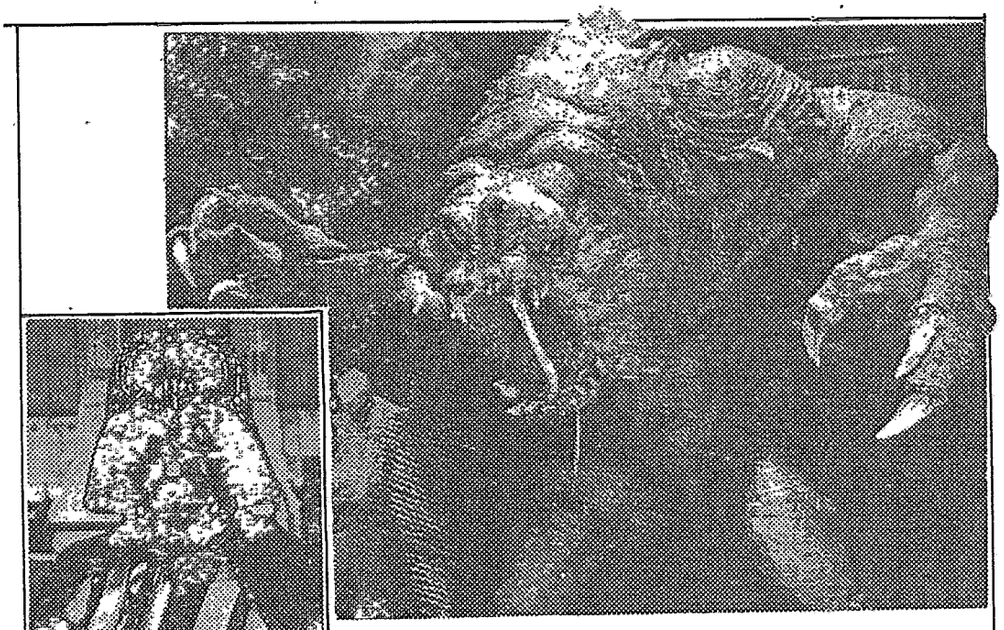

سینمای پروپاگاندا

(قسمت دوم)

□ حسن خانمحمدی

در شماره ۲۶ به بیان سینمای پروپاگاندا و تبلیغ سیاه پرداختیم. در این شماره به بررسی تبلیغ خاکستری و تبلیغ سفید می‌پردازیم:

تبلیغ خاکستری (Graypropaganda): تبلیغات سیاسی خاکستری، در بیشتر موارد دورو و باکنایه و ایهام مطرح می‌شود. این تبلیغ خطرناکترین نوع تبلیغ در سینما می‌باشد. همان چیزی که ما از آن به عنوان تهاجم فرهنگی یاد می‌کنیم با مدیم‌های پیشرفته غربی در این بخش برای کشورهای در حال توسعه پخش می‌شوند. لبه‌ی برنده و تیز تبلیغ خاکستری در اینجاست که معنا پیدا می‌کند. پروپاگاندیست انگشت خود را روی نقاط حساس این طیف وسیع می‌گذارد:

در فیلم **دردسر بزرگ در چین کوچک ـ ۱۹۸۶، جان کارپنتر** در قالبی کمیک و اکشن به تسخر چین و اندیشه‌های مائوئیستی پرداخته می‌شود؛ گرچه این مسئله به آشکاری صورت نمی‌گیرد، اما با کمی دقت می‌توان دریافت که منظور از این گونه پرداختن به موضوعی با بازیگران کم و بیش چینی چیست؟

کورت راسل (جک برن) به همراه ویکتور وونگ در سانفرانسیسکو به تشکیلات زیرزمینی دیوید لوپن **روح ۲۰۰۰ ساله** دست پیدا می‌کنند. لوپن و افرادش، زنی سبزچشم با نام یاین را می‌ربایند. این روح برای اینکه جوانی خود را بدست بیاورد باید این زن را در پیشگاه خدایان قربانی کرده و خون او را لمس کند. ایکشن تنها کسی است که می‌تواند با قدرت مافوق طبیعی این روح شوم مبارزه کند و او را از بین ببرد.

اما فارغ از داستان فیلم باید با دیدی موشکافانه به این مورد نگاه کنیم که کامیون غول‌پیکر جک با آن اندام ورزیده‌اش که هر از چندگاهی فرصت می‌یابد تا لباسش را درآورده و آن را به نمایش بگذارد. مظهر قدرت و برتری جویی آمریکایی است.

در سکانسی که کورت راسل و ویکتوروونگ با کامیون پا به محله‌ی چینی‌ها می‌گذارند، درگیری دو گروه چینی را میتوان اشاره‌ای تلمیحی به درگیریهای داخلی چین کمونیست دانست.

«آن سرِ متحرک دیوید لوپن که دائماً ناظر بر همه چیز است نیز می‌تواند هراس کاپیتالیسم از کمونیسم و نفوذ آن در قاره‌ی آمریکا باشد. اما مهم پرداخت آن است که خیلی زیبا کارپنتر به بیان سینمایی آن می‌پردازد. در این فیلم وقتی درگیری مشاهده می‌شود، ارجاع آن به اینست که هرچه هست درگیری و زد و خورد شرقی‌هاست؛ اگر بی‌نظمی در اینجا وجود دارد عواملِ ایجاد آن شرقی‌ها هستند.

وقتی به مبحث عدم تعادل منابع قدرت (Inbalance of power Resources) می‌نگریم، به این آگاهی دست می‌یابیم که تکنولوژی تولید ابزار و کالای فرهنگی و انتشار آن مسلماً و بطور قطع در اختیار قدرتمندان است. کمپانی‌های عظیم تولید فیلم و شبکه‌های متعدد تلویزیون به یک کشور در حال توسعه اجازه و فرصت حضور و ایفای نقش نمی‌دهند. پس این کشور رو به توسعه باید همیشه پذیرای تولید فیلم غربی باشد. حتی اروپا با آن پیشینه‌ی بلند مدت در اختراع سینما و پرداختن به سینمای هنری تاب و توان مقابله با این جریان عظیم، که دلار پشتوانه آن است را ندارد. با این تحلیل بطور خودکار گرایش تولید فیلم در کشور ما به محتوا توجه بیشتری نشان می‌دهد. حال اگر فیلمی از کشور ما در جشنواره‌ای جهانی پذیرفته شد، باید به این توجه داشته باشیم که دستهای پشت پرده از این فیلمها در جهت تبلیغ خاکستری علیه خودمان استفاده نکنند. همانطور که تماشاگر شرقی براحتی قبول می‌کند که آمریکا سرزمین عینیت بخشیدن به رویاها و بزرگراه گذر کادیلاک‌هاست، در آن سوی آبها نیز، شهروند آمریکایی با دیدن صحنه‌های فلاکتبار از زندگی شرقیها، این تصویر در ذهن‌اش نقش می‌بندد که کشورهای این سوی آب، همین گونه هستند که در فیلم می‌بینیم.

کمونیسم را نه نیروی نظامی، نه قدرت هسته‌ای، بلکه صنعت عظیم فیلم آمریکا از هم پاشانید.

«جولیان برتون و جان فرانکو دو محقق آمریکایی معتقدند: وسایل ارتباطی جدید، پیش از همه سینما با ورود به جوامعی که در آنها بین روشنفکران بسیار پیشرفته و بخشهای دارای تحصیلات پایین و اغلب بی‌سواد، شکاف فرهنگی بسیار بیشتری نسبت به اروپا وجود دارد، به صورت ابزارهای آنچه با حسن تعبیر نوسازی نامیده می‌شود، درآمده‌اند.»[1]

لودویکو سیلوا پژوهشگر ونزوئلایی نیز معتقد است: وسایل ارتباط جمعی به عنوان دستگاههای ایدئولوژیکی سلطه، جای مدرسه و کلیسا را گرفته‌اند و بصورت ابزارهای بسیار مهم امپریالیسم درآمده‌اند. زمانی قصه‌های فولکلور سینه به سینه توسط مادربزرگها برای کودکان نقل می‌شد و کودکان سرزمین ما اسطوره‌ها را می‌شناختند. اما زمانی که امواج پا به عرصه گذاشتند دیگر کسی اسطوره را نمی‌شناسد. رابین هود و بتمن و رابین و سوپرمن برای ما شناخته شده‌تر هستند.

در تبلیغات خاکستری که از تصاویر مدد می‌جویند، شوها و کلیپ‌های غربی نیز نقش ویژه‌ای دارند. بعضی از آنها مستقیماً به بیان سیاسی عقاید می‌پردازند: گروه (Septura) در سال ۱۹۹۳ آهنگی را اجرا کردند با عنوان (territory) ـ سرزمین ـ که در این شو جکز کاراولا و گروهش به فلسطین می‌روند و با دستهای خالکوبی شده در چادرهای آوارگان فلسطینی نشسته و با آنها چای می‌نوشند. لایه‌ی ظاهری این تصاویر و موسیقی، همدردی با مردم آواره فلسطینی است. اما در باطن و ساخت زیرینش، برتری قدرت اسرائیل با نمایشی از Heavy metal را القاء می‌کند.

ادگار مورن دانشمند علوم ارتباطات در مطالعات خود به فرهنگ جمعی می‌پردازد. فرهنگ جمعی شناسایی ارزشهای مصرفی را به مردم ارائه می‌کند. ارزشهایی که ویژگی‌دهنده این فرهنگ است و نمایشگر فردی متوسط و عامی است. فرهنگ جمعی فراورده‌ی دیالکتیکی تولید ـ مصرف در بطن یک دیالکتیک کلی جامعه در تمامیت آن است.

داستانهای دارای پایان خوش متعلق به این فرهنگ است. این فرهنگ، افرادِ داستان را با جریان واقعیت پیوند می‌دهد به طریقی که پایان خوش با ارتباط تنگاتنگ میان بیننده و ابرقهرمان دوست داشتنی در قالبی از زندگی روزمره ارایه داده می‌شود.

«پرسناژهای فرهنگ جمعی در حد فاصل میان واقعیت و تخیل قرار دارند. این پرسناژها را ادگار مورن خدایان نامیده است. ستارگان سینما، قهرمانان عالم ورزش و شاهزادگان از این دسته هستند. خدایان-جدید در عین حال پرسناژهایی هستند غیرقابل دسترس و نیز مدلهایی برای تقلید می‌باشند. از طرف دیگر به منظور ارضاء نیاز به فرافکنی، فرهنگ جمعی، قهرمانی از نوع دیگر بوجود می‌آورد و البته نه برای اینکه مورد تقلید قرارگیرد بلکه هدف آن تحقق بخشیدن به تمایلات درونی سرکوب شده است: این دسته گانگسترها و ماجراجویان هستند. در پیرامون این دسته پدیده‌هایی مثل خشونت و خطر پرخاشگری بازگو کننده‌ی یکی از جنبه‌های فرهنگ جمعی است که اساساً مرتبط با ارزشهای مردانه است.»[2]

با دیدن تصاویر شارون استون ـ میشل فایفر ـ مدونا و ... بیننده زن این سوی آبها به اینهمانی می‌اندیشد. وقتی تماشاگر زن شرقی، سیگورنی ویور و جودی فاستر را در آن قامت و آنگونه در فیلم می‌بیند، مسلّم است که فمینیسم را وارونه می‌فهمد و چه بسا که روی شوهر خود چاقو (اسلحه در ایران کمتر است، کمی واقعگرا باشیم!) بکشد.

در اینجا لازم است این گفته احمد طالبی‌نژاد را ذکر کنم که «چگونه گفتن مهمتر از چه گفتن است»[3] و واقعاً فیلمساز و سیاستگزار غربی می‌داند که چگونه بگوید؛ وقتی او می‌داند چگونه بگوید، پس می‌تواند در مورد هر

چیزی صحبت کند: حتی در مورد اشخاصی که تا به حال در عمرش ندیده است به بیان تصویری می‌پردازد.

در فیلم **آفتاب تابان** (فیلیپ کافمن)، شون کانری با قامت پیر اما در عین حال هنوز، پا بر جای خود نماینده قدرت آمریکایی است. موضوع، قتل یک زن است که تصویر آن توسط دیسکهای لیزری ضبط شده است. در نهایت شون کانری چون آداب و رسوم، ژاپنی‌ها را می‌داند و بافرهنگ آنها آشناست قاتل را شناسایی می‌کند و بر قدرت ژاپن غلبه پیدا می‌کند. پروپاگاندیست خیلی راحت با بیان یک موضوع پلیسی و معمایی دو کشور را در تقابل یکدیگر قرار می‌دهد. در واقعیت امر نیز می‌دانیم که ژاپن و آمریکا در تکنولوژی رقیبان سرسختی هستند.

«**رابین هود** در کتاب فیلمها و فرهنگ توده (۱۹۹۵) اینطور عنوان می‌کند: نگران نباش ـ عمر جرج [لوکاس] یا عمو استیو [اسپیلبرگ] دست را می‌گیرد و تو را به قلب سرزمین عجایب می‌برد. در طول راه خطرهایی کمین کرده، اما نگران نباش و نترس. او سرانجام تو را سالم به خانه بازمی‌گرداند»[۴]. با نگاهی گذرا به فیلمهای جنگ ستارگان و راکی و رمبوها و زمانیکه به نوعی، موضوع هر یک از این سری فیلمها، گذرا به مسئله کمونیسم می‌پرداختند، پس از فروپاشی شوروی سابق باکمی تعمق و دقت، می‌توان نتیجه گرفت که کمونیسم را نه نیروی نظامی، نه قدرت هسته‌ای، بلکه صنعت عظیم فیلم آمریکا، از هم پاشانید. زمانیکه می‌شنویم خانمی روسی پس از دیدن فیلم راکی، می‌گوید: من واقعاً نمی‌دانستم که خانمهای آمریکایی کابینت آشپزخانه‌هایی به آن زیبایی دارند؛ به درک عمیق این نکته نائل می‌شویم که سینما دارای چه قدرت عظیمی است. در سری فیلمهای رمبو با بهانه‌های مختلف قدرت آمریکایی به رخ کشیده می‌شود. در **اولین خون ـ ۱۹۸۲** ـ تدکوچف ـ جنگ ویتنام بهانه‌ای می‌شود که فیلمساز خشونت و قدرت را به نمایش بگذارد. به عبارتی موضوع ویتنام و جنگ آن در این فیلم در پس داستانپردازی آن گم می‌شود و بیننده فقط بدنبال اکشن و لذت بردن و همذات پنداری با رمبو به تماشا می‌نشیند. در **رمبو ۲ ـ ۱۹۸۵** جرج پن کاسماتوس ـ فرادستان آمریکایی لوکیشن ویتنام را برای او برمی‌گزینند، اما این بار نقد خود جامعه‌ی آمریکاست. او برای نجات هم‌وطنان خود رفته است. اما هلی‌کوپتری که برای کمک آنها آمده است، می‌خواهد او را در جنگلهای ویتنام رها کند. نقد کردن خود از خصوصیات آشکار فیلمهای آمریکایی است؛ اما این نقد با اینکه سیستم را زیر سئوال می‌برد هیچوقت آنرا درهم نمی‌ریزد و این نقطه‌ی قوت فیلم آمریکایی است. در **رمبو ۳ ـ ۱۹۸۸** ـ پیتر مکدانلد ـ افغانستان محل وقوع ماجراست، افغانی‌های بدبخت در حال زد و خورد، با لباسهای محلی‌شان آنچنان مورد تمسخر قرار می‌گیرند که خودشان هم از خود بدشان می‌آید. استالونه با آن قامت عضلانی جایی برای حضور بازیگر شرقی، در کادر هم نمی‌گذارد.

ادگار مورن در جایی دیگر یادآور می‌شود که فرهنگ توده حول محور خوشبختی استوار است؛ مایه‌های این خوشبختی ثروت، زیبایی، جوانی، مقام و غیره است. ستارگان و هنرپیشگان فیلمها، همزادی از خدایان اسطوره‌ای یونان هستند که او آنها را المپ‌نشینان می‌نامد.

مورن؛ همینطور یادآور می‌شود که سیستم‌های کاپیتالیستی با تخدیر فرهنگ توده و با زمان‌زده کردن مردم، پویایی خود را قوام می‌بخشند. منظور از زمان زده کردن این است که امروز جان وین را داریم، فردا الویس پریسلی، پس فردا آرنولد شوارتزنگر و روزهای بعد تیپ‌های متفاوت دیگر و این جریان و سیر دورانی همچنان ادامه دارد و نسلهای مختلف از آنها به عنوان نوستالژی نیز یاد می‌کنند!

تبلیغ سفید (White propaganda): این نوع تبلیغ در سینما شاید اساساً تبلیغ نباشد و نمایش گوشه‌ای از واقعیات تاریخی، اجتماعی باشد. اما بهر صورت چون با عنوان تبلیغ مطرح می‌شود پس نمایانگر مسائلی است که هر زوزه در گوشه و کنار جهان اتفاق می‌افتد. کثرت‌گرائی (pluralism) در سیستمهای حکومتی معمولاً باعث می‌شود که اندیشه‌های متضاد براحتی در کنار یکدیگر حضور داشته باشند و به نقد هم بپردازند.

همانطور که مارکسیستها خواهان سینمای انتقادی می‌باشند که دائماً خود را تجزیه (deconstruct) کند؛ و آیزنشتین به عنوان اولین تئوریسین این سیستم سینمایی که تز و آنتی‌تز حتماً باید با یک نمای سوم یعنی سنتز کامل شوند، بانی پرداختن به سینمای مارکسیستی شد؛ در غرب نیز بسرعت سینمای رادیکال راه خود را باز کرد و با وجود ترس و دلهره از لیست سیاه، پرداختن به موضوعاتی که فساد سیاسی، ادازی و جنسی غرب را زیر سئوال می‌برد، دستمایه‌ی فیلمسازان قرار گرفت. با وجود مک‌کارتیسم و این واقعیت که هرکس در زمانی در آمریکا با پای چپ از پیاده‌رو خارج می‌شد، در سیاهه‌ی این لیست قرار می‌گرفت. فیلمسازانی مانند چاپلین و الیا کازان تصاویری را ثبت کردند که در تاریخ سینما ماندگار شدند:

چاپلین در فیلم **روشنایی‌های شهر ـ ۱۹۳۱** با بیانی شیوا، خرده بورژوازی شهری و مفهوم طبقه را مطرح می‌کند. چازلی در اکثر فیلمهایش مفهوم طبقه را به نوعی مطرح کرده است.

در فیلم طبقه بیکاره ـ ۱۹۲۱ چاپلین به بیان تضاد طبقاتی می‌پردازد. اینکه مردان طبقه ثروتمند معمولاً مردان هرزه و الکلی‌اند و متعاقباً زنان آنها، پس از مدتی به طبقات فرودست اجتماع، محتاج می‌شوند و با این مردان ارتباط برقرار می‌کنند. چارلی معمولاً ایفاگر نقش اینگونه مردان بود؛ اما اگر سازشی هم بین کاپیتالیسم و پرولتاریا وجود داشت مقطعی بود و زمان آن دیری نمی‌پائید. به جرأت می‌توان گفت که چاپلین در تمامی آثارش طبقات اجتماعی را همانطور که در واقعیت به شدت از هم تفکیک شده‌اند، جدا از هم و با فاصله به نمایش گذاشته است.

کازان نیز از دیگر فیلمسازان انتقادنگری بود که در آثارش با بیان رئالیستی به نمایش درونیات انسانها می‌پرداخت. او در **زنده‌باد زاپاتا ـ ۱۹۵۲** به مسئله زمین و قدرت می‌پردازد:

در زمان حکومت پورفیریو دیاز، زمانیکه مکزیک در زد و خوردهای مربوط به زمین و کشاورزان غوطه‌ور بود و همانطوریکه در شرق پاتریمونیالیسم (مشروعیت شه پدری) رواج داشت. در غرب جریان فئودالیسم (اربابِ رعیتی) گریبانگیر مردم بود. مردم بخاطر زمین حاضر بودند همه چیز و حتی جان خود را فداکنند و امیلیانو زاپاتا بعنوان نماینده مردم و یک نیروی کاریزماتیک در رأس این هرم قرار داشت. کمتر فیلمسازی در آن زمان، خارج از جریان تجاری سینمای روز آمریکا حاضر بود که به مشکلات مربوط به بیچارگان بپردازد.

زمانیکه زاپاتا به عنوان سخنگوی کشاورزان وارد کاخ رئیس جمهور شده و بیشتر از دیگران صحبت می‌کند، توجه رئیس‌جمهور به او جلب می‌شود و می‌گوید: اسم تو چیه؟ و او در جواب می‌گوید: امیلیانو زاپاتا. سپس پورفیریو دیاز دور اسم زاپاتا خط می‌کشد. او از این پس، به عنوان یک شورشی با برادرش یوفیمو به جنگ با دیاز می‌پردازد ـ واو را شکست می‌دهد. زمانیکه به کمک پانچوویلا، زاپاتا به قدرت می‌رسد و در رأس حکومت قرار می‌گیرد و پشت میز ریاست می‌نشیند: عده‌ای از کشاورزان وارد کاخ شده و به زاپاتا می‌گویند که برادرش یوفیمو زمینهای آنها را تصاحب کرده است. یوفیمو، حالا به یک خرده بورژوای کوچک تبدیل شده است؛ اما او چه گناهی دارد. او عنوان می‌کند: زمانیکه من می‌جنگیدم، بقیه کجا بودند؟ اما عطش قدرت کمتر انسانی را وسوسه نمی‌کند. زاپاتا از آن دسته کسانی است که قدرت هیچوقت او را تطمیع نکرد: پس ریاست را رها کرده و به میان مردم باز می‌گردد. فرناندو آگوئیره، او را آلت دست قرار داده و توسط تبانی با ژنرال هوئرتا، زاپاتا را به کشتن می‌دهد. اسب سفید زاپاتا در حالیکه می‌تازد، خاطره او را در یادها زنده نگه می‌دارد.

کازان با فیلم زنده‌باد زاپاتا نمایشگر واقعیت روز مکزیک در آنزمان بود. او به حقایق پرداخت؛ بعد از ۴۶ سال هم که این فیلم را می‌بینیم باز هم آنرا باور و لمس می‌کنیم و مکزیک را روبروی خود احساس می‌کنیم.

یکی دیگر از فیلمسازان غربی که با تبلیغ سفید به بیان تصاویر سیاه جامعه‌اش پرداخته، الیوراستون است. همانطور که در سینمای رادیکال آمریکا حقایق انکار نمی‌شوند، در سینمای رویاپرداز تجاری آن حقایق کتمان می‌شوند. در مورد جنگ ویتنام استون جذر خود را از رادیکال فیلم **جوخه نظامی** بیرون می‌کشند. در **قاتلین بالفطره** استون تمامی تلاش خود را برای ایجاد فضای واقعی آمریکا و تعدد و تنوع رسانه‌ها بکار برده است. آمریکایی‌ها همیشه از این هراس داشتند که گرفتار دنیای ۱۹۸۴ جورج اورول شوند و آنرا به روسها نسبت می‌دادند و بعد از فروپاشی شوروی نفس راحتی کشیدند اما با فیلم قاتلین بالفطره، استون نشان داد که جامعه آمریکا گرفتار دنیای ویلیام آلدوس هاکسلی شده است.

میکی و مالوری قاتلین بالفطره، شاید جزو گروه «اپسیلون»[۵]های دنیای هاکسلی هستند که باید کارهای پست این دنیا را انجام دهند. این دو، دائما با گروه «آلفا»[۶] که افراد آن کارگزاران حکومتی و طبقات بالای جامعه هستند در تضاد می‌باشند. ذهن کنجکاو و رادیکال استون، مانند استدی کم دور بینش مدام بدنبال شکار لحظه‌هایی از اجتماع کثیف و به دور از انسانیت معاصر است؛ او هیچ موقع عنوان نکرد که: «بله در روزگار ما همه خوشبخت‌اند». هاکسلی در جایی عنوان می‌کند: انسانهای جوانی که اکنون (سال ۱۹۵۹) دموکراسی را چنان بی‌ارزش می‌انگارند ممکن است در بزرگی به مبارزه برای کسب آزادی به پا خیزند. اما می‌دانید شعار آنها چه خواهد بود؟ فریاد «تلویزیون و همبرگر را به من بدهید اما از مسئولیتهای ناشی از آزادی با من سخن نگویید. شعار تلویزیون به جای آزادی جای شعار یا مرگ یا آزادی را خواهد گرفت. میکی و مالوری همین جوانهای در شیشه پرورش یافته جهان هاکسلی‌اند که خوراک دوربین‌های تلویزیونی می‌شوند تا فرستنده‌ها، تصاویر آنها را با نور و رنگ بر صفحه‌ها بپاشند و مردم شاهد آن باشند. استون عریان‌کننده‌ی تبلیغ سفید است. گرچه او به پروپاگاندای سفید می‌پردازد. اما مضمونش همیشه تیره است. این تیرگی وجوددارد چه بخواهیم و چه نخواهیم، نه در آمریکا، بلکه در همه جای دنیا و سینما این رسانه‌ی برتر قرن آشکارکننده‌ی رنج و عذاب انسانهایی است که ما می‌بینیم، در کنار آنها زندگی می‌کنیم، آنها را لمس می‌کنیم، اما هیچ کمکی نمی‌توانیم به آنها بکنیم.

زیرنویس:

۱ـ معتمدزاده، کاظم ـ رسانه ـ شماره دوم ـ سال هفتم.

۲ـ کنعانی ـ جزوه نظریه‌های ارتباط اجتماعی.

۳ـ طالبی‌نژاد، احمد ـ ماهنامه فیلم ـ شماره ۱۷۸ ـ صفحه ۷۶.

۴ـ وود، رابین ـ فیلمها و فرهنگ توده ـ ترجمه حمیدرضا صدر. برگرفته از ماهنامه فیلم شماره ۱۹۱ ـ صفحه ۱۲۱

۵ـ اپسیلون. هاکسلی در Brave new world آورده که دستگاه تربیت نطفه کار تربیت پنج گروه را بعهده دارد که این گروه و گاما و دلتا جزو گروه انجام دهنده پست‌ترین و سخیف‌ترین کارها هستند.

۶ـ آلفا. این گروه در دنیای هاکسلی جزو کارگزاران حکومت است و به همراه بتا که کارشناسان فنی هستند پنج گروه را کامل می‌کند.