سراب واقعیت

یادداشتی در باب سینمای ملی

□ کامیار محسنین

می‌توان هر فیلمی را با انتساب به ملتی خاص سنجید؟ می‌توان مرزهای اندیشه فیلمساز را چنان محدود کرد که انتظاری جز نمایش شاخصهای دیداری به ظاهر ملی برای ورود به بازار بین‌المللی از او نداشت؟ می‌توان پیامی جهانی را به پیامی با ظاهری انسانی و ملی تقلیل داد؟

سینمای ملی به مانند هر مقوله‌ای دیگر که بر چسب ملی را به دنبال خود داشته باشد، به شدت سوءظن برانگیز و جنجال‌آفرین است، زیرا در گام اول به نوعی نفی فردیت و حرکت به سمت جمع باوری را به یاد می‌آورد، و به همین واسطه، موجی از محصولات متحدالشکل را به وجود می‌آورد که می‌خواهند با زبانی واحد، حرفی مکرر و پیامی قالبی را به مخاطبان خود تحویل دهند؛ مخاطبانی که به جز عده‌ای از دنباله‌روهای نظریات خارجی، عمدتاً در داخل مرزهایی جغرافیایی که اثر در آن شکل گرفته است، جایی ندارند.

برای توجیه این کاستی بزرگ، عمده محصولاتی که ملی نامیده می‌شوند، پس از مدتی صفت «خاص» را هم یدک می‌کشند تا عدم توفیق خود در جذب مخاطب در سرزمین خاستگاه اثر را موجه جلوه دهند. توجه جهانی به محصولاتی خاص، زمینه‌ساز جنبشی جمعی برای پذیرش نقشی مفروض است که گویی می‌بایست از این پس در مجامع بین‌المللی به ملتی واگذار شود.

نگاهی مجمل به تاریخ بهره‌گیری از واژه سینمای ملی، به وضوح نشان می‌دهد که همواره بیش از تصویر واقعیتهای زندگی، دروغهایی سیاسی در دل این مفهوم نهفته بوده است. پیش از پایان جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۴۵، اغلب اشاره به سینمای ملی تنها یک دلالت دارد: القای سیاستهای جمع باور حکومتی به صنعتی فرهنگی که به سادگی با مخاطبانی پرشمار از هر طبقه اجتماعی ارتباط برقرار می‌کند. اگر این خصوصیات در تولید فیلمهای دولتی و تبلیغی در ایتالیای فاشیست و آلمان نازی نقشی اساسی ایفا می‌کنند، در اتحاد جماهیر شوروی منادی ظهور واسطه‌ای بیانی هستند که می‌تواند به ابزاری اساسی برای پیشبرد اهداف طبقه کارگر مبدل شود. اگر هیاهوی تبلیغات دولتی در دول متحد اروپایی، به جز شاهکارهای مستند انگشت‌شمار لنی ریفنشتال میراثی گرانقدر در تاریخ سینما به جای نمی‌گذارند، از دهه ۲۰، نگرشی مشابه، پایه‌های هنر سینما را در آثار شکل‌گرایان روس بنا می‌کند. ولی حتی در شوروی که پس از انقلاب ۱۹۱۷ شوقی همه‌گیر گریبان آخرین نسل هنرمندان بزرگش را گرفته است، فشارهای حکومتی برای تلقین جمع‌باوری خیلی زود باعث سرکوبی نیروهای خلاق و جایگزینی جوانانی مقلد و دنباله رو در مقام فیلمسازان مدافع طبقه کارگر می‌شود. صد البته، این امر در تمام شئون هنر و فرهنگ روسها روی می‌دهد.

در سالهای جنگ، در زمانی که تمام کشورهای درگیر به تدریج تحلیل می‌روند، به ناگهان آمریکاییها با همکاری برخی از سینماگران نامدارشان شروع به صدور بیانیه‌هایی تبلیغاتی می‌کنند و مستندهایی از قبیل چرا می‌جنگیم؟ را روانه پرده سینما می‌کنند که با وجود اهداف ملی‌گرایانه و میهن‌پرستانه، چون در اقلیتی مطلق در سینمای روز ایالات متحده قرار می‌گیرند و در برابر جریانهای سینمایی اصیلی چون وسترن و فیلم نوار به آنی رنگ می‌بازند، در بحث سینمای ملی نمی‌گنجند، ولی حقیقتی مهم را به ما گوشزد می‌کنند: حتی در سینمای آمریکا که تنها نمونه‌ای است که از انواع و اقسام آزمونهای دشوار تاریخی سربلند بیرون آمده و در عین کثرت، چرخه اقتصادی صحیحی را برای این صنعت فرهنگی تعریف کرده، برنامه‌ریزیهای ناشیانه و خامدستانه برای تظاهر به حرکتی جمعی در راه حصول به هدفی واحد کارگشا نبوده است.

تنوع چشمگیر آراء و کثرت غریب گونه‌های سینمایی در آمریکا هم به هیچ وجه کلیتی واحد را به ذهن مخاطب متبادر نمی‌سازد، که در کنار محصولاتی عظیم و تبلیغاتی همواره فیلمهایی کوچک و انتقادی نیز وجود دارند که به شدت وامدار سینمای اروپا هستند. زیبایی سینمای مسلط آمریکا از نظر توده مخاطبان آن، نه در تصویر واقعیت، که در تصویر آرزوهای نوع بشر نهفته است؛ آرزوهایی که از قدرت و ثروت و شهرت تا شریک دلخواه زندگی و زیبایی و برازندگی را دربرمی‌گیرند و هر چند دنیایی پیچیده‌تر از واقعیات دارند، به سادگی به شکل فرمولهایی برای تلقین اهدافی خاص به تماشاگران درآمده‌اند. زیبایی سینمای آمریکا در همین است: اگر کارگردانانی دقیق و تیزبین دارد که اهل طرح مسأله‌اند، فیلمسازانی بزرگ هم دارد که در چارچوب گونه‌هایی شناخته شده مسأله‌ای کذب و حل شده را به خورد خلق‌الله می‌دهند. آخر اغلب آمریکاییها خصیصه اصلی سیاستمداران و شهروندان امپراتوریهای بزرگ تاریخ را به ارث برده‌اند و می‌خواهند با ساده‌انگاری وانمود کنند از نظر ایشان هیچ مسأله لاینحلی در سراسر جهان وجود ندارد. پس همانگونه که هر بیننده‌ای با معلومات اندک سینمایی، از آغاز یک وسترن کلاسیک می‌داند که هفت تیرکش خوب در اجرای عدالت در غرب وحشی و بی‌قانون به توفیق می‌رسد، از همان نماهای اول، اهتزاز پرچم آمریکا بر فراز دنیا و توفیق کارگزار عضلانی نظم نوین جهانی در اجرای عدالت در کشورهای وحشی و بی‌قانون در پایان اکشنهای عصر ریگان و جنگ ستارگان را به یقین پیش‌بینی می‌کند!

نکته‌ای که باعث می‌شود گونه‌های آمریکایی را از هر تقلید ناشیانه خارجی آن بازشناسیم، ایمان و اعتقاد سازندگان به صحت فرمولها و کلیشه‌هایی تکراری است که کارکرد خود را در رویارویی با مخاطبان جهانی از دست نداده‌اند؛ اما وقتی از دایره محدود، ولی مسلطگونه‌ها پا بیرون می‌گذاریم، اندیشمندانی را می‌بینیم که با بدبینی به عظمت این امپراتوری می‌نگرند و بحرانهای حاد موجود در آن را به تصویر می‌کشند، وضعیت بشر را نقد می‌کنند و نیک می‌دانند که بیشتر سؤالها بدون راه حل مانده‌اند.

سینمای مسلط آمریکا در تظاهر به آنکه همه چیز را می‌داند و در این راه از فلسفه و علم پیشی گرفته است، کاریکاتوری موفق هم دارد: سینمای مسلط هند که باز نقش‌ساز رویاها و آرزوهاست و با استفاده از همین خصیصه، چرخه اقتصادی مناسبی را نیز تعریف کرده است. از آنجا که واقعیت آرمانها و خواسته‌های هر ملتی، در رویاها و آرزوهای آن ملت نهفته است، فیلمهای عامه‌پسند هندی اطلاعاتی صحیح‌تر و منطقی‌تر در باب داشته‌ها و خواسته‌های مردم آن کشور پهناور را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد تا فیلمهایی به اصطلاح روشنفکری که به هدف مجامع بین‌المللی ساخته می‌شود.

از سوی دیگر، مشخصه‌های محیطی و پوشش و آرایش ظاهری رمزگانی را به وجود می‌آورد که بیننده را در گام نخست نسبت به ملیت اثر آگاه کند. این امر در کشورهایی که دارای نمادهای ظاهری نیستند، قابل اجراء نیست. شاید برخی از فیلمسازهای اروپایی برای تأکید بر مرزهای جغرافیایی اثر به نمادهای توریستی خود متوسل شوند (بیگ‌بن در فیلمهای انگلیسی و ایفل در فیلمهای فرانسوی رمزگانی غیرسینمایی برای معرفی ملیت اثر محسوب می‌شوند)، ولی مسلم است که معیارهایی نمایان برای شناسایی محیطی اروپایی در نگاه اول موجود نیست.

به علاوه، اغلب کارگردانان اروپایی به این خودآگاهی رسیده‌اند که چون راه حلی برای درمان دردهای بشری نمی‌شناسند، در عوض ارائه پاسخهایی دروغین و جعلی که حتی نفس کشیدن و هستی بشر را توجیه نمی‌کنند، به تصویر و نقد وضعیت اکتفا کنند. این گرایش، هر چند همگامی بیشتری با

جریان تاریخ دارد، به دلیل عدم پاسخگویی به مخاطبان کمتر طرفدار دارد. شاید به همین واسطه است که در زمان شکل‌گیری اروپای متحد، رفته‌رفته تصویر شخصیتهای سرگردان در پایان فیلم، جای خود را به نمایی از قهرمانی سربلند می‌دهد که عاقبت راهی برای حل مشکلات شخصی خویش یافته است ـ تصویری که به نوعی با عزت یک امپراتوری تازه تأسیس هماهنگی دارد.

البته، انگلیسیها هم که همواره ـ حتی در زمان جنگ سرد و دنیای دو قطبی شرق و غرب ـ خود را امپراتوری مستقلی فرض کرده‌اند، در کنار جنبشهایی متعهد از قبیل جوانان خشمگین، قهرمانان مسأله حل کن خود را حفظ کرده‌اند: از ماشین متفکر در سنت ادبیات پلیسی انگلیسی (هرکول پواروی آگاتا کریستی و یا شرلوک هولمز آرتور کانن دویل) تا ابر جاسوس جذاب سازمان مخفی (جیمز باند یان فلمینگ) در تمام این دوران در کنار سینمادوستان بوده‌اند و یک دم تنهایشان نگذاشته‌اند. این نبرد در همین هفته‌های اخیر و در زمانی که محبوب‌ترین مسأله حل‌کنهای جدید و قدیم، یعنی هری پاتر و جیمز باند، به نوبت جایگاه خود را در صدر جدول به یکدیگر بخشیده‌اند، مؤید آن بوده که سینما برای جلب مخاطب در هر نقطه جهان به رعایت صحت سیاسی و یا امانتداری نسبت به واقعیت، هیچ نیازی نداشته و حتی با توسل به رویاهای میهن‌پرستانه سایر ملل بیشتر در دل تماشاگران رسوخ کرده است.

سینمایی که تمایل دارد تظاهر کند حقیقت را به تماشاگرانش نشان می‌دهد، حکایتی دیگر دارد که به دور از هر گونه خاستگاه معقول در تاریخ هنر است. ارسطو به صراحت خاطر نشان کرده است که حقیقت نمایی را با رابطه میان سخن و مصداق آن کاری نیست، بلکه این واژه رابطه‌ای را تعریف می‌کند که میان سخن و آنچه خوانندگان حقیقت می‌پندارندش وجود دارد. پس هنوز هم می‌توان حس کرد که بسیاری از مردم جهان احساس درونی تغییرناپذیری نسبت به نقش امپراتوری انگلستان در موازنه‌های بین‌المللی دارند.

همین اصل ارسطویی، موضوعی دیگر را نیز توجیه می‌کند: اگر مخاطب فیلمی سینمایی نسبت به فضای کشوری خارجی بیگانه باشد، با نخستین تصاویر به ظاهر واقعی که از آن کشور می‌بیند، پیش فرضهایی برای خود وضع می‌کند که به نوعی به بخشی از پیش‌آگاهی او مبدل می‌شود. از آن پس، بیننده در قیاس اثر با آنچه حقیقت می‌پندارد، بیشتر به همان تصاویر اولیه تکیه می‌کند و نیازی نمی‌بیند که از واقعیت زندگی، داشته‌ها و خواسته‌های حوزه جغرافیایی دیگر اطلاعاتی دقیق‌تر کسب کند.

و این پایه شکل‌گیری همان دوره تاریخی دوم در بهره‌گیری از اصطلاح سینمای ملی است؛ دوره‌ای که در سال ۱۹۵۱ با اهدای جایزه به فیلم ارزشمند راشومون ساخته آکیرا کوروساوا در جشنواره فیلم ونیز و اطلاق عبارت «سینمای ملی ژاپن» به طیفی از محصولات آن کشور آغاز شد؛ محصولاتی که شاید با آنچه در حیات مادی و روشنفکری ژاپن بعد از جنگ روی می‌داد، تناسب چندانی نداشته باشد. این روند، همچنان ادامه یافت و سینماهای نوظهور ملی به نوبت در مجامع بین‌المللی معرفی شدند و محبوب‌القلوب گشتند: از سینمای هند و ساتیاجیت رای گرفته تا سینمای بورکینا فاسو وایدریسا اوئوئدرا اوگو. عمده محصولاتی که در قالب سینمای ملی معرفی می‌شوند، مانند سری‌دوزیهایی هستند که در یک نگاه قابل تشخیص‌اند، ولی ارتباط این آثار با واقعیات جاری اجتماعی جای سؤال و بحث را باقی می‌گذارد، چون این نمونه‌های عینی تظاهر به واقعیت با شهروندان سازندگانشان هیچ ارتباطی برقرار نمی‌کنند و اغلب در مجامع روشنفکری داخلی به خیانت و دو دوزه‌بازی محکوم می‌شوند.

شاید این نکته، توجیه‌کننده بسیاری از پرسشهای بی‌جواب درباره کارگردانان خارجی باشد: چرا کوروساوا از زمانی که بین‌المللی می‌شود، دیگر در ژاپن کمتر می‌فروشد و به تدریج حتی سرمایه‌گذاری در آن کشور نمی‌یابد؟ چرا هندیها بیشتر از آنکه فیلمهای رای را ببینند، نام او را شنیده‌اند؟ چرا جامعه روشنفکری لهستان هیچوقت کیشلوفسکی را جدی نمی‌گیرد و شمار منتقدان لهستانی که از این کارگردان مشهور بین‌المللی متنفرند، این‌قدر چشمگیر است؟ چرا بسیاری از منتقدان در کشور خودمان از موفقیتهای جهانی سینمای ایران به امان می‌آیند؟

اگر منتقد خارجی به خاطر ارائه تصویری ظاهراً بی‌واسطه از واقعیت عینی، به کرات بحث حقیقت نمایی در آثار ملی کشورهای توسعه‌نیافته را پیش می‌کشد، باز چشم خود را به روی مفهوم دقیق واژه‌ای که به کار می‌برد، می‌بندد؛ تزوتان تودوروف در کتاب «بوطیقای ساختارگرا» ضمن اشاره مستقیم به مفهوم ارسطویی حقیقت نمایی، دلالت دیگر این اصطلاح را نیز برمی‌شمارد: هماهنگی با قاعده‌های گونه به گونه‌ای که همخوانی با این قواعد مشخص، مبنای حقیقت نمایی شمرده شود؛ یعنی در دوره‌ای تاریخی، در پایان نمایشهای کمدی، می‌بایست شخصیتهای اصلی به خویشاوندی با یکدیگر پی می‌بردند و یا در کتابهای کارآگاهی و پلیسی، آدم خوبها بر آدم بدها پیروز می‌شدند. برخلاف آنچه تودوروف می‌گوید، می‌توان این مصداق دوم را نیز برگرفته از مفهوم ارسطویی حقیقت نمایی دانست؛ حقیقت نمایی آن است که وقتی بیننده‌ای به تماشای اثری کمدی می‌نشیند، آن را با پنداشته‌هایی که درباره کمدی دارد، منطبق ببیند و الخ... حال اگر تماشاگری به تماشای فیلمی سینمایی بنشیند و آن را با پنداشته‌هایی که درباره سینما دارد، منطبق نبیند، حق دارد آن فیلم را طرد کند و حقیقت نما نداند.

هر چند، در طول نیم قرن اخیر، چنین قطعاتی غیرسینمایی به شکلی روزافزون به واسطه حقیقت نمایی مورد تحسین جشنواره‌های بین‌المللی قرار گرفته‌اند و بنیانهای برخی از نمونه‌های شاخص سینمای ملی را گذاشته‌اند، خود خلط مبحثی غریب را در مباحث نظری در باب زیبایی‌شناسی ارتباط هنر و واقعیت سبب گردیده‌اند.

بحثی نیست که سنجش یک اثر را با معیارهایی از قبیل تناسب آن با واقعیت عینی و یا نسبت آن با مشخصه‌های ملی سر و کاری نیست؛ حتی وارونه نمایی حقیقت و تظاهر به نمایش واقعیت ـ بر خلاف آنچه برخی از نظریه‌پردازان منتسب به ایدئولوژیهای خاص ادعا می‌کنند ـ نقشی در ارزش زیبایی شناختی اثر ندارد؛ امروز همگان از پیام پیروزی ارادهٔ لنی ریفنشتال احساس انزجار می‌کنند ولی حتی عاشقان دل خسته «سینما ـ دروغ»، عمدتاً این شاهکار مستند را می‌ستایند و در جایگاه والای آن تردیدی نمی‌کنند؛ همانطور که دلبستگان «سینما ـ حقیقت» نیز از ستایش فیلمهای برخی از کارگردانان صاحب نام که بازتاب تأملات شخصی ایشان است و به هیچ محدوده جغرافیایی وابستگی ندارد، باز نمی‌مانند و آثار ماندگار و آینده‌نگر استنلی کوبریک از قبیل ۲۰۰۱: یک ادیسه فضایی و یا پرتقال کوکی را به سادگی در مقام شاهکارهایی سینمایی می‌پذیرند.

پس با بی‌اعتباری ایدئولوژی در این دوره تاریخی، توجه به پیام آثار

پرتال جامع علوم انسانی

هنری به بحثی تاریخ گذشته مبدل شده و بخشهایی از نظریات زیبایی‌شناسان برجسته چپ‌گرا ـ از قبیل گئورگ لوکاچ ـ کارکرد خود را به کلی از دست داده است.

شاید مهم‌ترین معیار زیبایی‌شناختی در این دوران زبان فیلم باشد که با گذشت زمان، اهمیتی بیش از این نیز یابد. البته در نقطه مقابل این نظریه، اندیشه‌هایی احساساتی‌گرا و انسانگرا قرار گرفته که بدون توجه به اصول فکری و جزئیات نظری، هر گونه ارتباطی با مبانی زیبایی‌شناسی را نفی نموده و به مفاهیمی کلی و گاه ریاکار همچون انسانیت، صداقت، مساوات و... تکیه کرده است.

همین کلی بافیهای مجرد که به هیچ رو با شرایط و وضعیت بشر در زندگی در عصر حاضر تطابق ندارند و آرمانهایی ساده‌انگار و تحقق‌ناپذیر را در نظر دارند، مجالی برای شهروندان کشورهای صنعتی فراهم می‌کنند تا بیزاری خود از روند زندگی در این عصر را به نمایش بگذارند و با خیالی خوش، سازهایشان را برای اجرای قطعاتی نوستالژیک و رکوییمی به یاد مفاهیم انسانی قدیم کوک کنند ـ غافل از آنکه در کشورهای توسعه‌نیافته و در حال توسعه، شرایط به خاطر فقر و فساد ناشی از آن، به نحوی اسفبارتر غیرانسانی شده و فقر در تمامی حوزه‌ها از صنعت و فرهنگ و هنر، چون خوره‌ای روح مردمان را آزرده است.

از سوی دیگر، رویکرد به این گونه فیلم‌ها در کشورهای صنعتی کارکردی دیگر نیز دارد که در این سخن، به «فشارزدایی» از آن یاد می‌کنیم. اصولاً از منظر روانشناسی اجتماعی، ارائه تصاویری خارجی که وضعیتی بدتر از شرایط حاکم در یک جامعه را تداعی می‌کنند، خودبخود اسباب انبساط خاطر مخاطبین را بیشتر فراهم می‌کنند؛ صد البته، عکس این قضیه نیز صادق است و عرضه شرایط بهتر زندگی خارجی، مخاطبین را به شدت به نارضایی وامی‌دارد. به همین دلیل، در زمان جنگ، ارائه تصاویری از رفاه آرمانی توصیه نمی‌شود و اغلب تصاویری فوق‌العاده رقت‌انگیز از کشورهایی خارجی به نمایش درمی‌آید که در ادبار و فقری اسفبارتر زندگی می‌کنند؛ و این تصاویر نه تنها فشار وارده بر دولت و حکومت، که به شکلی عامدانه فشار وارده بر مردم را نیز تقلیل می‌دهند.

عمده فیلمهای کشورهای توسعه‌نیافته و در حال توسعه، به این شرط ساده در کشوری پیشرفته با استقبالی خوب مواجه می‌شوند که این عنصر فشارزدایی را در درون خود مستتر داشته باشند. اگرنه کمتر تصاویری از سربلندی کنونی چنین کشورهایی ـ حتی در زمینه‌هایی خاص ـ به چشم می‌خورد که علاقه حاکمان و مردمان خارجی را برانگیزد، و چون قبول چنین عناصری در ذهن آنان نمی‌گنجد، به صراحت با منطق خویش آنچه نسبت به پیش فرضهایشان مغایرت دارد را کذب محض و تبلیغات دولتی می‌خوانند. این یکی از دو دلیل اصلی است که سینمای ملی کشورهای غیرصنعتی را در صورت عدم تکرار خود در نمایش رقت‌انگیز و روزافزون شوربختی در ابعاد داخلی محکوم به نابودی می‌کند. دلیل دیگر، بی‌تردید در این نکته نهفته است که خروج از قالبهای ساده و عاری از پیچیدگی و رویکرد به مضامین تفکربرانگیز وجدی، خود مسبب آن است که همگان چنین فیلمهایی را دوباره کاریهایی ناشیانه از آثار هنرمندان بزرگ کشورهای صاحب سینما بدانند و به این واسطه، محصولاتی از این دست را به اتهام دوری از اصالت از مجامع خود برانند.

اگر این حکایت در مورد سینمای نوین ایران اتفاق نیفتاده است، بحثی دیگر لازم است، لیکن تا کنون بحث پیرامون سرنوشت سینمای ملی الجزایر از پایان دهه ۶۰ تا نیمه دهه ۷۰ میلادی و یا سینمای بورکینا فاسو در نیمه دهه ۸۰ میلادی جز این نبوده است. عاقبت سینمای ملی در کشوری بدون پشتوانه مناسب مالی و فارغ از تعریف چرخه‌های صحیح اقتصادی، برای سینمای الجزایر که پس از انقلاب دوم فرانسه و طغیان دانشجویان در ماه مه ۱۹۶۸ خواستار زیادی پیدا کرد و عاقبت در کن ۱۹۷۵ با فیلم کند و کسالت‌بار محمد لخدر حمینه با نام وقایع سالهای آتش زیر خاکستر نخل طلا را از آن خود کرد، تفاوت زیادی با آنچه بر سر سینمای بورکینا فاسویا سنگال آمد، تفاوتی ماهوی ندارد. امروز به یادماندنی‌ترین نکته موجود در تاریخ سینما در خصوص این فیلمسازان تصویری غم‌انگیز است: تصویر کارگردان الجزایری با نامی از یاد رفته که به هنگام برگزاری جشنواره کن، به نشانه اعتراض به سیاستهای استعماری فرانسه در موطنش با شتر وارد کاخ جشنواره شد و در نهایت با دریافت نخل طلا آرام گرفت.

سینما برای کشورهای توسعه‌نیافته واقعیتی بی‌رحم را رقم زده و به محض نرمشهای سیاسی، سوءاستفاده و فراموشی را برای ایشان به ارمغان آورده است: سینماهای ورشکسته ملی و طیفی از کارگردانان مهاجر که در عرصه این صنعت فرهنگی در کشورهای پیشرفته به آدمهایی درجه چندم مبدل شده‌اند و در تطبیق خود با محیط جدید ناکام مانده‌اند. تردیدی نیست که فیلمهای آنان از هر جهت نسبت به ساخته‌هایشان در موطنشان پسرفت کرده است، لیکن این تفاوت به قدری جزئی و کم‌اهمیت است که نشان می‌دهد بیشتر حسی از تحقیر و کنجکاوی در جلب مخاطبان جاری بوده است. برخورد بینندگان فرانسوی که تیلایی / حرام ساخته اوئدرا اوگو را به دلیل موضع انتقادی او نسبت به شرایط زندگی شهروندانش در قبایلشان می‌ستودند، با فیلمهای جدید او که شرایط غم‌انگیز زندگی سیاهان مهاجر به اروپای امروز را تصویر می‌کنند، خود شاهد این مدعاست.

البته کشورهای اروپایی نیز جدا از جنبشهایی خودجوش همچون نئورئالیسم ایتالیا، موج نوی فرانسه و سینمای آزاد انگلستان، در مقاطع زمانی، بنا به تصمیماتی دولتی، تولید محصولاتی با مشخصه‌های نمایان ملی را سرلوحه فعالیتهای سینمایی قرار داده‌اند که هر بار شکست خورده‌اند ـ سینمای فرانسه در طول دو دهه اخیر، بارها با چنین سیاستهایی به انحطاط کشیده شده است ـ ولی بنیه مناسب اقتصادی، فرار از ورطه ملی‌گرایی سینمایی را برای این کشورها میسر ساخته است.

اما بحث اصلی، همین است که مشخصه‌هایی حقیقت‌نما یا ملی‌گرا با ارزش زیبایی‌شناختی فیلمهای سینمایی تناسبی ندارند، که اگر داشتند امروز ذهنیت عامه شاهکارهایی از قبیل پیروزی اراده را طرد کرده بود؛ مهم این نیست که مستند جاودانی ریفنشتال ارتجاعی است، حقیقت را وارونه جلوه می‌دهد و حتی در کشور آلمان مخاطبی ندارد، بلکه نکته حائز اهمیت در این جمله ساده نهفته است که پیروزی اراده فیلمی خوب است؛ گویی این قاعده کلی تقسیم فیلمهای سینمایی به دو دسته خوب و بد که فرانسوا تروفو آن را وضع کرده است، به خودی خود نشان می‌دهد که هیچ اصل کلی در سنجش و داوری در خصوص زیبایی اثری هنری وجود ندارد.

در بخش آخر این گفتار، تنها به منظور نمایش صحت آنچه گفته آمد، به شکلی نمونه‌ای به کارگردانی می‌پردازیم که به واقع آغاز گر موج سینماهای نوظهور ملی در دوره دوم تاریخی بود. از آنجا که این نگارنده بسیاری از فیلمهای آکیرا کوروساوا را عاشقانه دوست دارد، تنها طرح پرسشهایی خاص را در این یادداشت موردنظر قرار می‌دهد که به نوعی نمایشگر تعامل سینمای کوروساوا و جامعه او باشند، اگرنه از لحاظ زبان سینمایی و زیبایی‌شناختی آثار استاد را مورد قضاوت قرار نمی‌دهد. هدف در همین اصل خلاصه شده است که مشخص شود فیلمهای سینمایی حتی اگر با مردم خود ارتباط برقرار نکنند و تمامی واقعیتهای جاری را وارونه جلوه دهند، در صورتی که زبان سینمایی را نیک آموخته باشند، از لحاظ زیبایی‌شناختی ارزشمندند.

پس هدف از نادیده گرفتن هاله تقدیس استادی، انتقاد به کوروساوا نیست، بلکه نقد انتظار شهروندان از سینمای ملی در مقام تصویرکننده واقعیات اجتماعی است. این مثال نیز به دلیل شرایط خاص ژاپن در زمان ظهور سینمای ملی کارآیی قابل ملاحظه‌ای دارد: ژاپن که پس از جنگ دوم جهانی و اصابت دو بمب اتمی به هیروشیما و ناکازاکی نیاز به بازسازی اساسی و بنیانی دارد، در عمل با همکاری شهروندان، اتکاء به فن‌آوری را در عوض مأواجویی در سنتهای باستانی برمی‌گزیند و در مدتی کوتاه، از میان ویرانه‌های جنگ، امپراتوری عاجل، ولی قدرتمندی در جهان صنعتی را پایه می‌گذارد. به شکلی قابل پیش‌بینی، در این مقطع زمانی، مقاومتهایی از جناحهای سنتی در برابر روند صنعت‌سازی در ژاپن شکل می‌گیرد، ولی با توجه به این حقیقت که ژاپن مغلوب و فروپاشیده، برای سرافرازی دوباره هیچ چاره‌ای جز تفکر جدی به مقولات تولید و صنعت ندارد، در نهایت کفه ترازو به نفع تجددخواهان سنگین می‌شود.

شاید کسانی که به نحوی مطلق و دگم از گرایش به سنت یا تجدد در آن وانفسا دفاع می‌کنند، به راحتی انگ وابستگیهای سیاسی را قبول کنند، ولی روشنفکرانی نیز هستند به مانند یوکیو میشیما که با روشن‌بینی تقابل سنت و تجدد را در ژاپن آن روز مورد بررسی قرار می‌دهند و نتایج تکاندهنده و عواقب شوم این انتخاب اجباری و گریزناپذیر را در آیینه آثار خویش تصویر می‌کنند. کسانی که مسأله را آنچنان که هست، تصویر می‌کنند و چون می‌دانند راه حلی برای آن وجود ندارد، به نقدش اکتفا می‌کنند.

ژاپن امروز با این رشد اقتصاد بادکنکی، تمایل غریب مردم به خودکشی، ضعف پیوندهای خانوادگی، آمار خیره‌کننده فیلمهای پورنوگرافی و هزینه‌های صرف شده برای فسق و فجور و عیاشی، نتیجه مسلم آن تسلیم بی‌قید و بند و بی‌اختیار در برابر تجدد است که در رمانها و داستانهای کوتاه اندیشمندانی بزرگ همچون میشیما، کاواباتا و آکوتاگاوا مطرح گردیده است. تقابل سنت و مدرنیسم در آثار این متفکران به نحوی نمایان خودنمایی می‌کند.

هرچند، هر سینما دوستی از تأثیر متقابل کوروساوا و هنر غربی آگاه است، به یقین می‌تواند بگوید که این فیلمساز پرآوازه در گروه متفکران و روشنفکران نمی‌گنجد.

کوروساوا دانش‌آموخته نقاشی غربی است وا ین مهم را می‌توان در خصوصیات دیداری آثار او به وضوح مشاهده کرد: عدم اتکاء به نقاشی سنتی ژاپن و استفاده از ترکیب‌بندیهایی که از دل نقاشیها و فیلمهای غربی سربرمی‌آورند، نمایانگر خلاقیتهای بی‌بدیل او در این حیطه است. از سوی دیگر، کوروساوا در طول دوره فیلمسازی خود، تأثیرپذیری فوق‌العاده‌اش از ادبیات و هنر اروپا و آمریکا را به کرات به نمایش می‌گذارد: اقتباس از ابله داستایوسکی (۱۹۵۱)، مکبث شکسپیر با عنوان سریر خون (۱۹۵۷)، در اعماق گورکی (۱۹۵۷)، درسواوزالای آرستیف (۱۹۷۵) و شاه لیر شکسپیر با عنوان آشوب (۱۹۸۵)، تأثیرات آشکار روایی و دیداری وسترنهای آمریکایی بر فیلمهای سامورایی غیراقتباسی و فیلم نوارها بر سگ ولگرد (۱۹۴۹) و اختصاص اپیزودی خاص به ونسان ون گوگ با بازی مارتین اسکورسیسی در رویاها (۱۹۹۰) تنها نمونه‌هایی بارز از این الهام‌پذیری‌های خارجی هستند که در اغلب موارد، شاهکارهایی اصیل از دل خود می‌زایند که تأثیراتی شگرف بر سینمای غرب می‌گذارند. این الگوهای سینمایی در گونه سامورایی، شاید به دلیل آنکه در اصل نیز شکلی تغییر یافته از وسترن آمریکایی بوده‌اند، به آسانی با محیط غرب وحشی تطابق می‌یابند و وسترن اسپاگتی‌های سرجولئونه و هفت دلاور جان استرجس (۱۹۶۰) را الهام می‌بخشند. تشابه اثری از کوروساوا با فیلمی غربی در یک نمونه به خصوص، جذابیتی ویژه دارد، زمانی که در سال ۱۹۵۲ دو فیلم، اومبرتود ساخته ویتوریو دسیکا و زیستن ساخته آکیرا کوروساوا در موقعیتی مشابه و با شخصیتهایی شبیه به هم به روی پرده می‌آیند، به نظر می‌رسد دو کشور مغلوب و متحد در جنگ دوم جهانی، سعی دارند ترحم تماشاگران را در سراسر دنیا برانگیزند و قربانیان بی‌گناه خود را در جریان زندگی یکنواخت و بدون اتفاق آن دوران تصویر کنند ـ این قیاس، زمانی به نتایجی چشمگیرتر می‌رسد که تماشاگر به فیلمهایی میهن‌پرستانه از قبیل مردان (۱۹۵۰، فرد زینه‌مان) و از اینجا تا ابدیت (۱۹۵۳، فرد زینه‌مان) توجه می‌کند که همگام با سیاستهای عصر مک کارتی، نوای مظلومیت متفقین پیروز را در آمریکا سرداده‌اند.

هر چند، ایتالیا نیز برای عبور از بحران بعد از جنگ، با نمایش فیلمهایی به ظاهر واقعی در زمان شکل‌گیری نئورئالیسم در حرکتی جمعی و ملی، تمام ابزار موجود را برای وارونه نمایی حقیقت به کار گرفت تا خود را تبرئه کند، خیلی زود و پس از کارکرد قطعی این جنبش سینمایی، به تجربه‌هایی فردی و نوین گروید و دیگر تصویر مظلومیت و ازخودگذشتگی ملت را از مجموعه محصولات خود حذف کرد تا با رویکردی واقع‌بینانه‌تر وضعیت بشر در کشور مغلوب آن روز را نقد کند. فیلمهای ایتالیایی در عصر رواج اندیشه‌های نئورئالیستی از هر نظر حقیقت‌نما نبودند و تنها ظاهر آن را داشتند، یعنی در حالی که مردم، جهان ایتالیا را یکی از قوای اصلی محور اتحاد می‌دانستند، خلاف پیش‌فرضهای ایشان را نشان می‌دادند، ولی تظاهر به نمایش واقعیت عینی، تأثیری بی‌بدیل و قطعی برایشان داشت تا تمام ذهنیتشان نسبت به مردمان آن دیار را تغییر دهند. چنین تصویرهای جعلی‌ای در شاهکاریی چون رم، شهر بی‌دفاع (۱۹۴۵، روبرتو روسلینی) غوغا می‌کند: ایتالیای زمان جنگ به گونه‌ای به نمایش درمی‌آید که تنها شرآفرینان، نظامیان آلمانی هستند و جدا از معدودی ایتالیایی سست‌بنیاد و ساده‌اندیش که با اشغالگران همکاری می‌کنند، باقی ملت همه بر ضد آنان می‌جنگند، تصویری از ایتالیایی بدون فاشیست و پیراهن سیاه که هر چند در نظر اول، با اتکاء به دستورالعملهای نئورئالیسم، فوق‌العاده واقعی به نظر می‌رسد، در مقابل روشنگری و صحت تاریخی ۱۹۰۰ (۱۹۷۶، برناردو برتولوچی) و حتی آمارکورد (۱۹۷۳، فدریکو فلینی) چیزی جز دودوزه‌بازی به نظر نمی‌رسد. مهم‌ترین نکته در طرح این قضیه، همین است که ارتباط با واقعیت و یا خواستهای ملی در ارزش سینمایی فیلم نقش مهمی ایفاء نمی‌کنند، بلکه فیلمهای روشنفکران ایتالیایی که هیچگاه همچون سنت، «سکس ـ کمدی»های آن کشور مخاطب نداشته‌اند و تنها در مجامع بین‌المللی ارج و قرب خاصی یافته‌اند، از لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش والایی دارند، ولی شاید از واقعیتهای جامعه ایتالیایی فرسنگها به دور باشند. اصولاً ایتالیاییها در اغراق و دروغگویی کم‌نظیرند؛ نمونه با ارزش همین روسلینی مارکسیست بعد از جنگ است که در سینمای فاشیست ملی نیز همین قدر متقاعدکننده کار می‌کرد.

دودسکادن

به هر رو، در زمانی که ایتالیا ابزار سینما را برای تصحیح تصویری که از آن کشور در سراسر جهان ارائه شده است، کشف می‌کند، ژاپن هنوز به فکر صادرات کالاهای فرهنگی نیفتاده است و سیاستهای بازسازی را با اتکا به صدور هر چیز ارزآوری که تولید می‌کند ادامه می‌دهد. صد البته، فیلمهایی از قبیل افسانه جودو (۱۹۴۳، آکیرا کوروساوا) که بر اساس رمانی پرفروش ساخته می‌شود و در گیشه به موفقیت می‌رسد، کالایی مناسب برای عرضه به بازار جهانی نیست. قابلیتهای اصلی سینمای ژاپن در زمانی به منصه ظهور می‌رسد که به دستمایه‌هایی روشنفکری روی می‌کند که از دستاوردهای ادبیات پربارشان مایه می‌گیرد؛ ادبیاتی که شاید در کشور ژاپن، خواننده هم نداشته باشد، ولی تلفیقی تکاندهنده از جادو و رئالیسم است. تلفیق سه داستان کوتاه از ریونوسوکه آکوتاگاوا در راشومون کوروساوا نتیجه حیرت‌انگیزی دارد؛ گویی ملتی مغلوب می‌گوید که هر کس واقعیت را از دید خود تعریف می‌کند و تعابیر واقعیت از دید غالب و مغلوب و موضوع جنگ به کلی متفاوت است. به دور از این کارکرد سیاسی، نسبی‌نگری و نمایش آسیب‌پذیری واقعیت عینی است که به راشومون ارزشی بی‌همتا می‌بخشد و آن را به فیلمی مبدل می‌کند که از نظر تردید فلسفی یکی از پیشگامان واقعی به شمار می‌آید. در پرتو این نگرش روشنفکری، فیلم کوروساوا خصیصه‌هایی دارد که در آثار بعدی او در سالهایی متمادی کمتر تکرار می‌شود: شخصیت مستقل و تعیین‌کننده زن که می‌تواند نقشی اجتماعی

را نیز به عهده بگیرد؛ دوری مردان عادی و سامورایی از هرگونه فضیلت و مزیت اخلاقی و آسیب‌پذیری آنان در برابر واقعیتهای زندگی که با الگوهای رایج ژاپنی تفاوت چشمگیری دارد؛ و بهره‌گیری از روایتی غریب و جادویی که با نقالی در باب مبارزه خیر و شر هیچ ارتباطی ندارد.

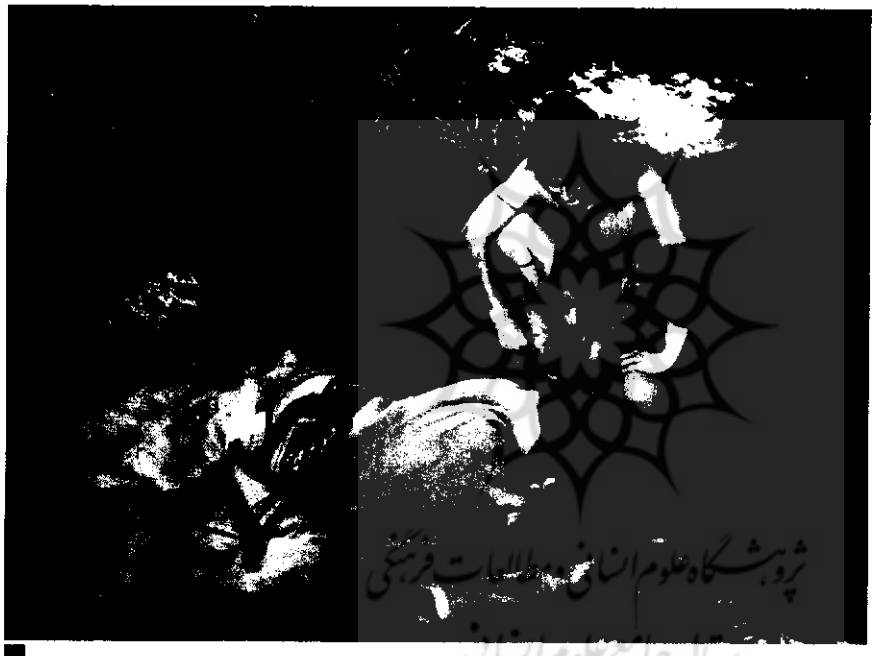
شاید تنها کیفیتی که باعث می‌شود فیلمهای بعدی کوروساوا چنین جایگاهی رفیع در ذهن سینمادوستان بیابند، قابلیتهای زبانی و دیداری آن است که حرکت به سمت انسانگرایی و احساساتیگرایی رقیق ـ یا نمونه سامورایی ریش قرمز و امروزی زیستن ـ یا تکیه به ارزشهای اخلاقی عهد عتیق ـ در تمام فیلمهای سامورایی و نمونه امروزی سگ ولگرد ـ تا پیش از ساخت دودسکادن، برای کارگردان راشومون افتخار بزرگی به نظر می‌رسد. تصویر مردانی توخالی که نماینده جبهه خیر محسوب می‌گردند و زنانی پوشالی که هیچ ارزش اجتماعی ندارند، تصویری تاریخ گذشته و ارتجاعی است که به روشنی در مقابل خواسته‌های متجددین موضع می‌گیرد. از سوی دیگر، در رویکرد به ایدئولوژی مانوی خیر و شر، کوروساوا بیشتر بدون اتکا به قابلیتهایی روایی، به نقالی و شرح پهلوانی می‌پردازد تا عاقبت در صحنه‌های مبارزه، استادی خود در کاربرد زبان سینما ـ ترکیب‌بندی دیداری و تدوین به مفهوم آیزنشتاینی را نشان دهد.

در مقابل این زبان فاخر، مضامینی که کوروساوا در فاصله راشومون و دودسکادن مطرح می‌کند، اغلب به شدت با واقعیتهای جاری اجتماعی و جریانهای غالب روشنفکری در ژاپن در تضاد است. کوروساوا در زمان آشنایی ژاپن با تجدد و مدرنیسم، چون آدمی جزمی‌نگر به سنت متوسل می‌شود؛ همانطور که در «تائوته چینگ» (یا «دائوده جینگ») بر بی‌کنشی تأکید ورزیده شده، این خصیصه چون فضیلتی برشمرده می‌شود، ولی سامورایی یا هر نجیب‌زاده ژاپنی برای دفاع از فضیلتهای دیگر دست به شمشیر می‌برد تا حق خود را بگیرد؛ شاید در دورانی که ژاپن پس از ویرانیهای جنگ دوم جهانی نیازی جدی به فعالیتهای اجتماعی دارد، گرایش به بی‌کنشی و تکروی چیزی جز آرمانگرایی سنتی و ارتجاعی نام نگیرد. زمانی که در پایان دهه ۶۰ «تائوته چینگ» در غرب بازخوانی می‌شود، بی‌کنشی را در مقام دیدگاهی ضد جنگ ارج می‌نهد که هیپیها را چنین تحت تأثیر قرار می‌دهد، ولی در تحقیر زنان، نفی مقام اجتماعی ایشان و ارتباط عاشقانه‌اشان با مردان به همان راهی می‌رود که کوروساوا نیز در آثارش نشان می‌دهد. در کمال تأسف و در نقد اندیشه فیلمساز همیشه استاد ژاپنی، باید گفت که او هیچگاه منتقد وضعیت بشر نبود، بلکه یکی از آن جزمی نگرانی بود که حتی پس از آن فجایع غیرقابل باور اتمی در هیروشیما و ناکازاکی، با ساده‌اندیشی، خود را مسأله حل‌کنی تمام عیار می‌پنداشت.

جلوه‌های ساده‌اندیشانه در طرح موضوع هراس فرد از جنگ اتمی در فیلم در ترس زندگی می‌کنم و تحقیر اسلحه در تمام فیلمهای سامورایی ـ به ویژه یوجیمبو ـ پس از اتفاقاتی که در سال ۱۹۴۵ در ژاپن افتاد، کمی ساده لوحانه به نظر می‌رسد و عواقب شوم آن فجایع اتمی به نحوی غریب بر شخصیتهای کوروساوا هیچ تأثیری نگذاشته است. این تحقیر اسلحه، تحقیر فن‌آوری را نیز به دنبال دارد که در تمامی آثار کوروساوا که در زمانی معاصر روی می‌دهند، نیز رخ می‌نماید. اگر چنین تصاویری با زندگی ملت ژاپن در آن روزگار تناسب داشته باشد، آنچه امروز می‌بینیم، باید دروغ محض باشد. به علاوه، تصاویری که مورد اشاره قرار گرفت، تمام خصیصه‌هایی را که از دید خارجی مطلوب ارزیابی می‌شود، به همراه دارد.

این فیلمهای کوروساوا، زمانی آزاردهنده‌تر می‌شود که بیننده به تماشای نقد ساده وضعیت بشر در آثار یاسوجیرو ازو و یا روایتهای جادویی کنجی میزوگوچی می‌نشیند. اما بازگشت کوروساوا به مضامین روشنفکری در دودسکادن (۱۹۷۰) نتیجه‌ای نامتعارف و غریب به همراه دارد که هم در گیشه و هم در مجامع انتقادی با شکست مطلق مواجه می‌شود. روایتی تو در تو و جادویی از شهروندان طبقه پایین اجتماعی ـ که به نوعی می‌تواند پدرخوانده برشهای کوتاه (۱۹۹۳، رابرت آلتمن) محسوب شود ـ با شخصیتهایی نامتعارف و تصاویری مسحورکننده، از سوی منتقدان خارجی به شدت مورد حمله قرار می‌گیرد و متظاهرانه نامیده می‌شود؛ اما تنها کافی است که دودسکادن را با در اعماق بسنجید؛ با اقتباسی خامدستانه از نمایش تبلیغاتی گورکی که نه در تطبیق با محیط جدید و نه در خروج از فضای نمایش برای ورود به عالم سینما درست عمل می‌کرد. بسنجید تا ببینید استاد چه ناگفته‌هایی را در باب وضعیت ژاپن با چه زبان عاشقانه‌ای بیان می‌کند که در زمان خود، به واسطه خروج از آنچه مخاطبان فیلمهایش حقیقت می‌پندارندش، نادیده انگاشته می‌شود.

یأس کامل کوروساوا و خودکشی ناموفق او در سال ۱۹۷۱ و پس از شکست نخستین تجربه رنگی و انتقادی او در عالم سینما، دوره‌ای از محافظه‌کاری و انسانگرایی را در پیش دارد که عاقبت سنت را در دیدگاههایی گوناگون محکوم می‌کند. کوروساوا پس از نقاشی فوق‌العاده‌اش در درسوزالا در ترکیب رنگهایی معدود با سفیدی برفها و سیاهی درختها، فیلمهایی عظیم با رنگ‌بندیهایی تند می‌سازد که هرچند مقولاتی تجددگرا چون آسیب‌پذیری تاریخ و یا نقد سنتهای دیرپا را در نظر دارند، به واسطه تدوین بی‌هدف و در خدمت تابلوهای نقاشی نمونه‌هایی از آثار کشدار و کسالت‌بار اساتید سالخورده را به یادگار می‌گذارد؛ گویی سن فیلمساز و ضرباهنگ فیلم با هم تناسبی معکوس دارند. هرچند، کوروساوا در آخرین فیلم خود با صدای بلند اعلام می‌کند که مادا دایو، گویی هنوز آماده رفتن نیست که مرثیه‌ای چنین بی‌رمق را برای خود ساز می‌کند.



راشومون

کوروساوا با مردم ژاپن چندان ارتباط برقرار نمی‌کند، سالها تهیه‌کننده‌ای برای خود نمی‌یابد، در برابر واقعیتهای اجتماعش چون فردی جزمی نگر و ارتجاعی رفتار می‌کند، ولی فیلمسازی همیشه استاد باقی می‌ماند که زبان سینما را خوب می‌داند.

به علاوه، در مقام بزرگترین نماینده سینمای ملی در تمام جهان، با واقعیتهای ملت خودش نیز ارتباطی ندارد، جسارت ندارد، تجدد نمی‌شناسد، نقد وضعیت نمی‌داند و الحاق به جریانهای روشنفکری ـ که با توسل به آنها مشهور شده است ـ را نمی‌خواهد، ولی باز همیشه استاد است که با زبان سینما خوب سخن می‌گوید. ■