نوشته تونی کاشانی ● ترجمه هادی همامی

تونی (کامبیز) کاشانی در سال ۱۳۴۱ در تهران به دنیا آمد. پیش از انقلاب به قصد تحصیل در رشته مهندسی به امریکا رفت. در آن‌جا تغییر جهت داد و به سینما رو آورد. پروفسور کاشانی استاد فیلم در کالج سن‌ماتیو و مدرس بخش سینما در دانشگاه ایالتی سن‌فرانسیسکو است. وی علاوه بر مقالات مختلف، دو کتاب درباره سینما نوشته است: «ساختارزدایی جادو: مقدمه‌ای بر سینما» که متن درسی چندین دانشگاه است و «آموزش تحقیقات سینمایی برای عدالت اجتماعی». مقاله حاضر در پانزدهمین همایش ادبیات و فیلم و جنگ در دانشگاه ایالتی بیرمنگام نیویورک در ۱۹ مارس ۲۰۰۴ ارائه شده و ترجمه آن با تأیید نویسنده صورت گرفته است.

شعله فروزان اشتیاق‌مان نباید هرگز خاموش شود. شعله‌ای که به تنهایی گرمابخش و روشنگر هنر خلاقه تبلیغات است. این هنر از اعماق وجود مردم سرچشمه می‌گیرد و همواره باید به آن‌جا بازگردد و نیرو بگیرد. قدرت به زور اسلحه شاید پسندیده باشد اما تسخیر دل‌های مردم و حفظ آن بهتر و باشکوه‌تر است.

یوزف گوبلس، وزیر تبلیغات آلمان نازی ۱۹۳۴

هالیوود عامل سلطه؛ فیلم‌های جنگی

بخش نخست

(نهاد) هالیوود از نخستین روزها پی‌برد که فیلم رسانه قدرت‌مندی است، پس فیلم برای کنترل ذهن تماشاگر باید براساس الگوهای عاطفی شخص بیننده ساخته شود. هر زمان که قوانین مدنی و جزایی به علت جنگ بازنویسی می‌شود، هالیوود هم به بازنویسی تاریخ می‌پردازد. در فیلم‌های جنگی آدم‌های خوب (امریکایی‌ها) جنگ عادلانه به راه می‌اندازند و آدم‌های بد (آلمانی‌ها و ژاپنی‌ها و روس‌ها و تروریست‌های مسلمان)، خیر، و این طرز تلقی به باقی جهان هم سرایت کرده است. فیلم جنگی کلاسیک به لزوم جنگ مشروعیت می‌بخشد. فیلم تجدیدنظرطلبانه پست‌مدرنیستی در مورد جنگ تردید می‌کند و نسخه قرن بیست و یکمی به احساسات وطن‌پرستانه دامن می‌زند. در این مقاله حرف بر سر این است که فیلم‌های جنگی هالیوود چیزی نیست جز ابزار دیگری برای استفاده از چیزی که نوام چامسکی، «رضایت‌سازی» می‌خواند، زمینه‌سازی برای وجدان کاذب تازه‌ای که تنها به درد ابرقدرت نظامی و پدرخوانده‌های مشترک‌شان می‌خورد.

در این عصر به‌اصطلاح اطلاعات، هالیوود و نهادهای قدرت با شم رسانه‌ای‌شان بی‌شک می‌دانند که چه‌گونه از شخص بهره‌برداری کنند. لابد حرف‌شان این است که شما برای خودتان کسی هستید، رهبری هستید، اما آیا به قول «میشل فوکو» نظام به افراد مفید و سربه‌راه برای اداره کشور و مصرف کالا و سرانجام دل سپردن به آن نیازی ندارد؟

فیلم‌های جنگی چند لایه است، صحنه‌های جنگی‌اش بیننده را قلقلک می‌دهد و احساساتش را تحریک می‌کند و معلم‌وار به ارشادش می‌پردازد. به‌علاوه، فیلم‌های جنگی می‌تواند تاریخ را بازنویسی کند (و گاهی هم می‌کند) حرفه‌ای‌ترین نظام فیلمسازی دنیا بلد است که ماجراهای اغلب وحشیانه را چه‌گونه دستکاری کند تا کم‌تر زننده باشد و ضروری جلوه کند. هالیوود برای القای حس وطن‌پرستی و وظیفه‌شناسی و غرور در بیننده نشان می‌دهد که لازم است آدم‌های خوب (امریکایی‌ها) برای حفظ آزادی و دمکراسی در جهان آدم‌های بد (آلمانی‌های نازی و ژاپنی‌ها و کره‌ای‌ها و ویتنامی‌ها و عراقی‌ها و...) را سربه‌نیست کنند.

در بطن موقعیت انسانی چه چیزی نهفته است؟ آیا توماس هابز حق داشت که انگیزه اعمال انسان را منافع شخصی و کسب قدرت می‌دانست؟ هالیوود در این حوزه چه نقشی دارد؟ آیا وظیفه این نهاد ایجاد اطمینان است که حتی اگر امریکایی‌ها پیروز نشوند، باز حق با آن‌هاست؟ هالیوود تا چه مایه ارشادی است؟ قصد دارم با بررسی سیستماتیک برخی از فیلم‌های دوره مختلف، این نظریه را مطرح کنم که نظام به عمد برای پیروزی در جنگ آماده‌مان می‌کند. خواه رمبوی دوران ریگان باشد خواه سقوط بلاک هاوک دوره نومحافظه‌کاران، هالیوود قسمتی از ابزار سلطه جهانی است و خیال دارد به شیوه نیکسون فرصت را غنیمت بشمارد.

برای درک بهتر فیلم‌های جنگی، مایلم این ژانر را در سه مرحله تاریخی متفاوت بررسی کنم: مقوله جنگ جهانی دوم، که دوست دارم آن را دوره فیلم‌های جنگی کلاسیک بخوانم، دوره ویتنام و پست‌مدرن معاصر و دست‌آخر فیلم‌های قرن بیست‌ویکم.

فیلم‌های جنگی کلاسیک

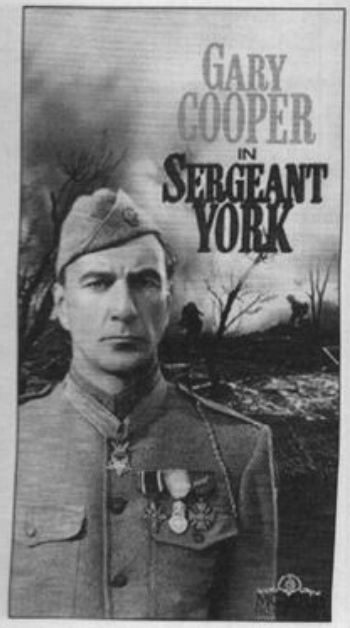
هالیوود در جنگ جهانی دوم فعالانه به خدمت پیروزی در جنگ درآمد. این جنگ، «جنگ عادلانه» نامیده می‌شد. دولت ایالات متحده دفتر امور سینمایی را تأسیس کرد تا فیلمسازان را به خدمت جنگ درآورد. موضع بی‌طرفانه امریکا در ۷ دسامبر ۱۹۴۱ و پس از بمباران پرل هاربور به پایان رسید و هالیوود داوطلبانه به خدمت دولت درآمد. جان بلتون John Belton در کتاب «سینمایی امریکایی / فرهنگ امریکایی»، به اختصار اشاره می‌کند که «منطق فیلم‌های جنگ جهانی دوم اکراه جنگجویانی بود که با وجود بیزاری از جنگ باز می‌جنگیدند؛ به این ترتیب مشخصه فیلم‌های جنگی امریکایی (به خلاف مثلاً فیلم‌های انگلیسی) احساسات ضدجنگی آن است که به ظاهر تغییر عقیده آشکارمان را نسبت به بی‌طرفی یا مداخله توجیه می‌کند.

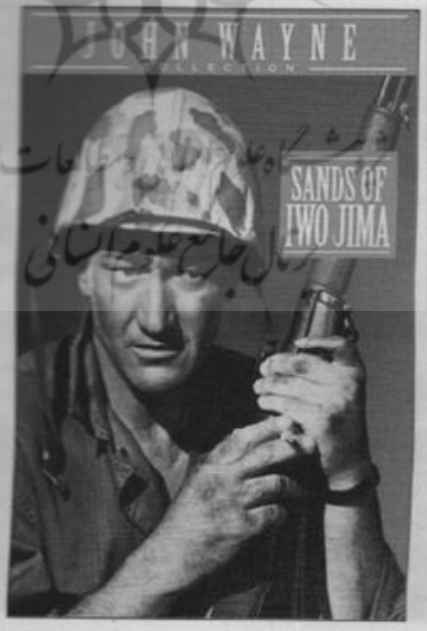
شاید سرسلسله چنین فیلم‌هایی گروهبان یورک (۱۹۴۱) هوارد هاوکز باشد که بخشی از فیلمنامه آن را جان هیوستن نوشته است. در این فیلم که گری کوپر نقش آلوین یورک را بازی می‌کند (و به صورتی استعاری نشان‌دهنده امریکای صلح‌طلب است) در آغاز فردی است با اعتقادات آشفته که استحاله مذهبی پیدا می‌کند و به صورت مسیحی احیاء می‌شود. یورک سرباز که بین دو قسمت «تو قتل نخواهی کرد» و «جنگ عادلانه» مردد است باید تصمیم اخلاقی بگیرد. باید جنگ عادلانه بکنم یا خانه بمانم؟ یورک در فیلم به نکته اساسی انگشت می‌نهد: وقتی آدم باید در جایی غیر از خودش باشد، به این ترتیب رفتن روحی وارد به جنگ علیه فاشیسم را مهیا می‌کند. سپس آدم جنگ به صورت منظم تعلیم داده می‌شود و گروهبان یورک پیش‌درآمد این نوع تعلیماتی است... در حالی‌که کارکنان دفتر امور سینمایی از فیلمنامه تا سایر مراحل فیلم‌های جنگی را نظارت می‌کردند، برخی از «بهترین»های هالیوود به طیب‌خاطر از دولت تمکین می‌نمودند. به گفته جان بلتون فیلم جنگی «مدرسه سربازان» است. ما اخلاق‌نامه[1] گروهبان یورک را در ناشی[2] (۱۹۴۴) می‌بینیم. نمونه تمام‌عیار وطن‌پرستی دوآتشه که از خلافکارها به‌جای قهرمانان وطن‌پرست تجلیل می‌کند. گرچه نبرد واقعی پایان یافته است اما تسخیر دل و جان باید ادامه پیدا کند. شن‌های ایوجیما (۱۹۴۶) جان وین را به هیئت گروهبان تیروی دریایی درمی‌آورد که درست کار می‌کند، او برای این نقش نامزد دریافت اسکار شد. غریو جنگ (۱۹۵۵) نوشته لئون اوریس بر اساس یک قصه تیروی دریایی نوشته خود اوریس به احساساتی کردن جنگ می‌پردازد. در سال‌های ۱۹۶۰ از طرح کلی گروهبان یورک نیز استفاده شد. مشهورترین نمونه، کلاسبزها (۱۹۶۸) است که درباره‌اش بحث خواهم کرد.

فیلم‌های جنگی جنگ جهانی دوم عمدتاً به نفع جنگ بود. هالیوود عذری برای رویکرد تبلیغاتی خود نمی‌تراشید و در تمام طول جنگ همچنان مشارکت فعال داشت.

دوره ویتنام

مایکل رایان Michael Rayan و داگلاس کلنر Douglas Kellner در کتاب تأثیرگذار خود با عنوان «جوزین سیاسی» می‌نویسند. در فرهنگ امریکایی،





نمایش سینمایی تهور نظامی از عزت‌نفس ملی جدا نیست. به‌خصوص برای محافظه‌کاران، عظمت ملی به معنای اعمال قدرت نظامی است. نیرو و رشادت سربازان در جنگ نشان‌دهنده اعتبار ملی مردان است که به محک آزمایش گذاشته می‌شود و به اثبات می‌رسد. پس از جنگ جهانی دوم نمایش سینمایی این آیین با اثبات مردانگی و ایده‌آلیسم ملی همراه بود که جنگجویان نیروهای امریکایی را منجیان قهرمان مردم ستمدیده و مدافعان آزادی نشان می‌داد... در واقع همان زمان که با کمک نیروهای امریکایی رژیم‌های راست‌گرای فاشیستی شکست خوردند. (رایان و کلنر) جنگ جهانی دوم این اسطوره ایده‌آل را توجیه می‌کرد.

برعکس، پس از جنگ جهانی دوم نبرد دیگری برای سلطه آغاز شد مثلاً «جنگ سرد» یا جنگ تازه‌ای که به راه افتاد جهان نامتعادل را متعادل می‌کرد. در سال‌های ۱۹۵۰ وحشت سرخ و تاکتیک‌های قلدرمآبانه مک‌کارتیسم راه را برای قبول سلطه امریکا در برانداختن حکومت‌های دمکراتیک چپ. (مثل ایران و گواتمالا) باز کرد. هرچند در سال‌های ۶۰ جوانان به استبداد سال‌های ۵۰ واکنش نشان دادند و همزمان با بیداری دوباره دیگر از بمب هسته‌ای نمی‌ترسیدند و نمی‌خواستند که جان‌شان را برای دفاع از سرمایه‌داری ماورای‌بحار به خطر بیندازند.

هالیوود همیشه عضو محتاط ساختار قدرت بود. جان وین در ۱۹۶۵ نامه‌ای به لیندون جانسن نوشت و به رئیس جمهور گفت که لازم است به امریکایی‌ها و سایر مردم جهان توضیح داده شود که چرا قضیه جنگ ویتنام یک جنگ ضروری است (جنووس Genovese) وین می‌خواست «گرایش وطن‌پرستانه را به بعضی از امریکایی‌ها تلقین کند» که در نتیجه و طبق معمول اول از همه با کسب و کار شروع شد.

از اولین فیلم‌های هالیوودی سال‌های ۶۰ درباره ویتنام، کلاه سبزها (۱۹۶۸) بود که ملغمه‌ای بود از گروهبان یورک و چندین و چند فیلم جنگی جنگ جهانی دوم.

کلاه سبزهای جان وین هم عین گروهبان یورک تغییر عقیده را با ظرافت بیش‌تری نشان می‌داد. جان وین قهرمان اصلی آن به صورت استعاری نمایشگر دولتی است که هرگز در اعمالش تردیدی به خود راه نمی‌دهد و همیشه در راه «راست»، قدم برمی‌دارد. آن‌که باید بیدار شود شخصیت لیبرال چپ است. این استحاله با حضور یک روزنامه‌نگار لیبرال ضدجنگ صورت می‌گیرد که به واحد کلاه سبزها ملحق می‌شود تا به چشم خود ببیند که جنگ به چه صورت است. گزارشگر با دیدن خصومت وینکنگ‌ها متقاعد می‌شود که جنگ جهنمی است اما مداخله امریکایی‌ها همیشه به اکراه صورت می‌گیرد تا مردم ستمدیده را آزاد کنند. در پایان، گزارشگر تفنگی برمی‌دارد در کنار کلاه سبزها برای دفاع از آزادی می‌جنگد. لئونارد مالتین Leonard Maltin در ارزیابی از این فیلم نوشت «سیاست به کنار، ستایش طولانی و باورنکردنی و باسمه‌ای از نیروهای ویژه آن‌قدر لحظات بی‌معنا و صحنه‌های شاد غیرمضحک دارد که برای همه توهین‌آمیز است». به جز این فیلم، سال‌های ۶۰ چندان چیزی برای تماشا نداشت انگار که جنگ ویتنامی درکار نبود همگام با تعلیمات پیامدهای لیبرال دمکراسی «بیایید از گذشته انتقاد کنیم و بگوییم بد کردیم و به منتقدان حق بدهیم و کارمان را بکنیم» (عبارت از من است) فیلم‌های بزرگ سال‌های ۱۹۷۰ با عینک تجدیدنظرطلبی به بررسی جنگ ویتنام پرداختند. فیلم‌های به اصطلاح «ضدجنگ» ساخته شد. به‌غیر از چند نمونه، در مجموع این فیلم‌ها تاریخ را دور می‌زند و به مسائل شخصی می‌پردازد. از جنگ انتقاد می‌شود برای کاری که با بچه‌های خوب امریکایی کرده است. (یعنی سفیدپوست امریکایی)، وینی‌نامی‌های بی‌گناه بخشی از این معادله نیستند.

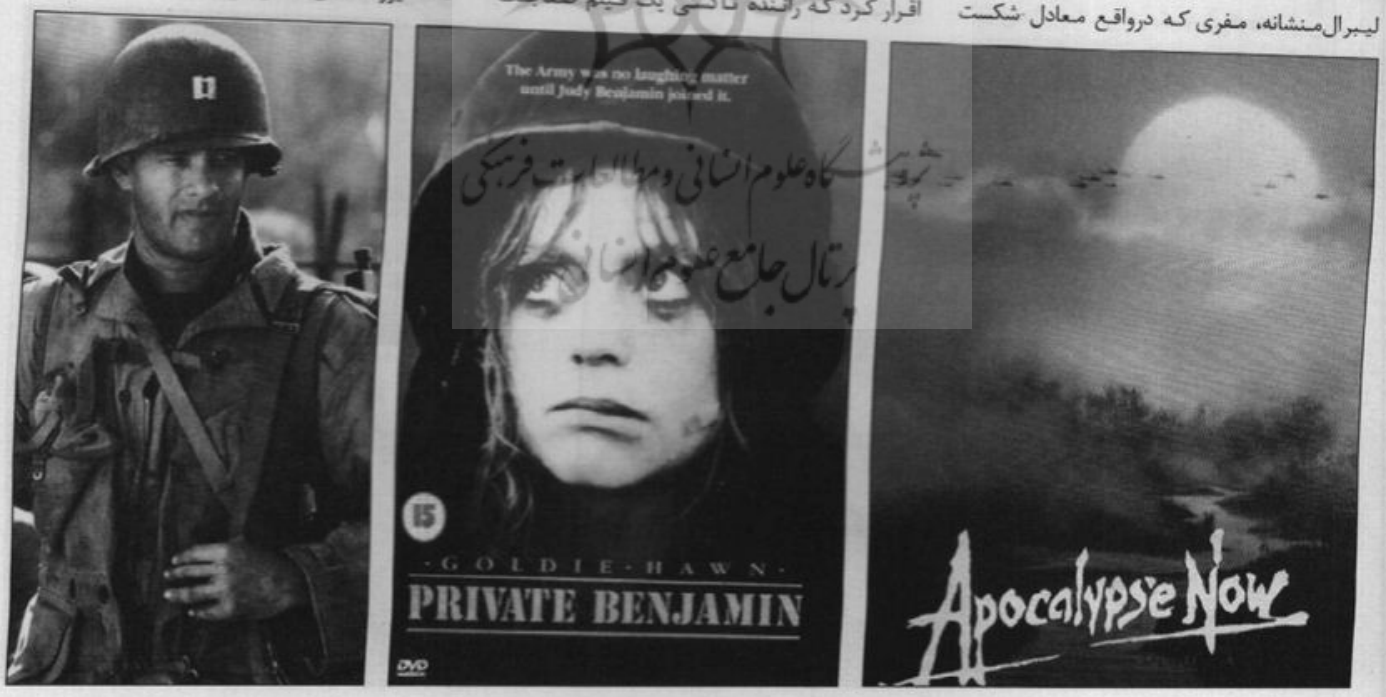
پیش از بررسی بعضی از این فیلم‌ها، می‌خواهم در مورد فیلم بسیار زیبای محصول ۱۹۷۵ پیتر دیویس Peter Davis به اختصار حرف بزنم. مستندی برنده جایزه اسکار به نام جان و دل. به عقیده من این تنها فیلمی از این دست است که به بررسی انتقادی تعلیمات جنگی و نژادپرستی امریکایی‌ها و ماهیت تحاوزکارانه‌شان می‌پردازد این فیلم - که بی‌تردید یک مستند واقعی است - سخت می‌کوشد تا دیدگاهی متعادل داشته باشد. پیتر دیویس در این‌جا به عمد نظریات متعددی ارائه

می‌کند تا تماشاگر به همه جوانب اشراف داشته باشد. فیلم بافتی تاریخی دارد و نگاهی صادقانه می‌اندازد به آن‌چه اساساً جنگ ایدئولوژیکی است. ما صدای موافقان و مخالفان امریکا و سیاست‌های امپریالیستی آن را از طریق مصاحبه‌ها و کلیپ‌های مستند می‌شنویم. به‌علاوه ویتنامی‌ها از درد و رنج‌شان می‌گویند. از گیراترین نمونه‌های این مستند مستقل صحنه مونتاژ شده‌ای است که ژنرال وستمورلند Westmorland آرام و فیلسوفانه روبه دوربین حرف می‌زند و مدعی می‌شود که شرقی‌ها (یعنی آسیایی‌ها) برای زندگی آدمی ارزش قائل نیستند. این صحنه به سبک آیزنشتاین با صحنه‌ای دیگر کنار هم قرار داده شده که مرد جوانی به دست امریکایی‌ها کشته شده در حالی‌که برادر کوچک‌ترش به شدت گریه می‌کند و وقتی که می‌خواهند تابوت را در داخل قبر بگذارند مادرش خود را روی قبر می‌اندازد. به ادعای من در بررسی مسائل عمده تمامی جنگ‌ها، هیچ فیلم داستانی هالیوودی یا فیلم‌های مستند ضدجنگ تجدیدنظرطلبانه سال‌های ۷۰، ۸۰ و ۹۰ـ و قرن ۲۱ به لحاظ تأثیر به پای جان و دل نمی‌رسد.

برگردیم به هالیوود و فیلم‌های ویتنامی‌اش. سنّت هالیوود تجدیدنظرطلبی است. در اواخر سال‌های ۷۰ فیلم‌های عمده در مورد جنگ پابه‌پای این سنّت به روی پرده رفت. جان‌مایه این فیلم‌ها، سینمایی است شخصیت‌مدار و جست‌وجوی لیبرال‌منشانه، مفری که درواقع معادل شکست تاریخی امریکا باشد. از بازگشت به خانه (۱۹۷۸) شروع می‌کنیم که به تأثیرات یک جنگ بی‌معنی بر یکی از بچه‌های خوب‌مان با بازی جان ویت می‌پردازد. یک سرباز ناشی افلیج به خانه برمی‌گردد و عاشق پرستارش می‌شود که بازیگر محبوب ضدجنگ‌مان جین فاندا نقش‌آفرین آن است. یک فیلم ملودرام قوی و جدی با ابراز احساسات برای انسانی جلوه دادن بچه‌هایمان که همان سربازان از جنگ برگشته‌ای باشند که از زندگی هراس دارند. بچه‌هایمان (بچه‌های سفیدپوست طبقه متوسط) چیزهایی در ویتنام یاد گرفته‌اند.

اما دو عنصر عمده انتقادی به صورت توطئه‌آمیزی غایبند: چرا می‌جنگیم و چرا دیگران، یعنی ویتنامی‌ها، در حالی‌که جان و دل کل جریان را در نظر می‌گیرد و اقتصاد و ایدئولوژی و سیاست را به خوبی به‌هم پیوند می‌دهد. فیلم‌های مکن لیبرالی دوره پس از ویتنام صرفاً به فرد تأکید دارد و می‌گوید که جنگ جهنم است. راننده تاکسی (۱۹۷۶) نگاهی پست‌مدرن به سرباز جنگ‌دیده‌ای می‌اندازد که اعتقادی به دست‌اندرکاران ندارد ولی در عین‌حال به ارزش‌های جامعه ما پایبند است. به عبارت دیگر می‌توان این فیلم را به منزله عامل انتقاد از یک جنگ خاص و دولتمردان خاص به نحو مقبول تفسیر کرد و همچنان عقیده داشت که فرد - فرد امریکایی می‌تواند دست‌آخر درست کار کند و می‌کند. در مورد مارتین اسکورسیسی باید منصفانه اقرار کرد که راننده تاکسی یک فیلم ضدجنگ چندوجهی است و بنابراین فیلم ضدجنگ مهمی است.

بهترین راه دیدن «پیچش مو» و کشف ابهام، بررسی موجه‌ترین و پیچیده‌ترین فیلم‌های این ژانر است. دو فیلمی که شایسته تفسیر پذیرفتنی «تازه‌ای» هستند. شکارچی گوزن (۱۹۷۸) و فیلم اسطوره‌وار و مشهور اینک آخر زمان (۱۹۷۹) است. منتقدان و هنرشناسان می‌گویند که شکارچی گوزن تردیدی است در ارزش‌های امریکایی و به خصوص فردگرایی. این ملودرام درباره سه کارگر کارخانه فولادسازی است که به ویتنام می‌روند تا وظیفه‌شان را ایفا کنند. یکی به صورت «رهبر با بصیرت» باز می‌گردد: مایکل با بازی رابرت دنیرو آدمی است شریف و صادق. فیلم این پرسش را مطرح می‌کند که امریکایی بودن یعنی چه؟ فیلم با پس‌زمینه‌ای قوی شروع می‌شود که نمایش‌دهنده ارزش‌های شهرک کوچکی است «تمام امریکایی». صحنه سراسر نمادین ازدواج، اعتقاد به مذهب و به خصوص اخلاقیات را نشان می‌دهد. مایکل که جان دو رفیق‌اش (استیو و نیک) را حین نبرد در ویتنام نجات داده به خانه برمی‌گردد و باید با مسائل بعداز جنگ دست و پنجه نرم کند. استیو به ویلچر دوخته شده و می‌خواهد تا ابد افسرده بماند و در یک بیمارستان نظامی بمیرد، ولی در یک صحنه ملودرام مایکل مجابش می‌کند که مرد باشد و به شهرک فولادسازی برگردد و او هم برمی‌گردد. یعنی که هالیوود شفای عاجل می‌دهد.



از طرف دیگر نیک با بازی کریستوفر واکن سردرگم و هوایی شده و خیال دارد در ویتنام بماند و رولت روسی بازی کند که ظاهراً استعاره‌ای است از رویکرد امریکایی به جنگ ویتنام. البته مایکل سعی می‌کند نیک را نجات دهد. به ویتنام برمی‌گردد که صرفاً شاهد خودکشی نیک در بازی رولت روسی باشد. این صحنه در بین پس‌زمینه «سقوط» سایگون اجرا می‌شود. باز در هیچ‌جای فیلم در سلطه‌جویی ایالات متحده تردید نمی‌شود. فیلم به قول معروف این «واقعیت» خام را عرضه می‌کند که جنگ خواهی‌نخواهی اجتناب ناپذیر است.

چرا ما به یک کشور جهان‌سوم حمله می‌کنیم؟ آیا غرض، دسترسی به مواد خام است؟ آیا به بازارهای مصرف‌کننده جدید، به توقف جنبش‌های غیرسرمایه‌داری اجتماعی و... مربوط می‌شود. آیا این مردان طبقه کارگر که رفته‌اند کثافت‌کاری نخبگان را پاک کنند هرگز در قدر و منزلت آنان تردید نکرده‌اند؟ آیا مایکل که مردانگی‌اش را با شکار گوزن با تک‌تیر آزمایش می‌کند، آدم مذهبی شرافتمندی است؟ جواب منفی است. هالیوود اعتقاد راسخ دارد که از اشاره‌های صریح بیش‌تر به جنگ باید پرهیز کرد. شکارچی گوزن اثرات یک جنگ خاص به فرزندان‌مان را به باد ملامت می‌گیرد، ولی در عین‌حال به ارزش‌های نظامی حرمت می‌گذارد.

در اواخر سال‌های ۷۰ که امریکا هنوز در حیرت فرو رفته بود که ما چرا به ویتنام رفتیم و نسل‌کشی به راه انداختیم و... فرانسیس فورد کاپولا تصمیم گرفت پاسخی تهیه کند. البته یک پاسخ گنگ و مبهم پست‌مدرنیستی. کاپولا در اینک آخر زمان وحشت را در بخشی از روح آدمی می‌نهد. این فیلم که براساس دل تاریکی جوزف کنراد ساخته شده حماسه‌ای است که می‌کوشد به روح آدمی و دقیق‌تر به «جوهر» مرد سفیدپوست امریکایی بدرسالار نفوذ کند. باز کاپولا سنت‌پرستی می‌کند و فیلم را به صورت داستان دو نفری درمی‌آورد که به صورت استعاری دو شاخه بودن امریکا را نشان دهد. مسائل ژئوپلیتیکی بخشی از این فیلم نیست. آیا فیلم تلویحاً قهرمان‌پروری نظامی را ارج می‌نهد؟ بله. با عنایت به فیلم‌شناسان «میانه رو» رویکرد لیبرالی فیلم، اعمال اصل چندکارگی است. یعنی تفهیم این نکته که اینک آخر زمان را می‌توان به شیوه‌های متفاوتی قرائت کرد، این است دلیل به‌اصطلاح کم کردن مدت فیلم به دست کارگردان پس از ۲۵ سال.

انقلاب ریگان

وارد عصر ریگان می‌شویم و بازگشت به دوران نظامی‌گری برای اعاده سلطه ایالات متحده بر قسمت اعظم جهان. به گفته رچارد نیکسون کار عمده ریگان در زمان ریاست جمهوری مقابله با بیماری «پس از امپریالیسم» و «بازگرداندن» توان روحی امریکا بود. گویی ریگان بود که اعتقاد به امریکا و ایده‌آل‌هایش را بازپس‌گرداند و نقش امریکا را در مسئولیت جهانی احیا کرد. در واقع ریگان سلطه اقتصادی و فرهنگی راست‌گرایان سال‌های ۱۹۵۰ را به نسبت بسیار زیادی از نو برقرار کرد. فراموش نکنیم که بسیاری از این تغییرات با کمک هالیوود میسر شد. هرچه باشد ریگان هم یکی از خودشان بود.

سوزان جفوردز Susan Jeffords در کتاب معتبر و پرمایه خود با عنوان «بدن‌های سفت، مردانگی هالیوودی در عصر ریگان» می‌نویسد:

مقام ریاست وی (ریگان) در صنف هنرپیشگان سینما طی سال‌های پراشوب داوری در کمیته فعالیت‌های ضدامریکایی، چنان موضع ضدکمونیستی‌اش را تقویت کرد که به صورت عنصر اساسی سال‌های ریاست جمهوری‌اش درآمد. در واقع نفس صنعت فیلمسازی هالیوود و سال‌های ۱۹۸۰ با چندین و چند تصویر ذهنی و شخصیت‌ها و روایت‌هایی که ریگان از فیلم‌ها به عاریت گرفته بود در ریاست جمهوری به دادش رسید.

کار ریگان فروش نظامی‌گری و وطن‌دوستی و فردپرستی و ارزش‌های خانواده و اعتقادات مذهبی به جامعه امریکا بود و در نتیجه برای پیشبرد سلطه جهانی رضایت اکثریت را به دست آورد. آیا هالیوود حاضر به اطاعت بود؟ می‌شود گفت که ماشین جناح راست به سرکردگی ریگان و با کمک فیلم‌های تبلیغاتی به یک رشته نتایجی دست یافت که بازتاب آن تا به امروز ادامه دارد.

حال، ریگانی‌ها نیاز به بازنویسی تاریخ داشتند. لیبرال‌ها جنگ را محکوم می‌کردند، پس زمان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پیروزی در جنگ روی پردهٔ نقره‌ای فرارسیده بود. اما این‌بار «بده - بستان» تازه‌ای هم لازم بود.

در سال‌های ۱۹۸۰ مغلمه‌ای از فیلم‌های مختلف به بازار آمد که فرهنگ نظامی‌گری را از نو رواج می‌داد. نیازهای فزاینده ایجاب می‌کرد که به نظامی‌گری وجهه‌ای انسانی داده شود و به حکومت‌های بزرگ و فاسد و بیکاره، چهره‌ای حیوانی. اسطوره هوراشیو آلجر[۴] با تب‌وتاب احیا شد. این‌بار ارتش به صورت قلمرویی درآمد که «هر کسی» می‌توانست برای خود «کسی» باشد. جناح راست جدید قصد داشت که بین فرهنگ عامه و دولت، سعرفت فیلسوفانه‌ای به وجود آورد. فیلم‌های هالیوودی دوران ریاست جمهوری ریگان فرصتی ایجاد کرده بود تا تعریف دوباره‌ای از نظامی‌گری براساس ثنویت مذکر و مؤنث ارائه شود.

سه فیلمی که من انتخاب کردم در ایفای چنین وظیفه‌ای بسیار موفق بود: سرباز بنجامین، (۱۹۸۰) و سردوشی (۱۹۸۱) و افسر و آقا (۱۹۸۲). در سرباز بنجامین تعلیم ظاهری «همانی باش که می‌توانی» با انگ محافظه‌کارانه فمینیستی ادغام شد. این‌جا ارتش یک زن ناتوان و ضعیف و متکی به‌غیر را به صورت زن جانانه‌ای درآورد که وقتی به خیانت نامزدش پی‌می‌برد با مشت به فکش می‌کوبد. او دیگر مرد لازم ندارد چون ارتش ایالات متحده هوادار زنان است و حالا خانه‌اش به حساب می‌آید. در سردوشی با بازیگری بیل موری به نقش یک بیکاره تمام‌عیار که به ارتش ملحق می‌شود و فرهنگ نظامی، او را به صورت یک فرمانده قلدر و گردن‌کلفت جوخه درمی‌آورد. این رویهٔ دیگر فیلم قبلی است.

و افسر و آقا، موفق‌ترین این سه‌گانه، ریچارد گر ژیگولوی امریکایی را به نقش زاک به بازی می‌گیرد که آدمی است بی‌انضباط و قلدر با توانایی‌های بالقوه و گذشته‌ای تاریک. زاک جایی برای رفتن ندارد. پس خشونت مربی تمرینات را تحمل می‌کند (با بازیگری بازیگر افریقایی امریکایی لو گاست، Lou Gossett که درخواست آشکاری است از اقلیت‌ها که بازی در نقش‌های مکمل را در رویاها بپذیرند) و سرانجام به صورت یک بازیکن تیمی واقعی درمی‌آید. به‌علاوه، اعمال شرافتمندانه‌ای هم از او سرمی‌زند. دوست دختر طبقه کارگری را از فقر نجات می‌دهد با پوشاندن یونیفورم خودش به او. او را تا غروب به این‌سو و آن‌سو می‌کشاند.

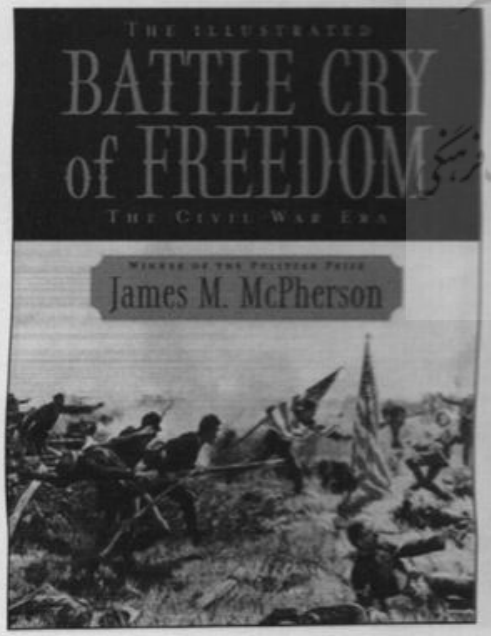
اما سرانجام، نظام انسانی آنم بی‌عرضه جامعه را به صورت افسر و آقا درمی‌آورد. از دیدگاه «لاکان»، افسر تجسم این نکته است که چه‌گونه فرد در مقابل شبکه دال‌ها رشد می‌کند. در این فیلم موفق تجاری نمادها و نظامی‌گری و ارزش‌های خانوادگی و همه و همه جمع شده است.

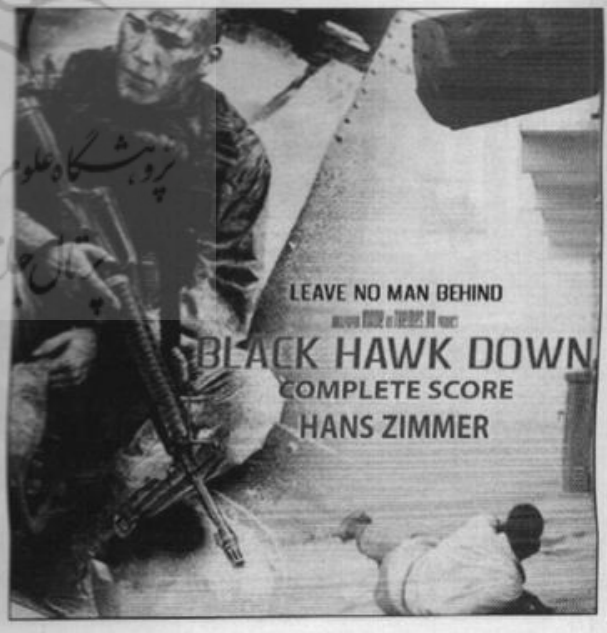
گام بعدی برای ریگانی کردن هالیوود رشد فیلم‌های لیبرالی ارتشی مانند فیلم خشونی (۱۹۸۱) و خدایان انضباط (۱۹۸۳) بود که مستمسک انتقاد از انحراف ارتش و راه نهادن به ارتش انسانی محسوب می‌شود.

به روایت کالین مک کیب Colin McCabe از دیدگاه «لاکان» تجزیه و تحلیل هالیوودی فیلم چنین است که همه چیزهایی را که ما لازم داریم و می‌خواهیم بدانیم نشان‌مان بدهد: مقصود جهان سینما، امکان مشاهده از منظر بصیرت مطلق است (براودی و کوهن) Braudy و Cohen. در نتیجه، اگر فکر کنیم که جنبه‌های مختلف الگوی ارتش را با بصیرت مطلق می‌بینیم، پس تمایل داریم که صغری و کبرای ارتش انسانی را هم بپذیریم. به این معنا، سیستم به کار می‌افتد و زیرینا و روبنا در هماهنگی با هم کار می‌کنند.

امپراتوری (ایالات متحده امریکا) در این گیرودار برای ساختن ماشین ارتش به احساسات تند وطن‌پرستانه نیاز داشت. طبعاً قدم بعدی هالیوود ترمیم خرابی‌ها و کمک به ریگانی کردن پیروزی در جنگ ویتنام بود. ماجراهای اواخر ۱۹۷۰ سال، نظیر بحران گروگان‌گیری در ایران و نهضت جهانی صلح، موانع عمده‌ای بر سر راه فعالیت معمول ارتش برای «دخالت نظامی در حفاظت از صلح» بود. بنابراین رو ساخت‌ها باید نوسازی می‌شدند. آرای عمومی اواخر سال‌های ۷۰ و اوایل ۸۰ نشان می‌دهد که بیش‌تر امریکاییان مخالف مداخله نظامی خارجی بودند. حال، هالیوود باید به صورت اسلحه مخفی ریگانی درمی‌آمد.

در این برهه فیلم‌های بسیاری نیاز به بررسی دارند. فهرستی که من از این فیلم‌ها فراهم کرده‌ام و بزعم من تأثیرگذارتر از همه است این‌ها است:





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فایرفاکس (۱۹۸۲): با مایه‌های ضدکمونیستی نخ‌نما که سرهم‌بندی فرهنگ جنگ سرد است. کلینت ایستوود در این فیلم نقش خلبان بازنشسته‌ای را بازی می‌کند که به پشت خطوط دشمن و در دل اتحاد جماهیر شوروی می‌رود. او آخرین اسباب بازی جنگی تهدیدآمیز سرخ‌ها را که (هواپیمای فایرفاکس) باشد می‌دزد تا آزادی را در جهان «آزاد» حفظ کند.

فجر سرخ (۱۹۸۴) چنین خیال‌پروری می‌کند که «اگر روس‌ها به کشور حمله کنند چه می‌شود؟» وحشت سرخ به صورت جهان ظلمانی تازه‌ای نشان داده می‌شود. یک گروه کوچک از تین‌ایجرها پس از این تهاجم زنده می‌مانند و در کوهستان مخفی می‌شوند. آن‌جا دست به یک حمله چریکی می‌زنند و گرچه همه هلاک می‌شوند، مضمون نئوفاشیستی فیلم به خوبی القا می‌شود. روس‌ها شیطان‌اند و چپ‌گرایان امریکای لاتین هم همدست آن‌ها (روس‌ها)، نظامی‌گری برای دفاع از آزادی لازم است و خاستگاه آن باید ایالات متحده باشد که آخرین دژ دنیای آزاد است و... گرچه فجر سرخ در گیشه شکست خورد، در کانال‌های کابلی توفیق عظیمی کسب کرد. تاریخ ثابت کرده است که شهادت دل و جان را تسخیر می‌کند. تلویزیون‌های کابلی هم می‌دانند که چه‌گونه این پیام را القا کنند.

تهاجم به ایالات متحده (۱۹۸۵) باز، یک فانتزی خیالی از تروریست‌های کمونیست است که به قصد تسخیر کل کشور به فلوریدا حمله می‌کنند. چاک نوریس نقش یک مأمور بازنشسته سیا (فایرفاکس را ببینید) را بازی می‌کند که احضار می‌شود تا با سرخ‌ها معامله کند. لئونارد مالتین فیلم را «بی‌حد نفرت‌آور» خوانده است. گرچه این فیلم هم مثل فجر سرخ در گیشه شکست فاحشی خورد، در تلویزیون کابلی موفق شد. نکته این‌جاست که فیلم‌های درجه دوی هالیوود هم مانند عوامل سلطه عمل می‌کنند.

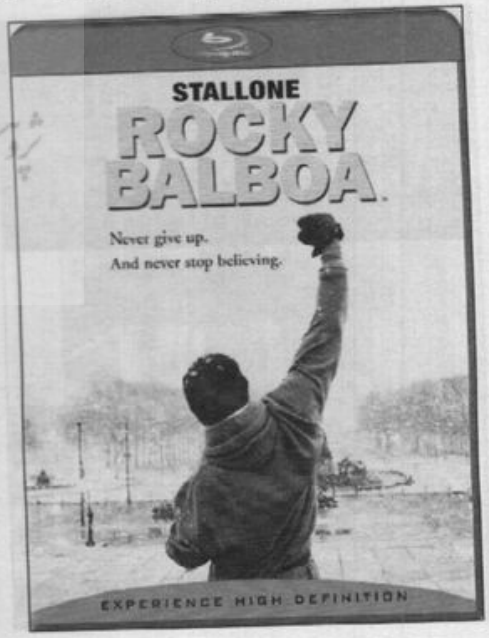
عنوان فیلم گمشده در عملیات (۱۹۸۴) و ستاره آن چاک نوریس گویای همه‌چیز است. نوریس در این فیلمِ حادثه‌ایِ خشن اسیر جنگی سابقی است که به ویتنام برمی‌گردد تا باقی زندانیان سرسخت امریکایی را نجات دهد. تردید نداشته باشید که ویتنامی‌ها متجاوزان شرور و ددمنش نشان داده می‌شوند. اگر کسی از تاریخ ویتنام خبر نداشته باشد خیال می‌کند این ویتنامی‌های متجاوز بودند که به ایالات متحده حمله کردند و بچه‌های خوب‌مان را که فقط می‌خواستند مدافع آزادی برای سایر نقاط جهان باشند به اسارت گرفتند. این فیلم بی‌شک یک رؤیای تجدیدنظرطلبانه است، اما به لحاظ ایدئولوژیکِ وجدان بخش بزرگی از بینندگان جوان را که از قساوت‌های نیروهای امریکایی در ویتنام خبر ندارند، به بیراهه می‌کشاند.

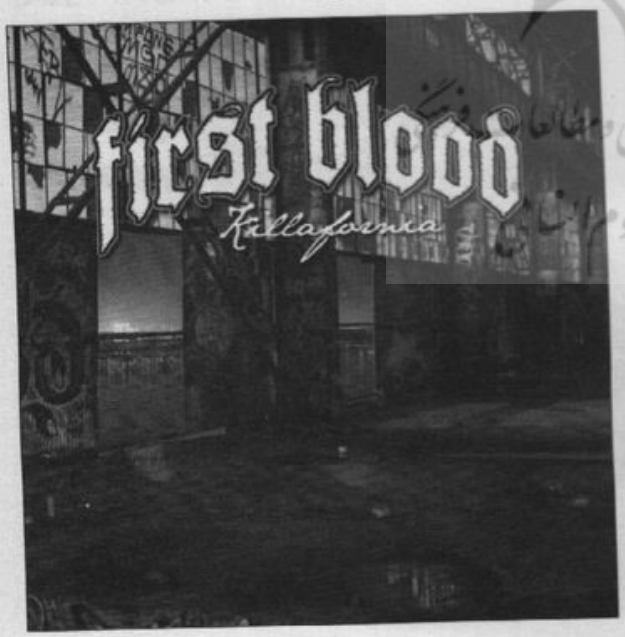
گمشده در عملیات ۲، آغاز (۱۹۸۵) که پیش‌درآمد گمشده ۱ است با کتمان فراوان حقایق و در عین‌حال نگاهی دوباره به تاریخ، قصه تازه‌ای را به‌جای واقعیت عرضه می‌کند. این‌بار تماشاگران شاهد عملیات قهرمانانه چاک نوریس هستند که از زندان آسیایی‌های خلافکار می‌گریزد و...

پدیده رامبو ـ رونبو

چاک نوریس نشان‌دهنده قهرمان «قلدر» فیلم‌های درجه دو است اما سیلوستر استالونه همتای بالاتر او در فیلم‌های درجه یک ریگانی بازی می‌کند. فیلم‌های رمبوی او نقش بزرگی در سلطه‌جویی دارد و شایسته توجه بیش‌تری است نوریس قساوت‌های امریکایی‌ها را علیه ویتنامی‌ها نادیده می‌گیرد ولی رمبو پا را فراتر می‌گذارد و از تهاجم و نسل‌کشی امریکایی‌ها برای تداوم «سلطه» چشم‌پوشی می‌کند. انگیزه فیلم‌های رمبو بر پایه «تضعیف حکومت به سود فعالیت فرد» استوار است (عبارت از من است). اولین فیلم از رشته فیلم‌های رمبو به نام اولین خون (۱۹۸۲) سرمشقی برای سایر قسمت‌ها شد. رمبو اولین خون، قسمت دوم (۱۹۸۵) و رمبو ۳ (۱۹۸۸)

در اولین فیلم، جان رمبو با بازیگری سیلوستر استالونه قوی هیکل، زندانی جنگی متواری و تنها بازمانده واحد نیروهای ویژه است که برای مملکت خودش شجاعانه جنگیده به میهن بازمی‌گردد و پی‌می‌برد که وطن رهایش کرده است. کلانتر شهر که فکر می‌کند او ولگرد است توقیف و زندانی‌اش می‌کند. از دیدگاه ریگانی رمبو نشان‌دهنده فرد امریکایی و دست‌آخر این دولت دیوان‌سالار بسیار لیبرال و بسیار ملایم و زن‌صفت است که به او خیانت می‌کند.





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

او باید با حکومت بجنگد، اول با کلانتر و نیروهای کوچک «تی‌تیش مامانی» (عبارت از جفوردز است) و بعد با ارتش مقابله می‌کند. اولین خون به تماشاگران می‌گوید که دوران مردانگی امریکا فرارسیده و ریاست جمهوری ریگان نظامی‌گریِ لازم را برای چنین رفتاری تدارک دیده است... می‌توانید این فیلم را جشن تکلیف عصر ریگان بدانید.

در رمبو: نخستین خون، بخش ۲، استالونه که به بازجویی‌های مقدماتی درباره ویتنام پاسخ داده است (در ویتنام، این‌جا در وطن، چه اتفاقی افتاده و چرا) باز به خدمت نظام درمی‌آید تا برای نجات مفقودین جنگ مثل ارتش یک‌نفره به کامبوج برود. گرچه این‌بار رمبو نه فقط با ویتنامی‌ها بلکه با سربازان روسی هم باید بجنگد. خود فیلم پرسش‌برانگیز است: اقوام مفقودین واقعی از این بهره‌کشی رمبو چه استنباطی می‌کنند. به لحاظ تاریخی، بهره‌برداری از تراژدی انسانی برای عملیات ایدئولوژیکی از سنت‌های ریشه‌دار حوزه‌های سرمایه‌داری است. به اوضاع پس از ۱۱ سپتامبر نگاه کنید که چه‌گونه دولت بوش از این تراژدی بهره می‌برد تا عملیاتش را تکمیل کند (یعنی قوانین میهنی، هجوم به افغانستان و عراق و...)

مایکل رایان و داگلاس کلنر در توصیف خصوصیات نمادین رمبو که ترکیبی از تیپ‌های مختلف امریکایی است، می‌نویسند: ظاهر رمبو نشان می‌دهد که بسیاری از جوانان طبقه کارگر امریکایی سواد چندانی ندارند و ارتش تنها راه تأییدشان محسوب می‌شود. آن‌ها که با کار خلاقه برای خودسازی عزت‌نفس خویش را از دست داده‌اند با بَدَل‌های استعاری مانند نظامی‌گری و وطن‌پرستی به جست‌وجوی جانشین معادل برمی‌آیند. خشم روان‌نژندانه رمبو نه گناه او که گناه گردانندگان نظام اجتماعی است که توزیع نامناسب سرمایه‌های فرهنگی و روشنفکری را برعهده دارند (رایان و کلنر).

سه‌گانه رمبو سال‌های ریاست جمهوری ریگان را دربرمی‌گیرد. دستگاه رهبری رونالد ریگان که به اسطوره‌سازی هالیوودی عادت داشت برای پدیده رمبو سرمایه‌گذاری کرد و ریگان را مدافع اقراد متوسط‌الحال نشان داد. آدم جدی که می‌خواهد از ضعفا (یعنی زنان و کودکان جامعه پدرسالار) با قلدری حمایت کند.

در واقع منتقدان رونالد ریگان او را «رونبو» می‌خواندند و این بی‌جهت نیست. پیش از نمایش اولین خون، رونالد ریگان در سال ۱۹۸۱ از یک سوء قصد جان سالم به‌درببرد و بعد از نمایش اولین خون، حمله دقیقاً طراحی‌شده گرنادا پیش آمد که تلاش موفقیت‌آمیزی برای محروف کردن جامعه امریکایی از ماجرای بمب‌گذاری فاجعه‌بار سربازخانه دریایی در لبنان بود که طی آن ۲۴۱ تن از تفنگداران دریایی به قتل رسیدند. این تقارن بی‌شک در تحکیم پدیده رونبو موثر واقع شد. بنابراین بسیاری از فرضیه‌پردازان سیاسی مانند نوام چامسکی، انتخاب مجدد ریگان را در ۱۹۸۴ به موقعیت اسطوره‌وار ریگان نسبت داده، چه رونالد ریگان مردی بود که با گلوله‌های سوء قصدکننده روبه‌رو شد و امریکایی‌ها را دلگرنادا نجات داد و الگویی برای رمبو درآمد.

آخرین بخش از رشته فیلم‌های رمبو که فقط رمبو ۳ (۱۹۸۸) نام داشت یک سیلوستر استالونه عضلانی‌تر را به تصویر می‌کشد که استعاره‌ای از کشور ریگان است. این رمبو درگیر فعالیت‌های شورشی می‌شود و از «مبارزان آزادی افغانستان» در اشغال شوروی حمایت می‌کند، همان جنگجویان (طالبان) که دولت بوش پس از ۱۱ سپتامبر، به افغانستان حمله کرد. آن‌وقت‌ها طالبان «مبارزان آزادی» بودند و حالا «بنیادگرایان اسلامی» و (متجاوزان به زنان و ذاتاً تروریست و...) جادارد اشاره کنیم که رمبو دولت (ایالات متحده) را نشان می‌دهد که یک‌تنه با کمک تقریباً بی‌فایده مجاهدین (یعنی طالبان) کل کشور را نجات می‌دهد. بنابراین از نو تعلیمات «مداخله‌جویانه» را زنده می‌کند. پدیده رمبو / رونبو شامل لزوم خشونت برای حفظ آزادی است. این پدیده جامه پهلوانی به تن می‌کند و باعث می‌شود که امریکایی‌ها (و در رأس آن بلندپایگان مذکر و سفیدپوست و پدرسالار کاخ سفید) جزو نخبگان محسوب شوند.

■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانوشت

۱. Morality play

۲. Gung - ho به کسی گفته می‌شود که شور و اشتیاق غالباً ابلهانه‌ای برای جنگیدن دارد اما فاقد مهارت و تجربه است. ناشی و نابلد و ناپخته و خام و «صفر کیلومتر» و «جوگیر» بار معنایی آن را تماماً منتقل نمی‌کند. اما اصطلاح رساتری به فکر مترجم نرسید

۳. البته خواننده به ایهام واژه «راست» توجه دارد

۴. Horatio Alger ۱۸۹۹ - ۱۸۳۲ نویسنده عامه‌پسند که شخصیت‌های داستان‌هایش اغلب افراد بی‌چیزی هستند که با تلاش و کوشش و بخت و اقبال به جایی می‌رسند