خاورزمین: اسطوره و راز

نوشتهٔ عباس فهدل

رودولف والنتینو، محبوبترین مرد سینمای صامت، در پسر شیخ (۱۹۲۶)، یکی از فیلمهایی که تصویر هالیوودی اعراب را رواج داده است.

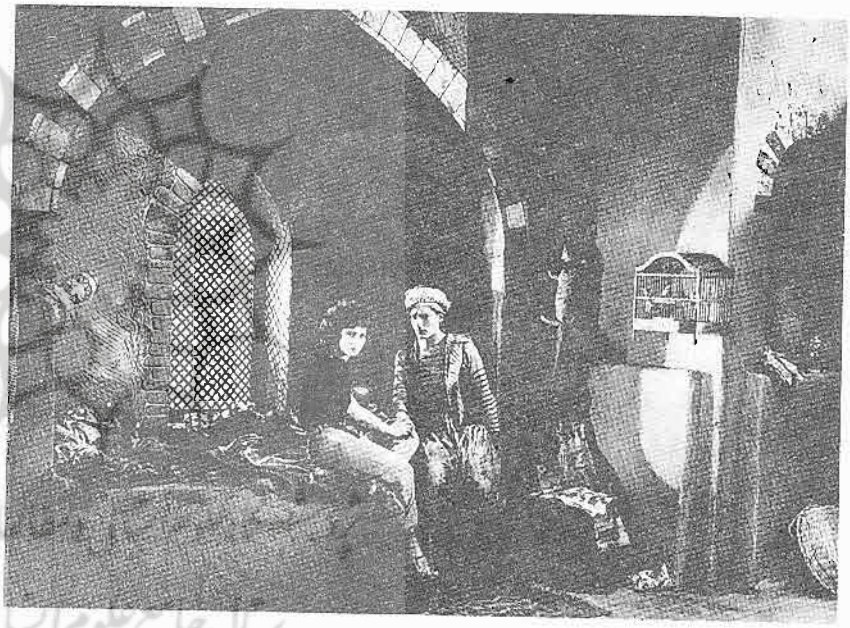
تصویر اعراب در سینمای غرب اغلب زاییده تصور و تخیلی است که جاذبهٔ جهان مسلمان عرب و در عین حال بیم از آن را در ذهن غربی منعکس می‌کند، جهانی که این‌قدر نزدیک و با این همه این‌قدر دور است.

این تصویر پررنگ، اسرارآمیز و اغراق شده، این خاور ساخت هالیوود، پاریس یا رم، شاید اگر اعراب با صفت وحشی و رذل، که نگاه حیله‌گرانه و رفتار هرزه وجه مشخصهٔ آنها بود، در آنها شرکت نداشتند، جنبهٔ تهاجمی و زنندهٔ کمتری می‌داشت. دراین فیلمها اعراب آتشی مزاجند و گویی که همیشه آماده‌اند به روی دیگران خنجر بکشند. هوسران‌اند و چندین همسر دارند و دوست دارند که دختران غربی را بربایند و در حرمسراهای خود نگهداری کنند.

درواقع، از این نظر سینمای غرب چیزی جز انعکاس پیشداوریهای شایعی نیست که پیشینهٔ برخی از آنها به دورهٔ جنگهای صلیبی برمی‌گردد، و در دورهٔ استعمار اعتقاد عموم مردم بوده است. (طی این دوره افریقای شمالی را ساحل بربر می‌خواندند).

اگر در فیلمهایی چون *مراکش*، *کازابلانکا*، *مردی از لژیون* و *گشت گمشده* زمینهٔ رویدادها سرزمین اعراب وانمود می‌شد، ولی حتی یک عرب هم در آنها دیده نمی‌شد، در فیلمهای دیگر اعراب و مناره‌ها، درختان نخل و شترها حضور داشتند.

نقشهایی که بازیگران مرد عرب به عهده می‌گرفتند بسیار بیش از بازیگران زن بود. مرد عرب می‌توانست در نقش نوکر، واکسی، راهنما، مارگیر، راهزن و یا حتی مقامی رسمی ظاهر شود، درحالی که نقش زن عرب محدود به فاحشه (از *پپه لوموکو* در ۱۹۳۶ گرفته تا *برادربزرگ* که هفت سال بعد ساخته شد همین نقش را به عهدهٔ زنان می‌گذاشتند) یا رقاص (خانهٔ مالتیها) بود.



زن مراکشی اغلب در نقش بدکاره یا رقاصه ظاهر می‌شود (بالا، پپه لومرکو، ژولین دوویویه، ۱۹۳۶؛ پایین، خانهٔ مالتیها، هانری فسکور، ۱۹۲۷).

زن عرب نیمه عریان، هوس انگیز و عشوه‌گر بود و نظامیان و ماجراجویان را در محلات بدنام سرگرم می‌کرد. گاهگاه ممکن بود که از خود وفاداری و شجاعت نشان دهد، مثل یاسمن، رقاصهٔ *گل شنزار*، که پس از کمک به یک مأمور اروپایی برای خنثی کردن یک توطئه، در کنارش جان می‌دهد.

سه منارهٔ هیچکاک

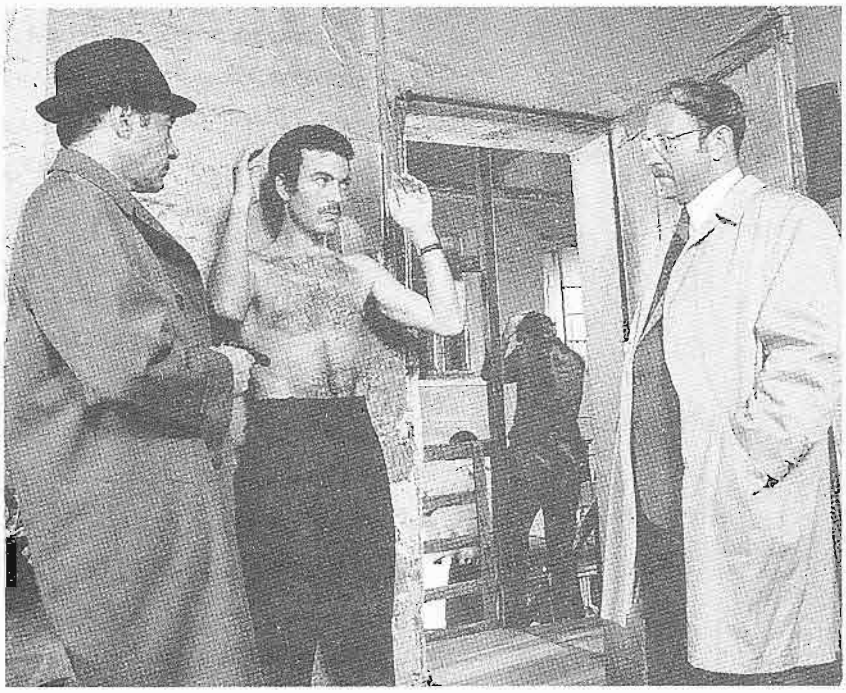
بیحرمتی به مناظر سرزمینهای اعراب نیز مانند بی‌احترامی به مردم آن رایج بود. مناظر کلیشه‌ای ــ کوچه‌های خوشنما، بازارهای مملو از جمعیت و نخلستانهای محصور در تپه‌های شنی ــ همان‌قدر جعلی بود که بازیگران غربی با چهره‌های رنگ شده نقش اعراب را به عهده می‌گرفتند. نداشتن اصالت به فیلمهایی که در استودیوها ساخته می‌شد و از مناظر نقاشی شده و درختان نخل پلاستیکی استفاده می‌کردند، محدود نمی‌شود. در بسیاری از فیلمهایی که در کشورهای عرب ساخته می‌شد زیبایی طبیعی محیط را با جلوه‌های تصنعی می‌آراستند تا به حالت غریب آن بیفزایند. در مردی که زیاد می‌دانست، آلفرد هیچکاک منارهٔ واحد مسجد معروف کوتوبیه (در مراکش) را نشان نمی‌دهد، بلکه سه مناره را به رخ می‌کشد! در پپه لومرکو قصبه‌ای در الجزایر به پناهگاه دزدان و تبهکاران مبدل می‌شود، و در فیلمهای دیگر، بیروت، قاهره، طنجه و کازابلانکا مرکز شرارت، جنایت و فساد معرفی شده‌اند.

بنابراین، تماشاگران سینما نباید از شنیدن لهجهٔ تونسی مصریها، یا از دیدن لباس مراکشی عراقیها تعجب کنند. دلیل وجود این ناسازگاریها این است که بسیاری از فیلمهایی که زمینهٔ رویدادهای آنها خاورمیانه است درواقع در مراکش ساخته شده‌اند. بعضی از کارگردانها بین مردم عرب فرقی قایل نیستند و برخی دیگر اعراب و مسلمانها را یکی می‌گیرند؛ از این‌رو فیلمهای خود را از اندک جاذبهٔ قوم شناسانه‌ای که شاید می‌توانست داشته باشد محروم می‌کنند.

شیوهٔ دلبخواهی که فیلمسازان غربی در تصویر مناظر، اشخاص و داستانهای اعراب به کار می‌بردند و چهرهٔ سینمایی مزخرفی که از جهان عرب ارائه می‌دادند گواه عدم صداقت و ناموفق بودن دیرینهٔ آنهاست.

فیلمهای استعماری

پس از جنگ جهانی اول، قیام اعراب بر ضد سلطهٔ بیگانگان رفته رفته گسترش یافت. طنین این قیام به کشورهای اروپایی رسید و سینما که چنین موضوع داغی را نادیده نمی‌گرفت در این گیرودار وارد شد. سینمای استعماری بدین ترتیب زاده شد و در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ رایج گردید. این نوع فیلم در ستایش توانایی استعمارگران (*مردان نو و دشت به* مناسبت صدمین سال فتح الجزایر ساخته شده بودند) و عملیات به اصطلاح «حفظ صلح» (*آتش، پسران آفتاب، بوژست، ندای بیابان*) بود. قهرمانان آن لژیونرها و سربازان ارتشهای استعماری هستند و اعراب «چموش» در مقابل آنها قرار دارند.



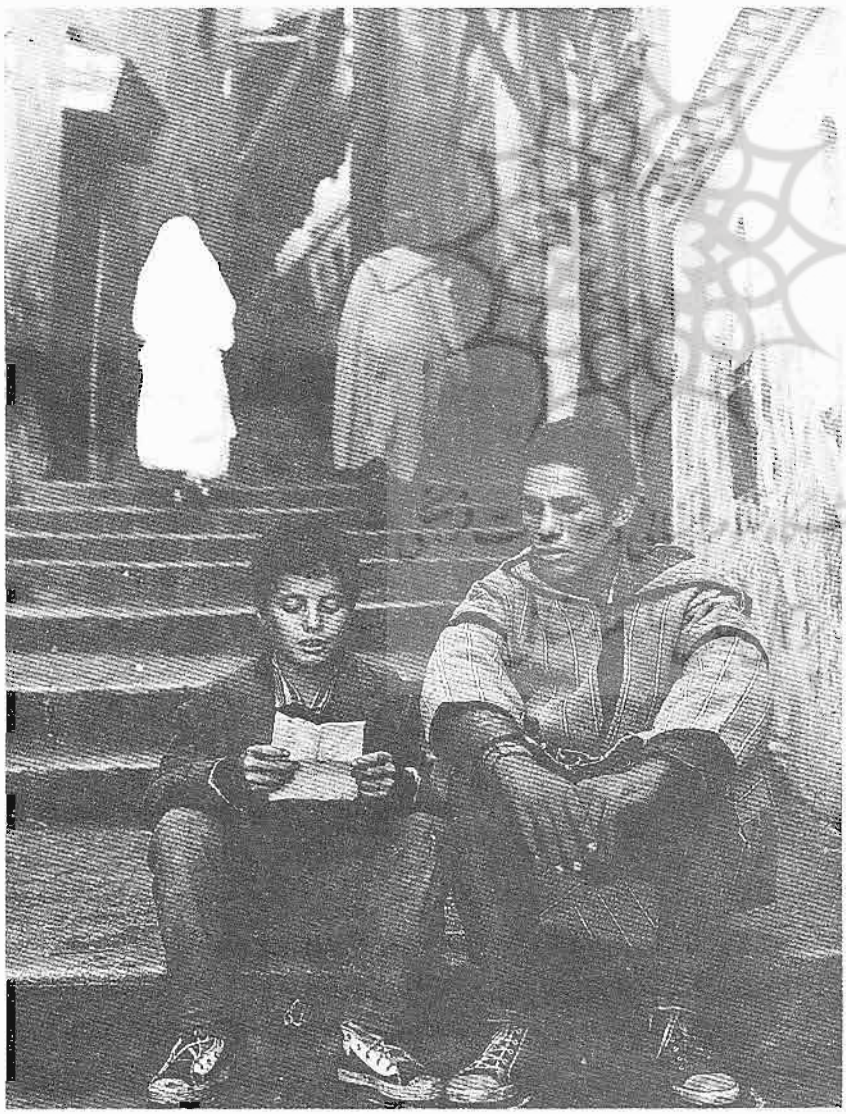
صحنه‌ای از فیلم *الیزیا زندگی واقعی* (میشل دراش، ۱۹۷۱) که در آن بلیس در خلال جنگ الجزایر مهاجران الجزایری مقیم فرانسه را بازرسی می‌کند.

همهٔ بومیان به صورت دشمن و خائن تصویر نمی‌شوند. گاهی در صف مقامات محلی اعراب «خوبی» را می‌بینیم که به نیروهای استعماری می‌پیوندند و بر ضد برادران یاغی خود می‌جنگند (*روح دشت*، *سروان پرشور*).

از سوی دیگر، طغیانهای اعراب، به‌خصوص در الجزایر، با آشفتگی بسیار تصویر می‌شود. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ چند فیلم چون *الیزیا زندگی واقعی*، *موریل*، و *سرباز کوچک*، به طور خلاصه و غیرمستقیم جنگ الجزایر را تصویر کردند، اما تنها یک فیلم فرانسوی مستقیماً به قضیه پرداخت. فیلم جیمز بلو، کارگردان امریکایی، به نام *زیتونهای عدالت* دیر هنگام از راه رسید، زیرا وقتی خواستار صلح و آشتی شد که نقطهٔ عطف نزدیک شده بود.

فقط در دههٔ ۱۹۷۰ دو فیلمساز فرانسوی، رنه ووتیه و ایو بواسه، در فیلمهای *بیست سالگی در کوههای اورس* و *ار.آ.اس*، جسورانه جنگ استعماری را محکوم کردند. داستان این فیلمها دربارهٔ سربازان جوان فرانسوی بود که مجبور شدند در عملیات «پاکسازی» شرکت کنند. در ۱۹۸۹ ژرار موردیا در فیلم *برادر عزیز* به موضوع مشابهی پرداخت.

در مقایسه با فیلمهای متعددی که آمریکاییها دربارهٔ جنگ ویتنام ساختند، تعداد فیلمهای فرانسوی در مورد الجزایر چندان قابل توجه نیست. تنها فیلمساز غربی که جنگ را از دیدگاه الجزایریها نشان داد جیلوپونته کوروو، کارگردان ایتالیایی بود که نمایش فیلم جسورانه‌اش *نبرد الجزایر* تا مدت درازی در فرانسه ممنوع بود.



صحنه‌ای از فیلم جسورانهٔ جیلو پونته کوروو *نبرد الجزایر* (۱۹۷۰) دربارهٔ جنگ استقلال الجزایر (۱۹۶۲-۱۹۵۴).

مبارزات اعراب و اسراییل

به نظر می‌رسید که پایان عصر استعمار و فرا رسیدن دوران استقلال کشورهای عرب با آغاز فصل جدیدی از مناسبات شرق و غرب همراه باشد. اما درگیری اعراب با اسراییل دیوهای کهن را دوباره بیدار کرد. برخی از کارگردانان غربی در برخورد با این قضیه موضعگیری کردند. در *اکسدوس*، به کارگردانی اوتوپرمینجر، که به ماجرای ایجاد اسرائیل مربوط می‌شود، همهٔ اعراب اشخاص ناخوشایندی هستند، مگر کسانی که می‌خواهند با یهودیان کنار بیایند و به دست همدینان خود به قتل می‌رسند.

فیلم دیگر اوتوپرمینجر به نام *غنچهٔ گل* به مسألهٔ فلسطین از دیدگاه تروریستی می‌پردازد. فیلمهای دیگر امریکایی مانند *پیروزی در انتبه* و *دخترک طبال* نیز همین‌گونه برخورد می‌کنند، درحالی که کوستاگاوراس، فیلمساز سیاسی، در *هانا ک*، به مسایل اشغال سرزمینهای اعراب می‌پردازد.

تعارض میان شرق و غرب، در فیلمهای دیگر به صورت شکست محتوم عشق بین شرقیها و غربیها تصویر می‌شود. از *فاضل*، داستان زنی فرانسوی که عاشق شاهزادهٔ عربی می‌شود و سرانجام از حرمی که در آن گرفتار شده است می‌گریزد (و در آن مؤذنی با آواز «آه، عشق من» مؤمنان را به نماز می‌خواند!) گرفته، تا پیر و جمیله، روایت جدیدی از داستان رومئو و ژولیت در خانه‌ای اجاره‌ای (که در آن مردم فرانسوی بومی و مهاجران آفریقای شمالی بدون مراوده در کنار هم زندگی می‌کنند)، همهٔ این فیلمها معمولاً با مرگ یکی از دو طرف، و گاه هر دو طرف، ختم می‌شوند. در موارد استثنایی، فیلمهایی مثل *بارو و عرب* (به کارگردانی رکس اینگرام)، پایان خوشتری دارند.

بعضی از فیلمها، تحت تأثیر رویدادهای واقعی و مردم واقعی، از این تعارض ظاهراً لاینحل پافراتر می‌گذارند و خاطرهٔ آن معدود عاشقان پرشور شرق را که در جهان اعراب مسلمان به کاوش پرداخته‌اند زنده می‌کنند. *آوای سکوت*، که داستان زندگی شارل دوفوکو، ویکونت فرانسوی است که در بیابان عزلت می‌گزیند، و *لارنس عربستان*، که با استقبال جهانی روبه‌رو شده است، در ردهٔ این گونه آثار قرار دارند. اما حتی در این فیلمها نیز غالباً واقعیات فدای الزامات داستانی می‌شود.

شرق هزار و یکشب

نوع دیگری از فیلمهای راجع به شرق بر اساس داستانها و افسانه‌هایی چون *هزار و یکشب* است. این قصه‌ها که با رنگهای درخشان شکوه و عظمت عصر طلایی تمدن اعراب مسلمان را رنگ‌آمیزی می‌کنند گنجینهٔ پایان‌ناپذیری از مطالب جذاب برای سینما فراهم آورده‌اند.

نخستین اقتباس سینمایی از ماجراهای علاءالدین در ۱۸۹۹ ظاهر شد. در ۱۹۰۲ نوبت به *علی بابا* و در ۱۹۱۹ به *سندباد بحری* رسید. سپس صدها فیلم با اقتباس از این داستانها ساخته شد که از آن میان چهار فیلم شاهکار به شمار می‌روند: دو روایت از *علی بابا و چهل دزد بغداد* (آمریکا، ۱۹۲۴ و انگلستان، ۱۹۴۰)، *علی بابا و چهل دزد* (فیلمی کمدی با شرکت فرناندل بازیگر فرانسوی و رقاص دلربای مصری سامیه جمال)، و *گلی از هزار و یکشب*، به کارگردانی پیر پائولو پازولینی. پازولینی تنها فیلمسازی بود که هم به جنبه‌های تخیل برانگیز و زیبا شناسانهٔ این قصه‌ها و هم به حکمت ژرف نهفتهٔ آنها توجه کرد.

این فیلمها اغلب مایهٔ سرگرمی‌اند، اما عجیب این است که موفقیتشان این نتیجه زیانبار را به بار آورد که بسیاری از کارگردانان غربی به جای شرق واقعی، شرق خیالی را به تصویر کشیدند. مسأله این است که برخی از این فیلمهای «خیالی» به ناحق مدعی آن‌اند که تصویر دقیقی از زندگی اعراب ارائه داده‌اند. یکی از آنها حرم غیرعادی آرتور جاف است که خاور زمینی خیالی را توصیف می‌کند که هیچ عربی مانند آن را ندیده است.

اخیراً سینما به مسأله مهاجرت روی آورده است. بعضی

دیوید لین پیتر اوتول و عمر شریف را هنگام فیلمبرداری لارنس عربستان (۱۹۶۲) راهنمایی می‌کند.

از فیلمها که به اجتماعات مهاجری پرداخته‌اند که در آنها مهاجران برای پذیراندن خود به دیگران به مبارزهٔ بی‌امانی دست می‌زنند، چنان محبوبیتی کسب کرده‌اند که به ایجاد کلیشهٔ جدیدی دامن زده‌اند. فیلمهای دیگر، مثل دوپون لاژوا، ساختهٔ ایو بواسه، و *قطار جهنمی* به کارگردانی روژه هانن، با وجود صمیمیت خود مهاجران را در نقش قربانی و مترسک نشان می‌دهند. فیلمهای *ترس*، حوزهٔ روح اثر رایتر ماریا فاسبیندر و *الیزیا زندگی واقعی*، ساختهٔ میشل دراش دو فیلم استثنایی هستند که نژادپرستی را به باد انتقاد می‌گیرند و در عین حال تصاویر ظریف و پیچیده‌ای از شخصیتهای جذاب ارائه می‌دهند.

سالهای اخیر شاهد ظهور نسل جدیدی از فرزندان مهاجران است که نسبت به پدران خود ادغام با فرهنگهای دیگر را آسانتر می‌یابند. چندین فیلمساز از جمله مهدی شریف، رشید بوشارب و عبدالکریم بهلول در میان این مهاجران نسل دوم قرار دارند که تا کنون در ارائه تصویری پیچیده‌تر، دقیقتر و ظریفتر از جامعهٔ عرب موفقیت به دست آورده‌اند.

عباس فهدل، عراقی، روزنامه‌نگاری است که با مجلهٔ پاریسی پرزانس دو سینما فرانسه همکاری می‌کند. چندین فیلم کوتاه ساخته و دربارهٔ سینما و تلویزیون چندین کتاب نوشته است. سینمای عرب (پاریس، ۱۹۸۶) و تلویزیونهای جهان (پاریس، ۱۹۸۸) از جمله آثار اوست.