پیام

یونسکو

دریچه‌ای گشوده بر جهان

شمارهٔ ۳۰۲ و ۳۰۳، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۵
قیمت: ۲۴۰۰ ریال

صد سال سینما

ژان ـ کلود کاریر
میلوش فورمان
توماس گوتیرس آلئا
کاستون کابوره
مانی کائول
عباس کیارستمی
میلچو مانچفسکی
مارچلو ماسترویانی
ناگیسا اوشیما
ژان ـ پل راپنو
فولکر اشلوندورف
کژیشتف زانوسی

دریچه‌ای گشوده بر جهان

شمارهٔ ۳۰۲ و ۳۰۳، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۵

قیمت : ۲۴۰۰ ریال

توماس گوتیرس آلئا

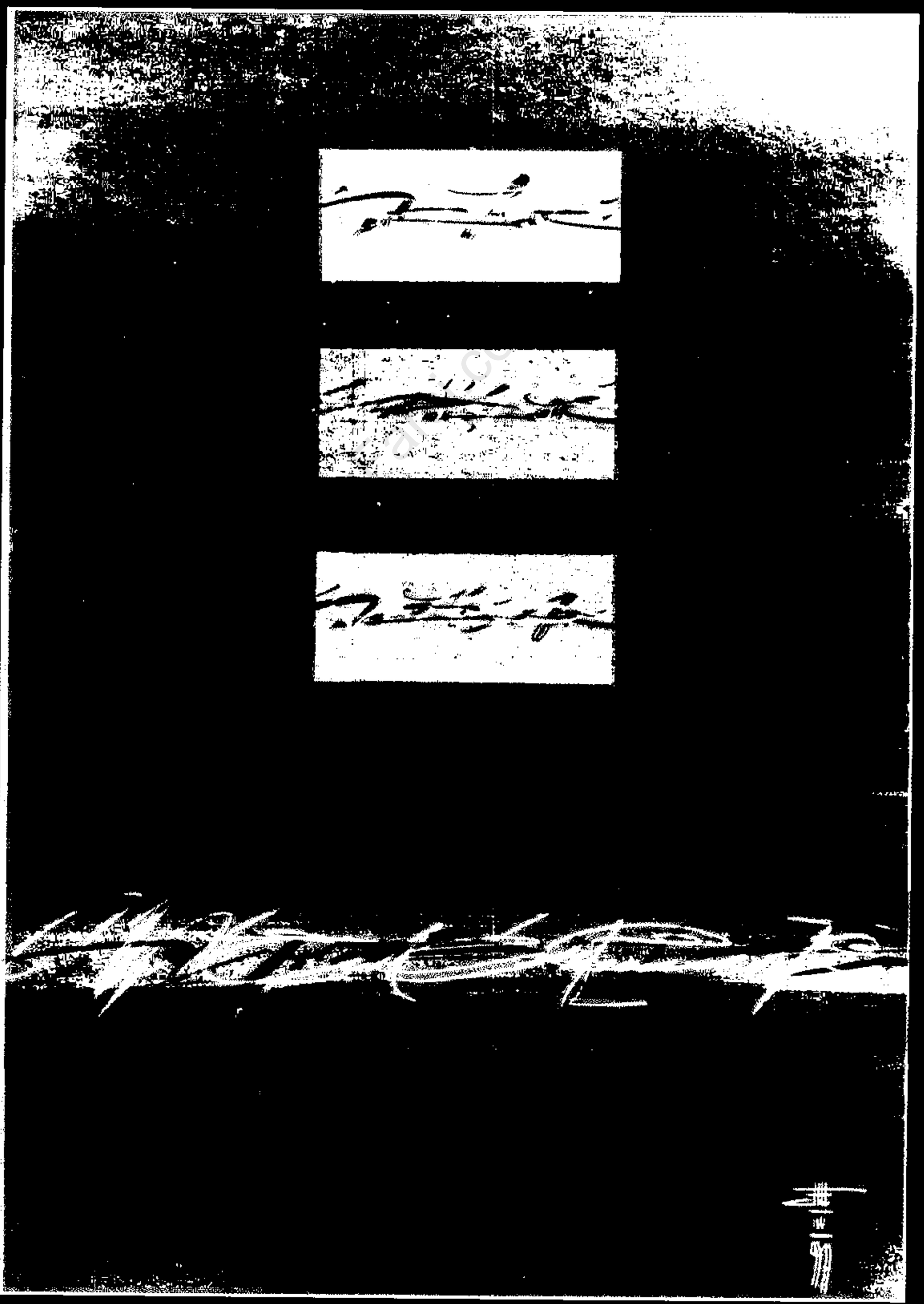
عباس کیارستمی

ناکیسا اوشیما

کژیشتف زانوسی

پیوند

از خوانندگان دعوت می‌کنیم که به‌منظور درج در این صفحه برایمان عکس بفرستند. عکسها می‌تواند به نقاشی، مجسمه‌سازی یا معماری یا هر موضوع دیگری که به تبادل و باروری متقابل فرهنگها کمک می‌کند مربوط باشد. می‌توانید تصاویری از دو اثر در زمینه‌های مختلف فرهنگی ارسال دارید. تصاویری که رابطه یا شباهت بین آندو به نظرتان قابل‌تعمق می‌رسد. لطفاً به همهٔ تصاویر توضیح کوتاهی بیفزایید.



رؤیاها

۱۹۹۱، مرکب و کاغذ
(۵۰×۷۰ سانتی‌متر)،
اثر کلودین دوفور

کلودین دوفور هنرمند فرانسوی، پس‌از سالیان دراز مطالعه در سیستمهای نوشتاری جهان، با نمادها و نشانه‌ها تجربه آغاز کرد. «من از قلمرو مرزی بین نقاشی و نوشتن پیروی می‌کنم، و سرشار و برانگیخته از دریافتهای خود، نشانه‌های خویش را با دیگر فرهنگها به‌هم می‌آمیزم.» او می‌افزاید: «من نوشتن تخیلی را به‌وجود آورده‌ام، که نوعی اداست، خوشحال که آمیزه‌ای هستم از یک موسیقیدان، یک طراح رقص و یک خوشنویس.»

صد سال سینما

فهرست

۵ **سینما: هنر و صنعت**
پیتر شپلرن / ترجمهٔ افشین جهاندیده

۹ **جشن‌تولد یا مراسم تدفین**
کژیشتف زانوسی / ترجمهٔ نیکو سرخوش

۱۲ **هالیوود**
تینو بالیو

۱۶ **و شاید خواب دیدن ...**
لایونل استیکتی

۲۱ **سینما هنری بالنده یا رو به زوال؟**
ژان کلود کاریر / ترجمهٔ افشین جهاندیده

۲۹ **روزنه‌های امید**
جری پالمر

۳۲ **نخستین استودیوهای هند**
رومن مایترا

۴۱ **مصر در آینهٔ سینما**
مجده واصف

۴۸ **ملودرام مکزیکی: بازسازی**
خوسه کارلوس آویار

۶۰ **چینه چیتا**
فرانچسکو بونو

۶۲ **بحران سینما**
گاستون کابوره

۷۲ **استودیوهای بابلزبرگ**

۷۴ **تصویرهای دیروز برای چشمهای فردا**
ترزا واگنر

مترجم: مصطفی اسلامیه ـ ویراستار: هادی غبرائی

۷۶
فراخوان مدیرکل
حفظ میراث سینمایی
فدریکو مایور

گفتگو با

میلوش فورمان ۱۸
ژان ـ پل راپنو ۲۶
سورش جِندال ۳۴
مانی کائول ۳۶
عباس کیارستمی ۳۸
توماس گوتیرس آلئا ۴۵
ناگیسا اوشیما ۵۲
مارچلو ماسترویانی ۵۷
میلچو مانچفسکی ۶۶
فولکر اشلوندورف ۶۹

مشاور ویژه: ژان ـ کلود کاریر

مشاوران: نهال تجدد و نیلز بوئل

روی جلد: *یابا* (بورکینافاسو، ۱۹۸۹) به کارگردانی ادریس اودرائوگو؛ *کازابلانکا* (ایالات متحد، ۱۹۴۲) اثر مایکل کورتیز؛ *فانوس قرمز را برافراز* (چین، ۱۹۹۱) کار ژانگ ییمو؛ *جداال در نیمروز* (ایالات متحد، ۱۹۵۲) ساختهٔ فرد زینمان؛ *در بارانداز* (ایالات متحد، ۱۹۵۴) اثر الیا کازان؛ *اونیمارو* (ژاپن، ۱۹۸۷) به کارگردانی یوشیگه یوشیدا.

پیام یونسکو

ماهانه به ۳۰ زبان و خط بریلِ فارسی و زبانهای دیگر منتشر می‌شود.

مرداد ـ شهریور ۱۳۷۴

سال بیست و هفتم، شمارهٔ ۳۰۲ و ۳۰۳

تاریخ انتشار: اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۵

«حکومتهای کشورهای عضو این اساسنامه به‌نمایندگی از جانب ملت خود اعلام می‌دارند: از آنجایی که جنگ ابتدا در ذهن نطفه می‌بندد دفاع از صلح نیز از همین حیطه باید آغاز گردد ... که از صلحی که برمبنای ترتیبات سیاسی و اقتصادی حکومتها حاصل شود نمی‌تواند حمایت همگانی، پایدار و صمیمانهٔ ملتها را جلب کند، و چنانچه بخواهیم صلح فرو نپاشد باید برمبنای همبستگی فکری و اخلاقی کل بشر بنا شود. به این دلایل کشورهای عضو ... توافق می‌کنند و مصمم‌اند که وسایل ارتباط میان ملتها را ایجاد و از آنها در جهت تفاهم متقابل و شناخت بهتر و کاملتر ملتها از یکدیگر استفاده کنند ...» برگرفته از دیباچهٔ اساسنامهٔ سازمان یونسکو، لندن، ۱۶ نوامبر ۱۹۴۵

ISSN 0041-5278

PRINTED IN IRAN IN PERSIAN - July-August 1995

ماهنامهٔ پیام یونسکو

نشریه‌ای که به ۳۰ زبان و خط بریل فارسی و زبانهای دیگر در جهان منتشر می‌شود.

بنابر توافق یونسکو (سازمان تربیتی، علمی و فرهنگی ملل‌متحد) با کمیسیون ملی یونسکو در ایران منتشر می‌گردد.

مدیرمسئول: دکتر اکبر زرگر
سرپرست کمیسیون ملی یونسکو در ایران

انتشار مقالات، تفاسیر، آرا و تصاویر این مجله دال بر تأیید یا صحت کامل مطالب نیست

مدیر: هادی غبرائی

مترجم: مصطفی اسلامیه، ویراستار: هادی غبرائی
لیلا جوادی متقی (حروفچینی)،
محمد قره‌چمنی (امور فنی)، عزیزه پنجوینی (تصحیح)،
اصغر نوری (تنظیم صفحات و امور چاپ)

آدرس دفتر مجله:
تهران، خیابان آیت‌الله طالقانی بین چهارراه فرصت و مفتح، شمارهٔ ۳۷۱، کدپستی ۱۵۸۱۷
صندوق‌پستی ۴۴۹۸-۱۱۳۶۵ تلفن: ۸۸۴۴۴۸۳

هیئت تحریریه (یونسکو)

مدیر: بهجت‌النادی، سردبیر: عادل رفعت
انگلیسی: روی ملکین، مایکل فاینبرگ؛ **فرانسوی**: الن لوک، ندا الخازن؛ **اسپانیایی**: میگل لاباکا، آراسلی اورتیس د اورینا؛ انتخاب مطالب برای خط بریل در زبانهای انگلیسی، فرانسوی، اسپانیایی و کره‌ای: ماری دومینیک بورژه؛ **واحد هنری**: ژرژ سروا؛ **تصاویر**: آریان بیلی؛ **مطالعه و پژوهش**: فرناندو اینا؛ **مسئول اسناد**: ویولت رینگلستاین؛

آدرس دفتر مرکزی (پاریس)
31, rue Francois Bonvin, 75015 Paris, France

نام مسئولین نسخه‌هایی که خارج‌از پاریس چاپ می‌شود

روسی: الکساندر ملیکوف (مسکو)؛ **عربی**: السعید محمود الشنیطی (قاهره)؛ **آلمانی**: ورنر مرکلی (برن)؛ **ایتالیایی**: ماریو گیدوتی (رم)؛ **هلندی**: کلود مونریو (آنتورپ)؛ **تامیل**: م. محمد مصطفی (مدرس)؛ **هندی**: گنگه پراشاد ویمال (دهلی)؛ **پرتغالی**: بندیکتو سیلوا (ریودوژانیرو)؛ **ترکی**: مغرا الگازر (استانبول)؛ **اردو**: ولی محمد زکی (کراچی)؛ **کاتالان**: خوآن کاره‌راس ای مارتی (بارسلونا)؛ **مالزیایی**: سیدین احمد اسحاق (کوالالامپور)؛ **کره‌ای**: بی تونگ اوک (سئول)؛ **سواحلی**: لئونارد ج. شیما (دارالسلام)؛ **هوسا**: حبیب‌الحسن (سوکوتو)؛ **بلغاری**: دراگومیر پتروف (صوفیه)؛ **یونانی**: سوفی کوستوپولوس (آتن)؛ **سینهالی**: نویل پیادیگاما (کولومبو)؛ **فنلاندی**: کاتری هیما (هلسینکی)؛ **باسک**: خوستو اگانیا (دوناستیا)؛ **تای**: دوانگیپ سوریتاپ (بانکوک)؛ **ویتنامی**: دو فوتونگ (هانوی)؛ **پشتو**: غوتی خاوری (کابل)؛ **چینی**: شن گوفن (پکن)؛ **بنگالی**: عبدالله ا. م. شرف‌الدین (داکا)؛ **اسلوونی**: الکساندرا کورنهاوزر (لیوبلیانا)؛ **اوکرایتی**: ویکتور استلماخ (کیف)؛ **گالیسی**: خاویر سنین فرناندس (سانتیاگو دکومپوستلا)؛

نقل مقالات و چاپ عکسهایی که استفاده از آنها محفوظ اعلام نشده باشد با ذکر عبارت «نقل از ماهنامهٔ پیام یونسکو» و شمارهٔ آن آزاد است. مقالات پذیرفته‌نشده بازگردانده نمی‌شوند. مقالات بیان‌کنندهٔ اندیشهٔ نویسندگان هستند و الزاماً منعکس‌کنندهٔ نظریات یونسکو و سردبیر مجله نیستند. زیرنویس عکسها و عنوان مقالات توسط هیئت‌تحریریه تعیین می‌شود. مرزبندی نقشه‌های چاپ شده در مجله نظر رسمی یونسکو و سازمان ملل نیست. پیام یونسکو به‌صورت میکروفیلم و میکروفیش نیز منتشر می‌شود. علاقه‌مندان با آدرسهای زیر مکاتبه کنند:
(1) Unesco. 7 Place de Fontenoy, 75700 Paris, (2) University Microfilms (Xerox), Ann Arbor, Michigan 48100, U.S.A.

ماه به ماه

برای *پیام* که هدف مکتوبش کشف همه‌گونه فعالیتها و شکلهای بیانی با یک بُعد جهانی است، صدمین سال سینما فرصتی طلایی محسوب می‌شود. سینما، هنری است که از همهٔ هنرهای دیگر تغذیه می‌کند، یک رسانهٔ ارتباطی مدام درحال تغییر است با منابع تمام‌ناشدنی، که می‌تواند انگیزه‌های هنرمندان متفاوتی را در خود جا دهد، با مخاطبان گسترده‌ای ارتباط برقرار کند و از مرزهای جغرافیایی و فرهنگی بگذرد.

این سالگشت، صدسالگی برای ما فرصتی است تا کهکشان فوق‌العاده‌ای از مردان و زنان پرقریحه را بزرگ بداریم که به نخستین سدهٔ سینما شکل دادند و این امکان را به‌وجود آوردند که معجزهٔ فیلم ــ این حادثهٔ هنری بی‌همتای جهانی ــ چنین تجربیات شخصی زیبایی‌شناختی متعددی را موجب گردد و تقریباً در هر کشور بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ آن سرزمین باشد.

درعین‌حال، غیرممکن بود بتوان تنشها، مشکلات حل ناشده، موانع و خطراتی را که بخشی از داستان سینماست نادیده گرفت. آیا سینما هنر است یا صنعت؟ آیا می‌تواند در یک زمان هردو باشد؟ و اگر می‌تواند تحت چه شرایطی؟ آیا هرجا که نیروی بی‌رحم بازار مسلط است صنعت فیلم امریکا میدان را دردست خواهد گرفت؟ آیا سلاحهای آن صرفاً اقتصادی است؟ آیا سینما درمقابل تلویزیون امروز و چندرسانه‌های فردا یارای مقاومت دارد؟

این پرسشها بارها در صفحات آینده مطرح می‌شود، اما لذت وافری را که سینما نصیب ما زندگان قرن بیستم کرده است، به فراموشی نمی‌سپارد. همهٔ هنرمندان با استعدادی که از سر لطف برای این شماره زحمت کشیده‌اند، گواه این مدعایند، همچنانکه عکسهای منتخب ما از آرشیوهای فیلم سراسر دنیا، یک آلبوم واقعی خانوادگی از سینمای جهان است.

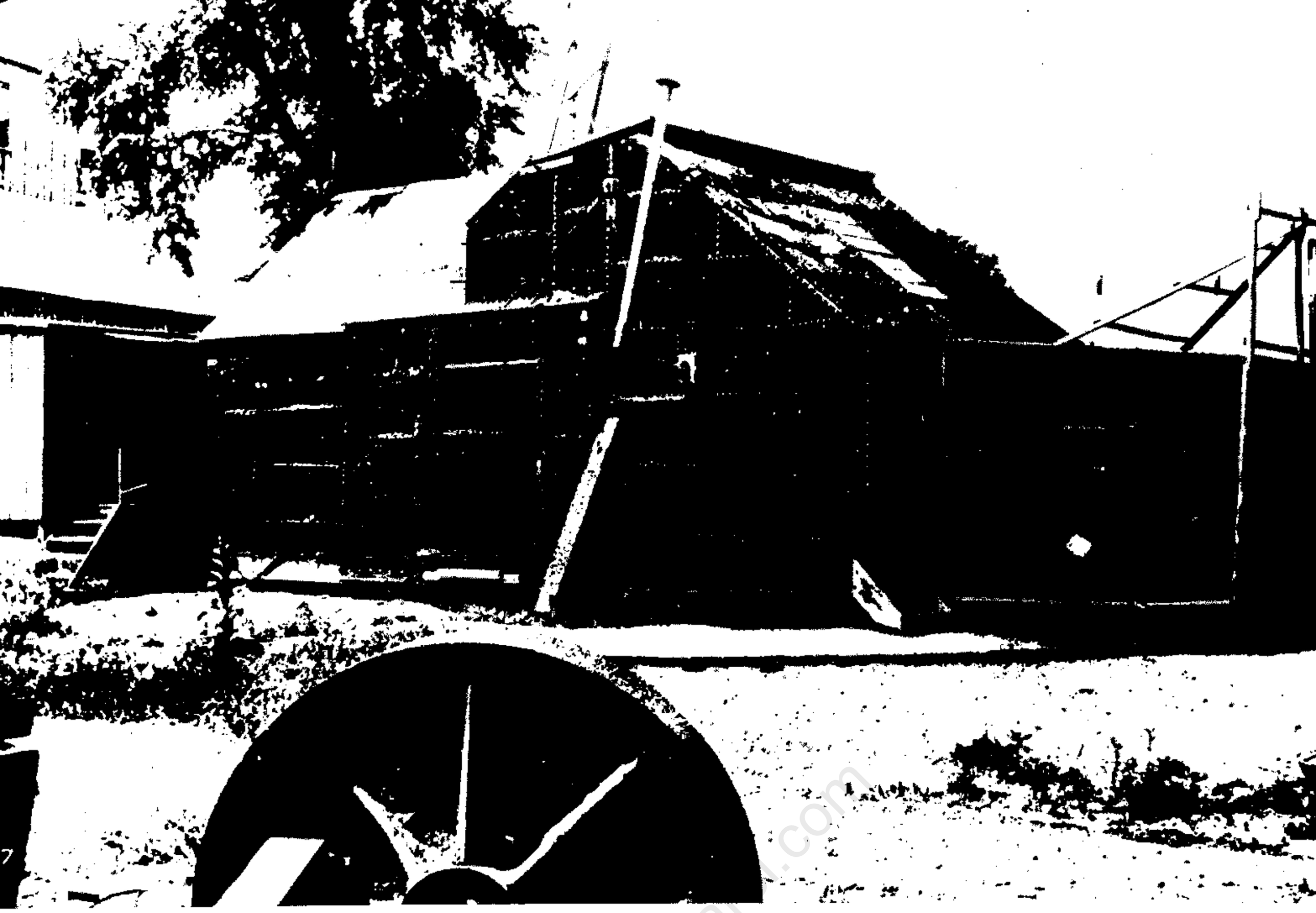
بهجت‌النادی و عادل رفعت

حق اشتراک ماهنامهٔ پیام

اشتراک سالانه	ریال
عادی	۱۴۴۰۰
ویژهٔ دانشگاهیان و فرهنگیان (با ارائهٔ فتوکپی کارت شناسایی)	۱۳۰۰۰
کشورهای همجوار	۲۵۰۰۰
کشورهای اروپایی و هند	۳۰۰۰۰
کشورهای قارهٔ امریکا و خاور دور	۳۵۰۰۰

مبلغ اشتراک به حساب جاری ۲۹۲۳۶، بانک ملی شعبهٔ دانشگاه تهران، واریز و اصل فیش به همراه آدرس دقیق پستی به مرکز انتشارات ارسال شود.

مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، تهران، خیابان آیت‌ا... طالقانی، بین فرصت ومفتح، شمارهٔ ۳۷۱، تلفن: ۸۸۴۰۵۴۴، ۸۸۴۴۴۸۳



سینما: هنر و صنعت

پیتر شپلرن

سینما که از همان آغاز میان تجارت و خلاقیت دو شقه شده است، از دیرباز در مقام هنری تمام عیار شناخته شده است.

سینما در نخستین سدهٔ خود از محبوبیت عظیمی برخوردار شده و درعین‌حال نگرانی و تحقیر بسیاری را نیز برانگیخته است. در اواخر سدهٔ پیش، نخستین نمایشهای سینماتوگراف، برادران لومیر در پاریس و توماس ادیسون در نیویورک، درمیان طیفهای مختلف جامعه از بورژوازی گرفته تاکارگران هیجان شدیدی پدید آورد. با این همه، دیری نگذشت که کانونهای فرهنگی و نخبگان روشنفکر نگرانِ محبوبیت بسیار زیاد سینما شدند و بیدرنگ این رسانهٔ جدید را به‌منزلهٔ نمایشی عامیانه و مبتذل و حتی عارضهٔ شوم جامعهٔ امروز افشا کردند.

برای نمونه، آناتول فرانس، نویسندهٔ فرانسوی و برندهٔ

بالا، استودیوی توماس ادیسون به‌نام «بلَک ماریا» در وست اُرنج (ایالات متحد)، جایی که فیلمهای کینتوسکوپ به‌نمایش درمی‌آمد.

جایزهٔ نوبل می‌نویسد: «سینما تبلور بدترین آرمان عوام است. سینما پایان جهان نیست اما پایان تمدن است.» توماس مان، نویسندهٔ آلمانی که او نیز جایزهٔ نوبل دریافت کرد، سخنان نویسندهٔ فرانسوی را این چنین ادامه می‌دهد: «به نظر من سینما ارتباط چندانی با هنر ندارد.» ژرژ دوآمل (G. Du hamel- داستان‌نویس فرانسوی، و بسیاری دیگر از منتقدان نیز سینما را چیزی جز عارضهٔ «امریکازدگی» ذهن اروپایی نمی‌دانستند.

در ۱۹۶۱ دانیل بورستین می‌نویسد: «سینما حتی در بهترین حالت، رسانه‌ای ساده‌ساز است.» و در همین دههٔ اخیر، کریستف کیسلوسکی، کارگردان بزرگ سینما می‌گوید: «هدف تسخیر آن چیزی است که در درون می‌گذرد. اما به فیلم درآوردن آن امکانپذیر نیست. ادبیات می‌تواند آن را بیان کند اما سینما نه، زیرا فاقد وسیلهٔ بیان آن است. سینما به اندازهٔ کافی اندیشمندانه نیست.»

حال باید دید این انتقادها تا چه حد قابل‌توجیه و اثبات‌پذیر است؟

از برادران لومیر تا هالیوود

نخستین نمایش عمومی سینماتوگراف فیلم کوتاهی از برادران لومیر بود که در ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ در پاریس نمایش داده شد. این فیلم داستان بسیار کوتاهی بود (یک دقیقه) که در آن پسربچهٔ شیطانی سر به سر یک باغبان می‌گذارد و پای خود را روی شلنگ آب می‌گذارد و بعد در لحظه‌ای معین پای خود را برمی‌دارد و باغبان خیس می‌شود. در پایان هم پسربچه به‌سزای عمل خود می‌رسد. این داستان کوتاه فراموش‌نشدنی به‌نام باغبان و پسربچهٔ شیطان (arroseur arrosé) برای نخستین بار از آن چیزی نشان داشت که بعدها به جذابیت سینما بدل شد، یعنی توان سینما در بیان داستان به‌شیوه‌ای ساده و درعین حال قوی.

سینما در آغاز به‌منزلهٔ شکلی از بیان برپایهٔ تقلید از تئاتر و نقاشی استوار بود، اما به‌تدریج زبان و زیبایی‌شناسی خاص خود را توسعه داد. سینما در ۱۹۱۵ و با فیلم تولد یک ملت به کارگردانی دی. دبلیو. گریفیث، کارگردان بزرگ امریکایی به اوج داستانگویی خود رسید. این فیلم نمایشی است خیره‌کننده از امکانات تکنیکی و سبکی این رسانهٔ جدید، اما درعین حال با ارائهٔ دیدگاهی نژادپرستانه از جنگ داخلی امریکا، خطرهای بالقوهٔ سینما را نیز آشکار کرد.

سینما در دههٔ بیست، در مسیری نسبتاً متفاوت با سایر جریانهای بزرگ هنری رشد و توسعه یافت. به‌عبارتی، درست در همان زمان که مارسل پروست و تی. اس. الیوت انقلابی را در ادبیات به راه انداخته بودند، و پیکاسو، کاندینسکی و مارسل دوشان راههای جدیدی را در نقاشی نشان می‌دادند، و استراوینسکی، شوئنبرگ و بارتوک با خلق موسیقی آتونال، سیستم تونال موسیقی کلاسیک را درهم

بالا، صحنه‌ای از
داستان ماه پریده‌رنگ پس‌از باران
(Ugetsu Monogatari ، ژاپن،۱۹۵۳)
به کارگردانی کنجی میزوگوشی.
پایین، صحنه‌ای از ***هفت سامورایی***
(ژاپن، ۱۹۵۴)، اثر آکیرا کوروساوا
(توشیرو میفونه، کو کیمورا، تاکاشی شیمورا).

می‌شکستند، تلاش عمدهٔ سینما یافتن روشهای منطقی داستانگویی بود، آنهم بیان داستانهای چارلز دیکنز و داستانهای عامیانه سدهٔ نوزدهم و ملودرامها.

اما این بدان معنا نیست که در دههٔ بیست سینمای آوانگارد و پیشرو وجود نداشت. دادائیستها و سورئالیستها در فرانسه، اکسپرسیونیستها در آلمان و استادان فن مونتاژ و تدوین در روسیه، هریک به شیوهٔ خود تلاش می‌کردند تا از بند رسوم سینمای تجاری خلاص شوند و رویکردهای نوینی را برای سینما به‌منزلهٔ هنر جستجو کنند. فیلمهایی چون سگ آندلسی ساختهٔ لوئیس بونوئل، کابینهٔ دکتر کالیگاری اثر روبرت وینه، و رزمناوپوتمکین به کارگردانی سرگئی آیزنشتاین رویدادهای برجستهٔ تاریخ سینما به‌شمار آمده‌اند و به‌دلیل ابتکار و نوآوریشان در سرتاسر جهان موردتحسین قرارگرفته‌اند. اما این فیلمها بر خط سیر سینمای عامیانه تأثیر و نفوذی نداشتند.

در همین زمان بود که هالیوود درحال تبدیل شدن به یک غول صنعتی رؤیا و سرگرمی بود و به‌رغم برخی از جریانهای مخالف و مقاوم مانند سینمای رئالیسم شاعرانهٔ فرانسه در دههٔ سی یا نئورئالیسم ایتالیا پس‌از جنگ جهانی دوم، هالیوود خیلی زود بر سینما سیطره‌ای جهانی یافت. سالهای ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰، دوران طلایی و عصر کلاسیک سینمای داستانسرای هالیوودی بود که بر سه «نظام» محوریِ «ستارگان»، «ژانرها» و «استودیوها» استوار بود.

سیستمی زیرسؤال

سینما بیش‌از هر هنر دیگری نیازمند آن است که موردپذیرش نظام اقتصادی قرار گیرد و ازلحاظ مالی تأمین شود، چون تولید یک فیلم بسیار پرهزینه‌تر از نوشتن یک کتاب یا کشیدن یک اثر نقاشی یا ساختن یک قطعهٔ موسیقی است. به‌همین دلیل نظام اقتصادی همواره بر سینما نسبت به سایر هنرها نفوذ و سلطهٔ بیشتری دارد. تاریخ سینما با تنشی همیشگی رقم خورده است، تنشی میان رخوت و عدم تحرک تهیه‌کنندگان که پیش‌از هرچیز در جستجوی درآمد و عایدی راحت‌اند و بی‌تابی و ناشکیبایی آفرینشگران و فیلمسازان که درپی برآوردن بلندپروازیهای هنری و بیان خودند. بنابراین از یک سو، فیلم یک اثر هنری ساختهٔ نوابغ فردگرایی است که دن کیشوت‌وار با نظام درافتاده‌اند، و از سوی دیگر، فیلم محصولی است در خدمت آرمانها و ارزشهای غالب.

از محبوبیت و جذابیت سینما اغلب برای سرگرمی و یا بیان هنری استفاده شده است، اما درعین حال از آن درجهت اداره و فریب توده‌ها نیز بهره‌گیری شده است. لنین در ۱۹۲۲ سینما را «مهمترین هنرها» نامید و به‌راستی هم سینما در دههٔ سی به ابزار سیاسی تبلیغات دردست رژیمهای توتالیتر و خودکامه‌ای چون رژیم استالینی در روسیه، رژیم نازی در

سکانس مشهور تیراندازی در پله‌های اُدسا از فیلم **رزمناو پوتمکین** (۱۹۲۵ محصول اتحاد جماهیر شوروی) اثر سرگئی آیزنشتاین.

پیتر شپلرن (P. Schepelern)
از دانمارک استاد سینما و گروه مطالعات رسانه‌ای در دانشگاه کپنهاگ است. او مؤلف چندین کتاب دربارهٔ زبان سینماتوگرافیک و تئوری و تاریخ سینماست و مقاله‌های بسیاری در نقد فیلمها در نشریه‌های گوناگون به‌چاپ رسانده است.

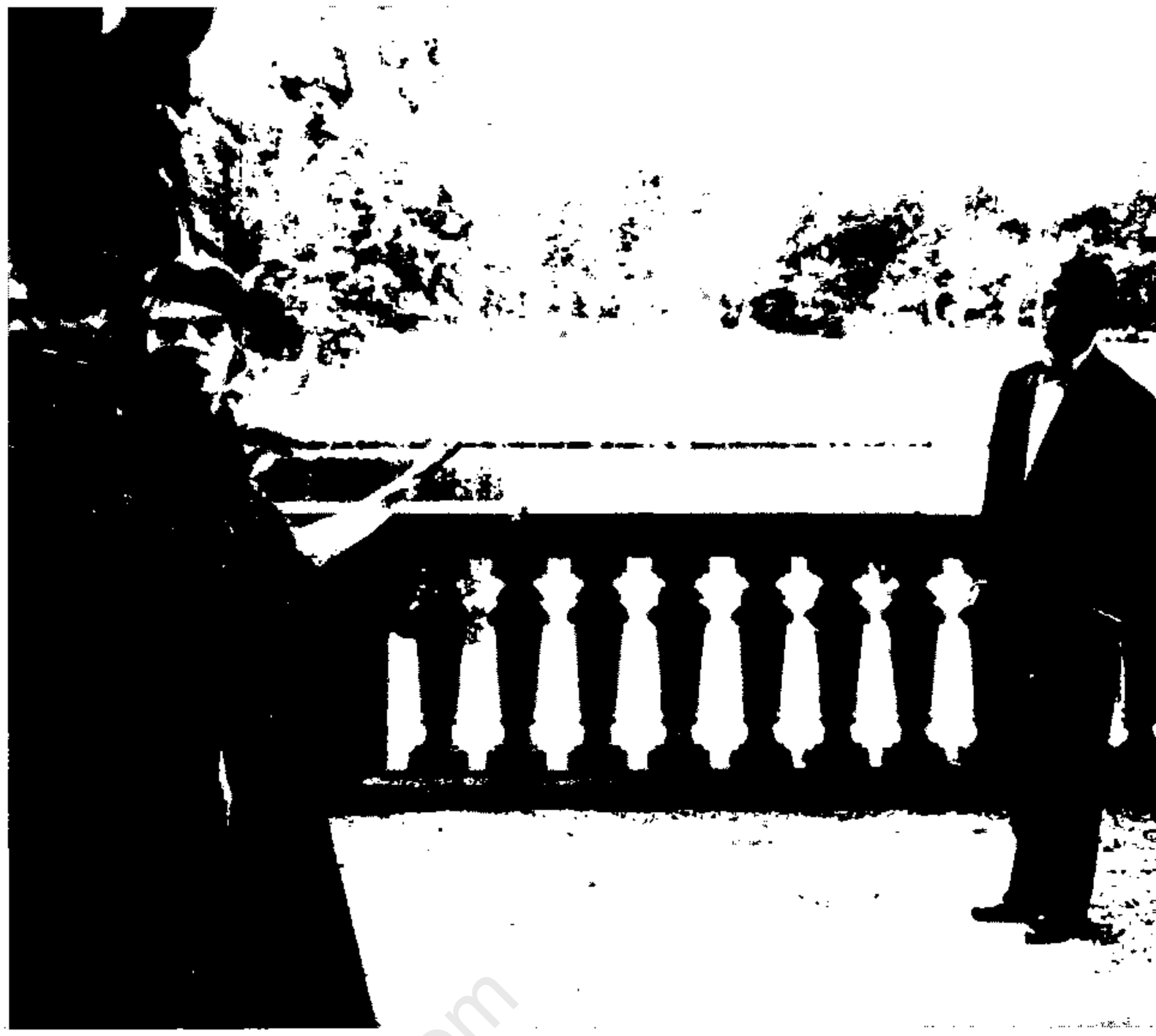
آلمان، و فاشیسم ایتالیا و اسپانیا بدل شد. البته پیروزی اراده ساختهٔ لِنی ریفنشتال یکی از نادر فیلمهای این دوره است که به رغم تجلیل سرسام‌آور از هیتلر، هنوز هم در مقام یک اثر هنری زنده است. هالیوود نیز در پاسخ به این تبلیغات، تلاش می‌کرد تا در فیلمهای خود ارزشها، شجاعت و عزم و ایستادگی انسانها را در جوامع دموکراتیک به تصویر کشد.

موج نو، گرایشهای نو

نخستین جهش حقیقی و «فرهنگی» سینما پس‌از جنگ جهانی دوم رخ داد، یعنی زمانی که نسل جدیدی از سینماگران پا به عرصه نهادند و تلاش کردند تا احساس معاصران خود را بیان کنند و شاید بتوان گفت که در این راه بیشتر از هنرمندان سایر رشته‌های پرقدمت هنری تأثیر گذاشتند. دزد دوچرخه از ویتوریو دسیکا، جاده از فدریکو فلینی، راشومون ساختهٔ آکیروکوروساوا، تنوت‌فرنگیهای وحشی اثر اینگمار برگمان، خاکستر و الماس از آندره وایدا، و تریلوژی آپو اثر ساتیاجیت رای، همه و همه فیلمهایی هستند که در جهانی نامطمئن و درمیان باورهای فروریخته، دردمندانه در جستجوی انسانیت‌اند. اما این فیلمها نیز هنوز در بند قراردادهای ادبیات سنتی بودند، هرچند که کیفیت هنری بسیار بالایی داشتند و بسیار تأثیرگذار بودند.

در دههٔ شصت، سینما بدون‌آنکه از تمایلات عوامانهٔ خود چشم بپوشد، چرخش دیگری را از سر گذراند. فیلمهای موج نو فرانسه، بویژه آثار سینماگرانی چون فرانسوا تروفو (انسانگرای پرشور)، کلود شابرول (مردم گریز)، و ژان ـ لوک گُدار (انقلابی تندرو)، و نیز فیلمهایی چون ماجرا اثر میکل آنجلو آنتونیونی، هشت و نیم اثر فدریکو فلینی، سال گذشته در مارین باد از آلن رنه و پرسونا ساختهٔ اینگمار برگمان، همگی آثار هنریی هستند که از ظهور حساسیتی جدید و مدرن‌گرایی خبر می‌دهند. اما این فیلمها برخلاف فیلمهای آوانگارد و پیشرو دههٔ بیست، با استقبال عمومی روبه‌رو شد و سرانجام سینما به‌منزلهٔ یک رسانهٔ هنری پذیرفته شد.

شاهکارهای سینمایی برخلاف سایر هنرها، اغلب پا را از تمایز قراردادی میان ذوق و سلیقهٔ نخبگان و عوام فراتر می‌گذارند. هرچند قطعات هالیوودیِ هنرمندانه‌ای همچون کمدیهای ارنست لوبیچ، وسترن جان فورد، ملودرامهای ماکس اُفولس و سینمای هول‌انگیز و پرهیجان آلفرد هیچکاک از عمق ادبی و پیام فلسفی برخوردار نیستند، اما از دیدگاه هنر بصری و داستانسرایی تصویری، به مفاهیم جدیدی از فرهنگ سینمایی شکل دادند. این سینماگران با این مفاهیم جدید پرتوقع‌ترین منتقدان هنری را وادار به پذیرش این نکته کردند که سینما به‌منزلهٔ یک رسانه، ارزشهای خاص خود را دارد و هنر این سینماگران توانست قله‌هایی را فتح کند که از درخشانترین مظاهر تحقق ذهن آدمی هیچ کم ندارد. ■



سال گذشته در مارین باد (۱۹۶۱، محصول فرانسه)
اثر آلن رنه، با بازیگری دلفین سیریگ.

کازابلانکا (۱۹۴۲ محصول ایالات متحد) ساختهٔ مایکل کورتیز.
از چپ به راست: همفری بوگارت، کلود رینز، پُل هنرید و اینگرید برگمن.

جشن تولد یا مراسم تدفین؟

کژیشتف زانوسی

هیچ هنری نیست که پرسشهای اساسی و همیشگی را طرح نکند. آیا سینما همچنان به طرح این پرسشها ادامه خواهد داد؟

رشته‌های پرقدمت هنر همگی پیدایش خود را مرهون ۹ الههٔ باستانی شعر و هنرهای زیبا هستند، اما سینما زادهٔ یک ابـزار و اخـتراع است. از هـمین‌رو، از هـمان نـخستین روزهای پیدایش سینما شکی بر آن سایه افکنده است: آیا سینما واقعاً هـنر است؟ ایـن شک فـقط نـاشی از رابـطهٔ شک‌برانگیز سینما با یک ماشین نیست، بلکه در خاستگاه اجتماعی و هنری آن نیز ریشه دارد.

سینما از همان آغاز هم به ضبط رویدادهـای واقـعی مشغول بود (مانند دو فیلم کوتاه خروج کارگران از کارخانه و ورود قطار به ایستگاه اثر برادران لومیر) و هم به خلق و بیان یک داستان (مانند فیلم باغبان و پسربچهٔ شیطان). این جـنبهٔ دوم کـار سـینمایی، از دیـدگاهی زیـبایی‌شناختی، پیشروتر یا به‌قول معروف خلاقانه‌تر بود.

داستان که در ادبیات ریشه دارد و تـئاتر شکـلِ بـیان بصری آن است، در سینما نقش بارز و مهمی داشته است. به‌علاوه سینما از آنجا که در سی سنال نـخستین زنـدگی خود صامت بود (مانند دوران کـودکی نسبتاً طـولانی!)، می‌توان آن را با پانتومیم هم مقایسه کرد، زیرا پانتومیم نیز همانند سینما با مـوسیقی هـمراه است. بـدین‌ترتیب اگـر شجره‌نامهٔ سینما را درنظر آوریم، می‌توان آن را به ادبیات بدون کلام یا به شکـلی از تـئاتر (بسـیار دور از ادبـیات) همراه با موسیقی و زیرنویس مانند کـرد. حـال بـا چـنین خاستگاه و اصل و تباری، مشکل بتوان سینما را در کـوه پارناس، این معبد خدایان شعر و هنر، جای داد.

ریشه‌های مردمی

ریشه و خاستگاه اجتماعی سینما از این هم پست‌تر است. سینما زادهٔ بازارمکّاره است. تولد سینما بنابه خواست عوام بود چون درست در همان زمانی درمیان مردم ریشه دواند معطوف کنیم، از یک نکته غافل می‌مانیم و آن افول توان

کژیشتف زانوسی، کارگردان و فیلمنامه‌نویس لهستانی است. ازمیان شناخته‌شده‌ترین فیلمهای او می‌توان از این فیلمها نام برد: ساختمان بلور (۱۹۶۹) روشنایی درون (۱۹۷۳) و آخرین فیلم او تماس (۱۹۹۲) با شرکت ماکس فون سیدو و سارا مایلز

www.KetabFarsi.com

خروج کارگران از کارخانهٔ لومیر (۱۸۹۵، محصول فرانسه) یکی از نخستین فیلمهای لویی لومیر.

هنری، پسروی زیبایی‌شناختی و فقر معنوی سینما و پوچی فزایندهٔ اندیشه‌هایی است که به تصویر می‌کشد. فقط کافی است سینمای امروز را مقایسه کنیم با سینمای بیست سال پیش که سینماگرانی چون ژان ـ لوک گُدار، آندری تارکوفسکی، فدریکو فلینی و اینگمار برگمان هرساله چشم‌اندازهای زیبایی‌شناختی، معنوی و اندیشمندانهٔ جدیدتری را به روی ما می‌گشودند و در شکوفایی چشمگیر هنر نقش داشتند، شکوفایی قابل قیاس با شکوفایی عصر رنسانس در فلورانس یا شکوفایی نقاشی رنگ و روغن در فلاندر.

درواقع، امروزه سینما در همان عرصه‌ای پس نمی‌نشیند که سایر هنرها نیز درحال عقب‌نشینی از آن هستند. دیگر مردم پایان سدهٔ حاضر از هنر انتظار انجام آن کاری را ندارند که در سده‌های پیشین انجام می‌داد. آنها دیگر از هنر نمی‌خواهند تا جهان را با مقیاسی از ارزشهای کاملاً تعریف شده، توصیف کند. آنها دیگر از هنر چشمداشت پاسخی ندارند، چون دیگر آن پرسشهایی را مطرح نمی‌کنند که زمانی با جامعهٔ انسانی عجین به‌نظر می‌رسید، پرسشهایی پیرامون معنای زندگی، رنج و مرگ، پرسشهایی پیرامون ماهیت عشق و خوشبختی. آیا بدون این پرسشها هنر قادر به ادامهٔ حیات است؟ من یقین کرده‌ام که نه قادر نیست. و آیا بدون این پرسشها خود جامعهٔ انسانی قادر به ادامهٔ حیات است؟

تأملی پیرامون زندگی

هنر همواره یک سرگرمی، کاری بی‌فایده و بی‌قصد و غرض بوده است. در سدهٔ گذشته، مردم با نشان دادن یک شیء زیبا می‌گفتند: «مورداستفاده‌ای ندارد، درست مثل موتسارت.» من ایرادی به اینکه هنر یک سرگرمی باشد ندارم چون هنر از رهگذر همین سرگرمی و بی‌قصد و غرض و بی‌حاصل بودن است که تأمل بر زندگی و خوشبختی و مرگ را بیان می‌کند. در گذشته این تفکر و تأمل هم در فرهنگ عوام دیده می‌شد و هم در فرهنگ نخبگان، و تنها تفاوت میان آن دو در زبان بود، نه در پیام. در فرهنگ آدمهای عادی نیز همان پرسشهای اساسی مطرح بود. کسی که امروز درپای تلویزیون یک فیلم ابلهانه یا قسمتی از یک سریال چندقسمتی را می‌بیند از کسانی که سی سال پیش برای دیدن آخرین ساختهٔ فلینی یا برگمان صف می‌بستند، آموزش و تربیت کمتری ندیده است، پس در این مدت چه اتفاقی روی داده است؟ که سایر هنرها درمیان نخبگان جای داشت. سینما را نمی‌توان حتی با دیگر شکلهای بیان هنر مردمی، و فولکور ــ که خاطرهٔ روزگاران گذشته است ــ یکسان دانست.

سینما درپایان سده‌ای پا به عرصه نهاد که بهترین و خارق‌العاده‌ترین هنرمندان را به هنر ارزانی داشته بود و هنر مایهٔ افتخار این سده بود. هنرمندان در هیچ سده‌ای تا به این اندازه ارج و قرب نداشتند و هنر هیچ زمانی تا به این اندازه مایهٔ مباهات و سرافرازی نبود. نخبگان این زمانهٔ اروپا هنر را نشانهٔ پیشرفت جامعهٔ انسانی و بهترین حالت تحول انسانی می‌دانستند. از دیدگاه آنان اُپرا همنهاد تمامی شکلهای هنر معاصر بود و اُپراخانه‌ها معبدهای پایان سدهٔ نوزدهم به‌شمار می‌رفت. بنابراین پیدایش سینما به چشم آنان جز چیزی بی‌معنا نبود.

زمان چرخش

درواقع، پیدایش سینما گواه بر چرخشی اساسی در فرهنگ سدهٔ ماست. عصر گوتنبرگ به‌پایان می‌رسید و ما فرهنگ کلمات و واژگان را پشت سر نهادیم تا به فرهنگ تصویر و صدا گام بگذاریم و وارد مرحلهٔ جدیدی از فرهنگ شویم. اینک ما این زمان چرخش را پشت سر نهاده‌ایم و جهان مدرن دیگر از نشانه‌های تصویری و صوتی اشباع شده است، و سینما که خود مسئول این زیر و رو شدن است، به‌نظر می‌رسد که در سراشیب زوال افتاده است.

www.KetabFarsi.com

بازگشت اولیس (۱۹۰۸، محصول فرانسه) فیلمی از شارل لوبارژی با بازیگری هنرمندان تئاتر کمدی فرانسز.

ناگفته پیداست که فیلم با ترک سالنهای سینما و پخش از طریق تلویزیون یا نوارهای ویدئویی، از سینما پیشی گرفته است. اما این صرفاً نیمی از حقیقت است. چون اگر توجه‌مان را فقط به توسعهٔ تولیدات تصویری و صوتی

به‌نظر من زوال سینما با تغییر نقش فرهنگ مرتبط است. هرچند سینما هنوز امکاناتی برای بیان دارد اما دیگر از آن پرسشهایی که می‌شد درموردشان به بحث نشست خبری نیست. بنابراین صدمین سال تولد سینما مصادف است با زمان به خاکسپاری آن.

اما شاید هنوز برای به خاک سپردن این متوفا خیلی زود باشد، شاید هنوز هم قلب او می‌تپد؟ شاید ما خیلی زود دست به‌کار به خاک سپردن اروپایی شده‌ایم که بارها دوران زوال را پشت‌سر نهاده و همواره از پس آن از نو برخاسته است تا نیروی بالندهٔ تحول جامعهٔ انسانی باشد؟ شاید آن پرسشهای همیشگی دوباره در این جهان تکنولوژیهای نوین سربر آورد و دوباره فرصتی دست دهد تا من بتوانم فیلمهایی همچون تشعشع یا قرارداد را بسازم. درواقع چندان مهم نیست که این فیلمها برای نمایش در تلویزیون ساخته شود یا برای نوار ویدئویی یا نمایش کامپیوتری و همان‌گونه که چندان مهم نیست که چه کسی پرسشهای اساسی را مطرح می‌کند: من یا سینماگری چندین نسل جوانتر از من.

به‌نظر من تنها مسئلهٔ مهم این است که آیا دوباره آن پرسشهای اساسی و همیشگی مطرح می‌شوند یا فقط «معجونی رسانه‌ای» ساخته و پرداخته می‌شود که تخیل‌مان را خنثی می‌کند. ■

پایین، جاذبهٔ سینما در جشنی در سدان (فرانسه) به سال ۱۹۰۱.

Souvenir de la Kermesse de Sedan, organisée au profit des Sinistrés de la Martinique (25 Mai 1902)

Suzanne-Pierson, Éditeur, Sedan. - Cliché P. Lafolie

هالیوود

تینو بالیو

چگونه استودیوهای بزرگ تبدیل به کارخانهٔ رؤیاسازی امریکا و جهان شدند.

هالیوود تا حدود بیست سال پس‌از اختراع سینما هنوز به پایتخت سینمایی امریکا تبدیل نشده بود. از سال ۱۸۹۴، هنگامی که تامس ادیسون شهرفرنگ کینتوسکوپ خود را به‌کار انداخت، تا سال ۱۹۰۸، هنگامی که تهیه‌کنندگان امریکایی آغاز به مهاجرت به جنوب کالیفرنیا کردند تا از آب و هوای ملایم آن و چشم‌اندازهای گوناگونش برای ساختن فیلم و تهیهٔ فیلمهای وسترن، کمدی و داستانهای سادهٔ دیگر برای سالنهای سینمایی اولیه، استفاده کنند، مرکز عمدهٔ تولید فیلم در شهر بزرگ نیویورک متمرکز بود. صفهای دراز جلوی سینماها را اغلب کارگردان مهاجر به‌وجود می‌آوردند که برای خود و خانواده‌هایشان درپی سرگرمی ارزان بودند.

پس‌از این آغاز محدود و فقیرانه، سینما به‌زودی به یک شکل هنری ملی تبدیل شد. انگیزهٔ این دگرگونی دو نوآوری مهم بود: فیلم سینمایی و سیستم ستاره‌سازی. رشد سینما از صورت فیلمهای تک حلقه‌ای پانزده دقیقه‌ای به‌صورت فیلمهای سینمایی ۹۰ دقیقه‌ای و طولانی‌تر، امکان نقل داستانهای پیچیده و مفصل‌تری را فراهم آورد که می‌توانست با برنامه‌های تئاتری موردعلاقهٔ طبقات متوسط مرفه‌تر رقابت کند. آفرینش ستارگان سینمایی مثل مری پیکفورد، چارلی چاپلین و داگلاس فربنکس، برای سینما علاقه‌مندانی به‌وجود آورد که با شور و اشتیاق خود و پرداختن بهای بلیتهای گرانتر، دادن دستمزدهای گزاف به این ستارگان را ممکن می‌ساخت.

تا پیش‌از آغاز جنگ جهانی اول، هالیوود یکی از چندین مرکز تهیهٔ فیلم برای بازار جهانی بود، ولی پس‌از آن تولید فیلم در اروپا رو به سکون نهاد. هالیوود برای پر کردن این خلأ به سرعت رو به گسترش گذاشت، و فیلمسازی تبدیل به یک صنعت عمده شد. تهیه‌کنندگان برای دستیابی به بازار بهتر زنجیره‌ای از سالنهای نمایش فیلم را به تملک خود درآوردند؛ این زنجیرهٔ سالنها ازطریق استودیوهای حرفه‌ای خواستار فیلم بیشتر شدند. برای تأمین مالی این تجارت دوگانه، کمپانیها به وال استریت روی آوردند. پیدایش فیلم ناطق در ۱۹۲۶ پیوندهای باز هم نزدیکتری با صاحبان منافع بانکی ایجاد کرد. فقط کمپانیهای قدرتمند فیلمسازی منابع یا ارتباطهای مالی لازم را داشتند تا بتوانند استودیوهای خود را به مراکز تهیهٔ فیلم ناطق تبدیل کنند، در نتیجه از ۱۹۳۰ هالیوود عملاً به صورت یک انحصار چندگانه مرکب از هشت کمپانی درآمد که بیشترشان تا به امروز هم بر کار سینما سلطه دارند.

قدرتمندترین این هشت کمپانی «پنج غول» بودند: کمپانی متروگلدین میر، پارامونت، برادران وارنر، فوکس قرن بیستم و آرکی او (RKO). این پنج کمپانی کاملاً یکپارچه بودند، به این معنا که تقریباً تمام فیلمهای سینمایی مهم هر سال را تهیه می‌کردند، عوامل پخش جهانی را دردست داشتند و صاحب بزرگترین *سالنهای* نمایش در مناسبترین محلها بودند که نمایش فیلمهایشان را تضمین می‌کرد. متفق این «پنج غول»، کمپانیهای «سه کوچک» بودند: یونیورسال، کلمبیا و یونایتد آرتیستز. یونیورسال و کلمبیا، تهیه‌کننده و پخش‌کننده‌هایی بودند که برای کمپانیهای بزرگتر، فیلمهای کم خرج دو فیلم در یک سالن تهیه می‌کردند. یونایتد آرتیستز فقط

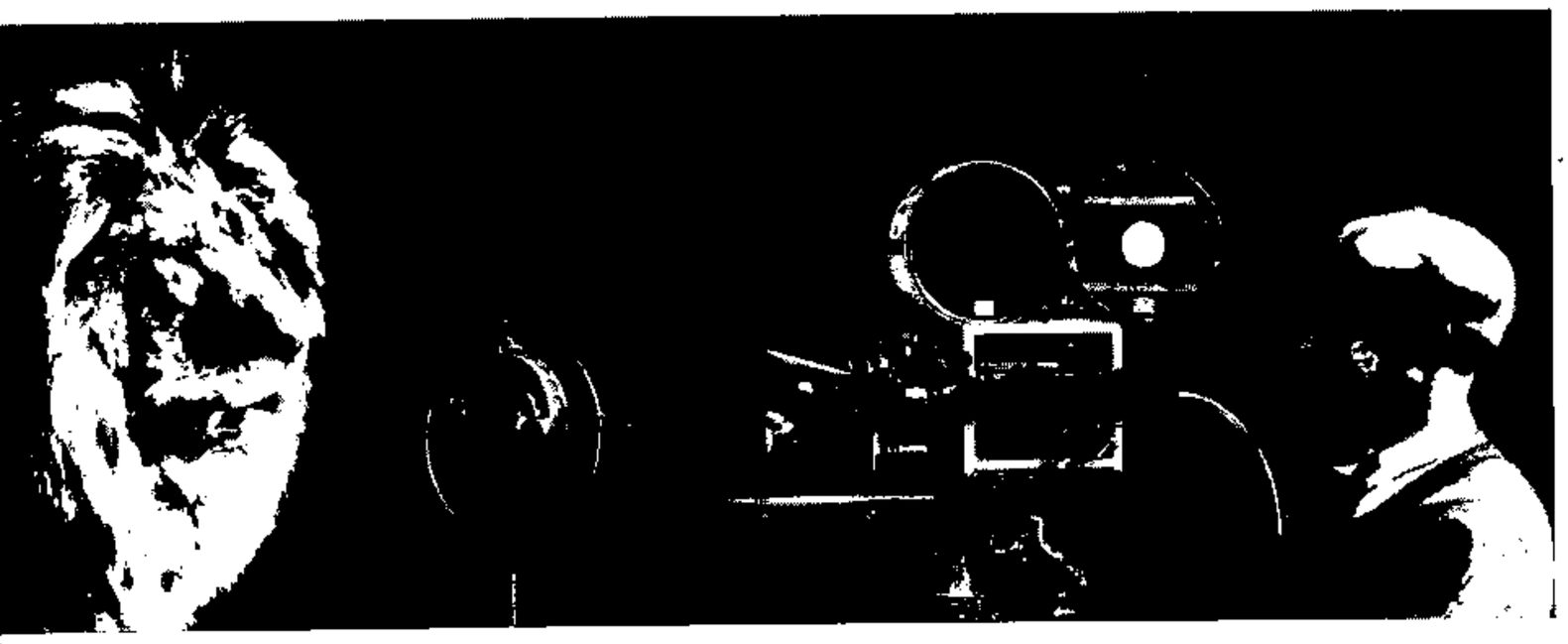
تینو بالیو (T. Balio)
اهل ایالات متحد امریکا، استاد دانشکدهٔ هنرهای ارتباطی در دانشگاه ویسکانسین ـ مدیسن است. کتاب زیر تازه‌ترین اثر اوست:
Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939 (Charles Scrilener's Sons, New York, 1993).

فیلمبرداران کمپانی متروگلدین‌مییر از یک ترن سریع‌السیر فیلمبرداری می‌کنند.

پخش‌کنندهٔ تهیه‌کنندگان مستقل فیلمهای باکیفیت بود. «ردیف فقر» در حاشیه قرار داشت. استودیوهای کوچک مثل مونوگرام، ریپابلیک و «شرکت پخش تهیه‌کنندگان»، درخدمت شهرهای کوچک و مناطق روستایی بودند و به‌عنوان یک گروه نقشی حاشیه‌ای در کار فیلم داشتند.

سیستم استودیویی هالیوود در دو دههٔ ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ به اوج نفوذ خود رسید. پس‌از یک رکود موقتی طی دوران بحران بزرگ اقتصادی، در ایالات متحد، بینندگان فیلم ناگهان رو به افزایش نهادند، به‌طوری که تا سال ۱۹۴۶ به تعداد ۸۰ میلیون نفر در هفته رسیدند، رقمی که تقریباً معادل کل جمعیت کشور بود. هالیوود برای تأمین فیلم برای این سالنهای سینما، شکل کارایی از تولید انبوه را به‌وجود آورد که سیستم استودیویی خوانده می‌شد. استودیوها مرکب از بخشهایی بود چون فیلمنامه‌نویسی، کارگردانی هنری، لباس، فیلمبرداری، تدوین و صداگذاری، که تحت سرپرستی مدیر تولیدی بود که همهٔ عملیات را زیرنظر داشت. این استودیوها دو نوع فیلم تولید می‌کردند: درجهٔ آ، با ستارگان نامدار، بودجهٔ کلان و کیفیت بسیار بالای تولید، و درجهٔ ب فیلمهای کم‌هزینه‌ای برای پر کردن برنامهٔ سینماها. استودیوها برای حفظ علاقهٔ تماشاگران، مجموعه‌ای از انواع مختلف ازجمله فیلمهای موزیکال، کمدی، زندگینامه‌ای، گانگستری، وسترن و ملودرام تهیه می‌کردند. و به‌منظور رعایت مقررات سانسور فیلم، خود دست‌اندرکاران صنعت سینما، قانون تهیهٔ فیلم سینمایی سال ۱۹۳۰ را تصویب کردند، که شکلی از رعایت مقررات توسط تهیه‌کنندگان بود که خود داوطلبانه توافق می‌کردند که از رفتار قابل‌پذیرش اجتماعی عدول نکنند.

فیلمهای کمپانی متروگلدین میر با تصویر یک شیر غران شروع می‌شود. پایین، لئو نخستین غرش خود را برای پرده ثبت می‌کند (۱۸ نوامبر، ۱۹۲۸).



پس‌از جنگ جهانی دوم، هالیوود، با بحرانهای عظیمی رو به‌رو شد که عملکردش را دگرگون ساخت. در ۱۹۴۸، دیوان عالی کشور امریکا، کمپانیهای بزرگ را متهم کرد که قانون ضد تراست را زیر پا گذاشته‌اند و آنان را ناگزیر ساخت تا سالنهای نمایش پرسود خود را بفروشند و از اقدامات انحصارطلبانه دست بردارند. کمی بعد، همان کمپانیها با پیدایش تلویزیون ضربهٔ سختی خوردند، به‌طوری که طی دههٔ ۱۹۵۰، ۵۰ درصد تماشاگران خود را از دست دادند. هالیوود در اروپا، بزرگترین بازار خارجی فیلمهای امریکایی، با موانع محدودکنندهٔ تجاریی رو به‌رو شد که ملتها برای بازسازی اقتصادی خود و احیای صنعت فیلمسازیشان وضع کردند. واکنش هالیوود به این شرایط، کاستن از تولید، اخراج کارگران مازاد، کم کردن هزینه‌ها و ساختن فیلمهای عظیم رنگی و پردهٔ عریض به‌منظور متمایز ساختن محصولاتش از برنامه‌های تلویزیونی، و تهیهٔ فیلم در خارج از امریکا برای استفاده از کمکهای مالی دولتی، و همکاری با تلویزیون برای سهیم شدن در رشد این رسانهٔ نوین بود.

این اقدامات جان تازه‌ای به هالیوود داد و آن را برای رویارویی با تکنولوژیهای نوین توزیع تلویزیونی مثل تلویزیون کابلی و ویدئو در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ آماده کرد. افزایش تقاضا برای همه‌گونه سرگرمیهایی که این تکنولوژیها به‌وجود آورده بود، همراه با تجارتی شدن سیستمهای پخش دولتی در اروپا، پایان جنگ سرد و بالا رفتن سطح زندگی در اقتصادهای تازه سر بر آورده، کار فیلم را به‌معنای حقیقی به‌صورت پدیده‌ای بین‌المللی درآورد. کمپانیهای عمدهٔ هالیوود تبدیل به آمیزهٔ سرگرمی آفرین عظیمی شدند که در بازارهای عمدهٔ جهانی به فعالیت در زمینه‌های صفحات موسیقی، برنامه‌های تلویزیونی، نشر کتاب و ارتباطات کابلی به فعالیت پرداختند. سه استودیو ــ فوکس قرن بیستم، کلمبیا پیکچرز و متروگلدین میر ــ دارای مالکان خارجی هستند. هالیوود همچنان پایتخت سینمایی جهان است، ولی این موقعیت را فقط از طریق پیوندهای محکمتر با سرمایه‌های خارجی می‌تواند حفظ کند. ■

صحنه‌ای از فیلم *خواب بزرگ*
(ایالات متحد، ۱۹۴۶)،
به کارگردانی هاوارد هاکز
(لورن باکال و همفری بوگارت).

چارلی چاپلین و ویرجینیا چریل در فیلم
روشناییهای شهر اثر چارلز چاپلین
(یونایتد آرتیستز، ۱۹۳۰)

اورسن ولز در فیلم
همشهری کین اثر اورسن ولز
(یونایتد آرتیستز، ۱۹۴۰)

www.KetabFarsi.com

زوج افسانه‌ای کلارک گیبل (رت باتلر) و ویوین لی (اسکارلت اوهارا) در *فیلم بربادرفته* اثر ویکتور فلمینگ (یونایتد آرتیستز ۱۹۳۹).

گاری کوپر در فیلم *جدال در نیمروز* اثر فرد زینمان (یونایتد آرتیستز، ۱۹۵۲).

آواز در باران
(یونایتد آرتیستز، ۱۹۵۲)،
یک اثر موزیکال کلاسیک
کار استانلی دانن و جن کلی.

و شاید خواب دیدن ...

www.KetabFarsi.com

لایونل استیکتی

قدرت سینمای امریکا فقط در توان اقتصادی آن نیست

آیا سینما یک هنر است یا یک کالا؟ فرهنگ است یا تجارت؟ استودیوهای بزرگ امریکایی سالها پیش انتخاب خود را کرده‌اند: سینما یک صنعت است و هر فیلم یک فرآورده. اما کار به این سادگی نیست.

سینمای امریکا چگونه توانسته است به مدت یکصدسال مردم سراسر دنیا را بخنداند، در رؤیا فرو ببرد و بگریاند؟ در ۱۹۱۶، یعنی زمانی که اروپا در آتش جنگ می‌سوخت، فیلم تعصب د. و. گریفیث پایه‌های یک وسیلهٔ ارتباطی نوینی را ریخت که علاوه بر ویژگیهای هنری‌اش، نه‌تنها حامل پیامی قابل‌فهم همگان بود بلکه تصویر یک کشور را نیز با خود به همراه داشت. صنعت فیلمسازی امریکا، همیشه به عمد یا غیرعمد وسیله‌ای برای نوعی تبلیغ ارزشهای خاص امریکایی بوده است. بدون آن، مردم، چه در امریکا یا جای دیگر، نمی‌توانستند چنین روشن از اسطورهٔ امریکایی خبردار شوند.

اما این میل به تبلیغ شیوه‌ای از زندگی برای توصیف تأثیر سینمای امریکا کافی نیست. گشاده‌نظری این صنعت نیز نقش حساس خود را داشته است. چارلی چاپلین، فرانک کاپرا، آلفرد هیچکاک، بیلی وایلدر، والیا کازان از نسل قدیم و جورج میلر (مَکس دیوانه، ۱۹۷۹)، پیتر وایر (انجمن شاعران مرده، ۱۹۸۹) و ریدلی اسکات (تلما و لوئیز، ۱۹۹۰) از نسل کنونی، همه دارای یک ویژگی مشترک‌اند و آن زبان همه فهم‌شان است. اینها دقیقاً به دلیل خارجی بودنشان مجبور بوده و هستند که با استفاده از دوربین، داستانهایی را برای همه‌گونه تماشاگر، سوای ملیت و زبانشان، نقل کنند.

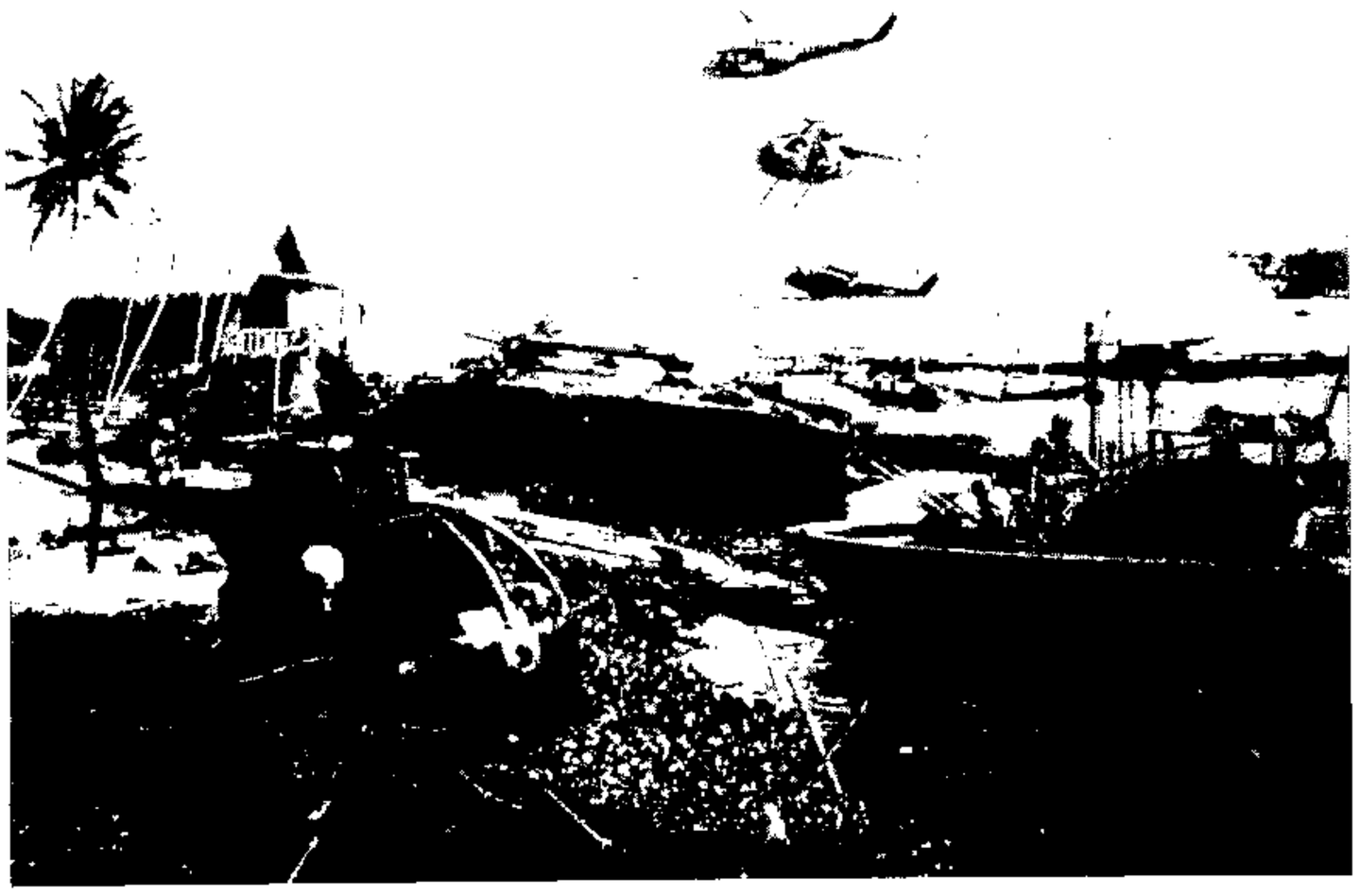
لایونل استیکتی
(Lionel Steketee)
که در فرانسه از پدر و مادر امریکایی به دنیا آمده، کارگردان، مترجم و فیلمنامه نویس است. وی یک فیلم مستند دربارهٔ موسیقی معاصر در نیویورک ساخته است.

بمبی (یونایتد آرتیستز، ۱۹۴۲-۱۹۳۱)، یک فیلم سینمایی کارتون اثر والت دیزنی. دیزنی یک پیشتاز و سالیان دراز سلطان بی‌رقیب عرصهٔ کارتون بود.

یکی از عناصر مهم این زبان، و از این‌رو سینمای امریکا، بهره‌گیری‌اش از احساس است. «مهمترین چیز برانگیختن احساس تماشاگر است» و این سخن تازه از آن یکی از «سردترین» کارگردانان هنر هفتم، یعنی آلفرد هیچکاک است. فیلمسازان امریکایی، چه در آثار کلاسیک چون کازابلانکا (۱۹۴۲) اثر مایکل کورتیز یا در آثار جدیدتری مثل فارست گامپ (۱۹۹۳) اثر رابرت زیمیکس، با واداشتن تماشاگران به هم‌ذات پنداشتن خویش با شخصیت‌های فیلم ــ چه بزرگتر از زندگی باشند یا آدمهایی معمولی ــ آنان را به خنده و گریه می‌اندازند. آنچه اهمیت دارد واداشتن آدمها به خیالپروری و لذت بردن از فیلم و پیوند دادنشان به سادگی از دست رفتهٔ کودکی است. استیون اسپیلبرگ می‌گوید «بزرگسالی به از دست رفتن رؤیا و ماجرا، و ضعف تخیل و سبکباری می‌انجامد.»

اندیشهٔ واداشتن آدمها به رؤیاپروری توسط سینما تاریخی طولانی دارد. در گذشته‌ای به پیشینگی ۱۹۰۹، جین آدامز، جامعه‌شناس امریکایی سینما را «رؤیاخانه» نامید و نوشت «جوانان امروز شهرهای صنعتی با رفتن به سینما می‌توانند نیازهای خود را به زندگی سرشارتری برآورده سازند که دنیای کنونی نمی‌تواند در اختیارشان قرار دهد.» این میل به واداشتن مردم به رؤیاپروری و دادن الگوهایی به آنها تا خود را با آنان هم‌ذات بپندارند، منجر به آفرینش فیلمهای وسترن، پلیسی، موزیکالهای کمدی و همهٔ این‌گونه فیلمهای خاص امریکایی شد.

با این همه، سینمای امریکا چیزی بیش‌از رؤیاپروری و وسیلهٔ سرگرمی به تماشاگر می‌دهد، و رمز آن به قول فرانک کاپرا این است «وقتی سخن از آفرینش فیلم می‌شود هیچ قاعده‌ای درمیان نیست، فقط احتمال ارتکاب گناه است، که بدترینش ملال‌انگیزی است.» هالیوود فیلمهای بسیاری تولید کرده است که در آنها به «الگوی امریکایی» حمله شده و گاهی به انتقاد بی‌رحمانه از خویش پرداخته است (مثل همه دربارهٔ ایو اثر جوزف منکه‌ویچ). در غنا و تنوع سینمای امریکا، هر کس می‌تواند هم لذت و هم بیانی از دلنگرانیهایش را بیابد. ■



فرانسیس فورد کاپولا در فیلم اپیک محشر (*Apocalypse now*)، حماسه‌ای از جنگ ویتنام ساخته است.

میلوش فورمان
کارگردان چک تبار امریکایی
دوبار جایزهٔ اسکار
بهترین فیلم را برده است،
یک بار برای
پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته
(۱۹۷۵) و یک بار برای
آمادئوس *(۱۹۸۴).*

چپ، میلوش فورمان درحال
کارگردانی فیلم ***آمادئوس،***
در کنار تام هاکل (موتسارت).

میلوش فورمان

گفتگو

بالا، جک نیکلسن در فیلم
پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته به کمک ویل سمپسون
از تور بالا می‌رود.

● **از نخستین برخوردتان با سینما بگویید.**

ـ واقعه‌ای فراموش‌نشدنی بود. زمانی که چهار یا پنج ساله بودم، شنبه شبی پدر و مادرم مرا برای دیدن فیلمی به کاسلاو، شهر زادگاهم در کشوری که آن زمان چکسلواکی خوانده می‌شد، بردند. بعدها دریافتم که آن فیلم، مستندی بود دربارهٔ اپرای ***نامزد فروخته شده*** اثر اسمتانا غریب‌آنکه این فیلم صامت بود. در آن پردهٔ عظیم اشخاص دهانهای بزرگشان را می‌گشودند بی‌آنکه صدایی از آن بیرون بیاید. اما تماشاگران شعرهای اپرا را از بر بودند و شروع کردند به خواندن هرچه بلندتر آن. زنها اشکشان جاری شد. این آشنایی فوق عادی و خیره‌کننده‌ای با سینما بود.

چندی بعد ***سفیدبرفی و هفت کوتوله*** را دیدم که به نظرم شگفت‌انگیز آمد. فکر می‌کردم که زیباترین چیز دنیا را دیده‌ام و عاشق ***سفیدبرفی*** شدم. از فروشگاهی چند قالب صابون رنگی خریدم که شبیه هفت کوتوله بود و من هر روز یک رنگ متفاوت آنها را به کار می‌بردم. وقتی فیلم را دیدم دیگر آن صابونها را مصرف نکردم.

● **چگونه به کارگردانی رو آوردید؟**

ـ پاول، برادرم، طی جنگ، تحت تعقیب گشتاپو بود، به گروهی پیوست که اپرت به صحنه می‌برد: او طراح صحنه بود. از برکت وجود او بود که من نخستین بار نمایشنامه‌ای تئاتری را بر صحنه دیدم، که عمیقاً مرا تحت‌تأثیر قرار داد. برادرم مرا به پشت صحنه هم برد. اما این برایم خیلی منقلب‌کننده بود: زنان جوانی که جلوی من لباسهایشان را عوض می‌کردند، شوخیها، موسیقی، بوی نشاسته و نفتالین و عرق تن. در همانجا بود که تصمیم گرفتم که تئاتر، این دنیای دیگر، زندگی من باشد.

با نگاه کردن به دور و برم، به‌تدریج دریافتم که غالباً بین آنچه مردم می‌اندیشند و عمل می‌کنند تفاوت است. یاد گرفتم که احساسات مردم را کشف کنم، کاری که غالباً خودشان نمی‌توانند انجام دهند. درمورد شخصیتهای داستانی نیز

همین‌طور همیشه ماسکی وجود دارد که باید برداشته شود، و این همان کاری است که کارگردان صحنه یا فیلم انجام می‌دهد.

● وقتی شما به پشت صحنه رفتید می‌دانستید که می‌خواهید کارگردان تئاتر شوید؟

ـ نه، در آن زمان چنین خیالی نداشتم. به‌طور مبهم خیال داشتم که بازیگر یا نمایشنامه‌نویس شوم. خیلی جوان بودم. خوب به یاد می‌آورم که نزدیک اواخر جنگ، مقامات آلمانی تصمیم گرفتند که تمام تئاترها و سالنهای نمایش را ببندند. روی صحنه و درمیان تماشاگران، همه گریه می‌کردند. فکر می‌کردم دنیایی که تازه به آن گام نهاده‌ام برای همیشه دارد از میان می‌رود.

● پس‌از آن به مدرسهٔ سینما رفتید؟

ـ بله، در پراگ. فیلمنامه‌نویسی و تکنیک فیلم خواندم. میلان کوندرا یکی از معلم‌های من بود. او در آن موقع به‌عنوان شاعر شهرت داشت. خیلی مسن‌تر از ما نبود، و دانشجویان او را می‌ستودند. از من خواست تا روابط خطرناک را بخوانم که سالها بعداز رویش فیلم ساختم. صدها صفحه چیز نوشتم که در آنها به تجزیه و تحلیل فیلمها و فیلمنامه‌ها پرداختم. و البته، فیلمهای بسیاری دیدم.

● کدام‌ها را دیدید؟

ـ همه‌جور فیلمی که دردسترس بود. اکنون که می‌کوشم به یاد آورم ـ در آن سالهای شکل‌گیری و انتخاب ـ کدامیک بیشترین تأثیر را روی من گذاشت، در درجهٔ اول به یاد چارلی چاپلین می‌افتم. کارهای او را بسیار دوست می‌داشتم و تحسین می‌کردم. بعد باید از فیلمهای نئورئالیستی ایتالیا نام ببرم، از کارهای چزاره تسا واتینی و ویتوریو دسیکا، بویژه معجزه در میلان و دزد دوچرخه. از آمیزهٔ احساس و جذابیتی که در آنها بود خوشم می‌آمد. در یک کلمه لحن بشردوستانهٔ آنها را دوست داشتم.

● پس‌از مدرسهٔ سینما به تلویزیون رفتید. پیش از آن رژیم کمونیستی در چکسلواکی قدرت را به دست گرفته بود. آیا شما هم درمعرض سانسور رژیم قرار گرفتید؟

ـ طی تمام نخستین دورهٔ زندگیم، در تئاتر، در زمینهٔ فیلمسازی، یا در تلویزیون ـ و هرجا که فیلمهایم را عرضه می‌کردم ـ هرکاری انجام می‌دادم، مرا با دردسر رو به‌رو می‌کرد، مبارزه‌ای پایان‌ناپذیر علیه سانسور، که در همه جا حضور داشت. نیاز به مبارزه، نیاز به زیرکی و زرنگی روزمره، خیلی زود مرا متوجه نقش اجتماعیی کرد که سینما می‌تواند داشته باشد: سینما نوعی نگریستن به دنیا بود و حتی می‌توانست دنیا را، هرچند فقط به اندازه‌ای اندک، دگرگون سازد.

هر بازیگری که قرار بود در تلویزیون ظاهر شود می‌بایست ابتدا فرمی را پر می‌کرد که در آن دیالوگهایش را می‌نوشت، و بعد این فرم تسلیم مقامات سانسور می‌شد. روزی، من می‌خواستم دو تا شعبده‌باز را در یک نمایش واریته نشان دهم. از من خواسته شد گزارش دهم که آنها چه می‌خواهند بگویند. البته آنها قرار نبود چیزی بگویند. کوشیدم این را توضیح دهم اما سودی نداشت. بنابراین به آنها پیشنهاد کردم که گفتارشان را بنویسند و آنها هم همین‌کار را کردند. آنها چیزی شبیه این نوشتند: «هی! ها! هوپ! هوپ! اوپ! آها!» آن فرم با مهر رسمی «بلامانع» بازگردانده شد. گفتگو از سوی «مقامات بالا» ی سانسور پذیرفته شده بود.

چیز دیگری هم هست که من هرگز فراموش نمی‌کنم. تحت رژیم کمونیستی، اصل این بود که همهٔ مشکلات اجتماعی حل شده است. درنتیجه، هرگونه کشاکش بین نیک و بد ـ در زمینهٔ مسائل معاصر، به هر صورتی ـ ناممکن می‌شد. اصلاً در چنین شرایطی قصه ونمایش چگونه می‌تواند وجود داشته باشد؟ برای شما حجم بحث و گفتگوهای بی‌پایانی که برای حل این مشکل برپا می‌شد و امروز مسخره به‌نظر می‌رسند، غیرقابل تصور است.

● آیا هرگز مشکل حل شد؟

ـ بله، مغزهای متفکر حزب راه‌حلی یافتند. کشاکش‌ها باید بین «خوب و بهتر» باشد.

● شما از نخستین فیلم مستند خود به نام کنکور، خیلی به واقعیت توجه داشته‌اید؟

ـ بله. من همیشه شیفتهٔ آن چیزی بوده‌ام که «واقعیت» خوانده می‌شود. من خواسته‌ام ـ و هنوز

صحنه‌ای از فیلم ***مردان آتش‌نشان*** (چکسلواکی، ۱۹۶۷)، هجویه‌ای از میلوش فورمان دربارهٔ زندگی در یک شهر کوچک چکسلواکی.

هانا بریخووا (راست) در نقش آنکلا، کارگر کارخانه، در فیلم **بلوندی عاشق** اثر میلوش فورمان (چکسلواکی، ۱۹۶۵).

هم می‌خواهم ــ که فیلمهایم واقعی بنمایند. اما وقتی دوربین فیلم می‌گیرد، همیشه واقعیتی را که دوپی ثبت آن است مخدوش می‌کند و آدمها جلوی دوربین طبیعی بازی نمی‌کنند. جالب‌اینکه، توجه من به واقعیت مرا به خیال و داستان رهنمون شد. دست‌کم در اینجا می‌توانم ــ به شیوهٔ خود ــ نوعی دیگر از حقیقت را بیافرینم.

● اما شما همیشه می‌خواهید داستانی را نقل کنید.

ــ من همیشه خواسته‌ام داستان بگویم. داستانگویی، به نظر من، یک راه روی کردن به زندگی و یا شاید حتی فهمیدن آن است.

● در ۱۹۶۸ که نیروهای پیمان ورشو به پراگ حمله کردند، شما تصمیم گرفتید که به ایالات متحد بروید و آنجا فیلم بسازید. برخلاف معمول، شما در کشوری دیگر و به زبانی دیگر، تجربهٔ تازه‌ای را آغاز کردید. شما دوبار جایزهٔ اسکار گرفته‌اید، یکی برای *پرواز بر فراز آشیانهٔ فاخته* و دیگری برای *آمادئوس*. راز موفقیت شما چیست؟

ــ رازی درمیان نیست. جا افتادن در زندگی تازه در ایالات متحد کوششی برای زنده ماندن بود. چارهٔ دیگری نداشتم. از هر فرصتی که کلودبری، کارگردان فرانسوی در اختیارم گذاشت استفاده کردم، و در سال ۱۹۶۹، فیلم *taking-off* را در نیویورک ساختم. این فیلم در ایالات متحد موفق نبود. شاید بیش‌از حد شخصی بود. چندسالی دوران بدی داشتم تا ناگهان موفقیت **فاخته** نصیبم شد.

نه، هیچ رازی ندارم. دیگر فیلمسازانی که از اروپا، بخصوص اروپای مرکزی، به ایالات متحد آمدند، مثل ارنست لوبیچ، بیلی وایلدر و فریتس لانگ، همه زندگیهای نوینی برای خود ساختند. البته ناگزیر بودم که شیوهٔ روایت و حتی نوع داستانهایم را تغییر دهم. تا زمانی که توانستم به یک بار بروم و همه حرفهای مردم را بفهمم، امیدی نداشتم که بتوانم در امریکا فیلمهایی بسازم که نزدیک به واقعیت باشد. فیلمهایی چون *پیتر سیاه* و *بلوندی عاشق*. گرچه اکنون دارای گذرنامه امریکایی هستم، اما درواقع خود را در وطن احساس نمی‌کنم.

● شما به چکسلواکی برگشتید؟

ــ در سال ۱۹۷۹، در نخستین فرصتی که یافتم به آنجا رفتم، و نخستین استقبال رسمی از من در سفارت امریکا بود. پس‌از آن فیلم *آمادئوس* را در آنجا ساختم. اکنون اغلب به آنجا برمی‌گردم. دو پسرم در پراگ کار و زندگی می‌کنند. واتسلاو هاول، رئیس‌جمهور چک، دوست قدیمی من است.

● خیال ندارید یک فیلم چک بسازید؟

ــ شاید روزی بسازم، چرا نه؟ اما باز هم مجبورم شیوهٔ کارم را دوباره تغییر بدهم. و دوباره با کشورم ــ که بسیار دگرگون شده ــ خو بگیرم.

● آیا حالا در ایالات متحد احساس اُنس می‌کنید؟

ــ من همیشه در جاهایی که با آرامش بتوانم کار کنم احساس اُنس می‌کنم. هرجا که بتوانم سرپناهی داشته باشم و چمدانم را زمین بگذارم احساس اُنس می‌کنم. در سالهای اخیر فیلمسازی در ایالات‌متحد برایم آسانتر بوده است تا در اروپای مرکزی، و در کانکتیکات، سرپناه خوبی برای خود دارم. چطور ممکن است احساس اُنس نکنم؟ اما شاید روزی همهٔ آن چیزهایی که موجب دورافتادگی من از سرزمین کودکی‌ام می‌شود مرا دوباره بازگرداند. کسی چه می‌داند؟

● آیا برای سینما آینده‌ای می‌بینید؟

ــ تا آنجا که به من مربوط می‌شود، بله. پنج سال پس‌از فیلم **والمونت**، تقریباً مسلم است که فیلم جدیدی خواهم ساخت. قرار بود آن را اوایل امسال آغاز کنیم.

● و سینما به‌طور کلی؟

ــ بله. باز هم فیلم ساخته خواهد شد. در این تردیدی نیست. چه نوع فیلمی؟ مسئلهٔ عمده همین است. پاسخ با کسانی است که می‌خواهند آنها را بسازند. ■

www.KetabFarsi.com

سینما هنری بالنده یا رو به زوال؟

ژان کلود کاریر

هنر سینما به نقطهٔ عطف تاریخ خود رسیده است و مناظره میان امریکاییها و اروپاییها بر سر آزادی مبادلات در عرصهٔ تولیدات تصویری و صوتی گواه همین امر است. آیا بازهم می‌توان میان مقتضیات تجاری و بیان نوآورانه سازگاری برقرار کرد؟

ژان کلود کاریر نویسنده و فیلمنامه‌نویس فرانسوی در مقاله‌ای پرصلابت به این موضوع می‌پردازد.

از اینکه صد ساله شده‌ایم نمی‌توانیم طفره برویم، خاصه آنکه مدام این نکته را به ماگوشزد می‌کنند. در هرحال سینما نخستین سده‌اش را پشت‌سر می‌گذارد.

آیا سینما جوان است یا پیر؟ آیا سینما ظرف همین یک سده، یک چرخهٔ کامل را طی کرده و دوباره به سر جای اولش رسیده است؟ آیا سینما خود را تکرار می‌کند و آیا این نشانهٔ کهولت و رو به‌زوال نهادن آن نیست؟ آیا نخستین سدهٔ سینما آخرین سدهٔ آن نیز هست؟

زبان سینما با سرعتی شگرف متحول شد و سینما توانست آن فاصلهٔ زمانی بس طولانی، که تک‌گوییهای راسین (شاعر فرانسوی سدهٔ هفدهم) را از یک نمایش سورئالیست یا نقاشیهای جوتو (نقاش ایتالیایی سدهٔ چهاردهم) را از نقاشیهای کاندینسکی (نقاش روس سدهٔ بیستم) جدا می‌کرد، درعرض مدتی کمتر از پنجاه سال سپری کند. سینما هنری است شتابان و همواره در حرکت، شکلی از بیان که پیوسته به پیش می‌رود و صیقل می‌خورد. و همین امر موجب می‌شود تا گهگاه سینماگران تغییرهای سادهٔ نحوی، پخش برنامه‌ها

بچه‌های بهشت
(محصول فرانسه ۱۹۴۴-۱۹۴۳)
ساختهٔ مارسل کارنه و
نوشتهٔ ژاک پره وِر.
از چپ به‌راست: پی‌یر براسور،
آرلتی، و ژان ـ لویی بارو.

به‌صورت ماهواره‌ای، تجهیزات پیشرفته یا به اصطلاح تصویرهای «جدید» را تغییرهایی عمیق و حتی انقلابی به‌شمار آورند. نوآوریهای فراوانی که با ماهیت سینما عجین است نوعی سرمستی پدید می‌آورد و سینماگران را ترغیب می‌کند تا باز هم تکنیک را با اندیشه، با حرکت، و با شناخت یکی بپندارند. نشانه‌های تغییر با مایهٔ عمیق فیلمها اشتباه گرفته می‌شود، و وفور اعجاب‌انگیز تصویرها که همه‌جا ما را محاصره و احاطه کرده‌اند، این سرمستی را تشدید می‌کند. ما که همواره دربرابر معجزهٔ تکنیک حیران می‌مانیم، مضّرانه عمق و معنای حقیقی و منحصر به فرد آنچه را که می‌بینیم فراموش می‌کنیم. با این همه، آنچه می‌بینیم تکرار تصویرها و الگوهایی آشنا در قالبهای متفاوت تکنولوژیک است. ما از جوانیِ همیشگی و از دوباره نو شدن سخن می‌گوییم و آن را تحسین می‌کنیم و از همین جاست که سردرگمی و ابهامی تمام عیار و این احساس پدید می‌آید که هرآنچه می‌دانستیم زیر سؤال رفته است و خواست تب‌آلود و ارضا نشدهٔ همیشگی و نیاز بیمارگونه به تغییرشکل و تلقی آن به‌منزلهٔ تغییری حقیقی و عمیق سر بر می‌آورد.

ملالت ناشی از تکرار یک توهم نیز از همین‌جا سربر می‌آورد. در این زمانه‌ای که زیر آوار تصویرها غرق شده‌ایم، به خوبی می‌دانیم که خلق یک تصویر حقیقی و درخشان که ذهن‌مان بی‌درنگ آن را از آنِ خود سازد و دیگر رهایش نکند، چقدر دشوار است.

پس آیا سینما پیر است؟ به‌نظر می‌رسد سینما درعرض این صد سال تمامی مراحل قابل تصور را پشت سر گذارده است: دوران نخستین، سپس دوران کلاسیک، باروک، رنسانس (یا به عبارتی «موج نو»)، سوررئالیسم، سمبولیسم و حتی انتزاع که همگی بدون آهنگ و منطق زمانی درهم آمیخته‌اند. نتیجهٔ این فرایند همان چیزی است که امروز شاهد آن هستیم، به عبارتی سینماگران دیگر بلندپروازی خلاقانهٔ خود را از دست داده‌اند و تسلیم شکل سنتی روایت و بازسازی فیلمها و داستانهای قدیمی شده‌اند.

ژان ـ کلود کاریر
نویسنده، نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس فرانسوی، مدیر انستیتو آموزش و تعلیم تصویر و صوت (FEMIS) در پاریس است.

بلوغی برق‌آسا و شگفت‌انگیز

درحدود سی چهل سال پیش، سینما عهد کرد تا تمامی شکلهای بیان، از معماری و نقاشی تا موسیقی، تئاتر و البته ادبیات را دربرگیرد. سینما در مقام یک هنر تمام عیار موردتحسین قرار گرفت، هنری که از آغاز تاریخ مترصد آن بوده‌ایم، به‌عبارتی، هنر سدهٔ بیستم و سده‌های پس‌از آن.

بالطبع، این رؤیا دیری نپایید و سینما مجبور شد تا از ادعای خود دست بکشد. ادبیات و نقاشی همچنان هنرهایی زنده هستند و تئاتر بیش‌از همیشه در سرتاسر جهان رونق یافته است. از این رو، سینما مجبور شد تا به این قناعت کند که چیزی جز سینما نباشد و این خود یک موفقیت است و چندان هم بد نیست. درواقع، جهشهای تکنیکی‌ای که زمانی مایهٔ شکوه و افتخار پرهیاهو و ادعابرانگیز سینما بود، امروز دیگر به رادع و مانعی بر سر راه آن بدل شده است.

دیر یا زود ممکن است وارد جهانی از تصویرهای واقعی شویم و بتوانیم در اتاقهای پذیرایی خود، صحنه‌هایی را با مخلوقاتی کاملاً مطیع به نمایش گذاریم، مخلوقاتی شبیه به مرلین مونرو یا ناپلئون. اما تا آن زمان هنوز چند دهه وقت لازم است و سینما فعلاً به یک کادر و صفحه‌ای کوچک یا بزرگ محدود است که تصویرها بر روی آن منعکس می‌شود. تصویر عمومی باید از سرعتی معین و از تعداد تصویرهای مشخصی در ثانیه (۲۴ تصویر در ثانیه) تبعیت کند، چه درغیر این صورت فیلم یا آنقدر سریع می‌شود که به معجونی غیرقابل درک بدل می‌شود و یا آنقدر کُند که حرکتی در تصویر عمومی دیده نمی‌شود.

ممکن است این گفته، تناقض‌گویی به نظر آید، اما باید گفت که آنچه زمانی قدرت سینما به‌شمار می‌رفت امروزه شاید نشانهٔ ضعف آن باشد. درواقع، هرچند سینما از تکنیک بهره‌مند است اما همان تکنیک محدودش می‌سازد، و با اطمینان نمی‌توان گفت که آیا رهایی از این بن‌بست یا تناقض امکانپذیر است یا نه.

اما سینما به دلیل دیگری نیز پیر شده است که این دلیل هشداردهنده‌تر است و آن فقدان شور و شوق برای کشف و نوآوری است. خلاصه کنیم، ما امروز به دلیل تبعیت از تجارت و چشم‌پوشی از بیانی نوآورانه و مبتکرانه، در مرکز مبارزه‌ای بزرگ قرار داریم که در یک سوی گود، توزیع‌کنندگان فیلمهای امریکایی قرار دارند و در سوی دیگر گود، سینماگران اروپایی. بیایید با جزئیات بیشتری به این موضوع بپردازیم.

دو سنّت

سینمای امریکا، یا به عبارت بهتر، تصویر پرطمطراق امریکایی (چه سینمایی و چه تلویزیونی) به گوشه و کنار جهان راه یافته است و به سرعت هرگونه تولید داخلی سینمایی را از میدان به در می‌کند. این سلطه و تسخیر در حقیقت سلطه و تسخیری دوباره است. در آغاز دههٔ بیست، هالیوود تقریباً انحصار تولید سینمایی را دردست داشت و درحدود هشتاد درصد از تولید جهانی را انجام می‌داد. این سهم تولید در دهه‌های بعدی کاهش یافت و دلیل آن رشد صنعت ملی سینما در سایر کشورها و نیز جنگ جهانی دوم بود که شماری از کشورها را از شبکهٔ توزیع امریکایی خارج کرد.

از ۱۹۴۵ بدین‌سو، روند سلطه و تسخیر دوباره که به دقت تعریف و تدوین شده آغاز شد. صاحبان این صنعت سینمایی سینما را کالایی می‌دانستند همانند هر کالای دیگر، یعنی بدون هرگونه ویژگی فرهنگی. شرکتهای توزیع‌کنندهٔ امریکایی با صراحت به ما می‌گفتند: سینما وصلهٔ تن ماست، بروید و چیز دیگری تولید کنید.

برای پرهیز از افتادن در دام مناظره‌ای سطحی که در آن امریکاییها «امپریالیست» و فرانسویها «میهن‌پرستهای افراطی» خوانده شوند، شاید بهتر باشد یادآور شویم که این دو دیدگاه متضاد هریک بر دو سنت موازی استوار است که این دو دیدگاه در جریان مذاکرات گات* درمقابل یکدیگر جبهه گرفتند.

سنت آنگلوساکسون قدیمیتر است و به سدهٔ هجدهم بازمی‌گردد. در این سده، ملکه «آن» (ملکهٔ انگلستان) طبق فرمانی حق کپی‌برداری یا به اصطلاح کپی رایت را به صاحبان چاپخانه‌ها داد. بنابراین فرمان، چاپخانه‌داران می‌توانستند اثر را از مؤلف آن خریداری کنند و هرآنچه میل دارند بر روی آن انجام دهند. این سنت از سه سدهٔ پیش، به‌رغم فراز و نشیبهای بسیار، هنوز هم در شمال اروپا و ایالات متحد حفظ شده است.

سنت دیگر در سدهٔ هجدهم و با بومارشه تکوین یافت. این سنت برخلاف سنت آنگلو ساکسون، نویسندهٔ اثر را

توهم بزرگ
(محصول فرانسه، ۱۹۳۷) ساختهٔ ژان رنوار. داستان یک گروه از اسیران فرانسوی در اردوگاه آلمانیها در سالهای جنگ جهانی اول. با بازیگری اریک فون اشتروهایم، پی‌یر فرنی و ژان کابن (در وسط تصویر از چپ به راست).

مؤلف حقیقی آن می‌داند و برای مؤلف حقوق مادی و معنوی قائل است. این دیدگاه که ویکتور هوگو آن را بسیار توسعه داد، درپایان سدهٔ نوزدهم بسیار رواج یافت و منجر به امضای پیمان برن شد که امروز بیش‌از صد کشور جهان را دربرمی‌گیرد.

این تضاد ریشه‌ای میان دو دیدگاه بالا نشان می‌دهد که چرا سینمای امریکا، که هیچگاه به‌منزلهٔ اثری هنری شناخته نشد، همواره همچون فراوردهٔ تولیدکنندگان آن به‌شمار آمده است. برعکس، در اروپا و بویژه در فرانسه این اندیشه توسعه یافت که سینما یک ابزار بیان و حتی هنری تمام عیار است. از این رو مؤلف یا مؤلفان یک فیلم با برخورداری از حقوق آثار خود (برپایهٔ پیمان برن)، خود را همانند نقاشان یا نویسندگان، هنرمند می‌دانستند.

از این گفته بی‌درنگ چنین نتیجه می‌شود که اگر سینما هنر است، پس باید با وزارت فرهنگ در ارتباط باشد و از کمک و حتی پشتیبانی آن برخوردار شود. این کمک در فرانسه از ۱۹۴۷، شکلهای متفاوتی به خود گرفت، بویژه به‌صورت اخذ مالیات از فیلمهای وارداتی و پرداخت آن به تولیدکنندگان فیلمهای داخلی.

سوءتفاهمی خطرناک

مباحث گوناگونی که در جریان کنفرانس گات، فرانسویها را دربرابر امریکاییها قرار داد، چیزی از تحسین طولانی و

جذابیت پنهان بورژوازی
(محصول فرانسه، ۱۹۷۲) ساختهٔ لوئیس بونوئل، و فیلمنامهٔ ژان کلود کاریر. میهمانان سرهنگ درمی‌یابند که بر روی صحنه و درمقابل دیدگان تماشاگران تئاتر قرار دارند.

خدشه‌ناپذیر ما نسبت به سینمای بزرگ امریکا نمی‌کاهد. به‌نظر می‌رسد که سینما در ذره ذرهٔ وجود قارهٔ امریکا نقش بسته است و تصور یکی بدون دیگری امکانپذیر نیست. درحقیقت این عدم توافق و نزاع ناشی از یک سوءتفاهم است. کافی است این نکته روشن شود که این دو سنت که سالیان دراز درکنار یکدیگر و اغلب در هماهنگی با هم زندگی کرده‌اند، نمی‌توانند در یک سنت واحد ادغام شوند.

ممکن نیست هیچیک از این دو سنت به دست دیگری محو و نابود شود، بلکه این دو باید همچنان درکنار یکدیگر

ملاقات کوتاه
(محصول انگلستان، ۱۹۴۵)
ساختهٔ دیوید لین.
با بازیگری
سیلیا جانسن،
تروور هاوارد.
یکی‌از فیلمهای موفق
«نئورئالیسم
انگلستان».

همزیستی کنند و هرگونه انحصارطلبی تصویری در جهان آینده، برای یکی ناعادلانه و برای دیگری خطرناک خواهد بود.

استدلالی که اغلب مطرح می‌شود، استدلال «رقابت آزاد» است. اما مشکل اینجاست که این دو واژه در همه جا به یک معنا و مفهوم نیست. برای نمونه، این ادعا بسیار پوچ خواهد بود اگر بگوییم که کشور مالی و ایالت کالیفرنیا در رقابت با یکدیگر «آزاد» ند، و به قولی «این مانند روباهی آزاد در یک مرغدانی آزاد است».

یک مادهٔ صریح تجاری در قرارداد می‌تواند به نابودی کامل یک وسیلهٔ بیان بینجامد، کاری که سبعانه‌ترین و دیکتاتورمنشانه‌ترین اقدامات در طول تاریخ هرگز نتوانستند بدان تحقق بخشند. در بسیاری از کشورها، این نابودی وسیلهٔ بیان به وقوع پیوسته است. اما تولیدکنندگان و مؤلفان هنوز به عمق خطر پی نبرده‌اند و به بهانهٔ «بازی آزادانهٔ نیروهای بازار» تن به شکست داده‌اند. روباه از در اصلی وارد شده است و با خود کوله‌باری پُراز تصویرها و صداها و فراورده‌های گوناگون آورده است، فراورده‌هایی که اغلب توسط همین تصویرها و صداها به نمایش گذارده شده و حتی موردستایش قرار گرفته است، فراورده‌هایی از لباس، نوشیدنی، اتومبیل و سیگار گرفته تا ساده‌ترین و کوچکترین رفتارها و چیزهای زندگی روزمره. امروزه می‌دانیم هیچ تصویری معصوم نیست و هرتصویر چیزی فراتر از یک تصویر است.

زبانی حیاتی

بدین‌ترتیب اساساً این سؤال مُطرح می‌شود که آیا تصویر سینمایی برای مردم ضروری است؟ آیا گفتن داستانهای خودمان به خودمان و قرار دادن آینه‌ای دربرابرمان به کمک تکنیکهای امروزی، یک لذت سادهٔ زندگی است یا ضرورتی حیاتی؟

ما جواب می‌دهیم ضرورتی است حیاتی. توزیع‌کنندگان فیلمهای امریکایی عکس این را می‌گویند، آنها می‌گویند اینکه افریقاییها یا برزیلیها یا حتی اروپاییها دیگر نتوانند فیلم بسازند اهمیت چندانی ندارد، ما برایشان فیلم می‌سازیم.

بینندگان افریقایی تلویزیون هرگز حق انتخاب نداشته‌اند، آنان مجبورند که همواره سریالهای پلیسی خارجی یا فیلمهای آبکی و احساساتی‌ای را ببینند که هرگز از دلمشغولیها و دغدغه‌های آنان سخنی به میان نمی‌آورد.

همین خطر اروپا را نیز تهدید می‌کند. نظام تولید سینمایی فرانسه که به دلیل ادغام سرمایه‌های دولتی و خصوصی پیچیده‌ترین نظام جهانی است، آخرین سنگر مقاومت اروپا دربرابر تهاجم امریکاست. اگر این نظام تولید نابود شود، نه‌تنها ناقوس مرگ سینمای فرانسه به صدا درمی‌آید، بلکه به همراه آن، باید با بقایای سینمای امروز اروپا نیز خداحافظی کرد، به عبارتی با ویم وندرس، آنجی وایدا، پدرو آلمو

کام معلق لک‌لک
(محصول مشترک یونان، فرانسه، ایتالیا، سوئیس، ۱۹۹۱)
ساختهٔ تئوآنگلوپولوس،
با بازیگری مارچلو ماستروویانی و ژان مورو.

دوار، تئودوروس آنگلوپولوس و بسیاری دیگر. و نیز مجبوریم با آخرین بازمانده‌های سینماگران فردی و تجربی و بلندپرواز جهان که با همکاری نظام تولیدی فرانسه، فیلمهایشان را می‌سازند خداحافظی کنیم، باکسانی چون آکیرا کوروساوا، نیکیتا میخالکف، ژانگ یی‌مو و سلیمان سیسه.

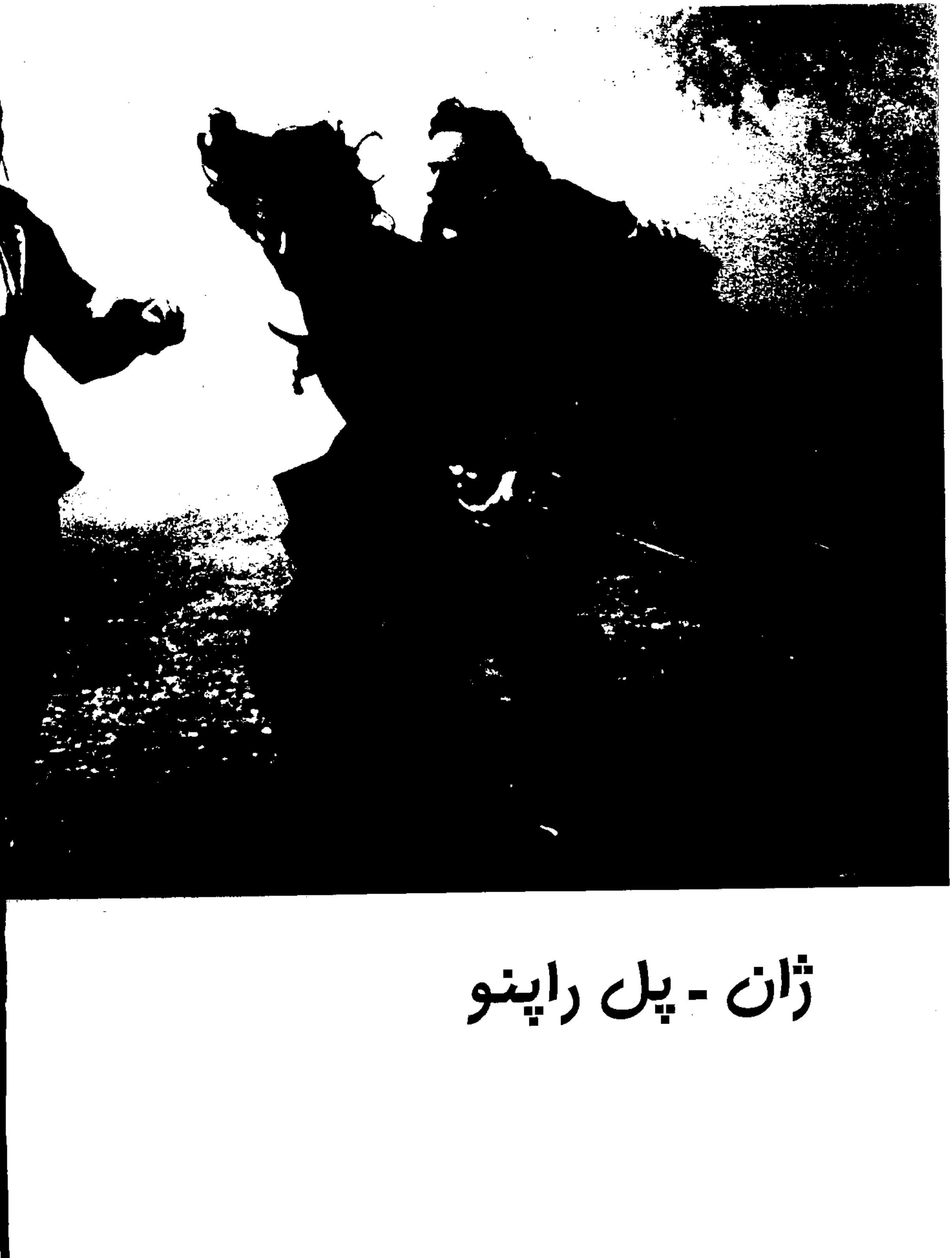
ما با دفاع از خود، از دیگران نیز دفاع می‌کنیم، و این ربطی به میهن‌پرستی افراطی ندارد، بلکه برعکس هدف ما دفاع از «سینمای متفاوت» در هرکجای جهان است. دو دیدگاه اساساً متفاوت دربرابر یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند، به‌عبارتی دو کشوری که سینما را خلق کرده‌اند (ایالات متحد و فرانسه) بار دیگر دربرابر یکدیگر قرار گرفته‌اند. و این امر مایهٔ تأسف است خاصه‌آنکه این جنگ تجاری یک سویه خواهد بود. کسی در اروپا آرزوی محو سینمای امریکا را در سر ندارد. این یک آرزوی پوچ و غیرواقعی است. سینمای امریکا از دیرباز بر پردهٔ سینماهای فرانسه به نمایش درآمده است و ما آرزو می‌کنیم که باز هم به نمایش درآید. اما سینمای ما در ایالات متحد تقریباً حضوری ندارد.

پس در تحلیل نهایی آیا سینما پیر است یا جوان؟ تنها کسانی می‌توانند به این پرسش پاسخ دهند که در آینده فیلم می‌سازند. سینما به‌منزلهٔ یک کالا هرگز محو و نابود نمی‌شود، اما سینما به‌منزلهٔ یک وسیلهٔ بیان، تجربه‌ای هنرمندانه و راهی برای نگریستن به جهان (و نه به منزلهٔ «سرگرمی» یا به عبارتی منحرف کردن ما از جهان) با تهدیدی مسلم و بی‌چون و چرا رو به‌رو است.

با این حال اجازه دهید تا دعای خیرمان را بدرقهٔ راه نسل جوان کنیم، بدرقهٔ راه نیروهای سرکش و رام‌نشدنی‌مان، بدرقهٔ راه گامهای مبهم و شگفت‌انگیز و از نفس‌افتاده‌ای که فاصلهٔ میان دو سده را درخواهند نوردید. ■

---

* گات، موافقتنامهٔ عمومی تعرفه‌های گمرکی و بازرگانی. این موافقتنامه حدود ۱۴۰ کشور را دربرمی‌گیرد و هدف آن حذف موانع بر سر راه مبادلات در سرتاسر جهان و برقراری تجارت آزاد است. توافق به دست آمده میان ایالات متحد و اروپا در ۱۴ دسامبر ۱۹۹۳، صنعت تولیدات تصویری و صوتی اروپا را تحت لوای «استثنای فرهنگی» موردحمایت خود قرار داد. درحال حاضر، سازمان تجارت جهانی جایگزین گات شده است.



ژان - پل راپنو

● نخستین فیلمتان را کی دیدید؟

ـ درست پیش‌از جنگ جهانی دوم بود. از دیدن ***سفیدبرفی و هفت کوتوله*** والت دیزنی و ***ماجراهای رابین‌هود*** و مایکل کورتیز و ویلیام کایلی خیلی خوشم آمد. آنها را در اوگزر (Auxerre) ، زادگاهم دیدم، در گراندکازینو، که تئاتر هم بود. و تئاتر نخستین عشق بزرگ من بود.

در پایان جنگ فیلمهای امریکایی به اروپا آمد، و من هم مثل همهٔ نوجوانان به دیدنشان می‌رفتم. یک کلوب فیلم در اوگزر درست کردیم، و من از سازمان‌دهندگانش بودم. در همانجا بود که آموختن دربارهٔ سینما و عشق ورزیدن به آن را شروع کردم.

زمانی که ***مشی کلی*** و ***رزمنا و پوتمکین*** ایزنشتین و ***مادر*** پوروفکین را دیدم یادم هست. در ۱۹۴۷، وقتی پانزده سالم بود، از دیدن ***همشهری*** کین اورسن ولز میخکوب شدم. دریافتم که در سینما می‌توان همهٔ شگردهای تئاتری را به کار برد و از تئاتر بسیار فراتر رفت. این نقطهٔ عطفی در زندگیم شد. تئاتر دیگر برایم هنر متعالی نبود و جای خودش را به سینما داد.

دیگر به چیزی جز ساختن فیلم فکر نمی‌کردم. با پدرم صحبت کردم که وقتی فارغ‌التحصیل شدم برایم یک دوربین بخرد. او سرقولش ایستاد، و زمانی که مشغول تحصیل حقوق بودم ـ تحصیلاتی که هرگز تمامش نکردم ـ فیلمسازی را هم در شهرستان خودم شروع کردم.

کمی بعد، حدود بیست سالم بود که با تهیه‌کننده‌ای آشنا شدم و سه سال دستیار او شدم. بعد چند فیلم صنعتی و یک فیلم کوتاه ساختم به نام ***وقایعنامهٔ روستایی*** .

راست، ***سیرانو دو برژراک*** اثر راپنو (فرانسه، ۱۹۹۰)، اقتباسی است از نمایشنامهٔ ادمون روستان توسط راپنو و ژان ـ کلود کاریر، که در آن ژرار دپاردیو (راست) در نقش سیرانو و آن بروشه در نقش روکسان بازی می‌کنند.

*ژان ـ پل راپنو، کارگردان و فیلمنامه‌نویس فرانسوی. فیلم **سیرانو دوبرژراک** او دهٔ جایزهٔ «سزار» را که یک جایزهٔ ملی سینمایی فرانسه است نصیب خود کرد.*

چپ، ژان ـ پل راپنو و ژرار دپاردیو، درحالی که جایزه‌های کرهٔ زرین سال ۱۹۹۱ خود را به دست دارند، جایزه‌ای که توسط اتحادیهٔ مطبوعات خارجی هالیوود اعطا می‌شود.

● **چه باعث شد کارگردان شوید؟**

ــ با کمک آلن کاوالیه، خلاصه‌ای برای فیلمی ساختم که بعد به فیلم **مقاومت** تبدیل شد. وقتی کار نوشتن فیلم را واقعاً شروع کردم، متوجه شدم که موقعیتهای دراماتیکی که ما ابداع کرده بودیم به ناگزیر کمدی از آب درآمده است. به سراغ آلن رفتم تا به او بگویم که نگران این موضوعم. او گفت «هرکاری داری می‌کنی، متوقفش نکن! بگذار هرچه می‌خواهد بشود!» فیلم را در ۱۹۶۵ فیلمبرداری کردم. آن فیلم جایزهٔ دلوک را برایم آورد و ازلحاظ تجاری هم موفق بود. از آن پس هرگز در نیمهٔ کار توقف نکردم، هرچند که با سرعت خودم کار می‌کردم که می‌توانم بگویم نسبتاً کند است.

امروز خیلی خوشحالم که فیلمهای بزرگی مثل *سیرانو دو برژراک* یا *پیاده‌نظام روی بام* را کارگردانی کرده‌ام. فکر می‌کنم بری همین کارها ساخته شده‌ام.

● **درمورد کارکنان فنی چه نظری دارید؟**

ــ آنها را به‌تدریج انتخاب کرده‌ام، بخصوص طی ساختن فیلمهای تبلیغاتی، یعنی جایی که تکنیکهای واقعی سینما را کشف کردم، و بویژه آنکه رویکرد من به فیلمها، رویکردی ادبی است. من پس‌از سومین فیلم سینمایی‌ام ***عاشقانی چون ما*** شروع به ساختن فیلمهای تبلیغاتی کردم.

● **آیندهٔ سینما را چگونه می‌بینید؟**

ــ این سؤال مهمی است. مسائل تجاری و هنری به هم تنیده‌اند. اما اینجا، در اروپا، باید دربرابر تهاجم امریکا مقاومت کنیم و درعین حال درپی این باشیم که رسانهٔ سینمایی خود را چگونه تازه کنیم؟ آیا این حرفها قبلاً هم مطرح نشده؟

اما وقتی با دو پسرم حرف می‌زنم تمام تردیدهای من از میان می‌رود. اشتیاق آنها به سینما همچنان بی‌خدشه است. آنها همهٔ فیلمهای جالبی را که قرار است به نمایش درآید می‌شناسند. برای دیدنشان شتاب دارند، بعد درباره‌شان حرف می‌زنند. من در انتظار بازگشت علاقه به سینما هستم، سینمایی با استادان و محصولات متفاوت. نه، من اساساً، هیچ واهمه‌ای دربارهٔ آیندهٔ سینما ندارم.

● **درمورد سینمای مؤلف چه احساس دارید؟**

ــ من فیلمهای مؤلف را دوست دارم و برایشان ارزش قائلم. امیدوارم من هم یکی از فیلمسازان مؤلف باشم. علاوه بر این وقتی خودم فیلمهایم را می‌نویسم و کامل می‌کنم، می‌کوشم با درنظر داشتن عامه تماشاگر کار کنم. این بسیار اهمیت دارد. بی‌آنکه ذره‌ای از جاه‌طلبی‌ام بکاهم، همیشه عامهٔ تماشاگر را در نظر دارم. دلم می‌خواهد خود را «سینمارویی که فیلم می‌سازد»، بدانم. ■

کاترین دونوو و ایو مونتان در فیلم ***عاشقانی چون ما*** اثر راپنو (فرانسه، ۱۹۷۵).

روزنه‌های امید

جری پالمر

بخش انیمیشن
استودیوهای ازبکستان
در تاشکند.

هر جا که مواد تولید شدهٔ داخلی جذاب برای تماشاگران دردسترس و سیستم توزیع غیر امریکایی فعال باشد، فرهنگ امریکایی سخت‌تر می‌تواند نفوذ کند.

چند سال پیش هنگامی که در بوداپست برای تهیهٔ مقاله‌ای دربارهٔ سینمای مجارستان سرگرم تحقیق بودم، دریافتم که بودجهٔ سالانهٔ هریک از چهار استودیوی فیلمسازی مجارستان برای تولید حدود ده فیلم مبلغی است برابر با بودجهٔ تأثیرات ویژه برای یک فیلم بزرگ هالیوودی.

اخیراً در گزارشی از هند خواندم که بازرگانان محلی در دهکده‌ها، یک بشقاب ماهواره‌ای اجاره کرده‌اند که می‌تواند برنامه‌های استارتی وی را از ماهوارهٔ آسیا سَت بگیرد و ازطریق سیستم کابلی به گیرنده‌های تلویزیونی اجاره دهد. بدین‌ترتیب برنامه‌های دریافتی تلویزیون بسیار ارزان تمام می‌شود. فیلمهای تولید شدهٔ محلی ــ و حتی تلویزیون محلی ــ چگونه می‌توانند با چنین ماهواره‌ای رقابت کنند که سریالهای تلویزیونی امریکایی را به قیمتی نازل در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد؟

اما هیچیک از این دو مورد، نتیجهٔ موردانتظار ما را دربرندارد. صنعت فیلمسازی مجارستان از انتقال به بازار آزاد جان سالم به در برده است. و در هند، دسترسی به تلویزیون کابلی ارزان موجب گسترش بازار برنامه‌های تلویزیونی به زبان محلی شده است که فیلمهای ساخته شده در بمبئی و برنامه‌های محلی را نمایش می‌دهد.

این قضایای مجارستان و هند نمایانگر تهدیدها و فرصتهایی است که تلویزیون و صنعت سینمای امریکا متوجه سینمای جهان می‌کند یا در اختیارش قرار می‌دهد. هردوی این تهدیدها و فرصتها بسیار پیچیده‌اند و تنها از این واقعیت ناشی نمی‌شوند که امریکا عمده‌ترین تولیدکنندهٔ فیلم سینمایی و برنامه‌های تلویزیونی در جهان است.

بکابو، یک فیلم هندی ساختهٔ م. ن. چاندرا، که در استودیوهای واقع در حومهٔ بمبئی فیلمبرداری شد.

آیا هالیوود سینمای جهان را تحت سلطهٔ خود دارد؟ هالیوود دیگر بزرگترین تولیدکنندهٔ فیلم جهان نیست. صنعت سینمای هند هرسال بیش‌از ایالات متحد فیلم سینمایی تولید می‌کند. ژاپن و چین نیز از تولیدکننده‌های عمده هستند. از سوی دیگر، فیلمهای هندی، چینی و ژاپنی فقط توسط جمعیتهای محلی یا مقیم آن کشورها دیده می‌شود، درحالی که فیلمهای امریکایی کم وبیش در همهٔ دنیا بیننده دارد. مسلماً تعداد اندکی از تماشاگران ژاپنی فیلمهای هندی را می‌بینند و برعکس، اما در هر دو کشور تعداد قابل‌توجهی از بینندگان، فیلمهای امریکایی را می‌بینند.

سی سال پیش، عمده‌ترین درآمد فیلمهای امریکایی از فروش آنها در داخل ایالات متحد تأمین می‌شد. در سال گذشته، برای نخستین‌بار، فیلمهای امریکایی در بیرون از ایالات متحد بیش‌از بازار داخلی فروش داشت. اخیراً نظارت ایالات متحد بر پخش خارجی، اهمیت بیشتری یافته است. هرچند که در سیستمهای توزیع فیلم ایالات متحد، چیزی وجود ندارد که مانع توزیع فیلمهای خارجی شود، ولی در حقیقت بازار ایالات متحد درقیاس با بازارهای داخلی کشورهای دیگر، چنان عظیم‌تر است و تماشاگران امریکایی به قدری فیلمهای تولید داخل را ترجیح می‌دهند که استودیوهای هالیوود بیشترین تأکید را روی تولیدات داخلی می‌گذارند.

مادام که شبکه‌های بین‌المللی پخش فیلم در تسلط ایالات متحد است، هالیوود همچنان بر سینمای جهان تسلط خواهد داشت. علت این امر این نیست که صنایع سینمایی بومی دیگر کشورها نمی‌توانند موادی تولید کنند که تماشاگران محلی ترجیح دهند ــ حداقل درمورد کشورهای آسیایی می‌دانیم که چنین نیست. مورد تلویزیون اروپایی نیز در اینجا جالب است. در اروپا طی چند سال اخیر برنامه‌های تولیدی داخلی کم‌کم تماشاگران بیشتری را به خود جلب می‌کند تا برنامه‌های وارداتی امریکایی. نتیجه روشن است: هرجا که مواد تولید شدهٔ داخلی جذاب برای تماشاگران دردسترس و سیستم توزیع غیرامریکایی فعال باشد، فرهنگ امریکایی سخت‌تر می‌تواند نفوذ کند.

این موضوع دومین نکته را پیش می‌کشاند: تلویزیون تا چه حد می‌تواند تهدیدی برای سینمای دنیا باشد؟ برای فهم این مطلب باید روشن کنیم که چه تفاوتهایی بین فیلم و تلویزیون است. در بدو امر آنها ازلحاظ شیوهٔ ارائه تفاوتی ندارند ــ مگر تفاوتهایی ازلحاظ کیفیت تصویری ــ اما سیستم انتقالشان با هم فرق می‌کند. البته گرچه فیلمها در تلویزیون به نمایش درمی‌آید، ولی سیسم تلویزیون با سیستم سینما تفاوت بنیادی دارد، زیرا تلویزیون (اگر نه عملاً، دست‌کم بالقوه) چند کانالی است، مستقیماً در خانه دریافت می‌شود، و دیگر اینکه کم وبیش به‌صورت مداوم، آمیزه‌ای از انواع برنامه‌ها را دراختیار قرار می‌دهد. اگر تجربیات فعلی درمورد تصویر تلویزیونی بسیار واضح به مرحلهٔ پخش برسد یا در اختیار سیستمهای کابلی قرار گیرد، در آن صورت تفاوت بین کیفیت فیلم و تلویزیون عملاً از میان خواهد رفت.

فیلم و تلویزیون: رابطه‌ای مبهم

درواقع، یکی از ویژگیهایی که تلویزیون از طریقشان بیشترین تأثیر را بر سینما گذاشته است، محدود بودن سینما به داستانگویی ــ یا فیلم داستانی ــ است. پیش‌از تلویزیون، سینما فیلمهای مستند، خبری و تبلیغاتی هم می‌ساخت. دو نوع اول، کاملاً توسط تلویزیون نابود شد و سومی نیز اهمیت حاشیه‌ای یافت. به این معنا که تفاوتهای موجود در سیستمهای انتقال آن چیزی را به وجود آورد که ظاهراً تفاوت در سیستمهای ارائه است. به دلیل این محدودیتهای فیلم داستانگو، سینما و تلویزیون انواع متفاوتی از داستان را بازگو می‌کنند.

فیلمسازان، سالها گناه کم شدن تماشاگران سینما را به گردن تلویزیون می‌انداختند. اما در بریتانیا تحقیقات نشان می‌دهد که این تلویزیون نبود که تماشاگران سینما را ربود، بلکه علت آن سرگرمی خانگی به‌طور کلی بود، همراه با دور شدن جمعیت از مراکز عمدهٔ شهری که جمعیت داخلی‌شان عمده‌ترین منبع تأمین تماشاگران عظیم سینما در سالهای بین ۱۹۳۰ و ۱۹۶۰ را تشکیل می‌داد. تلویزیون نیز فرصتهای نوینی را در اختیار فیلمسازان قرار داد، هم به‌صورت درآمد اضافی از طریق نمایش تلویزیونی فیلمها و هم از طریق سفارش ساختن فیلمهایی که احتمالاً بدون چنین حمایتی ساخته نمی‌شدند.

جری پالمر (J. Palmer)، *اهل بریتانیا و استاد ارتباطات دانشگاه کیلدهال لندن و نویسندهٔ کتابهایی دربارهٔ داستانهای همه‌پسند در رمان، فیلم و تلویزیون است که برای مجلات بریتانیایی و رادیو بی‌بی‌سی نیز نقد فیلم می‌نویسد.*

www.KetabFarsi.com

رابطهٔ بین سینما و تلویزیون خیلی مبهم است. از یک طرف، حضور گیرنده‌های تلویزیونی در تقریباً همهٔ خانه‌ها، به معنای وجود یک بدیل سینماست درحال حاضر، تفاوتهای موجود ازلحاظ کیفیت تصویر، به علاوهٔ ارزش اجتماعی رفتن به سینما به جای ماندن در خانه، از نیروی رقابت تلویزیون کاسته است. اما تفاوتهای تصویری احتمالاً با تلویزیونهای دارای تصویر بسیار واضح از میان خواهد رفت. اگر بزرگراههای اطلاعاتی، تبدیل به یک سیستم انتقال سرگرمی شوند، این امکان به وجود می‌آید که بتوانیم فیلمهای مورد علاقهٔ خود را از طریق یک «بانک فیلم» مستقیماً به خانه‌هایمان منتقل کنیم. اما این احتمال هم هست که فیلمهای موردنظر فقط فیلمهای بسیار محبوب باشد، از این رو سیستمی که به هر کس اجازه دهد هر فیلمی را که می‌خواهد برای پخش انتخاب کند، ازلحاظ اقتصادی ممکن است عملی نباشد.

اگر قرار باشد که موفقترین فیلمها انتقال داده شوند، این فیلمها احتمالاً امریکایی خواهند بود، زیرا ازلحاظ بین‌المللی بیشترین تماشاگران را به خود جلب می‌کنند. این به آن معناست که هزینهٔ هر بار دیدن می‌تواند کاهش یابد زیرا تعداد احتمالاً بالاست. از سوی دیگر، شبکه‌های توزیع محلی که از این بزرگراههای اطلاعاتی (اگر چنین امکانی وجود داشته باشد) بهره می‌گیرند، ممکن است از تعداد بیشتری از نمایش فیلمهایی که با هزینهٔ نسبتاً پایین‌تر برای تماشاگران محلی ساخته می‌شوند، سود ببرند. در اینجا، عامل دیگری پا به میدان می‌گذارد: هم‌اکنون ازلحاظ فنی این امکان وجود دارد که یک فیلم ضبط شده روی یک دیسک ویدئویی که دارای چندین باند صدا به زبانهای متفاوت باشد، به نمایش درآید. این قابلیت، موجب افزایش تماشاگران فیلم ــ بدون استفاده از زیرنویس که معمولاً تماشاگران را دلزده می‌کند ــ درمیان کسانی خواهد شد که به زبانهایی غیراز زبانهای اکثریت سخن می‌گویند.

احتمالاً کنترل سیستمهای توزیع، و نه سیستمهای تولید، تعیین خواهد کرد که آیا سینمای جهان می‌تواند دربرابر تهدیدهای سیستمهای نوین تلویزیونی و تسلط سینمای امریکا مقاومت کند و آنها را به فرصتهایی به سود خود تبدیل کند یا نه.

فیلم *تی تی* اثر استیون اسپیلبرگ (ایالات متحد، ۱۹۸۲)، بین موجود آرامی از فضاهای دیگر و نوجوان محافظ زمینی‌اش، پیوند برقرار می‌کند.

فیلمبرداری در یک استودیوی ملی سینمایی در رانگون (میانمار).

نخستین

سه استودیوی کوچک، به پرکارترین مرکز تولید فیلم دنیا مبدل شدند

صنعت سینمای هند درحوالی شهرهای کلکته، بمبئی و مدرس، عمده‌ترین بندرگاههای هند که مرکز فعالیتهای تئاتری و روشنفکری بودند به‌وجود آمد و پاگرفت. از دههٔ ۱۹۲۰، فیلمسازان این مناطق دست به ساختن انواع فیلمهای اسطوره‌ای، تاریخی، فولکوریک و داستانی زدند که به‌رغم موانع اجتماعی، محبوبیت همگانی یافتند. اینها محصول سیستم استودیویی بودند. مهمترین استودیوها دارای ویژگیهای خاص خود بودند. بخصوص سه تا از این استودیوها، در دههٔ ۱۹۳۰، بر سینمای هند تأثیر گذاشتند.

شرکت تئاترهای نوین، با آرم معروفش که فیلی درحال نواختن شیپور بود، به همت بیرندرا نات سرکار، یک فارغ‌التحصیل رشتهٔ مهندسی از دانشگاه لندن، به‌وجود آمد که گروهی از مردان با استعداد را دور خود جمع کرد و سینمای هند را از صورت یک سرگرمی بدیع به شکل یک هنر درآورد. شرکت تئاترهای نوین، رویشگاه کارگردانان و بازیگران بسیاری بود که بعدها نامدار شدند.

چنانکه یک مورخ سینما نوشته است «سرکار، درپی یک کمپانی سازنده، استودیو یا سالن سینما نبود، بلکه خواستار سیستمی جامع و خودکفا و مجهز به شبکه‌ای از مردان و زنان و دستگاههایی بود که رؤیاهای فیلم شده را به طرزی بی‌سابقه در هند بفروشد، در بازارهایی که سلیقهٔ عامهٔ مردم سکهٔ رایج آن بود.» هنرمندانی که نه بر اثر عقد قرارداد بلکه دربرابر حقوق کار می‌کردند، مجبور بودند که، چه روی فیلمی کار می‌کردند یا نمی‌کردند، در استودیو باقی بمانند؛ وقتی بازیگری بازی نداشت، ممکن بود به کلاسهای سوارکاری یا شمشیربازی فرستاده شود یا وظایف فنی موقتی به او واگذار گردد.

نخستین موفقیت بزرگ شرکت تئاترهای نوین فیلم چاندیداس بود که براساس زندگی یک قدیس هندو ساخته شده بود با فیلم دیوداس، اقتباسی از یک رمان معروف بنگالی، بازار سراسر هند را قبضه کرد. تا آن موقع بیشتر فیلمهای هندی وسیله‌ای بود برای گنجاندن سکانسهایی از رقص و آواز، اما دیوداس دارای یک مضمون دراماتیک قدرتمند بود. آتش‌سوزی سال ۱۹۴۰ این استودیو و بحران شدید مالی بعدی آن موجب نابودی این استودیو در سال ۱۹۵۵ گردید. فیلمسازی مشترک در دههٔ ۱۹۴۰ و پیدایش سیستم ستاره‌ای نیز در سرنوشت آن استودیو بی‌تأثیر نبود.

دومین استودیوی مهم به نام بمبئی تاکیز (Talkies)، در سال ۱۹۳۴ توسط هیمان رای تأسیس شد و سرآغازی بود برای سینمای تجاری هند. فیلمهای این استودیو با آمیزه‌ای از اشارات سیاسی و اجتماعی، صحنه‌های باشکوه، ملودرام و آهنگهای دلنشین تماشاگران بسیاری را به سوی خود جلب کرد. فیلم آچوت کانیا (۱۹۳۶)، داستان غم‌انگیز عشق یک دختر نجس به یک جوان برهمن است که با فدا شدن جان دختر بر قربانگاهِ موانع کاستی و تعصب مذهبی به پایان می‌رسد. فیلمهایی چون ساویتری (۱۹۳۷)، یک داستان اسطوره‌ای اقتباس شده از مهابهارته، به شیوه‌ای مؤثر به بیان ارزشها و عقاید مذهب هندو می‌پردازد.

در استودیوی بمبئی تاکیز، افراد فنی خارجی، عمدتاً اهل

آرم شرکت فیلمسازی تئاترهای نوین.

استودیوهای هند

رومن مایترا

بازی تاس (هند، ۱۹۲۹)
اثر فرانس اوستن و هیمانسورای،
در استودیوی بمبئی تاکیز تهیه شد.

آلمان و بریتانیا، به استخدام درآمدند و مقدار زیادی از تجهیزات مدرن مورداستفاده قرار گرفت. کارکنانی مرکب از ۴۰۰ هندو، بی‌توجه به کاست‌هایی که به آنها تعلق داشتند، در یک غذاخوری، کنار هم می‌نشستند. بازیگران مشهور، اگر لازم می‌شد، کف استودیو را هم جارو می‌کردند. نویسندگان معروف، گردهماییهایی را برای کارکنان برگزار می‌کردند، و با واگذاری انواع وظایف به آنها می‌کوشیدند تا دانششان را دربارهٔ رسانهٔ فیلم گسترش دهند.

پرابات استودیو، توسط گروهی تأسیس شد که دوران کارآموزی خود را در یک کمپانی فیلمسازی در کُلاپور گذرانده بودند. یکی از اعضای این گروه پیش‌از آنکه کارگردان هنری شود، در اسکله‌های بمبئی مشاغل جوراجوری را تجربه کرده بود. دیگری به عنوان مکانیک، حسابدار، برقکار و نقاش صحنه کارکرده و بعد به ضبط صدا در این استودیو پرداخته بود. مهمترین کارگردان فیلمهای اولیهٔ استودیو پرابات، و . شانتارام، کارش را به عنوان تابلوساز و دربان یک سینما آغاز کرد. این آدمهای غالباً تحصیل ناکرده، دارای اراده‌ای راسخ، نیروی کار و قابلیت سازماندهی بودند. در سال ۱۹۳۳ به محل مناسبی در حومهٔ پونه، در صد مایلی جنوب بمبئی، انتقال یافتند، پهنهٔ عظیمی از تپه ماهورها تا زمینهای باتلاقی را دربر می‌گرفت. امکانات موجود در این مجموعهٔ عظیم تولید فیلم، شامل یک استودیوی بزرگ و بخشهای هنری و نیز محل زندگی برای کارکنان و بازیگران می‌شد.

دورگا کوته، یک بازیگر زن قدیمی، به یاد می‌آورد «در پرابات، ما ساعت ۵/۳۰ صبح سرکار حاضر می‌شدیم، و دقیقاً می‌دانستیم که تا ساعت ۴/۳۰ بعدازظهر، کار فیلمبرداری تمام خواهد شد. این برنامهٔ عادی ترک نمی‌شد زیرا فیلمبرداری در نور آفتاب صورت می‌گرفت و هیچگونه نور ساختگی یا آرک (arc) به کار نمی‌رفت. ساعت ۵/۳۰ کار را شروع می‌کردیم چون با وسائل ابتدایی قدیمی کار گریم دو ساعت طول می‌کشید. ساعت ۸ صبح برای فیلمبرداری آماده می‌شدیم، و زمان چایخوری، معمولاً کار تعطیل می‌شد، چون باکم نور شدن آفتاب ادامهٔ فیلمبرداری امکانپذیر نبود.»

پرابات استودیو، فیلمهای خوب بسیاری ساخت ازجمله آمریت مانتان ، که توسط و. شانتارام، پس‌از سفر مطالعاتی‌اش به آلمان و بازدید از استودیوهای آن کشور، تهیه شد. آمریت مانتان ، ازلحاظ تکنیک فیلمساز نقطهٔ عطفی بود و نسبت به مسئلهٔ قربانی کردن حیوانات توجه بشردوستانهٔ بسیار زیادی برانگیخت. اوج فعالیت پرابات کمتراز ده سال بود، زیرا به علت زبان محلی فیلمهای اولیه‌اش، زبان ماراتی، نتوانست بازار گسترده‌ای پیدا کند.

علاوه بر این سه استودیو، یک مجموعه استودیویی دیگر، به همان اندازه قدرتمند، نیز در اواسط دههٔ ۱۹۳۰ در مدرس، جنوب هند، تأسیس شد. فیلمهایی که به زبانهای جنوب هند ساخته می‌شد، از بازار همه‌گیر فیلمهای هندی، مستقل بود. استودیوی مدرن تئاتر نزدیک مدرس، که در سال ۱۹۳۶ توسط ت. ر. سوندرام بنیان نهاده شد، ۲۵۰ نفر کارمند داشت و به‌طور متوسط سالی سه فیلم می‌ساخت. ■

رومن مایترا
روزنامه‌نگار هندی است
که بویژه در نقد رقص و هنرهای زیبا
تخصص دارد. وی برای فیلمهای مستند
نیز فیلمنامه می‌نویسد.

آرم کمپانی فیلمسازی
بمبئی تاکیز.

چپ، صحنه‌ای از فیلم **پیدایش** (هند، ۱۹۸۶)، اثر مرینال سن، با شرکت شبانه عظمی، نصرالدین شاه و اوم پوری.

سورِش چِندال

گفتگو

● سینمای هند از کی آغاز شد؟

ـ آغاز سینمای هند به دوران برادران لومیر بازمی‌گردد که برای نخستین‌بار در هند فیلم نمایش دادند. این حوالی آغاز قرن در بمبئی بود. در ۱۹۰۱، شارل پاته، دوربینش را به اینجا آورد. نخستین فیلمهای هندی در ۱۹۱۲ ساخته شد، ازجمله فیلم معروف *راجه هاریش چاندرا* اثر دوندی راج پالکه، که در اروپا آموزش دیده بود. او برای تدوین فیلمهایش، کادرها را بین انگشتهایش می‌گرفت.

هندیها، که تحت سلطهٔ بریتانیاییها بودند، خیلی زود دریافتند که از سینما چه بهره‌ها می‌توانند ببرند. آنها درپی یافتن ریشه‌های خود به اساطیر و تاریخ هند روی آوردند و غیرمستقیم به مقابله با بریتانیاییها پرداختند.

آنها با الهام از ملیس و برادران لومیر، تأثیرات ویژه‌ای را ابداع کردند که امروز هم شگفت‌انگیز می‌نماید. سینمای دلپذیر هند در پی جنبش ملی هند تولد یافت. واقعگرایی‌از تحولات‌بعدی آن بود.

با ورود صدا و موسیقی به سینما، چهار نوع عمده پدیدار شد: فیلمهای اسطوره‌ای، تاریخی، کمدی موزیکال و فیلمهای اجتماعی ـ که شدیداً تحت‌تأثیر سینمای شوروی بود. کارگردانان مهمی پا به میدان گذاشتند. مثل شانتارام و چتان آناند.

سینمای هند به زودی محبوبیت همگانی یافت. تکنیکهای فیلمسازی به آسانی مورد اقتباس سینمای هند قرار گرفت. هند به تولید حجم عظیمی از فیلم پرداخت ـ اساساً به‌صورت روایتهای تازه‌ای از فیلمهای امریکایی ـ که اگر در این روزها صورت بگیرد، مشکلات کپی رایت پیدا می‌کند. کمی بعد، تعدادی از کارگردانهای دنباله‌رو، ما را به جایی کشاندند که فیلمهای امریکایی و انگلیسی را به فیلمهای خودمان ترجیح دهیم. این ناشی از توجه حکومت انگلیسی بود، که می‌خواست از «صاحبان پوست قهوه‌ای» قشری از نخبگان محلی به وجود آورد.

● عصر طلایی سینمای هند پس‌از جنگ جهانی دوم بود ...

ـ بله. در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰. پس‌از استقلال، فیلمهای هندی بازاری عظیم و رو به گسترش پیدا کردند. این دوران طلایی بود.

*سورش چندال (چپ) یک توجیه‌کنندهٔ هندی است که فیلم **شطرنج‌بازان** سال ۱۹۷۷ او به کارگردانی ساتیاجیت رای جایزهٔ ملی بهترین فیلم هندی سال ۱۹۷۸ را برد.*

بازیگران معروفی مثل رام رائو، چنان تبدیل به بت محبوب همگان شد که نظیرش را در کشورهای دیگر نمی‌توان یافت. این بازیگر حتی احترام و اهمیت خدایانی را یافت که نقششان را بازی می‌کرد. امروز هم همین‌طور است. ازجملهٔ این استادان عبارت بودند از گورو دوت، راج کاپور، ساتیا جیت رای، مرینال سن و بسیاری دیگر. ولی عصر استادان بزرگ اکنون به سر رسیده است.

● **شما هم کارتان را در همین دوره آغاز کردید؟**

ـ در آن زمان من در ایالات متحد در دانشگاه کالیفرنیا در لوس‌آنجلس درس می‌خواندم. بیشترین علاقهٔ من کتاب خواندن بود. اما در دههٔ ۱۹۶۰ من فقط فیلمهای امریکایی را می‌دیدم. در همان زمان، در دانشگاه، جایی که ساعتها می‌نشستیم و حرف می‌زدیم، فلینی، کوروساوا و حتی ساتیا جیت رای را کشف کردم. اما می‌دانستم که باید به هند بازگردم. و در ۱۹۷۴، زمانی که پدرم درگذشت، این کار را کردم. ابتدا تصمیم گرفتم که یک کمپانی پخش فیلم تأسیس کنم. مادرم موافق نبود. در آن زمان سینما در میان مردم وجههٔ خوبی نداشت. سینما کار یک ***ماراسی***، یعنی یک بازیگر دوره‌گرد، بود. مادرم گفت «می‌خواهی یک ماراسی بشوی.» من در جواب او گفتم «اگر فردا بدبخت شدم، گناهش به گردن توست.» و قول دادم که اگر فیلمهایم فروش نکرد دوباره به سراغ مادرم خواهم رفت. اما کمپانی من موفق شد و هنوز هم اوضاع خوب است.

● **پخش فیلم در هند چه وضعی دارد؟**

ـ به‌طور کلی، صاحب سینما با پخش‌کننده سر یک قیمت منحصر به فرد به توافق می‌رسد. این نخستین مانع، بخصوص برای فیلمهای پرخرج است. اما شرکت ملی توسعهٔ فیلم، یک شرکت تولید فیلم که دولت و تلویزیون هم در آن سهم دارند، به تهیهٔ فیلمهای با کیفیت بالا کمک می‌کند. ولی مبالغ کمک غالباً به طرز مضحکی اندک است. و پخش‌کنندگان عمده معمولاً این فیلمها را قبول نمی‌کنند. مشکل زبانی هم وجود دارد (مثلاً خیلی کم اتفاق می‌افتد که یک فیلم بنگالی در جاهای دیگر هند هم به نمایش درآید)، و گذشته از کیفیت نازل نمایش فیلم در سینماها، تعداد سینماها هم کم است.

● **وضعیت امروز سینمای هند چگونه است؟**

ـ بازار ملی ما در معرض تهدید قرار دارد. امریکایی‌ها برای نخستین‌بار یکی از فیلمهایشان، ***پارک ژوراسیک***، را به هندی دوبله کردند. فروشی سرسام‌آور کرد. این موفقیت آنها را به ادامهٔ این کار تشویق خواهد کرد. ما چگونه می‌توانیم مقاومت کنیم؟ واقعاً حیران مانده‌ام. ابتدا، باید این فکر را کنار بگذاریم که بازار داخلی‌مان آسیب‌ناپذیر است. باید مبارزه کنیم و ابتکار به خرج دهیم. و تنها درصورتی می‌توانیم این کار را بکنیم که شور و اشتیاق گذشته‌مان را به دست بیاوریم، یا حتی بهتر از آن، علاقهٔ تازه‌ای به سینما پیدا کنیم. ■

صحنه‌ای از فیلم *شطرنج‌بازان* اثر ساتیاجیت رای (هند، ۱۹۷۷).

گفتگو

مانی کائول

مانی کائول کارگردان هندی
که فیلم *سیدشولری* او جایزهٔ ملی هند برای بهترین مستند سال ۱۹۸۹ را برد.
مانی کائول در سال ۱۹۹۱ *ابله* داستایفسکی را به صورت فیلم درآورد.

• نخستین‌بار چگونه با سینما آشنا شدید؟

ــ من تقریباً کمی دیر با سینما آشنا شدم، علتش هم این بود که در کودکی مشکل بینایی داشتم. سیزده سالم بود که بالاخره دکترها راه درمانی پیدا کردند. پس‌از آن دنیا را کشف کردم، مثلاً برق را که قبلاً ندیده بودم، و البته سینما را. فکر می‌کنم نخستین فیلمی که روی من تأثیر گذاشت فیلم ***هلن، قهرمان تروپا*** (۱۹۵۵) بود. یک فیلم امریکایی مربوط به یونان باستان. ابتدا می‌خواستم بازیگر شوم. البته پدرم مخالفت کرد. بعد یک فیلم مستند دیدم و فهمیدم که بدون بازیگر هم می‌شود فیلم ساخت. این خیلی برایم الهام‌بخش بود. آن فیلم دربارهٔ کلکته بود.

خوشبختانه عمویی داشتم که در بمبئی کارگردان بود. در واقع معروف بود. اسمش ماهش کائول بود. به دیدار او رفتم و او با مهربانی به پدرم گفت که در مخالفتش با برنامه‌های من خیلی اصرار نکند. حتی به او پیشنهاد کرد مرا به مدرسهٔ فیلم پونه بفرستد. سه سال را در آنجا گذراندم و هنوز هم خاطرات خوبی از آن دوران به یاد دارم. بخصوص یک معلم بسیار خوبم را به یاد می‌آورم: ریتویک گارک، که خودش کارگردان بود.

من زیرنظر او درس خواندم و فکر می‌کنم بهترین شاگردش بودم. اما به او وفادار نماندم. هنگامی که فیلم *جیب‌بر* روبر برسون (۱۹۵۹) را دیدم، دیدگاهم به‌کلی دگرگون شد. از آن به بعد همه چیزم برسون شد، که خودش را بعدها در پاریس دیدم ــ و آن دیدار نقطهٔ عطف زندگیم بود.

یک فیلم هندی خیلی رویم اثر گذاشت. و آن فیلم *ارباب، بانو و برده* اثر ابرار آلوی (۱۹۶۲) بود که گورو دوت در آن بازی می‌کرد. آن را حدود بیست بار دیدم، چون یکی از دوستانم در جایپور یک سینما داشت. این فیلم که تباهی یک خانوادهٔ زمیندار را تصویر می‌کند، درسراسر هند فیلم محبوبی شد. فیلمهای امریکایی بسیار و نیز فیلمهایی از استادان بزرگ هندی را دیدم.

کارم را با ساختن فیلم مستند شروع کردم مثلاً یک فیلم دربارهٔ مسائل شهری ساختم. در سال ۱۹۶۸، کار روی نخستین فیلم طولانی‌ام را شروع کردم. به علت اعتصابی که چندین ماه به درازا کشید، این فیلم طی دو سال تکمیل شد. بعد تمام تلاش خود را به کار بردم، و گهگاه به ساختن مستند روی آوردم. من در فیلمهایم می‌کوشم تا علاقهٔ فراوانم به تئاتر، موسیقی و آواز هندی را نشان دهم. همیشه بی‌آنکه ذوق و سلیقهٔ خود را فدا کنم درپی ایجاد ارتباط با تودهٔ مردم بوده‌ام که از ما فیلمسازان جدایی‌ناپذیرند.

• تلویزیون در هند چه وضعی دارد؟

ــ تلویزیون در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ در هند آغاز شد، اما واقعهٔ مهم پخش بازیهای آسیایی در سال ۱۹۸۲ بود. در دوران رهبری ایندیرا گاندی، تلویزیون وسیله‌ای بود برای آموزش. همه چیز در دست دولت بود و بخش خصوصی در آن نقشی نداشت. این وضع مدتها ادامه یافت. هر هفته فقط یک فیلم سینمایی نشان داده می‌شد. برنامه‌های دیگر بیشتر به کشاورزی و صنعت مربوط می‌شد (درست مثل کشورهای کمونیستی)، گرچه گاهی برنامه‌هایی دربارهٔ موسیقی، یوگا و علوم هم پخش

مانی کائول و فیلمبردارش
طی فیلمبرداری فیلم
ماتی ماناس (روح زمین).

می‌شد. هیچگونه رقابتی با سینما به چشم نمی‌خورد.

در سال ۱۹۸۴، همهٔ اینها تغییر پیدا کرد. نخستین دلیلش ظهور ویدئو بود. نبود قانون کپی رایت راه را برای همه جور دزدی باز کرد. کلوبهای ویدئو درسراسر کشور باز شدند و به نمایش کپی‌هایی از فیلمها پرداختند که خیلی ارزان و بد تهیه می‌شدند.

در همان زمان خود تلویزیون هم تغییر روش داد. شروع به ساختن سریالها کرد و در را به روی سرمایه‌گذاری خصوصی بازگذاشت. بعداز ورود ویدئو این دومین تهدید بود. این بار سینما ضربهٔ شدیدی خورد. بسیاری از فیلمها فروش خود را از دست دادند، واقعه‌ای که تا آن زمان غیرعادی بود.

امروز بیست وپنج کانال تلویزیونی دردسترس مردم است و تعدادش رو به افزایش است. ما کانالهای بیگانه بخصوص کانالهای امریکایی مثل CNN و MTV را هم می‌توانیم بگیریم. درنتیجه دخترهای هندی کم‌کم لباسهای سنتی خود را کنار می‌گذارند و جین و لباسهای سبک غرب را می‌پوشند.

تماشاگران نیز ــ هم در سینما و هم درمقابل تلویزیون ــ تغییر کرده‌اند. خشونت و ابتذال، مثل هر جای دیگر، در هند نیز پدیدار شده است. و هر کانال خصوصی مثل کانالهای دیگر است. همه کم وبیش همان برنامه‌ها را پخش می‌کنند.

• نسبت به سابق فیلم کمتری ساخته می‌شود؟

ــ نه. عجیب است که تعداد فیلمهایی که ساخته می‌شود و توزیع جغرافیایی فیلمهای تولید شده تغییری نکرده و مثل سابق است. چهار ایالت (از بیست وپنج ایالت) مشتری نیمی از فیلمهای تولید شده‌اند. در رأس اینها فیلمهایی قرار دارد که به زبان تامیلی در ایالات تامیل نادو در جنوب ساخته می‌شوند، و بعد فیلمهایی که به زبان تلوگو. باز هم در جنوب، ساخته می‌شوند. فیلمهای هندی جایگاه سوم را دارند. ایالت اندرا پرادش نیز یک تولیدکنندهٔ عمده است. هرگاه فیلمی در یکی از این چهار ایالت ساخته شود، بلافاصله به سه زبان دیگر ترجمه می‌شوند.

سینمای هند را درحال حاضر، سوای مسائل خودش، یک خطر واقعی تهدید می‌کند، و آن هجوم فیلمهای دوبله شدهٔ امریکایی است. حمله آغاز شده است. ما حیران مانده‌ایم که چگونه می‌توانیم از داخل که گمان می‌کردیم مثل یک دژ نفوذناپذیر است، واکنش نشان دهیم. اما هند، به‌رغم شخصیت قدرتمندش، با یک خطر عمده رو به‌روست: نابودی تدریجی تصویرها، کلمات و سینمای اصیل هندی که احتمالاً به نابودی هویت هند خواهد انجامید. ■

یک سفالکار و نوه‌اش در فیلم *ماتی ماناس*، فیلم مستندی دربارهٔ تاریخ سفالگری.

عباس کیارستمی

گفتگو

● چرا فیلم می‌سازید؟

ـ برای‌اینکه کار دیگری نمی‌توانم بکنم! ساختن فیلم کاری است که من باید انجام دهم. مثل خواب دیدن است: طبیعی پیش می‌آید، و نیازی را پاسخ می‌دهد. رانندهٔ یک قطار زیرزمینی که ساعتها در تونلهای تاریک سفر می‌کند مدام رؤیا می‌بیند. محکومان زمانی که در زندان هستند خواب دنیای بیرون را می‌بینند. آدمهای کور ازطریق رؤیاهایشان دنیا را می‌بینند. زندگی بدون رؤیا ناممکن است، من از برکت سینما می‌توانم به بعضی از رؤیاهایم شکل بدهم و دیگران را در آنها سهیم کنم. پیوند با آدمهای دیگر از طریق رؤیاهای من برقرار می‌شود. این لذت غریبی است، که با آدمهایی ارتباط برقرار می‌کنم که نمی‌شناسم و نمی‌توانم ببینم اما می‌توانند رؤیاهای مرا ببینند ...

همهٔ هنرمندان درپی ایجاد ارتباط‌اند. اگر نتوانند در رؤیاهایشان با دیگران سهیم شوند بیمار می‌شوند. گویا من یکی از این آدمها هستم. این نیاز مرا به تماشاگرانم و بیش و پیش‌از همه، به بازیگرانم پیوند می‌دهد. طی ساختن فیلم، و برای ساخته شدن آن، شدیداً به بازیگرانم تأکید می‌کنم که جزو من بشوند. این رابطه به‌قدری نزدیک می‌شود که وقتی کار فیلم به پایان می‌رسد جدا شدن از آنها برایم ناممکن می‌نماید. به‌همین دلیل است که فیلم ***خانهٔ دوست کجاست؟*** (۱۹۸۷) دوتا دنباله پیدا کرد، ***زندگی‌ودیگر هیچ...*** (۱۹۹۲) و ***زیردرختان زیتون*** (۱۹۹۴)، و در فیلمهای آینده‌ام هم ادامه خواهد یافت. به‌قدری به منطقه‌ای که این سه فیلم در آن ساخته شد و مردمی که آنجا زندگی می‌کنند علاقه دارم که هیچ عجله‌ای ندارم از آنجا بروم.

آنچه در پشت صحنه اتفاق می‌افتد همان‌قدر برایم دلپذیر است که اتفاقات جلوی دوربین. پشت صحنه آدم زندگی طبیعی را می‌بیند؛ در جلوی دوربین همه‌چیز برنامه‌ریزی شده و سازمان‌یافته است، حتی احساس و حرکت بازیگران. همه‌چیز تابع ضروریات فنی است. وسائل، مشکلات فیلمبرداری، حضور گستردهٔ کارکنان و بخصوص کارگردان، همه روی رفتار بازیگرها اثر می‌گذارد. سرزندگی و هیجانی که در پشت صحنه دیده می‌شود غالباً جلوی دوربین

چهرهٔ عباس کیارستمی
سیاه‌قلم مرکب
کار مصطفی کی‌پور

عباس کیارستمی، فیلمساز ایرانی، (راست) حدود ۲۰ فیلم ساخته است که آخرین آنها به نام زیر درختان زیتون (۱۹۹۴) در بخش مسابقهٔ جشنوارهٔ فیلم کان سال ۱۹۹۴ به نمایش درآمد.

خشک و محو و پژمرده می‌شود. اگر بخواهیم که بازی بازیگرها واقعی جلوه کند و بازتاب حقیقی موجودیتشان باشد، باید اول از شر کارکنان فیلم و ابزار و لوازمشان خلاص بشویم. فقط در آن صورت است که زندگی پیچیدهٔ درونی آنها آشکار می‌شود.

آدمها خودشان را نمی‌توانند بشناسند مگر زمانی که امیال سرکوفتهٔ خود را بشناسند. باید برای خویش شناخته شده و آشکار بشوند. پیش‌از اینکه هر دگرگونیی پیش بیاید، باید نیازهای برحق خود را که ریشه در رؤیاهایمان دارند، بشناسیم. رؤیاهای ما از تجربهٔ تلخ زندگی روزانه ریشه می‌گیرد که می‌کوشند با یافتن یک زندگی خاص خود، متعالی‌تر بشوند.

سینما می‌تواند روزنه‌ای فراهم کند که بتوان از میان زندگی عادی به دنیای رؤیاها نگاه کرد. واقعیت سکوی پرش رؤیاهاست. همه‌چیز باید از واقعیت آغاز شود، درست همان‌طور که وقتی شما یک بادبادک را هوا می‌کنید سرنخ آن را می‌گیرید. نخ بادبادک شما را به واقعیت وصل می‌کند. ما به دنیای رؤیا می‌رویم و بعد به زندگی واقعی برمی‌گردیم.

پس‌از رؤیا، واقعیت ممکن است تحمل‌پذیرتر شود، زیرا تغییر صحنه نیروی تازه‌ای ایجاد می‌کند و رنجهای زندگی روزانه را تسکین می‌دهد. از سوی دیگر، واقعیت ممکن است تحمل‌ناپذیرتر، زشت‌تر و توانفرساتر از پیش به‌نظر برسد ــ این یک بن‌بست است. پس در این‌صورت باید واقعیت را تغییر دهیم. ما رؤیای خود را آن‌قدر دنبال می‌کنیم تا واقعیت به‌صورت رؤیا درآید و رؤیا به‌صورت واقعیت.

● فیلمسازان ایرانی درحال حاضر چه مشکلاتی دارند؟

ــ پیش‌از همه، همان مشکلاتی که فیلمسازان درسراسر دنیا دارند. هیچ کارگردانی نمی‌تواند از موفقیت فیلم خود مطمئن باشد. تهیه‌کنندگان به‌طور کلی می‌خواهند از یک فیلم خوب، یک فیلم دارای کیفیت حمایت مالی کنند، اما قبل‌از هرچیز می‌خواهند که فیلم فروش کند ــ و این را نمی‌شود تضمین کرد. یکی از مشکل‌ترین کارها جلب‌اعتماد تهیه‌کننده است.

مشکل خاص مربوط به ایران، که کشوری اسلامی است، تحمیل محدودیتهاست. ما فیلمسازها دروغگوهای بزرگی هستیم؛ دروغهایی می‌سازیم که راست جلوه کنند. مردی را از یک جا و زنی را از جای دیگر برمی‌داریم، یک بچهٔ بخصوصی را انتخاب می‌کنیم و همه را در خانهٔ بخصوصی گرد می‌آوریم تا تصویری واقعی از یک خانواده بدهیم. اما اگر زن مجبور باشد با چادر از رختخواب بیرون بیاید، خودم اولین کسی هستم که این صحنه را باور نمی‌کنم. من در یک جامعهٔ اسلامی زندگی می‌کنم و خانواده‌ام همه مسلمان هستند، اما نه خواهرم توی رختخواب روسری سر می‌کند نه همسرم. من تابه‌حال از چنین صحنه‌ای که تصویر دروغینی از واقعیت می‌دهد پرهیز کرده‌ام، اما به‌علت این‌گونه محدودیتها مضامین بسیاری خود به‌خود کنار گذاشته می‌شوند.

● آیا به این دلیل است که شما با کودکان کار می‌کنید؟

ــ نه، به‌هیچ وجه. من کار کردن با بچه‌ها را دوست دارم. این کار کاملاً تصادفی شروع شد و بعد به بچه‌ها علاقه پیدا کردم. آنها جلوی دوربین خیلی راحت هستند. به فکر شهرت یا پول نیستند. خیلی حرف‌شنو هستند.

● فیلمهای امریکایی در ایران نمایش داده نمی‌شوند. به‌نظر شما علت این ممنوعیت چیست؟

ــ این کار هم خوب است و هم بد. خوب است برای فیلمسازان ایرانی که از رقابت با فیلمهای امریکایی معاف شده‌اند و توانسته‌اند فیلمهایی بسازند که توجه سینماروها را جذب کنند؛ بد است برای تماشاگران ایرانی که نمی‌توانند فیلمهای امریکایی را بر پردهٔ سینما ببینند. این وضع آشکارا هم جنبهٔ مثبت دارد و هم منفی، منفی برای‌آنکه هر ممنوعیتی نامطلوب است و مثبت ازلحاظ حمایت از صنعت سینمای ایران.

● این واقعیت که مردم مرتب فیلمهای خارجی را روی ویدئو می‌بینند آنها را از رفتن به سینما بازنمی‌دارد؟

ــ یک طبقهٔ خاصی از مردم هستند که دیگر به سینما نمی‌روند و مشتری ویدئو هستند. کاستها کیفیت خیلی بدی دارند. اینها درخارج مستقیماً از روی تلویزیون ضبط و در ایران پخش می‌شوند.

اخیراً ورورد تلویزیون ماهواره‌ای بین آنچه مردم، بخصوص جوانها، در خانه می‌بینند و آنچه در بیرون می‌بینند، تضاد وحشتناکی به‌وجود آورده است. مثلاً بچه‌ها اجازه ندارند که با شلوار جین به مدرسه بروند اما درخانه، پسرم در تلویزیون ماهواره، تصاویری از آزادی می‌بیند که مدام در تضاد با زندگی در ایران است. این تضاد ازلحاظ روانی برای او آزاردهنده و رنج‌آور است.

صفحهٔ مقابل، بالا، **خانهٔ دوست کجاست؟** (ایران، ۱۹۸۷). راست، **زیردرختان زیتون** (ایران، ۱۹۹۴). دو فیلم سینمایی اثر عباس کیارستمی.

www.KetabFarsi.com

زندگی و دیگر هیچ (ایران، ۱۹۹۲)، همان سالی پخش شد که در جشنوارهٔ فیلم کان جایزهٔ روبرتو روسلینی به عباس کیارستمی تقدیم شد.

برای فیلمسازی مثل من خیلی غم‌انگیز است بگوید که اگر توی ایران دیش ماهواره نداشتیم بهتر بود. وقتی بین درون و برون توازنی نباشد، آدم باید بهترین کاری را که می‌تواند بکند، بنابراین من و پسرم توافق کردیم که تلویزیون را ببندیم و بگذاریم توی گنجه و درش را قفل کنیم. اما می‌دانم که با آن قلب پسرم را هم در آن گنجه قفل کرده‌ام. وقتی بیرون هستم، پسرم در گنجه را باز می‌کند و تلویزیون را بیرون می‌آورد.

● در ایران چه‌کسانی به سینما می‌روند؟

ـ مردم عادی، مردم کوچه و بازار ـ آنهایی که ما بهشان می‌گوییم «مردم طبقهٔ سه» ـ و همین‌طور مردم طبقهٔ متوسط. فیلمی که الان در تهران نشان می‌دهند، ***کلاه قرمزی و پسرخاله***، رکورد فروش همهٔ فیلمها را شکسته. این موفقیت نشان می‌دهد که مردم نیاز دارند که بروند سینما و سرگرم بشوند. آنها برای اطلاع از پیشرفتهای هنر سینما یا گرفتن درس اخلاق به سینما نمی‌روند.

● برگردیم سر موضوع کار شما با کودکان ...

ـ کار با بچه‌ها در زندگی خصوصی‌ام بیشتر به من کمک کرده تا در زندگی حرفه‌ای‌ام. بچه‌ها کمتراز بزرگترها می‌دانند اما با زندگی برخورد سالم‌تری دارند. من با آنها بهترین مبادلهٔ ممکن را برقرار کرده‌ام. من به آنها شناخت می‌دهم و آنها به من سلامت می‌دهند. بچه‌ها زندگی کردن را به من یاد داده‌اند. آنها عارفانی کوچک هستند.

● اسم لائوتسه، فیلسوف چینی را گذاشته بود کودک سالخورده، ...

ـ وقتی من به مشکلی برمی‌خورم آن را با پسر جوانم درمیان می‌گذارم، و او همیشه یک جواب عالی دارد. بچه‌ها برای هرچیز یک جواب دارند: «مگر چی می‌شه؟» این خیلی خوب است. اگر آنها را درجریان بزرگترین بلاها قرار دهید جواب می‌دهند «مگر چی می‌شه؟» به یک بچه می‌گویید «خودت را خوب بپوشان تا سرما نخوری» و او جواب می‌دهد «مگر چی می‌شه؟»، «خیس می‌شوی» ـ «مگه چی می‌شه؟»، «سینه پهلو می‌کنی»، «مگر چی می‌شه؟»

در بدترین شرایط آنها بدون لحظه‌ای تردید جواب شما را می‌دهند. لحظه‌ای مکث می‌کنند و باز می‌پرسند «مگر چی می‌شه؟»، بعد می‌روند پی بازیشان. مثل عرفا، دم را غنیمت می‌دانند، درحال زندگی می‌کنند، در همین‌جا و در زمان حال. من معتقدم تعریف ما از عرفا بچه‌ها را هم دربرمی‌گیرد. دور و بر ما پراز این عرفای کوچک است ولی ما درکشان نمی‌کنیم.

● سوای بچه‌ها، شما دوست دارید با بازیگران غیرحرفه‌ای، عمدتاً روستایی‌ها، کار کنید. بازی کردن در فیلم چه تفاوتی در زندگی‌هایشان به‌وجود می‌آورد؟

ـ ازلحاظ مالی، وضعشان بهتر می‌شود اما برای فهمیدن اینکه از درون چقدر تغییر می‌کنند باید خیلی بهشان نزدیک شد. شاید به غرورشان لطمه بزند، چون به‌طوری که بعضی روزنامه‌نگاران ایرانی مدعی شده‌اند ـ آنها یک مرتبه برای مدتی کوتاه موردتوجه قرار می‌گیرند و بعد ناگهان فراموش می‌شوند. اما من در این مورد چاره‌ای ندارم، من نمی‌توانم همان بچه‌ها را باز هم به‌کار بگیرم. وقتی در این مورد احساس گناه می‌کنم، می‌کوشم تصور کنم اگر جای آنها بودم چه احساسی می‌کردم. آیا با اطلاع به اینکه وقتی بیدار شوم همهٔ مشکلات زندگی هنوز باقی است، از یک رؤیای خوش صرفنظر می‌کردم؟ نه، من حاضر بودم که تن به چنین سفری بدهم ...

● نخستین تصویری که روی فیلم دیدید و یادتان می‌آید چه بود؟

ـ غریدن شیر متروگلدین مییر، در سال ۱۹۵۰ موقعی که ده سالم بود. اما وقتی که کوچک بودم با تکه‌های فیلم هم بازی می‌کردم. فکر می‌کردم که آنها تمبرهایی هستند که باید جلوی نور دیدشان ...

● چطور وارد فیلمسازی شدید؟

ـ تصادفی. من در دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران درس خواندم و کارم طراحی پوسترهای تبلیغاتی و مصور کردن کتابهای کودکان بود. در سال ۱۹۶۹ از من خواسته شد که برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کاری انجام دهم. در نخستین فیلم ***نان و کوچه*** (۱۹۷۰) با آدمهای آماتور کار کردم. داستان این فیلم مربوط به بچه‌ای است که نان می‌خرد و می‌خواهد برود خانه‌اش اما از یک سگ می‌ترسد. ما بازیگر بچه یا سگ تربیت شده نداشتیم و خودم هم تازه‌کار بودم. ما سه غیرحرفه‌ای دست به دست هم دادیم، و این در کارهای بعدی، برایم نوعی الگو شد. ■

www.KetabFarsi.com

مصر در آینهٔ سینما

مجده واصف

عمرشریف و فاتن حمامه در فیلم روان‌شناسانهٔ *بی‌خوابی* (مصر، ۱۹۵۷) اثر صالح ابوسیف.

پیشرفت سینمای مصر با فراز و نشیب‌های زندگی ملت مصر همراه بوده است.

مجده واصف،
کارشناس تئاتر و سینمای مصر است.
وی چندین اثر پژوهشی دربارهٔ سینما دارد از جمله مقاله‌ای تحت‌عنوان «میراث فرهنگی در سینمای عرب» که برای یونسکو نوشته است.

مصریان از سال ۱۸۹۶، یعنی هنگامی که نخستین فیلمهای کوتاه لومیر، یک سال پس‌از نمایششان در پاریس، در اسکندریه به نمایش درآمدند، از شیفتگان فیلم بوده‌اند. در آستانهٔ قرن بیستم چندین سینما در قاهره و اسکندریه وجود داشت که عمدتاً فیلمهای امریکایی و اروپایی را نشان می‌دادند.

نخستین فیلم تماماً مصری، فیلم کارمند (۱۹۲۲)، یک فیلم کوتاه سینمایی به کارگردانی محمد باثومی بود. اما به‌رغم حضور پرنفوذ جوّ ضد زن در مصر، پیشگامان واقعی سینمای مصر، زنانی چون عزیزه امیر، آسیه داغر و چند نفر دیگر بوده‌اند. عزیزه امیر، تهیه‌کننده و بازیگر زن نخستین فیلم بلند سینمایی مصر لیلا (۱۹۲۷) بود که موفقیت بسیار کسب کرد و نخستین سنگ بنای صنعت سینمای مصر را گذاشت. از میان پنج ـ شش فیلم ساخته شده در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، مهمترینشان فیلم زینب

(۱۹۲۹) به کارگردانی محمد کریم بود که براساس رمان محمد حسین هیکل، نخستین رمان ادبیات مصر، ساخته شد.

نخستین فیلمهای ناطق : فیلمهای ناطق مصری اوائل دههٔ ۱۹۳۰ شدیداً تحت‌تأثیر آوازهای عاشقانهٔ همه‌پسند بود. در فیلم رُز سفید (۱۹۳۳) به کارگردانی محمد کریم، آوازخوان معروف مصر محمد عبدالوهاب بازی می‌کرد که هم در مصر و هم در خارج از آن محبوبیت فراوان یافت. این فیلم نام سینمای مصر را بر سر زبانها انداخت و نوع تازه‌ای از سینما را معمول ساخت که همان سینمای موزیکال بود. هر فیلمسازی ستارهٔ آوازخوان خاص خود را داشت. مثلاً محمدکریم فیلمهای محمد عبدالوهاب را کارگردانی می‌کرد، و احمد بدرخان پنج فیلم از هفت فیلم آوازخوان معروف ام‌کلثوم را کارگردانی کرد. فیلم *اراده* (۱۹۳۹) به کارگردانی کمال سلیم، با این فیلمهای سبک و سرگرم‌کننده تفاوت داشت. این فیلم با نمایش محلات فقیرنشین قاهره، فضایی واقعگرایانه را وارد سینمای مصر کرد.

فیلمهای واقع‌گریز : طی جنگ جهانی دوم فیلمهای کمدی موزیکال هالیوود رواج فراوان یافت. بر تعداد فیلمها، استودیوها و سالنهای سینما افزوده شد. لیلا مراد، بازیگر ـ آوازخوان مصری، با بازی در فیلم محبوب مصر تبدیل به مری پیکفورد مصر شد. این نقش توسط توکو میزراهی در فیلم *لیلا* (۱۹۴۲) بازآفرینی شد و نخستین فیلم از مجموعه‌ای بود که طی دوران ده سال ساخته شد. فریدالاطرش آوازه‌خوان و سامیه جمال رقاص معروفترین زوج سیمایی این دوره بودند.

احمد کمال مورسی (با فیلم *وکیل دعاوی محلی*) و کامل تلمسانی (با فیلم *بازار سیاه*) به پیروی از کمال سلیم در فیلمهای خود به مسائل جامعهٔ معاصر پرداختند. این هر دو فیلم در سال ۱۹۴۳ فیلمبرداری شد، اما هیچکدام تا سال ۱۹۴۶، به علت وجود نوعی سانسور ضمنی، به نمایش درنیامدند. در سال ۱۹۴۷ یک آیین‌نامهٔ سانسور ــ در همان خط آیین‌نامهٔ هنر در ایالات متحد ــ رسماً به اجرا درآمد. بسیاری از مضامین به‌صورت تابو درآمدند و درنتیجه اشارات خاص به زندگی واقعی اجتماعی از پردهٔ سینما کنار نهاده شد. منزه‌گرایی و محافظه‌کاری دستاویز این ممنوعیت بود.

شورش انقلابی دههٔ ۱۹۴۰، که با اعمال فشارهای فزاینده در نطفه خفه شد، بر تمام جنبه‌های زندگی فرهنگی تأثیر گذاشت. تنها فیلمهای موزیکال، کمدی و ملودرام آزاد بودند.

سالهای پرتضاد : پس‌از انقلاب ناصر در ۱۹۵۲، نمونه‌های تازه‌ای از فیلم سینمایی پدیدار گشت. فیلمهای

استودیوهای مصر

«استودیوهای مصر» که به نام «هالیوود شرق» شهرت دارد، نخستین استودیوهای کاملاً مجهز سینمایی مُدرن نه در مصر بلکه در خاورمیانه و افریقا بودند. این استودیوها که در سال ۱۹۳۵ در خیابان اهرام در جیزه، درحدود پانزده کیلومتری قاهره، گشایش یافتند، حاصل ابتکار طلعت حرب، مدیر «مصری بانک»، نخستین بانک کاملاً مصری بودند. از سال ۱۹۱۷ تعدادی استودیو در مصر ساخته شد، ولی منابعشان بسیار محدود بود. طلعت حرب، احمد بدرخان و موریس کشاب را برای تحصیل در رشتهٔ کارگردانی به فرانسه و حسن مراد و محمود عبدالعظیم را برای تحصیل در رشتهٔ فیلمبرداری به آلمان فرستاد. نخستین فیلمی که در استودیوهای مصر ساخته شد *وداد* نام داشت که ام کلثوم، خوانندهٔ بزرگ (در وسط پوستر بالا) بازیگر نقش اصلی آن بود. این فیلم با موفقیت فراوانی رو به‌رو شد و در سال ۱۹۳۶ در جشنوارهٔ فیلم ونیز به نمایش درآمد. هرچند که فیلم *وداد* با همکاری فرتیس کرامپ آلمانی، مشاور فنی استودیوها، و جمال مخدور، کارگردانی شد، ولی فیلم بعدی استودیوهای مصر، به‌نام *آخرین تالار* (۱۹۳۷) توسط عبدالفاتح حسن، کارگردان مصری، ساخته شد. بیشتر فیلمهایی که بین سالهای ۱۹۳۵ و ۱۹۵۵ ساخته شد، محصول استودیوهای مصر بودند. بین سالهای ۱۹۳۶ و ۱۹۶۰، هنگامی که «استودیوهای مصر» ملی اعلام شد، ۱۸۲ فیلم سینمایی در آنها ساخته شده بود.

www.KetabFarsi

میهن‌پرستانه‌ای چون قلبم را به من بازگردان اثر رودا کلبی، به بزرگداشت انقلاب پرداخت و به مبارزه با ارزشهای اجتماعی کهن برخاست.

اما تعدادی از فیلمسازان با استعداد همچنان به تجربه در زمینه‌های واقعگرایانه ادامه دادند، ازجمله صالح ابوسیف که بیشتر حامی محرومان بویژه زنان بود با فیلمهای زالو (۱۹۵۶) و من آزادم (۱۹۵۹)؛ هانری برکت، کارگردان فیلم کلاسیک شدهٔ آواز پرنده (۱۹۵۹)؛ عاطف سالم که یکی از معروفترین آثارش فیلم ما دانشجویان (۱۹۵۹) است؛ و کمال‌الشیخ، سازندهٔ فیلم زندگی یا مرگ (۱۹۵۴). یوسف شاهین در فیلمهایی مثل پسر نیل (۱۹۵۱) و ایستگاه قاهره (۱۹۵۸) توجهی عمیق به مسائل زندگی معاصر نشان داد.

این فیلمها با همهٔ اهمیتی که داشتند فقط قطره‌ای بودند در اقیانوس سینمای مصر. صنعت سینمای مصر با تولید متوسط شصت فیلم در سال، همچنان به ارضای خواستهای آسان‌پسندانهٔ توده‌ها و سود رساندن به تهیه‌کنندگان و پخش‌کننده‌ها ادامه داد. نخستین دگرگونی در آغاز دههٔ ۱۹۶۰ پیش آمد.

سینمای انقلابی: پس‌از ۱۹۶۱، دولت تقریباً به‌طور کامل سینما را تحت سلطهٔ خود گرفت. در این زمان از حجم بخش خصوصی به مقدار زیادی کاسته شد. برای نخستین‌بار فیلمسازان از محدودیتهایی که توسط بازار خارجی تحمیل می‌شد رها شدند.

ایدئولوژی به فیلمنامه‌ها راه یافت و فیلمسازان را به کشف قلمروهای تازه‌ای رهنمون شد. یکی از مضامین مطلوب، پرداختن به دنیای روستاییان بود که نظائرش را می‌توان در فیلمهای مبارزهٔ قهرمانان (۱۹۶۲) اثر توفیق صالح، همسر دوم (۱۹۶۷) ساختهٔ صالح ابوسیف و زمین (۱۹۶۹) اثر یوسف شاهین دید. اما این فیلمها، به نسبت فیلمهایی که برخوردی شوخی‌آمیز با مسائل جدی، مثل انفجار جمعیت و برابری دو جنس، داشتند تماشاگران کمتری را به سوی خود جذب می‌کرد.

کمال‌الشیخ (دزد و سگها، ۱۹۶۲) و صالح ابوسیف (قاهره ۳۰، ۱۹۶۹) از فیلمسازانی بودند که به نگرش اجتماعی نجیب محفوظ (برندهٔ نوبل ادبی ۱۹۸۸) علاقهٔ خاصی داشتند و بسیاری از آثار او را به فیلم برگرداندند. اما آرمانها و ساختارهای دوران ناصر پس‌از شکست جنگ شش‌روزه ۱۹۶۷، به کلی فرو ریخت.

طرد و احیا: این تنش با پیروزی سال ۱۹۷۳ تاحدی فروکش کرد. سیاست حمایتی دوران ناصر جای خود را به لیبرالیسم اقتصادی انورسادات داد. سازمان سینمایی دولتی که تا آن زمان مسئول تولید و توزیع فیلم بود، برچیده شد و بار دیگر قانون بازار بر تولید فیلم حاکم شد. شادی

فاتن حمامه در فیلم *آوای کاطلی* (مصر، ۱۹۵۹)، به کارگردانی هانری برکت، با اقتباس از رمان طه حسین، نویسندهٔ بزرگ مصری.

زنده باد عشق ساختهٔ محمد کریم (مصر، ۱۹۳۸)، یک فیلم موزیکال بود که محمد عبدالوهاب خواننده و لیلا مراد، در آن بازی کرده‌اند.

همسر یک مرد مهم
ساختهٔ محمدخان
(مصر، ۱۹۸۸).

عبدالسلام که فیلم مومیایی را در سال ۱۹۶۸ در شرایطی استثنایی کارگردانی کرده بود، به مدت پانزده سال برای ساختن اخناتون کوشید، اما بدون نتیجه.

فیلمهای الکارناک اثر علی بدرخان و مهمانان پگاه اثر ممدوح شکری که هر دو در سال ۱۹۷۵ ساخته شدند، به انتقاد شدید از افراط کاریهای رژیم ناصر پرداختند. نسلی از فیلمسازانی که در مؤسسهٔ فیلم قاهره پرورش یافته بودند، پا به صحنه گذاشتند و در آثار خود با واقع‌گرایی افشاگرانه‌ای به نمایش رشد بی‌بند و بار سرمایه‌داری در جامعه‌ای پرداختند که آرمانش صعود به طبقات بالای جامعه بود.

خشونت و استهزاء : پس‌از ترور انورسادات در سال ۱۹۸۱، خشونت هستهٔ اصلی فیلمهای نخستین نیمهٔ دههٔ ۱۹۸۰ شد. تنها در سال ۱۹۸۳، از میان فیلمهای تولید شده، حدود بیست فیلم با قتل یک آدم فاسد پایان می‌گرفت. اجرای عدالت و انتقام‌گیری در فیلمهایی چون هیولا اثر سمیرسیف و مرزوقه اثر سعد عارف محبوبیت بسیار یافت. ناخشنودی عمومی، همچنین موجب رواج انتقاد استهزاآمیزی شد که شکل بیانی محبوب مصریهاست و چهرهٔ نمادین آن در سینما، عادل امام، بازیگر مصری، است. یکی از بهترین نمونهٔ این‌گونه فیلمها وکیل اثر رأفت‌المینی است. بعضی از فیلمها به مضامین مربوط به سکس و مواد مخدر می‌پردازند. نادیا گویندی پس‌از بازی در فیلم حسام‌الدین مصطفی به‌نام الباطنیه (۱۹۸۰) تبدیل به ستارهٔ فیلمهای او شد.

طی این سالها چند کارگردان جان تازه‌ای به سینما دادند. ازجمله عاطف‌الطیب (با فیلم بیگناه)، رأفت‌المینی (با فیلم آخرین داستان عشقی)، محمدخان (همسر یک مرد مهم) خیری بشاره (روزهای تلخ، روزهای شیرین)، منیر رادین (روزهای خشم) و هانی لاشین (عروسکباز).

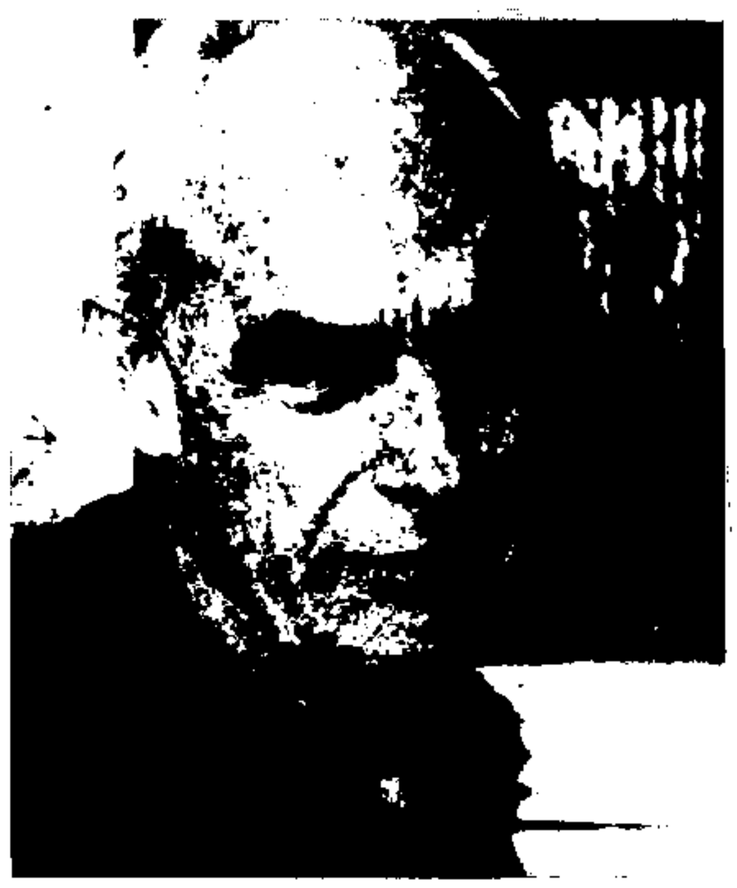
در دههٔ ۱۹۹۰ صنعت سینمای مصر بار دیگر دچار تضادی شدید گردیده است. از یک سو تولید فیلم رو به افول (در سال ۱۹۹۴ کمتر از بیست فیلم ساخته شد) و بیکاری رو به افزایش است. از سوی دیگر، کیفیت فیلم و امکانات نمایشی رو به بهبود گذاشته است (سینماها همه بازسازی شده‌اند) ماهواره چشم‌انداز دیداری ـ شنیداری را (البته درجهت بدتر شدن) دچار تغییر فاحش کرده است.

خوشبختانه کارگردان با استعدادی چون یوسف شاهین هنوز فیلم می‌سازد. دیگران ازجمله عاطف‌الطیب، که در دههٔ ۱۹۸۰ کار خود را آغاز کرد، هنوز اصالتهای خودشان را حفظ کرده‌اند. استعدادهای درخشانی چون شریف عرفه، یُسری نصرالله، عاصمه البکری و خاکد الحجر، امیدهای آیندهٔ سینمای مصر هستند. ■

صحنه‌ای از فیلم ***شورشیان***،
اثر توفیق صالح (مصر، ۱۹۶۶).
موضوع فیلم به جنبش انقلابی مردم مصر
به رهبری جمال عبدالناصر مربوط می‌شود.

www.KetabFarsi.com

توماس گوتیرس آلئا



توماس گوتیرس آلئا
(T. Gutiérrez Alea)
کارگردان کوبایی که فیلم
توت‌فرنگی و شکلات او (۱۹۹۳)
در جشنوارهٔ فیلم برلین سال ۱۹۹۳
جایزهٔ خرس نقره‌ای را از آن خود
ساخت.

صحنه‌ای از فیلم
توت‌فرنگی و شکلات (کوبا، ۱۹۹۴)
اثر توماس گوتیرس آلئا با شرکت
خورخه پروگوریا (راست) در نقش
هنرمند و ولادیمیر کروس در نقش
دانشجو.

• تازه‌ترین فیلم شما *توت فرنگی و شکلات* دربارهٔ برخورد یک روشنفکر و یک عضو سازمان جوانان کمونیست کوباست. چه چیز موجب شد به این مسئلهٔ بپردازید؟

ـ دستنویس داستان کوتاه سنل پاز* را خواندم. آنچه در فیلم خواستم نشان دهم، اساساً فیلم شرح زندگی یک جوان به نام دیوید است که پس‌از رویارویی با یک فرد محروم اجتماع، دیدگاهی عمیقتر از قبل نسبت به واقعیت پیدا می‌کند.

• آیا موفقیت فیلم در کوبا، برایتان شگفت‌انگیز بود؟

ـ من واقعاً فکر می‌کردم که مردم از آن خوششان بیاید، چون داستان فیلم خیلی گیرا و همراه با چاشنی ملایمی از طنز است، و دیگر اینکه خودم از کارم رضایت داشتم. اما موفقیتش خلاف انتظار من بود.

• اما فیلم شما ناحدی به انتقاد از زندگی در کوبا می‌پردازد و در پایان فیلم دیگو، قهرمان داستان، حتی تصمیم به مهاجرت می‌گیرد. آیا نگران نبودید که به شما برچسب «دشمن انقلاب» زده شود؟

ـ به نظر من یک جامعه زمانی می‌تواند پیشرفت کند که از خطاها و ناکامیهایش آگاه باشد. انتقاد یک سلاح انقلابی ایده‌آل است.

• به‌عنوان یک فیلمساز کار خود را در یک سیستم ملی شده، درقیاس با همکارانتان در اروپا یا ایالات متحد چگونه می‌بینید؟

ـ هریک از دو سیستم خوبیها و بدیهای خاص

فیلم *مرز*
(*Frontera* شیلی، ۱۹۹۱)،
اثر ریکاردو لارن

خودش را دارد. اما می‌خواهم بگویم که سینمای کوبا مشخصاً در ردهٔ «سینماهای دولتی» نیست. درست است که ساختن فیلم باید تحت‌نظارت مؤسسهٔ دولتی تولید فیلم کوبا باشد، اما مؤسسهٔ تولید فیلم را آفرینندگان آزاداندیش می‌گذرانند نه کارمندان دولتی. مثل دیگر بوروکراسیهایی نیست که نشود با آن کار کرد. در اینجا ممکن است که انحصار دولتی تولید فیلم خلاقیت را محدود کند، اما در یک جامعهٔ سرمایه‌داری هم این خطر وجود دارد که تهیه‌کنندگانی سودجو فقط درپی فیلمهای پراز سکس و خشونت باشند. از طرف دیگر، حقیقت این است که نبود انحصار دولتی موجب رشد کارگردانان و تهیه‌کنندگان مستقل می‌شود.

- **آیا سینمای امریکای لاتین دچار بحران است؟**

ـ سینمای امریکای لاتین دچار بحران همیشگی است چون نظارتی بر توزیع ندارد. فیلمهای ما در امریکای لاتین کمتر دیده می‌شود تا در اروپا و حتی ایالات متحد!

کوبا در این میان با جشنوارهٔ فیلم امریکای لاتین و با مدرسهٔ سینمایی سان آنتونیوس دِ لوس بانیوس خود که از همه جای امریکای لاتین دانشجو می‌پذیرد، یک استثناست. از سوی دیگر، انقلاب کوبا همیشه بر اهمیت پیوندهای نزدیک با دیگر کشورهای امریکای لاتین تأکید داشته است. در کوبا شما می‌توانید فیلمهای آرژانتینی، مکزیکی، ونزوئلایی و کشورهای دیگر امریکای لاتین را ببینید، اما عملاً ما تنها کشوری هستیم که این وضع را داریم، زیرا شبکهٔ عمدهٔ توزیع فیلم دست کمپانیهای فراملیتی است که با منافع تهیه‌کنندگان هالیوود پیوند دارند.

- **آیا در این میان جذابیت خود هالیوود نقشی ندارد؟**

ـ درست است که تهیه‌کنندگان امریکایی منابع مالی عظیمی دراختیار دارند، اما این را نیز می‌دانند که چگونه فیلمهای جذاب و موردپسند بازار بسازند. فیلمهای خوب، فیلمهای ارزشمند، در جاهای دیگر هم ساخته می‌شوند، اما هیچکس آنها را نمی‌بیند. وقتی کسی به من می‌گوید که فلان فیلم موفق نبوده چون فروش خوبی نداشته است، من می‌گویم «دوباره آن را در شرایط عادی به نمایش بگذار.»

این حرف بدین معنا نیست که ازلحاظ جلوه‌های ویژه بتوانیم با هالیوود رقابت کنیم. ما چیزهای دیگری برای ارائه داریم، نوع دیگری از سینما که متکی به خشونت، جلوه‌های ویژه و جذابیت سکسی نیست. بیاییم با استفاده از وسایل فنی کارامد فیلمهای خوبِ ارزان‌قیمت بسازیم. این کار را همه‌جا می‌توان کرد.

- **سینمای شما به چه سبک و سنتی بیشتر نزدیک است؟**

ـ سینمای ما وارث نئورئالیسم ایتالیایی است.

ماجرای اداری
(آرژانتین، ۱۹۸۴)،
ساختهٔ لوئیس پوئنسو

توفان (*Barravento*، برزیل، ۱۹۶۲)، نخستین فیلم سینمایی **گلوبر روشا** (۱۹۸۱-۱۹۳۸).

پس‌از جنگ، ما در امریکای لاتین فیلمهایی دیدیم که با تجهیزات بسیار ساده ساخته شده بودند، فیلمهایی مثل **دزد دوچرخه** یا **رم، شهر بی‌دفاع** که با فیلمهای هالیوودیی که بهشان عادت داشتیم تفاوت زیادی داشتند. این یک کشف بود، و ما به سرعت از آن پیروی کردیم. این موجب شد تا ما مشکل ضعف سینمایی خودمان را که هنوز بسیار ضعیف بود، حل کنیم، به این معنا که چگونه می‌توانیم با منابعی که در اختیارمان است فیلمهایی بسازیم که هم نمایانگر موجودیت ما باشد و هم دارای جذابیت همگانی باشد. بنابراین نئورئالیسم برای همهٔ ما نقطهٔ شروع بود. معنای این حرف این نیست که ما امروز هم فیلمهای نئورئالیستی می‌سازیم. این دورانی بود در تاریخ سینمای ما، دورانی بارور که منجر به تحولات دیگر شد.

البته خودم، فکر می‌کنم که بیشتر فیلمهای تحلیلی می‌سازم، اما سپاس و ستایشم را نسبت به آموزگاران نئورئالیست انکار نمی‌کنم. من تحت‌تأثیر فیلمسازان دیگر نیز بوده‌ام، مثل لوئیس بونوئل، که از بسیاری جهات خود را به او نزدیک می‌دانم یا ژان لوک گودار، که به‌سختی می‌توانم با او هم احساس باشم، ولی نکات بسیار مهمی از بیان سینمایی را از او یاد گرفته‌ام. ■

* ***گرگ، جنگل و انسان جدید***، برندهٔ جایزه «داستان کوتاه امریکای لاتین خوان رولفو» در سال ۱۹۹۱.

صحنه‌ای از فیلم **جنوب** (*El Sur*، آرژانتین، ۱۹۸۸)، اثر فرناندو سولاناس.

ملودرام مکزیکی : بازسازی

حسرت بازگشت به ملودرام سنتی تأثیرات شگفت‌انگیزی بر سینمای امروز مکزیک داشته است.

خوسه کارلوس آویار

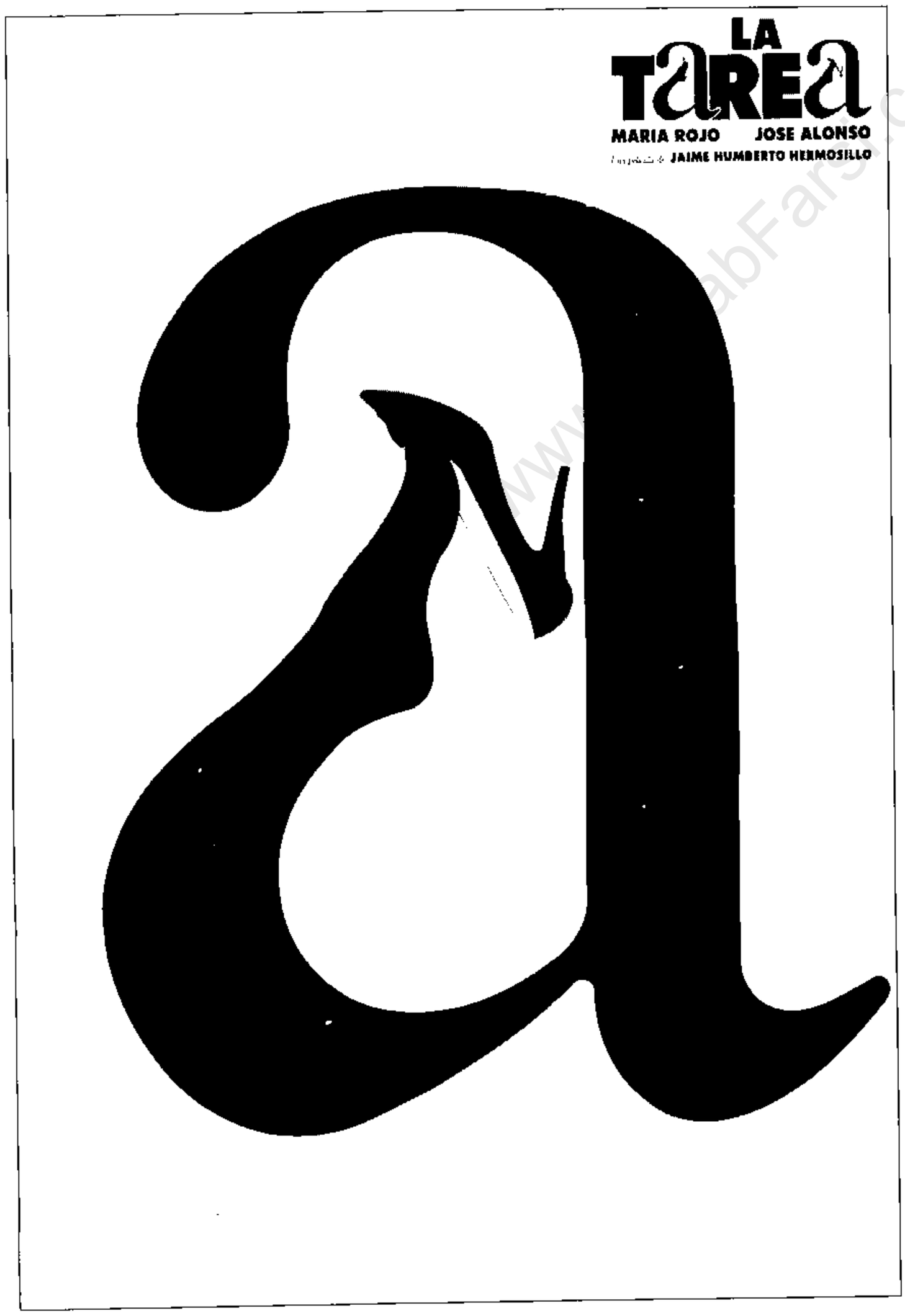
فیلم مشق شب (۱۹۹۰) اثر خایمه اومبرتو اِرموسیو نمونهٔ خوبی برای بررسی سینمای مدرن مکزیک است. نخستین واکنش بیننده این است که این فیلم واقعاً «سینما» است: این فیلم مرکب از یک شات واحد از دوربین ثابتی است که دوشخصیت را به تصویر می‌کشد که بی‌وقفه حرف می‌زنند و گاهی از نظر ناپدید می‌شوند. این اثر بیشتر شبیه یک قطعهٔ تئاتری یا تلویزیونی به‌نظر می‌رسد تا یک فیلم سینمایی.

اما درنتیجهٔ استفادهٔ ماهرانه از یک دکور ساده و یک ساختار دراماتیک که متناسب با سنت فیلمسازی استودیویی است، بیننده بی‌درنگ متوجه می‌شود که عدم تحرک فریبنده است و فیلم دارای پویایی خاص خود است.

دکور فیلم مرکب است از یک آپارتمان با راهروها، هال جلو و یک حمام مجاور اتاقی که دیدگاه ما از چشم دوربین است. بیننده، بیرون از پرده اما مرتبط با کنش فیلم، حضور پنجرهٔ بازی را احساس می‌کند که از آن گهگاه سایه و صداهایی از بیرون خیابان به داخل نفوذ می‌کند. به عبارت دیگر، دکور فیلم محدود به آن چیزی نیست که فقط روی پرده دیده می‌شود. دنیای بیرون از میان نرفته است.

دولورس دل ریو و پدرو آرمانداریس در صحنه‌ای از فیلم ***مروارید سیاه*** (مکزیک، ۱۹۴۳) اثر امیلیو فرناندس، برخوردی ملودراماتیک با زندگی دهقانی.

صحنه‌ای از فیلم **فرشتگان و کژوبیون** (مکزیک)، اثر رافائل کورکیدی.



آفیش فیلم مشق شب
اثر خایمه اومبرتو ارموسیو.

بیننده بلافاصله با این سؤال رو به‌رو می‌شود: چرا دوربین در این نقطهٔ بخصوص قرار دارد؟ در آغاز فیلم زنی را می‌بینم که یک دوربین ویدئویی را زیرمیز رو به‌روی در ورودی قرار می‌دهد. ما نمی‌دانیم که او چرا این کار را می‌کند، اما این شیوه‌ای است برای جلب‌توجه ما به آنچه زن می‌خواهد انجام دهد. ما در جریان چیزی قرار می‌گیریم که آشکارا برای مرد، که توسط زن به نشستن روی قالی دعوت می‌شود، حکم یک راز را دارد. ما به کوششهای او برای در کادر قرار دادن مرد، و حرکات ناشیانهٔ مرد برای طبیعی جلوه کردن، می‌خندیم. به‌تدریج وارد بازیی می‌شویم که بین این دو شخصیت درجریان است، دوشخصیتی که هرکدام می‌کوشند چیزی را از دیگری پنهان بدارند.

بخشی از راز در میانهٔ فیلم آشکار می‌گردد. ویرجینیا، یک دانشجوی سینما، دارد دربارهٔ مارچلو، دوست سابق خود و بدون اطلاع او فیلمی می‌سازد. ویرجینیا دوربین را زیر میز مخفی کرده است تا به پیروی از استادش، با استفاده از یک زاویهٔ دوربین واحد، به شیوهٔ سینما ـ حقیقت، فیلمی بسازد. او تصمیم گرفته است که مضمون فیلمش را براساس حرفهایی بنا کند که از مارچلو دربارهٔ زندگی‌اش، بیرون می‌کشد. هنگامی که مارچلو متوجه دوربین می‌شود به شدت برمی‌آشوبد و خشمگین می‌شود. اما داستان پیچ دیگری هم دارد. مارچلو بازمی‌گردد. او تصمیم گرفته است که نقش خود را بازی کند، گویی که هیچ خبر ندارد جلوی دوربین قرار گرفته است.

اما درپایان فیلم است که همهٔ حقیقت آشکار می‌گردد. نام حقیقی ویرجینیا، نه ویرجینیا که ماریا است. مارچلو درواقع خوسه، شوهر اوست که دارد به زنش کمک می‌کند تا فیلمی برای کلاس مدرسهٔ سینمایی‌اش بسازد.

www.KetabFarsi.com

اشکهای گویا

مسئلهٔ جالبی که این فیلم مطرح می‌کند این است که سینما آنچه دیده می‌شود نیست بلکه شیوهٔ تماشای آن است. بیننده زاویهٔ دید شخص پشت دوربین را کشف می‌کند، یعنی زاویهٔ دید کارگردان یا شخصیت ابداعی فیلم را. نمایش یک فیلم فرصتی است در زمان و مکان برای برخورد بین چشم‌اندازهای کارگردان و بیننده.

مشق شب تماماً براساس این رابطه استوار است. دوربین درواقع کاریکاتوری می‌سازد از زاویهٔ دید بینندهٔ خاصی در تاریخ سینمای امریکای لاتین، زاویهٔ دید شخصی که ملودرامهای ساخته شده توسط فیلمسازان مکزیکی بین نیمهٔ دههٔ ۱۹۳۰ و اواخر دههٔ ۱۹۵۰ را از نظر می‌گذراند. این ملودرامها شیوهٔ روایت همه‌پسندی را به سینما آورد که همیشه موردعلاقهٔ مکزیکی‌ها بوده و در کارتونهای سیاسی روزنامه‌ها، در سریالهای رادیویی، آواز و موسیقی همه‌پسند، در تعطیلات ملی مثل دوم نوامبر (روز مردگان) و در سبک تراژیک باشکوه دیوارنگاره‌ها بازتاب یافته است. یک داستان خوب باید اشک‌انگیز باشد.

استودیوهای عمده (جایی که صنعت سینمای مکزیک به‌وجود آمد)، بهترین محل برای ساختن این‌گونه ملودرامها بودند. در آنها امکان ساختن نوعی دنیای خصوصی وجود داشت که با جهان بیرون کاملاً در ارتباط بود (این دنیای خصوصی در فیلم مشق شب از طریق همان اتاق کوچک تداعی می‌شد). در این فضای سحرانگیز، نیمه خدایان، بندیهای یک سرنوشت اندوهناک، فلاکتهای زندگی را از سوی تماشاگر تحمل می‌کنند، تماشاگری که وقایع روی پرده را همان‌طور می‌بیند که دوربین اِرموسیو شاهد آن است، یعنی بی‌آنکه در تحمل رنج شخصیتها سهیم شود. بیننده در نیایشواره‌ای حضور می‌یابد که در آن گریستن تبدیل به یک کار لذتبخش می‌شود.

به سوی واقعگرایی در اوائل دههٔ ۱۹۶۰ سینمای مکزیک دگرگون شد. فیلمسازان تحت‌تأثیر فیلمهای خبری، فیلمهای مستند و نئورئالیسم ایتالیا، به‌شدت کوشیدند تا خود را از شیوهٔ داستانگویی استودیوهای موجود دور سازند. شیوه‌های جدیدی برای داستانگویی پدیدار شد. فیلمسازان با دوربینهای دستی به خیابانها رفتند تا آن چیزی را که می‌بینند به‌صورت فیلم درآورند، با دیدی انتقادی به مسائل اجتماعی بنگرند و تصاویری از زندگی واقعی را ارائه دهند. همهٔ مضامین، حتی غیرواقعی‌ترینشان، به سبکی مستندگونه عرضه می‌شد. فیلمبرداری در بیرون از فضاهای بسته و در نور روز صورت گرفت.

اما فیلمهایی که در این دوره ساخته می‌شود بسیار به دور از کنار نهادن قواعد فیلمسازی در استودیو است و به آسانی از واقعیت آشکار می‌پرهیزد تا به قلمرو تخیل راه یابد. این فیلمها در محیطهای طبیعی فیلمبرداری شده‌اند، اما کادربندی فیلمبرداری سیاه و سفید (که با استفاده از فیلترها خطوط ملایمتری می‌یابند) تصاویری را به‌وجود می‌آورند که بیشتر به رؤیا می‌مانند تا واقعیت.

اکنون ما شاهد بازگشت ملودرام مکزیکی به سینما هستیم لکن با چهره‌ای نو که با استفاده از زبان نوین سینمایی پس‌از دههٔ ۱۹۶۰ سینمای امریکای لاتین، غنا یافته است. فیلمسازان مکزیکی اکنون ملودرامهای دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ را با

کوچهٔ معجزه
اثر خورخه فونس
(مکزیک، ۱۹۹۴) براساس رمانی به قلم نجیب محفوظ نویسندهٔ مصری.

صحنه‌ای از فیلم *باغ عمه الیزابت* (مکزیک، ۱۹۷۲).

دید تازه‌ای تجزیه و تحلیل می‌کنند، همان دیدی که فیلمهای مبارز و معترض «سینمای نو» (Cinema nôvo) برزیل، «سینمای سوم» (Tercer Cine) آرژانتین، «سینمای پیوسته» (Cine imperfecto) کوبا و «سینمای مردمی» (Cine junto al pueblo) بولیوی را دیده بود.

شراب کهن در صراحی نو ملودرام بار دیگر درحال شکوفایی است. در فیلم وصف عیش (۱۹۹۱) اثر آلفونسو آرو، تیتای جوان نمی‌تواند با پدرو ازدواج کند زیرا بنا به سنت باید در خانه بماند و از مادرش مراقبت کند، و به این‌ترتیب پدرو با خواهر تیتا ازدواج می‌کند تا نزدیک او محبوبش زندگی کند. فیلم لولو (LolO ، ۱۹۹۳)، اثر فرانسیسکو آتیا، داستان کودکان طبقات کارگر در حواشی جامعه و آمیزه‌ای است از ملودرام مکزیکی و نئورئالیسم ایتالیا. فیلم به‌سوی مرگ (*Hasta Morir* ، ۱۹۹۴) پرداختی امپرسیونیستی از همان مضمون است.

پس این در واقع بازگشت به شکلهای گذشته نیست بلکه نوعی نقد خلاق و سازنده از اصول ملودرام از طریق فیلمهایی به‌کلی متفاوت، هم ازلحاظ سبک و هم شیوهٔ برداشت است. این‌گونه فیلمها عبارت‌اند از مستندهایی چون آغاز و پایان (۱۹۹۳) اثر آرتورو ریپستاین؛ فیلمهای علمی تخیلی مثل کرونوس (۱۹۹۳) اثر گی‌یرمو دل تورو؛ فیلمهای سیاسی با لحن معترضانه مثل پگاه سرخ (۱۹۸۹) و کوچهٔ معجزه (۱۹۹۴) اثر خورخه فونس؛ و کارتونهایی مثل قهرمان (۱۹۹۴) اثر کارلوس کاره راکه در آن زن جوانی که قصد خودکشی دارد وانمود می‌کند مردی که او را نجات داده به او حمله کرده است؛ هنگامی که مرد گرفتار پلیس می‌شود، زن به آرامی بار دیگر آماده می‌شود که به زندگی خود خاتمه دهد. نمونه‌های دیگر کمدیهایی مثل فیلم مشق شب، که در ذکرش رفت، و صمیمیت در حمام (۱۹۹۰) ساختهٔ خایمه اومبرتو ارموسیو هستند. ساختار ملودراماتیک، شیوهٔ مشخص نگرش به دنیا، به تناسب شیوه‌های داستانگویی، با یکدیگر تفاوت می‌یابند.

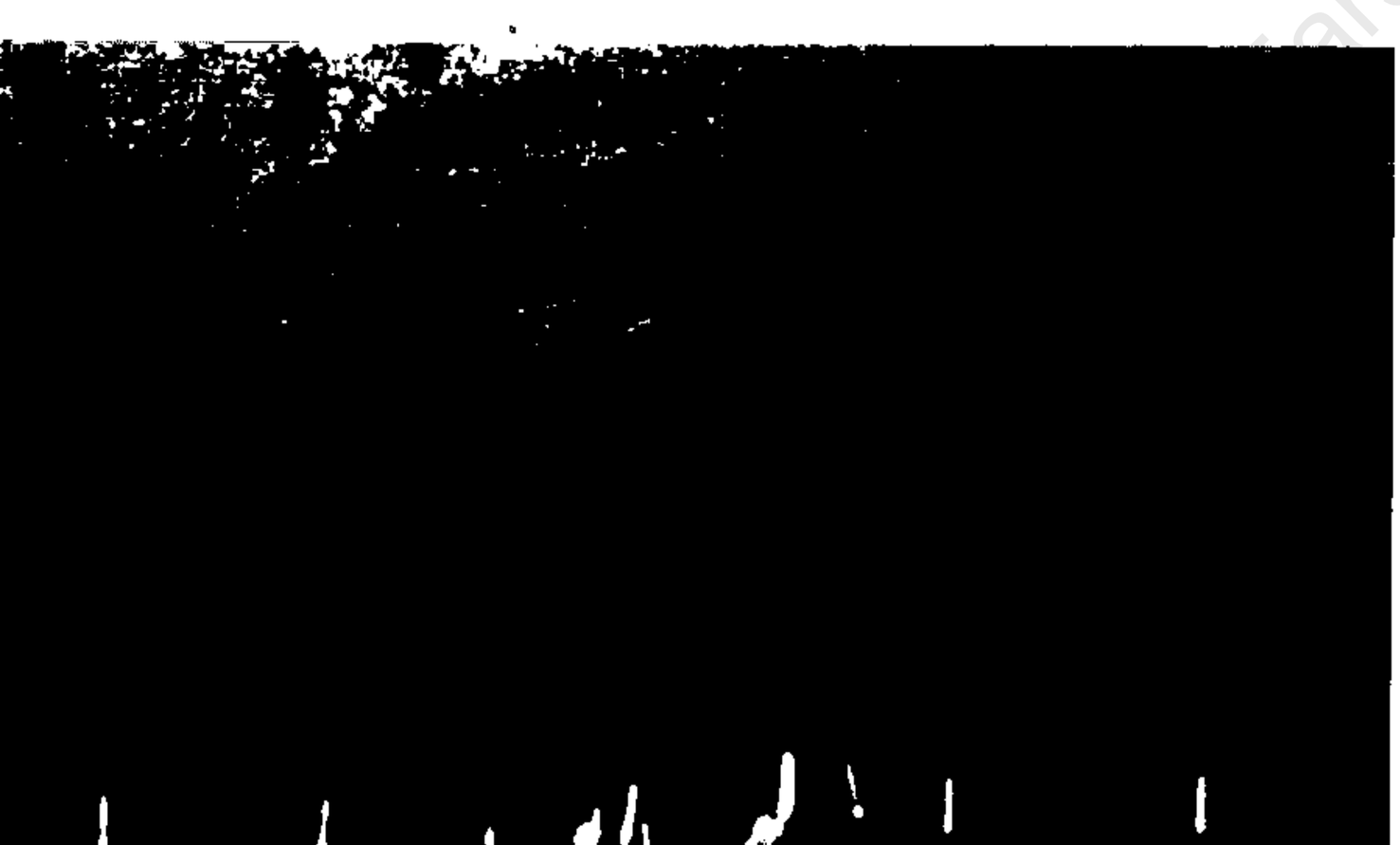
آرتورو ریپستاین دربارهٔ آخرین فیلم خود گفته است «ما این کار را به عمد نکردیم. نگفتیم که «حالا می‌خواهیم یک ملودرام بسازیم»، گویی مجبور بودیم این کار را بکنیم، اما همه فرزند زمان و مکان خود هستیم و نیز به نسلی تعلق داریم که با سینما پرورده و تغذیه شده‌ایم و زندگی‌مان با تصویرهای سینمایی شکل گرفته است.» این فیلمها به راستی ثمرهٔ تقریباً نیم قرن سینمای امریکای لاتین هستند.

این‌گونه بازسازی ملودرام استودیویی، بازتاب‌دهندهٔ این احساس است که زندگی سیاسی، اقتصادی و فرهنگی دارای سرشتی ملودراماتیک است، احساسی که در امریکای لاتین قوت بسیار دارد. وضعیت فعلی سینما گواه این مدعاست. پیداست که بازار فیلم به‌نحو فزاینده‌ای به تولیدات صنایع عمدهٔ سینمایی، به فیلمهایی که به بازیهای ویدئویی شباهت دارند و برعکس، محدود می‌شود. تولید و مهمتر از آن پخش فیلمهای ما با چنان موانع متعددی روبروست که بیم آن دارم کار به جایی برسد که ما در کشور خودمان هم تبدیل به بیگانه شویم. در چنین شرایطی بازگشت به ملودرام بازتاب‌دهندهٔ گرایش به نزدیکتر شدن به عامهٔ مردم ازطریق استفاده از یک زبان آشنا و جاافتادهٔ سینمایی نیز هست. درعین حال بیانگر نوعی حسرت برای دورانی است که سینمای مکزیک، خود مکزیک و جاهای دیگر امریکای لاتین را خانهٔ خود می‌دانست. ■

خوسه کارلوس آویار
(José Carlos Avellar)
مورخ و منتقد سینمایی برزیل، دبیر خدراسیون بین‌المللی مطبوعات سینمایی امریکای لاتین است. وی عضو هیئت‌مدیرهٔ ریو فیلم، یک شرکت پخش‌کنندهٔ برزیلی است. سینمای برزیل (مرکز ژرژ پمپیدو، پاریس، ۱۹۸۷)، یکی از آثار منتشر شدهٔ اوست.

ناگیسا اوشیما

ناگیسا اوشیما (راست) با فیلم *قلمرو احساسها* (۱۹۷۵) شهرت بین‌المللی یافت. بسیاری از فیلمهای او مثل *کریسمس مبارک، آقای لارنس* (۱۹۸۲)، و *عشق من ماکس* (۱۹۸۶)، آثاری پرقدرت و شورانگیزند.



• امسال اثری را به جشنوارهٔ کان آوردید به‌نام *صد سال سینمای ژاپن*. آیا در ژاپن سینما واقعاً عمری یکصدساله دارد؟

ــ بله. نخست گروههای فنی فرانسوی برای تهیهٔ فیلمهای مستند به ژاپن رفتند. بعد ژاپنی‌ها با ولع خاصی که به اشیاء ساخته شده در خارج داشتند، دوربین سفارش دادند و آغاز به فیلمبرداری کردند، ابتدا از تئاتر کابوکی. به‌زودی تولید فیلم گسترش یافت و تاریخ سینمای ژاپن به‌صورت جدی آغاز شد.

• درونمایهٔ غالب این تاریخ چیست؟

ــ تصور می‌کنم کارگردانهای ژاپنی در این یکصدساله کوشیده‌اند به آزادی نزدیکتر شوند. یا به نظر من چنین می‌رسد.

• منظورتان از «آزادی» چیست؟

ــ نظام خانواده همیشه بزرگترین مانع پیشرفت ژاپن بوده است. قدرت ویژه‌ای که در این نظام به پدر داده شده در دوران فئودالیسم ریشه دارد که حتی پس‌از اصلاحات دوران میجی هم در قوانین محفوظ مانده است. قدرت پدر بر بافت اجتماعی

ژاپن تأثیر گذاشت و تا قلمرو تجارت و ارتش نیز گسترش یافت. مدیران شرکتها دارای چنان قدرتی بودند و هنوز هم هستند که کارمندان خود را به‌صورت مشتی صغیر درآورند و از مسئولیت و هر نوع احساس بزرگسالی تهی سازند.

هرگونه طغیان علیه این سیستم به‌منزلهٔ عملی شریرانه و غیرقابل تحمل تلقی می‌شد. نمونه‌های بسیاری از این طغیان در سینمای ژاپن تصویر شده است. حتی طی جنگ جهانی دوم نیز سینمای ما با این استبداد پدرسالارانه، هم از داخل و هم از خارج خانواده، به مقابله پرداخت.

صحنه‌ای از فیلم ***تشریفات*** اثر ناگیسا اوشیما (ژاپن، ۱۹۷۱).

- **آیا پس‌از جنگ قوانین تغییر یافت؟**

ـ نظام کهن منسوخ شد. اکنون تمام اعضای خانواده دارای حق مساوی هستند. درست مثل جوامع غربی. اما این نظام چنان ریشه‌دار است که کم وبیش باقی‌مانده است. سینمای ژاپن پانزده

فیلم ***ران*** (ژاپن، ۱۹۸۵) اثر آکیرا کوروساوا روایت ژاپنی ***شاه‌لیر*** شکسپیر است.

رابسودی در ماه اوت اثر آکیرا کوروساوا (ژاپن، ۱۹۹۱).

بیست سالی با این گرایشهای کهنه مبارزه کرد. تنها پس‌از ۱۹۶۰ بود که نسل تازه‌ای از فیلمسازان که من هم جزوشان هستم، به ساختن فیلمهای متفاوتی دست زدند که زوال خانواده زمینهٔ مسلط آن بود. اما در آن زمان صنعت فیلم رو به افول نهاده بود.

• به علت پیدایش تلویزیون؟

ــ ورود تلویزیون به ژاپن، همچون بسیاری جاهای دیگر، در این مورد نقش عمده‌ای داشت. در فیلم *صد سال سینمای ژاپن* صحنه‌ای از یک فیلم این دوره را گنجانده‌ام که در آن یک خانوادهٔ کامل را می‌بینید که دور یک میز بزرگ جمع شده و مشغول تماشای تلویزیون هستند. آنها دیگر دور هم و دارای یک مرکز توجه نیستند. شادی و سرزندگی از میانشان رخت بربسته است. تلویزیون بیشتر نمادی است که جای پدر را گرفته است.

• آیا قوانین فئودالی منسوخ شد؟

ــ بله، کاملاً. نسلی از جوانان سر بر آوردند که هیچ ریشه‌ای نداشتند. آنها عمیقاً سرگشته شده بودند؛ حتی نمی‌دانستند که با چه کسی مبارزه کنند. دیگر به دیواری برخورد نمی‌کردند. حتی برقراری ارتباط را هم مشکل می‌یافتند. زیرا مبارزه و مخالفت کردن نیز نوعی ارتباط برقرار کردن است. در ژاپن وضع بدین‌گونه است که هر روز جوانهای بیشتری در خود فرو می‌روند. و طبیعی است که این گرایش در سینمای مدرن ژاپن ضبط شود.

• آیا فیلم *قلمرو احساسهای* شما واکنشهای تندی را در ژاپن برانگیخت؟

ــ نه. فیلم *کریسمس مبارک، آقای لارنس* هم

متولد شدم، اما ...
اثر یاسوجیرو اوزو (ژاپن، ۱۹۳۲)

کاکه موشا / سایهٔ جنگجو
اثر آکیرا کوروساوا (ژاپن، ۱۹۸۰)

همین‌طور. ما انتظار واکنشهای تندی از سوی کارمندان سابق ژاپنی داشتیم. اما فیلم، و به‌طور کلی آثار هنری، تأثیر زیادی بر جامعهٔ ژاپنی نمی‌گذارد. من فکر می‌کنم که جامعهٔ ژاپنی، فاقد روحیهٔ ابراز واکنش است. تنها واکنش تند از جانب پلیس بود. این فیلم به‌صورت پنهانی در ژاپن فیلمبرداری شد، اما کارهای بعدی آن در فرانسه انجام شد. تهیه‌کنندهٔ آن آناتول دومان اصلاً فرانسوی بود.

بنابراین برای نمایشش در ژاپن مجبور بودیم آن را وارد کنیم. و بعد گمرک ژاپن آن را توقیف کرد و خواستار قطع بعضی قسمتها شد، که همین تاحدی نمایانگر بی‌تفاوتی عامهٔ مردم نیز هست. این برخورد از سوی مأموران گمرک غیرقابل توجیه و نمایانگر سوءاستفاده از قدرت بود، زیرا ابداً ربطی به آنها نداشت. اما به‌هرحال چنین بود. حتی کتابی که حاوی تصاویری از فیلم بود، ممنوع شد. اما من علیه آنها اعلام جرم کردم؛ هفت سال به درازا کشید و درنهایت من پیروز شدم.

• آیا ژاپنی‌ها منزه طلب‌اند؟

ــ در ابتدا چنین نبودند. آزادی بیان بسیاری در ژاپن وجود داشت. اما با ورود تفکر کنفوسیوسی، بودایی و مسیحی، اوضاع، حداقل از لحاظ ظاهر، تغییر پیدا کرد. جامعهٔ ما هنوز عمیقاً تحت‌تأثیر سکس قرار نگرفته است. به‌نظر من جالب این است که در فیلم ***قلمرو احساسها*** بیش‌از همه از زنها دفاع شده است. ۶۰ درصد تماشاگران فیلم زنها بودند.

• آیا مقررات سانسور درحال تغییر است؟

ــ دارد بهتر می‌شود؛ آزادیها بیشتر شده است؛ البته باید مواظب بود که خیلی سر به سرش گذاشته نشود. اوضاع به‌آرامی ولی قاطعانه درحال دگرگونی است. از سوی دیگر، هرگونه طغیان آشکار، بی‌درنگ واکنش بسیار شدیدی ایجاد می‌کند.

• آیا سینما باید با تابوهای جامعه مبارزه کند؟

ــ این سؤالی است که غالباً از من می‌شود. من فکر می‌کنم که فیلم، مثل هر اثر هنری، برای منظور خاصی ساخته نمی‌شود. اثر هنری بدون هرگونه

یوکو تاناکا در صحنه‌ای از فیلم *اونیمارا* (ژاپن، ۱۹۸۷) که روایت یوشیشگه یوشیدا از رمان *بلندیهای بادگیر* است.

صحنه‌ای از فیلم *دیار عشق و امید* (ژاپن، ۱۹۵۹)، اثر ناگیسا اوشیما.

قاطعیت ساخته می‌شود. اثر هنری با بیم و احتیاط و واهمه به وجود می‌آید. کار هدفمندی که دقیقاً بداند به کجا می‌انجامد نیست. نمی‌خواهد چیزی را «بیان» کند. همیشه این امکان وجود دارد که به تابوهایی بربخورد، اما این هدف آن اثر نیست.

- **پس‌از شکست سال ۱۹۴۵، استقبال ژاپن از سینمای امریکا چگونه بود؟**

ــ خیلی خوب. حتی، نوعی ولع برای آن وجود داشت. ما تشنهٔ آن بودیم، واقعاً تشنه بودیم و فیلمهای امریکایی چیزی بیش‌از فیلم بودند. مثل غذا بودند، و تأثیرشان تا مدتها ماند. با آنکه ما مخالف ایالات متحد و امریکایی شدن ژاپن بودیم، اما شور و علاقهٔ بسیاری برای فیلمهای امریکایی داشتیم. حقیقت این است که آن فیلمها چیزهایی را به ما نشان می‌دادند که برایمان غیرقابل باور بود. مثل صحنه‌های مربوط به جشنهای پیروزی.

- **آیا اکنون سینمای ژاپنی با مشکل روبه‌روست؟**

ــ سینمای ژاپن دوران سختی را می‌گذراند، اما من آدم خوشبینی هستم. منتقدی زمانی به من چیزی گفت که برایم خیلی دلنشین بود. او گفت «تو تنها ژاپنی هستی که همزمان هم از ژاپن حرف می‌زنی و هم از همهٔ جهان و هم از خودت.» این حقیقت دارد که فیلمسازان بزرگ ما از چیزی جز ژاپن حرف نزده‌اند. فیلمهای ژاپنی چنین می‌نمایند که فقط به ژاپن توجه دارند. این نیز حقیقت دارد که فیلمسازان جوان امروز فقط از خودشان حرف می‌زنند. اما این نیز خواهد گذشت. دنیا بی‌انتهاست. همیشه این امکان وجود دارد که سنتزی از این میان سربرآورد.

- **آیا شما در این راه می‌کوشید؟**

ــ امید دارم چنین باشد. پس‌از ساختن فیلم، ***عشق من، ماکس*** من چهار سال روی پروژه‌ای کار کردم که به جایی نرسید. این پروژه دربارهٔ کالیفرنیا در دههٔ ۱۹۲۰ و رابطهٔ بین سیسو هایوکوا، بازیگر ژاپنی، و رودلف والنتینو بود. ماجرای پیچیده‌ای بود که پای همسرانشان را هم به میان می‌کشید. ساختن فیلم یک ماه پیش‌از آغاز فیلمبرداری متوقف شد. درحال حاضر هنوز هم تقریباً هر روز در تلویزیون ژاپن برنامه اجرا می‌کنم. با مهمانان برنامه‌ام دربارهٔ فرهنگ، سیاست، اجتماع، و حتی فرقه‌های مختلف حرف می‌زنم. من کاملاً در زمان حال زندگی می‌کنم. و البته، فعلاً به فکر فیلم دیگری هستم.

- **رابطهٔ کاری شما با تکنیسین‌های امریکایی چگونه است؟**

ــ عالی. من غالباً با دوست قدیمی‌ام میرک هوندریک، یک فیلمبردار اهل چکسلواکی، کار می‌کنم، چون هم بسیار آدم با استعدادی است و هم ما خیلی خوب همدیگر را می‌شناسیم. اما کارکنان فنی امریکایی فوق‌العاده‌اند. دلم می‌خواهد که به عشق امریکایی‌ها به سینما و آمادگیشان برای همکاری نیز اشاره کنم. برای صحنهٔ تظاهرات عظیم در واشینگتن برای فیلم **هیر** من از طریق روزنامه‌ها به سیاهی لشکرهایی متوسل شدم که مزد نخواهند. هزاران نفر سر صحنه حاضر شدند که همهٔ لباسهای آن دوره را پوشیده بودند و سرشار از شوق کار بودند. از برکت وجود آنها صحنه بسیار عالی از آب در آمد. شک دارم که چنین اشتیاقی را در کشورهای دیگر هم بتوان یافت. ■

مارچلو ماسترویانی بازیگر معروف ایتالیایی (سمت چپ، همراه فدریکو فلینی) در بیش از ۸۰ فیلم سینمایی بازی کرده و در جشنواره‌های کان و ونیز جایزهٔ بهترین بازیگر را دریافت کرده است.

گفتگو

مارچلو ماسترویانی

• نخستین خاطرهٔ شما از سینما چیست؟

ــ نخستین فیلمی که دیدم *بن‌هور** بود. من و خانواده‌ام در تورینو زندگی می‌کردیم. ما از جنوب مرکزی ایتالیا به آنجا مهاجرت کرده بودیم. حدود سال ۱۹۳۰ بود و گمان می‌کنم شش سال داشتم. تصاویر آن فیلم عظیم تأثیر زیادی روی من گذاشت. فکر می‌کنم که به زبان ایتالیایی درآمده بود. در ایتالیا فیلمهای خارجی هرگز به زبان اصلی‌شان به نمایش درنمی‌آیند. آنها را همیشه دوبله می‌کنند.

• چه وقت تصمیم گرفتید که به فعالیت سینمایی بپردازید؟

ــ این چیزی نبود که من آگاهانه درباره‌اش تصمیم بگیرم. پس‌از اقامت در تورینو به رم رفتیم. پدربزرگم شش پسر داشت که همه در رم زندگی می‌کردند. زمانی که جوان بودم و ده ـ پانزده سال سن داشتم، وضع مالیمان تعریفی نداشت. خیلی بی‌پول بودیم. ما اسباب‌بازی می‌ساختیم ـ مثلاً قلاب سنگ یا تیرکمان.

در آن زمان جوانها نه در سالن رقص محل که در کلیسا دور هم جمع می‌شدند. ما خیلی مذهبی نبودیم. ما به آنجا می‌رفتیم چون حیاط کلیسا یک زمین فوتبال داشت و ما مجبور بودیم در گروه کُر کلیسا آواز بخوانیم. در زیرزمین کلیسای ما در رم یک تئاتر کوچک بود. کشیش آنجا نمایشنامه‌های مذهبی می‌نوشت. اولین بازیهای من از آنجا شروع شد. بعد این کار را در مدرسه و سپس در دانشگاه، که در آنجا معماری می‌خواندم، ادامه دادم. ما نمایشهای آماتوری می‌دادیم و نمایشنامه‌های امریکایی و ایتالیایی را به صحنه می‌بردیم کارمان خیلی هم بد نبود.

در مرحلهٔ بعد شانس خیلی نقش داشت. ما نمایشنامهٔ *آنجلیکا*، یک نمایشنامهٔ ضد فاشیستی ایتالیایی به قلم لئو فره‌رو (L. Ferrero) را اجرا می‌کردیم. من نقش اورلاندو را بازی می‌کردم و نقش آنجلیکا بر عهدهٔ همسر فلینی، جولیتا ماسینا بود. این نشان لطف جولیتا بود که در اجرای ما نقشی به‌عهده گرفته بود، چون خودش در همان موقع هم یک بازیگر معروف بود. منتقدان و اهل تئاتر به خود زحمت می‌دادند و برای دیدن کار ما می‌آمدند. یکی از آنها مدیر بزرگترین گروه تئاتری ایتالیا در آن زمان بود که کارگردانش لوکینو ویسکونتی بود. او پس‌از اجرا به دیدنم آمد و از من پرسید که مایلم به‌صورت حرفه‌ای به کار بازیگری بپردازم. او دنبال یک بازیگر نقش اول می‌گشت.

تازه جنگ تمام شده بود و من بیست وشش سال داشتم. پدرم کور شده و مخارج زندگی مادر و بقیهٔ خانواده به‌عهدهٔ من افتاده بود. من به آن مرد

گفتم «من مسئولیتهایم زیاد است. فکر می‌کنی چقدر دستمزد می‌توانی به من بدهی؟» او گفت که من ابتدا باید آقای ویسکونتی را ببینم. من ویسکونتی را می‌شناختم، ولی معمولاً به تئاتر نمی‌رفتم. ما ترجیح می‌دادیم که به دیدن فیلمهای گاری کوپر و جان وین برویم. دوست داشتم در نمایشنامه‌ها بازی کنم ولی علاقه‌ای به دیدن تئاتر نداشتم. وقتی به گروه ویسکونتی پیوستم تئاتر واقعی را کشف کردم. زندگی حرفه‌ای من به‌سرعت شکل گرفت نخستین نمایشنامه‌ای که در آن بازی کردم ***اتوبوسی به نام هوس*** اثر تنسی ویلیامز بود و دومی‌اش ***مرگ یک پیله‌ور*** نوشتهٔ آرتور میلر.

ابتدا جرئت نداشتم به مادرم بگویم که شغل اداری‌ام را کنار گذاشته‌ام. این به وحشتش می‌انداخت. هر روز همچنان در ساعت ۷/۵ صبح از خانه بیرون می‌رفتم تا وانمود کنم به اداره می‌روم. اما یک ماه بعد دل به دریا زدم و راستش را به او گفتم. خیلی خوشحال شد. این همان زمانی بود به‌معنای واقعی که زندگی حرفه‌ای‌ام را آغاز کردم. مادرم را به تماشای نمایشمان دعوت کردم. برایش یک صندلی مخصوص گذاشتیم. او از دیدن اینکه پسرش در یک نمایشنامه بازی می‌کند خیلی تحت‌تأثیر قرار گرفت. زندگی حرفه‌ای را به این‌ترتیب آغاز کردم ــ یعنی به سنتی‌ترین شیوهٔ ممکن.

صحنه‌ای از فیلم *زندگی شیرین*
(ایتالیا، ۱۹۶۰)، اثر فدریکو فلینی.
مارچلو ماسترویانی در جلو تصویر با حسرت
به معصومیت از دست رفته می‌نگرد.

- **با فدریکو فلینی چطور آشنا شدید؟**

ــ همراه با ماریا شل که در آن زمان ستارهٔ اروپایی مشهوری بود، در یکی از فیلمهای ویسکونتی به‌نام ***شبهای سفید***، براساس داستان کوتاهی از داستایفسکی، بازی کرده بودم. درست پس‌از این فیلم با فلینی آشنا شدم و طی ده سالی که با کمپانی ویسکونتی کار می‌کردم در فرصتهایی با فلینی نیز همکاری داشتم.

روزی کسی پیشم آمد و گفت که فلینی می‌خواهد در رم مرا ببیند. او در آن زمان چند فیلم عالی ساخته بود. بنابراین به دیدنش رفتم. او با فیلمنامه‌نویسش، انیو فلایانو، که اصلاً نویسنده بود، در کنار ساحل بود. به من گفت خیال دارد فیلمی با شرکت پل نیومن بسازد. اما برای آنکه کمترین لطمه‌ای به محبوبیت او نخورد احتیاج به جوان معمولی خوش‌قیافه‌ای دارد که همراه او بازی کند و به این‌ترتیب به فکر من افتاده است. من جواب دادم که با کمال اشتیاق آماده‌ام، اما بی‌گدار به آب زدم و پرسیدم که می‌توانم نگاهی به فیلمنامه بیندازم. او گفت البته که ممکن است و فیلمنامه‌نویسش را که زیر چتر آفتابی دیگری دراز کشیده بود، صدا کرد. او پوشه‌ای را به من داد. وقتی پوشه را باز کردم، فقط یک طرح (فلینی همیشه چیزهایی را طراحی می‌کرد) داخل آن بود که شناگری را نشان می‌داد ... طرح را دیدم و گفتم: «بله، خیلی جالب است. کجا را باید امضا کنم؟»

پس‌از آن دیگر هرگز از فلینی نخواستم که فیلمنامه‌ای را نشانم دهد. در پنج فیلم او بازی کردم. بین ما دوستی بسیار صمیمانه‌ای به‌وجود آمد. فلینی فقط کارگردانی بزرگ نبود، بلکه هنرمندی واقعی بود. گمان می‌کنم اگر او فیلمساز نبود، نویسنده‌ای بزرگ می‌شد.

کار کردن با او بسیار لذتبخش و مطبوع بود. هرچیز بلافاصله به شوخی مبدل می‌شد. او با بازیگران طوری کار می‌کرد که انگار دارد خمیر ورز می‌دهد. بازیگر مثل یک کودک ساده در پیش او ظاهر می‌شد، و بعد او سرش را گرم می‌کرد. او طنز و شوخی فراوانی به‌کار می‌برد، حتی با بازیگران فرعی‌تر که آنها را از خیابانهای ناپل انتخاب می‌کرد. ناپلی‌ها آدمهای عجیب و غریبی هستند و ذهنیت خاصی دارند. اگر نمی‌توانستند دیالوگهایشان را بگویند فلینی اهمیتی نمی‌داد. می‌گفت «خیلی خوب، بگو، یک، دو، سه. حالا بخند! بخند!» بعد صدا و تصویر را با هم تنظیم می‌کرد. کار کردن با فلینی فوق‌العاده بود: سینمایی بود بی‌پایان.

فلینی خیلی از بازیگرانش متوقع بود، اما هیچگاه طنز خارق‌العاده‌اش را از دست نمی‌داد. کارکردن با او یک امتیاز بسیار بزرگ بود، حتی بزرگتر و با اهمیت‌تر از ظاهر شدن در فیلمهای او که هرکدامشان شاهکاری از تاریخ سینماست. باید اعتراف کنم که وقتی فیلمهایی می‌ساخت که در آنها نقشی نداشتم احساس حسادت می‌کردم.

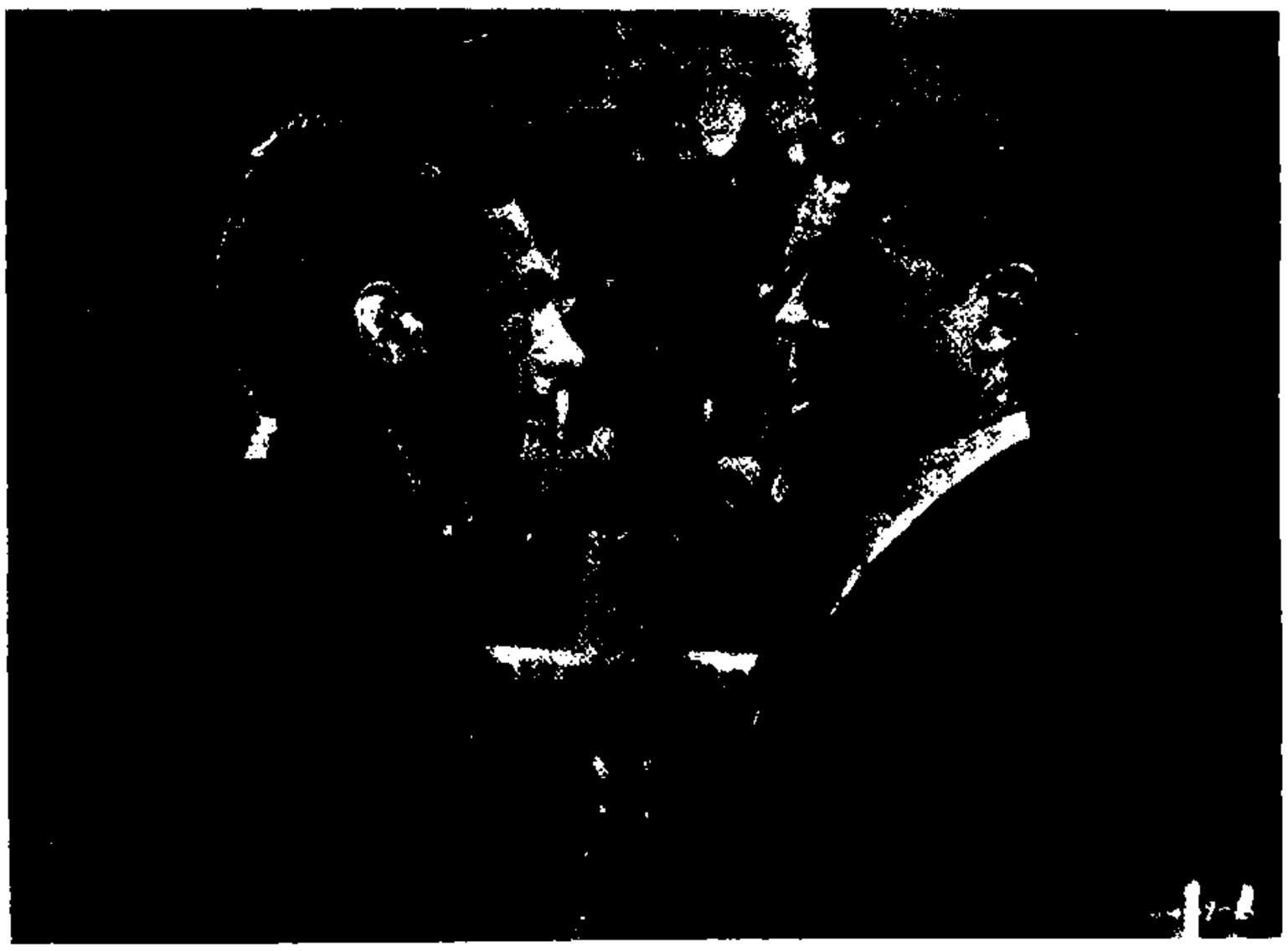
- **آیا همین رابطهٔ دوستانه را با کارگردان ایتالیایی دیگری هم داشتید؟**

ــ البته دوستیهایی وجود داشت اما نه با آن صمیمیتی که بین من و فلینی برقرار بود. ما مثل دوستان دوران مدرسه یا دوران سربازی مدام شوخی و مسخره‌بازی درمی‌آوردیم. من دوستان کارگردان فراوانی داشتم ـ مثل اتوره اسکولا، مارکو فِرِری و بسیاری دیگر که با آنها کار کردم و بسیار دوستشان داشتم. اما دوستی و رابطهٔ من و فلینی بی‌همتا بود.

- **آیا کار با کارگردانان غیرایتالیایی به تجربیات شما می‌افزود؟**

ــ نه. اما دلم می‌خواهد چیزی را بگویم که ممکن است درنظر کارگردانان زن احمقانه بیاید. متوجه

www.KetabFarsi.com



صحنه‌ای دیگر از فیلم **زندگی شیرین**، اثر فدریکو فلینی.

شده‌ام که زنان این حرفه، که معمولاً حرفه‌ای مردانه بوده، تاحدی نسبت به بازیگران مردی که کارگردانی آنها را می‌پذیرند و به آنها اعتماد می‌کنند، احساس سپاسگزاری دارند. زنان کارگردان با این بازیگران به‌نحوی مادرانه و مدافعانه برخورد می‌کنند. به‌هرحال احساس من این است.

هرگاه من با زن کارگردانی کار کرده‌ام، حتی اگر با هم دوست نبوده‌ایم، و حتی اگر من فقط یک بازیگر سادهٔ فیلم بوده‌ام، به شیوه‌ای مادرانه مواظب من بوده و به جزئیاتی توجه داشته که معمولاً به فکر یک کارگردان مرد نمی‌رسد.

- **گاهی می‌شنویم که مردم می‌گویند سینما دیگر آن چیزی که بوده، نیست. نظر شما چیست؟**

ــ بله، این درست است. اما یادم می‌آید که مادرم همیشه می‌گفت که دنیا دیگر آن دنیای سابق نیست. این درست است: دنیا تغییر پیدا می‌کند، مردم عوض می‌شوند، زمان دگرگون می‌شود، و آدم نمی‌تواند همان کارهایی را بکند که در گذشته انجام می‌شده است. امروز ممکن است دیگر برای آدمی مثل فلینی جای مناسبی وجود نداشته باشد. مردم همیشه می‌گویند که اوضاع پیشین بهتر بود، اما فقط زمانی که چهل پنجاه ساله می‌شوند چنین می‌گویند.

- **اما حتی جوانهایی که به سینما علاقه دارند نیز همین حرف را می‌زنند. آنها فکر می‌کنند که سینما نسبت به گذشته آزادی کمتری دارد.**

ــ روسیه را درنظر بگیرید. من دو فیلم در آن کشور بازی کردم. هنگامی که فیلمسازان نمی‌توانستند آزادانه حرف خود را بزنند فیلمهای خوبی می‌ساختند. از زمانی که آزاد شده‌اند، دیگر چیز قابل‌توجهی تولید نکرده‌اند. شاید این به‌خاطر امریکایی‌ها باشد. در روزگار گذشته، وقتی من برای کار فیلم به شوروی سابق می‌رفتم، از من که آدم مغرور و پرمدعایی نیستم ــ مثل یک ستاره استقبال می‌شد. چرا؟ چون مقامات اجازهٔ ورود فیلمهای امریکایی را نمی‌دادند. مردم بیش‌از همه با سینمای ایتالیا آشنایی داشتند، و دلیلش محتوای اجتماعی آنها بود. حالا، همه‌شان طرفدار فیلمهای امریکایی شده‌اند. رقابت خیلی فشرده است. این نیز باید گفته شود که دستیابی به آزادی که آنها برایش آمادگی نداشتند نوعی خلأ ایجاد کرد. پیش‌از آن، فیلمسازان مجبور بودند بعضی از اندیشه‌ها را در فیلم وارد کنند. مجبور بودند به‌شدت تلاش کنند تا سانسورچیان را بفریبند.

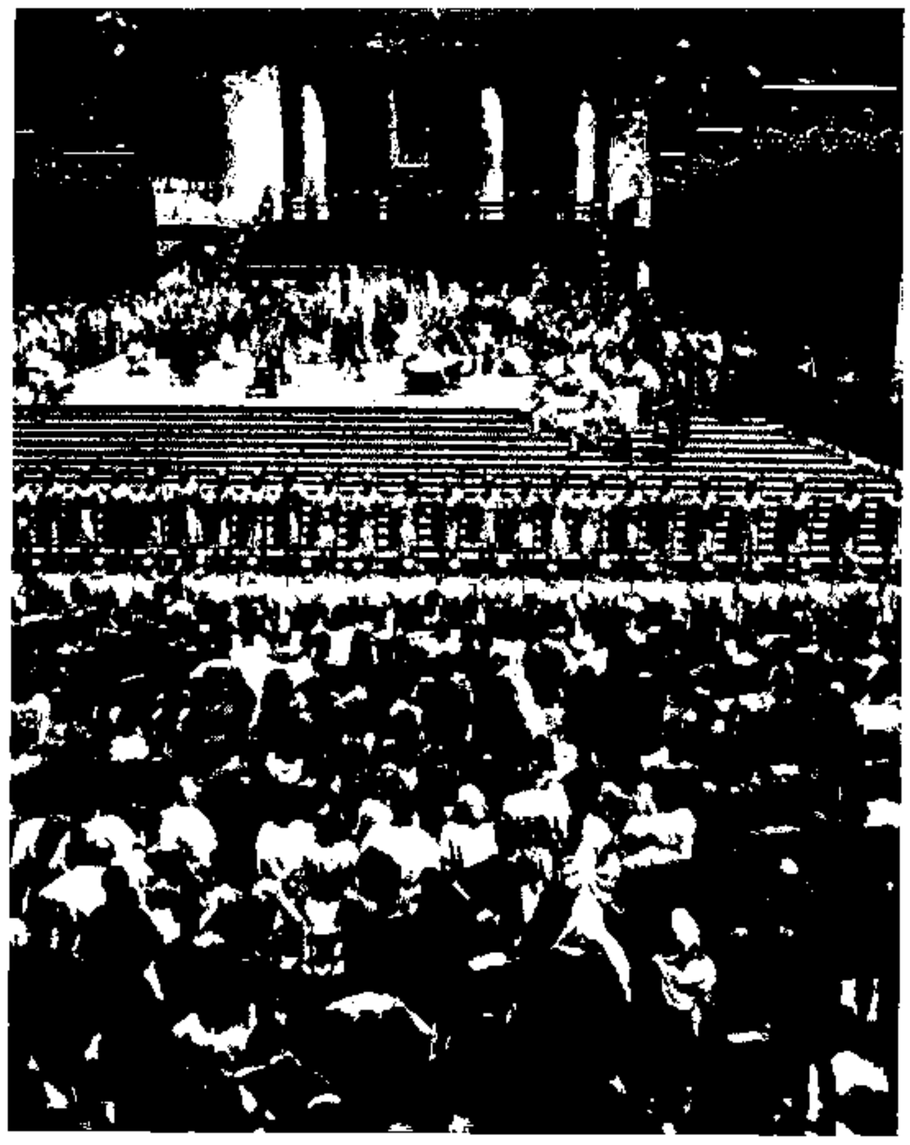
اما بحران همه جا هست ـ هم در ایتالیا هست و هم در آلمان. من فکر می‌کنم که باید خیلی مواظب خطرات تلویزیون باشیم. حتی ستاره‌های فیلم نیز دیگر آن محبوبیت پیشین را ندارند. چنانکه فلینی غالباً می‌گفت، آنها موقعیت خودشان را از دست داده‌اند. در گذشته ما تصویر عظیم مریلین مونرو را بر پردهٔ سینما می‌دیدیم؛ حالا او تصویر کوچکی بر صفحهٔ تلویزیون است. رفتن به سینما زمانی مثل رفتن به یک مراسم مذهبی وجدآور بود: چراغها خاموش می‌شد؛ بینندگان درکنار یکدیگر از تماشای فیلم لذت می‌بردند، بعد از سالن نمایش بیرون می‌آمدند، نوشابه‌ای می‌خوردند و دربارهٔ فیلم حرف می‌زدند.

تلویزیون اختراع شگفت‌انگیزی است، اما تنهایی را رواج می‌دهد، مانع رفتن مردم به سینما می‌شود و آنها را تشویق می‌کند که در خانه بمانند. براثر تلویزیون مردم کمتر از گذشته کتاب می‌خوانند.

- **آیا به آیندهٔ سینمای اروپا امیدی دارید؟**

ــ البته دلم می‌خواهد امیدوار باشم. دلم می‌خواهد که سینمایی به‌نام سینمای اروپا وجود داشته باشد. اما آیا دولتها به این فکر هستند که برای این اندیشه عالی ــ یعنی داشتن یک سینمای اروپایی ــ کاری انجام دهند؟ فیلمهای محلی خوبی وجود دارند که به نمایش درنمی‌آیند، زیرا سینماها در قبضهٔ فیلمهای امریکایی هستند. این ناعادلانه است. اما به عقیدهٔ من، این بی‌عدالتی متوجه مردم امریکا نیز هست. فقط فکرش را بکنید که چه تعداد از فیلمهای خوب اروپایی امکان نمایش در آنجا را پیدا نمی‌کنند. به نظر من در دنیایی که تا به این حد کوچک می‌شود، این‌گونه جداسازی و منطقه‌ای کردن فرهنگی بسیار قابل تأسف است. ■

* **بن هور** (۱۹۲۵) فیلم امریکایی به کارگردانی فرد نیبلو، که حاوی چندین صحنهٔ تماشایی و یکی از معروفترین فیلمهای دوران صامت است.



فیلم پرفروش *کجا می‌روی؟* (۱۹۵۱) اثر مروین لروی، فیلمساز امریکایی، در چینه‌چیتا ساخته شد.

چینه‌چیتا در سال ۱۹۳۷ با این جملهٔ معروف موسولینی آغاز شد: «سینما قویترین سلاح است».

چینه‌چیتا

فرانچسکو بونو

تاریخ پرهیجان استودیوهای افسانه‌ای ایتالیا

درطول شب ۲۶ سپتامبر ۱۹۳۵، آتش‌سوزی وحشتناکی چینه، مجموعه استودیوهای روم راکه در آن زمان بزرگترین کمپانی فیلمسازی بود، سوزاند. بلافاصله پس‌از آن تصمیم گرفته شد تا یک شهر سینمایی جدید به‌نام چینه‌چیتا ساخته شود.

ساختن چینه چیتا، بخشی از یک برنامهٔ مفصل برای بهبود بخشیدن به وضع سینمای ایتالیا بود که از ابتدای دههٔ ۱۹۳۰ به بعد توسط رژیم فاشیست ایتالیا به اجرا درآمده بود. در سال ۱۹۳۱ به‌منظور تشویق تولید فیلم، یک نظام یارانهٔ دولتی به‌وجود آمد که از طریق آن همهٔ فیلمهای ایتالیایی درابتدای کار ۱۰ درصد از هزینهٔ فیلمشان را به‌صورت کمک هزینه دریافت می‌کردند. در ۱۹۳۲ جشنوارهٔ بین‌المللی فیلم و ونیز تأسیس شد که به‌صورت یکی از مهمترین جشنواره‌های جهان باقی ماند. در سال ۱۹۳۵ مدرسهٔ سینمایی ایتالیا به‌نام Centro Sperimentale di Cenematografia ، فعالیت خود را آغازکرد. قصد این بود که سینما هم در داخل و هم در خارج تصویر مطلوبی از رژیم ارائه دهد. موسولینی اعلام کرد که سینما «قویترین سلاح» است.

چینه‌چیتا، پس‌ازکارهای ساختمانی که به مدت ۴۷۵ روز در محلی نزدیک رم ادامه داشت، در ۲۸ آوریل ۱۹۳۷ توسط ایل دوچه (Il duce ، پیشوا) گشایش یافت. این هالیوود ایتالیا قرار بود که آغازگر دورهٔ جدیدی در سینمای ایتالیا باشد. در این استودیوها، بین سالهای ۱۹۳۷ و ۱۹۳۹، حدود شصت فیلم توسط بهترین کارگردانها و بازیگران ایتالیا ساخته شد، از آلساندرو بلازتی و روبرتو روسلینی گرفته تا آلیدا والی و ویتوریو دسیکا. در اوایل دههٔ ۱۹۴۰ سالانه بیش‌از ۱۰۰ فیلم در ایتالیا ساخته می‌شد.

فرانچسکو بونو (F. Bono)
منتقد فیلم ایتالیایی و یکی از متخصصان سینمای اروپای شمالی و مرکزی. سینمای دانمارک (۱۹۹۳) و تلویزیون شمال ـ تاریخ، سیاست و زیبایی‌شناسی (۱۹۹۴)، ازجمله آثار منتشر شدهٔ اوست.

با سقوط فاشیسم در سال ۱۹۴۳، تولید فیلم متوقف شد. نیروهای آلمانی استودیوها را ویران و غارت کردند و در سال بعد نیز بمباران نیروهای متفقین لطمات شدیدی به استودیوها واردکرد. در پایان جنگ، تنها جایی که می‌شد در آن فیلم ساخت خیابانها بودند: از این زمان دورهٔ بی‌همتای نئورئالیسم ایتالیا آغاز شد.

هالیوود ایتالیا اما چینه‌چیتا از میان خاکسترها سربر آورد و تبدیل به یک افسانهٔ واقعی شدکه از ۱۹۵۱ به بعد شهرتش از ایتالیا به سراسر جهان گسترش یافت. امریکاییها به‌کمک ارز فراوان و ارزان و نیروی کار درجهٔ یک، چینه‌چیتا را به تصرف خود درآوردند. استودیوهای ایتالیا بهترین محل فیلمبرداری آثار عظیمی شدند که هالیوود قصد داشت برای مقابله با ورود تلویزیون بسازد. نخستین کارگردانی که از ایالات متحد به چینه‌چیتا آمد کینگ ویدور بود که فیلم شاهزاده روباهان را با شرکت تایرون پاور و اورسن ولز ساخت. دو سال بعد مروین لروی فیلم کجا می‌روی؟ را با شرکت رابرت تیلور و دبوراکر ساخت.

در اواسط دههٔ ۱۹۵۰ چینه‌چیتا پر از ستاره‌های بزرگ بین‌المللی مثل گریگوری پک، راک هودسن، آوا گاردنر، الیزابت تیلور، کرک داگلاس، جان وین، اودری هپبورن و جنیفر جونز بود. رفت و آمدها و ماجراهای عاشقانهٔ آنها در همه جا سر زبانها بود. اما فیلمسازان امریکایی چینه‌چیتا را به‌صورت یک سازمان حرفه‌ای بسیار قدرتمند نیز درآوردند. جوزف منکه ویچ برای فیلمبرداری صحنهٔ پیروزی فیلم کلئوپاترا دو هفتهٔ تمام وقت گذاشت. صحنهٔ ارابه‌رانی فیلم بن‌هور ویلیام وایلر سه ماه کار برد. بندر مصری اسکندریه در محلی به‌نام توره آستورا، در چند کیلومتری رم، تماماً بازسازی شد.

بین سالهای ۱۹۵۰ و ۱۹۶۵، کمپانیهای هالیوود، در چینه‌چیتا بیست و هفت فیلم ساختند از جمله فیلمهای شکوهمند و فراموش‌نشدنی وداع با اسلحه اثر چارلز ویدور، تعطیلات رمی اثر ویلیام وایلر، ظهور و سقوط امپراتوری رم اثر انتونی مان، جنگ و صلح اثر کینگ ویدور. این همان سالهایی بود که شخصیتهای برجستهٔ سینمایی در هالیوود ایتالیا «زندگی شیرینی» را می‌گذراندند، همان زندگیی که فدریکو فلینی در فیلم زندگی شیرین سال ۱۹۶۰ خود آن را جاودانی کرد ـ فیلمی که تصویری بود تاحدی انتقادی و تا حدی ملاطفت‌آمیز از یک دوران گذرای زندگی بی‌بند و بار.

دوران تلویزیون در دههٔ ۱۹۶۰، چینه‌چیتا ناگهان خود را در قلب یک بحران عمیق یافت. امریکاییها پای خود راکنار کشیده و دورهٔ فیلمهای پرهزینه به سر رسیده بود. رقابت روزافزون تلویزیون کارگردانهای سینما را وادار کرد تا از ابعاد کار خود بکاهند ــ دستمزد در آن زمان به همان اندازهٔ هالیوود رسیده بود. دورانی داشت به پایان خود نزدیک می‌شد: صحنه‌های ساخته شده و میدانها و معابد بازسازی شده، همه برچیده شدند. از آنجا که بدهکاریهای چینه‌چیتا سر به فلک می‌زد، رفته رفته بازسازی آن ناممکن شد و دوران زوال تاریخ چینه‌چیتا آغاز گردید، اما با این حال هنوز هم فیلمهای ارزشمندی در آن ساخته می‌شد، ازجمله ساتیریکون (۱۹۶۹) و شهر زنان (۱۹۸۰) اثر فدریکو فلینی و نفرین شده (۱۹۶۹) و لودویگ (۱۹۷۲) اثر لوکینو ویسکونتی. این سالهای سخت چینه‌چیتا تاحدی با بحران جهانی صنعت سینما همزمان بود.

در اوائل دههٔ ۱۹۸۰، پس‌از فروش قطعه زمین بزرگی که متعلق به چینه‌چیتا بود، نقطهٔ عطف تازه‌ای آغاز شد. در سال ۱۹۸۳، سرجو لئونه فیلم روزی روزگاری در امریکا را ساخت و در ۱۹۸۷ برناردو برتولوچی شهر پکن را در سالهای بین دو جنگ برای ساختن فیلم آخرین امپراتور (که نُه جایزهٔ اسکاربرد) بازسازی کرد. فیلمسازان غیرایتالیایی دوباره به چینه‌چیتا بازگشتند. فیلم مومو اثر یوهانس شاف در آنجا ساخته شد، و نیز فیلم نام گل سرخ ژان ـ ژاک آنو. فلینی که همیشه چینه‌چیتا را محیط آشنای خود می‌دانست، با فیلم مصاحبه (*Intervista*) در سال ۱۹۸۷ ادای دین غمناک و احساس‌انگیزی نسبت به چینه‌چیتا به جا آورد.

چینه‌چیتا درطول سالیان تفاوت بسیاری پیدا کرده است. کمپانیهای تلویزیونی اکنون بیشترین قسمتهای آن را به خود اختصاص داده‌اند که از آنها شوهای زنده و مسابقات تلویزیونی برای میلیونها خانواده پخش می‌شود. و نوجوانانی که دانششان از سینما عمدتاً ازطریق دستگاههای ویدئویی است، جلوی دروازه‌های چینه‌چیتا به این امید صف می‌کشند که شاید در تلویزیون شغلی برای خود بیابند. ■

فدریکو فلینی درحال کارگردانی صحنه‌ای از فیلم *La voce della luna* **(۱۹۹۰).**

www.KetabFarsi.com

بحران سینمای افریقا

گاستون کابوره

در بیست سال گذشته، در کشورهای اروپایی، بویژه در فرانسه، چندین جشنواره، مرور بر آثار، هفتهٔ فیلم و نمایش ویژه به سینمای افریقا اختصاص یافته است. این موفقیت درمقابل این واقعیت قرار دارد که دیدن فیلمهای افریقایی در خود افریقا بسیار مشکل است.

تعداد جشنواره‌های فیلم که در خود افریقا برگزار می‌شود از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند. یکصد فیلم بلندی که سالانه در کشورهای افریقایی (ازجمله مصر) ساخته می‌شود کمتر از یک درصد فیلمهایی است که در این منطقه به نمایش درمی‌آید. این به علت آسیب‌پذیری ذاتی خود سینمای افریقاست که به‌طرز تناقض‌آمیزی، مسئولیت موفقیت عظیم این سینما در خارج از این قاره را نیز بر دوش دارد.

یک سبک فرهنگی صنعت فیلمسازی افریقا در خود این قاره فاقد بنیانهای فرهنگی و اقتصادی است، و بنابراین تحت کنترل کسانی است که رویدادهای ویژهٔ بزرگداشت سینمای افریقا را در اروپا و شمال امریکا سازمان می‌دهند ــ یعنی کسانی که جزو مدافعان صادق و پیگیر سینمای افریقا هستند، اما تمایل دارند که در دنیایی رؤیایی زندگی کنند. تنها معدودی از آنها از آنچه واقعاً موجب موفقیت این فیلمها در جشنواره‌ها می‌شود تصوری واقعی در ذهن دارند. هنگامی که صحبت از مسائل ملموسی چون تأثیر رسانهٔ سینما، به‌وجود آوردن یک جمع سینمارو، پشتوانهٔ مالی و مسئلهٔ پخش به میان می‌آید، غالباً ذهن آدمها دچار سوءتفاهم بسیار می‌شود.

بقای سینمای افریقا،

بدون ریشه‌های مستحکم

اقتصادی و فرهنگی در خود قارهٔ افریقا،

به دشواری امکانپذیر است.

آوا سانگاره در فیلم **بیلین**
(«روشنایی»، مالی، ۱۹۸۷)
اثر سلیمان سیسه.

چهره‌ای جوان در فیلم
هدیهٔ خدا (۱۹۸۲)
اثر گاستون کابوره.

البته کارگردانهای افریقایی موظف نیستند بسیاری از دعوتهای دست‌اندرکاران خارجی را بپذیرند. بلکه همه فیلمسازان مستقلی هستند، که انزوای آنها و نبود پشتوانهٔ مالی تشویقشان می‌کند تا برای شناساندن خود، که نیاز مبرمی به آن دارند، به خارج از افریقا توجه کنند. برای بسیاری از کارگردانان مراکش یا افریقای جنوب صحرا، دریافت یک بلیت هواپیما به پاریس، یا ازطریق پاریس، در تصمیم‌گیریشان برای شرکت در یک جشنواره، عاملی تعیین‌کننده است. اما فراوانی این جشنواره‌ها به خودی خود کافی نیست تا به سینمای افریقا ارزش تجاریی که انتظارش را دارد بدهد.

هیچکس نمی‌داند که فیلمهای افریقایی چه وقت از مد خواهد افتاد. و اگر زمانی چنین شود، از سینمای افریقا چه باقی خواهد ماند؟

چنین می‌نماید که سینمای افریقا، که در قلمرو خودش حالت محصولی بیگانه را دارد، راه خود را گم کرده باشد. این سینما با این خطر مواجه است که تسلیم نخستین آوای پریچگانی شود که از شمال می‌آیند. علاوه براین، سوای وابستگی مالی به اروپا، خطر بیشتر در جای دیگر است ــ و آن برون‌گرایی محض سینمایی است که هیچ ریشه‌ای از خود ندارد. این مسئله بیش‌از هرچیز دیگر این نیاز مبرم را پیش می‌آورد که سینمای افریقا در خاک خود ریشه بدواند.

تصویر کردن جامعهٔ افریقایی اما در زمانی که در افریقا برای هر صد هزار نفر کمتر از یک سینما وجود دارد، زمانی که فروش فیلمهای سینمایی تا این حد پایین است و تمام صنعت فیلمسازی وضعی چنین آشفته و فاجعه‌بار دارد، آیا این امر امکانپذیر است؟ کوششهایی شده است تا راه نجاتی از این وضع فراهم شود. یک اقدام مفید برپایی «کنسرسیوم پخش آثار سینمایی در افریقا» (CIDC) بود که درواقع یک بازار مشترک فیلم برای ده کشور فرانسوی زبان است که از ۱۹۷۹ تا ۱۹۸۵ فعال بود. هنگامی که تحت فشار

صحنه‌ای از فیلم
انتخاب (۱۹۸۶)
اثر ادریسه اوندراوگو.

سیاسی و موانع اداری، ملاحظات حیاتی اقتصادی و حرفه‌ای مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت، این کنسرسیوم ورشکسته شد. کنسرسیوم CIDC درمیان فیلمسازان حرفه‌ای امیدهای بسیاری برانگیخت. ناکامی‌اش آنها را به‌کلی مأیوس ساخت و این تردید را به‌وجود آورد که آیا دولتهای افریقایی صادقانه خواهان وحدت منطقه‌ای هستند یا نه.

معدودی از کشورها همچنان برای پیدایش یک بازار پخش واحد فیلم اظهارعلاقه کردند. ولی بازارهای ملی هم برای کمپانیهای داخلی چنان محدود بود که نمی‌توانست پاسخگوی هزینه‌های تولید باشد. تنها راه‌حل، برپایی ساختارهای منطقه‌ای بود. سینمای هنوز نوباوهٔ افریقا هم‌اکنون نیز با ورود آنتن‌های ماهواره‌ای شدیداً درمعرض خطر قرار گرفته است. متأسفانه بسیاری از کشورها این وضعیت را بدون شک بهانهٔ مناسبی برای بی‌عملی خود تلقی خواهند کرد. درحالی که به عکس، وضعیت فعلی نیاز به مقابله را مبرم‌تر می‌سازد. با این انبوه تصاویری که اکنون به خانه‌های مردم راه پیدا کرده است، تولید فیلمهای بومیی که بتواند زندگی مردم افریقا، جامعهٔ آنها و مسائل و مشکلاتشان را تصویر کند، بیش‌از هر زمان دیگر ضروری می‌نماید. ■

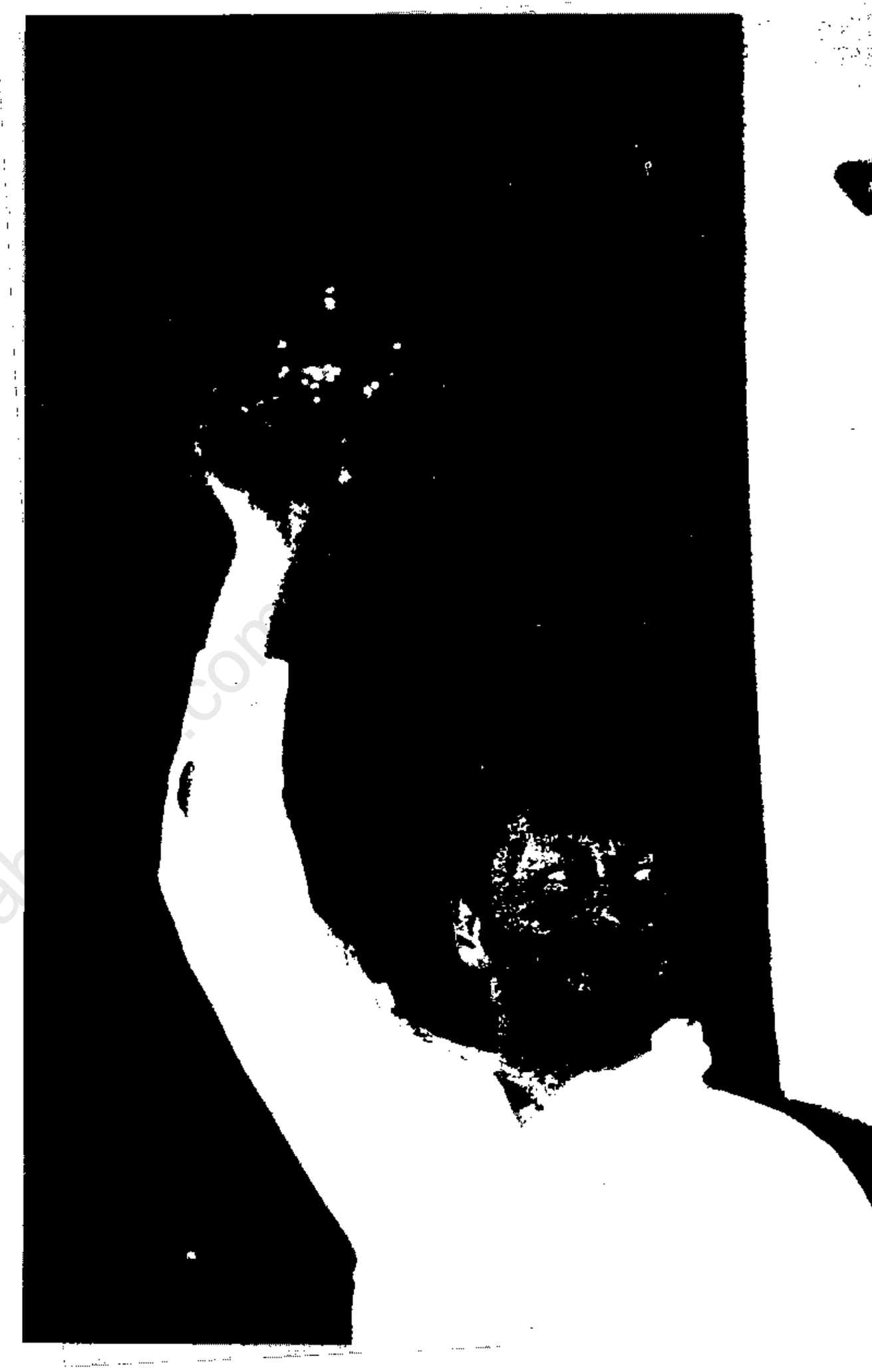
• • • • • • • • • • •

گاستون کابوره (G. Kaboré)
کارگردان اهل بورکینافاسوست.
فیلمهای او عبارت‌اند از:
هدیهٔ خدا، *که در سال ۱۹۸۵*
جایزهٔ فرانسوی سزار را برد،
زان بوکو *(۱۹۸۸) و* ***رابی*** *(۱۹۹۲).*
او از سال ۱۹۸۵
سرپرست خدراسیون پان‌افریکن
فیلمسازان بوده است که
سازمانی حرفه‌ای برای کمک به
پیشرفت هنر فیلم و صنعت
سینما در افریقاست.

صحنه‌ای از فیلم ***کوئلوار، یک افسانهٔ افریقایی در قرن بیست‌ویکم*** (۱۹۹۱) اثر سمبنه عثمان.

www.KetabFarsi.com

میلچو مانچفسکی



میلچو مانچفسکی (Milco Mancevski)، فیلمساز اهل مقدونیه. (بالا) فیلم *پیش‌از باران* او در جشنوارهٔ فیلم ونیز سال ۱۹۹۴ برندهٔ جایزهٔ شیر طلایی و در سال ۱۹۹۵ نامزد یک جایزهٔ اسکار شد.

• **وقتی شما بیست سال داشتید کشور خود را ترک کردید و در سی‌وچهار سالگی برگشتید تا بخشی از فیلم *پیش‌از باران* را در آنجا فیلمبرداری کنید. چرا از کشور خود رفتید و چرا بازگشتید؟**

ـ به نظر من همهٔ بیست ساله‌ها باید حرکت کنند و خود را بازسازی کنند. امریکا ـ رؤیای امریکا ـ سرزمین امیدها، سرزمین بازسازی است. تصادفی نیست که در قدیم وقتی مردم در آنجا مقیم می‌شدند اسامی‌شان را عوض می‌کردند. این به‌صورت آگاه یا ناآگاه پاسخی است به نیاز به شروع دوباره. من کشورم را ترک کردم چون به آن نیاز داشتم. این نخستین دلیل بود. دومی‌اش سینما بود. و سومی که با اولی پیوند دارد، کشف چیزی نو بود ـ فرهنگ نو، زندگی نو، چشم‌انداز نو. درمورد بازگشت، این کاری است که همیشه می‌کنم. من مدام به‌طرز بیمارگونه‌ای این کار را انجام می‌دهم.

• **اسطورهٔ بازگشت به خانه در فیلم شما حضور دارد: الکساندر، یک عکاس مقدونیایی که در لندن زندگی می‌کند، تصمیم می‌گیرد که به دهکدهٔ زادگاهش برگردد.**

ـ این فیلم در واقع مبتنی بر سه الگوی اساطیری است: *اولیس* یا بازگشت به وطن، رومیو و جولیت یا عشق ناممکن، و *هملت* یا خودآزمایی. از نظر من سینما نه یک هنر که فرایندی از «اسطوره‌پردازی» است. کار من به عنوان یک فیلمساز یافتن شیوه‌های بازگویی اسطوره‌ها به زبانی نوین است، نه بیش‌از آن، چون شما نمی‌توانید اسطورهٔ تازه‌ای ایجاد کنید.

• **سه اسطورهٔ شما در سه بخش فیلم موردکاوش قرار می‌گیرد، که عبارت‌اند از «کلمات»، «تصاویر» و «چهره‌ها»، این عناوین از کجا به فکرتان رسید؟**

ـ من فکر از پیش سنجیده یا پیام تدارک دیده‌ای نداشتم. وقتی داشتم فیلمنامه را می‌نوشتم، برایم روشن شد که این سه عامل اهمیت اساسی دارند. یادتان باشد

که این سه از اجزای بنیادی هر فیلم است. هر فیلمی را درنظر بگیرید، تجزیه و تحلیل کنید، موردبررسی قرار دهید به همین نتیجه می‌رسید.

• شما در مصاحبه‌ای گفته‌اید که این فیلم از یک احساس مایه گرفته ...

ــ در ابتدا این احساس خیلی مبهم بود. پس‌از یک غیبت طولانی، من به دلائل شخصی به اسکوپلیه برگشتم. جنگ داشت در اسلوونیا درمی‌گرفت. نوعی فشار بر جوّ کلی جامعه حاکم بود، درست مثل زمانی که اتفاق مهمی می‌خواهد بیفتد یا عنقریب باران خواهد گرفت. آن احساس این بود. پس‌از آن عنوان آمد و بعد از همه داستان فیلم.

• داستان پیرامون یک کشمکش خیالی بین مقدونیایی‌های ارتدکس و آلبانیهای مسلمان شکل گرفته است. آیا شما احساس می‌کردید که به‌زودی اتفاقی می‌افتد؟

ــ داستان فیلم خاص مقدونیه یا یوگسلاوی سابق نیست. به‌راحتی می‌توان آن را در ایرلند شمالی یا در شوروی سابق یا هر جای دیگر دنیا درنظر گرفت. فیلم عملاً یک هشدار است. اما مسلماً نباید آن را به‌صورت یک مستند دید یا یک مستند به‌حساب آورد. به‌هرحال یک فیلم مستند، مستلزم حضور سیاستمداران و مشخص کردن نقشی است که هرکدام در جنگها دارند. من صلاحیت اظهارنظر دربارهٔ سیاست را ندارم، درضمن علاقه‌ای هم به آن ندارم.

• فیلم شما بسیار سنجیده و سبک یافته است. فیلمبرداری‌اش اغلب دارای یک زیبایی غیرواقعی است.

ــ من دربارهٔ این مسئله خیلی فکر کردم. مدتها در این فکر بودم که آیا رویکرد واقعگرایانه داشته باشم، از دیدگاه مستندسازی به آن نگاه کنم یا در فکر نوعی زیبایی‌شناسی سبک یافته باشم. عاقبت رویکرد آخری را برگزیدم و باز هم بدون هرگونه توضیح عقلانی. فقط به‌نظر می‌رسید که انتخابی طبیعی است ـ هرچند می‌توان این را نیز گفت که خود داستان و شخصیتها هم همین را می‌طلبیدند. اگر در نخستین بخش فیلم، تصاویر چنین می‌نمایند که مستقیماً از یک افسانهٔ پریان بیرون می‌آیند، به این دلیل است که قهرمان داستان، یعنی کرک، که یک راهب ارتدکس است، با دنیای واقعی چنان برخورد می‌کند که گویی یک افسانهٔ پریان است. او و خدا یکی هستند. همه چیز زیباست. بدر ماه و ستارگان درخشان از دید او به نمایش درآمده‌اند. من در جای دیگر به این اشاره کرده‌ام که آن شات‌ها نه به سفارش ادارهٔ جهانگردی مقدونیه که توسط شخصیت کرک برداشته شده است.

• آیا شما خود را متعلق به سنت خاصی می‌دانید؟

ــ من نه به یک سنت، بلکه به سنتهای بسیار تعلق دارم. فکر نمی‌کنم که به یک جنبش سینمایی خاصی تعلق داشته باشم. هرچه را که شما می‌بینید، ته‌مانده‌ای در شما باقی می‌گذارد، بخصوص اگر اگر اثر هنری خوبی را دیده باشید. بسیاری از فیلمسازان، نقاشان و نویسندگان موردستایش من در آنچه انجام می‌دهم حضور دارند، ولی میزانش را نمی‌دانم. این با دیگران است که تخمین بزنند.

• آیا بین آنچه قبلاً انجام می‌دادید ـ فیلمهای تبلیغاتی، فیلمهای ویدئویی، مستندها ـ و فیلم سینمایی‌تان هیچ رابطه‌ای وجود ندارد؟ آیا جنبهٔ نویسندگی‌تان به‌عنوان یک فیلمساز بر شما تأثیری دارد؟

ــ وقتی کار به اینجا بکشد، من یک ناب‌گرا هستم، من هنر ناب، مثل موسیقی، نقاشی و شاید شعر را دوست دارم. فیلم داستانی و اپرا به نظر من تاحدی شکلهای هنری «دورگه» هستند. برای همین است که در تمام کارهایی که تا به‌حال انجام داده‌ام کوشیده‌ام درجستجوی عنصر ناب باشم. از همهٔ شکلهای هنریی که ذکر کردید، با نویسندگی است که بیشترین آزادی و راحتی را احساس می‌کنم. وقتی صحبت فیلمسازی بشود من هنوز یک شاگردم. فیلم و ویدئو برای من راههایی برای گسترش عرصهٔ نویسندگی‌ام هستند، که به این‌وسیله بُعد تازه‌ای پیدا می‌کنند و درعین‌حال دردسترس تعداد گسترده‌تری از مردم قرار می‌گیرند.

همچنین به عقیدهٔ من بین فیلم و ویدئو عملاً چیز مشترکی وجود ندارد. یک نوار ویدئویی موسیقی متعلق به دنیای طرح است و روی یک ستاره تأکید دارد. فیلم داستانی را نقل می‌کند و مردم را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. علاوه بر این، وسائل بیانی این دو کاملاً متفاوت است.

درمورد فیلمهای مستند، گرچه چندین مستند ساخته‌ام، ولی اعتقاد زیادی به این نوع فیلم ندارم. به آن اعتقادی ندارم چون مدعی آن است که واقعیت عینی را بازسازی می‌کند، درحالی که همهٔ ما می‌دانیم که چقدر مشکل می‌توان گفت که واقعیت عینی چیست. خود عمل توصیف واقعیت منجر به تغییر آن می‌شود. کارگردانان هرقدر بیشتر بکوشند و هر هدفی داشته

صحنهٔ تدفین الکساندر، صحنهٔ آغازین و پایانی فیلم *پیش‌از باران* (۱۹۹۴) اثر مانچفسکی.

www.KetabFarsi.com

باشند باز هم خود را به آن متعهد می‌سازند.

• **مسئله تعهد یکی از مسائل موردتأکید در فیلم شماست. بسیاری از مردم در یوگسلاوی سابق مجبور بودند که با این مسئله رو به‌رو شوند.**

ـ دو راه بر سر راه الکساندر قرار دارد: می‌تواند با تسلیم زامیرا، زن جوان آلبانیایی که متهم به قتل است، به پسرعموهای خود بپیوندد، یا می‌تواند به حمایت از زامیرا ادامه دهد و به رویارویی با خانوادهٔ خود برخیزد. او زامیرا را برمی‌گزیند و به این‌ترتیب حکم مرگ خود را صادر می‌کند.

کیریل، راهب جوان، برخلاف الکساندر نمی‌تواند جانب کسی را بگیرد. او به زامیرا پناه می‌دهد، اما نه به انتخاب خود که صرفاً محض تصادف این کار را می‌کند. بعد عاشق او می‌شود و دیر را پشت سر می‌گذارد تا با او به خارج برود. اما در نخستین برخورد با مانع می‌رمد: هنگامی که غفلتاً با خانوادهٔ زامیرا روبه‌رو می‌شود، بدون هرگونه مقاومت تسلیم خواست پدربزرگ می‌شود و به زامیرا پشت می‌کند. زامیرا در کوشش ناامیدانه‌اش برای همراه شدن با او به دست برادر خودش به قتل می‌رسد.

کیریل درگیر نمی‌شود، اقدامی انجام نمی‌دهد، چیزی را انتخاب نمی‌کند. او یکی از آن آدمهایی است که سر تسلیم فرود می‌آورد. او تنها فرد از سه شخصیت عمده‌ای است که جان به در می‌برد، اما بیش‌از بقیه رقت‌انگیز است. از سوی دیگر، الکساندر می‌میرد، اما با لبخند می‌میرد. او می‌میرد اما در واقع رقت‌انگیز نیست.

الکساندر تصمیم می‌گیرد که زامیرا را نجات دهد.

• **موضع واقعی شما چیست؟**

ـ سراسر فیلم صرف توضیح موضع من شده، ولی با این همه ... چطور انتظار دارید که من در چند کلمه مطلب را خلاصه کنم؟ یک چیز مسلم است: هیچ موضعی واقعاً تاب آزمون زمان را ندارد. آدمهایی مثل ما که در دوران جنگ سرد و کمونیسم پرورده شده‌اند، شاهد بوده‌اند که انقلابها چگونه به تباهی کشیده می‌شوند. آدم با همهٔ آرزوهایی که در دل دارد به یک آرمان متوسل می‌شود، اما آن آرمان، بدون اینکه آدم متوجه شود، تبدیل به کاریکاتور مسخره‌ای می‌شود. اما، هیچکس نمی‌تواند کاری بکند، زیرا که پیشترک خود را وقف آن کرده است. من همیشه در شگفت بوده‌ام که ما چگونه می‌توانیم درحالی خود را با معیارهای یک ایدئولوژی تعریف کنیم و به سلاحهای خود بچسبیم که دنیای پیرامونمان درحال دگرگونی است.

• **شما با خشونت سرِ جنگ دارید ...**

ـ بله، البته. من خشونت، محرومیت، قوم‌پرستی، ناسیونالیسم و هر آنچه را که به نظرم «حماقت جمعی» می‌رسد، محکوم می‌کنم. اما مشکل این است که وقتی کسی به طرفتان سنگ پرتاب می‌کند چطور می‌توانید همچنان صلح‌طلب باقی بمانید؟ اگر واکنش نشان دهید، از آرمانهای خود عدول کرده‌اید، و اگر واکنش نشان ندهید، کارتان به آنجا می‌کشد که بمب به طرفتان پرتاب می‌شود.

• **یکی از خشن‌ترین صحنه‌های فیلم شما ـ کشتار در یک رستوران لندن ـ تماماً به زبان صربی است بی‌آنکه هیچ‌گونه ترجمه‌ای همراهش باشد. آیا هدف فقط مخاطب قرار دادن تماشاگران اهل یوگسلاوی سابق بوده است؟**

ـ به عکس، مخاطب هرکس دیگری غیراز یوگسلاوها است. من در ابتدا می‌خواستم این صحنه را به یک زبان دیگر فیلمبرداری کنم. مهم نبود چه زبانی، مثلاً می‌توانست زبان ارمنی باشد. بعد مقداری مسائل تکنیکی پیش آمد. درهرحال به هر زبانی باشد، این صحنه را آن، زنی انگلیسی، می‌بیند و تجربه می‌کند. برای همین است که ترجمه نشده: آن حتی یک کلمه هم نمی‌فهمد. او ناظر یکی از آن کشتارهایی است که شما لحظه‌ای پیش‌از اینکه کانال را عوض کنید بر صفحهٔ تلویزیون می‌بینید. در اینجا تفاوت در این است که جنگ از صفحهٔ تلویزیون بیرون آمده و به دنیای

کیریل، راهب جوان ارتودوکس (در پیش‌زمینه) و زامیرا، زن جوان آلبانیایی.

شما پا گذاشته است. کسانی که مستقیماً درگیر یک جنگ‌اند تنها کسانی نیستند که گرفتار آنند. «مپرس ناقوس برای که به صدا درمی‌آید، برای تو به صدا درآمده.»

• **آیا برای ساختن فیلم خود مجبور به فداکاری هم شدید؟**

ـ همهٔ کارگردانها حسابهایی برای خود می‌کنند. آنهایی که فیلمهای به اصطلاح هنری می‌سازند هم همین‌طور. صحبت دربارهٔ سیاست، افزودن یک چاشنی سوررئالیستی، فیلمبرداری چند صحنهٔ خیلی آرام، نمایش تصویری از دنیا از چشم یک کودک ـ اینها غالباً «ترفندهایی» است که موجب می‌شود به عنوان یک «کارگردان فیلمهای هنری» بازار خوبی پیدا کنید. فیلمهای حادثه‌ای و پرماجرا و فیلمهایی که آرنولد شوارتزنگر در آن ظاهر می‌شود نیز انواع دیگری از ترفندها را دارد که برای جذب نوع دیگری از تماشاگر طراحی شده است. منظورم این است که این شکل به خودی خود نه تضمین‌کنندهٔ کیفیت است و نه مجوزی برای میانمایگی. فیلم هم باید بار عاطفی داشته باشد و هم ساختار بسیار خوب. یکی از این دو جزء بدون دیگری منجر به باسمه‌ای شدن کار می‌شود. وقتی هر دو با هم در تقابل باشند به فیلم نهایی بُعدی اضافی می‌دهند.

هنگامی که داشتم فیلم ***پیش‌از باران*** را می‌ساختم، سوای مسئلهٔ زمان، یا به‌عبارت دیگر پول، تحت هیچگونه فشار خارجی دیگری نبودم. اما اینها هم جزیی از کار محسوب می‌شوند.

www.KetabFarsi.com

فولکر اشلوندورف

*بالا، فولکر اشلوندورف، کارگردان آلمانی. فیلم **طبل حلبی** او برندهٔ جایزهٔ نخل طلایی جشنوارهٔ کن ۱۹۷۹ و اسکار بهترین فیلم زبان خارجی شد.*

گفتگو

● نخستین فیلمی که در زندگی دیدید چه بود؟

ـ نوعی وسترن اسپاگتی آلمانی به‌نام ***بچه‌های مارامارا***. دیگر هیچوقت به این فیلم برنخوردم، اما تأثیر بسیار نیرومندی بر من گذاشت ـ در آن فیلم کودکانی نشان داده می‌شدند که مثل دکان قصابی، به چنگکهایی آویزان شده بودند. این در سال ۱۹۵۳ و زمانی بود که من سیزده سال داشتم.

● پیش‌از آن هرگز به سینما نرفته بودید؟

ـ نه، هرگز. بیشتر به رادیو گوش می‌کردیم. یادم هست که دو یا سه سال بعد فیلم **خون شاعر** اثر ژان کوکتو را دیدم، و یکی دیگر از فیلمهای موفق آن دوره ***پنجرهٔ رو به حیاط*** آلفرد هیچکاک را.

● آیا از همان موقع به فیلمسازی علاقه‌مند شدید؟

ـ وقتی چهارده سالم بود، می‌خواستم کاری متفاوت بکنم؛ مثلاً نمی‌خواستم که دکتر یا حقوقدان بشوم. مثل بسیاری از نوجوانان شعر می‌سرودم و داستان کوتاه می‌نوشتم، ولی آنچه در پی‌اش بودم، حتی بیش از یافتن وسیلهٔ بیان احساسات خودم، یافتن راه کشف دنیا بود. یادم می‌آید که از خواندن مقاله‌ای در یک مجله خیلی خوشم آمد، مقاله‌ای همراه با عکسهایی از سازندگان فیلم در محلی در افریقا ـ مردان کلاه به سر، شترها، دوربینی روی یک سه پایه. به خودم گفتم، این کاری است که می‌خواهم انجام بدهم. در آن زمان، مدام عکس می‌گرفتم، اما از آن بیشتر می‌خواندم. خوانندهٔ حریصی بودم، و به همین دلیل است که هنوز هم شور و علاقه‌ام، بیشتر برای برگرداندن آثار ادبی به‌صورت فیلم است.

● چه چیزهایی می‌خواندید؟

ـ کمی از هرچیز، یا شاید بهتر است بگویم مقدار زیادی از همه چیز. همچنانکه غالباً در چنین

موارد پیش می‌آید همه‌چیز را خیلی زود می‌خواندم. علاقهٔ زیادی به فاکنر، همینگوی و بالزاک داشتم ــ داستانهای ***چرم ساغری*** و ***شکوه و فلاکت روسپیان*** به خوبی یادم مانده است ــ و البته آثار داستایفسکی. حدود دوازده سال داشتم که شوپنهاور را خواندم و پدرم در آن موقع به من گفت «این چیزها ابداً مناسب سن تو نیست.»

● چرا به فرانسه آمدید؟

ــ برای یادگرفتن زبان فرانسه. وقتی پانزده ـ شانزده ساله بودم، به مدرسه‌ای در وان می‌رفتم. یک مسیحی ژزوئیت در آنجا خیلی بر من تأثیر گذاشت؛ رودروی هم دربارهٔ الهیات، فلسفه و سینما بحث می‌کردیم. در مدرسهٔ کلوب سینمایی بود که اطلاعات و عشقم به سینما بیشتر شد. در آنجا فیلمهای به اصطلاح کلاسیک را دیدم، از کارهای باسترکیتون تا کارل درایر، و کارگردانهای بزرگ پیش از جنگ آلمان بخصوص فریتس لانگ را کشف کردم. کمی بعد با آثار فردریش مورناثو، اوالد آندره دوپون ــ بویژه فیلم ***واریته*** او ــ و لوپو ـ پیک آشنا شدم.

تورلس جوان اثر فولکر اشلوندورف (جمهوری فدرال آلمان، ۱۹۶۶)، براساس داستانی از روبرت موزیل، با شرکت ماتیو کارییر (چپ) در نقش تورلس جوان.

● فیلمهایی که در آن موقع ساخته می‌شد چه؟

ــ بسیاری از آنها مرا تحت تأثیر قرار داد، بویژه ***دربارانداز*** اثر الیاکازان، با شرکت مارلون براندو ــ و این فیلم مرا متوجه این موضوع کرد که سینما می‌تواند به نمایش بی‌عدالتیهای اجتماعی نیز بپردازد. همین‌طور فیلم **شب و مه** اثر آلن رنه، با افشاگری پرقدرتش دربارهٔ اردوگاههای مرگ، و در زمینه‌ای به کلی متفاوت، فیلم ***لطفاً آقای بالزاک*** اثر هانری ورنوی با شرکت بریژیت باردو و داری کول و فیلم ***شیادها*** اثر فدریکو فلینی.

● نحوهٔ تأثیر چگونه بود؟

ــ کم‌کم دریافتم که فیلمسازی یک کار درست و حسابی است که باید آن را فراگرفت. پس‌از گرفتن مدرک تحصیلم در فرانسه در مدرسهٔ سینمایی ایدک نام‌نویسی کردم، اما واحدی انتخاب نکردم ... درواقع، بر اثر مجموعه‌ای از اتفاقات تصادفی، به شاگردی لویی مال درآمدم. او در آن موقع داشت فیلم ***زازی در مترو*** را می‌ساخت. این آشنایی واقعی من با نحوهٔ کارگردانی بود. از آن موقع به بعد در کار فیلم بوده‌ام.

● زندگی حرفه‌ای شما چگونه تحول پیدا کرد؟

ــ زندگی حرفه‌ای من در فرانسه آغاز شد؛ جایی که زیردست ژان ـ پی‌یر ملویل و لویی مال کار می‌کردم، بعد تصمیم گرفتم که یک کارگردان آلمانی بشوم و به آلمان بازگشتم. نخستین فیلمم، در سال ۱۹۶۵ به نام ***تورلس جوان*** براساس رمان روبرت موزیل نویسندهٔ اتریشی بود. به‌خوبی از عهدهٔ کار برآمدم. بعد دو فیلم دیگر با شرکت مارگارته فن تروتای بازیگر و کارگردان، ساختم. در سال ۱۹۷۸ اقتباس سینمایی‌ام از رمان ***طبل حلبی*** گونترگراس، در کن و در هالیوود جوایزی را برد. در جنبش سینمایی آلمان در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، همراه با الکساندر کلوگه، راینرورنر فاسبیندر، پیتر فلایشمان، ورنر هرتسوگ و دیگران عمیقاً درگیر بودم. وقتی آن موج فروکش کرد، به ایالات متحد رفتم و در آنجا عمدتاً برای تلویزیون کار کردم. همچنین فیلم ***سوان عاشق*** را براساس رمان پروست ساختم.

● چه خاطراتی از ایالات متحد دارید؟

ــ شرایط کار بسیار عالی بود، و من فیلمهایی ساختم که ستاره‌های معروف هالیوود، مثل داستین هافمان و ریچارد ویدمارک در آنها بازی می‌کردند. اما برایم سخت بود که بپذیرم فیلم یک کالاهای معمولی تجاری است. به عقیدهٔ من فیلمسازی، چه بنا به ادعای بعضی هنر باشد یا نوعی وسیلهٔ بیان، سزاوار بیش از این است. قدرت مطلق تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان در ایالات متحد مزاحم این امر است ـ یا لااقل تا آنجا که به من مربوط می‌شود چنین است. کارگردانها ناچارند تن به مبارزه‌ای سخت و بی‌پایان بدهند که حتی با انعطاف‌ترین آدمها را هم در درازمدت فرسوده می‌کند.

به هرحال، از بازگشت به ایالات متحد و ساختن فیلم خوشحال بودم. در آنجا دوستان خیلی خوبی داشتم بخصوص بیلی وایلدر، آدمی بسیار خوش‌مشرب و باهوش، که فیلم ***بعضیها داغشو دوست دارند*** را ساخت. من با نظر او موافقم که کارگردان فیلم یک شومن است ...

● او از این حرف دقیقاً چه منظوری دارد؟

ــ او می‌گوید که کارگردان مثل شعبده باز است. تقریباً هر شب مورد تشویق تماشاگران قرار می‌گیرد، اما گهگاه در اوج نمایش او، زن زیبا و

ناشناسی از ته صحنه عبور می‌کند و همهٔ تماشاگران را مجذوب خود می‌سازد. او همان شب به خانه می‌رود، از کار خودش رضایت کامل دارد، و با خود فکر می‌کند «همین است، بالاخره راهش را پیدا کرده‌ام، راهش همین است!» روز بعد، باز به روی صحنه می‌رود ...

● پس از ایالات متحد شما به آلمان برگشتید...

ــ بله، به آلمان برگشتم. در آنجا فیلم دیگری ساختم، یعنی آخرین فیلمم به نام *مسافر* را که براساس رمان *انسان ابزارساز* اثر ماکس فریش نویسندهٔ سوئیسی آلمانی‌زبان تهیه شده است. بعد در سال ۱۹۹۰ فرصت بسیار مناسبی پیش آمد و آن امکان دستیابی به استودیوهای افسانه‌ای بابلزبرگ بود که من اکنون مدیرش هستم. این استودیوها در پوتسدام، نزدیک برلین، در آلمان دموکراتیک سابق، تجسمی از همهٔ تاریخ سینمای آلمان است. پس‌از اتحاد دو آلمان، این مسئله مطرح شد که با بابلزبرگ چه باید کرد. امکانات فنی آن در وضع ناجوری بود و همه چیز نیاز به سرپرستی داشت. من ابتدا تردید داشتم اما بعد درگیرش شدم و در این راه دوست قدیمی‌ام پیتر فلایشمان به من کمک کرد. حالا استودیوها زندگی دوباره‌ای پیدا کرده‌اند، به‌زودی ما صاحب بهترین کارگاه فیلمسازی اروپا خواهیم شد.

● آیا سینمای اروپا هنوز هم می‌تواند موجودیت داشته باشد؟

ــ بسیار زیاد. در مرحلهٔ نخست نمونهٔ دلگرم‌کنندهٔ سینمای فرانسه است که توانسته است روی پای خودش بایستد، وضعش از دیگر کشورها بهتر است. ما می‌کوشیم تا از قوانین فرانسه درس بگیریم. همچنین باتوجه مجدد به سینمای آلمان و بریتانیا دلگرمی بیشتری پیدا کرده‌ایم، علاوه بر این به نظرم مسلم است که اروپا در سینما هم مثل زمینه‌های دیگر، هنوز حرفهای زیادی برای گفتن و مطالب بسیاری برای ارائه کردن دارد. گوناگونی فرهنگها یکی از ویژگیهای قدرت اروپاست.

● اما تردیدی نیست که سینمای امریکا، بازار اروپا را هم مثل سایر جاها در تسخیر خود دارد.

ــ در سالنهای سینما بله، اما در تلویزیون وضع فرق می‌کند. در تلویزیون، بسیاری از فیلمهای موفق ــ منظورم فیلمهای داستانی تلویزیونی است ــ محصول داخل کشور هستند. مسئله این نیست که در را به روی واردات سینمایی امریکا ببندیم؛ این خیلی احمقانه و از همه جهت، غیرممکن است! ما باید با صبر و حوصله و به زبان ساده، همچنان‌که هدف ما در مذاکرات با نهادهای اروپایی نیز همین است، روشن کنیم که برای شکل دیگری از سینما نیز جا هست. این هدف، به‌وجود آوردن یک سینمای اروپایی با کیفیت بالاست؛ ولی هدف سینمای دیگر کشورهای دنیا هم همین است ــ سینمای نیکیتا میخالکوف، ژانگ ییمو، عباس کیارستمی، سلیمان سیسه و هزاران کارگردان جوان دیگر ــ که مانند ما، اگر فرصت فیلمسازی نداشته باشند، رو به زوال خواهند رفت. فراموش نکنید که اروپا علاوه بر تولید فیلم، با همکاری کشورهای دیگر، چه در اروپا و چه در خارج از اروپا نیز فیلم می‌سازد.

● پس دلیلی برای بدبینی وجود ندارد؟

ــ و نه دلیلی برای خوش‌خیالی. مبارزه‌ای درازمدت، سخت و پیچیده در پیش است، زیرا هم ملاحظات اقتصادی در آن دخیل است و هم ملاحظات هنری.

● نظرتان دربارهٔ بحران سینما چیست؟

ــ این چیز تازه‌ای نیست. همهٔ فیلمهای من در وضعی بحرانی ساخته شده‌اند، بنابراین ...

● پس شما فکر می‌کنید که بحران بیشتر جنبهٔ ظاهری دارد تا واقعی؟

ــ البته که نه: بازده سینمایی اروپا، به‌عنوان نمونه، بسیار کاهش یافته است. ما هیچوقت از خطری که در پیش بوده آگاه نبوده‌ایم، اما بحرانی جز این وجود ندارد. درواقع، امروزه، فیلمها نسبت به قبل بینندهٔ بیشتری دارند. تفاوت در این است که اکنون ما غالباً آنها را در خانهٔ خود و بر صفحهٔ تلویزیون یا ویدئو می‌بینیم. آیا این به‌معنای ضعف سینماست؟ آیا سینما دیگر مانند زمانی که قلب منِ پانزده ساله را به هنگام دیدن فیلم *در بارانداز* به ضربان شدید انداخت، تجربه‌ای بی‌نظیر نخواهد بود؟ پاسخ این سؤالها با ماست.

کلاوس کینسکی در صحنه‌ای از فیلم *آگوئیره، خشم خدایان* (آلمان، ۱۹۷۲)، اثر ورنر هرتسوگ

دیوید بنت در فیلم *طبل حلبی* اثر فولکر اشلوندورف (جمهوری فدرال آلمان، ۱۹۷۹)، براساس رمانی به همین نام به قلم گونترگراس.

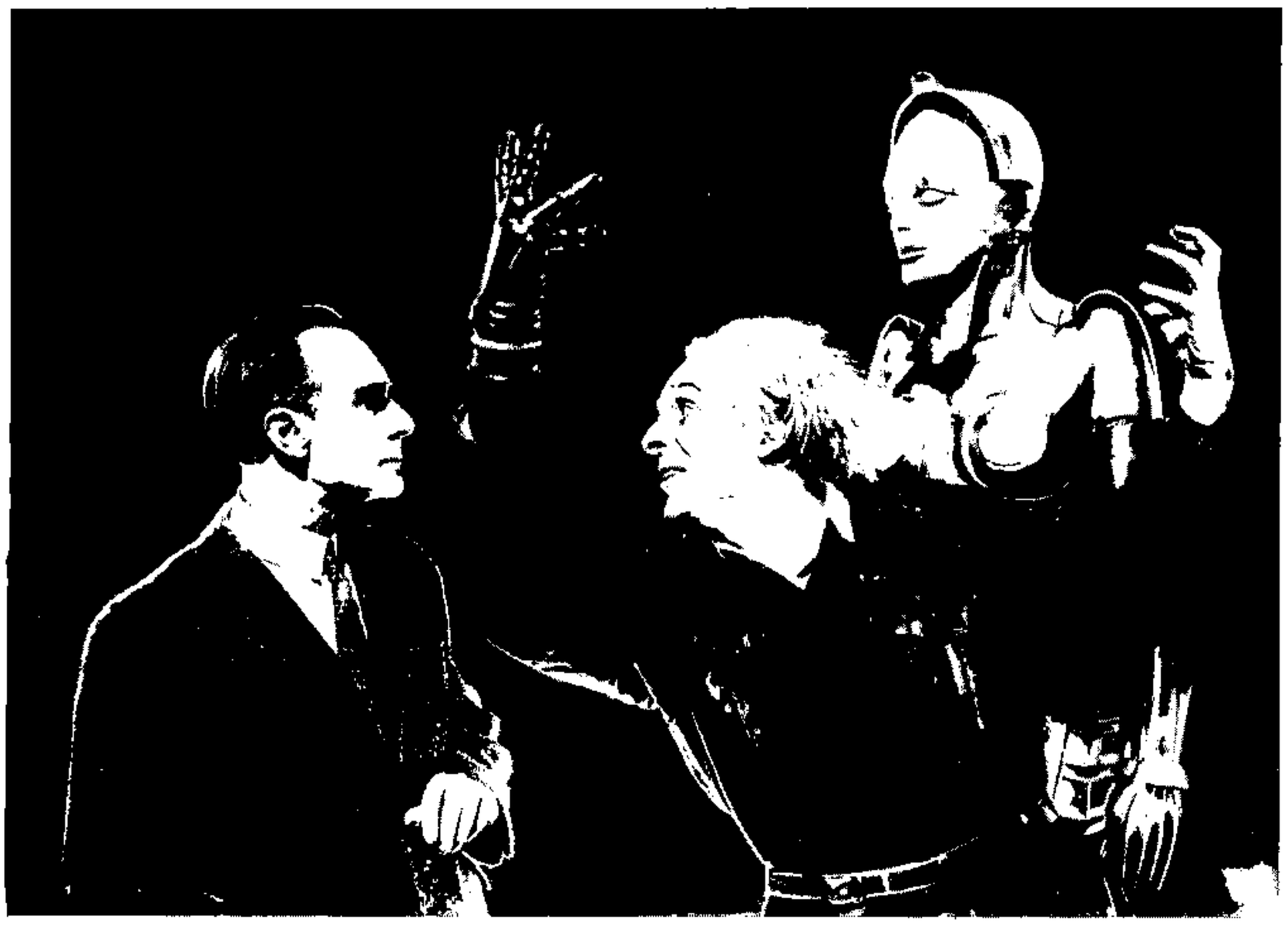
استودیوهای بابلزبرگ

بسیاری از ستارگان سینمای آلمان در استودیوهای بابلزبرگ در حومهٔ برلین تولد یافته‌اند. نخستین استودیو در سال ۱۹۱۲ با دیوارهایی سراسر شیشه‌ای ــ بر یک جایگاه ۴۰۰۰۰ مترمربعی، که سال پیش‌از آن به مَالکیت کمپانی سینمایی بیوسکوپ درآمده بود، ساخته شد. طی هشتاد سال بعد حدود ۲۵۰۰ فیلم در بابلزبرگ تولید شد.

کسانی که به شهرت این استودیوهای نوین کمک کردند، ازجمله عبارت‌اند از آستانیلسِن بازیگر زن، پل وِگنر کارگردان گولم (۱۹۱۵)، و ارنست لوبیچ، که در سال ۱۹۱۸ هفت فیلم ساخت، ازجمله، نخستین فیلم موفق جهانی‌اش کارمن با شرکت پولانگری. دو کارگردان بزرگی که زندگی حرفه‌ایشان در دههٔ ۱۹۲۰ با بابلزبرگ پیوند خورد، یکی فریتس لانگ (متروپولیس، ۱۹۲۷) و دیگری فریدریش ویلهلم مورناتو (نوسفراتو، ۱۹۲۲) است. نخستین استودیوی فیلم ناطق در آلمان در سال ۱۹۲۹ در بابلزبرگ بنیان گرفت، و در سال ۱۹۳۰ فرشتهٔ آبی با شرکت مارلین دیتریش و امیل یانینگر در آن ساخته شد.

پس‌از ملی شدن صنعت سینمای آلمان در

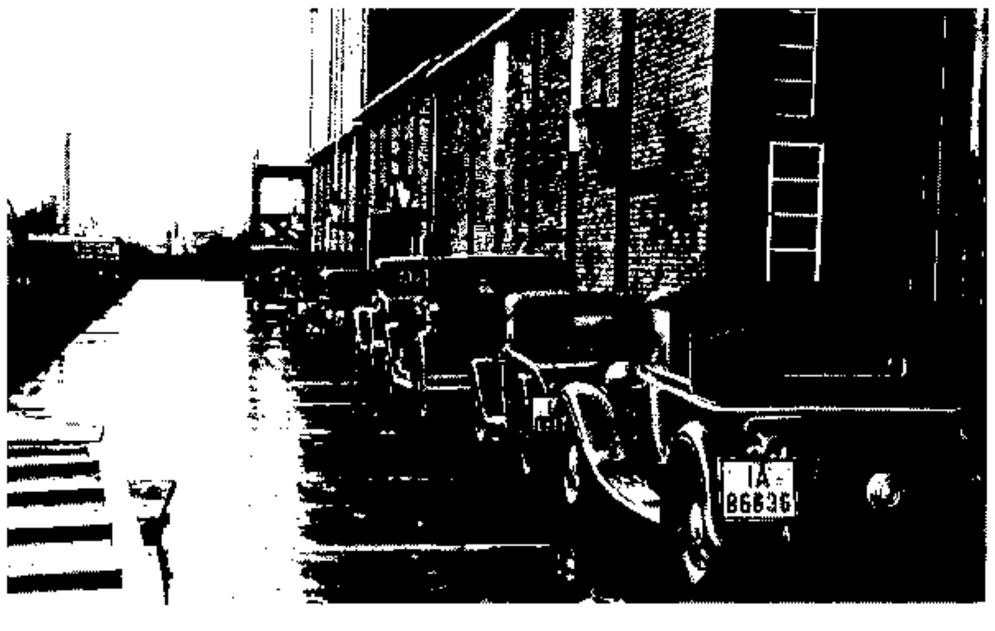
ماکت استودیوهای بابلزبرگ
که قرار است در دههٔ ۱۹۹۰
تکمیل شود.



راست، **متروپولیس** (۱۹۲۷)
به کارگردانی فریتس لانگ،
اثر کلاسیک سینمای آلمان.

۱۹۳۹-۱۹۳۸، بابلزبرگ به دست وزیر تبلیغات نازیها، یوزف گوبلز و دستگاه او افتاد. پیش‌از آن، با مهاجرت استعدادها در دههٔ ۱۹۳۰، افول صنعت سینمای آلمان آغاز شده بود، زمانی که کارگردانی‌های چون فریتس لانگ، و دوگلاس سیرک از دست رژیم نازی به امریکا گریختند.

پس‌از جنگ دوم جهانی، کمپانی سینمایی دولتی به‌نام دفافیلم آگ در بابلزبرگ تأسیس شد که بیش‌از ۷۰۰ فیلم ساخت، ازجمله ۱۵۰ فیلم برای کودکان. بین ۱۹۵۹ و ۱۹۹۰، در این استودیوها بیش‌از ۶۰۰ فیلم تلویزیونی ساخته شد. از ۱۹۹۲ استودیوهای صدا به‌عنوان بخشی از برنامهٔ سرمایه‌گذاری کلان نوسازی شد و یک مرکز بین‌المللی برای فعالیتهای چندرسانه‌ای برپا گشت. بابلزبرگ (که در سال ۱۹۹۴ حدود ۵۰۰/۰۰۰ بازدیدکننده داشت) درحال تبدیل شدن به یک شهر واقعی رسانه‌ها، با امکانات تجاری، آموزشی، هتلها، سینماها و رستورانهای فراوان است. ■



استودیوهای بابلزبرگ
در اواخر دههٔ ۱۹۳۰.

اورنلا موتی و جرمی آیرونز
در فیلم ***سوان عاشق***
اثر فولکر اشلوندورف
(جمهوری فدرال آلمان، ۱۹۸۴).

تصویرهای دیروز برای چشمهای فردا

ترزا واگنر

در روز ۱۹ اکتبر ۱۹۹۴ فدریکو مایور، دبیرکل یونسکو، در مقر یونسکو در پاریس، کاترین دونوو، بازیگر زن فرانسوی را برای حفظ میراث سینمایی، به‌عنوان سفیر حسن‌نیت منصوب کرد.

ظهور فیلم ناطق در دههٔ ۱۹۳۰ با تأسیس نخستین آرشیوهای فیلم همزمان است. مؤسسهٔ سوئدی فیلم در سال ۱۹۳۳ به‌وجود آمد؛ در ۱۹۳۵ «رایش فیلم آرشیو»، در برلین (که پس‌از جنگ دوم جهانی تعطیل شد)، آرشیو فیلم موزهٔ هنر مدرن در نیویورک و آرشیو فیلم لندن تأسیس شد. سینما تک فرانسه در سال ۱۹۳۶ در پاریس به‌وجود آمد.

حتی در آن زمان، به‌طوری که تخمین زده شده، ۸۰ درصد از نگاتیوهای فیلمهای صامت، یا به علت نابودی در مقیاس وسیع بر اثر ورود فیلم ناطق، یا به این دلیل که به تدریج بازارشان را از دست داده و انبار شده بودند و بعد برای آنکه جا برای آثار بعدی باز شود، یا برای پرهیز از آتش‌سوزی، از میان رفته بودند.*

رویکردهای متفاوت

درابتدا آرشیوهای فیلم دو کارکرد مشخص داشتند. یکی آن بود که از سوی ارنست لیندگرن، نخستین مدیر آرشیو ملی فیلم لندن مطرح شد. لیندگرن می‌گفت که آرشیوهای فیلم باید فیلمها را گردآوری کنند، نگهدارند، برای آنها فهرست تهیه کنند، در مناسبترین شرایط در انبار حفظشان کنند و به تأسیس فیلمخانه‌های ملی و مجموعه‌های ارجاعی بپردازند. دیدگاه متفاوتی از سوی هانری لانگ لوا، بنیانگذار سینما تک فرانسه ارائه شد که می‌خواست مشوق پژوهش و مطالعهٔ هنر سینما باشد، زمینه‌ای که تا آن‌موقع توجهی به آن نشده بود. این به آن معنا بود که فیلمهای نگهداری شده در آرشیوها باید به تماشای عموم گذاشته شود.

بنابراین نخستین وظیفهٔ آرشیوهای فیلم این بود که به تهیه‌کنندگان عمده بقبولانند که نسخه‌ای از هر یک از فیلمهایشان را برای نگهداری قرض بدهند یا در اختیار بگذارند. این اقدام مقدماتی گرچه در بدو امر غیرمعمول می‌نمود ولی عاقبت از سوی صنعت فیلم به عنوان راهی برای حفظ ارزش تجارتی فیلمها در یک بازار ناپایدار پذیرفته شد.

این دو دیدگاه به‌زودی درمقابل هم قرار گرفتند و متصدیان آرشیوها را که پس‌از ۱۹۳۶ به فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم (فیاف) پیوستند، به دو دسته تقسیم کرد. این کشاکش در دهۀ ۱۹۸۰ به پایان رسید.

درحدود همان زمان بود که «نشانگان سرکه» (فرایندی که فیلم خام را تباه می‌کند و رنگ تصاویر را می‌برد) در فیلمهایی دیده شد که بین دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ با استفاده از فیلم خام استات سلولز، ساخته شده بودند. این نوع فیلم، که در دهۀ ۱۹۵۰ به دلیل سرشت غیرقابل اشتعالش به فراوانی مورداستفاده بود، در عمل غیرقابل اعتماد از کار درآمد. به‌زودی درحدود ۶۰ درصد فیلمهای استاتی در خطر نابودی قرار گرفتند.

این رقم در کشورهای درحال پیشرفت که به علت شرایط نامساعد نگهداری سریعاً فاسد می‌شوند، بسیار بالاتر از این است. بدبختانه در این کشورها اقدامات بسیار اندکی صورت گرفته است، زیرا مردم هنوز خبر ندارند که براثر نابودی میراث سینمایی جهان چه ضایعۀ عظیمی به وجود می‌آید. علاوه براین، در این حالت هزینه‌های ترمیم فیلم به نسبت خیلی بالاتر از هزینه‌های تولید اولیۀ خود فیلمها هستند. در کشورهای درحال پیشرفت امکانات حفظ و نگهداری فیلم معمولاً خیلی اندک و ناکافی است.

گامهایی برای نجات میراث سینمایی

ابعاد این کار به‌قدری عظیم است که چندین سؤال را پیش می‌کشد. چه چیزهایی باید نگهداری شود و چه روشهای برای ترمیم فیلم باید به کار رود؟ میراث ترمیم شده کجا باید نگهداشته شود؟

متصدیان آرشیو کشورهای درحال پیشرفت باید همۀ فیلمهای «نیتراتی» (آنهایی که پیش‌از ۱۹۵۰ ساخته شده‌اند) را به دلیل کمیاب بودنشان حفظ کنند. تخمین زده می‌شود که تابه‌حال حدود دوسوم این فیلمها نابود شده باشد. درمورد فیلمهای ساخته شده از استات نیز باید تصمیمهایی اتخاذ شود.

در ایالات متحد، مارتین اسکورسیس، فرانسیس فورد کاپولا، وودی آلن و تعداد دیگری از فیلمسازان بسیار ارزشمند بر اثر نگرانی از تباه شدن رنگ فیلمهایشان در دهۀ ۱۹۸۰ انجمنی برای محافظت از آنها به‌وجود آوردند.

ایالات متحد حدود ده ـ دوازده آرشیو فیلم دارد. این آرشیوها درحال حاضر به کمک بنیادهای خصوصی مشغول مرمت فیلمها هستند، اما مجموعه‌هایشان بسیار و کارشان هنوز ناتمام است.

چهار سال پیش کمیسیون جوامع اروپایی «پروژۀ لومیر» را برای نجات مجموعه فیلمهای نیتراتی کشورهایی آغاز کرد که اکنون اعضای اتحادیه اروپا نامیده می‌شوند. یونسکو هم با چنین هدفی، برنامۀ بین‌المللی درازمدتی را، بویژه برای کشورهای درحال پیشرفت، آغاز کرده است به‌نام «میراث سینمایی را حفظ کنیم» این برنامه با همکاری فیاف انجام خواهد شد که اکنون بیش‌از ۱۰۰ آرشیو فیلم از حدود شصت کشور به آن پیوسته‌اند.

فیلم مایۀ تشویق بردباری است. این برنامه دربرگیرندۀ توسعه، نگهداری و توزیع فیلم و میراث سینمایی است.

در زمینۀ توسعه، یونسکو مشغول بررسی امکان تهیۀ فهرستی از فیلمهایی است که باید جزو میراث ملی یا بین‌المللی محسوب شوند. کار در این زمینه در چهارچوب برنامۀ «حافظۀ جهان» یونسکو و با همکاری دولتها و فیلمخانه‌ها و آرشیوهای فیلم صورت می‌گیرد. در همین راستا، یک جشنوارۀ بین‌المللی از فیلمهای مرمت شده یا دوباره کشف شده دربارۀ موضوع بردباری در ژانویه ۱۹۹۵ برپا گردید. در پی آن جزوه‌ای برای مدارس ابتدایی و دبیرستانها منتشر خواهد شد که حاوی فهرست و شرح شصت فیلم بسیار مهم خواهد بود که تابه‌حال دربارۀ موضوع بردباری و تحمل عقاید دیگران ساخته شده است.

تاآنجا که به حفظ و نگهداری فیلم مربوط می‌شود، یونسکو اخیراً بنیادی را به‌وجود آورده است که هدف عمده‌اش مرمت و حفاظت از میراث سینمایی است. در اواخر امسال قرار است برای جلب کمک مالی به این بنیاد از جامعۀ بین‌الملل استمداد شود که ریاست این برنامه برعهدۀ کاترین دونوو بازیگر زن فرانسوی و سفیر حسن‌نیت یونسکو برای حفظ میراث سینمایی است.

یونسکو همچنین مشوق برقراری همکاری بین فیلمخانه‌ها و آرشیوهای فیلم در کشورهای فقیر و غنی است. به این منظور، فعالیت وسیعی برای بالا بردن اطلاعات همگانی صورت خواهد گرفت تا به افزایش اهمیت سینما و تصویر متحرک کمک کند. این برنامه‌ای درازمدت است و در هر کشور باید از طریق برپایی جشنواره‌های فیلم، انتشارات و فعالیتهای دیگر اجرا شود. ■

* تا سال ۱۹۵۰ فیلمهای نگاتیو از نیتروسلولز ساخته می‌شد که ماده‌ای بسیار قابل‌احتراق و آسیب‌پذیر بود.

مدال فدریکو فلینی، به طراحی والریو آدامی، نقاش ایتالیایی و ساخت روبر میشل پیکره‌ساز فرانسوی، به‌منظور قدردانی از کوششهای افراد حرفه‌ای سینما ازسوی یونسکو اعطا می‌شود تا بر رواج هنر هفتم بیفزایند. این مدال نخستین‌بار در ۲۴ مه ۱۹۹۵ به آقای پیر ویو، رئیس جشنوارۀ فیلم کن تقدیم شد.

تزرا واگنر
از کارکنان یونسکو در بخش مربوط به ترویج هنرها و آفرینش هنری است.

درخواست حفظ

«قرن بیستم در تاریخ بشر به‌عنوان قرنی ثبت خواهد شد که هنر نوینی را به تاریخ تمدن افزود: هنر هفتم. هنری که اگر ما در حفظ آن بکوشیم، حافظ فلسفه، تاریخ زندگی روزانه و مسائل، احساسات و نگرشهای یک عصر خواهد بود.»

ملینا مرکوری

(بازیگر زن و وزیر فرهنگ یونان)

«اگر نگاتیوهای آمارکورد یا وکشتی همچنان به راه خود می‌رود برای همیشه از میان می‌رفت ما چه می‌کردیم؟ آیا آثار سمبنه عثمان، فرناندو سولاناس، میرنال سن و مرزاک آلواش نیز شایستهٔ نگهداری نیستند؟ به نظر من لازم نیست که به روشنفکران متظاهر، دستگاههای خیریه یا غیبگویی متوسل شویم تا مردم از فاجعه‌ای آگاه شوند که سینما را تهدید می‌کند. به عقیدهٔ من با انسان‌دوستی، هوشیاری و مهمتر از همه عشق به نسلهای آینده است که ما سینما را از نابودی نجات خواهیم داد.»

یوسف شاهین

(فیلمساز مصری)

«افریقا حق دارد که تصویر و خاطرهٔ آنِ خود را داشته باشد. ما باید آن را حفظ کنیم، باید به پخش فیلم در افریقا هم کمک کنیم. سینمای افریقا باید پیشرفت کند زیرا این سینما چیزهایی دارد که بر حافظهٔ جهان بیفزاید. افریقا می‌خواهد که تصویر خود را داشته باشد، خود آن را تولید کند و در نگهداریش بکوشد.»

گاستون کابوره

(فیلمساز بورکینافاسو)

«من از شما دعوت می‌کنم تا از سه حق بنیادی مبتنی بر چندگرایی در سینما دفاع کنید: حق همهٔ ملتها برای به‌وجود آوردن سینمای خود و شناسایی آثار سینمایی و دیداری ـ شنیداری به‌عنوان حق همهٔ مؤلفان و کارگردانان برای بیان آزادانهٔ موجودیت فرهنگی و هنر سینما که در سال ۱۸۹۵ به‌وجود آمد، مانند نقاشی، تئاتر، موسیقی، ادبیات و فلسفه، پاسدار حافظهٔ قرن بیستم و یکی از مهمترین شکلهای بیان در دنیایی مدام دگرگون شونده است.

هنر سینما به‌عنوان محصول تخیل خلاّق انسان و نبوغ مبتکرانهٔ او، در مسیری پیشرفت کرد که برخلاف هنرهای دیگر است، به این معنا که پیدایش و پیشرفت آن مبتنی بر ابتکار فنی بود. سینما موفقیت سریع خود را مدیون ارتباط نوینی می‌داند که با عامه برقرار ساخت، جایی که هر تماشاگر تحت تأثیر این پندار است که واقعاً در بطن کنش فیلم گرفتار شده است. فیلم، معجزهٔ تصویر متحرک، فاصلهٔ زمانی و مکانی را از میان برد. سینما ضبط می‌کند، به یاد می‌آورد، مصور می‌سازد و ابتکار می‌زند.

اکنون، بیش‌از سه چهارم از فیلمهای بسیار آسیب‌پذیر و قابل اشتعال ساخته شده از نیتروسلولز پیش‌از دههٔ ۱۹۵۰ درمعرض خطر فرایندی هستند که «نشانگان سرکه» نامیده می‌شود، و فیلم را درصورتی که به خوبی نگهداری نشود، سفید و بی‌رنگ می‌کند.

گنجینهٔ تصاویری که در فیلمهای هنری، فیلمهای داستانی، مستندها، فیلمهای بلند سینمایی، فیلمهای کوتاه، فیلمهای علمی همه‌فهم، فیلمهای خبری، فیلمهای آموزشی، کارتونها و دیگر فیلمها ضبط می‌شوند، در خطر نابودی برای همیشه هستند. سینما باید حفظ شود.

یونسکو، بنا به اساسنامه‌اش مسئول «حفظ و نگهداری میراث جهانی ... آثار هنری و یادمانهای تاریخی و علمی» است، و خود را آمادهٔ انجام اقدام لازم برای حفظ آنها کرده است. حفظ و مرمت میراث بین‌المللی سینمایی مشکلات ویژه‌ای را با خود دارد که حمایت خصوصی و حرکات خودجوش نمی‌تواند جوابگویشان باشد. به‌همین دلیل ضروری می‌نماید که از طریق ایجاد همکاری درپی یافتن راه‌حلی برای آنها باشیم.

به‌همین دلیل، از سوی سازمان آموزشی، علمی و فرهنگی سازمان ملل متحد و کمیتهٔ افتخاری بزرگداشت صدسالگی سینما، از دولتهای عضو یونسکو درخواست می‌کنم تا اقدامهای قانونی، اجرایی و مالی مناسب برای برپایی یا تقویت ساختارهایی ــ مثل آرشیوهای فیلم، فیلمخانه‌ها، موزه‌های سینمایی و آزمایشگاههای مرمت فیلم ــ به‌کار برند که برای حفظ میراث بین‌المللی سینمایی ضروری است. برای تضمین موفقیت در این امر لازم است این کار با مشورت فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم (فیاف) صورت گیرد که یک سازمان تخصصی بین‌المللی است و بیش‌از صد عضو دارد، ازجمله آرشیوهای فیلم ۶۳ کشور عضو یونسکو.

از متخصصان سینما و سینماروها دعوت می‌کنند تا کوششهایشان را با کسانی هماهنگ کنند که در هر کشور وظیفه‌شان تضمین حفظ سینمای ملی است، تا امکان به‌وجود آمدن یک فیلمخانهٔ جامع فراهم گردد.

از تهیه‌کنندگان فیلم، بازیگران، کارگردانها، تکنیسین‌ها و عوامل فنی دعوت می‌کنم تا کوششهایشان را هماهنگ سازند و بنیادها و مؤسسات ملیی به وجود آید که عامهٔ مردم را از لزوم حفظ میراث سینمایی ملی و بین‌المللی آگاه

www.KetabFarsi.com

دبیرکل یونسکو

میراث سینمایی

سازد؛ بنیادهای مالی خصوصی و دولتی را برای کمک مالی به مرمت مجموعه فیلمهای ملی فراخوانند؛ به تشویق برنامه‌های ایجاد نظامهای کپی‌رایت در کشورهایی بپردازند که هنوز دارای آرشیوهای فیلم برای حفظ میراث سینمایی نیستند؛ و اطمینان دهند که اقدامات ملی نگهداری فیلم با معیارهای فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم همساز است.

از صنایع عکاسی، سینما، ویدئو و تلویزیون، تهیه‌کنندگان و پخش‌کنندگان فیلم و همهٔ صنایع مرتبط با سینما به‌طور کلی دعوت می‌کنم برای ایجاد یک بنیاد بین‌المللی به‌منظور پرداختن هزینه‌های مرمت فیلم و نگهداری آن، سخاوتمندانه در کوشش ملی و بین‌المللی سازمانها و مؤسسات حافظ میراث سینمایی، مشارکت کنند. این بنیاد در فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم و یونسکو به‌وجود خواهد آمد.*

از تهیه‌کنندگان فیلمهای سینمایی و تلویزیونی صاحب حق فیلمها یا وارثانشان دعوت می‌کنم با مشارکت مالی یا برپایی برنامه‌های ترمیمی مناسب، به عملیات حفظ آثار سینمایی کمک کنند؛ همچنین از آنها تقاضا می‌کنم که به‌منظور ایجاد تسهیلات برای توزیع فیلمهای مرمت شده به‌صورت تجاری یا غیرتجاری از طریق عقد توافقنامه با بنگاههای پخش فیلم، تا حد امکان تلاش ورزند.

از جشنواره‌های سینمایی سراسر جهان درخواست می‌کنم تا بخشی از برنامه‌های خود را به «فیلمهایی که از خطر نابودی رها شده» اختصاص دهند و با کمک شورای بین‌المللی ارتباطهای سینمایی، تلویزیونی و دیداری ـ شنیداری (IFTC) به برپایی نمایشهای عمومی فیلمها بپردازند.

از مدارس سینما و تلویزیون و مشاغل دیداری ـ شنیداری دعوت می‌کنم تا اقدامات مناسبی، در پیوند با مرکز بین‌المللی مدارس سینما و تلویزیون، برای بالا بردن آگاهی افراد حرفه‌ای به‌کار ببرند که در آینده برای صنعت فیلم کار خواهند کرد تا با مسائل حفظ و نگهداری آثار سینمایی آشنا شوند.

از کشورهای صنعتی دعوت می‌کنم به همکاری با کشورهای درحال پیشرفت بپردازند، تا این کشورها بتوانند به‌طور موفقیت‌آمیز دربارهٔ صنعت تولید فیلمشان پژوهش کنند و از طریق انتقال دانش و تکنولوژی مناسب، به تربیت متخصصان حفظ و نگهداری فیلم کمک کنند.

در خاتمه، از اعضای جامعهٔ بین‌المللی، مثل منتقدان فیلم، متخصصان، سینماروها و دیگران دعوت می‌کنم، تا به هر شیوه‌ای که مناسب می‌دانند در تقویت جنبش حفظ سینما با شاخه‌های ملی، منطقه‌ای و بین‌المللی فدراسیون بین‌المللی آرشیوهای فیلم، سهیم شوند. ■

فدریکو مایور

مقر یونسکو

۲ نوامبر ۱۹۹۳

* بنیاد یونسکو برای حفظ میراث فیلم در سال ۱۹۹۵ تأسیس شد.

زیبایی‌شناختی خودشان، و حق همهٔ ملتها در شناختن و بهره‌گیری از فیلمهایی که توسط همهٔ ملتهای متفاوت جهان ساخته شده است.»

فرناندو سولاناس

(فیلمساز آرژانتینی)

«درسراسر افریقای سیاه، افریقای جنوبی و تقریباً هر نقطهٔ دیگر اروپا، سینماها، که زمانی مثل کلیساها مکان گردهمایی مهمی بود، اکنون یکی پس‌از دیگری بسته می‌شوند، زیرا در کنار در آن سینماها، کاستهای ویدئویی قاچاق به بهایی ارزانتر از بلیت سینما فروخته می‌شوند. ما از شما نمی‌خواهیم که درمقابل پیشرفت بایستید، بلکه از همهٔ شما دعوت می‌کنیم، که در کشورهای خود، به نجات این مکانهای گردهمایی بپردازید، جاهایی که فردی ویژگی‌اش را به ظرافت چنین تشریح کرده است «تماشاگرانی که در یکجا گردهم می‌آیند در احساسهای مشترکی با هم سهیم می‌شوند.»

ژان روش

(فیلمساز فرانسوی)

«ما می‌دانیم که بدون کتابخانه‌ها، ادبیات نابود می‌شود، خاطرهٔ نوشتن و نویسندگی از میان می‌رود، همه‌چیز معاصر خواهد شد، چیزی کم‌وبیش در حد ژورنالیسم ـ و تازه نوعی ژورنالیسم که از شکلهای حماسی و رمانتیک گذشته بی‌بهره است. اگر ما هیچ خاطره‌ای از پیشرفت سینما نداشتیم، سینما در نظرمان چگونه جلوه می‌کرد؟ این سؤال شاید خیلی پیش پا افتاده بنماید، و با این همه ما هنوز هم با این میراث طوری برخورد می‌کنیم که گویی هیچ ارزشی ندارد. تدارک برای حفظ و نمایش آثار گذشته بسیار کمتر از آنچه ضروری است موردتوجه قرار گرفته است.»

کالین یانگ

(از مرکز بین‌المللی مدارس سینما و تلویزیون)

www.KetabFarsi.com

گفتگو با چنگیز آیتماتوف

از زخم دل آبائی

آبائی کونابایف
(۱۸۴۵ - ۱۹۰۴)

یکی از معدود عکسهای بازمانده ازآبائی. در این عکس او همراه دو فرزندش دیده می‌شود.

آثار نویسندهٔ سرشناس قرقیز، چنگیز آیتماتوف (متولد ۱۹۲۸، نوادهٔ چوپانی بیابانگرد) با قدرت تمام تضاد بین جامعهٔ امروز و تمدنهای کهن اتحاد شوروی سابق را تصویر می‌کند و به مسئلهٔ وضعیت آیندهٔ بشر و جهان می‌پردازد. رمانهای او به زبانهای مختلف دنیا ترجمه شده است. ازجمله آثار وی که به فارسی ترجمه شده‌اند عبارت‌اند از: جمیله (۱۹۵۸)، کشتی سفید (۱۹۷۰)، و ... در این مصاحبه که به‌منظور بزرگداشت صد و پنجاهمین سالگرد تولد آبائی کونابایف صورت گرفته است، آیتماتوف توضیح می‌دهد که چرا آثار این شاعر قزاق هنوز زبان حال زمانهٔ ماست.

این بزرگداشت برای شما چه معنایی دارد؟

ــ تحولات تاریخی در جامعه اغلب با ارزیابی مجدد و منفی ارزشهای گذشته، بویژه از نظر درک اهمیت بزرگان فرهنگ ملی و جهانی، همراه است. کافی است به یاد آوریم که در دوران اتحاد شوروی با هنرمندانی چون گورکی و مایاکوفسکی چه برخوردی شده است.

اما آبائی فراتر از تاریخ است: او نه در خدمت هیچ دولتی بود و نه با هیچ ایدئولوژیی سر و کار داشت. او تجسم الهامی شخصی و نیز قومی بود که با سرنوشت مردمش، با مبارزات و تراژدیهایشان همسان و هماهنگ گردید. او که ریشه در ملت خویش داشت در دورهٔ فوق‌العاده پیچیده‌ای از تاریخ قزاقستان حضور داشت. در چنین دوره‌ای در میان استپ‌های دورافتاده، به‌دور از عرصهٔ رویدادهای جهانی، چنین ذهن تابناکی چگونه می‌توانست پا به میدان گذارد؟ توضیح آن غیرممکن است.

او قصه‌گویی نیست که به سنتها و رسوم پایبند باشد، بلکه نابغه‌ای است تمدن‌پرور، که می‌تواند از رهگذر اصالت خلاقش همه‌چیز را از نو بسازد، به گذشته غنا ببخشد و دید شخصی تازه‌ای از جهان را بپروراند.

آبائی شکوه می‌کند: «من بی‌توانم، اینجا در تنهایی ایستاده‌ام ... روحم سوگوار است ... تلاشهایم عبث ...» اگر او «در قرن گرگها، در میان دستهٔ گرگها» زاده نشده بود چه می‌شد؟ اگر او در عصری متمدنانه‌تر زیسته بود آیا امکان داشت که

استعداد عظیمش را دوچندان بیش پرورش دهد؟

ــ نه. آبائی در زمانه‌ای پا به میدان گذاشت که بیش‌از همیشه به او نیاز داشت. ترکستان، برای نخستین‌بار در تاریخ خود، ازطریق روسیه افکار روشنگری اروپا را کشف می‌کرد و این برای مردم چادرنشین پیامدهای عظیمی به ارمغان آورد. اندکی بعد، این مردم به بلای توفانهای ویرانگر دچار شدند و دو انقلاب را از سر گذراندند: انقلاب ۱۹۱۷ و تحولات دههٔ ۱۹۹۰، که به‌طور کامل و قاطع انقلاب ۱۹۱۷ را ابطال می‌کند و مردود می‌شمارد.

اهمیت کار آبائی درخلال دورهٔ بین این دو انقلاب چیست؟ و چه نقشی در دورهٔ اتحاد شوروی داشت؟

ــ در زمانه‌ای که حکومت تک حزبی به‌طور عمده به نام بین‌الملل پرولتاریایی بر نفی اندیشهٔ ملت تکیه داشت، آبائی و آن نیروی معنوی که وی نمایندهٔ آن بود، سپری بود که از ما حمایت می‌کرد.

آبائی برای مردم قزاق نوعی پناهگاه، حریم و دژ محسوب می‌شد. او به آنان نیروی معنوی برای بقا، برای مقاومت دربرابر قدرت جذب امپریالیستی بخشید. میراث او در اوج دورهٔ آشوبزا و بحرانی نیست‌انگاری (nihilism) حافظ و الهامبخش روشنفکران و تحصیلکردگان قزاق بود. خلقهای همسایه نیز، در مبارزهٔ خوش برای حفظ زبانها و روح ملی خود، عمیقاً مدیون عظمت اندیشه‌های آبائی هستند.

آبائی می‌نویسد: «پس‌از زمستانی سخت و پربرف، مگر بهار با گلها، سیلابها و شکوهش از راه نمی‌رسد؟» آیا اندیشه‌ها و آثارش امروز نیز مطرح‌اند؟

ــ امروز ما با تصویری دیگر، دوره‌ای دیگر و جنبه‌ای دیگر از

همچون سدر بلند کوهستانها ...

آبائی کونانبایف (۱۹۰۴-۱۸۴۵)، شاعر قزاق، در کوهستانهای چنگیز، در قبیله‌ای چادرنشین به دنیا آمد. او که به آبائی شهرت دارد، از رهگذر آثار و نفوذ پر دامنهٔ شخصیتش به زبان مردم خود و سرچشمهٔ پایان‌ناپذیر شعر آنان مبدل گردید. او رسوم فئودالی را محکوم می‌کرد و مردم را به آموزش و اتحاد فرا می‌خواند. امسال مصادف با صد و پنجاهمین سالگرد تولد اوست.

مختار آئوزوف (وفات ۱۹۶۱)، هموطن او، که مؤلف رمانی حماسی دربارهٔ آبائی (سیر و سلوک آبائی) است، در مقاله‌ای که در ۱۹۵۴ نوشت در توصیف این شاعر بزرگ قزاق چنین آورده است: «او در تاریخ ملت خود همچو درخت سدر بلند و پر شاخ و برگی در کوهستانها ایستاده است.» او درمورد سهم استثنایی آبائی در فرهنگ قزاق می‌گوید: «کار ادبی آبائی (اشعار غنایی، مثلها و ترجمه‌های او) از سه منبع عمده مایه گرفته است که با یکدیگر به‌نحوی هماهنگ درآمیخته‌اند. نخست، فرهنگ کهنسال قزاق که در سنت شفاهی و در آثار مکتوب گذشته جا افتاده بود ... روم، بهترین نمونه‌های فرهنگ شرق: شعر کلاسیک تاجیک، آذری و ازبک. این گرایش به سمت فرهنگهای همسایه، که از اوائل قرن به چشم می‌آید، بی‌تردید نقش مثبتی در فرهنگ ادبیات روس و از طریق آن کل فرهنگ و ادبیات جهان است. در زمان آبائی، بهره‌مندی از این منبع، بویژه از کلاسیکهای بزرگ روس، که تا پیش از آبائی برای قزاقها ناشناخته بودند، عاملی قاطع برای پیشرفت به‌حساب می‌آمد.

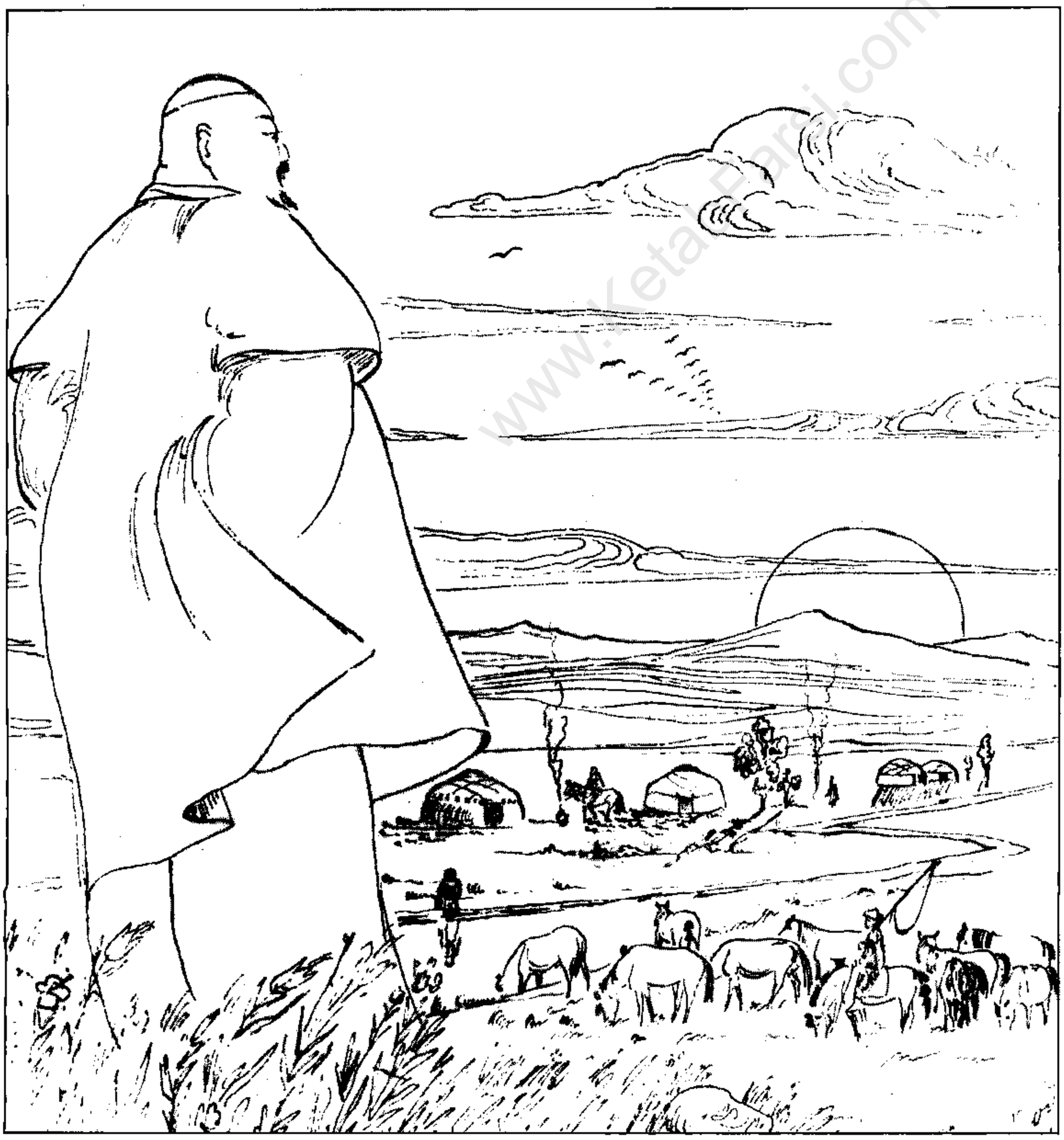
«به‌هرحال آبائی موفق شد که درعین وفاداری به اصالت خود از این سه منبع بهره‌مند شود ــ که این خود نشانهٔ اصالت عظیم و قریحهٔ استثنایی اوست. او مانند همهٔ آفرینندگان بزرگ در فرهنگی تازه نمود می‌کرد بی‌آنکه فردیت نیرومند خود را در مقام هنرمند و اندیشمند از دست بدهد.»

در ژرفای روح خویش بنگر،
با خود راست باش.
من، با سیر و سلوکم،
برای تو پر ابهامم.
تویی که از پس من می‌آیی،
بدان که من راه را برایت گشودم.
خوارم مدار،
که هزاران دشمن داشته‌ام!

آبائی

آبائی رو به‌رو هستیم. من زندگی امروز و روزمره‌مان را درنظر دارم، یعنی زمانی را که فرایند دموکراتیک به موقعیت کاملاً متفاوتی انجامیده است. ما با وجه افراطی دیگری رو به‌رو هستیم. ملی‌گرایی توده‌ای اکنون نقشی ارتجاعی و غیرمنطقی ایفا می‌کند، نقش رانندهٔ کوری که تکیه بر وی خطرناک است.

خوشباوریِ استقلال، آزادی و حاکمیت ملی، که درواقع دستاورد فرایند دموکراتیک شدن جوامع است و با فعالیت مشترک همهٔ مردمان ــ با آزادسازی مرکز و همچنین پیرامون قدیمی آن ــ امکانپذیر شده است، اگر از کنترل خارج شود به نوعی بلندپروازی شورش‌آمیز مبدل می‌شود. این جریان اکنون به نیرویی تجزیه‌گر بدل شده است که همکاری بسیار ضروری میان همهٔ فرهنگهای ملی را از میان می‌برد.



طرحی از آبائی اثر
ک. ک. کونگیر (۱۹۸۶–۱۹۱۴)
برای مجموعه اشعار آبائی که
در اواخر دههٔ ۱۹۴۰
انتشار یافت.

آبائی آشکارا با همهٔ شکلهای کج و کوله و بی‌اعتبار ملی‌گرایی ضدیت داشت ...

ــ مردمفریبی توده‌ای و شووینیستی، که بسیار رایج و ظاهراً در کوتاه‌مدت ثمربخش است، درواقع خودبینیِ خوداتکایی ملی را تشدید می‌کند. و این امر به دیدگاهی تنگ‌نظرانه و درنهایت به انزوا، به عقدهٔ حقارت و تضعیف نقش نخبگان ــ که دیگر نمی‌توانند در پرورش ارزشهای مشترک شرکت داشته باشند ــ می‌انجامد. بدون این‌گونه ارزشها، مردم از توسعه بازخواهند ماند.

در افق تاریخ، آبائی همچون چهره‌ای جلوه می‌کند که به‌نحو شگفت‌انگیزی امروزی است: مردی با بینش فوق‌العاده نافذ، پیام‌آوری راستین. امروز لحظهٔ مناسبی است که به اندیشه‌های او دربارهٔ لزوم رویکردی جهانی به تنوع جهان و بویژه دربارهٔ آشتی ارزشهای فرهنگی شرق و غرب بیندیشیم یعنی به ارزشهای پیشینهٔ آسیایی ما و ارزشهای فرهنگ روس، که رسالت تاریخی‌اش این است که نقش رابط را به‌عهده بگیرد.

آبائی به این ویژگی فرهنگ روس بسیار اهمیت می‌داد. درعین حال نحوهٔ اندیشیدن وی عمیقاً قزاقی باقی ماند. او مردمش را دوست داشت و به آنها افتخار می‌کرد، اما از آنها می‌خواست که از خود انتقاد کنند. او حقیقت بی‌پیرایه را به هموطنانش عرضه می‌کرد، از غرور بیجای ملی پرهیز داشت و ضعفها و تاریک‌اندیشی قوم جاهل را محکوم می‌کرد.

اینها همه اهمیتی امروزی دارند، بخصوص در زمانی که ملی‌گرایی به یک نیروی سیاسی ارتجاعی مبدل می‌شود، هنگامی که ناموران دموکرات گذشته و فیلسوفان بزرگ روس در چشم‌اندازی ملی‌گرایانه ارزیابی می‌شوند.

در دورهٔ حکومت تک‌حزبی، آبائی تجسم روح ملی و مشوق احیای ملت قزاق بود. امروز، یعنی در دورهٔ پس‌از حکومت اقتدارگرای تک‌حزبی، نقش آبائی نقش پیونددهندهٔ معنوی فرهنگهای ملی، براساس بینشی دموکراتیک است. پیام او در عصر جدید همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد.

گفتگوکننده

گلزاده میرزامتووا

مدرسه‌ای در استپ
(۱۹۱۱)، رنگ روغن روی بوم،
اثر ن.گ. خلودوف.

فرم اشتراک (لطفاً خوانا بنویسید).

نام و نام‌خانوادگی: ..... شغل .....

اشتراک جدید □ تعداد مورد درخواست از هر شماره ..... تجدید اشتراک □ شماره اشتراک .....

مبلغ چهارده هزار و چهارصد (۱۴۴۰۰) ریال طی فیش بانکی شماره ..... در تاریخ .....

به حساب ۲۹۲۳۶ بانک ملی شعبهٔ دانشگاه تهران به‌نام کمیسیون ملی یونسکو در ایران واریز گردید.

نام بانک دریافت کننده: ..... شعبه ..... شهر .....

نشانی متقاضی: استان ..... شهر ..... خیابان .....

.....

کدپستی ..... تلفن .....

فهرست کتابها و نشریات موجود در مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران

با مراجعهٔ مستقیم و یا با پرداخت بهای نشریات به حساب جاری ۲۹۲۳۶، بانک ملی شعبهٔ دانشگاه تهران و ارسال اصل فیش به مرکز انتشارات، نشریات موردنظر رامی‌توانید تهیه کنید. هزینهٔ پست سفارشی کتابها در جدول آن مشخص است.

هزینهٔ ارسال مجله تا دو شماره ۵۰۰ ریال، تا ده شماره ۹۰۰ ریال و از ده شماره به بالا برای هر ۱۰ شماره ۱۲۰۰ ریال است که باید به بهای نشریات واریز شود.

عنوان کتاب	بها	هزینهٔ پستی	جمع
آموزش بین‌المللی محیط‌زیست	۱۲۰۰	۵۰۰	۱۷۰۰
پژوهشنامهٔ زنان و خانواده	۱۲۰۰	۵۰۰	۱۷۰۰
کتابها و اسناد آموزشی یونسکو	۳۰۰۰	۵۰۰	۳۵۰۰
سی نقش	۹۰۰۰	۷۵۰	۹۷۵۰
بقا در قرن بیست و یکم	۸۵۰	۵۰۰	۱۳۵۰
شرکتهای فراملیتی	۳۰۰۰	۵۰۰	۳۵۰۰
توسعهٔ علمی ایران	۱۶۰۰	۵۰۰	۲۱۰۰
استخراج آبهای پنهانی	۲۲۰۰	۵۰۰	۲۷۰۰

عنوان کتاب	بها	هزینهٔ پستی	جمع
حمل ونقل	۲۲۰۰	۵۰۰	۲۷۰۰
روند تحولات آموزش بزرگسالان	۳۹۰۰	۵۰۰	۴۴۰۰
مجموعه‌آثار ابوالحسن‌خان صدیقی	۳۵۰۰۰	۹۰۰	۳۶۱۰۰
ذکر جمیل سعدی (۳جلد)	۱۹۲۵۰	۱۱۰۰	۲۰۳۵۰
علم و تکنولوژی درکشورهای درحال توسعه	۳۶۰۰	۵۰۰	۴۱۰۰
روندها و توسعه آموزش فنی و حرفه‌ای	۱۵۰۰	۵۰۰	۲۰۰۰
مدیریت آموزش فنی و حرفه‌ای	۲۵۰۰	۵۰۰	۳۰۰۰
فرهنگ و توسعه	۳۰۰۰	۵۰۰	۳۵۰۰

شماره	عنوان مجله	بها
۱۸۵	مهاجرت بین دو فرهنگ	۵۰۰
۱۸۷	ویکتور هوگو	۵۰۰
۲۰۰	همیاری	۵۰۰
۲۱۶	برندگان نوبل	۵۰۰
۲۱۷	هزارهٔ مسیحی شدن کیف	۵۰۰
۲۱۸	تحول چاپ	۵۰۰
۲۱۹	میراث جهانی	۵۰۰
۲۲۰	مصر فراعنه	۵۰۰
۲۲۱	نبوغ علمی چینیان	۵۰۰
۲۲۲	دههٔ توسعهٔ فرهنگی	۵۰۰
۲۲۳	استرالیا	۵۰۰
۲۲۴	جنگل شکننده	۵۰۰
۲۲۶	پیوند ابریشمین شرق و غرب	۵۰۰
۲۲۷	کاموئش	۵۰۰
۲۲۸	دستنوشتهای نوین	۵۰۰
۲۳۴	ریاضیات	۵۰۰
۲۳۶	اسرار پول	۵۰۰
۲۳۷	هنر مهمان‌نوازی	۵۰۰
۲۳۸	درجستجوی گذشته	۵۰۰
۲۳۹	تکوین تاریخ	۸۰۰

شماره	عنوان مجله	بها
۲۴۰	تکوین عالم	۸۰۰
۲۴۱	نسیم آزادی	۸۰۰
۲۴۸	شهرها در تنش	۵۰۰
۲۵۳	نقشه‌ها و نقشه‌بردارها	۵۰۰
۶-۲۵۵	راز و رمز دریا	۱۰۰۰
۲۵۸	تعهد مشترک جهانی	۵۰۰
۲۶۵	تحمل آرای دیگران	۸۰۰
۷-۲۶۶	فراگیری	۱۰۰۰
۲۶۸	حاملان معرفت	۵۰۰
۲۶۹	تلویزیون	۵۰۰
۲۷۰	آرمان دموکراسی	۵۰۰
۲۷۱	رقابتهای ورزشی	۵۰۰
۲۷۲	از اینجا تا بی‌نهایت	۵۰۰
۲۷۳	خشونت	۵۰۰
۲۷۴	روانکاوی ـ من پنهان	۵۰۰
۲۷۵	مهرورزی	۸۰۰
۲۷۶	آب مایهٔ زندگی	۵۰۰
۲۷۷	اقلیتها	۸۰۰
۹-۲۷۸	مدرن چیست	۱۰۰۰
۲۸۰	نظم پنهانی	۸۰۰

شماره	عنوان مجله	بها
۲۸۱	زمان خلع سلاح	۸۰۰
۲۸۲	سرگذشت اعداد	۸۰۰
۲۸۳	معنای پیشرفت	۸۰۰
۲۸۷	مدیریت امروز و سنتها	۸۰۰
۲۹۳	برده‌داری	۸۰۰
۲۹۴	کوچ‌نشینی، زندگی بی‌سکون	۸۰۰
۲۹۶	خورشید	۸۰۰
۲۹۹	منشأ نوشتار	۸۰۰
۳۰۰	زیارت و زیارتگاهها	۸۰۰
۳۰۱	ایدز	۸۰۰
۳۰۹	راز پیچیدگی‌ها	۱۲۰۰

شماره	فصلنامهٔ طبیعت و منابع	بها
۱	کیفیت آب و دسترسی به آن	۵۰۰
۲	فاجعه‌های طبیعی تا چه‌حد طبیعی هستند	۵۰۰
۳	توسعهٔ پایدار برای همه	۵۰۰
۴	بیوتکنولوژی، نویدها و خطرها	۵۰۰

www.KetabFarsi.com

مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران: تهران، خیابان آیت‌ا... طالقانی، بین فرصت ومفتح، شمارهٔ ۳۷۱، تلفن: ۸۸۴۴۴۸۳، ۸۸۴۰۵۴۴

مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران
منتشر کرده است

نوشتهٔ گزاویه دوپوئی

ترجمهٔ فاطمهٔ فراهانی، عبدالحمید زرین‌قلم

- آیا توسعه موجب رفاه خواهد شد؟
- نقش توسعه در فرهنگ چیست؟
- فرهنگ بر توسعه چه تأثیری دارد و پیوند متقابل این دو چیست؟

در کتاب **فرهنگ و توسعه** تلاش شده است تا ضمن ارائهٔ سیر تحول مفهومیِ فرهنگ و توسعه و آگاهی جامعهٔ بین‌المللی نسبت به اهمیت ابعاد فرهنگی در توسعه، فعالیتهای فرهنگی مورد ارزیابی قرار گیرد.

www.KetabFarsi.com

«حفظ یک فیلم به کمک یونسکو»

یونسکو یک بنیاد بین‌المللی را برای گردآوری و مرمت فیلمهایی که درمعرض نابودی هستند به‌وجود آورده است. هدف بالا بردن آگاهی مردم جهان نسبت به نیاز مبرم حفاظت از میراث سینمایی جهان و ایجاد امکان برای پیوستن هرچه بیشتر مردم به این کوشش است.

یونسکو افراد بخش خصوصی، بنیادها و دیگر نهادها، بازرگانان و حکومتها را به پیوستن به این جنبش بین‌المللی برای حفظ بخش مشترک میراث بشر، فرا می‌خواند.

نیکوکاران می‌توانند به هر طریقی که بخواهند، به حفظ و مرمت یک فیلم به انتخاب خودشان کمک کنند و از این راه با مأموریت مهم یونسکو در «حفظ و نگهداری میراث هنری جهان و یادمانهای تاریخی و علمی» هماهنگ باشند.

یونسکو با پشتیبانی عموم مردم می‌تواند با قدرت بیشتر از حکومتها، صنعت فیلم و انجمنهای تخصصی درخواست کند تا کوشش خود را برای حفظ میراث سینمایی به‌کار برند.

یونسکو مایل به همکاری با کمپانیها و بنیادهای خصوصی، با مقامات رسمی حکومتی و با رسانه‌های گروهی است تا عملیات «حفظ یک فیلم به کمک یونسکو» بتواند تأثیری قابل‌توجه داشته باشد و توجه عمومی را به کوشش برای حفظ میراث سینمایی جلب کند.

برای اطلاعات بیشتر با این نشانی مکاتبه کنید:

"Restore a Film with Unesco"

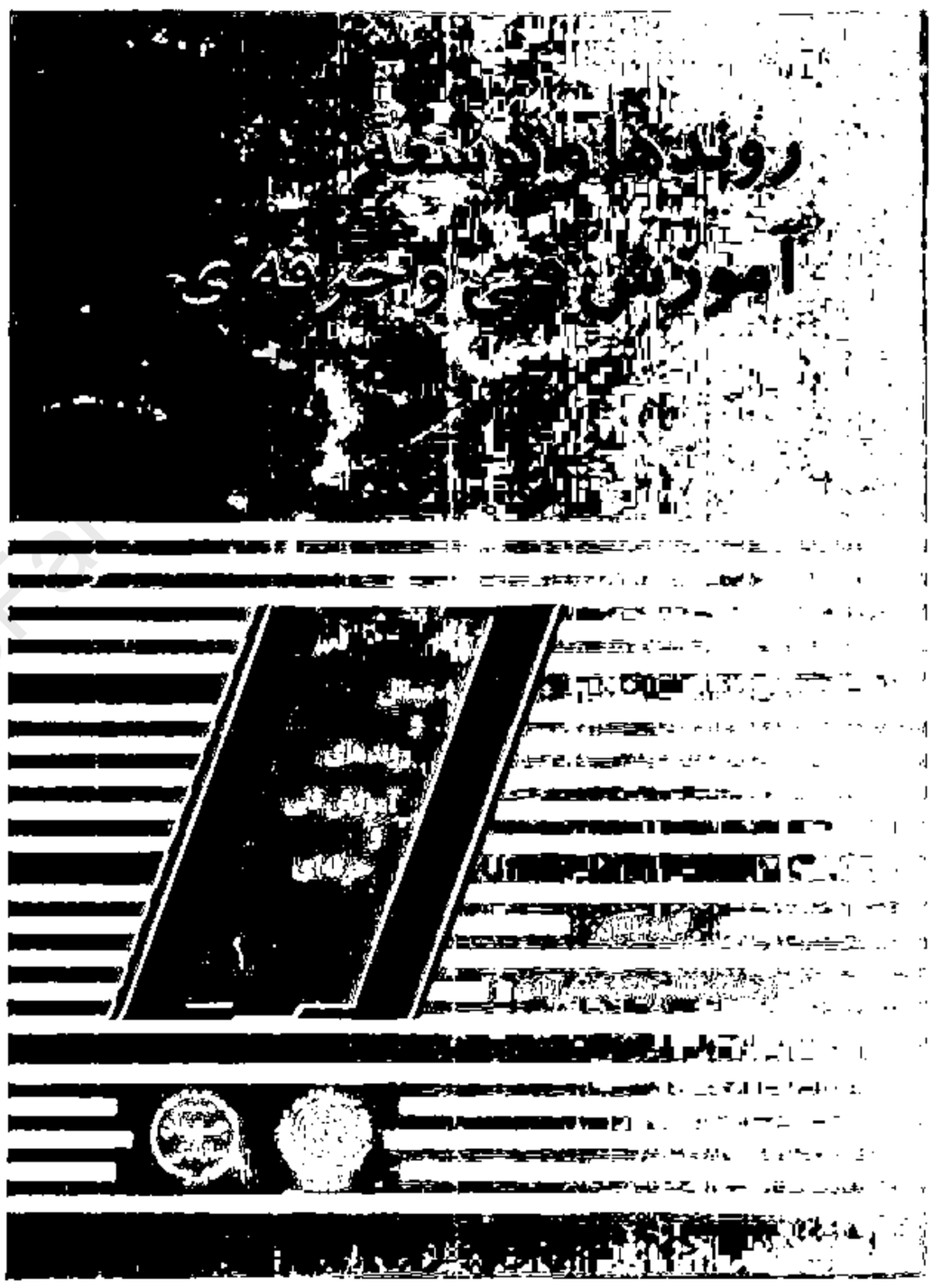
7 Place de Fontenoy 7500, France

مرکز انتشارات یونسکو
و دفتر مراکز آموزش عالی وزارت جهاد سازندگی

از مجموعهٔ

مسائل و روندهای آموزش فنی و حرفه‌ای

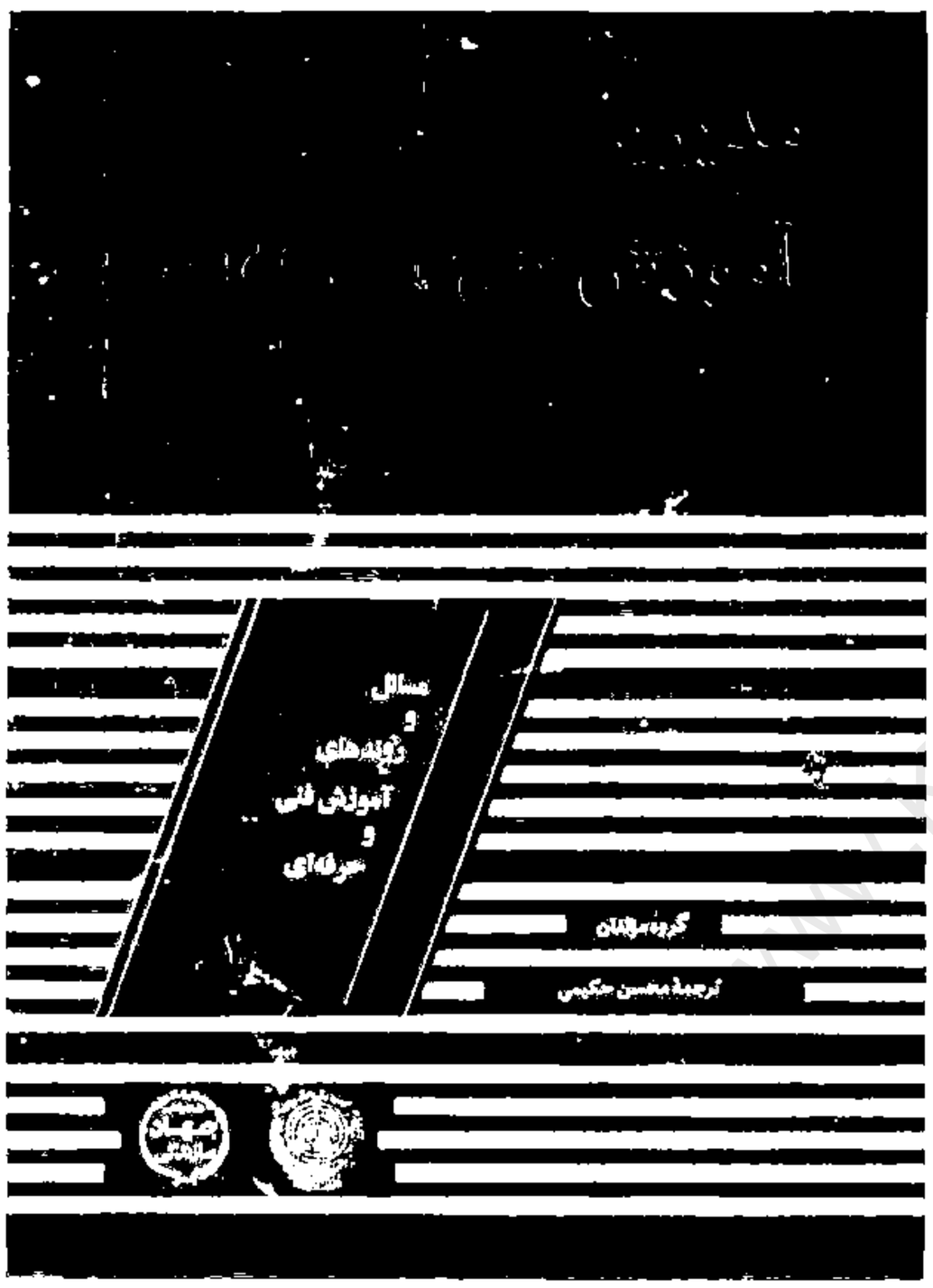
به‌تازگی دو کتاب زیر را منتشر کرده‌اند:



روندها و توسعهٔ آموزش فنی و حرفه‌ای

از گروه مؤلفان یونسکو، ترجمهٔ ابوالفضل ملکی شمس‌آبادی

چاپ اول، ۷۲ صفحه، بها ۱۵۰۰ ریال



مدیریت آموزش فنی و حرفه‌ای

یک پژوهش تطبیقی از یونسکو، ترجمهٔ محسن حکیمی

چاپ اول، ۱۵۲ صفحه، بها ۲۵۰۰ ریال

پخش و فروش: مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران

تهران، خیابان طالقانی، بین فرصت و مفتح، شمارهٔ ۳۷۱، تلفن: ۸۸۴۴۴۸۳، ۸۸۴۰۵۴۴

این کتابها علاوه بر مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در کتابفروشیهای معتبر نیز عرضه می‌شود.