Journal iranian political sociology

Vol. 5, No.11, Bahman2023

https://doi.org/10.30510/psi.2022.351955.3822

Beyond form in neorealism cinema

Abstract:

Examining the theories about neorealism shows that this school has always been examined in terms of form and the basis of its difference has focused on a different formal attitude compared to other forms of cinema. Also, we should not forget Deleuze's ontological view and those of others, which are clearly based on the relationship between this cinema and reality as well as moving towards being more real.

However, the main question here focuses on the whyness of moving to reality. What causes the formation of such cinema is the era before this cinema and the cinema before neorealism, that is, the era of fascism and the cinema of fascism.

The cinema of fascism had distanced man from his own moral existence and equivalized being limited to power and denying human individuality replaced with a subordinated and unified population to the concept of nationalism.

However, the failure of the government and the disasters caused by the war showed the Italian artists that when morality is trampled and individual rights are ignored, great disasters occur. Italian cinematographers came to the realization that they should remind the society that if man abandons his moral existence, he will become a dangerous being.

Therefore, from such a point of view that emphasizes ethics and commitment, the emergence of form can only be achieved through the lens of showing reality, and the rest of formal techniques are aimed at introducing humans as social beings, ethical and committed.

Keyword: Neorealism, commitment, morality, form, fascism

ماهنامه علمی (مقاله علمی_پژوهشی) جامعه شناسی سیاسی ایران، سال پنجم،شماره یازدهم، بهمن ۱۴۰۱،صص۶۱۶۹-۶۱۵۷
https://doi.org/10.30510/psi.2022.351955.3822

فراتر از فرم در سینمای نئورئالیسم[1]

امیرعطا جولایی[1]
سعید شاپوری[2]
سید مصطفی مختاباد امرئی[3]

تاریخ دریافت :۲۰ /۱۴۰۱/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۵

چکیده

بررسی نظریات جامعی که تاکنون درباره‌ی مکتب سینمایی نئورئالیسم طرح شده، نشان می‌دهد که این مکتب اغلب از حیث فرم مورد بررسی قرار گرفته و هر نظریه یا دیدگاه، ابتدا مبنای تفاوت آن را در نگرش فرمی متفاوتش نسبت به دیگر اشکال سینما قرار داده است. همچنین دیدگاه هستی‌شناسی ژیل دلوز، فیلسوف معاصر فرانسوی، که نسبت این سینما با واقعیت و حرکت به سوی واقعی‌تر بودن در آن را مبنا قرار می‌دهد هم نباید به فراموشی سپرده شود. پرسش اصلی در اینجا چراییِ رفتن هنرمند نئورئالیست به سوی داده‌های خام در دل واقعیت جاری است. آن‌چه باعث شکل‌گیری چنین سینمایی می‌شود، سینمای بلافاصله‌ی پیش از نئورئالیسم است، یعنی دوران سلطه‌ی فاشیسمِ بنیتو موسولینی، دیکتاتور ایتالیایی، و سینمای برخاسته از دل آن فاشیسم که انسان را از موجودیت اخلاقی خودش دور کرده، و محدود شدن به محور قدرت و نفی فردیت انسان و به جای آن قرار دادن جمعی تابع و یکی‌شده را هم‌ارز مفهوم ملی‌گرایی قرار داده بود. اما شکست حاکمیت در جنگ به هنرمندان ایتالیا نشان داد که وقتی اخلاقیات لگدمال شود، فاجعه‌ای عظیم رخ می‌دهد. سینماگران ایتالیا به این ادراک رسیدند که بایستی به جامعه یادآور شوند که انسان اگر موجودیت اخلاقی‌اش را کنار بگذارد و تعهدی به آن نداشته باشد، تبدیل به یک موجود خطرناک می‌شود. از این حیث فیلم نئورئالیستی فیلمی متعهد است که فراتر از سرگرمی و فرم متفاوت سعی دارد مخاطب را نیز متعهد سازد. از دل چنین دیدگاهی که به اخلاقیات و تعهد تأکید دارد، به وجود آمدن فرم تنها از دریچه‌ی نشان دادن واقعیت به دست می‌آید و مابقی تکنیک‌های فرمی مانند نماهای بلند، داستان‌های ساده و شخصیت‌هایی که از دل جامعه بیرون می‌آید، در راستای این است که انسان به عنوان موجود اجتماعی باید متعهد باشد.

کلیدواژه‌ها: نئورئالیسم، تعهد، اخلاقیات، فرم، فاشیسم

[1]دانشجوی دکتری فلسفه‌ی هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران- ایران Amir_fmd@yahoo.com
[2]استادیار، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی (نویسنده‌ی مسئول)، تهران- ایران sae.shapouri@ctb.iau.ir
[3]استاد تمام دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران- ایرانmokhtabm@modares.ac.ir

مقدمه

پی. آدامز سیتنی[۲] در بررسی رابطه‌ی بین سینما و دگرگونی فرهنگی-اجتماعی در ایتالیا، دو دوره‌ی خاص را مشخص می‌کند که در آن سینما به‌طور فعال در بازسازی و ارتباطات ملت در حال تغییر مشارکت داشته است: دوره‌ی پس از جنگ، یعنی اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰، سال‌هایی که به عنوان اوج «معجزه‌ی اقتصادی» ایتالیا معین شده است (Sitney, 1995, ix). این «بحران‌های حیاتی» در سازمان‌دهی مجدد سیاسی، اجتماعی و اقتصادی‌ای که ملت را با آن مواجه کرد، با دو ژانر سینمایی که در داخل و خارج به نماد سینمای ملی ایتالیا تبدیل شده‌اند، مطابقت دارد: نئورئالیسم و فیلم‌های «مؤلف[۳]» موسوم به هنری[۴]». اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ اگرچه مقدار قابل توجهی تحلیل انتقادی در مورد فیلم‌های سیاسی‌شده‌ی دومین «بحران حیاتی» و رابطه‌ی آن‌ها با مسائل فرهنگی دگرگون‌کننده وجود دارد، اما تأثیر نئورئالیسم هنوز عمدتاً در یک پوسته تحلیلی رسمی یا زیباشناختی قرار دارد و از محدوده‌ای مشخص فراتر نمی‌رود. نوآوری فیلم‌های نئورئالیستی تقریباً تنها به تازگی آن‌ها در سبک سینمایی و فرم روایت گره خورده است، که به عنوان نمادی از شکاف بزرگ بین سینمای کلاسیک و مدرنیستی، اکشن-تصویر و زمان تلقی می‌شود (Deleuze, 1989). میدان عمل وسیع‌تری در اختیار هنرمند و تئوریسین قرار ندارد و هر دو در عرصه‌ای از پیش معین و دقیق گام می‌زنند.

وقتی امروز و پس از سه ربع قرن، سینمای نئورئالیسم ایتالیا با نگاهی انتقادی مورد بررسی قرار می‌گیرد، می‌توان دریافت که هدف این سینما بیش از آن‌که بر فرم متفاوت استوار باشد بر نگرش متفاوتی بنیان نهاده شده است که نه صرفاً برای دست‌یابی به حقیقت، بلکه به منظور درک مفاهیم اخلاقی و انسانی و بیان آن از مجرای هنر هفتم یا همان سینما پایه‌گذاری شده است. در واقع از منظری دیگر، حتی دیگر مؤلفه‌ی بدیهی انگاشته شده‌ی عدم سوگیری مؤلف در اثر نیز، مورد تردید جدی واقع می‌شود و درک اخلاقی و انسانی به جای آن می‌نشیند؛ هر چند چنین دیدگاهی را نتوان به معنای دقیق کلمه در تئوری‌ها و نظرات فیلم‌سازان مشاهده کرد، اما می‌توان از لابه‌لای تحلیل‌ها و فیلم‌های این سبک به خوبی ادراکش کرد. در این مقاله سعی می‌شود استدلالی متضاد در برابر دیدگاه فیلم نئورئالیستی ارائه گردد که از مفاهیم انسانی شکل می‌گیرد، نه به منظور دست‌یابی به حقیقتی ذاتی یا ارگانیک، بلکه مشخصاً یک هدف مشخص اخلاقی که حاصل مواجهه‌ی انسان با پدیده‌های اجتماعی است و به طور مشخص از خلأ فرهنگی و عدم اطمینان سیاسی و اقتصادی دوره‌ی جنگ و تأثیرات آن سرچشمه می‌گیرد.

از این جهت نئورئالیسم به معنای مورد نظر آنتونیو گرامشی[۵] نظریه‌پرداز ایتالیایی، به عنوان نماینده‌ی «تحول مولکولی[۶]» در دولت موجود ایتالیا معرفی می‌شود؛ چیزی که در تقابل با پروژه‌ی مورد نظر فاشیسم برای ایجاد کلی شکل جدیدی از مفهوم ملت قرار خواهد گرفت. در چنین قرائتی برای قرار دادن مسیرهای سیاسی متفاوتی که راهبردهای متضاد ساختن ملی‌گرایی را بر اساس زور یا رضایت در خود گنجانده‌اند (Urbinati, 1998: 375-6) باید از ابتدا تأثیرات فیلم‌سازی فاشیست بر کارگردانان نئورئالیست را مثل یک وسیله برای برجسته کردن ماهیت دگرگون‌کننده‌ی (در مقابل انقلابی) جنبش هنری ببینیم. پس از آن هم

روش‌های اولیه‌ی منسوب به تفاسیر و بازنمایی فاشیستی از ملت و ناسیونالیسم را بررسی خواهیم کرد. سپس این‌ها را با تأکید و استفاده از واقع‌گرایی در تلاش‌های نئورئالیستی مقایسه می‌کنیم تا شیوه‌های کلی مورد استفاده در فیلم مرکزی جنبش مقاومت که برای مقابله با مدل‌های فاشیستی استفاده می‌شده، برای خواننده‌ی مقاله ترسیم شود. سوم اینکه از طریق کالبدشکافیِ جنبه‌های بصری اولیه‌ی سینمای فاشیستی نشان می‌دهیم که چگونه کارگردانان نئورئالیست به دنبال همدستی و تغییر کدهای نشانه‌شناختی غالب رژیم از طریق یک دریچه‌ی متضاد سیاسی–اجتماعی بودند و به همین دلیل خرد جمعی آن‌ها مفهومی اخلاقی را از دل وقایع استخراج کرد تا به وسیله‌ی فرمی که در نهایت به نئورئالیسم ختم می‌شد، تعهد خود را نسبت به دنیای پیرامون و رویدادهای فراگیر آن نشان دهد.

تأثیرات عصر فاشیستی بر نئورئالیسم

جدا کردن نئورئالیسم از سینما در دوران فاشیسم غیرممکن است، به این دلیل که پاسخ آن به ایدئولوژی و شمایل‌نگاری فاشیستی، به‌ویژه به بازنمایی‌های فاشیستی ملت، منجر به بیداری در تصورات هنری و اجتماعی ناسیونالیسم ایتالیایی شد.

در طرح‌های تبارشناسی سینمای ایتالیا، این واقعیت مبهم است که قاب‌بندی تصویرهای سینمایی «واقعی» ذاتی فیلم‌های نئورئالیستی، از سوابق قابل شناسایی در سینمای فاشیست دهه‌ی ۱۹۳۰ برخوردار است. یک فرض رایج این است که صفت «نئو» که متصل به رئالیسم شده، گسست قابل تشخیصی را توصیف می‌کند که طی آن هنرمندان پس از جنگ تلاش کردند «جامعه‌ای خیالی بسازند تا جایگزین جامعه‌ی خیالی (به همان اندازه ساخته‌شده از طریق رسانه‌های جمعی) دوره‌ی فاشیستی شوند (Restivo, 2002: 25-25).

در واقع این اصطلاح بیشتر به جنبش عمومی در هنرهای ایتالیایی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ آغاز شد (عمدتاً به ادبیات داستانی و نه چندان شعر) اشاره دارد که از سنت واقع‌گرایی در ادبیات داستانی، نقاشی، تئاتر، اپرا و حتی سینمای ایتالیا در اواخر قرن نوزدهم الهام گرفت. اوایل قرن بیستم واقع‌گرایی دیگر خود برگرفته و مدیون نوشته‌های جیووانی ورگا[۷]، یکی از آن نویسندگان مدرن جاافتاده‌ی ایتالیایی است که آثارش در آن عصر به شدت بر تصویرهای معتبر و غیرملودراماتیک از سازمان‌ها و آداب و رسوم اجتماعی جنوب ایتالیا، هویت منطقه‌ای و طبیعت‌گرایی متمرکز بود.

علاقه‌ی مجدد به واقع‌گرایی ورگا در دهه‌ی ۱۹۳۰ منعکس‌کننده‌ی تغییر زیبایی‌شناختی مطلوب از تأثیر پراکنده به‌ویژه در فیلم و نوشته‌های گابریل دآنونزیو[۸] بود. به طور کلی نوشته‌های دآنونزیو با مضامین «نژادپرستی، ملی‌گرایی، استعمار، ... ضد دموکراسی و امپریالیسم» مشخص شده است (Landy, 2000: 310). همان‌طور که جارد بکر[۹] اظهار کرده، او بیش از دیگرانی که به تغییر از فرهنگ ملت‌سازی قرن نوزدهم به فرهنگ ناسیونالیسم رادیکال و تهاجم امپریالیستی تاکید می‌کنند، با شدتی فزاینده با توهم‌گرایی ملودرام‌ها و

لفاظی‌های ناسیونالیستی که در انبوهی از حماسه‌های تاریخی در فیلم‌سازی فاشیستی در فاصله‌ی بین دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نمود دارند، یکی می‌شود (1994: 211).

اگرچه دآنونزیو ممکن است بزرگ‌ترین منبع الهام‌بخش سینمای فاشیست در دهه‌ی ۱۹۳۰ باشد، اما بر تجدید حیات رئالیسم از طریق سنت واقع‌گرایی بر کارگردانان و فیلم‌های حامی دولت نیز تأثیر گذاشت. دو کارگردان خاص مترادف با تلاش‌های دوران فاشیست در رئالیسم سینمایی شده‌اند: ماریو کامرینی[۱۰] (مانند ریل[۱۱] ۱۹۲۹؛ مردان چه رذل هستند![۱۲] ۱۹۳۲؛ یک میلیون می‌دهم[۱۳] ۱۹۳۵؛ تلفن سفید[۱۴] ۱۹۳۷؛ فروشگاه بزرگ[۱۵] ۱۹۳۹) و آلساندرو بلازتی[۱۶] (خورشید[۱۷] ۱۹۲۹؛ مادر زمین[۱۸] ۱۹۳۰؛ رستاخیز[۱۹] ۱۹۳۱؛ سفره‌ی فقرا[۲۰] ۱۹۳۲؛ پالیو[۲۱] ۱۹۳۲؛ «۱۸۶۰» ۱۹۳۴). هر دوی این افراد از طریق زندگی شهری و روستایی معاصر و برخورد غالباً مبهمشان با دوره‌ها و رویدادهای تاریخی که فاشیسم در بطن آن‌ها پیوندهای بازنمایی خود را با وحدت و عظمت ایتالیایی دریافت می‌کرد، بر فیلم‌سازان نئورئالیست دهه‌ی بعدی بسیار تأثیر گذاشتند. فیلم‌های کامرینی که عمدتاً از نظر فری به ژانر کمدی تعلق دارند، اغلب بر قهرمانان طبقه‌ی کارگر شهرهای شمالی و رابطه‌ی ازخودبیگانه‌ی آن‌ها با تغییرات چشم‌انداز اجتماعی و فیزیکی شهری که خود ناشی از سیاست‌های مدرنیزاسیون فاشیستی است، متمرکز می‌شوند. در نتیجه، فیلم‌های کامرینی غالباً (از طریق ارزیابی و کالبدشکافی‌شان) با ایدئولوژی «شهرسازی یا ابرشهر[۲۲]» مرتبط می‌شوند، جنبشی که در ادبیات اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ رایج شد و نشانی از مبانی اصول فاشیستی جهان‌وطنی، نوسازی شهری و توسعه‌ی صنعتی بود (Landy, 2000: 316). تأثیر کامرینی بر نئورئالیسم با دیدگاه لیزانی[۲۳] درباره‌ی کارگردان مشخص می‌شود؛ به عنوان «اعتراف‌کننده‌ی بزرگ طبقات متوسط رو به پایین ایتالیا»، در عصری که در آن بورژوازی بر طبقه‌ی بالا و متوسط (به دلیل حمایت آن‌ها از ناسیونالیسم فاشیستی و اهمیت زیادی که به آن می‌دادند) تأکید داشت (Lizzani, 1979: 22).

در مقابل، فیلم‌های بلازتی معمولاً با اعتقادات روستایی و بومی‌گرایانه (روستاگرایی یا ابرکشور) شناسایی می‌شوند، یک جنبش ادبی که در اصل به عنوان ضد ابرشهر فرموله شده بود. با وجود این، جنبش نوخاسته، دولت را به عنوان وسیله‌ای برای بازنمایی (و انتقال آن) انتخاب کرد، مصداق بارزی برای تعیین ماهیت حیاتی در هر فرد کارگر کشاورزی، آن هم برای دستیابی مطلوب به خودکفایی داخلی. در مقایسه با کامرینی، تأثیر بلازتی بر نئورئالیسم ارتباط چندانی با نقد اجتماعی–سیاسی نوپا ندارد. بلکه این «احساس متقاعدکننده‌ی واقع‌گرایی» او، علاقه‌اش به «ناتورالیسم منطقه‌ای» و سنت و توانایی او در آمیختن درام تاریخی و مستند به شیوه‌هایی است که نسبت به ارتباطات متنوع با گذشته بر اساس طبقه و منطقه‌ای که نئورئالیسم از آن وام گرفته، آن را متأثر ساخته است (Bondanella, 1990, 14-15).

اغلب در فیلم‌ها، دنیای دایجتیک صرفاً برای راحتی یا غایت شخصیت‌ها وجود دارد که بر جهان تأثیر می‌گذارند، و به‌ندرت تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند. با این حال در «آلمان، سال صفر» (۱۹۴۸) ساخته‌ی روسلینی، این رابطه مغرضانه به شکلی منحصربه‌فرد وارونه شده است: «شخصیت‌ها بیشتر مستعد تأثیرپذیری از محیطی هستند که از طریق آن حرکت می‌کنند تا تنظیمات که تحت تأثیر حرکت آن‌ها قرار می‌گیرند. (Ibid: 100). برای مثال شرح قدم زدن ادموند از میان آوارهای بمباران‌شده برلین در دقایق پایانی فیلم، مملو

از مشاهدات واقعی از تأثیر چشم‌انداز بر قهرمان جوان قبل از خودکشی است: «پسر روی یک پا می‌پرد، در امتداد لبه‌ی یک پیاده‌رو شکسته، از میان انبوه سنگ و فولاد پیچ‌خورده یک تکه فلز زنگ‌زده را برمی‌دارد. از سوراخی در خرابه‌ها هدف می‌گیرد. به طبقه‌ی بالای یک ساختمان بمباران‌شده می‌رود. یک تیر آهنی از کنار زمین ویران‌شده بیرون می‌آید. او به سمت پایین می‌لغزد (Inouye, 2011: 59-60). در این مثال‌ها این محیط است که اقدامات ادموند را هنگام نزدیک‌تر شدن به مرگ هدایت می‌کند و نابود شدن ملموس پسر را در آلمان بازمانده از ویرانی‌های گسترده‌ی پس از جنگ جهانی دوم به بیننده نشان می‌دهد.

این کنش در حکم فرمول کلی نئورئالیسم است. اجمالاً گرچه فیلم‌هایی که ردپای ابرشهر و ابرکشور را در خود داشتند، نسخه‌های ایده‌آل و در نهایت غیرواقعی‌ای از پیچیدگی‌های طبقات کارگر ایتالیا ارائه می‌کردند، اما وجود آن‌ها قطعاً مرزهای رسمی سینمایی را برای پرداختن به مسائل اجتماعی معاصر گسترش داد. فیلم‌های کامرینی و بلازتی از طریق ترکیب شیوه‌های تکنیکی فیلم‌سازی که قراردادهای نئورئالیسم را تعیین می‌کنند، زمینه را برای سینمای واکنش‌پذیر به نمایندگی دولت از ملت فراهم کردند، سینمایی که قدرت‌های دروغین را آزاد کرد. جایی که مفاهیم متعارف حقیقت، فضیلت، قهرمانی، خیر و شر، و بالاتر از همه، امر واقعی و ساختگی آن، هر دو به یک میزان تحت بحران قرار می‌گیرند. در عین حال با کیفیتی تناقض‌آمیز، امکان برقراری ارتباط پیچیده‌تر با جهان هم دست می‌دهد (Landy 2000, 15).

از آنجایی که نئورئالیسم از ابعاد یادبود و حماسی فیلم تاریخی که اغلب در راستای منافع شعارهای ناسیونالیستی عمل می‌کرد، اجتناب می‌کرد و از آنجایی که به نظر می‌رسید نسخه‌های جدیدی از ملت ارائه می‌دهد، اشکال جدیدی از نگرش و فرم را به فیلمسازانی که در بازسازی پس از جنگ و استعمارزدایی نقش داشتند، پیشنهاد می‌داد. نئورئالیسم جنبشی بود که هدفش ایجاد ارتباط با اتحاد ایتالیا به عنوان یک ملت و انقلاب ناتمام بود. سینمای ضد فاشیسم، بیانگر آرمان‌های چپ، تمرکز بر بی‌عدالتی اجتماعی و استکبار قدرت، و به طریق اولی، منتقد کلیشه‌ها و فرمول‌های ژانر و لفاظی باب‌شده در سینمای دوران فاشیسم ایتالیا بود (Ibid: 17).

نمادهای اختراع مجدد در نئورئالیسم

در چشم‌اندازی کلی، نقشی را که نئورئالیسم در تحکیم فضای سیاسی اقیانوس اطلس شمالی پس از جنگ جهانی دوم ایفا کرد، نمی‌توان نادیده گرفت. موقعیت کشور ایتالیا در دریای مدیترانه و حضور بزرگ‌ترین حزب کمونیست در جهان غرب، ایتالیا را به مهره‌ای کلیدی در صفحه شطرنج جنگ سرد تبدیل کرد. چشم‌انداز وحشیانه دقیقاً در چنین زمینه ژئوپلیتیکی به نئورئالیسم می‌پردازد. اجساد رنج‌کشیده‌ای که فیلم‌سازان ایتالیایی روی پرده به نمایش می‌گذارند، وابستگی عاطفی به ایتالیا را در بین تماشاگران آمریکایی تقویت می‌کند. چنین اجماع گسترده‌ای سرمایه‌گذاری ایالات متحده در امور ایتالیا را بسیار مؤثر می‌نمایاند. نئورئالیسم با نمایش انسان‌های تحت خطر، همدلی بینندگان آمریکایی را تقویت و به آن‌ها کمک کرد که در قبال سرنوشت ایتالیا احساس مسئولیت کنند. موفقیت فیلم‌های ایتالیایی در سینماهای آمریکا و مشارکت

ایالات متحده در زندگی ایتالیایی به این شیوه با هم همپوشانی می‌یابند. فیلم‌های دسیکا یا روسلینی به دخالت ایالات متحده استناد نکرده‌اند، بلکه نئورئالیسم آگاهانه یا ناآگاهانه، به نمایش کودکانه ایتالیا به عنوان کشوری درمانده و نیازمند مداخله بین‌المللی کمک کرده؛ بنابراین با لفاظی و ژستی پدرانه، طنین‌انداز شده است و مقصود مورد نظر خود را هم برداشت کرده است. از انبوه ابزارهای نشانه‌شناسی که توسط مبلغان فاشیست در تمام رسانه‌ها استفاده می‌شود، سه مضمون بیشتر به حوزه‌ی این مقاله مرتبط است: جمعیت، چشم‌انداز و فقر. با توجه به تمرکز بر تصورات ناسیونالیسم ایتالیایی در فیلم، این موضوعاتِ بازنمایانه همگی، هرچند به شیوه‌های متفاوت، با مفاهیم تعلق، هویت، شمول/حذف و شهروندی (از نظر مشارکت و تعریف کیفیت‌های آن) مرتبط هستند. آن‌ها همچنین در شمار رایج‌ترین موضوعاتی هستند که هم در سینمای فاشیستی و هم در سینمای نئورئالیستی مورد تأکید قرار می‌گیرند. این امر امکان تضاد و مقایسه‌ای را فراهم می‌کند که فراتر از آثار منفرد سینمایی هم، گسترش می‌یابد و در عوض، از طریق توجه به ژانر هر فیلم، مشکل‌سازترین مسائل اجتماعی–فرهنگی را که برای محیط خاص ایتالیای پس از جنگ مهم تلقی می‌شوند، برجسته می‌کند.

جمعیت

به عنوان امکانی برای تجسم نمادین توده‌ها، تصویر متفاوت از جمعیت در فیلم‌های نئورئالیستی نشان‌دهنده‌ی میل به توانمندسازی کسانی است که تحت سلطه‌ی فاشیسم به حاشیه رانده شده‌اند. انبوه در فیلم‌های فاشیستی عمدتاً در حکم یک ملغمه‌ی منفعل به چشم می‌خورد؛ توده‌ای نامشخص، منظم و نظامی‌شده، یک گروه کُرِ رنگارنگ، پر سر و صدا و تشویق‌کننده که پس‌زمینه‌ای برای یک شخصیت یا در کل شخصیت‌ها ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر جمعیت تجسد همان فولکلور است، یک جمع پوپولیستی و روستایی که با پوپولیسم فاشیستی مطابقت دارد (Tartagni, 1989). در صحنه‌هایی از فیلم «شیپیو آفریکانوس: شکست هانیبال»[۲۴] ساخته‌ی کارمینه گالونه[۲۵] جمعیت عاری از هر گونه فردیت یا عاطفه هستند، در عوض به عنوان مطیع و حامی بلاارادهای از لفاظی میهن‌پرستانه‌ی یک رهبر کاریزماتیک تصویر شده‌اند. در مقابل آن، توصیف‌های نئورئالیستی از جمعیت با فعال بودن است که مشخص و متمایز می‌شود، هم از نظر به تصویر کشیدن دیالکتیک درون خود جمعیت و هم در جایگاه مکان‌هایی برای شورش و مقاومت در برابر اقتدار. در سکانس اوج فیلم مشهور «رم، شهر بی‌دفاع»[۲۶] به کارگردانی روبرتو روسلینی[۲۷]، هم‌زمان با این‌که سربازان آلمانی مشغول جمع کردن مردان همسایه هستند تا آن‌ها را به جنگ ببرند، شخصیت پینا مشتاقانه تلاش می‌کند تا معشوقه‌اش فرانچسکو را فراری بدهد تا او را به جنگ نبرند و در این راه حتی با سربازان نازی درگیری فیزیکی پیدا می‌کند. پینا که از دست یک افسر رهایی می‌یابد، به سمت کامیونی که فرانچسکو در آن نگهداری می‌شود می‌دود، اما در جریان این کار مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و غافلگیرانه کشته می‌شود. پیشنهاد روسلینی به جای تقویت رضایت و ترس از شهادت جمعیت، این است که مقاومت، حتی اگر

منجر به مرگ شـود، یک ضـرورت برای رسـیدن به آزادی (هم فردی و هم جمعی) اسـت و دیگر انفعال را نمی‌شود تحمل کرد.

فیلمسازان نئورئالیست در کنار خدمت به عنوان وسیله‌ای برای مخالفت با اقتدار، معمولاً انبوه جمعیت را هم ابزاری برای وحدت محلی می‌دانند. این مفهوم به‌ویژه در صـحنه‌ای از فیلم «دزد دوچرخه»[۲۸] سـاخته‌ی ویتوریو دسیکا[۲۹] که در آن شخصیت مرکزی، آنتونیو ریچی، با دزد دوچرخه‌ی خود روبه‌رو می‌شود، مشهود اسـت. آنتونیو دزد را تا محله‌اش تعقیب می‌کند و سـعی می‌کند او را مجبور به بازگرداندن مالِ حیاتی‌اش کند. در این روند، جمعیتی برای حمایت از دزد جمع می شوند. برای جمعیت مهم نیست که پسر مقصر این جنایت باشد یا نه. تنها چیزی که مهم است محافظت از خود در برابر آزار و اذیت یک بیگانه است.

چشم‌انداز

می‌توان در نگاهی کلی انتخاب خلق ادبیات و اثر هنری در سـینما، از تجربه جنگ و مقاومت را نتیجه منطقی شـرکت در مقاومت دانسـت. هر دو انتخاب از یک احسـاس اعتقاد اخلاقی، یک امید و چشـم‌انداز یک جامعه‌ی بهتر سـرچشـمه می‌گیرند. حتی اگر این دیدگاه در شـرایط سیاسـی و عملی به شـدت مورد بحث قرار گیرد و همان موضوع مکررِ امتناع از انطباق با استانداردهای رایج یک جامعه را مطرح کنند، آن‌هم جامعه‌ای که تا هسـته پوسـیده اسـت. آن‌ها انتخاب‌هایی بودند که به انضـمام شـرایط تاریخی ایتالیا، می‌توانسـتند با دیگر مبارزات توده‌ای برای آزادی در برابر رژیم‌های ویرانگر و فاسـد مقایسـه شـوند. به عنوان بخشـی از تمایل به یکسان دانستن ملت با اپیزودهای تاریخی تسلط فرهنگی و سیاسی، تصاویر فاشیستی از مناظر ایتالیایی اغلب حکم تجلیل از جنبه‌های باشکوه و تاریخی شهر را داشتند. عمودی بودن ذاتی تصاویر آن‌ها از معماری شهری، خرابه‌های باسـتانی و بناهای تاریخی نمادین، پیرو طبقه‌بندی اجتماعی سـلسـله‌مراتبی فاشـیسـم و به نوعی، به فرموده هم بود. این مجموعه حول هنرها و نمادها سازماندهی شده است و پروژه‌های مدرن معماری و طراحی مجدد حاصل از بیست سال را منعکس می‌کند. ملاحظات مناظر روستایی بر زیبا بودن تأکید می‌کند؛ چیزی که حاکی از هماهنگی اسـاسـی بین دهقانان کشـاورزی و زمین اسـت. برعکس، در آثار نئورئالیسـتی منظر منعکس‌کننده‌ی خطی بودن، به جای عمودی، افقی اسـت. مثال‌های زیادی هسـت از تصـاویر سـواحل طولانی رودخانه‌ی پو و دره‌ی آن در فیلم‌هایی چون «برنج تلخ»[۳۰]، «از خودی‌ها»[۳۱] و «آسیاب پو»[۳۲] در کنار محیط‌های متروک و وسـیع جنوب ایتالیا و جزایر «اسـترومبولی»[۳۳] و «زمین می‌لرزد»[۳۴]، که زیبایی آن‌ها به نفع واقعی‌تر بودن فضـاهای داخلی و مناظر فیزیکی طبیعی اسـت، چون در این آثار فضـا همیشـه باز، فعال و تأثیرگذار به چشم می‌آید.

اگرچه بسیاری از فیلم‌ها بر نمایش‌های واقع‌گرایانه‌ی زندگی روستایی تمرکز کرده‌اند، اما مکان غالب آثار نئورئالیستی همان چیزی است که لیزانی از آن به عنوان «پیرامون وسیع شهر» یاد می‌کند (Tartagni, 1989). این پیرامون، محل زندگی طبقات کارگر به حاشـیه رانده‌شـده را نشـان می‌دهد که با فقدان بناهای تاریخی،

مصنوعات و نمادهای فیزیکی مرتبط با تفاسیر فاشیستی از شهر مشخص می‌شود. او در تبیین این موضع خود، هم مردمان و هم مکان‌هایی را نشـان می‌دهد که تحت سـلطه‌ی فاشـیسـم حذف شـده‌اند و مکان جدیدی از انجمن‌های جمعی را ارائه می‌دهد که کمتر بر اسـاس نمادهای برتری و قدرت دولتی بنا شـده‌اند تا شـرایط اجتماعی فقر، بیکاری، فروپاشـی خانواده، و عدم اطمینان از آینده‌ی بومی مناطق شـهری پیرامونی در سـراسـر شـبه‌جزیره. فیلم دسـیکا متقن‌ترین مثال در این زمینه‌ی خاص اسـت. داسـتان این فیلم که درباره‌ی آنتونیو و پسرش برونو است، در رم اتفاق می‌افتد. همان‌طور که اشاره شد، این دو در جستجوی دوچرخه‌ی دزدیده‌شده، از محله‌ای به محله‌ی دیگر می‌روند. در طول جسـت‌وجوی آن‌ها، رم باسـتانی و زیبا تدریجاً از عظمت نمادین خود تهی می‌شـود. خبری از کولوسـئوم، واتیکان، فواره‌ی تروآ، فوروم رومی، بناهای تاریخی، جاده‌ها و سـاختمان‌های دوران توتالیتاریسـم موسـولینی نیسـت. دسـیکا به جای آن‌ها، فضـاهای معمولی شـهری را ارائه می‌دهد. محله‌های کارگری، بازارهای دسـتفروشـان، دفاتر بیکاری و ایسـتگاه‌های واگن برقی به پس‌زمینه‌های اصلی تبدیل می‌شوند. در خلع رم از تمام چیزهای رومی، تصویر دسیکا از شهر به شهرنشینان طبقه‌ی کارگر در سـراسـر کشـور، چه از میلان، ناپل یا پالرمو، این امکان را می‌دهد که با وضـعیت اسـفبار خانواده‌ی ریچی همذات‌پنداری کنند.

فقر

رفتار جوانان منعکس‌کننده‌ی واقعیت‌های تغییرات اجتماعی اسـت و در حقیقت امر، و به دلیل عدم قطعیت فراگیر در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، ضروری هم به نظر می‌آید. تزریق فقر و عناصر ویرانگر و فلج‌کننده‌ی مرتبط با آن بزرگ‌ترین نماد اتحاد را برای فیلم‌های نئورئالیسـتی فراهم می‌کند. تاکید بر هدفی بنیادین و حیاتی را دنبال می‌کند، و خود ابتدا پاسـخی اسـت به ارزش‌گذاری فاشـیسـتی دیکته‌شـده در زندگی شـهری و روسـتایی. جای تعجب نیسـت که تصـاویری از فقر و مشـکلات اقتصـادی تقریباً به طور کامل در قاب‌های فاشیستی فیلم‌ها از جامعه وجود ندارد.

زندگی شـهری، همان‌طور که از طریق فیلم‌های موسـوم به تلفن سـفید و ابر شـهری، که در دهه‌ی ۱۹۳۰ رایج بودند، بیان می‌شـد، زندگی تجملی هم، تعریفی فراتر از موطن داشـت. به همین ترتیب، کشـور عمدتاً به عنوان پایگاه یک زندگی ساده و رضایت‌بخش برای عموم مردم ارائه شده است. سینمای نئورئالیستی شبیه به تصویر رئالیستی مناظر، به جای آن بر وضعیت نابسامان اقتصادی در این محیط‌ها تأکید می‌کند و به این ترتیب گروه‌های جامعه‌ی ایتالیا را که از تفاسیر فاشیستی از ملت کنار گذاشته شده‌اند، نشان می‌دهد. تصاویر طبقات کارگر تحت سـتم هم در شـهر (برای مثال در فیلم‌های «از خودی‌ها»، «رم، شـهر بی‌دفاع» و «دزد دوچرخه») و هم در کشـور (مانند فیلم‌هایی چون «برنج تلخ»، «اسـترومبولی» و «وسـوسـه[۳۵]») با ایده‌آل‌سـازی اصـول مدرنیزاسیون فاشیستی و پیشرفت اقتصادی مقابله می‌کنند.

ارائه‌ی فقر و بیکاری که مشخصه‌ی محیط ایتالیای پس از جنگ بود، همچنین به عنوان نمود یک تساوی اجتماعی بزرگ عمل می‌کند. در این وضعیت همه‌ی شهروندان، صرف نظر از طبقه، منطقه، و موقعیت شهری و روستایی با مبارزه‌ی یکسانی برای بقا مواجه هستند. اسطوره‌های عقب‌ماندگی فرهنگی و رکود اقتصادی هم که از لحاظ تاریخی به جنوب متصل است به مسائل ملی تبدیل شده است. در چنین شرایطی محور وحدت ایتالیا تجدید می‌شود، چون جنوبی‌ها می‌توانند تاکتیک‌های بقا را به شمال توسعه‌یافته و صنعتی ارائه بدهند، جایی که در آن وضعیت نابسامان اقتصادی و بیکاری گسترده، پدیده‌هایی جدید به حساب می‌آیند.

در حقیقت در این بزنگاه تاریخی، اساس اولیه‌ی وحدت ایتالیا، به جای زبان یا رابطه‌ی مشترک با تاریخ، بر دوش وظیفه‌ی جمعی بازسازی مناظر فیزیکی و اجتماعی پس از جنگ گذاشته می‌شود. ماهیت بومی فقر، لایه‌های اجتماعی و منطقه‌ای را درهم می‌شکند و مفاهیم کاملاً جدیدی از وحدت ملی را تقویت می‌کند که امکان حفظ ناهمگونی فرهنگی را فراهم می‌کند. نگرش معنوی و اخلاقی به عنوان وجهی گوهرین در شکل‌گیری نئورئالیسم، مبدأ حرکت کارگردانان نئورئالیست را توجه به بیان صادقانه، بی‌پیرایه و صریح دردها، مصائب و نمایش فقر حاکم بر ایتالیای آن دوران و نگاهی نافذ و آکنده از شفقت و مهر در طراحی چهره‌ها و شخصیت‌ها قرار داد. این نگرش معنوی به وضوح تمام، و در قاطعیت و صراحت لحن انتقادی آثار این مکتب در مواجهه با مسائل حاد اجتماعی در آن زمان قابل مشاهده است. نویسنده و کارگردان نئورئالیست، هر دو به دنبال نمایش فقر مستولی‌شده بر جامعه‌اند که خود عامل بسیاری از ناهنجاری‌ها و مشکلات به‌وجودآمده مثل دزدی، قتل و... است. همچنین تلنگری را شاهدیم که دریابیم دزدی از فقرا که به سادگی تمام، همه دارایی و هستی‌شان را از دست می‌دهند، می‌تواند چقدر هولناک باشد. از سوی دیگر دسیکا به عنوان نمونه به این بسنده نمی‌کند و با تمرکز بر تعارض فرهنگ زندگی شهری و غم غربت مردم جنگ‌زده، نگاه متفاوتی به مقوله جنگ هم می‌اندازد.

انذار هنرمند نئورئالیست به این معطوف می‌شود که ما گاهی بیش از اندازه روی خودمان در مقام فرد متمرکز هستیم. وقتی به خوب بودن یا انجام کارهای درست فکر می‌کنیم، آن را بر حسب فردیت در نظر می‌گیریم. این باعث تعارض با درک ما از عدالت می‌شود. اگر به نفع یک جامعه فکر کنیم، بشریت متحد می‌شود و مشکل کاملاً متفاوت جلوه خواهد کرد. تمرکز بر فرد در تعیین فضیلت انسانی قابل انتقاد است و مرجع آن است که جمعی بیندیشیم. تمرکز بر جامعه، تعیین فضیلت جمعی را توصیه می‌کند.

نتیجه

ژانر فیلم نئورئالیستی در دوره‌ای از فضای باز سیاسی رادیکال و عدم اطمینان اجتماعی، زمانی پیش از تثبیت قدرت توسط دموکرات‌های مسیحی در انتخابات سراسری ۱۹۴۸، که در آن درخواست برای یک پایگاه انسان‌گرایانه برای وحدت ملی امکان‌پذیر بود، توسعه یافت. پیش از انتخابات پارلمانی، چندین حزب چپ، از جمله حزب سوسیالیست و حزب کمونیست، حزب سوسیال مسیحی، حزب دموکرات کارگر و حزب اقدام ساردین[۳۶] در یک سازش تاریخی به هم پیوستند. نتیجه‌ی آن جبهه‌ی دموکرات خلق شد و با این حال به همان سرعتی که شکل گرفته بود، منحل شد. دوره‌ی کوتاهی که با سازماندهی و جهت‌گیری سیاسی در مقیاس ملت مشخص می‌شود، بلافاصله پس از جنگ به یک «رژیم منطقه‌ای» تبدیل شد و تا اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ هم ادامه یافت و در آن احزاب سیاسی بیشتر انرژی خود را بر تحکیم مراکز سنتی جغرافیایی حامی خود متمرکز کردند (Agnew, 2002).

تأثیر نئورئالیسم را در شکل‌گیری این روند هرگز نمی‌شود نادیده گرفت. کلاً تأثیر نئورئالیسم بر سینمای ایتالیا بیشتر از برخی جنبه‌های فرمی مانند استفاده از مکان واقعی و فضای شهری، واقعیت اجتماعی زندگی، گاهی نماهای باز، صدا سر صحنه و این جزئیات است که البته برخی موارد در فرم را هم مدنظر قرار نداده است. همچنین مهم‌ترین وجه این آثار که تحت تأثیر نئورئالیسم است، رویکرد اخلاق‌گرایانه در هر کدام از آن‌ها (به تفکیک) است که آن را هم باید از تأثیرات دیدگاه اگزیستانسیالیسم دانست. (بحثی مفصل و جداگانه) مثلاً در آنچه از تأثیرات دیدگاه اگزیستانسیالیست سارتر در فیلم‌های دسیکا مشاهده می‌کنیم می‌توان به نکته‌ی اساسی آن که همه چیز بر اساس تصادف رخ می‌دهد، آغاز کرد. با این جنبش هنرمندان ایتالیا دریافته بودند آن‌چه می‌تواند یک فیلم را دیدنی‌تر کند همان آگاهی‌ای است که مخاطب باید از آن دریافت کند. این آگاهی در عین آن‌که سعی داشت واقعیت را بی طرفانه بیان کند، ناخواسته منشی اخلاقی هم می‌یافت، شاید از این جهت که آن‌چه پیش از آن در سینمای فاشیستی رخ می‌داد، ضداخلاقی و مبتنی بر پنهان کردن واقعیت یا نادیده گرفتن آن بود. کاهش محبوبیت فیلم‌های نئورئالیستی در سال‌های آخر دهه‌ی ۱۹۴۰ تا حدی به ماهیت فرار از واقعیت در رسانه‌ی سینمایی نسبت داده می‌شود. تماشاگران از رویارویی با تصاویر و مسائل مربوط به مبارزات پس از جنگ خسته شده بودند و به جای آن از تماشای نمایش‌ها و ملودرام‌های آمریکایی که در نتیجه‌ی دخالت ایالات متحده در بازسازی ایتالیا، سالن‌ها را غرق کرده بودند، لذت می‌بردند. بیزاری سیاسی

نسبت به پیش‌بینی‌های نئورئالیستی از ملت، این افول را تشدید کرد. کاهش محبوبیت پروژه‌های نئورئالیستی نیز نشانه‌ای از ایده‌آلیسم دست‌نیافتنی‌ای بود که بر انگیزه‌ی سیاسی پسِ پشت فیلم‌ها تأکید می‌کرد.

کلیت سینمای نئورئالیستی از طریق نمایش واقعی تجارب مشترک فقر پس از جنگ، بیکاری و خانواده‌های ازهم‌گسیخته، باور ناگزیر بودن اتحاد مردمی ملی مورد نظر را عاری از تضادهای طبقاتی، قومی و منطقه‌ای نشان داد. همه‌ی این‌ها مبنای اخلاقی و متعهد بودن اندیشه‌ی بنیادین نئورئالیسم را تأیید، اما در عین حال درک مکرر مخاطب از بدبینی روایی در بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی، خوش‌بینی ایدئولوژیک و ایده‌آلیسم سیاسی را هم مسدود کرد. واقعیت جز این نیست که ارائه‌ی ساده‌ی «حقایق اجتماعی» با ویژگی‌های متحدکننده و به هدف تهییج، روی صفحه جلوه‌ای دارد، و لزوماً آن‌ها را در میان مردم به درک واقعی و یا آگاهی نمی‌رساند.

با این‌حال نئورئالیسم در دوره‌ی خاصی از تاریخ ایتالیای پس از جنگ تعبیه شده و اثبات کرده است که تأثیر ارزشمندی بر فیلمسازان ایتالیایی و بین‌المللی بعدی دارد؛ کسانی که قصد دارند مدل‌های هژمونیک جامعه، مکان و هویت را به چالش بکشند. از موج نوی فرانسه تا تحقیقات پیر پائولو پازولینی[۳۷] در مورد تأثیر همگن نوسازی و مصرف‌گرایی ایتالیایی تا پروژه‌های مستند فعال درباره‌ی جهانِ در حال توسعه، تکنیک‌های سینمایی منسوب به نئورئالیسم، تا همین امروز، همچنان و به وفور مورد استفاده قرار می‌گیرند. نئورئالیسم در حوزه‌ی بازنمایی، به مکانیزمی برجسته برای جست‌وجوی اجتماعی–فرهنگی تبدیل شده است. پس می‌توان گفت میراث نئورئالیسم، قابل مشاهده است و تاثیرات گسترده‌اش با کیفیات متفاوت، همچنان در آثار سینمایی امروز جهان قابل ردیابی است.

منابع

Agnew, John. 2002. Place and Politics in Modern Italy. Chicago: University of Chicago Press.

Becker, Jared. 1994. Nationalism and Culture: Gabriele D'Annunzio and Italy after the Risorgimento. New York: Peter Lang.

Bondanella, Peter. 1990. Italian Cinema: From Neorealism to the Present. New York: Continuum.

Deleuze, Gilles. 1989. Cinema 2: The Time Image. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Landy, Marcia. 2000. Italian Film. Cambridge: Cambridge University Press.

Lizzani, Carlo. 1979. Il cinema italiano 1895-1979. Rome: Riuniti.

Restivo, Angelo. 2002. The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film. Durham, NC: Duke University Press.

Sitney, P. Adams. 1995. Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics. Austin: University of Texas Press.

Tartagni, Giampiero. 1989. Neorealism Up to 1950. New York: Museum of Modern Art/Kultur Video.

Urbinati, Nadia. 1998. From Periphery to Modernity: Antonio Gramsci's Theory of Subordination and Hegemony. Political Theory, Vol. 26, No.3, pp. 370-391.

پی‌نوشت

[1] Neorealism
[2] P. Adams Sitney
[3] Auteur
[4] Art
[5] Gramscian
[6] Molecular Transformation
[7] Giovanni Verga
[8] Gabriele D'Annunzio
[9] Jared Becker
[10] Mario Camerini
[11] Rotaie
[12] Gli uomini che mascalzoni!
[13] Dar un milione

[۱۴] «تلفن سفید» نام دیگر این فیلم در زبان انگلیسی است. نام اصلی فیلم به زبان ایتالیایی «Il Signor Max» به معنای «آقای مکس» است. البته فیلم‌های «تلفن سفید» توسط سینماگران نئورئالیست در معنایی عمومی و به عنوان یک طعنه‌ی ادبی هم به یک گرایش عمومی ساخت فیلم در ایتالیای آن زمان اطلاق می‌شود؛ فیلم‌هایی متمرکز بر سطحیت زندگی بورژوایی و بی‌اعتنا به رنج انبوه مردمان جنگ‌زده، در نقطه‌ی مقابل زاویه‌ی دیدی که نئورئالیست‌ها برای خود اختیار کرده بودند.

[15] I grandi magazzini
[16] Alessandro Blasetti
[17] Sole
[18] Terra Madre
[19] Resurrectio
[20] La tavola dei poveri
[21] Palio

[۲۲] Stracittà ؛ گرایش ادبیات ایتالیایی پس از جنگ برای گشایش بیشتر نسبت به اشکال مدرن‌تر فرهنگ اروپایی (در مقابل strapaese، گرایش ادبی اولین دوره‌ی پس از جنگ که بیش از هر چیز از زندگی و سنت دیرین ایتالیایی الهام گرفته شده بود)

[23] Lizzani
[24] Scipio Africanus: The Defeat of Hannibal
[25] Carmine Gallone
[26] Roma, città aperta
[27] Roberto Rossellini
[28] Ladri di biciclette
[29] Vittorio De Sica
[30] Riso Amaro
[31] Paisà
[32] Il mulino del Po
[33] Stromboli
[34] La Terra Trema
[35] Ossessione

[۳۶] The Sardinian Action Party ؛ یک حزب سیاسی ملی‌گرا، منطقه‌ای و جدایی‌طلب در ساردینا، که منطقه‌ای است واقع در ایتالیا.

[37] Pier Paolo Pasolini