خبرسازان

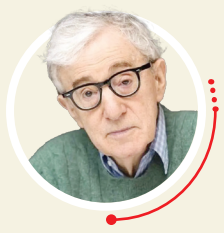
ماریا ریوا درگذشت

ماریا ریوا، بازیگر تلویزیون و تنها فرزند ستاره افسانه‌ای سینما **مارلین دیتریش**، در سن ۱۰۰ سالگی در خانه پسرش در نیومکزیکو درگذشت. ریوا در دسامبر ۱۹۲۴ در برلین متولد شد و از کودکی در کنار مادرش در فیلم‌هایی چون «ملکه سرخ» (۱۹۳۴) و «باغ الله» (۱۹۳۶) بازی کرد. او در دهه ۱۹۵۰ با حضور در برنامه‌های زنده شبکه **CBS**، به یکی از چهره‌های شناخته‌شده تلویزیون آمریکا تبدیل شد و دو بار در سال‌های ۱۹۵۲ و ۱۹۵۳، نامزدی جایزه امی به‌عنوان بهترین بازیگر زن را کسب کرد. ریوا که خود را «دیتریش فقرا» می‌نامید و می‌گفت هرگز عطشی برای بازیگرشدن نداشت، بازیگری را در اواخر دهه ۱۹۵۰ کنار گذاشت و مدیریت تورهای جهانی و اجراهای مادرش را برعهده گرفت. او علاوه بر بازیگری، نویسنده نیز بود و در دهه‌های پایانی عمر، چند کتاب درباره مادرش و زندگی هنری او منتشر کرد.

PRIX FEMINA

اعلام نامزدهای نهایی جایزه فمینا ۲۰۲۵

جایزه ادبی فمینا، یکی از معتبرترین جوایز ادبی فرانسه که از سال ۱۹۰۴ فعالیت خود را آغاز کرد، فهرست نهایی نامزدهای سال ۲۰۲۵ را اعلام کرد. در بخش رمان فرانسوی، نویسندگانی چون جاکوتا آلیکاوازوویچ با «برای همیشه» و لوران موینیه با «خانه خالی» حضور دارند. در بخش رمان خارجی نیز نام‌هایی چون؛ زیگرید نونز با «آسیب‌پذیر»، الیف شافاک با «رودخانه‌های بهشت» و خاویر سرکاس با «دیوانه خدا در پایان جهان» دیده می‌شود. شش اثر نیز در بخش غیرداستانی رقابت می‌کنند. اعضای هیئت‌داوران امسال شامل؛ ناتالی آزولای، ژان بنامور، ایولین بلوخ-دانو، بریژیت ژیرو، پائولا ژاک، کریستین جوردیس، پاتریشیازو، رزنیکوف، جوزیان ساوینو و جولی ولکنشتاین و نیز دو عضو جدید ایزابل دسسکول و اوریان ژانکور گالیگنانی است که در مارس ۲۰۲۵ به این گروه پیوستند. برندگان در سوم نوامبر ۲۰۲۵ (۱۲ آبان‌ماه) طی مراسمی در موزه کارناوالِه پاریس اعلام می‌شوند. جایزه سال گذشته فمینا، به رمان «رؤیای جگوار» نوشته میگل بونفوی رسید.



اسپانسر جدید فیلم وودی آلن

وودی آلن، فیلمساز ۸۹ ساله آمریکایی که ویلیام فریدکین او را «بزرگ‌ترین کارگردان زنده» نامیده بود، فیلم پنجاه‌ویکم خود را با حمایت مالی شهرداری مادرید می‌سازد. طبق قراردادی که ۲۴ اکتبر منتشر شد، شهرداری مادرید برای پروژه جدید آلن با عنوان موقت «زنبور عسل ۲۰۲۶»، مبلغ ۱/۵ میلیون یورو پرداخت خواهد کرد. این حمایت بخشی از طرح ترویج گردشگری و برندسازی فرهنگی شهر است و فیلم باید تا پایان سال ۲۰۲۷ تکمیل شود. آلن که پیش‌تر آثاری چون «ویکی کریستینا بارسلونا» (۲۰۰۸) و «جشنواره ریفکین» (۲۰۲۰) را در اسپانیا ساخته بود، این‌بار نیز به این کشور بازمی‌گردد تا یکی از معدود فیلم‌های خود در دوران پایانی فعالیتش را کارگردانی کند. شهرداری مادرید، هدف این همکاری را افزایش جذابیت گردشگری شهر از طریق سینما اعلام کرده است. آخرین فیلم آلن، «ضربه شانس» (۲۰۲۳)، به زبان فرانسوی ساخته شد و با تحسین منتقدان در جشنواره ونیز اکران شد.

سینمای جهان

آدولف هیتلر و جوزف گوبلز در بازدید از استودیوی فیلمسازی Bundesarchiv

سلاحی در زرادخانه قدرت

تحلیلی بر قدرت نفوذ و تاثیرگذاری سینما که آن را به گزینه‌ای جذاب برای رژیم‌های استبدادی تبدیل کرده است

فرید ناصر
فیلمساز و پژوهشگر سینما

پیدایش سینما در اواخر قرن نوزدهم، مرهون پیشرفت‌های چشمگیر در عرصه عکاسی و اختراع دستگاه‌هایی نظیر کینتوسکوپ و سینماتوگراف توسط برادران لومیر در سال ۱۸۹۵ بود. فیلم‌های اولیه لومیرها، مانند «ورود قطار به ایستگاه» یا «خروج کارگران از کارخانه»، عمدتاً به ثبت صرف واقعیت می‌پرداختند و فاقد تدوین یا داستان‌گویی پیچیده بودند. در این مرحله، سینما بیشتر شبیه یک سند بصری یا یک کنجکاوی علمی بود، اما تکامل سینما به‌سرعت از این مرحله فراتر رفت. «ژرژ ملیس»، با پدید آوردن فن «تروکاژ» و اتخاذ دیدگاهی تئاتری، سینما را به‌سمت خلق فانتزی، جادو و روایت‌های تخیلی سوق داد. او پرده‌های گوناگونی از نمایش را فیلمبرداری، سپس آنها را به یکدیگر متصل می‌کرد. پس از ملیس، «ادوین اس پورتر» با ساخت فیلم‌هایی چون «زندگی آتش‌نشان آمریکایی» و «سرقت بزرگ قطار»، گامی بنیادین در تکامل ساختاری سینما برداشت. او با ابداع فن تدوین، سینما را به هنری مستقل و داستانگو تبدیل کرد که دیگر ارتباطی به تئاتر نداشت و درنهایت به سینمای داستانگوی هالیوود منجر شد.

ازدیدی دیگر می‌توان گفت که سینما از همان ابتدا، فراتر از یک سرگرمی صرف، به‌عنوان ابزاری قدرتمند برای انتقال اطلاعات، آموزش و تبلیغ ایده‌ها و دیدگاه‌ها نمایان شد. این رسانه قادر بود احساسات مخاطب را برانگیزد، او را به فکر وادارد و حتی الهام‌بخش تغییرات اجتماعی شود. این توانایی درگیر کردن ذهن و احساس مخاطب، سینما را به یک رسانه نافذ و تعیین‌کننده تبدیل کرده که امروزه در بسیاری از کشورها برای بسترسازی و عملیاتی کردن برنامه‌ها و راهبردهای کلان ملی و بین‌المللی مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. این ماهیت دوگانه سینما ـ یعنی هم هنر بودن و هم ابزار نفوذ ـ تحلیل آن را در بسترهای سیاسی پیچیده‌تر می‌کند؛ چراکه جنبه‌های زیبایی‌شناختی و کارکردهای ایدئولوژیک آن به‌شکلی جدایی‌ناپذیر درهم‌تنیده‌اند.

سینما در سایه استبداد

درک سینمای یک کشور، نیازمند بررسی آن در چارچوب فرهنگ آن کشور است تا مؤلفه‌ها و ویژگی‌هایش فهمیده شود. در حکومت‌های دیکتاتوری، رژیم‌ها تلاش می‌کنند تمام فرصت‌های پروپاگاندا را در انحصار خود بگیرند و هرگونه ضدپروپاگاندا را سرکوب کنند. این رژیم‌ها به‌شدت در تولید پروپاگاندا سرمایه‌گذاری می‌کنند. این سرمایه‌گذاری و کنترل شدید، سینما را از یک ابزار فرهنگی صرف فراتر برده و آن را به یک «سلاح» در زرادخانه قدرت تبدیل می‌کند.

این رویکرد ابزاری به سینما، ریشه در درک عمیق رهبران توتالیتر از قدرت بی‌بدیل این رسانه دارد. توانایی سینما در تأثیرگذاری بلندمدت بر افکار و ارزش‌های اجتماعی که به‌تدریج در جامعه تسری می‌یابد، آن را به بهترین گزینه برای شکل‌دهی آرمانی جامعه تبدیل می‌کند، به‌شرطی که از ظرفیت آن به‌خوبی بهره‌برداری شود.

المر دیویس، مدیر دفتر اطلاعات جنگ آمریکا، بر این باور است که ساده‌ترین راه برای تزریق ایده‌های پروپاگاندا به ذهن اغلب مردم، استفاده از تصویر و سرگرمی است، به‌گونه‌ای که مخاطبان درک نکنند که تحت‌تأثیر پروپاگاندا هستند. این رویکرد پنهانکارانه، پروپاگاندا را از یک اطلاع‌رسانی صرف متمایز می‌سازد و آن را به ابزاری قدرتمند برای کنترل افکار عمومی تبدیل می‌کند. در رژیم‌های اقتدارگرا، دولت‌ها حقیقت را تحریف و دستاوردها را اغراق می‌کنند و از طرف دیگر، شکست‌ها را پنهان می‌سازند. این پنهانکاری و دستکاری، به‌دلیل ماهیت احساس‌محور و غیرمنطقی پروپاگاندا، به‌ویژه در سینما، تأثیرگذاری عمیقی بر جای می‌گذارد و می‌تواند تفکر انتقادی مخاطب را تحت‌الشعاع قرار دهد. تکنیک‌های متعددی برای پیاده‌سازی پروپاگاندا در سینما به کار گرفته می‌شوند که هر یک به شیوه‌ای خاص بر ادراک و رفتار مخاطب تأثیر می‌گذارند.

تکرار: تکرار بی‌وقفه یک حرف یا گزاره، حتی اگر نادرست باشد، باعث تثبیت آن در ذهن مخاطب می‌شود. در سینما، این امر می‌تواند شامل تکرار نمادها، شعارها، یا تصاویر خاص باشد که به‌مرور زمان به باور عمومی تبدیل می‌شوند.

برچسب‌زنی: این تکنیک با استفاده از برچسب‌های منفی برای دشمنان مانند «خائن»، «غربزده»، «ضدانقلاب» و «تروریست»، پیچیدگی‌ها را ساده‌سازی می‌کند و ذهن مخاطب را از تفکر عمیق بازمی‌دارد.

جبهه‌سازی بین «ما» و «آنها»: ساختن تصویری مثبت از «ما» (حکومت، ملت و قهرمانان) و منفی از «دیگری» (دشمن و مخالفان) که همدلی، پیچیدگی و انصاف را قربانی انسجام روانی و دشمن‌سازی می‌کند.

متوسل‌شدن به ترس: تکنیک القای ترس و نگرانی همگانی برای اینکه مردم با حکومت همراه شوند که اغلب در فیلم‌های جنگی و ضددشمن به کار می‌رود.

دروغ بزرگ: بیان دروغی چنان بزرگ که کسی فکرش را هم نکند، کسی آن‌قدر بی‌شرم باشد که حقیقت را تحریف کند، درنتیجه باعث می‌شود همگان آن را باور می‌کنند.

استفاده از چهره‌های محبوب: بهره‌گیری از محبوبیت بازیگران یا شخصیت‌های شناخته‌شده برای ترویج پیام پروپاگاندا.

کلیشه‌سازی: نشان‌دادن اشخاصی که عمدتاً نماینده یک طبقه اجتماعی، نژاد یا ویژگی خاص هستند که اغلب به‌صورت اغراق‌آمیز و مغرضانه صورت می‌پذیرد.

کارل مارکس و فریدریش انگلس، ایدئولوژی را نوعی اندیشه انحرافی، کاذب و غیرواقعی می‌دانند که انسان‌ها براساس آن عمل می‌کنند و خود نمی‌دانند که این آگاهی دروغین است. لوئی آلتوسر، فیلسوف ساختارگرای فرانسوی، ایدئولوژی را «رسانه‌ای که میان ناآگاهانه از رفتارهای مرسوم» به‌حساب می‌آورد. این تعاریف نشان می‌دهند که ایدئولوژی اغلب در سطحی ناخودآگاه عمل می‌کند و سینما به‌دلیل قدرت نفوذش در ناخودآگاه مخاطب، ابزاری ایده‌آل برای تزریق آن است. گرامشی معتقد بود، هنر یکی از ابزارهای مهم طبقه حاکم برای اعمال کنترل بر توده‌هاست؛ هنر می‌تواند «بدون اسلحه قلب‌ها را فتح کند.» این نظریه بیان می‌کند که چگونه ایدئولوژی از طریق فرهنگ و رسانه‌ها، ازجمله سینما، در جامعه نهادینه شده و به‌عنوان بخشی طبیعی از واقعیت پذیرفته می‌شود. سینما به‌عنوان یکی از مهم‌ترین حیطه‌های تجلی هژمونی شناخته می‌شود. ازسوی دیگر، متفکران مکتب فرانکفورت، ظهور و گسترش رسانه‌های جمعی و «صنعت فرهنگ» را نشانه‌ای از گذار به «سرمایه‌داری سازمان‌یافته و کاملاً برنامه‌ریزی‌شده» می‌دانستند. آنها معتقد بودند که صنعت فرهنگ با ایجاد و برآورده کردن نیازهای کاذب، مردم را از نیازهای واقعی‌شان غافل می‌کند که این دقیقاً خواست قدرت‌مداران و سرمایه‌داران است. این تحلیل‌ها نشان می‌دهد که چگونه سینما، به‌عنوان بخشی از صنعت فرهنگ، می‌تواند به ابزاری برای انفعال مخاطب و سلب تفکر انتقادی او تبدیل شود.

سینمای فاشیست ایتالیا، با وجود اینکه آشکارا پروپاگاندایی نبود، اما به‌طور ظریفی تحت‌تأثیر ارزش‌های فاشیستی قرار داشت و به‌دنبال ایجاد اجماع ایدئولوژیک از طریق هویت ملی خیالی بود. این نکته نشان می‌دهد که کنترل می‌تواند غیرمستقیم و از طریق تشویق به خودسانسوری نیز اعمال شود. این تنش ذاتی میان نیاز رژیم به کنترل کامل و نیاز هنر به آزادی‌بیان، یک چالش همیشگی در سینمای دیکتاتوری است

نقش سینما در کنترل افکار عمومی

سینما این قدرت را دارد که در مخاطبان خود تغییر و تحول ایجاد کند؛ این تحول ممکن است در زمینه تغییر در نگرش‌ها، افزایش درک یا متقاعد کردن فرد به یک عمل خاص باشد. سینما می‌تواند به‌عنوان یک «صدای جهانی و عمومی» عمل کند و این ویژگی، آن را به ابزاری بی‌نظیر برای انتشار ایدئولوژی و کنترل روایت‌ها در مقیاس وسیع تبدیل کرده است. علاوه بر این، سینما به‌عنوان یک ابزار آموزشی و جامعه‌ساز عمل می‌کند. رژیم‌های اقتدارگرا با سرمایه‌گذاری روی صنعت فیلم، به‌دنبال القای اطاعت، ناسیونالیسم و وفاداری در میان شهروندان خود هستند. این فرآیند می‌تواند از طریق آموزش‌های رسمی در مدارس فیلم (مانند آنچه نازی‌ها انجام دادند) یا از طریق ترویج «انسان نوین یا فرهیخته» با ارزش‌های مورد نظر رژیم صورت گیرد. این رویکرد، سینما را به یک «مدرسه» ایدئولوژیک تبدیل می‌کند که تأثیری پایدار بر آگاهی جمعی جامعه دارد.

برخی منتقدان معتقدند که هیچ فیلمی بدون ایدئولوژی نیست و هر اثری با یک ایدئولوژی خلق می‌شود، حتی اگر به اسم سرگرمی باشد. بااین‌حال تفاوت مهمی بین سینمای ایدئولوژیک (به‌معنای ابزاری و منفی) و سینمای متعهد یا مستقل وجود دارد.

سینمای ایدئولوژیک به‌معنای «آگاهی کاذب» است و فیلمساز در آن شخصیت‌ها را به ابزاری برای القای ایدئولوژی تبدیل می‌کند. این رویکرد می‌تواند به «ناتورالیسم سطحی ایدئولوژیک» منجر شود که در آن، فیلم در حد بازنمایی ظاهر واقعیت می‌ماند و عمیق نمی‌شود. در این نوع سینما، تعارض ایدئولوژیک به‌جای اینکه به کشمکش درونی شخصیت‌ها و درام منجر شود، از طریق دیالوگ‌های توضیحی و شعاری بیان می‌شود که این امر به ضعف شخصیت‌پردازی و سطحی‌ماندن داستان می‌انجامد. نمونه این آثار، در سینمای امروز برخی کشورها به‌وضوح قابل مشاهده است.

در مقابل، سینمای متعهد یا مستقل به‌دنبال بازآفرینی واقعیت در پس ظاهر آن است، نه بازتولید ابزاری یک دیدگاه بیرونی. این سینما به‌دنبال درگیر کردن ذهن و احساس مخاطب از طریق روایت‌های عمیق و پیچیده است. حتی برای اهداف ایدئولوژیک، کیفیت هنری و ظرافت در انتقال پیام از اهمیت بالایی برخوردار است و شعارزدگی می‌تواند به دفع مخاطب و بی‌اعتباری هنری منجر شود. برای درک عمیق‌تر نقش سینما در رژیم‌های دیکتاتوری، بررسی موردی چند نمونه تاریخی و معاصر ضروری است.

شوروی؛ پیشگام سینمای ایدئولوژیک

۱

پس از انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷، رهبران شوروی به‌سرعت به قدرت سینما برای تأثیرگذاری بر مواضع اجتماعی و سیاسی مردم پی بردند. وقتی ولادیمیر لنین بیان کرد که «از میان همه هنرها، برای ما مهم‌ترین هنر، سینماست»، صنعت فیلم در سال ۱۹۱۹ ملی‌سازی شد و کنترل تولید فیلم را با هدف ترویج آرمان‌های کمونیستی برعهده حکومت گذاشت. این اقدام، سینما را به یک ابزار دولتی برای انتشار پیام‌های ایدئولوژیک تبدیل کرد.

جنبش مونتاژ شوروی که در دهه ۱۹۲۰ شکوفا شد، بر تدوین به‌عنوان وجه ممیزه اصلی فیلم‌هایش تأکید داشت. فیلمسازانی چون «سرگئی آیزنشتاین»، «لف کولشوف»، «وسولد پودوفکین» و «ژیگا ورتوف» از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و پیشگامان این جنبش بودند. آیزنشتاین مونتاژ را نه‌صرفاً کنار هم قرار دادن نماها، بلکه یک «تصادم» عناصر می‌دانست که از برخورد تز و آنتی‌تز، مفهوم جدیدی در ذهن مخاطب می‌آفریند. او آرزو داشت کتاب «سرمایه» مارکس را بدون واژه، تنها از طریق تصاویر و تدوین آنها به فیلم برگرداند. این رویکرد، سینما را به ابزاری برای خلق «حقیقت» ایدئولوژیک تبدیل می‌کرد؛ جایی که معنای نهایی نه در تک‌نماها، بلکه در برخورد دیالکتیکی آنها شکل می‌گرفت. به‌عنوان مثال، در سکانس پلکان اودسا در فیلم «رزم‌ناو پوتمکین» (۱۹۲۵) حرکت منظم سربازان در تعارض با حرکات آشفته مردم نشان داده می‌شود تا تصویری از ستمگری و مقاومت خلق شود. فیلم «اعتصاب» (۱۹۲۵) نیز با مونتاژ کارگران کشته‌شده و گاوهای سلاخی‌شده، به شهرت جهانی رسید و قدرت سینما در انتقال ایده‌های انقلابی را به نمایش گذاشت. این تکنیک‌ها به فیلمسازان شوروی اجازه می‌داد تا پیام‌های کمونیستی را به شیوه‌ای پویا و تأثیرگذار به مخاطب منتقل کنند.

در دوران استالین (۱۹۵۳-۱۹۲۴)، سانسور فیلم به اوج خود رسید. استالین به‌عنوان سانسورچی اصلی فیلم‌ها عمل می‌کرد و بازبینی‌های دقیق و مداخله‌جویانه را اعمال می‌کرد؛ گویی خود همکار نویسنده است. او حتی زوایای دوربین را دیکته می‌کرد و معتقد بود دوربین باید همیشه در سطح چشم بازیگر باشد. فیلم‌هایی که با رئالیسم سوسیالیستی، سبکی که سوسیالیسم و هوادارانش را به‌صورت مثبت به تصویر می‌کشید، هم‌خوانی نداشتند، از اکران عمومی محروم می‌شدند. این کنترل شدید، اغلب به قیمت سرکوب آزادی هنری و خلاقیت تمام می‌شد. پس از مرگ استالین در سال ۱۹۵۳، سانسور شوروی کاهش یافت و دوره «روزهای بهاری خروشچف» آغاز شد. در این دوره، تولید فیلم به‌طور قابل توجهی افزایش یافت و فیلم‌ها شروع به معرفی مضامین تابوشکنانه کردند. برای مثال، در فیلم «قصیده یک سرباز»