ توازن در مناسبات اجتماعی را حفظ می‌کنند اما در مقابل، فیلم‌های کمونیستی سرمایه‌داران را به عنوان عنصری نامطلوب در جامعه به تصویر می‌کشند.

واژگان کلیدی: فیلم، مخاطب، تبلیغات، پیام، ایدئولوژی

مقدمه

از دیرباز انسان به دنبال برقراری ارتباط با هم‌نوع خود بوده است و همین علاقه به برقراری ارتباط او را به تلاش در جهت تکمیل رسانه‌های جمعی واداشته است؛ هدف از برقراری ارتباط میان انسان‌ها انتقال پیام است. یکی از نقش‌های رسانه‌ها، قابل فهم کردن پیام‌های تخصصی فرستنده برای استفاده مصرف‌کننده است. در اواخر قرن نوزدهم فیلم به عنوان یک رسانه جدید روی کار آمد، ولی آنچه را که ارائه داد چه از نظر محتوا چه از نظر کارکرد چندان تازگی نداشت. این رسانه، سنت سرگرمی‌های گذشته مانند نمایش، موزیک، حقه‌های تکنیکی و... را برای مصرف توده به صورت متفاوتی ارائه داد. سرگرمی یکی از نیازهای اجتماعی انسان است که فیلم در پاسخ به آن رشد و گسترش یافت. توانمندی فیلم، در ایجاد حس معناداری در مخاطب موجب اثرگذاری بیشتر می‌شود و این حس موجب اعتماد بیشتر او به پیام‌های ارائه شده در متن فیلم می‌شود، به طوری که با میل بیشتری این پیام‌ها را می‌پذیرد. فیلم برای طبقه کارگر و کم‌درآمد، نوعی فرصت استفاده از مواهب فرهنگی را بوجود آورد که پیش از آن، تنها طبقات مرفه از آن بهره‌مند بودند. به تدریج ساخت فیلم‌های متحرک کوتاه شروع شد و در مکان‌های عمومی چون قهوه‌خانه‌ها و کافه‌ها که محل استراحت کارگران بود به نمایش گذاشته شد. تا پیش از جنگ جهانی اول فیلم به عنوان سرگرمی برای طبقه کارگر مطرح بود اما بعد از جنگ جهانی اول مورد توجه طبقه بورژوا قرار گرفت، از این رو فیلم‌های باکیفیت‌تر و سینماهای مجلل ساخته شد و به ابزاری کمکی برای دگرگونی فرهنگی و اقتصادی بدل شد. فیلم از سال ۱۹۲۰ میلادی در کشورهای اروپایی و آمریکایی به شکل داستانی وارد سینما شد. پیش از آن مضمون بیشتر فیلم‌ها از ابتدایی‌ترین مفاهیم مانند: تعمیر واگن، حرکت اسب و... شکل گرفته بود که عمق چندان در دیدگاه تماشاگران خود ایجاد نمی‌کرد و پس از مدتی گیرایی‌شان را از دست می‌دادند. ویلیام جنکیز در کتاب خود به نام ادبیات فیلم اظهار داشته که فیلم با نمایش دادن نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی یک جامعه، قادر است روحیات یک زمانه را به تصویر کشد و به طور معمول، ماندگارترین فیلم‌ها، افکار و عقاید زمانه را به صورت غیرمستقیم به نمایش می‌گذارند.

مؤلفانی که فیلم را مورد بررسی قرار داده‌اند عمدتاً بر سیر تاریخی آن متمرکز شده‌اند، البته این بررسی‌ها با رویکردهای متفاوتی صورت گرفته است برای مثال: آرتور نایت در کتاب خود به نام تاریخ سینما، رویدادهای اجتماعی و سیاسی را بیان می‌کند و تأثیرات آن را بر صنعت فیلم نشان می‌دهد. کتاب تاریخ تحلیلی سینما توسط دانشگاه آکسفورد زیر نظر جفری ناول اسمیت نوشته شد؛ این اثر در سه بخش: سینمای صامت، سینمای ناطق و سینمای مدرن به بررسی مسائلی چون تحولات تکنولوژیک، مفاهیم زیباشناختی، انواع ژانر و... پرداخته است. تاریخ سینمای مستند نوشته اریک بارنو که به فیلم‌های خبری و مستند پرداخته است؛ مانند اخبار انقلاب، پیروزی اراده، چرا ما

می‌جنگیم؟ و... . جورج آ. هواکو در کتاب جامعه‌شناسی سینما، تحولات اجتماعی و معیارهای سیاسی که دولت‌ها برای صنعت فیلم اتخاذ کرده‌اند را مورد بررسی قرار داده است. مایکل راشل دانشجوی فلسفه در تز دکتری خود سینمای شوروی را با تمرکز بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و تکنیک‌های فیلم‌سازی مورد بررسی قرار داده است. او فیلم‌های چند تن از کارگردانان این دوره مانند: کوله‌شف، پودوفکین، آیزنشتاین و ورتوف را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است. اولین کسی که فیلم را به عنوان سند تاریخی مورد بررسی قرار داد، دیوید ولچ نام دارد. او در کتابی با عنوان: تبلیغات و سینمای نازی ۱۹۴۵-۱۹۳۳، به بررسی فیلم‌های آن دوره مانند: من متهم می‌کنم، قربانیان گذشته، آهنگ‌های درخواستی... پرداخته و سیاست‌های هیتلر را در این فیلم‌ها نشان می‌دهد. ژاکونین ریچ و پیرو گارفالو با همکاری هم مجموعه مقالاتی را که در رابطه با سینمای فاشیسم ایتالیا نوشته شده بود را در کتابی با عنوان بررسی سینمای فاشیسم ایتالیا ۱۹۴۳-۱۹۲۲ گرد آوردند. این مقالات به موضوعاتی همچون: تأثیر سینمای شوروی بر سینمای این دوره ایتالیا، موسولینی در فیلم‌ها، ستاره‌های سینما و جامعه در ایتالیای فاشیستی و... پرداخته است. هدف از این پژوهش، نقد و بررسی تعدادی از شناخته‌شده‌ترین فیلم‌ها بین سال‌های ۱۹۴۴-۱۹۲۴م. در نظام‌های فاشیسم، کمونیسم، لیبرالیسم است تا با ارزیابی ایده‌های آشکار و نهان در فیلم‌ها و میزان اثرگذاری احتمالی آن‌ها بر ذهن مخاطب، کارکرد سیاسی فیلم را در این نظام‌ها مورد مقایسه قرار دهیم.

کارکرد سیاسی فیلم در نظام فاشیسم (۱۹۲۴-۱۹۴۴ م.)

فاشیسم در همه جنبه‌ها افراطی بود. بدون دولت، ملتی وجود ندارد؛ این کلمات بیانگر اصول پذیرفته شده فاشیست‌ها هستند. دو اصل مهم فاشیستی عبارت بود از: ۱- فرد جدای از بقیه هموعانش نیست و نباید به دنبال امیال خودش، برطبق غریزه طبیعی‌اش برود. ۲- فرد یکی از افراد ملت است، همه افراد و نسل‌های یک ملت، درون یک سنت به هم مرتبط‌اند و تکلیفی بر عهده هرکدام از آن‌هاست؛ زاهد بودن، قربانی کردن علایق شخصی، فداکاری اخلاقی، اشتیاق مذهبی چاره‌ای برای انجام این تکلیف است. فاشیست‌ها، زندگی را در نظر پیروان‌شان جدی، سخت و مذهبی ترسیم کردند که توسط افراد اخلاقی و مسئولیت‌پذیر حفظ می‌شود. فاشیست‌ها، وحدت را به توده‌ها تحمیل کردند و در این راستا مبارزات سیاسی، مجادله‌های مذهبی، فلسفی و ادبی را محدود کردند؛ شهروندان خود را به تابع بودن و اطاعت از نظم پلیسی فاشیستی مجبور کردند، با هر گونه نوآوری مخالفت ورزیدند و تحمل خلاقیت در زندگی برایشان دشوار بود. (Mino, 1946: 125-375-378) Cohen, 1962: 375-378) فاشیست‌ها تعلیم و تربیت را روشی مناسب برای وفاق اجتماعی می‌دانستند. روزنامه، رادیو، سینما و... به عنوان ابزاری کاربردی مورد استفاده قرار می‌گرفتند تا افراد

جامعه از طریق آن به پذیرش مسئولیت در جامعه ترغیب شوند. مقامات فاشیستی، هدفشان هدایت جامعه در جهت مطلوبشان بود. (کار، ۱۳۴۹: ۲۲۸-۲۱۲)

الف - ایتالیا

تا پیش از پیدایش رسانه های صوتی و تصویری، نشر افکار و عقاید از طریق روزنامه ها و کتاب ها یعنی ابزار نوشتاری انجام می شد. اما با اختراع رسانه های صوتی و تصویری شکل ارتباطات تغییر کرد. این رسانه ها واکنش های مخاطبین را محدود و فرصت انتقاد را از آن ها گرفت و تبادل ذوق و سلیقه را جایگزین بحث های انتقادی کرد. (هابرماس، ۱۳۸۸: ۸۰-۷۰) در قرن بیستم تبلیغات به عنوان روشی برای برانگیختن احساسات توده ها مورد استفاده قرار گرفت و به زمینه هایی برای اثرگذاری نیاز داشت. صنعت سینما در این دوره به عنوان یکی از ابزارهای تبلیغاتی و سرگرمی زمینه را برای جهت دادن به نگاه توده ها فراهم می کرد و با ساخت فیلم های موزیکال، کمدی، ملودرام سعی در ایجاد یک وفاق اجتماعی میان توده ها داشت. (ویریلیو، ۱۳۹۳: ۲۵-۲۴)

فیلم، ذهن مخاطب خود را در جهت سیاست های حاکم در جامعه سوق می دهد به این منظور که او را به سمت مسیری معین هدایت کند. فیلم ساز با پرداختن به سوژه هایی که تابع ایدئولوژی جامعه هستند، تماشاگر را به مقید بودن به نظم اجتماعی تشویق می کند. او با به تصویر کشیدن افراد معمولی که در طول داستان به قهرمان تبدیل می شود به مخاطب خود حس همذات پنداری را القا می کند. در فیلم بازگشت خلبان (روسلینی، ۱۹۴۲) نقش اصلی داستان دارای روحیه ای مبارز و شجاع است که بی اعتنا به ملاحظات آسیب شناختی، خود را وقف خدمت به وطن می کند. او در مأموریتی شهر را از حملات دشمن نجات می دهد و در پایان مورد استقبال و تجلیل همگانی قرار می گیرد.

موسولینی با این رویکرد فعالیت سیاسی خود را شروع کرد که باید سیاست خارجی در صدر برنامه هایش قرار گیرد. یکی از برنامه های او کسب مستعمره در آفریقا بود. در سال ۱۹۳۵ نیروهای موسولینی حملات هوایی خود را به حبشه آغاز کردند؛ پادشاه آنجا به نام نگوس فرار کرد و یک امپراطوری رم جدید اعلام شد. (دنيس، ۱۳۶۳: ۱۱۲-۱۱۳: welk, 1938:243 - Speer, 1949:71-72) کریستین، نقش اصلی فیلم اسکادران سفید (جنینا، ۱۹۳۶) در زندگی اجتماعی خود، فردی ناموفق است و نامزدش او را رها می کند. کریستین به مأموریتی در آفریقا اعزام می شود و پس از ورود به طرابلس، افراد نظامی را مهربان و از جان گذشته درمی یابد. درگیری بین نیروهای نظامی ایتالیایی و افراد بومی آن منطقه صورت می گیرد، فرمانده اصلی نظامیان کشته می شود و کریستین رهبری نیروهای نظامی را به عهده می گیرد. او با پذیرش مسئولیت و انجام تعهدات وطنی، به عنوان یک قهرمان ملی دینش را ادا می کند و شورشیان را شکست می دهد.

وفور بیش از حد لذت در شخصیت‌های فیلم، حسی مضمئزکننده را در رابطه با آن نقش در بیننده ایجاد می‌کند. در فیلم سیپیوی آفریقا (گالونه، ۱۹۳۷) آنچه که به عنوان شام برای هانیبال تدارک دیده شده حاکی از افراط او در خوردن و آشامیدن می‌باشد. فیلم نمونه‌های بسیاری از لذت افراط-آمیز را در جشن‌ها، عیاشی‌ها، غارتگری و کشتار کارتاژی‌ها به تصویر می‌کشد. در نقطه مقابل، رومی‌ها افرادی با شخصیت متعادل و وفادار به خانواده و وطن هستند؛ دلاوری و رفتار محبت‌آمیز سیپیو فرمانده آن‌ها، با همسر، فرزندان و سربازان خود بیانگر روحیه قابل تقدیر و ستودنی اوست.

با شروع جنگ داخلی اسپانیا در سال ۱۹۳۹ نیروهای راست‌گرا که عقاید فاشیستی داشتند، جمهوری اسپانیا را مورد حمله قرار دادند. موسولینی حامی رهبر شورشیان، ژنرال فرانکو بود و برای او نیرو و مهمات جنگی ارسال می‌کرد. او امیدوار بود که با ایجاد حکومت فاشیستی در اسپانیا ضربه سختی به فرانسه در مدیترانه غربی بزند. (کسلز، ۱۳۶۹: ۱۴۹-۱۴۸) در فیلم محاصره آلکازار (جنینا، ۱۹۳۹) طرفداران فرانکو افرادی منطقی و حق‌طلب هستند که در برابر بی‌رحمی جمهوری خواهان به قلعه پناه برده‌اند. جمهوری خواهان با گروگان گرفتن و تهدید به مرگ خانواده افراد در محاصره و حتی کشتن آن‌ها، تصمیم به از پا درآوردن پناهندگان دارند. این درگیری زمانی خاتمه پیدا می‌کند که نیروهای موسولینی به کمک حامیان فرانکو می‌آید.

به طور معمول فیلم اطلاعاتی تحریف شده به مخاطب خود ارائه می‌دهد. فیلم اودسا در آتش (گالونه، ۱۹۴۲) تلاش مادری برای نجات فرزند خردسال خود که توسط کمونیست‌ها ربوده شده را نمایش می‌دهد. فیلم دو نقطه روشن و تاریک را در مقابل هم به تصویر می‌کشد. مردم اودسا که زن نماینده آن هاست نقطه روشن فیلم و کمونیست‌ها که افرادی خشن و سنگدل هستند نقطه تاریک فیلم را نشان می‌دهند. زن با کمک شوهر سابقش، فرزندش را بازمی‌یابد. وضعیت اسفبار کودکان در دخمه‌های کوهستان که پس از ربوده شدن برای آموزش‌های کمونیستی به آنجا منتقل شده‌اند نشان از ظلم و بی‌رحمی کمونیست‌ها بود.

یکی از اصول زندگی فاشیستی، تأکید بر قناعت و ریاضت کشیدن بود. بانوی همه (آخلز، ۱۹۳۴) فیلم سرگذشت دختری به نام گبی است که موقعیت اجتماعی خود را نمی‌پذیرد و برای رسیدن به شهرت و ثروت، سنت‌های جامعه را زیر پا می‌گذارد. در مسیر جاه‌طلبی او زن و شوهری قربانی می‌شوند. در مقابل گبی خواهر او قرار دارد، دختری همسو با ارزش‌های جامعه که مطابق با آداب اجتماعی آن روز زندگی می‌کند و موفق است. گبی در زندگی به پوچی می‌رسد و با خودکشی به این زندگی ملال‌آور پایان می‌بخشد.

وسوسه (ویکونتی، ۱۹۴۳) داستان فیلم در مورد خیانت زنی به شوهرش است که عواقب شومی را برای او به همراه دارد. پذیرفتن وسوسه خیانت اولین لغزش زن است که او را به سمت فرو رفتن در

منجلا بی بزرگ می کشاند که قتل شوهرش است. با کشته شدن زن در پایان فیلم و به تصویر کشیدن جسد او، عدالت به اجرا درمی آید.

ب- آلمان

تکنولوژی وسیله ای برای سازمان دهی کردن روابط اجتماعی از طریق رواج افکار و الگوهای رفتاری است. رایش سوم نمونه قابل توجهی است که با بکارگیری رادیو و سینما توانست کنترل و تسلط بیشتری بر توده ها داشته باشد. (Marcuse, 1998:41) فیلم قدرت دسترسی به تعداد کثیری از افراد را دارد و به واسطه تأثیر عاطفی بر مردم برای مقاصد ملی و اجتماعی در جهت تبلیغات مورد استفاده قرار می گیرد.

تا پیش از جنگ جهانی دوم بریتانیا با ملاحظه در فیلم های نازیسم دیده می شد؛ حتی در فیلم هایی که به شکست آلمان پرداخته، انگلستان به عنوان یک دشمن قوی، ماهر و محترم به نمایش گذاشته شد. اما با شروع جنگ در سال ۱۹۳۹ دیدگاه مقامات نازی در مورد بریتانیا تغییر کرد. (Tegel, 2007:130-131) فیلم اوهم کروگر (برت و هرسر، ۱۹۴۱) سربازان انگلیسی را در مواجهه با شورش اسیران، خشن و بی رحم نشان می دهد. ترغیب توده ها به مبارزه شدیدتر در میدان نبرد یکی از اهداف فیلم سازان در زمان جنگ جهانی دوم بود. آن ها هویتی جعلی و چهره ای مخدوش از دشمن را به نمایش می گذارند به این دلیل که انسان زمانی با تمام وجود و به دور از عذاب وجدان با هم نوع خود درگیر می شود که موجودیت دشمن را برای جامعه، منافع و ارزش های خود خطرناک دریابد.

سینما تکاملی از ایدئولوژی نازیسم را به تماشاگر ارائه می داد و برای مقبول واقع شدن این امر، کمبودها و شکست ها نمایش داده نمی شد. در اردوگاه های نظامی، جوانان آلمانی آموزش نظامی می دیدند؛ فیلم های کوتاه در این دوره رژه های نظامی، مانورهای نیروی دریایی هوایی و زمینی، ساخت سلاح های پیشرفته نظامی، ملاقات هیتلر با نیروهای ارتش، رشد و توسعه صنعتی کشور... و صحنه هایی از افراد شاد و مفرح را نشان می دهد که همچون سرگرمی به این اوامر می پردازند. فیلم سازان به امر پنهان کردن مصادب و مشکلات می پرداختند و مخاطب کمبودهایی را که جامعه با آن ها مواجه است، نمی دید. این تجارب سینمایی، لذت خیالی را به تماشاگر ارائه می دهد و باعث خودفریبی او می شود. پس از شروع جنگ جهانی دوم فیلم های خبری همچون: نبرد در لهستان (هیپلر، ۱۹۴۰) و پیروزی در غرب (هیپلر، ۱۹۴۱) با مضمون پیشرفت ارتش آلمان در جبهه های نبرد به روی پرده آمد. مخاطب پیشروی ارتش آلمان را در خاک دشمن می دید و کشته شدن هم نوعانش در این راه برای او توجیه پذیر بود.

جنگ، انسان را از زندگی روزمره اش دور می سازد، بیش از هر چیزی منبع شور و هیجان است، دگرگون شدن طرز تفکر جزو اولین تغییراتی است که در زمان جنگ رخ می دهد، قیود اجتماعی

متحول می‌شوند، مقدس و نامقدس تغییر می‌کند و حد و مرز آن دچار دگرگونی می‌شود و برای توده‌ها فضای مادی و روانی ناشناخته‌ای به وجود می‌آورد. (بوتول، ۱۳۷۹: ۶۶-۶۸) فرد در جامعه نازیستی زمانی هویت می‌یافت که در راستای تحقق ایجاد امپراطوری بزرگ آلمان گام بردارد. برای این منظور لازم بود که جان‌فدایان آلمانی پیشقدم شوند تا این آرمان بزرگ محقق شود. فیلم‌های عقاب جوان (رینکر و ویدمن، ۱۹۴۴) و هانس وستمار (ونزله، ۱۹۳۴) مسیری را در معرض دید مخاطب می‌گذارد تا تصویری از کیستی خود دریابد؛ فیلم با ایجاد امر خیالی، هویت واقعی او را پنهان می‌کند و هویتی جعلی به او القا می‌کند. مسئله مهم حیات آلمان بود و جان افراد در برابر آن اهمیت نداشت. در شرایطی که مردم دلسرد و خسته از تنش‌های جامعه بودند، این شعارها برای آن‌ها مقبولیت داشت.

فیلم‌ساز برای جلب نظر مخاطبان خود، نیازها و باورهای آن‌ها را شناسایی می‌کند تا ذهنیت لازم برای بستن چارچوب ایده‌های فیلم را داشته باشد. شکل‌گیری حس حقارت در مردم آلمان پس از جنگ جهانی اول و بستن قرارداد ورسای، فیلم‌سازان نازی را بر آن داشت تا با ساخت فیلم پیروزی اراده (ریفنشال، ۱۹۳۵) بازگشت شکوهمندانه امپراطوری آلمان را نوید دهند. به تصویر کشیدن آسمان از فراز ابرها، دورنمای شهر نورنبرگ و رژه‌های منظم نیروهای ارتش بیانگر هماهنگی آلمان نازی با کلیت هستی است. دنبال کردن هیجان‌ناسیونالیستی در این فیلم، روی کار آمدن حزب نازی را منطقی جلوه می‌دهد. فیلم با استفاده از تشبیه، استعاره، داستان‌گویی، تعیین اهداف والا و باور به این که این اهداف قابل دستیابی هستند، حس اشتیاق را به مخاطب برای پیروی از ایده-هایش برمی‌انگیزاند. ساختار جامعه و جایگاه اصلی افراد در این فیلم از دید مخاطب پنهان می‌ماند. بازگشت پرشکوه امپراطوری آلمان بر روی پرده سینما آن چیزی است که دیده می‌شود و از قربانیان سیاست‌های توسعه‌طلبانه نازیسم، خبری نیست. نمایش مداوم چهره‌ی هیتلر، تأکیدی است بر ضرورت وجود او و این که با حضور چنین فردی بازگشت به عظمت گذشته آلمان امکان‌پذیر است. مردم محیط خود را سازماندهی و ساده‌سازی می‌کنند تا اطلاعات مربوط به آن محیط را بر اساس درکی که از آن دارند، پردازش کنند. یکی از راه‌های ساده‌سازی توسل به تصورات و افکار قالبی است. تصورات قالبی باورهایی درباره ویژگی‌های افراد، به ویژه گروه‌ها و طبقات اجتماعی است که افراد بدون فکر زیاد آن‌را می‌پذیرند. برای مثال: تصورات قالبی که در مورد یهودیان وجود دارد و یهودستیزی نامیده می‌شود. یهودیان در این تصور، اقلیتی پرکار و خاص، از نظر دارایی و استعداد برتر شناخته شدند که می‌توانند به توطئه‌های پیچیده دست بزنند و دارایی مادی و نفوذشان را افزایش دهند. (کاتم، اولر، مسترز و پرستون، ۱۳۸۶: ۷۰-۶۷) فیلم یهودی ابدی (هیپلر، ۱۹۴۰) زندگی یهودیان را توصیف می‌کند. فیلم، یهودیان را مردمی دسیسه‌چین و جاه‌طلب نشان می‌دهد که برای رسیدن به اهداف خود از هیچ عمل ناپسندی پرهیز نمی‌کنند و صحنه‌هایی از محله‌های

کیف که یهودیان به طور انگل وار در آنها زندگی می کنند که از تمدن بشریت بهره چندانی ندارند، نمایش داده می شود.

فیلم با دست گذاشتن بر آرمان ها و خواسته های مخاطب، ایده هایی را ارائه می دهد و با معنا بخشیدن به آن ها او را برای انجام اهدافی خاص برمی انگیزاند. افتخار به قربانیان نظامی و قهرمان نامیدن آن ها در فیلم های هانس وستمار و کوکس جوان هیتلری (اشتاین هف، ۱۹۳۳) هاله ای از تقدس جاودان را در ذهن تماشاگر به وجود می آورد و او را برای ادامه این راه ترغیب می کند. در سکانس پایانی فیلم هانس وستمار، روح هانس همپا با ارتش آلمان در حال رژه رفتن است و مخاطب را به این باور رهنمود می کند که هر یک از نیروهای ارتش می توانند یک قهرمان ملی چون هانس وستمار باشند. تأکید بر واقعیت، به مخاطب خطا پذیر بودن ایدئولوژی را متذکر می شود؛ در این جا فیلم ساز از واقعیت فاصله می گیرد و فضای خالی داستان را با امر خیالی پر می کند.

کارکرد سیاسی فیلم در نظام کمونیسم (۱۹۲۴-۱۹۴۴ م.)

نخستین کوشش در راه تحقق کمونیسم بر مبنای مارکسیسم در روسیه صورت گرفت و حکومت صنایع بزرگ، حمل و نقل، بانک ها، تجارت خارجی و زمین های ملی شده را تحت کنترل داشت. همچنین با محدود کردن عناصر رشد سرمایه داری آن را بیشتر تحت نظارت خود درآورد. به جای رشد سرمایه داری، تقویت بخش سوسیالیستی را تشویق می کرد. اساس صنعتی شدن بر پایه اتحاد پایدار و جدایی ناپذیر، بین طبقه کارگر و دهقان استوار بود، این اتحاد با برقراری روابط اقتصادی میان شهر و روستا که منافع دو طرف را تأمین می کرد، پایدار می شد. کمونیسم روسی در واقع گونه ای دولت گرایی افراطی بود و با وجود مشابهتی که با نظریات مارکسیستی دارد اما در واقع صورت تحریف شده ای از اندیشه مسیحایی کهن روسی است. این مسئله در دو ویژگی اصلی کمونیسم روسی دیده می شود: از یک سو در کمونیسم روسی جستجوی حاکمیت الهی، عدالت تام و کامل، استعداد فداکاری و فقدان بورژوازی را می توان مشاهده کرد و از سوی دیگر حاکمیت مطلق دولت، استبداد، خودکامگی، درک ضعیف حقوق بشر و خطر جمع گرایی را می توان دید. (بردیا، ۱۳۶۰: ۳۲۵-۳۱۵)

در تئوری مارکسیستی، دستگاه های دولتی با دو روش سرکوبگری و ایدئولوژیک مردم را کنترل می کنند. دستگاه های سرکوبگر که عبارتند از: ارتش، پلیس، دادگاه، زندان و... در این موارد کار به خشونت می انجامد. دستگاه های ایدئولوژیک در قالب سازمان ها و مؤسسات تخصصی متمایز هستند همچون: کلیساها، مدارس، سازمان های حقوقی و خانوادگی، احزاب مختلف، سازمان های اطلاعات فرهنگی چون مطبوعات، رادیو، سینما، تلویزیون و... . دستگاه های سرکوبگر از جانب خود دولت به اجرا درمی آید و حضوری آشکار دارد اما دستگاه های ایدئولوژیک در درجه دوم تابعیت از دولت است و خاموش و پنهان است. (Althusser, 1970: 20-25)

مردم در زمان‌های خاص احتیاجات متفاوت دارند. ممکن است گرسنه، تشنه یا خسته باشند اما احتیاجی که از حداکثر قدرت برخوردار است تعیین‌کننده رفتار افراد است. بنابراین درک رهبران از مهم‌ترین احتیاجات مردم، در سیاست‌هایشان بسیار تعیین‌کننده است. (هوسی و بلانچارد، ۱۳۶۹: ۴۷-۵۲) لنین در سال ۱۹۱۷، با در نظر گرفتن آنچه که فکر می‌کرد احتیاج مردم است همچون: دسترسی به زمین و منابع اصلی تولید، برای ایجاد جامعه جدید طرحی ریخت که گام به گام باید اجرا می‌شد. لنین چنین اظهار داشت: در هر دولت یک نهادی از طبقه حاکم وجود دارد، یک دولت سرمایه‌داری، طبقه سرمایه‌دار را مورد حمایت قرار می‌دهد. دموکراسی در دولت سرمایه‌داری برای یک اقلیت است که عبارت است از: طبقه ثروتمند جامعه؛ در این جامعه اکثریت افراد، از شرکت در زندگی سیاسی و عمومی بازمانده‌اند. بنابراین برای برقراری سوسیالیسم، گام اول این است که با یک آشوب توسط ارتش‌هایی از کارگران، طبقه سرمایه‌دار را سرنگون کنیم. بعد از سرنگونی، یک دوره انتقال قدرت در پیش داریم که پرولتاریاها باید دولت را به عنوان یک سلاح لازم، برای کنار زدن طبقه حاکم قبلی و تشکیلات حکومتی‌شان، حفظ کنند. (Harcave, 1968: 506-509- Lenin, 82-83: 1977) فیلم پایان سن‌پترزبورگ (پودوفکین، ۱۹۲۷) از یک طرف زندگی مشقت‌بار روستاییان، مهاجرت آنان به شهر و مشکلات کارگران نمایش داده می‌شود و از طرفی سرمایه‌داران به عنوان افرادی سودجو، به دنبال طرح نقشه برای استثمار کارگران هستند. سرمایه‌داران طبقه نامطلوب جامعه هستند که با حذف آن‌ها، زندگی دیگر طبقات جامعه بهبود پیدا می‌کند. زمانی که نگرانی عمومی همچون جنگ و بحران اقتصادی در جامعه حکم‌فرماست، تبلیغات تأثیر بسزایی دارد. به این دلیل که پیام‌ها به طور کامل ارزیابی نمی‌شوند و توده‌ها به دنبال نقطه امیدی برای رهایی از وضع پیش آمده هستند. تبلیغات درون باورها، تفسیرها، دستورات، نصایح، پرسش‌ها، اندیشه‌ها، پیش‌بینی‌ها و تخیلات خلاق جای می‌گیرد و آن را به شکل کلامی، عددی یا تصویری منتقل می‌کند. ضعف توده‌ها در حل مشکلات پیش آمده، آن‌ها را وادار به پذیرش این پیام‌ها می‌کند. (هیل، ۱۳۸۱: ۱۰-۱۶) فیلم رزمناو پوتمکین (آیزنشتاین، ۱۹۲۵) از شورش ملوانان در سال ۱۹۰۵ الهام گرفته با این تفاوت که این شورش شکست خورد اما فیلم با پیروزی ملوانان پایان می‌یابد. پایان خوب، احساسی از تداوم را به مخاطب خود ارائه می‌دهد. کشته شدن باکونین سردسته ملوانان، تأکیدی بر تأثیر حضور مردم بدون رهبر در صحنه‌های مبارزه است. ویژگی بارز فیلم‌های شوروی ارج نهادن به عقاید مارکسیستی بود و با گسترش مفهوم جامعه کمونیستی، درک مخاطبان‌شان را برای شناخت وظایفش بالا می‌برد. مخاطب برای همذات‌پنداری با داستان فیلم لازم است که در ابتدا ایده‌های ارائه شده در متن فیلم را بپذیرد. جهت دستیابی به این منظور، لازم است که فیلم‌ساز با نیازها و افکار مخاطبان خود آشنایی داشته باشد. فیلم کهنه و نو (آیزنشتاین، ۱۹۲۹) سرچشمه پیشرفت را در زندگی اشتراکی جستجو می‌کند و فرد در جامعه مانند

مهره‌ای کوچک در دستگاهی عظیم، وظایفی از پیش تعیین شده دارد؛ و این جامعه کمونیستی است که با هموار کردن مسیر پیشرفت، سعادت حقیقی را برای آن‌ها به ارمغان می‌آورد. فیلم با نشان دادن اوضاع نابه‌سامان روستا و این که چگونه این وضع بهبود می‌یابد، تحمل مخاطب را با امید بخشیدن افزایش می‌دهد و او را قانع می‌کند که وضعیت نابه‌سامان اقتصادی همیشگی نیست و قابلیت بهبود یافتن دارد.

ذهن انسان به جای پذیرفتن واقعیت، مستعد نمادگزینی است. توده مردم از اقتدارهای نمادین جامعه فرمان می‌برند چون پشت این لایه‌های نمادین را نمی‌بینند و باور دارند که اقتدار جامعه در راستای خیر عمومی گام برمی‌دارد. در فیلم مادر (پودوفکین، ۱۹۲۶) پدر نمادی از قدرت حاکم است که درصدد آسیب رساندن به مادر می‌باشد که نماد مردم بی‌دفاع جامعه است. پسر به دفاع از مادر به پا می‌خیزد. او در ابتدا نمی‌تواند بر پدر فائق آید اما با در دست گرفتن چکش به عنوان سلاح که نماد کارگران است اقتدار پدر، شکسته می‌شود. اگر طغیان پسر علیه پدر نبود، مادر آسیبی جدی می‌دید. این نبود عدالت در جامعه است که انسان‌های بی‌باک چون پسر را به عرصه مبارزه می‌کشاند. مضمون فیلم وابسته به شرایط و امکانات فنی است که با آن ضبط می‌شود و موضوعاتی را ترسیم می‌کند که فیلم‌ساز می‌خواهد. گاهی فیلم موضوعات را از زوایایی نشان می‌دهد که از دید مخاطب پنهان بوده یا پیش از آن مورد توجه‌اش نبوده است. بنابراین آنچه که به عنوان فیلم عرضه می‌شود، گزینشی و دارای بار ارزشی است. پیامی که از طریق فیلم به مخاطبان ارائه می‌شود، برنامه‌ریزی شده و هدفمند است. در سکانسی از فیلم، مردی در مسیر ملحق شدن به شورشیان با ممانعت همسرش مواجه می‌شود، رابطه عاطفی بین آن‌ها عنصری بازدارنده است که مرد را از آرمانش دور می‌کند. او با شلیک گلوله به طرف همسرش، ارزش فردی خود را فدای ارزش جمعی می‌کند. فیلم مادر پایانی باز دارد که با کشته شدن پسر و مادر، وقایع آینده را در ذهن مخاطب متبادر می‌سازد. نظام تزاریسم افرادی شریف چون مادر و پسرش را می‌کشند؛ این صحنه‌ها یادآور عدم شایستگی اقتدار اجتماعی نظام حاکم است که در برابر بیننده شکسته می‌شود و در نتیجه او حاضر نیست به معناهای این نظام تکیه کند و از آن روی‌گردان می‌شود.

فیلم اعتصاب (آیزنشتاین، ۱۹۲۵) با تأکید بر شورش‌ها و اعتصابات بر اهمیت موضوع در ذهن بیننده می‌افزاید؛ و به ایده‌های موردنظر فیلم‌ساز فرصت خودنمایی می‌دهد، همچنین احساسات مخاطب را در زمینه‌های بخصوصی غنی می‌بخشد. این فیلم با به تصویر کشیدن حضور و نادیده گرفتن غیاب، حضور مردم در صحنه‌های مبارزه علیه سرمایه‌داران را می‌طلبد. فیلم با به تصویر کشیدن شورشیان و پرهیز از نمایش آنان که در خانه مانده‌اند و در شورش حضور نداشتند، شورش را تأیید می‌کند. مخاطب در هنگام تماشای این صحنه‌ها وجود غایبان را در نمی‌یابد و غرق در حضور شورشیان می‌شود. او پس از تماشای فیلم، تجربه حضور را در وارد عرصه مبارزه شدن به دست می‌آورد.

کارکرد سیاسی فیلم در نظام لیبرالیسم (۱۹۲۴-۱۹۴۴ م.)

با از میان رفتن فنودالیسم و رشد جامعه سرمایه‌داری، در اوایل قرن نوزدهم، لیبرالیسم به عنوان ایدئولوژی غرب صنعتی روی کار آمد. مهم‌ترین اصل لیبرالیسم، فردگرایی و اهمیت فرد در مقابل گروه اجتماعی است. هدف این ایدئولوژی، ساختن جامعه‌ای است که افراد در آن قادر به شکوفایی توانایی‌هایشان باشند. اقتصاد لیبرالیستی، خواهان برتری کاپیتالیسم، بازار آزاد و عدم مداخله دولت بود. لیبرالیسم، آزادی را از برابری، عدالت و اقتدار برتر می‌داند و از آزادی مبتنی بر قانون حمایت می‌کند. (هیوود، ۱۳۸۹: ۶۷-۷۰) یان دار بی‌شر در اثر خود به نام تحولات سیاسی در ایالات متحده آمریکا اظهار داشته که بیشتر افرادی که از اروپا به این سرزمین مهاجرت کردند، به خاطر رهایی از فشارهای مذهبی و سیاسی کشورشان بود. خصیصه روحی این مهاجران، اتکای به نفس، استقلال و جاه‌طلبی بود، این خصوصیات به ویژگی مهم فرهنگی ایالات متحده تبدیل شد. قانون اساسی آمریکا که بعد از جنگ استقلال در کنوانسیون فیلادلفیا در سال ۱۷۸۷ تدوین شد، متأثر از همین تجربه مهاجرین و نهادهای سیاسی اروپای آن زمان بود. این قانون طوری تنظیم شد که آزادی فردی را تضمین کند، قدرت ایالت‌های مختلف را مصون دارد و مانع از تمرکز قدرت در مرکز شود. (بی-شر، ۱۳۶۹: ۳-۵)

مخدوش‌سازی هوشمندانه و سازمان یافته عادات و عقاید توده‌ها، عنصری مهم در جامعه دموکراتیک است. تبلیغات در این جوامع یک نوع همسازی است، تلاش پایداری برای شکل دادن به روابط عمومی با ایجاد ایده‌هایی که تصورات ذهنی میلیون‌ها نفر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. تبلیغات به توده‌ها می‌گوید، چه کسانی را تحسین و چه کسانی را تحقیر کنند، چطور خانه‌هایشان را طراحی کنند، چه نوع غذایی روی میزشان باشد، چه لباسی بپوشند، چه فیلمی ببینند، چه تصاویری را تمجید کنند و... (Bernays, 1928: 156-159)

کنش افراد مبتنی بر رفتاری است که برگرفته از ارزش‌ها و اعتقاداتشان است و شرایط عینی محیط بر شکل‌گیری ارزش‌ها و قواعد تأثیر می‌گذارد. افراد به عقاید احتیاج دارند و این عقاید را از منابع قدرت می‌گیرند که عبارتند از: والدین، دوستان، مؤسسات آموزشی، رسانه‌های جمعی و... برای تأثیرگذاری بر افراد، قبل از اقدام به هر کاری باید میل انجام آن عمل را در آن‌ها ایجاد کرد. روزنامه، کتاب، رادیو، فیلم، موسیقی، اینترنت و... همه این محصولات فرهنگی چنان طراحی شده‌اند که ذهن افراد را در جهت خواست متنفذین جامعه سوق دهند و به گفته هورکهایمر: سرگرم شدن به یک ایده‌آل بدل می‌شود و به جای ارزش‌های والاتر می‌نشیند. سرگرمی به معنای بیرون راندن مسائل از ذهن و فراموش کردن رنج است، حتی آنجا که رنج مشهود است. سرگرمی گریز از آخرین اندیشه مقاومت در برابر وقایع رنج‌آور است. (آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۴: ۲۲۰-۲۱۵)

در دهه سی، تنش‌ها در اروپا افزایش یافت و فاشیسم قدرت زیادی کسب کرد. با قدرت گرفتن آدولف هیتلر در سال ۱۹۳۳، نگرانی‌های بسیاری به وجود آمد. سیاست‌های متجاوزانه و قانون پاکسازی نژادی هیتلر، همچون تهدیدی برای صلح اروپا بود. ایالات متحده در نابه‌سامانی مالی و اقتصاد ویران شده‌اش بود و پیامدهای جنگ جهانی اول هنوز در ذهن‌های مردم تازه بودند. گرایش عموم، خواستار نگاه به داخل و مداخله نکردن در کشمکش‌های دیگر ملت‌ها بود؛ روحیه مردم آمریکا انزواگرایی بود. این انزواگرایی با نادیده انگاشتن اینکه جنگ در اروپا نزدیک به وقوع است، شدیدتر شد. در سال ۱۹۳۹ جنگ شروع شد و ایالات متحده تا حمله به پرل‌هاربور در سال ۱۹۴۱، رسماً وارد مبارزه نشد. با این که سربازان بسیاری از آمریکا کشته شدند اما عقیده عمومی هنوز بر عدم مداخله در جنگ بود. اما فیلم‌های هالیوود برخلاف عقیده عمومی، به تبلیغ اقدام مداخله‌جویانه می‌پرداخت. بیشتر سازندگان فیلم‌ها، از نسل اروپایی و مهاجران یهودی بودند که نگران آسیب دیدن مردم‌شان شدند. بعد از حمله ژاپنی‌ها به پرل‌هاربور و اعلان جنگ آلمان به ایالات متحده، بیشتر فیلم‌ها هدفشان پرورش روحیه و همچنین متقاعد کردن آمریکایی‌ها در حقانیت جنگ بود. فیلم‌های تبلیغاتی جنگی مانند: مجموعه‌های چرا ما می‌جنگیم؟ (کاپرا، ۱۹۴۵-۱۹۴۲) که توسط فیلم‌ساز ایتالیایی فرانک کاپرا، تهیه شد. این مجموعه عبارت از هفت فیلم بود: پیش‌درآمد جنگ، نازی ضربه می‌زند، تفرقه بینداز و حکومت کن، نبرد روسیه، نبرد بریتانیا، نبرد چین و جنگ به آمریکا کشیده می‌شود. فیلم‌های خبری، گزارش‌هایی از پیشرفت نظامی و علمی دولت است. این گزارشات، اقدامات دولت را که در جهت منفعت عمومی است به نمایش می‌گذارد و داستان زندگی فردی و کشمکش‌های درونی او را بیان نمی‌کند بلکه جهانی را به تصویر می‌کشد که در آن فرد مطرح نیست.

کالوین کولیدج (۱۹۲۳-۱۹۲۹)، اصول اقتصادی جمهوری خواهان را چنین بیان کرد: کار آمریکا عبارت است از سوداگری و وظیفه دولت خود را، خدمت به منافع سوداگری می‌دانست و در راستای تحقق نیازهای آنان گام برمی‌داشت. در دولت جمهوری خواه، مناصب اصلی در اختیار اعضای سرشناس سرمایه‌دار بود. سیاست خارجی آمریکا بین سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹ توسعه امپریالیسم آمریکا بود. در دوره ریاست جمهوری هربرت هوور (۱۹۲۹-۱۹۳۳)، ایالات متحده به دوران بحران صنعتی پا گذاشت. سقوط بازار سهام در سال ۱۹۲۶ آغازگر بحران و رکود بزرگ ایالات متحده بود. اکثر کشاورزان و کارگران انتظار داشتند که به آن‌ها از طرف دولت کمک شود اما چنین نشد. هوور و کابینه‌اش، وجود بحران در کشور را انکار می‌کردند و اعلام کردند: یک افت و کساد موقت، بوجود آمده و بحرانی نیست. (ن. سیواچیف و ا. یازکوف، ۱۳۶۱: ۹۰-۵۰-زین، ۱۳۹۳: ۵۱۱-۵۰۹) هوور راه-حل این بحران را در حمایت از صاحبان سرمایه می‌دید و انتظار داشت که رفاه از این طریق شامل حال ضعیفان هم شود، اما چنین نشد. وی از طرف دولت به صاحبان راه‌آهن‌ها، بانک‌ها و شرکت‌های

مالیاتی کمک کرد. او در برابر درخواست کمک مردم نیازمند، می‌گفت: کمک دولت، به مردم فقیر به اصول اخلاقی و روحیه اتکا به نفس، لطمه می‌زند. (لثو، ۱۳۶۰: ۳۲۰-۳۲۵) با پیشرفت علم، صاحبان قدرت به روش‌های پیچیده‌تری برای نفوذ دست پیدا کردند؛ تکمیل رسانه‌های ارتباطی و استفاده بیشتر افراد از آن‌ها، این رسانه‌ها را به نظام‌های بزرگی در جامعه تبدیل کرد که کنترل ارتباطات اجتماعی را آسان‌تر نمود، همچنین این رسانه‌ها از عوامل نفوذ تأثیرپذیر هستند. نفوذ از مقوله ارتباط است، نفوذکننده تلاش می‌کند جهت‌گیری نفوذپذیر را با منافع خودش سازگار کند. نفوذ را می‌توان به عنوان وجه تمایز قدرت در نظر گرفت که ابزار اصلی آن، متقاعد کردن است. (بودون و بوریکو، ۱۳۸۵: ۶۹۶-۶۹۵) صاحب امتیازهای اصلی استودیوهای فیلم‌سازی در هالیوود، سرمایه‌داران بزرگ بودند که جز منتفدین بودند و در فیلم‌های: خیابان اندوه (پابست، ۱۹۲۵) بر باد رفته (کاری، ۱۹۳۹) کازابلانکا (کورتیز، ۱۹۴۲) در قالب شخصیت‌های محترم، شریف و شکست‌ناپذیر مجسم می‌شوند که با وجود داشتن ثروت بسیار، دل‌بستگی به مادیات ندارند. ایده‌های اقتصادی سرمایه‌داران در مقایسه با دیگران مناسب‌تر است به این دلیل که آنها می‌دانند چگونه ثروت را در جهت خیر عمومی بکار گیرند و حمایت از آن‌ها موجب بهبود وضعیت فقیران نیز می‌شود.

فیلم، به گونه‌ای داستان را برای تماشاگر پیش می‌برد که قدرت قضاوتش را از هرگونه قید و بندی رها کرده و توان اندیشه‌ای انتقادی را از او سلب می‌کند. محتوای فیلم‌ها، باید با شئون اخلاقی، اجتماعی و ایدئولوژیک فرهنگ ملی همخوانی داشته باشد. قدرت‌هایی که روند تولید فیلم را در اختیار داشتند، مشخص می‌کنند که نمایش چه موضوعی مجاز است و نمایش چه موضوعی مجاز نیست. هیئت ملی چارچوبی استاندارد را برای محتوای فیلم‌ها تعیین کرد؛ در این چارچوب، پرداختن به برخی موضوع‌ها ممنوع و برخی موضوعات دیگر تشویق شد. برای مثال: استاندارد فیلم-های جنایی را هیئت ملی چنین اعلام کرد: عواقب جنایت برای جانی مصیبت‌بار باشد. ماجرا دیر یا زود فاش شده، به فاجعه‌ای ختم شود که در مقایسه با سودی که موقتاً از جنایت به دست آمده، هیچ باشد. این عواقب باید به شکل منطقی و قانع‌کننده از خود جنایت ناشی شود. (اسمیت، ۱۳۷۷: ۲۹۱-۲۸۴) فیلم در اینجا به عنوان ابزاری برای توجیه پیروزی عملی که خیر و فضیلت پنداشته می‌شد، به کار می‌رفت. فیلم گرامت مضاعف (وایلد، ۱۹۴۴) ماجرای قانون‌شکنی مأمور مالیاتی است که هیچ‌گونه سرنخی از خود به جای نگذاشته ولی نمی‌تواند از عواقب این امر بگریزد. فیلم برای اطاعت از قانون دلیل می‌آورد و تابعیت از قانون را وظیفه همگانی می‌داند؛ در غیر این صورت سرانجامی ناخوشایند برای آنها به همراه دارد.

فیلم همشهری کین (ولز، ۱۹۴۱) سرگذشت روزنامه‌نگاری به نام کین را از زبان چند شخصیت داستان روایت می‌شود که هر کدام از آن‌ها گوشه‌ایی از شخصیت او را روشن می‌کند و پرده از ذهنیات او برمی‌دارند. کین اندیشه‌هایی بزرگ برای ارتقا بخشیدن به جایگاه طبقه کارگر دارد، زمانی

که این روایت‌ها را کنار هم می‌چینیم، کین را فردی خیرخواه درمی‌یابیم که پول را برای رونق به جامعه انباشته می‌کرده است، او از موقعیت نامطلوب کارگران آگاه است و به خوبی می‌داند چگونه آن‌ها را از این رنج‌ها کند اما اطرافیانش او را درک نمی‌کنند و در انزوا می‌میرد.

سینمای هالیوود سینمای مردسالاری است و زن در این سینما نقش فرعی دارد و در حاشیه مرد قرار می‌گیرد. زنان قادر به نجات خود از مسائل و مشکلات زندگی نیستند و مردان ناجی آنان در زندگی هستند. زن به عنوان جنسی ضعیف تابع سرنوشت خویش است و به عنوان موجودی وابسته که بدون کمک مرد کاری از پیش نمی‌برد به تصویر کشیده می‌شود. در فیلم شاهین مالت (هیوستن، ۱۹۴۲) بازیگر زن که تبهکار است، کاراگاه را که مردی وظیفه‌شناس است را عاشق خود می‌کند تا بدین‌گونه بتواند خود را از مهلکه نجات دهد اما مرد، عشق را فدای وظیفه‌اش می‌کند و زن مقهور تعهدات اخلاقی او می‌شود. زنان تا زمانی موفق هستند که حمایت مردان را همچون چتر نجات با خود به همراه داشته باشند، به محض آن که مردان از زنان روی برگردانند آنان به عمق فاجعه سقوط می‌کنند. مردان به عنوان قهرمان داستان، تعیین کننده جایگاه زنان در جامعه هستند. این نکته را در فیلم‌های کازابلانکا، غرامت مضاعف و خیابان اندوه نیز می‌توان مشاهده نمود.

فیلم چند خط را دنبال می‌کند، واضح‌ترین آن خط داستانی است که سایر خطوط را در حاشیه قرار می‌دهد. خط داستان، نقش جذب مخاطب را به عهده دارد تا از طریق آن خطوط اصلی که در سایه هستند در ضمیر ناخودگاه او نفوذ کنند. خط داستان کازابلانکا، روایت عشقی بین ریک و السا است؛ خطوط فرعی این فیلم: ایالات متحده به عنوان سرزمین موعود برای جنگ‌زدگان است، جایی که مهاجران اروپایی با ورود به آنجا به امنیت و آسایش دست می‌یابند و از ظلم نازی‌ها در امان می‌مانند، آلمان دشمنی قوی و بی‌رحم و ریک، سرمایه‌داری بزرگ، جسور، باهوش و نوع‌دوست می‌باشد. ریک برای حفظ پاکدامنی زنی که همسرش در قمار باخته، ضرر مالی زیادی را متحمل می‌شود. او با کشتن اشتراوسر افسر آلمانی، ویکتور لازلو را که از رهبران آزادی‌خواه چک‌اسلوواکی است، نجات می‌دهد. بیننده پس از تماشای فیلم به دنیای واقعی خود بازمی‌گردد؛ در اینجا او ریک عاشق را نمی‌بیند اما ریک سرمایه‌دار با شرم اقتصادی بالا و هوشیار، ذهنیتی است که برایش باقی می‌ماند. فیلم‌ساز از تبلیغ مستقیم تأثیر پایداری برای موجه نشان دادن طبقه سرمایه‌دار پرهیز می‌کند به این دلیل که اشاره غیرمستقیم تأثیر پایداری برجای می‌گذارد و مخاطب اگر احساس کند که فیلم می‌خواهد عقیده‌ای را به او تحمیل کند از پذیرش آن امتناع می‌ورزد.

نتیجه‌گیری

انسان به کمک تفکر خود، از ماهیت ارزش‌ها، قواعد رفتاری، درستی یا نادرستی ارزش‌ها، عدل، ظلم و... آگاه می‌شود؛ در سالهای ۱۹۴۴-۱۹۲۴م. در نظام‌های فاشیسم، کمونیسم و لیبرالیسم فیلم با ایجاد حس معناداری در مخاطب و فراهم کردن فرصت‌های بسیار برای کسب هویت نمادین، تفکر

انتقادی او را به نوعی کژشناختی تبدیل می‌کند. کارکرد فیلم با شرایط اجتماعی و سیاسی تبیین می‌شود و نقش آن آشنا کردن مردم با ایدئولوژی حاکم است؛ حکومت با تکرار یک آموزه یا آیین خاص، دست به آفرینش فرهنگی می‌زند و پیام‌های خود را در راستای هم‌آوایی با نیازها و علایق عمومی از طریق فیلم به توده مردم منتقل می‌کند. فیلم‌سازان به طور معمول از حوزه افکار عمومی خارج نمی‌شوند؛ به این دلیل که عبور از محدوده ارزشی جامعه، مقاومت در پذیرش پیام‌ها را به دنبال دارد.

در فیلم‌های فاشیستی و کمونیستی همبستگی و پیرو ایدئولوژی حاکم بودن مطرح است اما در فیلم‌های لیبرالیستی، فردیت محور زندگی است. تنها زمانی که فردیت در فیلم‌های هالیوودی چندان موضوعیت ندارد به هنگام جنگ است. در زمان جنگ جهانی دوم، در هر سه نظام وحدت و سازگاری مطرح است و فیلم‌ها وظیفه فرد را همانند شدن با همگان و پرهیز از تمایزات شخصی می‌دانند و با این کار بخشی از آزادی او را محدود می‌کردند. در فیلم‌های هالیوودی وجود سرمایه‌داران بزرگ برای حفظ توازن در مناسبات اجتماعی ضروری است چون آن‌ها حامی ضعفا و حافظ اخلاقیات در جامعه هستند. در مقابل، فیلم‌های کمونیستی سرمایه‌داران را به عنوان عنصری نامطلوب در جامعه مطرح می‌کنند. جنسیت در فیلم‌های لیبرالیستی و فاشیستی ملموس است؛ قهرمانان فیلم‌های هالیوودی و فاشیستی مرد هستند و اگر زنان نقش اصلی داستان باشند تا زمانی که مردی به کمک آن‌ها برنخیزد، راه به جایی نمی‌برند. اما در فیلم‌های کمونیستی، جنسیت قهرمان مطرح نیست و زن و مرد، پایه‌پای یکدیگر در عرصه جامعه حضور دارند.

سطح آگاهی عمومی در کیفیت انتقال معانی به مخاطب، تأثیر بسزایی دارد؛ در جامعه کمونیستی بسیاری از مردم سواد نداشتند و به درستی تعلیم نیافته بودند، از این‌رو فیلم‌های کمونیستی با تکرار یک موضوع به طور منظم و قابل فهم، سعی می‌کرد تا مخاطبین خود را آموزش دهد. در فیلم‌های کمونیستی، قهرمان داستان شکست‌ناپذیر و همیشگی نیست و در بسیاری از موارد در خلال داستان کشته می‌شود و یا در زمانی که به جمعیت می‌پیوندد، به عنوان جزئی از کل محو می‌شود، در اینجا کثرت و همبستگی مطرح است و بسیاری از شورش‌ها بدون رهبر به پیروزی می‌رسند. این در حالی است که در جامعه فاشیستی اکثریت مردم سواد داشتند اما چون با آزادی همراه نبود، نویسندگان و روشنفکران نمی‌توانستند همه حقایق تاریخی و اجتماعی را بازگویند، بنابراین مردم به سطح قابل-قبولی از درک اجتماعی نمی‌رسیدند و قهرمان‌پروری یکی از محورهای اصلی فیلم‌های فاشیستی بود، معمولاً قهرمانان افرادی نظامی بودند که از نظر جسمی ورزیده و از نظر اخلاقی قابل ستایش‌اند و تداعی‌کننده وجود یک رهبر مقتدر همچون موسولینی و هیتلر در عرصه جامعه بودند. اما در هالیوود قهرمان به گونه‌ای متفاوت نمود پیدا می‌کند. در بسیاری از این فیلم‌ها قهرمان داستان‌ها

سرمایه‌داران بزرگ بودند که روح قهرمانی در آن‌ها به شکلی پیچیده و پنهان برای مخاطب مجسم می‌شود و تنها افرادی از این موضوع مطلع‌اند که به قهرمان نزدیک هستند.



۱- منابع مکتوب

الف- منابع فارسی

- آدورنو، تئودور و ماکس هورکهایمر، (۱۳۸۴)، دیالکتیک روشنگری، ترجمه: مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، نشر گام نو
- اسمیت، جفری ناول، (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی سینما، گروه مترجمان، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی
- بردیایف، نیکلای، (۱۳۶۰)، منابع کمونیسم روسی و مفهوم آن، ترجمه: عنایت‌اله رضا، تهران، انتشارات ایران زمین
- بوتول، گاستون، (۱۳۷۹)، جامعه‌شناسی جنگ، ترجمه: هوشنگ فرخجسته، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
- بودون، ریمون و فرانسوا بوریکو، (۱۳۸۵)، فرهنگ انتقادی جامعه‌شناسی، تهران، نشر فرهنگ معاصر
- بی‌شر، یان دار، (۱۳۶۹)، تحولات سیاسی در ایالات متحده آمریکا، ترجمه: رحیم قاسمیان، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی
- لئو هوبرمن، (۱۳۶۰)، ما مردم، ترجمه: حشمت کامرانی، تهران، انتشارات علم
- زین، هاوارد، (۱۳۹۳)، تاریخ آمریکا ۱۴۹۲-۲۰۰۱، ترجمه: مانی صالحی علامه، تهران، نشر کتاب عام
- دنیس، مک اسمیت، (۱۳۶۳)، موسولینی، ترجمه: محمود ریاضی، تهران، نشر تیراژه
- کاتم، مارتا، بث دتیز اولر، النا مسترز، توماس پرستون، (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر روانشناسی سیاسی، ترجمه: کمال خرازی و جواد-علاقبند راد، تهران، مرکز نشر دانشگاهی
- کار، ادوارد هالت، (۱۳۴۹)، تاریخ چیست؟ ترجمه: حسن کامشاد، تهران، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی
- کسلز، آلن، (۱۳۶۹)، ایتالیای فاشیست، ترجمه: محمد ابراهیم اقلیدی، تهران، انتشارات: معین
- ن. سیواجیف و ا. یازکوف، (۱۳۶۱)، تاریخ ایالات متحده آمریکا پس از جنگ جهانی اول، ترجمه: رحیم نامور، تهران، انتشارات - ابوریحان
- ویریلیو، پل، (۱۳۹۳)، بمب اطلاعات، ترجمه: محمدحسن خطیبی بایگی، تهران، انتشارات امیرکبیر
- هابرماس، یورگن، (۱۳۸۸)، دگرگونی‌های ساختاری حوزه عمومی، ترجمه: جمال محمدی، تهران، نشر افکار

- هوسی، پاول و کنت ایچ بلانچارد، (۱۳۶۹)، مدیریت رفتار سازمانی، ترجمه: قاسم کبیری، تهران، انتشارات دفتر مرکزی جهاد - دانشگاهی
- هیل.و مایکل، (۱۳۸۱)، تأثیر اطلاعات بر جامعه، ترجمه: محسن نوکریزی، تهران، نشر چاپار
- هیوود، اندرو، (۱۳۸۹)، سیاست، ترجمه: عبدالرحمن عالم، تهران، نشر نی

ب- منابع لاتین

- Althusser. Louis, (1970), ideologies' et appareils ideologues d Etta, web: <http://bibliotheque.uqac.ca>
- Bernays I. Edward, (1928), propaganda, New York, Horace liveright
- Cohen, Carl, (1962), Communism, fascism and democracy the theoretical foundations, New York, Random house
- Harcave, Sidney, (1968), Russia a history, copyright by j.b Lippincott company Lenin, (1977), The state and revolution, progress publisher Moscow
- Macmillan company Aubert, louis f. William Diebold ETC
- Marcuse Herbert, (1998), technology war and fascism, volume one, London and New York, published by Routledge
- Mino, paluello L, (1946), Education in fascist Italy, London, Oxford University press
- Speer albert, (1949), inside the third Reich translated: Winston, Richard and Clara, Paris, the
- Tegel, Susan, (2007), Nazis and The Cinema, Cornwall Britannia: MPG books LTD
- Welk G William, (1938), fascist economic policy, Harvard University press

۲- منابع غیرمکتوب

نام فیلم	کارگردان	سال تولید	ساخت کشور
بانوی همه	مکس آخلز	۱۹۳۴	ایتالیا
اسکاداران سفید	آگوستو جنینا	۱۹۳۶	ایتالیا
سیپیوی آفریقا	کارمین گالونه	۱۹۳۷	ایتالیا
محاصره الکازار	آگوستو جنینا	۱۹۳۹	ایتالیا
اودسا در آتش	کارمین گالونه	۱۹۴۲	ایتالیا
بازگشت خلبان	روبرتو روسیلینی	۱۹۴۲	ایتالیا
وسوسه	لوچینو ویکونتی	۱۹۴۳	ایتالیا
کوکس جوان هیتلری	هانس اشتاین هف	۱۹۳۳	آلمان
هانس وستمار	فرانتس ونزلی	۱۹۳۴	آلمان
پیروزی اراده	لنی ریفنشال	۱۹۳۵	آلمان
یهودی ابدی	فریتس هیپلر	۱۹۴۰	آلمان
نبرد در لهستان	فریتس هیپلر	۱۹۴۰	آلمان
اوهام کروگر	هارالد برت و کورت هرسر	۱۹۴۱	آلمان
پیروزی در غرب	فریتس هیپلر	۱۹۴۱	آلمان
عقاب جوان	هربرت رینکر و آلفرد ویدمن	۱۹۴۴	آلمان
اعتصاب	سرگئی آیزنشتاین	۱۹۲۴	روسیه
رزم‌ناو پوتمکین	سرگئی آیزنشتاین	۱۹۲۵	روسیه
مادر	واسولد پودوفکین	۱۹۲۶	روسیه
پایان سن پطرزبورگ	واسولد پودوفکین	۱۹۲۷	روسیه

روسیه	۱۹۲۹	سرگئی آیزنشتاین	کهنه و نو
ایالات متحده	۱۹۲۵	گئورگ ویلهلم پابست	خیابان اندوه
ایالات متحده	۱۹۳۹	لئو مک کاری	بر باد رفته
ایالات متحده	۱۹۴۱	اورسن ولز	همشهری کین
ایالات متحده	۱۹۴۲	مایکل کورتیز	کازابلانکا
ایالات متحده	۱۹۴۲	جان هیوستن	شاهین مالت
ایالات متحده	۱۹۴۴	بیلی وایلدنر	غرامت مضاعف
ایالات متحده	۱۹۴۲-۱۹۴۵	فرانک کاپرا	چرا ما می جنگیم؟

