Archive of SID

تأثیر ادیان و مکتب‌های فلسفی هند بر سینمای عامه پسند هندوستان[۱]

احمدرضا معتمدی[۲]

استادیار پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی

چکیده

پدیدارشناسی فیلم‌های عامه‌پسند هندی، بر مبنای شناسایی توأمان رمزگان فلسفی ـ فنی، تمهیدی بر دریافت یک گفتمان بومی به‌مثابه فرهنگ عامه جهانی است. صورت‌بندی گفتمانی فیلم‌های عامه پسند هندی بر مبنای ساختار تفکر فلسفی ـ دینیِ بومی و آفرینش جهان روایی رویایی و خیال‌انگیز، متأثر از مولفه‌ها و عناصر فلسفی، دینی و اساطیری، امکان تحقق پدیده‌ای جهانی در عین سنت‌گرایی و بومی‌گروی را فراهم آورده است. دغدغه اصلی این نوشتار کالبدشکافی از یک گفتمان روایی متناقض نماست که در عین «انبوه سازی»، «کلیشه‌گرایی»، «مخاطب محوری»، و ... میراث فلسفی ـ دینی سرزمینی فرهنگ‌پرور و مکتب‌خیز را باز می‌تاباند. درحالیکه گفتمان روایی و ساختار هنری آثار روشن‌فکری سینمای هند در عین واقعیت‌گرایی، شخصیت‌پردازی، شاعرانگی، و... از بیان حداقل‌های هویتِ فرهنگی قومی و سنّتی خویش عاجز می‌ماند.

کلید واژه‌ها

سینمای عامه پسند، سینمای روشنفکری، ملودرام، نئورالیسم، مایا، دهرمه، کرمه، سمساره، ورنه، موکشه.

---

۱. تاریخ دریافت: ۸۹/۱۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۹۰/۲/۱٤

۲. پست الکترونیک: drmotamedy@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

سینمای هندوستان نیز مانند سینمای اکثر نقاط جهان، به دو بخش سینمای عامه‌پسند[1] (با سایر عناوینی چون سینمای بدنه، تجاری، گیشه‌ای، فراگیر و ...) و سینمای روشنفکری[2] (با سایر عناوین چون سینمای هنری،[3] جشنواره‌ای و....) تقسیم می‌شود. نکته جالب توجه آن است که بر خلاف تصور طبیعی، سینمایی که بر مبنای ساختار تفکر فلسفی هند و گفتمان فرهنگ سنتی سازمان یافته، فیلم‌های عامه‌پسند هندی است و فیلم‌های هنری و روشنفکری هندوستان به‌شدت متأثر از چند مکتب بر ساخته اروپایی همچون نئورالیسم[4] ایتالیا و موج نو[5] فرانسه است. «تکنیک‌های سینمای عامه پسند را شیوه روایت سنتی سامان بخشیده است. حال آنکه سینمای هنری فی‌حد ذاته غربی و عمیقاً نئورالیستی است.»[6]

سینمای عامه پسند فارغ از موضوع مکان و زمان، اساساً «اصیل» نیست، چون بنیاد آن بر «کلیشه سازی» و «گرته‌برداری» نهاده شده است. «منحصر به فرد» نیست، چون قاعده قعید و رکن رکین آن بر انبوه‌سازی و تکثرزایی استوار شده است و «اندیشه محور» نیست، چون اصولاً «مخاطب‌محور» سازمان دهی شده و بر سلایق و علایق غریزی مخاطبان بنا نهاده شده است.

در فهرست ارکان و عناصر اصلی ساختاری سینمای عامه‌پسند هندی، علاوه بر «کلیشه‌سازی»، «تولید انبوه»، و «مخاطب محوری» شاخصه‌هایی دیگر نیز برشمرده‌اند که معضل تناقض‌نمای فوق را به مراتب تشدید و مضاعف می‌سازد:

١. فیلم‌های عامه پسند هندی بیش از التفات به واقعیت‌های زندگی در پی آفرینش جهانی خیالی و دنیای فانتزی است. مکان‌ها واقعی و انضمامی است، اما موقعیت‌ها،[7] ساختگی و انتزاعی است.

1. Popular cinema
2. Intellectual cinema
3. Artistic film
4. New Realism or Neo Realism
5. New Wave
6. Gokulsing, K., Moti, Dissanaya Ke, Wimal, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, London, Trentham Books Limited, 1998, p. 32.
7. Situation

www.SID.ir

Archive of SID

٢. ساختار ملودراماتیک[1] شاخصهٔ اصلی سینمای عامه پسند هندوستان است. ملودرام یکی از رایج‌ترین اشکال سینمایی است که از قابلیت تنوع‌پذیری ژانرهای مختلف سینمایی چون اجتماعی، خانوادگی، جنگی، جنایی، کمیک و... برخوردار است. اما بیان روایی مخاطب آشنا، پاسخ‌گویی به نیازهای عاطفی و هیجان‌انگیز، کشمکش‌های خانوادگی و تقابلات عشقی و پایان‌بندی‌های دلخواه و ارضاکننده از مهم‌ترین ویژگی‌های آن به شمار می‌روند.

٣. شخصیت‌های داستانی و موقعیت‌های نمایشی در اغلب موارد قالبی و کلیشه‌ای اند. اساساً وضعیت‌های نمایشی تکراری و شخصیت‌هایِ داستانیِ مشابه، امکان انبوه‌سازی در فیلم‌های عامه‌پسند و فراگیر هندی را فراهم ساخته است. حال آنکه وجه ممیزه یک اثر هنری با سایر آثار در عنصر «تفاوت» و «تغایر» سامان می‌یابد و نه «تشابه» و «تکرار».

٤. رنگ‌آمیزی سیاه و سفید، اساس شخصیت‌پردازی در سینمای بدنه هند بشمار می‌رود. شخصیت‌های داستانی اعم از قهرمان و ضدقهرمان بر مبنای دوگانه انگاریِ عوام‌پسندانه و سطحی‌گرایانه یا مثبتِ مثبت‌اند یا منفیِ منفی.

٥. بیان سینمایی در اینگونه آثار، به‌شدت مبالغه‌آمیز و اغراق شده است. فقدان شخصیت‌پردازی در اینگونه آثار که ویژگی عام و مشترک سینمای فراگیر و تجاری همه کشورهاست، در سینمای هند با میمیک‌های اغراق‌آمیز، رفتار و ژست‌های کلیشه‌ای و به‌طور کلی بازی‌های اگزجره[2] قرین شده است که نوعاً مُخِلّ هر گونه ظرفیت‌سازی در آفرینش‌هنری است.

٦. مبالغه‌گری و افراط‌گری نه تنها در بازی قهرمانان و شخصیت‌های فیلم، بلکه در سایر ابعاد بیانی و تکنیکی فیلم حضور چشمگیر دارد. نوع فیلمبرداری فیلم‌ها، سبک تدوین تا طراحی صحنه و لباس... با بیانی اغراق‌آمیز، آمیخته است. از زاویه دیدهای نامتعارف دوربین گرفته تا زوم[3]های غافلگیرکننده، کلوزآپ[4]های مکرر و متقاعدکننده، طراحی

1. Melodramutic
2. Exaggerate
٣. Zoom (حرکتی که با تغییر فاصله کانون عدسی، موضوع در تصویر دور و نزدیک می‌شود، تغییر فواصل کانونی عدسی اگر با دقت و ظرافت باشد، حضور دوربین، حس خواهد شد.)
٤. close up (نمای نزدیک)

www.SID.ir

Archive of SID

صحنه‌ها و لباس‌های پر زرق و برق، قطع و وصل‌های (تدوین) کاملاً آشکار و خودنمایان[۱]، همه و همه عرف بیانی سینمای عام پسند هندی است.

۷. شیوه روایت و داستان‌پردازی در فیلم‌های مخاطب محور هندی، کاملاً بر خلاف شیوه کلاسیک داستان‌گویی در سینمای غرب و عمدتاً هالیوود و مغایر با خط مستقیم و سیر افقی روایی است. یک فیلم سینمای بدنه هند، متشکل از یک داستان اصلی است که مجموعه‌ای از داستان‌های فرعی، ماجراهای پیچ در پیچ و مسیرهای انحرافی آن را همراهی می‌کنند. چگونه سینمایی که قرار است تجاری، عامه پسند و مخاطب محور باشد، از سبک ساده روایی و داستان‌گویی کلاسیک خطی طفره می‌رود و راه پر پیچ و خم و تودرتوی منحنی‌های دایره‌وار داستانی را برمی‌گزیند؟

۸. اسطوره پردازی، قهرمان پروری و ستاره‌سازی از شخصیت‌های بازیگر سینمایی از دیگر شاخصه‌های سینمای عامه‌پسند هندوستان است. فیلم هندی در یک تعریف ساده، اثری است که اساساً بر مدار ستاره سینمایی‌اش می‌چرخد و تولید یک فیلم به‌دلیل بازی همزمان یک بازیگر در چندین فیلم، گاه تا چند سال طول می‌کشد. اکثریت عوام هندی، تا مرز تقدس به اسطوره‌های سینمایی باورمندند، چنانچه در بسیاری از منازعات و کمکش‌های قومی و سیاسی، آنجا که سیاست و سیاستمداران به بن بست می‌رسند، به دامان چهره‌ای از سینما، دست التجاء می‌کشند، چرا که اشاره‌ای از این ستاره کافیست تا طرفین منازعه دست از نزاع بردارند.

۹. «ماسالا»، عنوانی است که بسیاری از تحلیل‌گران سینمای هند کنایه‌وار به‌مثابه شاخصه بارز سینمای بدنه هند از آن یاد می‌کنند. ماسالا اصلاً به معنی ادویه‌جات و چاشنی‌هایی است که در غذا مورد استفاده واقع می‌شود، اما آشنایی مختصری با نوع پخت و پز اغذیه هندی یادآور نوعی وارونگی و یا لااقل جابجایی است. ادویه‌جات و چاشنی‌ها در غذاهای هندی حکم مواد و مصالح اصلی را پیدا کرده‌اند. عنوان یا صفت «ماسالا» از سینمای عامه پسند هند، یعنی اینکه آواز و رقص و موسیقی، ادویه‌جات و چاشنی‌هایی هستند که از مقام

۱. قاعدتاً تدوین یعنی قطع و وصل نماها، باید به گونه‌ای باشد که تماشاگر همانند دوربین، حضور آن را کمتر احساس کند تا بتواند تداوم حرکت را دنبال کند.

www.SID.ir

Archive of SID

چاشنی فراتر رفته و در حکم مولفه‌ها و پارامترهای اساسی شناخت‌شناسی آثار سینمایی هند قرار گرفته‌اند.

افزون بر آنچه تاکنون ذکر شد ویژگی‌های دیگری نیز به عنوان شاخصهٔ سینمای عامه پسند و فراگیر هندی بر شمرده‌اند، از این رو، این موضوع، هنوز قابل گسترش و جستجوگری است، امّا دغدغه اصلی این نوشتار کالبد شکافی و کندوکاو از یک گفتمان روایتی متناقض نماست که در عین اتهام نسبت به نازل بودن محتوا و فرم، مشتمل بر بیشترین ظرفیت‌های بیانی یک سنت کهن فرهنگی و اساطیری است: چگونه است که یک ساختار سینمایی عامه پسند و تجاری در عین «انبوه‌سازی»، «کلیشه‌گرایی»، «مخاطب محوری»، موقعیت‌های نمایشی ساختگی و انتزاعی، اغراق‌گویی و افراط‌گرایی و سایر اشکالات ساختاری از نوع روایت‌گری تا فقدان میزانسن‌ها و قاب‌بندی‌های طبیعی، ادبار نسبت به واقع‌گرایی، شخصیت‌پردازی‌های تک ساحتی و سیاه و سفید، ملغمهٔ موسیقی و رقص و ترانه و انواع گرایش‌های سانتی مانتالیستی و ملودراماتیک و در یک کلام فقدان اصالت‌های فرهنگی و زیبایی‌شناسی‌های هنری... میراث فلسفی ـ مذهبی سرزمینی فرهنگ پرور و مکتب‌خیز را بازمی‌تاباند. اما گفتمان روایی و ساختار هنری آثار روشنفکری سینمای هند و برگزیده منتقدان و کارشناسان سینمایی، تحسین شده در جشنواره‌های جهانی و برخوردار از جایزه‌های ریز و درشت بین‌المللی در عین واقعیت‌گرایی، شخصیت پردازی، شاعرانگی، روانکاوی، جامعه شناختی ... از بیان حداقل‌های هویت فرهنگی، قومی سنتی و فکری و فلسفی خویش عاجز می‌ماند؟

رمز موفقیت سینمای عامه پسند هند موسوم به بالیوود[1] در جذب یک میلیارد جمعیت شبه قاره هند از یک سو و از یک سوی دیگر تسخیر بازارهای بین المللی از خاورمیانه،

---

١. واژه Bolly wood، ترکیبی است از دو کلمه Holly wood (مرکز بزرگ فیلمسازی در ایالات متحده آمریکا) و Bambay شهر بزرگ و صنعتی هندوستان. از آنجا که صنعت بزرگ فیلمسازی هندوستان در شهر بزرگ بمبئی مستقر است و بخش اعظم تولید سالانه در هند را بر عهده دارد، این مشابهت سازی واژگانی ناخودآگاه بر زبانها جاری شده است. با این حال فیلم‌سازی در سایر مناطق هندوستان نیز با رونق فراوان جریان دارد، چنانکه گاه واژگانی مشابه چون Kolly wood برای صنعت سینمایی تامیل (بر اساس نام شهرک سینمایی کود مبکام) و Tolly wood برای سینمای بنگال که در تالی گنج کلکته قرار دارد، استفاده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

شرق آسیا، جنوب تا شمال آفریقا، اروپا از اتحاد جماهیر شوروی سابق گرفته تا انگلستان و حتی قاره آمریکا در چیست؟ آیا چنانکه مقدمه نوشتار مدعی آنست «سنت‌گرایی»، «بومی‌گروی» مبتنی بر خویشتن شناسی اصیل فرهنگی رمز جهانی شدن آنست؟ آیا نشانه شناسی رمزگان ساختاری و فنی سینمای عامه پسند، تمهیدی بر پدیدارشناسی گفتمان دینی ـ فلسفی در بطن آثار سینمایی فراگیر و عوام پسند هندی است؟

حتی اگر پاسخ بدین پرسمان مثبت باشد، پرسش بعدی آنست که چگونه این گفتمان روایی متناقض نما محقق شده است؟ چگونه فیلم‌های واقع‌گرا و مستندگونه هندی، معطوف به واقعیات روزمره زندگی مردم، پرهیزکار نسبت به زرق و برق و جاذبه‌های بازاری و گیشه پسند، متنفر از قرار دادنِ دوربینِ ضبطِ صحنه‌های نمایش در زوایای عجیب و غریب و استفاده اغراق آمیز از رنگ و نور و تحریک احساسات و عواطفِ مخاطب با کنش‌های ملودراماتیک و عوام فریبانه، از عهده و توان سخن‌گویی با زبان قومی و بومی خویش عاجزند و به‌رغم مراعات اصول منطقی و بدیهی یک روایت متعادل و متعارفِ بازنمایی و بهره‌مندی از لسان فاخر هنری از بیان فرهنگ، مذهب و فلسفهٔ اساطیری خویش درمانده‌اند اما سینمای عامه پسند با همه سوابق و لواحق سینمای گیشه پسند تجاری از نوع هندی و غیر هندی آن به تحقق فرهنگ دینی، حکمی و فلسفی هند در جهان روایی خویش نائل آمده است؟

بازتاب آموزه‌های فلسفی و دینی هند در سینمای بومی و عامه پسند هندی

بر اساس آموزه‌های اوپنیشدی، تنها یک «حقیقت» در هستی وجود دارد و جهان رنگارنگ، متنوع و متکثرِ پدیداری «ظهورات» و «نمود»هایی از همان حقیقت یگانه‌اند. آنچه جهان متکثر را در نظر ما واقعیت می‌نمایاند، قدرت جادویی «مایا»[1] است. «مایا» نیروی خلاقه الهی است که از «بود» واحد، «نمود»های متکثر پدیدار می‌سازد. قول به تعدد و تکثر، حتی در صفات الهی، یکپارچگی و سازگاری تفکر اوپنیشدی را بهم می‌ریزد. از این رو گفته‌اند که جهان متکثر چیزی بیش از یک ظاهر و نمود نیست که خداوند با قدرت جادویی‌اش، «مایا»، آن‌را به‌نظر ما واقعی جلوه داده است. با این حال افرادی که به حقیقت وجود راه

1. Maya

www.SID.ir

Archive of SID

می‌یابند، با معرفت ناشی از ودانته[1] پرده‌های جهل و توهم نمودارهای متکثر هستی را از پیش رو برمی‌دارند و درمی‌یابند که چیزی جز او نیست و «آتمن»[2] (من) همان، «برهمن»[3] (او) است.

«"مایا" را بایستی به لفظ "هنر" تعبیر کرد، آنکه کثرات را به نیروی تجلیات هنری خود می‌آفریند، معمار الهی است و جهان به‌مثابه صحنه نمایشی است که در آن صفات الهی به ظهور می‌رسند. "مایا" میزان و اندازهٔ ظهور صور عالم است که بر اساس کمیت کائنات و تظاهر جهان بنیان شده است. مظاهری که بدان سبب می‌توان به اندازهٔ کمال خویشتن، هم گمراه شد و هم هدایت یافت.»[4]

به نظر می‌رسد، فرهنگ، دین و فلسفهٔ هندی، برای قرن‌های متمادی صبر کرده است تا صنعت سینما به‌مثابه یک مولود مدرن قدم به عرصه هستی بگذارد، اما گویا از پیش آگاه بوده است که نوزاد آنگاه که لب به سخن بگشاید به لینت و سهولت با زبان بومی و سنتی هندوان سخن خواهد گفت. آموزه «مایا» که جهان را وهمی، خیالی، واهی، مجازی و غیر واقعی می‌پندارد، شباهتی کم نظیر میان مکنونات درونی و ذهنی یک فلسفه سنّتی با ساختار زبانی یک پدیده مدرن و تکنولوژیک فراهم آورده است. پردهٔ سینما به‌مثابه «مایا»، پرده‌ای که میان آدمی و واقعیت کشیده شده است، چیزی که «هست» و چیزی که «می‌نمایاند»، جهانی که «هست» و «نیست»، صورتی که «صامت» است و آینه‌ای که «سخن» می‌گوید، ساختار و هویت گفتمان فلسفیِ سنّت را در صورت‌بندی گفتمانیِ مدرن بازتابانده است.

«"مایا" از یک سو آن قدرت اسرارآمیز الهی است که موجب می‌شود که دنیا خارج از حقیقت الهی موجود به‌نظر رسد، از این حیث مایا سرچشمه همهٔ دوگانگی‌ها و پندارهاست. اما افزون بر این، "مایا" علاوه بر آن به اعتبار جنبهٔ مثبت‌اش، هنر الهی است که سازندهٔ همهٔ صور و اشکال است. امکان و توانایی نامتناهی است که می‌تواند خود را متناهی بنمایاند، یعنی خود را موضوع رویت خویش قرار دهد، بی‌آنکه این امر موجب تحدید وجه

1. vedānta
2. atman
3. Brahman
4. Coomaraswamy, Ananda, *Hinduism and Buddhism*, New York, Philosophical Library, 1943, p. 3.

www.SID.ir

Archive of SID

لایتناهی‌اش گردد. بدین‌گونه خداوند خود را در جهان ظاهر می‌سازد و نمی‌سازد، او در عین حال سخن می‌گوید و خاموش است.»[1]

جهان‌بینی‌های دینی و فلسفی هندو متأثر از «مایا» با چشم‌انداز عالمی وهمی، پنداری و مجازی از آنچه پیش‌روست، فانوس جادویی و توهم برانگیز سینما را چونان زبان روایی، افسانه‌ای و اساطیری بازشناختند و با تمسک به سایر عناصر و مولفه‌های فرهنگی- دینی چون دهرمه[2]، کرمه[3]، سمساره[4]، موکشه[5] و ... به آفرینش جهان رویایی، خیال برانگیز، وهمی و جادویی با سنت گفتمان روایی خویش پرداختند. چارچوب‌های ساختاری، نوع روایت‌گری، مضمون‌های تکرارشونده، نوع گفت و گو نویسی، شخصیت‌پردازی، کنش‌ها و موقعیت‌های نمایشی، فقدان واقعیت‌گرایی، انضمامی‌گری، بیان انتزاعی و ... همه و همه از ایده‌های معنایی و ساختار زبانی ادبیات دینی و کلاسیک هند، به‌ویژه از حماسه‌های *مهابهارَته*[6] و *رامایَنه*[7]، استنتاخ شده‌اند.

سینمای هند واقعیت را نشان می‌دهد و نمی‌دهد، کنشی از ارتباطات انسانی و یا کشاکشی از موقعیت‌های اجتماعی را به نمایش می‌گذارد ولی در عین حال از طریق نوعی اغراق بیانی از تقطیع نماها تا تدوین شان، نوع حرکت دوربین تا کاربرد لنز، شیوه بازیگری تا نوع میزانسن و ... به طریقی نمایشی بودن آنچه را می‌نمایاند، آشکار می‌کند. گویی بر این مقام ابرام می‌ورزد که چنانکه جهان توهمی بیش نیست و شعبده «مایا» قدرت اسرارآمیز الهی است، آنچه را بر پرده سینما بازمی‌تاباند، حقیقی نیست بلکه، انعکاسی از خیال و جادوی لنز است. سینمای عامه‌پسند هند واقعیت‌گرا نیست، چرا که هنر دینی هند، تقلید از صنعت خلاقهٔ الهی (مایا) است و نه روگرفت از مصنوع و مخلوق الهی یا انسانی (طبیعت یا واقعیت عینی). سنت هندی، صنعت سینما را به‌مثابهٔ صنعت خلاقه (مایا) تلقی می‌کند و در پی آفرینش هنری راز آلود و روایتی خیال‌برانگیز است.

1. Burckhardt, Titus, *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*, Lord Northbourne (trans.), Michigan, Perennial Books, 1967, p. 3.
2. dharma
3. karma
4. samsāra
5. moksa
6 . *Mahābhārata*
7 . *Rāmāyana*

www.SID.ir

Archive of SID

«اصل ملکوتی هنر در سنت هندی، صریحاً بیان شده است، به موجب *ایتریه براهمانه*[1] هر اثر هنری در روی زمین چه یک فیل از گل پخته باشد، چه شی‌ای رونده، یک جامه، شی‌ای زرین یا گردونه‌ای که به استر باید بست، به تقلید از هنر فرشتگان، دوه‌ها[2] ساخته و پرداخته شده است. دوه‌ها معادل ملائکه‌اند و در واقع کنش‌های خاص روح کل و اراده جاودان خداوندند.»[3]

بنابر سنت هندویی، همچون سایر سنن دینی، هنر انسانی در پی برقراری مشابهت و مطابقت با هنر الهی است. بنابراین هنر اصیل آن است که از قوهٔ صنعت الهی تقلید کند و نه از مصنوع و مخلوق آن. بنابراین ایده‌های هنری نو چون، «واقعیت‌گرایی» یا «طبیعت‌گرایی» در این هنر جایی ندارد. آنچه باید مورد محاکات واقع شود، نحوهٔ آفرینش و خلاقیت الهی است و نه تقلید از آفریده و مخلوق آن. «طبیعت‌گرایی طابق النعل بالنعل در هنر دینی جایی ندارد. آنچه باید مورد تقلید قرار گیرد نحوهٔ فعل روح قدسی است. به عبارت دیگر، باید قوانین این روح قدسی و نحوه عمل‌اش را در قلمرو محدودی که انسان به مقیاس خویش می‌سازد، یعنی صنعت‌گری به کار بست».[4]

«سینما» را حتی اگر یک هنر تکنولوژیک و مولود مغرب زمین تلقی کنیم، هرگز با بهانه «صنعتی» برشمردن و فرآیند «فن‌آوری» پنداشتن آن، از وثاقت و وجاهت هنری آن نکاسته‌ایم. سینما در عین آنکه به وجوه تکنولوژیک از سایر هنرها چون شعر، نقاشی، موسیقی و ... متمایز شده است اما هیچ یک از کاربردهای صنعتی و فن‌آورانه نتوانسته است به شکاف یا انفکاک ذاتی فی‌مابین «سینما» و «هنر» منجر شود. تاثیرگذاری معکوس سینما، بر هنرهای متخیل چون رمان، شعر، نقاشی و ... در دوران اخیر، پس از انفعالات ابتدایی سینما نسبت به سایر هنرها در صورت‌بندی آغازین و شکل‌گیری بدوی آن، تاکیدی مجدد و تجدیدی موکد بر وجه هنری و متخیل در سینماست.

مقایسه سینمای روشنفکری هندوستان با سینمای عامه‌پسند و سنتی آن، ورود به نوعی از منازعه غریب و شگفت‌انگیز در ذات سینما میان هنر و تکنولوژی است. سینمای هنری هند، سینمایی است که در ذات خود به‌شدت غربی است، حتی اگر وجوه تکنولوژیک و

1. Aitareya Brāhmana
2. devas
3. Ibid.
4. Ibid.

www.SID.ir

Archive of SID

فن‌آورانه‌اش را پنهان سازد و بر ساختارهای هنری و شاعرانه، تأکید کند. سینمای سنتی و عامه‌پسند هندی، روایتگر گفتمان فرهنگی و بر ساخته از شاکلهٔ دینی و فلسفی هندوستان است اما در اشکال و صورت‌های هنری و شاعرانه نمودگری و غوغاسالاری نمی‌کند و وجوه تکنولوژیک و فن آورانه‌اش را زیر قبای هنرورزی پنهان نمی‌سازد. اگر سینما را تمام عیار، محصول تفکر متافیزیکی غرب تلقی کنیم، بدیهی است که افزارمندی، سبک، الگو، روش و حتی تخیل تکنولوژیک می‌آفریند و پر بیراه نیست اگر «طبیعت‌گرایی» یا «واقعیت‌گرایی» را نیز به‌عنوان مکتب فکری و هنری دستورالعمل و الگوی راه هنرمند اعم از شرقی یا غربی قرار دهد. با این حال سینما، در ذات هنر متخیل‌اش، زمانی می‌تواند در مقابله و مواجهه با وجوه تکنولوژیک آن قد علم کند، که از پشتوانه سنت هنری «اصیل» برخوردار باشد. نه آنکه مکتب و گرایش فکری و هنری‌اش نیز گزیده‌ای از متافیزیک غربی و برساخته‌ای از آن باشد. بنابراین اگر سینمای روشنفکری و جشنواره پسند هندوستان از عهده روایت فرهنگ، دین و فلسفه هندی برنیامده است، پیش از آنکه این امر به ناتوانی یا توانایی نسبت داده شود، به دلیل آن است که اساساً مکتب، سبک و رویه‌ای را برگزیده است که در ذات خود با فرهنگ و سنت فلسفی ـ دینی هند ناهمخوانی دارد.

چنان است که سینمای واقعیت‌گرای هندی به انحای مختلف درصدد پوشاندن و کتمان تکنیک‌های سینمایی است، چرا که در واقع‌نمایی خویش، نباید «بازیگر» را در مقام «بازی» نشان دهد و نورپردازی‌اش نباید جلوه‌گری کند و دوربین‌اش نباید نمایان باشد، زیرا نه می‌خواهد و نه می‌تواند به‌دست خود در واقع‌نمایی‌اش اختلال ایجاد کند، اما سینمای بومی و عامه پسند به‌رغم آنکه در مقام گفتمان سنتی است اما از حضور و ظهور تکنیک‌های سینمایی در متن و حاشیه آثارش ابا نمی‌کند، زیرا هویت گفتمان فلسفی ـ دینی‌اش، رمزگان فنی و ابزاری‌اش را متعین کرده است. نشانه‌شناسی و رمزگذاری آیینی در سنت حکمی هند بر مبنای فاصله گذاری و تظاهر بیانگری است. «یک الگوی دایره‌وار و تودرتوی حلزونی که روایتی را از دل روایت دیگر بیرون می‌کشد و دوباره آن را درون روایتی دیگر می‌تند، از

www.SID.ir

Archive of SID

ساختارهای روایی *مهابهارته* و *رامایَنه* بر آمده است و نه شیوه روایت خطی و افقی داستان‌سرایی غربی، از مبدأ یونانی‌اش گرفته تا مقصد هالیوودی آن».[1]

بنابراین اگر آثار به اصطلاح فاخر و جشنواره‌ای سینمای هند از عهده روایت فرهنگ، مذهب و فلسفه هندی بر نیامده‌اند اما سینمای سنتی و عامه‌پسند در آفرینش جهان روایی و گفتمان فلسفی ـ دینی هندو سهمی به‌دست آورده است، نخست در اقبال و اهتمام سبکی و ساختاری و روش‌مندی دوگونه از سینما است و سپس در نحوهٔ نگرش، جهان‌بینی و آرمان طلبی آن دو.

صورت‌بندی گفتمان سینمای عامه‌پسند بر مبنای ساختار اندیشگی و هویت گفتمانی ادیان و مکاتب فلسفی هند، محدود به قانون ازلی «مایا» نمی‌شود. نظام‌های فلسفی و باورهای دینی ساختار سنت و فرهنگ هندی را در طول قرون و اعصار در قالب آداب و رسوم و آئین و مناسک ویژه با رنگ‌بندی‌های گوناگون قومی و قبیله‌ای صورت بخشیده است. از مفاهیم مشترک عمده ادیان، مذاهب و مکاتب فلسفی هند. قوانینی چون دهرمه، کرمه، موکشه، سمساره، و ... را می‌توان برشمرد که بدون آشنایی و شناخت کافی از هر یک آنها و سیر پیدایی و تحول و تطور هر کدام در ساختار مکتبی و آئین قومی و مسلکی شان نه خوانش ادبیات چند هزار ساله هندی امکان‌پذیر است و نه فهم و درک ژرف‌اندیشانه‌ای از هنر سنتی هند.

در واقع هر یک از این مفاهیم، به‌مثابه کلید واژه‌های نشانه‌شناختی هنر و به تبع آن سینمای سنت گرایی است که امکان خوانش یک گفتمان سنتّی را در متن یک ساختار مدرن فراهم می‌کند. کلید واژه‌هایی که رمزگان فنی و ساختاری یک پدیده دوران تجدد را بر اساس یک گفتمان بومی برساخته از تفکر دینی و فلسفی چند هزار ساله تفسیر و تاویل می‌کنند.

قانون ازلی دهرمه در ساحت تفکر و دیانت هندویی به مفهوم حقیقت زندگی است که مراحل طبیعی زندگی را منطبق بر مبانی وجودی، تکوینی و طبیعی، تا لحظه مرگ تعیین می‌کند. دهرمه در قلب دین هندویی جای دارد. «در *مهابهارته* آمده است: "دهرمه چنین نامیده شده زیرا از دارمات (همه چیزها) محافظت می‌کند." دهرمه تمام چیزهایی را که

1. Chute, David, "The Road to Bollywood", *Film Comment*, Vol. 38, No. 3, May / June 2002, p. 36.

www.SID.ir

Archive of SID

آفریده شده است شامل می‌شود و حراست می‌کند. به این ترتیب دهرمه اصل و بنای هر چیز است که قادر است عالم کائنات را محافظت کند. از این نظر "دهرمه" هم‌ارز "کلمه" در مسیحیت است چنانچه در *کتاب مقدس* از آن یاد شده است: "در آغاز کلمه بود و کلمه با خدا بود و کلمه خدا بود."»[1]

پس مفهوم دهرمه بن و بنیاد نظم و نظام زیست انسانی و اجتماعی است که در برگیرندهٔ همه احکام، اوامر، نواهی و سایر اصول دینی، اخلاقی و رفتاری است که تکلیف و وظیفهٔ هر فردی را در جهت حفظ نظام زیستِ اجتماعی صورت‌بندی می‌کند و از این رو دروازه ورود به سایر مفاهیم و قوانین اصولی دین و سنت هندویی محسوب می‌شود.

دیگر گرانیگاه مهم فلسفه هندویی، مفهوم کرمه است. قانون کرمه به عبارتی همان قانون کنش و واکنش در زندگی آدمی است. تفاوت عمدهٔ کرمه در تفکر هندویی با مفهوم بازگشت اثر عمل آدمی به وی در ادیان ابراهیمی آن است که در ادیان ابراهیمی جزای عمل آدمی در ساحت آخرت پدیدار می‌شود، اما دین هندو، از آنجا که مبتنی براصل بازپیدایی و تولد مجدد در ساحت دنیوی است، قائل به چشیدن ثمرهٔ عمل آدمی از یک زندگی به زندگی دیگر او است.

مبنای قانون کرمه، اعتقاد به نظم لایزال اخلاقی در کائنات است که در نخستین متون شروتی[2] از این قاعده‌مندی خیر محور در کائنات با عنوان رتیه[3] یاد شده است. «در معنویت‌مداری[4]، یعنی تصدیق و باور به یک نظم اخلاقی لایزال و جاودانه و در نتیجه بازگذاردن فضایی برای امید، نیاز به یک نظم اخلاقی زوال‌ناپذیر و سرمدی یکی از ژرف‌ترین نیازهای قلبی و درونی ماست».[5] به واسطهٔ مفهوم کرمه، باور و اعتقاد به یک نظم لایزال اخلاقی در هستی، در همهٔ مکتب‌های دینی و فلسفی هند، پدیدار می‌شود: «قانون کرمه را به‌طور کلی می‌توان به قانون ماندگاریِ ارزش‌های اخلاقی و پابرجا ماندن و قطعی بودن پاداش اعمال خیر و مکافات اعمال تعریف کرد. بدین معنی که نتایج اعمال انسانی گم

1. Gokulsing, K.Moti, Dissanaya Ke, Wimal, p. 54.
2. Śruti
3. rta
4. spiritualism
5. James, W., *Pragmatism and Other Essays*, Washington, Washington Square Press, 1963, p.106.

www.SID.ir

Archive of SID

نخواهد شد و ثمره آن باقی خواهد ماند. و اینکه هر اتفاقی در زندگی شخص روی می‌دهد، چیزی جز نتیجه و میوه کار (پیشین) خود او نیست.»[١]

سمساره یکی دیگر از ارکان مهم دین هندوئی است. سمساره عبارت است از چرخهٔ تولد ـ مرگ یا تولد دوباره که از آن به تناسخ یاد می‌شود. انسان در این چرخه اسیر است و سرنوشت مسلم او دست و پا زدن در گردونهٔ پایان‌ناپذیر آمد و شدهای مکرر است. در اینجا پیوند تنگاتنگ و پیوستهٔ مفاهیم فلسفی و دینی هند با یکدیگر و تعلق ذاتی آنها به هم به خوبی احساس می‌شود. مفاهیم کرمه بدون سمساره و سمساره بدون کرمه تبیین درستی پیدا نمی‌کنند. اگر آدمی درنیابد که آنچه را جهان واقعی می‌پندارد وهم و خیالی بیش نیست، درون گرداب ژرفناک و پایان‌ناپذیر تولد و مرگ دوباره سقوط می‌کند. روح آدمی به همان شکلی که هست باقی می‌ماند و در هیئت‌ها و قواره‌های مختلف و متعدد دیگری حلول می‌کند و تا نتواند به عمق حقیقت زندگی دست یابد از این دایره زیستِ مرگبار رهایی پیدا نمی‌کند.

بنابراین یکی دیگر از آموزه‌های مهم در دین هندویی، رهایی و آزادی یا موکشه است که به معنای آزادشدن از گردونه مرگ‌ها و تولدهای پی‌درپی می‌باشد. «بحث آزادی (موکشه) را کلیه مکاتب فلسفی هند چه متشرع و چه غیر متشرع پذیرفته‌اند و آن را غایت حیات و ساحل آرامش و خاموشی محض شهوات و تعلقات دانسته‌اند. در اوپنیشدها نجات و آزادی نتیجه منطقی فرضیه معاد و سیر صعودی ارواح در سلسله مراتب هستی است. حال که انسان محکوم به بازگشت دائمی به دار فانی است و تسلسل مرگ و حیات و چرخ گیتی آنی درنگ ندارد. تنها راه گریز آن است که آدمی هم اکنون در نشئه این حیات ناپایدار و سست بنیاد، فکر چاره باشد و خود را از قید و بند این آمد و شد مسلسل و لاینقطع آزاد گرداند».[٢] موکشه یا رهایی و نجات حاصل نمی‌شود مگر از راه معرفت نفس و کشف

---

١. چاترجی، ساتیش چاندرا، داتا، دریندراموهان، *معرفی مکتب‌های فلسفی هند*، ترجمهٔ فرناز ناظرزاده کرمانی، قم، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب، ١٣٨٤، صص ١٠١–١٠٢.

٢. شایگان، داریوش، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، ١٣٥٧، صص. ١١٨–١١٩.

www.SID.ir

Archive of SID

ماهیت و مبنای واقعیت. تمایز گذاردن میان نفس و غیر نفس به خلاص و رهایی از همه رنج‌ها و آلام می‌انجامد. بنابراین فتوح و گشایش واقعی، ماحصل رهیدن از علت بالفعل همه رنج‌ها، یعنی جهالت و نادانی است. چنانچه در آموزه‌های مکتب سانکهیه آمده است: «حال که علت رنج، جهل[1] به معنای عدم تمایز میان نفس و غیر نفس است، پس خلاصی از رنج نیز باید از معرفت تمایز میان این دو به‌دست آید. اما این معرفت نجات‌بخش فقط یک فهم عقلانی از حقیقت نیست بلکه باید معرفت مستقیم و بی‌واسطه از این حقیقت باشد که نفس همان بدن یا حواس یا ذهن یا عقل نیست و واقعاً چیزی غیر از همه آنهاست هنگامی که به این حقیقت برسیم که نفس ما روحی نازاده و نامیرا است، دیگر از رنج و درد برای همیشه آزاد خواهیم شد.»[2]

یکی دیگر از آموزه‌های مهم دین هندویی، تقسیم‌بندی و تفکیک درون‌ذاتی نظام اجتماعی است که از آن در زبان‌های اروپایی به کاست تعبیر می‌شود، اما هندی‌ها خود بدان وَرنه[3] می‌گویند که به معنی رنگ است. «رنگ» تظاهر بیرونی یک گوهر درونی است که بر کیفیات خاص و متمایز یک طبقه یا مجموعه دلالت می‌کند که در مقام ترجمه در سایر فرهنگ‌ها دچار بدفهمی‌های فراوان شده است. «کاست در معنای همان قانون حاکم بر دسته خاصی از آدمیان بر وفق صلاحیت‌های آنان است. در این معنی و فقط در این معنی است که در *بهگودگیتا*[4] آمده است: "برای هرکس قانون عمل او هر چند ناقص باشد، بهتر است از قانون دیگری، حتی اگر به‌طور کامل اجرا گردد، انسان با قانون خود هلاک شود بهتر است از تبعیت از قانون دیگری، تبعیت از قانون دیگری خطرناک است." همین‌طور *منودهَرمه‌شاستره*[5] گوید: "انجام دادن کارهای خاص خود به نحو ابتر بهتر است از انجام دادن کارهای دیگری به طور اکمل، زیرا کسی که وظایف کاست دیگر را به‌جا می‌آورد، از ادای وظایف خود باز خواهد ماند."»[6]

---

1. ajnana

۲. چاترجی، ساتیش چاندرا و داتا، دریندراموهان، ص ۵۳۵.

3. varna
4. *Bhagavad Gītā*
5. *Manu Dharmaśāstra*

٦. شوان، فریتیوف، *کاست و نژادها*، ترجمهٔ بابک علیخانی و کامران سامانی، تهران، نشر موسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران، ۱۳۸۸، ص ٤۳.

www.SID.ir

Archive of SID

بنابراین نظام ورنه برای هندوان، صرفاً تعینات یک نظام اجتماعی نیست بلکه یک طبقه‌بندی ذاتی، کیفی و نوعی بر مبنای صلاحیت‌ها، استعداد و امکانات وجودی است که در آن هر کس بر مبنای طبعیت فطری بر حکم شرعی و عرفی، در ساحتی از تکلیف قرار می‌گیرد که برای انسجام و بقای یک نظام هماهنگ اجتماعی ضروری است.

بدیهی است اصول مبنایی و بنیاد تفکر فلسفی ـ دینی هندو به اصول فوق محدود نمی‌شود اما در این نوشتار مختصر مجالی برای پرداختن به همهٔ آنها نیست. آنچه شگفت‌انگیز به‌نظر می‌رسد این است که از همان گام‌های آغازین فعالیت سینمایی در هند، عناصر فلسفی ـ دینی هندویی با شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم، در پس‌زمینه و پیش‌زمینه، تماتیک و دراماتیک، در چارچوب موقعیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی مورد پردازش قرار گرفتند.

مطالعات فرهنگی بر روی نمونه آثار سینمایی هند، الگوهای متفاوتی از تأثیرات تفکر فلسفی ـ دینی بر سینمای عام و فراگیر هندی را شناسایی کرده است که از منظر ساختار و گفتمان روایت دینی ـ سینمایی خالی از خلل و اشکال نیست، اما ذکر نمونه‌هایی چند از آن که عنوان سینمای سنتی یا دینی را یدک می‌کشد، جهت تقرب به مقصود بی‌فایده نیست. آنچه مسلم است این است که حلول گفتمان فلسفی و دینی در ساختار روایت بصری ورای ظهور پدیداری آثاری است که معمولاً کارشناسان سینمایی آن را یک اثر یا فیلم دینی یا فلسفی تلقی می‌کنند.

برخی تحلیل‌گران سینمایی معمولاً فیلم‌هایی را که در مرحله گزینش «مضمون»، به عنصری دینی تمسک می‌جویند، اثری دینی یا سینمایی دینی شناسایی می‌کنند، اما پرواضح است که انتخاب صرفِ یک مضمون دینی، شرط لازم و کافی برای تحصل یک نتیجه و محصول دینی نیست و چه بسا یک مضمون در مرحله پردازش اثر، کاملاً به نتیجه خلاف و نقیض مضمون ختم گردد. از جملهٔ این آثار می‌توان از فیلم‌هایی نام برد که بر اساس یک شخصیت دینی، مثلاً یک پیامبر یا قدیس، طراحی می‌شود. بزرگترین اشکال بر این‌گونه تقسیم‌بندی‌ها آن است که کارشناسان و پژوهشگران سینمایی معمولاً فیلم‌ها را بر مبنای ژانر تقسیم‌بندی می‌کنند: ژانر جنایی، ژانر کمدی، ژانر دینی و .... ژانر جنایی آن است که داستان فیلم حول محور یک جنایت دور می‌زند. بنابراین یک فیلم دینی هم می‌تواند حول زندگی

www.SID.ir

Archive of SID

یک قدیس، بخشی از تاریخ و سرگذشت یک دین، نمادهای دینی و یا عملکرد یک فرقه یا یک گروه دینی دور بزند. اگر این شیوه ژانربندی درست باشد آنگاه بایستی فیلم‌هایی مثل «ده فرمان»، «سلیمان و ملکهٔ سبا» یا «داوود و بتسابه» که از آثار پر هزینه اما پیش‌پا افتاده هالیوودی است، سینمای دینی تلقی کرد.

در مطالعات انجام شده در موضوع سینمای هند، معمولاً فیلم‌هایی دینی معرفی می‌شود که دربارهٔ زندگی یک قدیس یا یک حکیم دینی ساخته شده باشد. از جمله این فیلم‌ها یکی فیلم‌سینمایی «قدیس توکارام[1]» (۱۹۳٦) است، قدیسی–شاعری که در قرن هفدهم در رنج و محنت به سر می‌برد درحالیکه فرمانروای منطقه به دروغ خود را مالک ترانه‌های او معرفی می‌کرد. نمونهٔ متأخرتر این فیلم‌ها؛ «آدی شنکره‌چاریه[2]» (۱۹۸۳) است که زندگی فیلسوف مشهور مکتب ودانته را به تصویر می‌کشد و می‌کوشد تا مسیر تحولات ذهنی و وجودی او را در هر دو بعد فلسفی و دینی ترسیم کند. نمونه این‌گونه آثار در سینمای هند بسیار است.

نوع دیگری از آثار سینمایی که به ژانر دینی یا فلسفی معروف شده است فیلم‌هایی است که با رجوع به منابع تاریخی، دینی و فلسفی ساخته شده‌اند که در هند حماسه‌های *مهابهارته* و *رامائنه* به‌عنوان مرجع و مسند اصلی این‌گونه آثار تلقی می‌شوند. فیلم‌سینمایی «بهگودگیتا» (۱۹۹۲) از نمونه‌های متأخر و برجستهٔ این گرایش متنی است.

از دیگر نمونه فیلم‌های دینی، می‌توان از آثاری نام برد که به معرفی برخی از فرقه‌های دینی و آداب و رسوم و عملکرد آنان پرداخته است. از این دست آثار می‌توان به فیلم «ایشانو»[3](۱۹۹۰) اشاره کرد که به معرفی فرقهٔ میتی[4] در مانیپوری[5] می‌پردازد و نشان می‌دهد می‌دهد که چگونه این فرقه به‌واسطهٔ قدرت‌های ناشناخته و مرموز، زنان را از زندگی طبیعی خود منصرف ساخته و به جهان جادویی خویش جذب می‌کند. فیلم دیگری که توسط کارگردان همین فیلم ساخته شده است «زنده باد الهه سانتوشی»[6] نام دارد، که به معرفی یک الهه گمنام می‌پردازد.

1 . Sant Tukaram
2 . Adi Shankaracharya
3. Ishanou
4. Meitei
5. Manipuri
6. Santoshi May be Praised

www.SID.ir

Archive of SID

دسته دیگری از فیلم‌هایی که در تاریخ سینما به‌عنوان آثار دینی تلقی شده‌اند، فیلم‌هایی است که به نحوی از انحاء از نمادها و نشانه‌های دینی سود جسته‌اند. «دِوداس»[1] (۱۹۳۵) و (۲۰۰۲) که به معنی دختری است که خود را وقف معبد کرده است از نمونه آثاری است که هم در دوران آغازین سینمای هند و هم در سال‌های اخیر بدان پرداخته شده است. «سامسکارا»[2] (۱۹۷۰)، که نمادی در آئین یوگا در جهت غلبه بر نادانی و انهدام مرکز گمراه‌کننده روح است که در قالب فعل و انفعالات لاینقطع خویش آدمی را به اسارت می‌کشاند، نیز نمونه دیگری از این دست آثار است.

اما آنچه در این فرصت محدود، مجدانه در پی بیان آنیم، هویت گفتمانی سینمای عامه‌پسند هند بر مبنای «ساختار» فلسفی–دینی تفکر هندی است. «ساختار» یعنی اخذ حقیقتی بیش از انتخاب مضمون، تم، عنوان یا نماد. ساختار عبارت است از چگونگی ارائهٔ یک محتوا در یک فرم. ساختار یعنی هویت، روح، و جان یک اثر. فحوای این نوشتار آنجا که از شکل روایتگری در سینمای هندوستان سخن می‌گوید در پی اثبات همین مدعاست. ایده الگوی غیر خطی و دایره‌وار حلزونی در ساختار روایی آثار سینمایی عامه‌پسند هندی همراه با طرح‌های داستانی که به‌طور مداوم و مکرر در هم تنیده و ادغام می‌شوند و مجموعهٔ روایتی چند وجهی از ژانرهای گوناگون را در ساختمان اصلی روایت شکل می‌بخشند، از نفوذ و تأثیر یک تفکر حکمی در ادبیات کلاسیک و سنت شفاهی‌روایی در بطن یک دین فراگیر حکایت می‌کند که اکنون به‌واسطهٔ زبانی جدید، یعنی سینما، دوباره به سخن گفتن آغاز کرده است. رائو مَیتهیلی در این باره می‌نویسد:

«نبایستی از خاطر سترد که نظریه وجود در قالب مایا را ما آفریدیم و دیالکتیک دوگانگی را سامان بخشیدیم. ما هندی‌ها برداشت‌های پیچیده‌ای را به سینما افزودیم. ما جادو و استعاره را بر این صورت‌های گریزان نقش بستیم. تصاویری پاره‌پاره و منتشر در امتداد سال‌ها که نمایی از احساس هویت ملی و بومی ما را در هئیتی پیچیده و رمزآلود از منطق‌گریزی، الهام و خیال‌انگیزی و افسونگری ترسیم می‌کند.»[3]

1. Devdas
2. Samakarah
3. Rao, Maithili, "How to Read Hindi Film and Why?", *Film Comment*, Vol. 38, No. 3, May / June 2002, pp. 37-40.

www.SID.ir

Archive of SID

وقتی دربارهٔ رقص در سینمای هند سخن می‌گوییم و طبق قواعد کلاسیک درام، از قطع نمایش و دوگانگیِ لحنِ روایت به دلیل پاره‌پاره شدن فیلم، با رقص‌های گاه و بیگاه در متن اثر شکایت می‌کنیم، خود ناشی از گام‌زدن در متن یک سنت، فرهنگ و تفکر شرقی با پاپوش‌های غربی است. نتراجه[1] از مهم‌ترین نام‌های شیوا به معنای الهه رقصندگان یا سلطان بازیگران است و جهان‌آفریده صحنه نمایش اوست. آغاز آفرینش از رقص و پایکوبی اوست، رقص ازلی که تجلی آن در هم آهنگی موزون گردش افلاک و چرخش آنان نمایان است. بر مبنای اصول خداشناسی هندو، اصل و بنیاد رقص شیوا تجلی صوری و مثالی خلاقیت و آفرینندگی الهی است. آناناداکوماراسوامی مورخ و فیلسوف هنر از شیوا پرادوشاستوترا[2] چنین نقل می‌کند: «"شولاپانی" بعد از نشاندن مادر سه جهان بر تختی زرین که از گوهرهای گرانبها زینت یافته بود، بر بلندی‌های کیلاس[3] به رقص پرداخت و تمام خدایان گرد او جمع شدند. "ساراشواتی" ساززهی را نواخت، "ایندرا" نی را و "برهما" سنج‌های زمان‌سنج را بدست گرفت. "لکشمی" نغمه‌ای را آغاز کرد. "ویشنو" طبلی را نواخت و تمام خدایان گرد آنها ایستادند.»[٤]

منتقدان سینمای عامه‌پسند رقص‌های موجود در فصل‌ها و سکانس‌های مختلف فیلم را، به‌دلیل انفصال و گسستگی از ساختار و چارچوب روایی آثار، نوعی ملغمه از جنس فرهنگ مبتذل تلقی کرده‌اند و آن را به مخاطب‌گرایی، تجارت طلبی و گیشه‌پسندی متهم ساخته و از این رو، به فقدان اصالت فرهنگی و نوعی اختلال در نظام زبانی سینما تاویل کرده‌اند. حال آنکه فرهنگ دینی و اساطیری هندویی، نه تنها در ابتدای آفرینش، بلکه در اجزاء فعل و صنع خدایان و سایر ارکان خلقت، جهان‌بینی تمثیلی از رقص را دنبال می‌کند: «پروردگار ما رقصنده است و مانند گرمایی که در هیزم نهفته است قدرت خود را در جسم و روح پراکنده می‌کند و آنها را نیز به رقص می‌آورد. این رقص مثل و نمودار پنج اسم یا پنج فعل اوست: شریشتی (خلقت و رحمت)، ستهیتی (حفظ و بقا)، سمهَره (نابودی)، تیروبهَره،

1. Nataraja
2. Shiva pradosha stotra
3. Kailasa

٤ . کوماراسوامی، آناندا، *موسیقی هندی*، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، تهران، دفتر مطالعات هنر دینی، ١٣٧٦، ص ١٣٦.

www.SID.ir

Archive of SID

(حجاب و وهم و خیال) و انوگرَهه (نجات و رهایی)[1] که مظاهر پنج رب‌النوع برهما، ویشنو، رودره، مَهِشوره و سَداشیوه[2] هستند».[3]

یکی دیگر از اشکالات عنوان شده از جانب منتقدان سینمای عامه‌پسند هندی نوعی غلبه وجه سمعی بر وجه بصری آن است و آن بیشتر در کنار رقص، اشاره به حضور پررنگ ترانه و موسیقی در فیلم‌ها دارد.[4] البته نوع دیالوگ‌نویسی و حضور خطابه‌های آتشین که به نوعی تداخل ریطوریقا (خطابه) در بوطیقا (نمایش) است، نیز مدنظر منتقدان است.

حکمت صدا یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های اندیشه و فلسفهٔ هندی است که همچون باقی اجزاء فلسفه هندی ریشه در فرهنگ دینی آن دارد. در فلسفه‌های هندی حیات بیرون و درون انسان در تعارض است. آنچه خدایان می‌کنند، نمایشی از تأثرات حیات درون است. آنچه آدمیان می‌کنند همه ناشی از نفسانیات، شهوات و خودخواهی آنان است. هنر حقیقی، نوای حیات درون، عالم ملکوت و در مقام تطبیق حیات درون و بیرون آدمی و القاء وحدت کامل ملک و ملکوت است، چنانکه کوماراسوامی از *ویشنوپورانه*[5] نقل می‌کند: «"تمام آوازها جزئی از اوست و اوست که در لباس صدا، جلوه‌گری می‌کند."[6] صدای تنبور که قبل از ترانه، در ضمن ترانه و بعد از آن شنیده می‌شود، نماینده وجود مطلق سرمدی است که همانطور که در ازل بود، اکنون هست و تا ابد خواهد بود. از طرف دیگر خود ترانه وجود دارد که نمودار کثرت اشیاء و تنوع طبیعت است که از مبداء خود پدید شده است و در انتهای دورکیهانی خویش بدان رجعت خواهد کرد.»[7]

---

1. Pancakritya: Shrishti, Sthiti, Samhara, Tirobhava, Anugraha
2. Brahmā, Vishnu, Rudra, Maheshvara, Sadāshiva

٣. کوماراسوامی، آناندا، *رقص شیوا*، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، تهران، دفتر مطالعات هنر دینی، ١٣٧٦، ص ١٣٩.

٤. یکی از نخستین فیلم‌های هندی در زمان سینمای ناطق رقص شیوا نام دارد که سی‌و هفت بخش رقص و آواز دارد. (شکری آذر، التفات، «سینمای هند از آغاز تا به امروز»، *سینما تئاتر*، شماره ٢٥، آبان ١٣٧٦، ص ٨-٩)

5. Vishnupurana

٦. کوماراسوامی، آناندا، *موسیقی هندی*، ص ١٦٠.

٧. همان، ص ١٦٠.

www.SID.ir

Archive of SID

تقابل کثرت و وحدت، درون و بیرون، ماده و معنا، مضمون اصلی موسیقی و آواز هندی است که در نهایت با رجعت به مبدأ اولیه‌اش از تظاهر جلوات برون به تخافی خلوات درون دست پیدا می‌کند و امواج متلاطم و آشوبی اقیانوسی از اغتشاش و دلهره در ساحل آرامش و سکون مطلق آرام می‌یابد.

حضور موسیقی در سینمای هند را نمی‌توان معادل سینمای موزیکال در سینمای هالیوود تلقی کرد، زیرا سینمای موزیکال تنها یک ژانر سینمایی در کنار سایر ژانرها چون جنایی، کمیک، ملودرام و .... است. راگ در موسیقی هندی، حسی ویژه برای هر لحظه خاص از ساعات شبانه‌روز دارد، چنانکه گوشه در موسیقی ایرانی چنان است. ترانه‌ها، نه بیانگر تشویش و اضطراب‌های روزمره بلکه تحریک تأثرات جادویی در روح مخاطب برای غلبه بر روزمرّگی‌هاست. مقام موسیقی، مطابق مقام روحانی است، راگ‌ها در همبستگی با آنات شب‌و روز بر مبنای طرح اصولی و دقیق خود، در مقام ارتقاء روح و کندن انسان از اضطراب ملک به آرامش ملکوت‌اند.

فلسفهٔ هندی بر این باور است که راگ‌ها به صورت پریان و فرشتگان موسیقی مجسم می‌شوند، بنابراین نبایستی در طرح دقیق و اصولی راگ‌ها خللی برآورد، چرا که باعث شکستن دست و پای فرشتگان موسیقی می‌شود. «ناردهٔ حکیم[1] زمانی نوآموز بود و گمان می‌کرد که در هنر موسیقی استاد شده است، اما ویشنوی حکیم برای شکستن غرور او در عالم خدایان، بنایی پرشکوه بدو نشان داد که در آن زنان و مردانی با دست و پاهای شکسته می‌گریستند. آنها راگ و راگینی بودند و حکایت می‌کردند که حکیمی به‌نام نارده که موسیقی نمی‌دانست با اجرای نادرست آواز، آنان را بدین شکل و شمایل درآورده است.»[2]

اشکال مطرح شده دیگر دربارهٔ حاشیهٔ صوتی فیلم‌ها در سینمای عامه‌پسند در رابطه با نوع دیالوگ‌نویسی و ظهور خطابه در فن نمایش است. منتقدان سینمای عامه‌پسند که بر ملاک‌های فن نمایش ارسطویی و سبک سینمای هالیوود، دیالوگ (و به‌طور کلی صدا) را صرفاً به‌عنوان مکمل تصویر در سینما می‌شناختند در مواجهه با سینمای سنت‌گرای هند از

1. Narada

٢. همان، ص ١٥٥.

www.SID.ir

Archive of SID

کاربرد دیالوگ‌ها به شکل دکلمهٔ کلمات، موعظه‌های طولانی و نطق‌های غرّاء، آن هم در بسیاری از اوقات با ایجاد وقفه در روایت فیلم دچار حیرت و سردرگمی می‌شدند. سرودهای آوایی با قافیه و تکرار اوزان را هم به عنوان پشتوانه ادبیات شفاهی هند به این حاشیه صوتی می‌توان افزود. جالب اینجاست که در سینمای هند، اساساً نوشتن دیالوگ‌ها، یک تخصص جداگانه از فیلمنامه‌نویسی به‌شمار می‌رود و این بدین معناست که حضور نطق و خطابه‌های غراء در نتیجه یک سهل‌انگاری در حوزه فیلمنامه نویسی نیست بلکه ناشی از اهمیت و اعتبار ویژه‌ای است که این حاشیه صوتی در جنب تصویر سینمایی، نزد سنت گرایان هندی دارد.

«گاه در مواردی که یک بازیگر به جهت بازی‌کم‌تر نمایشی‌اش مورد ستایش واقع می‌شود، در مسیر داستانی لحظه‌ای را بدو اختصاص می‌دهند تا فارغ از مسیر روایت خطابهٔ غرّایش را اجرا کند. حتی در اوج داستان، زمانی که قهرمان قصه، آدم خبیث فیلم را به دام انداخته است، لحظه پر از تعلیق حادثه متوقف می‌شود تا قهرمان فیلم به آدم بد قصه بگوید که چرا و چگونه باید به مکافات عمل خود برسد، هم چنانکه در اثر حماسی ادبیات هند، *مهابهارته* ، منظومه *بهگودگیتا* را هم گنجانده است تا در لحظه رویارویی دو لشکر و زمانی که آرجونا برای برادرکشی دچار تردید می‌شود، کریشنا با موعظه و خطابه‌اش وارد گود می‌شود و آرجونا را با دلیل و برهان وادار کند، تا مسیر جنگ را تا پایان ادامه دهد».[1]

بنابراین تمایل به کاربرد دیالوگ‌ها در قالب دکلمه واژگان، کاربرد اوزان و قافیه‌ها و تجانس‌ها، خطابه‌ها و نطق‌های آتشین و غرّاء، ریشه‌ای عمیق در ادبیات کلاسیک هند و آثار منظومی چون *مهابهارته* و *رامایَنه* دارد و در طی قرون و سال‌ها تئاترهای کلاسیک و قومی هند از سانسکریت تا تئاتر پارسی از آن آبشخور سیراب شده و سپس با ظهور سینمای ناطق، نه تنها دوباره آن شیوه زبانی بلکه سبک‌های نمایشی و نحوه احساسات‌گرایی و شیوه روایی نیز در کالبد سینمای فراگیر و عامه پسند هندی دیده شده است.

بازشناسی و تاویل ساختاری سینمای عامه‌پسند، خارج از گفتمان فلسفی ـ دینی به تعبیراتی سطحی‌انگارانه از سینمای بدنه و فراگیر هند منجر شده است. اگر فارغ از قوانین ازلی حاکم بر تفکر هندی چون مایا، دهرمه، کرمه، سمساره، ورنه و ... به آثار سینمای

1. Rao, Maithili, pp. 37-40.

www.SID.ir

Archive of SID

سنت‌گرا عنایت کنیم و فقدان ساختار تراژیک، روان‌شناختی یا جامعه‌شناسیِ شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را وجه ممیزه این آثار شناسایی کنیم، و به ساختار گفتمانی آن رسوخ نکنیم از فیلم هندی همین باقی می‌ماند که آن را یک جنگ دائمی و نخ‌نما از خیر و شر تلقی کنیم که در نهایت به ساده‌لوحانه‌ترین سبک کلیشه‌ای به جشن میهمانی فتوحات خیر دعوت می‌شویم. «پایان‌های غم آلود تراژیک و درون‌نگرانی‌های غم‌گنانه و تفکرانگارانه از جانب سینمای عامه‌پسند به شدت مورد احتراز است چرا که این صنعت سینمایی مایل است تا مخاطبانش را با دلخوشی و اطمینان خاطر و احساس مثبت نسبت به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند به خانه روانه کند. آرام‌بخشی به ابهام مغشوش در این سینما مزیت دارد.»[1]

برخی از نقدها به سینمای عامه‌پسند هند چندان بیگانه با معرفت نسبی از فرهنگ فلسفی ـ دینی هندویی عنوان شده است که مانند آن است که مثلاً مینیاتور شگفت‌انگیز ایرانی را بر مبنای فلان سبک نقاشی غربی مورد نقد و تحلیل قرار بدهیم و در نهایت آن را یک اثر سطحی، نازل و سخیف تلقی کنیم. البته آنچه مسلم است، این است که هدف این نوشتار شناخت کلیت سینمای فراگیر هندی بر مبنای گفتمان یک روایت سنتّی است و نه دفاع از تک‌تک آثار سخیف و مبتذل احتمالی که عمدتاً متأثر و مستنسخ از نمونه‌های غربی و فاقد هویت ساختاری است.

پرسشی که مطرح است این است که پیروزی دائمی خیر بر شر، چرا بایستی یک تز کلیشه‌ای با بار محتوایی سخیف قلمداد شود؟ فقدان پایان‌بندی تراژیک چرا بایستی یک امر ضد زیبایی‌شناسی تلقی شود و برچسب فناتیک و پیش‌پا افتاده بر پیشانی بخورد؟ اعتقاد به ماهیت اخلاقی کائنات یک قانون عام و کلی حاکم بر کون و مکان و ذرات و جهان تکوینی است. کاربرد این قاعده، صرفاً در حفظ نظم و انضباط کیهانی نیست، بلکه در پی استقرار و برپایی عدالت جهانی است. اگر زیبایی‌شناسی نسبیت‌گرای غربی، این نظم لایزال اخلاقی در کائنات را نمی‌پسندد، پس چرا در برابر داستایوفسکی و *جنایت و مکافات* او سر تسلیم فرود می‌آورد؟ این کدام نیروی ناشناخته ایست که از طریق واکنشی نامرئی نظم بر هم خورده روابط انسانی و اجتماعی را دوباره بر سر جای خود باز می‌گرداند و تعادل از دست

1. Ibid.

www.SID.ir

Archive of SID

رفته را برقرار می‌کند. آیا کاوشگری و جستجو در این نشانه‌ها و دلالت‌های رازآلود، افسون‌کننده و حیرت‌انگیز خالی از زیبایی‌شناسی است؟

در هر صورت چه کارشناس و منتقد سینمایی، تفکر و جهان‌بینی چند هزار ساله هندی را مورد پسند قرار داده و چه آن را منکَر پندارد، آنچه مسلم و قطعی است، ظهور اندیشه سنتّی هندی در ساختار گفتمان روایتی نوین سینمایی است. مفهوم کرمه جان‌مایه ساختاری همه آثار سینمایی بدنه و فراگیر هندی است. سینمایی هند در بن مایه ایده و طرح‌های داستانی‌اش قانون کنش و واکنش را بعنوان اصل حاکم بر نظام اجتماعی لحاظ می‌کند و سیر تحول همه موقعیت‌های نمایشی را بر این مبنا بنیاد می‌کند.

در اسطوره‌شناسی *مهابهارته* در برابر اَرجونه و کریشنا، سلحشوری بزرگ بنام کارنا قرار دارد، اندیشه توهمی مایا او را به جانب نبردی می‌کشاند که بازخواست حقوق حقه خود می‌پندارد که از زمان تولد و رهاشدن‌اش از جانب مادر از سوی او دریغ شده است. نبرد دائمی میان خیر و شر در فیلم‌های هندی نه تنها پیرامون قطب پروتاگونیست (قهرمان قصه) حتی در رابطه با قطب آنتاگونیست (شخصیت‌های منفی و کنشگر) نیز مملو از ارجاعات اسطوره‌شناسانه است. «در سینمای هند، حتی گنگسترهای جنایت پیشه و خودویرانگر، شاعران پژمردهٔ معتاد، نیروهای امنیتی خشونتگر و بی‌رحم نیز مادری دارند که با چشمانی نمناک و دلهایی نگران، ترسان و پرسان از سرنوشت شوم فرزند، سرشار از عشق سرکوب شده مادری بی‌صبرانه انتظار می‌کشند».[1]

الهه مادر، شَکتی[2] یکی از همسران خدای شیوا است که کیش پرستش او از سنت‌های دینی مهم در هند است. شکتی اساساً یعنی انرژی و نیروی خلاقه. تنترهها[3] محور الوهیت را زنانه می‌انگارند و به عبادت نیروی خلاقه شیوا یعنی شکتی می‌پردازند. اما مذهب شکتی و شیوایی مذاهب بهم پیوسته و مکمل یکدیگرند. «آفرینش هنگامی صورت می‌پذیرد که شیوا با نیروی خلاقه خویش یعنی شکتی درهم می‌آمیزد. شکتی با اینکه هم جوهر با شیوا است اما، عین آن نیست و تا حدی مستقل است. آمیزش شیوا و شکتی (نیروی خلاقه) توهم

1. Chute, David, p. 36.
2. Śakti
3. tantra

www.SID.ir

Archive of SID

جهانی را به‌کار می‌بندد. نسبت شیوا به توهم جهانی نسبت کوزه‌گر است به چرخ کوزه‌گر و ماده‌گلی.»[۱]

واژه سرزمین مادری برای اهالی سرزمین هند با معنی و مفهوم دینی همراه است و سرزمین با شکتی (الهه مادر و نیروی خلاقه او) در هم تنیده شده است. «مفهوم کشور به عنوان مادر طنین خود را در سرود مذهبی و ملی "وندِ ماتَرم"[۲] (=ای مادر بر تو سجده می‌کنم) باز می‌نمایاند. مادر در فیلم‌های هندی همیشه به‌مثابهٔ یک نیروی زندگی‌بخش و حیات آفرین مورد تکریم است. به‌عنوان نمونه می‌توان به فیلم "مادر هند"[۳] (۱۹۷۵) اشاره کرد که از خیلی جهات سرآمد فیلم‌های هندی است.»[٤]

نقش زن در ادبیات هند البته فقط به نقش مادر محدود نمی‌شود و عمدتاً در سه نقش دختر (بتی)، همسر (پاتنی) و مادر (ما) توزیع شده است. در حماسه *رامایَنه*، سیتا یک شخصیت آرمانی و یک همسر ایده‌آل است. زنی که مدتی در اسارت دشمنی به سر می‌برد و برای اثبات حفظ پاکدامنی و عفت‌اش از آزمون آتش می‌گذرد. سَتی[۵] نهایت فداکاری یک زن برای شوهر است که زمانی که شوهرش درمی‌گذرد، حاضر است در مراسم آتش‌سوزی جنازه شوهر، زنده زنده در کنار او سوزانده شود. فیلم‌های سَتی پاروتی[٦] (۱۹۲۰)، سَتی آنچانی[۷] (۱۹۲۲) سَتی‌سیتا[۸] (۱۹۲٤)، سَتی ساویرتی[۹] (۱۹۲۷) و سَتی آنسویا[۱۰] (۱۹۳۳) در سال‌های آغازین تولید فیلم سینمایی در هند نشان دهنده عمق توجه سینمای هند به این فداکاری زنانه است.

قطب‌بندی نیروهای خیر و شر در ساختار نمایشی سینمای سنتّی، همه تجسم و تجسد حقایق درونی و مثالی و آموزه ادبیات شفاهی و کلاسیک هندو است. پیروزی نیروی خیر، حاصل نمی‌شود مگر آنکه قهرمان داستان انانیت را پشت سرگذارد و آماده عبور از خویشتن

---

۱. شایگان، داریوش، ص ۲۳۱.

2. Vande Mātaram: "I bow to thee, Mother"
3 . Mother India
4. Gokulsing, K.Moti, Dissanaya Ke, Wimal, p. 77.
5. satī
6. Sati parvati
7. Sati Anjani
8. Sati seeta
9. Sati savirti
10. Sati Ansuya

www.SID.ir

Archive of SID

شود، چنین انسانی به‌راستی پیروزمند است و هرگز دشمن بیرونی قدرت مقاومت در برابر او را پیدا نمی‌کند.

مخاطب هندی وقتی به تماشای سینمای بدنه و فراگیر هندی می‌رود و آموزه‌های سنتّی فرهنگ چند هزارساله را در همین خانه رویاسازی قالب‌های کلیشه‌ای (به‌زعم منتقدان)، رویت می‌کند، در حقیقت بازی بازیگران را بر نقشینه‌های پرده تماشا نمی‌کند، گویا حقیقت مثالی خویش را به تماشا نشسته است. او تیره‌بختی‌ها و سرگردانی‌های بازیگر را مشاهده نمی‌کند، سردرگمی‌ها و دلواپسی‌ها خود را در چرخش گردونهٔ سمساره و تولدهای پایان‌ناپذیر خویشتن را مرور می‌کند. مبارزه قهرمان با نیروهای شر، مجاهدت و کوشش او برای رهایی از این گردونه تیره روزی و رنج بی‌پایان است و پیروزی او موکشه و رهایی و آرام یافتن در ساحل نوید بخش نجات و رستگاری است. اگر قهرمانی را بر بام سعادت و پیروزی می‌بیند، احساس می‌کند در زندگی بعدی‌اش تبدیل به آن آدم می‌شود و راه مبارزه و پیروزی را از قهرمان می‌آموزد تا پس از مرگ‌اش روح او بر جسمی وارد شود که اکنون بازیگری در قالب قهرمان پیروز و سعادتمند در حال بازیگری نقش اوست.

پس پر بی‌راه نیست که سنت‌گرایی و بومی‌گروی را سبب اصلی موفقیت سینمای عامه پسند هندی تلقی کنیم. هندی‌ها به سینما می‌روند، چون به موضوعاتی که باور دارند و با آن زندگی می‌کنند روبرو می‌شوند. چیزهایی را می‌بینند که احساس می‌کنند بدان‌ها تعلق دارد که اگر الان از دسترس آنها بیرون است اما زمانی دیگر به ایشان تعلق خواهد گرفت. سینمای سنت‌گرای هند برای مخاطبانش هم اتوپیااست و هم عبادت و هم تخلیه روحی و روانی. به او کمک می‌کند تا شرایط حال و زمانه‌اش را بهتر درک کند و سرشار از امید و رویای رهایی به خانه باز گردد. همین جا آموزهٔ مهمِ دیگرِ هندویی یعنی ورنه خودنمایی می‌کند. آموزه‌های دهرمه و ریته برپایه انجام تکلیف و تعهد اجتماعی و طبقاتی است، ولو علیه خویشاوندان باشد. «استفاده از عناصر موضوعی و ساختاری حماسه بزرگ هند (*مهابهارته*) برای بازگویی امروزی از یک روایت باستانی دربارهٔ خصومت‌های خانوادگی و فامیلی، خودویرانگری و تقابل، به شدت مورد توجه است. این حماسه دریچه‌ای برای بیان

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش از حضور مقتدرانه حرص و قدرت‌طلبی در دنیای تجارت زده هند معاصر را به روی بیننده باز می‌کند.»[1]

نتیجه‌گیری

سینمای هنری و روشنفکری هند، به‌رغم برخورداری از نام‌های بزرگ چون ساتیاجیت‌رای، مرینال سن، شیام بنگال، آراویندان و ... و اخذ جوایز متعدد از جشنواره‌های معتبر بین المللی، سینمایی نئورالیست و ناتورالیست (به‌مفهوم مکاتب نوظهور غربی آن) است. در آثار این فیلمسازان سبک واقع‌گرایانه، نگاه معطوف به واقعیات روزمره زندگی مردم هند، بیان کاستی‌ها، کژی‌ها، و نادرستی‌ها از روابط اجتماعی گرفته تا تفکر مذهبی با دیدگاهی انتقادی و سرزنش‌کننده مدنظر قرار گرفته است. این سینما، به‌رغم آنکه وجوه «انسان‌گرایانه»، «تغزلی»، «نقادانه» و سایر وجوه سینمایی نئورالیستی را در برجسته‌ترین نمودهای هنری به نمایش می‌گذارد و فارغ از هر گونه اغراق بیانی و مبالغه و تظاهر تکنیکی واقعیت‌های زندگی و مناسبات اجتماعی مردم را به نمایش می‌گذارد، اما به‌دلیل انقطاع فرهنگی و سنت‌ستیزی و نقض آرمانگرایی نه تنها با اقبال مخاطب عامه و فراگیر مردمی مواجه نشده است، بلکه هنرمندان نسل‌های پسین خود را نیز به سکونت در ممالک غربی عودت داده است. سبک «واقعیت‌گرا» به‌دلیل الزامات واقع‌نمایانه‌اش نمی‌تواند بیانگر موقعیت‌های خیالی و شخصیت‌های مثالی و اساطیری، باشد. نئورالیسم معاصر، ماحصل همهٔ تفکر دوران مدرن و در ذات خود رلاتیویستی (نسبیت‌گرا) و پلورالیستی (کثرت‌گرا) است.

باور مخاطب هندی مبتنی بر فلسفه و دین کهن هند، ارتدوکس یا غیرارتدوکس، تفکری وحدت گرا و مطلق‌گراست. فرهنگ دینی اساساً مبتنی بر وحدت فلسفه، دین، اخلاق و هنر است و آنچه در ابتدای تفکر فلسفی معاصر غرب مبتنی بر پلورالیسم و تکثر و تفرق ذهنی و عینی در همه ابعاد فردی و اجتماعی حیات بشری رخ داده است، در فرهنگ اصیل هنری جای پای و مامن اتکایی برای خود نیافته است. سینما در هندوستان از ابتدا با تفکر دینی

1. Chakravrty, S. S., *National Identity in Indian Popular Cinema*, Oxford, Oxford Oxford University Press, 1996, p.253.

www.SID.ir

Archive of SID

آغاز شده است و بر مبنای تعریف فلسفی هندی از عالم (جادوی خلاقه مایا) پی‌ریزی و استوار شده است و چون آینه‌ای شفاف، جهان مثالی و خیالی فرهنگ و سنت هندی را نماینده و بازتابنده است.

سینمای سنت گرای هند نه در موضوع و مضمون روایت، بلکه در بن‌مایهٔ ساختارهای نمایشی، شخصیت‌پردازی، سبک روایی، کنش، کشمکش، تعلیق و ... بازتاب گفتمانی فلسفی ـ دینی هند است، هر چند تقلید از هنرخلاقه مایا و وهم‌انگاری و خیال‌پردازی از جهانی که می‌شناسیم با سبک‌های معتبر فلسفی غرب چون نئورالیسم و ناتورالیسم و واقعیت‌نمایی سبک‌های هنری معاصر ناهمخوان باشد. آنچه مهم است، همخوانی صورت‌بندی گفتمانی فیلم و تناسب و تجانس آن با هویت گفتمانی مخاطب است. ساختار فرهنگ و اندیشه هنری، ارائهٔ آموزه‌های اخلاقی، اجتماعی و انضمامی از ناحیه شخصیت‌های مثالی و موقعیت‌های انتزاعی است. زیبایی‌شناسی هندی، ایجاد نظم درونی عواطف، از ناحیه اعمال و کنش خدایان و اساطیر و آموزش اخلاق و تزکیه از طریق وجوه تمثیلی و فراز و نشیب‌های احساسی و عاطفی است و این قطعاً از عهدهٔ سبک‌های نئورالیستی و ناتورالیستی بیرون است.

ماحصل کلام آنکه اگر با ابزار نقادی، تحلیل و زیبایی‌شناسی ادبیات، نمایش و سینمای کلاسیک غرب به مواجهه با سینمای سنت‌گرا و عامه‌پسند هندی اقدام کنیم، قطعاً تناقض‌نماهای ابتدای نوشتار در قالب پرسش‌های بنیادین پدیدار می‌شوند و در برابر اذهان پرسشگر و حیرت‌زده مخاطب، منطقی و متین جلوه خواهد کرد. اگر خواسته باشیم تا از این ابهام رمزآلود و گمراه کننده فرا رویم سینمای هند را به همانگونه که خود بر ساختار روایی سنتی‌اش تاکید می‌کند، بایستی با شیوه روایتگری در سنت شفاهی و ادبیات کلاسیک و معیارهای زیباشناختی بومی و ساختار فلسفی ـ دینی وحدت‌انگارانه‌اش سنجش و ارزیابی کنیم.

منابع

- اشتری، بیژن، *سینمای هند*، تهران، انتشارات کتاب سیامک، ۱۳۷٦.
- چاترجی، ساتیش چاندرا، داتا، دریندراموهان، *معرفی مکتب‌های فلسفی هند*، ترجمهٔ فرناز ناظرزاده کرمانی، قم، انتشارات مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب، ۱۳۸٤.

www.SID.ir

Archive of SID

- شایگان، داریوش، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، ١٣٥٧.
- شکری آذر، التفات، «سینمای هند از آغاز تا به امروز»، *سینما تئاتر*، شماره ٢٥، آبان ١٣٧٦.
- شوان، فریتیوف، *کاست و نژادها*، ترجمهٔ بابک علیخانی و کامران سامانی، تهران، نشر موسسه پژوهش حکمت و فلسفه ایران، ١٣٨٨.
- کوماراسوامی، آناندا، *رقص شیوا*، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، تهران، دفتر مطالعات هنر دینی، ١٣٧٦.
- کوماراسوامی، آناندا، *موسیقی هندی*، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، تهران، دفتر مطالعات هنر دینی، ١٣٧٦.

- Burckhardt, Titus, *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*, Lord Northbourne (trans.), Michigan, Perennial Books, 1967.
- Chakravrty, S. S., *National Identity in Indian Popular Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Chute, David, "The Road to Bollywood", *Film Comment*, Vol. 38, No. 3, May / June 2002.
- Coomaraswamy, Ananda, *Hinduism and Buddhism*, New York, Philosophical Library, 1943.
- Gokulsing, K., Moti, Dissanaya Ke, Wimal, *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, London, Trentham Books Limited, 1998.
- James, W., *Pragmatism and Other Essays*, Washington, Washington Square Press, 1963.
- Kabir, Nasreen Mui, "A Brief History of Bollywood "film song's"", *Film Comment*, V. 38, no. 3, May / June 2002.
- Rao, Maithili, "How to Read Hindi Film and Why?", *Film Comment*, Vol. 38, No. 3, May / June 2002.

www.SID.ir