جمال شورجه (فیلمساز) | ابوالقاسم طالبی (فیلمساز) | محمد کاسبی (بازیگر) | رسول ملاقلی‌پور (فیلمساز) | شهریار بحرانی (فیلمساز) | داریوش ارجمند (بازیگر) | داود میرباقری (فیلمساز) | مرتضی شعبانی (مستندساز) | پروانه معصومی (بازیگر) | مهدی فقیه (بازیگر) | ابراهیم حاتمی‌کیا (فیلمساز) | فرج‌الله سلحشور (فیلمساز) | هادی محمدیان (پویانما) | مجید مجیدی (فیلمساز) | شهید آوینی (فیلمساز) | نادر طالب‌زاده (کارگردان)

واکاوی تاریخ سینمای پس از انقلاب

حکایت سینماتوگراف ۲

جشنواره ۲۶ سینمای ۸۷ و بعد از آن

سعید مستغاثی

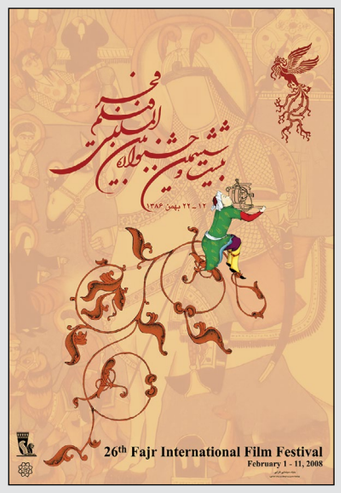
بخش پنجاه

پس از برنامه ریزی نسبتا جدی مدیران سینمای ایران به خصوص بنیاد سینمایی فارابی برای جشنواره بیست و پنجم فیلم فجر و بالتبع سینمای سال ۱۳۸۶، بازهم به دلیل عدم وجود همان نگاه و برنامه استراتژیک برای ترسیم چشم اندازی روشن از آینده سینمای ایران، جشنواره بیست و ششم و سال ۸۷ سینمای ایران به لحاظ کیفی تولید و کمی استقبال تماشاگر با افول چشمگیری مواجه شد.

بیست و ششمین جشنواره فیلم فجر همزمان با جشن های بیست و نهمین سالگرد پیروزی انقلاب اسلامی برگزار شد. از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره از جشنواره، افتتاح سینما آزادی با شکل و شمایلی نو و تازه، پس از ۱۰ سال خاموشی و سکوت بود که خود به تنهایی اتفاق مهمی در عرصه اکران و نمایش سینمای ایران به شمار آمد.

تفکیک دو بخش ایرانی و خارجی جشنواره، بازگشت سینما صحرا برای مطبوعاتی‌ها و اصحاب رسانه (که باعث شد مشکلات و کمبودهای سال گذشته برای این قشر پیش نیاید)، حضور درصد قابل توجهی از فیلم اولی‌ها در بخش‌های مختلف جشنواره و ...از دیگر خصوصیات به اصطلاح سخت‌افزاری و ساختاری جشنواره بود و گرایش آشکارا به سمت آثار به اصطلاح معناگرا! در اغلب آثار ایرانی از نکات به قول معروف نرم افزاری و محتوایی جشنواره بیست و ششم محسوب شد.

چالش دیرپای جدایی بخش داخلی از خارجی!



اول اینکه تفکیک دو بخش فیلم‌های ایرانی و خارجی، اگر از نظر برخی حاضران، هر ایرادی داشت، اما باعث شد که برای اولین بار در طول چند سال اخیر، علاقه‌مندان فیلم‌های خارجی، مخصوصا برای آن دسته از این فیلم‌ها که کمتر قابل دسترس بودند، با آرامش خیال و بدون دغدغه از دست دادن فیلم‌های ایرانی، به تماشای آثار مورد علاقه‌شان بنشینند. ضمن اینکه متاسفانه خیلی صریح باید گفت، مجموعه آثار سینمایی قسمت‌های مختلف بخش خارجی جشنواره بیست و ششم، بدون اغراق یک سر و گردن از مجموع فیلم‌های ایرانی جشنواره بالاتر بودند.

از جمله این فیلم‌ها می‌توان به مستند قابل توجه «غبار جنگ» (اروِل موریس) اشاره کرد، همچنین مرور بر فیلم‌های «نیکیتا میخالکف»خصوصا فیلم «۱۲»و فیلم هایی مانند«الکساندرا»(الکساندر سوخوروف)، «اولژان»(فولکر شلوندروف)، «زندگی در ترس» (چیون بوی تاک)، «خدک»(پیتر بروسنس و جسیکا هوپ وودورت) و ...اشاره کرد.

همین‌طور فیلم‌هایی مانند «غیرقابل انتشار» (براین دی پالما) ، «در دره الاه» (پال هگیس) ، «کوکب سیاه» (براین دی پالما)،» قطار ۳/۱۰ به یوما»(جیمز منگولد) ، «خانم پاتر»(کریس نونان) و...هم از جمله آثار سینمای روز دنیا بودند که به هرحال تماشایشان بر پرده ای عریض تر از صفحه کوچک تلویزیون و با صدایی مطلوب، غنیمت به نظر می رسید.

فیلم هایی که افتخار جشنواره بیست و ششم بودند!

اما در بخش داخلی، وجه مهمی که در میان اغلب فیلم های ایرانی به نمایش درآمده در بخش های اصلی جشنواره بیست و ششم فیلم فجر، بارز و مشخص بود، عدم توجه سازندگان آنها به نیازهای فرهنگی جامعه کنونی ایران، سلائق و علائق تماشاگر، شیوه ساختاری و سبک بصری سینمای امروز و اساسا بی‌خیالی در مقابل ضرورت‌های سینمای همچنان بحران زده ایران به نظر می رسید. (به جز چند فیلم همچون «فرزند خاک»محمد علی باشه آهنگر و «شب»رسول صدرعاملی و «محیاء» اکبر خواجویی)

ساخت حجم زیادی از فیلم‌های بی ربط با سینما و مردم ایران با آن همه پروپاگاندا و سر و صدا در سال ۱۳۸۶، به واقع تاسف آور بود و تاسف آورتر اینکه هیئت انتخاب فیلم‌های بخش مسابقه سینمای ایران جشنواره بیست و ششم فیلم فجر، این فیلم های خارج از استاندارد را برای معتبرترین جشنواره سینمایی ایران و بلکه خاورمیانه انتخاب کرد و بازهم شگفت آورتر اینکه هیئت داوران جشنواره به بعضی از این فیلم ها جایزه هم داد!

متاسفانه افتخار سال ۱۳۸۶ سینمای ایران به فیلم های ضعیف و سردرگمی همچون «باد در علفزار می‌پیچد»(خسرو معصومی) ، «کنعان» (مانی حقیقی) و«خواب زمستانی» (سیامک شایقی) و خاک آشنا (بهمن فرمان آرا) بود و حتی امثال مجید مجیدی و رضا میرکریمی نیز با فیلم‌هایی همچون «آواز گنجشک ها» و « به همین سادگی» به هیچ‌وجه در سطح آثار قبلی‌شان ظاهر نشدند.

فیلم «به همین سادگی» ساخته رضا میرکریمی که ترجمه ایرانی فیلم های هنجار شکنی همچون «برخورد نزدیک» (دیوید لین) و نسخه دهه ۹۰ آن یعنی «پل های مدیسون کانتی» (کلینت ایستوود) بود، اغلب جوایز اصلی جشنواره بهترین فیلم و بهترین فیلمنامه و بهترین بازیگر نقش اول زن و ... را دریافت کرد. فیلمفارسی «همیشه پای یک زن در میان است» (کمال تبریزی) و «در میان ابرها» (روح‌اله حجازی)، به علاوه آثار ضعیف و بی خاصیتی همچون «تنها دوبار زندگی می کنیم» (بهنام بهزادی)، «چراغی در مه» (پناه بر خدا رضایی)، «صد سال به این سالها» (سامان مقدم)، «قرنطینه» (منوچهر هادی)، «همخانه» (مهرداد فرید) که برخی مروج سبک زندگی غیر ایرانی/اسلامی و یا بعضی دیگر تصویری جعلی از جامعه ایرانی ارائه می‌دادند.

اما طبق معمول سه چهار فیلم جشنواره بیست و ششم، در میان خیل آثار به نمایش درآمده، همچنان وزانت سینمای ایران و شان جشنواره فیلم فجر را نگاه داشتند، از جمله :

«فرزند خاک» ساخته محمد علی باشه آهنگر (که سخت مرا به یاد فیلم معصومانه عزیزالله حمیدنژاد یعنی «ستارگان خاک» انداخت)، «شب» از رسول صدر عاملی با موضوعی بکر و بازی‌های متفاوتی از امین حیایی و عزت الله انتظامی و خسرو شکیبایی که به قول یکی از تماشاگران سالن مطبوعات، حداقل این توفیق را نصیب مخاطبانش گرداند که آنها را از طریق پرده سینما به زیارت حضرت ثامن‌الحجج، علی بن موسی الرضا (علیه السلام) برد، «انعکاس» با فیلمنامه‌ای پذیرفتنی از محمد هادی کریمی و ساختاری حرفه ای از رضا کریمی که به ظرافت و با حداقل شعار، تاثیر فرهنگ اصیل ایرانی - اسلامی را در زندگی یک زوج معمولی به تصویر کشید و «جعبه موسیقی» فرزاد مؤتمن که به جز دو بخش اول و آخرش، در میانه خود، مواجهه با مرگ را اگرچه نه چندان اریژینال، ترسیم کرد.

در این میان باید به فیلم بسیار ضعیف و شعاری «پرچم های قلعه کاوه» از دیگر رانت‌خواری‌های محمد نوری زاد اشاره کرد که با بودجه بسیار کلان و حمایت مراکز دولتی ساخته شد ولی مثل فیلم قبلی وی یعنی «شاهزاده ایرانی»، کوچک‌ترین نشانی از سینما و هنر نداشت و مانند ذهنیت خود نوری زاد، گیج و گول و درهم و برهم بود. چنانکه وقتی این رانت ها را در سالهای بعد از او گرفتند و دیگر پول های بی زبان را به پای پروژه های پر هزینه و پرت و پلای نوری زاد نریختند، وی ناگهان به سیم آخر زد و همچون مجانین باسابقه شروع به لجن پراکنی علیه همه ارکان انقلاب و نظام اسلامی نمود، با این تصور که با این شلتاق‌های توخالی مجددا بیت المال را در اختیارش خواهند گذارد! ولی به قول معروف زهی خیال باطل!!

بدون احتساب جشنواره بیست و چهارم در بهمن سال ۱۳۸۴ که به هر حال همچنان حاصل محصولات سینمایی دولت هشتم را یدک می‌کشید، بیست و ششمین دوره جشنواره فیلم فجر در واقع دومین دوره‌ای از این جشنواره بود که تمام و کمال تولیدات مدیران سینمایی دولت محمود احمدی نژاد را به نمایش می گذارد.

به دنبال این فرود کیفی در جشنواره بیست و ششم فیلم فجر، اکران سال ۱۳۸۷ حکایت لیوانی را پیدا کرد که دو نیمه داشت، نیمه خالی اش که در جشنواره فجر بیست و ششم شکل گرفت و نیمه پرش که در برخی تولیدات آن سال خود نمایی کرد. آثاری که در جشنواره فیلم فجر به نمایش درآمد و در واقع برای اکران سال بعد یعنی ۱۳۸۸ تولید شده بودند.

رونق سالن سازی

براساس آمار مؤسسه سینما شهر، افزوده شدن سالن‌های تازه برای نمایش فیلم در سال ۸۶ سرعت بیشتری گرفت. به جز راه اندازی سینما آزادی تهران (پس از ۱۰ سال تعطیلی و خرابی) آن هم در ۵ سالن (به جای یک سالن) آزادی ، شهر فرنگ ، شهر قصه، شهر هنر و شهر هفتم (که بعدا به هفت سالن تبدیل شد) ، تعویض و نصب ۱۶۷۱۰ صندلی جدید و مدرن در ۵۲ سینمای کشور، بهره‌برداری از سینما بهمن قزوین، سینما قدس بندر انزلی،سینما استقلال‌زنجان، تجهیز و بازگشایی سینما «آزادی» بابل و لنگرود، مدرن‌سازی و بازگشایی سینما «آسیا»ی شیراز بعد از ۴۰ سال و... از دیگر اقدامات سالن سازی در سال ۱۳۸۶ بود.

نگاهی به فیلم «جنگ داخلی»

پیش‌بینی هالیوود از فروپاشی آمریکا

«الکس گارلند» در تازه ترین فیلمش نیز مانند آثار قبلی‌اش سراغ سوژه و روایتی بکر و متفاوت و مربوط به آینده رفته است. با این تفاوت که اگر آثار قبلی‌اش اکثرا در ژانر علمی/ تخیلی بودند و رویکردی فلسفی و تکنولوژیک داشتند، در «جنگ داخلی» ایده و رویکرد اصلی فیلم، خبری و رسانه‌ای است و فیلم در ژانر جاده‌ای می‌گنجد و قالبی رئالیستی دارد. در «جنگ داخلی» ما با یک فیلم استراتژیک از جنس فیلم‌های آخرالزمانی مواجه هستیم که یک ماجرای قابل وقوع در آینده را ترسیم و بازسازی کرده است.

داستان این فیلم درباره یک گروه خبری است که در اوج درگیری نظامی بین جریان‌های مختلف در آمریکا قصد سفر به واشنگتن و مصاحبه با رئیس جمهور آن کشور که در حال تجزیه است را دارند. این گروه به کاخ سفید می رسند اما فرصت مصاحبه با رئیس جمهور را نمی‌یابند!

یکی از کارکردهای فیلم‌های استراتژیک و آخرالزمانی هالیوود، بازنمایی آینده‌ای است که اندیشمندان و تحلیلگران پیش‌بینی می‌کنند. سال‌هاست که عبارت «فروپاشی آمریکا» را در رسانه‌ها و تحلیل‌های کارشناسان می‌شنویم. به نظر می‌رسد که این فیلم براساس دیدگاه‌های نوام چامسکی ساخته شده است. چامسکی یکی از نظریه‌پردازانی است که همواره از فروپاشی قریب الوقوع آمریکا سخن می‌گوید. او در یکی از مصاحبه‌هایش درباره احتمال از هم پاشیدن ایالات متحده، گفته که جامعه آمریکا به سمت فاشیسم می‌رود. این نظر را در سکانس اسارت گروه خبرنگاران می‌بینیم که فردی مسلح و فاشیست، مثل آب خوردن اقدام به قتل افراد غیرآمریکایی و شرقی می‌کند. بنابراین، فیلم «جنگ داخلی» در دسته آثار آینده پرداز یا آینده‌نما قرار می‌گیرد. فیلمی است که نسبت به احتمال فروپاشی و ایجاد جنگ داخلی در آمریکا هشدار می‌دهد و به شهروندان و سیاستمداران آن کشور نشان می‌دهد که اگر اتحاد خود را حفظ نکنند، دچار چه وضع وحشتناکی می‌شوند.

رویکرد آینده شناسی در برخی آثار قبلی گارلند هم وجود داشت، به ویژه در فیلم ایکس ماشینا ، اما جنگ داخلی، دارای اشارات صریح سیاسی است که در فیلم‌های قبلی این کارگردان به این شدت نبود. فیلم جنگ داخلی به صراحت وضع احتمالی آمریکا در صورت روی کار آمدن دوباره ترامپ را نمایش می‌دهد. چون رئیس جمهور در این فیلم، تمثیلی از ترامپ است.

«جنگ داخلی» یک فیلم محتواگراست و بیش از حد بر مضمون محوری فیلم، یعنی هشدار به فروپاشی آمریکا و نفی روی کار آمدن رئیس جمهوری از جنس ترامپ متمرکز شده است، اما ملات روایی و ساختاری لازم برای طرح یک درام متناسب با مضمون و عنوان فیلم را فراهم نکرده است. وقتی نام «جنگ داخلی» را بر عنوان یک فیلم می‌بینیم و موضوع آن را می‌خوانیم که درباره یک جنگ بزرگ و خونبار در کشور پهناوری چون آمریکاست، انتظار تماشای یک فیلم پر حادثه و جنگی تمام عیار را داریم. اما «جنگ داخلی» فاقد هیجان و ریتم و اکشن لازم است و بخش زیادی از فیلم، خسته‌کننده و شامل بگومگوهای کاراکترهای فیلم است. همان طور که اشاره شد، فیلم «جنگ داخلی» اشارات صریح سیاسی دارد و در این زمینه خیلی رو عمل کرده است. همان ابتدای فیلم و شعارهایی که رئیس جمهور در فیلم می‌دهد مبنی براینکه به پیروزی بزرگ نزدیک هستیم، به طور مستقیم، یادآور دونالد ترامپ است. در کل، فیلم جنگ داخلی دچار فیلمنامه کم رمقی است که نقاط عطف اندکی دارد و موضوع فیلم را عمق و وسعت نمی‌بخشد.

بخش اعظم فیلم جنگ داخلی را سفر با ماشین در جنگل‌ها و فضای سبز تشکیل داده است، غیر از یکی دو سکانس، در فیلم نه هیجانی جریان دارد و نه آن جهنمی که در نتیجه جنگ داخلی شکل می‌گیرد را حس می‌کنیم. آنچه بر فیلم حاکم است، حس ناامنی در اثر جنگ داخلی است و قصه بیشتر در حاشیه یک جنگ می‌گذرد.

فیلم به طور مشخص سوژه‌اش را تحلیل می‌کند و تصویری قطعی از آینده‌ای که احتمال حادث شدنش وجود دارد را نمایش می‌دهد. فیلم جنگ داخلی هر چند ناقص اما به هر حال وضعیتی تاریک و تلخ از سرنوشت ممکن الوقوع یک کشور که به نام سرزمین رویاها و فرصت‌ها شناخته می‌شود را ترسیم کرده، سرنوشتی که با اشاره مستقیم فیلم، در اثر روی کار آمدن یک رئیس جمهور دیوانه در آن کشور شکل خواهد گرفت.

رویکرد فیلم به موضوع جنگ داخلی آمریکا ژورنالیستی است، به همین خاطر هم ماجرای خود را از چشم خبرنگاران روایت می‌کند. اینکه خبرنگاران و رسانه‌ها جزء عناصر اصلی تحولات اجتماعی و جنگ‌ها هستند. و اینکه رسانه‌ها اگر نباشند، خیلی از حوادث ثبت نمی‌شود.

نگاه فیلم به خبرنگارها دو پهلو است؛ از یک طرف می‌بینیم که خبرنگاران در فیلم، هیچ دغدغه انسانی و اخلاقی به جنگ ندارند و صرفا در پی هدف شغلی خودشان هستند، مردم در قاب آن‌ها قرار ندارند و فقط سیاستمداران و نظامیان را می‌بینند و ... اما از طرفی هم شجاعت اهالی رسانه را نشان می‌دهد که در سخت‌ترین شرایط، در میدان حضور می‌یابند و جان خود را برای ثبت وقایع به خطر می‌اندازند.

فیلم «جنگ داخلی» چند درس برای فیلمسازان ایرانی دارد؛ آنچه فیلم جنگ داخلی را برجستگی بخشیده، انتخاب یک مضمون خاص و حیرت انگیز است. این فیلم در فرم حرف چندانی برای گفتن ندارد، اما اینکه از موضوعات عادی و تکراری عبور کرده و یک سوژه منحصر بفرد و بحث برانگیز را دستمایه قرارداده باعث شده تا این چنین دیده شود. چیزی که جایش در اغلب فیلم و سریال‌های ما خالی است و سینماگران هموطن ما عموما در سوژه‌یابی مشکل دارند و بیشتر سراغ سوژه‌های تکراری و دم دستی که فاقد جاذبه هستند می‌روند.

نکته دوم، توجه به قابلیت سینما در آینده‌شناسی و پیش بینی آینده برای جلوگیری از بحران و اشتباه است که باز هم در سینمای ما نادیده گرفته شده است.

درس دیگر فیلم «جنگ داخلی» برای سینما و تلویزیون ما، ارتباط و اتصال با اندیشمندان است؛ چیزی که باعث ساخت آثار متفاوت در هالیوود شده است و در سینما و تلویزیون ما نیز پربار شدن آثار سینمایی و سریال‌ها را در پی خواهد داشت.

نمایش خانگی

به بهانه سریال «اکازیون»

دهه‌های ۶۰ و ۷۰ از نگاه فیلمفارسی!

مهدی امیدی

سریال «اکازیون» مانند خیلی از آثار طنزآمیز سال‌های اخیر، بر اساس الگوهای فیلمفارسی ساخته شده است. اتفاقات غیرمنطقی و بی مبنا، عشق‌های ناگهانی و کوچه بازاری ، تیپ‌سازی‌های سطحی و کلیشه‌ای ، رقص و آواز، بازی‌های ضعیف و بداهه پردازی به‌جای بازیگردانی، تکیه بر شوخی‌های پیش پا افتاده کلامی و ضعف در ایجاد کمدی موقعیت از عناصر اصلی فیلمفارسی است که در اکازیون هم به چشم می‌خورد. همه اتفاقات در این سریال، بی‌اساس و باری به هر جهت است، به طور مثال رحیم یک نخبه علمی معرفی می‌شود که از دانشگاهی در کانادا پذیرش گرفته اما نه شخصیت و رفتارش شباهتی به نخبه دارد و نه هیچ گاه مشغول درس خواندن و کار علمی است! اینکه دایی محسن همیشه و در هر حالتی خرابکار است و دچار نحسی ذاتی است هم هیچ منطقی حتی در چارچوب طنز ندارد. در واقع طرح چنین روایتی بیش از آنکه طنزآمیز باشد نوعی ابله نگاری است. درمجموع، مسعود اطیابی با اینکه در تولید سینمایی رشد کرده اما در سریال سازی به شدت ضعیف است. دلیلش هم این است که برخلاف فیلم سینمایی، برای تولید سریال باید وقت و انرژی بیشتری صرف کرد، اما اطیابی آن‌قدر سرش شلوغ است و پی در پی کار می‌کند که برای ساخت چند قسمت سریال، فرصت کافی ندارد و به همین خاطر نیز همه سریال‌هایی که ساخته، بساز بندازی بوده!

فیلمفارسی علیه دهه‌های ۶۰ و ۷۰

نگاه به دهه ۶۰ و ۷۰ در آثار کمدی بیشتر جنبه نوستالژیک و خاطره انگیز دارد، اما به شدت سطحی است و به ظواهر متمرکز است. در این آثار بیشتر روی شکل لباس و موی افراد مانور داده می‌شود و کمتر به مناسبات اجتماعی و فرهنگی و اتفاقات مهم آن دوران توجه می‌شود. این درحالی است که وقتی یک دهه یا مقطع خاص در تاریخ برای روایت یک داستان یا فیلم انتخاب می‌شود باید نقاط عطف آن دوران هم مورد توجه قرار بگیرد. البته در فسیل تاحدودی به بعضی موضوعات سیاسی و اجتماعی توجه شده بود، اما در اغلب این آثار ازجمله اکازیون، جنبه تاریخ‌نگاری بسیار ضعیف است و بیشتر سراغ موضوعاتی رفته‌اند که ظرفیت شوخی دارد یا به نسل جدید تفاوت‌ها را یادآوری می‌کند. مثل موضوع گیر دادن مامورها به دختر و پسرها در پارک‌ها یا نوع خاص لباس و ...

لزوم روایت ناگفته های دو دهه

دوره‌هایی چون دهه ۶۰ و ۷۰ ناگفته‌ها و جنبه‌های مختلفی دارد که هنوز جا دارد فیلم و سریال‌هایی درباره آن‌ها ساخته شود، اما متاسفانه اغلب فیلمسازانی که سراغ این مقاطع می‌روند، سوژه‌هایی تکراری را انتخاب می‌کنند و همه چیز کلیشه‌ای به نظر می‌رسد. شاید موفقیت گیشه‌ای فیلم فسیل باعث شده تا دیگران هم به تکرار نقش‌مایه‌های فسیل دست بزنند، مثل اتفاقی که در اکازیون رخ داده و تقریبا همه عناصر و موتیف‌های این سریال شبیه فسیل است، اما این شباهت باعث شکست شده و آثار بعدی هم که دست به تکرار و کپی برداری بزنند، احتمالا شکست خواهند خورد و موجب دلزدگی مخاطبانشان می‌شوند.

چارلی چاپلین: چه کسی قاتل اصلی است؟

سعید متین

«این گونه تبدیل به قاتل سریالی شدم، اما آیا این دنیا، خودش این کار را تشویق نمی‌کند؟

آیا سلاح های مخرب نمی سازد؟ تنها به منظور کشتار جمعی؟

آیا زنان بی‌گناه را منفجر نمی‌کند؟

آیا بچه‌های کوچک را تکه تکه نمی‌کند؟

و آن را به طور کاملا علمی انجام می دهد!

به عنوان یک قاتل زنجیره‌ای من در قیاس با این ها، یک آماتور هستم!!»

این ها جملاتی است که هانری وردو در فیلمی به نام «موسیو وردو» به عنوان آخرین دفاعش در دادگاه بیان می‌کند.

فیلمی که ۷۷ سال پیش از چنین روزهایی به نمایش درآمد و چارلی چاپلین آن را نوشته و کارگردانی و در نقش موسیو وردو بازی کرده بود.

یک کمدی سیاه که نه تنها در زمان نمایش خود، با سانسورهای متعدد در کشورهای مختلف (مانند انگلیس و فرانسه و اسپانیا) مواجه گردید بلکه یکی از موارد اتهامی چارلی چاپلین در دادگاه مک کارتی شد و موجب اخراج و تبعید او از آمریکا گردید.

چاپلین در این فیلم، ماجرای کارمندی را به تصویر کشید که در جریان بحران اقتصادی دهه ۳۰ آمریکا، بیکار شده و چون هیچ کجا به او شغلی ندادند، ناگزیر برای امرار معاش و تامین زندگی همسر معلول و فرزندش، به شغل عجیب و غریبی روی آورد؛

او با زنان بیوه پولدار ازدواج کرده، سپس آنها را به قتل رسانده و ثروتشان را به جیب می زد.

اما اصل ماجرای فیلم «موسیو وردو» در همان دادگاه معروف برجسته می گشت، آنگاه که موسیو وردو یا در واقع چارلی چاپلین، قدرت های استعمارگر را به محاکمه می‌کشید. گویی چاپلین اصلا برای همین صحنه، فیلم را ساخته بود.

او در صحنه‌ای دیگر از فیلم در شب اعدامش خطاب به دوست خود می‌گوید:

«یک قتل از آدم، یک شرور تبهکار می سازد،

ولی قتل میلیون ها نفر از قاتلین آنها، قهرمان درست می کند!

یعنی تعداد زیاد، جنایت را تطهیر می‌سازد؟!»

و موسیو وردو با گیوتن اعدام شد...

نکته جالب اینکه طرح اولیه «موسیو وردو» را فیلمساز معروف، اورسن ولز نوشت که در آن زمان با فیلم‌هایی مانند «همشهری کین» و «آمبرسون های باشکوه» و «بیگانه» و «بانویی از شانگ‌های» و ... بسیار معروف شده بود.

«موسیو وردو» در زمانی ساخته شد که جهان تازه از جنگ دوم جهانی و فاشیسم هیتلری خلاص شده و ادعای آزادی و دموکراسی و جامعه جهانی امثال آمریکا و انگلیس و فرانسه و شوروی دنیا را پر کرده بود،

در همان زمان گویی چاپلین از ورای همه آن شعارها و ادعاها، ماهیت خبیث و شرور و فاشیستی آن مدعیان را می دید که چگونه با کشتار میلیون ها انسان راه خود را برای سلطه باز می‌کنند؟

زنگ مجازی- جنگ ترکیبی

لایه‌های هویتی در شبکه‌های اجتماعی

عزیزالله محمدی(امتدادجو)

همان‌گونه که بارها در خصوص تبلیغات و موضوعات مرتبط به «بلاگری» طی یادداشت های مختلف در همین ستون اشاره شده است؛ عدم درک صحیح از اصول واقعی تبلیغ و سوق پیدا کردن به سمت شهرت باعث شده که شبکه های اجتماعی و در راس آنها «اینستاگرام» تبدیل به محیطی بی‌حد و حصر برای افرادی شود که اساس شیوه تبلیغی خود را به جلوه‌های غیراخلاقی خارج از عرف پیوند زده‌اند که اگر تا همین چند سال پیش یکی از همین اقدامات، علنی و آشکارا صورت می‌گرفت فرد مرتکب از فرط خجالت در انظار عموم ظاهر نمی‌شد که هیچ! بلکه شاید محیط زندگی خود را نیز تغییر می‌داد و از چارچوب هویتی سابق خود خارج می‌شد تا بتواند به شکل عرف معمول زندگی اجتماعی داشته باشد؛ اما چه شد؟ و چگونه فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی قبح هرگونه رفتار و گفتاری را فرو ریخته‌اند که شرم از هرگونه دیده شدن و یا هرگونه گفتاری در بین تعدادی از کاربران فروکش کرده و به جای آن شعله‌های ضد اخلاقی زبانه می‌کشد؟

پاسخ به این سؤال را هر مخاطب می تواند به سادگی در دو موضوع «فرهنگ» و «هویت»جست‌وجو کند که این دو در بستر شبکه‌های اجتماعی و در دایره ارتباطات چگونه تحت تاثیر قرار گرفته‌اند و مورد استحاله واقع شده‌اند.

با وجود اینکه نظریه های مختلف فرهنگی و ارتباطات می‌توانند به تناسب نیاز زمان و اشکال مختلف فرهنگی و ارتباطات میان فرهنگی همانند همه نظریه‌های علمی تغییرپذیر و توسعه‌پذیر باشند و به روز رسانی شوند؛ اما! موضوعات اثبات شده‌ای چون فرهنگ و ارتباطات استوار بر پایه لایه‌های هویتی هستند که ذیل بعضی از نظریه‌ها وجه نمایان‌تری به خود می‌گیرند و این وجه برساخته شده را می‌توان در نوع کنش و فعالیت‌های شبکه‌های اجتماعی نیز جست‌وجو کرد که عمق و طول و عرض رفتار اجتماعی و گرایش‌های موجود هر جامعه‌ای را به خوبی تجسم عینی می‌بخشد.

به این معنا که کاربران شبکه‌های اجتماعی با آشنایی نسبی که از سایر فرهنگ‌ها به دست می‌آورند و با اتکال به تشخیص نهایی تقطیع شده خود، از قبال اطلاعات تقطیع شده در فضای مجازی به بیگانگی هویتی می‌رسند و لایه‌های مختلف هویتی خود را لحظه به لحظه بیشتر در معرض فراموشی و حتی انکار خود قرار می‌دهند.

منظور از لایه‌های هویتی، چهار لایه(شخصی، اجرایی،ارتباطی و اجتماعی) است که هر کدام از این چهار لایه کارکرد موثر خود را در فضای مجازی دارا هستند و هر کدام به تناسب فرد و فعالیت صورت گرفته توسط فرد، تاثیر لازم را از فضای مجازی دریافت می‌کنند و بیان کننده جایگاه هویتی هر فرد محسوب می‌شوند که گاهی مطابقت با یکدیگر نیز دارند و گاهی بر ضد هم ظاهر شده و نقض یکدیگر را در مواجه با پدیده‌های بیرونی آشکار می‌کنند؛ اما در مجموع در هم تنیده و پیوسته به هم هستند و شکلی از هویت یک فرد را به سایرین اثابت می‌کنند.

لایه شخصی، به موضوعات «خود» هر کس و هر فرد می‌پردازد که فرد دارای هویت در این لایه با خود مواجه است و به شناخت از احساسات و تصورات نسبت به خود دست می یابد که در تقابل با عوامل غیر خود، این شناخت و احساسات و تصورات صورت و شکلی از رفتار و یا گفتار را ایجاد می‌کند.

لایه اجرائی، به عنوان عملکرد محسوب می‌گردد و فرد دارای هویت از این لایه به عنوان جایگاه هویتی برای خود استفاده می‌کند که عموما در فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی این لایه تحت تاثیر قرار می‌گیرد و لایه اول شخصی را نیز متاثر از خود می‌کند.

لایه ارتباطی، در این لایه از هویت، ارتباط و اقسام آن، شکل دهنده شناختی فرد به سایرین هستند که هر فرد به تناسب نوع ارتباطات خود که وابسته به موارد بسیار زیادی از موضوعات فرهنگی، محیطی،موروثی و روانی و ... است خود را در بین دیگران به شکل فیزیکی و معنوی منتشر می‌کند تا به عنوان یک شخص و یک فرد شناخته شود.

لایه اجتماعی، همانگونه که از نام این لایه مشخص است بعد از شکل‌گیری ارتباطات که مبتنی بر لایه هویتی ارتباطی است به وجود می‌آید و روی سخن ما نیز بیشتر در همین لایه اجتماعی متمرکز است که همان گونه که همه ما به شناخت از فضای مجازی رسیدیم، بستر شبکه‌های اجتماعی با پیوند خوردن افراد از جوامع مختلف و فرهنگ‌های مختلف شکل گرفته که هر فرد در عین آنکه می‌پندارد در فردیت به سر می‌برد؛ اما بخشی از اجتماعی را شکل داده است که در زمان مناسب باید به تحولات موجود آن شبکه‌های اجتماعی واکنش داشته باشد و ای بسا که این واکنش بعد بیرونی نیز به خود می‌گیرد و تبدیل به رفتار و یا روایتی می‌شود که جریان زندگی حقیقی را نیز تحت تاثیر قرار می‌دهد.

تاثیر پذیری از شبکه اجتماعی مبتنی بر لایه اجتماعی هویتی، دگرگونی و تغییر هویتی را به همراه دارد که دقیقا این نقطه، نقطه مورد هدف برای تهاجم نرم و عملیات روانی است و فرد در این لایه هویتی با انجام قیاس خود با دیگری و یا دیگران در قالب گروه یا شبکه دست به تغییر خود و یا هویت ماقبل خود می زند.

با شرح آنچه که بیان شد درمی‌یابیم که رفتار به هویت متصل است و از اساس هویت یک ماهیت سیال و پیچیده‌ای است که در لایه‌های شناخته‌شده خود می‌تواند هر لحظه در کالبد تن یک فرد خالق شخصیت بیرونی جدیدتر نسبت به لحظه‌های قبل‌تر باشد.

ما به ازای مصداقی این استدلال را شاید بتوان در چگونگی خلق نقاشی معروف شام آخر و شخصیت‌های آن جستجو کرد که لئوناردو داوینچی برای صورت بخشی به چهره حضرت مسیح(ع) و یهودا در فاصله زمانی کوتاهی از یک نفر برای دو شخصیت نقاشی به عنوان مدل استفاده می‌کند.

مخاطب جوان و یا کم دانش نسبت به موضوع هویت در بستر فضای مجازی و شبکه‌های اجتماعی تحت تاثیر بمب باران اطلاعاتی که نه! بلکه باید گفت بمب باران هیجانی بر مبنای تفاوت‌های هویتی و فرهنگی است که بطور دائم خود را در معرض قیاس و قضاوت قرار می‌دهد و در نهایت پس از مقاومت‌های اولیه به رغم میل یا با رضایت تن به هم رنگ شدن با فضای مجازی می‌دهد و پیشینه هویتی و اعتقادی خود را به وادی فراموشی و یا انکار می‌سپارد.

نقش «مذاکره هویتی» شکل گرفته بر مبنای داده‌های محتوایی موجود در شبکه‌های اجتماعی که اساسا یک مذاکره پنهان و ناخود آگاه می‌باشد؛ در این زمینه بسیار مهم و تاثیرگذار است که چگونگی تاثیر این نوع مذاکره بر فرآیند تغییر شخصیت و هویت افراد را به فرصتی دیگر در همین ستون موکول کرده و نظریه‌های پیرامونی آن را بررسی می‌کنیم.