مکان در رویکردهای اخیر سینمایی هند

سارا ردایی

کارشناس ارشد معماری منظر
sara_radaei@yahoo.com

این مقاله برگرفته از طرح تحقیقاتی "تأثیر متقابل هنر ایران و هند" و برداشت‌های میدانی سفری مطالعاتی است که در سال ۱۳۹۱ توسط مرکز پژوهشی نظر برگزار شد.

چکیده

منظر، مفهوم پیچیده‌ای است که همواره در هنر و نگاه سینمایی مرکز توجه و بروز جلوه‌های هنرمندانه بوده است. از سینمای کلاسیک تا سینمای مدرن، نقش‌مایه‌های معماری و شهری جذابیت‌های گوناگونی برای سینماکاران داشته است. سینمای کلاسیک هند بیشتر زندگی‌نگارانه بوده و فیلم‌ساز از شهر و مکان، با به تصویرکشیدن واقعیت عینی و قابل فهم، صرفاً شاهدی بر رویدادها و واقعیت شهری بوده و کوشش زیادی برای هنرنمایی در ارایه تصاویر شهری نداشته است. این سینما هنوز هم در جریان است. اما در روند مدرن شدن و تأثیرپذیری از تحولات جهانی، رویکردهای دیگری نیز در این سینما شکل‌گرفت. در دوره مدرن، سینمای هند تا جایی پیش می‌رود که نه‌تنها به شهر و مکان بی‌تفاوت نیست، بلکه مقیاس مکانی فیلم گسترده‌تر شده و تنوع پیدا می‌کند و شهر جزو اصلی ساختار داستان می‌شود. در این رویکردها بخش عمده لوکیشن‌ها در فضای خارجی برداشت شده و خصوصیات مکانی فیلم از جمله جغرافیای آن اهمیت پیدا می‌کند به طوری که اگر حذف شود، فیلم ناقص و نامفهوم می‌شود. فیلم در این رویکردها با داشتن تعلق به مکان شهری خاص و نگاه مفهومی به عناصر پیرامونی واقعی یا رویایی تصویرسازی می‌شود. از این رو سینمای امروز هند به لحاظ تفسیر مکانی دارای رویکرد ثابتی نیست و به‌طور کلی در حال گذار از سینمای کلیشه‌ای به دوره مدرن است. این پژوهش تحقیقی بنیادی و روش آن کیفی_تفسیری است. اطلاعات مورد نیاز در این نوشتار از طریق مشاهدات میدانی و همچنین مطالعه اسناد کتابخانه‌ای و فیلم‌های معتبر جمع‌آوری شده‌اند. با مسلم دانستن رابطه ماهوی بین سینما و شهر و ایجاد ارتباط دراماتیک با فضای شهری در سینما، نتایج بررسی نحوه مکان‌پردازی در سینمای هند می‌تواند راه‌گشای ایجاد زمینه‌های لازم برای درک منظر معاصر و تحول منظرین باشد.

واژگان کلیدی

هند، سینمای کلاسیک، سینمای آرمان‌گرا، سینمای غرب‌گرا، سینمای واقع‌گرا، منظر شهری.

مقدمه

فیلم یکی از عرصه‌های شکل‌گیری تخیلات در زمینه معماری و شهرسازی قلمداد می‌شود. لزوم توجه به زمان، مکان، فضا و درک هریک در آثار سینمایی، سینما را به معماری و منظرسازی وابسته می‌سازد. سینما با انواع ابزار رسانه‌ای در جریان روایت موضوع، عناصر فرهنگی و معماری، تاریخ شهرها و پیرامون آنها را به تصویر می‌کشد. تصاویر فیلم‌سازان تأثیر عمیقی بر درک ما از منظر شهری، تاریخی، روابط بین شهر و ساکنانش دارد.

سینما می‌تواند در یک تصویرسازی منظری، دلبستگی و دلبریدگی، شکوه و فقر، سرزمین آشنا و ناآشنا، مکان عشق یا مرگ را به تصویر بکشد. از آنجا که سینما تجلی آرمان‌های جامعه و بروز تحولات آن است، بررسی رویکردهای سینمایی هر جامعه نقش مؤثری در درک تحول مفهوم مکان و منظر از نگاه آن مردم دارد.

در هند نیز با مردمی با باورها و فرهنگ‌های متعدد، آنچه آنها را به هم نزدیک می‌کند هنر سینماست که از عمق باورهای آنها بیرون آمده و بر سر همه سایه افکنده است. این هنر با زبان تصویری در پیدایی زندگی آنها اثرگذار است.

چگونگی انتخاب لوکیشن و مکان‌سازی بخشی از هنر این سینما در بیان مفاهیمی چون زشتی، زیبایی، برتری و تقدس است که در رویکردهای متنوع آن تنوع بیانی دارند. در این نوشتار به این تنوع اشاره می‌کنیم؛ پس از پرداختن به مفهوم مکان در سینما و منظر به رویکردهای کلاسیک و مدرن سینمای هند، حس و مفهوم مکان و برداشت از عناصر منظرین در آن پرداخته می‌شود. در نهایت واقعیت‌های منظر شهرهای هند مبتنی بر مشاهدات میدانی و مقایسه تطبیقی واقعیت‌های شهری معاصر هند در رویکردهای کلاسیک و مدرن بیان می‌شود. در این مقاله چهار فیلم دیوداس (Devdas)، ساواریا (Sawaariya)، ستاره راک (Rock Star) و میلیونر زاغه‌نشین (Slumdog Millionaire) به‌عنوان نمونه‌هایی از سینماهای کلاسیک، آرمان‌گرا، غرب‌گرا و سینمای واقع‌گرای هند مورد بررسی قرار گرفته است.

فرضیه

سینمای کلاسیک هند سینمای سرگرم‌کننده‌ایست که مکان شهری، نقش مؤثری در روایت داستان ندارد. شاخص‌شدن جغرافیای فیلم به عنوان بخش اصلی ساختار فیلم و مفهوم‌گرایی در استفاده از عناصر منظرین، از تحولات اخیر سینمای هند است.

مکان در سینما

لوکیشن، مکانی است که داستان فیلم در آنجا اتفاق می‌افتد. مکان اهمیت زیادی در فیلمنامه دارد و بعد از زمان، تعیین‌کننده صحنه‌های فیلم است. مکان می‌تواند ساختمانی کوچک در یک شهر باشد یا مفهومی کلی‌تر داشته و محدوده‌های ملی و جغرافیایی را نیز شامل شود. یکی از مشخصه‌های سینمای ملی کشورهای مختلف، مکان جغرافیایی داستان فیلم است. تصاویر شهر در فیلم‌ها، بازتاب روح و درون شهروندان آن شهرها هستند. از طرفی مکان می‌تواند در یک فیلم دارای جایگاه منحصر به فردی باشد (مردوخی، ۱۳۹۱). مکان خیلی بیشتر از یک امر تزئینی در یک قصه و فیلمنامه است و گاه جهان‌بینی و بنیان اثر را شکل می‌دهد (کاظمی، ۱۳۸۹). در معماری، مکان، فضای حاوی رویداد و بخشی از محیط، و حس مکان یعنی تجربه و درک خاص از یک قرارگاه ویژه است که جهت‌گیری شخص را نسبت به یک مکان با احساسی از تفاوت، جهت‌یابی و درک فضایی مشخص می‌کند. حس مکان تحت تأثیر عناصر فیزیکی است (نگین تاجی، ۱۳۸۹: ۲۵).

عناصر به‌واسطه افزودن مفاهیم به مکان، حس‌های متفاوتی را موجب می‌شود. در سینمای کلاسیک و مدرن هند عناصر معماری و شهری برای مفاهیم متفاوتی گزینش و در یک صحنه‌آرایی، حس مکانی متفاوتی را ارایه می‌دهند. آنچه در این پژوهش مورد نظر است برداشت مکانی رویکردهای سینمایی هند از فضاهای معماری و شهری است. از آنجاکه عشق عنصر مشترک سینمای هند از کلاسیک تا دوره مدرن است فیلمسازان برای نمایش این مفهوم در کنار مفاهیم جانبی آن، مکان خلق می‌کنند. سینمای اخیر هند چهار نوع رویکرد کلی در توجه به مکان فیلم و پردازش آن دارد. از آنجایی که تجاری بودن معضل نقد فیلم‌های هندی است، گونه درام، کسب جوایز معتبر و اقبال عموم در زمان پخش این فیلم‌ها معیار انتخاب قرار گرفت.

سینمای کلاسیک : سینمای بدون شهر

این سینما دارای احساس‌گرایی اغراق‌شده و شیوه روایت‌گری ساده است. موزیک، رنگ و لوکیشن‌های پرزرق و برق جذب‌کننده تماشاگران به این سینماست. معمولاً لوکیشن‌ها در این سینما مفاهیم عینی در زندگی سنتی و مذهبی هندی مانند ثروت را به تصویر می‌کشند. همچنین ارتباط قصه و منظر به‌گونه‌ایست که با حذف یا تغییر منظر به داستان صدمه‌ای وارد نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، شهر و منظر بخشی از ساختار داستان نیستند، بلکه این بازیگر است که نقش اصلی را در فیلم بازی می‌کند. از آنجایی‌که در سینمای کلاسیک تمرکز بر خانواده و فرهنگ هندی است، خانه به عنوان مکان اهمیت پیدا می‌کند.

مکان در این سینما خانه ثروتمند یا فقیر هندی و اگر به فضای خارجی برود طبیعت بکر است. زمینه فیلم‌های این گرایش، فضاهای زیبای کشمیر و شهرهای تپه ماهوری نظیر دارجیلینگ است (محمد، ۱۳۷۴: ۱۳). فیلم «دیوداس» محصول سال ۲۰۰۲ به کارگردانی سانجی لیلا بهانسالی (Sanjay Leela Bhansa-li)، نمونه‌ای از سینمای کلاسیک در دهه اخیر است که براساس یک رمان غم‌انگیز هندی ساخته شده است[۱]. فیلم روایتی ساده از عشق افراطی بین «پارو» با زندگی متوسط و «دیو» ثروتمند دارد که چون عشق آنها با خلق و خوی اشرافیت مهاراجه‌ای پیوند نمی‌خورد، سرانجام محکوم به جدایی می‌شود. بهانسالی در این فیلم، مفاهیم عینی را هنرمندانه به‌تصویر درآورده است. مکان

فیلم دو خانه مجاور هم است و از این دو فضا فراتر نمی‌رود؛ یکی کاخ دیو (دیوداس) و دیگری خانه ساده پارو (پارواتی). پنجره‌های دو خانه دریچه‌هایی هستند که دو زندگی شاهانه و ساده را به هم مرتبط می‌سازند. صحنه‌های فیلم‌برداری تئاترگونه و سورئال است و کارگردان از رقص، لباس، موسیقی، نور و رنگ برای فضاسازی و تقویت حس مکان بهره برده است (رشیدزاده، ۱۳۸۲). کفسازی قرمز، پارچه‌های قرمز و شیشه‌های رنگی و به‌خصوص قرمز علاوه بر تشدید روحیه هندی فضا برای نمایش ثروت، قدرت و عشق به‌کار برده شده است. رنگ و زرق و برق فضا تماشاچی را مجذوب خود می‌کند. نام دیوداس برای طرفداران آن تداعی‌کننده رنگ قرمز است (تصاویر ۱ و ۲).

در لحظات نمایش شکوه و جلال (مانند سکانس حمل کجاوه عروسی پارو یا لحظات زندگی پارو در قصر شوهر خود) شدت رنگ‌های تند در طیف‌های گوناگون به ویژه قرمز و تزیین را می‌بینیم اما در لحظه‌های عاشقانه پارو و دیو که به دور از هر مادیتی است (ملاقات مخفیانه پارو با دیو در خانه دیو یا آخرین صحنه دیدار آنها)، شاهد فضایی با ملودی ملایم و در طیف رنگ و نور آبی هستیم؛ نمود رنگی احساس. پله عنصری است که در فیلم مکرراً دیده می‌شود. در نمایش نمای کاخ، بیانگر شکوه است، اما در هر صحنه که حرکت بر روی آن را نشان می‌دهد (دویدن به سمت بالای پله‌های خانه پارو در ابتدای فیلم یا به پایین دویدن پارو از پله‌های قصر شوهرش در پایان فیلم) نمایش شیدایی و صعود عاشقانه یا شتابی در رسیدن به آخرین لحظه‌های عاشقانه است. در فصل پایانی، دیو بیمار و شکست‌خورده، کنار رود مقدس گنگ است. رود گنگ مقر دل‌های آرزومند و نیازمند است که همیشه مورد توجه سینمای کلاسیک بوده است. تنها مکان‌سازی مفهومی و البته کمرنگ این فیلم، کفسازی شطرنجی کاخ دیوداس است. این نوع کفسازی از کفسازی‌های رایج در کاخ‌های هندی است. نمایش کفسازی شطرنجی در لحظه ورود پارو به کاخ و بعد در سکانس‌های بعدی، خروج دیو از کاخ و حرکت آرام او بر روی کفسازی شطرنجی، تداعی بازی شاهانه

تصاویر ۱و ۲. تصویرسازی مکانی از شکوه و ثروت در فضای داخلی فیلم دیوداس. مأخذ: www.shahrukhkhan.org / www.ecfs.org

و قدرت را دارد که پارو در اول فیلم وارد این بازی می‌شود یا در فصل آخر، مهره‌هایی مثل دیوداس را با طرد از خانواده، از این بازی بیرون می‌راند. برخلاف رویکرد کلاسیک که حس هندی بودن در آن بسیار قوی است، دو رویکرد بعدی ناشی از تأثیرات تحول و ارتباطات جهانی بوده و به لحاظ مفهومی و مکانی حال و هوای متفاوت‌تری با رویکرد کلاسیک دارند. در این سینما، مکان به مثابه یک امر کیفی مطرح است و مانند عناصر دیگر فیلم، نه‌تنها در خدمت روایت و فضاسازی بوده، بلکه بیانگر درون شخصیت‌ها نیز است.

سینمای غرب‌گرا : شیفتگی به زندگی غربی

سرمایه فراوان سینمای تجاری هند در سال‌های اخیر، منجر به تحول جغرافیایی فیلم‌های هندی شده است. لوکیشن‌ها اکثراً در فضای خارجی و در فضایی با مقیاس بزرگتر از خانه برداشت شده‌اند. این مکان‌ها که عموماً منظر شهری هستند بسیار پررنگ و بخشی از موضوع فیلم را شامل می‌شوند اما نه منظر شهری که در واقعیت است.

لوکیشن‌ها در بخش مرفه و مدرن شهرهای هند یا کشورهایی نظیر فرانسه، سوئیس، استرالیا، نیوزلند و آفریقای جنوبی فیلم‌برداری می‌شوند که مکان مطلوب فیلمسازان هستند. در این میان فیلم‌هایی که بخشی از لوکیشن و نه همه آن در کشور خارجی و معمولاً اروپا فیلم‌برداری شده‌اند و رعایت فرمول فیلم‌های هندی را کرده‌اند (رنگ، رقص، آواز و ...) کارهای موفق‌تری نسبت به پروژه‌هایی بودند که همه لوکیشن‌های آنها در غیر هند برداشت شده بود (شکری آذر، ۱۳۷۶: ۲۸).

«ستاره راک» محصول ۲۰۱۱ به کارگردانی امتیاز علی (Imtiaz Ali) از محصولات اخیر سینمای هند در این دسته است. کارگردان که شیفته زیبایی پراگ و کنسرت‌های روباز ایتالیاست، بخش زیادی از لوکیشن‌های فیلم را در این مکان‌ها فیلم‌برداری می‌کند. برخلاف دیوداس که بیشتر فیلم در لوکیشن داخلی بود، این فیلم در فضاهای خارجی تصویربرداری شده است. صحنه‌های فیلم در دو نوع لوکیشن شهری هندی و اروپایی برداشت شده است.

در بخش اول انتخاب لوکیشن‌ها در فرودگاه Kotla IGI / Greater Kailash / درگاه نظام‌الدین اولیا (Nizamuddin Auliya Dargah)، مبارک‌پور (Mubarakpur) و میدان کاناف (Connaught Place) به عبارتی مکان‌هایی با چهره شهری مدرن در هند است و در بخش دوم با لوکیشن‌های غربی، مکان فیلم محدوده‌ای فراتر رفته و از مرزهای هند خارج و به کشور دیگر کشانده شده است. در این جابجایی مکانی کمتر تعلقی به هند دیده می‌شود. شروع فیلم با صحنه کنسرت بزرگی در ورونا ایتالیا، گذراندن لحظه‌های عاشقانه در بام مسلط به شهر (شهرهای اروپایی در پس‌زمینهٔ لحظات عاشقانه به عنوان کادر مطلوب)، اجرای موسیقی در خیابان‌های سنگ‌فرش‌شده و میدان‌های بزرگ با حال و هوای اروپایی، عشق مدرن و فیلم غربی_هندی را ساخته است. در نهایت فیلم با همان صحنه آغاز به پایان می‌رسد (تصاویر ۳ و ۴).

از آنجایی‌که منظر فرهنگی هند مجموعه‌ای از مفاهیم فرهنگی و مذهبی است که به فضاهای جغرافیایی و عناصر نسبت داده می‌شود و مردم و جامعه درک جغرافیایی که در فرهنگ آنها جانمایی شده را نشان می‌دهند، در دوره کلاسیک، به‌علت محدودیت‌های جغرافیایی، فرهنگ محلی در فیلم‌ها شاخص‌تر بود (Thakur, 2010: 29)، اما در سینمای مدرن غرب‌گرا و ارتباط با فرهنگ کشورهای پیشرفته، بی‌مرزی مکانی تا دورترین شهرهای اروپایی، غربی‌شدن لباس و نمایش زندگی مدرن با موضوعات تقلیدی از سینماهای غربی نمایش منظر فرهنگی در

تصویر ۳. محو نشانه‌های هندی و مجذوبیت به فضاهای غربی در فیلم ستاره راک. مأخذ : hamaraphotos.com.

تصویر ۴. حس رمانتیک در ارتفاع با پس‌زمینه مطلوب غیر هندی در فیلم ستاره راک. مأخذ : سارا ردایی، ۱۳۹۱.

این سینما را تضعیف کرد (تصاویر ۵ و ۶).

سینمای آرمان‌گرا : آرمانشهر هندی

سینمای هند جایی برای کاستن فشار زندگی پرملال روزانه و دروازه‌ایست به دنیای خیال (محمد، ۱۳۷۴: ۱۳). این سینما صرفاً به سرگرمی نپرداخته و کوشش‌هایی در جهت نمایش اندیشه و احساس هندی داشته است. در رویکرد آرمان‌گرا با فاصله‌گرفتن از سینمای کلاسیک و غرب‌گرا، در قالب اثر هنری شهر و زندگی آرمانی هندی‌ها ساخته می‌شود. فضا و مکان در این سینما، ماهیتی انتزاعی، خواب‌گونه و رویایی دارد. «ساواریا» به معنی «معشوق» فیلمی درام ساخته «سانجای لیلا بهانسالی» در ۲۰۰۷، نمونه‌ای از آثار سینمای آرمان‌گراست. از آنجایی که داستان‌های غیر هندی در هند استقبال نمی‌شود اما هنگامی که برگردان و هندی می‌شوند مورد استقبال قرار می‌گیرند (شکری آذر، ۱۳۷۶)، این فیلم نیز براساس تفسیر هندی از «شب‌های روشن» داستایوفسکی ساخته شد.

برخلاف دیوداس، فیلم از اشرافیت هندی فاصله گرفته است. در اینجا شهر مهم است اما نه مانند شهر سینمای غرب‌گرا. اینجا شهر آنچنان که رویای نویسنده است ساخته می‌شود. ساواریا بیشتر فیلم فضاست. کارگردان، مخاطب و شخصیت‌ها را از فضای معمولی دور و به آرمانشهر برده و در آن فضا قصه را

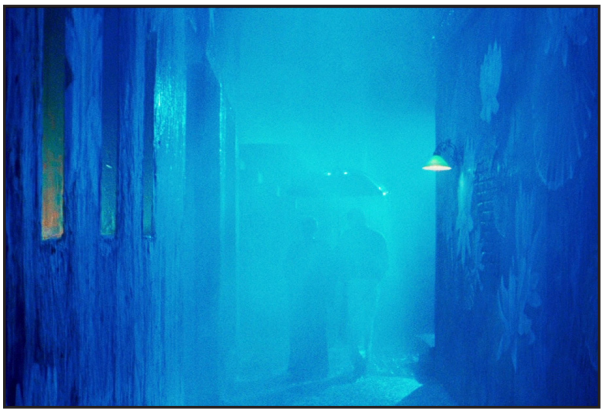
تصاویر ۵ و ۶. پوستر فیلم‌های Cash و New York از فیلم‌های ۲۰۱۲ بالیوود. شیفتگی به منظر و شهرهای غربی در جریان تجاری شدن سینمای هند. مأخذ: cash.2012bombybo.blogspot. com/ new-york-bollybrains.blogspot.com.

روایت می‌کند؛ جایی که نه شهر است و نه روستا (زندی، ۱۳۹۱). حدود گذر زمان معلوم نیست؛ بیننده با شخصیت‌های فیلم فراتر از زمان و فضا به جهانی می‌رود که فراتر از زندگی عادی است. در اولین سکانس، نمایی از شهری نشان داده می‌شود که اصلاً شباهتی با شهرهای هندی ندارد. و کانال‌های آبی که در سرتاسر شهر از میان ساختمان‌ها می‌گذرد، حال و هوای ونیز افسانه‌ای را به شهر داده است.

در تصویر۷ شاهد هستیم مجسمه بودا و بنای چند گنبدی پیازی جلوی تصویر، تنها نشان تعلق این شهر به هند است. خانه‌ها بسیار ساده، همسان و به دور از اشرافیت هندی است. از آنجایی که بهانسالی به دنبال رویایی کردن مکان فیلم بود، برای خلق فضاهای شاعرانه و ساخت تصاویر نقاشی‌گونه و رویایی فیلم، از نقاشی و هنرمندانی چون فردریک آرتور (Frederich Ar-thur)، ویلیام لوییس (William Louis)، فرد آر واگنر (Fred R Wagner) الهام گرفت و تلاش کرد شهرها زیبا، نشاط‌آفرین و دوست‌داشتنی جلوه کنند (Bhansali, 2007). عمدهٔ فیلم‌برداری در شب و فضای خارجی است. چراغ برای اولین بار در این فیلم هندی برای فضاسازی استفاده شده است (Ibid). رنگ آبی چراغ‌ها، سردی و حس نقاشی‌گونه فضاها را تشدید می‌کند. در این فیلم همه فضاها تاریک و مبهم و فقط بازیگر، روشن است. احساس‌ها به کمک عناصر منظرین نمادپردازی شده‌اند. در اوج لحظه‌های احساسی فیلم، آب و هوا تغییر کرده و بادی، بارانی یا برفی می‌شود. باران در باور انسان هندی، گناهان انسان را پاک می‌کند (شکری آذر، ۱۳۷۶: ۲۶). ساخت دریاچه، خیابان‌های شلوغ با مغازه‌ها و راه‌های سنگ‌فرش شده، فراوانی چراغ و تابلوهای نئونی و دیوارهای پر از نقاشی دنیایی است که بهانسالی به عنوان دنیای آرمانی خود ساخته است (تصویر ۸). فضای شهر، تاریک و آمیخته با رنگ آبی است؛ به رنگ خدای کریشنا؛ الهه عشق یا همان ساواریا. رنگ آبی ساواریا درست عکس رنگ‌های گرم و به‌خصوص قرمز در دیوداس است؛ رنگ در دیوداس شکوه و فقر را نشان می‌داد که بیان مفهوم عینی بود اما در ساواریا عشق و دلباختگی را که مفهومی ذهنی بوده فضاسازی کرده است. اکثر سکانس‌های فیلم در یک لوکیشن برداشت شده است. این لوکیشن، میدان با آبنمایی میان آن است که رود و پلی بر روی آن در یک سمت و در سمت دیگر، هتل– بار R.K و میکده گلابجی قرار دارند؛ یک طرف عشق، رویا و زندگی و طرف دیگر مظاهر زندگی مادی و موقتی (مکان‌های راج در لحظات ناامیدی). برج ساعتی در این لوکیشن بر همه این فضاها مسلط است. راج برای

تصاویر ۷ و ۸. شهر ساواریا؛ شهر رویایی و ایده‌آل عشق از منظر کارگردان. مأخذ : www.saawariyafilm.com.

ابراز علاقه‌مندی خود به سکینه او را نه در رستوران یا کافه بلکه به برج ساعت می‌برد. برج ساعت بهترین مکان شهر برای راج و جایی است که به قول خودش وقتی شاد است به آنجا می‌رود. سکینه از آن بالا شهر را بسیار زیبا می‌بیند. مکان مسلط بالای برج، نقطه آرامش و اوج لذت از زیبایی شهر است. اولین برخورد راج و سکینه، ابتدای شب اول و روی پل است (ارتباط دو زندگی). پل روی رود آرامی است که نه نامی دارد و نه نشانی. رودی است که مانند رود گنگ دیوداس رود مقدس نیست، بلکه رود آرزوهاست که در سکانس‌های مختلف سکینه و راج روی آن شناورند. بعد از گذراندن شب در قایقِ روی رودخانهٔ (رویا) شب اول، با عبور از کوچه‌های باریک مزین به طرح گل نیلوفر روی کف و دیوار آن (زندگی‌بخشی عشق)، پایان می‌پذیرد؛ گویی همه شهر برای ملاقات عاشقانه آنها تصویرپردازی شده است. گویی کوچه‌ها هم در این شهر شخصیتی در خور عشق دارند. نقش طاووس و لوتوس، از نقش‌های محبوب هندی‌ها هستند که در بسیاری از فضاهای فیلم می‌بینیم. تکرار نقش نیلوفر آبی روی پرده خانه راج، دیوارهای کوچه و در صحنه‌هایی که از دریاچه می‌بینیم علاوه بر زندگی‌بخشی عشق، به فیلم حال و هوای هندی نیز تزریق می‌کند (تصویر ۹).



تصویر ۹. کوچه‌های شهر عشق با حال و هوای شاعرانه. فیلم ساواریا.
مأخذ : www.saawariyafilm.com.

پل، مکان انتظارست؛ مکان آغاز و پایان دوستی که نه تنها دو سوی پل را به هم مرتبط می‌کند، بلکه دنیای آدم‌هایی مثل راج و سکینه را به هم مرتبط می‌سازد. سکینه و ایمان روی همین پل از هم جدا شدند و دختر هر شب به یاد ایمان و به شوق قرار شب عید بر بالای این پل می‌آید و با نگاه خیره به رود، غرق در رویا می‌شود (تصویر ۱۰).

ایمان دوبار بیشتر در فیلم دیده نمی‌شود. از آنجایی که ایمان مسلمان است رابطه انتظار، ماه، پل و سکینه زیباتر به تصویر کشیده می‌شود. از این رو کارگردان با دست‌هایی رو به آسمان مقابل مسجد و مکان‌سازی اولین سکانس حضور ایمان در فیلم، انتظار معناداری را در فیلم می‌سازد (تصویر ۱۱).

لحظه‌های پایانی انتظار سکینه و نزدیک شدن به موعد قرار را با انتظار مسلمانان در رؤیت ماه یکی می‌کند. دو جنس انتظار در فضای شبیه مسجد شکل می‌دهد. در نهایت فیلم با رسیدن سکینه و ایمان زیر نور ماه و روی پل پایان می‌پذیرد و دیگر پل برای راج می‌شکند[۲].

در ساواریا شهر آرمانی، شهر هندی نیست اما شخصیت‌ها و

تصویر ۱۰. پل روی رود؛ مهمترین مکان فیلم و محل وقوع اصل داستان. فیلم ساواریا. مأخذ : www.saawariyafilm.com.

تزیینات به آن حال و هوای هندی داده است. نمایش شکوه و ثروت که در فیلم دیوداس که فقط در خانه تصویر شده است در ساواریا دیگر دیده نمی‌شود. همه خانه در یک سطح و عشق در یک دنیای آرمانی توصیف می‌شود. در ساواریا کارگردان برای روایت داستان با خلق یک شهر جدید، مخاطب را از هند جدا می‌کند و وارد دنیای دیگری می‌سازد که نه از فقر خبری است و نه از اشرافیت. همه کوچه‌ها و خیابان‌ها یکسانند.

سینمای نئورئالیسم : شهر بخش اصلی ساختار فیلم

در دوره مدرن، سینمای هند در کنار سینمای تجاری و سرگرمی سینمای برتر و متفکر هند قرار دارد که از آن به سینمای نئورئالیسم یاد می‌شود. این سینما باورپذیر است و نگاهی واقع‌بینانه به شهر و زندگی هندی دارد. در این سینما بدون پروراندن و پررنگ جلوه‌دادن احساسات و آرمانگرایی، تصاویر همانطور که هست و نه آن‌طور که کارگردان می‌پسندد، بی‌کم و کاست، کاملاً واقع‌بینانه بیان می‌شوند. شهر جزو لاینفک داستان است که هویت و حال‌وهوای خاصی به داستان داده و آنچنان که هست به تصویر کشیده می‌شود. گاهی آنقدر نقش شهر پررنگ می‌شود که کل داستان فیلم حول آن تعریف می‌شود و عموماً اختلاف طبقاتی شدید را به‌تصویر می‌کشد. دهه ۱۹۵۰ دوره طلایی سینمای هند بود که سینمای روشنفکر و واقع‌گرا در آن ظهور پیدا کرد (محمد، ۱۳۷۴: ۱۳). قصه این فیلم‌ها برگرفته از ادبیات اصیل هندی، زندگی بومی و اختلافات اجتماعی بود. ساتیا جیت رای (Satyajit Ray)، شیام بنگال (Shyam Benegal) و مرینال سن (Mrinal Sen) جز معدود کارگردانانی بودند که خلاف جهت حاکم در سینمای تجاری به دنبال سینمایی متفکر بودند (کمندی، ۱۳۷۲: ۳۷).

اما از آنجایی که این سینما فاقد جذابیت‌های عامه‌پسندانه و سرگرم‌کننده بود و از طرفی رنگ نیز وارد سینما شده بود نتوانست در میان مخاطب هندی جایگاهی پیدا کند و با فاصله از مسایل جدی به موضوعات تخیلی پرداخت. «سه‌گانه آپو» ساخته رای (۱۹۵۵) خارج از جاذبه‌های رنگارنگ سینمای تجاری، مشکلات، فقر و واقعیت‌های زندگی جامعه هند را به‌تصویر کشید و در جشنواره کن ۱۹۵۶ عنوان بهترین سند نمایشی بشری را به خود اختصاص داد (محمد، ۱۳۷۴: ۱۴)، اما با اقبال تماشاچیان هندی مواجه نشد.

عدم استقبال از این سینما کم‌کم سبب عدم رغبت فعالیت کارگردانان در این رویکرد شد تا اینکه فیلم "میلیونر زاغه‌نشین" در سال ۲۰۰۸ به کارگردانی «دنی بویل» ایرلندی_انگلیسی، ملودرامی با نگاهی تلخ در عین حال واقع‌گرا به هند ساخته شد[۳] (پیشه‌ور، ۱۳۸۷). با آنکه این فیلم محصول سینمای خارج از هند بود اما ساخت این فیلم و استقبال از آن، با تکیه بر حافظه

تصویر ۱۱. یکی شدن شخصیت و مکان و تعریف کاراکتر با استفاده از مکان‌سازی. مأخذ : www.saawariyafilm.com.

جمعی مخاطب هندی، زمینه‌های لازم را برای شکل‌گیری دوباره رویکرد واقع‌گرا در سینمای هند فراهم کرد. در مقابل آرمان‌شهری که ساواریا به تصویر کشیده بود، ویران‌شهر واقعی از نگاه مستندساز بویل به تصویر می‌آید. چادر و کپرنشینان با زندگی در خور بدویت، همجواری دو طبقه بالا و پایین و دو محله زاغه‌نشینی و اغنیا در کنار هم در شهرهای هند مانند بمبئی، منظری برخاسته از تضاد اقتصادی است که بین دو گروه در اثر استعمار و توجه به منافع خصوصی، جمعیت بالای کشور هند، مذهب و اعتقادات آنها ایجاد شده است (تصاویر ۱۲ و ۱۳). این جامعه برخوردار از نظام پیچیده کاستی است که جامعه هند را بر شالوده یک نظم طبقاتی ویژه درآورده است (میناتور، ۱۳۹۱). واقعیت‌های شهری در چند مرحله بازگشت به عقب در قالب داستان روایت می‌شود. فیلم با فرمی مستندگونه به زندگی زاغه‌نشینی، اختلاف طبقاتی و سیر تحول در لایه‌های حاشیه‌ای جامعه هند می‌پردازد. رویدادهای فیلم در هند مدرن جریان دارند، تفاوت زندگی تکنولوژیک و آرام اقلیت مرفه در مقابل فقر کمرشکن توده محروم تصویرسازی شده است. برای انتقال مفاهیم اجتماعی چون فقر و نابرابری ناگزیر از بهره‌مندی از لوکیشن‌های شهری است. شهر جزو ساختار اصلی داستان است. مکان فیلم در مناطق فقیرنشین بمبئی است که با انتخاب لوکیشن‌های شهری در این بخش‌ها تلخی نابرابری اجتماعی قابل درک شده است. صحنه و دکور مسابقه همان نمای ویترینی هندوستان به‌خصوص بمبئی است که در پشت ظاهر مدرن آن فقر و اختلاف شدید طبقاتی نهفته است. در این تصاویر بهتر از هر مستندی با واقعیت زندگی در هند آشنا می‌شویم. زندگی «جمال» و برادرش «سلیم» در

تصاویر ۱۲ و ۱۳. تضاد شدید طبقاتی و همجواری طبقه مرفه و محروم در یک مکان.
عکس : سارا ردایی، ۱۳۹۱.

کثیف‌ترین و پست‌ترین محله‌های شهر بمبئی یک نابرابری اجتماعی را نشان می‌دهد. در میلیونر زاغه‌نشین دیگر خبری از کوچه‌های عاشقانه ساواریا نیست. کوچه‌های بمبئی مسیرهایی هستند که قهرمان داستان سراسیمه از کوچه‌پس کوچه‌های فقیرنشین آن می‌گذرد. جمال از بالای ساختمان به شهر نگاه می‌کند اما حس او در این نگاه متفاوت از نگاه دیو در دیوداس (انتظار دیدار معشوق)، راج در ساواریا (شادی و لذت لحظه‌ها) یا جردن در ستاره راک (غم عشق) است. تسلط او بر شهر، تسلط عاشقانه و لذت‌بردن از لحظه‌ها نیست، او شهر را با حسرت نگاه می‌کند که امثال جمال در آن نادیده انگاشته شده‌اند (تصاویر ۱۴ و ۱۵). شهری که در لابه‌لای برج‌های رنگارنگش خرابه را سهم جمال‌ها کرده است. کمی بعد از این فیلم، ظهور فیلم‌هایی چون (Peepli Live 2010) به کارگردانی آنوشا ریزوی (Anusha Rizvi) و محمود فاروقی (Mahmood Farooqui) در این گرایش توجه مردم را به خود جلب و فیلم "روزی روزگاری در بمبئی" ساخته میلان لوتریا (۲۰۱۱) با ۱۲ نامزدی پیشتاز جوایز سالانه سینمای هند شد.

تصویر ۱۴. تسلط بر شهر و حس حسرت و اندوه در میلیونر زاغه‌نشین. مأخذ : cinscreen.com.

تصویر ۱۵.کوچه‌های فقیرنشین و ویران هند مکان داستان‌پردازی میلیونر زاغه‌نشین. مأخذ: mypreciouscheris.blogspot.com

نتیجه‌گیری

در دوره مدرن، سینمای هند مکان تزئینی و کوچک‌مقیاس کلاسیک، جای خود را به مکان‌های شهری داد که در ساختار فیلم، حل و جزئی از آن شده است؛ به‌طوری که کشف مکان و کشف داستان رابطه رفت و برگشتی دارند. برخلاف فیلم کلاسیک که زرق و برق آن مخاطب هندی را هیجان‌زده می‌کرد، سینمای آرمانگرا با تعابیر رمانتیکی از عناصر شهری و غرب‌گرا در خارج از هند به دنبال بی‌مرزی و جهانی‌شدن از سینمای ملی فاصله گرفته و کم‌کم راه به بی‌هویتی می‌برد.

بنابراین در کنار فرمول کلی که در همه فیلم‌های هندی رعایت می‌شود، تعدد فرهنگ‌ها و آزادی اندیشه منجر به جریانات متعددی در سینمای هند شده است. از این رو جریان فکری غالب در هر رویکرد را نمی‌توان به کل جامعه هندی نسبت داد، اما می‌توان به طور کلی اینچنین برداشت کرد که مکان در پروژه‌های سینمایی هند از فضای تزیینی و وصله به داستان به سوی فضایی کارکردی در ساختار با نقش دراماتیک در حال تحول است.

بنابراین هرچند در این گرایش‌ها مکان و شهر اهمیت پیدا کرده است، این سینمای واقع‌گراست که فارغ از قواعد سینمای هند در برابر غرب‌شیفتگی و بی‌وفایی بالیوود، تصویری صحیح از هند معاصر را نمایش می‌دهد. سینمای واقع‌گرا که با سینمای غیر هندی حیات دوباره یافت از آنجایی‌که برخاسته از جامعه متحول‌شده است با حسی نوستالژی که به مکان دارد و بهره‌مندی از حس مکانی با به‌تصویرکشیدن واقعیت‌ها در مسیر حذف اختلافات اجتماعی و بهبود سیمای شهرهای هند گام مؤثری برمی‌دارد.

فهرست منابع

• پیشه‌ور، ناهید. (۱۳۸۷). *نگاهی به «میلیونر زاغه‌نشین» ستایش‌شده‌ترین فیلم سال*، همشهری آنلاین، قابل دسترس بر : http://www.hamshahrionline.ir/news.aspx?id=75634 اردیبهشت ۱۳۹۱).

• رادفر، محمد. (۱۳۸۹). *مکان یعنی امنیت و فضا یعنی آزادی*، قابل دسترس بر: http://www.artna.ir/fa/3232

• رشیدزاده، قادر. (۱۳۸۲). گام‌به‌گام با دیوداس، *مجله نقد سینما*، ۳۸ و ۳۹ : ۷۴ و ۷۵.

• زندی، محمد. (۱۰ اردیبهشت ۱۳۹۱). پاسخ : *کارگردانان برجسته سینمای هند و مهم‌ترین آثار آنها* (خلاصه). ارسال به ردایی، سارا. (zandicinema@gmail.com) (scaler_sr@yahoo.com)

• شکری‌آذر، التفاف. (۱۳۷۶). سینمای هند در داخل کشور هیچ رقیبی ندارد، *سینما و تئاتر*، ۴(۲۵): ۲۶-۳۱.

• کاظمی، رضا. (۱۳۸۹). *اهمیت مکان و جغرافیا در روایت، نشریه فرهنگی هنری آدم‌برفی*، قابل دسترس بر :http://adambarfiha.com/?p=4221

• کمندی، فرهاد. (۱۳۷۲). نگاهی گذرا به گرایش‌های سینمای هند، *کیهان فرهنگی*،۱۰(۴):۳۸-۳۶

• محمد، خالد. (۱۳۷۴). سینمای هند، ترجمه : مجید الدین صفائی، *پیام یونسکو*، (۲۲۵): ۱۵-۱۲.

• مردوخی، دلیر. (۱۳۹۱). *مکان در سینما، آموزش مقدماتی سینما*، قابل دسترس بر : http://dlermardokhi.mihanblog.com/post/345.

• میناتور سجادی، آرمان. (۱۳۹۱). منظر متضاد در هند فرصت یا تهدید. (چکیده). قابل دسترس بر : nazaronline.ir/fa/pages/?cid=1783

• نگین‌تاجی، صمد. (اسفند ۱۳۸۹). مکان و حس مکان : بررسی نقش عوامل کالبدی در تشکیل مفهوم مکان، *مجله منظر*، ۳ (۱۳) : ۲۴-۲۹.

• Bhansali, S. (2007). Perspective on Saawariya (Abstract). Available from:http://www.planetbollywood.com/displayArticle.php?id=110607084124 (Accessed 14 May 2012).

• Thakur, N. (summer, 2010). The Indian Cultural Landscape and its Protection & Management through Cultural & Historic Urban Landscape Concepts, *journal of Landscape Architecture,* (28): 24_29.