چارلی چاپلین می‌اندازد ، اما البته کاپور توانسته است خصوصیاتی کاملا شخصی برای خود به‌وجود آورد . بهترین فیلم او «واکسی» است که به شیوهٔ نئورئالیسم‌ساخته شده ، «آواره» هم با همین‌شیوه ساخته شد ، «آقای ۴۲۰» همچون دو فیلم قبلی لحن‌تند و انتقادی داشت اما «سنگام» فقط یك‌درام عاشقانه و احساساتی بود . راج کاپور به خصوص استعدادی قابل توجه در کمدی دارد و پاره‌ای از آثار او دارای لحظات خوب کمیك است ، از جمله نیمهٔ اول فیلم «آقای ۴۲۰» دارای چند سکانس کمیك‌است که درهندوستان نظیر آن ساخته نشده است . فیلم‌های راج کاپوردرهندوستان ، خاور میانه و شوروی خواستاران بسیار دارد . سیمای جوان دیگر سینمای هند ، کارگردانی است به اسم گورودات **Guru Dutt** که با بیش از ده سال سابقهٔ کار، اکنون سینماگر مستقلی است . گورودات به سادگی و روانی داستان را بازگو می‌کند و روی تأثیرات میزانسن تکیهٔ زیاد دارد. او حتی در برگردان مجدد بعضی تم‌های قراردادی وقدیمی موفقیت هایی به دست آورده است . دراین زمینه از فیلم « گل کاغذی » می‌توان نام برد که علیرغم‌شکست تجاری‌اش ، تجربه‌ای با ارزش بود . قبل از گورودات ، فیلمساز دیگری به اسم «کیشور ساهو» **Kishore Sahu** درتلفیق‌تجارت و هنر به آزمایش پرداخته بود . **محبوب خان** نیز عوامل نمایشی قابل قبول مردم را با مایه‌های شخصی کار خود درهم آمیخته و با استقبال گروههای مختلف روبرو شده است ، مثل فیلم‌های **مانگان ، دختر هند ، ومادر هند.** «عباس» فیلمساز دیگری است‌که سالها پیش با ساختن فیلم **بچه‌های زمین** سنتها و قراردادهای رایج را کنارگذاشت. «بچه‌های زمین» فیلمی بود با مایهٔ نئورئالیستی که علیرغم گذشت زمان ، همچنان به خاطر رئالیسم خشن خود عمیقاً بربیننده تأثیر می گذارد .

از فیلمهای اخیر محبوب‌خان می‌توان **پسرهند ، غریبه و چهار دل ، چهارراه** ، را نام برد که به خصوص دراین آخری ، یك مایهٔ امروزی را در گوشه‌های مختلف سرزمین هند تکرار می‌کند و مجموعهٔ دراماتیکی را به وجود می‌آورد .

به‌علت‌اهمیتی که ساتیاجیت‌ری درسینمای هند دارد ، از اومستقلاً وبه تفصیل سخن خواهیم گفت .

نسل سینما

استنلی کوفمن
Stanley Kauffmann

پاره‌ای از مطالب زیر در سخنرانیهایی که در دانشگاهها ، مدارس عالی و سمینارها ایراد کرده‌ام مورد بحث قرار گرفته است . دریکی ازاین جلسات یك شاعر معروف و یك منقد هنرهای گرافیك حضور داشتند . پس از ختم جلسه منقدی نزد من آمد و گفت ، «شما حرفهای مارا نابود کردید ، من و دوستم را بی‌اعتبار ساختید» . گفتم ، نه مقصودم این بوده است و نه چنین عقیده‌ای دارم . ناشیانه گفت «اگربیست‌سال جوانتر بودم حتماً به سینما می‌پرداختم .»

عکس‌العمل‌مأیوسانه او معلول این عقیده من بود که سینما هنری است که اکنون در امریکا عطش شدیدی برای آن وجوددارد‌وباید توضیح بدهم که مقصودم این نیست که در امریکا به هنر سینما به بهترین وجه پرداخته می‌شود وبهترین فیلمها را می‌سازند . خواستاران این هنر ، بیش از خواستاران هر هنر دیگر ، به آنچه از خارج وارد می‌شودچشم دوخته‌اند . اما مشاهده و تجربهٔ

خودم و دیگران این زمینه را برای من فراهم می‌کند که عدهٔ بسیاری هستند که به فیلم علاقهٔ فراوان دارند . یا ، به عبارت دیگر ، یك نسل سینما وجود دارد وآن نخستین نسلی است که در فرهنگی به بلوغ رسیده که سینما را به عنوان هنری جدی پذیرفته است. درمقایسه باامروز،درسالهای پیش‌از ۱۹۳۵ از سینما استقبال بیشتری می‌شد ، اما برای اکثریت سینماروها تماشای فیلم حکم‌گریز از واقعیت را داشت که یك یا دوبار در هفته انجام می‌شد . تعداد چنین سینماروهایی که از فیلم به عنوان وسیلهٔ فرار استفاده می‌کنند هنوز کم نیست ، اما در کنار آنها مشتریان دیگری وجود دارند که اغلب پس از سال ۱۹۳۵ به دنیا آمده‌اند . قطعاً این گروه، یعنی نسل سینما سختگیر نیست ، ولی جدی است . حتی توجه به این نسل به فیلمهای صددرصد سرگرم کننده ، نمایندهٔ دیدی روی‌هم‌رفته جدی است .

برای به وجود آمدن این‌نسل دلایلی کهنه و نو و ذاتی و عارضی ، وجود دارد . وآنچه در زیرمی‌آید بعضی‌ازاین دلایل‌است.

تکنولوژی و رئالیسم

۱ – در عصری که توجه به تکنولوژی همه جا و همه‌چیزرا فرا گرفته هنر سینمااز‌تکنولوژی جوانه می‌زند . به استثنای معماری ، سینما تنها هنری است که می‌تواند از دانش های علمی و پیشرفتهٔ این قرن بهره‌های مستقیم و فراوان بگیرد . گرافیست‌ها از وسائل مکانیکی و الکترونیکی استفاده کرده‌اند ، شاعران و نقاشان از حسابگری های الکترونیکی سود جسته‌اند ، مصنفان موسیقی نوار های الکترونیکی به کار برده‌اند . اینان درانتخاب این وسایل آزادی داشته‌اند . اما فیلمساز چاره‌ای جزاین ندارد ؛ او ناگزیر است از وسایل پیچیدهٔ مکانیکی و الکترونیکی استفاده کند . این امر موجب می‌شود که او احساس وابستگی عمیق به جامعه بکند و خودرا متعلق به زمان حال بداند. هنرمند امریکائی ازاینکه گاهی احساس‌می‌کند که‌ازدنیای‌پرمشغله‌و واقعی امریکای پیرامون خود جداست ، شرمنده است و حتی گاهی این احساس اورا به وحشت می‌اندازد . ابزار کار فیلمساز ، اورا با روح زمانش‌پیوندمی‌دهد.

دنیای ظواهر

۲ – دنیای ظواهر و جزئیات مادی بار دیگر خمیر مایهٔ هنر شده است . درست هنگامی که داستان‌نویسی به شیوهٔ ناتورالیستی ظاهراً از شدت پرگویی ، و توصیف زائد همه چیز ، به‌بن‌بست رسیده ، سینما به پاره‌ای ازجنبه های خوب آن حیات تازهٔ هنری بخشیده است .

رولف‌هوخ‌هوت Rolf Hochhuth نویسندهٔ آلمانی کتاب نماینده‌گفته است :

هنگامی که اخیراً فیلم ، سکوت اثر اینگمار‌برگمان ، را در هامبورگ دیدم ، با این سئوال از سینما بیرون رفتم : «دیگر امروز برای داستان‌نویس چه مانده است ؟» . فکرکنیدکه‌برگمان می‌تواند با یك تصویر چه چیزهایی را در یك خیابان ، در یك راهرو یا زیر بغل یك زن ، نشان بدهد . او می‌تواند بدون گفتن یك کلمه از همهٔ اینها صحبت کند .

علیرغم این بیم و هراس بجا و قابل فهم هوخ هوت ، برای داستان‌نویس ، گفتنی بسیار مانده است ، حتی در مورد زیر بغل . اما اساس حرف او به حق و ظیفهٔ اصلی خلق واقعیت مادی را از داستان نویس سلب می‌کند . سینما نه تنها این کاررا به عهده گرفته بلکه آن را به تعالی رسانده است.

سینما می‌تواند از دستگیرهٔ در، میز صبحانه و اثاثهٔ اطاق ، شعر بسازد . جزئیات پیش‌پا افتاده ، که دنیای هرکس از آن ساخته شده‌است ، می‌تواند باز به قالب استعاره درآید و به واقعهٔ خیالی کمك‌کند.

زبان جهانی

۳ – ظاهراً سینما برای طرح بسیاری از مسائل حاد زمان ما مناسبت خاص دارد . این مسائل

عبارتند از حالات روانی مانند تشویش یا شك یا بی‌حسی – حتی (چنان‌که خواهیم‌دید) شك‌درمورد خودهنر. سینما قادر است پاره‌ای از امور روانی را ظاهر سازد ، اموری که مثلا تآتر به آسانی نمی‌تواند مطرح کند . سینما این مسائل را چنان با محیط مادی خارجی‌مربوط می‌کند که نه تآتر گنجایش آنهارا دارد و نه رمان کاملاً قادر به بازگو کـردن آنهاست. سینما می‌تواند انسان بعد از فروید ، محیط او ورابطهٔ بین این دو را تصویر کند . لازم‌نیست انسان به مرگ تآتر و رمان‌معتقد باشد – چنان که من نیستم – تا این محسنات را در سینما ببینند .

٤ – غیر از موسیقی ، سینما تنها هنری است که می‌تواند در یك زمان و دفعتاً همانطور که در اصل ساخته شده است در دسترس همهٔ جهانیان قرار گیرد . سینما تنها هنر مستلزم زبان است که می‌توان بدون دانستن زبـان اصلی‌اش ، از آن لذت برد (اپرا را که در آن به فهم دقیق زبان نیازی نیست مستثنی می‌کنم) . هدف ، کسب اطلاع یا مناسبات دوستانه نیست بلکه رابطهٔ عاطفی است . اگر کسی مثلاً تحت تأثیر هنرپیشگان ژاپنی درمحیط ژاپنی یا جنبه های زندگی ژاپنی ، که از هرجهت با تجربهٔ شخصی او مغایرت دارد ، قرار گرفته باشد ، با ژاپن ارتباطی برقرار می‌کندکه عمیق‌تر از برداشت او از تبلیغات یا سفرنامه‌هاست. هرکس که تحت تأثیر فیلم ایکیرو Ikiru اثـر کوراساوا Kurasawa قرارگرفته باشد ، نمی‌تواند دربارهٔ ژاپن و ژاپنی همانطور فکر کند که قبلاً فکرمی‌کرده‌است .

این‌جهانی‌بودن و این‌همزمانی نسبی تجربهٔ هنری همه مارا عضو جامعهٔ مشترك الادراکی‌کرده است که در طول تاریخ نظیر آن‌ممکن و موجود نبوده است .

هنر جوان

٥ – سینما یك امتیاز بزرگ اتفاقی دارد ، و آن جوانی است ، که نه تنها به معنی قدرت است بلکه به معنی دسترسی به امکانات نیز هست . رمان ، که هنوز زنده است ، به‌لزوم زنده‌ماندن اشعار دارد . یکی از اشکالات عمدهٔ رمان‌گذشتهٔ آن است . رمان‌نویس بار کار های گذشته را بر دوش دارد . این نکته در مورد شعر هم صادق است . شعر مسلماً ادامه خواهد یافت ؛ موقعیت شعر – مانند رمان – خیلی بهتر ازآنست که تصور می‌رود . اما شعر هم از تلاش برای ادامهٔ منطقی غافل نیست . در نقاشی و مجسمه‌سازی، نومیدی هم‌اکنون هویدا است ؛ ظهور شیوه‌های تازه در فواصل زمانی کوتاه دال براین امراست. اماسینما کودك نوپایی‌است. با این حال درهمین مدت کوتاه معجزه‌ها کرده است . توجه کنید که بین اختراع دوربین ادیسون و ساختن فیلم همشهری کین ارسن‌ولز تنها پنجاه‌سال فاصله‌است، درست مثل اینکه پنجاه سال پس از آنکـه گوئیدو دارترو Guido d'Arezzo نتهای موسیقی را تنظیم کـرد ، استراوینسکی پتروشکا Petrochka را تصنیف کرده باشد . با این همه ، قارهٔ سینما تازه کشف شده است و مرز های آن هنوز شناخته نیست . این تازگی است که نه تنها نسل جدید را – که من نسل سینما خوانده‌ام – از امکانات خود به هیجان می‌آورد بلکه دراواحساس شدید مالکیت ایجاد مـی‌کند . سینما متعلق به این نسل است .

گرایشهای پس ازجنگ

به نظر من ، اینها پاره‌ای از دلائـل کثرت تعداد خواستاران جدید سینماست . اما این دلائل نیز سئوالی را مطرح می‌سازد . چنانکه ملاحظه شد این دلائل از مدتی پیش تا اندازه‌ای معتبربوده، با این حال فقط در حدود بیست‌و پنج سال است که نسل سینمایی پا به عرصهٔ وجود نهاده است . چرا این‌اتفاق پیش ازآن نیفتاد ؟ چرا این دلائل تنها بعداز جنگ جهانی دوم به این شدت مطرح شد ؟ دراین دوران عوامل‌دیگری برای کمك به ایـن دلائل پیدا

شده‌انـد . پاره‌ای از این عوامل از خـارج دنیای سینما منشاء مـی‌گیرد : تحول در تعلیمات عالیه ، دگرگونی ها و تغییرات سیاسی و اجتماعی ، ازهم‌پاشیدگی و نوسازیهای اخلاقی و مذهبی، همهٔ اینها این نسل را ناشکیباتر و خشمگین‌تر کرده است . اما ، از جنگ جهانی دوم تاکنون ، در خود جهان سینما هم پیشرفتهای مهمی صورت گرفته است . این پیشرفتها در محتوا بوده است ، نه در قالب . ودراین میان ، خاصه سه عامل آشکار است : افزایش جنبه‌های جنسی ، تقویت رنگ ملی ، و تأکید بیشتر بر فرد ؛ و البته دو عامل آخری به هـم مربوطند .

درمورد عامل نخست‌بایدگفت کـه مسألهٔ جنسی از نمایشنامهٔ **آگاممنون** تاکنون درتآتر رواج داشته است ، وهمراه با نخستین فیلمها ، نخستین بت های سینما پدید آمدند . در واقع دربسیاری ازفیلمهای صامت صحنه‌هایی‌وجود دارد کـه اگر آنها را امروز می‌ساختند ازلحاظ سانسور موجب گرفتاری می‌شدند . اماصرف‌نظر از نمایش اعمال جنسی یا جاذبهٔ جنسی هنرپیشگان مرد و زن . اکنون – دربسیاری از فیلمهای خارجی و برخـی از فیلمهای آمریکایی – نوعی دید جنسی وجود دارد که می‌توان بـه آن احترام گذاشت : دیدی که به واقعیت های زندگی‌جنسی‌نزدیکتر از اسطوره‌هایی است‌که روحانیان مذاهب گوناگـون ، یا وسائل ارتباط جمعی و والدین ارائـه می‌دهند . این آزادی نسبی‌جنسی، که مدت‌ها پیش درتآتر و رمان استقرار یافته است کندتر بسینما راه جسته زیرا سینما آسان‌تر و بیشتر در دسترس همـهٔ طبقات مردم ، با طرز تفکرهای متفاوت، قرارداشته است و در نتیجه‌ادارات سانسور بیشتر نگران آن‌بوده‌اند.

محیط ملی

عامل دوم یعنی رنگ ملی ، توسط‌منقدانگلیسی‌پنه‌لوپی‌هوستون Penelope Houston در کتاب **سینمای معاصر** (۱۹۶۳) چنین تعریف شده است :

تصویری که سینمای یك جامعه از ازآن جامعه بدست می‌دهد هرقدر هم یك طرفه و تغییر ماهیت یافته باشد ، باز نمی‌تواند سیمای ملی را ازطریق فیلم نشان دهـد . تصور ایدآلیسم نئورئالیستی (درایتالیا) بدون توجه به سابقهٔ پرشور آزادی شهر رم دشوار است و همچنین بررسی فیلمهای‌سالهای اخیر انگلستان بدون درنظر گرفتن اصلاح‌طلبی امروزی ممکن نیست .

این گفته می‌تواند درمورد هر کشورعمدهٔ سازندهٔفیلم صادق‌باشد. فیلمهای ژاپنی به طور مستقیم یا غیر مستقیم تا آرامی امروزی آن کشوررا موردبحث قرار می‌دهند. بسیاری از فیلمهای سنتی آنان در بارهٔ شمشیرزنان سامورایی است که درمحیط سالهای بین ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ قرار داده شده‌است ، یعنی هنگامی که نظام فئودالی در حال فروریختن و دگرگونـی عظیم اجتماعی در شرف تکوین بود . درمورد آمریکا ، دیگر داستان پسر فقیر و دختر ثروتمند (یـا برعکس) ، که خمیر مایهٔ فیلمهای پرخریدار پیش از جنگ جهانی دوم بود ، منسوخ شده است . پول حالت افسانه‌ای خودرا از دست داده است ، نه بدان علت که امروز همه ثروتمند شده‌اند ، بلکه از آن جهت‌که تصور طبقهٔ متوسط جانشین تصور طبقهٔ اغنیا و طبقهٔ فقراست . برای مثال ، لااقل از حیث ظاهر ، میان اتومبیل رئیس اداره و کارمند او تفاوت کمی وجود دارد . رشد طبقهٔ متوسط به نقطه‌ای رسیده که قادر شده است قالب های فرهنگی را کنترل کند وتصویرخویش‌را در هنر ، بزرگ جلوه دهد .

همراه با این رشد ، قهرمان رمانتیك تازه‌ای به وجود آمده‌که بر زمینهٔ بورژوایی خود قـرار گرفته است ، چـون اینگونه قهرمانان باید با جامعهٔ خود تضاد داشته باشند . قهرمان رمانتیك جدید ، پرولتاریای آزاد شده‌است که به جای آنکه با روش های

پذیرفته شده برای دست یافتن به پـول یا زن فعالیت کند ، با یك موتوسیکلت (چنان کـه در فیلم The Wild Ones یا Easy Rider) زندگی خویش را در حملهٔ به اصول قراردادی و اخلاقیات می‌جوید .

تشدید درون نگری

همهٔ رنگ‌های ملی که دربالا تعریف شد هم در مورد فیلمهای مردم‌پسند صادق است و هم در مورد فیلمهای جدی . اگر توجه خودرا به فیلمهای جدی منحصر کنیم – فیلمهائی که در درجهٔ اول بـرای بیان شخصی ساخته شده است – علاوه بررنگ ملی ، نوعی درون‌نگری شدید نیز می‌بینیم . این سومین عامل است : فرد را جهانی فرض کردن و در کشف آن کوشیدن . این در سینما کار تازه‌ای‌نیست. فیلمهای‌درون‌نگرتر از **کابینهٔ دکتر کالیاری (۱۹۱۹)** The Cabinet of Dr. Caligari اثر **وین** Wien و **اسرار یك روح** (۱۹۲۹) The secrets of a soul اثر **پابست** Pabst تاکنون درسینما ساخته نشده است . اما تنها ذکرنام هایی چون **برگمان** ، **آنتونیونی**، **فلینی** ، **اوزو** Ozu ،**تورـنیلسون** Torre-Nilsson ، **آلمی** Olmi و **تروفو** برای نشان‌دادن این‌نکته کافی‌است که‌بسیاری‌از کارگردانان برجستهٔ امروز بیشتر به تضادهای درونی تکیه می‌کنند تـا تصادم مرسوم میان قهـرمانان مخالف یکدیگر . اینها و دیگران ، از جمله بعضی امریکایی‌ها ، سینما را به فضاهای وسیع خصوصی و درونی ، و حتی ناخود آگاه ، کشانده‌اند – زوایایی که معمولاً حوزهٔعمل‌رمان‌وشعر مابعدالطبیعی بوده است .

این دو عامل – رنگ ملی و کشف دنیای درونی فرد – تفکیك ناپذیرند . انسان وجامعه‌بریکدیگر تأثیر می‌گذارند ، حتی هنگامی که این تأثیر به کناره‌گیری‌انسان از جامعه منجر شود . این عوامل که به شیوه‌ای عجیب با یکدیگر مربوطند با عصر ما بـه عناد برخاسته‌اند . در عصری که جهان وطنی به عنوان راه حلی برای مشکلات سیاسی تجویز می‌شود ، رنگ ملی بیشتر در فیلمها بچشم می‌خورد . در عصری که فلاسفهٔ اجتماعی نسبت‌به‌دوام فردیت – که مفهوم جدید در تاریخ و تقریباً منحصر به غرب است – دچـار تردید شده‌اند ، سینما متمایل‌است که فرد را گرامی بدارد .

آیا این نمودار عدم تطابق زمانی بین سینما وپیشرفتهای‌فلسفه سیاسی و اجتماعی است ؟ برعکس، به نظر من ، این روشی غیرمعمول بـرای نفوذ در حقیقت است . حقیقت هنر ، گاه بر خلاف جهت آنچه از لحاظ سیاسی و فکری مطلوب به نظر می‌رسد جـریان می‌یابد ، واین همیشه خطر هنر بوده است . به نظر من ، سینما به ما نشان می‌دهد که اکنون کـه هواپیماهای جت و تلستار دنیای مارا به یکی شدن تهدید می‌کند ، لزوم ناسیونالیسم ، به مفهوم صد درصد فرهنگی آن ، بیشتر حس می‌شود . به نظر من‌درست‌درزمانی که نظام‌های قدرت و تکنولوژی با فردیت به ستیز برخاسته‌اند ، ذهن و روحمان برای ما جالبتر شده است . تاکنون ، تکنولوژی برخودشناسی پیشی داشته است ، وفقط اکنون – در عصری که مذهب را پشت‌سر گذاشته و قائم بالذات است – شروع به‌دریافت این موضوع کرده‌ایم که هریك ازما تا چه‌حد پرنیرووخطرناکیم.

سنت و هنر سینما

این عوامل، مستقیماً یا به‌طور ضمنی ، به پدیده‌ای راهبرشده‌اند که ما اکنون بررسی می‌کنیم : لحظهٔ تاریخی بـرای قیام نسل سینما ، موج تند انقلابی که تا حدی غربت‌زده است ، اکراه در از دست دادن چیزی که ظاهراً در شرف نابودی است ، همراه با احساس ناخـودآگاه نارضائی . بی‌شك این غربت‌زدگی ناشی از احساسات رقیق است ، عدم تمایل به محروم شدن از بهشت فردیت است که در حقیقت هیچ‌گاه وجود نداشته. اما هدف انقلاب‌تااندازه‌ای روشن است . زیرا نمی‌خواهد

تغییر را متوقف کند، بلکه می‌خواهد برآن تأثیر بگذارد. این احساس طبیعی و با ارزشی است که انسان بخواهد انگ شخصی خودرا بر تانکهای مهاجم جامعهٔ کارخانه‌ای بجای گذارد.

تشتت آراء در مورد تغییرات اجتماعی به‌نوعی تضاد می‌انجامد. این نسل عقاید ضدونقیضی درمورد سنت فرهنگی دارد. از طرف دیگر، خواهی نخواهی، تمایل شدیدی به این سنت وجود دارد. اما این تمایل اغلب همراه با احساسی‌است که گذشته را شکست وفریب می‌داند. البته این داعیه‌ای آشناست که جوانان گناه خراب بودن همه چیز را به گردن پیران بیندازند، اما اکنون این اتهام به علت سرعت تغییرات و کم‌شدن امکان انتخاب، شدیدتر و عمومی‌تر گردیده است.

این اعتقاد متضاد در مورد سنت – این دو قطب که هم می‌خواهد وهم رد می‌کند – باعث پیدایش علاقه‌ای شدید نسبت به هنر شده است که هم آن را ضامن حفظ اصالت می‌داند و هم آن اشکال هنری را برتر می‌شمارد که نسبتاً از قید گذشته آزادند. درمیان این‌اشکال‌هنری‌چشمگیرتر از همه سینماست، که گرچه هفتاد سال سابقه دارد به نظر می‌رسد که بیشتر از سایر اشکال هنری متعلق به حال و آینده‌است. ریشه‌های سینما – از لحاظ‌محتوا واسلوب – درهنرهای سابقه‌دارتری چون تآتر، ادبیات، رقص و نقاشی است، با این همه، خیلی کمتر از این هنرها پای‌بندگذشته است و این خصوصیت نیاز دوگانهٔ این نسل را به سنت ارضا می‌کند.

اشتیاق به تجربه

تا اینجا، این پژوهش تقریباً رنگ تحلیل داشته است، اکنون باید یك نگرانی مطرح شود. تاکنون، پدیده‌های مشخصی را به عنوان نیروهای محرك‌فرهنگی و واقعیت های اجتماعی بررسی کرده‌ایم: حالا باید مختصری در خصوص‌ارزیابی معیارهای انقلابی گفته شود. همهٔ فیلمهایی که مورد تحسین نسل سینمایی قرار گرفته در خور عشق و علاقهٔ این نسل به‌نظر نمی‌آید. منظور من بی‌ربزی نوعی مذهب هنری نیست، زیرا همیشه استثناآت بسیاری در این مورد وجوددارد. مثلاً سلیقه نسبی است نه دستوری و بستگی به مورد دارد. سلیقهٔ انسان از ملاحظهٔ انواع گوناگون داوری و رجحان حاصل‌می‌شود، و حتی درآن‌مورد هم باید در نتیجه‌گیری رعایت ظرافت و دقت را کرد. ولی با همهٔ احتیاطی که قادرم درنتیجه گیری به کار برم تنها می‌توانم در برابر تجلیل قبلی خود نوعی دلواپسی را مطرح کنم.

دردانشگاههای کشور، در بعضی انجمن های فیلم و تآترهای کوچك، تعداد زیادی فیلمهای «تجربی» ساخته می‌شود. چنین اشتیاقی به تجربه، همیشگی و ضروری است، اما انزجار از فیلمهای ظاهراً جدی و صددرصد تجاری‌باعث پیدایش تمایل‌شدیدی شده است که تجربه را به خاطر صرف تجربه گرامی می‌دارد، تمایلی که تجربه را نوعی ارزش می‌داند نه‌وسیله‌ای برای‌ارزیابی، واز آنجا که درگیرودار وقایع سیاسی و اجتماعی نیز اعتباری برای این‌گونه فیلمها قائل‌شده‌اند، این‌پدیده‌اهمیت‌خاصی یافته است.

فیلمهای «زیرزمینی»

فیلمهای مورد نظر من اغلب فیلمهای زیرزمینی‌خوانده‌می‌شود. در امریکا اکثر این فیلمها را گروهی می‌سازند که درنیویورك متمرکزند اما محدود به آنجا نیستند. این‌گروه را گاه **فیلمهای نوی امریکا** وگاه **شرکت تعاونی فیلمسازان** می‌خوانند واین‌جمعیتی است از فیلمسازان علاقه‌مند و مبلغین معتقد. (این مبلغین‌احکام اعتقادات خودرا به سرعت در همه‌جا پخش می‌کنند. هنوز دو دقیقه از ملاقات من با فردریکو فلینی در رم نگذشته بود، که از من سئوال‌کرد آیا فیلم موجودات مشتعل The Flaming Creatures اثر جك اسمیت Jack Smith را دیده‌ام یا نه.)

این گروه خود را عنصر

شاعرانه در موقعیت سینمائی این کشور وجهان می‌داند ، عنصری که بدون آن ، سینما به ابتذال می‌گرایید . آثار این گروه را نمی‌توان تشریح کرد چون مانند نئورئالیسم و سوررئالیسم ، مکتب خاصی نیست ، بلکه این دو سبك و سبکهای بسیار دیگری را دربر دارد . و هرکسی را که از فیلم برای بیان شخصی استفاده کند در سلك خود می‌پذیرد . تا آنجا که من می‌دانم روشن‌ترین سخن کلّی را در مورد این گروه کن کلمن Ken Kelman درمجلهٔ Nation گفته‌است. اوکارهای این گروه را به سه طبقهٔ اصلی تقسیم‌می‌کند: اول «انتقاداجتماعی واعتراض‌صریح» ، دوم«فیلمهایی که بطور عمده از طریق‌تخیلات درهم ، می‌کوشد تا خصوصیات و توانایی روح انسانی را درمحیطی که از لحاظ اجتماعی فاسد نشده باشد به بیننده القاءکند» ؛ گروه سوم «از نیازی که برای پرکردن خلاء استدلال منطقی داریم دنیا های واقعی درونی می‌آفریند که به قلمرو اسطوره تعلق دارد .»

مسأله اینست که‌وقتی‌انسان‌این فیلمها را می‌بیند میان خود فیلم و توصیفهای مربوط به آن ، چندان هماهنگی نمی‌یابد . به نظر من ، بیشتر شیوه‌های «جدید» کهنه شده و اکثر انتقاد هـای اجتماعی توخالی و سطحی است ومحتوای اسطوره‌ای آنها ضعیف. کیفیت کلی الهام نیز بی مایـه و کسل‌کننده است .

درمیان‌کارهای این‌فیلمسازان گویـی بیشتر آثار دان دراسین Dan Drasin جك‌اسمیت Jack Smith ، کنت انگر Kenneth Anger و ستان بـراکیج Stan Brakhage برای تماشاگـران جوانی ساخته شده است که به هر حال می‌خواهند فیلمهای خاص خودرا ببینند .

یکی از خطرات بزرگ این وضع این است که امکان دارد فرهنگ سینمائی به نوعی زندگی انگلی که در هنرهای گرافیك وجود دارد ، کشانـده شود . تماشاگران ، این فیلمها را در محیطی آکنده از تغییر و تفسیر مشاهده می‌کنند . نظر آنان که از پیش شکل گرفته ، بازگویی مشتاقانهٔ این‌تعبیرها و تفسیرهاست. قسمت اعظم نقاشی جدید – آپ ، پاپ ، کولاژ ، آبستره‌های خیلی جدید – ظاهراً حیات خود را بیشتر مدیون تفسیر هایی هستندکه بارهٔ آنها نوشته شده است . در واقع چنین به نظر می‌رسد که اغلب این‌نقاشی‌ها برای‌برانگیختن کنجکاوی جمال شناسان کشیده شده‌اند وبه صورت لفظ در تفسیر شارحان آنها حیات دارنـد . سینمای زیرزمینی به چنین اقلیمی پا نهاده است ، یعنی موقعیتی که تماشاگران مباحثه‌گر و فیلمهای روی پرده به یك اندازه دربوجود آوردن آن دخیلند .

یکی دیگر از خطرات جدی فشاری است که به نهضت‌سینمای زیرزمینی به علت جدایی آن از تاریخ فرهنگی وارد می‌آید . من با هرنوع تغییر ، مخصوصاًتغییری که درجهت‌اصلاح باشد ، مخالفتی ندارم . من با نیهیلیسم به عنوان اولین قدم ضروری برای پیشرفت مخالفم . ازاین گذشته نیهیلیسم درسینما تناقضی تلخ دربر دارد و معمولاً این عکس‌العمل در هنر، نشانهٔ بروز نارضایی‌هایی است‌که از عوامل دیگر سرچشمه‌می‌گیرد، یا بطورکلی عصبانیت از خیانت نسل پیشین به برخی آرمان‌هاست. امـا بهترین نمونه‌های هنر در گذشته – در همهٔ رشته‌ها – بیان آن آرمان‌ها ، علیرغم بی‌اعتنایی معمول جامعه به آن ، بوده است. این عاصیان با طرد این میراث هنری ، قسمت اعظم شاهکارهایی را که نژاد بشر به خاطر همین آرمان‌ها به وجود آورده و به طغیان تازه شکل داده است ، دور می‌اندازند .

میان این شیفتگی عدهٔ کثیری از افراد نسل سینما به فیلمهای زیرزمینی و نهضت چپ جدید وجه تشابهی وجود دارد و آن رادیکالیسم سیاسی جدید است . بعضی از این جوانان به فعالیتهای خلاقهٔ با ارزشی چون مخالفت با تبعیضات نژادی و پشتیبانی از برنامه‌هـای گوناگون اقتصادی

مشغولند . اما بسیاری از آنان رادیکالیسم را با شیوه های شخصی – عصیانی که به سرولباس عجیب و غریب ، رفتار جنسی خلاف عرف و استعمال مواد مخدر می‌انجامد – معادل می‌دانند . اگر کسی علت اساسی و معتبر این نارضایی را بداند باز از درون گرایی‌ها و حرکات و رفتار بی ثمر و توخالی این نسل متأسف می‌شود . به همین‌طریق کسانی‌که امید دارند سینمای‌آمریکا نیرویی تازه بیابد نمی‌توانند این‌حرکات غیر متعارف را که در زمینهٔ فیلم‌سازی بروز می‌کند وانعکاس «پوچی» زندگی در فیلم است ، مناسب با آرزوی خود بدانند زیرا این امر قهراً به ستودن بی حرمتی جوانان – به عنوان مادهٔ خام جدیدی برای اسطوره‌سازی و تائید نوعی انتقاد اجتماعی – می‌انجامد که عاری از اساس فکری و اعتقاد سیاسی است .

سابقه فرهنگ

اگر من بر فیلمهای تجربی نکته می‌گیرم و آنهارا غرض‌آلود می‌دانم ، نه به خاطر مخالفت با سینماست بلکه درست به سبب‌وجود این نسل است ، که خود امری امیدوارکننده است . هنرهیچ‌گاه به مدت طولانی مستقل از مردم به وجود نیامده است ، در واقع، تاریخ نشان می‌دهد که اعصار بزرگ هنر از عکس‌العمل مردم جان گرفته است (مانند نقاشی ایتالیا در زمان رنسانس ، تآتر در عهد الیزابت در انگلستان ، دورهٔ نئوکلاسیسیسم در فرانسه و علاقهٔ مفرط و ناگهانی و همه جاگیربه‌فیلمهای‌صامت‌خنده‌آور) . به نظر من باوجود وضع دشوار برای تولید و پخش فیلم درجهان و با اینکه نسل سینمایی در اقلیت است باز این قدرت را دارد که موجب‌شود فیلمهای موردعلاقه‌اش به‌وجود آید . اگر این ادعای من درست باشد که در زمان‌حاضر سینما مناسب‌ترین‌هنرهاست، واگر بتوان گفت‌که نسل‌جوان بیش‌ازهر هنردیگربه سینما نزدیك‌است ونیز اگر قبول داشته باشیم‌که سلیقهٔ دوستداران هرهنرمحرکی مؤثردر ایجاد وپیشرفت آن است ، آنگاه می‌توان گفت‌که نسل سینمایی از موقعیتی‌برخورداراست‌که می‌تواند موجد بهترین ومناسب‌ترین نوع هنربرای زمان ماگردد .

ما در عصرعمیق‌ترین‌تغییرات فرهنگی زندگی می‌کنیم ، عصری که هدف هنر و محتوای آن ، دستخوش‌دگرگونی است وسینمای نو امریکا یکی از تجلیات این دگرگونی است .

بیشتر فیلمهایی از این نوع که دیده‌ام به نظرم ناچیز رسیده است ولی پیام ضمنی اکثر آنها کمال اهمیت را دارد و آن‌اینست که گذشته بکلی مرده است . هنر آینده شاید خودرا از مفاهیم کنونی‌انسان مداری برهاند ، شاید شیوه‌هایی را مناسب بیابد که اکنون به چشم اکثر ما سرد و انتزاعی وحتی ضد بشری‌می‌نماید. اما بی شك آن فیلمهارا مردانی خواهند ساخت – که هرچه‌باشند– مردان بی‌ریشهٔ فرهنگی امروز نخواهند بود ، و اگر قرارباشد که آن هنرنو – هرچه باشد – به عالی‌ترین حد خود برسد ، باید نیازهای گذشته را نیز با خود همراه داشته باشد .

نسل سینمائی ، به عنوان‌عامل مهمی از این سیر فرهنگی ، می‌تواند از فیلمسازان جدی فیلمهای جدیدی بخواهد که تنها مبین انکار جامعه و فرهنگ نباشد . چنین نسلی، که باگذشته پیوند دارد و به همین جهت‌قادر است آنرا پشتسر بگذارد ، می‌تواند سرانجام در فیلمهای خاص خود نوعی پیوستگی جدید اجتماعی ، نوعی اسطوره بارور و اطمینان‌بخش بیابد . اگر چنین شودآن‌گونه‌فیلم‌هارا مدیحه‌سرایی طرفدارانش رونق نخواهد داد بلکه نوعی پدیدهٔ طنزآمیز موجب جلوهٔ آن خواهد شد و آن‌اینست که هنر نیمه بازاری هم شروع به تقلید از آنها خواهد کرد و آنوقت این سینما به سرنوشت کوشش‌های سینمای زیرزمینی‌که مورد بی توجهی اکثریت مردم قرار گرفته ،دچار نخواهد شد . هنگامی که تقلید آغاز شود ،

هنرمندان اصیل و پیشرو و خریداران هنر آنها خواهند دانست که پیروز شده‌اند وهنگام آن است که بیشتر بروند .

بنابراین نسل سینمائی ، باتمام عیب‌هایش نمایندهٔ یک وضع فرهنگی و یك فرصت است . به عقیدهٔ من به‌طور کلی این امر امیدوارکننده‌ترین موقعیت درهنر معاصر امریکاست . این نسل ، هم می‌تواند نیرویی حیاتی باشد وهم قادراست نیرو وامکاناتش را با نفی هنر و عصیان اجتماعی به هدر دهد . کسی از آنها نمی‌خواهد که سینما را برای همیشه «نجات» دهند .

سیر تاریخ سینما با سیرتاریخ همهٔ هنرها مشابه خواهد بود : چند نقطهٔ اوج ، زمین هموار و دره‌های بسیار . اما فرصت‌کنونی – که فرصت نادری است – می‌تواند رشد و توسعهٔ این‌وسیلهٔ ارتباطی جوان را تسریع کند. تمام آنچه می‌شود با منطق در خصوص آینده پیش‌بینی کرد این است که دراین هنر نیز مانند همهٔ هنرها امیدها و نگرانیهایی وجود دارد . نسل سینمایی می‌تواند آیندهٔ قابل پیش‌بینی سینما را جالب‌تر و پراهمیت‌تر سازد . و کاش چنین بشود .

ترجمهٔ احمد میرعلائی

به نقل ازمجلهٔ دیالوگ شمارهٔ ۱ سال ۱۹۷۱

نشریهٔ معرفی

شمارهٔ ویژهٔ ایران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ماهنامهٔ l'Oeil که نشریه‌ای هنری است وچاپ بسیار نفیس و زیبایی دارد و «هرچه را دیدنی است ، متعلق به هر کشور وهرشیوه‌وزمان، نشان می‌دهد» ، ودرپاریس‌منتشرمی‌شود ، شمارهٔ ژوئیه –

اوت ۱۹۷۱ خودرا به مناسبت جشن‌های دو هزاروپانصدمین سال بنیان‌گذاری شاهنشاهی ایران به جنبه‌هایی ازایران وهنرآن اختصاص داده است . تصاویر (رنگین یا سیاه و سفید) وحتی آگهی‌هایی‌که به‌صورتی با هنر ایران بستگی پیدا می‌کند (مثلاً پارچه‌ها و ظروف ساختهٔ کشورهای اروپایی که مایه‌های ایرانی درآنها به‌کاررفته) زیبا وچشم‌نواز است .

این شماره به‌دوبخش تقسیم‌شده : ایران‌کهن وایران امروز .

دربخش اول این مقالات دیده می‌شود : «شوش ، پایتخت داریوش» به قلم Jean Perrot (رئیس هیات باستان شناسی فرانسه در ایران) ، «هنرهای مجلل ایران باستان» نوشتهٔ Pierre Amiet (رئیس بخش باستان شناسی خاور زمین در موزه لوور) ، «ازمشرق‌به مغرب» نوشتهٔ Catherine Frotier (که سرچشمه‌های شرقی ، خاصه ایرانی هنر باخترزمین را مورد بحث قرار می‌دهد) ، «دژها و باروها» به قلم Frédy Bémont شاهنامهٔ Houghton (هدیه‌ای تازه به موزهٔ متروپولیتن‌نیویورك ، یکی از شاهکار های نقاشی عهد صفوی) ، نوشتهٔ Stuart Welch ، «اصفهان ، شهرهنر وشهرشاهی» نوشتهٔ Maxime Siroux وبالاخره «گلهای ایرانی» (درنقاشی وهنرهای تزئینی) .

دربخش دوم «ایران امروز» بقلم Pierre Goly ، پیشرفت‌های ایران امروز را نشان می‌دهد . ودرمقالات بعد «جشنهای‌تخت‌جمشید» و«خانهٔ ایران» درپاریس معرفی می‌شود .

درمورد نفوذ مایه‌های تزئینی ایرانی‌دراروپا Catherine Frotier می‌نویسد : «سهم شرق درفرهنگ ما به ویژه مایه‌های ایرانی درکار استادان