مذهبی به نام سینما

الزابث لاکورت (Elsabeth Laquert)[1]

سینمایی معمولی در یک محله فقیرنشین «مدرس» در جنوب شرقی هند مانند بیشتر ۲۰۰۰۰ سالنی که در کشور وجود دارند، این یکی هم بسیار بزرگ است (با بیش از هزار صندلی). سالن لبریز از جمعیت است، مردم به صندلیهای سینما هجوم آورده و جا گرفته‌اند. در ردیف آخر، صندلیهای اضافه شده غژغژ می‌کنند. امروز بعداز ظهر هیچ کس نمی‌خواسته «پیش مانادای توتو»[2] (ترجمه تخت‌الفظی عنوان فیلم می‌شود: دل یک زن را به دست آورید) را از دست بدهد. این فیلم یک محصول محلی بسیار موفق است که ترانه‌هایش از چندهفته پیش در خیابانهای پایتخت تامیل نادوبر همه لبها جاری‌اند. نوزادی گریه می‌کند، چند سایه دارند بساط چیزی شبیه یک بیک‌نیک خانوادگی را علم می‌کنند. دو مرد بیرون می‌روند تا روی پله‌ها سیگاری آتش بزنند: یکشنبه‌ای معمولی در یک سالن سینما در هند.

از این داستان پیش پا افتاده گذشته، این وضعیت نشان دهنده رابطه‌ای است که مردم هند با سینمایشان دارند: نهایت شور و هیجان با رفتاری همراه می‌شود که ممکن است به چشم ناظر غربی که به سکوت نمایش گونه و فضای نیمه‌تاریک سالنهای سینما عادت دارد، گستاخانه بیاید.

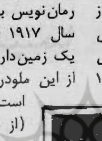
سروصدا، زمزمه‌ها، جابه‌جا شدنهای بی‌وقفه: هر کس که در بمبئی، مدرس یا بنگلور (سه قطب سینمایی شبه قاره) به دیدن یک فیلم رفته باشد، شدت وحدت زندگی جاری در سالنهای سینما را به یاد دارد. هماهنگی کامل و زمزمه‌های تایید هنگامی که قهرمان داستان با یک لگد ماهرانه، دهان شخصیت منفی را می‌بندد. تشویقها هنگامی که یک پدر تحقیر شده عاقبت سیلی جانانه‌ای نثار دختر ناشایستش می‌کند. شور و هیجان به هنگام صحنه‌های رقص و آوز. تماشاگران محسور با ترانه‌ها همراهی می‌کنند و بدون هیچ خودداری و خجالتی بازیگران را مورد خطاب قرار می‌دهند، به آنان آفرین می‌گویند یا مورد سرزنش‌شان قرار می‌دهند.

بی‌تردید سینما به سبب ناخالص بودنش این طور در فرهنگ هند جا باز کرده است. مردم هند فوراً این هنر را، که ظرفیت آن را دارد که در مدت سه ساعت نمایش و قصه‌گویی، رقص و آواز و داستانهای عاشقانه و نیروی حماسه را در هم آمیزد، پذیرا شدند و به شدت به آن دل بستند. فرهنگ حواشی و ادغام و دگرگونی: فیلمها نه به عنوان یک عنصر تازه بلکه به عنوان امتداد بسیار طبیعی هنرهای سنتی مانند خیمه‌شب‌بازی، کاتاکالی و

شهرفرنگ درک شده‌اند. ژوئل فارژس[۳]، تهیه کننده آدور گوپالاکریشنان،[۴] سینماگر اهل کرال[۵]ملاحظه می‌کند که «هند همیشه یک بازار عظیم تصویر بوده است.[۶] از ماندالا جاینز[۷] گرفته تا تانگکا [نقاشیهای بودایی تبت][۸]، از نمایشهای سایه‌ای گرفته تا رقصهای بهاراتا نیام[۹]، از پیش از زمان تاریخ نوشته تاکنون، هند از خدایانش تصویرها می‌آفریده و داستانهای مربوط به آنان را به نمایش درمی‌آورده است».

همچون سفری طولانی

از سال ۱۸۹۴، شمباریک خادولیکا[۱۰] [ترجمه تحت‌اللفظی: چراغ وقت غروب دلقک] که نوعی نمایش شهرفرنگ است، ارائه کننده تصویرهای متحرکی بوده که با الهام از نمایشهای سایه‌ای و خیمه شب‌بازی ساخته شده‌اند. مخترع آن، ماهادئو پاتواردان[۱۱] دستگاه را به کار می‌اندازد، درحالی که یکی از پسرانش کارهای شخصیتها را نقل می‌کند و آواز می‌خواند. دو سال بعد سینماتوگراف به بمبئی که غربی شده‌ترین شهر کشور است، وارد می‌شود. موریس سستیه،[۱۲] نماینده برادران لومیر به تاریخ ۷ ژوئیه ۱۸۹۶ برای نخستین بار ترتیب نمایش یک فیلم را، اول در هتل بسیار شیک واتسون، و سپس در تئاتر نارلتی[۱۳] در مرکز شهر می‌دهد. صندلیهای مجلل و جاهای ارزان، پرده برای پنهان کردن تماشاگران زن از نگاه مردان و، از همان زمان، یک ارکستر بزرگ: موفقیت آنی است. سورش جیندیل[۱۴]، تهیه‌کننده، تأکید می‌کنند که صنعت فیلم چنان با سینمای کشور ما درهم آمیخته که بعد از صدسال که از اختراع برادران لومیر می‌گذرد، مردم هند تصور نمی‌کنند که سینما هرگز از خارج آمده باشد.[۱۵]



این که سینما به تفریح محبوب مردم هند تبدیل شده به این سبب هست که این هنر با نحوه بیان جدیدی جنبه‌های شگفت اسطوره آفرینش در مذهب هندو را اقتباس و ارائه می‌کند. هر فیلم مانند یک سفر دراز است (فیلمها اغلب بیش از سه ساعت و در هر حال همیشه بیش از دو ساعت طول می‌کشند)، تماشاگر با لذت در این قصه‌ها که بدون هیچ وسواسی از گنجینه اسطوره‌ها و افسانه‌ها به حساب خود استفاده می‌کنند، درگیر می‌شود. علاوه بر این، صنعت سینمای بمبئی نخستین موفقیتهای بزرگش در میان مردم را مدیون فیلمهای اسطوره‌ای است. از این میان باید به ویژه از راجا هاریش چاندرا (هاریش چاندرا شاه، اثر دادا صاحب فالکه، محصول ۱۹۱۲)[۱۶] نخستین فیلم داستانی سینمای کشور نام برد.

اکنون این ژانر دیگر تقریباً از میان رفته است. با وجود این تعدادی از فیلمنامه‌ها همچنان به اقتباس آزاد از داستانهای بزرگ سنتی مانند رامایانا و مهابهاراتا ادامه می‌دهند (از جمله رودرخش، روایت مهابهاراتا در قالب «علمی ـ تخیلی» که تهیه کننده بالی وود نیتین مانموهان[۱۷] در سال ۲۰۰۴ عرضه کرده است). به همین منوال، منبع الهام زوج همیشه حاضر در فیلمها (دختر جوان همیشه پایدار در وفاداری به یک عاشق رمانتیک، منفعل و بچه مسلک) را می‌توان هم در لیلی و مجنون جست (مشهورترین زوج ادبیات عرب) و هم در فرهنگ هند و ایرانی یا در شعر ویراها[۱۸] (به زبان تامول یا سانسکریت).

ابتکاری بودن که مهمترین حسن یک فیلمنامه نوشته شده، به سبک غربی به شمار می‌رود، مردم هند را ترجیحاً رم می‌دهد. «دوداس»[۱۹] قصه‌ای است اثر رمان‌نویس بنگالی ساراچاندرا چاترجی[۲۰] نوشته شده در سال ۱۹۱۷ درباره ماجراهای عاشقانه مصیبت‌بار پسر یک زمین‌دار با دخترجوانی از خاستگاه اجتماعی پست. از این ملودرام بسیار زیبا که از آثار کلاسیک ادبیات است، هفده اقتباس سینمایی ساخته شده است (از جمله فیلم بسیار عالی دوداس اثر بیمال روی[۲۱] ساخته شده در سال ۱۹۵۵ و فیلم دیگری ساخته سانجای لیلا بانسالی[۲۲] در سال ۲۰۰۲ که آیشوارا رای[۲۳] ملکه زیبایی جهان در سال ۱۹۹۴ در آن نقش اصلی را بازی کرده است)، اما ماجراهای این داستان بافت تعداد بیشماری از قصه‌ها را شکل داده است.

در هند فیلمها پیوسته از فرهنگ سنتی الهام می‌گیرند که این فرهنگ نیز به نوبه خود تا حد زیادی از فیلمها الهام می‌گیرند. سودیر کاکار[۲۴]، رونانگاو می‌پندارد که این بوته، که فرهنگهای محلی سنتی و مایه‌های غربی مدرن پیوسته در آن ذوب می‌شوند، «قالب اصلی یک فرهنگ پان هندی در حال زایش» است. (...) «گوناگونی تماشاگران سینما به اندازه‌ای است که از گروهبندیهای اجتماعی یا جغرافیایی فراتر می‌رود. ارزشها و زبان سینمایی که هر روز با پانزده میلیون نفر ارتباط برقرار می‌کنند اکنون دیگر مدتهاست که مرزهای تمدن شهری را درنوردیده‌اند و وارد فرهنگ مردمی روستاها شده‌اند (...). رقصهای مردمی محلی یا لحنهای موسیقیایی ویژه مانند باجان[۲۵] یا آواز سنتی، هنگامی که وارد یک استودیوی مدرس می‌شوند با افزوده شدن عنصرهای موسیقایی یا رقص گرفته شده، از نواحی دیگر و یا حتی از کشورهای غربی تغییر شکل

می‌یابند. سپس، با پخش رنگی و سیستم صدای استریو، عنصر اولیه به کلی عوض می‌شود. به همین ترتیب، موقعیتها، گفت‌وگوها و دکورهای سینما کم‌کم دارند تناتر کوچه بازاری هند را به تصرف خود درمی‌آورند حتی شمایل‌نگاری سنتی مجسمه‌ها و تصویرهای مذهبی جلوه‌های سینمایی خدایان و الهگان را گرامی می‌دارد».[۲۶]

اما این بده بستانهای بی‌وقفه که نشانه وجود یک فرم هنری اصیل مردم پسنداند، برای توضیح روابط شیدا گونه‌ای که تماشاگران با سینمایشان دارند، کفایت نمی‌کنند: تریاک توده‌ها؟ واضح است که هر هندی به اندازه‌ای که در مدت زمان پخش یک فیلم دغدغه‌ها و بدبختیهای شخصیش را از یاد ببرد، خود را در قالب شخصیتهای فیلمها می‌پندارد. به همین ترتیب، نظریه‌هایی که پدیده پخش فیلم را به دارسان ـ شهود دوسویه و مفیدی که بنا بر آن صرف دیدن تصویر مقدس یک خدا یا یک شخصیت مهم و در عین حال دیده شدن از سوی او به حال انسان مفید است ـ مانند می‌کنند نیز حتماً تا اندازه‌ای حقیقت دارند. این فرضیه‌ها اگر چه موفقیت عظیم سینما را توجیه می‌کنند، قادر به توضیح روابط پرشوری که مردم هند با فیلمهایشان دارند، نیستند.

سودیر کاکار روانکاو به یاد می‌آورد که در زمان کودکیش در پنجاب یک نظام کاست سینمایی وجود داشت که در آن فیلمهای پرحادثه ـ روایت محلی فیلمهای کونگ فویی ـ در پایین‌ترین سطح سلسله مراتب قرار داده شده بودند، در حالی که فیلمهای اسطوره‌ای و تاریخی در اوج نشانده شده بودند. به همین ترتیب، امدادهای غیبی و دگرگونیهای ناگهانی دم آخر و غیره که به سبب واجب بودن پایان خوش، پیروزی نهایی بیوه زن و کودک یتیم بر وسوسه‌گر خبیث را تضمین می‌کنند، ردپای این فرهنگ سختگیرند که هرگونه زیاده‌روی را روا می‌دارد، مشروط بر آن که سلسله مراتب سنتی در هم ریخته نشوند. در حقیقت، این ترجیحاً ردپای نظامی است که برای هر شیء و موجودی جایگاهی تعیین می‌کند که چاره‌ای از تن سپردن به آن نیست تا اثر یک سینما. تریاک توده‌ها یا حتی زرق و برق زننده و کج سلیقه سینمای بالی ووود. هر چه که در پی به هم ریختن این نظم باشد، یک نوع تخطی از واقعگرایی به شمار می‌رود.

همان‌گونه که باسکار گوز[۲۷] در متنی با عنوان «نیروی تخیل و تصاویر مقدس مذهبی»[۲۸] یادآور می‌شود: «فیلمهایی وجود دارند که به مسائل پاکی، بی‌عدالتی یا تبعیض بر مبنای نظام کاستی پرداخته‌اند و از توفیق سرشاری برخوردار شده‌اند. اما چنین به نظر می‌رسد که این فیلمها براساس مطالعه شرایط اجتماعی و روابط انسانی ساخته نشده‌اند، بلکه از این شرایط اجتماعی استفاده کرده‌اند تا توجه و علاقه عموم را جلب نمایند. آشوت کانیا[۲۹] «(نجس)» ساخته فرانتس اوستن[۳۰] محصول ۱۹۳۶) نظام کاستی را مورد پرسش قرار نمی‌دهد، ولی از جاذبه عاطفی آن بهره‌برداری می‌کند. دو بیگه زمین (دو هکتار زمین، ساخته بیمال روی، محصول ۱۹۵۳) از فقر و بی‌عدالتی عیناً به همین ترتیب بهره‌برداری می‌کند (...). این فیلمها نه انسان را به اندیشیدن در حال خود فرا می‌خوانند و نه پاسخی به پرسشهای اندیشه برانگیز می‌دهند. آنها از تماشاگر چیزی بیشتر از شریک شدن در درام و جنبه احساسی شدیدی که در خود دارند نمی‌خواهند».

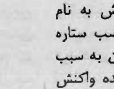
جذابیت عاطفی «فقر»

حتی می‌توان از این هم فراتر رفت و این نظر را مطرح کرد که بی‌طرفی فرضی فیلمهای هندی (بهره‌برداری از جاذبه عاطفی فقر، گرسنگی و دیگر بلایای اجتماعی) فقط صورت ظاهر آنهاست، و این فیلمها در حقیقت مؤثرترین حاملان ثبات وضعیت اجتماعی موجودانند.

قهرمان زن فیلم مادر هند (ساخته محبوب خان، محصول ۱۹۵۷) در تمام طول زندگیش از دست یک رباخوار زجر می‌کشد بی‌آنکه کمترین حرکت طغیانگرانه‌ای علیه این مرد، که سبب از دست رفتن زمینها، جواهر و شوهرش شده است، از او سر بزند. در یکی از واپسین صحنه‌های فیلم، این زن پسر خودش را، که جرمش این بوده که سعی کرده کلاهبردار مزبور را به قتل برساند، می‌کشد: آبروی خانواده را باید به هر قیمتی شده حفظ کرد. اولیویه بوسه[۳۱]، استاد انسنیتوی ملی زبانها و تمدنهای شرقی در پاریس (اینالکو)، متذکر می‌شود که درغرب، سینمای مردم‌پسند فقط جنبه تفریحی دارد، در حالی که در هند نمی‌توان جنبه مذهبی را از آن تفکیک کرد: مردم هند برای آن به سینما نمی‌روند که با واقعیت خارجی ارتباطی داشته باشند، سینما رفتن مانند شرکت در یک آیین مذهبی است، تا بتوان به طور مؤثری با آنچه الهی است ارتباط برقرار کرد. این یک نوع زیارت است. در نهایت، کارایی فیلم در آن است که تایید باشد بر نظم جهانی. بنابراین نبرد میان نیکی و بدی اهمیتی ندارد، مهم آن است که هر کسی تکلیف خود را به جای آورد. آمانوئل گریمو[۳۲]، محقق این نظر را تایید می‌کند: «در

فیلم پرم گرانت[۳۳] (کتاب عشق، ساخته راجیو کاپور، محصول ۱۹۹۶) قهرمان زن بیست دقیقه پس از شروع فیلم مورد تجاوز قرار می‌گیرد. این عمل، که پیش از آن که او با قهرمان مرد (که تنها کسی است که به طور مشروع حق دست زدن به او را دارد) آشنا شود روی می‌دهد، مورد پذیرش تماشاگران قرار نگرفت: آنها سالن سینما را ترک کردند»[۳۴].

به این ترتیب، تماشاگر خود فیلم را دکوپاژ می‌کند، این مونتاژی کاملاً شخصی است، به‌ویژه که او را قادر می‌کند که پاسخی برای مسائل، بن‌بستها و درگیریهای خود بیابد. او از این مخزن پر از فیلمنامه برای رویارویی با مشکلات زندگی روزمره‌اش استفاده می‌کند. این حالت تسری میان زندگی شخصی و سینما به فیلمنامه‌ها محدود نمی‌شود. لباسها، دکورها و البته خود بازیگران هم مشمول آن می‌شوند. در این زمینه، امانوئل گریمو داستان یک کودک چای‌فروش به نام لاکان را نقل می‌کند که از طرفداران متعصب ستاره سینما «سلمان‌خان» است: زندانی شدن سلمان به سبب شکار غیرقانونی در یک محوطه حفاظت شده واکنش لاکان را به دنبال دارد: او تصمیم می‌گیرد دیگر فیلم نبیند. به این ترتیب او می‌تواند برای خود مصیبتی مرکب از عناصر سینمایی اختراع کند و به مصیبتی که بر سلمان می‌رود واکنش مناسبی نشان دهد. در جایی دیگر، یک دسته دانش‌آموز دبیرستانی از قهرمان یک فیلم با لحنی چنان آشنا سخن می‌گویند که گویی از یکی از هم مدرسه‌ای‌هایشان حرف می‌زنند.



هیچ کشوری در زمینه شدت نفوذ متقابل میان زندگی و سینما به اندازه هند پیش‌نرفته است. زندگی سیاسی در ایالت تامیل نادو گواه این امر است؛ در این جا سیاست و شوبیزنس[۳۵] درهم آمیخته‌اند. م. ج. راماچاندران[۳۶]، فوق ستاره سینما، در ایالت تامول نخست‌وزیر شد. به هنگام مرگ او در سال ۱۹۸۷، بیوه‌اش کوشید جانشین او شود، اما یک بازیگر سینما به نام جایالالیتا[۳۷] که معشوقه جوان متوفی بود به مقابله با او برخاست. از آن هنگام تاکنون این زن بر آن ایالت حکم می‌راند.

منبع

لوموند دیپلماتیک، سپتامبر ۲۰۰۴

پی‌نوشتها

۱. روزنامه‌نگار در رادیوی بین‌المللی فرانسه و نویسنده سینمای افریقا

2. Pennin Manadai Thottu
3. Joel Farges
4. Adoor Gopalakrishnan
5. Keral nos jours, Ed. Cinematheque francaise, paris, 1995.
6. Ouvrage col lectif, Indomania, le cinema indien des originesa
7. Mandalas jans
8. Thangkas
9. Bharata - natyam
10. Shambarik Khadolika
11. Mahadeo Patwardhan
12. Maurice Sestier
13. Novelly
14. Suresh Jindeel
15. Bruno Philip, "Un peuple assoiffe de reves", in Le siecle du cinema, numro siepcial , Le Monde, 1995
16. Raja Harishchandra, de Dadasaheb H. Phalke
17. Nitin Manmohan
18. Viraha
19. Davdas
20. Saratchandra Chatterjee
21. Bimal Roy
22. Leela Bhansali
23. Aishwarya Rai
24. Sudir Kakar
25. Bhajan
26. Sudir Kakar, Eros et imaginat ion en Inde, Ed. Des femmes, Paris, 1989
27. Bhaskar Ghose
28. Imaginaire et Icenes" dans Indomania, Ed. Cinematheque francaise, Paris, 1999"
29. Achhut Kanya
30. Franz Osten
31. Olivier Boss
32. Emmanuel Grimaud
33. Prem Granth
34. Emmanuel Grimaud, Bollywood film studio. Comment les films se font aBombay, CNRS Editions, Paris, 2004
35. Show Business
36. Ramachandran
37. Jayalalitha