

راوی س. وسودوان
ترجمه: علی عامری مهابادی
رویکرد به تماشاگر سینمای ملی «جهان سوم»:
سینمای «اجتماعی» بمبئی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰

بحث‌های اخیر در مورد سینما و هویت ملی که بر زمینه «جهان سوم» انجام شده، کمابیش حول مفهوم «سینمای سوم» گشته است. در این مورد، کانون توجه، احیاء یا ابداع مجدد زیباشناسی «ملی» و سنت‌های روایی در برابر جریان‌های همگن‌ساز هالیوود بوده است که بر بازارها و معیارهای هنجاربخش سیطره دارند. یکی از شاخص‌های نگره سینمای سوم، رویکرد به «عنصر ملی» بدون میهن پرستی افراطی بوده است.

سینمای سوم ضمن ارجاع به عملکردهای زیبایی‌شناختی گسترده‌تر در سطح بین‌المللی و خصوصاً به علایق مدرن، مرزهای بین ملت و دیگران را تأیید می‌کند و در عین حال مسئله‌ساز نشان می‌دهد. سپس در این روند به بررسی روش‌هایی می‌پردازد که دیگر عناصر سرکوب شده و درونی ملت چه در قالب طبقه، ملیت مستقل یا تابع، گروه قومی یا جنسیتی می‌توانند مجالی برای ابراز خود بیابند. یکی از کمبودهای عظیم این طرح، درک مناسب از سینمای تجاری بومی در جهان سوم بوده است. اهمیت موضوع به این دلیل است که در کشورهایی چون هند، سینمای تجاری از هنگام ظهور «فیلم ناطق» با موفقیت هالیوود را در بازار محلی به حاشیه رانده است. البته نمی‌خواهیم ادعا کنیم که در چارچوبی کاملاً خود ارجاع عمل کرده است. سینمای بمبئی از نظر سبک جنبه‌هایی از «استاندارد» جهانی را تلفیق کرده و در برخی از بازارهای خاص خارجی

تأثیرگذار بوده است، اما چیزی شبیه «فضای ملی» را در برابر هنجارهای حاکم هالیوود شکل داده و به نحوی کنایه آمیز جنبه‌هایی از نقشی را ایفا کرده که سینمای سوم آوانگارد آن را متعلق به خود می‌داند. مسلماً تفاوت زبانی نمی‌تواند توضیحی کافی برای این استقلال را هم بیان کند، زیرا سایر سینماهای ملی نیز تن به حاکمیت فیلم هالیوودی داده‌اند. در عوض، ویژگی‌های خاص فیلم تجاری هندی در حکم شکلی سرگرم کننده، می‌تواند توضیحاتی برای حاکمیتش بر بازار داخلی ارائه دهد.

شکل‌گیری بازار ملی در سینمای بمبئی، پدیده‌ای چند لایه بود. بمبئی در دهه ۱۹۵۰ بر بازار محلی سلطه یافت. پیش از آن پیون در ماهاراشترا و کلکته در بنگال مراکز مهم تولید فیلم بودند و سلیقه مخاطبان «محلی» ماراتی، بنگالی زبان و نیز مخاطبان هندی را اقناع می‌کردند که بزرگترین بازار کشور را از حیث زبان شامل می‌شود. در شرایطی که این بازارهای محلی همچنان وجود داشت، بمبئی تبدیل به کانون اصلی تولید فیلم ملی شد. این سیطره با ظهور صنایع فیلم در تامیل نادو، آندرا پرادش و کراالا تضعیف شد. این مراکز فیلم‌هایی به زبان‌های تامیلی، تلگو و مالایالام تولید می‌کنند. از دهه ۱۹۸۰ این مراکز فیلم‌های فراوان و غالباً بیش از بمبئی تولید کردند. شکل روایی این سینماها دارای نوعی توازن است، اما هر یک از مناطق مؤلفه‌های خاص خود را در سینمای تجاری وارد کرده‌اند. سینماهای تامیل و تلگو پیوند نیرومندی با سیاست‌های منطقه‌ای و هویت دارند. دستاورد سینمای تجاری، باعث شده تا شکل‌گیری اجتماعی و سیاسی تماشاگرش حالتی دو سویه بیابد. همه این سینماها از جنبه ملی در ایجاد انتزاعی خاص نقش داشته‌اند. در این جا منظورم از هویت ملی صرفاً هویت پان - هندی نیست، بلکه سازه‌های محلی هویت ملی را نیز مد نظر دارم. این فرآیند انتزاع، سایر هویت‌ها را چه از طریق کلیشه‌سازی یا فقدان سرکوب می‌سازد. در این جا سینمای بمبئی نقش خاصی دارد، زیرا سایر هویت‌های ملی / قومی / مذهبی و اجتماعی را به روش‌های کلیشه‌ای زیر چتر هویت شمال هندوستان با اکثریت هندی قرار می‌دهد (این سینما شدیداً از طرح مسئله مهم کاست (طبقه موروثی درهند) پرهیز کرده است) در این جهان، کلیشه‌های «جنوبی» (یا «مدرسی»، اصطلاحی که کل منطقه جنوب را در هم می‌ریزد)، بنگالی، پارسی، مسلمان، سبک و مسیحی جایگاه‌های فرعی را اشغال می‌کنند. بمبئی در حکم مرکزی مهم برای تولید داستان‌های ملی درست زمانی شکل گرفت که دولتی جدید حاکم شد. پس سازه روایی و ملی آن دارای نیروی خاصی است.

سینمای تجاری هند حضور جهانی خود را در نقاطی با مهاجران هندی، مانند آفریقای شرقی، جزایر مائوری، خاورمیانه و آسیای جنوب شرقی نشان داده است، اما در بخش عمده‌ای از شمال آفریقا هم حضور داشته است. به علاوه در کشورهای شوروی سابق و چین نیز محبوب بوده است.

این قلمرو ما را به فکر عرصه‌ای خاص از شکل روایی، مجزا از حاکمیت عظیم‌تر هالیوود می‌اندازد، هر چند در نقاطی با آن هم‌پوشان می‌شود. از توصیف «ویژگی‌های» فرهنگی سینمای بمبئی می‌توانیم نتیجه بگیریم که آیا شکل روایی آن در جوامع «انتقالی» طنین خاصی دارد یا نه. اساساً دنیای داستانی این سینما تحت حاکمیت منطق خویشاوندی است و پیرنگ آن با کشمکش خانوادگی پیش می‌رود. نظام هنر درام، نظامی ملودراماتیک است و مجموعه‌ای مشخص از مانویت، دو قطبیت (bipolarity)، برتر شمردن اخلاق بر روان‌شناسی و رخداد‌های مکرر تصادفی را نمایش می‌دهد. رابطه بین روایت، توالی نمایش و رویداد دارای ساختاری باز به شیوه سینمای جذابیت است. علاوه بر این مؤلفه‌ها، نظام روایی شامل رمزهای تدوین تداومی هالیوود به شیوه‌ای نامنظم و بدون سیستم است و شدیداً بر شکل‌های بصری تکیه دارد و رمزهای فرهنگی نگریستن را در انواع باستانی آن القا می‌کند. جنبه‌هایی از این تصویر بازتاب شکل سینمای اولیه اروپایی - آمریکایی است و اشاره می‌کند که آنچه به صورت لحظه‌ای خلاصه شده در سینمای غرب نمود یافته است. ویژگی دراز مدت این سینمای تأثیرگذار «جهان دیگر» را معین ساخته است. در این جا لازم است که شکل‌های روایی را در جوامع «انتقالی» به نحو تطبیقی شرح دهیم که شاید نسبت به سینمای اروپایی - آمریکایی داستان دیگری ارائه دهد.

در این مقاله می‌خواهم جنبه‌های خاصی از روش چارچوب‌بندی سینمای بمبئی را بر شمرم. من این جنبه‌ها را به صورت «نوعی تحلیل، ولو ابتدایی از موضع تماشاگر درون زمینه فرهنگی‌اش، درون نظام‌های خاص بازنمایی و اعتقاد مجسم می‌کنم». من مثال‌هایم را از فیلم اجتماعی هندی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ می‌گیرم، ژانری که به مسائل زندگی مدرن اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد که چگونه سینما تماشاگر را فراخواند تا هویتی ب‌خود بگیرد که بر محور جنسیت، طبقه و ملیت تعریف می‌شود. می‌خواهم این کار را اساساً با شناسایی روشی انجام دهم که فرهنگی بصری فیلمیک و شکل روایی ذهنیت تماشاگر را برهم می‌زند و آن را بازسازی می‌کند. در بخش عمده این مقاله به شکل‌گیری تماشاگر از جنبه متنی خواهم پرداخت، اما در بخش پایانی، ابعاد موضع تماشاگر را از جنبه تاریخی برجسته خواهم کرد که در دهه ۱۹۴۰ گسترش یافت. روشی را محور توجه قرار می‌دهم که اضطرابات ناشی از تعیین هویت ملی در زمان استقلال کشور را در گفتمان‌های خارج از سینما راجع به بازیگران، کارگردانان و چگونگی تأثیرگذاری آنها بر درک سینمایی بازتاب داده است. سینمای عامه‌پسند در ترسیم فضایی نمادین نقش داشته که شکل‌گیری ملی هند را در قالب سلسله مراتبی خاص نشان می‌دهد. در این جا تأکید خاصی بر روابط بین اکثریت گروه هندو و اقلیت مسلمان دارم که از طریق روایات سینمایی و گفتمان‌های خارج از پرده نمود می‌یابد.

الگوی حاکم

پیش از تحلیل بصری و روایی، می‌خواهم به اجمال برخی از دیدگاه‌های رایج در مورد فیلم تجاری در هند و ماهیت تماشاگر آن را بیان کنم. دیدگاه حاکم، سنت نقد فیلم مرتبط با آثار ساتیاجیت رای و انجمن فیلم کلکته در دهه ۱۹۵۰ است. این مکتب که در نقد فیلم‌های رایج بعدی موثر بوده است، سینمای عامه‌پسند را به دلیل تأثیرپذیری از جنبه‌های مهیج سینمای ایالات متحده، برون‌گرایی ملودراماتیک و کلیشه‌سازی شخصیت‌هایش و خصوصاً شکست در توجه به روان‌شناسی تعامل انسانی موردحمله قرار داد. در این مطالب، تماشاگر فیلم عامه‌پسند به منزله شخصیتی خام و در واقع کودکی ساده‌لوح دیده می‌شود که فاقد کیفیات لازم در دوران طرح‌سازندگی ملی نهرو است.

تحلیل‌های اخیر پیرامون سینماهای عامه‌پسند در دنیای «غیرغربی» به من نشان می‌دهد که شیوه ملودراماتیک همراه با تغییرات گوناگون بومی، شکل مشخص روایی و درام در جوامعی بوده که در حال انتقال به شرایط مدرنیته هستند. نقدهای «ملی» از این شیوه حاکم شکل خاصی یافته‌اند که گفتیم و از هر دو سلسله‌اجزای توسعه‌گرا و دموکراتیک برخوردارند. معنای ضمنی نقدهای فوق این بود که تا وقتی شیوه ملودراماتیک در خصلت‌های ضد فردی ریشه دارد، دیدگاه منطقی و انتقادی لازم برای توسعه ملتی سالم، پویا و مستقل را تضعیف خواهد کرد.

در مورد سینمای هند، این منطق نقد فیلم مدرن مسیرهای نسبتاً متفاوتی را پیموده است. چیدانانداس گوپتا، منتقد، از این سنت حاکم بر می‌خیزد و یکی از بنیان‌گذاران انجمن فیلم کلکته می‌شود. وی در کتاب اخیرش چهره نقاشی شده، استدلال می‌کند که سینمای تجاری سلیقه تماشاگری را ارضا می‌کند که پیوندهایش را با روستا نبریده و رابطه‌ای سنتی یا پیش‌مدرن با تصویر داشته است، رابطه‌ای که توانایی ایجاد تمایز بین تصویر و واقعیت را از او گرفته است.

به علاوه داداس گوپتا استدلال می‌کند که تماشاگری که هنوز عقل‌باور نشده است، نسبت به تأکید سینمای بومی بمبئی بر مصائب خانوادگی و هویت واکنش نشان می‌دهد، تأکیدی که توجه را از عرصه عظیم‌تر اجتماعی منحرف می‌سازد. وی تماشاگر را دچار بحرانی روحی توصیف می‌کند که فقدان مادر و کوشش برای هویت بزرگسالی (در مقام نوجوان) و فرورفته در خویش یا کلیت‌گرا است. در این‌جا بازتاب‌هایی از نقد واقع‌گرایی دهه ۱۹۵۰ را در ارجاع به تماشاگر فیلم تجاری در مقام فردی نپخته می‌بینیم. الگوی روان‌شناختی، عنصری طبقاتی دارد که در آن آدم‌های بی‌ریشه، لمپن و طبقه کارگر مخاطبان اصلی فیلم بمبئی قلمداد می‌شوند. این تصور در مورد تماشاگر نهایتاً معنای ضمنی سیاسی دارد. داداس گوپتا این پیکربندی اجتماعی و روانی را بازتاب ذهنیتی زودباور می‌داند که منجر به قدرت رسیدن بازیگر-سیاست‌مداران جنوب، م.ج. راماجاندران و ن.ت. رامارائو شد. تماشاگر ساده‌لوح واقعاً می‌پندارد که بت‌های سینمایی‌اش همان رشادتی را دارند که بر پرده سینما

نشان می دهند. از نظر داداس گوپتا نگرش منطقی و لازم برای توسعه ملت - دولتی مدرن هنوز شکل نگرفته است و سینمای عامه پسند فهرستی از اختلالات فکری اغلب مردم هندوستان ارائه می دهد. این ویژگی غالب روان شناختی و اجتماعی تماشاگر پیش - مدرن است، حتی اگر مطابق با پایانی نباشد که داداس گوپتا تعریف می کند. آشیش ناندی، روان شناس اجتماعی که خارج از سنت واقع گرا (و در واقع مخالف با آن) است، برخی از فرضیات این سنت را در مورد اشاره روان شناختی به فیلم تجاری قبول دارد. ناندی استدلال می کند که شخصیت، به نحوی که در فرهنگ هندی بیان می شود، متفاوت با فردی است که در فرهنگ مدرن غربی تجسم یافته است. در استنباط وی از تفاوت روان شناختی بین شکل های پیش - مدرن و مدرن در روایت فیلم دو مؤلفه وجود دارد. از نظر وی تماشاگر معمولی در سینمای عامه پسند در عرصه های سنتی «کار و زندگی» گیر افتاده و کاملاً از نگرش طبقه متوسط مدرن دور است. پس وی به سمت روایتی جلب می شود که به شکلی آیینی، مؤلفه های گیج کننده تحول اجتماعی را کم رنگ می کند، همان الگوها و عملکردهای فکری که باید آنها را برای بقا پذیرفت. عقب گرد به چارچوب ارجاعی خانواده برای تماشاگر بحران زده مسیری روایی فراهم می آورد، اما مسیری دوم با جنبه روانی و مخالف هم وجود دارد. ناندی می گوید که فرهنگ هندی با عناصر دو جنسیتی اش تعریف می شود که بارورترین شکل مقاومت استعماری و الگوهای گسترده و مدرنی از پیشرفت را دارد. وی شاخص های فرهنگی ذهنیتی را مد نظر قرار می دهد که باروان شناسی عقل باور و جهت گیری واقعیت آن عنصر دیگر تعیین نمی شود. بدین معنی وی از چیزی ستایش می کند که داداس گوپتا آن را عقب گرد می داند.

پس برای درک رویکرد فیلم تجاری بمبئی به تماشاگرانش که از جهاتی بازتاب نقد واقع گرایی دهه ۱۹۵۰ است، بستری برای تأویل های مشخصاً روان کاوانه در مورد گرایش های تماشاگری (spectatorial) و ظرفیت های ذهنی گسترده شده است. نکته کنایه آمیز این که از یک سو منتقدان فیلم تجاری و تماشاگرانش این منطق ها را پذیرفته اند و به فقدان جهت گیری به واقعیت اذعان دارند. به علاوه آنهایی که مقاومت فرهنگ هند را در برابر شکل های مدرن آگاهی ستایش می کنند نیز چنین باوری دارند. این مباحث به نوبه خود بینش های مختلفی را در مورد چگونگی رابطه بین روان شناسی، طبقه رملت تقویت می سازند که ممکن است منجر به پویایی های مختلف دگرگونی اجتماعی شود.

سینمای عامه پسند پیچیده تر از چیزی است که این انتقادها نشان می دهند. باید توجه بیشتری به رابطه میان خانواده و جامعه، میان قلمرو خصوصی و اجتماعی و خصوصاً روابط قدرت در چارچوبی کرد که این ذهنیت را می سازد، مثلاً یکی از مؤلفه های مشخص این فرمول بندی ها عدم درک مردسالاری، سیطره جنسیت مذکر است و با استدلال هایم نشان خواهیم داد که در

فهم بینش اجتماعی سیاسی فیلم عامه‌پسند نقش محوری دارد. مطالعات فیلم در هند باید به هویتی که سینما ارائه می‌دهد، سناریوهای خیالی و هنجارهای سیطره و مسئولیتش پردازد، به جای آن که تأکید کند هویت «بزرگ‌سال» غیر قابل بحث یا در برخی از خوانش‌های ضدفرهنگی نامطلوب است. فراتر از همه موارد فوق به این پرسش‌ها باید در حکم پرسش‌های روایت سینمایی پرداخت.

ملودرامی هندی

یکی از نکات مفید برای شروع بحث در باره ساختن شخصیت و معانی ضمنی آن در دگرگونی اجتماعی، توضیحات نظری و مفصل اروپایی - امریکایی در باره شیوه‌های ملودراماتیک تئاتر و داستان است. جا دارد به یاد آوریم که تئاتر انگلستان تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر تئاتر شهری هندوستان در قرن نوزدهم گذاشت. در پژوهش‌های پیتر بروکس، ملودرام قرن نوزدهمی به صورت شکلی ظاهر می‌شود که از دنیای پسا مقدس سخن می‌گوید که در آن یقین نسبت به معنای سنتی و حاکمیت سلسله مراتبی متزلزل می‌شود. روایت ملودراماتیک همواره سعی داد تا این امنیت از دست رفته را باز یابد، ولی به نظر می‌آید که معانی به نحو فزاینده‌ای بر اساس شخصیت بنا شده‌اند. شخصیت‌ها حالات روانی و بنیادینی دارند که منطبق بر هویت‌های خانوادگی است و به کشمکش‌ها و اشتیاقات ممنوع می‌پردازد. پس خانواده به عنوان محمل معنای نوین، جایگاه خاصی به دست می‌آورد. رویکرد به تماشاگر از طریق اساسی‌ترین تجربیاتی است که روایاتش بر ایجاد شوق و اضطراب تأکید دارد. در این روند، بعد اجتماعی کنار نمی‌رود، بلکه به صورت بعدی خانوادگی در می‌آید و خانواده تبدیل به دنیای کوچکی از مقطع اجتماعی می‌شود. بدین ترتیب روایات ملودراماتیک مهم‌ترین شخصیت‌های زندگی اجتماعی را به صورت شخصیت‌های کلیدی خانوادگی، پدر، مادر و فرزند بازنمایی می‌کنند. پس اشتباه است که این روایات را محدود به دنیای درونی روان، خانواده و بزرگ‌سالان کنیم. این امر باعث کوچک‌سازی دنیای ساخته روایات فیلم به حد رویکرد اولیه‌شان می‌شود.

به هر حال در ژانرهای فیلم هندی هم چون فیلم‌های اساطیری و عبادی نیز روایات ملودراماتیک و درام به کار می‌رود. ژانر دوران مدرن برای آن که بیش از پیش جنبه‌های سکولار ملودرام را حتی در «جامعه بمبئی» مختل کند، زنان را در حالتی نشان می‌دهد که مطابق با شرایط سنتی و هندی، شوهر را خداگونه می‌انگارند. این وضعیت ملودراماتیک به عنوان شکلی که پسا مقدس تلقی می‌شود، چه استلزاماتی در بر دارد؟

ساختار و راهبردهای روایی پیچیده‌تر از آنند که این اصطلاحات مذهبی نشان می‌دهند.

خانم ویناداس، جامعه‌شناس در مقاله‌اش راجع به فیلم اسطوره‌ای و محبوب سلام بر سانتوشی (ویجی شارما، ۱۹۷۵) و گیتا کاپور منتقد در تحلیلش از فیلم «عبادی» sant Tukaram (فاتحلال و دیمل ۱۹۳۶) نشان می‌دهند که استمداد از وجود مقدس همراه با ارجاع به فضای غیر مقدس فضای درام خانوادگی و فعالیت روزمره است. به علاوه توضیحات آنورادها کاپور در مورد تئاتر پارسی در شهرهای هند نشان می‌دهد که گفتمان مقدس از طریق راهبردهای بازنمایی رئالیستی، تابع گفتمان نوظهور واقعیت شده است. بنابر تحلیل وی بازنمایی وجود خداگونه از طریق حالت بازنمایی رویارو، اشاره مستقیم به ویژگی شکل‌های آیینی و ادغام این شیوه‌ها در حرکات جانبی شخصیت‌ها و مؤلفه‌های روایت تداومی پیچیده می‌شود. چهره خدا به نوبه خود تھی از مؤلفه‌های تزینی‌ای است که در نمایش آیینی برجسته می‌شود و تجسم انسانی وی مورد تأکید قرار می‌گیرد. تا جایی که به سبک بیان عبادی در جوامع مربوط می‌شود، این سبک می‌تواند شکاف‌های عظیمی را پنهان سازد که فیلم‌ها در چارچوب ایدئولوژی حاکمیت مردانه و تبعیت زنانه ایجاد می‌کنند. خصوصاً مورد زن مؤمن فداکار، نمایانگر ابهاماتی است که شاید در استمداد وی از سیطره مقدس مردانه پنهان باشد. منتقدان فمینیست اشاره کرده‌اند که می‌توان سنت عبادی زنانه را تأکید بر اشتیاق زنانه تأویل کرد، راهبردی که بر مردسالاری غلبه می‌کند و آن را از نوضابطه‌مند می‌سازد.

پس در تمام این موارد پیچیدگی وجود مقدس یا حرکت به سوی شکل سکولار قابل ملاحظه است. می‌توانیم بگوییم که در این جا گرایش ملودراماتیک به تقدیس دوباره، ناکام یا تردیدآمیز هم دیده می‌شود. ملودرام هندی نیز به عنوان پدیده‌ای که تبارشناسی مستقیمی با هم‌تاهای غربی‌اش دارد و نیز امر فرهنگی عظیم‌تری که به شکل‌گیری ذهنیت‌های نوین می‌پردازد، حضوری قاطعانه و کارکردی تاریخی دارد. مفهوم ملودرام، انواع مختلف بازنمایی و ذهنیت را می‌گستراند که در آنها امور مقدس و سکولار، اسطوره‌ای و واقعی کنار هم قرار می‌گیرند و به ما کمک می‌کنند تا از تعریف این اصطلاحات بهره‌بریم. در شکل‌گیری دنیای داستانی سینمای هند، تبادل بین امور خانوادگی، اجتماعی و مقدس هر نوع تصویرپردازی صریح از روح تماشاگر هندی را پیچیده می‌سازد.

برش‌مردن خصوصیات و تمایزات بیشتر تماشاگر، نیازمند توجه به ژانر است. وقتی د.ج. فالک برای نخستین بار سینمای عامه‌پسند را با ژانر اسطوره‌ای تلفیق کرد، ژانرهای نوین به سرعت ظاهر شدند، از جمله فیلم‌های مجلل یا «تاریخی»، فیلم‌های هیجان‌انگیز یا مملو از اکشن، فیلم عبادی در مورد رابطه بین وجود الهی و شخص مؤمن و نهایتاً فیلم اجتماعی. شناخت ما از شرایطی که در آن صنعت سینما از طریق ژانر به تماشاگران روی می‌کند و روش تماشاگران برای دریافت ژانر هنوز ابتدایی است، اما یکی از پژوهش‌گران صنعت در مقاله‌ای که طی دهه ۱۹۵۰ نوشت، اشاره کرد که فیلم‌های

هیجان‌انگیز، اسطوره‌ای و مجلل، مخاطب طبقه متوسط را جلب می‌کنند. صنعت فیلم برای ارزیابی مخاطبانش دو فرضیه دارد: نخست، تماشاگران کم‌فرهنگ از تماشای صحنه‌های هیجان‌انگیز و تأثیر درون‌اندامی بدون ایده‌ها و محتوای اجتماعی لذت می‌برند. دوم، چنین مخاطبانی به ریطوریکای (معانی و بیان) مذهبی و اخلاقی حساسند، موردی که بالذاتشان از فیلم اسطوره‌ای مشخص می‌شود. پس این دیدگاه صنعت است که مخاطب طبقه پایین با تماشای لذت‌های درون‌اندامی یا مکانیکی و اشارات اخلاقی به هیجان می‌آید. حساسیت آنها به تنوع تصویر موضوع این بحث در مورد جلب مخاطب نبود. از سوی دیگر صنعت فیلم دریافت که فیلم‌های عبادی و اجتماعی با تأکیدشان بر نقد اجتماعی، تبدیل به ژانرهای محبوب طبقه متوسط شده‌اند. به هر حال در دهه ۱۹۵۰ صنعت فیلم استنباط خود را از ژانر و جذابیت برای مخاطب تجدید کرد. پس از فروپاشی استودیوهای مهم بمبئی شامل تاکیز، پرابهات، نیوتیه ترز، فضای نوینی در صنعت پدید آمد که دستیابی به سود فوری و طبعاً مخاطب فراوان‌تر را تشویق می‌کرد. این موضوع باعث ایجاد جذابیت‌های سطحی هیجان‌انگیز از طریق اکشن، صحنه‌های هیجان‌انگیز و رقص در فیلم اجتماعی شد، روندی که برای انبوه مخاطبان و سوسه‌انگیز بود.

پژوهش‌گران صنعت فیلم عقیده داشتند که تحولات فیلم اجتماعی کاملاً سطحی است. عنوان این ژانر برای مشروعیت دادن به سرهم‌بندی جذابیت‌های مهیج سطحی به کار رفت. در واقع شمار عظیم فیلم‌هایی که با عنوان «اجتماعی» در ۵۱-۱۹۴۹ اکران شدند، نمایان‌گر نوعی تورم است. شاید عنوان فیلم اجتماعی مشروعیت خاصی به این سرگرمی سینمایی داد که به روشی سرهم‌بندی می‌شد. به هر حال استدلال می‌کنم که این فیلم‌ها تعریفی دوباره از هویت اجتماعی به تماشاگر ارائه می‌دهند. پیش از این تصور می‌شد که مخاطبان انبوه صرفاً با هیجان‌سازی و مضامین اخلاقی جلب می‌شوند، ولی در آن زمان از شکل سرهم‌بندی شده‌ای خرسند می‌شدند که بخشی از «جذابیت‌هایش»، گفتمانی عقل‌باور بود.

بسیاری از فرمول‌بندی‌های الگوی حاکم به سینمای بعد از دهه ۱۹۵۰ برمی‌گردد. نویسندگانی چون داداس گوپتا و ناندی معتقدند که دهه ۱۹۵۰ دوره‌ای انتقالی بین فرهنگ عامه‌پسند، مخاطبان ترکیبی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ و مخاطبان انبوهی هستند که از دهه ۱۹۶۰ ظاهر می‌شوند. به هر حال از نظر من سینمای دهه ۱۹۵۰ پیشاپیش برخی از روش‌های حاکم دوره بعدی را مشخص می‌کند، خصوصاً در استفاده از ریطوریکای اخلاقیات سنتی و هویت که تصویرپردازی‌های این سینما را از تحول اجتماعی به هم می‌پیوندد. شاید تأکید این نویسندگان بر ریطوریکای روایت عامه‌پسند است که پویایی خاص در شکل‌گیری سوژه‌ای را مخدوش ساخته که عمدتاً گرایش‌ها و نه «سنت‌ها» را به نحو صریح نشان می‌دهد.

رمزهای بصری روایت (۱): شمایل‌سازی، رویارویی و چارچوب تصویر

بیاید به موضوع رویکرد بصری پردازیم. برای شناسایی روندهای روایت سینمایی باید به شکل‌گیری اولیه سینمای هند پردازیم: مرحله‌ای از سال ۱۹۱۳ که نه فقط روایات مذهبی و اساطیری را در خود گرفت، بلکه شیوه‌های خاصی از رویکرد را هم پدید آورد. آشیش راجادهیاکشا و گیتاکاپور به زیبایی‌شناسی رویارویی و شمایل‌سازی در فیلم‌های هندی طی مراحل و در ژانرهای خاص اشاره کرده‌اند. این زیبایی‌شناسی برگرفته از فرهنگ بصری جمعی در موارد مختلف از رابطه بین وجود الهی و شخص مومن گرفته تا اجرای صحنه مذهبی و بازنمایی آنها در آثار هنری عامه‌پسند مانند تقویم‌ها و پوسترها به وجود آمده است. وقتی به این روش شمایی اشاره می‌کنم، به مفهوم دقیق نشانه‌شناختی آن کاری ندارم و نمی‌خواهم شباهتی را نشان دهم، بلکه آن را به صورت رده‌ای به کار می‌گیرم که برگرفته از نوشته‌های هنری تاریخی هندی است که برای شناسایی تراکم معنی‌دار تصویر مورد استفاده قرار گرفته است. این اصطلاح برای تبیین امر اسطوره‌ای در نقاشی، تئاتر و سینما مورد استفاده قرار گرفته و می‌توان آن را اثری فرهنگی قلمداد کرد که می‌خواهد پویایی چند لایه‌ای را در قالب تصویری واحد تلفیق سازد. بنابر تعریف گیتاکاپور، عنصر شمایی «تصویری است که در آن معانی نمادین ادغام و دچار سکون می‌شوند».

در ترکیب‌بندی سینمایی، سطوح رویارویی برای انتقال این تراکم و چیدن شخصیت‌ها و اشیاء در فضای صحنه به کار می‌روند، شکلی بصری که می‌توان آن را به تعاملات تئاتر شهری هند با ملودرام انگلیسی در قرن نوزدهم منسوب دانست. بنابر فرمول‌بندی پیتر بروکس، «صحنه در ملودرام به تماشاگر فرصت می‌دهد تا معانی بازنمایی شده، احساسات و موقعیت‌های اخلاقی را در قالب نشانه‌های واضح ببیند».

بارت اشاره کرده است:

«این بخش کاملاً تفکیک شده با حواشی کاملاً تعیین شده، برگشت‌ناپذیر و خراب‌نشده است. هر چیز که آن را محاصره می‌کند، به نیستی رانده می‌شود و بی‌نام می‌ماند. از طرفی، هر چیز را که در بر می‌گیرد، به صورت جوهر، نور و چشم انداز ارتقا می‌دهد... این بخشی متفکرانه است، حرفی (اخلاقی، اجتماعی) برای گفتن دارد و در عین حال می‌گوید که می‌داند چگونه باید این کار را انجام داد.»

بنابر استدلال بارت چنین صحنه‌ای، بُعدی زمانی دارد. «لحظه‌ای آبیستن» که بین گذشته و آینده قرار گرفته است. از نظر من این ملاحظات نمایان‌گر فعالیتی بسیار کنترل شده برای ساختن صحنه و امکانات پویاسازی آن است. روش آن برای ایجاد پویایی ایستا، نمایان‌گر امکاناتی است که برای تحول وجود دارد. بدین معنی که ارائه قاب صحنه، به معنای بی‌تفاوتی نسبت به مسئله فضای خارج

از پرده نیست. قطعه‌بندی صحنه، قطع‌های درونی آن برای تماشای صحنه از فاصله نزدیک‌تر، نگاه‌های به خارج از پرده و حرکات شخصیت در قاب و خارج از آن برای پیچیده ساختن صحنه به کار می‌رود و سازماندهی مجدد آن را اجرا می‌کند.

من در سکانسی از فیلم مادر هند (۱۹۵۷) ساخته محبوب‌خان، که حکایتی از زندگی دهقانی است، کاربرد پویایی استفاده از صحنه رویاروی، حالت شمایل و قاب‌بندی صحنه را توضیح می‌دهم. این بخش دو موقعیت شمایل را ارائه می‌کند و سپس کنار می‌گذارد. ساندار چاچی، مادرشوهر در مرکز نماهای صحنه‌ای قرار دارد که از زوایای مختلف برای برجسته ساختن حاکمیت او بر روستا نمایش داده می‌شوند. این موضوع بلافاصله پس از مراسم عروسی باشکوهی که وی برای پسرش برپا کرده است، آشکار می‌شود. این بازنمایی ساندار چاچی در حیاط خانه‌اش انجام می‌شود. موقعیت دیگر جایی است که رادها، نو عروس داخل خانه دیده می‌شود، در حالی که مطیعانه پاهای شوهرش را ماساژ می‌دهد، تصویری است کلاسیک از زن هندی که خود را وقف شوهرش کرده است. این دو موقعیت به دلیل این اطلاع که مراسم ازدواج ساندار چاچی را ناچار ساخته تا زمین خانوادگی را به رهن بگذارد، مختل می‌شود. آگاهی از این وضع، موقعیت وی را تنزل می‌دهد، باعث می‌شود تا جمع را ترک کند و در وسط خانه‌اش قرار گیرد، در عین حال موقعیت شمایل رادها را به عنوان همسری مطیع و فداکار تضعیف می‌کند. وقتی رادها این خبر را می‌شنود، دوربین با حرکت تراک (روی ریل) به نمای درشت می‌رسد و شوهر را از دید ما حذف می‌کند. رادها به بالا و خارج از قاب، جایی که احتمالاً منبع این خبر است می‌نگرد. رابطه واقعی میان درون و بیرون در حکم فضای بزرگ‌تر صحنه نامشخص می‌ماند و از طریق نگاه رادها به سمت چپ خارج از قاب نشان داده می‌شود. شباهت این نحوه استقرار بعداً زمانی بیشتر می‌شود که ساندار چاچی پا به خانه می‌گذارد و به طرف راست خارج از قاب می‌نگرد و اعتراف می‌کند که زمینش را به رهن گذاشته است. در نمای آخر، تکرار نگاه رادها به سمت چپ خارج از قاب این دو شخصیت را به وسیله تطبیق خط نگاه پیوند می‌دهد. دو زن خارج از وضعیت ساکن و شمایل خود، از طریق فرآیندهای روایی گردش اطلاعات، حرکت شخصیت و نیز استفاده از رمزهای هالیوودی، صدای خارج از قاب و تطبیق خط دید روایت می‌شوند.

استفاده از صحنه و شمایل معمولاً در سینمای عامه‌پسند قابل ملاحظه است، حتی اگر حضور و سازمان‌دهی مجدد آنان همواره در استفاده نظام‌یافته از رمزهای تدوین تداومی نمایش داده نشود. دیگر نمونه نسبتاً سیستمیک را از فیلم سبک (محبوب‌خان، ۱۹۴۹) نقل می‌کنم. قبلاً گفته‌ام که ترکیب خاص روایت پیوسته‌ای که بر محور شخصیت قرار دارد، با بازی‌های فرد در صحنه و جهت‌گیری‌های اجتماعی در رخداد روایی شکل می‌گیرد. رمزهای تداومی، حرکت و آگاهی فردی را برجسته و صحنه، فضای دارای رمز اجتماعی را فشرده می‌سازد. من به جای توجه به مضامین فرد /

جامعه و مدرنیته / سنت استدلال می‌کنم که این ترکیب‌ها، قاب‌های متغیر دانش بصری، دستگاه‌های حسی مختلف سوژه را در معرض دید تماشاگر می‌گذارد. در واقع معتقدم که به جای استفاده از شکل‌های خاص ذهنیت در شیوه‌های خاص بازنمایی به صورت شماتیک، مواردی وجود دارد که روابط خاص اجتماعی و آیینی از طریق فرد اسطوره‌ای با شیوه تداومی منتقل می‌شود. در این جا نکته مهم، گفتمان خاص تصویری و نگاه به قواعد بومی است.

رمزهای بصری روایت (۲): نگرستن

رمزهای بصری که برگرفته از فرهنگ بصری انبوه هستند، به نوعی که توصیف کردم، قابلیت پویاسازی دارند. در عین حال به حفظ وحدت خاص کارکردی خصوصاً در بازسازی ساختارهای سیطره ادامه می‌دهند. مثلاً شاید سلسله مراتب قدرت حول تصویر یک شخصیت گسترش یابد. این تصویر شخصیت در یک صحنه تبدیل به کانون مسلط توجه می‌شود، جایگاه ممتاز خاصی را اشغال می‌کند و فضا را به صورت عرصه قدرت آن در می‌آورد. شخصیتی که نگرسته می‌شود، در تضاد با فرمول بندی‌های نگرستن که در تحلیل سینمای هالیوود رایج است، لزوماً تابع کنترل نیست، بلکه شاید عملاً منبع سیطره باشد. چنان که لورنس باب و دایانا اک در مطالعات شان راجع به نگرستن در هندوئیسم گفته‌اند، در این جا شرایط عملی، نیروی نگرستن (darsan dena) و موهبت دریافت نگاه (darsan lena) هستند. به هر حال شاید کارکردهای دیگری از مشاهده هم در کار باشد، مثلاً زمانی که تنش پیرامون مسئله در اختیار گرفتن سیطره مطرح می‌شود؛ در این حالات روایی، مردسالاری برتر شمرده می‌شود. در مجموعه‌ای از فیلم‌های دهه ۱۹۵۰ شامل آواره (راج کاپور، ۱۹۵۱) شرط (گورودات، ۱۹۵۱) سرها یا دم‌ها (گورو دات، ۱۹۵۴) تا آثار بعدی گورودات از قبیل تشنه (۱۹۵۷) و سلطان، ملکه، غلام (ابرار آلوی / گورودات، ۱۹۶۳) نگاه مردسالار به منزله نگاهی سیاه و کنترل کننده نمود می‌یابد که می‌خواهد مانع از تغییر در رابطه اشتیاق و سیطره شود.

از جنبه رویکرد بصری، نشانه‌های بازمانده از تقدیس، هم‌چنان در تثبیت سیطره تصویر مردانه مشخص است. روایت خانوادگی که زیربنای سینمای هندی را تشکیل می‌دهد، به انتقال سیطره این تصویر متوسل می‌شود. در انتهای داستان، شخصیت مردسالار جایش را به جانشین خود، پسرش می‌دهد. سیطره این شخصیت مرد با هدایت شخصیت زنی فداکار برقرار می‌شود.

مثالی از فیلم دوداس (بیمال روی ۱۹۵۵) می‌آورم که براساس رمان بنگالی معروفی نوشته سارات چاندرا چاترجی ساخته شده است. دوداس پسر خانواده‌ای زمین‌دار و قدرتمند از ازدواج با دختر مورد علاقه‌اش، پارواتی منع می‌شود، زیرا موقعیت طبقاتی آنها متفاوت است. او نمونه شخصیت کلاسیک عصیان‌گری است که در داستان‌های هندی محبوبیت دارد، شخصیتی که نمی‌تواند یا

نمی‌خواهد تن به خواسته‌های جامعه بدهد و به چیزهایی می‌اندیشد که هرگز نمی‌تواند به دست آورد. اشاره‌ام به صحنه‌ای است که از قواعد تداوم استفاده می‌کند تا به پایانی بسیار «سنتی» برسد که در آن شخصیت مذکر در مقام ابژه اشتیاق، پرستیدنی می‌شود در این سکانس دوداس به خانه پارواتی می‌رود. در راهبرد روایت، دیدگاه پارواتی برای تقویت تصویر محبوب و مسلط دوداس به کار می‌رود. در این سکانس پارواتی مادر بزرگ و مادرش را در حیاط، هنگام صحبت در مورد ورود دوداس از شهر می‌بیند. آنها راجع به این واقعیت حرف می‌زنند که وی هنوز رسماً با آنها صحبت نکرده است. دوداس خارج از پرده و بیرون در آنها را صدا می‌زند. از این لحظه به بعد توجه شنیداری و بصری پارواتی بر روایت حاکم می‌شود. پیش از آن که بتوانیم دوداس را هنگام ورود به خانه ببینیم، همراه با پارواتی به اتاقش در طبقه بالا می‌رویم و گفت و گوهایی را می‌شنویم که پایین جایگاه او رد و بدل می‌شود. دوداس اعلام می‌کند که می‌خواهد برود و شخصاً پارواتی را ببیند. پارواتی ضمن پیش‌بینی ورود دوداس با عجله یک «دایا» چراغ نیایش روشن می‌کند و ملودی کرتان، ترانه‌ای عبادی و سنتی پخش می‌شود که عشق رادها به کریشنا را بیان می‌کند. ما صدای گام‌های دوداس را روی پله‌ها می‌شنویم و شاهد اضطراب پارواتی برای روشن کردن چراغ پیش از ورود دوداس می‌شویم. این نما به میان برش پرتعلیقی قطع می‌شود که در آن پارواتی چراغ را روشن می‌کند و نماهای در ورودی هم دیده می‌شود. در این سکانس، چارچوب در نمایان‌گر معبدی است که بت الهی در آن خانه دارد. ورود دوداس به شیوه‌ای خداگونه نشان داده می‌شود. نخست پاهای او را بر در ورودی می‌بینیم و در ادامه تصویر به چراغ روشن قطع می‌شود. نهایتاً چهره او آشکار می‌گردد، سپس این نما به تصویر پارواتی قطع می‌شود که می‌گوید ورود دوداس را با چنین نظمی دیده است. وقتی پارواتی به دوداس می‌نگرد، به سیاق نمای کلاسیک نقطه دید صدف‌ها، عناصر مکمل و سنتی نیایش آشکار می‌شود. شوهر آینده معبود و ابژه نگاه ستایش‌گرانه است که با نمای نقطه دید پارواتی شکل می‌گیرد. روشن کردن چراغ عبادی و صدای فرا داستانی کرتان و صدف‌ها، ماهیت عبادی رابطه زن را با تصویر مرد برجسته می‌سازد. گورودات به همین نحو از چارچوب در نقطه اوج فیلم تشنه با همان کرتانی استفاده می‌کند در دوداس پخش کرده بود.

قبلاً گفتم که روایت فیلمیک از حیث انتقال تصویر سیطره مردانه از طریق نگاه مشتاق زنانه حالتی دو سویه دارد. در سنت عبادی (bhakti) نیروی زن فداکار مستقیماً و بدون وساطت کشیش برای ستایش معبود هدایت می‌شود. اما به هر حال خداوند هم چنان شخصیتی دور باقی می‌ماند و عمل عبادی را افراطی و توجه را بیشتر به نیایش جلب می‌کند تا ابژه نیایش. یکی دیگر از معانی تلویحی موقعیت فوق این است که به همذات‌پنداری با شخصیت زن رمانتیک و اقناع نشده دعوت می‌شویم که شاید از جنبه جنسیت تماشاگرانه، موضعی مسئله‌ساز باشد.

لازم است مفهومی ثابت از روشی را در نظر بگیریم که مجازهای (tropes) حاکم بر روایت را با حضور این مؤلفه‌های افراطی پیچیده می‌سازد. به هر صورت، باز هم فکر می‌کنم لازم است که چارچوب سیطره مردانه‌ای را بپذیریم که اشتیاق زنانه در آن جای گرفته است. به گمانم لازم است تا به صحنه و چارچوب تماشا برگردیم که به وسیله پیشین بودن شماییلی ایجاد می‌شود تا روش‌هایی پیچیده‌سازی روایت سینمایی با این الزامات استنباط شود.

در فیلم تشنه صحنه‌ای است که شاعر - قهرمان فیلم، ویجی به پلیس می‌گوید که گلاب روسپی، همسرش است تا پلیس را از ادامه تعقیب وی بازدارد. زن با چنین برخورد مؤدبانه‌ای آشنا نیست، خصوصاً بر خوردی که گویای پیوندهای صمیمانه با مردی است که زن او را دوست می‌دارد، پس دچار آشفتگی احساسی می‌شود. ویجی از پلکان بالا می‌رود تا به تراس ساختمان برسد و شب را آن جا بگذراند. گلاب گروهی از خوانندگان ترانه‌های محلی نیایشی (Bauls) را می‌بیند که ترانه‌ای با نام «محبوبم، امروز مرا در آغوش بگیر» اجرا می‌کنند. گلاب پشت سر ویجی از پلکان بالا می‌رود. این ترانه نیایشی برای بیان اشتیاق گلاب به کار رفته است. همچنین برش و حرکت دوربین هم دقیقاً ریتم آن را دنبال می‌کند. این صحنه با احساس اشتیاق شکل گرفته که در عین حال احساسی با فاصله است. جایی که زن مرد مورد علاقه‌اش را دنبال می‌کند، به او می‌نگرد و تقریباً او را لمس می‌کند (مرد کاملاً از این‌ها بی‌خبر است) اما نهایتاً پس می‌کشد و فرار می‌کند، زیرا باور دارد که سزاوار این مرد نیست.

رابطه بین معبود و ابژه عبادت، تعیین کننده فضای این صحنه است که از حیث گستره و محدودیت فضا عنصری ساختاری است. در این جا رابطه از نوع رویارویی شماییلی در عبادت سنتی نیست. معبود به چنین روشی تصویر نمی‌شود، زیرا رمزهای تداومی بر ساختار صحنه حاکم می‌شود. حتی در صحنه‌ای که از فیلم دوداس ذکر کردم، رمزهای تداوم فضا را می‌سازد و رابطه نما، نمای عکس جهت دیده می‌شود که لحظه غایی نگریستن را تعیین می‌سازد. به هر حال اگر شمایل مرد را شخصیتی مهم می‌دانیم که روایت بر محور او می‌گردد، می‌توانیم ببینیم که چگونه شاخص «سنتی» سیطره و اشتیاق، محملی برای فضا سازی روایت است. در این جا چیزی شبیه به صحنه می‌بینیم که با مجموعه‌ای از نماها عناصر شکل دهنده‌اش گلاب، ویجی و خوانندگان ساخته می‌شود. عناصری که رابطه فضایی نسبتاً پیوسته‌ای با یکدیگر دارند. از نقطه دید تماشاگر مؤنث، نکته مهم صرفاً تبعیت در کنش نگریستن نیست. در این لحظه برای انتقال حس اشتیاق از کنش نگریستن استفاده می‌شود.

مصادق اجتماعی سیاسی

انتقال سیطره مردسالار از طریق صحنه‌ای که بازسازی می‌شود، انتقال تصویر سیطره‌آمیز از

شخصیتی به شخصیت دیگر و حضور نگاه مؤنثی که قدرت می‌بخشد، نمایان‌گر انتقال اصلی بصری - روایی است. بدین معنی در شیوه‌های روایی سینما، سیطره سنتی و سلسله مراتب فرهنگ بصری به شکل خاصی از نو تبیین می‌شود. رمزهای روایی هالیوود برای ایجاد مسیرهای روایت خطی هدایت می‌شود و با نقطه دید شخصیت و رویداد انگیزش می‌یابد، اما چنان‌که توصیف کردم، نکته جالب این است که موارد فوق برای «حفظ شخصیت مذکر در نگاه شخصیت مؤنث یا بازگرداندن شخصیت مذکر به هویت اصلی خانوادگی» مورد استفاده قرار می‌گیرد. این مسیر دوم روایی در سلسله فیلم‌های جنایی و عامه‌پسند دهه ۱۹۵۰ مانند آواره، شرط، سرها یا دم‌ها و CID راج خوسلا، (۱۹۵۶) قابل مشاهده است. این مسیر مرتبط با ساختارهای خاص روایت خانوادگی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ است. چیزی شبیه رومنس خانوادگی فرویدی که در آن پسر خیال می‌کند والدینی به جز آنهایی دارد که بزرگش کرده‌اند. در فیلم اجتماعی هندی به جای خیال‌پردازی در مورد حرکت رو به بالا، ماریچی دموکراتیک روبه پایین ایجاد می‌شود، قهرمان پای به زندگی فقیرانه و تبهکارانه‌ای می‌گذارد، سپس مسیر دایره‌واری برای بازگشت به گذشته، بازیابی هویت پیش می‌آید و با هنجارسازی تجربه اجتماعی پیوند می‌خورد. متعاقباً عوامل تأیید کننده امتیازات اجتماعی بازیافته می‌شود.

در نتیجه، فیلم اجتماعی دهه ۱۹۵۰ در مسیر جریان‌ات ایدئولوژیکی که در آستانه استقلال حضور داشتند، شرایط ارجاع اجتماعی را گسترش داد و نوعی همدلی را نسبت به محرومیت اجتماعی برانگیخت و بیننده را به همذات‌پنداری با چنین شرایطی دعوت کرد. اما احیای قهرمان در پایان فیلم بر هویت طبقه متوسط تأکید می‌کند، هویتی که به روایت ساختار می‌دهد. به هر حال در ماهیت روایت خانوادگی و بازیابی هویت، تغییرات خاصی قابل مشاهده است. در فیلم‌های اجتماعی دهه ۱۹۴۰ از جمله گردن‌بند (فرانتس اوتسن، ۱۹۴۰) و سرنوشت، پسر و پدر کاملاً آشتی می‌کنند و به نظر می‌آید که دوباره نوعی ساختار مشترک خانوادگی شکل می‌گیرد. به هر صورت در دهه ۱۹۵۰ قهرمان ضمن بازیابی هویت و جایگاه اجتماعی، با پدر آشتی نمی‌کند، بلکه جایگاه نوینی در خانواده به دست می‌آورد. این خانواده هسته‌ای به موازات حکومت شکل می‌گیرد، گویی در طرح مشترک تحول، سیاست‌ها و شخصیت به یکدیگر می‌پیوندند. در واقع گرچه سعی کردم روش‌های فیلم عامه‌پسند برای تلفیق شکل‌های نوین ذهنیت با مجازهای قراردادی‌تر را توضیح دهم، مهم است که نشانه‌های ولو قطعه قطعه سایر ذهنیت‌ها را در نظر بگیریم، حال فرقی نمی‌کند که این‌ها عناصر محرکه ادراک فردی و مردانگی را بیان می‌کنند یا فداکاری زنانه موجب احیای قراردادهای عامه‌پسند می‌شود. قبلاً ضمن مطالعه فیلم Andaz گفته‌ام که سینمای عامه‌پسند این دوره برای برجسته‌سازی ابعاد رمزآمیز اشتیاقات شخصیت‌های زن از قواعد روایی هالیوود استفاده کرد. این فیلم از حیث

استفاده از صحنه‌های توهم‌آمیز و رویاها برای تعیین شرایط قهرمان زن از جنبه روان‌شناختی دو سویه و عامل جنسیت‌گرایی تخطی‌گر ولو غیر داوطلبانه، قابل توجه است. بایست نوعی ضرورت مدرن و ملی به نحو نمادین جنبه‌های اضطراب‌آمیز (از نظر ایدئولوژیک) مدرنیته را که ناشی از تحول در جایگاه اجتماعی و دیدگاه جنسیتی به زنان بود، در برمی‌گرفت. نتیجه کار متنی منحرف و نامنسجم بود، متنی که دستاوردهای ایدئولوژیک آن تحت تأثیر ذهنیت‌هایی که به آنها می‌پرداخت، پیچیده می‌شد.

تماشاگر ملی

شرایط روایت سینمایی که در اینجا نشان دادم، قدری متفاوت با مفاهیم تماشاگر است که از الگوی سینمای موفق تجاری، هالیوود آمده است. مورخان و نگره‌پردازان سینمای هالیوود بر اهمیت تماشاگر با جهان بسته روی پرده، رویکرد روایی فردی را برجسته و فضای سالن سینما را تبدیل به فضای مشاهده عمومی و اجتماعی می‌سازد. این تاریخ‌نگاری و تحلیل متنی بسیار غنی از روندهایی سخن می‌گوید که رویکرد بورژوازی سینمای ایالات متحده را پدید آورد. این اثر توصیف می‌کند که چگونه ویژگی‌های اجتماعی و قومی در پیوند بین سینمای اولیه و مخاطبانش مورد توجه قرار گرفتند، روندی که در آن سینما فضای سرگرمی خاص خود را ایجاد کرد و گستراند، روند شکل‌گیری بازاری ملی بود که در آن رویکرد به تماشاگر می‌بایست فراگیر، غیر قومی و جهانی می‌بود. البته آن چه واقعاً رخ داد، سیطرهٔ هنجار سفیدپوستان آنگلو ساکسون بود که هنجاری جهانی نمایانده شد، در این روند خطوط راهنمایی برای ایجاد تماشاگری جهانی گسترش یافت که نه در سالن سینما بلکه به صورت شخصیتی خیالی در روند روایت قرار گرفت.

رویکرد ترکیبی سینمای هندی همراه با سکانس‌های رقص و آواز و قطعات کمدی در فیلم تجاری نمایان‌گر رابطه نسبتاً متفاوتی با ادراک است. در واقع مفهوم «سینمای جذابیت» را یادآور می‌شود، اصطلاحی که تام گانینگ برای نگره‌پردازی در مورد جذابیت سینمای اولیه اروپایی امریکایی بسط داد. گانینگ استدلال می‌کند که سینمای اولیه در تضاد با شیوه تداومی سینمایی هالیوود یا وحدت روایی، خودنما (exhibitionis) بود. نگاه شخصیت به دوربین نمایان‌گر بی‌تفاوتی نسبت به این توهم رئالیستی بود که سینما، داستان خود را بی‌واسطه می‌گوید. فیلم‌ها عمدتاً علاقه‌مند به انتقال مجموعه‌ای از دیدگاه‌ها و هیجان‌ها به مخاطبان بودند، نه آن که منطق روایی خطی را دنبال کنند. این عناصر به نحو فزاینده‌ای در انتزاع سینمای هالیوود از تماشاگر به عنوان مصرف‌کننده دنیای داستانی خود بسته پیش رفتند. در این روند، مخاطب که قبلاً متشکل از کارگران و مهاجران بود، «متمدن» شد تا فضیلت بورژوازی پیشرفت متمرکز و متکی بر شخصیت روایی را درک کند.

عناصر این فرمول‌بندی سینمای جذابیت، به وضوح در فیلم بمبئی قابل مشاهده است. اما سینمای بمبئی هم شدیداً درگیر ایجاد مرجع استاندارد و جهانی بود. ما برای درک روندهایی که سینمای هند از طریق آنها استانداردهای «ملی» قابل قبولی به دست آورد، باید بتوانیم دریابیم که چگونه هنجارهای روایی و گسترده خاصی را از گذشته گرفت، اما در این روند باید بررسی کنیم که چگونه درگیر ساختن هنجارهای فرهنگی و فراگیر خاصی شد که بازنمایی جریان‌های حاشیه‌ای در روایت هندی و سنت‌های زیبایی‌شناسی را سرکوب کرد.

پژوهش در مورد تئاتر شهری قرن نوزدهم یکی از نقاط شروع درک روندی خواهد بود که هنجارهای روایی را به سینما منتقل ساخت. این تئاتر در استفاده از شکل غربی، تکنولوژی، روایت و؛ حتی مفهوم زمان سرگرمی، طلایه دار سینما بود. اما درعین حال جریان‌های خارجی را به شدت بومی کرد و سنت‌های دیگر را با خطوط روایی هندی متناسب ساخت. یکی از کارکردهای روایی که از تئاتر منتقل شد، موضع روایی خارج از داستان بود که یادآور «سوترادهار» یا راوی تئاتر سنتی بود. این شخصیت کم‌دی یا widushak نقش خود را به عنوان یکی از شخصیت‌های اصلی سینمای تجاری هم برجای گذارد. در این مورد وی نقش راوی‌ای را بازی می‌کند که خارج از داستان اصلی است و غالباً مستقیم به بیننده خطاب می‌کند. بخشی از کارکردهای او مشخصاً آموزشی است. یکی دیگر از کارکردهای رایج، مهمل بودن شخصیت کمیک است که آشکارا در تضاد با جذابیت عظیم قهرمان قرار می‌گیرد، به مخاطب امکان می‌دهد تا راحت‌تر با وی همذات‌پنداری کند و فاصله روایی مشخصی از داستان بگیرد. علاوه بر این کارکردهای فراوان او ما را به این فکر می‌اندازد که وی سخنگوی نظام روایی دیگری در داستان است، فردی که رابطه متمایزی با روایت دارد.

اما منبع اصلی این خارج از داستان اصلی بودن و فرآیند روایت چیزی است که آن را «ترانه روایی» می‌نامیم. این عنصر از منبعی جزء شخصیت‌های داستانی می‌آید. ما از طریق چنین ترانه‌ای نسبت به شرایط عاطفی شخصیت‌های اصلی و دلالت فرهنگی و حتی اساطیری گسترده‌تر رویدادها و وقایع خاص، بینش می‌یابیم. مثلاً وقتی در فیلم دوداس اثر بیمال روی، دوداس پارواتی را ترک می‌کند، پارواتی به آوای ترانه‌سرایان Baul گوش می‌دهد که ترانه اندوه رادها از رفتن کریشنا را می‌خوانند. این صحنه به طور مستقیم احساسات وی را بازنمایی می‌کند، به علاوه نمایان‌گر موقعیت سبکی فرهنگی و بسیار قراردادی نیز است.

حضور این سبک‌های فرهنگی در پیشرفت روایت موقعیتی کاملاً آیینی ارائه می‌دهد. ما در آن واحد؛ درون و برون داستان قرار می‌گیریم و در یک لحظه به جریان خدشه‌ناپذیر روایت متکی بر شخصیت قرار می‌گیریم و متعاقباً با موقعیت فرهنگی آشنایی همراه می‌شویم. شاید این امر صرفاً حرکتی ساده و هنجاریخش در روایت نباشد. در واقع شاید دیدگاهی انتقادی نسبت به گسترش روایت ببینیم. مهم

آن که این شرایط روایی آشنا از نظر فرهنگی گاهی جدا از فضای داستان است. این شرایط نه تنها گاهی از طریق شخصیت‌هایی تحقق می‌یابد که خارج از خط داستانی اصلی هستند، بلکه نوعی جدایی واقعی بین فضای داستان و راوی هم وجود دارد. بدین معنی ترانه روایی می‌تواند ویژگی‌های موسیقی فرا داستانی (غیر ارجینال) بر حاشیه صوتی را بیابد. هر دوی این‌ها فضایی خارج از داستان دارند و ما را نسبت به نقطه دید یا گرایش احساسی خاصی آگاه می‌سازند که از نظر فرهنگی برایمان قابل درک نیست.

پس رویکرد پراکنده سینمای هند مانند آن چه در ارائه راوی خارجی و سکانس کم‌دی و موزیکال دیده می‌شود، با مجموعه‌ای از قواعد وحدت می‌یابد. به علاوه سینمای بمبئی در مسیر این نقاط مختلف، هویتی عظیم و استاندارد هم ایجاد می‌کند. این موضوع را می‌توان در ایجاد سیطره مردانه و ممتاز شمردن هویت نمادین هندی در این سینما یافت. طرح کلی این ذهنیت مردانه توأم با ترسیم دقیق‌تر تفاوت جنسی نسبت به چیزی است که در سبک فرهنگ اصلی می‌بینیم. جنبه‌های دو جنسیتی هویت کریشنا با تثبیت موضع مردانه در حکم ابژه توجه عاطفی و فداکاری زنانه تضعیف می‌شود. با تمام غنایی که استفاده مبهم از اشتیاق زنانه و تبیین غیر قراردادی مردانگی قهرمان مرد دارد، فیلم تشنه ساخته گورودات در پایان به وضوح ضرورت تثبیت محملی مردانه و مسلط را نشان می‌دهد. شاید در این جا دوباره فرمول‌بندی ملی و نمادینی را در سینما ببینیم که فضای گفتمان‌های؛ حاشیه‌ای را تضعیف می‌کند و می‌خواهد ابهام را در پیوند با جنسیت و قدرت کنترل کند. مورخانی چون او ما چاکراورتنی نشان دادند که این موضوع چگونه در نسخه‌های تجدیدنظر شده رامایانا رخ داده است. پاتریشیا اوبری نشان می‌دهد که در روند تصاویر کلیشه‌ای از زنان در حکم شخصیت‌های تابع، متواضع و مادرانه، فرآیندی مشابه در فرهنگ رخ داده است. شاید این الگوها ما را در شناسایی جاه‌طلبی سینمای هند برای حضور در عرصه جهانی به رغم مؤلفه‌های پراکنده‌اش کمک کند. گستره جهانی شدن صرفاً در تبعیت تمام عناصر از روایت نیست، بلکه در این اطمینان است که مسیرهای چندگانه و جنبی هرگز از محدودیت‌های رویکرد حاکم خارج نشده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که مفهوم سینمای جذابیت هنگامی که تبدیل به مؤلفه ویژه سینمای تجاری و ملی می‌شود، نیاز به بازاندیشی دارد.

شناخت یک رویکرد متنی به تماشاگر

در آخرین بخش این مقاله می‌خواهم به یک رویکرد خاص تاریخی اشاره کنم که در آن، هویت نمادین از طریق سینما مورد بحث قرار می‌گیرد. استدلال می‌کنم که گرچه زبان سینمایی بمبئی، هندوستانی و طبعاً محصول تعامل فرهنگی بین فرهنگ مسلمانان و هندها است، تماشاگر سینمای

تجاری ابتدا در پیوند با هویت نمادین و فراگیر هندی که از طریق سینما انتقال می‌یابد، مورد توجه قرار می‌گیرد. این کار از طریق انواع رویکردهای فرهنگی صورت می‌گیرد که آنها را توصیف کردم: به وسیله ترانه روایی، جنسیت و شیوه‌های رویکرد بصری. دلالت ضمنی و فرهنگی هندو که در این مؤلفه‌ها وجود دارد، چنان فراگیر است که لاجرم هنجار و نه طرحی خاص و تاریخی برای شناخت تماشاگرانه قلمداد می‌شود. به هر حال در اوایل دهه ۱۹۴۰ صنعت سینمای هند نسبت به بازاریش و چگونگی رویکرد به آن آگاه‌تر شد. من حین این بررسی صرفاً خطوط راهنمای مشخصی را برای پژوهش ترسیم می‌کنم و صرفاً زمانی خاص و طیف منابعی را در نظر ندارم که باید برای چینش و تلفیق روایت نمادین ملت هند به کار روند. یافته‌های اولیه نمایانگر اهمیت این مسیر پژوهش است.

در سال ۱۹۳۷ انجمن سانسور هند، که انجمنی خصوصی بود، برای ایجاد فشار و اقدامات جدی در مورد چیزی که ابعاد ضد‌هندی در صنعت فیلم تلقی می‌شد، به وجود آمد. این انجمن ادعا کرد که صنعت فیلم در سیطره مسلمانان و پارسیانی است که می‌خواهند تصویر بدی از هندوها ارائه دهند. بنابر ادعای انجمن، بازیگران و شخصیت‌های مسلمان برای ایجاد تضاد، در برابر شخصیت‌های هندویی مورد استفاده قرار می‌گیرند که رشوه‌خوار، ضعیف و ظالم هستند. به گمان اعضای انجمن، دولت بمبئی به رهبری کنگره ملی هند باید برخی فیلم‌ها را به دلیل مؤلفه‌های ضد‌هندی توقیف می‌کرد. چنین توقعاتی از جانب ک.م. مانشی، وزیر خانواده در دولت بمبئی رد شد. وی انجمن را به تبعیض متهم کرد. در واقع احتمالاً انجمن فوق در آن دوره چنین ظاهری هم داشته است. ولی اتهاماتشان این واقعیت را نشان می‌دهد که اطلاعات خاص خارج از پرده، هویت مذهبی تهیه‌کنندگان، کارگردانان و بازیگران با روایت روی پرده مرتبط شد و در واقع چنین نمود که انگار سطحی انتقادی، اجتماعی و سیاسی از روایت را شکل می‌دهد.

این موضوع برخلاف پس‌زمینه‌ای است که باید معرفی کنیم. این که اطلاعات ابتدایی در مورد دهه بعد می‌گوید که صنعت سینما رویکرد خود را به بازار نشان داد و آشکارا سعی کرد تا بیگانه‌سازی هندی را کنار بگذارد. سید حسن مانتو که فیلم‌نامه‌هایی برای فیلم‌های هندی نوشته است، به یاد می‌آورد که او را به دلیل مسلمان بودن مجبور کردند تا در اوایل دهه ۱۹۴۰ کارش را رها کند. در واقع بمبئی تا کیز، استودیویی که مانتو از ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۸ در آن کار کرد، از سوی افراتیون هندی تحت فشار قرار گرفت که کارکنان مسلمانش را اخراج کند. در سطحی نمادین‌تر، روندی که با حضور قهرمانان مرد و زن آغاز شد و معمولاً خارج از دامنه کلیشه‌هایی بود که سایر شخصیت‌ها درگیرش بودند، می‌بایست توسط بازیگرانی با اسامی هندی اجرا می‌شد. در ۱۹۴۳ یوسف خان به وسیله دویکارانی

در بمبئی تاکیز به عنوان بازیگر مرد نقش اول انتخاب شد. وی اسمش را تغییر داد و تبدیل به دیلیپ کمار بازیگر معروف شد. بنابر توصیفات خود وی این تغییر کاملاً تصادفی بود. اما اطلاعاتی در مورد سایر بازیگران زن و مرد مسلمان داریم که اسامی شان تغییر یافت، از جمله مهذبین نامش را به مینا کمار و نواب اسمش را به نیمی تغییر داد. در ۱۹۵۰ بازیگری در حال سقوط به نام حمید علی خان به توصیه ک. آمارناک، کارگردان، نام خود را به آجیت تغییر داد. مطمئنم که این فهرست کوتاه، آغاز فهرست بسیار بلندتری است و شاید در تاریخ شفاهی چیزی شبیه به دنیایی از هویت‌های پنهانی را آشکار سازد. به نظر می‌رسد که این انتقال کاملاً نمادین بوده است. شواهد موجود در نشریات سینمایی نشان می‌دهد که هویت حقیقی چنین بازیگرانی عمدتاً آشناست و نفی هویت برای قرار گرفتن در روند پیشرفت به مقام ستاره سینما انجام شده است. گویی که انگار سینما فضایی ملی و خیالی تشکیل داده که برای تحقق معیارهای خاصی ضروری بوده، پیش از آن که بازیگر بتواند به صورتی نمادین کفایت خود را نشان دهد. در ادامه مسیر انجمن سانسور هند در ۱۹۳۷ نشریه جنجالی فیلم ایندیا که سردبیرش بابورائو پاتل بود، نشان داد که معنایی از تفاوت اجتماعی بر درک خاص تصاویر سینمایی تأثیر گذاشته است. در ۱۹۴۹ صاحبان فیلم ایندیا عصبانی شدند، زیرا تظاهرات مانع از نمایش فیلم منسون (راج کاپور، ۱۹۴۹) در پاکستان شد. دست اندرکاران فیلم ایندیا خوشحال بودند که می‌دیدند در فیلم بعدی محبوب خان، Barsaat دو بازیگر زن مسلمان، نیمی و نرجس پاهای پرمنات و راج کاپور را می‌بوسند. ستون‌های شایعات نشریات برای ایجاد توازن در این فرمان برداری، پیشنهاد کردند که کارگردان مسلمانی چون کاردار ترتیبی بدهد تا یک بازیگر زن هندی پاهای دیلیپ کمار را ببوسد. مسلماً این موضوع قابل درک بود که این اقدام معکوس، محتمل نیست و در این پیروزی نمادین لذتی نیابتی وجود داشت. چه میزان از این گفتمان‌های خارج از پرده در ساختاردهی روایت روی پرده نقش داشت؟ به نظرم تصادفی نیست که در همان سالی که فیلم ایندیا به Barsaat پرداخت در فیلم دیگری، Andaz، فیلمی از محبوب کارگردان مسلمان، نرجس بار دیگر می‌بایست پاهای راج کاپور را لمس می‌کرد، نومیدانه فضیلت خود را در مقام زن هندی واقعی نشان می‌داد و از اتهام ارتباط با دیلیپ کمار رها می‌شد. در این تداخل روایات روی پرده و خارج از پرده، تصویر ستاره صرفاً تکرار نمی‌شود. در واقع مؤلفه‌های تخطی‌گرانه به کار می‌روند و کنار گذاشته می‌شوند. مثلاً بحث در مورد پس‌زمینه خانوادگی نرجس و سوء ظن نسبت به پاکی او بعد از رابطه با راج کاپور بارها تکرار شد و از فیلم‌هایی چون Andaz گرفته تا بی‌ایمان (م.ل. آناند، ۱۹۵۲) زن شریف (راجیندر سوری، ۱۹۵۷) و مادر هند برطرف شد. روشی که سینمای تجاری هند به وسیله‌اش چنین فضای نمادینی را ترسیم می‌کند، قابل مقایسه با روشی است که در آن قهرمان مرد سفید پوست در سینمای تجاری آمریکا و خصوصاً در نسخه «سفید پوست

آنگلو ساکسون پروتستان» (WASP)، تبدیل به هنجار می‌شود. در هر دو مورد به نظر می‌آید که معنی ایدئولوژیک چنین فضایی تقریباً محو می‌شود، اما گفتمان‌های پیرامون فیلم به وضوح نشان می‌دهد که چنین نیست.

اقلیت‌ها نیز در این فضای نمادین می‌توانند حضوری داشته باشند که معمولاً در قالب یار فرمانبردار قهرمان هندو است، اما نباید رویکرد خاصی را فراموش کنیم که صنعت سینما در شکل فیلم سینمایی مسلمانان در جامعه هند داشت. متأسفانه تعداد زیادی از این فیلم‌ها را ندیده‌ام که بتوانم آن را به شکلی مناسب در چارچوب یا در تضاد با ملیت هندی قرار دهم. اعلان (محبوب خان، ۱۹۴۸) در این رده قرار می‌گیرد و آشکارا جامعه مسلمان را ترغیب می‌کند تا در زمینه تحصیلات به رقابت بپردازد و مسیر مدرنیزاسیون را پی بگیرد. شاید معانی ضمنی، انتقادی و ایدئولوژیک چنین رویکرد خاصی این بود که جامعه گسترده‌تر کشور هند، شامل هندوها قبلاً به این پیشرفت دست یافته است.

نتیجه‌گیری

قبلاً گفته‌ام که باید کل طرح سینمای تجاری هند را بر زمینه فرهنگی آن، فرهنگ بصری جمعی قرار دهیم که قواعد خاصی از رویکرد، ترکیب‌بندی و تعیین موضع را نمایش می‌دهد. می‌توانیم از طریق رمزگشایی این نظام موقعیتی را درک کنیم که به تماشاگر اختصاص یافته است، انواع هویت‌هایی که می‌تواند انتخاب کند. این نقطه شروع به ما امکان می‌دهد تا در حالی به تماشاگر تاریخی بپردازیم که تحت تأثیر نظام‌های ذهنیتی قرار می‌گیرد که با رویکرد ژانری و اجتماعی و وحدت و پویایی نوین روایت برگرفته از سینمای هالیوود ایجاد می‌شود. من ضمن برشمردن ضروریات این تحلیل می‌خواهم مسائل الگوی حاکمی را در نقد هندی بیان کنم. این کار با تأکید بر ریپتوریکای خاص و خانوادگی سینمای عامه‌پسند انجام می‌شود تا نشان دهم که رویکرد آن «امر واقعی» را کنار می‌گذارد و نمایان‌گر گرایش‌های مهم ذهنی و سیاسی در تماشاگر است. به عبارتی، این گرایش می‌خواهد با دیدگاه عقل‌باور مقابله کند و منتقدان سینمای عامه‌پسند آن را در حکم پایه جامعه مدرن و حکومت ملی در نظر می‌گیرند. مطابق با تأویل‌های خاص ضد مدرن شاید چنین شکست‌هایی عملاً نوعی پیروزی محسوب شود.

به نحوی متضاد می‌توانیم در خوانش روایات سینمایی، آموزش دوباره تماشاگر را مطابق با ضروریاتی نوین و خاص ببینیم. شکل روایی پیرامون نیروهای محرکه شخصیت‌های فردی کارآیی بهتری می‌یابد، تحول به جای آن که با شبیه‌سازی ناشیانه چنین نیروهای محرکه‌ای صورت گیرد، در چارچوب ایجازی بصری و آشنا از جنبه فرهنگی انجام می‌شود که بر انتقال تصویر سیطره‌مردانه

پی‌نوشت‌ها:

نسخه‌هایی از این مقاله در موزه و کتابخانه یادبود نهر در دهلی نو، همچنین بخش مطائعات فیلم و تلویزیون دانشگاه آمستردام و کنفرانس مطالعات نشریه اسکرین، ژوئن ۱۹۹۴ عرضه شده است. از رادهییکا سینگها و تامس النیسیر به دلیل ارائه تفاسیرشان متشکرم. هم چنین از شورای پژوهش تاریخی هند، شورای انگلستان در دهلی و سازمان دهندگان کنفرانس اسکرین به خاطر فراهم آوردن امکان حضور در کنفرانس اسکرین سپاسگزارم.

۱- منتخبی از این مقالات در منبع زیر گردآوری شده است:

Jim pines and paul willemen (eks), Questions of Third Cinema (London: British Film Institute, 1989)

۲- برای ملاحظه نمونه‌ای از این توضیحات نگاه کنید به:

E. Barnouw and S. Krishnaswamy Indian Film (London and New York: Oxford University press 1980)

also manjunath pendakur, india' in Joun A. Lent (ed) The Asian Film Industry (London christopher

Helm 1990) P.231

۳- در مقاله زیر راجع به اثرات جنبی سینمای ملی بمبئی نظراتی ارائه داده‌ام:

Dislocations: the cinematic imagining of a new society in 1950 india, Oxford Literary Review, vol. 16 (1994)