تبلیغات سیاسی در جنگ جهانی دوم

مردان شناور چراغ‌دار

ویلیام مورفی
ترجمه: جلیل جعفری‌یزدی

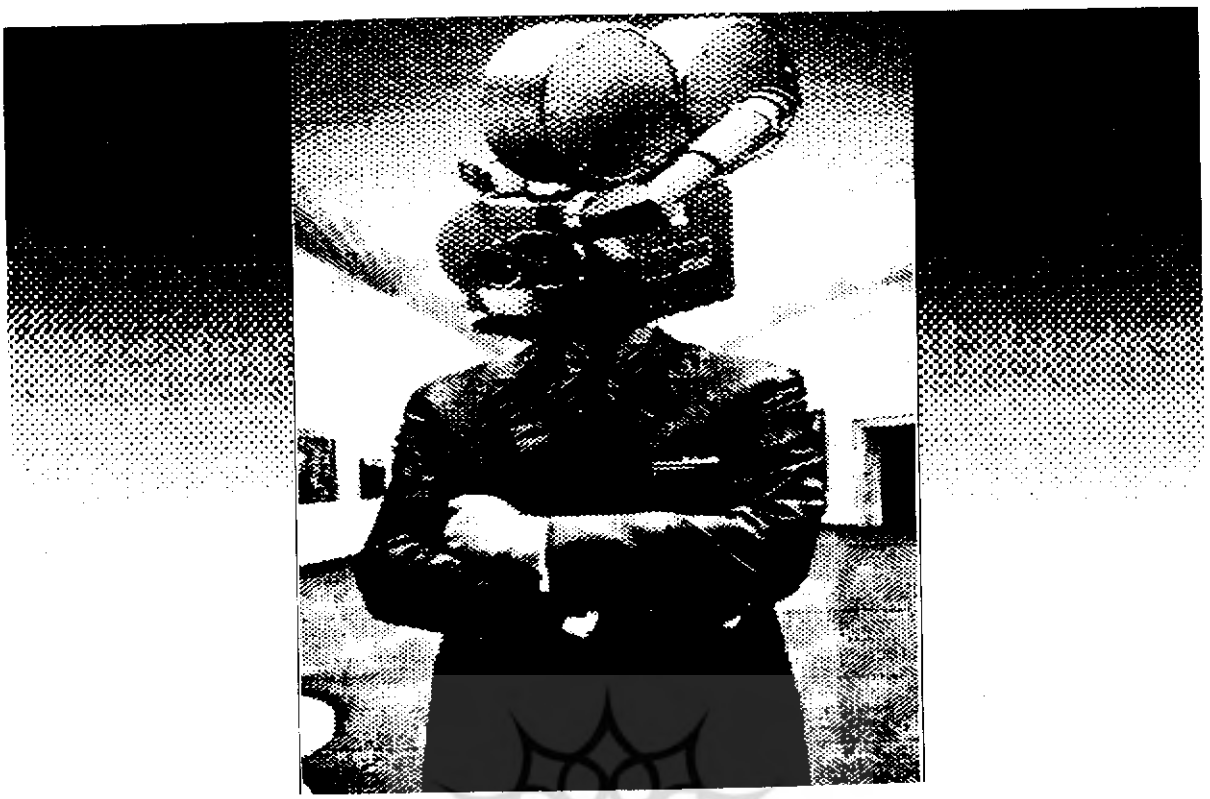
سینما در خلال دو جنگ جهانی به مثابهٔ سلاح نیرومند تبلیغاتی قلمداد می‌شد. اریش لودندورف، رییس ستادآلمانی به سال ۱۹۱۷ در نوشته ای اظهار داشت: «جنگ بر برتری عکس و فیلم در حکم ابزار اطلاع‌رسانی و ایجاد تحریک صحه گذاشته است.» جورج گریل، مدیر کمیته اطلاعات ملّی ایالات متحده، آژانسی که در طول مدّت جنگ اول جهانی مسئولیّت پی بردن به اطلاعات حکومتی در خصوص جنگ را داشت، براین باور بود که سینما قادر است هم سطح و اندازه آن‌چه که مکتوب می گردد و یا به زبان می‌آید، نقشی ایفاء نماید. وی.آی.لنین در انقلاب بلشویک در بیان نقش سینما این گونه تشریح می کرد که سینما از مهم‌ترین هنرهاست. در دیگر دوره های بحران ـ رکود شدید، جنگ داخلی اسپانیا و جنگ جهانی دوم ـ سینما بیش از پیش با دیپلماسی‌ها درآمیخت. قدرت سینما برای ترغیب مخاطبان عادی و بی‌انگیزه، آن را به ابزاری مناسب و راحت برای تبلیغات تأثیرگذار بر تودهٔ بی‌شمار مردم مبدّل ساخت. همه کشورهای درگیر در جنگ جهانی دوم بر سینمای مستند تکیه داشتند نه فقط برای امر تبلیغات که جنبهٔ اطلاع‌رسانی و آموزشی، همچنین اهداف علمی، قانونی و اسنادی لحاظ می گردید. در شکل وسیع‌تر از سینما برای تشخیص اهداف زمان جنگ و دستیابی به دیدگاه های نظامی و غیرنظامی در قالب هدف ملّی استفاده می‌شد. کشورهایی که در این راستا به توفیقاتی نایل آمدند که ذیلاً به آنها می‌پردازیم.

بریتانیا

بریتانیای کبیر به لحاظ دارا بودن ده سال تجربهٔ بیش‌تر در امر سینمای مستند، بهتر از هر کشور دیگری در جنگ جهانی دوم آمادگی استفاده از این رسانه را داشت. در حقیقت مستندسازی نوین در بریتانیا حدفاصل سال های ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۹ به رهبری جان گریرسون، استیون تالنتس و آلبرتو کاوالکانتی به عرصهٔ ظهور رسید. اندیشه های جامع و در خور توجه این افراد در ساخت فیلم‌هایی برای چند کمپانی فیلمسازی صرف می شد. در خلال این روند گروهی فیلمساز پرورش و تربیت شد که پدیدهٔ سینمای مستند را بیش‌تر در حکم ابزار اجتماعی و آموزش مدنی می پذیرفتند تا قالبی هنری. از نظر انتخاب موضوع، اینان به مضمون هایی از قبیل جهان صوری، معمولی و پیش پا افتاده، به ویژه فعالیت های صنعتی و بازرگانی بریتانیایی و کارگری در نقش روزانه خود متوسل می‌شدند. **پست شبانه (۱۹۳۶)** مستندی است با مضمون کار شبانه در یک قطار نامه رسانی که به طور موجز و گویا همه چیز را در مورد هنر مستندسازی این دوره، به ویژه با انجام آزمونی قوی در زمینه صدا، موسیقی و روایت، بیان می کند.

شیوع و گسترش جنگ در اواخر سال ۱۹۳۹ فرصتی طلایی برای مستندسازان بریتانیایی فرآهم آورد. آلبرتو کاوالکانتی، سرپرست **Gpo Film unit**، تقریباً بی هیچ درنگی فرصت را غنیمت شمرد و **روزهای نخستین (۱۹۳۹)** را که حکایت خونسردی و بی اعتنایی لندنی ها را در طی روزهای نخستین جنگ تصویر می کند، ساخت. با این همه، دولت بریتانیایی در استفاده از این استعداد که سال های سال اندوخته شده بود کوتاهی کرد و بدتر از آن در اتخاذ رویه ای ملّی برای استفاده از فیلم اقدامی صورت نداد. در سال ۱۹۴۰ وزارت اطلاعات، که مسئولیت تولید دولتی فیلم را برعهده داشت، متولی **Gpo Film Unit** شد و بعدها **Crown Film Unit** نام گرفت.

سینما رفته رفته به گونه ای ظاهر شد که به نظر می‌رسید بیش‌تر به حالت و سرشت بریتانیایی نظر دارد و متوجه وضعیّت دشمن نیست. فیلمسازان بر زندگی روزمره مردم عادی تمرکز داشتند و این رویه تا دهه ۱۹۳۰ ادامه یافت. اما این بار، فشارها و نگرانی های حاصل از جنگی تمام عیار حواس آنان را معطوف خود ساخت.برجسته ترین فیلم هایی که در این مورد می توان به عنوان شاهد مثال آورد لندن می تواند پیروز شود (۱۹۴۰) **به بریتانیایی گوش کن (۱۹۴۱)**، **آتش ها روشن بودند (۱۹۴۳)** ساختهٔ مفری جنینگ می باشند. این سه فیلم نکات برجسته خطرات و تنش های زندگی را در بحبوحه یورشی رعدآسا



مشخص می سازند که آنها را با وجود مستندبودن مهیج و گیرا می کنند. این فیلم ها اما به ناچار ایستادگی، اراده قوی، وقار و خشم را به تصویر می کشند تا بیننده را از اهداف تبلیغاتی بهره مند نمایند.

در این فیلم ها و فیلم های دیگر، به دلیل وجود جنگی شدید، فشار کم تری به منظور قبولاندن موضوعات وارد می شد. زمانی که نیّات دشمن متجاوز در خیابان ها به رؤیت همگان رسید، ارائه تفاسیری دقیق برای تبیین علل جنگ محلی از اعراب نداشت. در فیلم های مستندی که موضوع شهامت مأموران آتش نشانی و فرماندهان دفاع شهری دستمایه کار قرار می گیرد، به بریتانیائی ها می گویند که فلان کار را بکنند بی آن که دلیل را ذکر نمایند.

فیلم هایی که رویارویی واقعی را با دشمن نشان می دادند هدف شان ایجاد اطمینان در مورد وجود توان در بریتانیا برای دفاع از خود در برابر آلمان بود. **شیر بال دارد** (۱۹۴۰) و **اسکادران ۹۹۲** (۱۹۴۰) شایستگی استحکامات هوایی بریتانیا به ویژه کارآیی RAF در برابر Lufftwaffe به سال ۱۹۴۰ برخلاف نابرابری های فاحش را به اثبات رسانیدند. **مردان شناور چراغ دار** (۱۹۴۰) و **درخواست های غربی** (۱۹۴۴)، دو ماجرا در مورد رهایی و ادامه حیات، فداکاری را ارزش متعارف و مسلم جنگ قلمداد می کردند. حتی در مستندهایی با مضمون عملیات نظامی، ارزش های بشری بر ارزش های رزمی غالب شمرده می شد. **هدف شبانه** (۱۹۴۲) که فیلمی است در مورد طراحی و اجرای خاص بمباران آلمان توسط RAF، رویدادها را از دید مردمان گرفتار آمده در جنگ به نمایش گذاشت. **پیروزی در صحرا** (۱۹۴۳) نیز شاید بهترین فیلم مستند جنگی- نظامی باشد چراکه در میان دورنمای میدان جنگ و ارزش های نظامیان به تعادل و توازن کم سابقه و نادر دست می یابد.

ایالات متحده

حادثه جنگ بر باور سینمای مستند در ایالات متحده تأثیر بسیار داشت. به رغم توفیق هنری نانوک شمال ساخته رابرت فلاهرتی در سال ۱۹۲۲، فیلمش همچون اثر جان گریرسون با نام **سرگردانان** (۱۹۲۹) که بعدها در بریتانیا ساخته شد. خبر از یک جنبش نوین سینمایی نداد. در پی ساخت نانوک چند فیلم نیمه مستند از قبیل **گراس** (۱۹۲۵) و **چنگ** (۱۹۲۷) از این فیلمساز عرضه گردید که تلاش شده بود تا در آنها فنون داستانی و شیوه های مستندسازی در موقعیت هایی ناآشنا تلفیق گردند. پس از این آثار، فیلم های بلندی چون **من یک تبعیدی از چاین گنگ هستم** (۱۹۳۲) و **نان روزانه ما** (۱۹۳۴) ساخته شدند که به شیوهٔ رئالیسم، بافتهای اجتماعی در آنها تجزیه و تحلیل شده بود ولی از بازیگران حرفه ای سینما در آنها استفاده شده و مبتنی بر پیرنگ های ساختگی بودند. ماهنامه سینمایی گدرزمان که نخست در فوریه ۱۹۳۵ منتشر شد، شور و شوق بیش تری در سینمای مستند برانگیخت: اگرچه سبک و سیاق آن

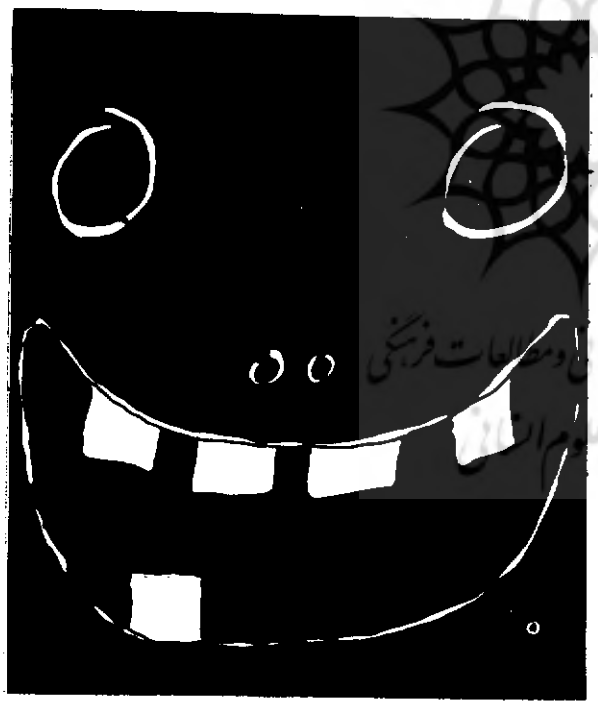
اندکی عالمانه تر از فیلمهای خبری تولید شده در ایالات متحده تا سال ۱۹۱۱ بود.

در سال ۱۹۳۶، دولت فدرال نخستین فیلم مستند نوین خود را با نام **خیشی که زمین را برید** به نمایش گذاشت. این فیلم را پیرلورنتس برای ادارهٔ اجرایی بخش فرهنگی کارگردانی کرد. فیلم لورنتس که یک اثر کلاسیک آمریکایی به حساب می‌آید، علل و اثرات بحران غبار کاسه را به تصویر درمی‌آورد. وی سال بعد رودخانه را برای ادارهٔ حفاظت کشاورزی ساخت و ضمن آن، سوء استفاده آدمی را از محیط طبیعی خویش افشاء نمود. این فیلم نحوه برخورد دولت فدرال با این سوء استفاده ها و نحوهٔ مهار رودخانهٔ می‌سی‌سی‌پی را برای استفاده عموم، تشریح می کرد. هماهنگ‌سازی قدرتمند رودخانه در استفاده از تخیلات، کلمات و موسیقی، آن را به یک فیلم مستند کلاسیک جاودانهٔ آمریکایی مبدّل ساخت. لورنتس با کسب توفیق با این دو فیلم، تلاش نمود تا با کمک دولت فدرال، سازمان فیلمسازی مستند را دایر کند. وی در سال ۱۹۳۸ با حکم پرزیدنت روز ولت به سمت مدیریت خدمات فیلم ایالات متحده نایل آمد. لورنتس با دستیابی به فیلمسازانی با استعدادهای عالی و برجسته همچون رابرت فلاهرتی و یوریس ایوانس، معیارهای بالایی برای ساخت

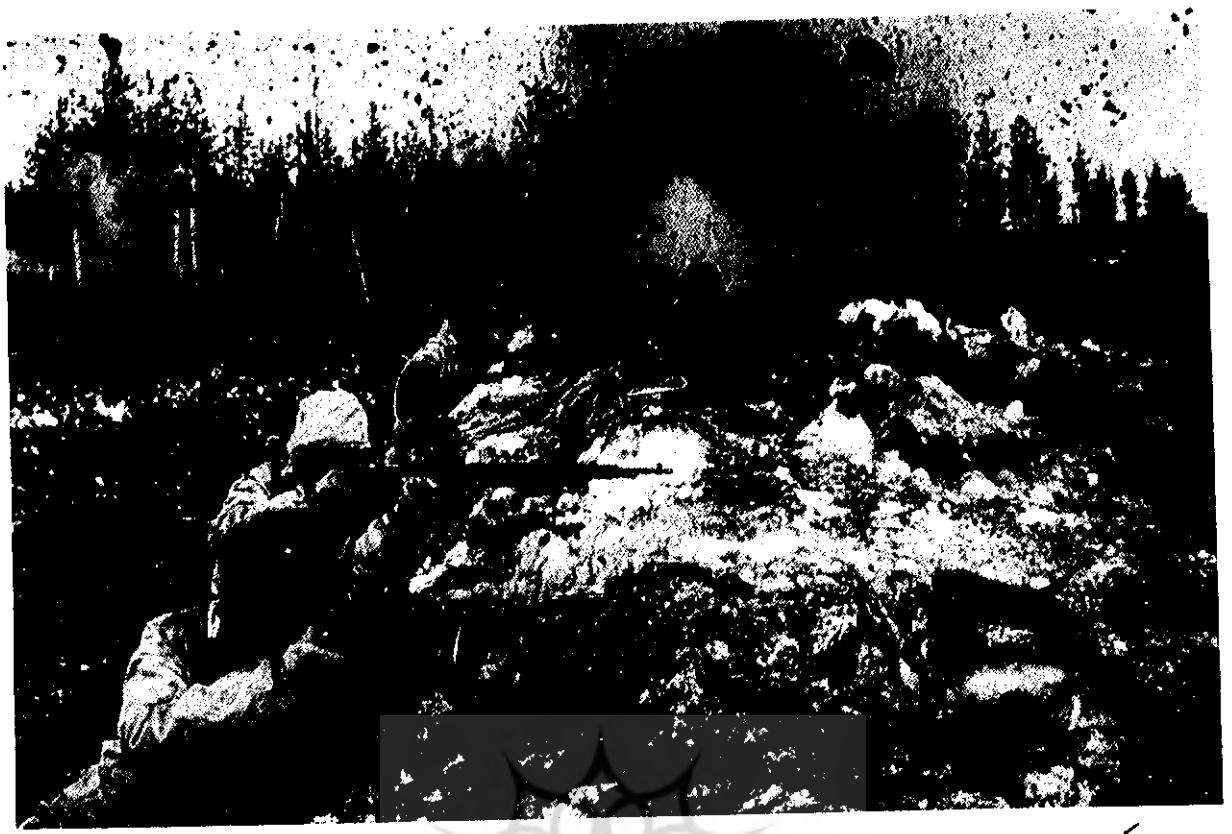
سینمای مستند پیش از جنگ آمریکا، مادام که پای دولت در میان نبود مانند بیش‌تر فیلم‌های خبری، از منظر سیاسی گرایش به چپ داشت.

فیلم های دولتی وضع کرد. اما فیلم هایی که لورنتس کارگردانی می کرد و به نمایش می گذاشت در برهه ای که صاحبان صنایع هالیوود و بسیاری از نمایندگان کنگره بر این عقیده بودند که دولت به هیچ روی نمی بایست دست در کار فیلمسازی می برد، حساسیت و مشاجرهٔ فراوانی را باعث شدند. مهم‌تر از همه این فیلمها با جنبه وجههٔ عمومی برنامه های **New Deal** که در کنگره با انزجار فراوانی مواجه شده بود، در قالب تعریف می گنجیدند. دو سال پس از شروع به کار خدمات فیلم، کنگره از رأی مثبت دادن درخصوص اختصاص سرمایه برای تداوم فعالیت این مرکز امتناع ورزید، دایرهٔ حقوقی کنگره با نادیده انگاشتن وجوه مثبت امر، نگرانی و واهمه خود را در مورد تبدیل شدن سینمای مستند به مثابهٔ ابزاری تبلیغاتی ابراز نمود. این واهمه که اینک در قالب قانونی انعکاس یافته که نمایش داخلی فیلم های کارگزاری اطلاعاتی ایالات متحده را ممنوع می کند، کماکان باقی است. در اثناء جنگ، لورنتس که چه بسا بهترین مستندساز کشور [آمریکا] بود، به فرماندهی حمل و نقل هوایی منتقل شد. وی در آن‌جا استعداد در خور توجه خود را در کار فیلمبرداری هوایی و تولید فیلم های خط پرواز برای آموزش خلبان هدر می‌داد.

سینمای مستند پیش از جنگ آمریکا، مادام که پای دولت درمیان نبود، همچون موقعیت مشخص ماهنامهٔ گذر زمان و بیش‌تر فیلم های خبری اصلی استودیوهای محافظه کار، از منظر



سیاسی گرایش به چپ داشت. ایوانس با استعانت از گروهی از نویسندگان آمریکایی چون لیلیان هلمن، آرچیبالدمک لیش، جان دوس پاسوس و ارنست همینگوی، فیلم سلطنت‌طلبانهٔ **زمین اسپانیایی** (۱۹۳۷) را با مضمون جنگ داخلی اسپانیا ساخت. وی یک سال بعد از استفاده از سرمایه آمریکا، فیلم چهارصد میلیون را ساخت و ضمن آن قضیه دفاع چینی ها در برابر مهاجمان ژاپنی را پیش کشید. آثاری که در سینمای مرزی ـ گروه دیگری که



استحکاماتی که ما دیدیم

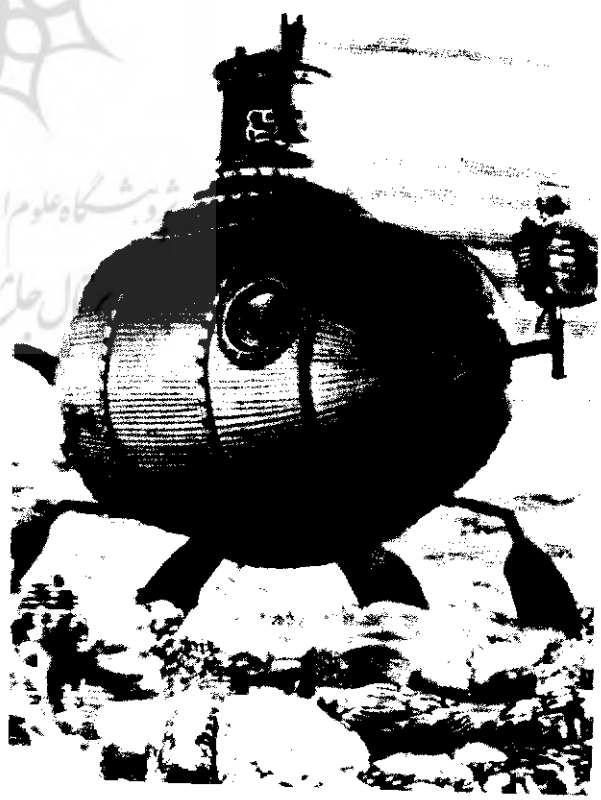
متولی امور سیاسی شده بود. عرضه گردید از اتحادگرایی حمایت می کردند و فاشیسم را در دیگر کشورها محکوم می نمودند.

مستندسازان غیرمتعهد با به تصویر درآوردن صحنه های آغازین جنگ جهانی دوم، جنگ را به عرصهٔ سینماهای آمریکا کشاندند. **بحران** (۱۹۳۹) اثر هربرت کلاین و الکساندر حمید برداشت آلمان را از **Sudeteland** در حکم نمایش خشونت نازی و هشدار به آمریکاییها را در مورد بلایایی که قرار است نازل گردند، نشان می داد. همچنین **خاموشی در اروپا** (۱۹۴۰) ساختهٔ کلاین، حملات حساب شده آلمان را به غیر نظامیان لهستانی به نمایش می گذاشت. **محاصره** (۱۹۳۹) به کارگردانی جولین برایان با ارائه نماهایی از برج های شهر ورشو، ویران شدن این شهر را به دست آلمان ها توصیف می کرد. فیلم هایی همچون فیلم خبری **آخرین دژ** (۱۹۴۰) در ایالات متحده درخصوص آمادگی و مقدمات دفاعی داد سخن می دادند. شاید بهترین گونه این فیلم ها، **استحکاماتی که ما دیدیم** (۱۹۴۰) ساختهٔ لوییس دی روچمونت و به سفارش «گذر زمان» باشد. این اثر فیلمی است مستند و در عین حال بلند که موقعیت تایم، امپراطوری نشر، را باز می تابد. فیلم حاضر با سادگی تمام وجوه تشابه میان ورود ایالات متحده به جنگ جهانی اول و رویدادهای بحران وقت را ترسیم می کرد. موضوع این فیلم منتج از فیلم آلمانی **غسل تعمید آتش** (۱۹۴۰) با استفاده از اقتباس های مطوّل بود و یکی از نمونه های فیلم ی آمریکایی به حساب می آمد که با استفاده از سینمای آلمانی تبلیغی ضدنازی به راه انداخته و در خصوص اهداف این حزب هشدار می داد. به علاوه، استودیوهای بزرگ فیلمسازی در بین سال های ۱۹۳۹ تا ۱۹۴۱ فیلمهای بلند ضدنازی بسیاری تولید کردند. فیلم های **اعترافات یک جاسوس نازی** (۱۹۳۹)، **خبری از رویترز** (۱۹۴۰) و **تعقیب جنایتکاران** (۱۹۴۱) ازجمله فیلم های جنجال برانگیز بودند که کمیته فرعی دایرهٔ بازرگانی درون مرزی مجلس سنا اقدام به بررسی دقیق آنها نمود و این فیلم ها را مغایر با اهداف و نظرات تبلیغات جنگ تشخیص داد.

زمانی که دامنهٔ جنگ به آمریکا کشیده شد، وزارت جنگ در مدتی کوتاه بخش اصلی جامعه سینمایی هالیوود را تأسیس نمود. از میان فیلمسازان مطرح و شناخته شدهٔ فیلم های تفریحی که به خدمت نظام درآمدند آناتول لیتواک، گرگ تولند، جان هیوستن و ویلیام وایلر را می توان نام برد. اینان قدری از «زرق و برق» صنعت سینما را به عرصه و آوردگاه جنگ انتقال دادند. جان فورد و فرانک کاپرا هر دو عملاً و به ترتیب در استخدام نیروی دریایی و زمینی درآمدند. به این دو حتی پیش از جنگ وعده مأموریت داده شده و آنان فقط در انتظار به کارگیری بودند. جامعهٔ هالیوود، یا دستگاه عریض و طویلی که الان به این نام موجود است، درست مثل زمان صلح از تجربهٔ مستندسازان بهره ای نبرد. بسیاری از این فیلمسازان اجیر دفتر تازه تأسیس اطلاعات جنگ بودند. در نتیجه، سازندگان فیلم های تفریحی که شناخت درست و روشنی از فن و اهداف سینمای مستند نداشتند و در زمینه بیان واقعیّتی که از دید دوربین نباشد بی تجربه بوده و

با بازیگران غیرحرفه ای کار نکرده بودند، عهده دار انعکاس جنگ در سینما شدند در حالی که عمدتاً با درک غریزی خود از این قالب بیانی راه می بردند.

کارگردانان هالیوود عمیقاً بر سبک فیلم های مستند جنگی اثر گذاشتند. هیجانی ترین فیلم های رنگی که برای نمایش درنظر گرفته می شد بیش تر برای برانگیزی هیجانات تدوین می گردیدند تا اطلاع رسانی. فیلم **نبرد میدوی** (۱۹۴۲) در حکایتی مختصر به شرح شکست نیروی دریایی ایالات متحده در برابر ناوگان دریایی ژاپنی می پرداخت، فورد برای ایجاد حادثه در فیلم، بر انتخاب جزیرهٔ میدوی (بین راه) اصرار می ورزید. این



پیش درآمد جنگ

درحالی است که نبرد اصلی بین کشتی ها و هواپیماهای دوجناح در وسط دریا صورت گرفته بود. همچنین با نمایش خلبانان نجات یافته آمریکایی فقط حس میهن پرستانه تقویت می گردید و هیچ گونه اطلاعی در مورد آن چه که به سر خلبانان آمده بود و نتیجه آن به بیننده داده نمی شد. فورد درعوض، رابطه ای با صورتی آرمانی را میان خلبانان و دوستان و بستگان به هنگام بازگشت آنان به وطن نشان می داد.

درحالی که فیلمسازان آلمانی حس می کردند که باید برای حمایت از روایت های شان فیلم واقعی در اختیار داشته باشند، هفتم دسامبر از محصولات دفتر خدمات استراتژیک، به تهیه کنندگی و کارگردانی جان فورد و گرگ تالند (فیلمبردار همشهری کین) با گشاده دستی از نماهای متناوب یورش به بندر پیرل هاربور با صحنه های استودیویی استفاده می کند. با ارائه موقعیت های مبالغه آمیز، استفاده از بازیگران حرفه ای، موسیقی احساسی و فیلم های رنگی، فیلم به راحتی و محض خاطر بینندگان عادت کرده به آماده خوری از نوع تفریحی در می گذرد و مستند می شود.

جان هیوستن در حکم کارگردان، موفق ترین گذر را از فیلم های تفریحی به فیلم مستند زمان جنگ داشت. هریک از سه فیلمی که او ساخته، مبتنی بر تصویربرداری در محل زیر نظر خود وی بوده و با این کار تجربه بشری را از جنگ واگو می نماید. **گزارش از آلیوشن ها** (۱۹۴۴) بیان تجربهٔ مبارزهٔ چتربازان در نقطه ای متروک از اقیانوس آرام، **سن پیترو** (۱۹۴۴)، حکایت نبرد سخت و به جای ماندن زخمیهای بسیار در یک دهکدهٔ کوچک ایتالیایی و **بگذار نور بیاید** (۱۹۴۶) گزارش تألمات روحی مردان مبارز بود.

هیچ کشوری به اندازهٔ آمریکا نیاز به توصیف جنگ را به زبان گویای اخلاقی در سینمای آمریکا حس نکرد. **پیش درآمد جنگ** (۱۹۴۳) که مقدمهٔ مجموعهٔ حائز اهمیت فیلم های جنگی تشخیص هویّت چرا می جنگیم بود، جهان را به دو ایدئولوژی خوب و بد تقسیم می کند. دموکراسی قدیم در وجدان کاری، فردگرایی و انتخابات ازاد و فاشیسم جدید در رعب و وحشت، ایجاد طباق و برقراری دورهٔ استبداد ریشه دارند. بنابر آن چه در پیش درآمد جنگ آمده، اعمال خشونت آمیز آلمان، ایتالیا و ژاپن دلایل اصلی کشیده شدن پای ایالات متحده به جنگ نبود. تنها

دلیل مهم ساختار نفرت انگیز جوامع فاشیستی بود که در آنها توده های بی هویّت در برابر ستم و تمایل دیکتاتورهای حسابگر مبنی بر تسخیر جهان، آزادی فردی خویش را از کف می دادند. فیلم دیگری از مجموعهٔ چرا می جنگیم، **جنگ به آمریکا می رسد** (۱۹۴۴) نام داشت که وجود تفاخر و مباهات را در نظام سیاسی و اقتصادی آمریکا خاطرنشان می ساخت و پیشرفت های آتی را با توجه به رویداد پیروزی های متفقین در اروپا و آسیا دور از دسترس می دید. چنان چه انزواگرایی عاملی در سیاست های پیش از جنگ می بود، این گونه فیلم ها برای همیشه آن را مکتوم نگاه می داشتند.

با این همه، حجم فیلم های جنگی ـ نظامی آمریکا را می توان براساس مبتنی بودن بر واقعیت امر و کمابیش منبع ـ خبری مشخص نمود. این فیلم ها تهی از هیجان بودند حتی زمانی که موضوعات عمیقی همچون بمباران هیروشیما و ناگازاکی و برچیدن اردوگاه های اسرای جنگی نازی گزارش می گردد باز توفیری حاصل نمی گردد. اما این فیلم ها را باید از نوع فیلم های فتنه انگیز و تبلیغاتی تمیز داد زیرا که همین دسته اخیر در تلاش بودند تا با آموزش اصول سیاسی و اخلاقی در مخاطبان ایجاد انگیزش نمایند.

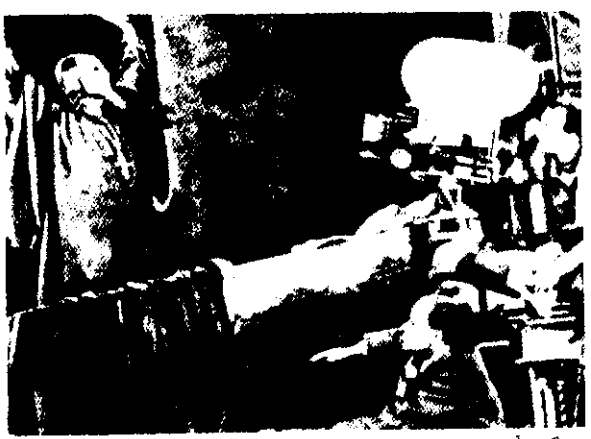
ادارهٔ اطلاعات جنگ تولید کننده اصلی فیلم های مستند داخلی و تبلیغاتی برای خارج از کشور [آمریکا] بود. بسیاری از فیلمسازانی که در زمینه فیلم مستند تجربه ای اندوخته بودند و ادارات کلی که به تقبل مسئولیت های اجتماعی از طریق این قالب بیانی در خلال سال های ۱۹۳۰ علاقه داشتند به صف این اداره پیوستند. لوول ملت و آرچ مرسی که سعی شان تداوم کار لورنتس بود بر تولید فیلم برای دفتر داخلی اداره اطلاعات جنگ (OWI) نظارت داشتند. اما در این جا نیز اینان با مقاومت شدید کنگره و صاحبان صنایع هالیوود روبارو شدند. از آن جایی که دفتر داخلی بودجه بسیار ناچیزی را برای تولید فیلم سینمایی اختصاص می داد، در ژوییهٔ ۱۹۴۳ و درست در بحبوحهٔ جنگ از ادامه کار بازماند.

شعبه خارجی اداره اطلاعات جنگ که فیلم هایش را برای مخاطبان خارجی می ساخت، کم تر با عداوت صاحبان صنایع، کنگره و دفاتر دیگر روبارو گردید. از میان فیلمسازان در اختیار نظام که بهتر از بقیه در دسترس بودند می توان از الکساندر حمید، ویلاردوان دایک، ایروبنگ لرنر، هنوار روداکیوویچ و سایرین نام برد. فیلم های آرام و متفکرانه آنان بر غالب خصایص مردمی و ظاهری آمریکا اشراف یافت. در آثاری همچون **ماجرای کامینگتون، شهر و یا سه شنبه در نوامبر** نقد اجتماعی مختصری پیرامون بردباری و حکومت دموکراتیک، کار و حصول توفیق و پاسخگویی ها به تبلیغات فاشیست علیه ایالات متحده وجود دارد.

اتحاد جماهیر شوروی

متقاعدسازی و زد وبند، اساس سینمای اتحادجماهیر راحتی پیش از جنگ جهانی دوم تشکیل می داد. فیلم های سینمایی بنابه نظر لنین، ملزم به اشاعه مرام و مسلک انقلاب بلشویک بود. از این رو در سال ۱۹۱۹، کنگرهٔ هفتم حزب کمونیست، سینما را در شمار هنرهایی آورد که مجبور به ارتقاء کمونیسم بود و در ماه اوت همان سال تولید فیلم سینمایی در اتحاد جماهیر ملّی گردید و زیرنظر حزب و دولت قرار گرفت.

سال های ۱۹۲۰ در اتحاد جماهیر شوروی، سال های توان و آزمایش های فراوان هنری بود که سینمای مستند ملّی از آن بهرهٔ بسیار برد به ویژه در محدودهٔ تبلیغات. ژیگاورتف، یکی از برجسته ترین فیلمسازان این دوره، از زمره نخستین افرادی بود که از فیلم خبری برای ارائه تجزیه و تحلیل های حوادث رایج سود جست. نمونه بهتر از این شیوه را می توان در مجموعهٔ **Kino pravda** (سینما حقیقت) (۲۵ـ۱۹۲۲) سراغ گرفت. سرگئی



سرگئی آیزنشتاین هنگام فیلمبرداری

آیزنشتاین نظریه پرداز پیشرو سینمای روسیه، کشش اصلی حوادث تاریخی حکومت جدید را بازمی‌آفریند. وی در فیلم‌های **اعتصاب** (۱۹۲۴) و **ده روزی که دنیا را تکان داد** (۲۸-۱۹۲۷) نشان داد که کشمکش اساس تدوین و تنظیم فیلم است. آیزنشتاین، نما را در حکم واحد اصلی فیلم قبول داشت و می‌گفت که آرایش نماها است که در امتداد طرح استدلال منطقی فیلمساز را قادر می‌سازد گزارش دقیق بصری به بیننده عرضه کند. استفاده از نقطه متقابل در سکانس **پلکان اودسا** از فیلم **پوتمکین** (۱۹۲۵) معروف‌ترین کار آیزنشتاین در زمینه مونتاژ است. از این قرار آیزنشتاین کسی بود که استفاده از تز و آنتی تز را در تدوین فیلم رواج داد.

فیلمسازان متقاعدسازی سینمای روسیه با نمایش پرورش شعور اجتماعی توانستند خود را مطرح نمایند. عموم مردم و توده‌ها، قهرمانان این فیلمسازان و نقد اجتماعی هدف آنان گردید. اما حتی فیلمهای واقعی کمونیستی و هنرآوانگارد بورژوا به اتهام فرمالیست بودن به دستور سران حزب کمونیست که بیش‌تر فیلم‌های ماجرایی عامه پسند با مضمون نمایش افراد هم فکر برای شناسایی مخاطب را ترجیح می‌دادند، کنار گذاشته شدند. فیلم‌هایی از قبیل **زمین** ساختهٔ الکساندر داوژنکو، که ستایش عاشقانه از طبیعت بود، برای دگرگونی اقتصادی مضر شناخته شدند. تا دههٔ ۱۹۳۰ همه رئالیستهای اجتماعی اصلی دههٔ پیشین از دور خارج گردیدند. فیلم‌های مستند عمدتاً منحصر به مطالعات در خصوص طبیعت، سفرنامه، زندگی نامه بودند. در حالی که فیلم‌های بلند به موضوعات سیاسی از جمله جنگ داخلی، گروه بندی و مشکلات مسکو می‌پرداختند. به علاوه فیلم بلند بازتاب بهتری از رویدادهای بین المللی در روسیهٔ استالینیست بود. فیلم‌های **روزهای و لوچایفسک** (۱۹۳۸) و **الکساندر نوسکی** (۱۹۳۸) احساسات قوی ملی را در برابر آلمان‌ها و ژاپنی‌ها به نمایش می‌گذاشت. فیلم‌های ضد فاشیستی دیگری نیز در اواخر سالهای ۱۹۳۰ ساخته شد اما پس از امضاء پیمان مولوتف- ون‌ریبن تراپ در ۲۳ اوت ۱۹۳۶ از دور خارج شدند. ناگفته پیداست که پس از تهاجم آلمان به اتحادجماهیر شوروی این آثار مجدداً رواج یافتند و فیلمهای ضدفاشیستی با شور و هیجان بیش‌تری تولید گردیدند.

جنگ جهانی دوم، به غیر از آن که بلایی تمام عیار برای اتحادجماهیر شوروی محسوب می‌شد، اثری ماندگار بر سینمای مستند آن که اهمیت بیش‌تری نسبت به فیلم بلند نمایشی پیدا کرده بود، گذاشت. کارگردانانی که از مدت‌ها پیش فراموش شده بودند باز در خدمت فیلمسازی قرار گرفتند در حالی که احساس می‌شد فضای بیش‌تری برای بروز خلاقیّت وجود داشت و در دستگاه‌های عریض و طویل تولید فیلم‌های سینما ۶ کم‌تر سانسور اعمال می‌شد. با مرور سینمای مستند مشخص می‌گردد که نمایش فیلم‌ها درحد بالای خود بودند که خود در همین تقاضای سیری ناپذیر اخبار از خط مقدم جبهه بود. نخستین آثار جالب و گیرا عبارت بودند از: **خط مانرهایم** (۱۹۴۰) که بیان

دیدگاه روسیه از جنگ زمستانی در برابر فنلاند بود، و **نجات** (۱۹۴۰) که اوضاع و احوال جنگ را در اوکراین غربی پیش از تهاجم آلمان به نمایش می‌گذارد.

تهاجم اتحادجماعیر شوروی باعث عقب نشینی صنعت

سینمای روسیه از مسکو و گسترش آن در غرب و دورترین نقطه کشور شد. استودیوهای فیلم خبری مرکزی و اوکراینی به مراکز تولید فیلم جنگی تبدیل شدند. تولید فیلم تا حدود زیادی مبتنی بر فن گردآوری و تدوین بود چرا که به ندرت کارگردانی یافت می‌شد که وارد معرکه شود و فیلمبردار خود را رهنمون گردد. فیلمبرداران مبارز روسی با کنارگذاری امکانات خود تولید فیلم به این شیوه را به نقطه اوج تولید و تدوین فیلمها کامل شده، رساندند.

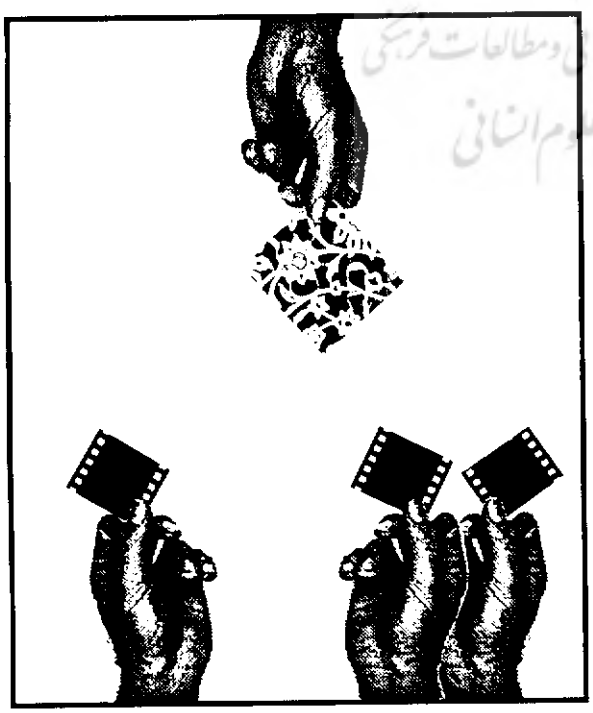
دفاع در خور تحسین مسکو برای پخش در آمریکا به فیلم درمی‌آمد. فیلم **شکست نیروهای نظامی در نزدیکی مسکو** به منظور نمایش دفاع روسیه در مقابل مهاجمان آلمانی برای جهان، با حاشیه صوتی انگلیسی بازسازی و به همت شرکت سینمایی جمهوری با نام **حملات متقابل مسکو** (۱۹۴۲) در ایالات‌متحده به نمایش گذاشته شد. دیگر فیلم‌های روسی که به دست فیلمسازان آمریکایی بازسازی می‌شدند، از قبیل **خط مقدم روسیه ما** (۱۹۴۱) به‌دلیل وجود رابطه دوستی میان روسیه و آمریکا می‌پرداخت. حتی فیلم‌های خبری روسی که در انگلستان پخش می‌شد با این هدف صورت می‌گرفت.

چنانچه مضامین مشترک میان فیلم‌های مستند جنگی روسیه وجود داشته باشد، می‌توان تجاوز به وطن، سبعیّت نازی، و ایستادگی سرسختانه و پیروزی مردم روسیه به رغم مشکلات بسیار را عنوان نمود. فیلم‌هایی دربارهٔ محاصرهٔ مسکو، لنینگراد و استالینگراد که به گروه‌های مدافع روسی می‌پرداخت، از ساختار مضمون مشابهی برخوردارند. مستندهای داوژنکو نیز به همین شکل، با ته رنگی از عشق ایده‌آلی نسبت به وطن، نبرد در اوکراین به تصویر درمی‌آید. هر فیلم روسی بایستی پایانی پیروزمندانه می‌داشت و یا حداقل نشانی از پیروزی در آن ارائه می‌گردید. پیروزی نظامی‌های آلمان به طور منظم روبه کاهش نهاد. زندانیان آلمانی و تجهیزات منهدم شده آلمان در نماهای طولانی به نمایش گذاشته می‌شدند. بیداری نظامیان آلمانی منجر به افشاء بی‌رحمی‌های حزب نازی در کشتار مردم اروپای شرق گردید. به موازات این که سینمای بریتانیایی و آلمانی با قضاوت درست از دستمایه قراردادن موضوع کمونیسم پرهیز می‌کرد، فیلم‌های روسی نیز که برای صدور به خارج تهیه می‌گردید به ندرت این مورد را عنوان می‌نمودند و با دقت بیشتر نظراتشان را در خصوص دموکراسی و کاپیتالیسم محتاطانه ابراز می‌داشتند. اقتضاء جنگ چنین بود.

آلمان

ژوزف گوبلز، وزیر آلمانی تبلیغات و روشنفکری، علاقه‌ای ناخودآگاه به سینما در حکم ابزار متقاعدسازی برای دولت و جنگ داشت. وی مسئول اصلی ملّی‌سازی صنعت سینمای آلمان پس از تأسیس اداره- سینما در سال ۱۹۳۳ بود. گفته‌اند که او از فیلم‌های انقلابی موفق روسی همچون **رزمناو پوتمکین** (۱۹۲۵) و پایان **سنت پترزبورگ** (۱۹۲۷) برای تبلیغ سینمایی الهام می‌گرفت؛ گو این که هدف اصلی کمونیست از ساخت این فیلمها نمی‌توانست ایجاد تنفر بیش‌تر از قدرت حزب نازی باشد.

اهداف سینمای مستند در آلمان اساساً سیاسی بودند. بزرگ جلوه دادن تصویر شخصی هیتلر و ترویج مرام و مسلک حزب نازی. حزب نازی در اندک مدت پی به نقش سینما به مثابه وسیله‌ای برای بهبود روابط سیاسی برد. شاهد مدعا، فیلم‌هایی



هستند غیرمتعهد از قبیل **پرواز هیتلر** بر فراز آلمان (۱۹۳۲) که سفرهای هیتلر را در خلال فعالیت انتخابات سال ۱۹۳۲ نشان می‌داد. فیلم‌های دیگری نیز بعدها در زمینه انتخابات ساخته شد.

ساخت فیلم از اجتماعات بزرگ سالانه حزب در نورنبرگ نیز متداول شد و فیلم‌های حاصله برای نمایش در سراسر آلمان به معرض نمایش گذاشته شد. لنی ریفنشتال، بازیگر زن قدیمی که بعدها کارگردان شد، دست به ساخت فیلم‌های اجتماعات حزبی نظیر **پیروزی عقیده** (۱۹۳۳) و **پیروزی اراده** (۱۹۳۴) یازید. از آن‌جا که ریفنشتال در حکم یک هنرمند اختیار تام داشت، فیلم اخیر را چندان باب مذاق گوبلز نساخت و ریفنشتال به کارگردان منفور و مغضوب او تبدیل گردید. **پیروزی اراده**، با توسل به منطق و برهان مناسب، برجسته ترین فیلم تبلیغاتی کل این برهه است. به‌علاوه، این فیلم که تجسم درخشان اجتماع

فیلم‌های مستند آلمانی که در زمان شیوع جنگ ساخته می‌شدند، به دلیل آن که تنها مدرکی بودند که آلمان از رویدادهای جنگ در اختیار داشت، در محدوده آلمان موفق بودند. اما در خارج از آلمان این فیلم‌ها غیر قابل باور بودند.

اهریمن است، ذهن را به تسخیر خود درمی‌آورد و نظر هیتلر و نازیسم را در مورد دخالت عظیم آلمان ها برملا می سازد. در صحنه های معروف آغازین فیلم، هیتلر همچون الهه ای از جانب الیمپوس بر شهر پرچم پوش فرود می‌آید و نازیسم در حالی به نمایش گذاشته می شود که در گذشته قرون وسطایی نورمبرگ عمیقاً ریشه زده است. متحدین از فیلم **پیروزی اراده** برای نمایش محاصره آزادی فرد در چنگ استبداد متجاوز استفاده کردند.

فیلم‌های مستند آلمانی که در زمان شیوع جنگ ساخته می‌شدند کلاً برای تأثیرگذاری و القاء باور خام وجود توان در سینما به منظور متقاعدسازی طرح ریزی می گردیدند. بسته به طول فیلم واقعی، گوینده می توانست همه چیز بگوید و حرف هایش را هم باور می کردند. شاید این فیلم ها به دلیل آن که تنها مدرکی بودند که آلمان از رویدادهای جنگ در اختیار داشت، در محدودهٔ آلمان موفّق بودند. اما هیچ کس در خارج آلمان نمی توانست به عنوان مثال، تهاجم لهستان را به آلمان که اصلاً در باور نمی گنجد در فیلم **تعمید آتش** (۱۹۴۰) جدّی تلقی کند. چنان فیلمی وامثال آن با نیت پخش در خارج ساخته می شد تا نمایشگر عقیده و افکار خاص رژیم نازی باشد. بنابراین، فیلم های جنگی حماسی نظامی همچون این فیلم و پیروزی در غرب (۱۹۴۱) در واقع برای برقراری ارتباط با جهان خارج به ویژه دشمنان بالفعل آلمان سرهم بندی می شدند. این فیلمها جملگی درستی کار **Luftmaffe** و شتاب ویرانی جنگ‌آوری مکانیزه را نشان می دادند. تاکتیک های آلمان در قالب فرمول ریاضی مستدل و متقن نمایش داده می شد و دشمن، نه شکست‌خورده، که تضعیف شده تصویر می گردید به طوری که یارای ایستادگی در برابر حمله آلمان را نداشت.

ویژگی های برتر روساختی فیلم های نازی- استفاده از

تعمید آتش

آوای پیروزی شرق

موسیقی، تدوین موزون، ارزش های بدیهی و زاویه های تصویربرداری- هیجان ها را فرومی نشاند و سبکی پرمحتوی را مستتر می ساخت. زیرساخت فیلم نازی، سبعیّت، پرداخت به جنگ و تحقیر عقلانی بیننده بودند. بوی متعفن برخاسته از فیلم **یهودی فناناپذیر** (۱۹۴۰) که مستندی است در مورد «دنائت یهودیان»، حتی در دورهٔ فیلم های نفرت انگیز آدمی را دچار سرگیجه می کند. در چنین فیلم هایی، قالب بیان سینمای مستند برای کشف واقعیت به کار گرفته نمی شد بلکه دفاع از موقعیتهای منصبی در «مشکلات ملّی» مدنظر بود. دفاعیات مقامات حزب نازی خود فاقد دلایل و تعریفی معتبر بود.

ژاپن

ژاپنی ها در بهره برداری از عامل بالقوه سرشار واقعیت و یا فیلم های مستند در حکم سلاحی تبلیغاتی ناکام بودند. فیلم های زمان جنگ ژاپن فاقد اطلاعات واقعی بودند و در راه دستیابی به سبک و سیاحتی خاص در زمینه سینمای مستند کوشش ناچیزی مبذول داشتند. عدم ساخت فیلم از جمله به بندرپیرل ها ربورو جزییات آن یک اشتباه فاحش جنگی بود. فیلم های موجودی که بعدها در فیلم های خبری و مستند به کار گرفته شدند، نتوانستند تصویر مطلوبی از حادثه ارائه نمایند. فیلم تفریحی از مرحله فیلمنامه تا پخش در حکم مجرای اصلی تبلیغات بوده و شدیداً تحت نظارت دولت قرار داشت.

فیلمی به نام **ژاپن در زمان حالت فوق العاده** (۱۹۳۳) با قدمت طولانی که با ضمانت وزارت جنگ ساخته شد، به نفوذ فرهنگ امپریالیسم غربی در جامعه سنتی ژاپن اشاره داشت. مضمون مشترک فیلم های ژاپنی که برای کشورهای اشغال شده ساخته شد همین بود. **آوای پیروزی شرق** (۱۹۴۲) یقیناً بلندپروازانه ترین این قبیل فیلم ها بود که موضوع نژادپرستی مردم آسیا و غربی کردن فرهنگ های آسیا را پیش می کشید. در این گونه فیلم ها به کشورهای تازه استقلال یافته مکانی معرفی می گردد با نام بزرگ ترین حوزه کامیابی آسیای شرقی ژاپن تا از ثروت انحصاری ژاپن که همان نفوذ غرب است بهره مند گردند. **وضع قانون جدید در آسیای شرقی** (۱۹۳۹) و **سپیده دم آزادی** (۱۹۴۱) از دیگر نمونه های حائز اهمیّت هستند.

شمار زیادی از فیلم ها نیز به موضوع جنگ با چین می پرداختند: فیلم هایی چون **ژاپن رو به شمال پیش می رود** (۱۹۳۴) و **یتک بر فرق چنین می کوبد** (۱۹۳۷). فیلم **چرا دفاع می کنی چین؟** که بعدها در انگلستان به نمایش درآمد، حمله چین به ژاپن را که همراه است با «اعمال خشونت آمیز ملی گرایان چینی و تهدید واقعی کامینترن و امپریالیستهای سرخ» نکوهش می کند. **بهشت در منچوری** که بخشی است از تبلیغات جنگی چین، این قلمرو را در حکم منطقه غنی اقتصادی به نمایش می گذارد که از منافع دولت ژاپن سود می جوید.

نبردهای هاوایی و مالزی (۱۹۴۲) و **نبردهای اقیانوس هند** (۱۹۴۲) از فیلم های داستانی جنگی نسبتاً موفق بودند، اما اعتبار آثار پیشین با برش متداخل صحنه هایی که با الگوهای کوچک استودیویی خلق می شدند، روبه کاهش نهاد.□