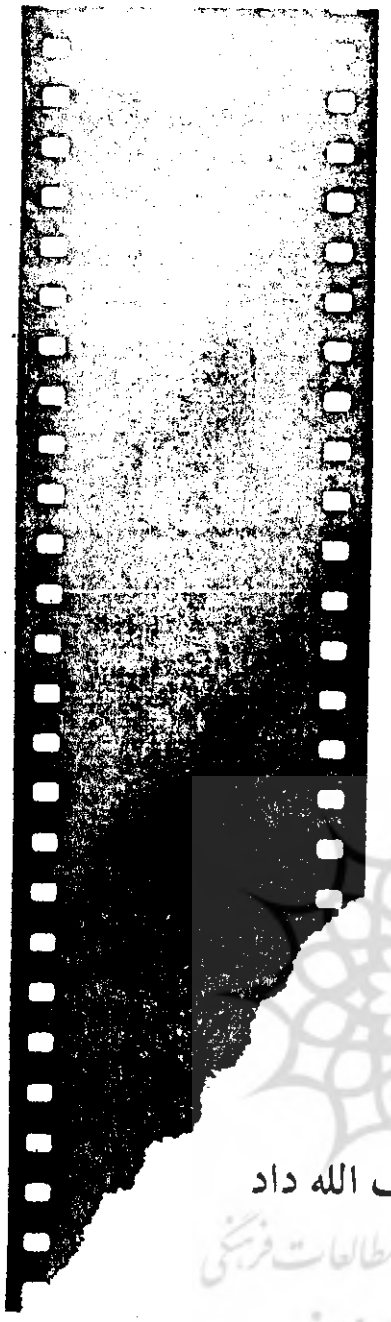

□ سیف الله داد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

□ سینمای چین
یک بن بست دیگر
درسینمای کمونیستی

در یک کشور کمونیستی که مشی فلسفی آن درماتریالیسم دیالکتیک وشعارهای اجتماعی آن در نفی طبقات خلاصه می شود، سینما به مثابه سلاحی است که با آن می توان مغز توده مردم را آماج تیرهای ایدئولوژیک نمود. روشنفکران، اعضای حزب، آنها که درتشکیلات اداری، نظامی وشبه نظامی مشغول به کار هستند، با مارکسیسم از طریق متون وسخنرانیها و... آشنا می شوند. اما این وسائل خشک واستدلالی برای نگه داشتن توده مردم در شاهراه کمونیسم کافی نیست. بهتر بگوئیم این شیوه ها با نوع بافت ذهنی کارگران ودهقانان که از نظر فکری ساده‌تر هستند تناسب چندانی ندارند. امّاهنر— بالاخص هنرهای نمایشی مثل تئاتر وسینما— قابلیت بیشتری رادر این زمینه داراست؛ چراکه نمایش می تواند از طریق قهرمانان خود مسائل لازم را درذهن بیننده، ایجاد نموده وراه حل های مورد قبول را نیز به خورد آنان بدهد. برای همین هم هست که درچنین کشورهایی رسالت سینما تلقین شعارهای اجتماعی ونگرش فلسفی حزب به توده مردم است. گردانندگان این هنرها بخوبی میدانند که با سینما نمیتوان به مردم آموزش های دقیق ایدئولوژیک داد؛ برای همین هم هست که فیلم کمونیستی، درواقع چیزی بیش از یک اتوبوس تفریحی نیست که مسافران خود را تنها درمسیر خاصی به گردش میبرد. دراین مسیر خاص، مسافران مناظر اطراف را که از قبل در مسیر آنان تعبیه شده‌اند می بینند وهمگی به یک سرانجام میرسند: کمونیسم خوب است! کمونیسم ناجی بشریت از چنگال ستم های طبقاتی است! منفعت طبقات دهقان وکارگر در برافراشته شدن پرچم سرخ انقلاب کارگری تحت رهبری حزب کمونیست است! زمام جامعه باید بدست حزب سپرده شود!و...

این سینما، درکشورهایی که به هرشکلی ازاشکال، چه با انقلاب دهقانی، چه ازطریق کودتای نظامی، چه از طریق ورود ارتش سرخ وتشکیل یک حکومت دست نشاندهٔ کمونیستی، به کمونیسم پیوسته اند،

سالها به این رسالت خود عمل کرده است. امّا امروزه، با تحولات جبری اجتماعی وتاریخی که دراین جوامع رخ داده است، و با توجه به تکراری بودن پیام این فیلم ها، سینمای کمونیستی دچار دگردیسی شده است. سرگرم کردن مردم از طریق روایت تصویری قصه های مختلف، رسالت جدیدی است که بر دوش سینمای کشورهای کمونیستی نهاده شده است. مدتهاست که محصولات سینمای شوروی، بویژه آنچه در داخل کشور به نمایش گذاشته می شود، به پرکردن اوقات فراغت مردم پرداخته اند. ارو پای شرقی حتی از شوروی هم دراین زمینه گوی سبقت ربوده وفیلم های خالص جنسی آنها مشتریان پرو پاقرصی درنقاط مختلف جهان دارد. سینمای چین تازه در ابتدای این مرحله انتقالی است.

سینمای چین تقریباً آخرین سینمای دنیای کمونیستی است که از شعار «سینمای ایدئولوژیک» به نرمی دست برمیدارد و بسوی یک سینمای لیبرال—انقلابی رو می نهد. تحولی که درسینمای چین در شرف تکوین است، مسلماً جدا از تحولی که درخط مشی حاکم برچین رخ داده ومیدهد نمی باشد. دلیل این ادعا نیز بسیار واضح است: سینمای چین یک سینمای دولتی است که تحت نظر کادرهای حزبی برنامه ریزی و اداره می شود. بدیهی است که دراین حالت سیاست گذاران سینما، گوش بفرمان حکومت ومجری خط مشی حزب هستند. این امری است که از بدوتأسیس سینمای کنونی چین—یعنی از سال ۱۹۴۹، سال پیروزی انقلاب کمونیستی دراین کشور—تابامروزصادق بوده وهست.

برای آنکه نگاه درست تری نسبت به وضعیت کنونی سینمای چین داشته باشیم، بدنیست باختصار نگاهی به تاریخچه سینمای این کشور بیندازیم:

دورهٔ اول: از سال ۱۹۴۹ شروع وتانیمه دهه شصت ادامه پیدا می کند. دراین دوره، سینمای چین همّ خودرا مصروف مبرم ترین مسائل انقلاب می نماید تا باطرح چندبارهٔ این مسائل، توده مردم را به میدانهای

لازم کشانده وآگاهیهای مورد نیاز را در آنان تلقین نماید. سینمای این دورهٔ چین، سینمای قهرمانان نبردهای مختلف ملّی، طبقاتی ومسلکی است که برای تشکیل جامعه کمونیستی تلاش می ورزند؛ سینمای جنگ علیه استعمار وامپریالیسم است؛ سینمای تشجیع توده مردم برای شرکت درجنگ های فعلی و ایجاد آمادگی درآنها برای جنگ های آتی است؛ سینمای انقلابی است که مفهوم انقلاب را تنهادرروبدادهای انقلابی—مثل جنگ علیه اشغالگران ژاپنی وانگلیسی و... یا مقابله با طبقات واقشار استثمارگر—میداند؛ سینمایی است زیرسلطه ودراختیار مردان وزنان مصمم ومبارزی که هرگز اجازه نمیدهند «پرچم سرخ» از دستشان بیفتد، آنها هنگام عزیمت به جبهه، فرازهایی از «کتاب سرخ» مائوتسه دون را بعنوان دیالوگ اجرامی کنند ومرگشان درزیر پرچم سوراخ سوراخ شده اما درحال اهتزاز سرخ صورت میگیرد. کمتر فیلم انقلابی دراین دوره هست که قهرمان آن عضو حزب نباشد و یا درآتش اشتیاق عضویت در آن نسوزد. اخلاقیات این سینما،در اخلاقیات اجتماعی وانقلابی مثل ایثار برای حفظ وطن وفداکاری فرد برای حفظ جمع خلاصه می شود. در یک کلام سینمای این دوره، درونمایه فیلم ها را از شعارهای انقلاب، رخدادهای انقلابی، وضرورتهای عاجل تاریخی وام میگیرد. اگر جنگ کره پیش بیاید، سینما دراین رابطه فیلم های متعدد میسازد؛ اگراحیای کشاورزی در دستور روز برنامه های دولت قرار بگیرد، سینماگران بلافاصله داستانهایی را به تصویر می کشند که مؤید همین مضمون باشد؛ اگر با اقلیت های ملّی ومذهبی مشکلی پیش بیاید، بلافاصله سیل توصیه های تصویری است که به جانب آنان روانه می شود. دراین فیلم ها که بعضی از آنها راجع به مسلمانان چین ساخته شده، افراد وسران اقلیت ها یا اعتقادات خاص خودرا کنار گذاشته و به حزب می پیوندند و یا با حفظ اعتقادات به همکاری با دشمن می پردازند!

بهرحال چنانکه پیشتر هم گفتیم، مشخصه سینمای این دوران،

جنبه کاملاً تبلیغاتی و شعاری آن است.

دوره دوم: که در طول دوران دهساله **انقلاب فرهنگی** ادامه دارد، سینمای چین به یک سینمای انتقادی— فرهنگی نزدیکتر می شود. انقلاب فرهنگی که به رهبری همسر مائو و با همکاری سه تن دیگر از رهبران افراطی حزب از نیمه دوم دهه شصت شروع و با مرگ مائو و دستگیری این چهار نفر—معروف به باند چهاره نفر— خاتمه میابد، اهدافی نظیر تصفیه عناصر دست راستی وآنها که حقیقتاً به «ایدئولوژی رنجبران» اعتقاد نداشتند، حذف کلیه رنگ ولعاب های اجتماعی، برقراری یک جامعه کاملاً متحدالشکل—حتی درلباس—تعمیق رهبری حزب،خاموش ساختن انتقادات، و....را دنبال مینمود. سینمای چین دراین دوره خواهی نخواهی و بدلیل سلطه حزب برآن درهمین راه گام نهاد و به تبلیغ این اهداف پرداخت. امروزه بخش اعظم فیلم هایی که دراین دوران ساخته شده نه به خارج عرضه می شود ونه درداخل کشور به نمایش در میآید: البته گردانندگان سینمای کنونی چین مدعی هستند که در آن دوره سینما نیز جزو هنرهای اشرافی محسوب شده و درنتیجه تولید فیلم داستانی به حداقل کاهش پیدا کرده است. بهرحال فعلاً اطلاع جزئی ترین در بارهٔ فیلم های این دوره دردست نیست.

دورهٔ سوم: تقریباً از سال ۱۹۷۶ با مرگ مائو، شورش داخلی برعلیه باند چهارنفره ودستگیری آنها، حذف کلیه پیروان آنها از صحنه سیاست وقدرت، و چرخش درسیاست داخلی وخارجی چین شروع می شود و هنوز هم ادامه دارد. برعکس دورهٔ دوم، سینمای این دوره مشخصاً سینمای ضد انقلاب فرهنگی است. فیلم های متعددی در رابطه با جنایات دارودسته چهارنفره و پیروان فاسد آنها ساخته شده است. دراین فیلم ها به ماجراهای قتل ها وتوطئه های مرموز، کاراجباری متخصصینی که عمیقاً به ایدئولوژی کمونیستی باور نداشته اند در پست های اهانت آمیزی مانند جاروکشی و شستشوی توالت های عمومی، سانسور شدید مطبوعات،

بغض وکینه ها وانتقام کشی های فردی بنام «بازآموزی» و... اشاره می شود. در فیلم «خنده زورکی» استفاده پیروان دارودسته چهارنفره از مطبوعات برای لجن مال کردن مخالفین درونمایه اصلی فیلم را تشکیل میدهد. «کودک و یولونیست» درباره کودک دهساله ای است که درنواختن ویولون مهارت دارد ومی خواهد وارد مدرسه عالی موسیقی شود اما رئیس مدرسه که در بحبوحهٔ انقلاب فرهنگی پدر این کودک را بعنوان «عنصر نااهل» از همه جا رانده وهمیشه نسبت به پیشرفت اوحسادت می ورزیده، از ورود طفل به مدرسه جلوگیری بعمل میآورد. در پایان فیلم با رسوا شدن گردانندگان انقلاب فرهنگی، وحذف رئیس مدرسه، کودک وارد مدرسه موسیقی می شود. «داستان یک تیم فوتبال» در باره قهرمان یک تیم فوتبال است که به دلایلی نظیر عدم اعتقاد واقعی به حزب از بازی درتیم های فوتبال اخراج می شود. با کنار رفتن او تیم فوتبال آنها از یک تیم خارجی شکست می خورد. با اختتام انقلاب فرهنگی، او به تیم خود باز می گردد وموفق می شود کارایی تیم را بالا برده در مسابقه ای دیگر تیم خارجی را شکست بدهند.

بنا به اظهار دست اندرکاران سینمای چین، از سال ۱۹۷۶ تاکنون بیش از نودفیلم که دارای مضمون انتقاد ازانقلاب فرهنگی بوده، ساخته شده است. از بین این نودفیلم، بهترین آنها که شاید بالغ بر پانزده فیلم نشود به دنیای خارج عرضه شده است. اما این بهترین ها که نمونه های آنها را در بالا مثال زدیم، دارای خط وربط کاملاً قابل حدس با پایان قابل پیش بینی می باشد واین خود از آثار بارز «محصولات سفارشی» است.

دورهٔ چهارم: این دوره مشخصاً از دورهٔ سوم قابل تفکیک نیست، چرا که هردودوره دریک مقطع خاص تاریخی چین قرار داشته ودر یکدیگر تا حدود زیادی ادغام شده اند. ببینیم پس ازحذف دارودسته چهارنفره از مسند قدرت وچرخش درسیاست چین، چه اتفاقات عمده

اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی رخ داده است. در هفت سال گذشته، حکومت چین در صدد ایجاد روابط منظم‌تر با سایر کشورهای جهان، صرفنظر از نوع نظام آنها برآمده است. روابط سیاسی واقتصادی وفرهنگی با اروپا وامریکا روزبروز گسترش و توسعه بیشتری یافته است. صنعت توریسم شکل فعالتری پیدا کرده و برخلاف گذشته که هم صحبتی باخارجیان بلافاصله در حد جاسوسی وخیانت به کشور تلقی می شد، امروزه توریست ها آزادانه با اشخاص عادی تماس حاصل کرده وآنها نیز بدون هراس از تهمت جاسوسی به صحبت با خارجیان علاقه نشان میدهند. مدتی است که آموزش زبان خارجی بویژه انگلیسی جزو ارزشهای اجتماعی درآمده واخیراً تلویزیون پکن باهمکاری تلویزیون بی‌بی‌سی اقدام به تهیه و پخش برنامه‌ای بنام «بدنبالم بیا» نموده است که به شیوه‌ای زیبا، آموزش زبان انگلیسی به علاقمندان را دنبال می کند. برخلاف دورهٔ انقلاب فرهنگی، مردم می توانند از لباس های رنگارنگ ومتنوع استفاده کنندوحتی اگر مد ایجاب کند لباس های تنگ و چسبان بپوشند! اگرحکم زن ومرد جوانی که درخارج از خانه همدیگر را می بوسیدند، آزار جسمی وهتک حیثیت بود، امروزه مردم درگوشه وکنار پارک ها واماکن تفریحی قادر به دیدن چنین مناظری هستند! برخلاف گذشته، منظور از سال ۱۹۴۹ تاسال ۱۹۷۶است، اگرکسی بتواند سرمایه‌ای دست و پا کرده و برای خود مغازه‌ای راه بیندازد و یا به تولید انفرادی کالا بپردازد، نه تنها متهم به «پیشه کردن خط سرمایه‌داری» نمی شود، بلکه از او بعنوان مرد «اقتصاد انفرادی» تجلیل می شود. بورژوازی کوچک چین امروزه سه میلیون نفر را جذب خود کرده ودولت این «اقتصاد انفرادی» را یار ومددکار خود درایجادمشاغل میداند...

سینمای امروز چین، از چنین وضع غیرکمونیستی متأثر است. در بسیاری از محصولات متنوع ورنگارنگ این سینما، از شعارهای دیروز خبری نیست؛ حزب کمونیست بهردلیلی که خودش بهتر میداند، از سینما

انتظار سرگرم کردن مردم را دارد. درواقع برای مردم چین که بیست و پنج میلیون بیکار داشته ورفته رفته دچار بحرانهای اجتماعی از قبیل دزدی، آدمکشی، ودر برخی موارد اعتیاد هستند، سینمای شعاری دیروز نه تنها مسکّن نیست، بلکه چون دائماً ایدئولوژی نجات بخش طبقات را به رخ می کشند— چیزی که درواقعیت، غیر آن ثابت شد— می تواند خطرناک هم باشد! محصولات امروز سینمای چین را شاید بتوان بشکل زیر دسته بندی کرد:

«فیلم های عشقی: غالباً دارای داستانهای تکراری هستند. دختر و پسر جوانی دریک پارک جنگلی، کنار دریا، درصف اتوبوس، درمحل کار، در...با هم آشنا می شوند. مدتی با رمز وکنایه و بعد صراحتاً از عشق سخن می گویند. بعد خانواده یکی از طرفین با ازدواج آنها مخالفت می ورزد ودست آخر یا با هم ازدواج می کنند و«اعمال نفوذ فئودالی» را منکوب می کنند و یا با اشک وآه از هم جدا می شوند.

«فیلم های مرموز»: سری دیگر از محصولات جدیدرا تشکیل میدهند. فیلم «بودای اسرار آمیز» داستان تلاش عده‌ای از دزدان محلّی را برای یافتن جواهرات گرانبهایی که در یک مجسمه بزرگ بودا پنهان شده بیان می کنند. یک راهب پیر بودایی از محل اختفای جواهرات آگاه است. هم این راهب پیر با فنون کونگ‌فو آشنایی دارد، هم دزدان، هم پلیس، وهم یک دختر جوان که برای انتقام مرگ پدرش دردسته دزدان نفوذ کرده است! فیلم با این تفاصیل به یک داستان کاملاً پرزدوخورد، مرموز وحادثه ای تبدیل می شود. پیام فیلم که در دیالوگهای پایانی فیلم، پس از قلع وقمع‌دزدان و یافتن جواهرات، روشن می شود این است: «این جواهرات گرانبها تاکنون توسط خلق ها حفاظت شده است»! نکته دیگر دراین فیلم، تلاشی است که برای نشان دادن نقطه نظر حکومت جدید در بارهٔ آزادی عبادات واعتقادات مذهبی صورت می گیرد.

«فیلم های افسانه‌ای»: با استفاده از افسانه ها وداستانهای قدیمی

چین، فیلم هایی ساخته می شود که تقریباً فاقد هرگونه پیام کمونیستی است. «افندی» نام فیلمی است که براساس شخصیتی افسانه ای بهمین نام ساخته شده وماجراهای زندگی اورا در مبارزه با ظلم وستم اطرافیان سلطان بیان میدارد. سکانس افتتاحیه این فیلم، افندی را سوار برالاغ خود نشان میدهد که درحالیکه آواز می خواند ازجنگل ها وکوهها ورودخانه ها می گذرد تا به خانه خود برود. مناسبات اشخاص در این فیلم از مناسبات اشخاص در فیلم های هندی کمدی وگنج قارونی خودمان کم ندارد.

«فیلم های تاریخی»: دسته سالمتری را در بین محصولات جدید سینمای چین تشکیل میدهند. این فیلم ها عمدتاً به بیان سرگذشت دانشمندان قدیم چین در رشته های طب، نجوم، زمین شناسی، و... میپردازند. البته گفتنی است که اکثر این فیلم ها زندگی خصوصی این دانشمندان را هم مدّ نظر داشته ودرهرکدام چند سکانس به مجالس رقص در بارها ومهانخانه ها اختصاص دارد. این دسته نیز اگرچه سالمتر هستند، امّا بهمان اندازه غیرکمونیستی می باشند. وپیام عمده این فیلمها نشان دادن جهل تاریخی ودشمنی فئودالیسم نسبت به علم و ارتقأ دانش بشری است.

می بینیم که در طول سالهای ۱۹۴۹ تا بامروز، درسینمای چین چرخش های متعددی صورت گرفته است که چرخش دوران اخیر که سینمای امروز چین را تشکیل میدهد. چرخشی اساسی است. این چرخش اساسی درجهات متعددی صورت گرفته است که مهمترین آنها بیرون آمدن از حصار تنگ میدان سوژه هایی است که تاپیش از دوران اخیر برسینمای چین مسلط بوده است. درگذشته تنها سوژه هایی «ارزش» کارکردن داشتند که مستقیماً به انقلاب ومسائل آنی کشور راجع شوند. این محدودیت که ما از آن بعنوان «میدان تنگ سوژه ها» یاد می کنیم، به سینمای چین یک هویت کاملاً تبلیغاتی بخشیده بود. اما امروزه سینما

تا حدودی زیادی جنبه تبلیغاتی مستقیم خودرا از دست داده است ودراکثر موارد به سینمای سرگرم کننده بدل شده است. می گوئیم دراکثر موارد، زیرا که در بین محصولات جدید چین فیلم های ارزشمند هم کم نیستند. بعنوان مثال «امشب ستاره ها درخشان هستند» یک فیلم نسبتاً خوب با بازی زیبایی است که داستان آن برستم های سیاه دوران پیش از انقلاب، از خود بیگانگی و یأس انسانها درآن زمان، وخودآگاهی و بلوغ روحیه انسانی آنها در جریان انقلاب استوار است. فیلم «خنده زورکی» شاید تنها فیلم نسبتاً استادانه ای است که در انتقاد از انقلاب فرهنگی وروحیه مزورانه بوروکرات ها وسردستگان حکومتی ساخته شده است. این فیلم ها امّا، هرچه هم خوب باشند، دیگر کمونیستی نیستند، اگرچه از کمونیسم خاصی انتقاد وکمونیسم خاص دیگری را—که امروزه برچین حاکم است— بستایند. واین همان مشکلی است که سینمای ایدئولوژیک چین بدان دچار شده است: روی آوردن به اومانیسم مترقی فیلم های اروپایی!

باید گفت سینمای چین عمیقاً از فقدان پشتوانه ایدئولوژیک رنج میبرد. همانطور که مارکسیسم درامر اقتصاد وسیاست ناتوانی خود را به اثبات رسانده است، وهمانطور که حزب کمونیست عاقبت ناچار از ستایش «اقتصاد انفرادی» ومراوده باسایر کشورهای امپریالیست واقمار آنها شده است—دو امر کاملاً ضد مارکسیستی— همانطور هم روشن شده که بینش تنگ مارکسیستی نمی تواند پشتوانه لایزال ومتنوعی برای هنر وبالاخص سینما باشد. بحران سینمای کنونی چین، که امروزآنرابه سمت یک سینمای لیبرال انتقال میدهد، اگرچه متأثر از وضعیت جدید اقتصادی—اجتماعی آن کشور است، درعین حال از بی برکتی ونازائی تفکر مارکسیستی نیز نشئت می گیرد. تعریفی که مارکسیسم از انسان بعنوان یک موجود طبقاتی که محرک او منافع اقتصادیش است می کند، وتفسیرمادی مارکسیسم از پدیده های تاریخی واجتماعی، آنچنان تنگ ومحدود است که نه تنها سینمای چین، بلکه سینمای کلیه کشورهای

کمونیستی را به بن‌بست ایدئولوژیک کشانده است. برای همین است که جملگی ناچار شده‌اند میدان‌های تازه‌ای از سوژه‌ها را — که جملگی غیرمارکسیستی هستند — بروی سینمای خود بگشایند.

تکراری بودن مضمون بسیاری از محصولات سینمای چین بویژه درگذشته، ناشی از همین بینش تنگ است که فی المثل «انسانها درکوره انقلاب ساخته می شوند». اگر متفکران و دست اندرکاران سینما بپذیرند که عبارت فوق به تنهایی تغییر وتحول انسانها را تفسیر می کند، بناچار در همهٔ فیلم‌ها به این مضمون متمسّک می شوند وحاصل کار، تکرار شدن سوژه‌ها و پرداخت داستانها، و درنتیجه بحران سینمایی خواهد بود. درواقع تفسیر یک بُعدی از واقعیت چند بُعدی انسان وتحولات جامعه، اگر پشتوانه هنر درهرمملکتی قرار بگیرد، هنر به کارخانه‌ای تبدیل می شود که فقط توان تولید محصولات مشابه را دارد. این یکی از دلایل چرخش درسینمای چین، ودر سینمای سایر کشورهای کمونیستی است.

مسئله حائزاهمیت دیگر، که باز هم از بینش تنگ ناشی می شود، تنگ بودن میدان سوژه‌هاست. سینمای کشورهای انقلاب کرده، تا مدتها تحت تأثیر تب فیلم‌های انقلابی است. آنچه بلافاصله از «سینمای انقلابی» در ذهن متبادر می شود، صف کشیدن نیروهای انقلابی وارتجاعی در دوسو ونبرد فیزیکی بین آنهاست. شاید حدود هفتاد و پنج درصد محصولات چین دارای چنین فُرمی است. دراین محصولات نیروهای انقلابی، پس از یک دوره کشمکش ومبارزه، ونزول وصعود، عاقبت بر خصم پیروز می شوند. تنگی میدان سوژه‌ها که فیلمسازان را به رغبت یا به جبر تنها به سوی کارکردن روی سوژه‌های انقلابی وامیدارد، مردم سینما رو را عاقبت خسته می کند: چرا که تکرار بخصوص درفرم، و بالاخص با پایان قابل پیش بینی، از آفات هنرهای نمایشی وادبیات داستانی بوده است. چنین مکررگویی هایی، از کیفیت غیرقابل پیش بینی بودن سرانجام ودرنتیجه ازجاذبه داستان میکاهد. بیننده احساس

می کند که مجدداً سرگرم دیدن نمایشی است که بارها تا پایان آنرا دیده است.

این نیز از جمله دلایل چرخش درسینمای چین، وسایر کشورهای کمونیستی است. درواقع اگر بخواهیم به زبان خود آنها سخن بگوئیم، باید گفت که «عمر تاریخی فیلم های کمونیستی به پایان محتوم خود رسیده است» این پایان محتوم عبارت از روی آوردن به سوژه های دیگری است که اگر چه غیرمارکسیستی هستند، اما جملگی ماتریالیستی میباشند. مگر نه این است که هم مارکسیسم، هم کاپیتالیسم،هم اومانیسم وهم لیبرالیسم جملگی اولاد ماتریالیسم هستند؟

به این دلایل است که بیننده آگاه سینمای چین، نمی تواند در تفسیر بحران کنونی سینمای چین، با منقدین آن کشور هم صدا شود. منقدین چینی که نمونه نظر یکی از آنها را با عنوان تفسیری بر «سینمای چین» خواندید، بیشتر به اشکالات فنی اشاره می کنند. صعف سناریو، بسط غیر منطقی داستان، عدم شخصیت پردازی ظریف، تم ها و درونمایه ها ضعیف وتکراری، بازیگری ضعیف، و... که درآن مقاله بعنوان دلایل ضعف محصولات کنونی سینمای چین مطرح شده است، درواقع بیشتر به یک سینمای نو پا راجع می شود تا به سینمای چین که از سال ۱۹۴۹ تاکنون بیش از یکهزار فیلم سینمای تولید کرده است. بعنوان مثال اکثر این موارد میتواند در بارهٔ سینمای ایران صادق باشد، امّا برای سینمای چین، هرگز! مگر آنکه بپذیرند که سینمای این دورهٔ چین، بدلیل آنکه به میدان های تازهٔ سوژه و به سبک های دیگر بسط دوستان وفیلمسازی روی آورده است، درواقع یک سینمای نو پاست. دراین صورت بطور ضمنی «بن بست ایدئولوژیک سینمای چین» را نیز پذیرفته اند.