آوا

- تاملی در باب ماهیت ابتذال
- مبانی تاریخ هنر
- نئورئالیسم
- مغازه خودکشی

فصل‌نامه اجتماعی، فرهنگی، هنری آوا
سال چهارم – شماره ۱۱ – تابستان ۱۴۰۰

اینجا!

از سینما، هنر، فرهنگ و موسیقی می‌گوییم و بگویید!

مجمع اسلامی دانشجویان دانشگاه اصفهان

معاونت فرهنگی اجتماعی دانشگاه اصفهان

با قدردانی از حمایت مادی و معنوی اداره کل امور فرهنگی دانشگاه اصفهان که ما را در چاپ این نشریه یاری نموده‌اند

صاحب امتیاز:
مجمع اسلامی دانشجویان دانشگاه اصفهان

مدیرمسئول:
فاطمه قوقه‌ای

سردبیر:
فاطمه منعمی

مدیرهیئت تحریریه:
علیرضا حسینی

طراحی و صفحه آرایی:
کمیته نشریات مجمع اسلامی دانشجویان دانشگاه اصفهان

ما را دنبال کنید:

www.iasui.ir

@Majma_UI

info@iasui.ir

@Majma_UI

۰۳۱-۳۷۹۳۴۲۶۰

دانشگاه اصفهان/ روبروی کتابخانه آزادگان/ دفتر مرکزی مجمع اسلامی دانشجویان

فصل‌نامه اجتماعی، فرهنگی، هنری آوا

۰۶
مبانی تاریخ هنر
سبک، پیکربندی و زمینه تاریخی

۱۰
تاملی در بابت ماهیت ابتذال

۱۲ یادداشتی بر تابستان با مونیکا ۱۹۵۳

۱۴
سینما: زبان یا سیستم زبانی: دروه فرمانروایی مونتاژ

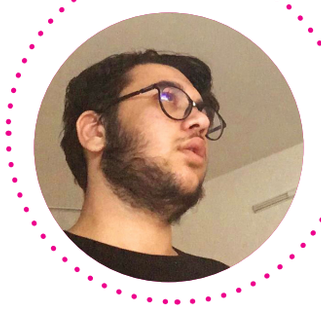
۱۶ نئورئالیسم

۲۶ نمایشنامه قوی‌تر

۳۰
نقد نمایشنامه قوی‌تر
تک پرده‌ای محصول ۱۸۸۹

۳۲ مغازه خودکشی

۳۴
عزاداران بیل
معرفی و نقد رمان



علیرضا حسینی
مدیر هیئت تحریریه

در این همهمه و هیاهوی پرسروصدای قرن بیست و یکم، جایی که مردمان سرزمین‌های مختلف، فرصت کمی درنگ و تأمل بر خود بسته و همواره در جست‌وجوی معنای زندگی خویشند، «آوا»، سکوتیست معنادار. سکوتی که به مثابه نفسی عمیق، در جان آدمی نقش می‌بندد و انسان را به لحظه‌ای تأمل دعوت می‌کند. افق دید خود را به وسعت چهارگوشه سرزمین فرهنگ و هنر می‌گشاییم و به استقبال طلوع آفتاب می‌رویم. ما از هنر می‌گوییم. از فرهنگ صحبت می‌کنیم و امیدواریم تا آنجا که می‌دانیم و می‌توانیم و روزگار مجال زندگی می‌دهد، "آوای" کلمات خود را میهمان نگاه شما دغدغه‌مندان عزیز در این زمینه کنیم.

پدیده را بازتابی از یک تکامل تدریجی یا پیشرفت کیفی می‌داند. تردیدی نیست که از استنباط چگونگی تکامل سبک، باید مطمئن شویم که توالی یا ترتیب تاریخی درست تشخیص داده شده و تاریخ آفرینش هر اثری به درستی تعیین شده است. بدون این اطمینان، نظم و قابلیت درک هنری-تاریخی ناممکن می‌شود. بدین سان، یکی از ابزارهای ضروری در کار مورخ هنر، زمان تاریخی، یعنی مقیاس اندازه گیری زمان تاریخی است. بدون این زمان تاریخی چیزی به نام تاریخ سبک نمی‌تواند وجود داشته باشد بلکه فقط ملغمه‌ای از اشیای غیر قابل طبقه‌بندی و غیر قابل توصیف در هر زنجیره تحولی در برابرمان وجود خواهد داشت. تاریخ هنر تا اواخر سده هجدهم عملاً گزارشی از هم گسسته درباره زندگی و آثار هنرمندان منفرد بود ولی ما امروزه تاریخ هنر را، گزارشی از تغییر پویایی سبک‌ها در مسیر زمان، و هنر استادان منفرد را "زیر سبک‌هایی" از سبک‌های بزرگ هر دوره در نظر می گیریم. با آنکه ما از تغییر در تاریخ هنر صحبت می‌کنیم، بدون تردید خود آثار و اشیاء هنری تغییر نمی‌کنند بلکه همچنان که پیش‌تر گفتیم، این آثار پایداری می‌کنند و ماندگار می‌شوند. البته هر یک از این‌ها در جریان زمان دستخوش گونه‌ای کاهش یا فرسایش تدریجی می‌شوند. ولی همین که می‌بینیم آثار هنری متعلق به یک دوره با آثار هنری متعلق به دوره‌های دیگر تفاوت دارند ما را به این نتیجه می‌رساند که چیزی دستخوش تغییر می‌شود. این چیز فقط می‌تواند دیدگاه‌های انسان‌ها یا آفرینندگان آثار هنری نسبت به معنای زندگی و هنر باشد. تاریخ نگاری معاصر شدیداً تحت تأثیر فلسفه‌های جدید تغییر و تکامل تدریجی قرار دارد و با توجه به وضع و دستاوردهای علوم زیستی می‌توان گفت که تاریخ معاصر هنر راهی جز کمک گرفتن از مفهوم روند پیوسته برای تبیین تغییر تاریخی هنر نداشته است. در تاریخ هنر نیز مانند علوم و دیگر رشته‌های تاریخی به محض آن که موضوعی را طبقه‌بندی کرده‌ایم به مراتب بر اطلاعاتمان درباره آن چیزی افزوده شده است. مورخان هنر پس از انجام دادن این کار به جهانگردان مجربی شباهت پیدا می‌کنند که طرز بازشناختن سبک‌های مختلف متعلق به جاها یا نقاط مختلف را یاد می‌گیرند. این جهانگردان می‌دانند که شخص نباید انتظار برخورد با شیوه زندگی واحدی در دو جنگل متفاوت را داشته باشد و پس از سیر در آفاق و انفس همچون مورخان که انبوهی از یادمان‌های هنری را می‌شناسند، نه فقط اینجاها و ملت‌ها با خود بیگانه نمی‌پندارند بلکه می‌توان گفت که این‌ها را به درستی می‌شناسند و درکشان می‌کنند. همگام با گسترش تجربه ایشان بر قدرت تشخیص و شناخت تفاوت‌های متمایز کننده شان نیز افزوده می شود. همچنان که جهانگردان به این نتیجه می‌رسند که موقعیت جغرافیایی هر شهر نقش بزرگی در ارتقای کیفیت و جذابیت آن دارد پژوهندگان هنر نیز همچون هنر را در ابعاد تاریخی اش مورد بررسی قرار می‌دهند، متقاعد

مبانی تاریخ هنر: سبک، پیکرنگاری و زمینه تاریخی

سبک/...

زمان آفرینش هر اثر هنری پیوندی فشرده با شکل ظاهری آن یا در یک کلام با سبک آن دارد. به بیان دیگر سبک هر اثر هنری تابعی از دوره تاریخی آن است. تاریخ نگاری هنر با تفکیک آثار متعلق به معماری، پیکرتراشی و نقاشی به چندین سبک بر پایه شباهت‌های موجود میان آن‌ها و زمان یا دوره‌های آفرینش آن‌ها به حیات خویش ادامه می‌دهد. مطابق یکی از فرض‌های بنیادی تاریخ هنر، آثاری که در یک زمان و البته در یک مکان آفریده شده باشند، عموماً دارای ویژگی‌های سبک واحدی خواهند بود. البته کل تاریخ نگاری بر این اعتقاد است که ماهیت رویدادها از همان زمانی نشأت می‌گیرد که در آن به وقوع می‌پیوندند. بدین ترتیب می‌توانیم از عصر پریکلس، عصر خرد یا حتی به تقلید از عنوان یک کتاب جدید از عصر روز ولت سخن بگوییم. همچنین اگر بخواهیم از معنی یک اثر هنری یا علت آفرینش آن سردرآوریم، باید از زمان آفرینش آن با خبر گردیم. حال اگر اثر هنری از دوران گذشته تاکنون پایداری کرده و در برابر دیدگان ما قرار داشته باشد، آیا همین کافی نیست؟ آیا این اثر به دلیل ماندگاری‌اش به یک معنی مستقل از زمان نیست؟ آیا یک اثر هنری تا زمانی که دوام می‌آورد، نمی‌تواند انسان‌های همه دوران ها را مخاطب خویش قرار دهد؟ کلید پاسخ به این پرسش واژه «مخاطب قرار دادن» یا «سخن گفتن» است. در واقع اثر مزبور می‌تواند با انسان‌ها سخن بگوید اما به چه زبانی؟ این اثر در سخنانش با ما چه می‌گوید؟ هنر می‌تواند چیزی بیش از یک نوع ارتباط باشد ولی مسلماً نوعی ارتباط است و یاد گرفتن «زبان‌های هنر» دوران‌های بسیار گوناگون به شکلی که در یادمان های مربوط به دوره‌های خاصشان مجسم شده‌اند، وظیفه تاریخ هنر است. می‌توانیم چنین فرض کنیم که هنرمندان هر اثری در آثارشان مفهومی را بیان می‌کرده اند که به گونه‌ای برای خود ایشان و دیگران قابل درک بوده است. مفهوم مزبور را فقط در صورتی می‌توانیم درک کنیم که اثر مجسم کننده‌اش را با دیگر آثار مشابهی که تقریبا در همان زمان آفریده شده باشند، مقایسه کنیم. برای آثاری که بدین طریق طبقه‌بندی می‌شوند، می‌توانیم به گونه‌ای اشتراک معنی و شکل قائل شویم. در چنین حالتی است که حدود این یا آن سبک را مشخص می‌کنیم. در سلسله آثاری که به ترتیب تاریخی از پی هم آفریده شده و دارای ویژگی‌های مشترکی از لحاظ سبکی باشند، می‌توان به وجود پاره‌ای تفاوت‌ها در سبک آن‌ها نیز پی برد. مورخ هنر این

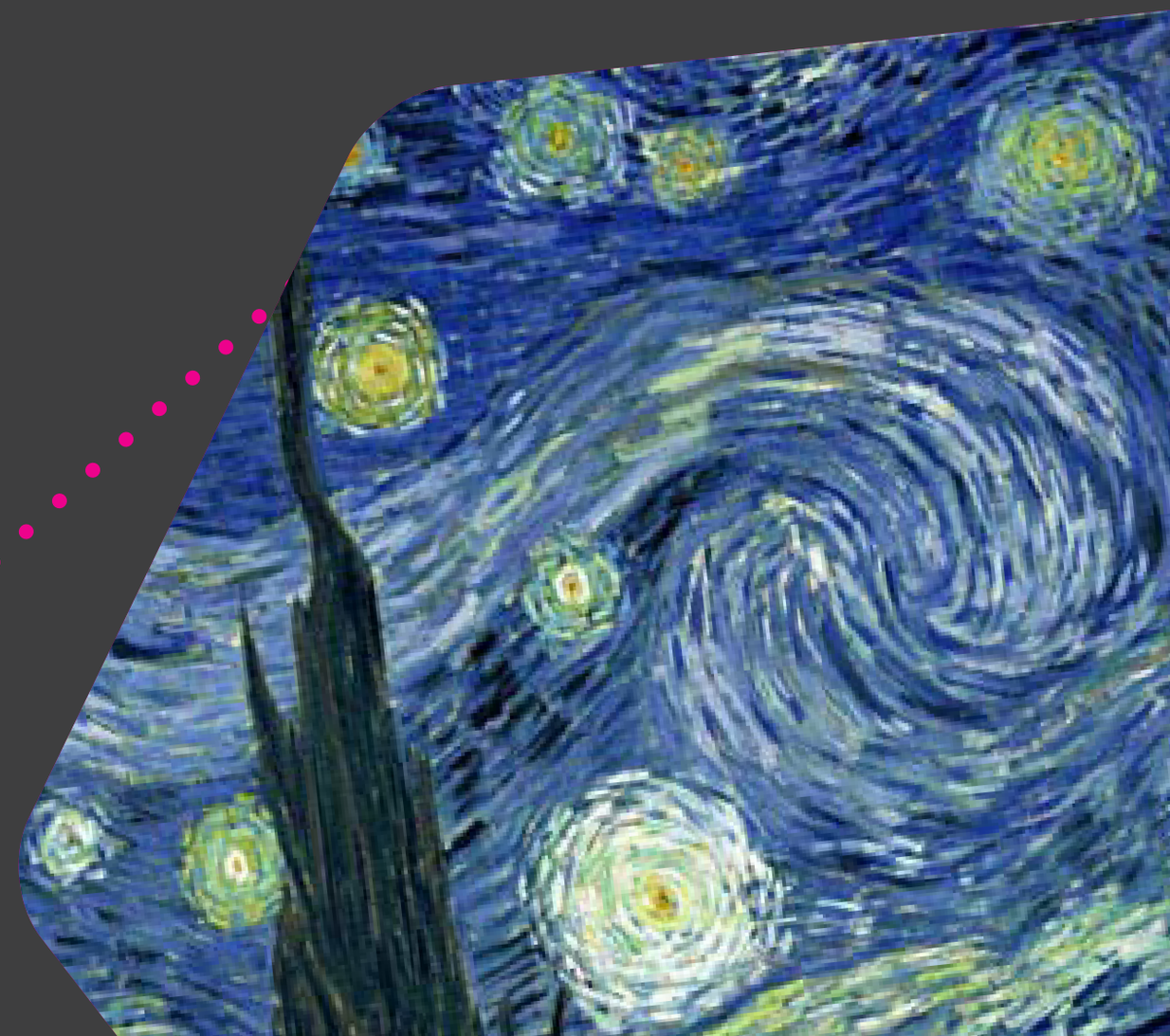
هنر در گذر زمان / هلن گاردنر / ترجمه محمد تقی فرامرزی

پیکر نگاری/...

بدینسان مقولات زمان و مکان زندگی هنرمند تاثیرات و مکتب‌ها تماماً در ترکیب‌بندی تصویر یا منظره تکامل ثبت‌ها، به کار گرفته می‌شوند. گونه دیگری از طبقه‌بندی یا گونه دیگری از کلید شناخت آثار هنری، پیکرنگاری مطالعه موضوع و نوع نمادپردازی مورد استفاده در آثار هنری است. در این روش نقاشی‌ها و پیکره‌ها بر حسب موضوع شان گروه بندی می‌شوند نه بر حسب سبک‌شان و تکامل موضوع آثار مزبور شدیداً مورد توجه قرار می‌گیرد مطالعات پیکر نگارانه در تحلیل سبک‌ها نقش فرعی دارند. زیرا غالباً در ردیابی مسیر تاثیرگذاری‌ها و تعیین تاریخ و محل آفرینش آثار به کار گرفته می‌شوند.

زمینه تاریخی/...

وسیله یا سرچشمه بسیار گسترده بعدی برای شناخت اثر هنری، در خارج از قلمرو هنر قرار دارد ولی آن را محاصره کرده است، و کنش و واکنشی پیوسته میانشان جریان دارد. این سرچشمه زمینه عام تاریخی یا اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، علمی و فنی و معنوی است که با رویدادهای اخص مربوط به تاریخ هنر همراه است و بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. سقوط رم، پیدایش مسیحیت و یورش‌های بربرها تماماً بر تحولات سبک‌های معماری، پیکرتراشی و نقاشی در نخستین سال‌های پس از استقرار مسیحیت تأثیرگذارده‌اند. پیروزی علم و تکنولوژی شدیداً بر تحول عظیم سنت‌های رنسانس که در هنر مدرن و هنر روزگار خود ما به وقوع می‌پیوندد تاثیر گذارده است. وظیفه هنر، این رویداد مستمر، بر روی هم آن است که در حکم یک سند تاریخی متجلی شود.



می‌شوند که اهمیت، کیفیت و جذابیت ویژه هر اثر هنری تابعی از زمان آفرینش آن است. ولی آیا «جای شناسی» تاریخی اثر هنری، که این چنین آشکارا و ملموس در همه جا حضور دارد، موضوعی بی‌ربط با درک آن نیست؟ و آیا اطلاعات هنری تاریخی درباره یک اثر هنری چیزی متفاوت با تجربه مستقیم آن نیست؟ لازمه پاسخگویی به این پرسش‌ها توجه به این نکته است که مشتاقان ناآموخته با همه صمیمیتی که دارند، با پیش فرض‌های زیبایی شناختی روزگار خودشان به اثر هنری می‌نگرند، نه با پیش‌فرض‌های روزگار آفرینش خود آن اثر به همین علت پیش‌فرض‌های ایشان می‌توانند در حکم پاره‌ای پیش داوری‌ها باشند به طوری که شناخت ایشان حتی اگر اصیل باشد، ممکن است بر دلایلی غلط استوار گردیده باشد. به بیان دقیق‌تر، شناخت ایشان فاقد بصیرت و قدرت تشخیص خواهد بود به طوری که ممکن است ده‌ها اثر هنری را با یک نظر بنگرند و به اندازه یک نوک سوزن نیز متوجه ارزش و کیفیت خاص تک‌تک آن‌ها نشوند. بدین ترتیب همچنان که هر اثر هنری برای بینندگانی خاص در زمان و مکان خاص آفریده می‌شود، هدف آن نیز ممکن است خاص باشد و ضرورتاً جزئی از معنی آن گردد. مثلاً تابلوی «مریم ولادیمیر» یک شمایل بیزانسی-روسی و نوعی از آفریده‌های هنر است که نه به عنوان اثری متعلق به «هنرهای زیبا» بلکه بیشتر به عنوان شیئی مقدس و دارای نیروی دینی-جادویی تولید می‌شد. گذشته از این شمایل مزبور مخصوصاً یگانه تصویر مقدس در روسیه پنداشته می‌شد که به طرز معجزه آسایی شهر ولادیمیر را از یورش سپاهیان تیمورلنگ، شهر غازان را از یورش‌های بعدی تاتارها، و سراسر روسیه را از یورش‌های لهستانی‌ها در سده هفدهم نجات داد. ممکن است ما این تابلو را به دلیل زیبایی ماهوی خط شکل و رنگ گویایش و مهارتی که در در ساختنش به کار رفته است بستاییم، ولی تا زمانی که از نقش تاریخی ویژه‌اش به عنوان شمایلی معجزه‌گر اطلاع نداشته باشیم نمی‌توانیم به کنه آن پی‌ببریم. می‌توانیم بسیاری از آثار هنری را به دلیل کیفیت، شکل و مضمون‌شان بستاییم ولی برای این کار به تجربه‌های بیشتر در زمینه تشخیص این ویژگی‌ها نیازمندیم. در غیر این صورت به ستایش از آثاری برخاسته‌ایم که چیزی از تفاوت‌های کیفی موجود میان آن‌ها سر در نمی‌آوریم. در چنین حالتی دچار آشفتگی می‌شویم و قضاوتمان نادرست می‌شود. با آنکه طبقه بندی آثار هنری بر تشخیص زمان آفرینش آن‌ها استوار است ، طبقه بندی بر حسب مکان آفرینش نیز اهمیت دارد . در بسیاری از دوره‌ها یک سبک عمومی مانند سبک گوتیک گونه‌های منطقه‌ای بسیار متفاوتی پیدا می‌کند. معماری گوتیک فرانسه تفاوت‌هایی چشمگیر با معماری گوتیک انگلیسی و ایتالیایی دارد. تفاوت‌های موجود میان آب و هوای این کشورها، گوتیک فرانسوی را به یک معماری فاقد دیوارهای حایل و دارای فضاهای بزرگ برای پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی، و گوتیک ایتالیایی را به یک سبک معماری آفریننده دیوارهای بزرگ و پهناور و فوق العاده مناسب برای نقاشی‌های دیواری تبدیل کرد. بنابراین تاریخ هنر به انتشار و اشاعه یک سبک از نقطه پیدایش آن نیز توجه دارد. بدین‌سان، تکمیل کردن زمان آفرینش با مکان آفرینش، بعد دیگری بر تصویر یادمان‌های هنری در روند تکامل سبک‌ها می‌افزاید. البته هنرمند بعد سوم را در تاریخ هنر تشکیل می‌دهد. همچنان که گفته شد نخستین تاریخ‌های هنر که پیش از ظهور مفاهیم امروزی سبک و تکامل سبک‌ها نوشته می‌شدند، چیزی جز زندگی‌نامه‌های تک تک هنرمندان نبودند. زندگی‌نامه به عنوان یک بعد همچنان اهمیت دارد. زیرا با مطالعه آن می‌توانیم تکامل سبک‌ها را در جریان زندگی هنری هنرمندان ردیابی کنیم. از منابع همزمان تاریخی، اسنادی چون قراردادهای اجرای ماموریت‌های هنری و نوشته های نظری و یادگارهای ادبی خود هنرمندان نیز می‌توانیم اطلاعات بسیاری به دست آوریم. تمامی این‌ها در تبیین آثار ایشان به کار می‌آید. هرچند بدون تردید هیچ تبیین کاملی معنی تمام این آثار را نمی‌رساند. رابطه هنرمند با اسلاف، همعصران و پیروانشان با عبارات تاثیر و مکتب قابل توصیف هستند. همه هنرمندان به احتمال قوی تحت تأثیر استادان خویش بوده‌اند و پس از ایشان بر شاگردان خویش که تقریباً با همان سبک و در همان زمان و مکان کار می‌کرده‌اند تاثیر گذارده‌اند یا از ایشان تأثیر گرفته‌اند. ما گروهی از این گونه هنرمندان را با واژه مکتب مشخص می‌کنیم و منظورمان از این واژه اشاره به یک فرهنگستان نیست بلکه گونه‌ای طبقه بندی بر اساس زمان و مکان و سبک است. بدین ترتیب مثلا می توانیم از مکتب هلندی در سده هفدهم و در درون آن از زیر مکتب‌هایی مانند هارلم اوترخت و لیدن سخن به میان آوریم.

تاملی در باب ماهیت "ابتذال"

علیرضا حسینی

شاید مواجهه با این پرسش که «ابتذال چیست؟» در نظر اول کمی بدیهی جلوه کند. چرا که واژه «ابتذال» همواره در نظر مخاطبان مختلف بار ارزشی منفی داشته است. به طور خاص نیز این واژه در نزد مخاطبان هنر و مخصوصا مخاطبان هنرمند همواره واژه‌ای مطرود بوده. به گونه‌ای که هیچ‌کس خود را شایسته این واژه نمی‌داند . در حالی که اگر با دیدی وسیع‌تر، از همان افراد درباره چیستی ابتذال بپرسیم شاید در جواب دادن به آن ناتوان باشند. بهتر است برای پاسخ به این پرسش چند گام به عقب برگردیم. جایی که با پدیده یا اختصاصا اثر مواجه می‌شویم. در واقع برقراری ارتباط با هر پدیده، نیازمند «حس» است. حسی که در مرحله اول از طریق اندام‌های حسی به ما منتقل می‌شود و در نتیجه موجب ادراک ما می‌شود. در واقع ما برای ادراک مفهوم پدیده‌ها به این امر نیاز داریم. به طور مثال ما «آب» را می‌بینیم، لمس می‌کنیم، بو می‌کنیم و می‌نوشیم. رفتار ما در مواجهه با «آب» مفهومی از «آب» را برای ما متبادر می‌سازد. این ادراک ما از مفهوم آب درواقع برگرفته از تجربه شخصی ماست که "محتوایی" از آب را می‌سازد که در نتیجه یعنی تعریف ما از "آب" در گرو تجربه شخصی ماست. بر این اساس می‌توان گفت هر پدیده دارای دو وجه «محتوا» و «تکنیک» است. محتوای هر پدیده بیان کننده «چیستی» آن پدیده و تکنیک در هر پدیده بیان کننده «چگونگی» آن پدیده است. این چیستی و چگونگی در تعامل با یکدیگر پدیده در قالب مصداق خارجی ساخته می‌شوند. البته باید متوجه تفاوت مفهوم "تکنیک" و "فرم" نیز باشیم که اکنون جای بحث نیست. در مورد هنر و اثر هنری نیز چنین است. در طرحی جامع می‌توان گفت: محتوا، مقصد هنرمند و تکنیک، مسیر آن است. البته این به معنای طرد مفهوم "فرم" در هنر نیست که اساسا تثبیت آن است. چرا که صرف داشتن تکنیک و محتوا در هنر لازم اما کافی نیستند. اما می‌رسیم به ماهیت ابتذال که بحث اصلی ماست. در لغتنامه دهخدا ابتذال را چنین معنی کرده‌اند:« صرف چیزی را بسیار داشتن، دائم به کار داشتن جامه و جز آن». در لغتنامه معین نیز چنین تعریف شده: «بسیار به کار بردن چیزی تا اندازه‌ای که از ارزش آن بکاهد» که البته وجود کلمه "ارزش" در اینجا کمی مبهم است. در عرف و جامعه نیز کلمه ابتذال نزدیکی بسیاری با کلمات "پست و بی‌ارزش"، "رایج و عامه‌پسند" دارد که مجموع این تعاریف اگر دقیقا درست نباشد، نادرست هم نیست. البته این نظر بنده است و می‌تواند نادرست باشد اما در تعریفی کلی میتوان گفت ابتذال یعنی«نداشتن محتوا» و در نتیجه این نداشتن محتوا ما را با پدیده و اثری مواجه می‌کند که صرفا تکنیک است. با مثالی پیش می‌رویم. فرض کنید شما طراح لباسی در صنعت مد هستید، کارفرمای شما یا حتی اقتضای موقعیت، شما را وادار به این امر می‌کند که مثلا هر سه ماه یکبار لباسی را طراحی کنید. اما شما می‌دانید که در یک بازه سه ماهه نمی‌توان لباسی را طراحی کرد که کاربرد یا کیفیت بهتری نسبت به قبل یا نوعا پیشرفتی داشته باشد. بنابراین شما به سمت موارد جزئی‌تر می‌روید. در این موقعیت اصل، بر طراحی لباس است نه پیشرفت یا بهبود کیفیت در این امر. اینجا بهبود کیفیت و پیشرفت، که هسته‌ی وجودی صنعت مد بود، محتوا، و چگونگی رسیدن به این امر که طراحی لباس است، تکنیک آن است. اصرار بر تکنیک، محتوا را تضعیف یا حتی نابود می‌کند. حال می‌توان معنی ابتذال در لغتنامه دهخدا و معین را درک کرد. استفاده مکرر و اصرار بر تکنیک و عدم توجه به محتوا، ابتذال است. امروزه در جوامع و فرهنگ‌های مختلف به خصوص در فرهنگ سرمایه‌داری می‌توان این امر را مشاهده کرد. در جوامع سرمایه‌داری، تأکید و اصرار بر حفظ سرمایه، پدیده‌ها را پوچ و عاری از محتوا می‌کند. صنایع و شرکت‌های مختلف برای ماندن در «رقابت» مجبورند کالا تولید کنند و از طرفی دیگر مصرف‌گرایی رواج دهند. در "هنر" نیز بدین گونه است. «اصرار بر خلق اثر» خود حجاب و مانعی است برای خلق اثر. البته همان‌طور که گفته شد، در مورد هنر اختصاصا باید متوجه مسئله فرم نیز بود.

یادداشتی بر تابستان با مونیکا ۱۹۵۳

محمدهادی عابدی

دوازدهمین ساخته اینگمار برگمان در محیط شهری مدرن آغاز می‌شود و نیز پایان می‌پذیرد. اما در فیلمی که مشخصاً مشهورترین آثار این فیلمساز نیست، او یک ماجرای عاشقانه را می‌کاود و گویی در فاصله میان خروج و ورود شخصیت‌هایش به شهر صنعتی ما را نیز به همراه آنان در سفری به کرانه‌های دریافتمان از زندگی رومانتیک و شاید فراتر از آن رهسپار می‌کند. فیلم با شکل‌گیری رابطه‌ای میان دو جوان طبقه کارگر،"هاری" که مدام از سوی رئیسش به دلیل ناکارآمدی شماتت می‌شود و بیشتر اهل رویاپردازی جلوه می‌کند تا تن سپردن به کار روزمره و"مونیکا" که کشمکش‌های خانوادگی و محیط کار ناامیدکننده‌اش او را به سوی روزنه‌هایی برای فرار از این فضای آزاردهنده می‌کشانند. هاریت آندرسون در اولین هنرنمایی واقعا درخشانش، به خوبی از پس ارائه سرخوشی و دمدمی مزاجی دختر هفده ساله فیلم برمی‌آید و پرتره‌هایی متفاوت از زنان در دنیای سینمایی برگمان با او متولد می‌شود. برگمانی که در آینده تمایلی افزون در به تصویر کشیدن زنانی مستأصل‌تر مانند "مارتای " نور زمستانی نشان داد در اینجا یکی از بی‌تکلف ترین شخصیت‌های آثارش را می‌نمایاند.
هاری که زندگی سرد و عاری از محبت در کنار پدر تنهاشده‌اش را سپری می‌کرده به همراه مونیکا تصمیم به فرار از شهر می‌گیرند و فصلی جدید از زندگی را در حاشیه‌های آبدره‌های شمالی آغاز می‌کنند. فصلی سرشار از هم‌آغوشی‌ها، بوسه‌ها و جشن گرفتن زندگی. در این فصل دوربین برگمان هم بر خلاف آنچه معمولاً از او دیده‌ایم اینک نه چهره‌ها بلکه دورنما را تحت سیطره درمی‌آورد، برگمانی که با کلوزآپ شناخته می‌شود جنبه جسورانه‌ای از میزان شات را در این فصل شورشگونه به نمایش می‌گذارد. شمایل‌های انسانی دورافتاده‌اش در کناره‌های دریا انگار بر "ماجرای" آنتونیونی پیشدستی می‌جویند.
اما این پرده از زندگی مونیکا و هری با آگاهی از باردار شدن مونیکا رو به پایان می‌گذارد، مونیکایی که برای مراقبت از خود و فرزندش به مواد غذایی موجود در شهر نیاز پیدا می‌کند و هاری که متعهد می‌شود بار زندگی و کار در شهر را به دوش بکشد، این تصمیم با ورود "لهله" دنبال می‌شود،"لهله" پسری آشتی‌ناپذیر است که سابقا با مونیکا بوده و در یک سکانس با ریتمی سریع تلاش او را برای آتش زدن قایق مونیکا و هری می‌بینیم که به شکست او می‌انجامد اما این انتهای داستان او نیست.
از اینجا به بعد پرده سوم فیلم آغاز می‌شود، زوج فیلم به شهر بازمی‌گردند، فرزند آن‌ها به دنیا می‌آید و هاری شغلی برای خود دست و پا می‌کند ولی انگار مونیکا توانایی مادری کردن برای نوزادش را نزد خود نیافته و این عمه هاری است که این وظیفه را بر عهده می‌گیرد و سپس مونیکا هاری را برای وارد رابطه شدن با "لهله" ترک می‌کند و در نمایی تکان دهنده در پایان فیلم هاری را می‌بینیم که نوزادش را در آغوش گرفته و به دوربین خیره می‌شود و درمی‌یابد حال فرزندش نیز وارد همان چرخه زندگی مأیوس کننده خودش شده، ناتوان از بهره‌مندی از گرمای زندگی در خانه او نیز رد پای هاری را دنبال می‌کند و به کجا می‌رسد این راه؛ برگمان در این فیلم تصویر دردناکی از سرنوشت انسان رمانتیک عصر مدرن ارائه می‌دهد، انسانی که انگار نه زندگی در محیط شهری را تحمل پذیر می‌یابد نه طبیعت بکر را دوام می‌آورد. انسان این عصر سرگشته است و مأوایی برای خود نمی‌یابد و چه کسی بهتر از برگمان برای به تصویر کشیدن روح رنجیده انسانی! از برگمانی که ادبیات مدرن، تئاتر و مخصوصا ایبسن را می‌شناسد بعید نیست که بتواند شخصیت‌هایی به این حد پذیرفتنی و احساساتی عمیقاً آشنا برای ما بیافریند. هر آنچه یوهانس و ربکای "رسمرس هلم" ایبسن را مجبور به سر خم کردن در برابر بار زندگی می‌کند و ضربه نهایی را با آشکارگی مرگ آن دو بر تماشاگر وارد می‌آورد، اینجا در چشمان هاری که از طریق دوربین مستقیما به ما می‌نگرد رخ می‌نمایاند. هزارتوی زیستن دراین عصر بی‌پایان است و اگر مفری مانند یک عشق رمانتیک هم برای آن پدیدار شود، در پایان آن نیز نابسنده خواهد بود.

سینما: زبان یا سیستم زبانی: دوره فرمانروایی مونتاژ

نشانه شناسی سینما/کریستین متز/ترجمه روبرت صافاریان

در آوریل ۱۹۵۹، روبرتو روسلینی در یکی از مصاحبه‌های مشهورش با کایه دو سینما، ضمن بحث در مورد مسائل گوناگون و از حمله مونتاژ، اظهارنظری کرد که هرچند تازه نبود، اما در اواخر متن به آن بعدی شخصی داد. ابتدا به یک مورد پیش پا افتاده اشاره کرد: در سینمای مدرن مونتاژ همان جایگاهی را ندارد در دوره مهم ۳۰-۱۹۲۵ داشت. البته مونتاژ همچون یک مرحله اجتناب ناپذیر در آفرینش فیلم باقی می‌ماند: آدم باید چیزی را که می‌خواهد از آن فیلمبرداری کند انتخاب کند و بعد گرفته‌ها باید با هم ترکیب شوند و چون آدم باید تدوین و تنظیم کند، آیا نباید این کار را به بهترین نحو ممکن انجام دهد و کات را در جای درست انجام دهد؟ اما خالق پاییزا چنین ادامه می‌دهد که امروزه تصور ما از مونتاژ یک دخل و تصرف همه توان نیست. این‌ها البته کلمات واقعی فیلمساز ایتالیایی نیستند اما این چکیده برجسته‌ترین نکات بیانات روسلینی را به خوبی جمع‌بندی می‌کند. مونتاژ همچون ساماندهی عالی آیا این همان مونتاژی نیست که در دوران عظمت خود مدعی قدرت اغواکننده‌ای شد که به نوعی مطلق به حساب می‌آمد و با آزمایش‌های مشهور کوله شوف و تاثیرگذاری‌اش «از نظر علمی» تضمین می‌شد؟ و آیا این همان مونتاژی نیست که جذبه اش-اگرچه اندکی غلو شده اما با وجود این بسیار واقعی- چنان تاثیر نیرومندی بر آیزنشتاین جوان گذاشت؟ آیزنشتاین، که ابتدا تحت تاثیر بزرگی تقریباً غیرشرافتمندانه قدرت تاثیرگذاری مونتاژ بهت زده شده بود، گذاشت اشتیاق تسخیر اذهان دیگران ذهنش را تسخیر کند و به نظریه پرداز اول رویکرد «فرمانروایی مونتاژ» تبدیل شد. پیامد این جریان به یک نمایش آتش‌بازی می‌مانست. با نوشته‌های پودوفکین، الکساندروف، ژیگا، ورتوف کوله شوف، بلا بالاش، رناتو می، رودلف آرنهایم، ریموند جی، اسپاتیسوود، آندره لوینسون، آبل گانس، ژان اپستین و بسیاری دیگر- مونتاژ، از طریق بهره‌گیری پرشور و استادانه از همه ترکیبات خود از راه صفحات متعدد تحسین و تمجید در کتاب‌ها و نقدها، عملا مترادف سینما شد. پودوفکین، که روراست‌تر از دوستانش بود، وقتی با اطمینان اعلام کرد که مفهوم مونتاژ بالاتر «حسی» یا «ارگانیک» یعنی در تحلیل نهایی تدوین شده در قالب یک سکانس مونتاژی) می‌نامید، به دیده تحقیر می‌نگریست. او حتی به این هم اعتقادی نداشت که فیلمبرداری پیوسته یک صحنه کوتاه که خود دارای ترکیب بندی است و بازی می‌شود می‌تواند انتخابی در کنار سایر انتخاب‌ها باشد. نه! باید تکه‌تکه کرد! باید کلوز آپ‌ها را از هم جدا و بعد همه چیز را دوباره سرهم کرد! آیا یک چشم انداز فیلمبرداری شده نمی‌تواند زیبایی خاص خود را داشته باشد؟ چنین اظهارنظری در آن دوران واقعاً جسارت می‌خواست. هنرمند بزرگی چون آیزنشتاین که نبوغ و شکوهش می‌توانست به او جسارتی خارق‌العاده ببخشد، تو گویی برای این به خودش اطمینان بدهد، موفق می‌شود این فکر را جا به اندازد که زیبایی که بی‌رحمانه از هر مناسبت «پروفیلمیک» دریغ شده است، می‌تواند تنها و تنها با فیلم گرفتن ظاهر شود. حتی بیش از این: با مونتاژ. چون، در سطح هرنما، فیلم گرفتن داریم و از آنجا ترکیب بندی، اما آیزنشتاین برای بی‌ارزش جلوه دادن هرگونه عنصر هنری که ممکن است نقشی در شکل‌گیری هر یک از پاره‌ای به نظم کشیده شده داشته باشد، به نفع علاقه‌اش به ساماندهی پیاپی هیچ فرصتی را از دست نمی‌دهد. روحیه دخل و تصرف: در اینجا اقدام به یک مقایسه بین در دقیقه خرد کردن و تحلیل و مونتاژ از یک سو و گرایش‌های معینی در روح تمدن «مدرن» از سوی دیگر ضروری می‌نماید -و حتی ارزش توجه بسیار بیشتری را دارد تا اشارات مختصری که درپی می‌آید. سینمای مونتاژ (جز در فیلم‌های آیزنشتاین) در لحظه‌های افراط و زیاده‌روی، وقتی از هرگونه الهام هنرمندانه‌ای تهی می‌شد، گاهی به یک اسباب بازی مکانیکی شباهت پیدا می‌کرد- البته این اتفاق در دورانی رخ می‌دهد که قطعات ساختمان‌سازی تنها اسباب‌بازی‌ها نیستند. این اسباب‌بازی‌های ترکیبی که بچه‌های ما را مجذوب خود کرده‌اند و این بچه‌ها بازی‌هایشان زوبی در دخل و تصرف به دست می‌آورند، که در آینده، وقتی مهندس، کارشناس سایبرنتیک، حتی زبان‌شناس و مردم‌شناس می‌شوند، به صورت گرایش عملی معینی در می‌آید که برتری اصولی آن در آنجا بسیار آشکارتر خواهد بود تا در سینما. می‌دانیم که یک دوران را با وضعیت ذهنی تنها چند نفر تعریف نمی‌کنند، پس همه سینما هم در «فرمانروایی مونتاژ» خلاصه نمی‌شود. یکی ممکن است کارشناس سایبرنتیک باشد، دیگری کشاورزی یا سرایدار، یک فیلم ممکن است همه مونتاژ باشد، اما فیلم دیگری در قالب بخش‌های بزرگ پیش برود. یک دوران با همه فعالیت‌هایی که در آن جریان دارد شکل می‌گیرد. اگر کسی تنها بر یک وجه آن تأکید کند، معمولاً به خاطر غفلت از وجوه دیگر مورد انتقاد قرار می‌گیرد. فقدان جامعیت به گناهی علیه هوشمندی بدل می‌شود. با این همه ناچاریم از بحث کردن درباره همه چیزهایی که موضوع بحث ما نیستند خودداری کنیم.

و فراتر از همه معانی خاصی که گاه و بیگاه به آن داده می‌شود (پیوند زدن سر به سر مونتاژ تند شده، اصل ریتم ناب و غیره) در واقعیت حاصل جمع خلاقیت سینمایی است، ناخواسته به چیزی اعتراف کرد که به حقیقت نزدیک‌تر بود. به زعم او نمای مجرد حتی پاره کوچک سینما هم نیست، تنها ماده خام است، عکسی از دنیای واقعی است. تنها با مونتاژ می توان از عکاسی به سینما و از نسخه برداری برده‌وار به هنر گذر کرد مونتاژ هرگاه به معنای وسیع تعریف شود از ترکیب اثر جدایی ناپذیر است. از دید خواننده مدرن، گونه خاصی از خرافه مونتاژ-این نامی است که به راستی برازنده آن است- ریشه در دو کتاب نظریه بزرگ آیزنشتاین، شکل فیلم و حس فیلم، دارد. میشا به درستی اشاره می‌کند که فیلم‌ساز شوروی، که این فکر یگانه تنها مشغله ذهنی شده بود، در همه جا و همه چیز مونتاژ می‌دید و مرزهای آن را به شکلی نامتناسب گسترش داد. تاریخ ادبیات و تاریخ هنر، یکجا در خدمت نظریه او به کار گرفته می‌شوند و برای تامین نمونه‌های اولیه مونتاژ به کار می‌روند. کافی بود دیکنز، لئوناردو داوینچی و هر کس دیگری دو تم یا دو فکر یا دو رنگ را با هم ترکیب کنند تا آیزنشتاین در آنجا مونتاژ کشف کند. از دید او، آشکارترین همنشینی تصویری، عیان‌ترین جلوه آفرینش نگارشی، به نحوی پیشگویانه ماقبل سینماتوگرافیگ بودند. در اکراه آیزنشتاین از پذیرش حتی کوچکترین جایی برای جریان پیوسته‌ای از عمل خلاقه، چیزی سنگدلانه و آزار دهنده وجود دارد. او تنها تکه‌های پاره پاره می‌تواند ببیند که بعداً باید با دخل و تصرف استادانه به هم بپیوندند. علاوه بر این، او کار خلاقه تمام کسانی را که آن از آن به عنوان طلایه‌داران خود نامی برد چنان توصیف می‌کند، که در قسمت‌های معینی از نوشته‌هایش، با کوچکترین احتمال وجود هرگونه آفرینش روانشناختی تناقض پیدا می‌کند. به همین طریق آیزنشتاین قاطعانه از پذیرش هرگونه رئالیسم توصیفی در سینما امتناع می‌ورزید. او نمی توانست بپذیرد که یک صحنه را می‌شود به صورت پیوسته فیلمبرداری کرد و به چیزی که خود بسته به مورد «ناتورالیسم» یا «نمایش عینی ناب» یا روایتی که صرفاً «اطلاعاتی» است (در تمایز با

نئورئالیسم

شدند به خود جذب کند. او همچنین یک مجله تئوریک ویژه به نام سفید و سیاه منتشر کرد که تا به امروز مهم‌ترین نشریه آکادمیک ایتالیایی محسوب می‌شود. این مجله به زودی رقیب دیگری به نام ماهنامه سینما یافت که ویتوریو پسر موسولینی سردبیر آن بود. مجله سینما ترجمه‌های نوشته‌های نظری آیزنشتاین، پودوفکین و بلا بالاش را همراه با مقاله‌های صاحب نظران ایتالیایی از جمله لوکینو ویسکونتی جوان چاپ می‌کرد.

همه این اتفاقات در مجموع باعث شد که سینمای ایتالیای جان تازه‌ای بگیرد و برای به وجود آمدن یکی از مهم‌ترین سبک‌های تاریخ سینما یعنی نئورئالیسم آماده شود.

زمینه های نئورئالیسم/...

سینمایی که با یارانه موسولینی و نظام فاشیستی به راه افتاد موفقیت فراوانی در نزد مردم به دست آورد. برجسته‌ترین جنبه هنری این سینما سبکی بود که منتقد نئورئالیست، جوزپه دسانتیس، آن را کالیگرافیسم اصطلاح کرد، نوعی شکل‌گرایی زینتی که از عکسبرداری جزء به جزء داستان‌های اواخر سده ۱۹ و اوایل سده ۲۰ ساخته می‌شد. برخی از آثار مهم سبک کالیگرافیسم عبارتند از: اقتباسی از رمان خیابان پنج ماه(۱۹۴۱) نوشته واقعگرای اهل ناپل، ماتیلده سرائو که لوییجی کیارینی آن را کارگردانی کرد؛ روایتی از داستان کوتاه شلیک تفنگ(۱۹۴۲) که پوشکین در ۱۸۳۱ نوشته بود و توسط رناتو کاستلانی کارگردانی شد. باید گفت کالیگرافیسم که از بسیاری جهات برابر نهاد نئورئالیسم محسوب می‌شود، زمینه‌ساز تربیت فیلمنامه نویسان، فناوران، بازیگران و دیگر کسانی شد که از طریق این فیلم‌ها تجربه اندوختند و جالب است بدانیم حتی مستندهای تبلیغاتی فاشیستی نیز در پرورش هنرمندان آینده سهمی ایفا کردند. فرانچسکو د روبرتیس، سرپرست امور سینمایی نیروی دریایی نیز، از طرف دیگر، با تعدادی فیلم مستند داستانی در واقع به پیدایش نهضت نئورئالیسم یاری رساند؛ زیرا در فیلم‌های خود از بازیگران غیر حرفه‌ای استفاده کرد، در مکان اصلی فیلمبرداری کرد و به سبک حلقه‌های خبری رایج فیلم ساخت. روبرتیس در فیلم مردان در عمق{۳} که در ۱۹۴۱ به عنوان نخستین فیلم داستانی خود کارگردانی کرد، جریان نجات دریانوردان ایتالیایی از زیر دریا را چنان خوب بازسازی کرد که همه منتقدان را به تحسین واداشت. در همان سال فیلم کشتی سفید با نظارت او و به کارگردانی رسلینی ساخته شد. بازسازی واقع‌گرایانه زندگی در درمانگاه کشتی و تلفیق صحنه‌های استودیویی با فیلم‌های گرفته شده در محل در این فیلم، نخستین تجربه روبرتو رسلینی را فراهم کرد. تاثیر د روبرتیس در واقع تاثیری تکنیکی بود؛ زیرا سرسپردگی مطلق او به فاشیسم با جنبه‌های انسانی و آزاد نئورئالیسم فاصله بسیار داشت، به هر حال رسلینی دو فیلم دیگر نیز با نظارت او و ساخت

هنگامی که فاشیست‌ها به رهبری بنیتو موسولینی در ۱۹۲۲ قدرت را به دست گرفتند سینمای ایتالیا از پایگاه رهبری جهانی فیلم، که در اوایل دوران صامت در اختیار داشت، بسیار دور شده بود. فیلم حماسی و نظرگیر کجا می‌روی(۱۹۱۳) اثر انریکو گواتسونی که شهرت جهانی یافت، و کابیریا(۱۹۱۴) اثر جووانی پاسترونه، دیگر به تاریخ پیوسته بود. در ۱۹۳۰ با آمدن صدا استودیوهای ایتالیایی سالانه تعداد انگشت شماری فیلم تولید می‌کردند که اغلب آن‌ها هم یا تقلید ازکمدی‌های رمانتیک آمریکایی بودند -فیلم‌های تلفونو بیانکو یا تلفن سفید- یا ملودرام‌های خانوادگی. اما فاشیست‌ها، واقف به ظرفیت تبلیغاتی سینما بر آن شدند تا این صنعت را تقویت کنند و به خدمت اهداف نظام درآورند.

موسولینی، مارکسیست پیشین، که شخصا تحت تاثیردستاوردهای شوروی، در تلفیق فیلم و سیاست بود، تصمیم گرفت سینمای ایتالیا را در مسیر شوروی بیندازد. او در ۱۹۲۴ اقدام به تاسیس اتحادیه سینمای آموزشی{۱} کرد تا تحت عنوان آموزش ملی-میهنی فیلم‌های مستند و حلقه‌های خبری موردنظر فاشیسم را تولید کند. سپس به تدریج اما با برنامه‌ای مشخص، با بخش خصوصی نیز رابطه برقرار کرد و این همه مقدمه‌ای شد تا در ۱۹۳۵ موسسه صنعت جهانی سینما{۲} را به راه اندازد؛ این موسسه همچون یک دفتر مرکزی برای نظارت بر پخش و نمایش تمام فیلم‌های نمایش داده شده در حوزه نظام فاشیسم عمل می‌کرد. یک سال بعد موسولینی دستور احداث مدرسه ملی فیلم (به تبعیت از شوروی) را صادر کرد و آن را مرکز سینمای تجربی نامید. در ادامه همین برنامه بود که دستور ساختن استودیوهای بزرگ چینه چیتا در رم صادر شد. مرکز سینمای تجربی به مدیریت فیلمسازی به نام لوییجی کیارینی توانست شاگردان آتیه داری چون روبرتو روسلینی،لوییجی زامپا،پیترو جرمی، جوزپه دسانتیس و میکلانجلو آنتونیونی را -که همگی از فیلمسازان معتبر پس از جنگ

کوشا برجیان

فوکوس دقیق و صحنه‌پردازی حساب شده در عمق بر چند سطح هستند. فیلم نئورئالیستی معمولا موسیقی متن قوی دارد که با تاکیدی که بر لحظه های عاطفی فیلم می‌نهد، یادآور اپرا است.

نوآوری‌های روایی/...

جوزپه دسانتیس و ماریو آلیکاتا در سال ۱۹۴۱ چنین نوشتند: "بر این باوریم که روزی با دنبال کردن گام های آرام و خسته کارگری که از سر کار به خانه باز می‌گردد، زیباترین فیلم خود را خواهیم ساخت." وقتی در بهار ۱۹۴۵ ایتالیا آزاد شد، همه اقشار و حرفه‌ها می‌خواستند با شیوه‌های کهنه قطع رابطه کنند. فیلمسازان نیز آماده بودند شاهد پدیده‌ای باشند که "بهار ایتالیا" نام گرفت. سرانجام رئالیسم نوینی که در سال‌های جنگ در تصورات فیلمسازان وجود داشت، فرا رسید.

در زمان قبل از جنگ، فیلم‌های ایتالیایی در سراسر اروپا به خاطر دکورهای استودیویی مجلل خود معروف بودند. اما استودیوهای دولتی چینه چیتا در جریان جنگ به شدت صدمه دیده بودند و ساخت فیلم‌های مجلل در آن‌ها امکان پذیر نبود. پس فیلمسازان به خیابان‌ها و مناطق روستایی رفتند.

تازگی دیگر فیلم‌های ایتالیایی برخورد آن‌ها به تاریخ معاصر بود. فیلم‌های نئورئالیستی داستان‌های معاصر را از دیدگاه جبهه خلقی ارائه می‌کردند. مثلا روبرتو روسلینی طرح قصه رم، شهر بی‌دفاع(۱۹۴۵) را از رویدادهای سال های ۱۹۴۳-۱۹۴۴ گرفته بود. آدم‌های اصلی این فیلم درگیر مبارزه علیه آلمانی‌هایی هستند که رم را اشغال کرده‌اند. اعتماد و ایثار مانفردی عامل خرابکاری، دوستش فرانچسکو، نامزد فرانچسکو پینا و کشیش دون پیترو را به هم بسته‌اند. فیلم نشان می‌دهد که مقاومت در برابر اشغالگران ،کمونیست‌ها و کاتولیک‌ها را با هم و با مردم متحد ساخته است.

چیزی نگذشت که فیلمسازان قهرمانی‌های پارتیزان‌ها را رها کردند و سراغ معضلات اجتماعی معاصر رفتند؛ مشکلاتی چون فرقه‌گرایی،گرانی و بیکاری گسترده. فیلم‌های نئورئالیستی اندکی را می شناسیم که به قوت دزد دوچرخه(۱۹۴۸) ساخته ویتوریو دسیکا آلام بعد از جنگ مردم ایتالیا را به تصویر کشیده باشند. این فیلم در قالب قصه کارگری که معاش خانواده‌اش به دوچرخه‌اش وابسته است، حرص و آز سنگدلانه غالب بر زندگی اجتماعی بعد از جنگ را نشان می‌دهد. ریچی به همه جا مراجعه می‌کند اما کسی نمی‌تواند دوچرخه گمشده او را پیدا کند و بیشتر آن‌ها با بی‌تفاوتی تمام به مصیبتی که بر او نازل شده برخورد می‌کنند. برونو و پسر خردسالش برونو ناچار در جست‌وجوی دوچرخه تمام شهر را زیر پا می‌گذارند.

چزاره زاواتینی، فیلمنامه نویس دزد دوچرخه، غالبا می‌گفت دوست دارد فیلمی بسازد که صرفا مردی را دنبال کند و ۹۰ دقیقه از زندگی او را نشان دهد. البته دزد دوچرخه چنین فیلمی نیست، اما در زمان خود به مثابه گامی تلقی شد به سوی تحقق آرمان گام‌های آهسته و خسته کارگری که از کار به خانه باز می‌گردد، که دسانتیس و آلیکاتا از آن سخن گفته بودند.

زاواتینی در پی سینمایی بود که درام نهفته در رویدادهای زندگی معمولی مانند خرید کفش یا جست و جو به دنبال یک آپارتمان را نشان دهد. او بر نمایش رویدادها با همه معمولی بودن تکراری‌شان تکیه می‌کرد. یک تهیه کننده آمریکایی به زاواتینی گفت یک فیلم هالیوودی هواپیمایی را که از بالای سرمان می‌گذرد

خلبان بازمی‌گردد(۱۹۴۲) که فیلمنامه‌اش را آنتونیونی و ویتوریو موسولینی مشترکا نوشتند و مرد صلیب(۱۹۴۳) که با فیلم کشتی سفید یک سه گانه فاشیستی را تشکیل می‌دهند.

آنچه بیش از همه با ذهنیت نئورئالیسم همخوانی داشت، کمدی رفتارهایی بود که از زندگی طبقه متوسط ایتالیایی ساخته می‌شد و آلساندرو بلازتی در فیلم چهارگام در ابرها(۱۹۴۲) و ویتوریو دسیکا در فیلم پچه‌ها مراقب ما هستند(۱۹۴۲) نمونه‌های آن را عرضه کردند. این دو فیلم در واقع شکل تعالی یافته گونه‌ای قدیمی بود که ماریو کامرینی در دهه ۱۹۳۰ می‌ساخت، اما فیلمنامه چزاره زاواتینی با بررسی جامعه شناسانه و نگاه واقع‌گرایانه خود از آن‌ها فیلم‌هایی قابل ملاحظه ساخته بود. در ادامه زاواتینی سخنگوی ایدئولوژیک و فیلمنامه نویس اصلی نئورئالیسم شد.

مبانی نئورئالیسم/...

زاواتینی، نظریه پرداز سبک نئورئالیسم در ۱۹۴۲، پیدایش نوع تازه‌ای از سینما را اعلام کرد؛ سینمایی که پیرنگ از پیش طراحی شده و شسته رفته را کنار می‌نهد، از بازیگران حرفه‌ای استفاده نمی‌کند و برای ارتباط مستقیم با واقعیت‌های اجتماعی دوربین و تجهیزاتش را به خیابان‌ها می‌برد. او اعتقاد داشت که پیرنگ(طرح داستانی) شگردی است که ساختاری مصنوعی بر زندگی روزمره تحمیل می‌کند و بازیگران حرفه‌ای انباشته از ظاهرسازی و دروغند. زاواتینی بر آن بود که لازم است همین متانت و تقدس زندگی معمولی و روزمره مردمی را که توسط آرمان فاشیسم به انحراف کشیده شده با واقع‌گرایی نو ضبط کنیم.

تاثیرات مستقیم و عملی نئورئالیسم از جانب واقع‌گرایی شاعرانه فرانسه می‌آمد که تا ۱۹۳۹ شهرتی فراگیر یافته بود. فیلم‌های واقع‌گرای فرانسوی علاوه بر تکنیک درخشان نوعی انسان مداری سوسیالیستی را مدنظر داشتند که ایتالیایی‌ها آن را در تبلیغات مارکسیسم شوروی می‌یافتند. فیلم تونی(۱۹۳۴) از رنوار درامی از کارگران مهاجر ایتالیایی، که در مکان اصلی و در جنوب فرانسه فیلم‌برداری شده بود، الگوی ساختاری مهمی فراهم کرده بود.

بیشتر تاریخ نگاران سینما نئورئالیسم را نه به خاطر گرایش‌های سیاسی و جهان بینی آن، بلکه به سبب نوآوری‌هایش در زمینه فرم فیلم موثر می‌دانند. بیشتر این نوآوری‌ها بی‌سابقه نبودند، اما اعتبار بین‌المللی جنبش نئورئالیستی آن‌ها را برجسته‌تر از همیشه در معرض توجه قرار داد.

تصور عمومی از فیلم نمونه‌وار نئورئالیستی فیلمی است که در محل واقعی، با استفاده از نابازیگران و در قالب ترکیب بندی‌های تصویری ناآراسته و فی‌البداهه فیلمبرداری می‌شود. اما در واقعیت تعداد کمی از فیلم‌های نئورئالیستی دارای همه این خصوصیات هستند. بیشتر صحنه‌های داخلی این فیلم ها در استودیو گرفته می‌شدند و به دقت نورپردازی می‌شدند. صدا تقریبا همیشه دوبله بود و امکان کنترل بعد از فیلمبرداری را فراهم می‌کرد. برخی از آدم‌های فیلم‌های نئورئالیستی واقعا آدم‌های غیرحرفه‌ای‌اند، اما حالتی که آندره بازن اسمش را معجون گذاشته بود متداول‌تر بود؛ یعنی ترکیب نابازیگران با بازیگران مشهوری چون آنا مانیانی و آلدو فابریتسی. روی هم رفته نئورئالیسم در مقایسه با سبک‌های سینمایی دیگر کمتر حالت تصنعی دارد.

علاوه بر این، تدوین فیلم‌ها کاملا مطابق هنجارهای سینمای کلاسیک هالیوود انجام می‌گرفت. هر چند در تعداد کمی از فیلم‌های نئورئالیستی نماها به اندازه تصاویر فیلم زمین می‌لرزد(۱۹۴۸) آگاهانه ترکیب بندی شده‌اند، اما نماهای این فیلم‌ها تقریبا همیشه توازنی بین عناصر درون تصویر برقرار می‌کنند. حتی وقتی فیلمبرداری در لوکیشن انجام می‌شود، صحنه‌ها دارای حرکات دوربین نرم،

و ۳- من به الهام در لحظه و فی‌البداهگی، اعتقاد قلبی دارم.

فیلم‌ها و چهره‌های اصلی/...

وسوسه(۱۹۴۲) به کارگردانی لوکینو ویسکونتی، بر اساس داستانی شاعرانه و رعب انگیز از نویسنده آمریکایی، جیمز م.کین (بدون مجوز او) به نام پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند نوشته شده بود؛ این فیلم تا ۱۹۷۶ حق نمایش در خارج از ایتالیا را نداشت؛ زیرا حق تالیف نپرداخته بود. قریحه تکنیکی وسوسه، هر معیاری که داشته باشیم، از آن فیلمی قابل توجه ساخته است؛ ضمنا چنان که زاواتینی و باربارو در بیانیه نئورئالیسم آورده‌اند، این فیلم سبک تازه‌ای از سینما را در چنته خود داشت- سینمایی که دوربینش را به خیابان‌ها و خارج از شهر می‌برد تا زندگی مردان و زنان معمولی را در ارتباط با محیطشان به تصویر کشد. بنابراین فیلم وسوسه را می‌توان الگویی برای آینده نئورئالیسم بازشناخت. اگرچه این فیلم فاقد تعهدات سیاسی و دورنمای تاریخی بود، اما برخی از درونمایه‌ها و شیوه‌های نئورئالیسم را ندا می‌داد. (صحنه‌های مردمی، برخورد واقع‌گرایانه، محتوای اجتماعی.) شرایط سیاسی و اقتصادی پس از جنگ مانع از آن شد که تاثیرات فیلم بلافاصله آشکار شود. هنوز ممیزی فاشیستی صنعت سینما را در اختیار داشت و با آن که مقامات دولتی فیلمنامه آن را تصویب کرده بودند، از دیدن تصویر بی‌پرده و خشونت آمیز زندگی حومه‌های ایتالیایی، چنان که ویسکونتی طراحی کرده بود، یکه خوردند. بنابراین نمایش آن ممنوع شد و بعدها هم آن قدر کوتاهش کردند که تنها نیمی از آن به نمایش درآمد. ویسکونتی پس از جنگ فیلم را بازسازی کرد، اما به علت مشکلات حق تالیف اجازه نمایش در خارج از ایتالیا را نیافت. بدین سان نخستین فیلمی که تحت عنوان نئورئالیست به کشورهای غربی راه یافت، رم، شهر بی‌دفاع(۱۹۴۵) ساخته روبرتو رسلینی بود. رم،شهر بی دفاع فیلم برجسته‌ای است درباره ایستادگی مردم ایتالیا در مقابل نازی‌ها در فاصله زمانی۱۹۴۳- ۱۹۴۴ رسلینی داستان را از وسط اشغال نازی‌ها آغاز می‌کند. فیلمبرداری تنها یک هفته پس از آزادسازی رم آغاز شد. چون مجتمع چینه چیتا بر اثر بمباران متفقین ویران شده بود، در سراسر فیلم تنها دو صحنه در استودیو گرفته شد و بقیه فیلم در خیابان‌ها و مکان‌هایی فیلمبرداری شد که حوادث در آن‌ها اتفاق افتاده بودند. رسلینی برای سرعت در کار این فیلم را به صورت صامت گرفت و پس از تدوین با صدای همان بازیگران دوبله کرد. از آنجا که فیلم‌های خام موجود کیفیت نازلی داشتند رسلینی فیلم‌های مورد نیازش را خرد خرد از عکاسی‌های خیابانی خریده و به صورت حلقه آن‌ها را به هم چسبانده بود (فیلم تمام شده به حلقه های خبری آن دوره شباهت دارد.) به همین دلیل عده‌ای از تماشاگران هنگام پخش فیلم در ۱۹۴۵ گمان کردند صحنه‌های مستندی از وقایع اصلی را مشاهده می‌کنند و حیرت کردند نشان می‌دهد، بعد آتش مسلسل را نشان می‌دهد و بعد سقوط هواپیما را در آسمان، اما یک فیلم نئورئالیستی هواپیمایی را نشان می‌دهد که می‌گذرد، باز همان هواپیما را نشان می‌دهد و باز همان را نشان دهد. زاواتینی جواب داد: "سه بار نشان دادن هواپیما کافی نیست، باید بیست بار آن را نشان داد." البته این آرمان به ندرت در فیلم‌های نئورئالیستی تحقق پیدا کرد، اما فرمولاسیون زاواتینی مفهوم سینمایی کاملا درام زدایی شده را در ذهن فیلمسازان و نظریه پردازان سینما جا انداخت؛ سینمایی که در دهه ۱۹۶۰ فیلمسازان دیگر بیشتر به آن نزدیک شدند.

به طور کلی، در زمینه قصه فیلم‌های نئورئالیستی عرصه‌های تازه‌ای گشودند. گاهی فیلم‌ها به طور گسترده بر تصادف استوارند، مثلا وقتی ریچی و برونو در فیلم دزد دوچرخه، اتفاقی دزد را نزدیک خانه فال بین می‌بینند. به نظر می‌آید این گونه تحول رویدادها، با کنار گذاشتن رشته علت و معلولی دقیق سینمای کلاسیک، عینی‌تر و رئالیستی‌تر است، چون برخوردهای اتفاقی زندگی واقعی را بهتر منعکس می‌کند. به موازات این گرایش، استفاده بی‌سابقه از حذف هم معمول است. فیلم‌های نئورئالیستی معمولا از روی دلایل مهم رویدادهایی که می‌بینیم می‌جهند.

سست شدن روایت غیرخطی شاید بیش از هر چیز در پایان‌های باز فیلم‌ها مشهود باشد. به عنوان مثال در اواسط رم، شهر بی دفاع فرانچسکو از دست فاشیست‌ها فرار می‌کند اما طرح داستانی فیلم دیگر سراغی از او نمی‌گیرد. در دزد دوچرخه، ریچی و برونو بدون دوچرخه وارد ازدحام جمعیت می‌شوند و فیلم به ما نمی‌گوید خانواده از این پس چگونه ارتزاق خواهد کرد.

فیلم‌های نئورئالیستی به شیوه سینمای هالیوود از ضرب‌الاجل‌ها، قرارهای ملاقات و بست‌های دیالوگی برای به هم پیوستن صحنه‌ها استفاده می‌کنند، اما محصول نهایی غالبا تنها رشته‌ی ساده‌ای از رویدادهاست. چه بسا صحنه ب بعد از صحنه آ می‌آید صرفا به این دلیل که ب بعد از آ اتفاق افتاده است، نه به این خاطر که رویداد آ علت رویداد ب بوده است.

در پایان این بخش، قسمتی از مصاحبه روبرتو روسلینی، با مجله کایه دو سینما درباره فیلمنامه به عنوان شاهد آورده می‌شود.

روسلینی در مصاحبه با مجله کایه دو سینما درباره اختلافش با تهیه کنندگان آمریکایی در ساخت فیلم استرومبولی می گوید: "من رسما اعلام کردم که با فیلمنامه از پیش ساخته و قطعی مخالفم. این حرف را صد بار تکرار کردم." سپس روسلینی اصولش را برمی شمرد: ۱- از آنجا که من صحنه‌های داخلی را بدون ایده قبلی و بداهه فیلمبرداری می‌کنم، اگر فیلمنامه‌ای هم در کار باشد، ستون چپ آن قطعا خالی خواهد ماند.۲- بازیگران مکمل را در همان مکان و در لحظه فیلمبرداری انتخاب می‌کنم. پس نمیتوانم برای چهره‌هایی که نمی‌شناسم از قبل دیالوگ بنویسم. نمی‌خواهم گفت‌وگوها تئاتری و کاذب باشد. پس در کمال تاسف ستون راست هم سفید باقی خواهد ماند.

سرگردانی قهرمان داستان در سطح گسترده‌ای مورد تقلید کارگردان‌های دیگر قرار گرفت. دزدان دوچرخه در ابعاد مختلفی مورد توجه قرار گرفت: سندی نیرومند از واقعیت موجود هنرمندی که نسبت به کار خود احساس مسئولیت دارد، داستانی گزنده از رابطه میان پدر و فرزند، و تمثیلی مدرن از مردی حاشیه‌ای در محیطی دشمن خو و غیرانسانی.

دسیکا و زاواتینی در دو فیلم بعدی خود نئورئالیسم را غنای بیشتری بخشیدند و در آن‌ها اعتراض اجتماعی را با فانتزی درآمیختند. اولی فیلم معجزه در میلان(۱۹۵۱) و فیلم دوم، اومبرتو د(۱۹۵۲) اومبرتو د را می‌توان آخرین فیلم نئورئالیستی برجسته دانست. اومبرتو د بیش‌تر از هر فیلم نئورئالیستی دیگری به آرمان‌های زاواتینی در باب سینمایی ناب از زندگی روزمره مردم عادی نزدیک شده است. این فیلم پیرنگ مشخصی ندارد و بر گرد یک سلسله حوادث مربوط به شخصیت‌های اصلی ساختار یافته است که ارتباط اندکی با یکدیگر دارند. حوادث آن همه از وضعیت واحدی نشئت می‌گیرند. اومبرتو فقیر است و قادر به پرداخت اجاره خانه خود نیست و فیلم به یک وضعیت می‌پردازد و نه یک سلسله وقایع. این فیلم، که در مکان‌های واقعی در رم فیلمبرداری شده و بازیگرانش همه غیرحرفه‌ای هستند، چهره مستمری بگیر پیری را تصویر می‌کند که می‌کوشد ضمن حفظ اندکی آبرو، آسایش ناچیزی برای خود و سگش فراهم کند. در مجموع باید اذعان کرد که اومبرتو د، سندی مطالعه شده و دقیق است و به دورویی و بی‌رحمی جامعه‌ای سرمایه‌داری می‌پردازد که به اعضای کهنسال خود بی‌اعتنا است و همچون فیلم‌های دیگر دسیکا و زاواتینی نکته محوری آن رابطه عاطفی میان انسان‌هاست. این رابطه در فیلم واکسی میان دو پسربچه وجود دارد و در دزدان دوچرخه میان پدر و پسر؛ هر چند در فیلم اومبرتو د تنها رابطه مشخص عاطفی را میان قهرمان داستان و سگش می‌بینیم، و در اینجا چنین به نظر می‌رسد که در جامعه مدرن رابطه میان انسان‌ها هردم مشکل تر و حتی غیرممکن شده است.

سقوط نئورئالیسم/...

سبک نئورئالیسم مطابق آرمان زاواتینی که معتقد بود فیلم آرمانی است در نود دقیقه که هیچ اتفاقی در آن نیفتد احتمالا وجود خارجی نداشته است. این سبک در واقع به سینمای فقرزده و بدبینانه‌ای تعلق داشت که به شدت از شرایط پس از جنگ رنج می‌برد. از آنجا که نیروهای اقتصادی و فرهنگی بودند که جنبش نئورئالیسم را سر پا نگه داشته بودند، خود آن‌ها هم علل اصلی سقوط آن را فراهم آوردند. ایتالیا پس از جنگ به سوی رفاه و رونق می‌رفت و حکومت به فیلم‌هایی که جامعه معاصر ایتالیا را مورد انتقاد قرار می‌دادند ، روی خوش نشان نمی‌داد. پس از ۱۹۴۹ سانسور و فشار دولت، جنبش را در تنگنا قرار داد. تولید فیلم‌های پرهزینه دوباره آغاز شد و نئورئالیسم آزادی شرکت‌های کوچک فیلمسازی را از دست داد. بیشتر تاریخ نویسان سینما پایان جنبش نئورئالیسم را همزمان با حمله افکار عمومی به فیلم اومبرتو د(۱۹۵۲) دسیکا می‌دانند. سرانجام، کارگردان‌های نئورئالیست که حالا دیگر معروف شده بودند روی به کارهای شخصی‌تر آوردند: روسلینی درباره انسان‌گرایی مسیحیت و تاریخ غرب تحقیق می‌کرد، دسیکا رمانس‌های احساساتی می‌ساخت و که رسلینی چگونه اجازه یافته، در حالی که آلمان‌ها .هنوزدررم‌بودند،این‌همه‌خشونت‌وسبعیت‌رافیلمبرداری‌کند در حقیقت، رم شهر بی‌دفاع ضعف ساختاری دارد و این نتیجه محدودیت‌هایی بود که رسلینی در ساختن آن داشت. با این حال آن را از جمله فیلم‌های دورانسازی مانند تولد یک ملت، رزمناو پوتمکین و همشهری کین شناخته‌اند که سرنوشت سینما را تغییر داد.

دو فیلم بعدی رسلینی او را به عنوان استاد سبک نئورئالیسم بر صدر نشاند و رهبری ثبت تاریخ معاصر ایتالیا را به او سپرد: پاییزا(۱۹۴۶) و آلمان سال صفر(۱۹۴۷) پاییزا را نیز مانند فیلم قبلی آمده‌ای و فلینی نوشتند. این فیلم در شش قسمت نامرتبط به واقعه آزادسازی ایتالیا از مرحله فرود قوای آمریکایی در سیسیل در ۱۹۴۳ تا پاکسازی نازی‌ها در دره پو در ۱۹۴۵ می‌پردازد که صحنه‌های مختلف آن در سراسر کشور و در مکان‌های اصلی، از جمله سیسیل، ناپل، رم، فلورانس و خلیج دلتا فیلمبرداری شده است. پاییزا نیز مانند رم، شهر بی‌دفاع ساختار آشفته‌ای دارد، اما وجود مردم کوچه و بازار موجب شده که جنون و وحشت جنگ به خوبی در آن احساس شود و جهان بینی گسترده و انسان دوستانه نئورئالیسم و تکنیک های تاثیرگذار بدیهه‌سازی در آن جا بیفتد.

فیلم سوم و آخرین فیلم نئورئالیستی رسلینی، آلمان سال صفر را غالبا همراه با دو فیلم دیگر به عنوان سه گانه جنگ او نام می برند. این فیلم در شهر بمباران شده برلین و در مکان‌های اصلی فیلمبرداری شده و همه بازیگرانش غیر حرفه‌ای هستند. این فیلم کوششی است تا ریشه‌های اجتماعی فاشیسم را از طریق سرگذشت پسری آلمانی بازگوید.

سرانجام روشن شد که نئورئالیسم قابلیت انتقال به کشورهای دیگر را ندارد و عدم توفیق نسبی آلمان سال صفر-هم از لحاظ تجاری و هم از لحاظ انتقادی- گسترش آن را محدود کرد و معلوم شد که این سبک نمی‌تواند فراتر از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی کشور سازنده خود پیش برود. پس از این رسلینی دیگر فیلم نئورئالیستی نساخت، اما نطفه‌ای را کاشت که سبکی معتبر در جهان سینما به وجود آورد. کارگردان معتبر دیگری که تا دهه ۱۹۵۰، یعنی پایان کار نئورئالیسم، در این سبک کار کرد، ویتوریو دسیکا بود. دسیکا ذاتا به کمدی گرایش داشت، اما تحت تاثیر عقاید زاواتینی قرار گرفت و از ۱۹۴۶ به بعد آن دو فیلم‌هایی در ارتباط با مسائل پس از جنگ ایتالیا ساختند. دسیکا فیلم واکسی(۱۹۴۶) را با شرایطی ابتدایی و در سه ماه فیلمبرداری کرد و در آن به قصه غم انگیز معصومیتی پرداخت که در جریان اشغال نازی‌ها به فساد کشیده می‌شود. این فیلم نیز مانند رم، شهر بی‌دفاع در ایتالیا با استقبال چندانی روبه رو نشد، اما در ایالات متحده موفقیت فراوانی به دست آورد و جایزه ویژه اسکار ۱۹۴۷ را ربود. فیلم بعدی، دزد دوچرخه یا دزدان دوچرخه، محصول سال ۱۹۴۸ حتی بیش از واکسی مورد تحسین جهانی قرار گرفت، چنان که برخی منتقدان آن را مهم‌ترین فیلم پس از جنگ شناختند. این فیلم سراسر در مکان‌های واقعی در رم و با بازیگران غیرحرفه‌ای فیلمبرداری شده است. بازیگر نقش اول آن یک کارگر کارخانه بود که با مهارت تمام توسط دسیکا رهبری شده است. این فیلم موفقیت جهانی نصیب دسیکا کرد و علاوه بر نقدهای مثبت فراوان، جایزه اسکار سال ۱۹۴۹ را نیز به عنوان بهترین فیلم به زبان خارجی به دست آورد و روایت

یکی از مهم ترین نهضت‌های نوآورانه تاریخ سینما بوده است و اهمیت و نفوذ آن به خوبی با واقع‌گرایی سینمای صامت شوروی یا موج نوی فرانسه قابل قیاس است.

نتیجه گیری.../

به نظر نگارنده، نئورئالیسم از مهم‌ترین جنبش‌ها در تاریخ سینما بوده است. اگرچه ریشه‌های جنبش در آخرین سال‌های حکومت فاشیستی موسولینی روییده بود، اما در نهایت بعد از جنگ و سقوط فاشیسم شکوفا شد و به سینمای ایتالیای ویران از جنگ، روح تازه‌ای دمید و موجب روی کار آمدن تعدادی از فیلمسازان مهم مانند رسلینی و ویسکونتی شد. علاوه بر این، فیلم‌هایی که در این سبک ساخته می‌شدند، ویژگی‌های خاص و جدیدی داشتند. به عنوان مثال، بیشتر صحنه‌های فیلم‌ها در محیط خارج از استودیو گرفته می‌شدند؛ از نابازیگران که تا پیش از این، در سینمای داستانی جایگاهی نداشتند، زیاد استفاده می‌شد و حتی بعضی از نابازیگران مانند ایفا کننده نقش آنتونیو در دزد دوچرخه نقش اصلی فیلم را بر عهده داشتند؛ همچنین فیلم‌های نئورئالیستی در فیلمنامه نویسی بدعت‌هایی گذاشتند که از جمله آن‌ها کنار گذاشتن سیستم علل و معلولی هالیوود و بداهه پردازی حین فیلمبرداری بود. همه این عوامل باعث می‌شد که فیلم‌های نئورئالیستی از خلوص و سادگی خاصی برخوردار باشند و به سینمای مستند شباهت داشته باشند. همه این بدعت ها که در آن زمان تازگی داشتند بعد از افول نئورئالیسم تا امروز مورد توجه بسیاری از فیلمسازان بوده‌اند.

در مجموع می‌توان گفت که فیلمسازان نئورئالیست با همه تفاوت‌هایشان ، در یک چیز مشترک بودند و آن هم تلقی جدید از واقعیت و باز تعریف نسبتشان با واقعیت بود. به طوری که به دنبال بازنمایی واقعیت بودند نه بازسازی آن؛ اگرچه عمر جنبش کوتاه بود و فیلمسازان نئورئالیست به صورت مستقیم، فیلم‌های نئورئالیستی اندکی ساختند، ولی نئورئالیسم تاثیر بسیار زیادی بر سینمای اروپا و به طور ویژه ایتالیا در دهه‌های بعد گذاشت و تاثیرات تکنیکی و مضمونی این جنبش به صورت‌های گوناگون در سینمای بعد از نئورئالیسم مشخص است.

فهرست منابع

تاریخ سینما اثر دیوید بوردول، کریستین تامسون ترجمه روبرت صافاریان

هنر سینما اثر دیوید بوردول، کریستین تامسون ترجمه فتاح محمدی

تاریخ سینمای ایتالیا اثر ماریو وردونه ترجمه چنگیز صنیعی

تاریخ جامع سینمای جهان اثر دیوید ا.کوک ترجمه هوشنگ آزادی ور

راهنما متن:

{۱} **luce**

{۲} **enic**

{۳} **S.O.S. Submarine (1941)**

ویسکونتی به بررسی محیط های اشرافی می پرداخت. کارگردان‌های نئورئالیست، در جست‌وجوی به دست آوردن توهمی از زمان حال اساسا عناصر روایی فیلم‌های خود را نادیده می‌گرفتند، یا شاید این عناصر را با سبک خود ناسازگار می‌یافتند و به پیرنگی کلیشه‌ای می‌رسیدند. نئورئالیسم از نظر روش‌شناسی به ورطه احساساتی‌گری می‌لغزید و به قول ریموند دورنیات، منتقد انگلیسی، فیلم‌های نئورئالیستی اشک مردانه بر می‌انگیختند.

در برابر همه این جدل‌ها می‌توان گفت که سبک نئورئالیسم در بند روایت نبود و تنها به ایجاد فضا و انعکاس حال و هوای واقعیت‌های معاصر می‌اندیشید و در این راه توفیق تحسین‌آمیزی به دست آورد. نوآوری در هنری که تنها ابزارش بازتولید عکس از واقعیت است و تاثیرش با سرعت نور جا به جا می‌شود و بلافاصله حاصل دستاورد خود را می‌بیند، مسلما عمر کوتاهی دارد. اما نئورئالیسم را باید در سایه تاثیرات گرانبهایی که بر سینمای جهان به جا گذاشت ، توجیه و حمایت کرد.

تاثیرات نئورئالیسم/...

نئورئالیسم سینمای ایتالیا را به کلی احیا کرد. این سبک نه تنها خود شاهکارهایی به جهان سینما عرضه کرد و رسلینی و ویسکونتی را به عرصه سینما آورد بلکه زمینه ظهور دو هنرمند را فراهم آورد که امروز آن‌ها را از بزرگ ترین کارگردان‌های تاریخ سینما می‌شناسند: فدریکو فلینی، که فیلمنامه بسیاری از فیلم‌های نئورئالیستی(رم،شهر بی‌دفاع، پاییزا، آسیاب بر رود پو، به نام قانون، راه امید) را نوشت، و میکلانجلو آنتونیونی، که در مجله سینما نقد می‌نوشت و در دوران شکوفایی نئورئالیسم فیلم مستند می‌ساخت. این دو کارگردان، به ویژه فلینی در فیلم ولگردها(۱۹۵۳) و آنتونیونی در فیلم دوستان دختر(۱۹۵۵) در دهه ۱۹۵۰ نئورئالیسم را زیر و رو کردند و مرکز توجه خود را از جامعه به درون انسان بردند. این عنصر تازه که می‌توان آن را نئورئالیسم باطنی یا درونگرا نامید، در دهه ۱۹۶۰ تا حدی از آثار این کارگردانان ناپدید شد، اما در آثار دوران بلوغ هنری شان آشکارا می‌توان نوعی از خود بیگانگی در دنیای درون و ردپایی از چشم اندازهای بمباران شده و پاره پاره نئورئالیسم دهه ۴۰ را مشاهده کرد.

پنه لوپه هیوستون به درستی اشاره کرده است که قدرت سینمای دهه ۵۰ و ۶۰ ایتالیا درست همان‌جایی است که از نئورئالیسم به ارث برده و نسل فیلمسازان پس از فلینی و و آنتونیونی گویی ناگزیرند با سنت نئورئالیستی کنار بیایند و آن را مدنظر داشته باشند. جیله پونته کروو، فرانچسکو رزی، پیر پائولو پازولینی، الیو پتری، برادران تاویانی، ارمانو المی، مارکو بلوکیو و برناردو برتولوچی همگی با اخذ تکنیک‌های نئورئالیسم و تعدیل یا حذف دیدگاه‌های آن به طرق گوناگون به این سنت پاسخ گفته‌اند. از جمله، رزی در فیلم سالواتوره جولیانو(۱۹۶۲)، پازولینی در فیلم آکاتونه(۱۹۶۱)، المی در فیلم شغل(۱۹۶۱)، برتولوچی در فیلم پیش از انقلاب(۱۹۶۴)، پنته کروو در فیلم نبرد الجزیره(۱۹۶۶) و بلوکیو در فیلم مشت‌ها در جیب(۱۹۶۵).

نئورئالیسم نخستین سینمای پس از جنگ بود که فیلمسازی را از محدوده‌های مصنوعی استودیو، به ویژه از سیستم هالیوودی استودیو آزاد کرد. فیلمبرداری در مکان واقعی، استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و کار بدیهه سازانه بدون فیلمنامه کامل، که بخشی از سازمان سنتی سینمای ما شده‌اند، همگی تکنیک‌هایی بودند که تا پیش از نئورئالیسم تقریبا در سینمای ناطق ناشناخته بودند.

تاثیر این نهضت بر کارگردان‌های موج نوی فرانسه در منابع سینمایی منظور شده است، اما نفوذش بر سینمای آمریکا نادیده گرفته می‌شود. این عناصر را در آثار پس از جنگ کارگردان‌های آمریکایی از جمله نیکلاس ری(آن‌ها شب را پسندیده‌اند،۱۹۴۸) الیا کازان بومرنگ(۱۹۴۷)، ژول داسن شهر برهنه،(۱۹۴۸)، جوزف لوزی بی قانون(۱۹۵۰)، رابرت راسن جسم و روح(۱۹۴۷) و ادوارد دمیتریک شلیک متقابل(۱۹۴۷) که به ویژه گرایش‌های چپ نیز داشته‌اند، به روشنی می‌توان یافت. سرانجام شماری از محققان تاثیرات عمیق نئورئالیسم را بر سینماگران کشورهایی که سینمای نیرومند ملی نداشته‌اند ذکر کرده‌اند، از جمله مایکل کاکویانیس در یونان، لویی گارسیا برلانگا و خوآن آنتونیو باردم در اسپانیا و ساتیا جیت رای در هند که همگی در آثارشان تحت تاثیر شدید نئورئالیسم بوده‌اند. ساتیا جیت رای مدعی شده که تنها یک بار دیدن دزدان دوچرخه در ۱۹۵۰ در لندن الهام بخش او در ساختن سه گانه آپو به شیوه نئورئالیسم شده است.

امروزه برای ما روشن است که نئورئالیسم بسیار بیش از یک پدیده محلی و ملی بود ، چرا که نفوذش بسیار فراتر از ایتالیا رفته است. امروز دیگر تردیدی نیست که نئورئالیسم ایتالیا، با همه محدودیت‌های قالب و محتوا ،

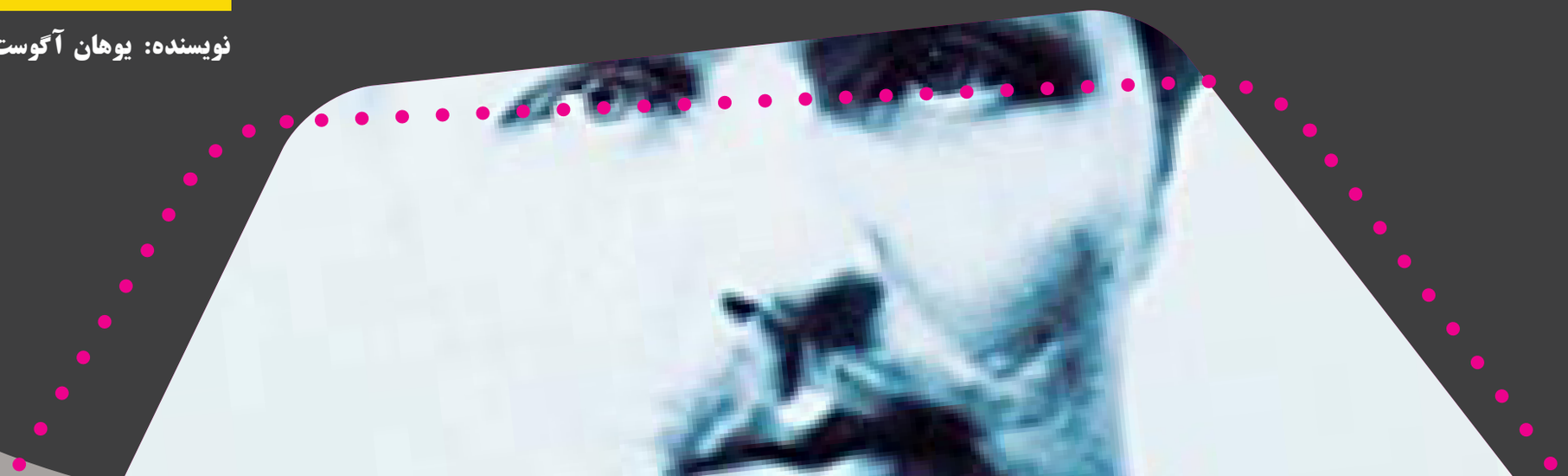
دوشیزه ایگرک (نگاهی کنجکاوانه و تحقیرآمیز به بالا می‌اندازد)
خانم ایکس (هر دو دستش را درون دمپایی‌ها فرو می‌کند): ببین باب چه پاهای کوچیکی داره! ها؟ باید ببینی !چقدر قشنگ راه می‌ره! تا حالا اونو با دمپایی ندیدی
(دوشیزه ایگرک با صدای بلند می‌خندد). ببین! (دمپایی‌ها را روی میز به حرکت در می‌آورد. دوشیزه ایگرک با صدای بلند می‌خندد). وقتی خلقش تنگه اینطوری پاشو زمین می‌کوبه. " ها، مرده‌شور این خدمتکارها رو ببره که حتی عرضه ندارن قهوه درست کنن. اگه هی! باز که این جونورها فتیله چراغو تمیز نکرده‌ن بعدش هی از زیر هوا میاد و پاهاش سردشونه." عجب سرمای بی‌پدری! احمق‌های کله‌پوک نمی‌تونن آتیش خونه رو روشن نگه ندارن! (ته دمپایی‌ها را به هم می‌ساید)
دوشیزه ایگرک (از خنده روده بر شده است)
خانم ایکس: بعد میاد خونه و دنبال دمپایی‌هاش می‌گرده دمپایی‌هایی که ماری زیر قفسه چپونده. آه، چه کار بدی که آدم بشینه اینجا و شوهرشو مسخره کنه، اونم وقتی شوهر آدم یه مرد کوچولو و مهربونه. تو هم بایستی همچین شوهری گیرت میومد، آمیلیا. به چی می‌خندی؟ ها؟ به چی؟ تازه، با من خیلی روراسه. آره، خیالم راحته، آخه خودش بهم گفت که -به چی می‌خندی؟- وقتی من رفته بودم تور نروژ اون عفریته فردریکا اومده بوده مخشو بزنه. آدم به این بی‌حیایی دیده بودی؟ (مکث) خوب شد باب خودش بهم گفت و از دهن این و اون نشنیدم. (مکث). باورت می‌شه، فردریکا تنها نبوده. چراشو نمی‌دونم ولی زنا کشته مرده‌ی شوهر منن. لابد فکر می‌کنن با، نفوذی که داره می‌تونه واسه‌شون تو تئاتر یه جایی دست و پا کنه، آخه شوهرم به اون کله‌گنده‌ها وصله. شاید تو هم دنبالش بودی. قبلا اینقدرها بهت اعتماد نداشتم. ولی حالا می‌دونم که اون هیچوقت به تو فکر نکرده و تو هم انگار همیشه یه جورهایی ازش کینه به دل داشته‌ای (مکث، هر دو با حیرت به هم نگاه می‌کنند)
خانم ایکس: امشب بیا یه سری به ما بزن و نشون بده که ازمون دلخور نیستی -که لااقل از من دلخور نیستی. نمی دونم، ولی دشمنی با تو زیاد صورت خوشی نداره. شاید به خاطر اینه که سد راهت شدم (آهسته‌تر)- یا واقعاً نمی دونم چرا (مکث
دوشیزه ایگرک با کنجکاوی به خانم ایکس خیره می‌شود)
خانم ایکس (غرق در فکر): آشنایی ما خیلی عجیب بود. بار اول که دیدمت ازت ترسیدم، اینقدر می‌ترسیدم که جرأت نداشتم ازت چشم بردارم: هر وقت و هر جا که بود من همیشه کنارت بودم جرأت نمی‌کردم دشمنت بشم واسه همین هم باهات دوست شدم. ولی هر وقت می‌اومدی خونه‌مون دعوا می‌شد، چون می‌دیدم شوهرم نمی‌تونه تو رو تحمل کنه و معلوم بود که یه جای کار می‌لنگه من تمام سعیمو کردم که اون با تو دوست بشه ولی تا وقتی‌که نامزد نکرده بودی، بی‌فایده بود. بعد یهو با هم دوست جون جونی شدین، انگار بایستی پاتون یه جا بند باشه که بتونین احساساتت واقعیتونو نشون بدین. اونوقت بعد چی شد؟ من حسودیم نشد. عجیبه، مراسم تعمید بچه‌مون یادمه که تو مادرخونده‌ش شدی و من شوهرمو مجبور کردم ببوسدت. اونم بوسیدت و تو هم خجالت کشیدی. اون موقع متوجه نشدم، بعداً هم بهش فکر نکردم هیچوقت بهش فکر نکرده بودم تا امروز. (ناگهان بلند می‌شود) چرا ساکتی؟ تمام این مدت یه کلمه هم نگفتی، عوضش گذاشتی من همینجور یه ریز حرف بزنم. سر جات نشسته بودی ولی با چشم‌هات تمام افکار منو که مثل ابریشم خام تو پیله مونده بود، بیرون کشیدی -افکار و شاید، سوء ظن‌هامو.- بذار ببینم تو چرا نامزدیتو بهم زدی؟ چرا دیگه نمیای خونه‌ی ما؟ چطوره امشب یه سر بیای پیش ما؟
(دوشیزه ایگرک گویی می‌خواهد چیزی بگوید)
خانم ایکس: هیس! نمی‌خواد چیزی بگی خودم فهمیدم! آخه چون به این دلیل به اون دلیل. آره، آره. حالا همه چی روشن شد. تف! من که با تو رو یه میز نمی‌شینم (وسایلش را به میزی دیگری منتقل می‌کند). حالا می‌فهمم چرا باید رو دمپایی‌هاش لاله بدوزم -چیزی که ازش متنفرم- واسه اینکه تو عاشق گل لاله‌ای. واسه همینه که (دمپایی‌ها را روی زمین پرت می‌کند) تابستون‌ها می‌ریم دریاچه

نمایشنامه: قوی‌تر

شخصیت‌ها:
خانم ایکس، بازیگر، متأهل
دوشیزه ایگرک، بازیگر، مجرد
یک پیشخدمت زن

صحنه: گوشه‌ی یک کافه زنانه دو میز کوچک آهنی، یک کاناپه مخملی قرمز رنگ، چند صندلی. خانم ایکس با لباس زمستانی و زنبیلی ژاپنی روی دوش، وارد می‌شود. دوشیزه ایگرک نشسته است و جلویش یک بطری نیمه خالی آبجو قرار دارد. او در حال خواندن روزنامه مصوری است که آنرا اندکی بعد با روزنامه دیگری عوض می کند.
خانم ایکس: سلام آمیلیا. شب کریسمس عین دخترهای عزب اینجا نشستی که چی؟
دوشیزه ایگرک(به بالا نگاه می‌کند، سری تکان می‌دهد و دوباره به خواندن مشغول می‌شود)
خانم ایکس: می دونی، دلم برات می سوزه اینجا تک و تنها نشستی، اونم شب کریسمس. الان همون حسیو دارم که یه بار موقع دیدن یه جشن عروسی تو یه رستوران پاریسی داشتم. عروس نشسته بود و مجله فکاهی می‌خوند و داماد داشت با شاهدها بیلیارد می‌زد. یارو رو که دیدم با خودم گفتم، به به، این که اولشه آخرش چی می خواد بشه؟ شب عروسیش بیلیارد بازی می‌کرد.
(دوشیزه ایگرک می‌خواهد چیزی بگوید) می‌خوای بگی خب اون مجله فکاهی می‌خوند؟ بابا این کجا اون کجا
(پیشخدمت زن وارد شده، یک فنجان شکلات جلوی خانم ایکس می‌گذارد و می‌رود)
خانم ایکس: می دونی چیه، آمیلیا؟ به نظر من بهتر بود نگه‌ش می داشتی. یادت میاد، من اولین کسی بودم که بهت گفتم ببخشش. یادت میاد؟ الان سروسامون گرفته بودی و صاحب زندگی شده بودی. اون سال کریسمس یادته که رفتی شهرستان خونواده‌ی نامزدتو ببینی؟ یادته چقدر از زندگی شاد خونوادگی تعریف می‌کردی و می‌خواستی بازیگریو واسه همیشه بذاری کنار؟ آره عزیزم، آمیلیا، خونه از هر چیزی بهتره -بعد از تئاتر-. همینطور بچه و اولاد، که تو چیزی ازش نمی دونی.
دوشیزه ایگرک (نگاهی تحقیرآمیز به بالا می‌اندازد)
خانم ایکس چند قاشق چایخوری از محتویات فنجان می‌نوشد و بعد در سبد خورد را باز می‌کند و هدایای کریسمسش را نشان می‌دهد.
خانم ایکس: بذار نشونت بدم چی واسه عزیز دردونه‌هام خریده‌م (عروسکی را بالا می گیرد) نگاش کن! واسه لیزا گرفتمش. ببین چطور چشم‌هاش می‌گرده و سرش می‌چرخه! این هم تفنگ بادی مایاست. (پرش می‌کند و به سمت دوشیزه ایگرک شلیک می‌کند)
دوشیزه ایگرک (هراسان واکنش نشان می‌دهد)
خانم ایکس: ترسوندمت؟ فکر می کنی دوس دارم بهت شلیک کنم ها؟ تو بمیری همین فکرو کردی. اگه تو می‌خواستی منو بکشی تعجبی نداشت چون من راهتو سد کردم -می‌دونم که هیچوقت یادت نمی‌ره- با اینکه من تقصیری نداشتم. تو هنوز فکر می‌کنی من زیر آبتو زدم و کاری کردم از تئاتر استورا بندازنت بیرون، ولی من این کارو نکردم. من این کارو نکردم ولی تو اینطور فکر می‌کنی. خب، من هر چی بگم بی‌فایده ست! باز فکر می‌کنی کار من بوده. (یک جفت دمپایی بافتنی برمی‌دارد) این‌ها هم واسه شوهر عزیزمه. خودم بافتمشون، من اصلا از لاله خوشم نمیاد، ولی اون دوس داره رو هر چیزی لاله باشه.

نویسنده: یوهان آگوست استریندبرگ/مترجم: محمود گودرزی

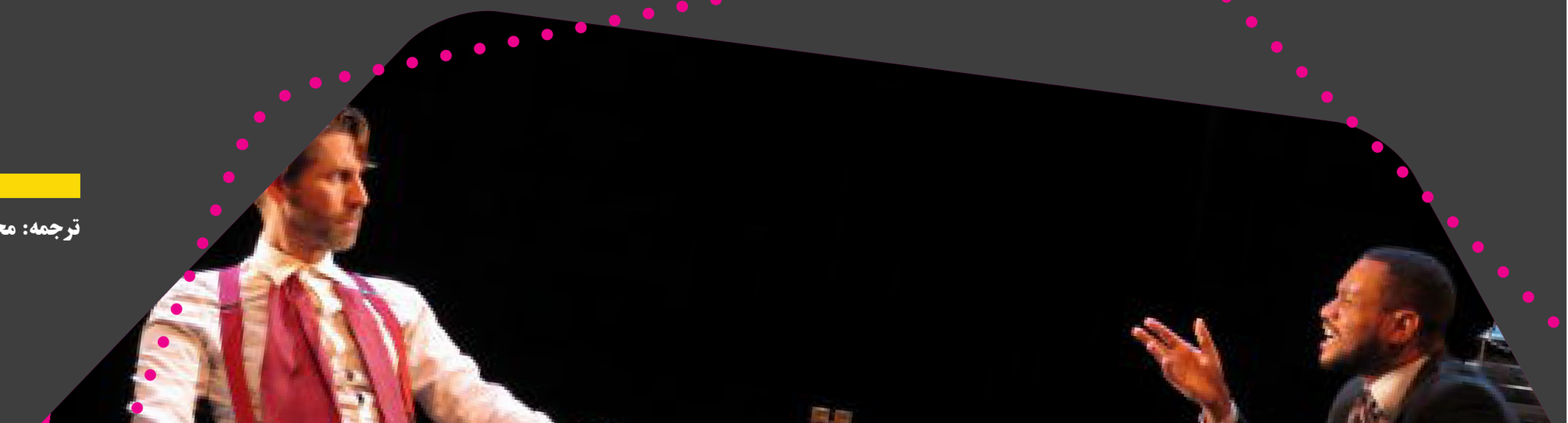


مالارن، چون تو از آب شور خوشت نمیاد. واسه همینه که اسم پسرم اسکیله، چون اسم بابای تو اسکیله. واسه همینه که لباس‌هام رنگ لباس‌های توئه، کتاب‌های مورد علاقه‌ی تو رو می‌خونم، غذاهای محبوب تو و نوشیدنی‌های تو رو می‌خورم. مثلا همین شکلات واسه اینه، آه خدایا وقتی بهش فکر می‌کنم می‌بینم وحشتناکه، فاجعه‌ست. همه‌چیت، همه‌چیت رسید به من، حتی احساساتت. روحت رفت تو روح من و مثل یه کرم خورد و خورد و سوراخ کرد و سوراخ کرد تا اینکه دیگه چیزی ازش نموند جز پوسته و هسته فسقلی و سیاه داخلش. می‌خواستم ازت جدا شم ولی نتونستم. تو مثل یه مار موندی و با چشم‌های سیاهت طلسمم کردی. حس می‌کردم بال‌هامو که باز می‌کنم بیشتر می‌رم پایین. دست و پا بسته افتاده بودم تو آب و هر چی بیشتر تقلا می‌کردم بیشتر و بیشتر می‌رفتم پایین تا اینکه رسیدم به قعر آب، همونجا که تو مثل یه خرچنگ گنده نشسته‌ی که با چنگال‌هات منو بگیری و من الان اونجا افتاده‌م ازت متنفرم، متنفرم، متنفرم. تو هم که همینطور ساکت نشسته‌ای، ساکت و بی‌تفاوت. واسه‌ات فرقی نمی‌کنه که اول ماه یا آخر ماهه، کریسمسه یا سال نو، بقیه خوشبختن یا بدبخت. نه می‌تونی کسی رو دوست داشته باشی نه از کسی متنفر باشی، ساکت و بی‌سروصدایی، مثل یه لک‌لک کنار سوراخ موش، تو نمی‌تونستی شکارتو حس کنی و بگیریش ولی می‌تونستی واسه‌ش کمین کنی. کنج این کافه گرفتی نشستی می‌دونستی اینجا واسه تو حکم تله موشو داره؟ نشستی و روزنامه رو می‌خونی که ببینی بلایی سر کسی نیومده یا اینکه کسی رو واسه تئاتر خبر نکرده‌ان. می‌شینی اینجا و راجع به قربانی بعدیت جمع و تفریق می‌کنی و کم و زیاد پاداشتو مثل یه خلبان رو یه کشتی غرق شده حساب می‌کنی. ولی دلم به حالت می‌سوزه، آمیلیای بیچاره، چون می‌دونم تو خیلی بدبختی، مثل کسی که زخم خورده باشه بدبختی و عصبانی، چون زخم خورده‌ای. من نمی‌تونم از دستت عصبانی باشم، حتی اگه خیلی هم دلم بخواد. چون تو ضعیفتری. آره، جریان تو و باب منو اذیت نمی‌کنه. اصلا به من چه؟ چه فرقی می‌کنه من شکلات خوردنو از تو یاد گرفته باشم یا از یکی دیگه. (یک قاشق چایخوری از فنجان خود می‌خورد). تازه، شکلات واسه بدن آدم خیلی هم مفیده. گیرم لباس پوشیدنو از تو یاد گرفته باشم چه اشکالی داره، باعث شده بیشتر به دل شوهرم بشینم. پس تو اینجا بازنده‌ای و من برنده‌م. با توجه به بعضی قرائن و شواهد تو دیگه اونو از دست داده‌ای. لابد می‌خواستی من ولش کنم، همونطور که تو نامزدتو ول کردی و مثل تو که الان پشیمونی، من هم پشیمون بشم. ولی می‌بینی که من همچین کاری نمی‌کنم، نباید توقع زیادی داشت. اصلا چرا من باید فقط چیزهایی رو بردارم که بقیه نمی‌خوان؟ روهم‌رفته، گمونم من الان قوی‌ترم. از من چیزی به تو نرسید ولی از تو خیلی به من رسید. احساس می‌کنم یه دزدم چون تو تازه بلند شده‌ای و می‌بینی که اموالت پیش منه. جور دیگه‌ای نمی‌تونه باشه، چون هر چی تو داری بی‌ارزش و بی‌فایده ست. تو هیچوقت نمی‌تونی با گل‌های لاله و علاقه، عشق یه مردو نگه داری ولی من می‌تونم نگه‌ش دارم. تو نمی‌تونی از نویسنده‌های مورد علاقت روش زندگی رو مثل من یادبگیری. تو اسکیل کوچولویی نداری که دوستش داشته باشه، گیرم اسم بابات هم اسکیل بوده باشه. واسه چی همیشه ساکتی و چیزی نمی‌گی؟ فکر می‌کردم نشونه‌ی قدرتته ولی شاید به خاطر اینه که چیزی نداری بگی. (برمی‌خیزد و دمپایی‌ها را برمی‌دارد). می‌رم خونه و لاله‌ها رم با خودم می‌برم لاله‌های تو رو! تو عرضه نداری از بقیه یادبگیری. تو نمی‌تونی دولاراست‌شی واسه همین هم مثل یه ساقه خشک شکستی. ولی من نمی‌شکنم. ممنونم آمیلیا بابتِ تمام درس‌های خوبی که بهم دادی. ممنونم که به شوهرم عشق ورزیدن رو یاد دادی. می رم خونه که بهش عشق بورزم؛ (می‌رود)

دارد،بنابراین نمایش به دو خوانش کاملا متفاوت منجر می‌شود. در اولی خانم ایکس همسر زیرکی است که حقیقت را راجع به دوشیزه ایگرگ و همسرش کشف می‌کند. در دومی خانم ایکس زنی رقت‌انگیز و پارانوئید است که عدم حس اطمینان به ازدواجش کار او را به تهمت و افترا زدن کشانده است. این به سهم خودش این پرسش را باقی می‌گذارد که قوی‌تر کیست؟ (که در نهایت کلید نمایش است) آیا دوشیزه ایگرگ که انتخاب می‌کند که سکوتش را در برابر اتهامات خانم ایکس(جدا از اینکه صحیح یا غلط هستند) در معیت استقلال خود حفظ کند قوی‌تر است؟یا خانم ایکس شایسته این صفت است، آیا او فرد قوی‌تر است؟ زیرا او حقیقت را راجع به همسرش پذیرفته و همچنان راهی برا پیشبرد زندگی یافته. این اختلاف در تفاسیر ما را به اولین تمثیل‌های ضمنی در نمایش هدایت می‌کند (بحث راجع به نقش‌های جنسیتی). در این اپیزود ساده و کوچک استریندبرگ به شکل فوق‌العاده‌ای دوگانگی اساسی نقش زنان در جامعه را ثبت می‌کند. خانم ایکس نمادی از مادری دلسوز و همسری متعهد و فداکار را می‌سازد، شخصی که همه فردیت خود را از دست داده و کاملا بر اساس خواسته‌های همسرش تغییر شکل یافته، زنی که به پایداری و گرمای زندگی خانوادگی که به آن دست یافته مفتخر است. در سوی دیگر ما دوشیزه ایگرگ را داریم که زنی مستقل است که می‌تواند زندگیش را در مسیر دلخواهش هدایت کند که این ریشه در استقلالش در شکل دادن به دیگران در رابطه با شخصیت خودش دارد، اما در نهایت او کسی است که شب کریسمس را در رستورانی به تنهایی سپری می‌کند. مشخصا اینها کلیشه هستند اما نکته‌ای که استریندبرگ مطرح می‌کند به طور دقیق در تبدیل آن‌ها به کلیشه و رو در روی یکدیگر قرار دادنشان نهفته است، پس بنابراین آنچه به شکل غیر قابل اجتنابی یک مسئله مشاجره‌انگیز میان دو زن است تبدیل به مناظره‌ای بزرگتر درباره نقش زنان در جامعه می‌شود. البته آنچه به شکل خاصی این را جذاب می‌کند این است که استریندبرگ نویسنده‌ای نیست که با پرتره‌های زنان حساس ارتباط برقرار کند (برای مثال به کاریکاتور گروتسک او "دوشیزه جولیا" رجوع کنید). اما به شخصه باور دارم در اینجا تمثیل عمیق‌تری وجود دارد. در انتخاب صامت نگاه داشتن دوشیزه ایگرگ و نمایان کردن اینکه چگونه قادر است تا مکالمه را به پیش ببرد(شامل اتهام وارد کردن و استنتاج کردن) با کسی که در حقیقت هیچگاه کلامی با او سخن نمی‌گوید. استریندبرگ تصویری از تعاملات انسان با خدا آفریده است. در نمایش دوشیزه ایگرگ واقعا یک شخص نیست بلکه گونه‌ای آینه-انسانی است که خانم ایکس برای تفسیر و فهم زندگی خود از آن استفاده می‌کند، با نارضایتی و عدم اطمینان خود رودررو می‌شود و با دیالوگی که تماما یک طرفه است خود را با آن‌ها سازگار می‌سازد. دوشیزه ایگرگ نیازی ندارد که چیزی بگوید و آنچه او می‌اندیشد یا می‌داند هیچ نقشی در پیشرفت داستان بازی نمی‌کند، حتی حقایق در اینجا نامربوط هستند، در انتهای نمایش ما نمی‌دانیم در حقیقت چه اتفاقی افتاده است، ما تنها از آنچه خانم ایکس باور دارد مطلعیم، بنابراین قوی‌تر پرتره‌ای مسحورکننده از هر دو روش تفکری است که افراد در جریان تناقضات زندگیشان برمی‌گزینند، استفاده از دیگری(یا صرف ایده دیگری) به عنوان آینه بازتابنده فرایندهای ذهنی خود و ذات و جوهر اساسا مشروط حقیقت.

نقد نمایشنامه تک پرده‌ای قوی‌تر (۱۸۸۹) اثر یوهان آگوست استریندبرگ

در ظاهر هیچ چیز مشخصاً پیچیده‌ای راجع به نمایشنامه قوی‌تر استریندبرگ وجود ندارد .دو زن در شب کریسمس در یک رستوران با یکدیگر ملاقات می‌کنند. یکی متاهل است و برای خرید برای خانواده‌اش از خانه بیرون رفته و دیگری که مجرد است برای نوشیدن و مجله خواندن در رستوران حاضر است. به ما تقریباً هیچ اطلاعاتی راجع به این دو زن داده نشده‌است، آن‌ها حتی به اندازه‌ای که واجد نام باشند نیز اهمیت ندارند، استریندبرگ به سادگی آن‌ها را خانم ایکس و دوشیزه ایگرگ می‌نامد و کل نمایشنامه (همه ۶ صفحه آن) حاوی چیزی بیش از مکالمه بین این دو زن نیست. هیچ کنشی، هیچ پیشرفت داستانی مشخصی و هیچ چیز ویژه‌ای خارج از روال معمول وجود ندارد، در حقیقت یکی از زن‌ها، دوشیزه ایگرگ حتی در کل نمایش صحبت نمی‌کند. و با این حال در این صحنه ساده استریندبرگ اپیزودی از قدرت شاعرانه‌ای فوق‌العاده خلق می‌کند، تصویری از زندگی چنان درگیر کننده و قدرتمند که پهلو به پهلوی بکت در اوجش می‌زند. قوی‌تر در مبحث تفسیر غنی است و به بسیاری از سطوح تفسیر دامن می‌زند. قوی‌تر نمایشی است که کمتر از ده دقیقه برای خواندن/اجرا وقت می‌گیرد گرچه پس از آن ساعت‌ها تفکر را می‌طلبد. علاوه بر آن این یک نمایش قدرتمند است، نمایشی که احساساتی عمیق ایجاد می‌کند و مخاطب را با توهم اینکه به اعماق پا گذاشته است رها می‌کند در حالی که کل نمایش به شکلی باورنکردنی کوتاه است. چیست آنچه که این نمایش را بسیار قدرتمند می‌سازد؟ در قدم اول باید گفت که این نمود هنر صحنه‌ای بی‌عیب و نقص است. این ادای احترامی به نبوغ استریندبرگ است که علی‌رغم اینکه دوشیزه ایگرگ در کل نمایش ساکت می‌ماند تعامل میان او و خانم ایکس به تمام معنی یک دیالوگ را تشکیل می‌دهد. استریندبرگ از ترکیب نحوه قرارگیری صحنه‌ای و واکنش‌های دوشیزه ایگرگ استفاده می‌کند تا اطمینان حاصل کند دوشیزه ایگرگ چیزی بیش از یک شنونده منفعل باقی می‌ماند و اینکه واکنش‌های او (یا به هر ترتیب تفسیرهای خانم ایکس از واکنش‌هایش) بر موضوعات حاکم بر صحنه تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را هدایت می‌کند. در قدم دوم قوی‌تر یکی از آن نوشته های مسحورکننده‌ای است که تفسیرهای چندگانه (و متناقضی) را به خود جلب می‌کند. همانگونه که نمایش پیش می‌رود ما در می‌یابیم که دوشیزه ایگرگ و خانم ایکس برای چیزی بیش از نقش‌های صحنه‌ای رقابت می‌کنند. دوشیزه ایگرگ روابطی با همسر خانم ایکس داشته/دارد. جدا از اینکه نمایش هیچگاه به طور واقعی این را تایید نمی‌کند و ما تنها این را در پایان صحنه متوجه می‌شویم هنگامی که خانم ایکس می‌فهمد که این حقیقت



ترجمه: محمدهادی عابدی

مغازه خودکشی

معرفی رمان

رمانی است با حجم کم که با خواندن اسم آن انتظار فضایی ترسناک را در شما ایجاد می‌کند. اما باید عرض کنم هیجانی که از خواندن صفحه اول کتاب در شما به وجود می‌آید و تا آخرین جمله هم رهایتان نمی‌کند، نه از ترس، بلکه از فضای عجیب و جدیدی است که نویسنده به تصویر کشیده.
این رمان اثر نویسنده و فیلم‌نامه نویس فرانسوی، ژان تولی، تقابل آشکار و کامل مرگ و امید است در زمان و مکانی نامعلوم.
رمان دربارهٔ مغازهٔ فروش انواع ابزار و وسایل خودکشی است. تنوع و راه‌های پایان دادن به زندگی در این مغازه آنقدر بالاست که مشتری بدون شک گیج خواهد شد. از ابتدایی‌ترین روش‌ها گرفته نظیر طناب دار، سم سیانور، قرص و تیغ تا پیشرفته‌ترین روش‌ها، دستگاه‌ها و مواد دست‌ساز و اختراعات مالکانِ مسئولیت پذیرِ مغازه خودکشی، خانواده تواچ.
مرگ و امید هردو در همین مغازه و در همین خانواده حضور دارد.
آلن، فرزند آخر خانواده تواچ، نماد نوری است در اعماق تاریکی.
نوری که ذره ذره به تاریکی نفوذ کرده و راه را جلو می برد.
آلن با ذهنی روشن، در بدترین اخبار و حوادث نقاط نورانی و مثبت را شکار می‌کند و با روحیه‌ی تسلیم ناپذیرش همه را با خود همراه می‌کند.
اما جنجالی‌ترین قسمت داستان که تمام ذهن و فکر و خواننده را به خود مشغول می‌کند، جمله‌ی پایانی آن است، تصمیم باور نکردنی شخصیت دوست داشتنی داستان که صدها سؤال برایتان ایجاد می‌کند که اولین و اصلی ترین سؤال این است: چرا؟! و هدف واقعی انسان از آمدن به دنیا و زندگی چیست؟ واقعا چگونه می‌شود به احوالات درونی افراد پی‌برد؟ سؤالات و نتیجه‌گیری‌های زیادی می‌توان از این داستان و پایان باورنکردنی آن داشت که پیشنهاد می‌کنم با خواندن این رمان هیجان‌انگیز، تجربه جذابی را کسب کنید.

عزاداران بیل
اثر غلامحسین ساعدی

معرفی رمان

قصه‌ی اول

کدخدا که از خانه آمد بیرون، پاپاخ، سگ اربابی از روی دیوار باغ شروع کرد به وق وق و پرید توی کوچه. سگ‌های دیگر که روی بام‌های کوتاه بیل خوابیده بودند سرشان را بلند کردند و خرناسه کشیدند و کدخدا را دیدند که با هیکل دراز توی مهتاب راه می‌رود. سرهاشان را گذاشتند روی پاهاشان و دوباره خوابیدند. کدخدا ایستاد و گوش داد، صدای زنگوله از بیرون ده شنیده می‌شد، صدای خفه و مضطربی که دور می‌شد و نزدیک می‌شد و دور ده چرخ می‌زد. پنجره‌ها همه تاریک بود، بیلی‌ها خوابیده بودند، آن‌هایی هم که بیدار بودند، نشسته بودند توی تاریکی و مهتاب را تماشا می‌کردند. پادشاه آمد و ایستاد کنار کدخدا و بو کشید.کدخدا ایستاده بود و گوش می‌داد، صدای زنگوله دور شد.کدخدا آمد طرف استخر و پادشاه هم به دنبالش. کنار استخر که رسیدند پنجره‌ی کوچکی باز شد، کله مردی آمد بیرون؛ کله توی تاریکی جنبید و گفت: «نصف‌شبه، کجا میخوای بری؟» کدخدا ایستاد، پاپاخ هم ایستاد، هردو کله را نگاه کردند. کدخدا گفت:«حال ننه رمضان خرابه، می‌برمش شهر.» پنجره‌ی دیگری باز شد، کله‌ی مرد دیگری آمد بیرون و گفت:«عصر که حالش خوب بود، مگه نه؟» کدخدا گفت:«عصر خوب بود، اما حالا دیگه نیس. حالا دیگه حالش خوب نیس. راستی اگه پیرزن بمیره، چه‌کار بکنم؟ ها؟ اسلام، چه‌کار بکنم؟ پسره را چکار بکنم؟» اسلام گفت: «حالا در چه حاله؟» کدخدا گفت: «برگشته، روبه قبله خوابیده.» مرد اول هم پاشد و به اسلام گفت:«می‌خواد ببردش شهر؟» بعد رو کرد به کدخدا و ادامه داد:«بهتر نیس تا صبح صبر کنی؟» کدخدا گفت:«می‌ترسم به صبح نرسه.من بیشتر تو فکر رمضان هستم، پیرزن دیگه تموم کرده، می‌ترسم بچه از غصه بلایی سر خودش بیاره، چه کارش بکنم؟ ها؟ نشسته کنار ننه‌اش و هی زار می‌زنه،زار می‌زنه و گریه می‌کنه.»

ننه خانوم دهان ننه رمضان را باز کرد و ننه فاطمه یک قاشق آب تربت ریخت تو حلق پیرزن و آقا که با عمامه‌ی بزرگش ایستاده بود طرف دیگر گاری، تندتند دعا خواند. اسلام و کدخدا نشستند جای سورچی و چپق‌هاشان را چاق کردند. بیلی‌ها تا کنار استخر همراه گاری آمدند و ایستادند. رمضان برگشت و نگاهشان کرد. بیلی‌ها ساکت زیر لب آن‌ها را دعا می‌کردند. از ده که بیرون آمدند جاده روشن بود. پاپاخ صد قدمی دنبالشان دوید، اما ناگهان برگشت و آمد زیر درخت‌ها قایم شد و چشم به گاری دوخت. صدای زنگوله از دور شنیده می‌شد، مسافتی که رفتند ماه پایین آمد، پایین‌تر آمد و بزرگ شد. رمضان برگشت و پشت سرش را نگاه کرد؛ بیل انگشتانش را بالا گرفته بود و آنها را دعا می‌کرد.

۲

اسلام و کدخدا نشسته بودند و گذاشته بودند که اسب برای خودش راه برود. رمضان پهلوی ننه‌اش دراز کشیده بود و دستش را گذاشته بود زیر سر مادر هر چند دقیقه یک‌بار هم می‌شد، تکانش می‌داد و می‌گفت: «ننه،ننه،بهتری؟» پیرزن که درد مبهمی توی سینه‌اش می‌پیچید و تیر می‌کشید آهسته می‌گفت: «بهترم» و رمضان خوشحال می‌شد. کدخدا راضی و آسوده بود و فکر می‌کرد که چیزی از شب نمانده است. یک دفعه صدای ننه رمضان بلند شد که می‌گفت: «سرمو بگیربالا، سرمو بگیر بالا.» رمضان سر مادر را گرفت بالا. ننه با چشم‌های باز بیابان و تاریکی را نگاه کرد. رمضان گفت: «چی می‌خوای ننه؟ ننه‌جون چی می‌خوای؟» ننه رمضان گفت:«می‌خوام بدونم این دیگه چیه؟» رمضان گفت: «کدوم؟» اسلام برگشت و گفت: «شلوغ نکنین حالا می‌رسیم سر جاده و ماشین پیدا می‌کنیم.» بعد برگشتو از کدخدا پرسید:«کدخدا،این رمضان تو چند سالشه؟» کدخدا گفت: «دوازده سالش تموم شده.» اسلام گفت :«بارک‌الله، مرد به این گندگی داره گریه می‌کنه، حالا که طوری نشده، واسه چی گریه می‌کنی؟» رمضان گفت: «می‌ترسم ننه‌م بمیره.» اسلام گفت: «ننه‌ات نمی‌میره نترس، اما آخرش که باید بمیره، اونوقت چه کار می‌کنی؟ ننه‌ی همه‌ما مرده؛ ننه‌ی من، ننه‌ی کدخدا. این طور نیس کدخدا؟ این طور نیس ننه رمضان؟» هیچ‌کس جواب نداد. اسلام گفت: «کدخدا، از شهر که برگشتی باید براش زن بگیری، ده که پر دختره. و دختر مشدی بابا، چاق و چله، سرخ و سفید و...» حرفش را تمام نکرد. صدای زنگوله دوباره نزدیک‌تر شده بود. چهارتایی با دقت گوش دادند، کدخدا گاری را نگه داشت. اسلام گفت: «بر پدر عباس لعنت که زنگوله‌ها را آورده بسته زیر گاری.» پیاده شد و رفت زیر گاری، به هر گوشه دست مالید اما زنگوله‌ها را پیدا نکرد. راه که افتادند، اسلام گفت: «غصه نخورین، هوا که روشن بشه، معلوم می‌شه که زنگوله‌ها کجاس.» آن‌ها رفتند و رفتند. هوا که روشن شد، صدای زنگوله‌ها برید و جاده از دور پیدا شد.

۳

اسلام کنار جاده، روی گاری منتظر نشست تا برای مسافرها ماشین پیدا شد.آن وقت شلاق را بلند کرد و مثل باد به طرف بیل راه افتاد. کدخدا و رمضان، ننه را سوار ماشین کردند و روی گونی‌های برنج خواباندن. حال ننه رمضان خراب‌تر شده بود. سیاهی چشمانش پیدا نبود و نفس‌های بریده بریده می‌کشید. کدخدا می‌ترسید که پیرزن توی ماشین بمیرد. می‌خواست هر طوری شده رمضان را از کنار ننه‌اش دور کند، اما رمضان دست‌های بی‌حالت و وارفته‌ی ننه‌اش را توی دست‌هایش گرفته بود و کنار نمی‌رفت. خواب، چشم‌های خسته‌اش را پر کرده بود و گوش‌هایش به زحمت می‌شنید؛ نه مادرش را می‌دید و نه گرد و خاک جاده را و نه صدای زنگوله را می‌شنید که از دور و بر ماشین بر می‌خاست. ظهر،کنار پیچ جاده، ماشین را توی یک وجب سایه که از بریدگی کوه پیدا شده بود، نگه داشتند.کدخدا سفره را پهن کرد روی گونی ها. رمضان، تکه‌ای نان برید با شله‌ی گندم پر کرد و به زور لب های ننه‌اش را باز کرد و شله را ریخت روی دندان‌هاش. کدخدا گفت: «نمی‌تونه بخوره،کارش نداشته باش.» راننده آمد، با چشمان پف‌آلود از گوشه‌ی کامیون نگاه کرد و پرسید:«چشه؟» کدخدا گفت:«مریضه.» راننده گفت:«می‌بریش کجا؟ مریض‌خونه؟» کدخدا گفت: «آره، چه‌کارش بکنیم؟» راننده گفت: «تو مریض‌خونه‌ها که رسیدگی نمی‌کنن، می‌ذاشتین تو ده راحت تموم می‌کرد.» رمضان و کدخدا به هم نگاه کردند. نفس‌های ننه کوتاه‌تر شده بود. چشم‌هایش را گرد و خاک پر کرده بود.یک مشت مگس سبز دور لب‌هایش نشسته بود. کدخدا گفت: «کاش یه قرآنو داشته بودیم.» رمضان با گریه گفت:«نه،نه،نمی‌میره.» کدخدا گفت:«می‌دونم،می‌دونم.» راننده گفت:«پسرشه؟» کدخدا که سفره را جمع می‌کرد،گفت:«آره پسرشه، پسر منم هس.» راننده سری تکان داد و گفت:«امروزه روز پسرها کمتر از مرگ ننه‌شان غصه دار میشن، منم مثل این پسر بودم، مادرم ده سال بیشتره که مرده، اما نمی‌تونم فراموشش کنم.» بعد رو کرد به رمضان و گفت:«نترس، طوری نمیشه، نمی‌میره، می‌برمتون یه مریض‌خونه‌ی خوب، اونجا بهش رسیدگی می‌کنن، بلند میشه و راه می‌افته.» رمضان بلند شد و نشست و گریه‌هاش را خورد.آفتاب تازه کج شده بود و زیر پای آن‌ها دره‌ی بزرگی با تخته سنگ‌های سیاه دهان باز کرده بود،رمضان گفت:«نگاه کن بابا، می‌شنفی؟اونجاس!» کدخدا صدای زنگوله را شنید. راننده گفت:«چی رو میگی؟» رمضان گفت:« تو نمی‌شنفی؟ صدای زنگا رو نمی‌شنفی؟» راننده گفت:«صدای زنگا؟ هیچ‌وقت این طرفا شنیده نمی‌شه، بعضی وقتا، جیرجیرک‌ها لب جاده جمع میشن. اونم موقع شب حالام که تنگ ظهره.» ماشین که راه افتاد، صدای جیرجیرک‌ها برید. اسلام و کدخدا برگشتند و نگاه کردند.

اسلام پرسید: «چه‌جوری می‌بریش شهر؟» کدخدا گفت: «با گاری تو می‌برمش لب جاده و ماشین پیدا می‌کنم.» پادشاه که دید کدخدا گرم صحبت است، نشست کنار استخر و پوزه‌اش را گذاشت روی پنجه‌هاش و چشم‌ها را بست. کدخدا یک دفعه برگشت و پشت سرش را نگاه کرد. پاپاخ هم سرش را بلند کرد و تاریکی را نگاه کرد و اسلام گفت:«چی شد؟» کدخدا گفت: «می‌شنفی؟صدای زنگوله می‌آد، نمی‌آد؟» اسلام و مرد اول گوش دادند، اما صدای زنگوله را نشنیدند. اسلام گفت:«کدخدا،منم باهات می‌آم که گاری را برگردونم.» سرش را برد تو و فانوس را روشن کرد و کلاهش را گذاشت سرش و از پنجره آمد بیرون. مرد اول پنجره را بست، زنش آمد و دوتایی پشت پنجره ایستادند و پاهای کدخدا و اسلام و پاپاخ را که فانوس روشن کرده بود، تماشا کردند. اسلام گفت: «کاراتو چه می‌کنی؟» کدخدا گفت: «می‌دم دست تو، فکرم همه‌اش پیش رمضانه، می‌ترسم ننه‌اش بمیره و بچه بلایی سر خودش بیاره.» آن طرف استخر که رسیدند، روشنایی فانوس افتاد تو آب، ماهی‌ها آمدند کنار استخر و مردها را نگاه کردند. پاپاخ خم شد که ماهی‌ها را ببیند، اما چشمش که به ماه افتاد وحشت‌زده برگشت و دوید دنبال مردها. کدخدا گفت: «رمضانم با خودم می‌برم، اگه نبرمش...» صدای پاهایشان تو کوچه پیچید. بیلی‌ها که فانوس را دیدند و فکر کردند ننه رمضان تمام کرده‌است، از پنجره‌ها ریختند بیرون. پیرمردها که نمی‌توانستند از خانه خارج .شوند کله‌هاشان را از سوراخ های پشت بام‌ها بیرون آوردند گاری را تا حاضر شد آوردند سر کوچه. همه ساکت ایستادند. اسلام و مشدی عباس و جبار و موسرخه، ننه رمضان را که توی لحاف پیچیده بودند آوردند و گذاشتند توی گاری و منتظر شدند. رمضان که دگمه‌های جلیقه‌اش را می‌بست، خوشحال و شنگول پیدا شد. دوان .دوان آمد، رفت روی گاری و نشست پهلوی مادرش ننه خانوم و ننه فاطمه با آب تربت آمدند کنار گاری.

ننه رمضان گفت: «این صدا که می‌آد.»
گاری را نگه داشتند.صدای زنگوله از دور شنیده می‌شد.
کدخدا با آرنج زد به پهلوی اسلام و پرسید:«می‌شنفی؟»
اسلام گفت: «صدای زنگوله‌س، کولیا دارن از پشت کوه رد می‌شن. خلخالای پاشون این جوری جیرینگ‌جیرینگ می‌کنه.»
کدخدا گفت:«نه،کولیا نیستن، هنوز خیلی مونده که پیداشون بشه.»
اسلام گفت:«آها، پوروسی ها هستن؛گوش کن، از ته دره رد میشن و گوسفندایی رو که دزدیدن با خودشون می‌برن.»
کدخدا گفت:«پوروسی‌ها هیچ وقت با سر و صدا راه نمی‌رن؛ مثل سایه می‌آن و مثل سایه برمی‌گردن.»
رمضان گفت:«من می‌دونم، پاپاخه که داره می‌آد،اوناهاش.»
و با انگشت تاریکی را نشان داد.
ننه رمضان بریده‌بریده گفت:«پاپاخ نیس...پاپاخ...که... زنگوله نداره.»
صدا دور شد و برید.کدخدا شلاق را بالا برد،اسب راه افتاد.
مسافتی رفتند، اسلام که می‌خواست حرف بزند. گفت:«من از این صداها زیاد می‌شنفم. نه این که تنهام، شبا می‌رم پشت بام، می‌شینم و گوش می‌کنم، اون وقت از این صداها زیاد می‌شنفم.»
رمضان دست‌هایش را حلقه کرد دور گردن ننه‌اش و گفت:«ننه جونم،نترس، مشدی اسلام از این صداها زیاد شنیده، حالا دیگه راهی نمونده، تا برسیم، خوب می‌شی.»
پیرزن ناله‌ای کرد و گفت:«دارم می‌میرم.»
رمضان زد زیر گریه و ننه را محکم‌تر بغل کرد و گفت: «نمی‌ذارم بمیری، نمی‌ذارم ننه.»