

جوادی یگانه، محمدرضا (1388) «غیبت مشروعیت سیستم در سینمای ایران و مقایسه آن با سینمای آمریکا». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. شماره اول. بهار و تابستان 1388. صص 61-96.

غیبت مشروعیت سیستم در سینمای ایران و مقایسه آن با سینمای آمریکا

محمدرضا جوادی یگانه

استادیار جامعه‌شناسی دانشگاه تهران

myeganeh@ut.ac.ir

چکیده

سینما کارکردی دوگانه دارد، هم بازتاب جامعه و تطورات آن است و هم می‌تواند دنیای تازه‌ای بیافریند که جامعه با واسطه آن بتواند خود را بگونه‌ای دیگر ببیند و از این طریق، سینما می‌تواند تغییرات اجتماعی ایجاد کند. یکی از جلوه‌های این نمایش دوگانه در رابطه سینما با حکومت و مشروعیت آن است. این بحث در این مقاله به توجه به نظرات وبر و هابرماس در باره مشروعیت نظام‌های عقلانی و مشروعیت بخشی به آن ارائه شده است.

در سینمای سیاسی امروز جهان، توجه به مقوله‌های ارائه شده از طریق سینما و بررسی تاثیر آن بر نظام فرهنگی و سیاسی روبه تزايد است. سینمای آمریکا در موضوع مشروعیت حکومت، موفقیت‌های چشمگیری داشته، و در اکثر موارد بازتابنده و ایجادکننده مشروعیت حکومت و نظام سیاسی (در سطح کلان آن) است و حتی فیلم‌های اعتراضی و انتقادی نسبت به نظام سیاسی نیز در نهایت، نگاهی مثبت به نظام سیاسی داشته و هرگز بیننده را به نتیجه‌ای سیستم‌برانداز نمی‌رسانند. اما در ایران، این مساله حالتی تقریباً معکوس داشته و عنصری بنام مشروعیت حکومت در سینمای ایران (در کلیت آن) تقریباً غایب است. این مساله از یک طرف، نشان‌دهنده تغییرات اخیر در جامعه ایران و کاهش مشروعیت نظام سیاسی نزد افراد جامعه است، و از طرف دیگر حاکی از تلاشی است که روشنفکران (آگاهانه یا ناخودآگاه) در جهت بیان نظر نامساعد خود نسبت به نظام سیاسی دارند.

در این مقاله به تحلیل محتوای چند فیلم مطرح سینمای ایران در دهه گذشته و مقایسه آن با سینمای آمریکا پرداخته شده و تلاش شده تا از منظری جامعه‌شناختی، ویژگی‌های اجتماعی شخصیت‌های قهرمانان در فیلم‌های با موضوع پلیسی و سیاسی و نوع نگاه آنان به جامعه و حکومت بررسی شود؛ موضوعاتی چون: انفعالی بودن شخصیت‌ها، مقصر دانستن ساختار سیاسی و جامعه، انفجاری عمل کردن، فقدان شخصیتی در درون سیستم که منزه باشد و بتواند مشکل را حل کند، و نوع نگاه به قانون، .

در انتها نیز فرضیاتی در باره علل این غیبت در سینمای ایران (مانند: برخوردهای منفی حکومت با روشنفکران و سینماگران، مخالفت روشنفکران و فیلمسازان با حکومت، تاثیرات هنر کمونیستی بر روشنفکران ایرانی، ضعف نظارتی و حمایتی حکومت در فهم و حمایت از سینمای موثر و حامی نظام) مطرح شده و عوارض و پیامدهای سیاسی و اجتماعی این مساله پرداخته شده است.

کلیدواژه: مشروعیت، مشروعیت بخشی، نظام سیاسی، سینمای ایران، سینمای آمریکا

لوسین گلدمن در باب آثار ادبی و هنری معتقد است که این آثار علاوه بر آنکه بازتاب جامعه و تحولات آن است، خود نیز می تواند سازنده آگاهی های جمعی باشد و «گرایش های خاص آگاهی گروه اجتماعی معینی را به سطح انسجام بسیار بالا» برساند. او آگاهی جمعی را چنین تعریف می کند:

در واقع، هر گروه اجتماعی، همیشه در مورد مسائل مختلفی که برایش مطرح هستند و نیز در مورد واقعیات اطرافش، نوعی آگاهی عملی و واقعی دارد که ساختار و محتوای آن با عوامل بسیار زیاد و گوناگونی تعریف می شود، عواملی که همگی به درجات متفاوت در قوام آن نقش دارند. هنگامی که ما می کوشیم جلوه های آگاهی جمعی و به عبارت دقیق تر، میزان انطباق آگاهی گروه های مختلف جامعه ای را با واقعیت بررسی کنیم، باید نقطه شروع ما تمایز اصلی میان آگاهی «واقعی» و آگاهی «ممکن» باشد، میان آگاهی واقعی با محتوای واقعی و غنی و چندگانه اش و آگاهی ممکن، یعنی حداکثر انطباق با واقعیت که گروه می تواند بدان برسد، بدون آنکه تغییر ماهیت دهد (به نقل از گلدمن، ۱۳۷۱: ۵۱)

یکی از حوزه هایی که آثار ادبی و هنری می تواند در آن بسیار موثر باشد، در حوزه سیاسی و مشخصا تاثیری است که می تواند به بقا و دوام یک حکومت بکند. این مساله در صور گوناگون می تواند رخ دهد و تصویر سازی از حکومت یکی از این موارد است. رمان و فیلم (به عنوان برجسته ترین ژانرهای مطرح در این زمینه) در این باب بیشترین نقش ها را داشته اند، که می توان از آن به «مشروعیت بخشی» نظام سیاسی یاد کرد. در این مقاله تلاش ما بر این است که با طرح نظری مساله مشروعیت در نظام سیاسی، به مقایسه شیوه (موفق و ناموفق) مشروعیت بخشی به نظام سیاسی در سینمای آمریکا و ایران بپردازیم. نمونه موفق مشروعیت بخشی به سیستم در سینمای آمریکا و نمونه ناموفق (یا با موفقیت نامطلوب) آن در سینمای ایران است. پس از آن نیز حدس هایی در باره علل غیبت مشروعیت سیستم در سینمای آمریکا ارائه خواهد شد. لازم بذکر است که این مقاله قصد تعمیم مساله را به سینمای ایران و سینمای آمریکا ندارد و تنها بر اساس فیلم های مشاهده شده نگارنده، نگاشته شده است.

مشروعیت و مشروعیت بخشی

بحث مشروعیت^۱ در جامعه شناسی با ماکس وبر آغاز می شود. به عقیده وبر مشروعیت بر باور مبتنی است، باوری که قائل به وجود یک نظام مشروع است. قدرت زمانی موثر و دائمی است که مشروع باشد. بی تردید قدرت، حق کاربرد اجبار را دارد، اما این عنصر اصلی آن نیست. قدرت باید مشروعیت داشته باشد، در غیر اینصورت با دشواری مواجه خواهد شد و بی تاثیر خواهد بود. تبدیل قدرت به اقتدار، اضافه شدن سیادت به آن است. وبر مبانی مشروعیت یک نظام را در موارد زیر می داند (وبر، ۱۳۷۴: ۴۲):

- به موجب سنت
- به موجب نگرش عاطفی
- به موجب باور عقلایی به ارزش غایی نظام
- به موجب استقرار قانون.

بر این اساس، انواع خالص سیادت مشروع به سه دسته سنتی، عقلانی، و کاریزماتیک تقسیم می شوند. اما در هر حال، نظام های سیاسی باید حداقلی از مشروعیت را داشته باشند. کاهش و فقدان این مشروعیت، مساله مشروعیت را ایجاد می کند.

در منظری دیگر، مساله مشروعیت، به معنای میزان پذیرش قواعد بازی از جانب اکثریت است. (چلبی، ۱۳۷۵: ۲۵) به نظر وبر تمام انواع مشروعیت بیان می کند که جهان اجتماعی چگونه است و چگونه باید باشد. (ترنر، ۲۰۰۶: ۳۳۲) در تعریفی دیگر مشروعیت فرایندی است که از طریق آن نظام اجتماعی یا ابعاد مختلفی از آن، به عنوان نظامی مناسب و بشدت حمایت شده توسط کسانی که در آن مشارکت دارند، پذیرفته شده است. بهترین وسیله برای حفظ انسجام اجتماعی این است که مردم به سیستم باور داشته باشند و آن را بپذیرند. مشروعیت از طریق فرایندهای متنوعی ایجاد می شود که یکی از نمونه های آن جامعه پذیری کودکان از طریق روش هایی چون احترام به پرچم کشور یا خواندن تاریخ کشور در مدرسه است. (جانسون، ۲۰۰۰: ۱۷۳)

یورگن هابرماس با طرح مجدد مساله مشروعیت و تمایز آن با مشروعیت بخشی، ابعاد دیگری از این موضوع را بررسی کرده است. او در مقاله «مسائل مشروعیت در دولت مدرن»^۲ مشروعیت را چنین تعریف می کند:

دلایل خوب و درستی در تایید ادعای یک نظم سیاسی مبنی بر اینکه نظمی صحیح و عادلانه است وجود داشته باشد؛ یک نظم مشروع شایسته آن است که به رسمیت شناخته شود. مشروعیت یعنی اینکه شایستگی و ارزشمندی یک نظم سیاسی به رسمیت شناخته شود. این تعریف از مشروعیت این واقعیت را موکد می سازد که مشروعیت نوعی دعوی اعتبار چالش پذیر است؛ ثبات یک نظم مبتنی بر سلطه، دست کم، بر به رسمیت شناختن آن نیز متکی است. (به نقل از هاو، ۱۳۸۶: ۷۵)

¹ legitimacy

² Legitimizing Problems in the Modern State

از نظر هابرماس، مساله مشروعیت، به رابطه مشروعیت با حقیقت باز می گردد، یعنی باور به مشروعیت حاوی نوعی حقیقت-ارزش است. این بدان معناست که مبادی و دلایل آن باور، مستقل از هر گونه عامل روانشناختی تجربی، متضمن نوعی دعوی اعتبار عقلانی است. مشروعیت از نظر هابرماس نوع خاصی از فرایند موجه سازی^۳ است که منحصر برای نظام های سیاسی بکار می رود. مشروعیت منوط است به تحقق منافع همگانی، اما تحقق منافع همگانی نیز از طریق شرایط تحقق گفتگو امکان پذیر است. بر این اساس، مشروعیت فقط در مورد جوامع برخوردار از دولت می تواند کاربرد معنادار داشته باشد. مفهوم قدرت مشروع در این جوامع فقط زمانی معنا می دهد که ساختارهای سیاسی مقتدر را فرض بگیریم. اما در همین قدرت مقتدر نیز، مشروعیت بخشی به قدرت لازم است، چون وفاداری توده ها و حمایت مردم را به دنبال دارد. «مشروعیت بخشی^۴ تلاشی است برای معتبر ساختن و تایید ادعایی که یک نظم در زمینه مشروعیت دارد (یعنی این ادعا که شایسته است به رسمیت شناخته شود و از آن اطاعت شود)؛ این تلاش عمدتاً در جهت نشان دادن این نکته است که نهادهای موجود و نیز نهادهایی که این نظم در پی ایجادشان است، توانایی آن را دارند که از طریق بکارگیری قدرت سیاسی، ارزش هایی را که برای حفظ هویت جامعه حیاتی اند، تحقق بخشند و حفظ کنند.» (هاو، ۱۳۸۶: ۷۶) یعنی به این پرسش پاسخ می دهند که چرا و چگونه باید قدرت سیاسی باید به برخی نهادهای خاص واگذار گردد.

بر این مبنای، کارایی سیستم اجرایی نیز منوط به «رضایت دلخواهی همگان» (یعنی وفاداری توده ها) و عدم اتکا بر انگیزش های خاص و محدود است. لذا کنش اجتماعی انسان باید به گونه ای سازمان یابد که هنجارهای موثر بر این سازمان یافتگی و نظم دهنده به آن بایستی موجه یا قابل توجیه باشد. یعنی مشروعیت بخشی فقط در صورتی میسر است که نوعی باور به توجیه پذیری از طریق بحث و گفتگو (بالقوه یا بالفعل) وجود داشته باشد. و لذا «وفاداری عمومی از جانب توده های مردم منوط به این است که دیدگاه آنها در باره دولت یا سیستم اجرایی چگونه باشد، یعنی منوط است به توانایی دولت یا سیستم اجرایی در برآورده کردن این خواسته ها.» (هاو، ۱۳۸۶: ۷۷) یا دقیق تر، در استنباط مردم از اینکه دولت توان برآورده کردن این خواسته ها را دارد.

هابرماس، از اینجا به مفهوم «بحران مشروعیت» می رسد. مشروعیت یک نهاد سیاسی، توانایی آن نهاد در تامین منافع همگانی است. مشروعیت بخشی تلاشی است برای نشان دادن اینکه یک نهاد به چنان هدفی دست خواهد یافت یا بهترین ابزار دستیابی به آن است. بحران مشروعیت زمانی است که احساس شود یک نهاد در این زمینه ناتوان است. (هاو، ۱۳۸۸: ۸۸)

در جوامع سنتی مشروعیت بخشی با دو هدف انجام می شود؛ دوری گزیدن از تنش و تعارض، و حفظ ساختار طبقاتی. هدف اول مخفی کردن سرشت خلاف واقع دعوی های اعتبار هنجاری و مصون

³ justification

⁴ legitimation

نگه داشتن این دعوی ها از گزند انتقادات عمومی است. هدف دوم نیز برطرف کردن تضادها و تعارض ها به واسطه نوعی فریب توده ای (ایدئولوژی) است که در سراسر ساختار اجتماعی رسوخ می کند. در جامعه لیبرال - سرمایه داری نیز مشروعیت نظام سیاسی فقط در گرو فراهم کردن شرایط مناسب برای حوزه اقتصادی است و لذا مشروعیت بخشی سیاسی صریح وجود ندارد. اما در جامعه سرمایه داری پیشرفته و سازمان یافته متاخر، ساختار اقتصادی پایه دچار تغییر شده و لذا نیاز به نوعی مشروعیت بخشی جدید ایجاد شده است. هابرماس انواع محتمل بحران های خاص نظام را که به دنبال رشد سرمایه داری بروز می کند به صورت زیر فهرست کرده است:

بحران هویت	بحران نظام	سرمناشا بحران
—	بحران اقتصادی	نظام اقتصادی
بحران مشروعیت	بحران عقلانیت	نظام سیاسی
بحران انگیزش	—	نظام اجتماعی فرهنگی

(هابرماس ۱۳۸۰: ۱۲۰)

اگر جامعه دچار بحران مشروعیت شود، در نظام اجتماعی موجود هم تغییراتی بوجود می آید. بنابراین بحران مشروعیت بحران تغییر و دگرگونی است. رشد و قوت بوروکراسی و فربه شدن دولت، ضعف بدنه اجتماعی، فاصله دولت و ملت و... نوعی سوء ظن به قدرت پدید می آورد که در نهایت به ایجاد بحران مشروعیت منجر می شود، که به عقیده هابرماس با اختلاف میان انگیزش های اعلام شده از سوی دولت، نظام آموزشی و شغلی از یک سو و انگیزش های فراهم شده توسط نظام اجتماعی و فرهنگی، جامعه به سمت این بحران حرکت می کند. بحران اصلی و واقعی برای نظام های مختلف، ایجاد گسست و فاصله میان خواسته ها و مطالبات و یا باورهای عمومی و مردمی از یک طرف و نیز امکانات و مقدرات و باورهای دولت از سوی دیگر است که اصطلاحاً به بحران مشروعیت تعبیر می شود. به تعبیر دیگر، وقتی برای تحقق ارزشهایی که به وسیله دولت بیان و تبلیغ می شود، دولت ها بر کارآمدی نهادهای خود متکی می گردند و با آنچه در میان مردم به عنوان ارزشهای جاری شناخته می شود، در ناهماهنگی و عدم یکپارچگی به سر برند، بحران مشروعیت در راه خواهد بود. (ربیعی، ۱۳۸۳: ۳۵۳)

از نظر هابرماس تنها از کانال حوزه های اجتماعی و فرهنگی است که مشروعیت از نهاد یا سیستمی پس گرفته می شود و بحران های اقتصادی و سیاسی نیز تنها از همین کانال می توانند شکل بگیرند و شیوع پیدا کنند. (هاو، ۱۳۸۶: ۹۵) کامل انجام نشدن فرایند مشروعیت بخشی منجر به بحران مشروعیت می شود، تغییرات نظام اجتماعی - فرهنگی منجر به پیدایش بحران انگیزش می شود. بحران

اقتصادی نیز به بحران یکپارچگی اجتماعی (بحران هویت) می انجامد. بحران در سیستم و تهدید یکپارچگی سیستم نیز بحران عقلانیت است.

فرایند مشروعیت بخشی مساله ای است که از آن می توان به بحث اصلی در این مقاله وارد شد. به نظر هابرماس، از آنجا بازتولید جوامع طبقاتی بر مبنای بهره گیری از امتیاز برخوردار از ثروت اجتماعی بازتولید شده صورت می گیرد، همه این جوامع باید به طریقی مساله توزیع نابرابر محصول اجتماعی مازاد جامعه را حل کنند و به آن مشروعیت ببخشند. آنها با توسل به نیروهای ساختاری این کار را می کنند، به این صورت که توزیع نامتقارن شانس های مشروع را برای رفع نیازها در نظام مورد احترام به شکل تثبیت شده ای در می آورند. مشروعیت این هنجارها تنها به دلیل اعتقادهای کسانی که آنها را به رسمیت شناخته اند، نیست؛ بلکه ترس و تسلیم و قدغن سازی ها نیز در این رسمیت موثر هستند و همچنین فقدان هر گونه بدیلی برای این نظام توزیع (به دلیل محدود و مقید بودن تخیلات) نیز موثر است. به نظر او، اقتدار عقلانی تنها زمانی مشروع شناخته می شود که دو شرط زیر را احراز کرده باشد (هابرماس، ۱۳۸۰: ۲۰۸):

- سامان هنجاری به نحو اثباتی برقرار شده باشد.

- مراجع حقوقی ذیربط بر قانونی بودن آن صحه گذاشته باشند.

از نظر هابرماس، همچنین این شرط نیز لازم است که زمینه ها برای نیروی مشروعیت بخش این رویه صوری مهیا باشد. یعنی به تعبیر نیکلاس لومان^۵ (منقول از هابرماس)، مشروعیت قانون در حالی است که در جامعه قانون محترم شمرده شود. هابرماس (۱۳۸۰: ۲۱۰) همچنین از یوهانس وینکلمان^۶ این نظر را بیان می کند که عقلانیت صوری به معنای وبری آن، مبنایی کافی برای مشروعیت فراهم نمی آورد. قانونمندی^۷ فی نفسه مشروعیت بخش نیست، بلکه اثبات گرای حقوقی^۸ مستلزم اجماع همگانی است که در سوی گیری عقلانی به ارزش ریشه داشته باشد. از نظر وینکلمان قانونمندی، تنها و تنها زمانی می تواند موجب مشروعیت باشد که بتواند پشتوانه هایی را فراهم آورد که به کمک آن بتوان نشان داد که تحت بعضی شرایط نهادی محدود کننده، بعضی رویه های صوری قادرند به دعاوی مادی در باره عدالت جامعه عمل ببوشانند.

هابرماس در مباحثات خود با لومان و در تایید و تکمیل نظر او، باور به قانونمندی را از باور به مشروعیتی استنتاج می کند که بتوان آن را تصدیق کرد و در این باره می گوید: «اگر نظام اقتدار نتواند مستقل از شکل حقوقی نحوه اعمال اقتدار، مشروعیت پیدا کند، در آن صورت قالب حقوقی محض نخواهد توانست به تنهایی در بلندمدت تضمینی برای به رسمیت شناختن امور فراهم کند. ... قانون های

⁵ Luhmann

⁶ Johannes Winckelmann

⁷ legality

⁸ Legal positivism

مدون بورژوازی تنها تا جایی می توانند نیرویی مشروعیت بخش داشته باشند که در پیوند با ایدئولوژی نظام اقتدار ادراک شوند.» (هابرماس، ۱۳۸۰: ۲۱۲) هابرماس تعبیر و تفسیرهای کلی در باره نظام بورژوازی و نیز نظریه های بورژوازی در باره طرفداری از اصول پارلمانی و حاکمیت مردم را بخشی از آن مواردی می داند که مشروعیت بخش است.

اگر به نظر هابرماس، تنها رویه های قانونی اعمال اقتدار برای مشروعیت یک نظام کفایت نمی کند و باید در کنار آن، ایدئولوژی های نظام اقتدار نیز وجود داشته باشد، در کنار نظریه ها و سایر تعبیر و تفسیرهای کلی از نظام، می توان سینما را نیز یکی از این موارد مشروعیت بخش دانست.

مساله دیگری که هابرماس در باره مشروعیت مطرح می کند، شرط اعتبار هنجاری است، یعنی یک دعوی مشروعیت باید با پس زمینه هنجاری خواست های متقابل هماهنگ باشد. ممکن است یک نهاد مشروع باشد (یعنی دعوی اش درست باشد) اما به لحاظ هنجاری معتبر نباشد، یعنی با چارچوب های هنجاری رایج در تضاد باشد. صورت های قدیمی آن، جوامعی بود که کسی واقعا از قدرت های مشروع موجود انتظار نداشت که منافع همگان را تامین کنند، یا اصلا کسی معتقد نبود که منافع همگان اساسا باید برآورده شود. اما در جوامع مدرن، این امر، با فریب آگاهانه و سرکوب مستبدانه مردم محقق می شود، یعنی مردم سهمشان از زندگی را به منزله چیزی مشروع و طبیعی می پذیرند. (هاو، ۱۳۸۶: ۸۲)

لذا مشروعیت کاذب نیز می تواند حمایت و توافق توده ها را جلب کند. پیش فرض های گفتگوی عقلانی به هیچ وجه ضامن حقیقت، وفاق، تامین منافع همگانی و مشروعیت نیستند. در دورانی که مشروعیت آرمانی تحقق نیافته است، مشروعیت موجود ناپایدار است؛ یعنی همواره بر تحریف و دستکاری ارتباطات اجتماعی مبتنی است (وفاق اصلا شکل نمی گیرد یا به طور ناسالم شکل می گیرد)، همواره در معرض بحران های اعتماد است، و برای آنکه به لحاظ عملی کارآمد و موثر باقی بماند، به روش هایی پناه می برد که ربطی به مشروعیت ندارد. لذا دولت در سرمایه داری متاخر باید در حوزه هایی که ظاهرا از حوزه سیاسی جدا و مستقل هستند، مداخله کند. یعنی حفظ و تداوم وفاق واهی مبتنی بر مشروعیت، مستلزم آن است که دولت ارکان و عناصر سنت فرهنگی را دستکاری کند و مدام بکوشد که درک عموم از مسائل مختلف را تغییر دهد. (هاو، ۱۳۸۶: ۸۹) از اینجا ضرورت مداخله دولت در امر فرهنگی و نیز در سینما ادراک می شود.

با توجه به تأکیدی که هابرماس بر حوزه عمومی و توان امکان نقد نظرات در چارچوب «دعوی های ارتباط عام»⁹ (فهم پذیر بودن، صدق، صداقت و درستی) دارد، می توان سینما را نهادی دانست که بیش از بقیه می تواند به شکل گیری توافقی یک باور کمک کند. به نظر هابرماس، هر جا که مشارکت کنندگان بر اساس تعریف مشترک به شیوه ای توافقی دست به انجام کنش بزنند، وفاق ضمنی مشارکت کنندگان بر اساس موارد زیر شکل می گیرد (هاو، ۱۳۸۶: ۳۷):

- هر گوینده می داند که برای بوجود آمدن ارتباط باید دعوی های ارتباط مطرح شوند.
- همه مشارکت کنندگان تصورشان بر این است که آنها در حال طرح دعوی ها هستند.
- باور مشترک همه آنها این است که درستی یا نادرستی دعوی های اعتبار را می توان سنجید.

البته خود هابرماس نیز امکان تحریف و دستکاری های فراوان سویه های مختلف دعوی های طرح شده را می پذیرد، و اینکه بر اساس این شرایط مشارکت کنندگان به وفاق نیز برسند. بنابر این دعوی فهم پذیر بودن یک باور یا ادعا، باید هم معتبر بودنش پذیرفته شود و هم در واقع به شیوه ای عملی و منطقی محقق گردد، «والا ممکن است گویندگان و شنوندگان ممکن است تمام شرایط یاد شده را رعایت کنند و باز به توافق برسند که جهان مسطح است». (هاو، ۱۳۸۶: ۳۸) لذا لزوما آنچه توسط سینما مطرح می شود، گزاره هایی واقعی نیست و می تواند تصویری باژگونه و دروغین از نظام و مشروعیت آن ارائه کند.

ولی در هر حال، از این منظر سینما مکانی است که می تواند میان فیلمسازان و بینندگان نوعی کنش ارتباطی شکل گیرد. عده ای فیلم می سازند و عده ای دیگر می توانند انتخاب کنند که به تماشای آن بیایند یا نه. و به نوعی میان فیلم های اکران شده، انتخاب می کنند. همچنین نقدهای بر فیلم ها و نیز انواع جایزه ها می تواند به فرایند بررسی بیشتر دعوی های مطرح شده در فیلم ها کمک کند. لذا جهان فیلم یکی از جهان هایی است که در آن «امکان» وقوع توافق میان کنشگران ممکن است، یا تماشاگران ممکن است «اینچنین تصور نمایند» که می توانند خود میان تمام دعاوی مطرح شده، گزینش انجام دهند. هر چند به نظر هابرماس، باید بررسی معتبر بودن یک باور به شیوه ای عملی و منطقی محقق گردد، و الا به باورهای نادرست (بر پایه وفاق همگانی) منجر می شود. در سینما نیز، تصور وفاق مهم است و ایجاد می شود.

سینما و مساله مشروعیت نظام ها

سینما کارکردی دوگانه دارد، هم بازتاب جامعه و تطورات آن است و هم می تواند دنیای تازه ای بیافریند که جامعه با واسطه آن بتواند خود را بگونه ای دیگر ببیند و از این طریق، سینما می تواند

⁹ Universal validity claims

تغییرات اجتماعی ایجاد کند. یکی از جلوه های این نمایش دوگانه در رابطه سینما با حکومت و مشروعیت آن است.

سه نوع مشروعیتی که وبر نام برده است، انواع خالص یا مثالی هستند و بنا نیست که هر نظام سیاسی و رهبری تنها یکی از این سه نوع از اقتدار را داشته باشد (وبر، ۱۳۷۴: ۲۷۴)، بلکه در هر نوع از رهبری و اقتدار، یکی از آن انواع برجسته و مشخص است و سایر انواع اقتدار به صورت حداقلی وجود دارد. در جوامع مدرن، علاوه بر بنیان نهادن اقتدار بر پایه عقلانیت و نهادهای بوروکراتیک، استفاده از اقتدار سنتی و کاریزماتیک نیز برای رهبری لازم است. در اقتدار سنتی سعی می شود تا نظام سیاسی و بالاحص رهبر و بویژه نهاد رهبری، به سنت‌های دیرینه جامعه پیوند بخورد و میان شخصی که اکنون با رای (واقعی یا تصویری) مردم به رهبری رسیده، و حکومت‌های موفق و پسندیده گذشته، تناظر و تشابه برقرار شود.

اما وجه مهم اقتدار پنهان نظام سیاسی و رهبری در جوامع مدرن، بعد احساسی و عاطفی آن است و برای آن از رسانه‌ها استفاده بسیار می شود. این بعد، از طریق مقدس‌سازی ویژگی‌های شخصی و رفتارهای روزمره رهبر ایجاد می‌شود. در باره سایر عناصر نظام سیاسی هم این مقدس‌سازی وجود دارد، در باره کارگزاران حکومتی و بویژه در باره پلیس که می تواند سینمای پرحادثه و مخاطب پسندی را هم به دنبال داشته باشد.

از آنجا که افراد عادی، هیچ راهی به سمت شناخت دنیای رفتار واقعی رهبران دولت‌ها و بویژه رفتار روزمره و خانوادگی و عادی آنها ندارند، رسانه‌ها این نقش را برعهده دارند، و واسطه‌گری رسانه‌ها به تحریف یا بازسازی واقعیت منجر می‌شود، تغییر در واقعیتی که در هر حال مساوی با خود واقعیت نیست، اگر نگوییم که تصویری کاملاً متمایز و حتی متناقض با واقعیت است. این تصویرسازی در جریان پخش اخبار و گزارش‌های خبری از رهبران نیز وجود دارد، اما تصویرسازی اصلی و موثر بر مخاطبان، از طریق سینما است.

مشروعیت سیستم در سینمای آمریکا

سینمای آمریکا در موضوع مشروعیت حکومت، موفقیت‌های چشمگیری داشته، و در اکثر موارد بازتابنده و ایجادکننده مشروعیت حکومت و نظام سیاسی (در سطح کلان آن) است و حتی فیلم‌های اعتراضی و انتقادی نسبت به نظام سیاسی نیز در نهایت، نگاهی مثبت به نظام سیاسی داشته و هرگز بیننده را به نتیجه ای سیستم برانداز نمی رسانند. این مساله همچنین در ادبیات نظری در باب رسانه و سینما نیز بحث شده است. برای نمونه در کتاب **تاریخ آمریکا در سینما** (رولینز، ۲۰۰۳) بحث شده در باره اینکه سینمای آمریکا چگونه گذشته آمریکا را به تصویر می کشد، یا در کتاب **چرا ما می**

جنگیم (رولینز و ۱ کانر، ۲۰۰۸) در باره تصویری که سینمای آمریکا از جنگ های آمریکا ارائه می کند، نظرات مختلفی مطرح شده است.

سومبارت در تحلیلی پیرامون علل عدم شکل گیری و رشد سوسیالیسم در آمریکا، معتقد است که سوسیالیسم تنها در جوامعی رشد می کند که اولاً خط مشی های فردی ارتقای اجتماعی بطور میانگین توسط عده زیادی از افراد پرهزینه تر از خط مشی های جمعی برآورد شود، ثانیاً در میان خط مشی های جمعی آن خط مشی هایی که هدفشان ارتقای طبقات اجتماعی «محروم مانده» است، پرکشش تر از خط مشی های جمعی گروه گرایانه (مانند ارتقای گروه های صنفی یا قومی) باشد. و در ایالات متحده هیچ یک از ایندو موجود نیست و در عوض گذر از موانع طبقاتی نسبتاً سهل است و اعتقاد عمومی به امکانات تحرک اجتماعی رایج است. (بودون، ۱۳۶۴) یک نتیجه ضمنی کار سومبارت آن است که در جامعه آمریکا، اعتقاد به صحت کار و کارایی (فونکسیونل) نهادهای اجتماعی (واز جمله حکومت) به اندازه قابل قبولی است و لذا افراد کمتر به راه حل هایی بیرون از نظام و براندازانه علاقه نشان می دهند. در باره توکویل هم در باره دموکراسی در آمریکا نظرات مشابهی دارد. این مساله در سینما نیز خود را نشان می دهد. یعنی در بحران ها و بویژه در وقتی فساد در حکومت یا بخشی از جامعه آشکار می شود، می توان به حکومت و نظام سیاسی و اجتماعی اعتماد داشت و این امید را داشت که در نهایت فساد توسط نظام از بین خواهد رفت و جامعه و نظام اجتماعی یا سیاسی به بازسازی خود خواهد پرداخت. البته سینما واقع بینانه وجود فساد و بحران را در نظام سیاسی و اجتماعی می پذیرد و افراد خودسر، جاسوس و فاسد را می پذیرد، اما در نهایت غلبه را به سلامت نظام و افراد سالم می دهد.

این مساله در سینمای آمریکا بوضوح به چشم می خورد، بویژه آنگاه که به نظام سیاسی می پردازد، هر چند نمونه هایی از آن را در سایر خرده نظام ها هم می توان دید. مانند فیلم **بوی خوش زن** (Scent of Woman) (مارتین برست، ۱۹۹۲) که در آن، در نهایت با وجود مدیری ناکارآمد، شورای مدرسه (مدرسه ای نخبه پرور، که دو رئیس جمهور از آن فارغ التحصیل شده است) رای به تبرئه دانش آموزی می دهد که رفقای خطاکار خود را لو نداده است. یا در فیلم **بنگ بنگ تو مرده ای** (bang, Bang, You're Dead) (گی فرلاند، ۲۰۰۲)، هم در نهایت مدرسه، دانش آموزی را که سال گذشته تهدید به بمب گذاری در ورزشگاه مدرسه کرده و اکنون هم از جانب معلمین و اولیای دانش آموزان به چشم مظنون نگریسته می شود (در حالی که بیگناه است)، تبرئه می کند و از او اعاده حیثیت می نماید. یا در فیلم **می خواهم زنده بمانم** (I Want to Live)، هر چند فرد بیگناهی که متهم به قتل است، به صدلی الکتریکی کشته می شود، اما در نهایت وکیل وی، حکم برائت وی را (بعد از مرگ وی) می گیرد و سیستم قضایی (هر چند دیر هنگام) تبرئه می شود.

اما در نظام سیاسی، حداقل دو دسته اساسی از فیلم‌ها مشروعیت نظام را بازتولید می‌کنند. یکی آنجا که سطوح عالی نظام سیاسی (بویژه رئیس‌جمهور) را نوعی قداست می‌بخشد و یکی دیگر در داستان‌های پلیسی و کارآگاهی.

مشروعیت بخشی به ریاست جمهوری در سینمای آمریکا: یکی از قدیمی‌ترین نهادهای مدرن رهبری، متعلق به آمریکاست و البته در صنعت سینما نیز سینمای آمریکا قدرت اول جهانی را دارد. در طول تاریخ صد ساله سینما، سینمای آمریکا پیوندهای قوی با نهاد ریاست‌جمهوری (presidency) آن داشته است. تصویرسازی سینمای آمریکا از رئیس‌جمهوری آن بسیار زیاد بوده و در سینمای آمریکا، بویژه در دو دهه اخیر، فیلم‌های زیادی با محوریت رئیس‌جمهور آمریکا ساخته شده است و البته همواره هر دو طرف این رابطه، از این ارتباط غیرواقعی سود برده‌اند. سابقه طولانی ریاست‌جمهوری و وجود انواع گوناگونی از روسای جمهور در منش و خصوصیات فردی و ویژگی‌های فیزیکی، امکان این تصویرسازی را به سینمای هالیوود می‌دهد.

تحلیل محتوای برخی از فیلم‌های ساخته‌شده در باره رئیس‌جمهوری آمریکا نشان می‌دهد که سینمای آمریکا برای نشان دادن اقتدار کاریزماتیک رهبری این کشور، سعی می‌کند که نفوذ رهبری را در میان مردم و محبت مردم را به رهبری افزایش دهد، و به گونه‌ای نهاد رهبری را مقدس و والا نشان دهد، و نه لزوماً اینکه شخص رهبر را سالم، پاک و بی‌خطا نشان دهد. به تعبیر دیگر، کاریزما را به نهاد ریاست‌جمهوری می‌دهد، نه به شخص رئیس‌جمهور.

اسطوره ساخته‌شده از رئیس‌جمهور آمریکا توسط رسانه‌ها، «نفر اول در جنگ، نفر اول در صلح، و نفر اول در قلب مردم کشور» است. و در این مسیر بر جزئیات تاکید بسیار می‌شود تا اسطوره ساخته‌شده باورپذیر شود و همذات‌پنداری¹⁰ با آن ممکن شود.

در این تصویرسازی، اولاً شخص رئیس‌جمهور فردی وارسته، باسواد، پرکار، شجاع، زیبا، اهل خانواده، از نظر اخلاقی سالم، و پایبند به قواعد رقابت دموکراتیک تصویر می‌شود، و در پیرامون وی نیز افراد همین ویژگی را دارند. ثانیاً در هر صورت چنانچه رئیس‌جمهور (در نمایش رسانه‌ای از وی) از این اصول تخطی کرد و با تقلب به قدرت رسید یا در دوران حاکمیت به راه بی‌اخلاقی کشیده شد، سیستم (که توسط افرادی سنتی‌تر و پایبندتر از رئیس‌جمهور درونی شده) او را پس می‌زند، وادار به بازگشت به مسیر درست می‌کند، وادار به استعفا می‌کند، او را از مقام خود برکنار می‌کند، و یا اگر خطا آنقدر بزرگ بود که استعفا چاره‌ساز نبود، وادار به خودکشی می‌کند. البته در بیشتر موارد، خطاکاران، اطرافیان رئیس‌جمهور هستند نه خود وی.

¹⁰ identification

سینمای هالیوود از رئیس‌جمهور یک شخصیت استاندارد می‌سازد. چهره روسای جمهوری در سینما اکثراً تک‌بعدی است: یا فرشته هستند یا شیطان. روسای جمهوری هالیوودی، عمق احساسی کمی دارند. در عالم واقع، روسای جمهوری مانند سایر سیاستمداران، شخصیت پیچیده‌ای دارند و به ندرت تک‌بعدی هستند. تعداد زیادی از آنها (۱۰ تا از همه آنها) وزیر یا فرزندان وزرا بوده‌اند. آنها به طور وسیعی ناهمگون بوده‌اند: از سست و متزلزل چون نیکسون تا خشن مانند تئودور روزولت، از بلندقد چون واشینگتن تا کوتاه‌قد چون مدیسون. اما هالیوود چنین تنوعی را نشان نمی‌دهد. (Shenkman, 2003) شنکمن نقل می‌کند که من در ۱۹۷۲ که نیکسون خود را برای بار دوم نامزد ریاست جمهوری کرده بود، او را دیدم و با وی دست دادم. در این دیدار، وقتی به او گفتم که من دموکرات هستم، اما در هر حال او را دوست دارم و می‌خواهم که بهترین باشد، دیدم که او یخ زد. اما روسای جمهوری هالیوودی صبورانه در برابر آنچه می‌بینند، تحمل و بردباری دارند.

در ادامه به برخی جزئیات در چند فیلم مرتبط با تصویر رئیس‌جمهور در سینمای آمریکا پرداخته می‌شود.

● **قدرت مطلق (Absolute Power)** به کارگردانی کلینت ایستوود، محصول ۱۹۹۶: در این فیلم، رییس‌جمهور آمریکا در جریان رابطه نامشروع با همسر معاون اول خود که به نوعی پدر معنوی و عامل اصلی وی در به قدرت رسیدن نیز بوده است، با آن زن درگیر می‌شود و در نهایت آن زن به دست محافظان وی کشته می‌شود و رییس‌جمهور پس از آن در زنجیره ای از دروغ‌گویی و اعمال خلاف قانون گرفتار می‌شود و در نهایت با پامردی ماموران سالم و وظیفه‌شناس و حتی شهروندی که دزد است اما به سلامت دستگاه حاکمه حساسیت نشان می‌دهد و شاهد ماجرا بوده است، دست او رو می‌شود و در نهایت رییس‌جمهور فاسد خودکشی می‌کند و معاون درستکار وی به جای وی می‌نشیند و همدستان رییس‌جمهور نیز دستگیر یا کشته می‌شوند. در نهایت نیز برائت و سلامت دستگاه رهبری آمریکا اثبات می‌شود. البته این نکته نیز در فیلم مستتر است که چون تاکنون هیچ رییس‌جمهوری در ایالات متحده خودکشی نکرده، لذا تخلفی با این وسعت تاکنون در آمریکا رخ نداده است.

● **روز استقلال (Independence Day)** به کارگردانی رولاند امریچ محصول ۱۹۹۶ کمپانی فاکس قرن بیستم. در این فیلم، کره زمین در معرض خطر انهدام و نابودی توسط سفینه‌ای است که از کرات دیگر آمده است و شهرهای بزرگ زمین را یکی پس از دیگری نابود می‌کند. در اینجا، رییس‌جمهور که طبق قانون در حالات بحرانی باید به پناهگاه برود، دیگران را به پناهگاه می‌فرستد و خود در کنار مردم می‌ماند. او همسر خود را از دست می‌دهد و توسط دیوید، فردی دانشمند ولی بیرون از سیستم (که با رئیس‌جمهور سابقه دعوا هم دارد و یک بار او را زده است بخاطر یک زن (کانی، یعنی یک دعوی کاملاً انسانی) که اکنون در کاخ سفید است و رئیس‌جمهور بخاطر این مساله با او حرف نمی‌زند («من با این یارو حرف نمی‌زنم»، یعنی حب و بغض‌های انسانی دارد)، راه مقابله بر سفینه را

پیدا می کند. یک خلبان سیاهپوست (سروان استیون هیلر)، یک متخصص الکترونیک که تعمیرکار ماهواره است (دیوید)، که هشت سال در ام آی تی درس خوانده است و نخبه است، و در مواقع بحرانی، علیرغم نظر پدرش، معتقد نیست که آنها (دولت آمریکا) آدم دارد که مشکل را حل کند، بلکه مشکل کشور را مشکل خودش می داند و به کمک کاخ سفید می شتابد که همسرش در کاخ سفید کار می کند، یک خلبان سم پاشی، رییس ستاد ارتش آمریکا، و البته شخص رییس جمهور که پیش از این خلبان جنگی بوده است، همه بضاعت کره زمین برای نجات خود است. رییس جمهور پس از حذف وزیر دفاع ناسالم خود و برنامه ریزی و تصمیم گیری برای حمله به سفینه، نطق غرایبی می کند و در آن به نمایندگی از جهانیان از آزادی و حیات ساکنان کره زمین دفاع می کند و روز استقلال آمریکا (چهارم جولای) را روز استقلال و رهایی زمین می خواند. در نهایت نیز خود هدایت را به دست رییس ستاد می سپارد و خود سوار بر هواپیمای جنگی به مصاف دشمن می رود و آنگاه که همه ناامیدند، او تصمیمی به ظاهر نادرست می گیرد و می تواند سفینه را منهدم سازد.

آنگاه که عمق بحران و خطر آشکار می شود، رئیس جمهور می گوید: «من می مانم. من در این موقع که خطر از بین رفتن جان انسان ها است، اینجا را ترک نمی کنم.» و بعد رییس جمهور، شروع به فرمان دادن می کند. یعنی حتی در لحظات اولیه که شوک بحران وجود دارد، رییس جمهور است که به خود مسلط می شود و می گوید که مردم در منازلشان بمانند. و بعد است که رییس ستاد هم به رییس جمهور «می پیوندد»، یعنی نفر اول رییس جمهور است. این نگاه را مقایسه کنید با آشفتگی بعد از ۱۱ سپتامبر که نه رئیس جمهور در دسترس بود و نه معاون اول که طبق قانون باید در مواقع بحرانی، عهده دار امر حکومت شود.

در لحظات رویارویی با موجودزنده در سفینه نیز، تنها کسی که کمتر از بقیه جا می خورد و می ترسد و بعد وارد گفتگو برای حل بحران و صلح می شود، رییس جمهور است. و در چشم او می خواند که آنها عده ای بیخانمان هستند که از سیاره ای به سیاره بعدی می روند و با اتمام منابع طبیعی آن سیاره، به بعدی می روند.

فیلم با یادآوری برتری آمریکا در اشاعه تصاویر نوع انسانی در کره ماه آغاز می شود، یعنی پیام جهان را آمریکا به کرات دیگر رسانده است. معنای مستتر در فیلم این است که بدنبال شکست کمونیسم، اکنون در سطح جهان، خطری آمریکا را تهدید نمی کند و خطر محتمل تنها می تواند از بیرون سیاره بیاید. خطری است که بر همه شهرهای بزرگ دنیا (مثلا پایتخت هند، انگلستان، آلمان، عراق، روسیه، یعنی از تمام مناطق مختلف ایدئولوژیک جهان) سایه افکنده است، فقط آمریکا نیست که در معرض خطر قرار گرفته است. (البته در ۱۱ سپتامبر فقط به آمریکا حمله شد، ولی آمریکا توانست تمام جهان را در وضعیت آلفا قرار دهد). خطری که در ابتدا وقتی درهای آن بالای امپایر استیت باز می شود، زیباست و بعد جهانیان را از بین می برد، یعنی جاذبه های ایدئولوژی های نو، اما در واقع مرگبار. ناتو و متحدین

غربی هم از بین رفته اند و فقط آمریکا مانده است. مهاجمان می خواهند نسل بشریت را از بین ببرند و انتظار موجود فضایی مردن زمینی ها است. و تنها آمریکا ایستاده است.

رئیس جمهور در یکی از زیباترین صحنه های فیلم، سخنرانی گرایی در سحرگاه چهارم جولای می کند و در بخشی از آن می گوید: «دیگر اختلافات کوچک ما (نسل بشر) را از هم جدا نخواهد کرد، ما امروز استقلالمان را (در کهکشان) جشن خواهیم گرفت» و سپس لباس جنگی می پوشد، چون یک خلبان است. رییس جمهور اختیار خود را به دست رییس ستاد ارتش می دهد. اما وقتی بمب اتمی اول اثر نمی کند و رییس ستاد دستور عقب نشینی می دهد، رییس جمهور می خواهد که یک بار دیگر امتحان کند، علیرغم مخالفت رییس ستاد. و شلیک می کند و با نگاهش انگار بمب را هدایت می کند و راس در یک لحظه (تنها در همان لحظه) شلیک می کند و سفینه ای که آن مقدار بمب بر روی آن اثر نکرده بود، منهدم می شود و همه جای جهان جشن پیروزی می گیرند، پیروزی ای که با فرماندهی آمریکا انجام شد. هواپیمای رییس جمهور نیز پیش از این، یک لحظه پیش از بحران، می جهد. این مساله (نجات در آخرین لحظات) نوعی امیدواری است و منجی گرایی: بالاخره یکی می آید. (خطر در لحظات آخر و امید نجات، و بالاخره نجات). این نگاه در بسیاری از فیلم های ژانر پلیسی و کارآگاهی هم هست، که در ثانیه های آخر بمب را خنثی می کنند و قاتل را دستگیر می کنند.

بحران در لحظات اولیه در فیلم، بزرگنمایی می شود تا نجات جهان توسط آمریکا نیز بزرگ باشد: رییس ستاد می پرسد که اگر آنها به ما حمله کنند، چه می شود، و رییس جمهور می گوید که «آنوقت خدا به فریادمان برسد»

● **رییس جمهور آمریکا (The American President)** به کارگردانی راب رینر، محصول ۱۹۹۵ کمپانی کاستل راک: در این فیلم، آندورو شپرد، رییس جمهور همسر از دست داده آمریکا در سال رقابت انتخاباتی برای بار دوم ریاست جمهوری، عاشق زنی به نام سیدنی آلن وید می شود. شپرد با علم به اینکه رقیب وی، باب رامسون به شخصیت وی حمله می کند و رییس جمهور را به تخلف از ارزش های خانوادگی متهم می کند، اما با شجاعت عشق را انتخاب می کند و با معشوقه خویش روابط اجتماعی و جنسی مشروع از نظر جامعه آمریکا را ادامه می دهد، روابطی که در نهایت می تواند به ازدواج منتهی شود. رقیب از سیدنی عکسی به دست می آورد که او سیزده سال پیش در اعتراض به قانون تجارت، پرچم آمریکا را آتش زده است و بعلاوه او را متهم می کند که در دوران دبیرستان با معلمین خود رابطه جنسی داشته است. اما رییس جمهور چون درگیر رقابت انتخاباتی است دفاع از وی را به بعد واگذار می کند. از طرف دیگر سیدنی و موسسه ای که وی در آن به رییس جمهور مشاوره می دهد، درخواست ۲۰ درصد کاهش گازهای گلخانه ای و نیز رایحه ضد جرم را به مجلس دارد که رییس جمهور بنا به ملاحظات انتخاباتی نمی پذیرد. در نهایت سیدنی که هم عشق عاشق را واقعی نمی بیند و هم او را در مقام یک رییس جمهور فردی می داند که پیروزی را بر مصالح جامعه ترجیح می دهد، او را ترک می کند. اما در انتها، رییس جمهور با یک نطق غرا هم از معشوقه خود دفاع جانانه

می کند تا آنجا که او را باز می گرداند و هم هر دو قانون را به مجلس می فرستد و هم رقیب را منهزم می کند.

رییس‌جمهور تابع نظرات کارشناسی اطرافیان است، اما در بحرانی ترین لحظات این اوست که پیشنهاد است و از همه جلو می افتد و اطرافیان به او افتخار می کنند و او را "فرزانه" می خوانند. و خبرنگاران که همیشه با اعتراض و سئوالات بیشتر در انتهای مصاحبه رییس‌جمهور ناراضی هستند، اینبار با احترام، بهت و شیفتگی در سکوت رییس‌جمهور را بدرقه می کنند. یعنی در نهایت و در بحران رییس‌جمهور، ریاست و رهبری می کند و اصولاً هر چند در حالات عادی شاید اندکی ابله هم به نظر بیاید، اما باز هم او آمریکا و گاه جهان (در فیلم **روز استقلال**) را نجات می دهد.

رییس‌جمهور در دفاع از حق آزادی آمریکاییان، آزادی را به پاره کردن پرچم نیز تعمیم می دهد. این آزادی بیان تا آنجا است که نزدیکان رییس‌جمهور (نه مردم عادی) می توانند از او بازخواست کنند و از او پاسخ بخواهند، معشوقه وی به او بگوید که درآمد وی ربطی به رییس‌جمهور ندارد، وقتی سیدنی به او ناخواسته توهین می کند (دوبار در یک روز) تحمل می کند، و حتی با گلفروش نیز مدارا می کند. رییس‌جمهور هرگز از امکانات دولتی برای کارهای شخصی استفاده نمی کند. وقت زیادی می گذارد تا خود سفارش گل بدهد، خود از گلفروشی خرید می کند، وقتی که می خواهد به دنبال سیدنی برود تقاضای ماشین عادی می کند، از کارت اعتباری خود استفاده می کند، ...

در فیلم، به اساسی ترین نقاط تاریخ آمریکا اشاره می شود، آنجا که رییس‌جمهور از دخترش می خواهد کتاب (understanding the constitution) را بخواند تا بداند که "ما کیستیم و چه می خواهیم" (who we are and what we want). در ابتدای کتاب، به جمله معروف زمان تشکیل ایالات متحده اشاره می شود: (... we, the people of the United States ...). که جملات ابتدایی مقدمه قانون اساسی ایالات متحده آمریکا است: «ما مردم ایالات متحده، به منظور تشکیل اتحادیه ای کاملتر، استقرار عدالت، تامین آسایش ملی، تضمین دفاع مشترک، ارتقای رفاه عمومی و حفظ برکات آزادی برای خود و آیندگانمان، قانون اساسی حاضر را برای ایالات متحده آمریکا وضع و مقرر می نماییم».

این سه فیلم، نشان دهنده نمایش سلامت و مشروعیت نظام سیاسی، علیرغم وجود برخی نارسایی ها در آن است.

مشروعیت در سینمای پلیسی آمریکا: در سینمای پلیسی نیز چنین مساله ای موجود است. معمولاً فردی در رده بالای پلیس، خائن و فاسد است. اما فردی در همان سیستم، با رده های پایین تر، ولی ریشه دارتر، درگیر با آن فرد فاسد می شود و البته رده بالای پلیس و مجموعه هم از وی دفاع می کند و در نهایت سیستم پلیس به سلامت جان بدر می برد. مانند فیلم **بازی جوانمردانه (Fear Game)** (ساخته برایان آهارا، ۱۹۹۹) که در آن فردی درگیر با فساد در پلیس می شود، که علاوه بر پدر، تمام افراد خانواده اش هم پلیس بوده است.

در فیلم **محرمانه لس آنجلس**، پلیسی است که پدرش کشته شده است و می فهمد که همه این فسادها زیر سر رئیس پلیس است، در یک درگیری او را می کشد و پلیس به کمک پلیس جوان می آید.

در نهایت، علیرغم وجود نابسامانی در نهادها؛ حتی تا سطح رییس جمهور، باز هم سیستم تبرئه می شود و این سیستم است که به حذف عناصر نادرست می پردازد. حتی در فیلمی مانند **تصادف (Crash)** (پاول هاگیس، ۲۰۰۴)، ما با دو نوع پلیس روبرو هستیم که فیلم، پلیس خوب را قاتل و پلیس بد را ناجی معرفی می کند و در نهایت نظری (حداقل) مخالف علیه پلیس نمی دهد. این قوت سینمای آمریکاست که به وضوح فساد را در سطح فردی و سلامت را در سطح سیستم نشان می دهد.

غیبت مشروعیت سیستم در سینمای ایران

اما در ایران، این مساله حالتی تقریبا معکوس داشته و عنصری بنام مشروعیت حکومت در سینمای ایران (در کلیت آن) تقریبا غایب است. این مساله از یک طرف، نشان دهنده تغییرات اخیر در جامعه ایران و کاهش مشروعیت نظام سیاسی نزد افراد جامعه (یا حداقل نخبگان) است، و از طرف دیگر حاکی از تلاشی است که روشنفکران (آگاهانه یا ناخودآگاه) در جهت بیان نظر نامساعد خود نسبت به نظام سیاسی دارند.

ابتدا برای روشن شدن موضوع در سینمای ایران، چند فیلم که مشروعیت سیستم را ارائه می کند، مورد بررسی قرار می گیرد.

● **قیصر** (ساخته مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸): در فیلم قیصر، با وجود آنکه مساله اساسی انتقام فردی است، اما پلیس حضور دارد، حدس های صائب می زند و تقریبا قیصر را شناسایی می کند. در صحنه آخر هم حضور دارد و به سرعت در صحنه جنایت حاضر می شود، اما دیر می رسد، یعنی حضور او نمی تواند جلوی قتل آخرین قاتل از خاندان آب منگل را بگیرد. پلیس هست، اما مانع انتقام جویی قیصر نمی شود، ولی در انتها نیز قیصر را دست گیر می کند و در صحنه انتهایی فیلم، قیصر (که معلوم نیست زنده می ماند یا خیر) در محاصره خیل انبوه پلیس است. قیصر از دست پلیس ها در قبرستان فرار می کند، آنها بدلیل بی دست و پایی پلیس نیست، بلکه زیرکی قیصر علت فرار است. این در فیلمی است که در آن قیصر در توضیح علت قتل های خود، خود را و برادر خود را بیگناه می داند و قتل هایی که انجام داده، به دلیل قتل فرمان توسط برادران آب منگل می داند و نیز این نکته هم اهمیت دارد که قیصر در زمانی ساخته شده که مشروعیت نظام شاهنشاهی رو به افول بوده است و تازه در آن هنگام هم در فیلم، پلیس، تقریبا قاتل را شناسایی کرده است..

هوشمندی کیمیایی در این است که حضور پلیس، به داستان فیلم لطمه نمی زند و فیلم بدون حضور پلیس هم تفاوت چندانی نمی کرد. اما سینمای پیش از انقلاب، آنهمه تحت سلطه نظام بود که نمی توانست یا نمی خواست که پلیس را در چنین فیلمی و موقعیتی ندیده بگیرد.

● **آتش بس:** در فیلم آتش بس (تهمینه میلانی، ۱۳۸۴) یوسف یوسف پور (که نقش او را محمدرضا گلزار بازی می کند) که مردی است مقتدر، پولدار و حساس نسبت به زن خود و بارها نشان داده که کله شق است و کمتر از چیزی می ترسد، وقتی رودرروی دکتر روانشناس (آتیلای پسیانی) قرار می گیرد و او را تهدید می کند که باید به من بگویی زن من به تو چه گفت؟ دکتر که احتمالاً بارها شاهد چنین صحنه هایی بوده با خونسردی با تماس آیفون تلفن به منشی خود می گوید که به پلیس ۱۱۰ زنگ بزن؛ و یوسف فوری جا میزند و کوتاه می آید. همین یک صحنه کوتاه می تواند جایگاه پلیس را نشان دهد که به سرعت خواهد آمد و با یوسف هم برخورد خواهد کرد.

● **آژانس شیشه ای:** در آژانس شیشه ای (ساخته ابراهیم حاتمی کیا، ۱۳۷۶)، کارگردان در انتهای فیلم، نظام را به کمک حاج کاظم (پرویز پرستویی) می فرستد. علیرغم تلاش سلحشور (رضا کیانیان)، نظام فرزندان خود را رها نمی کند و اعتقاد به حاکمیت در حاتمی کیا وجود دارد. یعنی حکومتی که جانبازان را و رزمندگان را رها کرده است، اما در بحرانی ترین زمان ها، به کمک آنها می آید. نظامی که در حالت عادی، دو بلیط لندن را (حتی وقتی حاج کاظم ماشین خود را به گرو نزد رئیس آژانس می گذارد) به آنها نمی دهد، حالا و در زمان مرگ جانباز (عباس)، یک هواپیمای اختصاصی به آنها می دهد و چندان هم نگران نیست که در مقابل خبرنگاران چه می گوید. یعنی در تقابل مربی و مامور عقل گرا، در نهایت طرف مربی و جانباز را می گیرد. در انتهای فیلم هم مهم نیست که بعد از شهادت عباس، بر سر مربی (حاج کاظم) چه می آید، در هر حال نظام او را بخشیده است.

اما یکی از زیباترین نمونه های مشروعیت سیستم، در یکی از سکانس های پایانی فیلم **آژانس شیشه ای** به نحو ظریفی نشان داده شده است. وقتی سلحشور حاج کاظم و عباس را با ماشین خاموش و بدون سوئیچ فریب می دهد و به تعبیر خودش «من تمومش کردم. این غائله ختم شده است.» احمد کوهی با عجله از هلی کوپتری که وسط چهارراه نشسته است پیاده می شود و کاغذ لوله شده ای شبیه به فاکس به سلحشور می دهد. احمد می گوید «از بالاست» و هر دو را می برد و در سکانس بعدی هر سه (عباس و حاج کاظم و عباس) را در هواپیمای خالی می بینیم. (حاتمی کیا، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

در فیلمنامه، کاغذ فاکس «دستخط آقاس» و تنها رهبری است که می تواند ناجی عباس و حاج کاظم باشد. اما در فیلم «آقا» به «بالا» تبدیل شده است و این تغییر اساسی ای است. آقا یعنی رهبری، اما بالا یعنی معاون وزیر اطلاعات، وزیر اطلاعات، وزیر کشور، رئیس جمهور، دفتر رهبری، و رهبر. این یعنی تمام افراد بالاتر از سلحشور و به معنای دیگر، «نظام». یعنی نظام فرزندان خود را رها نمی کند و

نه فقط شخص رهبر. تغییر دیگر در این است که در فیلمنامه، هواپیما پر از مسافر است، ولی در فیلم هواپیما خالی است و نشان دهنده بهایی است که نظام در لحظات بحرانی به فرزندان خود می دهد.

اما بسیاری از فیلم هایی که در سینمای ایران، به نحوی مرتبط با نظام هستند، این مشروعیت را بازنمی تابند. برخی از این فیلم ها عبارتند از:

● **رستگاری در هشت و بیست دقیقه:** در این فیلم (ساخته سیروس الوند، ۱۳۸۳) زنی (آهو شریفی) که نمی خواهد تن به تن فروشی بدهد و خود آسیب دیده جنگ است، درگیر انواع مصائب می شود. از طرف دیگر (طه)، که یک جوان آرمانگراست، و در جبهه شرکت داشته، چون با مفاسد رییس دانشگاه مبارزه می کند (بصورت شخصی و با سیلی زدن در گوش رییس دانشگاه) اخراج می شود، انگار نه انگار که حراستی وجود دارد و می توان با روش های قانونی هم برخورد کرد، حتی مسئول حراست (ظاهرا) هم که می خواهد مشکل طه را حل کند، از وی می خواهد گواهی بیماری عصبی و جنون خفیف بگیرد تا در دانشگاه بماند. یعنی بی اعتمادی صرف به نظام اداری، آنهم با فرزندان نظام.

اما در داستان اصلی فیلم، طه و دوستانش می خواهند با شیوه های شخصی به حذف فساد دست بزنند و می خواهند آهو را (به جرم خودفروشی) بکشند و طه این کار را نمی کند، چون متوجه می شود که او قربانی است. اما وقتی می خواهد به آهو کمک کند تا خلاص شود، هیچ کس به کمک او نمی آید. دوستانش او را حذف می کنند. دم کلفت ها خود باعث بدبختی آهو هستند و با همه ارتباط دارند (هر چند آهو در یک جا می گوید که اقا را بخاطر مفاسدش اخراج کرده اند، اما قدرتی که او دارد و ترس از دست دادن آن را دارد، این را نشان نمی دهد). وقتی آهو یک شب می خواهد در شهر اطراق کند هیچ جا را ندارد، در پارک می خوابد و بعنوان دختر خیابانی دستگیر می شود و نظام قضایی هم نمی فهمد که او بی گناه است و روانه زندان می شود که ناچار به همان دم کلفت (که نام هم ندارد و این یعنی تمام نظام، البته ریش ندارد) متوسل می شود و خلاص می شود. طه هیچ جا را ندارد که آهو را از زندان در آورد، و آهو به هیچ کس نمی تواند پناه ببرد. در انتها نیز طه آقا را می کشد و از آهو می خواهد که برود (به کجا، معلوم نیست، لابد به آینده ای مشابه گذشته و اینبار با مشارکت در یک قتل، و این یعنی ناامیدی صرف) و طه خود بجای آهو می ماند تا تاوان قتل آقا را بدهد.

در **رستگاری در هشت و بیست دقیقه**، نظام سیاسی و امنیتی و انتظامی، هیچ کمکی به کشف حقیقت و اجرای عدالت نمی کنند. همه تصمیم گیری ها شخصی است و همه اجرای عدالت هم، برعکس **آژانس شیشه ای**، در اینجا فیلمساز سیستم سیاسی را سالم نمی داند و فیلم با ناامیدی و تنفر بیننده از نظام سیاسی خاتمه می یابد، یعنی تماشاگر در انتهای فیلم در می یابد که در این دستگاه عریض و طویل، کسی مجرمان را مقصر نمی داند و آنها را مجازات نمی کند و کسی به یاری بی پناهان (که با بازی مهتاب کرامتی، مظلومیت و بی پناهی آنها تاثیر گذار و برجسته می شود) نمی شتابد. اگر خودتان هم خواستید عدالت را اجرا کنید، معلوم نیست که «رستگار» شوید. رستگاری در

فیلم، به رهایی (موقتی) آهو و رستگاری طه در عمل به فتوای عشق است، آنهم رستگاری معنوی است و نه «نجات» دنیوی.

● **زیر پوست شهر:** در فیلم **زیر پوست شهر** که ساخته رخشان بنی اعتماد (۱۳۷۹) است، عباس (محمدرضا فروتن) پسر خانواده تلاش می کند مادرش طوبا (گلاب آدینه) را راضی کند تا تنها مایملکشان یعنی خانه را بفروشند تا با پول آن به ژاپن برود ولی طوبا مخالف فروش خانه است. عباس با همدستی پدر دور از چشم مادر خانه را می فروشد و به شرکتی برای تهیه ویزای ژاپن می دهد. اما شرکت کلاهبردار است و پول خانه از بین می رود. عباس ناگزیر شبانه به ارومیه می رود تا هروئین وارد کند و پول زیادی بگیرد. علی برادر عباس پنهانی هروئین ها را به باد می دهد و وقتی قاچاقچی ها دربدر دنبال عباس هستند طوبا باقی مانده پول خانه را به آنها می دهد و عباس را فراری می دهد. آنجا که عباس از دست قاچاقچی ها میگریزد، طوبی تلاش دارد خود مشکل را حل کند و مراجعه ای به پلیس ندارد، یا پلیس در ماجرای تعقیب قاچاقچیان حضور ندارد و برادر دانشگاهی عباس است که رفع فساد را شخصا برعهده می گیرد. لذا در مجموع فیلم، اثری از پلیس نیست.

● **نان عشق و موتور ۱۰۰۰:** در این فیلم (ابوالحسن داودی، ۱۳۸۰)، هر چند منازعات در سطح محله جریان دارد، اما در مخالفت ها، در تلاش ها برای ترور (ظاهرا حجابیان)، در اختلافات حزب الهی ها و دوم خردادی های محله، و مهمتر از همه در دزدیدن افراد در فیلم، حتی به ذهن کسی هم نمی رسد که به پلیس مراجعه کند.

● **توفیق اجباری:** پلیس نشان داده شده در فیلم **توفیق اجباری** (ساخته محمدحسین لطیفی، ۱۳۸۶)، ابله‌ی است که موقعیت را نمی فهمد. او در ابتدای فیلم، ماشین محمدرضا گلزار را به اجبار قانون از او می گیرد و در همان هنگام که ماشین در حال دور شدن است و گلزار به حسرت نگاه می کند، پلیس از او می خواهد که برایش امضای یادگاری بکند و وقتی با اعتراض گلزار روبرو می شود می گوید: «قانون قانون است ولی عاشقتیم». و گلزار نیز برای او امضا نمی کند. همچنین پرداخت مهریه به قیمت روز نیز در صحنه فیلم در فیلم ابتدای فیلم به تمسخر گرفته می شود. آنجا که مرد مهریه زن را سیصد تومان می داند و زن سه میلیارد تومان و روحانی قاضی هیچ پاسخی نمی دهد. نوع قاضی های فیلم های ایرانی، بیشتر روحانیون یا خشکه مذهبی هایی هستند که تصویری از جریانات روز ندارند و نمی توانند پاسخگوی سئوالات منطقی بازیگر (عمدتا زن) فیلم یا افکار عمومی جامعه باشند.

● **مارمولک: مارمولک،** ساخته کمال تبریزی (۱۳۸۲) از معدود فیلم های ایرانی است که در آن، کارگردان تلاش کرده تصویری پیچیده از جامعه ایران و روحانیت اداره کند. فیلم تعارض دو نوع نگاه برای هدایت انسان ها (نگاه خشونت آمیز مجاور و نگاه مهربانانه روحانی فیلم) را نشان می دهد و با زیرکی، در نهایت روش روحانی (که رضا مثقالی یا رضا مارمولک، لباس او را پوشیده است) را موفق تر می داند و حتی دل سنگ مجاور هم نرم می شود. فیلم در موقعیت های متعددی، نشان می دهد که

لباس روحانیت (یعنی ملبس شدن)، جلوی ارتکاب گناه را می‌گیرد یا آن را دشوار می‌کند. این موضوع از آنجا به سیستم ربط دارد که رهبری نظام ایران با روحانیت است. از طرف دیگر، بحث‌های پایان‌ناپذیر در باره اینکه **مارمولک** توهین به روحانیت است یا خیر، نشان از این پیچیدگی دارد.

● **مرد هزار چهره**: سریال **مرد هزار چهره** (مهران مدیری، ۱۳۸۷)، نمونه‌ای رویه‌رایج در فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی است. مدعای اصلی این مقاله، سینمای ایران است. اما با ضعف‌های مالی اساسی سینمای ایران، سینما بیش از پیش به تلویزیون وابسته شده است. این مساله، بویژه آنگاه برجسته می‌شود که در سال‌های اخیر، نیروی انتظامی مشارکت‌های گسترده در ساخت فیلم‌ها و (بویژه) سریال‌های تلویزیونی با محوریت نقش پلیس بسازد و لذا توجه به نقش پلیس (به عنوان نماد سیستم) در آنها اهمیت فراوان دارد. مساله سریال‌ها، همچنین در یکی دو سال اخیر، با توجه به ورود سریال‌های موفق آمریکایی مانند **۲۴**، **گمشده (lost)**، **فرار از زندان (prison break)** و ... با زیرنویس فارسی و با شبکه گسترده پخش، اهمیت مضاعفی یافته است؛ اما این سریال‌ها، (بویژه سریال **۲۴** به دلیل ساختار سیاسی و پلیسی همزمان آن) باید در پژوهشی جداگانه بررسی شود.

سریال **مرد هزار چهره** داستان مردی است که به تصادف و اشتباه پزشکی می‌شود، پلیس می‌شود، شاعر می‌شود و عضو باند مجرمین می‌شود. بجز در خانه خلاف کاران، در سایر نقش‌ها، اتفاقاً این مرد اشتباهی، برجسته‌ترین می‌شود، یعنی جراح متخصص مغز و اعصاب، شاعر برجسته و سرهنگ جان بر کف پلیس می‌شود. اما در حوزه ادبیات و پزشکی، کسی نیست که متوجه شود که این فرد ناآگاه، به اشتباه در مقام «برترین» قرار گرفته است. تنها یک سرگرد پلیس است که به وی و رفتارهای وی شک می‌کند.

از لوازم اعتماد به نهادهای تخصصی، که توسط آنتونی گیدنز (۱۳۸۰) مطرح شده، آن است که نهادهای سیستمی داشته باشند که بتواند جلوی سوء استفاده از آن نهاد را بگیرد. اگر هر کسی با هر اندازه از صلاحیت بتواند وارد حرفه پزشکی شود و افراد یک خانواده، که همه آنها (و حتی پدر بزرگ آنها) پزشک هستند، نتوانند تشخیص بدهند که او پزشک نیست و بیمارستان نتواند تشخیص بدهد؛ و رییس بیمارستان بتواند خارج از ارزیابی صلاحیت و مدارک توسط نظام پزشکی، به یک فرد اجازه طبابت بدهد و حتی او را وارد اتاق عمل کند، دیگر چه اطمینانی به نهاد و حرفه پزشکی می‌تواند باشد. آیا سطح دانش پزشکی آن اندازه است که یک کارمند ساده اداره ثبت احوال شیراز، بتواند با چند بار مشاهده از آن سر در بیاورد و پزشکان متخصص نفهمند که او دروغ می‌گوید. نهایت کار آنجاست که این کارمند ساده می‌تواند برای متخصصین مغز و اعصاب کنفرانس بدهد و کسی نفهمد که او چرند می‌گوید. نتیجه قهری چنین نمایشی از جامعه پزشکی آن است که هر کس توانست بیمار خود را به خارج از کشور ببرد.

اما در نیروی انتظامی، سرگردی که درجه اش از سرهنگ غفاری پایین تر است، می تواند تشخیص بدهد که یک جای کار می لنگد و یک فرد، هر چند سوابق برجسته ای داشته باشد، نمی تواند هر کار که می خواهد بکند و جلوی سرهنگ می ایستد و حتی حاضر است به زندان برود. او شک می کند و به دنبال سوابق فرد می گردد و کشف می کند که در «سیستم» پلیس، یک سرهنگ نمی تواند اینهمه خلاف قواعد عمل کند. اما در بیمارستان جز چند اعتراض مختصر، چیز دیگری دیده نمی شود. البته در باب نمایش میزان توانمندی نیروی انتظامی نیز در این نکته ضروری است که در نهایت هم متهم توسط پلیس دستگیر نمی شود، بلکه به دلیل خطا و طمع بیشتر خود، به جایی که پلیس حضور دارد بر می گردد و آنگاه دستگیر می شود. یعنی اینهمه جستجوی پلیس، به دستگیری متهم منجر نمی شود و او اتفاقی دستگیر می شود.

در انتهای سریال، باز هم دوباره این چرخه تکرار می شود، یعنی سیستم قضایی، نه در واقعیت، بلکه در یک سریال هم نتوانسته مجرم را درمان کند و به وی بباوراند که باید قاطعانه در برابر اشتباه دیگر بایستد و «نه» بگوید: من آن چیزی که شما فکر می کنید، نیستم. بخش اصلی نقد سریال نیز به ضعف سیستم اداری است، که شخصی که جایزه بزرگ بانک را برده و بانک آنهمه تبلیغ برای وی می گذارد، نمی تواند به سرعت جایزه خود را دریافت کند. که این انتقاد وارد است. یعنی در سریال **مرد هزارچهره**، نه تنها سیستم سیاسی، بلکه کلیت نهادهای اجتماعی زیر سؤال می رود.

علل فقدان یا کاهش مشروعیت سیستم در سینمای ایران

چنانچه بخواهیم مقایسه ای میان شخصیت قهرمان در سینمای ایران و سینمای آمریکا در این زمینه داشته باشیم، می توان نکات زیر را بیان کرد:

قهرمان فیلم های ایرانی در مقابله با اجتماع، عموماً منفعل هستند و فقط واکنش نشان می دهند. افراد بصورت انفجاری عمل می کنند و معلول را بجای علت می گیرند و ساختار را تشخیص نمی دهند. در انتهای فیلم هم هیچ چیزی حل نمی شود. اما در سینمای آمریکا، جدای از این که سیستم خوب است، دست پنهانی (خدا یا جامعه) وجود دارد که در نهایت بصورت اتفاقی همه چیز را درست می کند و حفظ می کند. در **تصادف** افراد سرخورده می شوند و علل سرخوردگی شان بخاطر عملکرد خودشان است، اما در فیلم ایرانی افراد آلت دست هستند و اجتماع مقصر است.

در فیلم آمریکایی فرد مسئول رفتار خودش است و در فیلم ایرانی، فرد در یک چنبره گیر کرده و راه برون رفت ندارد و قربانی اجتماع است. در فیلم های ایرانی فرد در مقابل اجتماع است نه در تعامل با اجتماع.

در فیلم ایرانی، فردی که مشکل را حل می‌کند، یکی از بالا و بیرون از سیستم (ولی خارج از قواعد انسان روزمره، و به سان ابرانسان) است. اما در فیلم آمریکایی، این فرد داخل سیستم است و اگر فرد پایین تر است، ریشه دار تر و قدیمی تر از دیگر افراد سیستم هستند.

در اکثر فیلم های ایرانی، قانون مساوی حق یا برآوردکننده حق نیست، و فرد برای رسیدن به حق باید خلاف حق عمل کند. قانون و وضع موجود عادلانه نیست و مناسبات هم عادلانه نیست. با سازوکار موجود هم به حق نمی توان دست یافت، فرد یا باید شورش کند، یا به انفعال کامل کشیده می شود. اما در سینمای آمریکا، قانون عین حق نیست، اما برآورده کننده حق است.

در باره علل این تفاوت ها، و نیز غیبت مشروعیت سیستم در سینمای ایران، تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است. در این متن، ما بیشتر به دنبال نشان دادن این غیبت بودیم و علل آن باید در جای دیگری بررسی شود، اما بصورت اجمالی، می توان فرضیاتی در باره این علل ذکر کرد:

- این مساله، می تواند بازتاب جامعه باشد، یعنی مشروعیت حکومت نزد افراد جامعه پایین آمده باشد. این فرضیه، باید با تحقیقات دیگر بررسی شود. این مساله، بطور مشخص در برخی فیلم ها، به ناکارآمدی ها هم برگردد، مثلا طول زمان رسیدگی ها در سیستم قضایی و..
- ضعف مدیریت فرهنگی در کشور و عقب مانده بودن آن نسبت به هنرمند و نارضایتی هنرمند و گلابیه وی از آن: عدم مشروعیت سیستم نزد هنرمندان و نه نزد جامعه. یعنی مشروعیت سیستم نزد هنرمندان مساله دارد و نه نزد جامعه.
- پذیرفته نشدن قواعد سیستم توسط هنرمندان.
- ترجیح روشنفکر و هنرمند مخالف و ضد نظام و با ظاهر ضدنظام، بر هنرمندان و روشنفکران دینی نزد برخی از مدیران فرهنگی و نظام فرهنگی کشور.
- تقابل دیرینه روشنفکران و حکومت، که یک امر دوطرفه است.
- تقابل ملت و دولت، که به تعبیر کاتوزیان، یکی از مهمترین تضادها در تاریخ ایران است.
- تربیت روشنفکری ایرانی که اروپایی (و بیشتر فرانسوی) است و ورود به حکومت از طرف آن قبیح شمرده می شود.
- تاثیر حزب توده بر هنر و روشنفکری ایران.

نتیجه گیری

مشروعیت بخشی به سیستم از طریق سینما پدیده ای است که در سینمای آمریکا رواج دارد. این مساله هم در باره تمام خرده نظام ها است و هم بویژه در باره نظام سیاسی و به طور خاص شخص رییس جمهور. البته این مساله، از یک طرف در یک حوزه عمومی رخ می دهد که در آن مخاطب حق انتخاب و پرداخت هزینه برای نمایش را دارد و لذا همواره این احساس در او موجود است که نظرش اهمیت

دارد و نوعی فضای گفتگو و کنش ارتباطی در جامعه شکل می گیرد. بر این اساس، آنچه از طریق سینما ارائه می شود، پذیرشی فراوان می یابد. از طرف دیگر، چنانکه هابرماس هم می گوید لزوماً آنچه در این فضا شکل می گیرد، حقیقت نیست. لذا این نمایش ها، لزوماً منطبق با واقعیت نیست. کما اینکه برخی از تضادهای تصویر ساخته شده از رییس جمهور با رفتارهای واقعی روسای جمهور آمریکا در این متن نیز مشاهده گردید.

اما آنچه در باره ایران قابل تامل است، آن است که تقریباً هیچ ادراک خاصی از مساله مشروعیت سیستم از طریق سینما در مدیریت فرهنگی ایران موجود نیست و هیچ بحثی از آن نمی شود و فضای نقد یا تصمیم گیری در عرصه فرهنگ از این موارد خالی است. چنانچه بنا بود مقایسه ای منطقی در باره سینمای ایران و آمریکا از لحاظ نوع نگاه به سیستم صورت گیرد، باید تحلیل محتوای فیلم های ایرانی نیز به اندازه (کیفیت و کمیت) فیلم های آمریکایی باشد. اما مساله اینجاست که این مقاله بیشتر این مدعا را دنبال کرده است که «مشروعیت سیستم» در سینمای ایران «غایب» است. می توان فیلم های فراوانی را ذکر کرد که در آن جای خالی مشروعیت سیستم دیده شود، ولی برای فهم بیشتر موضوع، باید به معدود فیلم هایی توجه کرد که در آنها سیستم نقد شده یا سیستم به صورت ناقص بررسی شده است. همچنین چند فیلمی هم که در آنها سیستم به صورت مشروع دیده شده، در این مقاله تحلیل شده است. جز فیلم **آژانس شیشه ای** و **مارمولک** که در آن سیستم به صورت هوشمندانه ای تصویر شده، در سایر فیلم ها، هوشمندی موجود در سینمای آمریکا مشاهده نمی شود.

از نظر نگارنده، در میان مجموعه عواملی که به عنوان دلایل اولیه این غیبت مطرح شد، پایین بودن مشروعیت سیستم نزد فیلم سازان، درک پایین ناظرین و مدیران فرهنگی از مساله سیستم و ضعف نفس آنها (سه عامل به صورت همزمان) علت های اصلی غیبت مشروعیت سیستم است. اما از آنجا که این مقاله، مدعی پرداختن به مهمترین فیلم های سینمای ایران در این حوزه نیست و ادعای تعمیم هم ندارد، باید آن را به عنوان یک بحث مقدماتی در نظر گرفت و امیدوار بود جای این بحث در سینمای ایران باز شود تا بتوان از این منظر نیز به مساله مشروعیت سیستم پرداخت.

منابع

- بودن، ریمون (۱۳۶۴). **منطق اجتماعی**. ترجمه عبدالحسین نیک گهر. تهران: جاویدان.
- چلبی، مسعود (۱۳۷۵). **جامعه شناسی نظم**. تهران: نی.
- حاتمی کیا، ابراهیم (۱۳۸۰). **آژانس شیشه ای**. تهران: فرهنگ کاوش.
- ربیعی، علی (۱۳۸۳). **مطالعات امنیت ملی، مقدمه ای بر نظریه های امنیت ملی در جهان سوم**. تهران: مرکز چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱). **جامعه شناسی ادبیات؛ دفاع از جامعه شناسی رمان**. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

گیدنز، آنتونی (۱۳۸۰). **پیامدهای مدرنیت**. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: مرکز.
وبر، ماکس (۱۳۷۴). **اقتصاد و جامعه**. ترجمه عباس منوچهری و مهرداد ترابی نژاد و مصطفی عمادزاده. تهران: مولی.
هابرماس، یورگن (۱۳۸۰). **بحران مشروعیت: تئوری دولت سرمایه داری مدرن**. ترجمه جهانگیر معینی. تهران: گام
نو.

هاو، ال. ای. (۱۳۸۶). **یورگن هابرماس**. ترجمه جمال محمدی. تهران: گام نو.

Johnson, Allan G. (2000). **The Blackwell Dictionary of Sociology, A User's Guide to Sociological Language**. Massachusetts: Blackwell.

Rollins, Peter C (Ed.) (2003). **The Columbia companion to American history on film: How the movies have portrayed the American past**. New York: Columbia University press.

Rollins, Peter C. and John E. O'Connor (Eds.) (2008). **Why we fought : America's wars in film and history**. Kentucky: The University Press of Kentucky.

Shenkman, Rick (2003) "How Hollywood Imagines American Presidents" in: Peter Rollins and John E. O'Connor (eds.) **Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History**. University Press of Kentucky.

Turner, B. (Ed.) (2006). **The Cambridge Dictionary of Sociology**. Cambridge: Cambridge University Press.

Absence of system legitimacy in Iranian cinema and compare it with American cinema

Mohammad Reza Javadi Yeganeh
assistant professor of sociology, University of Tehran
myeganeh@ut.ac.ir

Abstract

Cinema is dual functional, it reflects the Society and its changes, and also it can create new world in which society is able to see itself in another way; through this function, cinema can cause social change. One of the manifestations of this dual relationship about Cinema is its relations with the state and state legitimacy. This article is about system legitimacy through cinema, in attention with Weber and Habermas explanations about rational systems and its legitimation.

Pay attention to subjects presented by cinema and its effects on cultural and political systems is increased in recent Political cinema. American cinema had remarkable success in government legitimacy, and in most cases, is reflecting the government legitimacy and political system (the macro level) and even critical movies on the political system has a positive look, finally; and never leading audience to anti-system results.

But in Iran, in this case the problem had almost reversed, and the subject of system legitimacy is almost absent. This problem, on one side, indicate recent changes in Iranian society and reduce system legitimacy in Iranian people; showed that the efforts of intellectuals (consciously or unconsciously) in order to express their unfavorable comments on political system, on the other hand.

In this article, based on content analysis of several famous Iranian movies in the past decade in comparison with American cinema, we discuss on sociological perspective, of the social characteristics of heroes in political and action movies, and political topic and type of view that they look to society and government; issues such as: being passive characters of heroes, blame the political and society structure, explosive actions, lack of glory hero within the system could solve the problem, and type of attitude of rules.

Finally, the assumptions about the causes of this absence in Iranian cinema (such as: government negative behaviors with intellectuals and opposition intellectuals and filmmakers, affects of Marxism theories on Iranian intellectuals, government weak monitoring and understanding of cinema) and social and political consequences of this problem has been discussed.

Keywords: legitimacy, legitimation, political system, Iran's cinema, American cinema