سال اول/ شماره دوم/ آذر ۱۴۰۳/ صاحب امتیاز: انجمن علمی علوم سیاسی دانشگاه تهران

گاهنامه علمی-دانشجویی

آتیه

انجمن علمی علوم سیاسی دانشگاه تهران

در این شماره می خوانید:

- مصاحبه با دکتر حجت کاظمی، استاد دانشگاه تهران
- سینما و ایدئولوژی: چرا سینما برای ایدئولوژی ها مهم است؟
- تمام جهان در حال تماشاست
- کیفیت تاثیر سینما در دگرگونی های اجتماعی سیاسی

بسم الله الرحمن الرحیم

آتیه

گاهنامه علمی ـ دانشجویی آتیه/ شماره ۲ / آذر ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: انجمن علمی علوم سیاسی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: سیده حسنا پیروان
سردبیر: فاطمه اسدی
ویراستار: علی نورانی آزاد
صفحه‌آرا: بهاره اکبرزاده

حاشیه سردبیر

فاطمه اسدی، دانشجوی کارشناسی علوم سیاسی دانشگاه تهران

یکی از بارزترین نقدهایی که به سنت علوم سیاسی در ایران همواره در سالهای اخیر وارد است، اصرار قشر عمده ای از اهالی این رشته بر استفاده از منابع سنتی مانند کتاب ،مقاله، رساله و جزوه های کلاسی اساتید است. در حالی که در سده بیست و یکم، بسیاری از محافل آکادمیک جهان رو به شیوه های نوینی در طراحی روش پژوهش و عناوین سرفصل های درسی آورده‌اند که متاسفانه خوی گرفتن با روش های کهنه، باعث عدم به روزرسانی و سنت شکنی ای شده است که دست و پای اهالی علوم سیاسی را برای بلند پروازی های نوین در عرصه علمی، بسته است. یکی از بارزترین این حوزه‌ها، هنر و سینما می‌باشد.

نگاه حداقلی، سیاسی نگریستن پرده سینما است اما نگاهی فراتر،نگاهی است که حاوی استخراج دکترین یا قرائتی کاربردی از سینما است که بشود به عنوان درسی در عرصه علم سیاست، از کاربست آن بهره جست. چرا که بسیاری از رویکرد های سیاسی قدرت در جهان، دور از چشم خوانندگان کتب و نظریات روابط بین الملل است. سینما در فرامتن خود از انواع مختلفش مانند زندگینامه، طنز یا حتی درام، آوجه دیگری از قدرت‌ها، دولت‌ها و نظام سیاسی را آشکار می‌کند.

به عنوان مثال، فیلم‌هایی مانند جی ادگار[1]، علی[2]، جی اف کی[3] و سلما[4] به ما سازوکار سازمان قدرتمندی را در ایالات متحده نشان می‌دهند که فراتر از هر نهاد دموکراتیکی، قدرت را در قبضه خود دارد و آن را معطوف به دست‌اندرکاران سیاست، رهبران جنبش‌ها و حتی هنرمندان ، به کار می‌گیرد. بنابرین با گذار از فضای انگیزشی، تاریخی یا اکشن این دست از فیلم‌ها، باید چنین درس هایی را برای فهم بهتر معادلات قدرت در جهان، استخراج کرد.

امید است این شماره از نشریه آتیه، گامی به سوی علاقه‌مند کردن هرچه بیشتر علاقه‌مندان به دنیای سیاست، به دنیای سینما و پرداختن به اهمیت آن نیز باشد.

1 J. Edgar
2 Ali 2001
3 JFK 1991
4 SELMA

تلاقی دو جهان؛ راز های سیاست در پرده سینما

مصاحبه با دکتر حجت کاظمی، استادیار علوم سیاسی دانشگاه تهران

سینما در افکار عمومی، صرفاً به مثابه‌ی یک سرگرمی و هنر جاافتاده است؛ اما از نظر شما ارتباط میان سینما و سیاست چیست؟

از نظر من مسئله‌ی عامی وجود دارد به نام «تجربه‌ی انسانی» که برای افراد مختلف اعم از گروه‌ها، ملت‌ها وکشورها، در زیست فردی و جمعی حاصل می‌شود. این تجربه سرشار از احساساتی چون رنج و شادی و حسرت است و موضوع تأمل همیشگی انسان بوده است. بشر می‌خواهد این تجربه‌ی انسانی را به زبانی بیان کند و این بیان در قالب‌های متفاوتی ارائه می‌شود. مانند ادبیات، فلسفه و حتی علم. هرکدام شیوه‌ای برای انتقال و بیان زیست انسانی وتجربه‌ی زندگی به دیگری است. تصویر و بیان احساس و تجربه‌ی انسانی به زبان تصویری همیشه جایگاه مهمی در تمدن انسانی داشته است. غار مشهوری هست در آرژانتین که در آن انسان‌های اولیه به زیبایی تصویر تعداد زیادی دست را روی آن ثبت کرده‌اند. به نظر من، معنای این تصویر این است که در این‌جا زمانی تعدادی انسان وجود داشته‌اند و خواسته‌اند آیندگان آن‌ها را به یاد بیاورند. سینما را هم باید در امتداد این تمایل انسانی برای ثبت و انتقال احساس و تجربه دید. به طور کلی، سینما را می‌توان قالب و مدیومی تعریف کرد که در آن تجربه‌ی انسانی به بیان هنری و در قالب تصویر متحرک روایت می‌شود. فیلم‌ها را که بررسی کنید می‌بینید فیلم‌های زندگینامه‌ای، فیلم‌های تاریخی یا جنایی و سایر انواع، فیلم‌هایی هستند که هر کدام از آن‌ها بخشی از تجربه‌ی فردی و جمعی انسان‌ها را دربردارند و بیان می‌کنند. به همین دلیل است که فیلم ما را درگیر خود می‌کند. چیزی که سینما را از سایر فرم‌های هنری جدا می‌کند، زبان سینما است. چرا که سینما نوعی قالب خاص دارد که اولاً به زبان تصویری با مخاطب صحبت می‌کند. در این راستا، سینما از یک سری تمهیدات فرمی بهره می‌گیرد؛ مثلا نورپردازی می‌کند، تدوین می‌کند، موسیقی دارد، جانمایی دوربین به شکل خاصی انجام می‌شود. همه‌ی این‌ها تمهیداتی است که این نوع از بیان را تأثیرگذارتر می‌کند. شعر، داستان و هر شیوه‌ی بیان هنری و غیرهنری شیوه‌ی بیان و تمهیدات خاص خود را دارد که آن را از بیان ساده‌ی احساسات و تجربیات جدا می‌کند

از سوی دیگر، سیاست حیطه‌ی مهمی از زندگی بشری است که ویژگی آن کشمکش، منازعه و البته مصالحه‌ی میان انسان‌هاست. سیاست با قدرت درهم‌تنیده است و از این جهت، چون قدرت و مناسبات قدرت همه‌جا حاضر است، زندگی انسانی با سیاست گره خورده.

سیاست هم بر سرنوشت افراد تأثیر می‌گذارد و هم از حیطه‌های دیگر تاثیر می‌گیرد. برای من، به عنوان یک پژوهشگر علوم سیاسی که علاقه‌ای هم به سینما دارد، سینما و سیاست دو حوزه از فعالیت بشری هستند که بر روی هم تأثیر می‌گذارند و در جاهایی به هم پیوند می‌خورند. اگر سیاست در همه‌جای زندگی ما حضور دارد پس سینما در معنایی‌ای که مطرح کردم، طبعاً به سیاست هم می‌پردازد و سعی می‌کند روایت خودش را پیرامون رویدادهای سیاسی، کنش‌های سیاسی، اتفاقات سیاسی، سرگذشت‌های سیاسی و غیره، برای مردم بیان کند. بنابراین وقتی که ما از رابطه‌ی سیاست و سینما صحبت می‌کنیم، از ارتباط متقابل دو حیطه می‌گوییم. قاعدتاً سینما می‌خواهد بر سیاست، اذهان، رویدادها و روندها، اثر بگذارد. متقابلاً، سیاست وکنشگران آن اعم از نهادها، اشخاص ودولت‌ها هم می‌خواهند بر سینما تأثیر بگذارند.

سوای از فیلم‌های آخرالزمانی و فیلم‌هایی که واضحا سیاسی، تاریخی و حتی اجتماعی هستند، فیلم‌های رمانتیک و کمدی بسیاری تولید می‌شوند. گرچه آن‌ها رویه‌ای غیرسیاسی دارند، به طور گسترده حاوی فرامتن سیاسی هستند. بنابراین موضوع، اساسا آیا می‌توانیم بگوییم سینما در قبضه‌ی نهادهای قدرت برای روایت‌سازی بوده است؟

مانند هر حیطه‌ی دیگری در عرصه‌ی اجتماعی، در عرصه‌ی سینما هم کشمکشی میان قدرت و ضد قدرت وجود دارد. هر عرصه‌ای نیروهای خواهان حفظ وضع موجود و نیروهای خواهان تغییر وضع موجود خودش را دارد. هر دوی این‌ها در راستای اهداف خودشان، ممکن است از مدیوم سینمایی استفاده کنند. بنابراین به صورت طبیعی، هر اثر سینمایی می‌تواند درون‌مایه‌ها، مضامین و غایات سیاسی داشته باشد. این مضمون می‌تواند در خدمت نظم مستقر یا معطوف به نقد و تغییر آن باشد. پس هم صاحبان قدرت و هم مخالفان آن از ظرفیت سینما برای روایت‌سازی و تأثیرگذاری بر اذهان استفاده می‌کنند

سینما می‌تواند مورد استفاده‌ی هر یک از دو طرف قرار گیرد؛ مثلاً فیلم استعماری و فیلم ضداستعماری همزمان وجود دارند. انگلیسی‌ها در همان ابتدای شکل‌گیری سینما، از فیلم برای مشروعیت بخشیدن به نبرد خود در آفریقای جنوبی علیه بوئرها استفاده کردند و در جریان استعمار هندوستان در نیمه‌ی اول قرن بیستم، می‌خواستند با استفاده از زبان تصویر بگویند که کنترل انگلستان اقدامی به نفع مردم هندوستان بوده است. از سوی دیگر، سینمای ضداستعماری هم وجود داشته و دارد. فیلم شطرنج‌بازان «ساتیاجیت رای» یا فیلم نبرد الجزایر ساخته‌ی «جیلو پونته‌کوروو» فیلم‌هایی ضداستعماری هستند. در کنار انبوهی از فیلم‌های هالیوودی که مروج ارزش‌های آمریکایی و نظامی‌گری

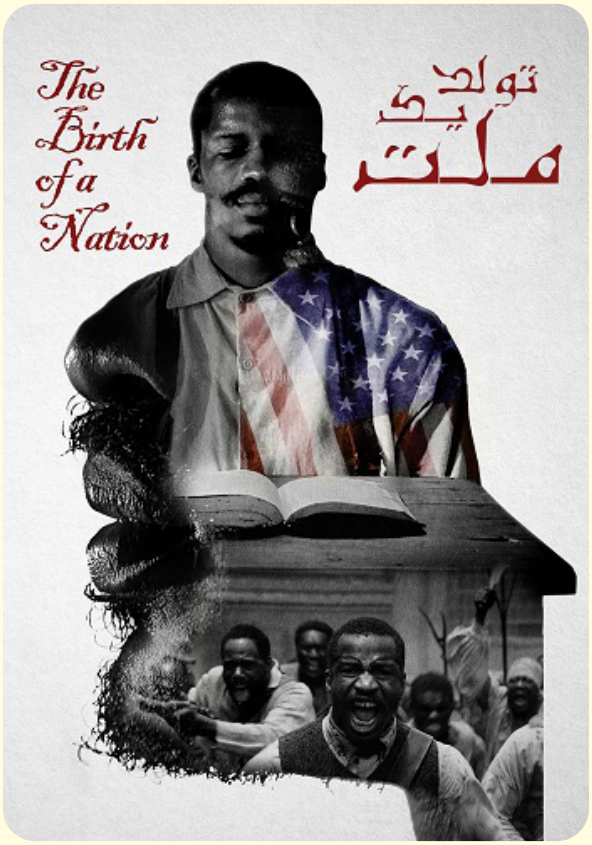
مدنظر دولت آمریکا هستند، طیف وسیعی از فیلم‌های انتقادی این ارزش‌ها را نقد می‌کنند. انبوه فیلم‌های «اولیور استون» در نقد رادیکال فرهنگ و سیاست آمریکایی است. البته فیلم هر چه‌قدر که پیامش صریح‌تر و به زبانی خام بیان شود، تبلیغاتی‌تر است و سطح و اعتبارش پایین‌تر. اما فیلم‌های حرفه‌ای‌تر پیام کلیدی‌شان پنهان‌تر و تدریجی‌تر است و مستقل از پیامشان، به لحاظ هنری هم ارزش دارند

اما نباید تصور شود که این هنر همیشه یا به صورتی مطلق، در خدمت یک ایدئولوژی و بازی قدرت است. فروکاستن هنر به ابزار منازعه‌ی سیاسی گرچه رایج است ولی در نهایت می‌تواند به تخریب ظرفیت آن به عنوان زبانی برای بیان تجربه‌ی غنی و پیچیده‌ی انسانی منجر شود. بنابراین، هنرمندان بزرگ برای سینما ارزشی بیش از ابزار از قائلند و سینما را برای سینما گسترش داده‌اند تا به مثابه‌ی هنر رشد کند، نه به مثابه‌ی وسیله‌ای که قرار است اهداف دیگری را محقق کند.

شما عنوان کردید که فیلم‌ها می‌توانند ابزاری برای تأثیرگذاری و کنترل افکار عمومی باشند. چه نمونه‌های برجسته‌ای از این موضوع در تاریخ سینما وجود دارند؟

نمونه فراوان است. مثلاً پس از دهه‌ی سی میلادی، که رادیو و سینما در جوامع رواج پیدا کردند، تصوری وجود داشت که رسانه‌ها ابزاری قدرتمندی برای تأثیرگذاری و کنترل افکار هستند. گرچه امروز این تصور هم‌چنان وجود دارد ولی شناختی دقیق‌تر نشان داده است که نباید در تأثیرگذاری فیلم اغراق شود. در آن دوره، نظام‌های سیاسی به خصوص نظام‌های توتالیتر در آلمان و شوروی نظام تبلیغاتی وسیعی برای کنترل و تأثیرگذاری راه‌اندازی کردند. هیتلر در نبرد من بخش خاصی را به اهمیت نظام تبلیغاتی اختصاص داده است و سینما نقش مهمی در این نظام تبلیغاتی داشت. در آلمان نازی «لنی ریفنشتال Helene Bertha Amalie Riefenstahl» مأمور شد که فیلم‌های «المپیا Olympia» و «پیروزی اراده‌ها Triumph des Willens» را بسازد. هدفش این بود که در دستگاه تبلیغاتی هیتلر، شکوه و عظمت نازی‌ها را به تصویر بکشد و مردم آلمان را برای حمایت از آن تهییج کند.

البته یک موقع هم هست که پیگیری هدف سیاسی مشخصی برای یک فیلم طراحی نشده ولی فیلم تأثیر سیاسی قدرتمندی بر جای می‌گذارد.مثل فیلم «تولد یک ملتِ The Birth of a Nation» دیوید گریفیث که منجر به رونق کوکلس کلان‌ها Ku Klux Klan در آمریکا شد. از طرف دیگر، در ماجراهای مربوط به مجموعه فیلم‌های «رمبو Rambo Franchise» که در دهه‌ی هشتاد راه‌اندازی و طراحی شد، به نحو مشخص هدف آشکار و ضمنی فیلم این بود که بعد از تجربه‌ی شکست‌های ویتنام و غیره و غیره، ایده‌ی مربوط به «قهرمان آمریکایی» را بتواند برجسته کند. در مثالی دیگر می‌توان به این اشاره کرد که پس از یازده سپتامبر، در هالیوود مجموعه‌ای از سریال‌ها و فیلم‌هایی تولید شد

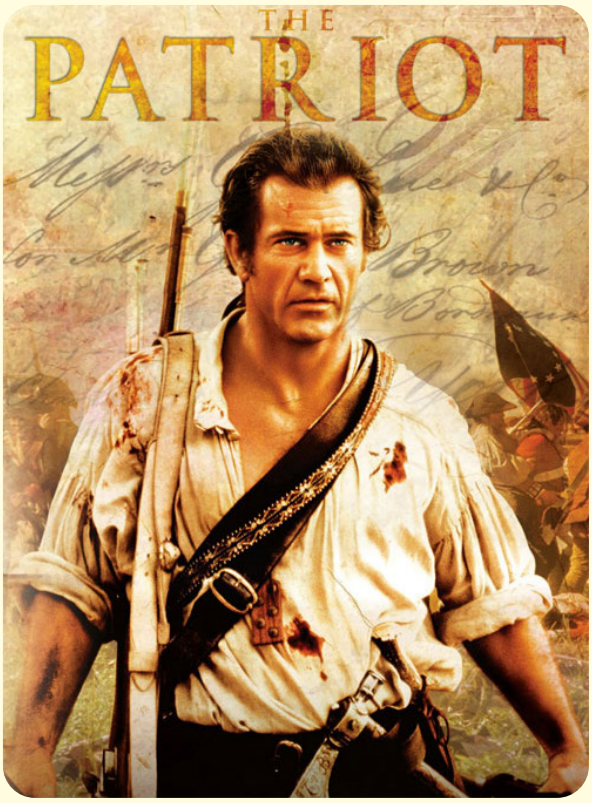


که در آن‌ها، قهرمان از آن قهرمان عضلانی و بزرگ‌جثه‌ای که یک‌تنه ناجی و مبارز بود، به مأموری امنیتی بدل شد که حالا دیگر با ذکاوت بالا، در صحنه‌ی مبارزه با تروریست فعال بود؛ مثلا در سریال «بیست‌وچهار The 24th» یا سریال «هوملند Homeland»

می‌بینیم که در هر دوره‌ای به صورت هدفمند یا به صورت غیرهدفمند، اهداف و مضامین سیاسی در بستر فیلم‌ها وجود دارند. البته لزوماً این طور نیست که دولت‌ها بودجه‌ی آن‌ها را تأمین کنند و به تولید چیزی دستور بدهند تا بتوانند ذائقه عمومی را شکل بدهند. چه بسا که احساس شود که ذائقه و سلیقه‌ی جامعه تغییر کرده، سپس سینما هم به موازات مردم خودش را تغییر می‌دهد. برای مثال، فضای دهه‌ی نود با فضای دهه‌ی هشتاد در آمریکا کاملاً متفاوت است؛ روحیه‌ی دهه‌ی هشتاد افسرده است، روحیه‌ی دهه‌ی نود شکوفا. در نتیجه سینما خودش را با این تغییر سلیقه‌ی عمومی تطابق می‌دهد. جامعه هم به نوبه‌ی خودش روی نظام فیلم‌سازی اثر می‌گذارد و آن را تغییر می‌دهد.

ما شاهد روایت‌هایی برساخت‌گرایانه و تأثیر آن‌ها روی افکارعمومی مخاطبان هستیم. آیا در تاریخ سینما، مثالی وجود دارد که یک روایت بر ضد واقعیت تولید شده باشد و صحت تاریخی نداشته باشد؟ چیزی مانند فیلم «میهن‌پرست The Patriot» که در وهله‌ی اول، مخاطب به دلیل جاذبه‌های بالای فیلم، مجذوب شخصیت اصلی فیلم می‌شود در حالی که در روایت اصیل تاریخی، از این شخصیت تحت عنوان یک انسان خشن یاد شده که قتل عام‌های بسیاری مرتکب شده است.

بله؛ قطعاً چنین چیزی میسر است و باید در نظر داشت که بلأخره بنابر تمهیدات سیاسی و تمهیدات ایدئولوژیک، تاریخ ساخته می‌شود و متناسب با نیاز روز، تاریخ گذشته اصطلاحاً فراخوانده می‌شود. از قدیم هم گفته‌اند: «تاریخ توسط قدرتمندان روایت می‌شود.» البته تاریخ توسط مخالفان قدرت هم روایت می‌شود. همان طور که گفتم، سینما، رمان و تئاتر هم اشکالی از روایت هستند. دراین‌جا باید به دو نکته توجه کنید: اول این که یک موقع هست شما به صورت هدفمند و استراتژیک دست به



تحریف تاریخ می‌زنید. برای این که بتوانید اهداف سیاسی امروز را با استفاده از روایت تاریخی تثبیت کنید و به آن‌ها مشروعیت ببخشید. در انبوه فیلم‌های تبلیغاتی که توسط دولت‌ها ساخته شده است می‌توانید این نمونه‌ها را ببینید. در مقابل می‌بینید که جنبش‌های ضداستعماری و ضدسلطه در اروپای شرقی، اسکاتلند، ایرلند، آمریکای جنوبی و جاهای دیگر هم از روایت سینمایی برای روایت رنج استعمار و مشروعیت بخشیدن به مبارزات ضداستعماری بهره برده‌اند. از سوی دیگر، بسیار شاهدیم که سینما در روایت خود از تاریخ دچار دگرگونی شده است. در دوره‌ای از هالیوود، انواع فیلم های وسترن(Western Movies) سرخ‌پوست‌ها را به عنوان جماعتی وحشی که سفیدپوستانِ صلح‌طلب را مورد حمله قرار می‌دهند به تصویر می‌کشید. از دهه‌ی شصت میلادی، خوانشی جدید صورت گرفت تا کم‌کم تصویری صلح‌طلبانه از سرخ‌پوستان ارائه شود. مثل فیلم آخرین «بازمانده‌ی موهیگانا The Last of Mohicans» یا همین فیلم «قاتلان ماه گل Killers of the Flower Moon» ساخته‌ی اسکورسیزی (Martin Charles Scorsese) و فیلم «رقصنده باگرگ‌ها Dances with Wolves» می‌بینیم کم‌کم این فضاها عوض

شدند. در مثالی دیگر، سینمای آلمان در مقطع قبل از جنگ جهانی دوم، وجه ملی‌گرایانه قدرتمندی داشت و روایتی شکوهمند از تاریخ آلمان ارائه می‌کرد؛ ولی بعد از شکست در جنگ، مخالفت با ملی‌گرایی آلمانی و نقد تاریخ و جامعه‌ی آلمانی مضمون همیشگی سینمای آلمان بوده است. پس همیشه ممکن است تاریخ و نگرش به تاریخ در سینما دچار بازاندیشی و بازخوانی شود

دومین مقوله مربوط به چیزی به نام ضرورت دراماتیزه کردن است. سینما یک نمایش است و نمایش باید جذاب باشد. این ضرورت اقتضا می‌کند وقتی شما در عرصه‌ی سینما کار می‌کنید، تاریخ را به طرزی بیان کنید که متفاوت از چیزی است که در کتاب‌ها نوشته شده است. به‌هرحال باید به قواعد روایت سینمایی وفادار بود، مثل این که ساخته‌ی شما باید فرازوفرود داشته باشد، ملال آور نباشد و خیلی وارد جزئیات نشود. به عبارتی شما در مدت یک ساعت‌ونیم تا دو ساعت، فرصتی برای بیان رویدادی را دارید.

بگذارید سؤال قبل را از زاویه‌ی آینده هم از شما بپرسیم. سینما چگونه می‌تواند در مسائل هویتی، جنسیتی، نژادی و طبقاتی، یک پیش‌بینی از روایت‌ها و رویدادهای آتی جهان بسازد و آمادگی نسبی را برای تصمیمات خاصی از سوی سیاستمداران، ایجاد کند؟

واقعیت این است که سینما می‌تواند خیلی چیزهارا تحقق ببخشد. یکی از کارهای سینما برجسته‌سازی است. یعنی امری که مسئله نیست را تبدیل به مسئله می‌کند. در نیمه‌ی قرن نوزدهم، در تاریخ ادبیات می‌بینیدکه رمان « کلبه‌ی عمو تام Uncle Tom›s Cabin» منتشر می‌شود. این رمان معروف درنیمه‌ی دوم قرن نوزدهم، یعنی چهارصد سال بعد، مسئله‌ی تبعیض نژادی در آمریکا را تبدیل به مسئله کرد و توجهات جامعه را به خود جذب نمود. در دهه‌ی هفتاد، هم‌پای تحولاتی که غرب در حیطه‌ی زنان پشت سر می‌گذارد، فیلم‌هایی درباره‌ی زنان، تجربه‌ی زیسته‌ی زنان می‌کوشند تا مسائل جدیدتری را برای مردم مطرح و برجسته کنند

وقتی رمان «در جبهه‌ی غرب خبری نیست Im Westen nichts Neues» نوشته‌ی «اریش ماریا رمارک» منتشر شد، در همان هالیوود فیلمش را هم ساختند. این اثر قصد داشت تجربه‌ی جنگ را شرح دهد و صلح‌طلبی را برجسته کند. در دهه‌ی شصت و در دهه‌ی هفتاد، فیلم‌های «استنلی کوبریک Stanley Kubrick»، می‌خواهند نقدی به نظامی‌گری مطرح کنند. در آن دوره، مضمونی در مورد خطر جنگ هسته‌ای وجود دارد. کوبریک در «دکتر استرنج لاو»، تهدید سلطه‌ی نظامیان جنگ‌طلب را برجسته می‌کند. فیلم «متولد چهارم جولای Born on the Fourth of July» توسط الیور استون، واضحاً با

هدف نقد نظامی‌گری آمریکایی ساخته شد. از زمانی که «استیون اسپیلبرگ» فیلم هوش مصنوعی و برداران واچوفسکی فیلم ماتریکس را ساختند تا امروز، سینما درمورد خطر هوش مصنوعی در حال هشدار دادن بوده است. حتی قبل از این‌ها کوبریک در دهه‌ی شصت میلای در «ادیسه‌ی فضایی» این اعلام خطر را شروع کرده بود

می‌بینید که سینماگر در هر دوره مسئله‌ای را در قالب روایت داستانی برای مخاطبش برجسته می‌کند. نه تنها در سطح جهانی، بلکه در سطح ملی هم همین طور بوده است. مثلاً سینمای ملی ژاپن بعد از ماجرای هیروشیما، همواره مساله‌ی رنج و مصیبت ناشی از بمباران اتمی مشخصه‌ی آن بوده است؛ «مانند فیلم باران سیاه Black Rain». از آن طرف مسئله‌ی اصلی ژاپنی‌های صلح طلب همواره هشدار نسبت به تکرار تجربه‌ی ملی‌گرایی ملیتاریستی دوره‌ی جنگ‌های جهانی بوده است. بر این اساس، یک سینمای ضدجنگ بسیار مهم در ژاپن وجود دارد که نمونه‌های برجسته‌ی آن سه‌گانه‌ی «وضع بشر»، «آتش در دشت» و «چنگ برمه‌ای» ماساکی کوبایاشی است

در سینمای نئورئالیسم ایتالیا، «روبرتو روسیلینی» فیلم‌های « آلمان سال صفر Germania anno zero» و«روم، شهر بی‌دفاع Roma città apert» را ساخت تا بتواند فاشیسم و ویرانی‌هایی که به بار آورده است را نقد کند و توجه جهان را به وضع نابه‌سامان مردم ایتالیا و آلمان جلب کند. از طرفی فیلمسازان کمونیست ایتالیایی مانند «فرانچسکو رزی Francesco Rosi» می‌خواستند فساد در سیاست ایتالیا را نشان دهند. همه‌ی این‌ها کوشیدند تا با مدیوم سینمایی، پیامی را به مردم خودشان منتقل کنند و تأثیری بگذارند.

به عنوان سؤال پایانی لطفاً توضیح دهید برای یک دانشجوی علوم سیاسی یا کسی که خواهان درک علوم انسانی و اجتماعات انسانی در طول تاریخ است، سینما چه موضوعیتی می‌تواند داشته باشد؟ چرا باید دانشجویان علوم سیاسی سینما را هم رصد کنند و در نهایت سینما چگونه به مطالعات آن‌ها کمک می‌کند؟

مسئله‌ای که من به آن معتقدم این است که در وهله‌ی اول، همه‌ی آدم‌ها از جمله اهالی علوم انسانی به سرگرمی احتیاج دارند. سینما فرصتی است تا اهل کتاب ذهن خود را از متن آزاد کنند و از طریق یک سرگرمی مفید که ترکیبی از تصویر، صوت،رنگ و موسیقی است تنوعی برای خودشان ایجاد کنند. اما جنبه‌ی دوم مسئله که به نظر من برای یک علوم سیاسی خوانده می‌تواند حائز اهمیت باشد، تنوع بخشیدن و گسترده کردن فضای فکری و ذهنی است. هنگامی که یک فرد در یک رشته آموزش می‌بیند، به صورت طبیعی افق دیدش هم محدود می‌شود به همان رشته. فواید تخصصی شدن در جای خود اهمیت دارند ولی تخصصی شدن می‌تواند پرده‌ای بر شناخت بهتر پدیده‌ها هم باشد. برای جبران چنین کاستی‌ای، به نظرم باید رویکرد بین رشته‌ای داشت. یعنی آدم اهل علم باید بتواند جهان و پدیده‌هایش را از زاویه‌ی دید رشته‌های دیگر رصد کند و با تمام وجودش درک کند که زاویه‌ی دید او تنها

شکل دیدن نیست، بلکه دریچه‌های متنوعی به جهان هستی و مسائل آن وجود دارد. رمان ، تئاتر و سینما هم به نوبه‌ی خودشان می‌توانند افق دید ما را گسترده‌تر کنند تا ببینیم که می‌شود مسئله‌ای را با زبان‌های مختلفی بیان کرد. مثلاً امکان ندارد شما بتوانید بدون رمان‌های روسی، روسیه‌ی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم را بشناسید. در مواقعی که ما اغلب با موضوعات انتزاعی نوشته‌شده در کتاب‌ها مواجه می‌شویم، درک تصویری روشن و لازم را از وقایع تاریخی نخواهیم داشت و جبران این نقص می‌تواند با استفاده از مستندها و آثار نمایشی باشد. برای مثال، وقتی شما فیلم «خوشه‌های خشم» «جان فورد» که بر اساس رمان «جان اشتاَین بک» ساخته شده را می‌بینید، تصور پیامدهای بحران ۱۹۲۹ برایتان روشن می‌شود. مینی‌سریال «جان آدامز» انقلاب آمریکا را به چیزی ملموس تبدیل می‌کند. گاهی یک مستند در مورد جنگ جهانی از لحاظ درک‌پذیر کردن آن رویداد بسیار کارامدتر از چند کتاب است. فیلم‌ها ذهن ما را از تصاویر پر کرده‌اند و این از جهاتی اتفاق خوبی است. درک همه‌ی ما از ژاپن، با سینمای ژاپن شکل گرفته؛ درک ما از جنوب ایتالیا با سینمای نئورئالیسم شکل گرفته و درک ما از آمریکای قرن نوزدهم، با سینمای وسترن شکل گرفته است.

بعد سوم در پاسخ به این سوال، این است که سینما نمود پرقدرتی از دوران‌های گوناگون اجتماعی وتاریخی است. اگر به لحاظ تاریخی هم نگاه کنیم، سینما نمود روح و روحیه‌ی یک دوران است. فیلم‌ها تجربه‌ی انسانی، نگرانی‌ها، اضطراب‌ها، سلیقه‌ها و شیوه‌ی زندگی برهه‌ای از زمان را بازنمایی می‌کنند. سینمای ایران در دهه‌ی سی و چهل شمسی، دسته‌ای از فیلم‌ها را در بردارد که تحولات نسلی را به ما نشان می‌دهند؛ از جمله تحولات دوره‌ی گسترش مهاجرت در ایران که مسئله‌ی تضاد بین پاکی و سادگی روستایی را با شرارت شهری به قیاس می‌گذارد. سینمای دهه‌ی پنجاه، در انبوه فیلم‌فارسی‌ها، در حال تولید تصویری از یک قهرمان عاصی و معترض است؛ مثل فیلم «قیصر». برخی فیلم‌ها مثل «اسرار گنج دره‌ی جنی ابراهیم گلستان»، «اوکی مستر» و «سفر سنگ» فیلم‌هایی هستند که به جهاتی نوعی پیش‌گویی نسبت به تحولات انقلاب دارند و بازتابی از تحولات فکری آن دوره هستند. سینمای ایران در دهه‌ی هفتاد، نمود تحولی است در مورد دگرگونی ارزش‌ها، نقش زنان، جوانان و... . ما می‌توانیم به این آثار از لحاظ بازنمایی ارزش‌ها و تحولات یک دوره‌ی طی‌شده نگاه کنیم

در وهله‌ی بعد، سینما به مثابه‌ی رسانه‌ای که بر جامعه و سیاست اثرگذاری دارد موضوع تحلیل سیاسی است. اگر سیاست را مطالعه‌ی قدرت و مناسبات قدرت تعریف کنیم، ذیل نقش و تأثیر سینما، سطحی از روابط قدرت تعریف می‌شود. مطالعه‌ی این که تولیدات سینمایی چگونه ذهنیت‌ها را تغییر می‌دهند، برانگیختگی ایجاد می‌کنند و بر تحولات اجتماعی و سیاسی تأثیر می‌گذارند می‌تواند موضوع تحلیل سیاسی باشد. شاید جالب باشد که بدانید از یک جهت اساساً علوم سیاسی، به عنوان یک رشته‌ی دانشگاهی، برای اولین بار در آمریکا در قالب مطالعات رادیو و مطالعات افکار عمومی، مطالعات سینمایی، علوم ارتباطات و سایر دانش‌های معطوف به رسانه شروع شد. پژوهشگران اولیه‌ی علوم سیاسی مثل «چارلز مریام» و سایر افرادی که در دهه‌ی بیست، سی و چهل در آمریکا علوم سیاسی را سروشکلی علمی دادند به مناسبات قدرت از رهگذر مطالعات رسانه پرداختند

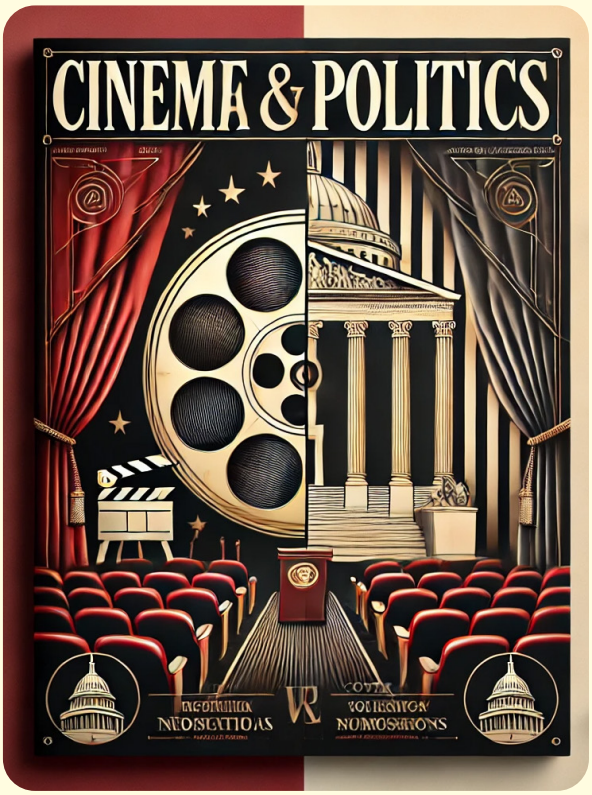
در نهایت، سینما برای دانشجو و پژوهشگر علوم سیاسی باید از زاویه‌ی یک سرگرمی مفید و یک مصرف کالای فرهنگی جذاب دیده شود که اتفاقاً می‌تواند تأثیر زیادی در گسترش افق دید و تعمیق بینش فرد داشته باشد.

سینما و ایدئولوژی: چرا سینما برای ایدئولوژی ها مهم است؟

مهدی سبز ، دانشجوی دکتری اندیشه سیاسی دانشگاه تهران

قلم فرسایی در باب سینما و ایدئولوژی تاریخچه ای دورودراز دارد. صحبت در مضامین سیاسی سینما و مفاهیم سینمای سیاسی، همواره به ایدئولوژی بازگشته و نتوانسته از نادیده انگاشتن این مفهوم برکنار بماند؛ اما آن‌چه کم‌تر بدان پرداخته شده این است که اساساً چرا ایدئولوژی امروزه به سینما نیازمند است. برای این مهم، در ابتدا باید تعریفی قراردادی از ایدئولوژی و کارکردهای آن را بازشناخت تا سپس بتوان سینما را به عنوان ابزاری برای پیش‌برد آن کارکردها در نظر آورد. «رویکردهای جامعه شناختی به ایدئولوژی، عمدتاً ایدئولوژی را نظامی از اندیشه های اجتماعی معین‌شده می دانند که ارزش صدق ضروری ای ندارد، اما توان بالقوه ی زیادی برای ایجاد همبستگی اجتماعی و نیز کنترل اجتماعی، بسیج و اداره کردن و راه بردن توده ها به میل خود دارد. علاوه بر این، ایدئولوژی ممکن است در خدمت توجیه (یا رد) مجموعه ای از اهداف و ارزش ها باشد و اقتدار سیاسی موجود را مشروعیت ببخشد یا از مشروعیت ساقط کند. برخی نویسندگان معنای ضمنی تخفیف آمیزی به ایدئولوژی می دهند؛ حال آن که دیگران آن را خنثی می بینند.»(رجایی، ۱۳۸۷: ۱۸۲). «پل ریکور»، فیلسوف شهیر فرانسوی، معنایی از ایدئولوژی را مستفاد می کند که برای فهم کارکردهای آن بسیار راهگشاست. چرا که ریکور بیش از کندوکاو در معنای خود ایدئولوژی، به کارکردهای آن پرداخته است. به زعم وی، ایدئولوژی برای حفظ وضعیت موجود به کار می رود و اوتوپیا برای فراروی از وضعیت موجود؛ اما حفظ وضعیت موجود موقعیت پیچیده و تودرتویی است که به راحتی میسر نیست و با عناصر کارکردی و ظاهری ایدئولوژی تفاوت-هایی فاحش دارد.

از منظر ریکور، درباره ی ایدئولوژی سه مفهوم مجاز وجود دارد که هر یک دارای میزانی از ژرفا هستند. اولین کاربرد آن «ایدئولوژی به‌مثابه‌ی فرایند تحریف گر و پنهان کننده ی واقعیت است. مارکس جوان، با نگارش «دست نوشته های اقتصادی- سیاسی۱۸۴۴- ۱۸۴۳» و به ویژه «ایدئولوژی آلمانی» این مفهوم را رواج داد. بدین ترتیب ایدئولوژی روندی عام است که طی آن، فرایند زندگی واقعی(پراکسیس) توسط تصوری خیالی که انسان ها ازآن می سازند، تحریف می‌شود»(ریکور،۱۳۸۱: ۹۲-۹۱). «دومین کارکرد ایدئولوژی کارکرد توجیه کنندگی آن است. خود مارکس وقتی بیان می کند که افکار طبقه ی مسلط، با ادعای جهان شمولی به افکار غالب تبدیل می گردد، به این معنا از واژه نزدیک می



شود. به این ترتیب منافع خاص یک طبقه ی خاص، خود به منافع عام بدل می گردند. دراینجا، مارکس به پدیده ای اشاره دارد، که از

مفهوم ساده ی وارونگی وپنهان سازی واقعیت، جالب توجه تر است و این پدیده همان تلاش برای توجیه کردن است که با خود پدیده ی تسلط، در پیوند می باشد. این مسئله تا حد زیادی از مسئله ی طبقات اجتماعی فراتر می رود»(ریکور، ۱۳۸۱: ۹۴-۹۳). «جامعه‌شناسی فرهنگ نشان می دهد که هیچ جامعه ای بدون هنجارها، قواعد و نظامی از نمادهای اجتماعی قادر به انجام کارکرد خود نیست. این نظام نمادها هم به نوبه‌ی خود قواعد فن خطابه را از گفتار یا منطق عامه ی مردم به دست می آورد. چه هنگام می توان گفت که خطابه و گفتار عمومی به ایدئولوژی بدل می گردد؟ آن گاه که در خدمت فرآیند مشروعیت‌بخشی به اقتدار قرار گیرد. این امر نه فقط برای قدرت کاریزماتیک و قدرت مبتنی بر سنت، بلکه حتی برای دولت مدرن که وبر آن را دولت بوروکراتیک می خواند هم صادق است. چرا این گونه است؟ زیرا همیشه برای یک نظام قدرت، ادعای مشروعیت از اعتقاد مردم به مشروعیت طبیعی آن فراتر می رود. در اینجا شکافی وجود دارد، که باید پر شود؛ یعنی گونه-ای ارزش افزوده در باور، که هر صاحب اقتداری باید آن را به هر صورت ممکن، از زیردستانش بستاند»(ریکور، ۱۳۸۱: ۹۵-۹۴)

«سومین سطح ایدئولوژی یکپارچه سازی(integration) است که از دو سطح دیگر بنیادی تر است. برای بیان منظور می توان گفت: شعائر و مراسم یادبودی که هر جماعتی به وسیله ی آن ها وقایعی راکه بنیادگذار هویت خود می داند در یاد خویش زنده می کند. بنابراین ایدئولوژی در این جا ساختاری نمادین از حافظه ی اجتماع است. شاید جامعه ای نتوان یافت که با وقایع آغازینی که بعدها مبدأ پیدایش آن جامعه محسوب می گردند، نسبتی برقرار نساخته باشد. نقش ایدئولوژی در این مورد چیست؟ اشاعه ی این باور است که این وقایع بنیادگذار حافظه ی اجتماع و از طریق آن حتی هویت یک اجتماع بشری را شکل می دهند. همان گونه که هر یک از ما در سرگذشتی که مربوط به خودش است، هویت خویش را باز می-یابد. به همان ترتیب درمورد جامعه هم، همین رأی صادق است. با این تفاوت که ما در جامعه با وقایعی به خود، هویت می بخشیم که تجربه و خاطره ی شخصی ما نیستند؛ بلکه مربوط به معدود افرادی اند که در بنیادگذاری این خاطرات نقش داشته‌اند»(ریکور، ۱۳۸۱: ۹۷-۹۶)

با این تعریف از کاربردهای ایدئولوژی، هنر و خاصه سینما با ایدئولوژی پیوندی تنگاتنگ می یابد. طبق تعریف ریکور، تثبیت ایدئولوژی مقوله ای مبتنی بر باور است که مکرراً بایستی از زیردستان ستانده شود تا ارزش افزوده ای در سیاست تولید کند. این ارزش افزوده ی مبتنی بر باور، در شرایط بحرانی توانایی خرج کردن و تثبیت وضعیت را خواهد داشت؛ اما ساخت آن الزاماً مبتنی بر این ارزش افزوده نیست. برای ساخت این ارزش افزوده سینما می تواند یاری گر هر سه سطح کارکردهای ایدئولوژی باشد. به این منظور، سه کارکرد از سینما را با سه کارکرد ایدئولوژی ریکوری تلفیق می کنم تا بتوانم ارتباط تنگاتنگ ایدئولوژی و سینما را نشان دهم. می توان سه کارکرد بزرگ‌نمایی وقایع، برساخت وقایع و آیین کردن غیرمعمول ها را برای سینما در نظر گرفت. با این پیش فرض، بزرگ‌نمایی وقایع را با کارکرد اول ایدئولوژی، برساخت وقایع را با کارکرد دوم ایدئولوژی و معمول نشان دادن غیرمعمول ها را با کارکرد سوم ایدئولوژی تطبیق داد.

سینما برای این که بتواند روند عام زندگی را تحریف کند نمی تواند چیزی خارج از روند عام زندگی را وارد جریان روزمره کند اما می تواند دستاوردها را بزرگ‌نمایی کند و چه بسا آن ها را وارونه جلوه دهد. بزرگ‌نمایی گرانی‌گاه اصلی این نوع از سینماست. برای جلوه دادن وضعیتی پیش پاافتاده به وضعیتی گران‌سنگ و مهم، سینما داستانی را بازمی گوید که در آن وضعیت های بومی را به وضعیت های ملی، وضعیت های ملی را به وضعیت های جهانی و سرانجام وضعیت های خاص را به وضعیت های عام بدل می کند. همین تبدیل مداوم وضعیت‌ها، مخاطب را به کارکرد دوم ایدئولوژی،

یعنی توجیه کنندگی، رهسپار می کند؛ چرا که تحریف کنندگی با توجیه کنندگی همراه است و جهانی تحریف‌شده را برمی‌سازد. در این مرحله، بزرگ‌نمایی واقعیت باید با دستاوردهایی خیالی و چه بسا غیرعقلانی هم پوشانی پیدا کند تا بتواند تبدیل وضعیت های مداوم را تداوم ببخشد. اگر کارکرد ایدئولوژی در سینما در مرحله ی اول متوقف شود، مخاطب پس از عدم تطابق واقعیت دستاوردها و بزرگ‌نمایی آن ها، دچار گسست از ایدئولوژی خواهد شد. از همین رو برساخت واقعیت برای توجیه کنندگی آن در امتداد بزرگ‌نمایی واقعیت برای تحریف کنندگی واقعیت، ضروری و اجتناب ناپذیر می نماید. به همین جهت، سینما واقعیت را به فراواقعیت پیوند می زند و تأکید می‌کند که هنوز دستاوردهایی در راه هستند و صبر ضرورت کسب نتایج آن ها خواهد بود. نکته ی مهم این‌جاست که دو کارکرد اول ایدئولوژی بدون کارکرد سوم آن ناپایدار و کم دوام‌اند. سینما باید به این پرسشِ اساسی و چه بسا نهایی پاسخ دهد که اصلاً به چه دلیل این صبر ضروری است و ارزش ایستادگی و انتظار در چیست. در این مرحله، یکپارچه سازی ضرورت پیدا می کند. مخاطب باید به این باور برسد که منافع مادی مورد انتظارش در دو سطح اول، چیزی فراتر از مادیت را انتظار بکشد و ارزش افزوده ی دفاع از وضعیت های موجود را حتی در صورت برآورده نشدن دو سطح اول همچنان دنبال کند. در همین سطح سوم است که سینما به طور مداوم، قهرمان خلق می کند تا این باور غیرمعمول را چنان معمولی جلوه دهد که گویی همه قهرمانانی بالقوه ایم که روز مبادا می توانیم منافع خود و دیگری را برآوریم و از ارزش های بنیادین چنین جامعه ای دفاع کنیم. در این سطح سینما به ما می آموزد که هیچ چیز غیرعادی و عجیب نیست و آن‌چه این عجایب را باورپذیر می کند هویت های آغازینی است که به ما قدرت های اعجاب آور می دهد. ما می توانیم چرا که پیشینیان ما توانسته اند؛ ما ایستادگی خواهیم کرد همچنان که آن ها ایستادند و ما آن‌چه هست را حفظ می کنیم چرا که حافظ وضعیتی هستیم که بر ما حادث گردیده و به ارث رسیده است. در یک کلام، سینما می تواند چیزی که می خواهد را به ما بقبولاند؛ چنان که باور کنیم که خود چنین خواسته م. ناگفته پیداست که تمام سینما چنین نیست. همه ی انسان ها این گونه به سینما نمی نگرند اما سینما تمام توانش را مصروف آن هایی می کند که توان بازتفسیر پدیده ها را ندارند. سینما با ایجاد زمینه های آشنا، استفاده از زبان ساده و روزمره، تکرار و عادی سازی، قابلیت ترکیب شوندگی با موضوعات پذیرفته شده، توضیح منطقی و متقاعدکننده ی فراواقعیت ها و نمایش کاربرد و مزایای باور به آن چه می بینیم، ایدئولوژی را همراهی می کند؛ همان گونه که می تواند اوتوپیا را همراهی کند و جهانی دیگرگونه بیافریند

تمام جهان در حال تماشاست

نقد و بررسی فیلم «دادگاه شیکاگو هفت»

ابوالفضل مختاریان ، دانشجوی کارشناسی ارشد اندیشه سیاسی دانشگاه تهران

بدیهی‌ست که برای ما ایرانیان، مفاهیمی مثل جنگ ویتنام و آن‌چه در سال ۱۹۶۸ در شیکاگو اتفاق افتاد، اهمیتی ندارد. امّا انسان آمریکایی به خوبی آن‌چه را که در آن سال‌ها رقم خورد می‌داند. «شیکاگو هفت» داستان جنبش مخالفت با جنگ علیه ویتنام و سرگذشت رهبران اصلی آن را روایت می‌کند. یک درام حقوقی-سیاسی سرخوش و توانمند که مفاهیمی مانند عدالت، آزادی و جنبش‌های اجتماعی را به نحوی مناسب و درخور، به نمایش می‌گذارد. نکته‌ای که جذابیت شیکاگو هفت را چند برابر کرد، هم‌زمانی اکران آن با اعتراضات داخلی آمریکا بود. با ذکر این نکته، شیکاگو هفت هم روایت‌گر کنشی اجتماعی‌ست و هم مهیج کنشی دیگر. همین امر است که آن را تبدیل به اثری استثنایی می‌کند

پانزده دقیقه‌ی ابتدایی فیلم قصد دارد ذکر ماوقع کند. همین امر نشان می‌دهد که «آرون سورکین»، به عنوان نویسنده‌ی اثر، چه در سر دارد. او که عموماً فیلم‌نامه‌هایی پیرامون وقایع تاریخی و شخصیت‌های بزرگ می‌نویسد، نشان داده است که از پرداختن به این موضوعات، قصدی اجتماعی دارد. چنان که سیر جنبش ضدجنگ در سال شصت‌وهشت و سرگذشت جنبش‌هایی مثل پلنگ‌های سیاه و هیپی‌ها، تنها به دست سورکین قابل اجرا بود. از پرداختن به داستان فیلم اجتناب می‌کنم. اصولاً قصدم از نگاشتن این متن بخشیدن انگیزه‌ای برای دیدن خود اثر است و نه آن چه در فیلم روایت می‌شود. نکته‌ی استثنایی که همیشه من را به عنوان یک مخاطب معمولی، در مورد این فیلم به تعجب وا می‌دارد، نحوه‌ی روایت اتفاقات، فلش‌بک‌ها و پرداختن به تک‌تک افراد، دقیقاً در معنای فردِ انسانی در قالب جنبش اجتماعی است. تا به حال بیش‌تر آثاری که درباره‌ی جنبش‌های اجتماعی

ساخته‌شده اند، نقش افراد را آن چنان که باید به نمایش نمی‌گذارد امّا شیکاگو هفت واقعه را هر بار و با هر فلش‌بک، از دید یکی از افراد بازخوانی می‌کند. این شکل از روایت جذابیت و حس تعلیق را در مخاطب، چندبرابر می‌کند نکته‌ای دیگر درباره‌ی فیلم، نمایش آن چیزی است که می‌توان آن را تجمیع یا وفاق نامید. نمایش این که هیپی‌ها، جنبش رنگین‌پوستان و جنبش ضدجنگ، به اتفاق یک‌دیگر، در مخالفت با یک موضوع اعتراض می‌کنند و در دادگاه هم در یک گروه قرار می‌گیرند. این فهم موسع، اثر را در زمره‌ی آثار درجه‌یک این سبک قرار می‌دهد. خودِ آن چه در دادگاه و فرایندهای حقوقی رخ می‌دهد، کلاس درسی برای دانشجویان حقوق است و کاملاً مشخص است که قصد سورکین از این کار، نمایش تعارض‌های امر حقوقی با امر سیاسی و ملی‌ست

پرداختن به شعارهای اعتراضات و ناهمگونیِ در عین وحدت آن، از دیگر نقاط اساسی روایت است. در طول فیلم، مشاهده می‌کنیم که دسته‌های مختلف با نمادهای متفاوتی در فضای عمومی ظاهر می‌شوند ولی باز در یک جبهه و علیه حاکمیت قرار می‌گیرند. این نکته در هواداران ترامپ و در وقایع تسخیر کنگره‌ی آمریکا هم به خوبی قابل مشاهده بود و نشان‌دهنده‌ی بخشی از فرهنگ اعتراضی آمریکا است. اگر به عنوان متن بازگردیم، نکته همان است که هوش اجتماعی سورکین را بازتاب می‌دهد: درست است که گوناگونی در جامعه بسیار است اما یک هدف انسانی به خوبی می‌تواند افراد را دور هم جمع کند. به طوری که کل منسجمی شکل بگیرد و جنبش را در معنای واقعی آن شکل دهد تا تمام جهان آن را تماشا کنند

کیفیت تاثیر سینما در دگرگونی های اجتماعی- سیاسی

علی عابدی، دانشجوی کارشناسی علوم سیاسی
محمد حسین ریاحی، دانشجوی کارشناسی فلسفه و کلام اسلامی

سینما توده‌گیرترین هنر است؛ سینما ارتباطی با مخاطب خود دارد که هیچ هنر دیگری مثلش را ندارد. شاید علت این امر آن باشد که سینما در بنیاد، برخلاف دیگر هنرها، نخبگانی نیست. «کارلو میرندورف carlo mierendorff» درباره‌ی مردم و سینما می‌گوید: «این طبقه‌ای‌ست که بی کتاب سر می‌کند.» طبقه‌ای که هیچ نویسنده‌ای به آن دسترسی ندارد. شاید یک روزنامه، اطلاعیه یا سخنرانی پنج‌دقیقه‌ای انتخاباتی به آن‌ها برسد و پس از آن باز به ورطه‌ی بی‌نام‌ونشانی خود فروغلتند. سینما اینان را در اختیار دارد. فارغ از بدگمانی، مردم همواره به سینما می‌روند ودر آن‌جا می‌رنجند و شادی می‌کنند. تماشاگرانی میلیونی که می‌آیند و می‌روند، بی‌نام‌ونشان‌اند اما حضور دارند. در عظمت هیولاوار خود به حرکت درمی‌آیند و همه‌چیز را شکل می‌بخشند. پس باید به آنان دست یافت و وسیله‌ای دیگر به جز سینما وجود ندارد. کسی که سینما را در اختیار دارد، دنیا را به حرکت در می‌آورد

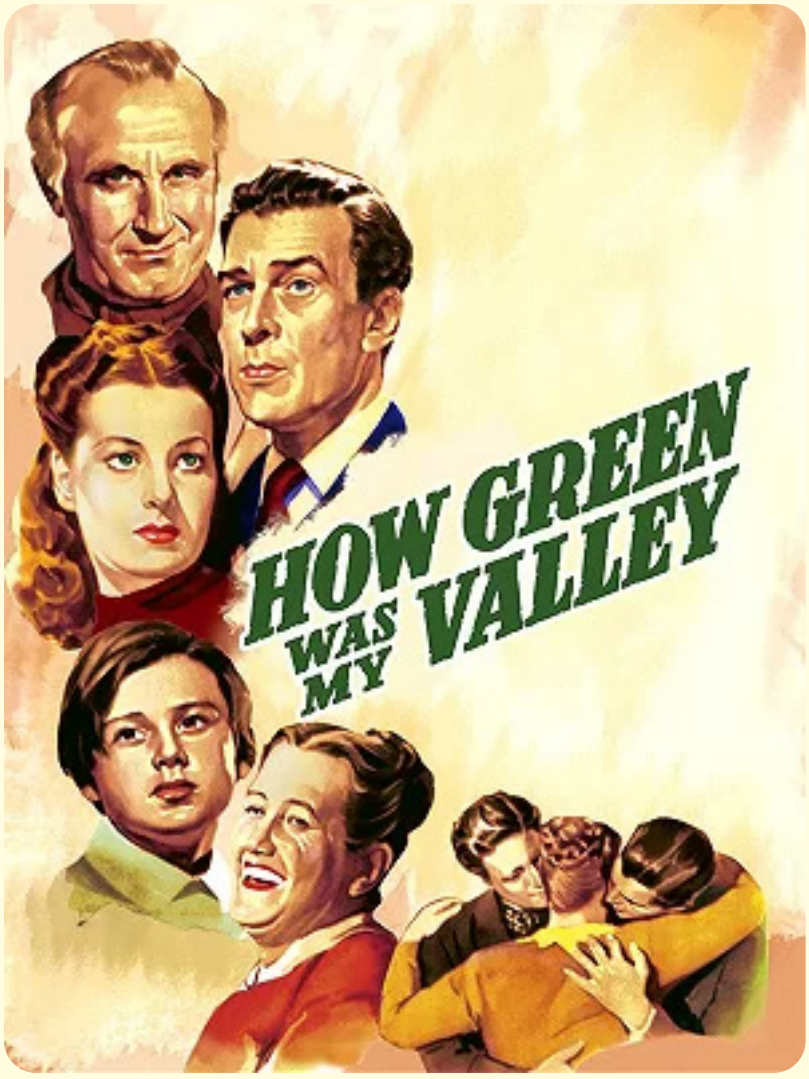
به همین جهت، سینما در قرن بیستم و بیست‌ویکم، از مؤثرترین هنرهاست. به نحوی که جنبش‌های قرن بیستم، اعم از انقلاب روسیه و جنبش‌های کارگری دهه‌ی بیست تا جنبش‌های دانشجویی و موج دوم جنبش زنان، همگی توجه ویژه‌ای به سینما داشته‌اند. توجه به مسئله‌ی سینما به قدری حائز اهمیت است که حتی مستبدترین حکومت‌ها نیز نقش مهم آن را انکار نمی‌کردند. حتی جوانان پانزده‌ساله نیز برای خدمت به «ورماخت»، ستاد نیروهای مشترک سه‌گانه‌ی آلمان، در دفاع از حمله‌ی سه‌جانبه متفقین، مجبور به ثبت‌نام می‌شدند اما برای سینماگران امتیازهایی منظور شده بود (فاشیسم در سینما، شهاب‌الدین عادل، سیامک شفا). پس از انقلاب ۱۹۱۷، سکانس مشهور «پلکان اودسا» از فیلم «رزم‌ناو پوتمکین Battleship Potemkin» از «سرگئی آیزنشتاین Sergei Eisenstein»، در روستاهای شوروی به نمایش در می‌آمد و در تهییج توده‌ی مردم بر علیه روسیه‌ی تزاری و ترغیب ایشان به کمونیسم نقش مؤثری ایفا می‌کرد. تا جایی که جنبش مونتاژ شوروی با حمایت مستقیم لنین فراگیر شد ولی هنگامی که شکل نخبگانی یافت و از درک طبقه‌ی کارگر خارج شد، توسط لنین پایان گرفت.

از طرفی رابطه‌ی سینما و اجتماع یک‌سویه نیست، بلکه مکاتب سینمایی نیز خود را با جنبش‌های اجتماعی تعریف می‌کنند. به عنوان مثال، عوامل اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در شکل‌گیری جنبش‌های اکسپرسیونیسم در آلمان و هم‌چنین جنبش مونتاژ شوروی اثرگذار بوده‌اند. روشن است که هر تولید

سینمایی توان تأثیر بر اجتماع را ندارد و به عکس، هر حرکت اجتماعی نیز در سینما مؤثر واقع نشده است. پس پرسش اساسی آن است که کیفیت تأثیر سینما بر اجتماع چگونه است. پیش از طرح این مسئله، طرح پرسشی دیگر ضروری است: آیا هر گونه تولید تصویری هنر است؟ آیا باید مرزی میان یک تولید تصویری که داخل در هنر سینما است و آن یکی که خارج از آن است متصور شویم؟ آیا سنجه و ملاکی دقیق موجود است؟ لازم است گفته شود که نویسندگان به جد در برابر تقریرات نسبی‌گرایانه در زیبایی‌شناسی هستند. بنابراین می‌کوشند تا به کمک رویکرد فرمالیستی به شرح و تطبیق این پرسش‌ها بپردازند

بنا بر نظریه‌ی فرم، تمایز هنر و غیرهنر فرم است. اما فرم چیست؟ برای توضیح فرم، ابتدا باید به بیان تمایز تکنیک و فرم توجه کرد. تکنیک همان ابزاری است که در هنر به کمک ما می‌آید. به عنوان مثال در سینما، کلوزآپ و یا دیسالو (تکنیک تدوین است که در آن یک تصویر به تدریج محو می‌شود) تکنیک هستند. تکنیک باید از آنِ هنرمند شود. هنرمند بایَد به تکنیک شخصی خود برسد و این همان لحظه‌ای است که کسی صاحب سبک می‌شود. کلوزآپ‌های «برگمان» مثال خوبی برای مفهوم شخصی‌سازی است. اما فرم چیست و چگونه پدید می‌آید؟ به بیان ساده، فرم تجربه‌ی زیسته‌ای است که در لباس تکنیکی که از آنِ خود شده است تبلور پیدا می‌کند. فرم وجهه‌ی ناخودآگاه است و تکنیک وجهه‌ی خودآگاه. بهترین مثال برای فرم تماتیک، ترس در آثار «هیچکاک Hitchcock» است. او خود اذعان داشته که از

کودکی ترس برایش مسئله بوده است. به بیان دیگر او ترس را زیست کرده و بنابراین به فرم ترس رسیده است. حال تمایزی مهم‌تر به میان می‌آید و آن تفاوت حس(feel) و احساس(sense) است. حس امری ناخودآگاه است که شخصی و در زمان حال است و اساساً زیست با آن شکل می‌گیرد. احساس امری عام و خودآگاه است که همگان آن را درک می‌کنند و در گذشته اتفاق می‌افتد. به عنوان مثال، آن ترس تماتیک در آثار هیچکاک را با هنگامی که کسی شما را می‌ترساند مقایسه کنید؛ اولی حس است و ناخودآگاهانه، دومی احساس است و خودآگاهانه. لذا اولی ماندگار و دومی گذرا است و به خاطره بدل می‌شود. هنر ماندگار است و در حال رخ می‌دهد. یعنی وقتی شما یک اثر هنری را می‌بینید، آن‌به‌آن از او لذت می‌برید و این یعنی همان حس. برخلاف برخی تولیدات که دیدن یک‌بارِه‌ی آن‌ها کافی است تا نهایتاً هیجانات و احساسات را برانگیزانند. البته فرم همیشه از کلاه تکنیک بیرون می‌آید و حس همیشه از احساس می‌گذرد. همان طور که ناخودآگاه در لباس خودآگاهی بیان می‌شود و احساسات عمیق در رؤیا و خواب آشکار می‌شوند. این معنی همان سخن «ژان رنوآر Jean Renoir» است که می‌گوید: «تکنیک را باید تا آخر آموخت تا از شرش خلاص شد». یعنی از شرش خلاص شد و به فرم رسید (برای مطالعه‌ی بیش‌تر ر.ک به لذت نقد، جلد دوم، تزهایی درباره‌ی فرم و حس) حال با این درک از فرم، به مسئله‌ی اصلی بازمی‌گردیم: چگونه سینما بر اجتماع اثر می‌گذارد؟ تنها از اثر ماندگار توقع دگرگونی در اجتماع می‌رود و اثر ماندگار یعنی اثر فرمیک. تنها اثر فرمیک می‌تواند تحول بیافریند. آن است که زیست و دغدغه را انتقال می‌دهد. اگرچه در آثار غیرفرمیک نیز باید تفاوتی میان اثر تکنیکال و غیرتکنیکال قائل شد، اما همچنان هیچ‌کدام در قلمرو ناخودآگاهی وارد نمی‌شوند. مثال غیرسینمایی آن را می‌توان در رنسانس و آثار هنری اومانیسم جست که منجر به آن نهضت عظیم اومانیسم در اجتماع شدند. در آثار رئالیستی قرن بیستم نیز می‌شود بروز این امر و تأثیرش در تقویت و شکل‌گیری بسیاری از جنبش‌های کارگری را دید. بهترین مثال سینمایی برای بحث اجتماع و برای تمایز تکنیک و فرم، فیلم «بهترین سال‌های زندگی ما The Best Years of Our Lives» به کارگردانی «ویلیام وایلر William Wyler» است. فیلم داستان سه سرباز را روایت می‌کند که



از جنگ دوم جهانی بازگشته‌اند و هرکدام با تبعات اجتماعی و اقتصادی جنگ، دست‌وپنجه نرم می‌کنند. «بهترین سال‌های زندگی ما» به فرم رسیده است، حس ایجاد می‌کند و توانسته اشک وایلدر را که به گفته‌ی خودش با هملت هم می‌خندد، درآورد. حتی یک مکث دوربین، هنگام ورود شخصیتِ «فِرد» به جمع خانواده، حس ایجاد می‌کند. همین اثر هنگامی که به توجیه بمباران اتمی هیروشیما می‌پردازد، به نحو واضحی از فرم خارج می‌شود و تکنیک بر آن غالب می‌گردد. هیچ گونه حسی را برنمی‌انگیزاند و شعارزده می‌شود. چنان که گفته شد، فرم همان تجربه‌ی زیسته است. تجربه‌ی زیسته همان امر ناخودآگاهی است و این امر ناخودآگاهی هنگام صدق خود، ظهور پیدا می‌کند. در این اثر، وایلدر هیچ نسبتی جز سفارش گرفتن با بمباران اتمی نداشته است و به این ترتیب از فرم خارج می‌شود. بنابر آن چه گفته شد، فقط در پرتو فرم است که سینما تبدیل به همان ابزاری شود که به گفته‌ی «میرندورف» محرک دنیا است. به

جز این، مگر تهییج احساسات کاری از پیش نخواهد برد. به بیان دیگر، سینما باید تجربه‌ی زیسته‌ای به مخاطب دهد که بتواند دگرگونی اجتماعی ایجاد کند و الا فقط احساسی گذرا به او اعطا کرده است. البته تأثیر برانگیختن احساسات نیز ناچیز نخواهد بود اما هرگز تحول‌آفرین یا جنبش‌آفرین نیست، بلکه علت جانبی خواهد بود و در واقع، علت اصلی امر دیگری است. مثلا فرض کنید که فردی در وسط اعتراضات علیه ظلم است و شما برای او فیلمی از مردی با لباس‌های پاره و ظاهری معصوم پخش می‌کنید که توسط سربازی خشن، به دست گیوتین سپرده می‌شود. خون آن فرد به جوش می‌آید و به خیابان می‌رود اما آیا با خود می‌گویید که این چند ثانیه فیلم، عجب اثر هنرمندانه‌ای است؟ چه‌قدر دقیق اجرا شده است؟ یکی از شاهکارهای تاریخ است که توانست فردی را به کف خیابان ببرد؟ ابداً. زیرا آن فیلم علت بروز این جنبش نبوده است. در واقع، این فیلم حسی ایجاد نکرده است بلکه موجب شده تا مخاطب حس درونی‌اش را دوباره به یاد آورد. واضحاً این هنر تحول‌آفرین نیست

SCENE
TAKE
ROLL
DATE