نوواقع‌گرائی در سینمای بعد از جنگ ایتالیا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● نوواقع گرائی (نئورئالیسم) هم یک سبک فیلمسازی وهم جنبش خاص سینمائی بود که درآخرین ماههای جنگ دوم جهانی درسال ۱۹۴۵ درایتالیا آغازشد نوواقع گرائی بعنوان جنبشی خاص ایتالیائی دراواسط سالهای ۱۹۵۰ غلبه کامل داشت، اما بعنوان یک سبک، در بسیاری کشورها گسترش داشت. بطور مثال درهند بسیاری ازفیلمهای ساتیاجیت رای سبک نوواقع گرائی وهمچنین الیا کازان نیز درآمریکا تحت تأثیر آن بود، این نکته دربارهٔ انگلیس نیز صدق داشته واین جنبش درآن دیار یک دهه تفوق داشت: فیلمهای اولیه تونی ریچاردسون، کارل راینرولیندسی آندرسون بازتابهائی ازطرفداری سیاسی وسبکی ازاین جنبش اند.

شاید اصلی ترین فیلم نوواقع گرایانه،«رم شهر بی دفاع » ساخته ربرتو روسلینی باشد که هم معرف جنبش وهم سبک است. این فیلم که نگارش بخشی از سناریوی آن بعهده چزاره زاواتینی، یکی از بزرگترین سناریست های تاریخ بود، تأثیری شگرف برجهان سینما بجای گذاشت. فیلم دربارهٔ همکاری دودسته متضاد برعلیه آلمانیهای اشغالگررم بود. شایع است که روسلینی بخشی از فیلم را بهنگام اشغال واقعی شهر توسط نازیها فیلمبرداری کرد. فیلم از جهت تکنیکی خام وزمخت بنظر میرسد. روسلینی مجبور بود درحالیکه تهیه فیلم خام باکیفیت خوب غیرممکن بود، ازفیلم های نامرغوب خبری استفاده کند، اما علیرغم معایب تکنیکی، تصاویر برفکی (گرین)حامل گونه‌ای احساس صحت وفوریت خبری است(بسیاری از کارگردانان نوواقع گرا کارشان را بعنوان خبرنگارآغازکردند وروسلینی نیز ابتدا یک مستند ساز بود). فیلم بطورکلی وواقعاً درمحل های واقعی فیلمبرداری شد وبسیاری نماهای خارجی درفیلم هست که درآنها ازهیچ گونه نور مصنوعی واضافی استفاده نشده است.البته بطور استثنائی بازیگران فیلم غیرحرفه ای نبودند. ساختمان فیلم بخش بخش (اپیزودیک)است یکسری ازتصاویر نمایشگر عکس العمل مردم رم نسبت به آلمانیهای اشغالگراست. روسلینی ازپرداخت کمال گونه شخصیت ها خودداری نمود ونه برقهرمانان بلکه برمردم معمولی درلحظات قهرمانی تکیه نمود. آمیزه غریب برخورد روسلینی بدوشیوه اعتقادی مذهبی وچپ بر پایه دلسوزی وی نسبت بتمامی قربانیان جنگ حتی آنها که نسبت به عالی ترین غرایزشان خیانت کردند، قراردارد. فیلم سرشاراز احساس صداقتی بی امان است. روسلینی یکبارپس از نمایش فیلم گفت: خوب اوضاع واقعاً اینطوری بود، وهمین جمله شعار جنبش نوواقع گرائی گردید.

درطی چندسال بعد مجموعه حیرت انگیزی از فیلم های این جنبش ساخته شد «پائیزا» وآلمان سال صفر» ساخته روسلینی، «واکسی»، «دزد دوچرخه»و «اومبرتود(سناریست هرسه زاواتینی) ساخته ویتوریو دسیکا ونیز «زمین میلرزد» ساخته ویسکونتی.

فیلم های اولیه فلینی وآنتونیونی گرچه عموماً بعنوان بخشی از این جنبش بحساب نمیآیند، اما بااینحال بشدت مرهون آنند. بعضی کارگردانها تحت تأثیر انسان گرائی مسیحی روسلینی بودند که ازآنجمله باید از دسیکا وفلینی یاد کرده سایرین بویژه ویسکونتی وآنتونیونی متأثر از مفاهیم درونی «رم شهر بی دفاع » واقع شدند. حتی درسالهای شصت نیز تأثیرات نوواقع گرایان را درفیلمهائی کم سروصدا امادرخشان چون«شغل» (عنوان دیگرش «صدای شیپورها») ساخته اورمانو اولمی ونیز ساخته دیگری از همین کارگردان بنام «نامزدها» میتوان مشاهده کرد.

گرچه تفاوتهای بسیاری بین این کارگردانان وحتی مابین آثار اولیه وبعدیشان میتوان دید، اما زیبائی شناسی این سبک سکوی پرشی برای اغلب فیلمسازان مستعد آنزمان فراهم آورد. فیلمهای این جنبش بدین منظور که از تأکید بر طرح هادرساخت فیلم بکاهند وانتهای نامختومه‌ای بوجود آورند، بیشتر برشهائی اززندگی راانتخاب میکردند، تابدین ترتیب مجبور نشوند درطرح هایشان بشکلی مصنوعی آغاز، میانه وپایان بگذارند. صداقتی نوین از دیگر خصیصه های این فیلم ها بود؛ مردم بصراحت تصویر میشدند فیلم ها اکثراً تم های مشترکی چون جنگ، مقاومت وعواقب جنگ همچون فقر، بیکاری، فحشاء وبازارسیاه را بکار میگرفتند.

این فیلم ها ازکمال گرائی واحساسات گرائی تصنعی اجتناب میورزیدند: مشکلات پیچیده باراه حل های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ساده ومعجزه‌آسا درحلقه آخرازمیان برداشته نمی‌شدند. شخصیت‌ها ونیز حوادث غیرعادی نبودند: اغلب شخصیت‌ها ازطبقه پائین کارگر همچون عمله‌ها، ماهیگیران، روستائیان وکارگران کارخانه‌ها بودند. تم‌های فرعی از سوژه‌هائی چون تنهائی، بیکسی واشتباهات شخصی ودوستی تشکیل میشدند. تأکید بسیار برمحیط اجتماعی وسیاسی بود، محیطی که یاایستاوغیرمسئول بود و یاسراسر ضد احتیاجات ونیازهای مردم آن. بسیاری ازاین فیلم‌ها درمحلات واقعی (واغلب محیط بیرونی) وبااستفاده از نورموجود وبازیگران غیر حرفه‌ای حتی درنقش‌های اول ساخته میشدند این فیلمسازان تحت رهبری روسلینی بجای تأکید برمونتاژ وحرکات دلنوازدوربین به نماهای دور، برداشت‌های بلند وفرمهای آزاد نظرداشتند. کوشش بسیاری ازآنان درجهت دستیابی بگونه‌ای از رهایی ازسبک، باتأکیدی برموضوع وبی اعتنائی به تکنیک قرارداشت.

زاواتینی سخنگوی غیررسمی جنبش گردید، باتوجه به اینکه تمایلات جهت داراوباعداوتش نسبت به تصنع تکنیکی همیشه باعقاید همکارانش توافق نداشت امابهرحال دلسوزی‌اش نسبت به مخمصه تنگدستی واشتیاق ضد فاشیستی‌اش برایش نقاط اشتراکی باهمکاران فراهم میاورد. زاواتینی بیش از هرکسی، هدف اصلی سینمارا توجه به زندگی معمولی وروزمره میدانست اومیگفت باید از حوادث تماشائی وشخصیت‌های غریب علیرغم تمامی ارزش هایشان اجتناب کرد. وی باپیش‌بینی بعضی از روشهای سینما حقیقةً مدعی بود که فیلم ایده‌ال ازنظر وی باید نود دقیقه متوالی اززندگی واقعی فرد باشد. اوهمانند حامیان«سینمای بیواسطه» باورداشت که بین واقعیت وتماشاچی نباید مرزی وجود داشته باشد. نوواقع گرائی بگونه‌ای ایده‌ال نوعی مستندسازی تلقی می‌شد: بجای نمایش واقعیت، فیلم‌های نوواقع گرا باید آنرا مستقیماً عرضه کنند.

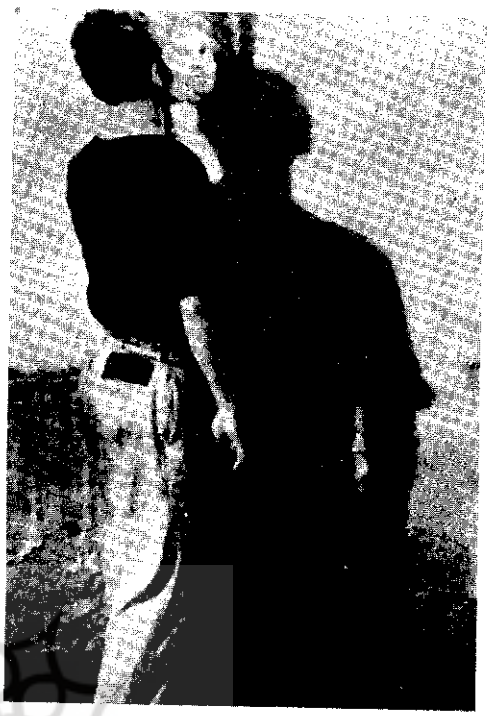
زاواتینی بدگمان به ساختارهای طرحی قراردادی فیلمها، آنهارا همچون فرمولهائی مرده‌نادیده‌می انگاشت. وی بر تقدم نمایشی (دراماتیک) مسائل بشکل واقعی‌اشان، بر بافت زندگی همانگونه که بتجربه مردم معمولی درمیآید، تأکید میورزید بنظر اوکارگردانان میباست به حفاری واقعیت بپردازند؛ آنها بجای تأکید برطرحها باید برواقعیت‌ها وتمامی پژواکهای آنها تکیه نمایند. درنظر زاواتینی، فیلمسازی اختراع«داستان» نبوده بلکه کنکاشی بی‌امان برای رازگشائی مفاهیم واقعیات مسلم اجتماعی است. ازاینرو، کل یک فیلم باید درباره این واقعیت که زوجی کارگر درجستجوی آپارتمانند، ساخته شود. درفیلمی الگوی آمریکائی این مسئله فقط چند دقیقه از فیلم را میسازد، اما نوواقع گرایان که درصدد کشف مفاهیم این واقعیت‌اند، بخش اعظم و یاتمامی فیلم را بدان اختصاص میدهند. چراآنها آپارتمان میخواهند؟ قبلاً کجازندگی میکردند؟ چرا نمیخواهند همانجای قبلی‌سکنی نمایند؟ قیمت آپارتمان چنداست؟ ازکجاپول بدست میآورند؟ خانواده‌اشان چه عکس‌العملی نسبت به این مسئله دارند؟ وازاین قبیل مسائل.

نوواقع گرایان باسبقت ازنظرات کراکائورتئوریسین بزرگ واقع گرائی درسینما، باورداشتند که هدف سینماعبارتست از: «تحلیل روزمر گی حوادث». سعی آنها در آشکارسازی جزئیاتی بود که وجود داشتند وهیچگاه قبلاً بدانهاتوجهی نشده بود. بزبان کراکائور آنها میخواستند که واقعیت فیزیکی را رها سازند، این کارگردانان بیش از هرچیز برعظمت ذاتی روح بشر، که حتی درحوادث مهم نیز بمنصه ظهور میرسد، تأکید میورزیدند. فیلم‌های این جنبش ازنظر موضوعی آنقدر ساده وبی‌تکلفند که توضیح شفاهی طرح آنها کسالت بار بنظر میآید. بزرگترین آنها یعنی«دزد دوچرخه» ساخته دسیکا، طرح اساسی‌اش در بارهٔ مرد فقیری‌است که درجستجوی یافتن دوچرخه مسروقه‌اش که برای شاغل بودن بآن نیاز دارد، بهردری میزند. جستجوهای مردهنگامی دیوانه‌وار افزوده میشود که باپسربچه شیطانش تمامی شهررا زیر پا میگذارد. پس از کوشش های ناموفق بسیار، آندوسرانجام دزد را می‌یابند، اما قهرمان فیلم گول میخورد وجلوی چشمان مضطرب پسرش مورد اهانت واقع میشود. او باتوجه به اینکه میداند که زندگیش بدون دوچرخه به مخاطره خواهد افتاد، پسربچه را بسوئی میفرستند تادوچرخه‌ای را بدزدد، اما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بلکه به زبان عامیانه کارگـــراست که بسیار شبـ
گفتگوهای خیابانی است. تکنیک های فیلم نامشهود
وبیواسطه است: هیچ نمای تفننی برجسته که برخی
نقش گذارد وجود ندارد، اگرچه سادگی وصراحت
تصاویر تأثیری مستغرق کننده را بوجود میآورند.

خلاصه آنکه، فیلم نمایشگر ایده‌الهای بزرگ
جنبش نوواقع‌گراست: صداقتی وسواس‌آمیز به زندگی
روزمره، وانسان‌گرائی غمخوارانه‌ای که تأکید برفناپذیری
وعظمت روح بشری دارند. این جنبش دراواخر دهه چهل
بعلت از بین رفتن نیازهای پیدایشش تحلیل رفت.



پسر بچه از دورناظراست که چگونه پدرعصبانی میکوشد
ازدست جمعیت تعقیب کننده بگریزد، گرفتار میشود
وبشدت مورد تحقیر واهانت واقع میگردد. پسرک
علیرغم تلخی هتک حرمت ازپدرش پی میبرد که پدرآن
قهرمان والائی نیست که او قبلاً فکر میکرد، اوفقط آدمی
معمولی‌است که درنومیدی وبیچارگی به وسوسه‌ای نازل
تسلیم شده‌است. فیلم همانند اغلب فیلم‌های
نوواقع‌گراراه حلی واضح را ارائه نمیدهد. درصحنه
نهائی، پسردرکنارپدر، درحالیکه هردودچارشرم
وسکوتی دردآورند، گام بسوی آینده‌ای مبهم برمیدارند.
پسرک بگونه‌ای نامحسوس دستش را بسوی پدر دراز
میکند وبطرف خانه میروند وتنها مایه تسلی شان محبتی
دوطرفه است.

فیلم «دزد دوچرخه» یاباعنوان اصلی «دزدان
دوچرخه» پیشرفتی فوق‌العاده در این جنبش است.
دوبازیگر اصلی آن آماتورند وقبلاً ایفاگر هیچ رلی
نبوده‌اند.

گفتگوهایشان به بااستاندارد ادبی لهجه توسکانی