Analyzing the Reasons for the Absence of an Independent Film Field in the Hollywood System

Ali Rouhani[1]**,Amirhossein Behrouz**[2]

Received: 23 July 2024, Accepted: 28 September 2024

Abstract

The Hollywood cinematic system has been filled with unwritten rules since its inception, shaping its main framework. These rules encompass a wide range of topics, from formal matters to underlying issues such as political economy, sociological, and cultural aspects, always regulating a mechanism to prevent any field outside its rules from emerging and developing. This study aims to initially approach the Hollywood system from a mass perspective and utilize the viewpoints of Theodor Adorno and Dwight Macdonald for explanation and expansion. Subsequently, a more in-depth sociological perspective will be taken towards internal discussions, using the classic realist text issue and relevant theoretical approaches to clarify the conflict between form and ideology in the Hollywood system. The research will incorporate the ideas of French sociologist Pierre Bourdieu to enhance the proposal, unify the research approach, and broaden the sociological concepts in the two referenced methodologies.

Keywords: Hollywood cinema, Mass culture, Classic realist text, Pierre Bourdieu

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Associate Professor, Department of Cinema and Theater, Cinema and Theater Faculty, Tehran University of Art, Tehran, Iran. Email: alirouhani@art.ac.ir
2. M. A. in Cinema, Department of Cinema, Art faculty, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: amirho3einbehrouz1376@gmail.com

واکاوی دلایل عدم وجود میدان مستقلِ سینمایی در نظام هالیوود

علی روحانی[۱]**، امیرحسین بهروز**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۷

چکیده

نظام سینمایی هالیوود از بدو تولدش آکنده از قواعد نانوشته‌ای بوده است که شاکلهٔ اصلی آن را شکل بخشیده است. این قواعد که از ظاهری‌ترین امور، همچون مباحث فرمی تا زیرلایه‌ای‌ترین مباحث، همچون مباحث اقتصاد سیاسی، جامعه‌شناسانه و فرهنگی را در بر گرفته است، همواره سازوکاری را تنظیم نموده تا هیچ میدان دیگری خارج از قواعد آن ظهور و بروز نکند. در این پژوهش تلاش می‌شود تا در وهلهٔ نخست با دیدگاهی نسبت به فرهنگ توده‌وار به نظام هالیوود ورود کرده و از دیدگاه‌های تئودور آدورنو و دوایت مک‌دانلد جهت شرح و بسط آن استفاده شود. در مرحلهٔ بعد از نگاه کلی جامعه‌شناختی به مباحث درونی‌تری وارد شده و در این جهت از مسئلهٔ متن کلاسیک واقع‌گرا و رویکردهای نظری مربوط به آن استفاده خواهد شد تا تصادم فرم و ایدئولوژی نظام هالیوود تبیین گردد. در تمام طول مسیر پژوهش از آراء جامعه‌شناس فرانسوی، پی‌یر بوردیو، در جهت قوام‌دادن به طرح، یکپارچه‌سازی رویکرد پژوهشی و بسط مفاهیم جامعه‌شناختی موجود در دو رویکرد یادشده بهره گرفته خواهد شد و بر اساس آن این نتیجهٔ مهم تبیین خواهد شد که صنایع فرهنگی، علی‌الخصوص مدیوم سینما با به تصویر کشیدن جهان به شیوه‌ای خاص برای مخاطبان، آنچه را باید و آنچه را نباید در دیدرس باشد، شکل می‌بخشند. آنها واقعیت را برای مصرف‌کنندگان خود می‌سازند و این تصویر از واقعیت معمولاً رابطهٔ درستی با حقیقت ندارد.

واژگان کلیدی: سینمای هالیوود، فرهنگ توده‌وار، متن کلاسیک واقع‌گرا، پی‌یر بوردیو

۱. دانشیار گروه سینما و تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: alirouhani@art.ac.ir

۲. کارشناسی ارشد سینما، گروه سینما، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
Email: amirho3einbehrouz1376@gmail.com

مقدمه

سینمای آمریکا از دیرباز و به‌خصوص در رویکردهای تاریخی‌اش در دوران موسوم به کلاسیک که تحت سلطهٔ کامل امپراتوری استودیوها بود، همواره نظرگاهی آکنده از ایدئولوژی داشته است. اما نکتهٔ اساسی در اینجا چگونگی فرم یافتن این ایدئولوژی در قالب سینما در جهت به دست آوردن حداکثر سود اقتصادی برای استودیوهای فیلم‌سازی و تمام عوامل دست‌اندرکار آن است. این رویکرد به مفهوم «سلیقه‌سازی و منطق نوین اقتصادی» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۴۲۸) مربوط است. «سلیقه‌سازان» به کمک توصیه‌های خود و سبک زندگی الگویی خود، گونه‌ای از مضامین اخلاقی را مطرح می‌کنند که عصارهٔ آن هنر مصرف، ولخرجی و لذت و بهره‌مندی است. آنها به کمک فرامینی که در نقاب توصیه پنهان شده‌اند، سوژه و ابژه‌های مصرفی ممتازی را برای خود فراهم می‌کنند. نحوهٔ عملکرد استودیوها مبتکر نوسازی و ترمیم اخلاقی لازم برای اقتصاد نوین است که قدرت و سود خود را از آن می‌گیرد. عملکرد تهیه‌کنندگان فیلم در دوران کلاسیک هالیوود همان‌قدر که به تولید کالاها بستگی دارد به تولید نیازها و مصرف‌کنندگان نیز وابسته است. «منطق نوین اقتصاد» مخالف اخلاق تولید زاهدانهٔ تولید است و طرفدار اخلاق لذت‌پرستانهٔ مصرف بر اساس لذت و برخورداری است. چیزی که انتقال این نظرگاه ایدئولوژیک را تقویت می‌کند «مکانیسم دفاعی» مصرف‌کنندگان است؛ مکانیسم‌های دفاعی مشابهی که مصرف‌کنندگان، خود را هم‌دست فروشنده‌ها می‌کنند. به تبع همین حقیقت می‌توان متوجه شد که یکی از مهم‌ترین وظایف تبلیغ این است که دلایل و استدلال‌هایی در اختیار خریداران قرار دهد که بعد از خرید و مصرف، به کمک این استدلال‌ها به خود از بابت مشروعیت آن اطمینان خاطر بدهند. این مکانیسم‌های ایدئولوژی اطمینان‌بخش، اختلاف میان ارزیابی خود عاملان از فعالیت‌های فرهنگی‌شان و حقیقت عینی این فعالیت‌ها را تبیین می‌کنند. «همه‌چیز به گونه‌ای رخ می‌دهد که گویی، در همهٔ سطوح سلسله‌مراتب درجات تقدیس فرهنگی، عاملان همیشه مایل‌اند به فعالیت‌های خویش بیش از ساختارِ میدانی که به‌طور عینی محاط بر آن‌هاست، ارزش و امتیاز بدهند» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۴۲۸).

پشت پردهٔ این‌گونه فضیلت‌نمایی‌ها، مبارزه‌ای برای حق مشروع اعمال سلطه در جریان است. به‌این‌ترتیب و بنا به سیاست‌های سرمایه‌داری آمریکا، تجلیل و تکریم از امور شخصیت‌ساز و اسطوره‌ساز و از طرفی دیگر عزت و اعتبار بخشیدن به امور سیاسی و اقتصادی، نسبت به فرهنگ هنری ارجحیت می‌یابد. این دو استراتژی تنها نمونه‌هایی از استراتژی‌های است که بخش‌های مسلط یک میدان (در اینجا میدان سینما) برای بی‌اعتبار کردن ارزش‌های مورد قبول سایر گروه‌ها، به‌عنوان‌مثال روشن‌فکران و دانشجویان سینما و حتی خرده‌بورژواهای جدید، در پیش می‌گیرند. اما اگر عمیق‌تر به مسئله نگاه کنیم، این جلوه‌های ضد روشنفکری فقط یک جنبه از خصومتی است که بسیار فراتر از مسئلهٔ کاربردهای مشروع فرهنگ، همهٔ ابعاد وجودی را در بر می‌گیرد. «گروه‌های مسلط همیشه میل دارند رابطهٔ خود با گروه‌های زیر سلطه را بر اساس تقابل میان مذکر و مؤنث، جدیت و بازیگوشی، مسئول و غیرمسئول، مفید و بیهوده، واقع‌بین و غیر واقع‌بین تلقی کنند» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۴۳). پس می‌توان نتیجه گرفت که هالیوود از طریق دسته‌بندی کردن توده‌ها بر اساس سرمایه‌هایی که در طبقات اجتماعی خاص‌شان دارند، خرده‌میدان‌هایی فرضی ساخته تا با تسلط کامل بر آنها عملاً موجودیت میدان مستقل دیگری سوای خود را ملغی کند.

در اینجا لازم است تا به یک بسط جامعه‌شناختی از جامعهٔ آمریکا بپردازیم. درواقع باید به دیدگاهی اشاره کرد که جامعه‌شناسان آمریکا نسبت به سیاست ایالات متحده رواج دادند. آنان صحبت از نوعی محافظه‌کاری و اقتدارگرایی می‌کنند که در میان طبقات عوام یافت می‌شود. این نظریه‌ها مبتنی بر مقایسهٔ جهانی میان تحقیقات و انتخاباتی است که نتایج حاصل از آن نشان می‌دهد که در هر یک از کشورها هرگاه از طبقات عوام در مورد مسائل مربوط به روابط مقتدرانه، آزادی‌های فردی، آزادی مطبوعات و غیره پرسش می‌شود، آنها در مقایسه با دیگر طبقات، پاسخ‌های اقتدارگرایانه‌تری می‌دهند؛ می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که تضادی بین ارزش‌های دموکراتیک (که نزد سیمور مارتین لیپست، جامعه‌شناس آمریکایی، به معنای ارزش‌های دموکراتیک آمریکایی است.) و ارزش‌هایی وجود دارد که طبقات عوام برای خود درونی ساخته‌اند و عمدتاً جنبهٔ سرکوبگرانه دارند و به این جهت، می‌توان به دیدگاهی تازه دست یافت؛ دیدگاهی که بیان می‌کند ازآنجاکه گرایش به سرکوب و اقتدارگرایی به درآمد پایین و

سطح پایین تحصیلات بستگی دارد، پس با افزایش سطح زندگی و سطح تحصیلات، می‌توان شهروندان خوبی برای دموکراسی آمریکا تولید کرد.

سلایق مانند مجموعه گزینش‌های یک فرد خاص محصول تلاقی سلیقهٔ عینی‌شدهٔ هنرمند و سلیقهٔ مصرف‌کننده هستند. بنابراین تنها باید به درک این مطلب پرداخت که چگونه در یک برههٔ زمانی خاص، کالاهایی برای همه نوع سلیقه وجود دارند؛ همچنین چگونه انواع و اقسام مشتریان اشیایی را بنا به سلیقه خود پیدا می‌کنند. تحلیلی که در اینجا وجود دارد این است که می‌توان به صورت سوبژکتیو شیء هنری را با کالا یا خدمات مذهبی جایگزین کرد. مقایسه با کلیسا به ما نشان می‌دهد که روزآمد کردن موجب می‌شود تا عرضهٔ یکپارچه جایگزین عرضهٔ متنوع شود تا باب میل هر سلیقه‌ای باشد.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به جست‌وجوهای به‌عمل‌آمده از منابع مختلف در خصوص موضوع این پژوهش، تاکنون هیچ تحقیق علمی و جامع همسانی صورت نگرفته است. بااین‌حال، تحقیقات زیر از نظر موضوع یا مبانی‌های نظری با پژوهش حاضر اشتراکاتی دارند.

۱. غفاری، کیوان (۱۳۹۴). «ایدئولوژی هالیوود از سال ۲۰۰۰ به بعد بر اساس نظریهٔ آلتوسر (مورد مطالعه: سه‌گانهٔ بتمن کریستوفر نولان).» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشکدهٔ هنر و معماری. آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

این پژوهش ضمن تشریح رئوس اندیشه آلتوسر و به‌خصوص نظریه ایدئولوژی او، تلاش می‌کند تا ماهیت و کارکرد ایدئولوژی در سینمای هالیوود سال‌های ۲۰۰۰ به بعد را بررسی کند. بدین‌منظور سه‌گانه بتمن ساخته کریستوفر نولان به عنوان مطالعه موردی بر اساس نظریات آلتوسر در باب ایدئولوژی بررسی می‌شود. این سه‌گانه بر بستر شهری به نام گاتهام روایت می‌شود که نمونه‌ای از جامعه آمریکایی-غربی معاصر و ایدئولوژی برآمده از آن است. در این بخش تلاش می‌شود رابطه بتمن به عنوان سوژه اعظم ایدئولوژی گاتهام و مردم گاتهام به عنوان سوژه‌های آن ایدئولوژی با شرایط تولید در آنجا بررسی شود. سپس به فرم غالب روایت سینمایی در هالیوود پرداخته می‌شود که همچنان در این سال‌ها هم بر فرم «نظم اولیه-آشفتگی-نظم بازیافته» استوار است؛ تلاش می‌شود تا رابطه این فرم با ایدئولوژی و سوژه تماشاگر بررسی شود.

۲. عرفانیان، محمدمهدی (۱۳۹۳). «بازتاب‌شناسی ویژگی‌های سیاست خارجی آمریکا در سینمای هالیوود در دو مقطع ۱۹۹۰ - ۱۹۴۵ و ۲۰۱۲ - ۱۹۹۱.» *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*. دانشگاه فردوسی مشهد. دانشکدهٔ علوم اقتصادی.

سیاست خارجی آمریکا که در طول جنگ سرد بر مبنای مبارزه با کمونیسم بر اساس «سد نفوذ»، «بازدارندگی» و «موازنه قدرت» شکل گرفته بود جای خود را به مبارزه با تروریسم بر مبنای «جنگ پیش‌دستانه»، «سیاست تغییر رژیم»، «دیپلماسی عمومی تهاجمی» و گسترش نظام داد. به موازات همین تغییر سیاست خارجی آمریکا، دیپلماسی عمومی به عنوان یک بازوی مطمئن برای سیاست خارجی آمریکا با ابزارهای متفاوت خود همواره توانسته نظرات را توسط ابزارهای در دسترس به جهان نشان دهد، در این میان هالیوود به عنوان مرکز ثقل سینمای آمریکا (حتی جهان) نقش بسزایی ایفا می‌نماید. در این تحقیق بر آن شده تا با بهره‌گیری از تحلیل آثار سینمایی این دو دوره به تفکیک به ارتباط مستقیم سینما و سیاست خارجی آمریکا بپردازیم. این تحقیق به دنبال نمایش این بازخورد سیاست خارجی آمریکا در سینمای هالیوود است.

۳. خیر دریب، محمد (۱۳۹۶). «بررسی شیوه‌های روایت در سینمای مستقل آمریکا بعد از سال ۲۰۰۰»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* سینما، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

این پایان‌نامه با محور قرار دادن موضوع سینمای مستقل نوین آمریکا که از سال ۱۹۹۵ تا سال ۲۰۰۵ میلادی شکل گرفته و روایت در این سینما را مورد بررسی قرار می‌دهد. سعی این پژوهش بر این است تا نشان دهد که چگونه فرم جدیدی که به‌واسطهٔ رویکردهای جدید پست‌مدرن در سینمای آمریکا به وجود آمده است، نه‌تنها بر زیبایی‌شناسی بلکه روی جنبه‌های عرضه و تقاضا نیز تأثیرگذار بوده است.

روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش تلاش دارد تا به روش کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی - تحلیلی نشان دهد که چرا نظام سینمایی هالیوود در مقابل شکل‌گیری جریان مستقل مقاومت می‌کند و تا حد

امکان اجازه نمی‌دهد که فیلم‌های مستقل ساخته شوند. در این مسیرِ پژوهشی از دو رویکرد فرهنگ توده‌وار که متمرکز بر آراء تئودور آدورنو و دوایت مک‌دانلد است و همچنین مبحث متن کلاسیک واقع‌گرا بهره گرفته خواهد شد. علاوه بر این‌ها از آراء جامعه‌شناس فرانسوی، یعنی پی‌یر بوردیو، برای جهت‌دهی و یکپارچه‌سازی رویکرد پژوهشی استفاده خواهد شد.

یافته‌های پژوهش

در اینجا با بیان دو نگاه نظری به سینمای آمریکا دلیل تلاش جریان اصلی سینمای آمریکا برای جلوگیری از و نگاه منفی به ایجاد میدان تازه‌ای از سینما در این کشور و لزوم ایجاد چنین میدانی در دل سینمای آمریکا را تبیین می‌کنیم؛ چراکه دریافته‌ایم میدان هالیوود آوردگاهی‌ست برای انباشت سرمایهٔ اقتصادی. در زمین بازی هالیوود بازیکنانی برنده‌اند که دستاوردشان از سرمایهٔ اقتصادی بر سرمایهٔ فرهنگی برتری دارد.

۱. دیدگاه فرهنگ توده‌وار: آدورنو[1] در دیالکتیک منفی می‌نویسد: «اگر تفکر بر حسب وضعیت‌های نهایی‌ای که از مفهوم می‌گریزد سنجیده نشود، از همان ابتدا به کاربرد آن موسیقی همراه‌کننده‌ای بدل می‌شود که اس‌اس‌ها دوست داشتند صدای فریادهای قربانیان‌شان را زیر آن بپوشانند» (Adorno, 1973: 35). درواقع این نکته قابل دریافت است که «داستان جهانیِ واحدی وجود دارد که زندگی تمام مردان و زنان را از عصر حجر تا جنگ ستارگان در بافته‌ای واحد در هم می‌تند؛ امّا این داستان، قصهٔ کمبود و سرکوب است نه موفقیت یا چنان‌که آدورنو می‌گوید، حکایت فاجعهٔ بی‌وقفه» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۲۲). تشخص یافتن فردیت در نظام سرمایه‌داری هالیوود پژواک همان مفهوم «ساختن من» در نظر آدورنو است. ساختن من رخدادی دوسویه و هم‌زمان رهایی‌بخش و سکوب‌گر است و امر ناخودآگاه نیز ذیل نشان دوگانگی مشابهی عمل می‌کند، یعنی «به ما وعدهٔ نوعی ارضاء حسّانیِ خوشایند را می‌دهد، امّا در هر لحظه ما را تهدید می‌کند که به وضعیت باستانیِ تمایزنیافته‌ای بازمان می‌گرداند که در آن اساساً هنوز سوژه نیستیم، چه برسد که سوژه‌ای رهایی‌یافته باشیم» (ایگلتون، ۱۳۹۸: ۵۳۰)

سینمای کلاسیک هالیوود نمونهٔ کامل آن چیزی است که آدورنو آن را «صنعت فرهنگ»[2] می‌خواند. آدورنو معتقد بود که پیامدهای سازمان‌دهی فرهنگی در این مدل از سینما روشن است. او به همراه ماکس هورکهایمر سه جنبه از هالیوود دههٔ ۱۹۴۰ را شناسایی می‌کند که تأثیرات مشخصی را بر محتوای نظریهٔ صنعت فرهنگ بر جای می‌گذارد. نخستین جنبه، انبوه مخاطبان‌اند که در دههٔ ۱۹۴۰ حامی سینما بودند. دومین جنبه، پدیدهٔ متناظر تولید انبوه است که به جای معیارهای زیبایی‌شناسی متکی بر معیارهای اقتصادی است. و در سومین جنبه، موارد مشخص همچون رویکرد ژانری و نظام ستارگان است (کوهلکن، ۱۳۹۹: ۵۲). آدورنو مانند والتر بنیامین نسبت میان انبوه مخاطبان و تکنولوژی بازتولیدی جمعی را تصدیق می‌کند؛ بااین‌همه برخلاف بنیامین تکنولوژی را عامل تعیین‌کننده در صنعت فرهنگ نمی‌داند.

از نظر آدورنو و هورکهایمر[3] این عامل انسانی، سازمان‌دهی و طبقه‌بندی مخاطبان است که درحقیقت چنین فرهنگی را می‌سازد. آدورنو و هورکهایمر نظریهٔ خود را با این شعار جسورانه می‌پرورانند که «[در صنعت فرهنگ] چیزها برای همگان تولید می‌شود تا کسی قادر به گریز از آن نباشد» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۹۹۷ به نقل از کوهلکن، ۱۳۹۹: ۵۳) [تأکید از نگارنده]. این صنعت «انسان‌ها را به صورتی قالب‌ریزی می‌کند که به شکلی بی‌وقفه در هر صورتی بازتولید شوند» (آدورنو، هورکهایمر، ۱۹۹۷ به نقل از کوهلکن، ۱۳۹۹: ۵۶). بدین‌ترتیب، برای آن‌که صنعت فرهنگ درست کار کند، لزومی ندارد که مردم حقیقتاً دروغ‌ها و گزافه‌گویی‌های‌اش را بپذیرند؛ همین کافی است که به جای محرومیت اجتماعی سرگرم‌شدن را ترجیح دهند. همان‌طورکه آدورنو بعدها می‌گوید، «اگر صنعت فرهنگ تضمین دهد که اوقات خوشی را برای مصرف‌کنندگان فرهنگی حتی اگر زودگذر باشد رقم بزنند، آنان فریبی را که به‌هرحال بر آنها آشکار است، دوست خواهند داشت» (آدورنو، ۱۹۹۱ به نقل از کوهلن، ۱۳۹۹: ۵۶). بنابراین، صنعت فرهنگ و در اینجا سینمای هالیوود درواقع مصرف‌کننده‌اش را تولید می‌کند. کارکنان هالیوود از همان لحظه‌ای که خواهان کار در این نظام می‌شوند، درواقع ارزش‌های صنعتی فیلم را پذیرفته‌اند. بدین‌ترتیب آدورنو و هورکهایمر می‌گویند: «گرایش مثبت عملی و فکری مخاطبان به صنعت فرهنگ بخشی از این نظام است،

نه بهانه‌ای برای آن» (Adorno, Horkheimer, 1977: 350).

از دیدگاه آدورنو و هورکهایمر، توده‌ها حتی نسبت به فیلم‌های هالیوودی واکنش فردی نشان نمی‌دهند. این فیلم‌ها آن‌قدر پیچیدگی ندارند که برای تعبیر و تفسیر فردی فضای کافی ایجاد کنند. در عوض این محصولات، واکنش‌ها را از قبل تلفیق می‌کنند؛ به گونه‌ای که مخاطبان، منفعلانه به این فیلم‌ها واکنش نشان می‌دهند. آدورنو حتی اذعان می‌کند: «ایدئولوژی صنعت فرهنگ چنان قدرتمند است که هم‌نوایی را جانشین آگاهی می‌کند» (به نقل از هالووز، ۱۳۹۱: ۳۹). آدورنو و هورکهایمر هنر آوانگارد و مخاطبان آن را دقیقاً با همان رویکرد جنگ سرمایه‌ای بوردیو[۴] تنها راه نجات از کنترل فراگیر صنعت فرهنگ می‌دانند. چراکه این مدل از تولیدات فرهنگی در مقابل کالایی شدن خود مقاومت می‌کنند؛ درنتیجه به‌واسطهٔ حفظ جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و آزادی سیاسی‌شان، در مسیر انباشت سرمایهٔ فرهنگی قدم برمی‌دارند. آدورنو به‌وضوح در نیمه‌های دههٔ ۱۹۶۰ اعلام کرد که فیلم‌هایی که از تکنولوژی ساده‌ای بهره می‌برند و تعمداً از کمال پرهیز می‌کنند، واجد ارزش‌های زیبایی‌شناسی هستند. آدورنو و هورکهایمر امّا بعدها به نکته‌ای اشاره می‌کنند که در رابطه با بحث میدان‌ها، ضرورت وجود آنها و ضرری که در ازمیان‌رفتن‌شان است، بی‌نهایت کلیدی است. آنها معتقدند که «صنعت فرهنگ زمانی به وجود می‌آید که دیالکتیک میان هنر جدی و هنر سبک به نفع یگانگی و وحدت این دو متوقف شوند» (کوهلکن، ۱۳۹۹: ۶۰).

«صنعت فرهنگ‌سازی: روشنگری به‌مثابهٔ فریب توده‌ها» نقدی گزنده از صنعت فرهنگ‌سازی است که آدورنو و هورکهایمر نظام پولادین می‌خوانندش، نظامی که «روی هر چیز مُهری واحد می‌زند، نظامی که متشکل از فیلم‌ها، رادیو و مجله‌ها است، نظامی که هم به عنوان یک کل و هم در جزءجزءاش یک‌دست است» (هورکهایمر و آدورنو، ۲۰۰۱: ۱۲۰ به نقل از دی. کارسن، ۱۳۹۹: ۱۱۷). آدورنو و هورکهایمر استدلال می‌کنند که فریب اصلی در آن نیست که صنعت فرهنگ تأمین‌کنندهٔ سرگرمی است، بلکه در آن است که هرگونه تفریح را زایل می‌کند؛ آن‌هم با وارد کردن ملاحظات تجاری در آن و مشحون ساختن‌اش از کلیشه‌های ایدئولوژیکی در باب فرهنگ از طریق فرآیندی که منحل‌کنندهٔ فرهنگ است. هدف صنعت فرهنگ آن است که مشتری را در مشت بگیرد، یعنی همان کسی که فاقد ذهن و فاقد مقاومت پنداشته می‌شود (آدورنو و هورکهایمر، ۱۴۰۱). درنهایت می‌توان این‌طور گفت که هدف صنعت فرهنگ‌سازی این است که مشتری را در مشت بگیرد، یعنی همان کسی که فاقد ذهن و فاقد مقاومت پنداشته می‌شود.

اگر بخواهیم مفهوم توده را به زبان بوردیویی برگردانیم با مفهوم طبقهٔ عینی مواجه می‌شویم. طبقه‌ای که مجموعه عاملانی را دربر می‌گیرد که در شرایط وجودی همگون و مشابهی قرار دارند که شرطی‌شدن‌های مشابهی به آنها تحمیل شده است که به دنبال آن نظام‌های طبع و قریحهٔ مشابهی را به بار می‌آورند که بر اساس آن می‌توانند عمل یا انتخاب‌های مشابهی داشته باشند. درنتیجه به همین علت است که «محصولات پرمخاطب ایدئال که از هرگونه امکان طبقه‌بندی‌شدن می‌گریزند، بی‌مزه و بی‌خاصیت می‌شوند؛ امّا به همین دلیل با همهٔ ذائقه‌ها سازگارند» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۶۰۵).

پس از آدورنو و هورکهایمر، شخصی به نام دوایت مک‌دانلد[۵] با همان رویکرد فرهنگ توده‌وار وارد عرصهٔ نقد فیلم شد و به شکلی جدی‌تر از عدم وجود میدان‌های گوناگون در سینمای آمریکا گفت و از این فقدان گله کرد. مک‌دانلد نیز معتقد بود صنعتی شدن، همهٔ تمایزهای فرهنگی و نظام‌های پیشامدرن قشربندی فرهنگی را از میان برده است. او با حسرتی که بر گذشته می‌خورد توضیح می‌دهد که صنعتی‌شدن همهٔ تمایزات فرهنگی و نظام‌های پیشامدرنِ قشربندی فرهنگی را از میان برده است. او معتقد است در جوامع پیشامدرن، زندگی فرهنگی فعالیتی اقتصادی محسوب نمی‌شد؛ فرهنگ سطح بالای سنتی را حامیان آن حفظ می‌کردند و به همین علت هنرمندان و مخاطبان، یک اجتماع نخبهٔ تحصیل‌کرده را تشکیل می‌دادند که در ارزش‌های مشترکی سهیم بودند و برای آن‌هایی هم که نخبه نبودند و در گروه مردم معمولی طبقه‌بندی می‌شدند یک فرهنگ عامه وجود داشت که درون اجتماع مردمان عامی تولید و مصرف می‌شد و سلیقهٔ عامیانه‌شان را ارضا می‌کرد. به ادعای مک‌دانلد این دو دنیای فرهنگی می‌توانستند با یکدیگر هم‌زیستی داشته باشند؛ زیرا فرهنگ عامه جایگاه روشنی داشت (هالووز، ۱۳۹۱: ۴۳-۴۲). این در حالی است که در سینمای آمریکا این میدان‌ها در هم ادغام

شده‌اند و با سلطهٔ نظم هالیوود ازمیان‌رفته‌اند.

به نظر مک‌دانلد، «دلیل علاقهٔ مردم به فیلم‌های هالیوودی که با فرمول‌های کلیشه‌ای تزئین شده‌اند بیش از آن‌که به سبب رضایت‌مندی از این آثار باشد، به خاطر این واقعیت است که این فیلم‌ها کاملاً قابل پیش‌بینی هستند و به همین خاطر به‌راحتی مصرف می‌شوند» (McDonald, 1963: 14). مک‌دانلد ویژگی دیگری به سینمای عامه‌پسند نسبت می‌دهد که آن ویژگی نشان دادن واکنش استانداردشده به مخاطبان است. به‌عبارت‌دیگر فیلم‌های هالیوودی یک «پاسخ درونی» دارند؛ به این معنا که «این فیلم‌ها به‌جای این‌که مخاطبان را مجبور به نشان دادن واکنش کنند، در درون خود اثر واکنش‌های تماشاگران را جاسازی کرده‌اند (McDonald, 1963: 29). قدرت این نفوذ حتی تا آنجایی پیش می‌رود که خودِ مک‌دانلد اعتراف می‌کند، «پس از تماشای فیلم «آوای موسیقی» (۱۹۶۵) خودِ او هم نسبت به بشریت سرشار از حسن نیت شده بود» (مک‌دانلد به نقل از هالووز، ۱۳۹۱: ۴۵).

یکی از موارد بسیار مهم در جهت اثبات این‌که سینمای هالیوود مخاطب توده را تحت انقیاد درمی‌آورد و از طرفی مخاطب دانشگاهی و روشن‌فکری هم هست که در طبقه‌ای متمایز، میدان متمایزی را می‌طلبد، کار پژوهشی جولن شیولی (۱۹۹۲) است که مقالهٔ آن بر اساس یک مطالعهٔ میدانی و طرح پرسش‌نامه از دو گروه از مخاطبان در مجلهٔ آمریکایی «نقد جامعه‌شناختی» به چاپ می‌رسد. شیولی که خود اصالتاً سرخ‌پوست بود، فیلم «جویندگان» (۱۹۵۶) به کارگردانی جان فورد را ابتدا برای بیست سرخ‌پوست و بیست سفیدپوست که همه مرد بودند، نمایش داد. هر دو گروه به‌لحاظ سن، سطح تحصیلات و شغل مشابه بودند و همه دریک منطقهٔ حفاظت شده زندگی می‌کردند. طبعاً انتظار شیولی این بود که پس‌زمینه‌های متفاوت پاسخ‌گویان بر فهم آنها از آثار فرهنگی تأثیر گذارد؛ امّا در کمال ناباوری جالب‌ترین یافتهٔ او همسانی تجربهٔ فیلم توسط سرخ‌پوست‌ها و سفیدپوست‌ها بود. همهٔ پاسخ‌گویان فیلم را دوست داشتند و با آدم‌های خوب فیلم، چه جان وین و چه جف هانتر، هم‌ذات‌پنداری کرده بودند. در کمال تعجب هیچ‌یک از سرخ‌پوست‌ها با اسکار (رئیس قبیلهٔ کمانچی) هم‌ذات‌پنداری نکرده بودند. به عبارتی هر دو گروه به همان ترتیبی با دنیای روایی فیلم همراه شده بودند که ساختار فیلم پیشنهاد می‌کرد؛ یعنی حمایت از آدم‌های خوب فیلم در جهت غلبه بر آدم‌های بد. همهٔ پاسخ‌گویان جان وین را دوست داشتند و یکی از دلایل علاقهٔ خود به فیلم را حضور وی در نقش اصلی اعلام کردند. بعد از این یافته‌ها، شیولی همین فیلم را برای گروهی از دانشجویان پخش کرد. نتیجه متفاوت بود. قومیت برای اکثریت دانشجویان مسئله‌ای مهم بود و به تبع همین اهمیت، روایت «جویندگان» در جذب کامل دانشجویان ناموفق بود و آنها به‌طور کامل با داستان همراهی نکردند. اکثریت دانشجویان برای اسکار یا دبی، دختری که توسط سرخ‌پوست‌ها دزدیده شده بود، هورا می‌کشیدند. آنها قبول نداشتند که دبی، که از زندگی در قبیلهٔ کومانچی راضی بود، باید به‌زور به خانه برگردانده شود. آنها حتی جان وین را هم دوست نداشتند و به عبارات نژادپرستانه‌ای که او در تعدادی از مصاحبه‌هایش، خارج از پردهٔ سینما، به کار برده بود، اشاره می‌کردند (شیولی به نقل از الکساندر، ۱۴۰۰).

نکتهٔ مهمی که جدا از سیاست‌های سینمای هالیوود می‌توان از پژوهش جولن شیولی دریافت، بحث آموزشی و مدارک تحصیلی است. چیزی که در نظر بوردیو یکی از مؤلفه‌های کسب سرمایهٔ فرهنگی است و بالطبع هرچه افزایش یابد، محصول فرهنگی سطح بالاتری را می‌طلبد. نکته دیگر تأثیر مشروعیت در نگاه بوردیو است. این تأثیر سبب می‌شود زمانی که اعضای طبقات پایین دربارهٔ فرهنگشان سؤال می‌شود، به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه در شرایط تحقیق آن چیزی را انتخاب کنند که به نظرشان با تصویری که از فرهنگ مسلط داشتند تناسب بیشتری دارد؛ به گونه‌ای که معلوم نمی‌شود آنچه می‌گویند واقعاً چیزی است که به آن تمایل دارند.

۲. متن کلاسیک واقع‌گرا: نویسندگانی که در مجلهٔ اسکرین قلم می‌زدند مدعی بودند که «فیلم عامّه‌پسند» اساساً در خدمت لذّت است و در جرگهٔ متن معطوف به خواننده (به تعبیر رولان بارت) قرار می‌گیرد. لذتی که مبتنی است بر سرکوب تضادها و تعارض‌ها، زیرا این نکته را پیش‌فرض می‌گیرد که چنین سرکوبی از پیش‌نیازهای جلب مخاطب عام برای یک فیلم است. به‌بیان‌دیگر فیلم‌های عامّه‌پسند به حوزهٔ فیلم‌های ایدئولوژیک و محافظه‌کار نسبت داده می‌شوند.

کالین مک‌کیب[۶] که به نظرات بارت و همین‌طور برشت نظر دارد، در مقالهٔ فوق‌العاده موجز «واقع‌گرایی و سینما: نکاتی دربارهٔ برخی از آراء برشت» (۱۹۷۴) تحلیلی از رئالیسم ارائه داد که کاملاً درونی بود. رئالیسم نه با ارجاع به واقعیت بیرونی بلکه در حکم تأثیری توضیح داده شد که متن از طریق یک سازمان دلالت‌گر خاص ایجاد می‌کند. اولین اقدام مک‌کیب، تمرکز بر واقع‌گرایی کلاسیک است. او متونی همچون رمان‌های دیکنز را از عرصهٔ تفسیرهای خود جدا می‌کند. دو اقدام بعدی او رئالیسم را از جنبهٔ سلسله‌مراتب استدلالی و تجربه‌گرایی مشخص می‌سازد.

تمام متون، مرکب از انواع مختلف گفتمان هستند. مک‌کیب استدلال می‌کند که واقع‌گرایی، این دو رده‌بندی را منطبق بر رابطهٔ میان «فرازبان» و «زبان» مورد نظر می‌سازد. این تمایز فلسفی که به وسیلهٔ آلفرد تارسکی مطرح شد، به نکته‌ای اشاره می‌کند که وقتی در زبانی راجع به زبان دیگر بحث می‌شود یا مثلاً در کتابی که به زبان انگلیسی نوین نوشته شده و عنوان‌اش «خودتان ژاپنی بیاموزید» است، اتفاق می‌افتد. ژاپنی در جایگاه زبان مورد نظر قرار داده شده و انگلیسی نوین به عنوان فرازبان در خارج قرار گرفته است و می‌تواند ژاپنی را به منزلهٔ ابژهٔ بررسی در نظر بگیرد. این واژه‌ها که در متن کلاسیک واقع‌گرا در گیومه (چیزی که شخصیت‌ها به یکدیگر می‌گویند) قرار می‌گیرد تبدیل به زبان مورد نظر می‌شود و در حالتی که نمی‌تواند خود را توضیح دهد، نثر روایت سعی دارد آن را توضیح دهد.

شاید بتوان یک متن رئالیستی کلاسیک را در حکم متنی تعریف کرد که سلسله‌مراتبی در گفتمان‌های خود دارد که متن را ترکیب می‌کند و این سلسله‌مراتب را می‌توان با توجه به مفهوم تجربی حقیقت تعریف کرد. رابطهٔ میان این دو شیوهٔ گفتمان تجربه‌گرایانه است؛ زیرا وقتی زبان مورد نظر به صورت بوطیقایی ساخته می‌شود (جهت‌گیری نقاط دید شخصیت بازنمایی شده بسیار آشکار است) فرازبان می‌تواند آن را از خود بگذراند گرچه کاملاً شفاف است. ندای حقیقت: «ماهیت بی‌چون‌وچرای گفتمان روایی نشان می‌دهد که تنها مسئلهٔ واقعیت، رفتن و دیدن چیزهایی است که آنجا وجود دارد» (ایستهوپ، ۱۳۹۷: ۲۳۶).

به نظر مک‌کیب متن کلاسیک واقع‌گرا می‌کوشد تا توهم واقع‌گرایی ایجاد کند. توهمی که برخی فواید ایدئولوژیک دارد. متن کلاسیک واقع‌گرا وجود تناقض در جهان اجتماعی را نفی می‌کند. البته ممکن است که این چنین متنی دیدگاه‌های گوناگون را عرضه کند و حتی تضاد میان آنها را نیز به نمایش بگذارد، اما نهایتاً با مطرح کردن یک دیدگاه به عنوان زاویهٔ دید مرجح، سایر دیدگاه‌ها را سرکوب می‌کند و خوار می‌شمارد. «زاویهٔ دید مرجّح در «رمان» معمولاً نگاه راوی دانای کل است که همه چیز (حتی افکار خصوصی شخصیت‌های رمان) را می‌داند» (یانکوویچ، ۱۳۹۱: ۱۸۰). این راوی همان صدای حقیقت است که می‌تواند دیدگاه‌ها و ادراکات شخصیت‌های درون داستان را تفسیر کند، بی‌اعتبار بنمایاند، یا برعکس بر صحت و سقم آنها مُهر تأیید بزند.

این موضوع در مورد «فیلم» کمی متفاوت می‌نماید. «در فیلم‌ها چنین راوی دانای کلی را به‌ندرت می‌توان یافت. حتی برعکس، مخاطب اغلب با مجموعه‌ای از نقطه‌نظرها روبه‌روست که با تغییر زاویهٔ دوربین تغییر می‌کند. باوجوداین، مک‌کیب ادعای جدیدی مطرح می‌کند و می‌گوید که در اینجا خودِ دوربین همان صدای حقیقت است و برای اثبات داعیهٔ خود از فیلم «کلوت»[۷] (آلن جی. پاکولا، ۱۹۷۱) مثال می‌آورد. «در همان لحظه که مخاطب صدای شخصیت اصلی، بَری دنیلز را می‌شنود که در مورد رابطه‌اش با جان کلوت ابراز تردید می‌کند، دوربین او را نشان می‌دهد که مشغول جمع‌کردن اثاثیهٔ خود است و در آخر هم با او می‌رود. درواقع در این‌جا دوربین تمایل واقعی بَری را مطرح می‌کند» (یانکوویچ، ۱۳۹۱: ۱۸۱). به گفتهٔ مک‌کیب:

«شکل کلاسیک واقع‌گرایانه نه‌تنها همهٔ تناقضات اجتماعی را انکار می‌کند و جهان اجتماعی را همچون جهانی که نهایتاً می‌توان بر آن مسلط شد و آن را فهمید نشان می‌دهد، بلکه تأثیر ایدئولوژیکی ویژه‌ای نیز بر مخاطب می‌گذارد. بینندهٔ متن کلاسیک واقع‌گرا، به شکل مستقیم مخاطب را با حقیقت مواجه می‌کند و او را از تفکر خودمختار بازمی‌دارد. البته تماشاگران به‌مرور احساس استقلال و خودمختاری را مجدداً به دست می‌آورند، امّا خود را بیرون از قلمروی تناقض‌ها و عمل (خارج از تولید) می‌یابند» (McCabe, 1974: 21).

همچنین می‌توان از دیدگاه آلتوسر[۸] و نظریهٔ او در باب ایدئولوژی بهره برد تا مدعی شد که روایت‌ها اساساً از لحاظ سازمان‌یابی کنشگرمحورند؛ یعنی معمولاً داستان زندگی یک شخصیت مرکزی هستند که علایق‌اش بر تمام

علایق ترجیح داده می‌شود. این نوع سامان‌یابی، تضادهای اجتماعی را فردی جلوه می‌دهد و بدین‌ترتیب به ساختار اجتماعی موجود مشروعیت می‌بخشد. این گزاره نقطه‌نظر مک‌کیب را که مدعی است متن کلاسیک واقع‌گرا نمی‌تواند با جهان اجتماعی همچون پدیده‌ای تضادآمیز برخورد کند، تأیید می‌کند. هرچند تضاد و مبارزه در روایت ضروری‌اند، امّا در این مدل از آثار به عنوان محصول تضادهای درونی ساختار اجتماعی مطرح نمی‌شوند. روایت به عنوان شکلی سوژه‌محور نمی‌تواند ساختارهای اجتماعی را جز به عنوان محصول سوژه بپذیرد و همه مشکلات اجتماعی را در چارچوب نظام اجتماعی موجود قابل حل می‌داند. درنتیجه ساختارهای روایی این باور را تلقین می‌کنند که ساختارهای اجتماعی موجود نقطهٔ ضعفی ندارند که نتوان با کنش فردی با آن برخورد کرد، پس دلیلی برای تغییر شیوهٔ زیست مردمان به‌مثابهٔ جامعه وجود ندارد.

این شکل از فردگرایی در سینمای آمریکا به دو شیوه عمل می‌کند. یکی شیوهٔ مثبت و دیگری شیوهٔ منفی. شیوه مثبت را در عینی‌ترین حالتش می‌توان در فیلم‌های ابرقهرمانی دید؛ جایی که اسطورهٔ آمریکایی نجات‌بخش می‌آید تا مشکلات را حل کند. امّا نکتهٔ ظریف در بخش نامحسوس این فردگرایی، یعنی همان سویهٔ منفی آن است. در این رویکرد که با شروع رنسانس هالیوود پس از تضعیف ظاهری قدرت استودیوهای فیلم‌سازی، آغاز می‌شود، شاهد شخصیت‌های روان‌پریش هستیم که در ظاهر جدای از محافظه‌کاری‌های مرسوم هالیوود کلاسیک، بازنمایی ازهم‌گسیختگی جامعهٔ آمریکا هستند؛ امّا چون مشکل از روان‌پریشی و مشکلات شخصی آن‌هاست و دید مشکل‌آفرین، نقطه‌نظر آن‌هاست این ازهم‌گسیختگی عمومیت پیدا نمی‌کند. فیلم «بانی و کلاید»[9] (آرتور پن، ۱۹۶۷) از نخستین نمونه‌های این مدل از فیلم‌هاست. تمام جلوه‌هایی که در این فیلم جهت رویداد را نامعین می‌سازند، در جهت بازنمایی بی‌قراری و حس آشکار عطش جنسی هستند. به بیان دیگر در این فیلم طغیان‌گری این زوج به‌واسطهٔ دوران سرشار از رکودی که در آن زیست می‌کنند بیان نشده؛ بلکه به دلیل میل بالای جنسی آنها و کج‌خلقی‌های شخصی‌شان است. نمونهٔ دیگر از این جنس در رنسانس هالیوود، «ایزی رایدر»[10] (دنیس هاپر، ۱۹۶۹) است. نمونهٔ بسیار خاص‌تر و از جنبه‌ای دوران‌سازتر فیلم «راننده تاکسی»[11] (۱۹۷۶) است؛ ساختهٔ مارتین اسکورسیزی، از فیلم‌سازان نسل فارغ‌التحصیلان دانشگاهی که پس از دورهٔ گذار رنسانس هالیوود پایه‌های هالیوود جدید را بنیان نهادند. «راننده تاکسی» در دید نخست از یکی از سنت‌های توده‌گرایی که پیش‌تر گفته شد، تبعیت می‌کند؛ یعنی همان تکرارسازی از طریق نگاه به هالیوود کلاسیک. پس از همین‌جا هم می‌توان اثبات کرد که آنچه با عنوان «هالیوود جدید» از آن نام برده می‌شود آن‌قدرها هم با نمونهٔ کلاسیکش تفاوتی ندارد و حتی از جنبه‌های زیادی کاملاً در ادامهٔ آن است. «راننده تاکسی» با نگاهی که به فیلم «جویندگان»[12] دارد همچنان به سنت‌های کلاسیک می‌نگرد. همان‌طورکه رابین وود اشاره می‌کند: «رابطهٔ «راننده تاکسی» با فیلم «جویندگان» جان فورد عموماً پذیرفته شده است» (وود، ۱۳۹۴: ۴۳-۴۴).

نکتهٔ اساسی در اینجا که ما را به مرحلهٔ بعد و به هم‌گرایی با بحث متن کلاسیک واقع‌گرا می‌رساند، همان مسئلهٔ قهرمان است. ناهم‌سازی درونی اصلی «راننده تاکسی» هم مانند «جویندگان» در این است که نمی‌تواند موضعی یکدست و به‌قدر کافی نیرومند نسبت به قهرمان فیلم اتخاذ کند. چیزی که در ظاهر مشخص است این است که تراویس بیکل به عنوان یکی از بازماندگان جنگ ویتنام می‌خواهد فساد و فحشای پیرامونش را بزداید. امّا به دو دلیل که در دو جای فیلم مشخص است، مسئلهٔ فیلم از محدودهٔ ذهنیت یک شخص فراتر نمی‌رود. نخست، ترکینگ‌شاتی است که در هنگامی که تراویس به وسیلهٔ تلفن در حال مکالمه است، صورت می‌گیرد. ترکینگ‌شاتی که در ظاهر بی‌مورد می‌نماید این شبهه را ایجاد می‌کند که اصلاً شاید از این‌جای فیلم به بعد شاهد ذهنیات شخصیت باشیم و در عمل چیزهایی که در ادامه می‌بینیم اتفاق نمی‌افتند. دوّم پایان فیلم است که با نوعی عدم قطعیت همراه است. به‌جز این صحنهٔ کلیدی، موارد دیگری هم هست. مثلاً همین مسئلهٔ جنگ ویتنام صراحتاً در فیلم گفته نمی‌شود. تراویس تنها می‌گوید که در سال ۱۹۷۳ با سابقهٔ خوب از نیروی دریایی ترخیص شده است. از طرف دیگر لحظاتی در فیلم وجود دارد که تعمداً از هم‌ذات‌پنداری ما با شخصیت اصلی جلوگیری می‌کند. مثلاً سکانسی که تراویس، بتسی را به تماشای فیلم پورنوگرافی می‌برد. سنت «راننده تاکسی» نیز تا امروز ادامه‌دار بوده است. فیلم «لوگان خوش‌شانس»[13] (استیون سودربرگ، ۲۰۱۷) با همین رویکرد با این تفاوت که دو برادر فیلم

محصول جنگ عراق هستند، کار می‌کند. فیلم «جوکر»[۱۴] (تاد فیلیپس، ۲۰۱۹) از لحاظ تأکید ویژه بر تصورات ذهنی شخصیتش، همچون «راننده تاکسی» مسیری محافظه‌کارانه را در پیش می‌گیرد. این نگاه ریشه‌های اصلی خودش را از فیلم‌های ردهٔ بی کلاسیک می‌گیرد؛ از فیلم‌سازی چون ساموئل فولر و از فیلمی چون «دالان شوک»[۱۵] (۱۹۶۳).

یکی از نمونه‌های جالب توجه دیگر فیلم «خبرچین!»[۱۶] (۲۰۰۹) به کارگردانی استیون سودربرگ است. این فیلم از این منظر جالب است که اساساً به شکل خودبازتابنده‌ای این رویکرد ایدئولوژیک سینمای هالیوود را به منصه ظهور می‌رساند. فیلم در مورد شخصی است که در یک شرکت مهم، جایگاهی مهم دارد. او با اف.بی.آی همکاری می‌کند تا فساد سیستمی این شرکت را آشکار کند. در جریان خبرچینی‌های او، مشخص می‌شود که خودِ او نیز سوءاستفاده‌گر است. درنهایت این اوست که محاکمه می‌شود در حالی که نکاتی که در مورد فساد آن شرکت گفته حقیقت داشته است. به عبارت بهتر تمرکز روی فسادِ شخصیِ او، رفته‌رفته فساد عظیم شرکت را می‌پوشاند و عملاً به دست فراموشی سپرده می‌شود. این فیلم‌ها، آثاری هستند که با تهی کردن فردیت از نظم روان‌شناختی، فرد را از نیروی اجتماعی تهی می‌کنند. این فیلم‌ها در چارچوب یک سنت لیبرال اومانیستی عمل می‌کنند که محدودیت‌های آن را تنها به شکلی مبهم می‌توان تأیید کرد.

در سری سوم مجموعه فیلم‌های جان‌سخت با عنوان «جان‌سخت با یک انتقام»[۱۷] (۱۹۹۵) به کارگردانی جان مک‌تیرنان با دو پلیس روبه‌رو می‌شویم که یکی سفیدپوست است و دیگری سیاه‌پوست؛ و دقیقاً همین تفاوت نژادی باعث می‌شود که در ابتدا این دو نفر با اکراه بپذیرند که در کنار یکدیگر کار کنند. آنها در وهلهٔ نخست یکدیگر را به نژادپرستی متهم می‌کنند ولی رفته‌رفته رابطهٔ دوستانهٔ عمیقی میان این دو پلیس شکل می‌گیرد. این رابطهٔ دوستانه میان دو نفر از دو نژاد متفاوت که ناچارند در کنار یکدیگر قرار بگیرند، درواقع قلبِ داستان فیلم است. روایتی که آن را بر پایهٔ دادوستد یا آشتی میان مسائل اجتماعی–فرهنگی یا ایدئولوژیک نیز می‌توان تأویل و تفسیر کرد. همکاری این دو نفر بر اساس یک دیالکتیک حساب‌شده تنظیم یافته است. جان مک‌کلین (با بازی بروس ویلیس) امور قهرمانانه را پیش می‌برد و زئوس (با بازی ساموئل ال. جکسون) هم مغز متفکر است. بدخُلقی‌های زئوس و مک‌کلین با هم، افتراق‌ها و تمایزهای نژادی آنان را برجسته می‌کند، امّا درنهایت تأثیر کلی فیلم این است که کار گروهی چنین تفاوت‌هایی را محو می‌کند. تنش نژادی در قلب روابطی قرار می‌گیرد که توانایی این دو را برای همکاری، برای تلفیق نیروها و برای فائق آمدن بر چیزی به نمایش می‌گذارد که فیلم آن را تفاوت یا سوءتفاهمی ناچیز می‌شمارد؛ آن‌هم در جهت هدفی بزرگ و مشترک که همانا جلوگیری از تخریب و کشتار انبوه است. این تمهیدات همان روش همیشگی هالیوود در برخورد با مسائل چالش‌برانگیز ایدئولوژیک و سیاسی است؛ روشی که بر ایجاد تفاوت میان شخصیت‌ها، سپس آشتی‌دادن شخصیت‌ها و به این ترتیب پاک‌کردن صورت مسئله مبتنی است.

جایگزینی که مک‌کیب برای متن کلاسیک واقع‌گرا در جهت ایجاد روزنه‌ای برای ظهور میدان‌های جدید سینمایی پیشنهاد می‌کند شامل سه گونه متن می‌شود. وی در وهلهٔ نخست به دو جایگزین به نام‌های «متن پیشرو» و «متن برانداز» اشاره می‌کند. متن پیشرو به الگوی متن واقع‌گرای کلاسیک وفادار است، امّا دیدگاهی را برمی‌گزیند که با نظم مسلط در تقابل است. مثل فیلم «نمک زمین»[۱۸] (هربرت جی. بیبرمن، ۱۹۵۴) که از زاویهٔ دید کارگران اعتصابی روایت می‌شود و «ماتیوان»[۱۹] (جان سیلز، ۱۹۸۷) که سازنده‌اش از نخستین فیلم‌سازانِ مستقلِ حقیقیِ آمریکا است؛ امّا متن برانداز تا آن‌جا از متن کلاسیک واقع‌گرا فاصله می‌گیرد که برتری هیچ دیدگاهی را بر دیدگاه‌های دیگر نپذیرد، پس می‌کوشد که هیچ موضع‌گیری‌ای نداشته باشد. با این وجود مک‌کیب هیچ یک از این دو جایگزین را به شکل جدی رادیکال و مؤثر نمی‌بیند. از نظر او فقط «متن انقلابی» (مثل جیمز جویس در ادبیات و تمام فیلم‌سازان آوانگارد در سینما) است که می‌تواند جایگزین حقیقی متن کلاسیک واقع‌گرا باشد، زیرا فقط این شکل است که در مقابل ساختار ایدئولوژی در معنای عام می‌ایستد (یانکوویچ، ۱۳۹۱).

مک‌کیب نتیجه‌گیری می‌کند که در سینمای واقع‌گرا، دیالوگ تبدیل به زبان مورد نظر می‌شود و چیزی که از طریق دوربین می‌بینیم، یعنی نشان دادن چیزهایی که واقعاً اتفاق می‌افتد، جای فرازبان را می‌گیرد. این تأثیر تماشاگر را فرامی‌خواند تا از این واقعیت چشم‌پوشی کند که فیلم یا

فیلم‌نامه، فیلم‌برداری، تدوین، صحنه‌ها و... ساخته می‌شود تا روایت بصری را طوری تصور کند که گویی به نحو اجتناب‌ناپذیری آنجا است. از نظر مک‌کیب (مانند برشت) رئالیسم در پذیرش این موضوع محافظه‌کار است که با چنین فرضی لزوماً نمی‌توان از پس تناقضات برآمد، تناقضاتی که امکان دارد از درون متحول شوند.

فیلم واقع‌گرایانهٔ کلاسیک شفاف بود، زیرا می‌کوشید تمام ردپاهای سازوکار فیلم را محو کند و آن را طبیعی جلوه دهد. فیلم واقع‌گرایانهٔ کلاسیک درعین‌حال تجسم آن چیزی است که رولان بارت[۲۰] در s/z جلوه‌های واقعیت می‌نامدش. منظور او از این اصطلاح، ارکستراسیون هنری جزئیاتی غیرذاتی به منظور تضمین صحت و اصالت است. صحت بازنمایانهٔ جزئیات به نسبت نقش‌شان در خلق توهم دیداری حقیقت، اهمیت کم‌تری دارند. سینمای غالب با محو نشانه‌های تولید، تماشاگران را ترغیب می‌کند چیزهایی را به‌عنوان تجسم شفاف واقعیت بپذیرند که هیچ نیستند مگر جلوه‌هایی سازمان‌یافته (استم، ۱۳۹۸).

استیون هیث[۲۱] در بحث پیرامون روایت به منزلهٔ فضای روایی از نگرهٔ مک‌کیب پیروی می‌کند. هیث کارش را با سیستمی از بازنمایی بصری آغاز می‌کند که همچون عکاسی، متکی بر سنت هنر قرن پانزدهم ایتالیا است. سنتی که مطابق آن اشیای سه‌بُعدی به طریقی روی سطح تخت و دوبُعدی قرار می‌گیرند که تصویر در بیننده احساسی مشابه با اشیای واقعی ایجاد می‌کند (نمونهٔ درخشان گسترش این تز را در بریسون ببینید). هنر قرن پانزدهم ایتالیا نه صرفاً بر پرسپکتیو خطی بلکه بر انواع راهبردهایی تکیه دارد که در آنها بیننده در کانون دیدگاهی مشخصاً همه‌جانبه قرار می‌گیرد. به‌هرحال سینما تصاویر متحرک است. روندی که دائم ثبات و محوریت در سنت غربی تصاویر ثابت را تهدید می‌کند. شکل‌ها و اشیاء دائم در حرکت‌اند، در قاب و یا خارج از آن جابه‌جا می‌شوند. پس تماشاگر را دائم به یاد فضایی خالی می‌اندازد که عملاً پرده را در برمی‌گیرد. سینمای رایج می‌خواهد از طریق روایت، این بی‌ثباتی خطرناک را جبران کند. این روایت شامل حرکتی است که می‌تواند وضوح بینایی را با تجدید دیدگاه محوری برای تماشاگر تهدید کند. هیث شیوه‌هایی در فیلم‌سازی همچون خط بینایی، پرهیز از زوایای نامحتمل و... را با دقّت نشان می‌دهد و تأیید می‌کند که تمام موارد فوق برای ایجاد این اطمینان ابداع شده که توهم بیننده در دیدن همه‌چیز به صورت قطعه‌ای پیوسته از رویداد گسسته نشود.

نمونهٔ کامل این مورد صحنه‌های ابتدای فیلم *آروارهها*[۲۲] (استیون اسپیلبرگ، ۱۹۷۵) است:

«در ساحلی، مهمانی برپا شده است. دوربین آهسته با تراکینگ روی چهرهٔ شرکت‌کنندگان حرکت می‌کند تا جایی که به مردی جوان می‌رسد، مرد جوان به خارج نگاه می‌کند. مسیر نگاه او به زن جوان قطع می‌شود که مشخصاً نگاه مرد متوجه او است. سپس این نما به نمایی از زاویهٔ رو به پایین قطع می‌شود، صحنهٔ مهمانی را در فضای عمومی محل می‌بینیم، وضعیتی که پیش از شروع رویداد و اولین حملهٔ کوسه حاکم است. هیث خاطر نشان می‌سازد که سینمای قراردادی از طریق این روایت‌سازی خواهان تغییر ثبات به صورت روند تبدیل غیبت به حضور است که - به اصطلاح لکانی - در آن سوژهٔ تخیلی بر سوژهٔ نمادین غالب می‌شود. سینمای متفاوت یا جایگزین از پذیرش این نظم منطقی سرباز می‌زند. در واقع متنیت خود را نمود می‌دهد و بیننده را وامی‌دارد تا روندی را پی بگیرد که این موارد، جزئی از آن محسوب می‌شوند، روندی که حاکی از تحول و شرط لازم برای ایجاد حس نظم منطقی و ثبات است» (ایستهوپ، ۱۳۹۷: ۲۳۸-۲۳۷).

استیون هیث در تحلیل‌اش از واقع‌گرایی به‌مثابهٔ فضای روایی، به بررسی شیوه‌هایی می‌پردازد که به منطق سلسله‌مراتبی کمک می‌کنند «تا بر عرف‌های مدّون تکنیک فیلم راست‌کیش (اُرتودوکس) سایه افکند؛ شیوه‌هایی که راهنماهای فیلم‌سازی از آنها دفاع می‌کنند (قانون ۱۸۰ درجه، تطابق زاویهٔ دید و غیره) که همگی برای ایجاد تجلی‌ای از تداوم بدون گسست می‌کوشند» (استم، ۱۳۹۸: ۲۰۴).

استیون هیث در سال ۱۹۷۵، در مقاله‌ای درخشان با عنوان «فیلم و نظام ملاک‌های تحلیل» که در مجلهٔ اسکرین چاپ شد؛ فیلم *نشانی از شر* (اورسن ولز) را با نگاهی به شیوهٔ تحلیل مبتنی بر بارت بررسی کرد. استیون هیث در این مقاله شیوه‌های سنتی خوانش فیلم را زیر سوال می‌برد؛ شیوه‌هایی که نیت مؤلف را هادی اصلی معانی فیلم می‌شمرد. او در عین حال به آن عوامل تاریخی و نهادینه‌ای اهمیت می‌دهد که در ایجاد و اثبات اورسن ولز به عنوان مؤلف فیلم سهم داشته‌اند. به همین دلیل او به «مؤلف فیلم

هم‌چون معلول متن» علاقه‌مند است، نه همچون کسی که در نظریهٔ مؤلف‌گرا علت غایی متن شمرده می‌شد (اسلامی، ۱۳۹۸).

هیث که خود یکی از مترجمان برجستهٔ متون بارت به زبان انگلیسی است، در این مقاله، ولز را در مقام مؤلف در سرتاسر متن می‌پراکند. به‌زعم او، خودِ ولز همچون نوعی داستان، داستانی در میان داستان‌های دیگر، در متن تولید می‌شود. درواقع هیث به همین دلیل فیلمی از ولز را برای تحلیل خود برمی‌گزیند تا مفهوم «مؤلف به‌مثابهٔ داستان» را بهتر شرح و بسط دهد. ولز نیز در این فیلم همانند بسیاری از فیلم‌های دیگر که کارگردانی کرده است در مقام بازیگر حضور دارد. هیث توضیح می‌دهد که:

«این‌گونه او (ولز) به‌وضوح به بخشی از داستانِ فیلم تبدیل می‌شود. زمانی که ولز در نقش کوئینلان برای نخستین‌بار بر پرده ظاهر می‌شود، ما درواقع با ورود غول‌آسای یک ستارهٔ بزرگ در روایت مواجه می‌شویم (سبک سینمایی مشخص ولز هم این حالت را تقویت می‌کند). این برجسته‌سازیِ حضور ستاره، از ابعاد داستانی هم می‌گذرد و به بیرون، به سایر فیلم‌ها، به نقش‌های دیگر او، و به‌کل صنعت فیلم‌سازی دلالت می‌کند. درواقع حضور ولز در مقام بازیگر، در نظام رمزگانی کلاسیک فیلم، یعنی حضور ولز به عنوان فیلم‌ساز، اخلال ایجاد می‌کند و سازمان‌دهی روایتی را از توازن خارج می‌کند» (هیث به نقل از کوک، ۱۳۷۷: ۷۳).

به‌زعم هیث سینما، میل را از طریق میسر ساختن امکان وقوع هم‌ذات‌پنداری به وسیلهٔ فعل رؤیت - حوزهٔ ثبت‌کنندهٔ خیالی - کانالیزه می‌کند، امّا اعمال ساخت‌دهنده و تمایزگذارندهٔ حوزهٔ ثبت‌گر نمادین بر این روند اشراف دارند و آن را کنترل می‌کنند.

بدین‌ترتیب مک‌کیب و هیث تلاش دارند تا وعدهٔ پیوستن نشانه‌شناسی و ایدئولوژی را تحقق بخشند، تحلیل دقیق و عملکرد بنیادین سینما به عنوان تأثیری دلالت‌گر با این استنباط که سینما همواره سیاسی است. البته بین شرح و تفصیل این دو تفاوت‌های مهمی وجود دارد. استدلال هیث این است که واقع‌گرایی و تأثیر فضای روایی سعی دارد تا روند دلالت را فرا گیرد. حال آن‌که از نظر مک‌کیب، واقع‌گرایی بر دال تأثیر می‌گذارد تا شفاف شود. این موضوع قابل بحث است که مک‌کیب همچنان با تکیه بر مفهومی اساساً ساختارگرایانه می‌نویسد، مفهومی که در آن رئالیسم شامل سازمان‌دهی دالی است که لزوماً تأثیر مشخص بر بیننده می‌گذارد. به نحوی متضاد، هیث اظهار می‌کند که شفاف‌نمایی غیرممکن است و از همان ابتدا مفهومی از روندها را به منزلهٔ روند ذهن فرض می‌کند. در توضیحات مک‌کیب هم ذهنیت‌گرایی دیده می‌شود ولی برخلاف توصیفات هیث، جزو مکمل کار او نیست (ایستهوپ، ۱۳۹۷).

در دورانی که رونالد ریگان[۲۳] به عنوان یکی از اعضای حزب جمهوری‌خواه در تقلای شدید تبلیغاتی برای انتخابات آیندهٔ ریاست جمهوری آمریکا بود، فیلم‌ساز محافظه‌کاری مانند فرانسیس فورد کاپولا[۲۴] از ابزار تصویرِ دگرگون‌ساز برای ادعاهای ریگانی بهره جست. فیلم *اینک آخرالزمان*[۲۵] محصول سال ۱۹۷۹ از دیدگاهی محافظه‌کارانه استدلال می‌کند که لیبرال‌ها برای هدایت سیاست خارجی، بیش‌ازاندازه ضعیف هستند. اثر، بالاتر از این حتی به تحریف تاریخی هم متوسل شده است. در یکی از سکانس‌های فیلم، زنی را می‌بینیم که به سمت یکی از هلیکوپترها می‌دود و نارنجکی را به درون آن پرتاب می‌کند و از این طریق سربازی را به هلاکت می‌رساند. زن در ادامه تعقیب و کشته می‌شود. این سکانس رویدادهای واقعی مانند هجوم ارتش آمریکا به روستای «می‌لای» ویتنام را که در جریان آن بیش از صد غیرنظامی به دست سربازان آمریکایی کشته شدند، به شکل وارونه به نمایش گذاشته است. فیلم، در حرکتی متداول در اندیشهٔ محافظه‌کارانه، انگیزه‌های پلیدی که در خودِ محافظه‌کاران موجود است به جبههٔ مخالف نسب می‌دهد تا نیات زشتی را که نسبت به مخالفان دارند و در جهت تضییع حقوق آنان است، موجه بنمایاند. فیلم مدعی است که تک‌روی شخصیت اصلی فیلم به‌مثابهٔ یک مدل برتر از نهادهای دیوان‌سالاری است که در مبارزه با دشمن ناکارآمدند. دیوان‌سالاری درواقع واژه‌ای بود که محافظه‌کاران در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ از آن برای توصیف حکومت لیبرال استفاده می‌کردند. در جهان، دولت نظارتیِ لیبرال را به عنوان مانعی بر سر راه کارآفرینان اقتصادی قهرمان معرفی می‌کردند؛ گروهی که همچون قهرمانانی اسطوره‌ای، طبق نظر محافظه‌کاران، آمریکا را از رکود اقتصادی دههٔ ۱۹۷۰ نجات می‌دادند.

در فیلم، دیوان‌سالاری به شکل پایگاه‌های دولتی بدون

رهبر، قوانین جنگی دست‌وپاگیر و مانع از عملیات مؤثر، فرمانده‌های نظامی ناتوان، سربازان تن‌پروری که به لهو و لعب مشغول‌اند، و نیز به شکل سیاست‌های نادرستی که دست‌وپای آدم‌های تک‌رو کارآمد را می‌بندند، به تصویر کشیده شده است. دقیقاً همچون ادعای محافظه‌کاران سیاسی مبنی بر این‌که منجیان مالی و اقتصادی آمریکا، کارآفرینان قائم‌به‌ذات و فردگرای قهرمانی هستند که بدون هیچ‌گونه مانع اجتماعی یا نظارت دولتی عمل می‌کنند، فیلم نیز ادعا می‌کند که اگر تک‌روهای قهرمان که شم برتر و رغبت به عمل‌کردن بیرون از قواعد جامعه را دارند، به حال خود واگذاشته می‌شدند تا جنگ را به شیوهٔ مخصوص خودشان پی بگیرند، جنگ ویتنام با پیروزی تمام می‌شد. در فیلم، به قصد آماده کردن اذهان برای پذیرش این‌گونه رفتارهای خلاف قوانین جنگ، والتر کورتز (با بازی مارلون براندو) که سمبل ارزش‌های محافظه‌کاری است را می‌بینیم که بدون تشریفات قانونی، مظنونان به جاسوسی را بدون هیچ‌گونه محاکمه‌ای اعدام می‌کند. فیلم در موضعی حمایت‌گونه اشاره می‌کند که فعالیت‌های دشمن بعدازاین اقدامات او کاهش یافت و به‌این‌ترتیب زیر پا گذاشتن قوانین حقوقی و انسانی از سوی او را تأیید می‌کند. این‌که این فعالیت‌های فراقانونی در فیلم به عنوان استعاره‌ای برای ایدئال اقتصادی محافظه‌کاران مبنی‌بر کارآفرینی و رشد بدون نظارت به‌کاررفته، از آن طنزهایی است که با فروپاشی اقتصاد جهانی در سال ۲۰۰۸ که حاصل اجرای نظریهٔ اقتصادی محافظه‌کاران بود، تنها پژواکی از زهرخنده‌اش برجای مانده است.

قصهٔ پیوندهای ایدئولوژیکی *اینک آخرالزمان* فصل جالب‌تری هم دارد. در سال ۲۰۰۱، دقیقاً زمانی که جورج بوش[۲۶] از حزب جمهوری‌خواه به عنوان رئیس جمهور آمریکا انتخاب شد، فرانسیس فورد کاپولا نسخهٔ تازه‌ای (ردوکس) از فیلمش را عرضه کرد. کاپولا، همراه با همکار قدیمی‌اش در بخش تدوین، یعنی والتر مرچ[۲۷]، چهل‌ونه دقیقه مطالبی را اضافه کردند که از اولین اکران در سینما حذف شده بودند. این یک ویرایش مجدد قابل توجه از نسخهٔ اصلی بود که به نظر می‌رسید در جهت اعادهٔ رویکردهای محافظه‌کارانه قدم برمی‌داشت.

نتیجه‌گیری

این مباحث از یک سمت با چیزی در ارتباط است که بوردیو آن را «نژادپرستی هوش» می‌نامید؛ چیزی که به‌واسطهٔ آن طبقات مسلط توجیهی الهی برای مزیت خاص خود آن‌گونه که وبر[۲۸] می‌گوید، فراهم می‌کنند؛ یعنی توجیه نظم اجتماعی‌ای که آنان بر آن مسلط هستند و از سمت دیگر با نگاه بدبینانهٔ او به «قریحهٔ زیبایی‌شناسی» در ارتباط است؛ آنجا که او چنین تعریفی از آن ارائه می‌دهد: «هر اثر هنری مشروعی، معمولاً هنجارهای ادراک مختص به خود را تحمیل می‌کند، و طرز ادراکی را که قریحهٔ خاصی و توانش خاصی را به کار می‌بندد، تلویحاً به‌مثابهٔ یگانه طرز ادراک مشروع تعریف می‌کند» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۵۷). بهترین تعبیر از جریان مسلط در سینمای آمریکا همان جمله‌ای است که بوردیو می‌گوید: «فروشگاه بزرگ از جهتی نگارخانهٔ فقر است» (بوردیو، ۱۴۰۰؛ ۷۶۱)؛ امّا به‌هرحال در قلمروی میدان‌ها «تا زمانی که مبارزه وجود دارد، تاریخ و به عبارتی امید نیز هست» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۸۰).

پس از همهٔ این‌ها، متن کلاسیک واقع‌گرا بیش از هر چیز با بحث «خشونت نمادین» در نگاه بوردیو پیوند برقرار می‌کند. بوردیو اعتقاد دارد که «خشونت نمادین بر تحمیل مقوله‌های دریافت جهان اجتماعی استوار است» (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۱۱۵). این به این معناست که خشونت نمادین فرمی از خشونت است که بر یک عامل اجتماعی با هم‌دستی خود وی اعمال می‌شود. به بیانی دقیق‌تر، عاملان اجتماعی صاحب آگاهی هستند و حتی در مواقعی که به تعین‌گرایی‌ها تن می‌دهند، در تولید کارایی آنچه به آنها تعین می‌بخشد، مشارکت می‌کنند؛ تا آنجا که خودِ این عاملان هستند که به تعین‌ها ساختار می‌بخشند. این مسئله تقریباً همواره در سازگاری‌های میان تعین‌ها و مقوله‌های دریافتی که آنها به وجود می‌آورند همانند تأثیر سلطه نمودار می‌شود. بوردیو بازشناسی خشونتی که به‌طور مشخص در شرایطی اعمال می‌شود که آن را به عنوان خشونت نمی‌شناسند، نوعی از جهالت می‌نامد. درواقع می‌توان این‌طور توضیح داد که این امر از پذیرش مجموعه پیش‌فرض‌های اساسی یا پیشاتأملی، ناشی می‌شود که عاملان اجتماعی به‌سادگی جهان اجتماعی‌ای که در آن درگیر هستند را امری طبیعی یعنی همان‌گونه که هست می‌پندارند و درنهایت آن را طبیعی می‌نامند. دلیل این امر در آنجاست که نوعی از ساختارهای

شناختی بر این عاملان تحمیل می‌شود که برخاسته از خودِ ساختارهای این جهان است. به‌این‌علت که ما در این جهان اجتماعی زاده شده‌ایم، یک‌سری قواعد بدیهی را بدون آن‌که بر زبان بیاوریم و نیازی به تلقین باشد، می‌پذیریم و متن کلاسیک واقع‌گرا ابزاری است که این پذیرش را تسهیل و تضمین می‌کند. به دنبال همین نکته است که تحلیل دوکسایی جهان به دلیل هماهنگ‌سازی بی‌واسطهٔ ساختارهای عینی و شناختی، بنیان واقعی نظریه‌ای واقع‌گرایانه در مورد سلطه و سیاست است. بازنمایی‌های مسلط (دوکسا) «مجموعه‌ای از افکار مشترک، باورهای مستقر و ایده‌های دریافتی هستند که بی‌چون‌وچرا پذیرفته شده‌اند و به کل یک گروه اجتماعی یا به کل جامعه تنها از طریق فرایند القایی (...) می‌توانند تحمیل شوند» (بون‌ویتز، ۱۳۹۸: ۱۱۶).

فیلم‌های آمریکایی، ۸۰ درصد درآمد فروش جهانی تولیدات سینمایی را به خود اختصاص می‌دهند، حال آن‌که سهم فیلم‌های اروپایی در بازار آمریکا ۵ درصد است. در سال ۱۹۹۸ از ۱۰۰ فیلم پرفروش جهان، ۸۸ فیلم آمریکایی بودند و از میان ۱۲ فیلم باقی‌مانده ۷ فیلم با همکاری آمریکا ساخته شده بودند. به‌جز چند استثناء از بریتانیا، تمامی فیلم‌های حاضر در فهرست پرفروش‌ترین فیلم‌های تاریخ، آمریکایی هستند. واضح است که تهیه‌کنندگان سینمایی آمریکایی شم خاصی در تولید فیلم‌هایی دارند که به مذاق مخاطبان جهانی خوش می‌آید. آنها این تمایل و علاقه را به فال نیک می‌گیرند و در این مسیر برای ارائهٔ هژمونی سیاسی خودشان به جهان بهره می‌برند (رایان و اینگرام و موسیول، ۱۴۰۱).

از دههٔ ۱۹۸۰، پلتفرم جدیدی برای سطوح تولید و توزیع فیلم به کارگردانی سینماگران خارجی در دستور کار کمپانی‌های هالیوود قرار گرفت. این پلتفرم به‌گونه‌ای ساختار یافت که دیگر مانند دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰، نیاز نبود که لزوماً فیلم‌ساز مورد نظر آسیایی، اروپایی یا آمریکای لاتینی به ایالات متحده سفر کند. به‌عبارت‌دیگر فیلم کارگردان خارجی بنا بر میزان متعین و متغیر استفاده و بهره‌ای که برای نظام سرمایه‌دارانهٔ کمپانی داشت، در همان کشور خودش به امتیازهای مالی و تولیدی دست پیدا می‌کرد. به عنوان مثال، کوستا گاوراس[۲۹]، فیلم‌ساز سیاسی و متعهد یونانی، فیلم «گم‌شده»[۳۰] (۱۹۸۲) را در کشور شیلی با تهیه‌کنندگی و سرمایه‌گذاری کمپانی «یونیورسال پیکچرز»[۳۱] می‌سازد. داستان فیلم در دوران کودتای ژنرال پینوشه در شیلی می‌گذرد و گم‌شدن یک آمریکایی و جست‌وجوی پدرش برای یافتن او تمام آن‌چیزی است که درام پی‌رنگ سعی در بازنمایی‌اش دارد. فیلم بازگوکنندهٔ این امر است که تا چه اندازه هویت یک شهروند آمریکایی در قالب هژمونی سبک زندگی آمریکایی برای نظام نئولیبرال ایالات متحده اهمیت ویژه‌ای دارد. درنتیجه به‌وضوح می‌توان دید که چگونه فاز اجرایی پروژهٔ متن کلاسیک واقع‌گرایی در جهت تبیین ایده‌های ایدئولوژیک از دههٔ ۱۹۸۰ مرزهای ایالات متحده را نیز درمی‌نوردد؛ تا جایی که حتی بازیگری چون جک لمون را به شیلی می‌فرستد. امروزه، سینما برای هالیوود بیش‌ازپیش وارد فازهای چندگانهٔ امور تولیدی شده است. رویکردی که با نشانه‌گرفتن بازار سرمایهٔ سایر کشورها، در عمل فضایی ضد رقابتی ایجاد کرده، که این امر موجب ایجاد تنگنایی هرچه بیشتر برای ظهور و بروز سینمای مستقل شده است.

اساساً صنایع فرهنگی، علی‌الخصوص مدیوم سینما با به تصویر کشیدن جهان به شیوه‌ای خاص برای مخاطبان، آنچه را باید و آنچه را نباید در دیدرس باشد، شکل می‌بخشند. آنها واقعیت را برای مصرف‌کنندگان خود می‌سازند و این تصویر از واقعیت معمولاً رابطهٔ درستی با حقیقت ندارد. چنین تصویری مشکلات و معضلات ساختاری مهمی مانند نابرابری و بی‌عدالتی‌های گوناگون را به عنوان عوارض جانبی و اتفاقیِ فرایندهای فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی معرفی می‌کند که درنهایت فرایندی‌هایی منطقی جلوه می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903 – 1969).
2. Culture industry.
3. Max Horkheimer (1895 – 1973).
4. Pierre Bourdieu (1930 – 2002).
5. Dwight Macdonald (1906 – 1982).
6. Colin MacCabe.
7. Klute.
8. Louis Althusser (1918 – 1990).
9. Bonnie and Clyde.
10. Easy Rider.
11. Taxi Driver.
12. The Searchers.
13. Logan Lucky.

14. Joker.
15. Shock Corridor.
16. The Informant!
17. Die hard: with a vengeance.
18. The salt of the earth.
19. Matewan.
20. Roland Barthes.
21. Stephen Heath.
22. Jaws.
23. Ronald Wilson Reagan.
24. Francis Ford Coppola.
25. Apocalypse Now.
26. George Walker Bush.
27. Walter Murch.
28. Max Weber.
29. Costa-Gavras.
30. Missing.
31. Universal Pictures.

فهرست منابع

آدورنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس (۱۴۰۱)، *دیالکتیک روشن‌گری: قطعات فلسفی*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، امید مهرگان، تهران، هرمس.
استم، رابرت (۱۳۹۸)، *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم*، ترجمهٔ گروه مترجمان: به‌کوشش احسان نوروزی، تهران، سورهٔ مهر.
اسلامی، مازیار (۱۴۰۱)، *کتاب سینما: مقالاتی دربارهٔ فیلم و نظریهٔ فیلم*، تهران، نی.
ایستهوپ، آنتونی (۱۳۹۷)، «نگرهٔ کلاسیک فیلم و نشانه‌شناسی»، مقاله در: *دیالکتیک نقد*، به کوشش: مسعود فراستی، ترجمهٔ علی عامری، تهران، ساقی.
ایگلتون، تری (۱۳۹۸)، *ایدئولوژی زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ مجید اخگر، تهران، بیدگل.
بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۰)، *تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران، ثالث.
بوردیو، پی‌یر (۱۴۰۱)، *مسائل جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران، آس.
بون‌ویتز، پاتریس (۱۳۹۸)، *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ جهان‌گیر جهان‌گیری، حسن پورسفیر، تهران، آگه.
رایان، مایکل؛ اینگرام، برت؛ موسیول، هانا (۱۴۰۱)، *مطالعات فرهنگی: مقدمه‌ای کاربردی*، ترجمهٔ احمد فاضلی شوشی، تهران، ثالث.
کارسن، بنیامین دی، (۱۳۹۹)، به سوی هنر سیاسی پسامدرن: دلوز، گتاری و کتابِ ضدفرهنگ، *جامعه‌شناسی هنر: مجموعه مقالات*، گردآوری و ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران، مروارید.
الکساندر، ویکتوریا (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، ترجمهٔ اعظم راودراد، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران؛ مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
کوک، پم (۱۳۷۷)، نگرهٔ مؤلف بعد از ساختارگرایی، ترجمهٔ روبرت صافاریان، فصل‌نامهٔ *فارابی*، شمارهٔ ۳۱، صص۷۵-۶۴.
کوهلکن، جولی (۱۳۹۹)، «تئودور آدورنو»، مقاله در: *فیلسوفان سینما از مانستربرگ تا رانسیر*، ویراستار: فلیسیتی کلمن، ویراستار ترجمهٔ مهرداد پارسا، ترجمهٔ فائزه جعفریان، تهران، شَوَند.
وود، رابین (۱۳۹۴)، *اومانیسم در نقد فیلم: گزیده نقدهای رابین وود*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران، مرکز.
هالووز، جوآن؛ یانکوویچ، مارک (۱۳۹۱)، *نظریهٔ فیلم عامّه‌پسند*، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران، ثالث.

Adorno, Theodor (1973). *Negative dialectics.* Translated by Terry Eagleton. London.
Adorno, Theodor; Horkheimer, Max (1977). "The culture industry: Enlightenment as mass Deception". in *jcurran et al., mass communication and society*. London: Edward Arnold.
MacDonald, Dwight (1963). *Against the American Grain.* London: Victor Gollancz.
McCabe, Colin (1974). *Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses*. screen 15:2, pp. 21-7.