



جمشید ارجمند

نظری به سینایی هند

ویژگی سینمای هند این است که از يك سو آشکارا با موازین و معیارهای بیان سینمایی نو و جهانی مطابقت ندارد، و از سوی دیگر، از مقبولیتی بیار در بین گروه‌های کثیر برخوردار است. با این حال نباید به اتکاء این ملاحظات، حکم کلی شتابزده‌ای به دست بدهیم و بگوییم که سینمای هند و خواستاران آن (چه در سطح ملی و چه بین‌المللی) از جهت هنری و فرهنگی عقب مانده‌اند.

دشمنان من از این خرده‌گیری که بر کتاب من کنم استفادہ کنند. استفادہ سیاسی - همان‌گونه که تقریباً از هر آن‌چه که از دهنم بیرون می‌آید می‌کنند - آنها به من نسبت می‌دهند که میل دارم منحصرأ شعر شاد و خوشبینانه بگویم و اینها از ما اجرای این‌جوان خبر نداشتند. من هیچگاه از بیان تنهائی، اندوه و افسردگی دست نکشیده‌ام. اما میل دارم تغییر لحن بدهم، تمام صداها را پیدا کنم، به دنبال تمام رنگها بروم، و در هر جا سراخی از نیروهای زندگی بگیرم، چه در خلق و چه در انهدام.

شعر من همان مراحل را پشت‌سر گذاشته است که زندگی‌ام، زندگی من از دوران تنهائی کودکی آغاز می‌شود، به دوره بلوغ می‌رسد، دوره‌ای که به ناچار گذارم به کشورهای دور دست افتاده بود، و سرانجام به دورانی که خودم را جزئی از انبوه انسانها دیده‌ام، زندگی من کامل شده است، همین‌ویس. در قرن گذشته رسم چنان بوده که شاعران آدمهایی افسرده و اندوه‌زده باشند. اما هستند شاعرانی که زندگی را می‌شناسند، به مسائش آگاهند، در عبور از سیلاب‌ها زنده می‌مانند، از اندوه می‌گذرند و به سرزمین هموار و کمال می‌رسند.

ترجمه احمد گلشیری

نقل از *The Art of Poetry XIV*

دوباره متولد شوم. یکبار گفته‌ام اگر این توانایی را در خود سراغ داشتم، خواندن این کتاب را قدغن می‌کردم و هیچگاه دست به چاپ مجدد آن نمی‌زدم. این کتاب، زندگی را باری رنج‌آور و بیدادی ناگفتنی جلوه می‌دهد. با این همه اذعان دارم که یکی از بهترین کتابهای من است؛ چرا که بازتابی است از موقعیت فکری من. نیز باید بگویم که وقتی کسی دست به نوشتن می‌زند باید به این نکته بیندیشد که اشعارش ممکن است به دست چه کسانی برسد.

رابرت فراست در یکی از مقالاتش می‌نویسد، شعر باید پیوسته و تنها در خط اندوه‌گذر داشته باشد: «اندوه را تنها به شعر واگذارید.» اما من نمی‌دانم که اگر جوانی دست به خودکشی بزند و یکی از کتابهایش بمخون او آغشته شود، آنوقت رابرت فراست چه می‌گوید. و این موضوع برای من پیش آمده است - این‌جا در همین مملکت. پسری، که دچار هیجان شده بود، خودش را در کنار کتاب من از پا درآورد. من خودم را مسئول مرگش نمی‌دانم. اما آن صفحه شعر که آغشته به خون اوست، کافی است که نه تنها يك شاعر را بلکه تمام شاعران را به تفکر وا دارد... البته ممکن است

مسأله را باید بیطرفانه و براساس داده‌ها و دانسته‌های قبلی و اطلاعات موجود نگریست. در این راه، قبل از هر چیز باید پذیرفت که محتوای سینمای هند، به‌طور کلی منحصر به فیلم‌هایی نیست که مرتباً به روی پرده می‌آیند و همه، گویی نقش‌های مکرر يك پارچه قلمکار هستند. و سپس باید توجه کرد که سینمای هند، سینمایی موفق است زیرا توانسته است به کمک ادوات ساده دراماتیک، چنین مقبولیتی را به دست آورد. اما برای رسیدن به نتیجه‌ای روشن‌تر نیازمند جمع‌آوری حقایق جزئی‌تری هستیم و به این منظور در بررسی خود از نظرات خانم کوبیتا سرکار Kobita Sarkar سینماشناس و منتقد معتبر هندی سود می‌جویم.

هند اکنون جزو بزرگترین تولیدکنندگان فیلم در دنیاست. سینمای هند اساساً در بمبئی متمرکز است. کلکته مختص فیلم‌های زبان بنگالی است و مدرس هم به فیلم‌های هند جنوبی اختصاص دارد. علی‌رغم شباهتی ظاهری در طرح کلی، فیلم‌های این سه مرکز سینمایی، هر يك اختلافاتی غیر از زبان با یکدیگر دارند. اکثریت این فیلم‌ها به تقلید از الگوهای آمریکایی یا نمونه‌های موفق ملی می‌پردازند و با مختصر تغییری، حکایت واحدی را باز

می‌گویند. تنها تعداد مختصری از فیلم‌ها، فردیت و اصالت دارند.

سینما در هندوستان نزدیک به شصت سال سابقه دارد. اما علی‌رغم سرمایه‌گذاری وسیعی که در آن به عمل آمده - و از این نظر در ردیف‌های اول جهانی قرار دارد - پیشرفت بالنسبه کندی داشته‌است. با این حال نمیتوان کیفیت برجسته آثار بعضی از فیلمسازان هندی را - که در رأس آنها ساتیاجیت ری Satyajit Ray قرار دارد - ندیده گرفت. فیلم‌های این سینماگر بزرگ در سطحی بسیار پیشرفته و استثنایی قرار می‌گیرد. پیشرفت عمومی سینمای هند که از بعد از جنگ دوم جهانی آغاز شد بیشتر در زمینه فنی بود اما جنبش هنری در سینمای این کشور، به دنبال اخذ تأثیراتی از غرب، تنها از سال ۱۹۵۵ (سال نمایش اولین فیلم ساتیاجیت ری) شروع شد. بارزترین خصیصه سینمای تجاری هند، گرایش آن به تکرار تم‌های محدود است. بیشتر سناریست‌ها و کارگردانان سلیقه و میدان دید محدودی دارند که به ملودرام‌هایی ساده و خالص ختم می‌شود. تمپ شناخته شده و موفق فیلم هندی، به معنای عام فیلمی است که در آن، پسر و دختر با هم برخورد عاطفی پیدا می‌کنند. گاهی در این نمونه‌ها،

چاشنی‌های اجتماعی نیز آمیخته می‌شود. کارگردانان نام‌آور، بر این جنبه اجتماعی تکیه بیشتری می‌کنند و گاهگاه نتایج جالبی از آن می‌گیرند. عشق‌ها کم و بیش شیوه آمریکایی دارد و قهرمانان پس از تحمل زنج‌های بسیار و پیروزی کامل بر شخصیت خبیث و بد نهاد، به یکدیگر می‌پیوندند. کاراکترستیک قهرمان‌ها ساده و بدوی است. دختر، صاحب‌روحی پاک و باصفاست و در مقابل مصائب بسیار صبور است. پسر نیز موجودی است بی‌آلایش که مورد سوء تفاهم قرار گرفته؛ روحی سالم دارد و اگر - تصادفاً - به علت تألمات زندگی به دامان الکلی پناه می‌برد موقتی است و بزودی، قبل از پایان فیلم، به محیط سالم و رستگار باز می‌گردد.

در هندوستان فیلم‌های نمایشی بزرگ و پرتجمل هم ساخته می‌شود که غالباً مایه‌های تاریخی دارد و نیز، آثاری به اساطیر و افسانه‌های ملی اختصاص می‌یابد. بیشتر تماشاگران این فیلم‌ها را روستاییان تشکیل می‌دهند.

تعداد فیلم‌هایی که در آن به واقعیات زندگی اجتماعی و فرهنگی هند پرداخته می‌شود، محدود است. گرایش به عامه‌پسند کردن جنبه‌های مختلف، گاه به ویژگی‌های زندگی هند هم می‌رسد. مثلاً

ممکن است فیلمی به مسائل کاست های Gaste هند ، ازدواج مجدد بیوه ها ، موضوع جهیزیه زن ، و حتی به برنامه پنجساله پیردازد . جالب آن که سوزنهای مربوط به برنامه پنجساله هند ، با پرداختی روماتیک و احساساتی به صورت فیلم درمی آید ؛ درست برخلاف رنگ آموزشی و بی انعطاف فیلم های مشابه روسی .

و باز ، وجه افتراق کلی ملودرام هندی ، با نمونه های آمریکائی آن ، این است که هر چند ، مثلاً ، طرح موضوع عشق بین یک زن ثروتمند و یک مرد فقیر ولی شریف را آمریکائی ها باب کردند ولی تلقی زن هندی از وجود زن و نقش او ، از رنج ها و آرمان هایش ، کاملاً مستقل است و با زن آمریکائی فرق دارد . زن هندی هیچ گاه از ناراحتی روانی و عصبی رنج نمی برد و به روانپزشک مخصوص مراجعه نمی کند . روح زن هندی را غمی صوفیانه - و گاه بیهوده - مشغول می کند . حداکثر تلاش زن هندی ، طفیان علیه سنت های محیط خویش است .

طنز در فیلم های هندی ، اکثرآ به کمک شخصیت های درجه دوم ارائه می شود ، آن هم به طرزیکه برای تماشاگر غیر هندی نامحسوس و غیر قابل درک است . تکیه فیلم بیشتر براندوه و تراژدی

است و بنابراین شایسته نیست که قهرمان ، شوخ طبع و شاد باشد . بوسه عاشقانه بر پرده سینما ممنوع است و فیلم سازان چار به دستاویزها و سمبل های گونه گون متوسل می شود . طول فیلمها معمولاً بیشتر از حد معمولی است . هیجان ها و کشش ها غالباً ارتباط مستقیمی با موضوع اصلی ندارند به طوری که گاه می توان آنها را حذف کرد بی آن که به تمامیت فیلم لطمه بخورد . از علل مهم طولانی شدن فیلم هندی ، صحنه های رقص و آواز است . آواز نقش بسیار مهمی در سینمای هند دارد . رقص و آوازه ها به ترتیب منظم و معینی در فیلم گنجانده می شوند و ارتباطی با موضوع و ماجرای فیلم و اصولاً با روال دراماتیک آن ندارند . هر فیلمی چه تراژدی ، چه کمدی و چه ، حتی ، پلیسی باید دارای صحنه های رقص و آواز باشد . به همین جهت است که شغل خوانندگی در سینمای هند اهمیت زیاد دارد و خواننده ها دستمزد های گزاف می گیرند . بسیاری از فیلم ها فقط به خاطر ترانه های شان با توفیق بسیار روبرو می شوند . اما موزیک متن در فیلم هندی ، در خدمت هدف معینی به کار نمی رود ، نقش آن نوعی ترین و زمین سازی دائمی است . در میان آهنگسازان سینمای هند ،

تنها راوی شانکار و علی اکبر موفق شده اند که با آثار خود رنگ بومی به فیلم ببخشند . محلی که داستان فیلم در آن رخ می دهد جنبه های تخیلی دارد . اما نور و فیلمبرداری خوب است و دکور هم ، خاصه در سال های اخیر ، با هدف فیلم متناسب شده است .

تکنیسین های هندی جنبه های مکانیکی تکنیک سینما را خوب می شناسند ولی کمتر از امکانات خلاصه وسایل کار خود استفاده می کنند . بلانهای بزرگ در فیلم هندی به وفور دیده می شود ، حتی در صحنه هایی که ضرورتی ندارد . گاهی هنرپیشه ای را با پلان بزرگ نشان می دهند در حالی که به حضور او در کادر نیازی نبوده است . با این حال ، تکنیسین ها و بخصوص فیلم برداران وجود دارند که استثنایی بر این اصل به شمار می روند و می توانند با بهترین استعدادهای مشابه جهانی در یک سطح قرار گیرند . در میان معروفترین آنها می توان از چاندرا گوپتا Chandra Gupta و سوباترا میترا Subatra Mitra و فیلم بردار آثار ساتیاجیت ری ، فریدون ایرانی فیلم بردار « هند ، مادر ما » و فالی بیلیموریا Fali Bilimoria متخصص فیلم های مستند نام برد .

علیرغم ابعاد وسیع سینمای هند ، تعداد هنرپیشگانی که بتوان

موفقیت يك فیلم را تنها مدیون شخصیت آنها دانست ، بسیار کم است و در نتیجه ، معمولاً سناریوی فیلم به قالب شخصیت این عده محدود تراشیده می شود . بین مستعدترین هنرپیشه های هندی میتوان از راج کاپور، ودیلیپ کومار Dilip Kumar آشوک کمار Ashok Kumar و دیواناند Dev Anand نام برد . اینها دستمزدهائی گراف می گیرند ولی به علت مضمون یکنواخت فیلمها، فرصت مناسبی برای نمایش استعداد واقعی خود پیدا نمی کنند . هنرپیشگان زن نیز چنین موقعیتی دارند و بعضی از آنها مثل ویجنتی مالا Wiagenti Mala مینا کوماری Mina Kumari مالا سینها Mala Sinha گرچه مستعدند و دستمزدهائی در سطح بالادارند، اما همگی مجبور به ایفای نقش های یکنواخت و مکرر هستند . مطالعه بیلان سینمای هند ، نقایص و کمبودهایی را نشان می دهد . اکنون سالانه تعدادی فیلم با ارزش هنری در هند تهیه می شود که به آسانی می تواند دارای تماشاگران خوب و روشنفکر بین المللی باشد . ساتیا جیت ری نشان داده است که می توان فیلم های ساخت که هم دارای بازار بین المللی باشد و هم در هندوستان به فروش برسد . اینک در هند گروهی از تهیه کنندگان و

فیلمسازان وجود دارند که آماده اند از میزان منافع مادی خود به خاطر تهیه فیلم خوب، بکاهند. این ادراک سالم و قابل تمجید در سالهای اخیر سخت گسترش یافته به طوری که اکنون تعداد این سینماگران ، از چند نفر محدود ، به اقلیتی قابل ملاحظه افزایش پیدا کرده است . تعدادی فیلمساز هم در این میان شروع به کار کرده اند که هر چند استعدادهایشان در چهارچوب سنت ها محدود شده ، اما توانسته اند تا حدودی - بین تجارت و هنر، تلفیقی معقول بوجود آورند . در میان فیلمسازان سینمای هند، درحوزه بمبئی، کسانی هستند که هنوز فضای هنری خود را ترک نکرده اند و شانتارام Shantaram از آن جمله است . این سینماگر تا به حال آثار بسیاری ساخته که دارای هدف اجتماعی روشنی بوده است . شانتارام آثار متنوع و گوناگونی دارد مثلاً «دو چشم و دوازده دست» براساس يك واقعه قرارداد و به مسئله اصلاح زندانها می پردازد . «سه چراغ در چهار راه» موضوع همزیستی دروئیایات هند را مطرح می کند در حالی که «نیرنگ» يك کمدمی موزیکال خالص است . شانتارام ذوق و مهارتی بسیار در استفاده از تکنیک دارد و اگر فیلمهایش تأثیری پایدار در تماشاگر باقی نمی گذارد،

بزودی هم به فراموشی سپرده نمی شود ، چرا که به طور کلی در فیلمهای شانتارام تلاش مداومی در راه رهایی از سنت های دیرین احساس می شود .

بیمال روی Bimal Roy فیلمساز معروف دیگری است متعلق به حوزه کلکته ، که بیشتر شهرت او در خارج از هند ، ناشی از فیلم دو جریب زمین بوده است . در کار بیمال روی گرایش های رئالیستی دیده می شود . او نیز همچون شانتارام به طرح مسایل اجتماعی علاقمند است . مثلاً در فیلم بیراج باهو Biraj Bahu جنبه تراژیک تأثیر عمیق محیط بر پیدایش تعصبات و پیشداوریهای اجتماعی را مطرح کرده و در پاندینی Pandini جنبه جلف و زنده همین قضیه را از دیدگاهی طنزآمیز و هجو کننده پیش کشیده است . تهیه کننده و کارگردان مهم دیگر سینمای هند، راج کاپور است که خود در فیلمهایش نقش اول را بازی می کند . آثار او از جنبه تکنیکی با ارزش است و سناریوهایش در قیاس با فیلمهای محلی ، محتوای پخته تری دارد . مایه غالب آثار کاپور ، جنبه های مختلف مسایل اجتماعی است که با طنز انتقادی توأم می شود . بیشتر از محرومان اجتماع دفاع می کند . خصوصیات راج کاپور گهگاه بیننده را به یاد

فصل 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. در یکی از این جلسات یک شاعر معروف و یک منتقد هنرهای گرافیک حضور داشتند. پس از ختم جلسه منتقدی نزد من آمد و گفت، «شما حرفهای ما را نابود کردید، من و دوستم را بی اعتبار ساختید». گفتم، نه مقصودم این بوده است و نه چنین عقیده‌ای دارم. ناشیانه گفت «اگر بیست سال جوانتر بسودم حتماً به سینما می‌پرداختم.»

عکس العمل مایوسانه او معلول این عقیده من بود که سینما هنری است که اکنون در امریکا عطش شدیدی برای آن وجود دارد و باید توضیح بدهم که مقصودم این نیست که در امریکا به هنر سینما به بهترین وجه پرداخته می‌شود. و بهترین فیلمها را می‌سازند. خواستاران این هنر، بیش از خواستاران هر هنر دیگر، به آنچه از خارج وارد می‌شود چشم دوخته‌اند. اما مشاهده و تجربه

دیگری به اسم «کیشور ساهو» Kishore Sahu در تلفیق تجارت 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، و مادر هند. «عباس» فیلمساز دیگری است که سالها پیش با ساختن فیلم **بچه‌های زمین** سنتها و قراردادهای رایج را کنار گذاشت. «بچه‌های زمین» فیلمی بود با مایهٔ نئورئالیستی که علیرغم گذشت زمان، هم‌چنان به خاطر رئالیسم خشن خود عمیقاً بر بیننده تأثیر می‌گذارد.

از فیلمهای اخیر محبوب خان می‌توان پرسهند، غریبه و چهار دل، چهارراه، را نام برد که به خصوص در این آخری، یک مایهٔ امروزی را در گوشه‌های مختلف سرزمین هند تکرار می‌کند و مجموعهٔ دراماتیکی را به وجود می‌آورد.

بمعلات اهمیتی که ساتیاجیت ری در سینمای هند دارد، از او مستقلاً و به تفصیل سخن خواهیم گفت.

چارلی چاپلین می‌اندازد، اما البته کاپور توانسته است خصوصیت‌های کاملاً شخصی برای خود به وجود آورد. بهترین فیلم او «واکسی» است که به شیوهٔ نئورئالیسم ساخته شده، «آواره» هم با همین شیوه ساخته شد، «آقای ۴۲۰» همچون دو فیلم قبلی لحن تند و انتقادی داشت اما «سنگام» فقط یک درام عاشقانه و احساساتی بود. راج کاپور به خصوص استعدادی قابل توجه در کمپدی دارد و پارهای از آثار او دارای لحظات خوب کمیک است، از جمله نیمهٔ اول فیلم «آقای ۴۲۰» دارای چند سکانس کمیک است که در هندوستان نظیر آن ساخته نشده است. فیلم‌های راج کاپور در هندوستان، خاور میانه و شوروی خواستاران بسیار دارد. سینمای 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 میزانشن تکیهٔ زیاد دارد. او حتی در برگردان مجدد بعضی تم‌های قراردادی و قدیمی موفقیت‌هایی به دست آورده است. در این زمینه از فیلم «گل کاغذی» می‌توان نام برد که علیرغم شکست تجاری‌اش، تجربه‌ای با ارزش بود. قبل از گورودات، فیلمساز