به خاطر مخاطب

نقش ایدئولوژی چپ در سینما

در این مقاله، آثار چند فیلمساز که سعی کرده‌اند از منظری چپ‌گرایانه در هالیوود کار کنند بررسی شده و با آثار فیلمسازان مستقل رادیکال مقایسه شده است. مخصوصاً به شیوه‌هایی پرداخته می‌شود که با آنها، پیشروها تلاش کرده‌اند «کدهای بازنمودی» (منظور اصول و رمزگانی است که به واسطه آن، چیز (The Thing) باز نموده می‌شود) مسلط را به نحوی دگرگون کنند که فرم فیلم، همانند محتوای آن به آلترناتیوهای رادیکال منجر شود.

◇ داگلاس کلنر- مایکل رایان

فرم یا وسیله بازنمایی، به اندازه محتوای فیلم نیازمند تغییر است چرا که الگوهای غالب اندیشه و ادراک و رفتار که به بقای سرمایه‌داری و پدرسالاری یاری می‌رسانند چنان با شیوه‌های بازنمایی توسط فرم‌ها تلفیق شده‌اند که تغییر محتوا به تنهایی نمی‌تواند آن را از بین ببرد. این مسئله به ویژه در مورد سینما صادق است. سینما از همان ابتدا، به دلیل ماهیت تکنولوژیک خود، ابزاری برای بازنمایی واقعیت بوده است. اما این بازنمایی همواره در چارچوب ایدئولوژی حاکم صورت گرفته است. به عبارت دیگر، سینما همواره در خدمت ایدئولوژی حاکم بوده است. اما این به معنای آن نیست که سینما نمی‌تواند ابزاری برای مبارزه با ایدئولوژی حاکم باشد. در این مقاله، ما به بررسی تلاش‌هایی می‌پردازیم که برای استفاده از سینما به عنوان ابزاری برای مبارزه با ایدئولوژی حاکم صورت گرفته است.

◇ مقدمه

سینما از همان ابتدا، به دلیل ماهیت تکنولوژیک خود، ابزاری برای بازنمایی واقعیت بوده است. اما این بازنمایی همواره در چارچوب ایدئولوژی حاکم صورت گرفته است. به عبارت دیگر، سینما همواره در خدمت ایدئولوژی حاکم بوده است. اما این به معنای آن نیست که سینما نمی‌تواند ابزاری برای مبارزه با ایدئولوژی حاکم باشد. در این مقاله، ما به بررسی تلاش‌هایی می‌پردازیم که برای استفاده از سینما به عنوان ابزاری برای مبارزه با ایدئولوژی حاکم صورت گرفته است.

◇ فرم و محتوا

فرم یا وسیله بازنمایی، به اندازه محتوای فیلم نیازمند تغییر است چرا که الگوهای غالب اندیشه و ادراک و رفتار که به بقای سرمایه‌داری و پدرسالاری یاری می‌رسانند چنان با شیوه‌هایی پرداخته می‌شود که با آنها، پیشروها تلاش کرده‌اند «کدهای بازنمودی» (منظور اصول و رمزگانی است که به واسطه آن، چیز (The Thing) باز نموده می‌شود) مسلط را به نحوی دگرگون کنند که فرم فیلم، همانند محتوای آن به آلترناتیوهای رادیکال منجر شود.

◇ داگلاس کلنر- مایکل رایان

فرم یا وسیله بازنمایی، به اندازه محتوای فیلم نیازمند تغییر است چرا که الگوهای غالب اندیشه و ادراک و رفتار که به بقای سرمایه‌داری و پدرسالاری یاری می‌رسانند چنان با شیوه‌هایی پرداخته می‌شود که با آنها، پیشروها تلاش کرده‌اند «کدهای بازنمودی» (منظور اصول و رمزگانی است که به واسطه آن، چیز (The Thing) باز نموده می‌شود) مسلط را به نحوی دگرگون کنند که فرم فیلم، همانند محتوای آن به آلترناتیوهای رادیکال منجر شود.

◇ داگلاس کلنر- مایکل رایان

فرم یا وسیله بازنمایی، به اندازه محتوای فیلم نیازمند تغییر است چرا که الگوهای غالب اندیشه و ادراک و رفتار که به بقای سرمایه‌داری و پدرسالاری یاری می‌رسانند چنان با شیوه‌هایی پرداخته می‌شود که با آنها، پیشروها تلاش کرده‌اند «کدهای بازنمودی» (منظور اصول و رمزگانی است که به واسطه آن، چیز (The Thing) باز نموده می‌شود) مسلط را به نحوی دگرگون کنند که فرم فیلم، همانند محتوای آن به آلترناتیوهای رادیکال منجر شود.

می‌کنند «هش» مخاطب را در برابر میلیتاریسم و انتقاد گرایی قرار می‌دهد.

«فروستر» بر جلوه عملی این صورت مثالی است که سکانس عنوان‌بندی آن بر موهوم بودن سینمای هالیوود تأکید دارد؛ بازیگران این فیلم مانند دلقک‌هایی هستند که مشغول لودگی‌اند و همگی کیپ» به منظور تحلیل بردن قواعد سنتی و مسترن به رئالیسم تاریخی متوسل می‌شود. غرب وحشی را به تصویر کشیده می‌شود و کدهای سنتی اکشن برای قهرمان وسترن (شرافت، رمانتیسم و از این قبیل) به لحن کشیده می‌شوند.

در «تونیل» که فیلمنامه آن توسط جان توکسبری نوشته شده، التمن بر انتقادات اجتماعی خود در سطح تصویر، روایت و ساختار شخصیت می‌افزاید. در این فیلم زندگی شخصیت‌های متعددی ـ یک گزارشگر BBC، یک کارگر مبارز سیاسی، یک گروه موسیقی، یک زن خانه‌دار، یک آوازه‌خوان جوانی نام کاتری، یک آوازه‌خوان مواد ـ را به طور اتفاقی طی یک تعطیلات آخر هفته در تونیل دنبال می‌کند. در نهایت همه رشته‌های روایی گوناگون در یک تصحیح سیاسی در فضای باز با حضور یک خواننده کانتری مشهور به هم پیوند می‌خورند که در بخش پایانی توسط جوانی روان‌نژند هدف شلیک گلوله قرار می‌گیرد. او در این فیلم و در چند فیلم بعدی خود با جلب همدلی بیننده نسبت به شخصیت‌های برجسته با از طریق روایت‌هایی که متضمن درکی از نظم جهانی‌اند یا از طریق استراتژی دوربین که متمرکز به حس کاذب نسبت به صمیمیت در اماتیک می‌شود، هرچه رادیکال‌تر با رویه‌های هالیوودی که تولیدکننده دیدگاهی ایدئولوژیک از جهان‌اند، قطع ارتباط می‌کند.

این فیلم هم در سطح وسیع‌تر فرهنگی و هم در سطح روابط شخصی، با فاصله بین تصویر و واقعیت سروکار دارد و به همین دلیل علائم بازتاب‌دهنده‌ای که این فیلم در خصوص برون رفتش از توهم‌گرایی هالیوود بروز می‌دهد مهم هستند (مثلاً این که گواد و جولی کریستی نقش خودشان را بازی می‌کنند).

به نظر می‌رسد جهان وطنی التمن به یک برخورد بیش از حد تمسخرآمیز با فرهنگ عامیانه آمریکایی خوراک می‌رساند؛ فرهنگی که با خطر از دست دادن مخاطبی مواجه است که بیش از همه می‌بایست از انتقاداتی که فیلموی پیش می‌کشد سود ببرد. دیدگاه سیاسی چپ لیبرال التمن محدود است؛ نهادهای زیربنایی جامعه آمریکا در نظر نمی‌گیرد، اما در عوض بر مسائل نسبتاً «همایند» (epiphenomenal) مانند دوربینی و تفهمی متمرکز می‌شود. او در نشان دادن این که چگونه آن آشفتگی‌های سطحی از نظامی اجتماعی ناشی می‌شوند که با اساسی‌ترین قوانینش فرصت طلبی و شیادی را تبلیغ و ترویج می‌کند به توفیق نمی‌رسد.

درسی که التمن می‌دهد این است که آن‌چه در آن سوی ایدئولوژی قرار دارد نه صرفاً رئالیسم است (چنان که مارکسیست‌های قدیمی می‌گفتند) و نه مدرنیسم (چنان که دیگر رادیکال‌ها بیان می‌داشتند). آن چه فیلم‌های التمن فاقد آن است نه تصوری در خصوص سبک یا قواعد سنتی و فرم‌های بازنمودی است، و نه درکی از واقعیت یا عینیت، بلکه قابلیت بازنمایی با مفهوم پردازی انتزاعی چیزی است که نظام اجتماعی به منزله یک نظام درگیر آن است، و در عین حال همدلی منصفانه‌تر با قربانیان آن. شکست‌های او باعث می‌شود پرسش از آن چه که مناسب‌ترین و تأثیر گذارترین فرم‌ها برای یک سینمای چپ‌گرا است دقیق‌تر شود.

همان طور که چپ و راست مقوله قرار را چه از لحاظ سیاسی و چه از لحاظ سینمایی به نحوی مشابه بازنمایی می‌کنند درک آنها از مفاهیمی چون تاریخ و جامعه و استفاده‌شان از این مفاهیم نیز متفاوت است. برای راست تاریخ، سنت است؛ منبعی معتبر و موثق از حقیقت و قدرت. راست همواره تاریخ را همچون دورانی می‌داند که در آن ارزش‌ها و نهادهای ساده‌تری (محافظه‌کارانه‌تری) برقرار بوده، بازنمایی می‌کند (چنانکه در فیلم‌های ایندیانا جونز یا جنگ ستارگان می‌بینیم). برای چپ، تاریخ، سنت معتبر و موثقی نیست بلکه حیطه مبارزه‌ای است میان تمایلات نابرابری که در آن نتیجه نامعلوم است. به طور مثال، در فیلم‌های چپی مانند «مرد بزرگ کوچک» و «وقایع بیل و سر خپوستان» نشان داده می‌شود که تاریخ به مثابه اسطوره یا سنت، یک دوروغ است. این فیلم‌ها نمونه‌هایی‌اند از اعمال قدرت بازنمودی در یک منازعه سیاسی، به همین نحو، چپ و راست جامعه را نیز به طور متفاوت ادراک و بازنمایی می‌کنند. در فیلم‌های تخیلی و قهرمانی برای راست، جامعه، قدرت بالقوه تو تالیتری است که فرد را با کاسبان دارایی‌اش، تحدید هویتش و تضعیف نیروی حسی‌اش تهدید می‌کند. در واقع جامعه یک کوده بی‌چهره و آدرنه‌ایی شده است. برای چپ، چندانچه در فیلم‌هایی مانند «۹ تا ۵» یا «ایندیانا جونز» می‌بینیم، جامعه متمدنی برای همیاری و کمک متقابل است؛ شبکه‌ای است از روابط چندگانه همبسته و رو به گسترش.

پس هم تاریخ و هم جامعه، مثل فرد، زمینه‌های مشترک میان چپ و راست برای مبارزه بازنمودی هستند. این که هر کدام چگونه بر پرده ـ یا بازنموده شوند به تعیین این که هریک در جهان عملاً چگونه شکل بگیرد یا برساخته شود کمک می‌کند. در این بخش بر فیلم «گمشده» متمرکز می‌شویم که به مسایل سیاسی می‌پردازد و در محدوده کدهای بازنمودی مرسوم هالیوود، بدون تسلیم شدن به ایدئولوژی‌های محافظه‌کارانه‌ای که در این کدها مستتر هستند، مسائلی را برجسته می‌کند که از مواجهه با مقولاتی مانند فرد، تاریخ و جامعه نشأت می‌گیرند.

«گمشده» اثر کاستا گاوراس، داستان ناپدید شدن یک آمریکایی جوان در شیلی را بازگو می‌کند. وقایع فیلم مربوط به زمانی است که کودتایی دست راستی با حمایت آمریکا، دولت سوسیالیستی سالوادور آلنده را که به صورت دموکراتیک بر سر کار آمده بود سرنگون می‌کند. داستان فیلم حول تلاش‌های پدر و مادر این جوان متمرکز است که می‌خواهند بفهمند چه بر سر او آمده است. حرکت روایی فیلم بر متحول شدن پدر استوار است. پدر یک تاجر محافظه‌کار که هرگز به عقیده همسرش که ایالات متحده در قتل پسرش دست داشته ظنین است، اما پس از آن که وی خود شاهد برخی فاشیست‌ها می‌شود و شواهدی را در خصوص دست داشتن ایالات متحده کشف می‌کند به منتقد کودتا و ایالات متحده، هردو، تبدیل می‌شود.

می‌توان گفت «گمشده» کدهای بازنمودی ایدئولوژیک مرسوم را برای مقصودی ضد ایدئولوژیک به کار برده است. اما همچنین می‌توان آن را به خاطر تأکید روی تراژدی شخصی یک سفید پوست آمریکایی شمالی در وضعیتی که در آن هزاران تن از مردم آمریکای لاتین کشته می‌شوند به حق متهم کرد. این تمرکز شخصی، یکی از مشکلات بازنمایی تاریخی را در کل برجسته می‌کند. خدادهای فیلم ماحصل اعمال قدرت امپریالیستی بودند، ولی بازنمایی این نظام قدرت در روایت زندگینامه‌ای از این نوع، ناممکن است. در واقع رواج چنین روایت‌ها و چنین شیوه‌های درک زندگی و تاریخ است که جنوی را ایجاد می‌کند که به توصیفات ساختاری اجازه می‌دهد به وقایعی مثل کودتای شیلی برجسب هیرو یا آلنده بزنند. «اگر افراد درگیر ماجرا باشند فیلم است» ولی اگر طبقات درگیر باشند پروپاگاندا». روایت‌های هالیوودی تمایل دارند تاریخ را به مثابه وقایع شخصی قالب کنند و این در عین حال که همدلی مخاطبانی را که دلمشغولی‌های گسترده‌تری دارند جلب می‌کند ممکن است مخاطبانی را که بیشتر دلمشغول فرد و رنج شخصیت‌های فیلم‌اند تا موضوعات اخلاقی، کاهش دهد.

آن سوی هالیوود: بخش مستقل

مستقل‌ها در دهه هفتاد با به عرصه گذاشتن اثر فیلمسازانی مانند کریس جوی را از «جمعه‌ایمان را فرس دهید» تا «موسیقی دلشتن، اقتخار و تمکین» احد اس خوبی بعد... ت ندهد، نتیجه بخش نخواهد بود و چپ مجموعا تمایل دارد در خصوص سینمای ن سیاست‌زده بیش از حد خشک و عبوس عمل کند. به علاوه در مورد مدلی از سینمای پیشرو که مانند، آن چه در نظریه ساختارگرایی فیلم مشاول است لذت را نادیده می‌گیرد و ایدئولوژی را برحسب «خود» همانندی» یا «او» تعریف می‌کند مشکلات سیاسی جدی‌ای وجود دارد. باید یادآوری کرد که لوپی التوسر که در پشت این رویکرد به فیلم ایستاده بود با این ایده موافق بود که حزب مشاول خواست توده‌هاست. نظریه مدرنیستی فیلم به همان اندازه متعهد به برنامه‌های فلسفی است که اعتبار دهی به «خود» را انکار می‌کند و در نتیجه چیدمانی سیاسی را مدنظر قرار می‌دهد که مستلزم انکار «خود» است و رشد و تحول خود را کنار می‌گذارد. نظریه مارکسیستی متفاوت دیگری پتانسیل سوبژکتیو توده مردم و قدرتشان در «ارزش دهی به خود» و نه حزب را مبنای سوسیالیزم قرار می‌دهد و در این باره که یک سینمای پیشرو چیست معنایی متفاوت را ترویج می‌کند. چنین سینمایی بر آن خواهد بود تا بازنمایی‌های فرهنگی مسلط را که به بر... ارزنده واقعیت اجتماعی‌اند بازسازی کند به جای این که به سیستم بازنمودی هالیوود به منزله چیزی ذاتاً ایدئولوژیک باور داشته باشد، این را پیش فرض می‌گیرد که آن چه مهم است تأثیراتی است که بازنمایی‌ها دارند؛ این که چگونه در یک زمینه خاص تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرند و این که چگونه بر مخاطبانی خاص اثر می‌گذارند. این مفهوم تأثیر گذاری، محدود به واکنش یا نظر روانشناختی نخواهد ماند، بلکه شیوه‌ای را نیز در بر می‌گیرد که در آن بازنمایی‌ها جهان‌هایی را پیش فرض می‌گیرند و یا جهت‌دهی به ادراک و احساس، مفهومی از واقعیت اجتماعی را بر می‌سازند به نحوی که مجموعه‌های مشترک از چینش‌های روانشناختی، به یک جهان مشترک پذیرفتاری و نهادی منتهی می‌شود.

> **نظریه مدرنیستی فیلم به همان اندازه که اعتباردهی به «خود» را انکار می‌کند متعهد به برنامه‌ای فلسفی است و در نتیجه چیدمانی سیاسی را مدنظر قرار می‌دهد که مستلزم انکار «خود» است**

با این همه چنین سینمایی، فیلم پیشرو را صرفاً مجموعه‌ای از ابزارهای فرمال یا کنش‌های بازنمودی تلقی نخواهد کرد، بلکه چنین پیش فرض می‌گیرد که معنا و تأثیرات فیلم‌ها همیشه توسط محدودیت‌های تاریخی و زمینه‌های اجتماعی مسلط، تعیین می‌شوند. رویکرد چنین سینمای پیشروی، موفقیت گرایانه و زمینه‌ای خواهد بود. استفاده‌اش از فیلم را برحسب محدودیت‌های موجود و همچنین برحسب تأثیرات یا اهداف خاصی که احتمالاً می‌رود ایجاد شوند یا حصول یابند تنظیم می‌کند. این سینما به معنای خاص، غیرسینمایی خواهد بود چرا که بر چیزهایی نظیر مطالعه مخاطبانش به منظور برآورد میزان تأثیر گزاری هریک از استراتژی‌های بازنمایی تکیه دارد. ما این تصور مسلم را داریم که چنین سینمایی در قالب فرم‌های سینمای رایج به خوبی کار می‌کند و پیشرفت‌های بدست آمده در بلاغت بازنمودی (از لحاظ اجتماعی سازنده) را که در حیطه پیچیده‌تر فیلمسازان مستقل رشد و توسعه یافته‌اند در آنها وارد می‌کند. این سینمایی است که خود را با تمایلات و کدهای ادراکی مخاطبان عام وفق داده است تا بهتر بتواند با آنها کار کند و ادراکشان را متحد شکل و تغییر دهد نه چنانکه نظریه‌پردازان مدرنیست مدنظر دارند سینمایی بدون روایت، بلکه سینمایی با روایت‌های بیشتر و متفاوت، روایت‌هایی که جهانی متفاوت وضع می‌کنند و امکان خلق داستان‌های متفاوتی از زندگی را فراهم می‌کنند.

■ ترجمه: کاظم حسن‌زاده

■ منبع:

The Philosophy of Film: introductory text and readings. Ed: Thomas E. Wartenberg and Angela Curran pp.213-224