چشم‌اندازهای سینمای سیاسی

امریکای لاتین

از :
دیوید ویلسن

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ترجمه‌ی :
شهریار بهترین

واقعیت اینست که سینما کلاً سیاسی است . با آنکه برخی از منتقدان ممکن است این امر را به گونه‌ای دیگر تعبیر نمایند، اما هر فیلمی در تحلیل نهایی بازتاب کننده‌ی نظراتی سیاسی برله یاعلیه نظام ایدئولوژیك کشوری است که فیلم در آنجا ساخته می‌شود . در کشورهای سرمایه‌داری غربی (وبنحوی بحث‌انگیز درممالك صنعتی اروپای شرقی) همیشه شدت و ضعف سیاسی بودن‌فیلم مطرح است واین امراز فیلم « نمك زمین » تا « کلاه سبزها » کاملا ملموس می‌باشد . این ساخته‌ها، مهم نیست که تاچه اندازه نسبت به زمینه‌ای که ساخته میشوند محافظه کاریا مثلا محافظه کار لیبرال باشند، مهم این است که به هرحال سیاسی هستند .

اگر از برخی استثناها برگذاریم (شاید که فیلم هایی نظیر Kuble wampeیا Spanish Earth « زمین اسپانیائی » در این ردیف قرارداشته‌باشند)درمیان‌ساخته‌های‌بسیارصریح‌واقع‌گرایان وواقع‌گرایان اجتماعی حتی تا این اواخر ، به فیلمی بر نمی‌خوریم کـه در آن از برانداختن رژیمی که فیلم متعلق به‌آن‌ست جانبداری شده باشد .

در حقیقت برای یافتن چنین فیلمی باید آثار واقع‌گرایان را کنار بگذاریم و در میان سینمای آشوبگرایان و سوررئالیست‌ها به جستجوی آن بپردازیم ؛ یعنی در جستجوی فیلمی که تقریباً به واژگون کردن گاری سیبی که با اطمینان بار شده ، حکم‌بکند . دربقیهٔ آثار سینمایی ، شاید که به مسائلی مانند خواستن برخی اصلاحات ویا اعتراضات آرام بربخوریم، که مطلقاً ازانقلاب حرفی به میان نمی آید ؛ به این حساب می‌توان ترتیب سیب‌ها را برهم زد ، اما گاری را هرگز نمی‌توان واژگون کرد .

سینما دستگاهی‌رؤیایی بوده‌است که انسان می‌توانست درتاریکی وتنهایی به تماشایش بنشیند . بدین‌سان، اخلاقیات فردی فیلم‌هایی چون « آقای اسمیت به‌واشنگتن میرود » و « در بارانداز » ویا فیلم هایی که در آنها « زمین » جنبهٔ پدر سالارانه می‌یابد ویا فیلم « لینن در اکتبر » باعث‌می گردیدند تا دهقانان دراورلئان و کارمندان‌درنیویورك، بادلگرمی و رضایت خاطر سینما را ترك کنند . و وقتی این مردم می‌توانستند با ادرار به رادیاتور، تراکتور خود را به کار اندازنـد و با تلفن از رئیس پیشاهنگی دهکده خواستار حفظ حقوق تهی دستان شوند ، معتقد شدند که دردنیا نارسائی‌های زیادی‌وجود ندارد و همه چیز بروفق مراداست. و در حالیکه سینمای موسوم به سینمای سیاسی ، موجودیت خود را با تغذیه از تصورات سنت‌گرایان ومردمی که دارای آموزشهای سیاسی گمراهی‌بودند حفظ می کرد ، سینمای غیرسیاسی-تفننی-بمقدار زیادی دارای محتوی سیاسی بود .

۲

آنچه گفته شد ، در بادی امر، تشریحی کلی بود. و امید آنکه در مقاله‌ی بعدی بتوانم شواهد بیشتری برای اثبات نظرخودارائه دهم. این مقدمه ضمناً راه را هموار می‌سازد برای دیدار و شناخت سینمایی که درچند سال اخیر جوابهایی خاص خود برای محدودیت‌ها ، تضادها، و خود فریبی‌های سینمایی، که بنام سینمای سیاسی‌شناخته‌شده بود، فراهم آورده است. حقیقت این‌است که سینماگران مبارزامریکای لاتین، مفاهیم ونظرات‌سینمای‌سیاسی، گذشته‌را بطور کلی‌ردمی کنند،سینمائی که‌بهترین گونه‌اش در هیئت یك اصلاح‌گر ظاهر می‌شد (آثار فقر را می‌نمایاند ، بی آنکه علل واقعی آنرا به تجزیه و تحلیل بکشد) و بدترین گونه‌ی آن فقط به صیقل دادن تصورات بی اساس توده‌ی مردم‌می‌پرداخت .

جشنواره‌ی ویـژه‌ی سینمای سیاسی امـریکای لاتین در National_Film Theater لندن فرصت دیدن این آثار را پدیدآورد . این‌فرصت‌را درانگلیس باید مدیون‌اقدام‌متهورانه‌ی «سینمای دیگر» ودر نیویورك مدیـون « گروه سینمای جهان سوم » دانست . در این دیدار تماشاگر به این نتیجه میرسد کـه آثار این سینماگران فقط یك ویترین ظاهری‌برای تبلیغات‌سیاسی‌نیست، که ایشان درصددتجدید نظرهمه جانبه در مفاهیم سینمای سیاسی هستند .

چیزیکه بیش از همه جلب توجه می کند ، این است که سینما ـ گرانی چون « فرناندو سولاناس » و « اکتاویو خیتینو » در آرژانتین ،

« خورخه سن‌خینس » در بولیوی و « میگوئل لتین » درشیلی ، نگرش ژان لوك گودار را در باره ساختن فیلم‌های سیاسی یکسره پذیرفته‌اند و به آن عمل می کنند .

برای این فیلم سازان فیلم وسیله‌ای نیست که فقط باز گوینده‌ی محدودیت های اقتصادی و فرهنگی باشد، بلکه فیلم بـرای ایشان یك « عمل » است و تماشاگر نه یك گیرنده‌ی گنگ و خاموش کـه یك شرکت جوینده‌ی فعال درگفتگویی مداوم وبی‌امان سیاسی بشماراست. در حالیکه گودار این گفتگورا با خود وبا عدهٔ معدودی تماشاگر انجام میدهد (که ممکن است فقط یك تمرین مفید مقدماتی‌باشد) سینماگران امریکای لاتین آثار خود را برای همه‌ی مردم می‌سازند . گرچه ممکن است اتفاقی باشد، اماباید اذعان کرد فیلم «خون لاشخور» اثر «خورخه سن خینس » بیشتر از تمامی فیلم های سابق در بولیوی تماشاگر داشته است .

زیربنای این تحول نو در فیلم‌سازی ، اخیراً توسط سولاناس و ختینو ـ دوتن ازنظریه‌آفرینان پرحرارت این سینما وسازندگان «لحظه‌ی کوره‌ها » ـ تشریح‌شده است ؛ فیلم اخیربا توجه به‌کارهای جنبی‌اش که یکسره به« فیلم ـ عمل » معروف است،چهار ساعت و بیست دقیقه طول می کشد و در حقیقت کلیدی است برای شناخت این بازگشت جدید به سینمای سیاسی .

۳

سولاناس و ختینو هدفشان را استعمار زدایی فرهنگی اعلام می‌کنند وارزشهای جامعه‌ای راکه انسانرا فقط به‌عنوان موجودی‌مصرفی وبی اراده درنظر دارد رد می کنند. سینمای غیر موئتلف را که درهیئت یك اصلاح‌گر جلوه می کند قبول ندارند ومعتقدند که این سینما دیریا زود به عنوان وسیله‌ی مصرفی دیگری توسط دستگاه حاکمه بکار گرفته خواهد شد ، سینمایی که البته میتوان در آن اشاره‌ای هم به ویتنام کرد اما فقط دور ازویتنام . دربرابر، این فیلمسازان از سینمایی حمایت می‌کنند و فیلم‌هایی می‌سازند که در آن فیلمساز صرفاً یك هنرمند ذهن‌گرا نیست که به تشریح مجردات ذهنی خویش به پردازد ، بلکه واسطه‌ای است که دوربین توسط او واقعیت های عینی اوضاع سیاسی را ترسیم می کند وبعد به تجزیه وتحلیل‌اش می‌نشیند . واقعیت هائی که تماشاگر نیز عمیقاً باآنها درگیراست. یکی ازهمین واقعیت‌های عینی، دربرخی ازکشورهای امریکای لاتین، کیفیت دیدن این فیلم‌هاست چراکه مشاهدهٔ این آثاراغلب مخفیانه انجام می گیرد وتماشاگران چه بساکه باهجوم و آزار و اذیت قوای دولتی روبرو می گردند .

مسئله استعمارزدائی‌فرهنگی‌دروهلهٔ اول‌بایدباشناخت ارزش‌های فرهنگ بورژوازی همراه‌گردد، چراکه امپریالیسم وسرمایه‌داری خواه در جوامع مصرفی و خواه درممالك نئو استعماری، مقاصد خویش را درپس یك رشته کارها وسخنان ظاهراً خیر خواهانه پنهان می‌سازد . در چنین اوضاعی تصور واقعیت بالاترا ازخود واقعیت قرار می گیرد. این

دنیا مالا مال از فانتزی‌ها و تصورات واهی است ، زشتی‌ها با جامه‌ای زیبا نمایانده میشوند، و زیبائی‌ها با هیئتی زشت. سخنی که معمولا بین تمام نظریه‌آفرینان چپ‌گرای انقلابی ـ از بنیانگزار فلسفه علمی گرفته تا فانون ـ مشترك است ، یعنی اینکه هر تماشاگر صرفی خائن است و ترسو در فیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» مورد اقتباس «سولاناس» و «ختینو» قرار گرفته است) . در چنین محیطی سینماگران امریکای لاتین به‌نمایش فیلمی می‌پردازند که هم سازنده است وهم مخرب : مخرب است چون ارزشهای ترسیمی نئو کلنیالیسم را از واقعیت‌های موجود ازبین میبرد ، و سازنده است چون این واقعیت‌ها را بصورتی راستین وپرتپش نمایان میسازد، و تماشاگر را به حقیقت رهنمون میشود. وبدین ترتیب سینمای این فیلمسازان ، سینمائی نیست که صرفاً به ثبت و استناد وقایع قناعت کند ـ هرچند این امریکی ازعناصرمهم فیلم باشد ـ بلکه سینمائی است که می‌خواهد در اوضاع و احوال « دخالت » نماید .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۴

چنین نحوهٔ نمایشی بکشف مسائل دیگری نیز کمك می کند ، بدان معنی که در عمل این سینما توسط کادرهای انقلابی ، واحدهای مبارز کارگران کارخانه ها و جوامع روستائی تشکیل گردیدهٔ است . دوربین برای این سینماگران وسیله‌ای قوی برای مصادرهٔ سلاح های خیالی است وپروژکتور، مسلسلی است که ۲۴ فریم در هرثانیه شلیك می کند .

نگرش جالبی به نظر میرسد، ولی این نگرش مدتهاست که در امریکای لاتین جامهٔ عمل به تن کرده است . علیرغم فشار های دولتی و مجازات‌های سنگین، فیلم‌هائی چون « لحظه‌ی کوره‌ها » بطور مخفیانه بصورت ۱۶ میلی‌متری وحتی۸ میلی‌متری پخش میگردد ودر کارخانه‌ها، کلیساها ، منازل خصوصی و در بـزرگترین و شلوغ ترین سینما های شهری چون « مونتوویدئو » بنمایش در می آید.

نمایش هر فیلمی بقول « ختینو » و « سولاناس » باعث پـدیـد آمدن یك منطقه یایك فضای آزاد شده گردیده است . با این حساب ما با پیدائی نوع جدیدی از سینما رودررو هستیم ، شرکت و دخالت در قضایای فیلم ازطرف کسانیکه تاکنون تماشاگری بیش نبوده‌اند.وبدین ترتیب چیزیکه تا دیروز کاملا غیرطبیعی به نظرمیرسید (تماشاگر صرف نبودن) امروزه بعنوان یك نیازمبرم جلوه می کند.

هر چند شناخت نگرشی که خط مشی‌چنین «فیلم‌ـعمل» راتعیین میکند،ضروری به نظرمی آیدامادرنظرندارم در بارهٔ مسائل تئوریك که با پیدایش سینمای انقلابی امریکای لاتین ، مخصوصاً « لحظه‌ی کوره‌ها »، بمیان آمده است بحث کنم . یکی از این نگرشها به عنوان مثال نظر کاملا جدیدی است دربارهٔ فیلمهای آموزشی. همانطوریکه «سولاناس» و «ختینو»گفته‌اند زمان ما پیش از آنکه زمان نگرش باشد، زمان تشریح است ، زمان کارهای صریح و خشن، کارهای غیرقرار دادی وناتمام، در حالیکه دوربین دریك دست وسنك دردست دیگر است .

بعلاوه در موقعیتی که «فیلم‌ـعمل» شامل یك سینمای بی‌بن‌بست

و نامحدود است، به نظر میرسد که منتقد نمی‌تواند فیلمی را در غیاب باز یگران اصلی آن ـ تماشاگران ـ مورد ارزیابی قرار دهد و من از خطرچنین ارزیابی کاملا آگاهم. همانگونه که «سولاناس» و «ختینو» نیز اذعان دارند این‌خطر عبارت است از خنثی کردن چاشنی انفجاری سینمای مبارز امریکای لاتین بامحبوس کردن آن در یك وسیله مصرفی چون این مجله.

گفتگو ادامه می‌یابد و البته بین خود این فیلمسازان نیز اختلاف عقیده وجود دارد، مثلا عقیده «خورخه سن‌خینس» سینماگر بولیوی درباره اینکه برای رسیدن به‌آزادی، ابتدا باید آگاهی بوجود آورد و این آگاهی شرط لازم برای «عمل» است مشابه عقیده «سولاناس» و «ختینو» است در حالیکه در سایر موارد، تاحدی عقاید آندو را تعدیل می کند.

برای درك بهتر این اختلاف عقیده باید توجه داشت که اوضاع سیاسی کنونی درامریکای لاتین از کشوری به‌کشور دیگر رنگ عوض میکند. در حالیکه برزیل و بولیوی زیر فشار حکومت نظامیان رنج میبرند،شیلی دارای یك رئیس جمهوری مار کسیست است‌که از طریق انتخابات دموکراتیك بحکومت رسیده است والی آخر. و بعلاوه هر وضع‌سیاسی در این منطقه مدام درمعرض تغییر وتحول است.

برای‌سینمای انقلابی، بهیچوجه نمی‌توان اصولی‌منظم وغیرقابل تغییر معین کرد. و همانطوریکه «فانون» از روی اشتباه «الجزایر» را بعنوان نمونه‌ای برای انقلاب درتمام افریقا در نظرگرفته بود، اشتباه خواهد بود اگریك نگرش عمومی برای سینمای سیاسی امریکای لاتین

درنظر بگیریم، یعنی نکته ایکه متأسفانه مورد توجه برخی از طرفداران بسیارپرحرارت این نوع سینما درنیویورك ولندن قرارنگرفته است .

در عوض من در نظر دارم درون مایه هائی را که در فیلم های سیاسی اخیر امریکای لاتین بچشم میخورد ، مورد بررسی قرار دهم و باختلافات وتشابهات‌این فیلم‌ها اشاره کنم. فیلمی چون «خون‌لاشخور» درحالیکه زمینه مشترك آشکاری بافیلم « لحظه‌ی کوره‌ها » دارد، از نظر سبك ، طرزتلقی‌و ارتباط مستقیم باقضایا ـ اگرنه ازنظرمفهوم اصلی ـ کاملا باآن متفاوت است.

۵

نخستین و متداول‌ترین‌درون مایه‌ای که پشت سرهم در این‌فیلم‌ها تکرار میشود ، عبارت است از تأکید بسیار شدید برروی «هویت ملی» که در حقیقت بطرز جدائی ناپذیری با درون مایه‌ی دوم این آثار یعنی « عدم توسعه » و « نئو کلنیالیسم » ارتباط دارد . «قانون» سرسخت‌ترین سخنگوی نیاز مردم استعمار زده برای آگاهی به ارزش های فرهنگ ملی بشمار میرفت واین امررا یکی ازشرایط لازم گسستن قید وبندهای استعماری میدانست .

زنان الجزایر بجای پذیرفتن نظرات متمدن فرانسویان در باره حجاب، اول باید بدلایل و جودی آن در کشورشان پی‌میبردند وبعد در باره حفظ یا دور انداختن آن تصمیم میگرفتند .

فیلم‌سازان امریکای لاتین باجواب گفتن بدعوت « قانون » برای

ایجاد یك « بیداری اصیل ملی » در حقیقت دین خود را باین مـرد ادا میکنند . لیکن خودآگاهی مستلزم «خودشناسی» است و بهمین جهت نمایش این فیلمها با دادن مقادیری اطلاعات همراه است: اطلاعاتی درخصوص تاریخ سیاسی، آمار اقتصادی، ارقام، حقایق موجود، علتها و معلولهای توسعه نیافتگی یا عقب نگهداشتگی وعدم استقلال.

مثلا نخستین سکانس فیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» با یك رشته فیلمهای مستند ـ سی یادداشت ـ و مقدمه‌ای در بارهٔ واقعیت اوضاع آرژانتین همراه است .

«سولاناس» و «ختینو» تمام امکاناتی را که برای مستند سازی وجود دارد، بکارمی گیرند: فیلمهای خبری، عکسها، مـونتاژ تفسیرها ، قطعاتی از آثار دیگران، ترکیب آمارهای فانتزی دولتی با حقایق غیردولتی، ترکیب تصویر ونور . و اینهمه را برای خلق نمایشی پویا ، انقلابی واصیل از وضع موجود بهم پیوند میزنند ، وچنین نمایشی نقاب از چهرهٔ جهانی مزمن و عمدی برمیگیرد وخیالات واهی و بی‌اساس و تصورات جهان‌وطنانه اقلیت اروپائی و دورگه را برملا میسازد . هدف این فیلمها دادن اطلاعات و بالاتر از آن کوششی است برای رسوا ساختن چهرهٔ پنهان «نئوکلنیالیسم» ومبنای قدرت آن که ازطریق انهدام مرتب «هویت ملی» بوجود آمده است .

فقط ۶٪ اززمین‌های کشاورزی زیر کشت است، شرایط زندگی ۹۰٪ از روستائیان آشکارا نسبت بروزهای قبل از کشف « کلمبیا » تغییریافته است ، مـرگ ومیر بین کودکان روستائی تا ۴۰٪ میرسد ، والخ . . . . این گزارشی است برای تماشاچی وسپس دعوتی ازاو که

در بارهٔ این گزارش بیندیشد و مشاهدات خویش را نیز بر آن بیفزاید. نمایش فیلم برای بحث قطع می‌شود. البته ضمن نمایش جزوه های سیاسی نیزبین تماشاگران پخش شده است؛ وبدین ترتیب تماشاگر را ازشرکت درچنین مباحثه‌ای که ازطریق دونوع ارتباط ـ فیلم وجزوهای سیاسی ـ ایجاد شده، گریزی نیست.

این «فیلم ـ عمل» بقول «فانون» بصورت یك فریضه درمیآید، فرصتی برای انسان که هم بشنود و هم شنیده شود. سازندگان فیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» باتشخیص دقیق‌تعهد خود دربرابر تماشاگران، یعنی کسانیکه باندازهٔ خود آنان در خلق یك فیلم شرکت دارند، اقدامات زیادی برای بالابردن «فضای آزاد شده» انجام میدهند؛ فضائی که در آن ارزش‌های ملی وذاتی میتوانند مجدداً منعکس شوند و مورد اظهار نظر قطعی قرار گیرند. روال فیلم دراین قسمت اول برمبنای یك رشته تضادها می‌چرخد و حقایقی با شواهد عینی عرضه میشود. استفاده از تضاد با طعنه و طنز برای ایجاد تحرك و تفکردر بیننده، قدمتش به «آیزنشتاین» میرسد ولی در اینجا کلیت تجربه فیلم است که شناسائی عملی ترازیك شناخت آسان ویکطرفه راایجاب میکند. ناظربودن‌جایش را به شرکت کردن می‌سپارد، تماشاچی بدل به بازیگر میشود و آن رنجش‌زودگذر وعادلانه که از آنهمه تبلیغات سنتی مزمن ملهم گردیده است بیك انهدام بنیانی گرفتار می‌آید!

٦

اروپائی‌ها و آرژانتینی‌های اروپائی شده باتماشای این فیلم ناگزیر به کسب یك آگاهی ناراحت کننده میشوند، یعنی اینکه مصرف گوشت گاو آرژانتینی ازطرف من انکارمقام توست . سکانس قصاب خانه درفیلم متهـم کننده « Song des Betes » با یك آگهی تجارتی تلویزیونی برای کالاهای مصرفی مقابله میشود . وپیامی که آشکارا برای کارگران داده میشود این است که اقتصاد آنان یك دایرهٔ جهنمی عقب افتادگی را دور میزند : ما هرروز بیشتر صادر میکنیم ولی سطح دریافتی ما همان است که بود ؛ ما هر روز بیشتر کار میکنیم ولی سطح درآمدمان همان است که بود . سخنرانی آلنده در کنفرانس تجارت و توسعه سازمان ملل متحد در سانتیاگو، در برگیرنده‌ی چنین مفاهیمی است که عدم استقلال برای کشورهای توسعه نیافته ببار آورده است .

تضادها افزایش می‌یابد، صحنه بچه‌های دهکده ایکه برای گدائی بدنبال ترن میدوند بروی آسمان خراش‌های بوئینس آیرس «کات» میشود و جنبهٔ جهان وطنانهٔ آن توسط یك آگهی تبلیغاتی مسافرتی به مسخره گرفته میشود؛ شهری بـراثر سرمایه‌گذاریهای خارجی واستثمار داخلی بناگشته و فقط اسماً تـوسط یك طبقه بـورژ وازی اداره میشود و سند این بورژوازی برای اثبات نقطهٔ دیـدش عبارت است از مجسمه های سواره‌ای ازرجال استعماری و تندیس فرشته های عجیب و غـریب نئوکلاسیك که گـورش را با آن زینت میدهد . صحنه‌ای از فیلـم « Leciel Laterre» ساخته‌ی « خوریس الونیه»، دهقانان ویتنام را نشان

میدهد که سرشان را برای دیدن بمب افکن های امریکائی بآسمان بلند کرده‌اند ؛ درحالیکه ویتنامی فقط کافی است سرش را برای شناخت و مشاهده دشمن بلند کند مسئله برای ما مشکل‌تر است چون در امریکای لاتین جنگ درمغزهاادامه دارد؛برای نئو کلینالیسم وسایل ارتباط جمعی موثرتر ازناپالم است .

رجال مختلف خارجی (مسیونرهای مذهبی) در فرودگاه پیاده میشوند ، درحالیکه اشراف سالاران داخلی در یك‌محیط تفنی،درمیدان نمایش گاو، می‌چرخند . مقصود از جمع آوری این‌اطلاعات وترسیم آنها آشنا ساختن تماشاگرامریکای لاتین‌است باعدم استقلال اقتصادی، سیاسی واجتماعی ویا تأیید شناسائی او. وپیام نهائی فیلم‌آنست که این آگاهی میتواند پایگاهی باشد برای‌جهش بسوی آزادی .

همانند«فانون»، «سولانس»و«ختینو»ـوفیلمسازان‌سایر کشورهای امریکای‌لاتین نیزـ برای «هویت‌ملی»اهمیت زیادی‌قائلند. عقب افتادگی لغتی است که بوسیله استعمارگران‌آفریده شده است واگر کسی درباره وابستگی فرهنگی تردید داشته باشد بهتراست درفیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» به صحنه‌ای نگاه کند که سالن پیسی کـولا با نویسنده ایکـه خـود باروپائی بودن ذهنیاتش اقرار دارد ، نمایش‌داده‌شده است .

حتی مروری سطحی در آثـار نویسندگان امـریکای لاتین ـ«کارلوس‌فونتس»[1]،«آلنخوکارپنتر»[2]، «ادوارد وملیا»[3] وحتی«خورخه

1 ـ Carlos Fuentes
2 ـ Alejo Carpentier
3 ـ Eduardo Mallea

لوئیس بورخیس »[1] ـ معلوم میکند که تا چه حد ایـن نویسندگان از فرهنگ اروپائی ملهم هستند . بیگانگی فرهنگی درون مایه‌ی تکراری تمام این فیلم‌هاست، بیگانگی‌ایکه با یك نقشهٔ حساب شده،خیلی‌موذیانه و بی سرو صدا تقویت میشود،خواه از طریق رخنه امپریالیسم (سرمایه گذاری اقتصادی ، واحدهای ضد انقلابی دست پروردهٔ امریکا ، ....) وخواه ازطریق‌ظلم وستم یك اقلیت براکثریتی استثمار شده. دربسیاری از کشورهای امریکـای لاتین (بولیوی ، پرو ، گواتمالا ،مکزیکو و اکوادور) این‌اکثریت را بومی‌ها تشکیل میدهند. وسینماگران امریکای لاتین اکثراً ازاین امر ـ امریکه تاکنون مورد توجه نبوده است ـ تأثیر پذیرفته‌اند . سفید پوستان و دورگه‌ها از این مسئله و اینکه تخریب همه جانبهٔ بومیهای برزیل‌درخارج از کشور بطرز مستندی نمایانده‌شده‌است، ناراحتند .

زندگی بومی‌های بولیوی واستثمار آنان توسط بیگانگان ویك اقلیت خودی، موضوع فیلم «خون لاشخور» ساخته خورخه سن‌خینس را تشکیل میدهد .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷

به نظر سن خینس، در درجه اول ، باید از طریق ارتباط بمقابله با جهالت سیستماتیك ومحکمی که بین مردم ایجاد شده ، برخاست . وظیفه این‌فیلم ـ خون لاشخور ـ وفیلم قبلی او « Ukamau » فقط تصویر

1 – Jorje Leuis Borjes

فقر نیست بلکه محکوم کردن اساس استثمار و نیروی موجد این فقر ، میباشد . بنابراین، این‌فیلم بصورت یك وسیلهٔ ارتباطی بامردم در برابر وسایل ارتباطی دیگریکه دشمن بکار میبرد- و در فیلم « خون لاشخور » نشان داده می‌شود- بکار گرفته شده‌است . مثلا در صحنه‌ای ازاین فیلم پزشکان‌امریکائی کفشهائی زوار دررفته بین‌بومیان پریشان حال قسمت می کنند.این امریکائیان قسمتی ازسپاه پیشرفت یاسپاه صلح‌هستند که اینك مأمور نازاکردن زنان بومی «کویچو» شده‌اند ، بی‌آنکه خود این زنان باین امر رضایت داده یا حتی از آن آگاه باشند . و این برنامه‌ایست صد در صد غلط و بدون مطالعه برای کشوری که مشکل اصلی‌اش افزایش جمعیت نیست . عکس‌العمل بومیان در برابر این مداخلهٔ ناخوانده از سردر گمی و پرسش‌های بیفایده شروع و به مقاومت آشکارختم می‌شود . این مقاومت در یك مراسم مذهبی باوج میرسد و بومیان ، میسیونرهای مأمور نازائی رااخته می کنند .

اینهم از کمك های بیگانگان! قابل توجه است که پایه‌ی‌اساسی فیلم برروی عقیم سازی اجباری زنان بومی در کلینیکی که با سرمایه امریکائی درلاپاز تأسیس گردیده، بنا شده است .

و اما پیام فیلم اینست که ازجهالت مردم برای مقاصد سودجویانه در زیر سرپوشی از کارهای خیرخواهانه استفاده می‌شود. همچنین این مقاصد از طریق یك رشته اشارات بسیار آشکار و صریح برای خود بومیان نیز تشریح می گردد ، مانند این حقیقت که امریکائیان کاریکاتور- های خشنی هستند .

اینجا نیزمانند هرجای دیگرارتباط، آگاهی بوجودمیآورد. «خون

لاشخور»برای بومیان شرح میدهد که هموطنان خودشان ـ سفیدپوستان و دورگه‌ها ـ نیزفعالانه در استثمار آنان شرکت دارند. رهبران دهکده‌ها بخاطر مقاومتشان مورد مجازات قرار می‌گیرند: برادر یکی از آنان ـ یك بومی ساکن حومهٔ شهر که میان دوفرهنگ سرگردان است ـ برای گرفتن کمکهای پزشکی جهت برادر زخمی اش میان سفید پوستان ـ کسانیکه از وابستگی مادی‌شان چیزی نمی‌فهمد ـ میرود ولی‌در آنجا فقط باتحقیرونامهربانی‌روبرومی‌شود. این سفر حقارت‌آمیز نقطهٔ آغاز بیداری این مرد است. او بدهکده باز می‌گردد و فیلم با یك صحنه‌ی خشم انگیز ـ که تفنگها در هوا برقص در آمده‌اند ـ پایان می‌گیرد.

۸

در محیطی مانند امریکای لاتین، که چون انبار باروتی هر لحظه انفجاری را انتظار می‌کشد، آگاهی‌سیاسی مسلماً چاشنی مناسبی برای «عمل سیاسی است». باپیدائی آگاهی سیاسی، «لحظه‌ی کوره ها» فرا میرسد که درحرارتشان همه چیز ذوب خواهد شد. این محیط انفجاری رااکثرفیلم‌ها باروندی‌خستگی‌ناپذیرترسیم‌می کنند،فیلم‌هائی که ازاواسط سالهای دههٔ ۱۹۶۰ظاهر شده‌اند: دربولیوی میانگین عمر اکثریت بومی‌ها کمی بالاتر از سی سال است؛ در برزیل رژیم نظامیان آشکارا شکنجه مخالفین خود را تصویب می‌کند (در فیلم مستند «وقتی برای گریستن نیست» دراین باره دلایل‌مستندی عرضه می‌شود)؛ ودرآرژانتین بحران مزمن اقتصادی بعد ازسقوط پرون، بیکاری‌همگانی بوجودآورده

است . فیلم آرژانتینی «راهی بسوی مـرگ ریـالس پیر[1] » نتیجه این بحران اقتصادی را برروی ایالت شمالی « توکـوسن » پیاده می کند ؛ منطقه‌ایکه زندگی اقتصادی‌اش برروی صنعت نیشکر می گردد ، صنعتی که اینك بطرز ناامید کننده‌ای به قهقرا رفته است. این فیلم که ساخته‌ی « جراردووالخو» دستیار کارگردان فیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» وعضو گروه سینمای آزاد است ، یکبار دیگر درون مایه‌ی آگاهی سیاسی را برای یـك تحول انقلابی پیش مـی کشد . « ریـالس پیر » بعد ازسالها کار بی‌ثمر هنوز نشانه ای از بزرگ منشی را سر سختانه در وجودش حفظ می کند، بزرگی‌ایکه دروجود سه پسرش انعکاس می‌یابد وهر کدام از آنان نوعی از مقاومت را بنمایش می گذارند : از تظاهرات مستانه گرفته تا یك عمل احتیاطی و آزمایشی. پیرمرد سرشار از خاطرات تلخ است و وقتی یکی از پسرانش برای یافتن کاری اجباراً خانه را بمقصد جنوب ترك می کند، ظاهراً چیزی‌عوض نشده است. ولی‌رفته رفته که «والخو» کاوش ژرف‌تری را درزندگی این مردان آغازمن کند (قابل توجه است که همهٔ اینان سخنگوی‌نفس خویشند ودوربین چندان‌دخالتی درکار آنان ندارد) حقوق و اختیاراتشان در آینده روشن می‌شود .

همانطوریکه « والخو » متذکر می‌شود تماشاگر نه تنها زمانیکه پیرمرد رو بدوربین سخن می گوید، کـه در سراسر فیلم بـا آنچه روی پرده می گذردهمدردی وهمداستانی‌می کند. درقبال ناامیدی یاباید مرگ را پذیرفت ویا تن بعمل داد . و در پایان فیلم یکی ازپسران ریالس پیر بصورت یکی از فعالان اتحادیه کارگری نمایان می‌شود .

---

1 - Reales

«عمل»، که در امریکای لاتین به مفهوم خشونت است ، بصورت سازمان یافته‌ای در آمده است . و عمل نکردن مورد بررسی قرارگرفته و در پایان فیلم «لحظه‌ی کوره‌ها» آشکارا رد شده است. درنظر بسیاری از این سینماگران، « روح جمعی » که تشکیلات را بوجود میآورد و به عنوان کلیدی است برای عمل، درخود « عمل فیلم سازی » انعکاس پیدا می کند .

هرروز تعداد بیشتری از این فیلم‌ها بصورت دسته جمعی ساخته می‌شود وحتی مردم جوامعی که فیلم در آنجا و برای آنان ساخته می‌شود در تکوین اثر شرکت می‌جویند (امکان دارد این روش کار مورد تقلید فیلمسازان اروپائی قرارگیرد همانطوریکه « کریس مارکر » در فرانسه فیلم خود را بکمك کارگران کارخانه ساخت) . فیلم « شب سن خوان » محصول کشور بولیوی اثر « خورخه سن خینس »، که بعد از « خون لاشخور » ساخته شد، شاید بهترین نمونه فیلمسازی دسته جمعی باشد .

بدین ترتیب این فیلم به‌افسانه‌ی جدائی تولید کننده و مصرف کننده خاتمه میدهد. این فیلم‌یك‌تجدیدبنای‌نیرومندی‌است که توسط بازماندگان‌قتل‌عام معدنچیان، بوسیله ارتش آنکشور درسال۱۹۶۷، بنمایش در میآید. سن خینس درفیلم هیچ اعمال نفوذی نمی کند ،افسران ارتش ومقامات دولتی با خونسردی در نمایشگاهی ازاسامی وچهره‌های شریر نمایانده می‌شوند . بنابراین شناسائی‌سیمای واقعی دشمن، درون مایه‌ی دیگر فیلم را تشکیل میدهد .

معدنچیان مورد بهره کشی بیش ازحد قرار گرفته‌اند، نمایندگان

صنفی‌شان ـ که وجودشان خطری بوده برای شرایط موجود ـ از میان برداشته شده‌اند و درهمان معدن کشتارعامی انجام گرفته که بطورمستند درفیلم‌نشان‌داده‌میشود. وشاید در آینده نیز کشتارعام‌های دیگری‌صورت پذیرد، بهمین دلیل، همانطوریکه سن خینس روشن می‌کند، معدنچیان باید مجدداً تشکیلاتی بوجود آورند و دربطن آن بمقاومت بپردازند. حتی زنان آنها ـ که اینك برای‌بدست‌آوردن آذوقه‌ای که بطرزمرموزی به دهکده نـرسیده است مبارزه‌ای راه انـداخته‌اند ـ نبایـد معدنچیان را از فکر ایجاد تشکیلات و ابرازمقاومت باز دارند.

یك اجتماع الهام‌بخش، فیلم را به کمال میرساند وزمانیکه تمام معدنچیان در آخرین‌صحنه فیلم‌ازجلوی دوربین‌رژه میروند، این‌اجتماع نمودبیشتری بخود می‌گیرد. همین خورخه‌سن‌خینس که ازانستیتوی فیلم لاپاز ـ انستیتوئی کـه خود او بوجود آورده ـ اخـراج شده است و اینك فقط بساختن آثار آشتی ناپذیری چون فیلم نامبرده می‌پردازد، سند زنده‌ای است از یك طرف برای شناختن اعمال خودش‌و ازطرف دیگر آشنایی‌با آنچه که‌به عنوان‌فیلمسازی‌دسته جمعی شهرت‌یافته‌است.

پرتال جامع علوم انسانی

۹

به نظـر میرسد دعوت به‌یك جنبش قهرآمیز مقصود نهائی فیلـم « لحظه‌ی کوره‌ها » باشد و این دعوتی است کـه از آن جمله معروف « پدید آوردن ویتنام های دیگر » ملهم‌گردیده است. و درهمین زمینه، فیلم به تصویر آنچه که در کوبا، افریقا وحتی خود ویتنام انجام گرفته،

می‌پردازد . باوجود این در فیلم نیز تأکید اصلی روی درك وتجزیه و تحلیل شرایط اوضاع و احوال در دوره های مختلف تاریخی می‌باشد. برای این منظوربعنوان پیش درآمد، فیلم وقایع را به ترتیب تاریخی از آرژانتین زمان پرون و احیای حیرت انگیز پرونیسم از زمان سقوط وی (۱۹۵۵) مورد بررسی قرار میدهد .

بنحوی گذرا باید اشاره کرد که‌برای تماشاگر اروپایی تأیید همه جانبهٔ پرون ازطرف فیلم کمی عجیب و کنجکاوانه جلوه می کند، زیرا باوجود اینکه «پرون» به بالا بردن سطح آگاهی ملی کمك کرده است، مشکل بتوان فسادی راکه از طریق بورو کراسی و کمك های اقتصادی امریکا ـ کمك‌هائی که قبلا خود پرون آنها را محکوم کرده بود ـ در زمان وی پدید آمد ، نادیده انگاشت .

بهرحال ازاین موضوع برگذریم . البته خودفیلم‌نیز به محدودیت نهضت پرونیسم اقراردارد، اما آنچه اهمیت دارد این است که این سد بندی وقایع و اطلاعات سیاسی‌برای تماشاگر آرژانتینی یك اقدام اساسی بشمار میرود درجهت هدف فیلم ،یعنی بالا بردن‌آگاهی سیاسی.

شکست‌ها وپیروزیهای پرون، سر کوبی‌واحدهای انقلابی‌بوسیله حکومتها وخطر دائمی‌مداخله‌ی‌نیروی‌دریایی آمریکادرسیاست آرژانتین، همه‌وهمه در شناسائی اوضاع واحوال موجود بخدمت‌گرفته می‌شوند. در چنین اوضاعی پیروزیهای درخشان و مداوم پرونیسم در انتخابات ،با غیاب بنیانگزار آن، می‌تواند زیربنایی برای عمل باشد . هرچند از زمانی که این فیلم ساخته شد،نهضت پیشروانقلابی چپ‌گرای

آرژانتین « میر[1] » این‌زیربنا را رد کرده است وبدنبال رهبری گروههائی مانند توپاماروهای‌اوروگوئه ـ که‌روش‌خاص‌خویش‌راتعقیب می کنند ـ رفته است .

۱۰

تاریخ سیاسی بعنوان وسیله ای برای تشریح حقایق موجود در زمان حال‌برای بسیاری ازسینماگران امریکای‌لاتین دارای اهمیت‌فراوان است. «فریاد خلق » ساخته‌ی « آمبرتوریوس[2] » اوضاع سیاسی بولیوی را از زمان جنگهای چاکو (۱۹۳۲) تارژیم « باریانتوس » و جنگهای وی علیه گروه رزمندگان ملی « رامون » و کودتای ضدانقلابی سرهنگ پانچز مورد بررسی قرار میدهد .

«انقلاب منجمد» اثر«ریماندوگلبرز» مکزیکی‌شرایط اجتماعی‌ـ سیاسی مکزیك حاضر را بـا انقلاب کاذب وخیانتکار « مادرو » مقایسه می کند و با نشان دادن یك تظاهرات مصلحتی پرتزویر ، که از طرف دولت ترتیب یافته است، تفکرات‌کارگران را ـ که اوضاع موجود را از یاد برده وتحت تأثیر انقلاب کاذب هستند ـ بهم می‌ریزد .

فیلم « دموکراسی چیست» نمایان‌گر تاریخ سیاسی « کلمبیا » از سال ۱۹۳۰ و نقش سازمان «سیا» در این معرکه است . هر کدام از این فیلم‌ها با دعوتی برای مقاومت و ابرازخشونت بعنوان مؤثرترین وسیله

---

1 - MIR

2 - Umberto Rios

در برابر خشونت رژیم موجود، پایان می‌پذیرد . ولی این دعوت برای انقلاب،صورت آرام وانسانی نیزدارد. مقداری از فیلم‌های امریکای لاتین درحالیکه عمل انقلابی را زیربنای کارخویش قرار داده‌اند، باروشهائی ملایم به تجزیه و تحلیل بی‌عدالتی‌های موجود می‌پردازند. این برداشت هر چند ظاهراً با نگرش وعمل سینماگرانی چون « سولاناس » جور در نمیآید ولی بهرحال طرحش از آغاز کوبای کاسترو بمیان آمده است.

فیلمی مانند « Valparaiso mi Amor » اثر «آلدوفرانسیا» اهل شیلی که بشرح یك جرم کوچك تا دزدی و فحشا توسط فرزندان مرد فقیریکه بعلت دزدی زندانی شده است می‌پردازد ، نمایانگر یك سبك نئورئالیستی است تا یك سبك مستقیم آموزشی. فیلم « شغال نهالترو » ساختهٔ میگوئل لتین که اهل شیلی است هرچند کمتر باعث امیدواری است ولی‌دقیقاً ازیك روش انسانی برخورداراست. این فیلم ادعانامه‌ای است تلخ علیه رژیمی که ازیك مجرم اعادهٔ حیثیت می کند و او را به میان جامعه باز می‌گرداند، تنها باین دلیل که بعداً ازطریق روشهای تأیید شدهٔ خویش او را بهلاکت رساند . در اینجا دهقانی متهم بقتل زن و فرزندانش‌است. فیلم ازطریق روش خاص‌خویش اشاره می کندکه مرد روستایی ازطریق عملی که نوعی‌فریضه مذهبی‌محسوب می‌شودحیثیتش اعاده می‌شود و این عمل عبارت است از نهادن سنگ برروی اجساد قربانیان خود.هرچندکه این‌فیلم‌درپایان ازنوعی‌پشیمانی‌علیه‌نوعی‌دیگر دقیقاً طرفداری نمی کند ، ولی برای تماشاگر تردیدی باقی نمی‌گذارد که مسئولیت نهائی عمل خشونت آمیز مرد روستایی بگردن حکومت است که اورا ازنظرجسمی وروحی استثمار کرده است .

عمل‌سنتی‌این‌مرد روستایی ازنفوذ بلامانع خرافات وافسانه در میان طبقات بی‌سواد مردم‌امریکای لاتین حکایت می کند. و همین درون‌مایه درفیلم‌های‌گوناگون مکرراً مورد استفاده قرارگرفته است، ازجمله در « Os Fujis» اثر «روی گوارا» و « ویداس سکاس » منادیان نهضت سینمای «نو» برزیل ودرفیلم « روزهای‌آب » ساختهٔ « مانیول‌او کتاویو-گومز» کوبائی که این هردو را سال گذشته از میان جشنواره فیلم لندن برگزیده و مورد بررسی قرار دادیم . درون مایه مذکور مجدداً در فیلم « پیغمبر گرسنگی » اثر «موریس کاپوویلا»ی برزیلی تکرار می‌شود و همچنین‌درفیلم‌های«گلوبرروشا»مانند«کنگاسی‌رو»هاو«Terra em Trane» تکرار می گردد .

۱۱

به نظر « گلوبر روشا » قدرت و دوام مذهب کاتولیك و تصوف ملی نوع افریقایی، یك نیروی مثبت ویاحداقل زیربنای بالقوه‌ای است برای انقلابی ملی. ولی سایر فیلمسازان ـ «کاپوویلا» و «روی‌گورا» ـ در « os Fujis »ـ اگرنه در«خدایان ومردگان»ـ این مسئله را گیج کننده یافته‌اند: چیزیکه زیربنای یك انقلاب را می‌جود و می‌پوشاند، انقلابی که فقط درپرتو آگاهی سیاسی امکان پذیراست .

مشاجـرات هنوز ادامه دارد . اگـر فیلمسازان مختلف دارای برداشتهای مختلف هستند این بهیچوجه برای سینمای سیاسی امریکای لاتین زیان‌آورنیست. مثلا نمونه‌ای ازاین‌بحثهای سیاسی را می‌توان در فیلم « رفیق پرزیدنت » ساخته میگوئل لتین دید . و آن جدلـی است

دیالکتیکی بین آلنده رئیس جمهوری شیلی و «رژی دبره» از طرف دیگر. عده‌ای از سینماگران و منتقدان «کوبا» که از دیدگاه یك انقلاب در بسته‌ی جزیره‌ای، به‌یك قاره می‌نگرند، صریحاً از آن دسته فیلمسازان امریکای لاتین که به شیوه‌های اصلاح گرایانه نظر دارند انتقاد می کنند. مهم نیست که اختلافات این سینماگران دربارهٔ تئوری و عمل سینمای سیاسی امریکای لاتین‌چیست، مهم این است که‌همهٔ اینان‌گفته‌ی «خورخه سن خینس» را منعکس می کنند :

«سینمای انقلابی قصه نمی‌گوید ، تاریخ می‌سازد»

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی