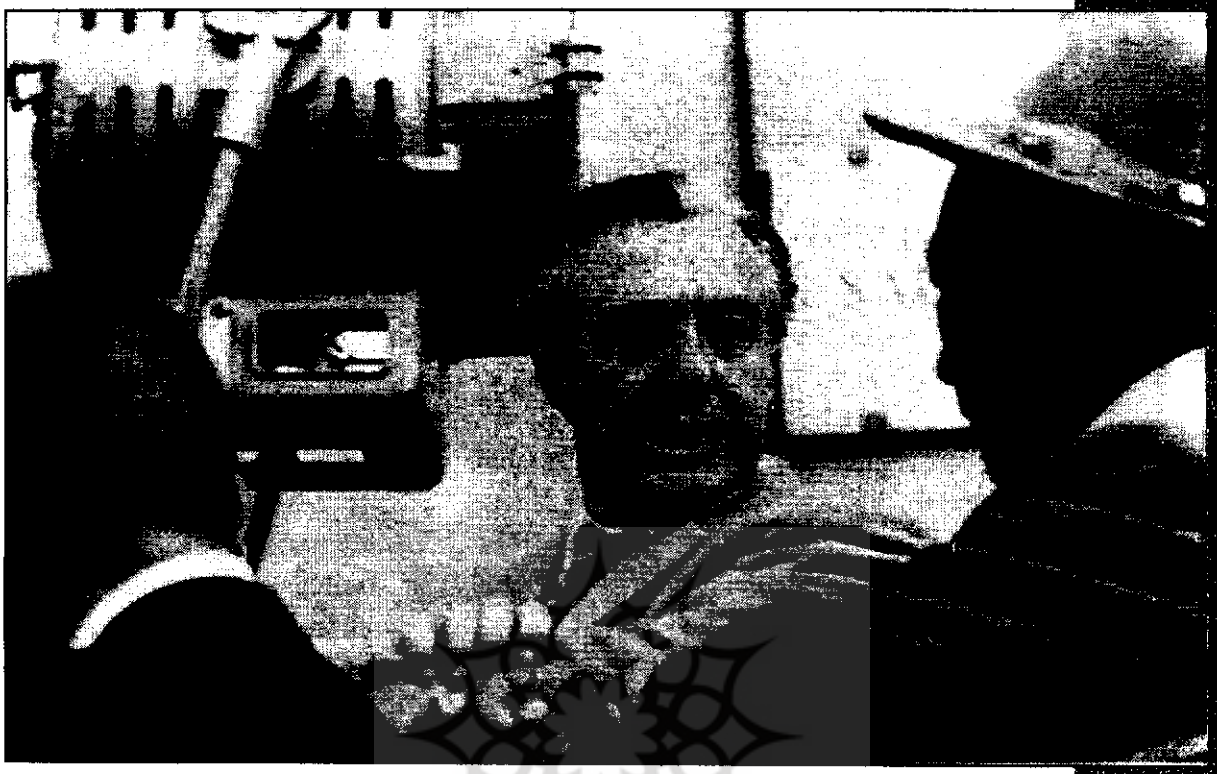
ویتوریو دسیکا در حال کارگردانی دزدان دوچرخه



رئالیسم از دیدگاه نئوفرمالیسم

نوشته کریستین تامسن
ترجمهٔ آرش معیریان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دزدان دوچرخه رئالیسم به عنوان یک پدیدهٔ تاریخی

به عنوان مقدمه، لازم است دو نظرِ عمومی را در ارتباط با رئالیسم بیان کنیم: اول این‌که رئالیسم به ارتباط طبیعی اثر هنری با محیط پیرامون بستگی دارد؛ و دوم این‌که رئالیسم، مجموعهٔ پایدار و غیرقابل تغییری است از ویژگی‌ها و خصلت‌هایی که به دلیل کاربردی که در آثار رئالیستی دارند، هویت و ماهیتی رئالیستی پیدا می‌کنند.

تاکنون، تنها برخی از تحلیل‌گرانِ سینمایی، نظریهٔ اول را پذیرفته‌اند. به‌طورکلی، این عقیده را قبول کرده‌اند که رئالیسم زاییدهٔ اثر هنری است. همان‌گونه که اشکلوفسکی بحث می‌کند، آثار هنریِ بازنما (representational)، اصولِ رسانه‌ایِ خاصِ خود را چنان به کار می‌گیرند تا از عناصر طبیعی، گونه‌ای فرم بیافرینند. این‌گونه آثار، هرگز در پی تقلیدِ صرف از طبیعت نیستند. تلاش برای تقلید کردن صرف از طبیعت در اثر هنری ممکن است ما را ناخواسته به سمت و سوی منظور دیگری با معنا و مفهوم دیگری سوق دهد. او از هلمهولتز مثالی می‌آورد مبنی بر این‌که چگونه اختلاف طبیعی روشنایی در فضای آزاد

با روشنایی در فضای سایه‌دار جنگل تقریباً بیست‌هزار برابر است، درحالی که در یک نقاشی از درختان در برابر آسمان، تضاد روشنایی نزدیک یک به شانزده است. اشکلوفسکی سرانجام چنین نتیجه می‌گیرد که «یک تابلوی نقاشی، چیزی است که مطابق قوانینِ خاصِ خود ترکیب می‌یابد و نه مطابقِ قواعدی تقلیدی از طبیعت.» با وجود این، برخی، هنگامی اثری را رئالیستی تلقی می‌کنند که با واقعیت ارتباط ارگانیک داشته باشد.

درعوض اگر با دیدی تاریخی بنگریم، خواهیم دید که هریک از آثار هنری گوناگون با خصلت‌های خاصشان، همواره به عنوان اثری رئالیستی در اذهان فرهنگی و ملی مردم خود جا افتاده‌اند و این خود دلیلی است بر نبود یک رابطهٔ منطقی و طبیعی بین اثر هنری و واقعیت دنیای پیرامون، درواقع می‌توان چنین گفت که هر اثر هنری، در محدودهٔ معیارهای خاص خود، می‌تواند به نوعی رئالیستی تلقی شود. سوررئالیست‌ها زمانی توانستند آثار خاصِ خود را به عنوان سبکی بدیع خلق کنند که از واقعیتِ منطقِ عالم خواب و رویا بهره جستند؛ هنر پاپ به همین شکل، با برگزاری نمایشگاهی از چیزهای پیش پا افتادهٔ واقعی توانست خود را عرضه کند؛ هنر انتزاعی، به عنوان هنری که واقعیتِ ذهنی و انتزاعی اشیا را عینیت می‌بخشد، در اذهان نمود پیدا کرد؛ اغلب کاریکاتورهای سیاسی عجیب و غریب با دستمایه قرار دادن رخدادهای واقعی جامعه، معنا و مفهومی ملموس می‌یابند. با چنین طرز تلقی گسترده‌ای که از رئالیسم موجود است، همهٔ هنرها به نوعی با واقعیت مرتبط اند، البته نه برای هنری که توانایی آن را دارد که کاملاً بدون بهره‌گیری از واقعیت دنیای پیرامون، خود را عرضه کند. (حتی هنر انتزاعی هم با تمام ذهنی‌گرایی‌اش، از رنگ‌ها، فرم‌ها و سایر کیفیاتِ ادراکی شناخته شده در واقعیت بهره می‌برد.) اما چنین طرز تلقی گسترده‌ای از رئالیسم، چندان کارآمد نیست و ما را برمی‌انگیزد تا برای تعیین حدود و ثغور سبک مشخصی چون رئالیسم، ویژگی‌های محدودتری ارائه دهیم.

به‌طورکلی باید بگوییم که هیچ تعریفی برای رئالیسم، دوام و بقایی همیشگی ندارد. (این بدان معنا نیست که فیلم‌های

انگیزهٔ رئالیستی، یکی از انواع چهارگانهٔ انگیزه‌ها محسوب می‌شود. بقیه را انگیزهٔ تلفیقی، انگیزهٔ هنرمندانه و انگیزهٔ بینامتنی تشکیل می‌دهند.

خاص و یا فیلم‌هایی که گاه به گرایش‌های رئالیستی محدود شده‌اند، تعریف‌پذیر نیستند.) اگر به راستی رئالیسم، جلوه‌ای صوری از اثر هنری باشد، بنابراین آنچه که ما از رئالیسم سراغ داریم، پیوسته در گذر زمان دچار تغییر و تحول می‌شود. از نظر نئوفرمالیست‌ها، آگاهی از انواع انگیزه‌ها، کمک شایانی به شناختِ دقیق‌تر رئالیسم می‌کند؛ انگیزهٔ رئالیستی، یکی از انواع چهارگانهٔ انگیزه‌ها محسوب می‌شود که بقیه را انگیزهٔ تلفیقی، انگیزهٔ هنرمندانه و انگیزهٔ بینامتنی تشکیل می‌دهند. انگیزه‌ها، مجموعه‌ای از نشانه‌ها هستند که در بطن اثر هنری این امکان را به ما می‌دهند تا با فهم دقیق مناسبات اثر، به ارائهٔ قالبی برای سنجش اثر نایل شویم. اگر نشانه‌ها، ما را وادار کند که از معلوماتمان راجع‌به دنیای واقع استفاده کنیم (اگرچه این معلومات ممکن است از تعالیم فرهنگی ناشی شده باشند) در آن صورت می‌توانیم بگوییم که اثر هنری از انگیزهٔ رئالیستی بهره برده است. اگر انگیزهٔ رئالیستی، یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های تحلیل ساختاری اثر هنری شود، در آن صورت است که اثر هنری را به عنوان اثری رئالیستی قلمداد می‌کنیم.

اگرچه ما هیچ‌گاه اثر هنری را با معیارهای متغیر، ارزیابی نمی‌کنیم، ولی انگیزهٔ رئالیستی، هرگز نمی‌تواند معیار پایدار و غیرقابل تغییری برای سنجش آثار هنری به‌شمار رود. رئالیسم، به عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی، همچون هر سبک دیگری در طول زمان دستخوش تغییر و تحول می‌شود و این قابلیت را دارد که از بنیاد دگرگون شود و خود را با هیئتی دیگر عرضه دارد (آشنایی‌زدایی کند.) نقاشی‌های فوق‌العاده ظریف و دقیقِ میان ون ایک که

تکنیک پیشرفته و بدیعی از کاربرد رنگ روغن را در خود دارند، هنر رئالیستی محسوب می‌شوند؛ با وجود این‌که، کیفیات آشنایی‌زدایانهٔ این تابلوها، برای مردمی که به تکنیک‌های مرسوم نقاشی‌های روی گچ، موزاییک و لعابدار زمانِ خود عادت کرده بودند، بسیار غریب و بدیع جلوه می‌کرد. همین‌طور است اجرای اولیهٔ سمفونی‌هایی چون سمفونی ششم بتهوون (پاستورال) و سمفونی فانتاستیک هکتور برلیوز که از بیانی روایی بهره برده‌اند و در آن‌ها، رویدادها و رخدادها با انگیزه‌های رئالیستی و به شیوه‌ای کاملاً متفاوت نسبت به سونات‌های موتسارت و یا هایدن، در مخیلهٔ شنوندگانش نقش می‌بندند. (ضمن آن‌که گرایشِ مصنف یا شنوندگان به اطلاق عنوان‌های توصیفی برای چنین سمفونی‌هایی ـ مثل عناوینی چون مرغ، ساعت و... ـ خود دلالت بر کشش‌هایی نهانی نسبت به انگیزهٔ رئالیستی در موسیقی دارد. حتی در قرن معاصر، جنبش سوپررئالیستی نیز نمونه‌هایی از رئالیسم را به عنوان پایه و اساس نوآوری‌های آوانگارد خود ارائه می‌دهد؛ به‌طور مثال تندیسِ دوان هَنسِن که هم‌اندازهٔ تصاویر خشن، انتزاعی و اکسپرسیونیستیِ سبک دی‌کونینگ که از زنان ترسیم شده‌اند، آزاردهنده و عجیب و غریب است، با بهره‌گیری از شخصیت‌های مردم عادی و با استفاده از لباس‌ها و پوشش‌های واقعی آفریده شده است. بدین‌ترتیب، رئالیسم، در چرخه‌های همسانی که حیاتِ تاریخی سبک‌های دیگر را هویت می‌بخشد، دایم در رفت‌وآمد است. البته باید این نکته را به یاد داشته باشیم که خصلت‌های رئالیستی، بعد از یک دورهٔ آشنایی‌زدایانه به واسطه تکرار در کاربرد اساساً خودکار و بی‌جلوه می‌شوند و جای خود را به دیگر خصلت‌ها ـ حتی خصلت‌هایی که کمتر رئالیستی‌اند ـ می‌دهند. این باعث می‌شود که رویکردهای جدیدی با شیوه‌ها و دیدگاه‌هایی تازه به میدان بیایند تا نوع تازه‌ای از رئالیسم را ارزیابی کنند؛ رئالیسمی که توانایی‌های آشنایی‌زدایانهٔ جدیدی را از خود بروز داده است.

بنا به وجود چنین توانایی آشنایی‌زدایانه است که رئالیسم در غرابت با نئوفرمالیسم واقع نمی‌شود؛ اگرچه بسیاری از افراد، فرمالیسم و رئالیسم را در دو جایگاه متضاد و متناقض قرار می‌دهند، ولی رئالیسم، خصلتِ متعارفی از آثار هنری است که حداقل از سه جهت برای نظریه‌پردازان فرمالیست روس مهم واقع می‌شود: اول آن‌که واقعیت بخشی از چیزی است که هنر، مدام آن را آشنایی‌زدایی می‌کند. در این رابطه، اشکلوفسکی اذعان می‌دارد که اساساً مفهوم آشنایی‌زدایی را از تحقیقات و مطالعاتی که بر روی نوشته‌های رئالیستی تولستوی انجام داده، استخراج کرده است. او برای اثباتِ رفتاری که از روی عادت در زندگی خودکار شده است و به خاطر نمی‌ماند، نقل‌قولی از خاطرات تولستوی را می‌آورد که در آن، او همواره فراموش می‌کند آیا قبلاً اتاقش را گردگیری کرده است یا خیر؟! اشکلوفسکی می‌گوید: «تولستوی با شرح و توصیفِ واقعیت روزمره در قالب کلمات و عبارات جدید، ادراکش را از واقعیت، پیوسته از نو عرضه می‌دارد؛ گویی بر آن است که با برهم زدنِ منطق تکراریِ روابط، بی‌اعتمادی خود را نسبت به آن‌ها بیان دارد.» بدین‌ترتیب اشکلوفسکی نتیجه می‌گیرد که «هنر نامتعارف نیز خود می‌تواند به نوعی هنر رئالیستی تلقی شود.»

دومین دلیل گرایش نئوفرمالیسم به رئالیسم، عملکرد واقعیت است، چراکه واقعیت نقش مهمی در شکل‌دهی اثر هنری دارد؛ اگرچه همین واقعیت به واسطهٔ ویژگی‌های رسانه‌ای، به چیزی کاملاً جدای از آنچه در اصل بوده است، تبدیل می‌شود. بنا به اظهارات اشکلوفسکی، این فرایند در آثار رُزانف، یکی از رمان‌نویسان روس، به وضوح دیده می‌شود. رزانف با ذکر دقیق جزییات، گفتگوها و لحظه‌ها در آثارش، ژانر جدیدی را پایه‌گذاری می‌کند که در آن، واقعیت با وجود کاربرد افراطی‌اش، رنگ و بویی دیگر می‌یابد. از طرفی باید به خاطر داشت شرایطی که منجر به پیدایش قالب‌های جدید می‌شود، درست مانند چیزهایی که ضرورت تغییر و تحولات را برای واپس زدن قالب‌ها فراهم می‌سازد، نویسنده را وادار می‌کند که همواره به دنبال موضوع‌های جدید باشد. به‌طور مثال رزانف به سمت موضوعی سوق داده شد که با استفاده از آن، طبقه‌بندیِ کاملی از موضوعاتِ روزمرهٔ زندگی و خانوادگی ارائه می‌شود. همچنین اشکلوفسکی تشریح می‌کند که وقتی زبانی فاخر به عنوان معیار بیانی رایج پذیرفته می‌شود،

استفاده از زبان عامیانه، فعالیتی آشنایی‌زدا محسوب می‌شود. بنابراین موضوعی که از واقعیت اقتباس می‌شود، بسته به معیارهای هر عصر و هر دوره، خود می‌تواند نوعی آشنایی‌زدایی ایجاد کند.

سومین و آخرین دلیل آن که، رئالیسم به عنوان یک سبک، جدای از آنکه می‌تواند موضوع واقعی را به گونه‌ای آشنایی‌زدایانه عرضه دارد، خود نیز می‌تواند مورد آشنایی‌زدایی قرار گیرد. آیخنباوم این مورد را در ارتباط با آثار لرمانتف بررسی می‌کند:

> بعد از مارلینسکی، ولتمن، اُدُوئوسکی و گوگول، در جایی که همه چیز بسیار ثقیل، بسیار ناهمگون، بسیار بی‌انگیزه و به همین دلیل بسیار غیرطبیعی جلوه می‌کرد، *قهرمان دوران*، اوّلین رمانِ ساده‌ای به نظر می‌رسد که در آن معضلات عادی و معمول جامعه، تحت پوشش انگیزه‌ای هوشمندانه پنهان شده‌اند. کتابی که به همین دلیل توانست تصویری طبیعی خلق کند و اشتیاق خواندنِ محض را در خواننده برانگیزد. توجه به انگیزه، اساس شعار بنیادینِ ادبیات رئالیستیِ روس را از دهۀ چهل تا دهۀ شصت تشکیل می‌دهد.
>
> رئالیسم از دیدِ نئوفرمالیست‌ها، نه ویژگی محافظه کارانۀ اثر هنری است و نه ویژگی معمول و طَبیعی آن، بلکه سبکی است که مانند سایر سبک‌ها نیاز به مطالعه در بستری تاریخی دارد.

اگرچه ارائۀ مفصل تاریخچۀ رئالیسم سینمایی در این مختصر نمی‌گنجد، ولی بیان طرح خلاصه‌ای از چگونگی سیر رئالیسم می‌تواند نشانگر آن باشد که چگونه ویژگی آشنایی‌زدایانۀ این سبک، در گذر زمان تقویت و یا تضعیف شده است. به مجرد پیدایش سینما، توانایی این هنر نوپا در بازنمایی تصاویر متحرک از دنیای واقع، به اندازۀ کافی بینندگان خود را مات و مبهوت ساخت. (نه به دلیل ساده‌انگاری مخاطبان، بلکه به دلیل آنکه هنر جدیدی پا به عرصه نهاده بود که از هر نوع سابقۀ ذهنی در نظر مخاطبان مبرا بود.) اگرچه نمی‌توان رئالیسم محض را آن‌طور که مدنظر بازن است برای واقع‌گرایی فیلم‌های لومیرها در نظر گرفت، ولی باید اذعان داشت که سینمای اولیه، خیلی سریع

رئالیسم از دیدِ نئوفرمالیست‌ها، نه ویژگیِ محافظه کارانۀ اثر هنری است و نه ویژگی معمول و طبیعی آن، بلکه سبکی است که نیاز به مطالعه در بستری تاریخی دارد.

قراردادهای بازنمایانۀ روایتی را از هنرهای موجود اقتباس کرد و آن‌ها را به نفع خود بسط و گسترش داد. در مرحلۀ بعد با ظهور روایت ناتورالیستی (مثل ملودرام‌های لویی فویاد از ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴) و بازی‌های ناتورالیستی (مثل بازی‌های خواهران گیش، بلانش سوییت و دیگران در فیلم‌های گریفیث) در دهۀ دوم قرن حاضر، ارزش و اهمیت رئالیسم، شایع و همه‌گیر شد. درست در همین مقطع که سینمای کلاسیک هالیوود تحت نظام کنترل شدۀ استودیویی بسط و گسترش می‌یافت، فیلم‌سازان سوئدی و فرانسویِ پس از جنگ، به فیلم‌برداری در مکان‌ها و محل‌های واقعی و آزاد گرایش داشتند. درست شبیه آنچه که در ارتباط با فیلم‌های بلند مستند امریکایی (مثل *نانوک شمالی*، *چانگ* و...) و جنبش سینمای مونتاژی روسیه انجام گرفت. در ادامۀ این حرکت، رئالیسم شاعرانۀ دهۀ سی فرانسه (که رویکردی متفاوت نسبت به گذشته داشت)، نئورئالیسم ایتالیایی (که بلافاصله به عنوانِ تحولی بنیادی در سنت‌های گذشته تلقی شد) و گونه‌های مختلف سینمای هنری مدرن که اغلب وامدار رئالیسم (و بالاخص تأثیر روانکاوانۀ آن) بودند، آرام‌آرام به منصۀ ظهور رسیدند.

همان‌طور که این طرح خلاصه نشان می‌دهد، رئالیسم اغلب به عنوان نوعی انحراف از معیارهای مرسوم سینمای کلاسیک قلمداد می‌شود. علی‌رغم گرایشِ مطالعات سینمایی اخیر برای تأکید بر این نکته که سینمای هالیوود، فیلم‌های رئالیستِ کلاسیک را پدید آورده است، با این حال هالیوود معمولاً با کارخانۀ رویاسازی معادل و قرین فرض شده است. ادعای این‌که این یا آن فیلم رئالیستی است،

اغلب ما را گرفتار تضادی با سینمای کلاسیک می‌کند؛ به‌طور مثال صدای گویندهٔ نسخهٔ انگلیسی فیلم *بازگشت مارتین گیوره* ما را دچار چنین حسی می‌کند وقتی در ابتدای فیلم می‌گوید: «شما هرگز از این‌که وقتتان را صرف تماشای این فیلم کنید تأسف نخواهید خورد، چرا که این فیلم نه داستانِ ماجراجویانهٔ قهرمان است و نه رویدادی صرفاً فانتزی و خیالی، بلکه داستانی است واقعی و حقیقی.» انحراف از سینمای سرگرم‌کنندهٔ عامه‌پسند می‌تواند گرایش‌های گوناگونی به خود بگیرد؛ گرایش‌هایی که می‌توانند انگیزه‌های رئالیستی داشته باشند. برعکس حتی نپرداختن به جزییات فراوان نیز ممکن است به عنوان خصلتی رئالیستی تلقی شود. به‌طور مثال کارل تئودور درایر در فیلم *اردت* با خالی نگاه داشتن یک خانهٔ روستایی از هرگونه اسباب و اثاثیه قصد دارد با نتیجه‌ای که از کارکردِ سادگی و بی‌پیرایگی می‌گیرد، تجربه‌های ساده و بی‌پیرایه زندگی روستایی در دانمارک را به بیننده انتقال دهد. همین‌طور در فیلم‌های روبر برسُن فوکوس بر جزییات تصویر، ذهن بیننده را به شدت بر بافت و زمینهٔ صحنه متمرکز می‌کند. ظرفیت روانی افراد در شخصیت‌پردازیِ فیلم‌های کارگردانانی چون اینگمار برگمان و میکل آنجلو آنتونیونی خود می‌تواند شاخصی از رئالیسم محسوب شود. از طرف دیگر، امتناع از آشکارسازیِ وضعیاتِ درونی شخصیت‌ها (آن‌چنان که در فیلم‌های اخیر برسن شاهدیم) نیز می‌تواند به عنوان ویژگی عینی روایت محسوب شود. پایان‌های نه چندان خوش و یا مبهم نیز در قیاس با پایان‌های همیشه خوشِ فیلم‌های کلاسیک هالیوود، بیش‌تر رئالیستی تلقی می‌شود. البته نباید فراموش کرد که این قضیه فقط نوعی قرارداد است؛ چرا که در زندگی روزمره، همواره این نکته را پذیرفته‌ایم که رخدادها و وقایع برای افرادی که درگیر آن هستند، می‌توانند یا نتیجهٔ خوب و خوش داشته باشند و یا نتیجهٔ بد و ناخوشایند. بنابراین بسیاری از ویژگی‌هایی که بنا به قرارداد، در طول تاریخ سینما، به عنوان مؤلفه‌های رئالیسم شناخته شده‌اند، بسیار حاشیه‌ای عمل می‌کنند، چرا که درواقع، رویکردهایی مغایر با معیارهای مرسوم و مسلط سینمای کلاسیک محسوب می‌شوند.

طبیعی است که چنین جنبش‌های متغایری که اغلب در بدو گرایش‌های رئالیستی بسیار متهورانه و تحول‌برانگیز جلوه می‌کنند، بنا به کاربرد تکراریِ در فیلم‌ها، معمول و عادی می‌شوند و تأثیر توجه‌برانگیزشان کاهش می‌یابد. به‌طور مثال وقتی فیلم *دزدانِ دوچرخهٔ* ویتوریو دسیکا در سال ۱۹۴۸، برای اولین بار روی پرده آمد، آندره بازن، آن را نمونهٔ شاخصِ گرایش نئورئالیستی سینمای ایتالیا خواند و بر عنصر «شانس و تصادف» در شکل روایتی آن تأکید کرد. وقتی فیلم *امبرتو*، چهارسال بعد از *دزدان دوچرخه* به روی پرده آمد، بازن اگرچه نظرات تحسین‌برانگیز خود را نسبت به *دزدان دوچرخه* فراموش نکرد، اما اظهار داشت که *امبرتو* با وجود آن‌که همواره از دراماتورژی کلاسیک به دور است ولی به واسطهٔ آنچه که در درون خود دارد، ما را مجدداً به رئالیسمِ *دزدان دوچرخه* و فهم بیش‌تر آن سوق می‌دهد. در طول چهارسال، تغییر و تبدیلاتی که در پس‌زمینه فیلم‌ها صورت گرفت، بازن را متوجهٔ خصلت متغیر رئالیسم در جنبش ایتالیایی کرد. افزون بر این، تکرار همین خصلت‌های رئالیستی، به‌تدریج منشِ قراردادی آن‌ها را آشکار کرد و فیلم‌های اولیه که به نحو شایان توجهی رئالیستی تلقی می‌شدند، با بازنگری مجدد، بسیار قاعده‌مند به نظر رسیدند. (همان‌گونه که به‌طور مثال در ارتباط با فیلم *درباراندار* اتفاق افتاد.) از طرف دیگر، این امکان نیز وجود دارد که وضعیات و مقاطع زمانی خاص سبب شوند که مخاطبان سینما، یک فیلم را به مقدار بیش‌تر و یا کمتری برخوردار از مؤلفه‌های رئالیستی تلقی کنند. چیزی که در ارتباط با فیلم *قاعدهٔ بازی* رخ داد. در این مقاله، به گونه‌ای مفصل به تشریح فیلم *دزدان دوچرخه*، به عنوان نمونه‌ای از حضور رئالیسم در سینما خواهیم پرداخت. *دزدان دوچرخه* پس از نمایش عمومی، خیلی سریع در نظر مخاطبان به عنوان اثری رئالیستی جای گرفت و به خاطر همین کیفیت رئالیستی داستانش، در بسیاری از کشورها به صراحت با توفیق و استقبال عمومی مواجه شد. برعکس آن *قاعدهٔ بازی* در اکران اولیه‌اش، چندان مورد درک و استنباط مخاطبان واقع نشد و پس از گذشت سال‌ها سرانجام به این توفیق نایل آمد. درواقع فیلم‌هایی مثل *دزدان دوچرخه* با بهره‌گیری

از توانایی‌های بصریِ مخاطب، زمینه‌ای را برای آثاری چون *قاعدهٔ بازی* فراهم آوردند که باعث شد این فیلم‌ها به عنوان نوعی از سینمای رئالیسم، پس از گذشت سال‌ها، مورد تشویق و تحسین قرار بگیرند. به همین دلیل، تفاوت در نحوهٔ استقبال و پذیرش هریک از این فیلم‌ها، می‌تواند به گونه‌ای صریح نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ تاریخی قبول و درک رئالیسم در سینما باشد.

قدر و منزلتی که این فیلم‌ها و دیگر فیلم‌های رئالیستی امروزه به لحاظ نقد و تحلیل یافته‌اند، حاصل بخش قابل ملاحظه‌ای از نوشته‌های آندره بازن، شارح و تحلیل‌گر رئالیسم در سینماست. بازن از بحث‌های سبک‌گرایانه دوری می‌کند، چرا که بیش‌تر قصد دارد با شناختِ دقیق و گستردهٔ طبعِ قراردادیِ نمایش، قایل به ارتباط بنیادینی بین تصاویر فیلم و واقعیت شود. تاکنون دیدگاهِ بازن راجع‌به رئالیسم در تحلیل‌های حرفه‌ای فیلم کارآمد بوده و توجهاتش به کارکردهای چندگانهٔ حرکت دوربین، عمق میدان، فضای خارج کادر، بازیگری و میزانسن، در بسیاری از نوشتارهای ارزشمندی که در ارتباط با سینمای نئورئالیسم ایتالیا مطرح شده‌اند، همواره مثمرثمر بوده است. آنچه در نظراتش خطایی قابل توجه به نظر می‌رسد، علاقه و گرایش وافر اوست به کلِ تاریخ سینما به عنوان راه‌حلی غایتمند برای تمام سینما؛ و حتی برای تمام پدیده‌ها. در هر صورت اگر از این گرایش صرفنظر کنیم و رئالیسم سینمایی را به عنوان پدیدهٔ تاریخی غیرغایی مورد بحث قرار دهیم، در آن صورت نظرات بازن به شدت مفید و سودمند واقع می‌شوند.

چرا «دزدان دوچرخه» اثری رئالیستی نامیده می‌شود؟!

یکی از مهم‌ترین نکات مطرح دربارهٔ فیلم *دزدان دوچرخه*، این است که اگرچه این فیلم از رئالیسمی که در فیلم‌های کلاسیک هالیوود رعایت می‌شود فاصله دارد، ولی از نظر کاربردِ ماهرانهٔ تمهیداتِ تدوین تداومی، بسیار قابل توجه به نظر می‌رسد. برای اثبات این مدعا، اشاره به چند نمونه، لازم و ضروری است. به‌طور مثال در صحنهٔ افتتاحیهٔ فیلم، یکی از مسلم‌ترین قواعد زیباشناختی ـ تکنیکی نظام هالیوودی، به گونه‌ای ملموس و عینی دیده می‌شود و آن همانا نظام نما ـ نمای معکوس است که نه تنها در این صحنه بین ریچی ـ شخصیت اصلی فیلم ـ و رییس شعبهٔ استخدامی جریان می‌یابد، بلکه علناً در سرتاسر صحنه‌های مختلف فیلم تکرار می‌شود؛ از طرفی با کمی دقت می‌توانیم پدیده‌هایی چون برش منطبق با جهت نگاه، نمای نقطهٔ دید، اصل تعقیب و جستجو، سکانس مونتاژی و دیگر تمهیدات سینمای کلاسیک را در اکثر لحظات و صحنه‌های فیلم بیابیم. بازن در مقاله‌ای راجع به این فیلم، بیان می‌کند آنچه که این فیلم را از اثری متوسط متمایز می‌کند، دکوپاژ نیست، بلکه ماهیت نماهایی است که نه تنها به بهترین شکل ممکن، وقایع و رخدادهای روزمره را بازگو می‌کنند، بلکه با سبکِ خاص خود، اطلاعات موردنیاز مخاطب را تا حد ممکن، تدریجی و آهسته‌آهسته به مخاطب منتقل می‌سازند. اگرچه این خصلتی است که به نظام زیباشناختی هالیوودی تعلق دارد، ولی با وجود این، کاربردی فراوان در سینمای نئورئالیسم پیدا می‌کند.

آیا به راستی بازن نظام تداومی کلاسیک را شیوه‌ای طبیعی‌تر و ملموس‌تر از بقیهٔ نظام‌ها می‌داند که ذاتاً به میزان بیش‌تری وامدار رئالیسم است؟! در این‌باره وی در مقاله‌ای تحت عنوان «نوواقع‌گرایی: نوعی زیباشناسی واقعیت»، آثار ارسن ولز را برخوردار از کیفیت واقع‌گرایانهٔ نابی می‌داند که علتِ اصلیِ تداوم موجود در تصاویر سینمایی فیلم‌هایش را تشکیل می‌دهد. درحالی که اگر دقیق‌تر به کیفیت تداوم موجود در فیلم‌های کلاسیک هالیوود بنگریم، آن را ناشی از تدوین تداومی و سایر تمهیدات تکنیکی این سینما می‌یابیم که به گونه‌ای انتزاعی و ساختگی خود را به واقعیت نزدیک کرده‌اند. تمهیداتی که نه تنها از قبل با آن خو نگرفته‌ایم، بلکه حتی آن را حس هم نکرده‌ایم. بنابر تعابیر نئوفرمالیستی، بازن با بیان این مسأله، به نقشِ خودکار دکوپاژ فیلم‌های کلاسیک اشاره می‌کند و یادآور می‌شود از آن‌جا که تمهیدات بنیادین تدوین تداومی به دلیل تکرار در کاربرد برای مخاطبان فیلم بسیار بدیهی و معمول جلوه می‌کنند، در فیلم *دزدان دوچرخه* نیز با همین خصلت، نادیدنی و عادی جلوه‌گر می‌شود. البته باید توجه داشت که

اگرچه این تمهیدات هم در سینمای کلاسیک هالیوود و هم در سینمای نئورئالیسم رواج دارند، ولی هریک برای نیل به هدف و اعتقادی خاص به خدمت گرفته می‌شوند که با یکدیگر متفاوت‌اند.

از طرف دیگر، بازن بین تدوین کلاسیک که از منطق رویدادهای روایتی برای نظام بخشیدن به نماها و پراکندگی‌شان استفاده می‌کند با آنچه که به عنوان تدوین در سینمای نئورئالیسم شناخته می‌شود، تمایز قایل است. در نظام تدوینی نئورئالیسم، آنچه موجب پیوند نماهای پراکنده می‌شود، پیوستگی زمانی رویدادها و یا تداوم موجود در کنش‌هاست. حتی اگر وقفه‌ها و گسست‌های تصادفی مثل مرگ و... جدایی‌آفرین باشند، ولی از آن‌جا که در بستری مرتبط، متداوم و به هم پیوسته رخ می‌دهند بازهم تسلسل و تعاقب خود را حفظ می‌کنند. به همین دلیل، مطابق اظهارات بازن *دزدان دوچرخه* از لحاظ تدوین سینمایی، کمتر ماهیت تکنیکی و مکانیکی خود را به رخ بیننده می‌کشد و عمدتاً سعی می‌شود با برجسته کردن و چشمگیر کردن قابلیت‌های آشنایی‌زدای جنبه‌های دیگر فیلم، سازوکار فنی خود را پنهان و پوشیده نگه دارد. البته ناگفته نماند که همواره ساختار فیلم، به میزان تأکیدهای زمانی وابسته است و تصادف‌ها و رخدادهای اتفاقی می‌توانند به مقدار قابل توجهی در ایجاد کیفیتی نامناسب برای فیلم مؤثر باشند. این درحالی است که روایت کلاسیک به مددِ اصلِ تعیین مهلت‌ها و ضرب‌الاجل‌ها، هوشمندی و حسابگری خود را به خوبی نشان می‌دهد؛ البته امروزه این تمهیدها، افزون بر کارکرد مذکور، نقشِ اصلی هدایت ذهن را در درک طرح اصلی فیلم ایفا می‌کنند و زمینه‌های پراکندهٔ داستانی را به هم مرتبط می‌سازند.

بازن، نهادِ زمانیِ تدوین نئورئالیستی را به عنوان تنها عاملی که واقعیت را در احاطهٔ خود دارد تصور نمی‌کند، بلکه در نظر او، خود صحنه‌ها به صورتی شکل می‌گیرند تا به زنجیرهٔ متوالی رخدادهای داستانی، خصلتی تصادفی ببخشند. او همچنین به چگونگی نمابندی پیچیدهٔ صحنه‌ها در *دزدان دوچرخه* اشاره می‌کند که همواره قرار است تصوری از شانس و تصادف را به بیننده انتقال دهد. بدین‌ترتیب با وجود لحن ایهام‌آمیزی که در بیانات قاطعانهٔ بازن احساس می‌شود (مثل عشق و علاقهٔ مفرط دسیکا به شخصیت‌های فیلمش و یا دلبستگی نئورئالیسم به حضوری همه‌جانبه و گسترده) نباید تحلیل‌ها و نظریاتش را نادیده انگاشت.

اگرچه بازن به ساختار صوتی فیلم *دزدان دوچرخه* اشاره نمی‌کند، ولی باید به یاد داشته باشیم که صدا، نقش مهمی در تقویت تأثیر رئالیستی فیلم دارد. بازن با تعمق در فیلم‌های *فاربیک* و *همشهری‌کین*، دستاورد، تکنیکی دیگری از رئالیسم را بازگو می‌کند. همان‌طور که می‌دانیم تکنیکِ استفاده از نماهای طولانی و عمق میدانِ وضوح که در *همشهری‌کین* به وفور نمایان است، ناشی از میزانسن‌های استودیویی قاعده‌مندی بود که در هالیوود به شدت رواج داشت، در *فاربیک* نیز علت اصلی ساختار درهم و مغشوش آن شیوهٔ فیلم‌برداری در فضای آزاد واقعی است. در سینمای ایتالیا نیز وضع تا حدودی شبیه این نمونه‌هاست. کارگردانانِ نئورئالیست ایتالیا از آن‌جا که قادر به ضبط مستقیم و همزمان صدا نبودند، با اتکا به دوبله و صداگذاری، فیلم‌های خود را به صورت ناطق عرضه می‌کردند. همین شیوه به کارگردانان اجازه می‌داد دوربین‌های بزرگ و پر صدای خود را، بدون محدودیت صوتی، آزادانه حرکت دهند و به ثبت و ضبط نماها نایل شوند. این همان شیوه‌ای است که بازن به شدت آن را تحسین و تمجید می‌کند. بازن می‌گوید: «بالاخره ممکن است در تلاش برای عرضه و نمایش، برخی از جنبه‌های واقعیت هم فدا شوند.» صدا در فیلم‌های نئورئالیستی چنین است، در فیلم *دزدان دوچرخه*، صدا کاملاً قراردادی است، یعنی به همان‌گونه که نوای موسیقی فیلم را در خارج از فضای داستانی فیلم و همگام با لحظات دراماتیک می‌شنویم و به گونه‌ای کاملاً قراردادی حضور ناملموسش را در فضای صوتی داستان، تعمدی می‌پذیریم، در مورد صدای فیلم رئالیستی نیز چنین فرایندی را لحاظ می‌کنیم. به‌طور مثال در صحنه‌ای که ریچی، دزد را در بازار خرت‌وپرت فروش‌ها شناسایی می‌کند، سروصدای آدم‌های گوشه و کنار که به صدای فیلم افزوده شده‌اند، حسی از قیل‌وقال و هیاهو را برای مکانِ رویداد تعریف می‌کند. کاربرد نوعِ خاصی از عملکرد صدا و تدوین، زمینه‌ساز

بدعت‌ها و نوآوری‌هایی در *دزدان دوچرخه* می‌شود که بستری متفاوت با قراردادهای رایج سینما، بالاخص سینمای هالیوود دارد.

بستری که رئالیسم *دزدان دوچرخه*، بر پایهٔ آن گسترش می‌یابد، به گونه‌ای آشکار و مبرهن، از شیوه‌های مرسوم کلاسیک به دور است. مهم‌ترین دلیل این مدعا انگارهٔ ارجاعی موضوع این فیلم به تاریخ و حوادث تاریخی است که توجه به امور عادی و زندگی روزمرهٔ آدم‌ها، آن را به سمت کنشی رئالیستی سوق می‌دهد. با توجه به این اصل، روایتی که بر پایهٔ این موضوع بنا می‌شود، وقایع و رخدادهای مهم هر عصر و هر دوره را عرضه می‌دارد. در این فرایند، مهم‌ترین کار روایت آن است که با ارائهٔ نشانه‌های زمانی دقیق در مدت زمانی مختصر و موجز، رویدادهای اتفاقی و تصادفی را در قالبِ مجموعه‌ای منسجم و یکپارچه عرضه دارد. از طرفی سبک میزانسن و فیلم‌برداری نیز به واسطهٔ استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای، آن‌هم در مکان‌های آزاد و غیرکنترل شده به هنگام فیلم‌برداری، به سمتِ رئالیسم میل پیدا می‌کند. نتیجه‌ای که از نمایش صریح و علنیِ معضلاتی که ریچی با آن‌ها دست به گریبان است حاصل می‌شود، نه تنها ایدئولوژی بشری را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه آن را متعادل می‌سازد و به گونه‌ای ترحم‌انگیز، بدان جلوه‌ای انسانی می‌بخشد. نهایتاً *دزدان دوچرخه* این توفیق را می‌یابد که با شیوه‌های خاص خود و طریقی نظام‌مند، معیارهای فیلم‌سازی سرگرم‌کننده را که پیش از این، به نوعی از آن عدول کرده بود، دوباره به کار گیرد و در خود جمع کند. همهٔ این موارد ممکن است به عنوان مجموعه‌ای از رویکردهای متفاوت با قراردادهای رایج سینمای هالیوود، دسته‌بندی، و تحت انگیزه‌ای رئالیستی، ارزیابی شوند. حتی در این‌باره، سایر دستورالعمل‌های سینمایی نیز که *دزدان دوچرخه* نسبت به آن‌ها وفادار باقی می‌ماند، به تأثیر از شیوهٔ رئالیستی این‌گونه فیلم‌ها، تغییر شکل می‌دهند و به گونه‌ای دیگر استفاده می‌شوند، چرا که باید در خدمت نمایش، عرضه و انتقالِ جنبه‌های رئالیستی فیلم، واقع باشند. نهایتاً این رویکرد خاص در سینمای نئورئالیسم، اثری می‌آفریند که نه تنها از سینمای کلاسیک هالیوود بالعینه فاصله دارد، بلکه آشکارا، ما را از وجود چنین تمایزی، آگاه و مطلع می‌سازد.

برای بررسی دقیق ماهیت نئورئالیسم، لازم است هریک از زمینه‌های انگیزهٔ رئالیستی را به ترتیب اولویت بررسی کنیم و به گونه‌ای تقریبی مصداق‌های آن را در *دزدان دوچرخه* بیابیم.

موضوع داستانی

یک اثر هنری را به هیچ‌وجه نمی‌توان، به صرف این‌که به امور ملموس زندگی روزمره و یا شخصیت‌های معمولی و یا حتی غیرمرفه جامعه می‌پردازد، اثری رئالیستی تلقی کرد. در نمایشنامه‌های شکسپیر، چنین موضوعاتی، اغلب به سطح جریان‌هایی تقلیل داده می‌شدند که فرعی بودند و رگه‌هایی از طنز و کمدی در خود داشتند؛ دوران باروک انباشته از خصلت‌های شعر و شاعری بود؛ اورتورها به تصاویر و تخیلاتی پیرامون اساطیر، فرشته‌ها، درونمایه‌های مذهبی، در پهنهٔ دشت و دمن و صحرا اشاره داشتند. به تصاویر و تخیلاتی پیرامون اساطیر، فرشته‌ها، (مثل اورتور *آسیز و گالاتیا* از هندل) اما با وجود این، در فاصلهٔ میان چند قرن گذشته، ذهنیتی مطرح شد که با ظهور عینیت‌گرایی، نمایش زندگی طبقهٔ غیرمرفه را رئالیستی‌تر از نمایش طبقهٔ متوسط یا مرفه جامعه می‌پنداشت. در این مقطع، ارائهٔ چنین موضوعاتی نسبت به موضوع‌های رایج پیش از خود، رونق بسیار یافت، کمااین‌که بعد از یک سنت طولانی در نقاشی‌های اروپایی که در آن طبقهٔ روستایی و غیر بورژوا، به عنوان انگاره‌هایی طعنه‌آمیز و کمیک عرضه می‌شوند (مثل نقاشی‌های بروگسل)، نقاشی‌های ویژهٔ ماتیو، لوییس و آنتون ل.نان در ۱۶۳۰ و بعد از آن، با ارائه هنرمندانهٔ لحظاتی از زندگی خانواده‌های روستایی و انتقال اطلاعاتِ دقیق از وضعیات خاص آن‌ها، این زمینه را تغییر می‌دهند. (به‌طور مثال تابلوی *خانوادهٔ روستایی* از لوییس در ۱۶۴۰). در هر صورت با رواج نقاشی کلاسیک، گرایش به چنین موضوعاتی در آثار آن‌ها به سرعت فراموش شد و تحت سلطهٔ همه جانبهٔ نقاشان کلاسیسم مثل نیکلاس پوسن قرار گرفت. بدین‌ترتیب موضوع‌های اسطوره‌ای پر

زرق و برق ـ مثل تابلوی *بی‌سیرتی زنان سابین* از پوسَن که از *انجیل* اقتباس شده است ـ به عنوان موضوع‌های رایج نقاشی کلاسیک، گسترش می‌یابند و از اهمیتی چشمگیر برخوردار می‌شوند. ناگفته نماند که حتی گرایش نسبی هنردوستان به آثار پوسن و برادران ل.نان نیز، به مرور زمان، با تغییر سلیقه‌های هنری تغییر کرد، تا این‌که در قرن نوزدهم، این رویکرد موضوعی، با تابلوی میه از گوستاو کوربه، در تضاد با احساساتگراییِ روستایی، از نو احیا شد. اگر با همین دیدگاه به مکتب ناتورالیسم ادبی نظر بیفکنیم، خواهیم دید که این مکتب نیز با کندوکاو علمی خود در عینیات جامعه، طبقهٔ محروم و عمدتاً غیرمرفه جامعه را مورد پردازش هنرمندانهٔ خود قرار می‌دهد که بدون‌شک آثار جرج مور و امیل زولا مصداق‌های عینی و بی‌عیب و نقص این مکتب به‌شمار می‌روند.

هالیوود، در طول حیاتش، همواره به سینمای رئالیستی با دیدی تحقیرآمیز می‌نگرد و موضوعِ آن را شایستهٔ شأن و منزلت مخاطبِ عام سینما نمی‌داند.

هدف از بیان چنین نمونه‌هایی آن است که بگوییم، تأثیرات این سنت همچنان تا عصر ما نیز ادامه پیدا کرده است؛ و آنچه را ما به عنوان موضوع رئالیستی در سینما مطرح می‌کنیم، تا حدودی از این سنت متأثر شده است. در مورد سینمای هالیوود، رویکرد، مشخص است. هالیوود، در طول حیاتش، همواره از پرداختن به موضوعی که رنگ و بوی ناتورالیستی دارد، پرهیز کرده است، به سینمای رئالیستی با دیدی تحقیرآمیز می‌نگرد و موضوعِ آن را شایستهٔ شأن و منزلت مخاطبِ عام سینما نمی‌داند. حتی معدود فیلم‌های هالیوودی هم که برای ارائهٔ واقعیات زندگی روزمرهٔ طبقهٔ متوسط، جستارها و کنکاش‌هایی داشته‌اند، نمونه‌های جسارت‌آمیز و نامعمولی تلقی می‌شوند که با انگیزه‌های غیراقتصادی تهیه و تولید شده‌اند. فیلم‌های *حرص* از اریک فن اشتروهایم، *شکارچیان نجات* از یوزف فن اشترنبرگ، *ازدحام* و *نانِ روزانهٔ ما* از کینگ ویدور، نمونه‌هایی از این دست محسوب می‌شوند. و این‌ها فیلم‌هایی هستند که اگرچه در سینمای هالیوود چندان جدی گرفته نمی‌شوند، ولی در آن‌ها، حتی روایت‌ها، وقایع دراماتیکِ تأثیرگذاری را ارائه می‌دهند که به شدت قابل توجه‌اند. برای مثال، مثلثِ عشقی فیلم *حرص*، وسوسهٔ دیوانه‌وارِ ترینا را با پول و ثروت درهم می‌آمیزد که به ارتکاب دو قتل و نومیدیِ تیگو، در انتهای فیلم می‌انجامد و سرانجام در درهٔ مرگ رها می‌شود. قهرمانان زن و مرد در فیلم *شکارچیان نجات* که فیلمی بدون کنش تلقی می‌شود، به واسطهٔ بزهکاری‌ها و هرزگی‌های نه چندان افراطی، با یکدیگر همراه می‌شوند و موضوع داستانی فیلم را شکل می‌دهند. فیلم *ازدحام*، ماجرای عاشقانهٔ قهرمان را با مرگِ فرزند و اقدام به خودکشی و آشتی و مصالحه با همسر درهم می‌آمیزد. *نان روزانهٔ ما*، تلاش‌های گروهی از مردم بی‌کار را به تصویر می‌کشد که برای آماده ساختن مزرعه‌ای همگانی، با مخالفت افراد بومی رودررو می‌شوند. و در کنار همهٔ این فیلم‌ها، درحالی که هریک با موضوع‌های خاصِ خود، به سختی در مقابل معیارهای غیرقابل تغییر هالیوود دوام می‌آورند، *دزدان دوچرخه*، از این هم بیش‌تر تا جایی پیش می‌رود که علناً در تضاد با معیارهای مسلم هالیوود واقع می‌شود. بازن در این‌باره می‌گوید: «روشن است که ماجراهایی که در این فیلم و فیلم‌هایی از این دست مطرح می‌شوند، حتی آن‌قدر ارزش ندارند که در ستون اخبار روزنامه‌ها درج شوند، چرا که همهٔ داستان در دو خط از ستونِ «سگ‌های گمشده» نمی‌گنجد، ولی آنچه این داستان را مهم و ارزشمند می‌سازد، نه موقعیت روان‌شناختی و نه موقعیت زیباشناختیِ شخص قربانی شده، بلکه موقعیتِ اجتماعی اوست که معناآفرین می‌شود.» البته همان‌گونه که خود بازن نیز بدان معترف است و تا حدودی جای بحث دارد، رابطهٔ روان‌شناسانهٔ میان پدر و پسر است که بر ماجرای دوچرخهٔ ربوده شده سایه افکنده و موضوع فیلم را تحت تأثیر گرفته است. به هر صورت دستمایه قرار دادن

یک دوچرخهٔ ربوده شده، به عنوان بستری که کندوکاوها و جستجوهای بی‌نتیجهٔ یک خانواده را در خود می‌گیرد، اساساً غیر هالیوودی است و از آن‌جا که در تأثیرگذاری فیلم بر مخاطب مؤثر است، قادر به انتقال مقوله‌های اجتماعی می‌شود.

ساختار روایت

«ایدهٔ استفاده از اتفاق و تصادف» که بازن بدان اشاره می‌کند، شاید آشکارترین جنبهٔ ساختاری روایت در فیلم *دزدان دوچرخه* باشد. اتفاق و تصادف در مورد رخدادها، به دو معناست: یکی رخدادهای تصادفی، که لازمهٔ هر کنش‌اند و دوم، تصادف‌هایی که کنش را پیش می‌برند.

عملکرد مثبتی که رخدادهای تصادفی در خود دارند آن است که زمینهٔ غنی و منسجمی را برای فیلم *دزدان دوچرخه* فراهم می‌آورند. سوای روایتِ کلاسیک که زمانِ فشردهٔ دراماتیکی را به خود اختصاص می‌دهد تا کنش مهم فیلم را در همهٔ لحظات بگنجاند، چنین به نظر می‌رسد که *دزدان دوچرخه* تلاش می‌کند ضرباهنگِ رویدادهای واقعی را با استفاده از وقایع با ارزش یا کم ارزش، بازآفرینند. چنین رویدادهایی، این توانایی را دارند که مجموعهٔ متنوعی از رفتارهای انسانی را با جزییات، مفاهیم اجتماعی و یا نمادین که بعدها هستهٔ مرکزی کنش را شکل می‌دهند، ارائه کنند. به عنوان نمونه، در ابتدای فیلم، همچنان که ریچی همسرش را در حمل ظرف‌های آب کمک می‌کند و راجع‌به چگونگی امکان تهیهٔ دوچرخه با او صحبت می‌کند، گروهی از بچه‌ها را در پس زمینهٔ تصویر می‌بینیم. با دیدن بچه‌هایی که در دسته‌های دوتایی، با کلاه و تور سر، نقش عروس و دامادها را بازی می‌کنند، چنین استنباط می‌کنیم که این گروه دقیقاً جزیی از پس زمینهٔ واقعی آن مکان را تشکیل می‌دهند و به خود آن مکان تعلق دارند. درحالی که ماریا، همسر ریچی راجع‌به گرو گذاشتن جهیزیهٔ عروسی‌اش برای تهیه دوچرخه صحبت می‌کند، لحظهٔ رویارویی آن‌ها با گروه بچه‌ها، از مفهومی کنایی و تلویحی برخوردار می‌شود. به همین ترتیب، در صحنه‌ای که بچه‌ها بیرونِ خانهٔ فالگیر درحال بازی و خنده هستند، چنین به نظر می‌رسد که بچه‌ها صرفاً به دلیل نوعی واقع‌نمایی، ضرورت حضور یافته‌اند درحالی که وقتی ریچی به دنبال ماریا می‌رود، شاهدیم که به سمت آن‌ها می‌رود و از یکی از آن‌ها راجع‌به این که آیا دوچرخه‌اش را دیده و یا خبری از آن دارد، سؤال می‌کند. این لحظه، رخداد واقعهٔ سرقت دوچرخه را به امری معمول و عادی در جامعهٔ ایتالیا بدل می‌کند. (خود عنوان فیلم به گونه‌ای واضح و بدیهی اشاره به دزدی دوچرخه دارد که نه فقط انتظاری از سرقت دوچرخه را برای مخاطب به وجود می‌آورد، بلکه به گونه‌ای کنایه‌آمیز، به تفاوت آدم‌ها با یکدیگر اشاره می‌کند، چرا که آنچه در انتهای فیلم، موجب می‌شود ریچیِ صادق و درستکار به سرقت روی آورد، نومیدی او از به دست آوردن دوچرخه‌اش است.) رویکرد متفاوت موجود در کنش اصلی فیلم، از زمانی آغاز می‌شود که ریچی یاد می‌گیرد پوسترهایی سینمایی را روی دیوار نصب کند. اگر به چگونگی کار دوربین و نحوهٔ دکوباژ آن صحنه دقت کنیم، در یک نمای لانگ شاتِ معرف، ریچی و صاحب‌کار را همزمان با پسربچه‌ای می‌بینیم که با شریکش درحال نواختن آکاردئون است و گدایی می‌کند. همین که مرد متمولی، نظاره‌گرانه از کنار آن‌ها رد می‌شود و پسربچه‌ها، نومیدانه از او تقاضای پول می‌کنند، دوربین با یک حرکت پن، این ماجرا را در وسط کادر حفظ می‌کند و تا آخر پی می‌گیرد، حتی به قیمت آن که ریچی و صاحب کار به تدریج از کادر خارج شوند. بعد از این نما، لانگ شات دیگری، ما را به ماجرای بین ریچی و صاحب کار برمی‌گرداند و توجه را بدان جلب می‌کند. در این‌جا، اگرچه پسربچه‌های فقیر، سهمی در کنش روایتی ندارند، ولی دوربین با حرکت پن برای حفظ کردن آن‌ها در کادر، سعی دارد اختلاف سطح طبقاتی بین ثروتمند و فقیر در جامعهٔ ایتالیا را نشان دهد. دیگر صحنه‌های فیلم نیز با همین ظرافت، مفهوم دردمندی و محرومیت عمومی جامعهٔ ایتالیا را ثبت می‌کنند؛ مثل صحنه‌ای در بازار اوراقچی‌ها که یک همجنس‌باز به دنبال برونو می‌افتد؛ یا صحنه‌ای از ازدحام گروه دانشجویان آلمانی که ریچی و برونو را در مدت بارندگی، در پناه خود نگاه می‌دارند؛ یا تلاش جسته گریختهٔ برونو در طول لحظات تعقیب و جستجو، برای یافتن جایی مناسب که

ادرار خود را خالی کند؛ همین‌طور سیلی خوردن برونو از کشیش هنگامی که او ناخودآگاه به اعتقاداتش هجوم می‌برد. یا صحنه‌ای که کامیون گروه هوادار از کنار زوج درمانده می‌گذرند؛ و بالاخره صحنه‌ای که جزییات خوردو خوراک خانوادهٔ مرفه را در رستوران نشان می‌دهد.

شانس و تصادف نیز نقش گسترده‌ای در به هم پیوستن بخش‌های اصلی ساختار فیلم به یکدیگر دارد. اولین لحظهٔ رویارویی ریچی با دزد که در بازار اوراقچی‌ها، آن هم لحظه‌ای که او برای تحویل دوچرخه‌های مسروقه آمده است، خیلی بعید و دور از ذهن به نظر نمی‌رسد، اما دومین لحظهٔ برخورد با او به هنگام مشورت با فالگیر، کاملاً تصادفی و شانسی است. همین‌طور است وضعیت ناخوشایند پسربچه‌ای که نیاز به حمایت دارد، آن‌هم درست در لحظه‌ای که ریچی، برونو را در کنار پُل ترک می‌کند یا لحظه‌ای که ریچی، دوچرخه‌ای را می‌دزدد. خلاصه آن که در همهٔ این لحظات، عنصر شانس و تصادف، حضوری علنی و آشکار پیدا می‌کند، درحالی که فیلم هالیوودی سعی دارد با استفاده از ارجاعاتی که به گذشته و آینده می‌کند، چنان به رخدادها و وقایع انگیزهٔ منطقی ببخشد که کمتر شانسی و تصادفی جلوه کنند. همان‌طور که در فیلم *وحشت در شب* شاهدیم، فیلم‌های کلاسیک به جای تکیه بر انگیزه‌های رئالیستی، به شدت بر انگیزه‌های ترکیبی و تلفیقی متکی‌اند تا کلیتی از زنجیرهٔ علت و معلولی را برای حوادث فیلم تعریف کنند. فیلم‌هایی چون *دزدان دوچرخه*، زمانی به جنبه‌های تصادفی و اقبالگون واقعیت متمایل می‌شوند که در استفاده از انگیزه‌های منطقی برای رخدادهای تصادفی و شانسی ناکام بمانند.

اما با وجود همهٔ این تصادف‌ها و شانس‌ها، روایت در *دزدان دوچرخه* به دقت حساب شده و منسجم است؛ چرا که برای جبرانِ چنین نواقص مسلمی که در روابط علت و معلولی وجود دارند، دیگر مولفه‌های نظام‌دهنده و انسجام‌بخش، در این سینما تقویت می‌شوند. نظام دقیق و حساب شده‌ای از مُهلت‌ها، قرارها و پیوندهای دیالوگی که تمام مدت، ما را در طول فیلم هدایت می‌کنند، نمونه‌هایی از این دست به شمار می‌روند. با وجود چنین تدابیری که عمدتاً در سینمای کلاسیک هالیوود نیز به شدت کارایی دارند، دیگر اهمیتی ندارد که کنش چقدر از این شاخه به آن شاخه می‌پرد و یا چقدر به‌طور ناگهانی و تصادفی دچار تغییر و تحول می‌شود، بلکه مهم آن است که این ابتکارها ما را قادر به پیش‌بینی رخدادهایی می‌کنند که در زمان معینی قطعاً رخ خواهند داد. به این ترتیب، به محض آن که کنشی به وقوع می‌پیوندد، مخاطب قادر می‌شود آن را شناسایی کند و فهم خود را از رخدادهایی که درحال سپری شدن‌اند، پیوسته تقویت کند. تعیین مهلت‌ها، قرارها و پیوندهای دیالوگی اگرچه قواعد و اصولی بدیهی و معمول در سینمای کلاسیک هالیوود به‌شمار می‌روند، ولی در سینمای نئورئالیسم و مشخصاً در فیلم *دزدان دوچرخه*، بنا به وجود شانس و اقبال و تصادف در سیر ماجراها به کار گرفته می‌شوند تا مجموعه‌ای متفاوت از معیارهای مرسوم کلاسیک را عرضه دارند. این اصول مسلم، سوای نقشی که در خلق تمامیت بی‌عیب و نقص فیلم‌نامه‌های هالیوودی دارند، در سینمای نئورئالیسم ایتالیا، حیطه و حدود رخدادهای تصادفی را کنترل و مهار می‌کنند.

به‌طورکلی، رویدادهای فیلم *دزدان دوچرخه*، در طول زمانی نسبتاً کوتاهی اتفاق می‌افتند. حوادث از جمعه، یعنی روزی که ریچی شغلی به دست می‌آورد و دوچرخه‌ای را به خدمت می‌گیرد شروع می‌شوند و تا یکشنبه بعدازظهر که جستجوهایش به نتیجه‌ای نمی‌رسد و غرق در نومیدی، اقدام به سرقت دوچرخهٔ دیگری می‌کند، ادامه می‌یابند. بنابراین رویدادهای کلی فیلم، بین دو بخش اصلی‌ای تقسیم می‌شوند که با تدابیر مختلف روایت با یکدیگر ارتباط می‌یابند. تا جایی که ریچی و برونو از کلیسا بیرون می‌آیند و متوجه می‌شوند که ردپای همدستِ پیرِ دزد راگم کرده‌اند، سیر حوادث و رخدادها ما را برمی‌انگیزند تا وقایع آتی فیلم را پیش‌بینی کنیم. این قسمت، بخش اول فیلم را تشکیل می‌دهد که تقریباً هیچ چیز از گذشتهٔ شخصیت‌ها را فاش نمی‌کند و فقط ما را متوجه این نکته می‌سازد که ریچی دو سالِ تمام بی‌کار بوده و دوچرخه را با گرو گذاشتن اسباب خانه‌اش تهیه کرده است. اما با وجود این، از همان ابتدای فیلم، مجموعه‌ای از مهلت‌ها مبنی بر این که آیا ریچی در

برآورده ساختن اهدافش موفق خواهد شد، تبیین و تعیین می‌شوند که بدین قرارند:

۱. در صحنهٔ افتتاحیه که روز جمعه اتفاق می‌افتد، رییس شعبهٔ استخدامی به ریچی می‌گوید که اگر می‌خواهد مشغول به کار شود و شغلش را شروع کند باید تا فردا دوچرخه‌ای دست‌وپا کند. (تعیین شرط و مهلت).

۲. روز بعد، وقتی ریچی دوچرخه‌ای دست‌وپا می‌کند و به دفتر نصب پوسترهای خیابانی می‌رود، به او می‌گویند که ساعت شش و چهل‌وپنج دقیقهٔ صبح فردا خود را معرفی کند. (تعیین قرار).

۳. صبح روز شنبه، ریچی برای حضور در دفتر نصب پوسترهای خیابانی، از برونو جدا می‌شود و به او می‌گوید که ساعت هفت شب باز خواهد گشت. (تعیین قرار).

۴. بعد از ربوده شدن دوچرخه، ریچی به دوستش، بیوکو، می‌گوید که باید دوچرخه را تا صبح روز دوشنبه (روز اول هفته) پیدا کند. (تعیین مهلت) آن‌ها با هم قرار می‌گذارند که تمام روز را برای جستجو به دنبال دوچرخه صرف کنند. (تعیین قرار). این مورد، افزون بر این، پیوند دیالوگی برای صحنهٔ بعد نیز محسوب می‌شود.

بخش دوم فیلم را جستجوی روز یکشنبه و مهلت پایانی روز دوشنبه که تماماً در کمین ریچی است، به خود اختصاص می‌دهد. به‌طورکلی آنچه که موجب پیشروی داستان و انسجام رویدادهای آن در طول دو سوم ابتدای فیلم می‌شود، همین تعیین مهلت‌ها و قرارهاست.

همان‌طور که ذکر شد، معنا و مفهوم پیشروی ماجراها، از قسمت دوم فیلم، یعنی پس از بحث و جدل با همدست پیر در کلیسا، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر، به نحو قابل توجهی تغییر می‌کند؛ و این تغییر به نحوی است که توجه و تمرکز اولیهٔ ما را از ماهیت جستجو برای یافتن دوچرخه، به سمت رابطهٔ بین پدر و پسر سوق می‌دهد. پیوند دیالوگی نیز در بسیاری از لحظات فیلم نمایان است. به‌طور مثال نام خیابانی که پیرمرد به ریچی می‌دهد، برای صحنهٔ بعد که ریچی و برونو را در همان خیابان درحال جستجو و کندوکاو می‌بینیم، حکم یک پیوند دیالوگی را دارد، اگرچه ریچی جستجو در این خیابان را تا انتها ادامه نمی‌دهد (چرا که پیرمرد آدرس دقیقی به ریچی نمی‌دهد.) در طول صحنه‌های این فیلم، از آن‌جا که در جستجوی صرف شخصیت‌ها برای یافتن دوچرخه، هیچ پیشرفتی حاصل نمی‌آید و نتیجه‌ای اخذ نمی‌شود، روحیات و رفتار متغیر شخصیت‌ها، واسطه‌هایی برای هدایت و پیشبرد کنش دراماتیک محسوب می‌شوند. به‌طور مثال در صحنه‌ای که برونو، ریچی را به خاطر سرسری گرفتن مراسم کلیسا سرزنش می‌کند و ریچی او را سیلی می‌زند، یا صحنه‌ای که ریچی در رستوران به شرح و توصیف این‌که چه شغل خوبی پیدا کرده بود می‌پردازد و جستجوی دوچرخه را که تا حدودی فراموش شده بود، تقویت می‌کند و بسیاری دیگر از صحنه‌ها که در آن‌ها رخداد قابل توجهی در جهت نیل به مقصود که همانا یافتن دوچرخه است صورت نمی‌گیرد، آنچه عامل پیشرفت کنش می‌شود حالات، وضعیات و رفتارهای انسانی است. همهٔ این صحنه‌ها، بیش از آنکه بر پایهٔ منطق روایتی صرف شکل گرفته باشند، نمایانگر دکوپاژ ایدئالی هستند که بازن آن‌ها را مبتنی بر تداوم زمانی می‌داند. برای نمونه بحث و جدل ریچی و برونو در جاده و متعاقب آن توهمی که برای ریچی در مورد غرق شدن برونو پیش می‌آید، گستره‌ای از زمان متداوم را در بر می‌گیرد. پس از آن، یک دیزالو، زمان عبور آن‌ها از روی پل را خلاصه می‌کند و بلافاصله صحنهٔ آشتی آن‌ها در رستوران نشان داده می‌شود. بنابراین آنچه مشهود است این‌که اکثر صحنه‌های فیلم، با بهره‌گیری از نشانه‌هایی شفاهی پیشگویی‌کننده، از به کارگیری ساختار انتزاعی زمان صرفنظر می‌کنند و رخدادهایی که در زمان واقعی اتفاق می‌افتند، موجد ضرباهنگ کلی فیلم می‌شوند.

اگرچه تصمیم‌گیری ریچی در پایان صحنهٔ رستوران برای ملاقات با فالگیر، روایت را مجدداً به مسیر جستجوگرانهٔ کنش باز می‌گرداند، ولی این اتفاق فقط به یُمن تقارن زمانیِ قابل ملاحظه‌ای که در آن ریچی، دزد را در خیابان می‌بیند، کامل می‌شود. کنش دراماتیک فیلم در ارتباط با ماجرای دوچرخه، پیوسته تا جایی پیش می‌رود که صاحبِ دوچرخه‌ای که ریچی در پایان فیلم آن را ربوده است، تصمیم می‌گیرد با او درگیر نشود و رهایش کند. در همین

دزدان دوچرخه

لحظه است که بیننده یک مرتبه به جای اندیشیدن به چیزی که ممکن است در آینده برای ریچی اتفاق افتد، به سیر تغییرات لحظه به لحظهٔ احساسات و رفتارهای شخصیت‌ها در طول فیلم علاقه‌مند می‌شود و آن را تا انتهای فیلم دنبال می‌کند؛ از ابتدا تا مجموعهٔ قابل توجهی از نماها که پدر و پسر دست در دستِ هم گام برمی‌دارند و اشک‌ریزان فارغ از هرگونه جستجو و کنکاش قدم در راهی می‌گذارند که پیش از این درحال جستجو و کنکاش بوده‌اند.

بدین‌ترتیب، اگرچه ساختار دقیق فیلم‌نامهٔ *دزدان دوچرخه*، به گونه‌ای نه چندان عمیق، با ساختار فیلم‌نامه‌های کلاسیک در شباهت و همانندی است، ولی تغییرات و چرخش‌های ناگهانی و غیرمنتظره‌اش، به گونه‌ای تاکتیکی و روش‌مند، به کمرنگ کردن خطِ قراردادی و ضابطه‌مند کلاسیک در داستانگویی می‌انجامند. این پرسش همواره از ابتدای فیلم *دزدان دوچرخه* تا پایان صحنهٔ کلیسا برای بیننده مطرح است که آیا ریچی برای حفظ کارش، به موقع دوچرخه را پیدا خواهد کرد یا نه؟! درحالی که بخش مفصل فیلم که از آن به بعد رخ می‌دهد، ما را به مسیری هدایت می‌کند که اهمیت پرسش مذکور را می‌کاهد و ما را شگفت‌زدهٔ این نکته می‌کند که فقدان وجود دوچرخه چه تأثیر عمیقی بر زندگیِ این خانواده خواهد گذاشت. در انتهای فیلم، اگرچه پاسخ پرسش را می‌یابیم، ولی از آن‌جا که سرقت دوچرخه، به مقوله‌ای فرعی بدل شده است، پایان فیلم، باز و دو پهلو جلوه می‌کند، چراکه توجه و گرایش مخاطب به آن جنبه از پایان ماجرا جلب می‌شود که تأثیر رویدادهای روزمره را بر رابطهٔ میان پدر و پسر نشان می‌دهد. البته، لحظه‌ای که برونو دست ریچی را می‌گیرد، می‌تواند از جهتی به حس بخشندگی و پذیرپذیری وجود پسر اشاره‌گر باشد، ضمن آن‌که به نظر می‌رسد گواهی است بر انعطاف‌پذیری آن‌ها در غلبه بر مشکلات و معضلات زندگی‌شان؛ یا این‌که آن‌ها، به سادگی نسبت به نادیده انگاشتن مشکلات، مسایل و نابسامانی‌های زندگی‌شان، وحدت نظر و توافق کامل دارند. مطمئناً اگرچه با دیدن این صحنه، هیچ واهمه‌ای از این‌که برونو، پدر را ترک کند در وجود ما ریشه نمی‌گیرد، اما تلویحاً، اشارهٔ ملموسی از این لحظه دریافت می‌شود که خوش‌بینی دلچسبی را که در ابتدای فیلم بین جمع خانوادگی شاهد بودیم، برای همیشه غیرقابل دسترس و غیرممکن می‌نمایاند. *دزدان دوچرخه*، یکی از اولین فیلم‌هایی بود که با پایان‌بندی خاص خود، بنیانگذار و بدعت‌گذار شیوه‌ای شد که در سینمای هنری مدرن به وفور به کار رفت و بدل به روشی کلیشه‌ای شد. کاربرد بلافصلِ پایان‌های باز و دوپهلو، ماهیت قراردادی و پذیرفته شدهٔ یک تمهید سینمایی را که می‌بایست حس قاطعی از رئالیسم به بینندگان پس از جنگ منتقل کرده باشد، برجسته و ارزشمند می‌کند.

میزانسن و فیلم‌برداری

شاید آشکارترین نشانه‌ای که نشان‌دهندهٔ گرایش ساختار فیلم به انگیزهٔ رئالیستی باشد، از طریق میزانسن فیلم، آن هم با استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای و فیلم‌برداری در مکان‌های آزاد و محیط های واقعی نمود پیدا کند. بازن یادآوری می‌کند که تجزیه و تحلیلِ سبک فیلم‌سازی دسیکا در *دزدان دوچرخه* بسیار مشکل است، چرا که به گونه‌ای ناب، رئالیستی است. سبکِ دسیکا، خاستگاهی متناقض نما دارد و به هیچ‌وجه هدفش خلق اثری چشمگیر نیست که واقعی بنماید، بلکه سعی دارد با این شیوه، خودِ واقعیت را به اثری چشمگیر تبدیل کند. شاید به همین دلیل است که

دسیکا دوربینش را در خیابان‌ها و خانه‌های واقعیِ شهر رم پس از جنگ می‌گرداند تا با فیلم‌برداری از این مکان‌ها، آن‌ها را در حیطهٔ واقعیت ناب و خالصشان، هرچه بیش‌تر دیدنی و جذاب جلوه دهد و نوگرایی رئالیسم را در مقابله با نظام کنترل شدهٔ استودیویی مرسوم، برای عرضهٔ آشنایی‌زدایانهٔ واقعیت‌ها به کار برد. لازم به ذکر است که اوج فیلم‌سازی استودیویی در کشورهایی مثل فرانسه، ایتالیا، آلمان و ایالات متحده امریکا به دو دههٔ بیست و سی و اوایل دههٔ چهل قرن حاضر برمی‌گردد که تا سال ۱۹۴۸، اگرچه فیلم‌برداری در مکان‌های آزاد و وسیع، هنوز نسبتاً بدیع بود، ولی پس از مدت کوتاهی، به پدیده‌ای معمول و رایج بدل شد.

علی‌رغم ادعای بازن که اکثر نماهای فیلم *دزدان دوچرخه* را ناشی از فیلم‌برداری در مکان‌های آزاد می‌داند، باید گفت صحنه‌هایی هم در این فیلم وجود دارند که مشخصاً چنین خصلتی ندارند. به‌طور مثال تمام صحنهٔ رانندگی با کامیون زباله در خیابان با استفاده از تکنیک بک پروجکشن فیلم‌برداری شده است؛ بعضی از صحنه‌های داخلی ـ مثل آپارتمان‌های گوناگون ـ در استودیو آرایش یافته و با مهارت تمام، مطابق تکنیک نورپردازی از سه جهت، فیلم‌برداری شده‌اند.

از طرفی، حرکت دوربین‌های فراوانی نیز در این فیلم دیده می‌شوند که به لحاظ تکنیکی تحسین برانگیزند؛ صحنهٔ افتتاحیهٔ فیلم، شامل یک حرکت کرین است که دوربین از چشم‌اندازِ بسیار گسترده‌ای از جمعیتی که جلوی شعبهٔ استخدامی تجمع کرده‌اند، حرکت می‌کند و پایین می‌آید تا جایی که ریچی را در پیش‌زمینهٔ تصویر نشان می‌دهد؛ تراک‌هایی که دوربین همراه ریچی و ماریا، روی تپه‌های لم یزرع نزدیک آپارتمانشان انجام می‌دهد، یا آن‌هایی که همراه برونو و ریچی در طول بحث و جدلشان در خیابان صورت می‌گیرد، و یا حرکت‌هایی که دوربین روی شیب کنار رودخانه، توام با قدم زدن ریچی به کار می‌گیرد، همه و همه جزو حرکاتی به‌شمار می‌آیند که بدون کوچک‌ترین لغزش و لرزشی، با نرمی و طمأنینه در فضای باز اجرا می‌شوند. بی‌دلیل نیست که فیلم *دزدان دوچرخه* یکی از کلان‌ترین هزینه‌های تولیدی فیلم‌های نئورئالیست ایتالیا را به خود اختصاص داد. طراحی و اجرای بسیار دقیق میزانسن، با فیلم‌برداری خاص آن، ظرافت و مهارت بی‌عیب و نقصِ سبک فیلم را با صرف هزینه‌ای نسبتاً کلان، درحد اعلا نشان می‌دهد.

البته ممکن است در این زمینه خرده‌گیری‌هایی نیز بشود. مثلاً ممکن است این ایراد مطرح شود که این همه ظرافت و تفاخرِ سبک در *دزدان دوچرخه*، عملکردی متناقض در راستای اهداف رئالیسم دارد که بازن، بی‌پیرایگی، سادگی و نادیدنی خاص را برای آن قایل است. علاوه بر این وقتی از نورپردازی سه نقطه در فضای آزاد سخن به میان می‌آوریم، ناخودآگاه این نقیضه در ذهن ما شکل می‌گیرد که چگونه نور خورشید ممکن است در یک خیابان، از سه جهت و سه نقطه به سوژه‌ها بتابد؟! یا وقتی از کاربرد حرکت کرین برای دوربین صحبت می‌کنیم، چگونه این حرکت می‌تواند به عنوان تکنیکی که به بیش‌ترین میزان ممکن، توجه بیننده را به سازوکار حرکتی خود ارجاع می‌دهد، در سینمای ساده و بی‌پیرایهٔ نئورئالیسم جای داشته باشد؟! برای برخی از منتقدان، این ذهنیت شایع است که اتفاقاً برای سبکی مثل نئورئالیسم، ناپختگی تکنیکی و بی‌پیرایگی بیش‌تر هم‌خوانی دارد، چرا که حسی از فقدان کنترل‌شدگیِ محیط، لحظه‌ها و شرایط را همچنان که در شیوه‌های مستند شاهدیم، به بیننده منتقل می‌کند و این چیزی جز واقع‌نمایی سبک نئورئالیسم نیست. البته بازن با همین دیدگاه فیلم‌های *فاریک* و *کُن تیکی* را می‌ستاید. در مجموع، هدف از ذکر این دیدگاه‌ها آن است که بگوییم هنوز رئالیسم، با مفهومی از سهل‌گرایی، حساب‌ناشدگی و اختیار همراه است که البته این دیدگاه می‌تواند ضعف تکنیکی تمهیدات هنرمندانه را به عنوان خصلتی انگیزه‌مند و کاملاً خودخواسته برای رئالیسم به‌شمار آورد. در هر صورت چنین به نظر می‌رسد که *دزدان دوچرخه* با استفاده از تکنیک‌های بسیار معمول و آشنای استودیویی ـ مثل نورپردازی از سه جهت، تراک‌های نرم و بدون لغزش دوربین و... که مطابق نظام کلاسیک باید در نظر مخاطب هرچه نادیدنی‌تر و نامحسوس‌تر جلوه کنند ـ سعی دارد به کامل‌ترین و بهترین شکل ممکن، واقعیت

پیرامونش را عرضه دارد. بیننده به واسطهٔ این تمهیدها، قادر می‌شود بر اصالت و عینیت واقعی چهره‌ها، لباس‌ها، شخصیت‌ها، خانه‌ها و خیابان‌ها تمرکز کند و با شفاف‌ترین مجرای ممکن، به دنیای واقعیت نظر افکند. صدای یک گویندهٔ حرفه‌ای وقتی که به جای ریچی در فیلم حرف می‌زند، مطمئناً به میزان بیش‌تری می‌تواند درستی و صحت واقعیت را حفظ کند تا صدای ناشیانه و تربیت نشدهٔ بازیگری غیرحرفه‌ای مثل لامبرتو ماجیورانی در نقش ریچی که بدتر حواس بیننده را از واقعیت روی پرده پرت می‌کند.

ایدئولوژی

از نظر بازن، *دزدان دوچرخه*، فیلمی کمونیستی است. او می‌گوید:

> پیام اجتماعی این فیلم نه تنها پراکنده و ازهم گسیخته نیست، بلکه این پیام در رخداد و رویداد، ماندگار و جهان شمول است. چیزی که بسیار واضح است این‌که چون این فیلم مستقیماً پیامی نمی‌دهد، هنوز کمتر قاعده‌مند به نظر می‌رسد و به همین دلیل کمتر جدی‌اش می‌گیرند. اندیشهٔ کلی فیلم، به گونه‌ای حیرت‌انگیز، بسیار ساده است: در دنیایی که این کارگر زندگی می‌کند، فقیران باید از یکدیگر بدزدند تا بتوانند بقا داشته باشند.

اما خیلی روشن نیست که این انگاره، اشاره‌ای هوادارانه نسبت به موضع کمونیسم داشته باشد. درواقع به واسطهٔ عملکرد عینی‌گرایانهٔ فیلم و پایان دو پهلوی آن، نتیجه‌گیری نسبت به این‌که فیلم از رویکرد یا گرایش فکری خاصی هواداری می‌کند، سهلِ ممتنع است، چرا که به نظر، همهٔ راه‌ها، به گونه‌ای یکسان برای ریچی بسته و مسدود است. به‌طور مثال بعد از آن‌که او به پلیس اطلاع می‌دهد که دوچرخه‌اش را دزدیده‌اند، پلیس به او می‌گوید که نباید توقع داشته باشد که آن‌ها خود را به خاطر چنین مسألهٔ کوچکی به زحمت بیندازند و به همین دلیل ریچی به دنبال دوستش بیاکو می‌گردد تا از او کمک گیرد؛ برای یافتن بیاکو، وارد میتینگِ کمونیست‌ها می‌شود و با صدا زدن بیاکو، در برنامهٔ جلسه وقفه ایجاد می‌کند که سرانجام سخنران او را دعوت به سکوت می‌کند. (البته ماهیت این گروه در عنوان‌بندی انگلیسی فیلم واضح و مشخص نیست.) اگرچه بیاکو و همکار رفتگر خیابانی‌اش، ریچی را در جستجوی دوچرخه در بازار اوراقچی‌ها یاری می‌دهند، ولی نتیجه‌ای به بار نمی‌آید. بعد از آن سخاوتِ داوطلبان ثروتمند در صحنهٔ کلیسا نشان داده می‌شود تا تلویحاً اشاره‌ای به حس نوع‌دوستی شود. این در حالی است که هیچ‌یک از آن‌ها تمایلی به کمک و یاری او برای رفع مشکلات و معضلاتی که با آن‌ها دست به گریبان است، ندارند. همین نوع دوستی و سعهٔ صدرِ خاص، مهم‌ترین سنت فرعی اجتماع محسوب می‌شود که در فیلم، در جایگاهی متضاد و مخالف با جلسهٔ کمونیستی قرار می‌گیرد و همین باعث ایجاد جذابیت در فیلم می‌شود. دسیکا این دو صحنه را درحالی که چنین با یکدیگر مقایسه می‌شوند، با نشان دادن لحظه‌ای که در آن وکیلی مرفه عقیدهٔ نیایشگران را به هنگام سخنرانیِ ریچی برهم می‌زند، همراه و هماهنگ می‌کند. این نحوهٔ سخنرانی که ریچی با صدای بلند آن را ایراد می‌کند، ما را به یاد شیوهٔ سخنگویی سخنران کمونیست می‌اندازد که ریچی را در صحنهٔ قبل، برای حفظ سکوت سرزنش می‌کند. کن فریدمن تاریخ‌شناس اشاره می‌کند که این چنین تصوراتِ شکاکانه‌ای که از میتینگ کمونیستی استنباط می‌شود، حقیقتی است که از تغییر و تحولات اجتماع ایتالیای معاصر منتج شده است؛ زیرا

> بعد از جنگ جهانی دوم، احزاب و گروه‌های گوناگون چپ‌گرا، ائتلافی را شکل دادند که تحولی انقلابی را در دستور کار خود دنبال می‌کرد. این ائتلاف کمونیستی وقتی زمینه‌ای فراگیر در ایتالیای پس از جنگ یافت، دست به تدارک انتخاباتی زد که اهداف و نیات سیاسی را در خود داشت. وقتی فیلم *دزدان دوچرخه* در شرف ساخت بود، شرایط اقتصادی ایتالیا، بستر انتقادآمیزی را به وجود آورده بود که همین قضیه در ۱۹۴۷، با تزلزل ائتلاف کمونیستی غالب، موجب انتقال گرایش سیاسی از جانب ضد فاشیستی به سمتِ توسعهٔ برنامه‌های اجتماع سیاسی شد. این رخداد، *دزدان دوچرخه* را به

گونه‌ای تحت تأثیر قرار داد که علناً جنبش سینمایی غالب ایتالیا را از انگارهٔ جنگ و آشوب‌زدگی حاکم بر ایتالیای پس از جنگ به سمت و سوی گرایش‌های انتقادی اجتماعی سوق داد.

به همین دلایل بود که دسیکا، خود خواسته و آگاهانه، کارش را بر گزینش پیامدهای تصادفی و اتفاقی ناشی از بی‌کاری و فشار مالی متمرکز کرد که به راستی یکی از مهم‌ترین مشکلاتِ ایتالیای پس از جنگ بود. طرد بورکراسی، طرد حزب کمونیست و گرایش به سطح والایِ حس بخشندگی، نیک‌اندیشی و سعهٔ صدر، به عنوان تنها راه‌حلِ قابل‌قبول برای فایق آمدن بر مشکلات و معضلات، چیزهایی بودند که دسیکا، درعین ارائهٔ رفتار انسانِ تک افتاده و درمانده، با دیدی امیددهنده و امیدوارکننده بدان‌ها می‌پردازد.

دقیقاً به دلیل غلبهٔ شانس و اقبال و تصادف بر زنجیرهٔ روابط علت و معلولی روایت است که در فیلم *دزدان دوچرخه*، موقعیت‌ها و وضعیات شخصیت‌ها به شدت با بخت و اقبال و اتفاق پیوند می‌خورد و وابستهٔ آن می‌شود. بخت و اقبالی که به نظر می‌رسد در این جامعه، عمدتاً روی به ناخوشایندی و نابسامانی دارد تا خوش‌اقبالی و خوش‌شانسی. با چنین توصیفاتی، به نظر می‌آید که ایدئولوژی فیلم *دزدان دوچرخه* در قیاس با دیدگاهی انسان‌محورانه و لیبرال که از انداختن تقصیر به گردن شرایط و وضعیات خودداری می‌کند، کمتر جهت‌گیری کمونیستی داشته باشد؛ دیدگاهی که درعین تمایل به انسان محوری و لیبرال‌گرایی متعادل همهٔ راه‌حل‌های مؤثر را به گونه‌ای یکسان و برابر به خدمت می‌گیرد و درنهایت با کمک به تأثیر واقع‌گرایانهٔ رئالیسم فیلم، آن را تقویت می‌کند. این دیدگاه هرگز به خاطر پرهیز از موضع‌گیری‌های سیاسیِ صرف واقعیات دنیای پیرامون را نادیده نمی‌انگارد، چرا که علناً در طول فیلم شاهدیم دسیکا، با شجاعت و جسارت تام، با وجه سرکش و بی‌ترحم زندگی رودررو می‌شود و با آن مقابله می‌کند. شاید به واسطهٔ آن‌که خط سیر رخدادهای فیلم هیچ‌گاه رویکردی تبلیغی به خود نمی‌گیرد تا دیدگاهی را ترویج کند، فاقد هرگونه عینیت‌گرایی تلقی می‌شود؛ ولی فراموش نکنیم که به هرحال، پایان دو پهلوی فیلم، ایدئولوژی متعادل و معقول خود را نسبت به عینیت‌گرایی باز می‌تاباند و چنان تصویری از خود را نقض می‌کند.

دزدان دوچرخه اگرچه با دیدی ظاهربینانه، می‌شد بدون موضع‌گیری ایدئولوژیک خاصی پایان پذیرد، ولی توجه داشته باشیم که درام عاطفی بین پدر و پسر در پایان فیلم، نقش به سزایی در ایجاد چنین تصوری برای ما دارد؛ چرا که پایان فیلم برخوردار از گرایش ایدئولوژیک خاصی است که اشارات تلویحی آن به سیاست، زیر لایهٔ عاطفی میان پدر و پسر، پوشیده و پنهان شده است. اساساً حضور برونو در ساختار روایتی فیلم، سوای کارکردهای بی‌شماری که در کلیت فیلم دارد، از این بابت اهمیت می‌یابد و بیش‌تر به کار می‌آید که با آفرینش احساسی دلسوزانه و ترحم‌انگیز، پرداخت سیاست‌زدهٔ عینی و فاش فیلم را متعادل و ملایم می‌سازد. همین ارتباط عاطفی و احساسی میان پدر و پسر، بدون‌شک یکی از مهم‌ترین دلایلِ محبوبیت *دزدان دوچرخه* در میان تمام فیلم‌های نئورئالیستیِ تا به امروز بوده است.

تلمیحاتی از سینمای کلاسیک هالیوود

دسیکا و چزاره زاواتینی، فیلم‌نامه‌نویس فیلمش، آگاهانه کیفیت رئالیستی خاصی را باب کردند که اشاره‌ای تلویحی به فیلم‌های سرگرم کنندهٔ هالیوودی داشت. آن‌ها برای تأکید بر ماهیت رویکرد متفاوتشان با معیارهای رایج و قانون‌مند سینما، دستمایه‌هایی کنایه‌آمیز از فیلم‌های هالیوودی را اقتباس کردند و در *دزدان دوچرخه* جای دادند، چیزی که در اصطلاح شعر بدان «تلمیح» می‌گویند. یکی از عینی‌ترین و آشکارترین تلمیحاتی که در همان صحنه‌های ابتدایی فیلم به وضوح دیده می‌شود، وقتی است که ریچی برای حضور در دفتر تبلیغات و اطلاع از دستورالعمل کارش، از کنار دیواری می‌گذرد که پوشیده از پوسترهای سینمایی است. فردای آن روز، اولین وظیفه‌ای که به او محول می‌شود، نصب پوسترهایی است که ریتا هیورث را با حالتی دلفریب و مسحورکننده، نشان می‌دهد. در این لحظه تضاد بین نوع شخصیت‌هایی که در فیلم‌های هالیوودی ترسیم می‌شوند، با شخصیت‌هایی که در فیلم‌هایی مثل *دزدان دوچرخه*

شاهدشان هستیم، چنان به گونه‌ای کنایه‌آمیز، برجسته و عیان می‌شود که وقتی بی‌علاقگی و بی‌توجهی محض ریچی را به موضوع پوسترها که با نهایت زیبایی و جذابیت جلوه‌گر شده‌اند می‌بینیم، درمی‌یابیم که چقدر زیبایی عرضه شده در تصاویر، با زندگی روزمرهٔ ریچی بیگانه است. بازهم در صحنه‌های دیگری از فیلم، به گونه‌ای بسیار ظریف و هوشمندانه، شاهد ارجاعاتی از فیلم‌های دیگری هستیم که در پس‌زمینه‌های تصاویر خود را عیان می‌سازند، به‌طور مثال در صحنه‌ای که ریچی همراه رفتگرانِ خیابانی در بازار اوراقچی‌ها، از لابه‌لای دکه‌های خرده‌فروشی می‌گذرند، سطحی از دیوار دکه‌ای دیده می‌شود که با عکس‌هایی از مجلات سینمایی پوشیده شده است. یکی از این عکس‌ها که دقیقاً در مرکز سطح دیوار دکه چسبانده شده، آنا مانیانی را نشان می‌دهد که به مناسبت بازی زیبایش در *رم شهر بی‌دفاع* از او عکس گرفته‌اند. در جایی دیگر نیز به گونه‌ای گذرا، روی دیواری که دزد دوچرخه به آن پشت کرده است، عکسی از کلارک گیبل، ستارهٔ محبوب هالیوودی را شاهدیم.

چنین تلمیحاتی از فیلم‌های تاریخ سینما، بازهم طی مدتی که رانندهٔ کامیونِ حمل زباله‌های خیابانی، ریچی و برونو را به دومین بازار اوراقچی‌ها می‌برد، رخ می‌نمایاند. وقتی راننده راجع‌به این‌که چگونه باران تعطیلات روز یکشنبه‌اش را خراب می‌کند، با آن دو گپ می‌زند، خاطرنشان می‌سازد که تمایلی به سینما رفتن ندارد چرا که فیلم‌ها بسیار خسته‌کننده و کسالت‌آور شده‌اند. منظور راننده از این فیلم‌ها، فیلم‌هایی است که با زندگی عادی و روزمره‌اش، هیچ ارتباطی ندارند و غریب و نامأنوس به نظر می‌آیند. چنین اشاراتی نمایانگر آن است که دسیکا و زاواتینی طرفدارِ ساخت فیلم‌هایی هستند که هرچه بیش‌تر رئالیستی و مأنوس با زندگی مردمان معمولی باشد. فیلم‌هایی که به ظن آن‌ها می‌توانند برای مردم کارگر جذاب و دیدنی باشند. با این قصد و غرض، آنان به ساخت فیلم‌هایی همت گماردند که به شدت مورد تشویق و تحسین بینندگانی قرار گرفت که در کشورهای خارجی گرایش قابل توجهی به فیلم‌های نابِ واقع‌گرا داشتند.

محبوبیت دزدان دوچرخه در امریکا

همانند سایر فیلم‌های جنبش نئورئالیسم، *دزدان دوچرخه* نیز محبوبیت فراوانی در خارج از ایتالیا پیدا کرد. جشنوارهٔ محافظه‌کارِ ونیز، در سال ۱۹۴۸، ارزش و اهمیت آن را نادیده گرفت و اعتنایی بدان نکرد و جایزهٔ بهترین فیلم خود را به *هملت* اثر لارنس الیویر اعطا کرد. البته این قضاوت چندان غریب و بعید نمی‌نمود، چراکه طی دو دههٔ چهل و پنجاه، کیفیت اعلا و مرسوم فیلم‌های امریکایی، فرانسوی و انگلیسی، به گونه‌ای بارز اجازهٔ اعطای جایزهٔ فیلم ونیز را به ایتالیایی‌ها نمی‌داد. بنا به چنین دیدگاه محافظه‌کارانه‌ای، در طول این دو دهه هرگز جایزهٔ جشنوارهٔ ونیز را به فیلم‌های نئورئالیستی ندادند. اما علی‌رغم این واکنش‌ها، *دزدان دوچرخه*، در سایر کشورهای اروپایی، از چنان تحسین و تشویقِ همگانی برخوردار شد که شهرت و آوازهٔ کم نظیرش و مقبولیتی که در اذهان عمومی پیدا کرده بود، سرانجام ایالات متحده را برانگیخت که در اواخر ۱۹۴۹، این فیلم را به نمایش عمومی بگذارد. منتقدان امریکایی، به خوبی فیلم را دریافتند و به شدت تحسینش کردند؛ فیلم توانست در بخش سینمای هنری توفیق یابد و جایزهٔ منتقدان فیلم نیویورک را به انضمام جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی از آن خود کند. با موفقیت فیلم *رم شهر بی‌دفاع* و دیگر فیلم‌های نئورئالیستی، منتقدان امریکایی، به خوبی از وجود جنبش رئالیستی ایتالیای پس از جنگ آگاه شدند و از آن استقبال کردند. دسیکا، در کنار رسلینی، مقایسه و ارزیابی شد و اصطلاح «نئورئالیسم» در بحث‌ها و گفتگوهای سینمایی، به ناگاه نمودی علنی و عینی یافت.

دزدان دوچرخه، با استقبال کم نظیرش در امریکا، عاملی برای رشد و توسعهٔ سریع بازار فیلم‌های هنری شد. این فیلم با توجه به ترکیب تکنیکی ماهرانه‌اش از تکنیک‌های سینمای کلاسیک و سینمای رئالیست، برای مخاطبان امریکایی که اطلاعی از مشکلات ایتالیای پس از جنگ نداشتند، به گونه‌ای آشنایی‌زدایانه و بدیع، سرگرم‌کننده و توجه‌برانگیز جلوه کرد. امروزه، وقتی با بینش کنونی به این فیلم می‌نگریم، اگرچه ممکن است بیش از یک فیلم رئالیستی، قانون‌زده و خط‌کشی شده به نظر آید، ولی باید به این نکته

توجه داشته باشیم که این فیلم در سال ۱۹۴۹، به واسطهٔ خصلت‌ها و ویژگی‌هایی که امروزه بدیهی و معمول جلوه می‌کند در صدرِ فیلم‌های آوانگاردی قرار داشت که به‌طور جسته گریخته از گوشه و کنار دنیا سر برآوردند و از سینمای تجاری مرسوم، فرسنگ‌ها فاصله داشتند.

منتقدان، همگی متفق‌القول، *دزدان دوچرخه* را به عنوان اثری کاملاً رئالیستی، آن هم از نوع ایتالیایی، مورد توجه و تمرکز قرار دارند. مجلهٔ *وِرایتی* در مقاله‌ای عنوان کرد که «دسیکا جزو کارگردانانی قرار می‌گیرد که دستمایه‌های بکر و ناشناخته ایتالیای پس از جنگ را کشف می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را در قالب تازه‌ای از درام ناتورالیستی عرضه دارد.» باسلی کراوثر نوشت: «*دزدان دوچرخه* با فیلم‌برداری در فضاها و مکان‌های واقعی، آن‌هم با استفاده از بازیگران غیرحرفه‌ای به گونه‌ای قابل توجه، واقعیت و طبیعت را مؤکد می‌کند.» حتی *وِرایتی* با توجه به خصلت ویژهٔ *دزدان دوچرخه*، مهم‌ترین و اصلی‌ترین امتیاز فیلم‌های مستند امریکایی را جدای از شرایط سخت و طاقت‌فرسایشان، ماهیت تصاویری دانست که به شیوهٔ رئالیستی فیلم‌برداری می‌شدند. منتقدان، به همان‌گونه که کراوثر اشاره کرده بود، به فقدان یک پایان قطعی و مسلم در انتهای فیلم، به خوبی توجه کرده بودند. کراوثر در این‌باره اشاره کرد: «فیلم با رفتن در سیاهی فیداوت پایان می‌پذیرد تا نشان دهد ماجرای این زندگی تمام نشده است و واقعیت آن همچنان ادامه دارد.» و نیوزویک پایان فیلم را نقطهٔ اوج ماجرایی دانست که ناتمام ماندنِ کنش دراماتیکش، بیش‌تر در داستان‌های کوتاهی که خوب پرداخت شده‌اند جا می‌افتد تا در فیلم. منتقدان که شاهد بازی‌های بسیار خوب بازیگران فیلم بودند با دریافت این‌که آن‌ها غیر حرفه‌ای هستند به شدت تحسین‌شان کردند؛ خصوصاً بازی زیبای انزو استایولا در نقش برونو.

مهم‌ترین و معتبرترین منتقدان امریکایی توانستند شکل روایت فیلم را با آنکه پایه و اساسش، به نوعی در جامعهٔ ایتالیا ریشه داشت، به عنوان شکل جهانی و همگانی درک و دریافت کنند. *وِرایتی* توجه را به این نکته معطوف کرد که *دزدان دوچرخه*، به عنوان یک فیلم نود دقیقه‌ای، اگرچه پایه و اساسی ساده و بی‌تکلف دارد ولی داستان شگفت‌انگیز و حیرت‌آوری را بیان می‌کند. داستان این فیلم با آنکه محدوده‌ای باریک و جزیی را دنبال می‌کند، ولی به گونه‌ای دقیق و موشکافانه، وسعتِ معنایی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد؛ معنا و مفاهیمی جهان شمول که درست یا نادرست، نومیدی انسانِ نیازمند به دلگرمی و آسوده خیالی را بیان می‌دارد. کراوثر با درک یک تم دراماتیک واحد برای این فیلم به انفکاک، انزوا، دورافتادگی و درماندگیِ انسانِ کوچک در این اجتماع دنیایی پیچیده و پر هیاهو اشاره می‌کند که به گونه‌ای کنایه‌آمیز، اسبابی برای آرامش و محافظت از نوع انسانی به او بخشیده شده است. دسیکا از دید کراوثر با این چیزها که الزاماً به شهر رم و یا ویرانی‌ها، تشویش‌ها و تألمات پس از جنگ محدود نمی‌شود، کلنجار می‌رود. بنا به اظهار نیوزویک، این فیلم مملو از شور و اشتیاق، التهاب و نگرانی موجود انسانی است که از هر نوع غائلهٔ سرکوب شدهٔ نبرد طبقاتی و فساد ناشی از اغتشاش و بحران به دور است.

چنین اشاراتی است که مضمون دراماتیک دزدان دوچرخه را به گونه‌ای قابل توجه در خود می‌گیرد. *دزدان دوچرخه*، از جامعهٔ ایتالیای معاصر انتقاد می‌کند؛ جامعه‌ای که هنوز هم درام‌های روان‌شناسانه‌ای را پدید می‌آورد که به نظر عام و جهان شمول می‌نمایند. با این اوصاف، منتقدان امریکایی، فیلم را بیش از آنکه استحقاقش باشد، ستایش و تقدیر کردند، چرا که *دزدان دوچرخه* با وجود ارزش و اهمیت انکارناپذیرش، انحراف‌ها و تخطی‌هایی از معیارهای نئورئالیسم سینمایی زمان خودش دارد که هرچند جزیی و مختصر به نظر می‌رسند، ولی به هرحال در حیطهٔ معیارها و سنجه‌های خاص خودش، ایراد و اشکال محسوب می‌شود. *دزدان دوچرخه* به دلیل تأثیرگذاری گسترده در ایالات متحده و انگلیس، با معنا و مفهومی از رئالیسم همراه شد که خیلی زود آن را به عنوان معیاری جدید و نو در اذهان جا انداخت. ❑

از:

Breaking The Glass Armor: Neoformalist Film Analysis