بحران خانواده در جامعه غربی و صنعت سرگرمی‌سازی

بهزاد خداپرستی

عصر روشنگری برای اروپا و جهان هدایای بسیار به ارمغان آورد؛ از گسترش علوم گرفته تا گریز جامعه از حاشیه‌نشینی سیاسی و وارد شدن مردم به متن تغییرات سیاسی کشورهایشان. روشنگری با به پرسش کشیدن تمامی بنیادهای سامانه اندیشه و رفتار انسان دوران خود، پایه گذار سامانه اندیشه و رفتار نوینی شد که به مدرنیته و پس از آن انجامید. اندیشمندان برای سال‌ها با برشمردن «ایسم»ها و «پست»ها به شادمانی از میراث روشنگری و مدرنیته پرده‌برداری می‌کردند و «فیلسوفان چشم‌اندازی از بازگشت این جهانی بهشتی زمینی را پیش‌رو می‌دیدند...»[۱] از این‌رو تا دهه پنجاه قرن بیستم میلادی کمتر کسی را می‌یابیم که مدرنیته و روشنگری را به دیده تردید بنگرد یا سعی در بازنگری در قواعد و دستورات آن داشته باشد. اما «پایان جنگ جهانی دوم، اروپایی با شهرهای ویران شده و میلیون‌ها کشته را پیش‌رو گذاشت... شیفتگی مدرنیست‌ها به خردورزی ابزارگرا به حد توانایی کشتار جمعی خونسردانه فروکاسته شده بود و آرزوی رسیدن به آزادی از راه فناوری، به قدرت صنعتی اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها - مانند آشویتس - ختم گردید[۲].» در واقع مدرنیته به همان دامی افتاد که اندیشمندان برای رهایی از آن دست به دامان روشنگری شده بودند: سنت‌زدگی

افراطی، که این بار پاسداری از سنت‌های کلیسایی را رها کرده و به نگاهبانی از سنت‌های مدرن مشغول بود. دهه پنجاه به دوران رشد دیدگاه انتقادی نسبت به مدرنیته تبدیل شد و تب بررسی و بازنگری مدرنیته همه گیر شد. در این زمان بود که فهرست بلند بالای پیامدهای زندگی مدرن، آنگونه که تا آن زمان تعریف شده بود، پیش چشم همگان قرار گرفت. فهرستی که از جایگاه انسان تا جایگاه طبیعت را شامل می‌شد و نشانگر بیراهه‌هایی بود که انسان شیفته توانسته بود برود. اگر چه مدرنیسم و روشنگری پیامدها و هدایای فراوانی برای بشر داشتند، اما شیفتگی بیش از حد به آن به شکل خطرناکی مشکل‌ساز شده بود و نتایجی را رقم زده بود که برخلاف گذشته - که بیراهه‌ها به نابودی یک ملت یا دولت می‌انجامید - می‌توانست به نابودی نوع بشر بینجامد. در میان این نتایج خطرناک، کاهش بی‌رویه نرخ ازدواج و زاد و ولد در کشورهایی که مدرنیسم را به عنوان مرامنامه خود پذیرفته بودند - همراه با پدیده گرمایش زمین - بیش از همه توجه مردم و سیاستمداران این کشورها را به خود جلب کرد و کار به جایی رسید که برخی دانشمندان از خطر انقراض نسل موطلایی‌ها پس از یکی دو قرن و از میان رفتن مو قرمزها در پایان همین قرن خبر دادند. سامانه بازار که از پیامدهای مدرنیسم است، همه چیز را «خریدنی» کرده بود و بسیاری از چیزهایی که زمانی تنها در محیط خانه ارائه می‌شد، اکنون در بازارهای رسمی و غیررسمی خریدنی شده بود؛ از غذا و محیط استراحت گرفته تا محیط راحت گفت‌وگو از مشکلات شخصی که امروزه توسط باشگاه‌های روانشناسی ارائه می‌شوند. در چنین فضایی کسی حاضر نبود که خود را در مسائل و دشواری‌های خانوادگی گرفتار سازد و در یک روند قابل پیش‌بینی خانواده از حالت خانواده بزرگ به خانواده هسته‌ای و پس از آن خانواده‌های تک والد و سرانجام بی‌خانوادگی تغییر شکل داد. رشد منفی جمعیت و رشد جمعیت مهاجران، زنگ خطر را برای کشورهای غربی به صدا درآورد و سیاستمداران وادار به واکنش شدند. این احساس خطر به جامعه سرریز شد و به روی کار آمدن راست‌گرایان ضد مهاجرت در اروپا انجامید و سیاستمداران برای افزایش زاد و ولد، جوایزی - از افزایش حقوق ماهانه تا چند هکتار زمین مرغوب - تعیین کردند.

با این همه این آهنگ کاهش جمعیت و خطر نفوذ فرهنگ مهاجران هرگز ایالات متحده را هراسان نکرد و این کشور چندان با این خطرات روبه‌رو نشد. چرا؟ جدا از مبحث ساختار اجتماعی آمریکا و این نکته که آمریکا کشور مهاجران بوده و هست، نکته‌ای دیگر وجود دارد که باعث می‌شود آمریکا

با تمام مدرن‌شدنش با خطر کاهش جمعیت و نرخ رشد روبه‌رو نشود. در واقع ایالات متحده از سلاحی استفاده کرد که همیشه برای کوبیدن میخ سیاست‌هایش به آن دست‌آویز می‌شود: صنعت بزرگ و کارآمد سرگرمی‌سازی و در رأس آن هالیوود. صنعتی که با تمام ایرادهای محتوایی و فرهنگی حاکم بر آن - خصوصاً برای کشورهایی که فرهنگ غنی دارند - از نظر کارکرد فرهنگسازی - مطابق خواسته‌های سردمداران صنعت فرهنگ آمریکا - بسیار موفق ظاهر شده است.

واقعیتی است که صنعت سرگرمی آمریکا - و در رأس آن سینمای هالیوود - همیشه مورد سوءظن بوده است و از دیرباز روشنفکران و متفکران چپ‌گرا در همه جا به نقد و تحلیل آن مشغول بوده‌اند و به فراخور آبشخور سیاسی خود، از لعن و نفرین تا مشخص کردن حد و حدود برای نمایش و تماشای فیلم‌های هالیوودی نسخه‌ها پیچیده‌اند. البته هالیوود تنها از سوی چپ‌گرایان مورد نقد نبوده است که راستگرایان اروپایی، خصوصاً در کشورهای مدعی فرهنگ کهن نظیر فرانسه، انگلستان و آلمان برای مبارزه با نفوذ فرهنگی آمریکا چاره‌جویی کرده‌اند: «آمریکایی‌ها، ناخودآگاه ما را مستعمره خودکرده‌اند!»[۳] این بدبینی‌ها چندان بیراه نیست و باید پذیرفت که صنعت سرگرمی‌سازی آمریکا هیچ‌گاه کاملاً بی‌طرف نبوده است و اگر چه هرگز همانند سینمای تبلیغاتی و پروپاگاندای شوروی سابق عمل نکرده، اما سازوکار حاکم بر سامانه سرمایه‌داری آمریکا و نیز مقررات و قوانین رسانه و تبلیغات به گونه‌ای است که این سینما همواره از سیاست‌های اصلی و درازمدت حاکمیت تبعیت کرده است و باید «به یاد داشته باشیم که کارگردان لزوماً مؤلف فیلمی که به شکل صنعتی تولید شده است نیست[۴].» برای تولید یک فیلم، گروه بزرگی دست‌اندرکارند که نتیجه نهایی آن تولید فیلم‌هایی است که در کلیت خود سیاست‌گذاری فرهنگی ایالات متحده را به نمایش می‌گذارد؛ سیاست‌هایی که اغلب اعلام نشده هستند و تنها بر اساس همه‌گیری آن در تولید سرگرمی می‌توان به آن آگاهی یافت. مثلاً بعد از یازده سپتامبر حضور خوانندگان با ظاهر و نام‌های عربی - همانند «ریحانا» (ریحانه) و «جمیلا» (جمیله) - به شدت افزایش یافت و نیز گروه‌های چند نژادی - همانند «آس فایو» یا «پوسیکت دلز» - به شکل ناگهانی شکوفا شدند. دشوار بتوان حضور این گروه‌ها را خارج از تلاش غرب برای هضم اقلیت‌های حاشیه‌نشین سیاسی و اجتماعی - که بیشتر آنها را مهاجران تشکیل می‌دهند - ارزیابی کرد. این رویکرد به شکلی عمیق‌تر و با پیشینه بیشتر درباره خانواده در فیلم‌های آمریکایی دیده می‌شود؛ به این معنی که سامانه صنعت سرگرمی‌سازی آمریکا

برای مبارزه با پیامدهای صنعتی شدن و مدرنیسم روش‌هایی را در دستور کار قرار داده است تا بتواند نهاد خانواده را مورد حمایت قرار دهد و می‌توان گفت که در این زمینه موفق بوده است.

در واقع چگونگی نمایش خانواده در سینمای هالیوود ترکیبی از نیازهای بازار و فشار انجمن‌ها و سندیکاهای ناظر بر فعالیت آن است. در این شکی نیست که فیلم‌های سینمای هالیوود در وهله اول برای مصرف داخلی تولید می‌شوند، اما «به دلیل تقاضای جهانی (برای مصرف بین‌المللی) دوبله می‌گردند[۵].» و این تقاضای جهانی برای فیلم‌های هالیوودی آنان را مجبور می‌کند که نسبت به حساسیت‌های جهانی دقت بیشتری به خرج دهند. در نتیجه فیلم‌های خود را به‌گونه‌ای تولید کنند که کمترین تنش را در سطح فرهنگ جهانی ایجاد نماید. اما آنچه که در نهایت تولید می‌شود سرانجام باز هم محصولی با نگاه فرهنگی آمریکایی است. وجود سندیکاهای متعدد و سازمان‌های مردم‌نهاد در ایالات متحده و درجه‌بندی مخاطبان یک فیلم (مانند «پی جی» به معنای لزوم تماشای فیلم توسط افراد زیر سیزده‌سال همراه با والدین) موجب می‌شود هالیوود حدود مشخصی را در عرصه‌های فرهنگی حفظ کند و پا را فراتر نگذارد. این تعامل بین هالیوود و سایر مؤسسات نظارت فرهنگی - در سطح داخلی و خارجی - باعث می‌شود تا سینمای هالیوود با تمام مشکلات فرهنگی که در آن دیده می‌شود، سینمایی نسبتاً اخلاق‌گرا باقی بماند. همچنین قوانین سخت و دقیق ممیزی موجب می‌شود که هالیوود تولیداتش را با کلیت اعتقادات جامعه آمریکا هماهنگ سازد. حمایت از نهاد خانواده برای فیلم‌سازان هالیوود علاوه بر اهمیت ملی - و شاید بیش از - آن برای حفظ مصرف‌کنندگان/مخاطبان این صنعت در سطح داخلی و جهانی مهم بوده و هست: برای آنان وجود ارزش‌های خانوادگی در فیلم‌های هالیوود همانند وجود ارزش‌های غذایی در یک پاکت چیپس مارک (برند) پرینگلز نکته‌ای تبلیغاتی برای جذب مصرف‌کنندگان بوده و هست. همان‌گونه که «ایزنر» (از مدیران شرکت دیزنی) توانایی غریب نام «برند» دیزنی... برای دلالت کردن و تعهد نمودن تجربیاتی خاص - که او با تفریحات خانوادگی مناسب برای کودکانی از هر سن و سال، درجه بالای کیفیت تولیدات و چیدمان قابل اعتمادی از ارزش‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد[۶].»

برای درک چگونگی عملکرد این سامانه می‌بایست به بررسی جایگاه اعضای خانواده در فیلم و سریال‌های هالیوودی (در آمریکا سریال‌ها نیز توسط استودیوها تولید می‌شوند و قانوناً هیچ شبکه تلویزیونی حق ندارد بیش از ۱۲درصد برنامه‌هایش را خودش تولید کند.) بپردازیم و عناصر

ساختاری معمول در فیلم‌های آمریکایی را بررسی و تحلیل کنیم. در این بررسی علاوه بر فیلم‌ها به برخی حاشیه‌ها نیز باید بپردازیم، چرا که صنعت سرگرمی‌سازی برای اینکه کارآمد و همه‌گیر باشد، به شکل عمده‌ای به حواشی زندگی بازیگران و هنرمندان وابسته است.

الف) خانواده سینمایی

خانواده سینمایی به معنای خانواده‌ای است که در فیلم‌ها دیده می‌شوند و منظور ما بیشتر خانواده در فیلم‌های دهه نود به این طرف است . خانواده در فیلم‌های هالیوودی معمولاً چهار شکل عمده دارد:

۱) خانواده کامل: این نوع خانواده معمولاً چهار نفره است که شامل پدر، مادر و دو فرزند (اغلب یکی دختر و یکی پسر) است. در صورتی که تعداد بیش از این باشد، در اولین قدم پدربزرگ یا مادربزرگ و در درجات بعدی فرزندان دیگر به آن افزوده می‌شوند. اگر تعداد افراد خانواده به شکل چشمگیری افزایش یابد و تعداد بیش از شش نفر باشد، کار تقریباً همیشه کمدی است. (سری فیلم‌های تنها در خانه ۲۰۰۲ـ۱۹۹۰) در خانواده‌های دارای دو فرزند درگیری به شکل عمده بین کودکان ایجاد می‌شود و روایت بر همین اساس شکل می‌گیرد و در صورت لزوم به سایر اعضا سرایت می‌کند و تقریباً دوربین بیشتر همراه کودکان است تا بزرگ‌ترها. (دیگران ۲۰۰۱) در خانواده‌های سه نفره که شامل پدر، مادر و یک فرزند هستند، درگیری خانوادگی معمولاً بین پدر و مادر یا فرزند با یکی از والدین روی می‌دهد (البته این می‌تواند داستان فرعی باشد و داستان اصلی بر اساس یک درگیری اکشن بگذرد) و تقریباً همیشه بین فرزند و والدین مشکل عدم درک متقابل وجود دارد. (فیلم تغییر چهره ۱۹۹۷). این خانواده‌ها معمولاً همیشه در ابتدای داستان خوشبختند و حادثه (وقایع‌نگاری خشونت ۱۹۹۷) یا شخصی تازه وارد (فیلم مترسک) این آرامش را برهم می‌زند. اگر خانواده از ابتدا دچار مشکل باشد و فیلم با نمایش دعوای آنها شروع شود، معمولاً فرزند خانواده یکی از قهرمانان اصلی داستان است و اوست که درست فکر می‌کند و نمی‌خواهد به سرنوشت خانواده دچار شود (فیلم حرفه‌ای ۱۹۹۴). در تمام این موارد معمولاً روایت با خوشبختی دوباره تمام می‌شود و فرزند یا فرزندان و والدین به درک جدید و کامل‌تری از زندگی دست می‌یابند و با یکدیگر و ضعف‌های خود و دیگران کنار می‌آیند. اگر در طول روایت کودک خانواده‌اش را از دست داده باشد، معمولاً به

محیطی شاد - خانواده‌ای دیگر یا یتیم‌خانه زیبا - تحویل می‌شود (فیلم حرفه‌ای). اگر خانواده دو نفره باشد، اغلب آنها منتظر فرزندی هستند و حوادث حول تولد این فرزند و یا علیه تولد او شکل می‌گیرد. در همه حالت هر دو نفر حاضرند برای نجات طرف مقابل هر کاری بکنند (سری فیلم‌های جان سخت ۱،۲ و ۴، ۲۰۰۷-۱۹۸۸). اگر یکی از دو طرف خیانت‌پیشه باشد و یا حاضر به فداکاری نیست، در انتها به مجازات می‌رسد و طرف مقابل او را رها می‌کند. تقریباً هیچ‌وقت فرد وفادار به خانواده شکست نمی‌خورد. در کل «خانواده‌دار» بودن و «مرد خانه» بودن مورد تأکید و تأیید قرار می‌گیرد. (مرد خانواده ۲۰۰۰)

۲) خانواده تک والد: معمولاً فرزند در سن نوجوانی قرار دارد و پدر یا مادر - هرکدام که سرپرستی او را برعهده دارند - در تلاشند تا میان حفظ فعالیت اجتماعی و کسب درآمد، با نیازهای فرزندشان تعادلی برقرار سازند. گاه مشکل مربوط به همسری که از او جدا شده‌اند هم به داستان اضافه می‌شود. دشواری‌های این نوع زندگی به خوبی به نمایش در می‌آیند، اما در نهایت همیشه اثبات می‌شود که پدر یا مادر حاضرند برای نجات کودکشان فداکاری کنند. (آب تاریک ۲۰۰۵، جان سخت ۴، ۲۰۰۷) این نکته نقش حمایتی والدین را مورد تأکید قرار می‌دهد و علاوه بر آموزش بزرگسالان به کودک می‌گوید که والدین حامیان اصلی او هستند.

۳) خانواده از هم پاشیده: در این حالت پدر، مادر و فرزندان هر کدام جدا زندگی می‌کنند و معمولاً یکی از والدین - و گاه یکی از فرزندان - مرده است و اغلب یکی از اعضای خانواده دیگری را در مرگ شخص مورد نظر سرزنش می‌کند. در صورتی که این سرزنش وجود نداشته باشد، پدر یا مادر نقش راهنما و مرشد فرزند را بر عهده دارند و در لحظات حساس جملات کلیدی می‌گویند. (ایندیانا جونز، مجموعه کارن سسکو)

۴) بی‌خانوادگی: در این حالت شخص کاملاً تنهاست و به دنبال محبت می‌گردد. گاه به یاد کسی (پدر، مادر یا همسر از دست رفته) است. آدم‌های تنها معمولاً زندگی نسبتاً فقیری - بنا به معیارهای آمریکایی - دارند و اگر بسیار پولدار باشند یا در جست‌وجوی محبت‌اند و یا آدم بدی هستند. (گرینچ ۲۰۰۱). نکته مهم آن است که در فیلم‌هایی که آدم‌های بی‌خانواده را نمایش می‌دهد، اغلب به خانواده اصلاً اشاره نمی‌شود، مگر آنکه مشکل خانوادگی علاوه بر کمک به روند روایت در انتها به تأیید کلی نهاد خانواده بینجامد.

ب) اعضای خانواده

۱) مادر: مادر اغلب یا لاغر و دارای اندامی متناسب و یا چاق است. زنان چاق تقریباً همیشه تنها در نقش همسر ظاهر می‌شوند. مادرهای لاغر، متفکر، پرکار و کمی عصبی هستند و تقریباً همیشه کار بیرون از خانه دارند. (تغییر چهره) مادران چاق اغلب مهربان و وابسته هستند و در بیشتر موارد به کار خانه‌داری مشغولند. (ازدواج چاقالوی یونانی من ۲۰۰۲) مادران خوب اغلب ساده‌پوش و راحت هستند و معمولاً زنان و مادران بد، هیولاپوش[۷] هستند. مادران تقریباً همیشه وفادارند و کمتر فیلم آمریکایی به مادر خیانت‌کار می‌پردازد. زنان خیانت‌کار تقریباً هیچ‌گاه مادر نیستند و در پایان فیلم سرنوشت تلخی دارند. (تمام نه یارد ۲۰۰۰) سرنوشت زنان خیانت‌کار اغلب نسبت به مردان خیانت‌پیشه دردناک‌تر است. حمایت از زنان و مادران امری بسیار مهم و اساسی و آزار و یا کشتن آنان غیرقابل بخشش است. (شغال، فراری ۱۹۹۳)

۲) پدر: پدرها در هر تیپی دیده می‌شوند و بسته به نوع شغلشان لاغر، تپل یا چاق هستند. پدرهای لاغر اغلب نسبتاً کارپرست[۸] و کمی عصبی هستند و زود قضاوت می‌کنند. پدرهای چاق تقریباً همیشه مهربان اما متعصب و سنتی هستند، آنها معمولاً با حوصله بیشتری به داوری می‌پردازند. پدرهای تپل آدم‌های متعادلی به نظر می‌رسند. پدر در فرهنگ سینمایی هالیوود مفهومی چندپهلو است که به دو یا سه نکته اشاره همزمان دارند:

تثلیث/ مسیحیت، عقده‌های روانشناسی و روابط خانوادگی. ترکیب این سه دیدگاه معمولاً به یک نتیجه واحد می‌رسد: هیچ فرزندی تا با پدرش به آشتی نرسد، عاقبت به‌خیر نخواهد شد. اگر با پدرش کنار، بیاید پیروز می‌شود و اگر به او آسیب برساند، می‌بازد. این آشتی با پدر در بسیاری موارد معنای ضمنی آشتی با گذشته را نیز داراست. (بازی ۱۹۹۷) البته در این میان باید به نقش پدر در فیلم‌هایی که توسط یهودیان ساخته می‌شود، اشاره‌ای جداگانه داشت؛ چرا که در این فیلم‌ها، بخشی از نقش سخت‌گیرانه «یهوه» به نقش رئوف و مهربان و مسیح‌وار پدر اضافه می‌شود. پدر در این فیلم‌ها سخت‌گیرتر است و دیرتر قانع می‌شود (سری فیلم‌های ایندیانا جونز ۲۰۰۸-۱۹۸۱) که در واقع نگاه یهودی به خدا با نگاه مسیحی به آن ترکیب شده است.

۳) فرزندان: وضعیت فرزندان براساس سن و جنس آنان متفاوت است. با این‌همه فرزندان در خانواده‌های خوب مشکلات بیرونی دارند و در خانواده‌های بد، مشکلات درونی و شخصیتی.

همیشه روابط والدین و فرزندان راهنمای نجات آنان است و حتی اگر والدین از مشکل بیرونی فرزندشان بی‌خبر باشند، یا در انتها از آن مطلع شده به کمکشان می‌آیند و یا اینکه در صحنه نجات آنان حضور فیزیکی دارند. (تنها در خانه، گوشواره جادویی). فرزند خوب همیشه پیروز می‌شود و هیچ‌گاه به پدر و مادرش توهین نمی‌کند و اگر توهین کند نهایتاً مشخص می‌شود که آن شخص پدر یا مادر واقعی او نیست. (فیلم ترمیناتور- روز داوری). فرزندی که والدین خودش را آزار دهد یا بکشد، به همان بلا گرفتار می‌شود. حتی اگر یکی از والدین - اغلب پدر - مجرم و لایق مرگ باشد هم، این فرزند او نیست که او را می‌کشد، بلکه شخص دیگر و اغلب خود وی موجب قتل او است (سریال بیست و چهار- سری چهارم) هیچ فرزندی تا با پدر یا مادرش (حتی اگر مرده باشند) به صلح نرسیده باشد، خوشبخت نخواهد شد. (بازی). فرزندان و نقش پدری یا مادری آنقدر اهمیت دارد که برای آن مبارزه‌های طولانی و نفس گیر به‌وجود بیاید. (من سام هستم ۲۰۰۱) یا اینکه والدین از همه چیزشان بگذرند. (چنجلینگ ۲۰۰۸، نقشه پرواز ۲۰۰۵)

ج) عشق

عشق یک مفهوم اساسی در فرهنگ مسیحی و به تبع آن در فیلم‌های آمریکایی است. این واقعیتی است که فیلم‌های هالیوود به شدت مسیحی هستند و انگاره‌های برخاسته از کتاب مقدس همیشه در آنها دیده می‌شوند. عشق به عنوان مفهومی که فداکاری مسیح برای نجات امتش مطابق نظر مسیحیان را توجیه می‌کند، نقشی اساسی در سامانه روایت‌گری هالیوود بازی می‌کند. علاوه بر آن، عشق و انگاره‌های مسیحی مربوط به آن به عنوان عاملی که خانواده را به هم متصل می‌سازد و اعضای خانواده را در کنار هم حفظ می‌کند، مورد توجه هالیوود قرار گرفته است و آنان از این حربه برای مبارزه با بحران خانواده به خوبی استفاده می‌کنند. در این فیلم‌ها عشق باید به ازدواج یا حداقل وعده آن ختم شود و یا یکی از دو نفر بمیرد و همانند انگاره مسیحی - در عمل یا به شکل تلویحی - به خدا بپیوندد. (کنستانتین ۲۰۰۵) این مرگ همیشه در فضایی زیبا و بهشت مانند روی می‌دهد (فیلم چیز) و یا در اثر کاری که خود عملی مبتنی بر دیانت مسیحی است، مانند فداکاری. (روح ۱۹۹۰). ارزش عشق آنقدر بالا نمایش داده می‌شود که می‌تواند- حداقل در فیلم کمدی- معیار قضاوت دادگاه قرار گیرد. (دیوس بیگلو ۱۹۹۹). عشق و عاطفه آنقدر ارزشمند نشان داده می‌شود که محرومان از آن حاضرند

برای دریافت اندکی از آن پول بپردازند. (دیوس بیگلو ۱۹۹۹)

د) خانه

خانه به عنوان فضایی امن و مطمئن نشان داده می‌شود. وقتی شخص از همه سو در خطر است، به سوی خانه فرار می‌کند و به آن پناه می‌برد. تفاوت فضای امن خانه و فضای ناامن و خطرناک بیرون همیشه مورد تأکید است: «(در فیلم سقوط ۱۹۹۳) صحنه پارک و صحنه بازجویی پلیس در خانه همسر سابق فوستر (کاراکتر اصلی فیلم) با هم در تضاد قرار گرفته‌اند... در صحنه نخست در پارک، فوستر تلاش ناموفقی انجام می‌دهد تا سوار اتوبوسی شود که توسط جمعیت محاصره شده است. در اینجا ما دوباره احساس او از فضای اجتماعی را می‌بینیم: منزوی و غیرقابل درک. تضاد این محیط با فضای امن خانه با نمایش پوستری که دختربچه‌ای را نشان می‌دهد که اشک‌هایش روی گونه‌ها روان شده‌اند، بیشتر نمایان می‌شود. زیر پوستر نوشته شده است: دوستت دارم بابا[۹].» خانه در فیلم آمریکایی لزوماً یک چهار دیواری نیست، بلکه هرجا که شخص در آنجا کسانی را دارد که با او ارتباط عاطفی دارند، خانه محسوب می‌شود. این حالت بیشتر در مورد فیلم‌هایی که به افراد بی‌خانواده می‌پردازند، دیده می‌شود. آدم‌های بی‌خانواده برای اشاره به محل زندگی از واژه place استفاده می‌کنند، در حالی که آدم‌های خانواده‌دار واژه home را به کار می‌برند و مفهوم ذهنی این دو واژه در زبان انگلیسی بسیار متفاوت است. اولی به «جا» اشاره می‌کند که هرجایی می‌تواند باشد، اما دومی به خانه، ریشه، کشور و...اشاره دارد. آدم‌های خانواده‌دار معمولاً در خانه‌های ویلایی زندگی می‌کنند و اگر خانه‌شان آپارتمانی است، معمولاً از طبقه فرودست جامعه هستند. خانه‌های ویلایی اغلب دو طبقه هستند که کودکان در طبقه بالا اتاق دارند. در فیلم‌های آمریکایی، بسته به نیازهای روایی و نیز واقعیت‌های بیرونی، همه بخش‌های خانه تعریف شده‌اند.

۱) اتاق نشیمن: مهم‌ترین بخش خانه در ایجاد روابط خانوادگی است. تلویزیون آنجا قرار دارد و بنا به دیالوگ‌های رایج این‌گونه فیلم‌ها، مردم عادی در آن به تماشای سریال‌های عصرانه مشغول می‌شوند. (البته تماشای تلویزیون بخش مهمی از زمان فیلم را در بر نمی‌گیرد. در بخش ابزار خانه به این نکته خواهیم پرداخت.) بخش مهمی از روایت فیلم‌های خانوادگی در این مکان می‌گذرد. بسته به طبقه اجتماعی خانواده، این فضا تنگ یا دلباز است. با این‌همه بیشتر وقت‌ها پدر و مادر در حال

خواندن مجله یا انجام کاری غیراز تماشای تلویزیون نشان داده می‌شوند. در خانواده‌های خوب این اتاق در حالی نشان داده می‌شود که پدر و گاه مادر در حال انجام کاری همراه با کودکان خود هستند، مثلاً دارند یک پازل بزرگ را جور می‌کنند. در کل وقت گذاشتن برای کودکان در اتاق نشیمن کاری ارزشمند و مهم نشان داده می‌شود. جشن‌های تولد و مانند آن نیز در همین فضا اتفاق می‌افتند. این فضا همیشه پنجره‌ای به بیرون دارد که در برخی فیلم‌ها دیگرانی که از نعمت خانواده محرومند با حسرت به جمع خانواده نگاه می‌کنند. (اغلب فیلم‌های مربوط به کریسمس). پنجره اتاق نشیمن کمتر مورد تعرض دزدان و بیگانگان است و معمولاً فیلم‌ها به گونه‌ای نشان می‌دهند که انگار اتاق نشیمن از امن‌ترین نقاط دنیاست. در این زمینه تنها اتاق کودک از نظر نمایش امنیت قادر به رقابت با آن است؛ این اتاق معمولاً مستقیما به در اصلی خانه وصل می‌شود و کمتر دیده می‌شود که کسی این در را بشکند؛ حتی مجرمان برای ورود به آن در می‌زنند ویا با قیافه مبدل وارد می‌شوند. جالب است که در اغلب فیلم‌های هالیوودی دری که شکسته می‌شود، مربوط به محل کار و یا اتاق‌های خانه - معمولاً اتاق خواب و یا حمام و دستشویی - است. (فیلم درخشش ۱۹۸۰) اگر در اصلی خانه شکسته شود، معمولاً در متعلق به خانه‌ای بزرگ است که شخصی تنها یا بدون فرزند در آن زندگی می‌کند. در متل‌ها و فضاهای غیرخانوادگی متناوباً شکسته می‌شود. و در کل به گونه‌ای نشان داده می‌شود که هیچ کجا به اندازه خانه آدم‌های دارای فرزند امن نیست. «(در فیلم نوآر) برخوردهای شدید فردی در محلی غیر از خانه روی می‌دهند... وقتی خانه‌ای نشان داده می‌شود. خانه آدم‌های تبهکار و آدم‌های غیرعادی است[۱۰].»

۲) اتاق کودک: در فیلم‌های کودکان یا درباره کودکان اغلب داستان در آن می‌گذرد که البته- تا حدودی - طبیعی است. با این‌همه اغلب فیلم‌های ملودرام بیش از حد به فضای اتاق وابسته‌اند. مهم‌ترین عناصر اتاق کودک معمولاً کمد دیواری و تخت‌خواب هستند. کمد جایی است که کودک از آن می‌ترسد و تخت محل پنهان شدن کودک و زیر تخت محل مخفی کردن مهم‌ترین چیزها و در زمان خطر محل پنهان شدن خود کودک است. معمولاً زیر تخت کاملاً امن است و اگر کودک از آن و به تبع از اتاقش خارج نشود، امنیتش به خطر نمی‌افتد. (بیل را بکش ۱، ۲۰۰۳، حرفه‌ای ۱۹۹۴). اتاق کودک معمولاً برای نمایش بوسه مادر پیش از خواب کودک و نیز لحظات تنهایی کودک به کار گرفته می‌شود. فضای کلی آن امن و غیرقابل نفوذ به نمایش در می‌آید و معمولاً والدین احترام محیط اتاق

کودک را نگاه می‌دارند. تقریباً هیچ‌گاه کودک در اتاق خودش به قتل نمی‌رسد و اغلب قتل کودکان در محیط بیرون خانه است، به گونه‌ای که کمتر امنیت خانه مورد تردید مخاطب قرار بگیرد و تلویحاً خانه‌های دارای بچه، امن‌تر محسوب می‌شوند. پیش می‌آید که یک نوجوان - بالای پانزده سال - در خانه به قتل برسد، اما در این حالت هم معمولاً نوجوان در خانه تنهاست و اغلب نزدیک شدن والدین به عنوان امکان نجات مطرح می‌شود (جیغ ۱۹۹۶). به‌گونه‌ای که کودک می‌آموزد که والدین سرپناه و حامی اصلی او هستند؛ حتی در دیالوگ‌ها هم پلیس‌ها بین قتل مرد عیالوار و مرد عادی فرق می‌گذارند و اولی را جنایت‌کارانه‌تر می‌دانند. قتل کودک و بچه حتی نزد مجرمان حرفه‌ای بد نشان داده می‌شود. (حرفه‌ای). حتی در فیلم‌های سینمای وحشت هم کمتر دیده می‌شود که کودکان قربانی باشند. در کل، سینمای آمریکا بسیار کم به قتل کودکان می‌پردازد و اگر هم بپردازد از نمایش صحنه قتل خودداری می‌شود. تنها وقتی که بخواهند مجرم و آدم بد فیلم را بسیار بد نشان بدهند، ممکن است قتل کودک در فیلم گنجانده شود که در آن هم اغلب به نمایش کتک زدن کودک اکتفا می‌شود و معمولاً قتل کودکان به نمایش درنمی‌آید. به شکل کلی معمولاً کشته شدن کودکان اتفاقی یا در میان یک جمع و در اثر بمب و مانند آن است. در کل تصویری که هالیوود ارائه می‌دهد دنیایی است که به شکل غریبی برای کودکان امن است.

۳) اتاق خواب: در فیلم‌های بزرگسالان اتاق خواب محل گفت‌وگوهای صمیمی‌تر والدین و بررسی نکاتی است که در حضور کودکان قابل طرح نیست. در واقع صمیمیت میان والدین در اینجا به تصویر کشیده می‌شود. همین‌طور مشکلات در خانواده‌هایی که والدین خوبی دارند در همین محل طرح می‌شود و والدین با حضور کودک ساکت می‌شوند. والدینی که در حضور کودکان دعوا می‌کنند والدین بدی هستند و به مشکلات عمیقی برمی‌خورند.

۴) آشپزخانه: آشپزخانه و میز ناهارخوری به عنوان محل تجمع خانواده در هنگام صبح معرفی می‌شود؛ جایی که آخرین توصیه‌ها به فرزندان انجام می‌گیرد و اغلب در فضایی صمیمی خانواده دور هم جمع می‌شوند.

دعواهای کوچک خانوادگی و اعتراضات کودکان همه و همه در اینجا مطرح می‌شوند. اگر قرار باشد دعوا جدی باشد، معمولاً شام به عنوان زمان مناسب انتخاب می‌شود، چرا که در این زمان کودکان معترض قادر به خروج از خانه نیستند و معمولاً به اتاقشان پناه می‌برند. حتی اگر دعوا در روز اتفاق

بیفتد، کودک معمولاً به جای خروج از خانه، به حیاط خلوت و یا اتاق خود پناه می‌برد. این نکته‌های کوچک برای مبارزه با فرار کودکان از خانه بسیار کارآمد است. اگر چه قسمتی از آن مدیون زندگی ماشینی است که موجب شده وعده اصلی غذایی خانواده از ناهار به شام تغییر یابد. با این همه فیلم‌های هالیوود حتی در نمایش روزهای تعطیل مثلاً کریسمس و یا تعطیل آخر هفته هم کمتر به درگیری سر میز ناهار می‌پردازند. ابزار موجود در آشپزخانه برای نمایش شخصیت و حس افراد کاربرد پیدا می‌کنند و یخچال و محتویات آن نشانگر وضعیت خانواده است. در صحنه‌های مربوط به حضور کودکان اشیاء بُرّنده کمتر به نمایش درمی‌آیند و اغلب از ابزاری که برای کودک خطرناک نیستند، استفاده می‌شود. حتی اگر کودکان به تهیه غذا بپردازند، کمتر پیش می‌آید که از چاقو و مانند آن استفاده کنند.

۵) حمام: فضای داخل حمام در فیلم‌های خانوادگی بسیار کم به نمایش در می‌آید و بیشتر برای مسواک زدن یا استحمام کودکان کاربرد دارد. (در فیلم‌های جنایی و ترسناک استفاده از حمام به عنوان محل نمایش واقعیت درونی شخصیت (حرفه‌ای) و یا محل تنهایی و بی‌دفاعی (روانی هیچکاک پدر این سنت است) است و کاربردهای دیگری هم دارد. اما این کاربردها بسیار کم به صحنه‌های خانوادگی گسترش می‌یابد.) یکی دیگر از کاربردهای حمام همانند دستشویی‌های عمومی استفاده از آینه به عنوان وجدان شخصیت است.

۶) دستشویی: این فضای خانه کمتر در فیلم‌های خانوادگی مورد استفاده است و فیلم‌های هالیوودی دستشویی‌های عمومی را برای استفاده به عنوان لوکیشن ترجیح می‌دهند، چرا که تعداد بیشتر و فضای باز بالا و پایین اتاقک دستشویی همیشه امکان دسترسی به شخصیت و ایجاد خطر و کشمکش را ایجاد می‌کند. به همین دلیل دستشویی عمومی معمولاً از فضاهای پر طرفدار در اکشن‌های کم‌هزینه است. در محیط خانوادگی، دستشویی معمولاً تنها به عنوان محیطی برای گریز کامل از هیاهوی خانه استفاده می‌شود؛ خصوصاً اگر روایت درباره خانواده‌ای باشد که به حریم خصوصی هم ـ مانند اتاق کودک ـ احترام نمی‌گذارند. تنها در ژانر کمدی است که دستشویی به حیطه خانوادگی تبدیل می‌شود و حضور مؤثر پیدا می‌کند. (فیلم چیزی درباره مری ۱۹۹۸)

۷) حیاط و حیاط خلوت: حیاط و حیاط خلوت از لوکیشن‌های مورد علاقه در فیلم‌های خانوادگی است. جایی که تعطیلات آخر هفته در آن می‌گذرد و خانواده با هر بضاعتی که داشته باشد در آن

خوشبخت نشان داده می‌شود. کمتر پیش می‌آید که حادثه‌ای خطرناک در این محیط پیش بیاید و حوادث حیاط خلوت به دعواهای عاطفی و خانوادگی محدود می‌شود. حیاط خلوت محل آرامش و شادی نمایش داده می‌شود و با وجود آنکه معمولاً فقط یک پرچین آن را از محیط عمومی جدا می‌کند، اما کسی به آن تعرض نمی‌کند. در واقع سامانه سرگرمی‌سازی تمام تلاشش را می‌کند تا محیط‌های خانوادگی را هرچه امن‌تر نشان دهد. اغلب آدم‌ها اگر در خانه هدف حمله قرار بگیرند تنها هستند و اگر جمعی مورد حمله قرار بگیرند، معمولاً اعضای یک خانواده نیستند. (جیغ)

۸) ابزار و اثاث خانه: در میان ابزار و اثاث خانه جارو برقی، مخلوط کن، یخچال، جعبه کاردها، تلفن و تلویزیون معمولاً بیش از بقیه در فیلم‌ها نقش بازی می‌کنند. (البته این جدا از نقش اسبابی مانند میز و مبل است که به طور طبیعی در همه فیلم‌ها حضور دارند.) دو وسیله اول به علت صدایی که تولید می‌کنند، برای صحنه‌های درگیری‌های عادی خانواده و عدم درک متقابل کاربرد بسیار می‌یابند، خصوصاً در حالتی که صدای این وسایل مانع شنیدن حرف دیگری می‌شود. یخچال به عنوان نمایش شخصیت خانواده و نیز بازی گرفتن از بازیگران در حین گفت‌وگوهای خانوادگی بسیار مورد توجه است. جعبه کارد و چاقو بیش از همه در فیلم‌های اکشن و ترسناک کاربرد دارد و به عنوان امکان خطر نشان داده می‌شود. (در سامانه فیلم‌سازی هالیوود هیچ خطری بدون ایجاد حس امکان آن پیش از وقوع اتفاق نمی‌افتد، مگر آنکه کارگردان خواهان وقوع کاملاً غیرمنتظره آن باشد. (برج تجارت جهانی) در غیر این صورت همیشه با نمایش اشیاء خطرناک نظیر کارد و چاقو در صحنه‌های قبل یا نمایش اشکال در اشیاء در این صحنه‌ها، تماشاگر را برای وقوع حادثه از نظر روانی آماده می‌کنند. مثلاً اگر قرار باشد برای یک هواپیما اتفاق بدی بیفتد، معمولاً پیش از وقوع حادثه چیزی مشکل‌ساز می‌شود. مثلاً در یکی از کمدهای بار به زحمت بسته می‌شود یا اینکه هوا به شکل عجیبی خراب تصویر می‌شود.) تلفن از ابزار مورد علاقه فیلم‌سازان است. امکان دسترسی به شخصیت‌ها از طریق آن (جیغ) و امکان اطلاع‌رسانی آن را به وسیله‌ای محبوب تبدیل کرده است. تلفن همراه به علت حمایت اقتصادی شرکت‌های تولید کننده مورد توجه ویژه است. با این همه در فیلم‌های خانوادگی تلفن ابزار مشکل‌ساز و غیرقابل اعتمادی معرفی می‌شود (تنها در خانه ۳-۱۹۹۷) و زیاد صحبت کردن با آن دردسرساز است (اسلحه مرگبار ۴-۱۹۹۸) و می‌تواند به دریافت نکردن اطلاعات مهم بینجامد. خبرهای مهم معمولاً توسط تلفن آشپزخانه داده می‌شود و تلفن اتاق خواب حامل خبرهای کاملاً

غیرمنتظره است.

در میان ابزار خانه نقش تلویزیون کاملاً محوری است و البته این نقش نه به علت حضور آن، که به دلیل عدم حضور آن در اغلب فیلم‌هاست! تقریباً تلویزیون در هیچ فیلم غیرملودرامی دیده نمی‌شود. که البته قسمتی از این می‌تواند به رقابت سینما و تلویزیون برگردد. در فیلم‌های هالیوودی تلویزیون یا اصلاً حضور ندارد، یا اینکه اغلب مخل زندگی خانوادگی است. مثلاً موجب بی‌توجهی اعضای خانواده به یکدیگر می‌شود (قاتلین مادرزاد ۱۹۹۴)، یا فضای زندگی سالم افراد را به هم می‌ریزد (فیلم مرثیه‌ای برای یک رؤیا ۲۰۰۰) و یا خبرهای بد را به گوش مردم می‌رساند. (برج تجارت جهانی) و یا اینکه باعث کم‌توجهی شخص به کارش می‌شود. (صحنه تماشای تلویزیون توسط نگهبانان یک ساختمان و عبور سارقان و مانند آنها را در چند فیلم دیده‌اید؟) تلویزیون در فیلم‌های آمریکایی اغلب در حالی تماشا می‌شود که اشخاص با هم مشکل دارند و سعی دارند به هم بی‌توجهی نشان دهند. نکته جالب این است که اغلب آدم‌های موفق و مهم در فیلم‌های هالیوود اصلاً تلویزیون نگاه نمی‌کنند، یا اینکه تنها به اخبار علاقه دارند و در حال تماشای آن دیده می‌شوند. تماشای تلویزیون کار آدم‌های منزوی و جدا مانده است. (تنها در خانه) این نکته جدا از بحث رقابت، مبتنی بر این واقعیت است که تماشای بیش از حد تلویزیون می‌تواند برای مناسبات خانوادگی خطرناک باشد؛ خصوصاً در جامعه فردگرای غربی که آدم‌ها به شکل عادی روابط زیادی ندارند. تماشای افراطی تلویزیون توسط کودکان می‌تواند به کاهش رابطه آنان با گروه‌های همسالان بینجامد، از همین‌رو حتی برای بازی‌های رایانه‌ای هم اغلب می‌بینیم که کودک در محیط‌های بازی رایانه‌ای خارج از خانه علاقه نشان داده می‌شود؛ (ترمیناتور - روزداوری ۱۹۹۱) جایی که علاوه بر بازی، با همسالانش همراه است. تلویزیون به عنوان یک عنصر سرگرم‌کننده تنها در مهمانی‌های کودکان یا نوجوانان دیده می‌شود که در این مهمانی‌ها هم کفه‌ترازو به نفع روابط اجتماعی سنگین است، یعنی هیچ‌وقت یک آدم سالم تماشای تلویزیون را به هر نوع کنش جمعی دیگر ترجیح نمی‌دهد، مگر آنکه آدمی منزوی باشد یا اینکه در آن لحظه چیزی باعث ناراحتی‌اش شده باشد. آدم‌های دانشمند و نابغه و حتی کودکان نابغه تلویزیون تماشا نمی‌کنند. از همه جالب‌تر آنکه کودکان در فیلم‌ها به راحتی دست از تماشای برنامه تلویزیون می‌کشند و برای باز کردن در و کارهای دیگر می‌روند که این خود نکته آموزشی مهمی است. حتی برای تماشای یک برنامه مهم کشوری یا بین‌المللی - مانند مسابقه ورزشی یا شوهای

پرطرفدار - اغلب مردم در حال تماشای آن در محیط‌های اجتماعی مانند رستوران دیده می‌شوند (ترومن شو ۱۹۹۸) و تماشای تلویزیون در خانه معمولاً مخصوص افراد بازنشسته نمایش داده می‌شود که آنها هم معمولاً تنها نیستند. جالب است که در بسیاری موارد تماشای تلویزیون توسط خانواده - اگر برنامه تلویزیون مثبت باشد - در یک خانواده شرقی و غیرآمریکایی نشان داده می‌شود. (ترومن شو) این نکته باعث می‌شود که تماشای تلویزیون در محیط بیرون به رفتار عادی تبدیل شود و افراد از حالت انزوا خارج شوند و خانواده‌ها هم به جای تماشای تلویزیون، وقتشان را با هم بگذرانند.

ر) محیط کار

محیط کاری در فیلم اغلب بسیار متنوع است و تقریباً همه شغل‌ها را دربرمی‌گیرد و البته این در ارزش یافتن همه شغل‌های قانونی مؤثر است. در یک فیلم هالیوودی هر نوع شغلی تا وقتی که قانونی است و صاحب آن مالیات می‌دهد، ارزشمند و مهم است. مهم نیست که شخص مغازه‌دار باشد یا پزشک، مهم رعایت قانون و داشتن اخلاق شغلی است و البته این روش موجب می‌شود تا ایجاد شغل در این کشور آسان‌تر باشد، چرا که مردم به همه مشاغل با احترام نگاه می‌کنند و شاغلین همه از حمایت اجتماعی و فرهنگی برخوردارند. در نتیجه شاغل به شغل‌هایی مثل کفاشی یا مغازه‌داری بودن همان اندازه دارای اعتبار تلقی می‌شود که شاغلان به پزشکی ، وکالت و مانند آن. با این همه این اعتبار فرهنگی مانع از نمایش تفاوت درآمد مشاغل نمی‌شود. اما چگونگی نمایش محیط شغلی در رابطه با خانواده بحثی است که در اینجا به آن خواهیم پرداخت.

۱) محیط کاری والدین: معمولاً محیط کاری پدر یا مادر بسته به روایت فیلم تعیین می‌شود و بنا بر روایت فیلم شکل می‌گیرد. با این همه قواعد آموزشی مرتبط با خانواده در اینجا هم نمایش می‌یابد. والدین چه خوب و چه بد، بسیار پر مشغله و گرفتار هستند و همه فیلم‌ها به سایر افراد خانواده می‌آموزند که مشغله کاری والدین را در نظر بگیرند. اگرچه این گرفتاری‌های کاری نباید موجب بی‌توجهی والدین به کودکان شود. بی‌توجهی به کودکان (دروغگو، دروغگو ۱۹۹۷) و بی‌توجهی به همسر (دروغ‌های واقعی ۱۹۹۴) می‌تواند مشکلات زیادی، حتی در محل کار فرد ایجاد کند. به طور کلی فیلم‌های هالیوودی نوعی رابطه تلویحی میان خانه و کار را نمایش می‌دهند، به این شکل که

موفقیت در هر یک وابسته به دیگری نشان داده می‌شود. آدم‌های کاملاً کارپرست و معتاد به کار تنها و منزوی و ناخشنود نشان داده می‌شوند و در روایت هالیوودی هیچ موفقیتی نمی‌تواند جایگزین موفقیت در زندگی روزمره شود. داشتن مادر، پدر و فرزندان نهایت نیاز بشری است. این نکته به شکل‌های مختلف از تلاش برای دست‌یابی به یک عشق گرفته تا آرزوی بازگشت به دوران خوب کودکی نمایش داده می‌شود. (همشهری کین). به طور کلی شعار اصلی فیلم‌های هالیوودی را می‌توان از دیالوگ یکی از قسمت‌های مجموعه «مورس» به عاریت گرفت؛ جایی که زن جوان به مورس می‌گوید: «می‌دونی همه تلاش آدم‌ها برای چیه؟ برای رسیدن به یه زندگی روزمره!»

۲) محیط‌های آموزشی: مدرسه محیط کاری کودکان است و اغلب بزرگ و دلباز نشان داده می‌شود. با این همه جز در مواردی که روایت بر اساس روابط مستقیم میان معلمان و دانش‌آموزان بنا شده باشد (انجمن شاعران مرده ۱۹۸۹)، معمولاً کلاس درس کمترین فضای نمایشی را به خود اختصاص می‌دهد (دوباره هفده ساله ۲۰۰۹، هری پاتر). داستان بیشتر در کتابخانه، سالن غذاخوری و سالن ورزش می‌گذرد و دفتر مدیر و معلمان تقریباً هیچ‌وقت جز در حالتی که دانش‌آموز مشکلی ایجاد کرده باشد، یا به هر دلیل به آنجا احضار شده باشد، به نمایش در نمی‌آید. (هری پاتر) مهم‌ترین نکته آموزشی فیلم‌هایی که به مدرسه و دانشگاه می‌پردازند، آن است که حتماً در آن جشنی با حضور خانواده گنجانده شده است. این جشن می‌تواند جشن فارغ‌التحصیلی باشد، یا جشن‌های نمایشی کریسمس یا مسابقه (تایتان‌ها را به خاطر بسپار ۲۰۰۰) و یا حتی تمرین ورزش در زمین ورزش مدرسه. این جشن‌ها و مسابقه‌ها آن قدر اهمیت دارند که والدین در هر صورت باید در آنها شرکت کنند و افتخار حضور در این گونه مراسم نشانه موفقیت، خصوصاً در نقش پدری است. (من سام هستم) در هر صورت والدین و محیط آموزشی کودکان در تعامل کامل هستند. والدینی که با مدرسه ارتباط ندارند، والدین خوبی نیستند. از دیگر کارکردهای این جشن‌ها آن است که فارغ‌التحصیل شدن را به عنوان افتخاری بزرگ و مهم برای کودکان و نوجوانان مطرح می‌کنند که خود نقش مهمی در علاقه‌مندی کودکان و نوجوانان به ادامه تحصیل دارد. همچنین این فیلم‌ها معمولاً نقش‌های محوری کسانی که می‌توانند به کودک کمک کنند مانند «دین» (مدیر داخلی در مدارس که نقشش به معلم پرورشی در مدارس ما نزدیک است) و روانشناس مدرسه را به خوبی به نمایش می‌گذارند. به طور کلی در فیلم‌های هالیوودی مدرسه جایی شاد و زیباست که توسط دانش‌آموزان نخاله

مشکل‌دار می‌شود (دبیرستان موسیقی ۲۰۰۸، سیدنی وایت ۲۰۰۸) و اغلب معلمان بداخلاق و سختگیر سرانجام تقدیس می‌شوند (آقای وودکاک ۲۰۰۷). اگر قرار باشد معلمان بد به نمایش درآیند، معمولاً مدارس شبانه‌روزی و خصوصی لوکیشن ماجرا هستند (انجمن شاعران مرده) و یا ماجرا در گذشته‌ای دور می‌گذرد (شک ۲۰۰۸)، البته مدارس در فیلم‌های هالیوودی نکات نمایشی بسیاری دارند که چون با امر خانواده به طور مستقیم مرتبط نیستند و بیشتر برای حمایت از سامانه آموزشی در کار گنجانده می‌شوند، به آن نمی‌پردازیم.

ش) محیط بیرون

۱) شهرک‌های اقماری: شهرک‌های اقماری شهرک‌هایی هستند که با فاصله چند کیلومتری از شهرهای بزرگ ساخته می‌شوند و سرریز جمعیت شهرها را در خود جا می‌دهند. این شهرک‌ها در آمریکا که دارای وسعت سرزمینی زیادی است، معمولاً به شکل خانه‌های ویلایی است و در اروپا به صورت بلوک‌های چند طبقه ساخته می‌شوند. اغلب فیلم‌های خانوادگی و ملودرام آمریکایی در همین محیط می‌گذرند. یکی از ویژگی‌های دنیای مدرن یعنی عدم ارتباط همسایگان در این مناطق به شدت نمود می‌یابد. این ویژگی با توجه به کوچک بودن خانواده‌های غربی می‌تواند موجب آسیب‌پذیری بیشتر خانواده‌ها شود. خصوصاً که عدم ارتباط میان خانواده‌ها می‌تواند نظارت خانواده روی دوستان فرزندانشان را کاهش دهد و نسل آینده را دچار مشکلات مختلفی کند. برای مقابله با چنین مسئله‌ای فیلم‌های هالیوودی این محیط‌ها را امن و مطلوب نشان می‌دهند و فضاسازی فیلم‌ها به‌گونه‌ای است که معمولاً همسایه‌های خوب در یک منطقه نشان داده می‌شوند و جنایت در منطقه‌های دارای همسایه‌های بد اتفاق می‌افتد. به نظر می‌رسد که هالیوود تلاش می‌کند برای کمک به گسترش مناسبات اجتماعی و ایجاد جوهای خانوادگی میان همسایه‌ها روی ارتباط میان همسایه‌ها تأکید کند؛ به گونه‌ای که انگار اگر شما از وضعیت همسایه خود با خبرتر باشید، به همان اندازه امنیت شما افزایش می‌یابد (مرد عنکبوتی) و همچنین انتخاب همسر از میان این افراد موجب انتخاب درست‌تری می‌شود. علاوه براین فیلم‌ها به‌گونه‌ای نشان می‌دهند که عدم توجه به همسایه‌ها می‌تواند مقدمات انحراف آنان را فراهم سازد. (مجموعه قانون و اجرا). همچنین هالیوود به شدت به نمایش زندگی ساکنان جنوب ایالات متحده که دارای روابط سنتی‌تری هستند، اقبال نشان داده

است. حتی هالیوود با حمایت از بازیگران شرقی - خصوصاً چینی تبارها که با استفاده از فنون رزمی امکان حفظ جنبه اکشن فیلم را هم به آنها می‌دهد - می‌خواهد به شکلی تلویحی با نمایش گوشه‌های مثبت زندگی خانوادگی آنان -بنا به دیدگاه و نیاز غرب - برخی نکات فرهنگ شرقی مانند توجه به خانواده و علاقه به خانواده درجه یک را به نمایش بگذارد و تبلیغ کند. (مجموعه قانون و اجرا، فیلم‌های جکی‌جان). به همین شکل هالیوود به فیلم و سریال‌های مرتبط با سیاهپوستان که خانواده‌های بزرگ‌تری دارند هم اقبال بسیاری نشان داده است. اغلب این فیلم‌ها در همان فضای شهرک‌ها می‌گذرند. علاوه بر اینها در سریال‌های موفق هالیوود هم حضور فامیل درجه یک مانند خواهر و برادر در کنار همکار و دوست - که قبلاً جای همه خانواده را پر می‌کرد - افزایش یافته است و معمولاً به جمع همسایه‌ها افزوده می‌شود. (مجموعه دوستان). این شهرک‌ها هرقدر هم دورافتاده باشند، باز هم حضور پلیس در آنها سریع است و به گونه‌ای نمایش داده می‌شوند که گویی در صورت بروز هرگونه مشکل و تحت هر شرایط جوی پلیس خودش را به آنجا خواهد رساند. (تنها در خانه ۳). این نکته از آنجا اهمیت می‌یابد که این گونه شهرک‌ها برای زندگی خانوادگی مناسب‌تر و ارزان‌ترند و سرریز جمعیت به این گونه مکان‌ها موجب بروز مشکلات کمتر در زمینه‌های اقتصادی و اجتماعی برای خانواده‌ها می‌شود که این امر خودش در حفظ و پایداری خانواده‌ها تاثیر به سزایی دارد.

۲) کوچه: کوچه‌ها کمترین میزان توجه در محیط خانوادگی بیرون را به خود اختصاص می‌دهند و معمولاً برای فیلم‌های غیرخانوادگی مورد استفاده‌اند. کوچه‌ها در فیلم‌های کودکان تقریباً هیچ‌وقت مورد اشاره نیستند، بلکه همیشه محل اجتماع آدم‌های رانده از جامعه - خلافکاران یا بی‌خانمان‌ها- است. به نظر می‌رسد که علاوه بر ساختار معماری آمریکا نکته آموزشی عدم ورود به کوچه‌ها برای جلوگیری از آسیب‌های اجتماعی ناشی از آن مد نظر فیلم‌سازان باشد.

۳) خیابان: خیابان مهم‌ترین فضای نمایشی خارج از خانه است. در فیلم‌های خانوادگی اغلب خیابان‌ها خلوت و آرام نشان داده می‌شوند، حتی اگر این خیابان مربوط به شهر شلوغی مثل نیویورک باشد. (تنها در خانه ۲). کمتر پیش می‌آید که در فیلم‌های خانوادگی تصادف مرگباری در خیابان‌های شهر اتفاق بیفتد و تصادف‌ها اغلب جزیی است. جدا از بحث قوانین و رعایت آن توسط شهروندان، امن نشان دادن خیابان برای خانواده تداوم امن نشان دادن خانواده نسبت به زندگی تنهایی و مجردی

است. چنین تبلیغ می‌شود که نفس بودن در میان اعضای خانواده ـ حتی اگر فامیل دور باشند ـ امنیت می‌آورد. (هری پاتر و سنگ جادو).

ص) حاشیه‌ها و زندگی خصوصی هنرمندان

یکی از برگ‌های برنده سامانه سرگرمی‌سازی هالیوود استفاده از فضای حاشیه‌ای زندگی هنرمندان سینما به عنوان رهیافتی مناسب جهت اقبال مخاطب به بازیگران و فیلم‌سازان است. امروزه «برند یک ستاره، کارگردان و... در رقابت استودیوها نقشی محوری یافته است...»[11] سامانه سرگرمی‌سازی قبل و همزمان با اکران یک فیلم، فیلم‌های موفق سابق بازیگر یا کارگردان مورد نظر را روی آنتن می‌برد و علاوه بر آن با ایجاد حاشیه در زندگی شخصی آن بازیگر یا کارگردان حضور او را در رسانه‌ها افزایش می‌دهد. شرکت‌های فیلم‌سازی برای نمایش حاشیه هنرمندان آنقدر هزینه می‌کنند که شبکه‌ای مثل شبکه "E" قادر است بدون پخش آگهی به پخش حاشیه‌های زندگی آنان بپردازد. این حاشیه‌ها روی جوانان تاثیر غیرقابل انکاری دارد و بسیاری از نوجوانان و جوانان غربی زندگی خود را بر اساس رفتارهای ابرستاره‌های هالیوود شکل می‌دهند؛ همانند آنان می‌پوشند و مانند آنها رفتار می‌کنند و جملات آنها به تکیه کلام مردم تبدیل می‌شود. (جمله معروف «من روح می‌بینم» در حس ششم یا «دوباره بزن سام» در کازابلانکا). سامانه سرگرمی‌سازی با استفاده از همین نکته حمایت از خانواده را در حاشیه زندگی هنرمندان نیز دنبال می‌کند. در واقع در جهان امروز «وجود برتری ارزش میان آدم عادی و آدم رسانه‌ای ساختار یافته است...»[12] و کسانی که در آن سوی پرده سینما یا شیشه تلویزیون حضور دارند، دارای ارزشی ویژه هستند و بار اهمیتی را حمل می‌کنند که رسانه به آنها می‌بخشد. از این‌رو دارای بار ارزشی ویژه‌ای محسوب می‌شوند که آدم‌های این سوی رسانه را به پیروی از آنان وامی‌دارد. از همین رو پوشش و رفتار آنها به گستردگی مورد تقلید قرار می‌گیرد و این نکته‌ایست که سامانه فرهنگ‌سازی آمریکا از آن به خوبی استفاده می‌کند تا ارزش‌های خود را در مخاطبان نهادینه کند. بخشی از این ارزش‌ها ارزش‌های نهاد خانواده است. از دهه نود به این طرف موج بچه‌دار شدن هنرمندان و یا پذیرش فرزندخوانده به شدت افزایش یافته است. حفاظت از خانواده به گونه‌ای تبلیغ شده است که هنرپیشه‌ها سعی می‌کنند تا جای ممکن قبل از اکران آخرین فیلم‌شان طلاق نگیرند، چرا که موجب کاهش تماشاگران و حتی کنار رفتن از

برنامه‌های معروف و مهم «فرش قرمز»[۱۳] می‌شود. علاوه بر آن هنرپیشه‌هایی که طلاق می‌گیرند، معمولاً برای مدتی از فهرست انتخاب بازیگر فیلم‌های مهم کنار گذاشته می‌شوند.

به این ترتیب به نظر می‌رسد که صنعت سرگرمی‌سازی آمریکا با شدت و دقت برنامه‌سازی برای حفظ و گسترش خانواده را مد نظر قرار داده است و برای انجام آن از قوانین نوشته و نانوشته بسیاری استفاده می‌کند. روشی که با تمام مشکلاتش به خوبی موفق شده است از دچار شدن جامعه آن کشور به سرنوشت جوامع توسعه‌یافته دیگر جلوگیری کند.

پی‌نوشت‌ها:

1. The enlightenment- Edited by: Frank E.Manuel - Prentice-hill- 1965- p.14

2. Modernism in art, design and architecture- Christopher Crouch-Macmillan press LTD- 1999- p.139

3. The logic of image: essays and conversations- Wim Wendres- Trans. By:M.Hofmann- Faber and faber- 1991- p.98

4. Philosophy of film and motion pictures - edited by: Noel Carroll & Jinhee Chol- Blackwell 2006- p.302

5. Global Hollywood 2- Miller, Covil, Mcmurrin, Maxwell and Wang-British film institue- 2005 - p.36

6. Brand Hollywood - paul Grainge- Routledge- 2008- p.48

۷. trendzilla: از واژگان صنعت پوشاک به معنای کسی که تمام چیزهایی که در یک فصل مد می‌شود را با هم می‌پوشد و در نتیجه ظاهری هیولاوار (گودزیلا مانند) پیدا می‌کند.

۸. workaholic: (ترکیب work و پسوند holic برگرفته از alcoholic به معنی معتاد، آدم معتاد به کار، کسی که زندگی‌اش و کارش یکی است. معادل کارپرست را برایش انتخاب کردم.

9. The cinematic city-Edited by: David B.Clarke- Routledge- 1997- p.176

10. ibid- p.89

11. Brand Hollywood- Paul Grainge- Routledge- 2008- p.46

12. ITV cultures - Edited by: C.Johnson & R.Turnock - Open University press - 2005- p.191

۱۳. Red carpet: مراسم افتتاحیه که در روز اکران فیلم در یکی از سینماهای مطرح و مهم گرفته می‌شود. بازیگران در این مراسم حضور می‌یابند و از روی فرش قرمزی می‌گذرند و به تشویق و تقاضای امضای طرفداران پاسخ می‌دهند. موفقیت این مراسم تضمین موفقیت فیلم و موفقیت بازیگران است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی