ابراهیم محسنی آهویی *

سینما و فرهنگ توده

Movies and Mass Culture

John Belton

سینما و فرهنگ توده (مجموعه مقالات)
ویرایش و مقدمه: جان بلتون
لندن، انتشارات اتلون، ۱۹۹۹، ۲۷۹ صفحه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

کتاب سینما و فرهنگ توده[1] را که جان بلتون[2] گردآوری کرده است، توسط انتشارات آتلون[3] در انگلستان به سال ۱۹۹۹ منتشر شده است. این کتاب مجموعه‌ی ۱۰ مقاله است که به صورت دوگانه در پنج فصل ارائه شده‌اند. فصول کتاب مجموعاً از مقالات افراد مختلف در قالب پنج فصل به ترتیب زیر است:

۱ـ فرهنگ توده، فردیت و توده
۲ـ تعدیل میل[4]: از مصرف توده‌ای به اخلاق توده‌ای
۳ـ وجه تاریک فرهنگ توده: فیلم نوآر[5]
۴ـ فرآوری توده‌ای، (طرح اقتصادی ـ سیاسی) نیودیل و سینمای ریگانی
۵ـ علیه بافت

در این کتاب، جان بلتون خوانشی از تاریخ فیلم و رویکردی کاملاً متفاوت در زمینه‌ی رابطه بین فیلم امریکایی و هویت ملی در این کشور ارائه می‌نماید. کارولین آندرسون[6] از پژوهشگران آمریکایی سینما، در مورد مقالات این کتاب اشاره می‌نماید که غیر از مقاله‌ی اصلی مارتین روبین و نیز سرمقاله بلتون، سایر مطالب چاپ مجدد هستند. مجموعه‌ی مقالات انتخاب شده در این کتاب، نه تنها بینشی در زمینه‌ی یک قرن فیلم ساختن و فیلم دیدن را در ایالات متحده بررسی می‌کند، بلکه هم‌چنین تاریخی فرهنگی از گرایش‌های مفهومی و سبک‌های لفاظانه‌ی سانسور سینما از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی را در این کشور عرضه می‌کند.

بلتون هویت آمریکایی را به مثابه مفهومی پیچیده و در حال تغییر که در عین حال دائماً به شکلی تازه درمی‌آید و توسط ایدئولوژی‌های پوپولیستی[7] و ترقی‌خواهانه[8] احاطه شده است، در نظر می‌گیرد. گرچه ضوابط ایدئولوژیک به کار گرفته شده در ده مقاله‌ی کتاب متنوع هستند، اما همه آنها در این فرض که سینما نقشی مرکزی برای انعکاس و خلق فرهنگ توده‌ای امریکاییان بازی می‌کند، مشترک هستند.

بلتون مقالات را به ترتیب زمانی پیرامون پنج موضوع و به صورت دو تایی عرضه می‌کند. این مقالات بیش از هر چیز منبع مناسبی برای بررسی تاریخ معاصر امریکا از طریق سینما هستند.

---

* کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی و رسانه

اعتقاد به رابطه‌ی متقابل میان فیلم و فرهنگ، اولین موضوعی است که در سرمقاله‌ی بلتون مورد توجه قرار گرفته است. شخصیت آمریکایی که برآمده از فرهنگ انگلیسی ـ امریکایی است از خلال متن بزرگتری به نام فرهنگ امریکایی سربرمی‌آورد. فیلم‌ها وجه داخلی فرهنگ توده‌ای هستند و توسط آن محصور شده‌اند. فیلم و فرهنگ توده‌ای، هیچ کدام محصول دیگری نیستند، بلکه آنها با یکدیگر در تعامل هستند. فیلم‌ها و کارگردان‌ها، هم تولیدکننده و هم تولید شده‌ی فرهنگ هستند. بنابراین جدایی قائل شدن بین فیلم و فرهنگ توده برداشتی خطا است.

مفهوم هویت ملی، موضوعی تک ساحتی و ثابت نیست بلکه از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر تغییر می‌یابد. در این زمینه، بلتون سه انقلاب اجتماعی در سده بیستم آمریکا را از یکدیگر تفکیک می‌کند. اولین انقلاب به دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ میلادی مربوط است که طی آن برداشت آمریکاییان از مفهوم «خویش»[۹] در خلال مهاجرت‌های گسترده از مناطق روستایی به شهری شکل گرفت. در این مرحله مفهوم «خویش» از معنایی روستایی به ملیتی شهری تغییر هویت داد. دومین تغییر عمده در دهه‌ی ۱۹۵۰ اتفاق افتاد؛ یعنی زمانی که تعداد کارگران یقه سفید نسبت به کارگران یقه آبی رو به فزونی گذاشت. برای اولین بار در تاریخ امریکا، در ۱۹۵۶ بیش از ۷۵ درصد از بزرگسالان آمریکایی که قبلاً جزو طبقه‌ی پایین یا کارگران یقه آبی بودند، حالا خود را به عنوان طبقه متوسط در نظر می‌گرفتند. در این دوره بیشتر آمریکایی‌ها خود را در این طبقه دسته‌بندی می‌کردند.

سومین تغییر مهم از دهه‌ی ۱۹۹۰ میلادی اتفاق افتاده است، یعنی زمانی که این بار مهاجرت از شهرها به حومه (یا شهرک) ها صورت گرفته است. این تغییر باعث اثر عمیق بر وضعیت صنعتی آمریکا و ایجاد تصور تازه‌ای از جامعه‌ی توده‌ای بر مبنای عصر جدید ـ عصر اطلاعات ـ گردیده که از طریق بزرگراه‌های ارتباطی متشکل از تلفن‌ها، کابل‌ها و کامپیوترها از نظر الکتریکی با یکدیگر هم پیوند شده‌اند. در واقع شبکه‌ای عظیم از مسیرهای ارتباطی مجازی جایگزین اتوبان‌های واقعی مملو از اتومبیل در روزگار پیشین شده است.

فیلم‌ها به عنوان بازیگران مرکزی در این دوره برای ایجاد هویت، نقش اساسی ایفا می‌کنند زیرا به دلیل معانی تلویحی که از تاریخ یک ملت به تصویر می‌کشند، یا از تاریخی در زمینه‌ی روش‌های متفاوت رفتار، سبک‌های متفاوت لباس و نشان دادن خود تغییرات هویتی یک ملت حکایت می‌کنند.

سپس بلتون با مقاله‌های دیگر به نقش ایدئولوژی‌ها در معنابخشی به هویت فردی می‌پردازد. در این گونه مقالات، ایدئولوژی به صورت درکی شخصی یا اجتماعی از جهانی که ما در آن زندگی می‌کنیم معنا شده است در فرهنگ مدرن آمریکایی، توده هویت خود را براساس اسطوره‌های خلق شده در اعتقادات فرهنگی معنا می‌بخشد. هم‌چنین این نکته اهمیت دارد که ترکیب جمعیتی آمریکا، شامل مجموعه‌ای از مهاجران از سرزمین‌های مختلف مانند پروتستان‌های نئوانگلند، ایتالیایی ـ آمریکایی‌های کاتولیک، یهودیان اروپای مرکزی، آسیایی ـ آمریکایی‌ها، افریقایی ـ آمریکایی‌ها، لاتینی/ اسپانیولی‌ها، اعراب ـ آمریکایی است.

«صنعتی شدن»[۱۰] و «شهری شدن»[۱۱] دو اسطوره‌ی بزرگ دوران مدرن بودند که سامانه‌ی فرهنگی آمریکاییان در پیش از جنگ اول جهانی، در خلال آن و حتی بعد از آن محسوب می‌شد. این باورهای فرهنگی، با تنوع بسیار محدود، به سلطه‌ی روایت‌های خاص در خلال دوره‌ی شرکت‌های فیلمسازی هالیوود (از ۱۸۹۶ تا ۱۹۱۷ میلادی) انجامید و از آن دوره تاکنون نیز هم‌چنان هالیوود مهم باقی مانده است. این اسطوره‌ها در قالب ایدئولوژی آمریکایی سلطه خود را در خلال دوره‌ای که سینما خود به هنر توده‌ای تبدیل می‌شد، تاکنون حفظ کرده‌اند.

در جامعه آمریکا از ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۴ میلادی تفکر سیاسی با دو گرایش اصلاحی بزرگ روبه‌رو بود: پوپولیسم و ترقی‌خواهی که در قالب ایدئولوژی‌هایی در اوایل شکل‌گیری نظام سرمایه‌داری در کشور ایالات متحده آمریکا با دیگر ایدئولوژی‌ها در تعامل بودند اما به تدریج به شکل ایدئولوژی‌هایی مسلط درآمدند.

سیاست‌های پوپولیستی و ترقی‌خواهانه هر یک دوره‌ی زمامداری کوتاهی داشتند. به طور مشخص در دوره‌های بین نبردهای ریاست جمهوری یک پوپولیست، ویلیام جنینگز برایان[۱۲] (۱۸۹۶) و دو ترقی‌خواه ، تئودور روزولت[۱۳] (از ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۲) و وودوارد ویلسون[۱۴] (از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۶) حضور داشتند اما به عنوان سامانه‌ای سیاسی، این دو ایدئولوژی عمر بسیار طولانی‌تری پیدا کردند و هنوز هم به صورت ایدئولوژی‌های سلطه در جامعه آمریکا هستند.

پایداری آنها به عنوان اسطوره چیزی است که ماندارگی‌شان را در روایت‌های فیلم‌های آمریکایی روشن می‌سازد. بنابراین آنها بیشتر ضرورت فرهنگ امریکایی هستند تا جنبشی سیاسی.

خشم-فریتس لانگ

ایدئولوژی پوپولیستی در ایده‌آل‌های دموکراتیک توماس جفرسن رشد یافت. او آمریکا را به عنوان «جمهوری کارگران خرده مالک، [15] یعنی جایی که هر انسانی بر زمین تحت مالکیت خودش کار می‌کند و در تعیین روش خویش برای توسعه مایملکش آزادی کامل دارد، تصور می‌کرد. برای جفرسن، شخصیت آمریکایی منفک از اروپا بود و مهم‌تر اینکه برای او سرزمین آمریکا جایی بود که دموکراسی می‌توانست در آن ساخته شود.

ایدئولوژی پوپولیستی، نگاه نوستالژیک به گذشته‌ای به نام بهشت گمشده[16] یعنی دوره‌ی قبل از صنعتی شدن آمریکا داشت. فروشندگان، هنرمندان، کشاورزان و شهرهای کوچکی قبل از صنعتی و تجاری شدن کشاورزی در این کشور وجود داشتند. واکنش پوپولیسم به صنعتی شدن و پیدایی فرهنگ توده‌ای بیشتر واکنشی واپس‌گرا بود تا پیشرو. جورج مک کنی[17] در این باره نوشته بود: آمریکا نیازمند انقلاب نیست، به این دلیل ساده که قبلا یکی داشته است، بلکه آمریکا نیازمند احیای دوباره و بازگشت به ارزش‌ها و اعتقادات زمینی[18] و شهرهای کوچک است. برای بازگشت به ارزش‌های اصلی و اعتقادات اولیه‌ی انقلابی آمریکاییان، پوپولیسم از دموکراسی، درستکاری و حکومت مرکزی منزه با رهبری نجیبانه، ایجاد برابری در فرصت‌ها و خودیاری حمایت می‌کرد. اما در دوره‌ی پساصنعتی حاضر با تجارت بزرگ، ماشین سیاسی و روشنفکری به عنوان اموری بازدارنده مخالف است. پوپولیسم علایق کشاورزان، کارگران تهیدست مزرعه‌ها و دیگر عناصر جمعیت روستایی را هدف‌گیری کرده و به طور فزاینده‌ای با نیروهای صنعتی یا پساصنعتی جامعه آمریکا مخالفت می‌کند.

به عبارت دیگر، پوپولیسم در خلق جنون[19] ضد توسعه به خصوص علیه گروه‌ها و علایق مختلف دموکراتیک اجتماعی یا اقتصادی اثر داشته است. بنابراین، ضد روشنفکرانه، نژادپرستانه، ضد سامی[20] و بیگانه ترس[21] بود. لفاظی پوپولیست بنیادگرایی مانند ویلیام جنینگز برایان به ضد کمونیست بودن جوزف مک کارتی و جدایی‌طلبی جورج والاس نمونه‌هایی از این دست است.

قدرتمندی جامعه‌ی آمریکا با مشارکت فعال مردم آن برای ایجاد فرهنگ توده‌ای آغاز شد. اگر فرهنگ توده‌ای فیلم‌هایی را تولید می‌کرد که هویت آمریکاییان را می‌ساخت، آمریکاییان نیز در برابر فرهنگ توده‌ای فیلم‌هایی را حمایت می‌کردند که در شکل‌دهی به هویت آنها بود.

بلتون معتقد است که بسیاری از فیلم‌های آمریکایی تفکر پوپولیستی و ترقی‌خواهانه را با یکدیگر ادغام کرده‌اند. او هدف کتاب خویش را گسترش چشم‌اندازهای گوناگون درباره‌ی اموری می‌داند که از طریق آنها سینمای تجاری آمریکایی ساخت و بازساخت می‌یابد. او در این کتاب می‌کوشد تا روابط میان سینما و فرهنگ توده‌ای را توضیح دهد و از این طریق به خوانشی درست برای درک اداره‌ی این رسانه‌ی توده‌ای یاری رساند.

ورای همه‌ی این مباحث، سرمقاله‌ی بلتون، برای پژوهشگرانی که در زمینه‌ی ارتباط فرهنگ و سینما فعالیت می‌کنند، سودمند است. اولا به این دلیل که این متن مجموعه‌ی مستندی از تاریخ تغییرات معاصر امریکا است و ثانیا رویکردی تازه را برای بررسی رابطه‌ی میان سینما و فرهنگ ارائه می‌نماید. رویکردی که به جای یک جانبه‌گرایی انتقادی یا آنچه پیش از این در دیدگاه‌های اقتصادی شاهد آن بوده‌ایم، دیدگاهی که توجه به زندگی روزمره‌ی آمریکایی را در خلال دهه‌های قرن بیستم مطرح کرد. بنابراین، او به خوبی نشان می‌دهد که برای بررسی تاریخ سینمای آمریکا، توجه به چه نکاتی در روابط اجتماعی اهمیت دارد و یا اینکه، توضیح مناسبی در این خصوص لازم است تا گرایش‌های ایدئولوژیک سینمای آمریکا را بیان کند و توضیح دهد هم اکنون براساس چه مبانی‌ای است؟

مقالات ارائه شده در فصول پنج‌گانه

لاری رمی در مقاله‌ای در فصل نخست کتاب درصدد است تا اصلاحات دیوید وارک گریفیث را برای شکل‌دهی به سینمای اولیه‌ی آمریکا آن هم در دورانی که خط اصلی سینما چندان مشخص نبود و ارزش‌های آنگلوساکسونی بریتانیا که به قرن‌های پیش متعلق بود و بر آن فرمان می‌راند، نشان دهد.

گریفیث، به عنوان نمونه‌ای از خط فکری اصلی و اولیه در سینمای آمریکا بود که با تکیه بر ویکتوریانیسم در اندیشه‌ی مواجهه با تهدیدات خارجی بود. گریفیث عقیده‌ی عمومی نسبت به فردگرایی و نظم خانوادگی را با ترقی خواهی ویلسون رئیس جمهور وقت آمریکا جمع ساخت. در همین حال، این تفکر ابزاری مشروعیت بخش برای فیلم‌ها شد و مؤسسات شکل‌دهنده مسیر اصلی فیلم‌سازی آمریکایی را با خود همنوا کرد.

در سال‌های آغازین به دلیل قدرتمندی الزامات فرهنگی قدیم، به خصوص درباره‌ی قواعد اخلاقی، سینما حافظ ارزش‌های اشرافی قرن نوزدهمی ویکتوریانیسم بود. اما هنر گریفیث، وابستگی سینما به فرهنگ نوخاسته‌ی کارگران، سیاهان یا خارجی‌ها را اثبات کرد. بنابراین، تأثیر افرادی مانند گریفیث بیش از آنکه در سازماندهی نظم اجتماعی برآمده از فردگرایی قابل بررسی باشد، در صنعت فیلم‌های سینمایی آمریکایی مشهود است. به عنوان نظریه‌ای جهانی، فیلم‌سازان متأخر در فرهنگ جدید عموما برای یافتن جایگاه خویش در میان فرهنگ پیشین تلاش می‌کنند.

مارتین روبین مقاله‌ای دیگر در این فصل نوشته است که در زمینه‌ی رابطه‌ی میان پدیده‌ی ستاره‌های سینمایی با روابط اجتماعی است . اشاره به این نکته مهم است که گونه‌ی کمدی در سینمای آمریکا، اساسا متکی بر شخصیت ستاره‌ی آن است زیرا اهمیت شخصیت را در معنابخشی به شیوه‌ی ارائه‌ی داستان نشان می‌دهد. در ابتدا، روبین به طور خلاصه ، اثر بازیگرانی مانند چاپلین، کیتون، هارول لوید و دیگران را در فیلم‌های کمدی‌ای که بازی می‌کردند مورد توجه قرار داده و سپس مقاله‌اش بر بازبی برکلی متمرکز می‌شود.

او در این مقاله مجموعه‌ای از نقل قول‌های نشانه‌شناسانه را درباره‌ی از تعدادی آثار سینمای کمدی ارائه می‌کند. هدف اصلی روبین از این نقل قول‌ها ، ضمن پرداختن به شخصیت بازبی برکلی، رودر رو قرار دادن مفاهیم «توده» و «فردیت‌گرایی» است. هر دو موضوع فوق، مباحث بسیاری را در زمینه‌ی اهمیت جایگاهشان در هویت و فرهنگ آمریکایی به خود اختصاص داده‌اند. روبین این دو موضوع متناقض را در بستر شخصیت و ستاره‌های سینمایی مورد بازخوانی قرار داده است. ستاره‌های بزرگ سینمایی دهه‌ی ۱۹۲۰ مانند والنتینو، گیلبرت، پیک فورد، سوانسون

دلیجان-جان فورد

و دیگران مقدمتاً فردیت‌گرا بودند اما نه به تمامی معنی. زیرا آنها محصور تمایل‌های توده‌گرا مانند عشق پاک، بی‌گناهی و ماجراجویی لذت‌بخش بودند. به این ترتیب ، بازیگران مذکور ایده‌آل‌های جامعه‌شان را در فیلم‌هایی که بازی می‌کردند نمایان می‌ساختند.

موضوع اصلی در فصل دوم پیرامون رابطه‌ی اقتصادی هالیوود با صنایع تولیدی و جامعه‌ی مصرفی است. هم‌چنین، مسائلی از قبیل شورش‌گری و گرایش به مد در میان جوانان و تبلیغات تجاری در فیلم‌ها در دوره‌های مختلف تاریخ سینمای آمریکا مورد بررسی نقادانه قرار گرفته‌اند. مقاله‌های این فصل به خصوص برای بررسی رابطه‌ی بین مصرف‌گرایی، اخلاق مصرف و تجارت ورای گیشه در فیلم‌های سینمایی اهمیت دارند.

چارلز اکرت طی مقاله‌ای در این فصل دلایل و نقل قول‌هایی برای رده‌بندی سه دوره‌ی تاریخی مشخص در تولیدات سینمایی از نقطه نظر رابطه آن با تبلیغات تجاری و مدگرایی ارائه کرده است. این دوره‌ها عبارت‌اند از: سال‌های پایانی قرن نوزدهم تا دهه‌ی ۱۹۲۰، دهه‌ی ۱۹۳۰ و دهه‌های پس از ۱۹۳۰. در تاریخ اقتصادی امریکا، از دهه‌ی ۳۰ به عنوان دهه‌ی رکود اقتصادی نام برده می‌شود. دلیل تمرکز فصل دوم کتاب بر این دهه، به عنوان حوزه‌ی مشخصی از تجارت بازرگانی در خلال فیلم‌ها، به همین دوره‌ی رکود مربوط است.

عوامل اقتصاد سینمای هالیوود در طی دهه‌های بعدی، سیری تکاملی را طی نمود که از نظر شیوه‌ی برخورد با موضوع آگهی‌های تجارتی و مددگرایی، مجموعه‌ی همبسته‌ای را تشکیل می‌دادند. در واقع بیش از آنکه قائل به اثر روابط اقتصادی کلان در تولیدات سینمایی باشیم، باید به روابط اجتماعی و اقتصادی طبقه‌ی متوسط امریکا در این دهه‌ها توجه کنیم. مقالات این فصل کتاب نیز عموما بر همین موضوع متمرکز شده است.

در مجموع سه مقاله از این فصل به رابطه‌ی سینما و زنان پرداخته است. غیر از این، دو مقاله‌ی دیگر هم در فصول بعدی از زوایای دیگری به این رابطه پرداخته‌اند و به دستاوردهای جنبش فمینیستی در برابر نظریات ساختارگرای لوی استروس و دیگران توجه کرده‌اند و با تمرکز بر شیوه‌ی بازنمایی زنان در سینما و دلایل تمایل به ارائه تصویری شیء شده از زنانگی، موضوعاتی روانی و فرهنگی را ارائه می‌دهند.

لوی استروس، مردم‌شناس مشهور ، پیشتر نظریه‌ای ساخت‌گرایانه در مورد زنان تحت عنوان موضوع مبادله مطرح کرده بود. بر این اساس به نظر او گروه‌های بشری، به لحاظ ساختاری و تاریخی زن را تحت ذهنیت موضوعی مبادله شونده در نظر می‌گیرند. البته، دلایل فرهنگی و اجتماعی خاصی نیز وجود دارد که ورای نظریه‌ی ساختارگرای استروس امروزه مورد بازنگری قرار گرفته است و در مورد شیوه‌ی بازنمایی زنان در سینما نیز توضیحات کارآمدتری ارائه شده است. تاکنون تحقیقات بسیار زیادی در این زمینه صورت پذیرفته است که تا حدودی هویت‌یابی زنانه را توضیح داده است. این مسئله، موضوع پیچیده‌ای است که دلایل تاریخی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را در خود متمرکز کرده است. بدون در نظر داشتن آنها و صرفا با تمرکز بر دیدگاه‌های ساختگرایانه، نمی‌توان توضیح منطقی از مسئله بازنمایی زنان در فیلم‌های هالیوود ارائه کرد.

در واقع به درستی مقاله‌های این فصل نظریات روان‌شناسانه، ساختگرایانه و پساساختگرایانه‌ی متعددی را در کنار یکدیگر و در تقابل با دیدگاه‌های فمینیستی ارائه کرده‌اند.

در سال‌های دهه ۳۰ میلادی مجموعه دستور عمل‌هایی که از سوی فردی به نام هیز[۲۲] مطرح شد، در واقع رهنمودهای حاکم بر تولید فیلم آمریکایی بود که از سوی ام پی پی دی ای[۲۳] در سال ۱۹۳۰ پذیرفته شد و به طور مؤثر در این دهه به کار گرفته شد و تا سال ۱۹۶۷ با روی کار آمدن سیستم رده‌بندی از سوی ام پی ای ای[۲۴] ادامه یافت. این مجموعه حامل قوانینی اخلاقی در مورد اموری بود که باید اداره‌ی مخصوص به آنها می‌پرداخت و عمدتاً چگونگی رعایت عرف اجتماعی را در تولیدات سینمایی دربر می‌گرفت.

سه اصل کلی آن از این قرار بود:

۱. اصول اخلاقی همگانی بایستی رعایت شود. همدلی مخاطبان با قهرمانان فیلم نباید به سبب جرم، اعمال پست، شریرانه یا گناه‌الود باشد.

۲. معیارهای صحیح زندگی، ارائه شده در درام‌ها و تولیدات تفریحی، بایستی لحاظ گردد.

۳. قانون، طبیعی یا انسانی بودن نباید به استهزا گرفته شود.

دو مقاله از نویسندگان سرشناس در فصل سوم درباره‌ی فیلم نوآر و

اسلوب فیلم‌سازی آن است که مقدمتاً با درام‌های جنایی هالیوودی هم پیوند است و در آن قهرمان فیلم در جهانی فاسد و تحریف شده قرار می‌گیرد. دوره‌ی فیلم نوآر کلاسیک هالیوود به اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ مربوط است. فیلم نوآر (که در زبان به معنای فیلم سیاه است)، ابتدا توسط منتقد فرانسوی به نام فرانک نینو در سال ۱۹۴۶ به برخی فیلم‌های هالیوود اطلاق شد که در آن زمان برای فیلم‌سازان آمریکایی و بازیگران چنین اصطلاحی ناشناخته بود. از مشخصه‌های آن که ریموند بورد و اتین چاملتون، منتقدان فرانسوی به آنها اشاره کرده‌اند؛ عجیب، شهوانی ، دمدمی و ستمکارانه بودن تم اصلی داستان‌های این فیلم‌ها است.

دو مقاله در این فصل وجود دارد که به بررسی جوانب تاریخی این سبک سینمایی می‌پردازد. دومین مقاله به شیوه‌ی بازنمایی، جایگاه و نقش زنان و خانواده در فیلم نوآر اشاره دارد و مجموعه‌ای کاملی در زمینه‌ی شناخت این سبک ارائه می‌کند. نکته‌ی حائز اهمیت، تغییراتی است که فیلم نوآر در هالیوود متحمل شده است. زمینه‌ی اصلی این تغییرات را رابطه‌ی آثار سینمایی با فرهنگ و هویت آمریکایی شکل می‌دهد. فیلم نوآر با فیلم‌های وسترن و گانگستری شباهت‌های بسیاری هم در محتوا و هم به لحاظ فرم دارد، اما ژانر گانگستری را با سبک فیلم‌سازی فیلم نوآر نباید یکی دانست.

هنوز تمامی جوانب پست مدرنیسم به خوبی درک نشده است اما مقاله‌ای عالی از فردریک جیمسون، منتقد و چپگرای فرهنگی، در فصل چهارم کتاب بدان اختصاص یافته است. یکی از موضوعات مهم در حوزه‌ی پست مدرنیسم، از دست رفتن مرزهای مشخص بین فرهنگ سطح بالا، فرهنگ پایین و فرهنگ توده‌ای است. اکنون ممکن است برای این درهم شد فرهنگی از واژه‌های بدیع برای معرفی آن استفاده شود که الزاماً به معنی پستی یا بالایی فرهنگ نیست.

پایان نظریه‌پردازی و وورد به فضای گفتمانی، که در گذشته سنت نظری فرانسوی پنداشته می‌شد از دیگر نشانه‌های پست مدرنیسم است. اما شاید نشانه‌هایی باشد که به واسطه‌ی وجودشان و نه انکارشان بتوانیم پست مدرنیسم را توضیح دهیم. به عنوان نمونه جامعه‌ی مصرفی یا دوره‌ی پسا صنعتی. مقاله‌ی جیمسون، به عنوان اثری کلاسیک برای شناخت جنبه‌های خاصی از پست مدرنیسم توجه بسیاری را به خود معطوف کرده است. مقاله‌ی او بر جنبه‌های ادبی و هنری پست مدرنیسم متمرکز شده و از همین زاویه است که با سینما و ادبیات رابطه پیدا می‌کند.

پست مدرنیسم ، براساس مفهومی که کارکردش در همبستگی فوق‌العاده فرهنگ با نوع تازه‌ای از زندگی اجتماعی و نظم اقتصادی جدید ـ که با حسن تعبیر، مدرنیسم پساصنعتی یا جامعه‌ی مصرف‌کننده جامعه‌ی رسانه‌ای یا نمایشی، یا سرمایه‌داری چندملیتی نامیده شده است ـ قابل توضیح است. این گشتاور جدید از سرمایه‌داری می‌تواند به توسعه‌ی سریع پسا جنگ در ایالات متحده در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ و نیز در فرانسه به هنگام تأسیس جمهوری پنجم در ۱۹۵۸ ارجاع داده شود.

دهه‌ی ۱۹۶۰ به دلایل زیادی دوره‌ی انتقالی کلیدی است، دوره‌ای که نظم نوین بین‌المللی (نئوکلونیالیسم، انقلاب سبز، کامپیوتری شدن و اطلاعات الکترونیک) مجموعاً با هم ارائه شدند.

جیمسون با توصیف دو نمود عمده‌ی پست مدرنیسم که آنها را تقلید[۲۵] و اسکیزوفرنی[۲۶] می‌نامد، سعی در توضیح تجربه‌ی پست مدرن دارد. واژه‌ی تقلید راجع است به اختلافی که در زمینه‌ی گرایش نویسندگان ادبیات و هنرمندان در اتخاذ سبک و روش ارائه‌ی آثار در دوره‌ی مدرنیسم و پست مدرن وجود دارد. در همین زمینه، این پرسش مطرح است که چرا گرایش‌های ابداعی و تولیدی سبک‌هایی ارائه‌ی آثار در دوره‌ی مدرن وجود داشت، اکنون به تقلید سبکی تبدیل شده است. شیزوفرنی، اصطلاح پیچیده‌ی ابداعی جیمسون است که ابعاد دیگر خلق اثر هنری، موسیقی، شعر یا فیلم را بیان می‌کند و در عین حال توضیح می‌دهد که مفهوم آن فراتر از برداشت‌های روان‌شناسانه‌ای است که لاکان یا دیگران به آن پرداخته‌اند.

رویکرد ایدئولوژیک هالیوود همواره با دوره‌های مشخص تاریخ سیاسی آمریکایی هم‌پوشانی داشته است. این موضوع در دوره‌ی جنگ سرد و پس از آن بهتر از هر دوره‌ی دیگری قابل بررسی است. مجموعه‌ای از تولیدات سینمایی هالیوود به ایدئولوژی عصر ریگان اختصاص داشته است. نکته‌ی مهم در این بررسی رابطه‌ی مخاطب با فیلم‌ها است. فیلمی مانند جنگ ستارگان ممکن است بارها و بارها توسط مخاطب خاصی در سینما دیده شده باشد. در واقع پس از یک دوره نزاع بین جهان کاپیتالیستی ـ که از نظر سیاسی واژه‌ی بهتری از بنیادگرایی ریگانی است ـ با دنیای قبلاً کمونیستی، سینمای کلاسیک

راننده تاکسی-مارتین اسکورسیسی

کابوی نیمه‌شب-جان شله‌زینگر

هالیوود کوشید که تولیداتش گرایش خاص ایدئولوژیک و خیال‌پردازی را با یکدیگر تلفیق کند. جورج لوکاس و استیون اسپیلبرگ به عنوان سردمداران تولیدات این دوره‌ی خاص قلمداد می‌شوند. فیلم‌های متنوع اسپیلبرگ به خصوص فیلم‌های فانتزی وی با ته‌مایه‌های ژانر علمی ـ تخیلی ، نمود جدیدی از ایدئولوژی امریکایی دارد که درصدد است خود را جهانشمول نشان دهد و یا حداقل به عنوان رویکردی ضروری جلوه داده شود که با نمودهای مشخص چندگانه‌ای که در آنها مشترکاً ارائه گردیده است قابل توصیف است.

۱ـ بچگانه بودن: هالیوود از دهه‌ی ۱۹۷۰ گرایش داشته است تا سطح عمومی درک فیلم را به سنین پایین‌تری تقلیل دهد. به گونه‌ای که به نظر می‌رسد این گونه تولیدات، برای کودکان و نوجوانان ساخته شده است. این یکی از نمودهای اساسی در نظام فیلم‌سازی هالیوود است که استمرار خود را تا دوره‌های اخیر حفظ کرده است.

۲ـ جلوه‌های ویژه: با پیشرفت تکنولوژی، جلوه‌های ویژه نیز گسترش یافته و به عنوان الزامات فیلم‌سازی کاملا همه‌گیر شده است.

۳ـ تخیل: گسست از واقعیت‌ها و وورد به عالم رویا، وجه دیگر این دسته آثار است. تنوع سطح تخیل ممکن است متفاوت باشد اما این عنصر، تقریباً در تمامی آثار نمود دارد.

۴ـ دلهره‌ی اتمی: پیوسته این مسئله متذکر می‌گردد که جهان در تهدید است. خطر نیروی اتمی مهار نشده یا استفاده‌ی ضد بشری از آن ـ چه از جانب دیگران و چه از طریق موجودات فرازمینی ـ همواره تکرار می‌شود.

۵ـ ترس از خطر فاشیسم: این امر کانون ایدئولوژی هالیوود در دوره‌ی جنگ سرد بود، اماحتی در دوره‌ی پس از جنگ سرد نیز همچنان به عنوان الزام باقی مانده است و امروز به صورت هراس از حمله‌های تروریستی و ستیز با فرهنگ مردم خاورمیانه درآمده است.

۶ـ حیات مجدد پدر: ریشه‌ی این تفکر به دوره‌ی توماس جفرسن از رؤسای جمهور اولیه آمریکا مربوط است. آمریکا به عنوان مهد تمدن، دموکراسی و آزادی، نجات دهنده‌ی زمین و تنها ایدئولوژی ناگزیر برای همه‌ی مردم «آزاد» جهان است که در این آثار در مفهومی جدید، قدرتمندانه ظاهر می‌شوند.

مجموعه‌ی فوق، نشانگان تولیدات سینمایی هالیوود است که به خوبی ایدئولوژی عصر ریگان را در فیلم‌های سینمایی نمایان ساخته است و اگر این کتاب در ویرایش تازه‌ای که در سال ۲۰۰۰ میلادی به ویژه پس از حمله تروریستی القاعده به برج‌های دوقلوی تجارت جهانی منتشر می‌شد، می‌بایستی فصلی را به ایدئولوژی عصر تازه‌ای به نام جورج بوش و نومحافظه‌کاران مذهبی آمریکا اختصاص دهد.

سینمای سیاهان آمریکا بیرون از وابستگی‌اش به خود ـ تعیین‌کنندگی هویت فرهنگی بخش مهمی از جنبش هنر سیاه طی دهه‌ی ۱۹۶۰ است.

این پدیده از فیلم‌های که با موضوعات زندگی سیاهان ساخته شده‌اند به وسیله‌ی کارگردانان سفیدپوست در دهه‌ی ۱۹۶۰ مانند «هیچ مگر یک مرد» (۱۹۶۴)، «جهان سرد» (۱۹۶۳) ، «سایه‌ها» (۱۹۵۹) و «عشق شیرین، تلخ (۱۹۶۷) فراتر رفته است و امروزه کارگردانان مشهور سیاهپوست نیز به بازنمایی سیاه‌پوستان در سینما مشغول‌اند. این سینما قبلاً توسط فیلم‌های نئورئالیسم ایتالیا و سرانجام به وسیله‌ی بسط یافتن فرهنگ فیلم بین‌المللی، گسترس یافته بود، به خصوص به وسیله‌ی فیلم‌سازان افریقایی و دیگر فیلم‌سازان جهان سومی، به عنوان برداشتی عمیق از این موضوع به حساب می‌آمد. سینمای سیاهان آمریکا جنبشی با انگیزه‌های متفاوت در ابتدای دهه‌ی ۱۹۶۰ بود. کسی که فیلم‌سازان جوان سیاه را در مجله‌ی با یکدیگر متحد کرد، روزنامه‌ای تلویزیونی بود که در شبکه‌ی پی بی اس[۲۷] به رهبری بیل گراور در نیویورک پخش می‌شد.

در هر حال، پس از بررسی تاریخی، مشخص می‌گردد که سینمای فعلی آفریقایی ـ آمریکایی از اهداف اولیه و زیبایی‌شناسی سیاهان گسسته شده است. مانند هر موضوع دیگری، این امر نیز به رابطه‌ی بستر اجتماعی و فیلم‌سازی مربوط است.

از نظر بل هوکز منتقد هویت جنسی زنان رنگین پوست، چشم‌انداز موضوع زنان سیاه با موضوعات فمینیستی، طبقه‌ی اجتماعی، جامعه‌ی

رم، شهر بی‌دفاع-روبرتو روسلینی

مصرفی و مسائل و موضوعات اجتماعی از این قبیل رابطه پیدا می‌کند.
وی یادآور می‌شود که تقابل موضوعیت زن سیاه در فرهنگ توده‌ای و شکل دهی به هویت زنان سیاه توسط خود آنان در زندگی روزمره، موضوعی است که از همه‌ی مباحثش راه یابد در نظر داشته باشیم. رسانه‌های جمعی می‌توانند کانون شکل‌دهی به هویت اجتماعی گروه مشخصی مانند زنان سیاه باشند.

موضوعات مقاومت و کنترل در تشریح رابطه‌ی رسانه‌های جمعی و هویت‌یابی مخاطبان، همانگونه که از عنوان یکی از مقاله‌های این فصل نیز برمی‌آید، کانون و نتیجه‌ی بحث را به خود اختصاص می‌دهد. این مسئله اهمیت جنبش‌های منتقدان رادیکال زنان سیاه را در دوره‌های اخیر در ایالات متحده نشان می‌دهد.

هوکز طی مقاله‌ای در فصل پنجم این کتاب به نمونه‌های چندی از فیلم‌های سینمایی با محتوای مقاومت گروه‌های زنان سیاه و شکل‌دهی به هویت آنان اشاره نموده است. روش‌های متفاوتی که هم موضوعیت زن سیاه و هم چشم‌اندازهای زنانه‌ی سیاهان را ارائه می‌نماید. بنابر گفته‌ی استوارت هال که هویت نه در بیرون از بازنمایی بلکه از خلال آن سازمان می‌پذیرد، ما نیز باید فیلم را نه به عنوان آینه‌ای که به صورت وابسته از آنچه عموماً موجود و نظم پذیرفته است در نظر بگیریم، بلکه به عنوان فرمی از بازنمایی که قادر است ما را به گونه‌ی جدیدی از سوژه سازمان بدهد، و البته همچنین به عنوان امکانی برای شناخت از اینکه ما که هستیم، در نظر بگیریم. زن سیاه خودش را در فرآیندی درگیر ساخته است که به موجب آن ما می‌توانیم تاریخ او را به عنوان وضعیتی جاری ببینیم، و از آن به عنوان راهی برای شناخت زمان حاضر و ساختن آینده‌ی او استفاده کنیم.

نتیجه‌گیری:

مقاله‌های گردآوری شده در این کتاب فاقد ساختار استاندار شده‌ای هستند که امروزه در نگارش مقالات تحقیقی مرسوم است. در واقع، مقاله‌ها نوشتارهایی تاریخی هستند که به همراه مستندات بسیاری ارائه شده‌اند. این وضعیت، ارائه‌ی نتایج مقالات و سپس نقد آنها را که هدف این کتاب است با محدودیت و دشواری مواجه می‌سازد.

اما به عنوان یک گستره تخصصی، کتاب توانایی بسیار بالایی در شناخت اینکه چگونه شخصیت و ایدئولوژی آمریکایی در فیلم‌های این کشور ساخته می‌شود ارائه کرده است.

پانوشت‌ها:

1. Movies and Mass Culture
2. John Belton
3. The Athlone Press

۴. عنوانی برای اصلاح اقتصادی در جامعه آمریکا

5. Film Noire
6. Carolyn Anderson
7. Popolism
8. Progressivism
9. Self
10. Industridlization
11. Urbanism
12. William Jennings Bryan
13. Theodore Roosevelt
14. Woodward Wilson
15. Yeoman
16. Lost Eden
17. George Mc Kenna
18. Agraian
19. Paranoia
20. Anti Semitic (Anti Arab and Anti Jews)
21. xenophobic
22. Hays
23. MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors Association

انجمن تولیدکنندگان و پخش‌کنندگان فیلم‌های سینمایی

24. MPAA, Motion {icture Association of America

انجمن سینمای آمریکا

25. Imitation
26. Schizopherny
27. PBS

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی