جمال شورجه (فیلمساز) یدالله صمدی (فیلمساز) محمد کاسبی (بازیگر) رسول ملا قلی پور (فیلمساز) شهریار بحرانی (فیلمساز) پرویز شیخ طادی (فیلمساز) داود میرباقری (فیلمساز) جهانگیر الماسی (بازیگر) پروانه معصومی (بازیگر) مهدی فقیه (بازیگر) ابراهیم حاتمی کیا (فیلمساز) سلحشور (فیلمساز) علی نصیریان (بازیگر) مجید مجیدی (فیلمساز) شهید آوینی (فیلمساز) جواد اردکانی (فیلمساز)

به بهانه حذف فیلم «محمد رسول الله(ص)» از اسکار

این فقط یک بازی آمریکایی است و بس!

■ سعید مستغاثی

عدم انتخاب فیلم محمد رسول الله (صلی‌الله‌علیه وآله) ساخته مجید مجیدی در لیست اولیه نامزدهای دریافت جایزه اسکار بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان مراسم اسکار امسال (با وجود تمامی عناصر فوق العاده ساختاری و در سطح استانداردهای جهانی آن) بار دیگر مسئله اسکار و جوایز آن را در میان رسانه‌های ما بر سر زبان‌ها انداخت. اینکه آیا اساسا معرفی فیلمی از سوی سینمای ما برای چنین مراسمی مطلوب است یا خیر و اینکه هر سال هیئت عریض و طویلی تشکیل شده و با برگزاری جلسات متعدد، این فیلم را انتخاب نمایند، آیا امری عقلانی و منطقی است، نیاز به بررسی دقیق‌تر و موشکافانه ماهیت مراسم فوق دارد که اگرچه پیش از این نیز نگارنده بارها از آن سخن گفته اما در چنین شرایطی لزوم تکرار آن، واجب به نظر می‌آید.

ابتدا باید دید واقعا اسکار و جوایز پیرامونی آن (اعم از گلدن گلوب و سزار و بافتا و ...) مهم‌ترین جوایز جهانی سینما هستند؟ آیا دریافت جوایز فوق، افتخاری فوق العاده است و نشانه برتری یک فیلم یا یک سینما و حتی سرافرازی یک ملت به شمار می‌آید؟ اگرچه پاسخ این سوالات متاسفانه نزد برخی در این سوی آب‌ها به شکل ذوق زده و جوگیرانه‌ای مثبت است اما در آن سوی آب‌ها اوضاع فرق دارد و حتی خود آنانی که مراسمی از قبیل اسکار در کشورشان برگزار می‌شود، چنین جوگیر نشده و اغلب بیش از یک شوی تلویزیونی به آن نگاه نمی‌کنند. این وجه نمایشی مراسم اسکار بدان حد شور بوده و هست که به قول معروف، خان هم فهمیده، به طوری که چند سال پیش، کریس راک به عنوان مجری مراسم اسکار (که امسال نیز مجددا مجری این مراسم است) در همان سخن اولیه اش روی سن مراسم به صراحت گفت که: «این فقط یک بازی آمریکایی است و بس!»

زمانی که فکر تاسیس آکادمی علوم و هنرهای سینمایی آمریکا به سال ۱۹۲۷ در یک مهمانی شام در خانه لویی ب مه یر، رئیس کمپانی مترو گلدوین مه یر مطرح گردید و قرار شد این آکادمی علاوه بر وظایف دیگر،همه ساله تعدادی هم جایزه به محصولات کمپانی‌های آمریکایی بدهد، اساسا نمایشی برای محصولاتی از این کمپانی‌ها مدنظر بود که علاوه بر دارا بودن نوعی ساختار به اصطلاح کلاسیک سینما (ساختار کلیشه‌ای هالیوودی)، به نحوی ایدئولوژی آمریکایی را (با همه خصوصیات تاریخی و سیاسی و فرهنگی‌اش) تبلیغ نماید و اینکه کمپانی‌ها در رقابت با یکدیگر، هر یک تا کجا می‌توانند در صنعت ساخت این دسته فیلم‌ها، ابتکار بزنند و با ابزار و وسایل و امکانات پیشرفته تر، صحنه‌های خارق العاده تری را جلوی دوربین ببرند و بدین وسیله صنعت سینمای هالیوود را توسعه دهند.

از همان سال مشخص شد، آنچه مورد نظر آکادمی اسکار برای اعطای جوایز است، لزوما ارزش‌های سینمایی و هنری یک فیلم نیست، بلکه میزان کاربرد ساختار کلیشه‌ای معمول و مایه‌های ایدئولوژیک آمریکاییان متعصب، در درجه نخست اهمیت قرار دارد و البته امثال گلدن گلوب و بافتا و سزار و مانند آن نیز کپی بلافصل اسکار بوده و هستند.(با همان قواعد و قوانین و نوع نگرش).

نگاهی به برگزیدگان اسکاردر طی ۸۷ دوره برگزاری این مراسم اغلب این نظر را تایید می‌کند، اگرچه موارد معدودی هم به دلایل مختلف خلاف این دیدگاه اتفاق افتاده است. «بن هور» با ۱۱ جایزه اسکار در حالی سال‌ها رکورددار جوایز آکادمی بود که به لحاظ ساختار سینمایی و روایتی، بسیار ضعیف به حساب آمده و به جز صحنه هیجان‌انگیز ارابه رانی، شاخصه مهمش، تبلیغ برای ایدئولوژی آخرالزمانی آمریکایی بود.(همان خاصیتی که مشابه قرن بیست و یکمی آن یعنی «ارباب حلقه‌ها: بازگشت پادشاه» نیز داشت!)، در حالی که در همان سال یعنی ۱۹۵۹، آثار مهمی همچون «تقلید زندگی «(داگلاس سیرک)، «شمال از شمال غربی» (آلفرد هیچکاک) و «ریوبراوو»(هاوارد هاکس) به‌طور کلی از دید اعضای آکادمی دور ماندند. گویی هرگز چنین فیلم‌هایی در سینمای آمریکا تولید نشده اند!

همچنین است فیلم‌های برجسته‌ای مانند: «جویندگان»(جان فورد)، «خواب بزرگ» (هاوارد هاکس)، «رود سرخ» (هاوارد هاکس)، «غرامت مضاعف»(بیلی وایلدر)، «۲۰۰۱: یک ادیسه فضایی»(استنلی کوبریک)، «مرد سوم» (کارول رید)، «نشانی از شر» (اورسن ولز)، «جنگل آسفالت»(جان هیوستن)، «جانی گیتار»(نیکلاس ری) و ده‌ها و صدها فیلم دیگر سینمای آمریکا که به چشم رای دهندگان اسکار نیامدند.آکادمی اسکار هیچ‌گاه به کارگردانی مانند آلفرد هیچکاک، جایزه نداد. تنها فیلم هیچکاک که جایزه اسکار گرفت، فیلم «ربه‌کا» بود که آن هم به دلیل تهیه کنندگی دیوید سلزنیک، مرد قدرتمند هالیوود، مورد توجه قرار گرفت و جایزه نیز در دستان وی قرار گرفت.اسکار هیچ‌گاه به فیلمسازان مشهوری همچون «چارلز چاپلین»، «باستر کیتن»، «هاوارد هاکس»، «سمیوئل فولر»، «استنلی کوبریک» و «نیکلاس ری» اهداء نشد و این شرمندگی تاریخی برجبین آکادمی علوم و هنرهای سینمایی آمریکا باقی ماند. اگرچه آکادمی سعی کرد بعدا با اهدای جوایز افتخاری به برخی از نامبردگان، تا حدودی آن شرمندگی را جبران نماید.وقتی چارلی چاپلین را پس از حدود ۲۰ سال تبعید از آمریکا، به روی سن دعوت کردند تا جایزه افتخاری یک عمر فعالیت هنری را به وی بدهند، همه اعضای آکادمی از وی شرمنده بودند. خصوصا که او گفت، فقط به خاطر دوستانش به آمریکا بازگشته است.

همان طور که گفته شد، از آن رو که اساسا مراسم اسکار، یک مراسم آمریکایی بوده و هست و تنها یک جایزه از ۲۶ جایزه آن، به فیلم‌های غیرآمریکایی یا غیرانگلیسی زبان، تعلق می‌گیرد، آن هم فیلم‌هایی که در زمانی خاص از سال و به مدت معینی در سینماهای شهر لس آنجلس به نمایش درآمده باشد(در واقع اسکار یک مراسم آمریکایی هم نیست بلکه کاملا لس‌آنجلسی است!)، پس انتظاری بیهوده است که اسکار به سینماگران برجسته تاریخ سینما مانند سرگئی آیزنشتاین، کنجی میزوگوچی، ماساکی کوبایاشی، روبر برسون، رنه کلر، روبرتو روسلینی، لوکینو ویسکونتی، مارسل کارنه، ژان کوکتو و... عنایتی داشته باشد، اگرچه به‌طور محدود به برخی فیلم‌های اینگمار برگمان، آکیرا کوروساوا، میکل آنجلو آنتونیونی، فدریکو فلینی و لوییس بونوئل جوایزی داده اما اهم آثار معتبر و جاودانه تاریخ سینما از دید این مراسم دور مانده است.

ولی علی‌رغم همه این کاستی‌ها و نواقص، پروپاگاندا و تبلیغات سرسام آور رسانه‌های جهانی که اغلب در تیول همان صاحبان کمپانی‌های آمریکایی و اعوان و انصارشان قرار دارد، از مراسم اسکار اسطوره‌ای بسیار فراتر از آنچه هست، در چشم جهانیان ساخت. به طوری که اعتبار این مراسم، بیرون از مرزهای آمریکا، افزون‌تر از داخل آن گردید.

از همین روست که معمولا سینماگران جدی به این مراسم پا نمی‌گذارند. مارلون براندو، حتی هنگام دریافت جایزه‌اش به خاطر فیلم «پدر خوانده»، در سالن اهدای جوایز اسکار حضور نیافت و کریستف کیسلوفسکی نیز در مراسمی که برای فیلم آخرش «قرمز» نامزد دریافت اسکار بهترین کارگردانی شده بود، شرکت نکرد، همچنان‌که ژان لوک گدار حتی برای دریافت اسکار یک عمر فعالیت سینمایی نیز به لس‌انجلس نرفت و ترس از پرواز با هواپیما را بهانه آورد! وودی آلن، سال‌ها اسکار را تحریم کرده بود و هنگامی که برای مراسم اسکار سال ۲۰۰۲ به خاطر قضیه ۱۱ سپتامبر دعوت شد، روی سن مراسم به شوخی گفت: «... اول فکر کردم برای جایزه جین هرشولت (جایزه‌ای که ظاهرا به سینماگران بسیار خیر و نیکوکار داده می‌شود) دعوت شده ام، چون چند شب پیش چند سنت به یک گدا کمک کرده بودم!» او حتی برای دریافت جایزه اسکار بهترین فیلمنامه در سال ۲۰۱۲ که به فیلم «نیمه شب در پاریس» تعلق گرفته بود نیز در مراسم فوق حضور نیافت.امثال دیوید لینچ و رابرت آلتمن و ترنس مالیک، کمتر در این گونه مراسم ظاهر شده اند.

اساسا بسیاری از حدود ۶۰۰۰ نفر اعضای آکادمی فرصت و یا حال تماشای فیلم‌ها را در طول سال ندارند. واقعا تصور می‌کنید این افراد که در اقصی نقاط آمریکا زندگی می‌کنند و در طول سال هم مشغول فعالیت در پروژه‌های سینمایی هستند، وقت اینکه صدها هزاران فیلم به نمایش درآمده سینماهای لس آنجلس را دارند؟ آن هم فیلم‌هایی که اکثرا در اواخر ماه دسامبر یا اوایل ژانویه در این شهر به صورت محدود به نمایش در می‌آیند.

حقیقت این است، سیستم تماشای فیلم برای اعضای آکادمی اسکار به این ترتیب نیست که در سالن‌های سینما به تماشای آثار هر سال بنشینند و یا حتی در زمان به خصوصی جمعا یک فیلم خاص را تماشا کنند.(مثل نحوه تماشای فیلم هیئت داوران جشن سینمای ایران در سالهای گذشته) بلکه این کمپانی‌های پخش و توزیع فیلم‌ها هستند که با صرف هزینه‌های هنگفت، فیلم‌های خود را در فرمت DVD یا مانند آن برای اعضای آکادمی ارسال کرده و با تبلیغات مختلف سعی در قبولاندن آنها به عنوان بهترین‌ها برای دریافت اسکار می‌نمایند. بنابراین فقط و فقط فیلم‌هایی فرصت می‌یابند در معرض دید اعضای آکادمی قرار گیرند که مورد پسند کمپانی خاصی از مجموعه کمپانی‌های بزرگ هالیوود قرار گرفته، حقوق پخششان از سوی کمپانی مذکور خریداری شده و همان کمپانی با صرف هزینه و سرمایه، آن را با تبلیغات مناسب به نظر اعضای موثر آکادمی رسانده باشد.

اما آیا واقعا اعضای آکادمی فرصت دارند تا همه فیلم‌هایی را که کمپانی‌ها بدستشان می‌رسانند، دیده و در موردشان قضاوت نمایند؟ بازهم پاسخ منفی است، زیرا چنین موضوعی اساسا عملی نیست. چراکه در این صورت قاعدتا بایستی همه این افراد (که تماما از عوامل مختلف سینمای آمریکا هستند)، کار و زندگی خود را رها کرده و به تماشای فیلم‌های ارسالی مشغول شوند که در این صورت دیگر فیلمی در سینمای آمریکا ساخته نمی‌شود که بعدا بخواهند آن را دیده و در موردش قضاوت کنند!!

پس چگونه فیلم‌های یک سال سینمای آمریکا و جهان در آکادمی علوم و هنرهای سینمای آمریکا دیده می‌شود؟ خیلی واضح و روشن است، در اینجا کار اصلی را تبلیغات شدید و پروپاگاندای قوی رسانه‌های مختلف مکتوب، دیداری و شنیداری انجام می‌دهند که متعلق به همان کمپانی‌های صاحب فیلم‌ها هستند. یعنی در واقع داوران اصلی مراسم اسکار و مانند آن، نه اعضای آکادمی بلکه همان صاحبان و روسای کمپانی‌هایی هستند که فیلم‌ها را تولید یا حقوق پخششان را خریداری کرده و با صرف هزینه آن را به دست اعضای آکادمی رسانده و سپس با تبلیغات سرسام آور در رسانه‌هایی که گوش و هوش مردم را ربوده، به خورد آنها داده تا رای خود را به نفع همان آثار در صندوق بریزند.

در این میان طبعا آثار و فیلم‌هایی که به هر نحو به مذاق صاحبان کمپانی‌های یادشده خوش نیاید، نه در لیست تولیدشان قرار گرفته، نه توسط آنها پخش و توزیع می‌گردد و نه هزینه و سرمایه‌ای برای آنها خرج خواهد شد. کدام فیلم‌ها به مذاق صاحبان کمپانی‌ها و استودیوهای هالیوود (که اکثرا همان مدیران و گردانندگان مراکز استراتژیک و اتاق‌های فکر یا تینک تانک‌ها و کارتل‌ها و تراست‌های اقتصادی و کارخانه‌های اسلحه‌سازی و یا حداقل مشاوران آنها هستند) خوش می‌آید؟ طبیعی است آثاری که منافع استراتژیک ایدئولوژیک، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی آنها را تامین کنند و یا لااقل بر علیه آنها نباشند. از اینجاست که کلیت چرخه سینمای غرب و آمریکا و تولید و پخش و مراسم اهدای جوایز آن، ماهیت و رویکردی ایدئولوژیک، سیاسی و سلطه طلبانه می‌یابند.

ملاحظه می‌فرمایید که هیچ توطئه و یا توهم توطئه‌ای درکار نیست، بلکه یک سیستم کاملا منطقی و چرخه‌ای مسلسل وار قرار دارد که با دلائل و علل محکم به یکدیگر چفت و بست شده و در آن همه این پدیده‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و نظامی مانند حلقات یک زنجیر به هم بسته شده‌اند.

از همین رو وقتی امثال براین دی پالما (که به همراه استیون اسپیلبرگ و فرانسیس فورد کوپولا و جرج لوکاس و مارتین اسکورسیزی یکی از ۵ غول سینمای نوین هالیوود در آغاز دهه ۷۰ میلادی به شمار می‌آمد) فیلم‌هایی مانند «کوکب سیاه» و «Redacted» را ساخت، نه تنها آثارش توسط همان کمپانی‌ها پخش نگردید بلکه برای سالهای بعد نیز بایکوت شده و حتی از هالیوود رانده شد.

همین اتفاق در مورد فیلمسازان معروفی همچون بری لوینسون یا گمنام‌تر مثل فیلیپ‌هاس افتاد. راستی علیرغم اینکه سینمای اشغال، یکی از دوجریان اصلی سینمای امروز آمریکا به حساب می‌آید و حتی دو سال پیش یکی از فیلم‌های همین جریان به نام «محفظه رنج» از کاترین بیگلو جوایز اصلی اسکار را دریافت کرد، چرا از تنها آثار واقعا ضد جنگ مانند: «در دره اله»، «موقعیت» و «Redacted» اثری در مراسم اسکار دیده نشد؟

چرا فیلمساز شناخته شده‌ای همچون تیم‌برتن، اذعان می‌دارد که به دلیل فضای حاکم بر سینمای هالیوود هنوز نتوانسته فیلم خودش را بسازد و چرا کلینت ایستوود برای ساخت فیلم مستقلش یعنی «رود میستیک» ناچار شد تمام استودیوها را زیر پا بگذارد تا تهیه‌کننده بیابد و از آن پس دست به دامان امثال اسپیلبرگ و دریم‌ورکس شد تا بتواند فیلم هایش را بسازد؟

آیا در چنین سیستمی واقعا یک فیلم مستقل و به دور از ایدئولوژی آمریکایی فرصت مطرح شدن را دارد؟ آیا مطرح شدن در چنین فضای ایدئولوژیک، نژادپرستانه و سلطه گرانه آمریکایی باعث افتخار و مباهات آزادیخواهان و افراد مستقل است؟

*** سریال «نفس گرم» هم به تصور رایج در آثار سینمایی ما، درباره طبقات اجتماعی دچار است. تصور غالب در سینمای امروز ایران، برتری فرهنگی طبقات مرفه تهران‌نشین و در مقابل، تحقیر فرودست‌ها و شهرستانی‌ها و اقشار پیرامونی جامعه است.**

کار سریال‌سازی در همه شبکه‌های بزرگ تلویزیونی جهان، پیرو یک الگوی نرم‌افزاری مشخص است. این الگو را می‌توان به یک هرم تشبیه کرد که دارای سه سطح است و هر سطح، از سطح زیرین خود تبعیت می‌کند. زیربنا یا قاعده این هرم، ایدئولوژی است. سطح دوم یا بنای میانی هرم سریال‌سازی که به طور مستقیم از ایدئولوژی متابعت می‌کند، سبک زندگی است. رأس این هرم هم که برآیند دو لایه زیرین شناخته می‌شود، درام قرار دارد.

این الگوی هرمی شکل، در ساختار همه سریال‌های مشهور و پربیننده شبکه‌های تلویزیونی دنیا قابل شناسایی است. به ویژه در آثاری که دیدن و دنبال کردن آنها، طی سال‌های اخیر در بین هموطنان ما نیز باب شده‌اند؛ از «لاست» و «۲۴» گرفته تا «بریکینگ بد» و «بازی تاج و تخت.»

با این حال، در سریال‌های ایرانی هیچ الگوی مشخصی دیده نمی‌شود. به همین دلیل هم اغلب مجموعه‌های نمایشی ما، دچار آشفتگی و تناقض‌های فراوان، هم در ساختار و هم محتوا هستند.

«نفس گرم» به کارگردانی محمدمهدی عسگرپور، نمونه چنین سریال‌هایی است. هر چند نباید از حق گذشت که «نفس گرم» به همت کارگردان و گروه تولید باتجربه آن، اثری خوش ساخت و با ساختار و فرم مناسب از آب درآمده است. به ویژه، بازی خوب مرجانه گلچین و آشنا زدایی او از قالب تکراری بازیگری‌اش، غافلگیرکننده بود. اما همان طور که اشاره شد، عدم پیروی از الگوی استاندار و جهانشمول سریال‌سازی باعث شد که «نفس گرم» نیز مثل بسیاری از سریال‌های ما دچار مشکل دراماتیک و تضاد محتوایی شود. سریالی که بمبی از حوادث و تصاویر اندوهناک و آزاردهنده را هر شب از طریق شبکه اول بر سر بینندگان سیما منفجر می‌کرد. پرخاشگری زن علیه شوهر در کما رفته‌اش، دزدیدن نوزاد از مادرش و ادعای دفن او در خرابه، قتل مرد توسط همسرش، صحنه‌های ممتد و کشدار تشییع جنازه، کوبیدن پاره آجر بر سر داماد آن هم چند دقیقه قبل از نشستن پای سفره عقد، دمیدن دود مواد مخدر به صورت نوزاد، دعوای مادر همسر سابق با عروس جدید باز هم چند دقیقه قبل از عقد و ... این حجم بالای خشونت و پرخاشگری، توسط سریالی به مردم تحمیل می‌شود که ادعای ترویج سبک زندگی اسلامی و ایرانی را دارد!

از آن سو، قهرمان این سریال یک خطیب و مبلغ مذهبی به نمایش درآمده است که در امور خیر هم دستی دارد. اما تناقض نمایشی بزرگ این است که این زن همیشه سوار بر خودروی ۱۰۰میلیون تومانی و بدون درد معاش و صاحب مغازه و بازاری به نمایش درآمده است. این مسائل باعث می‌شوند که عموم بینندگان تلویزیون، حاج خانم سریال نفس گرم را «از ما بهتران» تصور کنند و نتوانند با او همراه و همدل شوند.

سریال «نفس گرم» هم به تصور رایج در آثار سینمایی ما، درباره طبقات اجتماعی دچار است. تصور غالب در سینمای امروز ایران، برتری فرهنگی طبقات مرفه تهران‌نشین و در مقابل، تحقیر فرودست‌ها و شهرستانی‌ها و اقشار پیرامونی جامعه است. این تصویر و تصور، به ویژه از سال ۸۸ به بعد، بیشتر به فیلم‌های ایرانی راه یافت. این روند در یک سال گذشته و با فیلم‌هایی مثل «دوران عاشقی»، «قندون جهیزیه»، «رخ دیوانه» و ... شدت بیشتری گرفت. گویی جریان متهم‌سازی طبقات فقیر و تطهیر سرمایه‌دارها با سریال «نفس گرم» درحال رخنه در تلویزیون هم هست. به طوری که شخصیت قهرمان سریال، متعلق به قشر پردرآمد جامعه است؛ شخصیتی مثبت و برتر و نجات دهنده اطرافیان خود. اما همه خلافکارهای سریال، مطابق با الگوهای کلیشه‌ای و تثبیت شده سال‌های اخیر، منتسب به قشر کم درآمد و شهرستانی هستند.

معلوم نیست که چرا در این سریال همه آدم‌ها تنها هستند؟ همه شخصیت‌های این سریال، با اطرافیان خود دعوا دارند. هیچ آدمی نیست که با همه نزدیکان و آشنایان خودش در صلح و آرامش به سر برد. همه مردم در این سریال نسبت به دیگران مشکوک و بداخلاق است. این نوع تصویرسازی از روابط آدم‌ها با اطرافیان خود، هیچ نسبتی با سبک زندگی اسلامی و ایرانی ندارد.

اما بزرگترین ضعف محتوایی «نفس گرم» سیطره نوعی فمنیسم و مردستیزی بر محتوای این سریال است. این سریال به طور غیرمستقیم به مخاطب خود القا می‌کند که در جامعه امروز ما، همه زنان از هر قشر و گروهی، به نوعی در حال قربانی شدن هستند. «نفس گرم» به مخاطب مونث خودش می‌گوید که حتی باید نسبت به مرد خوب و متدین و صادقی همچون آقا مرتضی هم شک کرد. چون همین آدم هم سال‌ها، پنهان از خانواده‌اش، زن دیگری داشته است!

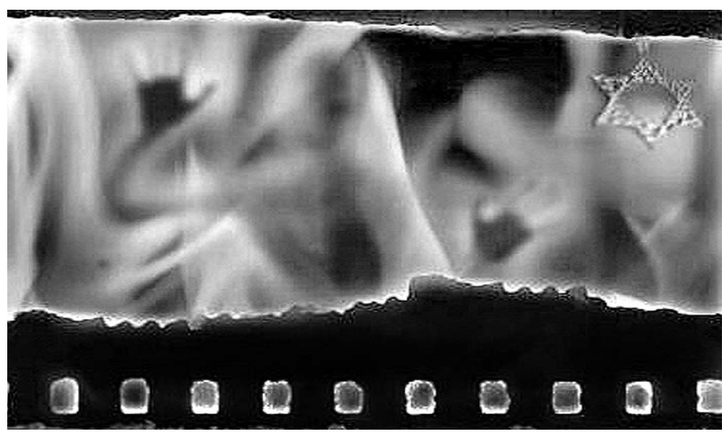
گویش‌ها و لهجه‌های اقوام و مناطق مختلف کشورمان، سرمایه‌های فرهنگی ارزشمند ایران زمین هستند. اما متأسفانه در بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های ایرانی، این سرمایه ملی ارج نمی‌بینند. به طوری که در همین سریال «نفس گرم» شاهد تقلید ضعیف و به دور از شأن لهجه کاشانی هستیم.

در مجموع، الگوهای دراماتیک به کار رفته در سریال «نفس گرم» با اهداف آرمانی و فکری مورد انتظار در رسانه ملی و همچنین سبک زندگی برتر، دچار تناقض است.

حیات جامعه اسلامی و مسئله نفوذ فرهنگی- بخش چهارم

نقش سینما در پروژه مسخ فرهنگی

■ مسعود قدیمی



«انقلاب جنسی» از دهه ۱۹۶۰ میلادی موجب تحولات بنیادین در روابط و ویژگی‌های جنسیتی شد.به عنوان مثال آغاز روند هنجاری گشتن «همجنس گرایی»، افزایش آمار بارداری‌های ناخواسته و نامشروع و در نتیجه افزایش سقط‌جنین، گسترش فحشا و... اما اگر به آمارها دقیق‌تر نگاه کنیم متوجه می‌شویم که به عنوان مثال در اواخر دهه ۱۷۰۰ میلادی ساکنان ناحیه مرزی در غرب آمریکا از طریق تن فروشی امرارمعاش می‌کردند و یا در خصوص بارداری‌های پیش از ازدواج جامعه سفید پوستان آمریکا در ۱۹۷۰ میلادی تفاوت عمده‌ای با میزان آن در ۱۸۵۰ میلادی نداشته است. البته در سال ۱۹۸۵ حدود ۲۵٪ از زایمان‌های آمریکا متعلق به زنان مجرد بوده است یعنی حدود ۵٪ بیش از آمار سال ۱۹۶۰. همچنین آمارهای رسمی جامعه آماری آمریکا نشان می‌دهد بیشترین افزایش آمیزش‌های جنسی نامشروع قبل از ازدواج در دهه ۱۹۰۰ میلادی رخ داده است یعنی زمانی که از انقلاب جنسی خبری نبود.حال پرسش اینجاست که در دهه ۱۹۶۰ میلادی چه اتفاق قابل توجهی درباره روابط جنسی در جوامع پیشرفته غربی افتاد که از آن با نام «انقلاب جنسی» یاد نمودند؟

اگر مبنای پیدایش این مفهوم را گسترش روابط نامشروع و منحط جنسی بدانیم، تمدن غرب پیش از این دهه نیز گرفتار این گونه روابط بود. در نیمه دوم قرن نوزدهم فرانسه به ویژه شهر پاریس مملو از زنان روسپی بود که در تالارهای رقص درجه سه و اپراها و تئاترهای درجه یک کار می‌کردند. پروفسور دیوید هاروی در کتاب معروف خود «پاریس، پایتخت مدرنیته» می‌نویسد: «در شهر بزرگی نظیر پاریس که گمنامی به آسانی محفوظ بود، انواع روابط نامشروع، بی‌هیچ‌گونه مخاطره‌ای، امکان پذیر بود. برای شمار زیادی از دانشجویان شهرستانی، داشتن مترس (معشوقه) امری متعارف بود و این به حرفه عجیب دختر کارگر (البته این عبارت به فحشا اشاره دارد) فرانسوی رونق بخشید.»

با این تفاسیر، پرسش اینجاست که چرا در فرانسه سال‌های ۱۸۵۰ میلادی عبارت «انقلاب جنسی» رواج نیافت؟ از طرفی اگر رواج همجنس‌بازی و گرایش‌ها ضد دگر جنس گرایی را ملاک وقوع انقلاب جنسی قرار دهیم خواهیم دید که این امر در اعصار پیشین تاریخ غرب بسیار رواج داشتند. ازجمله در یونان باستان.

آن چه در سال‌های ابتدایی دهه ۶۰ میلادی در غرب رخ داد پیش از آنکه یک انقلاب جنسی به معنای افزایش سرسام‌آور روابط نامشروع و بی‌بند و باری باشد اگر نگوییم در بعضی مواقع کاهش آن، افزایش اندک آن بود. در واقع آنچه در این دوره از تاریخ رخ داد، دگرگونی در مفاهیم جنسیتی و در واقع شیوع یک روانپریشی و یا بهتر بگوییم اختلال جنسیتی بود. مقصود ما از اختلال جنسیتی عمدتا ناتوانی‌های جنسی نیست بلکه از بین رفتن گرایش‌ها عمومی جامعه به شیوه مشروع و متعارف روابط جنسی بود. اگر بپرسیم که چه چیزی موجب آن شد، در پاسخ باید بگوییم انقلاب رسانه‌ای!

بگذارید کمی درباره ارتباط مفاهیم جنسی با رسانه، به ویژه سینما سخن بگوییم. هر چند این امر بحثی مفصل می‌طلبد. امروز کمتر فیلمی در تولیدات سینمای غرب وجود دارد که در آن حداقل یک پی رنگ داستانی جنسی وجود نداشته باشد. بگذارید ادعای غیرقابل باوری را مطرح کنیم و سپس درباره علل آن به بحث بپردازیم و آن اینکه گرایش عمده سینمای غرب پس از دهه ۶۰ میلادی تنها در حوزه هرزه‌نگاری و داستان‌های جنسی خود را آشکار نمود و این امر خود نمایان شدن ماهیت سینما بود که در یک جمله معروف لوئیس آراگون خلاصه شده است. آراگون می‌گوید: «آه ای دوستان من! تریاک، رذالت‌های شرم آور، شراب خواری، همه از مد افتاده‌اند. ما سینما را اختراع کرده ایم.» سینما پس از گسترش نظام فیلم‌سازی استودیویی، به ویژه در آمریکا شاهد چندین نهاد نظارتی و سانسوری بود. به عنوان مثال سازمان mppda و یا «لوژیون کاتولیک نجابت» و همچنین اداره کل قانون تولید pca از سوی کلیسا و نهادهای قضایی بسیار در خصوص محتوای فیلم‌ها حساس بودند. اگر به آثار سینمای کلاسیک آمریکا نگاهی بیندازیم کاملا متوجه سایه سنگین این نهادهای سانسوری برمحتوای فیلم‌ها می‌شویم. اما پس از مدتی، به ویژه با رکود دهه سی و چهل میلادی در آمریکا، سینما استقبال عمومی خود را به تدریج از دست داد. در دهه ۴۰ میلادی با اختراع تلویزیون این ریزش مخاطب دو چندان شد. لذا سینما می‌بایست تحولی در نحوه داستان‌گویی خود ایجاد می‌کرد. یعنی باید چیزی را نشان می‌داد که تلویزیون قادر به نشان دادن آن نبود. پس ضرورت سود اقتصادی، موجب تجدید نظر از سوی نهادهای سانسوری شد.

اما کمی طول کشید تا هالیوود به‌طور کامل به سمت این تابو شکنی رود. در سال ۱۹۶۷ مایکل نیکولز با مطرح نمودن از این خط قرمز به‌طور کامل عبور کرد.مارتین ریت نیز در سال ۱۹۶۳ صوری از این تابو شکنی را نمایان ساخت. دهه ۶۰ در هالیوود مملو از این گونه آثار بود، سیدنی لومت نیز در سال ۱۹۶۰ در فیلم خود جزئیات یک رابطه سادومازوخیستی را مطرح می‌کند.

هرزه نگاری و پرداختن به مضامین جنسی صرف در دهه ۷۰ میلادی بسیار پررنگ شد. به طوری که تحول ژانری و توجه بیشتر به مسائل جنسی را در پی داشت. این تحول با توسعه صنعت فیلم هالیوودی در خارج از مرزهای این کشور به ویژه در اروپا سرعت بیشتری گرفت. در سال ۱۹۷۲ پیتر باگدانوویچ فیلم معروفی را در این زمینه ساخت. این فیلم، پرداختن به مسائل جنسی در سینمای انگلیس را باب کرد. روند تبدیل شدن سینما به وسیله‌ای برای تحریک امیال جنسی و نشان دادن انواع و اقسام روابط وقیحانه و نامشروع در دهه ۷۰ آنچنان قابل توجه بود که استنلی کوبریک فیلم پر طعنه و گزنده خود «پرتقال کوکی» را مشخصا برای به چالش کشیدن این ویژگی از سینما ساخت.

ظهور جنبش‌های سینمایی در اروپا که قصد داشتند تا جریان سینمایی مستقلی از هالیوود باشند موجب شد تا آنان بر مسائل جنسی توجه بیش از حد و افراط گرایانه‌ای داشته باشند و اصلا ویژگی داستان گویی سینمای ژانری هالیوود را کنار بگذارند و تنها به مسئله جنسیت و روابط نامشروع بپردازند. آثار فیلم سازانی چون لوئیس میل، اریک رومر، ژان لوک گدار، آنتونیونی، برتولوچی و... گواهی بر این مدعاست. مضامینی که دستمایه فیلم‌سازی چون برتولوچی و یا لوئیس میل در برخی آثارشان شد حتی مرزهای حریم اخلاقی خانواده را هم در نوردید به طوری که مشخصا این دو کارگردان در دو اثر مشهور خود از روابط جنسی ممنوعی همچون زنای با محارم پرده بر می‌دارند. امروزه سینما هیچ جذابیتی را پر سودتر از پرداختن به انواع و اقسام روابط جنسی نمی‌داند و روندی که از دهه ۶۰ میلادی آغاز شد به نحوی نمایان گر یکی از ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی انقلاب جنسی بود.

اما سینما با انتخاب نمودن این مسیر، موجب وقوع انقلابی شد که مهم‌ترین ویژگی آن ایجاد اخلال در امر جنسی بود و نه حتی بسط و گسترش آن به نحو نامشروع. آن طور که در پاریس دهه ۱۸۵۰ میلادی رخ داد. آنچه در خصوص هرزه نگاری در سینما رخ نمود افزایش تحریکات جنسی در مخاطبان و نفوذ به دنیای ضمیر ناخودآگاه آنان برای تجربه موهوم آن چیزی بود که در واقعیت، تجربه آن براساس هنجارهای اجتماعی تاحدودی ممنوع شد. این روند، اصلی‌ترین مشخصه رویا در نظام روانکاوی فرویدی است که پیوندی با سینما برقرار نمود. از نظر فروید، رویا معطوف به آن عملی است که انجام دادن آن در واقعیت ممنوع است. خب، حالا کافی است که یک بلیط سینما تهیه کنید تا در سالنی تاریک غرق در این رویاهای جنسی ممنوعه شوید! این استغراق و یا گمگشتگی موجب می‌شود تا میان رویاها و امیال واقعی ما اختلالی پدید آید، به طوری که امروزه با افزایش تحریکات جنسی از سوی رسانه‌های مختلف برقراری رابطه جنسی در حال کاهش است. اشتباه نکنید این «آرمانی شدن» و یا «والامنشی» در نزد فروید نیست، بلکه این بروز همان اختلال و گسستی است که پیامد انقلاب جنسی است و این ارتباط مستقیمی با ساختارهای نظام سرمایه داری غرب دارد. بگذارید کمی مسئله را باز کنیم. هگل، فیلسوف ایدئالیست آلمانی در کتاب «فلسفه حق» معتقد است در جوامع پیشرفته سرمایه‌داری، وفور، خودش محرومیت تولید می‌کند. این گفته هگل را در نسبت با روابط جنسی می‌توانیم این گونه تعبیر کنیم که وفور خودش انحراف نیز تولید می‌کند. به نحوی که به تعبیر اسلاوی ژیژک امروزه هرچه سکسوالیته در افراد به آنچه شکل‌های منحرف نامیده می‌شود نزدیک‌تر می‌شود، بیشتر پذیرفته می‌شود.یک شهروند آمریکایی امروزه در جامعه‌ای زندگی می‌کند که در آن همه چیز به نحوی بر امیال جنسی او اثر می‌گذارد و آن را تحریک پذیرتر می‌کند. به طرز فاجعه باری تبلیغات رسانه‌ای، دنیای مد و سینما مبدل به صورت‌های تحریک امیال جنسی شده‌اند. اما او در محرومیت کامل به سر می‌برد، محرومیتی که در عین وفور صورت می‌گیرد.

شریعت اسلامی در برخورد با چنین بحران‌های تاریخی بهترین راه حل را نشان می‌دهد. در احکام اسلامی توجه و اولویت دادن به امر جنسی شرعی و «واقعی» (منظورمان از «واقعی» تفکیک قائل شدن میان خیال پردازی جنسی و یا همان رویای فرویدی با عمل جنسی مشروع است) بسیار مهم است به طوری که حضرت امیر (ع) در حدیثی می‌فرمایند «از بهترین شفاعت‌ها، شفاعت بین دو نفر در امر ازدواج است تا اینکه خداوند آنان را مجذوب یکدیگر گرداند.» اما در یک جامعه سکولار آنچه بسیار اهمیت دارد تحریک پذیری جنسی و عدم ارضای آن و لذا استغراق در رویاها و امیال افسارگسیخته جنسی است. زیرا این میل است که رابطه مستقیمی با مصرف دارد و به تعبیر ارنست مندل سرمایه داری متاخر با نام سرمایه داری چند ملیتی با سرمایه داری مصرفی نفوذ نظام کالایی به عرصه‌هایی است که کالایی نشده است. عرصه‌های فرهنگی و روانشناختی که جنسیت نیز جزئی از آن است لذا بی‌معنا نخواهد بود که امروز از عباراتی هم